પ્રકરણ – ૫

રાવજીની કવિતામાં નવીકરણ, સમાંતરતા અને વિચલન

સંસિદ્ધ કૃષિકવિ રાવજીએ ગુજરાતીનાં સાહિત્યાકાશમાં અરૂઢ અન્વયો ધૂધવતા લયહિલ્લોળ અને નવતર કલ્પનો-પ્રતિકોવાળી અપૂર્વ કાવ્યબાનીનાં ઓજ પાથર્યાં છે. એનો અકાળે અસ્ત થઇ ગયેલો સૂર્ય અસ્ત થવા છતાંય 'અંગત' નાં ૧૧૮ કાવ્યો દ્વારા હજુ આજેય સાહિત્યાકાશમાં પોતાની નવતર મુદ્રાની છાપ ઉપસાવી, પોતાની હયાતીની પ્રતીતિ કરાવી રહ્યો છે. ઉમાશંકર, સુન્દરમ, ઉશનસ, જયન્ત પાઠક, સુરેશ દલાલ આદિ જેવા સંખ્યાબંધ કાવ્યો સર્જનારા સમકાલીન કવિઓના સમયગાળામાં રાવજીનું આ સર્જન આમ તો આકાશમાં ટમટમતા નાનકડા તારલા સમું બની રહે. પણ એના કાવ્યત્વનાં ઉન્મેષ અને એની નવ્ય અભિવ્યક્તિને કારણે સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્ય માટે તે ખરા અર્થમાં ઉચ્ચાંક સિદ્ધ કરનારું કહેવું પડે એવું સર્જન બની રહે છે.

વલ્લવપુરાના જનપદમાં બાળપણ વિતાવનાર રાવજીએ કાયમી વસવાટ માટે યંત્રસંસ્કૃતિની ચહલપહલથી ધબકતા નગરને કેન્દ્ર બનાવ્યું હોવા છતાં ઉમાશંકર-નિરંજન-લાભશંકર જેવા આધુનિકોની જેમ રાવજીને નગરજીવન પોતાની તરફ આકર્ષી શક્યું નહોતું એવું એનાં કાવ્યો પરથી સતત અનુભવાય છે. અંગત જીવનનાં દુઃખ-દર્દ, પીડા, યાતના, વ્યથા અને સાથે સાથે એકલતામાંથી ઊભા થતા ખાલીપાનું ભાથું લઇને નગરમાં પ્રવેશેલો રાવજી એકસરખો ભૂતકાળ અને વર્તમાન વચ્ચે સંઘર્ષ અનુભવ્યા કરે છે. આ સંઘર્ષને જ હળવો બનાવવા માટે જાણે તે બે સમયો વચ્ચે શબ્દોનાં બખિયા ભરી રહ્યો છે ને એટલે જ એની કવિતા અન્ય આધુનિકોની જેમ સમષ્ટિચેતનાને નહીં, વ્યષ્ટિચેતનાને આવિષ્કારે છે. "હું તો માત્ર/ભૂખથી રિબાતું મારું વલ્લવપુરા ગામ"[1] કહેતો રાવજી "સૌની મોર હુંય આ ઘરમાં આવી/ધીરેથી આ ચારપાઇને સાંજ પડયે કૈં પૂછુ છું..."[2] જેવી અપેક્ષા સેવે છે, પણ અંતે તો તે અનુભવે છે માત્ર દુઃખ – પોતાની અપેક્ષા પરિપૂર્ણ ન થયાનું દુઃખ; પોતાને સુખ, ચેન, શાંતિ ન મળ્યાનું દુઃખ; પોતાને થોડુંક વધુ જીવવા ન મળ્યાનું દુઃખ ને પોતાની વાસના, કામના, ભૂખ ન સંતોષાયાનું દુઃખ. આ દુઃખ જ યાતના બનીને એને માથે સવાર થઇ જાય છે ને કહેવડાવે છે, "એકલો/ઉદ્દેશ્યહીન/વેરાનમાં/હું/દૂર વસ્તીથી ઘણે".[3] રાવજીની આ એકલતા પણ કંઇ જેવી તેવી એકલતા નથી; આ એકલતા તો ખેતરને શેઢેથી સારસીનાં ઊડી જવાથી પ્રાપ્ત થયેલી એકલતા છે; "પલમાં બાંધું પ્રીત અને હું પલમાં છાંડું"[4] – એમાંથી જન્મેલી એકલતા છે, સાવ પાસે લચેલાં બે દૂધમલ્યાં ડૂંડાની ચોપાસ છોડ થઇને ઊગી ઊઠવાની અપેક્ષા ફળીભૂત ન બનતાં અનુભવાતી એકલતા છે. આ અસહ્ય એકલતા જ એની પાસે "હું તો માત્ર/ઓરડામાં સબડતું આદિ મમી"[5], "હું તો માત્ર/ખાલીબખ નિઃસહાય ઓમ"[6] જેવા ઉદ્ગારો કઢાવે છે.

પણ આ સર્વને અંતે તો રહે માત્ર એક પ્રશ્ન : "રે શું કરું?"[૭] ને આ જ પ્રશ્ન ચોગરદમ ફુંકાતો-પડઘાતો, મરી ગયેલા વંદાને કોરી ખાતી કીડીઓની જેમ રાવજીના સમગ્ર અસ્તિત્વને ગ્રસ્યે જાય છે.

"મારા ખેતરને શેઢેથી 'લ્યા ઊડી ગઇ સારસી"[૮] એ તો જાણે રાવજી કેવી પરિસ્થિતિમાં મુકાયો છે તેની, તેના મને કરેલી કબૂલાત જ છે. સારસીના ઊડી ગયાનો વસવસો જ એ કેમેય ખાળી શકતો નથી. આ વસવસો જ એની પાસે "અમે અજાણ્યા ક્યાં લગ રૈશું? કહો તમારા ઘરમાં?"[૯], "ક્યાંથી આ ભૂખ્યા ઊંડાણો જાગ્યા?"[૧૦] જેવા પ્રશ્નો કરાવે છે. "તૃણદલમાંથી તિમિરનો આવિર્ભાવ"[૧૧] એ અનુભવે છે, "પતંગિયું આવ્યું ત્યહીં મુજને લગીર અડક્યું અને એ ફૂલ પર બેઠું"[૧૨] એનો રોમાંચ એ અનુભવે છે, શિયાળની લાળીમાં સરકતી સીમનો સરકાટ અને પીપળની ડાળીઓ પર થથરતી રાત્રિઓનો થરથરાટ એ અનુભવે છે અને તોય "લાખ કરોડો વર્ષોથી ચહેરો પથ્થરનાં ઘૂંઘટની પાછળ છૂપાવી બેઠાં માનવતી" ને એ શોધે છે, ને એકવાર નહીં, અનેકવાર પૂછે છે: "માનવતી, ઓ ક્યાં છો? ક્યાં છો?" ને કરગરે છે: "નવા ચંદ્રની કૂંપળ જેવી નજર કરો." [૧૩]

એક પ્રકારનો ઝુરાપો – અભાવમાંથી ઉદ્ભવેલો ઝુરાપો સળંગપણે જોવા મળે છે એના કાવ્યોમાં. એનો ઝુરાપો ક્ષયના વ્યાધિથી ખવાતા જતા શરીરમાં ઉદ્ભવતી તે બળવત્તર બન્યે જતી જિજીવિષાનો પરિપાક છે, અંગત જીવનમાંથી અકાળે પાલવ સેરવીને નીસરી ગયેલી પ્રેયસીને મેળવવા માટેના વલવલાટનું પરિણામ છે. વર્તમાનનો આ પ્રભાવ જ એના ભૂતકાળને વધુ સમૃધ્ધ બનાવતો રાવજી પાસે એના તમામે તમામ સંવેદનોની અભિવ્યક્તિ માટે ભૂતકાળ તરફ ને ગ્રામીણ પરિવેશ તરફ નજર દોડાવડાવે છે. નગરમાં વસતો હોવા છતાં એને માણસોની ભીડ, બસ, ટ્રેઇન, ટ્રામ, બહુમાળી મકાનો, શહેરની રગો સમા ઇલેક્ટ્રિકનાં દોરડાઓ, મોટા મોટા બજારો ને ભવ્ય-આલીશાન દુકાનો નથી દેખાતાં, એને તો દેખાય છે માત્ર વલ્લવપુરા ગામ, ને દેખાય છે ગામની સીમ, શેઢો, શિયાળની લાળી, મયૂરનું ગળું, ગાયોનું ધણ, જુવારનાં દૂધમલ ડૂંડા ને કણસલું, હરિતવરણું ખેતર ને લસલસ થતો મોલ; એને તો દેખાય છે અંતરાલનાં ગામડાની પ્રાકૃતિક સમૃધ્ધિ, ને આ સમૃધ્ધિને દીપાવતાં ગ્રામપરિવેશનાં પ્રતીક સમા તબો-તમાકુ, ઢોચકી, ઢોલિયો, ટોડલો, ગમાણનો ખીલો, પજેઠી, નળિયા, કસુંબા નેં ડાયરો, પરપોટાની ડોશી ને ગોવાળ, સારસી ને સારસજોડું, કપોતનો ફફડાટ ને રૂપાળી જલકૂકડી જ હવે તો જાણે એના ક્ષય, સેનેટોરિયમ, વ્યાધિ, ઔષધ, એકલતા, ખાલીપો, તરફડાટ તે વસવસાથી ભર્યાભર્યા વર્તમાનને હર્યોભર્યો બનાવનાર પરિબળો છે! આ પ્રાકૃતિક પરિવેશનાં સૌંદર્યાનુભવથી સભર રાવજીનું મન સૂર્યને પણ ક્યારેક 'કંકુનાં સૂરજ'[૧૪] તરીકે અનુભવે છે, તો ક્યારેક તે એ જ સૂર્યને 'છાણનાં અડાયા'[૧૫] રૂપે અવલોકે છે. ક્યારેક વળી તે ઉદ્ગારે છે : "છલકાતો પિત્તળને બેડે સૂર્ય"[૧૬] સૂર્યના કલ્પનને તે આમ ભિન્ન ભિન્ન અનેક રૂપે કલ્પે છે. એજ રીતે ચંદ્ર પણ એના સંવેદનજગતમાં ક્યારેક "પરસાળ સુંઘતો ચાંદો"[૧૭]

બનીને આવે છે, તો ક્યારેક પરંપરાઓથી સૌન્દર્યનું પ્રતીક બનેલાં ચંદ્ર માટે તે લખે છે : "લબડે શુષ્ક ચંદ્રનું પાંદ"[18]. સૂર્ય અને ચંદ્રની જેમ જ સારસી, ખેતર, અંધકાર, ઊંઘ, સીમ, તડકો જેવાં કલ્પનો પણ એની કવિતામાં વારંવાર ભિન્ન ભિન્ન સંદર્ભે પુનરાવર્તી કલ્પનો તરીકે પ્રયોજાતા જોવા મળે છે.

કાવ્યકૃતિઓમાં પ્રકૃતિની સમૃધ્ધિને શ્વસતો રાવજી ત્રાસી ગયો છે ક્ષયના વ્યાધિથી ને પગ નીચેથી પસાર થતી એક પછી એક સેનેટોરિયમોથી. આ ત્રસ્તતા જેમ જેમ વધતી જાય છે તેમ તેમ વધુ ને વધુ બળવત્તર થતી જાય છે. એની જિજીવિષાને જેમ જેમ આ જિજીવિષા વધતી જાય છે તેમ તેમ બળવત્તર બનતી જાય છે, કોઇકને પોતાનું બનાવવાની, કોઇકમાં સમાવાની ને બધું સમુળગું ભુલાવી દેવાની એની વાસના, એની ઝંખના, એની કામેચ્છા. સારસીના જવાથી આરંભાયેલી શોધ ભાવાવેગ-કામાવેગ (Passion)નાં એક પછી એક સેન્દ્રિય સંવેદનસોપાન સર કરે છે. ને એમાં ઉમેરણ કરે છે રાવજીએ રચેલા/અનુભવેલા ઇન્દ્રિયવ્યત્યયો. ઇન્દ્રિયોને વશમાં રાખવાનું જાણે હવે એના હાથમાં જ નથી! કદાચ એટલે જ એની કેટલીય રચનાઓમાં કામુકતાનો પ્રચંડ આવેગ પ્રચ્છન્ન રીતે નિરૂપાયેલો જોવા મળે છે. અને ત્યારે અશ્લીલતા કે બીભત્સતાથી મન આઘાત અનુભવતું નથી, ઊલટું, એની અભિવ્યક્તિની છટા પર આફરીન પોકારી જાય છે. "દીઠી'તી મેં કેશનદી ત્યાં – ડૂબકી એમાં મારી એના કમળ કોળતા સૂંઘ્યા'તા મેં"[19], "પ્રાણનો તરલ મૃગ સુગંધની પથારીમાં પડયો રહે!"[20], "કમખામાંની રાત ખોલી દઇ હથેલીઓથી પીધી!"[21], "મણિ ચૂસતો નાગ, નાગની ફેણ મને કૈં પાતી!/ મેશ મેં જોઇ રાતી"[22], "જમીન પર ઉપસેલાં ઝુમ્મર/જુવારનાં દૂધમી દાણમાં સૂરજ જેવું હસતાં ઝુમ્મર"[23] જેવી કાવ્યત્વ નિપજાવતા ભાષાગુણે મુગ્ધ કરતી પંક્તિઓ રાવજીની કવિતામાં લગાતાર મળતી રહે છે. એવી પંક્તિઓની ચર્ચા યથાક્રમે થશે.

રાવજીની કામનાઓના તેજી તોખારને સમજવા માટે આ આવેગયુક્ત પંક્તિઓ બહુ સૂચક બની રહે છે. આટઆટલી ઇચ્છાઓના ઘોડા દોડે છે, આટઆટલી વાસનાઓના સુંવાળા સાપ મણિ ધારણ કરવા ફૂંફાડા મારે છે ને તોય તેને કહેવું પડે છે, "પણ હું જીવતો છું એ કંઇ ઓછું છે !"[24] એક પ્રકારની ત્રસ્તતા અનુભવાય છે આ ઉદ્ગારોમાં. એ માત્ર એના કાવ્યોમાં પ્રગટેલી જ નહીં, પણ એના જીવનમાં પણ પ્રગટેલી કરુણતા છે. જીવવા મળે છે એ જ જાણે કે એના ક્ષયગ્રસ્ત દેહપિંજર માટે એક મોટું આશ્વાસન છે. એ કબૂલે છે, "હજી જીવું છું એનું કારણ છે એક/હજી શ્વાસમાં એક સંતાય પંખી"[25]. એની તમામ મથામણ એક જ ધ્યેયપ્રાપ્તિ માટેની છે. સારીયે મથામણનો અંતિમ આશય માત્ર એ જ છે કે : "મરવાનું છે કાલે ગીધને પાછું કાઢો, પાછું."[26] ને મૃત્યુરૂપી ગીધને પાછું ઠેલવાની મથામણમાંથી જ જન્મે છે રાવજીના અપ્રતિમ કાવ્યત્વની અનુભૂતિ કરાવતી પંક્તિઓ પાછળની સઘન સંવેદના. વાસનાના ઘોડાઓને

નાથવામાંથી, ઊડી ગયેલ સારસીને શોધવામાંથી ને મૃત્યુના ઓછાયાને તન-મનથી નકારવામાંથી જ અને તો આવે છે મૃત્યુના ભવ્ય ઉત્સવની અભિવ્યક્તિ ને આવે છે રાવજીની કાવ્યયાત્રાનું શિરમોર કાવ્ય હંસગીત ... 'આભાસી મૃત્યુનું ગીત'. જેટલા ભાવોના, સંવેદનોના ઉછાળા એણે નાના અમથા જીવન દરમ્યાન અનુભવ્યા તેટલા, બલ્કે તેનાથી કેટલાંય વધારે ભાષારૂપોના ઉછાળા છે એની અભિવ્યક્તિમાં, આ ભાષારૂપોની ને અભિવ્યક્તિતરાહોની વિગતે વાત કરવાનો, ઝીણવટથી તપાસ કરવાનો આશય આ પ્રકરણનાં હવે પછીના ભાગમાં સેવવામાં આવ્યો છે.

XXXXXXXX

'અંતનાં કાવ્યોમાં સમાંતરતાની પ્રયુક્તિનો વિનિયોગ કરીને રચાયેલ પંક્તિઓ બહોળા પ્રમાણમાં જોવા મળે છે. 'સ્વ.હુંશીલાલની યાદમાં'[૨૭] અને 'એન.સી.સી. પરેડ'[૨૮] જેવાં કાવ્યોમાં તો આ પ્રયુક્તિનો ભરપૂર ઉપયોગ થયો છે. સામાન્યતયા ગીતકાવ્યોમાં પંક્તિઓનાં પુનરાવર્તનની રૂઢિ દૃષ્ટિગોચર થાય છે. રાવજીએ આ રૂઢિને અનુસરીને પંક્તિઓનાં માત્ર રૂઢિગત પુનરાવર્તન ધરાવતાં ગીતકાવ્યો પણ લખ્યાં છે, તો સાથોસાથ કેટલાક ફેરફાર સાથેના પુનરાવર્તનવાળી પંક્તિઓ ધરાવતાં ગીતકાવ્યો પણ તેણે સારાએવા પ્રમાણમાં રચ્યાં છે. તેનાં આવા કાવ્યોમાં પદસંખ્યામાં ઉમેરો કે ઘટાડો ધરાવતી કે પછી વિભિન્ન શબ્દપ્રયોગ હોવા છતાં સમાન તરાહ ધરાવતી પંક્તિઓ જોવા મળે છે, શબ્દગત ભિન્નતા છતાં સમાન અર્થનું જ પુનરાવર્તન કરતી પંક્તિઓ જોવા મળે છે, તો સમાન શબ્દો હોવા છતાં વ્યસ્ત પદક્રમ સાથે પુનરાવર્તિત થતી પંક્તિઓ પણ જોવા મળે છે. શબ્દભેદ કે તરાહભેદ ન હોય પણ વિરામચિહ્નોનો ભેદ હોય ને એને કારણે માત્ર કાકુ જ બદલાતો હોય એવી પંક્તિઓ પણ આ કાવ્યોમાં રચાયેલી જોવા મળે છે.

જ્યાં હમણાં બાળક રડ્યું હતું
જ્યાં હમણાં વાસણ પડ્યું હતું.[૨૯]

આ પંક્તિદ્વયમાંથી બન્ને પંક્તિઓમાં પદક્રમ સમાન છે. પદસંખ્યા પણ સમાન છે. પ્રથમ પંક્તિમાં જે સ્થાને 'બાળક' અને 'રડ્યું' પદો ગોઠવાયાં છે તે સ્થાને દ્વિતીય પંક્તિમાં અનુક્રમે 'વાસણ' અને 'પડ્યું' પદો યોજાયા છે. આ બન્ને પદો આ પંક્તિઓનાં ચલકો છે અને એ બાબતે બન્ને પંક્તિઓ વચ્ચે વિભિન્નતા પ્રવર્તે છે. 'બાળક' અને 'વાસણ' એ બન્ને પદોમાં ધ્વનિવિન્યાસની બાબતે સામ્ય રહ્યું છે. બંનેમાં પ્રથમ ધ્વનિ 'આ' કારાન્ત છે અને બાકીનાં બન્ને ધ્વનિઓ 'અ'કારાન્ત છે. તો 'રડ્યું' અને 'પડ્યું'માં પણ પ્રથમ અક્ષરમાંનો માત્ર વ્યંજન ભિન્ન છે જ્યારે દ્વિતીય અક્ષર જોડાક્ષર અને તે પણ પાછો એકનો એક જ હોવાથી

ધ્વન્યાત્મક અનુકરણન અનુભવાય છે. આમ, આ બે પંક્તિઓ વચ્ચેનાં ભેદક તત્વોમાં પણ ધ્વનિવિન્યાસની બાબતે સામ્ય રહેલું છે. એટલે આ બન્ને પંક્તિઓને પરસ્પર સમાંતર પંક્તિઓ કહી શકાય.

આવું જ સામ્ય નીચેની કાવ્યકંડિકાઓમાં પણ પ્રવર્તે છે :

∴ સાજણ/અમીં ન તું રે ધાર્યું !
સાજણ/અમીં ન તું આ ધાર્યું ![30]

∴ ચોતરફ સૂર્ય ઊગ્યા કરે
ચોતરફ સૂર્ય નાહ્યા કરે.[31]

∴ પ્હેલ રે વ્હેલેરાં કંકુપગલાં ઉંબર પરથી અમને જડયાં .
પ્હેલ રે વ્હેલેરાં કંકુપગલાં ઉંબર પર ખીલે જડયાં ![32]

∴ સ્વર્ગમાં સૂર્ય નથી અત્યારે
સ્વર્ગમાં રાત નથી અત્યારે.[33]

આ પંક્તિયુગ્મોમાંના દરેકની બન્ને પંક્તિઓમાં પદસંખ્યાગત અને સંરચનાગત સામ્ય પ્રવર્તે છે, પણ એક શબ્દના ફેરફાર સાથે પંક્તિ પુનરાવર્તિત થાય છે.

માખીથી ઢંકાયું બંગાળ
માખીથી ઢાંક્યું હિન્દુસ્તાન.[34]

આ પંક્તિદ્વયમાંની બન્ને પંક્તિઓમાં પદસંખ્યાગત, પદક્રમગત અને પદગત સામ્ય છે, પણ બન્ને પંક્તિઓની સંરચનાગત તરાહ ભિન્ન છે. પ્રથમ પંક્તિમાં કર્મણિ પ્રયોગ છે તો દ્વિતીય પંક્તિમાં કર્તરિ પ્રયોગ છે. કર્મણિ પ્રયોગમાં કર્તા વ્યક્ત થયો છે, જ્યારે કર્તરિ પ્રયોગમાં કર્તા વ્યક્ત થયો નથી. કર્મણિ પ્રયોગમાં જે કર્તા છે તે કર્તરિ પ્રયોગવાળાં વાક્યમાં કરણ/સાધન છે. "ઢંકાયું" અને "ઢાંક્યું" બન્ને પદો એક જ ક્રિયાપદ "ઢાંકવું"નાં બે અલગ અલગ રૂપો છે. એ જ રીતે "બંગાળ" અને "હિન્દુસ્તાન" એ બે પદો પણ સંજ્ઞાવાચક નામના પ્રકારનાં પદો છે. એ બન્ને વચ્ચે શબ્દગત અસમાનતા હોવા છતાં બન્ને સ્થળવાચક નામ છે. આ બન્ને પંક્તિઓમાંની સમાન-અસમાન તત્વોની ને ચલક-અચલકોની આવી ભાત જ આ પંક્તિઓને સમાંતર પંક્તિઓ બનાવે છે.

નીચેની પંક્તિઓમાં કવિએ પ્રથમ પંક્તિનું પુનરાવર્તન તો કર્યું છે પણ પુનરા ત્ત પંક્તિમાં એક શબ્દનું ઉમેરણ કર્યું છે :

મારી પાસે માટી પણ નથી
મારા બાપની પાસે માટી પણ નથી.[૩૫]

અહીં કવિએ પ્રથમ પંક્તિની જ સંરચનાગત તરાહનું દ્વિતીય પંક્તિમાં કતાભેદે પુનરાવર્તન કર્યું છે. આ બન્ને પંક્તિઓમાં "પાસે" અવ્યયનાં સહયોગથી કતાર્થે છઠ્ઠી વિભક્તિનું રૂપ આરંભે પ્રયોજ્યું છે. પ્રથમ પંક્તિને આરંભે રહેલું "મારી" પદ પહેલો પુરુષ સર્વનામનું છઠ્ઠી વિભક્તિનું રૂપ છે. જ્યારે દ્વિતીય પંક્તિનાં આરંભમાં મુકાયેલ "મારા" પદ "બાપની" પદના વિશેષણ તરીકે પ્રયોજાયેલ છઠ્ઠી વિભક્તિનું પહેલો પુરુષ સર્વનામનું રૂપ છે. આમ, આ પંક્તિઓના "મારી" અને "મારા બાપની" – બે અંશો ચલકો છે જ્યારે "પાસે માટી પણ નથી" એ પદગુચ્છ અહીં અચલક તરીકે પ્રયોજાયું છે.

જ્યારે નીચેની પંક્તિઓમાં કંઇક અલગ રીતે શાબ્દિક ફેરફાર થયેલો જોવા મળે છે :

હું નથી ગયો તે ઉજ્જડ પરદેશ
હું નથી ગયો તે ઉજ્જડ નિર્જન દેશ.[૩૬]

આ બન્ને પંક્તિઓમાં પણ "હું નથી ગયો તે ઉજ્જડ" પદગુચ્છ અને "દેશ" શબ્દ અચલકો છે. પ્રથમ પંક્તિમાં "દેશ" ની આગળ "પર" પૂર્વપદ લાગ્યું છે. આ પૂર્વપદ લાગીને આખો સ્વતંત્ર સામાસિક શબ્દ બને છે : "પરદેશ". આ શબ્દનાં પૂર્વપદને શબ્દથી છૂટો કરીને કવિ દ્વિતીય પંક્તિમાં તેનો લોપ કરે છે અને એને સ્થાને પ્રથમ પંક્તિના પુનરાવર્તન વખતે "નિર્જન" શબ્દ મૂકે છે. કવિએ કરેલ આ ફેરફાર ને કારણે બન્ને પંક્તિઓની તરાહમાં ફરક પડી જાય છે. "પર" શબ્દ અહીં પૂર્વપદ તરીકે "દેશ" સાથે સંયોજાઇને સમાસાંગ તરીકે આવે છે. જ્યારે નિર્જન શબ્દ પોતે સામાસિકપૂર્વપદ નથી બનતો પણ "દેશ" શબ્દની આગળ મુકાતાં તેનું સ્થાન અલગ વિશેષણ તરીકેનું સિદ્ધ થાય છે. વ્યાકરણગત રીતે "પર" અને "નિર્જન" શબ્દો વિશેષણની કોટિના શબ્દો છે. આ બન્ને પંક્તિઓ વચ્ચે પદસંયોજનના સ્તરે અને પદસંખ્યાના સ્તરે વૈષમ્ય પ્રવર્તે છે.

આ બધા કરતાં કંઇક અલગ રીતે જ સમાંતરતાની પ્રયુક્તિનો વિનિયોગ થયેલો નીચેના પંક્તિગુચ્છમાં જોવા મળે છે :

મારા મડદામાંથી ખેંચી કાઢે મુજને
મારા મડદામાંથી સાવ સડેલા શહેર ખોતરી કાઢે ![૩૭]

અહીં પ્રથમ પંક્તિ અને દ્વિતીય પંક્તિનાં ક્રિયાપદો વચ્ચે શાબ્દિક અસમાનતા હોવા છતાં એ બન્ને પદો ' અર્થની દૃષ્ટિએ પરસ્પરની ખૂબ જ નજીક આવતાં પદો છે. આ બન્ને પદો આખરે તો એક વસ્તુથી બીજી વસ્તુને અલગ કરવાનો ભાવ વ્યક્ત કરે છે. અહીં પંક્તિની પદસંખ્યામાં અને પંક્તિના પદક્રમમાં પણ વૈષમ્ય જોવા મળે છે. પ્રથમ પંક્તિમાં ક્રિયાપદ પંક્તિમધ્યે આવે જ્યારે બે ખંડમાં વહેંચાયેલ દ્વિતીય પંક્તિમાં ક્રિયાપદ પંક્ત્યંતે આવે છે. પ્રથમ પંક્તિનો કવિએ એક પણ ખંડ પાડ્યો નથી, જ્યારે દ્વિતીય પંક્તિને તેમણે બે ખંડમાં વહેંચી છે. વળી, પ્રથમ પંક્તિના 'મુજને' પદને સ્થાને એના પુનરાવર્તન વખતે કવિ 'સાવ સડેલાં શહેર' પદગુચ્છ પ્રયોજે છે. આમ, અહીં બે પંક્તિઓની તરાહ વચ્ચે પણ વિભિન્નતા પ્રવર્તે છે. આમ છતાં બન્ને પંક્તિઓ વચ્ચે અર્થગત સમરૂપતા સધાતી હોવાથી આ પંક્તિઓ પરસ્પર સમાંતર પંક્તિઓ બને છે.

કવિઓને ભૂતકાળ કદીય ના હણી શકે.
કવિઓને ભૂતકાળ કદીય ના સુખ આપે![૩૮]

આ પંક્તિદ્વયમાંની પહેલી પંક્તિનાં આરંભનાં ચાર પદો બીજી પંક્તિમાં જેમનાં તેમ પુનરાવર્તિત થાય છે. જ્યારે અંતિમ પદોમાં કવિએ વૈષમ્ય ઊભું કર્યું છે. બન્ને પંક્તિઓને અંતે મુકાયેલ પદગુચ્છો વચ્ચે શબ્દગત વૈષમ્ય તો છે જ, પણ સાથોસાથ બન્ને પદગુચ્છો પરસ્પરથી વિરૂદ્ધ ભાવસ્થિતિઓનો અર્થ આપતાં હોવાથી એમાં અર્થગત વૈષમ્ય પણ પ્રવર્તે છે.

આ કાવ્યપંક્તિઓમાં જોવા મળતાં સંરચનાગત,પદસંખ્યાગત અને પદક્રમગત સામ્ય જેવું જ સામ્ય ધરાવતી નીચેની પંક્તિઓમાં ક્રિયાવિશેષણ અને ક્રિયાપદ વચ્ચે શબ્દગત અસમાનતા જોવા મળે છે.

એમાં આખડ પાખડ રવડું
એમાં સેલણ ભેલણ રઝળું.[૩૯]

મધ્યસ્થાને અલગ અલગ પદયુગ્મો હોવા છતાં એ બન્ને પદયુગ્મો દ્વિરુક્તપ્રયોગો તરીકેનો સમાનગુણ ધરાવે છે. એ જ રીતે બન્ને પંક્તિઓનાં અંતિમ પદોમાં ભિન્નતા છે, પણ તેમની વચ્ચે ધ્વન્યાત્મક અનુરણન રચાય છે. એ રીતે આ બે પંક્તિઓ પણ સમાંતર પંક્તિઓ થઇ ગણાય.

ચીન જેવું નહીં
વન જેવું મન
ટોચ જેવું નહીં
તોપ જેવું મન.[૪૦]

આ પંક્તિગુચ્છમાંની ચારેચાર પંક્તિઓ વચ્ચે પદસંખ્યાગત સામ્ય છે. દરેક પંક્તિ ત્રણ-ત્રણ દ્વિવર્ણી પદોની બનેલી છે. દરેક પંક્તિમાં પ્રથમ પદ ઉપમાનવાચક પદ છે; દ્વિતીય પદ સાદૃશ્યવાચક પદ છે. બે પદોની આ પ્રકારની સન્નિધિ પછી તૃતીય પદ તરીકે ઉપમેયની જ અપેક્ષા જન્મે. કવિ પ્રથમ પંક્તિમાં અને તૃતીય પંક્તિમાં આ અપેક્ષા સાકાર થવા દેતા નથી ને ઉપમેયને અધ્યાહાર રાખે છે. એને બદલે આ પંક્તિઓમાં તેઓ ક્રિયાપદ-અને એ પણ બન્નેમાં નકારવાચક ક્રિયાપદ – મૂકે છે. બીજી અને ચોથી પંક્તિઓમાં કવિ ભાવકની સામાન્ય અપેક્ષા મુજબ તૃતીય પદ તરીકે ઉપમેયને રજૂ કરે છે, પણ પંક્તિઓની પદસંખ્યાગત સંતુલ્યતા ધ્યાનમાં રાખીને જ જાણે કે આ બન્ને પંક્તિઓમાં ક્રિયાપદને અધ્યાહાર રાખે છે. આ યોજના દ્વારા કવિ આ ચારેય વિધિવાક્યોમાંના પ્રથમ અને તૃતીય વાક્યમાં અભાવાત્મક વિધાન કરે છે તથા દ્વિતીય અને ચતુર્થ વિધિવાક્યોમાં ભાવાત્મક વિધાન રજૂ કરે છે. એ રીતે પ્રારંભિક બે પંક્તિઓ વચ્ચે તથા અંતિમ બે પંક્તિઓ વચ્ચે વિરોધાત્મકતા સધાય છે. આ પંક્તિઓમાંના પ્રારંભિક ઉપમાનવાચક પદો વચ્ચેની ધ્વનિગત સંતુલ્યતા પણ ધ્યાનાર્હ બને છે. "ચીન" અને "વન" પદોમાં અંતિમ વર્ણ સમાન છે, ને "ટોપ" અને "તોપ" પદોમાં પણ અંતિમ વર્ણ સમાન છે. વળી, "ટોપ" અને "તોપ" પદોનાં પ્રથમ વર્ણો "ટ" અને "ત" ભાષાવૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ પરસ્પર વિનિમયક્ષમ વ્યંજનો છે. એટલે આ બન્ને પદો વચ્ચે ધ્વનિગત સંતુલ્યતા પણ સ્થપાય છે.

આ સંગ્રહમાં કેટલાંક પંક્તિગુચ્છો એવાં પણ છે જેમાં એકનાં એક પદો વ્યસ્તક્રમે પ્રયોજાયાં હોય. આવાં પંક્તિગુચ્છો આ મુજબ છે :

:: એક આવે ને જાય રે બીજું;
એક જતું ને આવતું બીજું.[૪૧]

:: મારા રાજી રે અમોને કૂવે પાણી મોકલ્યાં
અમારે ન'તું જવું ને તોય તમે ધકેલ્યાં !
કાળજકૂણા કાંટા વાગ્યા.
મારા રાજી રે અમારે ન'તું જવું ને તોય તમે ધકેલ્યાં
કૂવે પાણી ભરવા ઠેલ્યા અમને કાળજ કાંટા વાગ્યાં.[૪૨]

:: ખટક્યા ચંપલની ઉપસેલી ખીલી જેવા,
શરીરની કોઇ ખોડ સમાણા ખટક્યા.[૪૩]

:: જાળી બહાર લીમડાથા વાયુની પાંખ
જરી જરી ફડફડે
જરી જરી લીમડાથા વાયુની પાંખ જાળી થઇ
અંદર ઊંડે ઊંડે જઇ ફડફડે.[૪૪]

આ ચાર પંક્તિગુચ્છોમાંના પ્રથમ ગુચ્છમાં "આવતું" અને "જવું" એ બે ક્રિયાઓના વાચક શબ્દોનો પ્રયોગ થયો છે. પ્રથમ પંક્તિમાં એને માટે અનુક્રમે "આવે" અને "જાય" જેવો સાદા વર્તમાનકાળનાં ક્રિયારૂપનો પ્રયોગ થયો છે. જ્યારે દ્વિતીય પંક્તિમાં "આવતું" અને "જતું" જેવા વર્તમાનકૃદન્તનો પ્રયોગ કર્યો છે. પ્રથમ પંક્તિનું પુનરાવર્તન કરતી વખતે કવિએ ક્રિયાપદોનો ક્રમ બદલ્યો છે. આથી ક્રિયાનો ક્રમ પણ વ્યસ્ત થાય છે. એ અસમાનતા સિવાય આ પંક્તિગુચ્છમાં સંરચનાગત, પદસંખ્યાગત, પદક્રમગત અને શબ્દગત એકરૂપતા પ્રવર્તે છે.

બીજા ઉદાહરણની બન્ને કડીઓમાં પદક્રમને બદલે આખી ને આખી પંક્તિનાં ક્રમમાં ફેરફાર થયો છે. પ્રથમ કડીમાં જે પંક્તિ બીજા સ્થાને છે તેને દ્વિતીય કડીમાં પહેલી પંક્તિનાં ઉત્તરાર્ધમાં મૂકવામાં આવી છે.જ્યારે પ્રથમ કડીમાં જે પંક્તિખંડ પહેલી પંક્તિનાં ઉત્તરાર્ધમાં છે તેને દ્વિતીય કડીમાં એકશબ્દભેદે પુનરાવર્તિત કરતી વખતે કવિ બીજી પંક્તિનાં પૂર્વાર્ધમાં મૂકે છે.

