

ગુજરાતી : માધ્યમ વિચારણા

ગુજરાત રાજ્યમાં શિક્ષણના માધ્યમ તરીકે ગુજરાતી ભાષા સ્વીકાર પામી છે અને ત્યારે વિજ્ઞાન, અર્થશાસ્ત્ર, મનોવિજ્ઞાન, વાણિજ્ય, વાણિજ્ય સંચાલન જેવી સમાજવિદ્યાઓ તથા વિવિધ માનવવિદ્યાઓનો વિદ્યાર્થી ગુજરાતી ભાષામાં કુશળ અને અસરકારક અભિવ્યક્તિ અને પ્રત્યાયન સાધી શકે, એમાં સહાયભૂત થઈ શકે એવા યુનિવર્સિટીઓના ફરજિયાત ગુજરાતીના અભ્યાસક્રમનો વિચાર આટલે વખતે આવવો એ પણ આનંદની વાત છે.

આજે સાતેક જેટલી ગુજરાતની યુનિવર્સિટીઓમાં ગુજરાતી ભાષાનું માધ્યમ છે અને આ માધ્યમ વર્ષોથી છે. એમાં આ માધ્યમ અંગેની સભાનતા કેળવવાનો કે માધ્યમને સક્ષમ બનાવવાનો કોઈ સક્રિય પુરુષાર્થ થયો હોવાનું જાણમાં નથી. આ અંગે છૂટાછવાયા કોઈ પ્રયત્નો આ દિશામાં થતા હોય તો તે પણ જાણમાં નથી, ખરેખર તો માધ્યમ તરીકે સ્વીકાર કર્યા પછી ગુજરાતી ભાષાના માધ્યમને એમ ને એમ છોડી દેવામાં આવેલું છે. આમાં એક કરતાં અનેક માન્યતાઓ કામ કરતી હોવાની સંભાવના છે. ગુજરાતી તો માતૃભાષા છે, ઉચ્ચશિક્ષણના સ્તર સુધી તો વિદ્યાર્થી ભાષા શીખીને આવ્યો જ છે અને વર્ષો સુધી માધ્યમ તરીકે ગુજરાતી ભાષા કામ કરશે તો આપમેળે એ વિષયોનાં અનુસંધાનમાં પોતાની અનુનેયતા અને કાર્યક્ષમતા કેળવી જ લેશે વગેરે વગેરે. કેટલેક અંશે આવી માન્યતાઓ સ્વાભાવિક ગણાય. પરંતુ આવી માન્યતાઓના મૂલ્યાંકનની તેમજ એને વિશેની વિશેષ વિચારણાની જરૂર છે.

પહેલી વાત તો એ છે કે માધ્યમ માતૃભાષાનું હોય તો પણ રોજિંદી ભાષા કરતાં શાસ્ત્રો અને વિદ્યાઓની ભાષા વિશેષ હોય છે અને એવી વિશેષ ભાષામાં કામ કરવાનું થાય છે. આ વિશેષ ભાષા અંગે કુશળતા અને અભિવ્યક્તિક્ષમતા રોજિંદા ભાષાવ્યવહારમાં હોય એના કરતાં જુદા પ્રકારની જોઈશે એ હકીકત છે. પરંતુ એમાં કોઈ વિશેષ પ્રયત્ન વિના, ક્યારેક તો માધ્યમની ખેવના કર્યા વગર, માત્ર કામચલાઉ ધોરણે કામ થયા કર્યું છે.

બીજી વાત એ છે કે ઉચ્ચશિક્ષણના સ્તર પર્યંત પહોંચેલો વિદ્યાર્થી ભાષા શીખીને આવે છે. એમાં કદાચ ભાષાની કેટલીક સામાન્ય કાર્યક્ષમતા અંગેની માન્યતા હશે, પણ કહેવું જોઈએ કે માધ્યમિક સ્તરે ગોઠવાયેલા અભ્યાસક્રમમાં ભાષા તરફ ભાગ્યે જ કશું ધ્યાન અપાય છે અથવા ભાષા માધ્યમિક સ્તરે ભાગ્યે જ એક મૂલ્ય બની છે. આથી ઉચ્ચશિક્ષણના સ્તરે ભાષાની સામાન્ય અને વિશેષ કાર્યક્ષમતા એમ બંનેનો વિચાર કરવો પડે એવું થયું છે.

ત્રીજી વાત એ કે ગુજરાતી ભાષામાં આજ સુધી લખાયેલાં શાસ્ત્રવિજ્ઞાનવિષયક પાઠ્યપુસ્તકોએ તેમજ અન્ય ભાષામાંથી આ અંગે થયેલા અનુવાદોએ વાતાવરણ

રચવા તરફ અલબત્ત એક પ્રયત્ન કર્યો છે, પરંતુ એમાં એકવાક્યતા લાવવાનો કે એની એકવાક્યતા તપાસવાનો કોઈ ઉપક્રમ થયો નથી.

અત્યારની આ પરિસ્થિતિમાં સ્નાતકકક્ષાએ ફરજિયાત ગુજરાતી ભાષાનો અભ્યાસક્રમ દાખલ કરવાનો વિચાર આવે એનો સંદર્ભ અને એને અનુલક્ષીને જે બીજા સંદર્ભો ઊભા થાય એને તપાસીએ.

(૧) ગુજરાતી ભાષાનો અધ્યાપક મુખ્યત્વે ગુજરાતી સાહિત્યનો અધ્યાપક છે. ભાષાનું શિક્ષણ આપવા અંગે કે પ્રત્યાયનશિક્ષણ આપવા અંગે આથી એ આપમેળે લાયક ઠરતો નથી. આથી ગુજરાતી ભાષાના માધ્યમશિક્ષણ અંગે અને પ્રત્યાયનશિક્ષણ અંગે વિચારવાનું થાય ત્યારે ગુજરાતી સાહિત્યના કેટલાક અધ્યાપકોને આ બાબતમાં ટૂંકા અભિશિક્ષણ વર્ગો દ્વારા સજ્જ કરવાનો કાર્યક્રમ પહેલા હાથ ધરાવો જોઈએ.

(૨) માધ્યમશિક્ષણનો અને પ્રત્યાયનશિક્ષણનો સંદર્ભ જુદા જુદા વિષયના સંદર્ભમાં જુદી જુદી રીતે સ્વીકારવો જોઈએ. વાણિજ્યનું ગુજરાતી, મનોવિજ્ઞાનનું ગુજરાતી અર્થશાસ્ત્રનું ગુજરાતી એક ન હોઈ શકે. વધુ વિભાગો ન કરવા હોય તો મુખ્ય વિષયજૂથો કરવાં પડે. શક્ય હોય તો વિષયવાર મહત્વનો શબ્દોકોશ, મહત્વનો વાક્યકોશ, મહત્વનો અશુદ્ધિકોશ તૈયાર થવો જોઈએ. વિષયવાર ગુજરાતી શિક્ષણની પત્રિકાઓ તૈયાર થઈ હોય તો જ વધારે અસરકારક રીતે અભ્યાસના વિષય સાથે ગુજરાતીનું શિક્ષણ અને ગુજરાતીના શિક્ષણ સાથે વિષયનું શિક્ષણ આપી શકાય. અને આ માટે યુનિવર્સિટીઓ કાર્યને વહેંચી લઈ શકે. બે કે એથી વધુ ભાષાના નિષ્ણાતો અને બે કે એથી વધુ વિષયના નિષ્ણાતોની વિષયવાર સમિતિ રચી, નક્કી કરેલા વિષયોમાં ગુજરાતી-શિક્ષણની પુસ્તિકાઓ તૈયાર થઈ શકે. આ કાર્ય, એકવાક્યતા જાળવવા આંતરયુનિવર્સિટી કક્ષાએ થાય એ વધુ યોગ્ય છે.

