પ્રકરણ - ૩

નિરંજન ભગતની કવિતામાં નવીકરણ, સમાંતરતા અને વિચલન

અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યનાં ઇતિહાસને અવલોકતાં તેના સૌથી નાના ધડ-અનુગાંધી યુગ-ની પ્રહ્લાદ પારેખથી આરંભાયેલી રંગરાગી અને સૌન્દર્યાનુરાગી કાવ્યધારાના શિરમોર સમા એક કવિ નિરંજન ભગતનાં સર્જક વ્યક્તિત્વની વિશિષ્ટ છાપ 'છંદોલય બૃહત્' ના પ્રત્યેક કાવ્યમાંથી ઊપસતી જોઇ શકાય છે. ૧૯૪૯માં પ્રગટ થયેલા 'છંદોલય'ની પૂર્વેનાં ત્રણેક વર્ષથી આરંભાયેલી તેમની કાવ્યયાત્રા ૧૯૫૮માં '૩૩ કાવ્યો' આપીને વિરામે છે. દોઢ દાયકા દરમિયાનની તેમની સર્જનપ્રવૃત્તિને સમગ્રતયા નિહાળતાં તેમાં પૂર્વનિરંજન અને ઉત્તરનિરંજનની ભેદરેખા ઊપસાવતો કવિતા પરનો બાહ્ય પરિબળોનો પ્રભાવ સ્પષ્ટ દેખાઇ આવે છે. 'છંદોલય', 'કિન્નરી' અને 'અલ્પવિરામ' સંગ્રહોનાં કાવ્યો પૂર્વનિરંજનની રોમેન્ટિક અભિનિવેશવાળી મુગ્ધ પ્રતિભાને પ્રગટ કરે છે. નિરંજનનું સ્વપ્નશીલ, સૌન્દર્યાનુરાગી અને રંગરાગી માનસ આ કાવ્યોમાં સુપેરે ઊપસી આવે છે. કાવ્યોચિત ભાવવિશ્વની દૃષ્ટિએ જોતાં નિરંજનની કવિતાને એનું પોતાનું સમૃદ્ધ ભાવવિશ્વ છે પણ સાથોસાથ વિવિધ છંદોભંગિઓમાં ક્લેશવિહીન રીતે વહેતા લયમાં સરળ રીતે વિન્યસ્ત થયેલી તેમની પ્રાસાદિક કાવ્યબાની સહૃદય ભાવક પર કામણ કર્યા વિના રહેતી નથી.

એ પછીનાં દસ વર્ષની 'પ્રવાલદ્વીપ' અને '૩૩ કાવ્યો'ની રચનાઓ ઉત્તરનિરંજનના આધુનિક મિજાજની પરિચાયક બને છે. પૂર્વનિરંજનની જાનપદ સંસ્કૃતિના રમણીય રાગાવેગોને અનુભવતી સંવેદના અહીં નગરજીવનની નરી કૃતકતાને વ્યંગ, વક્રતા અને કટુતાસભર બાનીમાં અભિવ્યક્તિ આપે છે. અહીં નગરસંસ્કૃતિની ભીંસ કવિના ભાવવિશ્વને ઘેરી વળતી અનુભવાય છે.

નિરંજનના આ બન્ને તબક્કાનાં કાવ્યોમાં વર્ણ, શબ્દ, છંદ, લય, નાદ, પ્રતીક, કલ્પન આદિ અભિવ્યક્તિના સાધનોનો ભરપૂર ઉપયોગ થયો છે. ઉત્કટ આધુનિક ભાવબોધ નિરંજનનાં કાવ્યોને ચરમશિખરે પહોંચાડે છે.

નિરંજનથી મુગ્ધ થયેલા વિવેચકોએ નૂતન સંવેદના અને ભાવબોધના અનુલક્ષમાં પ્રમાણેલી તેમની પરિણત પ્રજ્ઞાને તેમના સંવેદનનિરૂપણની ભાષિક

પ્રયુક્તિઓ – તેમના ભાષાકર્મ, તેમની ભાષાનુષંગી અભિવ્યક્તિતરાહોના અનુલક્ષમાં તપાસવાનો ઉદ્દેશ આ પ્રકરણમાં દષ્ટિ સમક્ષ રાખવામાં આવ્યો છે. જોઇએ, નિરંજનની વિદગ્ધ પ્રતિભા એ દૃષ્ટિએ કેટલુ ને કેવુ કાઠું કાઢી શકી છે.

xxxxxxxx

નિરંજનના આશરે અઢીસો કાવ્યોમાં પણ સુન્દરમ્‌ની જેમ ગીતકાવ્યોની સંખ્યા બહુ મોટી છે. એમની ઘણી ગીતરચનાઓમાં ગીતના સ્વરૂપને માટે અનિવાર્ય એવું, ધ્રુવપંક્તિનું કે ધ્રુવપંક્તિઓના બનેલા યુગ્મનું પુનરાવર્તન નજરે પડતુ નથી. જેમ આવું, સાદું પુનરાવર્તન એમની કવિતામાં બહુ નજરે પડતુ નથી તેમ જ સમાંતરતાનું તત્ત્વ પણ એમનાં કાવ્યોમાં બહુ દૃષ્ટિગોચર થતુ નથી. જે કેટલીક સમાંતર લાગતી પંક્તિઓ 'છંદોલય'માંથી પ્રાપ્ત થાય છે, એમાંથી નમૂનાની કેટલીક પંક્તિઓ તપાસીએ.

હું એકલો છું મુજ ગેહમાંથી
હું એકલો છું મુજ દેહમાંથી[1]

આ પંક્તિદ્વયની બન્ને પંક્તિઓ વચ્ચે પદસંખ્યાગત, પદક્રમગત અને પદસંરચનાગત સામ્ય છે. એક અંતિમ પદને છોડીને બાકીનાં તમામ પદો પહેલી પંક્તિમાંથી જેમનાં તેમજ બીજી પંક્તિમાં પુનરાવૃત્ત થાય છે, અર્થાત્ અચલકો છે. બન્ને પંક્તિઓનાં ચલક પદોમાં પણ માત્ર આરંભિક ધ્વનિનું જ વૈષમ્ય છે. વળી, આ ધ્વનિમાં પણ અલગ અલગ વ્યંજનો સાથે એક જ સ્વર સંયોજાયો છે. આમ આ બન્ને ચલકો વચ્ચે પ્રારંભિક વ્યંજનનો ભેદ છે. બન્ને પંક્તિને પરસ્પરથી અલગ પાડતાં આ બે વ્યંજનો પણ પાછા પોતપોતાના વર્ગના ઘોષ અલ્પપ્રાણ વ્યંજનો છે. આમ, એ બે વ્યંજનો વચ્ચે અને એથી બન્ને ચલકો વચ્ચે સંતુલ્યતા સ્થપાય છે. આ રીતે, માત્ર એક વર્ણના જ ફેરફારે રચાતી સંતુલ્ય પંક્તિ અન્ય કાવ્યોમાં પણ જોવા મળે છે. જેમ કે,

લળી લળીને લજવે રે, મને લળી લળીને લજવે;

. . .

વળી વળીને પજવે રે, મને વળી વળીને પજવે ![2]

આ પંક્તિદ્વયમાં 'લળી' અને 'વળી' પદો વચ્ચે 'લ' અને 'વ' વર્ણનો તથા 'લજવે' અને 'પજવે' પદો વચ્ચે 'લ' અને 'પ' વર્ણનો ભેદ પંક્તિને ધ્વનિગત સંતુલ્યતા અર્પે છે.

આવી જ, એક પદના ફેરફારને કારણે રચાતી સંતુલ્યતાવાળી પંક્તિઓ પણ નિરંજનનાં 'પૂનમને કહેજો' કાવ્યમાં પ્રાપ્ત થાય છે. આ કાવ્યમાં આરંભે

પૂનમને કહેજો કે પાછી ના જાય,
ઊગી ઊગીને આમ આછી ના થાય ![3] –

– જેવું પંક્તિયુગ્મ છે, ને કાવ્યને અંતે

ઊગી ઊગીને ભલે આછી તો થાય,[૪]
પૂનમને કહેજો કે પાછી છો જાય ! –

– જેવું પંક્તિયુગ્મ છે. આરંભના યુગ્મમાં નકારનો ભાવ નિરૂપવા માટે નકારવાચક ક્રિયાપદ પ્રયોજ્યું છે જ્યારે અંતિમ યુગ્મની બન્ને પંક્તિઓમાં હકારવાચક ક્રિયાપદ દ્વારા હકારનો ભાવ નિરૂપ્યો છે. એ રીતે આ બન્ને યુગ્મોની પંક્તિઓ વચ્ચે અર્થગત સંતુલ્યતા યોજાઇ છે. આરંભિક યુગ્મની પ્રથમ પંક્તિમાંથી નકારવાચક અવ્યય સિવાયનાં તમામ પદો અદ્દલો અદ્દલ અંતિમ યુગ્મની બીજી પંક્તિમાં, હકારવાચક ક્રિયાપદ સાથે પુનરાવૃત્ત થાય છે. બન્ને પંક્તિઓમાં પુનરાવૃત્ત પદોનો ક્રમ અને સ્થાન સમાન છે એટલે બન્ને ચલક પદો પરસ્પર વિરોધી અર્થો દર્શાવતા હોવા છતાં તેમની વચ્ચે પણ સ્થાનગત અને વ્યાકરણગત તથા અર્થગત સંતુલ્યતા સ્થપાય છે. એ જ રીતે આરંભિક યુગ્મકની બીજી પંક્તિમાંના રીતિવાચક અવ્યય 'આમ' તથા નકારવાચક અવ્યય 'ના'ને સ્થાને અંતિમ યુગ્મની પહેલી પંક્તિમાં અનુક્રમે 'ભલે' જેવો સંમતિસૂચક અવ્યય અને 'તો પછી'નો અર્થ આપતો 'તો' અવ્યય પ્રયોજ્યો છે. એ રીતે અહીં 'આમ' અને 'ભલે'પદો તથા 'ના' અને 'તો' અવ્યયો ચલકો હોવા છતાં તેમની વચ્ચે સ્થાનગત અને વ્યાકરણગત સંતુલ્યતા રહેલી છે.

આ પંક્તિયુગ્મો વચ્ચેની આ સંતુલ્યતાઓ જ આ પંક્તિયુગ્મોને સમાંતર પંક્તિયુગ્મોનો મોભો આપે છે. વળી, 'પાછી'–'આછી'ની તથા 'જાય'–'થાય'ની શબ્દકોટિગત, વ્યાકરણીયરૂપગત અને ધ્વનિગત સમાંતરતા કરતાં 'છો'ની 'ભલે'–'તો' સાથેની સમાંતરતા વિલક્ષણ છે. 'છો'નું અર્થગત સામ્ય 'ભલે'સાથે અને ધ્વનિગત (સ્વરગત)સામ્ય'તો'સાથે રચાયું છે, જે પંક્તિને ચમત્કૃતિપૂર્ણ બનાવે છે.

'છંદોલય'માં કેટલીક પંક્તિઓ એવી પણ છે જેમાં પદો વચ્ચે પદક્રમગત સંતુલ્યતા ન રચાતી હોય, છતાં સ્થાનગત સંતુલ્યતા રચાતી હોય. જેમકે,

શો મત્ત પ્રાણ ! મદિરામય શી જવાની[૫]

આ પંક્તિમાં કવિએ બે સંરચનાઓને એક સાથે એક જ પંક્તિમાં યોજી છે.

પ્રથમ સંરચનામાં આશ્ચર્યવાચક પદ, વિશેષણ અને વિશેષ્યનો પદક્રમ યોજાયો છે, જ્યારે બીજી સંરચનામાં વિશેષણ, આશ્ચર્યવાચક પદ અને વિશેષ્યનો પદક્રમ યોજાયો છે. આમ આ બન્ને પંક્તિખંડો વચ્ચે પદક્રમગત સંતુલ્યતા નથી છતાં 'મત્ત' અને 'મદિરામય' પદો વચ્ચે તથા 'પ્રાણ' અને 'જવાની' પદો વચ્ચે સ્થાનગત સંતુલ્યતા રચાય છે. આ બન્ને સંરચનાઓમાં પદક્રમ જ ચલક તરીકે વર્તે છે, બાકી પદોની વ્યાકરણકોટિઓ સમાન છે. એટલે આ બન્ને સંરચનાઓ વચ્ચે તુલનાક્ષમ સંતુલ્યતા પણ રચાય છે.

આવી તુલનાક્ષમ સંતુલ્યતા અન્ય પંક્તિઓમાં પણ જોવા મળે છે. જેમ કે,

હવે નયનમાં ન નીર, નહિ હોઠ પે જલ્પના[5]

આ પંક્તિમાં પણ 'નયનમાં ન નીર' અને 'નહિ હોઠ પે જલ્પના' સંરચનાઓ વચ્ચે તુલનાક્ષમ સંતુલ્યતા રહેલી છે.

તરે છ માછલી
ન જિંદગી સ્મરે છ પાછલી?[7]

આ પંક્તિદ્વયની પહેલી, ત્રિપદી પંક્તિનાં પદો સાથે પ્રાસાત્મક બનતાં પદો બીજી પંક્તિમાં કવિએ આરંભનાં બે પદો પછી મૂક્યાં છે. એ રીતે બન્ને પંક્તિઓ વચ્ચે પદસંખ્યાગત સંતુલ્યતા રચાતી નથી. પ્રથમ પંક્તિના 'તરે' અને 'માછલી' પદોના આદ્ય વ્યંજન/સંયુક્ત વ્યંજન પછીના સર્વ સ્વરવ્યંજનો બીજી પંક્તિનાં 'સ્મરે' અને 'પાછલી' પદોમાં યથાક્રમે પુનરાવૃત્ત થાય છે, એટલે ધ્વનિગત સંતુલ્યતા રચાય છે.

'છંદોલય'નાં કાવ્યોમાં સંરચનાગત સંતુલ્યતા ધરાવતી પંક્તિઓ પણ દૃષ્ટિગોચર થાય છે :

(૧) આંખો મીંચીને કંઇક એ શોધી રહ્યાં,
વાણી વિના પણ કોઇને એ કંઇક સંબોધી રહ્યાં[8]

(૨) અહીં દિને દિને ઠરી જતી ન તારકાવલિ,
ક્ષણે ક્ષણે ખરી જતી વળી ન ફૂલની કલિ.[9]

આ બન્ને પંક્તિદ્વયોમાંના પ્રત્યેકમાં પંક્તિઓ વચ્ચે સંરચનાગત સંતુલ્યતા રહેલી છે. પ્રથમ પંક્તિદ્વયનું 'આંખો મીંચીને' પદયુગ્મ 'વાણી વિના' પદયુગ્મ સાથે વ્યાકરણીય રીતે સંતુલ્ય છે. બન્ને પદો દ્વારા કોઇક બાબતનાં અભાવનો અર્થ વ્યક્ત થતો હોવાથી તેમની વચ્ચે અર્થગત સંતુલ્યતા પણ સ્થપાય છે. આ

યુગ્મકની પ્રથમ પંક્તિ એકકર્મયુક્ત છે જ્યારે દ્વિતીય પંક્તિમાં કવિએ બે કર્મો એક સાથે પ્રયોજ્યાં છે. આ કર્મપદોમાં પણ પહેલી પંક્તિનું એકમાત્ર કર્મપદ 'કંઇક' બીજી પંક્તિમાં પુનરાવૃત્ત થાય છે. વળી, પહેલી પંક્તિમાંનો 'કંઇક' અને 'એ' પદોનો પદક્રમ પણ દ્વિતીય પંક્તિમાં વ્યસ્ત બની જાય છે. 'શોધી રહ્યાં' અને 'સંબોધી રહ્યાં' બન્ને ક્રિયાપદો વચ્ચે વ્યાકરણગત અને કેટલેક અંશે ધ્વનિગત સંતુલ્યતા સ્થપાય છે. આમ, આ બે પંક્તિઓ સમાંતર પંક્તિઓ બને છે.

જ્યારે બીજા પંક્તિયુગ્મકમાં પદસંખ્યાગત કે પદક્રમગત સામ્ય નથી, પણ સ્થાનગત અને સંરચનાગત સંતુલ્યતા સ્થપાય છે. અહીં પ્રથમ પંક્તિમાંનાં 'દિને દિને', 'ઠરી જતી' અને 'તારકાવલિ' પદો બીજી પંક્તિનાં અનુક્રમે 'ક્ષણે ક્ષણે', 'ખરી જતી' અને 'ફૂલની કલિ' પદો સાથે સ્થાનગત રીતે સંતુલ્ય બનતાં પદો છે. વળી, બન્ને પંક્તિઓમાં ક્રિયાવિશેષણ, ક્રિયાપદ, નકારસૂચક શબ્દ અને કર્તાનો પદક્રમ યોજાયો છે. આ બન્ને બાબતો આ પંક્તિઓને સમાંતર પંક્તિઓનો મોભો આપે છે.

... અબ્ધિ તો કાચનો
... સંસાર આ સાચનો[૧૦]

આ બન્ને પંક્તિખંડોમાં પદસંરચના અને પદસંખ્યાની દૃષ્ટિએ સંતુલ્યતા રહેલી છે. બન્નેમાં વિશેષ્યને પ્રથમ સ્થાને મૂકીને પછી વિશેષણને સ્થાન આપવામાં આવ્યું છે. પ્રથમ પંક્તિખંડનું 'કાચનો' પદ બીજા પંક્તિખંડના સમસ્થાનીય 'સાચનો' પદ સાથે પ્રાસાત્મક બને છે. એટલે 'કાચનો' પદના સાહચર્યથી 'સાચનો' પદ ભાવવાચક હોવા છતાં પણ ઉપાદાનવાચક બનનું હોવાની ભાવચ્છાયા જાગે છે. કવિ 'કાચનો' તથા 'સાચનો' સમાંતર પદો દ્વારા અનુક્રમે 'અલ્પમૂલ્ય' અને 'ભંગુર'નો તથા 'મૂલ્યવાન' અને 'ટકાઉ'નો અર્થવિરોધ સર્જે છે. આ અર્થવિરોધ સર્જવા માટે કવિએ ભાવવાચક નામવાળા પદ સાથે ઉપકોટિગત ભિન્નતા ધરાવતા સ્થૂળ પદાર્થવાચક નામવાળા પદની સ્થાનગત સંતુલ્યતા ઊભી કરી છે. વિરોધાત્મક ભાવને નિર્દેશવા માટે પદો પણ વિરોધાત્મક ઉપકોટિના સ્વરૂપનાં પ્રયોજવાની કવિની આ વિશિષ્ટ રીતિ અહીં ધ્યાનાર્હ બને છે.

એ જ રીતે,

ને માત તે દેવી,
ક્ષુધા ને પ્યાસની શાતા સમી,
ને દૈન્યમાં દાતા સમી – [૧૧]

– પંક્તિગુચ્છમાં 'માત તે દેવી' પંક્તિ સાથે બીજી અને ત્રીજી પંક્તિઓ સમાન સંબંધે – ગુણવત્તાસૂચક બનવાને કારણે – સંકળાય છે. એટલે એ પંક્તિઓ વચ્ચે સ્થાનગત સંતુલ્યતા સ્થપાય છે. વળી, કવિએ અહીં પણ 'શાતા સમી' અને 'દાતા સમી' પદયુગ્મો વચ્ચે યોજેલી પ્રાસાત્મકતાને કારણે 'શાતા' અને 'દાતા' પદો સમાંતર પદો બને છે. 'દાતા'ના સાહચર્યે 'શાતા' જેવું ભાવવાચક પદ પણ કર્તૃત્વવાચક, શામકનો અર્થ સૂચવે છે.

આ ન શ્હેર, માત્ર ધૂમ્રના ધૂંવા
ન શ્હેર આ, કુરૂપની કથા. ૧૨

આ પંક્તિદ્વયમાં પણ 'આ ન શ્હેર' પદગુચ્છનાં પદો જ બીજી પંક્તિમાં વ્યસ્તક્રમે વિનિયોજાયાં છે અને 'ધૂમ્રના ધૂંવા' તથા 'કુરૂપની કથા' પદો વચ્ચે વ્યાકરણગત સંતુલ્યતા રહેલી છે.

