# અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્ય સાહિત્ય

ગુજરાત વિદ્યાસભા : અમદાવાદ

કુચ્છ ગિબ્સ સ્મારક ગ્રંથમાળા : નં. ૧૬

લોકોપયોગી વ્યાખ્યાનમાળા નં. ૧

# અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય

વ્યાખ્યાતા

અ. રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક

ગુજરાત વિદ્યાસભા : અમદાવાદ

પ્રકાશક :
જેઠાલાલ જીવણલાલ ગાંધી
સહાયક મંત્રી
ગુજરાત વિદ્યાસભા, અમદાવાદ

આવૃત્તિ બીજી
પ્રત ૭૫૦

કીમત
બાર આના

સં. ૨૦૦૫
સ. ૧૯૪૯

મુદ્રક :
ચતુરભાઈ શનાભાઈ પટેલ
શ્રી મહેન્દ્ર મુદ્રણાલય
મામાની હવેલી
શાકમારકીટ, અમદાવાદ

## કચ્છ ગિબ્સ સ્મારક ગ્રંથમાળાનો ઉપોદ્‌ઘાત

મહારાવ સર શ્રી ખેંગારજી સવાઈ બહાદુરના સગીરપણામાં નિમાયેલી રિજન્સીએ સરકારની પરવાનગી લઈને ઈ. સ. ૧૮૮૦માં ઓનરેબલ જેમ્સ ગિબ્સ સી. એસ. આઈ., જેઓ તે વખતે વાઈસરોય અને ગવર્નર-જનરલની કાઉન્સિલના મેમ્બર હતા, અને જેઓ એક વખત મુંબાઈ યુનિવર્સિટીના વાઈસ-ચાન્સેલર હતા, તેમના કચ્છ કાઠિયાવાડ તથા ગુજરાત સાથેના સંબંધના સ્મરણાર્થે તથા ગુજરાતની સાહિત્યની અભિવૃદ્ધિને ઉત્તેજન આપવા માટે સોસાયટીને રૂ. ૨૫૦૦)ની નોટો સ્વાધીન કરી છે, તેના વ્યાજમાંથી વખતોવખત ઇનામ આપી પુસ્તકો રચાવવામાં આવે છે અને એ પુસ્તકો સોસાયટી છપાવે છે. આજ સુધી આ ફંડમાંથી નીચેનાં પુસ્તક તૈયાર કરવામાં આવ્યાં છેઃ—

| પુસ્તક | લેખક | કીમત |
|---|---|---|
| ૧ ઉદ્યોગથી થતા લાભ અને આળસથી થતી હાનિ | નગીનદાસ પુરુષોત્તમદાસ સંઘવી | ૦– ૪–૦ |
| ૨ માંદાની માવજત | ડૉ. નીલકંઠરાય ડાહ્યાભાઈ | ૦– ૨–૦ |
| ૩ જીવજંતુ અને વનસ્પતિની અજાયબીઓ | નારાયણ હેમચંદ્ર | ૦– ૪–૦ |
| ૪ રણજીતસિંહ | ડાહ્યાભાઈ પીતાંબરદાસ | ૧– ૦–૦ |
| ૫ માઉન્ટસ્ટુઅર્ટ એલ્ફિન્સ્ટન | ચુનીલાલ માણેકલાલ ગાંધી | ૦–૧૨–૦ |
| ૬ લૉર્ડ લોરેન્સ | વિશ્વનાથ પ્રભુરામ | ૦–૧૨–૦ |
| ૭ બ્રાહ્મણોના સોળ સંસ્કાર | ગોરાભાઈ રામજી પાઠક | ૧– ૦–૦ |
| ૮ હિંદની રાજ્યવ્યવસ્થા અને લોકસ્થિતિ | બળવંતરાય મહાદેવરાય | ૧– ૪–૦ |
| ૯ વનસ્પતિશાસ્ત્ર (આર્થિક દૃષ્ટિએ) | છોટાલાલ બાલકૃષ્ણ પુરાણી | ૧– ૦–૦ |
| ૧૦ આહારશાસ્ત્રપ્રવેશ | જોગલેકર અને સંત | ૦– ૮–૦ |
| ૧૧ અભિનયકલા | નરસિંહરાવ ભોળાનાથ દિવેટિયા | ૦– ૮–૦ |

| | | |
|---|---|---|
| ૧૨ પુરાણ વિવેચન | દુર્ગાશંકર કેવળરામ શાસ્ત્રી | ૧– ૦–૦ |
| ૧૩ ભૂસ્તર-વિજ્ઞાન-પૂર્વાર્ધ | ડાહ્યાભાઈ પીતાંબરદાસ દેરાસરી | ૧– ૦–૦ |
| ૧૪ ,, ,, -ઉત્તરાર્ધ | ,, ,, ,, | ૧– ૦–૦ |
| ૧૫ સંસ્કૃત નાટક, ભાગ-૧ | પ્રો. નર્મદાશંકર ભોગીલાલ પુરોહિત | ૧– ૦–૦ |
| ૧૬ અર્વાચીન ગુજરાતી (કાવ્યસાહિત્ય) | રામનારાયણ વિ. પાઠક | ૦– ૬–૦ |

ગુ. વ. સોસાયટી,
અમદાવાદ
તા. ૬–૧૦–૩૩

હીરાલાલ ત્રિ. પારેખ
આસિ. સેક્રેટરી.

# અનુક્રમણિકા

પૃ.

**વ્યાખ્યાન ૧ લું**
પદ્યરચનાના ફેરફારો ... ... ... ... ૧
**વ્યાખ્યાન ૨ જું**
વૃત્તોના વિસ્તારની અને મિશ્રણની વૈચિત્ર્યમય રચનાઓ ૨૪
**વ્યાખ્યાન ૩ જું**
'બ્લૅંક વર્સ' કે સળંગ અગેય પદ્યરચનાના પ્રયત્નો ... ૫૬
પરિશિષ્ટ ... ... ... ... ... ... ૧૦૬
શબ્દસૂચી... ... ... ... ... ... ૧૦૯

## પ્રથમ આવૃત્તિની

# પ્રસ્તાવના

**અર્વાચીન** ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય ઉપર વ્યાખ્યાનો આપવાનું કામ ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટી તરફથી ૧૯૨૯ની આખરમાં મને સોંપાયું તેને માટે તૈયારી કરતો હતો તેટલામાં આખો દેશ રાજકીય ક્ષોભમાં આવી ગયો અને તેથી આ કામ ઘણું લંબાયું.

અત્યારે પણ દેશના માનસમાં સાહિત્યનું કામ કરવાને માટે જોઈએ તેવું સ્વાસ્થ્ય તો નથી જ—ઉગ્ર ક્ષોભને સ્થાને અત્યારે ચિન્તા અને વ્યગ્રતા છે. પણ સ્વીકારેલા કામનું ઋણ બહુ વખત માથે ન રાખવું એવી બુદ્ધિથી મેં ભાષણો તૈયાર કરવા માંડયાં અને તૈયાર થતાં ગયાં તેમ તેમ હું તે જાહેરમાં વાંચતો ગયો. આમાંનું છેલ્લું ભાષણ સોસાયટીના વાર્ષિક ઉત્સવ પ્રસંગે વાંચેલું છે.

આ ભાષણો દરમિયાન ચર્ચાથી કે વિશેષ વાચનથી મને જે જે સ્થાનો વિસ્તારવા જેવાં કે વધારે સ્ફુટ કરવા જેવાં લાગ્યાં તે મેં ભાષણની અંદર સુધારાવધારા કરીને કે નીચે ટીપ આપીને કે પરિશિષ્ટ આપીને કરેલ છે. છતાં આપણા પ્રસિદ્ધ થતા કાવ્યસાહિત્યને પહોંચી વળવું અશકય છે. આ પુસ્તક છપાય છે તે દરમિયાન જ શ્રી સુન્દરમ્‌ની કવિતાના બે સંગ્રહો 'કાવ્યમંગલા' અને 'કોયા ભગતની કડવી વાણી,' શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતાનાં 'ઇલા કાવ્યો'નો સંગ્રહ અને શ્રી મનસુખલાલનો 'ફૂલદોલ' બહાર પડયા છે અને બીજા સંગ્રહો પણ થોડા સમયમાં બહાર પડનાર છે. એટલો સંતોષ થાય છે કે આ ઘણાખરા નવા થતા સંગ્રહો પ્રસિદ્ધિ પહેલાં મને જોવા મળ્યા છે, અને તેમાં, આ વ્યાખ્યાનોમાં રજૂ કરેલાં ઐતિહાસિક બળોના દાખલા રૂપ જ ઘણું મળી આવે છે. પણ તે સિવાય પણ અર્વાચીન સાહિત્ય ચાલુ માસિકોમાં છૂટક પ્રસિદ્ધ થતું હોવાથી બધા લેખકો અને તેમનાં બધાં કાવ્યોને આવાં વ્યાખ્યાનોમાં સ્પર્શ કરવો

અશક્ય છે. અને સદ્ભાગ્યે, એમ કરવું આ વ્યાખ્યાનોના ઉદ્દેશને આવશ્યક પણ નથી. પહેલા વ્યાખ્યાનમાં મેં જણાવ્યું છે તેમ મારા વિષયનિરૂપણમાં મેં ઐતિહાસિક બલોને પ્રાધાન્ય આપ્યું છે અને વ્યક્તિને ગૌણ રાખેલ છે. છતાં મારા મનના સમાધાન ખાતર પણ મારે કહેવું જોઈએ કે મારા નિરૂપણમાં કેટલાંક કાવ્યો અને તેના લેખકોને હું સ્પર્શ નહિ કરી શકયો હોઉં; અને તેમ થવામાં કોઈ પ્રકારની અંગત અવમાનના કારણભૂત નથી, પણ વ્યક્તિની અને પ્રસંગની મર્યાદાઓ કારણભૂત છે.

આ આખી યોજના આશરે છ વ્યાખ્યાનોની છે. તેમાંથી અરધોઅરધ પદ્યરચના ઉપર આપ્યાં છે. કોઈને કદાચ લાગે કે મેં કાવ્યમાં પદ્યરચના ઉપર પ્રમાણથી વધારે ધ્યાન આપ્યું છે. પણ આપણી અર્વાચીન કવિતા શરૂ થઈ ત્યારથી, જોશો તો, પિંગળ ઉપર કવિઓએ અને વિવેચકોએ પણ પુષ્કળ ધ્યાન આપ્યું છે એમ જણાયા વિના નહિ રહે. અને કેટલાંક ઐતિહાસિક બલો કાવ્યના આ અંગમાં બતાવવાથી વિષય વધારે વિશદ થાય છે.

પદ્યરચનાની ચર્ચા પૂરી થતાં વિષયની એક સ્વાભાવિક અવાંતર સીમાએ પહોંચાય છે તેથી, બીજાં ભાષણો તૈયાર થાય ત્યાંસુધીની રાહ ન જોતાં, ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટીના મંત્રીશ્રીની સૂચના મુજબ, આટલાં ભાષણો પ્રસિદ્ધિ માટે તૈયાર કર્યાં છે.

વિષયની મર્યાદાને લીધે, અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યના કેટલાક ફૂટ પ્રશ્નોને હું પૂરેપૂરા ચર્ચી શક્યો નથી. ત્યાં ત્યાં પ્રશ્નને સ્ફુટ રૂપે મૂકીને અને ક્વચિત્ પૂરા નિરૂપણ વિના મારો માત્ર અભિપ્રાય ટાંકીને મેં સંતોષ માન્યો છે.

અહીં ચર્ચેલા પ્રશ્નો વિદ્વાનોનું લક્ષ ખેંચી શકશે તોપણ હું મારા પ્રયત્નને સફળ થયો માનીશ.

૯-૧૦-૩૩ **રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક**

# અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય

## ૧

## પદ્યરચનાના ફેરફારો

વર્તમાન કાવ્યસાહિત્યનો અનેક દૃષ્ટિએ અભ્યાસ થઈ ચૂક્યો છે. મુખ્ય મુખ્ય દરેક કવિ વિશે ઘણું કહેવાઈ ગયું છે. મુખ્ય મુખ્ય કવિઓની ટીકા થઈ ગઇ છે. હમણાં જ પ્રો. બલવંતરાય ઠાકોરે આધુનિક કવિઓનાં પ્રતિનિધિકાવ્યો લઈ તે ઉપર વિદ્વત્તાપૂર્ણ ચર્ચા કરી છે. તે સિવાય સદ્ગત નવલરામે, સર રમણભાઈએ; મણિશંકર રત્નજી ભટ્ટે, મણિલાલ નભુભાઇએ, રણજીતરામ વાવાભાઇએ પ્રસંગોપાત્ત પોતાના સમકાલીન સાહિત્ય ઉપર વિવેચના કરી છે. શ્રીયુત નરસિંહરાવભાઇ, પ્રો. બલવંતરાય ઠાકોર અને આચાર્ય આનંદશંકરભાઇ ઘણાં વરસોથી એ પ્રમાણે વિવેચન કરતા આવ્યા છે. હાલ લગભગ બધાં માસિકોમાં, પ્રસિદ્ધ થતાં પુસ્તકોનું અવલોકન થાય છે. પાઠ્ય પુસ્તકો માટે પ્રસિદ્ધ થતા ગદ્યપદ્યના સંગ્રહોમાં પણ, સંગૃહીત લેખોના લેખકો વિશે કંઈક કહેવાનો રિવાજ છે. આ રીતે આ ઠીકઠીક ખેડાયેલો વિષય છે. આ સ્થિતિમાં કેવળ પુનરાવર્તન ન થાય એટલા માટે, મારા નિરૂપણમાં, હું, આપણી રસવૃત્તિ અને કાવ્યરુચિ કઈ કઈ દિશાઓમાં પ્રવૃત્ત થાય છે, આપણા કાવ્યસાહિત્યને ઘડનારાં કયાં કયાં બળો છે તે જોવાનો પ્રયત્ન કરીશ. જોકે એમ કરતાં પણ, ઘણાએ કહેલ એવા ઘણાનું મારે પુનઃકથન કરવું પડશે. આ દૃષ્ટિએ જોતાં હું કાવ્ય કરનાર વ્યક્તિને પ્રાધાન્ય ન આપતાં ઐતિહાસિક બલોને પ્રાધાન્ય આપવા ઇચ્છું છું.—જોકે હજી ઐતિહાસિક બલોને યથાર્થ સમજવા જેટલું કાલનું અંતર થયું નથી.

કાવ્યના અમુક દૃષ્ટિએ વિભાગો કે પ્રકારો પાડી તેનો તે તે વિભાગ વાર અભ્યાસ કરવા કરતાં, હું માનું છું, કાવ્યના સ્થૂલથી

અભ્યાસ શરૂ કરી, તેનાં સૂક્ષ્મ તરફ જવાની પદ્ધતિ મારા દૃષ્ટિબિન્દુને વધારે ઉપકારક નીવડશે. તેથી હું પ્રથમ કાવ્યની પદ્યરચના પછી કાવ્યના પ્રકારો, તેની શૈલી કે રીતિ; ભાષા, અલંકાર વગેરે કલ્પનાના તરંગો, કલ્પનાને અનુકૂલ પડતા વિષયો અને છેવટે વિશાળ અર્થમાં કાવ્યનો ધ્વનિ કે રસ એમ અભ્યાસ કરતો કરતો આગળ જવા ઇચ્છું છું.

અભ્યાસના પ્રારંભમાં પ્રથમ પ્રશ્ન એ ઉત્પન્ન થાય છે કે અર્વાચીન સાહિત્ય ક્યારથી શરૂ થયું ગણવું જોઈએ. અંગ્રેજી રાજ્યથી પશ્ચિમની જુવાન પ્રબલ સંસ્કૃતિનું આપણી પુરાતન ગંભીર સંસ્કૃતિ સાથે સંઘટન થયું, તેની અસર આપણા સાહિત્યમાં, દલપત–નર્મદના ગદ્યપદ્યમાં પ્રથમ દેખા દે છે, એટલે એમના કવનકાલથી અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનો પ્રારંભ થયો મનાય છે તે યથાર્થ છે અને હું પણ તેને જ પ્રારંભકાલ ગણીશ.

આ કાવ્યઘટક બલોની ચર્ચાને અંગે એક બીજી વાત પણ અહીં જ નોંધવા જેવી છે. તે એ કે આ અર્વાચીન કાળમાં જ ગુજરાતી સાહિત્યમાં વિવેચનસાહિત્ય ઉત્પન્ન થયું છે, અને વધતું ગયું છે. આ વિશે વિશેષ ચર્ચા કરવાને બદલે, સદ્‌ગત સર રમણભાઈના "પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઊગેલા વિવેચનના અંકુર" ના લેખમાં પ્રથમ વાક્યમાં આપેલો અભિપ્રાય જ ઉતારવો બસ થશે. તેઓ કહે છે કે "વિક્રમ સંવતના ૧૯ મા સૈકાના અંત સુધી ગુજરાતી ભાષામાં વિવેચન ( criticism )નું સાહિત્ય હતું નહિ." અર્વાચીન કાલમાં આપણા લેખકોએ અન્ય સાહિત્યનાં વિવેચનો જોયાં, અન્ય સાહિત્યો વાંચ્યાં, અને તેથી તેમનામાં પણ વિવેચનદૃષ્ટિ જાગ્રત થઈ. આથી આપણા કાલનાં કાવ્યઘટક બલો, આપણાં કાવ્યોની ઉત્પત્તિ સાથે સાથે, વિવેચનથી છતાં થતાં ગયાં છે, અને એ બલો બુદ્ધિની ભૂમિકા ઉપર સ્પષ્ટ થતાં; કવિઓએ પોતે પણ એ બલોને બુદ્ધિગમ્ય ભૂમિકા ઉપર રમમાણ થતાં જોયાં છે. જૂના

કવિઓએ પણ પ્રચલિત પરંપરામાં ફેરફારો કર્યાં છે, પણ તે બધા ફેરફારો તેમને પોતાને, હાલના કવિતાલેખકોને છે તેટલા, બુદ્ધિગોચર નહોતા. અને કાવ્યઘટક બલો બુદ્ધિગોચર થયાં, અને વિવેચનના સિદ્ધાન્તો જ્ઞાત થયા, એ હકીકત પોતે પણ એક રીતે પાછી કાવ્યઘટક થઇ છે. કાવ્યવ્યાપાર થોડો બુદ્ધિગોચર ભૂમિકા પર ચાલે તો કવિતા ઊતરતી જ થાય એવો કોઈ નિયમ નથી એ હકીકત અહીં સાથે સાથે નોંધું છું.

હવે હું સૌથી પ્રથમ કાવ્યસાહિત્યના સ્થૂલ શરીરમાં આ અર્વાચીન સમયમાં, શા શા વિશિષ્ટ ફેરફારો થયા છે તે જોવા પ્રયત્ન કરીશ. કાવ્યના બાહ્યાંગનો, એટલે અર્વાચીન પદ્યરચનાઓનો વિચાર કરવામાં એક ખાસ ફાયદો એ છે કે કાવ્યના એ અંગના ફેરફારો અને તેને ઘડનારાં બળો, વિષયનાં બીજાં અંગોની અપેક્ષાએ, સ્થૂલ હોવાથી, વધારે સ્પષ્ટ રીતે બતાવી શકાશે.

મારે અહીં જ સ્પષ્ટ કરવું જોઈએ કે આ પદ્યરચનાની ચર્ચામાં હું કાવ્યની સંગીતરચનાઓમાં થયેલા ફેરફારોનો સમાવેશ કરવા ઇચ્છતો નથી. આમ કરવાને, સંગીત એ કાવ્યથી નિરાળો સ્વતંત્ર વિષય છે, એ પૂરતું કારણ છે. પણ તેમ છતાં, સંગીતને પિંગલની બાજૂ છે. આપણા દેશી ઢાળો અને ગરબાગરબીને પિંગલનાં માપોમાં બતાવી શકાય એમ સદ્ગત નવલરામભાઈએ કહ્યું છે અને તે સાચું છે. તેમણે પોતે પોતાની કેટલીક ગરબીઓનાં ચોચોકા છચોકા વગેરે માપો આપેલાં છે. સુબોધચિંતામણિનું વિવેચન કરતાં તેઓ કહે છે : “ આ પુસ્તકમાં જે ગરબીઓ વગેરે છે તેની અમે છંદમાં જ ગણના ઉપર કરી ગયા તે જાણી જોઈને જ કરી છે, કેમકે એમાં તાલ તથા માત્રાનો નિયમ ઘણે ઠેકાણે......છંદની પેઠે સાચવેલો છે. કેટલાક લોકમાં હજી એવી ઊંધી સમજ ચાલે છે કે ગરબી વગેરેમાં કાંઈ પિંગળનિયમ જ નથી, અને તે તો જેમ રાગડો કહાડીને લખીએ તેમ ચાલે. પણ એ ખોટી વાત છે. જૂના

કવિઓ તાલ ને માત્રા નિયમે જ લખતા."[1] છતાં આ પિંગળનું કામ હજી સુધી થયું નથી. તેનું એક કારણ એ છે કે કેટલાક દેશી ઢાળો જે માણભટો ગાતા તેની પરંપરા અત્યારે લુપ્તપ્રાય થઈ ગઈ છે. માણભટો પણ ભવાયાની પેઠે નવા નાટકી રાગો લેવા માંડયા છે. તે ઉપરાંત જૂના રાહોનાં નામો લહિયાઓએ સાચાં લખ્યાં છે કે કેમ તે સંશય છે, અને જુદા જુદા વિભાગોમાં અમુક રાહ એક જ રીતે ગવાતો અથવા તો અમુક રાહનું બધેય એક જ નામ હતું એવી ખાત્રી થતી નથી. તે ઉપરાંત જૂના કવિઓનાં કાવ્યોના પાઠો શુદ્ધ નથી અને અશુદ્ધ પાઠમાંથી પિંગલદેહને શોધી કાઢવો ઘણું વિકટ કામ છે. આથી આ કામ થયું નથી અને અહીં એવા અણખેડાયેલા વિષયને નિરૂપવાને અવકાશ નથી. એટલે એ દેશી ઢાળોના ફેરફારો વિશે હું કશું કહેવા માગતો નથી. માત્ર જેમ મોજણીદારો ખેતરવાર માપણી ન કરતાં ગોળ માપણી કરે છે તેમ દેશી ઢાળો સમસ્ત વિશે એક બે વાતો કહી આગળ ચાલીશ. આમાં પ્રથમ એ કહેવાનું છે કે અર્વાચીન સમયમાં જૂના ઢાળો, રામગ્રી આશાવરી વગેરે આખ્યાનોમાં વપરાતા ઢાળો, સાહિત્યકારોએ લગભગ છોડી દીધા છે એમ કહીએ તો ચાલે. આ ઢાળોનો છેલ્લો દાખલો, પ્રતાપ નાટકના લેખક તરીકે વધારે પ્રસિદ્ધ સદ્‌ગત ગણપતરામ રાજારામ ભટ્ટના લઘુભારતનો છે. આ કાવ્ય પાંચ ભાગોમાં પ્રસિદ્ધ થયું છે અને છેલ્લો ભાગ સંવત ૧૯૬૫ માં એટલે ઈ. સ. ૧૯૦૬ માં પૂરો થયો છે. એ ઢાળોની ઉપયોગિતા અને શક્તિ જોવા એ કાવ્ય વાંચવા જેવું છે, જો કે હાલ તો ઘણા એનું નામ પણ જાણતા નથી. તેમની પછી કોઈએ આ ઢાળોનો આવો ઉપયોગ કર્યાનું ધ્યાનમાં નથી. તેમાં બે નાના અપવાદો બતાવવા જેવા છે. શ્રીયુત નરસિંહરાવે જંબુજ્યોતિના ભાષાંતરમાં ઢાળ અને વલણોનો ઉપયોગ કર્યો છે. શ્રીયુત કે. હ. ધ્રુવે મેઘદૂતના ભાષાંતરમાં

---

૧. નવલગ્રંથાવલિ શાળોપયોગી આવૃત્તિ ભાગ ૨, પૃ. ૨૨૫

દેશી ઢાળોનો ઉપયોગ કર્યો છે. આ દાખલા નાના છે પણ તેને હું સૂચક માનું છું. આ દાખલાનો અર્થ એ છે કે જંબુજ્યોતિ જેવાં લાંબાં આખ્યાનકાવ્યો જો પાછાં લખાય તો કદાચ એ ઢાળો પાછા આવે. અત્યારે આપણામાં લાંબાં આખ્યાનકાવ્યો (longer narrative poems) લખાતાં નથી. એ લખાશે ત્યારે આ જૂના દેશી ઢાળો અને શામળનાં દોહરા ચોપાઈ અને પુરાણોના અનુષ્ટુપ આખ્યાનકીનો પુનરુદ્ધાર થવાનો મને સંભવ જણાય છે. અને મેઘદૂત-ભાષાન્તરનો દાખલો એમ બતાવે છે કે લાંબાં સંસ્કૃત કાવ્યો સમશ્લોકી કરવાં એ એક જ ભાષાન્તર કરવાનો માર્ગ નથી. આપણા દેશી ઢાળો આવા કામમાં આવે કે કેમ તે ભાષાન્તકારે વિચારવા જેવું છે.

[ જૂના આખ્યાનઢાળો બંધ પડ્યા તેનું કારણ જુનવાણી વસ્તુઓનો અણગમો અને નવીનતાનો મોહ એ હોય તોપણ તેને હું ગૌણ કારણ ગણું છું. ખરું કારણ, આપણે આખ્યાનો લખતા બંધ થઇ ઊર્મિકાવ્યો કે ગીતો (lyrical poems) તરફ ઢળ્યા, એ છે. અને તેથી જ આપણી ગરબી ગરબા રાસ રાસડાનો પ્રવાહ પાતળો પડયો નથી. એટલું જ નહિ અત્યારે તો રાસયુગ ચાલે છે એમ મનાય છે.] આ માન્યતા, મને વિચાર કરતાં, ભ્રમણા જણાય છે. અર્વાચીન કાવ્યો જોતાં રાસગરબીનો પ્રવાહ ક્યાંય તૂટક થયો મને જણાતો નથી. પ્રથમ દલપતરામે ગરબી ગરબાં ગાયાં. તેના જ અનુસંધાનમાં નવલરામ, નરસિંહરાવ, કાન્ત, મણિલાલ નભુભાઇ, ત્રિભુવન પ્રેમશંકર, કવિ ન્હાનાલાલ એમ ગરબી પ્રવાહ સતત વહેતો રહ્યો છે. નાટકોમાં ગરબા–ગરબી ગાવાની પ્રથા ઘણા કાલથી ચાલતી આવે છે; એટલે ગરબીસાહિત્ય વિછિન્ન થયાનો મને કશો પુરાવો મળતો નથી. માત્ર સુબોધચિંતામણિના વિવેચનમાં નવલરામભાઈ લખે છે એ એક પુરાવો ગણવો હોય તો ગણાય. તેઓ કહે છે: "દશવીશ વર્ષ પર ગૂજરાતી સાક્ષર મંડળને ગરબી વગેરેનો ઘણો

તિરસ્કાર હતો તે હાલ ઘણોખરો દૂર થયેલો જોઈ અમે ઘણા રાજી થઈએ છઈએ." આ ૧૮૮૨માં લખ્યું છે એટલે ગરબીના તિરસ્કારનો કાલ ૧૮૬૦-૭૦ નો દસકો ગણાય. આ સમયના તિરસ્કારનો અર્થ હું માત્ર એટલો જ કરું છું કે દલપતરામની ગરબીભટ્ટ તરીકે મશ્કરી કરનાર વર્ગને ઉદ્દેશીને આ લખાયું હોય. એ તિરસ્કાર ગરબી વિરુદ્ધ હોય તે કરતાં દલપતરામની શૈલી વિરુદ્ધ હતો એમ કહેવું વધારે ઉચિત હું માનું છું. નર્મદાશંકરના "જોસ્સા"ના શોખીનોને દલપતરામની શૈલીની ચીડ હતી. બાકી નર્મદે પોતે પણ ગરબી નથી લખી એમ નથી.

હાલ તો જમાનો રાસયુગનો છે અથવા ન્હાનાલાલ કવિથી રાસયુગ બેઠો એમ કહેવાય છે તેનો હું એક જ અર્થ કરી શકું છું કે ભણેલી બહેનોમાં રાસ લેવાની પ્રથા છેલ્લાં વીસ પચીસ વરસમાં જ વધારે લોકપ્રિય થઈ. તેનું કારણ ઘણે મોટે અંશે આખા દેશમાં આવેલા ચૈતન્યનો જુવાળ છે, જેને લીધે આપણે રાજ્યતંત્રમાં વધારે ચોક્કસ શબ્દોમાં સ્વરાજ્ય માગ્યું, કેળવણીમાં સ્વભાષાનો ઉગ્રતર આગ્રહ કર્યો, વ્યવહારમાં સ્વદેશી તરફ વધારે મોટા પ્રમાણમાં વળ્યા, અને રીતભાતમાં અને રસવૃત્તિમાં આપણી જૂની ઢપછપની વધારે કદર કરવા લાગ્યા. તે ઉપરાંત આખી દુનિયામાં અત્યારે કલા તરફ લેખકોની અને વાચકોની બુદ્ધિ વધારે જાગ્રત થઈ છે તે પણ ખરું. એટલે બહેનોએ જાહેરમાં ગરબા ગાવામાં વધારે ઉત્સાહ બતાવ્યો. એ જાતના ગીતસાહિત્યની ખપત વધી તે સાથે આપણા લેખકોએ નવા રાસો પણ લખવા માંડ્યા, અને પરિણામે રાસનાં અનેક નવાં સ્વરૂપો ફૂલીફાલી ઊઠ્યાં. આ બધાં સ્વરૂપો કલાની દૃષ્ટિએ સાચાં છે કે મૂળના સુધારા જ છે એમ મને લાગ્યું નથી. હજી આપણા રાસલેખકોને જૂના રાસોની મધુર હલક સિદ્ધ થઈ નથી, આ વાત રાસકવિઓમાં મુખ્ય ગણાયેલ કવિશ્રી ન્હાનાલાલ પોતા વિશે કબૂલ કરે છે. તેઓ કહે છે: "તે પછી ૧૯૧૦ માં છપાયો મ્હારો પહેલો

---

૨. સદર પૃષ્ઠ ૨૨૪-૨૫

રાસસંગ્રહ, ઠીક છે; લોકને એ રાસ ગમ્યા; સુન્દરીઓએ સારા કહ્યા, રાસરસિયેણોએ મનમાન્યા ઝીલ્યા. પણ સુન્દર મનોહારી જૂના રાસોનો ઉમંગઉછળતો ઉપાડ એમાં નથી.”[૩] હું ઇચ્છું છું કે બીજા રાસલેખકો પણ તેમના જેટલા પોતાની કૃતિઓના ટીકાકાર થાય. અને પ્રસંગ આવતાં કહું છું, મને બહેનો માફ કરશે, જૂની પરંપરાના રાસનૃત્યનું માધુર્ય, હલક, ઉલ્લાસ, જીવન્તતા, સ્વાતંત્ર્ય હજી મને નવાંમાં દેખાયાં નથી. જૂનામાં સુધારાને અને પ્રગતિને ઘણો અવકાશ છે તે હું કબૂલ કરું છું. પણ તે સુધારો કે પ્રગતિ જૂનાનું જીવન્ત રહસ્ય હાથમાં આવ્યા પછી જ થઈ શકે, અને તે હજી થયું નથી. ત્યાંસુધી આપણે જે કાંઈ કરીએ છીએ તે બહારથી કરેલા પ્રયોગો છે. અને આ મારી ટીકા કોઈ વ્યક્તિ ઉપર નથી. ડહોળાયેલા પાણીને બેસતાં વાર લાગે છે તેમ દરેક કલાપ્રવૃત્તિને પણ પ્રસન્ન થતાં સમય જોઈએ છીએ. અને એ પ્રસાદ આપણી કલામાં આવશે એવી મને શ્રદ્ધા છે. આપણા અત્યાર સુધીના પ્રયત્નો મને આશાપ્રેરક લાગે છે.

રાસ સંબંધી એક વાત તરફ બધાનું ધ્યાન ખેંચવું મને જરૂરનું લાગે છે. રાસના ઉપલબ્ધ સંગ્રહોમાં એવાં અનેક ગીતો છે કે જેને રાસ કે ગરબી કે ગરબો ન કહી શકાય. આ તરફ પ્રસંગે પ્રસંગે મેં ધ્યાન ખેંચ્યું છે. ‘રાસકુંજની સરિગમ’ની પ્રસ્તાવનામાં શ્રી. નરસિંહરાવે પણ એ તરફ ધ્યાન ખેંચ્યું છે. ગરબીઓ સાથે આ ઇતર ગીતોની સેળભેળ થવાનું કારણ હાલની ગરબી લેવાની પદ્ધતિ છે. હાલની એટલે શિક્ષિત બહેનોએ લેવા માંડેલી ગરબી, અસલ ગરબી કરતાં વધારે મંદ, અને તેમાં અંગોની ગતિ ઘણી ઓછી છે. હજી જો જૂની ઢબની જ ત્વરા અને અંગનાં હલનચલન આવે તો તેમાં ખોટી ગરબી ટકી શકે નહિ. હમણાં હમણાંમાં પાછી ગરબીની અસલ રીત તરફ બહેનોનો પક્ષપાત વધતો જાય છે અને તેવી બહેનોની ગરબીમાં મેં

૩. રાસકુંજ, પ્રસ્તાવના, પૃ. ૫-૬

બનાવટી ગરબી ઘૂસી જતી જોઈ નથી.

પણ શાસ્ત્રદષ્ટિએ પણ ગરબીનું વ્યાવર્તક લક્ષણ સ્પષ્ટ થવું જોઇએ. અત્યાર સુધીનાં આ સંબંધી વિવેચનોમાં અનેક મતો વાંચ્યા છે, રૂબરૂ ચર્ચામાં સાંભળ્યા છે, તે બધાનો અહીં સંગ્રહ કરતો નથી. આ શુદ્ધ સાહિત્યનો પ્રશ્ન નથી, બલકે વિશેષ કરીને સંગીતનો પ્રશ્ન છે. આપણા સાહિત્યલેખકો અને વિવેચકોમાં ઘણા થોડાને સંગીતનો શાસ્ત્રાભ્યાસ છે; તેથી આ પ્રશ્નનો પ્રામાણિક રીતે નિર્ણય થવો મુશ્કેલ છે. શુદ્ધ સંગીતશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ પણ એ મુશ્કેલી રહી છે કે અત્યાર સુધીનું ઉસ્તાદી સંગીતશાસ્ત્ર હિંદુસ્તાની સંગીતનું શાસ્ત્ર છે. એ સંગીતના શાસ્ત્રકારોને ગુજરાતના ગરબા ગરબી જ્ઞાત નહોતાં; એટલે તે શાસ્ત્રના ધોરણે ગરબા ગરબીની વ્યવસ્થા કરવા જતાં સફળતા ન પણ મળે, છેવટે બીજું નહિ તો નવી મુશ્કેલીઓ આવે. હું માનું છું કે જેમ હીંચનો અને ભવાઈના નૃત્યનો તાલ ઉસ્તાદી શાસ્ત્રીય સંગીતની તાલયોજનાથી ભિન્ન છે, તેમ કદાચ ગરબા ગરબીનું સંગીત પણ ઉસ્તાદી સંગીતથી સ્વતંત્ર રીતે અભ્યાસ કરી શાસ્ત્ર–વ્યવસ્થા કરવા યોગ્ય હોય. એ અભ્યાસ થઈ જશે ત્યારે ગરબીનું ખરું સ્વરૂપ સમજાશે, અત્યારે તો ગરબી ગરબો રાસ રાસડો કોને કહેવો તે સંબંધી પણ કશી ચોકસાઈ નથી.

આ સિવાય સંગીત સાથે સંલગ્ન થયેલાં આપણાં કાવ્યો તે પદો અને ભજનો. આ નામો બહુ જ સામાન્યવાચક છે. આમાં પદોની પરંપરા હજી પણ આછી પાતળી ચાલુ છે. કવિ નર્મદાશંકરે અને પ્રો. બલવંતરાયે પોતાનાં ગરબીથી ઇતર ગેય કાવ્યોને પદોનું નામ આપેલું છે. આ પદસાહિત્યનું સંગીત ધીમે ધીમે વધારે વિશિષ્ટ બને છે અને બનશે, અને પદના સામાન્ય નામને બદલે, ગુજરાતમાં સંગીતનો અભ્યાસ વધતો જશે તેમ તેમ, રાગનું વિશેષ નામ ધારણ કરશે એમ મને જણાય છે.

ભજન એ ઉસ્તાદી સંગીતમાં વ્યવસ્થિત થઈ શકે કે કેમ તે

હું જાણતો નથી; પણ ગુજરાતી ભજનની એક વિશિષ્ટ હલક છે તે તો સૌ કોઈ કહેશે. આ ભજન સંગીત હજી સાક્ષરોમાં સ્થાન પામ્યું નથી. ગરબી સાહિત્યની પેઠે તે નવા લેખકો મેળવી શક્યું નથી. એ સાહિત્યના લેખક વર્તમાન સમયમાં શ્રીયુત મહાદેવભાઈએ પ્રકાશમાં આણેલ કવિ અર્જુન તથા મસ્તકવિ ત્રિભુવન પ્રેમશંકર અને કંઈક અંશે 'જ્ઞાની' કવિ અનવર સાહેબ. ભજનપરંપરા નષ્ટ થતી જાય છે, તેનું મુખ્ય કારણ તો એ કે ભજનો ગાવાનો શોખ ઘટતો જાય છે. નવીન કેળવણી લીધેલાને જૂનાં ભજનોમાં રસ રહ્યો નથી. આપણી ધર્મભાવના શિથિલ થતી જાય છે કે કેમ તે તો હું કહી શકતો નથી, પણ ધર્મભાવના પ્રકટ કરવાનાં જૂનાં સ્વરૂપો અદૃશ્ય થતાં જાય છે તે સાથે ધાર્મિક ભજનો ગાવાની વૃત્તિ પણ ઘટતી જાય છે. યોગના અગમ્ય અનુભવો, સંસારની નિ:સારતા, મૃત્યુની નિશ્ચિતતા, વગેરે એકના એક વિષયો લગભગ એકના એક ચવાયેલા શબ્દોમાં આપણાં ભજનોમાં આવ્યા કરે છે તે તરફ હવેના વાચકો અને શ્રોતાઓને કંટાળો આવે છે. અને કંઈક એમ પણ જણાય છે કે તુલસી કબીર નાનક સુરદાસ તુકારામ જેવા મહાન સંતોના જેવી સરલ આર્ષ અને ભવ્ય વાણી ગુજરાતીમાં નરસિંહ સિવાય બીજાની નથી, એટલે આ વાણીના પરિચયમાં આવ્યા પછી ગુજરાતી ભજનોનું આકર્ષણ કંઈક ઓછું થાય છે. ગુજરાતમાં પ્રાર્થનાસમાજને આપણે નવીન ધર્મભાવનાનું એક સ્વરૂપ કહીએ, પણ તેને જૂની ભજન-પરંપરાનું અનુસંધાન ન થયું. પણ છેલ્લાં થોડાં વરસોથી લોકસાહિત્યની પેઠે ભજનો તરફ પણ આપણું ધ્યાન ગયું છે અને એ સાહિત્યના રાગો પણ કદાચ પ્રચલિત થશે એમ કહી શકાય.]