(૩) ગુજરાતી શિક્ષણની આ પ્રકારની પુસ્તિકાઓ જે તે વિષયને અંકે કરીને ભાષા શીખવતી હોય ત્યારે એમાં નિગમનપરક (Inductive), અનુમાનપરક (Deductive) અને નિવેશનપરક (Applicative) એમ ત્રણે પદ્ધતિનો સમન્વય કરવો જરૂરી છે. કોઈ એક પદ્ધતિ ઉત્તમ ન હોઈ શકે. વળી, શીખવનાર અને શીખનારને અલગ અલગ પદ્ધતિ માફક હોઈ શકે. નિગમનપરક પદ્ધતિમાં ઉદાહરણો અને દષ્ટાંતો પરથી સિદ્ધાંતો પર લઈ જવાય છે, અનુમાનપરક પદ્ધતિમાં સિદ્ધાંતો પરથી ઉદાહરણો અને દષ્ટાંતો પર લઈ જવાય છે. જ્યારે નિવેશનપરક પદ્ધતિમાં બંનેનો સમન્વય છે અને એ ક્રિયામાં અધ્યાપક સતત વિદ્યાર્થીની સાથે રહેતો હોય છે. અહીં આ ત્રણે પદ્ધતિનું આથી વધુ વિસ્તરણ કરવાની જરૂર નથી. વિષયવાર

અહેવાલલેખન અને સંક્ષેપલેખન જેવી પ્રક્રિયાઓ દ્વારા આકલન અને અભિવ્યક્તિ ક્ષમતા પણ વિકસાવી શકાય.

- (૪) માધ્યમ અંગેનો અભ્યાસક્રમ નક્કી થાય ત્યારે લઘુત્તમ લાયકાત અંગે કે વધુમાં વધુ અપેક્ષા અંગેનાં ધોરણોની પણ સ્પષ્ટતા થઈ જવી જરૂરી છે. આ ધોરણો વિષયનિષ્ણાતો અને ભાષાનિષ્ણાતોની સંયુક્ત સમિતિનાં તારણો દ્વારા જ નક્કી થઈ શકે.
- (૫) અધ્યાપક, પુસ્તક અને વિદ્યાર્થીને અનુલક્ષીને શિક્ષણશાસ્ત્ર જેને 'શિરોલંબ આયોજન' (Vertical organization) કહે છે તેવા આયોજનની સાથે સાથે આયોજનની પાર્શ્વિક તરાહ (Lateral pattern of organization) પણ હોવી ઘટે એટલે દૃશ્ય-શ્રાવ્ય તેમજ સાઈકલોસ્ટાઈલ સામગ્રીને પણ એમાં મહત્ત્વનું સ્થાન અપાય. ગુજરાતી સાહિત્ય અકાદમી, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ અને ભાષાનિયામકની કચેરી આમાં સહાયભૂત થઈ શકે અલગ અલગ વિષયવાર ગુજરાતી શિક્ષણની ફિલ્મસ્ટ્રીપ તૈયાર કરાવી શકાય. કેસેટો તૈયાર કરાવી શકાય. ફિલ્મો પણ તૈયાર થઈ શકે. ભલે એનું વેપારી ધોરણે વિતરણ થાય. યુનિવર્સિટીઓ સંયુક્ત થઈને પોતાના કાર્યક્ષેત્રમાં આ વાત ખેંચી જાય તો પણ એ ઉચિત ગણાશે.
- (૬) ફરજિયાત ભાષાશિક્ષણ અને પ્રત્યાયનશિક્ષણના સંદર્ભથી એક વિષમ પરિસ્થિતિ ઊભી થવાનો સંભવ છે. વર્ગમાં ભાષાનું શિક્ષણ લેતા વિદ્યાર્થીઓ અને વર્ગમાં વિષય શીખવતા નિષ્ણાતો વચ્ચે અંતર ન રહેવા પામે એ પણ એટલું જ જરૂરી છે, આ માટે ભાષાવિષયક અધ્યાપકોને બાદ કરતાં ગુજરાતી ભાષામાં અન્ય વિદ્યાઓ અને અન્ય શાસ્ત્રો શીખવતા અધ્યાપકો માટે અવારનવાર લેન્ગ્વેજ કોન્ફરન્સિસ થાય કે ટૂંકા ભાષાવર્ગો વારંવાર લેવામાં આવે એ પણ જરૂરી છે.
- (૭) ટૂંકો રસ્તો અપનાવવો હોય તો દરેક કોલેજનો ગુજરાતી વિભાગ સ્વેચ્છાએ યા તો કોઈ ચોક્કસ પ્રકારની ઊભી કરાયેલી યોજના હેઠળ પોતાની જ કોલેજના આ પ્રકારના અધ્યાપકો માટેનો અભિશિક્ષણ વર્ગ ચલાવે. આ વર્ગોમાં પદ્ધતિ મૂલ્યાંકનલક્ષી ન હોય પણ વસ્તુલક્ષી કે વર્ણનલક્ષી હોય એ વધુ ઈચ્છનીય છે તો જ પરિણામ સંતોષકારક આવી શકે.
- (૮) છેલ્લે સ્નાતક કક્ષાએ ગુજરાતી સાહિત્યનો જે અભ્યાસક્રમ ત્રણ વર્ષ દરમ્યાન કુલ અગિયાર પ્રશ્નપત્રોમાં શીખવાય છે એમાં અને અનુસ્નાતકકક્ષાએ ગુજરાતીનો અભ્યાસક્રમ શીખનાર છે એમાં કયાંય ભાષાશિક્ષણની જોગવાઈ નથી. કોઈ એક સ્તરે અથવા કેટલેક સ્તરે અથવા બધા સ્તરે ભાષાશિક્ષણની જોગવાઈ કરી હોય તો ભવિષ્યનો ગુજરાતીનો અધ્યાપક ભાષાશિક્ષણનું કાર્ય સહેલાઈથી કરી શકે.

આમ, માત્ર ફરજિયાત ગુજરાતીનો અભ્યાસક્રમ દાખલ કરવાથી કશું વળે નહિ, પણ અભ્યાસક્રમ અંગેનું માળખું વિષય સુસંગત ઘડવું પડશે. એને સમાંતર, અન્યપૂરક સામગ્રી પૂરી પાડવી પડશે. ભાષા શીખવનાર અધ્યાપકોની તેમજ ભાષાવિચારના વિષયોના અધ્યાપકોની તાલીમનું પણ વિચારવું પડશે. આમ કરવામાં બધી યુનિવર્સિટીઓએ સંયુક્ત પ્રયત્ન આદરવો પડશે, સાથે સાથે ગુજરાતી સાહિત્ય અકાદમી, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, ભાષાનિયામકશ્રીની કચેરીએ પણ સંયુક્ત પ્રયત્નો કરવા પડશે. તો જ ગુજરાતી ભાષા માધ્યમ તરીકેની ક્ષમતા અંગેનું ઉજ્જવળ ભવિષ્ય રચી શકાશે.

રાજશેખરનો સમાલોચન-આદર્શ

આપણા અલંકારશાસ્ત્રીઓએ કવિની, કાવ્યવ્યાપાર પરત્વેની માનસચિકિત્સા બહુ ઓછી કરી છે. અભ્યાસ, નિપુણતા કે પ્રતિભાના અછડતા સંસ્પર્શો સિવાય કવિચિત્તની સર્જનપ્રક્રિયાનું પૃથક્કરણ એ લોકો પાસેથી મળતું નથી. તો બીજે પક્ષે પ્રેક્ષક કે ભાવકને કોઈ ઉત્તમ કલાકૃતિ કઈ રીતે અસર કરી શકે છે, એ ભોજકત્વ-વ્યાપારના પ્રશ્નને આપણા આલંકારિકોએ માર્મિક રીતે ઉકેલ્યો છે; જ્યારે રાજશેખર જેવા ગંભીર મીમાંસકે તો ભાવકશ્રેષ્ઠ સમાલોચકનું સારું એવું બહુમાન કર્યું છે:

સન્તિ પુસ્તકવિન્યસ્તા: કાવ્યબન્ધા: ગૃહે ગૃહે ।

દ્વિત્રાસ્તુ ભાવકમન:શિલાપટ્નિકુટ્ટિતા: ॥

ભાવકશ્રેષ્ઠ સમાલોચક ગમે તેવા નિર્માલ્ય સર્જનથી આનંદ પામતો નથી. ઘર ઘરમાં પુસ્તકોનાં પાનાં પર લખેલા અનેક કાવ્યબંધ રખડતા હશે, પણ એની હૃદયશિલા પર તો બે કે ત્રણ ગણ્યાંગાંઠ્યાં કાવ્યો જ કોતરાય. પરંતુ આવા સમાલોચક થવા સારુ રાજશેખર શરતો પણ એટલી જ આકરી મૂકી છે.