પ્રથમ કડીમાં આ પંક્તિખંડને અંતે કવિએ "મોકલ્યાં" શબ્દ પ્રયોજ્યો છે, જ્યારે એના પુનરાવર્તન વખતે કવિ "ઠેલ્યાં" જેવો પ્રયોગ કરે છે. આ બંને પ્રયોગો વચ્ચે ધ્વનિગત અસમાનતા હોવા છતાં અર્થની બાબતમાં બન્ને વચ્ચે સામ્ય પ્રવર્તે છે.

એજ રીતે પ્રથમ કડી ત્રણ પંક્તિઓની બનાવી છે. જ્યારે દ્વિતીય કડી બે પંક્તિઓનીજ બનાવી છે. પ્રથમ કડીની ત્રીજી પંક્તિને કવિએ એક શબ્દનાં લોપ સાથે પુનરાવર્તિત કરતી વખતે બીજી પંક્તિનાં ઉત્તરાર્ધનું સ્થાન આપ્યું છે. આ પુનરાવર્તન કરતી વખતે કવિએ તેમાંથી "કૂણા" શબ્દ કાઢી નાખ્યો છે. આ શબ્દની ગેરહાજરીને કારણે પ્રથમ કડીમાંનો "કાળજાથીયે કૂણા કાંટા વાગ્યા" - નો ભાવ અહીં વ્યક્ત થતો નથી. એને બદલે કાળજે કાંટા વાગ્યાનો ભાવ વ્યક્ત થાય છે. એટલે કે પ્રથમ કડીમાં "કાળજ" શબ્દ "કાંટા" કર્મનાં વિશેષણ તરીકે આવે છે. જ્યારે દ્વિતીય કડીમાં આ જ શબ્દ અધિકરણાર્થક ક્રિયાવિશેષણનું સ્થાન ધરાવે છે. આમ આ શબ્દમાં અહીં વ્યાકરણગત અને એથી અર્થગત વૈષમ્ય પ્રવર્તે છે.

આ બન્ને કડીઓમાંની આ સામ્ય-વૈષમ્યની યોજના બન્ને કડીઓને પરસ્પર સમાંતર બનાવે છે.

ત્રીજા ઉદાહરણમાં કવિએ પ્રથમ પંક્તિને આરંભે રહેલ ક્રિયાપદને દ્વિતીય પંક્તિને અંતે સ્થાન આપ્યું છે. શબ્દગત સંદર્ભે અને વ્યાકરણગત સંદર્ભે આ પદ આ બન્ને પંક્તિઓનો અચલક છે. જ્યારે અન્ય પદો શબ્દનાં સ્તરે ચલકો બને છે. બન્ને પંક્તિઓની સંરચનાગત તરાહ સમાન, પણ વ્યસ્તક્રમવાળી છે. બંનેમાં પદસંખ્યા સમાન છે. "જેવા" અને "સમાણા" શબ્દોના ધ્વનિદેહ વચ્ચે ભિન્નત્વ હોવા છતાં અર્થની દૃષ્ટિએ બંને સમાન છે. આમ, અહીં સંરચનાગત અને અર્થગત સમાંતરતા સિદ્ધ થાય છે.

ચોથા પંક્તિયુગ્મમાં પ્રથમ પંક્તિનાં પુનરાવર્તન વખતે વ્યસ્ત પદક્રમ તો રચાય છે જ પણ સાથે સાથે કવિ અહીં શબ્દગત વૈષમ્ય પણ યોજે છે. એને કારણે અર્થગત ભિન્નતા ઊભી થાય છે. આમ છતાં તેમાં રહેલાં શાબ્દિક પુનરાવર્તનો આ પંક્તિઓને સમાંતર પંક્તિઓ બનાવે છે.

ચલક

તમારા	થૂંકથી	લાખો કરોડો રૂપિયા	ભેગા	થતા'તા
તમારા	થૂંકથી	બંગલા	બેઠાબેઠા	થતા'તા.[45]

અચલક.

આ પંક્તિઓની સંરચનાગત એકરૂપતા, પદક્રમગત એકરૂપતા અને અર્થગત સામ્ય બંને પંક્તિઓને સમાંતર પંક્તિનો મોભો આપે છે.

ઠેકી આવી
ગાયો
શિંગડીઓ પર સવારનો કૂણો સૂર્ય લઇને
ઠેકી આવી
ભેંસો
ડિલ પર માછલીની ગંધવાળું તળાવ ઓઢીને,
ઠેકી આવી
બકરીઓ
ઢેફાળી સીમ, નિર્જન રસ્તા, સૂના ચરા, એક
મોરનું પીંછું આંખમાં ભરી.[46]
(પૃ.૫૩)

આ પંક્તિગુચ્છમાં ત્રણ પંક્તિઓનું એક એમ ત્રણ અલગ અલગ જૂથ બને છે. આ ત્રણે જૂથમાં ક્રિયાપદ (ઠેકી આવી) એકનું એક જ છે. ત્રણેમાં કર્તા વિભિન્ન હોવા છતાં આ ત્રણે કર્તા પશુજગતનાં સભ્ય છે. એટલે એ બાબતમાં અહીં સામ્ય પ્રવર્તે છે. ત્રણે જૂથમાં કર્તા પછી કવિએ રીતિવાચક ક્રિયાવિશેષણ મૂક્યું છે. આ ક્રિયાવિશેષણોમાં પણ શાબ્દિક ભિન્નત્વ છે, છતાં દરેક ક્રિયાવિશેષણ જે-તે કર્તા સાથે સંકળાયેલા પરિવેશને લઇને આવે છે. એટલે ત્રણે ક્રિયાવિશેષણો વચ્ચે પરિવેશવાચકતાના ગુણની સમાનતા છે.

વળી, આ ત્રણે જૂથમાં ક્રિયાપદ – કર્તા – ક્રિયાવિશેષણ – નાં પ્રકારની ક્રમયોજના બાબતે એકરૂપતા પ્રવર્તે છે. ત્રણે જૂથનાં ક્રિયાવિશેષણો ભાવવાચક પદ, અનુવર્તી સંબંધક ભૂતકૃદન્તનું પરિવેશવાચક કર્મપદ તથા ધારણ કરવાની ક્રિયાને લગતું સંબંધક ભૂતકૃદંત પદ – એમ ત્રણ સમાન ઘટકોનાં બનેલા છે. આ ઘટકોનાં સ્થાનભેદને કારણે બે જૂથનાં ક્રિયાવિશેષણો કરતાં ત્રીજા જૂથનું ક્રિયાવિશેષણ સંરચનાગત ભિન્નતા ધરાવતું બન્યું છે. જ્યારે નીચેની પંક્તિઓમાં શબ્દગત, પદક્રમગત અને અંશતઃ પદસંખ્યાગત એકરૂપતા હોવા છતાં પંક્તિમાં મૂકાયેલાં વિરામચિહ્નોમાં ભિન્નતા હોવાથી તેમાં કાકુગત વૈષમ્ય જોવા મળે છે:

(૧) મારે જવું – જવું –
મારે જવું; જવું –
મારે જવું, જવું – પણ કોને લખું? [૪૭]

(૨) કહોને સાજણ દઃખ કેવાં સહયાં !
કહોને સાજણ દઃખ કેવાં સહયાં ?[૪૮]

કાકુગત ભિન્નતાને કારણે અહીં પંક્તિરચના પાછળની કવિની વૃત્તિમાં પણ ફરક દ્રષ્ટિગોચર થાય છે. અહીં, શબ્દ, પંક્તિગત સંરચના વગેરે અચલક બનતા હોવા છતાં વિરામચિહ્નો ચલક બને છે.

આ પાથી વંટોળ સૂરજનો
તે પાથી વાયુનાં પંખી [૪૯]

આ પંક્તિયુગ્મમાં માત્ર તરાહગત એકરૂપતા જ જોવા મળે છે. આવી અનેક પંક્તિઓ 'સ્વ.હુંશીલાલની યાદમાં'[૫૦] અને 'એન.સી.સી. પરેડ'[૫૧] કાવ્યોમાં પણ જોવા મળે છે.

આમ,રાવજીનાં આ કાવ્યોની સંખ્યા ખૂબ મર્યાદિત હોવા છતાં તેણે પ્રયોજેલી સમાંતરતાની પ્રયુક્તિમાં અનેકવિધતા રહી છે. આ વિવિધતા કવિની ભાષા પરની મજબૂત પકડની દ્યોતક બને છે. આ વૈવિધ્યસભર ભાષાયોજનાને આધારે તેણે સંવેદેલ સંવેદનની વિશિષ્ટતાઓનો ખ્યાલ પણ બૃહદ્ પરિપ્રેક્ષ્યમાં મેળવી શકાય છે. કવિની વૈવિધ્યસભર, સમૃદ્ધ, અપૂર્વ સંવેદનાસૃષ્ટિનો અંદાજ તેમણે વૈવિધ્યપૂર્વક પ્રયોજેલ સમાંતરતાની પ્રયુક્તિ દ્વારા પણ મેળવી શકાય છે.

xxxxxxxx

ગુજરાતી ભાષાની જનની સંસ્કૃત ભાષા હોઇ સંસ્કૃતમાંથી ગુજરાતીમાં આવેલા ને મૂળ સંસ્કૃત પ્રમાણેનું જ રૂપ ધરાવતા અનેક શબ્દો ગુજરાતી ભાષાનાં શબ્દભંડોળમાં સ્થાન પામ્યાં છે. સંસ્કૃત ભાષાનાં આવા તત્સમ શબ્દો ઉપરાંત,

સંસ્કૃતમાંથી પ્રાકૃત અપભ્રંશનાં આાન્તરક્રમ દ્વારા બદલાઇને આવેલા તદ્ભવ શબ્દોને પણ ગુજરાતીનાં શબ્દભંડોળમાં સ્થાન મળ્યું છે. રાવજી પોતાની સંવેદનાની અભિવ્યક્તિ માટે ગુજરાતીનાં શબ્દભંડોળમાં અગાઉ સ્થાન ન ધરાવતા અનેક નવા શબ્દો બનાવે છે. આ શબ્દોમાંના મહત્તમ શબ્દો તેણે ગુજરાતીના શબ્દભંડોળમાં સ્થાન ધરાવતા પણ સામાસિક રૂપે પરસ્પર સંકળાયા ન હોય તેવા શબ્દોના સમાસ દ્વારા બનાવ્યા છે.

'અંગત'ના કાવ્યોમાં રાવજી અસંખ્ય નવા સામાસિક શબ્દો પ્રયોજે છે. સંવેદનની અદ્દલ અભિવ્યક્તિ માટે તેણે પ્રયોજેલ આ સામાસિક શબ્દોમાં બે તત્સમ શબ્દોનાં સંયોજન ધ્વારા બનાવેલ "પત્રખડો"[૫૨] જેવો સમાસ છે, તો તત્સમ-તદ્ભવ શબ્દોના સહયોજન ધ્વારા બનાવેલા "ચરણહાથ"[૫૩], "ચરણફૂલ"[૫૪], "પીપળપત્ર"[૫૫] વગેરે જેવા સમાસો છે. કમળની દાંડી જેવા કોમળ અને સિક્ત એટલે કે ભીના થયેલા પગને તે "મૃદુસિક્ત"[૫૬] જેવા સમાસ ધ્વારા ઓળખાવે છે. (એણે પ્રયોજેલો આ શબ્દ ભાવકનાં મનમાં "જલસિક્ત" શબ્દનો અધ્યાસ જગાડયા વિના નથી રહેતો.) એ જ રીતે ડાળ પર ફૂટેલ લાલરંગી કૂણી કૂંપળને માટે તે "લાલકૂણી"[૫૭] શબ્દ પ્રયોજે છે. આ શબ્દ કલ્પનની દ્રશ્ય-સ્પૃશ્ય અનુભૂતિ તાદ્દશ કરવામાં ઉપયોગી બને છે. કલ્પનને તમામ બારીકાઇ સાથે વ્યક્ત કરવાની રાવજીની રીતિ અહીં છતી થાય છે. શાંતિથી પસાર થતા સમય દરમ્યાન "સારસ" અને 'સારસી'એ કરેલ વાતચીતની મધુરતા વ્યક્ત કરવા માટે તે 'મધુગાથા'[૫૮] જેવો પ્રયોગ કરે છે, તો એક હ્રદયનું અન્ય હ્રદય સાથે રચાતું જોડાણ અને એ જોડાણનું મહત્વ વ્યક્ત કરવા માટે તે 'મહાસેતુ'[૫૯] જેવો પ્રયોગ કરે છે. નજર સામે "ચત્તીપાટ" પડેલી તળેટીની તિરાડની ઊંડાઇ ને એનો ખીણ જેવો દેખાવ રજૂ કરવા માટે "ખીણતીરાડ"[૬૦] શબ્દ પ્રયોજીને તેણે તિરાડ ઉપર ખીણ સાથેના અંધકાર, ઊંડાણ, બધિયારતા વગેરે જેવા તમામ અધ્યાસો સંક્રાન્ત કર્યા છે. એ જ રીતે ચોતરફ પથરાયેલા અન્ધકારને તે 'મલમલસાગર'[૬૧] જેવા સમાસ ધ્વારા ઓળખાવે છે. આ રીતે તે દ્રશ્યેન્દ્રિયના અનુભવને દ્રશ્યેન્દ્રિયના અને કર્ણેન્દ્રિયના અનુભવમાં પણ ઢાળે છે. અંધકારને 'સાગર' જેવો ગણાવીને તે દ્રશ્યેન્દ્રિયના અનુભવમાં પણ સમુદ્રનાં અધ્યાસો સંક્રાન્ત કરે છે ને અંધકારને ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય બનાવે છે. તડકામાં ચમકતી ને સોનેરી રંગની દેખાતી તમાકુના છોડની પાંદડીઓને તે 'સોનપાંદડી'[૬૨] કહે છે, તો ખેતરમાં આમથી તેમ ઝૂલતાં ડૂંડાંના રંગને એની સંવિત્તિ આકાશનાં રંગ સાથે સંમિશ્રિત થતો અનુભવે છે. આ બંનેય રંગોનાં સંમિશ્રણ ધ્વારા તે ડૂંડાને 'નભનીલાં'[૬૩] વિશેષણની નવાજે છે. સડકની ધાર પર ડોકાતા ઘાસની કોમળતા દર્શાવવા માટે તે 'ગર્ભકોમલ'[૬૪] સમાસ પ્રયોજે છે. આ સમાસનો વિગ્રહ બે રીતે શક્ય બને છે :________

ગર્ભ જેવું કોમળ અને ગર્ભ કરતાંય કોમળ. કલાપીએ બાળકના ગાલની કુમાશ દર્શાવવા "કમલવત્ ગણીને બાલનાં ગાલ રાતા, રવિ નિજકર તેની ઉપર ફેરવે છે" જેવી પંક્તિ રચી છે. અન્ય એક કવિએ યુવતીના શરીરની કોમળતા દર્શાવવા માટે કમળના જ કલ્પનને અલગ રીતે ખપમાં લઇને લખ્યું છે, "કમળ થકી કોમળું બહેની અંગ છે એનું". આ તો યુવતીની ને બાળકની કોમળતાની વાત થઇ. રાવજી એનાથી એક ડગલું આગળ ભરીને ગર્ભની કોમળતાની વાત કરે છે. રવિ જેવા રવિએ સંભાળીને, સાચવીને હાથ ફેરવવા પડે એવા જો બાળકના ગાલ હોય તો ગર્ભની કુમાસની માત્રા અકલ્પ્ય જ હોય અને વળી રાવજી તો આ ગર્ભની કુમાશને નર્મ મૃદુ તૃણની સાથે સરખાવે છે. કવિની અનુભૂતિની આ જ તો છે ખાસિયત !

સામાન્ય વ્યવહારમાં શબ્દને વિભક્તિપ્રત્યય લગાડીને અન્ય શબ્દ સાથે અન્વિત કરવામાં આવે છે. આવા અન્વયોમાંથી રાવજી વિભક્તિપ્રત્યય કાઢી નાખે છે ને બે શબ્દોને ભેગા કરીને સમાસ બનાવે છે. "જૂઇસુગંધ"[૬૫] "શ્વાસસીમા"[૬૬], "રસચક્ર"[૬૭], "મેઘસ્વર"[૬૮], "વયપ્રિયતમ"[૬૯] "પ્રાણપ્રિયા"[૭૦] "શ્રુતિલોક"[૭૧], "સ્તનશિલ્પ"[૭૨] "નેત્રપતાળ"[૭૩] વગેરે સમાસો એણે આ રીતે બનાવેલા સમાસો છે. તો "ત્વચાસંદેશ",[૭૪] "શયન સુવાસ",[૭૫] "લાલચલોચન",[૭૬] "સ્વપ્નવધૂ",[૭૭] "સિમેન્ટસ્વપ્ન"[૭૮] જેવા સમાસો તેણે મધ્યમપદનો લોપ કરીને બનાવેલા સમાસો છે. ત્વચાને ત્વચાના થતા સ્પર્શ દ્વારા મળતા સંદેશને તે "ત્વચાસંદેશ" દ્વારા ઓળખાવે છે, તો માર્ગની બે બાજુ ઊભેલાં મકાનોએ તેના મનમાં જગાડેલ સિમેન્ટમાં કંડારાઇને સિમેન્ટ જેવા બની ગયેલા સ્વપ્નના ભાવને તે "સિમેન્ટસ્વપ્ન" દ્વારા નિરૂપે છે. "સિમેન્ટસ્વપ્ન", "લાલચલોચન", "શયનસુવાસ", "સ્તનશિલ્પ", "નેત્રપતાળ", "વયપ્રિયતમ" વગેરે જેવા સમાસો રચાતાં એમાં કેટલેક અંશે ધ્વનિગત ચમત્કૃતિ પણ પ્રગટ થતી અનુભવાયા વિના નથી રહેતી. આ સમાસોમાં એક યા વધુ વ્યંજનોનું પુનરાવર્તન થાય છે, તો જ્યાં વ્યંજનોનું પુનરાવર્તન નથી થતું ત્યાં પણ વ્યંજનોનું અનુરણન થતું અનુભવાય છે. આ અનુરણનને લીધે રાવજીએ બનાવેલ સામાસિક શબ્દ નવો હોવા છતાં કાનને કઠતો નથી કે વિકૃત બનતો પણ લાગતો નથી. ઊલટાના આ સમાસો ભાવ અને સંવેદનને ઘનીકૃત કરીને લાઘવપૂર્વક વ્યક્ત કરવામાં ઉપકારક બને છે. એના "લથલોહ્યું"[૭૯] ને "અજાગ્રા"[૮૦] શબ્દો પણ સમાસરચના સંદર્ભે નવરચના બને એવા શબ્દો છે. ગુજરાતી શબ્દનો અન્ય ગુજરાતી શબ્દ સાથે જ સમાસ રચવા ઉપરાંત તે ગુજરાતી લિપિમાં લખાયેલ અંગ્રેજી શબ્દ "કલોથ" અને ગુજરાતીનાં તત્સમ શબ્દ "કમલ"નાં સંયોજન દ્વારા "કલોથ કમલ"[૮૧] જેવો સામાસિક શબ્દ પણ બનાવે છે. આ શબ્દમાં "ક" અને "લ" વ્યંજનોનું કાવ્યોચિત અનુરણન તો છે જ; પણ સાથોસાથ વિવૃત્ત સ્વર "ઑ" અને દંત્ય અઘોષ મહાપ્રાણ વ્યંજન "થ"ને કારણે કંઇક અકાવ્યોચિત બનતો "કલોથ" શબ્દ પણ છે. એક અઘોષ વ્યંજનમાં તથા તેને સંવાદી બનીને અનુસરતા બે ઘોષ વ્યંજનોમાં એક સરખી રીતે થતી "અ" સ્વરની પુનરાવૃત્તિને કારણે કાવ્યોચિત બનતા "કમલ" શબ્દ સાથે એ શબ્દને સંયોજવામાં આવ્યો છે. આમ, અકાવ્યાત્મક અને કાવ્યાત્મક એમ

બે સાવ સામસામેના છેડાના શબ્દોનું અહીં સંયોજન થયું છે. અહીં વિન્યસ્ત "ક્લોથ" શબ્દ રેસ્ટોરાં સાથે સંકળાયેલી પરિભાષાનો શબ્દ છે અને એના દ્વારા કવિ કાવ્યમાં નિર્દિષ્ટ રેસ્ટોરાંના પરિવેશ ને વધુ સ્પષ્ટપણે વ્યક્ત કરે છે. વળી શૃંગારનાં ઉદ્દીપન વિભાવ તરીકે "કમળ"નો પ્રયોગ કરવાની પરંપરા પણ છેક સંસ્કૃત સાહિત્યથી ચાલી આવી છે. આ રીતે અહીં બે ભિન્ન અધ્યાસો જન્માવતા શબ્દોનો સમાસવિગ્રહ કરીને રાવજીએ, પૂર્વે તળાવને કિનારે પાંગરતો શૃંગાર અત્યારે રેસ્ટોરાંમાં પાંગરી રહ્યો હોવાનો આછો વ્યંગ ઉપસાવી દીધો છે. રાવજીએ પ્રયોજેલ આ બધા સમાસો કાવ્યમાં નિરૂપિત ભાવસંવેદનના ઘનીકરણમાં ઉપયોગી બનીને અભિવ્યક્તિને સઘન બનાવવામાં અને એ દ્વારા કાવ્યને લાઘવ અર્પવામાં મહત્વપૂર્ણ ભાગ ભજવે છે.

સામાસિક શબ્દો બનાવવા ઉપરાંત રાવજી ગુજરાતીમાં પ્રયોજાતા ગુજરાતી ભાષાના ને અન્ય ભાષાના શબ્દોને ગુજરાતીના પ્રત્યયો લગાડીને નવા શબ્દો પણ બનાવે છે. "BOSSજી" [82] જેવો શબ્દ તે અંગ્રેજી ભાષાના ને વળી અંગ્રેજી લિપિમાંજ લખાયેલા "BOSS" શબ્દને ગુજરાતીમાં માનવાચક અર્થમાં પ્રયોજાતો "જી" પ્રત્યય લગાડીને બનાવે છે. એ જ રીતે અરબી શબ્દ "સનમ"ને સંસ્કૃતનો "ઇકા" પ્રત્યય લગાડીને તે "સનમિકા" [83] જેવો નવો શબ્દ બનાવે છે. નામને "લ" પ્રત્યય લગાડીને નામની કોટિના શબ્દને વિશેષણની કોટિના શબ્દમાં ફેરવીને પ્રયોજવાનું વલણ પણ તેની કવિતામાં જોવા મળે છે. "મેઘલ" [84], "કેશલ" [85], "ઘાસલ" [86], "કેફલ", [87] "વસ્ત્રલ" [88] વગેરે વિશેષણો તેણે આ રીતે બનાવ્યાં છે. વ્યાકરણની દૃષ્ટિએ આ તમામ પદો વચ્ચે વ્યાકરણકોટિગત સામ્ય પ્રવર્તે છે. પણ એકસરખી રીતે બન્યા-બનાવ્યા હોવા છતાં શબ્દનાં નવનિર્માણ માટે કવિએ પ્રયોજેલ "લ" પ્રત્યયનું અર્થગત કાર્ય વૈવિધ્યસભર બને છે.

"ઘાસલ" શબ્દ "પગલું"નાં વિશેષણ તરીકે અન્વિત થતાં "ઘાસ પર પડેલું પગલું" જેવો અર્થ નિષ્પન્ન થાય છે. અહીં કવિ માનભાષાનાં "ઘાસ" નામને "લ" પ્રત્યય લગાડીને તેનો અધિકરણાર્થક વિનિયોગ કરે છે. તો "મેઘલ" શબ્દ કવિ સાદૃશ્યનાં અર્થમાં વિનિયોજે છે.

"બળદ તણી તસતસતી મેઘલ ખાંધ સરીખો..."

આ પંક્તિમાં કવિએ બળદની ખાંધ માટે બે વિશેષણો પ્રયોજ્યાં છે : "તસતસતી" અને "મેઘલ". "મેઘલ" શબ્દ મેઘ - વાદળનો આકાર, વાદળની-ઘનની સઘનતા, વાદળનો ઘેરો રંગ વગેરેનાં અધ્યાસો લઇને આવે છે. આમ, કવિ મેઘ જેવી ખાંધનો અર્થ "મેઘલ ખાંધ" દ્વારા વ્યક્ત કરે છે.

"કેશલ" શબ્દને કવિ અલગ અલગ ત્રણ શબ્દો સાથે અન્વિત કરે છે – "કેશલ પ્રહાર"[૫૯], "કેશલ ભ્રાન્તિ"[૬૦] અને "કેશલ ટોળાં"[૬૧]

"કેશલ" શબ્દ જ્યારે "ટોળાં" શબ્દનાં વિશેષણ તરીકે પ્રયોજાય છે ત્યારે તે સમાનાધિકરણની જેમ સારૂપ્ય દર્શાવે છે.

"નજીકની નિદ્રાનાં કેશલ ટોળાં" પંક્તિમાં નિદ્રાનો તમોમયતાનો ગુણ અને ટોળાંનો ભરચકપણે વિખરાયેલા રહીને છવાઇ જવાનો ગુણ – એ બેવડા અર્થને "કેશલ" શબ્દ 'નિદ્રા' અને "ટોળાં"ની વચ્ચે વિશેષણપદરૂપે અન્વિત થઇને વ્યક્ત કરે છે એમ એક રીતે કહી શકાય. બીજી રીતે જોતાં, આ પંક્તિમાં નજીક સૂતેલી નિદ્રાધીન વ્યક્તિ માટે કવિ "નજીકની નિદ્રા" જેવું લક્ષણાપરક પદગુચ્છ પ્રયોજે છે. આ વ્યક્તિના અસ્તવ્યસ્ત રીતે પથરાયેલા ભરચક કેશરાશિને કવિ ટોળાંસમ સંવેદે છે. અહીં "ટોળાં" શબ્દનાં બહુસંખ્ય માણસોના એકાધિક જૂથો, એ જૂથોમાંની માણસોની શિસ્તવિહીન અવ્યવસ્થિતતા વગેરે જેવા અધ્યાસો "કેશ" પર આરોપાય છે. એટલે પદાન્વયની દ્રષ્ટિએ "કેશલ" શબ્દ "ટોળાં"નો વિશેષણ પદ બનતો હોવા છતાં અર્થની દ્રષ્ટિએ તો "ટોળાં" – "ટોળાબંધ"ના અર્થમાં વિશેષણપદ બને છે, અને "કેશલ" વિશેષ્યપદ. અર્થાત્ અહીં અર્થગત રીતે પદોનો સ્વરૂપવિપર્યાસ અને ક્રમવિપર્યાસ સધાય છે.

"કેશલ પ્રહાર" પદગુચ્છમાં "કેશલ" શબ્દ સાધનના અર્થમાં વિનિયોજાયો છે. એટલે કે અહીં પ્રહાર કરવા માટેનું સાધન કેશ છે. સાધન તરીકેના અભિધાર્થ ઉપરાંત અહીં સાદ્રશ્યનો વ્યંગ્યાર્થ પણ પ્રવર્તે છે. 'કેશ' શબ્દનાં સુંવાળપ, સઘનતા, નાજુકાઇ, મુલાયમતા, તરંગિતતા વગેરે અધ્યાસો અહીં પ્રહાર શબ્દના હુમલાના અર્થ ઉપર આરોપાય છે. એટલે "કેશલ પ્રહાર" પદયુગ્મમાંથી નાજુક, મુલાયમ પ્રહારનો અર્થ પણ વ્યંજિત થાય છે.

તો "કેશલ ભ્રાન્તિ" પદયુગ્મમાં "કેશલ" પદનું અર્થગત કાર્ય "મેઘલ" પદના જેવું જ એટલે કે સાદ્રશ્યનું છે. આ પદયુગ્મ અન્ય એક બાબતે પણ ધ્યાનાર્હ બની રહે છે. અહીં કેશનું સાધર્મ્ય અંધકાર સાથે છે. એટલે "કેશલ અંધકાર" અન્વય યોજાવો જોઇએ. પણ કવિએ અર્થનો ભાર ખસેડીને વાળના જેવો અંધકાર હોવાની ભ્રાન્તિને બદલે અંધકાર જ વાળ હોવાની ભ્રાન્તિનો ભાવ નિરૂપ્યો છે. એટલે અંધકાર એ અંધકાર નથી, કેશ છે. "ભ્રાન્તિ" મનોભાવસૂચક શબ્દ છે અને અંધકાર એક બાહ્ય સ્થિતિ છે. એને વાળ સાથે સીધું સાધર્મ્ય હોવાથી એને વાળની ઉપમા આપી શકાય. પણ ભ્રાન્તિ તો મનોભાવ હોવાથી રંગરૂપહીન છે. આવા અમૂર્ત ભાવના સંકેતક શબ્દને કવિએ મૂર્ત પદાર્થ માટે પ્રયોજી શકાય એવા વિશેષણ સાથે અન્વિત કર્યો છે. આમ અહીં અન્વયગત વિચલન અને શબ્દગત વિચલન બન્ને પ્રકારનું વિચલન એક સાથે થતું હોવાથી આ બિંદુ ગ્રંથિસ્થાનરૂપ બિંદુ (Nodal Point) બને છે.

માનભાષાનાં "કેફ" જેવા ભાવવાચક નામને "લ" પ્રત્યય લગાડીને કવિ "કેફલ" શબ્દ બનાવે છે. આ શબ્દ પણ કવિ ખાસ હેતુસર પ્રયોજે છે. "હાથમાંનો હુક્કો કેફલ પાઘડી ઉલાળતો ટેશમ" પંક્તિમાં "હાથમાંનો હુક્કો" પદગુચ્છ દ્વારા કવિને હાથમાં હુક્કો પકડેલ વ્યક્તિ અભિપ્રેત છે. હુક્કાને કારણે એ વ્યક્તિનું મગજ કેફમાં તરબતર છે એ દર્શાવવા માટે કવિ એને પાઘડી ઉલાળતો નિરૂપે છે. કવિ મનુષ્ય માટે "કેફલ" એટલે કે કેફ ચડેલો – જેવું વિશેષણ પ્રયોજવાને બદલે આ વિશેષણ "પાઘડી" સાથે પ્રયોજે છે ને "પાઘડી" દ્વારા પણ મનુષ્યનું જ સૂચન કરે છે.

"નજીકની નિદ્રા", "હાથમાંનો હુક્કો" જેવા પ્રયોગોને કવિએ તેમનામાં લાક્ષણિક રીતે સંચારેલ વ્યક્તિવાચક અર્થને લક્ષમાં લેતાં, અર્થગત વિચલનના દાખલા તરીકે ઓળખાવી શકાય. આવા લક્ષણામૂલક પ્રયોગો રાવજીની કાવ્યબાનીનું એક આગળ પડતું વ્યાપક લક્ષણ બની રહે છે. રાત્રિના અંધકારમાં એકલા પડ્યા પડ્યા નાયિકાના વિભિન્ન સ્પર્શને યાદ કરી સ્પર્શનાં સ્મરણવિશ્વમાં ડૂબેલા નાયકના મનોગતને વ્યક્ત કરવા માટે રાવજી "સ્પર્શદેશ"[62] જેવું રૂપક પ્રયોજે છે. નાયિકા સાથે ભોગવેલા એકાન્તમાં સ્થપાયેલા સાયુજ્ય સમયે નજરે પડેલ નાયિકાના અંગોપાંગોનાં સૌંદર્યને ભૂલી ન શકેલા નાયકને એકલતાની ક્ષણોમાં આ સાયુજ્ય દરમિયાન ભજવાયેલાં દૃશ્યો આંખ સમક્ષ તાદૃશ થાય છે. આ સાયુજ્યનો આડકતરો ઉલ્લેખ કરતા રાવજી "કેશનદી"[63] રૂપક પ્રયોજે છે.

મનમાં સંગ્રહાયેલી યાદને અને એકઠા થયેલાં સ્મરણોને પુષ્પ તરીકે ઓળખાવવાની રૂઢિ તો ગુજરાતી સાહિત્યમાં દીર્ઘકાળથી પ્રવર્તેલી જોવા મળે છે. રાવજી એનાથી એક ડગલું આગળ વધીને યાદને કળીસમ સંવેદે છે ને યાદ જે મનમાંથી જન્મે છે તે મનને વૃક્ષ તરીકે જોઇ "મનોવૃક્ષ"[64] જેવું રૂપક પ્રયોજે છે. અંતરમાં ઉદ્ભવેલી લાગણીઓને પ્રગટાવવામાં નડતા અવરોધોને તેનું મન "દ્વાર" ના રૂપે સંવેદે છે. આ અવરોધોની અધિક માત્રા દર્શાવવા માટે તે "દ્વારવન"[65] જેવું રૂપક પ્રયોજે છે. કવિ શ્રી ચિનુ મોદી ઉપર લખાયેલા કાવ્યમાં તે "નેત્રપતાળ"[66] જેવું રૂપક પ્રયોજે છે. આ રૂપક દ્વારા કવિ કવિતાના ઉદ્ગમને પાતાળમાંથી ફૂટતા પાણીનાં ઝરા સાથે સરખાવે છે. કાવ્યનાં સ્ફુરણની પ્રક્રિયા અહીં ઉપમેય બને છે તે પાતાળમાંથી ફૂટતો ઝરો ઉપમાન. નેત્રની સરખામણી અહીં પાતાળ સાથે થતી હોવાથી પાતાળ સાથે સંકળાયેલી ગહનતા જેવો અધ્યાસ નેત્ર પર આરોપાય છે, જો દૃશ્યેન્દ્રિયના અનુભવોનું કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિમાં રૂપાંતરણ થાય છે. આમ, આ બધાં રૂપકો પણ સંવેદનની અભિવ્યક્તિને સઘન બનાવવામાં ઉપકારક બને છે. કવિના મનમાં સંગ્રહાયેલા વિભિન્ન સંસ્કારો સહોપસ્થિત થઇને સામાન્ય કરતાં કંઇક ભિન્ન સંવેદન જગાડે છે. સર્વસામાન્ય સંવેદનો કરતાં કવિના મનમાં જાગેલ આ સંવેદનોનું અલગત્વ સિધ્ધ કરવામાં કવિએ રૂઢિથી ઊફરા ચાલીને

પ્રયોજેલ આ રૂપકો પણ ઉપયોગી બની રહે છે.

