પ્રકરણ બીજું chapter-2

વિવેચન

પ્રકરણ બીજું

વિવેચન

(૧) ગુજરાતના વિવેચનસાહિત્યનો પ્રારંભ નર્મદથી થયો મનાય છે. નર્મદે સંસ્કૃત સાહિત્યમીમાંસા અને પાશ્ચાત્ય વિવેચનાનો પરામર્શ કરેલો. હેઝલીટ, ઇડી, વિશ્વનાથ વગેરેના સંસ્કારો લઇને એણે પોતાની કાવ્યવિભાવના બાંધી હતી. ઇ.સ. ૧૮૫૮માં તેણે લખેલા "કવિ અને કવિતા" નિબંધમાં તેણે પોતાની કવિતા-વિષયક વિચારો મૂક્યા છે. "રસજ્ઞાન"ની વાત કરતાં તેણે કવિની પાસે કવિતા લખવા માટે કેવીક મનઃસમૃદ્ધિ હોવી જોઇએ તેનો ખ્યાલ આપ્યો છે. કવિતા લખવા માટે તેણે મુખ્ય આવશ્યકતા તર્કબુદ્ધિની જણાવી છે, ને તેને સહાય આપનાર તરીકે તેણે વિવેકબુદ્ધિની ગણના કરી છે. રસને અંદરની મજા તરીકે ઓળખાવતાં તે કહે છે કે જોયેલી, સાંભળેલી, વિચારમાં આવેલી વસ્તુની છાપ મન પર પડે છે અને તેથી મનને તે વસ્તુઓનો રસ સમજાય છે. ભારતીય પ્રાચીન રસતત્ત્વ અને કોલરિજ- હેઝલિટ વગેરે કલ્પનાવાદીઓએ સમજાવેલી કાવ્યપ્રક્રિયાનો સમન્વય સાધવાનો નર્મદ પ્રયત્ન કરે છે. પણ તેણે એ બંનેમાંથી એક પણ ધારાને સંપૂર્ણપણે અને સ્પષ્ટપણે અવગત નહીં કરી હોવાથી તેનાં વિધાનો તત્ત્વનો અપક્વ વિમર્શ કરીને રહી જાય છે. "રસજ્ઞાન"ની વાત કરતી વખતે નર્મદ અનુકરણવાદી લાગે છે. તો, "બન્યું તે જ ન બતાવવું", પણ ભવિષ્યમાં જે બની શકે તે બતાવવું, એ કવિનું કામ છે; એમ કહેનારો નર્મદ નવનિર્માણવાદી લાગે છે. અને તેથી નર્મદ વિરોધી દૃષ્ટિબિન્દુઓમાં થઇને, કોઇ એક અંતિમ નિર્ણય પર પહોંચવાની ઠરેલ વ્યુત્પન્નતાવાળો લાગતો નથી. નર્મદે "કવિ" શબ્દને ચિત્રકારો, ગાયકો, નૃત્યકારો અને કારીગરો વગેરેના વિશાળ અર્થમાં પણ પ્રયોજ્યો છે; એટલે શબ્દમાં કવિતા કરનારને તે "ભાષાકવિ" કહે છે. આ ચર્ચા કરતી વખતે

તેણે કલાનાં અન્ય માધ્યમો કરતાં ભાષામાં રહેલાં વિશેષ સામર્થ્યની તેમ જ ન્યૂનતાની વાત કરી છે ખરી, પણ અંતે એવી તુલનાને તે અયોગ્ય લેખે છે. રાગડાથી, પ્રાસ મેળવવાથી કે માત્ર અલંકારના ઠઠારાથી કવિતા નથી બનતી તે નર્મદ જાણતો હતો. વળી કવિતામાં વિષયની આવા ભિન્ન ભિન્ન મુદ્દાઓ દ્વારા વાત કરીને કવિતાની રચના વિશે કશું ખાસ કહેવાનું તેને જરૂરનું લાગતું નથી. કવિતાની રચનાનો તેનો ખ્યાલ છંદ, અલંકાર, પ્રાસ પૂરતો મર્યાદિત છે. કલાકૃતિના સંવિધાન કે આયોજનની બાબતમાં આજે જે વિચારો ને પ્રશ્નો ચર્ચાય છે તેવો કોઇ વિચાર કે પ્રશ્ન સહેજે તેના મનમાં ઉદ્ભવ્યો નહોતો. પરમ્પરાને અનુસરીને નર્મદે પણ અસાહિત્યિક હેતુઓની દૃષ્ટિએ કવિતાની ઉપયોગિતા દર્શાવવાનો વિસ્તારથી પ્રયત્ન કર્યો છે. નર્મદ પ્રથમ વિવેચક હતો તેથી તેની પરિભાષા ચોકસાઇ વગરની હતી. ગાયન કાંઇ કવિતા નથી અને એને જો કવિતા કહેવાતી હોય તો એવી કવિતા સૌ કોઇ લખી શકે તેમ કહી શકનાર નર્મદ બીજી બાજુ શીઘ્રકવિતાશક્તિ પર આફરીન પોકારી ઊઠે છે !

નર્મદે કવિતામાં "જોસ્સા" (Passion) પર વધુ ભાર મૂક્યો હતો. તેની કાવ્યવિભાવનામાં બીજાં ઘટકતત્ત્વો "તર્ક" (ક્યારેક Fancy ના અર્થમાં, ક્યારેક imagination ના અર્થમાં), "ચિત્ર પાડવાની શક્તિ" (imagination) અને "રસ" છે. કવિતામાં તે બે ભાગ "રસ" ને એક ભાગ "તર્ક"ની જરૂર જુએ છે. "દરદ"ને તે "કુદરતી કવિ"નું અનિવાર્ય લક્ષણ ગણાવે છે. વળી તેણે પ્રેમાનંદની કવિતા વિશે લખતાં કહ્યું છે કે "ઉચ્ચતમ કાવ્યમાં જોઇએ તેવાં વેધ, વિચાર અને વ્યંજના

ગુજરાતી કવિતામાં નથી", તથા અખાની કવિતા માટે કહ્યું છે કે તેની કવિતામાં "જ્ઞાન" છે પરન્તુ તેની કવિતા "કોમળપણું" વધારે તેવી નથી. આમ, "કોમળપણું" એને કાવ્યાસ્વાદનું ઇષ્ટ ફળ લાગે છે. તો "જ્ઞાન" એને કવિતાનું કાવ્યત્વજનક ઇષ્ટ અંગ લાગતું નથી. પહેલાં અભિપ્રાયમાં તેણે "વિદ્યા", "વિચાર" અને "વ્યંજના"નો ઉલ્લેખ કર્યો છે; "વિદ્યા"નો ઉપયોગ "વિદ્વત્તા"ના અર્થમાં, "વ્યંજના"નો ઉપયોગ ઊંડા અર્થને સૂચવવાની "શક્તિ"ના અર્થમાં કર્યો હોય તેમ લાગે છે. "વિચાર" શબ્દનો અર્થ આજે બૌદ્ધિક મન્તવ્યો, સ્થૂલ અર્થો, ગહન તત્ત્વવિમર્શ વગેરે જેવો જે સામાન્ય અર્થ થાય છે તેજ અર્થમાં એણે એ શબ્દ પ્રયોજ્યો લાગે છે.

નવલરામે પણ જુસ્સો, દર્દ, રસ, તર્ક, કલ્પના ચિત્ર પાડવાની શક્તિ વગેરે તત્ત્વોની ચર્ચા કરી છે. કુદરતના અથવા માયાના સ્વરૂપના ખરેખરા પૂર્ણ ચિત્રને તેઓ ઉત્તમ કવિતા માને છે. ત્યાં તેઓ imagination, objectivityના, picturesquenessના અર્થને પ્રાધાન્ય આપતા લાગે છે. "કવિ" અને "કવિતા" શબ્દનો તેમણે નર્મદ કરતાં સીમિત છતાં એકંદરે વ્યાપક અર્થમાં ઉપયોગ કર્યો છે. ચિત્રકાર, સંગીતકારને પણ તેઓ કવિમાં ગણાવે છે. રસની ચર્ચામાં તેઓ નર્મદ કરતાં બહુ આગળ ગયા લાગતા નથી. "રસ એટલે અન્દરની મજા" અને "રસ એટલે ખરો જુસ્સો"- આ વ્યાખ્યાઓમાં નર્મદનો જ પડઘો પડતો સંભળાય છે. જો કે "મજા" શબ્દને તેમણે interestના અર્થમાં પ્રયોજી તેમણે નર્મદરચિત વ્યાખ્યામાં નવો અર્થવિશેષ ઉમેર્યો છે. "ભાતભાતના પ્રસંગો વડે માણસના મનમાં જે ભાતભાતના વિકારો ઉત્પન્ન થાય છે તેના ખરેખરા વર્ણનનું નામ "રસ"," એ વ્યાખ્યામાં પણ આપણને રસ-જ્ઞાનને, વસ્તુઓની મન પર પડતી છાપ અને એ છાપ દ્વારા તે વસ્તુઓના જણાતાં રસને સમજાવતો નર્મદ યાદ આવે છે. જો કે વિભાવાનુભાવ-વ્યભિચારી ભાવોના સંયોગથી રસનિષ્પત્તિ થાય છે, એ વિશેષ વાત

નવલરામ જાણતા હોય તેમ તેના પરથી લાગે છે, અને પૂર્વ - પશ્ચિમની મીમાંસામાં જણાવેલાં રસ, કલ્પના, ચિત્રાત્મકતા વગેરેનો સમન્વય સાધતા લાગે છે. સચ્ચાઇથી જુસ્સો પ્રગટ થાય છે અને એ જુસ્સો કવિતાનો આત્મા છે એમ કહેનાર નવલરામે જુસ્સાને હદમાં રાખવાની સૂચના પણ કરી છે. નવલરામે કાવ્યરચનામાં છંદને અનિવાર્ય ગણ્યો છે. જો કે તેમણે આપણે ત્યાં ચાલતી કાવ્યને ગાવાની અને પશ્ચિમમાં પ્રવર્તતી કાવ્યને "બોલવાની" એમ કાવ્યની રજૂઆતની બે પધ્ધતિઓ દર્શાવી છે; અને આપણે ત્યાં કાવ્ય બોલવાની રીત પડવી જોઇએ તેવું સૂચન કર્યું છે. એક ને એક પ્રકારના છંદથી, રાગથી લાંબા કાવ્યમાં આવી જતી એકવિધતાથી તેઓ વાકેફ હતા અને તેથી તેમણે વીરકવિતામાં છંદોવૈવિધ્યનો, વૈચિત્ર્યનો આગ્રહ પણ રાખ્યો હતો. આમ આપણી રાગલક્ષી છંદોરચનાઓ સળંગ કાવ્ય માટે કેવી પ્રતિકૂળ છે તેનો નવલરામને ખ્યાલ હતો. તેમણે "ચાતુર્યપ્રધાન" અને "અર્થપ્રધાન" એમ બે પ્રકારની શૈલીઓ ચર્ચી છે. ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા, પ્રાસાનુપ્રાસ વગેરે અલંકારોને અલંકારો માટે જ ઉપયોજતી શૈલી ચાતુર્યપ્રધાન બની રહે છે, ત્યારે જ્યાં અલંકારો અને એવા બીજા અંશોનો ઉપયોગ કાવ્યાર્થને ઉપકારક નીવડે એ રીતે કરવામાં આવ્યો હોય તે શૈલીને તેઓ અર્થ-પ્રધાન શૈલી કહે છે. તેઓ દલપતરામની શૈલીને સભારંજની, ચાતુર્યપ્રધાન અને નર્મદની શૈલીને "મસ્ત" "અર્થલક્ષી" ગણાવે છે. ઉત્તમ પદ્યકારનાં લક્ષણોમાં તેમણે શૈલીની એકાગ્રતા (consciseness) અને સ્વબુધ્ધિનાં પ્રાસાનુપાસની સાથોસાથ અર્થલક્ષી અને દૃઢબંધને પણ આવશ્યક માન્યો છે. આ શૈલીમાં તે અર્થમાં જરૂરી વધારો કરી ન શકનાર શબ્દોને, પુન-રુક્તિને, અર્થહીન અંગવિસ્તારને નિષિધ્ધ માને છે. આ તત્ત્વોને અવગત કરી કવિતામાં ઉતારનાર કવિને તે બુધ્ધિમાન કવિ કહે છે. કોઇ પણ વિષયને માત્ર પદ્યરૂપ આપવાથી કવિતા નથી બનતી તે નવલરામ સારીરીતે

જાણતા હતા. પ્રતિભાબીજની માવજતને માટે શાસ્ત્રજ્ઞાનની અગત્ય તેઓ સ્વીકારે છે. તેમણે પણ નર્મદની માફક ગીત કવિતા ને વીરકવિતાના પ્રકારો ચર્ચ્યા છે અને તે સાથે સ્વાનુભવરસિક તથા સર્વાનુભવરસિક કવિતાનો ભેદ પણ તેમણે ચર્ચ્યો છે. અને સર્વાનુભવરસિક વીરકવિતાને તેમણે અન્યપ્રકારથી ચઢિયાતી ગણી છે. તેઓ અત્યંત સંસ્કૃતમય તેમ જ સાવ "ગામડિયા" ભાષાના વિરોધી છે. જૂના શબ્દોની મેળવણીથી ભાષાના વલણને અનુસરી નવા શબ્દો યોજવાની તેમણે તરફેણ કરી છે; પણ વિના કારણે નવા શબ્દો યોજવાનું વલણ તેમને ગ્રાહ્ય નથી. તેમનું માનસ નીતિવાદી હતું અને તેથી તે ઘણીવાર સાહિત્યિક નહીં પરન્તુ કેવળ નૈતિક મૂલ્યોને આધારે જ સારી સાહિત્યિક કૃતિને મૂલવણીમાં અન્યાય કરી બેઠેલા દેખાઇ આવે છે. પરિભાષાની ચોકસાઇ નર્મદ કરતાં નવલરામમાં વધુ દેખાય છે. વળી ગ્રંથપરીક્ષામાં તેમણે three unities of time, taste, judgement, sublimity વગેરે તત્ત્વોનું અધિયોજન કર્યું છે તે પરથી સાહિત્યમીમાંસા અંગેનું તેમનું વાંચનમનન નર્મદ કરતાં વધુ વિશાળ અને ઊંડું હતું તે જણાઇ આવે છે.

મણિલાલને પ્રાચીન પૌરસ્ત્ય મીમાંસાનો આગળના વિવેચકો કરતાં વધારે ઊંડો અભ્યાસ હતો, તે તેમની ધ્વનિરસાદિવિષયક ચર્ચાઓ પરથી જણાઇ આવે છે. કવિતાને તેમણે ભાવનામાં આનન્દતા આત્માનો એક ઉદ્ગાર કહ્યો છે. કલાકાર માટે "સ્વાભાવિક કાવ્ય રચવાની શક્તિરૂપ પ્રતિભાની આવશ્યકતા તેમણે ઉલ્લેખી છે. કલાકાર પોતાને થયેલાં ભાવનાદર્શનો પ્રતિભાબળે ભિન્નભિન્ન ઉપાદાનોથી રસદ્વારા વ્યક્ત કરે છે; અને એ ઉપાદાનો, આવિષ્કારનાં સાધનોની ભિન્નતાને લઇને કલાના કાવ્ય, શિલ્પ, ચિત્ર, સંગીત જેવા કલ્પનાત્મક પ્રતિભાન્વિત ભિન્નભિન્ન પ્રકારો સર્જાય છે. આમ મણિલાલે માધ્યમનો ને તદનુસાર નિર્માતા કલાપ્રભેદોનો વિચાર કર્યો છે. વળી તેમણે "કવિ"

શબ્દનો નર્મદ, નવલરામ જેવો વ્યાપકાર્થ નહીં પણ અત્યારે પ્રચલિત છે તેવો સીમિત અર્થમાં પ્રયોગ કર્યો છે. રસાનુભવોમાં અનુભવનાર અને અનુભવ વચ્ચે સધાતા અભેદને તથા પ્રસ્તુત વસ્તુ અને વિચારાદિ સિવાયના સર્વે પૂર્વવસ્તુવિચારાદિના સંસ્કારના થતા વિગલનને તેમણે સમજાવ્યાં છે. વળી રસને તેમણે કાવ્યમાત્રનો જીવ કહીને, "રસ એટલે કાવ્યનો અનિર્વચનીય આનન્દવિશેષ" એવી તેની વ્યાખ્યા બાંધી છે. મણિલાલની વ્યાખ્યા નર્મદ- નવલરામના ("રસ એટલે અન્દરની મજા") જેવી કર્તાનિષ્ઠ કે ભાવકનિષ્ઠ નહિ પણ કૃતિનિષ્ઠ લાગે છે. વળી "આનન્દવિશેષ"દ્વારા તેઓ બ્રહ્માનંદસહોદર આહ્લાદને નિર્દેશી કાવ્યના મહત્ત્વના તત્ત્વની પ્રતીતિની બાબતમાં રસને અન્દરની મજા કહેનાર નર્મદ-નવલરામ કરતાં આગળ વધે છે. કાવ્યના વર્ણ્યવિષયમાં સર્વત્ર અનુસ્યૂત રહેલા રસનો આસ્વાદ કલ્પના તેમજ વિચાર કે બુદ્ધિથી થાય છે. નવલરામ કલ્પનાને પ્રતિભાથી ભિન્ન લેખે છે. તેમને મતે કલ્પના સૌ કોઇ માણસની સ્વૈચ્છિક પ્રક્રિયા છે; પ્રતિભા માણસના વશની વસ્તુ નથી. કલ્પના પ્રતિભાને સહારેજ કંઇક લોકોત્તર સર્જી શકે; નહિતર નહિ. કલ્પના અને પ્રતિભાનો આ તફાવત વાંચતાં આપણને કોલરિજનો Primary અને Secondary imagination નો તફાવત યાદ આવે. નવલરામની માફક તેઓ પણ કહે છે કે શાસ્ત્રવાંચનથી પ્રતિભા પરિષ્કૃત થાય છે. નર્મદની માફક તેઓ કાવ્યમાં કાન્તદર્શિતા જુએ છે. તેમણે કવિ અને તત્ત્વજ્ઞને તીવ્રલાગણી, તીક્ષ્ણ દૃષ્ટિ અને શુદ્ધ બુદ્ધિને કારણે આવતાં સદ્યોવેદિત્વ અને કાન્તદર્શિતાની સમાનતાઓને કારણે પરસ્પર નિગૂઢ સંબંધવાળા લેખ્યાં છે. જોકે તત્ત્વજ્ઞાન ક્યારે કવિતા બની શકે કે કવિતામાં તત્ત્વજ્ઞાન કયારૂપે આવી શકે તેની વધુ તાત્ત્વિક આલોચના મણિલાલે કરી નથી. નવલરામની માફક તેમણે પણ શૈલીની ચર્ચા કરી છે. "વિચારને દર્શાવવાની વાણીના પ્રકારરૂપ" શૈલીને તેમણે ભાષા અને વિચારના એકત્ર વ્યાપારરૂપ" ગણાવી છે. સાહિત્ય વિશેના એમના વિચારો એમણે શ્રી સયાજીરાવ ગાયકવાડને અરજી કરી તેમાં

વિશદ પ્રકારે જણાવ્યાં છે : "What does literature mean? It does not mean words, - easywords, literature means thought-proper thought expressed in proper language. Thought never follows language, but language follows thought."

નવલરામની જેમ તેઓ પણ લખે છે કે, "વિચારનું સ્વરૂપ લક્ષમાં ન રાખતાં કેવળ ભાષાનો જ આગ્રહ લઇને બેસવું કે સહેલું લખો અથવા સંસ્કૃતવાળું લખો એ ઉભયે દોષ છે. ...... જેવો અર્થ હોય તેવી ભાષા સ્વાભાવિક રીતે જ થાય એટલો અર્થ "યથાર્થ" એ નામથી વિવક્ષિત હતો"; "વિચારની નિર્બળતાની ખોટ ભાષાના કોઇપણ ચમત્કારથી પૂરી પડનારી નથી". નર્મદે કાવ્યમાં ભાષાનું સ્થાન સાવ ઉપરછલ્લી રીતે ચર્ચ્યું છે, નવલરામે પણ શૈલીની ચર્ચા કરતાં અર્થાનુસારી ભાષા પ્રયોજવાની વાત કરી છે; મણિલાલ એ બંનેના કરતાં વધુ ઊંડાણથી એ ચર્ચા કરે છે. અને વિચાર-પ્રધાન, અર્થઘન – અર્થાનુસારી શૈલીની પ્રયોજના પર વધુ ભાર મૂકે છે. વળી કવિતાની તુલના બીજી કળાઓ સાથે કરતાં તેમણે કવિતામાં "અર્થની ગૂઢ અને પ્રકટ યોજના" પ્રવર્તતી હોવાનું કહ્યું છે. ત્યાં, તથા "રસ (૧) વૃત્તિ, (૨) વિષયમાં અનુસ્યૂત બ્રહ્મચૈતન્યની પેઠે (૧) અને (૨) અર્થમાં સ્ફુરે છે," એમ કહ્યું છે. ત્યાં પણ તેમણે અર્થને જ પ્રાધાન્ય આપ્યું છે. મણિલાલે કાવ્ય અને સંગીતની પરસ્પરોપકારકતા જણાવી છે. "નાદના અમુક અમુક આવિષ્કારથી અમુક જ અસર નીપજે એ નિયમ ઉપર લક્ષ રાખી છંદો અને રાગોનાં સ્વરૂપ રચાયાં છે", એવી ભૂમિકા સ્વીકારીને મણિલાલ એવો નિર્ણય બાંધે છે કે, "એથી જ અમુક છંદ અમુક વિષયને અનુકૂલ આવે છે, અન્યને નહિ, એ આદિભાવના બંધાય છે". અહીં છંદની કાવ્યાર્થપોષકતા તરફ મણિલાલે ધ્યાન દોર્યું છે. "વ્યવહારમાં પરમાર્થનાં પ્રતિબિમ્બનું દર્શન" ને, "વિષયાનન્દમાં બ્રહ્માનંદના સિંચનને" કાવ્યના ફલ તરીકે ઓળખાવનાર મણિલાલ કલાની કલાતત્ત્વ સિવાયની અન્ય હેતુલક્ષિતામાં માનતા લાગે છે.

રમણભાઇએ તેમની કાવ્યવિભાવનાની દીક્ષા વર્ડ્ઝવર્થની પાસેથી લીધી છે. નર્મદ-નવલરામના "જોસ્સા"ને બદલે તેઓ "અંતઃક્ષોભ"ને કવિતાનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ ગણે છે. એરિસ્ટોટલને મતે કવિતા અનુકરણ-જન્ય છે, તો બેકનને મતે કવિતા તર્ક-કલ્પનાજન્ય છે. મમ્મટનો "નિયતિકૃતનિયમરહિતા, અનન્યપરતંત્રા"નો મત તર્કકલ્પનાવાદીઓને મળતો હોવાનું રમણભાઇ જણાવે છે. આ બે વિરોધી માન્યતાઓ વચ્ચે સમાધાન સાધતાં રમણભાઇ કહે છે : "કવિતા કલ્પના કરે છે પણ તે અનુકરણ કરીને કલ્પના કરે છે. .... કલ્પના વિના અનુકરણ કરે તો તેમાં કાંઇ ચમત્કાર આવે નહિં. પણ અનુકરણ વિના ન ચાલે". પણ આ કલ્પના ને અનુકરણ "કવિતા ઉત્પન્ન કરતાં નથી", તે તો "કવિતા રચવાની કલાનાં અંગ છે". કલાના એ વ્યાપારો "ઇચ્છાને આધીન" છે. પરંતુ કવિતાની ઉત્પત્તિ કાંઇ ઇચ્છાધીન નથી, એ તો સ્વયંભૂ અને સ્વચ્છન્દ છે. એટલે એનું મૂળ કોઇ સ્વયંભૂ વ્યાપારમાં હોવું જોઇએ. અને એ સ્વયંભૂ, સ્વતંત્ર, અ-સ્વેચ્છાધીન મનોવ્યાપાર "ચિત્તક્ષોભ" છે અને "કવિતા તે મનની શાંતિના સમયમાં સંભારેલો ચિત્તક્ષોભ છે". તેથી સ્વેચ્છાએ રચાયેલી શીઘ્રકવિતાને તે સાચી કવિતા કહેતા નથી. કલ્પનાના વ્યાપારથી રચાયેલી સર્વાનુભવરસિક કવિતા કરતાં ચિત્તક્ષોભથી રચાયેલી સ્વાનુભવરસિક કવિતાને તે ઊંચું સ્થાન આપે છે. જે ટીકા વર્ડ્ઝવર્થની થઇ છે તે જ ટીકા "ચિત્તક્ષોભ"ને માટે રમણભાઇની પણ કરી શકાય. એરિસ્ટોટલનું અનુકરણ માત્ર આંધળું અનુકરણ નથી એ વાત રમણભાઇ બરાબર સમજ્યાં નથી કેમકે એરિસ્ટોટલે તો કહ્યું છે કે,

" It is not the function of the poet to relate what has happened, but what may happen, what is possible according to the Law of probability or necessity."

કલ્પનાને માત્ર ઇચ્છાધીન વ્યાપાર કહીને જ રમણભાઇ કલ્પનાનું

અપમૂલ્યાંકન કરે છે. 'Lyric' નેમાટેના નરસિંહરાવના શબ્દ "સંગીત-કાવ્ય"ને બદલે રમણભાઇ "રાગધ્વનિકાવ્ય" શબ્દ સૂચવે છે. અને સંસ્કૃતના "ધ્વનિકાવ્ય" સાથે આ "રાગધ્વનિકાવ્ય"ને એકરૂપ ગણે છે. તેમણે વિભાવાનુભાવાદિ સાથે રસની મનોવૈજ્ઞાનિક ઊંડી છણાવટ કરી છે. "કવિત્વરીતિ"માં રમણભાઇએ ત્રણ રીતિઓ ચર્ચી છે : (૧) સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર અનુસાર ઓજસ્, માધુર્ય, પ્રસાદવાળી શબ્દરીતિ, (૨) વડ્ઝવર્થના poetic Diction અનુસાર સમયના વહેવા સાથે કવિતા લેખનમાં રૂઢ થઇ ગયેલી ફિક્કી અને વાસી વાક્યરીતિ, (૩) એ બેયથી ચઢિયાતી અને નિરાળી કવિત્વરીતિ. આ રીતિ રમણભાઇએ પોતે નિર્દેશી છે. નરસિંહરાવની કવિતા રચવાની પધ્ધતિ પરથી તેમને આનો વિચાર સ્ફુર્યો હોય તેમ લાગે છે. તેને તેઓ ભાવ-દર્શનરીતિ, ભાવ પ્રમાણે આલેખન પધ્ધતિ અખત્યાર કરતી, જે પ્રસંગે કે વિભાવથી જે ભાવ જાગ્યો હોય તે ભાવને અનુકૂળરીતે તે પ્રસંગ કે વિભાવને આલેખતી શૈલી કહે છે. અહીં આપણને નવલરામની અર્થલક્ષી શૈલીનું તથા મણિલાલની કલાકારે કલાકારે નવીન, એક જ કલાકારની કૃતિએ કૃતિએ નવીન છટા ધારણ કરતી વિચારાનુકૂલ કે અર્થાનુસારી ભાષાના આગ્રહનું સ્મરણ થાય છે. જો કે રમણભાઇનો મુદ્દો એ બંનેના મુદ્દાથી જુદો તરી આવે છે. રમણભાઇ કાવ્યરચના માટે છંદની તરફેણ કરતાં કહે છે : "છંદઃક્ષમ વિચારો અને ભાવો જ છન્દમાં મુકાય છે, અને છન્દ વિના તેમની ઉક્તિ યોગ્યરીતે થઇ શકતી જ નથી". નિબંધમાં, ગદ્યમાં મૂકી શકાય તેવા વિચારોને છન્દોમય વાણી આપવાથી "છંદનો અધઃપાત થાય છે" અને "છન્દ રમણીયતા તથા ભાવનો હંમેશ સહગામી નથી હોતો એમ આભાસ થાય છે"; એવું તેમનું માનવું છે. તેથી "જે વિચારોમાં સંગીતમય સંસ્કાર અને સંગીત તરફ વલણ હોય" તે જ વિચારોને તે છંદમાં મૂકવાનું તેઓ યોગ્ય માને છે. કવિતામાં "સુ-સ્વરતા"ની આવશ્યકતા છે, અને સુસ્વરતા કદી યે સંગીતવિરોધી નથી.

જોકે સંગીત ને કવિતા આમ તો ભિન્ન કળાઓ છે, છતાં કાવ્યસર્જનમાં ગુંથાયેલા મનની આવેશાવસ્થા "ક્રિયાઓ અને તે સાથે વાણીના ઉચ્ચાર પણ કોઇક જાતના આન્દોલનમાં ગોઠવાય છે. એવાં આન્દોલનો નિયમિત અંતરે આવે છે ત્યારે તેમાં વિશેષ ખૂબી રહે છે. સંગીત તરફના વલણની સુન્દરતાથી અને આવેશવાળા આ આન્દોલનની ખૂબીથી કવિતામાં સુસ્વરતા ઉત્પન્ન થાય છે". સંગીતની ગાનઅવસ્થા અને છન્દની કેવળ લઘુગુરુ માપવ્યવસ્થા વચ્ચે રમણભાઇએ ગોટાળો કર્યો છે.

મિ. મિસ્તરીના છન્દ સામેના વાંધાઓનો જવાબ આપવા માટે રમણભાઇએ કરેલી દલીલોને નાનાલાલની અપદ્યાગદ્ય માટેની દલીલો મળતી આવે છે. બેયના સાવ જુદા નિર્ણય માટે જવાબદાર હોય તેવો ફેર માત્ર એટલો જ છે કે રમણભાઇએ આન્દોલનોમાં નિયમિતતા આવતી જોઇ એટલે તેમણે છન્દના સ્વાભાવિક આવિર્ભાવને ટેકો આપ્યો તો નાનાલાલ એ આન્દોલનોમાં નિયમિતતા રહેતી જોતા નથી તેથી તેમણે પણ મિ. મિસ્તરીની જેમ છન્દમાં નિયતમાપના કાયદાની જંજીરો જોઇ અને તેથી તેમણે અપદ્યાગદ્યને પોતાના વાહન તરીકે સ્વીકાર્યું. (ભાવાંદોલનને અનુસરીને સનિયમ આંદોલતી વાણીમાં તે ભાવો ઊતરે અને ભાવો માટે તે જ વાણી - તે જ છંદોરચનાયુક્ત વાણી - યોગ્ય કહેવાય ; એવા તાત્પર્યથી નરસિંહરાવે કાવ્યમાં છન્દને અત્યાવશ્યક કહ્યો છે. એટલે આ બાબતમાં રમણભાઇને નરસિંહરાવ મળતા છે તો નાનાલાલ એ બંનેથી જુદાં પડે છે.) રમણભાઇ કાવ્યોચિત ભાવો માટે ગદ્યને કૃત્રિમ માને છે ; છન્દ કે પદ્યને તો સ્વાભાવિક ગણે છે, તેમાં તે બંધન નહીં પણ કાવ્યભાવના વિકાસ માટેની ઉચિત સ્વતંત્રતા જ નિહાળે છે. આમ છતાં ડૉ. ક્વિન્સીના રાગયુક્ત ગદ્યની નોંધ લઇને, ગદ્યમાં પણ ભાવાવિષ્ટ વૃત્તાન્તો, ભાવના દર્શાવવા કલ્પનાથી ઘડેલાં રૂપકો, વ્યવહારની ભાષાથી જુદા પડી જતા ભાષારૂપને લીધે,

પદ્યાભિમુખ, કાવ્યાત્મકતાવાળું લાગે તેવું ને તેથી અભિનન્દનીય બની શકે તેમ સ્વીકારે છે. તોય છેવટે તો તે કહે છે જ કે પદ્યથી તો તે ભિન્ન જ રહે છે. વર્ડ્ઝવર્થની સામે પડી તેઓ આવા ગદ્યની તેમ જ છન્દોબદ્ધ કાવ્યની ભાષા વ્યવહારની ભાષાથી જુદી હોવી જોઇએ તેવું મન્તવ્ય ધરાવે છે". "રસ અને કલા બન્નેને મનની સ્વચ્છતાની અપેક્ષા છે", તેમ કહીને તેમણે કવિતામાં આનન્દ ઉપરાન્ત સત્ય, જ્ઞાન, શિષ્ટતા, બોધપરાયણતાના હેતુઓ પણ આરોપ્યા છે. જ્ઞાનની વિવૃદ્ધિ કવિતાનો ક્ષય કરે છે ; તેવું મેકોલેનું મન્તવ્ય તેમને માન્ય નથી. તત્ત્વજ્ઞાન, પદાર્થવિજ્ઞાન વગેરે "વિચારવિષયક" છે તો કવિતા "વિકારવિષયક" છે એમ કહીને તેમણે વિકારાવલંબી, લાગણીપરસ્ત કવિતાને "વિચાર" સાથે વિરોધાવી છે. છતાં તે બન્ને પ્રકારની પ્રવૃત્તિઓનો અંતિમ હેતુ તો તેમણે "સત્યદર્શન"નો કહ્યો છે. નાનાલાલે રમણભાઇના વિરોધમાં લખ્યું હોય તે રીતે પોતાની કાવ્યવિભાવના સમજાવતાં કહ્યું છે કે, "કેટલાક ચિત્તક્ષોભને કાવ્યમૂળ ભાળે છે, એ પૃથક્કરણ અધૂરું છે, ઉત્તમોત્તમ કવિતા વર્ષાના જલ જેવી નથી હોતી, શરદના જલ જેવી ભરી ભરી નીતરેલી ને મણિનિર્મલ પારદર્શક અને મધુરી ફલફૂલથી સોહાતી હોય છે". વિવેચનમાં પણ અપદ્યાગદ્યમાં રાચતી અને અલંકારોનો-બેહદ Analogies નો ખીચડો કરતી નાનાલાલની દૃષ્ટિ-નિરૂપણાપદ્ધતિ ઘણી જ અશાસ્ત્રીય લાગે છે. તે તત્ત્વનો સંગીન, નિર્ભેળ, વિશદ પરામર્શ કરાવી શકતી નથી. "આણા જીવન માટેની અમુક શ્રદ્ધા અને ભાવનામાંથી સાહિત્ય જન્મે છે"; આ વિધાનમાં વ્યક્ત થયેલી તેમની સાહિત્યના પ્રાદુર્ભાવની માન્યતાના પ્રવર્તને તેમની કેટલીયે સર્જનાત્મક કૃતિઓને પારાવાર હાનિ પહોંચાડી છે. ડિક્વીન્સીએ પોતાના સર્જનાત્મક ગદ્યખંડોને "રાગયુક્ત ગદ્ય (Impassioned-prose) " કહ્યાં છે ; તો હવે વિવેચકો નાનાલાલના અપદ્યાગદ્યને પણ "રાગયુક્ત

ગદ્ય" તરીકે ઓળખાવે છે. છતાં, ડિક્વીન્સીના ગદ્યમાં નિરૂપ્ય વિષયભૂત ભાવ અને ભાષા વચ્ચે જે સમસંસ્તરતા, સમતુલા પ્રવર્તે છે તેનો નાનાલાલમાં ઘણે સ્થળે અભાવ વરતાય છે.

ભાષાશાસ્ત્રી તરીકે પ્રતિષ્ઠા વિશેષ પામેલા નરસિંહરાવે એરિસ્ટોટલને અનુસરીને Materialistic સૌન્દર્યની તેમ જ Neoplatonistsને અનુસરીને Idealistic સૌન્દર્યની વાત કરી છે. નરસિંહરાવનો ઝોક ભાવનાવાદી સૌન્દર્ય તરફ વિશેષ છે. વસ્તુના ભૌતિક સ્વરૂપની પેલીપાર રહેલી કોઇક અવર્ણ્ય ભાવનામાં કલાનું સૌન્દર્ય રહેલું હોય છે. એટલે કાવ્યના અવયવોને સુશ્લિષ્ટ રીતે ગૂંથનાર એક રસતત્ત્વ ભાવનારૂપે હોવું જ જોઇએ; એવો કાવ્ય પરત્વે તેમનો ભાવનાવાદી આગ્રહ છે. પણ નરસિંહરાવની સૌન્દર્યભાવના સાવ એકાંગી નથી ; તેમણે ભાવનાવાદની સાથે પદાર્થવાદનો સમન્વય કર્યો છે. આન્તરભાવનાનું સૌન્દર્ય બાહ્યપદાર્થરૂપોમાં પ્રગટે છે અને એ પદાર્થોના તદ્‌ભાવનાનુરૂપ આકારોમાં તેનું સૌન્દર્ય વ્યક્ત થાય છે; એવા ખ્યાલથી નરસિંહરાવે કાવ્યના બહીરૂપ છન્દ ઉપર પણ ધ્યાન આપ્યું. ભાવનાનું સૌન્દર્ય છન્દના સનિયમ આરોહ અવરોહને આન્દોલનોવાળી વાણીમાં ઝીલાય છે. સ્વયંભૂરૂપે કાવ્ય જે તે છન્દનું રૂપ લે છે. છન્દનું બંધન ભાવ, વિચારનાં સૌન્દર્યને તેના પૂર્ણ પ્રદર્શનની નગ્નતામાં ન વિહરવા દેતાં રસિક રીતે અર્ધપ્રદર્શનની આકર્ષક દીપ્તિમાં વિલસાવે છે. આવું કારણ આપીને તેમણે કાવ્યમાં છન્દને અનિવાર્ય ગણ્યો. "ભાષા", "પદ્યરચના" અને "કવિત્વ"ને તેમણે કાવ્યનાં ત્રણ પ્રધાન અંગો માન્યાં છે. છન્દોવિધાનમાં રહેલી ગાનતત્ત્વની વિવિધ વિશિષ્ટતા લેખે તેમણે માત્રામેળ છન્દોમાંની 'શુદ્ધ ગેયતા' અને અક્ષરમેળ છંદોમાંની "ગુંજ્યતા"ને ઉલ્લેખી છે. એમણે બીજા એક દૃષ્ટિબિન્દુએ વિચાર તથા વાણીને કાવ્યનાં બે પ્રધાન અંગો કહ્યાં છે. "શબ્દ" જો "રમણીયાર્થનો" "પ્રતિપાદક" હોય તો જ તે શબ્દ કવિતા બની શકે. તેથી

"વાણી તે શબ્દથી છૂટી સંભવતી જ નથી ; તેમ જ વિચારનો પ્રધાન ભાર રસના તત્ત્વ ઉપર છે ; અને અલંકારનું પ્રથમ બળ વાણી ઉપર પડે છે." આમ અલંકાર શબ્દાલંકાર હોય કે પછી અર્થાલંકાર, તેની સાર્થકતા તો તેની સાથેના અર્થ તરફની તેની અનુરૂપતા પર જ અવલંબે છે. કવિતાની વ્યાખ્યા આપતાં પણ તેઓ કહે છે કે કવિતા તો "જીવ-જગતનું સુન્દર વાણીમાં અન્વીક્ષણ" છે, અને ત્યાં પણ તેમણે "સુન્દર વાણી" તથા "જીવજગતનું અન્વીક્ષણ" એ બંનેને કાવ્યનાં વિશેષ ઉલ્લેખનીય અંગો માન્યાં છે. આ જ વાત તેમણે બીજી રીતે પણ કહી છે કે કવિતા કાન્તદર્શન કરાવે છે, કોઇ પારમાર્થિક સત્યનું દર્શન કરાવે છે. તેમણે તત્ત્વજ્ઞાન અને કવિતાને સત્યદર્શનના સમલક્ષ્યવાળાં કહ્યાં છે ; કવિતાનો સત્યદર્શનનો વ્યાપાર "સંયોગીકરણ"નો છે તો તત્ત્વજ્ઞાનનો "પૃથક્કરણ"-નો છે. કવિ અને વિવેચકને જોડિયાભાઇ કહીને તેમણે એ બંનેનો ભેદ દર્શાવતાં પણ આવું જ કહ્યું છે કે કવિનું કામ સંયોગીકરણનું છે અને વિવેચકનું કામ પૃથક્કરણનું છે. કવિતા અને તત્ત્વજ્ઞાન બંનેનો આરંભ "આશ્ચર્ય"થી થાય છે ; પણ કવિતાના સર્જન માટે આશ્ચર્ય બસ થતું નથી ; તે જો ભાવસંચલનમાં રૂપાન્તરિત થાય તો જ તે ભાવસંચલન દ્વારા કવિતા આકાર પામે. ઐતિહાસિક નવલકથામાં પણ સહેજ સરખાયે સત્યોલ્લંઘનને તેઓ ગંભીર દોષ ગણે છે. રમણભાઇએ જેમ Pathetic fallacy ની વૃત્તિમય ભાવાભાસની ચર્ચા કરી છે તેમ નરસિંહરાવે તેનાથી યે વધુ વ્યાપક રીતે, તે અને તેનાં જેવાં બીજા મુદ્દાઓ સમાવી લઇને "અસંભવદોષ"ની ચર્ચા કરી છે. ત્યાં પણ તેમનો સત્ય-આગ્રહ દેખાય છે. પ્રેમાનન્દનાં નાટકો વિશેનાં તેમનાં મન્તવ્યોમાં તેમનો વિવેચનક્ષેત્રે પણ અટંક અપૂર્વાનન્ય સત્યાગ્રહ દેખાય છે. જો કે સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં સત્યનાં સ્વરૂપ અને સ્થાન વિશે આજે કંઇ કહેવું હોય તો તે ઘણી જુદી રીતે કહી શકાય. વળી તેમને મતે કલા વ્યવહારુ જગતની અતૃપ્તિથી ઉન્મુખ

થવાની વૃત્તિમાંથી ઉદ્ભવતી હોઇને તેમાં ઉન્નત ભાવનાઓનો વિસ્તાર થાય છે. આમ હોઇને સાહિત્ય પ્રજાજીવન માટે ઉન્નતિપ્રેરક બને, પ્રજાના પ્રાણપ્રશ્નોને ચર્ચે ને "પ્રજાજીવનના વિકાસનું સુઘટિત કુસુમ" બની આવે. નાનાલાલે પણ સાહિત્યનો જન્મ આખા જીવન માટેની અમુક શ્રદ્ધા અને ભાવનામાંથી થતો ગણ્યો છે અને તેથી ભાવનાને તેમણે સાહિત્યમાં બહુ ઉન્નત સ્થાન આપ્યું છે. નરસિંહરાવે કલ્પનાસૃષ્ટ સાહિત્યને "શુદ્ધ સાહિત્ય" કહ્યું છે ત્યારે અન્ય પ્રકારના ઉક્ત સાહિત્યને તેમણે "ઉપલક્ષિત સાહિત્ય" કહ્યું છે. પરિભાષાને ઘડવાનું ચાલતું આવેલું કામ નરસિંહરાવે પણ ચાલુ રાખ્યું. તેમણે આગલા વિવેચકો કરતાં યે વધુ ચોક્કસ, સંક્ષિપ્ત પરિભાષા આપી. "સ્વાનુભવરસિક", "સર્વાનુભવરસિક" શબ્દોને બદલે તેમણે અનુક્રમે "આત્મલક્ષી", "પરલક્ષી" શબ્દો આપ્યા. જોકે તેમના "સંગીતકાવ્ય" શબ્દ સામેના રમણભાઇ અને બ. ક. ઠાકોરના વાંધા વધુ તર્કયુક્ત લાગે છે. કવિતાના વિષયોના ક્ષેત્રને રાષ્ટ્રપૂરતું સંકુચિત ન રાખવું જોઇએ પણ એનાથી વિશાળ ભવ્ય માનવજીવનને જ તેમાં આલેખવું જોઇએ એમ કહીને તેમણે પોતાની અંગત રુચિ પરથી કાવ્યક્ષેત્ર પર અનાઉથની મર્યાદા મૂકી દીધી હતી.

