chapter-3

પ્રકરણ ત્રીજું

કવિતા

(૧) કવિતા વિષયક કાવ્યો[૧]

પશ્ચિમમાં તેમ જ આપણે ત્યાં યુગેયુગે વિવેચકોએ કાવ્યતત્ત્વ વિષેની સમર્થ મીમાંસાઓ કરી છે; કાવ્યની અનેક વ્યાખ્યાઓ આપી છે; કાવ્યના વિવિધ વાદ ફેલાવ્યા છે અથવા સર્જાતા જતા કાવ્યસાહિત્યમાં જાગતા રહેતા ઉન્મેષોમાં પ્રગટતી કોઇ ને કોઇ નવાભિનવ લાક્ષણિકતાઓને વિવેચક-દૃષ્ટિએ જાણી અને જણાવી છે. પણ કાવ્યસર્જનની પળો દરમ્યાનની કવિચિત્તની અવસ્થિતિ, ભાવાનુભૂતિ દરમ્યાનનો કવિચિત્તનો વ્યાપાર, કાવ્યનાં સ્વરૂપનિર્માણ વિષેની સૂઝનું કવિચિત્તમાં થતું અનાયાસ સ્ફુરણ વગેરે વિષે કવિ સિવાય બીજો કોણ અનુભવના અધિકારપૂર્વક બોલી શકે ? પરંતુ વિવેચનની પરિભાષામાં-શાસ્ત્રીય વિશદતા અને ચોકસાઇથી બોલવા માટે તેની પાસે વિવેચકની શક્તિ હોવી જરૂરી છે. નહીં તો તે વાત ઉકેલવાને બદલે વધુ ગૂંચવી મારે. એવું ન બને એ માટે એક બીજો રસ્તો છે. વિવેચકના પરાયા ક્ષેત્રમાં પગ મૂક્યા વગર, પોતાના કવિતાના આગવા ક્ષેત્રમાં રહીને કવિ કવિતાની રીતે જ એ કામ કરી શકે. તત્ત્વચર્ચાનું કવિતા પર આક્રમણ થવા દીધા વગર, વક્તવ્યને કેવળ ઉપાદાન બનાવી દઇને, કાવ્યત્વનાં સત્ત્વોના સંવેદનના આકારનો એક સમાંતર આકાર ભાષાના માધ્યમમાં સર્જીને, બોધક નહીં પણ સંવેદક ભાષા પ્રયોજીને કવિ એ કામ કરી શકે. પોલ વાલેરી,[૨] આર્કિબાલ્ડ મેકલીશ[3] વગરે કવિઓએ કવિતાની વાત કવિતામાં જ કરી છે. આપણે ત્યાં પણ ઉમાશંકર, બાલાશંકર, શામળ[૪] વગરેએ એમ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે પરંતુ તે પ્રયત્નમાં તેઓ કવિતાની વાતમાંથી કવિતા કેટલે અંશે નીપજાવી શક્યા છે તે એક વિચારણીય પ્રશ્ન છે.

પ્રો. ઠાકોરે પણ કવિતાવિષયક કાવ્યો લખ્યાં છે. "ભણકાર"નાં અર્ધસોનેટોમાં તેમણે પોતાની કવિતાપ્રવૃત્તિની વાત કરી છે. "નવ્ય કવિતા" અને "પૂછું, મ્હને કહેવ !"માં તેમણે પોતાને ગમતી અને અણગમતી કવિતાનાં તત્ત્વો જણાવ્યાં છે. શ્રવણરંજની, કેવળ ભાષાબલિહારીવાળી, લલિતલલકારા-વલિવાળી, પરિચિત પદાવલિ અને અલંકારોવાળી, ઊર્મિલતા-ધિક્યવાળી, ભૂતકાલીન ભવ્યવારસાના પોકળ અનુરટણમાં ચમત્કારોનાં વખાણમાં ભાટાઇમાં ફૂલણ કિશિયારીમાં રાચતી કવિતા તરફ તેમણે સખત નાપસંદગી દર્શાવી છે. અને ભાવિનાં દ્વારો ખોલતી, યથાર્થતાભિમુખ બનતી, નવીન અર્થઘન કે વિચારપ્રધાન કવિતા માટેનો આગ્રહ તેમણે તેમાં સૂચવી દીધો છે. "કલારાણી કવિતા"ના ત્રીજા ખંડમાં ("ભણકાર" '૫૧) અર્થઘનતાનો તેમણે સ્પષ્ટ આગ્રહ સેવ્યો છે. "ગુર્જર કવિતા બઢો"માં તેમણે ગુજરાતી કવિતાના ભાવિ વિકાસની અભીપ્સા સેવી છે. "કવિતાની અમરતા", "અમરતાબક્ષ કવિતા" અને "કલારાણી કવિતા"માં તેમણે કવિતાની કલા તરીકેની અનશ્વરતાનું આલેખન કર્યું છે. સાથોસાથ, બીજી કલાઓ કરતાં કવિતાની કલા ચઢિયાતી છે તે પણ તેમણે ત્યાં બતાવ્યું છે. સાચો સર્જક કદી પણ સસ્તી લોકપ્રિયતાની તથા રાખતો નથી, તે પોતાના સર્જનકાર્યમાં એકનિષ્ઠાથી મચ્યો રહે તો લોકપ્રિયતા આપોઆપ આવીને એનાં ચરણોને ચૂમે છે તે બાબત તેમણે "સર્જક કવિ અને લોકપ્રિયતા"માં રજૂ કરી છે. "સાચો કવિ" અને "કવિનું કર્તવ્ય"માં ઠાકોરે આત્મલક્ષી કરતાં વસ્તુલક્ષી, પાત્રલક્ષી કવિતાનું સ્થાન કેટલું મહત્તર છે તે બતાવ્યું છે. "સાચો કવિ"માં તેમણે સાચા કવિ માટે, જોકે, "આત્મીય ભાન",

અને તદુપરાંત "શાસ્ત્રીય જ્ઞાન"ની વૃધ્ધિ વિશુધ્ધિની ઉપકારકતાનું મૂલ્ય ઊંચું આંક્યું છે. તેઓ કવિતાને "ભૌમ મેધાબલ" સાથે "વ્યોમની પ્રતિભાછોળો"વાળી ; "સ્વપ્ન" હોવા છતાં "ખવાબ કેવલ" ન હોય તેવી અને "સત્ય" હોવા છતાં "કઠોર ભૂતલ" ન હોય તેવી ; ત્રિલોકને પ્રતિબિંબતી છતાં ત્રિલોકથી યે પર હોય તેવી ; કાલજન્ય છતાં કાલાત્પર હોય તેવી", "રીયલ" વત્તા "આઇડીઅલ", લોકસ્થ+ અલૌકિક, વાસ્તવિક + રોમાન્ટિક", ઐતિહાસિક + કલ્પનામય, ભાવનાશીલ, એમ સામસામા ગુણના સમન્વયરૂપ" ચીજ ગણે છે. "કવિતા અને જાદૂ"માં ઠાકોરે કવિતાની વિશિષ્ટ ઉન્નતિપ્રેરકતાની, હિતસાધકતાની વાત કરી છે. કવિતા કવિના વૈયક્તિક જીવનમાં વિકાસ અને આનંદનો કેટલો તો અનન્ય ફાળો આપે છે તે તેમણે "કવિનું એકાંત", "પ્રિયા કવિતાને સર્જક કવિના અંતિમ બોલ" જેવાં કાવ્યોમાં બતાવ્યું છે. કવિના એવા સ્પૃહણીય સદ્ભાગ્યની મહત્તાને દુનિયાના સ્થૂલોપભોગજીવી પામર માણસો ના સમજી શકે આ પણ તેમણે ત્યાં નિર્દેશ્યું છે. આ ઉપરાંત તેમણે સોનેટ જેવાં કાવ્યસ્વરૂપપ્રશસ્તિનાં તથા કાલિદાસ, કલાપી, કાન્ત જેવા કવિઓની પ્રશસ્તિનાં પણ કાવ્યો લખ્યાં છે.

ઠાકોરે પોતાનાં કાવ્યોમાં રજૂ કરેલા કવિતા-વિષયક વિચારો તેમનાં ગદ્યલખાણોમાં પણ ઠેકઠેકાણે રજૂ થયેલા જોવા મળે છે. અને અન્યત્ર તેમ અહીં પણ એ વિચારો ચર્ચાસ્પદ ઠરે છે. કવિતાની કવિતા તરીકેની ચર્ચામાં કાવ્યગત વિચારોની તાત્ત્વિક ચર્ચાનું કશું સ્થાન નથી. તેમ

છતાં જે વિચારોને આધારે કવિએ કવિતા નીપજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો હોય તે વિચારોનું યાથાર્થ્ય સમજવાનું કાર્ય પણ સાવ નકામું તો ન કહેવાય.

અર્થપ્રધાનતા, શ્રવણરંજકતા, ભાષાવેડા, કવિતાભાસી પદાવલિ, ઊર્મિલતાધિક્ય, ભાટાઇ, કવિતાની હિતસાધકતા વગેરે વિષેના ઠાકોરના વિચારોને તથા તેમનાં ઉદ્ભવસ્થાનોને આપણે વિવેચનાના પ્રકરણમાં વીગતે તપાસ્યાં છે. "ભણકાર" સંગ્રહના પહેલા અર્ધાણમાં ઠાકોર કહે છે કે એમના "સૂર" "કૈં ઉરોમાં" "વ્હૈ જૈ"ને "કિમપિ દ્રવ્ય" "બન્યાં" છે : પરંતુ, કોઇ કવિ પોતાના ભાવોને, ખીસામાંથી કાઢીને બીજાના મોંમાં મુકાતા ઇલાયચીના દાણાની માફક બીજાના હૃદયમાં સેરવી શકતો નથી ; બહુ તો તે પોતાના સંવેદનના આકારને મળતો એક આકાર ભાવકની સંવેદનાસૃષ્ટિને સપડાવે છે ; ભાવકના અનુભૂતિવિશ્વને એક નવી વ્યવસ્થામાં પુનર્વિન્યસ્ત કરી આપે છે અને એમાંથી ભાવકના સંવિત્તમાં લાગણીનો એક નવો આકાર ઉત્ક્રાંત થાય છે. ઠાકોર કવિતાકળાને બીજી તમામ કળાઓ કરતાં ઉચ્ચતર ગણે છે પણ એ માન્યતા યે ખોટી છે. કેમકે દરેક કળા પોતપોતાના ક્ષેત્રમાં મહાન છે ; અને કોઇપણ વ્યક્તિગત કલાકૃતિની મૂલવણી તેના પોતીકા કલાક્ષેત્રના વર્તુલમાં રહીને કરવાની હોય છે. દરેક કળાને પોતાનું આગવું માધ્યમ હોય છે અને દરેક માધ્યમને પોતાની આગવી વિશેષતાઓ અને મર્યાદાઓ હોય છે. જે કળા પોતાના માધ્યમની મર્યાદાઓને ઉલ્લંઘીને તેની શક્યતાઓને જેટલે અંશે વધુ ને વધુ વિસ્તારતી જાય તેટલે અંશે તે કળા વિજયી નીવડતી જતી હોય છે અને એ

જેટલી વિજયી નીવડતી જાય તેટલી તે પોતાના ક્ષેત્રમાં મહાન પણ બનતી જતી હોય છે. કોઇક બાબતોમાં કવિતાનું માધ્યમ બીજી કળાઓનાં માધ્યમ કરતાં વધારે ચઢિયાતું લાગે તો કોઇક બાબતોમાં બીજી કળાનાં માધ્યમો કવિતાના માધ્યમ કરતાં પણ વધુ ચઢિયાતાં લાગે. ડેવિડ ડેઇચિઝે કહ્યું છે કે[૫] ભાષાના માધ્યમમાં શબ્દોનો સાદો બૌદ્ધિક અર્થ – વક્તવ્ય – ભાવકને કવિતાના Formનાં આસ્વાદમાં જવાના માર્ગમાં ઘણીવાર વ્યવધાનરૂપ નીવડે છે ; ત્યારે સંગીતમાં એવું કોઇ વ્યવધાન અસ્તિત્વમાં નહીં હોવાને કારણે ભાવક સીધો કલાના formના આસ્વાદમાં જઇ શકે છે. ઉલટ પક્ષે એમ પણ બને કે ભાષાના માધ્યમમાં કવિતાના formમાં જવા માટે વક્તવ્ય એક stepping board તરીકેની સુવિધા પૂરી પાડે છે ; ત્યારે સંગીતમાં એવો કોઇ અવાન્તર પ્રદેશ નહીં હોવાથી formના આસ્વાદમાં જવાનું કોઇ પ્રવેશદ્વાર નહીં મળતાં ભાવકને કેવળ ફાંફાં મારીને જ રહી જવું પડે છે ! એ જ રીતે દરેક કાવ્યસ્વરૂપ પણ પોતાના ક્ષેત્રમાં પોતાની પાસે રખાતી અપેક્ષાઓને જેટલે અંશે સંતોષી શકે કે ન સંતોષી શકે તેટલે અંશે ચઢિયાતું કે ઊતરતું લેખાય. અને તેથી ભલે સામાન્ય રીતે એમ મનાતું હોય કે આત્મલક્ષી કૃતિ કરતાં પરલક્ષી કૃતિ વધુ ચડે પરંતુ ક્યારેક થોકબંધ કથાકાવ્યો કરતાં એક નાનકડું આત્મલક્ષી ઊર્મિક વિશેષ મનભાવન, વધુ કાવ્યત્વમય લાગે છે. અને આ જગતમાં બીજાનાં તો શું પણ ખુદ પોતાના મનનો તાગ મેળવવાનું પણ કપરું બની જાય છે; ત્યાં પોતાની એક સંકુલ લાગણીનાં પડ પછી પડમાં પ્રવેશવાનું

કાર્ય અભિમન્યુના અંતિમ કોઠા જેટલું; સાત તો શું પણ સાતસો ને સિત્યોતેર પાતાળો ભેદવા જેટલું દુષ્કર હોય છે. લાગણી પોતાની હોય એટલે તેને આલેખવાનું કાર્ય ઉપરઉપરથી સહેલું લાગે પરંતુ એ સહેલાઇ મૃગજળના જેવી છેતરામણી હોય છે તેની આપણને ખબર નથી હોતી. લાગણી પોતે પોતાની મેળે જ એક મર્મોત્થ, મર્મસ્પર્શી, મર્મવિદારક ચીજ ઠરી એટલે તે પોતે જ કવિતારૂપ થઇ ગઇ એમ આપણે ક્યાં નથી માની બેસતા ? એને કવિતાના રૂપમાં રૂપાંતરિત કરવાની આપણને જરૂર પણ નથી લાગતી ! અને તેથી તેના કેવળ લાગણી તરીકેના ઉદ્ગાર ઉપર, માત્ર sentimental ઉચ્ચારણ ઉપર વારી જઇને આપણે "ધન્ય ! ધન્ય !" પોકારી ઊઠીએ છીએ ! એક પહેલદાર મૂલ્યવત્તમ હીરા જેવું એક નાનું પણ સાચું સર્વાંગસુંદર આત્મલક્ષી કાવ્ય સર્જવું ખરેખર ઘણું મુશ્કેલ છે. જેમ બીજાનાં મનમાં પેસી તેમની વૃત્તિઓને આત્મસાત્ કરવાનું કામ દુષ્કર છે તેમ કોઇપણ આત્મલક્ષી વિષયને કવિતામાં મૂકતાં પહેલાં, કલાના ન્યાય ખાતર પૂરતું તાટસ્થ્ય કેળવવા માટે એ વિષય પરથી મમતાનો અભિરાગ ઉઠાવી લેવાનું પણ એટલું જ દુઃસાધ્ય છે. કવિ લોકસંગ્રહ દ્વારા જ લોકોત્તર નિર્મિતે તરફ જાય છે તે પણ ઠાકોરે કહ્યું છે. કોઇપણ પ્રકારના સર્જનનું મૂળ કવિના ઐહિક, લૌકિક અનુભવોના સંચયમાં રહેલું હોય છે. વળી એ સંચયમાંથી સર્જાતી સૃષ્ટિનો બ્રહ્મા કવિ પોતે હોઇ એની સૃષ્ટિ નિયતિકૃત નિયમરહિતા, અનન્યપરતંત્રા પણ બને છે. અને એમ એની સૃષ્ટિ "સ્વપ્ન" હોવા છતાં "કેવળ પ્વાબ" નથી હોતી; તો અન્યથા કહેતાં, "સત્ય" હોવા છતાં "કઠોર ભૂતલ" પણ

નથી હોતી, ને "રીયલ" હોવા ઉપરાંત "આઇડીયલ" પણ બનેલી હોય છે.

કવિતાવિષયક કાવ્યોમાં ઠાકોરે વિચારોની કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ સાધવા માટે સજીવારોપણ, વિરોધ વગેરે યુક્તિઓનો આશ્રય લીધો છે. "નવ્ય કવિતા", "અમરતાબક્ષ કવિતા", "પ્રિયા કવિતાને સર્જક કવિના અંતિમ બોલ"માં કવિતાને, "પિંગળ શિક્ષણ"નું"મંગલાચરણ"માં પદ્યને તેમ જ "સર્જક કવિ અને લોકપ્રિયતા"માં લોકપ્રિયતાને કવિ સજીવન વ્યક્તિઓ તરીકે કલ્પે છે. "નવ્ય કવિતા"માં કવિતા પોતે પોતાની વાત કરે છે; એટલે કે First person point of view થી લખાયેલું એ કાવ્ય છે; બાકીનાં કાવ્યોમાં સજીવન કલ્પાયેલાં સત્ત્વોને કવિએ સંબોધ્યાં છે, એટલે second person point of view થી એ કાવ્યોની આયોજના થયેલી છે. "અમરતાબક્ષ કવિતા", "કવિનું એકાંત"માં ઠાકોરે કવિતાને દેવી - એક માનવોત્તર સત્ત્વ તરીકે કલ્પી છે. અન્ય ગદ્યલખાણોમાં પણ ઠાકોરના આ ભાવની રજૂઆત થયેલી જોવા મળે છે; અને એ વિચારનું મૂળ પૂર્વ તેમ પશ્ચિમ એમ બંનેનાં સાહિત્યોમાં જોઇ શકાય તેમ છે.[૬] "પ્રિયા કવિતાને સર્જક કવિતાના અંતિમ બોલ"માં ઠાકોરે કવિતાને પ્રિયા કલ્પીને સંબોધી છે. કવિતાનું આ કલ્પનારૂપ પણ આપણા સાહિત્યને પરિચિત છે. જોકે એવાં પરિચિત કલ્પનારૂપોનું અવલંબન લીધા પછી ઠાકોર પોતાની ભાવશ્રેણિને કયી દિશામાં શી રીતે વિકસાવે છે તે પણ ખાસ જોવું જોઇએ.

બે વિરોધાત્મક વિચારો, પ્રતિકલ્પોના સન્નિધાનથી અભિવ્યક્તિની ધાર કાઢવાની તરકીબનો ઠાકોર ઘણીવાર આશ્રય લે છે. "નવ્ય કવિતા"માં ઠાકોરે પહેલી છ કડીઓમાં દરેક પંક્તિના પૂર્વાર્ધ ને ઉત્તરાર્ધ વચ્ચે વિરોધ યોજ્યો છે; એટલું જ નહીં પણ દરેક કડીમાં ય બે પંક્તિઓ વચ્ચે અંતર્વિરોધ યોજ્યો છે. પણ એ વિરોધ દરેક સ્થળે એક સરખો તીક્ષ્ણ ને સ્વાભાવિક નથી લાગતો; ક્યાંક બેસાડી કાઢેલો પણ લાગે છે (દા. ત. પહેલી-બીજી કડી). "મ્હને રહાશો ?" જેવા શબ્દ-પ્રયોગમાં કટાક્ષ અને નમ્રતાનો (તે ય પાછો વિરોધાત્મક) એમ દ્વિવિધ કાકૂ સંભળાય છે. "નવ્ય કવિતા"માં ઠાકોરશાઇ નવ્ય કવિતાની શ્લોકભંગ, યતિભંગ, પ્રાસભંગ જેવી લાક્ષણિકતાઓનું અનુસરણ ઠાકોરે કર્યું નથી; ઊલટું, "અજબે"-"ગજબે" જેવાં સ્થળોએ તેમને પ્રાસની ગુલામી કરવી પડી છે. જોકે તેમણે એ કાવ્યમાં એ લક્ષણોને ઉલ્લેખ્યાં પણ નથી. બાકી આપણે એવો આગ્રહ રાખી શકીએ કે કવિ પોતાના કાવ્યમાં પોતાની જે માન્યતાઓને રજૂ કરતો હોય તે માન્યતાઓના દાખલા કે નમૂનારૂપ એ કાવ્ય બની રહેવું જોઇએ. નવ્યકવિતાની આત્મ-પિછાનમાં બોલાયેલી પંક્તિ"ના હું લલિત લલકારાવલિ તરલ"માં "તરલ લલિત લલકારાવલિ" તો સંભળાય છે જ ! "કવિનું એકાંત"માં કવિજન અને પૃથક્જનના આનંદોનો વિરોધ દર્શાવ્યો છે, "કલારાજ્ઞી કવિતા", "અમરતાબક્ષ કવિતા"માં દુન્યવી પદાર્થોની નશ્વરતા અને કવિતાકલાની અનશ્વરતાનો વિરોધ દેખાડ્યો છે. ઉક્ત "કલારાજ્ઞી કવિતા" સોનેટમાં અમર દેવોને પણ નશ્વર કહીને વિરોધને વધારે તીક્ષ્ણ બનાવવાનો યત્ન

કરવામાં આવ્યો છે. પરંતુ એ કાવ્ય ફ્રેન્ચ કવિ ગોતિયેના ૧૧ ટૂંકી લીટીઓવાળા અને ૪૧ શબ્દોવાળા (એમાં ૬ વખત તો 'The' આર્ટિકલ આવે છે) કાવ્યનો ચૌદ લાંબી લીટીઓ અને છયાસી શબ્દોમાં કરેલો – વધારાના બિનજરૂરી શબ્દોના ઉમેરા વડે ફુલાવેલો – શિથિલ અનુવાદ છે. એ કાવ્યમાં જગતમાંની વિનશ્વરતા બતાવવા માટે રાજ્ય, રાજ્યાકુલ, પ્રતિમાઓની પ્રતિકલ્પતાનો ઉપયોગ થયેલો છે. ઠાકોરને ઇતિહાસનો ખાસ શોખ, એટલે એ કાવ્યે એમને અનુવાદ માટે આકર્ષ્યા હશે. પણ "અમરતાબક્ષ કવિતા"માં યે ઠાકોરે એ જ પ્રતિકલ્પતાની નકલ કરી છે. જો નકલ જ કરવાની હોય તો બીજું લખવાની જરૂર શી હતી ? એ કાવ્યના, ઠાકોરે, જે બે ખંડકો પાડ્યા છે તેને બદલે જો નીચે પ્રમાણે ત્રણ ખંડકોમાં એ કાવ્ય વહેંચાયું હોત તો તે વધુ યોગ્ય લાગત.

ખંડક	૧	પહેલી પંક્તિ –	બીજી, ત્રીજી પંક્તિઓ
"	૨	ચોથી, પાંચમી પંક્તિઓ –	છઠ્ઠી, સાતમી, આઠમી, નવમી પંક્તિઓ
"	3	દસમી, અગિયારમી, બારમી, તેરમી પંક્તિઓ –	ચૌદમી પંક્તિ

આ સોનેટમાં અષ્ટક – ષટ્કનો કે ત્રિચતુષ્ક – યુગ્મનો વળાંક યા વિરોધ નથી પરંતુ ઉપર દર્શાવેલા દરેક ખંડકમાં અંતર્વિરોધ નિયોજાયેલો જોવા મળશે. વળી, એ કાવ્યના શીર્ષકમાં "કવિતા"નો ઉલ્લેખ છે પણ તેની પ્રથમ પંક્તિમાં સંબોધન "પદ્યદેવિ"ને થયેલું છે. તો શું ઠાકોર કવિતા અને પદ્યને એકરૂપ ગણે છે ? વળી તેઓ એ

કાવ્યમાં એક ઉપમા યોજતાં કહે છે : "રાવરાણ ઝળક્રિયા ખદ્યોત શા, નિશાતમે વિલાય ચાંદની જશા": આ ઉપમામાં કેટલું ઔચિત્ય છે ? રાતનો અંધકાર જેમ જામતો જાય તેમ ચાંદની વિલાય કે ઊલટી વધારે ખીલે ? "કવિનું એકાંત"માં ઠાકોરે ભાવકોને સરસ્વતીની વીણાના તારમાંથી વહેતી સૂરાવલિને પીનારા મોરલા કહ્યા છે અને કવિતાની ખીલતી અસરકારકતાને વિધુસુધાની ખીલતી કલાઓ સાથે સરખાવી છે. અહીં પણ રૂપકાવલિમાં વિસંગતિ છે. ભાવકોને મોર કહેવા હોય તો એની સાથે ભાવકના ભાવઘેઘૂર મનને કે કવિતાની ભાવઘેઘૂરતાને આષાઢી મેઘાડંબરથી છવાયેલા આભ દ્વારા વર્ણવી શકાય. પણ ચંદ્રની વિકસતી કલાઓના પ્રતિકલ્પને યોજવો હોય તો ભાવકોને મોરને બદલે ચકોર કહેવા ઠીક પડે. "મહાસર્ગ"માં સ્વપ્ન અને સત્યની ; "સાચો કવિ"માં આત્મીયભાન - શાસ્ત્રીયજ્ઞાન અને વસ્તુલક્ષિતા-પરલક્ષિતાની વાતને ઠાકોરે વિરોધાત્મકતાથી ગૂંથી છે. "સાચો કવિ"માં પહેલી અને બીજી કડીમાં થોડાક અપવાદ સિવાય બાકીનું બધું જ ટાળી શકાય તેવું પુનરાવર્તન બનીને આવે છે. અને તેથી એ કાવ્યને સોનેટના ઘાટમાં ખેંચી લાવવાનો આયાસ થયો જણાય છે. એક રીતે જોતાં, સોનેટનો ઘાટ કાવ્યમાં વિરોધ યોજવા માટે સાનુકૂળ પડે તેવો છે.

સજીવારોપણ ઉપરાંત અભિવ્યક્તિમાં પાત્રોક્તિની છટાઓ આણીને ઠાકોરે કાવ્યોમાં કંઈક નાટ્યાત્મકતાનો અંશ સાધવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. (પાત્રોક્તિની છટાઓ =

નાટ્યાત્મકતા : આવું સ્થૂલ સમીકરણ અહીં અભિપ્રેત નથી.)
"કવિનું એકાંત", "સર્જક કવિ અને લોકપ્રિયતા" કાવ્યોનો ઉપાડ એવી નાટ્યાત્મક ઢબે થાય છે ; એ કાવ્યોમાં - ખાસ કરીને એમાંના બીજા કાવ્યમાં - પ્રસંગસંકલના પણ નાટ્યાત્મક રીતે કરવાનો યત્ન થયેલો લાગે છે. આવાં કાવ્યોમાં પાત્રની ઉક્તિઓને લોકબોલીની સમીપ આણવાનું પણ ઠાકોર ચૂકતા નથી. "કવિનું એકાંત"માં "ચલનિ", "ઉઠ્ એ !", "બળેલ !", "ગયા !" જેવા પ્રયોગો બોલચાલની છટા લાવે છે, લૌકિક ઉક્તિની લાઘવયુક્ત સચોટતા પણ લાવે છે, ઉદ્ગારની સાહજિક ત્વરિતતા દાખવે છે. તેમ છતાં, છંદને બેસાડવાની મથામણમાં યોજવા પડેલા - રોજિંદા વ્યવહારની ભાષા બહારના - ફારસી, સંસ્કૃત કે પ્રાકૃતાદિ શબ્દો, સમાસો, પદાન્વયો એ કાવ્યોની ઇબારતને પણ રોજિંદી ભાષાની સાહજિકતાના સ્તર લગી જવા દેતા નથી ; ભાષા ઊલટી કૃત્રિમ ને કઢંગી બનતી લાગે છે. "કલારાજ્ઞી કવિતા" જેવા કાવ્યમાં પહેલી પંક્તિ એક સર્વસામાન્ય વિધાન (Premise) જેવી લાગે અને પછી આવતી પંક્તિઓ એ વિધાનની સાબિતી માટે મૂકેલી દલીલબાજી લાગે. "કવિતાની અમરતા"માં પ્રકૃતિનું વર્ણન દૃષ્ટાંત લેખે કરીને તેમાંથી કવિતાવિષયક સિદ્ધાંતસાર તારવવાનો પ્રયત્ન થયેલો છે. "ભણકાર"માં પ્રકૃતિનું મનોહર વર્ણન છે, તેમાં ભાવાનુરૂપ છંદ અને પદાવલિનો પ્રયોગ થયેલો છે, પ્રકૃતિનું વર્ણન અને એની ભૂમિકા પર થયેલું કાવ્યનાયકનું વર્ણન પરસ્પર એકરસ બની જાય છે, એકના વર્ણનમાં બીજાના

વર્ણનના ભાવતરંગો વિસ્તરી રહે છે, પ્રકૃતિપક્ષ અને નાયકપક્ષનાં બે અલગ અલગ ખાનાં પડી જતાં નથી, નાયકની માનસિક અવસ્થામાંથી કાવ્યસિધ્ધાંતગત શાસ્ત્રીય તારણ કાઢવાનો કોઇ યત્ન તેમાં થયો નથી. તેથી તે સમગ્ર કૃતિમાં બીજાં કાવ્યોની તુલનાએ કંઇક સારું કાવ્યત્વ નીપજી આવ્યું છે.

બાકી બીજાં કાવ્યોમાં ઠાકોરે જ્યાં શાસ્ત્રગત અને એવા બીજા વિચારોમાંથી કવિતા નીપજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે ત્યાં તેઓ બહુધા નિષ્ફળ ગયા છે. "સાચો કવિ"માં "તેને ચગાવિ ગગને રમતી મુકે છે, ને શુભ્રશીત ધુતિએ થિ ઉરો રસે છે"- એ પંક્તિઓને અલંકારાત્મક બનાવીને કવિતાને સ્થૂલ વિચાર નિવેદનમાંથી કવિતાની કોટિએ લઇ જવાના ધમપછાડા ઠાકોરે માર્યા છે. પણ એ લીટીમાંના ચવાયેલા અલંકારો પોતે એટલા નિર્બળ છે કે એ કૃતિ પોતે છે ત્યાંથી એક તસુ પણ ઉંચે ચઢી શકતી નથી. Mathew Arnold નું 'West London' કાવ્ય ફક્ત 'Prose-statements' વાળું કાવ્ય છે : છતાં એ કાવ્ય તેના 'Tone' ને કારણે 'Figurative' અથવા 'Poetic' 'Level' પર પહોંચે છે.[૭] ઠાકોરનાં કાવ્યોમાંનાં Prose-statements માં તો એનું પણ દારિદ્ર્ય હોય છે. ઠાકોરે કાવ્ય-કલાની અમરતા જ્યાં વર્ણવી છે ત્યાં તેઓ તે અમરતાનો શો વિશેષ છે તેનો અનુભવ નથી કરાવી શકતા. દુનિયામાં કયી કયી વસ્તુઓ નશ્વર છે તેની લાંબી યાદી આપી દઇને એકવાર વાચિક રીતે "કવિતા અમર છે" એમ કહી દેવાથી શો દહાડો વળે ? એની સાથે આર્કિબાલ્ડ મેકલીશની આ પંક્તિઓ સરખાવો :

A Poem should be motionless in time
As the moon climbs,
Leaving, as the moon releases
Twig by twig the night-entangled trees,
Leaving, as the moon behind the winter leaves,
Memory by memory the mind -
A person should be motionless in time
As the moon climbs.[8]

અહીં, કવિતાની અમરતાનો બીજા પદાર્થોની અમરતા કરતાં વિભિન્ન એવો કયો વિશેષ પ્રકાર છે તેને પ્રતિકલ્પાત્મક રીતે આલેખવામાં કવિને જે સફળતા સાંપડી છે તે સફળતા ઠાકોરને મળતી નથી. "સોનેટપ્રશસ્તિ"કાવ્યમાં ઠાકોરે સોનેટ માટે જે કહ્યું છે તે મુક્તક જેવા અન્ય લઘુ કાવ્યપ્રકારને પણ લાગુ પડે તેમ છે. એટલે એ કાવ્ય અન્યસર્વનિષેધક રૂપે (Exclusively) માત્ર સોનેટ માટે જ રચાયું ન કહેવાય. "બે કવિવર"માં ઠાકોર કાન્ત તથા કલાપી એ બંનેને જાણે એક જ કોટિમાં મૂકે છે, બંનેનું એક સરખું ગૌરવ કરે છે ; પરંતુ સાથે સાથે તેમની દયા પણ ખાય છે ખરા !

ઠાકોરના કવિતાવિષયક વિચારોનાં મૂળની આ પહેલાં પણ વાત કરી છે, છતાં તેમનાં કવિતાવિષયક કાવ્યોમાં દેખાતી પશ્ચિમના સાહિત્ય સાથેની સમાંતરતાઓ નોંધવાનો લોભ જતો કરી શકાતો નથી. ""ભણકાર" સંગ્રહનું અર્પણ-૧"માં આવતી પંક્તિઓ "....મનને ડુબતાં,-| કૈં શાંતિશુદ્ધિમહિ

પ્રાપ્ત પ્રસન્નબિંબ,–" વાંચતાં વર્ડ્ઝવર્થનું ". remembered in tranquility" વાળું વિધાન યાદ આવે છે. "સાચો કવિ"માં પણ ઠાકોરે સાચા કવિને "કરુણાઈ શાંત" કહ્યો છે. " "ભણકાર" સંગ્રહનું અર્પણ–૨"માં શરૂઆતની પંક્તિઓ "નવીન કવનો... રૂપાશકો" વાંચતાં ટેનીસનની એ જ ભાવાર્થવાળી પંક્તિઓનું સ્મરણ થાય છે. "નવ્ય કવિતા"ની પહેલી અને ત્રીજી પંક્તિઓમાંના "લલિતલલકારાવલિતરલ" અને "પદાલંકૃત-પટલ" એ અંશોનું સામ્ય કોલરિજના એક વિધાન સાથે જોવા મળે છે : " Not to be deceived by polish in sound and the movement of the verse; but to examine carefully what is the basis, what the strength, and what the foundation of words; whether the figures and the style are purely dressy, or whether they are, so to speak, the natural red and glow, in the cheek, of the blood direct from the heart of the subject-matter itself." [9]

કોલરિજે બીજાં સ્થળોએ પણ "કવિતોચિત રૂઢ પદાવલિ"નો તિરસ્કાર અને વસ્તુલક્ષી કવિતાનો પક્ષપાત કર્યો છે. તે કહે છે : " A second promise of genius is the choice of subjects very remote from the private interests and circumstances of the writer himself". [10]

ઠાકોર "કવિનું કર્તવ્ય"માં કહે છે :

"સલાહ કવિ આપુ જો સ્મરણ સર્ગકાળે ધરે,
ન વસ્તુ કદિ શોધ કાવ્ય તણું આત્મચિત્તાન્તરે ;
વિશાળ જનતા વિલોક મમતા થિ, સન્માનથી,
વિસાર નિજ હર્ષશોક, ભૂલિ જા ઉપાધી મથી".

આ વિચારનું સંધાન શેલીની થોડીવાર પછી ટાંકીશ તે પંક્તિઓમાં પણ જોવા મળશે. "સાચો કવિ"ની છઠ્ઠી પંક્તિના પહેલાંના પાઠ – "ને એ અભોમ દ્યુતિથી હૃદયો રસે છે"–માં વર્ડ્ઝવર્થની પંક્તિ– " The light that never was on sea or land" –નો[11] ભાવ પ્રતિબિંબાયેલો જોવા મળે છે. એથી યે વિશેષ એ શબ્દોનું સામ્ય "સોનેટ-પ્રશસ્તિ"માંના શબ્દો સાથે જોવા મળે છે :

"અને કવિ ઉગાડ્યું તૂં કુસુમ, શબ્દ લય સાધને,
કલા સલિલ સિંચને, મનનને અભીમે ન્ધને,
ધરે જ ગુણ એક, જે ન કદિ ભૌમ ચીજે વસે".

અહીં "ચીજે"ને સ્થાને નવો પાઠ પાછળથી "પુષ્પે" મૂક્યો છે. કવિતામાં કલાતત્ત્વ, શબ્દસૌંદર્ય, લયસૌંદર્ય એ તમામ સિદ્ધ કરવાનાં – સાધ્ય વાનાં છે ; એમને સાધન કહી શકાય નહીં. અથવા એમ કહી શકાય કે કવિતામાં સાધન અને સાધ્યનો ભેદ ગળી જાય છે ; જેને આપણે સાધન માનીએ છીએ તે પણ ખરેખર તો સાધ્ય જ ઠરે છે. "મહાસર્ગ"માં ઠાકોર કાવ્યસર્ગને પ્રાસાદનું રૂપક આપતાં કહે છે :

"પણ અ–ધર પ્રાસાદ એ તો કાલ–પર ;
મ્હાલતો ધરા 'થ દીપતો ઉડંત અંબર."

આમાંથી બીજી પંક્તિ વાંચતાં, કાલિદાસે "શાકુન્તલ"માં કરેલું દુષ્યન્તના રથની ગતિનું વર્ણન યાદ આવી જાય છે. પણ રથ તો ગતિના સ્વભાવવાળી વસ્તુ છે ; એના વેગના અતિશયને વર્ણવવા માટે એમ કહી શકાય કે તે અધો જમીન પર દોડતો

હતો ને અર્ધો આકાશમાં ઊડતો હતો ! પરંતુ પ્રાસાદ તો જમીન સાથે જકડાયેલી એક સ્થિર વસ્તુ છે. તે ગગનચુંબી બની શકે પણ તે આકાશમાં ઊડી શી રીતે શકે ? ઠાકોરે તો એને જમીન પર મ્હાલતો પણ કહ્યો છે ! શેક્સપિયરની નિમ્નલિખિત પંક્તિઓ સાથે પણ એ પંક્તિને સામ્ય છે :

"The poet's eye in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heav'n to earth, from
earth to heav'n."12

માનવની દૃષ્ટિ પૃથ્વી પરથી આકાશમાં ને આકાશ પરથી પૃથ્વી પર ચોમેર ઘૂમી શકે છે ; એટલે શેક્સપિયર સાચો છે. પરંતુ બે જણ (કાલિદાસ ને શેક્સપિયર)નાં ગતિસૂચક પ્રતિકલ્પોવાળાં વચનો સાથે ત્રીજા સ્થિતિસૂચક પ્રતિકલ્પ (પ્રાસાદ)-નો વર્ણસંકર કેટલો હાસ્યાસ્પદ બની જાય છે ! "સાચો કવિ"ની ચાર પંક્તિઓ શેલીની પાંચ પંક્તિઓને મળતી આવે છે. શેલી કહે છે :

" But feeds on the aerial Kisses
of shapes that haunt thought's wildernesses.

x x x

But from these create he can
Forms more living than living man,
nurselings of immortality."13

ઠાકોરે એ પંક્તિઓનો અનુવાદ આ પ્રમાણે કર્યો છે : "વિચાર-કાનનોમાં જે સ્પષ્ટાસ્પષ્ટ ખૂબસૂરતીઓ પોતાનો નિવાસ રાખે છે, તેમના હવાઇ ચુંબનોનો લોકોત્તર આનંદ જ કવિને પરમ પ્રિય છે ––– અને આવાં ભાવ સર્જનોમાંથી તે સજીવન માનવી

કરતાં પણ વધારે સજીવન વ્યક્તિઓ સર્જી લે છે, જે માનવીઓને ટપી જઇ અમરતાની વારસ પણ બની જાય છે".[૧૪] અને આ રહી "સાચો કવિ"ની પંક્તિઓ :

"સર્જે પરંતુ કવિ તે વર કાવ્યસર્ગ
જે સારવી અગણ બંધુ તણા વિચારો
તેના સજીવ નરનારનિ મૂર્તિવાળાં
વૃત્તાંત સંકલિ શકે રસઝર છબિલાં."

આ પહેલાં કોલરિજનું એક અવતરણ (" A Second promise ....the writer himself") નોંધ્યું છે, તેમાંના વિચાર સાથે પણ ઉપર્યુક્ત પંક્તિઓને સામ્ય છે. "મહાસર્ગ"માંની પંક્તિઓ ("નરનાર વિરલ વિરાજતાં, કૃતિઓથિ પોત પ્રકાશતાં, નિજ કોડ માટ મૃગેન્દ્રથી મૃગકો સમાન મથંત અદર".) પણ આ વિચારને ઝીલે છે. શેલીની પંક્તિ-" Nor seeks nor finds he mortal blisses"– –નો અનુવાદ ઠાકોરે આ પ્રમાણે કર્યો છે : "કવિ સામાન્ય માનવીઓની મોજમઝાઓ અને આનંદોનો ભોક્તા નથી."[૧૫] આ જ ભાવને ઠાકોરે "કવિનું એકાંત" સોનેટમાં વિસ્તારથી નાટ્યાત્મક શૈલીમાં આલેખ્યો છે. ઠાકોરે પોતાની Francis Scarfe કૃત 'Auden and Affer'ની પ્રતમાં આરંભના કોરા પાનામાં નોંધ્યું છે : " Hegel claims for poetry all the realms of the spirit. ... ... હેગલ દાવો કરે છે કે ચૈતન્યના તમામ ગગનોમાં કાવ્યનો પ્રવેશ હ્ક જોઇએ."

"કવિનું કર્તવ્ય"માં ઠાકોર આ વિચારને નીચે પ્રમાણે ગૂંથે છે :

"બધા સૂર ખિલાવજે મનુજચિત્તસારંગિના
બધાં ફલક માપજે મનુજબુધ્ધિસીડીતણાં."

બૌધ્ધિકતાના મહિમાના પરમ ઉદ્‌ગાતા ઠાકોરે અહીં મૂળના 'spirit' યા "ચૈતન્ય"ને "બુધ્ધિ" અને "ચિત્ત"માં સીમિત કરી દીધું છે ! કવિતાના સંગીતહાસ્યના કટ્ટર વિરોધી ઠાકોરે "સારંગીના સૂર"ની પ્રતિકલ્પના દ્વારા "કવિનું કર્તવ્ય" ઉચ્ચાર્યું છે ! અને સીડીનાં (ટૂંકડાં) પગથિયાંને (વિશાળ) "ફલક" તરીકે નવાજવાનું ઔદાર્ય દાખવ્યું છે ! હેગલના વિધાન વિષેના ઉક્ત અવતરણમાંના "ગગન" પ્રતિકલ્પને ઠાકોરે અન્ય કાવ્યોમાં[૧૬] પણ કવિતાની લોકોત્તરતા, અપાર્થિવતા દર્શાવવા પ્રયોજ્યો છે. 'Auden and After' માંના ઉક્ત પાના પરની નોંધમાં પણ ઠાકોર છેવટે કહે છે : "આપણે સમઝવાને તાંબિમુત્તુ ત્રણ જ બોલમાં ભાખી દે છે કે કાવ્ય જ ધર્મતત્ત્વ. કલ્પનાપ્રચુર ના હોય એવા કાવ્યને જીવવાનો અધિકાર જ શો ? વાસ્તવ આકૃતિઓ, સ્થિતિઓ અને જીવનાનુભવોની મૃત્તિકા ગૂંદી ગૂંદીને તેમાંથી લોકોત્તર વધારે વાસ્તવિક અને અમરતાને ધાવતા પ્રયોગસર્ગો ઉપજાવે નહીં એવા કાવ્યનો આત્યંતિક બહિષ્કાર જ ઘટે. અવનીને ખેંચીખેંચી મલ્લોના ઇષ્ટદેવ બજરંગનું બળ જમાવી કાવ્યગગને ઊંચી લઇ લેવા ના મથે એવો કવિ નામબોળૂ જ ગણાય." અહીં પણ ઠાકોરે એ "ગગન" પ્રતિકલ્પને પ્રયોજવાની સાથેસાથે કવિતાના કલ્પનામયતના ગુણને ઉલ્લેખ્યો છે. "મહાસર્ગ"ના જૂના પાઠરૂપ "ઉત્તમ કલા અને કવિતા"ની દસમી પંક્તિ – "કલ્પનામય શિખર ધસતાં ચુમે અંબર"–

માં આ ભાવના પ્રતિબિંબાઇ છે. "ગુર્જર કવિતા વઢો"માં આવતી પંક્તિ - "વળિ મેધાવલ ભૌમ વ્યોમની પ્રતિભાછોળો"-માં સર્જનશક્તિની અને "મહાસર્ગ"નાં આખા કાવ્યમાં કવિતાકલાની લૌકિકતા-અલૌકિકતા, વાસ્તવિકતા-લોકોત્તરતા એમ ઉભય પ્રકારની તાસીરને ઠાકોરે આલેખી છે. 'Auden and after'-માંની ઠાકોરલખી ઉપર્યુક્ત કંડિકામાં પણ આ તાસીરની વાત આવે છે. એ જ કંડિકામાં, તદુપરાંત શેલીની ઉક્ત પંક્તિઓ ("But....nurselings of immortality")માં નિર્દેશાયેલી કવિતાકલાની અમરતાને પણ ઠાકોરે કેટલાંક કાવ્યોમાં[17] બિરદાવી છે. Minturnoનું એક અવતરણ ઠાકોરે "કવિતા શિક્ષણ"માં[18] લીધું છે : " The poet's function is triple: to instruct, to delight and amuse and to move and elevate". ઠાકોર એનો અનુવાદ આ પ્રમાણે કરે છે : "કવિજન ત્રેવડી ફરજ બજાવે : ગુરુ જેમ શીખવવું પ્રબોધવું ; સાથી જેમ રીઝવવું આહ્લાદવું ; જીવનાનુભવોની જેમ હૃદયભાવોને વ્હેતા રાખવા, ઉત્તેજવા, ઉદાત્ત કરવા." અને આ રહી "પ્રિયા કવિતાને સર્જક કવિના અંતિમ બોલ"માંની પંક્તિઓ :

> "કિશોર વયથી, પ્રિયે, હૃદય મુગ્ધતાએ હર્યું,
> તુંને રિઝવતાં હું તૂંથિ અધિકો થયો રીઝતો ;
> વિકાસ તુજથી હું યે સહજ થૈ ગયો વિકસતો."

"કાલિદાસ" વિષેનું સોનેટ પ્રો. ડબ્લ્યૂ. એચ. રાઇડરના એક સોનેટ કાવ્યનો અનુવાદ છે. "ભણકાર", બીજી આવૃત્તિમાંના "કલારાજ્ઞી કવિતા"ના પહેલા બે મણકા ફ્રેન્ચ કવિ ગોતિયેના

એક કાવ્યના બે ભિન્નભિન્ન અંગ્રેજી અનુવાદોના અનુવાદ છે અને ત્રીજો મણકો ફિરદૌસીની એક કડીનો અનુવાદ છે.

આમ થોડાક ઉછીના વિચારો, ગગન કુસુમ ધ્રુતિ જેવા પ્રતિકલ્પો, "ભૌમ"-"અભૌમ" - "અમર" જેવા શબ્દોની રાંકડી મૂડીને આધારે ~~આધારે~~ ઠાકોરનું આટલું કવિતાવિષયક "સૂકૂં લિલૂં કવિપણૂં વિલસ્યૂં"[૧૯] છે.

(૨) "પ્રેમનો દિવસ"[૨૦]

પ્રેમના વિષયને લઇને આત્મલક્ષી તેમ જ પરલક્ષી એમ બંને પ્રકારનાં પુષ્કળ કાવ્યો ઘણા પ્રાચીન કાળથી આપણે ત્યાં તેમ જ અન્યત્ર લખાતાં આવ્યાં છે. આત્મલક્ષી પ્રણયકવિતાના ક્ષેત્રનું એક બહુ મોટું ભયસ્થાન આ પહેલાં એકવાર અન્યથા નિર્દેશાઇ ચૂક્યું છે. એ પ્રકારની કવિતામાં અભિવ્યક્તિ ઘણીવાર સાદા અભિધાત્મક કે કૃતક અલંકારાત્મક કે પરંપરાનુસારી અલંકારાત્મક (અને તેથી છેવટે તો એક રીતે અભિધાત્મક જ બની રહેતા) ઉદ્ગારોમાં જ કૃતાર્થતા અનુભવીને અટકી જાય છે. એટલે અભિવ્યક્તિ ત્યાં કાવ્યત્વની કોટિએ પહોંચતી નથી. પ્રેમની કવિતા કરવામાં નહીં પણ પ્રેમમાં - પ્રેમનું બયાન કરવામાં- જ જેને રસ હોય છે તે એ વ્યવધાનને ઓળંગીને આગળ વધી શકતો નથી ; એ ત્યાં જ ઠોકરાઇને પડી જાય છે.

પ્રેમની પરલક્ષી કવિતામાં કવિઓ ઘણીવાર પ્રેમને પાત્રનિષ્ઠ રૂપે આલેખે છે. પ્રેમ છે એક અમૂર્ત તત્ત્વ. અને કવિતાનું કાર્ય અમૂર્તને મૂર્ત રૂપમાં ઉતારવાનું છે. જગતમાંનાં અમૂર્ત તત્ત્વોનો પરિચય આપણે મૂર્ત પદાર્થોના ઇન્દ્રિયગમ્ય અનુભવ પરથી જ સાધીએ છીએ. આ દુનિયાના પરિચય માટે ઇશ્વરે આપણને પાંચ ઇન્દ્રિયો આપી છે. જગતનું કોઇ પણ તત્ત્વ કે રહસ્ય આપણી અનુભવની દુનિયામાં એ પંચમહાદ્વારો દ્વારા જ પ્રવેશ પામી શકે છે. પ્રેમનું અમૂર્ત તત્ત્વ માણસોના મનમાં આવિષ્કાર પામે છે અને ત્યાંથી તે માણસોનાં વાણી અને વર્તનમાં પ્રગટ થાય છે. એ પ્રગટીકરણ પરથી આપણે તેને ઓળખી–અનુભવી શકીએ છીએ. શાકુન્તલ, માધવાનલકામકંદલા, ઓખાહરણ વગેરેમાં એ અનંગ પ્રેમને આપણે માનવરૂપોમાં અવતરીને મૂર્તતા ધારણ કરતો જોઇએ છીએ.

"પ્રેમનો દિવસ"ની કાવ્યમાળામાં પ્રો. ઠાકોરે પણ પ્રેમની સમુત્ક્રાંતિશીલ લાગણીનો આકાર ઉપસાવવા એક અનામી સ્ત્રીપુરુષનું યુગલ કલ્પ્યું છે. જ્યારે એક પાત્ર સાથે બીજું પાત્ર સંપર્કમાં આવે છે ત્યારે કંઇક બનવાની અપેક્ષા રહે છે. ને જ્યાં કંઇક અવનવું બને છે ત્યાં કોઇક કથાનકનું બીજ નખાય છે. ને એમ થતાં જ્યારે કંઇક કથાતત્ત્વ ઘડાય છે ત્યારે તેમાં કથા તરીકેનો રસ જાગૃત થાય છે. જેને આપણે નવલકથા, યા નવલિકા, યા લઘુનવલ કે લઘુનવલિકા, યા નાટક કહીએ એવું કશું ત્યાં ન બનતું હોય ; છતાં કેવળ કંઇક પણ વિશિષ્ટ બનતું હોય તો તે પણ આપણા મનમાં ઘણીવાર રસ જગાડી શકે છે. આપણને સ્થિતિ કરતાં ગતિમાં, નિષ્ક્રિયતા

કરતાં સક્રિયતામાં વધુ રસ પડે છે; શું છે તે જાણવા કરતાં એ શી રીતે બને છે તે અનુભવવાનો વધુ રસ હોય છે.

ઠાકોરે અહીં કોઇ પદ્યનવલકથા કહેવાની નેમ રાખી નથી. નવલકથામાં તો તેનાં પ્રકરણોને, ખંડોને તેમની નિશ્ચિત આનુપૂર્વીમાં આવશ્યક રૂપે ગૂંથી અને જકડી રાખનારો એક અને અનવચ્છિન્ન કથાતંતુ હાજર હોય છે. એને લીધે જ સમગ્ર કથાનો કોઇ પણ અંશ બીજા કથાંશોની ગેરહાજરીમાં અપૂર્ણ અને અસંતર્પક બની રહે છે. તેથી જ કથા એ કથા બની રહે છે અને કેવળ પ્રકરણમાળા બનતી અટકી જાય છે. ઠાકોરની કાવ્યમાળાનાં કાવ્યો નવલકથાનાં પ્રકરણો જેવાં નથી. પ્રેમની સમુત્ક્રાંતિની પ્રક્રિયાને નવલકથામાંના સળંગ વહેતા કથાપ્રવાહ જેવા પ્રવાહે આલેખવાને બદલે ઠાકોરે એ સમુત્ક્રાંતિના ભિન્નભિન્ન સ્તબકોને અલગઅલગ પણ સ્વયંપર્યાપ્ત, અન્યનિરપેક્ષ (મહદંશે સૉનેટકાવ્યો અને અલ્પાંશે સૉનેટેતર) કાવ્યોમાં આલેખ્યા છે. એક માત્ર પ્રેમની લાગણીની સળંગસૂત્રતાથી જ એ બધાં કાવ્યો પરસ્પર બંધાયેલાં છે. આથી આ કાવ્યમાળાને એક આખી કાવ્યમાળા તરીકે પણ આસ્વાદી શકાય તેમ જ એમાંના પ્રત્યેક કાવ્યને એક સ્વતંત્ર કાવ્ય તરીકે પણ આસ્વાદી શકાય તેમ છે. બહુધા પાત્રોની ઉક્તિઓ પરથી અને ક્યારેક તેમના દ્રષ્ટા બનેલા કવિની ત્રીજા પુરુષ તરીકેની ઉક્તિઓ પરથી જે તે કાવ્યના વિષયરૂપ બનેલા પ્રસંગનું સૂચન થઇ જાય છે. કાવ્ય-કાવ્ય વચ્ચેના, પ્રસંગ-પ્રસંગ વચ્ચેના ગાળાને કલ્પી લેવાનું કામ કવિએ પોતાના વાચકો પર છોડી દીધું છે. તેથી એક પ્રસંગની બીજા

પ્રસંગ તરફની ગતિને, એક કાવ્યની બીજા કાવ્ય તરફની ગતિને વાચકે જાતે કલ્પી લેવાની રહે છે. પરંતુ આટલાં કાવ્યોમાં ઠાકોરે પ્રેમની સમુત્ક્રાંતિનાં જે જે પ્રસંગોને - જે જે અવસ્થાઓને આલેખ્યાં છે; તેમાંના દરેક પ્રસંગ - દરેક અવસ્થામાંની પાત્રોની આંતરબાહ્ય ગત્યાત્મકતા કે ક્રિયાશીલતાને તો કવિએ તે તે વિષયનાં કાવ્યોમાં નિરૂપવાનું કામ કર્યું છે. પાત્રોનાં વાણીવર્તન દ્વારા સમુત્ક્રાંતિ-શીલ પ્રેમની લાગણીના આકારને નિરૂપવાનું કામ જ મુખ્ય કામ હોવાથી અને સોનેટનો કાવ્યબંધ સંક્ષિપ્ત કાવ્યબંધ હોવાથી ઠાકોરે મધ્યકાલીન આખ્યાન, પદ્યવાર્તાદિ કાવ્યોમાં આવતાં પાત્રોનાં નખશિખ દેહલક્ષણોનાં વર્ણનો જેવાં વ્યર્થ વર્ણનો કરવામાં સમય અને શબ્દોનો દુર્વ્યય કર્યો નથી.

"ભણકાર"માં આ કાવ્યમાળા એના સોનેટ અને અસોનેટ અંકોડાઓ સહિત છપાઇ છે; તો "મ્હારાં સોનેટ"માં એમાંના અસોનેટ અકોડાઓ કાઢી નાખીને અને સોનેટ-અંકોડાઓ જ કાયમ રાખીને સોનેટમાળારૂપે છાપેલી જોવા મળે છે. ઠાકોરનો મૂળ વિચાર તો આ વિષયની સોનેટમાળા જ રચવાનો હતો પરંતુ પાછળથી તેમને તેમાં થોડાક સોનેટેતર અંકોડાઓ પણ ઉમેરવા પડ્યા હતા. આ સોનેટમાળા રચવાની પ્રેરણા તેમને મીસીઝ રોબર્ટ બ્રાઉનિંગનાં "સોનેટ્સ ફ્રોમ પોર્ચ્યુગીઝ"માંથી મળી લાગે છે. મીસીઝ બ્રાઉનિંગના એ પુસ્તકનો તેમણે એકાધિક સ્થળોએ ઉલ્લેખ કર્યો છે. કાન્તે તેના અનુવાદ માટે જે પ્રયત્નો કર્યા હતા તેનો તથા તેઓ માત્ર બેત્રણ સોનેટોના જ અનુવાદો કરીને રહી ગયા હતા અને એ સોનેટોને પણ પાછળથી તેમણે

ત્રણ ત્રણ ચતુષ્પંક્તિક કડીઓનાં કાવ્યોમાં ફેરવી નાખવાનું "જૂનવાણી રૂઢિદાસ માનસ" દાખવ્યું હતું તેનો પણ ઠાકોરે ઉલ્લેખ કર્યો છે. "સોનેટ્સ ફ્રોમ પોર્ચ્યુગીઝ" કરતાં ઠાકોરની સોનેટમાળા સાવ જુદી પડી જાય છે. બન્નેનાં ભાવો તથા અભિવ્યક્તિ ભિન્ન પ્રકારનાં છે. ઠાકોરે ક્યાંયથી કશું જ સીધેસીધું ભાષાન્તર કે રૂપાન્તર દ્વારા ઉઠાવીને મૂક્યું હોય તેમ લાગતું નથી. મીસીઝ બ્રાઉનિંગે બે પ્રેમીઓના પ્રેમના ઊંડા વિચિત્ર મનોભાવો અને વિચારોનું પ્રતિકલ્પાત્મક અને સ્વભાવોક્તિમય આલેખન કર્યું છે. બાહ્ય કે સ્થૂલ ક્રિયાનું તત્ત્વ એમાં નજીવું છે. છતાં જે કંઇ ક્રિયા એમાં નિરૂપાઇ છે. તે પાત્રના મનમાં ચાલતી વિચારશ્રેણિ કે ભાવોર્મિમાલા દ્વારા જ નિરૂપાઇ છે. એટલે એ પ્રેમ પણ ગતિશીલ છે; એમાં પણ નિત્યનૂતન તાઝગીને ક્ષણેક્ષણે અવતારતું અંતર્ઘટનાનું તત્ત્વ રહેલું છે. એ સોનેટમાળામાં પણ પલટાતી – પાંગરતી ઉદાત્ત પ્રણયભાવનાના વિવિધ સ્તબકો આલેખાયા છે. છતાં એમાં એ ભાવનાની જે ઉદાત્તતા, નિબિડતા, ગહનતા, સઘનતા, મુગ્ધતા, સ્નિગ્ધતાને કવયિત્રી પાત્રો અને ભાષા દ્વારા અનુભૂતિગોચર બનાવે છે તેનો વૈભવ ઠાકોરની કવિતામાં સિધ્ધ થયેલો નથી દેખાતો. તેમ છતાં આ કાવ્યમાળાનાં કેટલાંક સોનેટો ઠાકોરની સારામાં સારી કવિતાના એક ભાગરૂપ છે.

આ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં કવિએ પ્રેમની, જીવનની, સંસારધર્મોની કયી ભાવના, કયી ફિલસૂફીનું આલેખન કર્યું છે તે મહત્ત્વનું નથી. કવિ પાસે પ્રેમ આદિની અપૂર્વ અને અનન્ય

અનુભૂતિ હોય, એ અનુભૂતિના નાવીન્યમાંથી તદ્વિષયક કોઇ નવીન ભાવના, નવીન ફિલસૂફી ઉત્ક્રાંત થતી હોય તો તે ઇષ્ટ છે. એ નવીનતા જ કવિને કોઇ નવીન આયોજના, નવીન આકાર, નવીન પ્રતિકલ્પતા, નવીન ભાષાભંગિઓ વગેરેના નિર્માણનાં નવતર ક્ષિતિજો ખોલવાની પ્રેરણા ને શક્તિ બક્ષશે. કેમકે પોતાની અનુભૂતિની તાઝગીને યથાવત્ રક્ષવા માટે જૂનાં ચીલાચાલુ, વપરાઇ ચૂકેલાં સાધનો તેને ઊણાં પડશે, શાથી કે એ સાધનો ફક્ત જૂની ભાવનાઓ, અનુભૂતિઓને માટે ઉપજાવાયેલ હોવાથી એ સાધનો સાથે એ જ ભાવનાઓ અધ્યસ્ત થઇ જશે, એમના જ સંકેતરૂપ બની જઇ ફક્ત એમનું જ બયાન કે સૂચન કરી રહેશે. છતાં યે ભાવના ને ફિલસૂફી જુદા વિષયો છે. ભાવનાને ભાવના તરીકે ઓળખવાથી કે કહેવાથી કવિતા જાણી કે સર્જી શકાતી નથી. ભાવના માત્ર કાચું ઉપાદાન છે. કવિ એ ભાવનાને ભાષાના માધ્યમ દ્વારા ને કવિતાનાં તત્ત્વો દ્વારા શી રીતે ઉત્ક્રાંત કરે છે, પ્રેમની મૂળભૂત એક જ લાગણીનો નવીનતમ કયો આકૃતિ-વિશેષ તે શી રીતે નિર્મે છે; એ નિર્માણમાં એ ક્યાં ક્યાં કેવી કેવી રીતે કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરે છે તે જોવું ખાસ મહત્ત્વનું છે.

આ કાવ્યમાળાનાં કાવ્યો જે અનુક્રમમાં મુકાયાં છે તે જ ક્રમમાં તે મૂળે લખાયાં નથી. એ તો આડાઅવળી ક્રમમાં જુદેજુદે સમયે લખાયાં હતાં, ને પછી પ્રસ્તુત ક્રમમાં ગોઠવાયાં હતાં. એટલાં માટે પણ, આ કાવ્યો એકસળંગ—કથાપ્રવાહયુક્ત નહીં બનતાં એક સમુત્ક્રાંતિની ભિન્નભિન્ન અવસ્થાઓનાં

ચિત્રોરૂપ બન્યાં છે એમ કહેવાય. "ભણકાર"ની બીજી આવૃત્તિમાં ઠાકોર આ કાવ્યમાળાને આખ્યાનક કહે છે તે, એથી, ઉચિત નથી લાગતું; એને બદલે "ડ્રામેટિક લિરિકો"ની માળા કહેવાનું તેમનું વલણ વધારે ઉચિત છે. આમાં "પ્રેમની ઉષા" અને "વામા" એક કાળે પણ થોડા દિવસને અંતરે લખાયાનું તથા આ કાવ્યમાળાનો ધાટ પછી એ બેમાંથી કોના પાયા પર ઘડવો તે નક્કી કરતાં બે ત્રણ મહિના લાગી ગયાનું ઠાકોરે નોંધ્યું છે. "વામા"ના પાયા પર જો કાવ્યમાળા રચાઇ હોત તો તેનો ધાટ આ છે તેનાથી સાવ જુદો હોત તે પણ ઠાકોરે ઉમેર્યું છે. ઠાકોર પછી ઉ. જોષી, સુંદરમ્, રાજેન્દ્ર વગેરે કવિઓએ પણ બીજા વિષયો લઇને સોનેટમાળાઓ રચી છે. પરંતુ ગુજરાતી સાહિત્યમાં પહેલી સોનેટમાળા નોંધાવવાનો યશ ચંદ્રવદન મહેતાને ફાળે જાય છે તેનો ઠાકોરે સ્વીકાર કર્યો છે.

<u>પ્રેમની ઉષા</u>

આ સોનેટમાળાના પહેલા સોનેટ "<u>પ્રેમની ઉષા</u>"માં શીર્ષકમાં ઠાકોરે રૂપક યોજ્યું છે. ઉષાને સમયે રાતભરનો અંધકાર ઓસરવા માંડે છે. અહીં બે પ્રણયીઓ વચ્ચેનો તેમના જન્મ પહેલાંથી યે ચાલ્યો આવતો વિયોગનો અંધકાર સરવા માંડ્યો છે. ઉષાના આગમન વખતની ધૂસર વાતાવરણની, રંગીન આકાશની તાઝગી નવા ઊગતા પ્રેમમાં પણ વરતાય છે. ઉષાની પહેલી પ્રકાશટશરો ફૂટતાં રાતભર કાલિમામાં ઢંકાઇ રહેલું વિશ્વ ધીરે ધીરે પ્રકાશમાં બહાર આવે છે; રાતના અંધકારમાં ડૂબી ગયેલા – અંધકાર સાથે એકાકાર થઇ ગયેલા તમામ આકારો અંધારામાંથી હવે ધીમે ધીમે

ફરીથી ઊઠવા માંડે છે. ત્યારે જાણે સૃષ્ટિ ફરી નવો જન્મ લેતી હોય તેમ લાગે છે. ફૂલ નવાં ખીલે છે; પક્ષીઓ નવા મીઠા ટહૂકાર વેરે છે; આકાશ નવી સુરખી સજે છે; ધરતી પર ઝાકળની નવી ભીનાશ હોય છે; સીમમાં જતાં પશુઓ ને માનવોનાં અંગોમાં એક નવો ઉમંગ હોય છે..... નવા જામી રહેલા પ્રેમથી અંજાયેલી આંખોને પણ એના એ જ વિશ્વની રચનામાં પણ કંઇક એવી અદ્‌ભુતતા – નવીનતા દેખાય છે કે જીર્ણશીર્ણ દુનિયાને સ્થાને એમને એક નવી રંગીન સ્વપ્નિલ, મીઠી જીવવા જેવી દુનિયા જાગતી દેખાય છે !

"સૌભાગ્ય"ની આકાંક્ષાનું, "સૌભાગ્ય"ની પ્રાપ્તિનું સ્ત્રીના જીવનમાં કેટલું મહત્ત્વનું સ્થાન હોય છે ! કન્યા હોય છે ત્યાં સુધી તે પિતાના ઘરમાં કુટુંબની ડાળ બનીને ગૌણ સ્થાને રહે છે પરંતુ જ્યારે તે પોતાના પ્રિયતમના જીવન સાથે પોતાના જીવનને જોડે છે ત્યારે એનો એક પોતીકો સંસાર શરૂ થાય છે; એ સંસારના અધિકારો ને ધર્મોમાં તે એના પ્રિયજનની "સંગિની" "સહભાગિની" "સહધર્મચારિણી"નાં માનમોભો પામે છે. પોતાના પ્રિયજન સાથે રહીને તે ત્યાં એક કુટુંબનું થડ બને છે. ત્યાં એને એક નવતર આગવું અસ્તિત્વ મળે છે. ત્યાંથી એનું એક પોતાનું નવતર જીવન શરૂ થાય છે.

"સૌભાગ્ય"ની પ્રાપ્તિની એ મોંઘી ક્ષણોના આલેખનથી ઠાકોરે આ સોનેટમાળા આરંભી છે. પહેલી જ પંક્તિમાં એના સૂચન માટે ઠાકોરે "સેંથી" અને "ચાંદલો" શબ્દો પ્રયોજ્યા છે. એ ભાવના જગદ્‌વ્યાપી છે પણ તેને મૂર્તિમંત કરનારાં ચિહ્નો

ભારતીય સંસ્કૃતિનાં છે. નાયિકા ચાંદલો કરવામાં વ્યસ્ત હોવાની સાથે સાથે જાણે પ્રિયતમની અભાન પ્રતીક્ષા કરે છે; યા તો ત્યાં પોતાના પ્રિયજનની હાજરી ન હોવા છતાં પણ પ્રિયતમ હાજર હોય તેમ તેને નિરંતર પ્રિયસ્મરણનિમગ્ન રહેતા ચિત્તે સંબોધે છે : બરાબર તે જ વખતે નાટ્યાત્મક રીતે પ્રિયતમ ત્યાં પ્રવેશે છે !

ઠાકોરે નાયિકાના મોંને બોલતું નથી કહ્યું ; તેના હોઠને આનંદઝરપતી પક્ષીની સ્વરમીઠાશ જેવી હૃદયની પ્રણય-મધુરતા રેલતું આનંદોત્કટ "કૂજન" કરતા કહ્યા છે. એ "કૂજન"-વેળાના નાયિકાના "હોઠ"ને ઠાકોરે હાલતા નહીં પણ "લાડ" કરતા- હૃદયમાં ઊછળતા મુગ્ધ પ્રેમની લહેરોથી લહેરાતા - કહ્યા છે. એ નાયકને સંબોધન પણ "પતિ" કે "નાથ" જેવા શબ્દોને બદલે "કંથ" (સં. કાન્ત) જેવા ચાહનાસૂચક શબ્દથી જ કરે છે. એ કંથ થવાની યોગ્યતા એટલી જ છે કે તે "કોડામણો" છે. એ પોતે કોડવંતો છે ; પોતાના કોડની પૂર્તિ કરવામાં જ તે નાયિકાના કોડ પણ પૂરે એવો છે !- એક પ્રેમિકાને પોતાના પ્રેમી પાસે એથી વિશેષ શું જોઇએ ? કેમકે એક પ્રેમિકાને માટે કશું જ એથી વિશેષ હોતું નથી ; એની બહાર કશું જ બાકી રહેતું નથી ; એનો સમગ્ર સંસાર એમાં જ પ્રફુલ્લી ઊઠે છે ! મંદાક્રાન્તાના અંતિમ યતિખંડમાં ગોઠવાયેલા "કંથ કોડામણા" શબ્દો પછી તરત આવતો "હો" શબ્દ વાંચતાં તો જાણે એક નારીનું સમગ્ર હૈયું હેલે ચઢી ઊઠ્યું હોય તેમ લાગે છે ! એ શબ્દો પછી નાયિકા તરત ઉચ્ચારે છે : "વલ્લીવાયૂ રમતમસતી ગેલ શાં શાં કરે જો !" સજીવારોપિત વલ્લીવાયુની

રમતમસ્તી દ્વારા નાયિકા પણ નાયક સાથેની શૃંગારમય રમતમસ્તીની વ્યંજના કરે છે, પણ નાયિકા સ્ત્રી છે તેથી તે સ્ત્રીસહજ લજ્જાથી એ ઇચ્છાને સ્થૂલ રીતે પ્રગટ નથી કરતી. તેથી એ ઉક્તિ અન્યોક્તિ જેવી બની રહે છે. વલ્લીવૃક્ષના યુગ્મને બદલે ઠાકોરે અહીં વલ્લીવાયુનું યુગ્મ લીધું છે કેમકે એક સ્થળે ઊગેલી વલ્લી જેવી નાયિકા અત્યારે પોતાના ખંડની અંદર છે; ત્યારે નાયક અચાનક વહી આવતા પવનના ઝોકાની જેમ હજી હવે આવી ચડવાનો છે ! પ્રણયિનીની પહેલી ઉક્તિ અહીંના આલેખ્ય પ્રેમના સ્વરૂપને નિર્દેશે છે. પ્રેમની આ સૃષ્ટિ એકલા પુણ્યની પાળોવાળા મરજાદ પ્રેમની સૃષ્ટિ નથી; મનશરીરના યૌવનસહજ આવેગોને અનુવર્તનારા પ્રેમની આ સૃષ્ટિ છે ! નાયક પણ જરઠ કે મનસા અકાલવૃદ્ધ નથી. તે પણ યૌવનસહજ રમતિયાળપણાથી ધીમે અરવ પગલે, નાયિકાની સામેના અરીસામાં પ્રતિબિંબાઇને જણાઇ ન જાય તે માટે બારણા-માંથી નીચો નમીને, છૂપો રહીને ખંડમાં દાખલ થાય છે. તેના આગમનનો હેતુ લેખક આમ જણાવે છે: "જાણે ચહે ચિત્ત સરવા !" પ્રથમ દૃષ્ટિમેળાપ, પ્રથમ મિલન, સાદી ઓળખાણની અત્યંત સાધારણ ક્ષણોથી માંડીને તે બંને પ્રેમીઓ પોતપોતાનું સર્વસ્વ એકબીજાને સંપૂર્ણપણે સમર્પિત કરી દે ત્યારની ધન્યતમ ક્ષણો સુધીની બીજી અનેકાનેક ક્ષણોમાંની ખરેખર કયી એક ક્ષણે એક પ્રેમી બીજા પ્રેમીના મનમાં પ્રેમપાત્ર તરીકે વાસો કરી લે છે તે કહી શકાય ખરું ? તે ક્ષણને બીજી અનેક ક્ષણોના પુંજમાંથી જુદી તારવી બતાવી શકાય ખરી ? એ ક્ષણની એક ક્ષણ તરીકેની નોંધ લઇ લેવા જેટલી યે સભાનતા તે પ્રક્રિયા વખતે રહેતી હોય છે ખરી ? તેથી એ ક્ષણ પણ "છૂપી, અરવ" બની જાય છે. કવિએ અહીં ઓરડામાં પ્રવેશતા

નાયકને જાણે ચિત્તમાં સરવા ચાહતો કહ્યો છે. અહીં કવિ એક ભૌતિક ક્રિયાને બીજી સમાંતર માનસિક ક્રિયા સાથે એકરૂપ કરી દે છે. નાયક પુરુષસહજ પ્રગલ્ભતાથી – ઓચિંતી કરઝડપથી – બેખબર નાયિકાને એકદમ આશ્લેષમાં લઇ લે છે,– "કોડામણો" નાયક નાયિકાની "ભાવનાનો સિદ્ધિદાતા" બને છે–, ત્યારે કવિ "બે ઉરો"ને "એક થાતાં" કહે છે. અહીં પણ કવિ પંક્તિના અર્થને બે સ્તર પર વિકસાવે છે: શરીરના પરિરમ્ભને હૃદયના સંયોગમાં પલટી નાખે છે. અને આ સંબંધ માત્ર સ્થૂલ શારીર ભૂમિકા પર રહેવાને બદલે સૂક્ષ્મ આંતર કોટિએ પહોંચવાનો છે તે ભાવિ ભાવ વિકાસનું પૂર્વસૂચન પણ કરી દે છે. "ને ઓચિંતી કરઝડપથી"માં પહેલા ચાર ગુરુમાં ખુલ્લા "ઓ" સ્વર પછી આવતા તીવ્ર અનુસ્વારના થડકાર પછી, બંધ સ્વર "ઇ" પછી – વેગીલી ગાડીના ફટાફટ પસાર થતાં ડબ્બાઓ જેમ – આવતા પાંચ "અ" સ્વરો વડે ક્રિયાનો વેગ બતાવનારી છટામાં મંદાક્રાન્તા ખીલી ઊઠે છે. "ઝડપ" પછી આવતો "થી" વર્ણ જાણે એ પ્રવાહને થંભાવી દે છે: નાયિકાને આલિંગનમાં ખેંચ્યા પછીના, તેને હૃદયસરસી ચાંપવાના બીજા ક્રિયાસ્તબકના પલટાને તે સૂચવી દે છે. નાયિકાના હજી બરાબર નહીં બંધાયેલા વાળ આ આશ્લેષમાં વીખરી જાય છે. નાયકના ઓચિંતા સ્પર્શથી નાયિકાને કંપ થાય છે; આશ્લેષમાં સમાતાં, પહેલાં તે ડોલે છે, પછી તે નમી પડે છે ને છેવટે તેના વાળ તેના ખભા પર વીખરી જાય છે. વિકસતી ગતિવાળો ત્વરિત ક્રિયાક્રમ પણ કવિએ અહીં ટૂંકાં ક્રિયાપદોની સતત શ્રેણિ રચીને મંદાક્રાન્તામાં ખૂબીથી ઉતાર્યો છે. ("કમ્પી", "ડોલી", "લચી"– એ ક્રિયાપદો

નાયિકાને અને તેની "શોભા"ને, બંનેને લાગુ પડે તેવાં છે.) આ ચાર ક્રિયાપદોમાં પહેલાં ત્રણ દ્વિવર્ણી છે; ચોથું એથી મોટું, ત્રિવર્ણી છે કેમકે તે અલકલટોના પ્રસારની ક્રિયાને વર્ણવનારું છે. કવિ વાળને વાળ ન કહેતાં "શોભા" કહે છે કેમકે આપણા સમાજમાં સૌભાગ્યની શોભાનું એ પણ એક ચિહ્ન છે.

પોતે જ સેવેલી ઇચ્છા જ્યાં નાયકે આપેલા આલિંગનથી ફળીભૂત થવા આવી ત્યાં જ આરંભકાલીન પ્રેમમાંના સ્ત્રીસહજ સંકોચથી નાયિકા નાયકથી છૂટી પડી જાય છે; છતાં તેની કરલતા તો નાયકના કંઠે શોભવાની હોંસ પૂર્યા વગર રહી શકતી નથી અને ઉપરથી તે નાયકને ઠપકો આપે છે: "દૂહાડે યે શૂં?" ગ્રામ્ય લાગતા આ શબ્દોમાં પણ વાસ્તવિકતા રહેલી છે. આલિંગનની પહેલ નાયકે કરી તેથી નાયકનો મનોભાવ નાયિકા સમક્ષ ખુલ્લો પડી ગયો, ત્યારે નાયિકાનો એ જ મનોભાવ નાયકથી ગુપ્ત રહ્યો, એટલે તો ઉપરથી નાયકને ઊલટો ઠપકો આપવાની નાયિકાને તક મળી ગઇ ને તેણે તે બે ધડક ઝડપી પણ લીધી! કેવી હોશિયારી મારી! કંઇક જાણે આવા ભાવથી, કંઇક આલિંગનના સંતોષથી, કંઇક હૃદયમાં હજી યે છલકાતા જતા પ્રેમના રમતિયાળપણાથી નાયિકાનાં "દંગો" "નૃત્ય કરવા" "મંડ્યાં". પોતે કંઇ એવા આશયે આવ્યો નહોતો એવો પોતાનો સહજ બચાવ કરવા, છતાં પોતાના પ્રેમને તો દર્શાવવો ચાલુ રાખવા નાયકે કહ્યું: "હું તો તારું કોમળ મીઠું કૂજન મારા કાનમાં ભરવા આવ્યો છું!" નાયક ભૂલી ગયો કે કઠોર ને કર્કશ અવાજને કૂજન ન

કહેવાય ; કૂજન તો કોમળ ને મીઠું જ હોય, એને એ વિશેષણોની જરૂર ન પડે ! પણ પ્રેમમાં પ્રેમપાત્રની પ્રશંસામાં કે પોતાના પ્રેમના નિવેદનમાં થયા કરતી બધી જ પુનરુક્તિઓ બોલનારને તો ઓછી પડતી જ લાગતી હોય છે ! અગિયારમી પંક્તિમાં છંદ બેસાડવા "રાત"નું "રાતો" કરવું પડ્યું છે તે કઠે છે. એ જ પંક્તિમાં "ઉર"નો "ઉ" દીર્ઘ વંચાતાં અને "ઉપડ્યો"માં શ્રુતિભંગ થતાં સણકો ઊપડ્યા જેવું લાગે છે. એક જણ ગીત ગાતું હોય એના લયમાં બીજો લીન થઇ જાય ત્યારે એ પણ એ ગીતને સાથે સાથે ગાવાગુંજવા માંડે છે. અહીં પણ નાયકનાયિકા અન્યોન્ય પ્રણયગીતમાં લયલીન બને છે. ને તેમનો આનંદ ઓર ખીલી ઊઠે છે ; સાચા પ્રેમમાં કદી એકપક્ષી વ્યવહાર નભતો નથી. (અહીં કવિએ અદાથી એક જ શબ્દમાં- જાણે એક જ માર્મિક ઇશારામાં - કહી દીધું છે : "ગાયૂં".)

પ્રેમમાં સંજીવનીનું બળ હોય છે. લગભગ નિશ્ચેષ્ટ બની જવા આવેલાં દેહપિંજરોમાં તે પહાડો ખોદી કાઢવાનું બળ પૂરે છે ; ગંગાના જેવા પ્રપાતોને ઝીલવાની, ઉગ્ર ગરલને પચાવવાની શક્તિ તે સ્ફુરાવે છે, કકળી ઊઠેલા આત્માઓમાં સંગીતની શાતા તે જ સિંચે છે. કવિ પ્રેમને યોગ્ય રીતે જ પીયૂષ કહે છે ; પણ ત્યાં તેમણે "પીયૂષ"નું "પેયૂષ" કરીને શબ્દને બગાડ્યો છે. (મૂળ "અમૃત" શબ્દને બદલે મૂકેલા "પેયૂષ"નો તેમણે ટિપ્પણમાં લૂલો બચાવ પણ કર્યો છે.) એ અમૃતપાન હોઠ કે જીભ નથી કરતાં ; પાનારા તેને હૃદયથી જ પાય છે ને પીનારા તેને હૃદયથી જ પીએ છે. છેલ્લી પંક્તિમાં કવિ કહે છે : "-હૈં ત્યાં ચાંદાસુરજ

હજિ, એ પ્રેમ કેરી ઉષામાં !" ચંદ્ર ને સૂર્ય પેદા થયા તે પહેલાંના આ હિમ શૂન્યમાં ભવિષ્યની અનંતાવધિ સૃષ્ટિઓના સર્જનની શક્યતાઓ ભરી પડી હતી તેમ અહીં પણ પ્રેમની ઉષાને ટાણે એવી જ એક વિવિધસુંદર શક્ય સ્વપ્નસૃષ્ટિ ભાવિના ગર્ભમાંથી સાકાર થવા થનગની ઊઠી છે. એમ પણ કહેવાય કે પ્રેમની આ ઉષ:કાલીન દુનિયામાં હજી આગળ પરના કઠોર સંસારજીવનની તડકીછાંયડી આવી નથી. એમ પણ કહેવાય કે પહેલા પહેલા પ્રણયનું પરસ્પર પાન કરવામાં ડૂબી ગયેલાં પ્રણયીઓને સમયનું લવલેશ ભાન રહ્યું નથી કેમકે સૂર્યચંદ્ર દિવસ-રાતના નિર્માણ દ્વારા સમયનાં પ્રતીક બનેલાં છે.

અદૃષ્ટિદર્શન

પોતાના "પ્રણય સ્મૃતિઓ" નામક સોનેટ પરથી કાન્તે "અગતિગમન" કાવ્ય લખ્યું ; અને કાન્તના કાવ્યના આ શીર્ષક પરથી પોતે પોતાના એ કાવ્યનું નામ બદલીને "અદૃષ્ટિદર્શન" રાખ્યું એમ ઠાકોરે જણાવ્યું છે. પહેલું સોનેટ સંયોગશૃંગારનું છે, તો આ વિયોગની અવસ્થાનું છે. શરૂઆતના સંયોગ પછીના આ પહેલા વિયોગને કવિ આલેખે છે. છતાં આ કાવ્ય એવા પ્રથમ વિરહની નિષ્ઠુરતમ વેદનાને આલેખવાને બદલે અતીત સંયોગસુખના સ્મરણમાં ડૂબી જાય છે. વિયોગ આવા પ્રણયની લાગણીની વધારે તીણી ધાર કાઢે છે ; વિયોગ પ્રેમની સચ્ચાઇ-ખોટાઇનું પારખું આપી દે છે ; મિલનકાળના વાર્તાલાપો, સ્નેહાળ અડપલાંઓને વધતી જતી મીઠાશની સાથે એટલી જ વધતી રહેતી તેમની મીઠી અતૃપ્તિથી મનમાં ફરીફરીને મમરાવવાનું સુખ

મિલનકાળમાં મળે તેથી યે વધુ વિરહકાળમાં મળે છે. મિલનમાં પ્રિયજન પ્રત્યે બોલાયેલા એક શબ્દને હજારો વખત સાંભળીને તેને એકએકથી વિશેષ મનભાવન અનેકાનેક અર્થો કરી આપનાર સમય વિયોગનો જ સમય હોય છે. સંયોગના સુખનો ખ્યાલ જેટલો સંયોગકાળમાં આવે તેથી અનેકગણો વધારે વિયોગકાળમાં આવે છે. સંયોગમાંથી વિયોગમાં આવવાની કોઇ ભૂમિકા – વિયોગનાં કારણવાળી કોઇ પરિસ્થિતિને કવિએ અહીં આલેખી નથી.

વિયોગકાલીન સ્મરણપરંપરા કદાચ નાયિકાના પાત્રમાં વધુ ઉત્કટ ને ભાવાર્દ્ર બની હોત તેને બદલે ઠાકોરે એ સ્મરણમાળા નાયકના પાત્રમાં મૂકી છે. સામેના પ્રેમપાત્ર તરફના ઉત્કટ રાગાવેગનું સૂચન કરતા "વ્હાલી" સંબોધનશબ્દથી જ પહેલી પંક્તિનો ઉપાડ થાય છે. એ જ શબ્દ બીજી પંક્તિને આરંભે પણ પુનરાવૃત્ત થાય છે; જાણે કે એ આવેગના એક મોજા પછી બીજું મોજું ઉછળી આવે છે. કાવ્યનું શીર્ષક "અદૃષ્ટિ દર્શન" છે; પ્રિય-જનની ગેરહાજરી હોવા છતાં સ્મરણપટમાં નાયક એનું "દૃષ્ટિ વિના દર્શન" કરે છે: એ વિષયને કવિ અહીં આલેખે છે. પણ પહેલી પંક્તિમાં વાત "અશ્રુતિશ્રવણ"ની થઇ છે: નાયક નાયિકાનો સ્વર સાંભળે છે. રૂપ કરતાં ધ્વનિ સૂક્ષ્મતર છે એટલે મનશ્ચક્ષુથી કોઇની મૂર્તિ જોવા કરતાં મનઃશ્રોત્રથી કોઇના સ્વરને સાંભળવાની ક્રિયા વધુ સૂક્ષ્મતર ને દુષ્કર છે: સ્મરણમાં પ્રેમપાત્ર માટેની લાગણી જ્યારે ઉત્કટતર બને છે ત્યારે તેનું રૂપ તો દેખાય છે જ, પરંતુ તેનો સ્વર પણ સંભળાવા માંડે છે. (પહેલી પંક્તિમાં નાયકે પોતાના કાનને માટે "આ કાનને" એવો શબ્દપ્રયોગ કરીને એક

પ્રકારનું impersonification કર્યું છે ; જાણે, વિયોગના દુઃખને અનુભવનારની અંદર એક બીજો જણ સંયોગ વખતના સ્વરોને હજુ સાંભળતો બેઠો છે !) બીજી પંક્તિમાં નાયક કહે છે : "ત્હારાં મૃદુ લલિતથી ચિત્ત અત્રે હરાય." અહીં "લલિત" વિશેષણ વિશેષ્યરૂપે વપરાયું છે તેથી તેનો "લલિત વાણી" (અશ્રુતિશ્રવણ) અને "લલિત વર્તન" (અદૃષ્ટિદર્શન) એવો બેવડો અર્થ થઇ શકે. ત્રીજી પંક્તિથી કવિ "અદૃષ્ટિદર્શન"ની વાત કરે છે. (આ કાવ્યમાં અશ્રુતિશ્રવણ કરતાં અદૃષ્ટિદર્શનની વાત વધારે છે કારણ કે પહેલા પ્રકારના અનુભવ કરતાં બીજા પ્રકારનો અનુભવ આપણા જીવનમાં વધારે સહજ રીતે, ને પ્રમાણમાં પણ વધારે થાય છે. જોકે એટલો પ્રશ્ન રહે છે કે અદૃષ્ટિદર્શનની વાતથી આરંભ કરીને કવિએ સમગ્ર સ્મરણાનુભવનું સમાપન અશ્રુતિ-શ્રવણની વાતથી કર્યું હોત તો તે અનુભવનું આલેખન સૂક્ષ્મતર તરફના વિકસતા ક્રમમાં થયેલું ને તેથી યોગ્યતર ના ગણાતે ?) એથી બીજી પંક્તિ પહેલી પંક્તિ અને બીજી પછીની પંક્તિઓ વચ્ચે સંક્રાંતિસોપાનરૂપ બને છે. લલિત લીલાછટા મૃદુ જ હોય એટલે તેને ફોડ પાડીને મૃદુ કહેવાનો કંઇ અર્થ નથી. છતાં નાયકની નાયિકા તરફની લાગણીવશતા તેને એ વધારાનો શબ્દ વાપરવા પ્રેરે છે. નાયિકા દૂર છે છતાં તેની અહીં અસર થાય છે ; તે જ રીતે નાયકનું મન પણ આસપાસના પદાર્થોમાં રમવાને બદલે એટલે દૂર રહેલી નાયિકામાં રમે છે તે દર્શાવવા કવિ "ચિત્ત અત્રે હરાય" શબ્દો વાપરે છે. ત્રીજી પંક્તિમાં કાર્ય સાથેની તલ્લીનતાની વધતી માત્રા દર્શાવવા માટે અનુક્રમે "પડિ" "ડુબિ" "તદાકાર હોઉં"– એ શબ્દો પ્રયોજાયા છે. પડવા અને ડૂબવાની ક્રિયાઓ એટલી બધી સાથેની ક્રિયાઓ છે કે ક્યારે

એક પૂરી થઇને બીજી શરૂ થાય તે કહી શકાય નહીં ; ક્રિયાઓનું આ ત્વરિત સહત્વ "ડ" વર્ણના સઘ પુનરાવર્તનથી સૂચવાય છે. એટલી બધી કાર્યતલ્લીનતા હોવા છતાં નાયકને ઓચિંતી પ્રિયતમાની સ્પષ્ટ મૂર્તિ હવામાં તરતી દેખાય છે. (આકાર ઉપસાવવો આપણા વશની વાત નથી. આપણે મથીએ તો હજારહજાર વખત આકાર બંધાતાં બંધાતાં વીખરી જાય, છિન્ન-વિકૃત થઇ જાય ; ને ક્યારેક અચાનક આપમેળે જ પૂર્ણ સ્પષ્ટતાથી આકૃતિ ઊભી થઇ જાય એમ બને ! એટલે કવિએ પ્રયોજેલો શબ્દ "ઓચિંતી" સાભિપ્રાય છે. એ શબ્દમાંનો તીવ્ર અનુસ્વાર ક્રિયાની ત્વરાને પ્રતિબિંબે છે. એ શબ્દ પછી આવતો "રે" બીજી જગ્યાઓની જેમ માત્ર પંક્તિપૂરક નથી ; મૂર્તિના ઉત્કટ પ્રણયજન્ય ઓચિંતા દર્શનથી હૃદયમાં છલકાયેલા આનંદની એ તો ભાષાભિવ્યક્ત છાલક છે.) અહીં બે ક્રિયાઓ વચ્ચે વિરોધ સાધીને કવિ પ્રેમની ઉત્કટતા દર્શાવે છે. નાયકની આંખ સામે જીવંત વ્યક્તિ પોતે નહીં, પણ તેની કેવળ કલ્પનામૂર્તિ દેખાય છે – તે મનનો વ્યાપાર છે – તેથી પરી અલૌકિક સત્ત્વ હોવાથી જેમ હવામાં તરે તેમ તેને પણ હવામાં તરતી કહી છે. વળી પ્રણયવશ નાયક પરીની સુન્દરતાનો પણ આ રીતે પોતાની પ્રેમિકામાં અધ્યારોપ કરે છે. સ્વાભાવિક રીતે જ અહીં છૂટા પડતી વખતનું મિલનનું છેલ્લું દૃશ્ય નાયકની આંખ સામે રમી રહે છે. વિદાયવેળાએ ચુંબનરૂપે સલામ કરતી નાયિકાને નાયક અહીં જુએ છે. અહીં કવિએ નાયિકાને પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિનો ઓપ આપ્યો છે. (એ પંક્તિમાંના "અધર ધરતી" શબ્દયુગ્મમાં હૃદયનું મંજુલ પ્રણય-સંગીત વર્ણસંગીતમાં અવતારાયું છે.) પણ પછીની પંક્તિમાંનું

નાયિકાનું ચિત્ર એક ભારતીય નારીનું ચિત્ર બની રહે છે. પ્રિયજનનું અમંગળ ન થાય એટલા માટે, વિદાય વખતે આંખમાં ઉભરાતા આંસુને પણ નાયિકા આડું જોઇને સંતાડી દે છે ! આ વખતની નાયિકાની ઉદાત્ત ભાવના અને એ વખતની એની કરુણમધુર મુખમુદ્રા ને કમનીય દેહભંગિ – નાયકના મનમાં આ બધું વસી ન જાય તો શું થાય ? તેથી આ દૃશ્ય સામે નાયકની નજર ઠરી જાય છે.

આ પછી બીજા ઘણા ભૂલ્યા ન ભુલાય તેવા પ્રસંગો નાયકને યાદ આવે છે ; પણ તે તેમના વાસ્તવિક કાલાનુક્રમમાં યાદ નથી આવતા પણ અવળાસવળા યાદ આવે છે. સ્મરણની પ્રક્રિયાની આ પણ એક લાક્ષણિકતા છે. વિરહનો ઉગ્ર સંતાપ હોય કે સંયોગનો ઉત્કટ આનંદ હોય – બેમાંથી એકે ય બાહ્ય વાસ્તવની વ્યવસ્થાને કે નિયમોને ગાંઠતા નથી ; બને એક પ્રકારની અરાજકતા ફેલાવી દે છે ; છતાં તેમાંયે લાગણીના પ્રવાહની કોઇક પ્રકારની રાજકતા હોય છે ખરી. આગલા કાવ્યમાંના "પેયૂષો"ની જેમ અહીં પણ સામસામે સંયોગનાં સુખો પાવાની વાત આવે છે. અને દુઃખોને પણ સ્નેહના બળનો આશ્રય લઇને જ સહ્ય બનાવી લીધેલાં હોવાની વાત આવે છે. કવિ સ્મૃતિને સ્વપ્ન સાથે સરખાવે છે કેમકે બને હૃદયભાવન, છતાં ક્ષણભંગુર ને માયાવી હોય છે. રાતના ચોમેર ફેલાયેલા અંધકારમાં આકાશે ચંદ્ર પણ પ્રકાશતો ન હોય પણ ઊલટાં, વાદળો છવાયેલાં હોય ને તેમાં થોડા તારા સહેજસાજ ચમકી ઊઠતા હોય ત્યારે (કેવું લાગે! ત્યારે) થાય કે આપણાં દુઃખ પણ આ અંધકાર જેવાં છે ને આપણાં સુખ આ તારા જેવાં છે. માનવીના મનમાં દુઃખની અંધારી રાતે

સ્વપ્નાનું સુખ તારાની જેમ ચમકી જાય છે. અહીં વીતેલા સુખને ફરીફરીને માણવાની ઉત્કંઠા છે. : એક કરતાં વધારે પંક્તિઓમાં, ઉપમેયની એક પણ વીગત આપ્યા વગર, માત્ર ઉપમાનનું વીગતે વર્ણન કરવાની ને પછી એ તમામ વર્ણનને એક જ ટૂંકા નિર્દેશથી ઉપમેય પર સંક્રાન્ત કરવાની એક પધ્ધતિ સંસ્કૃતમાં છે એવી જ કોઇ પધ્ધતિ ઠાકોરે અહીં <"આ બધી ચિત્ત તેમ"- એ શબ્દોમાં> અખત્યાર કરી છે.) અને એ જ ઉત્કંઠા નાયક પાસે સામે પ્રશ્ન પુછાવે છે : "શું તને મારી યાદ આવે છે ખરી ? યાદ આવતી હોય તો તે સ્નેહ-પ્રેરી હોય ને ! ને એ સ્નેહની યાદ હોય તો તેનો તને માત્ર ઇષત્સ્પર્શ ન થતાં તું સંપૂર્ણપણે એમાં ડૂબી તો જાય છે ને ! અને એ ભાવ આલેખતી છેલ્લી પંક્તિને આરંભે પહેલી પંક્તિમાંનો સંબોધનશબ્દ "વ્હાલી" પુનરાવૃત્ત થાય છે. નાયક પોતે નાયિકાનું સ્મરણ કરતો હોય પણ નાયિકા તેને સ્મરતી ન હોય તો નાયક કેટલો બધો ભાંગી પડે ? વ્યવહાર એકપક્ષી નથી : નાયિકા પણ એટલું જ સ્મરણ નાયકનું કરે છે એ જાણતાં વિયોગના કપરા દિવસોમાં પણ નાયકનો પ્રણયોત્સાહ લગીરે ઓસરે નહીં, બલ્કે કેટલો બધો વધે ! અને દરેક પ્રણયીના મનમાં, પોતે સામા પ્રણયપાત્રનું સ્મરણ કરે તે કરતાં વિશેષ ચિંતા આ જ રહેતી હોય છે : " એ મને ભૂલી તો નહીં જાય ને ! એને પણ આમ જ મારી યાદ આવતી હશે ને !" સામી વ્યક્તિ પોતાના પ્રેમને કેટલો ને કેવો ઉત્તર આપે છે તેની પર જ પ્રેમના સંબંધની સફળતા-નિષ્ફળતા આધારિત હોય છે અને પ્રેમની લાગણી જેટલી વધારે ઉત્કટ હોય તેટલો વધારે તેના તૂટવાનો ભય,

આશંકા, દુઃખ વગેરે અનુભવાય એ પણ સહજ છે. સ્મરણ સામે પ્રતિસ્મરણનો ભાવ મૂકીને કવિ કાવ્યના ભાવવર્તુલને પૂરું કરે છે.

આ કાવ્ય પત્રરૂપે પણ લખાયેલું છે. પત્રમાં જેમ એક પ્રકારની Virtual presence (-વ્યક્તિ દૂર હોવા છતાં તે સમીપ હોય તે રીતે આપણે અનુભવીએ વર્તીએ વિચારીએ બોલીએ-) અનુભવાય છે તેવી જ virtual presence નાયિકાની અહીં નાયક અનુભવે છે. નાયકના પાત્રની સાથે સાથે નાયકના મનોમુકુરમાં પડતા પ્રતિબિંબરૂપે નાયિકાનું પાત્ર પણ અહીં આલેખાયું છે.

નાયિકાની છેલ્લી સલામ

ત્રીજું સોનેટ "નાયિકાની છેલ્લી સલામ" છે. આ છેલ્લી સલામ જો આગલા કાવ્યમાં ઉલ્લેખાઇ છે તે સલામ હોય તો આ કાવ્ય બીજા ક્રમાંકે આવવું જોઇએ. જો આ કાવ્યનો ત્રીજો ક્રમાંક બરાબર હોય તો આ કાવ્યમાંનો વિચાર ખોટો ઠરે ; કારણ કે બીજા કાવ્યમાં જે નાયકે નાયિકાનું આટલું નિબિડ ભાવસ્મરણ કર્યું છે, તે પોતા તરફ ઉદાસીન છે એમ નાયિકા શી રીતે કહી શકે ? છતાં તે તેમ કહે છે. નાયકને ઉદાસીન કહેવા જેવું કંઇપણ બન્યું હોય તો તેનો કવિએ કશો ઘટસ્ફોટ કર્યો નથી. આમ જેમ પહેલા ને બીજા કાવ્ય વચ્ચે તેમ જ અહીં બીજા ને ત્રીજા કાવ્ય વચ્ચે પણ કંઇક ખૂટતું લાગે છે.

નાયકે કોઇ વાજબી કે ગેરવાજબી કારણે નાયિકાનો ત્યાગ કર્યો છે તેના પ્રત્યાઘાતો પાડતી નાયિકાની ઉક્તિરૂપે આ સોનેટ લખાયેલું છે. તે કહે છે કે મનગમતી વ્યક્તિ પાસેથી

માગ્યો પ્રેમ મળે તો કોઇ વ્યક્તિને દુઃખનાં નિઃશ્વસિતોથી બળવાનું ના રહે. પરંતુ એવું જવલ્લે બને છે. કેમકે સામી વ્યક્તિને માટે પ્રેમ કંઇ બસ નથી ; પ્રેમ તો સ્વભાવતઃ સાહજિક રીતે દરેકના હૃદયમાં હોય છે પરંતુ સામી વ્યક્તિનું મન શેનાથી રીઝે ને શેનાથી સંતોષાય, એના ગમા અણગમા શા છે તે કળીને તે પ્રમાણે બોલવાચાલવાનું અંતઃસ્ફુરણાથી શીખી લેવું તે એક ખૂબીની વાત છે. સામાના પ્રેમને આકર્ષવા – જીતવાની એક કળા તો જેનાં પૂરાં સદ્ભાગ્ય હોય તેને જ હસ્તગત થાય.
પહેલા સંયોગ પછી વિયોગ બાદ નાયક નાયિકાને ભૂલી જાય છે. નાયકની એ ઉદાસીનતા નાયિકાથી સહી જતી નથી છતાં તે નાયકનો વાંક કાઢવાને બદલે પોતાના દુર્ભાગ્યને દોષ દે છે.
કાવ્યની પહેલી બે પંક્તિઓમાંનાં (સાર્વસામાન્ય ઉક્તિરૂપ) વિધાનોમાં નાયિકાનું જ, જેવા હોય તેવા ભાગ્ય સાથે સમાધાન કરી લેનારું અંગત પ્રારબ્ધવાદી ; વલણ છતું થાય છે ને એની પીઠિકા પર ત્રીજી પંક્તિમાં પોતાનું ઉદાર માનસ રજૂ કરે છે. નાયિકા ત્યાં પોતાને માટે "હું" ને બદલે "આ જન" શબ્દો પ્રયોજે છે. પોતે જ પોતાની જાત પર દયા ખાવા, પોતાની જે લાચારી છે તેને પોતે દાખવવા ("નહીં ઔદાસ્ય સાંખી શકે") તે જાણે પોતાનાથી પોતાનું આટલું અંતર નિર્મે છે. ત્યાં પ્રયો-જાયેલો "ઔદાસ્ય" શબ્દ ખોટો છે કેમકે તેનો અર્થ ગમગીની થાય. ત્યારે, કવિને ઉદાસીનતા – અવજ્ઞાનો અર્થ ત્યાં અભિમત છે.
ચોથી પંક્તિમાં નાયિકા આગળ વધીને નાયક માટે આશીર્વાદ ઉચ્ચારે છે. અહીં પણ એક ભૂલ થાય છે. પ્રિયા માતાપિતાની

જેમ શું પ્રિયતમને આશીર્વાદ આપી શકે ખરી ? તે તો શુભેચ્છા પાઠવી શકે. પહેલા સોનેટમાં પ્રિયજનને "કન્થ" કહીને સંબોધનાર નાયિકા અહીં પ્રિયતમને માત્ર "સખે" શબ્દથી સંબોધે છે. એ પણ ક્ષમાશીલ નાયિકાની ઉદાત્તતા છે કે તે પોતાને વિછોડનારા નાયકનું કંઇ નહીં તોય મિત્રતાસૂચક શબ્દે પણ ગૌરવ કરે છે !