વિહંગ નહીં રેડિયો ટહુકતો પૂરે વોલ્યૂમે,
નહીં ઝરણ, શી સરે સડક સ્નિગ્ધ આસ્ફાલ્ટની;
ન પ્રેત, પણ આ ઇમારત વિચિત્ર કૈં ઘાટની,
પરીગણ ન, ટ્રામ કાર દિનરાત અહીં તહીં ઘૂમે. ૧૩

આ ચતુષ્કની દરેક પંક્તિમાં આરંભે નકાર અને પછી એ નકારના વિરોધવાળો હકાર એમ બે ભાગમાં પદસંયોજના કરવામાં આવી છે. પહેલી બે અને પછીની બે પંક્તિઓમાં અનુક્રમે 'નહીં' અને 'ન' પદો તુલનાક્ષમ રીતે સંતુલ્ય બનતાં પદો છે. ચારે પંક્તિઓના પ્રથમ, નકારયુક્ત ખંડમાં કર્તાપદ અને નકાર સ્થાનવ્યત્યયે પુનરાવૃત્ત થાય છે. એ જ રીતે ત્રીજી પંક્તિને છોડીને બાકીની પંક્તિઓમાં કર્તા, ક્રિયાવિશેષણ અને ક્રિયાપદનો અન્વય પણ સ્થાનવ્યત્યયે પુનરાવૃત્ત થાય છે. એટલે એ પદો વચ્ચે સ્થાનગત સંતુલ્યતા સ્થપાય છે. ચોથી પંક્તિમાં કર્તા અને ક્રિયાપદનો અન્વય માનભાષાનો જ અન્વય છે. પહેલી પંક્તિમાં 'વિહંગ'ને અનુલક્ષીને 'રેડિયો' માટે 'ટહુકતો' ક્રિયાપદ પ્રયોજાયું છે. આ ક્રિયાપદનો આ કર્તા સાથેનો અન્વય માનભાષામાં રૂઢ નથી. એ જ રીતે બીજી પંક્તિમાં પણ 'ઝરણ'ના ઉપલક્ષમાં 'ઝરે' અથવા 'વહે' ક્રિયાપદ હોવું જોઇએ. એને બદલે એનાથી અલગ રીતે અને માનભાષાની રૂઢિથી યે ઊફરા ચાલીને 'સરે' ક્રિયાપદ કવિએ પ્રયોજ્યું છે. વળી, ત્રીજી પંક્તિમાં કવિએ પ્રયોજેલ 'પણ' સંયોજક બાકીની પંક્તિઓમાં પ્રયોજ્યો નથી. અન્ય પંક્તિઓમાં પણ કવિએ વિરોધી ભાવો વ્યક્ત કરતાં પદગુચ્છો પ્રયોજ્યાં છે; એટલે એમાં પણ સંયોજક અધ્યાહાર રાખ્યો હોવાનું કહી શકાય. આમ, આ પંક્તિગુચ્છમાં સંરચનાની દૃષ્ટિએ ત્રીજી પંક્તિ અન્ય પંક્તિઓથી અલગ પડે છે. આમ છતાં, આ ચતુષ્કમાં કવિએ પહેલી અને ચોથી પંક્તિઓના પૂર્વખંડમાં બીજા ક્રમે તથા બીજી અને ત્રીજી પંક્તિઓનાં પૂર્વખંડના આરંભે નકાર યોજીને એમની વચ્ચે સંરચનાગત સંતુલ્યતા રચી છે.

આમ, એકંદરે નિરંજન ભગતનાં કાવ્યોમાં પ્રાસાત્મકતાના પ્રાધાન્યને કારણે ધ્વનિગત સંતુલ્યતા વધુ પ્રમાણમાં રચાયેલી નજરે પડે છે. આ કાવ્યોમાં, ઉપર ચર્ચ્યા મુજબ સંરચનાગત સંતુલ્યતા, સ્થાનગત સંતુલ્યતા અને વ્યાકરણગત સંતુલ્યતા ક્યાંક ક્યાંક જોવા મળે છે ખરી, પણ સમગ્રતયા અવલોકતાં સમાંતર પંક્તિઓ રચવા તરફનો કવિનો ઝોક બહુ દૃષ્ટિગોચર થતો નથી.

xxxxxxxx

નિરંજન ભગતનાં કાવ્યોને છંદોલયની દૃષ્ટિએ ત્રણ પ્રકારોમાં વહેંચી શકાય :

(૧) ગીતનો લય ધરાવતાં કાવ્યો
(૨) અક્ષરમેળ વૃત્તોનો લય ધરાવતાં કાવ્યો
(૩) પરંપરિત છંદોલય ધરાવતાં કાવ્યો.

'છંદોલય'માં ગીતોનો લય ધરાવતાં કાવ્યો-ગીતો ઘણી મોટી સંખ્યામાં સંગૃહીત થયેલાં જોવા મળે છે. ગીતના સ્વરૂપને બહુ ભારેખમ વિચારોની રજૂઆત માફક આવતી નથી. એટલે એમાં મોટેભાગે નાજૂક, કોમળ ભાવોર્મિઓને નિરૂપવામાં આવે છે. ભાવોર્મિઓનું સંદર્ભબોધક, સુબોધ નિરૂપણ એ પણ ગીતસ્વરૂપની એક સ્વરૂપગત ખાસિયત છે. તેને નિભાવવા માટે ગીતની દરેક પંક્તિને એક અર્થપૂર્ણ એકમરૂપે રચવાની જરૂર ઊભી થાય છે. જો દરેક પંક્તિનો અંત ચુસ્ત હોય તો જ આવી રચના શક્ય બને અને આવી ચુસ્તતા પ્રાસ વડે નિર્દિષ્ટ થતી હોવાથી દૃઢ પણે રચાયેલા અંત્યાનુપ્રાસ ગીતના સ્વરૂપ માટે ખૂબ આત્યના બની રહે છે.

ગીતનો રચનાબંધ ત્રણ ભાગોમાં વહેંચાયેલો હોય છે :- મુખડું, અંતરો અને અંત. આ ત્રણેની દૃષ્ટિએ 'છંદોલય'નાં કાવ્યોમાં વૈવિધ્ય જોવા મળે છે. 'ગાનગીત'[૧૪], 'વેળા-૧'[૧૫], 'વેળા-૨'[૧૬], 'નયનબંધ'[૧૭], 'ધરતીની પ્રીત'[૧૮], 'ઉરનાં દ્વાર'[૧૯] વગેરે કાવ્યોમાં કવિએ બે પંક્તિઓનું મુખડું રચીને પાંચ-પાંચ પંક્તિઓનાં બે અંતરા યોજ્યા છે અને કાવ્યાન્તે કાવ્યની મુખડાની પંક્તિઓને જેમની તેમ જ પુનરાવૃત્ત કરી છે. અહીં આ પંક્તિઓ ધ્રુવપંક્તિઓ હોવાનો ભાસ ઊભો કરે છે; પણ તેમને અંતરાને અંતે પુનરાવૃત્ત કરવામાં આવી નથી. એટલે આ કાવ્યો ગીત સ્વરૂપનાં કાવ્યો હોવા છતાં કવિએ તેમનામાં ગીતસ્વરૂપના રૂઢ રચનાબંધ મુજબ એક પંક્તિને કે પંક્તિયુગ્મને ધ્રુવપંક્તિ તરીકે યોજવાનું ટાળ્યું છે.

ગીતના આ પ્રકારના રચનાબંધમાં એક અંતરાનું ઉમેરણ કરીને કવિએ 'હે બુલબુલ'[20] અને બે અંતરાનું ઉમેરણ કરીને 'આષાઢ આયો'[21] કાવ્યો રચ્યાં છે.

'સોણલું'[22], 'ઘડુલિયો'[23] અને 'મૂંગી મૂરતી'[24] કાવ્યોમાં કવિએ મુખડાની બે પંક્તિઓને કાવ્યાન્તે વિપર્યસ્તક્રમે પુનરાવૃત્ત કરી છે.

ઉપર ઉલ્લિખિત 'સ્નાનગીત', 'વેળા-૧', 'વેળા-૨' વગેરે કાવ્યોમાં કવિએ નાની નાની ચાર પંક્તિઓ અને એક દીર્ઘપંક્તિ – એમ કુલ પાંચ પંક્તિઓનો એક અંતરો રચ્યો છે. જ્યારે 'વસંતરંગ'[25], 'હે સાવન'[26] અને 'સાંજની વેળાનો વાગે સૂર'[27] કાવ્યોમાં તેમણે મધ્યમ બહરની ત્રણ પંક્તિઓ સાથે લાંબી બહરની એક પંક્તિ – એમ ચાર પંક્તિઓનો અંતરો રચ્યો છે. 'પ્રથમ મિલનની ભૂમિ'[28] કાવ્યમાં આઠ પંક્તિઓની એક કડી રચાઇ છે, તો 'વેણ બોલે તો'[29] કાવ્યમાં પહેલી કડી ત્રિપંક્તિક, બીજી કડી ચતુષ્પંક્તિક અને ત્રીજી વળી પાછી ત્રિપંક્તિક છે. આમ, નિરંજનનાં ગીતકાવ્યોનો રચનાબંધ પંક્તિવિભાજન અને કડીયોજનાની દૃષ્ટિએ ઘણો વૈવિધ્યસભર છે. આ વિવિધતાને કારણે આ ગીતરચનાઓ ગેયતાને બદલે પાઠ્યતા તરફનો ઝોક પકડે છે.

ગીતના આવા રચનાબંધનાં વૈવિધ્યને કારણે એની પ્રાસયોજનામાં પણ સારું એવું વૈવિધ્ય આવતું નજરે પડે છે. 'સ્નાનગીત' જેવાં કાવ્યોમાં કવિએ પહેલી બે પંક્તિને સમાંત્યાનુપ્રાસી બનાવીને પછી દરેક અંતરાની પાંચમી, દીર્ઘ પંક્તિનો એની સાથે પ્રાસ મેળવ્યો છે. અંતરાની ચાર પંક્તિઓમાં કવિ પહેલી અને ત્રીજી પંક્તિ તથા બીજી અને ચોથી પંક્તિ વચ્ચે પૂર્વોક્ત પ્રાસથી અલગ રીતના અંત્યાનુપ્રાસ યોજે છે. 'ઘડીક સંગ'[30], 'વસંતરંગ', 'હે સાવન' જેવાં કાવ્યોમાં મુખડાની ત્રણ પંક્તિઓ સાથે અંતરાની ચોથી, દીર્ઘ પંક્તિનો અંત્યાનુપ્રાસ યોજીને કવિ અંતરાની પહેલી ત્રણે પંક્તિઓને એથી ભિન્ન રીતે સમાંત્યાનુપ્રાસી બનાવે છે. 'વેણ બોલે તો' કાવ્યમાં કવિ પહેલી તથા ત્રીજી કડી વચ્ચે અને બીજી તથા ચોથી કડી વચ્ચે પ્રાસ સરખા મેળવે છે. ધ્રુવપંક્તિ વગરનાં 'કોણ રે ચાલી જાય'[31] ગીતમાં કવિ અંતરાની પહેલી ચાર પંક્તિઓ વચ્ચે abab-નો પ્રાસ યોજીને પાંચમી પંક્તિને અંતરાની ચોથી પંક્તિ સાથે સમાન અંત્યાનુપ્રાસ ધરાવતી બનાવે છે અને છઠ્ઠી પંક્તિનો ગીતના મુખડા સાથે પ્રાસ યોજે છે. આમ, ગીતકાવ્યોમાં રચનાબંધના વૈવિધ્યને પગલે પ્રાસયોજના પણ વિવિધતા-સભર આવી છે.

ગીત ઉપરાંત અક્ષરમેળ વૃત્તોમાં રચાયેલાં કાવ્યો પણ 'છંદોલય'માં ઘણી મોટી સંખ્યામાં પ્રાપ્ત થાય છે. કવિનાં બધાં સોનેટો સંસ્કૃત વૃત્તોમાં રચાયાં છે. સોનેટ સિવાયનાં 'દિન થાય અસ્ત' [૩૨], 'શ્વેત શ્વેત' [૩૩], 'સમીર આ' [૩૪], 'લાસ્યમૂર્તિ' [૩૫] જેવાં, મુદ્રણમાં ગીતનો આભાસ આપતાં કાવ્યોમાં પણ કવિએ અલગ અલગ અક્ષરમેળ વૃત્તોનાં મિશ્રણો કર્યાં છે, ને 'કોને' [૩૬], 'પરિચય' [૩૭], 'સન્જા' [૩૮], 'રે પ્રીત' [૩૯], 'રૂપ' [૪૦] વગેરે જેવાં બિનસોનેટકાવ્યોમાં પણ કવિએ અક્ષરમેળ વૃત્તોનાં મિશ્રણો યોજ્યાં છે.

પ્રાસયોજનાની બાબતમાં પણ 'છંદોલય'નાં આ પ્રકારનાં કાવ્યોનું રચનાવિધાન ધ્યાનાર્હ બને એવું છે. 'મૌન' [૪૧], 'અશ્રુ' [૪૨] અને 'તને ચ્હાતાં ચ્હાતાં' [૪૩] જેવાં સોનેટ સ્વરૂપનાં કાવ્યોમાં સોનેટના સ્વરૂપ માટે અનિવાર્ય એવો પ્રાસ યોજાયો છે પરંતુ 'રે પ્રીત' [૪૪] જેવા બિનસોનેટ પ્રકારના કાવ્યમાં પણ કવિએ શેક્સપિયરિયન સોનેટના ચૌદ પંક્તિઓના મૂળ માપમાં વધુ એક ચતુષ્ક ઉમેરીને એ ચતુષ્કનો પ્રાસ પણ સોનેટનાં અન્ય ત્રણ ચતુષ્કની જેમ જ યોજ્યો છે. આ ઉપરાંત પરંપરિત લયમાં રચાયેલા 'સુધામય વારુણી' [૪૫], 'મ્યૂઝિયમમાં' [૪૬], 'ઝૂમાં' [૪૭], 'એક્વેરિયમમાં' [૪૮], 'એરોડ્રોમ પર' [૪૯] જેવાં કાવ્યોમાં પણ કવિએ દૃઢ અન્ત્યાનુપ્રાસ યોજ્યો છે.

દૃઢ અન્ત્યાનુપ્રાસવાળાં કાવ્યોમાં અંત્યાનુપ્રાસની ચુસ્તતા જાળવવા માટે યોજાયેલાં પદોમાં પણ વર્ણવિન્યાસ અને પદવિન્યાસની દૃષ્ટિએ કવિ વૈવિધ્ય યોજે છે. 'પથ-૨' [૫૦] સોનેટના દ્વિતીય ચતુષ્કમાં પંક્તિઓને અંતે અનુક્રમે 'હામ ના', 'ઝંખના', 'ડંખ ના' અને 'કામના' જેવાં પદો દ્વારા અંત્યાનુપ્રાસ યોજાયો છે. એમાં પહેલી અને ત્રીજી પંક્તિમાં નામ અને નકારવાચક અવ્યય - એમ બે પદોમાં વહેંચાયેલા ત્રણ વર્ણો પ્રયોજાયા છે, જ્યારે બીજી અને ચોથી પંક્તિમાં ત્રણ વર્ણો ધરાવતો સળંગ શબ્દ પંક્ત્યંતે પ્રયોજાયો છે. એ રીતે, પદવિન્યાસની દૃષ્ટિએ પ્રથમ અને તૃતીય તથા દ્વિતીય અને ચતુર્થ પંક્તિનાં અન્ત્ય પદો વચ્ચે સામ્ય છે. આ પદોને વર્ણવિન્યાસની દૃષ્ટિએ વિચારીએ તો પહેલી અને ચોથી પંક્તિનાં અન્ત્ય બે પદોમાં પ્રથમ વર્ણ સિવાય સંપૂર્ણ સામ્ય છે, ને બીજી અને ત્રીજી પંક્તિનાં અંતિમ પદોમાં પણ પ્રારંભિક વ્યંજન સિવાયના તમામ સ્વરો-વ્યંજનો સમાન છે. અર્થાત્ અહીં બે-બે પંક્તિઓ વચ્ચે વર્ણવિન્યાસની દૃષ્ટિએ સામ્ય રહેલું છે. આમ, આ ચતુષ્કમાં પદવિન્યાસને ધ્યાનમાં લેતાં abab જેવો પ્રાસ યોજાય છે, જ્યારે વર્ણવિન્યાસને ધ્યાનમાં લેતાં abba જેવો પ્રાસ યોજાય છે. પ્રાસની આવી નવતર ભાત ચતુષ્કમાં ધ્વનિગત ચમત્કૃતિ લાવે છે.

ગુજરાતીમાં મહદંશે અન્ત્યાનુપ્રાસ પ્રયોજવા માટે પંક્તિના અંતિમ વર્ણ અને ઉપાંત્ય સ્વર વચ્ચે સમાનતા જાળવવામાં આવે છે. એ અન્વયે 'મિત્ર મડિયાને'[51] કાવ્યમાં 'સિધ્ધિ શાં' - 'રિધ્ધિ શાં' અને 'અને' - 'મને' જેવાં પંક્ત્યંત પદો વચ્ચે દૃઢ અંત્યાનુપ્રાસ યોજાયો છે એમ કહેવાય. આ ઉપરાંત અહીં સમવર્ણસંખ્યાવાળા પદોથી પણ પ્રાસ જાળવ્યો હોવાનું કહી શકાય.

આ રીતે, ક્યારેક, પ્રાસ જળવાયો હોય પરંતુ પંક્ત્યંત પ્રાસાત્મક પદોના સ્વરૂપમાં કે વર્ણસંખ્યામાં ફરક પડતો હોય એવી પ્રાસ યોજના પણ સંભવી શકે છે. 'મિત્ર મડિયાને' કાવ્યમાં જ 'મે-હેટ્ટન' - 'બોસ્ટન' શબ્દોની તથા 'સ્વર્ગની' - 'સેન્ડબર્ગની' અને 'માનવી' - 'નવી' શબ્દોની વર્ણસંખ્યા ઓછીવત્તી છે, પરંતુ આ બધા શબ્દયુગ્મોમાં પરસ્પર નિયમાનુસારની રૂઢ પ્રાસયોજના છે. અમેરિકાથી પાછા ફરેલા મિત્રને સંબોધીને લખાયેલા 'મિત્ર મડિયાને'[52] શીર્ષકવાળાં જ અન્ય કાવ્યમાં 'આધીન ના' અને 'સીનના' શબ્દો વચ્ચે યોજાયેલ પ્રાસની તરેહ નિયમાનુસારની હોવા છતાં ઉપરનાં દાખલાઓથી જુદી પડે છે. અહીં કવિ એકપદી પદયોજનાની સામે દ્વિપદી પદયોજના દ્વારા પ્રાસાત્મકતા નિભાવે છે.

'અંગ્રેજી ઓનર્સનાં વિદ્યાર્થીઓને વિદાય'[53] કાવ્યમાં 'આનંદની' અને 'રસસ્યંદિની' પદો દ્વારા કવિએ યોજેલ અંત્યાનુપ્રાસ ઉપાંત્ય સ્વરની અસમાનતા સાથે યોજાયેલ પ્રાસનું ઉદાહરણ બને છે, તો 'મિત્ર મડિયાને' શીર્ષકધારી બે કાવ્યોમાંના પ્રથમ કાવ્યમાં 'નવી' અને 'કવિ' પદો દ્વારા તથા દ્વિતીય કાવ્યમાં 'નવી' અને 'છવિ' પદો દ્વારા યોજાયેલ અંત્યાનુપ્રાસ અંત્યસ્વરની અસમાનતા સાથે યોજાયેલ અંત્યાનુપ્રાસનું ઉદાહરણ બને છે.

આવાં પ્રાસાત્મક પદયુગ્મોમાં પદના પ્રકાર અને પદના રૂપાખ્યાન પરત્વે કવિ મનસ્વીપણે વર્તતા હોવાની છાપ ઊભી થાય તેવાં જૂજ પદગુચ્છો પણ 'છંદોલય'માંથી પ્રાપ્ત થાય છે. ક્યારેક કવિ નામની કોટિના પદનો પ્રાસ ક્રિયાપદની કોટિના પદ સાથે યોજે છે:

દા.ત.: : કશી સોહે છે તું વિનસ સરખી <u>સાગરતટે</u> !
સદા તુંહી તુંહી પ્રણયતરસ્યું અંતર <u>રટે</u>. [54]

: : પરંતુ આ વિશ્વમાનવતણું છ સેવ્યું <u>જગે</u>
મહાસ્વપ્ન, આછું આછું મુજ નેત્ર સામે <u>ઝગે</u>; [55]

આ બન્ને પંક્તિદ્વયોમાંના 'તટે' અને 'જગે' પદો નામકોટિક પદો છે અને એમનો પ્રાસ જે પદો સાથે યોજાયો છે તે પદો – અનુક્રમે 'રટે' અને 'ઝગે' – ક્રિયાપદકોટિક પદો છે. આ રીતે નામની કોટિના પદનો પ્રાસ ક્રિયાપદની કોટિના પદ સાથે યોજવા ઉપરાંત કવિ નામપદને સર્વનામની કોટિના પદ સાથે પણ પ્રાસાત્મક બનાવે છે.

દા.ત. કશો તારે તે સાંપ્રત? નહિ, નહીં દેહ તુજને,

. . .

તહીં ચાંચલ્યોમાં નિત પ્રગટતી નવ્ય સૂજને [56]

'તને જોઇને' કાવ્યની આ પંક્તિઓમાં કવિએ 'તુજને' જેવા સર્વનામપદનો પ્રાસ 'સૂજને' જેવા નામપદ સાથે યોજ્યો છે.

આ રીતે ભિન્નકોટિક પદોની વચ્ચે પ્રાસાત્મકતા યોજવા ઉપરાંત કવિ ઓછીવત્તી વર્ણસંખ્યાવાળાં પદો વચ્ચે પણ પ્રાસ યોજે છે.

દા.ત. મહા કો'સૃષ્ટાના સૃજનનિધિની રે સહ ચૂમી
રહી છે હ્યાં જે આ મુજ હૃદયની કલ્પનભૂમિ [57]

આ પંક્તિદ્વયમાં 'ચૂમી' જેવા દ્વિવર્ણી ક્રિયાપદ સાથે પ્રાસાત્મક બને તે રીતે 'કલ્પનભૂમિ' જેવા પંચવર્ણી નામપદને કવિએ યોજ્યું છે.

નિરંજનની કવિતામાં જૂજ પ્રમાણમાં જોવા મળતી આવી અલગ પ્રકારની પ્રાસયોજનાઓ કલાત્મકતાની સિદ્ધિ અર્થે થયેલી લાગવા કરતાં ઇષ્ટાર્થ સાચવવા અનિવાર્યપણે પ્રયોજવા પડેલાં પદોને કારણે આવેલી હોય એમ માનવું વધુ ઉચિત લાગે છે.