(૨) પ્રો. ઠાકોરની વિવેચનાપ્રવૃત્તિ અનેક નિમિત્તે થયેલી છે. તેમણે વ્યક્તિઓ, કૃતિઓ, સૈદ્ધાંતિક મુદ્દાઓ વગેરે વિષયક વ્યાખ્યાનો આપવાને તથા અવલોકનો, પ્રવેશકો, લેખો લખવાને તથા કંઇક સંપાદનો

કરવાને મિષે વિશાળ વિવેચનાકાર્ય કરેલું છે. તેમની પોતાની વિવેચનાપ્રવૃત્તિ પાછળ તેમણે ઉદાત્ત આશયો સેવ્યા હતા અને એ આશયોના અનુવર્તન પરત્વે તેઓ સજાગ રહેતા હતા ; એટલું જ નહીં પણ સર્વસામાન્ય વિવેચનાપ્રવૃત્તિનાં કર્તવ્યોથી પણ તેઓ સારી પેઠે માહિતગાર હતા. આવા કર્તવ્યપાલનમાં તેઓ મગરૂબી અનુભવતા, જીવનનો પરમસંતોષ માનતા અને તે વિષેના આત્મ-ગૌરવને વખત આવ્યે જાહેરમાં બેધડક ઉલ્લેખતા પણ ખરા ; તેમ છતાં આ "વ્યોમચુંબી ગિરિરાજ" સમા વિષય આગળ પોતે તો એક સામાન્ય "ભૂચર" છે, "જંતુ" છે એવા એકરારની અતિવિનમ્રતા પણ તેમને પોતાને મોઢે જ ઉચ્ચારી છે.[1] એમની કાવ્યભાવના પ્રજામાં સમજાઇ કે સ્વીકારાઇ હોવાનો કે એ કવિતાભાવનાને પોતે પૂર્ણપણે સ્ફુટ કરી શક્યાનો પોતે દાવો નથી કરતા એમ જ્યારે તેઓ 'નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનોના નિવેદનમાં'[2] કહે છે ત્યારે પણ તેઓ પોતાની નમ્રતા ને અલ્પતા જ બતાવે છે.

ગુજરાતમાં તેમણે સ્વતંત્ર વિચાર પ્રવૃત્તિનો અભાવ જોયો, પરંપરાથી વહેતા થયેલા કે કોઇ નીવડી ચૂકેલા મહાપુરુષને હાથે વહેતા મુકાયેલા મતોને અફર સત્યો માની લઇ તેમને જ વળગી રહેવાનાં આંધળિયાં તેમણે આપણી પ્રજામાં જોયાં. એવી જડતા, "નરી ગુણગ્રાહકતા" અને અતિશયોક્તિમાં અટવાઇ ગયેલી કલાશુદ્ધિ તથા વિવેચનાને ઉધ્ધારવા ; લોકોની સ્વતંત્ર સંગીન વિચારણાને જગાડવા તેમણે વિવેચનકાર્ય આરંભ્યું. કવિતાની કલાને એના "ભવ્ય" રૂપમાં આલેખવા, કાવ્યસૌંદર્યના પ્રદેશમાં હજી સૂક્ષ્મ ઊંડી વ્યાપક મુદ્દાસર વિચારણા આવશ્યક છે. એવી પ્રતીતિ ઉપજાવવા, લોકોનાં સાહિત્યવિષયક જ્ઞાનવાંચન up-to-date બનાવવા

તેમણે વિવેચનપ્રવૃત્તિ કરી હતી.[3] વિવેચનાનો ઊંચામાં ઊંચો હેતુ તેમણે "કવિતાભાવનાની શુદ્ધિ સંરક્ષવાનો અને પોષવાનો", "કવિતા-ભાવનાનો દેખાદેખી વિનિપાત અટકાવવાનો" કહ્યો છે.[4]

"લિરિક"માં તેમની "પ્રયોગમાલા"ની પ્રવૃત્તિ વિષે લખતાં તેઓ પોતાની નેમ માટે લગભગ આત્મવિશ્વાસથી કહે છે, "આ ઝરણું ગુર્જરવાઙ્મયપ્રવાહમાં દેશકાલાનુરૂપ ફાળો આપે છે, સત્યાન્વેષી નીડર નમ્ર સહૃદય શાસ્ત્રીય જવાબદાર બુદ્ધિવ્યાપારનો ફાળો આપે છે એવી વિચારશીલ વાચક સાક્ષી પૂરશે તો થશે કે એનાથી માત્ર મારી જ વૈયક્તિક મુદાસિદ્ધિ નથી થઇ : એથી વિશેષ જે ઇષ્ટ તે પણ તેણે કર્યું છે".[5] અહીં પ્રયોજેલા "સત્યાન્વેષી" : બીજે "સત્યકામી", "પર્યેષક" શબ્દો પણ પ્રયોજાયા છે.), "નીડર" પરંતુ "નમ્ર", "સહૃદય", "શાસ્ત્રીય" : બીજે "બિનંગત" શબ્દ પણ પ્રયોજાયો છે), "જવાબદાર" વગેરે શબ્દો પ્રો. ઠાકોરનો વિવેચકના આવશ્યક ગુણધર્મો વિષેનો ખ્યાલ સંક્ષેપમાં રજૂ કરી દે છે.

અતિશયોક્તિને તેઓ ભાટાઇ કહીને ભાંડે છે કેમકે "ભાટાઇના વાતાવરણમાં કાવ્યવિવેચનને દમનો આજાર થઇ જાય છે, સાધારણ કવિતાને શ્રેષ્ઠ ગણનારી પ્રજા કવિતાને પણ ગુમાવે છે".[6] આપણે ત્યાં "વિષયની બિનંગત અને સ્વતંત્ર ચર્ચામાં પણ અંગત રાગદ્વેષ" જોઇને તે ચર્ચાથી પ્રતિકૂલ થઇ જવાનું "ઉતાવળિયું અને ઉર્મિલ" વલણ ઘણાઓ અપનાવે છે છતાં "નરી ગુણગ્રાહકતા"ને "નપુંસક" માનીને ઠાકોરે વિવેચકને ધીરજ, અભય, નિઃસ્પૃહતાથી તથા નિંદાની પરવા કર્યા વગર ગુણ અને દોષ બંનેને પ્રમાણસર જોવા-દેખાડવા મથવાનો આગ્રહ કર્યો છે.[7] "સ્વતંત્ર શોધક વિવેચનના" ઉદય"ને માટે, "પરમ્પરાપ્રાપ્ત રૂઢિદાસી એકવાક્યતાને ઠેકાણે

સ્વતંત્ર સંગીન પ્રમાણો અને સિદ્ધાન્તો ઉપર રચાયેલી સવિવેક શાસ્ત્રીય એકવાક્યતા"ની સ્થાપના માટે તેમણે "પરમ્પરાપ્રાપ્ત મતો વલણો"નો વારસો સ્વીકારી લેવાને બદલે મતભેદ, ચર્ચા અને વાદવિવાદનો પક્ષ કર્યો છે. ભૂલો અને વિચારણાના ચક્રાવર્તનમાંથી જ સત્ય ઊગે છે તેમ તેઓ માનતા અને સત્યપ્રાપ્તિની આ પ્રક્રિયાને બુદ્ધિ અને સચેત ભાવનાવાળી જીવંત પ્રજાનું લક્ષણ ગણતા. જીવનભર તેમણે એ સત્યનો આગ્રહ રાખ્યો હતો.[૮] પ્રતિસ્પર્ધીઓ કે વિરોધીઓને પણ જ્યારે તેમણે સત્યની ઉપાસના કરતા જોયા છે ત્યારે તેમણે તેમને હૃદયથી ધન્યવાદ આપ્યા છે. (પ્રેમાનંદનાં નાટકોની બાબતમાં તેમણે ન.ભો. દી.ને એ રીતે પ્રશંસ્યા હતા.)[૯] અને તેથી તેમણે "સત્યં બ્રૂયાત્ પ્રિયં બ્રૂયાત્ ન બ્રૂયાત્ સત્યમપ્રિયમ્"ના સૂત્રને અનુસરવાનું બંધ કરીને કડવું લાગે તોપણ સાચને જ અનુસરવાનો અનુરોધ કર્યો છે. વિવેચનના સામાજિક કર્તવ્યક્ષેત્રમાં કૃતિના દોષ જોવા છતાં મૌન પાળવું તે કર્તવ્યચ્યુતિ છે, કેમકે નબળી કૃતિઓ ચેપી હોઇને નુકસાન ફેલાવે છે.[૧૦] પોતે આ ધર્મ હિંમતથી પાળ્યો છે તે બતાવવા તેમણે કહ્યું છે","સામાના શક્ય અણગમાને (ગાળાગાળીને પણ) અવગણીને મેં પ્રસંગ પડ્યો હોય ત્યારે પ્રતિપક્ષકારો સાથે લડી લીધું છે; ને તે ય નાના ને મોટા - બેમાંથી મોટા જોડે".[૧૧] સત્યનો, દોષના પણ યથાર્થ દર્શનનો આ વિચાર તેમ જ આચારનો આદર્શ આપણે ત્યાં આમ તો જેવો અને જેટલો સૂઝ્યો તેવો અને તેટલો છેક નર્મદથી પળાતો આવ્યો છે. છતાં પોતાના જમાનામાં એના ઉપર ભાર દેવાનું કામ પ્રો. ઠાકોરે કર્યું; અને સત્યના જાગૃત આગ્રહનો સજીવન જુસ્સો એમના જમાનામાં એમની સૂઝ પ્રમાણે, નિષ્ઠાપૂર્વક જાળવવા એમણે પ્રયત્ન કર્યો.

વિવેચકની કેટલીક યોગ્યતાઓનો વિચાર કરતાં તેમણે કહ્યું છે, "પુખ્ત વિવેકની સાથે સૂક્ષ્મ રુચિતંત્ર (કલાકૃતિને જાતે સંવેદે, જાતે સાનંદ વધાવી લે તેવું),[૧૨] કવિતાપરમ્પરા, છન્દ-પરમ્પરા આદિનું ઝીણું અને સંગીન જ્ઞાન, બ્હોળો અનુભવ, વિવિધ શૈલીઓ અને કલાજાતિઓ સાથે સહાનુભૂતિ, પારિસ્થિતિમાં તેમ કવિના ચિત્તંત્રમાં પ્રવેશવાની કલ્પના અને બીજું પણ ઘણું શાસ્ત્રીય તુલનાત્મક ઐતિહાસિક પર્યેષક વિવેચનાનું ગંભીર પચરંગી કર્તવ્ય માગી લે છે".[૧૩] વિવેચન અને વિવેચકની મર્યાદાઓ પણ તેમણે જણાવી છે. ઉપર કહ્યા તેવા બધા ગુણો કોઇ એક વિવેચકમાં હંમેશાં સંચિત થયેલા નથી હોતા. ગમે તેવો મહાવિવેચક પણ સમકાલીન સાહિત્ય વિષે છેવટનો નિર્ણય ન આપી શકે.[૧૪] જે વિવેચક પોતાના સત્યને નિરપેક્ષ અને સર્વવ્યાપક કહે, પોતાના તત્ત્વને પરમ ફિલસૂફીનું સનાતન તત્ત્વ કહે તે વિવેચક બકવાદી છે, પોતાના જમાનાને જોખમાવનાર છે.[૧૫] એટલે જે વિવેચક પોતાનામાં પોતાનો પણ વિવેચક ધરાવતો હોય તે સફળ થઇ શકે.[૧૬] અહીં ઠાકોરે વિવેચકની પોતા વિષેની આંધળી મમત સામે ચેતવણી ઉચ્ચારી છે; બાકી ખરા વિવેચકે તો પોતે જે શોધે અને કહે તે સત્ય છે તેવો આત્મવિશ્વાસ કેળવવો જોઇએ; નહીં તો તે ધાર્યું કામ આપી ન શકે. કોઇ વિવેચકને પહેલી નજરે કોઇ કૃતિમાં ગુણ ન જડે તો કૃતિમાં સદંતર ગુણ જ નથી એમ ન મનાય.[૧૭] વિવેચનાનો એક મોટો અનિવાર્ય દોષ એમને એ લાગ્યો છે કે કૃતિની સંકલનાનું પૃથક્કરણ વાંચ્યા પછી જો કૃતિ વાંચવામાં આવે તો તે કૃતિની ગોઠવણી "ભૂમિતિસ્કંધની લબ્ધિઓની જેમ જોડી દીધી હોય" તેવી લાગે.[૧૮] આ દોષને

કોઇપણ કૃતિનો અંગીભૂત દોષ ન મનાય. વિવેચન તથા કલાકૃતિના વાંચનનાં પૂર્વાપરક્રમનું, સંજોગનું એ પરિણામ છે. અને આવું પરિણામ ભ્રામક રીતે મોટી પણ વાસ્તવમાં નબળી હોય તેવી કૃતિઓ પરત્વે જ આવે છે. મહાન સાહિત્યકારની ઉચ્ચકક્ષ મર્મગંધિર સંકુલ કૃતિઓના સંભારગત અને આકારગત મર્મોના સ્વાભાવિક ઉદ્ઘાટનમાં, આસ્વાદનમાં તેમની પહેલેથી વાંચી રાખેલી સમીક્ષાઓ સહાયભૂત બને છે; તેનાથી કૃતિની યાંત્રિકતા જણાવાને બદલે તેની સર્જનાત્મકતાનો જ વધુ પ્રકાશ આપણા મનમાં પથરાય છે. કેમકે ઠાકોરે પોતે જ કહ્યું છે કે વિવેચના તો સૂયાણી જેવી છે; તે તો ઘણીવાર થોડુંક નિર્દેશીને બાકીનું જ્ઞાનગર્ભ વાચક પાસેથી કઢાવે પણ છે.[19] છતાં પ્રો. ઠાકોરે પૃથક્કરણ દ્વારા કૃતિના અંશોને છૂટા છૂટા લેવાને બદલે આખી કૃતિને તેની સમગ્રતામાં જોવાનું કહ્યું છે તે યોગ્ય જ કહ્યું છે.[20] વળી, તેમણે કવિતાનું વિવેચન કરવા માટે એક સ્થળે ત્રણ પ્રકારનાં દૃષ્ટિબિંદુઓ નિર્દેશ્યાં છે : પર્યેષક, ઐતિહાસિક કે તાત્કાલિક. પર્યેષક અને ઐતિહાસિક વિવેચનને તેઓ તુલનાપ્રધાન તથા જૂનાં કરતાં નવાં કાવ્યો, કવિઓ માટે ઉપયોગી જણાવે છે; ત્યારે તાત્કાલિક વિવેચનનું કામ તેઓ "પ્રસ્તુત કાવ્યથી લેખકના મન ઉપર શી અસર થાય છે તે નિરૂપવાનું" જણાવે છે.[21] પ્રો. ઠાકોરે આપેલી એટલી સમજૂતીથી એ ત્રણ પ્રકારનાં વિવેચનોનાં સ્વરૂપ વિષે કે અર્થ વિષે કશી સ્પષ્ટતા થતી નથી.

પ્રો. ઠાકોરે વિવેચનનાં ધોરણોમાં એકવાક્યતાની શક્યતાને વારંવાર નિર્દેશી છે.[22] સારી કવિતા સારી કેમ ને નબળી નઠારી કવિતા નબળી નઠારી કેમ તે "માત્ર લાગણીસંવેદ્ય અને રુચિભિન્નતાનો વિષય નહીં પણ સિદ્ધાંતોને વળગીને" "શાસ્ત્રીયતાથી ઠસાવી શકાય એવી વસ્તુ

છે",[૨૩] એ વિવેચનાની સાભિપ્રાયતા વિષેનો એમનો મુદ્દો સાચો છે પણ એ વાક્ય પછી તરત જ તેમણે કરેલું વિધાન – "આ પ્રતિપાદનો સર્વમાન્ય અથવા લગભગ સર્વમાન્ય થવા પામે", તે – આપણી સંમતિ મેળવે તેવું નથી. છતાં, એમણે પોતે જ ઘણે સ્થળે કહ્યું છે તેમ સાહિત્ય-ક્ષેત્રમાં પણ ઘણીવાર તદ્દન સામસામાં અંતિમોએ ખેંચતાણ કરતી પક્ષાપક્ષી વાદાવાદી જોવા મળે છે.[૨૪] એ વાત સાચી છે અને તેથી તેમને પણ એક સ્થળે[૨૫] કહેવું પડ્યું છે : "કલાક્ષેત્રમાં સર્વમાન્ય એકવાક્યતાની આશા જ નથી". આ વિધાન તેમના ઉપર્યુક્ત વિધાનથી તદ્દન વિરુધ્ધનું છે તે સ્પષ્ટપણે જણાઇ આવે છે.

પ્રો. ઠાકોરે ઐતિહાસિક, તુલનાત્મક વિવેચનપધ્ધતિનો ઘણીવાર આગ્રહ કર્યો છે.[૨૬] બાયોગ્રાફિયા લિટરેરિયામાં કોલરિજે જૂનાનવા કવિઓની કરેલી સરખામણી પરથી કદાચ પ્રો. ઠાકોરે જૂનીનવી કવિતાને એક ત્રાજવે તોળવાની, અર્વાચીનપ્રાચીન સાહિત્ય-ગંજને પરસ્પર સરખાવવાની વાત કરી હોવી જોઇએ. વળી, લે હંટ અને મેથ્યુ આર્નોલ્ડની જેમ તેમણે પણ "હાલની કવિતાને અમર ઠરાવતાં પહેલાં જે કવિતા અમરપદ મેળવી ચૂકી હોય તે એને પડખે" મૂકી જોવાનો આગ્રહ કર્યો છે.[૨૭] કલાકૃતિના સાધારણઅસાધારણ અંશોના નિર્ણય, ગુણદોષપરીક્ષણ અને મૂલ્યાંકન માટે આ તુલનાત્મક પધ્ધતિ વધુ સરળ અને વાસ્તવિક પધ્ધતિ છે. આ તુલના વિવેચક "સૂક્ષ્મ સુરુચિએ અને તટસ્થ બિનંગતતાએ" કરે તેવો આગ્રહ તેમણે રાખ્યો છે. જૂનીનવી કવિતાને એક ત્રાજવે તોલવામાં પ્રો. ઠાકોર ધોરણોની એકવાક્યતા દર્શાવે છે; તેઓ ભિન્નભિન્ન સમયના સાહિત્ય માટે વિવેચનાનાં ભિન્નભિન્ન ધોરણોમાં – ધોરણોની અનેકતામાં માનતા નથી. બધાં વિવેચકો વચ્ચે ધોરણોની એકવાક્યતા ન સંભવે, પરંતુ દરેક વિવેચકે પોતાનાં ધોરણોમાં તો એકવાક્યતા આણવી જોઇએ.

વ્યક્તિગત "ચારિત્ર્ય"નું આ લક્ષણ છે; અને "ચારિત્ર્ય"ને પણ ઠાકોરે કવિ, વિવેચકનું ઇષ્ટ લક્ષણ ગણ્યું છે. આ પ્રકારની એકવાક્યતાના આગ્રહને લીધે તેમણે પ્રબોધેલી ઐતિહાસિક પધ્ધતિ મેથ્યુ આર્નોલ્ડે દર્શાવેલી – કૃતિનું અપમૂલ્યાંકન કરી બેસે તેવા Historical Criticism ની– અનિષ્ટતાઓ વગરની બની શકે છે. સર્જનના હાર્દને, સંકલનાને સમજવા દેશકાલાદિ, પરંપરા વગેરેના જ્ઞાનની આવશ્યકતા સંતોષવા પૂરતી ઐતિહાસિક પધ્ધતિની જરૂર તેમને કહીં લાગે છે. જોકે પ્રસંગવશાત્ ક્યાંક અનિવાર્ય હોય તોય તુલના પડતી મૂકવી પડે, ક્યાંક ન અનિવાર્ય હોય તોય તુલના કરવી પડે એવા સગવડિયા ધરમનો પણ તેમણે નિર્દેશ કર્યો છે.[28] કેટલીકવાર વિવેચકો તુલનાત્મક પધ્ધતિને સકારણ વાહિયાત પણ ઠેરવી દે છે. દરેક કૃતિ એક સ્વપર્યાપ્ત વિશ્વ છે એ હકીકતને જો આપણે સ્વીકારીએ તો કોઇપણ એક મહાન કૃતિની મહત્તા બીજી કોઇ મહાન કૃતિની મહત્તાથી અપરિમેય હોય છે અને જ્યાં અન્યોન્ય અપરિમેયતા હોય ત્યાં કયા પાયા પર તુલના સંભવી શકે ?

કવિતા અને વિવેચનાને ઠાકોરે અન્યોન્યાશ્રયી[29], અન્યોન્ય અવિનાભાવે સંલગ્ન, વિચારણ અને આચરણની જેમ અન્યોન્યસંપૃક્ત[30] ગણાવ્યાં છે. બહાર પડેલી સાહિત્યકૃતિઓ તરફ તરત લોકોનું ધ્યાન દોરીને વિવેચના "કલાસખી"નું કામ કરે છે, તો તે કૃતિઓનું અવલોકન કરીને તે "શાસ્ત્રસખી"નું કામ કરે છે.[31] સજાગ વિવેચન સર્જનક્ષેત્રે બિનજવાબદારીઓને, અનિષ્ટોને ફાલતાં રોકીને તેને યોગ્ય રસ્તે વાળી શકે છે. જોકે ઉત્તમ નવીન કલાના ઉન્મેષો વિવેચનના નિયમોને ગાંઠ્યા વગર પોતાનો નવો રસ્તો કરી લે છે અને પછી વિવેચનાને તે નવા

ઉન્મેષોનાં સત્ત્વોને, વ્યાપારોને સમજાવતા નિયમો તારવવા પડે છે. પ્રો. ઠાકોર પણ માન્ય રાખે છે કે નવી તરેહની કવિતાના ઉદયની સાથોસાથ કે પછી થોડીવારમાં જ "એ નવી તરેહની વિશિષ્ટતાઓની પક્ષવાદિની જેવી નવા ઝમાના માટેની વિવેચના પણ પ્રગટે છે".[32] સિધ્ધાંતોની ચર્ચા નવાં તથા સારાં સર્જનોના પુષ્કળ દાખલા વડે કરવાના તેમના વલણમાં તથા વિવેચનામાંથી જણાયેલા સિધ્ધાંતોને તથા મેળવાયેલી સૌંદર્યભાવનાને ઉત્કૃષ્ટ સાહિત્યના વિશાળ વાચનથી, અભ્યાસથી પુષ્ટ કરતા જવાની તેમની ભલામણમાં પણ તેમનું વિવેચના અને સાહિત્યની પરસ્પર ઉપકારકતાનું આ મંતવ્ય જ કામ કરે છે.[33]

એક અગત્યની વાત તેમણે એ નોંધી છે કે બાળપણમાં સાહિત્યની કોઇ બાબત માટે આપણા મનમાં બંધાયેલા પૂર્વગ્રહ-અભિગ્રહને પુખ્ત ઉંમરે પહોંચ્યા પછી બંધાયેલી શાસ્ત્રીય વિવેચના-દૃષ્ટિ સાથે કોઇ નિસ્બત નથી.[34] પુખ્ત થયા પછી પણ વિવેચકે અંગત રુચિઅરુચિ, પૂર્વગ્રહઅભિગ્રહ, સાહિત્યેતર ક્ષેત્રમાંનાં પોતાને માન્યઅમાન્ય હોય તેવા મતમતાંતર વગેરેથી પોતે અસાવધ પણે અયોગ્ય રીતે ગમેતેમ દોરવાઇ ન જાય તેની કાળજી રાખવી પડે છે. સર્જકના જેવી સર્જનપ્રવૃત્તિની ઉષ્મા વગર કૃતિના દોષ કે ઔચિત્યને વિવેચક કહી આપે છે એમ કહીને[35] પ્રો. ઠાકોરે વિવેચકનું વધારે પડતું ગૌરવ કર્યું છે. કૃતિનાં દોષૌચિત્ય આદિ પારખવામાં એ કશી ધાડ નથી મારતો ; એમ કરીને તો તે એનું સામાન્ય કર્તવ્ય જ બજાવે છે ; એ કામ એ ન કરે તો એને કોઇ વિવેચક ન કહે. ભલે સર્જક પ્રવૃત્તિની ઉષ્મા એની પાસે ન હોય પણ કૃતિના આસ્વાદની, સર્જકચિત્તવ્યાપારમાં પ્રવેશવાની "ભાવયિત્રી પ્રતિભા"તો એની

પાસે હોય જ છે ને ! તેથી, એના કાર્યને ચમત્કાર જેવું લગાડવાની કંઇ જરૂર નથી.

પ્રો. ઠાકોર તેમના યુગમાં એક નવી વિચારણાના પ્રવર્તક હતા. તેથી તેમનામાં એક પ્રકારની પ્રચારકતા, લડાયકતા પણ કેટલીક વાર જોવા મળે છે. નવાજૂના વચ્ચેની રસાકસીમાં જૂના નવાને ઉથલાવવા પ્રયત્ન કરશે, ત્યારે નવાએ પણ પોતાનું બળ અજમાવવું પડશે એ પ્રતિજ્ઞામાં તેમ જ લડવું એ જ પ્રવાહપ્રાપ્ત જણાતાં પોતે પણ મોટાઓ સાથે લડી લીધું છે એવા તેમના આત્મગૌરવાત્મક વિધાનમાં[36] તેમનો એ પ્રકારનો જુસ્સો પ્રતિબિંબાયો છે. છતાં તેમણે જ એમ પણ કહ્યું છે કે જૂની અને નવી કવિતામાંથી એકેયને સત્યકામી પર્યેષક વિવેચકે માત્ર પૂર્વગ્રહ – અભિગ્રહ– અધીન થઇને ઉતારી પાડે કે છાપરે ચડાવે તે વાજબી નથી. એનો અર્થ એ થયો કે મધ્યકાલીન સાહિત્ય કરતાં અર્વાચીન સાહિત્યમાં તેમણે શાસ્ત્રીય ભિન્નગત દૃષ્ટિએ જ ગુણો વધારે અને ક્ષતિઓ ઓછી જોયેલ છે અને તેથી સત્યપરાયણતાના કર્તવ્યથી જ તેમણે જૂના સામે નવાનો જોશીલો પુરસ્કાર કર્યો છે.[37]

"કવિઓના કવિતા વિશેના નિર્ણયોને વજનદાર" ગણવાનો તેમણે "આપણ ઇતર જનોને" આગ્રહ કર્યો છે ; કારણ કે કલાસર્જનનાં કેટલાં યે રહસ્યો એવાં હોય છે કે જે કલાકાર બતાવે તો જ જાણી શકાય ; છતાં ઠાકોર તેની મર્યાદા જોવાનું ને બાંધવાનું પણ ચૂક્યા નથી ; તેઓ યોગ્ય રીતે જ કહે છે," પરંતુ તેમાંથી જે મતનું મૂલ તો આવા છેક અપ્રસ્તુત કારણો ઉપરથી બંધાવા પામેલા બચપણથી રૂઢ થઇ ગયેલા રાગદ્વેષ હોય તે નિર્ણયો તો જેમ આપણા જેવામાં તેમ કવિઓમાં ય તે કેવળ subjective ગણાવાને જ પાત્ર ખરાકની ?"[38]
કલાકૃતિનું સ્વરૂપ અને તેને લાગુ પડાતાં ધોરણોની વચ્ચે એકરૂપતા

(સમતુલા) જાળવવાનો આગ્રહ રાખતાં તેમણે કહ્યું છે, "કોઇ વસ્તુનું મૂલ્ય હદ ઉપરાંત અને જે વસ્તુમાં જે ન ઘટે એવાં ત્રાજવાં વડે કરાવવા જતાં તેનું યોગ્ય મૂલ્ય થતાં પણ મુશ્કેલી પડે છે".[૩૯]

સાચી વિવેચનાને ઠાકોર પુસ્તકો, પુસ્તકાલયોમાં ન જોતાં "વિવેચકો, કવિજનો અને કવિતાભોગી, વિવેચનાભોગી, રસિક અને માર્મિક તટસ્થ સૌંદર્યપિપાસુ અને સત્ય જિજ્ઞાસુ સંસ્કારીઓમાં" જુએ છે.[૪૦]

દુર્બોધને સુબોધ કરી આપવાનું, કવિના ચિત્તમાં પેસવાની કલ્પના કરી આપવાનુ કામ વિવેચકનું છે એમ તેઓ માને છે પરંતુ તેમ કરીને તે ધૂળને ધાન બનાવી શકે એમ તેઓ સ્વીકારતા નથી.[૪૧] કલામૂલ્યાંકનોને કોમ, પંથ, દેશ વગેરેના પક્ષપાતોએ વિચલિત ન થવા દેવાનો આદર્શ પણ તેમણે ઉચ્ચાર્યો છે.[૪૨]

"સાહિત્યમાં સર્જકતા અને મૌલિકતા"[૪૩] નામક લેખમાં ઠાકોરે લલિતેતર વાઙ્મયના વિચારક અને વિવેચક સાહિત્ય એમ બે પ્રકાર પાડ્યા છે. વિવેચક સાહિત્યને તેમણે "અધીન" અને "આશ્રિત" કહ્યું છે; બીજા શબ્દોમાં એ સાહિત્ય "મૌલિક" અને "સર્જક" નથી એમ તેમણે કહ્યું છે. એમ છતાં, એ સાહિત્યને તેમણે "પરિણામદૃષ્ટિએ સર્જક હોવાની છાપ પાડે" તેવું ગણાવ્યું છે. વિવેચનક્ષેત્રમાંનાં બધાં જ લખાણોને માટે આવી વ્યાપ્તિ બાંધવી તે ઘણુંઘણું વધારે પડતું છે. ટાગોરનાં કેટલાંક વિવેચનાત્મક લખાણો સર્જનાત્મકતાની અસર ઊભી કરે તે રીતે લખાયેલાં છે. કોઇ સર્જકની મૂળ કૃતિમાં અવિકસિત રહી ગયેલાં કેટલાંક બિન્દુઓની સમૃદ્ધ વિકાસક્ષમતાનો સંવેદનાત્મક પરિચય કરાવવાનો, કોઇક સંપૂર્ણ કૃતિમાં ઉપેક્ષિત કે આકુંઠિત બની ગયેલાં બિન્દુઓના પૂર્ણ સર્જન-

વિકાસની દિશાનાં દ્વાર ખોલી બતાવવાનો ઉપક્રમ ટાગોરે "પ્રાચીનસાહિત્ય"નાં કેટલાંક પાનામાં કર્યો છે; ત્યાં તેઓ વિવેચક કરતાં એક સર્જકની જેમ, મૂળ સર્જકની સૃષ્ટિમાં રમમાણ થઇને, એ સૃષ્ટિમાં અનનુભાવ્યતાની કોટિએ ઠીજી ગયેલાં બિંદુઓને ઓગાળીને અનુભાવ્યતાની દિશામાં પ્રવહાવીને કવિધર્મ બજાવતા હોય તેમ જ લાગે છે.

આવું કર્મ જવલ્લે જ કોઇ વિવેચક કરતો હોય છે. એટલે ઠાકોરની ઉક્ત વ્યાપ્તિ દુગ્રાહ્ય બની જતી લાગે તે સ્વાભાવિક છે. છતાં, તેમની એ વ્યાપ્તિને એક બીજા દૃષ્ટિબિંદુથી પણ તપાસી શકાય તેમ છે. સર્જકની કૃતિને કોઇએક સહૃદય આસ્વાદે ને એનાથી એને જેવી ચિત્તદશા પ્રાપ્ત થાય, તેવી ચિત્તદશા પ્રાપ્ત થવા આડે કોઇક અંતરાયો – સાહિત્ય અંગેની વૈયક્તિક કાચી કે અધૂરી સમજને કારણે ઊભા થયેલા અંતરાયો – જો કોઇ ભાવકને નડતા હોય તો તે અંતરાયોને વિવેચક એ કૃતિની ખૂબીઓ પર પૂરતો પ્રકાશ પાડીને નિવારી શકે છે. પરિષ્કૃત કલારુચિવાળા અધિકારી સહૃદયને કૃતિની જે મર્યાદાઓ કઠી હોય તે મર્યાદાઓને વિવેચક પ્રતીતિકર રીતે સમજાવે તો તે મર્યાદાઓ બીજા – નિમ્નકક્ષ – ભાવકોને પણ ખટકતી બની શકે છે. આમ સર્જકની કૃતિ અધિકારી સહૃદય પર જે છાપ પાડે તેવી છાપ એ કૃતિની બીજા ભાવકોના ચિત્તમાં ઉપસાવવા માટે વિવેચન પ્રવૃત્ત થતું હોય છે. પરંતુ, આમ થાય તે છતાં યે, બધાં જ વિવેચનલખાણો "પરિણામદૃષ્ટિએ સર્જક હોવાની છાપ પાડે તેવાં" હોય છે એમ કહી શકાય નહીં.

કોઇ એક સાહિત્યજાતિનું તેના યુગના સંદર્ભમાં વિવેચન, કોઇક "સાહિત્યિક"ની બધી કૃતિઓનું તેના આંતરજીવનના સંદર્ભમાં

વિવેચન, કોઇક કૃતિનું તેના વર્ગના સંદર્ભમાં વિવેચન – વગેરે વિવેચનપ્રકારો પણ ઠાકોરે ઉક્ત લેખમાં નિર્દેશ્યા છે. સાહિત્ય વિષેના આપણા દૃષ્ટિફલકને વધુ વ્યાપક, વૈવિધ્યપૂર્ણ, ચોક્કસ અને વ્યવસ્થિત બનાવવા આપણે વિવેચનના ગમે તે પ્રકાર પાડીએ, પણ એટલું ધ્યાનમાં રાખવું જોઇએ કે સાહિત્યની સમીક્ષામાં આપણે તેનું સાહિત્યિક ધોરણોએ જ આસ્વાદન ને મૂલ્યાંકન કરવાનું હોય છે; સાહિત્યેતર ધોરણોએ કે સાહિત્ય માટે આગંતુક ગણાય તેવાં મૂલ્યો વડે કરેલું મૂલ્યાંકન આપણને સાહિત્યના સાચા તત્ત્વના અભિજ્ઞાનથી દૂર ને દૂર રાખે છે. આ સાથે એ પણ યાદ રાખવું જોઇએ કે અપરિમેય મૂલ્યવત્તાવાળી કે નવાં ક્રાંતિકારી કલાતત્ત્વો ધરાવતી કલાકૃતિ વિવેચનનાં રૂઢ જડ ચોકઠાંમાં કદી બંધબેસતી આવતી નથી; પોતાનાં વિવેચનધોરણોને એ પોતામાંથી જ નવેસર ઉત્ક્રમતી હોય છે. તેથી વિવેચકે જે કૃતિ આવે તેને બસ ઊંધું માથું ઘાલીને પૂર્વનિશ્ચિત જડ ધોરણોથી મૂલવી નાખવાનો આંધળો ને ઉતાવળિયો પ્રયત્ન ન કરવો જોઇએ. પહેલાં તો તેણે પોતાનાં નિશ્ચિત ધોરણોને કે વિવેચનચોકઠાંને બાજુ પર મૂકીને, એ કૃતિના હાડમાંથી એવું કોઇ તેનું પોતીકું અભિનવ સ્વત્વ પ્રગટે છે કે કેમ તે જોઇ લેવું જોઇએ અને એમ કર્યાથી એનું જે દૃષ્ટવ્ય એને પ્રાપ્ત થાય તેને આધારે જ પછી તેણે એને મૂલવવાના દૃષ્ટિકોણો નક્કી કરવા જોઇએ.

3 પ્રો. ઠાકોરે "લિરિક"માં કવિતાનું નામગૌરવ દીપાવતી કવિતાનું વર્ણન આપતાં[44] કહ્યું છે, " Simple, sensuous, rhythmical, radiant, impassioned, profound હોય, તે ઉત્તમ કવિતા", એટલે કે "સુસ્પષ્ટ, કલ્પનોત્થ, મધુર-સુષ્ઠુ, તેજોમય, હૃદયવેધી, ભવ્યગભીર હોય તે ઉત્તમ કવિતા".

"નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[45] ઠાકોરે તેમની કાવ્યતત્વની ભાવના પ્લેટો, એરિસ્ટોટલ આદિ યુરોપી રસિકો અને ફિલસૂફોની સૌન્દર્યમીમાંસા ઉપરથી બંધાવા પામી છે એમ કહ્યું છે. એટલે તેમણે તેમની કાવ્યભાવનાને "લિરિક"માં અંગ્રેજી શબ્દો વડે પ્રથમ વર્ણવી છે. અને પછી તેને ગુજરાતી પર્યાયો વડે નીચે મુજબ સમજાવવાનો પ્રયાસ કર્યો છે :

"સિમ્પલ" એટલે સરલ જ નહીં, સુસ્પષ્ટ – જોતાંમાં આંખે ઊડીને વળગે એવી.

"સેન્સ્યુઅસ" એટલે ઈંદ્રિયગ્રાહ્ય ખરી પણ ઈંદ્રિયગ્રાહ્ય વિષયોમાંથી ઉત્તમોત્તમ ઉમદામાં ઉમદા વિષયો વડે નિર્મેલી કલ્પનામય

મૂર્ત (sculpturesque સ્કલ્પ્ચરસ્ક),
ચિત્રમય (Picturesque પિક્ચરસ્ક),
રંગીન (Variegated વેરિયગેટેડ),
વાસ્તવિક (concrete કોન્ક્રીટ)

"રિધ્મિકલ" એટલે જેનો શબ્દપ્રવાહ મધુર હોય, અથવા જેની આખી સંકલનામાં માપસૌષ્ઠવ (harmony) હોય.