અહીં એક પ્રેમાળ સ્ત્રીને મન તેના પ્રેમપાત્ર પુરુષનાં ભાવિ વિકાસ – મહત્તાનું આદર્શ સ્વરૂપ કેવું છે તેનો કવિ ખ્યાલ આપે છે. નાયિકા નાયકમાં ત્રણ વસ્તુઓ પહેલી ઇચ્છે છે : (૧) શક્તિ (૨) શક્તિ પ્રગટ કરનારાં સાધન (૩) શક્તિને સાધનનો યોગ સાધનાર જ્ઞાન. આ ત્રણ જેનામાં હોય તેનામાં તેજ પ્રગટે ; તે યૌવનનું – યૌવનનાં બળ, ઉત્સાહ, ખુમારી, હિંમત, અડગતા વગેરે અનેક લક્ષણોનું – સાક્ષાત્ ઝળહળતું મૂર્તિમંત રૂપ બની શકે ! નાયકને માટે તેના અદેખાઓ મૂંગા બની જાય – તેને માટે એક કૂડો શાપશબ્દ પણ તેઓ ઉચ્ચારી ન શકે અને તેના હરીફો તેને વંદનારા, તેના પ્રશંસકો બની રહે અને તે પણ તેઓ કોઇના દાબથી કે પરાણે નહિ પણ પોતાના હૃદયના ઉમળકાથી જ એ પ્રમાણે કરે એમ નાયિકા ઇચ્છે છે. અહીં ઠાકોરે ઇર્ષ્યાળુઓ માટે "ઇર્ષ્યા" અને સ્પર્ધાળુઓ માટે "સ્પર્ધા" એ ભાવવાચક શબ્દોને – અમૂર્ત ભાવોને મૂર્ત વ્યક્તિઓ માટે – વધારે અસરકારક અભિવ્યક્તિ માટે પ્રયોજવાનો સાદો ને ઓછો અસરકારક પ્રયત્ન કર્યો છે. વળી, નાયિકા નાયકને માટે નિર્મળ, દીર્ઘકાલીન, પરિપક્વ કીર્તિ અભિવાંછે છે ને નાયક તે સિવાય બીજું બધું તુચ્છ લેખે એમ ઇચ્છે છે. નાયકની

આકાંક્ષાઓ ફળીભૂત થાય તેવા અનુકૂળ સંજોગો ને સમય આપોઆપ એને પગે આવીને પડે એમ પણ તે ઇચ્છે છે. નાયક મનના તળને સ્પર્શનાર પ્રસાદયુક્ત સૌંદર્યો સર્જનાર કવિ બને અથવા સ્વદેશ-મહિમાનાં નવાં બીજ રોપનાર મહાન પ્રજાભાગ્યવિધાયક રાજપુરુષ બને – એમ આ બેમાંથી ગમે તે એક પ્રકારની કારકિર્દી નાયિકા નાયક માટે ઝંખે છે.[૨૧] છેવટે પ્રેમની માગણીના અતિશય ઉદ્રેકને વશ થઇને, અત્યાર લગી આશીર્વાદ ઉચ્ચારનારી નાયિકા નાયકના હિતની સીધી ઇશ્વરને પ્રાર્થના કરે છે. લાગણીના એ ઉદ્રેક તથા વીનવણીના ભાવ સાથે એ પંક્તિમાંનો "કિરતાર"–"દાતાર"નો આંતરપ્રાસ કેવો ભળે છે ! એ પંક્તિમાં "ર"નું કેટલું બધું પુનરાવર્તન થયેલું છે ! આવો જ આંતરપ્રાસ પહેલી પંક્તિમાં "મળે" અને "પ્રજળે"નો બેસાડવામાં આવેલો છે. નાયકના આત્મામાં હંમેશાં "શાંતિલય", "સૌમ્યદ્યુતિ"ને પોષ્યા કરે તેવા, અને તેની પ્રતિભાની આડે આવતાં વિઘ્નોથી તેની પ્રતિભાને રક્ષે તેવા સમવસ્યક મિત્રનો પ્રેમ અને તેવી સ્ત્રીનો પ્રેમ નાયકને મળી રહે એમ નાયિકા પ્રાર્થે છે. પોતાનું ભાગ્ય છિન્નભિન્ન કરી નાખવા બદલ નાયિકા નાયક પર વેરનો ભાવ નહીં લાવતાં, તેના ભાગ્યના વિકાસની જ ભાવના રાખે છે ; નાયકે પોતાનો ભલે ત્યાગ કર્યો પણ તેને બીજી કોઇ યોગ્ય નારીનો પ્રેમ મળી રહે એવી ભાવના નાયિકા સેવે છે. આ તેની નિરીર્ષ્યતા, પોતાનું અહિત કરનારનું પણ શ્રેય વાંછવાની ઉદારતા, ક્ષમાશીલતા, અભિજાતતાનું સૂચન કરે છે. (ઠાકોરે પણ કવિતા તેમ જ રાજકારણ સમાજસુધારણા – એમ ઉભય ક્ષેત્રે રસ દાખવ્યો હતો. "પ્રતિભા-

બીજની માવજત" વ્યાખ્યાનમાં પણ તેમણે પ્રતિભાને ગ્રસનારા રાહુઓની વાત કરી છે.)

આ કાવ્ય મંગલાષ્ટકના આનંદોત્સાહ છલકાવતા છંદ "શાર્દૂલવિક્રીડિત"માં લખાયું છે. મેળાપવેળાએ ગવાતા છંદમાં વિચ્છેદના ભાવનું આ કાવ્ય છે. ઠાકોર શું જાણીબૂઝીને કોઇ Irony નું તત્ત્વ લાવવા માટે આવો વિરોધ સર્જે છે ? જે છંદમાં બીજાઓ મિલનાર્થી વરકન્યાને આશીષ આપે તે છંદમાં નાયિકા પોતાને વિછોડનારા નાયકને આશીષ આપે છે; એ પણ એક Irony જ થઇ ને ! અહીં આદર્શ ભારતીય નારી તરીકેના નાયિકાના ચારિત્ર્યની તેમ જ તેની પ્રેમભાવનાની ઉદાત્તતા તેની જ પાત્રોક્તિ દ્વારા દેખાઇ આવે છે. વળી તેના દ્વારા હૃદયહીન નાયકની પણ તેટલી જ નઠોરતા સૂચવાઇ જાય છે. આટલા નાટ્યાત્મક અંશ સિવાય બાકી બધા જ અંશોમાં આ કાવ્ય કાવ્ય મટીને નિબંધ બની જાય છે.

પહેલાં બે કાવ્યો કરતાં આ ત્રીજા કાવ્યની શૈલી જુદી પડે છે. પહેલી પંક્તિ અધૂરું વાક્ય લાગે છે. બીજી પંક્તિમાં વાક્યનો રૂઢ પદાન્વય ઉલટાવી નાખેલો છે. આઠમી પંક્તિ તેમ જ છેલ્લી ત્રણ પંક્તિઓમાં પણ એમ જ બને છે. રચનામાં ક્લિષ્ટતા, ત્રુટિતાન્વયતા આવી ગઇ છે; કંઇક આયાસ પણ વરતાય છે. નાયિકાની વિક્ષુબ્ધ મનોદશા સૂચવવા માટે આ બરાબર છે. સાથે, આ કાવ્ય એક નારીની ઉક્તિરૂપે હોવાથી, તેમાં પ્રાસ (શિથિલ તેમ જ અશિથિલ એમ બંને પ્રકારના અન્ત્યાનુપ્રાસ, શબ્દાનુપ્રાસ, વર્ણાનુપ્રાસ) દ્વારા થોડી શૈલીની ease લાવવાનો પણ યત્ન થયેલો છે.

નાયકનું ચિંતવન

ત્રીજા સોનેટમાં રજૂ થયેલી નાયકની નાયિકા તરફની ઉપેક્ષાનું કંઇક કારણ "નાયકનું ચિંતવન"માં જોવા મળે છે. એનું મન હવે બાહ્ય નિવહમાં રતિ અનુભવતું નથી ; તેથી નાયિકા પ્રત્યે પણ એનું મન ઉદાસીનતા અનુભવે તે સ્વાભાવિક છે. એના મનમાં એક તરફ સંન્યાસ લેવાનું વલણ જાગે છે તો બીજી બાજુ એ સંન્યાસ એને કોઇ ને કોઇ બહાને અર્થહીન પણ લાગે છે. આ બંને વચ્ચેની દ્વિધામાં અટવાયેલા નાયકનું મનોમંથન આ કાવ્યમાં આલેખાયું છે.

પરંતુ આ મનોમંથનનું, નાયકમાં જાગેલી સંન્યાસ લેવાની વૃત્તિનું કોઇ કારણ સમજાતું નથી. આખા સંસાર તરફ અરુચિ પેદા કરી દે તેવો કશો સંજોગ નાયિકા સાથે બનતો જણાતો નથી. હજી આગલા કાવ્યમાં તો નાયિકાએ નાયકને માટે કેટલી ઉચ્ચ શુભેચ્છાઓ સેવી હતી ! એ અભિજાત નાયિકા નાયકની આ મનઃસ્થિતિ માટે કોઇ રીતે જવાબદાર લેખી શકાતી નથી. અને તેથી નાયકના મનોમંથનનો પ્રસંગ પાયા વગરનો, મોંમાથા વગરનો, અસ્વાભાવિક અને અપ્રતીતિજનક રીતે ઊભો કરેલો લાગે છે. જો આ બધાં સોનેટોની એક માળા બનાવનારા સળંગ સૂત્રરૂપ એક જ સમુત્કાંતિશીલ પ્રેમભાવના નિરૂપાઇ હોય તો પૂર્વાપર સોનેટો વચ્ચે આવી અસંગતતાને શી રીતે ચલાવી લેવાય ? આખી કાવ્યમાળામાંના દરેક કાવ્યને સ્વતંત્ર કાવ્ય તરીકેની સ્વયંપર્યાપ્તતા આપવા સાથે ; એટલા માટે જરૂર પડે તો, દરેક કાવ્યનું તેની આગળપાછળનાં કાવ્યો સાથે અંતર ઊભું કરવા સાથે લેખકે એ બધાં યે કાવ્યો વચ્ચે કશીક સુસંગત સળંગતા તો

સાચવવી જોઇએ ને ? શરૂઆતના પ્રેમમાં પ્રણયીઓ નોંધપાત્ર નિકટતા સાધે તે પછી ઘણીવાર વગર કારણનાં કે ક્ષુલ્લક કારણોવાળાં રીસામણાં મનામણાંનો ગાળો આવે છે. કવિએ એવા કોઇ નિમિત્તે આ પ્રસંગ યોજ્યો હોત તો સ્વાભાવિક ને પ્રતીતિકર લાગત.

આ સોનેટની પણ પહેલી આઠ પંક્તિઓ નિબંધાત્મક લાગે છે. કેમકે નાયકે એના મનોમંથનને સામાન્ય વિધાનો, વ્યાપ્તિઓ દ્વારા જ પ્રગટ કર્યું છે. કવિ શરીરના ધર્મો પરથી હૃદયના ધર્મોની આલોચના પર અને વ્યક્તિગત તથા આત્મલક્ષી વાત પરથી સમષ્ટિગત તથા વસ્તુલક્ષી વાત ઉપર આવે છે. આમ કવિ પોતાના આલોચનાના ક્ષેત્રને ક્રમિક રીતે વિકસાવે છે. (પં. ૧ વ્યક્તિગત, સ્વકીય વાત. પં. ૨ શરીરધર્મો. પં. ૩–૪ હૃદયધર્મો, પ્રેયની વાત. પં. ૫ અન્ય સાંસારિક શ્રેયધર્મો. પં. ૬ એથી ઉચ્ચ ઇશ્વરાભિમુખ શ્રેયધર્મો. પં. ૭–૮ ઉંચાનીચા તમામ પ્રેયશ્રેયધર્મો વિષે સહોક્તિ.) આથી નાયકની વિચારણા પાછળ બૃહદ્ગભીર હેતુઓ હોવાનો ખ્યાલ જન્મે છે. પરંતુ, એ દેખીતી બૃહદ્ગભીરતાની પાછળ રહેલી એ વિચારપ્રવાહની પોકળતાને ખુલ્લી પાડનારો આત્મપ્રવંચના–આત્મપ્રતારણાનો Tone પણ એ પંક્તિઓમાં રહેલો છે. વધારે ઉચ્ચ અને ઇષ્ટ પરિણામો લાવનારી ઠરેલ, અનુભવે ઘડાયેલી, પરિપક્વ બુધ્ધિનું આ મંથન નથી ; આ તો ક્ષણિક મોહના આવેશે પ્રેરેલી ભ્રામક તર્કજાળ છે. પોતે તો સંન્યાસી થવાની ખરા દિલની મનીષા સેવે છે એવો સ્વમાહાત્મ્યપ્રદર્શક દેખાવ નાયક દ્વારા થાય છે. પરંતુ સંન્યાસી થવાની એની સાચી દાનત લાગતી નથી.

તેનો આ નિર્બળતા પામરતા છતી થઇ જાય તો તો તેની ઠેકડી જ ઊડે ને ! તેથી તે યુક્તિપુર:સર, જાણે કેટલીયે સમઝદારીપૂર્વક ઠાવકાઇથી, આખી દુનિયાનું તત્ત્વ ઉકેલતો હોય તેમ વાત કરે છે. અહીં તે એકસરખા પદવિન્યાસવાળી (અળગો – અળગો – અળગો) એક જ સૂરવાળી દલીલોનો એકધારો મારો ચલાવે છે. પહેલી બે પંક્તિઓમાં પુછાયેલા પ્રશ્નો પછી સાંભળનાર પોતાના મનમાં તેમનો જવાબ ગોઠવવા જાય ત્યાં બીજી બે પંક્તિઓમાંનાં નિવેદનવાક્યો સામા સાંભળનારને પોતાને પોતાનો જવાબ કયી દિશામાં વિચારવો તે નક્કી કરી આપે છે; તૈયાર જવાબ જ ગોઠવી આપે છે; કહો કે, જવાબને લાદી દે છે, અને તે પણ સ્નેહસંબંધોના વિષયનો આધાર લઇને કે જેના પરત્વે માણસોનાં મન વધુ આળાં, વધુ સમભાવી હોય છે. (પં. ૪: નકારને ભારપૂર્વક રજૂ કરવા પંક્તિના આરંભે જ "નથી" શબ્દ મૂક્યો; જુઓ, તે કેટલા ભારથી બોલાય છે; એ ભારનો પડઘો ફરી "તેથી"ના અનુપ્રાસમાં પડે છે.) આ સમભાવને જીત્યા પછી ફરી એવા જ સૂરવાળા પ્રશ્નો પૂછવાનું નાયક શરૂ કરી દે છે. આમ નાયક સીધું નિવેદન કરવા કરતાં પ્રશ્નો પૂછવાનું વલણ વધુ અખત્યાર કરે છે. અને એ પ્રશ્નો પણ એવા કે જેમાંથી સાંભળનાર પાસેથી પોતાનો ધાર્યો જવાબ મળે ! એટલે જો તદનુસાર આચરણ કરવાનું આવે તો નાયક એવો દેખાવ કરી શકે કે એણે જે કંઇ કર્યું છે તે કેવળ પોતાની મરજીથી નહીં પણ સામાની સંમતિથી – બલ્કે, સામાના અભિપ્રાયથી કર્યું છે ! કવિની શૈલીનું એક આટલું તત્ત્વ એ

પંક્તિઓને નરી સામાન્યતામાં સરી પડતી બચાવે છે.

કાવ્યની છેલ્લી છ પંક્તિઓને ઠાકોરે અલંકારાત્મક રીતે રચી છે. ત્યાં નાયકની ભાવનાઓને abstract વિધાનને બદલે concrete રૂપે રજૂ કરી છે. સંસારના જીવનના પાર્થિવ નિમ્નકોટિક રસને ત્યાં "અવનિરસ" કહ્યો છે, અને પરાત્પરતા તરફની જીવનની ગતિને નિર્દેશવા "ગિરિહિમસમૂહ" અને "મેઘોના સતત ઝુલતા મંડપ"ના પ્રતિકલ્પો યોજ્યા છે. ગિરિની ઊંચાઇ આત્મિક સાધનાની ઊંચાઇને અને બરફની ધવલોજ્જ્વલતા આત્માની પવિત્રતા, પ્રકાશમયતાને ધ્વનિત કરે છે. પણ ઠાકોર ગલનક્ષમ "ગિરિહિમસમૂહ"ને જડ કેમ ગણાવે છે ? અને એ જડતાવાચક પ્રતિકલ્પ પછીનો બીજો પ્રતિકલ્પ ભાવનાની ઊંચાઇ દર્શાવવાની સાથે ગત્યાત્મક છે. એટલું જ નહીં પણ "ઝૂલતા મંડપ"- એ શબ્દો બુલબુલીનોના મસ્તીભર્યા ઓચ્છવ (મસ્ત સમારંભ)-નો અધ્યાસ ઊભો કરે છે. અહીં બે પ્રતિકલ્પો દ્વારા ઠાકોરને શું ઊર્ધ્વગતિના બે ભિન્ન પ્રકારો કે સ્તબકો અભિપ્રેત છે ? (સ્તબકમાં પહેલાં મેઘ, કેમકે વરાળરૂપે અધવચ ઝોલાં ખાય. પછી બરફ ; એ વધારે ઊંચે જાય, એક સ્થળે સ્થિરપણે જામી જાય. વરાળ-પાતળી વાયવિક વસ્તુ. બરફ-નક્કર વસ્તુ. માટે વરાળનું રૂપ ચચલ ; બરફનું દેઠ. તો બીજી રીતે ; બરફ માત્ર ઠંડી લહર મોકલે, વાદળ ઠંડી લહર મોકલે તદુપરાંત છાયા પણ ઢાળે. એટલે સૂર્ય આડકતરી રીતે સંતાપનું પ્રતીક બન્યો.) એમ હોય તો તે કયા કયા ? એ બેની જ વાત શા માટે ? કે પછી અભિવ્યક્તિના વૈવિધ્ય માટે ને પંક્તિસંખ્યા પૂરી કરવા માટે ઠાકોરે એમ કર્યું છે ? ન બને. બહુધા ઓગળીને વહેનારા બરફને અને વર્ષાને વહેનારા

પાલક પોષક વાદળને કવિએ અહીં કદીયે પરમ હિતનું બીજ બનીને પાછા નીચે ન આવનાર કહ્યાં છે. એથી પ્રતિકલ્પોની યોજના વાસ્તવવિમુખ બને છે. એવું બને કે કોઇ વનવાસી તપસ્વી કદી વસ્તીમાં આવતો ન હોય ને કોઇ નગરવાસી એના સ્થળે પહોંચી શકતું ન હોય પણ કોઇ સાધુજન એ બેની વચ્ચે આવજા કરીને તપસ્વીના ચરિતચમત્કારથી લોકોને અભિભૂત કરી દે તેમ અહીં પવન ઊંચાઇઓ પર રહેલાં હિમમેઘની શીતલતાને પોતાની મેળે પૃથ્વી પર વહી લાવે છે. અહીં પવન કે જેને પોતાનો યશ આભારી છે તેને કશો યશ નથી દીધો ; અરે, હજી તો મનમાં પરણ્યા ને મનમાં રાંડ્યાની જેમ સન્યાસના વિચારો જ મનમાં ચાલે છે ; ખરો સન્યાસ લીધો પણ નથી ; ત્યાં લોકોનું સીધુ ભલું કરવા પોતે પ્રવૃત્ત થવાનો વિચાર તો બાજુએ મૂક્યો : યશનો દાવો શરૂ થઇ ગયો ! આ નાયક માટે ઠાકોર કહે છે : "આરંભ કરે છે સન્યાસથી અને મહામોટો ધર્મ મેળવવા ફેલાવવાની બડાશથી. અંત આવે છે જસના દાવામાં. હજી પોતે સન્યાસ દીક્ષા લઇને ચાલી નીકળવાનો કે નહીં, તેનો નિર્ણય કરે છે, કરવાનો, કે શી રીતે, તે કશું જ ન મળે."

<u>નાયકનું પ્રાયશ્ચિત્ત – ૧. પાંખો</u>

આગલા સોનેટમાંની નાયકની મહત્ત્વાકાંક્ષી વિચારમાળાને ઉપલક દૃષ્ટિએ જોતાં એમ લાગે કે ત્રીજા સોનેટમાં નાયિકાએ તેને માટે સેવેલી શુભેચ્છા ફળી રહી છે પરંતુ આ સોનેટમાં જોતાં લાગશે કે નાયિકાનાં પ્રેમ, ઉદારતા,

આભિજાત્ય, ધૈર્ય હવે ફળી રહ્યાં છે. જોકે અંતરાળમાં એવું શું બન્યું છે કે જેથી સંન્યાસની ભાવનામાંથી નાયક પ્રાયશ્ચિત્તની ભાવનામાં આવ્યો તેની કડી ઠાકોરે આપી નથી.

કાવ્યનો આરંભનો ભાગ પ્રતિકલ્પાત્મક છે. આગલા સોનેટમાં ભાવનાની ઊંચાઇઓ માટે જેમ વિયદ્ગામી હિમમેઘના પ્રતિકલ્પો યોજ્યા છે તેમ અહીં મહાન આદર્શો, ભાવનાઓને આકાશની ઉપમા આપી છે. આકાશની જેમ આદર્શો પણ ઉચ્ચ, વિશાળ અને દુર્ગમ હોય છે. આકાશ જેમ નિઃસીમ હોય છે તેમ સાચી આદર્શસાધના પણ અનંત હોય છે. જેમ જેમ ઊંચે જઇએ તેમ તેમ આકાશ નવાં ને નવાં ઊઘડતાં જાય છે; તેમ જેમજેમ સાધના કરીએ તેમ તેમ આદર્શોમાંથી આદર્શો નવા ને નવા ફૂટતા જ રહે છે. એમને પહોંચવા માટે મહત્ત્વાકાંક્ષાની પાંખો જોઇએ. નવી પાંખો ફૂટેલા પક્ષીશાવકના મનમાં જેમ ઊડઊડા કરીને આકાશને આંબી વળવાની નવસ્ફુરિત ચેતના હોય છે; આકાશમાં પહેલી વાર અપૂર્વ ઊંચાઇએ ઊડતાં ને સૃષ્ટિનું નવતર રંગભર્યું દર્શન પામતાં તેની આંખોમાં જે મુગ્ધતા અંજાય છે, એ મુગ્ધતા એને હજી નવાભિનવ મુગ્ધતાઓનો અનુભવ કરવા જે આશાઓથી સિક્ત કરે છે – જે સ્વયંપ્રેરણા પાય છે, થોડા મહાવરા પછી એની પાંખોમાં જુવાનીનું જે અતુલ જોમ પ્રગટે છે, એનાથી એની સમગ્ર હસ્તીમાં જે અદ્ભુત ઉલ્લાસ જાગે છે – ; એ નવચેતન, મુગ્ધતા, આશા-પ્રેરણા, જોમ, ઉલ્લાસ મહત્ત્વાકાંક્ષુના મનમાં હોવાં જરૂરી છે. અને એ બધા ઉપર નાયક છેલ્લે યશઃપ્રાપ્તિની વાત કરે છે – નાયિકાએ નાયકને માટે કીર્તિની વાંછના પ્રીજા

સોનેટમાં રાખી છે. કીર્તિના એ અમૂર્ત ભાવનું પણ ઠાકોર ચિત્ર આપે છે. લોકો વિસ્મયપૂર્વક, ઊંચી અને સાથે વિસ્ફારિત આંખોથી, સ્તોત્રો બોલતા પોતાને જોઇ રહે એમ નાયક કહે છે. નાયક લોકોની વચ્ચે લોકોની જેમ રહી મહત્તા પામવા નથી માગતો. લોકોથી ઘણે દૂર – જ્યાં લોકો પહોંચી શકે નહીં પણ જેને લોકો જોઇ જાણી શકે તેવા દૂરના આદર્શબિંદુએ પહોંચી જવા માગે છે. લોકો એ અગમ્ય સિદ્ધિને આશ્ચર્યથી ને અહોભાવથી જોઇ રહે તેવું તે ઇચ્છે છે. કલ્પનામાં વિહરતા મનનો જે જવ હોય તેવી વેગીલી પ્રવાહિતાથી પહેલી છ પંક્તિઓ સરી જાય છે. ત્યાં આપણને એમ પણ લાગે છે કે નાયક પોતાને વ્યવહારજગતમાં થઇ રહેલા આદર્શસિદ્ધિના અનુભવની વાત કરે છે પણ સાતમી પંક્તિના આરંભમાં આવતો નિરાશાનો નિઃશ્વાસ નાખતા "હા" શબ્દથી એ ભડો ફૂટી જાય છે ને આપણે જાણવા પામીએ છીએ કે આ અનુભવની વાત નહોતી, આ તો હતો અવાસ્તવ પોકળ સ્વપ્નવિહાર. સાતમી – અને આઠમી પંક્તિઓમાં ઉપરાઉપરી આવતા વિરામો તૂટી ગયેલા સ્વપ્નનાં ખંડેરોમાં નૈષ્ફલ્ય ને નૈરાશ્યનાં લથડિયાં ખાતા લયને અનુવર્તે છે. "હા ! એ સ્વપ્ન અવર્ણ્યસુંદર !"માં ખંડિત થઇ ચૂકેલા સ્વપ્નના ઊતરવા માંડેલા ઘેનનો બાકી રહેલો અમલ હજી યે વરતાય છે. પરંતુ "તમે તમે કર્ણે હજી યે જળી"માં એ અમલ પૂરો ઊતરી ચૂક્યો છે; ને કઠોર વાસ્તવ નગ્ન થઇને તેની સામે ઊભું છે એ પ્રતીત થાય છે. એ બંને પંક્તિખંડોની પદાવલિની તુલના કરતાં એ સ્પષ્ટ થાય છે.

નવમી પંક્તિથી નાયકનું પ્રાયશ્ચિત્ત શરૂ થાય છે. હવે એ સ્વપ્નોની પ્રતિકલ્પાત્મક, આદર્શોની અલંકારાત્મક વાણીને છોડીને વ્યવહારની ભાષામાં વાત કરે છે. તેથી અહીંનાં વાક્યો અલંકાર વિનાનાં સીધાંસાદાં વિધાનો હોવા છતાં ; તેમનો ઉપયોગ યોગ્ય લાગે છે. એ વાક્યોમાંનો નાયકની લાગણીનો ખળખળ – ચઢઊતર – સામસામે કિનારે ફેંકાતો (ઘડીમાં પોતાની વાત – ઘડીમાં સામી વ્યક્તિની વાત) પ્રવાહ ; એક પાત્રની ઉક્તિમાં થયેલું એ પ્રવાહનું નાટ્યીકરણ – એ તત્ત્વો આ પંક્તિઓની ઉપર કહેલી પ્રતિકલ્પાદિની ખોટને કંઇક પૂરી પાડે છે.

સાતમી પંક્તિમાં નાયકે હજી જેને "સ્વપ્ન" કહ્યું હતું તેને તે આટલી જલદીથી નવમી પંક્તિમાં પોતાની "મૂર્ખાઇ" તરીકે ઓળખાવે છે. પહેલી છ પંક્તિઓમાં તે સ્વપ્નમય હતો ; સાતમીઆઠમી પંક્તિમાં તે એ સ્વપ્નથી વિયુક્ત ને તટસ્થ બને છે ને નવમી પંક્તિથી તે એના ફલસ્વરૂપે આત્મનિરીક્ષણ શરૂ કરે છે. આ મૂર્ખાઇનો અંચળો સરતાં તે અત્યાર લગી નાયિકાના ઉપ–ઇક્ષાયેલા સ્નેહને ફરી જોતો થાય છે. પસ્તાવાની તીવ્ર લાગણી અને એ પ્રેમના પુનરાલબ્ધ અનુભવના સંયુક્ત ઉદ્રેકમાં તે નાયિકાને "સાક્ષાત્ મૂર્તિમંત સ્નેહ" તરીકે બિરદાવી દે છે. લાગણીનાં દલ ઉપર દલ ઊઘડે તેમ નાયકના મનમાં એક બીજો વિચાર આવે છે : પોતા તરફથી આટલી અવગણના છતાં નાયિકા તેના પ્રેમમાંથી રજમાત્ર ડગી નહીં,– એક ક્રૂર નિષ્ઠાહીનતા સામે આટલી બધી મક્કમ આર્દ્ર સન્નિષ્ઠા !

આ બાબતનું અભિજ્ઞાન થતાં નાયક આનંદોત્સાહથી પાગલ બની ઉદ્‌ગારી ઊઠે છે : "કેવી તું વ્હાલી મ્હને !" કદર અને અનુરાગથી એનું હૃદય છલકાઇ ગયું ને ત્યાં જાણે એનું પ્રાયશ્ચિત્ત પૂર્ણકળાએ પહોંચ્યું. પોતાના મનની ચંચલતાનો – માણસની અપ્તરંગી અકળ ચરિત્રલીલાનો એને એકવાર અનુભવ થઇ ચૂક્યો છે. તેથી હવે તે નિષ્ઠુરતાથી પોતાનું પૃથક્કરણ કરીને એક કઠોર તથા નગ્ન હકીકતને બહાર લાવે છે : "ભાવીમાં ન ફરું કદાપિ, ક્યમ એ આપી શકૂં કોલ હું ભૂતજ્ઞાનથિ ખિન્ન છેક થયલો ?" હવે એ કયે મોઢે નિષ્ઠાની પહેલાં જેવી ડંફાસ મારે ? છતાં બે વાત છે : બની ગયેલાનો એને ખેદ છે અને બીજું એકે પોતાની નિર્બળતાનો તે એકરાર કરે છે. માણસ જ્યારે મિથ્યા આત્મશ્લાઘા છોડી પોતાના દોષોને દીન થઇને ખુલ્લા કરે છે ત્યારે તેને કશું જ સંતાડવાનું ને પરિણામે કોઇને છેતરવાનું રહેતું નથી. ત્યારે તે સાચો, પ્રમાણિક બનતો હોય છે. નાયકમાં આ પ્રમાણિકતા આવતી લાગે છે. વળી, આમ કરીશ ને તેમ કરીશ, એવું બોલેલું તો હવામાં વહી જાય ને તદનુસાર પગલું ન ભરાય તો બોલનારની હાંસી ઊડે ; એના કરતાં જે કરવાનું હોય તે મૂગા રહીને કરી બતાવવું જ શું ખોટું ? આપણે બોલીએ એના કરતાં આપણાં કામને બોલવા દઇએ એમાં આસ્માનજમીનનો ફેર પડી જાય છે. નાયક એ વધારે સંગીન ને વધારે અસરકારક માર્ગને હવે અપનાવે છે. આમ, પોતે બીજું કશું કહી શકતો નથી એટલે છેવટે નાયિકાને સારું લાગે તે માટે આટલું આશ્વાસનવચન, પ્રેમના સ્વીકારનું ભાવભર્યું વચન નાયક ઉચ્ચારે છે : "હે કોમલ સખી, હું તારા

પ્રેમને પ્રીછું છું". બેવફાઇના બદલામાં મળેલી અડગ વફાદારીના આ પવિત્ર ને મૂલ્યવાન ઉપહારના બદલામાં નાયક નાયિકાને પોતાની કયી મોંધી મૂડી સોંપે છે ? હૃદયની ગભીરતા, દૃઢતા અને સરલતાની. એનો પ્રેમ હવે કોઇ મજાક નહીં રહે ; એનો પ્રેમ હવે કદી ચંચલ નહીં બને ; એનો પ્રેમ હવે કોઇ જૂઠ, આડંબર, કુટિલતામાં નહીં રાચે, પરંતુ એના ગુણદોષસહિત એ છે એવો નિત્ય માટે પ્રમાણિક, નિખાલસ, સાચા રૂપે પ્રગટ થઇને રહેશે. આથી વધીને બીજું શું આપવાનું હોય ? નાયકે પ્રેમનું સર્વસ્વ નાયિકાને સમર્પી દીધું - "જે મ્હારું છે તે ત્હારું જાણ"- એમ કહીને નાયકે પોતાના હૃદય ઉપર - પોતાના અસ્તિત્વ ઉપર - નાયિકાનો અબાધિત અધિકાર સ્થાપિત કરી દીધો.

આગળ ઉપર વિકસનારા અદ્વૈતના ભાવનું અહીં બીજ રોપાય છે.

"નાયકનું પ્રાયશ્ચિત્ત - ૨. મોગરો".

આ સોનેટનો પ્રારંભ નાયકના "પ્રિયે" સંબોધનથી થાય છે. એ સંબોધનમાં ઉદ્ગારિત થયેલો પ્રેમનો આવેગ પછી નાયિકાની લટમાં ધવલ સ્વચ્છ મોગરાને પરોવવાની નાયકની - અને આપણા પ્રણયપ્રસંગોની પરંપરાગત - ચેષ્ટામાં વ્યક્ત થાય છે. મોગરાની ધવલ સ્વચ્છતા દ્વારા નાયક પોતાના પ્રેમની શુચિતાનું સૂચન કરે છે, કેમકે સફેદ રંગ પવિત્રતાનો દ્યોતક છે અને સાથે ઉલ્લેખેલી સ્વચ્છતા લાગણીની નિર્મળતાને

નિર્દેશે છે ("પ્રિયે"ના "એ"માં ઊઠતો ઉમળકાનો લ્હેલારો "લટે"ના "એ"માં વાગે છે. એમ જ "ધરુ" ને "ધવલ"નો વર્ણાનુપ્રાસ. "ધવલ", "સ્વચ્છ", "ધરુ", "મોગરો"માં ધ્વનિવિન્યાસ નોંધો.) પ્રેમ દર્શાવવાની આટલી ચેષ્ટા કર્યા પછી નાયક બીજી પંક્તિમાં કહે છે; "નહીં નિકટ એ થિ પર્શહક આ સમે માહરો". હમણાં જ નાયકે નાયિકાને પોતાનો કટુકઠોર અનુભવ કરાવ્યો હતો. એના પશ્ચાત્તાપથી નાયકનું હૃદય હજી ચણચણી રહ્યું છે. એથી એ પોતાની લાયકાતને ફરીથી પુરવાર ન કરી આપે; પોતાની સન્નિષ્ઠા ફરીથી હમેશને માટે પ્રતિષ્ઠિત થઇ છે એવી નાયિકાને સ્વયમેવ ખાત્રી ન થાય ત્યાં લગી એ કશો જ વિશેષ અધિકાર ભોગવવા માગતો નથી; જેમાં અધિકાર ભોગવવા જેવું કશું જ ન હોય તેવું પગલું પણ નથી ભરવા માગતો. એથી આ પંક્તિ વાંચતાં જાણે નાયક નાયિકા પાસેથી સહેજ પાછો હટી જતો હોય તેવું દૃશ્ય ખડું થાય છે. આમ આ બે પંક્તિઓમાં કવિએ પાત્રોની ક્રિયાનું સીધું વર્ણન નથી કર્યું, તેમ જ "નાયક પસ્તાવો કરે છે" એવા સાદા વિધાન દ્વારા પાત્રની માનસિક અવસ્થાનો સીધો હેવાલ નથી આપ્યો. પણ એક પાત્રની બીજા પાત્ર તરફની ઉક્તિ દ્વારા તે (પહેલા પાત્ર)ની ક્રિયાનું ચિત્ર અહીં ખડું થાય છે; એટલું જ નહીં પરંતુ એ પ્રસંગ દરમ્યાનનાં તેનાં વિચારવલણનો ખ્યાલ પણ એ ક્રિયા દ્વારા આવે છે. થોડા સમય પહેલાં નઠોર બની ગયેલા નાયકને અત્યારે આટલી બધી કુંઠા પોતાની મેળે વહોરી લેતો – સહન કરતો જોઇને નાયિકાને નવાઇ લાગે છે. સાથે દયાથી તે દ્રવી પણ ઊઠે છે. અને કદાચ, તેને એવું બધું મન પર

નહીં લાવવાનું કહીને નાયિકા તેના પ્રત્યે દયા પણ બતાવે છે. અહીં આશ્ચર્ય, દયા (સમભાવ, આશ્વાસન) વગેરે મિશ્ર-ભાવોથી અંકાયેલાં વાણીવર્તનમુખમુદ્રાવાળી નાયિકાનું ચિત્ર ખડું થાય છે. તે પણ આપણે નાયકના જ નાયિકાને સાહજિક રીતે પુછાઇ ગયેલા "બને ચકિત !" એ પ્રશ્નથી અને "દયા ના સહૂં" એ વિધાનથી જાણવા પામીએ છીએ. એટલે, રોબર્ટ બ્રાઉનિંગના ડ્રામેટિક મોનોલૉગ્સમાં જેમ એક જ પાત્રની એકધારી ચાલતી ઉક્તિમાંથી તેની સામેના પાત્રનાં સ્વભાવ, હાવભાવ, વાણી વગેરેનો ખ્યાલ વાચકને સાંપડી રહે છે; તેવું અહીં પણ બન્યું છે. "દયા ના સહૂં"એ નિવેદનમાં નાયક વલણ તો પોતાનું વ્યક્ત કરે છે પણ નાયિકાના જે વલણના પ્રત્યુત્તરમાં– અનુસંધાનમાં એ વલણ તેણે લીધું છે તે પણ તેમાંથી વ્યંજિત થાય છે. આમ ઠાકોરે અહીં brevity, suggestivity અને directness-concretenessના ગુણોને બને તેટલા અંશે વિનિયોજ્યા છે. ત્રીજી અને ચોથી પંક્તિમાં પ્રશ્નવાક્યો અને નિવેદનવાક્યોને વારાફરતી ઉપરાઉપરી મૂક્યાં છે; અને તેમાં વિરામો પણ ઉપરાઉપરી આવે છે. નાયક પોતાની સચ્ચાઇને સાબિત કરવા અધીરો બની ઊઠ્યો છે તેથી તેની વિચારમાળા ઉતાવળે ચાલે છે પરંતુ એ સચ્ચાઇને કેવી રીતે પુરવાર કરવી તેની જાણે સૂઝ નહીં પડતાં તે લગભગ મુંઝાઇ જાય છે ને તેથી તેની વિચારમાળા શાંતપણે – સમપણે ચાલવાને બદલે સંક્ષુબ્ધપણે – અસમપણે ચાલે છે. વિચારપ્રવૃત્તિ વેગીલી હોય પણ જો મન ક્ષુબ્ધ હોય તો ઘણીવાર એક વિચાર પૂરો થતાં પહેલાં બીજો વિચાર શરૂ થઇ જાય છે, બીજો વિચાર શરૂ

થવામાં હોય ત્યાં તો તેની પર ત્રીજો વિચાર સવાર થઇ જાય છે; અથવા એમ પણ બને કે મનોગત વિચાર પોતાની વાચાગત અભિવ્યક્તિને એક રીતે એક દિશામાં શરૂ કરે પણ તરત જ તેને છોડી દઇ વાચાગત આત્માભિવ્યક્તિનો બીજો કોઇ રાહ તે અપનાવે, વિચાર અને વાણીનો આવો કોઇ લય ત્રીજી અને ચોથી પંક્તિના ભાષાવિન્યાસમાં ઝિલાયો લાગે છે.

અહીં નાયકની પ્રણયભાવનાનો એક અંશ સ્પષ્ટ થાય છે. તે પ્રેમ અને દયા વચ્ચે ભેદરેખા દોરે છે. દયામાં દેનારનો હાથ ઉપર ને લેનારનો હાથ નીચે હોય છે તેથી તે બેની વચ્ચે ઉચ્ચાવચતાની દીવાલ ઊભી થાય છે. પ્રેમમાં બંને પાત્રો સમકક્ષ રહે છે. ઘણીવાર પ્રેમના છદ્મવેશમાં દયા જ છુપાઇને આવતી હોય છે. શુદ્ધ પ્રેમનો અભીપ્સુ નાયક અહીં પ્રેમાભાસી દયાનો ઇન્કાર કરે છે. એ પંક્તિમાં ઉપરાઉપરી ત્રણ વખત મુકાયેલો નકાર નાયકના એ ઇન્કારને તીવ્ર બનાવે છે: "ખરૂં જ કહું" શબ્દો એ તીવ્રતાને બળ આપે છે: સાથે, નાયક અહીં નાયિકા આગળ કરગરતો લાગે છે: અને ભાષા પણ અહીં બોલચાલના સાહજિક લહેજા લગી પહોંચી જાય છે. ચોથી પંક્તિમાં નાયક નાયિકા સમક્ષ પોતાનું "જિગર ખોલિ દેવા" ચાહે છે. હવે તે નાયિકાને કશી વંચના કરવા માગતો નથી. બાજુ પર, એટલે હવે તે પોતાના હૃદયમાં શું છે તેનાં પોતાને મોઢે ઠાલાં બણગાં ફૂંકવાને બદલે પોતાનું હૃદય જ ખુલ્લું કરી દેવા માગે છે જેથી એ અનાવૃત હૃદયની ભીતરમાં સાચેસાચ શું

છે તેનો નાયિકા પોતાની મેળે જ ખ્યાલ કરી લે. એથી એને બીજા પર આંધળો વિશ્વાસ મૂકી ફરી ભરમાવાનું ન રહે ; કે ગયા અનુભવથી દોરવાઇને, હવે કદાચ સાચી હોય તે વાત ઉપર પણ, વહેમ લાવવાપણું ના રહે.

ચોથી પંક્તિ તેની પછીની પંક્તિઓના પ્રસ્તાવરૂપ છે. પાંચમી છઠ્ઠી પંક્તિમાં નાયક નાયિકાનાં ઉછેર, સ્વભાવ, વ્યક્તિત્વની વાત કરે છે ને એ વાતમાં જ તેનો નાયિકા તરફનો પ્રેમ આદર-ભક્તિ લગી પહોંચી જતો દેખાય છે કેમકે કાવ્યારંભે નાયિકાને "પ્રિયે" કહી સંબોધનાર નાયક હવે તેને પોતાની દેવી તરીકે બિરદાવે છે. આ બિરુદની પાત્રતા એ વાતમાં છે કે નાયિકા તેના કુટુંબની વચ્ચે સુ-રક્ષિત રીતે ઊછરતી હતી અને જગતને તેણે જાણ્યું નહોતું. અર્થાત્ એક બાજુ, તેની જિંદગી, તેનાં મનહૃદય, તેનો આત્મા ચારેકોરથી કેવળ પૂર્ણ પ્રેમ ને નિર્વિકલ્પ વિશ્વાસથી જ સજાવી દેવાયાં હતાં અને બીજી બાજુ ; સંસારની કુટિલતાઓ, કઠોરતાઓ, મલિન-તાઓનો તેને લવલેશ અણસાર આવવા પામ્યો નહોતો. આથી તેનું અંતર કોમળ રહ્યું હતું ; તેનું ચારિત્ર્ય નિર્મલ રહ્યું હતું ; તેનું સમગ્ર વ્યક્તિત્વ નિર્મલકોમળ બની રહ્યું હતું. સાતમી અને આઠમી પંક્તિમાં પોતાની વાત કહેવા નાયક મોગરાના દૃષ્ટાંતને પોતાની ઉપર સંક્રાન્ત કરે છે. પહેલી પંક્તિમાં પ્રેમપ્રદર્શનની પ્રક્રિયામાં માત્ર પ્રતિકલ્પરૂપે બનેલો મોગરો અહીં હૃદયનું પ્રતીક બનવા જાય છે. મોગરાનાં જેમ જેટલાં પડ, તેમ નાયકના હૃદયનાં પણ એટલાં પડ. અહીં કવિ મોગરાને નાયકહૃદયનું પૂર્ણ પ્રતીક બનતાં અટકાવે છે ; બંને વચ્ચે

વિરોધ પેદા કરીને : મોગરાનાં પડ શુભ્ર સ્વચ્છ; ત્યારે, હૃદયનાં પડ મ્લાનમલિન ("દલ" અથવા "પાંખડી" અને "પડ" શબ્દોનો અર્થભેદ જોતાં "પાંખડી" કે "દલ"ના બદલે "પડ" શબ્દનો પ્રયોગ અયોગ્ય ને કઠે તેવો લાગે છે.) કાવ્યારંભે પ્રિયતમાની તદ્દન નિકટ પહોંચ્યા પછી, એ નિકટતાને અનપૂર્ણતાની હદે વિકસી જતી અટકાવવાની નાયકની પ્રક્રિયાનું અનુબિંબ અહીં મોગરાની પ્રતિકલ્પ તરીકેની સ્થિતિમાંથી પ્રતીક બનવાની સ્થિતિની લગોલગ પહોંચ્યા પછી પૂર્ણ પ્રતીક બની રહેતાં અટકી જવાની પ્રક્રિયામાં ઝિલાયું છે. અહીં નાયકે નાયિકાને "સખે" શબ્દથી સંબોધી છે. ભલેને ગમે તેટલા કૃપાળુ હોય છતાં ઓઝલમાં રહેતાં દિવ્ય સત્ત્વો કરતાં પ્રત્યક્ષ શ્વસતા માનવમિત્રો જ હૃદયની યંત્રણાઓને ટાણે માણસના આશ્વાસક સહારાઓ બની શકે છે.

ફરીથી નાયક નાયિકા વિષે કહે છે. બહુ બહુ તો તેણે "દુરિત", "અપરાગ", મોહ" જેવા શબ્દો જ સાંભળ્યા હશે; એ શબ્દોથી નિર્દેશાતી કુત્સિતતાઓનાં અનુભવ, જ્ઞાન તો તેને હોય જ નહીં, એટલે તે બિચારી નાયકના હૃદયની મલિનતાઓને શી રીતે જાણી શકે ? એટલી બધી નિર્દોષ નાયિકા આટલા બધા દૂષણ વચ્ચેય નાયકનો હાથ સાહવા સંસારમાં ઊતરી આવી– જેમ સાધુના પરિત્રાણ માટે ને પતિતના ઉદ્ધાર માટે કોઇ દેવ સ્વર્ગમાંથી ભૂલોકમાં ઊતરી આવે, તેમ ! એટલે અહીં ફરી નાયક નાયિકાને "દેવી" કહે છે. પણ આ ઊંચા આસને વિરાજી, પોતાના ચરણકમળની

પૂજા સ્વીકારી, પ્રણતને માથે "તથાસ્તુ"ની મુદ્રામાં હાથ પ્રસારનારી વ્યક્તિ નથી ; એ તો નાયકના હાથમાં હાથ મૂકી, તેના પગલે પગલું પૂરી , તેના જીવનનો સર્વાંગી સહચાર સાધનારી પ્રિયા છે. તેથી નાયક તેને અહીં "પ્રિય" પણ કહે છે. આમ કાવ્યારંભે (પ. ૧) દર્શાવાયેલી "પ્રિયા" પ્રતિની પ્રેમભાવના અને તે પછી (પ. ૬) "દેવી" પ્રતિ દર્શાવાયેલી આદરભક્તિની ભાવના – એ બંને ભાવનાઓનો અહીં સમાહાર (સંયોગ) થાય છે. નાયક પોતાનું પ્રાયશ્ચિત્ત-આત્મશુદ્ધિ-પૂર્ણ કરે તે પહેલાં તેનો હાથ સાહવા ઊતરી આવેલી નાયિકાની એ ઉદારતા, ક્ષમાનો, પોતાની યોગ્યતાની પળ પાકતાં પહેલાં લાભ ઉઠાવવા માગતો નથી. એમ કરવું તે પણ નીચતા કહેવાય. નાયક પૂરી સચ્ચાઇ ને લાયકીથી વર્તવા માગે છે. તેથી તે નાયિકાને જરા ધીરજ રાખવા થોડો વખત ખમી જવા વીનવે છે. (પ. ૧૨માંના શબ્દવિન્યાસ અને છંદોલય વીનવણીના ભાવને પ્રગટ કરે છે.) નાયક એ વખત દરમ્યાન પોતાનું "પોત પ્રગટાવવા" તલસે છે. સ્વભાવનાં દુષ્ટ પાસાંને બતાવવાના અર્થમાં વપરાતો રૂઢિપ્રયોગ("પોત પ્રકાશવું") અહીં સ્વભાવનાં ઉજ્જવલ પાસાંને ખીલવી બતાવવાના અર્થમાં વપરાયો છે, તે અનુચિત છે કદાચ એમ લાગે કે ઊલટા અર્થમાં એ પ્રયોગ કરીને નાયક પોતાની ઠેકડી ઉરાડે છે પણ આસપાસના સંદર્ભમાંનું ભાવવાતાવરણ જોતાં લાગે છે કે નાયક એવી આત્મ-અવમાનનાના, પોતાના તરફ કટાક્ષ કરવાના મિજાજ-mood-માં નથી ; અત્યારે તે એક ઉચ્ચ સંકલ્પને દૃઢપણે લેવા ને પાર પાડી બતાવવાની ગંભીરતામાં છે – મોગરાના એકેએક દલની જેમ

તેને પોતાના હૃદયના એકે એક દલને વિશુદ્ધોજ્જ્વલ બનાવી દેવું છે. એ થાય તે પછી જ તે પરમ કૃતાર્થ ને સંતુષ્ટ બની ઉલ્લાસથી નાયિકાને કહી શકે : "હવે હું તારો છું !" ત્યારે જ તે નાયિકાને પોતાનું સમર્પણ કરવાની પાત્રતા ભોગવીને ધન્ય થઇ શકે. એ બને ત્યારે, થોડીવાર પહેલાં નાયકહૃદયનું પ્રતીક બનતાં રહી ગયેલો મોગરો એ હૃદયનું પૂર્ણ પ્રતીક બની રહે.

આ કાવ્યમાં નાયકની ઉક્તિ દ્વારા નાયિકાનું સ્વભાવલક્ષણ વ્યક્ત થાય છે; નાયકનાં આભિજાત્ય, નમ્રાતિ-નમ્રતા, સન્નિષ્ઠા, સાચા દિલના પશ્ચાત્તાપ ને પ્રાયશ્ચિત્ત પ્રગટ થાય છે. ને આદિથી અંત લગી સળંગસૂત્રરૂપે વ્યાપેલા મોગરાના એક જ પ્રતિકલ્પ પર આખા કાવ્યનું સંવિધાન થયેલું છે.

<u>નાયિકાનું ઉત્તર :</u>

આ સોનેટ આગલા સોનેટના અનુસંધાનમાં છે. કેમકે આગલા સોનેટમાંની નાયકની ઉક્તિનો આમાં નાયિકાએ ઉત્તર વાળ્યો છે. આગલા સોનેટમાં નાયકે નાયિકાને કહ્યું હતું : "તું જગને જાણતી નથી". (અત્યાર લગી નાયિકાએ નાયકને તુંકારીને બેલાવેલો - અહીં "તમે" કહીને બોલાવે છે. આ પણ વ્યંગ લાગે છે. કાવ્યના અંતમાં નાયિકા નાયકને ફરી તુંકારીને બોલાવે છે. કેમકે ત્યાં તેના વ્યંગાદિ ભાવો ગળી જતા લાગે છે.) એ શબ્દોના નાયિકાએ આપેલા ઉત્તરથી આ કાવ્યનો આરંભ થાય છે. નાયિકા કહે છે : "તમે તો

મને ક્યારેય જોવા આવ્યા નથી. તમે શી રીતે કહી શકો કે હું જગતથી અનભિજ્ઞ છું – ભોળી છું ?" નાયક નાયિકાને અત્યાર લગીમાં કંઇકંતો ઓળખતો થયો હોય ; છતાં સ્વસ્થ પરિચયે સામી વ્યક્તિને પૂરી ઓળખી લીધાનો દાવો કોઇથી શી રીતે થઇ શકે ? આવા ગૃહીતનો સહારો લઇને નાયિકા નાયકનું મોં તોડી પાડે છે ; તેણે કરેલી પોતાની અવજ્ઞાનો, જાણે કે, તે આ વ્યંગ ને ઉપાલંભ દ્વારા બદલો લે છે. નાયિકા પોતાની વાતને આગળ ચલાવતાં કહે છે :

અને તરસ તનખ નેહ–અવગાહની આ મિઠી
રહી તલપિ કલ્પના ... ...

પ્રેમની અદમ્ય – આતુર આકાંક્ષાને કવિ અહીં "તરસ" કહે છે. એ તરસના દર્દનાક શોષમાં કવિ અગારનો અસહ્ય ધીકારો (ધગધગાટ) જુએ છે. "તરસ" શબ્દ પછી તરત એના જેવો જ ત્રણ લઘુ વર્ણોવાળો અને એ જ કઠોર વ્યંજન "ત"થી ઊપડતો "તનખ" શબ્દ આપે છે. અહીંની (કઠોર વર્ણાનુપ્રાસના સમાંતર ચડકારવાળી છ લઘુની લગાર) ધ્વનિવિન્યાસ કઠોર યંત્રણામાં પિસાતા સ્ત્રીહૃદયની આકુલવ્યાકુલતાને ઝીલે છે. પહેલી સળંગ લઘુત્રયી (તરસ) પછી આવતો ગુરુ પણ એ (હૃદયવિદારક આઘાત) મર્માઘાતથી તૂટી જાય છે ને બે લઘુમાં (તન) વીખરી જાય છે. અને એ વિખરાટ પછી આવતા લઘુ (ખ) સુધી પથરાઇ જાય છે. "નેહ"નો "ને" વાંચતાં જાણે એ આઘાતપ્રેર્યો ઉછાળો ફરી આવે છે ને પછીનો શબ્દાનુપ્રાસી શબ્દ "અવગાહ" આવતાં જાણે એ ઉછાળાટ ફરી વિખરાઇ જાય છે. નાયિકાને સ્નેહામૃતનો જામ ફક્ત હોઠે જ નથી અરાડવો ;

એનું તો રુંવે રુંવું સ્નેહતરસ્યું ; એ તરસની આગથી દાઝી રહેલું છે ને તેથી એને તો સ્નેહના અમૃતમાં ગળાડૂબ ડૂબી જવું છે. પરંતુ પ્રેમની આવી આવી ઇચ્છાઓ - આશાઓ વાસ્તવમાં સાકાર બનતી હોય તો કેવું સારું ? પણ નિયતિનો ક્રમ છે કે એ બહુધા કલ્પનાનો વિહાર જ બની રહે છે. ને એ કલ્પના તો મનનો વ્યાપાર છે. ને મન નિરંકુશ હોય છે. એટલે વાસ્તવ જેટલું કઠોર કદૂપ ને અણગમતું હોય તેટલી - અરે, તેથી યે અનેકગણી રળિયામણી કોમળ મનમાની સૃષ્ટિને મન કલ્પનામાં પળવાર સહજ રીતે સર્જી દે છે. પણ એ કલ્પના તે કલ્પના છે એમ જ્યારે જણાય ; જ્યારે એ કલ્પિત વિશ્વથી વાસ્તવ વિશ્વ કેવું તો કરોડો જોજન દૂર છે એનું ભાન થાય, ત્યારે હૃદય એની તમામ કલ્પનાઓ સાથે પેલી દૂરતા કરતાં યે અનેકગણું તડપી ઊઠે છે ! અને એવામાં, હૃદયવસ્યો પ્રિયતમ આવીને તે (પ્રિયતમા)નો હાથ ખરેખર પકડે ત્યારે પ્રિયતમા પણ આંખ ચોળીને વકાસી રહે - કે આ સ્વપ્ન તો નથી ને ! પણ એના મનમાં કરાર વળે કે ના, એ સ્વપ્ન નથી : ત્યાં જ એ પ્રિયતમ નઠોર થઇ તેને છોડી જાય તો તેને એમ જ થાય કે એ બધું ખરેખર સ્વપ્ન જ હતું, ત્યારે તેના મનમાં એમ જ થાય કે જેને મેં મારા જીવનું જીવન માન્યો હતો તે મને ખરેખર જીવન આપનાર નહીં હોય ! આ લાગણીમાળા પાછળની નાયિકાની ભાવના ઊંચી છે. કેમકે જેના વડે જ જીવન જીવવા જેવું લાગે ; જેના વિના જીવન જીવતા મોત જેવું લાગે તેને નાયિકા પોતાના જીવનરૂપ (Lover identified with her own life) જ ગણે છે. યદ્વાચક (એક વ્યક્તિનો વાચક) "જૈવાતૃક" શબ્દને ઠાકોરે તેના મૂળ અર્થને અનુસરીને "જીવન આપનાર"ના વિશાળ અર્થમાં પ્રયોજ્યો છે. છતાં "જીવન

હશે ન જૈવાતૃક"- એ વાક્ય દુર્બોધ બની ગયું છે.

આગલા સોનેટમાં નાયકે પોતાને માટે વાપરેલા "દુરીત", "અપરાગ" વગેરે શબ્દોને નાયિકા " **દુરીત** ,"અપરાગ" આદિ નહિ આળ કાને ધરૂ"- એ પંક્તિમાં પોતાની ઉપર મૂકેલાં આળ ગણી લેતી ને તેથી વાંકાબોલી લાગે છે. એ આળને કાને ધરવા એ તૈયાર નથી કેમકે એના કહેવા પ્રમાણે એને એના સતની પ્રતીતિ છે. અહીં તે આત્મશ્લાઘાળુ લાગે છે. સત હોય પણ તેની કંઇ બડાશ ન મરાય. પછી તે નાયકને પડકાર ફેંકે છે કે મારું પારખુ લેવું હોય તો લો, હું શરત મારીને કહેવા તૈયાર છું કે મારા તરફે પાપાચરણનો ભય કદી ઊભો થાય જ નહીં ! આ બધી ખુમારી તે પોતાના "કન્થ"ને બતાવે છે ! "ખરિ જ દેવી ?"માં નાયિકા જાણે કે મરડમાં પૂછતી લાગે છે. "તમે તો મને તમારી દેવી ગણો છોને ?" - અથવા "હું તો તમારી દેવી ખરીને ? તો સ્થાપોને હૃદયમાં ! શું કામ સ્થાપતા નથી ?" અહીં નાયિકા કટાક્ષ કરતી, તકાદો કરતી નાયકને લઇ નાખતી, નાયકને તોડી પાડતી, તોછડી લાગે છે. નાયિકા કહે છે કે જો તમે મને તમારી દેવી ગણતા હો તો તમારા શરીરની વિલાસ-આકૃતિ નિરવશેષપણે-બીજાને ભાગે કંઇ પણ બાકી ન રહે તે રીતે - લેવાનો મારો અધિકાર છે : અને એ તમારે આપવાનો રહેશે. આ દેવી ભોગ માગનારી મેલી દેવીઓ જેવી લાગે છે. નાયિકાના તમામ ઉમદા પ્રેમનું એ પ્રેમના તમામ અધિકારનું પરિણમન એક વિલાસની માગણીમાં આવીને ઊભું રહ્યું ! [થોડીવાર પહેલાં "પાપનું અભય" (વ્યાકરણ દૃષ્ટિએ "પાપનો અભય" અથવા "પાપનું અભયવચન" જોઇએ.) આપનારી નાયિકા અહીં પાપની અર્થચ્છાયા-

વાળા "વિલાસ" શબ્દનો ઉપયોગ કરે છે.] સ્ત્રીનો પોતાના પુરુષના શરીર પર અનન્ય અધિકાર હોય છે. પણ જે એ અધિકારમાં જ સંસારના સમગ્ર રસને સમાપ્ત કરીને રહે ; તેને જ બધી પ્રવૃત્તિઓનું, વિચારોનું કેન્દ્ર બનાવીને રહે ; જે સ્ત્રી પોતાના પતિનો કોઇપણ પરકીયા સાથેનો સાધારણ બોલોચાલો જોઇને ઇર્ષ્યા ને વહેમની આગથી બળી ઊઠે ને આક્રોશી ઊઠીને પતિની હિલચાલ પર હજારો નિયંત્રણો લાદે તે સ્ત્રીની ગત પર આ નાયિકા જાય છે. આ શું એ જ નાયિકા હતી કે જેણે ત્રીજા સોનેટમાં બીછડતા પતિને માટે ભારે કંઠે છતાં ઉદાર હૃદયે ઇશ્વરને અરજ ગુજારી હતી, "એની પ્રતિભાને રાહુથી રક્ષે તેવો, એના આત્મામાં સદૈવ શાંતિલય ને સૌમ્યદ્યુતિ પોષે તેવો કોઇ નારીનો પ્રેમ પણ એને મળી રહેજો ! પછી નાયિકા મહત્ત્વાકાંક્ષાના નિરવધિ વિશ્વના અર્થે નાયકને વ્યોમચારી ગરુડની ઉચિત ઉપમા આપે છે. ને નાયકને કહે છે કે તું જ્યાં જ્યાં જાય ત્યાં ત્યાં તારા ઉડ્ડયનમાં મને - તારા સાથી આત્માને - પણ સાથે કેમ નથી લેતો ? આ વાંચતાં નાયિકાની ભાવના ફરી વિશાળ ને સૂક્ષ્મ હેતુઓવાળી બનતી લાગે છે. દસમી પંક્તિમાંના પ્રશ્નવાક્યમાં આ ભાવનાનું નિદર્શન થાય છે ને તેમાં એ ભાવનાની પરિપૂર્તિ માટેની પ્રાર્થના પણ સમાયેલી છે. પછી નાયિકા કહે છે :

"હું તને પવિત્ર કરું ને તું મારી કલાને ખીલવ". દાંપત્ય-ધર્મના સાચા પાલનમાં પતિપત્નીએ પરસ્પરની ઊણપોને પૂરી એકબીજાના વિકાસમાં સહભાગી ને સહકારી બનવાનું હોય છે. પરંતુ એ વાત અહીં નાયિકા જાણે સોદો કરતી હોય તે રીતે રજૂ થઇ છે. વળી, નાયિકા ખરેખર નાયકને પવિત્ર કરે તેવી

ઉચ્ચશીલા હોય તેમ છતાં તે પોતાને મોંએ પોતાની લાયકાત ગાય તેમાં તેની શોભા શી ?

આ નાયિકા આગલાં સોનેટોમાંની નાયિકા કરતાં જુદી લાગે છે. અગર આ એ જ અભિજાત કુલીન નાયિકા હોય તો તેને આ કાવ્યમાં દર્શાવાયેલું વર્તન છાજતું નથી. છેલ્લાં બે કાવ્યો નાયકે પશ્ચાત્તાપ ને પ્રાયશ્ચિત્ત દ્વારા પ્રેમની જે નિરતિશય નમ્ર સન્નિષ્ઠા દર્શાવી છે તે જોતાં તો નાયિકાએ અત્યારે પહેલાં કરતાં પણ વધારે આભિજાત્ય દર્શાવવું જોઇતું હતું, એ જ તેના અત્યાર સુધીમાં દર્શાવાયેલા વ્યક્તિત્વને યોગ્ય લેખાત. (ઠાકોરે નાયિકાને ભૂલથી બદલી નાખી - ધોબીની દુકાનમાં કદીક કપડાં બદલાઇ જાય તેમ !)

પછી નાયિકા નાયકને કહે છે : "આપણે નવી આશાભરી હસતી સૃષ્ટિ સરજિયે". (સરજિયે - કાઠિયાવાડી પ્રયોગ) ઠાકોર કહે છે તેમ આ સૃષ્ટિ માત્ર બાળકોની સ્થૂલ સૃષ્ટિ જ નથી પણ જીવનનાં બીજાં કામકાજ, પ્રવૃત્તિઓ વગેરેની સૂક્ષ્મ સૃષ્ટિ પણ છે. ઠાકોર પ્રેમ, જીવન, ધર્મકર્તવ્યને અલગ અલગ નહીં પણ એકરૂપ ગણે છે : તેમની એ ભાવનામાં આ દ્વિવિધ સૃષ્ટિના સર્જનની ભાવના સ્ફુરે છે. એ ભાવનાને સોનેટમાં ઉચ્ચારનારી નાયિકાને ઊંચે ચડાવતાં ઠાકોર લખે છે : "નાયિકા જે સહજીવન સહોદ્યમની માગણી કરે છે, તે માટે પોતાની પાત્રતા પણ તે આમ બોલીને દર્શાવે છે. ગુરુ પોતાની મેળે આપતા હોય તે કરતાં વધારે શિષ્ય માગી માગીને મેળવે, ગુરુ કનેથી કઢાવે, એ જ શિષ્યની વિશેષ પાત્રતાનો પુરાવો".

"પ્રેમની ઉષા" પછી બેના સંબધોમાં અત્યાર સુધીમાં જે કંઇ દુ:ખજનક બન્યું હોય તેનું સહેજ પણ પુનરાવર્તન હવે પછીના ભવિષ્યમાં ક્યારેય થવા ન પામે અને એ બંનેના દાંપત્યનો સહધર્મચાર સદૈવ હિતસાધક નીવડી રહે તે માટે નાયિકા નાયક આગળ ઇશ્વરને પ્રાર્થના કરવાનો પ્રસ્તાવ મૂકે છે. આવું સદ્ભાગ્ય પ્રાપ્ત કરવું તે એકલા માણસના હાથની વાત નથી ; તેમાં કોઇ પારમાર્થિક સત્તાની કૃપા પણ જરૂરી છે એવું સ્વાનુભાવે નાયિકાને લાગ્યું હોય તેથી તે સ્ત્રીસહજ ઇશ્વરશ્રધ્ધાથી આવો પ્રસ્તાવ મૂકે છે. પરંતુ એ પ્રસ્તાવ તેણે આદેશરૂપે મૂક્યો નથી પણ વિનયશીલ પૃચ્છાનાં રૂપમાં મૂક્યો છે. એટલું જ નહીં પણ એ પૃચ્છામાં એનો અલ્લડ ઉમંગ (ઉત્સાહ) : ચલ........ બોલ ....લલકારિયે ....) પણ સંભળાય છે.

<u>પ્રાર્થના</u> :

પ્રાર્થનાનો કાવ્યપ્રકાર બહુ જૂનો છે. અને એને પણ પોતાની રૂઢ કાવ્યબાની અને નિશ્ચિત પ્રતિકલ્પો છે. એ કાવ્યપ્રકાર બહુધા ગેય હોય છે. પણ ઠાકોરે અહીં "વિચાર-ધન" કવિતા માટે અનુરોધેલા પૃથ્વી છંદમાં પ્રાર્થના યોજી છે. પ્રાર્થનામાં મુખ્ય બે વલણો હોય છે. વન્દના અને યાચના. નાયિકાએ આગલા સોનેટમાં યોગ્યપણે જ સહપ્રાર્થનાનો પ્રસ્તાવ મૂક્યો. પણ એકલા નાયકને પ્રાર્થના કરવાની જરૂર હોય તેવું કવિને અભિમત હોય તેમ લાગે છે કેમકે "પ્રાર્થના"માં તેમણે એકલા નાયકની જ પ્રાર્થના પ્રયોજી છે. ("મ્હારાં સોનેટ"-૧લી આવૃત્તિ, વિવરણ.)

જે ઇશ્વરની તેને કૃપા જોઇએ છે તેની મહત્તોમહીયાન તરીકેની પરાત્પર મંગલમયી શક્તિમાં પહેલાં તો તેને શ્રધ્ધા પ્રગટવી જોઇએ ને તે સર્વોચ્ચ સત્તાને ઘટિત માન પણ દેવાવું જોઇએ. એટલે આરંભમાં તે પ્રભુને ચરણે માથું ઝુકાવીને એ શ્રધ્ધાપૂર્વકનું માન વ્યક્ત કરે છે. પણ માણસ એકવાર પોતે સ્વીકારેલા વલણને હંમેશા વળગી જ રહે છે એમ નથી પણ બનતું એ વાસ્તવને નાયક સ્વાનુભવથી ઓળખે છે. તેથી મહત્તમની સમક્ષ પ્રગટેલી તેની નમ્રતમતા સદૈવ જળવાઇ રહે તેવું સંકલ્પબળ નાયકે પ્રભુ પાસે પહેલેથી જ પ્રાર્થી લેવું રહ્યું – તેથી તે "વિશુધ્ધ મતિ આપજે" એમ નહીં પણ "વિશુધ્ધ મતિ રાખજે" એમ ઇશ્વરને કહે છે. હાથીના પગલા જેવી એટલી એક વસ્તુ પણ સિધ્ધ થાય તો બીજું બધું જ તેને પગલે પગલે આવી મળે એનો નાયકને વિશ્વાસ છે તેથી તે કહે છે: "સકલ અન્ય એમાં લહું."

નાયક પોતાને શિશુના જેવો ગણાવે છે. શિશુ અબુધ હોય છે, નિર્દોષ હોય છે અને તેની ઇચ્છિતની યાચનામાં આગ્રહીપણું હોય છે. નાયક પણ પોતાને અબુધ ગણતો લાગે છે, પ્રાયશ્ચિત્તથી તે ય કંઇક દોષરહિત બનેલ છે અને પ્રભુ પાસે તે પણ પોતાની સદ્યાચના પરત્વે આગ્રહી બને તો તે સમુચિત જ લેખાય. પોતાની – એક શિશુની ને તેય પાછી ખરા હૃદયની – ઇચ્છાને માટે તેણે હીનપ્રકારની, લોભી વૃત્તિવાળી ઇચ્છાના અર્થનો "લાલસા" શબ્દ વાપર્યો છે, તે અયોગ્ય છે. મનમાં એક બાજુ સદ્‌ની અભીપ્સા છે. તો બીજી બાજુ અસદ્‌ની

હસ્તી પણ છે. ચોથી પંક્તિમાં "અને વળિ......"થી નાયક એની વાત પ્રતિકલ્પાત્મક રૂપે આરંભે છે. તે પોતાના મનને - યા ઠાકોર કહે છે તેમ, પોતાના જીવનને (મ્હારાં સોનેટ - ત્રુલી આવૃત્તિ, વિવરણ) સરિતા કહે છે. મનની દૃષ્ટિએ જોતાં વિચાર વગેરેને અને જીવનની દૃષ્ટિએ જોતાં પ્રસંગ વગેરેને તે એ નદીના તરંગરૂપે કહે છે. એ તરંગોમાં વમળોનો ધુમરાટ હોય છે. એ ધુમરાતા વમળોવાળા તરંગોમાંથી ફીણ જન્મે છે; તરંગોની સાથે એ ફીણ કિનારે પણ આવે છે. સાથે મેલ અને કીડાને પણ એ (પ્રવાહમાં ને કિનારા પર) ફેલાવે છે. તરંગો સાથે પહેલાં વમળો, પછી ફીણ પછી મેલ ને છેવટે કીડા : એવો જે climatic ક્રમ અહીં ગોઠવ્યો છે એવો તે ક્રમ કાવ્યમાં નિયોજયો નથી. તેથી કાવ્યમાં અર્થની એવી વ્યવસ્થિત climax લાવવાનું કવિ ગુમાવી બેઠા છે. તેમ છતાં "અરે" શબ્દ વડે કવિ અર્થની કંઇક વિરોધાત્મક પરાકાષ્ઠા સાધે છે ખરા. (મેલ, ફીણ, વમળો - અરે, કીટકો = મેલ, ફીણ, વમળો તો શું - કીટકો પણ ખરા. જેમકે, તે દુકાળમાં ઢોર- અરે, માણસો પણ - મરી ગયાં. અહીં પૂર્વભાગ ને ઉત્તરભાગ વચ્ચે વિરોધ યોજાય છે. ને પૂર્વભાગ કરતાં ઉત્તરભાગમાં અર્થ વધુ તીવ્ર કે ઉત્કટ બને છે.) મેલ,કીડા વગેરેથી યુક્ત એવા નદીતરંગોને "લસે" છે એમ કહી શકાય ? "લસવા"માં જે સુંદર મધુર ગતિલાલિત્યનો અર્થ છે તેનો મેલ, ફીણ, વમળો, કીડા સાથે શી રીતે મેળ બેસે ? મેલ, ફીણ, વમળો અને કીડા "લસે" છે એમ કહેવાય ? કીડા તો ખદબદે, વમળો તો ધુમરાય .... એ તરંગો શમી જાય છે ત્યારે પણ છેવટે એ પાછળ "છાર"

તો મૂકતા જ જાય છે એમ નાયક ઉમેરે છે.

જટિલ પરિસ્થિતિઓના વાવંટોળમાં અટવાઇ જવું (વમળ), એથી થાકી જવું - હાંફી જવું (ફીણ), વિકારોના - દૂષિતોના ભોગ બનવું (મેલ), વાસનાઓ, દુર્વૃત્તિઓ, દુર્વ્યવહારોથી ખદબદી ઊઠવું (કીડા) વગેરે અર્થોને કવિ આ અલંકારમાળ દ્વારા સૂચવતા લાગે છે. સદ્‌ને ઝંખતા કવિનો આ બધા અસદ્‌ની ભીંસમાંથી ઊઠતો મુંઝારો, અકળામણ (કશી સૂઝ ન પડે - કંટાળો - નિજાનુકંપા) સાતમી પંક્તિમાં સહેજ અરેકાર સાથે ને ભગવાનની સંબોધનાત્મક યાદ સાથે નીકળી પડતા ઉદ્‌ગારરૂપે વ્યક્ત થાય છે. (અરે સરિત માહરા જિવનની ! અરેરે, પ્રભો !)

ઇશ્વરની કૃપા વાંછતાં પહેલાં પોતાના પાપનો - અપરાધનો એકરાર માણસે કરવો જોઇએ. પણ એવો એકરાર કરતાં પહેલાં પોતાનાં બધાં કૃત્યો - વલણોમાંનાં કયાં કયાં પાપરૂપ કહેવાય ને કયાં કયાં પાપરહિત કહેવાય તેનો સ્પષ્ટ વિવેક માણસને હોવો જરૂરી છે. એ વિવેક માટે પાપ-અપાપનું તત્ત્વસ્વરૂપ માણસે સમજવું જોઇએ : પોતાનાં અમુક કૃત્યોમાં એવું શું શું છે કે જેને લીધે તે પાપરૂપ ગણાય તે તેણે સમજવું જોઇએ. પણ, એ જ વખતે, એ માણસ ઘણીવાર પાપની ભીરુતાથી ત્રસ્તાકુલ ચિત્તવાળો બની જાય છે. અને એવા ચિત્તથી તે પાપાપાપનો તટસ્થ નિર્ણય શી રીતે લઇ શકે ? એટલે ભગવાન સમક્ષ એકરાર કરતી વખતે માણસ એ વાત પણ ભગવાનને જ પૂછવા મંડી પડે કે "તું સર્વજ્ઞ છે, હું અજ્ઞ છું; તું બુધ્ધ છે હું અબુધ છું :

તું જ મને કહે કે મારાં શાં પાપ છે ? અને એ પાપ તે પાપરૂપ શેને લીધે છે !" અહીં નાયક પોતાનાં પાપને તો જાણે છે પણ એ પાપનાં મૂળ વગેરેને તે જાણી શકતો નથી. એથી એ પણ પ્રશ્નો પૂછી ઊઠે છે. (પં. ૮–૧૧) આગલા ફકરામાં જણાવેલો તેનો મુંઝારો અહીં પ્રશ્નો દ્વારા આગળ વધે છે. શું હશે ? – આ હશે ? – તે હશે ? – એવા સંકલ્પવિકલ્પો તેના મનની સંદેહાવસ્થાને, એ સંદેહાવસ્થા દ્વારા તેની **અસ્વસ્થતાને, એ** અસ્વસ્થતામાં પ્રતીકાયેલી ભાવિ અનિશ્ચિતતાને અને એ અનિ-શ્ચિતતાના ઇષત્ ખ્યાલે સંભવિત બનનારાં માનસિક ગૂંગળામણ – બેબાકળાપણાને સૂચવે છે – માત્ર સૂચવે જ છે, કેમકે આવી સૂચન-સમૃદ્ધિની છેલ્લામાં છેલ્લી શક્યતાને પૂરેપૂરી તાગી રહે ; એવી ભાવસમૃદ્ધિ એની પરાકાષ્ઠાએ વ્યંજિત થઇ રહે એવી અંતિમ કક્ષા સુધીની અભિવ્યક્તિ આ પંક્તિઓમાં વિકસી નથી. આ પંક્તિઓમાં આવતાં પવન, ઉદધિ તથા તિમિરગહ્વર અને એમાંથી ધસતાં મળ, જંતુ અને વમળો – એ પ્રતીકોનાં બૌદ્ધિક અર્થસમીકરણો (અનુક્રમે: વ્યક્તિ આસપાસની પરિસ્થિતિ, વિરાટ, માનવીમાં પડેલો નિમ્ન કોટિના જીવોનો ફુવારસો) ઠાકોરે ટિપ્પણમાં માંડી આપ્યાં છે : એ અર્થઘટનો વાચકને માટે સ્વયમેવ સહજોપલભ્ય નથી બનતાં. પં. ૧૦–૧૧માંનો ધ્વનિ-વિન્યાસ એકંદરે ભાવપ્રતિબિંબક છે. ("દિસે નહિ દિસે", "ધસે વળિ ધસે"માંનાં શબ્દાવર્તનો, "અગર્ તિમિર ગહ્વરો અન્-તરે"માં "ર"નાં આવર્તનો તેમ જ ખોડા વ્યંજનોના થડકાર, "મળ જંતુ વમળો"માંના વર્ણગુચ્છાવર્તનો, "તિમિર" જેવી લઘુત્રયીની શીઘ્રગતિ: જલવ્હેણનાં ગતિ; ઘુમરાટ, ઉત્થાન,

પછડાટની પરંપરાનાં સૂચક છે.)

સંસારજીવનમાં એવાંયે કંઇક પાપતત્ત્વો હોય છે કે જેમને જોવા – પારખવા – કાઢવાનું કામ માનુષી શક્તિની બહારનું હોય છે. એટલે એમાં એક ઇશ્વરની પ્રેરણા – કૃપા સિવાય બીજા કશાની કારી લાગે તેમ નથી હોતું. એટલે નાયક, છેલ્લે, એવાં પાપો તેમ જ બીજાં કેટલાંક જૂના વખતનાં ને તેથી તેના હ્રદય સાથે જડાઇ ગયેલાં પાપોથી મુક્તિ આપવાનું ને પોતાના જીવનનો, જીવનની સદ્બાજુનો જયવારો આપવાનું પ્રભુને પ્રાર્થે છે. જેને પ્રાર્થીએ એને પૂજા ઘટે છે. ઇશ્વરની પૂજામાં આપણે જે કંઇ ધરાવીએ તે ઇશ્વરનું જ આપણને આપેલું હોય છે. તો નાયકને ઇશ્વરે આપેલી એવી કયી ઉત્તમ ચીજ છે કે જેનું ઇશ્વરને ચરણે સામું અધ્યાર્પણ કરીને નાયક કૃતાર્થ થઇ શકે ? એ છે નાયકનું પોતાનું ઇશ્વરને હાથે નિષ્પાપ ને વિશુદ્ધ બનેલું જીવન. નાયકની જીવનસરિતાના પ્રવાહમાં ઊંચે ઊછળતો એકએક તરંગ પ્રભુને અર્ઘ્ય આપવા ઊંચો થયેલો એકએક હાથ છે. એ નદીના આખાયે પ્રવાહમાં ને આખાયે પટમાં એવા હજારો હાથ નિરંતર ઊઠ્યા જ કરે છે ને ઊઠી ઊઠીને નિરંતર અર્ઘ્ય આપ્યા જ કરે છે ! સોનેટના અંતમાં નાયક આ વાત કરે છે. પરંતુ અહીં કહ્યું છે તેવું ચિત્ર કવિ ત્યાં જન્માવી શકે છે ખરા ? ના. સંકટમાં સપડાવાથી બ્હાવરો બની ગયેલો માણસ મદદ માટે જેમ કરગરી પડે તેમ નાયક તેરમી પંક્તિમાં (બચાવ ! જય આપ ! : બોલી ઊઠે છે. એ પંક્તિમાં "પોતાની મેળે"ના અર્થ માટે જોડી કાઢેલો "પોતાપણે" શબ્દ કઠે છે. આગલાં કાવ્યોમાં કવિએ આકાશના પ્રતીકને ઉપયોજ્યું છે. અહીં કવિ લગભગ આખા કાવ્યમાં સરિતાના પ્રતીકને ઉપયોજે છે.

પ્રેમનો પ્રાત:કાળ-૧

આ કાવ્ય કવિતા કરતાં નિબંધ જેવું વધારે છે. એમાં ભાવનાઓને ભાવના તરીકે બોલી જવાનો જે રસ દેખાય છે તેવો તેમાંથી કવિતા નિષ્પન્ન કરવાનો રસ દેખાતો નથી. અને જ્યાં images નો ઉપયોગ થતો લાગે છે (પૃ:૭-૯, ૧૩-૧૪) ત્યાં પણ કવિ આપણને ભાવનાના ઉચ્ચારણમાંથી કવિતામાં લઇ જતા નથી લાગતા પણ ત્યાં આભાસી કવિતા-માંથી ભાવનાનું ઉચ્ચારણ જ ઠેકો કાઢીને બહાર નીકળી આવતું દેખાય છે.

આગલા સોનેટમાંની નાયકની પ્રાર્થના અહીં બન્નેના પ્રણયજીવન વિષે ફળતી લાગે છે. જ્ઞાની લોકો ભિન્નભિન્ન મનુષ્યોના આત્માઓને ભિન્નભિન્ન કહે છે; પરંતુ ફક્ત "પરમ પદમાં" તેઓ તેમને એકરૂપ ગણે છે, નાયકના "સૌંદર્યપ્રણયિદૃગ"ને એમનું એ મતવ્ય સાચું લાગતું નથી. નાયક ઉમેરે છે કે એ સાચું હોય છતાં એવું લવનારાઓ "જડ જન"જ હશે. એટલે નાયક પ્રેમની ફિલસૂફીને વ્યક્ત કરનારી પરંપરાગત ગાણિતિક ભાષાનો કઢંગો ઉપયોગ પોતીકી પ્રેમની લાગણીને કવિતામાં નિરૂપવા માટે કરે છે: પ્રિય-પ્રિયાનાં દેહ, હૃદય મન આત્મા અર્ધાંઅર્ધાં હોય છે - તે પરસ્પર સંયોજાઇને એક બને છે.

નાયક નાયિકાને કહે છે: "ત્હારા અને મ્હારા ઉડણપથ અદ્વૈતરતિના" છે. (નાયિકાએ નાયક પાસે "નાયિકાનું ઉત્તર"માં માગ્યું હતું: "અને ગરુડ તૂ ઉંચે નભ ચડંત જ્યાં જ્યાં વહે, લિયે ઉડયને ન કેમ નિજ સાથિ આત્મા સહે?" નાયક

જાણે એનો અહીં ઉત્તર વાળતો લાગે છે.) પ્રેમના સ્વયંભૂ પ્રગટ થયેલા અગ્નિમાં નાયક પોતાનાં ને નાયિકાનાં "તનમન-ઉરાત્માધિ"ને "દ્રવકરિ મિલાવી જ તપતાં પુરાં લગ્ને સાધી વિમલ રતિઐક્યે" વિહરવાનો સંકલ્પ કરે છે. નાયક – નાયિકાના યુગ્મમાં (હૃદયમાં) એ અગ્નિને "એકલશિખ" પ્રગટ થતો કલ્પ્યો છે. અને એ અગ્નિમાં નાયકનાયિકાએ પોતાનાં અંગો ધરવાનાં છે. નાયકનાયિકામાંથી પ્રગટ થતા અગ્નિમાં નાયકનાયિકાએ જ હોમાવાનું ! વેદીમાંથી પ્રગટતા અગ્નિમાં વેદીએ જ હોમાવાનું ! પાત્રમાં ભરેલા જલમાં એ જ પાત્રે ડૂબવાનું ! લેખક કોઇ વિચિત્ર ચિત્ર દોરી રહ્યા છે ! આ કોઇ અવળવાણીની કવિતા નથી કે જેમાં એવી વિચિત્રતા ગુણ બને. કવિએ "એકશિખ"ને બદલે "એકલશિખ" (જુદા ને અનુદ્દિષ્ટ અર્થનો) શબ્દ યોજ્યો છે. "દ્રવ કરિ મિલાવી જ તપતાં"માં પણ ક્રિયાપદોનો ક્રમ ક્રિયાક્રમાનુસારી નથી. પહેલાં તપવાનું, પછી દ્રવવાનું ને પછી એકરસ બનવા (મળવા)નું આવે.

ઉભયના સંયોજનના એવા સંકલ્પ પછીનો નાયકનો બીજો સંકલ્પ "પામરસુખો"માં રાચનાર "નરપશુ"ઓની "કાયાપ્રીતી" ત્યજીને "અમર રસમોજે" ઊછળવાનું મળે તેવી "આત્માપ્રીતી" સર્જવાનો છે.

પ્રથમ મિલને પ્રેમની ઉષા ઊગી હતી ; લગ્નપ્રસંગે (પૃ: ૧૦) પ્રેમનો પ્રાત:કાલ થતો નાયકે વર્ણવ્યો છે. ઉષાના સમયે સૂર્ય હજી ક્ષિતિજના ગર્ભમાં હોય છે ; પ્રાત:કાલે સૂર્ય ક્ષિતિજની ઉપર પૂરો ઊગી આવે છે. પ્રેમની ભાવનાનો વિકાસ કવિએ સૂર્યોદયની

વિકાસમાન પ્રક્રિયા વડે દર્શાવ્યો છે. પ્રથમ મિલનથી અત્યાર-સુધીમાં નાયકના વિકાસે જે વ્યામોહ, વિષાદ વગેરે સહન કર્યું તે હવે સંપૂર્ણતઃ ટળી ગયું છે એટલે "નિશાંધારાં નાઠાં" એમ નાયક કહે છે. અહીં એક અનુસ્વારના ઝટકા પછી એકાંતરે બે કોમળ અનુસ્વારો આણીને તથા સાથે લગાતાર પાંચ "આ" સ્વર મૂકીને ઠાકોરે ટોળાંની વેરવિખેર નાસી જવાની ક્રિયાનો ભાસ આણ્યો છે. મંદ મંદ અનિલની લહર પર લહર આવે તેમ હૃદયમાં આનંદની લહર પર લહર આવે અને પવનની જેમ તે પણ મધુર કોમળ લાગે તેટલું જ નહીં પણ પવનની જેમ તે પણ વ્યક્ત (સ્પર્શથી પવન અનુભવગોચર બને તેમ આનંદ પણ અનુભવ-ગોચર) છતાં અવ્યક્ત (અદૃશ્ય, અમૂર્ત, અગ્રાહ્ય) હોય છે. એટલે કવિ પવનના સ્પર્શાનુભવ વડે પ્રેમના પ્રાતઃકાળના ધન્ય આનંદાનુભવને છેલ્લી પંક્તિમાં વર્ણવે છે. નાયકે સાધેલી ભાવનાની ઉદાત્તતાને કવિ "દિવ્ય" શબ્દે નિર્દેશે છે: કદાચ, આગલા સોનેટમાં કરેલી પ્રભુપ્રાર્થનાથી દૈવી બક્ષીસરૂપે એ ઉદાત્તતા ફળી છે એવું બતાવવા પણ કવિએ "દિવ્ય" શબ્દ વાપર્યો હોય.

પ્રેમનો પ્રાતઃકાળ-૨

આગલા કાવ્યમાંનો નાયકનો નાયિકાનો કેવળ તેમના પૂરતો સીમિત રહેલો અભેદનો ભાવ આ કાવ્યમાં વિસ્તરીને જગત-સમસ્તને આશ્લેષનારો બને છે. અભેદની એ વિકસેલી દૃષ્ટિએ નાયક પોતા (પોતે અને નાયિકા)નાં જેવાં બીજાં અનેકાનેક પ્રણયરત યુગલોને જુએ છે; ગ્રહો અને દેવોને પણ એ વિરાટ પ્રણયરાસમાં નૃત્યમાણ થયેલા જુએ છે: એ તમામના સહિયારા પ્રણયરાસમાં "મળિ ભળિ......ગળી" જવાની ભાવના નાયક નાયિકા સમક્ષ રજૂ કરે છે.

આગલા સોનેટમાંની ભાવનાનું અહીં પહેલી બે પંક્તિઓમાં પુનરુચ્ચારણ થયું છે. બીજી પંક્તિમાંની "ઉરાત્મ"ની સંધિ અવ્યાકરણી છે. "નભસે"નો પ્રયોગ અગુજરાતી છે. એ પંક્તિમાં એકવાર નાયક "શમ્યા રાત્રીમોહો" એમ કહે છે. પછી ત્રીજી-ચોથી પંક્તિમાં કહે છે: "આપણે હું-તું, તારું-મારું કરીને જે મોજ કરતાં હતાં તે એક પ્રકારનો અંધકાર જ હતો: અને હજી એનાં મોજાં ખૂટ્યાં નથી." આમ એક પંક્તિમાં અંધકારના શમી જવાની ને બીજી પંક્તિમાં અંધકારના ચાલુ રહેવાની જે વાત નાયક કરે છે તેમાં કાવ્યવસ્તુ વિસંગત અકોઠાવાળું પ્રતીત થાય છે.

"પ્રાર્થના"માં ઠાકોરે માણસના મનોવ્યાપારને અને જીવનને સરિતાનું રૂપક આપ્યું છે. એ રૂપકનો પ્રકારાંતરે ઉપયોગ કરીને ઠાકોર અહીં બીજાં યુગલોનાં પ્રણયજીવનને પણ વહેણો કહે છે. એ વહેણોમાં વહનારાંઓ "નિજ મલ પ્રજાળી શુચિ" થતાં ઠાકોરે કહ્યાં છે. અહીં ઠાકોર જેમને પ્રવાહમાં વહેતાં કે પ્રવાહ-રૂપ થયેલાં કહે છે તેમને જ તે, તે જ વખતે, પ્રજળતાં પણ કહે છે. કાં પ્રવાહમાં વહેતાંવહેતાં ધોવાઇને શુધ્ધ થવાય અથવા સોનાની જેમ આગમાં તપીને શુધ્ધ થવાય. તપવા-ધોવાવાની ક્રિયાઓ mutually exclusive અન્યોન્યનિષેધક છે. પ્રવાહ અને પ્રજ્જ્વલનનાં પરસ્પર વિસંવાદી, unintegrated imagesનો એક જ પદાર્થ માટે એક સાથે ઉપયોગ કરીને ઠાકોરે એ બે images વચ્ચે ગોટાળો કરી નાખ્યો છે.

આગળ ચાલતાં ઠાકોર લખે છે: "એ યુગ્મગણથી ફૂટી વ્હેતાં જો આ પ્રણયઝરણાં . . . " આ પંક્તિમાંના ચિત્રને આગળ ઉપર નિર્દેશેલા પ્રવાહના imageના અનુસંધાનમાં જુઓ. અન્ય

યુગલોનાં પ્રણયજીવનને ઠાકોરે એકવાર પ્રવાહનું નામ આપ્યું અને હવે એ પ્રણયીજોડાંમાંથી બીજાં અનેક પ્રણયઝરણાં ફૂટતાં ને દિશદિશાએ વહેતાં થતાં હોવાનું ઠાકોર કહે છે. પર્વતમાંથી નીકળતાં અનેક ઝરણાં આવીને સરિતાના મુખ્ય પ્રવાહમાં સમાય તેને બદલે સરિતાના મુખ્ય પ્રવાહમાંથી અનેક ફાંટા ચોફેર ફેલાતા થતા હોવાનું ચિત્ર ઠાકોર દોરે છે. (આવી વિસંવાદિતા કે વિસંગતિઓ અન્યત્ર પણ જોવા મળે છે. "નિદ્રાને વિનવણાં"-માં કવિ નિદ્રાને વીનવે છે: "અરે ત્હારા કૂણા કમલયુગલે ભીડ મુજને". અહીં કમલ એટલે શું સમજવું ? નયનકમલ, કરકમલ, ચરણકમલ, સ્તનકમલ ... ... કયાં કમલ ? શબ્દમાંથી અર્થ આપોઆપ નિશ્ચિત થઇને આવતો નથી એટલે ઠાકોર ટિપ્પણમાં એનો અર્થ ફરમાવે છે – "કરકમલની જોડ". એ માની લઇએ ; પણ નિદ્રામાં માણસ, આલિંગનમાં સંકોડાતો હોય છે તેમ, સંકોડાય કે ઢીલાશથી ફેલાય ? "સોનેટપ્રશસ્તિ" (પૃ. ૧૨) માં કાવ્યના સર્જનવ્યાપારને મૂર્ત બનાવવા એકસાથે પ્રયોજેલા જલસિંચન અને ઈંધનના પ્રતિકલ્પો પણ અન્યોન્ય વિરોધી છે. ફૂલને ઊગવા જેમ જલસિંચનની જરૂર પડે તેમ સૂર્યપ્રકાશની પણ જરૂર પડે. એ સૂર્યપ્રકાશના અર્થમાં ઠાકોરે "અભીમેન્ધને" શબ્દ વાપર્યો હોય, તોપણ "પ્રકાશ"ના અર્થમાં "ઇન્ધન" શબ્દ વાપરવો બરાબર નથી. "જર્જરિત દેહને"માં ઠાકોરે "અક્રિયતોદધિ" શબ્દ પ્રયોજ્યો છે. મૃત્યુ પછીની જીવનહીનતા અક્રિયતાના વિસ્તારની અનંતતા કે અતિવિપુલતા દર્શાવવા ઠાકોરે "અક્રિયતાને "ઉદધિ"નું રૂપક આપ્યું હોય ; પણ "ઉદધિ"માં પ્રચંડ લોઢ ઉછળતા હોય છે ; એવા ગતિશીલ ઉદધિનું રૂપક "અક્રિયતા"ને આપી શકાય ખરું ?)[૨૨]

"પ્રેમનો પ્રાત:કાળ"નાં બંને સોનેટોમાં એકલા નાયકનો મનોવ્યાપાર કે ભાવનાવિકાસ દર્શાવાયો છે; નાયિકા માત્ર મૂકશ્રોતા બનીને ઊભી રહેલી લાગે છે; અભેદના અનુભવમાં રમમાણ થતાં દંપતિનો ભાવનાવિકાસ ઉભયપક્ષે સમાંતરપણે થતો હોય તો જ સાર્થક કહેવાય. નહીં તો એકનો વિકાસ થતો લાગે ને બીજાનો વિકાસ થતો રહી જતો લાગે તો બંને વચ્ચે અસમતા જ અવશિષ્ટ રહે, ને ત્યાં, બંને પાત્રો વચ્ચે અભેદભાવ પ્રસ્થાપિત થતો હોવાની વાત ઠેકડીને પાત્ર જ બની રહે. વળી, નાયક જે ભાવનાની વાત કરે છે તે ભાવનાના કેવળ વાચિક ઉચ્ચારણની કક્ષાએ જ હજી રહી જાય છે. જ્યારે પાત્રના ચારિત્ર્યમાં ને અનુસ્યૂત થઇ જાય, તેના જીવનવર્તનના હર પેહલૂમાં જ્યારે તે પ્રતિબિંબિત થવા માંડે ત્યારે જ તે ભાવનાની ખરી પ્રતિષ્ઠા થઇ કહેવાય. અહીં દર્શાવેલી ભાવનાની એવી પ્રતિષ્ઠા થઇ છે કે નહીં તે હવે પછીનાં સોનેટોમાંના નાયકનાયિકાના આચારવિચાર, પ્રસંગો પરથી નક્કી થઇ શકે.

કવિએ નવોદિત પ્રેમને પ્રાત:કાલનું કેવળ સપાટિયા રૂપક આપ્યું છે. પ્રેમના અભિનવ ઉદયને ટાણે બંને પ્રેમપાત્રોનાં મન, હૃદય તેમ જ બાહ્ય પરિવેશમાં જે વાતાવરણ ઉદ્દભવ્યું હોય છે તેને પ્રાત:કાલના ખુશનુમા વાતાવરણની ભાષામાં સાધંત રજૂ કર્યું હોય તો પ્રાત:કાલનું રૂપક પૂર્ણપણે યથાર્થ લેખાય. માનવ-માનવ વચ્ચે વરતાતાં અપરિમેય અંતરનું ચિત્ર કોઇ કવિ રાતના પ્રતિકલ્પ વડે ખેંચવા માગતો હોય તો તે કહી શકે: દિવસે સાંકડા લાગતા – તલપૂર પણ જગ્યા વગરના લાગતા – રસ્તાઓ

રાતની નિર્જનતામાં પહોળા થઇને પડ્યાં છે : મકાન મકાન વચ્ચેનાં અંતરો પણ દિવસ કરતાં વધારે પહોળાં થઇ ગયેલાં લાગે છે : બધું જડ, નિર્જીવ, ભેંકાર લાગે છે વગેરે વગેરે ... ... અહીં કહી શકાય કે કવિ રાતના પ્રતિકલ્પ વડે જ માનવમાનવનાં ટાપુરૂપ , અન્યોન્ય હતસંબંધ બની ગયેલાં અસ્તિત્વની વાત કરે છે. આ દૃષ્ટિએ જોઇએ તો કહેવાય કે ઠાકોરે અહીં પ્રાત:કાલના રૂપકની અભિવ્યંજકતાને કે અર્થશક્યતાઓને સંપૂર્ણપણે કામે લગાડવાનો ઇષત્‌પ્રયત્ન પણ કર્યો નથી. વળી, ઠાકોરે જે પ્રયત્ન કર્યો છે તે પણ બેહૂદો બની જાય છે તેની આપણે આ પહેલાં નોંધ લીધી છે. એ નોંધમાં છેવટે એક વધારે દાખલો ઉમેરી લઉં કે ઠાકોર આ કાવ્યમાં "પ્રેમના દિવસ"ના પ્રાત:કાલની વાત કરે છે અને નાયકને તેઓ એ પ્રાત:કાલીન આકાશમાં ગ્રહોનો રાસ જોતો બતાવે છે : દિવસે આકાશમાં ગ્રહો દેખાય ખરા ?

વધામણી :

છેલ્લાં કેટલાંક સોનેટોમાં વિષયઆલેખનની જે સળંગસૂત્રતા દેખાય છે તે "પ્રેમનો પ્રાત:કાળ" અને "વધામણી"ની વચ્ચે સચવાઇ નથી. નાયકથી છૂટી પડેલી નાયિકા માતૃપદ પામીને પોતાના પ્રિયતમને એક પત્ર લખે છે. એ પત્રમાં છલકાતા નાયિકાના મનોભાવો આ સોનેટનો વિષય બને છે. આગલા સોનેટમાંનો વિષય આપણે ઉપર જોઇ ગયા છીએ એટલે આ બંને સોનેટ વચ્ચેનું અંતર એની મેળે જ કળાઇ જાય તેમ છે.

આગલા સોનેટમાં સૃષ્ટિની અદ્વૈતમયતાની જે ભાવના નાયકના મનમાં જાગી હતી તેવી ભાવના અહીં નાયિકામાં

જાગેલી દેખાતી નથી. આદર્શોમાં રાચવાને બદલે તેનું માનસ પોતીકા સંસારજીવનની માધુરીમાં રાચે છે: તમામ સાંકડા સીમાડાઓને ઉલ્લંઘીને વિશ્વમય જીવન જીવવાને બદલે તે કુટુંબની ચાર દિવાલોમાંના સુખમાં જ પોતાની ભાવનાની ઇતિ સમજે છે. લાંબા વિયોગને કારણે તેના મનમાં પ્રિયતમને મળવાની ઝંખના ઉત્કટપણે જાગી છે; કાવ્યને આરંભે આવતા "વ્હાલા મ્હારા" સંબોધનમાં એ ઉત્કટતા પ્રગટ થાય છે; પત્નીની પતિ તરફની એ અધીર મમતાનો આવેગ માત્ર "વ્હાલા" સંબોધનમાં નહીં સમાતાં "હાલા મ્હારા" સંબોધનમાં ઉછળી આવે છે. પોતાની ઝંખનાથી નાયિકા નાયક તરફના પોતાના પ્રેમને જાણે છે પરંતુ વિયોગાવસ્થામાં પણ નાયકનો પ્રેમ હજી એટલો ને એવો રહ્યો છે કે કેમ તે જાણવા તે સ્ત્રી-સહજભાવે ઉત્સુક બને છે તેથી તે તેના પ્રેમની "પ્રતીતી" માગે છે; અને એ "પ્રતીતી" "પરિચિત" અને "ચિત્તહારી" હોય તેવું તે ઇચ્છે છે. ત્રીજી પંક્તિથી કવિ નાયિકાના પ્રસવકાળનું રૂપકાત્મક રીતે વર્ણન કરે છે. નાયિકા જાણે કે "દૈવાધીન રીતે કોઇ ઊંડા પાણીમાં ખેંચાઇ ગઇ હતી (મૃત્યુ લગી પહોંચી ગઇ હતી) તે ફરીથી મોજાંઓને ઠેલે (કુદરતની જ ગતિવિધિથી) ઠેલાઇને સહજ રીતે તટ પર પાછી આવી ગઇ: (જીવી ગઇ હતી) અને આવ્યા પછી પણ તે કળી ન શકી કે તે ત્યાં ક્યાં ગઇ હતી અને શી રીતે પાછી આવી. પ્રસવનો અનુભવ નાયિકા માટે એક ઘાત સમાન, વિવશ, અભાન, અકલિત, અનુભવ બની ગયો હતો. અહીં પણ ઠાકોર પાણીના પોતાના રૂઢ પ્રતિકલ્પનો ઉપયોગ કરે છે. એ અનુભવમાં પોતાનો જીવ ન ગયો તે માટે

નાયિકા પ્રભુનો પ્હાડ નાયકને પોતાની વાત કરતાં કરતાં વચ્ચે સ્ત્રીના વર્તનને માટે સાહજિક લેખાય તે રીતે – માની લે છે.