સંગીતસંલગ્ન કાવ્યો વિશે આટલું કહી, હું પિંગલની હકૂમતમાં થતા કેટલાક ફેરફારો વિશે ચર્ચા કરીશ. અહીં સૌથી મહત્ત્વનું અને સૌથી પ્રથમ નોંધવા જેવું એ છે કે વર્તમાન યુગના પહેલા કવિઓ દલપતરામ અને નર્મદાશંકરનું પહેલું ધ્યાન પિંગલની

આવશ્યકતા ઉપર ગયું, એ એએ પિંગલ લખ્યું ત્યાંસુધી. આપણી ભાષામાં પિંગલ હતું નહિ, એ પ્રકારના ગ્રંથો હિંદી કે ચારણીમાં હતા. કવિ દલપતરામના સમયમાં પિંગલનું અજ્ઞાન કવિતાપ્રવાહને કેટલે સુધી બાધક હતું તેનો ખ્યાલ પણ અત્યારે આપણને આવે નહિ. એ મુશ્કેલીઓ એમણે સફળ રીતે ખસેડી એ હકીકત જ અત્યારે તેમના જમાનાની એ મુશ્કેલીનો ખ્યાલ કરવામાં અંતરાયરૂપ છે. અને એ જ એમની મહત્તા છે. નર્મકવિતાની પહેલી 'કેફ' વિશેની કવિતા નીચે કવિ ટીપ કરે છે,—નર્મકવિતાની ટીપો અનેક દૃષ્ટિએ બોધક છે—"એ કવિતા મેં સને ૧૮૫૫ ના ઑક્ટોબરની તા. ૨૯ મીએ બુ. વ. સભામાં વાંચી હતી. એ જોડી ત્યારે દોહરો કેમ કરવો તે હું જાણતો નહોતો. કવિ શામળ ભટની કવિતા મેં ન્હાનપણમાં મારી મેળે ગમે તેવા ઢાળે વાંચેલી તે ધુન પ્રમાણે અને કંઈ દલપતરામનું ને કંઈ મનમોહનદાસનું જોઈ જોઈ દોહરા ચોપાઇ કર્યા હતા." લલિત છંદ જે અત્યારે લગભગ દરેકને પરિચિત છે એટલું જ નહિ પણ અનેકવાર ચવાવાથી કંઈક અપખે પડયો છે, તે વિશે નર્મદાશંકર શું લખે છે તે જુઓ, ૧૮૫૬ માં 'શ્રીમંત ને પરમાર્થ વિષે શિક્ષા'ની કવિતાની નીચે ટીપ કરે છે: "એ ગોપગીતના ઢાળને લલિત વૃત્ત એ નામ પછવાડેથી આપ્યું છે. તે સુરતમાં થઈ ગયેલા લાલદાસ નામના દાદુપંથી સાધુના બનાવેલા પિંગળ ઉપરથી. એ લલિત વૃત્ત બીજાં હિંદુસ્તાની પિંગળોમાં આપેલું નથી. દલપતરામ કવિએ પણ મારે મોહડેથી સાંભળ્યા પછી પોતાના પિંગળમાં દાખલ કર્યું છે. એ વૃત્ત કરુણારસ કવિતાને ઘણું જ અનુકૂળ છે." આ સ્થિતિ મટાડવા બન્ને કવિઓએ પ્રયત્નો આદર્યા. કવિ દલપતરામે સને ૧૮૫૫ માં 'બુદ્ધિપ્રકાશ'માં કકડે કકડે પિંગલ આપવાની શરૂઆત કરી તે ૧૮૮૦ સુધી એ પ્રયત્ન ચાલુ રહ્યો. નર્મદાશંકરે પિંગલપ્રવેશની પ્રથમ આવૃત્તિની ૫૦૦ નકલો ૧૮૫૭માં બહાર પાડી. આ પિંગળના પ્રથમ પ્રયત્નો તે ગુર્જર સરસ્વતીની સ્વતંત્ર રીતે વહેવાની પ્રથમ

પ્રતિજ્ઞારૂપ ગણાવા જોઈએ. આ પિંગલની જનસમુદાય ઉપર ઘણી મોટી અસર થઈ. તે સાથે એ બે કવિઓ ઉપર મુખ્ય અસર એ થઈ કે તેમણે બન્નેએ પિંગલમાં આવતાં ઘણા વૃત્તોના પુષ્કળ અખતરા પોતાનાં કાવ્યોમાં કર્યા. બન્નેના સંગ્રહોમાં, માત્ર વૈવિધ્ય માટે અને છન્દ ઉપરનું પ્રભુત્વ બતાવવા, હરકોઈ વિષય ઉપરના કાવ્યમાં અનેક છન્દોના પ્રયોગો દેખાશે—ખાસ કરીને દલપતકાવ્યમાં.

આમાં મનહર ઘનાક્ષરી જેવા અક્ષરમેળ છન્દો અને છપ્પા દોહરા જેવા માત્રામેળ છન્દો એ જૂના સમયથી હિંદીમાંથી આપણે લીધેલા હતા. પણ સંસ્કૃત વૃત્તોનો ઉપયોગ ગુજરાતી સાહિત્યમાં અહીં નવો થયો ગણવો જોઇએ. આપણા પ્રાચીન કવિઓએ સંસ્કૃત વૃત્તો વાપર્યાં છે કે નહિ એ પ્રશ્ન, પ્રેમાનંદનાં નાટકોના કર્તૃત્વ સાથે સંબંધ ધરાવતો હોઈ, પરોક્ષ મહત્ત્વ પામ્યો છે. એ વિષયને મારા વિષય સાથે સંબંધ નથી. પણ એ ખરું છે કે મધ્યકાલીન ગુજરાતી કવિઓએ સંસ્કૃત વૃત્તોમાં પણ કવિતાઓ કરી છે. પ્રેમાનંદનો સંદિગ્ધ દાખલો ન લઈએ તોપણ તેના સમકાલીન રત્નેશ્વરે 'મહિના'માં માલિની વૃત્તનો સુંદર ઉપયોગ કર્યો છે તેમાં શંકા નથી. એક જ દાખલો લઉં છું:

> સુણ ઘન મુજ વાણી, વર્ષતું રાખ પાણી,
> ક્ષણ ઈક થિર રે'ને, કૃષ્ણની વાત કે'ને
> મધુપુર થકી આવ્યો, શા સમાચાર લાવ્યો,
> મધુરી મુરલી મીઠો, કૃષ્ણજી ક્યાંય દીઠો ?[૪]

અને છતાં એ ખરું છે કે સંસ્કૃત વૃત્તોમાં કાવ્ય કરવાની પરંપરા વિપુલ અને અતૂટ નહોતી, અને દલપત નર્મદે સંસ્કૃત વૃત્તોમાં ગુજરાતી કવિતા લખવાની શરૂઆત કરી તે કોઈ પ્રાચીન ચાલતી આવેલી પરંપરાના અનુસંધાનમાં નહિ. ૧૮૮૨માં સુબોધચિંતામણિ-

૪. પ્રાચીન કાવ્યસુધા ભા. ૧ લો, પૃ. ૧૧૬

વિવેચનમાં નવલરામભાઈ કહે છે કે: "સંસ્કૃત ઢબના અક્ષરછંદો તો આપણા સમૂહને છેક અજાણ્યા જ છે અને તે ગૂજરાતી ભાષાને અનુકૂળ પણ નથી."[5] મેઘદૂત કાવ્યની પ્રસ્તાવનામાં વધારે વિસ્તારપૂર્વક કહે છે: "અક્ષર છંદો (સંસ્કૃત વૃત્તો)માં પ્રૌઢી આવે છે ખરી, પણ ગુજરાતીમાં તે ક્લિષ્ટ થઇ જાય છે એ સૌને જાણીતું જ છે. અક્ષરછંદોમાં બીજો દોષ એ છે કે ગુજરાતમાં શાસ્ત્રીઓ સિવાય (જેમને ગુજરાતી પદ્ય વાંચવાનો જ અભાવ છે) જૂના લોકો બિલકુલ એથી અજાણ્યા છે, અને નવામાંના થોડા જ બરાબર વાંચી શકે છે."[6] પિંગલકાર દલપતરામને પણ પૃથ્વીછન્દના બંધારણ વિશે ગેરસમજણ હતી તે જાણીતું છે.

એટલે પદ્યની દૃષ્ટિએ સંસ્કૃત વૃત્તોનો બહોળો ઉપયોગ અને તેને પરિણામે એ વૃત્તો વાપરવાની પડેલી નવી પરંપરાને આ અર્વાચીન કાવ્યનું હું એક મહત્ત્વનું લક્ષણ ગણું છું. કદાચ તેની શરૂઆત પિંગલના જ્ઞાન અને વૈવિધ્યની ખાતર તેનો પ્રયોગ કરવાની હોંસથી થઈ પણ પછી તરત જ તે પ્રયોગની સફળતાથી અને વિશેષે કરીને તો સંસ્કૃત વાઙ્મયના નવી દૃષ્ટિના અભ્યાસથી એ પ્રણાલિકાને ઘણું બળ મળ્યું. દલપતરામભાઈના લાંબા કવનકાળથી કવિતા વાંચનાર અને કવિતા કરનાર બન્ને વર્ગને આ છન્દોનો એટલો અભ્યાસ થઇ ગયો કે અત્યારે સંસ્કૃત વૃત્તોનો યોગ્ય રીતે પાઠ ન કરી શકે તે એટલા પૂરતો બનકેળવાયેલો જ ગણાય અને કવિતાલેખકોને પણ સંસ્કૃત વૃત્તો હવે તદ્દન સાધ્ય થઈ ગયાં છે તે આપણે હવે પછી આવવાના દાખલામાં જોઈશું.

આને જ લગતું પદ્યરચનાનું બીજું વલણ તે નવા છન્દો યોજવાનું, છન્દોની વૈચિત્ર્યમય રચનાઓ કરવાનું અને છન્દોનાં મિશ્રણો કરવાનું. આ વલણ હિંદના સાહિત્યના ઇતિહાસમાં કદી નહોતું એમ તો ન જ કહેવાય. પિંગલનો સૂક્ષ્મ રીતે અભ્યાસ કરતાં

૫. નવલગ્રંથાવલિ શા. આ. ભા. ૨, પૃ. ૨૨૪ ૬. સદર પૃ. ૨

તેમાં છન્દોનો વિકાસ અને તેના ફેરફારો અતિ પ્રાચીન કાલથી થતા આવતા જણાય છે. પણ આપણો સ્વતંત્ર બુદ્ધિનો ઇતિહાસ બંધ પડતાં, આપણી અનેક પ્રવૃત્તિઓની પેઠે, આ દિશાની પ્રવૃત્તિ પણ થીજી ગઈ હતી. ઉપર જોઈ ગયા તેમ સંસ્કૃત વૃત્તોનો તો વપરાશ જ આમવર્ગમાંથી ચાલ્યો ગયો હતો. પદ્યરચનાના અખતરા માત્ર ભાટ ચારણો કરતા, પણ તેમનો કાવ્યનો વિષય અને તેમની કાવ્યની દૃષ્ટિ એટલાં સંકુચિત કે તેથી સમસ્ત સાહિત્યને ભાગ્યે જ વિશેષ ફાયદો થાય. માણભટોની દેશીઓ, વૈષ્ણવ અને જૈન મંદિરોનાં ગીતો, ભજનના રાહો અને ગરબી સાહિત્યના ઢાળોમાં વિકાસ થયો છે, પણ ઉપર જણાવી ગયો તેમ તે મારો વિષય નથી. જેને ચાલુ અર્થમાં પિંગલની દૃષ્ટિએ આપણે છંદો કે વૃત્તો કહીએ તેનો વિકાસ અટકી ગયો હતો, અને આપણા સમયમાં તેના વિકાસને નવી જ દિશામાં બળ મળ્યું છે. આ બળની પ્રેરણા વિશેષે કરીને અંગ્રેજી સાહિત્યમાંથી અને તેથી ગૌણ રીતે મરાઠી અને બંગાળી સાહિત્યમાંથી આવી છે. આપણા કવિઓએ અંગ્રેજી કાવ્યો વાંચ્યાં, તેમાં કવિઓનું પદ્યરચના ઉપરનું પ્રભુત્વ જોયું, તેનું વૈચિત્ર્ય અને સ્વાતંત્ર્ય જોયું, અને તેમને પણ એમ કરવાનું મન થયું. આ પ્રેરણા અત્યારે પણ તેટલી જ બળવાન છે. આ સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં એવો એક પણ લેખક ભાગ્યે જ હશે જેણે પદ્યરચનાનો એકાદ પણ નવો પ્રયોગ ન કર્યો હોય. આપણે કહી શકીએ કે—

नासौ कविर्यस्य नवं न छन्दः ॥

નવા છન્દોના પ્રયોગોના દાખલા કવિ દલપતરામમાંથી ઝાઝા મળવા સંભવ નથી. ઉપર જણાવ્યું તેમ તેમણે સંસ્કૃત વૃત્તો, માત્રામેળ છન્દો વગેરેનો ઉપયોગ કર્યો તે તેમની આગળના જમાનાની અપેક્ષાએ નવો હતો, પણ ધીમે ધીમે સુધારાનો સાર' ગાનારે છન્દોમાં પણ ધીમો સુધારો જ કર્યો છે. દલપત પિંગલના અક્ષરમેળ છન્દોમાં ૭૧ મો દલછન્દ છે તે દલપતરામનો નવો ફાળો ગણાય; પણ

દલપતકાવ્યના એવડા મોટા બે ભાગમાં એક જ જગાએ માત્ર (ભા ૧ લો પૃ. ૧-૨) "આઠ દલછંદ દલપતરામે" લખ્યા છે. બાકી તેમની વિશિષ્ટતા પિંગલના છન્દોનો ઘણા જ પ્રસાદથી પ્રયોગ કરવામાં રહેલી છે. પણ સુધારામાં "યા હોમ કરીને પડો" કહેનાર નર્મદે પદ્યરચનામાં તેમ જ બીજી ઘણી દિશામાં યાહોમ કરેલું છે. ઘણાં સમયથી એક મહાકાવ્ય લખવાનો આપણી ગુર્જર ભારતીને કોડ છે. તેનું પ્રથમ સ્વપ્નું નર્મદને આવેલું. અને ત્યારથી મહાકાવ્યને અનુકૂળ છન્દની શોધમાં આપણા કવિઓએ અનેક અખતરા કર્યા છે. તેવો પહેલો અખતરો નર્મદે કર્યો છે. 'વીરસિંહ' કાવ્યની ટીપમાં મોટી વીરરસ કવિતાના કેટલાક વિષયોની ચર્ચા કરી કવિ વૃત્તના પ્રશ્નમાં ઊતરે છે: "પછી વૃત્તના વિચારમાં પડયો. રોલા વૃત્ત બીજા બધા કરતાં અનુકૂલ પડે તેવું છે. પણ તેમાં પણ જેટલી જોઈએ તેટલી પ્રૌઢતા નથી...તા. ૨૫ મી મેએ વીરસિંહનું અભિમાન કેમ જાગ્યું તે વિશે એકદમ જોશમાં લખવા બેઠો. હું પણ હાલમાં મારી હાલતથી કેદી જેવો છઉં એ વિચારથી બોલાઈ ગયું કે 'હું કોણ કહાં હું૦' ને પછી એ જ નવું વૃત્ત કાયમ રાખ્યું ને વૃત્તનું નામ પણ વીરવૃત્ત રાખ્યું—એ વેળા મારી આંખ કેવી હતી તે 'પૂર્ણા૦' એ લીટીથી જણાશે." આપણે એમાંની જ બે લીટી જોઈએ.

પૂર્ણાહુતિની ઊઠિ જ્વાળ | તરે મુખ આંખ—ગળાયૂં લોહ |
જેમ થઇ રાતું,
ઉઠ વીર હવે શી વાર | શત્રુને માર | પિતૃને તાર |
થશે હાવાં તૂં'

બીજી પંક્તિને શ્રીયુત કે. હ. ધ્રુવની ગા લ દ્દાની સરલ સંજ્ઞામાં નીચે પ્રમાણે મૂકી શકાય.

દા દાદા દાદા દાલ | દાલદા દાલ | દાલદા દાલ |
લદા દાદા દા [૭]

૭. દરેક પંક્તિ બરાબર આ જ રૂપમાં નથી આવતી. પણ તેનું કારણ નર્મદાશંકરનું સામાન્ય રચનાશૈથિલ્ય છે જે રોળામાં પણ જોવામાં આવે

આ કોઈ સ્વતંત્ર વૃત્ત નથી પણ નર્મદાશંકર જેને કોઈ કોઈ જગાએ દક્ષિણી લાવણી કહે છે, અને જેને પોતે સામાન્ય લાવણીમાં ઝૂલ તરીકે વાપરે છે તેનો જ વિસ્તાર છે. નર્મદાશંકર અને દલપતરામ બન્નેએ લાવણીનો ઉપયોગ કર્યો છે છતાં એમાંથી કોઈએ પિંગલમાં તેનું માપ આપેલું નથી. પણ આપણે લાવણીના આખા બંધનું પ્રયોજન નથી, તેની અમુક ઝૂલનું છે. આ ઝૂલ પૃ. ૭૨૫૮ ઉપરની લાવણીમાં આવે છે :

૧ ૧ ૨ ૧ ૧૨ ૨ ૨ ૧ ૧૨ ૨ ૨૨
કે તું સ્વચ્છ દિસે આકાશ દિપે આ ટાણે=૨૨
૧ ૧ ૧ ૨ ૧૧૧૨ ૧૨ ૧૧૧૨ ૨૨
જુઓ હિરા ચળકતા નિચે રતનની ખાણે=૨૨

પૃ. ૭૨૬ ઉપર એ ઝૂલના જેવી રચનાને જ લાવણી દક્ષિણી કહેલી છે.

થઇ અમાસ મારે આજ અરે વરસોની =૨૨
મિઠિ ચંદિ નર્મ હું પ્રીત બિજી કહું કહોની=૨૨

તે પછી પૃ. ૭૨૭ ઉપરની લાવણી પણ આ જ રચના છે :

નવ ઘટે સુઘડને તેમ દુષણ એ મોહું=૨૨

આ દક્ષિણી લાવણીને પિંગલની સંજ્ઞામાં નીચે પ્રમાણે મૂકી શકાય :

દા દાદા દાદા દાલ લદાદા દાદા=૨૨

પૃ. ૪૮૨ ઉપરનું અદ્‌ભુત યુદ્ધ એ આ પ્રકારની લાવણી છે; જો કે આગળ જતાં એ સ્વરૂપ જરા બદલાયું છે જે મને એટલું સંવાદી નથી લાગતું. હવે ઉપરના માપને વીરવૃત્ત સાથે સરખાવતાં તરત માલૂમ પડશે કે વીરવૃત્ત બીજું કાંઈ નહિ પણ આ લાવણીનો જ વિસ્તાર છે.

દા દાદા દાદા દાલ | દાલદા દાલ | દાલદા દાલ |
લદાદા દાદા

---

૭. બીજી રીતે કહીએ તો ગાવાના છન્દોમાં આવું પિંગલશૈથિલ્ય ચાલી પણ શકે છે.

૮. આ ચર્ચામાં ચોથી આવૃત્તિનો ઉપયોગ કર્યો છે.

અહીં આપેલા વીરવૃત્તનો પહેલો અને છેલ્લો ખંડ જેની નીચે મેં લીટી કરી છે તે ભેગા કરતાં ઉપરની લાવણી થઈ રહે છે. વચમાં કોઈ પંક્તિમાં દાલદા દાલ અને કોઈમાં લદાદા દાલ આવે છે એટલે એ ખંડોને અમુક વિશિષ્ટ રૂપના ન ગણતાં અષ્ટકલ સંધિઓ ગણીએ તો ચાલે. આ રચનામાં આ અષ્ટકલ સંધિઓના ઉમેરણ પૂરતી પણ નવીનતા નથી, કારણ કે એને મળતો આ લાવણીનો વિસ્તાર મરાઠી સાહિત્યમાં પુષ્કળ છે અને એ રચનાનું પણ નર્મદાશંકરે અનુકરણ કરેલું છે. ઉદાહરણ પૃ. ૭૨૮ ઉપર :

જોનિ હરણી પેલી ત્યાંહ | ઊંટ બહુ જ્યાંય | એકલી ઝૂરે
નવ ખાય ઝાંખરાં તેહ | ઊંચી તે નૂરે |
દા દાદા દાદા દાલ | દાલદા દાલ | દાલદા દાદા[૯]

આ લાવણીમાં પણ વચમાં અષ્ટકલસંધિ છે. નર્મદાશંકરના વીરવૃત્તની નવીનતા એટલી જ કે તેમણે એકને બદલે બે અષ્ટકલસંધિ મૂક્યા, જો કે તેમ કરવામાં ઉપરની લાવણી કરતાં તેનું સંગીત ઓછું વૈવિધ્યવાળું બને છે. કવિ નર્મદાશંકર એક જગાએ (પૃ. ૨૩૧ ટીપ) કહે છે: “મારા ઘરમાં સવિતાનારાયણ એવી ફક્કડ રીતે લાવણી ગાતો કે તેથી લાવણીઓ ગુજરાતીમાં કરવાને મારું મન લલચાયું.” સુરત ફુલગી તોરાની કવિતાસંસ્થાને લીધે લાવણીનું ધામ હતું,—અત્યારે એ સંસ્થા શોધવી પડે તેવી થઈ ગઈ છે. સદ્‌ગત મલબારી ત્યાંથી જ લાવણીઓ શીખેલા. છતાં મને વહેમ જાય છે કે આ પ્રકારની લાવણીઓ મૂળ દક્ષિણમાંથી આપણા તરફ આવી હોય.[૧૦] ઉપરના પ્રકારની પદ્યરચનાઓ મરાઠીમાં ઘણી જૂની છે.

---

૯. છેલ્લો સંધિ લદાદા દાદા ને બદલે દાલદા દાદા છે તે ઉપર જણાવી ગયો તેમ સંગીતપ્રધાન રચનાની છૂટ છે.

૧૦ આ ભાગ છપાતો હતો ત્યારે, ૧૮૬૫ માં કવિ નર્મદાશંકરે પ્રકાશિત કરેલ નર્મગદ્યની પ્રત વાંચવા મળી તેમાં કવિએ લાવણી વિશે થોડું લખ્યું છે તે જોતાં મારા આ વિધાનને ટેકો મળે છે. આ ગ્રંથમાં પૃ. ૩૩૯મે

ગુજરાતી સાહિત્યમાં સૌથી પહેલી સંગ્રહાયેલી લાવણી દયારામ કવિની 'હનુમાન ગરુડ સંવાદ'ની, અને દયારામને મરાઠીનો સારો પરિચય હતો. કવિ નર્મદ પોતે લાવણી દક્ષિણીનો ઉલ્લેખ કરેછે. એટલે અષ્ટકલ સંધિ ઉમેરેલી લાવણીનો પ્રકાર કવિ સવિતાનારાયણ પાસેથી ન શીખ્યા હોય તો મુંબઇમાંથી શીખ્યા હોય અને તેના સંસ્કારોના બળથી એકને બદલે બે અષ્ટકલસંધિઓ બધી પંક્તિઓમાં વધારી તેમણે વીરવૃત્ત કર્યું હોય. અર્વાચીન કાલમાં અને તે પહેલાં પણ મરાઠીની આપણા સાહિત્ય ઉપર ઠીક ઠીક અસર હતી.

મહી મીઠું રે મેં ચાખ્યું મહિયારી
તું કિયે ગામ વસનારી
તારો લાલ કિયો છે વિહારી રે...

એ એકવાર અતિ લોકપ્રિય થયેલું નાટકનું ગાયન દક્ષિણના એક અતિ પ્રચલિત અને જૂના રાગનું અનુકરણ છે. શ્રીયુત નરસિંહરાવ ભાઇનું "સુંદર શિવ મંગલ ગુણ ગાઉં ઇશ્વરા" એ સુંદરસુખ તુંદિલ તનુ નંદિકેશ્વરા" એ મરાઠી ગીતનો રાહ છે તે પ્રસિદ્ધ છે. દક્ષિણની સત્તા નીચે ગુજરાત હતો ત્યારે ગુજરાતના બ્રાહ્મણોને દક્ષિણી બ્રાહ્મણો પોતા કરતાં વધારે સંસ્કારી જણાયેલા, તેમાં કઇક ઊગતા સૂર્યની પૂજા ખરી. અને પછીથી સરકાર, વેપાર તેમજ વિદ્યાનું મુખ્ય ધામ મુંબઈ બનતાં, આપણા આગળ પડતા ગુજરાતીઓ ત્યાં ગયા, અને સ્વાભાવિક રીતે તેમના મન ઉપર મરાઠી સાહિત્યકલાના સંસ્કારો પડયા અને તેની અસર આપણા

---

કવિ કહે છે : "જે હિંદુસ્તાની ગાણાને આપણે લાવણી કહિયે છૈયે તેને હિંદુસ્તાની લોકો છંદ કહે છે. હિંદુસ્તાની લાવણી અને મરેઠી લાવણી એ બે જુદી જ તરેહ છે. પાછલી ગાયનમાં જ સારી શોભે છે પરંતુ આગલી સાધારણ રીતે બોલાયાથી પણ દીલને ખુશ કરે છે."

આ આખો લેખ પ્રસ્થાન સંવત ૧૯૮૯ ના આષાઢના અંકમાં ફરી છાપવા આપ્યો છે.

સાહિત્ય ઉપર પણ થઈ. એ જ અસરથી ભોળાનાથ સારાભાઈએ અભંગ ગાયા, અને કાન્તે મરાઠી ચાલની સાખીઓ અને અંજની ગીતો રચ્યાં. ભોળાનાથભાઈના સંબંધમાં વિશેષ કારણ એ પણ હોય કે તેમણે મુંબઈની પ્રાર્થનાસભામાં ગંભીર ધર્મભાવનાના અભંગો સાંભળ્યા હોય અને તેથી તેઓ અમદાવાદની પ્રાર્થનાસમાજમાં તેવા અભંગો ગાવા પ્રેરાયા હોય. આવી અસર સાહિત્યના અને જીવનના બીજા પ્રાંતોમાં પણ થયેલ છે. સરકારી નિશાળોમાં ભણાવવાનાં પાઠ્યપુસ્તકો પ્રથમ મરાઠીમાં થયાં અને તેના ગુજરાતી તરજૂમાનાં આપણાં પાઠ્યપુસ્તકો થયાં. પહેલું મરાઠી વ્યાકરણ લખાયું અને પછી તેનો તરજૂમો થઈ ગુજરાતી વ્યાકરણ બન્યું તે પ્રથમ આપણી શાળાઓમાં ચાલતું.[૧૧] પહેલાં નાટકો મરાઠીમાં ભજવાયાં, અને એ મરાઠી કંપનીનાં નાટકો જ કદાચ સૌથી પહેલાં ગુજરાતે જોયાં,[૧૨] જેની અસરના અવશેષ તરીકે કદાચ અત્યારે પણ નાટકની શરૂઆતમાં સૂત્રધાર ચકરી દક્ષિણી પાઘડી પહેરીને આવે છે. મરાઠીની આપણા ઉપર આવી અસર થાય તે તે વખતે સ્વાભાવિક હતું. નવાઈ તો એ છે કે અત્યારે મરાઠી વાઙ્મયની કોઈ પણ વિશિષ્ટ અસર નીચે આપણે છીએ નહિ.

જેમ નર્મદાશંકરે નવા તરીકે યોજેલું 'વીરવૃત્ત' લાવણીનો જ વિસ્તાર છે, તેમ સદ્ગત હ. હ. ધ્રુવે પ્રયોજેલ 'મધુભૃત્ વૃત્ત' પણ એક પ્રકારની લાવણીનો જ વિસ્તાર છે. બન્નેના દાખલા પાસે પાસે મૂકવાથી તે જણાઈ આવશે.

મધુભૃત્ વૃત્ત

શકે કોણ ચાતક વિણ વસમો દાહ સહી હંમેશ ?
ચકવા ચકવી વિણ કોણ ગાળે વિરહનિશા અનિમેષ ?
વિના ચકોરી પાવક ભક્ષણ શકે કોણ કરી લેશ ?

---

૧૧. સાઠીના સાહિત્યનું દિગ્દર્શન, પૃ. ૧૩–૧૪.
૧૨. પ્રસ્થાન પૃ. ૭, ગુજરાતી રંગભૂમિ, પૃ. ૩૪૧.

તો કોને અપું હું
વિરહ જ્વાળામુખી વિરહની જ્વાળા થકી જળતી ! ? !
જો ન ચકોરી હોય તો હરિની આંખો માટ તલસંતી ?
હરે હો આંખી માટ તલસંતી.

હવે એમની લાવણીનો નમૂનો લઈએ.

હિંમત હારો મરદ ઘડી ના ગઢ લડિને લેવો
લેવો રસ લ્હેજત ભર ઘુંટડે ઘુંટડે છે કેવો.

મધુભૂતમાં પહેલી ત્રણ પંક્તિમાં ૨૭ માત્રાઓ છે. છેલ્લી બેમાં ૨૮ છે અને લાવણીની દરેક પંક્તિમાં ૨૬ માત્રા છે. ટૂંકી પંક્તિઓ છે તે આગલી પંક્તિઓનો દોહાયેલો ભાગ છે અને છેલ્લી પંક્તિમાં તો શબ્દોનું પણ પુનરાવર્તન થયું છે. તેથી વિશેષ ફેર નથી. બીજો ફેર હોય તો તે સંગીતના તત્ત્વનો છે

નર્મદાશંકરની અને હ. હ. ધ્રુવની લાવણીમાં ફેર છે તે સ્પષ્ટ દેખાય છે. તે સિવાય અનેક પ્રકારની લાવણીઓ નર્મદે વાપરી છે અને તેની ‘જય જય ગરવી ગુજરાત’ની લાવણીનો પ્રયોગ મણિભાઈ નભુભાઇ વગેરેએ એમની પછી કર્યો છે. આ ભિન્ન ભિન્ન પ્રકારની રચનાઓમાં સમાન તત્ત્વ કયું ? આ પ્રશ્નનો જવાબ સંગીતના તાલમાંથી મળે છે જે મારો વિષય નથી એમ મેં પહેલેથી કહ્યું છે. નર્મદાશંકરે વીરવૃત્તને નવું વૃત્ત કહ્યું માટે મારે આ પ્રશ્ન લેવો પડયો, નહિતર લાવણી પણ સંગીતપ્રધાન જ છે. મારા એક સંગીતજ્ઞ મિત્ર જેમને તબલાંનો સારો અભ્યાસ છે તેમની સાથે ચર્ચા કરતાં મને એમ જણાયું છે કે લાવણી એ કોઈ રાગ નથી પણ એક પ્રકારનો તાલ છે. એ તાલ શિષ્ટ કે ઉસ્તાદી સંગીતનો નથી. સંગીતશાસ્ત્રને વ્યવસ્થિત કરનાર શ્રીયુત ભાતખંડેનાં સંગીતનાં પુસ્તકોમાં એ તાલનું વર્ણન નથી. તેની માત્રા આઠ છે અને તાલ ત્રણ છે. પહેલી ત્રીજી સાતમી માત્રા પર તાલ પડે છે—પાંચમી પર ખાલી જાય છે. જેમ આપણા રાસ હીંચ કે ભવાઈના તાલો શિષ્ટ સંગીતના

ન હોઈ ગુજરાતના દેશ્ય તાલો છે તેમ આ લાવણી તાલ પણ શિષ્ટ સંગીતનો ન હોઈ દક્ષિણનો દેશ્ય તાલ છે. તેને તેઓ ધુમાલી તાલ કહે છે. વળી અન્યત્ર સાંભળ્યું છે કે દાદરા અને ખેમટાની દ્રુત પદ્ધતિ કરવાથી આ લાવણીનો તાલ થઈ શકે છે.

નર્મદાશંકરની પેઠે નવલરામે પણ એક નવો છન્દ મેઘદૂતના ભાષાન્તર માટે યોજ્યો એ પણ યુગબલ બતાવે છે. ઉપર તેમનું અવતરણ આપી હું બતાવી ગયો કે તેમને દેશીઓમાં 'પ્રૌઢિ' ન દેખાઈ, અને સંસ્કૃત વૃત્તો લોકોને અપરિચિત જણાયાં તેથી તેમણે મેઘછન્દ યોજ્યો. "તારૂં ગોકુળ જોવાને આવ રે મથુરાના વાસી" એ પ્રચલિત ગીતની પંક્તિના વિસ્તારથી તેમણે પાંચ પંક્તિની એક કડી બનાવી :—

> એક કુબેર તણો ગણ રક્ષણ રોજ કરે ફુલ બાગ
> જે ગુણવંત સુજાણ ચતુર રસરંગી પ્રેમી અથાગ
>                                 સંગીત રૂપ સલૂણો
> નિજપત્ની પદ્મિની નારનું પાળે વ્રત પ્રેમે
> છે સહજ સુગમ રહેવું સદા પ્રીતિના નેમે.

આમાંની છેલ્લી બે બરાબર ઉપરના ગીતની જ પંક્તિઓ છે. ઉપરની ત્રણ પંક્તિઓમાં ત્રીજીને સ્વતંત્ર પંક્તિ ન ગણીએ તો ચાલે કારણ કે તે પહેલી પંક્તિને દોઢાવવાથી થયેલી છે અને ગાવામાં બીજી સાથે જ ગવાય છે. શ્રીયુત નરસિંહરાવભાઈ કહે છે કે એ છન્દ એ દેશીમાં બેસાડવાને પોતે સફળ થયા નથી.[13] મૂળ મેં પંક્તિ જે લોકગીતની છે તે લોકગીત સાંભળ્યું નથી. પણ આ મેઘ છન્દ ગવાતો સાંભળ્યો છે અને હું માનું છું કે તે ઢાળ ખરો હશે.[14]

---

૧૩. મનોમુકુર પૃ. ૩૧૩

૧૪. મેં શ્રી મહાદેવ હરિભાઈ દેસાઈને ગાતા સાંભળ્યા છે. તેઓ પોતાના પિતા પાસેથી શીખેલા અને તેમના પિતા સદ્દગત નવલરામભાઈ પાસેથી, એવી મારી ગુરુપરંપરા છે.

તેના ગાનમાં સંસ્કૃત વૃત્તની 'પ્રૌઢિ' છે એમ તો હું નથી કહી શકતો. પણ મૂળ ગીતના સંગીતનો તેમણે સુંદર વિસ્તાર કર્યો છે અને તેમાં વૈવિધ્ય પૂર્યું છે એવી પ્રતીતિ તો થાય છે. પણ આ પ્રશ્ન પણ સંગીતનો જ છે જેને મારા વિષયમાંથી મેં બાદ કર્યો છે.

ગઝલ વગેરેનો પ્રયોગ પણ આ આધુનિક સાહિત્યના કાલમાં વધ્યો છે. પણ તે પ્રયોગો વર્તમાન સાહિત્યયુગમાં પ્રથમ થયા એમ નહિ કહી શકાય. કૃષ્ણરામે કળિકાળનું વર્ણન કર્યું છે તેમાં તે ફરિયાદ કરે છે કે :

ફારશિયોના હરફ વસ્યા વિપ્રની વાણે
ગજલ રેખતા તરફ, ગમતા દીઠા ગાણે.

ગુજરાતમાં ૫૦૦ વરસ પહેલાં સ્વતંત્ર મુસલમાની રાજ્ય સ્થપાયેલું. અને આપણી મુત્સદ્દી કોમોને ફારસી સાહિત્યનો સારો અભ્યાસ હતો એ પ્રસિદ્ધ છે. એટલે ગજલ વગેરે છેલ્લાં ૫૦—૭૫ વરસનાં જ હોય એમ લાગતું નથી. રેખતા ભવાઈમાં પુષ્કળ ગવાય છે અને જો કે ભવાઈમાં અત્યારે પણ ઉમેરા પુષ્કળ થાય છે તોપણ રેખતા પોણોસો વરસની તો પહેલાં ભવાઇમાં પ્રવેશ પામ્યા હશે એમ જણાય છે. એ ગમે તેમ હોય. ગઝલોનો શિષ્ટ સાહિત્યમાં બહોળો પ્રયોગ એ આધુનિક યુગનું જ લક્ષણ ગણાય. રણપિંગલમાં ગઝલોને સ્થાન મળ્યું તે પણ પિંગલનો સ્વતંત્ર વિકાસ સૂચવે છે. અત્યારે ગઝલોના અનેક પ્રકારો ઘણા જ સૌકર્યથી આપણા લેખકો અને ગાયકો પ્રયોજી શકે છે. તેનાં મિશ્રણો અને પ્રાસોમાં આપણા લેખકોએ કેટલાક નવા પ્રયોગો કર્યા છે.

ઉપર બતાવ્યા પ્રમાણે, જેમ મરાઠી સાહિત્યની અસરથી આપણા સાહિત્યમાં કેટલીક નવી પદ્યરચનાઓ આવેલી છે તેમ બંગાળી સાહિત્યના વધતા જતા પરિચયથી પણ નવી પદ્યરચનાઓ આપણા સાહિત્યમાં પ્રવેશ મેળવે છે. બંગાળી સાહિત્યની બીજી અસરોની અપેક્ષાએ આ અસર મોડી થઈ. બંગાળી નવલકથાઓ

૧૮૮૬ પહેલાંથી ગુજરાતીમાં ઉતરવા માંડી, ત્યારે બંગાળી પદ્ય-રચના માત્ર થોડાં જ વરસો ઉપર ગુજરાતીમાં આવી. તેનું કારણ બંગાળી ભાષાની ખાસિયતો છે એમ હું માનું છું. બંગાળી ભાષામાં કંઈક અંગ્રેજી ભાષા જેવો પ્રયત્ન ( accent ) છે અને તેની બાઉલ ને બીજા દેશ્ય ઢાળો અને ગુજરાતી ઢાળો વચ્ચે આ ઉચ્ચારનો મોટો અંતરાય છે. વસ્તુના ભાષાન્તર માટે પુસ્તકારૂઢ ભાષાનું જ્ઞાન બસ છે પણ કોઈ ઢાળનું અનુકરણ કરવા માટે બોલાતી ભાષાનો નિકટ પરિચય જોઈએ. બંગાળીનો આવો નિકટ પરિચય, મરાઠી હિંદીની અપેક્ષાએ આપણા ગુજરાતીઓને નહોતો જ એમ કહીએ તો ચાલે. એવો બહોળો પરિચય હમણાં હમણાંમાં થયો. શ્રીયુત મહાદેવને મહાત્માજી સાથે અનેકવાર શાન્તિનિકેતન જવાનું થયું અને તેમણે જ સૌથી પહેલાં ‘ એકલો જાને ’ અને ‘ ચિન્તા કર્યે ચાલશે ના ’ એ ગીતો મૂળ રાહમાં ઉતાર્યાં. તે પછી વિદ્યાપીઠ સ્થપાતાં આ સંબંધ વધ્યો અને તેને પરિણામે બાજી રચનાઓનું અનુકરણ શ્રી ઝીણાભાઈ દેસાઈએ કર્યું. તેમનો એક જ દાખલો મૂકું છું :—

### વસન્તે

( રવિ બાબુના “ જદિ તારે તાઇ ચિનિગો ”ને ઢાળે )

વીણા નીરવ જગાડી આ કોણે ?  
કોણે આજે નૂતન છન્દે,  
ભર્યું જીવન આ આનન્દે ?—  
　　　　　　વસન્તે વસન્તે !  
પવન વહે આતુર ગાને,  
જાગે તૃષા પ્રાણે પ્રાણે ?  
　　　　કળી જાગે નૂતન રંગે  
　　　　ભરી જીવન જો આનન્દે !—  
　　　　　　વસન્તે વસન્તે !

આવી આતુર આને હૃદય—દ્વારે
આજે, આવી સકલ મર્મે મ્હારે
માગ્યું મ્હારૂં હૃદય—ધન રે !
કોણે આજે કુસુમ શ્વાસે ?
કોણ બોલાવે દિગ દિગન્તે
ભરી જીવન નૂતન છન્દે !
વસન્તે વસન્તે !

પણ આ અને આના જેવા બીજા નમૂના બતાવે છે કે બંગાળી ઢાળોનાં અનુકરણો નહિ થઇ શકે. બંગાળીમાં જે બળવાન પ્રયત્ન આવે છે તેવો પ્રયત્ન આપણામાં મૂકતાં વર્ણો જાણે ચગદાઈ જાય છે. શ્રી ઝીણાભાઈએ પોતે જ થોડા આવા પ્રયત્નો કરીને છોડી દીધા છે. શ્રીયુત નગીનદાસ પારેખ અનુવાદમાં આ ઢાળોનો ઉપયોગ કરતા નથી, એટલે આવી પદ્યરચનાઓનું ઝાઝું અનુકરણ થાય એમ જણાતું નથી. આપણાં જ ગીતોના લયોમાંથી પિંગલનાં બીજોને શોધી નવા સાદા રુચિકર માત્રામેળ છન્દો થઈ શકે એમ હું માનું છું પણ આ મારો તર્ક છે. તેને માટે ઘણા પ્રયોગો થવાની જરૂર છે.

એટલે આપણા કાવ્યસાહિત્યમાં મરાઠીમાંથી નવા છન્દો આવ્યા તે જ નવા છે. બાકી નર્મદાશંકરે કરેલો વીરવૃત્ત કે હ. હ. ધ્રુવનો મધુભૃત એ બીજા છન્દોના વિસ્તારો કે વૈચિત્ર્યમય રચનાઓ જ છે અને હવે તે વિષયને આપણે વિચારીશું.