"રેડિઅંટ" એટલે તેજોમય; પ્રસાદસમ્પન્ન

"ઇમ્પેશંડ" એટલે હૃદયવેધી

"પ્રોફાઉંડ" એટલે સ્થાયી છાપ પાડે એવી, જે ભવ્યતા વા ગભીરતાથી જ બની શકે.

("ભવ્યતા ને ગભીરતા સૂક્ષ્મ રીતે સંલગ્ન પણ છે")
"નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[46] પણ એ જ ભાવના થોડાક શાબ્દિક ફેરફાર સાથે પણ મોટે ભાગે તો એના એ જ શબ્દોમાં નીચે મુજબ સંક્ષેપમાં ઉલ્લેખાઇ છે :

"સુસ્પષ્ટ : Simple , Perspicuous
કલ્પનોત્થ : Sensuous,imaginative,sculpturesque, Picturesque, Concrete
મધુરસુષ્ઠુ : rhythmical, harmonious, well propertioned
તેજોમય : Radiant
પ્રસાદયુક્ત : Brilliant
હૃદયવેધી : Impassioned
ભવ્યગભીર : Profound

એ ગુણોવાળી હોય તે ઉત્તમ કવિતા, તે જ કવિતાનું નામગૌરવ દીપાવતી કવિતા".

કવિતામાં આ ગુણોનો ઠાકોર એટલો બધો આગ્રહ સેવે છે કે એમને મતે "બધી જ ઉમદા કલાઓમાં આ છ સાત ગુણ હોવા જોઇએ, કોઇપણ ઉમદા કલાની કોઇપણ કૃતિ આ ગુણોની અસ્તિ વગર ઉત્તમકૃતિ ગણાય નહીં".[47] અને રસ્કિન તથા એરિસ્ટોટલને પગલે ચાલીને આવી ઉત્તમ કવિતા સિવાયની બીજીનંબરની ઉતરતી કવિતાને ઉપકવિતા, અપકવિતા, વ્યંગકવિતા, અર્ધોપર્ધો કવિતા, અકવિતાને કવિતામંદિરમાં સ્થાન આપવા તેઓ મુદ્દલે તૈયાર નથી.[48]

પ્રો. ઠાકોરે "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[49] કહ્યું છે કે આ સૂત્રાત્મક વર્ણનનો કેટલોક ખુલાસો તેમણે "લિરિક"ના પૃ. ૮ થી ૧૨માં કરેલો છે. આ પૃષ્ઠોમાં પ્રો. ઠાકોરે કેટલાક યુરોપીય

વિવેચકોની કાવ્યવ્યાખ્યાઓ આપી છે. એટલે કે ઠાકોરની
કાવ્યભાવનાને સમજવી હોય તો તેનો વિચાર આ વ્યાખ્યાઓ
અને તે પછી આવતા બીજા થોડાક લખાણના અનુસંધાનમાં કરવો
જોઇએ. એ વ્યાખ્યાઓના અનુલક્ષમાં વિચારતાં લાગે છે કે
ઠાકોરની કાવ્યભાવનાનો કેટલોક તો શું પણ સહેજે ખુલાસો ૧
એ પાનાંઓમાં થતો નથી એમ કહીએ તો વધારે પડતું નથી.
પ્રો. ઠાકોરે ઉલ્લેખેલા પહેલા લક્ષણ સુસ્પષ્ટતા – simplicity–
Perspicuity નો નિર્દેશ એમણે નોંધેલી એકપણ વ્યાખ્યામાં
નથી આવતો તેથી તેમણે અન્યત્ર[50] કહ્યું છે તેમ પ્લેટો એરિસ્ટોટલ
આદિ "યુરોપી રસિકો અને ફિલસૂફો"નાં તેમ જ પ્રો. ઠાકોરનાં
પોતાનાં બીજાં લખાણોમાંથી આ તેમ જ આવાં બીજાં લક્ષણોનો
ખુલાસો મેળવવાનું પ્રાપ્ત થયા વગર રહેતું નથી.

"કવિતા શિક્ષણ"માં[51] પ્રાસંગિક રીતે Perspicuity વિષે લખતાં ઠાકોરે કહ્યું છે, "ટીકાકાર, અનુવાદક અને સ્વતંત્ર લખનાર, જે કથવા માગતા હો તે અર્થને ત્હમે પોતે સ્પષ્ટ જુવો ; જોઇ જોઇને મનન કરો, જે એ અર્થમાં બીજ, થડ, પાન, પુષ્પ, ફલ કયાં કયાં ? ક્યાં ક્યાં ? એની અંદર જે એકસરખો રસ વહે છે તે જાતે પામો, અને વાંચનારને પમાડવા મથો. આખો વૃક્ષ બાહ્યાંતર સ્વરૂપમાં તેની શક્તિ–અશક્તિ, તેજ–છાયા, ઊંચાઇ–જાડાઇમાં, અને તેના કુદરતી ઉપવન વા વનમાં પ્રથમ જાતે નિહાળો, અને પછી તે "દર્શનને આલેખવા મથો. આલેખતાં આલેખતાં અનેક ચિત્ર ફાડવાં પડશે, એમ કરતાં કરતાં જ ચિતારા બની શકશો, રેખા રંગ અને ખાલી ભોંયના અન્યોન્યપૂરક અર્થવાળું ત્રિપુટ કલાતંત્ર શીખી શકશો, અને રસવાહક જીવંત ચિત્ર સાધી શકશો, ન અન્યથા.

'આ સાધી શકાય તેનું નામ Perspicuity , વિશદતા, પ્રસાદ, ખરો પાકા રંગનો અમર પ્રસાદ આ જ. સાહિત્યકૃતિનું कुसुमभिव लोभनीयं यौवनमंगेषु संनद्धं તે આ."

પ્રો. ઠાકોર માત્ર simplicity — સરલતાનો આગ્રહ નથી રાખતા ; તેથી યે વિશેષ આવશ્યકતા તેમણે Perspicuity — સુસ્પષ્ટતાની લેખી છે.[52] જો કે જે સુસ્પષ્ટ હોય તે સરલ બને જ. એ Perspicuity ની ચર્ચામાં અર્થપ્રધાનતાવાદી ઠાકોરે પહેલો ભાર અર્થ પર મૂક્યો છે. અર્થને સ્પષ્ટપણે જોવા-જોવડાવવાની ક્રિયા વડે, અર્થને મનન દ્વારા હજી યે વધુ સ્પષ્ટ કરવા - કરાવવાની ક્રિયા વડે, તેમ કરીને અર્થનાં તમામ અંગોપાંગો વચ્ચેની એકવાક્યતા તથા તેમનાં ક્રમ પ્રમાણાદિનું ઔચિત્ય પામવા-પમાડવાની ક્રિયા વડે Perspicuity સધાતી પ્રો. ઠાકોરે જોઇ છે. તે પછી તેમણે આલેખન પર છેવટનો અને વધુ મહત્ત્વનો ભાર મૂક્યો છે. કેમકે તેમણે કહ્યું છે કે ઉપર્યુક્ત અર્થવિષયક ક્રિયાઓ થયા પછી આલેખનથી નિર્મિત ચિત્રની સિદ્ધિનું જ નામ Perspicuity છે.

ઉપર આપેલા અવતરણના અંતભાગમાં "વિશદતા" અને "પ્રસાદ" શબ્દો " Perspicuity "ના પર્યાય તરીકે મુકાયા છે ; ત્યારે "લિરિક" અને "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં આપેલા કવિતાભાવનાના વર્ણનમાં પ્રસાદસંપન્નતા – પ્રસાદયુક્તતાના ધર્મનો ઉલ્લેખ એક જુદા ગુણ તરીકે કરવામાં આવ્યો છે. ગમે તેમ, પણ કવિની સુસ્પષ્ટતાની વિભાવનામાં પ્રસાદ પણ અભિપ્રેત છે, એ વાત નક્કી.

"કવિતા શિક્ષણ"માંથી ઉપર આપેલા અવતરણના અનુસંધાનમાં પ્રો. ઠાકોરે પ્રસાદ વિષે વિશેષ કહ્યું છે. ત્યાં પહેલાં તેમણે ખરાખોટા

કહેવાતા પ્રસાદો વચ્ચે ભેદ દર્શાવ્યો છે. "પદલાલિત્યના પ્રસાદ"ને તેમણે પરિમિત વિચારશક્તિનાં બાલકોને રમવાનો ઘુઘરો" કહ્યો છે અને "કૃત્રિમ કવિતામય પદાવલિ (Poetic diction)ને પ્રસાદ નહીં પરંતુ પ્રસાદની "જીવલેણ શોક્ય" કહી છે. એમ કહીને તેમણે એ બન્ને પ્રકારના કહેવાતા ખોટા પ્રસાદોથી મુક્ત રહેવાની સલાહ આપી છે.

લેખકે પહેલાં અર્થગત પ્રસાદ સાધવાની વાત કરી છે, પરંતુ એ આખરે તો વાણીથી-વાણીમાં જ સિદ્ધ થાય છે. એટલે પ્રસાદ ભાષાનો ગુણ છે. તેથી તેની ચર્ચા કરતાં ભાષાની ચર્ચા કરવી પડે. એટલે "દેહ અને દેહીની જેમ વાણી અને તેમાં વસેલો અર્થ, એ જોડી અન્યોન્યસંપૃક્ત અને એક જ" હોવાથી[૫૩] એકની ચર્ચા કરવા જતાં બીજાની પણ વાત આવી જવાની. વર્ડ્ઝવર્થ, કોલરિજ વગેરેને પગલે ચાલીને પ્રો. ઠાકોરે પણ Poetic diction - રૂઢ કવિતોચિત પદાવલિ ઉપર આકરા પ્રહારો કર્યા છે; ને તેની અનિષ્ટતાઓ સામે વારંવાર સ્પષ્ટ ચેતવણી ઉચ્ચારી છે. " Poetic diction - કવિત્વમય-કવિત્વાભાસી-પદાવલિ ઉછરતા લેખકોને બહુ આકર્ષે છે અને બીચારાઓની બુદ્ધિને આંટો મારી દઇને પછાડે છે. ઉછરતો લેખક વિચારશક્તિવાળો હશે તે કવિત્વમય પદાવલિનાં બાહ્ય આકર્ષણો અને આગન્તુક સૂચનોથી આછોઆછો પોતાના વિચારને સીધે માર્ગે જશે. દરેક સાચો કર્તા પોતાને ફાવતી અલંકરણ સામગ્રી, વિશિષ્ટ પદાવલિ, આદિ ધીરે ધીરે, લખતાં લખતાં પોતે જ ઉપજાવી લે છે. રૂઢ અલંકારો અને લોકપ્રિય કવિતામાં સુંદર ગણાઇ ચુકેલાં શબ્દગુચ્છો જ વાપરી જાણે તે કવિ નહીં, સારી કવિતા તરીકે પ્રતિષ્ઠિત સુંદરતાનો છાયો કે પ્રતિધ્વનિ માત્ર યોજનાર નકલિયો".[૫૪] અકવિ હોય છતાં

"વિનમ્ર મટી "કવિ" બનવાની મહત્ત્વાકાંક્ષાનો શિકાર" થઇ પડેલા "લેખકો અને કવિપદલોલુપોના મથનનો પરિણામ ઉપલકિયા ટાપટીપ અને આભાસી પદાવલિવાળી રચનાઓમાં જ આવે. એઓ જે ગોંફ ગૂંથે છે અને ઉપર "આ કવિતા છે હોં ! "એવી ચિઠ્ઠી આંધળો પણ વાંચી શકે એમ ચોંટાડે છે, તેમાં પ્રભા ન જેવી કે અસત, ઓપ ખોટો અને અલ્પજીવી, અને અર્થ સર્જકતા કે નવીન કલ્પનાદર્શન વિનાનો એટલું જ નહીં, પણ નિખાલસ પ્રતીતિ વિનાનો અને સામાન્ય બલ્કે પામર જ હોઇ શકે. આવી રચનાઓ જે સમયે જન્મે તે સમયની ખાસિયતો અને વિચિત્રતાઓને આવા લેખકો અતિ ઉપર ખેંચી જવાના. કેમ જે ક્યાં અટકવું, ઔચિત્યમાંથી અનૌચિત્ય ક્યાં થઇ જાય .. તે એમનું અપક્વ રુચિતંત્ર બીચારું શું જાણે !"[55] "પરંપરાપ્રાપ્ત ઘણા રાગડા - પ્રાસંગિક લોકગીત, રાસ, ગરબાગરબી, પ્રશસ્તિ, આરતી, ભજન આદિ સારી પેઠે લોકપ્રિય પરંતુ તે જેવાં આગલી પેઢી આપણને આપે તેવાં આપણે તેમનો પૂરતો ઉપયોગ લઇને તેમને સજીવન રાખી ઉપરાંત કંઇક સુધારીવધારી મઠારી વિકસાવીને પછીની પેઢીને હવાલે સોંપી દઇએ છીએ. આમાં કવિતોચિત રૂઢ પદાવલિ, ઉપમાઓ, દૃષ્ટાંતો, રસાભાસ, રસ આદિનો સમુચિત સંભાર હોવાનો જ. તથાપિ નવીનતા, સર્જકતા, કલ્પનાદૃષ્ટિ, બુદ્ધિપ્રભાવ કે કલાવિધાનનો આવી રચનાઓમાં અવકાશ એવો સરખો હોવાથી જ આ જાતની કૃતિઓમાં પણ "કવિતા નામને દીપાવે એવી કવિતા" ભાગ્યે જ જોવામાં આવે".[56] અહીં લેખકે રૂઢ પદાવલિના સ્વરૂપને તેની પાછળ પ્રવર્તતા માનસને, તેની ઊણપોને તથા તેનાથી થતા નુકસાનને વર્ણવ્યાં છે. એવી પદાવલિથી મુક્ત થવાની વૃત્તિવાળો લેખક જ પોતાની પ્રતિભાનાં માવજત અને વિકાસ કરી શકે છે. એટલે એવી

પદાવલિથી મુક્ત થઇ પોતાની આગવી પદાવલિ ઉપજાવવાની અને તે માટે સ્વતંત્ર સર્જકતા કલ્પનાશક્તિ આદિ ખિલવવાની શીખ તેમણે સાચા કવિ બનવા માગનારને આપી છે.[૫૭] ઠાકોરે પોતે પણ આરંભમાં કાન્તનું અનુકરણ કર્યું હતું, પણ પછી અપકૃવિની એ રીત છોડી તેમણે પોતાની આગવી બળકટ બાની ઉપજાવી લીધી હતી.

સુસ્પષ્ટતા કે પ્રસાદની ચર્ચામાં કવિતોચિત પદાવલિની ચર્ચા શી રીતે સુસંગત અને આવશ્યક બને અથવા પ્રસાદની સાથે કવિતોચિત પદાવલિને સીધો સંબંધ કઇ રીતે છે તેવો પ્રશ્ન ઊભો થાય કેમકે આપણા મનમાં એ બંનેની વિભાવનાઓ એકબીજાથી ભિન્નપણે બંધાઇ છે. કલાદૃષ્ટિએ ઉચ્ચકક્ષ નીવડેલાં ને લોકપ્રિય થયેલાં કાવ્યોમાં નિરૂપાયેલા ભાવો માટે પ્રયોજાયેલી અભિવ્યક્તિઓ ઘણી જ પ્રચલિત થઇ જાય છે. તે ભાવો સાથે તે અભિવ્યક્તિઓનો અભિવ્યક્તિની તે ધાટીઓનો સંબંધ લગભગ અનન્ય રૂપે દૃઢ થઇ જાય છે અને તેથી ત્યારબાદ જે કોઇ વ્યક્તિને તેમાંના ભાવો પૈકી કોઇ ભાવ વિષે કંઇ કહેવું હશે તો તે કાવ્યોમાં તે ભાવ વિષે જે અભિવ્યક્તિ પ્રયોજાઇ હશે, તે જ કે તેવી જ અભિવ્યક્તિ દ્વારા તે વ્યક્તિ તે ભાવની રજૂઆત કરશે. તે વ્યક્તિને એમ કરતાં ભાવ, વિષય, ઊર્મિ, અભિવ્યક્તિ વગેરે શોધવા યોજવાની રજૂઆતની ગડમથલ અનુભવવી નથી પડતી તે જ રીતે એ ચલણી બની ગયેલાં ભાવ, ઊર્મિ, વિષય, અભિવ્યક્તિ વગેરેને સમજી લેવામાં કોઇપણ શ્રોતાવાચકને પણ કોઇ ગૂંચ નડતી નથી કેમકે એ પણ કેટલાય સમયથી પ્રચલિત થઇ ચૂકેલી તે બધી વસ્તુઓથી ટેવાઇ ગયેલો છે. આમ તેને એ બધું "સરલ" અને "સુસ્પષ્ટ", ને "વિશદ", "પ્રસાદયુક્ત" લાગે છે. આમ હોવાથી poetic diction ની ચર્ચા ઠાકોરને પ્રસાદની ચર્ચામાં પ્રસ્તુત લાગી છે.

જો કે આનાથી ઊલટા જ પ્રકારની માન્યતા Allen Tate-
-ની છે. તેને મતે, આવી રૂઢ થઇ ગયેલી પદાવલિ તો પેલા રૂઢ ભાવને જ નિર્દેશે છે પણ તે પેલી વ્યક્તિની નવી અનુભૂતિને તેના વિશિષ્ટ વ્યાવૃત્ત રૂપમાં રજૂ નથી કરી શકતી. જો અનુભૂતિ નવીન, વિશિષ્ટ હોય તો તેને માટે જૂની તમામ અભિવ્યક્તિઓથી જુદા પડીને નવી વિશિષ્ટ અભિવ્યક્તિ સાધવી જોઇએ અને તેમ થાય તો જ સર્જક પોતાની નવ્ય અનુભૂતિનાં વ્યક્તિત્વ ગૌરવને યથાતથ જાળવી, દર્શાવી શકે. આમ જૂની રૂઢ અભિવ્યક્તિ નવીન અનુભૂતિના વ્યક્તિત્વ ગૌરવને છતું કરવા અસમર્થ હોઇ દુર્બોધક - ખોટો બોધ કરનાર - નીવડે છે. તેણે જે કહેવું જોઇએ તે નથી કહી શકતી ને જે ન કહેવાનું હોય તે જ કહીને તે રહી જાય છે. આમ અભિવ્યક્તિ પોતે પોતામાં ગમે તેટલી વિશદ, સરલ, સ્પષ્ટ, પ્રાસાદિક હોય પણ તેના આલેખ્ય વિષયના સંદર્ભમાં તે દુર્બોધ હોઇ શકે છે. એટલે આ રીતે સુસ્પષ્ટતા ને દુર્બોધતાનો વિચાર થવો જોઇએ.[૫૮]

"કવિતા શિક્ષણમાં[૫૯] પ્રો. ઠાકોર પ્રસાદ માટે આગળ કહે છે; "સ્થાયી અસરકારકતાનું સાચું સાધન આ પ્રસાદ છે. ઉત્કૃષ્ટ સાહિત્યકૃતિઓની અપ્સરા જેવી અમરતા અને મોહકતા આને આભારી છે. રસ કેટલો ઓછો કે ઘેરો, શબ્દ કેટલો આકરો કે મૃદુ, નક્કર કે સુકુમાર, વાક્યરચનામાં કર્તા ક્રિયાપદ વિશેષણ વ્યવસ્થા અને ભારવ્યવસ્થાના એ તમામ અંગના યથાયોગ્ય સૌષ્ઠવમાં જ આખા શરીરની કાંતિ જેવો પ્રસાદ વસે - હસે છે. પદલાલિત્ય કે અલંકરણ કે શબ્દશુદ્ધિ કે વિચારગોઠવણી કે પ્રવાહિતા કે લાઘવ કે સરલતા કે સુકુમારતા કે ચોટ કે એવા કોઇ એક બે જ ગુણમાં એનો અધ્યારોપ કરનારા કાણા છે . . . સપાટીથી તલ સુધી

જે કૃતિમાં પારદર્શક વિચારશુદ્ધિ નહીં તેમાં પ્રસાદ હોય જ ક્યાંથી ?"

પ્રો. ઠાકોરના અહીં કહેવા પ્રમાણે જો માત્ર પ્રસાદને સ્થાયી અસરકારકતાનું તેમ જ "અમરતા" અને "મોહકતા"નું સાચું સાધન ગણીએ તો ઊંચી સાચી કવિતાના વર્ગમાંથી બાકાત રહી જાય તેવી ઘણીખરી કવિતાને એ વર્ગમાં મૂકવી પડે ; કેમકે સામાન્ય સાદાં જોડકણાંમાં પણ અર્થગત સુસ્પષ્ટતા જોવા તો મળે છે જ. આ દૃષ્ટિએ જોઇએ તો પ્રો. ઠાકોર પ્રસાદનું – સુસ્પષ્ટતાનું અતિમૂલ્યાંકન કરતા હોય તેમ લાગે. પરંતુ એ જ વાતને આપણે એક બીજી રીતે પણ તપાસી શકીએ. David Daiches એ 'Place of Meaning in Poetry 'માં [૬૦] T.S.Eliot ની કવિતાની ટીકા કરતાં કહ્યું છે કે તેની કવિતા વિદ્વત્તાના ભારથી એટલી દબાયેલી છે કે કવિતામાં આવતી વીગતોના જે તે સંદર્ભોનો પહેલેથી પૂરો ખ્યાલ ન હોય તો તે કવિતા અવગત જ ન થાય. અને જો કવિતા વાંચતાં વાંચતાં તે વીગતોના જે તે સંદર્ભોનો પરિચય મેળવતા જઇએ તો પણ અંતે જો આપણે જોઇશું તો એમ લાગ્યા વગર નહીં રહે કે આપણને છેવટે તો એ સંદર્ભોનું જ્ઞાનમાત્ર મળ્યું પણ એ સંદર્ભોના સંપૂર્ણ પૂર્વ-પરિચયની પીઠિકા પર એ કાવ્યવાચનથી જે સદ્ય રસાસ્વાદ આપણને મળી શક્યો હોત તે નથી મળ્યો. તેથી કાવ્યવાચન અને રસાસ્વાદની વચ્ચે કોઇ ગાળો પડવો ન જોઇએ. એ ગાળાથી પડતી ખોટ કશાથી પુરાતી નથી. તેથી એ બન્ને પ્રક્રિયાઓમાં પારસ્પરિક immediacy હોવી જોઇએ. અને એ immediacy કાવ્યમાં પ્રસાદ, સુસ્પષ્ટતા હોય તો જ સધાય ; તો જ કાવ્યથી ચિત્ત પર પડેલી પહેલી છાપ સ્થાયી અસરકારકતાવાળી બને, નહીં તો એ છાપ ધૂંધળી અને અસર વગરની બની જાય અને તેમ થાય તો કાવ્ય પોતાની અંદર નિરપેક્ષ રીતે ગમેતેટલું મોહક કે અમર હોય પણ કાવ્ય – વાચક –

સંબંધની સાપેક્ષ દૃષ્ટિએ એમાં મોહકતા વરતાય નહીં કે અમરતા આવે નહીં.

પછી પ્રો. ઠાકોરે ભાષાગત, કૃતિસંવિધાનગત પ્રસાદની વાત કરી છે. અને એમ કરીને તેમણે પ્રસાદની બાબતમાં વિષય કે સંભાર કરતાં આકાર તરફ ઝોક બતાવ્યો છે. જો કે એ ઝોક સામાન્ય છે, ઉપરછલ્લો છે; તત્ત્વનો ઊંડો પરામર્શ કરાવનાર નથી. "કવિતા શિક્ષણ"[61]માં Sir Arthur Helpsનું ઉતારેલું અવતરણ આની સાથે સરખાવવા જેવું છે: " A weighty sentence should be powerful in its substantives, choice and discreet in its adjectives, nicely correct in its verbs: not a word that could be added, nor one which the most fastidious would venture to suppress; in order lucid , in sequence logical, in method perspicuous ......"

બંનેની વાતમાં સામ્ય માલૂમ પડેછે.

પ્રો. ઠાકોર પ્રસાદ ગુણને કલાકૃતિના કોઇ એક અંશમાં માન્ય રાખતા નથી ; કલાકૃતિના તમામ અંશોમાં સંયુક્ત રીતે – સમગ્ર કૃતિના એકાગ્ર સૌષ્ઠવમાં[62] – જુએ છે. આમ તે સમગ્રતાવાદી[63] (Considering whole structure) અને એકાગ્રતાવાદી (believing in integrity of all parts into one unique body and not considering one single individual part of work of art where it is to be considered as a whole)——— છે. ભાષા અને સંવિધાનમાં પ્રસાદગુણની આવશ્યકતા તરફ વલણ બતાવનાર પ્રો. ઠાકોર, વિચારપ્રધાનતાવાદી હોઇને, અંતે તો કૃતિમાંની સાદ્યંત "પારદર્શક વિચારશુદ્ધિમાં પ્રસાદ હોવા ઉપર

ભાર મૂકી દે છે. પ્રસાદ ભાષાનો ગુણ છે છતાં ઠાકોરે તેની ભાષાલક્ષી ચર્ચા બહુ નથી કરી ; પરંતુ ભાષામાં એ આવતા પ્રસાદનું મૂળ તો તેનામાં આલેખ્યમાન બનતા વિચારના પ્રસાદમાં છે એમ કહીને ઠાકોરે પારદર્શક વિચારશુદ્ધિ" પર ભાર મૂક્યો છે.[૬૪]

"નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૬૫] ઉત્તમ કવિતાનાં બીજાં વિશેષણો સાથે "તેજોમય (Radiant) " અને "પ્રસાદયુક્ત (Brilliant) " વિશેષણો પણ આપ્યાં છે. પ્રસાદની વાત આપણે જાણી પણ તેજોમયતા દ્વારા કવિ કયા ગુણની વાત કરતા હશે ? "પ્રવેશકો, ગુચ્છ ૧"માં[૬૬] પણ "પ્રકાશ"નો કાવ્યગુણ લેખે ઉલ્લેખ થયો છે ; તથા ("પ્રવેશકો, ગુચ્છ ૧"માં[૬૭]) "તેજોમય"નો કાવ્યવિશેષણ તરીકે પ્રયોગ થયો છે. પણ એ વિષે ત્યાં ઝાઝું જાણવા મળતું નથી. પણ "લિરિક"માં[૬૮] : પ્રો. ઠાકોરે ઉત્તમ કવિતાનું એક વિશેષણ 'Radiant' આપ્યું છે અને તેના ગુજરાતી પર્યાય લેખે "તેજોમય" અને "પ્રસાદસંપન્ન" શબ્દો તેમણે મૂક્યા છે. એટલે પ્રો. ઠાકોર "પ્રસાદસંપન્ન"ને જ "તેજોમય" કહેતા હોય એમ બને ; એ રીતે કે, જે પ્રસાદયુક્ત હોય છે તેના અર્થ, ભાવ વગેરેનો "પ્રકાશ" ભાવકના ચિત્તમાં સદ્યઃ પથરાઇ જાય છે. એન્સાયક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકામાં[૬૯] Poetry વિષેના નિબંધમાં વોટ્સ ડન્ટને લગભગ એ જ અર્થમાં પ્રયોજેલા 'Bright','Brilliant' શબ્દો પરથી પ્રો. ઠાકોરે આ શબ્દો પ્રયોજવાનું સૂચન મેળવ્યું હોય એ બનવા જોગ છે ; " Persian imagination's wings are not so much bright with beauty; they are heavy with beauty. Beauty of this kind does not make great poetry XXX Arabian imagination is bright with beauty - brilliant as Eastern butterfly......",
એવું વિધાન વોટ્સ ડન્ટને કર્યું છે.

આટલી વિચારણા બાદ લાગશે કે ઠાકોરનો પ્રસાદ-વિષયક ખ્યાલ સંસ્કૃત કરતાં પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસા પર વધુ આધારિત છે.

સુસ્પષ્ટતાની સામેનો અવગુણ છે દુર્બોધતાનો અને કવિની પ્રતિભાને વિજયી થવા ન દેનાર અપલક્ષણ તરીકે[70] તેની ચર્ચા પણ પ્રો. ઠાકોરે કરી છે. દુર્બોધતા વિષે વ્યાપ્તિ બાંધતાં તેઓ જણાવે છે, "કવિએ કવિએ, વિષયે વિષયે, શૈલીએ શૈલીએ, દાયકે દાયકે સાહિત્યમાં દુર્બોધતા દેશકાલ વ્યક્તિ વિષયભાષાનુરૂપ વિવિધતા ધારણ કરી લેતી હાજર થઇ જ જાય છે".[71] ટી. એસ. ઇલિયટે પણ કહ્યું છે કે કવિ નવીન પ્રકારના વિષયો પર હાથ અજમાવે કે નવીન આલેખનપધ્ધતિ અંગીકારે તો તેનું સર્જન આરંભમાં વાચકોને સુબોધક નીવડતું નથી. વળી સાહિત્ય વખતોવખત જૂના ઢાંચા છોડીને નવા પ્રયોગોના ક્ષેત્રમાં ડગ ભરે છે અને ત્યારે પણ તે આરંભમાં તો વાંચકોને દુર્બોધ જ રહે છે.[72]

પ્રો. ઠાકોરના દુર્બોધતા વિષયક પૃથક્કરણમાં પહેલા પ્રકારની દુર્બોધતા તે વાંચકોની ઉચ્ચ કલાતત્ત્વ માટેની ગ્રહણશક્તિની મર્યાદાને લીધે પેદા થતી દુર્બોધતા આવે છે. એવી દુર્બોધતાનો ભાર કવિઓ, કલાકારો કે વિવેચકોને માથે તેઓ નથી નાખતા. આ દુર્બોધતા પ્રજાની સંસ્કૃતિસંપત્તિની પારાશીશીરૂપ બને છે ; કેમકે આખો સમાજ સંસ્કૃતિમાં જેમ જેમ પ્રગતિ કરતો આવે, વધુ ને વધુ કલાભિમુખ બનતો આવે તેમતેમ આ પ્રકારની દુર્બોધતાઓ ઘટે. અને વિવેચકોએ આ કામમાં પ્રજાના સમભાવપૂર્વક મદદગાર રહેવું જોઇએ.[73] ઉમાશંકર જોષીએ પણ કહ્યું છે કે વાચકોની વધતી જતી કલાપરખ કલાદુર્બોધતાને ઘટાડે છે.

દુર્બોધતા આમ તો સાપેક્ષ વસ્તુ છે; પણ આ પ્રકારની દુર્બોધતાઓ તો ખાસ ઘણી વધારે સાપેક્ષ કહેવાય; કેમકે એનો વિચાર વાચકોને અનુલક્ષીને કરવામાં આવ્યો છે. એક જ કૃતિ ઉત્તમાધિકારીને ઘણી વધારે સમજાય તો કનિષ્ટાધિકારીને (જો એને અધિકારી કહેવાતો હોય તો!) ઘણી ઓછી સમજાય અને એમ કૃતિની દુર્બોધતાનો આંક વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ ઘણોઘણો બદલાયા કરે.

પ્રો. ઠાકોરે જણાવેલી બીજા પ્રકારની દુર્બોધતા તે વિષયગત દુર્બોધતા છે કેમકે તેમાં જવાબદારી વાચક કે લેખક બેમાંથી એકેયની નથી હોતી પરંતુ તે વિષયો "લઘુ મોટી તમામ વર્ગની કલ્પના અને પ્રતિભાને પણ અપર્યાપ્ત પડે" તેવા અને સુશિક્ષિત ઉત્તમાધિકારીઓને પણ દુર્બોધ રહી જાય તેવા હોય છે. આ વિષયો તે અગમનિગમના વિષયો છે. આવા વિષયોમાં "ગુરુઓ જાણીને કેટલુંક એવી રીતે ગૂંચવે છે વા ફેરવી નાખે છે કે તે ઉત્તમાધિકારીઓને પણ પોતે પાછા ગુપ્તિ અત્યંત જાળવવાની કડક આજ્ઞા સાથે ચાવી આપે છે તેની મદદ વડે પણ મહામુશીબતે સમજી શકાય" અને "આપણા જેવા જ પરિમિત શક્તિઓના માનવી"ને "કોઇ લોકોત્તર પ્રેરણા કે સત્તાના સંવેદન" સાથે જે "દર્શન", "અદ્ભુતઅપાર્થિવ અવસ્થાનું તત્ત્વજ્ઞાન" પ્રાપ્ત થાય છે તેને પોતે "શિષ્યમાં એવી જ અસાધારણ દશા ઉત્પન્ન કરવા મથતો તેવી દશામાં જ જે લાધી શકે તે આપવા પોતાથી બનતું કરી છૂટે છે."[૭૪] ઉપર્યુક્ત દુર્બોધતાથી ઊગરવાનો એક માર્ગ ઠાકોરે આ બતાવ્યો છે. આ પ્રકારની કવિતાનો અર્થ સમજવાનું ઘણીવાર ખરેખર મુશ્કેલ હોય છે: છતાં તેમાં આવતા તત્ત્વજ્ઞાનની અટપટી ભૂલાભૂલામણીઓનો

ભેદ પૂરો માટે કર્યા વિના કે પૂરો સમજી લીધા વિના, તેને વિષેના સામાન્ય ખ્યાલ માત્રથી પણ એવાં કાવ્યને કાવ્ય તરીકે આસ્વાદી શકાય છે. "બ્રહ્મ લટકાં કરે બ્રહ્મ પાસે" જેવી પંક્તિઓના શબ્દશક્તિ, અભિવ્યક્તિકૌશલ, ચિત્રાત્મકતા વગેરે કાવ્યગુણોને અદ્વૈતવાદનું અટપટું તત્ત્વજ્ઞાન અવગત કર્યા વિના પણ માણી શકાય છે. આમ વિષય દુર્બોધ હોય પણ તેમાંથી નીપજેલું કાવ્યત્વ દુર્બોધ ન પણ હોય. આમ હોય તો કાવ્યગત દુર્બોધતાનો પ્રશ્ન જુદા જ પ્રકારની છણાવટ માગતો પ્રશ્ન બની જાય છે. ગુરુ જ્ઞાનને ગૂંચવી નાખે છે, તેને ગુપ્ત રાખવાની તે શિષ્યને આજ્ઞા આપે છે વગેરે વાતો કાવ્યગત નહીં પણ તત્ત્વજ્ઞાનગત છે; અને પ્રો. ઠાકોર અર્થ-પ્રાધાન્યવાદી હોવાથી તદ્વિષયક દુર્બોધતા પર લક્ષ દેતા હોય તેમ લાગે છે. વળી સાચો કવિ તો કઠિનમાં કઠિન તત્ત્વજ્ઞાનને પણ કવિતામાં ઉતારતાં ઉતારનાં સહેલુંસુતરું કરી દે છે; આના અનેક દાખલા આપણા પ્રાચીન સાહિત્યમાંથી મળી રહે તેમ છે. કાવ્યમાં કવિ તત્ત્વજ્ઞાન નહીં પણ તેનું સંવેદન આપે છે અને બૌદ્ધિક તર્કના અનેક દાવપેચથી પણ જે તત્ત્વજ્ઞાન પ્રાપ્ત થતું નથી તે સંવેદનના સમગ્ર-ચિદ્પ્રોજ્જ્વાલક એક વીજઝબકારમાં પ્રતીત થઇ જાય છે. આની નોંધ પ્રો. ઠાકોરે લીધી છે.

એક બીજો માર્ગ પણ ઠાકોરે બતાવ્યો છે. અને તે "જે રૂપમાં એ હોય તે રૂપમાં એને શબ્દશઃ અંધશ્રદ્ધાએ ગળવું" એ છે.[૭૫] આને માર્ગ કહી શકાય નહીં કેમકે અંધશ્રદ્ધા વડે કાંઇ કાવ્યમાં તત્ત્વજ્ઞાનની દુર્બોધતા ઊકલી જતી નથી.

છેલ્લે પ્રો. ઠાકોરે લેખકને જેને માટે જવાબદાર ગણી શકાય તેવી દુર્બોધતાની વાત કરી છે. મિલ્ટનની શૈલીને તેઓ "વિદ્વાન-

કવિ-ભોગ્ય" શૈલી કહી તેને દુર્બોધતામાં ખપાવે છે. વખતો-વખત જ્ઞાન, વિજ્ઞાન, જીવનાનુભવનાં વિસ્તરતાં જતાં અનેક ક્ષેત્રોપક્ષેત્રોની સાથોસાથ કવિની" સંવેદનાનું ક્ષેત્ર પણ વિસ્તાર પામે છે. અગર જો કોઇ કવિની સંવિત્તિ એ રીતે પ્રવર્તમાન જીવનાદિ પરિસ્થિતિઓ સાથે કોઇ રીતે સંકળાયેલી ન હોય તો તેને સન્નિષ્ઠ, સજાગ કવિ કહી શકાય નહીં. સંવિત્તિ એ રીતે વિસ્તરેલી, વિકસેલી પ્રવર્તમાન પરિસ્થિતિઓ સાથે સંકળાયેલી હોય પણ કવિતાની અભિવ્યક્તિમાં જો એનો અણસાર ન આવે તોયે કવિ નિષ્ઠાહીન ગણાય. દરેક સાચા કવિએ આ પ્રકારની નિષ્ઠા, સંવિત્‌ની વિશાળતા કેળવવી જોઇએ. એને પરિણામે જે કવિતા સરજાય તેની સપાટીએ દરેક કાવ્યરસિકે પહોંચવા પ્રયત્ન કરવો જોઇએ. કાંઇ કવિએ સરેરાશ કાવ્યરસિકની સપાટીએ નીચા ઊતરીને પોતાની અભિનવ કલાતત્ત્વની આરાધના છોડી દેવાની નથી ; જો એમ થાય તો કલામાં વિકાસ જેવું કશું બની શકે નહીં. આ પ્રકારની દુર્બોધતાની વાત કરનારને, લોકોએ ગાંગારાની કવિતા તરફ પ્રતિકૂળતાથી જોનારા લોકોને જે ઉક્તિ કહી છે તેના દ્વારા જ જવાબ આપી શકાય, " Let us not speak of obscure things, but of obscure people". કવિતાઓ obscure નથી હોતી, લોકો જ obscure હોય છે.[૭૬] આ દુર્બોધતાને પણ, ખરું પૂછો તો, પ્રો. ઠાકોરે પહેલા પ્રકારની દુર્બોધતામાં મૂકવી જોઇતી હતી.

શેક્સ્પિયરમાં લેખકને બે પ્રકારની દુર્બોધતા જોવા મળી છે. તેમાંથી પહેલી દુર્બોધતાની ચર્ચા લેખકે શેક્સ્પિયરનાં દૃષ્ટાંતો

ન આપતાં કાન્તની કવિતાનું દૃષ્ટાંત આપીને કરી છે ! અને છતાં, લેખકે ચોક્કસપણે કયી બાબતને દુર્બોધતા કહી છે તે વિશદ થતું નથી.[૭૭] એક જ કાવ્યમાં બે અર્થોનું શ્લેષદ્વારા સાયુજ્ય સાધવા જતાં બને અર્થોમાં રહી જતી અ-પૂર્ણઅર્થઘટનક્ષમતા કે સંદિગ્ધતાને, અથવા કાવ્યવસ્તુના આંતરિક હાર્દ સાથે સુસંગત ન નીવડે તેવી અંગત રુચિની બાબતના પ્રક્ષેપથી કાવ્યાર્થને સાધિત સંવાદી રૂપે ગ્રહણ કરવામાં ઊભી થતી મુશ્કેલીને પ્રો. ઠાકોર દુર્બોધતા કહેતા હોય તેમ લાગે છે. જૂની કે પ્રાંતિક બોલીના ન સમજાય તેવા પ્રયોગોની લાક્ષણિકતાને તેઓ "ભાષાની દુર્બોધતા" કહી તેને વિષે આગળ કંઇ પણ કહેવાનું માંડી વાળે છે. જ્યાં કાવ્યનાં ભાવોર્મિ વગરે સૌથી વધુ ગ્રહવા યોગ્ય હોય ત્યાં તેની નિરૂપણાની મિતાક્ષરતા, આલંકારિકતા વગેરેને કારણે રહી જતી દુર્બોધતા પણ ઠાકોરે ઉલ્લેખી છે. શેક્સપિયરે આશયપૂર્વક રંગભૂમિને માટે લખેલાં નાટકો જ્યારે ભજવાતાં હોય ત્યારે પાત્રો વડે બોલાતી ઉક્તિઓ આસપાસની પરિસ્થિતિ, અભિનય, ઉચ્ચારના વિવિધ કાકૂ વગેરે પરથી સંપૂર્ણપણે સમજાઇ જાય ; પણ જ્યારે આપણે એકાંતમાં એનો પાઠ કરતા હોઇએ ત્યારે અભિનયાદિ ઉપસ્કરણોના અભાવને લીધે એ ઉક્તિઓ પૂરેપૂરી ન સમજાય, બહુયોગ્ય રીતે આ સંયોગાધીન દુર્બોધતા તરફ પ્રો. ઠાકોરે આંગળી ચીંધી છે ; અને ઉમેર્યું છે કે નાટકોમાં એ દુર્બોધતા નિર્વાહ્ય ગણાય પણ પાઠ્યકાવ્યોમાંના ભાવાદિ તો પઠનમાત્રથી સદ્યગ્રાહ્ય બનવા જોઇએ.