રાજશેખર કહે છે : તાવુભાવપિ શક્તિમુદ્ભાસયત: । ... શક્તસ્ય પ્રતિભાતિ । સમાધિ અને અભ્યાસ જ શક્તિનું નિર્માણ કરે છે; અને એવી શક્તિથી જે સંપન્ન છે તેમાં જ પ્રતિભા પણ વિસ્ફુરે છે. આ પ્રતિભાને, રાજશેખર, ભાવયિત્રી અને કારયિત્રી એમ બે પ્રકારે ઓળખાવે છે – સા ચ દ્વિધા કારયિત્રી ભાવયિત્રી ચ । એટલે કે સમાધિ અને અભ્યાસની ઉભયશક્તિમાંથી જેમ કવિપ્રતિભા વિસ્ફુરે છે, તેમ જ વિવેચનપ્રતિભા વિસ્ફુરે છે. સમાધિ અને અભ્યાસ, જેમ સર્જનમાં, તેમ ભાવનમાં અનિવાર્ય છે. કારયિત્રી પ્રતિભાએ જે શબ્દસમૂહ, જે અર્થગૌરવ, જે અલંકારતંત્ર, જે ઉક્તિભંગીઓ કવિની ભીતર સર્જ્યાં, તે સર્વનું ભાવયિત્રી પ્રતિભાએ ભાવન કરવાનું છે. તેથી તો વ્યાખ્યા આપતાં આપણો આલંકારિક કહે છે કે યા શબ્દગ્રામમર્થસાર્થમલઙ્કારતન્ત્રમુક્તિમાર્ગમન્યદપિ તથાવિધમધિહૃદયં પ્રતિભાસયતિ સા પ્રતિભા । સમાલોચકની આ પ્રતિભા વિના કવિપ્રતિભા અસફલ છે – ભાવકસ્યોપકુર્વાણા ભાવયિત્રી । સા હિ કવે: શ્રમમભિપ્રાયં ચ ભાવયતિ । તયા ખલુ ફલિત: કવેર્વ્યાપારતરુરન્યથા સોઽવકેશી સ્યાત્ । કોઈપણ કલાકૃતિને સફલ થવા માટે સમાલોચકની અનિવાર્યતા આવશ્યક છે. ઉત્તમ કલાકૃતિ ઉત્તમ આલોચક પાસે જ્યાં સુધી ન પહોંચે ત્યાં સુધી એ કલાકૃતિનું કોઈ મૂલ્ય નથી :

કાવ્યેન કિં કવેસ્તસ્ય તન્મનોમાત્રવૃત્તિના ।

નીયન્તે ભાવકૈર્યસ્ય ન નિબન્ધો દિશો દશ ॥

સમાલોચકોએ જેને દશ દિશામાં વહેતું નથી મૂક્યું એવા મનમાં જ માત્ર રચાઈને રહી ગયેલાં કાવ્યોનો અર્થ શો?

પણ પ્રશ્ન એ થાય કે શું બધા જ સમાલોચકો આવી પ્રતિભાવાળા હોય છે? ખુદ રાજશેખર પોતે જ કહે છે કે અભિયોગે સમાનેહપિ વિચિત્રો યદયં ક્રમઃ । સમાલોચકો અનેક પ્રકારના હોય છે. એક જ કાવ્યના વિધવિધ ભાવક્રમ તેઓ જુએ છે. એમાં વળી કેટલાક રાગથી પ્રેરાઈને લખતા હોય છે, કેટલાક દ્વેષથી વાંચતા હોય છે, કેટલાક પૂર્વગ્રહથી મુક્ત રહી શકતા નથી, કેટલાક ગમે તેવી નકામી કૃતિથી પણ રાજી રાજી થઈ જાય છે, તો વળી કેટલાક ગમે તેવી સુંદર કલાકૃતિ હાથમાં આવી પડે છતાં એમનું રૂંવાડું પણ ફરકાવતા નથી. આથી જ રાજશેખરે સમાલોચકના ચાર પ્રકાર દર્શાવ્યા છે. એક છે અરોચકી; ગમે તેટલી સુંદર કલાકૃતિ એની પાસે આવે, છતાં ક્યારેય પ્રસન્ન ન થનારો. બીજો છે સતૃણાભ્યવહારી; બધું જ હજમ કરી જાય. જે આવે તે એને ખપે. ત્રીજો છે મત્સરી; પોતાના અભિગ્રહોથી ક્યારેય પણ મુક્ત ન થનારો. પણ રાજશેખર જેને આદર્શ સમાલોચક ગણે છે એ તો ચોથો સમાલોચક છે. એ છે તત્ત્વાભિનિવેશી; આ સમાલોચક જ નિષ્પક્ષ અને નીડર હોઈ શકે. રાગ-દ્વેષ, ગુણ-દોષ, અંગત અભિગ્રહો – આ સર્વથી ઊંચે ઊઠી એ માત્ર કલાકૃતિના તત્ત્વમાં જ પ્રવેશ કરે છે. એટલે જ કહ્યું છે કે તત્ત્વભિનિવેશી તુ મધ્યેસહસ્રં યદ્યેકઃ । હજારોમાં એક આવો તત્ત્વાભિનિવેશી સમાલોચક જવલ્લે જ નીકળી આવે.

શબ્દાનાં વિવિનક્તિ ગુમ્ફનવિધીનામોદતે સૂક્તિભિઃ ।

સાન્દ્રં લેદિ રસામૃતં વિચિનુતે તાત્પર્યમુદ્રાં ચ યઃ ॥

આ સમાલોચક શબ્દોની રચનાવિધિનું યોગ્ય વિવેચન કરે છે, અનોખી ભંગીઓથી આનંદ પામે છે, કાવ્યમાં સઘન રસામૃતનું પાન કરે છે, ને રચનાનું ગૂઢ તાત્પર્ય ખોળી કાઢે છે. પણ તે શુષ્ક ગણિતશાસ્ત્રીની પેઠે નહિ. રાજશેખરને મન કવિ અને સમાલોચક જુદા નથી – કઃ પુનરનયોભેદો યત્કવિર્ભાવયતિ, ભાવકશ્ચ કવિઃ । ને ભેદ હોય તોપણ કેવો ભેદ છે :

કશ્ચિદ્વાચં રચયિતુમલં શ્રોતુમેવાડપરસ્તાં
કલ્યાણી તે મતિરુભયથા વિસ્મયં નસ્તનોતિ ।

નહ્યેકસ્મિન્નતિશયવતાં સન્નિપાતો ગુણાના-
મેકઃ સૂતે કનકમુપલસ્તત્પરીક્ષાક્ષમોડન્યઃ ॥

કવિ વાણી પ્રયોજવામાં કુશળ છે, તો સમાલોચક એને સાંભળવામાં કુશળ છે. બંનેની આ પ્રકારની બુદ્ધિ આશ્ચર્યજનક છે. એકમાં અનેક ગુણોનો સમન્વય કઠિન છે. એક

શાલિગ્રામ પથ્થર સુવર્ણ નીપજાવે છે, તો બીજો પથ્થર એની પરખ કરે છે. આમ આપણા આલંકારિકને મતે સમાલોચકનું કાર્ય કવિને નિપુણતાથી, કુશળતાથી સાંભળવાનું છે, સમાલોચકની ધીરજ, એનો રસાસ્વાદનો અધિકાર, એની ચિત્તની એકાગ્રતા, એનો અભ્યાસ – આ બધું જ એમાં અધ્યાહત છે. રાજશેખરે એની ‘કાવ્યમીમાંસા’માં રજૂ કરેલો સમાલોચકનો આ આદર્શ કોઈપણ કલાકૃતિના મૂલ્યાંકન માટે આપણને સજાગ કરી જાય છે.