તત્સમમાંથી સ્વરભક્તિની પ્રક્રિયા દ્વારા ઉદ્ભવેલા સંખ્યબંધ શબ્દો બોલચાલની ભાષામાં પ્રચલિત થયા છે. પરંતુ તે બધા શબ્દો માનભાષા કે શિષ્ટ ભાષામાં પ્રયોજાતા નથી. એમાંના કેટલાક શબ્દો ખાસ હેતુને અધીન રહીને માનભાષા કે શિષ્ટ ભાષામાં ન્યૂનાધિક પ્રમાણમાં અવારનવાર પ્રયોજાતા જોવા મળે છે. રાવજી માનભાષા કે શિષ્ટ ભાષામાં સુવાંગ ભાગરૂપ ન બનેલા એવા શબ્દોને કાં તો બોલચાલની ભાષામાંથી ઉઠાવીને પોતાની કાવ્યભાષામાં લઇ આવે છે અથવા તો સાદૃશ્યથી (*analogy* થી) એવા નવા શબ્દો નિપજાવીને પોતાની કાવ્યભાષામાં પ્રયોજે છે. એ રીતે તે "અગની"[૯૭] (અગ્નિ : ગ - અ સ્વરભક્તિ), "સ્પરસે"[૯૮] (સ્પર્શે), "પરભાતિયું"[૯૯] (પ્રભાતિયું), "ધરુજતાં"[૧૦૦] (ધ્રુજતાં), "જીરણ"[૧૦૧] (જીર્ણ), "સમશાનો"[૧૦૨] (સ્મશાનો), "શરાપ"[૧૦૩] (શ્રાપ) જેવા શબ્દો પ્રયોજે છે. એ જ રીતે વર્ણલોપની પ્રક્રિયા દ્વારા બનતા "પરસે"[૧૦૪] (સ્પર્શે), "ગેલતું'તું"[૧૦૫] (ગેલતું હતું), "સલા"[૧૦૬] (સલાહ) જેવા શબ્દો-શબ્દરૂપો, સ્વરવિકાર દ્વારા બનતા "અપ્સરી"[૧૦૭] (અપ્સરા) અને વ્યંજન વિકારની પ્રક્રિયા દ્વારા બનતા "પરસે"[૧૦૮] (સ્પર્શે), "સણકોરવાયો"[૧૦૯] (સંકોરાયો), "અખશર"[૧૧૦] (અક્ષર) જેવા શબ્દો પણ તે પ્રયોજે છે. આ શબ્દોમાં "પરસે" શબ્દ સ્વરભક્તિ, વર્ણલોપ અને વ્યંજનવિકાર - એમ ત્રણે પ્રક્રિયામાંથી પસાર થઇને આવ્યો હોઇ ધ્યાનાકર્ષક બની રહે છે. એ જ રીતે "સણકોરવાયો" શબ્દ પણ સામાન્ય કરતાં કંઇક અલગ પ્રક્રિયામાંથી પસાર થતો હોઇ એ પણ સમજવો આવશ્યક બની જાય છે. "શૃંગાર" શણગાર" નાં જેવી ધ્વનિપ્રક્રિયાનાં પ્રવર્તને "સ" પછી આવતા કંઠ્ય અનુનાસિક "ઙ" ને સ્થાને મૂર્ધન્ય અનુનાસિક "ણ" પ્રયોજાયો છે ને એટલે શબ્દ બન્યો છે, "સણકોરવાયો".

આ પ્રકરણને આરંભે નિર્દેશ્યા પ્રમાણે રાવજીની કવિતામાં તળપદું વાતાવરણ નિરૂપાયું છે. તેનાં સંવેદનો પણ મહત્તમ માત્રામાં એ જ વાતાવરણની દેન છે. આ વાતાવરણને અને એણે જન્માવેલ સંવેદનને શાબ્દિક અભિવ્યક્તિનું રૂપ આપવામાં રાવજીને શિષ્ટબહારની/બોલચાલની ભાષામાં પ્રવર્તેલી ધ્વનિપ્રક્રિયાઓમાંથી પસાર થયેલા, પણ માનભાષામાં સ્થાન ન પામેલા એવા ઉપર ચર્ચેલા શબ્દો ખૂબ ઉપયોગી નીવડે છે. એટલે અહીં આ શબ્દો પણ વિચલિત શબ્દો હોવા છતાં તે રાવજીનાં અંતર્વિશ્વની બહિરભિવ્યક્તિ માટેની સર્જનલક્ષી અનિવાર્ય જરૂરિયાત બની રહે છે.

આ પ્રકારનાં શાબ્દિક વિચલનો ઉપરાંત રાવજીની કવિતામાં ક્યાંક ક્યાંક વિભાષીય શબ્દોનો વિનિયોગ પણ થયેલો જોવા મળે છે. આ પ્રકારનું વિચલન એક રીતે કોષીય વિચલન છે, જેને વિભાષીય શાબ્દિક વિચલન પણ કહી શકાય, તેમાંના 'જર્ગ'[૧૧૧], 'પેટન્ટ'[૧૧૨], 'સ્કાય'[૧૧૩], 'બોય'[૧૧૪], કલોથ[૧૧૫], બોસ[૧૧૬]

'બોમ્બાર્ટ'[117], 'એબ્સ્લ્યુટ'[118], 'કી-બોર્ડ'[119], 'હેલ્પ'[120], 'ડિસ્ટર્બન્સ'[121], 'સ્લીપીંગ ટેબ્સ'[122], 'સ્વિચ'[123], 'વ્હીલ'[124] વગેરે શબ્દો ગુજરાતી લિપિમાં લખાયેલ અંગ્રેજી ભાષાનાં શબ્દો છે. આ શબ્દોમાંના કેટલાક શબ્દો સામાન્ય માણસો દ્વારા પ્રયોજાતા શબ્દો છે (જેવા કે સ્વિચ, વ્હીલ, કી-બોર્ડ, ડિસ્ટર્બન્સ, કેન, જગ, વગેરે), તો અન્ય શબ્દો કાવ્યમાં નિરૂપિત ભાવજગત ને અને એ ભાવજગતનાં નિરૂપણમાં ઉપકારક બનતા પરિવેશને સઘનપણે મૂર્ત કરવામાં ઉપયોગી બનતાં લક્ષ્યસાધક શબ્દો છે. 'હેવમોરમાં'[122] કાવ્યમાં પ્રયોજાયેલા 'પેટન્ટ સ્કાય' 'બોય', 'જગ', 'કેન' વગેરે શબ્દો રેસ્ટોરાંના વાતાવરણને ઉપસાવવામાં ઉપકારક બને છે. એ જ રીતે 'બોમ્બાર્ટ', 'એબ્સ્લ્યુટ', 'બોસ' વગેરે શબ્દો પણ જે પરિવેશમાં અને જે પરિસ્થિતિ માટે બહોળા પ્રમાણમાં પ્રયોજાય છે તે પરિવેશ – પરિસ્થિતિના સૂચક બનીને આ કાવ્યોમાં આવે છે. આ બધા અંગ્રેજી શબ્દો તત્સમ (પ્રકૃતિરૂપ અંગ્રેજી ભાષા અનુસારના) શબ્દો તરીકે રાવજીની કવિતામાં પ્રયોજાયા છે, તો કેટલાક શબ્દો એવા પણ છે જે અંગ્રેજી ભાષાના હોવા છતાં તદ્ભવ સ્વરૂપમાં ને ગુજરાતી લિપિમાં વિનિયોજાયા છે. આવાં શબ્દોમાં 'એક્ઝોસ ફેન'[125], 'મિલેટરી કેમ્પ'[126], 'ગિલાસ'[127] વગેરે શબ્દોને સમાવી શકીએ. અનુક્રમે 'એક્ઝોસ્ટ ફેન', 'મિલિટરી કેમ્પ', 'ગ્લાસ' વગેરે જેવા મૂળરૂપો ધરાવતા આ શબ્દો મૂળે અંગ્રેજી ભાષાના હોવાથી તેને આપણે વિભાષીય શાબ્દિક વિચલન અંતર્ગત સમાવવા પડે. પણ, તદ્ભવ રૂપમાં પ્રયોજાયેલા આ શબ્દો ગુજરાતી ભાષાસમાજના શહેરી ગ્રામીણ વિસ્તારોમાં જીવતા લોકોની તળપદી બોલીના ભાગરૂપે પણ પ્રયોજાય છે. એટલે આપણે આ શબ્દોને બોલીગત વિચલનો તરીકે પણ ઓળખાવી શકીએ. આમ, અહીં એકાધિક વિચલનો એકઠાં થતાં હોઇ આ બિંદુ ગ્રંથિસ્થાન તરીકેનું પણ મહત્વ ધરાવે છે. ગુજરાતી લિપિમાં લખાયેલા અંગ્રેજી શબ્દો ઉપરાંત રાવજીની કવિતામાં એકાદ સ્થળે અંગ્રેજી લિપિમાં લખાયેલ અંગ્રેજી શબ્દ પણ પ્રયોજાતો જોવા મળે છે. (દા.ત. 'BOSS'). તેને પણ આપણે વિભાષીય શાબ્દિક વિચલન અંતર્ગત જ સમાવી શકીએ.

અહીં સુધી શબ્દનાં સ્તરે થતાં વિચલનોની ચર્ચા કરી. સર્વવિદિત છે કે શબ્દ પદ બનાવીને વાક્યમાં પ્રયોજાય છે અને પદોના અન્વયથી વાક્યનો અર્થ નીપજે છે. કાવ્યચર્ચામાં પદક્રમચર્ચા પણ આવશ્યક બની રહે છે.

ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્યમાં કાવ્યોને તેમાં નિરૂપિત વિષયવસ્તુને આધારે ઊર્મિકાવ્ય, પ્રણયકાવ્ય, વિરહકાવ્ય, કરુણપ્રશસ્તિ કાવ્ય જેવા કાવ્યપ્રકારોમાં અને કાવ્યની નિરૂપણરીતિ તથા નિબંધનને આધારે સૉનેટ, ખંડકાવ્ય, ગીત, ગઝલ, હાઇકુ વગેરે જેવા કાવ્યપ્રકારોમાં વહેંચવામાં આવે છે. આ કાવ્યપ્રકારોમાંના દરેકની રૂઢીગત પંક્તિસંખ્યાની આગવી વ્યવસ્થા છે. સૉનેટ જેવા સ્વરૂપમાં વિષયની અભિવ્યક્તિ માટે ચૌદ પંક્તિઓની મર્યાદા નિશ્ચિત થયેલી છે. હાઇકુ જેવા કાવ્યસ્વરૂપમાં વિષયનિરૂપણ માટે ત્રણ પંક્તિઓમાં ૫-૭-૫ નાં સંખ્યાક્રમે વિન્યસ્ત થયેલા સત્તર અક્ષરોની મર્યાદા નિશ્ચિત થયેલી છે, ને ગીતકાવ્યમાં ધ્રુવપંક્તિનાં

આવર્તન સાથે એકસરખી નિશ્ચિત પંક્તિસંખ્યાવાળી કડીઓની ગેય ઢાળમાં થયેલી રચના જરૂરી છે. જો કે ખંડકાવ્યમાં વિષયવસ્તુપણ કાવ્યસ્વરૂપનું નિર્ણાયક બને છે. કાવ્યમાં નિયત લયબધ્ધતાનું તત્ત્વ લાવવા માટે છંદોબધ્ધ અભિવ્યક્તિની પ્રણાલિ પણ ચાલી આવી છે. દરેક છંદને પોતાનું આગવું અક્ષરગત કે માત્રાગત કે ગણગત માપ-બંધારણ છે. એટલે છંદોબધ્ધ અભિવ્યક્તિમાં પણ કવિનું ભાષાકર્મ ખાસ પ્રકારનાં પદવિન્યાસના મર્યાદિત માળખામાં બંધાઇ જાય છે. અક્ષરમેળ છંદોમાં હ્રસ્વ-દીર્ઘનાં સ્થાનો ચુસ્તપણે જાળવવાનાં હોવાથી તેમાં આ પ્રકારની મર્યાદા સવિશેષપણે વરતાય છે. જો કવિ એ પૂર્વનિશ્ચિત માળખામાં ફેરફાર કરવા જાય તો તેમાંથી લયભંગ સર્જાય છે અથવા કાવ્યનું રચનાવિધાન બેહૂદું બની જાય છે. કાવ્યનાં ભાવન-આસ્વાદનમાં પણ એથી કલેશ ઊભો થાય છે.

ચોક્કસ કાવ્યસ્વરૂપના નિશ્ચિત માળખામાં બધ્ધ રહીને અને છંદના બંધારણને અનુસરીને કાવ્યસર્જન કરતી વખતે કાવ્યસ્વરૂપગત અને છંદોગત ધારાધોરણો જાળવવા માટે કવિએ માન્ય ભાષાના રૂઢ પદક્રમને બદલવો પડે છે. રાવજીની કવિતામાં પણ આ કારણસર માન્ય ભાષાના રૂઢ પદક્રમથી વિચલિત લાગે તે પ્રકારનો પદક્રમ યોજાયો હોવાના દાખલા મળે છે. એનાં ગીતકાવ્યોમાં આવા દૃષ્ટાંતરૂપ લાગે તેવી નીચેની પંક્તિઓ જોવા મળે છે :

:: છેવાડાની વાત અમે ચૂંટી'તી ભૂલથી[128]

:: દીવો આંખોમાં ઊતરતો સખીએ સામો ધર્યો.[129]

:: દેડકો જોઇ ગયો ઉઘાડી-તીતીઘોડે પાડી તાળી[130]

:: અમને શરાપ લાગ્યા સામટા[130]

:: કાજળની મશે મેં તો દીવો કીધેલો[132]

આ પંક્તિઓમાં જોવા મળતો વિચલિત પદક્રમ ગીતના લયને જાળવે છે. ~~આ પંક્તિઓમાં જોવા મળતો વિચલિત પદક્રમ ગીતના લયને જાળવે છે.~~ પહેલા, ત્રીજા અને ચોથા દાખલામાં ક્રિયાપદ પછી મુકાયેલા વિધેયાંશને કારણે અર્થભારને તે પદો પર ખસેડવાનું શક્ય બન્યું છે. પદક્રમનો ફેરફાર લયાનુકૂલતા લાવવા ઉપરાંત આમ ઉદ્દેશ્ય-વિધેયના ચોક્કસ અંશો પર અર્થભાર ખસેડવામાં પણ સહાયક નીવડી શકે, તો ક્યારેક એવો ફેરફાર આવા કોઇ વિશેષ ગુણ વિનાનો ઠાલો પણ રહી જવા પામી શકે. પદક્રમનાં ફેરફારની ઉપકારકતાની દૃષ્ટિએ વિલક્ષણ રીતે ધ્યાનાર્હ બનતી કેટલીક પંક્તિઓને હવે જોઇએ :

મેશ જોઇ મેં રાતી[133]

અહીં 'મેં' કર્તા, 'મેશ' કર્મ, 'રાતી' કર્મનું વિશેષણ અને 'જોઇ' ક્રિયાપદ છે. કવિએ કર્મ અને તેના વિશેષણ – 'મેશ' અને 'રાતી'ની વચ્ચે

કર્તા અને ક્રિયાપદને સ્થાન આપ્યું છે. આરંભે કર્મ મૂકીને કવિએ એની ઉપર આપણું ધ્યાન લક્ષિત કર્યું છે. વસ્તુજગતના આ સામાન્ય પદાર્થને કવિએ કેવી અલગ રીતે સંવેદ્યો છે તે કવિ આરંભે સ્પષ્ટ કરતા નથી, પણ તદ્‌વિષયક શબ્દને પંક્ત્યંતે મૂકીને કવિ પોતાની અનુભૂતિનું વૈશિષ્ટ્ય સ્ફુટ કરે છે. પંક્તિને આરંભે ઉલ્લેખાયેલી 'મેંશ'ની વિશેષ માહિતીની અપેક્ષા પંક્તિના અંત સુધી વણપૂરી રહે છે અને પંક્ત્યંતે ઉલ્લેખિત 'રાતી' શબ્દ દ્વારા તે પૂર્ણ થાય છે. કર્મ અને તેના વિશેષણ વચ્ચે દૂરાન્વય નિર્માતો હોવા છતાં તે એક રીતે કાર્યસાધક નીવડે છે. આ દૂરાન્વય અહીં જિજ્ઞાસા વિલંબનને ક્લેશવિહીન રીતે નિભાવે છે.

"સાંભળ તો સખી, આંબા પર ફૂટયું ગુલાબ"[134] પંક્તિમાં પણ કવિ પંક્ત્યારંભ 'સાંભળ' શબ્દ દ્વારા કરીને આપણું ધ્યાન શ્રવણેન્દ્રિયનાં અનુભવ ઉપર કેન્દ્રિત કરે છે. આ યુક્તિ દ્વારા શ્રવણેન્દ્રિયને મહત્ત્વ આપીને કવિ જે અનુભૂતિ રજૂ કરે છે તે – ગુલાબનું ફૂટવું – દૃશ્યેન્દ્રિયની અનુભૂતિ છે. કવિ દૃશ્યેન્દ્રિયના અનુભવને શ્રવણેન્દ્રિયના અનુભવ તરીકે નિરૂપે છે, એટલું જ નહીં, તેઓ તો આંબા પર ગુલાબને ફૂટતું દર્શાવે છે. આંબા પર મ્હોર આવે, ગુલાબ નહીં ! કવિ અહીં મ્હોરને બદલે ગુલાબને કલ્પે છે. વળી, માન્ભાષામાં 'મ્હોર' સાથે 'આવ્યો' ક્રિયાપદ અને 'ગુલાબ' સાથે 'ઊગ્યું' ક્રિયાપદ યોજવાની રૂઢિ છે. કવિ અહીં 'ઊગ્યું'ને બદલે 'ફૂટયું' ક્રિયાપદ પ્રયોજે છે. માનભાષામાં 'ફૂટવું' ક્રિયાપદ વૃક્ષ પર અચાનક પાન ઊગવાની ક્રિયા માટે (પાન ફૂટયા) અને વાંસની જમીનમાંથી બહાર આવવાની ક્રિયા માટે (વાંસ ફૂટયો) પ્રયોજાય છે. આ ક્રિયાપદ દ્વારા અહીં અલક્ષ્યતાનું, અચાનકપણાનું સૂચન થાય છે. તો આ જ ક્રિયાપદ તીવ્ર ગતિવાળા વિસ્ફોટ માટે (બંદૂક, બોમ્બ, ફટાકડા વગેરેનું ફૂટવું) કે કોઇ વસ્તુની પડવા-અફળાવાથી તૂટીને કટકા થવાની ક્રિયા માટે (રકાબીનું ફૂટવું) પ્રયોજાય છે ત્યારે તેની સાથે શ્રવણેન્દ્રિયનો અનુભવ – અવાજ સંકળાય છે. આવા ક્રિયાપદને કવિએ ગુલાબ સાથે સાંકળીને ગુલાબની ઊગવાની ત્વરિતતા વ્યક્ત કરવા ઉપરાંત એના ઊગી આવવાના અવાજને પણ વ્યક્ત કર્યો છે. સામાન્ય વ્યવહારમાં કોઇપણ ક્રિયાની ત્વરિતતા તે ક્રિયાને ધ્વનિયુક્ત બનાવવાનું કારણ બનતી અનુભવાય છે. એ મુજબ ઝડપથી ગુલાબની ઊગવાની ક્રિયા પણ ગુલાબનાં ઊગવાને ધ્વનિયુક્ત બનાવી શકે. આમ, તેઓ ગુલાબની ઊગવાની ક્રિયાને ધ્વનિયુક્ત બનાવે છે. આ રીતે એક દૃશ્યકલ્પન-ગંધકલ્પન, શ્રુતિકલ્પનનું પરિમાણ પ્રાપ્ત કરે છે. એક મરમી કીડીનાં પગનાં ઝાંઝરને સાંભળી શકે, તો કવિ ગુલાબનાં ફૂટવાના રવને કેમ ન સાંભળી શકે? કવિએ યોજેલ આ શ્રુતિકલ્પન આરંભે મૂકેલ 'સાંભળ' શબ્દ સાથે સંકળાતાં બે અર્થ આપે છે. (પ્રથમ, સીધોસાદો ને સામાન્ય, વ્યવહારના અનુભવે સદ્યપ્રવર્તન પામતો અર્થ) આંબાના ઝાડ પર ગુલાબનાં ફૂટવાની બીના જ વિસ્મયકારક છે.

એટલે પ્રથમ અર્થ આપણે એવો લઇ શકીએ કે કોઇ તૃતીય પુરુષ એકવચનની વ્યક્તિ – કાવ્યનો નાયક અથવા નાયિકા – તેની સખીને આ વિસ્મયકારક બીનાની માહિતી આપી રહી છે. એ અર્થમાં પ્રયુક્ત પંક્તિનું કાર્ય માહિતીનું (Informationનું) હોઇ તેની વૃત્તિ (Modality) નિવેદનની થઇ કહેવાય. પંક્તિનો આ પ્રાપ્ત અર્થ સીધોસાદો ને સામાન્ય વ્યવહારના અનુભવે સદ્યપ્રવર્તન પામતો અર્થ છે. જ્યારે થોડુંક વિચારીને જો આપણે શ્રુતિકલ્પન સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ તો સમજાય કે અહીં 'સાંભળ' શબ્દ 'મારી વાત સાંભળ'ના અર્થમાં લેવાને બદલે 'ગુલાબના ઊગવાનો રવ સાંભળ'ના અર્થમાં લેવાથી કવિની ઇન્દ્રિયવ્યત્યય યોજવાની લાક્ષણિકતાનો ખ્યાલ સ્પષ્ટ થાય છે. આ રીતે અહીં પદક્રમગત વિચલન યોજવા પાછળ આગળની પંક્તિમાં ચર્ચ્યા મુજબનું જિજ્ઞાસાવિલંબન તો પ્રવૃત્ત છે જ; પણ સાથે કવિની ઇન્દ્રિયવ્યત્યય યોજવાની રીતિ પણ કારણભૂત બને છે. કવિની આ લાક્ષણિક રીતિ 'પ્રભાત'માં અન્યત્ર પણ જોવા મળે છે.

"રે હણહણતી મેં સાંભળી સુવાસ"[135] – પંક્તિમાં એમ જ એક જુદી અનુભૂતિને કવિએ ઇન્દ્રિયવ્યત્યય દ્વારા વ્યક્ત કરી છે. અહીં ગીતકાવ્યમાં પ્રયુક્ત 'રે'ને લયસાધક તરીકે પંક્ત્યારંભે મૂકીને 'હણહણતી' વિશેષણથી ભાવનું નિરૂપણ આરંભ્યું છે. કવિએ પસંદ કરેલ વિશેષણ તરીકેનું આ ગણઘટક એક રવાનુકારી શબ્દ છે. આ શબ્દથી પંક્તિનો આરંભ થતાં શ્રાવ્યાનુભવના કોઇક કલ્પનની અપેક્ષા જન્મે છે. આ જ અપેક્ષાને કવિ આગળઉપર 'સાંભળી' જેવું ક્રિયાપદ મૂકીને નિભાવે છે ને પછી પંક્તિને અંતે શ્રુતિકલ્પન રજૂ કરવાને બદલે ઘ્રાણેન્દ્રિયના અનુભવનો સૂચક શબ્દ 'સુવાસ' મૂકે છે. આરંભથી શ્રવણેન્દ્રિયના અનુભવની અપેક્ષા જગાડીને અંતે ઘ્રાણેન્દ્રિયનો અનુભવ નિરૂપી, કવિ આપણા મનમાં અનપેક્ષિત ઘટનાઘટનનું – ઘ્રાણગોચરને શ્રુતિગોચર થતું લહેવાનું–ના, જે શ્રુતિગોચર રૂપે અનુભવાયું હતું તે તો ઘ્રાણગોચર હતું તેમ લહેવાનું અને એ રીતે બે ઇન્દ્રિયાનુભવોના સમન્વયમાંથી કોઇ અનોખો સંકુલ ઇન્દ્રિયાનુભવ લહેવાનું વિસ્મય જગાડે છે. વળી, 'હણહણતી' વિશેષણથી કાવ્યપંક્તિની શરૂઆત કરીને તથા પંક્તિમધ્યમાં 'સાંભળી' ક્રિયાપદ યોજીને કવિએ શ્રવણેન્દ્રિયના અનુભવની પ્રભાવકતા સ્થાપી છે; તો, પંક્તિને અંતે આવતા 'સુવાસ' કર્મપદે ઘ્રાણેન્દ્રિયના અનુભવ પર અર્થભાર ખસેડીને એ પ્રભાવકતાને સંતુલિત કરી દીધી છે.

"મારી છલકાઇ ગઇ આંખોની છાળ"[136] અને "મારી રોળાઇ ગઇ રળીઢળી વાત"[137] એ બન્ને પંક્તિઓમાં સધાતો વિશેષણવિભક્તિપદ અને વિશેષ્યપદનો દૂરાન્વય અર્થોપચયમાં એવા પ્રકારે સંતર્પક બનતો નથી. એ જ રીતે કવિએ "વ્હેલવ્હેલા" જેવા દ્વિરુક્ત પ્રયોગને "વ્હેલ રે વ્હેલેરાં કંકુપગલાં ઉંબર પરથી અમને જડયાં"[138] પંક્તિમાં 'રે' દ્વારા ગીતોચિત લય તથા બાનીમાં અનુકૂલન સચવાય તે રીતે

તોડ્યો છે. તો "કાગળ પર ધ્રૂજે છે હાથ/ આંબાની ડાળ જેવો....."[૧૩૯] પંક્તિમાં આરંભે સાદુંસીધું કાવ્યાત્મકતા વગરનું નિવેદનવાક્ય રજૂ કરીને પછી કવિએ એમાં અલંકૃતતા સાંકળી છે.

'આગત'નાં હાઇકુઓમાંનાં કેટલાંક હાઇકુના ૫-૭-૫ અક્ષરોના નિયત માપને જાળવવા માટે પદક્રમ ઉલટાવાયેલો જોવા મળે છે.

ગીત સાંભળી
ઠૂંઠું ડોલ્યું, ઉપર
ચકલી બેઠી.[૧૪૦]

આ હાઇકુનાં પદોને લઘુત્તમ ફેરફારે જો માનભાષોચિત ક્રમમાં પુનર્વિન્યસ્ત કરવામાં આવે તો આ મુજબની પંક્તિ રચાય.

ઠૂંઠું ગીત સાંભળી ડોલ્યું, ઉપર ચકલી બેઠી -

- માનભાષાની આ ઉક્તિને આપણે અલ્પવિરામ આગળથી પૂર્વાર્ધને ઉત્તરાર્ધમાં વિભાજી શકીએ. એ મુજબ ઉત્તરાર્ધનો જે પદક્રમ કવિએ કાવ્યમાં યોજ્યો છે તે માનભાષા અનુસારનો છે. પણ પૂર્વાર્ધમાં કવિએ ક્રમફેર કર્યો છે. જો કવિએ પૂર્વાર્ધને ક્રમફેર વિના જ રજૂ કર્યો હોત તો પૂર્વાર્ધના આરંભના બે શબ્દો ભેગા મળી 'ઠૂંઠું ગીત' જેવી ચાર અક્ષરની પ્રથમ પંક્તિ રચાત. આ પંક્તિમાંના 'ઠૂંઠું' અને 'ગીત' બન્ને શબ્દો પરસ્પરથી એવા પૃથક્ રહે છે કે કોઇ સળંગ અર્થ તેમની સન્નિધિથી નિષ્પન્ન થતો નથી. કવિએ યોજેલ પદક્રમ સિવાયનો જે પદક્રમ બાકી રહ્યો તે મુજબ "ઠૂંઠું સાંભળી" જેવી પ્રથમ પંક્તિ રચી શકાય. પંક્તિરચનાની આગલી શક્યતા, હાઇકુના સ્વરૂપગત બંધારણની પ્રથમ પંક્તિમાં પાંચ અક્ષરો મૂકવાની મર્યાદાને પરિપૂર્ણ કરતી નથી, જ્યારે આ પંક્તિ એ મર્યાદાને પરિપૂર્ણ કરે છે. પરંતુ આ પંક્તિનો પણ કોઇ ચોક્કસ અર્થ નીપજી શકતો નથી. એટલે કવિ માટે તેમણે પસંદ કરેલો વિકલ્પ જ બાકી રહ્યો. આ વિકલ્પની પસંદગી દ્વારા તેઓ પંક્તિનો એક નિશ્ચિત અવગમ્ય અર્થ ઊભો કરી શકે છે ને એ ઉપરાંત સાંભળવાની અને ડોલવાની બે ભિન્ન ભિન્ન ક્રિયાઓને અલગ પણ પાડી શકે છે. પહેલી પંક્તિમાંનાં ઇકારનાં આવર્તનો બીજી પંક્તિમાંનાં ઉકારનાં આવર્તનો તથા 'ઉ' સાથે વિનિમયક્ષમ ઓકારના પ્રયોગ સાથે ડના દ્વિરાવર્તનથી વિક્ષેપાઇને ત્રીજી પંક્તિમાંનાં ઇકારનાં આવર્તનોમાં તથા 'ઇ' સાથે વિનિમયક્ષમ એકારના પ્રયોગમાં અનુસંધાય છે. આ રીતે પહેલી પંક્તિમાંનો વર્ણવિન્યાસ બીજી પંક્તિમાં વિક્ષેપાઇને ત્રીજી પંક્તિમાં પુનઃસ્થાપિત થાય છે. પક્ષીના બેસતા પહેલાં ઠૂંઠાની સ્થિરતા પક્ષીના બેસવાની ક્રિયાથી ક્ષણવાર વિક્ષેપિત થઇને ફરી યથાવત્ બને - એ આખી ક્રિયાનું કલ્પન ત્રણ પંક્તિના વર્ણવિન્યાસરૂપે અનુભવાય છે; ત્રણે પંક્તિનો વર્ણવિન્યાસ પોતે જ એ આખી ક્રિયાનું કલ્પન બની રહે છે. એ જ રીતે

"ચકલી ગાતી
હરખ ભરીને ગાણું,
ડૂંડું બહેરું"[૧૪૧] –

– જેવા કાવ્યમાં પણ માનભાષાના ક્રમ મુજબની પંક્તિઓ કંઇક આવી થાય:

"ચકલી હરખ ભરીને ગાણું ગાતી, ડૂંડું બહેરું –"

– આ પંક્તિમાં 'ચકલી' કર્તા છે, 'ગાણું' કર્મ છે ને 'ગાતી' ક્રિયાપદ છે. 'હરખ ભરીને' પદયુગ્મ અહીં એક વધારાની, સહવર્તી ક્રિયાના વાચક તરીકે સ્થાન પામ્યું છે. કવિએ અહીં માનભાષાના પદવિન્યાસના નિયમાનુસાર કર્તાને તેને મૂળ સ્થાને – પંક્તિને આરંભે – મૂક્યો છે. ને પછી તરત જ ક્રિયાપદ મૂકી દીધું છે. કર્તા સાથે ક્રિયાપદ જોડાવાને કારણે આમ તો વ્યાકરણસંમત કર્મવિહીન વાક્ય રચાય પણ કવિએ સહાયકારક ક્રિયાપદ વિનાનું 'ગાવું' ક્રિયાપદનું વર્તમાનકૃદન્તનું રૂપ 'ગાતી' મૂકીને વાક્યના ભાવને ત્યાં નિશ્ચિત ભૂતકાળ કે વર્તમાનકાળને રૂપે નિરૂપાતો અટકાવ્યો છે અને એને કાળમુક્ત durationનું રૂપ આપ્યું છે. આ વર્તમાનકૃદન્ત ધ્વારા કવિએ ભાવકના મનમાં એક જિજ્ઞાસા જગાડી છે ને એ પછીની પંક્તિમાં પ્રથમ પંક્તિનાં કર્તા-ક્રિયાપદના કર્મ અને આનુષંગિક ક્રિયાવાચક પદયુગ્મને મૂકીને ઉક્ત જિજ્ઞાસાને પરિપૂર્ણ કરી છે. એ રીતે એક સંપૂર્ણ અર્થ ધરાવતું પંક્તિગુચ્છ કવિએ યોજ્યું છે.

આ જ રીતે આપણે

"વેરઇ ગઇ
મહેફિલ જામ
ત્યાં જ પડી રહી".[૧૪૨]

– જેવા હાઇકુને પણ સમજી શકીએ.

રાવજી અદ્યતનયુગનો કવિ હોવાને કારણે તેણે રચેલા મોટાભાગનાં કાવ્યો એ યુગની કાવ્યરીતિ અનુસારનાં અછાંદસ કાવ્યો છે. આ કાવ્યોમાં છંદના ચોક્કસ માપનો ત્યાગ કરીને રચાયેલી પંક્તિઓમાં સામાન્ય રૂઢિ અનુસારનો, માનભાષાના ગદ્યમાં ઉપયોગમાં લેવાતો પદક્રમ યોજવામાં આવે તો પંક્તિ કાવ્યકૃતિના ભાગરૂપ હોવા છતાં ગદ્ય લખાણના વાક્ય તરીકેની જ છાપ ઊભી કરે. કાવ્યકૃતિની પંક્તિ તરીકેની તેની છાપ ઊભી કરવા માટે અછાંદસ કાવ્યોમાં પણ કવિ માનભાષાના વાક્યના પદક્રમને ઊલટસૂલટ કરે છે. આમ, પંક્તિ કાવ્યની પંક્તિ છે એવો અહેસાસ ઊભો કરવા માટે પંક્તિના પદક્રમમાં માનભાષાની રૂઢિથી ઊફરા ચાલવામાં આવ્યું હોય એવા દાખલા પણ રાવજીનાં અછાંદસ કાવ્યોમાં જોવા મળે છે.

ઉઘાતના સંખ્યાબંધ કાવ્યોમાં પરંપરિત લયવાળી પંક્તિઓ સાથે છાંદસ પંક્તિઓનો પણ વિનિયોગ થયેલો જોવા મળે છે. આ કાવ્યોમાં વચ્ચે વચ્ચે અનેક સ્થાને પરંપરિત લય તૂટે છે. આમ છતાં, પંક્તિઓનો પરંપરિત લય જાળવવા માટે માનભાષાના પદક્રમમાં ફેરફાર કર્યા હોય તેવા પણ ઘણા દાખલા આ કાવ્યોમાંથી મળી આવે છે. જેમકે :

(૧) મૂઠ મારી આ હોય એવી તો/રાત પડી.[૧૪૩]

(૨) તોરીલો સૂર્ય ઝૂલતો ઝાકળના ઘોડા પર બેસી.[૧૪૪]

(૩) આસપાસ મકાનોમાં ભીનીભદ ભરી હોય માટી એવું શાંત.[૧૪૫]

(૪) કૂંપળના કાન પાસે બેસીને/સૂકા તળાવની તિરાડો જેવું/ટટળે છે ક્યારની ટીંટોડી.[૧૪૬]

(૫) લયમાં લપેટી મને / નીસર્યો છું યો નિબ્હાર.[૧૪૭]

(૬) મેં જન્મ્યા પહેલાં અંધારામાં/લસરી પ્રસરી લખી કવિતા.[૧૪૮]

(૭) પ્રસર્યો'તો હું રાજ્ય બનીને,[૧૪૯]

(૮) હું નામ ખડકનું ખોલું.[૧૫૦]

(૯) માની લો કે ફૂટી રહી તોપ
માની લો કે મરી ગયું પાપ[૧૫૧]

(૧૦) જોવી મારે વેલ.[૧૫૨]

(૧૧) ધૂળમાંથી ઊભું થાય દળ[૧૫૩]

(૧૨) ચાર દિશા સંકેલી
સારસ પાંખોને ખંખેરે[૧૫૪]

(૧૩) મારી ઊંઘ ભેદીને પીમળી મહુડલ ટેકરીઓ[૧૫૫]

(૧૪) હું સંચરતો કે શ્વાસ પ્હેરીને નિદ્રા પગલાં વીણે[૧૫૬]

(૧૫) મરાલની પાંખો નીચે/હું ક્ષણે ક્ષણે બટકાતો[૧૫૭]

(૧૬) રક્ત તણો રણપડઘો મારો પટકાયો[૧૫૮]

(૧૭) થોરની શય્યાપર યુગોથી કકળે
વૃધ્ધ જાગરણ મારું[૧૫૯]

(૧૮) હિસાબમાંથી યુગ મરેલો કાઢયો[૧૬૦]

આ પંક્તિઓમાં પરંપરિત લય જાળવવા માટે પદવ્યુત્ક્રમ કર્યો હોવાનું સમજી શકાય એવું છે. આ પંક્તિઓમાંનો પદવ્યુત્ક્રમ પંક્તિઓને કાવ્યના ભાગરૂપ ઠેરવવા સિવાયની અન્ય કોઇ ઉપકારકતા કાવ્યત્વસંદર્ભે સિદ્ધ કરતો જણાતો નથી. આવી જ એક પંક્તિ આપણે વિગતે જોઇએ :

માંદા પોપચામાં ખીલી ઊઠી તાજીતમ રાત[151]

આ પંક્તિમાં કવિએ પરંપરિત લય સાચવવા માટે પદવ્યુત્ક્રમ યોજ્યો છે. એને કારણે એક અન્ય ચમત્કૃતિ પણ આ પંક્તિમાં સધાયેલી જોવા મળે છે. માનભાષાના પદક્રમ પ્રમાણે આ પંક્તિ "તાજીતમ રાત માંદા પોપચામાં ખીલી ઊઠી" - હોઇ શકે એ મુજબ અહીં 'રાત' કર્તા છે, 'તાજીતમ' કર્તાનું વિશેષણ છે, 'પોપચામાં' ક્રિયાવિશેષણ છે, 'માંદા' ક્રિયાવિશેષણમાંના નામ - 'પોપચા' નું વિશેષણ છે ને ખીલી ઊઠી ક્રિયાપદ છે. આ પદોમાં કર્તાનો સીધો સંબંધ ક્રિયા સાથે છે ને ક્રિયાવિશેષણનો પણ સીધો સંબંધ ક્રિયા સાથે જ છે. એટલે કે કર્તાને ક્રિયાવિશેષણ સાથે કોઈજ સીધો સંબંધ નથી. ક્રિયાપદ અહીં કર્તા અને ક્રિયાવિશેષણને જોડતી કડીરૂપ બને છે. આ ભાવ કવિએ યોજેલા પદવ્યુત્ક્રમમાંથી જ આપોઆપ ફલિત થાય છે.