## ૨

## વૃત્તોના વિસ્તારની અને મિશ્રણની વૈચિત્ર્યમય રચનાઓ

છન્દોની વૈચિત્ર્યમય રચનાઓનું પૃથક્કરણ કરવામાં, શ્રીયુત કે. હ. ધ્રુવે “પદ્યરચનાના પ્રકારો” ઉપર જે એક લેખ સને

૧૯૦૮માં પ્રસિદ્ધ કર્યો તેથી ઘણો પ્રકાશ પડે છે. ખરું કહીએ તો પિંગલનું શાસ્ત્રીય નિરૂપણ આ પ્રયત્નથી જ શરૂ થયું છે. તે પહેલાં પિંગલનું નિરૂપણ ગણોના કૃત્રિમ વિભાગોથી થતું, જેથી છન્દના સંવાદનું રહસ્ય અને છન્દોનો વિકાસ અભ્યાસીને નજરે ચડતો નહોતો. તેમના એ નિરૂપણ પછી પિંગળની ચર્ચાએ નવું જ સ્વરૂપ લીધું છે. મારા આ વિષયના અધ્યાપનના અનુભવથી હું કહી શકું છું કે આપણે શાળાના શિક્ષણ માટે પણ એમના જ ધોરણે પિંગલ બનાવી અભ્યાસક્રમમાં મૂકવું જોઈએ. દલપતરામના પિંગલે પોતાનું કામ હવે પૂરું કર્યું ગણીએ તો તેમાં દલપતરામને અન્યાય થતો નથી.

આપણે ગયા વ્યાખ્યાનમાં લાવણી વિશે પ્રથમ કહ્યું છે. તો લાવણીની જ એક સંવાદી રચના પ્રથમ જોઈ લઈએ. એ શ્રીયુત ‘પતીલ’ના મારા પરના ખાનગી કાગળમાંથી હું મૂકું છું.

અપસોસ ! હિમાચલ, સ્વર્ગ સાથ હસનારા !
શિરચંદ્ર શિવના સ્થાન, મહાબળ ! દીઠો

મ્હેં નહીં તને, હો વીર, સુણી યશ ત્હારાઃ
મ્હેં નહિ જ આત્મને કાંઈ કૃતારથ કીધો,

તુજ લઈ દૃશ્યનો લ્હાવ–અનેરો મીઠો;
ઓ શુદ્ધ હૃદયના સંત સ્વસ્થ સુખશાલી !

ત્હેં હિંદ બાહુડાં કાજ ત્યાગ હા ! લીધો,
ત્હેં હિંદ રક્ષવા ધરી પ્રચંડ સમાધી,

ત્હેં હિંદ હિતાર્થે, હિન્દ હિતાર્થે ભસ્મ શરીરે સાધી.

શ્રીયુત ‘પતીલ’ આને સ્પેન્સેરિયન પ્રયત્નબન્ધ તરીકે મને કાગળમાં ઓળખાવે છે, તે, આપણે છન્દના પ્રયત્નોની પ્રેરણા અત્યારે અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યમાંથી મેળવીએ છીએ તેના એક વિશેષ પુરાવા તરીકે નોંધું છું.

શ્રીયુત કે. હ. ધ્રુવની પદ્ધતિએ લાવણીઓનું પૃથક્કરણ કરતાં કેટલીકમાં મુખ્ય બીજ દાદા છે એ સહેલાઈથી સમજાય એમ છે. તે જ બીજ સવૈયામાં પણ પ્રધાન છે. આ ચતુષ્કલ દાદા બીજ સંગીતને ઘણું અનુકૂલ છે. ઘણી ગેય રચનાઓમાં એ બીજ પ્રધાન છે. શ્રીયુત કે. હ. ધ્રુવે આ પૃથક્કરણ કરી બતાવ્યું તે પહેલાં પણ આપણા કવિઓને આ દાદા બીજની શક્યતાનું ભાન થયું હતું. છન્દોના ગુણાકાર ભાગાકાર સરવાળા બાદબાકી કરવામાં રસ લેનાર કવિશ્રી ન્હાનાલાલે વિલાસની શોભાનાં કાવ્યની ટીપમાં સવૈયા વિશે કહ્યું છે કે "આ ઢાળનું ભવિષ્ય આશાભર્યું અને ઊજળું લાગે છે."

હવે આ દાદા બીજના જ વિસ્તારવાળી કેટલીક વિચિત્ર કૃતિઓના દાખલા કવિશ્રી ખબરદારના કાવ્યમાંથી આપીશ. તેમણે કદાચ આધુનિક સર્વ કવિઓમાં સૌથી વધારે આ જાતની રચનાઓ કરી છે. અને તેમની પછી અનેક કાવ્યલેખકોએ તેનું અનુકરણ કર્યું છે જે તેની સફળતા બતાવે છે.

**દિવ્ય છંદ :**

અમે ભરત ભૂમિના પુત્રો
અમ માત પુરાણ પવિત્ર,
રે જેનાં સુંદર સૂત્રો
ઝળકાવે ઉચ્ચ ચરિત્ર,
અમ અંતરને ઉદ્દેશી
કરશું હોકાર હમેશ
અમે દેશી દેશી દેશી
આ દિવ્ય અમારો દેશ.

**અદલ છંદ :**

કે બુલબુલ આવી, ઝાડે બેશી, મીઠું ગાનું ગાય,
કે મેના આવી મધુરા સ્વરમાં ઉત્તર દેતી જાય.

## પુનરાવળી

અલાઉદ્દિન ખિલજી જવ આવ્યો
ચિતોડને જીતવા દળ લાવ્યો,
વીર્ય પ્રતાપ અખંડ બતાવ્યો,
એવો કોણ હતો નરવીર ?
કોની આજ કથા તે કરીએ
કોનાં ગાન થકી ઉર ભરીએ
કોની પ્રતિમા નજરે ધરીએ,
કોણ હતો એવો રણધીર ?
બાર વસંત ન દીઠી પૂરી
બાદલવીર ! બાદલવીર !
બાર વસંત ન દીઠી પૂરી
કોમળ જેની કાંતિ મધુરી
અદ્ભુત તે શી પ્રતિમા શૂરી
રણ શોભાવો બાદલવીર !

આ સર્વને પિંગળની સંજ્ઞામાં મૂકી વખત લેવા ઇચ્છતો નથી. કટાવનું બીજ પણ દાદા છે. નર્મદાશંકર કવિએ, સદ્ગત ગોવર્ધનરામે અને મણિભાઈ નભુભાઈએ (ઉત્તરરામચરિતના ભાષાન્તરમાં) કટાવની રચનાઓ કરી છે. પણ શ્રી ત્રિભુવન વ્યાસે નવીન પ્રકારનાં પોતાનાં બાલકાવ્યોમાં તેનો ઉપયોગ કર્યો છે તેનો એકાદ દાખલો જોઈએઃ—

ખારાં ખારાં ઊસ જેવાં
આછાં આછાં તેલ
પોણી દુનિયા ઉપર એવાં
પાણી રેલમ છેલ !
આરો કે ઓવારો નહિ,
પાળ કે પરથારો નહિ,
સામો તો કિનારો નહિ,
પથરાયા એ જળભંડાર સભર ભર્યાં !

મેં આગળ કહ્યું કે નવી નવી પદ્યરચના કરવાની પ્રેરણા અંગ્રેજી

પદ્યરચનાની સમૃદ્ધિ જોવાથી થયેલી છે. ઉપર શ્રી ખબરદારની કેટલીક રચના મૂકી છે અને હવે પછી મૂકીશ તેમાંથી કેટલીકમાં તો કવિએ પોતે અંગ્રેજી ચાલનું અનુકરણ કર્યું છે એમ સ્પષ્ટ કહેલું છે. શ્રી ત્રિભુવન વ્યાસના પ્રયત્નમાં પ્રેરણા અંગ્રેજીની છે એમ નહિ કહી શકાય. તેમણે જોયું કે જૂના સમયથી ચાલ્યાં આવતાં બાલકાવ્યો કે જોડકણાં ઘણાંખરાં કટાવમાં[1] છે, અને પછી આપણા કવિઓએ વર્તમાન સમયમાં સિદ્ધ કરેલી વૃત્તસમૃદ્ધિ અને મુક્તિના વાતાવરણમાંથી પ્રેરણા લઈ તેમણે નવા પ્રયોગો કર્યા, અને તે સફળ થયા છે.

શ્રીયુત ખબરદારની એવી જ બીજી વૈચિત્ર્યમય-રચના હરિગીતની છે. આવી નાની વાતને મોટું ઇતિહાસનું નામ આપવું હું પસંદ કરતો નથી. છતાં છન્દોની આકૃતિઓ ધીમે ધીમે કેમ બદલાય છે તેનો એક અણીશુદ્ધ દાખલો આ હરિગીત છે માટે તે વિશે થોડું કહું છું. પરંપરાથી ચાલતો આવતો હરિગીત, શ્રી કે. હ. ધ્રુવની પરિભાષામાં નીચે પ્રમાણે છે:—

દાદાલદા દાદાલદા દાદાલદા દાદાલદા

દલપતરામે હરિગીતનું આ જ સ્વરૂપ સ્વીકાર્યું છે. આમાંથી પહેલા બીજના તાલ રહિત દાને નર્મદાશંકરે છોડી દીધો અને ૨૮ ને બદલે ૨૬ માત્રાનો હરિગીત કર્યો. ૧૮૬૦ ના પિંગળ પ્રવેશમાં તેઓ કહે છે: "હરિગીતનાં બંધારણમાંનો નિયમ મારો નવો રાખેલો છે." આ નર્મદાશંકરી હરિગીતને પછીથી વિષમ હરિગીત નામ મળ્યું. પછીથી આની ઘણી રચનાઓ થઈ છે, જેમાં ઘણી મનોહર છે. પણ આ વિશે એટલું કહેવું પ્રાપ્ત થાય છે કે એક જ કડીમાં કોઈ પંક્તિ સાદા અને કોઈ વિષમ હરિગીતની નાંખવાથી પઠનમાં સ્ખલન થાય છે. તે પછી શ્રીયુત નરસિંહરાવે આ હરિગીત ઉપરથી એક

૧ દાખલા તરીકે: "અડકણ દડકણ, દહિંનાં ટાંકણ, દહીં દડૂકે, પીલૂ પાકે, શ્રાવણ મહિને, વેલો ચાલે ... ... " આ જોડકણું, અનેક પાઠાન્તરો સાથે, ગુજરાતના ઘણા ભાગમાં બોલાય છે, તે કટાવ છે.

બીજું સંવાદી સ્વરૂપ યોજ્યું જેનું નામ તેમણે ખંડ હરિગીત પાડ્યું છે. તેમણે નર્મદાશંકરી હરિગીતનું સ્વરૂપ જરા જુદી રીતે મૂકી બતાવ્યું:—

જૂનો હરિગીત:—

દાદાલદા દાદાલદા દાદાલદા દાદાલદા

નર્મદાશંકરી

દાલદાદા દાલદાદા દાલદાદા દાલદા

તે ઉપરથી ખંડ હરિગીત:—

દાલદાદા દાલદા
દાલદાદા દાલદા
દાલદાદા દાલદા
દા દાલદાદા દાલદા[2]

તે ઉપરાંત શુદ્ધ હરિગીતનાં બીજોની અનેક વૈચિત્ર્યમય રચનાઓ થાય છે જે મિશ્ર હરિગીત[3] ગણાય છે. આ પ્રયોગ પહેલો કોણે કર્યો તે જાણમાં નથી. પણ આના પહેલા પ્રયોગો સદ્‌ગત બાણુરાવના સને ૧૯૦૦માં લખેલા 'સ્નેહનું સ્વપ્ન' એ કાવ્યમાં, શ્રી ન્હાનાલાલ કવિના કેટલાંક કાવ્યો ભા. ૧ લાના[4] 'ઘંટારવ' કાવ્યમાં અને શ્રી ખબરદારના 'મેઘને' એ કાવ્યમાં છે, જેમાંનો એક ખંડ હું નીચે ઉતારું છું.

ઓ મેઘ વૃષ્ટિ લાવજે
તુજ રેલ અહિં રેલાવજે
ગડગડ કરી
ભડભડ કરી
રણવાદ્ય તુજ વગડાવજે!—

---

૨. જુઓ 'ઘુવડ' કાવ્ય ઉપર ટિપ્પણ નૂપુરઝંકાર. આ કાવ્ય પ્રથમ પ્રસિદ્ધ સં. ૧૯૬૩ માં.

૩. આ રચના માટે મિશ્ર હરિગીત નામ મને યોગ્ય લાગતું નથી. તેમાં હરિગીતથી ઇતર કોઈ છન્દના બીજનું મિશ્રણ નથી. હું તો આને પણ ખંડ હરિગીતની એક વિશિષ્ટ રચના કહું, કેમકે આમાં હરિગીતની આખી પંક્તિને બદલે તેનો એક ખંડ આવેલો છે. જુઓ ટીપ ૫. માં ખંડ શિખરિણી વિશેની ચર્ચા.

૪. પ્રસિદ્ધ સને ૧૯૦૩.

ધરણી વિશે કંઈ તાપના સંતાપ છે
પૂંઠે પડયા મનહરમુખી કંઇ પાપ છેઃ
એ સર્વને તુજ રેલમાં ઘસડી જઇ હોમાવજે
ઓ મેઘ કર કર વૃષ્ટિ ! દૂર દૂર સર્વ એ વ્હેવડાવજે.

સંસ્કૃત વૃત્તોની પણ આવી વૈચિત્ર્યમય ચારુ રચનાઓ થઈ છે, તેમાં મુખ્ય તોટક આવે છે. તોટકનું બીજ લલગા છે. તેનો પહેલો પ્રયોગ કદાચ કાન્તે કર્યો:—

નહિ તે કંઈ દોષભર્યાં નયનો:
પણ નિર્મલ નેહ સરોવર સારસ-
યુગ્મસમાં પરિપૂર્ણ દયારસઃ
એ જખમી દિલનાં શયનો.

કલામાં પ્રથમ નવો રસ્તો પડતાં વાર લાગે છે, પણ એક વાર રસ્તો પડયા પછી તે માર્ગે પ્રગતિ એકદમ થવા માંડે છે. આ લલગા બીજના આ પછીના દાખલા સુંદર વૈચિત્ર્યવાળા અને મધુરલલિત સંગીતવાળા એકદમ થવા માંડયા. પ્રથમ શ્રી ન્હાનાલાલ કવિનો કેટલાંક કાવ્યો ભા. ૧ લાનો દાખલો આપું છું:—

અયિ અભ્રયૂથો !
શિદ વ્યર્થ મથો ?
નહીં ચક્ર ચઢું નભ મંડળને:
રસ કોયલડી
તિમિરે છો બૂડી
ચુમી ભાવિ સમા જગ અંચળને.
શુભ વ્યોમ પ્રભા ત્હમને શુભ હો,
તિમિરે અમ આત્મવિહાર રહો.
ક્ષિતિજે નમતું જલ ઝીણું પૂર્યું,
ઝુલતું ઝુલતું ઉભરાઈ ગયું;
પણ જો ! વ્રતની સરિતા અતલે
હસતી રમતી રસતૃપ્તિ ઝીલે.

ધન ! જા, અયિ ! જા, તુજ તાંડવ ઘોર સમું કદી હું નહીં નૃત્ય કરૂં;
જરી જો ! તમરાજની પાંખ્ય નીચે જગ રાચી રહેલ હું કેમ ડરૂં ?

બીજા દાખલા શ્રીયુત ખબરદારનાં કાવ્યોમાંથી લઉં છું.

**અહલ છંદ**

જગમાં બહુ સુંદરતા સરજી
બહુવાર છતાં મનની મરજી
મધુરાં ફુલડાં સહુને વરજી
તુજ શું બની ઘેલી,
નિરખે નિરખે તુજને જ અહીં,
નહિ દૃષ્ટિ ઠરે સ્થળ અન્ય કહીં
તુજ મોહ સમો કંઇ મોહ નહીં
ફુલરાણી ચમેલી !

**મણિ છંદ**

રજની ઑભી આભ તીરે
સ્થળ સર્વ ભરે તિમિરે
વનમાં સઘળું ગુંચવાઇ ગયું,
પડ્યું વાયસ પીછ શિરે.

તોટકની નવી રચના જેમ પ્રથમ કાન્તે કરી તેમ ખંડ શિખરિણીની રચના પણ પહેલી તેમણે જ કરી છે[૫]:—

(b) खंड शिखरिणी:

जग गजवजे घोर गीतडां,
वळी नचवजे कान्त चीतडां,
नमेरी छायानो विकट तव घेरो घट थशे,
चळाती ज्योत्स्नानो मणिमय प्रीति पंथ दीपशे.

---

૫. આ હકીકત મેં પ્રથમ પૂર્વાલાપના ઉપોદ્ઘાત પૃ. ૪૬ મે લખી. તે ઉપર શ્રી નરસિંહરાવ Gujarati Language and Literature Vol. II પૃ. ૨૮૮–૮૯ મે એક નોટમાં લખે છે. પ્રસંગ ખંડશિખરિણીનો છે, હું દાખલો અને નોટ બન્ને ઉતારું છું:

વસ્યો હૈયે તારે :
રહ્યો એ આધારે :
પ્રિયે તેમાં મારે પ્રણય દુનિયાંથી નવ થયો
નવા સંબધોનો સમય રસભીનો પણ ગયો.

---

( Manimaya Senthi, by Nhanalal D. Kavi., Ketalank Kavyo, Part 1 pp. 62—63 ).

*Note* :—This combination was first devised by Manishankara R. Bhatt; so claims Mr. Ramnarayan Pathaka in his introduction to Purvalapa (collection of Manishankrra's poems) at p. 46 thereof. The claim is based on the poem entitled udgara. A look at it, however, shows that it is a further combination of अभ्यस्त शिखरिणी (which I shall soon illustrate) and the खंड शिखरिणी of Nhanalal's Manimaya Senthi. This pure खंड शिखरिणी came into being in this poem in 1898 and in Narsinhrao's poems in A. D. 1907.

(c) अभ्यस्त शिखरिणी:

प्रिये पादाम्बुजे,
हले त्हारा ओजे,
विधाते ! गेबी ए तव सुतनु ! आछा रसरूपे
समर्पेलुं लेजे जीवन रसखोळे, अनुपमे
घनविभवमां विद्युत हसे:
जलधिजलमां को नदी लसे:
ऊँचे व्योमान्तर्मा झळहळती ज्योति ऊँडुं वसे:
सखि त्हारी मूर्ति हृदयभवने एम विलसे.

(Indukumara, Act. I scene II pp. 27–28 by Nhanalal D. Kavi )

Note:—Mr. Nhanalal like Manishankara Bhatta in his poem, Udgara, has combined here अभ्यस्त with खंड शिखरिणी, the first

નહિ તદપિ ઉદ્વેગ મુજને :
નયન નિરખે માત્ર તુજને :
હરે દૃષ્ટિ વ્હાલી, સદય મૃદુ તારી જ રુજને.

---

half of this stanza being अभ्यस्त शिखरिणी and the second one being खंड शिखरिणी.

આમાં મણિશંકરે ખંડ શિખરિણી પહેલો લખ્યો અને કવિશ્રી ન્હાનાલાલે પછી લખ્યો, એ પૌર્વાપર્યનો પ્રશ્ન હોય તો એટલું જ કહેવાનું કે ‘ઉદ્‌ગાર’ કાવ્ય ૧૮૯૦ માં લખાયેલું હતું (જુઓ પૂર્વાલાપ, કાવ્યોની આનુપૂર્વી પૃ. ૯૪) અને ‘મણિમય સેંથી’ (શ્રી. નરસિંહરાવ કહે છે તે પ્રમાણે) ૧૮૯૮ માં લખાયું. એટલે ઉદ્‌ગાર પહેલું લખાયું તેમાં સંદેહ નથી. ઉદ્‌ગારની પદ્યરચના શુદ્ધ ખંડ શિખરિણી નહિ પણ અભ્યસ્ત શિખરિણી અને ખંડ શિખરિણી બન્નેનું મિશ્રણ છે એવું વક્તવ્ય હોય તોપણ એ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે કે શ્રી નરસિંહરાવ જેને ખંડ શિખરિણી અને અભ્યસ્ત શિખરિણી એવાં બે રૂપો કહે છે તે બેમાંથી એક પણ ઉદ્‌ગાર પહેલાં અસ્તિત્વ ધરાવતું નહોતું, બન્ને તે પછી થયાં. આ ઉપરથી અનુમાન કાઢવું હોય તો એવું નીકળે કે મણિશંકર માત્ર ખંડ શિખરિણીના જ નહિ પણ અભ્યસ્ત શિખરિણીના પણ પહેલા પ્રયોજક હતા.

શ્રી. નરસિંહરાવની ચર્ચા માત્ર પરિભાષા પૂરતી જ હોય. તેમનું વક્તવ્ય એટલું જ હોય કે ચરણાન્ત: અંદરના યતિથી શિખરિણીના જે બે ખંડો પડે છે તેમાંનો પહેલો જ બેવડાયો હોય ત્યારે તેને અભ્યસ્ત શિખરિણી કહેવો અને બીજો બેવડાયો હોય ત્યારે તેને ખંડ શિખરિણી કહેવો. એવી નામવ્યવસ્થા રાખવી હોય તો તેમાં મારે એટલું જ કહેવાનું કે ઉદ્‌ગારની પદ્યરચનાનો સંવાદ એક સમગ્ર છે, જેમ ઇન્દ્રવજ્રા અને ઉપેન્દ્રવજ્રાના મિશ્રણથી થતો ઉપજાતિ નવો છન્દ છે, એ છન્દોનું મિશ્રણ નથી, તેમ આને, ખંડ અને અભ્યસ્ત શિખરિણીનું મિશ્રણ કહેવાને બદલે એક નામ ખંડ શિખરિણી આપીએ તો સારું. કાન્તે પોતે તેને એ નામ આપેલું છે (પૂર્વાલાપ પ્રથમ આવૃત્તિ પૃ. ૪૮), અને એ નામ ખોટું નથી. ખંડ શિખરિણી એટલે જેમાં શિખરિણીની આખી પંક્તિને બદલે તેનો એક ખંડ જ વપરાય છે, પછી તે યતિ પહેલાંનો ખંડ હોય કે યતિની પછીનો ખંડ હોય. એ બન્ને ખંડોને આપણે પૃથક્કરણથી જુદા ઓળખી શકીશું

આ પ્રયોગ ઘણો જ પ્રિય થઈ ગયો અને તેનો ઉપયોગ શ્રી ન્હાનાલાલ નરસિંહરાવ અને બીજાઓએ પણ કર્યો છે. થોડા વખત પર પ્રસિદ્ધ થયેલા શ્રી સુન્દરમના એક કાવ્યમાંથી તેનો જરા જુદા પ્રકારનો એક દાખલો આપું છું.

પ્રવાહો આછેરા,
કદી ઊંડા ઘેરા,
વહેતા ઝાઝેરા તવ ગુણ નદીના ઉછળતા
મહા વિશ્વારણ્યે, તટ તરુવરે ગાન કરતા
સમૂહો પક્ષીના, મધુ કલરવે કાન ભરતા
પથિક લઈ વિશ્રાન્તિ ઠરતા.

મંદાક્રાન્તાના ખંડોની પણ ચિત્ર રચનાઓ થઈ છે જેનો માત્ર એક જ દાખલો કેટલાંક કાવ્યો ભા. ૧ લામાંથી આપું છું.

ધીરાં ધીરાં, ઊંડાં ઘેરાં
સુખ સુહવતા, વર્ષનાં દુઃખ વીત્યાં,
નાકો આવ્યું, ના કંઈ ફહાવ્યું
ગત પ્રિયજને, આર્દ્રતા શું નથી ત્યાં?

અનાવૃત્ત સંધિવાળાં સંસ્કૃત વૃત્તોનો પણ વિસ્તાર થઈ શકે છે. મહાકાવ્યોના ટીકાકાર મલ્લિનાથે એક છન્દને મહામાલિની[૬] કહેલો

---

એ ખરું પણ તેનો સંવાદ તો એક જ છે. છતાં, તેનું નામ શું રાખવું એ મારે મન એવો મહત્ત્વનો પ્રશ્ન નથી. શિખરિણીની વિચિત્ર રચનાઓ જ બતાવવાનો મારો અહીં ઉદ્દેશ છે. અને તેમાં મણિશંકરની ઉદ્‌ગારની રચના પ્રથમ છે એટલું જ મારું અહીં વક્તવ્ય છે.

૬. મલ્લિનાથે કોઈ પિંગલને આધારે મહામાલિની નામ આપેલું છે પણ એ છન્દનું સ્વરૂપ જોતાં તેમાં માલિનીનો વિસ્તાર નથી જણાતો. મને તો તે એક પ્રકારનો દંડક જ જણાય છે. મલ્લિનાથે શિશુપાલવધના ૧૧ મા સર્ગના છેલ્લા ૬૭મા શ્લોકના વૃત્તને મહામાલિની કહેલ છે. તે શ્લોકનું છેલ્લું ચરણ નીચે પ્રમાણે છે.

तव वरद करोतु सुप्रातमहामयं नायकः ॥

અને તેનું લક્ષણ મલ્લિનાથ નીચે પ્રમાણે આપે છે.

यदिह नयुगलं ततो वेदरेफैर्महामालिनी ॥

છે એ એમ બતાવે છે કે છન્દોના વિસ્તારથી નવા છન્દો થાય છે તે પહેલાં પણ પરિચિત હતું. નીચે હું કવિશ્રી ન્હાનાલાલનાં કાવ્યોમાંથી વસંતતિલકાના વિસ્તારનો એક દાખલો આપું છું.

વીત્યા કંઇક દિવસો પ્રભુ ! ત્હારી કુંજે,
વીતી અનેક ઘડી ત્હારી સ્મૃતિ વિહોણી;

---

પિંગલની સંજ્ઞામાં તેને નીચે પ્રમાણે મુકાય.

લલલ લલલ ગાલગા ગાલગા ગાલગા ગાલગા

અર્થાત્ આમાં બે નગણ અને ચાર રગણ આવે છે. માલિનીનું સ્વરૂપ નીચે પ્રમાણે છે

લલલ લલલ ગાગા | ગાલગા ગાલગાગા

બન્નેને સરખાવતાં માલૂમ પડશે કે માલિનીનો એક પણ ખંડ મહામાલિનીમાં નથી. માલિનીનો યતિ પણ નથી. માલિનીના બીજા ખંડમાં ગાલગા આવે છે અને તે પછી ગાલગાગામાં પણ ગાલગા નજરે પડે છે એ ખરું પણ એ ખંડના સંવાદનું રહસ્ય ગાલગાનું આવર્તન નથી, પણ ગાલગા પછી ગાલગાગા થી ઉપસંહાર થાય છે તે છે. બિની વચ્ચે સમાન અંશ માત્ર એટલો જ છે કે બન્નેમાં પહેલા બે નગણ આવે છે. મલ્લિનાથે કયા ગ્રન્થમાંથી પ્રમાણ ઉતાર્યું છે. તે જાણમાં નથી પણ પિંગલના छन्दःशास्त्रमां તેને नाराचकं કહેલ છે તેનું લક્ષણ नाराचकं नौ रौ रौ ॥ ७ । १७ ॥ એ સૂત્રમાં આપેલ છે. તેના ઉદાહરણમાં રઘુવંશના ૧૨ મા સર્ગનો છેલ્લો ૧૦૪ થો શ્લોક ઉતાર્યો છે. નવાઈની વાત છે કે આ શ્લોકની ટીકામાં મલ્લિનાથ વૃત્તનું નામ આપતો નથી. આ શ્લોક ઉપરના પોતાના અંગ્રેજી ટિપ્પણમાં નન્દરગિકર ચારિત્રવર્ધનમાંથી અવતરણ આપી વૃત્તનું નામ तारात्र આપે છે—इह ननरचतुष्क ताराचमाचक्षते પણ તે પછી તેનું નામ तारा અથવા तारका કહેલું છે—त्र्यधिकदशयतिर्ननौ रौ भवेतां ररौ तारका. પણ આનું નામ ગમે તે આપીએ પણ તેનું બંધારણ તો દંડકનું જ છે. દંડકમાં પહેલા બે નગણ આવે છે અને પછી રગણ અથવા યગણનાં આવર્તનો ચાલે છે. ( જુઓ આપ્ટેનો કોષ ) આને દંડક ન કહેવાનું એક જ કારણ છે કે દંડકમાં ૨૭ કે તેથી વધારે અક્ષરો જોઈએ; આમાં ૧૮ જ છે. બાકી બધી રીતે આ રગણાત્મક દંડકનું નાનું રૂપ છે.

ત્હારે પદે રવિની મંડલિ રાસ ખેલે
તે જન્મરોગ ગીત ગુંજતી આજ સ્મૃતિ જગાવે.

પ્રથમ ત્રણ પંક્તિઓ વસન્તતિલકાની છે અને છેલ્લીમાં તેનો વિસ્તાર છે. ૧૪ વર્ણના વસન્તતિલકાના મધ્યમાંથી સાત સાત વર્ણોના બે ખંડો કરતાં ઉત્તર ખંડમાં પહેલા ગાલલ સંધિ આવે છે તે પહેલાં એક ગાલલ સંધિ ઉમેરેલો છે જે નીચે મેં લીટી કરેલી છે. આનું રૂપ મને એટલું સંવાદી નથી લાગતું. કવિશ્રીએ પણ એ જ સ્થલે તે વાપરી તેનો પ્રયોગ પડયો મૂકયો છે એમ જણાય છે. આવી જ રીતે પ્રો. ઠાકોરે એક જગ્યાએ ઇન્દ્રવજ્રાને લંબાવ્યો છે:—

વહ્યા પછી બે ત્રણ રોજ જેવા,
એ ધાર એ ટાચ, અતુલ્ય ગઢી અઘોરે
બીજે ધસારે સર થ ગયાં ને
સાતે મળ્યા ત્યાં શબ મંડિત જોડ દોરે.

અહીં ઉપજાતિ વૃત્ત છે. પહેલું ચરણ ઉપેન્દ્રવજ્રાનું છે, ત્રીજું ઇન્દ્રવજ્રાનું છે. બીજું અને ચોથું લંબાવેલા ઇન્દ્રવજ્રાનું છે. અહીં પણ ઇન્દ્રવજ્રાના ૫ અને ૬ અક્ષરોના બે ખંડો કરતાં ઉત્તર ખંડના પહેલા લલગા બીજ પહેલાં એક લલગા ઉમેરાયું છે. અને અહીં પણ આ વિસ્તારથી વૃત્તમાં જરા શૈથિલ્ય આવતું જણાય છે, જો કે તે નિર્વાહ્ય છે. એક બીજું : આ મહેન્દ્રવજ્રાની પંક્તિમાં પાંચમો ગુરુ છે ત્યાં લઘુ મૂકવાથી પંક્તિ બરાબર વસન્તતિલકાની થઈ રહે છે.

સાથે સાથે કવિશ્રીનો એક બીજો પ્રયોગ, જેને એ તો હરિણીમાંથી સાધેલો કહે છે તે જોતા જઈએ. એ પ્રયોગ, તેમણે આપેલા વર્ણન પ્રમાણે બેસાડવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો હતો પણ હરિણીનો સંવાદ મૂલભૂત રાખતાં તે બેસતો નહોતો. શ્રીયુત કે. હ. ધ્રુવે મને તે સમજાવ્યો છે અને એ રીતે તે એક હરિગીત અથવા ગઝલની

ચાલ ગણાય તેવો જણાયો છે. વસન્તોત્સવના અર્પણ કાવ્યમાં તે પ્રથમ વપરાયો છેઃ—

> નયન ઉઘડયું પેલું ઓજસ્વી નવલ પ્રભાતનું,
> જગત ભરતું વ્હાલા ! જો તેજ ઉઘડે તાતનું;
> નવ વસન્તાનિલના પમરે પરાગ અલૌકિક,
> વિરલ વિભૂતિ વર્ષે સુરનાથ આધિદૈવિક.

પિંગલની સંજ્ઞામાં તેનું સ્વરૂપ નીચે પ્રમાણે થાય છે.

> દાલદાદા દાદા | દા દાલદાદા દાલદા

વચમાં દંડ મૂકયો છે ત્યાં યતિ છે. તે સામાન્ય યતિ કરતાં કંઈક વધારે લાંબો છે. હરિણીમાં પડેલા પાંચ લઘુ આવે છે તેવા આમાં પ્રથમ દૃષ્ટિએ જણાશે પણ આખા કાવ્યનું બંધારણ વિચારતાં એવો નિયમ રહ્યો નથી એ સમજાશે.

પ્રો. ઠાકોરે યોજેલો ગુલબંકી છન્દ ચામરના ગાલ બીજની અથવા નારાચ છંદના લગા બીજની ચિત્રરચના છે. નવા લેખકોમાં એ ઠીક પ્રિય થઈ છે. પણ છન્દની ટૂંકી ચાલ જોતાં, ગુરુ લઘુનું દૃઢ બંધન જોતાં, વૈવિધ્યનો અનવકાશ અને સંગીતનો અસંબંધ જોતાં તેનું ક્ષેત્ર વિશાલ થઈ શકે એમ લાગતું નથી. વૈવિધ્ય માટે વચમાં વચમાં એટલી ટૂંકી પંક્તિઓ કરવી પડે કે તેમાં પ્રાસો મેળવવા દુર્ઘટ થઈ જાય. છતાં કેટલીક રચનાઓ આ છન્દમાં મનોહર થઈ છે. માત્ર એક જ રચનાનું દૃષ્ટાન્ત લઈશ.

> દેવ બાલશાં હમે સુખે દિનો વિતારતાં,
> હમારું આજ ને હમેઃ ન અન્યનાં કદી થતાં,
> પરંતુ આજ કાલ કોપિયો બની પ્રચંડ મચ્છ;
> ને સુકાની શી પ્રિયાતણો બન્યો નઠોર ગ્રસ્ત.
> જાય આંખ
> ને કપાય આજ પાંખ.
> હવે કદીય દીલને ધરો ન એકલાં નિરાંત.

ભૂતકાળ
ડારતો બની કરાળ;
નાંખીને સ્મૃતિની જાળ.

જમિયતરામ કૃપાશંકર પંડ્યા
પ્રસ્થાન પુ. ૭ પૃ. ૧૫ ઉપરથી.

પ્રો. ઠાકોર 'આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ' માં ગજછન્દની નોંધ લે છે, અને તેને લલિત છન્દની સાથે સરખાવે છે પણ એ છન્દ મને તો દ્રુતવિલંબિતના સંવાદ પરથી યોજાયો જણાય છે.

દહિ ચડી પડતું મુકતાં મળે
નૃપતિનું પદ ભાવના ફળે

પિંગલ સંજ્ઞા :—

| | |
|---|---|
| લ લલગા લલગા લલગા લગા | દ્રુતવિલંબિત |
| લ લલગા લલગા લગા લગા | ગજછન્દ |

દ્રુતવિલંબિતનો; પ્રારંભથી આઠમો વર્ણ લ ગજછન્દમાં છોડી દીધો છે એટલો જ ફેર છે. અને કાવ્યમાં જ્યાં જ્યાં આ ગજ પંક્તિ આવી છે ત્યાં ત્યાં તે દ્રુતવિલંબિતની પંક્તિઓ સાથે આવી ઉપ-જાતિઓ રચે છે એટલે એને દ્રુતવિલંબિત સાથે જ સંબંધ છે એમ જણાય છે. પણ પ્રશ્ન કોઈ મહત્ત્વનો નથી.

આ ગજછંદના દાખલાથી સમજાય છે કે આખા॰ સન્ધિના ઉદ્ધરણને બદલે સન્ધિને જરા ખંડિત કરીને પણ નવી રચનાઓ કરી શકાય છે. નીચે એને મળતો એક દાખલો પ્રો. ઠાકોરના અંજની ગીતનો આપું છું:—

ખંભાળે રહેતી'તી ન્હાની
જાનૈયા આવ્યા સ્હેલાણી,
એક ભુરકી નાખી છાની,
—કેવી, ન્હાની ?

અહીં અંજનીના છેલ્લા ચરણમાંથી એક દા કાઢી લીધો છે. બીચારી અંજની! તેનો ચોથો પગ ટૂંકો તો હતો જ, જરા વધારે ટૂંકો થયો. !

આ અર્વાચીન સાહિત્યની બીજી વિશિષ્ટતા મેં છન્દોનાં મિશ્રણથી થતી ચિત્ર રચનાઓ કહી છે. આવું પહેલું મિશ્રણ, હું જાણું છું ત્યાંસુધી શ્રી નરસિંહરાવે કરેલું છે. 'દિવ્ય ગાયકગણ'ના કાવ્યમાં સિન્ધુની ઉક્તિમાં ઉપજાતિ વસંતતિલકાનું મિશ્રણ છેઃ—

તારા ગણોને મુજ ચાળમાંહિં
પરોવી અંધાર વિશે જ કાંઇ
ગાજું કરી નૃત્ય પ્રચંડ ગાને—
સેવું હું તો પરમપૂરુષ એ વિધાને.

ઇન્દ્રવજ્રા ઉપેન્દ્રવજ્રા અને વસન્તતિલકા એક જ પ્રકારનાં વૃત્તો છે અને તેથી સ્વાભાવિક રીતે જ એક શ્લોકમાં તેનું મિશ્રણ સંવાદી બની જાય છે. આના કરતાં વધારે જટિલ એક પ્રયોગ સુન્દરમ્‌નો છે તે નીચે ટાંકું છુંઃ—

એ ગીત ધારા
સંગીત ધારા
પ્રચંડ વ્હેતી તવ કંઠથી જે,
ને આંગળી રાગઉરે ગુંથી જે,
એ મિષ્ટ ને ભદ્ર પ્રસન્ન ગાણા
ઊગ્યાં સુણન્તા પ્રિય પાઠક કૈંક વ્હાણાં.

× ×

પ્હેલાં હતું ના
હમણાં થતું ના
એ ગીત ક્યાંથી પ્રગટ્યું ન જાણું,
એ પ્રેરણા જીવનની શી માનું ?
અનંતનું ગીત અગમ્ય ન્યારું
ગાઇ ગયું ઘડિક, પાઠક ! બીન તારું.

શ્લોકની પહેલી બે પંક્તિઓ ઇન્દ્રવજ્રાના પંચવર્ણી ખંડની બનેલી છે, પણ તે ખંડની સ્વતંત્ર પંક્તિ બનતાં તેને અક્ષરમેળને બદલે માત્રામેળ કર્યો છે તે ધ્યાનમાં આવ્યું હશે.

આવી જ રીતે શાલિની વૈશ્વદેવી મંદાક્રાન્તા સ્રગ્ધરા એક જ પ્રકારનાં વૃત્તો છે અને તેનાં પણ સુલભ મિશ્રણો થયાં છે. એ જ દાખલા આપીશઃ—

કો સ્નેહી કેરા સ્નેહના કુંજ આરે,
અખંડ જ્યોત્સ્ના સ્નેહરાણી પધારે,
ને એકલી એ સ્નેહકુંજે ઝઝૂમે;
મધ્યાકાશે ત્યમ સુતનુ તે ચન્દ્રી એકાકી ઘૂમે.

અહીં વૈશ્વદેવીને જરા અનિયમિત કરીને તેની સાથે લાંબી લીટીનો મન્દાક્રાન્તા ભેળવ્યો છે.

આવી ના બહુ, ઉરલહરિઓ સૌમ્ય ને શાન્તિની એ
લાવી ત્હોયે સદાયે, પ્રણય ઝરણીઓ માધુરી કાન્ત ચિત્તે.

શ્રીયુત રામમોહનરાયનો સંદ્ગત કાંત વિશેનો આ આખો સોનેટ સ્રગ્ધરા મન્દાક્રાન્તાનું સુન્દર મિશ્રણ છે. શ્રીયુત 'પતીલ' નો શાલિની–સ્રગ્ધરાનો એક જ દાખલો અહીં આપીશ, કારણ કે બીજા આગળ આપવા પડશે.

નિઃસત્યોમાં એ મહાસત્ય એક !
સત્કર્મોમાં જે સરે છે સદાયઃ
ધારી સત્તા માનુષોથી વિશેક,
રેવા ! ગીતો શાં તું હમેશ ગાય.
જેનાં સાચાં રહસ્યો કઠણ સમજવાં લોકને સર્વ થાય.

આ શ્લોકના પ્રાસો શેલીના Skylark કાવ્યના પ્રાસોના અનુકરણમાં યોજ્યા છે. બીજો એક દાખલો પ્રો. ઠાકોરનો લઉં છું:

આવ્યાં વેગે વરસ ધસતાં સાહસોત્સાહ કેરાં
હૈયું ઝંખે અમિત અતળાં ઊંડવાં બૂડવાં જ્યાં
વર્ષાભીની ધસતી ચ્હડતી જેમ રેવા તું રેલે
કાંઠા ભેદે, ઉપવનવનો ખેતરો ગામ વેડે,
તોયે દેતી રસકસ નવાં જીવનો હાથ બ્હોળે–
છે ના સૃષ્ટિ વિશે કે ક્ષણિક તદપિ તાજી જુવાનીની તોલે.

અહીં મંદાક્રાન્તા અને સ્રગ્ધરાનું સુંદર મિશ્રણ છે. પ્રો. ઠાકોર પોતે કહે છે તેમ આ એક રીતે કવિની કસોટી છે.