પ્રથમ પ્રસવની પહેલાંના અને પછીના સ્ત્રીના મનમાળખામાં કદાચ ઘણુંક અંતર પડી જતું હશે. પહેલાં તે કેવળ તેના પ્રિયતમની પ્રિયતમા હોય છે અને પછી તે એક બાળકની માતા પણ બને છે. પતિ તરફનાં એનાં ભાવના, ઉલ્લાસ પછી પલટો લઇને બાળકમાં નિહિત થાય છે ; સંસારના રાગ, જવાબદારી વગેરેનું એક નવું કેન્દ્ર એક નવું ચિત્ર તેની સામે ઉઘડે છે : છતાં તે પતિરૂપ પહેલાંના કેન્દ્રને છોડી શકે તેમ નથી કારણ કે એની સામે આકાર લેતા નવા સંસારપાસાનું બીજ તેનો પતિ હોય છે અને એ નવા આકાર લેતા સંસારનો આધાર એ પતિ જ હોય છે. વળી, પહેલી પ્રસૂતિ એક ઘાતની જેમ વીતી ગઇ છે. એટલે નાયિકા જાણે મૃત્યુમુખમાંથી પાછી ફરી છે. તેથી નાયિકા પ્રસવ પહેલાંના સમયને "ગત ભવ" જેવો અને તે વખતના સંસ્કારો (સ્મરણો વગેરેને) "સાચા"(કેમકે તેમના વાસ્તવાનુભવનું નાયિકાને અત્યારે જ્ઞાન તો છે.) છતાં "સ્વપ્ન જેવા જ ઠાલા" (કેમકે અત્યારે એ ક્ષણોનો અનુભવ પ્રત્યક્ષ-પણે થતો નથી) કહે છે. બે જન્મોની વચ્ચે જેમ મૃત્યુનો પડદો પડી ગયો હોય છે તેમ અહીં પણ નાયિકા પોતાનો પૂર્વકાલ ને ઉત્તરકાલની વચ્ચે મૃત્યુની લગોલગ પહોંચીને પાછી આવી છે. અને આ જન્મના સંસ્કારો વડે પૂર્વજન્મના સંસ્કારોનું અનુમાન થઇ શકે તેમ નાયિકા પોતાની વર્તમાન પરિસ્થિતિ પરથી પૂર્વકાલના સંસ્કારોનો વિચાર કરે છે, પણ જેમ પૂર્વજન્મના સંસ્કારોને આ જન્મના સંસ્કારોની જેમ પ્રત્યક્ષ અનુભવી શકીએ નહીં તેમ નાયિકા પણ પોતાના પૂર્વજીવનની ક્ષણોને અત્યારે

અનુભવગોચર કરી શકતી નથી. સાતમી પંક્તિમાંનો "કની" શબ્દ વાતચીતિયા બોલીનો સ્પર્શ પંક્તિમાં લાવે છે અને આઠમી પંક્તિમાં આવનારા અણગમતા વાસ્તવના બયાનનો ડંખ નાયકના ચિત્તને ન લાગે તેથી નાયિકા સાતમી પંક્તિને અંતે નાયક તરફના પોતાના વહાલની ભૂમિકા "વ્હાલા" શબ્દથી બાંધી લે છે.

વીતી ગયેલા ભવની સ્મૃતિઓ ખરેખર સ્વપ્નરૂપ ન લાગી રહે ને સાચી જ ઠરી રહે તે માટે નાયિકા નાયક પાસે કયી કયી "પરિચિત", "ચિત્તહારી", "પ્રતીતી"ઓ માગે છે ? "કર અધરની સધે સાક્ષી", "મીઠા સ્પર્શો", "પ્રણયિ નયનો", "અમૃતાલાપ". પ્રેમાર્દ્ર નયનો, સ્પર્શ, પરિષ્વજન, ચુંબન, અમૃતમીઠા વાર્તાલાપો : આટલી જ સુન્દર વીગતોમાં આખી પૂર્વકાલીન પ્રણયસૃષ્ટિનું જીવંત ને સમૃધ્ધ ચિત્ર નાયિકાએ શબ્દોમાં ફરી ખડું કર્યું છે ને વાસ્તવમાં ફરી ખડું થાય એમ વાંછ્યું છે. જેમ જેમ સમય વીતતો જાય તેમ તેમ સ્મરણોમાં વધુ ને વધુ ઘુંટાઇને ભૂતકાલની અનુભવમાધુરી વધુ ને વધુ સુમિષ્ટ બનતી જાય છે ને એ જેમ જેમ સ્વાદુ બનતી જાય છે તેમ તેમ એને પુનરપિપુન: અધિકાધિક માણવાની ગાઢ અભીપ્સા પણ જાગતી જાય છે : એ અભીપ્સા કદાચ ફરી કદી સંપૂર્ણપણે સંતોષાતી નથી ને કદાચ એ નિત્ય સળગતી રહેતી અતૃપ્તિ જ એ મિષ્ટતાનાં આકર્ષણને વધુ ને વધુ તીવ્ર અને સજીવન બનાવી રહે છે. નાયિકા પૂર્વકાલીન પ્રણયસૃષ્ટિના પુનરનુભવને "સદ્ય" અનુભવવા વાંછે છે ; એમાં એની અધીર ઉત્કંઠા

જણાય છે. જે પહેલાં પોતાનો હતો તે અત્યારે પણ એવો ને એવો જ પોતાનો રહ્યો છે તે ભાવ લાવવા નાયિકાએ "પ્રતીતી"-ની આગળ "પરિચિત" વિશેષણ મૂક્યું છે. પણ પહેલાંના બધાયે પરિચિત પ્રણયવર્તનનું નાયક અત્યારે પુનરાવર્તન કરે છતાં તેમાંથી પ્રેમના પ્રાણનો ધબકાર ઊડી ગયો હોય ને તેમાં ફક્ત લાગણીના પ્રદર્શનનો દાંભિક વિધિ યા નિર્જીવ આચાર જ અવશિષ્ટ રહ્યો હોય તો તેનો શું અર્થ ? નાયિકા એથી ઉલ્લસિત બનવાને બદલે ઊલટી મર્માહત બને. તેથી નાયિકા માંગે છે કે એ "પ્રતીતી" "પરિચિત" હોવા ઉપરાંત "ચિત્તહારી" પણ હોવી જોઇએ.

નિબંધ કે વ્યાખ્યાનમાં જેમ મુદ્દા ગણાવાતા હોય તે રીતનો "બીજૂં" શબ્દ ૧૧મી પંક્તિમાં કહે છે. નાયિકાના ખોળામાં પહેલાં નાયક પોતાનું માથું મૂકી સૂતો હતો તે પહેલું-જૂનું વજન, હવે એ ગોદમાં નવજાત શિશુ સૂએ છે તે બીજું – નવું વજન. નાયક નાયિકાના ખોળામાં માથું મૂકીને પહેલાં સૂતો હતો તે વાતમાં, તે વખતની નાયકની ઉક્તિનો અધ્યાસ જગાડીને હળવા વિનોદવાળા પ્રેમવ્યવહારની ચિત્રતાદૃશતા આણવાનો પ્રયત્ન થયો છે ("શિર ધરિ જિહાં ભારે લાગે શું ?" કહેતા") નવાજૂના વજનની પૃથક્તા દર્શાવીને પણ નાયિકા એ બે વચ્ચેની એક લાક્ષણિક એકરૂપતા નિર્દેશે છે : બને વજનોના શયનનું એક જ સ્થાન છે : બીજું વજન પહેલા વજનનું જ વારસ છે : નાયકનાયિકાના જે સંસારમાં જે પ્રેમનો અભિષેક થતો હતો તે જ સંસારમાં તે જ પ્રેમનો પ્રકારાંતરે અભિષેક ઝીલનાર એક નવો અંકોડો પ્રગટ થયો છે : એનાથી જે સંસાર વિસ્તર્યો છે તે તેનાથી ઘનીભૂત પણ થયો છે. માટે નાયિકાની "પહેલા વજન"ને થતી "બીજા વજન"

વિષેની વાત દ્વેષ સળગાવનારી નહીં પણ ઉલ્લાસ, ઉત્સાહભરી કૃતાર્થતા અનુભવનારી છે, જનેતાનાં વાત્સલ્યભર્યાં નયનોમાં તેના ગમે તેવા બાળકની યે સુંદરતા જ છતી થાય છે તે માતૃસહજ દૃષ્ટિને નાયિકા "ગોરું" શબ્દમાં વ્યક્ત કરે છે : એ શબ્દમાં માતાનાં પોતાના શિશુ તરફનાં લાડ, હરખ, મુગ્ધતા પ્રતીત થાય છે. માના ખોળામાં સૂતાં સૂતાં પોતાનો અંગુઠો ચૂસતા નિર્દોષ બાળકનું મનભર ચિત્ર નાયિકાએ એક જ પંક્તિમાં ખેંચ્યું છે. એના અંગૂઠાને કમળની રૂઢ ઉપમા આપી છે. ઉપમા પરંપરા-ગત છે તેથી ચિત્રમાં પરિચિતતા આવવાથી સંવેગમ્યતા ને સ્વાભાવિકતાનો ઇષ્ટ અંશ ઉમેરાય છે. જૂના પાઠ "અખુટ રસ"-નો સ્થૂલ અર્થ "સતત ચુસુષે"માં આવે છે કેમકે રસ અખૂટ હોય તો જ ચૂસવાની ક્રિયા સતત ચાલે. પણ રસ મનોગત અમૂર્ત વસ્તુ છે તેથી કવિએ એનો ઉલ્લેખ નવા પાઠમાં છોડી દઇને તેના પરિણામ-રૂપ ક્રિયાનો ઉલ્લેખ કરીને નવા પાઠમાં મૂર્તતા આણી છે. એ મૂર્તતા દ્વિવિધ છે. દૃશ્યતા તો તેમાં આવે જ છે પણ ચૂસવાની ક્રિયામાંથી નીકળતા ધ્વનિને પણ કવિએ "ચુસુષ" શબ્દમાં ઉતારીને શ્રાવ્યપ્રતિકલ્પનું - શ્રાવ્યતાનું નિર્માણ કર્યું છે. છતાં સામટા બે તકાર (સ<u>તત</u>) ને સામટા બે ચુકાર ("<u>ચુસુ</u>ષે") કર્ણકટુ લાગે છે. "વજન" શબ્દ "દાગીના"ના અધ્યાસે અરુચિકર લાગે છે.

કાવ્યના આરંભમાં નાયિકાએ પોતાની ઝંખનાને સંતોષવા નાયકને બોલાવ્યો હતો, કાવ્યના અંતમાં તે નાયકને તેમના પુત્રના દર્શન માટે બોલાવે છે. નાયક એ પુત્રને આવીને જુએ એવી ઉત્સુકતા નાયિકાના મનમાં છે ; અને નાયિકા એવી

ઉત્સુકતા નાયકના મનમાં જગાડવા માગે છે. એવી ઉત્સુકતાને ઉત્તેજવા તે પિતા અને નવજાત શિશુ વચ્ચેના એક લાક્ષણિક સહજગમ્ય સામ્યને સૂચવે છે; માત્ર સૂચવે જ છે અને તે સૂચનમાં નિર્દેશાયેલા મીઠા સત્યને સ્પષ્ટપણે અભિવ્યક્ત કરવાનું તે નાયક માટે બાકી રાખે છે કેમકે એ વ્યક્ત કરતાં નાયક પણ પોતાના (નાયિકાના) હર્ષ (પોતાના હર્ષ જેવા સમરૂપ હર્ષ) થી ફૂલ્યો ન સમાય તે જોઇને એ આનંદથી પાગલ બની જવા માગે છે. નાયકના પુત્રની માતા બનીનેય તેણે નાયકની પત્ની તરીકેનું સાર્થક્ય સાધ્યું છે: નાયકનાયિકાનો જે પ્રેમ અત્યારસુધી માત્ર પરસ્પરમાં વહ્યો હતો તે હવે શિશુ તરફ વહવાનો છે કેમકે એ શિશુ એ પ્રેમસૃષ્ટિમાં ભાગ પડાવીને પણ એ બંનેના જોડાણને વધારે નિબિડ ને વધારે અતૂટ બનાવવાનું છે. છેલ્લી પંક્તિમાંનું "દયિત" સંબોધન નાયિકાના આ બધા ભાવાનંદની છોળ ઉછાળે છે.

<u>વરવહુ અમે :</u>

ઠાકોરે આ સોનેટમાં ટેનિસનના "પ્રિન્સેસ"માંના એક ગીતની અનુકૃતિ રચી છે. એટલે કે એક ઉછીના પ્રસંગને ઠાકોરે આ સોનેટમાળામાં અહીં ગૂંથી લીધો છે. સવારના
કલાકો કામના, ધંધાનોકરીના કલાકો, સાંજના કલાકો નવરાશ ને enjoymentના
કલાકો નિત્ય કાર્યક્રમના કલાકો. બપોરના/ કલાકો.— સાંઝે આનંદ ને આરામના moodમાં નાયકનાયિકા ફરવા નીકળે છે. દિવસભર તપીને સૂરજ સાંજે નમી જાય છે ત્યારે વાતાવરણ ખુશનુમા બને છે. લોકોને દિવસભરના થાક પછી મીઠો વિસામો આનંદવાની ત્યારે ક્ષણ સાંપડે છે. જીવનનાં કંઇક સુખદુ:ખો અનુભવીને પરસ્પરનો આરૂઢ પ્રેમપૂર્ણ દાંપત્ય–

સહચાર પામેલાં નાયકનાયિકા એવી એક સાંજે "લ્હેર" કરવા બહાર નીકળે છે (આ કાવ્ય પહેલાં "પ્રિન્સેસ"નો અનુવાદ હતું. પણ એ મૂળ પાઠમાંની પહેલી પંક્તિમાં અંતે "ધાન્ય લણતાં" શબ્દો આવતા હતા. પણ "એમ. એ. માં ભણકાર ભણતી એક યુવતીને લણણી કરે ખેડૂતદંપતી અને આ યુગલ છે મધ્યમવર્ગી "ભદ્રલોક" – એ વિરોધ ખૂચ્યો. આ ટિપ્પણવાળી એની નોટબૂક અકસ્માત" ઠાકોરને "હાથે ચડી, આ એની ટીકા" તેમને "સાચી લાગી, અને એ તરજૂમો રદ કરી અહીં" એમણે "નવું જ સોનેટ મૂક્યું." અને આ નવા સોનેટમાં તેમણે "ધાન્ય લણતાં"ને બદલે નવો પાઠ "લ્હેર કરતાં" મૂક્યો. આ કાવ્ય બનતા સુધી, નાયકની ઉક્તિરૂપે યોજ્યું છે.) જ્યારે તેઓ લ્હેર કરવા નીકળ્યાં છે ત્યારે જ તેઓ ઝઘડી પડે છે : જાણે હસવામાંથી કશુંક ખસવું થઇ જાય છે. ઔપચારિક સંબંધોમાં એક મર્યાદા હોય છે ; એવા સંબંધોમાં એક માણસના મનમાં સામી વ્યક્તિ માટે ઘૃણા હોય ત્યારે પણ તેને વિવેકની સભાનતાથી તેની સમક્ષ સ્નેહનો જ દેખાવ કરવો પડે છે. પણ જ્યારે બે વ્યક્તિઓનાં મનહૃદય સદા માટે એકરૂપ થઇ જાય છે ત્યારે એવા દેખાડવાના વિવેકો અને ઉપચારોને એમના સંબંધોમાં કશો અવકાશ રહેતો નથી હોતો. ત્યારે માણસ સાચેસાચ સામી વ્યક્તિને મનમૂકીને ચાહી યે શકે છે અને જે બાબતોના ભયને લીધે પેલા ઉપચારો ને વિવેકો આચરવામાં આવે છે તે બાબતોનો ભય નિર્મૂળ થઇ ગયો હોવાથી તે સામી વ્યક્તિ સાથે ઝઘડી પણ શકે છે : ત્યારે માણસો પરસ્પર ચાહતાં ચાહતાં ઝઘડી શકે છે ને પરસ્પર ઝઘડતાં ઝઘડતાં એકબીજાને ચાહી પણ શકે છે. નાયકનાયિકા વચ્ચે

થતો ઝઘડો આ રૂપનો છે. એ ઝઘડાનું કારણ કાવ્યમાં અપાયું નથી અને નાયક પણ કહે છે : "ન જાણું જે શાથી વરવહુ અમે તો લડિ પડ્યાં". આનું કારણ એ છે કે ઘણીવાર નગણ્ય કારણને લીધે પણ દંપતીમાં એવા ઝઘડા થઇ જાય છે; ઝઘડો થાય પણ એનું ખ્યાલમાં આવે તેવું કશું ખાસ કારણ નથી હોતું. એવા ઝઘડા કોઇવાર મોટું સ્વરૂપ પણ પકડે છે પણ અહીંનો પ્રસંગ એવું સ્વરૂપ પકડતો લાગતો નથી કેમકે નાયક ઝઘડાની વીગતોમાં ઊંડો ઊતરવાને બદલે એના સુખી સમાપનની વાત કરવા ઉતાવળો બને છે. આની પહેલાં આવી ગયેલા બીજા વિખવાદના પ્રસંગો વિસ્તારથી કહેવાયા છે. એમના જેટલી ગભીરતા આ પ્રસંગમાં નહીં હોવાથી જ નાયક ચોથી પંક્તિમાં ઝઘડાના સુખદ અંતનું તરત બયાન કરી દે છે. પણ તેને માટે તેણે પ્રયોજેલા શબ્દો લાક્ષણિક છે : "ફરિ વરવહૂ અસલ બનિયાં", ઝઘડો પતી ગયો તે અગત્યનું નથી; એનું પરિણામ – તેઓ બંને ફરી અસલ વરવહુ બની ગયાં તે અગત્યનું છે; દાંપત્યની પ્રસન્નતાનો પુનરનુભવ અગત્યનો છે. આવાં "છમકલાં"ને નાયક દાંપત્યની મીઠાશના ઉત્તરોત્તર વધુ ને વધુ પ્રગાઢ અનુભવને માટે ઇષ્ટ લેખે છે. સુખના સાતત્યની કંટાળાજનક એકવિધતાને તે તોડે છે અને પોતાની ભૂમિકા પર તે એ સુખને વધુ બળવત્તર, આહ્લાદક, મીઠાશપૂર્ણ ને આસ્વાદનીય બનાવે છે. એટલું કે એ આગ નહીં પણ "છમકલાં" જ હોવાં જોઇએ, તે ઉપરાઉપરી વારંવાર નહીં પણ "કદિક સળગતાં" જ હોવાં જોઇએ, "ઝબૂકી હોલાતાં" "ઉછળિ વળિ તત્કાળ શમતાં" હોવાં જોઇએ, નહીં તો તે ઇષ્ટ મટી અનિષ્ટ બની જવાનો, સુખકર

મટી વિઘાતક બની જવાનો પૂરો સંભવ રહે છે. એવાં ઇષ્ટ છમકલાંને નાયક "ખટ્‌મીઠાં" કહે છે ને એમના તરફનાં પોતાનાં આનંદાશ્ચર્ય (માન, ધન્યતા વગેરે) ને તે "અહો" શબ્દમાં (પં: ૫) પ્રગટ કરે છે.

કલહને સમાધાનમાં પરિણમાવનારી પ્રક્રિયાને નાયકે ત્રીજીચોથી પંક્તિઓમાં વર્ણવી છે. ત્યાં નાયક વેવલો ને sentimental લાગે છે. એક નજીવી તકરારમાં નાયિકા સાથે તે પણ રોવા લાગે છે ! વળી, તે રસ્તા પર નાયિકાનાં આંસુને ચૂમે છે. નાયિકાને રોતી જોઇને તેનું હૃદય ભરાઇ આવે તે બરાબર છે પણ તેથી કંઇ પોતાનાં પ્રેમ અને અનુકંપાને વ્યક્ત કરવા માટે બીજા કશા વિકલ્પનો આશરો લેવાને બદલે શું તેણે રસ્તા પર નાયિકાનાં આંસુ ચૂમી લેવાનાં ? અહીં અનુકરણે ઠાકોરને દગો દીધો છે. આપણા સમાજમાં, વાતાવરણમાં બંધબેસતું ન આવે તેવું ચિત્ર તેઓ અહીં નકલ કરવા જતાં ચીતરી બેઠા છે. વળી, નાયક વારંવાર "વરવહુ" શબ્દ ઉચ્ચાર્યા કરે છે, તેથી તે ઘેલો લાગે છે. પ્રારંભના અનુભવકાળમાંની મુગ્ધતા "પ્રિયતમ"–"પ્રિયતમા" શબ્દોને ઉચ્ચારવામાં રાચે છે. સંસાર કોઠે પડી ગયા પછી એવી મુગ્ધતા અને એવા શબ્દોનો વાપર ઘટી જાય છે. હવે તો નાયકનાયિકાનાં લગ્ન થઇ ચૂક્યાં છે એટલું જ નહીં પણ તેઓ માતાપિતા પણ બની ચૂક્યાં છે. એટલે હવે તેમના જીવનમાંથી પ્રણયના આરંભકાલીન લાગણીવેડા શમી જાય ને કંઇક ઠરેલપણું આવે તે સ્વાભાવિક છે. તદનુસાર, જો આપણા સમાજમાં સામાન્ય લોકવ્યવહારમાં "પતિપત્ની"ને "વરવહુ" શબ્દે ઓળખવા– ઓળખાવવામાં આવે છે તો, સંસારનાં

બીજા "વરવહુ"ઓની જેમ નાયકનાયિકા પણ હવે "પ્રિય - પ્રિયા" કરતાં "વરવહુ"બની ગયેલાં છે. આવા કોઇ ભાવથી જો "વરવહુ" શબ્દ કાવ્યમાં વપરાયો હોય તો તે ઠીક છે પરંતુ તેનું વારંવાર આવતું ઉચ્ચારણ કાવ્યમાં સારું નથી લાગતું.

"છમકલાં" શમી જતાં બંને વચ્ચે ફરી રેલાવા માંડતાં પ્રેમઆનંદની વાત સાતમી આઠમી પંક્તિમાં આવે છે. નાયક-નાયિકા એકબીજાને ગળે લગાડીને પ્રણયની પહેલાંથી પણ વધુ કોમળ (કૂણેરી - કોમળતર) ભાવોર્મિનો વિનિમય કરે છે. "ગળૈતી"ને ભાવોર્મિના વિશેષણ તરીકે લઇએ તો તેનો અર્થ થાય ગળતી - ધીમે ધીમે નીગળતી - ઝરપતી ભાવોર્મિ, અથવા ગળાઇ ગઇ હતી તે ભાવોર્મિ. આમ અન્વયમાં એ શબ્દનો અર્થ બેસાડવો મુશ્કેલ છે. એને કાઢી નાખતાં પંક્તિમાં કશી ખોટ નથી પડતી. "ગળવું" ઠાકોરનાં પ્રિય ક્રિયાપદોમાંનું એક છે ને તેથી તેને ગમે ત્યાં નિરર્થક પણ ઘૂસી જવાનું "લાઇસન્સ" છે. તકરાર ચાલતી વખતે તો તેઓ રોયાં હતાં પણ હવે જ્યારે તકરાર શમી ગઇ છે ત્યારે પણ તેમની આંખો-માંથી આંસુ વહે છે. એ આંસુ કદાચ ફરી થયેલા મનમેળના હર્ષનાં હોય અથવા "આપણને આ શું થઇ ગયું હતું", "તારો આટલો પ્રેમ છતાં મેં તને શું કામ આટલું દુ:ખ આપ્યું", "હું તને આટલો બધો પ્રેમ કરું છું અને તારા મનમાંયે મારા માટે આટલો બધો પ્રેમ છે છતાં તે કલહનો પ્રસંગ ખાલી ઊભો થવા દીધો ને!" એવા અથવા બીજા ગમે તે પશ્ચાદ્ભાવથી ફરીથી તેમની આંખોમાંથી આંસુ વહેતાં હોય. એક તરફ આંખો રોતી હોય ને બીજી તરફ "અધરરસપીયૂષ" ઝરતું - પીવાતું હોય એવા

કરુણમધુર દૃશ્યને ખડું કરવા કવિએ યત્ન કર્યો છે. આગળ ઉપર આવેલી આંસુને ચૂમવાની ક્રિયા માટે વ્યક્ત કરેલો અભિપ્રાય આને પણ લાગુ પડી શકે છે.

પછી નાયક ને નાયિકા નદીના તટ પર પહોંચે છે. કવિએ બીજાં કાવ્યોની જેમ અહીં નદીનો પ્રતીકાત્મક ઉપયોગ કર્યો નથી લાગતો. નાયકનાયિકા ફરવા નીકળે એટલે તેમના ગન્તવ્ય સ્થાન તરીકે કોઇ સ્થળ નિર્દેશવું જોઇએ. એટલે કવિએ નદીતટનું સ્થળ અહીં નિર્દેશ્યું છે. છતાં આપણે કહી શકીએ કે નદીની જેમ સમય પણ નિરંતરપ્રવાહશીલ હોય છે અને જેમ નદીને કાંઠે માણસો આવે છે ને પાછા વળે છે અથવા નદીને કાંઠે જેમ ગોષ્ઠકો વસે છે ને નિર્વસે છે તેમ સમયસરિતાને કાંઠે પણ માનવો વગેરેની જડચેતનસૃષ્ટિ સર્જાય છે ને વિલાય છે; નાયકનાયિકાનું સંતાન પણ એમ જ જન્મ લઇને તેમની અલ્પકાલીન મહેમાનગતી માણીને મૃત્યુને પાર ચાલ્યું ગયું છે. જે જાય છે તેને તો પાછળ રહેલાંની ચિંતા કરવાપણું પોતાના મૃત્યુ પછી રહેતું નથી પણ જે પાછળ રહી જાય છે તેમને તો સદ્ગતનાં સ્નેહસ્મરણમાં પળેપળે હિજરાવાનું – ઝૂરવાનું હોય છે. નાયકનાયિકા નીકળ્યાં હતાં તો "લ્હેર કરતાં" પણ એમની ગત બાળક માટેની લાગણી એમના પગને નદીના તટ પર ખેંચી લાવી કેમકે તટ ઉપર તેની નાનકડી કબર હતી. આપણને આપણી અભીષ્ટ ચીજ નથી મળી હોતી ત્યારે યા મળીને હંમેશને માટે ખોવાઇ ગઇ હોય છે ત્યારે આપણે તેનાં બીજા અધ્યાસો અથવા પ્રતીકો સર્જીએ છીએ. પછી એ પ્રતીકોના સાન્નિધ્યમાં રહીને આપણે આપણી એ પ્રાણપ્રિય ચીજના સાન્નિધ્યમાં રહ્યાનો સંતોષ મેળવવા મથીએ છીએ. પરંતુ કુદરતની એ

વિડંબના છે કે જેના વડે આપણે સંયોગનો આભાસ સર્જી આપણા મનને મનાવવા જઇએ છીએ તેનાથી જ વિયોગનું વાસ્તવ વધારે વિકરાળ બનીને આપણી સામે આવે છે. નાયકનાયિકા પણ તેમના બાળકની નિશાનીરૂપ કબરની પાસે જઇને બેઠાં – કંઇક "વિરામ્યાં"– ત્યાં તો પેલું "અર્ધકજળ્યું"– પૂરું પ્રજળી તપી રહે તે પહેલાં જ રાખ વળતાં કવખતે તોલવાઈ જવા આવેલું; પૂરું ભોગવાયા પહેલાં જ કાળમાં ઘેરબાઇ જવા આવેલું "જૂનૂ જીવન" "ફરિ" યાદ આવ્યું. એ સ્મરણોમાં તેઓ એવાં લયલીન બની ગયાં કે એ ભૂતકાળ તેમની આંખો સામે ફરી તાદૃશ થયો અને જાણે કે ગતજીવનનો તેઓ ફરી અનુભવ કરવા લાગ્યાં ! તેમના અંતરમાં એ અતીતસુખનો સાંપ્રત દુ:ખ સાથે વિરોધ ઘેરાયો અને તેમની આંખો ફરી ઉભરાવા લાગી. તેઓ "લ્હેર કરતાં" નીકળ્યાં ત્યારે તેમના જીવને પહેલો કંકાસ પેલા કલહને કારણે સહેવો પડ્યો ; એને તરત વળોટીને જરા આગળ ચાલ્યાં, ત્યાં બાળકના નિધનનો બીજો, પહેલાથી યે મોટો ક્લેશ તેમના મનને સહેવાનો આવ્યો. પણ પહેલાં ક્લેશમાં તો તેમને તેમનો જ એકબીજાનો ડંખ વાગ્યો અને સાલ્યો હતો અને તેથી એ ક્લેશ તેટલો વખત એ બંને વચ્ચે તડ પાડનાર નીવડ્યો હતો પરંતુ આ બીજો ક્લેશ તો કોઇ બાહ્ય પરમોચ્ચ સત્તાએ ગુજારેલો હતો. એ ક્લેશના અનુભવમાં તેઓ એકબીજાનાં સમદુ:ખિયાં, ને સહદુ:ખિયાં હતાં. તેથી આ બીજો ક્લેશ તેમને અન્યોન્ય સાંધનારો હતો. સંસારચક્રમાં સુખની સાથે કે પાછળ દુ:ખ પણ જડાયેલું હોય છે અને એ દુ:ખ પણ વિધવિધ પ્રકારનું હોય છે ; વળી સુખની જેમ તે પણ ઘણીવાર જીવનમાં સંમર્થક ભાગ ભજવે છે એ નિર્દેશવા કદાચ ઠાકોરે આ પ્રસંગ અહીં

ગૂંથ્યો હોય તે બનવાજોગ છે. પરંતુ આ પ્રસંગ મૌલિક નથી તે બાબત ખૂંચે તેવી છે ; કેમકે માળાનાં બીજાં સોનેટ સ્વતંત્ર છે.

ગયા કાવ્યમાં નાયિકાએ નવજાત શિશુને જોવા આવવાનું નાયકને ઇજન આપ્યું હતું. પછી નાયક આવ્યો ક્યારે ને તેણે પોતાના પુત્રને જોયો ક્યારે અને એ પુત્રને રમાડવા ઉછેરવામાં તેમણે કેટલા દિવસો સુધી કેવી કેવી ધન્યતા અનુભવી ને છેવટે એ પુત્ર મરી ગયો ક્યારે અને શી રીતે: આમાંનું કશું જ કવિએ કહ્યું નથી ને તે (કવિ) એકદમ આગલા કાવ્ય પરથી કૂદકો મારીને આ કાવ્યમાંના પ્રસંગ પર આવી જાય છે. પહેલા પુત્રજન્મનો ગાંડોતૂર હર્ષાવેગ જાણે હજી હમણાં જ આવ્યો છે ત્યાં તો એકદમ એટલો જ કારમો આઘાત તે પુત્રના અવસાનનો આવી પડ્યો. વચલો બધો સમય જાણે આંખના પલકારામાં વીતી ગયો. પુત્રની ખુશાલીમાં નાયક-નાયિકા જાણે એવાં ખોવાઇ ગયાં કે આ બધો સમય ક્યાં ગયો તેનો તેમને કંઇ ખ્યાલ ન રહ્યો પણ જ્યાં મૃત્યુનો આઘાત આવી પડ્યો ત્યાં તેઓ એ આનંદસમાધિમાંથી જાણે ઝબકી જાગ્યાં અને અતીત તેમ જ સાંપ્રત સમયથી સભાન થયાં. આ પ્રક્રિયાનું સૂચન કરવા ઠાકોરે "વધામણી" પરથી સીધો આ કાવ્ય પર કૂદકો માર્યો છે.

બાનીમાં ઓજસ્ લાવવા "અસ્લ", "ખટ્મીઠાં" જેવા સંયોગ-થડકારવાળા શબ્દો વાપરવાની ઠાકોરને ટેવ છે પણ એવા શબ્દપ્રયોગો અહીંના જેવા કાવ્યવિષયની કુમાશમાં ક્લેશકર

નીવડે છે. વળી "અસ્લ"ને તો ઠાકોરે પોતાની આદત પ્રમાણે ફારસી તત્સમરૂપે પ્રયોજ્યો છે. સાતમી પંક્તિમાં "ભાવોર્મિ" માટેનું "કરતાં" ક્રિયાપદ કઢંગુ લાગે છે. એ જ પંક્તિમાંનો "ગળૈતી" શબ્દ વિચિત્ર ને દુર્બોધ છે. છેલ્લી પંક્તિમાં "ઉભરાયું"-ના અર્થમાં મૂકેલો "ઉભળ્યૂં" શબ્દ પણ "પીયૂષ" સાથે વિચિત્ર લાગે છે. તેરમી પંક્તિમાં "પુનરનુભવતાં"માંની ક્રિયાપદ સાથેની સંધિ ગુજરાતી બાની માટે અસ્વાભાવિક ને કઢંગી છે. આઠમી-પંક્તિમાં "રસપીયૂષ" સમાસમાંના ગમે તે એક શબ્દથી ચાલી જાત. ત્રીજી પંક્તિમાં "રોઇએ" કહ્યા પછી "મુજ પણ થયાં પક્ષ્મ સજળાં"ની જરૂર નથી. છઠ્ઠી પંક્તિમાં પણ પુનરુક્તિ છે. ત્યાં "ઝબૂકી હોલાતાં" કહ્યા પછી "ઉછળિ વળિ તત્કાળ શમતાં" કહેવાની કશી જરૂર નથી રહેતી. "ઝબૂકી હોલાતાં"માં ટૂંકાણમાં, વધારે યોગ્ય શબ્દોમાં ધાર્યો અર્થ કહેવાયો છે. એની પછીના શબ્દગુચ્છમાંના "ઉછળિ" "શમતાં" શબ્દો અગ્નિ કરતાં પાણીની પ્રક્રિયાને વર્ણવવા માટે વધુ ઉચિત લાગે. અગિયારમી પંક્તિમાં "કબર"ને "ન્હાની" કહ્યા પછી "કુમળી" કહેવાથી વધારે કશો અર્થ સરતો નથી. વળી, કબર કુમળી હોય પણ નહીં. કવિ આ બધું છંદનો પટ પૂરવા માટે કરે છે. "જિહાં", "તિહાં" જેવા શબ્દો પણ છંદોબંધને પહોંચી વળવા માટે વપરાયા છે. છેલ્લી પંક્તિમાં, પહેલાંના જીવનના સ્મરણે નાયકના ચિકાની આંખોમાં ઉભરાતાં આંસુનું વર્ણન છે. તેની સાથે અધર પરથી ઉભરાતા પીયૂષની વાત બેહૂદી લાગે છે. નાના, અને તેથી હજુ અણસમજુ હોય તેવા શિશુના સહવાસમાં વીતેલા દાંપત્યજીવનમાં પતિપત્ની વચ્ચે ખરેખર ચુંબનાદિ ક્રીડાઓ થઇ હોય અને સ્મરણોના બળે એ પૂર્વ દાંપત્યજીવન અત્યારે તેમને પ્રત્યક્ષ થતું હોય તો તેના પુનરનુ-

ભવમાં એવી ક્રીડાઓને અવકાશ રહે છે એમ લાગે ; તેમ છતાં આ કંઇ શૃંગારના સમાપને શમાવવા જેવો, આ કાવ્યના આરંભમાં આવે છે તેવો, પતિપત્નીનો કલહ નથી ; પણ એક માતાપિતાનો કાયમી પુત્રવિયોગની કરુણતાનો અનુભવ છે ; તેમાં શૃંગારનો પાસ ભેળવવો અનુચિત ને અરુચિકર લાગે છે. હિન્દુ સમાજના બાળકની સ્મશાનસમાધિને કબરનું નામ આપ્યું છે ; તે પણ અનુકરણથી આવી ગયેલો દોષ છે.

પ્રેમનો મધ્યાહ્ન :

પ્રેમની ઉષામાંથી પ્રેમના પ્રાતઃકાળની ઉત્ક્રાન્તિ બતાવવા ઠાકોરે જેટલા અવાન્તર પ્રસંગો કલ્પ્યા છે તેટલા પ્રસંગો પ્રેમના પ્રાતઃકાળમાંથી પ્રેમના મધ્યાહ્નની ઉત્ક્રાન્તિ બતાવવા યોજ્યા નથી. ઉષા અને પ્રાતઃકાલ વચ્ચેનો કાવ્યસમય પ્રાતઃકાલ અને મધ્યાહ્ન વચ્ચેના કાવ્યસમય કરતાં વધારે લેવાયો છે. સ્ત્રીપુરુષને કેવળ પરસ્પર પ્રેમ હોય તે પ્રેમની ઉષા કહેવાય, લગ્ન થાય અને સ્ત્રીપુરુષ અદ્વૈત સાધે અને તે અદ્વૈતને સારીયે સૃષ્ટિ તથા એ સૃષ્ટિના ઇશ સાથેના અદ્વૈતમાં ઓગાળી નાખવાની ભાવના (માત્ર) નાયકના હૃદયમાં જાગે (નાયિકામાં ન જાગે) તેને પ્રેમનો પ્રાતઃકાલ કહેવાય, નાયક "તે-હૂં-હૂં - તૂં તુટિરહિતનું દૈવ અદ્વૈત" અનુભવે તે પ્રેમનો મધ્યાહ્ન કહેવાય: પ્રેમની જુદી જુદી ભૂમિકાઓનાં આ સમીકરણો ને મૂલ્યાંકનો શું બરાબર છે ? વળી બાળક જન્મીને મરી જાય એટલે શું પ્રેમનો પ્રાતઃકાલ ઊતરીને મધ્યાહ્ન બેસે ? બાળકના જન્મમરણના બનાવ સિવાય શું બીજા કોઇ બનાવો પ્રેમના પ્રાતઃકાલમાંથી પ્રેમના મધ્યાહ્નને ઉત્ક્રાન્ત કરવા માટે વધારે સત્ત્વશીલ, જવાબદાર

ને આવશ્યક રૂપના ન હોઇ શકે ? પ્રેમને પોતાના ઉષ:કાલમાંથી પ્રાત:કાલમાં જવા માટે જે ઓછામાં ઓછી અનિવાર્ય તથા સામાન્ય પ્રક્રિયામાંથી પસાર થવું પડે તે જ પ્રક્રિયા શું "પ્રેમની ઉષા"થી માંડીને "પ્રેમનો પ્રાત:કાળ" સુધીનાં સોનેટોમાં આવે છે ? "પ્રેમનો પ્રાત:કાલ"માં આવતી અદ્વૈતભાવના શું એની પછીનાં બે કાવ્યોમાં પ્રગટરૂપે નહીં તો અપ્રગટરૂપે પણ ધબકતી લાગે છે ખરી ? એ ભાવના (જે કાવ્યમાં આવતી હોય) એની પછીના પ્રસંગોમાં અનુસ્યૂત ન રહી હોય અને પછીના એ પ્રસંગોમાં એણે જો કશો વિધાયક ભાગ ન ભજવ્યો હોય તો એ ભાવના એના સાચા જીવંતરૂપમાં સિદ્ધ થઇ કહેવાય ખરી ? અને જો એ એમ સિદ્ધ ન થઇ હોય તો એનાથી પ્રેમના વિકાસને શો ફાળો મળે ? "પ્રેમનો પ્રાત:કાલ"માં ડોકાઇને પછી લુપ્ત થયેલી એ અદ્વૈતભાવના ફરી એકાએક "પ્રેમનો મધ્યાહ્ન"-માં ફૂટી નીકળે છે. પ્રેમના વિકાસની ભિન્નભિન્ન ક્રમિક ભૂમિકાઓને વ્યંજિત કરે તેવા અન્યોન્ય સંપૃક્ત કારણકાર્યસાંકળે જોડાયેલા પ્રતીકાત્મક પ્રસંગો તેમના યોગ્ય ક્રમમાં અહીં બહુધા મુકાયા નથી. દાંપત્યપ્રણયના કેટલાક પ્રસંગો લઇને થોડાં કાવ્યો લખ્યા પછી કવિએ તેમનામાં પ્રેમના વિકાસની સળંગસૂત્રતાનો આભાસ પેદા થાય તેવી મનસ્વી ગોઠવણી તેમના પર લાદી દીધી છે : આવી છાપ આ સોનેટો વાંચતાં પડે છે.

પહેલી ચાર પંક્તિઓમાં નાયકે જાણે કે તેમના પૂર્વ-વૃત્તાન્તનો સીધો સાર આપી દીધો છે. પરસ્પર હૃદય સાથે હૃદય જોડીને નાયકનાયિકાએ અત્યારસુધીમાં એકબીજાના અનુભવ-ઘડાતા અતરાત્માને જોયા છે. હાથમાં હાથ રાખીને તેઓ આનંદની ઊર્મિનાં શિખરો પર ચડ્યાં છે ને પાપની ખાઇઓમાં

પડ્યાં છે અને એ બંને પ્રકારની ક્ષણોમાં તેમણે સાથે રહીને ઇશ્વરની કરુણા જોઇ છે. પાપપુણ્યમાં પતિપત્નીની સરખી ભાગીદારીની ભાવનાનો સ્વીકાર અહીં વ્યક્ત થયો છે. જોકે નાયકનાયિકાએ આ પહેલાં જે જે સારાંમાઠાં વિચારણો આચરણો કર્યાં છે તે બધાંયે આ ભાવનાથી કર્યાં છે તેમ પાછલાં કાવ્યો જોતાં કહી શકાય તેમ નથી. વળી, જિંદગીનો ગમે તેવો પહેલૂ તેમને અત્યારસુધીમાં ભોગવવા મળ્યો હોય, તેમાં ઇશ્વરની કરુણા જ જોવાનું – ઇશ્વર જે કંઇ કરે તે સારા માટે જ કરે તેમ માનવાનું – વલણ અહીં પ્રગટ થાય છે.

તે પછી નાયકનાયિકાની મધ્યવયને આલેખવા ઠાકોરે સમુદ્રનું રૂપક યોજ્યું છે. ઠાકોર આગલાં સોનેટો સાથે સુસંગત રહીને આ રૂપક પ્રયોજતા લાગે છે કેમકે તેમણે પહેલાં સરિતાનું રૂપક યોજ્યું છે અને હવે તે એની આગળ વિકસતી રેખામાં સમુદ્રનું રૂપક યોજે છે. અત્યારલગી નાયકનાયિકાનો જીવનપ્રવાહ સરિતાના પ્રવાહરૂપે વહ્યો છે. આ રૂપકમાં સહેજ ફેરફાર કરીને નાયક નાયિકાને જણાવે છે કે હવે તેમની જીવનનૌકા નદીનો પ્રવાહ છોડીને સમુદ્રની વચ્ચે ધસી રહી છે. સંસારના વિશાળ સમુદ્રથી કંઇક અળગો રહીને તેમનો જીવનપ્રવાહ અત્યારલગી પોતાના સીમિત કાંઠાઓમાં સ્વપર્યાપ્ત રહીને વહેતો હતો ; પછી તેણે બીજાઓની જીવનપ્રણયસરિતાઓ સાથે ને પ્રભુ સાથે ભળવા સંકલ્પ કર્યો હતો. (એ સંકલ્પ કેટલે અંશે સિધ્ધ થયો તે નાયકે બોલીને કે કરીને બતાવ્યું નથી) હવે તે સારાયે સંસારસાગરમાં ભળી ગયો છે ; છતાં બદલાયેલું રૂપક જોતાં, એક નૌકારૂપે તેમનું જીવન પોતાની આગવી વૈયક્તિકતા પણ જાળવી રહ્યું છે. હવે

કેવળ કુટુંબજીવન જીવવા ઉપરાંત તેમને વિશાળ આંતરબાહ્ય સંબંધોવાળું સંકુલ જવાબદારીઓ ભરેલું સામાજિક જીવન જીવવાનું છે. પોતાની જ જીવનસરિતાના લયે નર્તવા કરતાં હવે તેમને આખા સંસારસાગરના લયે આંદોલિત થવાનું છે.

એ સમુદ્ર જુદે જુદે વખતે વિધવિધ પ્રકારની મુદ્રાઓ ધારણ કરે છે. કદીક ભયાનક ઝંઝા વિંઝાતી હોય તો કદીક પ્રગાઢ શાંતિ ફેલાઇ હોય તો કદીક એ બે વચ્ચેની કોઈને કોઇ દશા પ્રવર્તતી હોય ; આમાંની કોઇપણ દશા પ્રવર્તતી હોય પણ નૌકાને તો ચાલવું જ પડે, તરતાં જ રહેવું પડે ! નાયક કહે છે : "જ્યાં જ્યાં સંધી નભઅવનિના, નાવનાં બંદરો ત્યાં !" અર્થાત્ જેને બંદર કહેવાય છે તેવું કોઇ બંદર આ નાવને નાંગરવા માટે નિર્ણીત નથી. જ્યાં જ્યાં આકાશઅવનિના સંધિ હોય ત્યાં ત્યાં જો નાવનાં બંદરો હોય તો એવા સંધિ તો અવનિના અણુએ અણુએ થાય છે અને જો એમ હોય તો નાવ પોતાની ગતિ દરમ્યાન જે જે બિન્દુ પરથી પસાર થાય છે, તે તે બિન્દુ પર એક એક બંદર રહેલું જ છે. પણ એવા કોઇ પ્રાપ્ત બંદરે થોભ્યા વિના નિત્ય નવાં ને નવાં બંદરો પર પસાર થતા રહેવાનો સાહસિક ઉત્સાહ નાયક સેવે છે. બીજી રીતે કહીએ તો નાવ જે આકાશ - અવનિ -સંધિને પોતાનું બંદર માને છે તેને કિનારે પોતે નાંગરી શકે ખરી ? એને કિનારે નાંગરવા એ જેમજેમ આગળ વધે તેમ એ સંધિ આધો ને આધો જ સરતો રહેવાનો અને એ સંધિ જેમ જેમ આધો ને આધો સરતો રહેવાનો તેમ નૌકાને આગળ ને આગળ વધતા જ રહેવાનું. મતલબ કે નાવને કદીયે બંદર પર

પહોંચાવા મળવાનું નહીં. આમ નાયકની જીવનનૌકાને જીવનની સફરને ખેડ્યે જવામાં જેટલો રસ છે તેટલો મૃત્યુ કે એવા બીજા કશા વિરામમાં સ્થગિત થઇ જવામાં રસ નથી ; બલ્કે એવા વિરામમાં બીજાઓને જે આનંદ મળે તે આનંદ નાયકને પ્રવાસની પ્રત્યેક પળે, સક્રિયતાની દરેક ક્ષણે મળે છે ; એવો આનંદ એને હરેક ક્ષણે એકસરખા ગતિશીલ રહેવામાં મળે છે. અહીં સાચા જીવનરસની વાત થઇ છે. એટલે જીવનના એવા સાચા રસથી સાંપ્રતમાં જીવનનો મધદરિયો ખેડનાર પ્રવાસીને જો એક બાજુ પોતાના જન્મની ક્ષણ પોતાને નજેવી સાંભરે તેવી રીતે દૂર-સુદૂર રહી ગયેલી લાગે છે તો બીજી બાજુએ પોતાના મૃત્યુની ક્ષણ પણ એવી જ રીતે, તે કેવી હશે તેનો પૂરો ખ્યાલ ન આવે એવી રીતે દૂર સુદૂર પડેલી લાગે છે. જોકે મૃત્યુ આજે આવશે યા કાલે આવશે કે પછી ક્યારે આવશે તેનો કશો ભરોસો થઇ શકે નહીં તેમ છતાં સંસારમાં જીવતો પ્રત્યેક માણસ સામાન્ય રીતે મૃત્યુ ઘણું ઘણું દૂર હોય તેવા જીવનના ભરપૂર વિશ્વાસથી પોતાના તમામ નજીકના તેમ જ દૂરના કાર્યક્રમોને ઘડવામાં ને આચરવામાં મચ્યો રહે છે.

છેલ્લી ચાર પંક્તિઓમાં, પહેલાં ઉલ્લેખ્યું છે તેમ, નાયક અદ્વૈતના અનુભવને પાછો લાવે છે. માથે ફેલાયેલા – અનંત હોવાને કારણે ઊંડા લાગતા – દ્યુતિદલ આકાશને નાયક પુરુષરૂપ – ધૂર્જટિ-રૂપ કલ્પે છે અને ચોફેર પથરાયેલા ઊંડા વારિને તે પ્રકૃતિરૂપ – અંબિકારૂપ કલ્પે છે. આકાશને દ્યુતિમય કહીને તેમાં દિવ્યતાનો પાસ લેખકે ઉમેર્યો છે એટલું જ નહીં પણ આકાશ તથા સમુદ્રને ઊંડા કહીને તેમની અનંતતા, અનાદિતા, રહસ્યમયતાનો ભાવ ઉઠાવવાનો

લેખકે આયાસ કર્યો છે. એ બંનેની વચ્ચે કશુંક ન કહી શકાય કે ન કળી શકાય તેવું પ્રચ્છન્ન અનિષ્ટ વ્યાપ્ત હોવાની અમંગળ શંકા નાયક ઉઠાવે છે. પુરુષ અને પ્રકૃતિનો સમાગમ સૃષ્ટિના પ્રભવનું કારણ બને છે તો ધૂર્જટિ અને અંબિકામાં સંહારશીલ સત્ત્વોનો અંશ સમાયેલો છે. આમ વિરોધી અર્થો આપીને ઠાકોર શું સર્જનસંહારની અકલિત લીલાને વ્યંજિત કરવા માગે છે ? ગમે તે હોય, પરંતુ એકવાર જે નાયકે પોતાના પાપ-પુણ્યના તમામ પ્રસંગોમાં - ઇશ્વરની સકળ યોજનામાં - ઇશ્વરની કરુણાનો આવિર્ભાવ જોયો છે તે હવે અનિષ્ટની અમંગળ શંકા શું કામ ઉઠાવે છે ? અને એ આશંકા છતાં તે આકાશ-વારિના દ્વંદ્વ વચ્ચે અદ્વૈત જુએ છે ; એવું જ અદ્વૈત તેણે આ પહેલાં પોતાના અને નાયિકાના દ્વંદ્વ વચ્ચે પ્રમાણ્યું છે અને હવે તે આકાશવારિના દ્વંદ્વની સાથે પોતાના (નાયકનાયિકાના) દ્વંદ્વનું પણ અદ્વૈત પ્રસ્થાપે છે. આમ આખી સૃષ્ટિને તે અદ્વૈતભાવે સંકલિત થયેલી જુએ છે. આ અદ્વૈતનો ભાવ માત્ર વાચિક કક્ષાએ જ નિરૂપાયો છે ; તેની અનુભૂતિને તેની સંવેદનગોચર પ્રતીતિને લેખક ઉત્ક્રાન્ત કરી શક્યા નથી. એટલું જ નહીં, પરંતુ પહેલી દસ પંક્તિઓમાંથી આ છેલ્લી ચાર પંક્તિઓમાંનો વિચાર motivate થઇને આવ્યો લાગતો નથી પણ લેખકે તેને abruptly અને arbitrarily ગોઠવી (ચોંટાડી કે મૂકી) દીધો છે. અને ઉપર નોંધ્યું છે તેમ (એક બાજુ અનિષ્ટની અમંગળ આશંકા અને બીજી બાજુ તેની સામે મંગળ અદ્વૈતભાવની પ્રતિષ્ઠા - એ બે વચ્ચેના વૈષમ્યને લીધે) એ વિચાર પણ આંતરિક વિસંગતિવાળો બની ગયો છે. વળી, આ કાવ્યમાંના મુખ્યભાવો માત્ર પ્રણય-

જીવનના મધ્યાહ્ને પહોંચેલાં યુગલોને જ નહીં પણ તે સિવાયના બીજા કોઇપણ પ્રકારના સાંસારિક, સામાજિક, વ્યાવહારિક કે આદર્શપરાયણ જીવનના મધ્યાહ્ને પહોંચેલી કોઇપણ વ્યક્તિને એટલે જ અંશે લાગુ પડે તેવા વ્યાપક છે અને તેથી તેનો Scope પ્રણયવિષયક સોનેટમાળાની બહાર નીકળી જતો લાગે છે.

પ્રો. ઠાકોર પણ કહે છે : "નદીની ઉપમામાંથી દરિયાની આવી, વગેરે ઉપરથી આ સ્થિતિને "પ્રેમનો મધ્યાહ્ન" એવું નામ ઘટે ખરું ? અથવા "પ્રેમનો મધ્યાહ્ન"નું આ વર્ણન અધૂરું કે ઉપરછલ્લું ન ગણાય ? ધૂર્જટિ-અંબિકા, પુરુષ-પ્રકૃતિ અને વેદાન્તમતના શબ્દજાલનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે તેની પાછળ કે તેના ગર્ભમાં કંઇ વિચાર - અનુભવનાં તત્ત્વ હશે ખરાં ? "ચિંતવન"માં જે દાંભિકતા ખુલ્લી છે, તે આમાં પણ હશે ખરી, હોય તો કેટલી ?" ("મ્હારાં સોનેટ", પહેલી આવૃત્તિ : પા.૭૯)

જૂનું પિયેર ઘર :

નાયિકા પરણ્યા પછી સાસરેથી પહેલીવાર પિયરમાં પાછી ફરી ત્યારે - એટલે કે "વધામણી"ની આગળ - આ કાવ્ય યોજ્યું હોત તો તે સમીચીન લેખાત.

સ્ત્રીને જૂનું અને નવું એમ એકાધિક પ્રકારનાં પિયેરો હોતાં નથી ; પિયેર એક જ હોય છે. છતાં કવિ "જૂનું પિયેર-ઘર" શબ્દપ્રયોગ કેમ કરે છે ? સ્ત્રીને માટે પતિ નવું આપ્તજન હોય છે, ત્યારે પિયરિયાં જૂનાં આપ્તજનો હોય છે તેથી તેમના

ઘરને "જૂનું પિયેરઘર" કહ્યું છે.

કન્યા પરણીને સાસરે જાય છે ત્યારે બધાં બાળકપણાં, મનમાન્યાં રમતિયાળપણાં પિયેરમાં છોડીને જાય છે. ટેકરીઓની પડકૂદ તોફાનમસ્તીને છોડીને મેદાનમાં પહોળેરા પટે પ્રવેશતી નદીની ધીરગભીરતા ઠાવકાશ સ્ત્રીને સાસરીમાં પ્રવેશતાં જ ધારી લેવી પડે છે. જે મર્યાદા ને અદબ ત્યાં એની ઉપર સવાર થઇ જાય છે તેની લાંબી યાદી પ્રેમાનંદે "ઓખાહરણ"માં આપી દીધી છે. શરૂ શરૂમાં એ માનમલાજા અદબો સ્ત્રીને અકળાવી મૂકે છે અને પહેલીવાર જ્યારે પિયરમાં તે પાછી ફરે છે ત્યારે જાણે જડ દિવાલોની વચ્ચે ચપસાઇને અકડાઇ ગયેલાં અંગો ફરી મોકળાશ અનુભવે છે. હજી થોડાક જ દિવસો પહેલાં જીવનભરને માટે ખોવાઇ ગયેલી લગ્ન પહેલાંની એ મોકળાશ ફરીથી થોડા દિવસ માટે પણ પાછી મળી જતાં સ્ત્રી આનંદઘેલી બની જાય છે.

કાવ્યને આરંભે આવતા "બેઠી ખાટે" શબ્દો સ્ત્રીની શ્વસુરગૃહમાંની અને પિયરમાંની સ્થિતિ વચ્ચે તીક્ષ્ણ ભેદરેખા દોરે છે. ઘરમાં પેસતાંની સાથે સ્ત્રી જેમ પિયરમાં ખાટ ઉપર બેસી જઇ શકે છે તેમ શ્વસુરગૃહમાં બેસી જઇ શકે નહીં. અહીં તે આવતાંની સાથે નીરાંતનો ઊંડો શ્વાસ હેઠો મૂકે છે. પહેલા બે શબ્દોમાંના ચાર પ્રલંબિત ગુરુઓ તેની એ ક્રિયાનું સૂચન કરે છે. પણ અહીંના મોકળા વાતાવરણમાં દાખલ થતાંની સાથે તેના હૃદયમાં ઉભરાઇ આવેલો આનંદોદ્રેક તેને વધારે વાર એમ રહેવા દે તેમ નથી. તેના પગ ઘર આખામાં (અને પછી કદાચ બીજા મોટેરાંઓ અને સરખે સરખાંને મળવા આડોશપાડોશમાં) ઘૂમી વળવા ચંચળ બની ઊઠે છે. પછી આવતી પાંચ લઘુઓની દ્રુતઆવલિ

આ તરવરાટ, અધીરતા અને ચપળતાને નિર્દેશે છે. નાયિકા મેડીઓ, ઓરડાઓમાં બધે ફરી વળે છે. એ આમ જ કદીક શ્વસુરગૃહમાં પણ બધે ફરી વળતી હશે – પણ ત્યાં માથે આવેલા કામના શીઘ્ર ઉકેલ માટે, ફરજના ભાનના ધક્કાથી ; ત્યારે અહીં હૃદયના નિરતિશય ઉમંગથી બધે ફરી વળે છે. જાણે આ ઘર સાથેના ખોવાઇ ગયેલા સંસ્પર્શને એ પુનઃ સજીવન કરવા માગે છે ; લુપ્ત થયેલા સંબંધને – સંસર્ગને ફરી ધબકતો કરવા, સ્થાપિત કરવા, અનુભવવા, જાણે આ ઘરની પ્રત્યેક મેડીને, પ્રત્યેક ઓરડાને, પ્રત્યેક દિવાલને, અણુએ અણુને તે લાગણીથી ફાટફાટ થતા સ્વરે ચિલ્લાઇને કહેવા માગે છે : "જુઓ, આ કોણ આવ્યું છે ? એ તો હું છુ – હું – મને ભૂલ્યાં તો નથી ને ? અહીં જ હું આમ એક દિવસ તમારી વચ્ચે ... ... યાદ આવે છે ને ... ..." દિવાલોને તો શું યાદ આવે પણ એમ કહીને નાયિકા જ પોતાના ભૂતકાળનાં મધુર સ્મરણોમાં અનાયાસ સરવા લાગે છે. જે હેતનો આ ઘરમાં તેણે સભર અનુભવ કર્યો છે ("કુટુંબવચમાં સુર ક્ષિતિજગી ... ..." "નાયકનું પ્રાયશ્ચિત્ત – ર મોગરો") હેતથી આપો-આપ ઉકલવા માંડેલાં સ્મૃતિપડોને તે હેતથી જ જોઇ રહે છે ... ...

જે દૂર હોય છે તે વધુ રળિયામણું લાગે છે. ભૂતકાળમાં દૂરને દૂર સરી જતા પ્રસંગો મનની છીપમાં બિડાઇને મોતીની કમનીયતા ધારણ કરે છે. જેમ જેમ સમય વીતે તેમ તેમ તેમની ઝલકનો વધુ ને વધુ ઉઘાડ થાય છે, મનની ધરતી તેનાં તેજપથરાટે વધુ ને વધુ હસતી થાય છે. પિતાનું ઘર છોડ્યા પછી સ્ત્રી પતિને ઘેર પણ નિરંતર સુખ પામી હોવા છતાં એ સુખને પળભર વિસારે પાડી અતીતનાં સ્મરણોનું મધુ આસ્વાદવાની આતુરતાને તે વશવર્ત્યા વગર રહી શકતી નથી. સુખની મધુરતા એક વસ્તુ છે ;

સુખના સ્મરણની મધુરતા કંઇ ઔર વસ્તુ છે. ! પિતાના ઘરમાં સુખ સુખ ને સુખ જ જોયું હોય તે છતાં એ સુખની વચ્ચે જ હોવાને કારણે એ સુખની (બીજી બધી મધુરતાઓ છતાં) જે મધુરિમા અનુભવવા ન મળી હોય (જે માત્ર તેના સ્મરણમાં જ અનુભવી શકાય.) તે હવે તેના સદા માટે અનુલ્લંઘ્ય બની ગયેલા કાંઠા પર જઇને દૂરથી જોતાં માણી શકાય છે.

સ્મરણોના પ્રદેશમાં દાખલ થતાં જ સૌથી પ્રથમ યાદ આવે છે મીઠી જનેતા – જેણે જન્મ આપીને આ જીવનમાં પ્રવેશ કરાવ્યો, જેના શ્વાસોમાં તેણે પોતાના પહેલા શ્વાસો ઘૂંટ્યા હતા, બીજા કોઇ કરતાં જેણે અત્યાર સુધીમાં સૌથી વધુ સાર-સંભાળ રાખી, સંસ્કાર આપ્યા, ઉછેર કર્યો ને છાયા ઢાળી. મા પછી બીજા વાત્સલ્ય પાનાર હતા પિતાજી. તેમના મધુર સ્મિતની સાથે તેમની ભવ્યતાને નાયિકા સ્મરે છે. માનું હૃદય એટલું બધું વાત્સલ્યપૂર્ણ હોય છે કે તે બાળકોની પજવણી બહુધા સહી લે છે; બહુ ગુસ્સે ભરાતી નથી પણ વળતું વહાલ જ દાખવે છે. ત્યારે પિતા આગળ બાળકો બહુધા નરમ બની જાય છે; ત્યાં તેમને વત્તાઓછા ડરથી મૌન ને અદબ સેવવાં પડે છે. માતાપિતા તરફનાં વલણો વચ્ચેનો આ ફરક (મીઠી) "માડી" (લઘુતાવાચક પ્રત્યયવાળો, એકવચનવાળો, પ્રાકૃત શબ્દ) અને : ભવ્ય : "પિતાજી" : માનાર્થવાળો સંસ્કૃત શબ્દ) શબ્દોથી સૂચવાયો છે. ત્રીજી યાદ આવે છે વૃદ્ધત્વના ભારથી વાંકા વળેલા શરીરવાળી દાદી, જે રસિકવાર્તાઓથી બાળકોને રાજીરાજી કરી દેતી હતી. અહીં આ ત્રણ વ્યક્તિઓ વચ્ચે થયેલી મંદાક્રાન્તાની બે પંક્તિઓની વહેંચણી નોંધવા જેવી છે. "માડી

મીઠી ! સ્મિત મધુર ને ભવ્ય મૂર્તિ પિતાજી ! દાદી વાંકી રસિક કરતી ગોષ્ઠિથી બાળ રાજી". પહેલો ખડ ટૂંકો – બીજો સહેજ લાંબો– ત્રીજો એથી યે લાંબો. જાણે કૈંક કાલીઘેલી વાત કરવા માટે એક ચાર વર્ષની કન્યા રસોડામાં મા પાસે આવી. માએ વહાલથી માથે હાથ ફેરવીને કહ્યુ –" જો હમણાં મારે બહુ કામ છે, હમણાં બહાર જઇને રમ જોઇએ !" ને એ ક્ષણ બે ક્ષણ મા પાસે થોભીને, માનુ વહાલ પામીને કૂદકો મારતીકને બહારના ઓરડામાં આવી – પણ અરે ! અહીં તો પિતાજી કંઇક કામમાં લીન થઇને બેઠા છે. આ એમનુ ધ્યાન તૂટ્યુ ને એમની નજર કન્યા પર પડી – બન્નેની નજરો એક થતાં તેમના હોઠ પર એક આછી સ્મિતટશર ફૂટી ને ફરી તેમનો ચહેરો ભવ્યગમ્ભીર થઇ ગયો. કન્યા ધીમા દબાતા પગલે ઓરડામાંથી બહાર નીકળીને સીધી દાદીમાની પાસે આવીને બેસી જ ગઇ. દાદીને માના જેવો કામનો ભાર નથી. પિતાજી આગળ પાળવાની હોય છે તેવી અદબ યે અહીં પાળવાની નથી. દાદીના પડખામાં લપાઇને તેની રસભરી વાતોમાં ઝીણા અવાજે કાલોકાલો હૈકો પુરાવતાં પુરાવતાં કોણ જાણે કેટલોયે વખત વહી ગયો ... ... કશી ખબર ન રહી... ...

ભૂતકાળમાં બની ગયેલા કૈંક બનાવો અતરચક્ષુ સામે સાકાર થયા ; સ્મરણોએ કંડારેલી સ્વજનોની કલ્પનામૂર્તિઓની વસ્તીથી વિજન ઓરડાઓનાં એકાંતો છલકાઇ ઊઠ્યાં. અતીતમાં અહીં કૂજીકૂજીને વાયુમાં વિખરાઇ ગયેલા કૈં કેટલાયે કંઠસ્વરો ફરી મનના કાન આગળ ગહેકવા લાગ્યા.

કુટુંબમાં સૌનાં મનને પ્રોત્સાહિત કરે પ્રફુલ્લિત કરે, સૌની આંખોને ઠારે તેવા જે નાના પ્રકારના પ્રસંગો, કાર્યો, વિધિવિધાનો ભૂતકાળમાં થયાં હોય તે નાયિકાને અત્યારે યાદ આવે છે. નાનાં ભાઇબહેન, બાલ્યાવસ્થાનાં બીજાં સોબતીઓ ; તેમની સાથે પડેલા આનંદના તેમ જ આજે કદાચ હસવું આવે તેવી તકરારોના ("ખટમિઠા") પ્રસંગો એકસરખી મીઠાશથી યાદ આવે છે. આજે તો એ બધાં મોટાં થઇ ગયાં છે. પણ નાયિકાના કલ્પનાજગતમાં એ બધાં પોતાનાં નાનપણમાં સ્વરૂપો ધારીને ("વય બદલિ") ફરી વિહરવા માંડે છે ; તેના સ્મરણપટમાં તેમના હરતાફરતા રમતાકૂદતા, લડાલડી કરતા, સંપી જતા, મીઠી ગોઠડી કરતા, સંતાકૂકડી ખેલતા, ધમાચકડી મચવતા આકારો જાગે છે, અલપઝલપ તરવરે છે, વળી, ઓઝલ થઇ જાય છે ! જાણે અપાર્થિવ પરીઓની જ રમણીય આહ્લાદમયી લીલા જોઇ લ્યો ! સ્મરણનો જાદુ પાર્થિવ વાસ્તવને પણ અપાર્થિવ સ્વપ્નલીલામાં ફેરવી શકે છે. સ્મરણનાં જલ વાસ્તવની કઠ્ઠપતાઓ પર થપાટો મારીમારીને, ઘસીઘસીને તેમાંથી શમણાંની સોહાગી રૂપસૃષ્ટિને ઉઘાડે છે !

પણ એ બધીયે માનસછબિઓમાં એક છબિ એવી છે કે જે નાયિકાના મન આખા પર છવાઇ જાય છે, સમગ્ર ચક્ષુપટ પર વ્યાપી જાય છે. એ છબી છે જેણે પોતાનાં તનમનઉરાત્માઈનું નાયિકાનાં તનમનઉરાત્માઇ સાથે અદ્વૈત સાધ્યું છે તે તેના પ્રિયતમની . એમની મૂર્તિ નાયિકાને મન લાખોમાં એક છે - માટે તેને એ "અનેરી" કહે છે. નાયિકાના માનસપટમાં સળવળી ઊઠેલી તેના બાળપણના સોબતીઓની મૂર્તિઓની વચ્ચે તેના એ

પ્રિયતમની મૂર્તિ પણ ન્હાનીમોટી થતી, બહુરૂપી વેશે તરવરી રહે છે ! નાયિકાના ચિત્તમાં લગ્ન, પ્રેમના વજ્રલેપથી એમની મૂર્તિ એવી તો જડાઇ ગઇ છે કે નાયિકાના જે શૈશવજીવનમાં તેમની લેશમાત્ર ઉપસ્થિતિ નહોતી (સહવાસ તો શું, પરિચય પણ નહોતો) તે કાળની સ્મરણ સૃષ્ટિમાં બીજાં શિશુ સોબતી-ઓની વચ્ચે તેમની મૂર્તિ પણ બાલસ્વરૂપ ધરીને રમતી થઇ જાય છે ! નાયિકા પિતાના ઘરમાંના પોતાના લાડકોડ હસીખુશીભર્યા જીવનને છેલ્લા જુહાર કરીને લગભગ અણજાણ એવા પતિને ઘેર આવી ત્યારે કેવળ ભેંકાર શૂન્યતા - કારમી રિક્તતા સાથે લઇને આવી હતી. એ શૂન્યતા એના પ્રિયતમે પોતાના શ્વાસોના સંગીતથી ગુંજાવી દીધી હતી, એ રિક્તતાને એના પ્રિયતમે પોતાના પ્રાણોની સુધાથી છલકાવી દીધી હતી. આને લીધે નાયિકાના વર્તમાનમાં એનો પ્રિયતમ એટલી બધી અનિવાર્યતાપૂર્વક ઓતપ્રોત થઇ ગયો હતો કે હવે જાણે નાયિકાને મન પોતાનો ભૂતકાળ પણ તેના પ્રિયતમ વિનાનો કલ્પવો મુશ્કેલ થઇ ગયો છે ! પોતાના શૈશવની યે પેલી પારથી જાણે એ પોતાનો સંગી હોય એમ લાગે એવું એના પ્રિયતમનું વ્યક્તિત્વ એના અસ્તિત્વ પર છાઇ વળ્યું છે. નાયિકાએ કહેલી એના "નાથ"ની "અનહદ ગતી"તે આ જ છે. જે જીવનમાં એ નાથનો એને સંગ નહોતો એ જીવનનાં સ્મરણોમાંથી પણ એને એના નાથની "અનહદ ગતી"નો જ સાર સાંપડે છે : એ પણ અદ્‌ભુત વૈચિત્ર્ય જ છે ને ! એ જ બતાવે છે કે પ્રિયતમે પ્રિયતમાના મનને કેટલું બધું કામણ કર્યું છે ; તેના વલણને કેટલું બધું પોતાની અંદર સમેટી લીધું છે કે જ્યાં એ પોતે નહોતો ત્યાં પણ નાયિકા પોતાને (નાયકને) જ જુએ છે ; તેમાંથી એ પોતાને જ સારવે છે !

પણ પતિની આ "અનહદ ગતી"નું રહસ્ય પત્નીને પતિગૃહમાં નથી સાંપડ્યું ; પિયરઘરમાં સાંપડ્યું છે. પતિના પ્રેમનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ ચાલતો હતો ત્યારે એ અનુભવનું આ સત્ય કળાયું નહોતું પણ હવે જ્યારે તે અનુભવ સાથે થોડી દૂરતા સાધી છે, થોડું અંતર ઊભું કર્યું છે ત્યારે એ સત્યને નાયિકા પ્રમાણી – પ્રતીત કરી શકે છે. સંયોગ પછીના વિયોગનું આ મૂલ્ય છે. "વધામણી"માં નાયિકાએ નાયકને પ્રત્યક્ષ આવીને જે પ્રતીતિ આપવા પ્રાર્થના કરી હતી તે પ્રતીતિ અહીં નાયિકાને મનોમન, નાયકની અનુપસ્થિતિમાં જ, પરોક્ષ રીતે મળી જાય છે. પ્રેમની પ્રતીતિની અહીં સૂક્ષ્મ ક્રિયા પ્રયોજાઇ છે. પિયરના ઘરનું અહીં પિયરના ઘર તરીકેનું મૂલ્ય નથી રહેતું, ભૂતકાળનાં સ્મરણોનું મહત્ત્વ માત્ર સ્મરણસુખ પૂરતું નથી રહેતું પણ એમની ઇયત્તા પ્રેમની એ પ્રતીતિનો પરોક્ષ-ભાવે નિબિડ અનુભવ કરાવનારા સાધન જેટલી બની જાય છે. આ અનુભવમાં નાયિકાના મનમાં નાયક પ્રત્યે આવેલો મમત્વનો જુવાળ માત્ર "નાથ" સંબોધનમાં નથી સમાતો તે "નાથ મ્હારા" સંબોધન પ્રયોજાવીને રહે છે. પોતાના સમગ્ર અસ્તિત્વ પર છાઇ વળેલા પ્રિયતમને નાયિકા "પ્રિયતમ" કે "પતિ" જેવા શબ્દે નહીં પણ "નાથ" જેવા શબ્દે સંબોધવામાં યથાર્થતા જુએ છે. અને છેલ્લે, તેરમી પંક્તિમાં નાયિકા કહે છે : "બેસી ખાટે પિયરઘરમાં ઝિંદગી જોઇ સારી." નાયિકા તો મેડિયો ને ઓરડામાં ધૂમતી હતી એ ફરી ક્યારે ખાટ પર આવીને બેઠી તે એ એમ કહે છે કે મેં ખાટે બેસીને પિયરઘરમાં સારી ઝિંદગી જોઇ ? અતીતના ને પ્રિયના સ્મરણમાં એ એવી ખોવાઇ ગઇ હતી,

અન્યમનસ્ક બની ગઇ હતી તે એ ક્યારે બધે ફરી વળીને પાછી ખાટ પર આવીને બેસી ગઇ તેની તેને ખબર ન રહી; આવા અનુભવના સમાપન વખતે તેને ખબર પડી કે તેણે સારી જિંદગી ખાટ પર બેસીને જોઇ લીધી છે.

વર્ષાની એક સુંદર સાંઝ :

આ કાવ્ય અને "જૂનું પિયેરઘર" વચ્ચે કારણકાર્યગત આનુપૂર્વીનો કોઇ સંબંધ નથી, આ કાવ્ય પર આગલા કાવ્યનું કશું bearing નથી. આ કાવ્ય આગલા કાવ્યથી સ્વતંત્ર છે; વિષયદૃષ્ટિએ આગલા કાવ્યને આ કાવ્ય સાથે કશું અનુસંધાન નથી.

આનું મૂળ નામ "ફોયસાગર" હતું. "અજમેરથી થોડા માઇલ પર ડુંગરાળ પ્રદેશમાંનું એ મોટું ન કહેવાય એવા કદનું સરોવર" છે. પહેલાં એની આસપાસનો ભાગ માનવ વસ્તી વિહોણો હતો. પાછળથી ત્યાં ગદી વસાહતો ઊભી થઇ ને તેથી એ ભાગ પ્રકૃતિસુંદર મટીને કદ્રૂપ થઇ ગયો. એ સરોવર સાથે ઊભા થયેલા આ વરવા અધ્યાસોની પ્રેતછાયા આ કાવ્યના મૂળભૂત વિષયની અલૌકિક રમણીયતા પર પડી ન જાય તે માટે ઠાકોર તેનું મૂળ વિશેષનામ કાઢી નાખી નવું સામાન્યનામ યોજ્યું.

નાયિકાને લઇને નાયક વર્ષાની એક સુંદર સાંઝે એ સરોવર પાસે ફરવા જાય છે. એ પ્રદેશમાં તે સરોવર, ગિરિશૃંગ, આદિ ઘણા પ્રકૃતિપદાર્થોને સુંદર રીતે ગોઠવાયેલા જુએ છે. એ તમામ સૌંદર્યોના શિરમોર સમી એક અનોખી શાંતિને એ બધાંયે સૌંદર્યોમાં વ્યાપ્ત થયેલી નિહાળે છે. જાણે એ શાંતિ એ ભિન્ન-

ભિન્ન પ્રકૃતિરૂપોના સમાહૃત સૌંદર્યસત્ત્વનો ચરમોત્કૃષ્ટ સર્વવ્યાપી આવિષ્કાર છે: એ કુદરતી પદાર્થોની સ્થૂલ સુંદરતાથી પર એવું એ શાન્તિને પોતાનું આગવું સૌંદર્ય છે. એને જોતાં જ એના નિરતિશય આહ્લાદનો અનુભવ થતાં વાર જ નાયકના મુખમાંથી કાવ્યારંભે "શાંતી ! શાંતી" એવો દ્વિરુક્તિ-ઉદ્ગાર નીકળી પડે છે ! જે શાંતિને એ જુએ છે તે નિષ્ક્રિયતાની કે સ્મશાનની શાંતિ નથી. એવી શાંતિઓમાં જડતા કે ભયસંતાપ હોય છે. આ શાંતિમાં તો ચેતનાનો ઉદ્રેક, ઉલ્લાસ છે. કુદરતની કોમળ લયાન્વિત સંચારલીલાથી જ આ શાંતિ તો ઉદ્ભવે છે. વાદળીની ઝરમર ઝરીને ગળી જવાની ક્રિયાથી નાયક એ સંચારલીલાનું વર્ણન શરૂ કરે છે. ત્યાં તોફાની મૂશળધાર વરસાદની વાત થઇ નથી પરંતુ મંજુલ (ઝરમર) સંગીત સાથે નયનાભિરામ દૃશ્ય સર્જતા ધીમા વરસાદ -, એક શાંત સંચારની વાત થઇ છે: "આ" શબ્દ એ ક્રિયાની સદ્યતા અને શીઘ્રતાને નિર્દેશે છે. "ઝરી" કહ્યા પછી "ગળી" કહેવાની કશી જરૂર નથી લાગતી પણ "ગળી" શબ્દ ઠાકોરને વળગાડની જેમ વળગેલો છે ; એ ગમે ત્યાં ઘૂસી આવે છે. છતાં કહેવું હોય તો કહી શકાય કે "ઝરી" વરસવાની ક્રિયાને અને "ગળી" વાદળીની સંપૂર્ણ ખાલી થઇ જવાની ક્રિયાને નિર્દેશે છે. એ શ્યામ વાદળી -'અંધારી'- ગિરિના શૃંગ ઉપરથી એટલી જ ઝડપથી પસાર થઇ ગઇ - કહો કે ઊડી જ ગઇ: ઊડી ગઇ, પણ તે લેશમાત્ર અવાજ કર્યા વગર, નીરવપદે. ફરી પાછો શાંત સંચાર. બીજી પંક્તિમાંના "જો" અને "આ" શબ્દો વર્ણ્ય વિષયને વધુ પ્રત્યક્ષતા ને નિકટતા અર્પે છે. એમાંના "જો" શબ્દથી બતાવનાર ને જોનાર પાત્રોનો ભાવ (presence) સૂચવાય છે. વાદળીના વહી જવાને કારણે આકાશનો ઊંચો ઘુમ્મટ ફરી

પૂર્ણપણે દીપી રહે છે. "વિશાળો" શબ્દ વધારાનો છે કેમકે "આકાશ" કહેતાંની સાથે જ તેની વિશાળતાનો ભાવ પણ સહજપણે આપણા મનમાં જાગે છે. એ આકાશમાં મોતીનાં તોરણ જેવાં તારાઓનાં ઝૂમખાં ને અભ્રમાળાઓ ઓપી રહે છે. છંદ સાચવવા "તોરણ"નું કવિએ "તુરણ" કર્યું છે. વળી, "ભગણ"નો પ્રયોગ પણ વિચિત્ર લાગે છે. "નીરવ"માં થયેલો યતિભંગ અર્થાનુકૂલ નથી: "ની" "અંધારી"ની સાથે જાય છે ને "રવ" છૂટો પડી જાય છે. એથી "ની"નો નકાર ક્ષીણ થઇ જાય છે, શબ્દની ધારી એકાત્મક અસર ઊભી થતી નથી.

પહેલી ચાર પંક્તિઓમાં ઠાકોરે એક સંચારશીલ શાંતિનું કે શાંત સંચારનું મનોરમ પ્રકૃતિચિત્ર આંક્યું છે. ઝરમરતી વર્ષાની ઊભી રેખાઓ, વહેતી વાદળીની આડીરેખા, ઊંચા ગિરિશૃંગની ઊભીરેખા, વ્યોમ ઘુમ્મટની ગોળાકાર રેખા, અભ્રમાળોની આડીરેખા- એમ અહીં vertical, horizontal, circular રેખાઓનું composition પણ રચાતું લાગે છે.

આટલી અને આ પછી આવતી બીજી પણ કેટલીક પંક્તિઓ એવી છે કે જેમને નાયકનાયિકાની હાજરી વિનાના પ્રકૃતિદૃશ્યના વર્ણન લેખે, લેખકની જ તૃતીયપુરુષદૃષ્ટા તરીકેની, પ્રકૃતિ વર્ણવતી ઉક્તિઓ લેખે લઇ શકાય એમ છે. પરંતુ પાંચમી છઠ્ઠી પંક્તિઓમાં નાયકનાયિકાનો પહેલો સ્પષ્ટ નિર્દેશ આવે છે. નાયક માલતીમંડપમાં તેની સખીની સાથે બેઠો બેઠો વર્ષાની ધારાઓ જુએ છે તેમ જ જમીન પર ભેગા થયેલા પાણી ઉપર એ ધારાઓ પડવાને કારણે ઊઠતા-નાચતા- ફૂટતા પરપોટાની રમ્ય લીલા નિહાળે છે ને એ પરપોટાના અવાજથી પોતાના કાનને સંતર્પે છે. કવિએ

અહીં નાયકને બહુ સૂક્ષ્મ ધ્વનિ તરફ પણ સંવેદનપટુ બનતો બતાવ્યો છે. વર્ષાની પશ્ચાદ્ભૂ પર શૃંગારના આલેખનની રૂઢિ ફાગુ આદિ જૂનાં કાવ્યોમાં જોવા મળે છે. પણ માલતીમંડપમાં સખીના સહવાસમાં આકાશના તારા ગણવાની કે તારા ગણતાંગણતાં સખીનો સહવાસ માણવાની રીત પણ આપણી કવિતામાં જૂની રીત છે. "બેઠો બેઠો"- શબ્દનો આ દ્વિર્ભાવ નાયકના બેસવાના સમયની દીર્ઘતાને અને એ દીર્ઘ સમય દરમિયાન ચાલ્યા કરતી તેની ક્રિયાના ચિરસાતત્યને સૂચવે છે.

એટલામાં વર્ષાની ધારાઓ બંધ પડી જાય છે, તેથી બુદ્બુદો પણ શમી જાય છે. આટલો સંચાર હતો તે પણ થંભી ગયો. બધું સંપૂર્ણ શાંત થઇ ગયું. સરોવરની સપાટી સ્થિર બની ગઇ. તેથી આકાશ સરોવરમાં પ્રતિબિંબાવા માંડ્યું. સરોવરમાં તારાઓ પ્રકાશવા માંડ્યા ને વાદળો વિહરવા માંડ્યાં. એનાથી દૃષ્ટિ ઉપર વળી,- એ તારાઓ તો આકાશમાં પ્રકાશતા હતા, એ વાદળો તો આકાશમાં વિહરતાં હતાં. ઉપર આકાશનો એક ગોલાર્ધ, નીચે પ્રતિબિંબાયેલો બીજો ગોલાર્ધ. આકાશ સામે આકાશનો એક સંપૂર્ણ ગોળાકાર સંપુટ રચાયો. એ નીલિમાના ગોળાકારના મધ્યબિંદુએ સ્વપ્નલોકનાં દેવદૂત ને અપ્સરા શાં નાયક ને નાયિકા બેઠાં હતાં. વળી પાછો એ સંપૂર્ણ શાંતિમાં લગીર સંચાર. બાજુ પરથી થોડું પાણી - કોને ખબર શાથી, પવનને લીધે ડાળ પરથી ટપકવાથી કે બીજા કશાથી - ફરકે છે; ઉદિત ચંદ્રનો પ્રકાશ તેના પર પડતાં તે શુભ્રપણે ચળકી ઊઠે છે. વૃક્ષોની ડાળીઓ પર ઝિલાયેલાં જલબુન્દ જમીન પર પૂરાં ટપકી રહે તે પહેલાં, આકાશનું પ્રતિબિમ્બ ઝીલીને નીલ બનેલું આખું

સરોવર કોઇ અપાર્થિવ ઝાંયથી રસાઇને હસી રહ્યું ! આ દિવ્ય ઝાંય – આ સુધા – ક્યાંથી ? એ જોવા નાયિકા પાછળ જુએ છે તો આકાશમાં તેના કારણરૂપ – એ સુધાના નાથરૂપ – આખા દૃશ્યના સારરૂપ– ચંદ્રને ગિરિ ઉપર મધુરા હાસે હસી રહેલો જુએ છે. ને તે નિર્વ્યાજ ઉલ્લાસથી બોલી પડે છે, "વ્હાલા, જોયૂં ?" આમ કહીને તે પોતાની ઉલ્લાસમયી અનુભૂતિમાં નાયકને શામિલ કરે છે. આખા દૃશ્યનો સાર ચંદ્ર.એ ચંદ્રે પ્રેરેલા એ ઉલ્લાસ-બોલ. એ ઉલ્લાસબોલના ગુંજનનું આખા દૃશ્યમાં – સર, ગિરિ, વ્યોમ, બધે જ, જાણે છેક ચંદ્ર લગી – પ્રસરણ: એક વર્તુલ પૂરું થયું. પ્રકૃતિદૃશ્યથી નાયિકાના ચિત્તમાં જાગેલો ભાવ. એ ભાવનું તેની વાણીમાં પ્રકટીકરણ. વાણીનું નાયકે કરેલું શ્રવણ. એ શ્રવણથી જાગેલા મુગ્ધ કુતૂહલને સંતોષવા નાયકે કરેલું પ્રકૃતિનું પુનર્દર્શન – એક વ્યક્તિના નવ્ય ભાવસંદર્શમાં બીજી વ્યક્તિએ કરેલું એ જ પ્રકૃતિનું અભિનવ દર્શન. બીજું વર્તુલ પૂરું થયું. આગલાં કાવ્યોની જેમ અહીં પણ છેલ્લી પંક્તિમાં નાયક નાયિકાની હૃષ્ટ વાણીને પક્ષીના ટહૂકારનું રૂપક આપે છે. અને નાયિકા પ્રત્યેના પોતાના મુગ્ધ રમતિયાળ સખ્યભાવને "અલિ" સંબોધનમાં છતો કરે છે.

આપણે પ્રકૃતિની ગોદમાં બેઠા હોઇએ તો એક વસ્તુ પરથી બીજી વસ્તુ પર, એમ આપણી આંખ અવિરતપણે આઘેપાસે, ઉપરનીચે ઝૂલ્યા કરતી હોય છે. દૃષ્ટિની એવી જ કિનખાબી ઝૂલણાનું ભરત કવિ આ કાવ્યમાં ભરે છે. કાવ્યના આરંભથી જોઇએ તો કવિ વર્ષાના વિસ્તારી ફલક પર ફેલાયેલી આપણી દૃષ્ટિને એક વાદળી પર એકાગ્ર કરે છે ને તેને એ ચાલતી વાદળી સાથે ચલાવે છે. ત્યાંથી વળી તે ગિરિશૃંગની અણી પર આપણી નજરને સંહૃત કરીને ફરી પાછી ઊંચે આખા આકાશના ઘુમ્મટમાં

વિખેરી દે છે. ત્યાંથી તે ત્યાં જડાયેલા તારા પરથી, એની નીચે ઝળુંબતાં વાદળો વચ્ચે એ દૃષ્ટિને ઝોલો ખવડાવીને એને માલતીમંડપમાં છેક નીચે ઉતારી લાવે છે. વળી વર્ષાની ધારાઓ વચ્ચે એને ઊંચકીને એને પાછી જમીન પરનાં બુદ્બુદોમાં લાવીને મૂકી દે છે. ત્યાંથી ફરી પર્વતો પર ઊંચે ઉઠાવીને, ચોમેર ફેલાવીને એમની વચ્ચેના સરોવર પર નીચે એને વિહરાવે છે. ત્યાંથી ફરી પાછી એને આકાશનાં વાદળો એને તારાઓ તરફ ઊંચે ઉઠાવીને વળી પાછી નીચે ફરકી આવતા ને ચળકતા પાણી સાથે તેને નીચે ઉતારે છે. આમ જ કવિ આગળ કહ્યું તેમ શાંતિ અને સંચારનું તેમ જ છાયા અને પ્રકાશનું પણ ભરત ભરે છે.

અહીં પ્રકૃતિચિત્રની વિસ્તૃત પીઠિકા પર કવિએ કાવ્યાંતે માનવભાવનું રમ્ય પ્રકટીકરણ સાંધ્યું છે. "પરિષ્વજન" કાવ્યમાં આથી જુદો વ્યાપાર છે. ત્યાં કવિએ માનવભાવનું આલંબન લઈ, શૃંગાર-રસથી પરિષિક્ત એવું પ્રકૃતિનું ચિત્ર આલેખ્યું છે. એથી પ્રસ્તુત કાવ્ય એક પ્રણયી યુગલનું, પ્રકટ નહીં પણ લક્ષિત શૃંગારનું કાવ્ય છે. (સુધાનાથની સુધાથી - દિવ્ય ઝાંયથી - સરોવર રસાય છે. ચંદ્ર પ્રેમ ઢોળે છે; સરોવર એ પ્રેમમાં તરબોળ બને છે. "વલ્લીવાયૂ રમત મસતી ગેલ શાં શાં કરે જો"માં નાયિકાએ જેમ અન્યોક્તિ દ્વારા નાયકને પ્રેમક્રીડા માટે આવાહન આપ્યું છે તેમ અહીં પણ એ એવી જ બીજી અન્યોક્તિ દ્વારા નાયકને શું આવાહન નથી આપતી ?) અહીં પ્રકૃતિ એ ભાવની ભૂમિકા પૂરી પાડે છે. (ભાવભિજાયલ પ્રણયી નયનોના જેવું વર્ષાનું સ્નિગ્ધ, શાંત, મધુર વાતાવરણ ઉદ્દીપન વિભાવ તરીકે વર્તે છે.) તો "પરિષ્વજન"માં કાવ્ય પ્રકૃતિનું છે પણ તેમાં માનવભાવનું આરોપણ કરવામાં આવ્યું છે.[૨૩]

પ્રેમનું નિર્વાણ

કાવ્યારંભે આવતું "વ્હાલી" સંબોધન બતાવે છે કે આ કાવ્ય નાયકની નાયિકા પ્રત્યેની ઉક્તિરૂપ છે. અહીં એમના ઊર્ધ્વ (ઉચ્ચહેતુક) પ્રણયપ્રવાસનું ચરમ ઉત્ક્રમણ આલેખાયું છે. તેઓ પ્રણય ગિરિનું આરોહણ કરતાં કરતાં એ ગિરિના અંતિમાંતિમ શિખરની સામે આવીને ઊભાં રહે છે: તેની સામે આવીને ઊભાં છે પણ એ શિખર એમનાથી કંઇક દૂર છે (કેમકે "દિસે શૃંગ આ" નહીં પણ "દિસે શૃંગ પેલું" એમ કહેવાયું છે), તેથી તેનું દર્શન તેમને આછું પાતળું થાય છે. એ શિખર હિમાચ્છાદિત છે. હિમ ધવલ હોય છે જ. પણ તે સર્વોચ્ચ શિખર પર છવાયેલો હોવાથી સૂર્યોદ્દીપ્ત પણ બનતો હોય છે. વળી, હિમાલયનાં બરફછાયાં શિખરો સાથે પૌરાણિક, ધાર્મિક અધ્યાસોથી પાવિત્ર્યનો ભાવ પણ સંકળાયેલો છે. આ બધા સંસ્કારોને બળે નાયકને પેલું શિખર દિવ્ય દ્યુતિયુક્ત શંભુના જેવું લાગે છે. બ્રહ્મલીન પરમહંસોને નિર્વિકલ્પ સમાધિમાં અનુભવવા મળતી મુદાનો પરમ સાત્ત્વિક શાંતિનો, ચિત્તઆત્માની પ્રસન્નતાનો ભાવ "શંભુ" શબ્દથી વ્યંજિત થાય છે. નાયક પણ પ્રણયવિકાસ દ્વારા બૃહત્તમ અદ્વૈતના ભાવનો અનુભવ કરતાં કરતાં હવે એ પરમશાંતિના પ્રદેશમાં આવી ગયો છે. એ શાંતિસભર જ્યોતિરૂપી પ્રણવનાં કિરણોને નાયક આખા વિશ્વ પર પથરાયેલા નિહાળે છે. જે દિવ્યતાનો સાક્ષાત્કાર એને થયો છે, તેનાથી ખૂલેલાં તેનાં અંતરચક્ષુ હવે જગતસમસ્તને એ દિવ્યતાના રસે રસાયેલું જુએ છે. અત્યાર લગી ઘણા સમયથી નાયકે એ જ્યોતિનાં ફક્ત કિરણોને જોયાં હતાં; હવે તે એ કિરણોના ઉદ્ગમરૂપ મૂળભૂત જ્યોતિનાં, એ જ્યોતિને ધારણ કરનારા સર્વોત્તુંગ શિખરનાં પહેલીવાર દર્શન કરવા પામે છે.

નાયક આ અનુભવને અત્યાર લગી કરેલા પ્રીતિના અવગાહોના ચરમ વિકાસબિન્દુ તરીકે ઓળખાવે છે. પ્રીતિની આર્દ્રતાના અંજનથી તેમનાં નેત્રો હવે નિર્મલ થયાં છે. એ પવિત્ર બનેલી દૃષ્ટિને હવે આ પ્રકાશ જોવા મળ્યો છે. નિર્મળ પ્રીતિ વડે પ્રબળ થયેલા તેમના પ્રાણો હવે અભેદનો સાક્ષાત્કાર પામ્યા છે; ભેદભાવના પર વિજય મેળવવાની સિદ્ધિને તેઓ વર્યા છે. (નિર્મળ પ્રીતિ વડે તેમના પ્રાણ પ્રબળ થયા છે એમ કહેવાને બદલે એમ પણ કહી શકાય કે નિર્મળ પ્રીતિ જ તેમના પ્રબળ પ્રાણરૂપ છે અથવા તેમની પ્રીતિની નિર્મળતા એ જ તેમના પ્રાણોની પ્રબળતારૂપ છે.) એ અભેદભાવનો પુનિત પ્રકાશ તેમના ચૈતન્યના કોશેકોશને ભેદતો ઉંડે ને ઉંડે ઉતરી રહયો છે. એ પ્રકાશને ઉત્સારતી ઝળહળતી જ્યોતિમાં એના તમામ શોકો શમી જાય છે.

કંઇક એવું રહસ્યમય તત્ત્વ છે કે જે સર્વ પ્રદેશોમાં ઉપરતળે છુપાઇને રહેલું છે; પેલા જ્યોતિમાં જે અનિર્વચનીય છાંટરૂપે છંટાયેલું વરતાય છે; બહાર, અને અંદર પણ છેક આત્માની અતલ ગુહામાં જેને હંમેશાં કળી શકાય છે તે (પ્રણયપરિણત) આનંદના અરિરૂપ તમોમયતા અણુમાત્ર અવશિષ્ટ ન રહે તે રીતે ભુંસાઇ ગઇ છે.

આપણા જન્મ પહેલાં આપણે ઇશ્વર સાથે તદ્રૂપ હતા, જન્મ પછી પણ પરમાત્મસ્વરૂપ જ છીએ અને મૃત્યુ પછી પણ પરમાત્મ-સ્વરૂપ જ રહેવાનાં છીએ; જન્મમરણ તો ભ્રમ છે, આભાસ છે; અસલ સત્ય તો એ છે કે આપણે નથી જન્મ્યા કે નથી મરવાના; ઇશ્વરમય હોવાથી આપણે પણ ઇશ્વરની જેમ અજન્મા ને અમર, અનાદિ ને અનંત, સનાતન છીએ: આવો અનુભવ થયા પછી જન્મમરણ અને પરમાત્મામાં પિંડના લયની વાતો મિથ્યા ને ઉપહસનીય લાગે. એટલે નાયક નાયિકાને કહે છે કે હવે તને તું કે મને હું કહેવાપણું રહ્યું નથી કેમકે તું હુંમય ને હું તુંમય બની ગયાં છીએ. એટલે હવે આપણામાં કોઇ હું નથી ને કોઇ તું નથી. વળી, આપણે અસલ બ્રહ્મરસ ચાખ્યો છે. તેથી આપણે શિવસ્વરૂપ – કલ્યાણપૂર્ણ પરમાત્મરૂપ બની ગયાં છીએ.

આગલાં કાવ્યોમાં ઠાકોરે સરિતા અને સમુદ્રનાં રૂપકો વાપરીને અહીં તેમનું સાતત્ય તોડ્યું છે. કેમકે તેમણે છેલ્લે સમુદ્રનું રૂપક પ્રયોજ્યા પછી અહીં પર્વતના રૂપકને પ્રયોજ્યું છે. સરિતાના અનુસંધાનમાં સમુદ્ર આવે છે પણ સમુદ્રના અનુસંધાનમાં પર્વત આવે છે એમ કહી શકાય ખરું? પર્વત નદીનું ઉદ્‌ગમસ્થાન હોવાથી તે તો નદીની પણ પહેલાં આવે. વાસ્તવિક અનુક્રમમાં જે પદાર્થ પહેલો આવે તેને કાવ્યાનુક્રમમાં છેલ્લો મૂકીને ઠાકોર શું એમ સૂચવવા

માગે છે કે જીવનના આદિમાં જે સત્ય રહેલું છે તે જ તેના અંતમાં પણ રહેલું હોય છે ? આપણે જન્મ ધરીને જે અંતમાંથી જીવનમાં પ્રવેશ્યા તે જ અંતમાં મૃત્યુ પછી આપણે પાછા વળીએ છીએ એમ શું ઠાકોર સૂચવવા માગે છે ?

આવો અર્થ નીકળી શકે. પરંતુ ઠાકોરની પ્રતીકપ્રવૃત્તિ પાછળ એવો કોઇ સભાન કે અભાન હેતુ રહેલો હોય તેમ લાગતું નથી. અદ્‌વૈતની ભાવનાનો વિકાસ એટલે પ્રણયભાવનાનો વિકાસ એવું એક સમીકરણ માંડીને ઠાકોર બેઠા છે. એટલે તેઓ પ્રણયના ચરમ ઉત્ક્રમણને અદ્‌વૈતના ચરમ સાક્ષાત્કારની પરિભાષામાં આલેખવા તૈયાર થાય છે. અને એ પરિભાષા એમને વેદાંત પાસેથી તૈયાર મળી રહે છે. આ વિષયના આપણા સાહિત્યમાં કૂટસ્થ, શૂન્યશિખર, શ્વેત શિખર વગેરે શબ્દો ડગલે ને પગલે આવે છે. ગો. મા. ત્રિ. એ પણ "સરસ્વતીચંદ્ર"માં છેવટે સુંદરગિરિનું શૃંગ આણી મૂક્યું છે ; અને સરસ્વતીચંદ્રને એ શિખર પર બેસાડી દીધો છે. બ. ક. ઠા. પણ પોતાના નાયકને વગર તકલીફે હિમગિરિશૃંગની સામે લાવીને ખડો કરી દે છે ને વેદાંતિયા જ્ઞાનનો આવડ્યો તેવો શુકપાઠ તેને મોઢે ઓચરાવી દે છે !

આમાં ઠાકોરની સિસૃક્ષા નહીં પણ યુયુક્ષા (યુક્તિઓને આચરવાની દાનત) પ્રવૃત્ત બની છે. પ્રેમના અનુભવને અદ્‌વૈતના અનુભવમાં ભર્યો ને અદ્‌વૈતના અનુભવને વેદાંતની પરિભાષામાં ભર્યો. એકને બીજામાં ને બીજાને ત્રીજામાં ભરી દેવાની સગવડનો આશરો લઇને ઠાકોરે એક મોટી હાશ ખેંચી છે, ને એક વિકટ કસોટીરૂપ કવિ-કર્મમાંથી તેઓ આબાદ છટકી ગયા છે. પ્રણયની પરાકાષ્ઠારૂપ અનુભૂતિના અસાધારણ તત્ત્વને એ પ્રણયની જ પરિભાષામાં, એ

પ્રણયમાંથી જ સ્વયંભૂ સાહજિક રીતે સ્ફુરી આવતી પ્રતીકાવલિ કે પ્રતિકલ્પતા વડે આલેખવાની ફરજને ઠાકોર અદા કરી શક્યા નથી. પોતે જે કરી શક્યા નહીં તે કરવાનું વેદાન્તને માથે નાખી દઇને તેઓ બાજુએ ખસીને બેસી ગયા. સર્જનવ્યાપારમાં પણ આવું Escapism હોય છે ખરું ! જો પ્રેમને પોતાના ચરમ પદક્રમમાં વેદાંતની લાકડીનો ટેકો લેવો પડે તો તેને પ્રેમનો વિકાસ નહીં પણ પ્રેમનો હ્રાસ જ કહેવો જોઇએ.

વળી, આ અદ્વૈતની ભાવના એકવાર પ્રગટ થયા પછી તે પછીના બધાયે પ્રસંગોમાં, એ પ્રસંગોને સર્જનારા પ્રેમના જીવાતુભૂત તત્ત્વરૂપે, એકસરખી રીતે ધબકી રહેલી લાગે છે ખરી ? એ અદ્વૈતની ભાવના નાયક અને નાયિકામાં સમાન સ્વરૂપે આવિષ્કાર પામતી દેખાય છે ખરી ? અદ્વૈતનો અનુભવ શરૂ થયા પછી એ અનુભવની પ્રગાઢ નિત્ય વર્ધમાન અસર તળે નાયક ને નાયિકા એમ બન્નેના મનમાં જેવા વિચારો આવે, તેમના જીવનમાં જેવા પ્રસંગો બને તેવા વિચારો અને તેવા પ્રસંગોનું જ આલેખન – અદ્વૈતાનુભવનો આરંભ થયા પછીનાં સોનેટોમાં થયા કર્યું છે એમ કહી શકાય ખરું ? આ ત્રણે પ્રશ્નોનો ઉત્તર નકારમાં આવે છે. આથી કહી શકાય કે આ અદ્વૈતનું તત્ત્વ નાયકનાયિકાના પ્રણયાનુભવની સ્વયંસહજોદ્ભૂત નીપજ નથી પણ ઠાકોરે એમના પ્રેમને પહેરાવેલો જૂઠો–ચળકતો શણગાર છે.