આ ઉપરાંત એક બીજા દષ્ટિકોણથી પણ આ પંક્તિને સમજી શકાય. અહીં કવિ રાતના ગુણનું ને રાતની ક્રિયાનું નિરૂપણ કરે છે. રાત માટે કવિએ 'તાજીતમ' વિશેષણ પ્રયોજ્યું છે. સામાન્યતયા રાતે દિવસનો કોલાહલ ન હોય અને નીરવ રાત્રિ નિઃસ્તબ્ધ લાગે. પરંપરાગત રીતે પણ રાત સાથે નિરાશાના, દુઃખના, વ્યથાના ભાવ સંકળાયા છે. કવિને અહીં તાજપભરી, ખીલેલી, જીવંત રાત્રિ અભિપ્રેત છે. તો રાત્રિ જીવંત ક્યારે લાગે? - અલબત્ત, કશાક રવથી, કશાક સંચારથી, રાત્રિ દરમિયાન નિઃસ્તબ્ધતાને કોરતો તમરાનો ને કંસારીનો અવાજ રાત્રિને જીવંત બનાવે છે. 'તાજીતમ રાત'માં કવિ વર્ણસંયોજનાની વિલક્ષણ યુક્તિ દ્વારા 'તમરાં' શબ્દનો આભાસ ઊભો કરીને, 'મ' સાથે 'ત' નાં આવર્તનો યોજીને તમરાંનો અવાજ તો સંભળાવતા નથી ને? રાત્રિને જીવંત બનાવતા તો નથીને? રાત્રીને જીવંત બનાવીને ખીલેલી તો નથી દેખાડતાને?

આ કાવ્યોમાં સંખ્યાબંધ પંક્તિઓ એવી પણ છે કે જેમાં પ્રયોજાયેલો પદક્રમ કવિના નિરૂપ્યમાણ વીક્ષણને યથોદ્દિષ્ટ ક્રમમાં વિકસાવી આપે છે. દા.ત.

"ખેતરની કેડી પર હળ લઇ પિતા જાય"[152]

આ પંક્તિનાં પદો માનભાષાના પદક્રમ પ્રમાણે આ રીતે ગોઠવાય:

"પિતા હળ લઇ ખેતરની કેડી પર જાય".

આ પંક્તિમાં 'પિતા' કર્તા, 'હળ' કર્મ, 'લઇ' સંબંધક ભૂતકૃદન્ત, 'ખેતરની કેડી' ક્રિયાવિશેષણ અને 'જાય' અકર્મક ક્રિયાપદ છે. માનભાષાના ગદ્યની નજીક જતો આ પદક્રમ બદલીને કવિએ આ પંક્તિને કાવ્યની પંક્તિ તરીકેનો અહેસાસ કરાવતી પંક્તિ બનાવી છે. કવિએ અહીં હાથમાં હળ પકડીને ખેતરની કેડી પર જતા મનુષ્યનું ચિત્ર ચક્ષુપ્રત્યક્ષ કરી આપ્યું છે. વ્યવહાર જગતમાં દૃશ્યમાંની વિગતો ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં સ્પષ્ટરૂપમાં એકસાથે દૃષ્ટાની દૃષ્ટિમાં અંકિત થાય છે. કવિ કાવ્યપંક્તિમાં આખા દૃશ્યને આ રીતે એકસામટું દર્શાવી શકે નહીં. એણે તો અવકાશની ધરી પર સમયની ધરીને ક્રમિક રીતે ઢાળીને ચિત્ર આંકવાનું હોય છે. કવિ જે વિગતોને એક પછી એક પસંદ કરતા જઇને આખા દૃશ્યનું નિરૂપણ કરવા માગતા હોય તેમને લગતાં પદોને તદનુરૂપ ક્રમમાં ગોઠવીને આખું દૃશ્ય અંકિત કરી આપે છે. કવિ આમ કરે છે ત્યારે તે દૃશ્યના વીક્ષણના વિકાસને એક ચોક્કસ ક્રમમાં ઢાળી આપે છે. કવિ કઇ વિગતોને અગ્રિમતા આપે છે, કઇ વિગતોને કઇ વિગતો સાથે અન્વયમાં સાંકળવા માગે છે અને એ રીતે સમગ્ર વીક્ષણની એક કયા પ્રકારની તરેહ રચી આપવા માગે છે તેનો સંકેત પંક્તિમાં એણે યોજેલા પદક્રમ દ્વારા પ્રાપ્ત થાય છે.

આ રીતે જોતાં ઉપર્યુક્ત પંક્તિમાં કવિએ 'ખેતરની કેડી પર' પદયુગ્મ પહેલા ક્રમે યોજીને એના દ્વારા સમગ્ર દૃશ્યમાંની આ વિગતને આપણા લક્ષવર્તુળમાં સર્વપ્રથમ આણવાનું કામ કર્યું છે. કવિએ આલેખેલ આ પદગુચ્છમાંથી 'ખેતર' સમગ્ર દૃશ્યના પરિવેશનું સૂચક બને છે. એ રીતે આ વિગત વ્યાપક સ્થાનની વિગત થઇ. એ પછી આલેખિત 'કેડી' પદ આ વ્યાપક સ્થાનમાંની એક સીમિત જગ્યાને સંકેતિત કરતું પદ છે. આગળ વધતાં કવિ આ કેડી પરના કોઇ એક બિંદુએ રહેલા એક પદાર્થનું સૂચન કરે છે. આ પદાર્થ – હળ – પણ આ પરિવેશમાં ઉપયોગી બનતો, પરિવેશના એક ભાગરૂપ જ બની રહેતો પદાર્થ છે. આ પદાર્થ મનુષ્યે ઊંચકેલો છે એ વિગત કવિ પદાર્થનું સૂચન કર્યા બાદ નિર્દેશે છે.

આ રીતે, અહીં કવિ આપણી દૃષ્ટિને વ્યાપક ફલકમાંથી મર્યાદિત ફલકમાં સંવરતા જાય છે. દૃષ્ટિનું આ સંવરણ જો તેઓ યાંત્રિક રીતે કરતા હોય તો 'કેડી'નો નિર્દેશ કર્યા બાદ તરત જ કેડી પર ઊભેલ મનુષ્યને નિર્દેશ્યો હોત. પણ આ યાંત્રિક સંવરણને તોડતાં કવિએ માણસને બદલે હળની વાત કરી છે, ને એ પછી માણસની વાત કરી છે. માણસનો નિર્દેશ પણ કવિ સંબંધવાચક શબ્દ દ્વારા ખૂબીપૂર્વક કરે છે, અને પંક્ત્યંતે કવિ ક્રિયાની ગતિની વાત રજૂ કરે છે.

આમ એકંદરે કવિએ આ પંક્તિમાં પરિધાત્કેન્દ્રગામી રીતે વિગતો આલેખીને દૃશ્યાંકન કર્યું છે. આ પંક્તિમાં તેમણે કરેલ પદવ્યુત્ક્રમ પણ આ દૃશ્યાંકનના ભાગરૂપ જ બની રહેતો હોઇ કાર્યસાધક નીવડે છે.

આ પ્રકારની પદયોજના નીચેની પંક્તિઓમાં પણ જોવા મળે છે.

:: છલકાતો પિત્તળને બેડે સૂર્ય, ગયો....[૧૬૩]
:: ઊડી ગયાં કૈં અહીંથી છોગાં.[૧૬૪]
:: આ ગોરંભાયો ગાજે આજે મેઘસ્વર
ઘુરુરુરુ ઘેર ઘેર /નેવે નેવે વહે પથ પર ખળખળ[૧૬૫]

આ પંક્તિઓમાંથી અંતિમ પંક્તિમાં વિચલિત પદક્રમને કારણે ધ્વનિની ચમત્કૃતિ સર્જાય છે. "ગોરંભાયો" અને "ગાજે" - એ બન્ને શબ્દોમાં ‘ગ’ વર્ણનું અનુરણન થાય છે, તરત જ ‘ગાજે’ - ‘આજે’માં જે પ્રકારનું અનુરણન થાય છે, તરત પછી ‘મેઘસ્વર’, ‘ઘુરુરુરુ’ અને ‘ઘેર ઘેર’ શબ્દોમાં ‘ઘ’ અને ‘ર’ વર્ણનું અનુરણન યોજાય છે અને એ રીતે ઉત્તરોત્તર બદલાતા વર્ણોની પુનરાવૃત્તિની આખી શૃંખલા રચાય છે.

આ પુનરાવૃત્ત વર્ણોમાંના ‘ગ’ અને ‘ર’ વર્ણો અલ્પપ્રાણ ધ્વનિઓ છે. ને ‘ઘ’ ધ્વનિ મહાપ્રાણ ધ્વનિ છે. આ ધ્વનિઓના અનુરણન દ્વારા મેઘાડંબરના અવાજનું સૂચન થાય છે. ને મેઘધ્વનિમાં મેઘગતિનું પણ સૂચન થઇ જ જાય છે. આ ઉપરાંત ‘ઘેર’ ને ‘નેવે’ શબ્દો પુનરાવૃત્ત થાય છે, તો ‘ખળખળ’ સ્વયં દ્વિરુક્ત પ્રયોગ છે. ‘નેવે’ થી ‘વહે’ સુધી એકધારા આવતા સામટા ‘ઓ’કાર પછી એકધારા આવતા સામટા ‘આ’કાર દ્વારા કવિ વેગીલા પાણીના ઉછાળફેલાવના લયને વ્યક્ત કરતા જણાય છે.

આ પ્રકારની ધ્વનિગત ચમત્કૃતિ વ્યાકરણમાન્ય પદક્રમ દ્વારા જન્મવી અશક્ય હતી. આમ અહીં કવિપ્રયોજિત પદક્રમ માત્ર વીક્ષણની દૃષ્ટિએ જ નહીં ધ્વનિગત ચમત્કૃતિની દૃષ્ટિએ પણ કાર્યસાધક નીવડે છે.

રાવજીનાં છાંદસ કાવ્યોમાં પણ માત્ર છંદ સાચવવા પૂરતો જ પદક્રમ ઉલટાવ્યો હોવાનાં નીચે પ્રમાણેનાં દૃષ્ટાંતો જોવા મળે છે :

:: લાવો લખું કાગળ આજ થાતું.[૧૬૬]
:: ગયું પેસી મારા હ્રદયતલમાં પાસ સઘળું.[૧૬૭]
:: ત્યાં/કો સ્પર્શનું લીંપણમાં રહીને/ જવા કરું બ્હાર હવે હું જ્યારે[૧૬૮]
:: આ વાડના ફૂલ મહીં ફરકે હજીયે/
આયુ તણો સમય સ્હેજ રતાશછાયો.[૧૬૯]
:: બપોરી વેળાનું હરિતવરણું ખેતર ચડયું/
વિચારે એવું કે લસલસ થતો મોલ સઘળો.[૧૭૦]
:: સકલ પથને બેંક ઘડીમાં/ક્યાં જેવો ભેગો
શ્રવણદ્વયમાં કે ત્રમત્રમ્યું / બધું યે અંધારું.[૧૭૧]

૭: આ વાડની નજીક ઉષ્ણ ખર્યાં હતાં હાં/
ઊંઝી શકે ન કણતે મનમાંય એવા.[૧૭૨]

૮: વૃક્ષની ડાળ પે ભોળાં પાસપાસે વિહગ કૈં/
અન્યને પર્ણ માનીને બેઠાં છે ક્યા.....રનાં પણે[૧૭૩]

આ કાવ્યપંક્તિઓમાંની પહેલી ચાર પંક્તિઓમાં છંદ સાચવવા માટે યોજાયેલા વિચલિત પદક્રમથી અર્થબોધને ક્ષતિ પહોંચતી નથી. જ્યારે પછીની પંક્તિઓમાં પદક્રમના ફેરફારને કારણે સહેજ અર્થબોધ વિલંબમાં મુકાય છે. આ કારણસર આ પંક્તિઓની ચર્ચા અહીં જરૂરી બને છે.

પાંચમી પંક્તિ છે "બપોરી વેળાનું હરિતવરણું ખેતર ચડ્યું/ વિચારે એવું કે લસલસ થતો મોલ સઘળો". આ પંક્તિમાં આરંભે સમયનું સંવેદન રજૂ કરતું કલ્પન યોજવામાં આવ્યું છે. સમયને આપણે ત્રણ ભાગમાં વહેંચ્યો છે. સવાર, બપોર ને સાંજ. આ ત્રણ ભાગમાંથી સવાર અને સાંજ સૂર્યપ્રકાશ અને ગરમીની દ્રષ્ટિએ બપોરના સમય કરતાં અલગ પડતા સમયો છે. કવિએ પસંદ કરેલો સમય બપોરનો છે, કે જ્યારે વાતાવરણમાં ગરમી વિશેષ હોય છે; એટલે આ કલ્પન એ સમયનું કલ્પન બનવાની સાથે સાથે ઉષ્ણતામાનનું (Thermal) સંવેદન વ્યક્ત કરતું કલ્પન પણ બની રહે છે. એ પછી કવિએ સ્થળની વાત કરી છે. સ્થળની વિશેષતા દર્શાવવા માટે "હરિતવરણું" જેવા વિશેષણનો પ્રયોગ ખેતરની લીલાશનો સૂચક બને છે. કવિને અભિપ્રેત ખેતરની લીલાશ ખેતરમાં ઊગેલા લીલાછમ પાકને આભારી છે. એટલે અહીં કવિ પાકથી ભરચક ખેતર વ્યંજિત કરે છે. એ પછી આ ખેતરને તેઓ વિચારતું દર્શાવે છે. માણસ વિચારી શકે છે એ વાતને ધ્યાનમાં લઇને પ્રાણીઓને વિચારતાં દેખાડાય ત્યાં સુધી તો ઠીક છે પણ એથીય એક ડગલું આગળ વધીને કવિ તો ખેતર જેવા સ્થળને વિચારતું દર્શાવે છે, સજીવારોપણ કરે છે; ખેતર શું વિચારી રહ્યું છે તે દર્શાવવા કવિ લખે છે: "લસલસ થતો મોલ સઘળો ..." અહીં કવિ ખેતરને પોતાના લસલસ થતા મોલ વિશે વિચારતું દેખાડે છે. "હરિતવરણું" શબ્દ દ્વારા ખેતરમાં ઊગેલા ભરચક પાકને એકવાર વ્યક્ત કર્યા પછી કવિ ફરીવાર "લસલસ થતું" શબ્દ દ્વારા એની જ અહીં પુનરુક્તિ કરે છે. અહીં આ પુનરુક્તિ દ્વારા રંગકલ્પનમાં ગતિકલ્પનના સંયોજાવા કરતાં કોઇ વિશેષ અર્થોપચય પ્રાપ્ત થતો નથી.

"સકલ પથને બેંક ઘડીમાં / કર્યો જેવો ભેળો શ્રવણદ્વયમાં કે તૃમતૃમ્યું/બધુંયે અંધારું".

આ પંક્તિમાં કવિએ બે ક્રિયાઓ રજૂ કરી છે. એક ક્રિયા છે સકલ પથને બેંક ઘડીમાં ભેળો કરવાની ક્રિયા, જે પ્રથમ ક્રિયા છે ને દ્વિતીય ક્રિયા છે

શ્રવણદ્વયમાં અંધારાની તમતમવાની ક્રિયા. આ બન્ને ક્રિયાઓને કવિએ ‘કે’ સંયોજક દ્વારા પરસ્પર સાંકળી છે. પ્રથમ ક્રિયાના વિધાનમાં કવિએ ‘કે’ના સહસંયોજક સમો ‘જેવો’ શબ્દ મૂક્યો છે. આ ‘જેવો’ શબ્દની પાછળ મુકાતા ક્રિયાપદને કવિએ ‘જેવો’ની આગળ મૂક્યું ને એનું ક્રિયાપૂરકપદ ‘જેવો’ની પાછળ મૂક્યું છે. માન ભાષામાં "જેવો.....કે" સંયોજક અનુગામી કે પરિણામી ક્રિયાના સત્વર પ્રવર્તનનું સૂચન કરે છે. અહીં પણ આ સંયોજક દ્વિતીય ક્રિયાના સત્વર પ્રવર્તનનું સૂચક બની જાય છે. ‘કે’ દ્વારા માનભાષામાં બે વાક્યોને જોડવામાં આવે છે. અર્થાત્ માનભાષામાં બે વાક્યોની બરાબર વચ્ચે - એટલે કે પ્રથમ વાક્ય પુરું થયા બાદ અને દ્વિતીય વાક્ય શરૂ થતાં પહેલાં ‘કે’ મૂકવામાં આવે છે. માનભાષાનો આ નિયમ અવગણીને કવિએ બીજા વાક્યના ક્રિયાવિશેષણથી બીજી ક્રિયાના નિરૂપણની શરૂઆત કરી અને ક્રિયાવિશેષણ અને ક્રિયાપદની વચ્ચે ‘કે’ સંયોજકને સ્થાન આપ્યું છે. કવિએ કરેલી આ યોજનાથી નિરૂપ્યમાણ શિખરિણી છંદનો બંધ બરાબર જળવાય છે. પણ ‘શ્રવણદ્વયમાં’ શબ્દ દ્વિતીય ક્રિયાના નિરૂપણમાં ઉપયોગી બનતો હોવા છતાં આ યોજનાને કારણે તે પ્રથમ વાક્ય સાથે જોડાઇ જાય છે. આમ થતાં પ્રથમ વાક્યના અર્થમાં ‘શ્રવણદ્વયમાં’ ઉમેરાય છે, ને અર્થ થાય છે : સકલ પથને બે ઘડીમાં કાનમાં ભેગો કર્યો. પથ દૃશ્યેન્દ્રિયનો અનુભવ છે. જ્યારે બીજી ક્રિયામાં નિરૂપિત તમતમવાની ક્રિયા શ્રવણેન્દ્રિયની અનુભૂતિ છે એટલે ‘શ્રવણદ્વય’ - અર્થાત્ ‘કાન’ દ્વિતીય વાક્યમાં ક્રિયાવિશેષણ તરીકે હોય તો જ કાર્યસાધક નીવડી શકે. આમ, અહીં કવિએ યોજેલા વિચલિત પદક્રમથી અર્થપ્રાપ્તિમાં બાધા ઊભી થાય છે.

સાતમી પંક્તિ છે : "આ વાડની નજીક ઉભણ ખર્યાં હતા હા / ઊગી શકે ન કણ તે મનમાંય એવા".

આ કાવ્યપંક્તિને માનભાષાના પદક્રમ મુજબ વિચારીએ તો, આ મુજબ પંક્તિ રચાય:

મનમાંય ન ઊગી શકે એવા ઉભણકણ આ વાડની નજીક ખર્યાં હતા...

કવિની રચેલી પંક્તિમાં ‘ઉભણકણ’ શબ્દને બે શબ્દો - ‘ઉભણ’ અને ‘કણ’માં વહેંચી નાખીને આ બન્ને શબ્દોને અનુક્રમે પ્રથમ અને દ્વિતીય પંક્તિમાં એવે સ્થાને મૂક્યા છે કે દૂરાન્વય સર્જાય છે. આ દૂરાન્વયને કારણે અર્થવિલંબન ઉદ્ભવે છે.

"વૃક્ષની ડાળ પે ભોળાં પાસપાસે વિહંગ કૈં/ અન્યને પર્ણ માનીને બેઠાં છે ક્યા.....રનાં પણે".

આ પંક્તિમાં ‘ભોળાં’ શબ્દ ‘વિહંગ’નું વિશેષણ છે. કવિએ આ બે-વિશેષણ અને વિશેષ્યનો અન્વય તોડીને બન્નેને પરસ્પરથી પૃથક્ મૂકી બન્નેની વચ્ચે ‘પાસપાસે’ શબ્દ મૂક્યો છે. અહીં તો માત્ર એક જ શબ્દનો દૂરાન્વય વિશેષણ-વિશેષ્ય વચ્ચે

રચાય છે. પણ ‘પાસપાસે’ પદ પછીની પંક્તિમાં મધ્યે આવતાં ‘બેઠાં છે’ ક્રિયાપદના ક્રિયાવિશેષણ તરીકેનું સ્થાન ધરાવે છે. કવિને ક્રિયાવિશેષણ અને ક્રિયાપદને પરસ્પરથી અતિપૃથક્ મૂકવાની છૂટ Poetic Licence અન્વયે હરગિજ આપવામાં ન આવે. એટલે અહીં તો છંદ સાચવવા જતાં અક્ષમ્ય દૂરાન્વય ઊભો થાય છે જે સત્વર અર્થગ્રહણમાં અવરોધક બને છે.

રાવજીની કેટલીક છાંદસ પંક્તિઓમાં પણ વીક્ષણની ક્રિયાના ભાગરૂપ ઘટકોના ક્રમ અનુસારની પદયોજના જોવા મળે છે.

:: માંચી મહીં બચબચ્યું શિશુ.[૧૭૪]
:: તગતગ્યાં / બે દૂધભર્યાં ડૂંડાં લચેલાં સાવ પાસે.[૧૭૫]
:: સ્હેજ ચમક્યું / સૂતેલી પત્નીનું શરીર, ઝબક્યો હું ય ; પરખી.[૧૭૬]

પ્રથમ પંક્તિમાં આરંભે સ્થળનો નિર્દેશ કરીને કવિએ ક્રિયાપદ મૂક્યું છે ને કર્તાને પંક્તિને અંતે સ્થાન આપ્યું છે. માંચીમાં સૂતેલા શિશુના બચબચાટની ક્રિયા અહીં કવિએ નિરૂપી છે. આ ક્રિયા કર્ણેન્દ્રિયથી પામી શકાય તેવી છે. માનભાષાના પદક્રમ મુજબ આ પંક્તિમાં કર્તા ‘શિશુ’ અંતે છે એને બદલે આરંભે આવે એ મુજબ ‘શિશુ માંચી મહીં બચબચ્યું’ એમ વાક્ય બને. કવિએ ‘શિશુ’ને અંતે મૂકીને વિચલિત પદક્રમ યોજ્યો છે. સામાન્ય વ્યવહારમાં આ ક્રિયાના શ્રોતા તરીકે જો આપણે હોઇએ તો આપણે કાને સૌ પ્રથમ કાંઇક અવાજ પડે ને આપણી નજર ફેરવીએ તો માંચી દ્રષ્ટિગોચર થાય. માંચી દેખાય તેની પહેલાં સુધી, અવાજ શેનો છે ને ક્યાંથી આવ્યો છે એ બાબત આપણે ચોક્કસ હોઇએ નહીં. માંચી પર નજર પડતાં જ અવાજ માંચીમાંથી આવ્યા બાબતે આપણે મનથી સ્પષ્ટ થઇએ. એ પછી કાન વધુ સરવા કરીને અવાજને ધ્યાનથી સાંભળીએ તો આ અવાજ બચબચાટનો હોવાનો ખ્યાલ આવે ને એ પછી માંચીની નજીક પહોંચીએ ત્યારે જ્ઞાત થાય કે અવાજ અંદર સૂતેલા શિશુનો છે. આટલી પ્રક્રિયાને અંતે આ દ્રશ્ય અને ધ્વનિનું આપણું વીક્ષણ સંપૂર્ણ બને. એટલે જે ક્રમમાં આપણું વીક્ષણ ધીરે ધીરે આકારાતું જાય એ જ ક્રમમાં કવિએ આ પંક્તિની રચના કરી છે.

એ જ રીતે સૌપ્રથમ આપણને કંઇક તગતગતું દેખાય, એ પછી આ તગતગે છે તે દૂધથી ભરેલાં ડૂંડા છે એ સ્પષ્ટ થાય, ને એ પછી એ ડૂંડા આપણાથી કેટલા અંતરે છે એ સ્પષ્ટ થાય ને વીક્ષણ પૂર્ણ બને. એટલે જ કવિ પંક્તિ રચે છે :

તગતગ્યાં / બે દૂધભર્યાં ડૂંડાં લચેલાં સાવ પાસે.

તૃતીય પંક્તિમાં રાત્રિ દરમ્યાનની એક ઘટનાનું નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું છે. કાવ્યનો નાયક અને નાયકપત્ની બંને સૂતાં છે. બાજુમાં સૂતેલી પત્નીનું શરીર નિદ્રાવસ્થા દરમ્યાન સ્હેજ હાલે છે. અંધારામાં નાયકને કંઇક ચમક્યું હોવાનું લાગે છે. સામાન્ય વ્યવહારમાં પણ આવે વખતે પ્રથમ કંઇક હાલતું, ને હલવાને કારણે ચમકતું દેખાય, એ પછી આ ચમકી રહ્યું છે તે શું છે એ બાબતે મન સભાન બને. પછી ફરી નિદ્રાધીન થઇ જઇએ. આ અનુભવના ક્રમને કવિએ અહીં વીક્ષણના આકારવાની એજ ક્રમિક ઘટના અનુસાર રજૂ કર્યો છે.

"ચોપાસ મંદ પ્રસરે ભળભાંખળું થૈ/તંબૂર."[177]

આ પંક્તિને કવિએ બે ખંડમાં વહેંચી છે. આમ તો આ વહેંચણી છંદોગત અનિવાર્યતાનું પરિણામ છે, પણ કવિએ અહીં છંદ સાચવવાની સાથે જ એક ચમત્કૃતિ પણ ઊભી કરેલી અનુભવાય છે. કવિએ પંક્તિના પૂર્વાર્ધમાં એક ક્રિયાનું નિરૂપણ કર્યું છે. આ ક્રિયાના કર્તા વિશેનું કોઇ જ સૂચન કવિએ અહીં કર્યું નથી. આ ક્રિયાના નિરૂપણ માટે કવિએ વિનિયોજેલ ગણઘટકોની શૃંખલામાં આરંભથી અંત સુધી પસાર થતાંમાં તો આપણા મનમાં આપણા રોજિંદા અનુભવની બાબત - સવાર થવાની બાબત -ની અપેક્ષા ઊભી થાય. પૂર્વાર્ધમાં આ અપેક્ષાને વણસંતોષાયેલી રહેવા દઇને કવિ પંક્તિના ઉત્તરાર્ધના ખંડમાં માત્ર કર્તાનો નિર્દેશ કરે છે. કવિએ નિર્દેશેલ કર્તા પૂર્વાર્ધની પંક્તિમાં આપણા મનમાં જાગેલ અપેક્ષા અનુસારનો કર્તા નથી, એથી કોઇક ભિન્ન કર્તા છે. આમ, આરંભે અમુક ચોક્કસ કર્તા માટેની ધારણા સંકોરીને કવિ આપણી અપેક્ષા મુજબના કર્તાથી વિરુદ્ધ પ્રકારનો કર્તા નિરૂપવાની આ પ્રયુક્તિ યોજીને આપણા મનમાં વિસ્મયનો ભાવ જગાડે છે. વળી, અહીં બીજી પણ એક બાબત ધ્યાન ખેંચે તેવી છે. કવિનિર્દેશિત કર્તા પોતે આગળ નિરૂપાયેલ ક્રિયા કરવા સમર્થ નથી. આ કર્તા - વાજિંત્ર - તો માત્ર એક કરણ છે. એટલે આ કર્તાના અન્વયે થયેલ કોઇક ક્રિયા - વાજિંત્રના સૂર રેલાવાની ક્રિયા - ની વિશિષ્ટતા સૂચવતી બાબત પૂર્વાર્ધમાં નિરૂપાયેલી છે. આમ, અહીં આ પંક્તિમાં નિરૂપિત ઉપમાન ને ઉપમેય સ્વયં પરસ્પર સંકળાઇને અનન્ય સૌંદર્યનાં પોષક બની રહે છે.

'પ્રાત'ની આ અને આવી અન્ય છાંદસ પંક્તિઓમાં સ્થળથી આરંભાતી પંક્તિઓ છે. (દા.ત. "માંચી મહીં બચબચ્યું શિશુ", "ચોપાસ મંદ પ્રસરે ભળભાંખળું થૈ/તંબૂર", વગેરે), ક્રિયાપદથી આરંભાતી પંક્તિઓ છે (દા.ત. "સળવળ્યો પથ, શાંત પાછો",[178] "તગતગ્યાં / બે દૂધભર્યાં ડૂંડાં લચેલાં સાવ પાસે", "ગળ્યું મયૂરનું સર્યું ગગનમાં,[179] "પડે ટીપાં અવાજોનાં શ્રવણે મનભાવતાં"[180]વગેરે) અને બોલચાલની ભાષા મુજબનો પદક્રમ ધરાવતી પંક્તિઓ (દા.ત. "જરા મેં પંપાળી પ્રથમ,"[181] વગેરે) પણ છે.

માનભાષામાં પ્રયોજાતા શબ્દોને તેમની કોટિમાં ફેરફાર કરીને કાવ્યમાં પ્રયોજવાનું વલણ પણ રાવજીની કવિતામાં ક્યાંક ક્યાંક જોવા મળે છે. આ વલણ અનુસાર તેમણે ‘બચબચ’ ‘ઉભડક’, ‘હડફેટ’ જેવા ક્રિયાવિશેષણ, વિશેષણ અને નામના પ્રકારના શબ્દોને અનુક્રમે ‘બચબચ્યું’[૧૮૨], ‘ઊભડાક્યાં’[૧૮૩], ‘હડફેટાયો’[૧૮૪] જેવા ક્રિયાપદોમાં ફેરવ્યા છે, અને પરિમલ, ઢેફું, દંભ જેવા નામની કોટિના શબ્દોને અનુક્રમે ‘પરિમલ્યા’,[૧૮૫] ‘ઢેફાઈ’[૧૮૬], ‘દંભાય’[૧૮૭] જેવા ક્રિયાપદની કોટિના શબ્દોમાં ફેરવ્યા છે. કવિએ સાધેલ આવા શબ્દકોટિક વ્યાકરણગત વિચલનોમાં પણ અર્થ પરત્વેની ઉપકારકતા સિદ્ધ થયા વિના રહેતી નથી.

"પરોઢે તાપણી પાસે બેઠેલ વૃદ્ધની સ્વગતોક્તિ"[૧૮૮] કાવ્યમાં "માંચી મહીં બચબચ્યું શિશુ" જેવી પંક્તિમાં સૂતેલા શિશુના મુખમાંથી સુપ્તાવસ્થા દરમ્યાન જ સરતા ‘બચબચ’ ઉદ્ગારો નિરૂપવા માટે કવિ ‘બચબચ્યું’ જેવું ક્રિયાપદ પ્રયોજે છે. આ ક્રિયાપદ કવિએ ‘બચબચ’ અવ્યય ઉપરથી બનાવ્યું છે. આપણી ભાષામાં ‘બચબચ’ અવ્યય અને તે પરથી બનતું નામ ‘બચબચાટ’ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. માનભાષાના ઉપલબ્ધ શબ્દોમાંથી જ કોઇ શબ્દોને ઉપયોગમાં લેવા હોય તો કવિએ ‘બચબચ કર્યું’ અથવા ‘બચબચાટ કર્યો’ જેવી દ્વિપદીય રચના પ્રયોજવી પડે. જે પંક્તિમાં કવિએ ‘બચબચ્યું’ ક્રિયાપદ પ્રયોજ્યું છે, તે પંક્તિની આગળની ને પાછળની પંક્તિઓમાં પમરતું, વાગ્યા, સળવળ્યો, પ્રસરે, ખળભળ્યું જેવાં ક્રિયાપદોનો વિનિયોગ કર્યો છે. આ તમામ ક્રિયાપદો એક પદ દ્વારા જ ક્રિયાની અભિવ્યક્તિ કરતાં ક્રિયારૂપો છે. આ ક્રિયાપદોનો વિનિયોગ આપણે માનભાષામાં કરીએ છીએ. પણ ‘બચબચ્યું’ જેવા ક્રિયારૂપનો વિનિયોગ કરવાની પ્રથા માનભાષામાં પડેલી જોવા મળતી નથી. ‘સળવળ’ જેવા ક્રિયાનુસારી શબ્દને ‘સળવળ્યો’ના રૂપમાં આપણે માનભાષામાં પ્રયોજીએ છીએ. આ શબ્દ કવિએ આ કાવ્યમાં પણ પ્રયોજ્યો છે. આ શબ્દનાં સાદૃશ્યને આધારે કવિએ ‘બચબચ’ જેવા રવાનુકારી શબ્દને અન્ય પ્રયુક્ત ક્રિયાપદો સાથે સંગતતા સાધી શકે તેવા ક્રિયારૂપમાં – ‘બચબચ્યું’માં – ફેરવ્યો. આ રીતે તેણે ‘બચબચ’ અવ્યયની કોટિમાંથી તેને માનભાષામાં ન પ્રયોજાતી ક્રિયાપદની કોટિમાં મૂક્યો. આ ફેરફારને કારણે ક્રિયાના અર્થને વ્યક્ત કરવા માટે એકાધિક શબ્દોના વિનિયોગને ટાળી શકાયો. સામાન્યતઃ આવી રીતથી કાવ્યમાં ભાવનું ઘનીભવન (condensation) શક્ય બને, શબ્દાળુતા (Verbosity) નિવારી શકાય અને અન્ય સમાંતર શબ્દરૂપો સાથે પ્રસ્તુત શબ્દરૂપની સંગતતા (consistency) સાધી શકાય. અહીં અભિવ્યક્તિમાં લાઘવ તથા ક્રિયારૂપોમાં સંગતતા સાધી શકાયાં છે.