હંસપદિકાના ગીત પરત્વે થોડીક ચર્ચા

૧૯૬૧ના 'બુદ્ધિપ્રકાશ'ના 'મહાકવિ કાલિદાસ જયંતી વિશેષાંક'માં શ્રી વસંત જી. પંડ્યાની હંસપદિકાના ગીત પરત્વેની ચર્ચા મૌલિક અને સ્તુત્ય છે. શ્રી રાઘવ ભટ્ટ, ડૉ. જી. કે. ભટ્ટ અને શ્રી ટાગોર આ ત્રણેના મતોનું ખંડન કરી, એમણે 'હંસપદિકાના ગીત'ને સ્વતંત્ર રીતે સમજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે, પરંતુ એમની વિચારણાના મૂળમાં જ એક-બે દોષો એવા રહી ગયા છે, જે એમના મતનો સ્વીકાર કરતાં અટકાવે છે.

(૧) શ્રી વસંત પંડ્યા 'હંસપદિકાના ગીત'માં માત્ર ગીતને જ નહિ, પણ 'હંસપદિકા'ને પણ પ્રતીક માને છે. તેઓશ્રી કહે છે :

'શકુંતલની ટાગોરથી કે એ પૂર્વે રાઘવ ભટ્ટથી શરૂ થયેલ અને અત્યાર સુધી ચાલી આવેલી સમીક્ષા પરંપરાએ માની લીધું છે તેમ 'હંસપદિકા' દુષ્યંતની ઉપેક્ષિત કોઈ ઈતર પ્રિયા નથી; પરંતુ હંસપદિકા એ હંસના જેવું સાલસગમન જેનું છે તે શકુંતલાની-સ્વયં શકુંતલાની જ - કવિએ ઊભી કરેલ કલ્પનામૂર્તિ છે.'

ને ત્યાર પછી આગળ જતાં ઉમેરે છે :

'આમ હૈયા અને દેહના ભાર તળે બહુ ધીમે ધીમે ડગલાં માંડતી અને ક્ષણ બે ક્ષણ પછી જ દુષ્યંતના દરબારમાં આવી પહોંચનારી તાપસકન્યા માટે હંસપદિકા જેવું સાર્થક પ્રતીક કે સંજ્ઞા યોજીને કવિ પોતાનું ઔચિત્ય-પ્રભુત્વ જાળવી રાખે છે.'

બીજું વિધાન જોતાં પ્રશ્ન થાય કે 'હૈયા અને દેહના ભાર તળે ધીમે ધીમે ડગ માંડતી' શકુંતલા માટે હંસપદિકા જેવું પ્રતીક હોઈ શકે ખરું? હંસગમનમાં તો અલસતા અને મંથરગતિ કરતાં ચંચલતા અને ચારુતા વિશેષ સ્ફુટ થાય છે. શોકગુરુ, અભિવ્યક્તસત્ત્વલક્ષણા અને ચિંતાવ્યાકુલ શકુંતલાને તો પછી હંસપદિકા કઈ રીતે કહેવાય? લેખકે શકુંતલાનું જે ચિત્ર દોર્યું છે, એ ચિત્ર સાથે અને હંસગમન સાથે કોઈ મેળ ખાય એમ નથી. સંસ્કૃત સાહિત્યની હંસગામિની સુંદરીઓ એના શોકને, એના ભારને કે એની ચિંતાને પ્રત્યક્ષ નથી કરતી, પણ એની વિવશતા, ચંચલતા અને કામોત્સાહને પ્રત્યક્ષ કરે છે. આમ, લેખકે જે પ્રતીક પર પોતાની સમગ્ર દલીલોની ઈમારત ઊભી કરી છે, એ પ્રતીક જ સ્વીકારી શકાય તેવું નથી. એમના આ પ્રતીકને સ્વીકારતાં બીજી પણ એક મુશ્કેલી નડે છે. પાંચમા અંકમાં દુષ્યંત સપ્રયોજન વિદૂષકને દૂર રાખવા ઇચ્છે છે :

દુષ્યન્ત - સર્ખે માઢવ્ય, મદ્વચનાદુચ્યતાં હંસપદિકા ।

(સખે માઢવ્ય, મારું નામ દઈને હંસપદિકાને કહી આવ) ત્યારે વિદૂષક કહે છે.

વિદૂષક: – भौ वयस्य गृहोतस्य तया परकीयैर्हस्तैः शिखण्डके ।

ताडघमानस्याप्यरसा वीतरागस्पेय नास्तीदानी से मोक्षः ।

(પણ વયસ્ય, એ મારી ચોટલી પારકે હાથે ઝલાવશે, તેમાંથી મારો તો અપ્સરાએ પકડેલા તાપસની માફક મોક્ષ જ થવાનો નહિ. બ. ક. ઠા.) જો હંસપદિકાને કોઈ પાત્ર ન માનવાને બદલે, લેખકે કહ્યું છે તેમ, પ્રતીક માનીએ તો વિદૂષકની આ ઉક્તિ સાથે પ્રતીકની ઘડ કેટલે અંશે બેસી શકે? વિદૂષકની આ ઉક્તિની બાબતમાં લેખકે બિલકુલ મૌન સેવ્યું છે.

- (૨) દુષ્યંતના સ્વભાવમાં જ શાપનું બીજ રહેલું છે, તેથી હંસપદિકાના ગીત દ્વારા એક છિદ્ર પ્રત્યક્ષ કરી કવિ પ્રેક્ષકોને એની તરફ સાનુકૂળ બનાવે છે, એવો ટાગોરનો મત છે. આ મતનું ખંડન કરતાં લેખક પૂછે છે :

‘આ ગીત દ્વારા કવિને નાયકની નિર્બળતાનું, પ્રણયમાંની એની નૈતિક શિથિલતાનું જો સૂચન કરવું હતું તો પછી શા માટે આ પછીના દૃશ્યમાં દુષ્યંતની સબળતાનું, એની નિઃસ્વાર્થ કર્તવ્યનિષ્ઠાનું તથા ધર્મપ્રિયતાનું લાંબું, ઘેરું ચોટદાર અને કાળજીભર્યું વર્ણન અને નિરૂપણ કરવાની જહેમત ઉઠાવી હશે? ...દુષ્યંતના ગુણોનો આવડો મોટો પુંજ, આટલી પ્રશંસા શું કેવળ શોભાનાં જ હશે?’

લેખક માને છે કે દુર્વાસાના અભિશાપ પાછળનો કવિનો નાટ્યગત હેતુ શાકુંતલના નાયકના ચારિત્ર્યમાં જે આદંત ઉજ્જવલતા કવિએ અર્પી છે તેને અખંડ રાખવાનો છે.