બીજી પંક્તિમાં "બરફ" સાથે સંસ્કૃત "મય" પ્રત્યય લગાડ્યો છે તે ખટકે છે. "શાંતિજ્યોતીપ્રણવકિરણે", "ભેદજિત્ સિદ્ધિ" એ દીર્ઘ સમાસોનો અહીં ઉપયોગ થયો છે. "ભેદજિત્"માંનો "ત્" ક્લેશકર બને છે. એમની અતિસંસ્કૃતતા કઠે છે. પાંચમી પંક્તિમાં આરોહણને અવગાહોનું પરિણામ કહ્યું છે : શું નીચે ઊતરવાની ક્રિયાને ઊંચે ચઢવાની ક્રિયા કહી શકાય ખરી ? દસમી પંક્તિમાં

જેને ઠાકોરે અનિર્વચનીય કહ્યુ છે તેનુ તો તેમણે શબ્દોમાં વર્ણન કર્યું છે; પછી તેને અનિર્વચનીય કહેવામાં શું ઔચિત્ય છે ? વળી, "અનિર્વચનીય" શબ્દને છંદોનુરોધથી મચડીને તેમણે "અનિરવચની" કરી નાખ્યો છે. વળી ઠાકોરે "જ્યોતીમાં ... છાંટ"ની વાત કરી છે ! જ્યોત પર છંટકાવ ઝિલાઇ રહે ખરો ? પાટિયા પરની કે વસ્તુ પરની છાંટ જે તે પાટિયા કે વસ્તુ પર ચિરાંકિત થઇને રહે છે ને જોનારને દેખાય છે તેવે રૂપે જ્યોત પર છાંટ ચિરાંકિત થાય અને દેખાય ખરી ? "લપતૂ" "છુપંવું" શબ્દો પણ આયાસપૂર્વક, રીતે, અસ્વાભાવિક રૂપે પ્રયોજાયા છે. "પ્રેમનો મધ્યાહ્ન"ની જેમ અહીં પણ "આછ્યે માંછ્યે" શબ્દો વપરાયા છે ; તેમનો પ્રાસ વિચિત્ર લાગે છે. મધ્યકાલીન સંતોની ગહનાતિગહન તત્ત્વ વિષેની વાણીમાં તેમની અનુભવસિધ્ધતાને કારણે જે પારદર્શકતા અને પ્રાસાદિકતા આવતી હતી તે અહીં દેખાતી નથી. તેનું કારણ સ્પષ્ટ છે : અહીંની ભાષા કવિના હૃદયમાંથી સહજ સ્ફુરેલી ભાષા નથી પણ adopted ભાષા છે.

"પ્રેમના દિવસ"નુ પરિશિષ્ટ : "વામા" :

આ કાવ્યને આરંભે નાયિકાને "વામા" સંબોધન થયુ છે. "વામા"ના "સુંદર" તેમ જ "વાંકું" એમ બન્ને અર્થ થાય છે. કાવ્યમાંનો સંબોધકનો નાયિકા તરફનો ભાવમિજાજ જોતાં એ સંબોધન આ બંને અર્થોમાં ઘટાવવું ઉપયુક્ત લેખાય તેમ છે. પહેલી છ પંક્તિઓમાં નાયિકાના રૂપરંગના કેટલાક લાક્ષણિક વિશેષનું રૂપક, વ્યતિરેક તથા સ્વભાવોક્તિ દ્વારા ચિત્રાંકન થયુ છે. અહીં નાયિકાની કાયાને "બિલોરિ પુતળી" કહી છે. નાયિકા "પુતળી" કહેવાઇ છે ; એનો અર્થ એ નથી કે તે બોત જેવી છે, જડ કે મૂઢ છે, નિજ પ્રાણશક્તિ કે સ્વતંત્ર બુધ્ધિ વિનાની છે, યા તો "પરપ્રત્યયનેય બુધ્ધિવાળી છે. મૂર્તિનુ વિધાન કલાકાર કરે છે.

એટલે, ચૂલાંડના અદ્દશ્ય કલાસર્જકે શિલ્પના ઉત્તમોત્તમ નમૂના જેવી એની કાયા નિર્માઈ છે. એ "બિલોરિ" છે, એટલે કે તેનામાં પારદર્શી ગૌરતા છે. તેની ભૂરી નસબળમાં ફરતા રુધિરનું એકેએક ટીપું પોખરાજી રંગમાં ઓપી રહ્યું છે; અને એ રંગની ઝાંયની ઉત્કૃષ્ટતા આગળ તાજું ગુલાબ પણ લજવાઇ જાય છે. એના કપોલ પર ખંજનરૂપી પિચ્છ ફરકી રહ્યાં છે. એનાં નેત્રમાં ને ઓષ્ઠ પર સોહામણો મલકાટ છે. ને તેની ચીબૂકની લબક આકર્ષક છે. આપણા ચક્ષુરાગને સંતર્પે તેવું મૂર્તિસૌંદર્યવિધાન કવિ કરે છે. તેથી નિરૂપણમાં તાદ્દશતા અને sensuousnessની quality આવે છે. પાત્રોની વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતાઓનું અશેષ વર્ણન કરવાની મોપાસાંની રીતનું અહીં સ્મરણ થાય છે. (જુઓ મોપાસાંની નવલ "ઇવેત".)

સાતમી પંક્તિથી નાયિકાના ભાવિ શૃંગારજીવન વિષે વાત થઇ છે. સંબોધક પૂછે છે: એના ટીખળી મૃદુ મુખે કોના મલપતા ધન્ય સુખસ્પર્શ થશે ? અહીં નાની વાતમાં જરૂર કરતાં વધારે શબ્દો વપરાયા છે. એ પ્રશ્ન પછીનો બીજો પ્રશ્ન "કદિ ?"સંશયાત્મક પ્રશ્ન છે. એનો અર્થ એમ થાય કે નાયિકાને એવો સુખસ્પર્શ કદીયે કોઇનો થશે યા નહીં ? આવો સંશય રાખવાનું કોઇ કારણ નથી; ઊલટું, નાયિકાને એવો સ્પર્શ આપનાર કોઇ ને કોઇ મળી જ રહેશે એવો વિશ્વાસ આગલી પંક્તિઓ પેદા કરે છે. એમ પૂછી શકાય કે એવો સ્પર્શ કરનાર મળશે તો તે ક્યારે મળશે ? એટલે ત્યાં "કદિ"ને બદલે "ક્યારે"ના અર્થનો શબ્દ હોવો જોઇએ. એ સ્પર્શથી નાયિકાના મનમાં હર્ષ અને લજ્જાની દ્વિવિધ લાગણી જન્મશે અને એનાથી નાયિકાના મુખ પર ધસી આવેલી "લાલી" "એ પોખરાજિ મુખડે અરવિંદ રંગશે" એમ સંબોધક જણાવે છે. લાલીનો ઉલ્લેખ થયા પછી અરવિંદ રંગાયાની વાત પુનરુક્તિ બની જાય છે. અને લાલી કરતાં અરવિંદનો ઉલ્લેખ

કાવ્યત્વમય છે તેથી "સ્પર્શજન્ય હર્ષ અને લજ્જા તેના મુખ પર અરવિંદ રંગશે" – એવા ભાવાર્થની, લાલીના ઉલ્લેખ વિનાની, ઉક્તિ મુકાઇ હોત તો વધુ સમુચિત લેખાત. પછી સંબોધક કહે છે કે એથી જન્મેલો સુધામદ તેની રગેરગમાં ઊપડશે અને ત્યારે તેનો પ્રિયતમ તેને આલિંગવા જશે ત્યાં તો તે – એ "બિલોરિ પુતળી"– ઉંચકાઇ જશે ! અહીં, સહેજમાં ઉંચકાઇ જાય તેવી તેની કાયાની તન્વંગિતા, નાજુકાઇ, પરિષ્વજનીય સુંદરતાના નિર્દેશ માટે "બિલોરિ પુતળી" શબ્દોનો પુન:પ્રયોગ થયો છે. આલિંગન પ્રગાઢ હોય તો જ આલિંગ્યમાન વ્યક્તિ ઉંચકાઇ જાય. એટલે અહીં આશ્લેષની પ્રગાઢતા સૂચવાઇ છે. આગલાં કાવ્યો [illegible] કરતાં આ કાવ્યમાં આ રીતે શારીરિક આવેગ વધારે ઉત્કટ રૂપમાં આલેખાયો છે. "પ્રેમની ઉષા"માં વલ્લી અને વાયુનાં રૂપકો છે. અહીં વેલીની સાથે વાયુને બદલે થડનું રૂપક ગોઠવાયું છે. "વળગતી", "ઝુલતી", "લપાશે"– એ ત્રણે ક્રિયાપદો વડે કવિએ આલિંગનની એક પ્રક્રિયાનું ત્રણ ક્રિયાઓમાં પૃથક્કરણ કર્યું છે. અંશેઅંશને સ્પષ્ટ અને સુરેખ કરી બતાવવાનો આગ્રહ અહીં દેખાય છે. "પ્રેમની ઉષા"માં જેમ "લચી" શબ્દ આવે છે તેમ અહીં "ઝુલતી" શબ્દ આવે છે. "પ્રેમની ઉષા"માં તે પછી જેમ "વિખરિ શોભા પડી સ્કંધે દેશે" કહેવાયું છે તેમ અહીં "અંબોડો સરિ ગેયને લટલટે શાં સ્પષ્ટ સંતાડશે" કહેવાયું છે. "સંતાડશે" અને તે "સ્પષ્ટ"પણે ! સંગોપન દ્વારા શૃંગારભાવના અધિક પ્રકટીકરણ વાસ્તે અહીં "અંબોડા"-નો ઉપયોગ થયો છે.

"પ્રેમની ઉષા" અને "વામા" વચ્ચેની થોડીક સમાનતા પરથી ઠાકોરનો, આ બંને કાવ્યો એક જ ગાળામાં થોડા સમયને

અંતરે લખાયાં હોવાનો દાવો સાચો લાગે પરંતુ "મ્હારાં સૉનેટ"ની પહેલી આવૃત્તિ, "ભણકાર"ની પહેલીબીજી આવૃત્તિમાં "પ્રેમનો દિવસ"નાં બીજાં કાવ્યો જોવા મળે છે પરંતુ આ કાવ્ય જોવા નથી મળતું તેનો શો ખુલાસો આપી શકાય ? જો આ કાવ્ય પહેલાં લખાયું હોય તો એ સંગ્રહોમાં સંગ્રહાયેલું હોવું જોઇએ પણ સંગ્રહાયેલું નથી તેથી વહેમ પડે છે કે કદાચ પાછળથી લખાયું હોય.

"એ ટીખળી મૃદુમુખે સુખસ્પર્શ ધન્ય કોના થશે મલપતા" વગેરે ઉક્તિઓ નાયકની ન હોઇ શકે. જે ક્રિયા નાયકે પોતે કરવાની હોય તે ક્રિયા કોણ કરશે એવો પ્રશ્ન પૂછવો નાયક માટે બેહૂદો ગણાય. એટલે આ કાવ્યમાંનો સંબોધક કોઇ ત્રીજી વ્યક્તિ લાગે છે અને નાયિકાના જીવનમાં નાયકનો પ્રવેશ થયો તે પહેલાંની આ ઉક્તિ લાગે છે. તેથી અનુક્રમમાં આને "પ્રેમની ઉષા"ની પહેલાં મૂક્યું હોય તો વાંધો ન આવે. ઠાકોર કહે છે કે "પ્રેમની ઉષા"ને બદલે "વામા"ના પાયા પર સૉનેટમાળા રચાઇ હોત તો તેનો ઘાટ જુદો બની આવત. પણ એવું ખાસ લાગતું નથી. "પ્રેમની ઉષા"માં પ્રેમના દિવસની સૉનેટમાળાનાં બધાં જ સૉનેટોનાં બીજ વિકાસની રાહ જોતાં પડ્યાં છે એમ, તથા એ બીજ કરતાં જુદાં જ બીજ "વામા"માં પડ્યાં છે એમ કહી શકાય તેમ નથી. તેથી "વામા" અને આ સૉનેટમાળાની એક જ નસલ છે. આ સૉનેટમાળામાં ઘણી વિસંગતતાઓ ને તૂટકતાઓ છે. "વામા" અને "પ્રેમનો દિવસ"નાં સૉનેટો વચ્ચે એથી વિશેષ વિસંગતતા કે તૂટકતા નથી. આથી "વામા" સહેજે "પ્રેમનો દિવસ"ની સૉનેટમાળા સાથે ભળી જઇ શકે એમ છે: બને વચ્ચે કશો લાક્ષણિક જુદાગરો રહેતો નથી.

વરવહુ અમે : અનુવાદ તરીકે : [૨૪]

ટેનિસનના "પ્રિન્સેસ"નાં ત્રણ ગીતોના ઠાકોરે કરેલા અનુવાદોમાંનો આ એક છે. આ કાવ્ય મૂળે ચૌદ પંક્તિઓનું હતું અને ઠાકોરે પણ એને ચૌદ પંક્તિનું બનાવી સોનેટનું રૂપ આપ્યું છે. ઠાકોરે આ અનુકૃતિના મુખ્યત્વે બે પાઠ યોજ્યા છે. પ્હેલો પાઠ છોડીને તેમને બીજો પાઠ કેમ યોજવો પડ્યો તેનું તેમણે દર્શાવેલું કારણ પ્રસ્તુત કાવ્યની ચર્ચા વખતે નોંધ્યું છે. ટેનિસનના મૂળ ગીતમાં પંક્તિઓનો પટ ટૂંકો છે; ઠાકોરે રચેલા કાવ્યની પંક્તિઓનો પટ મુકાબલે પહોળો છે. એટલે તેમને તેમની અનુકૃતિમાં ઘણું પુનરાવર્તન અને ઉમેરણ કરવું પડ્યું છે. એનાથી અભિવ્યક્તિ સારી બનવાને બદલે ઊલટી કથળી છે. મૂળ કાવ્યમાં ફક્ત એક જ વાર આવતા શબ્દો – 'my wife and I ' – ના અનુવાદરૂપ "વરવહુ અમે" શબ્દો ઠાકોરને પોતાની કૃતિમાં વારંવાર વાપરવા પડ્યા છે. મૂળ કૃતિની પહેલી ચાર પંક્તિઓનો ભાવ અનુકૃતિની પહેલી બે પંક્તિઓમાં આવી ગયો છે. આથી ઠાકોરને ચૌદ પંક્તિઓનું માપ જાળવવા બાકીની પંક્તિઓના ભાવને વધારે ચ્હેરવો પડ્યો છે. 'Know not why' - એ શબ્દોનો "ન જાણું જે શાથી" એ સારો અનુવાદ છે. એમ જ

> "And blessings on the falling out
> that all the more endears" -

એ પંક્તિઓનો ભાવ "ફરિ વરવહૂ અસ્સલ બનિયાં"માં સારી રીતે પ્રતિબિંબાયો છે. આ જ પંક્તિનો મૂળ પાઠ – "હતાં જેવાં તેવાં વરવહુ અમે તો બની ગયાં"માંનો "જેવાં" અને "તેવાં"નો સહપ્રયોગ ઉદ્દિષ્ટ અર્થ સાથે બીજા અનિષ્ટ ("ગમે તેવાં – એ રૂપના) અર્થને પણ ખેંચી લાવે છે. આ પહેલા પાઠ કરતાં બીજો ઉપર્યુક્ત પાઠ

વધારે સંક્ષિપ્ત અને ચોક્કસ છે. પણ એમાંનો "અસ્લ" શબ્દપ્રયોગ બાનીની એકરૂપતાને તોડનારો, ખૂંચે તેવો છે.

મૂળ કૃતિમાંના 'kiss'd again with tears' માં નાયકનાયિકા પોતપોતાની આંખોમાં આંસુ સાથે એકબીજાને ચુંબન કરે છે એવો અર્થ આવે છે ત્યારે ઠાકોરે તેનો "આંસુ ચૂમી" એવો ખોટો અનુવાદ કર્યો છે. (સર. "એક તોડેલી ડાળ"માં "ચુમી અશ્રુ છાતી..." પશ્ચિમનું પ્રતિબિંબ મધ્યકાલીન ભારતમાં !) મૂળ કાવ્યને અંતે એ જ શબ્દો ફરી આવે છે; ત્યાં ઠાકોરે એમનો અનુવાદ (અનુક્રમે પહેલા ને છેલ્લા પાઠમાં) "થયું પાછું આંસુ - અધર - રસ - પીયૂષ ઝરતું" અને "અમારૂં એ પાછૂં દૃગ અધર પીયૂષ ઉભળ્યૂ"- એ પ્રમાણે કર્યો છે. આ અનુવાદ કેટલો બધો twisted અને બેળેબેળે બેસાડેલો લાગે છે ! "અધર રસ પીયૂષ" અને "દૃગ અધર પીયૂષ" શબ્દો અભિવ્યક્તિને વધુ સુંદર બનાવવા નહીં પરંતુ શિખરિણીની લાંબી લઘુસ્વરાવલિની માંગને પહોંચી વળવા વાપરવા પડ્યા છે. છંદની પસંદગીમાં પણ આમ ઠાકોરે થાપ ખાધી છે. મૂળ કૃતિની મધ્યમાં આવતા 'kiss' શબ્દનો અનુવાદ ઠાકોરે "અધરરસપીયૂષ ઝરતાં"- એવો કર્યો છે. 'kiss'માંનો બે પ્રણયીઓના અન્યોન્ય પ્રગાઢ લાગણીવિનિમયનો - બે વ્યક્તિઓના સહકર્તૃત્વથી સધાતી એક જ ક્રિયાનો - કર્તાઓની ભિન્નતા છતાં તેમનાથી સધાતી ક્રિયાની અભિન્નતાનો બોધ 'અધરરસપીયૂષ ઝરતાં" દ્વારા સદ્ય ને સહજ રીતે થતો નથી. મૂળ કૃતિમાં - "There above the little grave" એ પંક્તિની સાભિપ્રાય પુનરુક્તિ થયેલી છે. એના અનુવાદરૂપે રચાયેલી પંક્તિની દ્વિરુક્તિ ઠાકોરે અનુકૃતિના પહેલા પાઠમાં રાખી હતી પણ બીજા પાઠમાં એ પંક્તિ તેમણે એક જ વાર રાખી છે. 'the child, we lost in other years'-

નો ઠાકોરે પોતાની કૃતિના પ્રથમ પાઠમાં "જે ગત સમયમાં બાળક હતું" એવો કઢંગો અનુવાદ કર્યો છે. અનુવાદમાં વપરાયેલા "નદી તટ", "કુમળી" વગેરેના પર્યાયરૂપ શબ્દો મૂળ કૃતિમાં નથી આવતા. "રોઇએ" કહ્યા પછી "મુજ પણ થયાં પક્ષ્મ સજળાં" કહેવું તે, "ઝબૂકી હોલાતાં" કહ્યા પછી "ઉછળિ વળિ તત્કાળ શમતાં" કહેવું તે પુનરુક્તિરૂપ છે. અસલની સાથે નકલને સરખાવી જોવાથી ઠાકોરની અનુકૃતિની શિથિલતા તેમ જ એ અનુકૃતિમાં તેમણે ઉમેરેલા નવા વિચારો તરત પકડાઇ જાય તેમ છે. "ગળૌતી કૂણેરી પ્રણયિજન ભાવોર્મિ કરતાં"માં ઠાકોર, પોતે ઉમેરેલા ભાવને પણ સ્વાભાવિક, સરળ, સહજ, પ્રાસાદિક, આયાસહીન ભાષામાં કહી શક્યા નથી. એક સાદા વિચારને રજૂ કરવા તેમને કેટલી મથામણ કરવી પડે છે અને છેવટે તેમને એની અભિવ્યક્તિને એના પાંગળા ઠરડાયેલા મચડાયેલા, અધૂરા-શા રૂપમાં જ છોડી દેવી પડે છે તે આ જોતાં તરત જણાઇ આવે છે. ઠાકોરની બળકટ, ખડબચડ તથા કહેવાતા આગવા જોમવાળી અને કહેવાતી ઓજસ્વતી બાનીના મૂળમાં રહેલી તેમની આવી અશક્તિઓનો ખ્યાલ તેમની એવી બાનીનાં બણગાં ફૂંકનારાને આવી જવો જોઇએ. આવી અશક્તિઓના કેટલાક ગર્ભિત તો કેટલાક સ્પષ્ટ નિર્દેશો પાઠાન્તરોની ચર્ચામાં પણ થયા છે.

"પ્રેમનો દિવસ"નાં સોનેટેતર કાવ્યો[૨૫]

"પ્રેમનો દિવસ"માં સોનેટ પ્રકાર સિવાયનાં પાંચ કાવ્યો છે : (૧) અર્પણ (૨) પોઢો પોપટ (૩) કન્યાદાન (૪) છદોમગે (૫) સતી

"અર્પણ" વિષે ઠાકોરે કહ્યું છે કે "ઇ.સ. ૧૯૧૩માં એક બીજનું અદ્‌ભુત દર્શન થતાં તેના વર્ણનરૂપે લખાયું અને તેથી આમાં એ

વર્ણન, અને તે વખતે તુરત જ પૂરા થયેલ "પ્રેમના દિવસ"નું અર્પણ, એ બે વિષયો છે, જેમાંનો બીજો પ્રધાન છે". ("ભણકાર", આવૃત્તિ, પા. ૧૨૪)

આ કાવ્યમાં ઠાકોરે "પ્રેમનો દિવસ"ની સોનેટમાળાનું અર્પણ પોતાની પત્નીને કર્યું છે; કેમકે એમને જ બોધ, વિનોદ દેવા ઠાકોરે આ કાવ્યો લખ્યાં હતાં અને એમણે કવિને "સ્કંધે ધરી મુખ લખાતું જ વાંચ્યું" હતું ("ભણકાર, આવૃત્તિ ૨, ટિપ્પણ)

"પ્રેમનો દિવસ"માં જે અદ્વૈતભાવના વેદાંતની પરિભાષા-દ્વારા સ્ફુટરૂપે આવે છે તે અહીં એવા કોઇ પરાશ્રય વિના કવિતાની રીતે સૂચવાઇ છે. કવિ પોતાના કર્તૃત્વથી સભાન છે છતાં એ કર્તૃત્વનો અધ્યારોપ પોતાની પત્નીમાં કરે છે; એનો યશ એ પોતાની પત્નીને આપે છે. એ વીગત એમણે રવિ અને સંધ્યાનાં ઉપમાનો દ્વારા કહી છે. સૂર્ય ક્ષિતિજમાં અલોપ થઇ ગયો હોય તે પછી પણ થોડો સમય સંધ્યાનો ધૂસર પ્રકાશ" તરુ, નીર, જનસ્થલી"માં પ્રસરી રહેલો હોય છે. કવિ પ્રિયતમાને એ સંધ્યા સાથે સરખાવતાં કહે છે:

"દેવી, એવી તું પણ શુભ ને છો ભરી સ્થાયિ રાગે;
હું તો છૂટ્યો, રવિ સમ:ખરો, તોય ના નેત્ર આગે.
કર્તા અદૃષ્ટ ક્રિય કોણ ગણે જ કર્તા,
સંસાર આ પણતણી ખરિ તૂં જ કર્તા".

પણ પ્રિયતમા પોતાના પતિ પાસેથી એવાં યશ, કર્તૃત્વને સ્ત્રી-સ્વભાવવશ થઇને નથી સ્વીકારતી એટલે કવિ એવાં વખાણ પડતાં મૂકે છે. ("ના ?- લે હું યે મુકું પડી ઉપમાવલી એ") નાયકના જેવી ઉદાત્તતા જાણે નાયિકા પણ અહીં બતાવે છે.

પછી કવિ પોતાનાં "પ્રેમનો દિવસ"નાં કાવ્યોને ઉદ્બોધે છે : "જાઓ, ખીલો નવનવી હૃદયસ્થળીએ". આમ સ્વાન્ત:સુખાય થયેલા સર્જનને તે પરાન્ત:સુખાય બનાવી દે છે. અને "નવનવી હૃદયસ્થળીઓ"ની યાત્રાએ નીકળી પડતાં પોતાનાં કાવ્યોને કવિ જે કર્તવ્યશીખ આપે છે તેમાં પણ પ્રિયતમા પ્રત્યેની કવિની ઉદાર કૃતજ્ઞતા પ્રગટ થાય છે. સૂર્યનાં રશ્મિ સીધાં આપણી તરફ ન આવતાં ચંદ્ર પર ઝિલાઇને પરાવૃત્ત થઇને આપણી તરફ આવે છે ત્યારે તે રશ્મિઓમાંથી ઉગ્રતા ગળી ગઇ હોય છે, ને શીતળતા તથા મીઠાશ આવી હોય છે. એટલે એ તેજલેખાને આપણે સૂર્યની નહીં પણ ચંદ્રની જ ગણીએ છીએ. તે જ રીતે આ કાવ્યો (સંતાનો) કવિનાં (પિતાનાં) નહીં પણ કવિની પ્રિયતમાનાં (માતાનાં) જ લાગે, એ સંતાનોને જે કંઇ સ્વત્વ સાંપડતું હોય તે તેમને તેમના પિતા કરતાં માતા પાસેથી સાંપડ્યું હોય તેમ લાગે, એવી રીતનો સહૃદયનાં હૃદયોમાં લાવાભિષેક કરવાની કર્તવ્યશીખ કવિ પોતાનાં માનસસંતાન કાવ્યોને આપે છે.

"વધામણી"માં શિશુજન્મની વાત કર્યા પછી તરત ઠાકોરે "પોઢો પોપટ" કાવ્યને હાલરડાના કાવ્ય તરીકે પ્રયોજ્યું છે. લાંબીટૂંકી આધીપાછી ગતિથી ઝૂલવાની પારણાની ક્રિયાનો લય કાવ્યમાં ઉતારવા ઠાકોરે અહીં મંદાક્રાન્તાનું અભ્યસ્તરૂપ પ્રયોજ્યું છે. હાલરડામાં દરેક પંક્તિને અંતે જેમ "હાલા" કે "હાલો" શબ્દનો પ્રયોગ થાય છે તેમ અહીં પહેલી સિવાયની બીજી બધી પંક્તિઓને આરંભે "પોઢો પોપટ" શબ્દોનો પ્રયોગ થયો છે. (પહેલી પંક્તિને આરંભે "ઝૂલો પોપટ" આવે છે.) બાળકને માટે "પોપટ" શબ્દનો પ્રયોગ આપણે ત્યાં થતો જણાતો નથી: નરસિંહના "પઢો રે પોપટ

......." પરથી ઠાકોરને એ પ્રયોગની પ્રેરણા મળી હોવાનો સંભવ છે. કેટલાક શબ્દગુચ્છો (દા.ત. "કાલેમોટા") ની વધારે પડતી પુનરુક્તિ કાવ્યરચનાને શિથિલ બનાવે છે, કેમકે છંદો-વિધાનનું સૌકર્ય મેળવવાના સહેલા સાધન સિવાય બીજી કશી અગત્ય એ પુનરુક્તિની વરતાતી નથી. "જનનિ રજની"ની પુનરુક્તિ ત્રણ વખત થઇ છે. પણ કવિએ એ શબ્દોના ક્રમને ઉલટ સુલટ કરીને એની પુનરુક્તિની એકવિધતા ટાળવા યત્ન કર્યો છે. કાવ્યની ભાષા બાલભાષાની નિકટની હોત તો ઉચિત લેખાત. આવા કાવ્યના નિરૂપ્યમાણ વસ્તુમાં માતાનાં બાળક તરફના ભાવો, વિચારો, ભાવનાઓ તથા બાળકની સ્વકીય મનઃસૃષ્ટિમાંના ભાવો, વિચારો, ભાવનાઓને સ્થાન હોઇ શકે. એ દૃષ્ટિએ અઘટિત લાગે તેવા કેટલાક વિચારઅંશો આ કાવ્યમાં પેસી ગયા લાગે છે. ઉદાહરણ તરીકે, "થનગન કરો તોય મીંચાય આંખો", "ગણગણ કરો તોય બીડાય પાંખો" એ પંક્તિઓ બાળકની નિદ્રિત થવાની પ્રક્રિયાની સુન્દર વીગતોને ચિત્રિત કરે છે. પણ મા બાળકના "કૂજન"ને "ગણગણ" નહીં કહે. તેમજ, આગલી પંક્તિમાં આવેલો, "આંખો" શબ્દ બીજી પંક્તિમાં ફરી પ્રયોજતાં પુનરુક્તિ-દોષ થાય. તે ટાળવા કવિએ ત્યાં "પાંખો" શબ્દને "પાંપણો"ના અર્થમાં ખોટી રીતે પ્રયોજ્યો છે: ઠાકોર નાનાલાલને જેવાં વિષયા-લેખનોમાટે મધ્યકાલીન માનસવાળા કહે છે, એવા જ વિષયના વિચારઅંશો વડે તેમણે અહીં બાળકની ભાવિ કારકિર્દી વિષેનાં તેની માતાનાં સ્વપ્નોનું ચિત્રણ કર્યું છે. કોઇ પુત્રવતી નવજુવાન સ્ત્રીને તેની સરખી સાહેલી મળે ને વાત પરથી વાત નીકળે તો ટોળટીખળમાં પહેલી સ્ત્રી બીજીને કહે : "મારે શું કામ અત્યારે આ બધો વહેવાર કરવો ? મારો બાબો મોટો થશે ...... ને એને પરણાવીશ ત્યારે ...." આવી વાતચીતો ઘણીવાર

સાંભળવા મળે છે. એટલે આ કાવ્યમાં પણ જો ગાતા પોતાના પુત્રના લગ્ન ને પુત્રવધૂ માટે કાંઇ ભાવિ સ્વપ્નાંને રૂપે બોલે તો ખોટું નથી, પણ "મોટાં શર નયનનાં વાગશે કામવેધી" એવી ઉક્તિ એક ગભરુ શિશુ માટે ઉચ્ચારવી એની માતાને મુખે શોભતી નથી. એક બાજુ બાળકને મા પારણામાં ઝુલાવી રહી છે તેની સાથે રજની પણ ચંદ્રિકાના પારણામાં સૃષ્ટિને ઝુલાવી રહી છે, આ રૂપક કાવ્યમાંના સમયને નિર્દેશે છે; તદુપરાંત કાવ્યવિષયની સાથે સંવાદી બની રહે છે, એક ઘરમાંના એક નાના દૃશ્યને આખી સૃષ્ટિમાં વિસ્તારે છે. માને મન, એના શિશુથી રચાયેલી એની સૃષ્ટિમાં આમેય આખી સૃષ્ટિ સમાઇ જ જાય છે ને ! ભાષા અને છંદોવિધાન અહીં પણ અસાહજિક અને કષ્ટસાધિત લાગે છે. ("પુઢવે", "અસપે" છંદ માટે મચડેલા શબ્દો છે. "નૃપ" સાથે "ભૂપ" શું કામ ? આ બાળક મુસલમાન નથી ; પછી એને "મીર" કેમ કહ્યુ ? "વીર" કહ્યા પછી "મીર"ની શું જરૂર હતી ? શબ્દાનુપ્રાસ યોજવા ? પણ ઠાકોરને તો અર્થહીન લલિત લલકારાવલિ ગમતી નથી તેનું શું ? "વધૂવિદ્યુત્ આ તો"માં છંદ ખોડંગાય છે. "વીજળી જેવી વહુ"નો અર્થ આપવા માટે "વધૂવિદ્યુત્" સમાસરચના યોગ્ય કહેવાય ખરી ?

"કન્યાદાન" "પ્રેમનો મધ્યાહ્ન" પછી આવે છે. "પ્રેમનો મધ્યાહ્ન"માં નાયકે જે અભેદની ભાવના આદર્શના ઉચ્ચારણ રૂપે ઉચ્ચારી હતી ; તેને જ જાણે કે નાયિકા અહીં કૌટુંબિક સંબંધોમાંની બીજી એક વ્યક્તિ સુધી વિસ્તારીને અનુવર્તતી, વ્યવહારમાં આચરી બતાવતી લાગે છે. નાયિકાને એક નાની બહેન હતી. તેનો હાથ નાયિકાના હાથમાં સોંપીને તેની માતા સ્વર્ગે સિધાવી હતી. એ માતા પોતાના મૃત્યુ પહેલાં તેના ઉછેર, દેખભાળ વિષે કશાં સલાહ-સૂચન આપવા પામી નહોતી. નાયિકાએ પોતાની પેટની જણીની

જેમ કે એધી યે વધુ ભાવથી તેને ઉછેરી હતી અને તેને કશું યે અસુખ કે ઓશિયાળું ન લાગે તેની સતત કાળજી રાખી હતી. એ બહેન આ વિપુલ ફુલવૃક્ષની જ કુદરતી લતા બની રહી હતી અને છેવટે પરણીને સાસરે સંચરી હતી. બહેનને વળાવ્યા પછી, લગ્નપ્રસંગે આવેલા મહેમાનોમાંથી કોઇને કશું યે કૂડું પડે તો પ્રસંગને લાંછન લાગી જાય ને હંમેશની કહેણી રહી જાય ; વર્ષોની કર્તવ્યસાધના દરમ્યાન ક્યારે ય કશું જ અનિચ્છનીય બન્યું ના હોય, તે સાધના ઉપર તેની પરિસમાપ્તિને ટાણે છેવટે છેવટે અનિચ્છનીયનો ઓળો ફરી વળે. એવું કશું અશુભેય ન નડ્યું તેથી નાયિકા સંતોષ અને આનંદથી બોલે છે : "રહ્યો ન અવશેષ કોડ કંઇ પૂરવાનો હવે .... હું કેવી સુખી !"

અહીં નાયિકા પોતાના કર્તૃત્વનો અધ્યારોપ નાયકમાં કરે છે ; ત્યાં તે પતિના પ્રેમનો ઋણસ્વીકાર કરે છે, પતિના મૂક ઔદાર્યની કદર કરે છે.

શુક્ર મંગળની તારકજોડીમાં નાયિકા માતાની "વિમલ નેહમાર્દવ" ભરી આંખો જુએ છે. જાણે એ આંખો તેને નાની બહેન માટે પ્રબોધી રહી છે. ત્યારે નાયિકા તેને પ્રાર્થે છે", તમે જેમ બધે ઝગો છો તેમ મારા પ્રિયતમને અંતરે ઝગો ; બહેનની ભાળવણી તેમને કરો ; કેમકે હું અશેષ એમનામય થઇ ગઇ છું". અને પ્રાર્થના ફળે છે : પતિની પ્રેમભરી કર્તવ્યપરાયણતાથી છેવટનો પ્રસંગ પણ રંગે અંગે ઉકલી જાય છે. આ ઘટના જ નાયિકા માટે તેની માતાને અધ્યાંજલિ અપાયારૂપ છે. છતાં તે બારીમાંથી જનનીનાં નયનરૂપે દેખાતી યુગલ તારલીની પૂજા દ્વારા માતૃપૂજાનો સ્થૂલ વિધિ સજોડે આદરે છે ને માતા પાસે વરદાન માગે છે. "જેવો પ્રકાશ તારી આંખોનો અમ બેનાં

હૈયામાં સિંચાયો તેવો નવા યુગલનાં હૃદયોમાં પણ રેલાવ".

નાની બહેનના લગ્નપ્રસંગને નિમિત્ત બનાવીને માતાના વિચારસંસ્કારોની મૃત્યુત્તર પરોક્ષ અસરને યુગલતારલીના પ્રતિકલ્પ દ્વારા મૂર્તતા અને પ્રત્યક્ષતા આપીને, યુગલતારલી દ્વારા સર્વત્ર શીતલ પ્રકાશ રેલાવનારા પરમોચ્ચ સત્ત્વની બલીયસી ઇચ્છાનો માતાની ઇચ્છામાં પ્રતિધ્વનિ હોવાનું એ પ્રતિકલ્પ દ્વારા સૂચન કરીને, માતાની ઇચ્છામાં અપાર્થિવતાના સત્ત્વનો ઉદ્રેક સાધીને લેખકે અહીં પ્રેમસંબંધે બંધાયેલી ભિન્નભિન્ન વ્યક્તિઓને અન્યોન્ય ગૂંથનારા ભાવનાતંતુનો તથા એ દ્વારા એ બધા વચ્ચે સધાતા અને તેમને સૃષ્ટિનાં માનવોત્તર તત્ત્વો સાથે સાંકળતા ક્રિયાત્મક અભેદ-ભાવની વાત કરી છે.

આમ છતાં, નાયિકાની ઊર્મિલ ભાવનામયતા આ અંગત પ્રસંગને આવડું મોટું મૂલ્ય આપી દે છે. ત્યારે સોનેટમાળામાં નાયકે જે અભેદનો આદર્શ ખડો કર્યો છે તે બિનંગતતાના સીમાડા સુધી પહોંચે છે. એટલે અંશે આ કાવ્ય ઓછું ઊતરે છે. તો આ કાવ્યને જમાપક્ષે એમ પણ કહી શકાય કે અન્યત્ર નાયકનો આદર્શ મહદંશે વૈચારિક ભૂમિકા પર રહે છે તો અહીં નાયિકાનો આદર્શ આચાર-ભૂમિકા પર વ્યક્ત થયેલો લાગે છે.

"કન્યાદાન" પછીના, સગાંસંબંધીઓની ભરચક ભીડ વચ્ચે ઉજવાયેલા બીજા કોઇ માંગલિક પ્રસંગની મોડી રાત સુધી પહોંચેલી ચતુરંગી ધમાલ પછી નાયકનાયિકા એકલાં પડતાં તેમની વચ્ચે ઉપસ્થિત થયેલા ભોગશૃંગારના પ્રસંગનું આલેખન "છંદોભંગે"માં થયું છે. સામૂહિક ઉત્સવના ઉત્સાહી ઉલ્લાસના વાતાવરણ પછી પ્રાપ્ત થયેલા એકાંતમાં "વ્યોમે ભોમે રજનિ રજનીનાથની આણ" જામેલી

વરતાય છે તેનો લેખકે ઉદ્દીપન વિભાવ તરીકે ઉપયોગ કર્યો છે. સોડમાં આવીને નાયકના નેણને નાયિકા નયનવીજળીએ વીંધે છે અને "પેલૂં ગાશૂં ?"નો પ્રસ્તાવ મૂકે છે, ત્યાંથી માંડીને તે "રતિમદનની પ્યાસ", ફરીથી છિપાય છે ત્યાં સુધીની ભોગ-શૃંગારની પ્રક્રિયાનું કવિએ ક્રમિક રીતે આલેખન કર્યું છે. ઉષાના ઉજાસમાં અનિલનો શીતલ સ્પર્શ લહીને નાયકનાયિકા રાતની ભોગભૂમિ પરથી દિવસની "કર્મભોમે" ઉતરી આવે છે; એ વીગતથી કવિએ કાવ્યનું સમાપન કર્યું છે.

આ કાવ્ય વિષે ઠાકોર લખે છે: "પ્રેમવિષયક સોનેટ-માલામાં સુરતવર્ણન ક્યાંય નહીં એ ખામી ના ગણાય ? ગ્રામ્ય વર્ણન નહીં, મસ્તાનં નહીં, પાશવ કે અલૌકિક તો નહીં જ નહીં. પરંતુ સુધંઠ વાચકો પણ સૂગાય નહીં એવું સુરતવર્ણન,- શાધ્ય હોય તો - આ કોયડો ઉકલે. કેટલેક વર્ષે મ્હને જે ઉકેલ સૂઝ્યો તે આ. આપણા તેત્રીશ કોટિના દેવ - દેવતાઓમાં જે સ્થાન કામદેવ અને રતિનું છે, તે પ્રાચીન ગ્રીસના દેવદેવતામાં ક્યૂપીડ અને સાઇકીનું છે. અત્ર નામ તો મદન અને રતિ જ રાખ્યાં છે, પ્રાચીન ગ્રીક નામ છેક અપરિચિત તેથી; પણ વર્ણનપધ્ધતિ ગ્રીક જ અપનાવી લીધી છે. વર્ણનપ્રધ્ધતિ ગમે તે, એ વૃત્તિના ઉસરાને આ રીતે અમે આધીન વર્ત્યાં જ, એ જ સાર છે. [આવી પરવશ અભાન ક્રિયાશીલતા "ક્યારે ત્યાંથી શયનમહિં જૈને ઠર્યાં ના લહ્યું તે" - એ પંક્તિમાં દર્શાવાઇ છે. : ભણકાર, 'પ૧નું વિવરણ પા. પ૮ : "કામદેવ અને તેની દેવી મનુષ્યશરીર યુગલને પોતાનું વિહારસ્થાન બનાવી લે છે અને તે યુગલનો સુરત-વિહાર ખરી રીતે આ દેવદેવીવિહાર છે. (ભણકાર, આવૃત્તિ ૨, ટિપ્પણ-પા. ૩૩)

"સતી"માં મૃત પતિ પાછળનો પત્નીનો વિલાપ અંજની છંદમાં આલેખાયો છે. ઉપરાઉપરી હીબકાં આવીને પછી એ હીબકાંમાં ઘુંટાયેલો શ્વાસ જેમ નિ:શ્વાસરૂપે હેઠો મુકાય તેમ અંજનીની દરેક કડીમાં ટૂંકી ત્રણ પંક્તિઓ પછી ચોથી ટૂંકી પંક્તિનો શ્લોકાન્ત વિરામ આવે છે. "ભણકાર '૫૧"નું વિવરણ"- પા. ૬૦ માં આ કાવ્યની પહેલી બે પંક્તિઓનો આપેલો અર્થ એ પંક્તિઓમાંથી નીકળતો નથી. નાયકે બોલાવી ત્યારે નાયિકા વખતસર પહોંચી શકી નહીં અને તે પહોંચી ત્યારે નાયકથી બોલી શકાયું નહીં - એ દુર્ભાગ્યને નાયિકા પહેલી કડીમાં રુએ છે. દૈવવશાત્ ના છૂટકે હંમેશને માટે છૂટાં પડતાં પ્રણયીઓને મુખેથી સામાન્યત: ઉચ્ચારાતા કરુણભાવભીંજ્યા શબ્દોને નાયકે પણ છેલ્લે છેલ્લે લખી બતાવ્યા હતા,- તે "વ્હાલી વીસરજે" શબ્દોને સ્મરતાં નાયિકાનું અંતર વલોવાઇ જાય છે. તે પોતાના અસહ્ય દારુણ મર્માઘાતને, પોતાની વિષમ અવસ્થાને વિરોધોક્તિઓ દ્વારા તીક્ષ્ણ અભિવ્યક્તિ આપે છે !

"દાહ દીધો પણ ખાખ ન કીધી,
- - - - - - . . . . .
કાળજ કાપ્યૂં સ્મૃતિ ના વીંધી".

કવિ નાયિકા અને નાયકને માટે મેના પોપટનું રૂઢ પ્રણયરૂપક વાપરે છે; અને કાળને એ જોડીને તોડનારા પારધી તરીકે વર્ણવે છે. નાયિકા પોતાના શત્રુરૂપ એ કાળને "વીરા" તરીકે સંબોધે છે કેમકે, ધારે તો નાયકને એ જ્યાં લઇ ગયો છે ત્યાં તે નાયિકાને પણ પહોંચાડી શકે. પાપની સજારૂપે કે પુણ્યની સલામી-રૂપે કે પસલી કે કુરબાનીરૂપે - કોઇપણરૂપે નાયિકા હવે એ જ એક ગતિ વાંછે છે.

નાયિકા પોતાને આ વિકટ સંજોગોમાં મૂકી દેનારા પ્રેમને યાદ કરે છે. દુઃખદાયક પ્રેમને તે "નફ્ફટ ધૂતારા" કહીને ધિક્કારે છે. પણ આજે દુઃખ દેનારા પ્રેમે જ ક્યારેક સુખ પણ આપ્યું હોય છે ને ત્યારે સુખ મળ્યું હોય છે એથી જ આજે દુઃખનો અનુભવ થાય છે તથા આવતી કાલના સુખની આશાને જો કોઇ પૂરી કરી શકે એમ હોય તો તે પ્રેમ જ છે તેથી નાયિકા તેને "જોબનના જાદૂગર પ્યારા" કહીને વખાણે છે. પણ સાંપ્રતના દુઃખથી તે એ પ્રેમ પર અકળાઇને બોલી ઉઠે છે : "ખસ રે ! જા બીજે !" અન્ય વિલાપિકાઓમાં આવે છે તેમ અહીં પણ આમ થોડુંક ચિંતન ઝબકી જાય છે. નાયિકા ચિંતવે છે કે ભવ તો સાગર છે, કંઇ શાંત સરોવર નથી....... જીવનમાં કંઇ એકલા યૌવનના રંગરાગ જ નથી હોતા ....સ્વપ્નો સત્યની ચિતામાં બળી ઉઠે છે..... ચિતાભસ્મથી આંજેલી આંખોને મૃત્યુનું જે નવીન દર્શન થાય છે તેમાં તેને સૃષ્ટિ ભવ જીવન ન્યારાં દેખાય છે ..... પ્રેમની અભેદ બાની આંધળાની રંગકહાણી જેવી, મધુરી, પણ ખોટી હોય છે ..... યમને જીતીને સનાતન જ્યોતમાં વિલસવાનો માર્ગ, એ એક જ માર્ગ સાચા શાશ્વત અભેદનો – સુખ શાન્તિ મુક્તિનો માર્ગ છે. જગત પરથી જગદીશ સુધી અહીં ચિંતન પહોંચી જાય છે. નાયિકા પણ અહીં અભેદભાવે વિચારતી ને સંવેદતી બને છે.

નાયિકા અંતે પોતાના મનભાવન પતિની પાસે તેની ભવભવની છાયા થઇને પહોંચી જવા તૈયાર થાય છે. આ જીવનના આ ક્ષણિક વિયોગની પડખે ભવભવના નિરંતર સહયોગની ભાવનાને નાયિકા દર્શાવે છે : "છાયા" શબ્દ દ્વારા તે પોતાની અને નાયકની વચ્ચેની અવિભાજ્ય એકતાનું સૂચન કરે છે. ત્યાં તે

ઉપર્યુક્ત પરિસ્થિતિજન્ય ચિંતન છોડીને ફરીથી પરિસ્થિતિજન્ય લાગણીનો સબળ ઉદ્રેક દાખવે છે. નાયિકાની ફનાગીરીની આ ભાવનાને લઇને કવિએ આ કાવ્યને "સતી" નામ આપ્યું છે.

3 વિરહ[૨૬]

"પ્રેમનો દિવસ"ની જેમ ઠાકોરે વિરહની કાવ્યમાળા પણ રચી છે. "પ્રેમનો દિવસ"ની કાવ્યમાળાને ઠાકોરે કલ્પિત વસ્તુલક્ષી રૂપે લખી છે તો વિરહની કાવ્યમાળાને તેમણે અંગત વિરહમાંથી ઉદ્‌ભવેલી કહી છે. પચીસ વર્ષનું સુખી દાંપત્યજીવન ("ઝેરસુધા" પ. ૧૯, "આરતી" પ. ૮૭) ભોગવ્યા પછી પત્નીનું અવસાન થતાં તેમને હાથે આ કાવ્યમાળાનું સર્જન થયું છે. આ કાવ્યમાળાને તેમણે "પૂર્વાર્ધ – શૂળ" અને "ઉત્તરાર્ધ – કાલક્રમે શાંતિ" એમ બે ભાગોમાં વહેંચી નાખી છે.

"પૂર્વાર્ધ"ને આરંભે મુકાયેલી પતાકા જાપાની કવિ હિતોમારોના એક મુક્તકનો અનુવાદ છે. "સંસ્કૃત કાવ્યસંકેતમાં ચક્રવાકચક્રવાકીનું જોડું રાતે છૂટું પડી જાય છે". તેઓ બીજી સવારે પાછાં ના જ મળે તો એ રાત ("ત્રિયામા") અનંતરાત્રી ("અગણિતયામા") બની જાય છે. એ રાતમાં ખોવાઇ ગયેલી ભામા પાછળ ચીસો નાખતો નાખતો તેનો પ્રિયતમ દિશાએ દિશાએ આથડે છે. વિરહની એ અનંત રાતમાં તેને મોતની નીંદ પણ નથી આવતી એ તેની કરુણતાની પરાકાષ્ઠા છે. આવા ભાવાર્થવાળી પતાકા વડે કવિ વિરહકાવ્યમાળાનો પ્રવેશક યોજે છે.

"પ્રેમનો દિવસ"ની જેમ કવિએ અહીં પણ શોકોર્મિને મૂર્ત અને કંઇક નાટ્યાત્મક રૂપ આપવા માટે નાયકનાયિકાની યોજના

કરી છે. "પ્રેમનો દિવસ"માં, જો પ્રલંબ સમયપટમાં પ્રેમના ઊર્ધ્વ આદર્શની સિદ્ધિ પ્રતિની તેમની વિકાસયાત્રાને ક્રમિક અવસ્થાઓ વડે આલેખવાની નેમ ઠાકોરે રાખી છે; તો અહીં પૂર્વાર્ધમાં, તેમણે નાયિકાના મૃત્યુપ્રસંગની આસપાસની થોડીક ક્ષણોનું નિરૂપણ કર્યું છે. આવી ક્ષણોમાં પ્રિયપ્રિયાની એકબીજા તરફની લાગણીને એક નવી એકાગ્રતા અને ઉત્કટતા સાંપડે છે, ત્યારે જીવનભરના તેમના સહચારના મધુર વિશિષ્ટ અંશોનું ઝડપી પશ્ચાદવલોકન થવા માંડે છે તથા તેમની વર્તમાન પરિસ્થિતિની અપરિહાર્ય વિકટતામાંથી કંઇ કંઇ નવા વિચારવિશેષ, લાગણી-વિશેષનો તેમને અનુભવ થાય છે. એટલે અહીં "પ્રેમનો દિવસ"ની માફક બનતા જતા બનાવોનું અને એકાબેલી ગુજરતી જતી વિવિધ અવસ્થાઓનું નિરૂપણ નથી થયું; પરંતુ એક જ અવસ્થાની આસપાસ તદવસ્થાજન્ય લાગણી વિચારોનું તેમ જ વીતી ગયેલા જીવનની વિગતોનું આકલન થયું છે.

શિખરિણીમાં લખાયેલા પહેલા ચાર ખંડો અને પૃથ્વીમાં લખાયેલો સાતમો ખંડ —એમાંના દરેક ખંડની છેલ્લી કડી સોરઠામાં લખાયેલી છે. લાંબા એકધારા રુદનમાં વચ્ચે વચ્ચે કે અંતે તેના સ્વરમાં જે પલટો આવે છે તે પલટો આવા છંદ:પરિવર્ત દ્વારા કાવ્યમાં ઉતારવાનો અહીં હેતુ હશે ? કે કેવળ છંદોવૈવિધ્ય માટે એમ થયું હશે ? ગમે તેમ, પણ એ પલટો કલાત્મક લાગે છે.

"સ્હેવા અશક્તિ", "ઝેરસુધા" અને "અર્ધોક્તિ" એ પહેલા ત્રણ ખંડો નાયિકાની ઉક્તિરૂપ છે. વિરહને ઘેરો બનાવવો હોય તો તેને કાયમી બનાવવો જોઇએ, તે માટે બે પ્રેમપાત્રોમાંથી ગમે તે એકનું મૃત્યુ નીપજાવવું જોઇએ અને તે માટે માંદગીનો પ્રસંગ તદ્દન

કુદરતી લાગે તેમ છે. વળી, માંદગી જીવલેણ હોય તો વિયોગ-દુ:ખ સ્થૂલ રીતે શરૂ થતાં પહેલાં જ અનુભવાવું શરૂ થઇ જાય છે. એટલે, ગંભીર માંદગીને બિછાને નાયિકા પડી છે એ વિગતથી પહેલા ખંડનો આરંભ કવિ કરે છે. અસહ્ય દર્દને કારણે તેના અંતરમાં રુદન ઉછળી રહ્યું છે પણ તે પ્રગટપણે રડી શકતી નથી. કેમકે તેની જ માંદગી જોઇને રડી રહેલાં બાળકોને તે, પછી શી રીતે છાનાં રાખી શકે ? રાત્રિની શાંતિનો પ્રભાવ બધે ફેલાયેલો છે. ("હવા યે પોતાના શ્વસન મહિં જ્યારે શમિ જતી" – એ પંક્તિમાં કાવ્યત્વમય રીતે એ વાત વર્ણવાઇ છે.) પણ રાતનો એ ગુણ છે કે તે શાંત ચિત્તોને ઓર શાંતિ આપે છે, ત્યારે દર્દીઓની પીડાને ઓર વધારી મૂકે છે. રાતના સમયને નિયોજીને લેખકે શાંતિ અને વ્યગ્રતાના બે અંતિમોને વધારે તીક્ષ્ણ બનાવ્યા છે ; તે દ્વારા તેમ જ બાળકોની હાજરી નિર્મીને લેખકે નાયિકાના મનમાં પણ "રોવું કે ન રોવું"ની દ્વિધા પેદા કરી છે. પણ એ દ્વિધા હજી ચાલે છે ત્યાં નાયિકાનો અશ્રુપ્રવાહ બેકાબૂ બનીને વહી ઊઠે છે...... એમ કહીને કવિએ તેના દુ:ખની ઉગ્રતા કેટલી બધી છે તે જણાવ્યું છે.

કોઇ પણ ઓસડની કારી નહીં લાગતાં વ્યાધિ દિન-પ્રતિદિન નાયિકાને વધુ ને વધુ કનડી રહ્યો છે. તેથી નાયિકા "ઝેરસુધા"માં મૃત્યુની ચિરનિદ્રામાં પોઢી જવાય તેવી કાતિલ ઔષધિની માગણી નાયકની પાસે કરે છે. ઝેર અને સુધા વિરુદ્ધધર્મી વસ્તુઓ છે ; એક જીવનહર છે તો બીજી જીવનદાયક છે. પણ, જીવનનો અંત લાવનાર ઝેર વ્યાધિની યંત્રણામાંથી મુક્તિ અપાવનાર અમૃત બની રહે છે. તેથી કવિએ "ઝેરસુધા" સમાસપ્રયોગ કર્યો છે. જે

નાયકે અત્યાર લગીમાં નાયિકાના ઘણા કોડ પૂર્યા છે એ જ નાયકને નાયિકા પોતાનો આ "ઝેરસુધા"નો છેલ્લો કોડ પૂરવા વીનવે છે. જે નાયકે જીવનભર પોતાને સુખો લુટાવ્યાં હોય તેની જ પાસે નાયિકા દુઃખમાં લપેટાયેલું આ આખરી સુખ પણ માગે ને ! વળી, નાયિકા સ્વહસ્તે એનું પાન કરી શકે તેમ નથી તેથી એ કહે છે, "ઝેરસુધા રેડો ગળે ...." આનંદોનું જીવન વિતરનાર નાયકે જ શું સ્વહસ્તે પોતાના પ્રેમપાત્રને મોતનું પીણું પિવડાવવાનું ? મોત તો નાયિકાની સામે ઊભું જ છે. પણ તેનાથી નાયિકાને ઉગારવાનું સ્વકર્તવ્ય બજાવવાને બદલે શું તેના તરફ જ નાયકે તેને ધક્કો મારવાનો ? અને નાયિકાએ ઊગરવામાં પોતાના કોડની સિદ્ધિ જોવાને બદલે મરવામાં કોડની સિદ્ધિ માણવાની ? વ્યાધિની અસહ્ય યાતનાઓ આગળ હારી બેઠેલી ત્રસ્ત વિવશ નાયિકાની એકમાત્ર છેલ્લા સફળ ઉપાય તરીકેની મૃત્યુતત્પરતા આ irony માં વિષમ કરુણતાની ઘેરી માત્રાએ છતી થાય છે. "ગમે તે કૈં આપી ઝટ દરદથી ધો કરિ છૂટી", "ડબક ડુબિ જૌં જીવન તરી !" વગેરે પંક્તિઓમાં તેની એ તત્પરતા તીવ્રપણે રજૂ થઇ છે.

મોતના નિરંત સુખમાં ચાલ્યા જતાં પહેલાં અતીત જીવનનાં સુખોને સ્મરણમાં ફરી એકવાર ચવળી લેવાનું નાયિકાને સહજ મન થઇ આવે છે. વર્તમાનની અસહ્યતામાંથી એમ કરીને યે જો થોડો છૂટકારો લઈ શકાતો હોય તો..... આ વાત ત્રીજા ખંડ "અધોક્તિ"માં આવે છે. અનિવાર્ય મૃત્યુની ભીષણતાને પડખે કવિ અતીત સંસારની અનિવારણીય માધુરીને ખડી કરી દેવા માગે છે ; જેથી મોતનો ઓછાયો વધારે કારમો લાગે. આજ લગીમાં નાયકે નાયિકાને માથે કશો ચિંતાભાર પડવા દીધો નહોતો, તેણે તેને

બાળકોની માફક પ્રેમ ને સંભાળથી રાખી હતી. આ ઉલ્લેખથી એક બાજુ નાયકની ગુણવત્તાનો નિર્દેશ શરૂ થાય છે, તો બીજી બાજુ નાયિકાનો એના તરફનો કૃતજ્ઞતાનો ભાવ નિર્દેશાવો શરૂ થાય છે. નાયકના બહારથી કઠોર અને અંદરથી કોમળ એવા દ્વિવિધ વ્યક્તિત્વનો નાયિકા અહીં પરિચય આપે છે. આ ભીતરી કોમળતાને નાયિકા સિવાય બીજા કોઈએ અંધાં વિપર્યંત જાણી નથી. નાયિકા કહે છે : "દિઠૂં જાણ્યૂ એ એકલડિ તમ દાસી મુરખિએ". નાયકની બહારથી દેખાતી કઠોરતારૂપી ઉપલી ઢાલને "સુખપ્રેમોદ્રેકે ભિજવિભિજવિ"ને તેના વિદલ હૈયાને એકસરખું કરવાનો નાયિકાએ ઘણો યત્ન કર્યો હતો. પણ છેવટે તે એકરાર સહિતનો અફસોસ વ્યક્ત કરે છે : "અરેરે હું મૂર્ખી, સમજિ નહિ વેળાસર બધૂ, અને જાણ્યૂ ત્યાં તો અવધ થઇ પૂરી જ સઘળી". અને તે ઇશ્વરને પુકારી ઉઠે છે, "હે જગજીવન તાત, અદકચરો આ ભવ કશો ! ને આ બુદ્ધિપ્રભાત ઘરથી કાં નહિ મોકલ્યૂ !" પતિના વ્યક્તિત્વ સાથે વણાઇ ગયેલા પોતાના વ્યક્તિત્વથી તે પતિનાં બાહ્યાભ્યંતર સ્વરૂપનાં રહસ્યોનો પાર પામી ચૂકી છે. પ્રેમના પ્રદેશમાં પ્રાણાધારને ચરણે દીનભાવે પ્રણત થઇને રહેવામાં સાર્થક્ય જોતી નાયિકા પોતાને માટે "દાસી મુરખિ" શબ્દોનો પ્રયોગ કરે છે. પતિ પ્રત્યેના કર્તવ્યપાલન દરમ્યાનનાં તેનાં વિચારવલણોને તે ભલે "મુર્ખ" કહે, એ એની વિનમ્રતા ને અતિભાવુકતા છે ; આપણે એમાં અબુધ બાળકના જેવી નિર્દોષતા જ જોઇશું, અને એ વડે જ એની એના પતિ પ્રત્યેની લાગણીની સચ્ચાઇ અને ગહેરાઇનું આપણે માપ કાઢીશું. છેલ્લી પંક્તિઓમાં જીવનસાર્થક્યને પૂર્ણપણે હાંસલ કરવાનો લ્હાવો અધૂરો રહી ગયાનો વસવસો તે વ્યક્ત કરે છે. એમાં પણ એની પ્રેમભાવનાની સચ્ચાઇ ને ઉત્કટતાનો જ પ્રતિધ્વનિ પડે છે. "કટમખટલાની ન

ફિકરો", "તમ દાસી મુરખિએ" વગેરે શબ્દોમાં સ્ત્રીઓની ભાષાની સ્વાભાવિકતા પ્રતિબિંબાય છે પરંતુ "બહિર", "ફર્ઝન્દો" વગેરે શબ્દો એ સ્વાભાવિકતાને ઘટાડી નાખે છે. કાચબાની ઢાલના રૂપક વડે નાયિકાના ભાવોની ખેંચાયેલી તાસીરમાં આ કાવ્યની કાવ્યાત્મકતા અવતારાઇ છે.

ચોથા ખંડ "જવાબ"માં, નાયિકાના નિશ્ચિત મૃત્યુભાવિથી વાકેફ થઇ ગયેલો નાયક તેને એવો મિથ્યા ઉદ્વેગ પોતાના મનમાંથી કાઢી નાખવા તથા મનને શાંતસ્વચ્છ બનાવવા સ્વસ્થ સ્વરે આશ્વાસે છે :

"પ્રભુની પત્રાળી જમિ રહિ અતૃપ્તિ ન ધરવી,
મહાયાત્રા માંડી નજર વળિ પાછી ન કરવી.
બધી રીતે જીત્યાં, સફલ સહચર્યે અનુભવી.
ભ્રમણા છાંડો વ્યર્થ ....
સર્વ જ ભવના અર્થ, ભવદ્વારે હરિ ન્હોતરે".

કહેવાનું છે તે બધું આમાંની પહેલી પંક્તિમાં થોડામાં અત્યંત સૂચક અલંકારાત્મક રીતે કહેવાઇ ગયું છે. બાકીની પંક્તિઓ એના અનુવાદ જેવી પંક્તિઓ છે. ઇશ્વરની ઇચ્છા સાથે આપણી ઇચ્છાનો તાર મેળવવાનું પ્રબોધતી આપણા સંસારની સર્વસામાન્ય આશ્વાસનવાણી અહીં સંભળાય છે.

"છેલ્લી યાચના"માં નાયિકાની ઉક્તિ આવે છે. નાયિકા નાયકની ઉક્ત આશ્વાસનાને સ્વીકારે છે પણ તે ય હવે પોતાના મૃત્યુની નિશ્ચિતતાને કળી ગઇ છે. તેથી જતાં પહેલાં કંઇક કહેવાની તેને ઇચ્છા થાય છે પણ શું કહેવું, શી રીતે કહેવું તેની તેને સૂઝ પડતી નથી, તેથી તે મુંઝાય છે. છતાં ભાંગ્યાતૂટ્યા શબ્દોમાં તે

જે કહે તેને "પુરું મધુરું" લહેવાની તે નાયકને વિનંતી ગુજારે છે. આ ભાવને નિવેદતી પંક્તિનો લય પણ ટૂંકા વાક્યખંડો વડે તૂટક બનાવાયેલો છે. ("કહૂ. ભાગ્યૂ તૂટ્યૂ : પુરું મધુરું લ્હેજો, પ્રિયતમ".) તારાની માફક ક્ષણાર્ધમાં, નીરવપણે, જગતની દૃષ્ટિને લગભગ અવિદિત રહીને તે હવે ખરી જશે ; પણ તેના જતાં, સૂર્યાસ્ત થતાં આવે તેવો અંધારપટ એક સંસારમાં છવાઇ જશે એ વાતને તે "મુજ રવિ ખરે તારક સમો"માં સૂચવી દે છે.

"આરતી" કાવ્ય નાયકની ઉક્તિરૂપે યોજાયેલું છે. પૂર્વાર્ધનું તે લાંબામાં લાંબુ કાવ્ય છે. કેમકે પત્નીને આખરી ભવ્ય વિદાય આપતાં પહેલાં, એ પત્ની સાથે અત્યાર લગી ગાળેલા જીવન દરમ્યાન તેની જે જે ખૂબીઓ પોતાને અનુભવવા મળી હોય તેમનું અહીં સમગ્રપણે સંકીર્તન કરીને અને સાથેસાથે પોતાની નગુણાઇને અપવાદ આપીને તે એ પત્નીના જીવનની સાંધ્ય આરતી ઉતારવા તૈયાર થયો છે. અત્યાર લગીમાં મુખ્યત્વે નાયિકાની જ ઉક્તિઓ આવી છે. તેથી, દર્દની તૂટક ધીરી વાણીને ઝીલવા માટે અત્યાર સુધીની ઉક્તિઓમાં યતિબધ્ધ મંદગતિ શિખરિણીનો ખાસ ઉપયોગ થયેલો છે. પણ હવે બહુ થોડી ક્ષણો બાકી છે અને નાયકે કરવાનું કાર્ય ઘણું લાંબુ છે. સમયની આ મર્યાદાને આંબવા ઠાકોરે અહીં નિર્બળયતિ પૃથ્વીની પ્રવાહી ગતિને ઉપયોજી છે. પરંતુ પૃથ્વીની એ એકધારી ગતિમાં નાયકને ને વાચકને કંઇક થાક ખાવા મળે તે માટે અને એકવિધ છંદોલયમાં આવશ્યક વૈવિધ્ય આવે તે માટે લેખકે કાવ્યમાં વચ્ચે આઠ પંક્તિઓમાં મિશ્રજાતિ અને શિખરિણીનો પણ પ્રયોગ કર્યો છે. આરંભમાં, નાયકની ભિન્નભિન્ન ચેષ્ટાઓ દ્વારા તેની દુ:ખવિહ્વળતાનું વર્ણન થયું છે. એટલે નાયક ત્યાં ઇશ્વરને પ્રાર્થે છે : "પ્રભો, શમવ સ્વાર્થજન્ય ઉરશોકતોફાનને, કરું સ્વજનની ઉમંગભર યોગ્ય આરાર્તિકા". પછી તે

પોતાનાં નયનોને પણ વીનવે છે : "...... અરે, નયન, રોવું છાંડો જરા". આરતી માટે જોઈતી શોકમુક્તતા ને સ્વસ્થતા અહીં નાયક વાંછતો લાગે છે. કેમકે તે જાણે છે કે જો તે સ્વાર્થજન્ય ભાવે આ આરતી ઉતારશે તો તેનું કશું મૂલ્ય નહીં રહે. તેણે નાયિકાનું ગુણસંકીર્તન કોઈ પણ વ્રાહિત વ્યક્તિની જેમ સંપૂર્ણ સ્વ-અર્થરહિત રીતે, કેવળ ગુણસંકીર્તનને માટે જ કરવું જોઈએ એમ તે સમજે છે. આ ભાવના વડે તે પોતાની પત્નીના મહિમ્નસ્તોત્રને વધુ ગૌરવાન્વિત બનાવે છે. પણ, ઉપરની પંક્તિઓ સાથે રા. વિ. પા. ના "ધમાલ ન કરો જરાય નહિ નેન ભીનાં થશો"નો ભાવાર્થ પૂરેપૂરો મળતો આવતો લાગે છે.

"મોગરો"ની માફક અહીં પણ નાયક નાયિકાને કહે છે : "પ્રિયે, મનુજ-યોનિથી યદિ ઉદાર દેવી બન્યાં". પછી નાયકની નાયિકા તરફની મુખ્ય ભાવનાઓ (જેવી નાયિકાએ નાયક માટે ત્રીજા ખંડમાં દર્શાવી હતી) રજૂ થાય છે.

નાયક નાયિકાને કહે છે : "તમે મારાં વચનબધ્ધ શિષ્યા, સેવિકા, "પદ પદે જ છાયા" થઈને અનુવર્તનારાં બની રહ્યાં હતાં. છતાં તમે મારાં - પશુનાં - ગુરુ પણ બની રહ્યાં." નાયિકાની એ "ખરી નમનતાઈ કેરિ અનિવાર્ય મોટાઈ"ને, "ખરા જ નવનીતની અજિત વજ્રમયતા"ને તે વંદી રહે છે. વન ધ્રુજાવતો કેસરી જેમ તેની પ્રિયા આગળ રમતિયાળ સાથી બની રહે તેમ નાયિકાએ પણ નાયકને પ્રેમથી વશ કરી લીધો હતો. દાંપત્યજીવનના પ્રારંભિક "અદભુંસેલ રેખા"ભર્યા - અણઓળખાતા રૂપે પોતાનામાંથી નીકળી જતા પોતાના જ ભૂત જેવા - ભૂતકાળને, દાંપત્યજીવનની આરંભકાલીન "યુગ સમાન તે આગલી" "રજનિઓ"ને નાયક જાણે ફરી સાક્ષાત્ નિહાળી રહે છે. તે દિવસોમાં, જ્યારે નાયકને પોતાને સુધરવાની જરૂર હતી ત્યારે

તેણે વાસ્તવવિમુખ બની સ્વપ્નલહેરોમાં વિહરતાં નાયિકાને સુધારવાનો કષ્ટદાયક ઉદ્યમ શરૂ કર્યો હતો. (તેના પશ્ચાત્તાપથી નાયક બોલી ઊઠે છે : "અહો અતલ મોહ એ ! અહહ વ્યર્થ પીડા ત્હને ! – ખરી જરૂર તો જિહાં મુજ સુધારણાની હતી".) "પતિ-અભેદ-બુધ્ધિ"વાળી, "પતિ-દેવ-બુધ્ધિરતા" નાયિકા પોતે પોતાની સુધારણા વિષે ત્યારે સંચિંત હતી એનો ખ્યાલ આવતાં નાયકને તેની વધારે દયા આવે છે, તેથી તે વધારે જીવ બાળે છે ને પોતાની અવહેલના કરે છે. આત્મા વધતો ઘટતો નથી એમ મનાય છે તેમ છતાં નાયિકાએ આત્મવિકાસ સાધ્યો છે અને તે પહેલાં કાવેરીરૂપ હતી તે મટીને હવે રેવારૂપ બની રહી છે તેનો નાયક સ્વીકાર કરે છે.

પછી, એકબીજાની બિમારીઓમાં કરેલી એકબીજાની સારવારોનાં, સહિષ્ણુતા – રૂસણાં-મનામણાં-ટેક વગેરેનાં કૈંક સંભારણાં નાયકના મનમાં તાજાં થાય છે. કાવ્યના અંતમાંની નાયકની ઉક્તિઓમાં કવિ પોતાની પ્રિય અદ્વૈતની ભાવનાને ફરી એકવાર લઇ આવે છે : ત્યાં નાયક નાયિકાને સમજાવે છે :

> "પ્રિયે નવ રડો. જુવો શ્વસનરોધ સ્હેવાય ના
> થતો જ ભવ પૂર્ણ ત્યાં ન ઘટતી તથા ભાવિની".

અને પછી, તે, ઘટઘટમાં, અણુઅણુમાં, પોતાનામાં, નાયિકામાં, તેમનાં બાળકોમાં, એમ સર્વત્ર વ્યાપી રહેલા પરમતત્ત્વનો બોધ નાયિકાને કરે છે. આપણે ત્યાં, મરનારની આગળ તેના ચિત્તની શાંતિ માટે જેમ ધર્મગ્રંથનું પારાયણ કરવામાં આવે છે તેવો જ પ્રકાર અહીં નાયક કરતો લાગે છે. તે નાયિકાને અને નાયિકામાં રહેલા એ પ્રભુને વંદે છે અને નાયિકા જો પોતાને વંદવા માગતી હોય તો

પોતાનામાં રહેલા એ જ પરમતત્ત્વને વંદવા અનુરોધે છે. "પ્રેમનું નિર્વાણ"ની જેમ અહીં પણ અંત ફિલસૂફીખચિત બનાવેલો છે.

ભૂતકાલીન બનાવોનું લાગણીરસિત ઉલ્લેખન કરતાં કરતાં પણ સ્વાભાવિક વિચારપ્રક્રિયારૂપે નાયક ચિંતનમાં સહજભાવે સરી પડે છે : "........... અહહ શો વિષમ લોક આ !

કરાલ દુઃખે જે અસહ્ય દુઃખ દેખવાં આ પ્રાનાં

પરંતુ ભળતાં મહીં સુખ અવર્ણ્ય રે કેહવાં". આને

ચિંતન કહેવું કે નાયકના પોતાના જ જીવનના સત્યાનુભવનું બયાન કહેવું - એમ એ બંનેને એકબીજાથી જુદાં પાડી શકાતાં નથી. કાવ્યમાં ચિંતન આ રીતે આવે તો કંઇક નિર્વાહ્ય ઠરે ; અન્યથા નહીં. ઉપર્યુક્ત પંક્તિઓમાંનો ભાવ "વરવહૂ અમે"માં પણ જોવા મળે છે. એ જ રીતે "મુજ જીવનું જીવન" શબ્દો "નાયિકાનું ઉત્તર"માંના "જીવન હશે ન જૈવાતૃક"ને મળતા આવે છે. "વિલંબિ કંઇ રૂસણાં મધુર શાં

પરીણામમાં ખિલે વિરમતાં યથા દિવસ, ચૈત્રની ચંદ્રિકા"માંની ઉપમા સુંદર છે. અને જયંત પાઠક, ઉશનસ્ વગેરેનાં રૂપક-ઉપમા-ઉત્પ્રેક્ષાદિપ્રધાન આજનાં ઋતુવર્ણનોની આલેખનપદ્ધતિના કંઇક જુદાં પણ પુરોગામી નમૂનારૂપ લાગે છે.

કાવ્યની ભાષા લાગણીની સચ્ચાઇથી ઘણે સ્થળે સહજગમ્ય, સરલપ્રવાહી બની છે. છતાં, "દુર્ગુણૌઘ" જેવા સમાસસંધિમાં, "જિવ-જોમ-ઇચ્છા-ગતિ", "પતિ-અભેદ-બુદ્ધી" જેવા સમાસો, "શમાવાય"ને બદલે થયેલા "શમવાય" જેવા પ્રયોગોમાં ઠાકોરી ઇબારતનાં પૂરતાં દર્શન થઇ રહે છે.

"આ પછીની કૃતિઓ મૃત્યુના બનાવ પછીની વિરહાવસ્થા આલેખે છે. વિરહકાવ્ય ખરી રીતે શરુ થાય છે આ પૂર્વાર્ધમાંની ૭મી કૃતિથી".

પત્નીના મૃત્યુ પછી પતિને પોતાનું જીવન જીવતા મોત જેવું લાગે છે એ અનુભૂતિનું આલેખન "જીવતું મોત"માં થયું છે. વર્ષોથી એક બનેલાં હૃદયોને યમના કુઠારાઘાતે ફરી જુદાં કર્યાં તેના શોકની અને નાયિકાના તીવ્ર સ્મરણની વાતથી કાવ્યનો આરંભ થાય છે. દુ:ખના સમુદ્ર વચ્ચે વિરામ આપનાર દ્વીપની સાથે નાયિકાને નાયક સરખાવે છે. જીવનસાગરને તરતાં તરતાં વચ્ચે એક બેટની માફક આવીને નાયિકા ચાલી ગઇ છે એમ તે અહીં સૂચવે છે. દેહ ટકે ત્યાં લગી સદ્ગતને માટેનો પ્રેમ જાળવી રાખવાનો તે સંકલ્પ લે છે. "વડીલ મુજ તાહરાં, તુજ વળી થયાં માહરાં, તથૈવ શિશુ બેયનાં ઉભયનાં રહેજો બની" – એ પંક્તિઓમાં, સંબંધોની ગૂંથણીથી ગળી ગયેલા પારસ્પરિક ભેદભાવની વાત થઇ છે. એ કાવ્યમાં "મળે ક્ષણિક, વા સવાક્ષણિક"માંના "ક્ષ" વ્યંજનમાં ઠાકોરે ડૂસકું સંભળાતું હોવાનું નોંધ્યું છે.

દુ:ખના ડુંગર તૂટી પડ્યા હોય ત્યારે માણસ ઘણીવાર સૂનમૂન બની જાય છે. ક્વચિત્ તે બોલે છે તોપણ બહુ ધીરા અવાજે ટૂંકી ઉક્તિમાં બોલી લે છે. એવી સંક્ષિપ્ત નિ:શ્વસિતોક્તિ જેવા "પ્રભો, ગઇ." વાક્યથી "દ્યુતિકણી" કાવ્યનો આરંભ થાય છે.

સ્થૂલ દુનિયામાંથી હમેશને માટે લુપ્ત થઇ ગયેલો નાયિકાનો ચહેરો નાયકના સ્મરણપટ પર ચમકી ઊઠે છે ; તેથી તેને "દ્યુતિકણી" નામ આપ્યું છે. નાયક પોતાની લાગણીને અનુસરીને પોતાની પત્નીમાં મૃત્યૂત્તર અલૌકિકતાનો ભાવ આ શબ્દ દ્વારા અધ્યારોપતો લાગે છે. નાયિકાની સૂક્ષ્મ સર્વવ્યાપિતા દ્વારા નાયક અહીં અદ્વૈતની જ વાત કરે છે. નાયક ગમે ત્યાં, ગમે ત્યારે, ગમે તેવી મનોદશામાં એ "દ્યુતિકણી"ને જુએ છે, એટલું જ નહીં, એ દ્યુતિકણીમાંથી ઊઠતા અવાજને સાંભળે છે. તે નાયિકાને સદાયે પોતાની સાથે ફરતી

છાયારૂપે વર્ણવે છે. ઉજાસને જોઇને તરત બંધ થયેલી આંખોમાં કંઇવાર સુધી એ ઉજાસનું image રમી રહે છે; કાનના પડદા ચિરાઇ જાય તેવો બુલંદ ઘંટારવ સાંભળી લીધા પછી પણ તેના અવાજનો તમતમારો કાનમાં કંઇવાર સુધી ગુંજ્યા કરે છે તે જ રીતે પત્ની સાથેના સહ-જીવનનો અંત આવી ગયા છતાં, એ સહજીવનના પ્રેમોત્કટ અનુભવોની અને એ અનુભવોએ પ્રેરેલાં સંસ્કારો-લાગણીઓ-ભાવનાઓ- વિચારો આદિની પ્રગાઢતાને કારણે પતિ હજી યે પત્નીને સર્વ પ્રકારે જાણે અનુભવ્યા કરે છે. જે અનુભવ અત્યાર લગી પત્નીના વાસ્તવ સાન્નિધ્યનો ખ્યાલ આપી આનંદકર બનતો હતો તે જ અનુભવનો આ આભાસ હવે પત્નીના વિયોગનો અત્યંત કષ્ટકર ખ્યાલ આપી રહે છે; તે નાયકથી સહ્યું જતું નથી તેથી તે આક્રોશી ઊઠે છે: "સહે નયન કર્ણ સ્થૂલ ક્યમ સૂક્ષ્મ હુમલા જ એ!" પણ નાયક જો પ્રેમમાં સન્નિષ્ઠ હોય તો તેણે આ સૂક્ષ્મ અનુભવના સત્કાર દ્વારા વિદેહ નાયિકાના પ્રેમનો આદર કરવો રહ્યો; તેથી તે આખરે તો ઇચ્છે છે કે, "સહે નવ સહે ભલે: દ્યુતિકણી ઝગો સર્વદા". નાયિકાએ જીવીને એટલો બધો પ્રેમ વરસાવ્યો છે કે તેના મર્યા પછી પણ તે પ્રેમનો પ્રભાવ આવા ઉત્કટરૂપે પ્રવર્તી રહ્યો છે. પ્રેમના એ ધન્ય અનુભવને ઝીલવા જેટલી પાત્રતા નાયકે સિદ્ધ કરી બતાવવી જોઇએ તેથી તે પોતાની જાતને પ્રાર્થે છે: "બનો વિમલ વિમલ વિમલ નયન શ્રોત્ર ઉર પડ આ". આ પંક્તિમાં છંદની છૂટ લેવાઇ છે. પોતાના ઉત્કટ ભાવોદ્રેકને નાયકે અહીં એક જ "વિમલ" શબ્દને ફરીફરી ઘૂંટીને વ્યક્ત કર્યો છે. એમ પણ કહી શકાય કે નાયકને પોતાનો ઉત્કટ ભાવોદ્રેક ઠાલવવા શબ્દો જોઇએ છે, પરંતુ તેની મૂંઝાયેલી મતિને કારણે તેને "વિમલ" શબ્દ ઉચ્ચાર્યા પછી તેના જેવા વધારાના બીજા કોઇ ભાવનાનિવેદક શબ્દો સૂઝતા નથી; તેને આગળ બોલવું છે પણ તે માટે આગળ બીજા શબ્દો જલદી મળતા

નથી, તેથી તે એ એક જ શબ્દની ઉપરાઉપરી રટણા કરીને પોતાની ઉત્કટ આરઝૂને વ્યક્ત કરી લે છે. આ રટણા માટે કરવો પડેલો છંદોભંગ ભાવાનુકૂલ બની રહે છે.

"નંદા[illegible]તા"ના મુક્તકથી પૂર્વાર્ધનું સમાપન થાય છે. આ મુક્તકમાં મૃત માનવોના આત્માઓની અમરતાની વાત થઇ છે : ટાગોરે પણ એવી જ વાત કહી છે : "પ્રેમના ઉચ્ચ સિંહાસને જેનું સ્થાન છે તેનું કદી મૃત્યુ નથી. દેશની ધરતીએ ભલે એને હરી લીધો પણ દેશના લોકોએ એને પોતાના હૃદયમાં સંઘરી રાખ્યો છે".

"ઉત્તરાર્ધ"ને કવિએ સળંગ રૂપે લખ્યો નથી ; પણ, અન્યોન્ય સ્વતંત્ર એવાં અગિયાર કાવ્યોના ગુચ્છ રૂપે તેમણે તેને યોજ્યો છે. "ભણકાર"ની પહેલી ધારામાં માત્ર પૂર્વાર્ધનો જ ભાગ કવિએ છાપ્યો હતો ; "ઉત્તરાર્ધ"નું માત્ર પહેલું કાવ્ય – "વિરહનું આંસુ" – ભણકારની બીજી ધારામાં જોવા મળે છે. ત્યારે "ઉત્તરાર્ધ"ના આખા ભાગને તેમણે "ભણકાર"માં તેની બીજી આવૃત્તિ (૧૯૪૨) વખતે દાખલ કરેલો જોવા મળે છે. તે વખતે ઉત્તરાર્ધમાં માત્ર આઠ જ કાવ્યો હતાં. પણ "વિરહ"થી સ્વતંત્ર રીતે અગાઉ લખાયેલાં "શાન્તિ" અને "ચકરડું" કાવ્યોને પછીથી તેમણે વિરહ–ઉત્તરાર્ધમાં "ભણકાર"ની ત્રીજી આવૃત્તિ (૧૯૫૧) વખતે શામેલ કરી દીધાં હતાં. તદુપરાંત "પ્રલાપ"ને પણ તેમણે પાછળથી આ ભાગમાં ઉમેરી લીધું હતું. આ વિભાગનું "એક આશા" કાવ્ય "ભણકાર"ની બીજી આવૃત્તિમાં સત્તર પંક્તિનું હતું પણ પછી ઠાકોરે તેમાંની ત્રણ પંક્તિઓ કાઢી લઇને તેને સૉનેટનું રૂપ આપીને "ભણકાર"ની ત્રીજી આવૃત્તિમાં લીધું હતું.

"વિરહ"નાં બીજાં કાવ્યોમાં નાયિકાના મૃત્યુનાં અને તજ્જન્ય વિરહની નાયકના મન પર પડેલી અસરનાં સ્પષ્ટ નિદર્શનો

છે ; એવાં નિદર્શનો "શાન્તિ" અને "ચકરડું"માં આવતાં નથી, તેથી આ કાવ્યો "વિરહ"ના અનિવાર્ય અંશરૂપ બનતાં નથી. "શાન્તિ"માં આલેખાયેલી ચિત્તશાન્તિ અત્યંત સર્વસામાન્ય પ્રકારની છે : તીવ્ર વિરહવેદના પછી અનુભવાતી શાન્તિનો વિશેષ એમાં જણાતો નથી. કોઈ પણ પ્રકારના દુઃખાનુભવ પછીની ચિત્તશાન્તિ રૂપે અહીં આલેખાયેલી શાન્તિને ઘટાવી શકાય તેમ છે. દિવસ અને રાતના સતત ચાલતા વારાફેરાને દિવસ અને રાતની વિવિધ વિશેષતાઓ વડે કવિએ કાવ્યારંભે વર્ણવ્યો છે અને સાથે સાથે, ચિત્તમાંથી સત્યાસત્યો, રાગદ્વેષો વગેરે ક્રમેક્રમે ગળી જતાં પ્રાપ્ત થતી શાંતિની તેમણે વાત કરી છે. પણ આવી શાંતિ પહેલી એકવાર અનુભવાઇ કે તરત તે ચિત્તમાં હંમેશ માટે સ્થાયી થઇ જતી નથી ; તે ક્યારેક બંધ પડે છે તો ક્યારેક ફરી શરૂ થાય છે, કદીક વધે છે તો કદીક ઘટે છે ...... એમ થતાં થતાં છેવટે અચળ અને અટળ, નિબિડ અને સ્થાયી શાંતિની અવસ્થા પ્રાપ્ત કરે છે. રાતના પરિવેશમાં આસપાસ ઉપરનીચે સર્વત્ર ફેલાયેલા પરમ તત્ત્વને નાયક "જલનભનિશા – જ્યોત્સ્નાદેહા" "અંબા" તરીકે સંબોધીને પ્રણમે છે. તેના જલપટરૂપી પગને નાયક ચૂમે છે, તેના ત્રીજા નેત્ર સમા ચંદ્ર સામે નાયક મીટ માંડે છે ; એ માતાના, વિશ્વને લપેટતા શીતલ દ્યુતિદલરૂપી ઉદરમાં પોતાને સ્થાન મળ્યા બદલ તે ધન્યતા અનુભવે છે, પોતાની રગેરગમાં તે એની સુધાને રેલાતી લહે છે ને તેના પરિણામે તે પોતાના ભવભરના તાપને શમતો અનુભવે છે. બાહ્ય સંસારમાં પરિવર્તનો થયા કરશે પણ નાયકના અંતરમાં ઉદ્‌ભવેલી શાંતિનો લોપ થશે નહિ કેમકે "નભજલ–નિશા–જ્યોત્સ્નાદેહા ન બાળ વિસારશે" (માતા બાળકને નહીં વિસારે અને બાળક માતાને નહીં વિસારે) એવો શ્લેષાત્મક વિશ્વાસ નાયકના મનમાં પ્રગટે છે.

"પ્રાર્થના"ની જેમ અહીં પણ નાયક પોતાને "શિશુ" કહે છે. "નભ મુકુટનો નીલો તંબૂ લસે સ્થિર મસ્તકે, જલપટ મહા નીલો સૂનો....." એ પંક્તિઓ "વર્ષાની એક સુંદર સાંઝ"માંના કેટલાક વર્ણનને મળતી આવે છે. "જલપટ લસે આ તે અબા....", "દ્યુતિદલ લસે વચ્ચે શીણુ" વગેરે પંક્તિઓ "પ્રેમનો મધ્યાહ્ન"ની છેલ્લી ચાર પંક્તિઓની યાદ અપાવે છે. "ઉરકુહરમાં શાંતિ જ્યોતિ......." પંક્તિ વાંચતાં "પ્રેમનું નિર્વાણ"નું સ્મરણ થાય છે, ઇ.સ. ૧૯૧૬માં લખાયેલા "શાન્તિ" કાવ્યમાં તે પહેલાં લખાયેલાં પ્રેમનો દિવસનાં સોનેટમાંના ઘણા ભાવો – પ્રતિકલ્પોનું પુનરાવર્તન થયું છે. પણ એક સ્થળે જે અદ્વૈતભાવ અને શાંતિભાવને ઠાકોરે વિકસતા તેમ જ ઉન્નતોન્નત કક્ષાએ પહોંચતા પ્રણયના વાચક બનાવ્યા છે, તે જ ભાવ અને પ્રતિકલ્પોને અહીં તેમણે કોઇ દુઃખના (શાંતિમાં થતા) પર્યવસાનના વાચક બનાવ્યા છે. આ અર્થફેર માટે ઠાકોરે આ કાવ્યમાં યોગ્ય સંદર્ભ ઉપજાવવા યત્ન કર્યો છે. દિવસને સંસારની સંતાપક ધમાલ માટે અને રાતને મનની શાંતિ માટે તેમણે પ્રતિકલ્પ્યાં છે. રાત દિનની માફક ક્લેશશાંતિનું ચક્ર ચાલ્યા કરે છે. પણ કાવ્યાંતે કવિએ વિશ્વાસ ઉચ્ચાર્યો છે કે હવે રાત જઇને દિવસ આવશે પણ હૃદયમાં રાજેલી શાંતિનું બળ જશે નહીં.

આ કાવ્ય હરિણી છંદમાં લખાયેલું છે. આ છંદનો આરંભનો દ્રુત અને પાછળનો વિલંબિત ભાગ વ્યગ્રતા પછી શાંતિની અનુભૂતિના આલેખનને અનુરૂપ બને છે.

"શાંતિ" રાતદિવસના પ્રતિકલ્પો દ્વારા આલેખાયેલાં સંતાપ અને શાન્તિની મનોદશાનું કાવ્ય છે ત્યારે "ચકરડું" એક પ્રસંગકાવ્ય છે અને આમાંનો મિત્ર, મિત્રપત્ની અને તેમના પુત્ર વચ્ચેની

ચકરડાની રમતનો પ્રસંગ flashback પદ્ધતિએ યોજાયેલો છે. કંઈક લખવા બેઠેલા નાયકને થોડું લખ્યા બાદ આગળ લખવાનું કે બીજું કંઈ કરવાનું સૂઝ્યું નહીં એટલે તે ચુંગી પેટાવીને, મિત્રને પત્ર લખવાનો વિચાર આવતાં ઝરૂખે આવીને ઊભો રહ્યો ત્યાં તેની નજર સામેના આંબા પર અને એ આંબાને રીઝવવા પોતાનાં – ઊંધા અને છતા એમ બે પ્રકારનાં – પર્ણછત્રોને નમાવતી–ઝુલાવતી તાડી પર પડી. નાયક અહીં કહે છે : "હતૂં શૂં એ દૃશ્યે ન કર્યું, કર્યું ના હેતુ અવરે". પરંતુ આપણે સમજી શકીએ છીએ કે મિત્રની યાદ સાથે પર્ણછત્રવર્તુલોની ઝૂલવાની ક્રિયાના સંયોજનથી, માતાપિતા સાથે ચકરડું રમતા તેમના બાળકની વાતને, અધ્યાસ-ન્યાયે, સ્મરણમાં ઊભા થતા ચિત્રને સ્વરૂપે યોજવાની અહીં કવિ પેરવી કરી રહ્યા છે. એક ક્રિયાને બીજી ક્રિયા સ્વાભાવિક ક્રમે અનુસરતી હોય, એક વિચારમાંથી બીજો વિચાર સાહજિક રીતે ફૂટતો હોય તેવી રીતે કવિએ અહીં ક્રિયા અને વિચારની પરંપરા યોજવા યત્ન કર્યો છે. ચુંગીનું આ યોજનામાં કવિએ ઘણું મહત્ત્વ રાખ્યું છે; કેમકે કાવ્યનો જે અંત તેમણે આણ્યો છે તે તેઓ એના વગર ન લાવી શકત. વાસ્તવ-માંથી કલ્પનાને રવાડે ચઢી ગયેલા નાયકને ત્યાંથી ફરી પાછો વાસ્તવભૂ પર લાવીને ઊભો કરી દેવાનું કામ એની પાસે અહીં લેવામાં આવ્યું છે. નાયક જે દૃશ્ય જોતો હતો તેને તે એટલાં રસ ને તલ્લીનતાથી જોતો હતો કે એક તો, તે એક માયાદૃશ્ય હતું તેનું તેને વિસ્મરણ થઇ ગયું અને બીજું એ કે તેથી તે એ રમતમાં ભાગ લેવા ઉત્સુક બન્યો. અને જ્યાં એ પેલા ચકરડાને ભ્રમથી પકડવા ગયો ત્યાં હાથમાં ક્યારની પકડી રાખેલી પણ ભુલાઇ ગયેલી ચુંગી વાંકી વળી અને તેનો ઊનો સ્પર્શ થતાં નાયકનું કલ્પનાદૃશ્ય ઊડી ગયું.

આટલું જોયા પછી પ્રશ્ન ઊભો થાય છે કે આ કાવ્યમાં એવું શું છે કે જેને લીધે તેને "વિરહ"નાં કાવ્યોમાં સ્થાન આપી શકાય ? ઠાકોરે બહુ દૂરાકૃષ્ટ રીતે આ સંબંધ જોડ્યો લાગે છે. "મનુજજંતુની અલ્પતા"માં પંક્તિઓ આવે છે : "હતો ઘર થકી અકેલ, તું જતાં વિશેષે હવે.| હતો રખડુ મૂલથી ઘરરખૂ પુરો ના બન્યો. | સગાં સહપ્રવાસિ સાથિ સમભાવિ પરકીય ને | ગૃહે સહિ લઇશ જે હજિ ય વર્ષ લેવાં રહ્યાં". અને અહીં કવિ કહે છે :

"અહો રેતી ઝાળે રખડુ વિચરે, ત્યાં ક્ષિતિજમાં
તથાપી શાં પાસે સલિલ નિરખે છે, તરુ ખગો
ઘરો પ્રાણીઓથી સુભગ, શિશિરે લ્હેર કરતાં,
અને ઇચ્છી પ્હોંચૂં ઝટ, પગ ઉપાડે, શ્રમ ભુલી.
અને મેંયે લાંબો કર જરિ કર્યો એ પકડવા
ચકડાને......."

ઘરભંગ થયેલ નાયક પોતાનાં શેષ વર્ષોને સ્વજનોના સંસર્ગોમાં સહી-વિતાવી લેવા માગતો હતો. એવા જ એક સ્વજનસંસારનું મનોરમ દૃશ્ય એની આંખો સામે ખડું થયું અને એ દૃશ્યમાં શામેલ થવા એને મન થયું, પણ એ દૃશ્ય માયાવી હતું ; તેથી એ જેટલું નિકટ હતું તેટલું અપ્રવેશ્ય હતું. રેતઝાળોના રખડુને ક્ષિતિજ પરનાં જળ, વૃક્ષો, પક્ષીઓ, ઘરો પાસે દેખાય અને ત્યાં પહોંચવા તે ઉતાવળે પગ ઉપાડે તેમ નાયકે પણ પેલા દૃશ્યમાં શામેલ થવા હાથ લંબાવ્યો...... ને ત્યાં તો તેનું એ પ્રવંચનાસુખ પણ ઝુંટવાઇ ગયું !

આવા ગંભીર વિષયની માવજતમાં ભાષાનું જે ધોરણ જાળવાવું જોઇએ તે પ્રત્યે ઠાકોરે યોગ્ય લક્ષ આપ્યું નથી. "...મેળે તલ સમ પડે ઊપડે....", "મળ જતુ વમળો...." વગેરેમાં

ઠાકોરે જેવો ક્રિયાનુસારી પદવિન્યાસ અને છંદોલય સાધેલો દેખાય છે તેવો પદવિન્યાસ અને છંદોલય તેમણે ચકરડું ઘુમાવવાની રમતના વર્ણન વખતે સાધ્યો નથી. "ચકડૂં.....ઝટ વળ દઈને" જેવા અંશોમાં, ચકરડાને ઝટકાથી ફેરવવાનું શરૂ કરવાની ક્રિયાનો, અને પછી તેને એક સરખી ગતિથી ઘુમાવવાની ક્રિયાનો અણસાર આવે છે પણ સમગ્ર વર્ણનમાં એ ગુણ એકધારો સચવાયો નથી. "બિછત્ર"નું "બિછતર" કર્યું છે તે છંદમાં કઢંગું વંચાય છે, તદુપરાંત તે "બિસ્તર"નો અનાવશ્યક અધ્યાસ જગાડે છે. "ચુંગી મોજે સુરમ ચુસવા...."માં કહ્યું છે તેમ ચુંગી પીવાની ક્રિયાને માટે "સુરમ" શબ્દ યોગ્ય છે ? ચુંગી "પીવા"ને બદલે "ચુસવા" કહ્યું છે તે યોગ્ય છે ? લિજ્જતથી દમ ઘૂંટીઘૂંટીને પીવાનો અર્થ લેખકને અભિપ્રેત હોય તોપણ "મોજે" કહ્યા પછી "ચુસવા" કહેવાની શું જરૂર હતી ? "સુદમ ચુસતો"માં વાપર્યો છે તેવો "સુદમ" શબ્દ બનાવી શકાય ખરો ? મિત્રને પત્ર લખવાનો વિચાર આવે તેને "બુટ્ટો" કહેવાય ખરો ? ગમે તેવા લખાણથી ભરેલાં પાનાંને માટે ખમણખરેલી તાસકની ઉપમા કેવી લાગે ? "કલમ નિજ ધંધે ધપે રહી"– એ પંક્તિ કેવી લાગે છે ? કંટાળો, નીરસતા, અણગમો બતાવવા આ પ્રયોગો કર્યા હોય તોપણ એ સુભગ નથી લાગતા ; લેખક પોતાના ઉદ્દિષ્ટને અન્યથા ગૌરવપૂર્ણ રીતે કથી શક્યા હોત. "કાજે" શબ્દ ચતુર્થી અનુગનો અર્થ આપે છે ; કાર્યના અર્થમાં તે સામાન્યત: "કામકાજ" એ સમાસના અંગ તરીકે વપરાય છે. પણ કવિએ કામના અર્થમાં "કાજે" પ્રયોગ કર્યો છે. "ઘટઘુમટ" કહ્યા પછી "તંબૂ" કહેવાની શી જરૂર હતી ? "ચકડામાં એનો તમ ઉભયનો એ તનયમાં સમાધિ મેં દીઠો"– આટલી ઉક્તિમાં ઉદ્દિષ્ટ અર્થ પ્રમાણમાં સંક્ષિપ્ત રીતે અને સારી રીતે કહેવાયો છે ; પણ "સમાધી" કહ્યા પછી "હરખ કિરણે

ઉલ્લસિ રહ્યો" કહેવાની જરૂર નહોતી. "હરખ"નો અર્થ "ઉલ્લસિ રહ્યો"માં દોહરાય છે. "કિરણ" શબ્દ જગ્યા પૂરવા મુકાયેલો છે. "છબી મ્હારી ભીંતે"માં શું અર્થ લેવો ? એમની ભીંત પર મ્હારી છબી ? કે, મ્હારી ભીંત પર એમની છબી ? (પહેલો અર્થ અભિપ્રેત છે.) એજ પંક્તિમાંનો "અહહ" શબ્દ આપણને પણ "અહહ" કહેવા પ્રેરે તેવો છે. છંદોનુરોધને કારણે ઠાકોરને શબ્દો મચડવા પડે છે, બિનજરૂરી શબ્દો વધારવા પડે છે, શબ્દાળુતાના ભોગ બનવું પડે છે, દુર્બોધતા આવવા દેવી પડે છે, ઉદ્દિષ્ટ અર્થને સીધી રીતે નહીં કહેતાં દૂરાકૃષ્ટ રીતે – twist કરીને કહેવો પડે છે અર્થાત્ અર્થને પણ મચડવો પડે છે, ભાષાને કૃત્રિમ બનાવવી પડે છે અને છંદ નથી ગાંઠતો એટલે છંદ આગળ પણ હારી જવું પડે છે.

ઉત્તરાર્ધનું પહેલું કાવ્ય "વિરહનું આંસુ" ગેય ઢાળમાં લખાયું છે. કાલક્રમે પ્રાપ્ત થતી શાંતિના આલેખનના પ્રારંભ માટે એ યોગ્ય કહેવાય કારણ કે વૃત્તો કરતાં ગેય ઢાળોમાં રમતિયાળપણું વધારે લાગે છે અને રમતિયાળપણું ઉદ્વેગ અને વ્યગ્રતાની સ્થિતિમાં નહીં પણ શાન્તિની દશામાં આવે છે. પણ પછીનાં કાવ્યોમાં ઠાકોરે મુખ્યત્વે વૃત્તોનો જ ઉપયોગ કર્યો છે. ગેય કાવ્યોની રચનામાં ઠાકોરને નડતી મર્યાદાનું એ પરિણામ છે. નિરંજન, રાજેન્દ્ર વગેરેનાં કાવ્યોમાં સંસ્કૃત બાનીનો ઉપયોગ થયો હોવા છતાં લયના પ્રવાહ સાથે એના શબ્દો સહેલાઇથી વહી જાય છે અને તેથી લૌકિક ભાષાના જેવી અભિવ્યક્તિની સાહજિકતા ધારણ કરી રહે છે. એમની કવિતામાં તળપદા શબ્દો પણ બિનતળપદા શબ્દો સાથે સમરસ બની રહે છે. એમનો ઢેકો બહાર ઊપસી આવતો નથી. બીજા શબ્દો જેવું જ એમનું પણ ગૌરવ ત્યાં વરતાય છે. અસંખ્ય ગાંઠોવાળા

લાકડાને રંદાથી ને પછી કાચપેપરથી ઘસીઘસીને લીસું બનાવીને, પોલીશથી ચકચકાટ બનાવ્યું હોય છતાં, આંગળી લસરી પડે એવી એ લીસી સપાટી પરની ગાંઠોની કર્કશ રેખાઓ નજરને લસરવા નહીં દેતાં અટવાવી-ખોડંગાવી નાખે છે તેવું જ ઠાકોરની ગેય પંક્તિઓની બાબતમાં બને છે. "વિખ", "ઘરપે" જેવા તદ્ભવો; "જિગર", "કાતિલ" જેવા ફારસીઅરબી શબ્દો ; "સ્મૃતિસણકા", "નંદિવાંકે", "સૌંદર્ય-અમી" જેવા-નાના તો નાના પણ - સમાસો, "ચાંદની" અને "ઉજળી" શબ્દોનો દૂરાન્વય, સંસ્કૃત શબ્દ "કોકિલ" સાથે અરબી શબ્દ "કાતિલ"નો પ્રાસ, "વ્હે ન વહે"માં એક જ શબ્દને બે રૂપે વાપરવાની પડેલી ફરજ વગેરે ઠાકોરી લાક્ષણિકતાઓના મિશ્રણે ગીતના ગીત તરીકેના માધુર્યને બગાડ્યું છે. "ભભક અનેરી ચમક જ ઘેરી ચલાવે"- એ એક પંક્તિખંડ જોતાં ઠાકોરની ગીતકાર તરીકેની નિર્બળતાનો પૂરતો નમૂનો મળી રહેશે. ભભક વડે ચમક લાવવી એટલે શું ? "દરગુજર કરીને માફ કરજો"- જેવો જ એ પણ એક પ્રયોગ છે ને ! "ચમક ચલાવે" એટલે શું ? ઘેરી ચમક એટલે કેવી ચમક ? ઠાકોરને ઉદ્દિષ્ટ અર્થની અભિવ્યક્તિ માટે કેટલો બધો પ્રયત્ન કરવો પડે છે ? અને એટલું કષ્ટ ઉઠાવ્યા પછી પણ એ વક્તવ્યને યોગ્યમાં યોગ્ય ને સુંદરમાં સુંદર રીતે કહી શક્યાનો દાવો કરી શકે ખરા ?