ચુસ્તપણે અંત્યાનુપ્રાસ જાળવવાની સાથે કવિ નોંધપાત્ર રીતે કાવ્યની પંક્તિઓનાં પ્રારંભિક પદો વચ્ચે પણ પ્રાસાત્મકતા યોજે છે.

દા.ત. લોકની માયા શીય કીધી
તે નિજમાંથે ના માય,
કોકની છાયા જોઇ લીધી
કે ચરણ ચૂમવા જાય; [58]

'અકારણે'કાવ્યની આ પંક્તિઓમાં કવિ 'લોકની' અને 'કોકની' જેવા સમાન્ત્યવર્ણીય શબ્દોને પંક્ત્યારંભે મૂકીને પ્રાસની રૂઢિનું ઉલ્લંઘન કરતી પ્રાસયોજના કરે છે. એ જ રીતે 'સ્પંદવું'[૫૯] કાવ્યની બીજી કડીની આરંભની ચાર પંક્તિઓમાં અનુક્રમે 'ઉરમહીં', 'સ્હેવી', 'સૂરમહીં', 'કુહેવી' પદો દ્વારા પહેલી અને ત્રીજી પંક્તિ વચ્ચે તથા બીજી અને ચોથી પંક્તિ વચ્ચે પ્રારંભિક પ્રાસ યોજાયો છે. 'સંસ્મૃતિ'[૬૦] કાવ્યમાં કવિએ 'જૌહરે' જેવા અરબી ભાષાના નામની કોટિના શબ્દ સાથે પ્રાસાત્મક બનતા 'ત્યાહરે' જેવા ગુજરાતીના અવ્યયને મૂકીને પ્રારંભિક પ્રાસયોજના કરી છે, તો 'મનમૂગાની પ્રીત'[૬૧] કાવ્યમાં પહેલી કડીની અંત્ય પંક્તિઓમાં 'ગવાયું' અને 'છવાયું' પદો દ્વારા તથા 'ચકોટથી લોકલમાં'[૬૨] કાવ્યમાં 'વિલોલ' અને 'કિલોલ' પદો દ્વારા કવિએ પંક્ત્યારંભિક પ્રાસ યોજ્યો છે.

આ રીતે સમાનાન્ત્યવર્ણીય શબ્દો દ્વારા પ્રાસ મેળવવા ઉપરાંત કવિ સમાનાદ્યવર્ણીય શબ્દો દ્વારા પણ પંક્ત્યારંભિક પ્રાસ યોજે છે. જેમ કે 'વિદાય'[૬૩] સોનેટમાં આઠમી અને નવમી પંક્તિઓનો આરંભ અનુક્રમે 'હશે' અને 'હવે' પદોથી થાય છે, 'હવે આ હૈયાને'[૬૪] સોનેટમાં ચોથી અને પાંચમી પંક્તિનો આરંભ અનુક્રમે 'અરે' તથા 'અને' પદો દ્વારા થાય છે તો 'સંસ્મૃતિ'[૬૫] કાવ્યમાં આરંભની જ બન્ને પંક્તિઓ અનુક્રમે 'આવ' અને 'આજ' પદો દ્વારા શરૂ થાય છે.

આ સર્વ ઉપરાંત નિરંજનની કવિતામાં સમાન આદ્યવર્ણવાળાં પદોનાં યુગ્મો પણ નોંધપાત્ર સંખ્યામાં પ્રયોજાયા છે. જેમ કે :

:: વિજન વાટ[૬૬]
:: સોણલાં સોનલરંગી[૬૭]
:: પાંપણને પારણે[૬૮]
:: કાનનાં કમાડ[૬૯]
:: ખાલી ખોબે[૭૦]
:: ફૂલકલિની ફોરમ[૭૧]
:: હવાની હિના[૭૨]
:: રૂપની રંગત[૭૩]
:: શિલા શત[૭૪]
:: પ્રેત, પણ[૭૫]
:: શૂન્યની શાંતિ[૭૬]
:: ઇંગિતનું ઇજન[૭૭]
:: ગુપ્ત ગુંઠન[૭૮]

આ પદયુગ્મોમાંના 'સોણલાં સોનલરંગી' પદયુગ્મમાં 'સોણલાં' પદનાં ધ્વનિઓનું જ અનુરણન 'સોનલરંગી' પદમાં થાય છે. 'પાંપણને પારણે' પદયુગ્મમાં 'પ' વર્ણ તો બન્ને પદોને આરંભે પુનરાવૃત્ત થાય છે જ,

'ણ' વર્ણ પણ બન્ને પદોમાં તૃતીય ક્રમે પુનરાવૃત્ત થાય છે. વર્ણના પુનરાવર્તનની આવી ભાતને કારણે એક પ્રકારે ધ્વનિની અનુરણનાત્મકતા સધાય છે જે કાવ્યની પદાવલિને કર્ણમંજુલ રીતે લયાવહ બનાવવામાં ઘણે અંશે ઉપકારક બને છે.

તો ક્યારેક ક્યારેક કાવ્યપંક્તિઓમાં સમાનાન્ત્યવર્ણવાળાં પદોને અને સમાનાદ્યવર્ણવાળાં પદોને વ્યવહિત રૂપે પ્રયોજીને પણ કવિ પ્રાસાત્મકતા લાવે છે.

દા.ત. :: તેજ માત્ર બે જ નેત્રથી સર્યું [79]

:: દંત છે ચહંત [80]

:: નેત્રરાંકડી છતાં ય પુચ્છવાંકડી [81]

:: દૂર ઓ .... સુદૂર [82]

:: કાચકાંકરેટના અનન્ય કાનને [83]

નિરંજનની કવિતામાં આ પ્રકારની વૈવિધ્યસભર વર્ણયોજના અને રૂઢ-અરૂઢ પ્રાસયોજના પંક્તિને ધ્વનિસૌંદર્યયુક્ત લયાવહતા અર્પવામાં મોટો ફાળો આપે છે; પરંતુ એથી વિશેષ કોઇ અર્થગત ઉપકારકતા અહીં સિદ્ધ થતી અનુભવાતી નથી.

આ સર્વ પ્રકારે વર્ણાવર્તનો યોજતા અને પ્રાસયોજના કરતા કવિ આગળ ચર્ચ્યા મુજબ, અંત્યાનુપ્રાસની રૂઢિ અનુસાર, કાવ્યારંભે પણ વર્ણોનાં પુનરાવર્તનો કરીને ધ્વનિગત વિચલન સાધે છે. જેમ કે ;

ઝૂકી ઝૂકી આભથી સારા
ઝીંકાતી આષાઢ ધારા,
ઝીલે છે નેહથી એને ઘરનાં નેવાં. . . [84]

અહીં કવિએ પંક્ત્યારંભે 'ઝ' વર્ણને પુનરાવૃત્ત કરીને આરંભે પ્રાસ યોજ્યો છે. આ રીતે અરૂઢ પંક્ત્યારંભિક પ્રાસ યોજવા ઉપરાંત કવિ કેટલીક પંક્તિઓમાં ચરણો ન રચાતાં હોવા છતાં આંતરપ્રાસની રૂઢિની જેમ અનુક્રમિક પંક્તિઓના મધ્યક્રમે આવતા શબ્દો વચ્ચે પ્રાસ મેળવે છે. તેમની આ પ્રાસયોજના પણ પ્રાસની રૂઢિથી ઊફરી ચાલતી પ્રાસયોજના છે.

દા.ત. : :: એકલ આકુલ અંધકારે
વનમાં વ્યાકુલ રાતની રાણી ગંધભારે ![૮૫]

:: સ્વર્ગંગાને ક્યાંય નથી રે જમુનાનો જળઘાટ,
નન્દનવનની મ્હાંય નથી રે મથુરાપુરની વાટ[૮૬]

:: કીકીએ કામણનું કાજળ આંજી
એની પાંપણ ઢળે છે લાજી લાજી[૮૭]

:: પાલવની પછવાડે એવું શું રે તું સંતાડે?
અંતર હા પાડે તોયે આવતું કશુંક આડે.[૮૮]

આ ઉદાહરણરૂપ પંક્તિયુગ્મોમાંથી દ્વિતીય પંક્તિયુગ્મકમાંની બન્ને પંક્તિઓમાં કવિએ ૯મી, ૧૦મી અને ૧૧મી માત્રાએ આવતા વર્ણો વચ્ચે પ્રાસાત્મકતા યોજી છે. આ અને અન્ય ઉદાહરણોમાં કવિ પંક્તિનાં મધ્યસ્થાનોએ અરૂઢ રીતે પ્રાસ મેળવીને પંક્તિના અંતસ્થાનોની જેમ જ પંક્તિના મધ્યસ્થાનોને પણ દૃઢ બનાવે છે.

ઉપરનાં દૃષ્ટાંતોમાનાં માત્ર પ્રથમ દૃષ્ટાંતનેજ નિરંજનની સમગ્ર પ્રાસપ્રવૃત્તિના ધ્યોતક ઉદાહરણરૂપે વિશેષે ધ્યાનમાં લઇ જોઇએ. 'એકલ આકુલ અંધકારે', 'વનમાં વ્યાકુલ', 'રાતની રાણી'ના વર્ણાનુપ્રાસ, 'એકલ આકુલ' માં સમવ્યંજનોના સમક્રમિક આવર્તનથી રચાતો વિશિષ્ટ શબ્દાનુપ્રાસ, 'રાતની રાણી'માં અનુનાસિક વ્યંજનો સાથે ઇ સ્વરનાં યોગે રચાતો થોડી છૂટવાળો શબ્દાનુપ્રાસ, 'અંધકારે' અને 'ગંધભારે' વચ્ચે પહેલી બે શ્રુતિઓમાંના 'અંધ'ના પૂર્વપ્રાસ સમેત યોજાતો અંત્યાનુપ્રાસ, 'આકુલ' – 'વ્યાકુલ' દ્વારા બે પંક્તિઓ વચ્ચે રચાતો મધ્યાનુપ્રાસ – આ બધું જોતાં જરૂર લાગે કે પ્રાસ દ્વારા લયમાં રેલાતા વર્ણમાધુર્યને નિપજાવવાની એક પણ તક નિરંજન જાણે કે ક્યારેય જતી કરવા તૈયાર નથી રહયા.

આમ, પ્રાસ એ નિરંજનની કવિતાનું એક વિલક્ષણ પાસું છે. બળવંતરાયની કવિતાથી કવિઓ પ્રાસધ્યાના ચીલે ચાલવા માંડયા હતા, પણ હવે ફરી પાછો એક પ્રતિવળાંક આવ્યો, – અને તેય જાણે બમણા આગ્રહ સાથે. પૂર્વે જે પ્રાસ પંક્તિનાં અંત્યસ્થાનોને દૃઢ બનાવતો હતો તે હવે પંક્તિનાં અંત્યસ્થાનો ઉપરાંત પંક્તિનાં મધ્યસ્થાનોને પણ જાણે કે દૃઢ બનાવવા માંડયો.

અહીં વહી રહી હવા મહીં....[૮૯]

– જેવી પંક્તિમાં નિરંજન, એનાથી એક ડગલું આગળ વધીને, લયના ચોકકસ એકમના સ્પષ્ટ નિર્દેશક બને તે પ્રકારના, લયમાં નિયત અંતરે આવર્તતા

પ્રાસની યોજના કરતા દેખાય છે. પરંપરાગત સિદ્ધાંત આને શબ્દાનુપ્રાસનું નામ આપીને વિરમે.

પ્રલંબ મુજ પંથ ને સકલ આ શાં કલાંત છે [60] –

– પંક્તિમાં કવિ અનુનાસિક વ્યંજનોના આવર્તિત વિનિયોગ દ્વારા પૃથ્વીના લયને અરૂઢ રીતનાં લયએકમોમાં વિન્યસ્ત કરતા દેખાય છે. તો,

નહીં, નહીં, નયન હે ! નીર વ્હેશો નહીં, વારજો[61]–

– પંક્તિમાં 'ન'નો વર્ણાનુપ્રાસ તો છે જ અને 'હ'નું પણ લક્ષાકર્ષી આવર્તન છે પરંતુ 'નીર વ્હેશો" તથા 'નહીં, વાર –' ખંડોમાં 'ર', 'વ', 'હ'નાં વ્યસ્ત આવર્તનો પણ એ ખંડોને પ્રાસવિશિષ્ટ લયનાં એકમોના રૂપમાં વિન્યસ્ત કરતાં લાગે છે. પ્રાસ કે ધ્વન્યાવર્તનો રૂઢ લયને નવવિન્યસ્ત કરતાં દેખાતા હોવાના આવા દાખલા ચકાસવાનું ફળદાયી નીવડે કે કેમ તે વિશેષ તપાસ માગી લે તેમ છે.

આમ, ધ્વનિની વિભિન્ન પ્રકારની પ્રાસાત્મક ભાતો નિપજાવવાનું કવિનું વલણ 'છંદોલય'ના કાવ્યે કાવ્યે દૃષ્ટિગોચર થાય છે. એમની કાવ્યભાષામાં નવીકરણ સાધનારાં તત્ત્વોમાં પ્રાસનું તત્ત્વ કાવ્ય વાંચતાની સાથે જ ધ્યાન ખેંચાય તેટલા આગળ પડતા પ્રમાણમાં યોજાયું છે. પ્રાસ યોજવાની તેમની તરેહો પણ ભિન્ન ભિન્ન પ્રકારની છે. આથી તેમની કવિતામાંના પ્રાસવૈવિધ્યને તપાસવાનું અહીં રસપ્રદ બની શક્યું છે.

આ બધી, વિભિન્ન પ્રકારે થયેલી પ્રાસયોજના કાવ્યપંક્તિને ધ્વનિસૌન્દર્યમંડિત લયાત્મકતા બક્ષવામાં ઉપકારક બને છે. પણ પંક્તિરચના માટે માત્ર વર્ણોનું જ મહત્ત્વ નથી, વર્ણોથી રચાતાં પદો દ્વારા પંક્તિની રચના થાય છે. કવિની કાવ્યબાનીને નિયત કરનારું તેમનું શબ્દભંડોળ કેવા કેવા પ્રકારના શબ્દોથી નિર્મિત થયેલું છે તે જોવાનું પણ જરૂરી બને છે. એ રીતે જોતાં, સુન્દરમ્‌ની જેમ નિરંજન ભગતની કાવ્યબાનીમાં પણ તત્સમ શબ્દોનું પ્રાચુર્ય વરતાય છે. એમની કાવ્યબાની પણ સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો ઉપરાંત તદ્‌ભવ દેશ્ય અને અંગ્રેજી, ક્વચિત અરબી-ફારસી ભાષાતત્ત્વોથી રસાયેલી છે. એમનાં ઘણાં કાવ્યોમાં અભિવ્યક્તિ અને ભાષાપ્રયોગ પરત્વે, – અતઃ ભાવસંવેદન પરત્વે પણ –, કાન્ત અને સુન્દરમ્‌ની કાવ્યબાનીનું અનુસંધાન વરતાય છે.

હે રમ્ય રૂપ,
રહસ્યથી પૂર્ણ અગમ્ય છાયા
સમી તને ચંચલ કામ્ય કાયા [62]

ઉપજાતિછંદમાં રચાયેલા 'રૂપ' કાવ્યની આ પ્રારંભિક પંક્તિઓમાં 'રમ્ય', 'રૂપ', 'રહસ્ય', 'પૂર્ણ', 'ગ્રામ્ય', 'છાયા', 'ચંચલ', 'કામ્ય' અને 'કાયા' જેવા સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો પ્રયોજાયા છે. આ કાવ્યમાં પ્રયુક્ત 'રમ્ય કામ્ય કાયા', 'સુશોભિની હે', 'ગુંઠિતા' વગેરે પદો-પદયુગ્મો સુન્દરમ્નાં 'તે રમ્ય રાત્રે' તથા અન્ય કાવ્યોની યાદ અપાવે છે. નિરંજનનાં આવાં કેટલાંક વિશિષ્ટ કાવ્યોમાંના તેમનાં ભાવચિત્રો તેમની આગવી કલ્પનાની નીપજરૂપ હોવા છતાં તેમને નિરૂપવા માટે પ્રયોજાયેલી બાની સુન્દરમ્ની કાવ્યબાનીના સંસ્કારો ઝીલતી તરત લક્ષમાં આવે છે.

સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દોના આધિક્યવાળા આ પંક્તિગુચ્છ જેવી પંક્તિઓ ઉપરાંત નિરંજનનાં કાવ્યોમાં તત્સમ સાથે તદ્ભવ શબ્દોનું સંમિશ્રણ થયું હોય એવી પંક્તિઓ પણ દૃષ્ટિગોચર થાય છે:

:: સ્વયં વિધિ પરેય તે વિજયપ્રાપ્તિની તક સમી [63]

:: અલિપ્ત અળગો રહે, અતિથિ અન્ય કો સૃષ્ટિથી[64]

પૃથ્વી છંદની આ બન્ને પંક્તિઓમાં કવિએ સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો સાથે અલ્પાંશે તદ્ભવ શબ્દોને અન્વિત કર્યા છે. આ અને પૂર્વનિર્દિષ્ટ 'રૂપ' કાવ્યની પંક્તિઓમાં પ્રયોજાયેલ સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો પંક્તિના સંસ્કૃત વૃત્તો સાથે સુમેળ સાધે છે. સંસ્કૃત વૃત્તો સિવાયના રચનાબંધમાં રચાયેલાં કાવ્યોમાં પણ સંસ્કૃત તત્સમ અને તદ્ભવ શબ્દો એક સાથે પ્રયોજાયેલા જોવા મળે છે :

:: સાંજની વેળાનો વાગે સૂર
આથમણું આભ જાણે ઉઘાડે છે ઉર ![65]

:: નન્દનવનની મ્હાંય નથી રે
મથુરાપુરની વાટ
વ્રજ વિણ રે સૌ અડવું ![66]

:: કુંજગલીને દ્વારે દ્વારે
ઢૂંઢી વળ્યાં બે નેણ [67]

ગીતના રચનાબંધવાળી આ ત્રણેય કડીઓમાં કવિએ જેટલા પ્રમાણમાં સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો પ્રયોજ્યા છે તેટલાં જ પ્રમાણમાં તત્સમેતર - મહદંશે તદ્ભવ તથા એકલદોકલ દેશ્ય - શબ્દોને પ્રયોજ્યા છે. કાવ્યબાની વૃત્તને છોડીને ગેય ઢાળનો સંગ પકડે છે અને શબ્દોના તત્સમ, તત્સમેતરના પ્રમાણમાં જે ફરક પડે છે તે અહીં નોંધવા જેવો છે. આ શબ્દો ગીતના સ્વરૂપને યોગ્યમાહોલ ઊભો કરવામાં ઉપકારક બની રહેતા હોવાથી અહીં રચનાબંધની દૃષ્ટિએ તેમનો પ્રયોગ સાભિપ્રાય બની રહે છે.

તત્સમ, તદ્ભવ અને દેશ્ય શબ્દો ઉપરાંત 'છંદોલય'નાં કાવ્યોમાં અંગ્રેજી અને ફારસી/અરબી/ઉર્દૂ શબ્દો પણ પ્રયોજાયેલા જોવા મળે છે:

:: ફાડયું કેલેન્ડરે પાનું કાલનું જીર્ણ થૈ જતાં
વ્હિસલો, રેડિયો વા તો ટકોરા ટાવરે સુણી [98]

:: સિમેન્ટ, કોંક્રીટ, કાચ, શિલા,
તાર, બોલ્ટ, રિવેટ, સ્ક્રૂ, ખીલા;
ઇન્દ્રજાલની ભૂલવે લીલા.[99]

:: એ જ તીક્ષ્ણ દંત છે ચહંત એ જ ખૂન [100]

આ ત્રણમાંના પહેલા બે ઉદાહરણોમાં તત્સમ ('જીર્ણ', 'ઇન્દ્રજાલ', 'લીલા', 'શિલા' વ.), તદ્ભવ-દેશ્ય ('પાનું', 'કાલ', 'થૈ', 'સુણી', 'કાચ', 'ખીલા', 'ટકોરા' વગેરે) અને નગરપરિવેશના સૂચક અંગ્રેજી ('કેલેન્ડર', 'વ્હીસલો', 'રેડિયો', 'ટાવર', 'સિમેન્ટ', 'કોંક્રીટ', 'બોલ્ટ', 'સ્ક્રૂ', 'રિવેટ' વગેરે) શબ્દોનો સમન્વય સધાયો છે. અહીં પ્રયુક્ત અંગ્રેજી શબ્દો સામાન્ય વ્યવહારની ગુજરાતી ભાષામાં વારંવાર પ્રયોજાતા રહેતા શબ્દો છે. વળી, અહીં પ્રયુક્ત તત્સમ શબ્દો પણ અતિસંસ્કૃત નહીં, પરિચિત તત્સમો છે.

ઉપર ઉદ્ધૃત બીજા પંક્તિગુચ્છની પહેલી બે પંક્તિઓમાં મુકાયેલ "સિમેન્ટ, કોંક્રીટ ... ખીલા"ની યાદી માત્ર ભૌતિક સામાનની યાદી બની રહે છે. એથી આગળ વધીને એનું કાવ્યની ઉક્તિમાં પરિણમન થતું નથી. એ રીતે આ બે પંક્તિઓમાં અકાવ્યાત્મક બાનીનો પ્રયોગ થયો છે. એ પછીની, ત્રીજી પંક્તિમાં કવિએ કાવ્યાત્મક પદાવલિ યોજી છે. આ પ્રકારે અકાવ્યાત્મક પદાવલિ અને કાવ્યાત્મક પદાવલિનું સંમિશ્રણ પણ નિરંજનની કવિતાનું એક વિશિષ્ટ લક્ષણ છે. આવી, પ્રથમ દૃષ્ટિએ અકાવ્યાત્મક લાગતી પંક્તિઓ પણ નગરજીવનની વિરસ યાંત્રિકતાનો રસબોધ કરાવતી હોવાથી અહીં કાવ્યાત્મક હેતુ સિદ્ધ કરે છે.