"અન્વયમાં પ્રયત્ને ઘટાવી શકાય" એવા અર્થની, "દૂરાન્વય"-ની, "ક્લિષ્ટાન્વય"ની વગેરે અન્વયગત દુર્બોધતાઓ પ્રો. ઠાકોરે

ચર્ચી છે. આડંબરી શૈલીમાં લેખક કે પાત્રના સાચા ભાવો ઢંકાઇ જવાથી આવતી શૈલીગત દુર્બોધતા પણ ઠાકોરે નિર્દેશી છે. અનુભૂતિનો યથાવત્ સાક્ષાત્કાર પામવાની અને તેમ કર્યા બાદ અનુભૂતિ – અભિવ્યક્તિ વચ્ચે એકરૂપતા સિદ્ધ કરવાની લેખકની અશક્તિને કારણે આવતી દુર્બોધતાને પ્રો. ઠાકોરે "આડંબર શૈલી"થી આવતી દુર્બોધતાને નામે તથા "કર્તા પોતે શું કથવું છે વા કથી રહ્યો છે તે જ સ્પષ્ટ જાણતો હોય ભાગ્યે[78] તેને લીધે આવતી દુર્બોધતાને નામે ઉલ્લેખી છે. આ જ વાત તેમણે "કવિતા શિક્ષણ"માં[79] પણ નોંધી છે : "લેખકોની અસ્પષ્ટતા તેમના મગજમાં અનેક વિચારતંતુઓની ગૂંચને લીધે, તેમના લખાણમાં આ કારણથી આવતા રૂપકખીચડાને લીધે, અને ભિન્નભિન્ન દિશાનાં સૂચનો[80] વડે વાંચનારના મગજમાં અર્થ ટપકતાં જ ડહોળાઇ જવાને લીધે થાય છે;" તેમ જ "જેના મગજમાં ગૂંચવણ તેની કવિતા વાંચનારને મૂંઝવણ".[81] અહીં જણાવેલી રૂપકખીચડાની વાતને મળતી આવતી "અતિવિચિત્ર કલ્પના"થી ઉદ્ભવતી દુર્બોધતા પણ તેમણે નિર્દેશી છે.

એક પ્રશ્ન એવો થાય કે સુસ્પષ્ટતા દ્વારા શું પ્રો. ઠાકોર જે કંઇ કહેવું હોય તેને સ્પષ્ટપણે કહી નાખવાનો આગ્રહ ધરાવે છે ? પ્રો. ઠાકોર જેવા કાવ્યજ્ઞ એવી ભૂલ ન કરે. ઉલટું, તેમણે ઘણી જગ્યાએ કાવ્યમાં સૂચન, ધ્વનિ, વ્યંજનાત્મકતાની અનિવાર્યતા પર ભાર મૂક્યો છે : "કવિતાનો લય–તેનું ગુંજન – અસ્ફુટ છતાં ચિદાકાશને ભરી દે છે, કોઇ પણ સ્ફુટ કથન વિના કોઇ પણ સ્ફુટ કથન કરતાં વધારે ઉંડે ઉતરે છે, ઘણી વધારે અસર ઉપજાવે છે. કાવ્યમયતા એટલે આવી ગુંજનસૂચન–શક્તિ, આવી ધ્વનિ–કલ્પના, આવી વેધકતા".[82] તો એનો અર્થ એ થયો કે કવિએ

પોતાની આગવી અનુભૂતિનો તેનાં સઘળાં ઇયત્તાપરિણામાદિમાં એવો યથાતથ સાક્ષાત્કાર કરેલો હોવો જોઇએ અને એનો એવો તદનુરૂપ કુશળ મૌલિક અનપક્વ અભિવ્યક્તિ સાધેલી હોવી જોઇએ કે તેમાંથી નિર્માયેલી કૃતિમાંથી નીકળતાં સૂચનો, વ્યંજનાઓ, ધ્વનિને ગ્રહણ કરવામાં સહૃદય ભાવકને કોઇ બાધા ન નડે. એ બાધા ન નડે તેનું નામ સુસ્પષ્ટતા ; દુર્બોધતાનો અભાવ. લેખકને પક્ષે બધું બરાબર હોય છતાં એવી બાધા નડે તો તેમાં જવાબદારી ભાવકને શિરે આવે છે. દુર્બોધતા ઘણીવાર તો કાવ્ય પ્રતિનાં ભાવકના વલણ, માનસિક અસજ્જતા ઉપર અવલંબે છે. દુર્બોધ કવિતાને ઉઘાડી પાડવા માટે વિવેકની જરૂર નથી ; પ્રજા પોતે જ એનો અસ્વીકાર કરે છે એમ કહેનાર ઠાકોરે તરત જ નોંધ્યું છે કે બહારથી અનાકર્ષક લાગતી કવિતાની માંહ્યલી ખૂબીઓ તો વિરલ સહૃદયો જ જાણીમાણી શકે છે.[૮૩] ટી. એસ. ઇલિયટ પણ કહે છે કે, કાવ્ય સહેલું હોય છતાં તે અઘરું છે એવી બીક – અને તેથી તેને સમજી લેવાની વધારે પડતી પૂર્વતૈયારી કે સાવચેતી – જો વાચકના મનમાં પેસી જાય તો કાવ્ય તેને માટે સહેલું મટી અઘરું બની જવાનું અથવા કાવ્ય તરફના વાચકના રૂઢ અભિગમની પરંપરાગત દૃષ્ટિને માફક ન આવે તેવો તદ્દન જુદા જ પ્રકારના દૃષ્ટિકોણથી જો કોઇ કવિએ કાવ્ય લખ્યું હોય તો પણ વાચકને તે કાવ્યને અવગત કરવામાં મુશ્કેલી પડવાની. " There is the difficulty caused by the auther's having left out something which the reader is used to finding; so that the reader, bewildered, gropes about for what is absent, and puzzles his head for a kind of'meaning' which is not there and is not meant to be there".

માટે આગળ વધેલો વાચક તો અર્થો કાઢવાનું, અર્થને કડીબદ્ધ

સમજવાની કડાકૂટમાં પડવાનું, તે રીતે કાવ્યપરિશીલન કર્યાનો ઇતિ માનવાનું પસંદ કરતો નથી. " The more seasoned reader, he who has reached, in these matters a state of greater purity, does not bother about understanding; not at least at first. I know that some of the poetry to which I am most devoted is poetry which I did not understand at first reading; some is poetry which I am not sure I understand yet: for instance, Shakespeare's."[૮૪]

કોઇ કહેશે કે અર્થ તો પાયાની વસ્તુ છે. પણ વાક્યના અર્થ પકડીને પછી પ્રવૃત્તિ કરવાનું કામ તો આપણે વ્યવહારમાં કરીએ છીએ જ્યારે કવિતામાં તો પ્રથમ તેના ભાષાસર્જન, લય, પ્રતિકલ્પો, pattern વગેરે કલાગુણો તરફ પ્રતિભાવ જેમ-જેમ આપતા જઇશું તેમતેમ તેની પાછળ પાછળ કાવ્યનો ખરો અર્થ આપોઆપ મનમાં ઉદ્ઘાટિત - પ્રકાશિત થતો જશે.

છેલ્લે, પ્રો. ઠાકોરે તેમની વિવેચના પર પશ્ચિમની વિવેચનાની અસર થયેલી કહી છે એટલે, આ વિષયમાં પાશ્ચાત્ય વિવેચકોએ શું કહ્યું છે તે જોઇશું. પ્રો. ઠાકોરે કોલરિજ, મિલ્ટન, વર્ડ્ઝવર્થ, ડન્ટન, એરિસ્ટોટલ વગેરેને વાંચ્યા હતા. મિલ્ટને તેના 'On Education' ના નિબંધમાં કવિતાને " Less subtle and fine , but more simple, sensuous, and passionate than logic or the flower of logic which is rhetoric"[૮૫] કહી છે. કોલરિજે મિલ્ટનનાં ત્રણ વિશેષણોમાંના પહેલા વિશેષણ simple પર ભાષ્ય કરતાં કહ્યું છે : For the first condition - simplicity-while; on the one hand it distinguishes poetry from

the arduous process of science, laboring towards an end not yet arrived at, and supposes a smooth and finished road, on which the reader is to walk onward easily, with streams numbering by his side, and trees and flowers and human dwellings to make his journey as delightful as the object of it desirable, instead of having to toil with the pioneers, and painfully make the road on which others are to travel - precludes, on the other hand, every affection and morbid peculiarity....."

ડટને ઊર્મિકાવ્ય, ગીત માટે લખતાં કહ્યું છે: " To write a good song requires that simplicity of grammatical structure which is foreign to many natures - that mastery over direct and simple speech which only true passion and feeling can give and which 'coming from the heart goes to the heart" .[૮૬]

એરિસ્ટોટલે પણ perspicuity નું ગૌરવ કર્યું છે : " The excellence of diction consists in being perspicuous without being mean".
અહીં એરિસ્ટોટલે common, usual, unusual, foreign, metaphorical words, vulgaridcom ..
વગેરેની ચર્ચા કરી છે.[૮૭] વર્ડ્ઝવર્થે પણ 'preface to Lyrical ballads' માં જનસામાન્યની સરલ ભાષાની, simple feelings - simple expression ની હિમાયત કરી છે.[૮૮] ડટને 'Grammatical structure'ની simplicity ને ઉલ્લેખી છે. તો

પ્રો. ઠાકોરે અન્વયગત દુર્બોધતાઓ ચર્ચી છે. એરિસ્ટોટલની metaphorical,foreign,usual શબ્દોની ચર્ચાની જેમ પ્રો. ઠાકોરે જૂની ભાષા કે પ્રાંતિક બોલીના શબ્દપ્રયોગો અને આલંકારિકતાથી આવતી દુર્બોધતાની[89], રૂપકખીચડાથી આવતી દુર્બોધતાની[90] ચર્ચા કરી છે. જો કે પ્રો. ઠાકોરની કવિતામાં સમકાલીન લોકબોલીના અને કાલગ્રસ્ત પ્રાચીન ભાષાના ઘણા શબ્દો પ્રયોજાયેલા જોવા મળે છે અને એવા શબ્દપ્રયોગોને કવિતામાં ઉત્તેજન આપવાનો આગ્રહ પણ તેમણે વારંવાર ઉચ્ચાર્યો છે. છતાં તેમની સમગ્ર બાની વડ્ઝવર્થે દર્શાવેલી બાનીના ખ્યાલને અનુરૂપ આવતી નથી.

કવિતાનો બીજો આવશ્યક ગુણ ઠાકોરે sensuousness નો-કલ્પનોત્થતાનો ગણાવ્યો છે. કવિતાના નામે થયેલી રચના પણ જો શાસ્ત્રની માફક સર્વસામાન્ય વિધાનો કરે તો તેની ભાવક પર કોઇ કાવ્યાત્મક અસર ન પડે. ભાવકની સંવિત્તિને સ્પર્શવા માટે, તેની અનુભૂતિને જગાડવા માટે કવિતાએ સીધી બુદ્ધિગ્રાહ્ય થવાનું મટીને ઇંદ્રિયગ્રાહ્ય બનવું જોઇએ ; કેમકે સંવેદનોને સંવેદવાનો પ્રારંભ, અનુભવવાનો પ્રારંભ, અને તે દ્વારા જીવનને જીવવાનો પ્રારંભ જે ક્ષણે માનવ પોતાની પંચેન્દ્રિયોનો જગત્પદાર્થો સાથે સંપર્ક બાંધી જે તે ઐંદ્રિય ધર્મોને અનુભવવા માંડે છે ત્યારથી થાય છે. કવિતાએ અનુભૂતિ કરાવવી હોય તો તેણે માનવમનમાં પડેલા સંવેદનસંસ્કારોને અને તેમની સાથે અધ્યસ્ત થઇ રહેલા પ્રતિકલ્પોને જગાડવા પડે. પ્રતિકલ્પો, અલંકારો, ચિત્રો દ્વારા આલેખાયેલો કાવ્યપદાર્થ જ ઇંદ્રિયગ્રાહ્ય બને, sensuous બને, સંવેદ્ય બને, આસ્વાદ્ય બને. પણ પ્રતિકલ્પાદિ યોજવાને માટે કવિ પાસે કલ્પનાની શક્તિની આવશ્યકતા રહે છે. કલ્પનાની પ્રચુર ચર્ચા કરનારા તેમ જ પોતાની કાવ્યવિષયક વ્યાખ્યાઓમાં તેની આવશ્યકતા ભારપૂર્વક નિર્દેશનારા

કોલરિજ, હેઝલિટ, લીહંટ, કેબલ, રસ્કિન જેવા લેખકોને પ્રો. ઠાકોરે વાંચ્યા હતા. અને તેથી તેમણે પહેલેથી જ કવિતા માટેના આવશ્યક તત્ત્વ તરીકે કલ્પનાશક્તિની નોંધ લીધી છે. અને ત્યારબાદ પણ તેમણે તેમનાં લખાણોમાં કલ્પનાનો વારંવાર ઉલ્લેખ કર્યો છે. એટલા તદ્વિદ લેખકોને વાંચ્યા પછી પણ પ્રો. ઠાકોરે પોતાની વિભાવના અનુસારના કલ્પનાના સ્વરૂપને ક્યાંય પણ શાસ્ત્રીય રીતે વિસ્તારપૂર્વક સમજાવ્યું નથી. તદ્વિ-વિષયક જે થોડાં ટૂંકાં છૂટાં છવાયાં, પ્રસંગોપાત્ત મૂકેલાં વિધાનો મળે છે, તેમને આધારે જ તેમના આ વિષયના ખ્યાલને ચર્ચવો રહ્યો.

"લિરિક "માં 'sensuous' શબ્દની અર્થસ્પષ્ટતા કરતાં ઠાકોરે લખ્યું છે : "ઈંદ્રિયગ્રાહ્ય વિષયોમાંથી ઉત્તમોત્તમ ઉમદામાં ઉમદા વિષયો વડે નિર્મેલી - કલ્પનામય", આ સમજૂતીમાંથી ઘણા પ્રશ્નો ઊભા થાય. ઈંદ્રિયગ્રાહ્ય વિષયોમાંથી ઉત્તમોત્તમ ઉમદામાં ઉમદા વિષયો વડે જે નિર્માયેલ હોય તેને જ કલ્પનામય કહેવાય?અથવા કાવ્યને sensuous, ;કલ્પનામય બનાવવા માટે ઉત્તમોત્તમ, ઉમદામાં ઉમદા વિષયો જ લેવા પડે ? અથવા કવિતા કલ્પનામય હોવા ઉપરાંત ઉત્તમોત્તમ ઉમદામાં ઉમદા વિષયોવાળી હોવી જોઇએ ? એમ હોયતો કયા વિષયો ઉત્તમોત્તમ ઉમદામાં ઉમદા લેખાય ? કયા ધોરણે (criteriaથી) એમ લેખી શકાય ? એ ધોરણ સર્વમાન્ય નહીં તો પણ બહુમાન્ય ગણાય ખરું ? વિશ્વની સર્વોચ્ચ કવિતાનું પરિશીલન કરવા પામેલો સહૃદય તો કહેશે કે કવિતા માટે કોઇ વિષય ઉત્તમ નથી, કોઇ વિષય કનિષ્ટ નથી ; કવિતામાટે તો બધા જ વિષયો સરખા છે.[૯૧] અને કોઇ પણ વિષયને ઈંદ્રિયગ્રાહ્યતાપૂર્વક કાવ્યમાં નિરૂપી શકાય.

પણ પ્રો. ઠાકોરનું વિધાન વાંચતાં રસ્કિનની કાવ્ય-વ્યાખ્યા યાદ આવી જાય છે. તેણે કહ્યું છે : " Poetry is the suggestion by imagination, of noble grounds for the noble emotions". કવિતા 'imagination' ———— દ્વારા શાનું ' suggestion' બને છે ? 'noble-emotion' માટેનાં 'noble grounds' ——નું રસ્કિને 'Love', 'hatred' વગેરે કેટલાક 'Passions' ——ને 'noble emotions' તરીકે ગણાવીને, આગળ સમજાવ્યું છે, " These passions in their various combinations constitute what is called 'Poetical feeling' when they are felt on noble grounds, that is, on great and true grounds".[૯૨]

અર્થાત્ કોઇપણ 'passion' સ્વાયત્ત રીતે 'noble' હોય છે એમ નથી ; પરંતુ તે 'passion' ——ની સર્જકને થયેલી અનુભૂતિની ઇયત્તા જ તેને 'noble' . એટલે કે કાવ્યમાં નિરૂપવા યોગ્ય - poetical બનાવે છે. તેથી એક જ passion કે emotion કોઇ એક કુશળ કવિના કાવ્યમાં noble થયેલી લાગે છે અને તે જ passion કે emotion બીજા કોઇ અકુશળ કવિના કાવ્યમાં તેથી ઊલટા જ રૂપની લાગે ! પછી ભલે પ્રો. ઠાકોર અમુક વિષયોને નિરપેક્ષ રીતે ઉત્તમોત્તમ, ઉમદામાં ઉમદા હોવાનું નિર્દેશતા હોય !

લિરિકમાં[૯૩] પ્રો. ઠાકોરે કલ્પના અને લાલિત્યનો ભેદ દર્શાવતાં કહ્યું છે : (૧) કલ્પના પ્રૌઢનારી, સુંદર ભવ્યગંભીર માતા છે, તો લાલિત્ય કલ્પનાનું છોરું, રમતિયાળ, કુમારિકા જેવું સ્વરૂપ છે. (૨) કલ્પના સર્જક છે, તો લાલિત્ય અનુકારક છે. (૩) કલ્પના સર્જક હોઇને સર્વાંગે નવીન હોય છે અને તેથી તેને પોતાનો ભોગી વાચકવર્ગ ઉપજાવવો પડે છે. તો લાલિત્ય અનુકારક

હોઇને તાત્કાલિક લોકપ્રિય થઇ જાય છે. (૪) કલ્પનાનો પ્રભાવ ચિરકાલીન હોય છે, ત્યારે લાલિત્યનો કવિ, કે જે ઉપકવિ છે (કેમકે લાલિત્ય અનુકારક છે) તે પોતાના દાયકા કે જમાના-નો જ કવિ બની રહે છે. તેની કવિતાએ મેળવેલી તાત્કાલિક લોકપ્રિયતા તેના જમાનાથી વધુ ટકતી નથી.

કોલરિજ અને રસ્કિન જેવા લેખકોએ પોતપોતાની અલગ રીતે શાસ્ત્રીય ચોકસાઇથી કલ્પના અને "લાલિત્ય" વચ્ચેનો જેવો સૂક્ષ્મ ભેદ સ્પષ્ટ કર્યો છે તેવો ભેદ પ્રો. ઠાકોર દર્શાવી શક્યા નથી. કલ્પના અને "લાલિત્ય"નાં સ્વરૂપોનો ખ્યાલ પણ પૂરો એમાંથી ઊભો થતો નથી. પહેલો તફાવત વાંચતાંની સાથે લે હંટનાં વિધાનો યાદ આવે છે : " Fancy, which is a lighter play of imagination, or the feeling of analogy, coming short of seriousness .....", "To come now to fancy, - she is a younger sister of imagination, without the other's weight of thought and feeling" તથા "Her tendency is to the child-like and sportive"94
લે હંટે તો આ (analogy) સાદૃશ્ય આપવા સાથે એની વીગતે ચર્ચા પણ કરી છે પણ પ્રો. ઠાકોર સાદૃશ્ય આપીને રહી જાય તેથી કંઇ તત્ત્વની પૂરી સ્પષ્ટતા ન થાય. લે હંટે કહ્યું છે, " Imagination belongs to tragedy, or the serious muses, Fancy to the comic."95 રસ્કિને પણ કહ્યું છે, " She [Fancy] cannot be made serious, whereas the imagination is in all things the reverse . She cannot be but serious; she sees too far, too darkly, too solemny, too earnestly ever to smile."96

આ ઉપરથી પ્રો. ઠાકોર, કદાચ, "લાલિત્ય"ની અપેક્ષાએ કલ્પનાને પ્રૌઢ અને ભવ્ય, ગંભીર કહેવા પ્રેરાયા હોય. જો કે "ભવ્યગંભીર" શબ્દને ઠાકોરે 'profound'-ના અર્થમાં ઘણીવાર પ્રયોજ્યો છે અને તે અર્થમાં પણ આપણે એ શબ્દને અહીં લઇ શકીએ.

કલ્પના અને "લાલિત્ય" વચ્ચે પ્રો. ઠાકોરે દર્શાવેલા બીજા ભેદની સામે વાંધો લેવાય તેમ છે. કલ્પનાને એકલીને સર્જક ન કહેવાય ; Fancy પણ ઘણીવાર મૌલિક, સર્જક્તે - ઠાકોરે દર્શાવેલા ચોથા ભેદનો પણ ઉત્તર આપી દઇએ તો - ચિદાકર્ષક હોય છે. બાકી એકવાર પ્રો. ઠાકોરે કલ્પનાને સર્જક અને Fancy-ને અનુકારક કહી દીધી ; અને સર્જકતાવાળા સાહિત્યને પોતાનો વર્ગ ઉપજાવી લેવો પડે છે, ત્યારે અનુકારક સાહિત્યને તો પોતાનો ભાવક વર્ગ તૈયાર મળી રહે છે એ વાત સાચી છે એટલે પ્રો. ઠાકોરે એમાંથી પછી નિર્ણય તારવી કાઢ્યો કે Fancy ને પણ તત્કાલ પોતાનો ભાવક વર્ગ તૈયાર મળી રહે છે. છતાં એ સર્વમાન્ય વાતમાં આપણે સહમત થઇશું કે સારામાં સારી Fancy કરતાં સારામાં સારી કલ્પનાનું સ્થાન ઘણું વધારે ઊંચુ છે.[૯૭]

કલ્પનાનું સ્વરૂપ દર્શાવવા પ્રો. ઠાકોરે જે ભવ્યતા - ગંભીરતાના ગુણોનો એક સાથે "ભવ્યગંભીર" શબ્દ દ્વારા ઉલ્લેખ કર્યો છે, તેનો કાવ્યના વિશિષ્ટ આવશ્યક તત્ત્વ તરીકેનો જુદો નિર્દેશ તેમણે ("લિરિક"માંના તથા "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માંના કાવ્યસ્વરૂપ વર્ણનમાં) 'profound' અને "ભવ્યગંભીર" શબ્દો વડે કર્યો છે. આ પહેલાં કરેલી ચર્ચામાં આપણે જોયું છે કે પાશ્ચાત્ય વિવેચકોએ તથા તેમને અનુસરીને પ્રો. ઠાકોરે કલ્પનામાં seriousness હોવાને કારણે તેને Fancy કરતાં વધુ

ચઢિયાતી કહી છે. કાવ્યની અંગીભૂત કલ્પનાના આ ગુણને પછી તેઓ સમગ્ર કાવ્યના આવશ્યક ગુણ તરીકે ઓળખાવે છે. તેઓ, એકવાર "ભવ્યતા" અને "ગંભીરતા" ને લગભગ સમાનાર્થે રૂપમાં લે છે. તો બીજીવાર તેઓ સમુદ્ર પર્વત વગેરેના દાખલા લઇને ભવ્ય અને ગંભીરને પરસ્પર સૂક્ષ્મ રીતે સંલગ્ન થયેલા ગણે છે.[98] આ બંને ગુણોને એકસાથે દર્શાવવા તેઓ 'Profound' શબ્દને અને તેના પર્યાય લેખે "ભવ્યગંભીર" સમાસને પ્રયોજે છે.

"લિરિક"માં તેમણે એકસ્થળે[99] 'profound' ને સમજાવતાં, કલાકૃતિની "સ્થાયી છાપ" પાડવાની શક્તિશાળિતાને કલા-કૃતિગત "ભવ્યતા વા ગંભીરતા"માં જોઇ છે અને બીજે સ્થળે[100] Fancy ની તાત્કાલિક અલ્પજીવી લોકપ્રિયતાનો નિર્દેશ કરીને તેમણે ભવ્યગંભીર કલ્પનાની ચિરકાલીન પ્રભાવ પાડવાની શક્તિને સૂચવી છે: આ બંને સ્થળે, કાવ્યની ચિરંજીવિતા માટેનાં યશોભાગી સત્ત્વો તરીકે પૃથક્પૃથક્ ઉલ્લેખ પામેલાં કલ્પના અને ભવ્યગંભીરતાનાં તત્ત્વો લેખકના ચિદ્વ્યાપારમાં અન્યોન્ય અવિભક્ત ને એકરૂપ બની રહેતાં લાગે છે. સંક્ષેપમાં કહીએ તો કલ્પનાથી કાવ્ય ચિરપ્રભાવશાળી બને, ભવ્યગંભીરતાથી પણ કાવ્ય ચિરપ્રભાવશાળી બને અને કલ્પનામાં ભવ્યગંભીરતા હોય છે. અને આમ કલ્પના અને ભવ્યગંભીરતાની પૃથક્ ગણાવાયેલી વિભાવનાઓ એકરૂપ બની જાય છે.

ભવ્યતાની સામેનો ગુણ ઠાકોરે સૌમ્યતાનો જણાવ્યો છે: "દરેક માનવકલાનાં બે રૂપ છે, – સૌમ્ય અને ભવ્ય ... જુદાં જુદાં મતનું વાદવિવાદ-જંગલ નિષ્પક્ષ દૃષ્ટિએ નિહાળીશું તો તેનું ચિરંજીવ અને મોટું બીજ આ સૌમ્ય ભવ્ય વચ્ચેનો કુદરતી વિરોધ

જણાશે. ... [Fancy] વગેરે કલ્પનાનાં સૌમ્ય રૂપ છે, અને આપણે ઘણુંખરું કલ્પનાના ભવ્ય રૂપને જ કલ્પના કહીએ છીએ".[૧૦૧] અહીં ભવ્ય અને સૌમ્યને લેખકે કલ્પનાના પેટામાં મૂક્યાં છે અને ફરી, Fancyને સૌમ્યરૂપવાળી કલ્પના કહીને ભવ્યરૂપવાળી કલ્પનાને જ ખરી કલ્પના– પોતાના નામને સાર્થ કરતી ઊંચા સ્થાનવાળી કલ્પના – કહી છે. આગળ ઉપર તેઓ લખેછે : "સૃષ્ટિસંગીતપારાવારનો મહાવિષય ભવ્યશૈલીમાં, અદ્‌ભુત રસમાં અને કલ્પનાના નવનવોન્મેષમાં બરોબર ખીલે એવો છે ; ત્યારે આ કૃતિ ... પ્રસાદયુક્ત સૌમ્યશૈલીની છે. ... સૌમ્ય શૈલીની પ્રસાદયુક્ત કૃતિઓની તાત્કાલિક આકર્ષકતા એવી હોય છે ખરી, કે તાજેતરમાં તે અત્યંત તેજસ્વી અને અમૂલ્ય લાગે. પરંતુ ... કોઇપણ કવિતા કે કલાકૃતિનું ખરું મૂલ્ય કાળે કરીને જ થઇ શકે. જે શબ્દ અજરામર નીવડે અને પ્રજાના ચિદાકાશમાં ... સૌંદર્યની મોહકતાને જમાનાઓ સુધી પ્રસરાવ્યા કરે, તેજ કવિતા : બાકી પાંચપંદર વરસ કિશોરો વાંચે, લલકારે ને ચર્ચેઅર્ચે ; અને પછી કોઇ સંભારે પણ નહીં, તે બધાં યે જોડકણાં."[૧૦૨] અહીં ફરી એમણે ભવ્ય શૈલીને સમયની કસોટીમાંથી પાર ઉતરી શકતી, અજરામરતાની અધિકારિણી કહી છે ત્યારે સૌમ્યશૈલીને સમયના વહેણમાં તણાઇ જતી, કનિષ્ટ કોટિની કહી છે. જોકે આજે આ સૌમ્યભવ્યનાં ધોરણો લગભગ ભુલાઈ ગયાં છે. હવે તો ઇતર પ્રવર્તમાન ધોરણોએ કૃતિની કલાકૃતિ તરીકેની યોગ્યતા ચકાસવામાં આવે છે. આમ છતાં સૌમ્ય શૈલી પણ પોતાના કાવ્યત્વના ગુણે અમરતા પ્રાપ્ત કરી જાય તેવી બની શકે ખરી. ઠાકોર જ નોંધે છે : "સૌમ્યપ્રિય તેમ ભવ્યપ્રિય સૌને નિરંતર પ્રિય અને અગાધસુંદર લાગે એવી – શકુંતલા જેવી–કૃતિઓ તો જગતમાં વિરલ જ".[૧૦૩] અહીં ઠાકોરનો મુખ્ય મુદ્દો, સૌમ્ય – ભવ્ય શૈલીઓના ચિરાકર્ષક બની રહે તેવા સંગમની

વિરલ શક્યતા બતાવવાનો છે. છતાં તેની પરથી એમ પણ કહી શકાય કે સૌમ્યપ્રિય ભાવકોને યુગેયુગે, ભવ્યતાથી નિરપેક્ષ રીતે, સંતોષીને સમયની કસોટીમાંથી પાર ઊતરી શકે તેવી પણ સમર્થ સૌમ્ય શૈલી સંભવી શકે છે તેનો ઠાકોર આડકતરી રીતે સ્વીકાર કરે છે.

પણ ઠાકોરને મતે કોને સૌમ્ય કહેવાય, તે પૂરું જાણ્યા પછી જ એ સૌમ્યતાની કલાપાત્રતાનો, યોગ્યાયોગ્યતાનો, અલ્પજીવિતા-ચિરંજીવિતાનો બરાબર નિર્ણય થઇ શકે. ઠાકોર કહે છે : "રસોમાં શાંત રસનું ભવ્ય રૂપ સંભવતું નથી, અને વાત્સલ્ય કે ભક્તિનું ભવ્યરૂપ અત્યંત વિરલ હોય છે. તરંગલીલા (Fancy) "મતિલીલા (Fancy) ચાતુર્ય, સુરુચિલીલા (taste -grace) વગેરે કલ્પનાનાં સૌમ્યરૂપ છે".[૧૦૪] તરુઓ, સરોવરો, દિશાઓ, આકાશ એ તમામ નીરવ - પ્રશાંત હોય ને તે વચ્ચેથી સ્થિરનત પોપચે ભગવાન બુદ્ધ હળુહળુ પગલે - મનમાં નિબિડ શાંતિ લઇને ચાલ્યા જતા હોય - અને તેનાથી નિખિલ વિશ્વ પરમ શાંતિમાં લીન લાગતું હોય તો તે ચિત્રમાંનો શાંત રસ ભવ્ય ન કહેવાય ? ઠાકોરે વાત્સલ્ય, ભક્તિનાં વિરલ રૂપોની ઓછી ઓછી પણ શક્યતા સ્વીકારી છે. Fancy ને લે હંટે 'Lighter play of imagination' કહી છે. તેથી ઠાકોર તેને કલ્પનાનું સૌમ્યરૂપ કહેતા લાગે છે. Fancy કલ્પનાનું ઊતરતું રૂપ છે, તે અર્થમાં આપણે તે ગ્રાહ્ય રાખીએ. Locke, Addison, Leigh hunt વગેરેએ ચર્ચેલી, બુદ્ધિના ત્વરિત ચમકારવાળી, મનોરંજક ચાતુર્યની તુક્કાબાજી પણ કલ્પનાનું ઊતરતું, ઉપરછલ્લી રમતનું રૂપ છે અને એ અર્થમાં એને profound ન કહેતાં, સૌમ્ય કહીએ. પણ ઠાકોર સુરુચિલીલા - taste, grace ને કલ્પનાનાં સૌમ્યરૂપ કહે છે તેને કયા અર્થમાં, કેવી રીતે માન્ય રખાય ?

રસ્કિને[૧૦૫] Taste નો ઉલ્લેખ કર્યો છે પણ તે કલ્પનાના રૂપ તરીકે નહીં. વર્ડ્ઝવર્થે[૧૦૬] પણ Taste નો ઉલ્લેખ કર્યો છે પણ તે ભાવકનાં કવિતા તરફના પ્રતિભાવ અને રુચિના અર્થમાં કર્યો છે, કલ્પનાના રૂપ તરીકે નહીં. બર્કે Taste ની વિપુલ મીમાંસા કરી છે. તે Taste ને કવિતા તરફના પ્રતિભાવ તથા કવિતા વિષેના નિર્ણયોને નક્કી કરાવનાર તત્ત્વ તરીકે ઓળખાવે છે. Taste ને સર્જકના સર્જનાત્મક માનસનું લક્ષણ ગણી શકાય. તેનાથી તેની કલ્પનાને વિહાર દિગ્દર્શન મળે છે, તેની કલ્પનાનું વિહાર નિયમન થાય છે તેમ કહી શકાય. પરંતુ તે પોતે કલ્પનાનું રૂપ છે, કલ્પનાનો એક પ્રકાર છે એમ કેવી રીતે કહેવાય ? એવું જ Grace ને માટે છે. વૉટ્સ ડન્ટને[૧૦૭] Great Lyric ના એક લક્ષણ તરીકે Grace નો ઉલ્લેખ કર્યો છે. આ Grace ભાષા, શૈલીનું લક્ષણ બની શકે પરંતુ તે કલ્પનાનો એક પ્રકાર કે એક રૂપ કેવી રીતે બની શકે ? એટલે ઠાકોરનું તર્કશાસ્ત્ર કંઇક આવું લાગે છે : કલ્પના છે ભવ્ય : ભવ્યની વિરૂધ્ધનું તે સૌમ્ય : માટે કલ્પનાથી ઊતરતું જે કંઇ, કલ્પના સાથે સંકળાયેલું જે કંઇ બીજું ગૌણ તે બધું સૌમ્ય. કલ્પના તો અમર એટલે આ બધું ક્ષણનશ્વર. આ તર્કશાસ્ત્ર ઠાકોરના એત વિષયક વિચારોની મર્યાદાને ખુલ્લી પાડે છે.

ઠાકોરે કલ્પનાના એક બીજા સ્વરૂપને પણ ઉલ્લેખ્યું છે. તે છે conceit.[૧૦૮] તેને તેઓ "કુદરતી કે લલિત" નથી ગણતા પણ "વિચિત્ર અને દુરૂહ" ગણે છે. conceit માં 'strained or farfetched turn of Thought, figure etc.' હોય છે. અને તેથી ઠાકોરે તેને યોગ્યરીતે વિચિત્ર અને દુરૂહ કહી છે. પણ "વિરહીના મગજમાં લાગણીપૂરના ઉછાળાઓ પ્રમાણે છેક ઘેલછાના સીમાડા સુધીની કંસીટો (conceits) ચક્કો વમળો અને બુદ્-બુદોના જેવી ફૂટયા કરે છે"– એવા ખ્યાલથી ઠાકોર "કરુણરસમાં

અને ખાસ કરીને વિરહકાવ્યમાં "તેને – conceit ને કુદરતી, નિર્વાહ્ય ગણે છે, તેનો બચાવ કરે છે. જો આમ બચાવ થઇ શકતો હોય તો કલાકારને માટે "તાદાત્મ્ય" જેટલા, બલ્કે એથી યે વધુ ઇષ્ટ એવા "તાટસ્થ્ય"ના મૂલ્યનું શું સ્થાન રહે ? કલાકારે પોતાના ભાવ સાથે તદ્રૂપ થવું જોઇએ તેની ના નહીં. પણ પછી તેને કળામાં અભિવ્યક્તિ આપતાં પહેલાં તેણે તેની અને પોતાની વચ્ચે અંતર પણ સાધવું જોઇએ ને ! તો જ તે લાગણીવેડાથી દૂર રહી વિવેકપૂર્વકનું તેનું આલેખન કરી શકે ને તજ્જન્ય કૃતિને પરિષ્કૃત કળારુચિની વધુ સારી નીપજ બનાવી શકે ! 'conceit' જો sentiment [૧૧૦] અને 'false Taste' [૧૧૧] માંથી ઉદ્ભવતી હોય તો તેનો બચાવ ન થઇ શકે.

કવિની કલ્પનાને સમજવા – આસ્વાદવા માટે ભાવકમાં પણ એવી સમકક્ષ કલ્પનાશક્તિની આવશ્યકતા પ્રો. ઠાકોરે એકથી વધારે વાર ઉલ્લેખી છે. તેઓ કહે છે તેમ "બુદ્ધિ અને કલ્પનાના સૂક્ષ્મીકરણ"થી જ કલાસૌંદર્ય ગ્રાહ્ય બને છે. [૧૧૨] તેથી ઘણીવાર ઊંચી કલ્પનાશક્તિ, મહાન પ્રતિભાવાળા કવિનો સત્કાર એવી જ ઊંચી કલ્પનાશક્તિવાળો, પ્રતિભાવાળો કવિ કરી શકે છે. [૧૧૩] વિવેચકનાં પણ કેટલાંક કાર્યોમાંનું એક કાર્ય "પરિસ્થિતિમાં તેમ કવિના ચિત્તમાં પ્રવેશવાની કલ્પના" કરવાનું છે. [૧૧૪] કવિતા અને કળા જનસમાજમાં ફેલાય છે તેનું કારણ એ છે કે "બુદ્ધિ, હૃદય, કલ્પના" દરેક વ્યક્તિમાં રહેલાં છે : જો કલ્પનાનો ઇજારો કવિને એકલાને મળ્યો હોત તો કવિતા આટલી ફેલાત નહીં. [૧૧૫] નાટ્યકૃતિમાં પણ "નટ – નટી, પ્રેક્ષકની કલ્પના સર્જકની કલ્પના સાથે સમભાવે સહકારે પ્રવર્તવી જોઇએ. જો પ્રેક્ષકો વગેરેને માટે કલ્પના કરવા જેવું સર્જકે કશું બાકી ન રાખ્યું હોય ; જો બધું તેણે સ્પષ્ટ ને સંપૂર્ણ રીતે કહી દીધું

હોય તો ધ્વનિ સૂચકતાને અવકાશ ન રહે.[૧૧૬] પણ ઠાકોર તો કાવ્યમયતા એટલે ગુંજન-સૂચન-શક્તિ, આવી ધ્વનિ-કલ્પના, આવી વેધકતા એમ કહે છે. એટલે જો સર્જકે ભાવકોને કલ્પના કરવાનો અવકાશ ન રાખ્યો હોય તો ધ્વનિ, કલ્પના, સૂચકતા નષ્ટ થાય; અને તો કાવ્યનું કાવ્યત્વ પણ નષ્ટ થઇ જાય.[૧૧૭] સૌંદર્યની ખરી ખૂબી તેના અર્ધ સંગોપનમાં રહેલી છે. એ અર્ધસંગોપાયલી આકૃતિને પોતાના મનઃપટ પર ઉપસાવવા માટે ભાવક ઉત્સુક બને છે, કલ્પના પ્રવૃત્ત બને છે. આથી તેનું મન સક્રિય બને છે, અને સાચો સર્જક હંમેશા પોતાના કૃતિસર્જન પાછળની પોતાની માનસિક સક્રિયતાનું ઉપપાદન ભાવકના ચિત્તમાં પણ કરતો હોય છે. આવી સ્વકીય કલ્પનાપ્રવૃત્તિથી ભાવક કૃતિમાંના ધ્વનિઓને, સૂચકતાઓને અવગત કરી લે છે. ને એવી સ્વકીય ક્રિયાશીલતાથી ભાવકને મળેલો આનંદ તેના ચિત્તમાં એક પ્રકારની આત્મધન્યતા, આત્મસંતુષ્ટિનો ભાવ જગાડે છે. પ્રો. ઠાકોર આ વાતને બહુ સારી રીતે જાણતા હતા.