ઉપર આપેલા દાખલામાં એક જ પ્રકારના સંવાદનાં વૃત્તોનું મિશ્રણ છે. પણ ભિન્ન સંવાદવાળાં વૃત્તોનાં મિશ્રણોની પણ સંવાદી રચનાઓ થઈ છે. પ્રો. ઠાકોરનો જ એક દાખલો લઈએ.

× × ×

આ શાન્ત પ્રૌઢ પણ તો જ ખીલન્ત ઓર
સંધ્યા સુગાઢ મૃદુ રાગથી ચિત્ત ચોર:
જો શી લસન્ત તરુ નીર જનસ્થલીમાં,
સ્પન્દે સ્પન્દે વિતરતી હિતામ્બાર લીલાવલીમાં
દેવિ, એવી તું પણ શુભ ઘેરઃ ભરી સ્થાયિ રાગે
હું તો કેવલ રવિ સમ, ખરો તોય ના દૃશ્ય ભાગે
કર્તા અદૃષ્ટક્રિય કોણ ગણે જ કર્તા
સંસાર આપણ તણી ખરી તું જ કર્તા
ના ? – લે હું યે મુકું પડી ઉપમાવલિ એ
જો જાય એ ઉડી ભળે પહીં વાદળીએ.

અહીં વસન્તતિલકા સાથે મંદાક્રાન્તાનું મિશ્રણ છે. એવો જ બીજો દાખલો એમનો જ વસંતતિલકા–સ્રગ્ધરાનો છે:—

× × ×

તો હે સહોદર વડા ભણકાર આ જે,
મૈયા ઉછંગ રમતાં, ચ્હડતાં, પડન્તાં;
મૈયા તણાં સુખદુખોચ્છ્વસિતો લહન્તાં,
મૈયા મુખે જિગરની છલકો છવાતી,
તે જોઇ પૂરી અધુરી મનને ડુબન્તાં–
કે શાન્તિ શુદ્ધિ મહીં પ્રાપ્ત પ્રસન્નબિમ્બ
કે રંક આ હૃદયે સ્પર્શ થકી જ રંક;—
જેવા જેવા ઝીલાયા,
સ્વજન મુજ ખરા અપું સસ્નેહ તેવા.

આ બન્ને ભિન્ન પ્રકારનાં વૃત્તોનું મિશ્રણ પણ કેમ સંવાદી થાય છે તે વિચારીએ. ત્રણેયનાં બંધારણ ઉપર દૃષ્ટિ કરવાથી કંઈક પ્રકાશ પડે છે. ત્રણેયનાં પિંગળ-ખોળિયાં નીચે પ્રમાણે છે.

વસન્તતિલકા—ગાગાલગા લલલગા લલગા લગાગા
મન્દાક્રાન્તા—ગાગાગાગા લલલલલગા ગાલગા ગાલગાગા
સ્રગ્ધરા—ગાગાગાગાલગાગા લલલલલલગા ગાલગા ગાલગાગા

ત્રણેયના પ્રારંભમાં ગાગા છે અને ત્રણેયના અંતમાં ગાલગાગા છે. ત્રણેયનો ઉપાડ અને ઉપસંહાર સરખો છે. ત્રણેયમાં છેડે પ્રાસ મેળવી શકાય છે. પણ આ બાહ્ય દેખાડી શકાય તેવા સંવાદ ઉપરાંત ત્રણેયમાં એક સૂક્ષ્મ સંવાદ પણ મને જણાય છે જેથી આ મિશ્રણો પ્રસાદમય બને છે. આવો બાહ્ય સંવાદ દેખાડી ન શકાય તેવા બે દાખલા આપું છું. બન્ને કવિશ્રી ન્હાનાલાલના છે. એક અનુષ્ટુપ ઇન્દ્રવંશાના મિશ્રણનો અને બીજો શાલિની-અનુષ્ટુપનોઃ—

ઉંચેથી જેટલે આવે
પાણી પ્રજા ભક્તિ તણાં નૃપાલનાં
ફુવારા તેટલા ઊંચા
ફુડે પ્રજાની ચપરાજ ભક્તિના.

અને

દ્હાડે દ્હાડે સૂર્ય જો તેજ ઢોળે,
રાત્રે રાત્રે ચંદ્રિકા ચન્દ્ર ચોળે,
અનન્તા યુગનાં આવે અનન્તાં તેજ છાંય જે,
એ જ સંસ્કાર સર્વસ્વ પ્રજાની સંસ્કૃતિ હલે!

હું માનું છું કે કોઈ પણ ટૂંકી પંક્તિવાળા છન્દનું અનુષ્ટુપ સાથે આવું સુભગ મિશ્રણ થાય. વેદમાં આવાં મિશ્રણો થયાં છે પણ વેદનો આપણને અભ્યાસ ઓછો હોવાથી આવા પ્રયોગો થતા નથી.

આ બધા પ્રયોગો જોયા પછી એક પ્રશ્ન રહે છે, કે પ્રાસો વિના આવાં મિશ્રણોના પ્રયોગો થઈ શકે? હજી સુધીના દાખલા

તો લગભગ બધા પ્રાસબદ્ધ છે. પ્રાસ વિનાના પ્રયોગો જોવામાં આવે તો કંઈક સમજાય. પણ અનુષ્ટુપના ઉપર કહેલ મિશ્રણ સંબંધી તો વેદના દૃષ્ટાન્ત ઉપરથી કહી શકાય કે પ્રાસ વિના પણ એવું મિશ્રણ શોભે.

અહીં સુધી જોયેલા બધા દાખલા સંસ્કૃત વૃત્તોનાં મિશ્રણોના છે. માત્રામેળ છન્દોનાં મિશ્રણોના ઘણા થોડા દાખલા છે. સૌથી પહેલો અને તેટલો જ પ્રસિદ્ધ દાખલો શ્રી દેરાસરીના બુલબુલનો છે જેમાં સાખી અને ગઝલનું સુંદર મિશ્રણ છે.

બન્યો હું પ્રેમનો બંદો — બીજો કચે નહીં ધંધો ! !
કામકાજ સૂઝે નહીં, મન પ્રેમે મશગૂલ
તું મુજ સુંદર ગીતડું, હું તારું બુલબુલ,

એના અનુકરણમાં બાલાશંકરનું ‘ યાર શિરાઝી ’, લંબાણ ભયે નથી ઉતારતો. આવા મિશ્રણનો સૌથી જટિલ દાખલો શ્રી. કે. હ. ધ્રુવના “ કલમ કરનાર વનમાળીના ઉદ્ગાર ” કાવ્યનો અને ‘ કવિ ચકોરની લગની ’ના કાવ્યનો. આ પૈકી બીજા ઉપર ‘ આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ ’ના ટિપ્પણમાં વિગતવાર પૃથક્કરણ કરી ટીપ આપી છે એટલે અહીં વિશેષ કહેતો નથી. માત્ર એટલું કહીશ કે માત્ર પૃથક્કરણથી સંવાદ સમજાતો નથી. વારંવાર પઠનથી જ સંવાદ સમજાય છે, અને આવાં કાવ્યોનો સંવાદ સમજાવા માટે હજી વધારે દાખલાની જરૂર છે.

આ બધા દાખલામાં જોઈ શકાયું હશે કે આપણે પ્રાસનું વૈચિત્ર્ય પણ હમણાં પુષ્કળ સાધ્યું છે. પહેલાં પણ કવિઓ પ્રાસથી વૈચિત્ર્ય સાધતા. ઉદાહરણ તરીકે રત્નેશ્વરે માલિનીના ખંડોના પ્રાસ સાધ્યા છે. જેમ કેઃ—

કૃશ તનુ મન ભાગે, હારનો ભાર લાગે,
વિરહ વિકળ થાયે, અંગ સૂકાઈ જાયે,

નિપટ મન ન હીસે, આંસુડાં અંગ સીંચે,
શશિ થકી છબી આંહી આરસી નેટ માંહી.૭

તેમજ પ્રેમાનંદે પણ પંક્તિની અંદર પ્રાસો મેળવ્યા છે. જેમ કે—

વૈદર્ભી વામા રંક રામા એકલડી વનમધ્ય
ભય ધરશે ને ફાટી મરશે જીવ્યાની ટળી અવધ્ય.

પણ હાલના કવિઓએ પ્રાસોમાં જુદા પ્રકારનું વૈચિત્ર્ય સાધ્યું છે. એની પ્રેરણા પાછી અંગ્રેજી કાવ્યોની જ છે.

ઉપર બતાવ્યા તે પ્રાસોમાં પ્રાસવાળી પંક્તિઓ કે ખંડો અવ્યવહિત–અડોઅડ છે–તેમની વચમાં બીજી પંક્તિઓ કે ખંડો આવતા નથી. અંગ્રેજી રચનામાં બે પ્રાસો વચ્ચે એક કે અનેક પંક્તિઓ આવી શકે છે,—ખાસ કરીને સોનેટમાં પંક્તિઓ આડી અવળી અનેક રીતે પ્રાસથી જોડી શકાય છે અને એવી કૃતિઓ ગુજરાતી કાવ્યોમાં પણ થવા લાગી છે. આ સંબંધી એક પ્રશ્ન રજૂ કરવા રજા લઉં છું. બબ્બે ત્રણ ત્રણ પંક્તિને અંતરાયે પ્રાસો મળતા હોય એવી પંક્તિઓ વાંચી જુઓ, અને પછી વિચારો કે એમાં શ્રવણસંસ્કારોમાં પ્રાસોનું અનુસંધાન થાય છે ખરું? અંગ્રેજીમાં થાય છે ત્યારે આપણને ગુજરાતીમાં કેમ ન થાય એમ વિચાર ન કરશો. પોતાના સંસ્કારોનું જ પૃથક્કરણ કરીને નિર્ણય કરો. મારો નમ્ર મત એવો છે કે એટલા દૂરના પ્રાસોનું અનુસંધાન થતું નથી. વાક્યમાં જેમ આકાંક્ષા સાથે સંનિધિની આવશ્યકતા છે, તેમ હું માનું છું પ્રાસમાં પણ છે. પ્રાસ એક પ્રકારની આકાંક્ષા ઉત્પન્ન કરે છે, અને એ આકાંક્ષાથી પંક્તિઓમાં એક નવા પ્રકારનું એક[illegible] આવે છે અને એ આકાંક્ષાની તૃપ્તિને અર્થે પણ સંનિધિની જરૂર છે. વાંચતાં આ પ્રાસો નજરે જોઈને સમજી શકાય છે, પણ કાવ્ય એ વાચનનો વિષય નથી, શ્રવણનો છે. એ મનમાં વંચાતું હોય ત્યારે પણ તેની સાચી પરીક્ષા કર્ણથી જ કરવાની છે.[૮] આ જ

૭. પ્રાચીન કાવ્ય સુધા, પૃ. ૧૧૨.
૮. જુઓ કાવ્યમાં વર્ણનું મહત્ત્વ, પ્રસ્થાન પુ. ૧, પૃ. ૪–૫.

કારણને લીધે ગીતોમાં જ્યાં ટેકની પંક્તિનું વ્યવધાન આવે છે ત્યાં આપણાં લોકગીતોના કર્તાઓએ પ્રાસની જરૂર જોઈ નથી. ઉદાહરણ:

શરદ પૂનમની રાતડી ને
કાંઇ ચાંદો ચડયો આકાશે રે
આવેલ આશા ભર્યા રે.

વનરા તે વનના ચોકમાં
કાંઇ નાચે નટવર લાલ રે
આવેલ આશા ભર્યા રે.     વગેરે.

એ ગીતમાં પ્રાસ નથી. ગુજરાતી કવિઓને નહિતર અંગ્રેજી જેટલી પ્રાસોની ખોટ નથી. આપણા કવિઓ રમતમાં પ્રાસ મેળવે છે. છતાં જ્યાં જ્યાં લોકગીતોમાં લાંબી ટેકોના વ્યવધાનથી કડીઓ છૂટી પડી ગઇ હોય છે, અને સંગીતમાં પણ કડી સ્વતંત્ર થઈ ગઈ હોય છે ત્યાં કવિઓએ જુદી જુદી કડીઓની પંક્તિઓ વચ્ચે પ્રાસ મેળવવા પ્રયત્ન કર્યો નથી. ભજનોમાં પણ મેં આવી જગ્યાએ પ્રાસો જોયા નથી. ફારસી ગઝલોમાં પણ ઘણી જગ્યાએ આખી ગઝલમાં દરેક કડીને છેડે એક જ શબ્દસમૂહ (રદીફ) આવતો હોય ત્યાં એની પહેલાં પ્રાસ ( કાફિયા ) આપણા કવિઓએ મેળવ્યો નથી તેનું હું આ જ સમર્થન સમજું છું. નહિતર ફારસી પિંગલના નિયમ પ્રમાણે રદીફ પહેલા કાફિયા જોઈએ એમ મને તેના અભ્યાસીઓએ કહ્યું છે પણ ફારસી પિંગલના આ નિયમો આપણા કવિઓએ પાળ્યા નથી. ફારસી ઉપરથી કવિતા કરનાર કલાપીએ આવી ગઝલોમાં એવા પ્રાસો મેળવવા ચીવટ રાખી નથી, અને ફારસીના સારા અભ્યાસી બાલાશંકર ઉલ્લાસરામે પણ આવી ગઝલોમાં એવા પ્રાસોનો આગ્રહ રાખ્યો નથી, જો કે સંસ્કૃત વૃત્તોમાં પ્રાસની જરૂર નથી છતાં એમણે પ્રાસ વિનાના શ્લોકો નથી લખ્યા. એટલે આ ગઝલોમાં પણ પ્રાસની અનાવશ્યકતા મનાવાનું કારણ પણ હું એ જ માનું છું, કે અમુક શબ્દસમૂહના પુનરાવર્તનથી પ્રાસજન્ય સંગીતની અસર થઈ

રહે છે—પ્રાસ જો કે પિંગલનો છે છતાં તેની આવશ્યકતાના મૂળમાં સંગીત રહેલું છે. આવી જગ્યાએ પણ ગીતમાં પ્રાસો આવે, જેમ કે શ્રી ન્હાનાલાલે "આશાભર્યાં તે અમે આવિયાં" એ રાહના 'સૂનાં સૂનાં સ્નેહ ધામ'ના ગીતમાં કડીઓને પ્રાસથી સાંધી છે, ત્યાં શોભા વધે. પણ સંસ્કૃત વૃત્તોમાં એ પણ નથી બનતું. ત્યાં પ્રાસની પંક્તિઓ વચ્ચે એકથી વધારે પંક્તિનું અંતર પડતાં પ્રાસની કશી અસર રહેતી નથી, એવો મારો નમ્ર અભિપ્રાય છે. માત્ર તેમાં એક અપવાદ સંભવે છે. સંગીતથી દૂરની પંક્તિઓ પણ જો સાંધી શકાતી હોય તો પ્રાસની અસર થાય. તેમજ કદાચ અર્થથી વિશિષ્ટ રીતે સંધાયેલી પંક્તિઓ દૂર પડી હોય છતાં, તેમાં પ્રાસ હોય, તો તેનું અનુસંધાન એની મેળે થઈ રહે.

પણ વર્તમાન યુગમાં પ્રાસનું વૈવિધ્ય અને વૈચિત્ર્ય એક બાજૂ વધ્યું છે, ત્યારે બીજી બાજૂ પ્રાસોનું શૈથિલ્ય પણ આવ્યું છે. પ્રાસની ટૂંકી વ્યાખ્યા એવી અપાય કે પંક્તિઓના છેવટના બે સ્વરો, અને તેની વચ્ચે વ્યંજન આવતો હોય તો તે, એકના એક હોવા તે પ્રાસ. આવી રીતે પંક્તિને છેડે 'દામ' અને 'કામ' આવે તો તે સારો પ્રાસ ગણાય. આ પછી શ્રી નરસિંહરાવે વ્યંજન એક ને એક વાપરવાને બદલે તેનો જ વર્ગીય કે ઉચ્ચારમાં સરખો જણાતો બીજો વાપર્યો: જેમકે 'કદી' અને 'પડી', 'વિશે' અને 'રસે'. આ શ્રીયુત નરસિંહરાવે પોતે દર્શાવ્યું છે તેમ પ્રાસનો શાસ્ત્રીય વિસ્તાર છે. પણ પછી કેટલાકે વ્યંજન વિનાના બે સ્વરોનો જ માત્ર પ્રાસ રાખ્યો એમાં પ્રાસની અસર એટલી થતી નથી. પણ કેટલાકે તો એથી પણ દૂર જઈ છેવટે માત્ર અંત્ય સ્વરનો જ પ્રાસ રાખ્યો. આ છેલ્લાને હું પ્રાસ નહિ પણ પ્રાસાભાસ કહું છું. એના કરતાં પ્રામાણિકપણે પ્રાસનો પ્રયત્ન છોડી દેવો વધારે સારું છે. પ્રાસના વિષયમાં હું આથી વિશેષ કહેવા માગતો નથી કારણ કે સદ્ગત સર

રમણભાઈએ છંદ અને પ્રાસ[૯]ના વિસ્તૃત લેખમાં પ્રાસ વિશે પુષ્કળ કહેલું છે.

પણ આ કરતાં કાવ્યવિકાસના ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ વધારે મહત્ત્વનો ફરક તે પ્રાસનો ત્યાગ છે. પ્રાસ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં ક્યાંઈ નથી. એટલે સુધી કે તેને માટે સંસ્કૃત ભાષામાં શબ્દ નથી. આપણે સંસ્કૃત દેખાતો પ્રાસ શબ્દ વાપરીએ છીએ પણ એ સંસ્કૃત શબ્દ નથી. અનુપ્રાસ છે તેનો જુદો અર્થ થાય છે. પ્રાસનું સામ્રાજ્ય દેશી ભાષાઓમાં જ છે, અને જયદેવના ગીતગોવિંદ જેવાં સંસ્કૃત કાવ્યોમાં જ્યાં પ્રાસ છે ત્યાં તે દેશીની અસરથી ગયો છે. આપણી દેશી ભાષાઓની પ્રણાલિકા આખી લગભગ પ્રાસની જ છે. દેશી ભાષાઓમાં ગેયપ્રધાન રચનાઓ અને માત્રામેળ છન્દોને લીધે પ્રાસ આવશ્યક થઈ પડયો. વર્તમાન યુગ શરૂ થયો ત્યારે પ્રાસ કાવ્યને માટે આવશ્યક મનાતો હતો. દલપતરામે તે બરાબર પાળ્યો છે, એટલું જ નહિ, તેમને પ્રાસ પ્રિય હતા. અનુષ્ટુપમાં તેમણે એકી ચરણો અને બેકી ચરણોનો પ્રાસ પણ મેળવ્યો છે.

> હાલો ઢોઠ નિશાળે જે, ગાળે વેલા ગપો વડે;
> મુંછાળો મૂર્ખ મોટો થૈ, પસ્તાવામાં પછી પડે.

તેમની પ્રાસની હથોટી પણ સુંદર હતી. તેમના પ્રાસો ક્યાંઈ ક્લિષ્ટ જણાશે નહિ: પણ નર્મદાશંકરમાં જેમ વૃત્તશૈથિલ્ય છે, તેમજ પ્રાસશૈથિલ્ય પણ છે. સદ્ગત હ. હ. ધ્રુવમાં સુંદર પ્રાસરચનાઓ તેમજ પ્રાસશૈથિલ્ય બન્નેના દાખલા મળી શકશે. પ્રાસની હથોટી વિનાના લેખકોએ ખરાબ પ્રાસો વાપર્યા પણ તેઓ પ્રાસનો ત્યાગ ન કરી શક્યા, એ, કાવ્ય જેવી મુક્ત કલામાં પણ પ્રણાલિકાનું કેટલું બધું જોર છે તેનો દાખલો છે. પ્રાસનો ત્યાગ મણિભાઈ નભુભાઈએ સૌથી પહેલો કરેલો જણાય છે. તેઓ સંસ્કૃતના સારા વિદ્વાન હતા અને સંસ્કૃત સાહિત્યનાં સંસ્કારોથી તેમણે પ્રાસ છોડયો હશે એ

૯. કવિતા અને સાહિત્ય, વોલ્યુમ ૧ લું. કાવ્યચર્ચા. પૃ ૭૩

સ્વાભાવિક અનુમાન છે. છતાં તેમણે પણ જાણે બહુ જ કમને પ્રાસ છોડયા જણાય છે. સૌથી પહેલાં પ્રાસ છોડયાનો દાખલો ૧૮૮૨ માં પ્રસિદ્ધ થયેલા માલતીમાધવના ભાષાન્તરમાં છે. પણ તે આખા નાટકમાં—અને તેમાં શ્લોકો પુષ્કળ છે—માત્ર એક જ દાખલો પ્રાસ વિનાનો છે, બાકી બધા શ્લોકોમાં પ્રાસો છે—અનેક જગ્યાએ માત્ર અંત્ય સ્વરના એટલે નામના પ્રાસો છે, પણ પ્રાસ છોડયો નથી. તે પછી કાન્તા ( પ્રસિદ્ધ ૧૮૮૧ ) માં પણ લગભગ બધા શ્લોકો પ્રાસવાળા છે, ત્યાં પણ અનેક શ્લોકોમાં માત્ર અંત્ય સ્વરનો પ્રાસ છે, અને માત્ર ચાર પાંચ શ્લોકો પ્રાસ વિનાના છે. ઉત્તરરામચરિત્ર ( પ્રસિદ્ધ ૧૮૮૩ ) માં પ્રાસ છોડયો છે પણ કોઈ કોઈ જગ્યાએ અરધા શ્લોકમાં પ્રાસ છે અને અરધામાં નથી. તે સંબંધી તે વખતનો અભિપ્રાય શ્રીયુત નરસિંહરાવનો જોઈએ. "હમે એમ ધારિયે છિયે કે સંસ્કૃત ઢબના શ્લોક, ત્હેમાં એ જેનાં ચરણ લાંબાં જાય છે ત્હેવા શ્લોક[10] તે યમકરહિત[11] હોય તો અરુચિકર લાગતા નથી. અહિં એટલું જ કહેવાનું છે કે રા. મણિલાલે યમક રહિત શ્લોક કર્યા છે ત્હેમાં એકંદર રીતે કાંઈ ખોટું થયું નથી. બાકી હેમાં હેવા પણ શ્લોક છે કે જ્યાં યમક ન હોવાથી કર્ણને ઉદ્વેગ થાય છે. તે હેવા છે કે ઘણા ભાગમાં યમક રાખીને પછી તરત યમક છોડી દીધો છે ઉદાહરણ તરીકે એક જ શ્લોક આપિયે છિયેઃ—

અહા આ બાષ્પોઘ ત્રુટિત શુભ મુક્તાવલી સમો,
પડે ધીમે ધીમે ધરણિ, કણ ફૂટયે વિખરતોઃ

---

૧૦. "લાંબાં ચરણ" એ શબ્દોમાં લાંબા અંતરાયવાળી પંક્તિઓમાં પ્રાસનું અનુસંધાન ન રહી શકે એવા મારા મતને પરોક્ષ સમર્થન મળે છે.

૧૧. મેં ઉપર જેને પ્રાસ કહ્યો છે તેને માટે શ્રી. નરસિંહરાવે યમક શબ્દ વાપર્યો છે. મેં, ઉપર કહ્યું તેમ, માત્ર રૂઢ શબ્દ વાપર્યો છે, તેના નિકટનો સંસ્કૃત શબ્દ યમક છે.

રુંધેલો છે તોએ હૃદય ધમતો શોક સઘળો,
જણાયે બીજાને, અસર વળી નાસા થથરવે."[૧૨]

પ્રાસનો ખુલ્લા મને ત્યાગ થોડા સમય પછી એટલે ૧૮૮૭માં પ્રસિદ્ધ થયેલ સરસ્વતીચંદ્ર ભા. ૧લામાં થયો. ત્યાં પણ કારણ તો સંસ્કૃત વૃત્તોના સંસ્કારો જ માનવા જોઈએ, જો કે નહિતર પણ ગોવર્ધનરામભાઈનાં કાવ્યોમાં સુંદર પ્રાસો વિરલ જ મળે છે. તે પછી પ્રાસ વિનાની કવિતાઓ ઘણી થઈ છે. ખાસ કરીને તેને કલાપીએ વધારે લોકપ્રિય કરી છે. અત્યારે સંસ્કૃત વૃત્તોમાં કોઈ પ્રાસની અપેક્ષા રાખતું નથી. જો કે તે સાથે કહેવું જોઈએ કે ગેય રચનાઓમાં પ્રાસની આવશ્યકતા પહેલાં જેટલી જ અત્યારે પણ મનાય છે.

પ્રાસ છૂટી ગયો તેનું એક કારણ એ પણ ગણવું જોઈએ કે કાવ્યમાં ગેયતા આવશ્યક નથી એ આપણે સમજતા થયા. પ્રાસ અમે તેમ તોપણ કાવ્ય-સંગીતની સંલગ્નતાનો અવશેષ છે. આ સંબંધ અનિત્ય સમજાયો તે સાથે તેનાથી જ એક બીજો ફેરફાર એ થયો કે પંક્તિઓ ચચ્ચાર જ આવવી જોઈએ, એવો આગ્રહ નીકળી ગયો. તેથી ૧૪ પંક્તિઓના સોનેટો થયા અને તેથી પણ આગળ જઈ અમે તેટલી સંખ્યાની પંક્તિના સંદર્ભો—Miltonic periods—જેને રમણભાઈ વાકયોચ્ચય કહે છે અને પ્રો. ઠાકોર પરિચ્છેદ કે વાકયકલાપ કહે છે તે થયા. અત્યારે ઘણા લેખકો પંક્તિઓની એકી કે બેકી સંખ્યાની દરકાર ન રાખતાં પંકિતસંદર્ભો રચે છે.

એટલું જ નહિ: ત્રણ પંકિતના શ્લોકોના પણ પ્રયોગો થયા અને હું માનું છું કે તે સફળ થયા છે. વેદમાં ત્રિપદા ગાયત્રી હતી તે પછી સંસ્કૃત વાઙ્મયમાં ત્રણ પંકિતનો શ્લોક થયો નથી. તેમજ માત્રામેળ છંદોની પરંપરામાં પણ કયાંઈ ત્રિપદ છંદ નથી[૧૩]. અત્યારે એવા પ્રયોગો થયા છે. શ્રી પતીલના બે પ્રયોગો નીચે ઉતારું છું:

---

૧૨. મનોમુકુર; ઉત્તરરામચરિત્ર, પૃ ૬૧.

૧૩. ગેય દેશીની અને લોકગીતોની ત્રણ પંકિતની કડીઓ હતી અને છે તે અહીં અપ્રસ્તુત છે.

( પૃથ્વી )

પ્રથા જગતકેરી સાથ મુજને ન સંબંધ હો,
મ્હને વખત શોભવા જગતમાંહી આ કેટલો ?
પતંગવત જિંદગી, નિકટ મૃત્યુ દીવો ખરો !
હું જાણું નહિ હાલ કાલ મુજ શા થશે; કો કહે,
કદાચ સરિતા વિશાળ મુજ આ વહેતી રહે,
અને હૃદય બંધ થાય, જડતા સદાની ગ્રહે !

અને

( હરિણી )

કબુલ તું શકે મ્હારી પ્રીતિ નિખાલસ જો કરી
સહન કરવા લાખો લાંબાં કલંક બિજાં કરી
સજ સમજિ લે સાચે મૂને કિશોર કૃશોદરી !
મુજ કબરમાં ત્હારાં સ્વપ્નો અહોનિશ આપજે,
મુજ શબપરે ત્હારું હૈયું અશેષ વહાવજે;
મુજ નિધનમાં હમેશાં તું યુવાપદ સ્થાપજે.

આ દાખલામાં ત્રણે ય પંક્તિઓમાં પ્રાસ છે તેને આવશ્યક ગણવો ? માત્ર પહેલી અને ત્રીજીનો પ્રાસ હોય, વચલી પ્રાસ વિનાની હોય, તોપણ ચાલે, એટલું તો વગર દાખલે કહી શકાય છે. પણ જો કાવ્યને શ્લોકબદ્ધ કે કડીબદ્ધ કરવું હોય તો એટલો પ્રાસ હોય તો ઠીક. બાકી ગમે તેટલી ઓછીવત્તી પંક્તિઓના સંદર્ભો હોય તો તેમાં પ્રાસની આવશ્યકતા નથી. એવો સંદર્ભ ત્રણ પંક્તિનો પણ હોઈ શકે એ એક જુદો પ્રશ્ન છે.

ગેય તત્ત્વના વિવેક થતાં જેને આપણે પિંગલ પ્રમાણે યતિભંગનો દોષ ગણતા હતા તે પણ વાજબી છૂટમાં ગણાવા લાગ્યો છે. પ્રશ્નની ચર્ચા માટે, નર્મદાશંકરના યતિભંગના અનેક દાખલાઓ પ્રમાદના હોવાથી અપ્રસ્તુત ગણી, પહેલો દાખલો શ્રા. કે. હ. ધ્રુવના મુદ્રારાક્ષસના ભાષાન્તરમાંથી આપું છું:—

ચિતવી ચિતમાં કૂડા કોટિ | લય કેરી કુડી કૃતિ,
ઘટવી ઘટમાં દેવી ગાઢી અતંત્ર વણી ગતિ,

કરગત લહી કૃત્યો, આનૂં 'હવે શું થશે ?' કરી
મુજ અણમીંચ્યાં નેને નિત્યે વીતે સહુ શર્વરી,

આમાં દંડ કર્યો છે ત્યાં યતિભંગ થાય છે. પણ તેનું કારણ એ છે કે હરિણીના બંધારણમાં એ સ્થાન સિવાય બીજે ક્યાંઈ એ શબ્દ મૂકી શકાય તેમ નથી—એ અગતિકની ગતિ છે. પણ પ્રો. ઠાકોર માને છે કે સંગીતનો વિશ્લેષ થતાં યતિભંગ દોષ રહેતો નથી. તેમનાં કાવ્યોમાં આવા યતિભંગના દાખલા છે.

ને બીડેલાં કમલમહીં બન્ | ધાઈ સૌંદર્યઘેલો
ડોલે લોટે અલિ મૃદુ પદે વાય આ વાયુ તેવો.
ત્યાં સૂતેલો લવું નવલ અર્ | ધા અનાયાસ છન્દ,

અહીં યતિભંગ હોવા છતાં પાઠમાં સ્ખલન થતું નથી. તેનું કારણ મને એમ જણાય છે કે મન્દાક્રાન્તાનો એ સ્થાનનો યતિ કંઈક પોચો છે. એટલે યતિભંગ નિર્વાહ્ય બને છે. પ્રો. ઠાકોર પોતે પણ યતિઓમાં આવા ભેદો સ્વીકારે છે[૧૪]. પણ બધા છન્દોમાંથી ગેયતા કાઢી નાંખવાથી બધા યતિઓ નીકળી જશે એમ હું માનતો નથી. આ યતિ માત્ર ગેયતાને જ આવશ્યક નથી. ગેયતાને દૂર રાખતાં સંસ્કૃત વૃત્તોમાં લઘુગુરુના ગ્રથનથી એક સંવાદ ઉત્પન્ન થાય છે જે શુદ્ધ પિંગલનો છે, અને તેવા સંવાદમાં પણ યતિ હોય છે. પિંગલનાં વૃત્તો જોતાં એક વાત સ્પષ્ટ થશે કે સામાન્ય રીતે ચાર ગુરુ ભેગા થતાં યતિ આવે જ છે. સંસ્કૃત વૃત્તોમાં ક્વચિત જ પાંચ ગુરુ ભેગા થવા પામે છે. આ યતિ શોભાનો કે સંગીતનો નથી, પિંગલનો જ છે. આવો યતિભંગનો દાખલો હમણાં જ મેં જોયો.

આવો બૌદ્ધો | જૈન ને શીખ આવો
આવો મુસ્લી | મો ભલા પારસીઓ,

×　　　　×

---

૧૪. યતિઓના અછડતી હળવી અને દીર્ઘ એવા...ભેદ પાડીને વિષયમાં ઝીણવટ અને વિસ્તાર થઈ શકે એમ છે. ભણકાર. શુદ્ધ અગેય પદ્ય, પૃ ૨૨

શાને માથા | ફોડ ને રક્ત ન્હાવા ?
વાગ્બાણો શા | ને વૃથા ફેંકવાં ? ભા !

× ×

એક સાદે | ભેદી આકાશને દ્યો,
'મૈત્રઃ' એ મં | ત્રધ્વનિને ગજાવો

× ×

હૈયાના કા | ઠિન્યને રે તજી દો
ઈસૂને કો | સે જતાં શીઘ્ર વારો.

પ્રસ્થાન, પુ. ૧૫ પૃ. ૬૭-૬૮.

આ પંક્તિઓ સ્ખલન વિના ન જ વાંચી શકાય એમ હું નથી કહેતો. પણ જાણે યતિભંગ આવવાનો છે એમ પહેલેથી જાણ્યું હોય તો જ પઠનમાં સ્ખલન ન આવે એમ મને જણાય છે. રસ્તામાં ખાડો છે એમ જાણતા હોઈએ તો ખાડામાં પગ મૂકીને પણ સહેલાઈથી ચાલ્યા જઈ શકીએ નહિતર ખાડામાં પગ પડી પ્રચકાય એના જેવું મને લાગે છે. તેમાં પણ ખાસ કરી કેટલીક પંક્તિઓ સરલ પ્રવાહમાં વહેતી હોય અને વચમાં કોઈ પંક્તિ એકાએક યતિભંગની આવે ત્યારે પ્રવાહ જરૂર સ્ખલિત થાય છે એમ મને લાગે છે; પછી કોણ જાણે જૂના સંસ્કારોને લીધે મને એમ લાગતું હોય તો !

પિંગલના નિયમમાં લેવાતી હવે એક છૂટની ચર્ચા કરી આ વ્યાખ્યાન બંધ કરીશ. અક્ષરમેળ અને માત્રામેળ છન્દોનો ફરક પરંપરાથી એ ગણાતો આવ્યો છે કે અક્ષરમેળમાં ગુરુલઘુનાં સ્થાનો નિયત છે. તેમાં બે લઘુને સ્થાને એક ગુરુ કે એક ગુરુને સ્થાને બે લઘુ ન મૂકી શકાય—જેમ માત્રામેળમાં તાલ સાચવીને કરી શકાય છે તેમ. છતાં આવી છૂટો હાલ લેવાય છે. આ છૂટની ચર્ચા કરતાં એક વિવેક કરવાની જરૂર છે. પ્રો. ઠાકોર કહે છે તેમ ગુજરાતીમાં ઘણા અક્ષરો પૂરા બોલતા નથી અને ત્યાં તે અક્ષર ને સ્વરપ્રાણિત કે સ્વરહીન ગણવાની છૂટ હોવી જોઈએ.

જેમકે 'પણ'ને 'પણ' અને 'પણ્' બન્ને રીતે ઉચ્ચારવાની છૂટ હોવી જોઈએ. આવાં સ્થાનો ઉપર કહેલો છૂટનાં નથી. પ્રો. ઠાકોરનો અભિપ્રાય એવો છે કે 'પણ' નું વજન ગણવામાં તેને એક ગુરુ ગણવો. એટલે અહીં ભાષાનું વજન પારખવાનો પ્રશ્ન છે, એક ગુરુના બે લઘુ કરવાનો પ્રશ્ન નથી. આ વજન સંબંધી પણ એટલું કહેવું જોઈએ કે, જો કે અન્ત્ય અ ઘણીવાર ઓછો ઉચ્ચારાય છે છતાં ઉપરના દાખલામાં ણ સ્વરહીન ણ્ કરતાં સ્વરસહિત ણ ને વધારે મળતો છે. પણ કવિઓને ભાષામાં છૂટ લેવાનો હક છે અને આ છૂટ બોલાતી ભાષા, જે કાવ્યનું ખરું ઉપાદાન છે, તેની એટલી નજીક છે કે તેને સુક્ષમ્ય ગણવી જોઈએ. પણ તે છૂટ જ છે. તેનો અતિ ઉપયોગ ત્યાજ્ય ગણાવો જોઈએ. અને એ છૂટ પણ સર્વત્ર શોભતી નથી. તત્સમોમાં છૂટ વધારે ખૂંચે છે. પ્રો. ઠાકોરની શૈલીનું અત્યારે પુષ્કળ અનુકરણ થાય છે એટલે આ ભયસ્થાન તરફ ધ્યાન ખેંચવાની જરૂર જણાય છે.

પણ મેં ઉપર કહી તે છૂટ બીજા પ્રકારની છે. તે નીચેના દાખલાની સરખામણીથી સમજાશે. શ્રી. ન્હાનાલાલના મેઘદૂતમાંથી બે બે પંક્તિઓ નીચે ટાંકું છું. પહેલી ૧૧ મા અને બીજી ૧૨ મા શ્લોકમાંથી છે:—

ને પૃથ્વીને | ફલવતી કરે છત્રીપુષ્પો ખીલી, તે
કાને ગમતું | ગરજન સુણી ત્હારું, માને ઉડન્તા. ૧૧

... ... ... ...

લાંબા વિરહે | જનમી ઉરની ફ્હાડી ઉન્હી વરાળો
ઋતુ ઋતુએ જે | પ્રીત પ્રગટતો, તુજ સંયોગ પામ્યે. ૧૨

મેં દંડથી પહેલી યતિ બતાવી છે. મંદાક્રાંતાના પ્રથમ ખંડમાં ચાર ગુરુ જોઈએ. તે સ્થાને 'કાને ગમતું' શબ્દો છે. તેમાં 'ગમતું' ને બે ગુરુ ગણવા કષ્ટ છે. હવે ગુજરાતીમાં 'ગમતું'નો ઉચ્ચાર લગભગ 'ગમ્તું' જેવો થાય છે એટલે એ છૂટ નિર્વાહ્ય ગણાય.

૧૨ મામાં 'વિરહે' શબ્દ તત્સમ છે તેને બદલે તેને તદ્ભવ 'વિરૂહે' ગણીએ તો ચાલે. પણ 'ઋતુઋતુએ જે' એ ખંડમાં બે ગુરુને સ્થાને ચાર લઘુ મૂક્યા છે તેથી સ્પષ્ટ રીતે છંદનો સંવાદ બગડે છે, અને તે કોઈ રીતે નિર્વાહ્ય લાગતું નથી. એક સાક્ષરે મશ્કરીમાં કહેલું તેમ આ સોળ વરસના એકને બદલે આઠ આઠ વરસના બે લાવવા જેવું છે. આને માટે એક દલીલ થાય છે કે વૈદિક છન્દોમાં આવી છૂટો લેવાતી હતી. તેનો જવાબ એક બાજુથી એ છે કે વૈદિક છન્દો એ છન્દોના અખતરા હતા. અને એ અખતરામાંથી જ હાલના પિંગળનાં રૂપો સિદ્ધ થયાં છે, તે સંવાદના સૂક્ષ્મ ધોરણને આધારે. બીજું એ કે વૈદિક છન્દો તેના ભવ્ય અર્થ અનુસાર એક રીતે ગવાતા હતા, પણ હાલના આપણા છન્દો ગવાતા નથી, ઊલટું સંસ્કૃત વૃત્તોમાંથી હતું તેટલું પણ ગેય તત્ત્વ આપણે કાઢી નાંખ્યું છે. અને એ જ ઇષ્ટ છે, એટલે તેમાં આવી છૂટ પોસાય નહિ. હજી પણ વેદ ઉપનિષદો કે ગીતાના અનિયમિત છન્દોના અનુવાદોને આપણે મૂળ પ્રમાણે ગાવા તૈયાર છીએ એટલે તેના અનુવાદોમાં એવી છૂટો નિર્વાહ્ય બને એટલું જ નહિ ભૂષણરૂપ થાય, પણ અન્યત્ર ન થાય.