સાચી હકીકત એ છે કે કાલિદાસનો કોઈપણ નાયક ‘આદંત ઉજ્જવલ’ નથી. કાલિદાસના નાયકો, ભવભૂતિના નાયકોની પેઠે, એક પત્ની વ્રતના આગ્રહી નથી. કાલિદાસનાં ત્રણે નાટકોના નાયકો પ્રગલ્ભ પ્રણયીઓ છે, લગભગ પાંત્રીસેકની વય વિતાવી ગયેલા, પ્રેમના રૂઢ થઈ ગયેલા દક્ષિણ નાયકો છે. માલવિકા માટે ફાંફાં મારતો અગ્નિમિત્ર, ઉર્વશી માટે ઝાવાં નાખતો પુરુરવા કે શકુંતલાને ભોળવતો દુષ્યંત – આ ત્રણમાં ઝાઝો ફેર નથી. આ દરેકની એકથી વધારે રાણીઓ અંતઃપુરમાં હયાત છે, પણ આવા ચંચલ નાયકોને કવિ તાવણીમાંથી પસાર કરી સ્થિર કરે છે. ઉન્મત્ત બનીને પીડા અનુભવતો પુરુરવા કે અભિજ્ઞાન થતાં સંતપ્ત બની ઊઠેલો દુષ્યંત જ વિલાસમાંથી પ્રેમની પરમ અનુભૂતિએ પહોંચી શકે છે. આથી કવિએ જો એવું છિદ્ર દુષ્યંતના પાત્રમાં રાખ્યું હોય, તો તેથી દુષ્યંતના પાત્રને હાનિ નથી પહોંચતી, બલ્કે એ પાત્ર વિશેષ માનવીય હોઈ, એને ઊર્ધ્વતર ઊઠવું જોઈ શકાય છે. કવિએ ‘વિકમોર્યશીય’માં પણ વિદ્યાધરી ઉદયવતીનો પ્રસંગ ક્યાં નથી યોજ્યો? દુષ્યંત શું કે પુરુરવા શું, કવિએ પોતાના નાયકોને, ચંચલતાના એક દોષ સિવાય, બીજા સર્વ ગુણોથી સંપન્ન રાખ્યા છે. પુરુરવાને પણ દેવોનો પ્રિય,

પરાક્રમી અને ચંદ્રવંશી કહી કવિએ ક્યાં નથી ઓળખાવ્યો? ચારિત્ર્યના આ એક દોષથી પોતાના નાયકોને મુક્ત કરવા તો કવિએ નાટકોમાં કલાજાળ ગૂંથી છે.

આમ, હંસપદ્ધિકાના પ્રતીકની અયથાર્થતા અને દુષ્યંતના ચારિત્ર્યમાં રહેલી 'આદ્યંત ઉજ્જવલતા'ની કવિવિરુદ્ધ સંભાવનાને કારણે ઉપરનો મત, આકર્ષક હોવા છતાં, ફરીથી વિચારવો ઘટે.

સર્જક-પ્રતિભા

રસાર્દ્ર વાદળ જેવા સહૃદયના ચિત્તફલક પર, રૂપ, અને રંગભર્યું કવિસૃષ્ટિનું જે મેઘધનુષ્ય અંકાય છે, તે બધું પેલી કવિપ્રતિભાના તેજસ્વી કિરણને આભારી છે. બીજા વિના વૃક્ષ ન હોઈ શકે, તેમ કવિપ્રતિભા વિના કવિસૃષ્ટિનો પ્રાદુર્ભાવ અશક્ય છે. આપણા સંસ્કૃત આલંકારિકોએ પણ તેથી જ કાવ્યનિર્માણમાં પ્રતિભાને સ્વીકારી છે, પણ બધા જ આલંકારિકો પ્રતિભા પર સરખો ભાર મૂકતા નથી. કેટલાક માત્ર પ્રતિભા પર જ ભાર મૂકે છે, તો કેટલાક પ્રતિભા વિના પણ કાવ્યનું નિર્માણ થઈ શકે છે, એ જાતનો ઐકાંતિક મત રજૂ કરે છે. એટલું જ નહિ, પણ પ્રતિભા વિશેના ખ્યાલોમાં પણ બધા એકમત નથી. ભિન્ન ભિન્ન આલંકારિકો પ્રતિભાને ભિન્ન ભિન્ન અર્થમાં ઘટાવે છે.

ભામહ કાવ્યહેતુ તરીકે કવિની પ્રતિભા, કાવ્યવિદની ઉપાસના અને અન્ય કાવ્યસાહિત્યનું અવલોકન : આ ત્રણને સ્વીકારે છે. દંડી આ જ હેતુઓને પોતાની રીતે સમજાવે છે. એ કહે છે :

નૈસર્ગિકી ચ પ્રતિભા, શ્રુતં ચ બહુ નિર્મલમ્ ।

અમન્દશ્ચાભિયોગોઽસ્યાઃ કારણં કાવ્યસંપદઃ ॥

રુદ્રટ પણ જ્યારે કહે છે કે ‘ત્રિતયમિદં વ્યાપ્રિયતે શક્તિવ્યુત્પત્તિરભ્યાસઃ ।’ ત્યારે એને આ ત્રણ હેતુઓ જ માન્ય છે. રાજશેખર આ ત્રણ હેતુ ઉપરાંત શરીરસ્વાસ્થ્ય, ભક્તિ, વિદ્વત્કથા, સ્મૃતિદૃઢતા અને અનિર્વેદને ઉમેરે છે. મમ્મટની કારિકામાં આ બધાનો સુભગ સમન્વય જોઈ શકાય છે :

શક્તિર્નિપુણતા લોકશાસ્ત્રકાવ્યાદ્યવેક્ષણાત્ ।

કાવ્યજ્ઞશિક્ષયાભ્યાસ ઇતિ હેતુસ્તદુદ્ભવે ॥

પણ એક કારિકામાં આ રીતે સમન્વય દાખવતો મમ્મટ બીજી જગ્યાએ એમ પણ કહે છે: ‘શક્તિઃ કવિત્વબીજરૂપઃ સંસ્કારવિશેષઃ, યાં વિનાકાવ્યં ન પ્રસરેત્, પ્રસૂતં વા ઉપહસનીયં સ્યાત્ ।’ પ્રતિભા પર મમ્મટે મૂકેલો ભાર અહીં સ્પષ્ટ વર્તાય છે; છતાં મમ્મટ અભ્યાસ અને નિપુણતાને અવગણતો નથી. બલ્કે કાવ્યનિર્માણમાં એ એટલાં જ અનિવાર્ય છે, એમ સૂચવે છે : ‘ઇતિ ત્રયસમુદિતાઃ ન તુ વ્યસ્તાઃ, તસ્ય કાવ્યસ્યોદ્ભવે નિર્માણે સમુલ્લાસે ચ હેતુઃ, ન તુ હેતવઃ ।’ બીજામાંથી વૃક્ષ, પલ્લવ-ફળ - ફળથી લચી રહે છે ને એક સમગ્રતા ધારણ કરે છે, તેમાં જેટલું મહત્ત્વ છે, તેટલું જ મહત્ત્વ ખાતર - જલ - સિંચન - રવિતેજનું છે. પહેલા વિના બીજું નિરર્થક છે, બીજા વિના પહેલું અસફલ છે. મમ્મટની પેઠે હેમચંદ્રાચાર્યે અને વાગ્ભટે પ્રતિભા પર વિશેષ ભાર મૂકવા છતાં અન્ય હેતુઓને

સંમાન્યા છે. હેમચંદ્રાચાર્ય કહે છે : ‘પ્રતિભા અસ્ય હેતુઃ । વ્યુત્પત્ત્યભ્યાસાભ્યાં સંસ્કાર્યા ।’ અહીં પ્રતિભાને હેતુ તરીકે સ્વીકારી છે; પણ તે વ્યુત્પત્તિ અને અભ્યાસથી સંસ્કારાયેલી પ્રતિભાને જ. એ જ પ્રમાણે વાગ્બટ પણ ‘વ્યુત્પત્ત્યભ્યાસસંસ્કૃતા પ્રતિભા અસ્ય હેતુઃ ।’ કહી વ્યુત્પત્તિ અને અભ્યાસથી સુસંસ્કૃત પ્રતિભાને જ હેતુ તરીકે ઓળખાવે છે. પણ રુદ્રટ અને જગન્નાથ – આ બે આલંકારિકો ઐકાંતિક મત ધરાવતા હોય એવું લાગે છે. રુદ્રટ પ્રતિભાનાં બે સ્વરૂપ જુએ છે : સહજા અને ઉત્પાદ્યા; અને પ્રતિભા વિના પણ અભ્યાસ તથા નિપુણતાથી કાવ્યનું સર્જન પ્રયત્નપૂર્વક થઈ શકે, એવો મત રજૂ કરે છે.