પણ આ કલ્પના સર્જકને તેમ ભાવકને કોઇ રહસ્યમય રીતે અધ્ધરતાલ મળી જાય છે એમ નથી. તેમની એ કલ્પના તેમના પોતાના સમૃધ્ધ અનુભવજગતથી જ પરિપુષ્ટ થયેલી હોય છે. ઠાકોર કહે છે: "માણસ જેમ પોતાની છાયાથી છૂટો પડી શકે નહીં, તેમ તે જે કલ્પનાસૃષ્ટિ રચે તેમાં પણ તેના અનુભવના પ્રત્યક્ષ જગતથી અલગ અને નિરાલંબ તે ઉડી શકે નહીં".[૧૧૮]

"લિરિક"માં[૧૧૯] પ્રો. ઠાકોર કહે છે: "વળી કવિતાની વાણીનું ખાસ લક્ષણ તેની મૂર્તતા, વાસ્તવિકતા, ચિત્રમયતા છે, જે કલ્પનાજન્ય હોય છે. કવિનું કલ્પનાનેત્ર વિષયને જેવો જુએ

તેવો કવિની કિન્નરજિહ્વા તેને આલેખે". અહીં પ્રો. ઠાકોરે મૂર્તતા, ચિત્રમયતા અને વાસ્તવિકતાને કલ્પનાજન્ય કાવ્યગુણો કહ્યા છે. એ જ પુસ્તકના આરંભમાં[120] આપેલા કાવ્યસ્વરૂપ-વર્ણનમાં તેમણે આ ગુણો ઉપરાંત રંગીનતાનો કાવ્યગુણ પણ ઉલ્લેખ્યો છે. પણ ત્યાં તેમણે sensuous શબ્દનું વિવરણ કરતાં આ ગુણો નોંધ્યા છે; એટલે કે ત્યાં તેમણે sensuousness-નાં ઘટક તત્ત્વો તરીકે એ ગુણો નોંધ્યા છે. "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં,"કલ્પનોત્થ" શબ્દનો અર્થ સ્પષ્ટ કરવા એ ગુણોના વાચક એવા અંગ્રેજી શબ્દો તેમણે નોંધ્યા છે, એટલે કે ત્યાં તેમણે એ ગુણોને "કલ્પનોત્થતા"ના ઘટકગુણો તરીકે નોંધ્યા છે. અને તેમ કરીને તેમણે એ ગુણોને ત્યાં પણ કલ્પના-જન્ય ગણાવ્યા છે. આમ ઠાકોરને મન જે 'imaginative' છે તે 'sensuous' છે અને જે 'sensuous' છે તે 'imaginative' છે. એ બંનેની વિભાવના ઠાકોરને મન એકરૂપ છે. 'લિરિક'માં[121] ટાગોરના કાવ્યની ચર્ચામાં તો ઠાકોરે એ બંને શબ્દોને પરસ્પરના પર્યાયરૂપે યોજ્યા છે.

"લિરિક"માં તેમણે "મૂર્ત"ને માટે 'sculpturesque', "ચિત્રમય"ને માટે 'picturesque', "રંગીન" ને માટે 'variegated'અને "વાસ્તવિક"ને માટે 'concrete' એ પ્રમાણે શબ્દો પ્રયોજ્યા છે. શિલ્પકૃતિને આપણે મૂર્તિ પણ કહીએ છીએ એટલે "શિલ્પજેવું દેહાકૃત મૂર્ત"નો અર્થ દર્શાવવા માટે અહીં તેમણે 'sculpturesque' શબ્દ પ્રયોજ્યો. અને એ શબ્દથી 'concrete'-નો અર્થ જુદો પાડી બતાવવા તેમણે 'concrete' શબ્દનો પ્રયોગ "વાસ્તવિક"ના પર્યાય તરીકે કર્યો. "વાસ્તવિકતા" દ્વારા અહીં તેમને "વાસ્તવજગતમાં ગોચર થતી મૂર્તતા"નો જ

અર્થ અભિપ્રેત લાગે છે. કેમકે "વાસ્તવિકતા" શબ્દને તેમણે એ પછી અન્યત્ર[૧૨૨] 'Reality'ના આજના પ્રચલિત અર્થમાં જ પ્રયોજ્યો લાગે છે. બાકી ઠેઠ ૧૯૧૯ની સાલમાં પ્રસિદ્ધ થયેલ "સાક્ષર જીવન"ના પ્રવેશકમાં પ્રો. ઠાકોરે "મૂર્ત" અને "અમૂર્ત" શબ્દોને અનુક્રમે 'concrete' અને 'Abstract'ના પર્યાય તરીકે પ્રયોજ્યા છે. એટલું જ નહીં પણ લિરિકમાં જ ડન્ટનની કાવ્ય-વ્યાખ્યામાં આવતા 'concrete' શબ્દનો અનુવાદ તેમણે "મૂર્ત" શબ્દથી કર્યો છે. આમ 'sculpturesque' અને 'concrete' – એમ બે ભિન્નભિન્ન શબ્દો વડે ઠાકોરે જાણે કે બે ભિન્નભિન્ન ગુણોને ઉલ્લેખ્યા હોય તેવું ઉપર ટપકે લાગે છે, છતાં તે બને શબ્દો વડે ઠાકોરને તો લગભગ એક જ ગુણ – એક જ વિભાવના અભિપ્રેત હતાં તેમ ફલિત થાય છે.[૧૨૩]

વોટ્સ ડંટને 'Absolute Poetry'ને 'concrete and artistic expression of human mind' કહીને, કવિતામાંના ભાવાલેખનને 'concrete in method and diction' કહીને કવિતામાં મૂર્તતાને વારંવાર પ્રાધાન્ય આપ્યું છે; જો કે તેણે જ્યોર્જ ઇલિયટનો દાખલો આપીને " 'Abstract Phrase'વાળી" કવિતાની શક્યતાનો નિર્દેશ કર્યો છે ખરો.[૧૨૪]

ડંટને ચિત્રમયતાનો ઉલ્લેખ પણ વારંવાર કર્યો છે: "And wherever description is so introduced the reader of Greek poetry need not be told that the scenery itself rises before the listener's imagination with a clearness of outline and a vigour of colour such as no amount of detailed word-painting in the modern fashion can achieve. The picture even in the glorious verses at

the end of the 8th Book of the Illiad rises before our eyes -seems actually to act upon our bodily senses - simply because the poet's eagerness to use the picture for merely illustrating the solemnity and importance of his story lends to the picture that very authenticity which the work of the modern word-painter lacks.125 Imaginationનું કામ images સર્જવાનું છે. ઠાકોરે "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનોમાં"૧૨૬ imagist કવિઓના કાવ્યસિદ્ધાંતોની નોંધ લેતાં ઉલ્લેખ્યું છે તેમ " કવિતાનું કર્તવ્ય નજર આગળ આકૃતિ ખડી કરવાનું છે"; images, - એટલે કે clear picture ઊભાં કરવાનું કામ કવિતાનું છે. ડન્ટને કવિતાની ઝોરો આસ્ટ્રીઅન વ્યાખ્યા નોંધી છે. કવિતા એટલે " Apparent pictures of unapparent realities. "૧૨૭ કવિ ધ્યેયો, વ્યાપ્તિઓ નથી આપતો ; કવિ આકારબદ્ધ સંવેદનો આપે છે. સંવેદનોને ભિન્નભિન્ન પ્રતિકલ્પનો દ્વારા મૂર્ત કરીને કવિ રજૂ કરે છે. એ પ્રતિકલ્પોમાં ઈંદ્રિયગ્રાહ્યતા હોય છે, ત્યારે કવિનાં અભીષ્ટ આકારબદ્ધ સંવેદનોને ભાવક પામી શકે છે. દરેક ઈંદ્રિયને તેના આગવા આનુષંગિક પ્રતિકલ્પો હોય છે. ચક્ષુની ઈંદ્રિયના પ્રતિકલ્પોમાં ચિત્રાત્મકતા હોય છે. કાવ્યમાંનો ચિત્રાત્મકતાનો ગુણ ચક્ષુની ઈંદ્રિયને તર્પે છે ; એમ જ જે તે ઈંદ્રિયના પ્રતિકલ્પો જે તે ઈંદ્રિયની વિશિષ્ટ અનુભૂતિઓ જગાડે છે. આનો ઉલ્લેખ ડંટનના ઉપર નોંધેલા પરિચ્છેદમાં " Seems actually to act upon our bodily senses" - એ શબ્દોમાં આવે છે.

મિલ્ટને પણ 'of Education' માં આપેલી કાવ્યવ્યાખ્યામાં કવિતાને Simple અને passionate ની સાથેસાથે sensuous પણ કહી છે. કોલરિજે આ 'sensuous' શબ્દ પર ભાષ્ય કરતાં કહ્યું છે : "The second condition, sensuousness, insures that frame-work of objectivity, that definiteness and articulation of imagery, and that modification of the images themselves, without which poetry becomes flattened into mere didactics of practice, or evapourated into a hazy, unthoughtful day - dreaming ...."[128]

અને ઠાકોરને પણ પરલક્ષિતા અને વિચારઘનતાનો આગ્રહ હતો. મિલ્ટનની કવિતામાં રંગ, સ્થાપત્યની ઝીણી સ્પષ્ટ વીગતો, શબ્દચિત્રો જોવા મળે છે. "પેરેડાઇઝ લોસ્ટ"માં (લીટીઓ ૧: ૭૧૦–૭૩૨) 'architectural magnificence' જોવા મળે છે. "પેરેડાઇઝ રીગેઇન્ડ"માં મિલ્ટન ટેમ્પ્ટરના મુખે રોમના Palaces (મહાલયો), Porches (પ્રવેશદ્વારો), Theatres (પ્રેક્ષાગારો), baths (સ્નાનાગારો), acqueducts, statues (પ્રતિમાઓ), trophies નું વર્ણન કરાવે છે. ડંટન, મિલ્ટન વગેરે જેવા કવિઓ, વિવેચકોના વાંચને ઠાકોરના picturesqueness, sculpturesqueness, sensuousness વગેરે વિષેના ખ્યાલો દૃઢ બંધાવા પામ્યા હોય તેમ લાગે છે.

"લિરિક"માં[૧૨૯] ટાગોરની "સ્વરાજ્યબંદરની ભાવનાના વર્ણન"ની ચર્ચામાં ઠાકોર કહેછે કે એ "વર્ણનમાં આ કાવ્ય પૂરતું sensuous - કલ્પનામય નથી ; વર્ણનમાં ભાવવાચક નામો વિશેષ આવેછે. આ વિશિષ્ટતા લેખે કહેવું જોઇએ કે આપણે આખી પ્રજા સૈકાઓથી વિશેષ ચિન્તનમય થઇ ગયા છિયે". ઠાકોરના કહેવા

પ્રમાણે કવિતામાં ભાવવાચક નામોનો ઉપયોગ – abstract properties નો વિનિયોગ કવિતાને 'sensuous' થતાં અટકાવે છે. ચિન્તન પરાયણતાને તેઓ 'sensuousness' ના માર્ગમાં વિઘ્નરૂપ લેખે છે. ચિન્તન માણસને Abstractions ની તરફ અને concreteness થી દૂર દોરી જાય છે, એવું તેમનું મંતવ્ય આમાંથી ફલિત થાય છે.

પ્રો. ઠાકોરે રંગીનતા– variegatedness નો ગુણ નોંધ્યો છે. વર્ડ્ઝવર્થે પણ કહ્યું છે : " If the poet's subjects be judiciously chosen, it will naturally, and upon fit occassion lead him to passions the language of which, if selected truly and judiciously, must necessarily be dignified and variegated, and alive with metaphors and figures." 130 -

કવિએ કવિતામાં 'variegated' ભાષામાં 'passions' આલેખવી જોઇએ. એટલે કવિતામાં 'variegatedness' અને passions - બંને હોય. મિલ્ટને પોતાની કાવ્યવ્યાખ્યામાં કવિતાના જે ત્રણ ગુણ ગણાવ્યા છે ; તેમાંનો ત્રીજો ગુણ કવિતાનું passionate હોવું તે છે. કોલરિજ તેની ચર્ચા કરતાં કહે છે : " The third condition, passion, provides that neither thought nor imagery shall be simply objective , but that the passio vera of humanity shall warm and animate both ." ૧૩૧

કવિતામાંનાં વિચાર અને પ્રતિકલ્પતાને ચેતનવંત ઉષ્માવંત બનાવવામાં ભાવાવેગનો હિસ્સો કેટલો મહત્ત્વનો છે તે કોલરિજે અહીં બતાવ્યું છે. લે હંટે પણ passion ને

મહત્ત્વ આપ્યું છે : " Poetry is a passion ('Passio', suffering in a good sense, -ardent subjection of one's -self to emotion), because it seeks the deepest impressions; and because it must undergo, in order to convey them." 132

એવી જ રીતે હેઝલિટે પણ passion ને મહત્ત્વ આપ્યું છે : "Poetry is XX the language of the imagination, passions, fancy and will", "Poetry in its matter and form is natural imagenary or feeling, combined with passion and fancy."

અને પ્રો. ઠાકોરે પણ લિરિકમાં આપેલા કાવ્યસ્વરૂપવર્ણનમાં ઉત્તમ કવિતાને 'impassioned' કહી છે. 'Impassioned'-ને માટે ઠાકોરે યોજેલો શબ્દ "હૃદયવેધી" બરાબર અર્થવાહક લાગતો નથી. 'Passion' ને આપણે "ભાવાવેગ" કહીએ તો 'impassioned' ને માટે "ભાવાવેગયુક્ત" જેવો કોઇ શબ્દ વધુ યોગ્ય ઠરે.

ઠાકોરની વિચારસરણીનાં મૂળ આવી રીતે શોધી શકાય છે ખરાં ; પરંતુ તેમણે નિર્દેશેલા આ બધા કાવ્યગુણોની તલાવગાહી તત્ત્વચર્ચા કોઇએક સ્થળે સંપૂર્ણ રૂપમાં તેમણે કરી હોય એમ જણાતું નથી ; તેથી તેમની તદ્વિષયક વિચારણાની વધુ સમીક્ષાને અવકાશ રહેતો નથી.

પ્રો. ઠાકોરે 'Rhythm' નો પણ કાવ્યનાં આવશ્યક તત્ત્વો ભેગો ઉલ્લેખ કર્યો છે. "લિરિક"માં તેમણે કહ્યું છે : 'Rhythemical' કવિતા એટલે "જેનો શબ્દપ્રવાહ મધુર હોય,

અથચ જેની આખી સંકલનામાં માપસૌષ્ઠવ હોય એવી" કવિતા. "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં તેમણે એ જ ગુણનો ઉલ્લેખ "મધુરસુષ્ઠુ" શબ્દ દ્વારા કર્યો છે અને તેના પર્યાયો તરીકે તેમણે ત્યાં 'rhythmical, harmonious, well proportioned' એ ત્રણ શબ્દો મૂક્યા છે. આમ પ્રો. ઠાકોર પ્રસ્તુત કાવ્યગુણને Rhythm (લય), harmony (સંવાદિતા), well proportioned (સૌષ્ઠવ - સપ્રમાણતા અને મધુરતા) જેવા શબ્દો વડે ઓળખાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. અથવા તો એ શબ્દો વડે તેઓ એ ગુણની લક્ષણમર્યાદા બાંધવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

ચંદ્રવદન મહેતાકૃત "યમલ"ના પ્રવેશકમાં[134] તેઓ સૌષ્ઠવની વ્યાખ્યા આપે છે : "અર્થદ્યોતક શબ્દ અને શબ્દલય આત્માને છાજતી દેહ અને દેહની ગતિછટા, એનું નામ સૌષ્ઠવ".

રા. વિ. પા.ના "અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય"નું વિવેચન કરતાં[135] તેઓ લય વિશે વિશેષ વીગતે લખે છે : "કવિઓ લખે છે સુરુચિબળે કાનમાં અમુક સ્વ રા કૃ તિ (sound-form) બંધાઇ જાય તેને વફાદાર રહીને : "ડોલન", "ગુંજન", "લય", "સંવાદ", "સંગીત", "આન્દોલ", "હીંચ", "ઝૂલ", "મ્યુઝિક", (music) "રિધમ (Rhythm) ",- ફાવે તે નામ આપો ; તેનો અર્થ તે જે ચીંધે છે તે વસ્તુ, આ નિયમિત "સ્વરાકૃતિ" છે, બીજો સમ્ભવતો નથી ; અને તે જ પદ્ય છે. જેના વર્ગ બે - અગેય જાતિનો તે છન્દ, ગેય જાતિનો તે પદ. અને આવી નિયમિત સ્વરાકૃતિ જે રચનાનું ઉપાદાન નહિ તે ગદ્ય".

લગભગ આ જ વાત તેમણે પૂજાલાલ દલવાડીકૃત - "પારિજાત"ના પ્રવેશકમાં[136] કહી છે:" કોઇપણ છંદનો દેહ શ્રુતિવ્યોમે જામતું આ નાદવાદળ છે. છાપેલી પંક્તિઓ, કે તેમનું

ગાણિતિક માપ, કે પિંગલશાસ્ત્રમાંની તેની વ્યાખ્યા, કે એકે એક ઉચ્ચારતા અમુક વર્ણોઓની પરંપરા, તે છંદોદેહ નથી. આ નાદવાદલ (Moving and Rotating airwave of Sound) આ ગતિમાન અને પુનરાવર્તિ સ્વરિત વાયુની દોલા, કવિના શ્રુતિવ્યોમમાં જે જે છંદની જામે, તે તે છંદમાં જ કવિ ત્વરાથી રચના કરી શકે છે".

આ અવતરણોને ધ્યાનમાં લેતાં લય વિષે પ્રો. ઠાકોરનાં મંતવ્યોને આ પ્રમાણે તારવી શકાય :

૧. અર્થ, અર્થનિરૂપક શબ્દો અને એ શબ્દોનો વિન્યાસ : આ ત્રણેની પરસ્પરાનુરૂપતા તે જ લય, સંવાદિતા, સૌષ્ઠવ અથવા સપ્રમાણતા અને મધુરતા.

૨. આ લય કવિના કાનમાં અમુક સ્વરાકૃતિ કે નાદવાદલ-રૂપે જામી જાય છે કે બંધાઇ જાય છે.

3. કવિના કાનમાં બંધાતી એ સ્વરાકૃતિ કે જામતું એ નાદવાદલ તે જ પદ્ય છે, તે જ સાચો છંદોદેહ છે.

આમાંના પહેલા મંતવ્યનો આધાર "ચમલ"ના પ્રવેશકમાંથી ઉપર ઉદ્ધૃત કરેલું અવતરણ છે.

લેખકનુ આ મંતવ્ય લે હન્ટ, હેઝલિટ, ડન્ટન વગેરે વિવેચકોની તદ્વિષયક ચર્ચાઓ પર આધારિત થયેલું લાગે છે. ડન્ટને તો પોતાની કાવ્યવિષયક વ્યાખ્યામાં જ Rhythm નો ઉલ્લેખ કર્યો છે : " Absolute poetry is the concrete and artistic <u>expression</u> of human mind in emotional and rhythmical language."

તેના મતે ગદ્ય માત્ર 'intellectual and emotional life'–વાળું હોય છે; પણ કવિતામાં તો એ બંને ઉપરાંત 'rhythmical life' પણ હોય છે. આ 'rhythmical life' ક્યાંથી આવે છે? કવિની સંવિત્તિમાંના ભાવોર્મિના લયમાંથી જ. ડંટન એ મુદ્દો સ્પષ્ટ કરે છે: " Here the rhythm,being the inevitable movement of emotion and 'sense' can be caught and translated by every Literature under sun."[138]

લે હંટે પણ છંદના એક લક્ષણ 'variety'ની ચર્ચામાં 'analogies of sound with sense'નો છંદોલયના વિધાયક તત્ત્વ તરીકે ઉલ્લેખ કર્યો છે.[139] હેઝલિટે પણ આ મુદ્દો વિશદતાથી ચર્ચ્યો છે: " There are no doubt, certain thoughts that lead to certain tones of voice, or modulations of sound, and change 'the words of mercury into the Songs of Apollo'. There is a striking instance of this adaptation of the movement of sound and rhythm to subject......"; " The Jerks, The breaks, the inequalities, and harshnesses of prose, are fatal to the flow of a poetical imagination, as jolting road or a stumbling horse disturbs the reverie of an absent man. But poetry makes these odds even. It is the music of Language, answering to the music the mind, untying as it were 'the secret soul of harmony'."[140]

મિલ્ટને પણ પોતાની કાવ્યવિભાવના આપતાં કહ્યું છે:

"Thoughts that Voluntary move
Harmonious numbers". 141

હૃદયનાં ભાવોર્મિનાં સંચલનોને કવિતામાં સફળપણે ઉતારવાં હોય તો એવાં સમાંતર સંચલનશીલતા – લય, સંવાદિતા ભાષામાં પણ ઉતરવાં જોઇએ ; અર્થાત્ ભાવોર્મિના લયને ભાષાનો લય, અર્થને શબ્દ અનુસરતાં હોવાં જોઇએ. પ્રો. ઠાકોરે, અન્ય આવશ્યક સ્થળોએ પણ આ વાત મૂકી છે. "આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ"નાં પ્રવેશકમાં[૧૪૨] તેઓ લખે છે : "દેહ અને દેહીની જેમ વાણી અને તેમાં વસેલો અર્થ એ જોડી અન્યોન્યસંપૃક્ત અને એકજ છે." પણ આમાં અર્થ પહેલો ને પછી તદાલેખક શબ્દ લાવે. તેથી પારિજાતના પ્રવેશકમાં[૧૪૩] તેઓએ કહ્યું છે તે પ્રમાણે "સર્જક વિચારપ્રભાવ કે કલ્પનાચમત્કૃતિને સ્થાન એવું સરણું હોય ત્યાં શબ્દોની મીઠાશ અને લયનો પ્રવાહ કવિતાદેહ રચી લે છે." આમ, "અર્થ અને તેનો શબ્દદેહ અન્યોન્યાશ્રયી છે". તેથી, પ્રો. ઠાકોર પારિજાતના પ્રવેશકમાં કહે છે.[૧૪૪] તેમ "ક્વચિત્ શબ્દદેહની શિથિલતા અર્થ જ લૂલો ક્લિષ્ટ આદિ હોવાથી પ્રકટે છે, ક્વચિત્ દેહનબળાઇ અર્થનું સુરેખ આવિષ્કરણ થવા દેતી નથી". "આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ"ના પ્રવેશકમાં[૧૪૫] પ્રો. ઠાકોર "વિચારપ્રધાન વિચારાનુસારી લયવાળાં પદ્યમાં રચેલી" "પુષ્કળ મનોવેધક અને ઉંચી કોટિની "કવિતાની વાત કરે છે. ત્યાં જ તેઓ "લયનવીનતા"નો વિચાર કરતાં વાલ્મીકિ આદિ કવિઓએ અનુષ્ટુપ આદિ છંદોમાં યોજેલા નવીન છંદોલયને ચર્ચે છે. અને પછી[૧૪૬] તેઓ જ્યારે "કાન્તના વસન્તવિજયમાં, દયારામની લાવણીમાં, ગો.મા.ત્રિ.ના કટાવમાં, પ્રવાહી

પૃથ્વીમાં, ગુલબંકીમાં" "સર્જકતા" જુએ છે ત્યારે તેઓ તે સર્જકતા "વિષયાનુરૂપ નવીનતા અને લક્ષ્યસિદ્ધિ"ને જ આભારી હોવાનું જણાવે છે.

જે કવિતામાં કવિએ પોતાનાં ભાવોર્મિ, વિષય વગેરેમાં કશી મૌલિકતા અને સર્જકતા ન દેખાડી હોય અથવા તેણે "વિચારાનુસારી લય" યોજ્યો ન હોય ત્યાં તેણે યોજેલા લયને પ્રો. ઠાકોર ખોટો અને અવહેલનાપાત્ર ગણે છે. તેઓ "હિન્દી ભાષા અને સાહિત્ય ઉપર ઉડતી નજર"માં[147] જ્યારે કહે છે કે, "કવિતામાં કેવલ શાબ્દિક લાલિત્ય પ્રાસાનુપ્રાસ અને સંગીતને જ કવિતાનો લય માની લેવાનું વલણ હિન્દી-ઉર્દૂ બંનેમાં હજી અતિશય છે"; ત્યારે તેઓ આજ બાબત ઉપર આપણું લક્ષ ખેંચે છે. તેઓ સ્નેહરશ્મિની નવલિકાઓ ઉપરના પ્રવેશકમાં[148] કહે છે : "કવિતાનો લય-તેનું-ગુંજન-અસ્ફુટ છતાં ચિદાકાશને ભરી દે છે, કોઈ પણ સ્ફુટ કથન વિના કોઈ પણ સ્ફુટ કથન કરતાં વધારે ઉંડે ઉતરે છે, ઘણી વધારે અસર ઉપજાવે છે". આમાં કહ્યા પ્રમાણે કવિતાનો લય સ્ફુટ કથન કરતાં વધારે ઊંડે ક્યારે ઉતરે ? ત્યારે જ, કે જ્યારે એ લય ભાવાનુરૂપ હોય. જો ભાષા અને વિષય કે સંભાર (content) વચ્ચે સમસંસ્તરતા ન હોય, વિચ્છેદ હોય તો ભાષાનો લય કાવ્યને તેની સમગ્રતામાં અનુભવાવી ન શકે. આવાં જ કારણોસર પ્રો. ઠાકોર "આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ"ના પ્રવેશકમાં "જશ જોડતી" "ફૂલણ-ફિશિયારી"વાળી શ્રવણરંજની કવિતાને તિરસ્કારે છે.[149]

અહીં બે બાબતોની સ્પષ્ટતા કરવી જરૂરી છે. એક તો, સંગીતથી કવિતાને કલા તરીકે પહેલીવાર આવેશપૂર્વક જુદી પાડી બતાવનાર ઠાકોર "કવિતાના સંગીત"ની વાત શા માટે કરે છે ? બીજું એ કે, Rhythm નો "મધુરસુચ્છુ", પર્યાય આપીને ઠાકોર સૌષ્ઠવની સાથે મધુરતાને શા માટે આવશ્યક ગણે છે ?

લે હંટ, હેઝલિટ, ડંટન વગેરે વિવેચકોનાં લખાણો જોતાં જણાશે કે તેઓ "લય"ને માટે Rhythm 'Harmony' વગેરે શબ્દોની સાથે 'Music' શબ્દનો પણ ઉપયોગ કરે છે. ઠાકોર પણ જ્યારે "કવિતાના સંગીત"ની કે "કવિતાના મ્યુઝિક"ની વાત કરતા હોય ત્યારે "સંગીત" કે "મ્યુઝિક" શબ્દ દ્વારા તેમને કવિતાથી ભિન્ન એવી સંગીત નામની કોઇ જુદી કલા અભિમત નથી હોતી ; પરંતુ કાવ્યનો લય જ ત્યાં તો તેમને અભિમત હોય છે ; અર્થાત્ ભાષા અને સંભાર કે વિષય,ભાવોર્મિ અને પદાવલિ, અર્થ અને શબ્દ વચ્ચેની સંવાદિતા જ તેઓ ત્યાં નિર્દેશતા હોય છે. George Whally પણ 'Poetic Process' માં[૧૫૦] (પા. ૧૯૪) કહે છે : " Yet what is usually implied by calling a poem 'musical' is that the 'sound matches the sense', that is 'harmonious' or 'smooth'."
પ્રો. ઠાકોરના, ઉપર ઉદ્ધૃત કરેલા એક અવતરણમાંના, "ઝૂલ", "હીંચ" વગેરે શબ્દો પણ તેમણે આ જ અર્થમાં પ્રયોજ્યા છે. સંગીત-નામક અલગ કલા સાથે સંકળાયેલા આ શબ્દો કાવ્યગત લય-વિશેષનો ચોક્કસ અર્થ આપી શકતા નથી ; તેથી તે એટલા નિર્વાહ્ય નથી.

હૃદયમાં ચાલતાં સંચલનોનો લય કોઇવાર સરળ તો કોઇવાર ઠોકરાતો પણ હોઇ શકે. અને એ લય કવિતામાં ઊતરે તો કવિતાનો લય પણ કોઇવાર સરળ તો કોઇવાર ઠોકરાતો બની શકે ! વિચ્છિન્ન મનોદશાથી લખાયેલા કાવ્યની બાની પણ વિચ્છિન્ન, પૂરુષ, આહત, ત્રુટિતાન્વય, દશાવાળી જ નિર્માય. અને જો એમ હોય તો કવિતાનો લય હંમેશાં મધુર જ હોય એમ કેમ મનાય ? પણ લેખક જ્યારે કવિતાની મધુરતાની

વાત કરે છે ત્યારે તે દ્વારા તેમને કોઇ સાંગીતિક મધુરતા અથવા "લલિત લલકારાવલિ તરલ" અભીષ્ટ નથી હોતી, પરંતુ ભાવસંવાદી કે ભાવાનુરૂપ લયયોજના જ અભીષ્ટ હોય છે. પ્રો. ઠાકોરે એમની વિચારણાનો આ અંશ લે હંટમાંથી લીધો લાગે છે. લે હંટે છંદનાં વિવિધ લક્ષણોની ચર્ચામાં 'sound' અને 'sense' વચ્ચેની એકરૂપતાના અર્થમાં 'sweetness'-ની પણ ચર્ચા કરી છે. જ્યોર્જ વ્હેલીનો આ લક્ષણને માટેનો 'smoothness' શબ્દ પણ આને મળતો જ છે. વળી, "મધુરતા" દ્વારા લેખકને "સંગીતની તાલાનુપૂર્વી કે સારીગમાદિ સૂરોની આનુપૂર્વી" અભિમત નથી પણ "વ્યંજનોની આનુપૂર્વીનું સ્વરોના મેળનું માધુર્ય" કે "વર્ણસગાઇ" વગેરે અભિમત છે તેનો ખુલાસો તેમની નરસિંહરાવ વિષેની[૧૫૧] ચર્ચામાં મળી રહે છે. લે હંટે છંદચર્ચામાં એક ઉદાહરણમાં સ્વરવ્યંજન વિચ્છિત્તિનું કાવ્યાત્મક લક્ષણ દર્શાવ્યું છે; તો પ્રો. ઠાકોર પણ એક ઉદાહરણમાં[૧૫૨] સ્વરવ્યંજન વિચ્છિત્તિને તે કંડિકાના ગુણ તરીકે નોંધે છે. ત્યાં બંને જણાએ પોતાના એકસરખા ખ્યાલ મુજબની કાવ્યગત "મધુરતા" ઉદાહૃત કરી બતાવી છે.

આ ચર્ચાને અંતે એક મુદ્દો ઉલ્લેખવો ખાસ જરૂરી છે. Skelton ના 'Poetic Pattern' માં[૧૫૩] Paul Valery ના કાવ્યસર્જનવ્યાપારની એક વિશિષ્ટ વાત નોંધાઇ છે. ત્યાં કહેવાયું છે કે valery ના મનમાં એકવાર એક લય ગુંજવા માંડ્યો. એ લયને કવિતામાં ઉતારવાનું વાલેરીને મન થયું. ને પછી તેણે કોઇપણ સ્પષ્ટ વિષય-વિચાર કે અર્થ વગર, માત્ર લયનો જ ખ્યાલ રાખીને કાવ્ય લખવા માંડ્યું. કાવ્ય પૂરું લખાઇ ન રહ્યું

ત્યાં સુધી વાલેરીને કાવ્યના વિષય સંબંધે કોઇ પૂરો ખ્યાલ નહોતો – કવિતા જેમજેમ લખાતી ગઇ તેમતેમ જ વિષય પણ પ્રગટ થતો ગયો હતો. પ્રો. ઠાકોર અને અન્ય વિવેચકોને મતે તો પહેલો પૂર્વનિર્ધારિત કોઇ અર્થ આવે ; અને પછી એ અર્થને અનુસરતો લય ભાષામાં નિયોજાય. વાલેરીની બાબતમાં એથી ઊલટું બન્યું, એટલું જ નહીં પણ તેને માટે તો લય એ અર્થ અને શબ્દ કરતાં પણ પહેલાં કવિચિત્તમાં અવિષ્કાર પામતું, તે બનેથી પણ ભિન્ન એવું કોઇ ત્રીજું તત્ત્વ થયું. જ્યારે હેઝલિટ, ઠાકોર વગેરેને મતે લય એ કાંઇ શબ્દ અને અર્થથી ક્યારેય વિખૂટું હોય તેવું ત્રીજું તત્ત્વ નથી ; તે ભાવોર્મિનાં સંચલનો અને ભાષાની વિચ્છિત્તિ વચ્ચેની સંવાદિતા દ્વારા એ બનેમાં ઓતપ્રોત થઇને જ રહેલું હોય છે. કોઇ પણ કવિના ચિત્તની પ્રક્રિયા વ્યક્તિગત રીતે આપણે માટે ઓઝલમાં હોય છે તેથી કોણ પહેલું ને કોણ બીજું અથવા કોણ કોને અનુસરે છે તેવા પ્રશ્નોને ગૌણ ગણીને આપણે માત્ર એટલું જ ધ્યાનમાં રાખીએ કે કાવ્યમાં ભાવોર્મિનાં સંચલન અને ભાષાની વિચ્છિત્તિની વચ્ચે પરસ્પરાનુરૂપતા વરતાવી જોઇએ, એ વરતાય ત્યાં લય છે એમ કહીએ.

પ્રો. ઠાકોરના કહેવા મુજબ કવિના કાનમાં અમુક સ્વરાકૃતિને રૂપે જામતો લય તે જ પદ્ય છે ; તે જ છન્દ છે. અહીં પ્રો. ઠાકોરે લય અને છન્દને એકરૂપ ગણ્યા છે. કવિતામાં કોઇ લય હોય તો તે છંદમાં જ આવિષ્કૃત થાય છે ; જો છંદ ન હોય તો કોઇ લય નથી. લગભગ એવો ખ્યાલ પ્રો. ઠાકોરનાં વિધાનો-માંથી ઊભો થાય છે. પ્રો. ઠાકોરનું આ મંતવ્ય પણ ઇંટન, લે હંટ,

હેઝ્લિટ, વગેરેના આધારે બંધાયેલું લાગે છે. હંટને કહ્યું છે :
" Poet by instinct chooses for his concrete forms metrical language". તેણે Form અને Matterની ચર્ચા કરી છે.[૧૫૪]
ત્યાં તેણે Formને મહત્ત્વ આપ્યું છે અને Formના અંગ તરીકે composition, techniques, rhythm, verbal melody વગેરેની સાથે Metreનો પણ તેણે ઉલ્લેખ કર્યો છે. જો કે તે સ્વીકારે છે કે કાવ્ય છંદ વગર પણ રચી શકાય ; પણ છંદમાં જ કવિની સાચી શક્તિ પ્રગટ થાય છે તેવું તે ભારપૂર્વક લખે છે.

લે હંટનું પણ એમ જ માનવું છે : " The perfection of poetical spirit demands versification; The circle of its enthusicasm beauty, and power, is incomplete without it. I do not mean to Say that poet can newer show himself a poet in prose; but that being one, his desire and necessity will be to write in verse; and that, if he were unable to do so, he would not , and could not , deserve his title. Verse to the true poet is no clog. It is idly called trammel and difficulty. It is a help. XXXX verse is the final proof to the poet that his mastery over his art is complete. XXXX What great poet ever wrote his poems in prose? or where is a good prose poem, of any length, to be found?"[155]

હેઝ્લિટ પણ ગદ્યમાં કવિતાની શક્યતાને સ્વીકારે છે ;

"

" All is not poetry that passes for such: nor does verse make the whole difference between poetry and prose." XXX "It has been well observed , that everyone who declaims,or grows intent upon a subject, rises into a sort of blank verse or measured prose".

આમાં, છેવટે, તેણે ગદ્ય ઉપરાંત છંદનો લયસાધક તત્ત્વ તરીકે નિર્દેશ કર્યો છે. અને હવે અહીં તે સ્પષ્ટપણે છંદનો પક્ષ લેતો લાગે છે : " It is to supply the inherent defect of harmony in customary mechanism of language, to make the sound an echo to the sense , when the sense becomes a sort of echo to itself to mingle the tide of verse XXX with the tide of feeling."[156]

પ્રો. ઠાકોરે પણ "લિરિક"માં "આત્માના સાહસથી ઉદ્ભવતા ન્યારા પેઠા"ના વિભાગમાં[૧૫૭] F.W.Bain ના એક ગદ્યખંડને કવિતા તરીકે ઓળખાવ્યો છે. ત્યાં તે, ગદ્યમાં પણ કવિતાના આવિષ્કારની શક્યતાને સ્વીકારે છે. છતાં "એવા અપવાદરૂપ દાખલાઓ"[૧૫૮] કે "વિરલ દાખલાઓ"ને[૧૫૯] કારણે "આપણો મહા નિયમ જે કવિતાનું લયમાધુર્ય પદ્યમાં જ હોય, એ કંઇ ફરે નહીં"; અને એવા બધા દાખલા "તઈ દયાળું (!) વર્તન રાખિયે, તો સાસ્ત્ર અવ્યવસ્થામાં ડૂબે એટલું જ નહીં પણ કવિતા, સૌંદર્ય, સૌષ્ઠવ, કલા, આદિની આપણી ભવ્યગંભીર નાજુક-કોમલ ભાવનાઓ પણ છેદાય"– એવો ઠાકોરનો સ્પષ્ટ મત છે. આથી જ, તેમણે વિચારપ્રધાન કવિતાને સર્વોચ્ચ કવિતા કહીને તેને માટે નાનાલાલીય અપદ્યાગદ્યને અજમાવવાનું બાજુએ મૂકીને,

'blank verse' ની જેમ આપણી ભાષામાં પણ કોઇ "મુક્ત પદ્ય" જ, કોઇ "સળંગ અગેય પ્રવાહી પદ્યરચના" જ ઉપજાવવાનું યોગ્ય ધાર્યું હતું. અને તે માટે "પૃથ્વી" જેવા વૃત્તને જ તેમણે સૌથી વધુ કાર્યક્ષમ ગણ્યો હતો. આમ, તેમણે પણ કાવ્યના સમુચિત વાહન તરીકે ગદ્યને નહીં પણ પદ્યને જ પસંદગી આપી છે.

"લય"નો વિષય ઘણો નાજુક છે. "લય", "છંદ"ના કરતાં વધારે વિશાળ ચીજ છે. છંદોના પેટામાં લય ન આવે, છંદની સાથે સમરૂપ (identical) થઇને પણ લય ન આવે ; પરંતુ લયના પેટામાં છંદ આવે. બંગાળી, ફ્રેન્ચ વગેરે ઘણી ભાષાઓમાં ઘણાં ઉત્કૃષ્ટ કાવ્યો ગદ્યમાં લખાયેલાં જોવા મળે છે. તેથી, પદ્ય એકલું જ ઉત્કૃષ્ટ કવિતાનું વાહન છે એમ ન સ્થાપી શકાય. ગદ્યમાં પણ ઊંચી કવિતા ઘણી બધી સર્જાઇ છે : પણ તે ગદ્યમાં લયતત્ત્વ તો હોય છે જ. તેથી છંદ વગરની ભાષા વડે કવિ નિભાવી શકે પણ લય વગરની ભાષા વડે કવિને ન ચાલે.

કાવ્ય, ખાસ તો, વાંચવાની નહીં પણ સાંભળવાની વસ્તુ છે. કાવ્યની ખરી મજા તેને સાંભળવામાં છે. કાવ્ય વાંચીએ ત્યારે પણ આપણે આપણા કાનને સજાગ રાખીને જ તેની ખરી મજા લઇ શકીએ. કાવ્યની "જીવંતતા"નો ત્યારે અનુભવ થાય. "જીવંત" પદાર્થોનો એક ધર્મ તેમની ગતિશીલતા, તેમનો લય છે. તેથી કવિતાની જીવંતતાનો અનુભવ તેનાં બીજાં અંગોની જેમ તેના લયમાં પણ થાય છે. કાવ્યમાં સંભાર (content) કરતાં આકારને હવે વધારે મહત્ત્વ અપાય છે. તે અન્વયે કવિનું ખરું કર્મ કાવ્યમાં આકૃતિનું નિર્માણ કરવાનું છે. આ આકારનું મહત્ત્વનું ઘટક તત્ત્વ કાવ્યનો લય છે.