આવા, છૂટા કે સ્વતંત્ર શબ્દો તરીકે પ્રયોજાયેલા તત્સમ, તદ્ભવ અને દેશ્ય એમ ત્રણે પ્રકારના શબ્દો નિરંજન ભગતનાં કાવ્યોમાં મોટી સંખ્યામાં નજરે પડે જ છે, પણ આ ત્રણે પ્રકારનાં શબ્દોને સંયોજીને બનાવેલા સમાસો પણ નિરંજનની કવિતામાં દૃષ્ટિગોચર થાય છે. આપણી વૃત્તબદ્ધ કવિતાએ છેક આક્ષરયુગથી માંડીને, ઇષ્ટાર્થની અભિવ્યક્તિ માટે, અભિવ્યક્તિના લાઘવ માટે અને ઘણીવાર છંદોમાપ જાળવવા માટે એક યુક્તિ તરીકે સમાસરચનાનો ભરપૂર ઉપયોગ કર્યો છે. સમાસને કારણે જ અર્થ દુર્બોધ રહી જતો હોવાના અને રચના

ક્લિષ્ટ ને આયાસિત બની જતી હોવાના દાખલા આપણી કવિતામાંથી સહેલાઇથી જોઇએ તેટલા મળી રહે તેમ છે. આ પરિસ્થિતિમાં આપણી કવિતામાં સમાસયોજનાનાં સ્વરૂપ તથા કાર્યોની સમીક્ષાત્મક મોજણી કરવી અભ્યાસાર્હ બને તેમ છે. અહીં તો આપણી નિસબત નિરંજનની સમાસયોજનાની સામાન્ય તાસીરને સમજવા પૂરતી મર્યાદિત છે. તેમણે યોજેલા સમાસોની રચનાને તપાસતાં ઉપલક રીતે માલૂમ પડતી કેટલીક લાક્ષણિકતાઓ આ પ્રમાણે છે:
ક્યારેક તેઓ સમાસરચના આદિ એક તત્સમ શબ્દને અન્ય તત્સમ કે તત્સમો સાથે સંયોજે છે.
'આગમનાન્દી'[101], 'નૃત્યછંદ'[102], 'અંબરતલ'[103], 'રક્તરંગીન'[104] 'હૃદયપત્ર'[105] 'અભયમુક્ત'[106]; 'સ્વર્ધુની'[107], 'મન્દ્રમદીર'[108]; 'પલાશપિચુ'[109]; 'રુદ્રસ્વપ્ન'[110], 'વેદનામુખર'[111], 'નીલનિકુંજ'[112], 'ગોપનગીત'[113], 'સ્મરણસુરભિ'[114], 'પ્રણયમાથા'[115], 'સ્નેહસંધિ'[116], 'લલિતલય'[117], 'દેહમંદિર'[118], 'રૂપરંગવાસ'[119], 'વનરમ્યકુંજ'[120], 'રવિચંદ્રતારા'[121], 'રસરૂપરંગસ્વરસૃષ્ટિ'[122], 'વસંતમદાસ્રગમાલિનીછંદ'[123] વગેરે સમાસો આ રીતે બનેલા છે. આ સમાસોમાંના 'લલિતલય', 'હૃદયપત્ર' વગેરે જેવા મોટા ભાગના સમાસોમાં બે શબ્દો સંયોજવામાં આવ્યા છે; 'રૂપરંગવાસ', 'વનરમ્યકુંજ', 'રવિચંદ્રતારા' વગેરે જેવા કેટલાંક સમાસો ત્રણ ત્રણ શબ્દોના સંયોજનથી બનેલા સમાસો છે અને 'રસરૂપરંગસ્વરસૃષ્ટિ' તથા 'વસંતમદાસ્રગમાલિનીછંદ' જેવા જૂજ સમાસો પાંચ શબ્દોના સંયોજન ધ્વારા બનેલા સમાસો છે. આ સમાસને છંદોનુકૂલ ઘાટ આપવા માટે કવિને 'વસંતતિલકા', 'મંદાક્રાન્તા', 'સ્રગ્ધરા' ને બદલે અનુક્રમે 'વસંત', 'મંદા', 'સ્રગ' જેવાં સંક્ષિપ્તરૂપો યોજવા પડયાં છે. આવી સંક્ષેપનિર્મિત સમાસરચના માત્ર નિરંજનની જ નહીં, બલ્કે સમગ્ર ગુજરાતની કવિતામાં વિરલ ગણાય.

કેટલાક સમાસોમાં કવિ તત્સમ શબ્દને તદ્ભવ કે દેશ્ય શબ્દ સાથે સંયોજે છે. 'નેત્રરાંકડી'[124], 'શલ્યફૂલ'[125], 'હતભીન'[126], 'સ્વરપરશ'[127], 'ચિરજનમ'[128], 'સાગરસેજ'[129] 'જલછલક'[130] 'નીંદડૂબ'[131] 'લોહટુકડો'[132], 'પુષ્પઢગલે'[133], 'ભસ્મવરણી'[134], 'અગ્નિપગલે'[135], 'મનમોરલી'[136], 'ગીતફૂલ'[137], 'ચાંદમુખી'[138], 'હિમહિંડોલે'[139], 'શારદનભનીલાં'[140], 'રસરંગફાગે'[141] વગેરે સમાસોમાં કવિએ આ રીતે તદ્ભવ શબ્દોને તત્સમ શબ્દો સાથે સંયોજ્યા છે. 'શલ્યફૂલ', 'નેત્રરાંકડી' જેવા સમાસોમાં 'શલ્ય'; 'નેત્ર' જેવા તત્સમ શબ્દોને 'ફૂલ', 'રાંકડી' જેવા તદ્ભવ શબ્દો સાથે સમાસિત કરવામાં આવ્યા છે. આ સમાસોમાંના 'રસરંગફાગે' જેવા સમાસમાં કવિ બે તત્સમ શબ્દોને એક તદ્ભવ શબ્દ સાથે સમાસિત કરે છે, જ્યારે 'શારદનભનીલાં' સમાસમાં કવિ 'શારદ' જેવા તત્સમ શબ્દને સંસ્કૃતની પરિપાટી મુજબ 'નભોનીલ' જેવા તત્સમ સાથે સંયોજવાને બદલે 'નભ' અને 'નીલાં' જેવા બે તદ્ભવ શબ્દોના સંયોજન સાથે સમાસિત કરે છે.

'ઝાંઝવાં નીર'[૧૪૨] અને 'ફૂલસેજ'[૧૪૩] સમાસોમાં કવિ તદ્ભવ શબ્દને તત્સમ શબ્દ સાથે સંયોજે છે; 'મનમ્હેલ'[૧૪૪] સમાસમાં એક સંસ્કૃતોત્થ તદ્ભવ શબ્દને અરબીના 'મહલ્લ' શબ્દ પરથી બનેલા તદ્ભવ શબ્દ સાથે સંયોજે છે અને 'સ્મિતસુરખી'[૧૪૫] સમાસમાં એક તત્સમ્ શબ્દને ફારસી પરથી આવેલા તદ્ભવ શબ્દ સાથે સમાસિત કરે છે.

આ સમાસોમાંના ઘણાબધા સમાસો તેમાંનાં પદોના પરસ્પરના સંબંધે આપોઆપ અલંકાર શબ્દો બની રહે છે, અને કવિપ્રયુક્ત અલંકાર જો મૃત કે ચલણી અલંકાર ન હોય, ભાષાસમાજ દ્વારા સતત વપરાશને કારણે અભિધાની કોટિએ ઘસાઇ ગયેલો ન હોય તો ઉદ્દિષ્ટ નવતર અર્થચમત્કૃતિ માટે કવિએ કરેલી નૂતન શબ્દરચનાનો મોભો તેને સહેજે પ્રાપ્ત થાય છે. 'લોહટુકડો' કે 'પુષ્પઢગલો' જેવા સમાસમાં પદો કેવળ સમસ્ત-ખંડ કે સમુદાય-સભ્ય કે અંગાંગી સંબંધે જોડાયેલાં અને ષષ્ઠી વિભક્તિ વડે વિગૃહીત કરી બતાવી શકાય તેવાં છે અને તેવા સમાસો પોતાનામાં કશા પણ આલંકારિક અર્થ વગરના છે. 'પ્રણયમાયા' જેવા સમાસમાં પણ પદો ષષ્ઠી વિભક્તિ વડે સંપૃક્ત બનેલાં જોવા મળે છે, આવા સમાસમાં પણ અર્થ આલંકારિકતાવિહોણો જણાય છે. સમાસમાં સંપૃક્ત થયેલાં બન્ને પદો લગભગ સમાનાર્થી જણાય છે, એક પદ વિશિષ્ટ ભાવનું ને બીજું પદ સામાન્ય ભાવનું દ્યોતક હોઇને એમાં ભાવ-અર્થની દ્વિરુક્તિ સધાવાથી વિશેષ કશું બનતું નથી. 'ભસ્મવરણી', 'શારદનભનીલાં' જેવા ઉપમાર્થક અને 'મનમોરલી', 'ગીતફૂલ', 'દેહમંદિર', 'મનમ્હેલ' જેવા રૂપકાર્થક સમાસો અર્થની વિશેષ ચમત્કૃતિ સાધનારા સમાસો છે. ઉક્ત ઉપમાર્થક સમાસો રંગવિશેષનો ચાક્ષુષ અનુભવ કરાવનારા છે. 'મનમોરલી' તથા 'મનમ્હેલ' સમાસો અમૂર્તને મૂર્તતા આપનારા સમાસો છે પણ બંનેની મૂર્તતાનાં ઐન્દ્રિય પરિમાણો અલગ છે. 'મોરલી' શ્રાવ્યતાના અને 'મ્હેલ' દૃશ્યતાના અધ્યાસને જગાડે છે. 'દેહમંદિર' સમાસ 'દેહ'ના જ અર્થને 'મંદિર'ની અર્થવિવક્ષા સુધી વિસ્તારે છે, 'દેહ' વિશેની વિભાવનાને એવા વિવક્ષાવિસ્તરણ દ્વારા નવો ઓપ આપે છે. 'મનમ્હેલ', 'મનમોરલી' જેવા સમાસોમાં પણ આવી અર્થપ્રક્રિયા થતી પ્રમાણી શકાય છે. 'અંબરતલ', 'હૃદયપત્ર' જેવા ષષ્ઠીના સંબંધથી જોડાયેલા પદોવાળા સમાસો સાથે 'રક્તરંગીન', 'વેદનામુખર' (તૃ.ત.) જેવા અન્ય વિભક્તિસંબંધે જોડાયેલાં પદોવાળા સમાસો તથા 'રૂપરંગવાસ', 'રવિચંદ્રતારા' જેવા સાદા દ્વન્દ્વ સમાસો પણ નજરે પડે છે. 'ચાંદમુખી' જેવા બહુવ્રીહિ સમાસો ઓછા નજરે ચઢે છે. એકંદરે જોતાં, નિરંજનની કવિતામાં પણ અન્ય પુરોગામી અને તત્કાલીન કવિઓની જેમ નવનિર્મિત સમાસોનો વિનિયોગ છૂટથી થયેલો દેખાય છે. તેમના સમાસો કઢંગા લાગતા નથી. અર્થ સાદો હોય કે આલંકારિક હોય પણ તેમના સમાસો ધ્વનિગુણ અને અર્થગુણે તેમની રચનાઓમા સમરસ થઇ રહે છે. આગળ ચર્ચ્યું છે તે મુજબ જ્યારે તે સમાસો રચનાના ધ્વનિસૌન્દર્ય કે

અર્થસૌન્દર્યને સિધ્ધ કરવામાં પ્રદાયક બને છે ત્યારે તે કાવ્યનાં અન્ય પાસાંની સાથે સાથે આસ્વાદ્ય પણ બની રહે છે.

સમાસરચના જેમ શબ્દગત વિચલનનો એક પ્રકાર છે તેમ વિધમાન શબ્દાંગમાં ફેરફાર કરીને શબ્દનું નવું રૂપ સાધવું તે પણ શબ્દગત વિચલનનો જ એક પ્રકાર છે. નિરંજને તેમની કાવ્યબાનીમાં જેમ નવા સમાસો યોજેલા જોવા મળે છે તેમ પ્રચલિત શબ્દરૂપમાં ફેરફાર કરીને છંદના માપમાં બેસતા એવા એવા રૂપમાં ઢાળીને ખપમાં લીધેલાં શબ્દો પણ જોવા મળે છે. આ રીતે તેમણે 'હિયા'[૧૪૬], 'સ્રોવર'[૧૪૭], 'જોબન'[૧૪૮], 'શેતરંજ'[૧૪૯], 'કાંટ'[૧૫૦], 'ચશ્મું'[૧૫૧], 'ચર્ણ'[૧૫૨], 'આર્તિ'[૧૫૩] વગેરે શબ્દરૂપોને અનુક્રમે હૈયા, સરોવર, જોબન, . . ., શતરંજ, કાંટો, ચશ્મા, ચરણ અને આરતી જેવા શબ્દોને સ્થાને ખપમાં લીધાં છે. આ રીતે કવિએ શબ્દાંગમાં કરેલ ધ્વનિપરિવર્તનને લીધે શબ્દગત નવરચના તો થાય છે, પણ આ જ શબ્દોનાં આ પ્રકારનાં રૂપો તો અન્ય કવિઓએ પણ પ્રયોજ્યાં છે એટલે શબ્દાંગીય વિચલનની બાબતે પણ કોઇ નવીનતા સિધ્ધ કરેલી દેખાતી નથી.

કવિ ક્યારેક ક્યારેક સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દોની જેમ સંસ્કૃત તત્સમ અવ્યયો પણ કાવ્યોમાં પ્રયોજે છે. દા.ત. 'સહસા'[૧૫૪], 'પરંતુ'[૧૫૫], 'યથા'[૧૫૬], 'હિ'[૧૫૭], 'કિંતુ'[૧૫૮], 'સ્વયં'[૧૫૯], 'યદિ'[૧૬૦] વગેરે. આ શબ્દોમાંથી 'સહસા' અને 'પરંતુ' જેવા શબ્દો શિષ્ટ લખાણની ભાષામાં અતિપ્રચલિત બનેલા શબ્દો છે તો 'કિંતુ' જેવો શબ્દ કવિતાની ભાષામાં રૂઢ થયેલો શબ્દ છે. 'યથા' અને 'યદિ' જેવા શબ્દો ગુજરાતીમાં ગદ્ય કરતાં કવિતામાં વધારે પ્રમાણમાં પ્રયોજાતા જોવા મળે છે. જ્યારે 'સ્વયં' શબ્દ લેખિત ભાષામાં ક્વચિત જ જોવા મળે છે, અને એ પણ સ્વયંસંચાલિત, સ્વયંસેવક જેવા સમાસોમાં સમાસાંગ તરીકે. બાકી સ્વતંત્ર શબ્દ તરીકે ગુજરાતીમાં આ શબ્દ પ્રયોજવાની રૂઢિ પડી નથી. સુન્દરમ્‌ની કવિતાથી ગુજરાતી કાવ્યબાનીમાં ગુજરાતીના અવ્યયોને બદલે સંસ્કૃતના અવ્યયો પ્રયોજવાનો ચીલો પડયો છે. એ ચીલા પર જ આગળ વધતા નિરંજન ભગત પણ 'યથા', 'યદિ', 'પરંતુ', 'કિંતુ', 'હિ' જેવા સંસ્કૃતના અવ્યયોનો કાવ્યોમાં વિનિયોગ કરે છે.

સુન્દરમ્‌ની માફક, સ્વરયુગ્મોને સ્થાને સંયુકતસ્વરોના પ્રયોગવાળાં શબ્દરૂપો પણ નિરંજન ભગત બહોળા પ્રમાણમાં પ્રયોજે છે. 'થૈ'[૧૬૧], 'દૈ'[૧૬૨],

'ગ્રે'[૧૬૩], 'જે'[૧૬૪], 'કું'[૧૬૫] વગેરે શબ્દો આના દૃષ્ટાંતરૂપ છે. માનભાષામાં રૂઢ થયેલા કેટલાક શબ્દોને તેઓ માનભાષા કરતાં અલગ રીતે, ઉચ્ચારાનુસારી રૂપે પણ પ્રયોજે છે. 'રહૌ'[૧૬૬], 'રહે'[૧૬૭] વગેરે પ્રયોગો એ વાતને ઉદાહૃત કરે છે.

કેટલાક શબ્દોને માનભાષામાં રૂઢ થયેલી તેની કોટિ મુજબ પ્રયોજવાને બદલે અન્ય કોઇ કોટિમાં ફેરવીને પણ કવિ પ્રયોજતા જણાય છે; જેમકે 'ગોપન'[૧૬૮], 'પ્રીતશું'[૧૬૯], 'નીંદરતી'[૧૭૦], 'પારદર્શક'[૧૭૧] વગેરે શબ્દો આ શબ્દોમાંનો 'ગોપન' શબ્દ માનભાષામાં નામની કોટિનો શબ્દ છે એને કવિ વિશેષણ તરીકે પ્રયોજે છે, જ્યારે 'પ્રીત' અને 'નિંદર' નામો પરથી કવિ અનુક્રમે 'પ્રીતશું' જેવું ક્રિયાપદ અને 'નીંદરતી' જેવું વર્તમાનકૃદન્ત બનાવીને પ્રયોજે છે. આવા પ્રયોગોમાં કવિ વ્યાકરણગત વિચલન સાધે છે.

'છંદોલય'નાં કાવ્યોમાં વિશેષણ-વિશેષ્યનાં અરૂઢ અન્વયો સારીએવી સંખ્યામાં દૃષ્ટિગોચર થાય છે. સમાસોની જેમ વિશેષણ-વિશેષ્યોના અન્વયોમાં પણ કવિ આધાર-આધેય, કાર્ય-કારણ, ઉપાદાન-ઉપાદેય, રૂપક જેવા સંબંધે સંકળાયેલા હોઇને ષષ્ઠી વિભક્તિના પ્રત્યયે જોડાયેલા અને એથી અલગ રીતે જોડાયેલા હોઇને ઇતર પ્રકારના એમ બન્ને પ્રકારના અન્વયો રચે છે. એમાંના કેટલાકનાં ઉદાહરણો આ મુજબ છે :

'હવાની હિના'[૧૭૨], 'પુરુષાર્થનો પ્રસ્વેદ'[૧૭૩], 'ઇંગિતનું ઇજન'[૧૭૪] 'અગ્નિની આંખ'[૧૭૫], 'મેઘનો માંડવો'[૧૭૬], 'સૂરજની શૈયા'[૧૭૭], 'ખિલખિલાટે મલકતી'[૧૭૮], 'દૃષ્ટિનું ચંચલ પંખી'[૧૭૯], 'નયનની પાંખ'[૧૮૦], 'રૂપની ડાળ'[૧૮૧], 'કલિનો ઘૂંઘટ'[૧૮૨], 'એકાંતનું મૌન'[૧૮૩], 'દિશાનાં દ્વાર'[૧૮૪], 'લોહનાં પતંગિયા'[૧૮૫], 'લોહનો સમુદ્ર'[૧૮૬], 'પ્રાણને પ્રાંગણે'[૧૮૭], 'અશ્રુનું અંચલ'[૧૮૮], 'હેતની ગંગા'[૧૮૯], 'કાળની કેડી'[૧૯૦] હૈયાનો હિમાળો'[૧૯૧], નેનની ઝારી'[૧૯૨], 'વડવાગ્નિ સિન્ધુ'[૧૯૩] 'તિમિરનાં નેણ'[૧૯૪]; તેજનાં વેણ'[૧૯૫] વગેરે.

આ પદગુચ્છોમાંના 'મેઘનો માંડવો', 'દૃષ્ટિનું ચંચલ પંખી', 'નયનની પાંખ', 'હેતની ગંગા', 'કાળની કેડી', 'હૈયાનો હિમાળો', 'નેનની ઝારી', 'સૂરનો સેતુ' વગેરે પદાન્વયોમાં વિશેષણપદ અને વિશેષ્યપદની અન્વિતિ રૂપકસાધક બને છે, 'હવાની હિના', 'પુરુષાર્થનો પ્રસ્વેદ' વગેરે જેવા પદાન્વયોમાં વિશેષણ-વિશેષ્ય વચ્ચે કારણ-કાર્યનો સંબંધ સ્થપાયો છે. તો 'કલિનો ઘૂંઘટ', 'લોહનાં પતંગિયા', 'લોહનો સમુદ્ર' વગેરે પદગુચ્છોમાં વિશેષણ અને વિશેષ્ય રૂપકાત્મકતાના સંકેતપૂર્વક

ઉપાદાન-ઉપાદેયના સંબંધે જોડાયા છે. 'એકાંતનું મૌન' પદાન્વયમાં વિશેષણપદ આસપાસના પરિવેશનું વાચક બને છે જ્યારે વિશેષ્યપદ એ પરિવેશને કારણે ઉદ્‌ભવેલી નાયકની સ્થિતિનું વાચક બને છે એ અર્થમાં અહીં પણ કારણ-કાર્યનો સંબંધ રચાય છે. આ પદાન્વયને અન્ય રીતે વિચારતાં અહીં વિશેષણપદ આસપાસની પરિસ્થિતિનું અને એનાથી આગળ વધીને નાયકની એકલતાનું સૂચક બને છે અને વિશેષ્યપદ નાયકની વિચારશૂન્યતાનું સૂચક બને છે. 'ખિલખિલાટે મલકતી' પદયુગ્મમાં કવિ એક જ અર્થને માત્રાફેરે દોહરાવતા બે શબ્દોને પરસ્પર અન્વિત કરે છે, તો 'વડવાગ્નિ સિન્ધુ' અને 'શાંતિનું શબ' પદાન્વયમાં 'સિન્ધુનો વડવાગ્નિ' તથા 'શબવત્ શાંતિ' એમ યુક્તપણે અર્થ ઘટાવતાં, કવિએ યોજેલ વિશેષણપદ અર્થની દૃષ્ટિએ વિશેષ્યપદ તરીકે અને વિશેષ્યપદ વિશેષણપદ તરીકે વર્તે છે એમ કહી શકાય.