न विद्यते यद्यपि पूर्ववासनागुणानुबन्धि प्रतिभानमद्भूतम् ।
श्रुतेन यत्नेन च वागुपासिता ध्रुवं करोत्येव कमप्यनुग्रहम् ॥

જ્યારે જગન્નાથ પ્રતિભા જ કેવલ કાવ્યનો હેતુ હોઈ શકે; અભ્યાસ અને નિપુણતા ન હોવા છતાં પણ પ્રતિભા દ્વારા કાવ્યનું સર્જન થઈ શકે છે, એવો પોતાનો અભિપ્રાય વ્યક્ત કરે છે. આ ઐકાંતિક અભિપ્રાયોમાં વજૂદ નથી, એવું નથી. પ્રતિભા સ્વલ્પ, છતાં પ્રયત્નપૂર્વક અભ્યાસ અને નિપુણતા દ્વારા લખાયેલી ઘણી રચનાઓ, આ વાતનું સમર્થન કરે છે, અલબત્ત, એ પ્રકારની રચનાઓને ઉત્તમ પ્રકારની ન કહી શકાય. એ જ પ્રમાણે માત્ર પ્રતિભાથી કૃતિઓનું નિર્માણ કરનાર લેખકો અજાણ્યા નથી. અભ્યાસ અને નિપુણતા હોત તો એમની કૃતિઓ વિશેષ માતબર થઈ શકી હોત એવું એમને વાંચતાં પ્રતીત થયા વિના રહેતું નથી.

ત્યારે હવે એ જોવું રહ્યું કે આ રીતે જગન્નાથ જેવો અર્વાચીન આલંકારિક જે પ્રતિભા પર આટલો બધો ભાર મૂકે છે તે પ્રતિભાનું સ્વરૂપ શું છે? ક્ષેમેન્દ્ર નવનવોન્મેષશાલિની પ્રજ્ઞાને પ્રતિભા તરીકે ઓળખાવે છે, જ્યારે અભિનવગુપ્ત, અપૂર્વ વસ્તુ નિર્માણ કરવાની ક્ષમતા ધરાવતી પ્રજ્ઞાને પ્રતિભા નામ આપે છે. રુદ્રટ, અનેકધા વિસ્ફુરિત થઈ, સુસમાધિસ્થ મનમાંથી જે શક્તિને કારણે અભિધેય અકિલષ્ટ પદોમાં ઊઠે છે તેને પ્રતિભા તરીકે સ્થાપે છે. વિદ્યાધર જેને કારણે શબ્દ, અર્થ, ગુણ, અલંકારો પ્રતિભાવંતા બને છે, તેને પ્રતિભા માને છે. તો વળી જગન્નાથ કાવ્યઘટનાને અનુકૂલ શબ્દ અને અર્થની ઉપસ્થિતિ એ પ્રતિભા છે એવું વિધાન કરે છે. આ બધા મતો પરસ્પરના વિરોધી નથી, પણ પૂરક છે. પ્રતિભાવિષયક આ સર્વ ખ્યાલો લક્ષમાં રાખી એમ કહી શકાય કે નવનવોન્મેષ દ્વારા અપૂર્વ વસ્તુ નિર્માણ, એ વર્ણનીય વસ્તુની, કાવ્યઘટનાને અનુકૂલ શબ્દ અને અર્થની ઉપસ્થિતિમાં – અકિલષ્ટ પદમાં – વિશિષ્ટ મૌલિક રજૂઆત કરવાની શક્તિ તે પ્રતિભા.

આ વ્યાખ્યાને સમજીએ, એ પહેલાં, સર્જકની સર્જનપ્રક્રિયાના ત્રણ સ્તરોને સમજી લેવા આવશ્યક છે. પ્રો. ગૌરીપ્રસાદ ચૂ. ઝાલાએ, એક જગ્યાએ કલા વિશે પોતાનો મત રજૂ કરતાં કહ્યું છે કે ‘કલા એ અનુભવનો અનુભવ છે.’ પણ સર્જનપ્રક્રિયાના મૂળમાં ઊંડે ઊતરતાં એવું જણાય છે કે કલા અનુભવનો અનુભવ નથી, પણ અનુભવના અનુભવનો

અનુભવ છે. પહેલો અનુભવ લૌકિક છે, વ્યવહારનો છે. બીજો અનુભવ સર્જકના પોતાના સંવિતનો છે; જ્યારે ત્રીજો અનુભવ એ સંવિતના અનુભવની, સિસૃક્ષા દ્વારા કોઈ કલાના સ્વરૂપમાં થતી બાહ્ય અભિવ્યક્તિનો છે. પહેલા બે અનુભવો કલાકારની આંતરસૃષ્ટિની સાથે સંબંધ ધરાવે છે. છેલ્લો અનુભવ કલાકારની બાહ્યસૃષ્ટિ - અભિવ્યક્તિ - સાથે સંબંધ ધરાવે છે. સર્જકને કલા ત્યારે જ વરે છે, જ્યારે એ બે અનુભવોમાંથી પસાર થયા બાદ સફળતાપૂર્વક ત્રીજા અનુભવમાંથી પસાર થાય છે. પહેલા બે અનુભવ વગર કલાસૃષ્ટિના નિર્માણની કલ્પના, એ બીજ વિના વૃક્ષ પાંગર્યાની કલ્પના કરવા જેવી આકાશકુસુમવત્ છે, તો છેલ્લા અનુભવ વગર, કલાસૃષ્ટિના આસ્વાદની સંભાવના દાઝેલા બીજના સમી અસફલ છે. આ ત્રણે અનુભવોને સમજવા પ્રયત્ન કરીએ.

‘વાલ્મીકિ રામાયણ’માં, આશ્રમમાં આવેલા નારદમુનિને વાલ્મીકિ પૂછે છે :

કોન્વરિમન સાંપ્રતંલોકે ગુણવાન્ કશ્ચ વીર્યવાન્ ।

ધર્મજ્ઞશ્ચ કૃતજ્ઞશ્ચ સન્યવાક્યો દૃઢવ્રતઃ ॥

एतदिच्छाम्यहं श्रोतुं परं कौतुहलं हि मे ।

महर्षे त्वं समर्थोऽसि ज्ञातुमेवंविधं नरम् ॥

નારદ વાલ્મીકિને રામનો સમગ્ર વૃત્તાંત કહે છે. વૃત્તાંત સાંભળ્યા પછી શિષ્યો સહિત વાલ્મીકિ તમસાતીરે સ્નાનાર્થે જાય છે. ત્યાં કૌંચવધ જુએ છે. શિકારીને શાપે છે. એમનો શોક શ્લોકત્વ પામે છે. આ શ્લોકનો ઉદ્ગમ જોતાં વાલ્મીકિ વિચારે છે : ‘કૃત્સ્નં રામાયણં કાવ્યમીદૃશૈઃ કરવાણ્યહમ્ ।’ અને નારદ પાસેથી સાંભળેલો રામનો એ વૃત્તાંત ફરી પાછો યથાતથ સમાધિમાં અનુભવે છે:

હસિતં ભાસિતં ચૈવ ગતિર્યા યચ્ચ ચેષ્ટિતમ્ ।

તત્સર્વં ધર્મવીર્યેણ યથાવત્ સંપ્રપશ્યતિ ॥

સ્ત્રીતૃતીયેન ચ તથા યત્પ્રાપ્તં ચરતા વને ।

સત્યસન્ધેન રામેણ તત્સર્વં ચાન્વવેક્ષિતમ્ ॥

તતઃ પશ્યતિ ધર્માત્મા તત્સર્વં યોગમાસ્થિતમ્ ।

પુરા યત્તત્ર નિર્વૃત્તં પાણાવામલકં યથા ॥

તત્સર્વં તત્ત્વજ્ઞઃ દૃષ્ટ્વા ધર્મેણ ચ મહાદ્યુતિઃ ।

અભિરામસ્ય રામસ્ય ચરિત કર્તુમુદ્યતઃ ॥

સર્જનપ્રક્રિયાના ત્રણ સ્તરો અહીં સ્પષ્ટ જોઈ શકાય છે. નારદ પાસેથી એકચિત્તે વૃત્તાંત સાંભળ્યો અને અનુભવ્યો; એના સંસ્કારો જે કંઈ ચિત્તમાં દટ થયા, એ વાલ્મીકિ જેવા