પણ જે લોકો કેવળ છંદમાં જ બધો લય જુએ છે તે લોકો છંદ અને લય વચ્ચેના સૂક્ષ્મ ભેદને નહીં સમજીને લયને અન્યાય કરે છે. George Whalley એ[160] આ ભેદ બતાવ્યો છે : " Poetry is a concentrated use of language; Formal concentration is achieved by imposing physical limitations to induce shape and articulation. Metre is an abstract recurrent pattern of pulses which controls the length of rhetorical units. Metre like rime rouses the reader's excitement, suspense, anticipation, and imparts a stride once it has revealed the length of its measure. Metre, however is an abstract pattern: it is never actually present in the poem, for the actual movement varies according to the natural stress and duration of individual words and groups of words. When the actual movement of the stresses in a poem does not significantly from the abstract metre, it is a sure sign that the poem springs from a shallow level of consciousness or is unduly cerebral or technical. And a poem which reiterates its metre insistently may become so soporific and benumbing that it soon fails to convey even the most prosaic and superficial meaning. Nonetheless, the abstract metre is implied by the actual movement of the words and may remain in the back of the mind like steady ticking of a metronome; and when the metre is present in this way it tends to throw in to relief the non-repetitive movement of the rhythm".

......-...

....

કવિતાને ઐંદ્રિય રીતે આસ્વાદવા માટે તેમાં નિયોજાયેલી ભાષાનાં pitch, Duration, Volume, Timber, intonation, overtones, Register વગેરે તત્ત્વોને[૧૬૧] અવગત કરતાં આવડવું જોઇએ પણ તે પહેલાં તે તત્ત્વો "કવિ વડે તેની" કાવ્યકૃતિમાં યોજાયેલાં હોવાં જોઇએ. આ તત્ત્વોને કવિતાની ભાષામાં યોજવા માટે છંદનો આશ્રય લેવાની કોઇ જરૂર નથી. આ બધાં તત્ત્વો ભાષાનાં છે, છંદનાં નથી. એમના વગર કવિતાની ઈંદ્રિયક્ષમતામાં ઓછપ આવે પણ છંદ વગર એવી ઓછપ ન આવે. આ તત્ત્વો વિનાની, કેવળ છંદોયોજનાવાળી પંક્તિઓ જડ લાગે ; પરંતુ છંદ વિનાની, છતાં આ તત્ત્વોવાળી પંક્તિઓ સજીવન લાગે, છંદના કહેવાતા લય વિના પણ લયાન્વિત લાગે. છંદનો કહેવાતો લય તે કંઇ જીવતી - બોલાતી ભાષાનો લય નથી પણ આ તત્ત્વોથી સિદ્ધ થતો લય તો જીવતી-બોલાતી ભાષાનો લય છે ; કેમકે એ તત્ત્વો બોલાતી ભાષાની સજીવનતાનાં લક્ષણો છે. કવિતાને સજીવન લગાડવા માટે કોની કેટલી જરૂર છે તે કહેવાનું હવે ભાગ્યે બાકી રહે છે.

કવિના કાનમાં અમુક સ્વરાકૃતિ કે નાદવાદલના રૂપે લયનું-છંદોલયનું રૂપ જામે છે કે બંધાય છે તે વાતનું સૂચન પ્રો. ઠાકોરે

ડંટનમાંથી અને વિશેષે લે હંટમાંથી મેળવ્યાનું લાગે છે. ડંટન કહે છે : " This consists , not in the capacity for melody, but in the capacity for harmony in the musician's car."[162] ("કોઇપણ છંદનો દેહ શ્રુતિવ્યોમે જમતું આ નાદવાદલ છે. છાપેલી પંક્તિઓ, કે તેમનું ગાણિતિક માપ, કે પિંગલશાસ્ત્રમાંની તેની વ્યાખ્યા, કે એકે એકે ઉચ્ચારાતા અમુક વર્ણોની પરંપરા, તે છંદો દેહ નથી......" પ્રો. ઠાકોરનો આ મુદ્દો લે હંટે વિસ્તારથી રજૂ કર્યો છે.[૧૬૩] " Variety in versification consists in whatever can be done for the prevention of monotomy, by diversity of stops and cadences, distribution of emphasis, and retardation and acceleration of time; For the whole real secret of versification is a musical secret, and is not attainable to any vital effect save by the car of genius. All the mere knowledge of feet and numbers, of accent and quality, will no more impart it, than a knowledge of this guide to music will make a Beethoven or a Paiseillo. It is a matter of sensibility and imagination; of the beautiful in poetical passion, accompanied by musical; of the imperative necessity for a pause here, and a cadence there, and quicker or slower

utterence in this or that place, created analogies of sound with sense, by the fluctuations of feeling by the demands of the gods and graces that visit the poet's harp, as the winds visit that of Aeolus. The same time and quantity which are occasioned by the spiritual part of this secret, thus become its formal ones, - not feet and syllables, long and short, iambic or trochees; which are the reduction of it to its less than dry bones. You might get, for instance, not only ten or eleven, but thirteen or fourteen syllables into a rhyming; as well as blank, heroical verse, if time and the feeling permitted; and in irregular measure this is often done; just as musicians put twenty notes in a bar instead of two, quavers instead of minims, according as the feeling they are expressing impels them to fill up the time with short and hurried notes, or with long; or as the choristers in a cathedral retard or precipitate the words of the chaunt, according as the quantity of its notes, and the colon which divides the verse of the psalm, conspire to demand it. Had the moderns borne this principle in mind when they settled the prevailing system of verse, instead of learning them, as they appear to have done, from the first drawling and one-syllabled notation of the Church hymns, we should have retained all the advantages of the more numerous versification of the ancients, without being compelled to fancy that there was no alternative for us between our syllabial uniformity and hexameters or other special forms unsuited to our tongues."

કવિતા કર્ણેન્દ્રિયની કળા છે: તેથી આપણે પણ એ મુદ્દા પર સહમત થઇએ કે સર્જનવ્યાપાર દરમિયાન કાવ્યનો લય કવિના કાનમાં જામવો જોઇએ; વાચકના કાનમાં પણ એ લય કાવ્યાસ્વાદની પ્રક્રિયા દરમિયાન જામવો જોઇએ. પણ એ લયમાં જો એકતાનતા આવી જાય તો તે કંટાળાજનક બની જાય. તેથી લે હંટે લયમાં 'variety with uniformity' ની ચર્ચા કરી છે. પ્રો. ઠાકોરે પણ એ મુદ્દો છેડ્યા વગર નથી રહેવા દીધો. આપણી ભાષામાં, મળતા આવતા અથવા અન્યોન્યપૂરક છંદોનાં મિશ્રણો દ્વારા વૈવિધ્ય સાધવાની શક્યતા; અંગ્રેજીમાં સળંગ ચાલ્યા આવતા એક છંદના ગણમાળામાં વચ્ચે એકાદ જુદી જાતના પણ શ્રુતિસંવાદી ગણને મૂકીને, પંક્તિઓને યથાવશ્યક લાંબીટૂંકી કરીને તથા ચાર પંક્તિની એક કડી જેવા નાના એકમમાં પણ એક કરતાં વધારે પ્રકારે પ્રાસ રચી શકવાની સુવિધાનો લાભ લઇને વૈવિધ્ય લાવવાની વ્યવસ્થા વગેરે મુદ્દાઓ લઇને ઠાકોરે એ ચર્ચા કરી છે.[૧૬૪] લયને છંદથી જુદો પાડી બતાવનાર જ્યોર્જ વ્હેલીએ પણ કાવ્યની કંટાળાજનકતાને ટાળવા માટે લયમાં ઐક્ય જાળવીને પણ વૈવિધ્ય લાવવાની હિમાયત કરી છે. તથા તે કેવી રીતે થઇ શકે તેની ગોઠવણ કરી છે.

બ. ક. ઠા. એ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૧૬૫] "માધુર્ય" વિષે લખ્યું છે: "કવિતા પ્રવાહ રસને મંથનમાં નાખી આનંદમાંથી ગ્લાનિ, ગ્લાનિમાંથી આનંદનાં આંદોલનો, ત્રણ કલાક ચાલતાં એક નાટકમાં, કે વાંચતાં આખો દિવસ લાગે એવાં કાવ્યમાં બેચાર વાર પણ ઉપજાવી શકે છે. આવાં કેટલાંક

મથનો પછી શાંતિ સ્થપાય છે, તે શાંતિ જડતા કે નિર્વિકલ્પ સમાધિ જેવી નહીં પણ આદિથી અંત લગીનાં તમામ આંદોલનો અને વીતકો બુધ્ધિદીપકે એકસાથે સજીવન રાખ્યાં હોય એવા સંવેદનવાળી શાંતિમાં કવિતા આપણી ચિત્તવૃત્તિને આણે છે. અને આમાં જે કલા અનિવાર્ય, તે અવિનાભાવિ વિશેષતા વડે આપણે અંશઅંશના અન્યોન્ય સંબંધોનું સંપૂર્ણ માધુર્ય અનુભવિયે છિયે, તે માધુર્ય - તે સંગીત- સંગીતકલાને અશક્ય, સંગીતકલાથી પર અને ઉંચું કવિતામાધુર્ય છે. એવું મ્હારું તો આ બે ભગિની-કલાઓના અન્યોન્ય સંબંધનું દર્શન છે". અહીં પણ તેઓ કૃતિના આસ્વાદને અંતે ભાવકચિત્તમાં, સમગ્રકૃતિનાં બધાં અંગોની જે સપ્રમાણતા ને પરસ્પર સુસંવાદિતા અનુભવાય તેને માધુર્ય તરીકે ઓળખાવે છે.

(૪) હેઝલિટ વગેરેની અસરને કારણે નર્મદે "જોસ્સા" પર ભાર દીધો. વર્ડ્ઝવર્થ જેવાની અસરને પરિણામે રમણભાઇ, નરસિંહરાવે "અંત:ક્ષોભ" પર ભાર મૂક્યો. આથી કવિતામાં ભાવની યથાતથ રજૂઆત કરતાં ભાવનો ઉદ્રેક (Feelings નો Spontaneous overflow) ઠાલવવાનું વધારે મુનાસીબ લેખાયું. મૂળે, સર્જકની પાસે એટલી ઉદ્રિક્ત ભાવાનુભૂતિ છે કે નહીં તેની પરવા કર્યા વગર કેવળ ઉદ્રેક જ બતાવવાથી ખરેખરી કવિતા બને એવી ગેરસમજ ફેલાવા પામી. એ ઉદ્રેક બતાવવા માટે

બહેલાવેલી ભાષાનો ; ભાષાના ઠઠારાનો વધારે ઉપયોગ થવા લાગ્યો. વાક્કૌશલ કરતાં વાગ્ડંબરને મહત્ત્વ મળ્યું. ભાવ અને ભાષા વચ્ચે આથી વિષમસ્તરતા પેદા થઇ. ગમે તે ભાવ હોય ; તેને તેની પ્રમાણાધિકતામાં કે અતિમતા પર જઇને આલેખવાનું વલણ પ્રસર્યું. આથી દરેક પ્રકારના ભાવાલેખનમાં લાગણીવશતા, ઊર્મિલતા આવી. આથી કવિતામાં સચ્ચાઇને બદલે કૃત્રિમતા પ્રવેશી. પ્રો. ઠાકોર આ "ઊર્મિલતા"-"ઊર્મિલતાધિક્ય" સામે "પોયટ, આસુ સારતી", "ખોટો આરોપ, અસત્પ્રભા"વાળી, "બલિહારી ભાષાતણી"વાળી, "જરા જોડતી", "ફૂલણફિશિયારી" કરતી કવિતાનામી કવિતા સામે, "લલિત લલકારાવલિ તરલ", "પરિચિત પદાલંકૃત પટલ" સામે પુણ્યપ્રકોપ ઠાલવ્યો. કહેવાનું કશું ન હોય, હોય તો ઘણું ઓછું હોય ; ત્યાં ઘણું વધારે કહેવાનું હોવાના આડંબરમાં રાચતી તથા ઠાલા ભાષાવેડામાં અને નર્યા ઊર્મિલતાધિક્યમાં બાષ્કા ભરતી કવિતાને તેમણે કંઇક નક્કર અર્થની – વિચારની સંગીન ભૂમિ પર આણવાનો આગ્રહ રાખ્યો. અભિવ્યક્તવ્ય વગરની કે સ્વલ્પ અભિવ્યક્તવ્યવાળી અભિવ્યક્તિને ઠેકાણે તેમણે નક્કર અભિવ્યક્તવ્યવાળી અભિવ્યક્તિનો અનુરોધ કર્યો. અને તેમ કરીને અભિવ્યક્તવ્ય અને અભિવ્યક્તિ વચ્ચે અંતર વિદારીને સમરૂપતા કેળવવા પર ભાર મૂક્યો.[૧૬૬]

આમ કરતાં પ્રો. ઠાકોરનો પક્ષપાત વિચારપ્રધાન અને પરલક્ષી કવિતા તરફ વળ્યો ; આત્મલક્ષી કવિતા પર તેમને એટલો ભાવ નહોતો.[૧૬૭] કોઇ તેમને કવિતામાં ઊર્મિ કરતાં વિચારને પ્રાધાન્ય આપતા જોઇને ઊર્મિદ્વેષી પણ ગણે. એમની

સામે પ્રો. ઠાકોરે પોતાની સ્થિતિની સ્પષ્ટતા કરી છે : "કવિતામાં ઊર્મિતત્ત્વ હોવું જોઇએ ; ઊર્મિશૂન્ય તે કવિતા નહીં ; કવિતા હૃદયનો વ્યાપાર અને હૃદયને સ્પર્શવાની શક્તિવાળી હોવી જોઇએ. આની કોઇ ના પાડતું નથી. પરન્તુ ઊર્મિવત્ હોવું અને ઊર્મિમય કે ઊર્મિપ્રધાન હોવું એ બે વચ્ચે ઘણો ફેર છે".[૧૬૮] "લિરિક" વિશેષણનો ઊર્મિપ્રધાન એ જ અર્થ ઘટે. પણ લિરિકલ વિશેષણ ઊર્મિવત્ એ વધારે વિશાળ અર્થમાં પણ વપરાય છે, અને કવિતા લિરિકલ હોવી જોઇએ, લિરિકલ નહીં તે કવિતા નથી, એવાં અસ્તિનાસ્તિ વાક્યો ઉચ્ચારવામાં આવે છે, ત્યારે લિરિકલ શબ્દ તેના પારિભાષિક અને સાચા અર્થમાં નહીં પરન્તુ ઊર્મિવત્ એ વધારે સામાન્ય અર્થમાં લેવાનો હોય છે."[૧૬૯] ..."એટલે કે ઊર્મિ, કલ્પના અને બુદ્ધિ ત્રણેના ઉત્તમ સંયોગની કવિતાને માટે આવશ્યકતા પોતે જ [ડિકવોટર] સ્વીકારી લે છે. હવે આ જો સાચું તો એમની દલીલોથી પણ, ઊર્મિપ્રધાન તે જ કવિતા એ મત અગ્રાહ્ય બને છે, અને કવિતા ઊર્મિવત્ તો હોવી જોઇએ, એટલું જ સિદ્ધ થઇ શકે છે".[૧૭૦]

આમ પ્રો. ઠાકોર કવિતામાં ઊર્મિવત્તાને આવકારે છે, આવશ્યક ગણે છે પણ ઊર્મિપ્રધાનતાને આવશ્યક નથી ગણતા. તેઓ ઊર્મિને કવિતાનું એકમાત્ર સર્વોપરિ વ્યાવર્તક લક્ષણ નથી ગણતા પણ કવિતાનાં કેટલાંક મહત્ત્વનાં અંગો પૈકીનું એક અંગ ગણે છે. તેઓ કવિતામાં ઊર્મિને માન્ય રાખે છે પણ ઊર્મિના પ્રાધાન્યને માન્ય નથી રાખતા. બધી જ કવિતાઓ ઊર્મિવત્ હોવી જોઇએ એમ એ સ્વીકારે છે પણ બધી જ કવિતાઓ ઊર્મિ-પ્રધાન હોવી જોઇએ અથવા ઊર્મિપ્રધાન કવિતા તે જ ખરી

કવિતા કહેવાય એમ માનવા તેઓ તૈયાર નથી.

પ્રો. ઠાકોરે કવિતામાં ઊર્મિતત્ત્વની આવશ્યકતા ગણી પણ ઊર્મિવત્તા માત્રની જરૂર જણાવીને કવિતાનું લક્ષણ બાંધવાથી કવિતાના સાચા ખ્યાલ વિષે ભ્રમ પેદા થવાનો સંભવ છે. Max Eastman એ[૧૭૧] કહ્યું છે : " There are two reasons why poetry cannot be defined with the word emotion. One is that emotion is present in all alert states of being; to identify poetry with emotional speech would be almost to identify it with wide-awake speech, and that indeed is too general. The other reason is that as soon as you define emotion and really distinguish it from other elements in experience or to the extent that you do so - it becomes easy to show that poets frequently violate an emotion and destory it when they are interested in something else."

ત્યારે પ્રો. ઠાકોરની વિભાવના કંઇક John Stuart Mill ની વિભાવના જેવી છે. ઠાકોર કવિતામાં ઊર્મિતત્ત્વની તો માત્ર હાજરી, પણ પ્રધાનતા તો વિચારની માગે છે. મીલના કહેવા પ્રમાણે કવિની પ્રતિભા બે વિચારો (ideas) ને તેમની વચ્ચેની 'emotional congruity' કે 'emotional resemblence '-થી સંયોજવામાં રહેલી છે. 'Metaphysical Poetry' માં પણ thought નું emotional apprehension થાય છે. એટલે ત્યાં પણ કવિતામાં ઊર્મિપ્રધાનતા નહીં પણ ઊર્મિવત્તા તો હોય છે જ. ઠાકોર પણ વિચારપ્રધાનતામાં ઊર્મિવત્તા મેળવીને કવિતા સાધવાનું કહે છે.

કવિતાને પ્રો. ઠાકોરે "હૃદયનો વ્યાપાર" કહ્યો. મન જો વિચાર (idea-thought વગેરે)નું અધિષ્ઠાન છે તો હૃદય ઊર્મિનું અધિષ્ઠાન છે. એટલે કવિતાને હૃદયનો વ્યાપાર કહેતાં તે કેવળ ઊર્મિનો વ્યાપાર છે એવો અર્થ નીકળે. પણ કવિતામાં મનુષ્યચેતસ્‌નું કોઇ એક જ અંગ વ્યાપારશીલ નથી બનતું પણ સમગ્ર ચેતસ્ વ્યાપારશીલ બને છે. (માટે "ચેતોવિસ્તાર" શબ્દ યોજાયો છે) કવિતા કેવળ બુદ્ધિ કે લાગણીનો વિષય નથી પણ એ બધાંય જ્યાં અનુભૂતિ-ક્ષમ – સંવેદ્ય બને છે તે સંવિત્તિનો વિષય છે. અને પ્રો. ઠાકોરે બીજા સ્થળોએ કવિતાના સર્જનવ્યાપારમાં કલ્પના, બુદ્ધિ વગેરે તત્ત્વોને પણ વ્યાપૃત થતાં ચર્ચ્યાં છે. આથી પ્રો. ઠાકોર જ્યારે કવિતાને "હૃદયનો વ્યાપાર" કહે છે ત્યારે તેઓ તેની આનુભાવ્યતા સંવેદ્યતાનો જ નિર્દેશ કરે છે; કવિતાના કોઇ એકાંગી તત્ત્વને કવિતાનું સર્વોપરિ વ્યાવર્તક લક્ષણ માની બેસતા નથી.

કવિતામાં ઊર્મિના સ્થાન વિષેનું એક જુદું પણ વિશિષ્ટ દૃષ્ટિબિંદુ અહીં નોંધી લઇએ. ટી. એસ. ઇલિયટે કહ્યું છે : " Poetry is not a turning loose of emotion", કારણ કે, " It is not in his [Poet's] personal emotion, the emotion provoked by particular events in his life, that the poet is any way remarkable or interesting". આમ કહીને તેણે કલાકૃતિના તમામ અંશોની સંયુક્તતા – સમગ્રતામાંથી જન્મતી Structural emotion -'Art emotion'- નામક નવી લાક્ષણિક emotion ની મહત્તા સમજાવી છે. ૧૭૨

અન્યત્ર[173] પ્રો. ઠાકોરે "ઊર્મિરંગનું ઐક્ય" જાળવવાની પદ્ધતિની વાત કરી છે. ત્યાં તેઓ આલેખ્ય વિષયની વૈવિધ્યપૂર્ણ (ને તેથી ભિનકંટાળાજનક) છતાં અંત:સંવાદી-એકરૂપ અસર જાળવવાની વાત કરે છે. ત્યાં તેમણે એવા ઐક્ય માટે સંગીતના "ફરી ફરીને આવતા એકતાન લયપ્રવાહ"ની સહાયકારકતા ઉલ્લેખી છે. પણ એવી "એકતાનતા" છેવટે કંટાળાજનક બને છે. સંગીતનો ગાનપ્રવાહ પણ એ બાબતમાં મર્યાદિત શક્તિ ધરાવે છે તે પણ તેમણે નોંધ્યું છે. ત્યારે કોઇપણ લાંબી રચનામાં એવું ઐક્ય "બેત્રણ મળતા વા અન્યોન્યપૂરક છંદો વડે રચેલા મોટા બન્ધ"ના સાધન વડે સાધી શકાય છે તે હકીકત પણ તેમણે છણી છે.

પ્રો. ઠાકોરે ઊર્મિના સ્વરૂપ અને કવિતામાં તેના સ્થાન અંગે કોઇ સર્વાંગી તલસ્પર્શી ચર્ચા કરી નથી. એથી તેઓ "ઊર્મિવત્તા"ને માત્ર 'presence of emotion'ના અર્થમાં કે માત્ર sensation (સંવેદન)જગાડવાની શક્તિના અર્થમાં વાપરે છે તે નક્કી કહી શકાતું નથી. પણ પ્રો. ઠાકોર કવિતામાં sensuousnessની આવશ્યકતા જુએ છે તેને આધારે કહી શકાય કે તેઓ સંવેદન જગાડવાની શક્તિના અર્થમાં એ શબ્દ પ્રયોજતા હોય; તો બીજી બાજુ તેમણે impassionednessનો ગુણ પણ કવિતામાં ઇષ્ટ ગણ્યો છે; તેને આધારે એમ કહેવાય કે તેઓ presence of emtionનો ઉલ્લેખ એ શબ્દ દ્વારા કરતા હોય. (આ તો ફક્ત ઉપરટપકે વિચારતાં કહ્યું; બાકી sensuousness કાંઇ sensation-નો અને impassionedness કાંઇ presence of emotionનો પર્યાય નથી. એમની વચ્ચે કંઇક સામ્ય છે તો એમની વચ્ચે

ભિન્નતા પણ છે જ.) આમ સંભવિત છે કે પ્રો. ઠાકોરે બન્ને અર્થમાં એ શબ્દને ઉપયોજ્યો હોય.

૫ આમ પ્રો. ઠાકોરે ઊર્મિલતાધિક્ય સામે તથા ચર્વિતાતિચર્વણ કરતાં અનુરટણો સામે વિદ્રોહ પોકારતાં પોકારતાં વિચારપ્રધાન કવિતાને દ્વિજોત્તમ જાતિની કવિતા તરીકે પ્રતિષ્ઠાપિત કરી. કેમકે કેવળ ગમે તે, કંઇ ને કંઇ વિચારવાળી કવિતા જ કંઇ ઠાકોરને મન સાચી વિચારપ્રધાન કવિતા **નથી**; તે તો સર્જક, મૌલિક, નવીન, વિશિષ્ટ વિચારવાળી કવિતાને જ ખરી વિચારપ્રધાન કવિતા ગણે છે.

માણસમાં પોતીકી નૂતન અનુભૂતિ હોય અને સાથે કલાકૌશલ હોય તો એની કૃતિમાં ભાવકને નૂતન ચમત્કૃતિનો આસ્વાદ આપવાની જે શક્તિ વરતાય તે શક્તિ અનુકરણમાં રાચતી કૃતિમાં ન વરતાય. એની અનુભૂતિ જૂની, ખ્યાત બનેલી અનુભૂતિઓમાંથી લેવાયેલી હોય; એની રજૂઆતની પદ્ધતિ પણ સાહિત્યમાં રૂઢ બનેલી પદ્ધતિઓના ખડકલામાંથી ઉઠાવેલી હોય; એટલે અનુભૂતિની તથા અભિવ્યક્તિની જે લોકપ્રિયતાથી એ તેમના તરફ આકર્ષાયો હોય તે જ લોકપ્રિયતાથી ભાવકવર્ગ પણ એનાથી પરિચિત થઇ ચૂક્યો હોય. એથી ભાવકોને માટે એની કૃતિ મૂળ સર્જકોના જેટલી નવીનતાભરી, તાઝગીભરી

અને રસપ્રદ ન બની શકે. આથી ઠાકોર જ્યારે અર્થઘન કે વિચારપ્રધાન કવિતાને ઉલ્લેખે છે ત્યારે ત્યાં કેવળ અર્થ કે વિચારનો ઉલ્લેખ કરતા નથી પણ નવીન, મૌલિક, સર્જકતા-યુક્ત, અનનુકૃત અર્થ કે વિચાર પર ભાર મૂકે છે. કવિતાને આસ્વાદ્ય બનીને સાર્થક બનવું હોય તો આ પ્રકારનો અર્થ કે વિચાર એમાં જોઇએ જ. ઠાકોરે આગ્રહેલી વિચારપ્રધાનતામાં આ વાત સમાવિષ્ટ જ છે. એટલે ઠાકોરે કહ્યું છે કે વિચારની એકાગ્રતા વિના કલા નથી અને પ્રતિભાથી, સર્જકતાથી જ કલા સર્જાય છે.[૧૭૪] કોઇ મૂળ સર્જક પોતાની અનુભૂતિને આલેખવા માટે જે વિચારશ્રેણિ યોજવા ધારે તેમાંના પ્રત્યેક વિચારની યોગ્યાયોગ્યતાને તે પોતાની અનુભૂતિના અનુલક્ષમાં કસી શકે છે. એ યોગ્યાયોગ્યતા નિર્ણીત કરવાનું અંતિમ પ્રમાણ એની પોતાની સંવિત્તિમાં પડેલું હોય છે. અને તેથી તે હાનોપાદાનની ક્રિયાથી છેવટે જે વિચારશ્રેણિ યોજે તેમાં તે આંતરિક સુસંવાદિતા આણી શકે છે. પણ જે લેખક પોતાને ગમી ગયેલા કે પોતે લખવા ધારેલા વિષય પર પોતાની મૌલિક અનુભૂતિ વગર કૃતિ રચવા તૈયાર થાય છે, તેને તો તે વિષય માટે બીજાનાં લખાણો પર જ મદાર રાખવો પડે છે. એવાં લખાણોમાંથી તે અલગઅલગ સ્થળેથી છૂટાછવાયા અંશો ઉપાડીને, તેમને એક કૃતિમાં ઢાળવા જાય તો તેમની વચ્ચે એવી સંવાદિતા સાધવી મુશ્કેલ બની રહે છે. કેમકે એમાંના પ્રત્યેક અંશના મૂળ સર્જકે પોતાની આગવી પ્રકૃતિ ને પ્રતિભા-સર્જકતા અનુસાર, પોતાની પશ્ચાદ્ભૂ પર એ અંશને વિકસાવ્યો હોય છે. હવે ભિન્નભિન્ન પ્રકૃતિ, સર્જનાત્મકતા, પશ્ચાદ્ભૂ

દ્વારા સર્જાયેલા અને તેથી અન્યોન્ય વિભિન્નતા કે વિષમતા ધરાવતા અંશોની વચ્ચે શી રીતે સંવાદિતા સાધી શકાય ? આમ વિચારની એકાગ્રતા પણ સર્જકથી સાધી શકાય છે ; કંઇ અનુકર્તાથી સાધી શકાતી નથી.[૧૭૫] એટલે પ્રો. ઠાકોર પ્રદીપજી વિષે કહે છે: [૧૭૬]"એમના વિષય ચલણી, એમનાં માંડણી ચલણી, એમનાં ભાવોર્મિઓ ચલણી એટલે તત્કાળ અસર ઘણી સારી થાય એમાં શો નવાઇ. પરંતુ એમનાં એ ગાયનો જે વર્ગની "કવિતા" છે, તે વર્ગ વિચારપ્રધાન કવિતાકલા માટે અનધિકારી ગણાય, વિચારપ્રધાન કલાન્વિત રચનાઓ જ જે રસિકોને મન કવિતા છે, તે રસિકો આવાં આવાં હિંદી ભાટચારણી, વેસર શૈલીખચિત રચનાઓને માત્ર ગાયનો ગણે, એમાં કશી નવાઇ નથી ..... પશ્ચિમની કલાદુનિયામાં તો બોહીમિયનો (Bohemians) એટલે કલાસેવકો, તમામ સરખી પદવીના લેખાય છે = ગવૈયા કે ચિત્રકાર નીચા નથી, કવિ કે શિલ્પી ઉંચા નથી. પણ ત્યાં કલા એટલે સર્જકતા :-

ગવૈયો કે સોની કે પચ્ચીગર કલાકાર ગણાય તે પહેલાં તેની કૃતિઓમાં મેધા અને પ્રતિભા જ અર્પી શકે છે. કલા જ સાચવી, ખીલવી શકે છે તે સર્જકતાનો અવિર્ભાવ હોવો જોઇએ, એ પશ્ચિમ સંસ્કૃતિ અને સમાજની કસોટી છે." વળી પ્રો. ઠાકોર "શ્રવણ-રંજની", "જશજોડતી", "ફૂલણ ફિશિયારી"વાળી, "અને તિહાસિક અતિશયોક્તિઓ"વાળી, "માથુ ફાડી નાખે તેવી ખુશામદો"વાળી,[૧૭૭] "મધ્યકાલીન માનુસ"થી લખાયેલી કૃતિઓને પણ તિરસ્કારે છે - ને ચુકાદો આપી દે છે કે "જેમ પ્રજા પોચટ અને ઊર્મિલ તેમ તેની આ વર્ગની કવિતા ઉતરતી". શૃંગારરસ, દેવભક્તિ, આત્માની મુક્તિ, કે પુરાણકથાને નામે ચલાવી લેવામાં આવતી, અને પોતાના વર્ગમાં વળી વખણાતી, કેટલીક કવિતાને, ઠાકોર

"ગર્હી અને અનીતિમય" કહે છે. એ અને એવી બીજી ઘણી કવિતાઓને તેઓ "ખોટી સોનેરી જેવી ક્ષણિક ચળકવાળી", "વિપથગામી" કહે છે. "અર્થગર્ભ નહીં એવી કવિતાભાસી પદાવલી," "વાગ્ડંબર," "અનુચિત અલંકરણો" વગેરેવાળી કવિતાને માટે પણ તેમનો એ જ અભિપ્રાય છે. આવી કવિતાઓ માટે તેઓ માને છે : "તેમાં પ્રભા ન જેવી કે અસત્, ઓપ ખોટો અને અલ્પજીવી, અને અર્થ સર્જકતા કે નવીન કલ્પનાદર્શન વિનાનો એટલુંજ નહીં, પણ નિખાલસ પ્રતીતિ વિનાનો અને સામાન્ય બલ્કે પામર જ હોઇ શકે. આમ રચનાઓ જે સમયે જન્મે તે સમયની ખાસિયતો અને વિચિત્રતાઓને આવા લેખકો અતિ ઉપર ખેંચી જવાના. કેમ જે ક્યાં અટકવું, ઔચિત્યમાંથી અનૌચિત્ય ક્યાં થઇ જાય .... તે એમનું અપક્વ રુચિતંત્ર બીચારું શું જાણે ?"૧૭૮ આમ પ્રો. ઠાકોરે પોચટ અને ઊર્મિલ, લાગણીવશ (sentimental) માનસથી, અપક્વ રુચિતંત્રથી પ્રેરાઇને લખાયેલી કવિતાઓમાં અર્થને પણ સર્જકતા ને નવીનતા વિનાનો કહ્યો છે ; એમાં પણ તે કર્તાની વિષય તરફની સચ્ચાઇ, અનુભૂતિ તરફની વફાદારી જોતા નથી અને તેથી એમનાથી લખાયેલી કૃતિઓમાંના અર્થને નિખાલસ પ્રતીતિ વિનાનો કહે છે. એવી કૃતિઓ "સર્જિત" નહીં પણ "સાધિત" હોવાથી સાચી સર્જિત કૃતિઓ ભાવકચિત્તમાં જે પ્રતિભાવ જગાડે તે પ્રતિભાવ જગાડવા માટે અશક્ત હોય છે. એમાં પણ કૃતિનાં – વિષય અને અભિવ્યક્તિ એ– બને અંગો ઉપજાવી કાઢેલાં ને તેથી અન્યોન્ય વ્યસ્ત પ્રમાણવાળાં હોય છે. આથી સાચી– અર્થાત્ સર્જકને મૌલિક– વિચારપ્રધાન કે અર્થપ્રધાન કવિતાના વર્ગમાંથી પ્રો. ઠાકોર એમને બાકાત રાખે છે.

ત્યારે પ્રો. ઠાકોરને વિચારપ્રવાહ કે અર્થપ્રવાહ અથવા વિચાર કે અર્થ દ્વારા શું અભિમત છે ? અહીં કોઇ તાત્ત્વિક

વિચારણાની રજૂઆત તેમને અભિમત હોવાનો કોઇને સંભવ લાગે પરંતુ એ "વિચાર"નો એક બીજો પણ અર્થ સંભવી શકે. પ્રો. ઠાકોરે કવિતાનો "નિશાન"-"ધ્યેય"-"મનોરથ"-"ભાવના" તરીકે શબ્દાર્થ સૌંદર્ય"ને સ્થાન આપ્યું છે.[૧૭૯] ત્યાં તેઓ "શબ્દાર્થ-સૌંદર્ય"ના પર્યાય લેખે 'beauty of thought and Language'-ને પ્રયોજે છે. ત્યાં તેઓ 'thought'ને "અર્થ"ના પર્યાય લેખે યોજે છે. આ પ્રયોગમાં કોઇ તાત્ત્વિક વિચાર વિમર્શની રજૂઆત વિવક્ષિત નથી થતી પણ કવિતામાં ભાષાને પ્રયોજતાં એના એક અંગરૂપ શબ્દ [ધ્વનિ] સૌંદર્યના પ્રગટીકરણની સાથોસાથ એના બીજા અંગરૂપ જે અર્થસૌંદર્યનું પણ પ્રગટીકરણ થાય છે. તે જ ઠાકોરને અભિમત છે. કવિતાનું માધ્યમ ભાષા છે. ભાષા શબ્દોની બનેલી છે. આ શબ્દો અર્થહીન ધ્વનિઓ કે ધ્વનિસમૂહો હોય તો એમને કોઈ ભાષાનાં અંગો તરીકે સ્વીકારે નહીં. એમનામાં રહેલા ધ્વનિઓ કે ધ્વનિસમૂહો કોઇ ને કોઇ અર્થને વ્યક્ત કરનારાં સાધનો તરીકે કામ લાગે છે માટે તેમને ખરા અર્થમાં "શબ્દો" કહેવામાં આવે છે. ભાષામાં ધ્વનિ અને અર્થ અન્યોન્યાશ્રયી ને અન્યોન્યસંયુક્ત છે. અર્થ વગરના ધ્વનિથી ભાષા બનતી નથી; વળી સાથે ધ્વનિસમૂહોને, શબ્દોને ગમે તેમ અસંબદ્ધપણે ગોઠવ્યા હોય તો તે પણ છેવટે તો કોઇપણ એક અખિલ અર્થ વ્યક્ત કરવા અશક્ત બની રહે છે. એટલે એ શબ્દોને વ્યવસ્થિત, અન્યોન્ય સંબદ્ધપણે ગોઠવ્યા હોય તો જ તે એક અખિલ અર્થ વ્યક્ત કરી શકે છે; અને આમ ભાષાના અર્થ-સંક્રાંતિના હેતુને બર લાવીને સાચા અર્થમાં ભાષા બની શકે છે. કવિતાનું માધ્યમ જો ભાષા હોય તો તે પણ એના આ મુખ્ય કર્તવ્યને બજાવતી રહીને જ કવિતાનું માધ્યમ બની શકે. કવિતાના માધ્યમ તરીકે પ્રયોજાતી ભાષા જો એના આ મુખ્યલક્ષણભૂત કર્તવ્યને ચૂકે તો કવિતાનું માધ્યમ ભાષા છે એમ ન કહેવાય; એ માધ્યમને ફાવે તે, પણ બીજું કંઇ નામ આપવું જોઇએ. ત્યારે કાવ્યમાં

પણ ભાષા શી રીતે પ્રયોજાય છે ? એક શબ્દ એક અર્થ કે વિભાવના રજૂ કરે : એ બે શબ્દો સાથે સાથે ગોઠવાય એટલે પહેલા શબ્દનો અર્થ બીજા શબ્દના અર્થ સાથે સંયોજાય, ને એમ જેમજેમ નવા નવા શબ્દો એક પછી એક ગોઠવાતા જાય તેમ તેમ અર્થ આગળને આગળ ચાલતો જાય. આ પ્રકારની અર્થ-સંતતિને "અર્થપ્રવાહ"–"વિચારપ્રવાહ" કહી શકાય.

ઊર્મિકાવ્ય લખનારો કવિ પણ જ્યારે કાવ્ય રચવા બેસે છે ત્યારે તેને પણ ભાષાને માધ્યમ તરીકે નિયોજવી પડે છે. અને એકવાર એ નિમિત્તે શબ્દોનો ઉપયોગ એ શરૂ કરે છે ત્યારે તે પણ કોઇ ને કોઇ પ્રકારનો અર્થપ્રવાહ જ સાધે છે. ઊર્મિને સીધેસીધી તો શી રીતે રજૂ કરી શકાય ? એ કાંઇ ગજવામાં મૂકેલી કોઇ સ્થૂલ વસ્તુ નથી કે તેને એ ને એ રૂપમાં કાઢીને કોઇના પણ હાથમાં કે હૃદયમાં મૂકી શકાય. એટલે કવિની ઊર્મિ તો એના હૃદયમાં જ રહે છે. પણ એ ઊર્મિની તાસીર ભાવકના મનમાં ઉપસાવવા એને એ ઊર્મિઓની વાચક હોય એવી શબ્દસાંકળ, અને એ શબ્દસાંકળ દ્વારા એ ઊર્મિઓની અભિવ્યંજક હોય એવી એક સમાંતર વિચારસાંકળ સર્જવી પડે છે. આ અર્થમાં કોઇપણ પ્રકારના કાવ્યમાં કંઇને કંઇ વિચારપ્રવાહ હોયછે જ. પ્રો. ઠાકોર Rupert Brooke ના The Soldier સોનેટની એક ઊર્મિકાવ્ય લેખે[૧૮૦] ચર્ચા કરે છે ત્યાં તેમાંની સંભૂતિ (content) માટે તેઓ "ઊર્મિફુવારો" નહીં, પણ "વિચારફુવારો" શબ્દ યોજે છે. અહીં "વિચાર" દ્વારા કવિને કોઇ તત્ત્વચિંતન નહીં, પણ કાવ્યગત ઊર્મિના વાચક હોય તેવા શબ્દ પ્રવાહથી નીપજતો અર્થપ્રવાહ, વિચારપ્રવાહ જ અભિમત છે. Wordsworth ના એક કાવ્યમાં[૧૮૧] તેમણે "સૃષ્ટિપ્રેમની

શ્રેયસ્કરતાના ભાનથી ઉભરાતો ચિંતનપ્રવાહ" જોયો છે. પણ એ કાવ્યમાં યે કોઇપણ તાત્ત્વિક મુદ્દાનું કેવળ પદ્યીકરણ થયું નથી. એટલે ત્યાં યે "ચિંતનપ્રવાહ" શબ્દ તત્ત્વચિંતનના અર્થમાં નહીં પણ કવિની ચિંતનશીલ મનોદશાનો પાસ પામેલા વિચાર-પ્રવાહના લગભગ ઉપર્યુક્ત અર્થમાં જ પ્રયોજાયો છે. ઠાકોર સ્પષ્ટપણે કહે છે : "કવિતા નામે સૂક્ષ્મ પદાર્થ છંદ-દેહમાં વસતો અર્થ-આત્મા છે ... અર્થસંવેદન-અર્થ કવિત્વવાળો હોય તો જ કવિતા છે".[૧૮૨] આમ તેઓ એકલા અર્થ કે વિચારથી કવિતા બની જતી જોતા નથી ; એ અર્થમાંથી જો કવિતા નીપજાવવી હોયતો તેમાં સંવેદ્યતા, કવિત્વ હોવું જરૂરી છે એ વાતથી તેઓ પૂરા વાકેફ છે. એટલે જ તેઓ સ્મરણસંહિતાના અવલોકનમાં[૧૮૩] કહે છે", "રસસૌંદર્ય અને કલ્પનાસૌંદર્ય એ જ કવિતાનો મુખ્યાર્થ કે આત્મા છે. આ જે કૃતિમાં ન હોય તે કવિતા ગણાય જ નહીં". ત્યાં, ધર્મ કે ફિલસૂફીમાં સૂત્રોને માત્ર પદ્યદેહમાં ઢાળી દેવાથી કવિતા નથી બની જતી પણ તેમાં રસ અને કલ્પનાનું સૌંદર્ય ભળે તોજ તેમાંથી સાચી કવિતા નીપજે એવું સ્પષ્ટ મંતવ્ય પ્રો. ઠાકોરે આપ્યું છે. વળી, ત્યાં તેમણે રસ અને કલ્પનાના સૌંદર્યની કાવ્યના મુખ્ય અર્થ તરીકે ગણના કરી છે. આમ ઠાકોરના "અર્થ" કે "વિચાર"શબ્દનો અર્થ સંકુચિત નહીં પણ ઘણો વિશાળ છે. "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૧૮૪] તેઓ કહેછે : "આ દ્રષ્ટિથી અંતર્લાગણીની આખીકૃતિ એ ઉચ્ચીકરણ, સમૃદ્ધીકરણ, તેજસ્વીકરણે જગી રહે છે અને અભૂતપૂર્વ બને છે. અને આ બને છે કલાએ, આયોજને કવિના વિચારબળે, ઉંચામાં ઉંચી કલ્પના શક્તિ અનુસારે છે

કવિની કલાએ તેના મગજમાં ઉઠાવેલાં આ કૃતિના અંતિમ રૂપને, માટે જ સર્જક કવિતાને માટે કલ્પનાપ્રધાન કે બીજું વિશેષણ યોજવાને બદલે તેને વિચારપ્રધાન કહેવાનું પસંદ કરું છું". અહીં પણ તેઓ કલા, વિવેક, આયોજન, સર્જકતા, કલ્પના એ તમામ તત્ત્વોને વિચારપ્રધાનતા શીર્ષક નીચે આણીને મૂકી દે છે. અહીં ગણાવાયેલાં તત્ત્વોનું વર્ગીકરણ કરીએ તો ત્યાં વિચારપ્રધાનતા બે પ્રકારની નિર્દેશાઇ છે એમ કહેવાય : એક તો, કૃતિનું સંર્જન કરતી વખતે કવિનું મન જે હાનોપાદાન વગેરેનો કલાગત વિવેક કરે ને તેમાં જે પોતીકી વિચારશક્તિને વ્યાપૃત કરે તે અને બીજી, કવિતામાં એ જે કલ્પનાઓ, અર્થપ્રવાહ, વિચારપ્રવાહ વગેરેને નિયોજે તે.