"વિરહનું આંસુ"માં કવિએ પત્ની સાથે નૈસર્ગિક સૌંદર્યોના જે સ્થળમાં આનંદપ્રમોદ કર્યો હતો તેનું ચિત્રાંકન કર્યું છે. "સુખી ગ્રીષ્મ"માં, કવિએ વતનમાં ગ્રીષ્મઋતુ ગાળીને પત્ની સાથે જે નાનીમોટી વિવિધ પ્રેમભરી પ્રવૃત્તિઓ કરી હતી અને એને લીધે જે સ્થાનો "વિશેષ સુખધામ", "કાંત" બન્યાં હતાં તેનું વર્ણન કર્યું છે.

"વિરહનું આંસુ"માં વર્ણવેલું નિસર્ગસૌંદર્ય આજે ય યથાવત્ હોવા છતાં, પત્નીનો સાથ ખોવાઇ જતાં એ હવે "સૌંદર્ય-અમી" મટી "વિષ-કાલિલ" બની ગયું છે તેનો નિર્દેશ કવિએ એ જ ગીતના અંતમાં કર્યો છે. એ જ રીતે, "સુણી ગ્રીષ્મ"માં ઉલ્લેખેલાં સ્થાનો આજે ય "અનુરૂપ જાતે" હોવા છતાં, હવે કવિની "સૃષ્ટિનો મેર" ખોવાઇ જવાને લીધે, એ બધાં કવિના હૃદયાગ્નિને ઠારવા શક્તિમાન રહ્યાં નથી. અહીં કવિ પૂર્વોત્તર બાહ્ય પરિસ્થિતિઓના સામ્યની ભૂમિકા ઉપર પૂર્વોત્તર આંતર દશાઓના વૈષમ્યને ગ્રહે કરે છે. કવિ બે પ્રકારની વિષમતા અહીં બતાવે છે : કવિના પૂર્વોત્તર જીવનની તેમ જ પ્રકૃતિની સુખ આપવાની પૂર્વકાલીન શક્તિ અને ઉત્તરકાલીન અશક્તિની. પ્રકૃતિ પહેલાં જે હતી તે જ આજે પણ રહી છે, તેની વ્યક્તિતાનું બાહ્ય સ્વરૂપ બને કાળમાં એક અને અદ્વિતીય રહ્યું છે ; તેમ છતાં, કેવળ પહેલા પ્રકારની વિષમતાને કારણે પ્રકૃતિના વ્યક્તિત્વના અંતઃસ્વરૂપમાં, અથવા તો, તેની પ્રભાવકતામાં સાપેક્ષ રૂપે ફેર પડી ગયેલો કવિએ આલેખ્યો છે. વિયોગના દુઃખને કવિએ આ રીતે અહીં આલેખ્યું છે.

"સુણી ગ્રીષ્મ"માં કવિએ એક બીજો પણ અંશ વિનિયોજ્યો છે. ભૂતકાલીન સુખોને સ્મરતાં સ્મરતાં તેઓ ચિંતન પર ચઢી જાય છે. કવિને સ્મરણોમાં રમતા જોઇને નિયતિને શી લાગણી થતી હશે ? વર્તમાન દુઃખમાં ભૂતકાલીન સુખના સ્મરણે ચિત્ત સહેજ ઠરે એ જોઇને શું નિયતિની દયાભાવના સંતોષાતી હશે ? વા, વર્તમાન દુઃખમાં ભૂતકાલીન સુખસ્મરણ વધુ દુઃખદાયક નીવડે તે જોઇને નિયતિની નઠોરતા હસતી હશે ? ઠાકોરે નિયતિની એ અને બીજી વિરોધાત્મકતાઓ જણાવી છે ને છેવટે કહ્યું છે કે એ મહાન વિરોધા-

ત્મકતાને માનવની જીતવિક કલ્પનાબુદ્ધિ કદીયે મિટાવી નહીં શકે, કદી યે મેળમાં ઘટાવી નહીં શકે, ફરીફરી મથવા છતાં એનાથી એનો ઉકેલ સધાતો નથી અને છતાં એ પોતાની મથામણોને છોડતી નથી.

"જાગરણ" અને "મનુજજાતુની અલ્પતા"માં પણ વીતેલા સમયનાં સ્મરણની વાત આવે છે. "જાગરણ"માં એ સ્મરણપરંપરાના નિમિત્ત તરીકે કવિએ એક પ્રસંગની યોજના કરી છે. "શાંતિ"માં જે રાતને ઠાકોરે શાંતિના પ્રતિકલ્પ તરીકે પ્રયોજી હતી તે રાત અહીં દિવસ કરતાં યે વધારે વિરહાકુલતા ઉપજાવનાર બને છે. "શાંતિ"માં રાત્રિનું વ્યક્તિત્વ પરલક્ષી રીતે ઉપસાવાયું છે, ત્યાં બહુધા તે કવિની મનોદશાના ઉપમાન તરીકે આવે છે; "જાગરણ"માં તેનું વ્યક્તિત્વ આત્મલક્ષી રીતે ઉપસાવાયું છે કેમકે અહીં તે કવિના વિરહાનુભવના એક ઘટકાંશ તરીકે આવે છે. વિરહાવસ્થામાં હોવાથી કવિ એક મોઝમ રાતે પ્રિયતમાના ખયાલો સાથે જાગી પડે છે; અને એ ચાંદનીરાતે ખુરશી પર પડેલાં જ્યોત્સ્નાંકિત વસ્ત્રો પવનમાં હલતાં હતાં તેથી ખુરશી પર પોતાની પ્રિયતમા બેઠી બેઠી, કોમળ શ્વાસો લેતી ઊંઘી રહી હોવાનો તેમને આભાસ થાય છે. દીવો કરીને એને ઉઠાડવી કે ધીરેથી પાસે જઇને એમ જ એને ખુરશીસમેત આલિંગવી તેની દ્વિધામાં કવિ હજી પડ્યા ન પડ્યા ત્યાં તો એક બાજુ ટેબલ પરનો દીવો પેટાવાઇ ગયો અને બીજી બાજુ ખાલી ખુરશીને આલિંગન પણ આપી દેવાયું ને ભ્રમ ભાંગતાં કવિના મુખમાંથી નિઃશ્વાસ નીકળી ગયો! આમ વિરહની યાતનામાંથી રાતનું જાગરણ થાય છે અને રાતના જાગરણમાંથી પ્રિયતમાનો આભાસ સર્જાય છે. એ રીતે રાત કવિના અનુભવનો ઘટક અંશ બને છે. આ કાવ્ય આટલા પ્રસંગકથન પછી પૂરું થયું હોત તો ચાલે તેમ હતું છતાં કવિએ તેને

સોનેટ બનાવવા થોડું લંબાવ્યું છે. ખાલી ખુરશીને આલિંગ્યા બાદ નિસાસો નાખીને કવિ કંઇ તરત ઊંઘી જઇ શકે ? એમનું જાગરણ ચાલુ જ રહે ! અને આભાસ તૂટ્યા પછી પ્રિયા વિષેની વિચારમાળા વધારે વેગથી ચાલે ! એમાં રાત જઇને દિવસ ક્યારે ઊગે તેની યે ખબર ન રહે ! એ પ્રક્રિયાનો આશ્રય લઇને કવિએ બાકીની પંક્તિઓ પૂરી કરી છે. "ચકરડું"માં પણ કવિએ આમ જ પ્રસંગયોજના કરેલી છે પણ ત્યાં પ્રસંગનો અંત આવ્યા પછી તેમણે બીજું કશું લંબાણ કર્યું નથી. ત્યાં બીજા કોઇ reflections-ને ભેળવ્યા વિના કેવળ પ્રસંગતા જ શુદ્ધ આલેખનનું લક્ષ્ય ઠાકોરે રાખ્યું લાગે છે.

"જાગરણ"ના પહેલા ખંડમાં કવિએ નિર્મેલું ચિત્ર સુંદર છે પણ તેની અભિવ્યક્તિમાં જોઇએ તેવી પ્રાસાદિકતા નથી. "ટેબલ-દીપ" જેવો ખોડાવેલા શબ્દવાળો વર્ણસંકર સમાસ કઠે છે. "ટેબ્લ્દીપ ઘસી સળી પ્રકટતો"માંની અભિવ્યક્તિ સંદિગ્ધ છે કેમકે ટેબલદીપને ઘસીને સળી પ્રગટાવવાનો તેમ જ સળી ઘસીને ટેબલદીપ પ્રગટાવવાનો – એમ ઉભય પ્રકારનો અર્થ એમાંથી નિષ્પન્ન થાય છે. "ટેબ્લ્દીપ સળી ઘસી પ્રકટતો" લખ્યું હોત તો દુરન્વયમાં થોડોક પણ સુધારો થઇ શકત. "ચકરડું"માંના "ચકડું"ની જેમ અહીં પણ છંદોનુરોધથી કવિએ "ખુરશી"નું મચડીને "ખુર્સી" કર્યું છે. પાંચમી પંક્તિમાંના "ઊંઘે મૃદુ શ્વસિ રહી"માં શાર્દૂલવિક્રીડિતનું ૨૯ માપ એક ગુરુને બદલે બે લઘુ મૂકવાથી તૂટ્યું છે. એનાથી થતો લયપલટો ભાવાનુરૂપ છે. નિદ્રામાં શ્વાસોચ્છ્વાસના આરોહઅવરોહ એકસરખી ગતિથી ચાલતા હોય ત્યાં વચ્ચે કોઇ શ્વાસ કે ઉચ્છ્વાસ જરા વધારે લાંબો કે ટૂંકો થઇ જાય ને તેથી શ્વસનક્રિયાના ધારાવાહી એકસરખા લયમાં સહેજ ફેરફાર વરતાય તેવું જ અહીં પણ છંદમાં

ચયું છે. "ફરિફરી ધીમી મરુત્ફરફરે"માં પવનમાં થતો વસ્ત્રોનો ફરકાટ દેખાય છે - સંભળાય છે.

"મનુજ જંતુની અલ્પતા"નો આરંભ "ધુતિકણી"ના આરંભ જેવો છતાં તેનાથી યે ટૂંકો છે. અહીં પણ કવિ વીતેલા ઋતુવિહારો ને રાત્રિવિહારોનાં સુખો ફરી ભોગવવા નહીં મળે તેનો નિઃશ્વાસ નાખે છે. નાયિકાની કૂખમાં હતી તે ભવિષ્યની આશા પણ હવે આથમી ગયાનો તેઓ અફસોસ કરે છે. કવિ અહીં "ગૃહિણી ગૃહમુચ્યતે" અનુસાર "સ્વજનહીન ને સ્વગૃહહીન જીવૂં હું તો"- એમ જણાવે છે. ઠાકોર એમના પિતાના એકના એક પુત્ર હતા એટલે સમોવડિયાં ભાઇબહેન વિનાનું એકલવાયું જીવન એમને જીવવું પડેલું, તેથી અહીં પણ નાયક માટે તેમણે લખ્યું છે : "હતો રખડુ મૂલથી, ઘર રખૂ પુરો ના બન્યો". શેષ વર્ષોને અન્ય સગાંસંબંધીઓના સંસર્ગમાં વિતાવવાનો રસ્તો લેવાનું નાયક છેવટે ઠરાવે છે અને "જીવતું મોત" કાવ્યની માફક અહીં પણ કાવ્યાંતે તે જણાવે છે કે

"ત્હને જિવત રાખવા કરિ ચુક્યો બધૂ,- વ્યર્થ તે ;
અને દ્વિગુણ વ્યર્થ સર્વ જિવવૂં મુવાતુલ્ય આ".

"મનુજ જંતુની અલ્પતા" એ શબ્દો આ કાવ્યના શીર્ષકમાં મુકાયા છે તેમ જ આ "સોનેટ"ની અગિયારમી પંક્તિમાં પણ એ શબ્દોમાં રહેલો અર્થ આખા કાવ્યની બધી પંક્તિઓને છાઇ વળતો નથી ; અથવા તો દસમી પંક્તિ લગી આલેખાયેલા વિચારો ને ભાવોમાંથી એ અર્થ આપોઆપ વિકસતો આવતો ને નિષ્ક્રમતો લાગતો નથી. એથી એ અર્થ ત્યાં આગંતુક રૂપે, પુરસ્સંધાન વિના મૂકી દેવાયો લાગે છે. બાકી, આ જ ભાવો કે વિચારો આ સેવાયનાં બીજાં કાવ્યોમાં પણ આવે છે. આકાશની સાથે જેમ

અનંતતાનો અર્થ વણાયેલો છે તેમ એ ભાવો કે વિચારોની સાથે જો આ અર્થ વણાયેલો હોત તો એ બીજાં કાવ્યોમાં પણ એ ભાવો કે વિચારોને વાંચતાં જ આ અર્થ સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ વિના પણ અનાયાસ ધ્વનિત થઇ આવત. જોકે છેલ્લી બે પંક્તિઓમાં એ અર્થનું પ્રસરણ થતું અનુભવી શકાય છે.

"વિસ્મૃતિ" કાવ્યનો આરંભ "મનુજજંતુની અલ્પતા"ના જેવો છે. આ કાવ્યમાં ઠાકોર એક નવા ભાવને વિકસાવે છે. અત્યાર સુધી સ્મરણની પ્રક્રિયામાં નાયક પ્રિયાનાં રૂપને અને ધ્વનિને મૂળવત્ જોઇ અને સાંભળી શકતો હતો. પણ હવે વર્ષો વીતતાં તેના મનમાં અંકાયેલાં પ્રિયાની છબી અને પ્રિયાનો સ્વર ભુંસાઇ ગયાં છે. પ્રિયાની વ્યક્તિના સર્વ વિધાયક અંશો સ્મૃતિમાંથી લુપ્ત થઇ ગયા છે. સ્મૃતિ પર આવી વિઘાતક અસર કરનારા નિષ્ઠુર કાળપ્રવાહનો નિર્દેશ "જાગરણ" (છેલ્લી પંક્તિ) અને "શાંતિ"માં થયો છે. "તર્કવિતર્ક"ના આરંભે પણ આ જ મનોદશા વર્ણવાઇ છે. અને પછી તેમાંથી એક બીજો અંશ ઠાકોરે વિકસાવ્યો છે. સાચા અમર પ્રેમમાં તો ક્યારેય કશું જ ભુંસાતું નથી એવો આપણો આદર્શ છે; તો પછી અહીં નાયકના મનમાંની સ્મૃતિ કેમ ભુંસાઇ જવા માંડી છે ? શું નાયકનો નાયિકા માટેનો પ્રેમ ખોટો કે નિર્બળ હતો ? મગજ અથવા મતિ આવા પ્રશ્નો પૂછીને હૃદયને મૂઝવે છે. (હૃદય બિચારું પોતાની લાગણીને અનુવર્તવા મગજ પાસે સ્મૃતિપરંપરાની સહાય માગે – એ જ મગજ એ સ્મૃતિઓને કાળપ્રવાહમાં વહાવી દે અને ઉપરથી હૃદયને તેની લાગણીની સચ્ચાઇ વિષે સાશંક બની સવાલો પૂછે તે કેવું કહેવાય ?) હૃદયને એ રીતે વૃથા નહીં તાવવા, દાઝ્યા ઉપર ખોટા ડામ નહીં દેવા નાયક પોતાની મતિને સમજાવે છે, વીનવે છે, દબડાવે છે. પત્નીની હયાતીમાં પણ આ દુર્મતિએ નાયકને તેની (નાયિકાની) વિરુદ્ધ

ઓટેઓટું ઉશ્કેરવા ઘણા પ્રયત્ન કર્યાં હતા. ("ન એ મુજ સમોવડી પ્રણયમાં ?") આમ છતાં નાયકનાયિકા પ્રેમને માર્ગે આગળ સંચર્યાં હતાં, તેમણે અન્યોન્ય સુખો આપ્યાં લીધાં હતાં, તેઓ બે મટી એક બન્યાં હતાં..... એટલે સત્ય એ છે કે કાળ જેમ શરીર અને પ્રાણને હરી લે છે તેમ પ્રિયજનની સ્મૃતિને પણ ક્રમેક્રમે હરી લે છે; એમાં મનુષ્યને શો દોષ દેવો ?

માતાથી પિટાયેલું બાળક ઉભરો કાઢવા માતાના જ પાલવમાં મોં છુપાવે છે તેમ કદિક "વિકલ" "હઠીલિ" "લોભી" બની જતી સ્મૃતિથી વિછોડાયેલો નાયક એ "ઇલમતાજુની" ધરાવતી અને કદિક "ઉદાર" "સરલ" બની જતી સ્મૃતિમાં જ પોતાનો આધાર શોધે છે. નાયકની સ્મૃતિ પોતાની ગુપ્ત સમૃદ્ધિને ઉઘાડીને ક્યારેક ક્યારેક તો તેને તેની પ્રિયાનું પૂર્વવત્ આબેહૂબ દર્શન કરાવીને તેના ચિમળાયેલા હૈયામાં સુધા છાંટી દેશે એવો અનુભવસિદ્ધ વિશ્વાસ નાયકે "એક આશા"માં વ્યક્ત કર્યો છે.

પત્ની સાથે ગાળ્યાં હતાં તેથી દોઢાં વર્ષો જેટલું એકલવાયું જીવન વિતાવ્યા પછીના કોઇ એક દિવસે નાયક નાયિકાનું ફરી એકવાર સ્મરણ કરતાં "પ્રલાપ"માં તેને પૂછે છે, "બન્યો છ શું વ્હાલ અમાપ તારાં અનંતનો પાત્ર અનંતકાલ ?" નાયક કહે છે કે તે આનો ઉત્તર જાણતો નથી. કેમકે મૃત પ્રિયા બોલતી નથી, બોલી શકતી નથી; અગર બોલતી હોય તોય તેને તે સાંભળી શકતો નથી. એથી તે એક વ્યાપ્તિ બાંધી દે છે: "બ્હેરાં મૂગાંનૂં જ છે વિશ્વ આ ભર્યું". છતાં પાછો કહે છે, "જ્યાં હો ત્યાંથી જોય તૂં જોય હૂને". અહીં એક વિસંવાદિતા લાગે છે: પ્રિયા બોલતી નથી એમ, અથવા તે બોલતી હોય તો

તેને તે સાંભળી શકતો નથી એમ નાયક જાણે છે. આનો અર્થ એ કે નાયકને નાયિકા પ્રત્યક્ષ થતી નથી. અગર જો પ્રત્યક્ષ થતી હોત તો તેના હોઠ હલે છે યા નથી હલતા તે જોઇને તે બોલે છે યા નથી બોલતી તેનો નિર્ણય થઇ શકત. તો પછી નાયક શી રીતે કહી શકે, "જ્યાં હો ત્યાંથી જોય તૂં જોય હુંને-"? આ વાતને બીજી રીતે પણ જોઇ શકાય. નાયક કહે છે કે નાયિકા હવે તેના જાગૃત મનમાંથી તેના અજાગૃત મનમાં (છર્ધ્યી – unconscious mind –માં) સરી ગઇ છે પણ ત્યાં રહી રહી તે નાયકના ઉત્તરાયુષ્યની અનિમેષ સાક્ષી બની રહી છે. નાયિકા એ રીતે અનિમેષ સાક્ષી બની રહી છે એમ જો નાયક સ્વીકારતો હોય તો નાયક તેના વિષે મનોમન સભાન છે એમ ગણવું જોઇએ. તો પછી તે છર્ધ્યીમાં સરી ગઇ છે એમ શી રીતે કહેવાય ? બીજું એ કે, જો નાયિકા સાક્ષી બની રહી હોય તો તે પોતાનાં વિચાર, વલણો, સંસ્કારો, દૃષ્ટિબિંદુઓ, ગમાઅણગમા વગેરે વડે નાયકના આચારવિચારો વિષે ખુદ નાયકના જ મનોવ્યાપાર દ્વારા અભિપ્રાયો ઉચ્ચાર્યા કરતી હોવી જોઇએ. અને નાયક પોતાની જે પ્રકારની આંખ વડે નાયિકાને સાક્ષીભૂત થતી જોતો હોય તે પ્રકારના કાન વડે તે તેને સાંભળતો પણ હોવો જોઇએ. છતાં તે કહે છે : "પ્રિયે, ન બોલે, ન બોલી શકે તૂં, બોલે યદ્દી, નૈવ સુણંત તે હૂં". નાયિકા બધેથી પોતાની સાક્ષી બની રહી હોય યા ક્યાંયથી તેના સ્વરનો યે અણસાર સરખો વરતાતો ન હોય – એ બંને પ્રકારની અનુભૂતિઓ વિરહની અવસ્થામાં સંભવી શકે. પરંતુ એ બંને ભિન્ન અનુભૂતિઓ છે એથી એમની અભિયોજના પણ ભિન્નભિન્ન કાવ્યોમાં જ ઔચિત્ય-પુરઃસરની બની શકે. અહીં ઠાકોરે એ બંનેના તાણાવાણાને એક જ કાવ્યમાં અરસપરસ ગૂંચવી માર્યા છે. (અથવા નાયકની વિરહ-વિકલ ચિત્તાવસ્થાનું પ્રતિબિંબ કવિએ એ રીતે અભિવ્યક્તિમાં

ઉતાર્યું છે ?) કાવ્યગત પૃચ્છાઓને નાયકે કાવ્યાંતે મિથ્યા જણાવીને પોતાની પ્રીતની રીતને વેવલી કહી છે.

"સમાપ્ત"માં કવિએ "વિરહ"ની પુષ્પિકા કરી છે. આમાં, કવિએ આ કાવ્યોને વાસ્તવિક અંગત જીવનમાંથી ઉદ્ભવેલાં છતાં સર્વસાધારણ સ્વરૂપ પામેલાં કહ્યાં છે. તેથી એ કાવ્યો વિરહી જનોના અંતરને આરામ પહોંચાડે એવી અભ્યર્થના તેમણે અહીં ગુજારી છે તેમ જ પોતાની પત્નીનું "પદ્મણિ"નામ આની સાથે જોડીને સાહિત્યમાં તેને ચિરંજીવિતા અર્પવા યત્ન કર્યો છે.

૪ ઘટનાત્મક કાવ્યો : કથાકાવ્યો, પ્રસંગકાવ્યો -ખંડકાવ્યો:[૨૭]

વર્તમાનપત્ર, ઇતિહાસ વગેરેની જેમ બનાવોની માહિતી આપવાનું લક્ષ્ય કથાકાવ્યોમાં કે પ્રસંગકાવ્યોમાં હોતું નથી. વર્તમાનપત્રોમાં છપાતા કિસ્સાઓમાં ઇતિહાસના પ્રસંગાલેખનની શાસ્ત્રશુદ્ધતા, તટસ્થતા, કડક સત્યપરીક્ષા, સંયતતા હોતાં નથી. લોકોની વૃત્તિઓ પર રમી શકાય તેવી રીતે તેમાં મીઠું મરચું ભભરાવીને, તેમાંથી સસ્તી સનસનાટી ઊભી કરવામાં આવતી હોય છે. એ હેતુ માટે તેમાં બનાવોને અમુક રંગ આપીને, એકપક્ષી ઓપ આપીને વિકૃત પણે પણ ચીતરવામાં આવતા હોય છે. "છાપાળવી"- અપશબ્દથી ઓળખાતી એવી એક આગવી ભાષા પણ તેને હોય છે. સચ્ચાઇ વિષે જાણીબૂઝીને ઊભી કરેલી સંદિગ્ધતા ("કહેવાય છે કે " " સંભળાય છે કે ...." "આધારભૂત (કયો આધાર તે કહેવાનું નહીં) "કે" બિનમાહિતગાર વર્તુલોમાંથી જાણવા મળે છે કે) એ છાપાળવા કિસ્સાઓનું એક મુખ્ય લક્ષણ છે.

એક માણસને બીજા માણસમાં માણસ તરીકેનો જે રસ (human interest) હોય છે, અને ઘટનામાં માહિતી, જ્ઞાન કે બોધ મેળવવાને બદલે ઘટના તરીકેનો જે રસ હોય છે તેવા રસને ખાતર કથાકાવ્યો કે પ્રસંગકાવ્યો લખાય છે. એમાં પ્રસંગોના બધા જ અકોડા કહેવા જરૂરી નથી હોતા; પરંતુ બીજા બધાના સૂચક હોય તેવા ચુનંદા અકોડાઓને તેમાં પાત્રો દ્વારા રજૂ કરવાના હોય છે. જે પ્રસંગમાં જે પાત્રો મુકાયાં હોય તે પાત્રોનાં તે પ્રસંગ તરફનાં વલણોને ઇશારામાં રજૂ કરી દે તેવી પાત્રચેષ્ટાઓ, પાત્રક્રિયાઓનું તેમાં નિરૂપણ કરવાનું હોય છે. આવાં કાવ્યોમાં સીધી પાત્રોક્તિઓને પણ સ્થાન હોય છે. એ ઉક્તિઓ જે તે સંબદ્ધ પાત્રોના પોતાના વિષેના તેમ જ બીજાના વિષેના વિચારોને; તેમાં ગર્ભિત રૂપે આવતાં તેમનાં દૃષ્ટિબિંદુઓને ; થયેલી થતી કે થનાર ક્રિયાઓને આલેખનારી હોવી જરૂરી છે. આ બધું એવી રીતે કહેવાવું જોઇએ કે એમાંના એક વિષે જે કહેવાયું કે સૂચવાયું કે સૂચવાતું હોય તે બીજા કશામાં વિના કારણ પુનરુક્ત થવું ન જોઇએ. ટૂંકમાં કહીએ તો, ટૂંકી વાર્તા કે નવલકથા કરતાં પણ અહીં સંક્ષિપ્તતા વધુ જરૂરી છે. આથી, કાવ્યના આરંભમાં કે પશ્ચાદ્ભૂમાં કવિએ કથાવસ્તુનું ત્વરિત (ઉદ્ઘાટન) exposition કરી દેવાનું હોય છે. મર્મસ્પર્શી સંવેદનોને, કથાગત નાટ્યાત્મકતાને, મૂર્તતા વગેરેને ઓછામાં ઓછી સામગ્રીએ વધારેમાં વધારે પ્રમાણમાં આલેખી આપે તેવી વીગતપ્રસંદગી ને વીગતગૂંથણી થવી આમાં આવશ્યક છે. જરૂર પડ્યે લેખક પણ ત્રીજા પુરુષ તરીકે પોતાના તરફથી ઘટતાં નિર્દેશનો, વર્ણનો વગેરે આપી શકે છે તેમ છતાં કથાનકને ચલાવવાનો ભાર મોટે ભાગે તેણે પાત્રોનાં વાણી વર્તન પર છોડી દેવાનો રહે છે. કથાનકની ગુપ્ત કરોડરજ્જુ તરીકે, કથાનકના underground organizing principle તરીકે કવિ કોઇ સત્યને

કથાકાવ્યમાં નિરૂપી શકે છે પણ બોધક કે ફિલસૂફની છટાથી પ્રગટરૂપે કવિ જીવનનાં કહેવાતાં સત્યોનાં ટાલ્યલાં કથાકાવ્યમાં કરી શકતો નથી ; નહીંતો એવાં ટાલ્યલાંના ભાર નીચે કવિતા કચડાઇ મરે છે અને નિબંધતત્ત્વનો તેમાં વિજય થાય છે.

બીજી ભાષાસાહિત્યોની જેમ ગુજરાતીમાં પણ જૂનાકાળથી કથાકાવ્યો લખાતાં આવ્યાં છે. પણ જમાનેજમાને તેમના સ્વરૂપમાં ફેર પડતો રહ્યો છે. અર્વાચીન કાળમાં કાન્તે ખંડકાવ્યનું નવું સ્વરૂપ આપણા સાહિત્યમાં દાખલ કર્યું છે. કાન્ત સિવાય, ન. ભો. દિ., સુન્દરજી બેટાઇ, ઉમાશંકર જોષી, સુંદરમ્ વગેરે બીજા કવિઓએ પણ આપણા સાહિત્યમાં ખંડકાવ્યો કે પ્રસંગકાવ્યો લખ્યાં છે. બળવંતરાય ઠાકોરે પણ આ પ્રકારનાં કાવ્યો લખ્યાં છે. અને એ કાવ્યોના ગુચ્છને તેમણે "ઘ્રકાવ્યો"નું નામ આપ્યું છે. અને આ પ્રકારમાં તેમણે "ઊર્મિકો" "મનનિકો", "આખ્યાનકો", "વર્ણનકો" (એમણે જ આપેલાં આ બધાં નામ છે) વગેરે ઉપપ્રકારોને સમાવ્યા છે. (ભણકાર '૫૧). આ ગુચ્છમાં સમાવી શકાય તેવાં "એક તોડેલી ડાળ", "સાધુની સોગઠી", વગેરે કાવ્યોને ઠાકોરે બીજા ગુચ્છોમાં સમાવ્યાં છે ; તો ખંડકાવ્યોમાં ન ગણી શકાય તેવાં "એમિલિ બ્રન્ટીની અદ્વૈત ભાવના", "સર્જન પ્રકૃતિનું અને માનવીનું" "કુદરતનાં વિરાટ તત્ત્વો અને માનવી" અને બીજાં કેટલાંક કાવ્યોને ઠાકોરે આ ગુચ્છમાં મૂક્યાં છે. ભણકાર -'૪૨ની આવૃત્તિમાં ઠાકોરે "રાજ્યાભિષેકની રાત", "એક તોડેલી ડાળ", "દુષ્કાળ" વગેરે કાવ્યોને આખ્યાનકો - ખંડકાવ્યોના વિભાગમાં રાખ્યાં હતાં. "રાજ્યાભિષેકની રાત"ને "વતન"ના ગુચ્છમાં મૂક્યુ છે પણ એ ગુચ્છના નિવેદનમાં તેમણે તેને "ખંડકાવ્ય કે આખ્યાનક" કહ્યુ છે.

ઠાકોરનાં ઘટનાતત્ત્વવાળાં કાવ્યોને મુખ્યત્વે ત્રણ વિભાગમાં વહેંચી શકાય છે : (૧) પ્રસંગનું સાદ્યંત નિરૂપણ કરવાને બદલે તેની કે તેના વિષેની એકાદી ક્ષણને નિરૂપતાં કાવ્યો ("ફરિ એક પળ" જેવાં) (૨) એક આખા પ્રસંગને સાદ્યંત નિરૂપતાં કાવ્યો ("શેરદોરો", "માતૃસ્નેહ" જેવાં) (૩) એક કરતાં વધારે પ્રસંગોનાં બનેલાં લાંબાં કથાનકોને નિરૂપતાં કાવ્યો ("નિરુત્તમા", "ગુરુજી" જેવાં કાવ્યો.)

ઠાકોરનાં આ પ્રકારનાં કાવ્યોમાંનાં ઘણાં મૌલિક નથી. તેઓ બીજાં વિદેશી કાવ્યોના અનુવાદરૂપ છે અથવા બહારથી સૂચન મેળવીને લખાયેલાં છે. "બાલ જડાયું બારીએ" "વિક્ટર હ્યુગોના એક ન્હાના ઊર્મિકના અંગ્રેજી અનુવાદ પરથી" ("The child was singing, the mother on the bed exhausted " .... એ આદ્ય-પંક્તિવાળા કાવ્ય પરથી) રચાયેલું છે. Dargomyzhsky ના એક ગીતના (we parted then with pride, - Neither with sighs nor words.... એ આદ્યપંક્તિઓવાળા) અંગ્રેજી અનુવાદ પરથી ઠાકોરે "ફરિ એક પળ" કાવ્ય રચ્યું છે. ઓ શે-ધનેસીના "આઇ મેડ અનધર ગાર્ડન, યે "ની ઉપર થી ઠાકોરે "રચી જ વાટિકા નવીન" કાવ્ય રચ્યું છે. "શેરદોરો" ડોઇલકૃત "રેડ થ્રેડ ઓફ ઓનર"નો અનુવાદ છે. "ફિલસૂફોને પ્રિય "એવા તથા "ટૂર્ગોનેયેફ (રશિયન લેખક), બ્રેડલી, વગેરેનાં લખાણોમાં જાણીતા" એવા શૂરી ચકલીના દૃષ્ટાંત" પરથી ઠાકોરે "માતૃસ્નેહ" કાવ્ય લખ્યું છે. "શાહજાદો અને ફકીર" સૂફી આમીન રેહાનીની એક કૃતિના અંગ્રેજી અનુવાદ ઉપરથી લખાયેલું છે. ઠાકોરે તેને વિષે જણાવ્યું છે : "મૂલ અતિમિતાક્ષર કૃતિને પૂરતી વિસ્તારી છે, એટલે લગી કે બેયને સરખાવી જોનારાને આ અનુરણન લગભગ સ્વતંત્ર

લાગવા સંભવ છે : તથાપિ મ્હને પોતાને એ મ્હારી પોતાની સ્વતંત્ર કૃતિ કદાપિ નહીં લાગે, પ્રેરક સ્થલ ઉપલું એમ સ્પષ્ટ યાદ તેથી, વળી આખું સંયોજન એ પ્રમાણેનું તેથી". ("૧૯૩૭-'૯૪ થી નવું, ટૂંકું પદ્ય"એ નામવાળી એક નોટમાં – પાન ક્યાંક ૪૪). એક જાતકકથા પરથી રચાયેલા "ભમતારામ" કાવ્ય માટે ઠાકોરે કહે છે : "જુવો જાતકમાલા જાતક ૩૨૨મું ; પણ એ મૂલ કથા આનાથી ઘણી ભિન્ન છે. મૂલના ઈંગ્રેજી સાર માટે જુવો – બર્લિંગેમ, બુધિસ્ટ પેરેબલ્સ પૃ. ૫૫-૫૮, અહીં રોબર્ટ બ્રાઉનિંગના "પાઇડ પાઇપર"ની પણ કંઇક છાયા પડી છે". ("ભણકાર, '૪૨ : ટિપ્પણ). "સાધુની સોગઠી" "ઇલસ્ટ્રેટેડ વીકલી ઓફ ઈંડિયા"-માં આવેલી એક નવલિકા ઉપરથી "ઉદ્ભાવેલું અને વિસ્તારેલું" છે. (ભણકાર '૫૧ નું વિવરણ).

આર્થર હ્યું કલફની કૃતિના અનુવાદરૂપે રચેલ "વધો બેઠો ને સફર, મરદાની નાવો !"ના ટિપ્પણમાં ("ભણકાર"'૪૨-ટિપ્પણ, પા. ૪૫) ઠાકોર લખે છે : "હાલના લેખકો કરતાં મ્હારી બેઠીના લેખકોમાં તરજુમાનું પ્રમાણ વધારે છે. અમે સારી યોજના અનુરૂપ તરજુમા કરવાને હલકી સેવા ગણતા જ નહીં. ગો. મા. ત્રિ. એ સરસ્વતીચંદ્રમાં પણ તરજુમા અને અવતરણો મુક્યાં છે. એમ પણ ખરું કે અમે રજેરજ ઋણ પ્રથમથી જાહેર કરી દેતા ; સ્વતંત્ર કૃતિમાં ખપે માટે જ સ્હેજસાજ ફેરફાર – ભલેને બગાડ પણ – કરી લેવો, એ અમારું વલણ ન્હોતું".

"બાલ જડાયું બારીએ", "ફરિ એક પળ" એ કાવ્યો, ઉપર જણાવેલા ત્રણ વિભાગોમાંના પહેલા વિભાગમાં આવે તેવાં કાવ્યો છે. મૂળ કાવ્યોની સાથે સરખાવતાં એ બંને કાવ્યો શિથિલ અનુવાદરૂપ લાગે છે. એક જ ઘરમાં, એક બાજુ એક સ્ત્રી મૃત્યુના

મોંમાં ધકેલાઇ રહી છે તો બીજી બાજુએ એક નાનું બાળક એ મૃત્યુભયથી અનભિજ્ઞ અને નચિંત રહી, જીવનરસથી ઉલ્લસિત બની આનંદકિલ્લોલ કરી રહ્યું છે; એ વિરોધાત્મક ચિત્ર "બાલ જડાયું બારીએ"માં દોરાયું છે. ઘરની ચાર દિવાલોની બહાર ફેલાયેલા અનેકરંગી જગતને જોવા અને અનુભવવાનો બાલસહજ કુતૂહલભર્યો (ટાગોરના "ડાક ઘર"ની યાદ આપે તેવો) ભાવ "બારીએ" શબ્દમાં વ્યક્ત થાય છે પરંતુ પાંગરતા જીવનના ચનગનાટને આલેખનારી ("ગાતું હતૂં બાલ જડાયું બારિયે") પંક્તિમાંનો ઠાકોરે ઉમેરેલો "જડાયું" શબ્દ એ ચનગનાટની અભિવ્યક્તિને જડતાના અર્થથી બગાડી નાખે છે. 'her beautiful brow bowed above the shades' નો "આંખે વળી ઝાંચ"માં ગુજરાતી ભાષામાં સહજ લાગે તેવો સચોટ અને સંક્ષિપ્ત અનુવાદ થયો છે. પરંતુ એ સંક્ષેપથી ખાલી પડેલી જગ્યા ભરવા ત્યાં "નખે ન રક્ત" શબ્દો ઠાકોરને ઉમેરવા પડ્યા છે. 'Death hovered over her in the cloud' એ પંક્તિને ઠાકોર ખાઇ ગયા છે; એથી મૃત્યુનાં વાદળોની ઉપરાઉપરી ઘેરાવાની પ્રક્રિયા 'hover'-'over'-ના શબ્દાનુપ્રાસથી મૂળ કાવ્યમાં રજૂ થાય છે તે ગુણને ગુજરાતીમાં ઉતારવાનું ઠાકોરથી બની શક્યું નથી. I heard that death rattle'; માંની સૂચકતાને ઠાકોરે "ઊંડી જવા શ્વાસ ઘુંટાય છાતિએ"માં સીધા અને સ્પષ્ટ કથન દ્વારા ગુમાવી દીધી છે. એથી મૂળની બળવત્તર અભિવ્યક્તિ અનુવાદમાં એકદમ મોળી બની ગઇ છે. મૂળમાં મૃત્યુની ઘર્ઘરતાનો જે ધ્વનિ કવિએ સંભળાવ્યો છે તેને ઠાકોરે અનુવાદમાં રુંધી નાખ્યો છે. 'I heard the death rattle, and I heard that song' માં એક જ પંક્તિમાં જે વિરોધાત્મકતા અસરકારક રીતે આવે છે તે "મેં સાંભળ્યૂં ગાયન બાળનૂં એ| સાંનિધ્ય વર્ત્યું વળી મૃત્યુનૂં એ" – એ

બે પંક્તિઓમાં થઇને પણ નથી આવતી. 'death rattle' અને 'song' બંને એક જ વર્ગની – શ્રાવ્યતાના વર્ગની – વસ્તુઓ છે. તેથી તે સમાનતાના પાયા પર તેમની સરખામણી થતાં તેમનો ભેદ તરત તીવ્રપણે લક્ષમાં તરી આવે છે. ત્યારે ઠાકોરે ઉલ્લેખેલાં "ગાયન" અને "સાંનિધ્ય" અસમ વર્ગનાં છે, તેથી જાણે તેમની સરખા–મણી અસ્થાને લાગે છે : માંકણ અને પાણીની શી સરખામણી હોય ? પણ, પાણી અને દૂધની સરખામણી સંભવી શકે. 'heard the death rattle'નો ઠાકોરે બે વાર જુદો જુદો અનુવાદ કર્યો છે તે પણ અહીં જણાઇ આવે છે. એટલો વિસ્તાર કરવા છતાં ઠાકોરને, મૂળ અર્થને ગુજરાતીમાં ઉતારવામાં ધારી સફળતા સાંપડતી નથી એ પણ આમાંથી ફલિત થાય છે. એ મૂળ પંક્તિમાં પહેલાં મૃત્યુની ને પછી બાળકના ગાનની વાત થઇ છે – ત્યાં કવિ પંક્તિને અંતે આપણા ચિત્તને બાળકના જીવનોલ્લાસના ભાવ પર લાવીને સ્થિર કરે છે, ત્યારે ઠાકોર પહેલાં બાળકના ગીતની વાત કર્યા પછી પાછા મૃત્યુની વાત કરે છે. આમ મૂળના અભિવ્યક્તિક્રમને અને ભાવની અસરને ઠાકોરે ખોટી રીતે ઉલટાવી દીધાં છે.

Its laughter and play made a charming sound"

એ પંક્તિમાંના 'charming sound'નો ઠાકોરે "ગાતાં" અર્થ કર્યો છે. મૂળ લેખકે 'laughter'માંથી પેદા થતા " 'charming sound'ની – એટલે કે, એક જ ક્રિયા તરીકે એ બંનેની વાત કરી છે ; ત્યારે ઠાકોરે ગાવા અને હસવાની ક્રિયાઓને જુદી પાડી દીધી છે. 'laughter' અને 'charming sound' યુગપત્ હોય છે તેમ 'laughter' અને "ગાન" એક સાથે સંભવી શકે ખરાં ? મૂળ લેખકે નિયોજેલા ભાવક્રમને અહીં પણ ઠાકોરે બદલી નાખ્યો છે. "શિશુનાં રમત ને હાસ્યથી થતા ધ્વનિ"ને બદલે ઠાકોરે "ગીતધ્વનિ કરતાં કરતાં બાળકથી થતાં

હાસ્ય ને રમત"નો અર્થ આપ્યો છે. વળી 'laughter' દ્વારા મૂળ લેખકે આગળની પંક્તિઓમાં વર્ણવાયેલા ગીત કરતાં બાળકની બીજી એક આનંદવાચક ક્રિયા ગણાવી છે ત્યારે ઠાકોરે એટલું વૈવિધ્ય પણ સ્વીકાર્યું નથી ને 'laughter' - માં તેમણે પહેલાંનો ગીતનો જ ધ્વનિ સાંભળ્યો છે, અનુવાદમાં આવતા "ભજવંત ભાવને"- શબ્દો ઠાકોરે ઉમેરેલા શબ્દો છે. 'play' ને માટે ઠાકોરે "ખીલે રમે" એમ બે શબ્દો વાપર્યા છે. 'coughed all night' નું "ખાંસી દમે ને દિનરાત માતને" કર્યું છે. અહીં "ને" શબ્દ યોગ્ય સ્થાને (પદસ્થાને) મૂક્યો નથી ; અને "દિન" શબ્દ વધારાનો મુકાયો છે. બાળક આખો દિવસ રમે - રાતે ઘસઘસાટ ઊંઘી જાય ; ત્યારે બિમાર સ્ત્રીને તો રાતે ય, જંપવાવારો ન મળે - એવો વિરોધ લાવવા મૂળ લેખકે 'day and night' ને બદલે ફક્ત 'all night' લખ્યું છે ; તેને સ્થાને ઠાકોરે "દિન રાત" શબ્દ મૂકી દીધો છે. બીજી કડીની છેલ્લી બે લીટીઓ કડીની પંક્તિસંખ્યા પૂરી કરવા માટે કરેલો વિસ્તાર છે. "And the mother besides that poor sweet being that sang all day, coughed all night" માં માતા અને બાળકની ક્રિયાઓને સાયુજ્યપૂર્વક કહેવામાં આવી છે : ઠાકોરે એ બંને ક્રિયાઓ જુદી પાડીને કહી છે. 'the mother went to sleep beneath the stones of the cloister" એ પંક્તિઓના 'sleep' અને 'stones' ના પર્યાયો અનુવાદમાં આવતા નથી, એમને બદલે "શાંતિ" અને "ભોંય" શબ્દો ઠાકોરે મૂક્યા છે. મૂળનો અર્થ અહીં પણ મોળો પડી જાય છે. 'And the child began to sing again'- x x x x -નો "એ બાળનું ગાન થયૂં ન ન્યૂન"માં સાચો તરજુમો થયો નથી. મૂળ લેખકે ગીતના પુનરારંભને હકારાત્મક રીતે જણાવ્યો છે ; અનુવાદક ગીતના પૂર્વવત્ સાતત્યને નકારાત્મક રીતે

રજૂ કરે છે. "grief is a fruit, god does not make it grow upon a branch too feeble to bear it"— નો પણ "માયાળુ છે ઇશ અપક્વ ડાળે | ના ફાલતો શોક જ કોઇ કાળે"માં બરાબર તરજૂમો થયો નથી. "ફાલતો" કર્તરિ ક્રિયાપદને પ્રેરક રૂપે ઠાકોરે વાપર્યું છે (દા.ત. કેસૂડો કેવો ફાલ્યો છે ! આ કર્તરિ પ્રયોગ છે પણ પ્રસ્તુત પંક્તિમાં "ફાલતો" શબ્દને ઠાકોરે "ફલાવતો"– "ફળરૂપે પ્રગટાવતો"–ના અર્થમાં પ્રયોજ્યો છે.) "ફાલતો"ને "શોક" કર્તાના કર્તરિ ક્રિયાપદ તરીકે લેવાનું હોય તો કવિએ પંક્તિમાં "ઇશ" પછી અલ્પ વિરામ મૂકવું જોઇતું હતું. એમ કર્યું હોત તોપણ મૂળનો અર્થભાર અનુવાદમાં બદલાઇ જાત. 'too feeble to bear it'—નો અર્થ અનુવાદમાં મૂળવત્ ઊતર્યો નથી. "જડિ જાત બારિમાં" કર્કશ લાગે છે ; એ શબ્દોવાળી પંક્તિમાં જ અનુવાદકે "ગાતૂ" શબ્દ વાપર્યો છે તે ઉપલા શબ્દો સાથે વિસંવાદી બને છે.

પ્રિયતમથી, બૂરી હાલતમાં વિછોડાયેલી એક સ્ત્રી, એ પ્રિયતમને તેનાથી ફરી મળાય તો ..... એવો વિચાર કરે છે : એ વિચાર "ફરિ એક પળ"માં આલેખાયો છે. એમાં ઠાકોરે "આંસૂ એક ના" શબ્દો વધારીને મૂક્યા છે. 'reproach' માટે "બોલ ઓછો" – શબ્દો અયોગ્ય રીતે વપરાયા છે. 'we went apart for age'—ના અનુવાદમાં ઠાકોરે "દૂરદૂર સદા વહ્યાં" કર્યું છે તેમાં પણ અર્થફેર થાય છે. 'To fate I bend my knee'—નો ભાવ ઠાકોર "હે દૈવ શ્વાસોચ્છ્વાસ તુજ વશ લેઉં છું"માં ઉતારી શક્યા નથી ; મૂળ પંક્તિમાં દૈવ આગળ નિરુપાય કે લાચાર થઇને નમી પડતી નાયિકાનું ચિત્ર ખડું થાય છે તે અનુવાદમાં થતું નથી. એ ચિત્રમાંનો ગર્ભિત અર્થ અનુવાદમાં સાદી રીતે કહી દેવાયો છે. 'I know not if you loved so greatly

wronging me'- - - - - - - — માં સંક્ષેપમાં જે વાત સૂચનાત્મક રીતે કહેવાઇ છે. તેને ઠાકોરે "અય શીલહર, નવ જાણું મુજ પર એવડૂં / તુજ વ્હાલ શું મુજ કાલકૂટ જ કારમું"માં વિસ્તારથી અર્થઘટન કરીને ખુલ્લી કરી દીધી છે. સંકોચશીલ સ્ત્રી પોતાની અણગમતી પાપવાર્તાને જીભે લાવતાં અચકાય એટલે મૂળ લેખકે 'wronging me' માં એ વાતને મોઘમ રીતે કહી દઇને ઔચિત્ય દાખવ્યું છે, ત્યારે ઠાકોરે "શીલહર" શબ્દમાં એ વાતને સ્પષ્ટ કરી દીધી છે; એ નાયિકાના પાત્રને તથા મૂળ કાવ્યને અન્યાયકર્તા બને છે.

આમ આ કાવ્યો અનુવાદ તરીકે સારાં નથી. કેટલીકવાર કૃતિના અંશોનો ઠાકોરે ભાવાનુવાદ કરી નાખે છે. ક્યારેક તે, મૂળમાં ન હોય તેવા અર્થના શબ્દો ઉમેરે છે. આથી મૂળકૃતિઓનો પ્રચ્છન્ન tone ક્યારેક ખુલ્લો પડી જવાથી કૃતિ અકલાત્મક બની જાય છે. એવા ઉમેરણથી મૂળનો અર્થ માર્યા જવાની કે વિકૃત બની જવાની પણ સંપૂર્ણ ધાસ્તી રહે છે. ક્યારેક ઠાકોર મૂળના કોઇ કોઇ અંશને અનુવાદ કરતી વખતે પડતા મૂકે છે. એથી પણ કાવ્યને હાનિ પહોંચે છે. ઇષ્ટાર્થના યોગ્ય વહન માટે સાચા કલાકાર માં જે સૂક્ષ્મ ગ્રહણપટુ પરખ ને વિવેક હોવાં જોઇએ તેનો ઠાકોરમાં ક્યારેક અભાવ વરતાય છે.

ઉપલક દૃષ્ટિએ યુદ્ધકાવ્ય લાગતું "ગેરદોરો" કાવ્ય યુદ્ધકાવ્ય નથી; પરંતુ એક ગઢધણી પોતાની કુલપરંપરાથી જુદો પડીને સામા પક્ષની વીરતાને કેવી તટસ્થ બુદ્ધિથી બિરદાવે છે એ વિષયને આલેખતું તે કાવ્ય છે. પહેલી બે પંક્તિઓમાં ગઢીના વિકટ સ્થાનનું વર્ણન થયું છે. એ સ્થાન જેટલું વિકટ હોય તેટલું તેને જીતનારા પક્ષનું શૌર્ય વધારે ગણાય. એટલે એ વર્ણન ઘટનાસ્થળના

પરિચય ઉપરાંત વિજેતાપક્ષની બહાદુરીના આલેખનની પશ્ચાદ્ભૂરૂપ બની રહે છે. બંને પક્ષના મરેલા અને મરવા પડેલા માણસોની સંખ્યાની સરખામણી પણ એ જ હેતુને ઉપકારક બની રહે છે. મ્હેરાબખાંના પાત્ર વડે પણ એ જ હેતુ સાધવામાં આવ્યો છે; એ સિવાય બીજી કશી અગત્ય એ પાત્રની નથી. ઉક્ત સરખામણીમાં જ કાવ્યનું કથાબીજ નખાય છે અને કથાનકના પુર:પ્રવહણની દિશાનું સૂચન પણ એમાં થઇ જાય છે. કોની કોની વચ્ચે યુદ્ધ ખેલાયું અને શા માટે ખેલાયું તેની વીગતોમાં લેખક ઉતરતા નથી, અર્થાત્ યુદ્ધની પશ્ચાદ્ભૂ લેખકે આપી નથી. ત્રીજી પંક્તિથી બારમી પંક્તિ સુધીમાં, થઇ ગયેલી ને બીજી કેટલીક થતી ક્રિયાઓનું ત્વરિત વર્ણન થયેલું છે. એ પછી ગઢધણીની વિચારપ્રક્રિયાનું નિરૂપણ આવે છે પણ તે જડ વલણરૂપે નહીં પરંતુ કદરદાન સ્વતંત્ર દૃષ્ટિબિંદુ તરીકે આવે છે.

શેરદોરાને પરાક્રમની કદર કરવા માટેની સંજ્ઞા તરીકે નિયોજ્યો છે. એ સંજ્ઞાના ઉપયોગને લીધે કદરની વૃત્તિને નાટ્યીકૃત (dramatized) અને મૂર્ત (concrete) રૂપમાં નિરૂપી શકાઇ છે; ઘટનાતત્ત્વને એનાથી density આપી શકાઇ છે; દોરા બાંધવાની ક્રિયા વડે બહેલાવાયેલું ઘટનાતત્ત્વ એના વગર પાતળું પડી જાત.

કાવ્યની છેલ્લી ચાર પંક્તિઓ ("વઢ્યા પછી.....જોડ દોરે") નકામી લાગે છે કેમકે કથાનક તેના તમામ ઉદ્દિષ્ટ સૂરો સહિત એ પહેલાં પૂરું થઇ જાય છે. એ ચાર પંક્તિઓ દ્વારા લેખક કદાચ વાચકો પાસે એમ કલ્પાવવા માગતા હોય કે કે જે વિજેતાઓએ પોતાના પક્ષના સાત માણસોનાં શબને શેરદોરા બાંધેલાં જોયાં હશે તેમને તેથી કેવું લાગ્યું હશે? લેખકે એ કલ્પવાનું આપણી પર છોડી દઇને – એ કહેવાનું બાકી રાખીને જો વાર્તા પતાવી

દીધી હોય તો આ કાવ્ય 'under statement' ગણાવું જોઇએ. પણ આ વાર્તા મુખ્યત્વે કદરવાન ગઢવીણીની છે; સામા-પક્ષના સાક્ષી નરવીરોના શૂરાતનની નથી. ગઢવીણી યુદ્ધમાં હારે છે પણ હૃદયસંપદમાં પ્રતિપક્ષીઓ કરતાં આગળ નીકળી જાય છે. એ બતાવવાનો જો આ કથાનકમાં મુખ્ય આશય હોય તો આ કાવ્યમાં છેલ્લી ચાર પંક્તિઓ બિનજરૂરી લાગે છે. આમ કાવ્યમાં પ્રમાણાધિક લંબાણ થયેલું માલૂમ પડે છે.

ઠાકોરે "આ કૃતિનો મૂલ કર્તાનો અભિપ્રેત ધ્વનિ "ભણકાર", '૪૨ના ટિપ્પણમાં નોંધ્યો છે: "હિન્દની ઉપર પશ્ચિમ સીમ પરની આ લડાયક બહાદુર પણ જંગલી જાતો, એમને પૂજ્યમાં પૂજ્ય મરદાનગીમાં ય આપણને પોતાની સમાન કે પોતાથી ચડિયાતા ગણતાં શીખે, તો જ તેઓનાં દિલ આપણાથી જીતાય, અને તેઓ આપણને હૃદયની નિખાલસતાએ મળે; ન અન્યથા." આપણે આને કાવ્યના theme તરીકે નહીં સ્વીકારીએ કેમકે ઠાકોરની અંગ્રેજ ભક્તિએ આ કાવ્યમાં હિન્દની ઉત્તરપશ્ચિમ સીમ પરના લોકોની મનોવૃત્તિને સમજવાના દૃષ્ટાંત તરીકેની ઉપયોગિતા જોઇ છે. "કદાપિ વીરે પણ વીરતાને વિમાનિ જાણી ક્યહિં તુચ્છકારમાં"- એ કાવ્યપંક્તિઓમાં કાવ્યના theme ની સ્પષ્ટ રજૂઆત થઇ છે પરંતુ તે કવિએ પોતા તરફની comment રૂપે નહીં પરંતુ કાવ્યગત પાત્રની વિચારમાળાના એક અંકોડા રૂપે રજૂ કર્યું છે.

"પોતા તણા શત્રુ તણા કરે જુદા"માં તેમ જ "પોતા તણા બાવિશ શત્રુ સાત"માં અન્વયદોષ છે કેમકે "પોતાના અને શત્રુના" એવા ઉદ્દિષ્ટ અર્થને બદલે "પોતાના શત્રુના" એવો અનુદ્દિષ્ટ અર્થ ઉપર્યુક્ત પહેલી પંક્તિમાંથી ઊભો થાય છે. એ જ રીતે, "પોતાના બાવીશ અને શત્રુના સાત" એવો ઉદ્દિષ્ટ અર્થ ઉપર્યુક્ત બીજી પંક્તિમાંથી નીકળવાને બદલે "પોતાના બાવીશ શત્રુ" એવો અનુદ્દિષ્ટ અર્થ એમાંથી

ઉભો થાય છે. યુધ્ધવર્ણનો માટે ઠાકોરે શાર્દૂલવિક્રીડિત જેવો લાંબો છંદ નહીં પ્રયોજતાં "ઉપજાતિ" જેવો ટૂંકો છંદ વાપર્યો છે એથી ક્રિયાની તેમ જ પાત્રોની વિચારમાળાની ત્વરિતતા દર્શાવાય છે. આમ કાવ્યમાં પ્રયોજાયેલો છંદ કાવ્યવસ્તુ પરની comment જેવો બની રહે છે.

"પોતાના બચ્ચાને એક કૂતરાનું ભક્ષ્ય થતાં અટકાવવાનો મરણિયો પ્રયત્ન કરતાં કરતાં પોતાના પ્રાણની આહુતિ આપી દેનાર એક ચકલીની વાર્તા "માતૃસ્નેહ" કાવ્યમાં ગુંથાઇ છે. ઠાકોર કહે છે : "કૃતિનો નાયક કુતરો કેસરી છે, તેને વિષાદ વ્યાપી જાય એવો બનાવ બન્યો, તે બનાવ આ આખ્યાનનું વસ્તું છે ; પરંતુ પશુહૃદયમાં લાગણીઓ ચડે ઉતરે, આવે જાય, કોઇ પણ સ્થાયીભાવ બની જાય એટલું એ હૃદયનું ગજું નહીં એટલે પોતાનાં નિત્યભ્રમણોની સાખી ગુલાબને જોતાં, એનો વિષાદ પાછો સરી પણ ગયો, એમ હોવાથી અહીં કરુણને ગૌણ રાખી, વર્ણનરસના પ્રવાહને જ મુખ્ય ગણ્યો છે" (ભણકાર, ૪૨ – ટિપ્પણ) ઠાકોર આમ કહે છે ત્યારે લાગે છે કે તેઓ પોતાના કાવ્યને પણ સમજી શકતા નથી. કાવ્યમાં કોઇને પણ કંઇ બનતું હોય, કોઇનું પણ કશુંક સંપૂર્ણ સ્થિત્યંતર થતું હોય તો તે ચકલીનું થાય છે ; નહીં કે કૂતરાનું – કેમકે તેનું મન તો થોડો વિવર્ત અનુભવીને પાછું મૂળ દશામાં આવી જાય છે – હા, એટલું ખરું કે ચકલીને જે કંઇ થાય છે તેના એક નિમિત્તરૂપ તે બને છે. વળી કાવ્યમાં વળીવળીને ચકલીના બલિદાનની જ વાત પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે આથી ચકલી કાવ્યની નાયિકા છે ; પણ કૂતરો કાવ્યનું ગૌણ પાત્ર છે.

બીજી કડીની છેલ્લી બે પંક્તિઓ -

"દેવે હશે વ્રત અહીં જ બતાવવાને | વાત્સલ્યનો વિભવ અદ્‌ભુત સૃષ્ટિમાંહીં" - કાવ્યના મુખ્ય બનાવને સ્પષ્ટપણે જણાવી દે છે. આ પ્રસંગ કૂતરાના વિષાદના પ્રસંગરૂપે નહીં, પરંતુ વાત્સલ્યના વિભવના પ્રસંગરૂપે ઉલ્લેખાયો છે, તે પણ ઉપરની વાતની શાખ પૂરે છે. જો કે પ્રસંગને આલેખતાં પહેલાં તેના મર્માર્થને "વાત્સલ્યનો વિભવ" એ શબ્દો દ્વારા સ્ફુટ કરી દેવામાં આવ્યો છે તે વાજબી થયું નથી. કાવ્યવસ્તુનો પ્રસ્તાવ બીજી કડીમાં - એટલે કે અઢારમી પંક્તિમાં પૂરો થાય છે; એને આના કરતાં ટૂંકાવી શકાયો હોત. પંક્તિ ૬-૭-૮માં કૂતરાના લાક્ષણિક રમતિયાળપણાનું વર્ણન આવે છે. કૂતરાના ચકલીએ કરેલા મુકાબલાનું ચિત્રાંકન ઝીણી ઝીણી ક્રિયા-વીગતોથી સુરેખ સ્પષ્ટ જીવંતરૂપે થયેલું છે. "ત્યાં ઝટ્ ધાઇ પડે ઊપરથી જનેતા"માં ચકલીનો આવેગ તદનુરૂપ ભાષામાં ઝિલાયો છે.

"એ ચંચુ, એ નયન, એહ વિંઝાતિ પાંખો
એ તાર ચીસ, સઘળૂં જ ધસાર ત્રીજે

નિષ્પ્રાણ નિશ્ચલ પડી ઢગલી જ ભોંય " એ પંક્તિઓમાં ચકલીના ઝનૂની સંગ્રામનું ને એ સંગ્રામના કરુણ અંતનું ઝડપી વર્ણન થયેલું છે. "એ" શબ્દથી વળી વળીને શરૂ થતા પંક્તિખંડો ચકલીના ઉપરા ઉપરી આવતા આઘાત પ્રત્યાઘાતોને પ્રતિબિંબે છે. પરંતુ "પડી ઢગલી જ ભોંય"માં જે અર્થ કહેવાયો છે તે એટલામાં એટલી પર્યાપ્તતામાં કહેવાઇ ગયો છે કે એની આગળના "નિષ્પ્રાણ નિશ્ચલ" શબ્દોનો ઉપયોગ બિનજરૂરી લાગે છે. ચકલીના પશ્ચાતનું વર્ણન પણ સુરેખ ચિત્રાત્મક રીતે થયેલું છે.

લેખકે કૂતરાના માલીક શિકારીને આ કાવ્યપ્રસંગના દ્રષ્ટા ને કથયિતા તરીકે કલ્પ્યો છે તે મૂળ દ્રષ્ટાંતકથામાં લેખકે

કરેલું ઉમેરણ છે. આ ઉમેરણથી લેખકને કાવ્ય બહેલાવીને શરૂ કરવાનો મોકો મળી જાય છે. તદુપરાંત, ચકલીના પ્રાણત્યાગ પછીનો કાવ્યભાગ આ કલ્પનાને લીધે લંબાવી શકાયો છે. ચકલીની પ્રાણાહુતિનો મર્મ સ્વયંસૂચિત થાય તેવો છે છતાં લેખકે શિકારીનું પાત્ર નિયોજીને એ પાત્ર દ્વારા એ મર્મને વિસ્તારથી સ્ફુટ કર્યો છે. ચકલી જેવું પક્ષી પણ જો વાત્સલ્યથી આટલું બધું "અનુપ્રાણિત" થઇ શકતું હોય તો શિકારી તો એક માણસ હતો. તેનામાં પણ કંઇક માનવતા તો હોયને ! એટલે તે પણ, શિકારી હોવા છતાંયે સહાનુભાવ ને માનથી પ્રેરાઇને, ચકલીનાં ફૂલને લઇ આવીને કાચની પેટીમાં સાચવી રાખવા ઇચ્છે છે (અન્યથા પણ, શિકારી આમ જ કરે કેમકે શિકાર કરેલાં પ્રાણીઓનાં માથાંનું કે શબોનું પોતાના ઘરમાં પ્રદર્શન કરવાનો શિકારીઓને શોખ હોય છે જ !) તથા કરુણાભાવથી, ચકલીના બચ્ચાને ઘેર લઇ આવી ઉછેરવા માગે છે. નાની બાળકી ગુલાબના કહેવા પ્રમાણે તેને પિંજરામાં પૂરવા નથી માગતો કેમકે તે સમજે છે કે ચકલીનું બલિદાન તેના બચ્ચાના સ્વાતંત્ર્ય ને જીવનને રુંધવા નહીં પણ પાંગરાવવા અપાયું હતું. તેથી, બચ્ચું આત્મનિર્ભર બને એટલે તેને મન ફાવે ત્યાં ઉડાડી દેવાની ઇચ્છા ગુલાબ આગળ તે વ્યક્ત કરે છે. કાવ્યના ઉત્તરાર્ધમાં આવતી શિકારીની આ માનવતાવાદી મનોવૃત્તિ તેના શિકારી સ્વભાવ સાથે અસંગત કે અપ્રતીતિકર ન લાગે તે માટે જ લેખકે કદાચ આ વૃત્તિના પૂર્વ અનુસાર રૂપે શિકારીની બીજી કેટલીક વાતો કાવ્યના પૂર્વાર્ધમાં કહી હોય તે સંભાવિત છે. ત્યાં તેમણે શિકારેથી ઘેર પાછા ફરતા શિકારીને મુખે કુદરતનું આહ્લાદક વર્ણન કરાવ્યું છે. ઉતાવળે ઘેર પાછા ફરવાની શિકારીની વૃત્તિ દર્શાવીને લેખકે તેના હૃદયમાં

ઘર માટેની કુટુંબ સ્નેહની લાગણીના સંસ્કારો બતાવ્યાં છે ; કુદરતના વર્ણન દ્વારા તેના હૃદયમાં રહેલા પ્રકૃતિપ્રેમ, શાંતિપ્રેમ, ઋજુતાના ભાવોનું નિદર્શન કરાવ્યું છે. ચકલી અને તેના બચ્ચા માટેના તેના સદ્‌ભાવની પશ્ચાદ્‌ભૂ તરીકે લેખકે આ બધું મૂક્યું હોવાનો પૂરો સંભવ છે. શિકારીની પાત્રકલ્પના વિના ચકલીની વાતને લેખકે બારોબાર કહી દીધી હોત તો માનવહૃદય ઉપર તેની અસરને નાટ્યાત્મક રૂપે બહેલાવવાનો અને એ રીતે એ મૂળકથાના બધા મથિતાર્થોને સ્પષ્ટ કરી આપવાનો લેખકને લાગ મળત નહીં. પણ એમ કરવામાં શિકારીનું પાત્રચિત્રણ sentimentalization માં સરી પડ્યું છે. (ચકલીના બલિદાનથી કૂતરો પણ "વિકલલજ્જિત" થઇને હારીને પાછો ફરતો વર્ણવાયો છે.) (સાતમી કડી - છેલ્લી ત્રણ પંક્તિઓ તથા આઠમી કડી.) ત્યાં ચકલીના બચ્ચા વિષે શિકારીને આવેલા વિચારો "બાલ જડાયું બારીએ"માંના બાલમાનસવિષયક વિચારોનો પડઘો પાડે છે. છઠ્ઠી કડીમાં ચકલીના મૃત્યુની કથા પૂરી થઇ જાય છે. સાતમી કડી એ બનાવ પરના વ્યર્થ editorialization જેવી, લેખકની બિનજરૂરી comments વાળી બની જાય છે. જે કંઇ લેખકને કહેવું હોય તે તેણે કુશળતાથી બનાવોના dramatization દ્વારા કહી દેવું જોઇએ ; પછી એમાંથી તે જીવનનું સાથું બધાવે કે એમાંના contents-ને સાદારૂપમાં ફરીવાર કહીને તેમને વિશે વિશેષ સમજ પાડે ને તેમનામાં છુપાયેલા ધ્વનિઓને સ્ફુટ કરવાનો અધીરિયો જીવ રાખે, કદાચ વાચકો પૂરું ન સમજ્યા હોય તો સમજાવવાની લાલચ જતી ન કરે તે બરાબર નથી.

એટલે ચકલીના મૃત્યુ પછીની ઘણી વાતો નિરર્થક વિસ્તાર જેવી લાગે છે. ચકલીના બચ્ચાને ઉરાડી મૂકવાના શિકારીના

સૂચનના જવાબમાં ગુલાબ કહે છે : "બાપૂ, ભલે ; હું પણ મોટ થઇશ ત્યાં તો–"પોતે પણ મોટા થઇને ક્યાંક પરાયે ઘેર ઊડી જવાનું છે એ વાતને આટલી નાની ગુલાબ આવી ગંભીરતાથી ઉચ્ચારે તે તેની નાની ઉંમરે તેનામાં સુસંગત નથી લાગતું. વળી એનાથી વાત આડે ફાંટે ફંટાઈ જવાની ધાસ્તી રહે છે. આમ, આ કાવ્યની મુખ્ય સામગ્રી કાવ્યોચિત છે પણ ઠાકોર એનો યોગ્ય ઉપયોગ કરી શક્યા નથી.

મુશાયરો રીઝવવા લખાયેલું "દામુ વકીલનો કિસ્સો" કાવ્ય (પૃ. ૧૭) મુશાયરામાં સાંભળનારાની ધીરજની કસોટી કરે તેટલું લાંબુ (૧૨૦ પંક્તિનું) છે. જોકે મુશાયરામાં સહેલાઇથી પ્રતિભાવ પામે તેવો હાસ્યરસિક અને તેય પાછો ઘટનાત્મક વિષય તેમણે અહીં પસંદ કર્યો છે.

પહેલીથી બારમી પંક્તિ સુધીમાં ઠાકોરે કાવ્યનાયક દામુનાં લક્ષણો હાસ્યરસિક ઢબે આપ્યાં છે. ઘટનાનું આલેખન કરતાં પહેલાં પાત્રની આવી લક્ષણબન્ધી કરવા કરતાં વહેતા વાર્તાપ્રવાહમાં પાત્રનાં વાણીવર્તનમાં એ લક્ષણોને મૂર્ત કરી બતાવવાં જોઇએ. છેક ચૌદમીથી સોળમી પંક્તિ લગીની ત્રણ પંક્તિઓમાં ઠાકોરે કથાનો બીજનિ:ક્ષેપ કર્યો છે. આ તેમ જ બીજાં ઘટનાત્મક કાવ્યો જોતાં લાગે છે કે ઠાકોરને ઘટના પર સીધા આવી જવાનું કે ટૂંકા પ્રસ્તાવથી ચલાવી લેવાનું રુચતું નથી. તેઓ ઘણી લાંબી – અને કેટલીકવાર બિનજરૂરી વીગતોવાળી – પશ્ચાદ્ભૂ રચવામાં પડી જાય છે. આના કરતાં સંક્ષિપ્ત સૂચક ઉપોદ્ઘાતથી કવિ કથાનો આરંભ કરતા હોય તો કેવું સારું ?

જૂના કવિઓ જેમ પોતાની કૃતિઓને આરંભે વિદ્યા યા ગણેશ વગેરેને અભિવંદે છે તેમ ઠાકોર પણ અહીં અઢારમી પંક્તિમાં હાસ્યનિષ્પાદક રીતે સરસ્વતીપ્રાર્થના ગુજારીને ઓગણીસમી પંક્તિથી કથાનકનો આરંભ કરે છે. દામુની મુસાફરીના વર્ણન દરમ્યાન લેખકે વારાફરતી ત્રણ વસ્તુ ઉપર focus ફેરવ્યા કર્યું છે :

(૧) ગાડીની ગતિ (૨) દામુનું પાત્ર (૩) ચોરનું પાત્ર.

કાવ્યનો છંદ માત્રામેળ છે ; અને તે હળવા કાવ્યવસ્તુને અનુરૂપ છે. મુસાફરીના વર્ણન વખતે બધો વખત આ છંદમાં આવતો પુનરાવર્તી તાલ ગાડીના ધમકારાના લયને પ્રતિધ્વનિત કરે છે.

ઉડે ટ્રેન મિનિટે કાપતી માઈલ વળી ધીમી પડતી
અંધારાં સ્ટેશન ભેદતી ઝાકઝમાળે થંભી જતી
વેગ ઝુમારે પૈના પાટે ઘર્ષણ ઊંડણ આંદોલે
ધાતુ તણી વધુઓછ ઉચ્છલત નિશા વિશે પડઘમ ગોલે !

આવી પંક્તિઓમાં ગાડીના વેગનું, એ વેગથી થતા અવાજનું, ગાડીની યાત્રા દરમ્યાન આસપાસનાં ઝડપથી પલટાતાં દૃશ્યોનું એકંદરે સરસ વર્ણન કર્યું છે. "અંધારાં સ્ટેશન ભેદતી"માંનો ક્રિયાપદનો સમુચિત ઉપયોગ ગાડીના વેગને નિર્દેશે છે. "ઝાકઝમાળે" શબ્દ તેની visual quality થી મોટાં સ્ટેશનોના રાત્રિ દૃશ્યને તરત ચિત્રિત કરી દે છે. એવે સ્થળે શબ્દપસંદગી કૌશલપૂર્વકની લાગે છે. ત્રીસમી પંક્તિમાં વપરાયેલો "રૂપરડી" શબ્દ ચોરની અણઆવડત તરફ ધારી તુચ્છતાનો ભાવ વ્યક્ત કરે છે અને તે પંક્તિના લય, પ્રાસની દૃષ્ટિએ ત્યાં સરસ રીતે ગોઠવાઇ ગયો છે. પણ તેની આગળની પંક્તિમાંનો "દૃઢરેખ ગડી" શબ્દપ્રયોગ આયાસપૂર્વકનો લાગે છે. વણભાંગી સફાઇબંધ ગડીનો ઇષ્ટ અર્થ વ્યક્ત થવાને બદલે તેમાંથી, ત્યાંના અસુષ્ઠું પદવિન્યાસ ને લીધે, તેનું પઠન કરતાં, વાંકીચૂકી ગડી પડી ગયા જેવો આભાસ પેદા થાય છે.

"પવન સુસવતે દામુ ઘોરતે વધતે વેગે ટ્રેન તણા" – એ પંક્તિમાંનો શબ્દાનુપ્રાસ પણ દોડતી ગાડીના ધમકારાને ઝીલે છે. પણ એમાં "વેગે ટ્રેન તણા" શબ્દપ્રયોગ કર્યો છે ત્યાં શબ્દાન્વય મચડાયો છે. "સ્ટેશન લઘુથી" (પં. ૨૧), "ડબ્બે"વર" (પં. ૧૨), "ઢોંગ ચરમ"

(પૃ. ૬૫) વગેરેમાં પણ એમજ શબ્દાન્વય મચડાયો છે. "યત્ન ઘણા" (પૃ. ૨૪)માં અન્વય મચડાયો છે એટલું જ નહીં પણ અન્વયસાધક પ્રત્યય "થી"નો ("ઘણા યત્નથી") તેમાંથી લોપ કરી નખાયો છે, સાથી તેમાં અન્વય બેવડો ઠોકરાય છે. આ ઉપરાંત "હરંવ્યો" (પૃ. ૨૨) ("હરાવ્યો"ને બદલે), "કબટ" ("કબાટ"ને બદલે) (પૃ. ૬૬, ૭૨), જેવા દાખલામાં શબ્દો પણ મચડાયેલા જોવા મળે છે. "દુચ્ચમવર્ગી" (પૃ. ૧૧), "ઉપાંત્ય સ્ટેશન" (પૃ. ૫૩) વગેરે પ્રયોગો પણ વિચિત્ર લાગે છે. ("દુચ્ચય" અપ્રચલિત છે. સ્ટેશન ચલણી શબ્દ છે તેની સાથે ઓછો ચલણી સંસ્કૃત શબ્દ "ઉપાંત્ય" મૂકવામાં આવ્યો છે.) આમ ઠાકોરે છંદ અને વિષયને અનુરૂપ રહીને રસળતી ભાષા પ્રયોજવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે છતાં તે ઘણે સ્થળે વ્યસ્ત અન્વયોથી, શબ્દ મચડાટથી અસમ, ઠોકરાતી અને કઢંગી બની ગઇ છે. છવીસમી પંક્તિ ("જાગ્યો ! માર્યો ! કૂને શી આ ઝડપ ધરે")-માં ચોરના સહજ ત્વરિત મનોમન ઉદ્‌ગારો ઝિલાયા છે, ત્યાં ભાષા સાહજિકને પ્રવાહી લાગે છે.

પૃ. ૩૭થી દૃશ્ય બદલાવું શરૂ થાય છે. ગાડીમાં નવરત્નો સૂતેલો દામુ સવાર પડવા છતાં જાગતો નથી તે વિચિત્ર લાગે છે. મુસાફરો એના ઊંઘમાં થતા ઘરાંટાથી કંટાળીને તેની સાથે બીજો કોઇ વ્યવહાર કરવાને બદલે બીજા ડબ્બામાં ચાલ્યા જાય છે એમ કહેવું પણ અવાસ્તવિક લાગે છે. દામુનું "હૈંફ !" "હડફ" જાગવું, બગાસું ખાવું, "લબ વાવને સુરેખ ફરતી દૃહેરી હાર" જેથી તેની દંતપંક્તિનું બગાસાથી ઊઘડવું, તેનું પગને લાંબાટૂંકા કરવું, ચત્તાઊંધા આળોટવું, ઘડીમાં "ડેમ" તો ઘડીમાં "બ્બા" બોલવું, પોતે કોટપાટલૂન પહેરનારો હોવા છતાં મુસાફરીમાં ટોપી ધોતિયું સાથે રાખવાં વગેરે વર્ણનો તથા ઉપરનાં બોલ વિચિત્ર અને અવાસ્તવિક

લાગતાં વર્ણનો કાવ્યમાં હાસ્યરસ પીરસવા માટે ઠાકોરે કરેલા પ્રયત્નોરૂપ છે; કેમકે એથી પાત્રમાં ને ઘટનામાં ગંભીરતાને બદલે હળવાશ દાખલ થાય છે. ઠાકોર ક્યારેક પ્રાસાત્મક અને શ્લેષાત્મક શબ્દપ્રયોગ કરીને પણ હાસ્ય જમાવવા યત્ન કરે છે. ("લાગ્યશાલિનૂં વા લૂટે, તે વાનર સોંપી દિયે ફરી".) પ્રસંગને ઘડનારી વીગતોની પસંદગી ને યોજના પણ હાસ્યરસની જમાવટ થાય તે રીતે ઠાકોર કરે છે તે પણ ઉક્ત પંક્તિ પરથી સૂચવાય છે.

દામુ વકીલે ચલાવેલ કેસની વાતને ઠાકોરે ટૂંકમાં પતાવી છે કેમકે એને મુખ્ય કથાપ્રવાહ સાથે કશો સંબંધ નથી. એટલે એને ટૂંકમાં પતાવીને કવિ મુખ્ય કથાપ્રસંગ પર જલદી પાછા ફરે છે. દામુ પોતાની વસ્તુની ચોરી થવાથી પડેલી ખોટ પૂરવા પોતાને મહેમાન તરીકે માનથી રાખનાર મિત્રને ત્યાં જ ધાપ મારે છે અને મિત્રે એ ચોરી માટે પોતાને ત્યાં કામ કરતાં જે નોકરોને શકદાર ગણી દંડ્યા હતા તેમને દરેકને બબ્બે રૂપિયા આપીને પાછો એ પાપને જાણે ધોઇ નાખે છે ને શાહુકારી બતાવે છે (આ મિત્રને ઘેર જ્યારે જ્યારે તે મુલાકાત લેતો ત્યારે ટીપ પેટે ત્યાંના દરેક નોકરને રૂપિયો રૂપિયો આપતો હતો, તેને બદલે આ ફેરે બબ્બે રૂપિયા આપીને મન વાળે છે.)

આ કાવ્યમાં કથાપ્રવાહ દૃશ્ય પર દૃશ્ય - એમ ત્વરાથી, ઝીણીમોટી પૂરી વીગતો સાથે વહે છે. આ કાવ્યમાં ઠાકોરે કોઇ abstractions મૂક્યાં નથી. કાવ્યારંભે આવતો દામુની લક્ષણબંધીનો ભાગ બાદ કરતાં બાકીના કાવ્યભાગમાં ક્રિયાના પ્રવાહમાં ક્રિયા દ્વારા ને ઉક્તિઓ દ્વારા પાત્રોને ઉઠાવ મળ્યો છે.

એક ચમત્કારિક સોગઠીના પ્રભાવે બનતી કેટલીક ઘટનાઓનું નિરૂપણ "સાધુની સોગઠી"માં થયું છે. એ સોગઠીની વાર્તા કહેનારને એ વાર્તા કહેવાનો પ્રસંગ કેવી રીતે પડ્યો તેનો એ કાવ્યની પહેલી બે કડીમાં (પહેલી ચૌદ પંક્તિઓમાં) ઘટસ્ફોટ થયો છે. નાનાં પૌત્ર અને દૌહિત્રી પોતાના દાદાને કંઇક વાત કહેવાનો આગ્રહ કરે છે અને દાદા એમને સોગઠીની વાત સંભળાવે છે. ચમત્કારનું તત્ત્વ બાદ કરતાં આ વાર્તા બાલભોગ્ય બને તેવી નથી કેમકે ચમત્કારનાં આશયો અને પરિણામો ગંભીરતાવાળાં નિરૂપાયાં છે. કાવ્યમાં પ્રયોજાયેલો શાર્દૂલવિક્રીડિત છંદ અને તેમાંની ભાષાશૈલી પણ બાલભોગ્ય બને તેવાં નથી. આવી અણબંધબેસતી ભૂમિકા આપ્યા વગર લેખકે સીધેસીધી વાર્તા આરંભી દીધી હોત તો તે યોગ્ય લેખાત.

વાર્તામાંનાં પાત્રો પણ unconvincing છે. મદનજીથી સાધુ પડી જાય છે. અથવા એમ કહીએ કે મદનજી કળે પોતાની જાતને બચાવી લઇને સાધુને ભોંય પર ભટકાવા દે છે; છતાં, ચમત્કારિક સોગઠી ધરાવી શકનાર સાધુ મદનજીનાં એવી ગેરવર્તણૂકનો ખ્યાલ નથી કરી શકતો, એ ગેરવર્તણૂકથી એને રોષ કે દુઃખ કે એવી બીજી કશી લાગણી થતી નથી. ઊલટું, સાધુને મદનજી એક પ્યાલો ચા પીવડાવીને ચાળીશ રૂપિયા આપે છે એટલા ઉપરથી મદનજી ઉપર ખુશ થઇને એ સાધુ તેને સોગઠી [આપી દે છે. ચમત્કારિક સોગઠી] ધરાવનારને બીજાના ઓશિયાળા શું કામ થવું પડે ? સાધુને ખવાઇથી પડવા દેનાર મદનજી એ સાધુને સહેજમાં ચાળીશ રૂપિયા પણ આપી દે તે કેવું લાગે ?

આઠમી કડીમાં એ મદનજીને લેખકે "સન્નાગરિક" કહીને બિરદાવ્યો છે ! પાત્રોનાં વાર્ણીવર્તન દ્વારા પાત્રોનું વ્યક્તિત્વ ઉપસાવવાનું લેખકથી જ્યારે બની શકતું નથી ત્યારે તે પોતે કાવ્યમાં દાખલ થઇને પાત્રો વતી બોલવા માંડે છે. અને એનાથી કાવ્ય બગડે

છે. ચિંતનસામગ્રીનો આધાર બનાવી શકાય તેવી પાત્રોની પરિસ્થિતિઓનો લાભ લઇને લેખક કાવ્ય કરતાં કરતાં ક્યારેક ચિંતક પણ બની જાય છે. એવી ચિંતનકંડિકાઓ ક્યારેક તેની આગળપાછળની કંડિકાઓમાં આવતી બાબતો પરના reflection-રૂપ, ટિપ્પણરૂપ બની જાય છે (નવમી કડી : "આ સટ્ટો...... શુભાશીષથી"). ૫૧મી કડીમાનું ભાષણ ("ભૂધર કહે.....સંચરે વેરતું") નકામું છે કારણકે તે abstract વિષયની વિચારણાવાળું છે. પાત્રના માનસનો કે કથાના ઋતનો મૂર્તરૂપમાં પરિચય આપવાને બદલે લેખક ઘણીવાર આવી અમૂર્ત ચિંતનોક્તિઓ દ્વારા તેનો પરિચય આપવા બેસી જાય છે.

ચિઢિયલ બનેલી ને પછી સુધરતી જતી મદનપત્નીને company પૂરી પાડવા સિવાય ધીમતીના પાત્રની બીજીકશી અગત્ય આ કાવ્યમાં નથી. શ્રીકળીનું પાત્ર વાર્તાવિધાયક અંગ બનતું નથી તેથી કાવ્યમાં તેનું કશું મહત્ત્વ નથી. સાહેબને જમવા બોલાવવાની વાતથી પણ કથાને કશો લાભ નથી થતો. લેખકને કાવ્ય લખતાં લખતાં એવી ઘણી બાબતો કાવ્યમાં દાખલ કરવા માટે યાદ આવે ; અને વાસ્તવ-જગતમાં એવી બાબતો કદાચ બનેલી જોવા પણ મળતી હોય તેમ છતાં કથાને એકાગ્ર અને કલાત્મક બનાવવામાં જ્યાં લગી એવી બાબતો પોતાની અનિવાર્યતા સાબીત ના કરે ત્યાં લગી એ વર્જ્ય બનવી જોઇએ ; એ લેખકના ધ્યાનમાં રહેતું નથી. લેખક સંક્ષેપશીલ સૂચકતાને ઘણીવાર ઓળખાતા જ નથી ; બધું જ વીગતેવીગત કહી દીધા વિના તેમને ચેન પડતું નથી. ૪૧મી કડી ("વ્હોને વાચુ..........આ શીશિ બા") માં જે કંઇ કહ્યું છે તે પછી ૪૨, ૪૩, ૪૪, ૪૫, ૪૬ વગેરે કડીઓમાંથી કેટલું રાખવા જેટલું ને કેટલું ટાળવા જેટલું છે તેનો હિસાબ કરવા જેવો છે.

સાહેબનું અભિમાન ઉતરે અને તે હાસ્યાસ્પદ, શરમિંદો બને એવું કંઇક કરવાનો (કડી-૧૬) મદનજીએ જે હેતુ રાખ્યો હતો તે બર આવતો લાગતો નથી. પોતાના હેતુની સિધ્ધિ માટે લોકોની વચ્ચે ઉપરીને નીચાજોણું કે લજવાવાપણું આવ્યું હોય કે લોકો એને ક્યારેય હસ્યા હોય એવું કોઇ સૂચન કાવ્યમાં આવતું નથી. તેથી કાવ્યમાં હેતુ ને પરિણામ વચ્ચે વિસંગતિ વરતાય છે. પોતાના હેતુની સિધ્ધિ માટે મદનજી કોઇ અનાર્ય ડગલું ભરવા નહોતો માગતો (પૃ. ૧૨૦) ; સોગઠીની સત્તા વિશુધ્ધ પ્રકારની જ હશે એવી એને શ્રધ્ધા હતી, (પૃ. ૧૬૯) એમ લેખકે જણાવ્યું છે. આનો અર્થ એ થયો કે હેતુ, તેને સાધવાની અનનાર્ય પધ્ધતિ, સાધનની શુધ્ધિ તથા પરિણામનું મદનજીને પૂરું ભાન હતું. છતાં લેખક કહે છે કે સોગઠીની સત્તા "કેટલિ, રૂપ કયે કયે" પ્રગટશે તેની મદનજીને લેશમાત્ર ખબર નહોતી. (પૃ. ૧૭૦) તો શું મદનજીને એવી કશી ખબર નહોતી એમ કહી શકાય ખરું ? સાહેબ અને શ્યામીનું તરકટ મદનજીએ ગોઠવ્યું, ત્યાં વાચકોને પણ ખબર પડી જાય છે કે અમુક પ્રકારનો પ્રસંગ હવે બનશે ; તો પછી મદનને કેમ એની ખબર ન પડે ? મદનને એવો અણસાર સરખો પણ ન આવી શકતો હોય તો પછી કયા હિસાબે, કયી ગણતરીએ એ આવા રૂપનું તરકટ રચે ? જે કંઇ બને છે તે એની મેળે બની જતું નથી પણ મદનજીની અક્કલથી પૂર્વયોજિત થયેલા તરકટરૂપે એ બધું બને છે. એટલે લેખક બનાવના આલેખનમાં પણ આવી બનાવટ કરે છે.

આ કાવ્યમાં ત્રણ વાર્તાપ્રવાહો આવે છે : (૧) સાહેબની વાત, (૨) મદનજીની પત્નીની વાત, (૩) મદનજીના ભાગ્યોદયની વાત. સોગઠી આ ત્રણે વાર્તાઓના motif—રૂપ (કથાનું પ્રોચ્ચાલક

તત્ત્વ) છે. એ ત્રણે પ્રવાહોમાં એકમાત્ર સોગઠી જ એકતંતુતાનું તત્ત્વ બની રહે છે. બાકી ત્રણે વાર્તાપ્રવાહો પરસ્પર અવલંબીને, ગુંથાઇને, એકબીજા તરફ એકબીજાનું ઉત્તરદાયિત્વ વરતાય તેવી રીતે વિકસતા નથી ; તેઓ અન્યોન્ય સ્વતંત્ર બની જતા લાગે છે. સાહેબ શ્યામીની પાછળ જાય છે, લગ્નનું નક્કી થાય છે, સદા કરડકણો અને વાસ્તવપણું ધ્ધ રહેલો તેમ જ કોઇના તરફ પ્રેમ નહીં રાખનારો સાહેબ શ્યામી સાથે જોડાય છે ; ત્યાં પહેલી વાર્તા પૂરી થાય છે. પછી સાહેબને યુદ્ધમાં જવાનું થતાં તે બેન્કમાંથી ફારેગ થાય છે ત્યાં મદનજીના ભાગ્યોદયની વાત શરૂ થાય છે.

વસ્તુજગતમાં જે સોગઠીની વાત બુદ્ધિવાદીને વાસ્તવ-વિસંગત અને અપ્રતીતિકર લાગે છે તેનો કવિ કાવ્યના કલ્પના-જગતમાં ઉપયોગ કરી શકે છે. એ જગતમાં આપણે તેનું અસ્તિત્વ સ્વીકારી લઇએ. પણ તે પછી, એ જગતમાં ; તેનું આલેખન આંતરિક સુસંગતતા અને પ્રતીતિકરતાવાળું થયેલું માલૂમ પડવું જોઇએ. પણ કાવ્ય જગતમાંની આવી આંતરિક પ્રતીતિકરતાને પણ લેખક સબળપણે ઊભી કરી શકતા નથી. મદનપત્નીને નસ્તરની જરૂર છે તેનો ખ્યાલ સોગઠી ધરાવનાર મદનને આવવો જોઇએ તે કેમ તેને નથી આવતો ? એ નસ્તરનો પ્રસ્તાવ ત્રાહિત ભૂધર પાસે મુકાવવાની શું જરૂર હતી ? આવા પ્રશ્નો આ કાવ્ય વાંચતાં ઊભા થાય છે અને તેથી સોગઠીના કાર્યક્ષેત્રને લેખક બરાબર નિર્મી શક્યા છે કે કેમ તે પરત્વે શંકા જન્મે છે.

"કાગબાળનું અવસાન"માં (૧) કાગડા કાગડીના પ્રણયની વાર્તા અને (૨) બચ્ચાના અકાળ મૃત્યુની વાર્તા એમ બે વાર્તા-પ્રવાહો અનુક્રમે આવે છે. જો બીજી વાર્તા મુખ્ય હોય તો કાવ્યના પૂર્વાર્ધમાં આવતી કાગડા કાગડીની ક્રીડાની, કાગડીના અભિમાનની વાતો નકામી ગણાવી જોઇએ. કૂતરાનું બીજા ખંડમાંનું વર્ણન વધારે

પડતું લાંબું અને પછી બનનારા બનાવ માટે બિનજરૂરી વીગતોવાળું છે. એ કૂતરો બચ્ચાને ભક્ષ્ય કરી દે છે તે વાત abruptly અને unmotivated રૂપમાં આવે છે.

"એક તોડેલી ડાળ"ને ત્રણ દૃશ્યોમાં (પં.૧-૨૧, ૨૨-૪૧, ૪૨-૫૫) વહેંચી શકાય તેમ છે. આ કાવ્યના નાયકમાં યુદ્ધ-પરસ્તી કરતાં પત્નીપરસ્તી વધારે દેખાય છે. ("અહિં જ જિવ રાખી કૂચ કરૂં" ; "વિયોગ ન કળાવતી થઇ અલોપ એ ઘોડલી". નાયક જીવને મુઠ્ઠીમાં રાખીને રણમેદાનમાં જતો નથી કહેવાયો પણ પત્ની પાસે જીવ રાખીને કૂચ કરતો કહેવાયો છે ; ઘોડી નાયકને રણમેદાન તરફ જવા અધીરો બનાવતી નથી બતાવાઇ પણ "વિયોગ ન કળાવતી" બતાવાઇ છે.) છતાં તે દેશ પરનાં સંકટો ને ભયને માથે રાખીને નહીં ફરવાનાં બણગાં ફૂંકે છે ! કાવ્યનો આરંભ જ વિરહની વાતથી થાય છે. યોદ્ધાના વર્ણનમાં પહેલાં "પિયુ" શબ્દ આવે છે તે પછી "શૂરો" શબ્દ આવે છે ; તે પાછો, કર્તવ્યને ખાતર કર્તવ્યની નિષ્કામ ભાવનાવાળો નહી પણ "યશાકાંક્ષી" કહેવાયો છે. છેવટના દૃશ્યમાં નાયિકા વીરની પત્ની તરીકે નહીં પણ સામાન્ય વિરહાકુલ પ્રણયિનીના જેવી આલેખાઇ છે. ન્હાનાલાલના "વીરની વિદાય" કાવ્યમાં આરંભે જ નાયિકા નાયકને "કેસરભીના કંથ" તરીકે સંબોધીને રણમાં સિધાવવા પ્રેરે છે ને પોતે પણ તેના રણધર્મમાં સર્વશક્ય પ્રકારે તેની સહાયક ને પ્રોત્સાહક બની રહેવા તૈયાર થાય છે. એ કાવ્યમાં શૃંગારની સાથે વીરરસ ભેળવાયો છે પણ વીરરસ ત્યાં દબાઇ જતો નથી ત્યારે આ કાવ્યમાં નાયક વીર કરતાં વેવલો વધારે લાગે છે અને નાયિકા પણ વીરપત્નીને છાજે તેવું વર્તન કરવાને બદલે સામાન્ય વિયોગિની જેવું વર્તી બેસે છે.

ચોધ્ધાના ગયા પછીનું શેરીવર્ણન સ્વાભાવિક ને વાસ્તવિક લાગે છે. "ભુજ તુરગ કેશો ગુચવતો" જેવા પંક્તિખંડોમાં સરસ સુરેખચિત્રને ઠાકોર ઉપસાવે છે ત્યાં ઘોડેસ્વારની એકદમ સ્વાભાવિક ચેષ્ટાના ઉલ્લેખથી વર્ણન વાસ્તવનાં જીવંત સ્પર્શવાળું બની રહે છે.

નાયકને મુખેથી પોતાનું નામ ઉચ્ચારાતું સાંભળીને ઘોડી પોતાની ડોકને ચપળતાથી ઊંચી કરે છે – આ ક્રિયાના વર્ણન વખતે ઠાકોરે શિખરિણી છોડીને પૃથ્વી છંદ પ્રયોજ્યો છે. શિખરિણી-માંથી પૃથ્વીમાં થતો છંદપલટો એ ડોકની ચપળતાથી ઉંચકાવાની ક્રિયાને આબાદ પ્રતિબિંબે છે. વીસમી પંક્તિમાં ઠાકોરે પૃથ્વીના પ્રથમ યતિખંડને બેવડાવીને મૂક્યો છે. તેથી ત્યાં પંક્તિના એક-સરખા પડતા બે આંતરપ્રાસાત્મક ખંડો ઘોડીના થનગનાટના ભાવને સરસ રીતે ઝીલે છે.

"એક તોડેલી ડાળ" એ ઠાકોરે રચવા ધારેલા પણ પૂરા નહીં થયેલા મહાકાવ્યનો જેટલો રચાયો તેટલો ભાગ છે; તેથી તેને એવું શીર્ષક આપવામાં આવ્યું છે. પણ ડાળ તો વૃક્ષની હોયને વૃક્ષના ઊગતાં પહેલાં ડાળ ક્યાંથી આવે ? પૂરા થયેલા મહાકાવ્યમાંથી આટલો ભાગ અહીં કાઢીને મૂક્યો હોય તો તેને "તોડેલી" (ડાળ) કહેવાય : આ તો આપમેળે છૂટી થઇ ગયેલી લાગે છે ! એટલે શીર્ષક પણ પૂરું બંધ બેસતું લાગતું નથી.

"રાજ્યાભિષેકની રાત" "એક મહારાજાના રાજ્યાભિષેકની રાતનું રેખાચિત્ર" છે. તેમાં કથાતત્ત્વ બિલકુલ નથી. રાજ્યાભિષેકના પ્રસંગને નિમિત્તે રજવાડી રીતભાતોનું તેમાં નિરૂપણ છે, પૂર્વપશ્ચિમ સંસ્કૃતિ વિષેનો તેમ જ રાજાના ધર્મો વિષેનો તેમાં વિચાર થયેલો છે.

"દુષ્કાળ"ને ઠાકોરે નવલિકાકાવ્ય તરીકે ઓળખાવ્યું છે. ("આપણી કવિતાસમૃદ્ધિ", ૧૯૫૪, પા. ૨૬૨) તેની પ્રથમ સેર "ભણકાર"માં છપાઇ છે. બીજી સેર લખાઇ ગઇ હોવાનું ઠાકોરે ઉપર્યુક્ત સ્થળે જણાવ્યું છે પરંતુ "ભણકારોત્તર" નોટબુકમાં એકાવનમે પાને તેનો અડતાલીસ પંક્તિનો માત્ર પહેલો ખંડ જ લખાયેલો જોવા મળે છે. ત્રીજી અને છેલ્લી સેર લખવાની બાકી છે એમ ઠાકોરે ઉપર્યુક્ત સ્થળે ("આપણી કવિતાસમૃદ્ધિ"માં) જણાવ્યું છે.

પહેલી સેરમાં ઠાકોરે, પોતાનાં ઢોરઢાંખર સાથે શહેર ભણી ચાલ્યા આવતા દુષ્કાળપીડિત માણસોનું ચિત્ર દોર્યું છે. પછી જુદાં જુદાં પાત્રો વચ્ચે દુષ્કાળપીડિતોની રાહત માટેની યોજનાઓ વિષે થયેલી જુદાં જુદાં દૃષ્ટિબિંદુઓવાળી ચર્ચાઓ આપી છે. "ગુરુજી"માં આદર્શનગરની જેવી કલ્પના રજૂ થઇ છે તેવી આદર્શનગરની યોજના અહીં પણ રજૂ થઇ છે. પરંતુ આઝાદી પછીના ભારતમાં દુષ્કાળનિવારણ માટે તેમ જ ખેતરોને હરિયાળાં રાખવા માટે જે વ્યાવહારિક યોજનાઓ ઘડાતી જોવામાં આવે છે અને નક્કર પગલાં લેવાતાં જોવા મળે છે તેની સાથે ઠાકોરના વિચારો મળતા આવતા નથી. ઠાકોરે આપેલા વિચારો વ્યાવહારિક કરતાં આદર્શોની સ્વપ્નિલતાના રંગે વધારે રંગાયેલા લાગે છે. કેમકે દુકાળનો જે ભય તેમાં આલેખાયેલો છે તેને તાત્કાલિક પહોંચી વળાય અને તેનાં દૂરગામી પરિણામોને નિવારી શકાય તેવા વિચારાંશો તેમાં ઘણાં જ ઓછા છે. "ગુરુજી"માં આવતા યવનીના પાત્ર જેવું "મિસિબાબા"નું એક પાશ્ચાત્ય પાત્ર અહીં પણ લેખકે યોજ્યું છે.

આ પહેલી સેર દુષ્કાળનિવારણની ચર્ચાઓથી ખચિત છે, તેમાં કથાતત્ત્વ કશું નથી તેમ જ કથાવસ્તુનો બીજનિઃક્ષેપ પણ આમાં જણાતો નથી.

આ કાવ્યામાંનુ જ એક પાત્ર કાવ્યમાંના પ્રસંગોનુ બ્યાન કરે છે. એટલે કે આ કાવ્ય પ્રથમ પુરુષ દૃષ્ટિકોણથી લખાયેલુ કાવ્ય છે. કથાનકને કહેનાર વ્યક્તિ દુકાળપીડિતોની વણઝાર ભેગી ચાલતી મોતી નામની છોકરીનુ નામ, એ છોકરીને બોલાવતાં ને મળતાં પહેલાં, જાણી જાય છે (પૃ. ૨૪ : "છોડી એક હતી તેમાં મોતી મોતી શિ ફૂટડી") તે વિચિત્ર લાગે છે. તૃતીય પુરુષ-દૃષ્ટિકોણથી કહેવાયેલા કથાનકમાં જ આમ બની શકે ; કારણ કે ત્યાં લેખક પોતે જ, કથાનક કહેનાર હોય છે અને તે પોતે નિર્મેલા કથાનકવિશ્વ પરત્વે સર્વજ્ઞ ગણાય છે.