આમ, વિશેષણ અને વિશેષ્યના અરૂઢ અન્વયો રચવા ઉપરાંત કવિ કર્તા-ક્રિયાપદ, ક્રિયાવિશેષણ-ક્રિયાપદ અને કર્તા-ક્રિયાવિશેષણ-ક્રિયાપદના અન્વયોમાં પણ અરૂઢ રીતે પદોને અન્વિત કરે છે.

'રવિચંદ્રતારા ચગે'[196], 'સિન્ધુ જલ્યો'[197], 'નિશા પ્રગટે'[198], 'ચીલા હસ્યાં'[199], 'ઓટ સરતી હતી'[200], 'ગીતને વેરતું'[201], 'રેડિયો ટહુકતો'[202], 'ઝાળ...ઝંપી ગઇ છે ચેહમાં'[203], 'સમસ્ત દ્વિપ... ઓગળી ગયો'[204] વગેરે પદગુચ્છોમાં કવિએ કર્તા અને ક્રિયાપદનો અરૂઢ અન્વય રચ્યો છે. આ પદાન્વયોમાંના 'ચીલા હસ્યાં', 'રેડિયો ટહુકતો', 'ઝાળ... ઝંપી ગઇ છે' વગેરે પદાન્વયોમાં કવિએ 'ચીલા', 'રેડિયો', 'ઝાળ' જેવાં નિર્જીવ તત્વો સાથે સજીવની ક્રિયાનાં વાચક ક્રિયાપદો પ્રયોજીને સજીવારોપણ ચલકાર નિપજાવ્યો છે. આકાશમાં ઊડતા પતંગને માટે પ્રયોજાતું 'ચગે' ક્રિયાપદ આકાશમાં જ ઊગતા સૂર્ય, ચંદ્ર અને તારા માટે પ્રયોજીને કવિએ 'રવિચંદ્રતારા ચગે' જેવો અરૂઢ પદાન્વય યોજ્યો છે. આમ કરીને કવિએ આકાશમાં ચગતા પતંગના દૃશ્યેન્દ્રિયે ઝીલેલા સંસ્કારો અને આકાશમાં ઊગેલા સૂર્ય, ચંદ્ર અને તારાને નિહાળવાથી મન પર પડતા સંસ્કારોનો સમન્વય સાધ્યો છે. આકાશમાં ઊગતા સૂર્ય, ચંદ્ર અને તારા કવિહૃદયમાં પતંગના ચગવાનું સંવેદન જગાડે છે. પોતાના આ વિશિષ્ટ સંવેદનને કવિ કર્તા અને ક્રિયાપદના અરૂઢ અન્વય દ્વારા વ્યક્ત કરે છે. 'ગીતને વેરતું' પદાન્વયમાં કવિ 'વેરવું' ક્રિયાપદને યોજવાને બદલે એના પરથી બનેલા વર્તમાનકૃદન્તને કવિએ ક્રિયા દર્શાવવા માટે પ્રયોજ્યું છે. એમાં કવિ 'ગીત' જેવા અમૂર્ત-નિરાકારને માટે મૂર્ત વસ્તુ માટેનું ક્રિયાપદ પ્રયોજે છે. 'ઓટ સરતી હતી' પદાન્વયમાં

કવિ પાણીના પાછા સરવાની ક્રિયા માટેનો 'ઓટ' શબ્દ 'પાણી' ને સ્થાને પ્રયોજે છે. માનભાષામાં 'ઓટ' સાથે પ્રયોજાતા 'આવવી' ક્રિયાપદના સાદૃશ્યથી કવિ અહીં 'આવવી'ના અર્થવર્તુળ સાથે આંશિક સામ્ય ધરાવતું 'સરવું' ક્રિયાપદ 'ઓટ' સાથે સાંકળે છે. આમ કરીને તેઓ આગલી પંક્તિના 'ડરતી હતી' પદો સાથે 'સરતી હતી' પદોનો પ્રાસ યોજે છે. એટલે કવિની અરૂઢ અન્વય યોજવાની પ્રયુક્તિ માત્ર અંત્યાનુપ્રાસ યોજવા પૂરતી સીમિત બની જાય છે.

કર્તા અને ક્રિયાપદના આવા અરૂઢ અન્વયો ઉપરાંત કવિ 'અંધારથી આંખ આંજી',[૨૦૫] 'અંતરતેજથી આંખનું કાજળ આજ લ્હોવાઇ ગયું'[૨૦૬] જેવા પદાન્વયોમાં ક્રિયાવિશેષણ અને ક્રિયાપદને અરૂઢ રીતે સંયોજે છે; 'વાયુ તો સડકો વચ્ચે ચત્તોપાટ પડ્યો'[૨૦૭] જેવા પદાન્વયમાં કર્તા, ક્રિયાવિશેષણ અને ક્રિયાપદનો અરૂઢ અન્વય યોજે છે.

આ પદાન્વયોમાંના 'વાયુ તો સડકો વચ્ચે ચત્તોપાટ પડ્યો' પદાન્વયમાં વાયુને સડકો વચ્ચે ચત્તોપાટ પડેલો દર્શાવીને પણ આખરે તો કવિ સજીવારોપણ અલંકાર જ યોજે છે. એમનો ખરો કસબ તો આ પંક્તિદ્વયમાં જોવા મળે છે :

> તગતગતો આ તડકો,
> ચારેકોર જુઓને કેવી ચગદઇ ગઇ છે સડકો.[૨૦૮]

આ પંક્તિદ્વયની પ્રથમ પંક્તિમાં કવિએ તડકાને આંખને આંજી દે તે રીતે ચળકતો દર્શાવ્યો છે તે બીજી પંક્તિમાં સડકોને ચગદાઇ ગયેલી દર્શાવી છે. પરંપરાગત રીતે તડકો સ્વયં જ ઉગ્રતાનો સૂચક છે. એને 'તગતગતો' વિશેષણ લગાડીને કવિ ઉગ્રતાની તીવ્ર માત્રા વ્યક્ત કરે છે. એ પછીની, બીજી પંક્તિમાં સ્થૂળ તથ્યપરક વિધાન કરતા હોય તે રીતે કવિ સડકોને ચગદાઇ ગયેલી દર્શાવે છે. સડકો શેને કારણે ચગદાઇ ગઇ છે તે કવિ વ્યક્ત કરતા નથી એટલે એને પામવા માટે પંક્તિની આસપાસની પંક્તિઓનો સંદર્ભ તપાસવો જરૂરી થઇ જાય છે. એ રીતે, આગલી પંક્તિમાં કવિએ દર્શાવેલ તડકાની તીવ્રતા જ સડકોના ચગદાવાનું કારણ હોવાનું અહીં સંકેતિત થાય છે. તડકો સૂક્ષ્મ અમૂર્ત તત્ત્વ છે. જ્યારે સડકને ચગદી નાંખવાની તાકાત તો કોઇ ભારેખમ સ્થૂળ ભૌતિક પદાર્થમાં જ હોઇ શકે. એટલે અહીં કવિ તડકાને સ્થૂળ ભૌતિક પરિમાણ બક્ષે છે. એમ કરીને તેઓ એના મૂળ ઉગ્રતાના અર્થમાં દળવાચકતાનો અર્થ ઉમેરે છે. ઉગ્રતા વધારે પડતી હોવાથી દળ પણ વધારે પડતું હોવાની લાગણી થાય. આમ, કવિએ તડકાને સડકોને

ચગદી નાખતો દર્શાવીને એના ગરમીના અને ઉગ્રતાના અર્થમાં સ્થૂલ વજનનો અર્થ આરોપ્યો છે, અને સ્પર્શકલ્પન (tactile image) અથવા ઉષ્માકલ્પન (thermal image)ને સ્નાયવિકકલ્પન (muscular image) અથવા દબાણકલ્પન (pressure image)માં પરિવર્તિત કર્યું છે. એ રીતે કવિ નિરાકાર, વજનહીન અને સૂક્ષ્મ તડકામાં સાકારતા, વજનયુક્તતા અને સ્થૂળતાના ગુણો ઉમેરીને 'તડકો' શબ્દની અર્થવિવક્ષાને ફેરવે છે. પરંતુ એમ કરીને કવિ આખરે તો તડકાની ઉગ્રતાના મૂળ અર્થને જ વ્યક્ત કરે છે.

અરૂઢ પદાન્વય રચીને કવિ અર્થગત વિચલન સાધે છે ત્યારે તેઓ પદોને સંદર્ભનિયત અને પદરચનાનિયત એમ બે રીતના નૂતન અર્થમાં પ્રયોજે છે. ઉપર ચર્ચેલ 'તગતગતો આ તડકો...' પંક્તિદ્વયમાં પણ આખરે તો કવિ તડકાને અલગ સંદર્ભમાં મૂકીને તેનો અર્થ જ બદલે છે. 'સુધામય વારુણી'[૨૦૯] કાવ્યમાં 'સ્વર્ગની ... સુધા' અને 'વડવાનલ' એ બન્ને પદોને કવિએ 'ચૂમી'ના સંદર્ભનિર્દિષ્ટ રૂપકાર્થમાં પ્રયોજ્યા છે. એ જ રીતે 'મૃત્તિકા'[૨૧૦] કાવ્યમાં 'હિયાનાં સરોવર', 'વસંતના વ્યાકુળ વાયુ', 'ફૂલ', 'ગીત', 'દેહછંદે યતિબંધ તૂટયા', 'મૃત્તિકા' વગેરે પદો – પદગુચ્છો સંદર્ભનિયત રીતે રૂપકાર્થ વ્યક્ત કરે છે; 'એરોડ્રોમ પર'[૨૧૧] કાવ્યમાં 'વિહંગ', 'પર્ણહીન વૃક્ષની વિશાળ ડાળ' વગેરેનો વિશિષ્ટ અર્થ અને 'મ્યૂઝિયમમાં'[૨૧૨] કાવ્યમાં 'તને'નો સંકેત તથા 'આધુનિક અરણ્ય'[૨૧૩] કાવ્યમાં 'અરણ્ય'નો નવીન અર્થ પણ સંદર્ભ દ્વારા જ નિર્દિષ્ટ થાય છે.

'એરોડ્રોમ પર' કાવ્યમાં કવિએ વિહંગનું વર્ણન કર્યું છે. કવિએ નિરૂપેલ આ 'વિહંગ' શીર્ષકના સંદર્ભે વિમાનનો રૂપકાર્થ ધારણ કરે છે. એ જ રીતે 'આધુનિક અરણ્ય' કાવ્યમાં કવિએ 'અરણ્ય'ના રૂપક દ્વારા આધુનિક સમયના નગરને નિર્દેશ્યું છે.

આમ, શબ્દના ઉપયોગના પ્રચલિત સંદર્ભને બદલીને કે અરૂઢ રીતની પદરચના કરીને કવિ અર્થગત વિચલન સાધે છે. ક્યારેક તેઓ પંક્તિનો પદક્રમ પણ અરૂઢ રીતે યોજે છે. સામાન્યતયા છંદોબદ્ધ કાવ્ય રચવા માટે કવિએ વાક્યના રૂઢ, વ્યાકરણમાન્ય પદક્રમને બદલવો પડે છે, પણ નિરંજન ભગતની કવિતામાં પદક્રમ વધુ પ્રમાણમાં માનભાષાની નજીકનો અથવા તો માનભાષાના પદક્રમને અનુસરતો જોવા મળે છે.

માનભાષાના પદક્રમને પૂર્ણપણે જાળવી રાખતા પદક્રમવાળી નિરંજનની પંક્તિઓમાંની ઉદાહરણરૂપ પંક્તિઓ નીચે પ્રમાણેની છે.

(૧) એપોલોતટ રાત્રિના તિમિરમાં એકાકિલો ટહેલતો ૨૧૪

(૨) પ્રલંબ પથ દૂર દૂર ક્ષિતિજે સરી જાય છે ૨૧૫

અક્ષરમેળ છંદના ચુસ્ત માપમાં રચાયેલી આ પંક્તિઓમાં પદક્રમ પૂરેપૂરો વ્યાકરણસંમત હોવા છતાં ક્યાંય છંદોબંધ જોખમાતો નથી. જ્યારે,

:: સ્વર્ગંગાને જલ પણ તૃષા શું શકે આમ છીપી ૨૧૬

:: ખબર નહિ રહેને તું કાલે જશે ધૂળમાં ઢળી ૨૧૭

પંક્તિઓમાં માનભાષા મુજબનો પદક્રમ આવો થાય :

:: સ્વર્ગંગાને જલ પણ શું તૃષા આમ છીપી શકે?
:: ખબર નહિ રહેને તું કાલે ધૂળમાં ઢળી જશે.

આ પદાન્વયને છંદોબધ્ધ બાનીમાં મૂકતી વખતે કવિએ માત્ર નજીવા ફેરફારો કરવા પડે છે. આ પ્રકારના ફેરફારો અન્ય કવિઓની કવિતામાં પણ જોવા મળે છે. 'ગાયત્રી' કાવ્યના

એમાંથી એક કો છાયા છૂટીને અળગી થતી,
આગવું રૂપ ધારીને સામે આવી થતી છતી; ૨૧૮

પંક્તિદ્વયની પહેલી પંક્તિમાં વ્યાકરણસંમત પદાન્વય યોજાયો છે પણ બીજી પંક્તિમાં કવિએ વિશેષણ અને ક્રિયાપદના પદોને ક્રિયાપદ અને વિશેષણના સ્થાનફેરે મૂક્યા છે. આવી પંક્તિઓમાં પંક્તિના વ્યાકરણસંમત પદક્રમને નરી ગધાળુતામાં સરી પડતો અટકાવવા માટે કવિ છંદોમાપને સાચવવાની અનિવાર્યતા ન હોય ત્યારે પણ કવચિત્ ફેરવીને યોજે છે. જ્યારે આ જ કાવ્યના નીચેના પંક્તિદ્વયમાં કવિ પહેલી પંક્તિમાં એક નગણ્ય અપવાદ સાથે માનભાષાના પદાન્વયને અનુસરતો પદાન્વય યોજે છે અને બીજી પંક્તિમાં વિશેષણવત્ ક્રિયાપૂરકનું કાર્ય કરતા ભૂતકૃદન્તથી પંક્તિની શરૂઆત કરે છે.

સ્મૃતિનાં શુષ્ક પર્ણો કૈં એમાં જ્યાં ત્યાં ખર્યાં કરે,
ક્ષુબ્ધ આ શ્યામ શાંતિને વારેવારે કર્યાં કરે. ૨૧૯

બીજી પંક્તિનાં પદોને વ્યાકરસંમત અન્વય પ્રમાણે ફરીથી ગોઠવતાં 'ક્ષુબ્ધ' શબ્દ ક્રિયાપદની સાથે આવીને ક્રિયાનો અર્થ પૂર્ણપણે પ્રગટ કરી આપે છે.

'કાવ્યો' ૨૨૦ કાવ્યની "નીલાં ત્વચામાં ફૂટતાં ચકામાં" પંક્તિનાં પદોનો માનભાષા મુજબનો પદાન્વય આ પ્રમાણે થાય :

નીલાં ચકામાં ત્વચામાં ફૂટતાં

આ પંક્તિમાં કર્તાપદરૂપે પ્રયોજાયેલાં વિશેષણ અને વિશેષ્ય પદોને ક્રિયા વિશેષણપદ અને ક્રિયાપદ વડે વ્યવહિત કરીને કવિએ તેમને પરસ્પરથી જુદાં પાડયાં છે. ઉક્ત પદક્રમફેર વડે આ બન્ને પંક્તિઓમાં સામાન્ય પ્રાસાત્મકતા કરતાં પણ વધારે માત્રામાં ધ્વન્યાત્મક અનુરણન સાધી શકાય છે. આ અનુરણન આટલી રીતે સધાય છે:

બે - બે શબ્દોથી બનતાં પંક્તિનાં

(૧) બન્ને એકમોમાં અંતિમ વર્ણ એકસમાન છે.
(૨) બન્ને એકમોના છેવટના શબ્દો -'ત્વચામાં' અને 'ચકામાં' ત્રિવર્ણી છે.
(૩) બન્ને એકમોના અંત્ય શબ્દોમાં સ્વરવિન્યાસ એકસરખો છે.
(૪) આ શબ્દોમાં 'ચ' વર્ણ સ્થાનવિપર્યય સાથે પુનરાવૃત્ત થાય છે.
(૫) આ શબ્દોમાં એક શબ્દને આરંભે 'ત્' ધ્વનિ અને બીજા શબ્દને મધ્યે 'ક' ધ્વનિ પ્રયોજાયો છે; આપણી ભાષામાં આ બન્ને ધ્વનિઓ પરસ્પર વિનિમયક્ષમ છે. અને આ બે ધ્વનિઓ પણ સ્થાનવિપર્યય સાથે પ્રયોજાય છે.

આ રીતે સધાયેલા ધ્વન્યાત્મક અનુરણનને કારણે વ્યાકરણસંમત પદક્રમનો ફેરફાર કાવ્યોપકારક બને છે. અર્થદૃષ્ટિએ વિચારતા સમજાય છે કે કવિ 'ચકામાં' શબ્દને પંક્ત્યંતે મૂકીને તેને લક્ષવર્તુલિત (Focalize) કરવા માગે છે અને એ દ્વારા પ્રક્ત્યંતે પોતાના ઉદ્દિષ્ટ કાવ્યવિષય 'કાવ્યો'ના સ્વસંવેદિત સ્વરૂપને વ્યંજનાપૂર્વક દૃઢપણે બોધિત કરી રહે છે. 'ગાયત્રી' ૨૨૧ કાવ્યની જ "ફાડયું કેલેન્ડરે પાનું કાલનું જીર્ણ થૈ જતાં" પંક્તિનો માનભાષાને અનુસરતો પદક્રમ આ મુજબ હોઇ શકે :

કેલેન્ડરે કાલનું પાનું જીર્ણ થૈ જતાં ફાડયું

આવા રૂઢ પદક્રમમાં ગોઠવાતાં પદોને કાવ્યબાનીમાં પ્રયોજવા જતાં કવિ વાક્યાન્તે આવતા ક્રિયાપદને પંક્તિને આરંભે મૂકવું પડયું છે અને કર્મપદ તથા એના વિશેષણપદના ક્રમનો વ્યત્યય કરવો પડયો છે.

આ બધાં ઉદાહરણોમાં યોજાયેલો પદાન્વય રૂઢ હોય કે અરૂઢ, પંક્તિનાં સદ્યઅર્થબોધને તે જરાય હાનિ પહોંચાડતો નથી. આ પ્રકારની અનેક પંક્તિઓની વચ્ચે, દૂરાન્વયને કારણે અર્થબોધની પ્રક્રિયા અવરોધાતી હોય એવી પણ ઘણી ગાંઠી પંક્તિઓ નજરે ચડે છે. આવી પંક્તિઓમાંનું

ઉદાહરણરૂપ એક પંક્તિગુચ્છ આ પ્રમાણે છે :

સૂર્ય તો આથમ્યો કિંતુ એના જે તેજમાં પડી
એમની શાંત છાયાઓ હજુ યે અહીં જે ખડી,
બને, સૌ એકઠી થાતાં, રૂપ આ અંધકારનાં. [222]

આ પંક્તિગુચ્છમાં અન્વિત થયેલાં પદોને જો માનભાષાના પદાન્વયાનુસાર ગોઠવવા જઇએ તો કંઇક આવું વાક્ય બને:

સૂર્ય તો આથમ્યો કિંતુ એના તેજમાં
એમની જે શાંત છાયાઓ પડી, જે હજુયે
અહીં ખડી (તે), સૌ એકઠી થાતાં આ
અંધકારનાં રૂપ બને.

રૂઢિ અનુસાર અન્વિત થયેલાં આ પદોને કવિરચિત પંક્તિઓ સાથે સરખાવતાં, કવિએ પંક્તિઓમાં એક જ વાક્યને સળંગ નિભાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો હોવાથી પદોનો ક્રમ છિન્નભિન્ન થઇ ગયેલો તરત નજરે ચડે છે. આ રીતે રૂઢિથી ઊફરો પદાન્વય યોજીને કવિએ અર્થબોધ માટે સુગમતા ઊભી કરી આપી હોત તો તો ઠીક હતું, પણ અહીં તો પંક્તિ ઉલટાની વધુ પડતી દુર્બોધ બની જાય છે!