આમ છતાં, પ્રો. ઠાકોરના જ બીજા કેટલાક ગ્રહોને કારણે તેમની "વિચારપ્રધાનતા"ની સંજ્ઞા તાત્ત્વિક વિચાર-પરાયણતા, કે ચિંતનપરાયણતાની લગભગનો સંકેત ધારણ કરી બેઠી છે. તેઓ કહેછે કે ઊર્મિના અનુભવમાં ડહાપણનો અર્ક મળે તો કૃતિ ચઢિયાતી "વધારે ગણાય, બેશક !"[185] આર્નોલ્ડની જેમ તેઓ કલાસૌંદર્યને માનવપ્રગતિ માટે મહત્ત્વની લેખે છે ; તેમને મતે કવિ વિશ્વનાં સત્યોને સુંદરરૂપો અર્પીને રસગ્રાહ્ય બનાવે છે.[186] ફિલસૂફી જે કહે છે તે કવિતા પહેલેથી કહી દે છે, જ્ઞાન કવિતાનો આત્મા છે, એવું, વર્ડ્ઝવર્થનું મંતવ્ય તેઓ સ્વીકારે છે.[187] શીલ ઘડતા સાહિત્યને જ તેઓ સમુત્ક્રાંતિસાધક અને પ્રગતિશીલ સાહિત્ય ગણે છે.[188] માણસને તેની સામાન્યતામાંથી વિશિષ્ટતામાં, તેની પશુવત્ પામરતામાંથી માનવીય સંસ્કારિતામાં લઇ જવાનું કર્તવ્ય કળાનું છે એમ ઠાકોર સ્થાપે છે.[189] ધર્મનીતિ વગેરેની સાથે કલાને પણ તેઓ પ્રેયોવસ્તુ માને છે. પણ તે જ્યાં સુધી માનવને શ્રેય મેળવવામાં ઉદ્યમરત રાખે ત્યાં સુધી જ પ્રેયોવસ્તુ

રહી શકે છે; નહીં તો તે પ્રેય તરીકે રહી શકતી નથી એમ માનવાની હદ લગી તેઓ જાય છે. ત્યાં તેઓ એને માનવને ઉર્ધ્વમાર્ગે પ્રેરનાર, ભાવના સિધ્ધિ કરાવનાર સાધન જ ગણાવે છે.[૧૯૦] રામનારાયણ પાઠક જેવા વિવેચકો પણ આથી, જ્યારે ઠાકોરની વિચારપ્રધાનતાને ચર્ચે છે ત્યારે તેઓ નવ-યુગીન પરિબળોને લીધે ભાતભાતના કવિતાપ્રકારોમાં પ્રગટ થવા માંડેલા નવા વિચારો, અસહકાર જેવાં નવાં વિચાર-મોજાંઓની જ ચર્ચા કરે છે.[૧૯૧] એ જ પુસ્તકમાંના ચોથા વ્યાખ્યાનમાં તેઓ એવાં જ ભિન્નભિન્ન વિચારસરણીઓ, દૃષ્ટિબિંદુઓની કાવ્યગત વિચારના અર્થમાં ચર્ચા કરે છે. આવી ગેરસમજૂતીઓને લીધે ઠાકોરના આવ્યા પછી, ગુજરાતી કાવ્યક્ષેત્રે ઘણા લેખકોએ ખાસ્સા પદ્યનિબંધો ઢસડી કાઢ્યાના પણ અનેક દાખલાઓ જોવા મળે છે. આમ છતાં ઠાકોર કેવળ એવાં વિચારબિંદુઓના, ફિલસૂફીના સ્થૂલ પદ્યીકરણને કવિતા નથી માનતા.[૧૯૨] "સ્મરણસંહિતા"ના અવલોકનમાં[૧૯૩] તેઓ કહેછે : "રસસૌંદર્ય અને કલ્પનાસૌંદર્ય એ જ કવિતાનો મુખ્યાર્થ કે આત્મા છે. આ જે કૃતિમાં ન હોય તે કવિતા ગણાય જ નહીં." ત્યાં, ધર્મ કે ફિલસૂફીનાં સૂત્રોના પદ્યીકરણમાં તેઓ કવિતા બનતી નથી જોતા પણ તેને કવિતા બનવા માટે રસ કલ્પનાસૌંદર્ય અપેક્ષિત રહે જ છે, એમ તેઓ જે માને છે તે આ પહેલાં પણ એકવાર સ્પષ્ટ કહી દીધું છે.

બીજા સિધ્ધાંતોની જેમ વિચારપ્રધાનતાના સિધ્ધાંતનું સૂચન પણ ઠાકોરે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસામાંથી મેળવ્યું છે. છેક Aristotle થી માંડીને પાશ્ચાત્ય મીમાંસકોએ

સાહિત્યમાં thoughtનો સ્થાન વિષે ચર્ચા કરી છે. એરિસ્ટોટલે ટ્રેજેડીનાં છ અંગોમાં thoughtની ગણના કરી છે. અહીં તે નાટકનાં પાત્રો વચ્ચે ચાલતા સંવાદમાં વ્યક્ત થતા વિચારોને નિર્દેશે છે. ડાન્ટેએ કવિતામાં 'Gravitas' -sententioe' - Weight of thought or meaningનું અનન્ય મહત્ત્વ દર્શાવ્યું છે.[૧૯૪] આર્નોલ્ડે કવિતાને 'thought and art in one' તરીકે ઓળખાવી છે.[૧૯૫] મિલ્ટને તેની કવિતા વિષયક વિભાવના દર્શાવતી પંક્તિઓમાં thoughtનો ઉલ્લેખ કર્યો છે :

Thoughts that voluntary move
Harmonious numbers

આના વિવરણમાં હેઝલિટ કહે છે : " There are xxx certain thoughts that lead to certain tones of voice, or modulations of Sound, and change 'the words of mercury into songs of Apollo".[196]

તેના જણાવવા પ્રમાણે , Poetry is the music of Language, answering to the music of mind."[197] એ જ વિચારતંતુને વિશદ કરતાં તે 'musical in Sound' અને 'musical in thoughts'ના સામંજસ્યની વાત પછીથી લાવે છે. પદાર્થો પોતે જેવા હોય તેવા નહીં પણ કવિના મનમાં તેની કલ્પના-શક્તિને કારણે તેમની જે છાપ ઊપસી હોય તે પ્રમાણેના રૂપે કવિતામાં આલેખાય છે એ દર્શાવતાં પણ હેઝલિટ thoughtને ઉલ્લેખે છે : " And the imagination is that faculty which represents objects, not as they are in themselves, but as

they are moulded by our thoughts and feelings into 'an infinite variety of shapes and combinations of power"

સર્જનવ્યાપારમાં passions, imagination

કેવી રીતે ક્રિયમાણ બને છે તેને વિશે લખતાં હેઝ્લિટ કહે છે :

" The flame of the passions, communicated to the imagination, reveals to us, as with a flash of lightning, the inmost recesses of thought, and penetrates our whole being,[198]

ત્યાં પણ તે thought ને ઉલ્લેખે છે.

લે હંટ મહત્તમ કવિના પદની લાયકાત માટે Feeling (લાગણી), Expression (અભિવ્યક્તિ), Imagination (કલ્પના), Action (ક્રિયા) Character (પાત્ર), અને continuity (સળંગતા)ની સાથે thought ની પણ આવશ્યકતા સ્વીકારે છે ; અને એ બધાં લક્ષણોમાં તેણે thought ને તો સૌથી પહેલો ઉલ્લેખ્યો છે.[૧૯૯] બીજી કળાઓને મુકાબલે કવિતાકળામાં, તે, તેના 'expression of thought , combination of images, 'triumph over space and time'ના ગુણોની વિશેષતા નિહાળે છે ; અહીં પણ તેણે thought ને ઉલ્લેખ્યો છે.[૨૦૦] thought વિશેના એના દૃષ્ટિબિંદુને નીચેના અવતરણથી વધુ વિશદ રીતે સમજી શકાશે. " imagination teeming with action and character, makes the greatest poets feeling and thought the next; Fancy, by itself the next; with the last. Thought

by itself makes no poet at all; for the mere conclusions of the understanding can at best be only so many intellectual matters of fact. Feeling, even destitute of conscious thought, stands afar better poetical chance; feeling being a sort of thought without the process of thinking, - a grasper of the truth without seeing it and what is very remarkable , feeling seldom makes the blunders that thought does." 201

શેક્સપિયરના - 'Venus and Adonis' અને 'Rape of Lucrece' માંના વિશિષ્ટ કાવ્યગુણોની વાત કરતાં કોલરિજે અનુક્રમે પદ્યના સંપૂર્ણ માધુર્ય(Perfect sweetness of the versification)ની, વિષયપસંદગીની, કવિની પ્રતિભા વડે પદાર્થોનાં મૂળ રૂપોમાં આવતા પરિવર્તન-(Modification)ની, અને છેવટે વિચાર (thought)ના કલાકૃતિગત સ્થાનની ચર્ચા કરી છે. ત્યાં તે કહે છે : "
The last character I shall mention, which would prove indeed but little, except as taken conjointly with the former; yet without which the former could scarce exist in a high degree, and (even if this were possible) would give promises only of transitory flashes and meteric power; - is depth and energy of thought. No man was even yet a great poet, without being at the same time a profound philosopher. [From notes: "poetry is the most philosophic

of all writing; it is so: its object is truth, not individual and Local, but general operative.] For poetry is the blossom and Fragrancy of all human knowledge , human thoughts, human passions, emotions, language."[202]

કવિતાને 'breath and Finer spirit of Knowledge'-નું બિરુદ વર્ડ્ઝવર્થે પણ આપ્યું છે. અને તેણે thought ને પણ ઉલ્લેખ્યો છે : " For our continued influxes of feeling are modified and directed by our thoughts, which are indeed the representatives of all our past feelings."[203] "The poet is chiefly distinguished from other men by a greater promptness to think and feel without immediate excitement, and a greater power in expressing such s thoughts and feeling as are produced in him in that manner. But these passions and thoughts and feelings are the general passions and thoughts and feeling of men."[204] ——વોટ્સ ડંટન પણ thought ને ઉલ્લેખે છે : " ......thoughts must be expressed in an emotional manner before they can be

expressed in an emotional manner before they can be brought into poetry, and that this emotive expression demands even yet something else, viz. style and form."[205]

સંગીત અને કવિતાનો ભેદ તપાસતાં તે કહે છે કે ઊર્મિનો સમુદ્ર વિચારના રૂપમાં જામી જાય તે પહેલાં તેને (ઊર્મિને) સંગીતમાં ઉતારી શકાય; પણ વિચારરૂપે જામી ગયેલા ઊર્મિસમુદ્રને તો કવિતામાં જ ઉતારી શકાય. વિચારમાં રૂપાન્તરિત થયેલી ઊર્મિને જો કવિતામાં ઉતારવી હોય તો તેને લયાન્વિત ભાષાના સંગીતમાં ઉતારી શકાય પણ કાંઇ કેવળ સ્વરસંગીતમાં તો ન જ ઉતારાય. વળી લયસંગીતમાં વહેતી ભાષા અર્થધારક હોઇ અર્થવ્યંજક તો રહેવાની જ.[૨૦૬]

આગાંથી ડાન્ટે સિવાયના કોઇપણ વિવેચકે તેની કવિતાવિષયક મુખ્ય ગણાતી વ્યાખ્યામાં thoughtનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી, એનો અર્થ એ કે તેમણે passion, imagination ... જેવાં અન્ય તત્ત્વોને પ્રાધાન્ય આપ્યું છે પણ તેઓમાંના કોઇએ thoughtને કવિતાનું એકમાત્ર પરમોચ્ચ વ્યાવર્તક વિશિષ્ટ લક્ષણ ગણાવ્યું નથી. હેઝલિટ તો વિચારના લાગણી સાથેના સાયુજ્યવાળી કવિતાને બીજી પંક્તિની કવિતા ગણે છે અને ઉમેરે છે કે એકલા વિચાર વડે કંઇ કોઇથી કવિ બની જવાતું નથી. કોલરિજે પણ પોતે ગણાવેલાં કાવ્યલક્ષણોમાં thoughtને છેલ્લે મૂક્યો છે અને ઉમેર્યું છે કે એ બધાં લક્ષણોનો તેને જો સહયોગ ન હોય તો તેના પોતાના વડે તો તેની ખાસ કશી કિંમત રહેતી નથી. ત્યારે ઠાકોરનું મૌલિક પ્રસ્થાન એટલું કે જેને પાશ્ચાત્ય વિવેચકોએ કાવ્યનું એક ગૌણ આવશ્યક તત્ત્વ ગણ્યું તેને તેમણે કવિતાના આત્માને પદે સ્થાપ્યું !

વ્યવહારજગતમાં દરેક પદાર્થને તેના પ્રણાલીરૂઢ, સર્વસંમત સંકેતથી ઓળખવામાં આવે છે. તેને વિષેની એ ઓળખાણથી એ પદાર્થની વ્યવહારગત ઉપયોગિતા સિદ્ધ થાય છે. પૃથક્‌જનના ચિત્તમાં આવા પદાર્થોનાં ચિત્રો અને તેમને વિષેનાં આ સર્વસાધારણ પરિચયો, ખ્યાલો, વિભાવનાઓ પડેલાં હોય છે. આપણી વ્યવહારપ્રયુક્ત ભાષા એ પરિચયો, ખ્યાલો, વિભાવનાઓને એક માણસ પાસેથી બીજા માણસ પાસે સંક્રાન્ત કરવા જેટલી જ તૈયારીવાળી હોય છે. પણ કવિનું મન પૃથક્‌જનથી કંઇક વિશેષ શક્તિઓવાળું સંવેદનપટુ હોય છે. કવિમાં પૃથક્‌જન કરતાં અનુભવવાની ને વિચારવાની તથા પોતાના અનુભવને વિચારને વ્યક્ત કરવાની વિશેષ શક્તિ-પ્રતિભા-હોય છે. (વર્ડ્‌ઝવર્થ) તેનું ચિત્ત જયારે વ્યવહારપરાયણતાનું તિરોધાન કરીને અને તીવ્ર સંવેદનાવસ્થામાં પ્રવેશીને કોઇ પદાર્થના સંપર્કમાં આવે છે. ત્યારે એ પદાર્થ તેની રોજિંદી ઉપયોગિતાને આધારે બંધાયેલા તેના પરિચયમાંથી પેદા થયેલો પોતાનો સંકેત ગુમાવી બેસે છે; કવિચિત્તમાં તે કોઇ નવીન પ્રકારના અનુભવનો વિષય બની જાય છે. આ અનુભવની પ્રક્રિયામાં એ પદાર્થના કોઇ નવીન વ્યક્તિત્વનો ઉઘાડ થાય છે, એ નવા વ્યક્તિત્વના પ્રકાશમાં એ પદાર્થ કોઇ અજાણી નવું રૂપ ધારણ કરે છે, અને વ્યવહારજગતમાંના તેની સાથે સંકળાયેલા પદાર્થોનો અધ્યાસ છોડીને તે આ સંવેદનજગતમાં કોઇ જુદા જ પદાર્થોનો અધ્યાસ પ્રાપ્ત કરે છે. પદાર્થોના અનુભવની આવી પ્રક્રિયા એક કરતાં વધારે પ્રકારની હોય છે. સંવેદનાવસ્થામાં કવિચિત્ત કોઇ પદાર્થ પર ધ્યાનલગ્ન બને ; સામાન્ય પળોમાં એ પદાર્થ તરફ પ્રતિભાવો બતાવવાની માણસની સામાન્ય પદ્ધતિ-

પ્રક્રિયાની સાંકળ ત્યારે તૂટી જાય, વ્યવહાર જગતના સામાન્ય સંદર્ભમાંથી એ પદાર્થ ઉપર ઊંચકાય, ને ત્યારે એને એની ભાવાનુભૂતિ માટેનું એક નવું વિકાસબિંદુ સાંપડે, આ બિંદુએ આવ્યા પછી એ પદાર્થ મૂળ જેવો ન રહે પણ બદલાઇ જાય. આને વધારે ચોકસાઇથી કહેવું હોય તો એમ કહેવાય કે પદાર્થ તો જે હોય તે જ રહે છતાં એ પદાર્થને આપણે શેના વડે હમેશાં ઓળખીયે છીએ ? તેની આપણા મન પર પડેલી છાપ વડે, તેણે આપણા મનમાં પેદા કરેલ લાગણીઓ, વિચારો વડે, એટલે પદાર્થ પોતે તો કાલે જેવો હોય લગભગ તેવોજ આજે પણ હોય ; છતાં તેના સંપર્કનો, તેને અનુભવવાનો, તેને જાણવાનો, તેને વિચારવાનો (feeling modified and directed by our thoughts - વર્ડ્ઝવર્થ) એક નવો ભાવસ્તર - એક નવો કોણ સર્જકને સાંપડે તે ક્ષણે એ પદાર્થનું સર્જકના મન પર ઊપસતું રૂપ પણ પહેલાં કરતાં બદલાયેલું, નવું જોવા મળે. અત્યાર સુધી એ પદાર્થનું નહીં અનુભાવયેલું કોઇ એક નવું પાસું સર્જકના ચિત્તમાં છતું થાય. (કોલરિજ) ત્યારે વિસ્મયથી, જિજ્ઞાસાથી એને થાય કે એ કયું પાસું ? એ કેવું પાસું ? પદાર્થના આ નવ્યાનુભૂત વ્યક્તિત્વનો સાક્ષાત્કાર તે ભાષાના માધ્યમના વિનિયોગ દ્વારા મેળવવા પ્રયત્ન કરે. ત્યારે એને <u>વિચાર</u> થાય કે એવું વ્યક્તિત્વ એણે બીજે ક્યાં જાણેલું - માણેલું ? અને ત્યાં એના મનમાં પ્રસ્તુત વિષયની સાથે અપ્રસ્તુતનું સંયોજન થાય ; પ્રસ્તુતના અલપઝલપ પ્રગટ થઇને, પૂરા પમાય તે પહેલાં નિમિષમાત્રમાં વિખરાઇ જતાં ; કિંચિત્સ્પર્શમાત્ર થાય તે પહેલાં સરી જતા ભાવબિંદુને અપ્રસ્તુતના સંયોજનથી સ્થિર બનાવી લેવાય. ને પછી પ્રતીક-રચનાના, પ્રતિકલ્પવિધાનના, રૂપક-ઉપમાના સ્થિર પ્રકાશમાં

એને સ્થિર કરીને એની મુખચ્છબિની એકપછી એક એમ અનંતાવધિ ઉઘડતી રેખાઓને એક પછી એક જોયા કરાય. ચિત્તની આ પ્રક્રિયા તે Thoughtની-વિચારની પ્રક્રિયા. આ પ્રક્રિયા તે આપણા વિચારના અંતરતમ ઊંડાણોને ઉદ્ઘાટિત કરતી, આપણા સમગ્ર અસ્તિત્વમાં ઊંડે સુધી ઊતરી જતી પ્રક્રિયા. (હેઝલિટ : " .....inmost recesses of thought," and "penetrates our whole being".)

આ સંવેદનાને અનુભૂતિને ભાષામાં ઉતારવા જતાં વહેવા માંડતો વિચારોનો પ્રવાહ સંવેદનના ભગીરથને પગલે વહેતી વિચાર-ગંગાનો પ્રવાહ હોય છે. સ્વયંભૂ સંવેદનના રૂપની સ્વયમેવ અનાવૃત્ત થતા જવાની પ્રક્રિયાના નિયમને વશવર્તીને ત્યાં વિચારના પ્રવાહનાં સ્વરૂપ - દિશા વગેરે નક્કી થાય છે. એટલે બૌદ્ધિક ગાણિતિક તુક્કાબાજી જ્યાં કૃતક ભાવાનુભૂતિઓની દંભજાળ રચવા જાય છે ત્યાં બનાવટની, સચ્ચાઇના રણકાના અભાવની, અલગ અલગ સ્થળસમયેથી ઉપાડેલા-અસંબદ્ધ વિચ્છિન્ન અંશોનો એક સ્થળે મારીમચડીને ખડકેલો કરી દીધાની જે ગંધ આવી જાય છે એવી ગંધ અહીં આવતી નથી. ("Feeling seldom makes the blunder that thought does " - હેઝલિટ[૨૦૭])

પદાર્થોનાં અવનવાં રૂપોનું કવિચિત્તમાં પ્રગટી ભવન, એ રૂપોમાં વ્યક્ત થયેલાં પદાર્થોનાં વ્યક્તિત્વોનાં સાક્ષાત્કાર માટેની પ્રસ્તુત-અપ્રસ્તુતની સંયોજના વગેરે અંશોની બનેલી અનુભૂતિપ્રક્રિયા કોઇપણ કહેવાતા વિચારવ્યાપાર વગરની હોવા છતાં પણ એક પ્રકારની વિચારની પ્રક્રિયા જ છે. વિચારપ્રક્રિયાના બે પ્રકાર માનસ-શાસ્ત્રમાં દર્શાવ્યા છે- એક તો, ગુણધર્મો, લક્ષણો, વિભાવનાઓ, ધ્યેયો, ખ્યાલો વગેરે અમૂર્ત તત્ત્વોની સાંકળથી ચાલતી વયપ્રૌઢ માણસોની વિચારપ્રવૃત્તિ ; અને બીજી, મૂર્ત પદાર્થ ચિત્રો, આકારો વગેરે વડે ચાલતી બાળકોની વિચારપ્રવૃત્તિ ત્યારે કવિની

વિચારવૃત્તિ બીજા પ્રકારના જેવી હોય છે. તે અમૂર્ત વિભાવનાઓમાં નથી વિચારતો પણ મૂર્ત ઈંદ્રિયગોચર પ્રતિકલ્પો, પ્રતીકો, ચિત્રોમાં વિચાર કરે છે. (સરખાવો–જીદ : "હું કાંસામાં જ વિચાર કરું છું", અને લે હંટ : " Feeling being a sort of thought without the process of thinking".)[208]
આ વિચારપ્રક્રિયામાં પ્રયોજાતી ભાષા પણ અમૂર્ત વિચારણાની ભાષા જેવી જીવનસ્પર્શહીન, નિષ્પ્રાણ ને ફીકી નથી હોતી પણ મૂર્તતત્ત્વોથી ભારોભાર ભરેલી, પ્રાણવંત, ચેતનવંત ને બળવત્તર હોય છે. એટલે ત્યાં પ્રયોજાતો ભાષાપ્રવાહ પણ વહેતી સંવેદનાનું જ એક સજીવન અંગ બની રહે છે ; ભાષા પણ નિર્જીવ ચિંતનનું સાધન બનવાને બદલે એક ધબકતી અનુભૂતિ બની રહે છે, કવિતામાં વહેતો વિચારપ્રવાહ કવિચિત્તમાં પ્રગટેલા અનુભૂતિપ્રવાહનો પ્રતિનિધિ છે એમ વર્ડ્ઝવર્થે જે કહ્યું છે તે તથા વિચારરૂપે જામી ગયેલા ઊર્મિસમુદ્રને તો કવિતામાં જ ઉતારી શકાય એમ વોટ્સ ડંટને જે કહ્યું છે તે કયા અર્થમાં કહેવાયું છે તે આથી સમજી શકાશે. વળી, કવિ જે વિચાર રજૂ કરે તે વાચકની બુદ્ધિને ખોરાક પૂરો પાડવા કરતાં ભાવકની સમાંતર સંવેદનાને જાગૃત કરવા માટેનો હોય છે ; તો તે વિચાર સંવેદન, લાગણી, ઊર્મિથી અનુપ્રાણિત થયેલો હોવો જોઇએ એમ વોટ્સ ડંટને જે કહ્યું છે તેની સાભિપ્રાયતા પણ આથી સમજાશે. આમ પાશ્ચાત્ય વિવેચનામાં 'thought ' શબ્દ કલ્પના, ભાવાવેગ, લાગણી વગેરેને આશ્લેષતો વિશાળ અર્થવાળો શબ્દ બની રહે છે ; ત્યાં તે કોઇ તાત્ત્વિક વિચારણા કે તત્ત્વચિંતનના સંકુચિત અર્થમાં પ્રયોજાતો નથી.

છતાં કોલરિજે[૨૦૯] કવિતામાં thought ની આવશ્યકતા સ્વીકારતાં તેના અનુસંધાનમાં જણાવ્યું છે : " No man was ever yet a great poet, without being at the same time a profound philosopher".

વર્ડ્ઝવર્થ પણ કહેછે : " Poetry is the most philosophic of all writing". તો કવિતા કયા અર્થમાં ફિલસૂફી છે ? અને કવિતામાં વિચારને આલેખતો કવિ કયા અર્થમાં ફિલસૂફ છે ? વર્ડ્ઝવર્થ કવિતાને ફિલસૂફી કહે છે કારણ કે તે તેના હેતુ (object) ને સ્થાને સત્ય (truth) ને નિહાળે છે. પણ આ સત્ય તે કયું અને કેવું સત્ય ? વર્ડ્ઝવર્થ[૨૧૦] પોતે સ્પષ્ટતા કરે છે : " Not individual and Local, but general, and operative; not standing upon external testimony, but carried alive into the heart by passion; truth which is its own testimony".

સત્ય ગમે તે હોય - કવિતાગત કે વિજ્ઞાનગત - ; પણ તેનો ઉગમ જ્ઞાનમાંથી થાય છે. કવિનું જ્ઞાન તે વૈજ્ઞાનિકનું જ્ઞાન નથી ; કવિની જ્ઞાન મેળવવાની ને રજૂ કરવાની પદ્ધતિ વૈજ્ઞાનિકની પદ્ધતિ કરતાં જુદી છે. કવિનું જ્ઞાન કોઇ વકીલ તરીકેનું નથી હોતું પણ જીવનને જીવન તરીકે સંવેદતા, અનુભવતા, જીવતા માણસ તરીકેનું હોયછે. જીવનને જીવતાં જીવતાં કવિએ સુખદુઃખાદિની જે અનુભૂતિઓ અનુભવી હોય, જે સંવેદનાઓ સંવેદી હોય, અન્ય માનવો અને એમનાં વાતાવરણ તથા પ્રકૃતિ સાથેના તેના નિબિડ સમાગમમાંથી જે ઊર્મિઓ લાગણીઓ મેળવી હોય તે જ તેનો જીવનનો અભ્યાસ છે ; તે જ તેના જીવનમાંથી તેને સાંપડેલાં સત્યો કે લાધેલું જ્ઞાન છે. અને જ્ઞાનની કોઇ પણ પ્રક્રિયા આનંદરહિત નથી હોતી.

મોટામાં મોટા પૃથક્કરણવિદ્ વિજ્ઞાનીને પણ તેની પ્રક્રિયા તે આનંદપ્રાપ્તિની જ પ્રક્રિયા બની રહેછે. તેમ કવિને પણ તેની આગવી પ્રક્રિયામાંથી આગવી જાતનો આનંદ મળી રહે છે. એક સંવેદનશીલ માણસ તરીકે મેળવેલા વિશિષ્ટ જ્ઞાન વડે જ કવિ પોતાની કવિતાને આનંદમયી બનાવી શકે છે અને ભાવક પણ એમ જ એક સંવેદનશીલ માણસ તરીકે મેળવેલા જ્ઞાનની ભૂમિકા દ્વારા કવિતામાંથી આનંદને ગ્રહણ કરવા શક્તિશાળી બને છે. કવિ અને વૈજ્ઞાનિકના જ્ઞાનના પ્રકારોનો ભેદ દર્શાવતાં વર્ડ્ઝવર્થે કહ્યું છે[૨૧૧] : " The knowledge both of the poet and the man of science is pleasure; but the knowledge of the one cleaves to us as a necessary part of our existance, our natural and unalienable inheritance; the other is a personal and individual acquisition, slow to come to us, and by no habitual and direct sympathy connecting us with our fellow - beings. The man of science seeks truth as a remote and unknown benefactor; he cherishes and loves it in his solitude: the poet singing a song in which all human beings join with him, rejoices in the presence of truth as our visible friend and hourly companion, Poetry is the breath and finer spirit of all knowledge; it is the ~~p~~ impassioned expression which is in the countenance of all science". વળી તેણે કવિતાને ——

'carrying sensation into the midst of the object of the science itself'

કહીને બિરદાવી છે. કવિ પોતાના જ્ઞાન દ્વારા શી રીતે પોતાનું કર્મ કરે છે તે સમજાવતાં તેણે કહ્યું છે : " The poet binds together by passion and knowledge the vast empire of human society, as it is spread over the whole earth, and over all time. The objects of the poet's thoughts are everychere; though the eyes and senses of man are, it is true, his favourite guides, yet he will follow wheresoever he can find an atmosphere of sensation in which to move his wings. Poetry is the first and last of all knowledge." 212

પ્રો. ઠાકોરે પણ વર્ડ્ઝવર્થને પગલે ચાલીને જ્ઞાનને કવિતાનો આત્મા માન્યું છે.[૨૧૩] કવિતાની એક વ્યાખ્યામાં તેમણે કહ્યું છે : "જે અક્ષર અજરામર નીવડે, અને પ્રજાના ચિદાકાશમાં જ્ઞાનના રશ્મિઓ ભાવનાઓના ઉ[illegible]મ ભાવના આંદોલન અને સૌંદર્યની મોહકતાને જમાનાઓ સુધી પ્રસરાવ્યા કરે તે જ કવિતા".[૨૧૪] વિશ્વનાં સત્યોને સુંદર રૂપો બક્ષવાનું કવિ-કર્તવ્ય પણ પ્રો. ઠાકોરે "સ્વીકાર્યું છે".[૨૧૫] આ બધે સ્થળે ઉલ્લેખાયેલાં જ્ઞાન અને સત્ય તે ઉપર ચર્ચેલા અર્થમાં જ સમજવી શકે. કેમકે ઠાકોરે એમનાં સૂચનો આવા લેખકોમાંથી જ મેળવ્યાં લાગે છે. લે હંટે પણ તેની કવિતાવિષયક વ્યાખ્યામાં truthનો ઉલ્લેખ કર્યો છે : " Poetry is the utterence of a passion for truth , beauty, and power" અને તેની સ્પષ્ટતા

કરતાં કહ્યું છે : " It is a passion for truth, because without truth the impression would be false or defective". ———— આગળ ચાલતાં લે હંટે કવિતા માટે જરૂરી એવા Truth of feeling ———ને પણ ઉલ્લેખ્યું છે.[૨૧૬] આમ આ પાશ્ચાત્ય વિવેચકોએ આવાં સ્થળોએ જ્યારે કાવ્યગત જ્ઞાન સત્ય કે ફિલસૂફીની વાત કરી છે ત્યારે તેમણે સર્વસાધારણ અર્થમાં નિર્દેશાતાં જ્ઞાન, "સત્ય કે ફિલસૂફી"ની વાત નથી કરી. ત્યાં પણ તેમણે માનવસંવિત્તિમાં સંવેદાયેલાં, સંગ્રહાયેલાં જીવન્ત લાગણી, ઊર્મિ, સંવેદના, અનુભૂતિઓના, સંસ્કારોની અને એ સંસ્કારોની સચ્ચાઇની વાત કહી છે. એટલે અહીં પણ 'thought'-નો કોઇ કહેવાતો તત્ત્વજ્ઞાનીય અર્થ "ઉદ્દિષ્ટ બનતો નથી.

... ...

પ્રો. ઠાકોરે "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"ના આરંભમાં, પોતાનાં વેરવિખેર પડેલાં કવિતાવિષયક મંતવ્યોને એકસ્થળે સુસંકલિત સ્વરૂપમાં રજૂ કરવાનો ઉક્ત પુસ્તકનો ઉદ્દેશ હોવાનું જાહેર કર્યું છે. છતાં, ત્યાં યે તેમણે પોતાનાં બધાં જ દૃષ્ટિબિંદુઓને સવિસ્તર સ્પષ્ટતાપૂર્વક, સાધકબાધક દલીલો સહિત રજૂ કર્યાં છે અથવા પોતાની સમગ્ર વિચારસરણીની તેનાં તમામ અંગોપાંગો સહિત અનપૂર્ણ રીતે ત્યાં તેમણે છણાવટ કરી છે એમ કહી શકાય તેમ નથી. તેમણે ગુજરાતી સાહિત્યમાં વિચારપ્રધાનતાનો વાદ ફેલાવ્યો. છતાં તમામ સ્થળે તેમણે એકમાત્ર વિચારપ્રધાનતાનો જ કાવ્યના આત્મા તરીકે ઉલ્લેખ નથી કર્યો. "લિરિક"માં તેમણે કાવ્યસ્વરૂપનું વર્ણન આપ્યું છે ત્યાં તેમણે વિચારપ્રવાહનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી ; તો એ જ પુસ્તકમાં

અન્યત્ર[૨૧૭] તેમણે કલ્પના વગેરે તત્ત્વોની સાથે તેમના સમકક્ષ તત્ત્વ તરીકે વિચારપ્રવાહનો નિર્દેશ કર્યો છે. ("કવિતા એટલે વિચારપ્રવાહ, કલ્પનાલીલા, ઊર્મિરસ, કાનમાં ટીપે-ટીપે અમૃત સીંચતી મનભર સૌંદર્યધાર......") તો એ જ પુસ્તકમાં બીજે એક સ્થળે[૨૧૮] તેમણે એકલા વિચારપ્રવાહને જ કાવ્યના આત્મા તરીકે જણાવ્યો છે. ("વિચારપ્રવાહને એટલે કે કાવ્યના આત્માને......", તદુપરાંત, "હું તો વિચારપ્રધાન કવિતાને દ્વિજોત્તમ જાતિની માનું છું ને ?"[૨૧૯] તથા "કવિતાનો આત્મા તો વિચારપ્રવાહ";[૨૨૦] તથા "વિચારપ્રવાહ જ કવિતાનો આત્મા છે".[૨૨૧] વગેરે) તો કેટલીકવાર તેમણે વિચારપ્રવાહને છોડીને અન્ય તત્ત્વોને કાવ્યના આત્મારૂપ કહ્યાં છે. ("રસસૌંદર્ય અને કલ્પનાસૌંદર્ય એ જ કવિતાનો મુખ્યાર્થ કે આત્મા છે. આ જે કૃતિમાં ન હોય તે કવિતા ગણાય જ નહીં".[૨૨૨]) જો કે "વિચાર"ના અર્થને વિશાળ બનાવીને ઠાકોર તેમાં રસ, કલ્પના આદિ ઘણાં તત્ત્વો સમાવી લેતા લાગે છે એ સ્પષ્ટીકરણ આ પહેલાં થઇ ગયું છે; પરંતુ ભિન્નભિન્ન સ્થળે બેચાર બેચાર વાક્યોમાં રજૂ થયેલાં આવાં મંતવ્યો વચ્ચે વિરોધ હોવાનું જણાય એ સંભવિત છે અને એવી શંકાને નિર્મૂળ કરવા જેટલું સ્પષ્ટીકરણ સીધેસીધું ઠાકોર પાસેથી બનતા સુધી તો મળતું નથી. એટલું જ નહીં, પણ "વિચારપ્રધાનતા" દ્વારા કે "અર્થઘનતા" દ્વારા
અથવા કવિતામાં આલેખાતો વિચાર કે અર્થ કેવા પ્રકારનો હોઈ શકે
નિર્દેશાતા "વિચાર" કે અર્થનું કેવું સ્વરૂપ હોઇ શકે, એને કવિતામાં કેવી રીતે આલેખવો જોઇએ અથવા એમાંથી ક્યારે કવિતા નીપજી કહેવાય વગેરે જેવા અનેક પ્રશ્નો આ વિષયમાં ઉપસ્થિત થઇ શકે છે. ગાઇવગાડીને, જોરશોરથી, સહેજ પણ

તક મળે ત્યારે ગમે ત્યાં ને ગમે ત્યારે વિચારપ્રધાનતાનું, ઘણીવાર તો પ્રચારાત્મક લાગે ત્યાં સુધીનું ગુણકીર્તન કે પ્રતિષ્ઠાપન કરવા બેસી જનાર પ્રો. ઠાકોરે ક્યાંયે અને ક્યારેયે પોતાના સિધ્ધાંતની-તેની વિશેષતાઓ અને મર્યાદાઓ સહિતની-સાધંત, સાંગોપાંગ સર્વતોઽન્વીક્ષિત, નિરવશેષ ચર્ચા કરી નથી. જે કંઇ જોવા મળે છે તે વિચારપ્રધાનતા ઉપરની તેમની દિલગીરીના, તેના તરફના તેમના પક્ષપાતના ને તેમણે ઇચ્છેલા તેના પુરસ્કારના વખતોવખત કાઢેલા માત્ર ઉદ્ગારો જ જોવા મળે છે. અંગત રુચિ કે ફાવટને કારણે કોઇ માણસને અમુક વસ્તુ ગમે અને પછી તે વસ્તુ તેને ગમતી હોય એટલા પરથી જ તે એને શ્રેષ્ઠ કહીને તેનો જોરશોરથી પ્રચાર શરૂ કરી દે અને તેની એ પ્રવૃત્તિની માંડણી શાસ્ત્રીય સુરેખ અનપૂર્ણ વિચારપ્રક્રિયા ને વિચારરજૂઆતના પાયા પર ન કરે ; શાસ્ત્રીય પધ્ધતિએ એની યોગ્યાયોગ્યતાનો, ન્યાય્યાન્યાય્યતાનાં બધાં પાસાં ન તપાસે ; ને એની પ્રવૃત્તિ જેવી લાગે તેવી જ ઠાકોરની પણ પ્રવૃત્તિ લાગે છે.