એ જ રીતે "ઢેકાઇ" ક્રિયાપદના વિનિયોગવાળી પંક્તિઓ આ પ્રમાણે છે:

આખો દહાડો ઢેકાઇ કુટાઇ -
મા
પંજેઠીની જેમ લૂસ ખાટલામાં પડી રહી. [૧૮૯]

કવિને થયેલા ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય અનુભવનું વીક્ષણ બે પરિમાણોમાં અસ્તિત્વ ધરાવી શકે : (૧) સ્થળ અથવા અવકાશનું પરિમાણ અને (૨) સમયનું પરિમાણ. સ્થળપરક અથવા અવકાશપરક સંવેદન હોય ત્યારે વીક્ષણ સજીવ-નિર્જીવ-વસ્તુકેન્દ્રીય બને ને સમયપરક સંવેદન હોય ત્યારે વીક્ષણ પ્રક્રિયાકેન્દ્રી બને. એ જ રીતે આ પંક્તિમાં રાવજીનું સંવેદન દિવસભરની માની ચહલપહલ અંગેનું હોઇ તેનું વીક્ષણ માની ચહલપહલની પ્રક્રિયાને કેન્દ્રમાં રાખે છે. દિવસ દરમિયાનની માની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા કવિના મનમાં આમ તેમ રડવડતા ઢેકાનો અધ્યાસ જન્માવે છે. આ અધ્યાસનું આરોપણ જ્યારે કવિને માની ક્રિયાઓ ઉપર કરવાનું આવે છે ત્યારે મનમાં સહોપસ્થિત થયેલાં આ બન્ને સંવેદનોને વ્યક્ત કરવા માટેનાં કર્તા અને કર્મ તો કવિને માનભાષામાંથી મળી રહે છે, પણ મનમાં જન્મેલ વિશિષ્ટ સંવેદનની વિશિષ્ટતા જળવાઇ રહે તેવું ક્રિયારૂપ માનભાષામાંથી પ્રાપ્ત થતું નથી. એટલે કવિ "ઢેકું" નામનો જ તેને આનુષંગિક ક્રિયા માટેના ક્રિયાપદ તરીકે વિનિયોગ કરવા ઉદ્યુક્ત થાય છે. અને એ મુજબ ક્રિયારૂપ "ઢેકાઇ" કવિ પ્રયોજે છે. આ ક્રિયાપદનો વિનિયોગ કરીને કવિ સંવેદનની અદ્દલ અભિવ્યક્તિ માટે માનભાષામાં વર્તાયેલી ઉચિત શબ્દોની ખોટને પૂરી કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

ભાષામાં ક્રિયાપદો (ધાતુઓ) જ મૂળભૂત શબ્દો છે અને અન્ય શબ્દો આ ધાતુઓનોજ વિસ્તાર છે, એવો એક મત પ્રવર્તે છે. આ મત અનુસાર કવિ પોતાના સંવેદનને વસ્તુવાચક શબ્દ વડે વ્યક્ત કરવાને બદલે ક્રિયાવાચક શબ્દ વડે વ્યક્ત કરવાનો આગ્રહ સેવે છે. કવિનાં કેટલાંક વિશિષ્ટ સંવેદનોની અદ્દલ અભિવ્યક્તિને અનુરૂપ ક્રિયારૂપો બનાવવાં પડે છે. આવે વખતે કવિ બને ત્યાં સુધી સંવેદન સાથે સંબંધિત કોઇપણ રૂપનો શબ્દ માનભાષામાંથી મેળવે છે ને પછી તેને અભિવ્યક્તિની જરૂરિયાત મુજબના રૂપમાં ઢાળે છે. રાવજીએ પણ "એક મધ્યરાત્રે"[૧૯૦] કાવ્યમાં માનભાષામાંથી મેળવેલ "પરિમલ" જેવા નામની કોટિના શબ્દને ધાતુ તરીકે લઇ તેના પરથી "પરિમલ્યા" જેવું ક્રિયારૂપ બનાવ્યું છે.

"સાંજલટાર પછી"[૧૯૧] કાવ્યની એક પંક્તિ છે: "આ અંધકાર મહુડાની જેમ મઘ ફાલ્યો." આ પંક્તિમાં અંધકારની પ્રસરવાની ક્રિયાને રાવજીએ એના અતિપ્રિય કલ્પનરૂપ મહુડાની ગંધના પ્રસરવાની ક્રિયા સાથે સરખાવી છે. માનભાષામાં પ્રયુક્ત ઉપમાન-ઉપમેય કરતાં કોઇક અલગ જ ઉપમાન-ઉપમેય દ્વારા તે અહીં ઉપમા અલંકાર યોજે છે. આ અલંકારયોજના ઉપરાંત અન્ય એક ધ્યાનાર્હ બાબત પણ આ

પંક્તિમાં જોઇ શકાય છે. માનભાષામાં વસ્તુ સારી એવી મોટી હોવાનો ભાવ દર્શાવવા માટે 'મસમોટું' જેવો પ્રયોગ પ્રચલિત છે. આ રૂઢિગત પ્રયોગમાં ફારસ શબ્દ 'મસ્ત' ઉપરથી આવેલા 'મસ' શબ્દને 'ઘણું' અથવા 'પુષ્કળ'ના અર્થમાં 'મોટું' જેવા ગુણવાચક વિશેષણ સાથે આપણે પ્રયોજીએ છીએ. એ રીતે 'મસ' પરિમાણ-વાચક વિશેષણ બન્યું. આ વિશેષણને 'મોટું'ની જેમ સ્વતંત્રપણે પ્રયોજવાનો ચાલ માનભાષામાં નથી. ત્યાં તો તે માત્ર સમાસના ઉત્તરપદ કે પૂર્વપદ તરીકે જ પ્રયોજાય છે. રઘુવીરે ઉપર્યુક્ત પંક્તિમાં 'મસ'ને સ્વતંત્રરૂપે ક્રિયાવિશેષણ તરીકેનો દરજ્જો આપીને પ્રયોજ્યું છે. આ રીતે તેણે 'મસ' શબ્દની કોટિ બદલીને તેને પ્રયોજ્યો હોઇ શબ્દકોટિલક્ષી વ્યાકરણગત વિચલન સાધ્યું છે.

રાવજીનાં કાવ્યોમાં વિશેષણ-વિશેષ્યનાં સંબંધે અન્વિત થયેલા પણ ઘણાં પદો પ્રાપ્ત થાય છે. આ પદોમાં સાદા (વિભક્તિપ્રત્યય વગરનાં) વિશેષણપદ અને વિશેષ્યપદ ; વિભક્તિપ્રત્યયયુક્ત વિશેષણપદ અને વિશેષ્યપદ ; કૃદન્તપદ અને વિશેષ્યપદ તથા આધાર-આધેય, ઉપાદાન-ઉપાદેય કે કાર્ય-કારણના સંબંધે જોડાયેલાં વિશેષ્યપદ અને વિશેષણપદ જોવા મળે છે.

'તરસી સીમ'[૧૯૨], 'મસ હવા'[૧૯૩], 'કુંવારી શય્યા'[૧૯૪], 'કસ્તુરી હવા'[૧૯૫], 'મૂગો પંથ'[૧૯૬], 'નીરવ સમય'[૧૯૭], 'માંદી હવા'[૧૯૮], 'સ્તબ્ધ પવન'[૧૯૯], 'અવાવરુ સ્મિત'[૨૦૦], 'જીવતી માટી'[૨૦૧], 'લીલા ઘોડા'[૨૦૨], 'લજવાતી રવેશ'[૨૦૩], વગેરે પદાન્વયોમાં વિશેષણપદ તરીકે રજૂ થયેલ પદો માનભાષામાં પણ વિશેષણપદ તરીકેનું જ સ્થાન ધરાવે છે. અર્થાત્ મૂળ વિશેષણની કોટિના શબ્દને કવિ અહીં પણ વિશેષણ તરીકે જ પ્રયોજે છે. પરંતુ આ વિશેષણપદો સાથે કવિ જે પદોને વિશેષ્યપદો તરીકે સાંકળે છે તે પદો સહપ્રયુક્ત વિશેષણોનાં વિશેષ્યો તરીકેનું સ્થાન માનભાષામાં ભોગવતાં નથી. એ રીતે કવિ અહીં માનભાષાની રૂઢિથી ઊફરા ચાલીને અન્વયયોજના કરે છે.

'કુંવારી શય્યા' પદાન્વયમાં કવિ 'કુંવારી' જેવી કામસંબંધના અભાવનો સંકેત આપતા શબ્દને 'શય્યા' જેવા કામસંબંધના સ્થાનનો સંકેત આપતા શબ્દ સાથે સંયોજે છે. કામસંબંધ અહીં બન્ને પદોનુ સમાન અર્થઘટક (Semantic component) છે. એ જ રીતે મંદમંદ વહેતી હવા કવિને બહુ ઉમંગ કે ઉત્સાહની પ્રેરક જણાતી નથી એટલે કવિ તેને 'માંદી હવા' તરીકે નિર્દેશે છે. કવિએ કલ્પેલ કાવ્યનાયકનાં શરીર અને ચિત્તમાં માંદગી વ્યાપી વળી છે. આ માંદગીના લાંબા ગાળાને કારણે કાવ્યનાયકના મનમાં વ્યાપી ગયેલી નિરાશા અને અસહાયતાને વ્યક્ત કરવા માટે કવિએ 'માંદી' જેવું સજીવને માટે પ્રયોજાતુ વિશેષણ નિર્જીવ 'હવા' માટે પ્રયોજીને સુસ્ત માહોલનું સૂચન કર્યું છે. અહીં કવિએ રચેલો આ અરૂઢ અન્વય ખૂબ અર્થોપકારક નીવડે છે; તંદુરસ્ત જીવનની અશક્યતાનું પણ અહીં સૂચન થાય છે. શરીરમાં

તો રોગ છે જ, પણ હવે તો હવામાંયે માંદગી ભળી ગઇ છે. હવે તો હવા પણ શુધ્ધ ને આહ્લાદક બનતી જણાતી નથી એવો ભાવ પણ આ અન્વય ધ્વારા કવિએ સુપેરે રજૂ કર્યો છે. એ જ રીતે ‘કસ્તૂરી હવા’ પદાન્વય પણ હવાની માદકતા ને ધ્રાણગોચરતા સૂચવે છે, તો ‘મત્ત હવા’ પદાન્વય હવાની નિરંકુશ ગતિ અને હવાના તાંડવનો સૂચક બને છે. ‘મત્ત’, ‘મૂગો’, ‘માંદી’, ‘જીવતી’, ‘સ્તબ્ધ’ વગેરે જેવાં સજીવ માટેનાં વિશેષણો સ્થૂળ અર્થમાં નિર્જીવ ગણાતાં વિશેષ્યો માટે પ્રયોજીને કવિ અહીં સજીવારોપણ અલંકાર પણ સિધ્ધ કરે છે.

વળી, માનભાષામાં ‘અવાવરુ’ શબ્દ સામાન્ય રોજિંદી અવરજવર વિનાના, ઉપયોગવિહોણા, ક્વચિત્ ખંડેર જેવા સ્થળવિશેષ માટેના વિશેષણ તરીકે પ્રયોજાય છે. કવિએ અહીં આવા વિશેષણને ‘સ્મિત’ જેવા એક અનુભાવ સાથે સાંકળીને જેનો ક્યારેય કોઇ પ્રતિભાવ શક્ય નથી એવા સ્મિતનો ભાવ ઉપસાવ્યો છે. જીવતાં જાગતાં માણસોના પરસ્પરના મિલનમાં જે ઉમળકાથી સ્મિતની આપલે થાય છે એવા ઉમળકાભર્યા વ્યવહારથી નિત્ય વંચિત રહેતા અને માટે જ સંસારના જીવંત વ્યવહારથી અળગા પડી ગયેલા સ્મિતને વ્યક્ત કરવા માટે ‘અવાવરુ સ્મિત’ પદાન્વય કવિ યોજે છે. આ પદાન્વય ધ્વારા જાહેરાતિયા સ્મિતમાં રહેલી યંત્રવત્તા પણ વ્યંજિત થાય છે.

પૃ.૨૭ પર કવિએ યોજેલ ‘કાવ્યરિક્ત સૂર્ય’ અન્વય પણ માનભાષાથી અરૂઢપણે યોજાયેલો અન્વય છે. આ પદાન્વયમાં વિશેષણપદ તરીકે ‘કાવ્યરિક્ત’ જેવો, ‘કાવ્ય’ અને ‘રિક્ત’ શબ્દોના સંયોજનથી બનેલો શબ્દ મૂકીને કવિ નવરચનાગત વિચલન પણ સાધે છે. ‘રિક્ત’ નો રૂઢિગત અર્થ થાય ‘ખાલી’, ‘રહિત’ કે ‘કશાકના અભાવથી ગ્રસ્ત.’ એટલે અહીં ‘કાવ્ય’ શબ્દ ‘રિક્ત’ શબ્દના વિશેષણ તરીકે પ્રયોજાઇને કાવ્યનો અભાવ હોવાનો અર્થ વ્યંજિત કરે છે. આ અર્થનું આરોપણ ‘સૂર્ય’ જેવા જીવન, તેજોમયતા, ઉષ્મા વગેરે અધ્યાસો ધરાવતા શબ્દ ઉપર કરીને કવિ કાવ્યદાતા સૂર્યને કાવ્યના અભાવે નિસ્તેજ બની ગયેલો દર્શાવે છે. આ અન્વય સાથે તેમણે યોજેલ ડૂબી જવાની ક્રિયા પણ ‘કાવ્યરિક્ત સૂર્ય’ પદાન્વયના આ અર્થમાં જ પોષક નીવડે છે.

રાવજીનાં કાવ્યોમાં ષષ્ઠી વિભક્તિના સંબંધે અન્વિત થયેલા ઘણા શબ્દો જોવા મળે છે. ષષ્ઠી વિભક્તિ વિશેષણ વિભક્તિ હોઇ આ શબ્દોમાંનો વિભક્તિ પ્રત્યય ધરાવતો શબ્દ વિશેષણ બને ને બીજો શબ્દ વિશેષ્ય બને. આ કાવ્યોમાં આ રીતે અન્વિત થયેલા શબ્દોમાંના કેટલાકમાં જે શબ્દને વિભક્તિ પ્રત્યય લાગ્યો હોય તે શબ્દ વિશેષણ બનવાને બદલે વિશેષ્ય બને છે ને બીજો શબ્દ વિશેષણ બને છે.

‘સભ્યતાની કુંવરી’[214] પદયુગ્મમાં આમ જોતાં પ્રથમ નજરે તો ‘સભ્યતા’

શબ્દ વિશેષણના સ્થાને અને ‘કુંવરી’ શબ્દ વિશેષ્યના સ્થાને જણાય. પણ અર્થની દ્રષ્ટિએ વિચારવા જઈએ તો ‘સભ્યતા’ પદ ‘કુંવરી’ પદની ગુણવાચકતામાં વધારો નથી કરતું પરંતુ ‘કુંવરી’ પદ ‘સભ્યતા’ પદનો ગુણવિશેષ દર્શાવે છે (સભ્યતાની કુંવરી). એ રીતે આ બે પદો વિશેષણ વિભક્તિ દ્વારા ઉપમેય અને ઉપમાનના સંબંધે જોડાયેલાં છે. ‘કુંવરી’ના ગુણનું અહીં ‘સભ્યતા’ શબ્દ પર આરોપણ થયું છે. ‘શ્વાસનો ઘોડો’[205] પદયુગ્મમાં પણ ઘોડાના તેજ રફતારે આગળ ધપ્યે જવાના ગુણનું આરોપણ શ્વાસ પર કરવામાં આવ્યું છે. આ બન્ને પદો પણ ઉપમેય-ઉપમાનના સંબંધે જોડાયા છે ને ગતિ બન્નેનો સામાન્ય ધર્મ છે. આ બન્ને પદયુગ્મોમાં ષષ્ઠી વિભક્તિનો - વિશેષણવિભક્તિનો - ઉપયોગ રૂપકપરક થયો છે. એ જ રીતે નીચેના પદયુગ્મોમાં પણ ષષ્ઠી વિભક્તિના ઉપયોગ દ્વારા રૂપક અલંકાર નિપજાવવામાં આવ્યો છે:

(૧) ઘાસનું પૂર[206]
(૨) ઊંઘનું ખેતર[207]
(૩) વાયુનાં પંખી[208]
(૪) ચંદ્રનું પાંદ[209]
(૫) ચંદ્રની કૂંપળ[210]
(૬) મેઘના પહાડ[211]
(૭) ઝાકળના ઘોડા[212]
(૮) ત્વચાનો સમુદ્ર[213]
(૯) ચહેરાનો સમુદ્ર[214]
(૧૦) પ્રાણનો મૃગ[215]
(૧૧) લયના સર્પ[216]
(૧૨) શ્વાસોનાં ટોળાં[217]
(૧૩) સ્તનોના ચરુ[218]
(૧૪) પગનું હલેસું[219]
(૧૫) ગંધનું પતંગિયું[220]
(૧૬) પ્રાણનો ડંખ[221]
(૧૭) કંકુના સૂરજ[222]
(૧૮) સ્તનોનાં પુષ્પ[223]

આ પદયુગ્મોમાંના ‘સ્તનોના ચરુ’ પદયુગ્મમાં ‘ચરુ’ શબ્દનો સમૃદ્ધિના અર્થમાં વિનિયોગ થયો છે. માનભાષામાં કોમળતાનો અનુભવ કરાવતી ‘કૂંપળ’ને ચંદ્ર સાથે અન્વિત કરીને કવિએ કુમાશભર્યાં ચંદ્રનો અર્થ નિપજાવ્યો છે. એ જ રીતે માનભાષામાં સમુદ્ર સાથે વિશાળતાનો, તીવ્ર ઘૂઘવાટનો ને જીવનનો અધ્યાસ સંકળાયેલો છે. આ અધ્યાસ - ને પ્રથમ ‘ત્વચા’ પર ને પછી ‘ચહેરા’ પર આરોપીને કવિ ‘ત્વચાનો સમુદ્ર’ અને ‘ચહેરાનો સમુદ્ર’ જેવાં પદયુગ્મો રચે છે. ‘ત્વચાનો સમુદ્ર’ પદયુગ્મ દ્વારા તેઓ ‘ત્વચા’ જેવી સ્પર્શના અનુભવની બાબતને ‘સમુદ્ર’ સાથે સાંકળીને ગાઢ સ્પર્શના આવેશભર્યા અનુભવને વ્યક્ત કરે છે. તો ‘ચહેરા’ સાથે ‘સમુદ્ર’ને સાંકળીને તેઓ સમુદ્રમાં ઊછળતાં રહેતાં મોજાંઓની જેમ ચહેરા પર ફરી વળતી, ચહેરાને છલકાવતી ભાવની લકીરોને વ્યંજિત કરે છે. અવ્યવસ્થિત રીતે ભેગા થયેલા સંખ્યાબંધ મનુષ્યોના જૂથને માનભાષામાં ‘ટોળું’ તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. ઉપરાછાપરી ચાલતા, ત્વરિત લયને કારણે ભીંસાતા, અનિયંત્રિત શ્વાસોચ્છ્વાસની હારમાળા દર્શાવવા માટે કવિ ‘ટોળું’

શબ્દનો માનભાષા કરતા કંઇક અલગ અર્થમાં પ્રયોગ કરીને ‘શ્વાસોનાં ટોળાં’ જેવો અન્વય રચે છે, તો ‘ગંધનું પતંગિયું’ પદયુગ્મમાં કવિ અમૂર્ત, સૂક્ષ્મ, નિરાકાર એવા ઘ્રાણેન્દ્રિયના અનુભવ ઉપર દ્રશ્યેન્દ્રિયના અનુભવનું આરોપણ કરીને ઘ્રાણેન્દ્રિયના અનુભવને મૂર્ત રૂપ આપે છે, ચોક્કસ આકારમાં ઢાળે છે.

આ બધાં જ પદયુગ્મોમાં વિશેષણ વિભક્તિનો પ્રત્યય ધરાવતું પદ અર્થની દ્રષ્ટિએ વિશેષણ તરીકે વર્તવાને બદલે વિશેષ્ય તરીકે વર્તે છે. ને બીજું પદ વિશેષ્ય તરીકે વર્તવાને બદલે વિશેષણ તરીકે વર્તે છે. જે પદને ષષ્ઠી વિભક્તિનો પ્રત્યય લાગ્યો હોય તે પદ અર્થસંદર્ભે પણ અન્ય પદના અર્થમાં / ગુણમાં વધારો કરતું પદ બની રહ્યું હોય, અર્થાત્ વિશેષણ તરીકે જ વર્તતું હોય એવા વિશેષણવિભક્તિએ સંયોજાયેલ પદયુગ્મો પણ આ કાવ્યોમાં જોવા મળે છે.

‘પથ્થરનાં ઘૂંઘટ’[224] પદયુગ્મમાં ‘પથ્થર’ પદ વિશેષણ પદ છે ને ‘ઘૂંઘટ’ વિશેષ્ય પદ છે. માનભાષામાં પથ્થર સાથે જડતા, કઠોરતા, અવિચળતા, સ્થિરતા, સ્થગિતતા જેવા અધ્યાસો સંકળાયા છે. આવા અધ્યાસોવાળો આ શબ્દ ‘ઘૂંઘટ’ શબ્દના અર્થમાં ઉમેરણ કરે છે. માનભાષામાં લજ્જા ને મર્યાદાનું પ્રતીક બનતાં ‘ઘૂંઘટ’ને ‘પથ્થર’નો બનેલો દર્શાવીને કવિ કાવ્યનાયકની પ્રેયસીના ચહેરા પરના આ આવરણના અવગુંઠનની દુર્નિવારતાને સંકેતે છે. વળી, પથ્થર ક્યારેય પારદર્શક બની શકતો નથી. એ રીતે આ પ્રેયસી— માનવતી —નો ચહેરો પથ્થરના ઘૂંઘટ પાછળ ઢંકાયેલો દર્શાવીને કવિ આ ચહેરાના દર્શનની અશક્યતાનું સૂચન પણ અહીં કરી દે છે. ‘માનવતી’ શબ્દનો અર્થ પણ આ જ સંદર્ભમાં સાભિપ્રાય બને છે.

‘અવાજોનાં ટીપાં’[225] અને ‘ટહુકાની વાડ’[226] પદયુગ્મોમાં કવિ ‘અવાજ’ અને ‘ટહુકો’ જેવી સૂક્ષ્મ, અમૂર્ત, અસ્પર્શ્ય અને નિરાકાર બાબતોને અનુક્રમે ‘ટીપું’ અને ‘વાડ’ જેવી ભૌતિક, આકારયુક્ત, દ્રશ્ય બાબતો સાથે સાંકળીને અમૂર્તનું મૂર્તીકરણ કરે છે: વળી, ટીપાંની ટપકવાની ક્રિયા જો દ્રષ્ટિમર્યાદાની બહાર ક્યાંક થઇ રહી હોય તો એ ક્રિયાનું અભિજ્ઞાન કેવળ એના ટપકવાના ધ્વનિ દ્વારા જ પ્રાપ્ત થાય. આવે સમયે કવિમનમાં જન્મતું પાણીને બદલે અવાજ ટપકતો હોવાનું વિશિષ્ટ સંવેદન ‘અવાજનાં ટીપાં’ પદયુગ્મ દ્વારા વ્યક્ત થાય છે.

‘ચૌદગીત’માંના ત્રીજામાં બીજી કડીમાં કવિએ પ્રયોજેલ ‘મોરલાની ડાળ’[227] ‘ટહુકાની વાડ’[228] ને ‘ચંદન તળાવ’[229] અન્વયો કાવ્યની નાયિકાની સ્વપ્નશીલતાને વાચા આપે છે. આ નાયિકાને મોરલાની ધાટીલી ડોક લંબાઇને

ડાળ સમી બની જતી દેખાય છે. આ ડાળ આગળ વધતાં વાડમાં ફેરવાતી જણાય છે. જો ગળું ડાળ સમ હોય તો એ ગળામાંથી નીકળતો સુમધુર ટહુકાર વાડ જ બને ને ! સામાન્ય વ્યવહારમાં "વાડ" એક મર્યાદા નિશ્ચિત કરવાનું સાધન બની રહે છે, તે બંધનકર્તા પણ બને છે. ચારે બાજુ ફેલાયેલી વાડની જેમ ચારેબાજુ રેલાયેલ ટહુકાની ચતુઃસીમા રચાઇ ગઇ હોવાને કારણે કાવ્યનાયિકા ટહુકાને વાડ તરીકે કલ્પે છે. અને એ ચતુઃસીમા અનુલ્લંઘ્ય હોવાને કારણે બંધક બની રહે છે. એટલે અહીં ટહુકાની મધુરતાનો કાવ્યનાયિકાના મનમાં પડેલો પ્રભાવ દર્શાવવા માટે કવિ ટહુકાની બનેલી વાડનો ઉલ્લેખ કરે છે. આ વાડની વચ્ચે "ચંદન તલાવ" નો નાયિકા નિર્દેશ કરે છે. આ અન્વય પણ માનભાષામાં રચાતા અન્વયો કરતાં અરૂઢ એવો અન્વય છે. "ચંદન" સાથે શીતળતાનો ને સુગંધિતતાનો અધ્યાસ સંકળાયો છે. આ બન્ને અધ્યાસને "તળાવ" સાથે સાંકળીને કવિ તળાવનો વિશેષ વ્યક્ત કરે છે. જો કે આખરે તો વિશેષ તળાવનો વિશેષ ન બની રહેતાં મોરલાના કમનીય કંઠમાંથી નીકળેલા કર્ણપ્રિય ટહુકાનો જ વિશેષ બની રહે છે. આમ અહીં આ ત્રણે અરૂઢ અન્વયો પરસ્પર ગુંથાઇને એક સુંદર આહ્લાદક અનુભવનો ઉન્મેષ નિરૂપવામાં ઉપકારક બને છે.

એ જ રીતે "સુગંધની પથારી"[230], "વાયુનાં કાંગરા"[231], "હવાની દીવાલ"[232], "સ્વપ્નોનું વન"[233], વગેરે પદયુગ્મોમાં પણ માનભાષામાં ન અન્વિત થતાં હોય એવાં પદોને પરસ્પર અન્વિત કરીને અમૂર્તનું મૂર્ત, નિરાકારનું સાકાર, સૂક્ષ્મનું સ્થૂળમાં રૂપાંતરણ કરવામાં આવ્યું છે. આ બધા જ અન્વયોમાં ષષ્ઠી વિભક્તિનો પ્રત્યય ધરાવતું પદ ઉપાદાનવાચક અને અન્ય પદ ઉપાદેય વસ્તુનું વાચક છે. એટલે ઉપર કરેલ ચર્ચાને આધારે કહી શકાય કે આ બધાં પદયુગ્મોમાંના દરેકમાં ઉત્તરપદ વડે દર્શાવાતાં સ્થૂળ ઉપાદેયના ગુણધર્મોનું આરોપણ પૂર્વપદ વડે દર્શાવાતાં સૂક્ષ્મ ઉપાદાન ઉપર કરવામાં આવ્યું છે. ખાસ નોંધવાપાત્ર બાબત એ છે કે અહીં નિર્દિષ્ટ પદાર્થો જે જે દ્રવ્યમાંથી બન્યા છે, તે તે દ્રવ્યોનાં સૂચક પદો માનભાષામાં અમૂર્ત, નિરાકાર ને સૂક્ષ્મ તત્ત્વોનાં સંકેતક તરીકે અસ્તિત્વ ધરાવે છે.

આ કાવ્યોમાં કેટલાક પદાન્વયો એવાં પણ છે જે આ જ રીતે ષષ્ઠી વિભક્તિએ અન્વિત થયેલા છે ને દ્રવ્ય તથા દ્રવ્યનિર્મિત વસ્તુનો જ અર્થ આપે છે. પણ એમાં નિરૂપિત દ્રવ્ય આગળ ચર્ચ્યા મુજબનું સૂક્ષ્મ દ્રવ્ય નથી, સ્થૂળ દ્રવ્ય છે. દા.ત. "લોહીનાં પાન"[234], "પોલાદનું વૃક્ષ"[235], "થૂંકનો બાજોઠ"[236], "કંકુના સૂરજ"[237], વગેરે.

જોકે અહીં પણ માનભાષામાં પરસ્પર અન્વિત ન થતા શબ્દોને કવિએ અન્વિત કર્યા છે ને અન્વયગત વિચલન સાધ્યું છે. "લોહીનાં પાન" પદયુગ્મમાં "લોહી" પદને "પાન" સાથે અન્વિત કરીને જમીનમાં ભંડારાયેલું બીજ જેમ નવપલ્લવિત થાય

તેમ માણસના બલિદાનમાંથી નવ્ય જીવનનો અંકુર ફૂટવાની ભાવના વ્યક્ત કરી છે. તો ‘થૂંકનો બાજોઠ’ પદયુગ્મમાં એક અશુચિ પદાર્થનો (થૂંક) એક શુચિ પદાર્થ (બાજોઠ - માંગલિક કાર્યો સાથે અધ્યસ્ત) સાથે અન્વય યોજ્યો છે.

માનભાષામાં ‘કૂવા’ અને ‘કુંડ’ બન્ને શબ્દો પ્રવાહી દ્રવ્યોનાં વિશેષ્યો તરીકે પ્રયોજાય છે. ‘ઝાંઝવા’ને ધારણ કરવા કૂવા કે કુંડ ન જોઇએ કેમકે ઝાંઝવા કંઇ જલ નથી પણ જલનો અભાવ માત્ર છે, છતાં તેમાં રહેલાં જલના અધ્યાસનો ઉપયોગ કરીને કવિએ ‘કૂવા’ તથા ‘કુંડ’ શબ્દોને ‘ઝાંઝવા’ શબ્દ સાથે અન્વિત કરીને ‘ઝાંઝવાના કુંડ’ અને ‘ઝાંઝવાનાં કૂવા’[૨૩૯] જેવા પદાન્વયો રચ્યા છે. અહીં આધેય અને આધારનો અરૂઢ અન્વય રચાયેલો જોઇ શકાય છે.

‘મખમલનું જલ’[૨૪૦], ‘પરવાળાની પાની’[૨૪૧], ‘સિસમનું ડિલ’[૨૪૨] વગેરે પદાન્વયોમાં કવિએ અરૂઢ અન્વય રચીને પૂર્વપદનિર્દિષ્ટ પદાર્થના ગુણનો અધ્યારોપ ઉત્તરપદનિર્દિષ્ટ વસ્તુ પર થતો અનુભવાય તેવો સાધર્મ્યમૂલક અલંકાર - રૂપક અલંકાર સિદ્ધ કર્યો છે.

પૂર્વે ચર્ચેલ ‘કવિતાનું વૃક્ષ’, ‘કાવ્યરિક્ત સૂર્ય’ અને ‘પ્રાણનો ડંખ’ જેવા પદાન્વયોમાં કવિએ કારણ-કાર્યનો સંબંધ પણ સિધ્ધ કર્યો છે.

આ સર્વે પ્રકારે વિશેષણ-વિશેષ્યનો પદાન્વય રચતા કવિ કેટલાક પદાન્વયોમાં કૃદન્તને પણ વિશેષણ તરીકે યોજે છે. ‘ઓગળતો’ જેવા વર્તમાન કૃદન્તને વિશેષણ તરીકે પ્રયોજીને કવિએ બનાવેલ ઓગળતો છંદ પદાન્વયમાં ‘છંદ’ વિશેષ્ય કાવ્યનો અધ્યાસ આપે છે ને ‘ઓગળતો’ વિશેષણ ‘છંદ’ની પ્રભાવહીનતા કે નષ્ટપ્રાયતાને વાચા આપે છે. ‘ફરફરતો અંધકાર’[૨૪૪], ‘રેલાતા ઢાળ’[૨૪૫], અને ‘લજવાતી રવેશ’[૨૪૬] પદાન્વયોમાં પણ કવિએ વર્તમાનકૃદન્તનો જ વિશેષણ તરીકે વિનિયોગ કર્યો છે. એ જ રીતે ‘ભૂખ્યો શેઢો’[૨૪૭] પદાન્વયમાં કવિએ ‘ભૂખ્યો’ ભૂતકૃદન્તનો વિનિયોગ વિશેષણપદ તરીકે કર્યો છે. માનભાષામાં સજીવ વિશેષ્યના વિશેષણ તરીકે પ્રયોજાતું ‘ભૂખ્યો’ વિશેષણ કવિએ અહીં સ્થળસૂચક પદ માટે વિનિયોજ્યું છે.

વિશેષણ-વિશેષ્યનાં અરૂઢ અન્વય ઉપરાંત રાવજીની કવિતામાં કર્તા અને ક્રિયાપદના અરૂઢ અન્વયો યોજાયેલા પણ જોવા મળે છે.

‘તા. ૧૫-૧૧-૬૩’[૨૪૮] ની "હું ચગું વટોળિયાની જેમ" - પંક્તિમાં ‘હું’ કર્તા સાથે માનભાષામાં ચગવાની સ્થૂલક્રિયાના અર્થમાં ન સંકળાતું ‘ચગું’ ક્રિયાપદ અન્વિત કરીને કવિએ કર્તા અને ક્રિયાપદનું અન્વયગત વિચલન સાધ્યું છે. ‘ચગું’

ક્રિયાપદ સામાન્યતયા પતંગની હવામાં ઊડવાની ક્રિયા માટે કે મનની ઉન્મત્તાવસ્થા માટે પ્રયોજાય છે. એને અહીં 'હું' સાથે સાંકળીને કવિએ કાવ્યનાયકની તમામ બંધનોથી ને તમામ મર્યાદાઓથી મુક્ત બનીને આમથી તેમ હરવા-ફરવા-કૂદવાની ક્રિયાનું સૂચન કર્યું છે. અહીં 'ચગુ'નો ઉન્મત્તાવસ્થાનો અધ્યાસ 'હું' પર આરોપાઇને શરીરની ઉન્મત્તાવસ્થાનો સંકેત આપે છે. કાવ્યની આ પંક્તિની પહેલાંની પંક્તિઓ પણ આ સંકેતને જ સંકેતિત કરવામાં સહાયક બને છે :

મારે કૂદવું છે વાછડાની જેમ
કોઇને ખટકું નહીં એવો
પવનની લહેરખી જેવો
ફરું ;
હું ચગું વંટોળિયાની જેમ.....[२४६]

'દિનાન્તે' કાવ્યની.....

"કોઇકના ચરણફૂલ ટહુકી જાય".

– પંક્તિમાં કવિએ 'ચરણ'ને 'ફૂલ' સાથે સંયોજીને રૂપક અલંકાર યોજ્યો છે. પંક્તિમાં આમ તો 'ચરણ' કર્તા તરીકે છે, ને 'ટહુકી જાય' ક્રિયાપદ તરીકે. પરંતુ કવિએ કરેલ રૂપક યોજનાને કારણે અહીં ક્રિયાપદનો અન્વય 'ચરણ' સાથે યોજાવાને બદલે ચરણના ઉપમાન 'ફૂલ' સાથે રચાય/યોજાય છે. જો કવિએ રૂપક અલંકારને બદલે ઉપમા અલંકાર નિષ્પન્ન કર્યો હોત તો આ અન્વયયોજના બદલાઇ જાત ને 'ચરણ' સાથેનો પગરવનો અધ્યાસ 'ટહુકી જાય' જેવા કર્ણેન્દ્રિયના અનુભવ માટેના ક્રિયાપદ સાથે સંકળાઇને કર્ણેન્દ્રિયના અનુભવની અભિવ્યક્તિ કરતી બાબત બની રહેત. પણ કવિએ રૂપક નિષ્પન્ન કર્યું હોવાને કારણે અહીં 'ફૂલ' જેવા ઘ્રાણેન્દ્રિયના અનુભવનો સંકેત આપતા શબ્દ સાથે કર્ણેન્દ્રિયના અનુભવને સંકેતિત કરતું ક્રિયાપદ સંયોજાય છે. આમ, અહીં ઇન્દ્રિયવ્યત્યય રચાય છે. 'ટહુકો' નામ માનભાષામાં મોરના અવાજનો સંકેત આપે છે. મોર સાથેના કોમળતા, મૃદુતા, સુંદરતાના અધ્યાસ અને મોરના ટહુકારની સાથેના માધુર્ય, આનંદ, ઉત્સાહ ને ઉમંગના અધ્યાસ સહોપસ્થિત થઇને ફૂલના પ્રાકૃતિક સૌન્દર્ય પર આરોપાતાં સૌન્દર્યનો અતિશય સધાય છે. આ સૌંદર્યનું આરોપણ અંતે કવિ 'ચરણ' ઉપર કરે છે. એ જ રીતે 'એક મધ્યરાત્રે'[२५१] કાવ્યમાં 'કુસુમ' કર્તા સાથે કવિએ 'ટહુક્યા' ક્રિયાપદ પ્રયોજીને ઇન્દ્રિયવ્યત્યય સાધ્યો છે. 'નવલકથાના એક પાત્ર ઉપર કવિતા'માં 'ત્વચાનો જ અવાજ'માં ઇન્દ્રિયવ્યત્યય સધાય છે. આ 'અવાજ : જૂઇમાંથી સુગંધ ખરે એવો"[२५२] માં બે અલગ

ઇન્દ્રિયાનુભવના વિષયો વચ્ચે સવારની મૃદુતા અને માદકતાના સાધર્મ્યની અભિવ્યક્તિ સધાઇ છે.