આ પિંગલના છન્દોના વિસ્તારો, છન્દોનાં મિશ્રણો, અને છન્દોની યતિઓના ફેરફારોનું પ્રકરણ પૂરું કરતા પહેલાં મારે એક વસ્તુ કહેવાની રહે છે. હવે આપણે પિંગલ વિશે શાસ્ત્રીય ચર્ચાઓ કરવા માંડયા છીએ ત્યારે આપણા પ્રાચીન પિંગલકારોએ અને આલંકારિકોએ આવા પ્રશ્નોની ચર્ચામાં શું કહ્યું છે તે જાણીને આગળ ચાલીએ તો સારું. આધુનિક કાવ્યસાહિત્યમાં છન્દોનાં મિશ્રણનો પહેલો પ્રયોગ મેં શ્રી. નરસિંહરાવના 'દિવ્ય ગાયકગણ' કાવ્યમાંથી આપ્યો અને તે સાચો છે. પણ તે વિશે શ્રી નરસિંહરાવ પોતે કહે છે તે ધ્યાનમાં લેવા યોગ્ય છે.[૧૫] એ જ કાવ્યમાંથી

---

૧૫. The author of this work believed he had created this original combination, till years afterwards he heard the following lines quoted from the Bhagavata:

ઉપજાતિ-વસંતતિલકાનો દાખલો આપી તેઓ લખે છે કે પોતે આ દાખલાને અપૂર્વ માનતા હતા -પણ ઘણાં વરસ પછી તેઓને ભાગવતમાંથી આ જ છન્દોના બરાબર આવા જ મિશ્રણનો દાખલો મળી આવ્યો. અને એથી વધારે વિચિત્ર દાખલો પ્રમાણિકા -પ્રહર્ષિણીનો પણ મળી આવ્યો. છન્દઃશાસ્ત્રમાં ઉપજાતિનું પ્રકરણ પૂરુ કરીને બીજા છન્દોની પણ ઉપજાતિઓ થઈ શકે એમ વૃત્તિકાર જણાવે છે. અને એક પ્રતમાં તો લખ્યું છે કે માત્ર સરખી સંખ્યાના વર્ણવાળા વૃત્તોના જ ઉપજાતિ થઈ શકે એવો કોઈ નિયમ નથી. અને ઉદાહરણ તરીકે શાર્દૂલવિક્રીડિત (૧૯ વર્ણો) અને સ્રગ્ધરા (૨૧ વર્ણો) ના ઉપજાતિનો નીચેનો શ્લોક આપે છે.

रामं लक्ष्मणपूर्वजं रघुवरं सीतापतिं सुन्दरं
काकुत्स्थं करुणामयं गुणनिधिं विप्रप्रियं धार्मिकम् ।
राजेन्द्रं सत्यसन्धं दशरथतनयं श्यामलं शान्तमूर्तिम्
वन्दे लोकाभिरामं रघुकुलतिलकं राघवं रावणारिम् ॥

ગુજરાતી પિંગલોમાં આવી પિંગલની ચર્ચા હજી થઈ જ નથી. જે સંસ્કૃત ગ્રન્થોમાં આવી ચર્ચા છે તે ગ્રન્થો અથવા ગ્રન્થોના તે ભાગો હજી સામાન્ય રીતે અભ્યાસીના પરિચયમાં આવ્યા નથી.

---

तं सर्ववादप्रतिरूपशीलं
वन्दे महापुरुषमात्मनिगूढबोधम् ॥
(Probably from the XIIth Skandha).

which present exactly the same combination.

Of a different but kindred type is the combination of pramanika metre and praharsini in the following line:

मृदङ्गशङ्खतूणवाः
पृथङ् नदन्ति संसदि ।
प्रासादे धनपतिरामकेशवानाम् ॥

Gujarati Language and Literature, Vol. II, p. 288.

અને તેથી પ્રાચીનોનો વિચારવારસો આપણને પૂરતો મળતો નથી. વિકાસ પ્રગતિ અને સ્વાતંત્ર્યની ઘણી સૂચનાઓ આપણને એ પ્રાચીન શાસ્ત્રચર્ચામાંથી પણ મળવા સંભવ છે. એટલે મારું આજનું કામ પૂરું કરતાં પહેલાં હું એક શાસ્ત્રીય પિંગલની આપણે ઘણી જરૂર છે તે તરફ સર્વનું લક્ષ દોરવા રજા લઉં છું.

આ રીતે આપણે પિંગલ દેહના ફેરફારો અને તેની નીચે કામ કરતાં બળો જોઈ ગયા. પણ હજી પિંગળનો એક મહત્ત્વનો પ્રશ્ન બાકી રહે છે જે આપણા સાહિત્યમાં પુષ્કળ ચર્ચાયો છે. તે blank verse કે સળંગ અગેય પદ્યરચનાના પ્રયત્નો. તે હું હવે પછી લઈશ.

## અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યમાં સળંગ અમેળ પદ્યરચના (બ્લૅંક વર્સ)ના પ્રયત્નો

ચાલુ જમાનામાં આપણી ગુર્જર ભારતીને, અંગ્રેજીમાં જેને Epic Poem કહે છે એવા વીરરસ મહાકાવ્યના કેાડ જાગ્યા છે. કવિ નર્મદાશંકર, જે ઘણી બાબતોમાં નવા જમાનાના કેાડ મૂર્તિમન્ત કરે છે, તે પોતાના વીરસિંહ કાવ્ય નીચેની ટીપમાં કહે છે : “ જ્યારથી મને સમજાયું કે હવે હું કોઈ પણ વિષયની કવિતા કરવામાં ફાવીશ ત્યારથી મને એવો બુટ્ટો ઊઠેલો કે જિંદગીમાં' એક મોટી વીરરસ કવિતા તો કરવી જ; પણ વ્યવસાયને લીધે તે કામનો વિચાર પડતો મૂકેલો. સને ૧૮૬૦માં જિનરાજ લખવા માંડયો પણ બે વિરામથી જ અટકયો—વૃત્ત અનુકૂળ ન પડવાથી વિચારોને કવિતામાં મૂકતાં વાર લાગવા માંડી ને તેથી રસ ઓછો જણાયો. સને ૧૮૬૬માં હિંદુઓની પડતી લખતી વેળા તે બુટ્ટાનું પાછું સ્મરણ થયું, પણ એ વેળા પણ ફાવ્યું નહિ. સને ૧૮૬૬ના ડિસેંબરમાં એ બુટ્ટો પાછો જાગ્યો ને મોટી વીરરસ કવિતા કોને કહેવી, એ વિષે મેં અંગ્રેજી પુસ્તકો ઉપરથી સારી પેઠે સમજી લીધું ને નક્કી કર્યું કે તે લખવી જ. હવે વિષય જોઈયે.” પછી કવિ વિષયની ચર્ચા કરે છે અને છેલ્લે વૃત્તના વિચાર ઉપર આવે છે. “ પછી વૃત્તના વિચારમાં પડયો. રોલાવૃત્ત બીજા બધા કરતાં અનુકૂળ પડે તેવું છે, પણ એમાં પણ જેટલી જોઈ યે તેટલી પ્રૌઢતા નથી. અંગ્રેજી વીરરસ કવિતાના વૃત્તને ગુજરાતીમાં ઉતારવાને મથ્યો પણ તેમાં પણ મનમાનતી રીતે ફાવ્યો નહિ. અંતે સને ૧૮૬૭ના મેની ૧૭મીએ...મંગળાચરણ કર્યું; ને પછી તા. ૨૫મી મેએ વીરસિંહનું અભિમાન કેમ જાગ્યું તે વિષે એકદમ જોશમાં આવી લખવા બેઠો. હું પણ હાલમાં મારી હાલનથી કેદી જેવો છઉં તે વિચારથી બોલાઈ ગયું કે ‘ હું કોણ કહાં હું૦ ’ ને પછી એ જ નવું વૃત્ત કાયમ રાખ્યું ને વૃત્તનું નામ પણ વીરવૃત્ત રાખ્યું...”[૧]

---

૧. નર્મકવિતા પૃ. ૪૩૦—૪૩૧.

આ લાંબા અવતરણમાંથી બે વાત ફલિત થાય છે. એક તો એ કે વીરરસમહાકાવ્યની કલ્પના અને કોડ અંગ્રેજી સાહિત્યનાં પ્રસિદ્ધ Epic Poemsના પરિચયથી જાગ્યાં. બીજું એ કે એ કોડની સાથે જ મહાકાવ્યને અનુકૂળ કોઈ વૃત્ત શોધાવું જોઈએ એ ખ્યાલ આવ્યો. નર્મદાશંકરનું વીરવૃત્ત, પોતે અન્યત્ર જેને દક્ષિણી લાવણી કહે છે તેનો જ વિસ્તાર છે તે આપણે આગળ જોઈ ગયા. એ મહાકાવ્યને અનુકૂળ નથી એ અત્યારે કહેવું પડે એમ નથી. આ વીરસિંહ કાવ્ય ત્રીજા સર્ગથી અધૂરું રહ્યું છે અને એની નીચે નર્મકવિતામાં લખ્યું છે "(સદા જ અપૂર્ણ)"

આ જ વિષય ઉપર સદ્‌ગત સર રમણભાઈએ વિચાર કર્યો છે. ૧૮૯૫ માં પ્રસિદ્ધ થયેલા "છન્દ અને પ્રાસ" ના લેખમાં તેઓ કહે છે: "વીરરસના ઉત્સાહને ઝરવી શકે તેવા વૃત્તની ગુજરાતી ભાષામાં જરૂર છે એ કવિ નર્મદાશંકરને સમજાયું હતું." તે પછી વીરવૃત્ત સંબંધી ઉપર આપેલી ટીપ ઉતારીને તેઓ લખે છે: "આ વૃત્તરચનામાં કોઈ રીતનું વિશેષ સામર્થ્ય જણાતું નથી તેમ એ કાવ્યમાં કંઈ ચમત્કાર પણ નથી. એ કવિના બધા 'જુસ્સા' અને 'જોરસા' કવિત્વપૂર્ણ નહોતા, તેથી તેની કવિતામાં આવું પરિણામ ઘણીવાર થયું છે."[૨] વગેરે.

૧૯૨૦ માં ભરાયેલી છઠ્ઠી સાહિત્ય પરિષદના સાહિત્યવિભાગના અધ્યક્ષ તરીકેના ભાષણમાં વળી એ જ વિષય ઉપર લખે છે: "ઇતિહાસનાં વીરરસમય મહાકાવ્યોની ગુજરાતી ભાષામાં જરૂર છે...વીરરસ કાવ્યને માટે પ્રાસ વગરના અને દૃઢ વાક્સામર્થ્યથી ગતિ કરતા છંદની આવશ્યકતા છે. એવો છંદ ગુજરાતી ભાષામાં હજી યોજાયો નથી ..ગુજરાતી છંદમાં આ ખોટ પૂરી પાડવાની ચર્ચા ઉત્પન્ન થઈ છે અને તે માટે પ્રયત્ન પણ થાય છે એ આશાજનક ચિહ્ન છે."[૩] વગેરે.

---

૨. કવિતા અને સાહિત્ય. વૉલ્યુમ ૧ લું, પૃ. ૧૬૩–૭૪.

૩. સાહિત્ય વિભાગના અધ્યક્ષનું ભાષણ, પૃ. ૧૪–૧૫.

આવા છન્દના આપણી ભાષામાં જે પ્રયત્નો થયા છે તેની અહીં આપણે સમીક્ષા કરીશું. આવા બધા પ્રયત્નોમાં હું મુખ્ય ત્રણ પ્રયત્નો ગણું છું: પ્રો. બલવંતરાય ઠાકોરનો સળંગ પૃથ્વીનો પ્રયોગ, શ્રી. કે. હ. ધ્રુવનો વનવેલીનો, અને કવિ શ્રી ન્હાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય. આ ઉપરાંત કેટલાક પ્રયત્નો થયા છે તેનો યોગ્ય સ્થાને વિચાર કરીશું.

ઉપર ક્રમ બતાવ્યો તે, પ્રયત્નોની આનુપૂર્વીનો નથી. મારા નિરૂપણની સગવડનો છે. તેમજ કયો પ્રયત્ન કોણે પહેલો કર્યો એ બહુ મહત્ત્વનો પ્રશ્ન નથી. અને હું મળી શકે ત્યાં સાલો આપતો જવાનો છું.

આપણે જોવાના પ્રયત્નો, અંગ્રેજીમાં બ્લૅંક વર્સને નમૂને થયેલા ગુજરાતી છન્દો કે રચનાઓ છે, એટલે અહીં પ્રથમ અંગ્રેજી કવિતા-સાહિત્યમાં બ્લૅંક વર્સના ધર્મો અને લક્ષણ કયાં છે તે ટૂંકમાં વિચારીએ. એનસાઇક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકામાંથી બ્લૅંક વર્સની વ્યાખ્યા પ્રથમ ઉતારું છું.

Blank verse, the unrhymed measure of iambic decasyllable adopted in English epic and dramatic poetry. The epithet is due to the absence of the rhyme the ear expects at the end of successive lines.

આમાં પંક્તિનું માપ, તેના બે-સ્વરી સંધિ કે બીજનું નામ, અને તેનાં આવર્તનોની સંખ્યા આપેલી છે જે આપણા અન્વેષણને અપ્રસ્તુત હોઈ તેનું કથન અત્રે કરતો નથી. તે ઉપરાંત એટલું જ કહેલું છે કે આ પદ્યરચના લાંબા એપિક એટલે વીરરસનાં વર્ણનાત્મક કાવ્યોમાં તેમજ નાટકની ઉક્તિઓમાં વપરાય છે. તેને ‘બ્લૅંક’ કે ‘ખાલી’ એટલા માટે કહેલી છે કે કાન પંક્તિને અંતે જે પ્રાસની અપેક્ષા રાખે છે તે આમાં આવતો નથી. આ વ્યાખ્યા અભાવાત્મક

છે. તેનું ભાવાત્મક લક્ષણ અંગ્રેજી સાહિત્યના વિદ્વાન વિવેચક સેન્ટસબરી જે થોડા સમય પહેલાં ગુજરી ગયા, તેમણે આપેલું છે. પણ તેમનું લક્ષણ વિચારીએ તે પહેલાં અંગ્રેજી વર્સ એટલે પદ્યરચનાનું એક લક્ષણ—જે અલબત બ્લેંક વર્સમાં પણ છે, તે વિચારવું ઘટે છે. એ સામાન્ય લક્ષણ તે અંગ્રેજી પદ્યરચનાનું ગેયત્વ વિનાનું પાઠ્યત્વ. અંગ્રેજી કવિતા ગવાતી નથી, તેનો માત્ર પાઠ થાય છે. અને બ્લેંક વર્સનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો અંગ્રેજી પદ્યરચનાના આ અગેય પાઠ્યત્વ ઉપર નિર્ભર છે. હવે આપણે સેન્ટસબરીએ કહેલાં લક્ષણો જોઈએ. આ લક્ષણો ત્રણ છે : (૧) The overrunning of the line એટલે એક વાક્યનું કાવ્યની એક પંક્તિમાંથી ઊભરાઈને બીજીમાં વહેવું. (૨) the variation of the pause એટલે યતિને પંક્તિમાં યથેચ્છ મૂકવાની સગવડ અને (૩) the employment of the trisyllabic feet એટલે ત્રણસ્વરી સંધિઃકે બીજનો ઉપયોગ.[૪]

હવે જોઈ શકાશે કે સેન્ટસબરીએ ગણાવેલાં ત્રણ લક્ષણો અગેયત્વ ઉપર આધાર રાખે છે. મહાકાવ્યનો વિષય જેમ મહાન વ્યક્તિઓ, મહાન કાર્યો, મહાન વિચારો, મહાન બનાવો છે, તેમ મહાકાવ્યના કથનમાં પણ મહાન કલ્પના, ઉન્નત ભાષા અને મહાન શૈલી જોઈએ. અને મહાન શૈલીમાં ઘણીવાર લાંબાં વાક્યો આવે. વીરરસ મહાકાવ્યને માટે ખાસ છન્દની જરૂર સૌથી વધારે આ લાંબાં વાક્યોનો સમાવેશ કરવા માટે છે. બ્લેંક વર્સમાં અંતનો પ્રાસ કાઢી નાંખ્યો છે તેનું કારણ પણ આ જ છે. પ્રાસ એ સંગીતનો અવશેષ છે. કેટલાક અંગ્રેજ વિવેચકો માને છે કે કાવ્યનું પ્રાચીન સ્વરૂપ Ballad એટલે રાસ છે જે કાવ્ય, સંગીત અને નૃત્ય ત્રણે ય કલાઓનું એક મૂર્ત સ્વરૂપ છે. હવે દરેક ભાષાના સાહિત્યમાં પ્રાચીન સ્વરૂપ બેલેડ એટલે રાસ જ છે એવી વ્યાપ્તિ તો હજી મને અસિદ્ધ લાગે છે. પણ એટલું ખરું કે કાવ્યનાં પ્રાચીન

૪. Manual af English Prosody, p. 174

સ્વરૂપો બધાં સંગીત-સંલગ્ન હતાં. પછીથી ધીમે ધીમે સંગીત ગૌણ થતું ચાલ્યું છે. પણ જેમ પ્રાણીજગતમાં એક જાતમાંથી બીજી જાત ઉત્પન્ન થતાં આખી જાત બદલાઈ જતાં પણ અસલ જાતના ધર્મો ટકેલા માલૂમ પડે છે, તેમ કાવ્યના વિકાસક્રમમાં સંગીત ગૌણ બનતાં બનતાં પણ તેનાં ઉપાંગોમાં ટકી રહ્યું છે. પ્રાસ એ આવી રીતે સંગીતનો અવશેષ છે. પ્રાસને લીધે પ્રાસબદ્ધ પંક્તિઓનું એક સ્વતંત્ર શરીર બને છે અને તેને બીજા પ્રાસબદ્ધ સમૂહથી પાઠમાં વિરામ લઈ ભિન્ન કરવું પડે છે. એ વિરામ આગળ વાક્ય પણ પૂરું થવું જ જોઈએ. કારણ કે જો ન થાય તો પંક્તિના વિરામથી અસંનિધિ થતાં વાક્ય તૂટે અને અર્થબોધ ન થાય. એટલે પ્રાસબદ્ધ કાવ્યમાં એ પંક્તિના વિસ્તારથી વધારે લાંબું વાક્ય આવી જ ન શકે. પ્રાસ નીકળી જતાં આ બંધન જતું રહે છે અને વાક્ય ગમે તેટલી લંબાઈનું આવી શકે છે. વાક્ય એક પંક્તિમાંથી ઊભરાઈને અનેકમાં રેલી શકે છે. પણ સેન્ટસબરીના લક્ષણ પ્રમાણે આવાં અનેક પંક્તિમાં રેલાતાં વાક્યોને અવકાશ આપવો એટલું બસ નથી. એ તો એને બ્લૅંક વર્સનું લક્ષણ કહે છે. અને તે ખરું છે. બ્લૅંક વર્સ કર્યા પછી પણ જો વાક્યોને પંક્તિઓને અંતે જ પૂરાં કરીએ તો કાવ્યમાં એવી એકવિધતા આવી જાય જે વાંચતાં ક્લેશકર નીવડે. પ્રાસો હતા ત્યારે આ એકવિધતા પ્રાસોના વૈચિત્ર્યમાં તિરોહિત થતી, પણ બ્લૅંક વર્સમાં એ એકવિધતા અસહ્ય બને. એથી ઊલટું, ગદ્યમાં લાંબાં ટૂંકાં વાક્યોમાંથી અને અર્થ વ્યંજનાને આવશ્યક વિષમ અંતરે આવતાં વિરામોથી, અને ધ્વનિના આછા આરોહ અવરોહથી, જે એક ગંભીર સંવાદ ઉત્પન્ન થાય છે, તે કે તેને મળતો સંવાદ, આ પદ્યરચનાની સીમાઓમાં યથેચ્છ વિચરતો એક નવો જ ચમત્કાર ઉત્પન્ન કરે છે. આ રીતે ગેયતાનું એક લક્ષણ પ્રાસ કાઢી નાંખવાથી અનેક પંક્તિઓમાં ઊભરાતાં વાક્યોને અવકાશ મળે છે, એટલું જ નહિ, એવાં વાક્યો આ નિષ્પ્રાસ

રચનામાં આવશ્યક બને છે. આ લક્ષણમાંથી જ સેન્ટસબરીનું બીજું લક્ષણ, યતિને પંક્તિમાં યથેચ્છ મૂકવાની સગવડ, એ નિષ્પન્ન થાય છે. વાકયો લાંબાં ટૂંકાં હોય, તો તેને ગમે ત્યાંથી શરૂ કરી ગમે ત્યાં પૂરાં કરવાની સગવડ હોવી જ જોઇએ. તેનું ત્રીજું લક્ષણ અંગ્રેજી ભાષાની ખાસિયતને લગતું છે. સામાન્ય રીતે અંગ્રેજી પ્રાસબદ્ધ વીરરસ કવિતામાં અમુક બે-સ્વરી બીજ કે સંધિનાં પાંચ આવર્તનો આવે છે, પણ બ્લૅંક વર્સમાં કયાંક ત્રણ-સ્વરી બીજનાં છાંટણાં છાંટેલાં હોય છે. કહેવાની જરૂર નથી કે આ ફેરફાર રચનાની એકવિધતા ટાળવા માટે છે.

આપણા વિવેચકો અને કવિઓને વીરરસ કવિતા માટે આ અગેયત્વની આવશ્યકતા બહુ ધીમે ધીમે ધ્યાનમાં આવી છે. નર્મદાશંકરને, અંગ્રેજી કવિતા અને આપણી કવિતાના પઠનનો ભેદ માલૂમ હતો. તેઓ એક જગ્યાએ લખે છે : “ હું બોલ્યો કે હમારી પ્રાકૃત કવિતા અંગ્રેજી પ્રમાણે સાદી રીતે નથી બોલાતી પણ કંઈક ગવાય છે ને મારૂં ગુજરાતી ગાયન તમારા કાનને સારૂં નહિ લાગે.”[૫] પણ આ ભેદ જાણતાં છતાં મહાકાવ્યને માટે અગેય રચના જોઈએ એવો ખ્યાલ મને નહિ આવેલો. તેમણે વીરરસ કવિતા માટે જે વીરવૃત્તનો પ્રયોગ કર્યો તે મરાઠી લાવણીનો વિસ્તાર છે તે હું આગળ બતાવી ગયો.[૬] એટલે અગેયત્વની આવશ્યકતા એમના ધ્યાનમાં આવેલી નહિ. અગેયત્વ સંબંધી નવલરામે પણ વિચાર કર્યો છે, પણ તેમને અગેયત્વ આપણી કવિતા માટે અશકય લાગ્યું અને તેથી તેમણે પ્રસંગે પ્રસંગે આપણા કવિઓને માત્રામેળ ગેય પદ્યરચનાઓ અંતરે અંતરે બદલાવતાં જવાની ભલામણ કરી છે. તેઓ કહે છે : “...આપણી ભાષામાં કવિતા **બોલાતી** નથી, પણ **ગવાય** છે.

---

૫. ૨૭ મી ઑગસ્ટ ૧૯૩૩ નો ગુજરાતીનો નર્મદ અંક, મારી હકીકત પૃ. ૧૨૭૧.

૬. ગત પૃ. ૧૫-૧૭.

એક દોહરો પણ રાગડો કાઢ્યા વિના આપણે બોલતા નથી. કવિતા બોલવી એ જ શું તે આપણામાં થોડા સમજતા હશે...આ રીતિ સંપૂર્ણપણે અંગ્રેજી ભાષામાં પ્રવર્ત્તમાન છે—તેમાં તો કવિતા વાંચતી વેળા રાગ જરા પણ કાઢવો એ અતિ નિંદ્ય ગણાય છે. પણ આપણે જે આંક ભણનાર પણ રાગ કાઢે ત્યારે જ રાજી થઈએ છઈએ, તેને પરભાષાનો કાવ્ય સંબંધી આવો વિરાગી નિયમ શા કામનો ?... જ્યાં રાગ છે ત્યાં તો ક્ષણે ક્ષણે બદલાતા સંચારી ભાવને અનુસરી રાગ પોતે પણ બદલાવો જ જોઇએ...જેનો દાખલો લઈ આપણા કેટલાક ગુજરાતી ભાઈઓ ભમાયા છે તે સંસ્કૃત ને અંગ્રેજી ભાષાના-જ કોઈ પણ કવિએ સંગીત કવિતા એક વૃત્તમાં રચવાનો ખ્યાલ સ્વપ્ને પણ કર્યો નથી...છંદોબદ્ધ કવિતામાં પણ એક વૃત્તનાં કાવ્યોવાળી ભાષાની પદવીએ પહોંચતાં હજી ગુજરાતીને વાર છે, અને તે વખત આવવા પહેલાં અવશ્યનું એ છે કે કવિતા ગાવાની રીત જઈ આપણામાં તે બોલવાની રીત પડવી જોઇએ."[૭] (૧૮૮૨)

નવલરામભાઈને જે બનવું અશક્ય લાગ્યું તે કવિ શ્રી ન્હાનાલાલને શક્ય આવશ્યક અને ગુજરાની કવિતામાં શરૂ થઈ ગયેલું લાગ્યું. "ગુજરાતી કવિતા અને સંગીત" ના સને ૧૯૦૪ ના લેખમાં કાન્તના સંગીતની પ્રશંસા કરી તેઓ કહે છે "છતાં સંગીત એ કવિતા નથી અને કવિતાએ જેટલે અંશે અન્ય પરિમલને પોતામાં શમાવ્યા છે તેટલે અંસે પોતાના પરિમલની ભભક પરવશ કીધી છે એ નિઃસંશય છે...આપણા કવિતામય સંગીત ફરતી પણ સાંકડી સીમાઓ રોપાઇ છેઃ એ સીમાઓ તૂટવી ઘટે છે" [૮]

"આપણા ગુજરાતમાં પણ ગરબી કે દેશી રાગોથી ઓછા સંગીતવાળા સંસ્કૃત છન્દ નવલ બલોનાં શરીર રચવા ક. દ. ડા.એ દાખલ કર્યાં......તે પછી ગોવર્ધનભાઈએ સંસ્કૃત વૃત્તોને ગુજરાતીમાં

---

૭. નવલ ગ્રંથાવલિ. ( શાળાપયોગી આવૃત્તિ ) ભા. ૨, પૃ. ૨૨૬-૨૨૭

૮. સાહિત્ય મંથન, પૃ. ૧૧૭—૧૧૮

સ્વીકારતાં ક. દ. ડા. ની સ્વરસંગીતપ્રીયતાથી રચાયેલું એક બન્ધન તોડી પ્રાસ વિનાના સંસ્કૃત છન્દ સ્નેહમુદ્રામાં લખ્યા, અને લોકસમાજે ત્હેને blank verse બ્લૅંક વર્સ માની."૯

લોક સમાજે એને બ્લૅંક વર્સ માની પણ, શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ, સંસ્કૃત વૃત્તનો પ્રાસ છોડવાથી તે રચના ( બ્લૅંક વર્સ ) નથી બનતી. બ્લૅંક વર્સની શાસ્ત્રીય સમાલોચના સૌથી પ્રથમ પ્રો. બલવંતરાય ઠાકોરે ભણકાર ( પ્રસિદ્ધ ૧૯૧૭ ) ની પ્રસ્તાવનામાં કરી છે. તેમણે પોતાની પદ્યરચનાની નવીનતાઓ વિશે કંઈક ખુલાસા રૂપે એ ચર્ચા કરી છે; પણ બ્લૅંક વર્સની એ ચર્ચા તટસ્થ શાસ્ત્રીય અને માર્ગદર્શક છે. તેમની ચર્ચામાંથી બ્લૅંક વર્સનાં લક્ષણો તારવવાં હોય તો નીચે પ્રમાણે નીકળે : (૧) અગેયતા. (૨) સળંગતા કે અખંડિતતા જે સેન્ટસબરીએ ગણાવેલ અનેક પંક્તિમાં વિસ્તરતાં વાક્યોના લક્ષણ સાથે સંબંધ ધરાવે છે. (૩) યતિસ્વાતંત્ર્ય જે સ્પષ્ટ રીતે સેન્ટસબરીએ જણાવેલ યથેચ્છ યતિ મૂકવાની સગવડ સાથે સંબંધ ધરાવે છે. અને (૪) અભાવાત્મક લક્ષણ કે એ રચના ઑડ્રવિક્ષ થઈ કલેશકર થવી ન જોઇએ એમ આપણે સેન્ટસબરી અને પ્રો. ઠાકોરની ચર્ચાનો સમન્વય કરી કહી શકીએ.

આપણા પિંગલના છન્દોના જે બે કે ત્રણ વિભાગો છે તેમાંનો એક સૌથી વિપુલ વિભાગ આ અગેયત્વની એક જ કસોટીથી જોતાં બ્લૅંક વર્સને માટે અયોગ્ય નીવડે છે. એ વિભાગ તે માત્રામેળ છન્દોનો. આ છન્દો તત્ત્વતઃ ગેય છે. તેમનું બંધારણ ગેયતા ઉપર ઘડાયું છે. તેમના બીજમાં તાલ આવે છે તે પણ સંગીત સાથે સંબંધ ધરાવે છે. ઉપર આપેલા નવલરામભાઈના અવતરણમાં પણ આપણે જોયું કે માત્રામેળ છન્દો ગેય છે. અલબત આ ઘણીખરી રચનાઓમાં એક જ બીજનાં આવર્તનો આવતાં હોવાથી પંક્તિના અંતનો પ્રાસ કાઢી નાંખવાથી તેની સળંગ રચના એકદમ બની શકે. હરિગીતના

૯. સદર પૃ. ૧૨૩—૧૨૪

દાદાલદા બીજનાં કે ઝૂલણાના દાલદા બીજનાં કે સવૈયાના દાદા બીજનાં અનેક આવર્તનો થઈ શકે. આવા અનેક પ્રયત્નો થયા છે. સંસ્કૃત કાવ્યમાં દંડકો થયા છે તે બીજું કાંઈ જ નથી પણ પિંગલના અમુક અમુક ગણોનાં આવર્તનો છે. આનો એક પ્રયોગ ગુજરાતીમાં પણ થયો છે. શ્રી છોટાલાલ નરભેરામ ભટ્ટે શાન્તિસુધા કાવ્યમાં અનેક માત્રામેળ અને અક્ષરમેળ છન્દોના પ્રયોગો કર્યા છે તેમાં દંડક પણ આવે છે.

નિરખી નિરખી પેઠા મુનિ, બાગના બાગમાં, માર્ગ રૂડો નિહાળી, બની વાડ બે પાસ ગુલાબની, સડક વચ્ચે રહી, કૈક ક્યારા નિહાળ્યા રૂડા છોડના બેય પાસે, સિંચ્યા પાણિયે, અમૃતે જાણિયે, નીક રૂડી કરી, બીક રાખી ખરી, ઠીક ઠામે ઠરી માળિયે ભાળિયે, કૈક ચંમેલિ ચંપો અને મોગરો, કૈંક દાડીમ અંજીર જાતીફળો, કૈંક બાદામ નારંગિ લીંબુડી છે, કૈંક અક્ષોટ ને જમરુખી રૂડી છે, કૈંક વેલી ચઢી શોભતી માંડવે, કૈંક નાચી રહી છે લતા તાંડવે, કૈક હાર્યો દિસે કેળકેરી વડી, જેમ પંખા ધરી ઊભી સાહેલડી;[10]

અહીં સ્પષ્ટ જોઈ શકાય છે કે એકના એક ત્રણ–સ્વરી ગણનાં આવર્તનોથી કંટાળો આવે છે અને તે કંટાળો કાઢવા છેવટે પ્રાસનો આશ્રય લેવો પડે છે. કટાવ એ એક રીતે જોતાં સવૈયાના દાદા બીજનો દંડક છે. સળંગ રચના તરીકે નર્મદાશંકરે તેનો બહોળો ઉપયોગ કર્યો છે. મણિભાઈ નભુભાઈએ ઉત્તરરામચરિતમાં દંડકોનું વર્ણન કટાવમાં કર્યું છે.

> " કોકો ઠામે સ્નિગ્ધ રમ્ય ને નયન હસાવે, વળી કો કાળી,
> વળિ કો ભૂરી, કો કો ઠામે રૂપ ભયંકર ધારી કર્કશ
> હેતી ત્રાસ બહુ. ઠામે ઠામે વળી ભરેલી ઝમ ઝમ
> ઝમ ઝમ વહેતાં ઝરણો તેના શબ્દે, દિશા રૂપાળી:
> પણે જણાયે તીર્થ પુણ્યનાં, આશ્રમ ઋષિના; પર્વત
> પેલા ડોકાં કરતા, સરિતા ધીમી ઉછળી વ્હેતી; અરણ્ય

10. શાન્તિસુધા, પૃ. ૩૦૪–૫

બ્હોળાં મધ્યે ન્હાનાં રમણીય લીલાં ઉપવન દીસે;
એવા એવા વિવિધ પ્રદેશો પરિચિત મુજને દષ્ટે આવે;
દીસે દીસે સત્ય દંડકા અરણ્ય આજે !–ઠોકો ઠામે૦ ”

સદ્‌ગત ગોવર્ધનરામે પણ કટાવનો પ્રયોગ કર્યોગ છે :

ગિરિવર કેરે શૈલે શૈલે, વૃક્ષ માત્રને
પત્રે પત્રે, નદીની ઊર્મિ ઊર્મિ ઉપર,
વાયુની લહરી લહરી સાથે, પશુ પક્ષીને
અંગે અંગે–શબ્દે શબ્દે, મેઘમાળને
ખંડે ખંડે, અંશુનાથને કિરણે કિરણે,
નાચે લક્ષ્મી વિવિધ વેગથી વિવિધ રંગમાં
ચંચળ ચપળા હાવભાવ કરી રમણીય કેવા?
જોની જોની રતિ સજી રે !

બન્ને ગુજરાતીમાં ઉત્તમ ગણાતી કવિતાના નમૂના છે. પણ બન્નેમાં રચનાની મર્યાદા તરત જણાઈ જાય છે. દાદા બીજ ઘણું જ ટૂંકું છે, તેથી જાણે ઘણે જ ટૂંકે પગલે ચાલવું પડતું હોય એમ લાગે છે. અને દાદામાં પહેલા દા ઉપરનો તાલ ઘણો જ જોરદાર છે. તેથી વાક્ય તાલથી એટલું બધું થડકાય છે કે લાંબાંટૂંકાં વાક્યોનો અર્થવિરામોથી અને ધ્વનિના આરોહઅવરોહથી સંવાદ ઉત્પન્ન થઈ શકતો નથી, એ સંવાદને અવકાશ જ મળતો નથી.

ઝૂલણાના દાલદા બીજનાં આવર્તનોથી શ્રી મનહરરામે રામ છન્દ યોજ્યો છે. એક ટૂંકો દાખલો જોઈએ.

જય થજો જય થજો
જ્યાં વસ્યા
આર્ય સંસ્કારની પીમળ પ્રસરાવતા,
પરશુ નિજસ્કંધ પર નિરંતર ધારતા,
પ્રલય કાલાગ્નિસમ અરિદલ વિદારતા
રુદ્ર અવતાર ભડવીર વિપ્રેંદ્ર તે
રામ ભાર્ગવ વડા—

શત્રુને મારતા, મિત્રને તારતા,
પ્રેમને શૌર્યનાં સૂત્ર સ્વીકારતા
કર્મહીન જગતને પરમ કર્તવ્યનિષ્કામનો પાઠ—શિખવાડતા
વિષ્ણુના અંશ યોગીન્દ્ર ગરુડધ્વજ
કૃષ્ણ યાદવપતિ—

રગણ એટલે ગાલગા ગણના દંડકને મળતો આ દંડક છે. આ દંડકનું બીજ અક્ષરમેળી ગાલગાને બદલે માત્રામેળી દાલદા એટલે ઝૂલણાનું બીજ છે. અક્ષરમેળીને બદલે માત્રામેળી છે એટલે અંશે એકવિધતા ઓછી થાય એ ઉપરના કાવ્યમાં સ્પષ્ટ દેખાય તેમ છે. ઝૂલણા છંદ ગંભીર ભાવના વાહન તરીકે અનેક વાર પ્રયોજાયો છે એ તેનો વિશેષ ગુણ છે. છતાં દાલદાનું ગેયત્વ અછતું થઈ શકતું નથી, તાલમાં ફેર કરી શકાતો નથી, અને જો કે આ રચનાના લયનાં મોજાં રગણાત્મક દંડક કરતાં વધારે વૈચિત્ર્યમય અને કટાવના દાદા કરતાં વધારે લાંબાં છે છતાં લાંબાં વાક્યને માટે એ મોજાં ટૂંકાં પડે અને પચાસ સાઠ પંક્તિ પછી તેની એકવિધતા ખૂંચવા માંડે, તે વધારે ને વધારે સગીતમાં લપસતી જાય અને છતાં પૂરા સંગીતને અવકાશ ન હોવાથી છેવટે કંટાળો આપે એમ હું માનું છું.

હરિગીતનું દાદાલદા બીજ વધારે સંગીતવાળું છે, તેમાં બે તાલો આવે છે અને તેથી તે બ્લૅંક વર્સને માટે વધારે પ્રતિકૂળ છે એ દેખીતું છે. એના એવા પ્રયોગો પણ થયા નથી

જો એક જ બીજના આવર્તનવાળો માત્રામેળી છન્દ સળંગ ન કરી શકાય, તો અનેક બીજોના બનેલા માત્રામેળી છન્દના પ્રાસો કાઢી નાંખી તેને સળંગ કરવાનો તો પ્રશ્ન જ રહેતો નથી. આવા છન્દોનાં બીજો સંગીતની દૃષ્ટિએ નિયત થયેલાં હોય છે. સંગીતના આરોહ અવરોહ કે ઉપક્રમ ઉપસંહારની દૃષ્ટિએ તેમાં બીજો ગૂંથાયેલાં હોય છે અને તેવા છન્દોમાંથી ગેયત્વ કાઢવું વધારે દુર્ઘટ છે. રોળા કે કવિત કે દોહરો કે છપ્પો સળંગ રચના તરીકે

કામમાં ન આવે. વર્ણનાત્મક કાવ્યોમાં દોહરા ચોપાઈ લાંબે સુધી ચાલી શકે છે તેનું કારણ બંધારણની સાદાઈ અને તેમાં ગદ્યની અતિનિકટ રહેવાની જોગવાઈ એ છે.

એટલે માત્રામેળ છંદો માટે આપણે એટલું સામાન્ય રીતે કહી શકીએ કે એ છંદોનાં બીજોના વિસ્તારથી અને અંત્યપ્રાસ કાઢી નાંખવાથી થતી પદ્યરચનાઓ બ્લૅંક વર્સનું કામ ન કરી શકે. તે સાથે મારું એવું કહેવું નથી કે આ રચનાઓ નકામી છે. પોતપોતાની મર્યાદામાં આ રચના ઉપયોગી છે. સારાં કાવ્યોનું એ બાહ્યરૂપ થઈ શકે.

હવે પિંગલના છન્દોનો એક બીજો પ્રકાર લઈએ. તે પ્રકાર સંસ્કૃત વૃત્તોનો જેનો અત્યારે આપણે સામાન્ય રીતે સંગીતરહિત પાઠ કરીએ છીએ. આવાં વૃત્તોની ચર્ચામાં ગયા પહેલાં બે બાબતો સ્પષ્ટ કરવાની જરૂર છે. પહેલું એ કે હું વૈદિક છન્દોને ગુજરાતી ભાષાના વર્તમાન પિંગલમાં ગણતો નથી. તેનાં કારણો સ્પષ્ટ છે. વૈદિક છન્દો ઉદાત્ત અનુદાત્ત વગેરે સ્વરોમાં ગવાતા જેની પરંપરા સંસ્કૃત વૃત્તોમાં પણ ચાલુ રહી નથી, બીજું એ કે અત્યારે વેદનો પાઠ એક એવી જાતના રાગડામાં થાય છે જે રાગડામાં આપણે ગુજરાતી સાહિત્યમાંનું કશું જ બોલતા નથી. રાગડો શબ્દ હું તિરસ્કારથી નથી બોલતો પણ એવો સાભિપ્રાય શબ્દ બીજો નથી તેથી, અને ઉપરના અવતરણમાં નવલરામભાઈએ તે વાપરેલ છે એ રીતે, રાગના લઘુતાવાચક રૂપમાં એ શબ્દ હું વાપરું છું. એ સંગીતનો રાગ નથી, છતાં તેમાં સંગીતના સ્વરો આવે છે એટલે તેને રાગડો કહું છું. અત્યારે જે રીતે તેનું પઠન થાય છે તે જ અસલી રીત હશે એમ માનવાને કશું કારણ નથી. એટલે વૈદિક છન્દોને બાદ કરીને સંસ્કૃત વૃત્તો જે અત્યારે સંગીતરહિત પદ્ધતિથી બોલાય છે તેની ચર્ચા કરીશ. પણ આ સંગીતરહિત રીતે અત્યારે બોલાય છે એવું વિધાન કરતાં પહેલાં જાણવું જોઈએ અને સ્વીકારવું જોઈએ કે બધાં સંસ્કૃત વૃત્તો

બોલવાની પણ પરંપરા તો ગીતની જ હતી. અત્યારે પણ જૂની પરંપરાથી બોલાતો ચંડીપાઠ સાંભળો કે વિવાહમાં મંગલાષ્ટક સાંભળો કે નાતમાં શ્લોકો બોલતા સાંભળો તો તે રાગમાં જ બોલતા જણાશે. અત્યારે અનુષ્ટુપ જેવો અગેય શ્લોક પણ જૂની પ્રણાલિકા પ્રમાણે તો ગવાય જ છે એટલું જ નહિ, એ અગેય શ્લોક જેમાં મહાભારત રામાયણ લખાયાં તે પૂર્વે પણ ગવાતો જ હતો એમ જણાય છે. तदप्येषः श्लोकोऽभिगीतः। मरुतः परिवेष्टारो मरुत्तस्यावसन् गृहे। आविक्षितस्य कामप्रेर्विश्वेदेवाः सभासद इति ॥ અહીં અનુષ્ટુપ ગવાયાનો ઉલ્લેખ છે. આદ્યકવિ વાલ્મીકિનો પ્રથમ શ્લોક मा निषाद० વગેરે પણ રામાયણમાં तन्त्रीलयसमन्वितः [11] એટલે તન્ત્રીના લયમાં ગાઈ શકાય તેવો કહેલો છે. અને લવકુશે રામાયણને मार्गसंपदा ગાયું એવું વર્ણન છે. मार्गसंपदा એટલે સંસ્કૃત ઢબે ગાયું, દેશી ઢબે નહિ. આ બધામાંથી એટલું નિષ્પન્ન થાય છે કે સંસ્કૃત વૃત્તો પ્રાચીન કાળમાં ગવાતાં.