આ કાવ્ય મુક્ત મહાભારતી અનુષ્ટુપમાં લખાયેલુ છે અને આ છંદ લાંબી રચનાઓ માટે માફક આવતો ગણાયો છે. પણ અનુષ્ટુપને મુક્ત બનાવવા જતાં અહીં છંદોલય ક્યાંક ક્યાંક ગઝલના લયમાં સરી પડ્યો છે (પૃ. ૧૨૫, ૧૨૬, ૧૨૯, ૧૩૬ : આ પંક્તિઓ આખી ગઝલની પંક્તિઓ જેવી બની ગઇ છે. તો ૧૨૭, ૧૨૮, ૧૩૫મી પંક્તિઓના ઉત્તરાર્ધો ગઝલની પંક્તિના ઉત્તરાર્ધો જેવા બની ગયા છે.) ("ભણકાર",'૪૨).

બુદ્ધ અને બુદ્ધના સમયને લગતાં પાંચ કાવ્યોનો "પગલી" નામે સંગ્રહ યોજવાનું ઠાકોરે નક્કી કર્યું હતું ; તેમાંનાં બે ("ભમતારામ" અને "બુદ્ધ") ભણકાર ('૪૨)માં પ્રસિદ્ધ થયાં છે. ત્રીજું[૨૮] મુક્ત આર્યાજાતિ છંદમાં લખાયુ હોવાનું અને ચોથું પાંચમુ રચવાનું બાકી રહ્યુ હોવાનુ ઠાકોરે જણાવ્યુ છે. ("આપણી કવિતા-સમૃદ્ધિ", ૧૯૫૪, પા. ૨૬૨) "બુદ્ધ"માં ઇર્ષ્યાખોર દેવદત્તના કહેવાથી બુદ્ધભક્ત અભયકુમાર ભગવાન તથાગતને નમ્રતા અને

નિખાલસતાથી એક તાત્ત્વિક પ્રશ્ન પૂછે છે; પ્રશ્ન પૂછવાનો પ્રસંગ કેમ પડ્યો તેનું તે બુદ્ધ સમક્ષ સાફસાફ નિવેદન કરી દે છે. આ કાવ્યમાં પણ વાર્તાતત્ત્વ કશું નથી કેમકે લેખકે પ્રસંગયોજનાનું તથા મધુકીરશાવકના ઘટયમાન દૃષ્ટાંતનું ઓઠું લઇને આને પણ ચિંતનકાવ્ય બનાવી દીધું છે. જલપ્રલયના ભયમાંથી ભમતારામ પોતાની વાંસળીના સૂરે સર્વ આપદ્ગ્રસ્તોને શી રીતે ઉગારી લે છે તે વિષેની બાલભોગ્ય વાર્તાનુ બાલભોગ્ય રસવતી ભાષા – છંદ – શૈલીમાં લેખકે "ભમતારામ"-માં નિરૂપણ કર્યું છે.

ઘટનાત્મક કાવ્યોના આટલા નમૂનાઓ જોયા પછી આ પ્રકારનાં ઠાકોરનાં કાવ્યોનાં લક્ષણો તારવવાનું સહેલું પડશે. સૌથી સ્પષ્ટપણે તરી આવે તેવો મૂદ્દો એ છે કે ઠાકોર ઘટનાત્મક કાવ્યોના આલેખનમાં સફળ થઇ શકતા નથી. આગળ જોયેલાં કાવ્યોમાંનાં કેટલાંકમાં ઘટનાના આલેખનનો માત્ર દેખાવ જ થયો છે; વાર્તાતત્ત્વને ઠાકોર તેમાં આણી શક્યા નથી. જે કાવ્યોમાં કંઈક પણ વાર્તાતત્ત્વ દેખાય છે, તે કાવ્યોમાંનાં કેટલાંકમાં તે તત્ત્વ પાંખુ છે તો કેટલાંકમાં એક કરતાં વધારે વાર્તાપ્રવાહોનું મિશ્રણ થઇ ગયું છે. આથી કોઇ એક જ કાવ્યમાં કોઇ એક જ વાર્તાને સંપૂર્ણ સફળતાથી ઠાકોર આલેખી શક્યા હોય તેવો દાખલો એકે મળતો નથી. કોઇ એક વાર્તાબિન્દુ પર ધ્યાનને કેન્દ્રિત કરીને, બીજાં આગંતુક તત્ત્વોને બાકાત રાખીને, કાવ્યવસ્તુને કોઇ એક બિન્દુ પર એકાગ્ર રાખીને અને તેને વેરવિખેર કરી નાખનારાં બીજાં તત્ત્વોને નિવારીને કથાત્મક યા પ્રસંગાત્મક કાવ્ય લખવાનુ કૌશલ ઠાકોરમાં નહિવત્ છે એમ કહેવું જોઇએ.

વાર્તામાં સંઘર્ષનું તત્ત્વ પણ મહત્ત્વનું ગણાય છે. બે પ્રતિસ્પર્ધી બળો વચ્ચે સંઘર્ષ જન્મતાં પરિસ્થિતિ વધુ નાટ્યાત્મક બને છે અને ત્યાં suspense ને કારણે વાર્તા વાર્તા તરીકે વધુ રસપ્રદ બને છે. ઠાકોરનાં કાવ્યોમાં આ તત્ત્વ પણ પાંખુ છે. "દુષ્કાળ"માં માનવસમાજ અને પ્રકૃતિ વચ્ચે સંઘર્ષનો અવકાશ ઊભો થાય છે પરંતુ ત્યાં

પ્રકૃતિ સામેના માનવીય પ્રયત્નો શરૂ થાય ને તેમાંથી સંઘર્ષ જન્મે તે પહેલાં પ્રથમ સેર પૂરી થઇ જાય છે. "બુધ્ધ"માં દેવદત્ત અને તથાગત વચ્ચેના સંઘર્ષની ભૂમિકા તરીકે અભયકુમારનું પાત્ર નિયોજ્યું છે પણ ત્યાંનો સંઘર્ષ physical નહીં પણ વૈચારિક ભૂમિકાનો છે અને એ સંઘર્ષ પણ તીવ્ર બનતો નથી કેમકે પ્રશ્ન ઊભો થતામાં તથાગત તરફથી તેનું શાંતપણે નિરસન મળી જાય છે. "શેરદોરો"માં સંઘર્ષનો કોઇ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતો નથી કેમકે પહેલી યુધ્ધકીય સ્થૂલ અથડામણનો અંત આવે છે ત્યાંથી એ કાવ્યનો વિષય શરૂ થાય છે અને પછી દુશ્મનોની કદર કરવી કે નહીં એવા કોઇ માનસિક સંઘર્ષમાંથી ગઢધણીને પસાર થવાનું રહેતું નથી કારણકે દુશ્મનોની કદર કરવાનું વલણ એ શરૂઆતથી જ દાખવે છે. "સાધુની સોગઠી"માં મદનજીને સાહેબ સાથે સંઘર્ષમાં ઊતરવું પડતું નથી ; તેની પત્નીનો પણ તેના દુર્ભાગ્ય સાથેનો સંઘર્ષ ઉત્કટ બનતો નથી કેમકે કાવ્યની શરૂઆતના ભાગમાં જ મદનજીને સોગઠી હાંસલ થાય છે ને તેની ચમત્કારિક અસરથી પરિસ્થિતિઓ થાળે પડવા માંડે છે. દામુ વકીલના કિસ્સામાં પણ કોઇ ઘેરો સંઘર્ષ નથી આવતો ; એમાં જે કંઇ રસપ્રદતા છે તે તેના વિષયના હાસ્યરસિક આલેખનમાંથી ઊભી થાય છે. ચોર અને દામુની વચ્ચે કોઇ સ્થૂલ ઘર્ષણ થતું નથી અને પોતાને પડેલા ફટકાનો ઉપાય દામુ તરત જ યોજી દે છે અને એની એ યોજના નિર્વિઘ્ને પાર પડી જાય છે એટલે પછીથી પણ કશા સંઘર્ષમાં તેને ઊતરવું પડતું નથી. "કાગબાળનું અવસાન"માં કાગબાળના અવસાનનો પ્રસંગ એટલો અણધારી ને ત્વરિત રીતે પતી જાય છે કે તેમાં પણ સંઘર્ષનું તત્ત્વ આવતું નથી. કાગડાકાગડી વચ્ચેનાં છમકલાં પણ કાવ્યના મુખ્ય સંઘર્ષનું સ્થાન પામી શકતાં નથી. "બાલ જડાયું બારીએ"માં બે બળો વચ્ચેનો સંઘર્ષ નથી પણ બે ભાવસ્થિતિઓ વચ્ચેની વિરોધાત્મકતા છે. "ફરિ એક પળ"માં વિચ્છેદ અને

પુનર્મિલનેચ્છાના વિચારોમાં અટવાતા મંથનશીલ માનસનું દર્શન થાય છે. "એક તોડેલી ડાળ"માં અનિરૂપિત યુદ્ધ પ્રસંગની ભૂમિકા લઇને વિયોગી વ્યક્તિના મન:સંતાપનું આલેખન કવિએ કર્યું છે. એક માત્ર "માતૃસ્નેહ"માં ચકલી અને કૂતરા વચ્ચેનો સ્થૂલ સંઘર્ષ પ્રગટરૂપે આલેખાયો છે.

પોતાનાં જ રચેલાં કાવ્યોના ફલિતાર્થ કે મુખ્યાર્થ કે મુખ્યવિષય વિષે ઠાકોર પોતે ગેરસમજ સેવે છે તે આપણે "શેરદોરો" અને "માતૃસ્નેહ" કાવ્યોની ચર્ચા વખતે જોયું છે જ્યાં એક જ કાવ્યમાં એક કરતાં વધારે વાર્તાપ્રવાહો છે ત્યાં સમગ્રકૃતિ કોઇ એક જ વાર્તાબિંદુ પર એકાગ્ર થયેલી નહીં હોવાથી, તે સમસ્ત કૃતિને organise કરનારું પાયામાંનું કયું એક theme છે તે નક્કી કરવું ને કહેવું મુશ્કેલ બની જાય છે. આખી કૃતિના પાયામાં એવું એક જ કૃતિનિયામક તત્ત્વ (basic organizing principle) ગર્ભિત રૂપે મૂકવાને બદલે ઠાકોર જ્યાં તક મળે ત્યાં ભિન્નભિન્ન ચિંતનાત્મક દૃષ્ટિબિંદુઓને પ્રગટરૂપે મૂકી દેવાની ટેવ ધરાવે છે. સર્જનાત્મક કલાકૃતિનો આ મોટામાં મોટો દોષ છે. જીવનનાં અમૂર્ત તત્ત્વોને જ્યાં પાત્રો અને પ્રસંગોની પારસ્પરિક ક્રિયાપ્રતિક્રિયા દ્વારા મૂર્ત કરવાનાં હોય ત્યાં કવિ જો તેમને અમૂર્ત રૂપે જ નિયોજે તો પછી ત્યાં કલાના જે સ્વરૂપને તેમણે માધ્યમ તરીકે સ્વીકાર્યું હોય તેની મગદૂર અવાવરુ બની બેસે જાય ; પછી એ કલાસ્વરૂપને પ્રયોજવાનો શું અર્થ રહે ? આમ, કથાકાવ્યની dramatization-ની પદ્ધતિનો ઠાકોર પૂરો લાભ ઉઠાવી શકતા નથી. તદુપરાંત, ઠાકોરનાં આ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં વિસંગતતા, અપ્રતીતિકરતા, editorialization (સંકુલ વસ્તુને નિરૂપ્યા બાદ તેને સમજાવવા કાવ્યમાં જ આપેલાં ટિપ્પણો - ભાષ્યો), સરલીકરણ

(simplification), પુનરાવર્તન (repeatition), Diversion (મુખ્ય વસ્તુમાંથી નકામો કે બિનજરૂરી બાબતોમાં પડતાં ફાંટિયાં), Unnecessary addition and expansion —— —— (અનાવશ્યક ઉમેરણો અને વિસ્તરણો) વગેરે દોષો પણ જોવા મળે છે તે આપણે ચર્ચેલા નમૂનાઓમાં જોયું છે. છંદ અને ભાષા ક્યારેક કાવ્યને ઉપકારક નીવડે છે તો ક્યારેક ઉપકારક નીવડવામાં નિષ્ફળ જાય છે અથવા અપકારક નીવડે છે તેની પણ આપણે એ નમૂનાઓના અભ્યાસમાં ચર્ચા કરી છે.

સૌથી વધારે કલાત્મક ખંડકાવ્યો કવિ કાન્તે લખ્યાં હોવાનું આપણે ત્યાં સ્વીકારાયું છે તેમનાં ખંડકાવ્યો ભાષા અને છંદના ઉપયોગમાં આકારના સૌષ્ઠવમાં, પ્રકૃતિનિરૂપણ અને પાત્રચિત્રણના સામંજસ્યમાં, પાત્રોની પરિસ્થિતિજન્ય વિચાર-પ્રક્રિયા રૂપે આવી જતી મૌક્તિક જેવી ચિંતનકણિકાઓના નિવેશમાં, વીગતોની યોગ્ય પસંદગી ને ગૂંથણીના વિવેકમાં, બિનજરૂરી બાબતોના પ્રલોભનમાં તેમને અટવાઇ ન જવા દેતા તેમના કલોચિત સંયમમાં, સ્થૂલસૂક્ષ્મ સંઘર્ષોને ઉપાડવામાં પ્રવહાવ-વામાં ને પરાકાષ્ઠાએ પહોંચાડવામાં, ને એ દ્વારા અનવચ્છિન્ન અને એકાગ્ર વાર્તાતત્ત્વને સહૃદયોનાં હૃદયો પર તેનો અમલ ચાલે તે રીતે જમાવવામાં કાન્ત બીજા કોઇ પણ ખંડકાવ્યકાર કરતાં આગળ નીકળી જાય છે. તેમનાં કાવ્યોમાં ટીકા કરવા જેવું ઘણું જ ઓછું આવે છે. ઠાકોરનાં આ પ્રકારનાં કાવ્યોની લાક્ષણિકતાઓ આપણે જોઇ છે તેથી કાન્ત કરતાં ઠાકોર કેટલા પાછળ છે તે સહેજે સૂચવાઇ જાય તેમ છે.

નિરુત્તમા

નિરુત્તમા કથાતત્ત્વવાળું એક દીર્ઘ કાવ્ય છે. એમાં પાત્રબહુલ, પ્રસંગબહુલ, કથાતંતુબહુલ નવલકથાના જેવું સંકુલ કથાનક નથી કે એક

જ રહસ્યને છતું કરતી નવલિકાના જેવું પણ એમાં કથાનક નથી. એમાં જે કંઇ કથાવસ્તુ છે તે પાંગળું છે, તેથી તેમાંનો ક્રિયાવેગ નહિવત્ બની જાય છે. આનું કારણ એ છે કે કર્તાએ પ્રસંગોના આલેખન કરતાં વિચારોના આલેખન તરફ વિશેષ ઝોક દાખવ્યો છે. કાવ્યની નાયિકા પતિગૃહમાં થયેલા અણબનાવને લઇને પોતાના ભાઇને ત્યાં જઇને અભ્યાસ આરંભે છે અને પોતાના સ્ત્રીસ્વાતંત્ર્ય-વિષયક આદર્શોની સિધ્ધિની ઝંખના સેવે છે : એટલો જ પ્રસંગ એ આખા કાવ્યમાં આલેખાયેલો છે. પણ એ આલેખનમાં પ્રસંગની સુશ્લિષ્ટ અવિચ્છિન્ન દૃઢાકૃતિ ઉઠાવ નથી પામતી કેમકે એ પ્રસંગ સંબધ્ધાસંબધ્ધ ચર્ચાચર્ચામાં, વિચારોમાં ને બનાવોના નિરૂપણમાં વહેરાઇ જાય છે. કાવ્ય અપૂર્ણ રૂપમાં મળી આવ્યું હોવાથી તેના મધ્યવર્તી પ્રશ્ન કે રહસ્યનું અંતસાધ્ય નિર્વહણ રજૂ થઇ શકેલું જોવા નથી મળતું. કથાનકના નિરૂપણને જોતાં તેને કથાકાવ્ય, ખંડકાવ્ય કે પ્રસંગકાવ્યનું નામ આપવું ઉચિત નથી લાગતું. જોકે કર્તાએ તેને "આખ્યાનક" નામ આપ્યું છે પરંતુ એનું સ્વરૂપ પ્રાચીન "આખ્યાયિકા" કે મધ્યકાલીન "આખ્યાન"ના સ્વરૂપને મળતું આવતું નથી.

નાયિકા નિરુત્તમાને તેનો પતિ શ્રીપાળ તમાચો મારે છે એ નાટ્યાત્મક પ્રસંગથી કાવ્યનો ઉપાડ થાય છે પણ નાટ્યાત્મકતાનું એવું તત્ત્વ આખા કાવ્યમાં એકસરખું વિનિયોજાયેલું જોવા મળતું નથી. વળી, શ્રીપાળ - કાવ્યમાં અનેક સ્થળોએ ગુણસંકીર્તન પામેલો હોવા છતાં - તેના કયા સ્વભાવાંશને લીધે કેવા સંજોગોમાં પત્નીને મારી બેઠો હતો, અર્થાત્ નિરુત્તમાને પતિનાં કયાં ચારિત્ર્યલક્ષણો સામે વિરોધ હતો તેનો સ્ફોટ કાવ્યમાં ક્યાંયે થયેલો નહીં હોવાથી નિરુત્તમાના સ્વાતંત્ર્યાદર્શનું સ્વરૂપ પૂરતું સ્પષ્ટ થતું નથી. કાવ્યમાંના એક બે પ્રસંગોની તેમના સંદર્ભમાંની ગૂથણીની પધ્ધતિ (થર ૧, પંક્તિ ૯૦) પણ નૂતન છતાં પરિસ્થિત પ્રસંગ પ્રત્યે વાચકના સધે ને

સંપૂર્ણ અભિગમના સૌકર્યની દૃષ્ટિએ ક્લેશકર બની રહે છે.

કૃતિમાં આવતાં સાત પાત્રોમાંથી માત્ર ત્રણ – નિરુત્તમા, શ્રીપાળ ને દાક્તર – જ વાર્તાવિધાયક પાત્રો બની શક્યાં છે. શ્રીપાળનો કથાસંવિધાનમાંનો હિસ્સો કૃતિના આરંભમાં જ અગત્યનો છે. દાક્તર નિરુત્તમાના આંતરબાહ્ય વિકાસ માટે જવાબદાર હોઇ, વળી, એમના જૂનવાણી માનસની પશ્ચાદ્ભૂ પર નિરુત્તમાનું નવયુગીન માનસ વિરોધાત્મકતાથી વધુ ઉઠાવ પામતું હોઇ વધુ મહત્ત્વવાળું બને છે. કૃતિના છઠ્ઠા થરમાં અકીક અગત્યનો કથાવિધાયક ભાગ ભજવવાનો હોય તેવું લાગે છે પણ કૃતિ અપૂર્ણ રહી ગઇ હોવાથી અકીકની એવી કાર્યકારિતાનું આલેખન કૃતિમાં આવી શક્યું નથી. નિરુત્તમાના મંદવાડના અનધ્યાયી દિવસોની રિક્તતાને ઇતર જનોના સહવાસથી યત્કિંચિત્ ભરવા માટે કર્તાએ પ્રવાળરાય ને અકીકનાં પાત્રોની યોજના ચોથાપાંચમાં થરમાં કરી લાગે છે; બાકી, ઉપલબ્ધ કૃતિભાગમાં કથાસંવિધાન પરત્વે એમની કશી પ્રદાયકતા સિદ્ધ થતી નથી જણાતી. કર્તાએ, એ જ દિવસો દરમિયાન, નિરુત્તમાને "અરેબિયન નાઇટ્સ" વાંચતી ને દાક્તર તથા તેની વચ્ચે તદ્વિષયક તેમ જ તજ્જન્ય અન્ય વિષયો અંગેની ચર્ચાઓને ઉપસ્થિત થતી આલેખી છે. નલિનીના સહવાસમાં નિરુત્તમાના વ્યક્તિત્વમાં જે નવો ઉન્મેષ પેદા થાય છે તેના દ્વારા નલિનીના પાત્રનું મહત્ત્વ સમજી શકાય તેમ છે.

નિરુત્તમાનુ પાત્ર અમુક અંશે પૂર્વસાધિત છે, છતાં ઘટનાની જે પળથી કવિએ કથાનક આરંભ્યુ છે તે પળ પછી નિરુત્તમામાં નવા પાત્રાંશોને ઉત્ક્રાન્ત થતા તેમણે નિરૂપ્યા છે. દાક્તરના પૂર્વ-નિબદ્ધ વ્યક્તિત્વની રેખાઓને કવિએ એક પછી એક ક્રમશ: પ્રગટ કરી છે. પ્રવાળરાયની લાક્ષણિકતાઓનું કવિએ સામટું વર્ણન કરી

નાખ્યું છે. અકીક ને નલિનીનાં પાત્રો અર્ધક્રિયાત્મક ને અર્ધવર્ણના-ત્મક રીતે નિરૂપાયાં છે. મોટે ભાગે પાત્રો ચર્ચાખોર કે ભાષણખોર વ્યક્તિઓ હોવાની છાપ બંધાવા પામે છે. નલિની જેવું અલ્પ-વયસ્ક પાત્ર બાલોચિત ભાષામાં બાલોચિત્ વિચારોની રજૂઆત કરવાને બદલે પ્રૌઢ ભાષા શૈલીમાં, ક્વચિત ફિલસૂફિયાણી રીતે (થર ૩:પંક્તિ ૪૭) વાત કરે છે તે ખટકે એવું લાગે છે. પાત્રે પાત્રે પાત્રોચિત બાનીનું સંલક્ષ્યભેદ વૈવિધ્ય, પદ્યઘાટની મર્યાદાઓ વચ્ચે રહીને, સાધવામાં કવિ નિષ્ફળ ગયા જણાય છે. ઠાકોરની ચિંતનાત્મકતાની મુદ્રા તેમનાં લગભગ બધાં પાત્રો ઉપર – વિશેષે દાક્તરના પાત્ર ઉપર – અંકાયેલી જોવા મળે છે. કર્તાનાં પોતાનાં વિચારવલણો અને તેમનાં પાત્રોનાં વિચારવલણો વચ્ચે ઘણું સામ્ય જોવા મળે છે. પાત્રોનાં વર્તનમાંથી તેમનાં વિચારોવલણોને સૂચનાત્મક રીતે ઉત્કાંત થતાં નિરૂપવાને બદલે કર્તાએ પાત્રોમાં બહુધા અભિધાત્મક કે વર્ણનાત્મક રીતે તેમનાં વિચારોવલણોનું આરોપણ કરી દીધેલું છે. પાત્રો એક જ સમાજના એક જ થરના એક જ વર્તુલની વ્યક્તિઓ હોવાથી તેમની પાસે જીવનનાં પાસાંઓનું, પ્રશ્નોનું, સમીક્ષણોનું અને દર્શનોનું અફાટ વૈવિધ્ય નથી. કૃતિમાંની અવિવિધ ને અતિમર્યાદિત પાત્રસૃષ્ટિ અમુક જ ગણીગાંઠી બાબતોની ચર્ચા હાથ ધરીને બેસી રહે છે. આમ છતાં એક બીજું વૈવિધ્ય કવિએ તેમનાં પાત્રોમાં આણ્યું છે ખરું. તેમણે તેમની મર્યાદિત પાત્રસૃષ્ટિમાં બાલ્યાવસ્થાથી માંડીને પ્રૌઢાવસ્થા સુધીનાં પાત્રોને – જે તે પાત્રની તેનાં વય અને અંગત સંસ્કાર અનુસારની વ્યક્તિત્વ-ચિત્રણા સહિત – સમાવિષ્ટ કરી લીધાં છે. જે પાત્રોનાં સ્વભાવ-લક્ષણો અને જીવનમાહિતીનું સામટું વર્ણન લેખકે કરી દીધું છે તેમનાં તત્ર નિર્દિષ્ટ બધાં જ લક્ષણો કે માહિતીનું કથાગુંફનમાં પ્રદાયક મહત્ત્વ પુરવાર થતું નથી. વિચારો કથાપ્રસંગોનાં તથા પાત્ર-

વર્તનોનાં પ્રચ્છન્ન પુરસ્સંચાલક પરિબળો તરીકે કામ કરવાને બદલે કથાનકની માફક જ એક મુખ્ય વર્ણ્ય વિષયનો મોભો ધારણ કરી બેસે છે; ને પાત્રો એમને એ મોભો આપનારાં સાધનો બની જાય છે. પાત્રપ્રવેશની લેખકે નિયોજેલી પધ્ધતિ ઉલ્લેખ માગી લે છે. ઘટનાના સંવહનમાં જે પ્રસંગથી અમુક પાત્રોને સીધી વ્યવહૃતિમાં ઉતારવાનું હોય છે તે પ્રસંગથી અમુક સમય પહેલાં જ , પોતાને યોગ્ય લાગે તેવા અછડતા કે વીગતવાર પરિચય સહિતનો પાત્રપ્રવેશ લેખક યોજી દે છે. પાત્રનાં કથાપ્રવાહક કાર્યોને સમજવા કે જાણવા માટેની પૂર્વભૂમિકા રચવાનો ઉદ્દેશ લેખકે એવી યોજના પાછળ રાખ્યો હોવો જોઇએ.

કર્તાએ કાવ્યમાંની છંદોયોજનાને "મિશ્રજાતિ"નું નામ આપીને મુખ્યત્વે ઇન્દ્રવજ્ર, ઉપેન્દ્રવજ્ર, વંશસ્થ, ઇંદ્રવંશાનો તથા ક્યાંકક્યાંક શાલિની અને વસંતતિલકાનો પ્રયોગ કર્યો છે. આ છંદોયોજનામાં કાવ્યગત વિચારો, ભાવો કે પ્રસંગોને અનુસરીને ઘટક છંદો બદલવાની કળાદૃષ્ટિ નિયોજાઇ નથી ; પણ લખતાં લખતાં યાદ આવતા જતા શબ્દગુચ્છો કે પંક્તિખંડોને બેસાડવાની સુવિધા માટે જ છંદઃપલટા અખત્યાર કરવામાં આવેલા જણાય છે. કવિ મોટે ભાગે ઘટક છંદોના કેવળ લયનું જ અનુસરણ કરતા જણાય છે ; બાકી તેમણે એ છંદોનો, નિર્વાહ્યતાથી યે આગળ વધીને શિથિલતા-પૂર્વક ઉપયોગ કર્યો છે. શ્રુતિભંગ - ને લયભંગના પણ - ઘણા દાખલા કાવ્યમાં મળી આવે છે. કેટલીક પંક્તિઓ તો મિશ્રોપજાતિ,શાલિની, કે વસંતતિલકા - એમાંથી કોઇ છંદમાં પૂર્ણાંશે બેસાડી શકાય તેવી નથી. (થર ૧, પૃ. ૧૧૦, ૧૩૫ ; થર ૩, પૃ. ૫૪ ; થર ૬, પૃ. ૮૮). છંદોનો લય બેસાડવા જતાં કવિએ કરેલી કે આપણે કરવી પડતી . તોડજોડ એ શબ્દોના અર્થગત તેમ જ નાદગત સૌંદર્યને આહત કરે છે.

પંક્તિઓની પંક્તિઓ સુધી પથરાયેલી અવ્યવસ્થિત, ક્લિષ્ટ ને દુર્બોધ વાક્યરચનાઓ પણ કાવ્યમાં જોવા મળે છે (૩:૧૩૯-૧૪૬, ૪: ૨૭-૨૯, ૪: ૬૫-૧૦૦, ૪:૧૦૩-૧૧૦, ૪:૧૩૪-૧૫૧, ૫: ૧૦૩-૧૫૦, ૬:૭૦-૯૦ વગેરે.) મિશ્રજાતિની ટૂંકી પંક્તિઓ સળંગ વિચારપ્રવાહના સમુચિત વાહન લેખે સર્વત્ર અનુકૂળ નીવડે કે કેમ તે વિવાદાસ્પદ બની જાય છે. દીર્ઘ કાવ્યમાં એકવિધતા ટાળવા માટે એકસરખા છંદોનું પ્રયોગવૈવિધ્ય આવકારપાત્ર ગણાય છે. ઠાકોરની છંદોયોજના પાછળ એવો હેતુ હોવાનું સંભવિત છે પણ એ છંદોયોજના સુભગ ને કલાત્મક બની શકી નથી.

છંદોલયમાં બેસાડવા માટે શબ્દોને મચડવાની ઠાકોરની ટેવ જાણીતી છે. શબ્દોમાંના "ઓ" તથા "એ"ને સ્થાને અનુક્રમે "ઉ" તથા "ઇ" પ્રયોજ્યાના ("બે"ને બદલે "બિ", "સોંપવું"ને સ્થાને "સુંપવું" વગેરે) તેમ જ હ્રસ્વને સ્થાને હ્રસ્વોચ્ચારની અશક્યતાવાળા "આ", "ઓ" જેવા દીર્ઘ સ્વરોને પ્રયોજ્યાના (૨ : ૨૧૪, ૫:૧૪૨, ૬ : ૭૧) દાખલા એવા વલણના નમૂનારૂપ છે. "મનુજજાતિ સમુદ્દગતિની", "પતિકાયસ્થૌલ્યોત્થ" જેવા -ગુજરાતી ભાષા માટે અસાહજિક લાગે તેવા - લાંબા ભદ્દભદ્દી સમાસો ; "સાંઢ-વધૂ-ફજેતો", "નૃજમાતશત્રુ", "સાંકડમુક્તિ" જેવા વર્ણસંકર સમાસો ; "જૈફી", "જુમ્મો" જેવા ઉર્દૂ શબ્દો ; "કિસ્યૂ", "વચેણ", "પિયાણા" જેવા અપ્રચલિત મધ્યકાલીન શબ્દો ; "પલાયન", "નુસૃત્ય" જેવાં સંસ્કૃત શબ્દરૂપો ; "હોકીમૅચ", "પાતલૂન", "કોલેજ" જેવા પ્રચલિત અંગ્રેજી શબ્દો ; "માફીબાફી", "ઉઠ્ઠ" જેવા લોકબોલીગત શબ્દપ્રયોગો અને એવા જ બીજા યેતદ્ભાષીય ને પરભાષીય, પ્રાચીન ને અર્વાચીન, રૂઢ ને અરૂઢ, શિષ્ટ, ને ગામઠી ભાષાંશો . વડે ઘડાયેલી કાવ્યબાની બળકટ ને અરુચિર બની જાય છે. તેઓ એવા ભાષાંશોને ક્યારેક સભાન અભિગ્રહથી તો ઘણે ભાગે લયપ્રવાહે

ઊભી કરેલી પરવશતાથી યોજી દે છે. ઉક્ત બે કારણોમાંના બીજા કારણને લઇને ક્યારેક તેમને હાથે વ્યાકરણનાં નિયમનનું ઉલ્લંઘન થઇ ગયેલું દેખાય છે. (૩: ૧૬૬-૧૬૭માં "નુ" પ્રત્યયનો પ્રયોગ, ૧:૨૬માં "ને" અવ્યયનો પ્રયોગ.)

દીર્ઘસૂત્રી વિચારનિરૂપણને અને ભાષાછંદના ક્લિષ્ટ પ્રયોગને કવિએ ક્યાંકક્યાંક આલંકારિકતાથી રસવા પ્રયાસ કર્યો છે. પ્રયુક્ત અલંકારોમાં વૈવિધ્ય નથી તેમ જ એવા અલંકારપ્રયોગો પણ જૂજ છે. કાવ્યમાં એવાં અલંકરણો કવિએ જ્યાં જ્યાં નિયોજ્યાં છે ત્યાં ત્યાં મોટે ભાગે તેમને વહ્યા આવતા કોઇ ને કોઇ વિષયના વર્ણનપ્રવાહમાં સંગ્રથીને, એ વર્ણનો અને અલંકરણોને સંનિહિત કરીને મૂક્યાં છે. પ્રકૃતિવર્ણન ક્યારેક વાર્તાના કોઇ પ્રસંગની પશ્ચાદ્ભૂની રચના કરી આપે છે, ક્યારેક વાર્તાપ્રવાહને વિરામની એક બે પળો આપી પુનઃસ્ફુર્ત ક્રિયાશીલતાની ભૂમિકા બાંધી આપે છે, ક્યાંક નિસર્ગના ઉપમાન વડે માનવવર્તનને વૈશદ્ય અને ઉઠાવ આપવાના કર્તાના પ્રયત્નમાંથી પ્રકૃતિવર્ણન ઊપજે છે, ક્વચિત્ કવિ બોધ સારવવા માટે પણ નિસર્ગનો ઉપયોગ કરે છે. કવિએ મુખ્યત્વે ઉપમાલંકારનો પ્રયોગ કર્યો છે અને તેમની નિસર્ગવિષયી ઉપમાઓમાં તથા તેમનાં પ્રકૃતિ-વર્ણનોમાં સમુદ્રે મુખ્ય ઉપમાન કે વર્ણ્ય પદાર્થ તરીકે ભાગ ભજવ્યો છે. જોકે ક્યાંક નિસર્ગેતર પદાર્થોથી પણ કવિએ ઉપમાઓ સાધી છે ખરી. ત્રીજા થરમાં ત્રણ ભિન્ન સંદર્ભોમાં કવિએ રાત્રિના નીરવ એકાંતની રહસ્યમયતાની પણ વાત કરી છે. હોકીમેચનું વર્ણન, નિરુત્તમાના મદવાડનું વર્ણન વગેરે નિસર્ગેતર પદાર્થો કે ઘટનાઓનાં વર્ણનોની પણ અહીં નોંધ લેવી જોઇએ.

ઠાકોરના વિચારોના પરિચય માટે, વિચારોને કાવ્યનાં ઢાળામાં ઢાળવાની તેમની શક્તિની પિછાન માટે, કથાકાવ્યો

લખવાની તેમની શક્તિના મૂલ્યાંકન માટે તેમ જ ગુજરાતી સાહિત્યની પદ્યાત્મક કથાકૃતિઓમાં તેમની એ પ્રકારની કૃતિઓનું સ્થાન ચર્ચવા માટે "નિરુત્તમા", "ગુરુજી" જેવી તેમની કાવ્યકૃતિઓ અગત્યના સાધનરૂપ પુરવાર થાય છે. "નિરુત્તમા"ની સમીક્ષામાં ઊભા થતા અગત્યના મુદ્દાઓનો અહીં માત્ર અછડતો જ પરામર્શ મેં કર્યો છે કેમકે મ.સ. વિશ્વવિદ્યાલય તરફથી સન ૧૯૫૭માં પ્રગટ થયેલ "નિરુત્તમા"ની પ્રસ્તાવનામાં મેં ઉક્ત કૃતિની સવિસ્તર ચર્ચા કરેલી છે.

<u>ગુરુજી</u>

આ કાવ્ય હજી પ્રસિદ્ધ થયું નથી, પરંતુ મ.સ. વિશ્વ-વિદ્યાલય પાસેના ઠાકોરના સંગ્રહમાં સંગ્રહાયેલી આ કાવ્યની પાંચ જુદીજુદી નકલો પરથી મેં આ કાવ્યનો અભ્યાસ કર્યો છે.

આ કૃતિને પણ ઠાકોરે આખ્યાન તરીકે ઓળખાવી છે. પરંતુ તેને મધ્યકાલીન આખ્યાનસ્વરૂપ સાથે ખાસ કશો સંબંધ નથી. કથાના વિષયસ્વરૂપને, ઢાળને, તથા "આલેખવું તે વાણીચટકે – અ[illegible]થિ વરદે, તુજ પ્રસાદમટકે" (છઠ્ઠી કલા: ૭૦મી પંક્તિ), "ઉતારું ગુજરાતીમાં યથા" (૧૦મી કલા: ૨૩૮મી પંક્તિ) જેવાં મધ્યકાલીન કવિઓની શૈલીનાં જૂજ કથનલટકાંને બાદ કરીને જોઇએ તો કૃતિનાં વર્ણ્યવિષયસમૃદ્ધિ, વર્ણન-આલેખનશૈલી પર અર્વાચીનતાની છાપ અંકાયેલી જોવા મળશે. એમાંનાં સ્ત્રીપાત્રો (કામકલા, યવની) શામળની પદ્યવાર્તાઓનાં પુરુષમોવડાં કે પ્રગલ્ભ કે હિંમતબાજ પરાક્રમી સ્ત્રીપાત્રોની યાદ અપાવે તેવાં છે. પણ એ પદ્યવાર્તાઓમાંનાં સમસ્યા-સુભાષિતો, ઉપકથાઓ-દૃષ્ટાંત-કથાઓ, પરંપરાપ્રાપ્ત કે type ના પ્રકારનાં પાત્રાલેખનો કે

પરિસ્થિતિવર્ણનો, કાવ્યારંભક દેવસ્તવન, ચમત્કારજન્ય કે માનવોત્તર શક્તિજન્ય અદ્‌ભુત રસ વગેરેનો ઠાકોરની કૃતિમાં અભાવ છે.

"ગુરુજી"માં ઠાકોરે મુખ્યત્વે ચોપાઇ અને દોહરા છંદનો ઉપયોગ કર્યો છે. પૃથ્વી જેવા શિથિલયતિક છંદોને જ તેમણે સળંગ પ્રવાહી પદ્યરચના માટે યોગ્ય ગણ્યા હોવા છતાં તેમણે ઉક્ત કૃતિમાં માત્રામેળ છંદોમાં સળંગ પદ્યરચના સાધવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. (બીજી કલા: પંક્તિ ૩૭-૪૦, ચોથી કલા: પંક્તિ ૩૦-૩૧ તથા ૩૩-૩૬) માત્રામેળનાં દૃઢ યતિસ્થાનો તથા પ્રાસની જાળવણી પદ્યરચનાને સળંગ બનવામાં - સંપૂર્ણપણે અગેયપઠનક્ષમ બનવામાં - બાધાકર નીવડે છે. (પાંચમી કલામાં બાવીસમી પંક્તિમાં તથા નવમી કલામાં પચીસમી પંક્તિમાં શબ્દસાતત્ય રાખીને યતિને ઉલ્લંઘવાનો પ્રયત્ન નિષ્ફળ જાય છે.) છંદોગત એકવિધતાને નિવારવા કવિએ બે છંદોનો વારાફરતી ઉપયોગ કર્યો છે એટલું જ નહીં પણ બીજા છંદોનાં મિશ્રણોનો પણ તેમણે ક્યાંકક્યાંક પ્રયોગ કર્યો છે. (પાંચમી કલામાં ૨૫-૩૧ પંક્તિઓમાં દોહરા સાથે રોળાનો પ્રયોગ તેમ જ દોહરામાં કરેલો ઇષત્ ફેરફાર; એ જ કલામાં ૮૯-૯૨ પંક્તિઓમાં કુંડળિયા જેવી રચનાનો પ્રયત્ન, નવમી કલામાં ૧૧૪-૧૧૮ પંક્તિઓ....) કેટલેક સ્થળે લેખકે ગીતો પણ મૂક્યાં છે; પણ એ રચનાઓમાં ગીતની સાદ્યંત સુરેખ સુંદરતા નથી, ક્યાંક લય તૂટે છે, ભાષા પણ વ્યસ્ત, મિશ્ર સ્વરૂપવાળી ને એકસરખા વ્યક્તિત્વ વગરની બની જાય છે. (ભોઇઓના ગીતમાં સંસ્કૃત સાથે તળપદી ભાષાનું મિશ્રણ થયેલું છે, ચોથી કડીમાં લય તૂટે છે, છતાં ભોઇઓનું સ્નાયવિક બળ ને તેમની મજલની કઠણાઇ ગીતબાનીમાં ક્યાંકક્યાંક ઝિલાયાં છે.)

છંદોરચનાની એકતાનતા ટાળવા માટે અથવા કદાચ રૂઢ પ્રાસ-પદ્ધતિના વિનિયોગનો બધે જ એકસરખો અમલ નહીં કરી શકાયાને કારણે રૂઢ પ્રાસપદ્ધતિનો ક્યાંકક્યાંક ત્યાગ કરીને નવી રીતે પ્રાસ (એમાંના કેટલાક pararhymes કહી શકાય તેવા) યોજ્યા છે. (૧લી કલા:૨૫મી પંક્તિ, ૬ઠ્ઠી કલા: ૬૧મી પંક્તિ વગેરે; ઉપરાંત છઠ્ઠી કલામાં ચોથી અને અઠ્ઠાવીસમી પંક્તિઓ તથા બીજી કલામાં ત્રીસમી પંક્તિ વગેરે.) "છાયાતેજમિશ્રણનો વાદલથરાન્તી" (મંગલાચરણ: પં. ૧૪૭મી), "સમાનતાસ્વાતંત્ર્યા-સૂચક" (છઠ્ઠીકલા:પં. ૬૩મી) જેવા લાંબા સમાસો ને સંધિના પ્રયોગો સંધિગમ્ય છતાં કાવ્યબાનીમાં ક્લેશકર નીવડે છે; માત્રામેળ છંદમાં ચરણ જેવા ટૂંકા માપમાં આખો અર્થ સંક્ષેપમાં ઉતારવા જતાં કવિને હાથે એવા પ્રયોગો થઇ ગયા છે. તેમણે, તદુપરાંત, તેમની જાણીતી ટેવ પ્રમાણે, મધ્યકાલીન શબ્દપ્રયોગોને પણ કાવ્યમાં દાખલ કર્યા છે. પદ્યનો કાવ્યત્વોપકારક રીતે ઉપયોગ થવો જોઇએ તેને બદલે યવનીના ગીતના કેટલાક ભાગોમાં, તથા નવમીદસમી કલાઓ-માંનાં જનવ્યવહારના પુનરારંભ તેમ જ ચંપાવન વિષેનાં વર્ણનોમાં કેવળ પદ્યીકરણનો જ વ્યાપાર થયેલો જોવા મળે છે.

"ગુરુજી" સોળ કળાઓમાં લખવા માટે આયોજાયેલી કૃતિ હતી પણ કર્તા તેની ફક્ત અગિયાર પૂરી ને બારમી અધૂરી – એટલી જ કલાઓ લખી ગયા છે. બાકી રહી ગયેલી કલાઓનાં નામની એક સૂચિ લેખકે બનાવેલી છે, તેની પરથી, કૃતિના અવશિષ્ટ ભાગમાં તેઓ શું આલેખવા માગતા હશે તેનો ઉપરછલ્લો અંદાજ બાંધી શકાય તેમ છે.

કથાના આગળના ભાગમાં લેખકે, કથાનકનો પ્રસ્તાવ યોજતાં, નાયિકા કામકલા અને નાયક સમરાદિત્ય વચ્ચેના ભાવિ-સંઘર્ષને નિર્દેશવા સિવાય કશું વધારે કર્યું નથી. નાયક ને નાયિકા

પરસ્પર આકર્ષણ અનુભવતાં હોવા છતાં તેમને અન્યોન્ય આત્મનિવેદન કરીને જોડાઇ જવાનો માર્ગ નથી રુચતો. રાજકુલમાં જન્મેલ એ બંને વ્યક્તિમાંની પ્રત્યેક વ્યક્તિ બીજીને સ્વપરાક્રમથી મહાત કરીને હાંસલ કરવાનો માર્ગ યોગ્ય લેખવે છે. આ સ્પર્ધાશીલ પ્રણયનું આકર્ષક સંઘર્ષનિષ્પાદક પ્રસ્તાવબિંદુ માંડ્યા પછી લેખક એમાંથી યુદ્ધાદિ ઘટનાઓવાળો કોઇ સ્થૂલ સંઘર્ષ પરિણમતો બતાવતા નથી કે નથી એ બંને પાત્રોના માનસિક ઠંડા સંઘર્ષનું યે જીવંત તલાવગાહી નિરૂપણ આપતા. એવું નિરૂપણ કરવાને બદલે લેખક પોતે પ્રવક્તા બનીને એનું માત્ર સામાન્ય પ્રકારનું બયાન આપી દે છે. પાત્રોને તેમનાં કાર્યો વડે તેમનાં લક્ષણોને સૂચિત બનાવવાનો શ્રમ લેખક પડવા દેતા નથી ; તેઓ એ લક્ષણોને કહી નાખવાનો શ્રમ પોતે જ ઉઠાવી લે છે. કૃતિના અપરભાગમાં યોજાયેલું મુગ્ધકલાનું પાત્ર નાયકનાયિકા વચ્ચે મેળ (= સાધ્ય) સર્જવનાર પ્રયોજકતત્ત્વ (motif) તરીકે યોજાયેલું હોવા છતાં લેખકે તેના વડે નાયકનાયિકાના કથાપ્રવાહમાં કોઇ મહત્ત્વપૂર્ણ પરિવર્તનબિંદુ કે પ્રસ્થાનબિંદુ સધાતું આલેખ્યું નથી ; તોપણ કૃતિનો અર્ધાધિક પટ એ પાત્રની વાતમાં રોકાયો છે ; અને તેમ છતાં લેખકે, એટલા કૃતિપટમાં, અવારસ અવસ્થામાં રાજાનું મૃત્યુ નીપજ્યા બાદ રાજ્યમાં ઘટતો બંદોબસ્ત થયે સગર્ભા મુગ્ધકલા આશાપુરા ભણી જવા નીકળે છે એટલી જ વાત એને વિષે કરી છે ; અને એટલી અમથી ક્રિયાના એટલા બધા પ્રસ્તાર દ્વારા તેમણે મુખ્ય કથાપ્રવાહમાંના ગૌણ કથાપ્રવાહને જાણે મુખ્યતા આપી દઇને મુખ્ય કથાપ્રવાહને પશ્ચાદ્‌ભૂમાં ધકેલી દીધો છે ; લખવાની બાકી રહી ગયેલી ચાર કલાઓનાં કર્તાએ એક સૂચિમાં આપેલાં નામ પરથી કૃતિના સંભવિત સમાપન વિષે જે કંઇ અનુમાન નીકળી શકે છે તેને આધારે પણ કહી શકાય કે લેખકે એ ચાર કલાઓમાં

ગુરુજી દ્વારા કામકલાસ્મરાદિત્યનો લગ્નસંબંધ નિયોજી ઝડપથી કૃતિને આટોપી લેવા ધાર્યું હશે. વાચકોના વાર્તારસને યથા-પ્રમાણ ઉત્તેજે ને સંતર્પે તેવો બલિષ્ઠ, સંઘર્ષાકુલ, ક્રિયાબહુલ કથાપ્રવાહ લેખક એવા ત્વરિત સમાપનમાં જમાવી શક્યા હોત કે કેમ તેની શંકા રહે છે. એકંદરે જોતાં વસ્તુપ્રધાન બનાવાયેલી પ્રસ્તુત કૃતિમાં વસ્તુનું જ પોત ફિસ્સું પડી જાય છે; ઘટનાતત્ત્વ પાંખું રહી જાય છે.

કૃતિના ઉત્તરાર્ધમાં આવતાં કથાના ગતિશીલ અંશોનાં – પ્રસંગોનાં અને સ્થિતિશીલ અંશોનાં – દૃશ્યોનાં, સ્થાપત્યાદિનાં વીગતપ્રચુર વર્ણનો ક્રિયાવેગને ધીમો પાડી દે છે ને કથાવિકાસને ખોરંભે પાડી દે છે. પ્રાવૃષોત્તર સૃષ્ટિનું ને પક્ષીઓના નભોવિહારનું સ્વભાવોક્તિસુંદર વર્ણન (નવમી કલા), મંદિરની આસપાસના પ્રદેશનું, જલવિસ્તારની મધ્યમાં આવેલા બેટનું, તે ઉપરના છત્રનું, છત્રમાંની ચિત્રાવલિનું, મુગ્ધકલાના જલવિહાર-સ્નાનવિહારનું વર્ણન (દસમી કલા) વગેરે વર્ણનો તરીકે સુંદર છે; વાર્તાપ્રવાહથી નિરપેક્ષ રીતે છૂટા અંશો તરીકે તે આસ્વાદ્ય બની શકે તેવાં છે પરંતુ કૃતિની સમગ્ર ભાતમાં તેમનું સ્થાન, આ પહેલાં આપણે નોંધ્યું છે તેવું જ છે. કૃતિના એ અપરભાગમાં ખીલનારો કવિ કથાપ્રવાહને નિભાવવામાં ત્યાં મંદ પડે છે. કવિને લખતાં લખતાં ત્યાં જે કંઈ યાદ આવે છે તે બધું જ આલેખવાનો વિવેકશૂન્ય અધિકાર તે લઈ બેસે છે તેથી કૃતિના બધા અંશોમાં એકસરખું પ્રમાણભાન જાળવવામાં તેઓ નિષ્ફળ જાય છે. રાણી મુગ્ધકલા માનો મહિમા ગાય છે, કંઈક પ્રશ્ન પૂછવા ઇચ્છે છે, દંડી અનુમતિ આપી તેને ધ્યાન ધરવાનું કહે છે, રાણીને આરતી કરવા કહે છે, આરતીની તૈયારીને લેખક વર્ણવે છે, ભીલોનું નૃત્ય થાય છે વગેરે બીજી કેટલીક બાબતોનું મુખ્ય કથાપ્રવાહમાં કશું સમર્થકત્વ હોવાનું સિદ્ધ થતું નથી. કામકલા-

સમરાદિત્ય વચ્ચેના સાધ્ય સંવાદના મુખ્ય કથામુદ્દાથી લેખક ત્યાં ઘણે દૂર નીકળી જાય છે.

કામકલાને કેળવનારાં ત્રણ જણ હતાં : પહેલા ગુરુજી શ્રીરામ, બીજા કામકલાના પિતા, ત્રીજી યવની. કૃતિનું મૂળ નામ કર્તાએ "કામકલાસ્વયંવર" રાખ્યું હતું તે બદલીને પછી "ગુરુજી" રાખ્યું ; અર્થાત્, આખી કૃતિ પર પ્રભાવપૂર્વક છાઇ વળતા એક પ્રતિભાશાળી પ્રખર વ્યક્તિત્વનું આલેખન કરવાની નેમ કદાચ કર્તાએ એ પાત્ર દ્વારા રાખી હશે પરંતુ તેમાં તે સફળ થયા નથી. કેમકે કાવ્યમાં એ પાત્રની ઘણી પ્રશસ્તિઓ ને માહિતીઓ રજૂ થઇ હોવા છતાં ; એ બધામાં, એકલે સમરાદિત્યના શાસનપત્રવાળે જ પ્રસંગ તે પાત્ર રાજ્યરક્ષાની યોજના હાથ ધરીને કથાપ્રવાહમાં કંઇક અગત્યનો નિર્ણાયક ભાગ ભજવતું બતાવાયું છે. યવનીનો પાત્રનિવેશ પણ કામકલાને કેળવનાર વ્યક્તિ તરીકેનો થયેલો હોવા છતાં ; તેણે કામકલાની કેળવણીમાં શો ફાળો આપ્યો અથવા શો કથાત્વવિધાયક ભાગ ભજવ્યો તે નિરૂપવાને બદલે કર્તાએ તેનો (યવનીનો) જ પરિચાયક વૃત્તાંત વિસ્તારથી આપી દીધો છે. એ પાત્રને આવેલા સ્વપ્નને મિષે લેખકે પોતાની ભાવના અનુસારના આદર્શ નગરનું ચિત્ર પણ આપી દીધું છે. એ બધી સામગ્રી વાર્તાપ્રવાહને સંચલિત કરનારી ક્રિયાનાં ક્રિયાપ્રેરક કે ક્રિયાપ્રેરિત અવયવો બનવાને બદલે ; કૃતિ જાણે કે એવાં પાત્રો, ભાવનાઓ, વિચારોના પ્રદર્શનગૃહરૂપ બની જાય છે. પોતાના જ સજાવેલા પ્રદર્શનગૃહમાંના નમૂનાઓની ભભકથી કવિ પોતે એટલા બધા અંજાઇ જાય છે કે એ નમૂનાઓમાંની આંતરિક વિસંગતતાઓ કે અપ્રતીતિકરતાઓ તેમની નજરની બહાર રહી જાય છે. યવનીને ભણાવવાની અને તે માટે તેની પાછળ ધનના એટલા ઢગલા ખર્ચવાની એના શેઠને શી પડી

હતી ? પડી હતી, તો પછી એને ભણાવી – તાલીમ આપીને છોડી શાને મૂકી ? વગેરે સંશયોના ઉત્તર કૃતિ વાળી શકતી નથી.

"ગુરુજી"ની કથા કથારસિકોને સંતર્પે એવી નથી ; કાવ્ય-રસિકોને સંતર્પે એવી કવિતા તેમાં સ્વલ્પાતિસ્વલ્પ છે. કથાતત્ત્વ ને કાવ્યત્વ એ બને એક સાથે એકબીજાનાં પોષક રહીને ખીલ્યાં હોય એવું એમાં ક્યાંય બન્યું નથી. "નિરુત્તમા"ને માટે પણ એવો જ અભિપ્રાય આપી શકાય.

૫ ચિંતનાત્મક કવિતા[૨૯]

કવિતાવિષયક કાવ્યો, "પ્રેમનો દિવસ"ની સોનેટમાળા, નિરુત્તમા અને બીજાં કથાકાવ્યોમાંના ઠાકોરના ચિંતનને આપણે જોયું છે. એ સિવાયનાં અન્ય વૃધ્ધાવસ્થા અને મૃત્યુ વિષેનાં, 'સુખદુ:ખ' સોનેટમાળાનાં, "આરોહણ", "ચોપાટીને બાંકડેથી" વગેરે – કાવ્યોમાં પણ ઠાકોરનું ગર્ભિત કે સ્પષ્ટ ચિંતન આલેખાયેલું જોવા મળે છે.

વૃધ્ધાવસ્થાને કારણે આવતી અનાત્મવશતા, એકલતા, અશક્તિ અને બીજી દુ:ખદતાઓને ઠાકોરે વૃધ્ધાવસ્થા વિષેનાં કાવ્યોમાં આલેખી છે. "અનિશ્ચિતતા" જેવા કાવ્યમાં તેમણે મૃત્યુની પળની અનિશ્ચિતતાનું દુ:ખ રજૂ કર્યું છે. "વૃધ્ધોની દશા : એક ચિત્ર" "દુપટ દુ:ખદા"માં ઠાકોરે વૃધ્ધાવસ્થાની ભિન્નભિન્ન વીગતો વડે એ અવસ્થાની દુ:ખદતા દર્શાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં ઠાકોર કેટલીકવાર એ વીગતોનો સીધો હેવાલ આપી દે છે, તો કેટલીકવાર એ વીગતોને અલંકારાત્મક

અભિવ્યક્તિનો સહારો આપીને કાવ્યત્વક્ષમ બનાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે, તો કેટલીકવાર અવસ્થાજન્ય પરિસ્થિતિનું વીગતપ્રચુર ચિત્રણ કરીને કાવ્યમાં મૂર્તતા (નાટ્યાત્મકતા) લાવવા પ્રયત્ન કરે છે. "જર્જરિત દેહને" કાવ્યમાં કાવ્યનાયકે સુદીર્ઘ જીવનયાત્રા કરીને થાકી ગયેલા પોતાના દેહને તુરંગમ તરીકે સંબોધ્યો છે; વિરામમધુ પ્રાશવાની પળ દૂર નથી એવું આશ્વાસન આપીને અને "તગડીશ નહીં" એવું વચન આપીને અવશિષ્ટ ભવયાત્રા – કર્તવ્યયાત્રા પૂરી કરવામાં સાથ આપવામાં પ્રોત્સાહ્યો છે. કાવ્યનાયક પોતાના દેહને પોતાનાથી જુદી એવી સજીવન વ્યક્તિરૂપે પ્રસ્થાપે છે અને હૃદયસંબંધથી સંકળાયેલી બે વ્યક્તિઓ વચ્ચે જેવો પ્રગાઢ સહાનુભૂતિનો પ્રેમાળ ભાવ પ્રવર્તતો હોય છે તેવા માનવીય ભાવની ઉષ્માથી કાવ્યનાયક પોતાના દેહ સાથે ગોઠડી માંડે છે. "કુદરત અને મોત"માં ઠાકોરે, મા જેમ બાળકને હાલરડાના મધુરા સૂર વચ્ચે ઉંઘાડી દે છે તેમ, માણસને મૃત્યુની નીંદરમાં પ્રેમથી પોઢાડી દેવાનું નિસર્ગમાતાને સૂચવ્યું છે. આમ ઠાકોરે ત્યાં માણસને બાળક જેવો કહ્યો છે અને મૃત્યુને કે મૃત્યુપ્રેષક પ્રકૃતિને નિર્દય અપરમાપણું છોડીને સગી જનેતાની મીઠાશ ધારવાનું કહ્યું છે. આમ કવિ મૃત્યુને અમુક અપેક્ષાઓ સહિત આવકારે છે; મૃત્યુથી તેઓ ભાગતા નથી. (વળી જુઓ "અનિશ્ચિતતા" કાવ્યની પંક્તિ–"છૂ મર્ત્ય તેનું નવ દુઃખ....." તથા "યમને નિમંત્રણ" કાવ્ય) "યમને નિમંત્રણ", "કુદરત અને મોત"માં ઠાકોરે પોતાના મૃત્યુવિષયક વલણોનો સીધો હેવાલ નથી આપ્યો પણ એને માતા અને કુસુમનાં ઉપમાનો વડે કથવાનો યત્ન કર્યો છે. પરંતુ ઉપમાનો પ્રયોજવાની કે અભિવ્યક્તિનું વૈચિત્ર્ય સાધવાની ઠાકોરની મુખ્ય પ્રવૃત્તિ લાગતી નથી. પોતાના વક્તવ્યને ઉદાહૃત કરવા માટે

યા પોતાના વલણને સરખામણીથી વિશદ કરવા માટે તે ઉપમાનો પ્રયોજતા લાગે છે. Emily Dickinson એ 'The chariot' માં મૃત્યુની જ વાત કરી છે :

" Because I could not stop for death,
He kindly stopped for me,
The carriage held but just ourselves
And immortality".[30]

અહીં કવયિત્રીએ મૃત્યુ પરત્વેના પોતાના વલણનું સીધુ વિધાન નથી કરી દીધુ પણ એક સંજોગને કલ્પનાથી મૂર્ત કરીને એમાં મૃત્યુને એક સજીવન વ્યક્તિની માફક અમુક એક વિશેષ પ્રકારે વર્તતું બતાવ્યું છે. એના એ વર્તનના ચિત્રણમાં જ મૃત્યુ પરત્વેનું કવયિત્રીનું વલણ સૂચવાઇ જાય છે. "કવયિત્રીનું વલણ" એટલે "કવયિત્રીની મૃત્યુ વિષેની વ્યક્તિગત માન્યતા" એવો અર્થ અહીં લેવાની જરૂર નથી - "કાવ્યમાં આલેખનવિષય બનનારું વલણ" - એટલો જ અર્થ અહીં ઉદ્દિષ્ટ છે. કવિયિત્રી ત્યાં મૃત્યુને એક બિહામણી અપાકર્ષક (Repulsive) ઘટના રૂપે નહીં પણ મરણોન્મુખ વ્યક્તિને પોતાના રથમાં બેસાડી સાથે લઇ જવા ચાહનાર અને, પોતે મહાકાળ જેવો મહાકાળ હોવા છતાં એક સામાન્ય અનંતને માર્ગે દોડ્યે જતા પોતાના રથને એક સામાન્ય વ્યક્તિને ખાતર થોભાવનાર પ્રિયજન રૂપે ચીતર્યો છે. અને રથમાં બીજું કોણ પ્રવાસસંગી છે ? અમરતા. આ પૃથ્વી પરના ભૌતિક જીવનની સીમામાં અમરતા નથી આવતી પણ જે એકવાર મરીને મૃત્યુની પેલીપાર ચાલ્યુ જાય છે તેને ફરી મરવાપણું નથી રહેતું અને તે અર્થમાં પછી તે અમર બની જાય છે. આમ આ ભંગુર જીવનની સીમા જ્યાં પૂરી થાય છે ત્યાંથી મૃત્યુ-નિર્મિત અમરતાની નિઃસીમતા શરૂ થાય છે. ઠાકોરે બૂઢાપાનાં

રોદણાં રડ્યાં છે ને નક્કર હકીકતરૂપ મૃત્યુને આવકાર આપ્યો છે પરંતુ મૃત્યુ વિષેનું આવું કોઇ ચિંતનગહન મૌલિક વલણ દર્શાવી શક્યા છે ? નથી દર્શાવી શક્યા તેનું કંઇ નહીં પરંતુ જેમ એમિલિ ડિકિન્સનની કવિતામાં એવું વલણ ભારોભાર અસ્ફુટતાથી આવે છે, બલ્કે એમિલિ ડિકિન્સનને એવું વલણ દર્શાવવાનો જ ખાસ ઇરાદો હોય એમ લેશમાત્ર ગંધ જતી નથી, ઊલટું, તે તો મૃત્યુની એક વિશિષ્ટ અનુભૂતિને જ આકાર આપે છે, એ આકાર સર્જવા સિવાય એને બીજા કશામાં રસ હોય એમ લાગતું નથી ; એમ ઠાકોર પોતાનાં કાવ્યોમાં કરી શકે છે ખરા ? ઠાકોરની કવિતા વલણોની ગુલામ બની જાય છે ; વલણો કાવ્યનિર્માણવ્યાપારમાં નિ:શેષપણે વલણોરૂપે ઓગળી જઇ કવિતારૂપ બની જતાં નથી ; એમની કવિતામાં કીડાઓ કોશેટામાંથી બહાર નીકળ્યા પછી પણ કીડાઓ જ રહે છે, પતંગિયા બનીને બહાર નથી આવતા. કાવ્યત્વ નીપજાવનાર સત્ત્વો (કાવ્યત્વનાં જીવાતુભૂત તત્ત્વો) એમની કવિતામાં મંતવ્યોને ખાંધ ધરનારા ફિક્કાફુક્કા ડાઘુઓ બની જાય છે. વાર્ધક્યથી પીડાતા આપ્તજન તરફની સહાનુભૂતિની અભિવ્યક્તિને બલિષ્ઠ બનાવવા "એક હાય"માં પ્રયોજાયેલી આ ભાષા જુઓ :

"અરે ! અરર ભાઇ રે ! તુજ દશા ન જોઇ જતી !
કચુમર કરી જમાડું મુજ ઉર ત્હને, ત્હનેઅેમ જો
લગીર ય વળે નિરાંત – કળ-ધિરપૂરે, બકૂં હૂંય શૂ !"

આ પંક્તિઓમાં ભાવને કેટલો બધો ગ્રામ્ય બનાવી દેવાયો છે ! લાગણીના આવેગને અહીં વિવેક અને પ્રમાણભાન બાજુ પર મૂકીને બહેલાવાયો છે. હૃદયનું કચુમર કરીને જમાડવાથી કોઇનું વાર્ધક્ય-

દુઃખ ઓછું થાય ખરું ? અથવા, વાર્ધક્યથી પીડાતા માણસને આપણે સામાન્યતઃ આવા શબ્દોથી કહીયે આશ્વાસન કે ધીરજ આપીએ છીએ ખરા ? આવા સંજોગોમાં આપણી સહાનુભૂતિનો ઉમળકો સ્વભાવિક રીતે આવી ભાષામાં ઠલવાય છે ખરો ? દુઃખનાં પ્રકાર તથા માત્રા અને તેમની સામે પ્રયોજાયેલી સહાનુભૂતિની ભાષા – એ બેની વચ્ચે સમરૂપતા અને સમતુલા નથી સચવાતી ને તેથી લાગણીનો આવેગ કૃત્રિમ લાગે છે. ન્હાનાલાલના અવસાન પ્રસંગે લખાયેલા "મૃત્યુને" કાવ્યમાં પણ ઠાકોરે મૃત્યુને ખુમારીથી લલકાર્યું છે, નિમન્ત્ર્યું છે. જીવનની સાર્થકતાઓની તૃપ્તિના અનુભવની પળોમાં આવીને પોતાને હરી લેવાને કવિ ત્યાં મૃત્યુને ઉદ્બોધે છે. ત્યાં પણ કવિએ પાછલી ઉંમરની ન્હાની મોટી, સામાન્ય રોજિંદી, અસામાન્ય વિશાળ હેતુઓવાળી, સુંદરમધુર પ્રવૃત્તિઓની વીગતોથી વાર્ધક્યને ચિત્રાંકિત કર્યું છે. મૃત્યુની ઝપટથી પડતા માનવશરીરના "ધબ્બ" અવાજને કવિએ મૃત્યુનો સાદ કહ્યો છે, મૃત્યુનો સાદ કહ્યો છે, મૃત્યુથી નિશ્ચેષ્ટ બનતા શરીરને ભરાતી સ્વજનની બાથને કવિએ મૃત્યુની બાથ કહી છે, માણસના મરણ પ્રસંગે આપ્તજનોને એકઠા કરવા માટે પડાતી બૂમને કવિએ મૃત્યુની હાક કહી છે. આમ કવિએ માનવપક્ષે થતી ક્રિયાઓને મૃત્યુ પર સંક્રાન્ત કરીને મૃત્યુને મૂર્ત બનાવ્યું છે. એટલા કલ્પનાવ્યાપાર વડે કવિએ કૃતિમાં કવિતાની રંગત લાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે. જીવનની સભરતામાં લીન હોવા ટાણે વાગવા અભીપ્સાયલી મૃત્યુની આકસ્મિકતા ને અકલિત ઝપટનો ભાવ પહેલી ત્રણ કડીઓમાં વિશેષ (particular) રૂપે (કેમકે કવિ ત્યાં પોતાની એકલાની વાત કરે છે) નિરૂપાયો છે તો છેલ્લી ચોથી કડીમાં કવિએ મૃત્યુની અનિશ્ચિતતા અને લાપરવાહી – અથવા બીજી રીતે કહીએ

તો ઠંડી તટસ્થતા - નો ભાવ સામાન્ય (General) રૂપમાં આલેખ્યો છે. કવિની ખુમારીને તથા મૃત્યુના આવાહનને ગુલબકી છંદ પોષક નીવડે છે.

આમ ઠાકોર મૃત્યુને આવકારે છે પણ તેની અનિશ્ચિતતાનું દુ:ખ વ્યક્ત કરે છે અને મૃત્યુ આવતા પહેલાં અવશિષ્ટ જીવનકર્તવ્યોની પરિપૂર્તિની ખ્વાહીશ રાખે છે. "જિંદાદિલી"માં ઠાકોરે "જિંદગી"-ને "જિંદાદિલી"ના, "જીવંત દિલ"ના બીજા નામ તરીકે ઓળખાવી છે. ત્યાં તેમણે મૃત્યુને "જીવન-અમર-ઝાંપો" કહ્યું છે. પણ આ વલણ ઠાકોરનું મૌલિક નથી કેમકે બ્લૅંકો વ્હાઇટના સોનેટ પરથી ઉદ્ભાવેલાં તથા નિશાના પ્રતિકલ્પથી મૃત્યુને આલેખતા તેમના "નિશા અને મૃત્યુ" સોનેટમાં એવો જ વિચાર રજૂ થયેલો છે.

"સુખદુ:ખ" સોનેટમાળામાં ઠાકોરે વિશાળ સમયપટમાં ઉત્ક્રાંત થતા આવેલા માનવસમાજનાં વિવિધ સુખદુ:ખોનો પરામર્શ કર્યો છે. ત્યાં તેમણે એક વૃદ્ધ શિક્ષિતનું પાત્ર લીધું છે ને તેની વિચારમાળા રૂપે સોનેટમાળાની ગૂંથણી કરી છે. એ પાત્ર સુદીર્ઘ આયુષ્ય ભોગવેલું હોવાને કારણે તેની પાસે સંસારના અનુભવનું બહોળું ભાથું હોઇ શકે અને તે શિક્ષિત હોવાને કારણે તે પુરાતન કાળના માનવજાતિના અનુભવોની પણ ગાથા ગાઇ શકે તેથી તેના દ્વારા કવિને ચિંતનનો સુદીર્ઘ ફલક ફેલાવવાની ત્યાં સગવડ મળી રહે છે. બેસતા વરસની પરોઢે ઉચ્ચારાતાં કૃતક ઉમળકાવાળાં, પોપટિયાં, વિનયવચનોની પ્રતીકાત્મક વાતથી ઠાકોરે એ સોનેટમાળા (ના પહેલા સોનેટ) નો આરંભ કર્યો છે. જેમ ઉમળકો બતાવનારાં વચનો સાચા ઉમળકા વગરનાં હોઇ શકે છે તેમ જીવન પણ ઘણીવાર સાચા જીવનતત્ત્વ વગરનું હોઇ શકે છે. આ વાત કહેવા માટે ઠાકોરે હીંચકો, ચીરૂટ અને શુનકના પ્રતિકલ્પો

યોજ્યા છે : પણ હીંચકો જેમ સતત ચાલતો હોવા છતાં તે પોતાના સ્થાનથી એક ઈંચ પણ આગળ વધતો નથી હોતો તેમ ચીરૂટ બળતી હોવા છતાં લેશમાત્ર નહીં બળતી હોવાનું વિધાન થઇ શકે નહીં. એટલે ઠાકોરે એ પ્રતિકલ્પોને મનમાં ચાલતી વિચારપ્રક્રિયા માટે પ્રયોજ્યા છે. આઘાપાછા ચાલતા હીંચકાની માફક અને ચીરૂટમાંથી નીકળતાં ધૂમ્રગૂછળાંની માફક વિચારો આવ્યા કરતા હતા એમ કહેવું ઠાકોરને ઉદ્દિષ્ટ લાગે છે. પરંતુ જો વિચારો હીંચકાની ગતિએ આવતા હોય તો એમ કહેવાય કે ફરી ફરી એના એજ વિચારોની વચ્ચે મન ઝૂલ્યા અટવાયા કરે છે; અને જો વિચારો ધૂમ્રગૂછળાંની માફક આવતા હોય તો એમ કહેવાય કે જુદાજુદા વિચારવલયો એક પછી એક આવી-આવીને સરી જાય છે. એટલે એ બે પ્રતિકલ્પો બે જુદીજુદી વિચાર-પ્રક્રિયાઓને નિર્દેશે છે ને ઠાકોરે એક જ વિચારપ્રક્રિયાને માટે તે બંને પ્રતિકલ્પોનો પારસ્પરિક વિસંગતતાભર્યો ઉપયોગ કર્યો છે. આ વિસંગત પ્રતિકલ્પોના સહપ્રયોગના ગોટાળામાંથી બહાર આવવા ઠાકોરે "માર્ગમાં, ન નિરખત ના ઊંઘતું" શુનકના ત્રીજા પ્રતિકલ્પનો ઉપયોગ કર્યો છે. જે વિચારપ્રક્રિયાને ઠાકોર આલેખવા માગે છે તેને માટે આ પ્રતિકલ્પ પણ ઉચિત નથી કેમકે બહુબહુ તો તંદ્રાવસ્થામાં અસંપ્રજ્ઞાતપણે ("ન નિરખત") ચાલતી ("ના ઊંઘતૂં") વિચારમાળા માટે એનો પ્રયોગ થઇ શકે; ત્યારે આ કાવ્યોમાં આલેખાયેલી વિચાર-માળા તો ખાસ્સી સંપ્રજ્ઞાતપણે ચાલે છે. આમ એકને સ્થાને ઠાકોરે ત્રણત્રણ પ્રતિકલ્પો યોજ્યા હોવા છતાં, બીજા કોઇ પણ પ્રતિકલ્પની ગરજ ન પડે એવા "એકમેવાદ્વિતીય" પ્રતિકલ્પને ઠાકોર સર્જી શક્યા નથી.

બીજા સોનેટમાં ઠાકોરે વૃધ્ધાવસ્થાને પ્રવાહનું રૂપક આપ્યું છે અને કાષ્ઠના જડ ગોળવાના પ્રતિકલ્પ દ્વારા હકકપૂર્વક સ્વેચ્છાનુસાર ચેતનપૂર્વક શેષ આયુષ્યને તરવાનો નિર્ણય દર્શાવ્યો છે. એ સોનેટની ત્રીજી કડીમાં વિચારપ્રક્રિયાને પ્રવાહનું રૂપક આપ્યું છે અને ભિન્નભિન્ન વિચાર બિન્દુઓને પ્રવાહસપાટીએ જાગતા ફૂટતા પરપોટાનું રૂપક આપ્યું છે. ચોથા પાંચમાં સોનેટોમાં દાંપત્ય, સંતતિ, વૈધવ્ય; આદિનાં સુખદુ:ખની વીગતો વડે સંસારનાં સુખદુ:ખને ઠાકોરે ચિત્રિત કર્યાં છે. છઠ્ઠા સોનેટમાં સ્ત્રીપુરુષના સ્વભાવભેદની વાત કવિએ કરી છે. વાસ્તવ અને ભાવનાની માનવજીવનમાં રમાતી રમતની અને "સુખાંક અસુખાંકની" વધઘટ - ચઢઊતરની વાત કવિએ સાતમા સોનેટમાં કરી છે. આઠમાં સોનેટથી ઠાકોરે વિવિધ સુખદુ:ખ ભર્યાં માનવીય સંસ્કૃતિ, ઇતિહાસની કથા આદરી છે. ઇતિહાસ, સંસ્કૃતિની મહત્ત્વની ઘટનાઓને સંક્ષેપમાં છતાં સ્પષ્ટ રૂપરેખામાં આલેખવાનો ઠાકોરનો ત્યાં પ્રયત્ન છે. એનાથી એ કાવ્યોમાં ઘટનાતત્ત્વનું યત્કિંચિત્ વિનિયોજન આવી શક્યું છે. તદુપરાંત, સોનેટના જીવાતુભૂત તત્ત્વરૂપ "વળાંક" કે "પલટા"ની આયોજન-પધ્ધતિને આશ્રયે ઠાકોર એ કૃતિઓમાંના વિચારોને વિચારનિરૂપણની અમુક (= સોનેટ ઉપજાવી શકાય તે પ્રકારની) વિશિષ્ટ ભંગિઓના ઢાળામાં ઢાળી શક્યા છે. પ્રતિકલ્પોની યોજના, ચિત્રાંકનશૈલી, ઘટનાતત્ત્વ, વળાંકનું તત્ત્વ વગેરે, સૈધ્ધાન્તિક રીતે, કાવ્યત્વ નીપજાવવામાં સમર્થક નીવડે તેવી લાક્ષણિકતાઓ ગણાય છે. ઠાકોરની કૃતિઓમાં એમની હાજરી હોવા છતાં એ કૃતિઓમાં જેટલો તેમનો ઇતિહાસજ્ઞ અને વિચારક તરીકેનો પરિચય મળે છે તેટલો કવિ તરીકેનો મળતો નથી. કારણકે ઠાકોરનું ધ્યાન જેટલું પોતાનાં જ્ઞાન અને ચિંતનની,

વિચારણા અને મંતવ્યોની રજૂઆત કરવામાં પરોવાયેલું રહે છે તેટલું તેમાંથી કવિતા નીપજાવવામાં પરોવાતું નથી. કાવ્યત્વને પેદા કરનાર સત્ત્વો અહીં પણ વિચારના ભાર તળે દબાઇ જાય છે, નામશેષ થઇ જાય છે. જ્ઞાન અને ચિંતનને કાચી ધાતુ બનાવવી જોઇએ ને તેમાંથી કવિતાને સાધ્ય બનાવવી જોઇએ તેને બદલે ઠાકોરે કાવ્યત્વનાં સત્ત્વોને વિચારાલેખનરૂપી સાધ્ય સાધવાની લૂલી તરકીબો બનાવી દીધાં છે. આ કૃતિઓમાંથી આપણે જેટલું "જાણવા" પામીએ છીએ તેટલું "અનુભવવા"-"સંવેદવા" પામતા નથી. આ કૃતિઓમાં કવિતાની કાચી સામગ્રી તરીકે ઉપયોજાયેલા ચિંતનને આપણે ચિંતન તરીકે બાજુ પર મૂકી દઇએ ; ચિંતન તરીકેના તેના ગૌરવ અને મૂલ્યવત્તાનું આખું પાસું તેમાંથી કાઢી લઇએ તો તે કૃતિઓમાં નરી શુધ્ધસમૃધ્ધ કવિતા તરીકે આસ્વાદી શકાય તેવું તત્ત્વ છેક જ નજીવા પ્રમાણમાં બાકી રહે એમ છે. એ કૃતિઓમાં એમિલિ ડિકિન્સનની પંક્તિઓની જેમ કલ્પનાચિત્રિત પરિસ્થિતિ-માંથી પાંગરતી સંવેદનાનું કલાત્મક સ્થાપત્ય નથી ને તજ્જન્ય સૂચકતા યે નથી ; અતિસ્ફુટતા છે, વ્યાપ્તિઓનો અને હકીકતોનાં સીધાં વિધાનોનો સુમાર નથી, ને તેથી કવિતાના શબ ઉપર નિબંધની વિજયપતાકા ફરકી છે.

એક બીજી રીતે પણ આ સોનેટમાળા તપાસવા જેવી છે. પહેલા સોનેટમાં કાવ્યનાયક કહે છે કે તેની વિચારમાળા હીંચકાની ગતિ જેવી ગતિએ કે ચિરૂટના ધૂમ્રગોટાઓની જેમ તેના મગજમાં પેદા થાય છે. હીંચકાની જેમ એક મૂળભૂત ધરીરૂપ નિયામક બિન્દુ પર સંલગ્ન રહીને, ભ્રમણકક્ષાનાં કોઇ બે સામસામાં બિન્દુઓ વચ્ચે આન્દોલિત થતી હોય તેવી રીતે કવિએ કાવ્યનાયકની વિચાર-માળાને નિરૂપી છે ખરી ? બહુ સ્થૂલ રીતે એમ કહી શકાય કે

"મનુષ્ય"ની ધરી પર "સુખ" અને દુઃખનાં વિચારબિન્દુઓની વચ્ચે નાયકની વિચારમાળા આંદોલિત થાય છે. પરંતુ કાવ્યની ભાષા, છંદોવિધાન, પંક્તિઓના લય, કાવ્યખંડો, વિચારાંદોલનોની લંબાઈ ટૂંકાઇ, વિચારાંદોલનોની દિશાપ્રતિદિશા, વિચારનાં આન્દોલ પ્રત્યાંદોલમાંનો લગભગ એક સરખો સમયનો તાલ – વગેરે મુદ્દાઓની દૃષ્ટિએ જો આ સોનેટમાળાને અવલોકીએ તો તેમાં હીંચકાની ગતિનો લય અવતરેલો માલૂમ નહીં પડે. એમ જ, ચિરૂટના એક પછી એક, જુદાજુદા આકારોમાં નીકળતા – તરતા – વલખાતા, દૃશ્ય છતાં અગ્રાહ્ય ધૂમ્રગોટાઓનો લય પણ આ કાવ્યોમાં વિનિયોજાયેલો જોવા નહીં મળે. જેમ પહેલા સોનેટમાંના પ્રતિકલ્પો એકમાંથી બીજો ઉદ્ભવતો હોય તે રીતે યોજાયા નથી તેમ કાવ્યમાળામાંના વિચારો પણ એકમાંથી બીજો ફૂટતો હોય તેમ હમેશા યોજાયા નથી ; ક્યારેક ઠાકોર abruptly એક વિચારબિંદુ છોડીને બીજું શરૂ કરી દે છે.

"આરોહણ" અને "ચોપાટીને બાંકડે"ને એક ઘાટીનાં કાવ્યો ગણી શકાય તેમ છે. એ બંને કાવ્યોમાં બાહ્ય ઘટનાના આલંબને, અધ્યાસની પ્રક્રિયા દ્વારા ચિંતન કરવામાં આવ્યું છે. "આરોહણ"માં પર્વતારોહણનો પ્રતીકાત્મક પ્રસંગ લેવાયો છે. એ પ્રસંગ પ્રતીકાત્મક છે કારણકે તેમાં સાંસ્કૃતિક આરોહણનો અર્થ પણ સંનિવિષ્ટ થયો છે. આરોહણ દરમિયાન ઉપરનીચે, આસપાસ ગોચર થતી પ્રત્યેક ચીજના વર્ણનમાંથી સ્થૂલ આરોહણનો તેમજ પેલા પ્રતીકાત્મક – એમ ઉભય પ્રકારનો અર્થ યુગપત્ રીતે નિષ્પન્ન થઇ રહે તેવી યોજના કવિએ કરી નથી પરંતુ આરોહણની પ્રક્રિયાને તથા આસપાસ ઉપરનીચે ગોચર થતી ચીજોને વર્ણવતાં વર્ણવતાં પોતાના મનમાં તેમના અધ્યાસથી જે સંસ્કૃતિવિષયક વિચારો

ઉદ્ભવે તેમનું પણ આલેખન કરવાનો – ઘડીમાં પેલી ચીજો ને આરોહણ પ્રક્રિયાનું તો ઘડીમાં તદ્દુત્થ સંસ્કૃત વિષયક વિચારોનું આલેખન કરવાનો–કવિએ ઉપક્રમ રાખ્યો છે. એમિલિ ડિકિન્સનની પંક્તિઓમાં ઘટનાના વર્ણનમાં જ (મૃત્યુવિષયક) વિચારનું સૂચનગર્ભ ગુંફન થઇ જાય છે તેમ અહીં ઘટનાના આલેખનમાંજ તદ્દુત્થ ચિંતનનું સૂચનાત્મક ગૂંફન થઇ જતું નથી પરંતુ ઘટના અને ચિંતન એ બંનેનાં આલેખનો એકબીજાથી સ્પષ્ટપણે નોખાં તરી આવે તે રીતે પૃથક્ પૃથક્ થયેલાં છે. છતાં, આરોહણ દરમિયાનના સહપ્રવાસી મિત્રોના ઉલ્લેખમાં કોઇ સંસારયાત્રાનાં સંગીઓનું સૂચન જુએ; "અનિલપાંખ" "સજી"ને "તરંત ખગમાલ સંગ નભ ઘુમ્મટે સેલતા" "અવનિનાં" "જલો"ના ઉલ્લેખમાં કોઇ પ્રકૃતિસત્ત્વોની થતી આરોહણ પ્રક્રિયાનું સૂચન જુએ; પગથિયાં વિહોણા, લીસા – ધારવાળા – પથ્થરોવાળી,"અણિલ કંટકી નિબિડ" "કારમી" ઉઝરડા ભરતી ઝાડીવાળા, વાઘચિત્તાનાં પદાંકનવાળા આરોહણપ્રદેશના ઉલ્લેખમાં કોઇ વિકટ સંસારપથનું સૂચન જુએ; ઝાડી પાછળ રહી જતાં ખુલ્લા થઇ જતા આકાશમાંથી આગ વરસતા પ્રખર સૂર્યના ઉલ્લેખમાં કોઇ બુદ્ધિની આંખોથી જીરવી ન શકાય તેવા કશાક પ્રખર પ્રકાશ સત્યની ઉપલબ્ધિનું સૂચન જુએ, તો નવાઇ નહીં. આ કાવ્યમાંનું ચિંતન નિબંધમાંના ચિંતનપ્રાપ્ત નિર્ણયોના રૂપમાં નથી આવતું પરંતુ બહુધા સજીવન વિચારપ્રવાહ રૂપે આવે છે કેમકે કવિએ ચિંતન દરમ્યાનનાં વાક્યોને ઘણે સ્થળે પ્રશ્નો અને ઉદ્ગારોનું રૂપ આપ્યું છે. આરોહણની પ્રક્રિયાને પ્રતીકાત્મક કહેવામાં કંઇક પણ સાભિપ્રાયતા રહેલી છે એમ કહેવાનું કારણ એટલું જ છે કે જ્યાં સુધી આરોહકના મનમાં કંઇ પણ નિરાશાજનક વિચારો નથી આવતા ત્યાં લગી તેનો આરોહણનો ઉત્સાહ નબળો પડતો નથી પરંતુ જ્યારે વિચારે છે કે –

"સમાજ પાર્થિવ નર્યો જ અથવા હશે શું ભાવી તણો
વિજે મુલક તેમ આ ભરતમંડલે યે હવે ?
સખે, ઉર તુટે રુંધાય જિવ કાલઓઘારથી...."

ત્યારે તેને કહેવું પડે છે :

"ચઢું ઉપર, હોંસ ના ; ફક્ત પૂર્વ નિશ્ચયવશે
વધે પગ ...."

આમ મનમાં ચાલતી વિચારપ્રક્રિયાની અસર બાહ્ય આરોહણ પ્રક્રિયા ઉપર પડે છે અને સમાજમાં ઘટતી સાંસ્કૃતિક મૂલ્યો વિષેની વિચાર-પ્રક્રિયા પણ એમ જ બૃહદ્ માનવસમાજનાં સાંસ્કૃતિક આરોહણની પ્રક્રિયા ઉપર અસર પહોંચાડે છે. જેને આપણે આરોહણ માનીએ છીએ તે પતનની યા અનારોહણની તો પ્રક્રિયા નહીં નીવડે ને !- એવી એક ગર્ભિત irony પણ એમાં સમાયેલી છે.

"આરોહણ"ને ઘણાં વર્ડ્ઝવર્થના 'Tintern Abbey' સાથે સાંકળે છે. વર્ડ્ઝવર્થનું કાવ્ય પણ પર્વતપ્રદેશની એક પુનર્મુલાકાતનું જ કાવ્ય છે. જેમ ઠાકોરે "વિસર્પિ સરિતાકુલો, ઉટજ કુંજ ગામો છુટાં, અને વનવિંટેલ ખેતર સમૃદ્ધિવાળી ખિણો", "વિદગ્ધ તરુ", "ઋષિયોગિ", "સખે" વગેરેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે તેમ વર્ડ્ઝવર્થે પણ 'Waters', 'Mountain springs', 'plots of the cottage ground,' 'farms'; 'trees'; 'woods', 'hermiti's cave,' 'dear friend', ———— વગેરેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. છતાં એ બંને કાવ્યો એકબીજાથી ઘણાં નિરાળાં છે. ઠાકોરના કાવ્યની રચના ભારતીય વાતાવરણની ભૂમિકા પર થયેલી છે. વળી તેમાં પ્રગટ ચિંતનપરાયણતા સ્પષ્ટરૂપમાં જોવા મળે છે.

વર્ડ્ઝવર્થે પણ 'lofty thoughts'નો ઉલ્લેખ કર્યો છે પરંતુ એ thoughts ઠાકોરના ચિંતનાત્મક વિચારોના જેવા નથી. વર્ડ્ઝવર્થ તો સંવેદનસભર આંતર અનુભૂતિની જ એક ધબકતી સૃષ્ટિ નિર્મે છે. તેનું કાવ્ય વ્યષ્ટિનિષ્ઠ રહ્યું છે ત્યારે ઠાકોરનું કાવ્ય વ્યષ્ટિનિષ્ઠમાંથી સમષ્ટિનિષ્ઠ બની ગયું છે. બંનેનો વિચારસંભાર પણ અલગ અલગ છે. વળી ઠાકોરનું કાવ્ય તો પર્વતના પ્રથમ આરોહણના પ્રસંગને જ આલેખે છે ત્યારે વર્ડ્ઝવર્થના કાવ્યમાં એક જ પર્વતીય પ્રદેશની તેણે ફરીથી લીધેલી મુલાકાતનું કવન છે અને તેથી પહેલી મુલાકાત વખતના માનસ સંસ્કારોનું બીજી મુલાકાત વેળાએ પુનરુજ્જાગરણ થાય તેનો અને વચગાળાની ચિત્તાવસ્થાઓ પર એ સંસ્કારોની જે અસરો પડી હોય તેની વાત કરવાનો એના કાવ્યમાં અવકાશ ઊભો થાય છે. એ અવકાશને તાગવા જેટલો, અથવા એ વાતને આલેખવાના પ્રકારનો એક બીજો ફેર પણ તેના (વર્ડ્ઝવર્થના) અને ઠાકોરના કાવ્ય વચ્ચે પડી જાય છે.

"આરોહણ"ને વિષે લખ્યા પછી "ચોપાટીને બાંકડે" વિષે વિશેષ લખવાની જરૂર રહેતી નથી. તેમાં પણ કવિએ, ક્યારેક વર્ષા-કાળમાં ચોપાટીને બાંકડે બેસીને આકાશમાં પવનની ફૂંકોથી સરજાતા ને વિસર્જાતા જોયેલા વિવિધ વાદળઆકારોના બાહ્ય ઘટનાદૃશ્યને તેમ જ હળવી વર્ષાફરફરના દૃશ્યને આલંબને આંગ્લશાસન અને ભારતીય પ્રજાસંસ્કૃતિ વિષે ચિંતન કર્યું છે. અહીં પણ પ્રગટ ચિંતનપરાયણતા સ્પષ્ટપણે વરતાય છે તથા નિસર્ગવર્ણન અને ચિંતનઆલેખન અરસપરસ જુદાં તરી આવે એવી રીતે થયેલાં છે; એકના વર્ણનમાં જ બીજાનું આલેખન અત્યંત સૂચિત રૂપે થઇને રહી જાય તેવી (અન્યોન્ય એકાત્મક) રીતે થયેલાં નથી. એક ઇંદ્રિયગોચર અનુભવમાં બીજો તદુત્થ ચિંતનપ્રવાહનો અનુભવ-

પણ રોમે રોમ અનુસ્યૂત થઇ જતો હોય – બંનેને જુદાં પાડવાં જ ન પડે – તેવી નિરૂપણયોજના ઠાકોર કરી શકતા નથી. અને તેથી ઇંદ્રિયગોચર અનુભવને તેના તમામ ધ્વનિઓ સહિત આલેખવાના કવિકર્મને છોડીને ઠાકોરને કેવળ વિચારક થઇને બેસી રહેવાનું પણ આવે છે. નિસર્ગવર્ણનમાંથી ચિંતનઆલેખનમાં થતી સંક્રાન્તિ પણ હંમેશાં સ્વાભાવિક કે સહજોદ્ભૂત લાગતી નથી. જોકે આમેય વાદળના એકના એક આકારોમાં કે ઘરની ભીંતો પર પડેલા એકના એક ઓઘરાળામાં જુદાજુદા માણસોને પોતપોતાની આગવી મનોદશા પ્રમાણે કે એ આકારો અને ઓઘરાળાને જોતી વખતે તત્કાલ તેમના મનમાં પ્રવર્તતા જુદાંજુદાં વિચારવિશેષ કે સંસ્કારવિશેષ પ્રમાણે જુદાં જુદાં રૂપો દેખાવાનાં. એટલે ઠાકોરના મનમાં યુરોપ અને ઇંગ્લેંડ વિષેનો વિચાર પ્રગટ કે અપ્રગટ રૂપે પડેલો હોય તો તેમને વાદળના આકારમાં એમનો નક્શો દેખાય તે સ્વભાવિક છે. આમ છતાં, કવિતામાં એ સ્વાભાવિકતા પ્રતીત થાય એવું એનું આલેખન થયેલું હોવું જોઇએ. પ્રકૃતિના દૃશ્યને જોતાં જોતાં અણધારી રીતે આપોઆપ એમાંથી ચિંતન ઉદ્ભવતું ને પ્રસરતું લાગવું જોઇએ. મનની એવી લીલાનો રૂપવિશેષ કાવ્યમાં આકારવાને બદલે ઠાકોરને કાવ્યમાં ચિંતન ઠાળવાની વધારે પડી હોય તેમ લાગે છે. પણ એકલું ચિંતન કૃતિને શુષ્ક પદ્ય બનાવી દે એટલે ઠાકોર કાવ્યાત્મકતા લાવવા પ્રકૃતિના દૃશ્યનો નિમિત્ત તરીકે ઉપયોગ કરી લઇને ઉતાવળે ચિંતન ઉપર ઊતરી પડે છે; પ્રકૃતિદૃશ્યમાંથી આપોઆપ અલક્ષ્ય રીતે ચિંતન ઉદ્ભવતું બતાવવાને બદલે ઠાકોર જાણે, કયો ચિંતનવિચાર આલેખવાનો છે તે પહેલાં નક્કી કરીને, પછી તેને માટે અનુરૂપ ભૂમિકારૂપ લાગે તેવું પ્રકૃતિદૃશ્ય ગોઠવતા લાગે છે. અને તેથી જ એકમાંથી બીજામાં થતી સંક્રાન્તિ આયાસપૂર્વકની અસ્વાભાવિક

લાગે છે (જુઓ ઉ. ત. પૃ. ૬૧ થી ૬૬ અને આગળ).

"ખેતી"માં ભારતીય પ્રજાને બીજું બધું છોડી કૃષિનિર્ભર બનવાનો અનુરોધ થયો છે. એ અનુરોધ કવિએ સીધેસીધો કર્યો નથી. પરંતુ ભારતમાતાના કલ્પિત પાત્ર દ્વારા કરાવ્યો છે. માતૃભૂમિને દેવીરૂપ કલ્પતાં તેમાં અતિમાનુષી સત્ત્વનો અધ્યારોપ કરવામાં આવે છે; વળી, અનેકાનેક પ્રજાપેઢીઓની દૃષ્ટા હોવાને કારણે તે માનુષીપેઢીઓની આયુષ્યમર્યાદાથી હજારોગણી સમયાવધિવાળું અને તેથી કંઇક સનાતન હોવાનો ભાસ આપતું તથા નિરવધિ અનુભવોથી આવતી પરિપક્વ દેવોપમ શક્તિસમૃદ્ધિવાળું સત્ત્વ બની જાય છે. આથી એની વાણીમાં દેવવાણીની નિર્મલ વરદાયિની શક્તિનો અને ઊર્ધ્વાશયી રેહબરીનો પ્રાદુર્ભાવ થઇ શકે છે. વળી, દેશમાતા પોતાની પ્રજાઓની માતા હોવાથી, એ તરફનો એનો ભાવ એક માતાની ક્ષમાશમીઠાશભરી હિતસ્વી લાગણીથી ધબકતો હોઇ શકે છે. આ બધાં તત્ત્વોને કાવ્યમાં અવતારવા માટે કવિ એમાં અંતરાયરૂપ નીવડે તેવી પોતાની વૈયક્તિકતાઓનો જેટલે અંશે લોપ કરી શકે તેટલે અંશે કાવ્ય સફળ બને. બાકી આ કાવ્યમાં પણ સીધી આદેશોક્તિઓ અને તથ્યોક્તિઓ આવે છે; તો "દરિયાપારે ગિરિયો પાછળ રાજરમત સંતાઇ રહી", "કુદરત ને માનવની જોડી એકમેકથી હસેફુલે, ચકવા જોડી એ જ ખરી છે, વિયોગથી કરમાય ઝુરે" જેવી અલંકારોક્તિઓ પણ આવે છે. આમ કાવ્યનો વિષય અને તેને નિરૂપવાની કવિએ અખત્યાર કરેલી પદ્ધતિની વિશેષતાઓ અને મર્યાદાઓ જોતાં કાવ્યમાં મિશ્ર પરિણામો આવેલાં જોવા મળે છે. રસળતો છંદ અને હળવી ભાષા કાવ્યોદ્ગાતા જનનીના પાત્ર માટે ને કાવ્યશ્રોતા પ્રજાબાળકોનાં પાત્ર માટે ઉપકારક બને છે. કાવ્યમાંનાં મંતવ્યોની યથાર્થતાનો

પ્રશ્ન નહીં ચર્ચું કેમકે તે કાવ્યચર્ચા માટે આગંતુક મુદ્દો ગણાય તેમ છે; માત્ર એટલું જ કહીશ કે ઠાકોરનાં જે વલણો સાથે આપણે સહમત થઇ શકીએ તેમ નથી (દા.ત. પૃ. ૧-૬ માં), તેવાં વલણોનો તેમણે હિદદેવીમાં અધ્યારોપ કરીને એ પાત્રને યુગાનુયુગોનાં ક્ષિતિજોની પાર જોનારી વેધક દૃષ્ટિ વિહોણું, કાળબળે સર્જેલા પણ આખરે તો ભંગુર નીવડનારા સમકાલીન સંજોગોના દબાણથી પેદા થયેલી વિવશ વિકલિત ભ્રાન્ત દૃષ્ટિવાળું, એ અલ્પજીવી બાધિયાર સંજોગોની મર્યાદાઓથી પર આવીને વધારે વ્યાપક મુક્ત તટસ્થ શુધ્ધ દૃષ્ટિથી વધારે ચિરસ્થાયી ને સંગીન મૂલ્યોને જોવાના સામર્થ્ય વિનાનું, આપણી અભણ ગામઠી ડોશીની કહેણી વ્યવહારુતાવાળું બનાવી દીધું છે. અને તેથી એક દેવોપમ પાત્રનાં તેજ ગૌરવની યથાયોગ્ય તાસીર ખેંચાતી રહી ગઇ છે.

"સર્જન : પ્રકૃતિનું અને માનવીનું", "કુદરતનાં વિરાટ તત્ત્વો અને માનવી", "વિરાટ તત્ત્વોને અણુ માનવીનો જવાબ"માં કવિએ પ્રકૃતિ અને મનુષ્ય વિષે ચિંતન કર્યું છે. આવાં કાવ્યોમાં કવિ પ્રકૃતિતત્ત્વોને સંબોધન કરીને, સજીવારોપણનો અંશ લાવીને, એ સંબોધન દ્વારા ભાષામાં ઉદ્બોધન અને વાતચીતની છટા લાવીને, વિષયાલેખનમાં એ દ્વારા કંઇક નાટ્યાત્મકતા આણીને, તથા ઇન્દ્રિયગમ્ય ક્રિયાઓ અને પદાર્થો, પ્રતિકલ્પોના ઉપયોગથી ચિંતન જેવા અમૂર્ત વિષયમાં કિંચિત્ મૂર્તતા આણીને, વિરોધો ક્લિષ્ટઓ યોજીને કાવ્યત્વ લાવવાનો યત્ન કરે છે. ચિંતન માટે પ્રકૃતિને નિમિત્ત બનાવ્યાના દાખલા આપણે "ચોપાટીને બાંકડે" જેવાં કાવ્યોમાં જોયા છે. ચિંતન એ જેમનો મુખ્ય વિષય નથી એવાં કાવ્યોમાં પણ કવિએ પ્રકૃતિગત પ્રતિકલ્પોનો બહોળા પ્રમાણમાં ઉપયોગ કર્યો છે; પરંતુ એવા પ્રતિકલ્પો પુનરાવર્તી રૂપે – અવિવિધ

રૂપે યોજાયા છે તે પણ આપણે આ અગાઉ જોયું છે. "પરિષ્વજન" જેવા કાવ્યમાં કવિનો મુખ્ય વિષય પ્રકૃતિનું આલેખન છે પણ ત્યાં તે તેમાં માનુષી ભાવોનું આરોપણ કરીને વિષયાલેખન કરે છે, "કુદરતનાં વિરાટ તત્ત્વો અને માનવી" જેવાં કાવ્યોમાં પ્રકૃતિનું ચિંતનાત્મક વિષયાલેખન થયું છે તો "પરિષ્વજન" જેવા કાવ્યમાં પ્રકૃતિનું માનુષીભાવોના અનુભવના આરોપણવાળું આલેખન થયું છે. "વર્ષાની એક સુંદર સાંઝ"માં કવિએ માનવપાત્રોના પ્રણયાનુભવને મુખ્ય વિષય બનાવ્યો છે પણ ત્યાં પ્રકૃતિનો એ અનુભવની ભૂમિકા તરીકે ઉપયોગ કર્યો છે. "જગજ્જૂની ચમત્કારકથા"માં કવિએ ચકોર અને ચાતક એ બે પક્ષીઓ વિષેની દંતકથાનો પ્રતીકાત્મક ઉપયોગ કરીને પ્રકૃતિમાં પ્રવર્તતા વિરોધાભાસોનું નાટ્યાત્મક રીતે આલેખન કર્યું છે, "ત્હને પવન"માં ઠાકોરે પવન જેવા કુદરતી તત્ત્વની વિવિધ ગમતી અણગમતી કામગીરીને વિષય બનાવીને હાસ્યરસિક હળવી કૃતિ નીપજાવવાનો યત્ન કર્યો છે.

"માણસાઇ" "ભલા જણ" જેવાં ચિંતનાત્મક કાવ્યો કાવ્ય તરીકે કનિષ્ઠ પ્રકારનાં છે કેમકે તત્ત્વજ્ઞાન ડહોળવા સિવાય બીજો કશો ઉદ્યમ કવિએ તેમાં કર્યો નથી. "અતલ નિરાશા", "અચલ શ્રદ્ધા", "પુરો કિરણ", "સમીપ તુજની" વગેરે કાવ્યોમાં તત્ત્વજ્ઞાનના ભારેખમ ડહોળાણ વિનાનાં, ઠાકોરનાં જીવન, પ્રભુશ્રદ્ધા વગેરે વિષેનાં વિચાર-વલણો વ્યક્ત થયેલાં જોવા મળે છે. "રાસ"માં સૃષ્ટિ અને સંસ્કૃતિની સમુત્ક્રાંતિનું ચિત્ર દોરાયું છે. એ કાવ્ય વિષે ઠાકોરનો દાવો છે કે એ કાવ્ય એમણે લખ્યું તે પછી એવા બૃહત્તમ વિષયનાં "નિશીથ"[31] જેવાં કાવ્યો ગુજરાતીમાં લખાતાં થયાં.