> 'બપોરી વેળની શાંતિ બેસતી આ અહીં તહીં / ગુંજતી ગુંજતી
> પેલાં નેનમાં ગૈ કપોતનાં' [253]

આ પંક્તિમાં નિરૂપિત ક્રિયાની કર્તા છે "શાંતિ". આ કર્તા સાથે બે ક્રિયાપદો કવિએ અન્વિત કર્યાં છે: "અહીં તહીં બેસતી" અને "ગુંજતી ગુંજતી ગૈ". બેસવાની ક્રિયા સાથેજ શાંતિનો ભાવ સંકળાયો છે. "બેસવું"નો એક અર્થ "ઠરવું" એવો પણ થાય. પંક્તિમાં નિર્દેશિત બપોરનો સમય સામાન્ય સંજોગોમાં પણ શાંતિનો, આરામનો સમય છે. સવાર પડતાં જ ચોતરફ મચી ગયેલી ચહલપહલ બપોર થતાં ધીરે ધીરે શાંત થવા માંડે છે. શાંતિ પથરાવાની ક્રિયાના કર્તા આમ તો સજીવ હોય છે એને બદલે કવિ શાંતિને જ શાંત થઇને બેસવાની ક્રિયાના કર્તા તરીકે સંવેદે છે. આ વિશિષ્ટ સંવેદનની અભિવ્યક્તિ માટે કવિ "શાંતિ" જેવા ભાવવાચક નામ સાથે "બેસતી" ક્રિયાપદ મૂકે છે. "આ" દ્વારા કવિ જાણે કે આંગળી ચીંધીને આપણને શાંતિની અહીંતહીં બેસવાની ક્રિયા દર્શાવે છે. આખી પંક્તિમાં આવતાં પદાન્ત ઇકારનાં આવર્તનો એ ક્રિયાને બરાબર ઘૂંટી આપે છે. આ ભાવ શાંતિની બેસવાની ક્રિયાને ચક્ષુ-પ્રત્યક્ષ કરવામાં ઉપકારક બને છે. પછીની પંક્તિમાંનું "ગુંજતી" શબ્દનું પુનરાવર્તન પણ સાદૃશ્યને ગતિશીલ બનાવવામાં પોષક નીવડે છે. વળી, "અહીં" શબ્દ નિકટના કોઇ સ્થાનનો અર્થ આપે છે, ને "તહીં" દૂરના કોઇ સ્થાનનો અર્થ આપે છે. આ બન્ને પદોનો સમાસ સ્થળના પરિમાણની નિયત સીમારેખાનો સૂચક બને છે. "આ"ને પ્રથમ પંક્તિમાં મૂકીને દ્વિતીય પંક્તિમાં "પેલાં" જેવું દર્શક વિશેષણ પ્રયોજીને ફરી કવિ ભાવકને કોઇ એક બિંદુએ ઊભો રાખે છે ને દૂર બેઠેલા કબૂતર તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરે છે. કબૂતરની બીડું બીડું થતી આંખમાં શાંતિને પ્રવેશી ગયેલી દર્શાવીને કવિ પોતાની નજીકના કોઇ બિંદુએથી છેક કબૂતરની આંખ સુધીના ફલક પર શાંતિની પથરાવાની ક્રિયાનું સૂચન કરે છે. કવિ આ પંક્તિદ્વયમાં "શાંતિ" સાથે સ્થૂળ પદાર્થના વાચક ક્રિયાપદને પ્રયોજીને અમુક નિશ્ચિત બિંદુએ ધીરે ધીરે આગળ વધતી શાંતિની સ્થળસાપેક્ષ ગતિનું ચિત્ર ઉપસાવી આપે છે. આવું જ સંવેદનચિત્ર "પત્નીનો નિદ્રાસ્પર્શ" કાવ્યની "શાંતિ રણ જેવી લંબાઇ પડેલી...." [254] પંક્તિમાં પણ નિરૂપાતું જોવાય છે. અફાટ વિસ્તારમાં પથરાઇને પડેલાં રણના વિસ્તારને કવિ સમયના પરિમાણમાં ઢાળે છે. ને લાંબા સમય સુધી પથરાયેલી શાંતિને "રણ જેવી લંબાઇ પડેલી" દર્શાવે છે. પથરાયેલી શાંતિને "રણ જેવી લંબાઇ પડેલી" દર્શાવે છે. કામ્ય શાંતિના ઉપમેય માટે અકામ્ય રણનું ઉપમાન વિલક્ષણ છે; છતાં જેવું છે તેવું પ્રસ્તુત કાવ્ય માટે તો વિષયોચિત જ છે.

છલકાતો પિત્તળને બેડે સૂર્ય... [૨૫૫]

આ પંક્તિમાં સૂર્ય સાથે ને "શ્યામ કૌમુદી છલકે પારાવાર"[૨૫૬] પંક્તિમાં અંધકાર સાથે 'છલકવું' ક્રિયાપદ સાંકળીને કવિ સૂર્ય અને અંધકારનું પ્રવાહી દ્રવ્યરૂપ પદાર્થ તરીકેનું સંવેદન વ્યક્ત કરે છે. પિત્તળનાં ચકચકાટ બેડા પર પ્રતિબિંબાઇને ઝળકતા 'સૂર્ય'ને છલકાતો દર્શાવવા પાછળનો કવિનો આશય સૂર્યની નહીં પણ સૂર્યપ્રકાશની છલકાવાની ક્રિયાનું નિરૂપણ કરવાનો છે. 'અસંખ્ય રાત્રીઓને અંતે'[૨૫૭] કાવ્યમાં પણ 'સૂર્ય' દ્વારા સૂર્યપ્રકાશને વ્યંજિત કરીને ઘાસ ઉપર પથરાયેલ અને ઘાસમાં જીવનરસ બનીને વહી રહેલ સૂર્યપ્રકાશને દર્શાવવા માટે "ઘાસ તણી નસમાં સૂતેલો સૂર્ય..." જેવી પંક્તિ કવિ રચે છે. આ પંક્તિમાં પણ સજીવ માટેનું 'સૂતેલો' ક્રિયાપદ કવિ નિર્જીવ 'સૂર્ય' સાથે પ્રયોજે છે. આ રીતે કર્તા અને ક્રિયાપદના અરૂઢ અન્વય દ્વારા કવિ સજીવારોપણ અલંકાર બીજાં કાવ્યોમાં પણ રચે છે.

દા.ત. :: કાંગરા કૂદ્યા[૨૫૮]
:: પવન.... બાઝી પડ્યો[૨૫૯]
:: આભ હસ્યાં[૨૬૦]
:: હીરની દોરી ગાતી[૨૬૧]

આ પંક્તિઓમાં સજીવ માટે પ્રયોજાતાં ક્રિયાપદો કવિએ કાંગરા જેવા સ્થૂળ અને આભ, પવન જેવાં સૂક્ષ્મ નિર્જીવ તત્ત્વો માટે પ્રયોજ્યાં છે. એની સામે આ જ પ્રકારની લાગતી આ પંક્તિઓ પણ ધ્યાનપાત્ર બને છે.

:: અંધારું હાલ્યું[૨૬૨]
:: તેજ હલમલે[૨૬૩]
:: તરવર્યાં કરે તિમિર[૨૬૪]

આ પંક્તિઓમાં સ્થૂળ ભૌતિક પદાર્થો માટેનાં ક્રિયાપદો સૂક્ષ્મ અભૌતિક તત્ત્વો માટેના શબ્દો સાથે અન્વિત કર્યાં છે. 'રાત્રે રિલીફ રોડ પરથી' (પૃ.૨૪) કાવ્યની "માર્ગના પ્રકાશ પર/ તરવર્યાં કરે તિમિર" પંક્તિમાં 'તિમિર' જેવા સૂક્ષ્મ અભૌતિક તત્ત્વ માટે 'તરવર્યાં કરે' ક્રિયાપદ પ્રયોજીને કવિએ તેજ અને તિમિર – પ્રકાશ અને અંધકારના અલગ અલગ સ્તરને ચક્ષુપ્રત્યક્ષ કરી દીધા છે. કોઇ પ્રવાહી ઉપર કોઇ ભૌતિક પદાર્થની આઘાપાછા તરવાની ક્રિયાને વ્યવહારભાષામાં 'તરવરવું' ક્રિયાપદ દ્વારા વર્ણવવામાં આવે છે. આ ક્રિયાપદને ધ્વન્યર્થગત સામ્ય 'તરવું' ક્રિયાપદ સાથે છે . પણ તેનો ગોત્રસંબંધ 'ત્વરા' સાથે છે. આવું ક્રિયાપદ અંધકાર માટે પ્રયોજીને કવિએ માર્ગ પર પથરાયેલા પ્રકાશની ઉપર પ્રકાશથી પૃથક્પણે પ્રસરી રહેલા અંધકારને અભિવ્યક્ત

કર્યો છે. અહીં કર્તા અને ક્રિયાપદના અરૂઢ અન્વય દ્વારા વ્યવહારના તથ્યને સંવેદવાની સામાન્ય માણસથી ભિન્ન એવી કવિની વિશિષ્ટતાનો આ રીતે પરિચય પ્રાપ્ત થાય છે.

"હેવમોરમાં"[२६५] કાવ્યમાં "ખૂણે બેઠાં બેય જણાં તે એકમેકને/તાકે/પીએ" જેવી પંક્તિમાં કવિએ એક કર્તા માટે બે ક્રિયારૂપો પ્રયોજ્યાં છે. પ્રથમ ક્રિયારૂપ કર્તા (બેય જણા) માટે માનભાષામાં પણ પ્રયોજાતું રૂઢ ક્રિયારૂપ છે. આમ તો આ એક ક્રિયારૂપના પ્રયોગથી જ વાક્ય પૂર્ણ થઇ જાય છે, પણ કવિને તો એનાથી આગળ પણ કંઇક વિશિષ્ટ સંવેદન અભિવ્યક્ત કરવું છે. એટલે તેઓ અન્ય ક્રિયારૂપ "પીએ" પ્રયોજે છે. આ રીતે કવિ એક ક્રિયાનું અન્ય ક્રિયામાં રૂપાંતરણ અને પરિણમન સાધે છે. "પીવું" ક્રિયારૂપ માનભાષામાં પ્રવાહીને પીવાના અર્થમાં "પાણી પીવું" જેવા પ્રયોગોમાં વપરાય છે. એમાં શોષાવાનો ને ચૂસાવાનો પણ ભાવ રહેલો છે. "પીવું"નાં આ અધ્યાસો આખરે તો ઓતપ્રોત થઇ જવું, ઓગળી જવું, અંદર ઊતરી જવું જેવા અર્થો આપે છે. આવા અર્થોના સાંકેતિક ક્રિયારૂપને "તાકે" ક્રિયારૂપની સાથે જ પ્રયોજીને ક્રિયાની પુનરુક્તિ દ્વારા કવિ જોવાની ક્રિયાનું પીવાની ક્રિયામાં વિસ્તરણ સાધે છે.

"કાગળ પર ધ્રુજે છે હાથ..."[२६६] કાવ્યમાંની "ઊડી જતા રસ્તાને કેમ કરી સાંધું?" પંક્તિમાં ક્યારેય સહેજ પણ ખસી ન શકતા "રસ્તા"ને કર્તા બનાવીને અને તેની સાથે "ઊડી જતા" જેવું વજનહીન પદાર્થ માટેનું ક્રિયાપદ પ્રયોજીને કવિએ રસ્તાની, આગળ વધતાં આંખથી ઓઝલ થવાની ક્રિયા અને પંખીની ઊડી જઇને દૃષ્ટિ મર્યાદાની પાર જવાની ક્રિયાને પરસ્પરમાં સંયોજિત કરી છે. અર્થની દૃષ્ટિએ જોઇએ તો રસ્તો મંઝિલનો, ધ્યેયનો સૂચક બને છે. એને ઊડી જતો દર્શાવીને કવિ ધ્યેયપ્રાપ્તિ માટેની અશક્યતાનો, કોઇક ચોક્કસ મંઝિલે પહોંચવા માટેનો માર્ગ જ ન દેખાવાનો ભાવ અન્વયગત વિચલન દ્વારા વ્યક્ત કરે છે.

"ગળું મયૂરનું સર્યું ગગનમાં" જેવી "ખેડવેળા"[२६७] કાવ્યની પંક્તિમાં મયૂરના ગળામાંથી નીકળતા ટહુકાર માટે કવિ ગળાને જ સંકેતક બનાવે છે. એટલે એની સાથે "સર્યું" ક્રિયાપદ સંકળાતાં કર્તા-ક્રિયાપદનો અરૂઢ અન્વય રચાય છે. એ રીતે અહીં સાધ્યવસાના લક્ષણા યોજાય છે. કવિનાં અન્વયગત વિચલનો અન્યત્ર પણ લક્ષણાસાધક બન્યાં હોવાના દાખલા છે.

સાંજનાં વિભિન્ન ચિત્રો અને એ ચિત્રોની કવિમનના ઊંડાણ પર પડેલી અસરો વ્યક્ત કરતા "આ મે જ"[२६८] કાવ્યમાં કવિએ "ધેનુ તણા પણ વિશે

રણકી રહી'તી/શી સ્હાંજ...." – પંક્તિ મૂકી છે. આ પંક્તિમાં કવિએ બે ભિન્ન અનુભવો વચ્ચે એકરૂપતા સાધી છે. એમાં પ્રથમ સંવેદન છે ગાયોનું ધણ પાછા ફરવાનું, ને બીજું સંવેદન છે સાંજના સમયનું. દિવસ દરમ્યાન દૂર ક્યાંક ચરવા ગયેલી ગાયોનું ધણ સંધ્યાકાળ થતાં ઘર તરફ કદમ માંડે છે. એટલે એ રીતે સામાન્ય વ્યવહારમાં પણ આ બે બાબતો પરસ્પર સંકળાયેલી બાબતો છે. પણ વ્યવહારના આ સામાન્ય અનુભવને છોડીને કવિ કોઇ અનન્ય પ્રકારે આ બન્ને બાબતોની એકરૂપતા સંવેદે છે. ગાયોનું ધણ ગામ તરફ પાછું ફરે ત્યારે ગાયોની ચાલવાની ક્રિયાને કારણે એની ડોક પરના ઘૂઘરા રણકી ઊઠે છે. એમના ચાલવાને કારણે ઊડતી આછી આછી ધૂળ સંધ્યાના સુવર્ણછાયા રક્તિમ પ્રકાશના સૌંદર્યને એક નવું પરિમાણ બક્ષે છે. ને એમાં વળી વધારો કરે છે ડોકના ઘૂઘરાનો રણકાર. આ સૌંદર્યાનુભવના પાનમાં મદહોશ કવિજીવ ઘૂઘરાના રણકારને પૃથક્પણે અનુભવી શકતો નથી. તેને માટે તો આ રણકાર અને સાંજનો સમય પરસ્પર એકાકાર થઇ ગયા છે. આ એકાકારપણાનો ભાવ વ્યક્ત કરવા માટે 'સ્હાંજ' જેવા સૂક્ષ્મ નિરાકાર અભૌતિક કર્તા માટે 'રણકવું' સ્થૂળ ભૌતિક પદાર્થ માટે પ્રયોજાતું ક્રિયાપદ કવિ પ્રયોજે છે. કર્તા અને ક્રિયાપદનું આ અન્વયગત વિચલન અહીં ભાવની અભિવ્યક્તિમાં ઉપકારક બની રહે છે. "આસોપાલવની ડાળી ટહુકી ઊઠી'તી!"[269] પંક્તિમાં ડાળી પર બેઠેલાં પક્ષીઓની ટહુકી ઊઠવાની ક્રિયા માટે કવિએ આસોપાલવની ડાળીને જ ટહુકી ઊઠતી દર્શાવી છે.

તો 'નવ જન્મ-મૃત્યુ કાવ્યો'[270]માંના પ્રથમ કાવ્યમાંની "કિશોરીના ગાલ ચૂંટી લિયે આંખ"[271] પંક્તિમાં કવિએ હાથની આંગળીઓના ગુણધર્મને આંખ ઉપર આરોપિત કર્યો છે. કર્તા-ક્રિયાપદનો અરૂઢ અન્વય રચીને અહીં કવિએ આંખ દ્વારા સ્પર્શાનુભવ થતો દર્શાવ્યો છે. આ જ ગુચ્છના પાંચમાં કાવ્યની "સૂંઘવાની નથી એકેય આંખ"[272] પંક્તિમાં પણ કવિએ ઘ્રાણેન્દ્રિયના અનુભવને દૃશ્યેન્દ્રિયના અનુભવ ઉપર આરોપીને ઇન્દ્રિયવ્યત્યય યોજ્યો છે. આ ગુચ્છની "જલની સપાટી આઘી કરી કમળ બહાર જુએ..."[273] પંક્તિમાં અને 'ફ્રિડાવન'[274] કાવ્યની "અજવાળાં જીવે છે!" પંક્તિમાં કર્તા-ક્રિયાપદના અરૂઢ અન્વય દ્વારા કવિએ સજીવારોપણ અલંકાર યોજ્યો છે. નીચેની પંક્તિઓમાં પણ આ જ રીતે સજીવારોપણ અલંકાર યોજાયેલો જોવા મળે છે :

:: હાથમાંનો હુક્કો વળગેલો વાતે[275]
:: હુક્કો....ચૂપ થયો[276]
:: અતિશય રોષ કરે મારી આંખોનાં નિશાન[277]
:: ખેતર જીભ ઉપર સળવળતું[278]
:: કાંગરા કૂદ્યા[279]
:: આંગણ કૂદ્યું[280]

આ પંક્તિઓમાં હુક્કો, ખેતર, આંગણ, કાંગરા જેવા સ્થૂળ, નિર્જીવ, ભૌતિક પદાર્થો માટે કવિએ સજીવ માટે પ્રયોજાતા ક્રિયાપદો વિનિયોજ્યાં છે. જ્યારે નીચેની પંક્તિઓમાં સજીવ પણ માનવેતર કર્તા માટે મનુષ્યની ક્રિયા માટે માનભાષામાં પ્રયોજાતાં ક્રિયારૂપો પ્રયોજ્યાં છે.

(૧) તીતીધોડે પાડી તાલી[૨૮૧]
(૨) ડાળીઓ પહેરે ફૂલ-મોડ[૨૮૨]
(૩) ફૂલ ડૂબ્યાં નીંદમાં [૨૮૩]
(૪) ઝાડપાન ઝાપટમાં લેવા મથે [૨૮૪]
(૫) આંબાની ડાળ ટહુક્યા કરે [૨૮૫]
(૬) આસોપાલવની ડાળીઓ ટહુકી ઊઠી'તી![૨૮૬]

આ પંક્તિઓમાં કર્તા-કર્મ-ક્રિયાપદ (૧,૨), કર્તા-ક્રિયાવિશેષણ-ક્રિયાપદ (૩,૪), કર્તા-ક્રિયાપદ (૫,૬)ના અરૂઢ અન્વયો દ્વારા સજીવારોપણ અલંકાર નીપજ્યો છે. એમાંની અંતિમ બે પંક્તિઓમાં ડાળી પર બેઠેલાં પંખીઓ માટે ડાળીનો કર્તા તરીકે નિર્દેશ થયો છે. એ રીતે અહીં પણ સાધ્યવસાના લક્ષણા રચાય છે. આ સિવાય કેટલીક પંક્તિઓમાં પવન, અંધકાર, રાત્રિ, આભ વગેરે જેવા સૂક્ષ્મ નિરાકાર તત્ત્વો માટે પણ માનભાષામાં સજીવ માટે પ્રયોજાતાં ક્રિયારૂપો કવિએ યોજ્યાં છે :

:: અંધકારે/ખસી જતી ચાંદનીનો સાહ્યો મૃદુપાય[૨૮૭]
:: પવન કૂંપળને બાઝી પડયો[૨૮૮]
:: રાત્રિઓ પીપળની ડાળી પર થથરે[૨૮૯]
:: ઘરમાં હરતાં ફરતાં રાતાં આભ[૨૯૦]

આ પંક્તિઓમાંની "અંધકારે/ખસી જતી ચાંદનીનો સાહ્યો મૃદુ પાય" પંક્તિમાં કવિએ કર્તા અને ક્રિયાપદના અરૂઢ અન્વયથી વિન્યાસ કર્યો હોવાથી અંધકાર અને ચંદ્રની આંખમિચોલી સુંદરતમ રીતે અભિવ્યક્તિ પામે છે. 'નવલકથાના એક પાત્ર ઉપર કવિતા" કાવ્યમાં કવિને અભિપ્રેત પ્રગાઢ આશ્લેષનો ભાવ વ્યક્ત કરવા માટે "પવન કૂંપળને બાઝી પડયો" જેવા અલંકારથી વધુ યોગ્ય કલ્પના ભાગ્યે જ મળે! એ જ રીતે 'અસંખ્ય રાત્રિઓને અંતે" કાવ્યમાં શિયાળની લાળી, શુષ્ક ચંદ્ર વગેરે દ્વારા ઊભી થતી વાતાવરણની ભયાવતામાં રાત્રિનો થથરાટ ઉમેરો કરે છે. આ કાવ્ય પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રી નાયકની ઉક્તિનાં રૂપમાં રચાયું હોઇ નિરૂપિત થથરાટ રાત્રિનો નહીં પણ ઉક્ત નાયકના મનનો સૂચક બની જાય છે.

'ચૌદ ગીત' ગુચ્છના ચોથા ગીતમાં રસ્તા પર આમ તેમ પગલાં પાડવાની ક્રિયાને કવિ "પગલાં કૈં વેરીશું"[૨૯૧] જેવા કર્મ અને ક્રિયાપદના અરૂઢ અન્વય વડે દર્શાવે છે. એ જ કાવ્યમાં "વાત અમે ચૂંટી'તી" અન્વય દ્વારા વાતને પસંદ કરી રાખી હોવાનો ભાવ અને "વાત અમારી રોપી'તી" અન્વય દ્વારા વાતને અવિચલરૂપે સ્થાપવાનો ભાવ વ્યક્ત કરે છે. 'રોપવું' ક્રિયાપદ સાથે માવજતનો પણ ભાવ સંકળાયો છે. એટલે અહીં વાતને યથોચિત રૂપે સંભાળીને રજૂ કરવાની પ્રક્રિયાનું સૂચન 'રોપી'તી' ક્રિયાપદ દ્વારા થાય છે.

કર્તા-ક્રિયાપદ અને કર્મ-ક્રિયાપદના અરૂઢ અન્વયોની જેમ 'અગતન'નાં કાવ્યોમાં ક્રિયાવિશેષણ અને ક્રિયાપદનો અરૂઢ અન્વય પણ રચાયેલો જોવા મળે છે. 'પત્નીનો નિદ્રાસ્પર્શ'[૨૯૨] કાવ્યમાં નિદ્રાધીન પત્નીનો કામોત્તેજક સ્પર્શ કાવ્યનાયકને સુખદ રતિસ્વપ્નમાં વિહાર કરતો કરી મૂકે છે. નાયકના આ ક્ષણિક વિહારને કવિ 'સ્વપ્નથી ચાખું' જેવા ક્રિયાવિશેષણ અને ક્રિયાપદના અરૂઢ અન્વય વડે વ્યક્ત કરે છે. 'ચાખવું' ક્રિયાપદ સ્વાદ લેવાના અને એથી કરીને અનુભવ લેવાના અર્થમાં પ્રયોજાય છે. કવિ આવા અર્થમાં પ્રયોજાતા ક્રિયાપદ માટે 'સ્વપ્નથી' ક્રિયાવિશેષણ પ્રયોજીને સ્વપ્નના ક્ષણિક અનુભવને વ્યક્ત કરે છે. એ જ રીતે "ઘાસ તણી નસમાં સૂતેલો સૂર્ય"[૨૯૩] પંક્તિમાં પણ ક્રિયાવિશેષણ અને ક્રિયાપદનો અરૂઢ અન્વય રચાય છે.

ક્રિયાવિશેષણ અને ક્રિયાપદનો આવો અરૂઢ અન્વય નીચેની પંક્તિઓમાં પણ દૃષ્ટિગોચર થાય છે:

:: છલકાતો પિત્તળને બેડે સૂર્ય, ગયો....[૨૯૪]
:: પિત્તળના બેડા/પર પાછો કૂણો કૂણો સૂર્ય ઊતર્યો...[૨૯૫]
:: ચોતરફ સૂર્ય ઊગ્યા કરે[૨૯૬]
:: સમયમાં પણ વ્યાપી ગયા સ્તન[૨૯૭]

પૂર્વે ચર્ચેલા, કર્તા-ક્રિયાપદના અરૂઢ અન્વયોમાં જોવા મળતા સજીવારોપણ અલંકારની જેમ જ પૃ. ૬૦ પરની "ધીરે ધીરે શ્વાસ/ક્યાંક છોડવાની જેમ ઊગે" અને પૃ. ૬૧ પરની "ઘાસ પાણી જેવું... વહયે જાય". પંક્તિઓમાં કર્તા-ક્રિયાવિશેષણ-ક્રિયાપદના અરૂઢ અન્વય દ્વારા ઉપમા અલંકાર નીપજે છે. આ બંને પંક્તિઓમાં ઉપમાનના અધ્યાસને કારણે શ્વાસ સાથે 'ઊગે' અને ઘાસ સાથે 'વહયે જાય' ક્રિયાપદ સંકળાયું છે. આ સંદર્ભે નીચેની પંક્તિઓ પણ ધ્યાનાર્હ બની રહે છે :

:: આંગળીઓમાંથી પાંદડા જેવા શબ્દો ક્યાંથી ફૂટે?"[૨૯૮]
:: ...ટીંચણ પર દિવાળી બેઠી છે.[૨૯૯]

:: છલકાતો પિત્તળને બેડે સૂર્ય, ગયો....[300]

આ તમામ પ્રકારના અન્વયગત વિચલન કોઇ ને કોઇ રીતે અર્થગત વિચલનનાં દ્યોતક બની રહે છે. આમ છતાં "ગ્રગત" ની કેટલીક પંક્તિઓ સ્વતંત્રપણે અર્થગત વિચલનના સંદર્ભે મહત્વની બની રહે છે. "ઢોળિયે"[301] કાવ્યમાં "જોઉં જોઉં તો બે જ મનેખે લહલહ ડોલ્યે જતો"ડાયરો" પંક્તિમાં કવિએ સમૂહ દ્વારા થતા આનંદ માટે પ્રયોજાતો "ડાયરો" શબ્દ માત્ર બે જ મનુષ્યો માટે પ્રયોજ્યો છે. એ રીતે અહીં આ શબ્દ મૂળ કરતાં અલગ રીતે પોતાની અધિયોજિત અર્થવત્તા ધારણ કરે છે અને એના પ્રભાવમાં "બે" એકલદોકલપણાનો અર્થ છોડીને ભર્યાં ભર્યાં ભરચકપણાનો અર્થ પ્રાપ્ત કરે છે. માત્ર બે જણ હોવા છતાં ડાયરામાં મળ્યા જેટલો આનંદ પ્રણયજન્ય ભાવવિભોરતાને કારણે ઊપજ્યો હોવાનું દર્શાવીને કવિએ નાયકની નાયિકા માટેની પ્રીત વ્યક્ત કરી છે. એ રીતે અહીં "ડાયરો" શબ્દ બે જણ વચ્ચે પ્રગટ થતા આનંદની ઉત્કટતાનો સૂચક બની રહે છે. સમૂહમાં ભેગા થયેલા લોકો અનુભવે તેટલી માત્રામાં આનંદ અહીં નિર્દેશેલી બે વ્યક્તિઓ પરસ્પરની ઉપસ્થિતિમાં અનુભવે છે. બે વ્યક્તિઓનું પરસ્પરનું સાન્નિધ્ય એકલતા ભૂલી જવાય તેવું એક આખી ભીડના જેવું ભર્યું ભર્યું છે એમ કવિ દર્શાવે છે. તેમણે "ડાયરો" શબ્દના સામૂહિકતાના અર્થને આનંદના અર્થમાં પરિવર્તિત કર્યો છે. એટલે અહીં સાધર્મ્યની કક્ષાએ અર્થગત વિચલન સિધ્ધ થાય છે. "યુગલ" ઉપમેય છે, "ડાયરો" ઉપમાન છે ને "આનંદ" સાધર્મ્ય છે.

એ જ રીતે પૂરનાં પાણીની જેમ ચોતરફ ઊગી નીકળેલા ઘાસને કવિ "ઘાસનું લીલું પૂર"[302] પંક્તિ દ્વારા વ્યક્ત કરે છે, તો નિસ્સીમ વિસ્મયને વ્યક્ત કરવા માટે કવિ "આકાશ" શબ્દને તેના મૂળ અર્થમાંથી ઉઠાવીને "સીમા" ના અર્થમાં પ્રયોજે છે. ને પંક્તિ રચે છે, "વિસ્મય/અનાકાશ વિસ્મય"[303].

"તા.૧૫-૧૧-૬૩"[304] કાવ્યની "ચોવીસમી આ પારદર્શક કાંચળી ઉતારતાં.." પંક્તિ પણ અર્થગત વિચલન સંદર્ભે ખાસ ચર્ચવા જેવી છે. માનભાષામાં કમખો અને ખોળ(સાપની) ના અર્થમાં પ્રયોજાતા "કાંચળી" શબ્દને અહીં કવિએ માનભાષા કરતાં અરૂઢ અર્થમાં પ્રયોજ્યો છે. સનમાન્ય અનુભવ મુજબ સાપ અમુક ચોક્કસ સમયના અંતરે પોતાની કાંચળી ઉતારતો રહે છે. એના શરીરની રચના જ એવી હોય છે કે તે એક વખત કાંચળી ઉતારે એ પછી ફરી તેના શરીરની આજુબાજુ નવી કાંચળી રચાઇ જાય. અહીં કાવ્યનાયક ચોવીસમી કાંચળી ઉતારવાની વાત કરતાં પોતાની ચોવીસ વર્ષની ઉંમરને ચોવીસમી કાંચળી તરીકે ઓળખાવે છે. આમ "કાંચળી" શબ્દ અહીં "આયુષ્ય" અથવા "ઉંમર" નો અર્થ ધારણ કરે છે.

તથા સાથોસાથ આયુષ્ય કે ઉંમરના સંકેતમાં કાંચળીનો સંકેત અન્વિત બનીને એક નૂતન અર્થોન્મેષ પ્રગટ થાય છે.

"સીમ-ખેતરનાં દેવસ્થાન ફરફરે"[305] જેવી પંક્તિમાં કવિએ દેવસ્થાન પરની ધજાની ક્રિયાનું આરોપણ દેવસ્થાન પર કર્યું છે. આને કારણે ‘દેવસ્થાન’માં વિશેષ ગુણધર્મ વ્યક્ત થાય છે. તો "રામપુરાના શાંત પુકુરની પાળ પરના ઘટાદાર વડીલ"[306] પંક્તિમાં ‘વડીલ’ શબ્દ કોઇ મનુષ્યનો સૂચક ન બનતાં વૃક્ષનો સૂચક બની રહે છે. એ ધ્વારા ત્યાં વૃક્ષની વૃક્ષતામાં વયોવૃદ્ધતા અને વડીલપણાના ગુણનો અધ્યારોપ વ્યક્ત થાય છે.

એજ રીતે ‘કાવ્યરિક્ત સૂર્ય’[307] પદાન્વયમાં ‘કવિ’ની અર્થવિવક્ષામાં સૂર્યની અર્થવિવક્ષા ઉમેરાય છે, ‘કવિતાનું વૃક્ષ’[308] પદાન્વયમાં માનવંની અર્થવિવક્ષામાં વૃક્ષની અર્થવિવક્ષા ઉમેરાય છે, ‘નગરનાં સ્તનશિલ્પ’[309] પદાન્વયમાં સૌન્દર્યવતી યુવતીની અર્થવિવક્ષામાં શિલ્પની અર્થવિવક્ષા ઉમેરાય છે ને ‘કંકુના સૂરજ’[310] પદાન્વયમાં , કંકુના ચાંદલાની અર્થવિવક્ષામાં સૂરજની અર્થવિવક્ષા ઉમેરાય છે. ‘એશ મેં જોઇ રાતી’[311] ગીતની "કમખામાંની રાત ખોલી દઇ હથેલીઓથી પીધી!" પંક્તિમાં ‘રાત’ની સાથે વિનિયોજેલ ‘કમખામાંની’ વિશેષણ ‘રાત’ના રમણીયતાના અર્થમાં સ્તનના સૌન્દર્યનો ને પોષકતાનો અર્થ ઉમેરે છે અને આ જ અર્થને સંપૂર્ણપણે આકારિત કરવાનું કાર્ય કરે છે, ક્રિયાપદ ‘પીધી’. આવી રીતે, પદોની બદલાતી ને વિસ્તરતી અર્થવિવક્ષાને કારણે નીપજતો શૃંગારનો અર્થ આ પંક્તિમાં પણ પ્રાપ્ત થાય છે :

> તોરીલો સૂર્ય ઝૂલતો ઝાકળના ઘોડા પર બેસી.
> દીઠીંતી મેં કેશનદી ત્યાં -
> ડૂબકી એમાં મારી એનાં કમળ કોળતાં
> સૂંધ્યાંતાં મેં! [312]

રચનાકાળની દ્રષ્ટિએ ‘અંગત’નાં આ કાવ્યો આધુનિક યુગમાં રચાયાં હોવા છતાં એ સમયે પૂરજોશમાં વ્યાપેલી અછાંદસ કાવ્યરચનાની હવા આ સંગ્રહનાં મોટા ભાગનાં કાવ્યોને સ્પર્શી શકી નથી. આવા છાંદસ કાવ્યોમાં અક્ષરમેળ છંદમાં કે માત્રામેળ છંદમાં રચાયેલાં કાવ્યો કરતાં પરંપરિત લયવાળાં કાવ્યોની સંખ્યા ઘણી વધારે છે. છંદનાં પરંપરાગત માપ-બંધારણમાં ફેરફાર ધરાવતાં કાવ્યો અહીં બહુ જોવા મળતાં નથી. રાવજીનું શબ્દભંડોળ સમૃધ્ધ હોવાથી તે એક સીધાસાદા વિચારને પણ છંદના બંધારણમાં સહેલાઇથી ગોઠવી શકે છે.

દા.ત. બપોરી વેળાનું હરિતવરણું ખેતર ચડયું
વિચારે એવું કે લસલસ થતો મોલ સઘળો [313]

અહીં છંદને કારણે ‘વિચારે ચડયું’ જેવો માનભાષાનો પદાન્વય અર્થબોધમાં બાધક બન્યા વિના, પદવ્યુત્ક્રમપૂર્વક બે પંક્તિઓમાં વિભક્ત થાય છે, પરંતુ એથી વિચલનનો અન્ય કોઇ વિશેષ અહીં સિધ્ધ થતો જોવા મળતો નથી.

અક્ષરમેળ છંદોમાં પરંપરાગત રીતે બે કે ચાર પંક્તિઓની કડીઓ રચવાની પ્રથા છે. ‘જ્ઞાત’નાં અક્ષરમેળ છંદમાં રચાયેલાં કાવ્યોમાંનાં મોટા ભાગનાં કાવ્યોમાં આ પરંપરાનું અનુસરણ જોવા મળતું નથી. ‘પરોઢે તાપણી પાસે બેઠેલ વૃધ્ધની સ્વગતોક્તિ’[314] કાવ્યમાં પ્રથમ કડીમાં પાંચ પંક્તિઓ છે ને ધ્વિતીય કડીમાં નવ પંક્તિઓ છે. ઉપજાતિ છંદમાં રચાયેલા ‘છેવટે’[315] કાવ્યમાં સળંગત નવ પંક્તિઓ છે; તો ‘બસ સ્ટેન્ડ પર રાત્રે’[316] કાવ્યમાં નવ પંક્તિઓને ચાર પંક્તિઓ અને પાંચ પંક્તિઓ એમ બે ખંડમાં વહેંચી છે.