પણ અંગ્રેજી સાહિત્યના પરિચયમાં આવ્યા પછી આપણે આ વૃત્તોના શુદ્ધ અગેય પાઠની પદ્ધતિ પાડી. સંસ્કૃત વૃત્તો અત્યારે લેખકો અને વાચકોમાં વધારે પ્રિય થયાં છે તેનું કારણ તેની પ્રૌઢિ અને અગેય પાઠ્યત્વ. આ વૃત્તોના ઉપયોગની વિરુદ્ધ છતાં પણ નવલરામભાઈ સંસ્કૃત વૃત્તોની પ્રૌઢિ સ્વીકારે છે. સંસ્કૃત વૃત્તો સામે વાંધો લેવાનું તેમનું એક કારણ અપરિચય તે હવેની કેળવણીમાં દૂર થયું

---

૧૧ અત્યારે મીર વગેરે વાર્તા કહેનારા વર્ગો ગદ્ય પણ સિતાર જેવા કોઇ તંતુવાદ્ય વગાડતા વગાડતા અમુક રાગના લયમાં બોલે છે. તે કોઈ સંપૂર્ણ રાગ હોતો નથી, માત્ર તેમાં અમુક સૂરોના આરોહ અવરોહ હોય છે. દુહો પણ રાગમા ન ગાતાં આવી રીતે સૂરોમાં બોલે છે. આ અનુષ્ટુપ પણ એ રીતે તન્ત્રી સાથે જો સૂરોમાં બોલાતો હોય તો તેનું ગેયત્વ સહેલાઈથી જુદું પાડી શકાય એવું પહેલાંથી જ હતું એમ કહી શકાય. મને આ અત્યંત સંભવિત લાગે છે, પણ આ વિષય સ્વતંત્ર સંશોધન માગે છે, જેને માટે અહીં અવકાશ નથી.

છે. અત્યારે તો ઊલટું દેશી ઢાળો કરતાં આ સંસ્કૃત વૃત્તો વધારે પરિચિત છે. એટલે અગેયતાનો વાંધો સંસ્કૃત વૃત્તોમાં તદ્દન ખોટો નહિ તો પણ ઘણો જ નિર્બળ પડી જાય છે.

અત્યારે મંદાક્રાંતા, પૃથ્વી, શાર્દૂલવિક્રીડિત, સ્રગ્ધરા વગેરે વૃત્તોમાં લાંબાં સળંગ વાકયો મૂકવાના અખતરા થાય છે પણ તે સર્વ પહેલાં સાદો અનુષ્ટુપ કેમ બધાના ધ્યાનમાં નહિ આવ્યો હોય તે નવાઈ જેવું લાગે છે. સંસ્કૃત પુરાણો, રામાયણ, મહાભારત અનુષ્ટુપમાં લખાયાં છે. સંસ્કૃત શિષ્ટ સાહિત્યમાં અનુષ્ટુપ અનેક રસોમાં વપરાયેલો જણાય છે. ઓજસ અને માધુર્ય બન્ને ગુણો તેમાં આવી શકે છે. છતાં બ્લૅંક વર્સના અખતરામાં તે ઉપેક્ષા પામ્યો છે. માત્ર હમણાં જ આપણી કવિતાસમૃદ્ધિમાં તેના પ્રવાહી રૂપની શકયતા પ્રો. ઠાકોર નોંધે છે અને એવા પ્રવાહી અનુષ્ટુપનો જણાવવા જેવો અખતરો પણ તેમણે જ માત્ર એક જગાએ કર્યો છે.

ઘેટાંને બકરાં ઠેરી રેલ જ્યાં એ સરી નહીં
આવી ત્યાં સેંકડો ભેંસો પાડા પાડી બરાડતી.
કાળાં ચામ તળે આખો દેખાતો હાડમાળખો
હીંડે તે શૃંગ ભારે ત્યાં ડેકે ત્રુટું ત્રુટું થતો.
ડીલે ડીલ ઘસી ચાલે ને ઘસે ભીંત થાંભલા,
કાળી બેડોળ બિસૂરી આ રેલે લોક ચોંકિયા,
ભેંસોના પૂર વચ્ચે ત્યાં દેખાયા જોડ સાંઢિયા,
શેરીની વસતી આખી એટલે બાર્રીએ છજે
અગાશીએ હતી જામી, મ્હ્‌લ્યા'તા કૈક છાપરે.
સર્વેએ સાંઢિયા ખુંધે દીઠો બાંધેલ માંચડો
જેમાં ઢોલ લઇ બેઠો હતો એકલ ભીલડો.
પાળો દોરી વતે એક દોરતો બેય ઊંટને
અને આ ભીલ શોભાળો, માંચે જામ્યો દૃઢાસને.
ચારઠે યુગ્મમાતંગી સિંહાસને વિરાજતો
હોય રાજા જ, એવો આ ઢોલવાદક મ્હાલતો.

કાતરે થોભિયે ડીલે વાને નેણેય કારમો
કારમો ઘોર સાદે યે પ્રલયપ્રતિમા સમો.
ઢોલે દાંડી દઇ દેઈ આરડે એ ફરી ફરી,
"જુવો રે લોક આ સ્વારી જમદૂત દુકાળની."

આમાં ક્યાંક ક્યાંક પ્રાસો મળ્યા છે પણ તે અકસ્માત છે. બાકી અનુષ્ટુપમાં લઘુ ગુરુનાં બંધનો ઓછામાં ઓછાં છે, તેમાં પણ પાછી છૂટ લઈ શકાય છે, કાલિદાસ જેવા કવિએ પણ છૂટ લીધી છે. એટલે તેમાં વૈવિધ્યની ખામી આવવાને અવકાશ નથી. આ પંક્તિઓમાં કોઈ જગાએ વાક્ય બે પંક્તિથી વધારે આઘે જતું નથી, વાક્યવિરામ ઘણીખરી જગાએ શ્લોકાન્તે આવે છે એ ખરું પણ, હું ધારું છું, વાક્યોની વિષમ લંબાઈ અને યથેચ્છ વિરામને પણ સહી શકે એવી આ રચના છે. અને સાહસિક કવિતાલેખકોએ અખતરો કરવા લાયક આ રચના છે.

મંદાક્રાંતા અને શિખરિણીને સળંગ પદ્યરચના તરીકે પ્રયોજ્યાના થોડા દાખલા છે. પણ આ પ્રકારના છન્દો બ્લૅંક વર્સનું કામ આપી શકે એમ લાગતું નથી. સંસ્કૃત છન્દો જોતાં એક વાત સ્ફુટ થાય છે કે ચાર કે પાંચ ગા એટલે ગુરુ આવતાં યતિ મૂકવો જ પડે છે. મંદાક્રાંતા, શાલિની, સ્રગ્ધરા, વૈશ્વદેવી, શિખરિણી, એ બધામાં ચાર કે પાંચ ગુરુ પછી યતિ આવે જ છે. હું માનું છું એ આપણી ભાષાની ખાસિયત છે. અને સળંગ પદ્યરચનાને એવો નિશ્ચિત સ્થાનનો યતિ પ્રતિકૂળ છે. શાર્દૂલવિક્રીડિત જેવા વૃત્તની પંક્તિ એટલી લાંબી છે કે તેની વચમાં યતિ મૂકવો જ પડે. વળી એક બીજી રીતે પણ આ વૃત્તોમાંનાં કેટલાંક, અખંડ વાક્યપ્રવાહને પ્રતિકૂળ છે. મંદાક્રાંતામાં અને શિખરિણીમાં એક સાથે પાંચ લઘુ આવે છે. સ્રગ્ધરામાં અને માલિનીમાં એક સાથે છ લઘુ આવે છે. આટલા બધા લઘુ એક સાથે લાવવાને ભાષાને એવી કરવી પડે કે તેમાં લાંબે સુધી વાક્ય ચાલી શકે નહિ. વળી એક સાથે આવતા લઘુ

અક્ષરો એટલા બધા ત્વરિત બોલવા પડે છે કે એ લઘુ અક્ષરોની વચ્ચે વાક્યવિરામ મૂકી શકાય નહિ. એટલે એક સામટા જેમાં લઘુ અક્ષરો આવતા હોય તેવા છન્દો અનેક રીતે બ્લૅંક વર્સને પ્રતિકૂળ નીવડે.

આવી કોઈ પ્રતિકૂળતા પૃથ્વીને નડતી નથી. બીજાં સંસ્કૃત વૃત્તો સંગીતના રાગમાં ગાઈ શકાય છે તેમ પૃથ્વી પણ ગાઈ શકાય છે. માલકંસમાં મેં પૃથ્વી સુંદર ગવાતો સાંભળ્યો છે. પણ બીજાં સંસ્કૃત વૃત્તોનો જેમ અગેય પાઠ કરી શકાય છે તેમ પૃથ્વીનો પણ અગેય પાઠ કરી શકાય છે. તેની પંક્તિમાં આવશ્યક યતિ નથી એ હવે જાણીતી વાત છે. તેમાં ગુરુ કે લઘુનાં સામટાં એક હારે સ્થાનો આવતાં નથી. તેમાં વધારેમાં વધારે એક સાથે ત્રણ લઘુ આવે છે, ગુરુ તો બેથી વધારે આવતા જ નથી. તેનો ગંભીર ગતિથી પાઠ થઈ શકે છે. અને, હું ધારુ છું તેને લીધે, તેની પંક્તિમાં ગમે ત્યાં યતિ મૂકી શકાય છે, જેના અનેક દાખલા પ્રો. ઠાકોરે પોતાનાં કાવ્યોમાંથી આપ્યા છે. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં પૃથ્વીમાં લખેલાં કાવ્યોમાંથી ઓજસ અને માધુર્ય બન્ને ગુણોના દાખલા સહેલાઈથી મળી શકે છે. અર્થાત્ પૃથ્વી દરેક રસને અનુકૂળ પડે તેવો છે. પંક્તિઓની સંખ્યા વધતાં તેમાં ક્લેશકર એકવિધતા જણાય કે કેમ એ પ્રશ્ન સ્વાભાવિક રીતે થાય. અંગ્રેજી બ્લૅંક વર્સમાં જેમ એકવિધતા ટાળવા બે–સ્વરી બીજો વચ્ચે વચ્ચે ત્રણ–સ્વરી બીજો આવે છે તેમ પૃથ્વીના સાધારણ પ્રવાહમાં પ્રો. ઠાકોર અર્થને અને છન્દને અનુકૂળ ફેરફારો કરે છે. આમાંના ઘણાખરા ફેરફારો મને સારા લાગ્યા છે–છેવટ વાંધો લેવા જેવા તો નથી જ લાગ્યા. જેમકે

નવીન બલ દે નહીં વિમલ સાધુ કર્તવ્ય કે ?–
સમર સ્વામ, ત્યજની મામ, સફર લાંબી છે મસ્તકે.
દીઠું નવ દીઠું ખરે સતત જ્યોતિ કર્તવ્ય કે ?–
સમર સમર સમર સ્વામ, સફર લાંબી છે મસ્તકે.

આ જોકે તેમના સળંગ પૃથ્વીનો નમૂનો નથી છતાં તેમાં પૃથ્વીની ગતિમાં કરેલો ફેરફાર દાખલો અપાય એવો છે. આ ફેરફાર મને પોતાને રુચિકર લાગ્યો છે અને લેખક આ કે આવી રીતે સાધારણ ગતિમાં ચાલ બદલવાના પ્રયોગો કરી શકે. પ્રો. ઠાકોરે ક્યાંક વૈવિધ્ય આણવા પૃથ્વીને દોઢાવ્યો છે. એ પણ સુભગ પ્રયોગ છે.

> પડયું શ્રવણ નામ ગર્વ ભરી ડાક ઊંચી કરે,
> ત્યહાં ઝટ થઇ સવાર હર્સો ફેરવી ઘોડલી;
> કરી તિલક ભાલ જયમાળ કંઠ આરોપી તે
> સ્વીકારી કંઇ નાચતી
> સખીનયન રાચતી
> વિયોગ ન કળાવતી થઈ અલોપ એ ઘોડલી.

આ ઉદાહરણની ત્રીજી પંક્તિમાં કરેલો ગતિભંગ મને પૃથ્વી છન્દના સંવાદને અનુકૂળ નથી લાગતો, પણ પ્રશ્ન અમુક પ્રયોગની સફળતાનો નથી, પણ એવા પ્રયોગોને અવકાશ છે એટલો જ છે. અને મને લાગે છે કે એવા પ્રયોગો કરવા હોય તો થઈ શકે. વળી પ્રો. ઠાકોરના આ જાતના ચાલના ફેરફારો સાથે અસંમત થતાં ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે તેમના કેટલાક ફેરફારો ચાલના નથી પણ બોલાતા વર્ણોની માત્રા ગણવાની તેમની પદ્ધતિને લીધે થયેલા છે. અને એ વસ્તુ પ્રસ્તુત પ્રશ્નથી અલગ છે.

પણ હું તો એક ડગલું આગળ જઈ એમ કહેવા માગું છું કે પિંગલના પૃથ્વીનું બંધારણ એવું છે કે તેમાં આવી વિવિધતા આણી ન હોય તો ચાલે. અંગ્રેજી બ્લૅંક વર્સની પંક્તિના કરતાં તો મને પૃથ્વીની પંક્તિ વધારે વિવિધતાવાળી લાગે છે. બ્લૅંક વર્સની પંક્તિ એક જ બે–સ્વરી લઘુ ગુરુના બીજનાં પાંચ આવર્તનોથી થઈ છે. એટલે એકનું એક નાનું બીજ હજારોવાર દડયા કરવાથી એકવિધતા કંટાળો આપે, પણ પૃથ્વીની એક પંક્તિ એવા કોઈ પણ એક બીજનાં આવર્તનોથી થઈ નથી. મરાઠી ભાષામાં મોરોપંતે એકસો

એકવીસ શ્લોકોની કેકાવલી પૃથ્વીમાં લખેલી છે તે કંટાળો નથ આપતી. એટલે હું માનું છું કે વાક્યોના અર્થવિરામો અને ઉચ્ચારમાં ધ્વનિના અર્થાનુકૂલ આરોહ-અવરોહથી પિંગલસિદ્ધ પૃથ્વી છન્દમાં બહુ લાંબે સુધી ટકી રહેવાની શક્તિ છે—કેટલે લાંબે તેની મર્યાદા તો અનેક પ્રયોગો કર્યાથી જ જણાય.

પૃથ્વી સામે હજી એક વાંધો વિચારવાનો રહે છે. પૃથ્વી અક્ષરમેળ છન્દ છે, તેમાં લઘુ ગુરુનાં સ્થાનો નિયત છે. આ બંધારણ અર્થને યથેચ્છ વહેવામાં બાધકારક ન થાય? હું ધારું છું ન થાય. અત્યાર સુધીનો આપણો અનુભવ કહે છે કે ન થાય. અક્ષરમેળ છન્દોમાં કથેલી નર્મદાશંકરથી માંડીને અત્યાર સુધીના કવિઓની કવિતા જોશો તો જણાશે કે આપણા કવિતાકારો સંસ્કૃત વૃત્ત ઉપરનું પ્રભુત્વ મેળવતા જ જાય છે. બધાં વૃત્તોમાં પૃથ્વી સૌથી છેલ્લું લખાવા માંડ્યું. દલપતરામે તેનું બંધારણ આપતાં પિંગળમાં પણ ભૂલ કરી છે. નર્મદાશંકરે તે લખ્યો જ નથી. શ્રી નરસિંહરાવે પણ પૃથ્વી વાપર્યો સ્મરણમાં આવતો નથી, વાપર્યો હશે તો જ્જ જ. એટલે પહેલાંના વાચનશોખીનોને પૃથ્વીની લઢણ ઓછી છે. એ વાચનશોખીનો હજી પ્રો. ઠાકોરના પૃથ્વીની વિરુદ્ધ બોલે છે, અને બીજી બાજૂ નવા કવિતાલેખકો ઉપરાઉપરી પૃથ્વીમાં લખ્યે જાય છે,—તેમને તેમની કલમની ખાતર ના પાડવી પડે એટલે સુધી! એટલે સંસ્કૃત વૃત્તોનાં બંધારણો કવિતાપ્રવાહને યથેચ્છ વહેતાં સંકોચકારક નીવડશે એમ હું નથી માનતો.

અને પૃથ્વીની આટલી શક્તિ છતાં તે બ્લૅંક વર્સનું પૂરું કામ આપી શકે એમ હું માનતો નથી. એની પંક્તિમાં પિંગલનો યતિ નથી એ સાચું, એની પંક્તિની અંદર યતિ રમી શકે એ સાચું, પણ તેની પંક્તિના અંતનો યતિ તદ્દન ઉડાવી દેવાય એમ હું માનતો નથી. પ્રો. ઠાકોરે પણ અંત્ય યતિ સર્વથા ઉડાવી શકાય એવો દાવો કર્યો નથી. તેઓ કહે છે કે "આ અગેય પદ્યરચનામાં પંક્તિના

અન્તની યતિ સૌથી વધારે દૃઢ અને દીર્ઘ એ નિયમ સામાન્ય રીતે જ પળાય છે; એક આવશ્યક નિયમ તરીકે નહીં. અને અપવાદરૂપ પંક્તિઓ વિરલ નહીં પણ છૂટથી આવે છે. તેમાં એમ પણ બને છે કે પંક્તિના અંતની યતિ છેક અછડતી કે નહીં જેવી થઈ જાય છે.'' અર્થાત્ અન્ત્ય યતિ તદ્દન ઉડાવી શકાતો નથી.

પિંગલનાં સંસ્કૃત વૃત્તો સામાન્ય રીતે ચાર ચરણનાં ગણાય છે. પરન્તુ પિંગલના એવા કેટલાક નિયમો છે જેથી એમ પણ કહી શકાય કે એ બધાં વૃત્તો દ્વિદલ છે; એટલેકે ચતુષ્પદ નહિ પણ દ્વિપદ છે. આ રીતે જૂના પૃથ્વીમાં પણ બે પંક્તિ ભેગી બોલાઈ શકાતી અને આપણા પૃથ્વીમાં પણ એવી રીતે એક પંક્તિ અંતની યતિ વિના બીજી જોડે અર્થવેગથી સાંધી શકાય. પણ બે પંક્તિથી વધારે દૂર હું ધારું છું ન જઈ શકાય. ગમે તેવાં લાંબાં વાકયોમાં પૂર્ણવિરામ નહિ તો અર્ધવિરામ કે અલ્પવિરામ પણ ૩૪ અક્ષરની બે પંક્તિને છેડે મૂકવું એમાં બહુ મુશ્કેલી નથી. એટલે એ મુશ્કેલી કવિતાલેખનમાં બહુ મોટી નથી, જો કે બ્લૅંક વર્સ સાથે સરખાવતાં પૃથ્વીની આ એક મર્યાદા ગણવી જોઈએ. અને બીજું એ કે જો કે વાકયો એક પંક્તિમાંથી વહી બીજીમાં જઈ શકે છે, અને વાકયનાં અર્થવિરામો પંક્તિમાં ગમે ત્યાં લાવીને પાઠ થઇ શકે છે, છતાં પંક્તિ વચ્ચે જ્યાંથી વાકય શરૂ થતું હોય ત્યાંથી જ ઉપાડી તેનો પાઠ શરૂ કરી શકાતો નથી. અંગ્રેજીમાં ગમે ત્યાંથી વાકય ઉપાડી પાઠ કરો તો પણ તેનો સંવાદ એક જ તરેહનો હશે.

Plumb down he drops
Ten thousand fathom deep.

Plumb down he drops ten thousand fathom deep એમ વાંચો, બન્નેમાં એક જ સંવાદ છે. પૃથ્વીમાં તેમ નથી. પૃથ્વીનો સંવાદ પંક્તિને શરૂથી અંત સુધી વાંચો તો જ અખંડ

રહે છે. વચમાંથી ઉપાડી બીજી પંક્તિની વચમાં છોડી દો તો તે પંક્તિ સંવાદ વિનાની રહેશે. તેમણે જ આપેલો દાખલો જોઈએ.

વહે વખત | પ્રાક્તન સ્મરણ સૂર જાગે વધે
ખિલે | ઉર નિમન્ત્રતા અચુક એક ત્હારા ભણી.

ગમે ત્યાં યતિ મૂકીને વાંચો તેનો વાંધો નથી. પણ બંને આખી પંક્તિઓ વાંચશો તો જ તેનો સંવાદ પ્રતીત થશે. પણ

પ્રાક્તન સ્મરણ સૂર જાગે વધે
ખિલે

એટલું જ વાક્ય સ્વતંત્ર બોલવું હશે તો તેમાં સંવાદ નહિ આવે. સંવાદ લાવવો હશે તો આગલો ભાગ મનમાં જોડીને પછી જ લાવી શકાશે. એટલે પૃથ્વીમાં ત્રણ ચાર પંક્તિને અંતરે વાક્યાન્ત ચરણાન્તે લાવી મૂકવું જ પડશે. નહિતર પઠન સ્ખલિત થશે અને ઘણીવાર વાંચનાર પઠનના મૂળ સંવાદથી ભૂલો પડી જશે.

આ રીતે સળંગ અગેય પદ્ય તરીકે પૃથ્વીને વાપરતાં તેની કેટલીક મર્યાદાઓ ધ્યાનમાં રાખવી ઘટે છે. અને છતાં પૃથ્વીની શક્તિ ઘણી મોટી છે. ગંભીર અર્થવાળાં કાવ્યોને તેણે ઘણી સરળતા કરી આપી છે, અને ઉપરની મર્યાદાઓ છતાં જેને અંગ્રેજીમાં Epic Poem કહે છે, જેને માટે આપણે વીરરસ મહાકાવ્ય શબ્દ વાપરીએ છીએ, તેને માટે બ્લૅંક વર્સની નિકટમાં નિકટ મૂકી શકાય તેવી આ પદ્યરચના મને જણાય છે. માત્ર એક યતિ અને પ્રાસ કાઢી નાંખવાથી કાવ્ય કરવામાં નવી જ સરલતા નવો જ અવકાશ મળે છે એ એમની શોધ ઘણી મહત્ત્વની છે. અને એ શોધની અસર આપણા સાહિત્ય ઉપર કાયમની રહેશે એમ હું માનું છું.

આપણે જોયું કે પૃથ્વી વીરરસ કાવ્યને માટે અનુકૂળ છે. પણ હજી એક બાબત રહી જાય છે. બ્લૅંક વર્સની મૂળ વ્યાખ્યામાં જણાવેલું છે કે બ્લૅંક વર્સ વીરરસ કાવ્ય તેમ જ નાટક બન્નેને

અનુકૂળ છે. હવે પ્રશ્ન એ છે કે પ્રવાહી પૃથ્વી નાટકની ઉક્તિઓ માટે ઉચિત વાહન છે? પૃથ્વી માટે હજી સુધી આવો દાવો થયો નથી. અને હું માનું છું થઈ શકે પણ નહિ. શેક્સપિયરનાં નાટકોનું ભાષાન્તર પૃથ્વીમાં થાય એ હું કલ્પી શકતો નથી. પૃથ્વી ગમે તેટલો અગેય હોય છતાં તેની અમુક ચાલ છે, એ ચાલ કદાચ મૂળ તો કોઈ સંગીતનાં સૂક્ષ્મ આંદોલનોથી નિયત થઈ હશે જો કે આપણે તેને અત્યારે સંગીતથી કેવળ અલગ રાખી પડી શકીએ છીએ. પણ એ ચાલ ગમે તે કારણોથી નિયત થઈ હોય પણ, નાટકને માટે સીધી, વેગવાન, અને પઠનની સાથે જ, સાંભળતાં વેંત જ, સમજાઈ જાય એવી જે ઉક્તિની જરૂર હોય છે, તેવી ઉક્તિ પૃથ્વી જેવા અટપટા છન્દમાં અપ્રતિહિત વહી શકે નહિ. એમ થવા માટે ગદ્યની વધારે નિકટ રહી શકે એવી વાક્યરચના જોઈએ, અને પૃથ્વીના બંધારણમાં એ શક્ય નથી.

મુખ્યત્વે આ દૃષ્ટિ ધ્યાનમાં રાખી વનવેલી યોજાઈ છે. તેનું મૂળ કાઠું ઘનાક્ષરીનું છે. દૃષ્ટાન્તો ઉપરથી શ્રીયુત કેશવલાલ ભાઈએ બતાવ્યું છે કે ઘનાક્ષરીમાં ૮ મે ૧૬ મે કે ૨૪ મે અક્ષરે યતિ લોપાયો છે અને તેથી તે સ્થાનનો યતિ શોભાનો છે. કેવટ જે ચરણાન્ત યતિ રહ્યો તે કાઢીને તેમણે રચનાને પ્રવાહી કે ધારાવાહી બનાવી. એટલે કે રચનામાં ઘનાક્ષરીનું માત્ર એક જ તત્ત્વ રહ્યું, તે તેના બીજભૂત ચતુરક્ષર સંધિનાં આવર્તનોનું.

સળંગ પાઠ્ય કવિતા માટે ઘનાક્ષરીના ઔચિત્ય વિશે બે જુદી જુદી દિશામાંથી બે સ્વતંત્ર સમર્થક અભિપ્રાયો મળે છે તે અહીં નોંધવા લાયક છે. આપણે ઉપર જોઈ ગયા કે નવલરામભાઈ એમ માનતા હતા કે આપણામાં કવિતા બોલાતી છે જ નહિ ગવાય જ છે. તે પ્રકરણમાં બોલાતી કવિતાના દાખલામાં તેઓ કવિતને ગણાવે છે. તેઓ કહે છે "કવિતા બોલવી એ જ શું તે આપણામાં થોડા સમજતા હશે. એની કંઈ સમજ પડવા હિંદુસ્તાનની કવિતા

ભાટ ચારણો કેવી રીતે બોલે છે તેનો વિચાર કરવો. સૂરનો કેવળ ત્યાગ કરી માત્ર તાર સાંભળી અર્થને આધારે જ જુસ્સો લાવી વાંચવું તેને કવિતા બોલવી એમ કહે છે.'' અને બીજું સમર્થન સદ્‌ગત રમણભાઈ તરફથી મળે છે. વીરરસની કવિતામાં પ્રાસ ન જોઈએ એમ પ્રતિપાદન કરતાં તેઓ કહે છે: "વીરરસની કવિતામાં જ્યાં ચિત્તોત્સાહને લીધે વાક્ય અને વિચાર બહુ લાંબા હોય ત્યાં બબ્બે લીંટીઓએ વિરામ આણવાની ફરજ રાખવાથી ભાવના-સાતત્યમાં ક્ષતિ થાય છે....મિલ્ટનના વાક્યોચ્ચય ( period ) ની કલ્પના ગુજરાતી ભાષામાં બતાવવી બહુ અઘરી છે...તથાપિ આ પ્રકારના વાક્યોચ્ચયનું ઉદાહરણ આપવાનો એક નિર્બલ પ્રયત્ન કરીશું.

અનિરુદ્ધ બારીએથી જોઈ રહ્યો હાથમાં તો
ભોગળ લીધેલી ને અળગી કરતો પીઠે
ખેંચતી ઓખાને,–રોતી જે કાલાવાલા કરતી,
તેના ભણી વળી બોલ્યો, મહિલા ! તું ઘેલી છે,
ક્ષત્રિયો યુદ્ધમાં જતા રોકાયા કદિ સુણ્યા છે ?
ઘનનું ગર્જન થયે કેસરીએ ફાળ ના
ભરી એવું કદી બન્યું છે ? તથા મોવર વાગે
ને નાગ ત્યાં ડોલે નહિં એવું કદિ જોયું છે ?
તારા બાપે ચાર લાખ બકરાંઓ મોકલ્યાં તે
જોઈ શું સિંહ કોઈ પાછો ફરી નાસી જશે ? [૧૨]

આ બન્નેને હું સ્વતંત્ર પુરાવા ગણું છું. એટલે આ વૃત્ત અગેય છે, સુપાઠ્ય છે. શ્રી કેશવલાલભાઈ કહે છે તેમ 'તેમાં ગુરુનું લઘુ અને લઘુનું ગુરુ રૂપ લેખવાની, અથવા તો એક માત્રાની બે માત્રા અને બેની એક ગણવાની શિથિલતાનો પ્રસંગ જ પ્રાપ્ત થતો નથી.[૧૩] એમાં...એક પંક્તિનો અધૂરો ભાવ ગમે તેટલી પંક્તિમાં યથેચ્છ લંબાવ્યા ટૂંકાવ્યા વગર પૂરો થઈ શકે છે. (તેમાં) યતિ

---

૧૨. કવિતા અને સાહિત્ય વૉ. ૧ લું, પૃ ૧૬૫, ૧૬૬, ૧૬૭.
૧૩. સત્યવાદ અને પક્ષવાદ પૃ. ૧૦.

નથી, તેથી પાઠનું સળંગપણું સ્વતઃ સિદ્ધ જ છે.'[૧૪] પૃથ્વીમાં આપણે જોયું કે પંક્તિની વચ્ચેથી ઉપાડી બીજી પંક્તિની વચ્ચે મૂકેલા વાક્યમાં પૃથ્વીનો સંવાદ આવી શકતો નથી. વનવેલીમાં એવું નથી. વાક્યને ગમે ત્યાંથી ઉપાડી ગમે ત્યાંસુધી લઈ જાઓ અને ગમે ત્યાં પૂરું કરો, તેનો સંવાદ એનો એ જ રહે છે. તેમાં લઘુ ગુરુનાં કોઈ નિશ્ચિત સ્થાનો નથી, એટલે વાણી કેવળ અર્થને જ અનુસરી યથેચ્છ વિચરી શકે, ગદ્યની નિકટમાં નિકટ રહેવું હોય ત્યાં રહી શકે, અને સાંભળતાં વેંત સમજાઈને સીધી અસર કરી શકે.

અહીં પ્રશ્ન થાય છે. જો વનવેલીમાં યતિ ન હોય, પ્રાસ ન હોય, ગુરુ લઘુનાં બંધન ન હોય, રાગ ન હોય, ગદ્યથી ભિન્ન વાક્યશૈલી ન હોય, તો વનવેલીનું પદ્યત્વ રહ્યું ક્યાં ? ચતુરક્ષર સંધિ, ચાર ચાર અક્ષરોની સંધિ તેમાં આવે છે એ ખરું, પણ વાક્યના અક્ષરો ગણતાં તેની સંખ્યા ૪ સંખ્યાના ગુણ્ય થાય છે એ ગણિતની પ્રતીતિમાં પદ્યનું મનોહરત્વ ક્યાં આવ્યું ? એમ તો ગદ્યનું પણ કોઈ વાક્ય લઈને તેને ચારથી ભાગી શકીએ છીએ. તો ગદ્ય અને આ પદ્યમાં ફરક શો રહ્યો ?

આનો જવાબ એ છે કે ચતુરક્ષર સંધિમાં પહેલા અક્ષર પર ઘનાક્ષરીનો તાલ છે. અને એ તાલના ધબકારા લોહીના ધબકારાની માફક વાક્યના પઠનમાં પદ્યનો ચમત્કાર જીવન્ત રાખે છે.

પણ એક મુશ્કેલીનો ખુલાસો કરતાં બીજી મુશ્કેલી આવીને ઊભી રહે છે. જો ચાર ચાર અક્ષરે એમ તાલ આપ્યા કરીએ તો વાક્યમાં, શબ્દોની વચ્ચે અને અર્થને અનિષ્ટ જગાએ પણ તાલ પડવાથી વાક્યપ્રવાહ સ્ખલિત થાય, અને જે ઇષ્ટ વાક્યાર્થપ્રતીતિ માટે આપણે વનવેલી યોજી છે તે વિફળ જાય. ઉદાહરણ તરીકે

---

૧૪. સદર પૃ. ૯.

પોમ્પીની પ્રતિમા પાસે એ પડયા ગજબ થયો !
ભાઈઓ ગજબ થયો. હું એ સાથે પડયો; તમે
પડયાઃ સર્વ શ્હેરી પડયા; અને દુષ્ટ દ્રોહીઓનો
દુનિયામાં ડંકો વાગ્યો.

આ પઠનશૈલી અર્થને પોષક કે દ્યોતક નથી. આવો અર્થને વિષમ કે વિપરીત તાલ એ જ કટાવની સામે મારો મુખ્ય વાંધો હતો. પણ આ વાંધો વનવેલી સામે એવો નથી. કટાવનો તાલ જોરદાર છે તેટલો જોરદાર તાલ મનહર કે ઘનાક્ષરીનો નથી. એ તાલને, અર્થાનુકૂલ વાંચતાં ગૌણ કરી શકાય છે. એટલે લાંબે ટૂંકે અંતરે અર્થને અનુકૂલ રીતે, કોઈ ચતુરક્ષર સંધિ ઉપર તાલ આપતા રહીએ તો પદ્યની પ્રતીતિ જીવન્ત અને જાગ્રત રહે. આ ઉપરથી એ ફલિત થાય છે કે જો લાંબા અંતર સુધી આ તાલ ગૌણ રહી જાય તો વનવેલીમાં ગદ્યની શિથિલતા આવે. તે સાથે, હું માનું છું, એ પણ વનવેલીનું લક્ષણ ગણાવું જોઈએ કે એ તાલ જ્યાં પડે ત્યાં તે અર્થભારની સાથે પડવો જોઈએ. અર્થભાર ત્યાં આવી શકતો ન હોય તો છેવટ ભાર પડવાનો વર્ણ (કે ૩૫), ભારક્ષમ હોવો જોઈએ. એ શબ્દમાં એ વર્ણ (કે ૩૫), શબ્દના સ્વાભાવિક ઉચ્ચારમાં ચડતો હોવો જોઈએ. બીજું કંઈ નહિ તો એ શબ્દનો આદ્ય અક્ષર હોવો જોઈએ, કારણ કે ગુજરાતીમાં શબ્દનો આદ્યાક્ષર ભારે છે.+

બીજી એક વાત મને વિચારવી આવશ્યક લાગે છે. આપણા પિંગલના તાલો બધા એક સરખા નથી. તેમાં પ્રધાન ગૌણનો અનેક પ્રકારનો ભેદ—અલબત મૂળ તો સંગીતજન્ય જ—છે. જેમકે હરિગીતના દાદાલદા સંધિમાં જે બે તાલો છે તેમાંનો એક બીજા કરતાં વધારે જોરદાર છે. તેમજ ઝૂલણાના દાલદા સંધિમાં પહેલા દા ઉપર તાલ પિંગલમાં આપ્યો છે, પણ છેલ્લા દા ઉપર પણ એક

---

+ પરિશિષ્ટ જુઓ.

ગૌણ તાલ છે. એ દૃષ્ટિએ જોતાં મનહર ઘનાક્ષરીના ચતુરક્ષર સંધિમાં પહેલા અક્ષર ઉપર તાલ છે તે ઉપરાંત ત્રીજા ઉપર એક ગૌણ તાલ છે. એક દાખલાથી આ ગૌણ તાલનું અસ્તિત્વ બતાવવા પ્રયત્ન કરીશ.

> હિલો મિલો પ્યારે જાન જિંદગીકી રાહ ચલો
> જિંદગી જરાસી તામેં દેહ બદલાના હૈ
> આવે પરવાના બને એક હૂં ન બ્હાના યાતેં
> નેકી કર જાના ફિર આના હૈ ન જાના હૈ.

અને એક દાખલો વનવેલીમાંથી લઈએ.

> ક્યાંથી જે મારામાં નથી
> શકિત, નથી જુકિત, નથી છટા, નથી ઠાઠ, નથી
> શબ્દનૂં સંડોળ, નથી બુદ્ધિનો પ્રભાવ, કે હૂં
> શ્રોતાને ઉશ્કેરી શકું.

અહીં 'હિલો મિલો' 'નથી શકિત' 'નથી જુક્તિ' વગેરે દરેક દ્વ્યક્ષર શબ્દના પહેલા અક્ષર ઉપર તાલ મૂકીએ તોપણ ઘનાક્ષરીના સંવાદને વિક્ષેપ આવતો નથી, મને લાગે છે તે પુષ્ટ થાય છે. જો એ તાલ પ્રતિકૂલ હોત તો જરૂર સંવાદ તૂટત.

શ્રીયુત કેશવલાલભાઈ ચતુરક્ષર સંધિથી વાક્ય શરૂ કરવાનું ન કહેતાં હરકોઈ એકી સંખ્યાના અક્ષરથી વાક્ય શરૂ કરવાનું કહે છે તે મને આ રીતે ઉપપન્ન લાગે છે. એમ કરવાથી વાક્ય પ્રધાન નહિ તો ગૌણ તાલથી શરૂ થાય છે અને નવા વાક્ય સાથે મનહરનું સ્પન્દન શરૂ થાય છે, મનહરનો લય તિરોહિત થયો હોય તો પાછો આવિર્ભૂત થાય છે એટલે તાલ નાંખવાને હરકોઈ એકી અક્ષર અનુકૂળ પડે. એટલે અર્થભાર મૂકવાને તેથી વધારે સ્થાનો પ્રાપ્ત થાય.*

આવી રચના, જેમાં એક જ પ્રકારનો તાલ આવ્યા કરે, તે આગળ ચાલતાં એકવિધ ન થઈ જાય તે હવે વિચારવાનો પ્રશ્ન રહે છે. ઘનાક્ષરીના તાલો વારંવાર તિરોહિત થાય, વળી અર્થભાર

* પરિશિષ્ટ જુઓ.

આવતાં ઉપર ફૂટી નીકળે, અને તે વિષમ અંતરે ફૂટી નીકળતા તાલોથી મનહરનો અછતો લય વ્યક્ત થતો રહે તો એકવિધતા કલેશકર તો ન થાય એમ હું માનું છું. મેં ઉપર કહ્યું તેમ, હરકોઈ એકી અક્ષરે તાલ પડી શકતો હોય તો વિવિધતા વધે. અને તે ઉપરાંત પણ વિવિધતાને માટે મને એક અવકાશ જણાય છે જે આપની સમક્ષ વિચારવા રજૂ કરું છું. ઘનાક્ષરીનો સંધિ ચતુરક્ષર છે. છતાં મનહરનો એકી પંક્તિનો છેલ્લો સંધિ ત્રણ અક્ષરનો આવે છે. જો મનહરની કડી બે જ પંક્તિની ન ગણીએ પણ શ્રીયુત કેશવલાલભાઈએ કહ્યું છે તેમ આઠ પંક્તિની તેની એકમ ગણીએ,—અને એ જ તેનું યથાર્થ સ્વરૂપ છે,—તો ત્રણ અક્ષરનો સંધિ આવતાં છતાં પણ તેના તાલની ગતિ સતત ચાલુ રહે છે એમ માનવું જોઈએ. એ ખૂટતા એક અક્ષરનો અવકાશ ચરણાન્ત વિરામથી પુરાય છે એમ ગણવું જોઇએ. આ સાચું હોય તો, હું માનું છું, પંક્તિની વચ્ચે વાક્ય પૂરું થાય અને વિરામને અવકાશ હોય ત્યાં ત્ર્યક્ષર સંધિ આવી શકે. અને એ રીતે એક વૈવિધ્ય વધે. તે ઉપરાંત અમુક સંખ્યાના અક્ષરોની વહેંચણીથી પણ એક ચમત્કાર આવી શકે છે. જેમ કે

> નાવકો સમાજ દેખી, બસવો સરાઈ કૈસો
> તીરથકા મેલા તામે કબહુ રહાયગે ?
> આતશકી બાજી તન સાચો હૈ સુપન્ન જૈસો
> ભૂતકા કટક દેખી, તામેં ભરમાંયગે.
> પાનીકા પતાસા જૈસા, પાનીમેં મિલાઇ જાત
> ઐસે પંચભૂત પંચભૂતમેં મિલાયગે;
> દેખત હમારો ચલ્યો જાત હૈ જગત યહ
> દેખત જગતકું હમ હું ચલે જાયગે.