આમ, વૃત્તબધ્ધ કાવ્યોમાં કવિએ વૃત્તોનાં ચુસ્ત બંધારણને જાળવવા માટે જરૂર પડયે પદક્રમ ફેરવ્યો છે, એમ એમણે પરંપરિત છંદોલયમાં રચાયેલાં કાવ્યોમાં પણ માનભાષાની રૂઢિ અનુસારનો પદક્રમ યોજવા સાથે અરૂઢ પ્રકારનો પદક્રમ પણ યોજ્યો છે. કેટલીક કાવ્યપંક્તિઓનાં દૃષ્ટાંત દ્વારા આપણે આ બાબત સમજવા પ્રયત્ન કરીએ.

:: શું એમ માની કોઇ ખરતા તારલાને લેખમાં લેવું નથી? [223]
:: .... ચારેકોર લોહનાં પતંગિયા ભમી રહયાં [224]

અનુક્રમે 'પતિયો' અને 'ફલોરાફાઉન્ટન' કાવ્યોની આ બે પંક્તિઓમાં માનભાષાનો પદક્રમ પૂર્ણપણે જળવાયેલો જોવા મળે છે. આ પદક્રમને જાળવીને પ્રથમ પંક્તિમાં થયેલાં 'ખ', 'ર', 'ત' અને 'લ' ધ્વનિનાં ક્રમિક આવર્તનો તથા બીજી પંક્તિમાં લયના ચોક્કસ એકમે થતા સાનુનાસિકત્વનાં આવર્તનો માનભાષાનો પદક્રમ હોવા છતાં એમાં ધ્વન્યાત્મક સૌન્દર્ય નિપજાવનાર બની રહે છે.

:: સૂરની સંગાથે તારે પુરાણી છે પ્રીત [225]

:: તે મારા જનમને કેટલી છે વાર [226]

:: ને આ હવાએ કોઇની યે વાતને ક્યારે લીધી છે ધ્યાનમાં?[227]

આ ત્રણે પંક્તિઓમાં કવિએ વર્તમાનકાળ ત્રીજા પુરુષ એકવચનના ક્રિયાપદ 'છે' ને પંક્ત્યંતે યોજવાને બદલે પંક્તિમાં ઉપાન્ત્ય ક્રમે યોજીને તથા માનભાષા અનુસાર ક્રિયાપદ પહેલાં આવવા જોઇતા શબ્દને ઇષત્ ફેરફારે પંક્ત્યંતે મૂકીને છંદોલય જાળવી લેવાની સાથોસાથ બોલચાલની વાક્યભંગિ પ્રમાણેની પંક્તિ ઉપજાવી લીધી છે. અહીં પણ પ્રથમ પંક્તિમાં આરંભનાં બે પદોને આરંભે થતા 'સ' ના પુનરાવર્તન દ્વારા અને પંક્ત્યંત પદોમાં થતાં 'પ'વર્ણના પુનરાવર્તન દ્વારા ધ્વન્યાત્મક સૌન્દર્ય નિપજાવ્યું છે.

:: નીચે એક નીડમાં હંફે નમણાં ને નિર્દોષ પારેવાં [228]

:: સૂરસુગંધની લહરીઓમાં બાંધ્યો એણે કાલ [229]

આ બે પંક્તિઓમાં કવિએ કર્તા અને ક્રિયાપદને વ્યસ્તક્રમે પ્રયોજ્યાં છે. અહીં પણ પ્રથમ પંક્તિનું 'ન' વર્ણનું આવર્તન ધ્વનિની વિશિષ્ટ ભાતની દૃષ્ટિએ નોંધપાત્ર બને છે, જ્યારે,

શક્ય ના છૂરીથી જલ કદી છેદવું [230]

પંક્તિમાં કવિએ પદોને માનભાષાના પદક્રમ કરતાં વધુ પડતા વ્યસ્તક્રમે પ્રયોજ્યાં છે.

અહીં, માનભાષા મુજબના પદક્રમથી આરંભીને માનભાષા કરતાં પણ વધારે વ્યસ્તક્રમે પ્રયોજાયેલાં પદોવાળી પંક્તિઓ સુધીનાં દૃષ્ટાંતો લીધાં છે. પદો અરૂઢક્રમે યોજાયાં હોવા છતાં અર્થ સુબોધ હોવાથી પંક્તિનો અરૂઢ પદક્રમ પણ અહીં નિર્વાહ્ય બની રહે છે.

એકંદરે નિરંજન ભગત ક્યારેક વાક્યમાંના ક્રમપ્રચલિત પદને તેના ઉચિત સ્થાન કરતાં નજીકને સ્થાને મૂકે છે કે ક્યારેક દૂરના સ્થાને મૂકે છે. આમ છતાં બદલાયેલો પદાન્વય, અર્થનો સદ્યબોધ ન થાય તેટલી હદે ક્લિષ્ટ બનતો નથી, બલકે, કોઇપણ રીતે વિન્યસ્ત થયેલાં પદક્રમમાં મોટે ભાગે અર્થની સુબોધતા જળવાય છે. કવિએ યોજેલા પદક્રમ અને પદાન્વય ઘણે અંશે અન્ય કવિઓએ આચરેલી કવિસહજ છૂટછાટ મુજબના બની રહે છે. એટલે એ અર્થમાં અહીં કવિએ કાવ્યપ્રણાલીનો માફકસરનો લાભ લેવાથી વિશેષ કંઇ જ કર્યું નથી.

આમ છતાં, નિરંજનની કાવ્યબાનીની ઉપરનિર્દિષ્ટ પ્રતિનિધિરૂપ પંક્તિઓને ધ્યાનમાં લેતાં એક વિશિષ્ટતા નોંધપાત્ર બને છે. સામાન્યતયા છંદને કારણે કાવ્યપંક્તિઓ વ્યસ્ત પદક્રમવાળી થઇને કાવ્યાભાસી બનતી જણાય છે. અહીં, ઉપર ચર્ચ્યા પ્રમાણે કવિએ પોતાની પંક્તિઓમાં પદક્રમને એવો વધારે પડતો વ્યસ્ત બનવા દીધો નથી. તો પછી આ પંક્તિઓમાં કાવ્યત્વ શાને લીધે પ્રગટતું અનુભવાય છે? કવિએ દૈનંદિનીય ભાષામાં સહજ રીતે ન પ્રયોજાતા પદાન્વયની યોજના ધ્વારા અર્થચમત્કૃતિ સાધીને પંક્તિઓની ભાષાને વ્યવહારભાષાની નરી અર્થસામાન્યતામાંથી ઉગારી લીધી છે. સાથે વર્ણસંવાદ પણ ભળે છે અને પંક્તિઓ કાવ્યાત્મક બનતી અનુભવાય છે. પ્રથમ પ્રકરણમાં ચર્ચ્યા પ્રમાણે ભાષાનું પ્રવર્તન શબ્દની પસંદગી અને ગોઠવણી – એમ બન્ને સ્તરોથી યુગપત રીતે થાય છે. આગળ કહ્યુ તેમ જો પદોની ગોઠવણીની બાબતમાં ઉક્ત પંક્તિઓની ભાષા શિષ્ટ વ્યવહારની ભાષાભંગિથી જરાતરા દૂર જતી હોય તો ઉક્ત પંક્તિઓની ભાષા શિષ્ટ વ્યવહારની ભાષાની લગોલગ પ્રવર્તે છે એમ કહી શકાય ખરું? આનો પ્રત્યુત્તર તરત જ આવશે કે ના. તો અહીં કયું તત્ત્વ કાવ્યભાષાને સામાન્ય, શિષ્ટ વ્યવહારની ભાષાથી વ્યાવૃત્ત કરે છે? વ્યાવર્તન લાવનારું એ તત્ત્વ શબ્દપસંદગી અને પદાન્વયનું ('લોહનાં પતંગિયાં', 'સૂરની....પ્રીત', 'હવાએ....વાતને ક્યારે લીધી છે ધ્યાનમાં' વગેરેમાં છે તેવું) તત્ત્વ છે.

છંદ સાચવવા માટે પદોના રૂઢ ક્રમમાં ફેરફાર કરતા કવિ કેટલેક સ્થળે છંદોબધ્ધ કાવ્યરચનાની પ્રણાલીમાં પણ ફેરફાર કરે છે. તેઓ ક્યારેક કોઇ એક જ છંદમાં આખું કાવ્ય રચવાને બદલે છંદોમિશ્રણો કરે છે, ક્યારેક છંદના મૂળ બંધારણમાં એકાદ ખંડ ઉમેરીને પંક્તિ યોજે છે, તો ક્યારેક છંદના પૂરા માપની પંક્તિઓ યોજવાને બદલે છંદના પૂર્ણ બંધારણમાંથી કોઇ એક ખંડના માપની જ પંક્તિ રચે છે – અર્થાત્ પંક્તિખંડને પૂર્ણપંક્તિને સ્થાને પ્રયોજે છે.

વસંતતિલકા છંદમાં રચાયેલા 'એક ફૂલને'[૨૩૧] કાવ્યમાં કવિએ અંતિમ પંક્તિ સ્રગ્ધરા જેવા વસંતતિલકા કરતાં ભિન્ન જાતિના છંદની મૂકી છે, 'આગમન'[૨૩૨] કાવ્યમાં યોજેલી ચાર-ચાર પંક્તિઓની કડીઓમાંથી દરેકમાં કવિએ પહેલી ત્રણ પંક્તિ ઉપજાતિ છંદમાં મૂકીને ચોથી પંક્તિ વસંતતિલકામાં રચી છે. 'આગમન'ની જેમ જ 'રે પ્રીત'[૨૩૩] કાવ્યની પાંચ પંક્તિઓ ધરાવતી પ્રત્યેક કડીમાં પહેલી ચાર પંક્તિ ઇન્દ્રવજ્રા છંદમાં ને પાંચમી પંક્તિ વસંતતિલકા છંદમાં મૂકવામાં આવી છે. 'અશ્રુ'[૨૩૪] કાવ્યમાં વળી કવિએ મંદાક્રાન્તા અને સ્રગ્ધરા જેવા અક્ષરમેળ છંદોનું મિશ્રણ યોજ્યું છે. એમાં તેર પંક્તિઓ મંદાક્રાન્તા

છંદમાં રચાઇ છે ને ચૌદમી પંક્તિ સ્રગ્ધરા છંદમાં રચાઇ છે.

'સ્વપ્ન'[૨૩૫] કાવ્યની અંતિમ પંક્તિમાં કવિએ વસંતતિલકા છંદનો ત્રીજો ગણ બેવડાવીને મૂક્યો છે. એ રીતે કવિ છંદના રૂઢ બંધારણમાં એક ગણનું ઉમેરણ કરીને પણ સળંગ ભાવનું એકમ પૂર્ણ કરે છે. જ્યારે 'મૃત્તિકા'[૨૩૬] કાવ્યમાં અને 'રૂપ'[૨૩૭] કાવ્યમાં કવિએ પૂર્ણપંક્તિને સ્થાને પંક્તિખંડને યોજ્યો છે ને એ રીતે છંદના પૂર્ણ બંધારણને બદલે એના એક ખંડ માત્રને એક પંક્તિનો દરજ્જો આપ્યો છે. મંદાક્રાન્તા, શિખરિણી, સ્રગ્ધરા જેવા છંદોમાં યતિખંડ હોઇ, એ સ્થાનેથી પંક્તિનો ખંડ પાડવાનું પ્રમાણમાં સરળ બની રહે. પણ નિરંજન ભગત તો ઇન્દ્રવજ્રા જેવા યતિ વગરના ને વળી નાના માપના બંધારણવાળા છંદમાં પણ ખંડ પાડીને 'મૃત્તિકા' કાવ્યમાં એ ખંડને પૂર્ણ પંક્તિને સ્થાને મૂકે છે.

ગાંધીયુગની અને અનુગાંધીયુગની છંદોબધ્ધ કવિતામાં જોવા મળે છે તે પ્રમાણે 'પ્રતીતિ'[૨૩૮] કાવ્યમાં અને 'અનિદ્ર નયને'[૨૩૮-અ] કાવ્યમાં કવિ અનુક્રમે 'તક' અને 'અનિદ્ર નયને' તથા 'શૂન્યશયને' અને 'મુજ' શબ્દોમાં એક ગુરુને સ્થાને બે લઘુવર્ણો પ્રયોજે છે, ને છંદોગત વિચલન સાધે છે.

આમ, છંદના રૂઢ માળખામાં ફેરફાર કરીને પંક્તિ રચતા કવિ ક્યારેક અક્ષરમેળ છંદના બંધારણને જાળવીને, તો ક્યારેક પરંપરિત છંદના ચોક્કસ આવર્તનોને જાળવીને એક પંકિતમાંથી બીજી પંક્તિમાં ચાલુ રહેતું સળંગ વાક્ય પણ રચે છે. આ પ્રકારની વાક્યરચના કરીને તેઓ ઠાકોરના સળંગ પ્રવાહી પદ્યરચનાના આગ્રહને જ જાણે કે અનુસરે છે. 'રે પ્રીત'[૨૩૯], 'પાંડુનો પ્રણય'[૨૪૦], 'અશ્રુ'[૨૪૧], 'રૂપ'[૨૪૨], 'વસંતરંગ'[૨૪૩], 'પ્રતીતિ'[૨૪૪] અને બીજાં ઘણાં કાવ્યોમાં કવિએ આ પ્રકારે યોજેલી પંક્તિઓ દ્દષ્ટિગોચર થાય છે.

આ તમામ પ્રકારે કવિએ યોજેલ છંદોગત વિચલનનાં ઉદાહરણો 'છંદોલય'નાં કાવ્યોમાંથી મોટી સંખ્યામાં પ્રાપ્ત થાય છે.

પૂર્વે ચર્ચ્યાં મુજબ નિરંજન ભગતની કાવ્યબાની સંસ્કૃત તત્સમ, તદ્ભવ અને દશ્ય શબ્દોથી રચાયેલી છે. એમાં ઘણા મોટા પ્રમાણમાં પ્રયોજાયેલા સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો ઉપરાંત એક સ્થળે ગુજરાતી લિપિમાં લખાયેલી આખી સંસ્કૃત પંક્તિ પણ નજરે પડે છે. જેમ કે,

> આજ તો બસ આ ધરાને કહી જ દે તું (શી શરમ?)
> 'દેહિ મે વિવરમ્!'[૨૪૫]

ઐતિહાસિક વિચલનની આવી અન્ય પંક્તિઓ શોધવાનો પુરુષાર્થ નિરંજનની કવિતામાં તો લગભગ વ્યર્થ જ જાય એમ છે!

આ સર્વ ઉપરાંત નિરંજનની કવિતાનું અન્ય એક લક્ષણ પણ ધ્યાનાર્હ બને છે; એ છે માનભાષામાં વાત રજૂ કરવા માટે જરૂરી જણાતાં કેટલાંક ભાષાતત્ત્વોને કવિતામાં અધ્યાહાર રાખવાનું. પદક્રમના મુદ્દામાં ચર્ચેલ 'એપોલોતટ રાત્રિના તિમિરમાં એકાકિલો ટ્હેલતો' પંક્તિમાં કવિએ કર્તાપદ 'હું' અધ્યાહાર રાખ્યું છે અને પંક્તિને છંદમાં બેસાડવા માટે 'એપોલોતટ' પદનો 'એ' પ્રત્યય પણ અધ્યાહાર રાખ્યો છે. એટલે આ પદ અર્થની દૃષ્ટિએ સ્થળવાચક ક્રિયાવિશેષણ તરીકેનું કાર્ય કરતું હોવા છતાં કવિપ્રયુક્ત પદાન્વયમાં કર્તાપદ તરીકે વર્તતું હોવાનો ભાવ સામાન્ય વાચકના મનમાં જાગે અને અર્થસંભ્રમ થાય તો નવાઇ નહીં! 'કવિ'[૨૪૬] કાવ્યમાં તો કવિ કાવ્યની શરૂઆત જ આ રીતે કરે છે:

> લાગ્યું હવે તો મૃત, લૈ સ્મશાને
> ગયા, ચિતાની પર જ્યાં સુવાડયો...

આ કાવ્યમાં કોઇ માનવીને સ્મશાને લઇ જવાની વાત કોઇકના દ્વારા કહેવાઇ છે તે દેખીતું છે. કાવ્યની પહેલી જ, "લાગ્યું હવે તો મૃત" પંક્તિમાં માણસ મૃત હોવાનું જેને લાગ્યું તે પાત્ર - કર્તાપદ કવિએ દર્શાવ્યું નથી. અર્થના બીજા એકમમાં -"લૈ સ્મશાને ગયા"માં - કોણ સ્મશાને લઇ ગયું તેની વીગતો અવ્યક્ત છે. આ રીતે આગળ વધતા અર્થના એક પછી એક એકમોમાં જે પાત્ર દ્વારા વાત કહેવાઇ રહી છે તે પાત્ર - કર્તા અને જેને વિશે વાત કહેવાઇ રહી છે તે પાત્ર - કર્મ સળંગપણે અધ્યાહાર છે. "બેઠો થઇ એ"-પંક્તિખંડમાં જેને વિશે વાત થઇ છે તે પાત્ર કર્તા બને છે, જે અધ્યાહાર રહે છે તો "ચિતાની પર જ્યાં સુવાડયો"-પંક્તિખંડમાં પણ કર્તા અને કર્મ પદો અધ્યાહાર છે. આમ, કવિએ અહીં કર્તાવાચક પદો અને કર્મવાચક પદોને સળંગપણે કાવ્યના અંત સુધી અધ્યાહાર રાખ્યાં છે. કાવ્યના અંતિમ શબ્દમાં જેને વિશે આ આખુંય કાવ્ય રચવામાં આવ્યું છે તે પાત્ર-કર્મ-નો કવિ ફોડ પાડે છે. એમ થવાથી કાવ્યના કેન્દ્રમાં રહેલા પાત્ર પ્રત્યેની વાચકની જિજ્ઞાસાને આરંભથી લગાતાર સંકોરતા રહીને છેક કાવ્યાન્તે કર્મપદનો ફોડ પાડવાની કવિની પ્રયુક્તિ અહીં ચમત્કૃતિકારક બને છે. જો એમણે પહેલાં જ આ બાબતનો ફોડ પાડી દીધો હોત તો આ ચમત્કૃતિ અનુભવાત નહીં. આમ, પદપસંદગીની કે પદને અધ્યાહાર રાખવાની પ્રક્રિયા અહીં કાવ્યત્વ નિષ્પન્ન કરવામાં ઉપકારક બને છે.

સામાન્યતયા ગદ્યની લેખનરીતિ અને પદ્યની લેખનરીતિ વચ્ચે ઘણો મોટો તફાવત જોવા મળે છે. ગદ્યની લેખનરીતિની ઘણીબધી લાક્ષણિકતાઓ પદ્ય માટે સ્વીકારવામાં આવતી નથી. ગદ્યમાં મહદંશે કોઇ બાબતને એનું વધારાનું સ્પષ્ટીકરણ આપવા માટે અથવા મૂળ મુદ્દા કરતાં થોડીક અલગ ટિપ્પણી રજૂ કરવા માટે કૌંસનો અને રેખાચિહ્નનો ઉપયોગ થતો જોવા મળે છે. પદ્યની લેખનરીતિમાં રેખાચિહ્નનો ઉપયોગ રૂઢિગત બન્યો છે. પણ કૌંસનો પ્રયોગ કરવાની રૂઢિ આગાઉ નહોતી. જ્યારે નિરંજનની કવિતામાં કૌંસનો બહોળો પ્રયોગ થયેલો જોવા મળે છે. એનાં કેટલાંક ઉદાહરણો આ મુજબ છે :

:: મુરાદ મનની : (નથી નજર માત્ર પૃથ્વી ભણી) ૨૪૭

:: પ્રસન્ન નિરખે વિશાળ નિજ વિસ્તર્યાં દર્પને
(સદા સુલભ છાંય આ પ્રખર ગ્રીષ્મમાં સર્પને) ૨૪૮

:: મુરાદ મનની છતાં અતિવિચિત્ર (કોને કહે?) ૨૪૯

:: તને (ભલેને હત બેઉ બાહુ)
ભીંસી રહયો શો તવ રૂપલોભી ! ૨૫૦

આ પંક્તિઓમાં કવિએ છંદના બંધારણમાં ક્યાંય અવરોધક ન બને તે રીતે કૌંસની રચના કરી છે. પહેલી પંક્તિમાં કવિ બે પદોની વચ્ચે વાક્યના મૂળ નિરૂપ્યમાણ વિષય કરતાં અલગ છતાં, પંક્તિઓમાં નિરૂપાતા ભાવને વધુ સ્પષ્ટ કરવામાં ઉપયોગી બને તેવી વીગત કૌંસમાં દર્શાવે છે. બીજા ઉદાહરણમાં કવિ આ જ પ્રકારે વીગત દર્શાવતી આખી પંક્તિને કૌંસમાં મૂકે છે જ્યારે અન્ય બે ઉદાહરણોમાં પંક્તિમાં નિરૂપિત બાબતો માટેના કરુણ-વ્યંગને વ્યક્ત કરવા માટે કવિએ કૌંસનો ઉપયોગ કર્યો છે. અક્ષરમેળવૃત્તો ઉપરાંત પરંપરિત લય ધરાવતા વૃત્તોમાં રચાયેલાં કાવ્યોમાં પણ કવિ કૌંસનો બહોળો પ્રયોગ કરે છે.