સર્જકનો પહેલો અનુભવ છે; પણ એ લૌકિક વ્યવહારનો અનુભવ છે. આ અનુભવ વખતે કોઈ સર્જનની વિશિષ્ટ સંવેદના કવિને પીડતી નથી. પણ વાલ્મીકિ તમસાતીરે જાય છે, કૌંચવધ જુએ છે, એમનો શોક શ્લોકત્વ પામે છે અને પેલા દંઢ થયેલા સંસ્કારો સળવળી ઊઠે છે. જે કાંઈ પોતે સાંભળેલું, અનુભવેલું તે વાલ્મીકિ ફરી વાર તત્ત્વતઃ અનુભવે છે. આ અનુભવ વખતે જે કાંઈ જોયું છે એ જ કવિના ચિત્તમાં સળવળી ઊઠતું નથી. એ અનુભવમાં કોઈ વિશિષ્ટ દષ્ટિનો પ્રવેશ થાય છે. સંસ્કારોમાંથી કંઈકને કવિ ગાળી નાખે છે. કંઈકમાં પોતાનું વિશેષ મૂકે છે, અને એ સંસ્કારોમાંથી કલાનો એક આંતરપિંડ વાલ્મીકિના સંવિતમાં તૈયાર થાય છે. તેથી જ એ બહાર અભિવ્યક્તિ આપવા ઉદ્યત થાય છે. જો કલાના આ આંતરપિંડની કવિ કોઈ યોગ્ય કલાસ્વરૂપમાં યથાતથ આંતરતાદશી અભિવ્યક્તિ ન આપી શકે તો પેલો સંવિતનો કલાપિંડ અંદર ને અંદર નાશ પામે છે. શોક, શોકનું શ્લોકત્વ, અને એ શ્લોકત્વનું બહાર આગમ થયું, શોક:- શ્લોકત્વ-આગતઃ આ અનિવાર્ય છે.

બીજું ઉદાહરણ લઈએ. શ્રી રતિલાલ છાયાના ‘હિંડોલ’ કાવ્યસંગ્રહમાં આફ્રિકાની ભૂમિને વ્યક્ત કરતાં કાવ્યોનો ગુચ્છ ‘ધરતીનું સંગીત’ હેઠળ જોવા મળે છે. આ કવિ સંગ્રહની પ્રસ્તાવનામાં નોંધે છે :

પૂર્વ આફ્રિકાની યાત્રા કેવળ વિનોદ-પ્રવાસ રૂપે થઈ. ગયો ત્યારે ખાસ વિશેષ લખવાની ઈચ્છા કરીને ગયો જ ન હતો. પરંતુ પાંચેક વર્ષ પછી કોન્ગોમાં જ્યારે રાષ્ટ્રીય કાન્તિ થઈ અને તે પછી જે અરાજકતા વ્યાપી અને આ સુંદર, સ્વપ્નશીલ અને સમૃદ્ધ દેશ યાદવાસ્થલીને આરે આવીને ઊભો, ત્યારે પૂર્વ આફ્રિકાની પહેલાંની સ્મૃતિ ફરી સળવળી અને ધરતીનું સંગીત હેઠળ આપેલાં બાર કાવ્યો એકાદ અઠવાડિયાના ગાળામાં લખાયાં.’

આ નોંધમાં, જે વચલો સંવિતનો – કલાના આંતરપિંડનો – અનુભવ છે, તે કવિએ અધ્યાહત રાખ્યો છે. પણ એ અનુભવ વિના પાંચ પાંચ વર્ષ બાદ આ રીતે સર્જન થાય એ શક્ય જ નથી. વ્યવહારમાં થયેલા અનુભવને પોતે કંઈક વિશિષ્ટ રીતે અનુભવે છે, ત્યારે જ પાંચ પાંચ વર્ષ બાદ એને અભિવ્યક્ત કરવા કવિ મથે છે. એક વસ્તુ સાચી છે કે સર્જનપ્રક્રિયાના આ બીજા સ્તરને સંપૂર્ણ સંપ્રજ્ઞાત કે સંપૂર્ણ અસંદિગ્ધ ન કહી શકાય. આ સ્તરનો સાચો ખ્યાલ તો ખુદ કવિ કે સર્જકને પણ હોતો નથી, પણ એના અસ્તિત્વનો અસ્વીકાર પણ થઈ શકે તેમ નથી. પાંચ પાંચ વર્ષ પછી કવિની ભીતરમાં એવું કંઈક બને છે કે જે એને ટેબલ પાસે ખેંચી જઈ હાથમાં કલમ પકડાવે છે. એ કલમ ચાલે તે પહેલાં ઊતરનાર ઘાટની સ્પષ્ટ નહિ તોય અસ્પષ્ટ કલ્પના એના સંવિતમાં રમતી જ હોય છે.

શ્રી ન્ડાનાલાલ બાર બાર વર્ષ ‘પિતૃતર્પણ’ લખે એમાં, શ્રી રમણભાઈ નીલકંઠ કટકે કટકે લખીને ‘રાઈનો પર્વત’ અઢાર વર્ષે પૂરું કરે એમાં પણ આ ત્રણ અનુભવો સ્પષ્ટ જોઈ શકાય છે. હા, આ ત્રણ અનુભવો વચ્ચે સમયમર્યાદા નિશ્ચિત ન કરી શકાય. કેટલીક

વાર વ્યવહારના અનુભવ વચ્ચે અને કલાના આંતરપિંડના અનુભવ વચ્ચે બહુ જ ઓછો ગાળો હોય, એવું પણ બને. એવું પણ બને કે કલાનો આંતરપિંડ બહાર અભિવ્યક્તિ પામતો હોય, ત્યારે ત્રીજા અનુભવ વખતે એની સંપૂર્ણ કાયાપલટ પણ થઈ જાય. કદાચ ‘રાઈના પર્વત’માં બન્યું છે એવું પણ સર્જકના પક્ષે બનવા સંભવ છે કે પહેલો અનુભવ વ્યવહારગત ન હોય અને સાહિત્યગત હોય. ભવાઈના એક વેશમાંથી ‘રાઈના પર્વત’ની સામગ્રી ઊભી થાય છે. એ જ પ્રમાણે કાલિદાસના વિક્રમોર્વશીય અને ‘શાકુન્તલ’નો પહેલો અનુભવ પુરાણગત છે; જ્યારે શેક્સપિયરનાં ઘણાં નાટકોનો પહેલો અનુભવ ઇતિહાસગત છે.