‘એક મધ્યરાત્રે’[317] કાવ્યની પ્રથમ કડી આઠ પંક્તિઓની બનેલી છે. આઠ પંક્તિની બનેલી આ કડીને કારણે આ કાવ્ય સોનેટ કાવ્ય હોવાનો ખ્યાલ આપણા મનમાં જન્મે છે. અક્ષરમેળ છંદોમાં સોનેટ કાવ્યો રચવાની પ્રણાલી ગુજરાતી સાહિત્યમાં પશ્ચિમમાંથી ચાલી આવેલી જોઇ શકાય છે અને એમાં મૂળ સાહિત્યપ્રકાર મુજબ પંક્તિઓની સંખ્યા અને એની વહેંચણી નિયત થાય છે. રાવજીએ બિનસોનેટ પ્રકારની રચનાઓમાં પણ આ પ્રકારે કડીઓની વહેંચણી કરેલી જોઇ શકાય છે. એ મુજબ આ, ‘એક મધ્યરાત્રે’ કાવ્યની દશ પંક્તિને કવિએ આઠ પંક્તિઓવાળો પ્રથમ ખંડ ને બે પંક્તિઓવાળો ધ્વિતીય ખંડ – એમ બે ખંડમાં વહેંચી છે. ‘શયનવેળાએ પ્રેયસી’[318] કાવ્યમાં પ્રથમ ખંડમાં સાત અને ધ્વિતીય ખંડમાં છ એમ બે ખંડમાં પંક્તિઓને વહેંચીને કવિએ પેટ્રાર્કન સોનેટનાં સ્વરૂપનો આભાસ આપતી રચના સર્જી છે.

છંદોબધ્ધ કાવ્યોમાં અને ખાસ કરીને ગેય કાવ્યોમાં ઘણીવાર પ્રથમ કડીની ચોથી-અંતિમ પંક્તિનું કે પ્રથમ કડીના અંત્ય ચરણનું પુનરાવર્તન કરવામાં આવે છે. એ જ રીતે રાવજીએ ‘અમીં’[319] કાવ્યમાં "અમીં નતુ રે પાર્યું." પંક્તિને ‘રે’નાં સ્થાને ‘આ’ વર્ણના ફેરફાર સાથે કાવ્યાંતે પુનરાવર્તિત કરી છે. તો ‘ભીડ’[320] કાવ્યમાં કવિએ "ડગલું ભરાતું માંડ" જેવી પંક્તિને કાવ્યારંભે અને કાવ્યાન્તે કે કડીના આરંભે અથવા કડીના અંતે રજૂ કરવાને બદલે કાવ્યની મધ્યમાં અને ઉપાન્ત્ય પંક્તિની પહેલાં રજૂ કરી છે. આ કાવ્યમાં કવિ જેમ "ડગલું ભરાતું માંડ" પંક્તિને પુનરાવૃત્ત કરીને એ પછી એક પંક્તિ નવી ઉમેરે છે તેમ જ ‘હું જીવતો છું’[321] કાવ્યમાં પણ દરેક કડીને અંતે પુનરાવૃત્ત "પણ હું જીવતો છું . એ કંઇ ઓછું છે" પંક્તિનું કાવ્યાન્તે ઉપાન્ત્ય પંક્તિરૂપે પુનરાવર્તન કરીને અને પછી કાવ્યની આરંભની

પંક્તિનું થોડા ફેરફાર સાથે પુનરાવર્તન કરીને કાવ્યનો અંત સાધે છે. પરંપરાગત રીતે રચાયેલાં ગેયકાવ્યોમાં અન્ય કડીઓને અંતે પુનરાવૃત્ત થતી પંક્તિને કાવ્યની અંતિમ કડીને અંતે પુનરાવૃત્ત કરવામાં આવે છે. આ પુનરાવૃત્ત પંક્તિ અહીં કડીની સંપૂર્ણતાની સૂચક બની રહે છે, તો સાથે સાથે કાવ્યની સમાપ્તિની પણ સૂચક બની રહે છે. જ્યારે રાવજીનાં "હું જીવતો છું" કાવ્યમાં "પણ હું જીવતો છું એ કંઇ ઓછું છે !" પંક્તિ દરેક કડીની પૂર્ણતાની સૂચક બને છે પરંતુ કાવ્યની સમાપ્તિની સૂચક બનતી નથી. આમ, આ કાવ્યમાં કવિ આ રીતે પ્રણાલિકાથી અરૂઢ રીતે પંક્તિનું પુનરાવર્તન સાધે છે.

"ઘરમાં બેઠાં બેઠાં"[322] કાવ્ય અનુષ્ટુપ છંદમાં લખાયેલું કાવ્ય છે. આ આખા કાવ્યની બધીજ પંક્તિઓ અનુષ્ટુપ છંદમાં પરંપરાનિયત માપમાં ગોઠવાયેલી છે, પણ કાવ્યાન્તે માત્ર બે અક્ષરોવાળો એક શબ્દ મૂકીને કવિએ બાકીની આખી પંક્તિ જેમની તેમ ખાલી જ છોડી દીધી છે :

ડાળીઓ ઝૂમવા મંડી પાંદડાં ગીત ઝીલતાં
એમ આ લાગતું જાણે રાસલીલા અખંડિતા
ચગી.

આ પંક્તિઓમાંથી પ્રથમ અને દ્વિતીય પંક્તિઓ શુદ્ધ અનુષ્ટુપ છંદની પંક્તિઓ છે. પણ તૃતીય પંક્તિમાં છંદના બંધારણ મુજબની આખી-સંપૂર્ણ-પંક્તિ મૂકવાને બદલે કવિએ માત્રએક શબ્દ "ચગી" મૂકીને બાકીની પંક્તિ અશબ્દ છોડી દીધી છે. આ રીતે અહીં છંદોગત વિચલન સધાય છે.

આ પંક્તિઓમાં પ્રકૃતિના એક સુરમ્ય રમણીય દૃશ્યનું નિરૂપણ કરીને કવિએ એ દૃશ્યના સૌંદર્યને છતું કરવા માટે એની સરખામણી એક ભવ્ય દૃશ્ય સાથે કરી છે. આવા અપ્રતિમ સુંદર દૃશ્યને જોઇને કવિ જાણે દિક્મૂઢ બની ગયા હોય એમ આ દૃશ્યના સૌન્દર્યને માણવામાં રત એવા તેઓ પંક્તિને "ચગી" શબ્દથી આગળ વધારવાનું ભૂલી જાય છે; માનો કે, એ શબ્દ આગળ જ એમની ઉક્તિની પરાકાષ્ઠા આવી જાય છે, વર્ણન માટે હવે કોઇ શબ્દો શેષ રહ્યા ન હોવાનો અણધાર્યો અહેસાસ ઊભો થાય છે. આ દ્વારા દૃશ્યના સૌન્દર્યના વર્ણનને એક અનોખી છટા પ્રાપ્ત થાય છે અને એ રીતે છંદોગત વિચલન અહીં સાર્થક બને છે.

આ સંગ્રહના મોટા ભાગનાં કાવ્યો પરંપરિત લયમાં રચાયાં છે. આવાં કાવ્યોમાં પરંપરિત લયમાંથી ગદ્યલયમાં સરી જતી ને વળી પાછી ગદ્યલયમાંથી પરંપરિતલયમાં સરી જતી કે પછી એથી ઊલટી પ્રક્રિયા ધરાવતી પંક્તિઓ

રચાયેલી જોવા મળે છે. 'એક રુગ્ણ કવિતા'[૩૨૩] માં પણ કવિ અણધારી રીતે એકથી બીજામાં પલટાતા પરંપરિત લયનો વિનિયોગ કરે છે. ગદ્યતાની નજીકની પંક્તિથી શરૂ કરીને પછીની પંક્તિઓમાં કવિ પરંપરિત લયને ઘૂંટે છે, ફરી અંત્યભાગની "૩-૪૫ વાગ્યે/પોણાચાર થાય" પંક્તિઓમાં લય લથડે છે ને પછી પંક્તિમાં ફરી પાછો અનુસંધાઇને એ લય કાવ્યના અંત લગી નિભાવાય છે.

એ જ રીતે 'નવલકથાના એક પાત્ર ઉપર કવિતા'[૩૨૪]માં પણ ક્વચિત્ ક્વચિત્ ડોકાયા કરતો પરંપરિત લય ગદ્યલયમાં વારંવાર અટવાયા કરે છે.

આવે છે મારી ક્ષ
નિહારિકાનું ઉપવસ્ત્ર પ્હેરીને
પ્રથમ રાત્રિની જેમ તે આવે છે!

દ્વિતીય ખંડના આરંભે આવતી આ પંક્તિઓમાંની બીજી પંક્તિમાં વંશસ્થ છંદ કેટલીક છૂટ સાથે પ્રયોજાયો છે પણ એની પાછળની ખંડિત થતા પરંપરિત લયવાળી પંક્તિ સાથે આ પંક્તિ પણ ગદ્યલયયુક્ત જ બની જાય છે. વળી, આ કાવ્યમાં આ પંક્તિઓ પછી તરત જ પ્રયોજાયેલી પંક્તિ પણ છંદોગત વિચલનની દૃષ્ટિએ મહત્વની છે. એ પંક્તિ છે :

હમણાં રે હમણાં
માટીમાંથી ઝાંઝર ઊગશે...

આ પંક્તિમાંની પ્રથમમાં 'હમણાં'નું પુનરાવર્તન અને ગીતકાવ્યના લયપૂરક સમો મધ્યે રહેલો 'રે' "છોકરાં રે છોકરાં" જેવા ગેય રચનાબંધનો આભાસ આપે છે. આમ, સળંગપણે અહીં કોઇ એક છંદ નભતો નથી.

'શંકર પ્રજાપતિને મળયા પછી'[૩૨૫] કાવ્યના મધ્યમાં "એવે વખતે હું ક્યાં" પંક્તિ આગળથી લય અચાનક એક પ્રકારના પરંપરિતમાંથી અન્ય પ્રકારના પરંપરિતમાં કરવટ બદલે છે.

'સંબંધ'[૩૨૬] કાવ્યમાં વળી આ નમામથી કંઇક અલગ રીતે જ છંદોગત વિચલન સધાયું છે. એ કાવ્ય આઠ ખંડમાં વહેંચાયેલું કાવ્ય છે. આ આઠ ખંડમાંથી પહેલા ચાર અને છેલ્લા બે ખંડો પરંપરિત લયમાં રચવામાં આવ્યા છે. પણ પાંચમો ખંડ આગલા અને પાછલાં ખંડોનાં અનુસંધાન – પુરઃસંધાનમાં નથી રચાયો. આ આખો ખંડ ગદ્યલયમાં રચવામાં આવ્યો છે.

પ્રથમ ખંડની આરંભની પંક્તિઓ આ મુજબ છે :

પેલી ટેકરીઓનાં પગલાં
મારા કાન કને અફળાતાં....

ચતુર્થ ખંડની પ્રારંભિક પંક્તિઓ છે :

મારો પૂર્વજન્મનો કેમેરા
મેં વાંસ ઉપર મૂક્યો'તો
તે ભઇ, કોણે લૂંટયો?... [૩૨૭]

પાંચમાં ખંડનો પ્રારંભ અને અંત ઉપક્રમે આ પંક્તિગુચ્છોથી થાય છે :

(આરંભ) આ બધા મારું દુઃખ છે
જત લખવાનું કે આ બધા મારી કીકીમાંથી
સરનામા વગર ઓછા થાય છે... [૩૨૮]

(અંત) લોકો મને કવિ કહે છે. એ જરા આનંદની
વાત; નહીં? [૩૨૯]

ને છઠ્ઠા ખંડનો ઉપાડ આ મુજબ છે :

આ પડયા પાથર્યા T.V.Set ઝરફાય,
શબ્દમાં શય્યાઓ તરડાય.... [૩૩૦]

આમ, આ મુદ્દો છંદોગત વિચલનનો તો છે જ પણ સાથોસાથ તે આંતરિક વિચલનનો મુદ્દો પણ બને છે.

રાવજી મૂળે કૃષિ કવિ હોઇ તળપદા ગ્રામીણ પરિવેશમાં મહદંશે પ્રયોજાતા તળપદા શબ્દો આ કાવ્યોમાં પણ અનેક જગ્યાએ જોવા મળે છે. મોટાભાગનાં કાવ્યોમાં એણે નિરૂપેલ સંવેદન પણ આ જ પરિવેશમાંથી ઉદ્ભવેલું સંવેદન છે. આ પરિવેશના ભાગરૂપ ખેતર, સીમ, નળિયાનાં છાપરાવાળું ઘર, શિયાળ, મોર, સારસ, વગેરે રાવજીના ભાવજગતના પણ ભાગરૂપ બની રહ્યાં છે. આ ભાવજગતને કવિતામાં નિરૂપવા માટે તળપદા શબ્દો અને બોલીગત પ્રયોગો એને ખૂબ ઉપયોગી થાય છે.

આ સંગ્રહના પ્રથમ કાવ્ય 'એક બપોર'[૩૩૧]માં વિનિયોજેલ 'શેઢો', 'લ્યા', 'ઢોચકી', 'અલે એઇ', 'નઇ' વગેરે શબ્દપ્રયોગો નિર્દોષતાથી ભરપૂર એવા કૃષિજીવનના ઊર્મિતંત્રને આપણી સમક્ષ રજૂ કરવામાં સહાયક થાય છે. આ કાવ્યમાં 'ભારવેલો આની', 'આમ રેલી જાય', જેવા પ્રયોગો પણ તળપદા પરિવેશની જ

દેન છે.

આ ઉપરાંત “ઢોળિયે”[332], “પડ ઊઠીને”[333], “મનેખે”[334] “ભાળુ”[335], “આલો”[336], “હડી આવશે”[337], “આ પાથી – તે પાથી”[338] “સાજણ”[339], “અમીં”[340], “લાગલ્યો”, “લાગલાં”[341], “હેરુ”[342] “ખણજ”[343], “દીઠી”[344], “દ:ખ”[345], “બાચકો”[346], “હમારીક”[347] “દોશુ”[348], “છેવાડો”[349], “બવ્વો”[350], “સમળગો”[351], “લગ”[352] “માળુ”[353], “મસ”[354], “ઝાલું”[355], “માથ”[356], “મલક”[357], “બોળી ઝબોળી”[358] “ઢિલ”[359], “ડોળાકને”[360], “ચપઇ રહ્યો”[361], “આત્યમો”[362], “ચ્યેહો”[363] “બણ્યો”[364], “ઉબી”[365], “ચારું”[366], “સૂપજો”[367], “બચારું”[368], – જેવા પ્રયોગો પણ કેવળ માનભાષામાં કાવ્યરચના કરવાની રૂઢિથી અળગા રહીને બોલચાલની ભાષાના શબ્દોને અને બોલીગત શબ્દોને કાવ્યભાષામાં સમર્પક રીતે પ્રયોજવાની કવિએ અપનાવેલી રીતિના દ્રષ્ટાંતરૂપ બને છે. કવિ ભલે “સાજણ અમીં ન'તુ રે પાશું”[369] જેવી અપવાદરૂપ જૂજ આખી ને આખી તળપદી ઉક્તિઓનો સમાવેશ કાવ્યમાં કરતા નહોય અને બોલચાલના કે બોલીના છૂટા શબ્દોને કાવ્યોમાં પ્રયોજતા હોય, છતાં તેઓ એ શબ્દોને માનભાષાના પટમાં ગૂંથી લઇને કેટલેક અંશે બોલીગત વિચલન સાધે છે એમ કહી શકાય.

આ સિવાયના રાવજીએ પ્રયોજેલા “ઊભો'તો”[369], “કો'ક”[370], “ન'તુ”[371] જેવા વર્ણલોપયુક્ત પ્રયોગો એ જ સ્વરૂપમાં સામાન્ય બોલચાલની ભાષામાં બહોળા પ્રમાણમાં પ્રયોજાતા હોવાથી એમને બોલીગત વિચલનના દાખલા તરીકે જ લેવા પડે. એ જ રીતે “લેશું”[372], જેવા પ્રયોગો પણ સામાન્ય બોલચાલની ભાષામાં વ્યાપકપણે થતા હોવાથી તેમને પણ આપણે બોલીગત વિચલનમાં સમાવી શકીએ.

બોલીગત વિચલન તરીકે ઓળખાવી શકાય એવા આ તમામ પ્રયોગો ધ્વારા કવિએ શ્વસેલ પરિવેશનો તાદ્રશ ચિતાર મેળવી શકાય છે. વળી, આ પ્રયોગો કવિ તરીકેની રાવજીની ભાષાની લાક્ષણિકતા સિધ્ધ કરે તેવા લાક્ષણિક પ્રયોગો છે. એટલે એ રીતે અહીં વિચલન થતુ હોવા છતાં આ વિચલન કવિના ભાવજગત, કવિના ભાષાભંડોળ અને કવિની સંવેદનાભિવ્યક્તિ સંદર્ભે ઉપકારક બનતુ હોવાથી ક્યાંય કલેશકર બની રહેતુ નથી.

રાવજી અદ્યતનયુગના પ્રારંભિકકાળનો કવિ હોવા છતાં તેની ભાષામાં અભિવ્યક્તિ માટેની વિભિન્ન લેખનતરાહોનો બહોળી માત્રામાં વિનિયોગ થયો જોવા મળતો નથી. “હેવમોરમાં”[373] કાવ્યમાં "હળવે હળવે હવા હલાવે પરદા" પંક્તિનાં પદોને તેણે આ રીતે ગોઠવ્યાં છે :

હળવે
હળવે
હવા
હલાવે પરદા.

પદોની આ પ્રકારની ગોઠવણી દ્વારા કવિએ પરદાના ઝૂલવાનું ચિત્ર ઊભું કર્યું છે. પદો વાંકાંચૂંકાં લખાયાં હોવાથી આ પદો પરદામાં પડેલા સળને ચક્ષુપ્રત્યક્ષ કરે છે. વળી, અહીં 'હ' ધ્વનિનું પુનરાવર્તન સપ્રકારે કરવામાં આવ્યું છે. એ જ રીતે પહેલી બે પંક્તિઓમાં 'હ' પછી 'ળ' વર્ણનું પુનરાવર્તન થયું છે. 'હ' વર્ણથી આરંભાતાં ત્રણે પંક્તિઓનાં પદોનો અંત્યવર્ણ 'વ' છે. વિભિન્ન વર્ણોના પુનરાવર્તનની આ શૃંખલા પણ પરદાના સળને જ વ્યક્ત કરે છે. આમ અહીં પ્રયોજાયેલ પદો દ્વારા વ્યક્ત થતા ભાવને જ વધુ સઘનપણે વ્યક્ત કરવા માટે લેખનગત વિચલન યોજવામાં આવ્યું છે.

આ જ કાવ્યની "ચૂસી/લીધી/પ્યાલા પરના રક્ત હરણની ફાળ!" પંક્તિની પદવિચ્છિત્તિ આ પ્રમાણે પ્રસ્તુત કરી છે :

ચૂસી
લીધી
પ્યાલા પરના રક્ત હરણની ફાળ!

અહીં કવિએ પહેલી બે પંક્તિઓમાં ફક્ત બે-બે અક્ષરોવાળો એક એક શબ્દ અને એ પછી સળંગ પાંચ શબ્દો મૂક્યા છે. ચાના પ્યાલા પરનું ચાનું ટીપું પ્યાલાની ધાર પરથી ધીરે ધીરે નીચે ઊતરે છે એ ક્રિયા દર્શાવવા માટે બે-બે અક્ષરોવાળા એક-એક શબ્દને પ્રથમ બે પંક્તિઓમાં મૂક્યા છે. પ્યાલા પરના ચાના ટીપાને એના રંગને કારણે રક્ત ગણાવ્યું છે. કપ ઉપરથી ટીપાની સરવાની હરણફાળ સમી ગતિ દર્શાવવા માટે કવિએ નાની નાની બે પંક્તિઓને પછી સળંગ લાંબી પંક્તિ મૂકી છે. આ લાંબી પંક્તિમાં પણ 'પ' અને 'ર' વર્ણોના પુનરાવર્તન દ્વારા ટીપાનો સરવાનો વેગ વધુ તીવ્રતાથી વ્યક્ત કર્યો છે.

આ જ કાવ્યમાં આગળ જતાં કવિએ એક યુગલને ટેબલ ફરતે બેસીને ચા પીતું દર્શાવ્યું છે. આ યુગલ માટે કવિ પંક્તિ મૂકે છે:

ખૂણે બેઠાં બેય જણાં તે એકમેકને
તાકે
પીએ

આગળ ચર્ચેલી લેખનગત વિચલનની બન્ને પંક્તિમાં કવિ ડાબા હાંસિયાની તદ્દન લગોલગથી પંક્તિ પ્રસ્તુત કરવાની શરૂઆત કરે છે. અહીં કવિએ કાગળ ઉપર ડાબા હાંસિયાની લગોલગથી પંક્તિ પ્રસ્તુત કરવાને બદલે એ હાંસિયાથી સારું એવું અંતર છોડીને, આગળની પંક્તિ પૂરી થઇ છે ત્યાં, જમણા હાંસિયાની તદ્દન લગોલગ બે-બે અક્ષરોવાળી બે પંક્તિઓ મૂકી છે. આ રીતે કવિ અહીં અન્ય પંક્તિઓમાંની લેખન તરાહ કરતાં જુદા પડે છે. આમ કરીને કવિએ આગલી લાંબી પંક્તિના પૂર્વખંડ - "ખૂણે બેઠાં બેય જણાં" - નો અંતુ આ બે પંક્તિઓ સુધી લંબાવ્યો છે. આ બંને પંક્તિઓમાંનો રિક્ત ભાગ દીર્ઘ મૌન સાથે એકધારા પ્રવર્તતા નિષ્પલક નેત્રમિલાપના ભાવને વ્યક્ત કરવા સિવાય કોઇ વિશેષ અર્થગત ઉપકારકતા સિદ્ધ કરતો નથી.

આ કાવ્યમાં કવિએ હાંસિયાની બરાબર બાજુમાંથીજ પંક્તિ પ્રસ્તુત કરવાની માનભાષાની પ્રણાલીનું અનુસરણ કર્યું છે. આ ત્રણ પંક્તિગુચ્છો સિવાયની અન્ય પંક્તિઓ એ પ્રણાલી મુજબ જ રજૂ થઇ છે. એ રીતે, આ ત્રણ પંક્તિગુચ્છોમાં કવિએ લેખનગત વિચલન સાધ્યું છે.

"હેવમોરમાં" કાવ્યની ઉપર ચર્ચેલી લેખનગત વિચલન ધરાવતી ત્રણ પંક્તિઓમાંની પહેલી છોડીને, બાકીની બે પંક્તિઓમાં કવિએ જે જે રીતે વિચલન સિદ્ધ કર્યું છે તેનું મિશ્રણ કરીને "એકાંતની ગતિશીલ ક્ષણોમાં"[૩૭૪] કાવ્યમાં કવિ આ પ્રમાણેની પંક્તિયોજના કરે છે:

ક્ષણે	(૭)
ક્ષણે	(૮)
આ	(૯)
પ્રવેશ મારો મુજમાં-	(૧૦)
તુજમાં-	(૧૧)

આ ગુચ્છની સાતમી અને આઠમી પંક્તિમાં કવિએ બે-બે અક્ષરોવાળો માત્ર એક એક શબ્દ ગોઠવ્યો છે ને એ પછી ૯મી પંક્તિમાં ફક્ત એક જ અક્ષરવાળો એક શબ્દ મૂક્યો છે.

એક એક ક્ષણની વાતનો અર્થ દર્શાવતા આ શબ્દોની રજૂઆત પણ સમયની સૂચક બની જાય છે. પ્રત્યેક શબ્દ પછી ભાવકે ફરજિયાત અટકવું પડે છે. ને એ પછી સળંગ પંક્તિ આવે છે. "પ્રવેશ મારો મુજમાં" પરસ્પર સંકળાયેલા ત્રણ શબ્દો એક જ પંક્તિમાં મુકાવાથી પ્રવેશની ગતિ વ્યંજિત થાય છે. પછી પાછી પંક્તિ તૂટે છે ને બીજી પંક્તિમાં "મુજમાં" શબ્દની નીચે જ શબ્દ છે "તુજમાં".

નાયકનો સ્વ-માં થતો પ્રવેશ જ અન્યમાં થતો પ્રવેશ બની રહેવાનું સૂચન આ પંક્તિમાંની પદયોજના દ્વારા થાય છે. "મુજમાં"ની બરાબર નીચે જ મુકાયેલા "તુજમાં" શબ્દ દ્વારા આ બન્ને ક્રિયાની સળંગતા સિદ્ધ થાય છે. આવી ગોઠવણીને કારણે "મુજમાં" શબ્દ ઉપરાંત 'તુજમાં' શબ્દનો અન્વય પણ "પ્રવેશ મારો"ની સાથે રચાય છે. એ રીતે આ વિચલન પણ અર્થલક્ષી લેખનગત વિચલન બની રહે છે.

"રતિઋતુ"[375] કાવ્યની આ પંક્તિઓ પણ લેખનગત વિચલન સંદર્ભે ચર્ચવાયોગ્ય બને છે:

ઘડીભર	(૧)
પૃથ્વીથી સૂર્યભણી ક્ષણિકમાં પહોંચવાની	(૨)
વિદ્યુત-છલાંગ	(૩)
પછી ધીરે	(૪)
ધીરે	(૫)
નિરંતર ઉડ્ડયન	(૬)
સારસ કુસુમ તણું....	(૭)
ફરી પાછું!	(૮)

પ્રથમ પંક્તિમાં સમયના નાના ગાળાનો અર્થ વ્યક્ત કરવા માટે કવિએ માત્ર એક જ શબ્દ - અને એ પણ સમયનો અર્થ ધરાવતો - "ઘડીભર" - મૂક્યો છે. એ પછી પૃથ્વીથી સૂર્ય ભણીની "વિદ્યુત-છલાંગ" દર્શાવવા માટે પાંચ શબ્દોવાળી એક આખી સળંગ પંક્તિ તેમણે મૂકી છે. ત્યારબાદ સારસ કુસુમના ઉડ્ડયનની ગતિનો વિકાસ દર્શાવવા માટે આરંભમાં મંદ ગતિનું સૂચન કરતો "ધીરે" શબ્દ કવિએ બે સહવર્તી પંક્તિમાં ઉપરાછાપરી દ્વિરુક્ત કરીને મૂક્યો છે. પછી ઉત્તરોત્તર વધતી જતી પદસંખ્યાવાળી પંક્તિઓ યોજીને કવિએ સારસકુસુમની ધીરે ધીરે વધતી જતી ગતિનું સૂચન કર્યું છે. આમ અહીં પણ અર્થલક્ષી લેખનગત વિચલન સધાયું દેખાય છે.

તો, નીચેની પંક્તિઓમાં પણ અર્થલક્ષી લેખનગત વિચલન સિદ્ધ થતું અનુભવાય છે:

એમ કે આકાશ જેવા પહોળા પગ
નીચે
પગલાની
છાયા
જેવો
ચપટો ચપઇ રહ્યો [376]

આ તમામ પ્રકારે કવિએ કરેલ પદગોઠવણી અને એના દ્વારા સધાતા લેખનગત વિચલન કરતાં કંઇક અલગ જ પ્રકારનું લેખનગત વિચલન કવિએ "એકાંતની ગતિશીલ ક્ષણોમાં"[377] કાવ્યને આરંભે સિધ્ધ કર્યું છે.

કાવ્યારંભે કવિએ શબ્દ વગરનો ખાલી કૌંસ મૂક્યો છે ને એ પછી પાંચ શબ્દોવાળી બીજી પંક્તિ રચી છે :

( )
હું દ્વાર તણાં વન ભાળું

(એકાંતની ગતિશીલ ક્ષણોમાં)

પંક્તિ સામાન્યતઃ એક કે એકાધિક શબ્દોની બનેલી હોય છે. પંક્તિમાં કૌંસનો ઉપયોગ જરૂરી હોય ત્યારે પણ કૌંસમાં શબ્દોનું હોવું તે એક પ્રાથમિક શરત હોય છે. અહીં કવિએ શબ્દ વગરનો ખાલી કૌંસ મૂકીને લેખનગત વિચલન સાધ્યું છે. કૌંસ દ્વારા શબ્દને અને શબ્દનિર્દિષ્ટ અર્થને કૌંસસ્થ કરાય પરંતુ અહીં કૌંસમાં શબ્દો જ નથી તો કવિને ઉદ્દિષ્ટ એવો કયો કૌંસસ્થ અર્થ અહીં સમજવો? આ સમજવા માટે પછીની પંક્તિનું આલંબન લેવું રહ્યું. કવિ પછીની પંક્તિઓમાં બહાર અને ભીતરનાં દ્વારવનની વાત કરે છે. દ્વાર તો દેખાય, પણ દ્વારની પાછળ શું છે તે દ્વાર ખુલ્યાવિના કેવી રીતે દેખાય? ક્યારેક તો દ્વાર ખુલ્યા પછી પણ ભીતરના ભેદ અકબંધ રહેતા હોય છે. સામસામા ખુલ્લાં કે ભીડાયેલાં દ્વારની અંદરની બાજુ વિશેની આ અકળતાને તો કવિ ખાલી કૌંસ દ્વારા કાવ્યારંભે અનુભવાવવા માગતા નથીને?

એ જ રીતે નીચેની પંક્તિઓમાં કવિએ શબ્દવગર માત્ર વિરામચિહ્ન મૂકીને પંક્તિઓ બનાવેલી જોવા મળે છે:

(૧) હું –
"હું શું કરતો હતો?"
"... ... ..."
ઓહ![378]

(૨) ઓર્ફિયસ પાછું વળી જુએ એમ
લાલચલોચન થોડાં
પીઠ પર ફૂટે ચપોચપ
પીપળાના પાન જેવાં....
!
સ્વચ્છ કેબિનમાં .....[379]

આ ઉદ્દધરણોમાંના પ્રથમમાં વાક્ય અધ્યાહાર રાખવા માટેનું ત્રણ ટપકાનું ચિહ્ન મૂકવામાં આવ્યું છે. આ ચિહ્ન અહીં આખી એક પંક્તિને અધ્યાહાર રાખીને મૂકવામાં આવ્યું છે. આ પ્રકારનો આ ચિહ્નનો ઉપયોગ મહદંશે નાટકમાં પ્રશ્નના પ્રત્યુત્તરમાં કોઇ પાત્રને મૌન રહેવું દર્શાવવા માટે કરવામાં આવે છે. એને બદલે કવિએ આ ચિહ્નનો પ્રયોગ કવિતામાં કર્યો છે. શબ્દ વગરની, માત્ર ચિહ્નવાળી પંક્તિ દ્વારા કશીક અકલિતતા કે અકથ્યતા સિવાયનો કોઇ નિશ્ચિત અર્થ નીપજતો નથી. આગળ મૂકેલ પ્રશ્નના ઉત્તરમાં પોતાના કાર્યની અકથ્યતા દર્શાવવા માટે કવિ આવી અશબ્દ પંક્તિનો પ્રયોગ કરે છે. કવિનો આ પ્રયોગ કાવ્યરચના માટેની માનભાષાની રૂઢિથી ઉફરા ચાલીને થયો હોવાથી લેખનગત વિચલનનો વિલક્ષણ પ્રયોગ બને છે.

એ જ રીતે દ્વિતીય પંક્તિગુચ્છમાં કવિએ શબ્દ વગરના આશ્ચર્યચિહ્નવાળી પંક્તિ બનાવી છે. આમ કરીને તેઓ આગળ રજૂ કરેલી બાબતને કારણે મનમાં જન્મેલા આશ્ચર્યના ભાવને શબ્દાર્થનિરપેક્ષ રીતે કેવળ ભાવ રૂપે લક્ષવર્તુલિત (Focalized) બનાવે છે. શબ્દથી જ બની શકતી 'કવિતા' નામની કળામાં શબ્દલોપ દ્વારા પણ અર્થને નિપજાવવાની કવિની આવી પ્રયુક્તિઓની નોંધ લેવી રહી.

'નવલકથાના એક પાત્ર ઉપર કવિતા'[૩૮] કાવ્યના અંતભાગમાં પણ કવિએ લેખનગત વિચલન ધરાવતી પંક્તિઓ રચી છે :

> મારી ચોતરફ લાગે છે ધૂંધવાતો
> લયબધ્ધ સમુદ્ર ત્વચાનો
> મારી ક્ષ
> મારી ક્ષ
>   મારી ક્ષ મારી ક્ષ
> મારી ક્ષ
>   મારી મારી મારી
> ક્ષ ક્ષ ક્ષ મારી ક્ષમા ક્ષ
> ક્ષ
> ક્ષ

ઉત્કટ મમતાએ પ્રેરેલી ઉત્તેજનાને કારણે ચિત્તની વિચારપ્રક્રિયાનું થંભી જવું, કેવળ ક્રિયાના નામોચ્ચારણમાં સરી પડવું, એ નામોચ્ચારણનું લવરીરૂપ બની જવું અને સાથે નામવિશિષ્ટ પ્રિય વ્યક્તિનું બીજાક્ષરિતિક સંજ્ઞાનિર્દેશિત 'કોઇક'માં આપાઇ જવું : અસ્તવ્યસ્ત વિન્યાસ દ્વારા કવિ આવો અર્થ વ્યક્ત કરવા તો નથી માગતાને?! રાવજીના જ સમયગાળાના લાભશંકર અને હસમુખ

પાઠકની કવિતામાં આ બન્ને પ્રકારનું લેખનગત વિચલન નોંધપાત્ર પ્રમાણમાં જોવા મળે છે, જે એ સિવાય જવલ્લે જ અન્ય કવિઓની કવિતામાં દ્રષ્ટિગોચર થાય છે એટલે આ પ્રકારના વિચલનની આખી પરંપરાના અનુસરણમાં રાવજીએ આ પ્રયોગ કર્યો હોવાનું કહેવું બરાબર નથી જણાતું. રાવજીએ તો લેખનગત વિચલનની પરંપરા ઊભી કરવાના અન્ય આદિસ્ત્રોતોના કાર્યમાં પોતાના વિશિષ્ટ પ્રયોગો દ્વારા ફાળો નોંધાવી આ પરંપરાને પુષ્ટ કરવા માટે કવિકર્મ દ્વારા પુરુષાર્થ કર્યો છે.

"અંગત"નાં કાવ્યોમાં રજિસ્ટરગત વિચલન પણ બહુ ઓછી માત્રામાં જોવા મળે છે. રાવજી ગામડામાં ઊછર્યો હોવાને કારણે મહદ્‌અંશે સ્લેન્ગના રજિસ્ટરનો પ્રયોગ માનભાષાની કવિતામાં થયેલો જોવા મળે છે. સ્લેન્ગ આમ તો અભદ્ર ભાષા હોવાથી શિષ્ટ ભાષાસમાજમાં પ્રયોગવર્જ્ય છે. એટલે રાવજીની કવિતામાં જ્યાં જ્યાં અશિષ્ટ, અભદ્ર જણાય તેવી ભાષાનો પ્રયોગ થયો છે, ત્યાં ત્યાં શિષ્ટભાષામાં કાવ્યસર્જન કરવાની પરિપાટી તેણે અવગણી છે, ને એ રીતે ત્યાં રજિસ્ટરગત વિચલન થયું છે.