આમાં ઘણી જગાએ અષ્ટાક્ષરી ખંડ ત્રણ ત્રણ અને બે અક્ષરવાળા શબ્દોમાં વહેંચાયેલો છે, અને તેવી વહેંચણી માત્રથી પણ એક વૈચિત્ર્ય

આવે છે એમ હું માનું છું. અને આવું સંખ્યાજન્ય વૈચિત્ર્ય માત્ર ઘનાક્ષરી અને મનહર જેવા છન્દમાં જ પ્રતીત થાય, કારણ કે, માત્રા કે ગુરુ લઘુના માપ સિવાય માત્ર સંખ્યાના સંવાદથી એ ઘડાયેલા છે. આ માત્ર મારો તર્ક છે. તાલ થડકારો અર્થભાર એ બધાને ભિન્ન પારખી કાઢવા એટલું મુશ્કેલ છે કે વિદ્વાનોના સમર્થન વિના હું મારા આ તર્કને વિશેષ મહત્ત્વ આપી શકતો નથી.

વનવેલી વિશે ચર્ચા કરતાં મને એક જણાયું છે તે એ કે તેના પૂરા જોઇએ તેટલા પ્રયત્નો થયા નથી. આપણા જુવાન લેખકો ઘણીવાર ધૂળ જેવી વાર્તાઓના અનુવાદ કરે છે અને શેકસપિયર જેવા જગવિખ્યાત નાટ્યકારની કૃતિઓને ગુજરાતીમાં ઉતારવા કશું જ કરતા નથી એ મને બહુ શોચનીય લાગે છે. હું નથી ધારતો આપણામાં શેકસપિયરને નિંદવાની 'ફેશન' હજી થઈ હોય. યુરોપના મહાન અને સ્વદેશાભિમાની દેશોએ પણ શેકસપિયરને સ્વભાષામાં ઉતાર્યો છે. માત્ર નાની નાની કૃતિઓ નજર આગળ રાખવાથી મન કલ્પના અને શક્તિ નાની થઈ જાય છે. પરભાષામાંથી કાંઈ લેવું હોય તો તે ઉત્તમ જ લેવું જોઈએ. ત્યાંથી અહીં લાવતાં લાવતાં વાસી થઈ જાય એવી ચીજને લાવીને શું કરવું છે?

આપણા પિંગલના ત્રણ મુખ્ય વિભાગો. પહેલો જેને દલપતરામે અક્ષરમેળ કહ્યો, જેમાં હું માત્ર આવર્તન વિનાનાં લઘુ ગુરુના નિશ્ચિત સ્થાનવાળાં સંસ્કૃત વૃત્તોનો જ સમાસ કરું, જેવાં કે વસન્તતિલકા, મંદાક્રાન્તા. બીજો વિભાગ બીજભૂત સંધિનાં આવર્તનોવાળો જેમાં દલપત પિંગલના ઝૂલણા હરિગીત જેવા માત્રામેળ છન્દો બધા આવે, અને જેમાં તે ઉપરાંત આવર્તનોવાળા દલપતપિંગલના અક્ષરમેળનો પણ હું સમાવેશ કરું, જેવા કે તોટક ભુજંગી અને સંસ્કૃત સાહિત્યના દંડકો પણ. અને દલપતપિંગલના અક્ષરમેળમાંથી મનહર ઘનાક્ષરી જેવાને હું જુદા મૂકું કારણ કે તેનું સ્વરૂપ લઘુ ગુરુનાં નિયત સ્થાનો કે માત્રાના કોઈ માપથી ઘડાયું

નથી. આવા છન્દોને, જો બીજાઓ કબૂલ કરે તો, હું નામ આપું સંખ્યામેળનું. આ દરેક વિભાગમાંથી અમુક છન્દો શ્લોક વર્સની ઉમેદવારી કરવા આવ્યા છે. અક્ષરમેળમાંથી પૃથ્વી અને હું તેમાં અનુષ્ટુપ ઉમેરવા માગું છું, માત્રામેળમાંથી કટાવ અને ઝૂલણા અર્થાત્ દાલદાનાં આવર્તનોવાળો રામછન્દ, અને સંખ્યામેળમાંથી વનવેલી સ્વરૂપે ધનાક્ષરી. હવેનો પ્રયોગ એટલે કવિશ્રી ન્હાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય પિંગળ બહારનો પ્રયોગ છે,

કવિશ્રી ન્હાનાલાલને પણ નવો છન્દ શોધવાનું સ્વપ્નું નર્મદાશંકરમાંથી લાધ્યું. પોતાના ઘડતરની કથામાં તેઓ કહે છે: "અને પછી ૧૮૯૪ માં વાંચી નર્મ કવિતા...મધ્યાન્હ સરિખડી દેશદાઝની ઝાળ નર્મ કવિતામાં દીઠી. નવો મહાછન્દ શોધવાનું સ્વપ્નું અને મારા તખલ્લુસની પ્રેરણા પણ મને ત્યાંથી લાધ્યાં."[૧૫]

શ્રીયુત ન્હાનાલાલની આ રચનાના દાખલા આપવાની જરૂર નથી. અત્યારે આ રચના પૂરેપૂરી પ્રસિદ્ધ છે, તેનાં અનુકરણો ઘણાં થયાં છે, અને તેના પર પુષ્કળ ટીકા પણ થઈ છે.

આ રચના વિશે ચર્ચા કરતાં પહેલાં આપણા પર્યેષણનો મુખ્ય મુદ્દો પ્રથમ સ્પષ્ટ કરવાની જરૂર છે. આમાં સૌથી પ્રથમ એ કહેવાનું કે આ રચનાની કૃતિઓ કાવ્ય છે કે નહિ એ આપણો પ્રશ્ન નથી. કાવ્ય એ કૃતિનો આત્મા છે : આપણે કાવ્યના બાહ્ય દેહનો વિચાર કરીએ છીએ.

બીજું એ કે આ રચનાઓ પદ્યરચના નથી—મેં ઉપર કહ્યું તેમ તે ગુજરાતી પિંગલ, બહારની રચનાઓ છે—એ હવે સ્પષ્ટ છે. કવિશ્રી પોતે એ કબૂલ કરે છે. પોતાની ઘડતર કથામાં પરાજયના ઉચ્ચારણમાં કહે છે: " અને ચોથું: આજે ત્રીસ ત્રીસ વર્ષોના અનુભવ અંતે કબૂલત આપું છું...હું શોધવા ગયો મહાછન્દ,

---

૧૫ અર્ધશતાબ્દિના અનુભવબોલ, પૃ. ૩૭–૩૮

ને નાંગર્યો જઈને ડોલનશૈલીના શબ્દમંડલમાં. મહાછન્દને આરે મેં પગલું યે પાડયું નથી."[૧૬] અન્યત્ર કહે છે: "સાચે જ મારી શૈલી અપદ્ય છે: અગદ્ય છે: અપદ્યાગદ્ય છે. એને છન્દ મેં ભાખ્યો નથી: ને સદાયે ઉચ્ચાર્યું છે કે એ ગદ્ય નથી." પણ આ વર્ણનને તેઓ નકારાત્મક કહે છે. પોતાની શૈલીમાં એક વિશિષ્ટ હકારાત્મક અંશ છે, અને તેને જ તેઓ કાવ્યનો આવશ્યક અંશ ગણે છે. તે અંશ તે ડોલન. તેઓ કહે છે: "જગતભરની કાવ્યચર્ચામાં આજે તો એ રસસૂત્ર સર્વમાન્ય છે કે કાવ્યદેહનું કલેવરવિધાન Metre નહિ, Rhythm છે, છંદ નહિ ડોલન છે."[૧૭]

આનો અર્થ સ્પષ્ટ કરવાની જરા જરૂર છે. આપણા પ્રાચીન કાવ્યશાસ્ત્રકારોએ પહેલેથી જ કહ્યું છે કે કાવ્ય પદ્યમાં પણ હોય, ગદ્યમાં પણ હોય. શાકુન્તલ સર્વમાન્ય દૃશ્યકાવ્ય છે. તેમાં ગદ્ય પણ છે પદ્ય પણ છે. હવે કવિશ્રી કહે છે કે કાવ્યનું કલેવર ડોલન છે. એનો એવો અર્થ કરવો ખરો કે શાકુન્તલના ગદ્યમાં ડોલન છે, અથવા તો શાકુન્તલના ગદ્યમાં ડોલન નથી માટે તે કાવ્ય નથી? અને જો આ બેમાંથી એક પણ અર્થ ન કરવો, શાકુન્તલના ગદ્યને ગદ્ય જ ગણવું હોય અને તેને કાવ્ય પણ ગણવું હોય, તો 'કાવ્યદેહનું કલેવરવિધાન ડોલન છે' ત્યાં કાવ્યનો શો અર્થ કરવો?

જેમ સાહિત્ય શબ્દના બે અર્થો છે તેમજ કાવ્ય શબ્દના બે અર્થો છે, એક સામાન્ય અને બીજો વિશિષ્ટ. વિશાલ અર્થમાં, સાહિત્યમાં ઇતિહાસ, ફિલસૂફી, અને વિજ્ઞાનનો પણ સમાવેશ થાય છે. સાહિત્યના વિશિષ્ટ અર્થમાં તેમાં માત્ર સર્જનાત્મક કલ્પનાત્મક સાહિત્ય જ આવે. હવે સામાન્ય અર્થમાં સર્જનમાત્ર કાવ્ય ગણાય. સરસ્વતીચંદ્ર મહાભારત કાદંબરી શાકુન્તલ રઘુવંશ સર્વ કાવ્યો છે.

---

૧૬. અર્ધશતાબ્દિના અનુભવબોલ, પૃ. ૫૪—૫૫

૧૭. સદર પૃ. ૨૮

કવિશ્રીના વાક્યને કાવ્યના આ અર્થ સાથે સંબંધ નથી. કાવ્ય શબ્દનો આ સામાન્ય અર્થ માન્ય રાખીને તેનો એવો વિશિષ્ટ અર્થ થાય છે કે આ સર્જનાત્મક સાહિત્ય અમુક કોટિએ પહોંચતાં તે છન્દોમય બને છે. તેને પદ્યરચના કે પદબન્ધની જરૂર પડે છે. વ્યવહારમાં કાવ્ય શબ્દ આ વિશિષ્ટ અર્થમાં જ વિશેષ વપરાય છે. કાવ્ય પદ્યમાં જ હોય એ માન્યતા એટલી સાધારણ થઈ ગઈ છે કે જે કંઈ પદ્યમાં હોય તે કાવ્ય ગણાય એવા ભ્રમનું વારંવાર નિરસન કરવું પડે છે કવિશ્રીના વાક્યને કાવ્યના આ વિશિષ્ટ અર્થ સાથે સંબંધ છે. છન્દ કાવ્યને નિરર્થક છે એમ તેઓ કહેતા નથી. એમ હોત તો તેઓ મહાછન્દ શોધવા નીકળત નહિ. તેમના કથનનું પૃથક્કરણ કરતાં તેનો એવો અર્થ થાય કે કોઈ સૂક્ષ્મ આવશ્યકતાને લીધે કાવ્યને ડોલનની જરૂર પડે છે, એ ડોલન પિંગલમાન્ય છન્દોથી સિદ્ધ થાય છે, અને ડોલન તેમના અપદ્યાગદ્યથી પણ એટલું જ સિદ્ધ થાય છે.

આ ડોલનના સમર્થનમાં તેમણે ૧૯૦૯માં ઇન્દુકુમારની પ્રસ્તાવનામાં થોડું લખ્યું છે. તેમાં પહેલું વિધાન છે કે 'ગેયતા કવિતાને આવશ્યક નથી.' તેઓ કહે છે "કોઈ પણ સુપ્રસિદ્ધ સંસ્કૃત આલંકારિકે કવિતાની વ્યાખ્યા બાંધતાં છન્દને લક્ષણ કહ્યું જાણમાં નથી."–પણ આલંકારિકોએ તો ગદ્યમાં કાવ્ય હોઈ શકે એમ કહ્યું છે અને ડોલન કાવ્યને આવશ્યક કહ્યું નથી.–તેઓ આગળ કહે છે: "એ ખરૂં છે કે ઉછળતું ધસમસતું કે ધીરગમ્ભીર રસનું ઝરણું મનુષ્યહૃદયમાં ફૂટે છે ત્યહારથી જ કંઈક અનેરા આંદોલને ડોલતું તે વહે છે...અસ્ફુટ કલ્પના સ્ફુટ થાય. વાણીથી પર ભાવ વાણીમાં ઉતરે, અને રસ રૂપી આત્મા કવિતા દેહે અવતરે, ત્હેની સાથે જ દેહની સુન્દરતાની પેઠે, વાણીનું ડોલન પણ જન્મે છે." સદ્‌ગત રમણભાઈ છન્દ અને પ્રાસના નિબંધમાં આ હેતુપરંપરાથી કહે છે કે કવિના અંતઃક્ષોભને વાણીમાં ઉતરવા છન્દની આવશ્યકતા છે.

બન્નેના કથનમાં તફાવત એ છે કે રમણભાઈ છન્દને આવશ્યક માને છે પણ કવિશ્રી ન્હાનાલાલ છન્દને આવશ્યક માનતા નથી, તેઓ કહે છે "વાણીનું એ ડોલન સૌન્દર્યના અને કલાના મહાનિયમ પ્રમાણે રચાવું ઘટે છે, કારણ કે અર્થની આન્તર સુન્દરતાની વાણી તો બાહ્ય મૂર્તિ છે. સૌન્દર્ય અને કલાનો પરમનિયમ Symmetry[૧૮] સમપ્રમાણુતાનો છે, એક જ અવયવની પુનરુક્તિપરંપરાનો નથી. સુન્દર એક ફૂલ[૧૯] કે સુન્દર એક ચિત્ર અનેક અણસરખી પાંદડીઓ કે રેખાઓનું બનેલું બહુધા હોય છે; એવી જ રીતે અનેક અણસરખા ચરણરૂપ અવયવો ગૂંથાઈ એક સુન્દર કાવ્ય પણ બને...આરસની ચોરસ, ગોળ કે ત્રિકોણ લાદીની હારો વડે કલાવિધાયક સુન્દર ફરસબન્દી બનાવે છે, પણ ત્હેમાં જ સકલ સુન્દરતાનો સમાવેશ થવાનો દાવો કોઈ કરતું નથી. આકાશ પાટે પ્રકૃતિનો કલાનાયક વારંવાર જે નવરંગ અદ્ભુત ફરસબન્દી માંડે છે તે કંઈક ઓર અણસરખાં રંગશકલોની હોય છે. તેમજ કવિતામાં પણ વાણીની ગોળ કે ચોરસ તખ્તીઓની પરંપરા કે પુનરુક્તિમાં વાણીના સર્વ-સૌન્દર્યડોલનનો સમાવેશ થઈ જતો નથી; અને કુદરતને વધારે મળતાં અણસરખા સૌન્દર્ય ડોલનવાળી વાણીને માટે સ્થાન રહે છે... એટલે વાણીનું ડોલન એકસરખું નિયમિત–Regular હોવું જોઈએ એમ પણ સિદ્ધ થતું નથી. કવિતાને આવશ્યક વાણીનું ડોલન અણ-સરખું Irregular હોય ત્હો પણ જો રસને અનુરૂપ હોય તો, સૌન્દર્યના તેમજ કલાના મહાનિયમાનુસાર જ તે છે."

---

૧૮. કવિશ્રીના વક્તવ્યને માટે આ અંગ્રેજી શબ્દ સારો નથી–ઊલટો ભ્રામક છે. સિમેટ્રીમાં તો એક જ આકારની પુનરુક્તિ હોઇ શકે છે.

૧૯. આ દૃષ્ટાન્ત પણ બરાબર નથી. ઘણાંખરાં ફૂલોમાં પાંદડીઓ એક જ આકારની કે સરખા આકારની હોય છે. અણસરખી પાંદડીઓવાળાં ફૂલોને પણ વચ્ચે લીટી દોરીને એવી રીતે દુ–ભાગી શકાય છે કે જમણી અને ડાબી બાજુના આકારો બરાબર સરખા થઇ રહે. આને જ સિમેટ્રી કહે છે. વધારે પારિભાષિક શબ્દ કહેવો હોય તો bilateral symmetry.

ખરી રીતે આમાં સાબિતી નથી. માત્ર બીજી કલામાંથી દાખલા આપ્યા છે, જેને આપણે ઉપમાન (argument by analogy) સરણી કહીએ. પણ કલામાં ઉપમાન બહુ જ ઓછું કામ આવે. દરેક કલાની શક્તિ અને એ શક્તિની મર્યાદા તેના ઉપાદાન ઉપર આધાર રાખે છે. કલાનું વર્ગીકરણ પણ તેના ઉપાદાનને અવલંબીને જ કરાય છે. કાવ્યમાં આજ સુધી નિયમિત સ્વરૂપનાં આવર્તનોવાળા છન્દો વપરાતા હતા તે ઉપરથી એમ કોઈ દલીલ ન કરી શકે કે એટલા માટે ચિત્રોમાં પણ માણસોની સ્થિતિ ભાવ વગેરેના નિયત સ્વરૂપનાં આવર્તનો આવવાં જ જોઈએ. તો તેથી ઊલટી રીતે ચિત્રમાં અનિયમિતતા આવી શકે છે માટે કાવ્યને નિયમિત છન્દ ન જોઈએ એવી દલીલ પણ ન કરી શકાય. અને આગળ જઈ એવી દલીલ ન કરી શકાય કે ચિત્રમાં નિયમજન્ય લય કે તાલ નથી હોતો માટે નૃત્યમાં કે સંગીતમાં પણ નિયમજન્ય તાલ ન હોવો જોઈએ. આવી ઉપમાનનિષ્ઠ દલીલ કરવી હોય તો કાવ્યચર્ચામાં સંગીતનું ઉપમાન વધારે વજનવાળું ગણાય કારણ કે બન્ને શ્રવણગોચર કલા છે, બન્નેનું ઉપાદાન ધ્વનિ છે. એટલે દરેક કલાની ચર્ચામાં તે તે કલાના અનુભવ ઉપરથી જ નિયમો તારવવા જોઈએ. એટલે આપણે આપણા અનુભવમાં જોવું જોઈએ કે તેમની કૃતિઓથી પડતા સંસ્કારમાં ડોલન છે? અને કાવ્યને માટે જે વિશિષ્ટ વાઙ્મય દેહની આવશ્યકતા છે, જે દેહની ચિત્ત અપેક્ષા રાખે છે, તે તેમાં પૂરી પડે છે?

હવે કવિશ્રી પોતે જ કહે છે કે તેમનાં કાવ્યોનાં "ચરણ ચરણમાં કંઈ એક એકસરખું Regular કે નિશ્ચિત માપ તો છે જ નહીં." એટલે નિયત માપની અપેક્ષા વિના તેમનાં કાવ્યોમાં શું જણાય છે તેનું પૃથક્કરણ કરવા પ્રયત્ન કરીએ.

પ્રથમ તો એ કે તેમનાં કાવ્યોમાં જે જુદી જુદી લંબાઈની પંક્તિઓ પાડેલી છે, તે વાક્યના અર્થવિરામ પ્રમાણે પાડેલી છે.

પણ અર્થવિરામોથી જેટલા ટુકડા થઈ શકે તેટલા નાનામાં નાના ટુકડા તેમણે થવા દીધા નથી. ઈન્દુકુમાર ભા. ૧ લાની અનેક પંક્તિઓ જોયા પછી મને જણાયું છે કે તેમની નાનામાં નાની પંક્તિ ૫ અક્ષરની છે અને મોટામાં મોટી પંક્તિ ૧૯ અક્ષરની છે.[૧૯]

આ શેની ધારા ? ૫
મારા હૈયાની ધારા ઢળે છે ?
કે પેલા કસ્તૂરી મૃગની કસ્તૂરી ? પૃ. ૨૭
જાણે આજે મ્હેં ૫
સ્વર્ગની અટારીમાં જોયું !
જાણે આજે મ્હે
જીવનનો ઉદ્દેશ નિરખ્યો ! પૃ. ૩૧
જર્મન જહાજનું ભવસાગરે સાહસ,
જાપાનનાં જયરંગી કેસરિયાં,
ઉપર વિસ્તરતો વેદકીર્તિત ઉષાખંડ,
ગ્રીસ મિસરના પુરાણ કીર્તિલેખ,
ઈશુમહમ્મદની જગજાહ્નવીઓનાં ગંગોત્રીતીર્થ ૧૯
કે દીનબંધુ ટોલસ્ટોય સમોવડા
દૂરવાસી મહાત્માઓનાં દર્શનઃ પૃ. ૫૯

આથી નાના વાકયવિભાગોની પંક્તિઓ તેમણે કરી નથી.

પરમધામની મધુરી મેના,
મૃત માતાના અવશેષ અંશુ,

---

૧૯. પછીથી ઈન્દુકુમારનો બીજો અને ત્રીજો ભાગ જોતાં જણાયું કે નાનામાં નાની પંક્તિ ૪ અક્ષરની અને ૩ ની પણ થાય છે અને મોટામાં મોટી ૨૧ અક્ષર સુધી જાય છે. "હોયસ્તો" ભાગ ૨. પૃ. ૨૫. "જઇએ" ભાગ ૩. પૃ. ૯૭, "હા, ભાભી ! હાઃ" પૃ. ૯૯, "નેપોલિયન શાર્લમેઈન સીઝર કે સીકન્દર ઉપર" ભાગ ૨. પૃ. ૬૯ તેમાં ૨૧ અક્ષરો છે. એક જગાએ એથી પણ વધારે અક્ષરની પંક્તિ જોયાનું યાદ છે પણ તે પંક્તિ અત્યારે શોધી શકતો નથી.

ખીલ્યા, રહ્યા, પ્રકાશ્યા, આથમ્યા,
ને પોઢ્યા પિતૃકુંજમાં માતાની સ્હોડમાં.

આમાં ત્રીજી પંક્તિમાં કવિએ જ દરેક શબ્દ પછી અલ્પવિરામ મૂક્યું છે, એ જ બતાવે છે કે દરેક વિરામે તેમણે વાક્ય કાપીને પંક્તિ કરી નથી.

આ ઉપરાંત તેમની કૃતિઓના પઠનમાં પંક્તિઓ જાણે ભાવ પ્રમાણે ધીમે ધીમે લાંબી ટૂંકી થાય છે, અને તેના પઠનમાં ધ્વનિનો એક પ્રકારનો આરોહ અવરોહ, ચઢ ઉતર પ્રતીત થાય છે. ઉદાહરણ તરીકે એક ગહન કરુણ ભાવવાળો પારીગ્રાફ ઉતારું છું:

આ સન્ધિકા તો ૫
મારા આત્માને રૂંધે છે. ૮
દૃષ્ટિને દમે છે, ૬
ભાસાભાસ કરે છે: ૭
જાણે જગત ભરી ઝાંઝવાં તરે. ૧૨
મારૂં કુટુંબ ક્યાં હશે ? ૮
સારો બાગ જોઇ વળી. ૮
એકલાં તો આંસુ આવી જાય છે: ૧૧
વ્હીલું વ્હીલું લાગે છે—વગડા જેવું. ૧૨
મનુષ્યની મંજરી ક્ય્હાં મ્હોરશે ૧૧
જો કુટુંબના સહકારથી ખરશે તો ? ૧૪
જીવ આખો તો જાણે મ્હારો ૯
કુટુંબ કુટુંબ જલ્પે છે. ૯
ભવસાગરનો એ મુજ પ્હેલો આરો ૧૨
કઇ દિશામાં હવે શોધું ? ૯
અરેરે ! પણ હૃદયની આજ્ઞા એક, ૧૩
ને ચરણનાં ચાલવાં બીજાં. ૧૦
આમ ન જાવ કહું ૭
ત્હો યે પગલાં વળે છે ૮

એ દિલ દાખવી દિશામાં. ૯
જમણું નયન સ્વર્ગ જુવે ૧૦
ને ડાબું નયન નરકતમિસ્રા. ૧૨
ઘડીકનાં હસવાં ને ઘડીકનાં રડવાં. ૧૫
આશાઓ અમૃતની ભરી, ૯
અને અનુભવો લીલા ઝેરના; ૧૧
એ જીવન કેટલું નભશે ? ૧૦
આત્મા અશ્રુ સારે, ૬
ને મુખડે મરકલડાં; ૮
એ આનન્દના ઉત્સવ કેટલા કાલના ? ૧૪
જગત એટલે જ જન્મ અને મૃત્યુ; ૧૩
મ્હારે હૈયે જે જન્મ્યું છે ૮
તે મૃત્યુ પીવા હશે ! ૭
મનડાના પર્વત કોતરી ૧૦
કોઇએ ગુફા ગોઠવી વાસ માંડવા; ૧૩
નિર્જન મૂકીને એ નાઠા. ૯
હવે કઇ ધૂણીના જોગીને ન્હોતરૂં ૧૩
વસવા એ મનની મ્હડીઓમાં ? ૧૧
કોઇ સ્હમજાવશો–સ્હમજાવશો મ્હને ૧૪
કે અન્તરની ઓછપો કય્હાંથી ઉતરે છે ? ૧૪
આંસુના ઉભરા આવે અમથા અમથા ૧૪
એ શાથી શમતા હશે ? પ્રભો ! ૧૦

પૃ. ૧૦૬–૭–૮

આ લાંબા અવતરણ ઉપરથી થોડા નિયમો–જો તેને નિયમો કહીએ તો–તારવી શકાય છે. પ્રથમ એ કે જો એક જ વાક્ય બે પંક્તિમાં વહેંચાયેલું હોય તો તે બે પંક્તિઓની અક્ષરસંખ્યામાં મોટો ફેર નથી હોતો.

આ સાન્ધિકા તો ૫
મારા આત્માને રૂંધે છે ૮

...

મનુષ્યની મંજરી ક્યહાં મ્હોરશે ૧૧
જો કુટુંબના સહકારથી ખરશે તો ? ૧૪
જીવ આખો તો જાણે મ્હારો ૯
કુટુંબ કુટુંબ જલ્પે છે. ૯

એક જ વાક્ય જો ત્રણ પંક્તિમાં વહેંચાયેલું હોય છે તોપણ તેના ત્રણેય વિભાગોના અક્ષરોની સંખ્યામાં બહુ મોટો ફેર નથી હોતો.

આમ ન જાવ કહું ૭
ત્હો યે પગલાં વળે છે ૮
એ દિલ દાખવી દિશામાં. ૯

+ +

રાજપ્રવૃત્તિની ચાખડીએ ચ્હડનારને ૧૫
નથી વિલાસસ્વાર્થ માટેની નવરાશ, ૧૪
કે વિરક્તિ માટેની અશ્રદ્ધા વા અવગણના. ૧૬ પૃ. ૪૨

પણ આમાંનો એક પણ નિયમ અવ્યભિચારી નથી. અથવા કહો કે તે નિયમ જ નથી. પંક્તિમાં પણ અલ્પવિરામો આવે છે એટલે પંક્તિઓના અક્ષરો ગણવા એ એક રીતે ગવેષણની ખોટી દિશા છે. મારું વક્તવ્ય વધારે સ્પષ્ટ કરું. કવિશ્રીના શબ્દાવલીના બાહ્ય રૂપમાં તો કોઈ જાતનો નિયમ નથી. તો એ જોવું રહ્યું કે તેનાં અર્થ અને તેના બાહ્યરૂપ વચ્ચેના સંબંધમાંથી કોઈ નિયમ શોધી શકાય તેમ છે? પણ એ પણ સાચી દિશા નથી, કારણ કે કવિશ્રીએ અર્થવિરામો પ્રમાણે પંક્તિઓ રચી નથી. એટલે અર્થ અને શબ્દો વચ્ચેના સંબંધમાંથી નિયમ જડે તોપણ તે નિયમો કવિશ્રીની પંક્તિના નિયમો નહિ જ હોય. અર્થાત્ કવિશ્રીની પંક્તિઓ નિયમ વિનાની જ છે. અને તેમાં હું કશું નવું કહેતો નથી. કવિશ્રીએ પોતે એ જ કહ્યું છે.

એક બીજી બાબત ઉપરનાં અવતરણમાંથી જણાઈ આવે છે. તે એ કે વાક્યોમાં શુદ્ધ વ્યાકરણની રચનાનો એટલે પહેલો કર્તા અને પછી વિધેય એ ક્રમનો ઘણી જગાએ વ્યુત્ક્રમ થયો છે. ઉપરની

નથી વિલાસસ્વાર્થ માટેની નવરાશ

એ પંક્તિમાં પહેલું વિધેય અને પછી કર્તા આવે છે. આ શૈલીનાં ગદ્યમાં પણ એટલાં બધાં અનુકરણો થયાં છે કે વધારે દાખલા આપવાની મને જરૂર જણાતી નથી. આ ઉપરાંત તેમની કૃતિનું એક લક્ષણ વાક્યોનું સમતોલપણું છે. વચમાંથી કૂમતું પકડયું હોય અને દાંડી સીધી રહે તેવું સમતોલપણું નહિ, પણ જાણે અર્થ થોડો આ બાજૂ અને થોડો સામેની બાજૂ વહેંચાઈને દાંડી જરા ઝોલે ચડે એવું.—

> જમણું નયન સ્વર્ગ જુવે
> ને ડાબું નયન નરકતમિસ્રા.
> ઘડીકનાં હસવાં ને ઘડીકનાં રડવાં.
> આશાઓ અમૃતની ભરી
> અને અનુભવો લીલા ઝેરના.
> એ જીવન કેટલું નભશે ?
> આત્મા અશ્રુ સારે,
> ને મુખડે મરકલડાં;
> એ આનન્દના ઉત્સવ કેટલા કાલના ?

આમાં 'ને' કે 'અને'થી જુદાં પડતાં વાક્યો જાણે સામસામા ત્રાજવામાં તોળાય છે.

એક વખત એક વિદ્વાન સાથે આ રચનાની ચર્ચા થતાં એવો તર્ક રજૂ થયેલો કે આ રચનામાં બીજો કશો નહિ પણ એટલો નિયમ છે કે તેની દરેક પંક્તિમાં બે જમાએ અર્થભાર આવે છે, અને એ રીતે તે તદ્દન નિયમરહિત નથી. કેટલીક પંક્તિઓમાં એવું દેખાય છે ખરું, જેમકે

> | |
> જમણું નયન સ્વર્ગ જુવે
> | |
> ને ડાબું નયન નરકતમિસ્રા.
> × ×
> | |
> આશાઓ અમૃતની ભરી

અને અનુભવો લીલા ઝેરના.
આત્મા અશ્રુ સારે
ને મુખડે મરકલડાં.

× ×

ધર્મધેનુના ગોપરાજને તો
પ્રભુ આદેશની ભવ્ય વેણુ
જગતકુંજ ભરી ટહુકારવી;
આશાઉત્સાહના મહાગીત
અમૃતકિરણશી અંગુલિએ
સૌ પ્રાણતંત્રીમાં છેડવાં.

પણ આવો પણ નિયમ કરી શકાય તેમ નથી. વાક્યમાં અર્થભાર ઓછો વત્તો એક જગાએ આવે છે તેમાં કયો ગણવો અને કયો ન ગણવો એ પ્રશ્ન રહેશે જ. અને આ નિયમના સ્પષ્ટ અપવાદોનાં દૃષ્ટાંતો ઉપર જ આવી ગયાં છે; કારણ કે જ્યાં એક જ પંક્તિમાં ચાર શબ્દોમાં દરેકની પછી અલ્પવિરામ હોય ત્યાં તો દરેક ઉપર અર્થભાર ગણવો જ જોઈએ, એટલે કે તેમાં ચાર અર્થભારો આવે જ. ઉપરના જ અવતરણને આગળ લંબાવતાં

રક્ષા, ચારણ, દોહન, મન્થન;
અનેક શ્રમવિધિ સાધી સાધી

અને તે સિવાય પણ એથી વધારે અર્થભારોના દાખલા છે.

કપાયેલા વાંસના અંકુર ઉપર
વર્ષાની જલભરી વાદળી વરસે
ને ગગનભેદી વંશ ફૂટે;

યૌવનનો એવો સ્નેહ. યાવનરાજ !
ફૂટયો છે ત્હમારો આજ. પૃ. ૪૬

× ×

ભેદાભેદ ભૂલવતી પુરી,
ધર્મની વસન્તવેલ સમી વણારસી,
સૌન્દર્યવાડી જેવો યમુનાનો તીર
ને પ્રેમભક્તિના પરિમલવન્તી વૃન્દાવનની કુંજ. પૃ. ૪૯

ઉપરના પહેલા અવતરણમાં બીજી અને ચોથી પંક્તિમાં ત્રણ સ્થળોએ અર્થભાર છે અને છેલ્લી પંક્તિમાં માત્ર પહેલા જ શબ્દ ઉપર અર્થભાર છે. અને બીજા અવતરણમાં પહેલી ત્રણમાં ત્રણ સ્થલે અને ચોથીમાં ચાર સ્થલે અર્થભાર છે. છેવટ પ્રધાન ગૌણ અર્થભાર સંબંધી પુષ્કળ મતભેદને તો અવકાશ છે જ. એટલે એ ધોરણ ઉપર પણ કશો નિયમ જડે તેમ નથી. એટલે તેમની કૃતિઓનાં લક્ષણો આપણે આટલાં જ ગણાવી શકીએ. પઠનમાં અનુભવાતો એક પ્રકારનો આરોહ અવરોહ, વ્યાકરણની દૃષ્ટિએ વાકયના શબ્દોનો વ્યુત્ક્રમ, વાકય અને અર્થ બન્નેની દૃષ્ટિએ એક પ્રકારનું સમતોલપણું. હવે મારો નમ્ર અભિપ્રાય એ છે કે આ ત્રણેય લક્ષણો સદ્‌ગત રમણભાઈ જેને રાગયુક્ત ગદ્ય (Impassioned prose) કહે છે તેમાં હોય છે : પહેલું દૃષ્ટાન્ત રજનીના ગુજરાતી ભાષાન્તરમાંથી આપું છું. મૂળ ગદ્ય કવિશ્રીની અપદ્યાગદ્ય શૈલીમાં ઊતરી શકે છે એમ બતાવવા તે જ રીતે લખું છું.

એ ગંગાપ્રવાહની અંદર ૧૦
રેતીના આરા આગળ ૮
રજની ઊભી છે ! ૬
રજની જળમાં ઉતરે છે ૧૦
ધીરે ! ધીરે ! ધીરે ! ૬

અંધ છતાં વાંકી ભમ્મરવાળી; ૧૧
વિકળ છતાં સ્થિર; ૭
(એ) પ્રભાતની શાન્તિથી શીતળ બનેલી ૧૩
ભાગીરથીના જેવી ગંભીર, ધીર, ૧૨
તેમ જ એ જ ભાગીરથીના જેવી ૧૨
અંતરમાં દુર્જય વેગ ધરાવનારી ૧૪
ધીરે, ધીરે, ધીરે, ૬
જળમાં ઉતરે છે. ૬
દેખાવ કેવો સુન્દર ! ૮
રજની કેવી સુન્દર ! ૮
વૃક્ષ ઉપરથી આવતી ૯
નવા મહોરની ખુશબો પેઠે, ૧૧
દૂરથી સંભળાતા ૭
સંગીતના શેષભાગ પેઠે, ૧૦
રજની જળમાં ૬
ધીરે ધીરે ધીરે ઉતરે છે ! ૧૦
ધીરે, રજની ધીરે. ૭

× × ×

દીઠી ફક્ત એ મૃદુ મૃદુ નાદ કરતી ગંગા; ૧૬
અને ધીરે ધીરે જળમાં ઉતરતી રજની ! ૧૪
આંખો મીચી તો ફરી દીઠી, ૯
એ જ ગંગા અને એ જ રજની ! ૧૧
ફરી જોયું તો ફરી દીઠી ૯
એ જ ગંગા અને એ જ રજની ! ૧૧
બીજી દિશાએ જોઉં છું ૮
તો ફરી એ જ રજની ૮
ધીરે ધીરે ધીરે ૬
જળમાં ઉતરે છે. ૭
ઊંચે જોઉં છું તો ઊંચે પણ ૧૦
આકાશવિહારિણી રજની ૧૦

ધીરે ધીરે ધીરે ૬
જળમાં ઉતરે છે.[૧૬] ૭

અલબત, આ પ્રમાણે ગમે તે ગદ્યખંડને આ શૈલીમાં ન ઉતારી શકાય. જેમાં ભાવ પ્રધાન હોય, અને એ ભાવને લીધે ગદ્ય આરોહ-અવરોહવાળું બન્યું હોય, તેને જ ઉતારી શકાય. વળી એ બીજું યાદ રાખવાનું કે કવિશ્રીની કૃતિઓમાં જેમ ૫ અને ૧૯ અક્ષર વચ્ચેની જ પંક્તિઓ આવે છે તેમ દરેકમાં નહિ આવે, કારણ કે દરેક ગદ્ય-લેખકે એવું પ્રમાણ સ્વીકારેલું હોતું નથી. વળી એ પણ ખરું કે 'એથી કરીને' 'કારણ કે' વગેરે હેતુસંબંધ દર્શાવનારા શબ્દો, ઉત્કટ ભાવ પ્રકટીકરણમાં એવા બૌદ્ધિક વ્યાપારને ઓછો અવકાશ હોવાથી, કવિશ્રીની શૈલીમાં આવતા નથી અને જો ગદ્યમાં આવે તો તેમની શૈલીમાં ઘટાવવા જરા મુશ્કેલ પડે. બીજો દાખલો કવિશ્રીની 'ઉષા'માંથી જ લઉં છું.

સૂરજમાળા ચકાવે ચ્હડે ૧૦
એવો રાસ ઘૂમતો હતો. ૯
ઉષાનાં અંગો ઉપર ૮
ચન્દની ઢોળાતી હતી, ૮
ને અંગની ચન્દની ફરતું ૧૦
આસમાની ઓઢણું હતું. ૯
સરિતાની ઊર્મિઓમાં તરતી ૧૧
દીપનૌકાઓ ઝબકે ને મીચાય ૧૨
તેમ ઓઢણાની ઊર્મિઓમાં ૧૦
ઝીકના તારલા તરવરતા. ૧૧
કમળનાં ફૂલ ઉપર ૯
જેમ ઘેરાં કમલપત્રોના ઘેર ૧૨
ઢાંકતા ને પુષ્પને દાખવતા ૧૧
ઉડે ને પડે તેમ ૭

---

૧૬. રજની બીજી આવૃત્તિ, પૃ. ૧૨૦

ત્હેનાં ચરણારવિન્દ ઉપર ૧૧
ચણિયાના ઘેર ઘુમતા. ૧૭ ૯

વાકયોનું પ્રમાણ જરા મોટું થવા દઈએ તો તેવા વાકયસમુચ્ચયો સરસ્વતીચન્દ્રના ભાવયુક્ત ગદ્યમાંથી મળશે. સરસ્વતીચંદ્ર ૧ લા ભાગનું ૧૯ મું પ્રકરણ–રાત્રિ સંસાર. જવનિકાનું છેદન અને વિશુદ્ધિનું શોધન–તેમાંથી પૃ. ૩૧૮ મેથી કુમુદની મનોદશાના વર્ણનમાંથી થોડો ભાગ ઉતારું છું: "બારી પાસે આવી તેમ તેમ આટલી ક્રિયા પણ બંધ થઈ ગઈ." એ વાક્ય છોડીને ઉતારુ છું.

આંખો ઉઘાડી છતાં
દૃષ્ટિક્રિયા વિરામ પામી હોય–
નિશો ચ્હડયો હોય–
તેમ ભાતભાતનાં લીલાં પીળાં દેખાવા માંડયાં.
તમ્મર ચ્હડી હોય–
તેમ આખી મેડી નજર આગળ ગોળ ફરવા–તરવા માંડી
અને સામી ભીંત પળવાર હીંચકા ખાતી લાગી,
પળવાર સમુદ્રમાં હોય તેમ
ઉંચી નીચી થતી ભાસી,
અને પળવાર કંપતા દર્પણમાં દેખાતી હોય તેમ
ન્હાની મોટી થતી લાગી.
"હવે શું કરવું" કરી
આંખમાનું પાણી સુકાઈ ગયું.
કાનમાં પ્રથમ તો
રાત્રિની ગર્જના જેવો
તોરીનો સ્વર ટકટકારો કરી રહ્યો હતો
તેને ઠેકાણે 'અનહદ' નાદ સંભળાવા લાગ્યો.
નાસિકામાં શ્વાસ રૂંધાઈ રહ્યો
અને પ્રાણાયામ જાતે ઉત્પન્ન થયો.
બોલવું, ગણગણવું, શ્વાસ લેવો,–

---

૧૭. ઉષા પૃ. ૯૮

સર્વ દાઢી મ્હોં અધ-ઉઘાડું રહી ગયું
અને ઉપર નીચે
ન હાલતી ન ચાલતી દાંતની હારો રહી ગઇ
–જાણે કે મદનચિતામાં મુકવા સારૂં
શબ જ ગોઠવી મૂકયું હોય
અને એ ચિતા પુરેપુરી તૈયાર થવાની વાટ જોવાતી હોય.