આ સ્થાને હવે પ્રશ્ન એ થાય કે ત્યારે મહત્ત્વ શેમાં રહેલું છે? કવિને વ્યવહારજગતમાંથી કે બીજા પ્રદેશમાંથી પ્રાપ્ત થયેલી અપૂર્વ વસ્તુમાં કે એ વસ્તુના પુનર્નિર્માણ દ્વારા, એની સહૃદયો સમક્ષ થતી અપૂર્વ રજૂઆતમાં? આ પ્રશ્નની સાથે જ વસ્તુ અને રીતિનો પ્રશ્ન સંકળાયેલો છે. સર્જકના ત્રણ અનુભવોની અંતરગત જ એનો જવાબ છે. વ્યવહારમાંથી કે ઇતિહાસમાંથી કે ક્યાંકથી પણ સર્જક વસ્તુને ઉપાડે છે, પણ જ્યાં સુધી કોઈ વિશિષ્ટ દૃષ્ટિ પ્રવેશી, એમાંથી કલાનો એક આંતરપિંડ ઊભો ન થાય, ત્યાં સુધી એ વસ્તુની કોઈ કિંમત નથી. એથી આગળ વધીને આપણે જોઈ શકીશું કે આ રીતે કલાનો આંતરપિંડ ઘડાયા પછી પણ જો યોગ્ય સ્વરૂપમાં એની અભિવ્યક્તિ નહિ થાય તો સહૃદયો સાથેનો સંબંધ અશક્ય જ છે, જ્યારે સર્જક-ભાવકનો સંબંધ તો અવિનાભાવિ છે. કલાની સૃષ્ટિને એક છેડે સર્જક છે, બીજે છેડે ભાવક છે. આ બે છેડાઓમાંથી એકની પણ અવગણના કરીએ તો કલાનું અસ્તિત્વ જ જોખમાય. આમ, આ સર્જક-ભાવકના છેડાને સંયુક્ત કરનાર અનુભવ, એ સર્જકનો ત્રીજો અનુભવ છે. આથી સ્વાભાવિક રીતે જ રીતિ પર એટલે કે અભિવ્યક્તિ પર ભાર વિશેષ આવી જવાની સંભાવના ઊઠે. પણ એની સાથે એટલું લક્ષમાં રાખવું આવશ્યક છે કે ત્રીજા અનુભવ પર ભાર મૂકી આપણે ભાવકનું બહુમાન કરીએ તો કલાને બીજે છેડે રહેલા કવિની એમાં અવગણના થાય છે. કવિના આંતરપિંડના અનુભવ વગર કલાની એ બાહ્ય સૃષ્ટિ સંભવિત જ નથી; અને કવિનો એ આંતરપિંડ વ્યવહારગત કે ઇતિહાસગત કે કોઈપણ દ્વારા પ્રાપ્ત થયેલા વસ્તુ વગર અશક્ય છે. આ રીતે, ખરેખર તો કવિના ત્રણે અનુભવ અનુક્રમે પરસ્પરને ઉપકારક છે અને તેથી જ વસ્તુ અને રીતિ કોઈ પૃથક્ તત્ત્વો નથી, પણ પરસ્પરનાં પૂરક તત્ત્વો છે.

સર્જનપ્રક્રિયાની આ ભૂમિકાના પ્રકાશમાં હવે આપણે પ્રતિભાની વ્યાખ્યા સમજવા પ્રયત્ન કરીએ. વ્યાખ્યાને જોતાં જ એના બે વિભાગો તરત નજરે ચડે છે.

પ્રતિભા એટલે

નવનવોન્મેષ દ્વારા અપૂર્વ વસ્તુ નિર્માને એ વર્ણનીય વસ્તુની કાવ્યઘટનાને અનુકૂલ શબ્દ અને અર્થની ઉપસ્થિતિમાં – અકિલષ્ટ પદમાં વિશિષ્ટ મૌલિક રજૂઆત કરવાની શક્તિ.

રાજશેખરના ‘ભાવયિત્રી’ અને ‘કારયિત્રી’ જેવા શબ્દોને વિશિષ્ટ અર્થમાં ઘટાવી એમ કહી શકાય કે પહેલામાં સર્જકની ભાવયિત્રી પ્રતિભા છે. વ્યવહારનો અનુભવ અને કલાના આંતરપિંડનો અનુભવ એમાં અધ્યાહત છે. આ પહેલા વિભાગમાં કવિ વ્યવહારજગતમાં જે કાંઈ જોયેલું, સાંભળેલું ને અનુભવેલું છે એને ભાવન દ્વારા પોતાના સંવિતમાં પુનર્જીવિત કરે છે. બીજા વિભાગમાં કવિની કારયિત્રી પ્રતિભા છે. ભાવન દ્વારા પુનર્જીવિત કરેલી વસ્તુને સર્જક યોગ્ય માધ્યમ દ્વારા આકાર આપવા મથે છે; એની અભિવ્યક્તિ સાધવા ઇચ્છે છે.

હવે વ્યાખ્યામાંના કેટલાક શબ્દોનું અભિજ્ઞાન કરી લઈએ. વ્યાખ્યામાં રહેલો પહેલો શબ્દ ‘નવનવોન્મેષ’ શું સૂચવે છે? રુદ્ર ‘અભિધેયનું અનેકધા વિસ્ફુરણ’માં જે સૂચવ્યું છે એ જ. મેઘદૂતમાં કાલિદાસની પ્રતિભાનું આ પાસું આંખે ઊડીને વળગે એવું છે. મેઘદૂતમાં ઝાઝા પ્રસંગો નથી, પાત્રો નથી, એમાં તો વર્ણન એ જ એનું મુખ્ય અંગ છે. મેઘના માર્ગનું વર્ણન, અલકાનું વર્ણન, યક્ષગૃહનું વર્ણન, યક્ષપ્રિયાનું વર્ણન – આ બધાં વર્ણનોને અંતે, છેવટે સંદેશો આવે છે. છતાં પહેલેથી છેલ્લે સુધી મેઘદૂત કયા તત્ત્વને કારણે એની પકડ જાળવી રાખે છે? એ જમાનામાં કાલિદાસની કલ્પના આકાશમાર્ગે વિહરી, પ્રતિભાચક્ષુથી વિશિષ્ટ સ્થાનોનાં વર્ણનો આપે, એ એની કલાનો દ્યોતક અંશ છે; અને કલ્પનાનો આ વિહાર ઉત્તરમેઘમાં નથી, એટલો પૂર્વમેઘમાં છે. મેઘના માર્ગમાં અનેક નદીઓ આવે છે; છતાં આ સર્વ નદીઓનું વર્ણન કેટલું ભિન્ન અને એકબીજાથી સ્વતંત્ર છે. વિંધ્યપાદે વિશીર્ણ થતી રેવા, વિદિશાની સંનિધિમાં વહેતી ઊર્મિચંચલ વેત્રવતી, વમળોના નાભિવિલાસ દાખવતી નિર્વિન્ધ્યા, જલનું વસ્ત્ર હરાતાં ખુલ્લાં તટનિતંબથી આકર્ષતી ગંભીરા, મોતીની સેર સમી ચર્મણવતી, અંતઃશુદ્ધિ સમર્પતી સરસ્વતી અને સગરતનયની સ્વર્ગસોપાન પંકિત જેવી કનખલ નજીકની ગંગા તથા અલકાના સ્તદ્દૂકુલ સમી કૈલાસ નજીકની ગંગા : આ બધી નદીઓનાં વર્ણન નોખાં અને નૂતન છે. એકના એક અભિધેયનું એ અનેકધા થતું વિસ્ફુરણ જ મેઘદૂતના પૂર્વભાગની પકડનું મુખ્ય આકર્ષણ છે. કાલિદાસની પ્રતિભાનો નવનવોન્મેષ એમાં જોઈ શકાય છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં ‘મહાભારતના અર્થવિસ્તાર’ દ્વારા કરેલું રાજનૈતિક પૃથક્કરણ, ચંદ્રાવલિમૈયા અને સરસ્વતીચંદ્રના સંવાદ દ્વારા વ્યક્ત કરેલી પ્રીતિમીમાંસા, વિષ્ણુદાસના પાત્ર દ્વારા સિદ્ધ થતું યજ્ઞ પરત્વેનું દષ્ટિબિંદુ, ચંદ્રકાંતની પત્રધારામાંથી ઊભું થતું સમકાલીન સમાજની દુર્દશાનું ચિત્ર, સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદસુંદરીના પંચરાત્રિના સ્વપ્નપ્રદેશમાં આલોચાતો ભારતનો સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ : પોતાના ચિંતનને વિધવિધ આયોજનો દ્વારા કલાત્મક અભિવ્યક્તિ આપવા ઇચ્છતા ગોવર્ધનરામની પ્રતિભાના આ બધા ઉન્મેષો છે. પ્રતિભામાં રહેલું આ નવનવોન્મેષનું તત્ત્વ સર્જકના બીજા અનુભવનું ઘટક-તત્ત્વ છે. વ્યવહારજગતમાંથી પ્રાપ્ત થયેલી સામગ્રીમાં પ્રવેશેલી સર્જકની વિશિષ્ટ દષ્ટિમાંથી જ આ નવનવોન્મેષ જાગતો હોય છે.