:: તમે વહો શિરે સદાય બોજ
(ફેરવો ન હાથ, વ્યર્થ ખોજ,
ના, ન હું હસ્યો,
હશે હવા 'થવા કદાચ કોઇ આત્મમાં વસ્યો)
તમે સદાય પાય હેઠથી તણાઓ,
(થાઓ ના ઊંચા, તમે ન ધર્મરાજ શા જણાઓ)... ૨૫૧

:: પણ અહીં નહીં કો જ્યોતિ (ને ના અપ્સરાના તીર્થમાં તુજ વાસ)
......
આજ તો બસ આ ધરાને કહી જ દે તું (શી શરમ?) ૨૫૨

:: હતો પ્રવાસ એહનો ય તે (સુભાગ્યવંત!) નારકી [૨૫૩]

:: કોઇ નાર (સર્વથી જુદી પડે જરાક)

.....

કોઇ (હું સમો, ન હું?) કવિ [૨૫૪]

:: લાવો તમારો હાથ, મેળવીએ
(કહું છું હાથ લંબાવી)! [૨૫૫]

:: કેવી ભયાનક એકલતા !
(અગર જો કે વિરલ ને ધન્ય પણ
સૌ આપણે એથી થતા!)
-- એ વાત .....[૨૫૬]

પરંપરિત લયયુક્ત વૃત્તોનાં આ બધાં જ દૃષ્ટાંતોમાં આઘાતક વાસ્તવને ખુલ્લું કરવાનો, વિડંબનાનો ભાવ કે મજાકનો સૂર વ્યક્ત કરવા માટે અને વાચાળતા વિનાની માફકસરની ટિપ્પણી કે વિશેષ વીગત વ્યક્ત કરવા માટે કૌંસનો ઉપયોગ થયેલો જોવા મળે છે. આ તમામ પ્રકારના કૌંસના પ્રયોગોની સામે 'એકવેરિયમમાં'[૨૫૭] કાવ્યમાં થયેલો કૌંસનો પ્રયોગ ઘણો વિલક્ષણ પ્રયોગ છે. આ કાવ્યમાં કૌંસને નામ અને નામયોગીની વચ્ચે આ રીતે વિનિયોજવામાં આવ્યો છે :

મનુષ્ય (કાચ પાર હું સમાં ઘણાં અહીં ફરે
ન કોઇ જેમનાં પ્રદર્શનો ભરે!)
કને જ આ કલા ભણી,
અગમ્ય શી ગણી.

ગુજરાતીમાં નામ અને નામયોગી સહવર્તી બનીને આવે છે, એને બદલે કવિએ અહીં બન્નેને કૌંસ દ્વારા અલગ તો પાડયાં જ છે; પણ બન્નેની વચ્ચે કૌંસ મૂકીને ખાસ બે પંક્તિઓ જેટલું અંતર પાડી દીધું છે! અહીં કૌંસ યોજવા માટે પસંદ થયેલું સ્થાન વધારાના ઉદ્દિષ્ટ સંદર્ભને વિના વિલંબે - એક નામયોગી મૂકવા જેટલીયે ધીરજ રાખ્યા વિના - કહી દેવા માટેની કવિની તત્પરતાને સૂચવે છે. મનુષ્ય માટેનો સંદર્ભ 'મનુષ્ય' શબ્દ પછી ન આવે ને 'કને' પછી આવે તો દુરન્વય થાય. એટલે વ્યાકરણના એક નિયમને આવશ્યકપણે નિલંબિત કરીને કવિ અન્વયમાં અર્થાંશો વચ્ચેની જરૂરી નિકટતા અને એમાંના વધારાના અર્થાંશને વ્યક્ત કરવા માટેની પોતાની તત્પરતાને સાચવી લે છે.

સહયોજ્ય પદોના નિયમવિરોધી વિયોજનના આ દાખલાને ટપે તેવો બીજો એક દાખલો જોવો હોય તો 'નથી નીરખવી ફરી' રપટ કાવ્ય જુઓ. આ કાવ્યમાં પૃથ્વી છંદના બંધારણને જાળવવા જતાં કવિ આ પ્રમાણે પદવિન્યાસ કરે છે :

નથી નીરખવી ફરી, પ્રથમ તો નિહાળી ક્ષણે -
ક અર્ધ ક્ષણ વા, વિશાળ નગરી વિશે; બાળતી...

આ પંક્તિદ્વયમાં કવિએ છંદના બંધારણને જાળવવા માટે પંક્તિના અંતિમ ત્રિવર્ણી પદને તોડીને બે વર્ણ પહેલી પંક્તિમાં અને ત્રીજો વર્ણ બીજી પંક્તિમાં આરંભે મૂકવાની ધૃષ્ટતા કરી છે. અલબત્ત, ગદ્યની લેખનરીતિમાં આ રીતે શબ્દોને દર્શાવવાની પ્રથા પડેલી છે, કેમકે હ્રસ્વદીર્ઘસ્થાનોના અને માત્રાસંખ્યાના નિશ્ચિત બંધારણથી નિયત થતાં લયનાં એકમોને ત્યાં ચુસ્તીથી નિભાવવાનાં નથી હોતાં; તેથી ત્યાં એ પ્રથા નિર્વાહ્ય બને છે, પરંતુ જ્યાં એવાં લયએકમોને અર્થતત્ત્વોની અખંડતા સાચવીને ચુસ્તીથી નિભાવવાનાં હોય છે તે પદ્યમાં પદને આ રીતે દર્શાવવાનો ચાલ હજી અત્યારે પણ શરૂ થયો નથી! લયની સળંગતા અને અર્થતત્ત્વની સળંગતાનો સંવાદ ન જળવાય અને અનિવાર્ય લયવિરામ આગળ અર્થતત્ત્વ ખંડિત થાય તો શબ્દબોધ તૂટે અને લયબોધ પણ ખોડંગાય. એ આવી પંક્તિઓના વાચને સહેજે સમજાય તેમ છે. આથી, બ.ક. ઠાકોર જેવા છંદોબદ્ધ કવિતાના આગ્રહી કવિ પણ સળંગ પ્રવાહી રચનાને આગળ ધપાવતાં ક્યાંક છંદના મૂળ બંધારણમાં કોઇક વર્ણ ઉમેરે છે, તો ક્યાંક જરૂર પડયે છંદના મૂળ બંધારણનો એક આખો ગણ જ બેવડાવે છે, શબ્દની સળંગતા વડે પંક્ત્યંત યતિને ઓળંગે છે પણ તે બે પંક્તિઓ વચ્ચે એક શબ્દને તોડતા તો કયારેય નથી. એમણે શરૂ કરેલી આ પ્રણાલી એમની પછી ઘણા કવિઓએ અપનાવેલી જોવા મળે છે. આમ છતાં નિરંજન જ્યારે ઉપર્યુક્ત રીતના વર્ણવિન્યાસવાળું પદ ધરાવતી પંક્તિઓ યોજે છે ત્યારે ભાષાવ્યવસ્થાનો અનાદર કરીને છંદની આ પ્રકારની ચુસ્તતાનો દૃઢાગ્રહ રચનાને કશી વિશિષ્ટ કલાત્મકતા નહીં આપી શકતાં વિફળ પુરવાર થાય છે. પૂર્વે ચર્ચેલ, બીજી પંક્તિમાં પણ લંબાતા પ્રથમ પંક્તિના સળંગ વાકયની ચર્ચાને આગળ વધારીને હવે આપણે એમ પણ વિધાન કરી શકીએ કે નિરંજન એક પંક્તિમાંથી બીજી પંક્તિમાં ચાલુ રહેતું સળંગ વાકય તો પ્રયોજે જ છે, એક પંક્તિમાંથી બીજી પંક્તિમાં ચાલુ રહેતું સળંગ પદ પણ જરૂર પડયે પ્રયોજે છે!! ને એ રીતે સવાઇ ઠાકોર બનવા જાય છે!

છંદના બંધારણમાં અનિવાર્ય એવી અક્ષરસંખ્યાની કે માત્રાની ચુસ્તતા જાળવવા માટે કવિ કેટલીક પંક્તિઓમાં ગુજરાતી ભાષા માટે અસ્વાભાવિક લાગે તે રીતનો શબ્દગત વર્ણલોપનો પણ આશરો લે છે અને એવા વર્ણલોપનો નિર્દેશ તે લોપચિહ્ન દ્વારા કરે છે.

:: હશે હવા 'થવા કદાચ કોઇ આત્મમાં....[૨૫૯]
:: ફૂટપાથ માત્ર ફેરવાય તે 'નુસાર [૨૬૦]

સંસ્કૃતમાં શબ્દના આદિ સ્થાનમાં રહેલા 'અ'નો સંધિપ્રક્રિયામાં લોપ કરીને, એ લોપને અવગ્રહચિહ્ન વડે નિર્દેશવાની રૂઢિ હતી. ગુજરાતી ભાષાની ઉત્ક્રાંતિમાં પ્રવર્તેલી અસ્વરિતપ્રથમશ્રુતિલોપની પ્રક્રિયાનું એની સાથે સામ્ય છે. નિરંજન અથવા, અનુસાર જેવા તત્સમોને અનુક્રમે ''થવા', ''નુસાર' જેવે રૂપે પ્રયોજે છે ત્યારે એમાં સંસ્કૃત ભાષાની રૂઢિનો પડઘો પડતો સંભળાય છે. શબ્દાદિ અ ના લોપની પ્રક્રિયા અહીં તત્સમો પૂરતી સીમિત હોવાને કારણે તેને અસ્વરિતપ્રથમશ્રુતિલોપની ભાષાઉત્ક્રાંતિસંલગ્ન પ્રક્રિયા સાથે સાંકળવાની જરૂર નથી. નિરંજન પૂર્વે બ.ક. ઠાકોરની કવિતામાં થયેલા આવા જ કેટલાક પ્રયોગોમાં નિરંજનના પ્રયોગોનું પુર:સંધાન જોઇ શકાય.

આમ નિરંજન ભ્રાંત ભાવની, પોતાના ખ્યાલ પ્રમાણેની અદ્દલ અભિવ્યક્તિ સાધવા માટે અને છંદને સાચવવા માટે શક્ય તમામ પ્રકારની હાથવગી પ્રયુક્તિઓ અને લેખનરીતિઓનો ઉપયોગ કરતાં અચકાતા નથી.

એમની કવિતાનું અન્ય એક પાસું પણ તરત ધ્યાન ખેંચે તેવું છે. 'છંદોલય'ની ઘણી બધી રચનાઓમાં તેમણે પરસ્પર વિરોધી ભાવો વ્યક્ત કરતાં પદોને પરસ્પર અન્વિત કર્યા છે. જેમ કે,

શીતલસૂરની છાંટે રે, કોઇ વરસી રહ્યું છે લ્હાય,
નેહનદીને ઘાટે રે, એનું આ આનમાં ન્હાય ! [૨૬૧]

આ પંક્તિદ્વયમાં શીતલસૂરને છાંટે લ્હાય વરસવાનો ભાવ અને નેહનદીને ઘાટે આનમાં ન્હાવાનો ભાવ અવિરોધાત્મક બને છે. એ જ રીતે 'મૃન્તિકા'[૨૬૨] કાવ્યની

શા સ્નિગ્ધ ! કાઠિન્ય છતાં ન ખૂટયાં –

–પંક્તિમાં અને 'આષાઢ આથો'[૨૬૩] કાવ્યની

રે આથો આષાઢ ને વાયરે તો યે વૈશાખ વાયો –

– પંક્તિમાં કવિએ અનુક્રમે 'સ્નિગ્ધ' અને 'કાઠિન્ય' પદો દ્વારા તથા 'આષાઢ' અને 'વૈશાખ' પદો દ્વારા વિરોધાત્મક ભાવ જ નિરૂપ્યો છે. 'સુધામય વારુણી'[૨૬૪] કાવ્યમાં વળી તેઓ 'સુધા'ને જ 'વડવાનલ' તરીકે,

સુધાના 'બિન્દુ'ને 'ઘોર વડવાનલ જલ્યો સિન્ધુ' તરીકે તથા 'આગની' ભૂમિને જ 'રાગની' ભૂમિ તરીકે નિરૂપે છે.

આવાં, પરસ્પર વિરોધી ભાવ ધરાવતાં પદોને અન્વિત કરવાથી આગળ વધીને કવિ પરસ્પરવિરોધી ભાવ વ્યક્ત કરતાં પદગુચ્છોને પણ 'ને' જેવા સંયોજક દ્વારા એકબીજા સાથે સાંકળીને વિરોધાત્મક ભાવનું સહયોજન કરે છે.

વણજોયાને વ્હાલ કરે ને નિજનાને ના ચ્હાય ![265]

અહીં માત્ર 'વ્હાલ કરે' અને 'ના ચ્હાય' વચ્ચે જ વિરોધાત્મકતા છે એમ નહિં પરંતુ 'વણજોયાં' અને 'વ્હાલ કરે' વચ્ચે તથા 'નિજના' અને 'ના ચ્હાય' વચ્ચે પણ વિરોધાત્મકતા છે. આ રીતે, કવિ આ પંક્તિમાં બે વિરોધી ભાવોને બે સમાંતરતાયુક્ત પંક્તિખંડો દ્વારા સહયોજે છે.

આ ઉપરાંત તેઓ અનુક્રમિક પંક્તિઓમાં પણ વિરોધાત્મક ભાવ ધરાવતી પદાવલિ યોજે છે, જેનાં કેટલાંક ઉદાહરણો આ મુજબ છે :

:: ને હું ન દીન, નહિ હીન, મને સ્વમાન,
હું માનવી ! બસ હવે મુજ એ જ ગર્વ ! [266]

:: નહીં, નહીં, નયન હે! નીર વ્હેશો નહીં, વારજો!
અશ્રુની અંજલિ પક્ષ્મના પુટ મહીં ધારજો! [267]

:: ન્હાવું નથી સૂરગંગાને નીરે,
નથી રે સુધા પીવી;
ઝૂરી ઝૂરી જગજમુના તીરે
મૃત્યુમાં જાવું છે જીવી.[268]

'છંદોલય'નાં કાવ્યોમાં આવી, ભાવના નિરૂપણની વિરોધાત્મકતાવાળી ભાત પદગુચ્છથી આગળ વિસ્તરીને છેક પંક્તિગુચ્છ સુધી લંબાય છે. 'કોઇ બ્હાને'[269] કાવ્યમાં બીજા, ત્રીજા, ચોથા, પાંચમાં અને છઠ્ઠા ક્રમની પંક્તિઓમાં કવિએ નકારનો ભાવ નિરૂપ્યો છે તો સાતમા અને આઠમા ક્રમની પંક્તિઓમાં હકારાત્મક ભાવ દર્શાવતી વીગતો નિરૂપી છે. 'મિત્ર મડિયાને'[270] કાવ્યમાં આરંભની બાર પંક્તિઓમાં હકારાત્મક વીગતો નિરૂપીને અંતિમ બે પંક્તિઓમાં આરંભે નકારને મૂકીને હકારને આ રીતે રજૂ કર્યો છે :

નવું હૃદય ના, હશે કરુણતા જ એમાં વસી;
નવું ગગન ના, હશે જ કરુણા ય ત્યાં રહે હસી.

એ જ રીતે 'સ્વજનોને'[૨૭૧] કાવ્યમાં પણ કવિએ આરંભની ચાર પંક્તિઓમાં નકાર રજૂ કરીને એ પછીના, અંતિમ પંક્તિદ્વયમાં હકાર નિરૂપ્યો છે. 'અમદાવાદ ૧૯૫૧'[૨૭૨] કાવ્યમાં પણ કવિએ નકારથી આરંભીને સળંગ સાત પંક્તિઓ સુધી હકારને જ નિરૂપ્યો છે ને અંતિમ ત્રણ પંક્તિઓમાં નકારને દર્શાવ્યો છે. જ્યારે 'એરોડ્રોમ પર'[૨૭૩] કાવ્યમાં કવિએ વિમાનને પક્ષીના રૂપક દ્વારા દર્શાવીને કાવ્યની આરંભની પંક્તિઓમાં વિમાન અને પક્ષી વચ્ચેના સામ્યને નિરૂપ્યું છે ને અંતિમ પંક્તિમાં આ, સામ્યની તમામ બાબતો સાથે ભાવને સંતુલિત કરતી એકમાત્ર વૈષમ્યની બાબત –"પરંતુ શું સુભાગ્ય કે ઈંડું ન મેલતું"– નિરૂપી છે.

આ રીતે સંખ્યાબંધ કાવ્યોમાં કવિએ વિષયવસ્તુનું નિરૂપણ કરતાં કરતાં અભિવ્યક્તિની વિરોધાત્મકતાવાળી ભાત નિર્મી છે. કવિ પદનાં સ્તરે, પંક્તિના સ્તરે, પંક્તિયુગ્મના સ્તરે કે કડીઓના સ્તરે એમ વિવિધ સ્તરે આવી ભાત ઉપસાવે છે. 'છંદોલય'નાં 'આધુનિક અરણ્ય'[૨૭૪] 'ઝૂમાં'[૨૭૫], 'એક્વેરિયમમાં'[૨૭૬], 'એરોડ્રોમ પર'[૨૭૭], 'કાફેમાં'[૨૭૮] જેવાં નગરસંસ્કૃતિનાં કાવ્યો પણ કવિના આ વલણનાં આંગળી ચીંધીને દર્શાવી શકાય તેવાં દૃષ્ટાંતો છે. એથી આગળ વધીને, સામાન્ય માનવીય સંબંધોને અને સામાન્ય માનવીય લાગણીઓને પ્રગટ કરતાં કાવ્યોમાં પણ કવિની આ રીત દૃષ્ટિગોચર થાય છે, જે મનઃશૈલીવૈજ્ઞાનિક (Psycho-stylistic) તપાસનો મુદ્દો બની રહે છે. નિરંજને એક સ્થળે (કવિલોક, નવેમ્બર–ડીસેમ્બર '૭૭) પોતાની કેફિયત આપતાં લખ્યું છે :"..... હું એક ઔદ્યોગિક નગરનું સંતાન છું. મારો જન્મ અમદાવાદમાં. અમદાવાદ મધ્યયુગની ઇસ્લામની મુસ્લિમ સરજત છે." મધ્યયુગીનતા તથા ઔદ્યોગિકતાની વિરોધાત્મકતાને સૂચિત કરીને નિરંજન આગળ કહે છે: ".... અમદાવાદ એ ભૂત, વર્તમાન અને ભાવિનું સંગમસ્થાન હતું. એમાં યંત્ર અને મંત્રનો સંઘર્ષ હતો. .... આ સંઘર્ષ અને સમન્વય એ મારા શૈશવનો અને મારી આજ લગીની અને હવે પછીની કવિતાનો, એના કટાક્ષ અને કારુણ્યનો, એની વક્રતા અને વેદનાનો, એક જ શબ્દમાં મારી સંવેદનાનો સંદર્ભ." શૈશવથી માંડીને આ લખાયું ત્યાં સુધીના કવિના જીવનક્રમે ઘડેલી તેમની દ્વંદ્વાત્મક વીક્ષણરીતિ અને આકલનરીતિનો પ્રભાવ ઉપર્યુક્ત વિરોધાત્મકતાયુક્ત અભિવ્યક્તિતરાહને તેમની કવિતામાં પ્રગટાવવામાં કારણભૂત બન્યો હોવાનું માની શકાય.

'છંદોલય'નાં કાવ્યોને સમગ્રતયા અવલોકતાં એમાં ગીત સ્વરૂપનાં કાવ્યો બહુ મોટી સંખ્યામાં રચાયેલા નજરે પડે છે. આ કાવ્યોનો રચનાબંધ વૈવિધ્યસભર હોવાથી તેમની પ્રાસયોજનામાં પણ વિવિધતા આવે છે. સોનેટ સ્વરૂપનાં કાવ્યો પણ આ કાવ્યસંગ્રહમાં નોંધપાત્ર સંખ્યામાં સંગૃહીત થયાં છે. કવિ સોનેટ કાવ્યોમાં અને બિનસોનેટ કાવ્યોમાં સમાન પ્રાસયોજના કરે છે. ગીત અને સોનેટમાં નિયમપુર:સરની પ્રાસયોજના અનિવાર્ય બને છે. ગીત અને સોનેટ સિવાયનાં અન્ય કાવ્યોમાં પણ કવિએ આવી રીતે પ્રાસ મેળવવાનું પોતાનું વલણ દાખવ્યું છે. આ રીતે નિરંજનની કવિતામાં પ્રાસતત્ત્વનો કાળજીપૂર્વક, વૈવિધ્યપૂર્વક વ્યાપકપ્રમાણમાં, ધ્વનિસૌન્દર્યસાધક તત્ત્વ તરીકે વિનિયોગ થયો છે. તેથી તેમની કવિતામાં પ્રાસયોજનાના વૈવિધ્યને તપાસવાનું, પ્રાસ નિભાવવા માટે પ્રયોજાયેલાં પદોનું વૈવિધ્ય તપાસવાનું રસપ્રદ બની રહે છે. એ પદવૈવિધ્ય કેવળ કલાત્મકતાની સિદ્ધિ અર્થે થયેલું લાગવા કરતાં ઇષ્ટાર્થ સાચવવા માટે થયેલું હોય એવું વધારે લાગે છે. વર્ણનાં અને પ્રાસનાં નિયત અંતરે થતાં આવર્તનો પણ કવિની પદાવલિને લયાવહ બનાવવામાં ઉપકારક બને છે. એકંદરે, આ કાવ્યોમાં ધ્યાન ખેંચાય તેટલા આગળ પડતા પ્રમાણમાં પ્રાસનું તત્ત્વ વિનિયોજાયું છે. એટલે, કાવ્યબાનીનાં નવીકૃત તત્ત્વોની તપાસ કરતી વખતે એની ચર્ચા અહીં સાભિપ્રાય અને અનિવાર્ય બની રહે છે. કવિની આ પ્રાસયોજનાને કારણે અનુભવાતા વર્ણસંગીતની પડછે થયેલું ધ્વનિગત વિચલન પણ અહીં નોંધપાત્ર બને છે. એ ઉપરાંત કવિ **નવરચનાગત વિચલન**, વ્યાકરણગત વિચલન, અન્વયગત વિચલન, અર્થગત વિચલન, ઐતિહાસિક વિચલન અને છંદોગત વિચલન પણ યોજે છે; પરંતુ અર્થગત વિચલન અને છંદોગત વિચલન સિવાયનાં તમામ પ્રકારનાં વિચલનોમાં કવિની વિશિષ્ટ નિજી મુદ્રાની છાપ ઊપસતી બહુ જોવા મળતી નથી. તેમની ગીતકવિતાની ભાષા અને વૃત્તબદ્ધ કવિતાની ભાષા વચ્ચે કાટખૂણિયો તીવ્ર ફરક માલૂમ પડતો નથી; જે ફરક માલૂમ પડે છે તે શબ્દભંડોળના ઉપયોગની બાબતમાં માલૂમ પડે છે. સામાન્યત: તેમની કાવ્યબાની તત્સમ, તદ્ભવ, દેશ્યનો સર્વત્ર ઉપયોગ કરે છે, પરંતુ તત્સમનું પ્રમાણ ગીત કરતાં વૃત્તબદ્ધ કાવ્યોમાં વધારે દેખાય છે. તે જ રીતે સમાસોની હાજરી વૃત્તબદ્ધ કાવ્યોમાં વિશેષે ધ્યાન ખેંચે છે. ગુજરાતી કવિતાની સ્થાપિત પ્રણાલિકાએ જ આ પરિણામ આણ્યું છે. નિરંજનના સમાસોમાં સ્વરૂપગત અને કાર્યગત વૈવિધ્ય નજરે પડે છે; તે ઉક્તિલાઘવ, અર્થનાવીન્ય અને છંદોનુકૂલન માટે ખપ આવતા જણાય છે. જો કે તે સમાસોમાં જૂજ લાંબા સમાસોને બાદ કરતાં બાકીના બધાં લગભગ સામાન્ય રૂઢિ અનુસારના હોવાની છાપ પાડે છે.