૬ વિગ્રહ કાવ્યો[૩૨]

યુદ્ધવિષયક કવિતા આપણા દેશમાં કદાચ આપણા પ્રાચીન-તમ સાહિત્ય જેટલી જૂની છે. વેદસાહિત્યમાં દાશરજ્ઞ યુદ્ધનું વર્ણન આવે છે. રામાયણ અને મહાભારતમાં પણ યુદ્ધોનાં આલેખનો આવે છે. ઇતિહાસના પ્રવાહો પર પ્રકાશ પાડનાર બાબતો તરીકે એમનું મહત્ત્વ તો છે; માનવમૂલ્યોની ઘટના પણ તે યુદ્ધોમાં પ્રવૃત્ત થયેલી હોઇને તેમનું સાંસ્કૃતિક મહત્ત્વ પણ છે પરંતુ માનવજીવનનાં, માનવ-મનની વૃત્તિપ્રવૃત્તિઓનાં, વલણપ્રતિવલણોનાં સંઘર્ષણોનું તેમાં ભાષાગત આલેખન થયું હોઇને તે સાહિત્યિક મૂલ્યવત્તા પણ ધરાવે છે. રામાયણમાં આલેખાયેલા યુદ્ધને સદ્અસદ્ તત્ત્વો વચ્ચેના સંગ્રામના રૂપમાં જોવામાં આવે છે, તો એ યુદ્ધાલેખન એ સમગ્ર કથાનકમાં સંઘર્ષના તત્ત્વને પરા-કોટિએ લઇ જઇને કથારસને પરિપોષે છે; જોકે રામરાવણનું યુદ્ધ એ કંઇ રામાયણનું એકમાત્ર સંઘર્ષબિંદુ નથી કેમકે એ સિવાયનાં બીજાં સૂક્ષ્મ સંઘર્ષબિન્દુઓ પણ એ કથામાં જોવા મળે છે. મહાભારતમાંનો સંઘર્ષ સ્થાપિત જડ અને કંઇક અંશે અસંસ્કારી ગણાય તેવાં મૂલ્યો સામે સાકાર થવાની રાહ જોતાં, પ્રતિષ્ઠિત થવાને ઝઝૂમતાં વધુ સંસ્કારી ને ઉદાત્ત એવાં નવાં મૂલ્યોના સંઘર્ષરૂપ છે. આમ મહાભારતનું યુદ્ધ નવાં મૂલ્યોને ઉત્ક્રાંત કરનારા, મૂલ્યવિધાયક ગણાય તેવા બળરૂપ બની રહે છે. અને તેથી ત્યાં યુદ્ધની ઘટના ખુદ એક મૂલ્યરૂપ બની રહે છે. આ બીનાને અર્વાચીન વિશ્વયુદ્ધોનાં પરિણામોના સંદર્ભમાં જોવા જેવી છે. કેમકે એ વિશ્વયુદ્ધોએ માનવીય જીવન વિષેની રૂઢ વિચારશ્રેણિઓમાંથી માનવની શ્રદ્ધાને ઉઠાડી મૂકી છે અને તેને સ્થાને અસ્તિત્વવાદ જેવાં નવાં જીવનમૂલ્યોનાં શોધ અને પ્રતિષ્ઠા તરફ આપણને પ્રેર્યા છે. નાની અથડામણોથી કદાચ માનવનાં જીવન અને સમાજની વ્યવસ્થામાં કોઇ આમૂલ ક્રાંતિકારી ફેરફારો

થઇ જતા જોવામાં ન આવે પરંતુ વર્ષો લગી ચાલતાં વિશ્વવ્યાપી યુદ્ધો માનવનાં આર્થિક, સામાજિક, સાંસ્કૃતિક, રાજકીય, વૈચારિક માળખાંઓમાં ધરમૂળના ફેરફાર કરી નાખે તે સંભવિત છે. યુદ્ધજન્ય નવીન પરિસ્થિતિઓ જીવનના સ્વરૂપને બદલી નાખે, જીવનને જોવાનાં દૃષ્ટિબિંદુઓને બદલી નાખી તેને સ્થાને નવાં દૃષ્ટિબિંદુઓને અપનાવવાની ફરજ પાડે તે શક્ય છે. પહેલાં ઘણીવાર રાજાઓ પોતાની અંગત અને ક્ષુલ્લક હઠને (દા.ત. શીલાદિત્યની કુંવરીની કાંસકી માટેની હઠ, કોઇ રાજકુંવરીના હાથનો પડોશી રાજ્યના રાજકુમારે કરેલો અસ્વીકાર વગેરે) કારણે પોતાની આખી પ્રજાઓને યુદ્ધમાં હોમતાં, કેવળ યુદ્ધ કરવામાં જ પોતાના રાજાપણાને સાર્થક થતું જોતા, કોઇપણ નાનામોટાં વિખવાદને ઉકેલવાના એકમાત્ર સાધન તરીકે યુદ્ધને ઉપયોજતા. આજે આપણે યુદ્ધને સાધ્ય માનતા નથી ; કોઇપણ પ્રકારના ઝઘડાનો ઉકેલ એકમાત્ર યુદ્ધ વડે જ આવી શકે અને બીજા કશા વડે ન આવી શકે તે માન્યતાને આજે આપણે હસી કાઢીએ છીએ ; પરાક્રમી બનવા માટે યુદ્ધક્ષેત્ર કરતાં બીજાં વધારે ઉમદા ક્ષેત્રોમાં કામ કરી બતાવવાનો આદર્શ હવે આપણે સેવીએ છીએ ; અને રાજ્યધુરા વહતી વ્યક્તિની અંગત મુરાદોને ખાતર પ્રજા પાસે યુદ્ધના ખેલ ખેલાવવાના વલણને આપણે તિલાંજલિ આપી દીધી છે. આજે યુદ્ધ ખેલવાનુ આવશ્યક ગણાય ત્યારે પણ તે વિશાળ રાષ્ટ્રીય કે પ્રજાકીય હેતુઓ માટે જ આવશ્યક ગણાય છે. જોકે યુદ્ધને મનુષ્યજગતમાંથી હંમેશને માટે દેશવટો દઇ દેવાનો આદર્શ ધીમે ધીમે સંકલ્પમાં પરિણમતો જાય છે. મનુષ્યના લાંબા અનુભવ બાદ ખુદ યુદ્ધ વિષેનું મૂલ્ય પણ હવે બદલાવા માંડ્યુ છે અને તેમ છતાં યુદ્ધનું ઝેરી વાતાવરણ હજી આજે પણ રહી રહીને ઘેરાય છે તે બતાવે છે કે માણસનો યુદ્ધમાંનો રસ હજી કમી થયો નથી.

મધ્યકાલમાં લાંબાં કથાત્મક કાવ્યોના વિવિધ પ્રકારો સવિશેષ પ્રચલિત હતા અને એવાં કાવ્યોમાં પણ યુદ્ધનાં વર્ણનો જોવા મળે છે. ત્યાં સંઘર્ષ દ્વારા કથારસને બહેલાવવાના સાધન તરીકે એવાં વર્ણનો થયેલાં જોવા મળે છે. વળી, એ જમાનામાં આજના જેવી શાસ્ત્રીય ઐતિહાસિક દૃષ્ટિનો વિકાસ થયેલો નહીં હોવાથી એ વર્ણનોમાં દંતકથાઓના તત્ત્વનો પણ ઉપયોગ થયેલો જોવા મળે છે. (કાન્હડદે પ્રબંધ આની સાખ પૂરે છે.) ચમત્કારનું તત્ત્વ પણ એવાં વર્ણનોમાં ઉપયોજાયેલું જોવા મળે છે. પુરાણવસ્તુને આધારે લખાયેલાં કથાકાવ્યોમાં એવાં વર્ણનોને વધુ અવકાશ મળે છે. અતિમાનુષ વ્યક્તિઓનાં યુદ્ધોનાં આલેખનોમાં વીરરસની સાથે અદ્ભુત રસને પણ પીરસી શકાય છે; અને એ રીતે કથારસને સવિશેષ બહેલાવી શકાય છે. આજની વાસ્તવાભિમુખ દૃષ્ટિ દંતકથાઓને હજાર ગળણે ગાળીને ઉપયોગમાં લેવામાં માને છે અને અતિપ્રાકૃત તત્ત્વોથી નિર્મિતા ચમત્કારના તત્ત્વને તે વર્જ્ય લેખે છે. જૂનાં કાવ્યો વસ્તુપ્રધાન વા ઘટનાપ્રધાન રચનાવાળાં હોવાથી તેમાંનાં યુદ્ધવર્ણનો પણ ઘટનાના સ્થૂલ રસવાળાં જ બનતાં હતાં અને વસ્તુની કુલ ગૂંથણીમાં યુદ્ધવર્ણનો ઉપરાંત બીજા પણ ઘણા અંકોડાઓ રહેતા હોવાથી તેમનું સ્થાન એટલે અંશે ગૌણ બની જતું હતું. ઠાકોરનાં યુદ્ધકાવ્યો કોઇ લાંબા કથાકાવ્યની વસ્તુગૂંથણીના અંકોડારૂપે નહીં લખાતાં સ્વતંત્ર રૂપમાં લખાયેલાં છે અને તેથી ત્યાં યુદ્ધનો વિષય કાવ્યના પ્રધાન આલેખ્ય વિષયનું સ્થાન પામ્યો છે. એટલું જ નહીં પરંતુ ઘટનાપ્રધાન કથાકાવ્યના અંશરૂપે યુદ્ધાલેખન કરવાનું મટી જતાં; યુદ્ધનાં, સ્થૂલ ઘટનારસ સિવાયનાં અન્ય પાસાંઓને આલેખવાનું પણ ત્યાં શક્ય બન્યું છે. આમ જૂનાં યુદ્ધવર્ણનો કરતાં અત્યારનાં યુદ્ધકાવ્યોનાં આલેખન-

પદ્ધતિ અને આસ્વાદનપ્રકારમાં ખાસ્સો ફેર પડી ગયો છે. વળી, પદ્મનાભ જેવા આશ્રિત કવિઓને હાથે લખાતાં કાન્હડદેપ્રબંધ જેવાં કાવ્યોમાં શુદ્ધકાવ્યનિર્માણનો વ્યાપાર થવાને બદલે આશ્રયદાતાની પ્રશસ્તિગાથાનો વ્યાપાર પ્રવર્ત્યો હોવાથી એ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં ઐતિહાસિકતા અને કાવ્યત્વનો ઓછાવત્તા અંશે ભોગ અપાયેલો જોવા મળે છે. આજના કવિઓએ મુદ્દલે ભાટાઇ કે અતિશયોક્તિ નથી કરી એમ નથી. પરંતુ વાસ્તવાભિમુખતાનું તેમ જ ઐતિહ્યની ચોકસાઇનું પ્રમાણ આજે વધેલું હોવાથી આજનો કવિ પહેલાંના જેવી બેફામ હળાહળ જૂઠ લાગે તેવી અતિશયોક્તિઓ કરતાં અચકાય છે. અતિશયોક્તિઓ પોતે ખરાબ વસ્તુ નથી. જ્યાં અતિશયોક્તિ ઉદ્દિષ્ટ સત્યના હાર્દની અભિવ્યક્તિને બળવત્તર ઉઠાવ આપે ત્યાં તે સ્વીકાર્ય છે પરંતુ જ્યાં તે મૂળ સત્યને જ મારી નાખે છે ત્યાં તે અભિવ્યક્તિની સાચી સેવા નથી કરતી એમ કહેવાવું જોઇએ. સત્યની અભિવ્યક્તિમાં વધુ દક્ષતા સાધવા ને વધુ અસરકારકતા લાવવા જ્યાં આવશ્યક માત્રામાં તથ્યો સ્થૂલ અર્થમાં મચડાયાં હોય ત્યાં એ તથ્યો મચડાઇને પણ – ઉપરછલ્લી રીતે એટલાં ખોટાં ચીતરાયેલાં હોવા છતાં પણ – વધારે સાચાં બન્યાં હોય છે કેમકે તે સત્યના હાર્દની સમીપ પહોંચેલાં હોય છે; સત્યને વધુ વફાદાર બન્યાં હોય છે. અતિશયોક્તિઓના આવા ઉપયોગનો વિવેક શીખવા વિષય સાથે પૂરતું તાટસ્થ્ય કેળવવું જરૂરી બને છે કેમકે જેને વિષય તરફ અંગત રાગ અને અભિગ્રહ હોય છે તે પેલા વિવેકને પામી શકતો નથી અને તેથી તેને હાથે તથ્યો પણ મરી જાય છે ને સત્ય પણ મરી પરવારે છે.

આપણા કાવ્યસાહિત્યમાં યુદ્ધમાં જવાની પ્રેરણાનાં, યુદ્ધ-પ્રવૃત્ત રણાંગણનાં, યુદ્ધ પતી ગયા પછીના શબોત્કીર્ણ રણાંગણનાં આલેખનો જોવા મળે છે. એવાં આલેખનો વગરનાં યુદ્ધકાવ્યો પણ

સાંભળી શકે છે. વળી, યુદ્ધકાવ્ય લખવા માટે સૈનિક બનવાની જરૂર નથી કે ખેલાતા યુદ્ધને નજરોનજર જોવાની પણ આવશ્યકતા નથી. કેમકે યુદ્ધભૂમિમાં દેખાય તેનાથી યે કારમી યુદ્ધની અસરો યુદ્ધભૂમિની બહાર જીવતા – યુદ્ધ સાથે સીધી રીતે નહીં સંકળાયેલા બૃહદ્ જનસમાજ ઉપર પડતી હોય છે. એ અસરોને ઝીલનારી, અનુભવનારી વ્યક્તિ પણ યુદ્ધનાં કાવ્યો લખી શકે છે.

પશ્ચિમના Rupert Brooke જેવા સૈનિકકવિઓનાં તેમ જ અન્ય યુદ્ધકવિઓનાં કાવ્યો ઠાકોરે વાંચ્યાં હતાં. યુદ્ધકવિતાની ચર્ચા કરનારા પુસ્તક 'Auden and After'નું વાચન પણ ઠાકોરે કર્યું હતું. એને આધારે તેમ જ ઠાકોરનાં યુદ્ધકાવ્યોનાં જે વિષય અને સ્વરૂપ છે તેને આધારે કહી શકાય છે કે તેમણે પોતાનાં એ કાવ્યો આપણી ચાલી આવતી પરંપરાના અનુસંધાનમાં નથી લખ્યાં પરંતુ પશ્ચિમના પ્રભાવથી લખ્યાં છે.

ઠાકોરે એમનાં યુદ્ધકાવ્યોમાં વિશ્વયુદ્ધો વિષેની ને તેની સાથે સીધી કે આડકતરી રીતે સંકળાયેલી વ્યક્તિઓ વિષેની વીગતોને વણી છે તે ઉપરથી તે યુદ્ધોનાં વિવિધ પક્ષકાર દેશો અને વ્યક્તિઓ તરફનાં તેમનાં વલણો આપણને જાણવા મળે છે. તદુપરાંત ખુદ યુદ્ધ અને તેની માનવ પર પડતી અસરોની અનિષ્ટતા વિષે પણ ઠાકોરે તેમાં ચિંતન કર્યું છે; એટલે કેટલાંક યુદ્ધકાવ્યો ચિંતનાત્મક કાવ્યોના વર્ગમાં આવી જાય છે. વિશ્વયુદ્ધમાં એકાધિક સ્થળોએ થયેલી અનેક નાનીમોટી અથડામણોના પ્રસંગોમાંથી કોઇપણ એકને લઇને સાદ્યંત ચિત્રિત કર્યાના દાખલા ઠાકોરનાં કાવ્યોમાં નથી. તેઓ એવા પ્રસંગવિશેષનું કે પ્રસંગવિશેષોની હારમાળાનું નિરૂપણ કરવાને બદલે સામાન્ય વીગત કે વીગતો પરથી ચિંતનમાં કે

યુધ્ધપ્રવાહોની અને યુધ્ધકાળમાંની ભિન્નભિન્ન રાષ્ટ્રપ્રજાઓની પરિસ્થિતિઓની સમીક્ષામાં સરી જવાનું વલણ વધારે અપનાવે છે. "જર્મનોનો પારિસ પ્રવેશ : ૧૪-૬-૧૯૪૦"નાં પાંચ સોનેટોમાં ઠાકોરે ચિંતન કર્યું છે. યુધ્ધથી વ્યગ્ર થયેલા ચિત્તે કવિ ઘર બહાર નીકળી રખડાટ રઝળાટ કરતા કરતા સિંધુતટે આવે છે, ત્યાં તેમની આંખ મળી જાય છે, વળી તે જાગે છે - એ બાહ્ય ઘટનાને પડછે તેમના મનમાં ચાલતી યુધ્ધવિષયજન્ય આંતર વિચારઘટનાની સળંગસૂત્રતાએ ઠાકોરે એ પાંચ સોનેટોને એક ગુચ્છમાં સાંકળ્યાં છે. ઉપર ઉલ્લેખેલી બાહ્ય ઘટનાને આલેખવાને નિમિત્તે કવિ કાવ્યમાં પ્રકૃતિને પ્રયોજીને તેનો ચિંતનની ભૂમિકા તરીકે ઉપયોગ કરી લે છે. ઉપર ઉલ્લેખેલા ગુચ્છમાંના બીજી સોનેટ "સિંધુતટ"માં તેમ જ એ ગુચ્છની બહારના "સિંધુ હે !" કાવ્યમાં કવિએ સમુદ્રનો પ્રતીકાત્મક ઉપયોગ કર્યો છે. સમુદ્રની આગળ મનુષ્ય રજકણ સમાન છે. છતાં એ મનુષ્યના જગતમાં જાગતા વિપ્લવી ઝંઝાવાતો કેટલા ભીષણ હોય છે ! પણ સમુદ્ર એ મનુષ્યજગતની ઘટનાઓથી નિર્લેપ રહી પોતાની મસ્તીમાં મસ્ત રહે છે. આ વિરોધને ઉઠાવવામાં ઠાકોરે સમુદ્રને વિરાટના વિરાટવ્યાપી પરાત્પર પરમતત્ત્વના પ્રતીક તરીકે પ્રયોજતા લાગે છે. પોતાની જ રચેલી પોતાના જ ઉત્તરદાયિત્વવાળી સૃષ્ટિમાં ચાલતાં આટલાં નીચ કૌભાંડો, ભીષણ રમખાણો વચ્ચે પણ વિશ્વાધિષ્ઠાતા નિર્લેપ બેસી રહી શકે છે ! એને કશાની કશી અસર થતી નથી ! અને માણસોની દુનિયામાં જ વસતા કરોડો માણસો પણ કેટલા બધા જડ હોય છે કે એક બાજુએ હજારોની કત્લેઆમો કરનારાં પાશવી યુધ્ધો ખેલાતાં હોય છે ત્યારે બીજી બાજુએ એનાથી સાવ અસ્પૃષ્ટ રહીને આનાપાઇના વેપારી સ્વાર્થી હિસાબોમાં જ તેઓ રસ લઇ રહેલા હોય છે ! "પ્રથમ વિશ્વવિગ્રહનો આરંભ :

ઓગસ્ટ ૧૯૧૪"ના આરંભમાં ઠાકોરે આવી રહેલા યુદ્ધનું સીધું વર્ણન નહીં કરતાં નિસર્ગવર્ણન દ્વારા એનું સૂચન કર્યું છે. કવિ યુદ્ધનું સીધું વર્ણન કરવા રહ્યા હોત તો તેની કયીકયી વીગતોને ઉલ્લેખત અને કયીકયી વીગતોને જવા દેત ? વળી હાનોપાદાનનો એ વિવેક કરીને પણ જો કવિએ યુદ્ધનું સીધું વર્ણન કરવાનું નિર્ધાર્યું હોત તો પણ તેમાં ધારી સંક્ષિપ્તતાને તજ્જન્ય અસરકારકતા કેટલી લાવી શકાત ? ને એમ કરતાં જો લંબાણ થઇ જાત તો યુદ્ધનો આરંભ જ મુખ્ય કાવ્યવિષય બની જાત અને યુદ્ધના અનિષ્ટ વાતાવરણ વચ્ચે પણ દેશભક્તિ અને સ્વાતંત્ર્ય યજ્ઞના ઇષ્ટ સંજોગને ગાવાનો મુખ્ય વિષય બાજુ પર રહી જાત ; એટલું જ નહીં પણ એ બે પરસ્પર-વિરોધી કાવ્યઘટકોથી રચાયેલું સોનેટી કાવ્યસ્થાપત્ય પણ છિન્નભિન્ન થઇ જાત. એટલે ઠાકોરે ઉષાના ઉદયની નિસર્ગઘટનાના સંક્ષિપ્ત ઉલ્લેખમાં જ યુદ્ધવાતાવરણમાંના ઇષ્ટાનિષ્ટોનું સૂચન કરવાનું બીડું ઝડપી લીધું છે પણ જે સૂચનાત્મકતાથી કાવ્ય આરંભાય છે તેને છેવટે સ્ફુટતામાં ફેરવી નાખ્યા વગર તેમને ચાલતું નથી. વળી એ કાવ્ય એ બે વિરોધી તત્ત્વોના માત્ર સંતુલિત આલેખનનું જ કાવ્ય નથી બની રહ્યું ; તે યુદ્ધવિષયક પ્રાર્થનાનું કાવ્ય અંતે બની ગયું છે. "આઝાદી વધશે જ" સોનેટમાળામાં કેટલાંક રાષ્ટ્રપ્રજાઓની યુદ્ધકાલીન ભૌતિક માનસિક સાંસ્કારિક દશાઓનું સમીક્ષાત્મક બ્યાન થયેલું છે. માત્ર સ્થૂલ વીગતો અને તદ્વિષયક સમીક્ષા અને ચિંતનનો જ સંભાર ભરેલો હોવાથી એવી રચનાઓ કાવ્યત્વની કોટિ સુધી પહોંચતી નથી. "યુરોપ – ૧૯૩૯"માં ઠાકોરે માત્ર વિષયને કહી નાખવાની દૃષ્ટિ રાખી નથી પરંતુ તેની અભિવ્યક્તિની એક ભંગિ ઉપસાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. હિટલર અને સ્ટેલિનથી ઘેરાયેલા વિશ્વની પરિસ્થિતિને આલેખવા માટે તેમણે ત્યાં લાઓકૂન

શિલ્પની ઉપમા પસંદ કરી છે. પરંતુ ત્યાં ય કેવળ અભિવ્યક્તિનું વૈચિત્ર્ય સિધ્ધ કરવાની કવિજનોચિત નેમ ઠાકોરે રાખી નથી; પોતાના દૃષ્ટિબિંદુને જ ઉદાહરણથી વિશદ કરવાની નેમ ત્યાં રાખી હોવાનું કાવ્ય વાંચતાં સ્પષ્ટ થઇ જાય છે. "રૂઝવેલ્ટ", "ચર્ચિલની ઇ૯મી વરસગાંઠ:નવેમ્બર ૧૯૪૩" વ્યક્તિપ્રશસ્તિનાં કાવ્યો છે. "હિટલર વિજય પરંપરા" અને "ફ્રાન્સ પડતાં હિટલરના મનસૂબા"માં હિટલરનાં યુધ્ધકાર્યો વિષે લખાયું છે; હિટલર વિષે ઠાકોર પ્રતિકૂળ વલણ ધરાવે છે. "હિટલર વિજય પરંપરા"માં અભ્યસ્ત ઝૂલણાનો લય અને ઓજસ્વતી ભાષા વેગીલા, ક્રિયાસભર યુધ્ધવિષયક વર્ણનને ઉઠાવ આપે છે. ઝૂલણા ઉપરાંત પૃથ્વી અને શાર્દૂલવિક્રીડિતનો પણ ઠાકોરે યુધ્ધકાવ્યોમાં બહોળો ઉપયોગ કર્યો છે. "પ્રલયાર્તિ"માં (ખાસ કરીને આરંભે) પ્રયોજાયેલ ભાષા અને શાર્દૂલવિક્રીડિત છંદ ત્યાંના યુધ્ધવર્ણનને અનુરૂપ નીવડે છે. યુધ્ધની વીગતોના ઇષત્ ઉલ્લેખ પરથી કવિ જ્યાં મુખ્યત્વે ચિંતન પર ઊતરી પડતા હોય ત્યાં ગભીર સમથળ પ્રવાહવાળો પૃથ્વી અનુરૂપ નીવડતો લાગે પરંતુ એ છંદોનો ઉપયોગ ફેરફારના અવકાશ વગર સર્વત્ર થયો હોવાનું સ્વીકારી શકાય તેમ નથી. ઉદાહરણ તરીકે "પાછલે પ્રહર"માં શાર્દૂલવિક્રીડિતનો ઉપયોગ થયો છે તે ત્યાં બીજા કોઇ પણ છંદનો ઉપયોગ થયો હોત તે કરતાં વધારે યોગ્ય છે એમ કહી શકાય તેમ નથી કારણ કે એજ વિચારોને અન્ય કોઇક પસંદગીના છંદમાં ઢાળતાં કશું બગડી જાય તેમ લાગતું નથી. "મહાપુરુષો"ને ઉમાશંકર જોષીએ યુધ્ધકાવ્યોમાં ગણાવ્યું છે ("મ્હારાં સોનેટ", બીજી આવૃત્તિ, ૧૯૫૩, સંપાદકીય પા. ૧૩) કેમકે એમાં યુધ્ધખેલુ રાજકીય મહાપુરુષોનાં દૃષ્ટાંતો અપાયેલાં છે. પરંતુ એમાં ગાંધીજીનો પણ ઉલ્લેખ છે અને એમની સાથે બિનરાજકીય મહાપુરુષોના ઉદાહરણ વડે પણ કાવ્યમાંનું મહાપુરુષો વિષેનું વક્તવ્ય ("સ્ફૂર્જે છ

મનુવંશભાવિ વિરલા મહાપુરુષો") પ્રતિવાદી શકાય તેમ છે. અને એ વક્તવ્ય જ કાવ્યનો મુખ્ય વિષય હોઇને અને વળી એ વિચાર યુદ્ધવિષયક વિચારમાળાનો આવશ્યક મણકો નહીં હોવાથી એ કાવ્યને યુદ્ધકાવ્ય ન ગણવું જોઇએ.

(૭) બાળકાવ્યો[33]

ભણકાર ('૫૧)ના છઠ્ઠા બાલોદ્યાન નામક ગુચ્છમાં ઠાકોરે તેમનાં બાળકાવ્યો સંગૃહીત કર્યાં છે.

બાળકો ઉમ્મરવાન માણસોની માફક વિભાવનાઓ દ્વારા વિચાર નથી કરતાં પણ તેમની વિચારપ્રક્રિયા પ્રતિકલ્પો દ્વારા ચાલે છે. તેમની કલ્પનાશક્તિ સમૃદ્ધ હોય છે અને વિસ્મયનો ભાવ તેમનામાં હરપળે ઉત્કટપણે જાગૃત હોય છે. તેમની ઇન્દ્રિયો હમેશાં સચેત રહેતી હોય છે. તેથી શબ્દ, રૂપ, સ્પર્શ વગેરેના અનુભવોને તે કુતૂહલથી ને રિદ્ધ સંવેદનશીલતાથી તેઓ અનુભવતાં હોય છે. એટલે, તેમની દુનિયામાં પ્રવેશ કરવો તે નરી કવિતાના પ્રદેશમાં પ્રવેશ કરવા બરોબર છે એમ કહી શકાય. પરંતુ એ પ્રવેશ ઘણો દુષ્કર હોય છે કેમકે જડ વિભાવનાઓના અંતરાયોને વિદારીને નરી નિર્વ્યાજ સરલતા, બાલસહજ મુગ્ધ કુતૂહલથી સંવિત્તિને નિર્વિશેષપણે સજ્જ કરીને જ એ દુનિયામાં પ્રવેશી શકાય છે પરંતુ એટલું કરવું તે ઉમ્મરવાન માણસોને માટે, તેમની વધેલી ઉંમરે તેમના માનસમાં ઊભી કરેલી તદ્વિષયક મર્યાદાઓને લીધે, ઘણું કપરું બની જાય છે. કવિ સંવેદનશીલ અને વિસ્મયસંપન્ન હોવાથી બાળકોની દુનિયામાં બીજા ઉમ્મરવાન માણસો કરતાં સહેલાઇથી પ્રવેશી શકે છે પરંતુ તે પણ જો ઉમ્મરવાન હોય તો તેની વધેલી ઉમ્મર પણ તેના તે દુનિયામાંના પ્રવેશ આડે વત્તાઓછા અંશે બાધા ઊભી કરી છે.

બાળકો વાર્તારસિયાં હોય છે; તેમાં ય પાછો અદ્ભુત રસ તેમને સવિશેષ સ્પર્શે છે. એટલે તો તેમની આસપાસ બિહામણા રાક્ષસોની, આસમાની ઝાંયવાળાં ગેહરાં સરોવરો જેવી હિલોળા લેતી આંખોવાળી-મોર પિચ્છની પાંખોવાળી - સોનેરી ઝુલ્ફાંવાળી પરીઓની, સાત-સાત સમંદર પારના રહસ્યમય પાતાળ પ્રદેશોમાંના ઉત્તુંગ સોનેરી મહાલયોની, જાદુઇ નગરીઓની, ઊડતા ઘોડાની, બોલતાં પશુપક્ષીઓની, મેલી વિદ્યા જાણતી ડાકણોની, માણસોમાંથી પશુપક્ષીને પશુપક્ષીમાંથી માણસો બની જાય તેવાં જાતિરૂપાંતરોની અપૌરુષેય પરાક્રમો કરતા રાજકુમારોની અઢળક કથાસૃષ્ટિ ખડકાઇ ગયેલી છે. એ કથાસૃષ્ટિમાં વીર, ભયાનક, કરુણ વગેરે બીજા કોઇપણ રસ બહુધા અદ્ભુતનો પુટ પામીને આવે છે. એ કથાસૃષ્ટિમાંના ઘટનાવળાંકો ઘણી જ આસાનીથી -ઘણીવાર ચમત્કારોથી સિદ્ધ કરેલા હોય છે : આપણી વાર્તા-સૃષ્ટિમાંના વાસ્તવની ભાવનાનાં કે બુદ્ધિગ્રાહ્ય પ્રતીતિકરતાનાં નિયમનો એ ઘટનાવળાંકોને પ્રશાસતાં નથી : આપણા વાસ્તવિકતાના બુદ્ધિગ્રાહ્યતાના ને તલ્લક્ષી પ્રતીતિકરતાના આગ્રહો એ કથાસૃષ્ટિ-માંના જે વળાંકો આગળ આપણને ઉથલાવી પાડી આગળ વધતા અટકાવી દે છે ત્યાં બાળકોની કેવલકથાપરાયણ ઉગ્ર કલ્પનાશક્તિ ને નિર્વ્યાજ સરલતા તેમને બરફ પર સરકતાં માનવીઓની જેમ લેશમાત્ર ખચકા ખટકા વિના આગળને આગળ સરકાવે છે.

ઠાકોરે "ભીખ અને ઉદ્યમ"માં એક નાનકડી સાદી વાત ગૂંથી છે પણ ઉપર વર્ણવી તેવી કોઇ ઉત્કટ અદ્ભુત સૃષ્ટિ તેમાં તેમણે ઊભી કરી નથી. પરંતુ જૂની બોધકથાઓમાં માનવ સાથે લગભગ માનવ જેવા વ્યવહારે વર્તતાં પ્રાણીઓની વાત આવે છે તેવી જ, હાથી, ગરૂડ, વાંદરો, શિયાળ વગેરે પાસે ભીખતા એક ભીખારીની વાત અહીં કહેવાઇ છે. હાથી અને ગરુડને તુચ્છો તરફ પોતાની મોટાઇના છાકમાં છકી જઇને દુર્વર્તનથી કે તિરસ્કારપ્રેર્યા ટીખળથી

વર્તતા "ખોટા મોટા"ઓ તરીકે ચીતર્યાં છે. વાંદરા ને ઉપકારની સાથોસાથ ઉપકૃત તરફ અટકચાળું કરનાર અદકપાંસળી તરીકે ચીતર્યો છે તો શિયાળને પરંપરાગત રીતે લુચ્ચા તરીકે ચીતર્યાં છે ને શિયાળના લુચ્ચાઇભર્યાં વર્તન પરથી કાવ્યનો અંતિમ ઉદ્દિષ્ટ બોધ લેખકે ભીખારીની વિચારપ્રક્રિયા દ્વારા સારવ્યો છે. "કમલાંગીની કટેવનો ઇલાજ"માં લેખકે એક બાળકીની એક કુટેવને ભુલાવવાનો એક ઉપાય આલેખીને એ કાવ્યને પણ બોધક બનાવ્યું છે. "ઓ ઇશ્વર ભજીએ તને" એ જાણીતા કાવ્યની રાહ પર શરૂ થતું "ઓ ઇશ્વર" કાવ્ય ઇશ્વરની સૃષ્ટિલીલાને સમજાવતું, કંઇક ઇશ્વરને પ્રાર્થતું, કંઇક ઇશ્વરનો આભાર માનતુ બોધક કાવ્ય છે.

બાળકો તરંગપ્રિય હોય છે. એવી શૈશવી તરંગલીલા "વડીલોને"માં જોવા મળે છે. બુઝુર્ગની તાલને મસાજ કરતાં, એ ચકચકતી તાલમાં બાળક પોતાની તરંગી લીલાપ્રવૃત્તિને આધારે કૈં અજાયબ દૃશ્યોને આકાર લેતાં નિહાળે છે. ફરજ દાખલની બાહ્ય શારીરિક ક્રિયાની સાથે ઓતપ્રોત થઇને આવતું બાળકનું કલ્પનાનુંપ્રાણિત માનસિક રમતિ-ચાળાપણું ત્યાં જોવા મળે છે. મોટેરાંઓનું કામ કરી એમને રીઝવવાની સાથે સાથે એમને ખિજવવાની, ચાંદુડિયાં પાડવાની, ઉડાવવાની, મજાકભરી ઠાવકાઇ દાખવવાની બાળકવૃત્તિનાં પણ એમાં દર્શન થાય છે. (પૃ. ૩૦, ૪૬-૪૮ વગેરે) "મોટાંઓ કવિતા કરે તો શું હું ના કરું ? કરી શકું". - એવી મોટાઓને અનુકરવાની બાળક ખુમારી એ કાવ્યમાં વિનોદાત્મક રીતે રજૂ થઇ છે. મોટેરાંની ચોકઠાંજડ સાંસારિક ધોરેડ કરતાં નિસર્ગના વૈવિધ્યપૂર્ણ બહુરંગી બહુરૂપી ઉમંગી જીવન સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવવાનું બાળકોને વધારે ગમે છે એ વાત પણ એ કાવ્યમાં (પૃ. ૩૪-૩૯) નિરૂપાઇ છે. એજ વાત "બદાની લવરી"માં પણ કવાઇ છે. ત્યાં બાળકનો અલ્લડ, મનમોજી, બેફિકર,

શૈશવી મિજાજ તદનુરૂપ બાનીમાં છતો થયો છે. પરંતુ એ કાવ્યના ઉત્તરાર્ધમાં સંસારની જંજાળ તરફ બાળકની જે ઘૃણા અને ઉપેક્ષા બતાવાઇ છે તે જોતાં લાગે છે કે બાળકના મનમાં જ અનુભવાયો હોય તે ભાવને બાળકના મનમાં જ અનુભવાયો હોય તે રીતે બતાવવાની ઠાકોરમાં શક્તિ નથી ; પરંતુ મોટેરાંના મનમાં તે જે રીતે વિભાવાયો હોય તે રીતે તેમણે એ ભાવને આલેખ્યો છે. "જોરૂ"ને "છાયા" અને "બેડી" ગણવાની જ્ઞાનવાણી, એનાં છોરૂને એની એકલીનાં નહીં પણ વરવહુ બંનેનાં ગણવાની ડહાપણવાણી, અને છેલ્લી કડી (કડી આઠમી, પં-૧ અને ૪) માંની પ્રાસવાણી અને તિરસ્કારવાણી એક બાળકને મુખે સહજ લાગતી નથી પણ શૈશવી (અલ્લડ) રમતિયાળ બાનીના શૈલીવેડામાં એને સહજ લગાડવાનો પ્રયત્ન થયો છે. "વડીલોને"માં પણ બાળકની તરંગિતાનું આલેખન મુખ્ય વિષય છે ; પણ એની ભૂમિકા અને ઉપસંહારમાં ઠાકોર બાળકના ટીખળીખોર ખુમારી-ભર્યા મસ્ત સ્વભાવને એવી જ શૈલીમાં બહેલાવીને મૂક્યા છે.

ઠાકોરે બીજાં કાવ્યો કરતાં બાળકાવ્યોમાં પોતાની શૈલીને વિષયાનુરૂપ રીતે જુદા પાડવા પ્રયત્ન કર્યો છે. અહીં તેમણે ભારેખમ વૃત્તોનો ઉપયોગ છોડીને હળવા માત્રામેળ છંદોનો ઉપયોગ કર્યો છે. તેમણે દોહરા, ચોપાઇ, કટાવ, ગુલબકી વગેરે છંદોને ઉપયોજ્યા છે. ક્યાંરેક તેમણે બાળકની મનચલી રસળતી ભાવચ્છટાઓને પ્રતિબિંબવા છંદોના અભ્યસ્ત કે પરંપરિત રૂપનો પણ પ્રયોગ કર્યો છે. નાનાં બાળકોને રવાનુંકરણનો શોખ હોય છે. તેથી ઠાકોર કેટલીકવાર ("વડીલોને"માં "ખાયણી નચાવતો કડં! કડં ! કડં ! કડં !", "હા ! સિસી ! સુણો કુણિક" ; "ભીખ અને ઉદ્યમ"માં "ધક્કે તોય પડ્યો એ ભૂસ ! એક ભીખ થૈ ગૈ છે છૂસ !" "બદ્રૂમ

ગીતાવલિ"માં "તરુપાને રસ્તવંત પવનડાં, સરરર ! ખડખડ !") રવાનુકારી અને ક્રિયાનુસારી શબ્દો વાપરીને, બોલચાલના શબ્દો અને બોલચાલનો લ્હેજો પ્રયોજીને અને અન્યથા પણ હળવી ભાષા પ્રયોજીને કાવ્યબાનીને બાળવાણી સમીપ લઇ જવાનો પ્રયત્ન કરે છે. રવાનુકારી શબ્દોચ્ચારણો કરવાની બાળકની વૃત્તિ શબ્દ-પ્રતિશબ્દની, ધ્વનિ-અનુધ્વનિની રમતમાં રાચવાની તેની વૃત્તિનું સૂચન કરે છે અને એટલે જ, બાળસાહિત્યમાં, ખાસ કોઇ અર્થને સાદ્યંત એકાત્મક રૂપે વ્યક્ત કરવાના ઉદ્દેશ વગરનાં અને કેવળ પ્રાસાનુપ્રાસની રમત રચનારાં "જોડકણાં"ના નામથી ઓળખાતાં ઘણાં જોડકણાં લખાય છે. "સ્વર્ગની તલબ"માં ઠાકોરે લગભગ એકના એક જ પ્રાસને આખા કાવ્યમાં નિભાવ્યો છે. પ્રાસવિરોધી વલણવાળા માણસને હાથે આખા કાવ્યમાં એકસરખા પ્રાસ મેળવાય, તો તે કેવો મેળવાય ! ઘણા જ આયાસથી ઠાકોરે એ પ્રાસરચના કરી છે. તેથી બાળકનાં શબ્દકોષમાં ન હોય તેવા શબ્દો પણ ત્યાં ગોઠવવા પડ્યા છે તેથી ભારે બની ગયેલી ભાષાને "વાહવાહ" "ખાલિપીલિ" જેવા બોલ-ચાલી અને "ગબ ગબ" જેવા ક્રિયાનુસારી શબ્દો વડે હળવી બનાવવાની મિથ્યા બનાવટ કરવી પડી છે. જેવું એની ભાષાનું બન્યું છે તેવું એમાંના વિચારનું પણ છે: એમાંનો વિચાર પણ બાળકના વિચાર-કોષમાંનો નથી લાગતો. ચિંતનનાં, કોઇને કોઇ ગભીર વિચાર-વલણનો ઓછાયો આ કાવ્યની માફક બીજાં કાવ્યો ઉપર પણ ફરી વળેલો છે. "મ્હારે વડીલ શા બધુના ઉદ્બોધન ઉપરથી" કાવ્ય આ ગુચ્છ કરતાં બીજે કશે વધુ યોગ્ય લાગે તેમ છે કારણ કે એમાં બે કિશોર જમાનાઓનું તુલનાત્મક સમીક્ષણ થયેલું છે ને તેથી એ કાવ્ય ગભીર પ્રકૃતિનું બન્યું છે. કક્કાના જૂના કાવ્યપ્રકારને અનુસરીને ઠાકોરે પણ એક બોધક કક્કો લખ્યો છે. કક્કામાંના અનુક્રમે, કોઇને

કોઇ અક્ષરથી શરૂ થતી પ્રત્યેક પંક્તિ કે કડી કે ચરણમાં એક એક સ્વતંત્ર વિચારસૂત્ર મૂકવાનો ઉપક્રમ આ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં થાય છે. અર્વાચીન કવિ કોઇ જૂના કાવ્યપ્રકારને આજે પ્રયોજે તો તો તેને કંઇક પણ નવી શક્યતા સાથે પ્રયોજે તો તે પ્રશંસાસ્પદ લેખાય પણ ઠાકોર તો પોતાના કાવ્યમાં એકરૂપતા (uniformity) પણ સાચવી શક્યા નથી. કેટલાક અક્ષરોમાંના પ્રત્યેકને ફાળે તેમણે એક એક ચરણ આવવા દીધું છે તો બીજા કેટલાક અક્ષરોમાંના પ્રત્યેકને તેમણે એક કરતાં વધારે ચરણ આપ્યાં છે. કેટલીકવાર તેઓ જે અક્ષરથી પંક્તિને આરંભવાની હોય તે અક્ષરને પંક્તિને આરંભે છૂટો નિવેશીને અને પછી તે અક્ષરથી આરંભાતો શબ્દ પ્રયોજીને પંક્તિને આગળ ચલાવે છે તો કેટલીકવાર તેઓ પંક્તિને આરંભે જે અક્ષર નિર્દેશવાનો હોય તેને ત્યાં છૂટો નહીં નિવેશતાં તેનાથી આરંભાતા કોઇ શબ્દ વડે જ બારોબાર પંક્તિને આરંભીને આગળ ચલાવે છે. સમંજસ વિચારના પ્રવાહને બદલે આવાં કાવ્યોમાં છૂટા છૂટા વિચારોનો હારડો બનાવાયો હોય છે અને કક્કાની અનુક્રમણી સિવાય બીજી કશી સળંગસૂત્રતા આવાં કાવ્યોમાં હોતી નથી. એમ છતાં ઠાકોરે "પ્રેમનો દિવસ"માં જેમ બધાં કાવ્યોને સ્વતંત્ર કાવ્યો તરીકે લઇ શકાય તેમ યોજ્યાં હોવા છતાં તે બધાં કાવ્યોને એક પ્રણયભાવનાના વિકાસક્રમના પૂર્વાપર અંકોડાઓ રૂપે પણ લઇ શકાય તેવી રીતે તેમની યોજના કરી છે; તેજ પ્રમાણે "કક્કા"માં પણ તમામ વિચારબિંદુઓને સ્વતંત્ર વિચારબિંદુઓ તરીકે લઇ શકાય, તદુપરાંત એક વિચારબિંદુમાંથી બીજું, બીજામાંથી ત્રીજું, ત્રીજામાંથી ચોથું ફૂટતું હોય તેવી આંતરિક સૂક્ષ્મ વિચારગત સળંગસૂત્રતાપૂર્વક પણ એ વિચારબિંદુઓને પરસ્પર ગૂંથી શકાય. પણ ઠાકોરે એમ કર્યું નથી. વળી, આ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં જે તે અક્ષર

સાથે જે તે વિચારકણિકાને arbitrarily – કેવળ ઉપરછલ્લા આકસ્મિક અક્ષરીય અધ્યાસથી – જોડી દેવામાં આવે છે. કોઇ અક્ષર સામે કોઇ ભાવચ્છાયા કુદરતી રીતે સંકળાયેલી કે સંકળાઇ જતી હોય તો તેવા ભાવાનુભૂતિના, તર્કને ગમ્ય લાગે તેવા (Appealing to the logic of inner experience, logic of inner world of Sensation)———————— અધ્યાસો જો શોધી શકાય અને તેવા અધ્યાસોથી જે તે અક્ષર સાથે જે તે વિચારકણિકાને – સભાન બોધ કે ચિંતનનો ઓછાયો પડવા દીધા વગર – યોજી શકાય તો તે રચના વધુ કાવ્યત્વક્ષમ ગણાવાને પાત્ર ઠરે. રિમ્બોએ સ્વરો વિષે આવું એક કાવ્ય લખેલું છે. પણ ઠાકોરે એવી કોઇ નવી દિશામાં પ્રયત્ન કરવાને બદલે કેવળ પરંપરાગત રીતે જ કક્કાનું કાવ્ય લખેલું છે.

કક્કાની જેમ હાલરડાના અને વારના પરંપરાગત કાવ્યપ્રકારો ઉપર પણ ઠાકોરે હાથ અજમાવ્યો છે. "હાલરડું"માં સ્વપ્નસર્ગી નિદ્રાના આવ્યોમભૂમિ દિગંતરવ્યાપી સામ્રાજ્યનું કલ્પનાથી રૂપાંતરિત થયેલા વિવિધ નિસર્ગપદાર્થોના વર્ણન વડે ચિત્ર ખેંચાયું છે. ઉપાડની પંક્તિઓના લય કરતાં અંતરાની કુલ ત્રણ પંક્તિઓ પૈકીની પહેલી બેનો લય જુદો પડે છે કેમકે તે નિદ્રાના ખોળે નીંદરતા વિશ્વના કોઇને કોઇ ઇતર પદાર્થની વાત કરે છે ; ત્યારે અંતરાની છેલ્લી યા ત્રીજી પંક્તિનો લય ઉપાડની પંક્તિઓના લયવિન્યાસની ગત પર જાય છે કારણ કે તે પણ ઉપાડની પંક્તિઓની માફક બાળકને નીંદરવા માટેનું સંબોધન કરે છે. બાળકને ઊંઘવાનું સંબોધન કરતી ઉપાડની અને અંતરાની પંક્તિઓનો લય ત્વરિત બને છે ; ત્યારે ઇતર પદાર્થોની વાત કરતી પંક્તિઓનો લય મંથર (મંદ) બને છે. ધ્રુવપંક્તિ અને અંતરાની વચ્ચે થયા કરતો એ લયપલટો પારણાની વધઘટ થતી ગતિને પ્રતિબિંબે છે. હીંચનારનું ધ્યાન બીજે હોય તો

પારણાની ગતિ ધીમી પડે, ધ્યાન બાળક તરફ દોરતાં હીંચનાર સચેત બની પારણાની ગતિ વધારે અથવા બાળક નીંદમાં પડ્યું છે, એમ લાગતાં હીંચનાર પારણાની ગતિને ઘટાડે પણ ગતિ ઘટતાં અર્ધજાગતું સૂતેલું બાળક કાં પાંપણો અર્ધઊંચકે અથવા હાથપગ સહેજ હલાવે કે તરત હીંચનાર તેને પૂર્ણ નિદ્રિત કરવા ફરી પારણાની ગતિ વધારે. આમ ભાવને પોષક નીવડે તેવી રીતે લયપલટા ઠાકોરે યોજ્યા છે. "પાંચ વારનો રાસ"ને બાળકોના ગીત કરતાં સ્ત્રીઓના ગીત તરીકે ગણવું જોઇએ ; કેમકે તેમાં લગ્ન-પ્રસંગનો વિષય આલેખાયો છે ; બાળકોની કક્ષાએથી જોતાં તેમાં વધારે પ્રગટ શૃંગાર છે અને તેમાં પ્રયોજાયેલો ઢાળ પણ સ્ત્રીઓનાં ગીતોમાંનો જાણીતો ઢાળ છે. એક સપ્તાહના પ્રતિદિને (બે અશુભવારોને ટાળીને) ક્રમશ: ઉકેલાતા આવેલા લગ્નપ્રસંગની પ્રક્રિયાનું દિવસવાર વ્યાન એમાં આયોજ્યું છે.

"નંદિની", "ગુલકળી", "બટુમ ગીતાવલિ" બાળકની ચેષ્ટાઓ, રમતો વગેરેનું વર્ણન કરે છે. બાળકાવ્યોને બે ખાસ ભાગમાં વહેંચી શકાય તેમ છે : (૧) બાળકો વિષેનાં કાવ્યો (૨) બાળકો માટેનાં કાવ્યો. બાળકો વિષેનાં કાવ્યોમાં બાળકોને બોધ દેનારાં, બાળકોની રમતો ચેષ્ટાઓ વગેરેને વર્ણવતાં કાવ્યોને સમાવી શકાય અને બાળકો માટેનાં કાવ્યોમાં બાળકોને રસ પડે તેવી કલ્પના પ્રવૃત્તિ અને તરંગલીલાને આલેખતાં કાવ્યો સમાવી શકાય. આ બે ભાગોમાંનો બીજો ભાગ બાળકાવ્યો તરીકે વધુ અગત્યનો ગણાવો જોઇએ કેમકે તે બાળકોના સ્તરપર રહીને, બાળકોને તેના આસ્વાદનમાં વધુ ઉત્તેજિત બનાવે તે રીતે બાળકોનાં તરંગલીલા અને કલ્પનાવિહારને -બાળકોની સંવેદન-સમૃધ્ધ આંતર અનુભૂતિની સૃષ્ટિને સજીવ ઇંદ્રિયગ્રાહ્ય રૂપમાં નિરૂપતો

હોય છે. કલ્પનાસમૃધ્ધ ચિત્તવિલાસથી ધબકતા ચેતનવંતા શૈશવી જીવનને ચિત્રિત કરવા સિવાય બીજો કોઇ આગંતુક આશય તેમાં હોતો નથી. "બદાની લવરી", "વડીલોને", "ભીખ અને ઉદ્યમ" જેવાં કાવ્યોના કેટલાક ભાગો આ દ્રષ્ટિએ રોચક છે. બાકી, ઠાકોરનાં બાળકાવ્યોના વિભાગને સમગ્રતયા જોઇએ તો તે બાળમાનસના આ કલ્પનોત્કટ ચેતનઉછળતા જીવનનો નિબિડ સંસ્પર્શ કરાવવામાં પાછો પડે છે. આગળ કહ્યુ છે તેમ ઠાકોરે આ વિભાગનાં કાવ્યોની બાનીને બીજા વિભાગોની કાવ્યબાનીથી જુદી પાડવા પ્રયત્ન કર્યો છે પણ તેઓ, ક્યારેક બાળકોનો અર્થ-ગ્રહણવ્યાપાર ઠોકરાય કે અટકી પડે તેવા સંસ્કૃત ફારસી શબ્દોનો પ્રયોગ કરી બેસે છે ; તેવા વાક્યવિન્યાસો રચી બેસે છે ને ત્યારે ભાષાનુ સામાન્ય ધોરણ અન્યવિભાગનાં કાવ્યોની ભાષાના સ્વરૂપ તરફ ઢળે છે ને તેથી એ ભાષા બાલભોગ્ય થતી અટકે છે.

૮ સ્થળવિષયક ને વ્યક્તિવિષયક કાવ્યો [૩૪]

જેમ વ્યક્તિને પોતાનો ઇતિહાસ અને પોતાનુ વ્યક્તિત્વ હોય છે તેમ કોઇપણ સ્થળને યે પોતાનો ઇતિહાસ ને પોતાનુ વ્યક્તિત્વ હોય છે. આવાં વ્યક્તિત્વ ને ઇતિહાસના અંશોમાં આલેખનો કવિએ આ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં કર્યાં છે.

"માજીનુ સ્તોત્ર"માં તેમણે આપણા દેશની તાસીરને સજીવા-રોપણ અલંકાર વડે ઉપસાવી છે તે વાત શીર્ષકથી સૂચવાઇ જાય છે ; પણ દેશ જેવા અતિચિરાયુષી સત્ત્વને કેવળ "માતા" કહેવાને બદલે "માજી" કહીને તેનામાં અતિવાર્ધક્યનુ અકારણ આરોપણ કર્યું છે તે

ખૂચે છે. કવિએ અહીં દેશના અલગઅલગ વિભાગોને માનવશરીરનાં અલગઅલગ અંગો સાથે અને ઐતિહાસિક બનાવોને માનવશરીરની ભિન્નભિન્ન ચેષ્ટાઓ સાથે સરખાવ્યા છે. દેશના કોઇ એકબે વિભાગોની કદાચ એ રીતે કોઇ એકબે શરીરાંગોની સાથે સાહજિક ઉપમા સાધી શકાય ; પણ એવી ઉપમાને એથી વધારે વિસ્તારવામાં દૂરાકૃષ્ટતાના દોષને વહોરી લેવાનું જોખમ કવિ એવાં કાવ્યોમાં ખેડતો હોય છે. (વિષયાલેખનની પદ્ધતિના સામ્યને કારણે ઉમાશંકર જોષીનાં "વિશ્વતોમુખી" અને "વિશ્વ-માનવી" સોનેટોનું અહીં સ્મરણ થાય છે.)[૩૫] "ગાંડી ગુજરાતને"માં પણ ઠાકોરે પ્રાંત અને પ્રાંતની વસ્તીને માતા-સંતાનનું રૂપક આપ્યું છે. "ભાગ્યું ભરૂચ"માં તેમણે ભિન્નભિન્ન માનવજાતિઓના હ્રાસને "પુરનમૈદા શા વહ્યા" કહીને વર્ણવ્યો છે. "અમદાવાદ"માં 'સોનાની મૂરત"ને "સો નાની મૂરત" કહીને તેમણે શ્લેષ કર્યો છે. આલેખ્યમાન સ્થાનો પ્રત્યેની કવિની ભાવઉષ્માને તથા ઉપર કહ્યા તેવા જૂજ આલંકારિક શૈલીસ્પર્શોને બાદ કરીને જોઇએ તો જણાય કે વ્યવહાર-જગતનાં ઐતિહ્યોનું કાવ્યવસ્તુમાં પરિવર્તન કરવામાં તેમને નિષ્ફળતા સાંપડી છે. "ભાંગ્યું ભરૂચ" અને "અમદાવાદ" સોનેટકૃતિઓ છે એટલે એમાં વિચારવળાંક સધાયો છે પરંતુ એકલો વિચારવળાંક કૃતિને કાવ્યત્વ ન સમર્પી શકે ; સુન્દર લાક્ષણિકતાઓનું એકલું બયાન પણ પૂરતું ન નીવડે ; સ્થૂલ તથ્યોને ગૌણ બનાવીને એની પારના કાવ્યત્વને કવિએ કાવ્યમાં અવતારવું જોઇએ એને બદલે કવિ મુખ્યત્વે કથયિતવ્યની સપાટી પર જ રમતા લાગે છે.

"ભાવસિંહજી દિવાન શ્રી પ્રભાશંકર પટ્ટણીને અંજલિ"માં ઠાકોરે કાવ્યનાયક સાથેના પોતાના એક જીવનપ્રસંગને અને બીજી કેટલીક વીગતોને આલેખ્યાં છે. "જ. પી. ત્રિ.નું અવસાન"માં

મિત્રમૃત્યુજન્ય સંસાર વિષયક ચિંતનના સર્વસાધારણ વિષયમાંથી સરીને કવિ કાવ્યાંતે વ્યક્તિનિષ્ઠ લાગણીનો સંસ્પર્શ લઇ આવે છે. "એક મિત્રનું ભરજુવાનીમાં મૃત્યુ"માંના આરંભિક ઉદ્‌ગારો લાગણીના આઘાતને ત્વરાપૂર્વક વ્યક્ત કરે છે; ફળવેલ હિમનાં રૂપકો મિત્રના ખેદજનક અકાળ મૃત્યુની ઘટનાને સાધારણીકૃત રૂપે ચિત્રિત કરે છે; એ કાવ્યમાં કવિ વ્યક્તિનિષ્ઠ લાગણીના વિષયવિશેષમાંથી કાવ્યાંતે સર્વસાધારણ ચિંતનના વિષયમાં સંક્રાન્તિ કરે છે. અજનીની ત્વરિત ગતિવાળી પંક્તિઓમાં લખાયેલું "અ. સૌ. નર્મદા ભટ્ટ" આરંભમાં રમતિયાળ ભાવાલેખનવાળું, પછી કંઇક નાટ્યાત્મકતાની છાંટ પકડતું ને અંતમાં ગંભીર ભાવ તરફ વળાંક લેતું કાવ્ય છે. "અમદાવાદના મિત્રોને. ૩૧-૭-૩૭" એ એક આત્મકથાત્મક રીતનું કાવ્ય છે. એ કાવ્ય એના લગભગ ઉપાન્ત્ય ભાગ સુધી કાવ્યનાયકની વિવશ ને વ્યગ્ર પ્રાસંગિક હાલતને ભાવાનુપ્રાણિત પણ સીધી ઉક્તિઓ દ્વારા આલેખે છે; અંતમાં એ આલેખનને ચંદ્રના ઉપમાન વડે આલંકારિક આલેખનમાં ફેરવી નાખવામાં આવ્યું છે." "શ્વેતકેશી પિતર"નું ઉત્તર"માં કવિએ પોતાના દૃષ્ટિકોણ અનુસાર કાવ્યનાયકના જીવનવળાંકને મૂલવ્યો છે, આશીષ્યો છે અને સમુદ્ર સફરના ઉપમાન વડે વર્ણવ્યો છે. "વલ્લભભાઇ નિશાળિયા લેખે"માં બાળક વલ્લભભાઇના શાળાજીવનના પ્રસંગને કવિએ વિષયોચિત રમતિયાળ ગુલબંકીમાં ઉતાર્યો છે. વ્યક્તિ-વિષયક કાવ્યોમાં મહાત્મા ગાંધીજી અને પંડિત નહેરુ વિષે લખાયેલાં કાવ્યો ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. કાવ્યોમાં ઠાકોરે એ બંનેનું સમાદરપૂર્વકનું મૂલ્યાંકન કર્યું છે. "ગાંધીજીની શહીદી" નામક સોનેટદ્વયીમાં તેમણે જ્યોત અને યજ્ઞશિખાનાં પ્રતીકો દ્વારા ગાંધીજીનાં જીવનકાર્ય, મૃત્યુ ને મહિમાનું આલેખન કર્યું છે. "શ્રી જવાહરલાલ

ન્હેરૂને દુનિયાની અંજલિ"માં તેમણે "જવાહર" શબ્દ પર ઘણો શ્લેષ કર્યો છે; એવી શબ્દરમત એમના પોતાના જ મત અનુસાર કનિષ્ઠ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં જ શોભે. સ્થૂલ તથ્યો કાવ્યવસ્તુમાં પરિણત ન થયાં હોય વા કાવ્યત્વ કરતાં કથયિતવ્ય પર અધિક ભાર મુકાઇ ગયો હોય તેવા દાખલા નહેરૂ વિષેનાં કાવ્યોની જેમ આ પ્રકારનાં બીજાં કાવ્યોમાં પણ જોવા મળે છે. ઠાકોરનાં કાન્ત વિષેનાં, મૈત્રીભાવની ઋજુતાને કેટલીક કાવ્યત્વક્ષમ સુંદર અભિવ્યક્તિઓ વડે આલેખતાં કાવ્યોની થોડીક વાત પહેલા પ્રકરણમાં કાન્ત અને ઠાકોરના સંબંધોની ચર્ચા વખતે કરેલી છે.

બૉદલેરના "ટુ થિયોડોર દ બૉન્વીલે, ૧૮૪૨" નામક કાવ્યમાં, સ્ટીફન સ્પેન્ડરના "બીથોવન્સ ડેથ માસ્ક"માં, રિલ્કેના "બુદ્ધ"માં[36] આલેખ્યમાન વ્યક્તિઓનાં સ્થૂલ જીવનપ્રસંગો, તથ્યો કે વચનોની સીધી સ્પષ્ટ ઐતિહ્યરસિક રજૂઆત વિના પણ તેમનાં જીવનસત્ત્વોના અભિજ્ઞાનથી જાગેલાં સંવેદનોને કાવ્યની ઇષ્ટ મૂર્તતાએ આલેખતી અભિવ્યક્તિ સધાઇ છે; વિષયીભૂત વ્યક્તિઓનાં જીવનતથ્યોની રજૂઆત વિના પણ તેમનાં - અને માત્ર તેમનાં જ - વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વગૌરવનો અનુભવ કરાવી શકતી કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ સધાઇ છે; તેવી અભિવ્યક્તિની કક્ષાએ ઠાકોર તેમનાં આ બધાં વ્યક્તિવિષયક અને સ્થળવિષયક કાવ્યોમાં પહોંચી શક્યા નથી.

અત્યાર સુધીમાં આપણે બીજા પ્રકારનાં કાવ્યોની ચર્ચાઓમાં ઠાકોરની કાવ્યગત બાની, ભાષાશૈલી, છંદોયોજના વગેરે જે લક્ષણોની વીગતે ચર્ચા કરી છે, એ લક્ષણો આ પ્રકારનાં ઠાકોરનાં કાવ્યોમાં પણ જોવા મળે છે એટલે તેની વિશેષ ચર્ચામાં ઊતરવાનું અહીં જરૂરી નથી.

૯ ઠાકોરની કાવ્યબાની[37]

ઠાકોરની કાવ્યબાનીની આપણે ત્યાં ઠીક ઠીક ચર્ચા થઇ છે. તેમની શૈલીને "બળકટ બાની", "ખડબચડ શૈલી", "કોપરા-પાક જેવી શૈલી", વગેરે નામો અપાયાં છે. ઠાકોરનાં આરંભ-કાળનાં ઘણાં કાવ્યોમાં કાન્તની પ્રાસાદિક કમનીય પદાવલિની સમીપની શૈલી જોવા મળે છે. પણ પછી, કંઇક કાન્ત, ન્હાનાલાલ, નરસિંહરાવ વગેરેની શૈલીઓના પ્રત્યાઘાતરૂપે અને કંઇક એ બધાથી નિરાળી એવી આગવી સ્વત્વપ્રતિષ્ઠા કરવા માટે તેમણે અનન્ય અને અ-પૂર્વ વિશેષતાઓથી ભરેલી નવીન શૈલી ઉપજાવી. ન્હાનાલાલ આદિ કવિઓનાં કયાં લક્ષણો તેમને ખૂંચતાં હતાં અથવા એકંદરે જોતાં, તેમના વખત સુધીની ગુજરાતી કવિતામાં તેમને મતે કયાં લક્ષણો લાંછનરૂપ હતાં અને એ અપલક્ષણોની સામે તેમણે કવિતા માટે કયાં લક્ષણોની આવશ્યકતા અનુરોધી તે વિષે આપણે આ અગાઉ વિચારણા કરી ચૂક્યા છીએ. આમ છતાં, તેમની શૈલીની બીજી કેટલીક નોંધપાત્ર વીગતો વિષે અદ્યાપિ વિચાર થયેલો નથી ; તો તે હવે આપણે જોઇશું. (૧) પુનરાવર્તન ઠાકોરની શૈલીનું એક મુખ્ય અંગ છે.

(ક) કેટલીકવાર એક જ કાવ્યની જુદીજુદી પંક્તિઓ એકના એક જ કે એક સરખા શબ્દથી આરંભ પામે છે યા અંત પામે છે.

દા. ત. ""ભણકાર" સંગ્રહનું અર્પણ-૧"માં

પ. ૮ મૈયા ઉછંગ........
પ. ૯ મૈયા તણાં........
પ. ૧૦ મૈયા મુખે........

"કીટ્સની "બુલબુલને ઓડ"માંથી"

પ. ૧૦ જિહાં ઝટ ......

પ. ૧૧ જિહાં સળવળત ...

પ. ૧૩ જિહાં નયનરોશની....

પ. ૭ .... અન્યોન્ય જ્યાં

પ. ૮ .... વૃદ્ધો જિહાં

પ. ૧૪ .... પ્રેમ જ્યાં.

"ભણકાર" સંગ્રહનું અર્પણ-૨", "ગાંધીજીની શહીદી"-૧ અને ૨ અને ૩, "જૂનું મધ",""વછેરા"ને"," ચિત્રકૂટને સ્વાગત" વગેરે કાવ્યોમાં આ પ્રકારનું પુનરાવર્તન થયેલું જોવા મળે છે. ""શ્વેતકેશી પિતર"નું ઉત્તર"માં "જતો દિસત.......", ત્હને દિસત......" (પ -૪-૫)માં "દિસત"નું આને મળતું પુનરાવર્તન છે.

(ખ) ક્યારેક કવિ એક જ કાવ્યમાં એક જ શબ્દનો અથવા એક સરખા શબ્દોનો, ઉપર કહ્યો તેથી જુદા રૂપનો, ફરી ફરી પ્રયોગ કરે છે.

"ભણકાર" સંગ્રહનું અર્પણ-૨ :

પ. ૧ નવીન કવનો નવીન ગુંથણી નવીને લયે

પ. ૨ કરંત નવલે જગે નવવયસ્ક રૂપાશકો

પ. ૩ ઘણા ય નવભાવનાભગત

પ. ૪ .... નવતર વિકાસનાસક્તિએ

પ. ૬ નવાનવતરા પિઢી સહ.......

શ્રી જવાહરલાલ નહેરુને દુનિયાની અંજલિ :

પ. ૧ જવાહર, હતૂં જવાહર ....

પ. ૨ ....જવાહર અશક્ત કોન્ગ્રેસનું....

પ. ૪ ....જવાહર દિધું.......
" પ ....બન્યું, જવાહરીઆ દિનું
" ૬ જવાહર, જવાહરે વતન.......

(ગ) ઘણીવાર એકના એક કે એકસરખા વાક્યખંડો એક જ કાવ્યમાં ફરી ફરી દેખા દે છે; બહુધા પંક્તિને આરંભે, ક્યારેક પંક્તિના અંતમાં પણ.

"ભણકાર" સંગ્રહનું અર્પણ-૨
પ. ૬ નવા નવતરા પિઢી સહ.....
પ. ૮ નવા નવતરા પિઢી સહ.....
કોટ્સની "બુલબુલને ઓડ"માંથી
પ. ૭ અહીં ભવ વિશે.......
પ. ૮ અહીં ભવ વિશે.......
"આરતી"
પ. ૧૦૦ નહીં જલ શું ભૂ-પડે.....
પ. ૧૦૧ નહીં જલ શું વર્ષતું.....
" ચિત્રકૂટ "ને સ્વાગત
પ. ૨ ....કઠણ રેતટીંબા શિરે
પ. ૧૧........કઠણ રેતટીંબો ભલે

(ઘ) ઘણીવાર એક જ કાવ્યમાં એક કરતાં વધારે પંક્તિઓમાં એક જ ઢબનો વાક્યવિન્યાસ આવે છે.

"ભણકાર" સંગ્રહનું અર્પણ-૧
પ. ૧ ના આ કવ્યું.....
પ. ૨ ના આ થતું અણકવ્યું....

કીટ્સની "બુલબુલને ઓડ"માંથી

પં. ૧ .... તુજ કને છુપૂ કાનને

પં. ૨ .... તુજ સહે વનૌકસ બનું

પં. ૩ .... તુજથી ભરૂં કાન-ને

"ગાંધીજીની શહીદી"-૧

પં. ૩ ન જાણું શું કહૂં , કહૂં ક્યમ

પં. ૬ ન જાણું ....સમારૂં ક્યમ

આ બધા દાખલા પરથી આપણે કહી શકીએ કે, એક જ કાવ્યનાં ભિન્નભિન્ન વિચારઘટકોનું વિભાવન ઠાકોરના મનમાં ઘણીવાર એકસરખા પદવિન્યાસ, એકસરખી વાક્યરચના, એકસરખા ભાષા પ્રયોગમાં થયા કરે છે. Expression નો કોઇ ને કોઇ pattern તેમનામાં પુનરાવૃત્ત થયા કરે છે. એક જ છંદમાં લખાયેલી એક કાવ્યની ભિન્ન ભિન્ન પંક્તિઓનો એકસરખો સામાન્ય લય ઠાકોરને તે તે પંક્તિઓમાં એવો એકસરખો પદવિન્યાસ પ્રયોજવા તરફ દોરતો હોય તેમ બની શકે. એક પંક્તિના છંદોલયમાં જે પદવિન્યાસ બંધબેસતો આવી ગયો હોય તે જ છંદોલયવાળી બીજી પંક્તિમાં પણ એ છંદોલયને સુવિધાપૂર્વક સાચવવા એ જ પ્રકારનો પદવિન્યાસ પ્રયોજાય એ સંભવિત છે. અને એમ થવાથી કાવ્યના ભિન્નભિન્ન છતાં ઘણીવાર સમાન વિચારઘટકોનું વિભાવન ને આલેખન એકસરખી રીતે થયેલું માલૂમ પડે તે બનવાજોગ છે. આથી એક જ કાવ્યમાં એક કરતાં વધારે પંક્તિઓની રચના એકસરખી રીતે થયેલી માલૂમ પડે છે, એક કરતાં વધારે પંક્તિઓનો અને વાક્યખંડોનો ઉપાડ – ને ક્યારેક અંત પણ – એકના એક અથવા એકસરખા શબ્દોથી થયેલો જોવા મળે છે, એકના એક અથવા એક-સરખા શબ્દગુચ્છોનો ફરી ફરી ઉપયોગ થયેલો દેખાય છે. "પોઢો પોપટ" જેવાં કાવ્યોમાંનાં ("કાલે મોટાં", "કાલે મોટી".....

જેવાં) પુનરાવર્તનો લેખકની એક જ છંદમાં, એકની એક વસ્તુનો ફરીફરી ઉપયોગ કરીને ઓછી જહેમતે વધારે પંક્તિઓ રચવાની વૃત્તિનું નિદર્શન કરે છે. છંદ અને ભાષા પરત્વેની લેખકની પ્રભુત્વ-હીનતા એથી છતી થાય છે. એવે સ્થળે પુનરાવર્તનો કંટાળાજનક બને છે. ઘણીવાર પુનરાવર્તનો કેવળ ટેવવશાત્ પણ આવી જતાં લાગે છે. તો બીજી બાજુ, પુનરાવર્તનની ગુણવત્તા પણ ક્યાંક ક્યાંક છતી થાય છે. કેટલીકવાર તે એકના એક ભાવ પર સંગીતના તાલ જેવી થાપ આપે છે અને તેથી ભાવ વધુ ઘુંટાય છે ("કન્યાદાન"માં "નહીં તમ શિવાય....", "ઘણી વખત ......"). કેટલીકવાર તે એક જ મર્મઘાવ પર ફરીફરી આઘાત આપીને તેની વેદનાને વધુ ઘેરી બનાવે છે ("ધુતિકણી", "મનુજજંતુની અલ્પતા", "વિસ્મૃતિ"માં "ગઇ" શબ્દનો પ્રયોગ). "શાંતિ"માં ઠાકોરે દિવસ અને રાતના, ક્લેશ અને શાંતિના થોડેથોડે ગાળે આવતા વારાફેરાને "ઘડિ દશ મહીં", "ઘડિ દશ પછી", "ઘડિ દશ ભલે" વગેરે પુનરુક્તિઓ દ્વારા ભાષાના માધ્યમમાં પ્રતિબિંબવા પ્રયત્ન કર્યો છે. કેટલીકવાર ઠાકોર પુનરાવર્તિત શબ્દગુચ્છના બાહ્ય સામ્યની પીઠિકા પર ઇષ્ટ અર્થવિરોધને વધારે તીક્ષ્ણ બનાવવા મથે છે ("આરતી"માં "નહીં જલ શું...." પૃ. ૧૦૦-૧૦૧, અને પછીની ત્રણ પંક્તિઓ ; "સાહસોત્સાહ"- પૃ. ૨-૩ ; "અચલ શ્રદ્ધા"- પૃ. ૨-૩, ૧૦-૧૧-૧૩) "પ્રેમનો દિવસ"ના "અર્પણ"માં ("ના, આ નિ, આ ન લાગિરે જનકોથી રેખા") તથા "અતલ નિરાશા"માં ("નિચે ઉતરવું, નિચે, હજિ નિચે નિચે ક્યાં સુધી ?) પુનરાવર્તન અભિવ્યક્તિને બળવત્તર બનાવે છે. "શ્રી જવાહરલાલ નહેરૂને દુનિયાની અંજલિ"માં લેખકે શ્લેષાત્મક રીતે ફરીફરી પ્રયોજેલા

એક શબ્દમાંથી ભિન્નભિન્ન અર્થનાં આવર્તનો ઊભાં કર્યાં છે. પુનરાવર્તનની એકવિધતાને ઠાકોર કેટલીકવાર પુનરાવૃત્ત શબ્દોનો અથવા પુનરાવૃત્ત અર્થના શબ્દોનો ક્રમફેર કરીને ટાળે છે. દા.ત. "પોઢો પોપટ"માં "રજનિજનની", "ગાંધીજીની શહીદી"-૩માં "ચળીશું નવ" અને "નથી ચળવું".

(૨) ઠાકોરની ઉપર્યુક્ત લાક્ષણિકતાને ક્વચિત્ આવરી લેતી એક બીજી પણ લાક્ષણિકતા તેમની કવિતામાં જોવા મળે છે અને તે છે વિરોધાત્મક ઉક્તિની લાક્ષણિકતા.

વિષયો પરસ્પર ગમે તેટલા ભિન્ન હોય છતાં તેમાંના દરેકનો વિચારગત ને ભાષાગત આવિષ્કાર યા વિકાસ ઠાકોર ઘણીવાર વિરોધાત્મક ધાટીએ સાધે છે અથવા એમ કહી શકાય કે ઘણીવાર તેઓ આલેખ્ય વિષયનું વિભાવન વિરોધાત્મક વિચાર-ઘટકો દ્વારા કરે છે. ભિન્નભિન્ન વિષયોવાળાં, પણ અર્થવિન્યાસની આવી એક સમાન પદ્ધતિવાળાં કાવ્યોમાં તદનુસાર પદવિન્યાસની કે અભિવ્યક્તિની પણ એક સમાન પદ્ધતિ અખત્યાર થયેલી જોવા મળે છે. તેટલે અંશે આ લાક્ષણિકતા ઉપર્યુક્ત પુનરાવર્તનની લાક્ષણિકતાને પોતાનામાં આવરી લે છે.

(ક) એક જ પંક્તિમાં, એક ભાવાત્મક (Positive) અર્થના શબ્દનો પ્રયોગ કરીને, તરત, નકારવાચક શબ્દ સાથે તેજ શબ્દનો પુનઃપ્રયોગ કરીને ઠાકોર ઘણીવાર વિરોધાત્મકતા સાધે છે.

"અનંત પ્યાસ" :

પં. ૨ હિસંત ન હિસંત.......

પં. ૩ વહંત ન વહંત ....

પં. ૧૪ જ્વલંત ન જ્વલંત.......

"ધુતિકણી" :

પ. ૧૩ સહે નવ સહે

કેટલીકવાર ઠાકોર, એક જ પંક્તિમાં નકારવાચક શબ્દ સાથે, ભાવાત્મક શબ્દનો પુનઃપ્રયોગ કરવાને બદલે માત્ર "વા" અવ્યયનો પ્રયોગ કરીને વિરોધાર્થ સાધે છે.

"જૂનું મધ" :

પ. ૬ ફરી મિલત વા ન વા.....

પ. ૭ ગણો ગુણ, ન વા ; ......

(ખ) ઘણીવાર ઠાકોર એક જ પંક્તિમાં વિરોધાર્થી શબ્દોના સહપ્રયોગદ્વારા વિરોધાત્મકતા સાધે છે.

"ભણકારા" :

પ. ૪ તેમાં મેળે તલ સમે પડે ઉપડે.....

"કવિતાની અમરતા" :

પ. ૧૨ ક્રમે ભરતિ ઓટ ઓટભરતી.....

"જૂનું મધ" :

પ. ૪ રચાઇ વિરચાય ઊભિ પછડાય.....

"તેજીને ટકોરો" :

પ. ૧૩ અનંત વહને શમે થઇ થઈ શમે.....

પ. ૧૪ વખાણ શું વખોડ શૂં ?

ક્યારેક, ઠાકોર વિરોધાર્થી શબ્દો સાથે નકારવાચક શબ્દોનો ઉપયોગ કરીને વિરોધાર્થો યે વિરોધાર્થ નિર્મે છે.

"અનંત પ્યાસ" પૃ. ૧૨" ન દૂર ન સમીપ એ".... "નહિ જ દૃષ્ટ અદૃષ્ટ એ".

(ગ) ઘણીવાર વિરોધોક્તિ એક પંક્તિમાં પૂરી નહીં થતાં વધારે પંક્તિઓ સુધી પણ લંબાય છે.

"જૂનું મંદિ" :

પૃ. ૬ વહે નિકટ, ચૂમિ ભેટિ મિટ માંહિ ભેટે વળી,
પૃ. ૭ પરસ્પર શ્લેષે ળભેળ થઇ જાય રસ કુંડલી,
પૃ. ૮ –અને પછિ પડે છુટી, વહત દૂર દૂરે વસેં

"શ્વેતકેશી પિતૃ"નું ઉત્તર :

પૃ. ૧૦ સખે તરિ ઠરે તું કોઇ ઘનખંડ બેટે થવા
પૃ. ૧૧ તરંગળમળે ડુબે......

"શ્રી કુસુમમંડળને", "કલારાજ્ઞી કવિતા", "કસોટી", "શ્રી જવાહરલાલ નહેરુની કફોડી સ્થિતિ", "કુદરત અને મોત", "મહાસર્ગ", "નવ્ય કવિતા" વગેરે કાવ્યોમાં પણ વિરોધોક્તિઓ આવે છે.

"પડે ઉપડે", "ભરતિ ઓટ ઓટ ભરતી" જેવી ઉપર્યુક્ત વિરોધોક્તિઓ વર્ણ્ય ક્રિયાને પ્રતિકલ્પતી (પ્રતિકલ્પવું = To create image of) વર્ણયોજના કે શબ્દયોજના દ્વારા છંદમાં પણ એવી જ અર્થાનુસારી લયયોજના સાધે છે.

(૩) ઠાકોરે તેમનાં કાવ્યોમાં ઘણીવાર એક કે તેથી વધારે પંક્તિઓમાં (એક જ કાવ્યની એક કે વધુ પંક્તિઓમાં) એકાધિક ક્રિયાપદોની સળંગ કે લગભગ સળંગ હાર યોજે છે. તેમની આ ખાસિયત તેમના ગદ્યસાહિત્યમાં પણ જોવા મળે છે. એક વિભાવના કે એક અર્થને માટે જ્યારે તેમને કોઇ એક ચોક્કસ શબ્દ મળતો નથી ત્યારે તેઓ એ અર્થને મળતી ભિન્નભિન્ન અર્થ-છાયાઓવાળા જુદાજુદા શબ્દોને સામટા વાપરીને તેમાંથી પેલા મૂળ અર્થને નિષ્પન્ન કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. ઘણીવાર, એક કરતાં વધારે ક્રિયાઓને એકસાથે નિર્દેશવાનું જયાં આવશ્યક લાગે ત્યાં ઠાકોર એક સાથે એકાધિક ક્રિયાપદો પ્રયોજે છે. (દા. ત. "શ્રી કુસુમમંડળને"માં "સહે વર્ષિણી રચી સ્વપ્ન સેવિ કલ્લોલતું"). ઘણીવાર ઠાકોર એક સંકુલ ક્રિયાને ભિન્નભિન્ન ઘટક ક્રિયાઓમાં પૃથક્કૃત કરી બતાવવા અથવા એક મુખ્ય ક્રિયાને તેના ઘટકરૂપ ઝીણીઝીણી ક્રિયાઓમાં વિભક્ત કરી બતાવવા, અથવા તો વર્ણ્ય ક્રિયાના એકેએક તાણાવાણાને છૂટાછોટા કરી બતાવવા એકસામટાં એકાધિક ક્રિયાપદોનો ઉપયોગ કરે છે. આનાથી, એ સંકુલ વા મુખ્ય ક્રિયાનું વધુ સુરેખ, વધુ તાદૃશ આલેખન થાય છે, એ ક્રિયાનો વીગતપૂર્ણ અને તેથી વધુ ઊંડો ને વધુ નિકટનો ઘનિષ્ટ પરિચય (કે અનુભવ) મળાય છે. ("કમ્પી, ડોલી, લચિ, વિખરિ શોભા પડી સ્કંધદેશે".) જીર્ણ મંદિરની દિવાલ પરના કોતરકામને ને હાથીદાંત પરના નક્શીકામને દૂરને બદલે નિકટથી જોવાથી જેમ તેની એકેએક ઝીણામાં ઝીણી રેખાની, આકૃતિની આપણી આંખમાં સુસ્પષ્ટ ભાતીગળ છાપ ઊઠે છે તેમ અહીં ઝીણી-ઝીણી ક્રિયાઓની છાપને લેખક ઉપસાવે છે. ઉપરાઉપરી આવતાં ક્રિયાપદોથી એક સળંગ પ્રવૃત્તિ કે ક્રિયાનું વેગીલું આલેખન થઇ શકે

છે. ક્રિયાશીલતા એ નાટ્યાત્મકતા, જીવંતતા, કથાવત્ પ્રવાહિતા અને તેના પરિણામરૂપ રસપ્રદતાનું ઉપયોગી સાધન બની શકે છે. અને ક્યારેક કલાદૃષ્ટિએ એને વધુ ઝડપી રીતે આલેખવાની જરૂર લાગે ત્યારે લેખક ક્રિયાપદોની શ્રેણિ દ્વારા એ સાધી શકે છે. ક્રિયાના સૂક્ષ્મ અવલોકનથી લેખકની શક્તિથી પણ આમાં આપણે પરિચિત થઇએ છીએ. આવી જગ્યાએ ક્રિયાપદોની આનુપૂર્વી નિર્દિશ્યમાણ ક્રિયાઓના વાસ્તવિક અનુક્રમ પ્રમાણે અથવા એ ક્રિયાઓનો અરસપરસ જે સંબંધ સૂચવવાનો હોય તે પ્રમાણે અથવા તો બીજી કોઇપણ કલાગત આવશ્યકતા, સાભિપ્રાયતા સિદ્ધ થાય તે પ્રમાણે રચાવી જોઇએ. પંક્તિપૂરણ માટે એકાદ ક્રિયાપદ જરૂરવગર વધારી દીધું હોય કે જગ્યા ન થાય તે માટે, એકાદ ઘટાડી દીધું હોય [illegible] કે લઘુગુરુની નિશ્ચિત આનુપૂર્વી સાચવવા ક્રિયાપદોને ગમેતેમ પસંદ કરીને તેમને ગમે તે ક્રમમાં મૂકી દીધાં હોય તો તેથી કવિતાને કશો લાભ થતો નથી પણ હાનિ થાય છે. (પ્રેમનો પ્રાતઃકાલ-૧ માં પૃ. ૯માં લેખકે ક્રિયાપદોને યોગ્ય ક્રમે મૂક્યાં નથી.)

કોઇકવાર બીજા છંદોમાં, પણ ઘણું કરીને પૃથ્વી છંદમાં ત્રીજા પુરુષમાં વાત કરવાની હોય ત્યારે ઠાકોર "રમે", "ભમે", "વિહરે"- આવાં ક્રિયારૂપોનો વધારે ભાગે ઉપયોગ કરે છે. આ છંદની પંક્તિમાં બેથી વધારે ગુરુઓ એક સાથે આવી શકતા નથી; અને બે ગુરુઓનું જોડકું પણ એક જ વાર આવે છે. એટલે "રમે છે", "ભમે છે", "વિહરે છે", જેવા ગુરુયુગ્મવાળા ચાલુ વર્તમાનકાલનાં ક્રિયારૂપોને પૃથ્વીમાં નિયોજવાનું મુશ્કેલ બની જાય છે. પૃથ્વીની પંક્તિમાંની ગુરુયુગ્મવાળી એક માત્ર-જગ્યાને

આવાં ક્રિયારૂપો પર જો વાપરી નાખવામાં આવે તો ગુરુયુગ્મવાળા બીજા કોઇ અનિવાર્ય શબ્દોને વાપરવાની મુશ્કેલી આવી પડે. એટલે ઠાકોર ક્યારેક ચાલુ વર્તમાનકાળ વાપરવાનો હોય ત્યાં પણ સહાયકારક ક્રિયાપદ "છે"નું "છ" કરી નાખે છે. પણ બહુધા તો તે સહાયકારક ક્રિયાપદ વિનાના – એટલે કે સાદા – વર્તમાનનાં "રમે", "ભમે" જેવાં ક્રિયારૂપોને જ પ્રયોજે છે; ક્યારેક તેઓ આ ક્રિયારૂપોને સમાંતર એવાં "રમંત" "ભમંત", "હલંત" (સુખદુ:ખ–૧) જેવાં ક્રિયારૂપોનો પણ ઉપયોગ કરે છે. આ ક્રિયારૂપો કર્તરિ પ્રયોગનાં છે; કર્મણિ પ્રયોગનો ઉપયોગ કરવાનો હોય ત્યાં તેઓ તેનાં સમાંતરરૂપનાં "રચાય", "વિરચાય", જેવાં ક્રિયારૂપોને ઉપયોજે છે. વળી, "રમે", "ભમે", "વિહરે" જેવાં ક્રિયારૂપો સાદો વર્તમાન, શક્યાર્થ, વિધ્યર્થ જેવા ભિન્નભિન્ન અર્થોમાં પ્રયોજી શકાય છે. એ સગવડ પણ એવાં ક્રિયારૂપોના ઉપયોગની બહુલતાનું કારણ બને છે.

(૪) લાંબી સમાસરચનાઓ પણ ઠાકોરની કવિતાનું એક આગળ પડતું લક્ષણ છે. આવી સમાસરચનાઓમાં ઠાકોર અંગ્રેજી, ગુજરાતી, ફારસી, પ્રાકૃત, સંસ્કૃત એમ જુદીજુદી ભાષાના શબ્દોનો કઢંગો સંકર કરી નાખે છે. "પ્રિયહૃદયગાદલી" ("એક હાય"), "જઇફી–પ્રવાહજવ" (સુખદુ:ખ–૨) "બર્લિનગૌરવસમૃદ્ધિ" (ચર્ચિલની ૬૯મી વરસગાંઠ : નવેમ્બર ૧૯૪૩) વગેરે આવા સમાસો છે. "રતિગતિસુખહીન" ("એક હાય"), "જલનભનિશાજ્યોત્સ્નાદેહા" ("શાંતિ"), "તનમનઉરાત્મોર્વિનભસ" ("પ્રેમનો પ્રાત:કાલ–૨") અતિલાંબા અતિસંસ્કૃત સમાસોના દાખલા છે; વળી, એમાં સંસ્કૃત સંધિના નિયમોને ("નભનિશા", "ઉરાત્મા" વગેરેમાં) નેવે મૂકવામાં આવ્યા છે. એક તો, આવી સમાસરચનાઓ સંસ્કૃતની જેમ

ગુજરાતીમાં સ્વાભાવિક નથી લાગતી. એને કારણે ભાષા કૃત્રિમ અને આયાસસાધિત લાગે છે. બીજું એક, પ્રચલિત, અપ્રચલિત, અલ્પપ્રચલિત શબ્દોને સમાસમાં ભેગા કરવાથી પણ ઘણીવાર સમાસરચના કઢંગી લાગે છે. ઉપર્યુક્ત સમાસોમાંના એકમાં થયેલો "નભસ" પ્રયોગ અગુજરાતી છે ; ગુજરાતીમાં "નભસ્"નું "નભ" થાય છે. એટલે આ પ્રકારની છૂટ પણ ઠાકોર ક્યારેક લે છે.

(૫) સમાસની સાથે સંધિનું તત્ત્વ પણ સંકળાયેલું છે તે આપણે ઉપરના એક દાખલામાં જોયું. "નાથાંશરે" (સુખદુ:ખ-૫), "વાસ્તવાંમ્બાર", "મનોરથાન્ધાર", "ધામકોકાર"(સુખદુ:ખ-૭) વગેરે સામાસિક સંધિઓના દાખલા છે. (દા. ત. "નાથાંશરે" ષ. તત્પુ.છે.) ત્યારે, "સેવાંતુલે" (સુખદુ:ખ-૫) "જવાહરાંઝાદિનું" (શ્રી જવાહરલાલ નહેરુને દુનિયાની અંજલિ), "નૌર્મિ" (વૃધ્ધોની દશા - એક ચિત્ર) વગેરે અસમાસિક સંધિઓના દાખલા છે. એમાંનાં સંધિઅંગો સમાસાંગો તરીકે જોડાયેલાં નથી ; સામાસિક સંબંધ વગરના છૂટા શબ્દોને એમાં સંધિથી જોડેલા છે. ઉપર્યુક્ત દાખલાઓમાં ઠાકોર પૂર્વપદના અંત્યસ્વર સાથે થતી ઉત્તરપદના આદિસ્વરની ભેળવણીને લોપચિહ્ન દ્વારા દર્શાવે છે. સંસ્કૃતમાં થતી અસામાસિક સંધિના રિવાજને ઠાકોરે સગવડ પડે ત્યાં પોતાની કવિતામાં પણ અપનાવ્યો છે. સંસ્કૃતમાં ઘણીવાર શબ્દના આદ્ય સ્વરનો લોપ કરીને તેને લોપચિહ્ન દ્વારા દર્શાવવામાં આવે છે. ઠાકોરે એ રસમનો પણ ખપ પડે ત્યાં ઉપયોગ કર્યો છે ("વિધવા; 'થવા", "માળે 'વરે"- સુખદુ:ખ-૫ ; "અનુભવે 'નુભવ"- સુખદુ:ખ-૨ ; "ઉરદાહ, 'હર્નિશ"- કોટ્સની"બુલબુલને ઓડ"માંથી ; "વારસ તું 'નેક ગુરુબુધ્ધિનો"- "શ્વેતકેશી પિતર્"નું ઉત્તર.)

ગુજરાતીમાં સામાસિક હેતુ માટે નામ સાથે નામને, વિશેષણ સાથે વિશેષણ કે નામને જોડી શકાય છે. પરંતુ "ચળકોલ્લસદ્" "સદોચ્છલત" ("શ્વેતકેશી પિંતર્"નું ઉત્તર), પુનરનુભવંતાં (વરવહુ અમે) પ્રજાહિતંારા વિષે (આપણાં વર્તમાન-પત્રો – એક પ્રશ્નોત્તર) જેવા દાખલાઓમાં ઠાકોરે નામ કે અવ્યય સાથે ક્રિયારૂપોની સંધિ કરી છે તે પણ અગુજરાતી લાગે છે. ઠાકોરે "અજબોપ" (અજબ+ઓપ) (જૂના સ્નેહીભાઇશ્રી.... ને શુભોક્તિ ; ૨૩-૧૦-૫૧), "સુખોટ" (સુખ+ ઓટ) (સુખદુઃખ-૮) જેવી સંધિઓ વ્યાકરણદુષ્ટ છે. અને તેમાંયે "સુખોટ" જેવી સંધિથી અનુદ્દિષ્ટ ખોટો અર્થ (સુ+ખોટ) નીકળવાનો વધારે સંભવ રહે છે. તો "કવિતાની અમરતા"માં ઠાકોરે "પ્રત્યેક" શબ્દને "પ્રતિ" અને "એક" એમ બે અંગોમાં તોડીને મૂક્યો છે, તે અર્થના સંબોધમાં અવરોધક નીવડે છે.

(૬) લાંબી સમાસરચનાઓ અને ઉક્તપ્રકારની સંધિઓ લેખકને કાવ્યમાં છંદ અને ભાષાનો મેળ બેસાડવા કરવી પડે છે. આવા મેળ માટે ઠાકોર ઘણીવાર શબ્દોને વિકૃત પણ બનાવી દે છે. "ચકરડું" કાવ્યમાં કવિએ એ શબ્દને "ચકડૂં" રૂપે પ્રયોજ્યો છે. આના જેવા દાખલાઓનું ઓઠું લઇને ઠાકોર પોતાની શબ્દ-વિકારની પ્રવૃત્તિનો બચાવ કરે છે. ત્યાં તેઓ શિષ્ટમાન્ય નહીં પણ બોલચાલની ભાષામાંની ઉચ્ચારપ્રક્રિયા પ્રમાણે એવા શબ્દો પ્રયોજતા હોવાનો દાવો કરે છે. (કારણ કે, અભિવ્યક્તિને સાહજિકને સચોટ બનાવવા માટે કાવ્યની ભાષા લૌકિક ભાષાની બને તેટલી નિકટની હોવી જોઇએ એવું એક મંતવ્ય છે ને !) પણ ઠાકોરે મચડેલા બધા શબ્દો લૌકિક ભાષામાંની ઉચ્ચારપ્રક્રિયા પ્રમાણે ફેરવાયેલા નથી તેમ જ લૌકિક ભાષામાં જે જે શબ્દોમાં

ઉચ્ચારણો બદલાઇ જાય છે.તે તમામ શબ્દોને ઠાકોરે તેમના એવા બદલાયેલા રૂપમાં હમેશાં પ્રયોજ્યા નથી. "ઘુઘાટ" (પ્રતિધ્વનિ), "મોટ", "દલપત્ત" (બે કાવેવર), "ચેલ" (ગાંધીજીની પાકિસ્તાને ચઢાઇ), પ્હાણ, સિક્ક,ટીપ (અમરતાબક્ષ કવિતા) "ફુસલાવતાં", "સુગવાય" (સુખદુઃખ-૭), પુઢવે (પોઢો પોપટ), "પિઢિ" (સુખદુઃખ-૧૨) વગેરે શબ્દો શબ્દવિકારના દાખલા છે. આનાથી પણ વધારે કઠે તેવા શબ્દ-વિકારના બીજા ઘણા દાખલા ઠાકોરની કવિતામાંથી મળી રહે છે. "મોટો", "ચેલો", "છોટો" વગેરે વિકારી શબ્દોમાંથી રૂઢ જાતિવાચક પ્રત્યયો કાઢી લઇને તેમને "મોટ", "ચેલ","છોટ", જેવા અવિકારી રૂપે ઠાકોર વાપરે છે, જાણે કે તેઓ તેમને તેમના મૂળ, પ્રત્યયરહિત શુધ્ધ 'Morph'ને સ્વરૂપે વાપરે છે. પણ એવાં રૂપો ગુજરાતીમાં અરૂઢ હોવાથી તેમનો પ્રયોગ ક્લેશકર નીવડે છે.

(૭) અનુવાદાત્મક સમાસોમાંના શબ્દોના રૂઢિથી નિશ્ચિત થયેલા ક્રમને પણ જરૂર લાગ્યે ફેરવી નાખવાનું વલણ ઠાકોર ધરાવે છે. "નવા ક્ષેત્રથી ભડકતા મિત્રને"માં ઠાકોરે "શોરબકોર"ને બદલે "બકોરશોર" પ્રયોગ કર્યો છે. "પોઢો પોપટ"માં ઠાકોરે કરેલો "વધૂવિદ્યુત"નો પ્રયોગ પણ આને મળતો છે. "વધૂ વિદ્યુત"નો અર્થ થાય "વધૂરૂપી અથવા વધૂ જેવી વિધુત". ઠાકોરને ઉદ્દિષ્ટ અર્થ છે "વિદ્યુત જેવી વધૂ !" આ અર્થ લાવવા તેમણે "વિદ્યુત્વધૂ" (ચંદ્ર જેવું વદન"ના અર્થમાં "ચંદ્રવદન", "વાદળ જેવું કાળું"ના અર્થમાં "ઘનશ્યામ" પ્રયોગ થાય છે તે રીતનો) પ્રયોગ કરવો જોઇએ. અહીં પણ એમણે સમાસમાં જોડાતા બે શબ્દોના ઇષ્ટ ક્રમને ઉલટાવી નાખ્યો છે.

"પગે લંગડો", "આંખે કાણો", "શરીરે ભરાવદાર" વગેરે રૂઢ પ્રયોગોની જેમ ઠાકોરે, બદનની નાજુકાઇ બતાવવા, "બદને નાજુક" પ્રયોગ કરવો જોઇએ ; તેને બદલે તેમણે "નાજુકે બદન" પ્રયોગ ("સોનેટ પ્રશસ્તિ"માં) કર્યો છે. અહીં પણ તેમણે સહપ્રયુક્ત શબ્દોના ઇષ્ટક્રમને ફેરવી નાખ્યો છે.

(૮) સળંગપ્રવાહી પદ્યરચનાના હિમાયતી ઠાકોરે શ્રુતિભંગની પણ હિમાયત કરી છે. ગુજરાતી ભાષાના ઘણા શબ્દોમાં આવતા વ્યંજનયુક્ત "અ" લેખનમાં પૂર્ણ "અ"સ્વરને રૂપે દર્શાવવામાં આવે છે. પણ હકીકતમાં એમાંના "અ"નો અપૂર્ણ એટલે કે દ્રુત ઉચ્ચારણો થાય છે ; તેથી તેમની સાથે જોડાયેલા વ્યંજનો લગભગ સ્વરરહિત હોય તેવી રીતે ઉચ્ચારાય છે. આ ઉચ્ચાર - પ્રક્રિયાનો ટેકો લઇને ઠાકોર કહે છે કે શબ્દો બોલાતા હોય તે રીતે લખવામાં, એટલે કે શ્રુતિભંગ કરીને લખવામાં કશું ખોટું નથી ; એથી ઊલટું, એ રીતે લખાયેલી ભાષા જ વાસ્તવિક સાચી ભાષા કહેવાય. જો ઠાકોર પોતાના સિદ્ધાંતને સચ્ચાઇથી સ્વીકારતા હોય તો તેમણે બોલાતી ભાષામાં જ્યાંજ્યાં એવું દ્રુત ઉચ્ચારણ થતું હોય ત્યાં બધે, લેખનમાં શ્રુતિભંગ પ્રયોજવો જોઇએ. પણ દ્રુત સ્વરોચ્ચારણવાળા શબ્દોને તેઓ અસંખ્ય સ્થળે શ્રુતિભંગ વિના જ પ્રયોજે છે. એટલું જ નહીં પરંતુ, બોલચાલની ભાષામાં જે શબ્દોમાં દ્રુત સ્વરોચ્ચારણ ન થતું હોય તેવા શબ્દોને તેઓ લેખનમાં શ્રુતિભંગ-સહિત પ્રયોજે છે. ("સન્દુક" - તેમાકૂ-પ. ૬) આ બતાવે છે કે જે સિદ્ધાંતને તેમણે સ્વીકાર્યો છે તેને તેમણે છંદની સગવડ ખાતર સ્વીકાર્યો છે ; બોલાતી ભાષાના એક વિશિષ્ટ તત્ત્વને કાવ્ય-ભાષામાં પણ તાત્ત્વિક સચ્ચાઇથી પ્રતિષ્ઠા અપાવવા માટે નહીં... આથી એમનો તર્કવાદ આચારમાં પ્રતિબિમ્બાનારી સૈદ્ધાન્તિક

સૂઝ મટીને, આચરણમાં છતી થઇ જતી એબોને ઢાંકવા માટેનો યુક્તિવાદ બની રહે છે.

(૯) ઠાકોરે પોતાનાં કાવ્યોમાં સંખ્યાબંધ સ્થળે મધ્યકાલીન શબ્દો પ્રયોજ્યા છે અને એને વિષે તેમણે કહ્યું છે : "કેટલાક મધ્યકાલીન શબ્દો, રૂપો અને પ્રયોગો ચલણી મટી ગયેલ છે તે એવાં સુંદર અને બંધબેસતાં છે કે કવિનું એક કર્તવ્ય તેમને સવિવેક પાછાં ચલણી કરવાનું છે". ("મ્હારાં સૉનેટ" બીજી આ. "ભણકાર સંગ્રહનું અર્પણ-૨"ના ટિપ્પણમાં.) શબ્દો ભાષામાં નવા દાખલ થાય, યા જૂના પુનરુજ્જિવિત થાય, યા હયાત હોય ને ચાલ્યા જાય – એ બધી પ્રક્રિયાઓ ભાષાની સ્વયંસંચાલિત પ્રક્રિયાઓ છે. કોઇ એક જણની મરજીથી કોઇ શબ્દ ભાષામાંથી નીકળી જતો નથી ; કોઇ એક જણની ઇચ્છાથી કોઇ શબ્દ ભાષામાં દાખલ થઇને પ્રચલિત બની જતો નથી ; એ શબ્દનો એ ભાષામાં ફરીફરીને પ્રયોગ થાય અને એ રીતે એ ભાષાને બોલનારો સમાજ એ શબ્દ પર પ્રતિષ્ઠાની મ્હોર મારે તો જ એ શબ્દ રૂઢ અને પ્રચલિત બની શકે. આમ કોઇ નવા શબ્દપ્રયોગ પર કોઇ એક વ્યક્તિના કર્તૃત્વનો દાવો ટકી શકે નહીં ; એ શબ્દપ્રયોગ વિષે આખા સમાજનું કર્તૃત્વ સ્વીકારાવું જોઇએ. કવિનું કામ કવિતા લખવાનું હોય છે. એ કવિતા લખતાં લખતાં તેને જો કોઇ મધ્યકાલીન શબ્દ અભિવ્યક્તિ, લય વગેરે કલાગુણોની દૃષ્ટિએ બીજા કોઇ પણ શબ્દ કરતાં વધારે ઔચિત્યપૂર્ણ લાગે તો તે તેનો ઉપયોગ કરી શકે છે. પણ ત્યાં એનું કામ પૂરું થયું. એ દ્વારા, એ શબ્દને ફરી પ્રચલિત કરવાની ફરજ એને પાડી શકાય નહીં.