બાણભટ્ટ જે લાંબાંમાં લાંબાં વાકયો અને ટૂંકામાં ટૂંકાં વાકયો લખવામાં સરખો નિપુણ છે તેના ગ્રન્થમાંથી આવા આરોહ–અવરોહવાળા ગદ્યના ઘણા ફકરા મળી શકે. હું માત્ર ટૂકાં વાકયોનો એક જ દાખલો આપું છું. અને તે પણ જે અતિ પ્રસિદ્ધ થઈ ચૂકેલો છે એવો—

देवि किमत्र क्रियताम्   ८
दैवायत्ते वस्तुनि ।   ७
अलं रुदितेन ।   ५
न वयम् अनुग्राह्याः   ७
प्रायो देवतानाम् ।   ६
आत्मजपरिष्वंगास्वादसुखस्य   ५२
नूनम् अभाजनम् अस्माकं हृदयम् ।   १२
अन्यस्मिन् जन्मनि   ६
न कृतं अवदातं कर्म ।   ९
जन्मान्तरविहितं कर्म   ९
फलमुपनयति पुरुषस्य इह जन्मनि ।   १६
न हि शक्यं दैवम् अन्यथा कर्तुं अभियुक्तेनापि ।   १७
यावत् मानुष्यके शक्यं उपपादयितुम्   १५
तावत् सर्वमुपपाद्यताम् ।   ९
अधिकां कुरु, देवि !   ७
गुरुषु भक्तिम् ।   ५
द्विगुणाम् उपपादय   ८

देवतासु पूजाम् । ६
ऋषिजनपरिचर्यासु ९
दर्शितादरा भव । ६

× × ×

मामपि दहत्येव अयम् अहर्निशम् १३
अनल इव अनपत्यतासमुद्भवः शोकः । १६
शून्यमिव मे प्रतिभाति जगत् । ११
अफलमिव अखिलं पश्यामि ११
जीवितं राज्यं च । ६
अप्रतिविधेये तु विधातरि किं करोमि । १५
तन् मुच्यतां देवि शोकानुबन्धः । ५१
आधीयतां धैर्ये धर्मे च धीः । १०

જાણી જોઈને મેં કાદંબરીના ભાષાન્તરમાંથી દાખલા ન આપતાં મૂળમાંથી આપ્યા છે, કેમકે વાક્યરચનાના વ્યુત્ક્રમના દાખલા અસલમાં સુંદર છે. અને ઉચ્ચારસૌન્દર્ય મૂળનું મને વધારે દાખલો આપવા યોગ્ય લાગ્યું. પણ કાદંબરીનો દાખલો આપીને હું જે સિદ્ધ કરવા માગું છું, તે કવિશ્રીએ પોતે, પરોક્ષ રીતે, ઉપનિષદનો ફકરો અપદ્યાગદ્યમાં વણીને બતાવેલું છે. ઈન્દુકુમારના ત્રીજા અંકમાં ૭મા પ્રવેશમાં પૃ. ૧૩૦-મે તૈત્તિરીય ઉપનિષદમાંથી પ્રસિદ્ધ શિક્ષાવલ્લી ઉતારી છે. આ શિક્ષાનો ભાગ કવિશ્રીએ મૂળનાં વિરામ ચિહ્નો કે દંડો પ્રમાણે ઉતાર્યો નથી પણ મૂળના દંડોને દૂર રાખી પોતાની અપદ્યાગદ્ય શૈલીમાં ઉતાર્યો છે. દાખલા તરીકે મૂળમાં सत्यं वद । धर्मं चर । स्वाध्यायान्माप्रमदः । છે તેને તેમણે નીચે પ્રમાણે લખ્યું છે.

सत्यं वद, धर्मं चर,
स्वाध्यायान्मा प्रमदः

તેમજ આગળ જતાં મૂળમાં નીચે પ્રમાણે છે. यान्यनवद्यानि कर्म्माणि ।

तानि सेवितव्यानि । नो इतराणि । यान्यस्माकं सुचरितानि । तानि त्वयोपास्यानि । नो इतराणि । તે તેમણે નીચે પ્રમાણે ઉતાર્યું છે:—

यानि अनवद्यानि कर्माणि,
तानि सेवितव्यानि, नो इतराणि;
यानि अस्माकं सुचरितानि,
तानि त्वयोपास्यानि, नो इतराणि.

અર્થાત્ કવિશ્રીએ આખું અવતરણ પોતાનાં અપદ્યાગદ્યના ઢાળામાં નાંખ્યું છે. હવે આ અવતરણને આપણે આજ સુધી ગદ્ય જાણતા આવ્યા છીએ. નિષ્પન્ન એ થાય છે કે તેમના કાવ્યને માટે જે ડોલન તેઓ આવશ્યક માને છે તે ગદ્યમાં હોઈ શકે છે,–ગદ્યને તે જરા પણ વિસંવાદી નથી. હજી એક દાખલો ચિત્રાંગદાના શ્રી. મહાદેવ દેસાઈના ભાષાન્તરમાંથી ઉતારું છું.

**અર્જુન** મિથ્યાખ્યાતિ, એક મુખેથી બીજે મુખે, ૧૩
અને એક કાનેથી બીજે કાને પ્રસરે છે; ૧૫
ક્ષણજીવી તુષાર ઉષાને રમતમાં ઢાંકે છે, ૧૭
જ્યાંસુધી સૂર્યોદય ન થાય ત્યાં સુધીજ. ૧૪

હે સરલે, આ દુર્લભ સૌન્દર્યસંપદદ્વારા ૧૬
મિથ્યાની ઉપાસના કરો નહિ. ૧૧
કહો તો ખરાં, ૫
કોણ છે તે સર્વશ્રેષ્ઠ વીર ૧૦
ધરણીના સર્વશ્રેષ્ઠ કુલનો ? ૧૧

**ચિત્રાંગદા** કોણ છો તમે ૫
પરકીર્તિ–અદેખા, ઓ સન્યાસી ! ૧૧
આ ભુવનમાં કોને એ વાત અજાણી છે ૧૪
કે કુરુવંશ સર્વ રાજવંશનો મુકુટ છે ? ૧૬

**અર્જુન** કુરુવંશ ! ૪
**ચિત્રાંગદા** તે જ વંશમાં એક છે ૮
અક્ષયકીર્તિ, વીરેન્દ્ર કેસરી. ૧૧

નામ સાંભળ્યું છે તેમનું ? ૯
અર્જુન બોલો, સાંભળું તમારે મુખે. ૧૦
ચિત્રાંગદા અર્જુન, ગાંડીવધનુ, ભુવનવિજેતા. ૧૧
જગતના સમસ્ત નામ ભંડારમાંથી ૧૪
આ અક્ષરનામ ચોરી લઇ, ૧૦
જતન કરી, છુપાવી રાખી, ૧૦
મેં મારા કૌમાર હૃદયને ૧૦
ભરી દીધું છે. બ્રહ્મચારી ! ૯
વ્યાકુલ કેમ દેખાઓ છો ? ૯
ત્યારે શું એ મિથ્યા છે ? ૭
શું મિથ્યા છે અર્જુન નામ ? ૯
કહો આ જ ક્ષણે; ૬
જો તે મિથ્યા હોય તો ૭
હૃદય ભાંગી તેને વેરી દઉં: ૧૧
એક મુખેથી બીજે મુખે, ૯
એક કાનેથી બીજે કાને ૯
ભલે તે ઉડતું રહે. ૮
નારીના અંતરમાં તેને સ્થાન નથી. ૧૩ પૃ.૧૫-૧૭

ઘણા દાખલા આપવાનું એક જ કારણ છે, કે કવિશ્રીની કવિતાઓમાં વાક્યરચનાથી, લાંબી ટૂંકી પંક્તિઓથી, ધ્વનિના આરોહ અવરોહથી, વાક્યોના સમતોલપણાથી, અને એવા પૃથક્કરણમાં પકડાતાં અને નહિ પકડાતાં લક્ષણોથી ચિત્ત ઉપર જે અસર થાય છે તે જ ઉપરનાં વાક્યોમાંથી થાય છે કે નહિ, તે સમજી શકાય. આ પ્રશ્ન પ્રત્યક્ષ અનુભવનો છે. ઘણા લાંબા સમયથી કવિશ્રીનાં કાવ્યોના એક રસપૂર્વક શ્રદ્ધાપૂર્વક વાંચનાર તરીકે હું મારો અનુભવ કહું છું–એથી વિશેષ કોઈ કાંઈ ન કરી શકે–કે એની જે કાંઈ વિશિષ્ટતા છે તે સર્વ ઉચ્ચ ભાવવાળા રાગયુક્ત ગદ્યમાં હોય છે. તે કવિતાની વિશિષ્ટ રચના કરતાં ગદ્યની વિશિષ્ટ શૈલી છે એમ કહેવું વધારે યોગ્ય છે. જો કાદંબરી આખું યે ગદ્ય છે,

જો ઉપનિષદની શિક્ષાવલ્લી ગદ્ય છે, જો રજની ગદ્ય છે, જો ચિત્રાંગદા ગદ્ય છે, તો આ પણ ગદ્ય જ છે.

આ શૈલીને જગતમાં બીજાં કેટલાંક સાહિત્ય સાથે સરખાવાય છે અને તે કાવ્યોચિત વિશિષ્ટ શૈલી છે એવા મતનો ઉલ્લેખ થાય છે. શ્રી ધનજીભાઈ ફકીરભાઈ 'શ્રી કવિ અને ખ્રીસ્તી ધર્મ'-ના લેખમાં કહે છે કે "હિબ્રુ સાહિત્યમાં પ્રાસાનુપ્રાસ ઉપરથી ગદ્ય અને પદ્ય આવો ભેદ પડતો નથી, પણ તેમાં કવિતાનું મુખ્ય લક્ષણ Rhythm છે. હિબ્રુ કવિતામાં માત્રાની નિર્ણીત સંખ્યા અથવા ચરણની ચોક્કસ લંબાઈનું બંધન નથી. તદુપરાંત હિબ્રુ કવિતા વિચારોની તાલબદ્ધતા અને વાક્યોની સમતોલતા ઉપર આધાર રાખે છે. બે કે વધારે લીટીઓનાં શબ્દ અને વસ્તુના યુક્તિસર સંબંધ અને સમતોલન આવવાં જોઈએ. આને Parallelism કહે છે." તે પછી તેના દાખલા આપેલા છે. પણ આ જે હોય તે ગદ્યશૈલી છે, ગદ્યનો ચમત્કાર છે, પદ્યરચનાનો નહિ જ. પદ્ય જે રીતે ચિત્ત ઉપર સંસ્કાર મૂકે છે તેવા આનાંથી થતા નથી. એટલું જ નહિ, આ લેખકનું છેલ્લું વાક્ય જોવા જેવું છે. તેઓ કહે છે "કવિતાનાં લખાણ આવાં Parallelism થી ભરપૂર છે. ઉષા વગેરે ગદ્યને પણ એવું પદ્ય કે ગદ્યપદ્ય રૂપ સહેલાઈથી આપી શકાય." મારે એટલું જ કહેવાનું રહે છે. કે ઉષા ગદ્ય છે અને આ પણ ગદ્ય છે.

ઘણીવાર કોરાન અને વેદના મંત્રોની સાથે આ શૈલીને સરખાવાય છે. કોરાન, સાંભળવા પ્રમાણે, પ્રાસબદ્ધ ગદ્ય છે. અને એ રીતે રચનામાં તે મરાઠી ઓવીને વધારે મળતું છે.[૧૮] તે દીર્ઘ કાળની

૧૮. નીચે એક મરાઠી ઓવીનો ટૂંકો દાખલો આપું છું.

કરૂનિ નાના સાયાસ । કેલા ચૌદા વિદ્યાંચા અભ્યાસ ।<br>
રિદ્ધિ સિદ્ધિ સાવકાસ । વોળલ્યા જરી ।।<br>
તરી સદ્ગુરુકૃપે વિરહિત । સર્વથા ન ઘડે સહિત

પરંપરાથી રૂઢિથી અને તેના પાઠકોના પૂજ્યભાવથી અમુક પ્રલંબિત ધ્વનિથી પઢાય છે, પણ એ પઠનપદ્ધતિ અત્યારે આપણે ગદ્ય તો શું પણ પદ્યને પણ અનુકૂળ ન ગણીએ. વેદના મંત્રો ઉદાત્ત અનુદાત્ત સ્વરિતના ભેદથી ઉચ્ચારાતા જેની ખરી પરંપરા અત્યારે હશે કે કેમ તે જાણવામાં નથી. વળી એ મંત્રો પણ ગવાતા, અને અત્યારની આપણી સળંગ પદ્યરચનાઓ બધી જ અગેય છે, અગેયતા એ એનો પહેલો દાવો છે, અને ગમે તે કહીએ તોપણ વેદની પદ્યરચનાઓ પણ નિયમિત અક્ષર સંખ્યાવાળી તો છે જ. તેની સાથે સરખાવાય તો વનવેલી સરખાવાય, આ અપદ્યાગદ્ય રચના નહિ જ.

આ સંબંધમાં કવિશ્રીનું પોતાનું એક વાકચ વિચારવા જેવું છે. તેઓ કહે છે "૧૮૯૮ ના માર્ચમાં ડોલન શૈલી જન્મી. આજે ૧૯૨૭ માં, ત્રીસ ત્રીસ વર્ષની સાફલ્યસિદ્ધિને અન્તે હું ઉચ્ચારૂં છું કે ડોલન શૈલી એટલે વીસમી સદીની પ્હેલી પચ્ચિસીની ગુર્જર સાહિત્યની હાર ને જીત. એ મહાછન્દ નથી, એટલી એની હાર છે;

---

યેમપુરીચા અનર્થ । ચુકેના યેણે ॥
જવ નાહીં જ્ઞાનપ્રાપ્તી । તવ ચુકે ના યાતાયાતી ।
ગુરુકૃપે વિણ અધોગતી । ગર્ભવાસ ચુકે ના ॥
ધ્યાન ધારણા મુદ્રા આસન । ભક્તી ભાવ આણિ ભજન ।
સકળ હિ ફોલ બ્રહ્મજ્ઞાન । જવ તેં પ્રાપ્ત નાહીં ॥
સદ્‌ગુરૂ કવા ન જોડો આણી ભક્તી ચકડે વાવડે ।
જૈસે આંધળે ચાચરેાન પડે । ઝારી આણી ગડધરાં ॥
જૈસે નેત્રીં ઘાલિતાં અંજન । પડે દ્દષ્ટીસ નિધાન ।
તૈસેં સદ્‌ગુરુ વચને જ્ઞાન । પ્રકાશ હોયે ॥

સ્વામી રામદાસનું દાસબોધ ૫-૧-૩૩ થી ૩૮

આમાં લઘુ ગુરુ માત્રા સંખ્યા કશાનો મેળ નથી. માત્ર અંજનીની પેઠે ત્રણ ચરણોમાં પ્રાસ રાખી ચોથું ચરણ પ્રાસ વિનાનું રાખવું એટલો જ નિયમ છે. ગુજરાતી કાવ્યમાં માત્ર એક કવિ નર્મદાશંકરે જ આનો અખતરો કર્યો છે. જુઓ નર્મગદ્ય આ. ૪. પૃ. ૭૬૭.

એનાથી વધારે રસવાહિ મહાછન્દ શોધાશે ત્યારે એ હારશે, એટલી એની જીત છે." હું પૂછું છું મહાછન્દ એ પણ છન્દ જ હશે ને ? અપદ્ય તો નહિ જ હોય ને ? હવે જો કાવ્યને માત્ર ડોલન જ આવશ્યક હોય, એક સરખા વર્ણોની આવર્તન પરંપરા આવશ્યક ન જ હોય તો મહાછન્દની હવે જરૂર જ શી રહી ? મહાછન્દની જરૂર એટલા માટે છે કે કાવ્યને ગમે તેવો પણ છન્દ જ જોઈએ છીએ. અછાન્દસ ભાષા એને ફાવતી નથી. અને ડોલનશૈલી અછાન્દસ છે.

આ ચર્ચા પૂરી કરતાં ફરી કહું છું કે આ અપદ્યાગદ્યમાં લખેલું સાહિત્ય કાવ્ય છે કે નહિ તે પ્રશ્ન અહીં નથી. પ્રશ્ન માત્ર એટલો છે કે વાઙ્મય સર્જન કલ્પના અને ભાવની અમુક કોટિએ પહોંચતાં અમુક વિશિષ્ટ રચના માગે છે, તેની સૂક્ષ્મ આવશ્યકતા પૂરી પાડવા આપણે આજ સુધી છન્દોમય રચના કરતા, તે આવશ્યકતા આ નવી રચનામાં પૂરી પડે છે ? મારો નમ્ર જવાબ નકારમાં છે. એનું જે કાંઈ ડોલન છે તે ઉત્તમ આવેશયમ ગદ્યના સંસ્કૃત ગુજરાતી બંગાળી ભાષાના નમૂનામાં પણ છે, અને એ સાધર્મ્ય ઉપરથી તેને ગદ્ય શૈલી જ ગણવી જોઈએ. એનું કોઈ લક્ષણ ગદ્ય સાથે વિસંવાદી નથી. અને એ પદ્ય તો નથી જ.

કવિશ્રીની વિશિષ્ટ શૈલી ભલે પદ્યરચના ન હોય પણ ગુજરાતી કાવ્ય સાહિત્ય ઉપર તેના પ્રવેશની ઘણી મહત્ત્વની અસર છે તેમાં શંકા નથી. આ વિષય ઘણો રસમય છે, પણ કાવ્યની શૈલીઓ ઉપર હું હવે પછીના વ્યાખ્યાનમાં બોલવાનો છું. એટલે તેને હું અહીં છેડી શકતો નથી.

હવે પદ્યરચનાનો વિષય પૂરો કરતાં મારે એટલું જ કહેવાનું રહે છે કે આપણો જમાનો પદ્યરચનાના પ્રયોગોનો કહી શકાય, અને એ પ્રયોગોની પ્રેરણા અંગ્રેજી સાહિત્યનો પરિચય છે. તેમ છતાં આપણા પ્રયોગો શુદ્ધ દેશી, આપણી ભાષાના ઘડતર ઉપર આધાર

રાખનારા જ છે. પહેલાં બે વ્યાખ્યાનોમાં મેં બતાવ્યું હતું કે પદ્ય-રચનાના ઘણા પ્રયોગો સફળ થયા છે. બ્લૅંક વર્સના પણ અહીં જણાવ્યા તેવા અનેક પ્રયોગો થયા છે. તે દરેક પોતપોતાની રીતે ઉપયોગી થઈ શકે તેવો છે; જોકે તે સાથે મારે ઉમેરવું જોઈએ કે આખ્યાન કાવ્યો (epic poems) ને માટે બ્લૅંક વર્સની સૌથી નિકટ જઈ શકે તેવી પદ્યરચના પૃથ્વી છે, અને હું માનું છું અનુષ્ટુપ પણ એના જેવું કામ આપી શકે. અને દશ્ય કાવ્યો માટે વનવેલી ઉપયોગી થાય એમ હું માનું છું, જો કે તેના હજી ઘણા વધારે અખતરા થવાની જરૂર છે. અંતમાં સહૃમત રમણભાઈના આશાજનક શબ્દો બોલી પૂરું કરીશ. તેઓ કહે છે " ગુજરાતી છંદમાં આ ખોટ પૂરી પાડવાની ચર્ચા ઉત્પન્ન થઈ છે અને તે માટે પ્રયત્ન પણ થાય છે એ આશાજનક ચિહ્ન છે. વીરરસની એવી શૈલીનાં કાવ્ય લખનાર કવિ જાગશે ત્યારે તેને હાથે આપોઆપ અનુકૂળ છન્દ ઉપજશે. નદી પર્વતમાંથી નીકળીને વહેતી જાય છે તેમ પોતાનો માર્ગ પણ ઘડતી જાય છે તેમ કવિતા પણ પોતાના ઉચ્ચારનો માર્ગ પોતાના વેગથી ઘડે છે."

# પરિશિષ્ટ

વનવેલીમાં લાંબેટૂં કે અંતરે તાલ જ્યાં નાંખવો હોય ત્યાં તે ભારક્ષમ વર્ણો ઉપર પડવો જોઈએ એમ મેં કહ્યું છે. તાલ સંબંધી-આ જ વાત શ્રીયુત ખબરદારે કલિકાની પ્રસ્તાવનામાં પોતાના મુક્તધારા છન્દનું સ્વરૂપ સમજાવતાં કહેલી છે. મુક્તધારા વિશે આ વ્યાખ્યાનોમાં મેં કશું કહ્યું નથી. તેનું એ કારણ કે સ્વરભારના તત્ત્વ ઉપર આપણી ભાષામાં છન્દો રચી શકાય કે નહિ તે હજી આપણા સાહિત્યનો કૂટ પ્રશ્ન છે અને ભાષાના એ પ્રશ્નમાં હું આવાં સામાન્ય વ્યાખ્યાનોમાં ઊતરી શકું નહિ. શ્રીયુત કેશવલાલભાઈએ પદ્યરચનાની ચર્ચામાં સ્વરભારના તત્ત્વની ચર્ચા કરી છે પણ તેઓ પણ તે તત્ત્વ ઉપર પદ્યરચના થઈ શકે તે બાબતમાં શંકાશીલ જણાય છે. સ્વરભારનું તત્ત્વ અલગ રાખતાં મનહર અને મુક્તધારાનો ભેદ ઘણો સાદો છે-મનહરની બેકી પંક્તિ ૧૫ અક્ષરની છે, મુક્તધારાની ૧૪ ની છે અને તેનો અંત્યાક્ષર અસ્વરિત અ આવે છે,–એટલો જ. તેની વિશેષતા મનહરનો તાલ મૂકવાને કરવાની વર્ણોની પસંદગીમાં છે. શ્રી ખબરદાર કહે છે કે આ તાલ, આપણી ભાષામાં શબ્દોમાં જે અક્ષર સ્વરિત હોય તેના ઉપર જ પડવો જોઈએ. શબ્દોમાં કયો અક્ષર સ્વરિત છે તે સંબંધી તેઓ બહુ વ્યાકરણના નિયમો આપે છે. વનવેલીની ચર્ચામાં હું શ્રી ખબરદાર સાથે એટલે અંશે મળતો થાઉં છું કે વનવેલીનો તાલ જ્યાં નાંખવો હોય ત્યાં તે શબ્દના આદ્યાક્ષર ઉપર જ નાંખવો, અન્યત્ર નહિ. પણ તેમ છતાં મેં મારાં વ્યાખ્યાનમાં કહ્યું છે (પૃ ૫૨) તેમ આ દ્રુત બોલાયેલા સ્વરને હું સ્વર જ ગણું છું શ્રીયુત ખબરદારે આપેલા દાખલામાં

આ વાતને | વિચારતાં | કો હુગલી | કે જમના

વાત આ વિ | ચારતાં કો | હુગલી | જમના | એ

એમ પાઠ રાખો પણ બન્ને જગ્યાએ ત ર ગ જ એ દ્રુત બોલાતા સ્વરોને ચતુરક્ષર સંધિમાં એકેક આખો સ્વર ગણવો જ જોઈશે, નહિતર મનહર થશે જ નહિ. અને અક્ષરમેળમાં પણ

ફરતાં ફરતાં આવ્યો એક માલતિમંડપ

તેમાં ‘ ફરતાં ’ શબ્દનો ઉચ્ચાર મને કોઈ રીતે અસ્વાભાવિક થતો લાગતો નથી. એટલું જ કે સામાન્ય ગદ્યમાં આપણે ઉતાવળું બોલતાં જે કેટલાક વર્ણોને કચરી નાંખીએ છીએ તેમ અહીં કચરીએ તો ચાલે નહિ. પણ એવી રીતે કવિતા હંમેશાં ગદ્ય કરતાં જુદી જાતનું સ્પષ્ટ શુદ્ધ ગંભીર ભાવાનુકૂલ પઠન માગે જ છે. (જુઓ Oxford Lectures on Poetry by A. C. Bradley, Poetry for poetry's sake. P.4. અને પૃ. ૨૮ ઉપરની Note A). ઉપરની મનહરની પંક્તિઓમાં પણ—બન્નેમાં પણ—ગદ્યની પેઠે એ પંક્તિઓનો ઉચ્ચાર નથી જ કરવાનો.

છતાં ઉપરની મનહરની પંક્તિઓમાં શ્રી ખબરદાર પહેલી કરતાં બીજી પંક્તિ મનહરને વધારે અનુકૂળ કહે છે તેની સાથે હું સંમત થાઉં છું. અને તેનો ખુલાસો મનહરના ચતુરક્ષર સંધિમાં પહેલા અક્ષર ઉપર જે તાલ છે તેથી ગૌણ તાલ ત્રીજા અક્ષર ઉપર છે એમ માનવાથી થાય છે.

આ વાતને | વિચારતાં | કો હુગલી | કે જમના

આમાં પ્રધાન તાલને માટે મેં મોટી લીટી કરી છે ને ગૌણને માટે નાની લીટી કરી છે. ઉપરની પંક્તિમાં પ્રધાન તાલ શબ્દના આદ્ય અક્ષર પર છે તે બરાબર છે. પણ ગૌણ તાલ અસ્વરિત કે દ્રુત બોલતા અ પર પડે છે તે અક્ષર તાલક્ષમ નથી. અને શ્રી. ખબરદારે સૂચવેલા પાઠાન્તરમાં એ મુશ્કેલી જતી રહી છે; એટલે શ્રી ખબરદારના મતનો ખુલાસો મેં સૂચવેલ પ્રધાન ગૌણ તાલની વ્યવસ્થાથી થાય છે.

આ ચર્ચામાં ઘણા મૂલગામી પ્રશ્નો આવે છે, પણ આથી વધારે આ વિષયની હું અહીં ચર્ચા કરી શકતો નથી. માત્ર મારો અભિપ્રાય સ્પષ્ટ કરી આટલાથી સંતોષ માનું છું.

# શબ્દસૂચી

અગેયતા ૫૯–૬૩, ૬૮, ૬૯
અદ્દલ છંદ ૨૫
અનવર ૯
અનુષ્ટુપ ૫, ૪૧, ૪૬, ૬૮ ૬૯–૭૦, ૮૩, ૧૦૫
અપદ્યાગદ્ય ૫૮, ૮૩–૧૦૪
અભંગ ૧૮
અભ્યસ્ત શિખરિણી ૩૧–૩૨ ટીપ
અર્જુન ૯
અર્થભાર ૮૦, ૮૨, ૯૨-૯૪
અક્ષરમેળ ૧૧, ૧૨, ૩૮, ૫૧, ૬૪, ૬૬, ૮૨, ૮૩,
આકાંક્ષા ૪૩
આખ્યાન કાવ્યો ૫, ૧૦૫
આખ્યાનકી ૫
આનંદશંકર ૧
ઇન્દ્રવજ્રા ૩૨, ૩૫, ૩૮
ઇન્દ્રવંશા ૪૧
ઉપજાતિ ૩૨, ૩૫, ૩૭, ૩૮, ૫૮
ઉપનિષદ ૯૯–૧૦૦, ૧૦૨
ઉપેન્દ્રવજ્રા ૩૨, ૩૫, ૩૮
ઉષા ૯૬–૯૭
ઊર્મિ કાવ્યો ૫
એકવિધતા ૬૩, ૬૬, ૭૨, ૮૦-૮૧
ઓજસ ૬૯, ૭૧
ઓવી ૧૦૨, ૧૦૩
અંગ્રેજી સાહિત્ય ૧૩, ૨૪–૩૭, ૫૬–૫૭, ૭૮
અંજની ગીત ૧૮, ૩૭, ૧૦૩
કટાવ ૨૬, ૨૭ અને ટીપ નં. ૧ ૬૪–૬૬, ૭૯, ૮૩
કબીર ૯
કલગી–તોરા ૧૭
કલા ૬, ૭, ૮૭
કલાપી ૪૪, ૪૮
કવિત ૬૬
કાદંબરી ૯૯, ૧૦૨
કાન્ત ૬, ૧૮, ૪૨ જુઓ મણિશંકર
કાફિયા ૪૪
કાલિદાસ ૭૦
કાવ્ય ૫૯, ૮૫
કૃષ્ણરામ ૨૧
કેટલાંક કાવ્યો ભા. ૧ ૨૮, ૨૯, ૩૧ ટીપ, ૩૩
કેશવલાલ ધ્રુવ ૫, ૧૫, ૨૪ ૨૫ ૩૫, ૪૨, ૫૮, ૭૬, ૭૭ ૧૦૬ જુઓ વનવેલી
કોરાન ૧૦૩
ખબરદાર ૫, ૨૫, ૨૭ ૨૮, ૩૦, ૧૦૬–૧૦૮
ખંડ શિખરિણી ૩૦–૩૨
ખંડ હરિગીત ૨૮, ૫૮
ખેમટો તાલ ૨૦
ગણપતરામ રાજારામ ભટ્ટ ૫

ગરબી, ગરબો ૪,૫,૮,૯,૧૩,૬૨
ગઝલ ૨૧, ૩૫
ગીતગોવિંદ ૪૬
ગુલબંકી ૩૬
ગોવર્ધનરામ ૨૬, ૪૮ ૬૨ ૬૫
ઘનાક્ષરી ૧૧, ૭૬, ૭૮–૮૩
ચરણ (પદ) ૪૮, ૭૪
ચામર ૩૬
ચિત્રકલા ૮૩
ચિત્રાંગદા ૧૦૧–૧૦૨
ચોપાઈ ૫, ૬૭
છન્દ ૫૭, ૮૫–૮૭, ૧૦૪, ૧૦૫
છન્દોનાં મિશ્રણો ૧૨, ૩૮–૪૨,
૫૩ ટીપ, ૪૫
છન્દોનો વિકાસ ૧૩
છન્દોનો વિસ્તાર ૨૩
છપ્પો ૧૧, ૬૬
છૂટ (કવિતામાં) ૫૧–૫૩
છોટાલાલ નરભેરામ ભટ્ટ ૧૪
જમિયતરામ કૃપાશંકર પંડયા ૩૭
જયદેવ ૪૧
જંબુજ્યોતિ ૫
ઝીણાભાઈ ૨૨–૨૩
ઝૂલ ૧૫
ઝૂલણા ૬૪–૬૬, ૭૯, ૮૨, ૮૩
ડોલન ૮૪–૧૦૪
તારકા, તારા, તારાચ ૩૪ ટીપ
તાલ ૮, ૧૯, ૨૦, ૧૬, ૭૮–૮૧
૧૦૬
તુકારામ ૯
તુલસી ૯
તોટલ ૨૯–૩૦, ૮૨
ત્રિભુવન પ્રેમશંકર. ૬, ૯
ત્રિભુવન વ્યાસ ૨૬, ૨૭
દયારામ ૧૭
દલછંદ ૧૪
દલપતરામ ૨, ૬, ૧૦–૧૨, ૧૪
૧૫, ૨૪, ૨૭, ૪૬, ૬૨ ૬૩,
૭૩, ૮૨
દાદરો તાલ ૨૦
દિવ્ય છંદ ૨૫
દિંડી ૧૮
દૂહો ૬૮ ટીપ
દેશી (ઢાળો) ૪, ૫, ૧૨, ૧૩,
૬૨, ૬૯
દોહરો ૫, ૧૧, ૬૨, ૬૬, ૬૭
દંડક ૩૩ ટીપ ૬, ૩૬, ૬૪, ૬૬, ૮૨
દ્રુતવિલંબિત ૩૭
ધનજીભાઈ ફકીરભાઈ ૧૦૨
ધુમાલી તાલ ૨૦
નગીનદાસ પારેખ ૨૩
નરસિંહ ૯
નરસિંહરાવ ૧, ૫, ૬, ૮, ૧૭
૨૧, ૨૭, ૩૦, ૩૨, ૩૩, ૩૮,
૪૫, ૪૭, ૫૩, ૭૩

નર્મકવિતા, નર્મદાશંકર. ૨, ૬, ૧૦, ૧૧, ૧૨, ૧૪–૧૭, ૧૯, ૨૮, ૪૬, ૪૯, ૫૬, ૫૭, ૬૧, ૬૪, ૭૩, ૧૦૩, ટીપ

નવલરામ ૧, ૪, ૬, ૧૨, ૨૧ ટીપ નં. ૧૪, ૬૧–૬૩, ૬૭, ૬૮, ૭૬

નવા છન્દો ૧૩, ૧૪

નાટક ૬, ૧૮, ૭૫, ૭૬

નાનક ૯

નારાચ ૩૬

નૃત્યકલા ૫૯, ૮૭

ન્હાનાલાલ કવિ ૬, ૨૫, ૨૮, ૨૯ ૩૧–૩૫, ૪૧, ૫૨, ૫૮, ૬૨, ૮૩–૧૦૪

પઠન ૫૯, ૬૧–૬૩, ૬૭, ૭૪–૭૫ ૭૮–૭૯, ૮૯, ૧૦૩, ૧૦૭

પતીલ ૨૪, ૩૯, ૪૯

પદ ૯

પિંગલ ૪, ૧૦, ૨૧, ૨૪, ૫૦, ૫૩–૫૫, ૬૩, ૬૭, ૮૨–૮૩

પુનરાવળી છંદ ૨૬

પૂર્વાલાપ ૩૧

પૃથ્વી છંદ ૧૨, ૫૮, ૬૯, ૭૧–૭૬ ૧૦૫

પ્રતાપનાટક ૫

પ્રમાણિકા ૫૪ અને ટીપ

પ્રયત્ન (accent) ૨૨ જુઓ સ્વરભાર

પ્રહર્ષિણી ૫૪ અને ટીપ

પ્રાર્થના સમાજ ૧૦, ૧૮

પ્રાસ ૩૯, ૪૧–૪૯, ૫૮, ૫૯, ૬૩, ૧૦૩

પ્રેમાનન્દ ૪૩

પ્રેમાનન્દનાં નાટકો ૧૧

પ્રૌઢતા, પ્રૌઢિ, પ્રૌઢી ૧૨, ૨૦ ૨૧, ૫૬, ૬૮

ફારસી સાહિત્ય ૨૧

બલવંતરાય ઠાકોર ૧, ૯, ૩૫, ૩૭, ૪૦, ૫૧, ૫૩, ૫૮, ૬૩, ૬૯, ૭૧–૭૩

બાઉલ ૨૨

બાણભટ્ટ ૯૮

બાબુરાવ ૨૮

બાલાશંકર ૪૨, ૪૪

બંગાળી સાહિત્ય ૧૩, ૨૨

બ્લેંક વર્સ ૫૫, ૫૬–૧૦૮

ભજન ૯, ૧૩, ૪૪

ભવાઇ ૪, ૮, ૨૧

ભાટ ચારણ ૧૩, ૭૭

ભાતખંડે ૨૦

ભાષાન્તર ૬, ૨૨

ભુજંગી છંદ ૮૨

ભોળાનાથ સારાભાઈ ૧૮

મણિલાલ નભુભાઈ ૧. ૬, ૧૯, ૨૬, ૪૬, ૪૭, ૬૪

મણિશંકર ભટ્ટ ૧, ૩૧–૩૩
મધુભૃત્ વૃત્ત ૨૩
મનહર ૧૧, ૭૯–૮૨ ૧૦૬–૧૦૭
મનહરરામ ૬૫
મનોમુકુર ૨૧ ટીપ. નં. ૧૪ ૪૮ ટીપ નં. ૧૨
મન્દાક્રાન્તા ૩૩, ૩૯, ૪૦, ૪૧ ૫૨, ૬૯, ૭૦, ૮૨
મરાઠી ચાલની સાખી, ૧૮,૩૯,૪૦
મરાઠી સાહિત્ય ૧૩,૧૬,૧૭–૧૮, ૨૨
મલબારી ૧૭
મલ્લિનાથ ૩૩ ટીપ ૬
મહાકાવ્ય ૧૪
મહાદેવ દેસાઈ ૮, ૨૧ ટીપ નં ૧૪, ૨૨, ૧૦૦
માણભટ્ટો ૪, ૧૩
માલકંસ ૭૧
માત્રામેળ (છંદ) ૧૧, ૧૪ ૨૩, ૩૮, ૫૧, ૬૧, ૬૩, ૬૪, ૬૬, ૬૭, ૮૨
માધુર્ય ૬૯, ૭૧
માલિની ૧૧,૩૨ ટીપ ૬,૪૨,૭૦
મિલ્ટનનો વાક્યોચ્ચય ૪૮, ૭૭
મિશ્ર હરિગીત ૨૮
મુક્તધારા ૧૦૬–૧૦૮
મુસલમાની રાજ્ય ૨૧
મેઘછન્દ ૨૦–૨૧
મોરોપંત ૬૨
યતિ ૩૨, ૪૯–૫૧, ૫૯, ૭૩, ૭૪, ૭૫, ૭૮
યતિભંગ ૪૯–૫૧
યતિસ્વાતંત્ર્ય ૬૩
રજની ૯૪–૯૬, ૧૦૨
રણજીતરામ ૧
રણપિંગલ ૨૧
રત્નેશ્વર ૧૧, ૪૨
રદીફ ૪૪
રમણભાઈ ૧, ૨,૪૬, ૫૭, ૭૭, ૮૫, ૮૬, ૯૪, ૧૦૫
રામછન્દ ૬૫, ૮૩
રામનારાયણ પાઠક ૩૧ ટીપ
રામમોહનરાય ૩૯
રાસ ૫–૭, ૫૯ જુઓ ગરબી ગરબો
રાસયુગ ૫–૭
રેખતો ૨૧
રોળાવૃત્ત ૧૪, ૧૫ ટીપ નં. ૭, ૫૬, ૬૬
લઘુભારત ૫
લલિત વૃત્ત ૧૦, ૧૧, ૩૭
લાલદાસ ૧૦
લાવણી ૧૫-૧૭, ૧૯, ૨૦, ૨૪ ૨૫, ૫૭, ૬૧
લોકગીત ૪૪, ૪૮ ટીપ નં. ૧૩
વનવેલી ૫૮, ૭૬–૮૩, ૧૦૫

વસન્તતિલકા ૩૪, ૩૫, ૩૮, ૪૦
૪૧, ૫૪, ૮૨
વિવેચન ૨, ૩
વીરરસ મહાકાવ્ય ૫૬, ૫૭, ૭૫, ૭૭
વીરવૃત્ત ૧૪, ૧૬, ૧૭, ૧૯, ૨૩
૫૬, ૬૧
વૃત્તોનો વિસ્તાર ૨૪, ૩૩–૫૫
વૈચિત્ર્યમય રચના ૧૩, ૨૨, ૨૭, ૨૯
વૈદિક છન્દો ૬૭, ૧૦૩
વૈશ્વદેવી ૩૯, ૭૦
વ્યુત્ક્રમ ૯૧, ૯૪, ૯૯
શામળ ૫, ૧૦
શાર્દૂલવિક્રીડિત ૫૪, ૬૯
શાલિની ૩૯, ૪૧, ૭૦
શિખરિણી ૭૦
શેક્સપિયર ૭૬, ૮૨
સમતોલતા, સમતોલપણું ૯૨, ૧૦૧
૧૦૨
સરસ્વતીચંદ્ર ૪૮, ૯૭
સવિતાનારાયણ ૧૭
સાહિત્ય ૮૪–૮૫
સવૈયા ૨૫, ૬૪
સિમેટ્રી (Symmetry) ૮૬ ટીપ
સુન્દરમ્ ૩૩
સુબોધચિન્તામણિ, ૪, ૬, ૧૨
સુરદાસ ૯
સેન્ટ્સબરી ૫૯–૬૧, ૬૩
સોનેટ ૪૩, ૪૮
સંખ્યામેળ ૮૩
સંગીત ૩, ૮, ૯, ૧૯–૨૧, ૫૯,
૬૦, ૬૨, ૬૬, ૬૭, ૬૮, ૭૧,
૭૬, ૮૭,
સંનિધિ ૪૩
સંસ્કૃત વૃત્તો (છન્દો) ૧૧–૧૩,
૨૦, ૨૧, ૨૯, ૬૩, ૬૭–૭૦
૭૩, ૭૪
સ્પેન્સેરિયન પ્રયત્નબંધ ૨૧
સ્રગ્ધરા ૩૯–૪૧, ૫૪, ૬૯, ૭૦
સ્વરભાર ૧૦૬–૧૦૮
હરિગીત ૩૫, ૬૩, ૬૬, ૭૯, ૮૨
હરિણી ૩૫, ૩૬
હરિલાલ ધ્રુવ ૧૯, ૨૩
હિંદુસ્તાની કવિતા ૭૬
હીંચ ૮, ૨૦

### અંગ્રેજી શબ્દોની સૂચી

Metre ૮૪
Parallelism ૧૦૨
Rhythm ૮૪, ૧૦૨
Symmetry ૮૬

कै
को