આ સંગ્રહમાંના નીચેના પ્રયોગોને આપણે સ્લેન્ગના પ્રયોગો તરીકે ઓળખાવી શકીએ :

:: બગાઇ સાલી[૩૮૧]
:: કોકશાસ્ત્રની ગંદી આવૃત્તિ જેવી બાયડી[૩૮૨]
:: લેંધામાં ખણજ આવે[૩૮૩]
:: મૂતરતાં મૂતરતાં જોયેલું છાપરું[૩૮૪]
:: હું નમાર મુઓ[૩૮૫]

સ્લેન્ગના આ પ્રયોગમાંથી "સાલી", "બાયડી" જેવા પ્રયોગો આજકાલ શિષ્ટસમાજમાં સાહજિક બનતાં જાય છે. છતાં આપણે એને શિષ્ટ વ્યવહારની ભાષાના શબ્દભંડોળના ભાગરૂપે તો ન જ ગણી શકીએ.

પેલું ભયાવહ પ્રાણી આજ આટલા દિવસો
લગી મૂંગું મર્યું હતું ક્યાંક.....[૩૮૬]

આ પંક્તિમાંનો "મૂંગું મર્યું હતું" પ્રયોગ તિરસ્કાર માટેના રજિસ્ટરનો પ્રયોગ છે. આ પ્રયોગ સ્લેન્ગનો પ્રયોગ નથી અને છતાં આ પ્રયોગ સાથે સંકળાયેલ અભદ્રતાના અધ્યાસને કારણે ભદ્રસમાજમાં આ પ્રયોગ પણ કરવામાં આવતો નથી. જ્યારે નીચેની પંક્તિમાં તિરસ્કારસૂચક રજિસ્ટર સ્લેન્ગના પ્રયોગ સાથે ભગવાન માટે પ્રયોજવામાં આવ્યું છે.

બુદ્ધ જેવો બુદ્ધ પણ નયન ઢાળીને સાલો -
ઢોંગ કરે છે ....
એવે વખતે હું ક્યાં? ૩૮૭

આ પંક્તિદ્વયમાં બુદ્ધ માટે પ્રયોજાયેલ તુકારવાચક શબ્દ "જેવો" અને સ્લેન્ગનો પ્રયોગ "સાલો" બન્ને મળીને ભગવાન જેવી પરમ હસ્તી માટેના તિરસ્કારને વ્યંજિત કરે છે. આ તિરસ્કારનો ભાવ એની પછીની પંક્તિ સાથે સંકળાઇને ઇશ્વરમાં આસ્થા રાખીને બેસી રહેલા મનુષ્યો માટે કવિએ અનુભવેલી વ્યથાનું સૂચન કરે છે.

:: કમાડ ખોલતાંક મારા જેઠજી પધાર્યા... ૩૮૮

:: ઊંઘણશીની આંખોમાં હે પૂજ્ય
તમારી સલા શિખામણ કમલ સરીખી ઠોળે? ૩૮૯

આ બન્ને પંક્તિઓમાં માનભાષામાં આદર આપવા માટે પ્રયોજાતા રજિસ્ટરનો વિનિયોગ કરવામાં આવ્યો છે. પ્રથમ પંક્તિમાં જેઠ માટેના નાયિકાના આદરના ભાવને વ્યક્ત કરવા માટે કવિએ "જેઠજી પધાર્યા" જેવો પ્રયોગ કર્યો છે. જ્યારે દ્વિતીય પંક્તિમાં "હે પૂજ્ય" જેવા આદરના રજિસ્ટરનો પ્રયોગ કરીને આખરે તો કવિએ હુંશીલાલના પાત્રની ઠેકડી ઉડાડી છે. આ કાવ્યમાં જ કવિએ માનભાષામાં માણસના વખાણ કરવા માટે પ્રયોજાતા વિશેષણોને હુંશીલાલ માટે પ્રયોજ્યા છે. આ વિશેષણોને મરશિયાના લયમાં મૂકીને પણ આખરે તો હુંશીલાલ પર કટાક્ષ જ વ્યક્ત કર્યો છે.

હાય હુંશીલાલ હાય હાય
હાય રૂપાળા હાય હાય
સાત ખોટના હાય હાય
આંખની કીકી હાય હાય
ભીડનું મોતી હાય હાય
સાકર થેલો હાય હાય
કન્યાઘેલો હાય હાય ૩૯૦

"સ્વ. હુંશીલાલની યાદમાં" કાવ્યની આ કડીમાં કવિએ હુંશીલાલ જેવા પાત્ર ઉપર કટાક્ષ કરવા, એનો ઉપહાસ કરવા ને એની ક્ષુલ્લકતા દર્શાવવા માટે મરશિયાના રજિસ્ટરનો વિનિયોગ કર્યો છે.

આ જ રીતે રજીસ્ટરગત વિચલન સંદર્ભે "આત"ની નીચેની પંક્તિઓ પણ સારી એવી મહત્વની છે.

શબ્દનો વિચલિત પ્રયોગ નથી કરતા પણ સંસ્કૃત વ્યાકરણના નિયમનો ગુજરાતી પદાન્વય માટે વિનિયોગ કરીને ઐતિહાસિક વિચલન સાધે છે.

જ્યારે દ્વિતીય ઉદાહરણમાં કવિએ સંસ્કૃત શ્લોકની પંક્તિઓ મૂળ સંસ્કૃત મુજબ સંસ્કૃત ભાષામાં જ મૂકી છે. આ પંક્તિઓના વિનિયોગ દ્વારા કવિ આ પંક્તિઓ પછી મુકાયેલ ગુજરાતી ભાષાની પંક્તિઓ સાથે આ પંક્તિઓને સહોપસ્થિત કરે છે. આ સહોપસ્થિતિ દ્વારા કવિ સબળપણે બે પરસ્પરથી ભિન્ન બાબતો વચ્ચેનો વિરોધાભાસ પ્રગટ કરી આપે છે. સંસ્કૃત ભાષામાં મુકાયેલી પંક્તિઓ જે બે શ્લોકોનું સૂચન કરે છે તે બન્ને શ્લોક કૃષ્ણ માટેના શ્લોક છે. એમાં કેટલાંક શબ્દોને અધ્યાહાર રાખીને પણ કવિએ ઉપયુક્ત સંસ્કૃત શબ્દો દ્વારા અભિવ્યંજિત થતા ઇશ્વરના પરમોદાત્ત સૂક્ષ્મ શાશ્વત કાર્યના ભાવની સંપૂર્ણ અભિવ્યક્તિ કરી છે. જ્યારે એની સામે "કોક...... છે" પંક્તિમાં કવિએ નિરૂપેલ ભાવ ક્ષણિક, સ્થૂલ અને નિમ્નકોટિક અનુભવનો છે. એને વ્યક્ત કરવા માટે કવિએ અતિપ્રાકૃત ભાષાનો વિનિયોગ કર્યો છે. કવિ એમાં કંઇ જ અધ્યાહાર રહેવા દેતા નથી. પરંતુ ચાવી-ચાવીને, ભાર દઇને ભાવ વ્યક્ત કરતા હોય એ રીતે તિરસ્કારસૂચક ભાષા પ્રયોજે છે. સંસ્કૃત ભાષા જ્યારે ચલણમાં હતી ત્યારે પણ તે માત્ર ઉચ્ચવર્ગના લોકો પૂરતી સીમિત હતી. સભ્ય અને સુસંસ્કૃત સમાજમાં પ્રયોજાતી સાવ પ્રાચીન ભાષાને એક બાજુ મૂકીને એના વિરોધમાં કવિ આજકાલનાં, કહેવાતા સભ્ય સમાજમાં પ્રવર્તમાન એકદમ અર્વાચીન ભાષા પ્રયોજે છે. એક તરફ પ્રાચીન સમયમાં અપાયેલ લોકોત્તર વચન છે તો બીજી તરફ અતિપ્રાકૃત ચેષ્ટાનું બયાન છે. એક તરફ કૃષ્ણ સાથે સંકળાયેલા આધ્યાત્મિકતાના પરમોચ્ચ ગુણની અભિવ્યક્તિ છે તો બીજી તરફ માણસના મનમાં રહેલા પ્રાકૃત ભાવોનું યથાવત્ રૂપમાં, પ્રાકૃતતાભર્યું નિરૂપણ છે.

રાવજીની કવિતામાં એક સ્થળે દેખાતો વિચલનનો નમૂનો સાવ અલગ પ્રકારનો છે. "હું જીવતો છું"[367] કાવ્યમાં એક પંક્તિ છે: "હું છું મારા Boss-જી નો Personal Telephone" આમ તો આ પંક્તિને નોકરિયાત લોકોના ઓફીસના રજિસ્ટરમાં ગણી શકાય . કેમકે એ લોકોની વાતમાં આવાં શબ્દપ્રયોગવાળાં વાક્યો યથાપ્રસંગ પ્રયોજાયા કરે છે. પણ આમાં એ ઉપરાંત બીજી બે બાબતો ધ્યાનાર્હ બને છે. કવિ અંગ્રેજી શબ્દ Boss ને માનવાચક ગુજરાતી પ્રત્યય "જી" લગાડીને એ શબ્દને એ નવા રૂપે સજાવે છે. આ ફેરફારને શબ્દાંગગત ગણીને તેને કોષીય વિચલનમાં મૂકી શકાય. કવિએ અંગ્રેજી શબ્દોને ગુજરાતી શબ્દો વચ્ચે રૂઢિ મુજબ ગુજરાતી લિપિમાં મૂકવાને બદલે રોમન લિપિમાં લખ્યા છે. આને લિપિવિશિષ્ટ લેખનગત વિચલનમાં મૂકી શકાય.

(૧) ઓ બા મને બવ્વો આલને
માલે નવી વાવા પ્હેલવી છે [૩૯૧]

(૨) ધુત્ત તેરી આ તો માથા પર પાકેલી
લીંબોળી પડી! [૩૯૨]

(૩) સાગરનો બેજ
લેફ્ટ
રાઇટ
લેફ્ટ રાઇટ પગ તોપ-તોપ વેલ [૩૯૩]

(૪) ઇલોરાની સ્તબ્ધ જિંદગી + ઝાડીનું કોતર +
બકરાના છુટા દાંત + નવી પ્રસૂતા + વાદળ =
વેરણછેરણ શ્વાસ [૩૯૪]

આ કાવ્ય પંક્તિઓમાંની પ્રથમમાં નાના બાળકની ભાષાના રજિસ્ટરનો, દ્વિતીયમાં બોલચાલની ભાષાના રજિસ્ટરનો, તૃતીયમાં મિલિટરીની ભાષાના રજિસ્ટરનો અને ચતુર્થમાં ગાણિતિક રજિસ્ટરનો વિનિયોગ કવિએ કર્યો છે.

આમ, અલગ અલગ પ્રકારનાં ભાષાકીય રજિસ્ટરોનો વિનિયોગ આ સંગ્રહનાં કાવ્યોમાં થયો હોવા છતાં રજિસ્ટરગત વિચલનનાં ઉદાહરણો એકંદરે બહુ જૂજ પ્રમાણમાં જોવા મળે છે.

રજિસ્ટરગત વિચલનની જેમ જ ઐતિહાસિક વિચલનનાં દાખલા પણ આ કાવ્યસંગ્રહમાં બહુ જોવા મળતા નથી. આમ છતાં, જે દાખલા પ્રાપ્ય છે તેના દ્વારા ઐતિહાસિક વિચલનની રાવણની પ્રક્રિયા સમજીએ.

:: તિમિરને મનોગતિ શરીરમાં ધૂમરાય [૩૯૫]
:: યદા યદા હિ ધર્મસ્ય
મૂર્ક ક્રમેલવાળો શ્લોક સ્મરતો હોઉં છું ત્યારે
કોકશાસ્ત્રની ગંદી આવૃત્તિ જેવી બાયડી
મને રોજ ઠૂંસા મારીને રાત બગાડે છે. [૩૯૬]

આ ઉદાહરણોમાંના પ્રથમમાં મનની તિમિર તરફની ગતિ દર્શાવવા માટે કવિ 'તિમિરને મનોગતિ' જવો પ્રયોગ કરે છે. 'તિમિર' શબ્દ સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દ છે. સંસ્કૃતમાં गम् (गच्छ्) ધાતુ બીજી વિભક્તિનો અન્વય લે છે. અહીં સંસ્કૃતના આ નિયમનું અનુસરણ 'તિમિરને' પદમાં કર્યું છે. આમ કવિ અહીં સંસ્કૃત

આમ, એકંદરે એની કવિતામાં શબ્દગત વિચલન, અન્વયગત વિચલન, પદક્રમગત વિચલન અને અર્થગત વિચલન જેટલા પ્રમાણમાં દૃષ્ટિગોચર થાય છે તેટલા પ્રમાણમાં અન્ય પ્રકારનાં વિચલનો યોજાયેલાં જોવા મળતાં નથી. એ જ રીતે આ સર્વ પ્રકારનાં વિચલનો જેટલી હદે કાવ્યોપકારક બને છે તેટલી હદે લેખનગત વિચલન અને રજિસ્ટરગત વિચલન. સિવાયનાં વિચલનો કાવ્યોપકારકતા સિદ્ધ કરતાં અનુભવાતાં નથી. છતાં, સુન્દરમ્, નિરંજન ભગત અને જયંત પાઠકની કવિતામાં તન્માત્ર યોજાયેલી વિચલનની પ્રયુક્તિ રાવજીની કવિતામાં બેશક સમુદ્રવત્ વિસ્તાર ધારણ કરે છે. અને એથી જ રાવજીની કવિતાને તેના ભાવસંવેદનની મૌલિકતા ઉપરાંત તેના ભાષાકર્મના નવીકરણની દૃષ્ટિએ તપાસવાનો ઉપક્રમ અહીં વિશેષે અનિવાર્ય બની જાય છે.

xxxxxxxx

રાવજીની કવિતાને વિવેચકોએ તેમાંની ભાવસૃષ્ટિ તથા અભિવ્યક્તિને લક્ષમાં લઇને અપૂર્વ ઉન્મેષવાળી ગણાવી છે. તેની કવિતામાં વ્યક્ત થતી ભાવદશાઓ તથા તે ભાવદશાઓને વ્યક્ત કરવા માટે પ્રયોજાતી ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય સામગ્રી એક અનોખા કાવ્યવિશ્વરૂપે સાક્ષાત્કૃત થાય છે. તેણે પ્રયોજેલી સામગ્રીમાં તેની કલ્પનાઓ, તેના અલંકારો, તેનાં કલ્પનો, તેનાં પ્રતીકો, તેનાં શબ્દચિત્રો વગેરેને ઉલ્લેખી શકાય. પણ આ અલંકારો, કલ્પનાઓ, કલ્પનો, ચિત્રો કેવી રીતે ભાષામાં પ્રગટ થાય છે, કેવી રીતે તેની વિશિષ્ટ સંવેદનતરાહો તેની આગવી અભિવ્યક્તિતરાહોનું રૂપ ધારણ કરે છે એ સમજવા માટે તેના ભાષાકર્મને સમજવું રહ્યું, તેના ભાષાકર્મને જ યથાયોગ્ય પરિમાણમાં સમજવું રહ્યું. અહીં એની સર્જકતાનું પગેરું એના ભાષાકર્મમાં ભાષાવૈજ્ઞાનિક ઉપકરણોની મદદથી શોધવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

ઉક્ત એની કવિતામાં પદ, પદગુચ્છ, પદાન્વય,, પદક્રમ, અર્થ જેવા વિભિન્ન સ્તરોએ જોવા મળતી સમાંતર સંરચનાઓમાં યોજાયેલી ચલક-અચલકની વૈવિધ્યસભર ભાત કાવ્યોનાં ભાષામાળખાને અનેરો ઘાટ આપે છે. શબ્દગત અસમાનતા ધરાવતી તેમની પંક્તિઓમાં ક્યારેક વાક્યતરાહની સંતુલ્યતા સ્થપાય છે, તો ક્યારેક અર્થગત સંતુલ્યતા પણ સ્થપાતી જોવા મળે છે. રાવજીનાં કાવ્યોમાં આ તમામ પ્રકારે યોજાયેલી સમાંતરતાની પ્રયુક્તિ મહદંશે સમ-વિષમ ભાવોની સન્નિધિ દ્વારા સધાતી ચમત્કૃતિની દૃષ્ટિએ કાવ્યોપકારક બને છે. સમાંતરતાની આવી પ્રયુક્તિ ઉપરાંત એની કવિતામાં ભિન્ન ભિન્ન પ્રકારનાં

વિશેષણ-વિશેષ્યના સંબંધવાળાં પદગુચ્છોના રૂપમાં થયેલ વિચલન; કર્તા-ક્રિયાપદ, કર્મ-ક્રિયાપદ, ક્રિયાવિશેષણ-ક્રિયાપદ જેવા પદાન્વયોના રૂપમાં થયેલા વિચલન સાથે કર્તા-કર્મ-ક્રિયાવિશેષણ-ક્રિયાપદવાળી આખી ઉક્તિનાં રૂપમાં યોજાયેલા અન્વયગત વિચલનો જોવા મળે છે.

એની કવિતામાં, આમ તો, ચર્ચાક્ષમ બને એવી આ પ્રકારની અતિવિપુલ સામગ્રી તેના કાવ્યે કાવ્યે ને લગભગ પંક્તિએ પંક્તિએ ભરચક સભરાયેલી પડી છે. પણ એના એકે એક કાવ્યની એકેએક પંક્તિને તપાસવાનું કામ પ્રસ્તુત પ્રયોજનાની સીમાની બહાર ચાલી જાય તેમ છે. તેથી અહીં એની કવિતામાંથી પર્યાપ્ત છતાં સંખ્યાબંધ લાક્ષણિક નમૂનાઓને તપાસ્યા છે. એના દ્વારા એણે વિવિધ પ્રકારે યોજેલ સમાંતરતા અને વિચલનોની ચર્ચા અહીં કરી છે અને એ દ્વારા, એની સર્જકતાએ નિર્મેલા તેના કાવ્યગત ભાષિક વ્યાકરણના મર્મોને યથામતિ ઉકેલવાનો પ્રયાસ કર્યો છે.

પાદટીપ

(આ પાદટીપમાંના તમામ પૃષ્ઠાંકો 'જ્ઞાત'ની દ્વિતીય આવૃત્તિના પૃષ્ઠાંકો છે)

@૧ – પૃ. ૩૩, @૨ – પૃ. ૩, @૩ – પૃ. ૨૦ @૪ – પૃ. ૬ @૫ – પૃ. ૩૬

@૬ – પૃ. ૩૩ @૭ – પૃ. ૯ @૮ – પૃ. ૧ @૯ – પૃ. ૨ @૧૦ – પૃ. ૧૦૦

@૧૧ – પૃ. ૨૭ @૧૨ – પૃ. ૧૫ @૧૩ – પૃ. ૯ @૧૪ – પૃ. ૪૮

@૧૫ – પૃ. ૩૨ @૧૬ – પૃ. ૧૩ @૧૭ – પૃ. ૨ @૧૮ – પૃ. ૮

@૧૯ – પૃ. ૧૬ @૨૦ – પૃ. ૨૮ @૨૧ – પૃ. ૪૨ @૨૨ – પૃ. ૪૨

@૨૩ – પૃ. ૮૧ @૨૪ – પૃ. ૩૧ @૨૫ – પૃ. ૪૧ @૨૬ – પૃ. ૧૮

@૨૭ – પૃ. ૭૦ @૨૮ – પૃ. ૭૭ @૨૯ – પૃ. ૧૬ @૩૦ – પૃ. ૧૧

@૩૧ – પૃ. ૨૫ @૩૨ – પૃ. ૪૪ @૩૩ – પૃ. ૯૨ @૩૪ – પૃ૮૯

@૩૫ – પૃ. ૭૪ @૩૬ – પૃ. ૯૨ @૩૭ – પૃ. ૮૮ @૩૮ – પૃ. ૨૭

@૩૯ – પૃ. ૮૩ @૪૦ – પૃ. ૭૯ @૪૧ – પૃ. ૬ @૪૨ – પૃ. ૪૬

@૪૩ – પૃ. ૭૧ @૪૪ – પૃ. ૬૫ @૪૫ – પૃ. ૭૧ @૪૬ – પૃ. ૫૩

@૪૭ – પૃ. ૩૮ @૪૮ – પૃ. ૪૭ @૪૯ – પૃ. ૮ @૫૦ – પૃ. ૭૦

@૫૧ – પૃ. ૭૭ @૫૨ – પૃ. ૬૯ @૫૩ – પૃ. ૧૬ @૫૪ – પૃ. ૬

@૫૫ – પૃ. ૭૦ @૫૬ – પૃ. ૫૮ @૫૭ – પૃ. ૫૨ @૫૮ – પૃ. ૨૭

@૫૯ – પૃ. ૨૭ @૬૦ – પૃ. ૭૦ @૬૧ – પૃ. ૧૬ @૬૨ – પૃ. ૨૧

@૬૩ – પૃ. ૮ @૬૪ – પૃ. ૩૮ @૬૫ – પૃ. ૨૭ @૬૬ – પૃ. ૨૯

@૬૭ – પૃ. ૩૪ @૬૮ – પૃ. ૩૮ @૬૯ – પૃ. ૬૬ @૭૦ – પૃ. ૨૫

@૭૧ – પૃ. ૫૧ @૭૨ – પૃ. ૨૭ @૭૩ – પૃ. ૨૭ @૭૪ – પૃ. ૨૫

@૭૫ – પૃ. ૧૪ @૭૬ – પૃ. ૫૮ @૭૭ – પૃ. ૨૮ @૭૮ – પૃ. ૨૪

@૭૯ – પૃ. ૬૨ @૮૦ – પૃ. ૬૬ @૮૧ – પૃ. ૨૨ @૮૨ – પૃ. ૩૧

@૮૩ – પૃ. ૫૯ @૮૪ – પૃ. ૮ @૮૫ – પૃ. ૭૦ @૮૬ – પૃ. ૮

@૮૭ – પૃ. ૬૯ @૮૮ – પૃ. ૭૦ @૮૯ – પૃ. ૩૩ @૯૦ – પૃ. ૭૦

@૯૧ – પૃ. ૮૧ @૯૨ – પૃ. ૧૬ @૯૩ – પૃ. ૧૬ @૯૪ – પૃ. ૧૯

@૯૫ – પૃ. ૨૩ @૯૬ – પૃ. ૨૭ @૯૭ – પૃ. ૧ @૯૮ – પૃ. ૧૦

@૯૯ – પૃ. ૩ @૧૦૦ – પૃ. ૬૩ @૧૦૧ – પૃ. ૬૫ @૧૦૨ –

@૧૦૩ – પૃ. ૪૭ @૧૦૪ – પૃ. ૧૦ @૧૦૫ – પૃ. ૨૩ @૧૦૬ – પૃ. ૭૦

@૧૦૭ – પૃ. ૫૫ @૧૦૮ – પૃ. ૧૦ @૧૦૯ – પૃ. ૩ @૧૧૦ – પૃ. ૪૭

@૧૧૧ - પૃ.૨૨	@૧૧૨ - પૃ.૨૨	@૧૧૩ - પૃ.૨૨	@૧૧૪ - પૃ.૨૨
@૧૧૫ - પૃ.૨૨	@૧૧૬ - પૃ.૩૧	@૧૧૭ - પૃ.૬૩	@૧૧૮ - પૃ.૩૨
@૧૧૯ - પૃ.૬૮	@૧૨૦ - પૃ.૭૯	@૧૨૧ - પૃ.૬૮	@૧૨૨ - પૃ.૨૭
@૧૨૩ - પૃ.૫૬	@૧૨૪ - પૃ.૫૬	@૧૨૫- પૃ.૨૧	@૧૨૬ - પૃ.૨૨
@૧૨૭ - પૃ.૬૪	@૧૨૮ - પૃ.૪૩	@૧૨૯ - પૃ.૪૫	@૧૩૦ - પૃ.૪૬
@૧૩૧ - પૃ.૪૭	@૧૩૨ - પૃ.૪૮	@૧૩૩ - પૃ.૪૨	@૧૩૪ - પૃ.૪૩
@૧૩૫ - પૃ.૪૮	@૧૩૬ - પૃ.૪૩	@૧૩૭ - પૃ.૪૩	@૧૩૮ - પૃ.૪૪
@૧૩૯ - પૃ.૪૫	@૧૪૦ - પૃ.૩૬	@૧૪૧ - પૃ.૩૭	@૧૪૨ - પૃ.૩૬
@૧૪૩ - પૃ.૧૧	@૧૪૪ - પૃ.૧૬	@૧૪૫ - પૃ.૩૮	@૧૪૬ - પૃ.૫૧
@૧૪૭ - પૃ.૭૪	@૧૪૮ - પૃ.૭૫	@૧૪૯ - પૃ.૭૫	@૧૫૦ - પૃ.૭૫
@૧૫૧ - પૃ.૭૭	@૧૫૨ - પૃ.૭૭	@૧૫૩ - પૃ.૭૮	@૧૫૪ - પૃ.૮૧
@૧૫૫ - પૃ.૮૧	@૧૫૬ - પૃ.૮૧	@૧૫૭ - પૃ.૮૧	@૧૫૮ - પૃ.૮૪
@૧૫૯ - પૃ.૮૮	@૧૬૦ - પૃ.૮૪	@૧૬૧ - પૃ.૧૧	@૧૬૨ - પૃ.૬૩
@૧૬૩ - પૃ.૧૩	@૧૬૪ - પૃ.૧૩	@૧૬૫ - પૃ.૩૮	@૧૬૬ - પૃ.૦૧
@૧૬૭ - પૃ.૧૨	@૧૬૮ - પૃ.૦૭	@૧૬૯ - પૃ.૬૫	@૧૭૦ - પૃ.૦૫
@૧૭૧ - પૃ.૧૨	@૧૭૨ - પૃ.૬૫	@૧૭૩ - પૃ.૨૯	@૧૭૪ - પૃ.૦૩
@૧૭૫ - પૃ.૦૯	@૧૭૬ - પૃ.૧૦	@૧૭૭ - પૃ.૦૩	@૧૭૮ - પૃ.૦૩
@૧૭૯ - પૃ.૨૪	@૧૮૦ - પૃ.૧૯	@૧૮૧ - પૃ.૧૦	@૧૮૨ - પૃ.૦૩
@૧૮૩ - પૃ.૬૬	@૧૮૪ - પૃ.૦૮	@૧૮૫ - પૃ.૧૦	@૧૮૬ - પૃ.૩૦
@૧૮૭ - પૃ.૬૮	@૧૮૮ - પૃ.૦૩	@૧૮૯ - પૃ.૩૦	@૧૯૦ - પૃ.૧૦
@૧૯૧ - પૃ.૧૭	@૧૯૨ - પૃ.૩૬	@૧૯૩ - પૃ.૧૪	@૧૯૪ - પૃ.૧૪
@૧૯૫ - પૃ.૨૫	@૧૯૬ - પૃ.૨૦	@૧૯૭ - પૃ.૨૭	@૧૯૮ - પૃ.૩૭
@૧૯૯ - પૃ.૨૮	@૨૦૦ - પૃ.૨૪	@૨૦૧ - પૃ.૧૬	@૨૦૨ - પૃ.૪૮
@૨૦૩ - પૃ.૪૭	@૨૦૪ - પૃ.૦૪	@૨૦૫ - પૃ.૦૬	@૨૦૬ - પૃ.૦૬
@૨૦૭ - પૃ.૦૮	@૨૦૮ - પૃ.૦૮	@૨૦૯ - પૃ.૦૮	@૨૧૦ - પૃ.૦૮
@૨૧૧ - પૃ.૧૦	@૨૧૨ - પૃ.૧૬	@૨૧૩ - પૃ.૨૫	@૨૧૪ - પૃ.૨૭
@૨૧૫ - પૃ.૨૭	@૨૧૬ - પૃ.૬૨	@૨૧૭ - પૃ.૬૨	@૨૧૮ - પૃ.૦૮
@૨૧૯ - પૃ.૪૨	@૨૨૦ - પૃ.૪૨	@૨૨૧ - પૃ.૪૨	@૨૨૨ - પૃ.૪૮
@૨૨૩ - પૃ.૧૦	@૨૨૪ - પૃ.૦૮	@૨૨૫ - પૃ.૧૯	@૨૨૬ - પૃ.૪૩
@૨૨૭ - પૃ.૪૩	@૨૨૮ - પૃ.૪૩	@૨૨૯ - પૃ.૪૩	@૨૩૦ - પૃ.૨૭
@૨૩૧ - પૃ.૧૭	@૨૩૨ - પૃ૩૮	@૨૩૩ - પૃ.૨૭	@૨૩૪ - પૃ.૫૮
@૨૩૫ - પૃ.૫૮	@૨૩૬ - પૃ.૭૦	@૨૩૭ - પૃ.૪૮	@૨૩૮ - પૃ.૩૯
@૨૩૯ - પૃ.૬૬	@૨૪૦ - પૃ.૪૨	@૨૪૧ - પૃ.૪૬	@૨૪૨ - પૃ.૫૪
@૨૪૩ - પૃ.૨૭	@૨૪૪ - પૃ.૬૯	@૨૪૫ - પૃ.૪૨	@૨૪૬ - પૃ.૪૭
@૨૪૭ - પૃ.૪૦	@૨૪૮ - પૃ.૦૪	@૨૪૯ - પૃ.૦૪	@૨૫૦ - પૃ.૦૬

@૨૫૧ - પૃ.૧૦	@૨૫૨ - પૃ.૨૬	@૨૫૩ - પૃ.૧૯	@૨૫૪ - પૃ.૦૮
@૨૫૫ - પૃ.૧૩	@૨૫૬ - પૃ.૧૬	@૨૫૭ - પૃ.૦૮	@૨૫૮ - પૃ.૧૭
@૨૫૯ - પૃ.૨૫	@૨૬૦ - પૃ.૪૨	@૨૬૧ - પૃ.૪૨	@૨૬૨ - પૃ.૪૧
@૨૬૩ - પૃ.૧૪	@૨૬૪ - પૃ.૨૪	@૨૬૫ - પૃ.૨૧	@૨૬૬ - પૃ.૪૨
@૨૬૭ - પૃ.૨૪	@૨૬૮ - પૃ.૩૯	@૨૬૯ - પૃ.૫૫	@૨૭૦ - પૃ.૫૮
@૨૭૧ - પૃ.૫૮	@૨૭૨ - પૃ.૬૦	@૨૭૩ - પૃ.૫૮	@૨૭૪ - પૃ.૬૬
@૨૭૫ - પૃ.૬૯	@૨૭૬ - પૃ.૬૯	@૨૭૭ - પૃ.૬૪	@૨૭૮ - પૃ.૦૮
@૨૭૯ - પૃ.૩૧	@૨૮૦ - પૃ.૧૫	@૨૮૧ - પૃ.૪૨	@૨૮૨ - પૃ.૪૨
@૨૮૩ - પૃ.૧૫	@૨૮૪ - પૃ.૩૯	@૨૮૫ - પૃ.૪૦	@૨૮૬ - પૃ.૫૫
@૨૮૭ - પૃ.૨૦	@૨૮૮ - પૃ.૨૫	@૨૮૯ - પૃ.૦૮	@૨૯૦ - પૃ.૪૪
@૨૯૧ - પૃ.૪૩	@૨૯૨ - પૃ.૦૮	@૨૯૩ - પૃ.૦૮	@૨૯૪ - પૃ.૧૩
@૨૯૫ - પૃ.૧૩	@૨૯૬ - પૃ.૨૬	@૨૯૭ - પૃ.૨૬	@૨૯૮ - પૃ.૫૨
@૨૯૯ - પૃ.૫૩	@૩૦૦ - પૃ.૧૩	@૩૦૧ - પૃ.૦૨	@૩૦૨ - પૃ.૦૬
@૩૦૩ - પૃ.૨૬	@૩૦૪ - પૃ.૭૪	@૩૦૫ - પૃ.૬૧	@૩૦૬ - પૃ.૬૫
@૩૦૭ - પૃ.૭૪	@૩૦૮ - પૃ.૭૪	@૩૦૯ - પૃ.૭૪	@૩૧૦ - પૃ.૪૮
@૩૧૧ - પૃ.૪૨	@૩૧૨ - પૃ.૧૬	@૩૧૩ - પૃ.૦૫	@૩૧૪ - પૃ.૦૩
@૩૧૫ - પૃ.૦૭	@૩૧૬ - પૃ.૧૨	@૩૧૭ - પૃ.૧૦	@૩૧૮ - પૃ.૨૨
@૩૧૯ - પૃ.૧૧	@૩૨૦ - પૃ.૧૨	@૩૨૧ - પૃ.૩૧	@૩૨૨ - પૃ.૧૯
@૩૨૩ - પૃ.૨૦	@૩૨૪ - પૃ.૨૬	@૩૨૫ - પૃ.૭૪	@૩૨૬ - પૃ.૮૧
@૩૨૭ - પૃ.૮૭	@૩૨૮ - પૃ.૮૮	@૩૨૯ - પૃ.૮૮	@૩૩૦ - પૃ.૮૮
@૩૩૧ - પૃ.૦૧	@૩૩૨ - પૃ.૦૨	@૩૩૩ - પૃ.૦૨	@૩૩૪ - પૃ.૦૨
@૩૩૫ - પૃ.૦૨	@૩૩૬ - પૃ.૦૨	@૩૩૭ - પૃ.૦૨	@૩૩૮ - પૃ.૦૮
@૩૩૯ - પૃ.૧૧,૪૫	@૩૪૦ - પૃ.૧૧	@૩૪૧ - પૃ.૧૧	@૩૪૨ - પૃ.૧૪
@૩૪૩ - પૃ.૩૧	@૩૪૪ - પૃ.૪૨	@૩૪૫ - પૃ.૪૭	@૩૪૬ - પૃ.૪૩
@૩૪૭ - પૃ.૪૩	@૩૪૮ - પૃ.૪૩	@૩૪૯ - પૃ.૪૩	@૩૫૦ - પૃ.૫૦
@૩૫૧ - પૃ.૫૧,૯૩	@૩૫૨ - પૃ.૦૨	@૩૫૩ - પૃ.૩૧	@૩૫૪ - પૃ.૧૭
@૩૫૫ - પૃ.૩૯	@૩૫૬ - પૃ.૩૯	@૩૫૭ - પૃ.૩૯	@૩૫૮ - પૃ.૩૯
@૩૫૯ - પૃ.૫૨	@૩૬૦ - પૃ.૫૯	@૩૬૧ - પૃ.૫૯	@૩૬૨ - પૃ.૭૦
@૩૬૩ - પૃ.૦૧	@૩૬૪ - પૃ.૬૫	@૩૬૫ - પૃ.૬૧	@૩૬૬ - પૃ.૯૨
@૩૬૭ - પૃ.૩૧	@૩૬૮ - પૃ.૧૧	@૩૬૯ - પૃ.૧૨	@૩૭૦ - પૃ.૧૨
@૩૭૧ - પૃ.૧૧	@૩૭૨ - પૃ.૦૨	@૩૭૩ - પૃ.૨૧	@૩૭૪ - પૃ.૨૩
@૩૭૫ - પૃ.૨૭	@૩૭૬ - પૃ.૫૯	@૩૭૭ - પૃ.૨૩	@૩૭૮ - પૃ.૫૫
@૩૭૯ - પૃ.૫૮	@૩૮૦ - પૃ.૨૬	@૩૮૧ - પૃ.૩૧	@૩૮૨ - પૃ.૩૧
@૩૮૩ - પૃ.૩૧	@૩૮૪ - પૃ.૩૪	@૩૮૫ - પૃ.૬૪	@૩૮૬ - પૃ.૬૪
@૩૮૭ - પૃ.૭૫	@૩૮૮ - પૃ.૪૫	@૩૮૯ - પૃ.૭૦	@૩૯૦ - પૃ.૭૨
@૩૯૧ - પૃ.૫૦	@૩૯૨ - પૃ.૫૦	@૩૯૩ - પૃ.૭૭	@૩૯૪ - પૃ.૯૩
@૩૯૫ - પૃ.૨૭	@૩૯૬ - પૃ.૩૧	@૩૯૭ - પૃ.૩૧	