નિરંજને યોજેલા વિચલિત પદક્રમોમાં પણ તેઓ કાવ્યપ્રણાલીનું શક્ય તેટલું વધુ અનુસરણ કરીને સદ્યાર્થબોધકતા ઝળપાય નહીં તેવી પદયોજના કરે છે. તેઓ માનભાષામાં અર્થબોધ માટે જરૂરી એવાં, વાક્યમાંનાં કેટલાંક પદોને કાવ્યબાનીમાં અધ્યાહાર રાખીને પંક્તિયોજના કરે છે. આવી પંક્તિઓ અર્થબોધના અવરોધને ટાળીને ચમત્કૃતિપૂર્ણ બની રહે છે. કાવ્યની લેખનરીતિમાં રૂઢ ન બનેલ કૌંસનો વિનિયોગ અને લોપચિહ્નનો ઉપયોગ પણ કવિ કરે છે. કૌંસના વિનિયોગ વખતે કવિ છંદોભંગ ન થાય તેની કાળજી રાખતા જોવા મળે છે, તો લોપચિહ્નનો ઉપયોગ પણ કવિ છંદના બંધારણને જાળવવા માટે જ કરે છે. પરસ્પર વિરોધી ભાવોને વ્યક્ત કરતાં પદોને કે પદાવલિને એકસાથે પ્રયોજવાનું કવિનું વલણ પણ તેમના સંવેદનવિશ્વ અને તેમનાં ચિન્તવલણોની સંદર્ભે તપાસવું રસપ્રદ બની રહે તેમ છે.

xxxxxxxx

નૂતન કવિતાની નાન્દી પોકારનાર કવિ શ્રી નિરંજન ભગતની કવિતાને વિવેચકોએ તેમાંની ભાવસૃષ્ટિ તથા અભિવ્યક્તિને લક્ષમાં લઇને અપૂર્વ ઉન્મેષવાળી ગણાવી છે. કવિના સંવેદનની વિશિષ્ટતા એ સંવેદનની અદ્દલ અભિવ્યક્તિ કરતી ભાષાતરાહને પણ વિશિષ્ટતા અર્પે છે કે કેમ તે સમજવા માટે કવિના ભાષાકર્મને જ તપાસવું રહ્યું. આ પ્રકરણમાં નિરંજનની કવિપ્રતિભાને ભાષાવૈજ્ઞાનિક ઉપકરણો વડે તપાસવાનો-મૂલવવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે.

'છંદોલય'ની કવિતામાં મહદંશે વર્ણ, છંદ, લય, નાદ જેવાં તત્ત્વો પાસેથી કામ લેવામાં આવ્યું છે. આથી પ્રાસાત્મકતા એમાં પ્રાધાન્ય ભોગવે છે. આ પ્રાસાત્મકતા જ નિરંજનની પંક્તિઓને અને પંક્તિગુચ્છોને સમાંતરતાનો ભાસ આપે તેવાં બનાવવામાં વિશેષ ફાળો આપે છે. તેમનાં કાવ્યોમાં ક્યાંક ક્યાંક છૂટી છવાઇ જોવા મળતી પદક્રમગત, સંરચનાગત, સ્થાનગત કે વ્યાકરણગત સંતુલ્યતા સમાંતરતા માટેની અનિવાર્ય શરત પરિપૂર્ણ કરતી હોવા છતાં એને એક વ્યાપકપણે અને કલાવિશિષ્ટ રીતે પ્રયોજાયેલી પ્રયુક્તિ તરીકેનો મોભો મળી શકતો નથી.

એ જ રીતે પૂર્વસૂરિઓના અનુસરણે નવરચનાગત, વ્યાકરણગત કે અન્વયગત વિચલન સાધતા નિરંજન આ તમામ વિચલનો કરતાં ધ્વનિગત વિચલન તરફ વધુ ઝોક દાખવતા જણાય છે. કાવ્યરચના વખતે જરૂર પડયે કોઇપણ પ્રકારના છોછ વિના સંસ્કૃતનાં ભાષાત-ત્વોનો વિનિયોગ કરતા કવિ સંસ્કૃત ભાષાની આખી ઉક્તિઓ મૂકીને ઐતિહાસિક વિચલન, એકાદ ઉદાહરણના અપવાદે, યોજતા નથી, કે અન્ય ભાષાની પંક્તિઓ મૂકીને વિભાષીય વિચલન પણ બહુ યોજતા નથી. કવિ જરૂર પડયે વિચલિત પદક્રમ પણ યોજે છે. પરંતુ એમાં પંક્તિના અર્થબોધને ક્યાંય અવરોધ ન પહોંચે તેનું ધ્યાન રાખે છે. તેઓ છંદનો નિયત પદબંધ કે માત્રાબંધ સ્વીકારીને કાવ્યરચના કરે છે છતાં તેમનાં કાવ્યોમાં છંદોગત વિચલનની પ્રયુક્તિનો પણ નોંધપાત્ર પ્રમાણમાં વિનિયોગ થયેલો જોવા મળે છે. છંદને જાળવવા માટે તેમને પદક્રમને વિચલિત કરવો જરૂરી થઇ પડયો છે, તો એ જ કારણસર તેમને માટે ક્યાંક આદ્યસ્વર લોપનો આશ્રય પણ આવશ્યક બની ગયો છે. આ ઉપરાંત પરસ્પર વિરોધી ભાવોને એકસાથે નિરૂપવાનું કવિનું વલણ પણ આ કાવ્યોની નિરૂપણરીતિનું ઊડીને આંખે વળગે એવું એક પાસું છે. એટલે વિચલન અંતર્ગત નહીં પણ શૈલીવિશિષ્ટ નવીકરણને સંદર્ભે એ મુદ્દાને પણ અહીં સ્પર્શ્યું કર્યો છે. એકંદરે, અદ્યતનયુગના અગ્રેસર કવિ ગણાતા નિરંજન ભગતની સર્જકતા માનવહૃદયની ભાવોર્મિઓના તથા આધુનિકતાના વિષયોની પસંદગીમાં અને એ વિષયોને નિરૂપવા માટે યોજેલાં કલ્પનો, પ્રતીકોમાં જેટલી પ્રતીત થાય છે તેટલી ભાષાકીય નવીકરણની શૈલીવૈજ્ઞાનિક પ્રયુક્તિઓને યોજવામાં પ્રતીત થતી નથી; જે પ્રયુક્તિઓ તેમણે યોજી છે તેમાં નવોન્મેષ કરતાં પરંપરાનું અનુસરણ જ પ્રધાનપણે વરતાય છે.

પાદટીપ

(આ પાદટીપમાંના તમામ પૃષ્ઠાંકો 'છંદોલય-બૃહત્'ની પ્રથમ આવૃત્તિનાં છે)

*૧ - પૃ.૪૩	*૨ - પૃ.૯૭	*૩ - પૃ.૧૧૦	*૪ - એજન
*૫ - પૃ.૪	*૬ - પૃ.૭	*૭ - પૃ.૨૦૭	*૮ - પૃ.૨૨૫
*૯ - પૃ.૧૯૮	*૧૦ - પૃ.૨૨૩	*૧૧ - પૃ.૧૬૩	*૧૨ - પૃ.૧૭૦
*૧૩ - પૃ.૨૦૪	*૧૪ - પૃ.૬	*૧૫ - પૃ.૩૭	*૧૬ - પૃ.૩૮
*૧૭ - પૃ.૩૯	*૧૮ - પૃ.૫૭	*૧૯ - પૃ.૮૦	*૨૦ - પૃ.૭૪
*૨૧ - પૃ.૧૨૨	*૨૨ - પૃ.૭૧	*૨૩ - પૃ.૧૦૨	*૨૪ - પૃ.૧૩૧
*૨૫ - પૃ.૧૧૯	*૨૬ - પૃ.૧૨૬	*૨૭ - પૃ.૧૨૯	*૨૮ - પૃ.૯૧
*૨૯ - પૃ.૧૦૬	*૩૦ - પૃ.૫૬	*૩૧ - પૃ.૮૭	*૩૨ - પૃ.૧૭૯
*૩૩ - પૃ.૧૮૦	*૩૪ - પૃ.૧૮૧	*૩૫ - પૃ.૧૮૨	*૩૬ - પૃ.૯
*૩૭ - પૃ.૧૦	*૩૮ - પૃ.૧૧	*૩૯ - પૃ.૨૬	*૪૦ - પૃ.૩૦
*૪૧ - પૃ.૧૬	*૪૨ - પૃ.૨૭	*૪૩ - પૃ.૧૯	*૪૪ - પૃ.૨૬
*૪૫ - પૃ.૧૪	*૪૬ - પૃ.૨૦૫	*૪૭ - પૃ.૨૦૬	*૪૮ - પૃ.૨૦૭
*૪૯ - પૃ.૨૦૮	*૫૦ - પૃ.૧૮૬	*૫૧ - પૃ.૧૯૧	*૫૨ - પૃ.૧૯૨
*૫૩ - પૃ.૧૯૩	*૫૪ - પૃ.૧૫૨	*૫૫ - પૃ.૧૯૨	*૫૬ - પૃ.૧૫૨
*૫૭ - પૃ.૧૫૨	*૫૮ - પૃ.૫	*૫૯ - પૃ.૫૧	*૬૦ - પૃ.૬૩
*૬૧ - પૃ.૧૧૬	*૬૨ - પૃ.૨૧૮	*૬૩ - પૃ.૭	*૬૪ - પૃ.૨૩
*૬૫ - પૃ.૬૦	*૬૬ - પૃ.૮	*૬૭ - પૃ.૭૮	*૬૮ - પૃ.૭૯
*૬૯ - પૃ.૭૯	*૭૦ - પૃ.૮૦	*૭૧ - પૃ.૮૪	*૭૨ - પૃ.૨૮
*૭૩ - પૃ.૮૬	*૭૪ - પૃ.૨૦૪	*૭૫ - પૃ.૨૦૪	*૭૬ - પૃ.૨૩૬
*૭૭ - પૃ.૨૮	*૭૮ - પૃ.૨૮	*૭૯ - પૃ.૨૦૫	*૮૦ - પૃ.૨૦૬
*૮૧ - પૃ.૨૦૭	*૮૨ - પૃ.૨૦૮	*૮૩ - પૃ.૨૧૧	*૮૪ - પૃ.૪૭
*૮૫ - પૃ.૮૫	*૮૬ - પૃ.૯૬	*૮૭ - પૃ.૯૮	*૮૮ - પૃ.૯૯
*૮૯ - પૃ.૨૧૨	*૯૦ - પૃ.૧૮૬	*૯૧ - પૃ.૫૫	*૯૨ - પૃ.૩૦
*૯૩ - પૃ.૧૪૨	*૯૪ - પૃ.૧૩૯	*૯૫ - પૃ.૧૨૯	*૯૬ - પૃ.૯૬
*૯૭ - પૃ.૯૩	*૯૮ - પૃ.૨૩૧	*૯૯ - પૃ.૨૦૩	*૧૦૦ - પૃ.૨૦૬

*૧૦૧ – પૃ.૧૮ *૧૦૨ – પૃ.૧૭ *૧૦૩ – પૃ.૩૪ *૧૦૪ – એજન

*૧૦૫ – એજન *૧૦૬ – પૃ.૫૯ *૧૦૭ – પૃ.૬૨ *૧૦૮ – પૃ.૯૩

*૧૦૯ – પૃ.૧૨૦ *૧૧૦ – પૃ.૬ *૧૧૧ – પૃ.૭ *૧૧૨ – પૃ.૮

*૧૧૩ – એજન *૧૧૪ – પૃ.૨૨ *૧૧૫ – પૃ.૨૩ *૧૧૬ – પૃ.૪૩

*૧૧૭ – પૃ.૨૮ *૧૧૮ – પૃ.૬૫ *૧૧૯ – પૃ.૯૭ *૧૨૦ – પૃ.૨૬

*૧૨૧ – પૃ.૩ *૧૨૨ – પૃ.૧૪૦ *૧૨૩ – પૃ.૧૩૨ *૧૨૪ – પૃ.૨૦૭

*૧૨૫ – પૃ.૨૧૧ *૧૨૬ – પૃ.૧૮ *૧૨૭ – પૃ.૧૭ *૧૨૮ – એજન

*૧૨૯ – પૃ.૧૨૨ *૧૩૦ – પૃ.૩ *૧૩૧ – પૃ.૨૧૮ *૧૩૨ – પૃ.૩૪

*૧૩૩ – પૃ.૬૩ *૧૩૪ – પૃ.૩૪ *૧૩૫ – પૃ.૬૩ *૧૩૬ – પૃ.૫૭

*૧૩૭ – પૃ.૭૨ *૧૩૮ – પૃ.૮૭ *૧૩૯ – પૃ.૧૨૧ *૧૪૦ – પૃ.૧૩૮

*૧૪૧ – પૃ.૨૨ *૧૪૨ – પૃ.૩૪ *૧૪૩ – પૃ.૧૮ *૧૪૪ – પૃ.૭

*૧૪૫ – પૃ.૮૭ *૧૪૬ – પૃ.૧૪ *૧૪૭ – પૃ.૧૪ *૧૪૮ – પૃ.૩

*૧૪૯ – પૃ.૬૨ *૧૫૦ – પૃ.૨૧૭ *૧૫૧ – પૃ.૨૨૭ *૧૫૨ – પૃ.૨૧૭

*૧૫૩ – પૃ.૨૧૩ *૧૫૪ – પૃ.૧૮ *૧૫૫ – પૃ.૨૦૭ *૧૫૬ – પૃ.૧૪૨,૨૦૯

*૧૫૭ – પૃ.૧૮,૪૫ *૧૫૮ – પૃ.૨૦૭ *૧૫૯ – પૃ.૨૦૪ *૧૬૦ – પૃ.૧૮૬

*૧૬૧ – પૃ.૧૬,૨૨૬ *૧૬૨ – પૃ.૧૭ *૧૬૩ – પૃ.૧૭,૨૧૫ *૧૬૪–પૃ.૨૧૪

*૧૬૫ – પૃ.૨૨૧ *૧૬૬ – પૃ.૨૨૩ *૧૬૭ – એજન *૧૬૮ – પૃ.૧૯

*૧૬૯ – પૃ.૧૧૧ *૧૭૦ – પૃ.૧૧૭ *૧૭૧ – પૃ.૨૧૪ *૧૭૨ – પૃ.૨૮

*૧૭૩ – પૃ.૧૬૭ *૧૭૪ – પૃ.૨૮ *૧૭૫ – પૃ.૩૪ *૧૭૬ – એજન

*૧૭૭ – પૃ.૬ *૧૭૮ – પૃ.૩ *૧૭૯ – પૃ.૧૫ *૧૮૦ – એજન

*૧૮૧ – એજન *૧૮૨ – પૃ.૧૬ *૧૮૩ – પૃ.૧૮ *૧૮૪ – પૃ.૨૦

*૧૮૫ – પૃ.૨૧ *૧૮૬ – પૃ.૨૧૭ *૧૮૭ – પૃ.૫૫ *૧૮૮ – પૃ.૫૫

*૧૮૯ – પૃ.૫૬ *૧૯૦ – એજન *૧૯૧ – એજન *૧૯૨ – એજન

*૧૯૩ – પૃ.૨૬ *૧૯૪ – પૃ.૪૪ *૧૯૫ – એજન *૧૯૬ – પૃ.૪

*૧૯૭ – પૃ.૧૩ *૧૯૮ – પૃ.૨૮ *૧૯૯ – પૃ.૩૨ *૨૦૦ – પૃ.૩૪

*૨૦૧ – એજન *૨૦૨ – પૃ.૨૦૪ *૨૦૩ – પૃ.૨૨૭ *૨૦૪ – પૃ.૨૩૫

*૨૦૫ – પૃ.૪૧ *૨૦૬ – એજન *૨૦૭ – પૃ.૧૩૩ *૨૦૮ – ૧૫૬

*૨૦૯ – પૃ.૧૩ *૨૧૦ – પૃ.૧૪ *૨૧૧ – પૃ.૨૦૮ *૨૧૨ – પૃ.૨૦૫

*૨૧૩ – પૃ.૨૦૪ *૨૧૪ – પૃ.૨૨૪ *૨૧૫ – પૃ.૧૮૫ *૨૧૬ – પૃ.૧૮૪

*૨૧૭ – પૃ.૧૮૩ *૨૧૮ – પૃ.૨૩૭ *૨૧૯ – પૃ.૨૩૬ *૨૨૦ – પૃ.૧૩૫

*૨૨૧ – પૃ.૨૩૧ *૨૨૨ – પૃ.૨૩૬ *૨૨૩ – પૃ.૨૨૮ *૨૨૪ – પૃ.૨૧૧

*૨૨૫ – પૃ.૧૭૫ *૨૨૬ – પૃ.૨૨૬ *૨૨૭ – પૃ.૨૨૯ *૨૨૮ – પૃ.૪૭

*૨૨૯ – પૃ.૭૨ *૨૩૦ – પૃ.૬૧ *૨૩૧ – પૃ.૨૨ *૨૩૨ – પૃ.૧૮

*૨૩૩ – પૃ.૨૬ *૨૩૪ – પૃ.૧૭ *૨૩૫ – પૃ.૪ *૨૩૬ – પૃ.૧૪

*૨૩૭ - પૃ. ૩૦	*૨૩૮ - પૃ. ૧૪૨†	*૨૩૯ - પૃ. ૨૬	*૨૪૦ - પૃ. ૨૮
*૨૪૧ - પૃ. ૧૦	*૨૪૨ - પૃ. ૩૦	*૨૪૩ - પૃ. ૧૧૯	*૨૪૪ - પૃ. ૪૨
*૨૪૫ - પૃ. ૧૬૨	*૨૪૬ - પૃ. ૧૩૬	*૨૪૭ - પૃ. ૧૩૯	*૨૪૮ - પૃ. ૧૪૦
*૨૪૯ - એજન	*૨૫૦ - પૃ. ૧૬૧	*૨૫૧ - પૃ. ૧૫૯	*૨૫૨ - પૃ. ૧૬૨
*૨૫૩ - પૃ. ૨૧૨	*૨૫૪ - પૃ. ૨૨૧	*૨૫૫ - પૃ. ૨૪૧	*૨૫૬ - પૃ. ૨૪૮
*૨૫૭ - પૃ. ૨૦૭	*૨૫૮ - પૃ. ૧૫૩	*૨૫૯ - પૃ. ૧૫૯	*૨૬૦ - પૃ. ૨૨૫
*૨૬૧ - પૃ. ૯૩	*૨૬૨ - પૃ. ૧૪	*૨૬૩ - પૃ. ૧૨૨	*૨૬૪ - પૃ. ૧૩
*૨૬૫ - પૃ. ૫	*૨૬૬ - પૃ. ૫૨	*૨૬૭ - પૃ. ૫૫	*૨૬૮ - પૃ. ૫૭
*૨૬૯ - પૃ. ૮૨	*૨૭૦ - પૃ. ૧૯૧	*૨૭૧ - પૃ. ૨૦૦	*૨૭૨ - પૃ. ૧૭૦
*૨૭૩ - પૃ. ૨૦૮	*૨૭૪ - પૃ. ૨૦૪	*૨૭૫ - પૃ. ૨૦૬	*૨૭૬ - પૃ. ૨૦૭
*૨૭૭ - પૃ. ૨૦૮	*૨૭૮ - પૃ. ૨૦૯	†*૨૩૮-અ - પૃ. ૪૬	