"ભણકાર" સંગ્રહના ઉપર્યુક્ત અર્પણ કાવ્યમાં ઠાકોરે "ભરેવા" શબ્દનો ઉપયોગ કર્યો છે. એ શબ્દ "ભરવા" શબ્દ કરતાં કયી રીતે સુંદર, બંધબેસતો અને સવિવેક પાછો ચલણી બનાવવા જેવો છે ? દેખીતું છે કે એ કાવ્યના છંદમાળખામાં ઠાકોર "ભરવા" શબ્દને ગોઠવી શક્યા નહીં અને એને બદલે "ભરેવા" શબ્દ ગોઠવાઇ ગયો ; એટલે એને તેમણે સ્વીકારી લીધો. અહીં પણ ઠાકોરે પોતાની કમજોરીને સિધ્ધાંતની બનાવટની આડમાં છુપાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

(૧૦) અભિવ્યક્તિના પુનરાવર્તી pattern ની અને શાબ્દિક પુનરાવર્તનોની ચર્ચા આ પહેલાં આપણે કરી છે. એમાં આવિષ્કૃત થતા, ઠાકોરના પુનરાવર્તનના વલણનું એક બીજુંયે અનિષ્ટ પરિણામ આવ્યું છે. ઠાકોર ઘણીવાર અર્થનું પણ પુનરાવર્તન કરે છે. "કલારાજ્ઞી કવિતા", "વરવહૂ અમે" જેવી અનુકૃતિઓને મૂળ કૃતિઓ જોડે સરખાવીએ તો આ પ્રકારનાં પુનરાવર્તનોનો તરત ખ્યાલ આવી જાય તેમ છે. અનુકૃતિ માટે પસંદ કરેલા છંદનો લાંબો પંક્તિપટ, ઓછી પંક્તિઓમાં કહી શકાય તે સામગ્રીને વધુ પંક્તિઓ સુધી (સોનેટ બનાવવા ચૌદ પંક્તિઓ સુધી) લંબાવવાની મુરાદને કારણે એકની એક વાતનાં પુનરાવર્તનો થયેલાં તેમાં જોવા મળે છે. "શ્રી કુસુમ અડાળને"માં પ્રયોજાયેલા-"રુચિભાવ", "વિલાપરુદન", "સ્તુતિ પ્રહસન", "જુગુપ્સન, ઘૃણા, તિરસ્કરણ" એ શબ્દો ; ""શ્વેતકેશી પિતર"નું ઉત્તર"માંના "ઘનખંડ બેટે , 'થવા"- એ શબ્દો, "ચિત્રકૂટને સ્વાગત"માંના "ઉગે રવિ, ઉગે ઉષા, અરુણ કે ભળ ક્રિયો કહો ઉગે નભતટે"- એ શબ્દો, આમાંના દરેક શબ્દ-પ્રયોગમાં આંતરિક રીતે ઓછાવત્તા અંશે એક સરખા અર્થનું પુનરાવર્તન થયેલું જોવા મળે છે. ક્રિયાપદોની લંગાર યોજવાની ઠાકોરની

રીત વિષે વિચારતાં આપણે જોયું હતું કે એક મુખ્ય ક્રિયાના ઝીણાઝીણા અંશોને છૂટા પાડીને તેની વધુ વિશદ ને ઘનિષ્ઠ છાપ પાડવાનો આશય ત્યાં ઠાકોર રાખતા હોવા જોઇએ. અહીં પણ ઠાકોર, એમ જ, એકસરખા અર્થવાળા ભિન્નભિન્ન શબ્દોનો ઉપરા ઉપરી ઉપયોગ કરીને ; અન્યોન્ય મળતી આવતી વિવિધ અર્થચ્છાયાઓને એકસામટી ઉલ્લેખીને તે બધા દ્વારા એક સમગ્ર અર્થને ઉપસાવવાની નેમ રાખતા હોવા જોઇએ. એક સમગ્ર અર્થના અંશેઅંશનો ઉલ્લેખ બને તેટલા વધારે શબ્દો વાપરીને કર્યો હોય તો તેથી એ અર્થ સંપૂર્ણ, ચોક્કસ, વિશદ બની શકે ; અભિ-વ્યક્તિમાં અર્થઘનતા આવી શકે, એમ ઠાકોરને લાગતું હોવું જોઇએ.

આવો કોઇ પણ આશય જો ઠાકોરે રાખ્યો હોય તો તે ઉદ્દિષ્ટ પરિણામ કરતાં ઊલટું પરિણામ લાવનારો છે તેનો ઠાકોરને ખ્યાલ રહ્યો નથી, એમ કહેવાનું જોઇએ. કેમકે કવિતામાં તો એક શબ્દના ઉપયોગમાંથી બને એટલી વધારે અર્થચ્છાયાઓને ઊભી કરવાની હોય છે. એકનો એક જ શબ્દ વ્યવહારમાં કંગાળ પણ હોઇ શકે છે અને કવિતામાં સમૃદ્ધ બનીને પણ પ્રયોજાઇ શકે છે. તો, શબ્દને સમૃદ્ધ રૂપે પ્રયોજવાનું કવિનું કામ છે. એવા શબ્દપ્રયોગને અર્થઘન કહી શકાય ; કારણ કે તે એકમાંથી અનેક અર્થો નીપજાવી શકે છે. એને બદલે અનેક શબ્દોમાંથી એક અર્થ નીપજાવવાનો પ્રયત્ન થયો હોય તો કહેવું જોઇએ ત્યાં એક ઘનીભૂત અર્થને અનેક શબ્દો પર ચહેરી - વિખેરી શિથિલ બનાવી દેવામાં આવ્યો છે. આમ અર્થઘનતા તરફ જવા નીકળેલા ઠાકોર અર્થના ફીસા પોત ઉપર તો આવીને નથી ઊભા રહેતા ને ? (નાયકનું પ્રાયશ્ચિત્ત - પાંખો, એ કાવ્યની છઠ્ઠી પંક્તિનાં પાઠાન્તરોની ચર્ચા વાંચતાં આ વાત પર વિશેષ.

પ્રકાશ પડશે : એ પંક્તિ છે : "ઊંચાં નેત્ર વિકાસે સ્તીત્ર વદતા ન્યાળી રહે વિસ્મયે".)

"કવિતાની અમરતા"માં ઠાકોર લખે છે : "..... શૈલશૃંગા બુરખા ધરે મસ્તકે". "બુરખા ધરે" કહ્યા પછી "મસ્તકે" કહેવાની કશી જરૂર નહોતી કેમકે બુરખો માથે જ પહેરવાનો હોય તે કહ્યા વગર સમજી શકાય છે. આ રીતે પણ ઠાકોર ઘણીવાર વધારાના નકામા શબ્દોનો ઉપયોગ કરે છે. ન્હાનાલાલમાં શબ્દાળુતા જોનારા ઠાકોરને પોતાની આવી શબ્દાળુતાનો ખ્યાલ રહ્યો નથી.

(૧૧) સળંગ અગેય પ્રવાહી પદ્યરચનાની હિમાયત કરનાર ઠાકોરે શ્લોકસંગની, મહાવાક્યો (periods) ની હિમાયત કરી છે. છતાં એમનાં કાવ્યોમાં એક શબ્દનાં વાક્યો જેવી સંક્ષેપોક્તિઓ પણ આવે છે. "વિરહ" કાવ્યમાળામાં આવતી આવી સંક્ષેપોક્તિઓની ચર્ચા તે કાવ્યમાળાની ચર્ચા વખતે કરી છે.

(૧૨) ગુજરાતીના તત્સમેતર શબ્દોમાં હ્રસ્વ દીર્ઘ ઇ,ઉ વગેરેનાં ઉચ્ચારણોમાં કશી નિયમિતતા, નિશ્ચિતતા નથી પ્રવર્તતી તેથી કવિતામાં એ શબ્દો પ્રયોજાય ત્યારે ત્યાં એમનું જે રીતે ઉચ્ચારણ થતું હોય તે રીતે તેમની ત્યાં જોડણી રાખવી અને તત્સમ શબ્દોની જોડણી પરાપૂર્વથી નક્કી થયેલી છે એટલે એ શબ્દોની જોડણી એમનાં ઉચ્ચારણ પ્રમાણે જ નિયત થયેલી હશે, યા એ શબ્દો એમની જોડણી પ્રમાણે જ ઉચ્ચારાતા હશે એમ સ્વીકારીને એમની જોડણી કવિતામાં સહેજે ફેરવ્યા વગર અસલ સ્વરૂપે જ રાખવી એવું મંતવ્ય ઠાકોરે દર્શાવ્યું છે. એથી તેમણે કવિતામાં તત્સમેતર શબ્દોની જોડણીમાં અતંત્રતા દાખવી છે ; ત્યારે તત્સમ શબ્દોની જોડણી બનતા સુધી મૂળરૂપે સાચવી છે.

ગુજરાતીમાં વપરાતા તત્સમ શબ્દોને આપણે જે તે મૂળ ભાષાના શબ્દો તરીકે નહીં પણ ગુજરાતીના શબ્દો તરીકે જ વાપરીએ છીએ. અર્થાત્ સંસ્કૃતમાંથી આવેલા તત્સમ શબ્દને આપણે સંસ્કૃતના નહીં પણ ગુજરાતીના શબ્દ તરીકે વાપરીએ છીએ. એટલે અન્ય શબ્દોના ઉચ્ચારણ પરત્વે આપણી ઉચ્ચારપ્રક્રિયાની જેવી અસર પ્રવર્તતી માલૂમ પડે છે તેવી અસર તત્સમ શબ્દોના ઉચ્ચારણ ઉપર પણ પડે છે અને એ શબ્દો પણ તેમની વ્યાકરણમાન્ય જોડણી પ્રમાણે આપણે ત્યાં ઉચ્ચારાતા નથી. તો જે છૂટછાટ ઠાકોર તત્સમેતર શબ્દોમાં લે છે તેની તે તત્સમ શબ્દોમાં શા માટે ના પાડે છે ? આનો અર્થ એ નથી કે હું આવી છૂટછાટોનો આગ્રહ રાખું છું; પરંતુ ઠાકોરની સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકામાં રહેલી વિસંવાદિતાનો હું અહીં નિર્દેશ કરું છું.

અમુક શાસ્ત્રીય નિયમો અનુસાર આપણે ત્યાં તત્સમેતર શબ્દોની જોડણી નક્કી કરવામાં આવી છે. એ જોડણીમાં કંઇ પણ ખોટું હોય તો તેને માટે, તેમને નિયત કરનારા નિયમોની ફેરતપાસ કરવી જોઇએ અને તેમાં ઘટતા ફેરફારો કરવા જોઇએ. અને પછી એ ફેરફારો મુજબની જ શબ્દોની જોડણી કવિતામાં તેમ જ બીજે પળાવી જોઇએ. આ વાજબી માર્ગ છાંડીને ઠાકોર બારોબાર કવિતામાં જ જોડણીની અરાજકતા મચાવે છે તે તેમના જેવા શાસ્ત્રીયતાના કડક આગ્રહીને શોભતું નથી. આ અરાજકતા મચાવવા પાછળનો તેમનો સંભવિત હેતુ લઘુગુરુની અતિછૂટના આક્ષેપમાંથી બચી જવાનો છે તે દેખીતું છે.

તત્સમ શબ્દોની જોડણીશુદ્ધિ સાચવવાના શપથ લેનારા ઠાકોર એ શબ્દોની જોડણીને પણ ઘણીવાર બગાડે છે. ("પ્રેમનું નિર્વાણ" માં "દ્યુતી", "પ્રીતી" ; "પખીયોને"માં "ભાવી", "અતિસમીપથી",

"જિવનવહને" ; "સર્જન:પ્રકૃતિનું અને માનવીનું"માં "લિપ" ; "પ્રેમનો મધ્યાહ્ન"માં "આનંદોર્મિ," "પ્રકૃતી" વગેરે.....) "અનંત પ્યાસ"માં તેમણે "અદૃષ્ટ"માંના "દ"ને સંયુક્તાક્ષર "દૃ" ગણીને તેના થડકાથી, તેની આગળના હ્રસ્વ સ્વરને દીર્ઘતો ગણ્યો છે. "પ્રેમનો મધ્યાહ્ન" તથા "સર્જન:પ્રકૃતિનું અને માનવીનું"-માં આવતા "પ્રકૃતિ" શબ્દમાંના "કૃ"ને તેમણે સંયોગ નથી ગણ્યો અને તેની આગળના "પ્ર"ને હ્રસ્વ રહેતોજ લેખ્યો છે. આમ "ઋ" સ્વર વિષેનું ઠાકોરનું વલણ સર્વત્ર એકસરખું નથી રહેતું.

(૧૩) ઠાકોરના છંદો વિષયક વિચારો તેમજ છંદ:પ્રયોગો વિષે આ પહેલાં આપણે ઠીકઠીક ચર્ચા કરી છે એટલે એ વિષે અહીં ઝાઝું કહેવાની જરૂર નથી. માત્ર એટલું જ કહીશ કે ઠાકોર છંદો-વિધાન પરત્વે ઘણીવાર એક કલાકાર તરીકેની સૂક્ષ્મ સૂઝ દાખવે છે. "વીણા હૃદય"ના બીજા ચતુષ્કમાં તેમણે દરેક પંક્તિને શિખરિણીના બંધમાં શરૂ કરી મંદાક્રાન્તાના બંધમાં પૂરી કરી છે. આમ એક છંદનો લય ત્યાં બીજા છંદના લયમાં આડો ફંટાય છે ; શિખરિણીના બ્હેરમાં પૂરી થવા આવેલી પંક્તિ મંદાક્રાન્તાના બ્હેરમાં પલટાતાં સહેજ લંબાય છે એથી એ પંક્તિઓમાં થયેલા "આડું ઊભૂ ચિરાડે", "ફૂંકિ ફૂલવી ફગાવે", એ શબ્દપ્રયોગોમાં વર્ણવાયેલી ક્રિયાઓને જાણે કે પંક્તિમાંનાં લયગતિ અનુવર્તતાં હોય તેમ જણાય છે.""વછેરા"ને" કાવ્યની અંત્ય પંક્તિમાંનો "માંડતા નર્તતા ડાબલા" - શબ્દો અશ્વના ડાબલાનો નિયમિત તાલ ઝીલે છે. આ તાલને લાવવા માટે કવિએ ત્યાં પૃથ્વીની પંક્તિને વધારાના ત્રણ વર્ણો સુધી લંબાવી છે.

એ શબ્દો ("માંડતા નર્તતા ડાબલા")માં એક પ્રકારનો શબ્દાનુપ્રાસ રહેલો છે. એવો જ શબ્દાનુપ્રાસ "કમ્પી ડોલી લચિ

વિખરિ.. પડી"માં પણ રહેલો છે. આગળ ઉલ્લેખેલો "ફૂંકિ ફુલવી ફગાવે"માં વર્ણાનુપ્રાસ રહેલો છે. ઝડઝમક સામે –નકલી ઘરેણાંના ખણખણાટ સામે – ઘુરકનારા અને ગોં બગાડનારા ઠાકોરે પોતાની કવિતામાં ઘણેસ્થળે જુદીજુદી રીતે પ્રાસયોજના કરી છે. ("ઝણકારા"માં "રજતરજ", "પુષ્પેપાને", "નિતરિ–નિગળે","છાની બાની ભીની – સેહ્ની," "ડોલે લેટે અલિ", "પડે ઊપડે" ;– બીજાં કાવ્યોમાં પણ આવા વિવિધ પ્રાસ મેળવેલા જોવા મળે છે.) પણ ઠાકોરમાં આવા આંતરપ્રાસોનો અતિરેક નથી. એમના બહોળા કાવ્યસર્જનની તુલનાએ જોઇએ તો કહી શકાય કે એવા પ્રાસ તેમણે પ્રમાણમાં બહુ ઓછા પ્રયોજ્યા છે. અને જ્યાં પ્રયોજ્યા છે ત્યાં શોભા માટે નહીં પણ બહુધા પ્રદાયક સ્વરૂપે પ્રયોજ્યા છે તેથી તે કઠતા નથી.

(૧૪) "બ્રહ્મ" "રસ" વગેરે શબ્દો જેમ ન્હાનાલાલને અતિપ્રિય હતા, "દિવ્ય", "ગૂઢ" શબ્દો જેમ નરસિંહરાવને અતિ–પ્રિય હતા તેમ "લસે", "રતિ", "દ્યુતિ", "ગળી", વગેરે શબ્દો બળવંતરાયના પ્રિય શબ્દો છે. ઘણે સ્થળે એ શબ્દોએ ઠાકોરને મૂઝવણમાંથી માર્ગ કાઢી આપ્યો છે, કેટલીયે પંક્તિઓ પૂરી કરી આપી છે, એ પંક્તિઓમાં એ બહાને એ શબ્દોએ કાયમની, પણ અનાઉચની ધૂળ મારી દીધી છે અને જ્યાંજ્યાં એવી ધૂળ મારી છે ત્યાં કવિને તાત્કાલિક ઉગારીને હમેશને માટે પછાડ્યા છે !

(૧૫) સળંગતાને નામે ઠાકોરે શબ્દોને તેમના અનુગોથી પણ જુદા કરીને પ્રયોજ્યા છે. "શ્રી કુસુમ મંડળને"માં પાંચમી પંક્તિના અંત્ય શબ્દ "લેખકો"ના અનુગ "તણું"ને છઠ્ઠી પંક્તિને આરંભે મૂક્યો છે. એજ રીતે ""વછેરા"ને"માં તેરમી પંક્તિના અંત્ય શબ્દ "શાશ્વતી"ના અનુગ "તણું"ને ચૌદમી પંક્તિને આરંભે મૂક્યો છે.

૧૦ ત્રીજા પ્રકરણની અનુપૂર્તિ

પાઠાન્તરો

("પ્રેમનો દિવસ"નાં પહેલાં અગિયાર સોનેટોને નમૂના દાખલ લઇને ઠાકોરની પાઠાન્તરપ્રવૃત્તિનું કરેલું અવલોકન) ૩૮

ઘણીવાર કલાકાર પ્રમાદી હોવાથી તે પોતાની કૃતિના પ્રથમ મુસદ્દાને અંતિમ રૂપનો ગણી લે છે અને પછી તેને કોઇ પણ પ્રકારે સુધારવા મઠારવાની જરૂર તે જોતો નથી હોતો. જાગૃત કલાદૃષ્ટિવાળો કલાકાર પોતાની કૃતિને સર્જ્યા પછી તરત બહાર નથી પાડતો. તેના સર્જનકાળે તેના મનમાં કદાચ કોઇ વિપરીત ગ્રંથિઓ કામ કરી ગઇ હોય તો તેમનું અન્વીક્ષણ કરવા પૂરતું તાટસ્થ્ય મેળવવા માટે તે થોડો સમય પસાર થવા દે છે. એના મનમાં ખરેખર જો એવી ગ્રંથિઓ જામી ગઇ હોય અને એ સમય દરમ્યાન જો તે ઊકલી જાય, એ સમય દરમ્યાન જો એની(કલાકારની) રુચિ વધુ સ્વસ્થ સ્વચ્છ ને તટસ્થ સૂઝવાળી બને અને એ સૂઝ સાથે જો તે એ કૃતિને ફરીફરીને વાંચે તથા ચકાસે તો એ કૃતિને વધુ સારી બનવાનો અવકાશ મળે છે. કૃતિને પ્રસિધ્ધ કર્યા પછી પણ જાગૃત કલાકાર તેને ઉત્તરોત્તર વધુ ને વધુ ગુણવત્તાવાળી બનાવવા માટે ફરી-ફરી સુધાર્યા મઠાર્યા કરતો હોય છે. જો કે કવિતાને કાયમ મઠાર્યા કરવાની આવી પ્રવૃત્તિથી કવિતાને હંમેશાં લાભ જ થાય છે એમ કહી શકાય નહીં. ઘણીવાર એવી પ્રવૃત્તિમાં લેખકને પક્ષે અટકચાળાં કર્યા કરવાની વૃત્તિ પ્રવર્તતી હોય છે. અને એમ થાય છે ત્યારે કવિતાને ઊલટું શોષવું પડે છે. ઠાકોરમાં પણ પોતાની કૃતિઓને ફરી ફરી મઠાર્યા કરવાની આદત હતી અને એનાથી એમની કવિતાને લાભ થયા છે તેમ ગેરલાભ પણ થયા છે.

"પ્રેમની ઉષા"માંના પહેલાંના "કન્થ તખ્તે વિરાજો, આ દેહાત્મા ઉપર થઇ આરૂઢ કંદર્પ રાજો" પાઠમાં અર્થની જે સ્થૂલ ને સીધી રજૂઆત હતી તેને બદલે પછી મૂકેલા પાઠ "કંથ કોડામણા હો, વલ્લી વાયૂ રમત મસ્તી ગેલ શાં શાં કરે જો"—માં એ જ અર્થની અન્યોક્તિમય કલાત્મક રજૂઆત થાય છે. બીજી પંક્તિમાં પહેલાં "મીઠું કુજન" શબ્દો હતા. પણ કૂજન તો મીઠું જ હોયને ? તેને "મીઠું" વિશેષણની શી જરૂર ? એટલે ઠાકોરે તેને સ્થાને "લાડે" શબ્દ મૂકીને પાઠને સુધાર્યો. છઠ્ઠી પંક્તિના મૂળ પાઠ "ને ઓચિંતા કર જઇ ઉંચા ઊર બે જોડી લેતા"કરતાં નવો પાઠ"ને ઓચિંતી કરઝડપથી બે ઉરો એકુંથાતાં" વધુ સારો લાગે છે કેમકે અહીં મંદાક્રાન્તાના પહેલા યતિખંડમાં તીવ્ર અનુસ્વારના થડકા પછી બીજા યતિખંડમાં એક જ સામાસિક શબ્દ (કરઝડપ)માં પાંચ "અ" (લઘુ) સ્વર સામટા આવવાથી ક્રિયા ઝટકાથી શરૂ થઇ વેગથી બની જતી બતાવાય છે. આઠમી પંક્તિમાંના અનુક્રમે "જમી ગૈ વક્ષશ્લેષે", "જામિ આશ્લેષપાશે", "શોભવે કંઠ હોંસે"માં લઘુગુરુમાપ દૃષ્ટિએ તેમ જ પ્રસાદદૃષ્ટિએ પાઠસુધારો આવેલો દેખાય છે. દસમી પંક્તિમાં મૂળ પાઠ હતો : "હું તો આવ્યો કુજન હળવું ત્હારું આ શ્રોત્ર ભરવા". અહીં "ત્હારું" શબ્દ "કુજન" તેમ જ "શ્રોત્ર" એમ બન્નેની સાથે જાય છે. "ત્હારા કુજનથી મ્હારું શ્રોત્ર ભરવાને" બદલે "ત્હારા કુજનથી ત્હારું શ્રોત્ર ભરવા" એવો અર્થનો અપબોધ થવાનો તેમાં સંભવ રહે છે. તેથી ઠાકોરે પાઠ બદલ્યો : "એ તો આવ્યો કુજન કુમળું આ મિઠું શ્રોત્ર ભરવા": પણ કૂજન મીઠું અને કોમળ જ હોય ; તો તેને એવાં વિશેષણોની જરૂર ખરી ? અહીં પાઠ સુધર્યો નથી. અગિયારમી પંક્તિમાંનો નવો . પાઠ સારો નથી તેની ચર્ચા પ્રસ્તુત કાવ્યની ચર્ચા વખતે થઇ ગઇ

છે. એનાં કરતાં જૂનો પાઠ "એ તો આખો દિન તનમન પ્રાણ ગાઇ રહે છે"- અર્થવૈશદ્યની દ્રષ્ટિએ વધારે સારો છે. ફક્ત દિવસે જ નહીં પણ રાત ને દિવસ, અને તે ય વારંવાર, - ફરી ફરી- એ ગીત હૃદયમાં ઊપડ્યા કરતું હતું તેવો અર્થવિશેષ લાવવા ઠાકોરે નવો પાઠ- "એ તો રાતોદિન ફરિ ફરી ઊર ઉપડ્યા કરે છે"- રચ્યો લાગે છે. તેરમી પંક્તિમાંના "અમૃતો" શબ્દને બદલે "પેયૂષો" મુકાયો છે. પહેલાં પાઠ કરતાં બીજો પાઠ કઇ રીતે ચઢે તે ઠાકોરે "મ્હારાં સૉનેટ", ૧લી આવૃત્તિના ટિપ્પણમાં સમજાવ્યું છે. પરંતુ "પીયૂષ" ને મચડીને તેમણે "પેયૂષ" કરી નાખ્યું છે તેનો બચાવ કરવા માટે તેમણે ત્યાં ખોટી લમણાઝીક કરી છે. ચૌદમી પંક્તિમાંના "દૂહાડો ન્હૈં ત્યાં, નહિ પણ નિશા, પ્રેમ કેરી ઉષામાં"- એ જૂના પાઠ કરતાં "ન્હૈં ત્યાં ચાંદા સુરજ હજિ એ પ્રેમ કેરી ઉષામાં"- એ નવો પાઠ ચંદ્રસૂર્યનાં પ્રતીકોને ઉપયોગે વધારે સારો બનેલો પાઠ છે એ વાતની, આ કાવ્ય વિષે આગળ ઉપર કરેલી ચર્ચા પરથી પ્રતીતિ થાય તેમ છે.

"અદ્રષ્ટિદર્શન"ની ત્રીજી પંક્તિમાં "અતિશય પરોવૈ ગયો હોઉં"ને બદલે મૂકેલો "પાડે ડુબિ તદાકાર હોઉં" એ નવો પાઠ વધુ સારો છે કેમકે તેમાં કાર્યમાં લીન થવાની ક્રિયાને ત્રણ વિકાસમાન ક્રમે આલેખીને વધુ મૂર્ત ને સ્પષ્ટ બનાવી છે. પડવા અને ડૂબવાની ક્રિયાઓ ભિન્ન હોય છે છતાં એ બને એટલી બધી પરસ્પર સંકળાયેલી હોય છે કે ક્યારે એક પૂરી થઇને બીજી શરૂ થઇ તે જાણે કે કળાતું નથી. "પાડે ડુબિ"માંનુ બે "ડ"નુ સહત્વ એ શીઘ્ર ક્રિયાસંક્રાન્તિને નિર્દેશે છે. ચોથી પંક્તિમાંના નવા પાઠ "સ્પષ્ટ સોહે"માં જૂના પાઠ "આંખ સામે"નો અર્થ સમાઇ જાય છે. કેમકે સ્પષ્ટ સોહે છે કે નહીં તેની ખબર જોવાથી - સામે આંખ માંડવાથી - પડી

જાય છે. પરંતુ "આંખ સામે"માં "સોહવાનો" અને તે ય પાછું "સ્પષ્ટપણે સોહવાનો" અર્થ નથી આવતો. બીજી પંક્તિમાંના મૂળ "અહિંયે"માંનો શ્રુતિલગ પછીના પાઠ "હ્યાંયે"માં સુધર્યો છે. પણ "હ્યાંયે" કરતાં તેની યે પછીનાં પાઠ "અહે"માં વધુ સ્વાભાવિકતા છે. એ શબ્દ આપણે ત્યાં પત્રલેખનમાં સાહજિક બની ગયેલો રૂઢ શબ્દ છે. સ્મરણ કરવા બેસીએ ત્યારે આખા ને આખા અનુભવો સંધેડાઉતાર યાદ નથી આવતા પણ તેમાંની થોડી થોડી ક્ષણો છૂટીછવાઇ યાદ આવે છે તેથી આઠમી પંક્તિમાંના "આધાપાછા અનુભવ ઘણા"ને બદલે મુકાયેલો નવો પાઠ "આધીપાછી અનુભવ ઘડી" વધુ યોગ્ય લાગે છે. એ જ પંક્તિમાંના મૂળ પાઠ "જે ભુલ્યા ના ભુલાયે"ને ઠાકોરે "જે કદી ના ભુલાયે" એમ કરીને બગાડ્યો હતો; તેને પાછો તેમણે "જે ન ભૂલી ભુલાયે" એમ પહેલાં જેવો બનાવી સુધારી લીધો. સ્મરણની તીવ્રતા બતાવવા માટે લૌકિક બોલચાલમાં "ભૂલ્યું ન ભુલાયું"નો પ્રયોગ વધારે રૂઢ થયેલો છે. નવમી પંક્તિમાંના "પાન આપી કોંધેલાં" કરતાં નવો પાઠ "પાઇ પાઈ પિધેલાં" વધારે સાહજિક સીધો અને સરળ છે. દસમી પંક્તિમાં "દૈવી દુ:ખો"ની વાત થઇ છે. પણ કોઇકના જ સંસારમાં આવી પડેલું કોઇક જ દુ:ખ ઇશ્વરે સહેતુ માટે મોકલેલું દુ:ખ હોય છે. બધાં જ દુ:ખો કંઇ "દિવ્ય" હોતાં નથી. અથવા "દૈવે નાંખેલ"નો અર્થ ત્યાં ઉદ્દિષ્ટ હોય તો તે અર્થ "દૈવી" શબ્દમાં આવતો નથી. તેથી બદલેલો પાઠ "આપત્તી વિષમ" વધુ સારો છે. પણ "આપત્તી" સામાન્યત: "વિષમ" જ હોય છે; તેટલે અંશે "વિષમ"નો પ્રયોગ અર્થહીન લાગે છે. અગિયારમી પંક્તિમાં "વાદળાં, બેય"ને સ્થાને મૂકેલા નવા પાઠ "વાદળાં-જૂથ"માં કશો સુધારો વરતાતો નથી. "વાદળાં" બહુવચનમાં છે; એટલે તેને "જૂથ" લગાડવાથી કશું વધારે સધાતું નથી. ("વાદળાં,

બે ય"માં અલ્પવિરામ મેં મૂક્યું છે, "તારાઓ અને વાદળાંએ બન્ને" એવો ઉદ્દિષ્ટ અર્થ નીપજાવવા. નહીં તો, "તારાઓ" દૂર રહી જાય છે અને "બન્ને વાદળાં" એવો ખોટો અર્થ નીકળવાનો સંભવ ઊભો થાય છે.) બારમી પંક્તિમાં "રજનિ-નભમાં"-એ મૂળ સારા પ્રયોગને "રજનિનભસે"-એવો અગુજરાતી પ્રયોગ કરીને બગાડ્યો છે. એવું કરવાથી એ પંક્તિમાં "એ"કારના કેવળ અસમર્પક શબ્દાનુપ્રાસ સિવાય કશું સધાતું નથી. છેલ્લી બે પંક્તિઓના ત્રણ પાઠ મળે છે. પહેલા પાઠમાં વાપરેલો "શાન્ત" શબ્દ ખૂંચે છે કેમકે નાયક નાયિકાને તેની પ્રણય-સ્મૃતિઓ વિષે હજી તો પૂછે છે, તે પહેલાં એ પ્રણયસ્મૃતિઓ શાંત છે એવી ખબર નાયકને શી રીતે પડી ? બીજા પાઠમાં છંદને ખાતર "કેવા હાલ" કે "શા હાલ"નું "કોણ હાલ" કરવું પડ્યું છે. આ અસ્વાભાવિક પ્રયોગ લાગે છે. તદુપરાંત "હાલ"શબ્દ "હાલહવાલ"નો અનિષ્ટ અધ્યાસ ઊભો કરે છે. પહેલા બે પાઠમાં (અનુક્રમે) "ઘડિ પછીં વહી જાય ત્યારે વિચારું", "ઘડિ પછિ ઉડી જાય મૂકી સવાલ"માં જે directness કે naturalness છે તે ત્રીજા પાઠ "ઘડિ પછિ શમી જાય તો પ્રશ્ન મૂકે"માં જણાતી નથી. ત્રીજો પાઠ એકંદરે કૃત્રિમ લાગે છે. આમ ભાષાની ચોકસાઇ ને યોગ્યતા, અભિવ્યક્તિનાં સંપૂર્ણતા ને સુભગતાની દૃષ્ટિએ એકે પાઠ સંતોષકારક લાગતો નથી.

"નાયિકાની છેલ્લી સલામ"માં ચોથી પંક્તિમાંના મૂળ પાઠ "આશીષ આપુ - સખે"માં નાયિકાની મગરૂરી દેખાય છે. નાયિકા નાયકને "આશીષ" આપે ? પછીના પાઠ "આશીષ દઉં, - શી સખે ?"માં "આશીષ" શબ્દ કાયમ રહ્યો, એટલે અંશે

મગરૂરી કાયમ રહી પણ "શી" શબ્દથી આવતા પ્રશ્નાર્થ વડે થોડી નમ્રતા એમાં ઉમેરાઇ છે. પાંચમી પંક્તિમાંના મૂળ "શીલ" શબ્દને બદલે પછીથી મૂકેલા "તેજ" શબ્દમાં અર્થ વધુ ઊંડો ને વ્યાપક બને છે. છઠ્ઠી પંક્તિમાંના મૂળ નકામા "જ" ને કાઢવા "ગાતી સ્તુતિ"ને બદલે મૂકેલા "વન્દારુ" શબ્દમાં ભાષા વધારે ભારે બને છે. "ઇચ્છા"ને જેમ "મૂક" વિશેષણ જોડ્યુ છે તેમ "સ્પર્ધા"ને પણ ગુણવાચક ક્રિયાપદને બદલે ગુણવાચક વિશેષણ જોડવા એમ કર્યું હોય તો તે બનવાજોગ છે. સાતમી પંક્તિના "વિશુધ્ધે સ્થાયિ"માં અનુવર્તી સંયોગને લીધે "ઘ્દે"અનાવશ્યક રીતે ગુરુ બનવાના મિથ્યા ભયને નિવારવા માટે નવો પાઠ "ચિરાયુ શુધ્ધે" યોજાયો લાગે છે. આઠમી પંક્તિમાં "લાવો"ને બદલે "આણિ" મૂકવાથી સ્થિતિમાં કશો ફેર પડતો નથી. નવમી પંક્તિમાં "સૌંદર્ય"નો "ર્ય" અનુવર્તી "સ્વ" સંયોગથી જોઇતા રૂપમાં દીર્ઘ થતો ન લાગવાથી, તેનું "સૌંદર્યો" કરી નાખ્યુ છે. અગિયારમી પંક્તિમાં પૂર્વક્રિયા ને ઉત્તરક્રિયા વચ્ચેનો connective નો અભાવ ટાળવા અને એમ કરીને પંક્તિને અખંડ પ્રવાહી બનાવવા નવા પાઠમાં "તે" શબ્દ ઉમેર્યો છે અને તેમ કરવા પંક્તિની શબ્દરચનામાં ઘટતો ફેરફાર કર્યો છે. બારમી પંક્તિમાં "જગનાથ" અને "દેનાર"ને બદલે અનુક્રમે "કિરતાર"ને "દાતાર" શબ્દો મૂકીને શબ્દાનુપ્રાસી રચના સાધી છે. ચૌદમી પંક્તિમાં પહેલાં દુર્બોધતા હતી તે ટાળવા તેનો પાઠ ઠાકોરે ફેરવ્યો. પણ એમ કરતાં નવા પાઠમાં ઠાકોરની સંકટ સમયની સાંકળ જેવો stock-word "દ્યુતી" તેમાં ઘૂસી આવ્યો. અને તેમ કરતાં એ પંક્તિમાં થોડી જગા ખાલી રહી એટલે "દ્યુતી"ને "સૌમ્ય" વિશેષણ લગાડ્યુ – આગળ "શાંતિ" શબ્દ આવી ગયેલો હોવા છતાં ! અને ચૌદમી પંક્તિમાંના નવા અન્ત્ય શબ્દ "પોષતા"

નો પ્રાસ જાળવવા તેરમી પંક્તિમાંના મૂળ અંત્ય "જાળવે"ને સ્થાને "રક્ષતા" શબ્દ ગોઠવ્યો.

"નાયકનું ચિંતવન"માં પંક્તિને અંતે પહેલાં ચલણી સાદો શબ્દ "જગમાં" હતો. પણ ત્રીજી, પાંચમી, સાતમી પંક્તિ સાથે એ પંક્તિનું પ્રાસસાતત્ય જાળવવા તેને બદલે પછી "નિવહે" શબ્દ મૂક્યો. નવમી દસમી પંક્તિઓ વચ્ચે પ્રાસ બેસાડવા ઠાકોરે એ બન્ને પંક્તિઓના અંત્ય શબ્દોમાં ફેરફાર કર્યો છે. નવમી પંક્તિમાં "કણિકા"નું "કણી" કર્યું છે અને દસમી પંક્તિમાં "જઇ ઠરે"ને સ્થાને "જડ બની" શબ્દો મૂક્યા છે. "જડ"માં ઠરવાનો અર્થ લક્ષિત થાય છે. તદુપરાંત નાયકના માનસ પરત્વે એક કટાક્ષ પણ એમાં સૂચવાય છે. "ઠરે"ના રૂપનું "વસે" ક્રિયાપદ પહેલાં અનુવર્તી અગિયારમી પંક્તિને આરંભે આવતું હતું. પણ હવે "ઠરે"ને બદલે "બની" મુકાયું એટલે ક્રિયાપદોનાં રૂપોની સંવાદિતા જાળવવા "વસે"નું "વસી" કર્યું. બારમી પંક્તિમાં "અને નાવે"માંના સ્વરલોપને નિવારવા પાઠ બદલીને "ન તે આવે" કરી લીધું. તેરમી પંક્તિમાંના મૂળ "અનિલ" શબ્દને સ્થાને પછી "લહરિ" શબ્દ મૂક્યો. આ નવા શબ્દમાં સ્પર્શાનુભવની વિશેષ (More and Particular) પ્રકારની ઇષ્ટ લાક્ષણિકતા સૂચવાય છે. "જે જે અનિલ" કહી શકાય નહીં કેમકે એક અનિલ, બીજો અનિલ એમ અનિલની ગણત્રી થઇ ન શકે. ત્યારે એક લહરી, બીજી લહરી એમ લહરીની ગણત્રી થઇ શકે અને તેથી "જે જે લહરિ" કહેવું વધુ સમુચિત લેખાય તેમ છે. "માત્ર પવન નહીં પરંતુ સાથે છાયા પણ" એવો છાયા" સાથે ભાર દર્શાવવા ઠાકોરે મૂળ પાઠ "અનિલ છાયા અવનિને"ને બદલે "લહરિ છાયા ય ભુમિને" એવો નવો પાઠ યોજ્યો. પરંતુ અહીં બે "ય"નું સહત્વ પઠનશ્રવણમાં ક્લેશકર લાગે

છે. આગલી પંક્તિના અંત્ય શબ્દ "બનિને"ની સાથે આ પંક્તિના અંત્ય "અવનિને"નો વધારે પડતો અનુપ્રાસ ઠાકોરને કઠ્યો હોય તેથી પણ તેમણે આ પાઠ બદલ્યો હોય તો નવાઇ નહીં. પરંતુ "ભુમિને"માંના પ્રથમ દીર્ઘ વર્ણને હ્રસ્વાવવો પડે છે, તે પણ ક્લેશકર નીવડે છે. ચૌદમી પંક્તિમાં પહેલાં "ભાગ" શબ્દ હતો તેને સ્થાને ઠાકોરે પછી "યશ" શબ્દ મૂક્યો છે. ભાગ ભજવવામાં યશ મળ્યાનો અર્થ નથી આવતો ; જ્યારે ભાગ ભજવ્યાનો અર્થ યશઃપ્રાપ્તિમાં સૂચવાઇ જાય છે. મૂળ પંક્તિમાં "જ" જ્યાં મુકાયો છે ત્યાં બિનજરૂરી લાગે છે ; એને બદલે તે "કઇ"ની પછી ગોઠવાયો હોત તો તે અર્થવાહક બની રહેત. પણ પંક્તિની પુનર્રચનામાંથી તે નીકળી ગયો છે. પુનર્રચિત પંક્તિમાં યથાસ્થાને ઉમેરાયેલા "પણ", "લવલેશે" શબ્દો યોગ્ય અર્થભાર લાવનારા બન્યા હોઇ નવી પંક્તિ સરલ સહજ ઉક્તિ બની રહી છે.

"નાયકનું પ્રાયશ્ચિત્ત" (૧)ની પહેલી પંક્તિના સુધારેલા પાઠમાં મૂળ "સ્ફુટિત"ને સ્થાને "ઉઘડિ" શબ્દ મૂક્યો છે. પાંખો પહેલી ફૂટે ને પછી ઊઘડે. એ દૃષ્ટિએ પહેલાંનો "સ્ફુટિત" શબ્દ વધુ વાજબી હતો. પણ સંસ્કૃત ભૂતકૃદંત "સ્ફુટિત"ને "ફૂટી"ની જેમ પૂર્ણ ક્રિયાપદરૂપે પ્રયોજી ન શકાય. એટલે "સ્ફુટિત થયેલી" કે "ફૂટી" એ બેમાંનો ગમે તે એક પ્રયોગ કરવો જોઇએ. પરંતુ છંદઃપટમાં પહેલો પ્રયોગ લાંબો પડે ને બીજો પ્રયોગ ટૂંકો પડે તેમ હોવાથી "સ્ફુટિત"ને બદલે તેના જેટલી જ વર્ણસંખ્યાવાળા "ઉઘડિ" શબ્દને તેના જેવી જ ગુરુલઘુવિચ્છિત્તિ સાથે પ્રયોજ્યો લાગે છે. એ જ પંક્તિમાં પહેલાં "જોતો હસીને" હતું, ત્યાં બે ક્રિયારૂપો બે ક્રિયાઓના પૂર્વાપર ક્રમને દર્શાવનારાં હતાં. પણ નાયક પહેલાં હસે અને પછી નવી ફૂટેલી પાંખોને જુએ એમ કહેવું બરાબર ન ગણાય કેમકે

નવી ફૂટેલી પાંખોને જોવાથી તેને આનંદનું હસવું આવે છે એવો અર્થ ત્યાં અભિપ્રેત છે. આથી જોવા - હસવાની ક્રિયાઓનું સાહચર્ય બતાવવા ઠાકોરે નવો પાઠ "જોતો હસંતો" મૂક્યો છે. બીજી પંક્તિમાંના મૂળ પાઠ "ઉડું આ ઘડી"ને સ્થાને ઠાકોરે "ઉડી જૈં ચડી" એવો સુધારો કર્યો છે. એમ કરીને તેમણે ઊડવાની સાથે તત્પરિણામરૂપે ઊંચે ચડી જવાની ક્રિયાનો અંશ ઉમેર્યો છે. ચોથી પંક્તિમાં "આશાએ સરજી"ને બદલે "આશા-નિર્મિત" કર્યું છે : અહીં વિશેષણરૂપે વપરાયેલો મૂળ "સરજી" શબ્દ ક્રિયાપદનો આભાસ આપે તેવો હતો. "આશા નિર્મિત" સમાસ વિશેષણરૂપ હોવાથી, એ આભાસ આપોઆપ ગળી જાય છે. વળી એનાથી એક ગુરુ વર્ણ જેટલો સંકોચ સધાય છે. ("આશાએ સરજી"- છ વર્ણ ; "આશા નિર્મિત" પાંચ વર્ણ) અને એક વર્ણની ખાલી પડેલી જગ્યાએ ઠાકોરે "ત્યાં" શબ્દ ઉમેર્યો. એટલે, મૂળ પંક્તિ હતી "આશાએ સરજી, ઉડી, સુભગતા પાંખો વિશે તે ભરી" ; તેને બદલે નવી પંક્તિ રચાઇ "આશા નિર્મિત, ત્યાં ઉડી સુભગતા પાંખો વિષે તે ભરી" ; પરંતુ, તેને યે રદ કરીને ઠાકોરે ત્રીજો પાઠ યોજ્યો : "આશા નિર્મિત તેહની સુભગતા પાંખે ઉલ્હાસે ભરી." આમાં "પાંખો વિષે તે"નું "પાંખે" કર્યું એટલે "વિષે તે"ની ત્રિવર્ણી જગ્યા ખાલી પડી, ત્યાં ઠાકોરે નવો શબ્દ "ઉલ્હાસ" ઉમેર્યો. આમાં, છંદના નિયત પંક્તિપટમાં બને તેટલા વધારે શબ્દો સમાવીને વધારે અર્થઘનતા, વધારે વિચારખચિતતા લાવવાનું ઠાકોરનું વલણ છતું થાય છે. બીજો ફેરફાર એ છે કે બીજા પાઠમાંના "ત્યાં ઉડી" શબ્દો ત્રીજા પાઠમાંથી નીકળી જાય છે. કારણ કે તેમનો અર્થ પાંચમી પંક્તિના "તેથી યે ઉડું પાર" એ અંશમાં વિવક્ષિત થઇ

જાય છે. પાંચમી પંક્તિનાં પણ ત્રણ પાઠાંતર થયાં છે : "ઓળંગું વળી એહ પણ પલકમાં, ને લોક સર્વે સ્થલે", "ઓળંગૂં વળિ તેહને ય પળમાં, ને લોક સર્વે સ્થળે", "તેથીયે ઉંડું પાર હૂં પલકમાં, ને લોક ભૂમંડલે". પહેલા પાઠમાંના "પણ"માંનો શ્રુતિભંગ ટાળવા બીજા પાઠમાં તેના પર્યાયરૂપ "ય" શબ્દ મૂક્યો. "એહ"ને જરા ફેરવી – વિસ્તારીને "તેહને" કર્યું, "પલકમાં"ને સંકોચીને "પળમાં" કર્યું. પણ "ઓળંગું" શબ્દ ક્યારે વપરાય ? આ બાજુથી પેલી બાજુ જવા માટે, વચ્ચે આવેલા કોઇ સ્થૂલ ઊંચા પદાર્થની ઉપરથી પસાર થવાનું કહેવું હોય ત્યારે એ શબ્દ વપરાય. પણ આકાશમાં જ્યાં ઉત્તરોત્તર ઊંચે ને ઊંચે ઊડવાનું હોય ત્યાં વચ્ચે શું ઓળંગવાનું ? આંનો કે કોઇ ગ્રહ કે તારા વચ્ચે આવે, પણ તેમને તો, જેમ રસ્તા પરથી ચાલતી મોટર બાજુ પરનાં ઝાડને બાજુ પર રાખીને પસાર થઇ જાય તેમ પસાર કરી દેવાનાં હોય ; ઓળંગવાનાં ન હોય. આમ "ઓળંગૂં" શબ્દ અયોગ્ય હતો તે ત્રીજા પાઠમાંથી નીકળી ગયો. ને ત્રીજો પાઠ ઉક્તિની પ્રવાહિતા, સરલતા જાળવીને યોગ્યતર બન્યો. આનો એક બીજો અર્થ પણ ઘટાવાય. ભાષા અને છંદની પૂરતી ફાવટને અભાવે ઠાકોરને અવશપણે શ્રુતિભંગ નિભાવવો પડતો હતો ; અવશપણે જે નિભાવવું પડતું હતું તેને આબરૂની સાચવણી માટે જાણે તેમણે સિદ્ધાંતનું મોટું રૂપ આપ્યું. પણ અંદરખાને તેમને એ દૂષણરૂપે તો ખટકતું જ હતું તેથી શક્ય બને ત્યારે તેઓ તેને નિવારવા પ્રયત્નશીલ રહેતા હતા. છઠ્ઠી પંક્તિમાં મૂળ "ઊંચાં નેત્ર કરી"ને બદલે પછી "ઊંચાં નેત્ર વિકાસિ" મૂક્યું. અહીં વર્ણસંખ્યા વધી. એટલે પંક્તિની કુલ વર્ણસંખ્યા યથાવત્ જળવાય તે માટે અનુવર્તી "વખાણ વદતા"ની વર્ણસંખ્યા ઘટાડવા. તેનું "સ્તોત્ર વદતા" કર્યું. "નેત્ર વિકાસિ"નો અર્થ પર્યાપ્ત શબ્દ

"વિસ્મયે"માં આવે છે; તો પછી "વિકાસિ" શું કામ ઉમેર્યું ? એક જ ભાવ વધુ ઉઠાવ પામે કે સઘન બને તેટલા વાસ્તે તેની બને એટલી વધુ અર્થચ્છાયાઓ ઉપસાવવા. એટલા જ માટે ઠાકોરે "જોઈ રહે વિસ્મયે"નું "સ્તમ્ભી રહે વિસ્મયે" કર્યું. "નેત્ર"ના ઉલ્લેખમાં "જોઈ રહે"નો અર્થ સૂચવાઇ જાય છે તેથી તેને કાઢી નાખીને "દિંગ્મૂઢ થઇ અટકી જવાનો, સજડ થઇ જવાનો, સ્તબ્ધ બની જવાનો" ભાવ ઉઠાવી "વિસ્મય"ના ભાવને ઘૂંટવા "સ્તમ્ભી રહે" પ્રયોગ કર્યો. મ્હારાં સોનેટની પ્રથમ આવૃત્તિના ટિપ્પણમાં ઠાકોરે "સર્વ સ્થળે" અને "જોઈ રહે"ની અપેક્ષાએ અનુક્રમે "સર્વ સ્થળે" અને "સ્તમ્ભી રહે"ના પ્રયોગોનું સાભિપ્રાયત્વ નિર્દેશ્યું છે. ફરી ઠાકોરે "સ્તમ્ભી રહે"નું "ન્યાળી રહે" કર્યું. આ ત્રીજો પાઠ પહેલા પાઠ "જોઈ રહે"ની વધારે નજીકનો છે. તો પછી તેમણે "સ્તમ્ભી રહે"ની સાભિપ્રાયતાની શું જોઇને વકીલાત કરી હતી ? જે વખતે જે થઇ ગયું તે વખતે તે જ સર્વોત્તમ છે એમ "યેન કેન પ્રકારેણ" ઠસાવવું : એ ઠસાવવા માટેનો બધો શાસ્ત્રાધાર એ "પ્રકાર"માં જ તે વખતે સમાઇ ગયેલો જોવો ; એટલો જ એનો અર્થ ને ! એમ જ તેમણે "સર્વ સ્થળે"નું પછી "ભૂમંડલે" કરી નાખ્યું. સાતમી પંક્તિમાંથી "હતું શું" શબ્દોને નકામા ગણી કાઢી નાખી તેમને બદલે "અવર્ણ્ય" શબ્દ મૂક્યો : આ શબ્દ ઠાકોરને મૂળ કરતાં વધારે કામનો, વધારે નવો અર્થ ઉમેરતો લાગ્યો હશે !

આઠમી પંક્તિમાંના "ભીષણ પડે છે કર્ણયુગ્મે હજી ! "કરતાં નવો પાઠ "તો – તમતમે કર્ણે હજી યે જળી" વધારે સારી અભિવ્યક્તિરૂપ બને છે. કાવ્યમાં દર્શાવેલાં "લોકવખાણ"ને ભીષણ શી રીતે કહી શકાય ? એટલે એ "ભીષણ" શબ્દ અકકલ વગરનો હતો તે નીકળી ગયો. કાનમાં ગુંજ્યા કરતા ભણકારને માટે "તમતમે"નો

વધારે સારો પ્રયોગ દાખલ થયો. "કર્ણયુગ્મે" કરતાં વધુ સાહજિક "કર્ણે"નો પ્રયોગ યોજાયો. અગિયારમી પંક્તિમાં "ભાવિમાં ન કદાપિ એવું"– એ અપૂર્ણોક્તિ હતી તેને બદલે નવા પાઠમાં "ભાવીમાં ન ફરૂં કદાપિ"એ પૂર્ણોક્તિ પ્રયોજાઇ. ચૌદમી પંક્તિમાં "અને"ની જગ્યાએ આવેલ "વળી" શબ્દ વધુ force વાળો, અર્થભારવાળો શબ્દ છે. "ગામ્ભીર્ય દૃઢતા અને સરલતા, ત્હારાં જ તે લેખજે"માં "તે"નું ખરું સ્થાન "સરલતા" પછી તરત આવે કેમકે તેનો સંબંધ "ગામ્ભીર્ય", "દૃઢતા", "સરલતા" સાથે છે અને "ત્હારાં જ"એ બેની વચ્ચે પડે છે. આથી ઠાકોરે નવો પાઠ યોજ્યો : "ગામ્ભીર્ય દ્રઢિમા અને સરલતા, તે જાણ ત્હારાં સહી", આ નવા પાઠ સાથે પ્રાસ જાળવવા આગલી પંક્તિમાંના મૂળ અંત્ય શબ્દો "ને આ ઉરે હોય જે"નું "ને આ ઉરે જે કંઈ" કરી લીધું. આ નવા પાઠમાં "દૃઢતા"ને સ્થાને "દ્રઢિમા" મુકાયું ; "દ્ર"ને લીધે "ગાંભીર્ય"નો "ર્ય" જરૂર પ્રમાણે દીર્ઘાવાય તે માટે. પણ "દ્રઢિમા" કરતાં "દૃઢતા" શબ્દ વધુ પ્રયોજાય છે તેથી વધુ પરિચિત ને વધુ સ્વાભાવિક લાગે તેમ છે. એટલે ઠાકોરે ત્રીજો પાઠ આમ યોજ્યો : "ગાંભીર્ય દૃઢતા વળી સરલતા, તે જાણ ત્હારાં સહી".

"મોગરો"માં બીજી પંક્તિમાં "સ્પર્શ"ના આદ્યસંયોગથી તેની આગળના શબ્દનો અંત્યાક્ષર દીર્ઘાય નહીં તેટલા માટે તેને "પર્સ"માં ફેરવી નાખ્યો. પણ આ પ્રયોગ સુભગ લાગતો નથી. ચોથી પંક્તિમાં "સુકન"ને બદલે વધારે પ્રચલિત શબ્દ "શબ્દ" મૂક્યો, અને પછી તેને ય કાઢીને તેને સ્થાને "વચન" શબ્દ મૂક્યો. ત્યાં "શબ્દ" કરતાં "વચન"નું પઠન વધુ સરળ ને પ્રવાહી લાગે છે ; "શબ્દ" કરતાં "વચન"માં શબ્દશુદ્ધિ જળવાય છે. એ જ પંક્તિમાંના "વ્યક્ત કરવા

ચહુ"માંનો શ્રુતિભંગ પછીના પાઠ "ખોલિ દેવા ચહૂ"માં નીકળી જાય છે. અર્થદૃષ્ટિએ પણ આ બીજો પાઠ પહેલા પાઠ કરતાં ચઢિયાતો છે; તે આ કાવ્ય વિષેની ચર્ચા જોતાં સમજાશે. આઠમી પંક્તિમાં ઉદ્દિષ્ટ અર્થ માટે પહેલાં પ્રયોજેલા "કૃષ્ણ" શબ્દ કરતાં પછી પ્રયોજેલો "મ્લાન" શબ્દ વધુ યોગ્ય છે. ગમગીનીથી ઝાંખા પડેલા "મુખ"ને આપણે "કૃષ્ણ" નહીં પણ "મ્લાન" વિશેષણ લગાડીએ છીએ. અને જો નાયકનું હૃદય મ્લાન થયેલું હશે તો તે નાયિકાથી દૂર હશે ત્યારે ય એવું જ હશે, ને પાસે હશે ત્યારે પણ એવું જ રહેશે ! એટલે ખાસ "તુજ સમીપ ......" એમ કહેવું બરાબર નથી. એટલે ઠાકોરે ત્યાં પાઠ બદલીને લખ્યું : "અને કહ્યું શિ રીત જાય ...."; આ વધુ સયુક્તિક લાગે છે. નવમી પંક્તિમાં "સ્વાર્થ"ને બદલે ત્યાંના કાવ્યભાવને અનુરૂપ રહીને, ખરાબ પ્રેમના વાચક "મોહ" શબ્દને મૂક્યો છે. અગિયારમી પંક્તિમાં અસલ "ઝાલવા" શબ્દ કરતાં પછીનો "સાહવા" શબ્દ વધારે સુભગ લાગે છે. પહેલાં તેરમી અને ચૌદમી પંક્તિના પહેલા યતિ-ખંડમાં એકના એક શબ્દો, એના એ જ ક્રમમાં આવતા હતા. આવી એકવિધતા ટાળવા ઠાકોરે ચૌદમી પંક્તિમાં "વિશુદ્ધ"ને બદલે "વિધૌત" શબ્દ મૂક્યો. પણ આ શબ્દ "વિશુદ્ધ" જેટલો પરિચિત ને સ્વાભાવિક ન લાગવાથી ઠાકોરે વળી પાછો પાઠ બદલ્યો. તેમણે "વિશુદ્ધ .... કરું" અથવા "વિધૌત .. કરું"ને બદલે "ઉજાળું" શબ્દ મૂક્યો. આમ કરતાં વર્ણસંખ્યા ઘટી. એટલે પંક્તિમાં ખાલી પડેલી જગ્યા પૂરી કરવા અસલના પંક્ત્યંત શબ્દો "પછી તાહરો"નું "પછી જ હૂં તાહરો"કરવું પડ્યું. જો કે આમ કરતાં ઉદ્દિષ્ટ ભાવ વધારે force અને અર્થભારવાળો બન્યો. પરંતુ "વિશુદ્ધ કરું"ના પર્યાય તરીકે "ઉજાળું"ને પ્રયોજી શકાય ખરું ?

"અ"ના કુળને કશું લાંછન ન હોય. છતાં તે સ્વપરાક્રમથી પોતાના (વિશુધ્ધ) કુળને ઉજાળી શકે છે. આમ ઉજાળવાની ક્રિયા વિશુધ્ધ કરવાની ક્રિયાથી ભિન્ન છે.

"નાયિકાનું ઉત્તર"માં બીજી પંક્તિમાંના મૂળ "અગન" કરતાં પછીના પાઠ "તનખ"માં શી યોગ્યતા છે તે આ કાવ્યની ચર્ચામાં જણાવ્યું છે. ચોથી પંક્તિમાંના નવા પાઠ "જીવનઓ ન જૈવાતૃક" કરતાં જૂનો પાઠ "જીવન હશે ન જૈવાતૃક" વધુ સુબોધ છે. પાંચમી પંક્તિમાંના અનુક્રમે નવાજૂના "કહાણિ" અને "આળ" બંને પાઠો બરાબર બંધબેસતા નથી. (જુઓ કાવ્યચર્ચા. "કહાણી"નું મચડીને "કહાણિ" કરવું પડ્યું છે. જે વીગત માટે એ શબ્દ વપરાયો છે તેનાથી જુદી અર્થવિવક્ષા એ શબ્દમાં રહેલી છે.) આઠમી પંક્તિનો જૂનો પાઠ નવા પાઠ કરતાં વધુ સુબોધ છે. સાતમી પંક્તિમાંના "સ્થાપો"ના આદ્યસંયોગથી પૂર્વવર્તી સ્વર અનાવશ્યક રીતે દીર્ઘાંચ નહીં માટે પછીથી તેનું "થાપો" કરી નાખ્યું છે. "અને ગરુડ વ્યોમમાં તુજ ઉડે જ આત્મા ઉચે"- એ મૂળ નવમી પંક્તિ વાંચતાં પ્રશ્ન થાય છે કે શું ગરુડનો આત્મા તેના શરીરને જમીન પર છોડીને આકાશમાં ઊડે છે ? આ વિચિત્રતા ફેરવેલા પાઠમાં નથી રહેતી. ફેરવેલા પાઠમાં "જ્યાં જ્યાં"નો ઉમેરો સારો લાગે છે. પણ ગરુડને ઊડવાનું કે ચડવાનું "વ્યોમ" કે "નભ"માં જ હોય; નીચે નહીં પણ "ઉંચે" જ હોય. છતાં ઠાકોરે ઊડવા, ચડવાની ક્રિયા સાથે વ્યોમ, નભનો, અને તે સાથે "ઉંચે"નો ઉલ્લેખ કર્યો છે. તેથી પંક્તિ શબ્દાળુ બની જાય છે. અર્થઘનતાનો આગ્રહ આમ કદીક વધારે, બિનજરૂરી શબ્દોના ઉપયોગના દૂષણમાં સરી પડે છે. મૂળ દસમી પંક્તિમાં નાયિકાના "નીચે ઉત્તર" શબ્દો તોછડા લાગતા હતા. એને સ્થાને, તેના નવા પાઠમાં નાયિકાનો યત્કિંચિત્ નમ્ર પ્રાર્થનાનો ભાવ પૃચ્છારૂપે

પ્રગટ થાય છે. ચૌદમી પંક્તિના પ્રથમ યતિખંડના પહેલા પાઠમાં "સૂર" શબ્દ દૂષિત જોડણીવાળો (સુર) હતો તે નવા પાઠમાં શુદ્ધ જોડણીવાળો (સૂર) બન્યો. બીજા યતિખંડમાં પહેલાં "જીવન", "પ્રેમ", "કર્તવ્ય" એમ ત્રણ ભાવનાઓ ઉલ્લેખાઇ હતી. ઠાકોરને એ ત્રણેનું એકમાં આકલન કરવું હતું. તેથી તેમણે તેનો બીજો પાઠ યોજ્યો : "રતિગતિકલા સજીવન". પણ એમ કરતાં પૃથ્વી છંદ ઠરડાયો અને ધાર્યો અર્થ ન નીપજ્યો. એટલે તેમણે ત્રીજો પાઠ યોજ્યો : "હિતસાધુ સહજીવન". છંદ સુધર્યો ખરો, પણ "સહજીવન"માં બે શ્રુતિભંગ આવી ગયા. આથી ઠાકોરે ચોથો પાઠ યોજ્યો : "હિતસાધુ સહધર્મિ દાંપત્ય". આમ કરતાં પૃથ્વીને પૃથ્વીતિલકમાં ફેરવવો પડ્યો. આ છેલ્લા પાઠમાં આગલા બધા પાઠોનો અર્થ સમાય છે ખરો, પણ તેની રચના કૃત્રિમ, ક્લિષ્ટ, આયાસસાધિત લાગે છે.

"પ્રાર્થના"ના પ્રથમ પાઠમાં આઠમી પંક્તિમાંનો "તરંગ" શબ્દ થોડી જ વારમાં અગિયારમી પંક્તિમાં ફરી દેખા દે છે. એ પુનરાવર્તન ટાળવા ઠાકોરે મૂળ "તરંગજૂથો"ને બદલે પછી "મળ જંતુ વમળો" શબ્દો મૂક્યા છે. તે ભાષા અને લયની દૃષ્ટિએ અર્થને પોષક નીવડે છે. ચૌદમી પંક્તિમાં મૂળ "પ્રસરાવતો"ને સ્થાને પછી "તુજને ધરંતો"શબ્દો મુકાયા છે, તે આ કાવ્યમાંની નાયકની પ્રભુ પ્રત્યેની ભાવનાનો વિશેષ પ્રકર્ષ પ્રગટાવનારા શબ્દો છે.

"પ્રેમનો પ્રાતઃકાલ"ની સાતમી પંક્તિમાં "જિગર-યુગલે સાશ્વત છતો"ને બદલે પછીથી "શકલ યુગલે એકલશિખ" શબ્દો મુકાયા હતા. મૂળમાંનો ફારસી સંસ્કૃતનો સમાસ બીજા પાઠમાંથી નીકળી ગયો ; તદુપરાંત "શકલ" અને "એકલશિખ"શબ્દો દ્વારા દ્વૈતમાંથી અદ્વૈતમાં જવાનો ઉદ્દિષ્ટ ભાવ સધાયો. પરંતુ "ટૂકડા"ના

અર્થવાળો "શકલ" શબ્દ હૃદયમનના સૂક્ષ્મ ભેદભાવને કંઇક સ્થૂળ અને અરોચકરીતે નિર્દેશનારો હતો. તેથી ઠાકોરે તેનો ત્રીજો પાઠ યોજ્યો : "પ્રગટ દ્વયમાં એકલ શિખ". આઠમી પંક્તિમાંનો "અરવિંયાં"શબ્દ જાણે ડબ્બાનાં કે ટિકિટનાં સહ ધિયાંના અધ્યાસે અરુચિકર લાગતો હતો. તેને કવિએ પછી સંસ્કૃત "અર્ધ"માં ફેરવી નાંખ્યો. નવમી પંક્તિમાં નાયિકા માટે પહેલાં વપરાયેલો "ત્હમારાં" શબ્દ કાવ્યમાં બીજે બધે તેને માટે થયેલા "ત્હારાં" શબ્દ પ્રયોગ સાથે વિસંવાદી બનતો હતો. એટલે ઠાકોરે તેને સ્થાને પણ પછી "ત્હારાં" શબ્દ મૂક્યો. એ જ પંક્તિના મૂળ પાઠમાં "ધરી, દ્રવ કરી, શોધન કરી" આવતું હતું. અહીં ઉલ્લેખાયેલી ક્રિયાઓ તેમના વાસ્તવિક ક્રમમાં જ અહીં ઉલ્લેખાઇ છે. ઠાકોરે પછી તેમાં તપવાની ક્રિયાનો અનાવશ્યક (કેમકે "દ્રવ કરી"માં તપવાનો અર્થ સમાઇ જાય છે.) અર્થ ઉમેરીને તેનો બીજો પાઠ રચ્યો : "ધરિ, દ્રવ કરી, શુધ્ધ તપતાં". ઠાકોરને અહીં શુધ્ધીકરણનો ઉલ્લેખ અપ્રસ્તુત લાગ્યો હશે અને એકીકરણ - અદ્વૈતીકરણનો ભાવ વધુ પ્રસ્તુત લાગ્યો હશે એટલે તેમણે "શુધ્ધ" કાઢીને, "મિલાવી"શબ્દ ઉમેરીને ત્રીજો પાઠ રચ્યો : "દ્રવ કરિ મિલાવી જ તપતાં". ("ધરિ" શબ્દને પૂર્વવર્તી પંક્તિમાં ખેંચી લીધો.) અહીં ઉલ્લિખિત ક્રિયાઓ તેમના વાસ્તવિક ક્રમે અહીં ઉલ્લેખાઇ નથી કેમકે પહેલાં તપવાનું, પછી દ્રવવાનું ને પછી એકરસ બનવાનું ("મિલાવી") આવે. દસમી પંક્તિમાં "નવા લગ્ને" હતું તેને બદલે પછી "પુરાં લગ્ને" મુકાવાથી પાઠ સુધર્યો. નાયકનાયિકાનું કોઇ જૂનું લગ્ન પહેલાં નહોતું થયેલું, કે જેનાથી આ લગ્નને જુદું પાડી બતાવવા તેને "નવા" વિશેષણ લગાડવું પડે. ત્યારે, "પુરાં લગ્ન" દ્વારા ઠાકોર નાયકનાયિકાના પરસ્પરના સંપૂર્ણ સંલગ્નત્વના ઇષ્ટ ભાવને ઉપસાવે છે. એ જ

પંક્તિમાંના "જ્યોતિ પ્રકટિયે"ને બદલે ઠાકોરે પછીથી "ઐક્યે વિહરિયે" મૂક્યું. "જ્યોતિ પ્રકટિયે"નું કશું ખાસ અર્થપ્રદાન નહોતું ; તેને બદલે ઠાકોરે લગ્નથી સધાતી એકતાનો ભાવ "ઐક્યે વિહરિયે"માં ઉપસાવ્યો. છતાં આપણે કહી શકીએ કે એક અભેદની, સંલગ્નત્વની ભાવનાને અભિવ્યંજવા ઠાકોરે વધારે પડતા શબ્દો ખર્ચ્યા છે. અગિયારમી પંક્તિમાંનો "હૈહી" શબ્દ કૃત્રિમ હતો (ખરો શબ્દ "હૈહિક" છે) તેને બદલે ઠાકોરે વધારે સારો "કાયા" શબ્દ મૂકી "કાયાપ્રીતી" સમાસ યોજ્યો. બારમી પંક્તિમાં "રસજીવન મોજે"માં "જીવન"નું કશું ખાસ અર્થપ્રદાન નહીં હોવાથી ઠાકોરે તેને સ્થાને "અમરરસમોજે" શબ્દો મૂકી તેમાં અમરતાનો અર્થવધારો કર્યો.

કાવ્યના પહેલા પાઠમાં જે "ધરી" શબ્દ અગિયારમી પંક્તિને આરંભે આવતો હતો તે બારમી પંક્તિને આરંભે પણ આવતો હતો. એટલે એ પુનરાવર્તન ટાળવા ઠાકોરે બારમી પંક્તિને આરંભે "ધરી"ને બદલે પછી "સજી" શબ્દ મૂક્યો. તેરમી પંક્તિમાં "મુલકમાં" શબ્દ આખી પંક્તિના અન્ય શબ્દોથી બાનીની સુશ્લિષ્ટતા યા ભાષાના સૌષ્ઠવની દૃષ્ટિએ જુદો પડી જાય છે. તેને ઠાકોરે પાઠાન્તરમાં કાઢી નાખ્યો. ચૌદમી પંક્તિમાં પહેલાં "શમી સ્વાર્થો રાત્રી" હતું, તેનું ઠાકોરે પછી "નિશાંધારાં નાઠાં" કર્યું. "શમી" કરતાં "નાઠાં" વધુ વેગવાન અર્થ આપે છે. અને "સ્વાર્થો"નો અર્થ અન્ય વધારે અર્થાધ્યાસો સહિત રૂપકની રીતે "અંધારાં"માં સૂચવાઇ જાય છે. આ નવો પાઠ વધારે સારો છે તે આ કાવ્ય વિષેની ચર્ચા જોતાં સહેજે સમજાય તેમ છે. શબ્દોની આ હેરફેરને વશવર્તીને આખાયે કાવ્યને ફરી ગોઠવવા જતાં તેમાં "તનમનઉરાત્માર્ધ" જેવો લાંબો તેમ જ વ્યાકરણદુષ્ટ સમાસ એક કરતાં વધારે વાર મૂકવો પડ્યો છે ; તે કાવ્યની બાનીને બગાડે છે. વળી, કાવ્યના પહેલા પાઠમાં ક્યાંયે નહોતો તે "ઉભય" શબ્દને નવા પાઠમાં ત્રણ વખત ઉપયોજવો પડ્યો છે.

"પ્રેમનો પ્રાત:કાલ-૨"માં પહેલી પંક્તિ હતી : "ઉગ્યો ભાનુ આજે : પ્રિય સખિ, જુઓ જીવન લસે". આમાં અદ્વૈતનો અર્થ ઉમેરવા ઠાકોરે પાઠ બદલ્યો: "પ્રિયે, પ્રેમાર્કે આ દ્વયપણું ત્યજી જીવન લસે". અહીં "પ્રેમાર્કે"માં "પ્રેમના સૂર્યોદયને સમયે" એવો અર્થ આયાસપૂર્વક મારીમચડીને સમાવ્યો છે. આમ પંક્તિમાં એક નવું અંગ ઉમેરવા જતાં બીજા મૂળ અંગને શોષવું પડ્યું છે. આ કાવ્યના પહેલા પાઠમાંની બીજી પંક્તિ આગલા કાવ્યના પહેલા પાઠની છેલ્લી પંક્તિના પુનરાવર્તન રૂપ હતી. આ પુનરાવર્તન ટાળવા ઠાકોરે એ બીજી પંક્તિનો બીજો પાઠ રચ્યો : "શમે સ્વાર્થી રાત્રી તનમનઉરાત્મોર્મિનભસે". આગલા કાવ્યમાંનો "તનમનઉરાત્માબ્ધિ" સમાસ અહીં થોડા ફેરફાર સાથે, વધુ લાંબો બનીને ફરી દેખા દે છે. જોકે ઠાકોરે એ પંક્તિનો ત્રીજો પાઠ રચીને તેમાં બીજા પાઠમાંના "શમે સ્વાર્થી રાત્રી"ને બદલે "શમ્યા રાત્રીમોહો" મૂક્યું છે. ત્યાં "સ્વાર્થી"ને બદલે વધુ વ્યાપક અર્થવાળો "મોહો" શબ્દ મુકાયો છે. ચોથીથી દસમી પંક્તિ સુધીમાં ઠાકોરે ઘણા ફેરફારો કર્યા છે. અભેદભાવથી સભર જીવન-પ્રવાહના રૂપકને ઠાકોરે ત્યાં ઉત્તરોત્તર વધુ સ્પષ્ટ ને અર્થઘન અભિવ્યક્તિવાળું બનાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. અગિયારમી પંક્તિમાં પહેલાં પાઠ હતો : "મૃદુ રવ જગાડી કૃતિ થતી". અહીં, "કૃતકૃત્ય થતી"ના અર્થમાં ઠાકોરે ખોટી મનસ્વી રીતે "કૃતિ થતી"નો પ્રયોગ કર્યો છે. એને બદલે ઠાકોરે પછી લખ્યું : "રસપ્રતિરસા-દોલ ઝિલતી". અહીં મૂળના કરતાં વધારે સારો ભાવ મુકાયો છે. વળી, અહીંની વર્ણયોજના ભાવાનુરૂપ હોવાથી મધુર લાગે છે. (સરખાવો : "વીણાહૃદય", પ. ૧૨માંની "સુરપ્રતિસુરોલ્લાસ" શબ્દયોજના). પણ "રસપ્રતિરસા-દોલ"માં ધાર્યો અર્થ સુસ્પષ્ટપણે નહીં આવતો લાગવાથી ઠાકોરે વળી પાછો પાઠ બદલ્યો : "રસ વિનિમયો

રાચ તિ ઝિલી." અહીં અર્થની directness અને સુબોધતા સાધવા જતાં ઠાકોરે પેલું વર્ણમાધુર્ય ખોયું, તદુપરાંત, "રસપ્રતિ-રસા-દોલ"- એ લાંબા શબ્દને સ્થાને "રસવિનિમયો" એ ટૂંકો શબ્દ મુકાવાને લીધે પંક્તિમાં ખાલી પડેલી જગ્યાને પૂરવાનો પ્રશ્ન ઊભો થયો. એટલે કવિએ વધારે યોગ્ય ક્રિયાપદ "ઝિલતી"-નું "ઝિલી" કરી નાખીને થોડી વધારે જગ્યા ફાજલ પાડી; અને ત્યાં જરૂર વગરનો "રાચતિ" શબ્દ ઉમેરી દીધો. બારમી પંક્તિમાં પહેલાં "જય હિ જય હિ" હતું; તેમાંનો અનાવશ્યક સંયોગથડકાર નિવારવા ઠાકોરે તેનું પછી "જિહિ જિહિ" કરીને વધારે બગાડ્યું, અને ત્રીજા પાઠમાં તેનું સુધારીને "જહિ જાહિ" કર્યું. આ કાવ્યના પ્રથમ પાઠની છેલ્લી ત્રણે ત્રણ પંક્તિઓમાં "રતિ" શબ્દ આવતો હતો. એ પુનરુક્તિ ટાળવા ઠાકોરે તેરમી પંક્તિના મૂળ પાઠ "મધુર રતિરાસે પદ ભરે"ને સ્થાને પછી "સુભગ મધુરાં નૃત્ય કરતાં" મૂક્યું. વર્ણસંખ્યા પૂરી કરવા અહીં "સુભગ" શબ્દ ઉમેરવો પડ્યો છે. ("રાસે પદ ભરે" = "નૃત્ય કરતાં", "મધુર" = "મધુરાં", "સુભગ" વધારાનો.) મૂળ ચૌદમી પંક્તિમાંનો "રતિ" શબ્દ તેના છેલ્લા પાઠમાંથી નીકળી ગયો છે. પરંતુ એકંદરે જોતાં, એ પંક્તિના ત્રણે પાઠોમાં બીજો પાઠ વધુ સારો લાગે છે, ત્યારે છેલ્લો પાઠ શબ્દોના અવ્યવસ્થિત ક્રમવાળો, કૃત્રિમ અને ક્લેશકર લાગે છે. (પહેલો પાઠ: "ભલે વ્હાલિ, તો એ મહીં ભળી ગળે આપણી રતિ". બીજો પાઠ: "ભલે, વ્હાલી, તો સૌ સહ ભળી ગળે આપણી રતિ". ત્રીજો પાઠ: "પ્રિયે, તો સૌ સાથે મળી ભળી જયે આપણ ગળી!")

"વધામણી"માં છઠ્ઠી પંક્તિમાં પહેલાં "આયુદોરી"-એ વર્ણસંકર સમાસ વપરાયો હતો તેને બદલે પછી બોલચાલનો "જીવાદોરી"

શબ્દ પ્રયોજાયો. નાયિકાને મુખે એ સ્વાભાવિક લાગે છે. આઠમી પંક્તિમાંના મૂળ "દીસતા"ને સ્થાને પછી "અવ તો" શબ્દો મુકાયા છે. આ શબ્દો વર્ણ્ય અનુભવની સાંપ્રતતા પર ભાર મૂકીને તેના ભૂતકાલીન અનુભવ સાથેના વિરોધને વધુ તીક્ષ્ણ બનાવે છે. નવમી પંક્તિમાંનો "રમ્ય"શબ્દ નકામો હતો કેમકે "કર અધરની સાક્ષી" રમ્ય જ હોઇ શકે ! એટલે તેને સ્થાને ઠાકોરે નાયિકાની પતિ-મિલનની ઝંખનાને અધિક ઉત્કટરૂપે રજૂ કરતો "સદૈ" શબ્દ પછીથી મૂક્યો છે. તેરમી પંક્તિના પાઠાન્તર વિષેનો જાણીતો વિવાદ પ્રસ્તુત કાવ્યની ચર્ચા કરતી વખતે ચર્ચ્યો છે.

---o o o---

પાદટીપો:

૧ કવિતાવિષયક કાવ્યો:

"ભણકાર" (૧૯૫૧): પા. (ભણકારનાં અર્પણસોનેટો ૧, ૨, ટાઇટલ ફર્માંમાં) ૯, ૧૦, ("નવ્ય કવિતા") ૩, ("પૂછું મ્હને કટેવ") ૧૧૬–૧૧૭, ("કવિતાની અમરતા") ૧૩–૧૪, ("અમરતા બક્ષતી કવિતા") ૧૩, ("કલારાજ્ઞી કવિતા") ૧૧–૧૨, ("સર્જક કવિ ('કવિનું કર્તવ્ય') ૫-૬, અને લોકપ્રિયતા) ૧૮, ("સાચો કવિ") ૧૬, ("કવિતા અને જાદૂ") ૧૭, ("કવિનું એકાંત) ૭, ("પ્રિયા કવિતાને સર્જક કવિના અંતિમ બોલ") ૧૯–૨૦, ("સોનેટ પ્રશસ્તિ") ૧૭–૧૮, ("સર્જન–સફર") ૧૫, ("કાલિદાસ") ૨૫, ("ભણકારા") ૪, ("બે કવિવર") ૨૦, ("ગુર્જર કવિતા બઢો") ૩, ("મહાસર્ગ) ૧૪–૧૫, ("પિંગળ–શિક્ષણનું મંગલાચરણ") ૨૭.

"ભણકાર" (૧૯૪૨): પા. ("નવ્ય કવિતા") ૨૨, ("પૂછું મ્હને કટેવ) ૨૪, ("કવિતાની અમરતા") ૧૧, ("કલારાજ્ઞી કવિતા") ૧૪–૧૬, ("સર્જક કવિ અને લોકપ્રિયતા") ૧૯, ("સાચો કવિ) ૧, ૨; ("આત્મીયભાન–શાસ્ત્રીય જ્ઞાન તથા સર્જનસફર") ૨૫, ("કવિનું કર્તવ્ય") ૬–૭, ("કવિનું એકાંત") ૮, ("સર્જક કવિની પ્રિયા કવિતાને અંતિમ ઉક્તિ") ૨૧, ("કાલિદાસ") ૧૩, ("ભણકારા") ૩, ("ગુર્જર કવિતા બઢો") ૨૩, ("ઉત્તમ કલા અને કવિતા") ૧૭.

"મ્હારાં સોનેટ" (૧૯૬૨): પા. (ભણકારનાં અર્પણ સોનેટો ૧, ૨) ૨–૩, ("નવ્ય કવિતા") ૪, ("કવિતાની અમરતા") ૧૧, ("અમરતાબક્ષ કવિતા") ૧૦, ("કલારાજ્ઞી કવિતા") ૯, ("સર્જક કવિ અને લોકપ્રિયતા") ૧૬, ("સાચો કવિ") ૧૩, ("કવિનું એકાંત") ૮, ("પ્રિયા કવિતાને સર્જક કવિના અંતિમ બોલ") ૧૮, ("સોનેટ–પ્રશસ્તિ)" ૧૫, ("કાલિદાસ") ૨૦, ("ભણકારા") ૫, ("બે કવિવર") ૧૯, ("મહાસર્ગ") ૧૨, (આ કાવ્યના ટિપ્પણનો

૨

પૃષ્ઠાંક –૧૭૦), ("પ્રાતઃસ્મરણ" – પિંગળશિક્ષણનું મંગલાચરણ)

૨૧઼

"મ્હારાં સૉનેટ"(૧૯૫૩): કાવ્યોનાં નામ અને પૃષ્ઠાંકો ૧૯૬૨ની આવૃત્તિનાં નોંધ્યાં છે તે પ્રમાણે. અપવાદ એક જ, છેલ્લા કાવ્યમાં શીર્ષક જૂનું કાયમ રખાયું છે: "પિંગળશિક્ષણનું મંગલાચરણ".

"મ્હારાં સૉનેટ" (૧૯૩૫): "કાલિદાસ" સૉનેટનું ટિપ્પણ, પા. ૫૯

("કલારાજ્ઞી કવિતા" સૉનેટ ઠાકોરે ગોતિયેના જે મૂળ કાવ્ય પરથી રચ્યું છે તે ઠાકોરની "૧૯૩૭–૯૪થી નવું ટૂંકું પથ્ય" – એ નામવાળી એક નોટમાંથી મને પ્રાપ્ત થયું હતું)

૨ In the poet:

The ear speaks

The mouth listens;

x x x x

It is sleep that sees clearly;

It is the image and the phantom that look.

(From Paul Valery's 'Selected Writings' 1950, P.147)

3 આ કવિતાની એક ઉદાહરણાર્થ કાવ્યકંડિકા આ જ પ્રકરણમાં થોડી ચર્ચા બાદ આવે છે.

૪ ઉમાશંકર જોષી, "ગંગોત્રી", પા. ("ગીતગંગોત્રી") ૧૪, ("કવિતાને") ૧૧૪, ("કવિઓ") ૧૧૧ .

બાલાશંકર કંથારિયાની કૃતિ: "ક્લાન્ત કવિ".
"કથ્યું કથે તે શાનો કવિ" – શામળની આ ઉક્તિ જાણીતી છે.

૫ 'Place of meaning in Poetry' (1935), P.4

૬ "વિવધ વ્યાખ્યાનો", ગુચ્છ ૩, પા. (" Muses ") ૩૯, ૧૧૭
આનંદશંકર ધ્રુવકૃત "કાવ્યતત્ત્વવિચાર" (૧૯૪૭), પા.
(વિ-હેમ હેવતવિાચમ્..:) 3

૭ K.L. Knickerbocker and H.Willard Reninger, 'Interpreting literature' (1959), P. (Mathew Arnold's 'West London') 430

૮ Ibid, P. (Archibald Macleish's 'Ars Poetica') 404

૯ George Andrew J., 'Coleridge's Principles of Criticism' (1895), P.7

૧૦ સદર, પા. ૫૮-૫૯

૧૧ "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૧૦૩

૧૨ સદર, પા. ૧૦૩

૧૩ સદર, પા. ૧૦૪

૧૪ સદર, પા. ૧૦૪

૧૫ સદર,પા.૧૦૪

૧૬ "સાચો કવિ", "મહાસર્ગ", "અનંત પ્યાસ". પહેલાં બે કાવ્યોના પૃષ્ઠાંક પહેલી પાદટીપ પ્રમાણે. ત્રીજું કાવ્ય: મ્હારાં સોનેટ' (૧૯૬૨) પા. ૧૪

૧૭ "કલારાજ્ઞી કવિતા", "અમરતાલક્ષ કવિતા", "કવિતાની અમરતા", "સોનેટપ્રશસ્તિ". પૃષ્ઠાંકાદિ પહેલી પાદટીપ પ્રમાણે.

૧૮ પા. ૧૨૧

૧૯ "સાચો કવિ"માંથી, ઠાકોરના જ શબ્દો. "મ્હારાં સોનેટ" (૧૯૫૩) પા. ૧૩

૨૦ "પ્રેમનો દિવસ":

"ભણકાર" (૧૯૫૧); પા. ૧૯૪–૨૧૧, "ભણકાર('૫૧) વિવરણ", પા. ૫૫–૬૨.

"ભણકાર" (૧૯૪૨); પા. ૫૧–૭૫, (ટિપ્પણ) પા. ૩૦–૩૪

"ભણકાર" (૧૯૧૭); પા. ૧૫–૪૬, ૧૨૪–૧૩૪

"મ્હારાં સોનેટ" (૧૯૬૨); પા. ૯૧–૧૦૭, ૧૮૮–૧૯૩

"મ્હારાં સોનેટ (૧૯૫૩): પા. ૯૧–૧૦૭, ૧૯૨–૧૯૯

"મ્હારાં સોનેટ (૧૯૩૫); પા. ૧૩–૨૭, ૬૭–૮૨

૨૧ સરખાવો:" કવિનું એકાંત " કાવ્યની તેરમી પંક્તિમાં "પ્રસાદ " શબ્દ.

"મ્હારાં સોનેટ "(૧૯૬૨);પા.૮

૨૨ "મ્હારાં સોનેટ"(૧૯૬૨); પા. ("નિદ્રાને વિનવણી") ૭૫, ૧૮૪, ("સોનેટ પ્રશસ્તિ") ૧૫, ("જર્જરિત દેહને")૫૫

૨૩ "મ્હારાં સોનેટ (૧૯૬૨), પા. ("પરિવ્રજન") ૧૦૯

૨૪ Tennyson, 'Princess' (Ed. by Percy M. Wallace) (1894), P. 16 ઠાકોરે ટેનીસનનાં જે મૂળ ગીત પરથી "વરવેલું અમે" રચ્યું છે તે ઉક્ત પુસ્તકના ઉક્ત પૃષ્ઠાંક પર છપાયેલું છે.

૨૫ "ભણકાર" (૧૯૫૧); પા. ("અર્પણ") ૧૯૬, ("પોઠો પોપટ") ૨૦૩, ("કન્યાદાન" , "છંદોભંગે") ૨૦૫–૨૦૭, ("સતી.") ૨૦૯–૨૧૦.

"ભણકાર" (૧૯૪૨): પા. ("અર્પણ") ૫૧-૫૨, ("પોઢો પોપટ") ૬૪, ("કન્યાદાન", "છંદોભંગે") ૬૭-૭૦, ("સતી") ૭૪-૭૫.
"ભણકાર" (૧૯૧૭): પા. ("અર્પણ") ૨૧-૨૨, ("પોઢો પોપટ") ૩૪-૩૫, ("કન્યાદાન") ૩૮-૪૦, ("સતી") ૪૪-૪૬

૨૬ વિરહ:
"ભણકાર" (૧૯૫૧): પા. ૧૭૫-૧૯૧, "ભણકાર ('૫૧) વિવરણ", પા. ૪૯-૫૪
"ભણકાર" (૧૯૪૨): પા. ૪૧, ૭૭-૯૪, ૧૬૦-૧૬૧, (ટિપ્પણ, પા.) ૩૪-૩૮, ૫૩
"ભણકાર": બીજી ધારા" (૧૯૨૮): પા. ૫૨
"ભણકાર" (૧૯૧૭): પા. ૬૨-૬૪, ૮૮-૧૦૦, ૧૪૪-૧૪૬, ૧૫૫-૧૬૦
"મ્હારાં સોનેટ" (૧૯૬૨): પા. ૮૬-૯૦, ૧૮૭-૧૮૮
"મ્હારાં સોનેટ" (૧૯૫૩): પા. ૮૬-૯૦, ૧૯૦-૧૯૨
"મ્હારાં સોનેટ (૧૯૩૫): પા. ૩૦, ૮૩-૮૫

૨૭ ભણકાર (૧૯૫૧): પા. (ગુચ્છનું નામપૃષ્ઠ અને નિવેદન) ૨૨૧-૨૨૪, ("બાલ જડાયું બારીયે", "ફરિ એક પળ", "રચિ જ વાટિકા નવીન", "શેરદોરો", "માતૃસ્નેહ", "દામુ વકીલનો કિસ્સો", "કાગબાળનું અકાળે અવસાન") ૨૨૫-૨૩૯, ("શાહજાદો અને ફકીર") ૨૪૬-૨૪૮, ("અમિલિ બ્રન્ટીની અદ્ભુતલાવના", "સર્જન: પ્રકૃતિનું અને માનવીનું", "કુદરતનાં વિરાટતત્ત્વો"

૬

અને માનવી વગેરે) ૨૫૧-૨૫૫, (" રાજ્યાભિષેકની રાત", "સાધુની સોગઠી") ૬૮-૬૯, (વતન ગુચ્છ નિવેદન) ૩૦, ("એક તોડેલી ડાળ) ૨૧૬-૨૧૮, "ભણકાર ('૫૧) વિવરણ": પા. ૬૩-૬૪, ૬૮-૭૦, ૨૫-૩૦, ૬૨

"ભણકાર" (૧૯૪૨): પા.(ગુચ્છનું નામપૃષ્ઠ, સૂત્રવાક્ય) ૧૧૩-૧૧૪, ("એક તોડેલી ડાળ") ૧૧૫-૧૧૭, ("વધો બેડો ને સફર, મરદાની નાવો!" , "બાલ જડાચું બારીયે ", "ફરિ એક પળ", "દુષ્કાળ") ૧૨૦-૧૩૮, (" રચી જ વાટિકા નવીન") ૧૪૫-૧૪૬, (" શાહજાદો અને ફકીર", "દામુ વકીલનો કિસ્સો") ૧૫૧-૧૫૯, ("એમિલિ બ્રોન્ટીની અદ્વૈતભાવના", "શેરદોરો", "માતૃસ્નેહ") ૧૬૬-૧૭૪, ("ભમતારામ", "બુધ્ધ", "રાજ્યાભિષેકની રાતનું રેખાચિત્ર") ૧૭૯-૨૧૧, ("ટિપ્પણ") પા. ૪૪-૪૮,૫૦-૫૨, ૫૪-૬૧

"ભણકાર": ધારા બીજી " (૧૯૨૮) : પા. ("દુષ્કાલ") ૩-૨૨, ("માતૃસ્નેહ", "શેરદોરો") ૩૧-૪૦, ("રચી જ વાટિકા નવીન") ૪૩-૪૪.

(આ વિભાગમાં અનુવાદ તરીકે ચર્ચેલાં કાવ્યોનાં મૂળ કાવ્યો ઠાકોરની "૧૯૩૭-૯૪થી નવું ટૂંકું પદ્ય" નામની એક નોટમાંથી મને મળ્યાં હતાં.)

૨૮ "વેરીને પણ વ્હાલા" નામક આ "મુક્ત આચાર્યવર્ય આખ્યાન"ના કુલ ૨૬૩ પંક્તિઓવાળા ત્રણ ખંડો "ભારતી"ના સં. ૨૦૦૩ના દીપોત્સવાંકમાં (પા. ૪૫-૫૩) પ્રગટ થયા હતા. (કાવ્ય ત્યાં પૂરું છપાયું નહોતું) પ્રારમ્ભિક ટૂંકા "આમુખ" માં

૭

ઠાકોરે ત્યાં નોંધ્યું હતું: " બુદ્ધે જાતે વાપરેલા દૃષ્ટાંતોમાંના જે ચાર પાંચ અસલ રૂપે ઉતરી આવેલા લાગે છે, તેમાંનો એક આ છે. એમાં સૌથી જૂનાં નિરૂપણ વિનયપિટક અને જાતકમાલામાં મળે છે. મેં બંનેનો આધાર લીધો છ, પણ મૂલને વફાદારી સાથે સર્જન પણ ભેળવીને ઉદ્ભાવન કરવાની મ્હારી પધ્ધતિએ સમગ્ર રચના લગભગ સ્વતંત્ર બની જાય છે એટએટલું તેમાં ફરી જાય છે અને નવું ઉમેરાય છે."

૨૯ "મ્હારાં સોનેટ (૧૯૬૨): પા. ("અનિશ્ચિતતા") ૫૩, ("વૃધ્ધોની દશા: એક ચિત્ર") ૫૧, ("કપટ દુ:ખદા") ૫૪, ("જર્જરિત દેહને") ૫૫, ("કુદરત અને મોત") ૪૪, ("યમને નિમંત્રણ") ૪૫, ("એક હાય") ૪૯, ("નિશા અને મૃત્યું") ૭૪, ("કસોટી") ૫૦, ("વૃધ્ધેનું મોટું દુ:ખ") ૫૨, ("સુખદુ:ખ" સોનેટમાળા) ૧૪૮-૧૬૦, ("માણસાઈ") ૧૨૪, ("ભલા જણ") ૧૨૫, ("અતલ નિરાશા") ૭૧, ("અચલ-શ્રધ્ધા") ૭૨, ("પૂરો કિરણ") ૭૩.

"ભણકાર" (૧૯૫૧): પા. ("મૃત્યુને") ૧૫૯-૧૬૦, ("દિદાદિલી") ૧૪૦, ("ખેતી", "આરોહણ", "ચોપાટીને બાંકડે") ૫૪-૬૭, ("સર્જન: પ્રકૃતિનું અને માનવીનું," "કુદરતનાં વિરાટ તત્ત્વો અને માનવી", "કુદરતનાં વિરાટ તત્ત્વોને અણુ માનવીનો જવાબ") ૨૫૪-૨૫૫, ("પરિવ્રજન") :૨૪૫, ("વર્ષાની એક સુંદર સાંજ") ૨૦૮, ("જગજૂની ચમત્કારકથા") ૨૪૯, ("સમીપ તુજની") ૧૫૬-૧૫૭, ("રાસ") ૨૪૨-૨૪૩, "ભણકાર ("૫૧) વિવરણ", પા. ૨૦-૨૫, ૬૫-૬૬

"ભણકાર" (૧૯૪૨): પા. ("આરોહણ", "રાસ") ૨૯-૩૬,

૮

(ટિપ્પણ) પા. ૨૦-૨૫

"ભણકાર" (૧૯૧૭): પા. ("આરોહણ":, "રાસ") ૪૭-૫૯, ૧૩૪-૧૪૨

30 Brooks Cleanth, Purser John Thibaut, Warren Robert Penn, 'Approach to Literature' (1952), P. (Emily Dickinson's 'The Chariot') 401

31 "આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ" (૧૯૫૪), પા. (ઉમાશંકર જોષીકૃત "નિશીથ") ૩૧-૩૩
"નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૭૫.

32 "મ્હારાં સોનેટ" (૧૯૬૨): પાં. ("મહાપુરુષો":, "પ્રથમ વિશ્વવિગ્રહનો આરંભ: ઑગસ્ટ ૧૯૧૪", "રણે ખપી જતો બ્રિટિશ સૈનિક", "દ્વિતીય વિશ્વવિગ્રહનો આરંભ - સપ્ટેમ્બર ૧૯૩૯", "જર્મનનો પારિસ પ્રવેશ -" "૧.પ્રલયાર્ત્તિ," "૨. સિંધુતટ", "૩. કુદરતી નિદ્રા", "૪. પાછલે પ્રહર", "૫. અકળ ભાવિ ", "આઝાદી વધશે જ - ૧. ચીન", "સ્ટેલિનગ્રાડ: સપ્ટેમ્બર ઑક્ટોબર, ૧૯૪૨", "ચર્ચિલની ૬૯મી વરસગાંઠ : નવેમ્બર ૧૯૪૩", "મેદામ ચ્યાંકાઇ શેકની દુનિયાભરના યુવાનોને હાકલ: ન્યૂયોર્ક, જાનેવારી "૫૦") ૧૨૬-૧૩૮, ("યુરોપ : ૧૯૩૯", આઝાદી વધશે જ -૨-૪, "અહિંસા") ૧૬૧-૧૬૪

"ભણકાર" (૧૯૪૨): પા. ("છેલ્લો મહાવિગ્રહ") ૨૫૯, ("હિટલર વિજય પરંપરા") ૨૬૩-૨૬૬, ("સિંધુ હે!", "ફ્રાંસ પડતાં હિટલરના મનસૂબા ", "રૂઝવેલ્ટ": ૨૭૧-૨૮૦

૯

૩૩ "ભણકાર" (૧૯૫૧) : પા. ૨૬૧–૨૭૮

૩૪ "ભણકાર" (૧૯૫૧); પા. ("માજીનું સ્તોત્ર") ૩૧–૩૨, ("ગાંડી ગુજરાતને) ૫૨–૫૩, ("ભાંગલું ભરૂચ", "અમદાવાદ") ૧૦૦–૧૦૧, ("ભાવસિંહજી દિવાનશ્રી પ્રભાશંકર પટ્ટણીને અંજલી") ૧૭૦–૧૭૧, ("જ.પી.ત્રિ.નું અવસાન") ૧૭૨–૧૭૩, ("એક મિત્રનું ભરજુવાનીમાં મૃત્યુ") ૧૭૨, ("અ.સૌ. નર્મદા ભટ્ટ") ૧૬૭–૧૬૯, ("અમદાવાદના મિત્રોને . ૩૧–૭–૩૭") ૧૫૧, (""શ્વેતકેશી પિતર"નું ઉત્તર") ૧૪૬, ("વલ્લભભાઇ નિશાળિયા લેખે") ૪૫–૪૬, ("ગાંધીજીની શહીદી": ૧–૩) ૨૪–૨૬, ("શ્રી જવાહરલાલ નહેરુને અમેરિકાની અંજલિ", "શ્રી જવાહરલાલ નહેરુને દુનિયાની અંજલિ ", "શ્રી જવાહરલાલ નહેરુની કફોડી સ્થિતિ ") ૨૭–૨૯, (કાન્ત વિષેનાં કાવ્યો) ૧૦૯–૧૧૬

૩૫ ઉમાશંકર જોષી , "ગંગોત્રી": પા. ("વિશ્વતોમુખી") ૨૬, ("વિશ્વમાનવી")૫૧

૩૬ Roy Campbell, 'Poems of Baudelaire' (1952), P. (' To Theodore de Banville 1842') 223 ; Stephen Spender, 'Poems' (Dec., MCMLII), P. ('Beethoven's Death Mask') 19-20 ; Rainer Maria Rilke, 'Selected Works' Vol. II Poetry, (Translated by J.B. Leishman) (1960), P. ('Buddha') 171-172

૩૭ "મ્હારાં સૉનેટ" (૧૯૬૨); પા. ("ભણકાર" સંગ્રહનું અર્પણ"–૧) ૨, ("કીટ્સની "બુલબુલને ઓડ"માંથી ") ૪૦, ("ભણકાર" સંગ્રહનું અર્પણ –૨) ૩, ("ગાંધીજીની શહીદી" –૧, ૨,૩) ૨૪–૨૬, ("જૂનું મધ") ૫૮, ("વછેરાને ") ૬૧, (""ચિત્રકૂટ"ને સ્વાગત") ૬૩, (""શ્વેતકેશી પિતર"નું ઉત્તર")૬૨ ,

૧૦

("શ્રી જવાહરલાલ નહેરુને દુનિયાની અંજલિ") ૨૮, ("સાહસો -ત્સાહ") ૭૦, ("અચલ શ્રદ્ધા") ૭૨, ("અતલ નિરાશા") ૭૧, ("અનંત પ્યાસ") ૧૪, ("ભણકારા") ૫, ("કવિતાની અમરતા") ૧૧, ("તેજીને ટકોરો") ૫૯, ("શ્રી કુસુમમંડળને") : ૬૦, ("કલારાણી કવિતા") ૯, ("કસોટી ") ૫૦, ("શ્રી જવાહરલાલ નહેરુની કફોડી સ્થિતિ ") ૨૯, ("કુદરત અને મોત") ૪૪, ("મહાસર્ગ") ૧૨, ("નવ્ય કવિતા") ૪, ("એક હાય") ૪૯, ("પ્રેમની ઉષા") ૯૧, ("પ્રેમનો પ્રાતઃ -કાલ - ૧) ૯૯, ("સુખદુઃખ":, ૧-૧૩) ૧૪૮-૧૬૦, (પ્રેમનો પ્રાતઃકાલ"-૨) ૧૦૦, ("વૃદ્ધોની દશા : એક ચિત્ર") ૫૧, ("વરવહુ અમે") ૧૦૨, ("આપણાં વર્તમાનપત્રો - એક પ્રશ્નોત્તર") ૩૧, ("જૂના સ્નેહી ભાઇશ્રી ....ને શુભોક્તિ") ૧૪૭, ("પ્રતિધ્વનિ") ૧૭, ("બે કવિવર") ૧૯, ("ગાંધીજીની પાકિસ્તાને ચઢાઇ") ૨૩, ("અમરતા-બક્ષ કવિતા") ૧૦, ("નવા ક્ષેત્રથી ભડકતા મિત્રને ") ૬૮, ("સોનેટપ્રશસ્તિ") ૧૫, ("તમાકૂ") ૧૩૯, (નાયકનું પ્રાયશ્ચિત્ત - પાંખો ") ૯૫, ("પ્રેમનું નિર્વાણ") ૧૦૬, ("પંખીયોનિ ") ૧૧૪, ("સર્જનઃ પ્રકૃતિનું અને માનવીનું") ૧૧૫, ("પ્રેમનો મધ્યાહ્ન") ૧૦૩, ("વીણા હૃદય") ૬

"ભણકાર" (૧૯૫૧):પા. ("આરતી") ૧૭૭-૧૮૦, ("પોઢો પોપટ") ૨૦૩, ("કન્યાદાન") ૨૦૫-૨૦૬, ("શુક્તિકણી") ૧૮૧-૧૮૨, ("મનુજજંતુની અલ્પતા") ૧૮૫-૧૮૬, ("વિસ્મૃતિ") : ૧૮૮ , ("શાંતિ") ૧૮૭-૧૮૮, ("પ્રેમનો દિવસનું અર્પણ") ૧૯૬

૩૯ પહેલાં અગિયાર સોનેટોનાં પૃષ્ઠાંકાદિ વીસમી પાદટીપ પ્રમાણે.

---ooo---