સૌથી પહેલો પ્રશ્ન ઠાકોર સામે એ થાય કે તેઓ વિચારપ્રધાનતાને માત્ર કવિતાના (કે વિશાળ અર્થમાં બોલતાં સમગ્ર સર્જનાત્મક સાહિત્યના) આત્મા તરીકે શા માટે ગણાવે છે ? લખાણ ફિલસૂફીનું હોય કે મનમાં સાદાં વા નિગૂઢ ભાવાંદોલનો (ભાવાવર્તનો, ભાવવલયો) વિષેનું હોય - વિચારનો પ્રવાહ એ બેઉમાં હોવાનો જ. વિચારના પ્રવાહ વગર કયું લખાણ સંભવી શકે ? કેમકે ભાષાના ઉપાદાનથી

જ તમામ લખાણો લખાય છે. અને આપણે કેટલીયે symbolic, impressionist અથવા Free Association ની કવિતામાં સુસ્પષ્ટ, તર્કસુગમ, સુશ્લિષ્ટાન્વયી અને એકધારો વહેતો વિચાર-પ્રવાહ નહીં જોઇ શકીએ ; ત્યારે બીજી બાજુએ લલિતેતર વાઙ્-મયમાં આ વિચારપ્રવાહ એકદમ સ્પષ્ટ, તર્કસુગમ, સુશ્લિષ્ટાન્વય સ્વરૂપમાં વહેતો જોવા મળે છે ; ત્યાં વિચારના અંકોડાઓને વ્યવસ્થિતપણે ક્રમવાર જોડાતા જતા અને એક વિચારમાંથી બીજા વિચારને ક્રમિક રીતે વિકસતો જતો આપણે જોઇ શકીએ છીએ. જો આ રીતે જોઇએ તો એમ કહેવાય કે લલિત વાઙ્મય કરતાં લલિતેતર વાઙ્મયમાં વિચારપ્રધાનતા વિશેષ હોય છે. અથવા સહેજ પાછા ખસીને એમ કહીએ કે લલિત તેમ જ લલિતેતર એમ બંને પ્રકારના વાઙ્મયમાં વિચારપ્રવાહ તો હોય છે જ. એટલે વિચારપ્રવાહ સાહિત્યસમસ્તનું સાધારણ લક્ષણ થયું. તો પછી એકમાત્ર કવિતાના જ આત્મા તરીકે, વ્યાવર્તક સર્વોચ્ચ લક્ષણ તરીકે વિચારપ્રધાનતાને કેમ ઠોકી બેસાડાય ?

ત્યારે અહીં એ વિચારનું પ્રાપ્ત થાય છે કે કવિતા અને ઇતર સાહિત્યમાં રજૂ થતા વિચારનું સ્વરૂપ એકસરખું હોય છે કે જુદી જુદી જાતનું હોય છે ? જો ઉક્ત સ્વરૂપ જુદાં હોય તો પછી કવિતાના વિચારપ્રવાહમાં બીજા સાહિત્યના વિચારપ્રવાહ કરતાં શી વિશેષતાઓ છે અને શાને આધારે તેને કવિતાના આત્માને પદે સ્થાપી શકાય એમ છે તેનો પ્રતીતિકર ખુલાસો થઇ શકે. જો કે ઠાકોરે સર્જકતા, કલ્પના, રસ વગેરેને વિચાર સાથે ભેળવ્યાં છે છતાં માત્ર એવી ઉપરછલ્લી ભેળવણીથી વિચારના કાવ્યગત સ્વરૂપની શાસ્ત્રીય સ્પષ્ટતા થઇ ન કહેવાય.

કવિની પદાર્થોને જોવાની, પરિસ્થિતિઓને તાગવાની, જીવન તરફ પ્રતિભાવ બતાવવાની, અનુભવો લહવાની પદ્ધતિ પૃથક્જન કરતાં જુદી હોય છે. જીવનનાં સામાન્ય અનુભવો, પરિસ્થિતિઓ, પદાર્થો વગેરે વિષેના સર્વસંમત રૂઢ ખ્યાલો સમાજમાં પ્રવર્તતા હોય છે. એ ખ્યાલો પ્રમાણે જ એમના તરફ પૃથક્જન પ્રતિભાવ દર્શાવતો હોય છે. એટલે એ પ્રતિભાવો પણ સર્વસાધારણ, સર્વસંમત, રૂઢ સ્વરૂપના હોય છે. રોજબરોજના વ્યાવહારિક જીવનના ક્રમને ટકાવી રાખવા પૂરતો એ સર્વ-સાધારણ ખ્યાલો, પ્રતિભાવોનો વિનિયોગ થયા કરતો હોય છે. જીવનમાં તો આપણે એક અનુભવ લીધો કે એક પદાર્થને ઉપાડ્યો અને એનાથી જે હેતુ પાર પાડવાનો હોય તે એકવાર પાર પડી ગયો એટલે તે પછી તે પદાર્થ કે અનુભવનો આપણને કંઇ ખપ રહેતો નથી અને તેથી તેની આપણે માટે કશી કિંમત રહેતી નથી. પણ કવિ એ પ્રમાણે કાંઇ રોજિંદા જીવનક્રમનાં સાધનો તરીકે અનુભવ કે પદાર્થોને જોતો નથી. એ તો પદાર્થોને પદાર્થો તરીકે જુએ છે; અનુભવોને અનુભવોને ખાતર વિકસવા દે છે. ત્યારે એ પદાર્થો કે અનુભવોની મૂલ્યવત્તા એમની બહારના કોઇ હેતુ પર અવલંબતી અટકે છે; એમની મૂલ્યવત્તા એમની પોતાની અંદરથી પેદા થાય છે; એ પોતે સ્વયંપર્યાપ્ત બને છે. એટલે એક રીતે અર્થહીન બનેલાં પદાર્થો, અનુભવો, જીવનને કવિ કોઇ અર્થવિશેષ તરફ દોરી જાય છે. ત્યારે કવિના આ વિશિષ્ટ પ્રતિભાવવાળા મનોવ્યાપાર દરમિયાન કવિના મનમાં ઊપજતી વિચારમાલા પૃથક્જનની વિચારમાલા કરતાં જુદી હોવાની. વળી પૃથક્જનની વિચારમાળા – તો પેલા રૂઢ ખ્યાલો ને પ્રતિભાવો ને ટેકેટેકે ચાલવાની. અને અતિ ઉપયોગને કારણે એ બધા ટેકાઓ ઘસાઇ

ગયેલા – એટલે કે વૈયક્તિક અનુભવોની તાઝગી ને જીવંતતાને ઝીલવાને પોતાનામાં સમાવવા માટે નકામા બની બેઠેલા હોવાના ; પરિસ્થિતિ, અનુભવો કે પદાર્થોની માહિતીને જાણી લેવા, સ્પષ્ટ કરી લેવા પૂરતું કામ એ ટેકાઓ પાસેથી મળવાનું ; સંવિત્તિનાં ગહનતમ સ્તરોને ખોલી નાખવાનું, સંવેદનાઓ જન્માવવાનું બળ એ ટેકાઓમાં રહ્યું હોતું નથી.

કવિની વિચારમાળા પૃથક્જન કરતાં જુદી હોવાની એટલે એની એ વિચારમાળાને વ્યક્ત કરતી ભાષા પણ પૃથક્જન કરતાં જુદી હોવાની. સામાન્ય વ્યવહારમાં પ્રયોજાતી ભાષા માહિતીના આદાનપ્રદાનનું કામ કરે છે ; કવિને ભાવ, ઊર્મિઓ, લાગણી સંવેદનોને સ્પર્શે તેવી ભાષા નિયોજવાની હોય છે. જે ભાષામાં આપણે આપણો રોજબરોજનો વ્યવહાર ચલાવીએ છીએ તેનાં શબ્દભંડોળ વગેરે ભાષાંગોની બાબતમાં સાવ, સો વસા ભિન્ન કે સ્વતંત્ર હોય તેવી કોઇ નવીન ભાષા કવિ કાંઇ પેદા કરતો નથી. જે એક સર્વસ્વીકૃત ભાષામાં આપણા બધા વ્યવહારો ચાલે છે તે જ ભાષામાં છુપાયેલી શક્યતાઓને તાગીને કવિ તે જ ભાષાનાં નવાં માતબર રૂપોને ઉત્ક્રાંત કરે છે. કવિ આ કેવી રીતે કરે છે ? શબ્દનું સ્વરૂપ ધ્રુવપ્રદેશના સમુદ્ર જેવું હોય છે. તળમાં પ્રવાહી જળનો અફાટ વિસ્તાર ને ઉપર થીજી ગયેલું બરફનું પડ, એ છે ધ્રુવસાગરનું સ્વરૂપ. અંદર જીવંત સંવેદનોને વહેવાની, જગાડવાની અપાર શક્યતાઓ ને ઉપર થીજી ગયેલી તર્કગમ્ય વિભાવનાના પોપડાઓ, એ છે શબ્દનું સ્વરૂપ. એ પોપડાઓ પર પગ મૂકીમૂકીને ચાલવામાં જ આપણે આપણા વ્યવહારનો રસ્તો પાડીએ ને સાચવીએ છીએ. કવિતામાં કવિ એ પોપડાઓને વિદારી નાખીને અંદરનાં અગાધ ઊંડાણોમાં

આપણને ડૂબકી ખવડાવે છે. આ ઊંડાણોને કવિ ભાષાની image, symbol, Myth, Metaphor વગેરે શક્તિઓ વડે તાગે છે. કવિતામાં વપરાતી ભાષા શબ્દોના અર્થ ઉપરાંત ધ્વનિસૌંદર્ય, લયસૌંદર્ય, અધ્યાસો, colour of meaning વગેરે સંવેદન-સ્પર્શી શક્તિઓને ખપમાં લે છે.

આમ કવિતામાં વિચાર જેટલું જ, બલ્કે વિચાર કરતાં પણ વધારે મહત્ત્વ ભાષાનું છે. કેમકે લગભગ કવિના જેવી વિચાર-માળા બીજા કેટલાંય માણસોમાં પ્રાદુર્ભૂત થઇ શકે. પણ એકલી વિચારમાળાના મનોગત પ્રાદુર્ભાવથી કવિતા બની જતી નથી. કવિતા તો વિચારમાળાને તદનુરૂપ ભાષામાં આવિષ્કારવાથી બનતી હોય છે. ત્યારે કવિનું કવિ તરીકેનું સાર્થક્ય માત્ર વિચાર કરવામાં નથી પણ ભાવ અને ભાષા જેમાં અન્યોન્યાશ્રયે રહ્યાં હોય તેવું એ બે વચ્ચેનું એક વિશિષ્ટ સંયોજન (સાયુજ્ય) સાધવામાં રહેલું છે. એ સંયોજન સાધવાનું જો કવિનું ખરું કર્મ હોય તો કવિનું ખરું કાર્ય તેના મનમાં વિચારમાલા ઉદ્ભવે છે ત્યારથી શરૂ થતું નથી પણ જ્યારથી તે એ વિચારમાલાને ભાષામાં મૂકવા માંડે છે ત્યારથી શરૂ થાય છે એમ કહેવાય. સર્જન વ્યાપાર વિષેના એક વિશિષ્ટ દૃષ્ટિબિંદુને ધ્યાનમાં લઇએ તો, તેથી આગળ વધીને એમ પણ કહેવાય કે, જ્યાં સુધી સર્જક માધ્યમમાં સર્જન કરવા નથી માંડતો ત્યાં સુધી તેને પોતાની અનુભૂતિનો પૂરો પરિચય હોતો નથી. એ એની અનુભૂતિ કે સંવેદનાને જેમજેમ માધ્યમમાં મૂકતો જાય છે તેમતેમ જ તે અનુભૂતિ કે સંવેદનાના યથાવત્ સ્વરૂપનો તેની સમક્ષ ઉઘાડ થતો જાય છે અને તે પોતાની કૃતિને જ્યારે પૂરી સર્જી લે છે ત્યારે જ તે સંવેદના કે અનુભૂતિનો યથાવત્ સાક્ષાત્કાર તે પામી શકે છે. એટલે માધ્યમના વિનિયોગમાં જ સર્જકનું ખરું સર્જનકાર્ય થતું હોય છે. એટલે માલાર્મે જેવા કવિઓ કાવ્ય

સર્જતી વખતે કોઇ કથયિતવ્યની કડાકૂટમાં પડ્યા વિના સીધે સીધા ભાષાની વિનિયોજના શરૂ કરી દે છે. છેલ્લી પંક્તિ રચાઇ રહ્યા સુધી એને એની કવિતામાં શું કહેવાનું છે તેનો કશો ખ્યાલ એ રાખતો નથી; કાવ્ય પૂરું થયા પછી પણ શું કહેવાયું ને શું ન કહેવાયું તેની તે બહુ તથા કરતો નથી. ભાષાની અવનવી ભંગિઓનું નિર્માણ કરવું, ભાષાને એક માધ્યમ તરીકે અવનવી રીતે સજ્યાં કરવી તે જ તેમનો કાવ્યસર્જનનો પહેલો ને છેલ્લો હેતુ હોય છે.

સર્જક કૃતિને સર્જીને મૂકી દે પછી ભાવક પાસે તો એ કૃતિના પહેલા અને છેલ્લા પ્રમાણરૂપે એમાંની ભાષા જ રહે છે. એ કૃતિમાં જે કંઇ હોય તેને તેણે તેમાંની ભાષા વડે જ પ્રમાણવાનું, માણવાનું, મૂલવવાનું રહે છે. ભાષાના વિનિયોગની બાબતમાં, કૃતિના આયોજનની બાબતમાં સહેજ ફેર પડે તો કૃતિના હાર્દમાં, કૃતિની ભાવકના ચિત્ત પર ઊપજતી છાપમાં પણ ફેર પડી જવાનો. એટલે અંશે કૃતિનો જે કંઇ "અર્થ" હોય તે બદલાવાનો. આથી માર્ક શોરરે Technique માટે કહ્યું છે: [૨૨૩]

"Technique alone objectifies the materials of arts; hence technique alone evaluates these materials. XXX and with the technical change analogous change took place in substance; in point of view, in the whole conception of fiction. XXX Not only that technique contains intellectual and moral implications, but that it discovers them".

આમ કોઇ "વિચાર" કે "અર્થ"ને પણ અભિવ્યક્ત કરવા ઇચ્છતા કવિએ એથી પણ વિશેષ સભાન કૃતિના આયોજન પરત્વે,

માધ્યમના વિનિયોગ પરત્વે રહેવાની જરૂર પડે છે.

કૃતિમાં જે "વિચાર" કે "અર્થ" વ્યક્ત થનાર હોય તેનો અણસાર, કૃતિના સર્જતા પહેલાં કવિના ચિત્તમાં અસ્તિત્વ ધરાવતો થઇ ચૂક્યો હોય છે એમ સ્વીકારીએ તો પણ એ નિરૂપાનાર "વિચાર" કે "અર્થ"નું ખરું સ્વરૂપ તો કૃતિ પૂરી સર્જાઇ રહે ત્યારે જ સિધ્ધ થાય છે. અને કેટલીકવાર તો "વિચાર" કે "અર્થ"ના મૂળ અણસાર અને કૃતિને અંતે સિધ્ધ થયેલા તેમના સ્વરૂપ વચ્ચે કશી જ એકરૂપતા ન લાગે (રહે) તેટલી હદે તેમની વચ્ચે ફેર પડી જાય છે. વળી, કૃતિ રચાઇ રહ્યા પછી તેમાંના વિચારનું કોઇ એકાંગી અસ્તિત્વ રહેતું નથી. તેની સાથે કૃતિનાં બીજાં પણ ઘટકતત્ત્વો અસ્તિત્વમાં આવ્યાં હોય છે. જ્યારે આપણે કૃતિને આસ્વાદીએ છીએ ત્યારે આપણે કાંઇ એમાંના વિચાર કે અર્થ એકલાનો આસ્વાદ લેતા નથી ; પરંતુ વિચાર, ભાષા, લય, આયોજના વગેરે બધાં તત્ત્વોના કૃતિમાં થયેલા સંયોગનો આસ્વાદ લઇએ છીએ. એટલે, માધ્યમમાં પ્રગટ થયા પૂર્વેનો લાગણીનો લેખકના ચિત્તમાં આવેલો ગચળકો અને કૃતિનાં તમામ સપ્રમાણ અંગોપાંગો, ઘટકતત્ત્વોના સંયોગનો ભાવક ચિત્તમાં થયેલો આસ્વાદ - એ બે એકસરખા નથી હોતા.

જે લોકો વિચારના એકાંગી મહત્ત્વને સ્વીકારીને કવિતામાંથી સાદા વિચારોનાં ખોખાં છૂટાં પાડીને તેઓને મમરાવવાની મજા લે છે તેઓને બીજું ગમે તે મળતું હોય પણ કવિતા તો નથી જ મળતી. કેમકે કવિતાના એક સાધનને જ અંતિમ સાધ્ય માનીને તેઓ પોતે જ અંતિમ સાધ્યરૂપ ખુદ કવિતાને જ નકારો દઇ બેઠા હોય છે. આવા જ દૃષ્ટિબિંદુએ કવિતાને જોવાવાળા કેટલાક રોગિષ્ઠોને કવિતામાંથી સાર કે બોધ

ખેંચવા સિવાય બીજું કંઇ સૂઝતું નથી. કવિ જેને concrete રૂપે રજૂ કરે છે તેમાંથી તેઓ પાછાં abstractions કાઢવા પ્રયત્ન કરે છે; કવિ જેને Particularize કરે છે તેમાંથી તેઓ પાછાવળી Generalization તારવે છે. આમ કરીને કવિતાનું Overintellectualization કરવામાં તેઓ તેમના કવિતા માટેના રસની, વિદ્વત્તાની કૃતકૃત્યતા માને છે. કવિતામાંથી કવિતાને જ કાઢી નાખીને બીજુંબીજું જોવા મથનારાઓ તેઓ કવિતાને સૌથી વધુ અન્યાય કરે છે. કવિતામાંથી જો ચિંતનો, ધ્યર્થોના પ્રકારના જ વિચારો કોઢવાના હોય તો પછી તેટલા માટે કવિતા પાસે જવાની જરૂર શી? એ બધું તો કવિતાની બહાર જોઇતા પ્રમાણમાં ને જરૂરી સ્વરૂપમાં મળી જ આવે છે. એવાં તત્ત્વો કવિતાના સંવિધાનનાં ઘટકો બનીને શી રીતે કલાત્મકતા પ્રાપ્ત કરે છે; સર્વસામાન્ય વિભાવનાઓ કે ધ્યર્થો મટીને, કવિતાનો "કાર્યમિાલ" મટીને પ્રતીકાત્મકતા કે Myth ના કે એવા જ બીજા કોઇ કલાત્મકતાના સ્તરે શી રીતે પહોંચે છે તે તપાસવાની તેમને પડી નથી હોતી. આવા વલણને લઇને આપણાં સાહિત્યોમાં "ઉપદેશો", "સંદેશાઓ", "સત્યો"ના કેવળ પદ્યીકરણવાળી ઘણી કહેણી કવિતા જોવા મળે છે. કવિતામાં બુદ્ધિના સત્યને બદલે લાગણીના સત્યને અવકાશ છે. કવિતામાં સત્યોએ બુદ્ધિજ્ઞેયતા છોડી સંવેદ્યતા ધારણ કરવાની હોય છે. કવિ કવિતામાં સત્યને નહીં પણ સત્યના તેને થયેલા સંવેદનના વિશિષ્ટ આકારને કાવ્યકલાની નિર્માણપદ્ધતિએ નિર્મે છે. નવલકથા, નવલિકા, નાટક, કવિતા જેવી સર્જનાત્મક સાહિત્યકૃતિઓમાં લેખક એવાં સત્યોને જે તે સાહિત્યસ્વરૂપની વિશેષતાઓ મર્યાદાઓમાં રહીને અનુભાવ્ય સ્વરૂપે અને પ્રચ્છન્ન, વ્યંજનાત્મક રીતે નિરૂપે છે. ત્યાં સત્ય સમગ્ર કૃતિના Guiding force કે Governing principle

કે Gravitational force રૂપે કૃતિમાં છુપાયેલું રહે છે. તદનુસાર, કલાકૃતિમાં કોઇ સત્યનું આલેખન થયેલું જોવા મળે પરંતુ કલાકાર એ સત્યને નહીં પણ તે સત્યના તેને થયેલા અનુભૂતિ વિશેષના આવિષ્કારના રૂપને સર્જે છે. કેવળ સત્યને કહી નાખવામાં ખરી કળા રહેલી નથી. માધ્યમ વગેરે જેવાં કળાનાં વિશિષ્ટ તત્ત્વોમાં એ સત્યને તે કેટલે અંશે સાધી- નિરૂપી શકે છે તેની ઉપર એની કળાકાર તરીકેની સફળતાનો આધાર રહે છે. બાકી સત્ય ગમે તેટલું મહાન હોય, તેથી કલાકૃતિ પણ મહાન જ બનશે ને નબળી નહીં પડે એની કોઇ ખાત્રી આપી શકાતી નથી. મહાનમાં મહાન સત્યને કળાના નિયમોની બહાર જઇને કલાકૃતિમાં લાદનારાઓ સત્યના જ કટ્ટા દુશ્મનો છે; હળાહળ અસત્યના જ ઉપાસકો છે. કળાની રીતે આવશ્યકનો સ્વીકાર કરીને, અનાવશ્યકનો પરિહાર કરીને, સ્વીકારેલાં તત્ત્વોને તેમના યોગ્ય પ્રમાણમાં યોગ્ય માત્રામાં યોગ્ય ક્રમે નિયોજીને કલાકાર કલાકૃતિનો જે Pattern - Rhythm - સર્જે છે. તેમાં જ પ્રચ્છન્ન રૂપે વણાઇ જઇને સત્ય કે "દર્શન" જીવી શકે; કલાકૃતિમાં સત્યને, "દર્શન"ને જીવવાનો આ એક જ માર્ગ છે. કોઇપણ સત્ય કેવળ સત્ય હોવાને કારણે જ કલાકૃતિમાં નથી જીવતું; ત્યાં તો તે લીલામય અનુભાવ્ય વ્યંજનાત્મક રૂપ ધારીને જ જીવી શકે છે. માટે જ Paul Valery એ કહ્યું છે: [૨૨૪] " Thought is hidden in verse like the nutritive virtue in fruit. A fruit is nourishment but ~~it~~ it seems to be nothing but pure delight. One perceives only pleasure but one receives a substance. Enchantment veils this imperceptible nourishment it brings with it"

વળી, કલાકૃતિના તમામ અંશોને તેમની યથાસ્થાન, યથાપ્રમાણ, અથાન્યોન્યસંબંધ, યથારંગમાત્ર વ્યવસ્થિતિની એકાગ્રતામાં જોવા તે પણ એક દર્શન છે; આવી વ્યવસ્થિતિની એકાગ્રતાના અસ્તિ-ત્વનું નિર્માણ જ્યારે કલાકાર તેની કલાકૃતિમાં કરે છે ત્યારે તે (નિર્માણ) દ્વારા તે (કલાકાર) તે (અસ્તિત્વ)ના રૂપમાં - તે સત્, સત્તાના રૂપમાં- કોઇ એક **સત્યનું** જ નિરૂપણ કરે છે. એ અસ્તિત્વ સર્જનના વ્યાપારે નિર્માયેલું એક કલાનિયમનિયંત્રિત વિશ્વ છે, એક સત્ છે, એટલે કે એ પણ એક સત્ય છે.

પ્રો. ઠાકોરે "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૨૨૫] (પા. ૧૨૭) ("અઢારમા સૈકાના ઈંગ્રેજી કવિ") ડનની શૈલીને "ફિલસૂફીપ્રચુર" કહી છે. ડન અને એના જેવા કવિઓ માટેના "ધિ ઇન્ટેલેક્ચુઅલ્સ" નામનો ઉલ્લેખ કરીને ઠાકોરે તેના પર્યાય-રૂપે "વિચારઘન કવિઓ" નામ આપ્યું છે. "આ કવિઓના કવનજીવનમાં જોઇ જોઇને આપણા નવીન કવિઓ અને વિવેચકો નવા વિચારો અને પ્રેરણા મેળવે" એવી ઇચ્છા પછી ઠાકોરે વ્યક્ત કરી છે. અહીં ઠાકોરે "વિચાર" શબ્દને સ્પષ્ટપણે બૌદ્ધિક, તાત્ત્વિક વિચારના અર્થમાં પ્રયોજ્યો છે. પણ એ "વિચાર"ની એ કવિતા શી રીતે બને તે સમજાવવાની કડાકૂટમાં પડવાનું તેમણે નાપસંદ રાખ્યું છે. આ પ્રકારના વિચારને પણ કવિતાનું ઉપાદાન બનાવી શકાય છે. પણ ત્યાંયે એ વિચારો કોઇ પરિપ્રાપ્ત તત્ત્વનિર્ણયો બનીને નથી આવતા પણ મનમાં ધબકતી એક પ્રવાહી વિચારપ્રક્રિયા, એક માનસિક દશાનું બિંબ, એક અનુભવ બનીને આવે છે. તર્કગમ્ય વિચારોને સંવેદનોનાં

અભિવ્યંજક હોય એવાં પ્રતિકલ્પો, ચિત્રો વડે એક ઈંદ્રિયગોચર આકાર સાંપડે છે કે નહીં તે જ અહીં તો જોવાનું છે. આવા કવિઓએ તર્કગોચરનું ઊર્મિગોચરમાં, સૂક્ષ્મનું મૂર્તમાં, પરોક્ષનું પ્રત્યક્ષમાં, અસામાન્યનું જીવનાનુભવનાં ઉપમાનોમાં, આપણા અભિગમની ક્ષિતિજો પારના તત્ત્વનું દૃશ્યતાસ્પૃશ્યતાની સીમામાં અવતરણ કરવાનું હોય છે. ત્યારે જ શું કહેવાયું છે તેની નહીં પણ કેવી રીતે કહેવાયું છે તેની મોહિની આપણા મનમાં જાગી શકે. અને પછી તો ત્યાં વ્યક્ત થયેલા વિચારોમાં આપણે માનતા ન હોઈએ તો પણ તેમાંની કવિતાનો તો આપણે જરૂર આસ્વાદ લઈ શકીએ. ટી. એસ. ઇલિયટ પણ કહે છે :[૨૨૬]

The poet who 'thinks' is merely the poet who can express the emotional equivalent of thought. But he is not necessarily interested in the thought itself. XXXX In truth neither Shakespeare nor Dante did any real thinking - that was not their job; and the relative value of the thought current at their time, the material enforced upon each to use as the vehicle of his feeling, is of no importance. It does not make Dante a greater poet, or mean that we can learn more from Dante than from Shakespeare. We can certainly learn more from Aquinas than from Seneca, but that is quite a different matter."

વિચારના પ્રશ્નને બીજી અનેક રીતે છણી શકાય. કવિ કવિતામાં જે વિચારો ઉતારે છે તે કોના હોય છે ? આમ તો એ વિચારો એના રચનાર કવિના જ હોય છે ; બધા એનો આસ્વાદ લઇ શકે તેટલા પૂરતા તે વૈયક્તિતામુક્ત બન્યા હોવા છતાં તેમની ઉપર તેમના કવિની પ્રતિભાની વિશેષતાની મુદ્રા અંકાયેલી હોય છે. છતાં, કવિના સર્જનવ્યાપાર માટે એક બીજી વાત પણ ઘણીવાર કરવામાં આવે છે. કવિએ વિષયીભૂત પદાર્થને પોતાની અંગત રુચિ, પૂર્વગ્રહો, અભિગ્રહો વગેરે વડે મચડવાનો નથી હોતો ; તેણે પોતે એ પદાર્થને પોતાની મનોભૂ પર એની મેળે, એની રીતે વિકસવા દેવાનો રહે છે. ટૂંકમાં કહીએ તો, કવિએ પોતાના વિચારોને ભેરવવા માટેના ખૂંટા તરીકે પદાર્થને વાપરવાનો નથી હોતો પરંતુ એ પદાર્થની સ્વૈર સ્વાભિવ્યક્તિ માટેના સાધનરૂપ, માધ્યમરૂપ પોતે બની રહેવાનું હોય છે. એટલે અંશે કવિએ પોતાનું impersonalization સાધવાનું રહે છે. Rilkeના 'Sonnets to orpheus' માંના ત્રીજા સોનેટ ઉપર નોંધ લખતાં J.B. Leishman કહે છે :-[227] " The song of orpheus (what Rilke would call real poetry) is something far more than 'self-expression', or wish-fulfilment, or the communication of a unique sensibility, song is existence: That is to say, it is not merely about some reality, what the poet felt about it, how it

affected him, as though he and his moods were the most important things in the world; it _is_ some reality: the poet has succeeded in completely renouncing, completely suppressing, his own personality, _wie er geht und steht_, in order to become a mere voice, a mere mouth but a 'mouth for nature', for the dumb things that can only speak through us and for the spirit that 'bloweth where it Listeth".

એક બીજો પણ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થઇ શકે. પોતાની અનુભૂતિને માધ્યમમાં ઉતારવા જતાં કવિએ જે વિચારપ્રવાહ કાવ્યમાં ઉપજાવ્યો હોય ; તે વિચારપ્રવાહથી ભાવકચિત્તમાં બરાબર એવી જ અનુભૂતિ જગાડી શકાય ખરી ? કવિએ પોતાને ઉદ્દિષ્ટ હોય એવા અમુક વિચારપ્રવાહને રજૂ કરવા માટે અમુક શબ્દશ્રેણિ યોજી હોય ; પણ ભાવકના મનમાં એ શબ્દશ્રેણિ વડે તેના ભાવકના આગવા વિશિષ્ટ ભાષાસંસ્કારોને લઇને, કંઇક જુદો અર્થપ્રવાહ નીપજે એમ બને. આમ કવિના ભાવો, લાગણીઓ વગેરે જેવાં હોય તેવાં જ ભાવકચિત્તમાં સંક્રાન્ત થવાને બદલે ભાવક કાવ્યગત ભાષાવિચ્છિત્તિને આધારે પોતાના મનમાં ચિરકાળથી સંપ્રજ્ઞાત - અર્ધસંપ્રજ્ઞાત દશામાં પડેલાં પોતાનાં ભાવો, લાગણીઓ, વિચારોને જગાડી તેમનો એક નવો આગવો pattern રચી લે છે એમ કહેવું જોઇએ. પણ આટલા અછડતા ઉલ્લેખોથી કંઇ આ પ્રશ્નોની સંપૂર્ણ વિશદ ને સંતોષકારક છણાવટ ન થઇ શકે કેમકે આ બધા પ્રશ્નો જુદી સવિસ્તર સ્વતંત્ર ચર્ચા માગી લે છે. અને એવી ચર્ચા માટે અહીં પૂરતું સ્થાન રહેતું નથી.

આ આખી ચર્ચાને સમેટી લેતાં છેવટે કહેવું જોઇએ કે પાશ્ચાત્ય વિવેચકોએ જેને કવિતાનાં અનેક લક્ષણોમાંનું એક

ગૌણ લક્ષણ ગણ્યું તેને ઠાકોરે પ્રાધાન્ય આપી દીધું. વિચાર-પ્રધાનતાને પ્રો. ઠાકોરે કાવ્યમાં મહત્ત્વ આપી દીધું ; તેની પાછળ આગલા જમાનાની ઊર્મિલતાવાળી, પોચટ, જોડકણાં જેવી, અર્થને નામે શૂન્ય હોય તેવી કવિતા સામે બંડ પોકારવાનું, આઘાત કરવાનું વલણ હતું. એટલે વિચારપ્રધાનતાવાદને પ્રેરનારું બળ ઐતિહાસિક હતું પણ તાત્ત્વિક નહોતું. માટે જ ઠાકોરે એક વિદ્રોહીની જેમ, આઘાતકની જેમ, એક પ્રચારકની જેમ ગળું ફાટી જાય તેવા બુલંદ અવાજે, આવેશપૂર્વક વિચાર-પ્રધાનતાની શ્રેષ્ઠતાનો સૂત્રોચ્ચાર જ કર્યે રાખ્યો છે પણ કદીયે એક ઠરેલ વિચારકની સ્વસ્થતાથી તેની શાસ્ત્રીય, આમૂલાગ્ર સાંગોપાંગ, સંપૂર્ણ, સર્વતોન્વીક્ષિત ચર્ચા આપી-કરી નથી. "સ્મરણસંહિતા"ના અવલોકનમાં ઠાકોરે ભલે એમ કહ્યું કે ધર્મ ફિલસૂફીનાં સૂત્રોને પદ્યમાં ઢાળવાથી કવિતા નથી બનતી ; તેને રસ-કલ્પના-યુક્ત બનાવવાથી કવિતા બને છે. પણ પછી એને રસ-કલ્પના-યુક્ત બનાવાય શી રીતે તે ઠાકોરે ક્યારે કહ્યું છે ? ભલે ઠાકોરે કહ્યું કે અર્થ કવિત્વવાળો હોય તો જ તેની કવિતા બને છે.[૨૨૮] પણ પછી ઠાકોર, એ અર્થ કવિત્વવાળો બની શી રીતે શકે તે સમજાવવા ક્યાં બોલ્યા છે ? આથી "વિચારપ્રવાહ"ના બે શક્ય અર્થો – (૧) શબ્દપ્રવાહથી નીપજેલો અર્થપ્રવાહ અને (૨) તાત્ત્વિક ચિંતનપ્રવાહ – વચ્ચે સંદિગ્ધતા પેદા થાય છે. એટલું જ નહીં પણ ઠાકોરનાં પોતાનાં વિધાનો વચ્ચે પણ વિરોધ દેખાવાનું સંભવિત બને છે. ઠાકોર પોતે વિચારપ્રવાહને કેટલો સમજ્યા હશે તે વિષે ઊલટો સંદેહ પેદા થાય છે. વિચારો માત્ર કરવામાં કે કહેવામાં કવિતા નથી બનતી ; કેમકે વિચારો તો ઘણાયે કરે છે ને કહે છે છતાં તેઓ

કવિ નથી બની જતા ; વિચારો કહેવાને નિમિત્તે જેઓ ભાષાની વ્યંજકતાની નવી દિશાઓ ઉઘાડે છે, ભાષાનાં નવાં સૌંદર્યોને પ્રગટાવે છે ; અને ઘણીવાર તો એવી દિશાઓ ઉઘાડવાની કે એવાં સૌંદર્યો પ્રગટાવવાની ક્રિયા પોતે જ જેમને પહેલાં નહીં ધારેલાં એવાં ભાવ-લાગણી-વિચારનાં અસીમ ઊંડાણોમાં પહોંચાડી દે છે તેઓ કવિપદના અધિકારી બની શકે છે. પ્રો. ઠાકોર વિચારપ્રધાનતા પર ભાર દે છે એને કારણે માધ્યમને સર્જવાના કલાકારના કર્તવ્યવિશેષની અવજ્ઞા થઇ જાય છે. ઠાકોર જેવા કાવ્યયુગનિર્માતાને, નવ્યવાદ-સ્થાપકને આ પાલવે નહીં. કેમકે જેનામાં પોતાનામાં અંધારું રહી ગયું હોય તે તેના અનુસરનારાઓને શું પ્રકાશ આપે ? અને જેને પ્રકાશ ન મળે તે કયા માર્ગે ચાલે ? એટલે અંધારામાં જેને જે દિશા સાચી હોવાનો અડસટ્ટો લાગે તે માણસ તે દિશાએ ચાલે. અને એમ દરેકે દરેક માણસ પોતપોતાની મનફાવી દિશા-ઓમાં વેરવિખેર બનીને જાય ને પાછા બધા મળીને એક દિશામાં ગયાનો સંતોષ માને. જે જમાનામાં આ દશા પ્રવર્તે તે જમાનામાં કવિતા શી રીતે વિકાસક્રમના આગળના તબક્કામાં વ્યવસ્થિત-પણે જઇ શકે ? પણ સાહિત્ય વગેરેનો વિકાસક્રમ સીડીના સોપાનક્રમ જેવો નથી હોતો ; સીડીમાં તો એક પગથિયા પરથી તરત જ બીજા ઉપરના પગથિયા પર વ્યવસ્થિતપણે જઇ શકાય છે. જ્યારે સાહિત્ય જેવા ક્ષેત્રમાં તો એક વાર ભયંકર વાવંટોળ, આંધાધૂંધી પેદા થાય પછી એ વાવંટોળ શમે એટલે વેરવિખેર ને ભાળવિહોણાં થયેલાં, ધુમરાણે ચઢેલાં બધાં તત્ત્વો ફરી એકવાર નવી perspetivity માં, નવા pattern માં નવા context-માં નવી મૂલ્યવત્તા ધારીને ઠરે - ગોઠવાય. ત્યારે વળી પાછો વિકાસનો એક નવો ક્રમ રચાય. આવા વિકાસક્રમ માટે યોગ્ય

ભૂમિકા પૂરી પાડવા માટે આંધાધૂંધી આણવાનું – જૂનાનું ઉચ્છેદન કરવાનું પણ યોગ્ય નવાની યોગ્ય પ્રતિષ્ઠાપના કરવાની ફરજમાંથી ચૂકવાનું – કામ પ્રો. ઠાકોરે કર્યું છે. માટે ઠાકોર પછી પણ કેટલાયે વખત સુધી લોકોએ કવિતામાં થતી નવા વિષયોની આયાત માત્રમાં જ નવા કાવ્યયુગો કે સ્તબકો સરજાતા જોયા. અને વિષય જેટલો કવિતાના પ્રદેશથી ત્યાર લગી દૂર રહેલો– તે રીતે વિચિત્ર રહેલો–લાગ્યો હોય તેટલો તેને કવિતામાં લાવનાર કવિની પ્રતિભાને અહોભાવથી, જશ અપાતો રહ્યો. કવિતાના વિચારોને ગદ્યમાં સ્ફુટ કરી આપનારાઓ વિવેચકો કહેવાયા, કવિતાના વિષયસંભારનું ગદ્યમાં કરવામાં આવતું વર્ણન, એ સંભારની સાહિત્યેતર દૃષ્ટિબિંદુઓએ થતી ખણખોદ વિવેચનમાં ખપવા લાગ્યાં.

વિચારપ્રધાન કવિતા લખવા માટે પ્રો. ઠાકોરે સર્જકતાની આવશ્યકતા જણાવી છે અને નવીન કલ્પનાદર્શન વગેરે ગુણોને તેમણે સર્જકતામાં સમાવ્યા છે તે આપણે આ ચર્ચાના આરંભમાં જોયું છે. "સાહિત્યમાં સર્જકતા અને મૌલિકતા"નામક એક લેખમાં[૨૨૯] તેમણે "અભૂતપૂર્વતા", "મૌલિકતા","અજબઅદ્ભુતતા"ને સર્જકતાના પર્યાયગુણો કહ્યા છે. એવી સર્જકતા કોઇ એક નહીં પણ તમામ પ્રકારના કલાસર્જન માટે અનિવાર્ય બની રહે છે એમ કહેવું જોઇએ. ઠાકોરે એ "સર્જકતા"નો "પ્રતિભા"ના પર્યાયરૂપે પણ પ્રયોગ કર્યો છે; સાથે, "પ્રતિભા"ને તેમણે "અસાધારણ શક્તિ" તરીકે પણ ઓળખાવી છે. એટલે, એ શક્તિને "સર્જક"ના અનુલક્ષમાં આપણે "સર્જયિત્રી પ્રતિભા" તરીકે લઇ શકીએ અને "ભાવક"ના અનુલક્ષમાં "ભાવયિત્રી પ્રતિભા" તરીકે લઇ શકીએ. પણ ઠાકોર જ્યારે "સર્જકતા"ને "પ્રતિભા"નો પર્યાય ગણે ત્યારે

તે દ્વારા તેમને "સર્જયિત્રી પ્રતિભા" અભિપ્રેત છે એમ ધ્યાનમાં રાખવું જોઇએ.[230] રાજશેખરની માફક તેમણે સર્જયિત્રી અને ભાવયિત્રી (જો કે, આ કે આવી કોઇ પરિભાષા વાપર્યા વિના) એમ બંન્ને પ્રકારની પ્રતિભાની ચર્ચા કરી છે. કારીગરી અને કળા વચ્ચેનો ભેદ દર્શાવતાં ઠાકોર સર્જયિત્રી પ્રતિભા વિષે કહે છે : "ઉત્કૃષ્ટ કૌશલ કાબેલકમાલ કારીગરી પણ જેને આંબી ન શકે, તે પાંચપદર વસા તમામ કૌશલ કારીગરીઓથી પર રહી જાય ... કાવ્યનું ઉત્તમાંગ અને રહસ્યમય હીર, કાવ્યનું કાવ્યત્વ, આ કારીગરીથી પર રહી જતા પાંચપદર વસામાં બંધાજે છે. એટલે સર્જક કલાઓમાં ય પચાશી-નેવું પચાણું ટકા જેટલો આ વિષ્કાર માત્ર કૌશલ કારીગરીનો આવિષ્કાર છે, જે શીખીશીખવાડી શકાય છે ... કાવ્ય જેને લઇને કાવ્ય છે તે એના ઉત્તમાંશમાં – આશ્ચર્યજનક ચમત્કારિક તાજુબી છે, અમાનુષી, અભૌમ, વંદનીય છે. કાવ્યકે સર્જનોનો આ ઉત્તમાંશ માનવ્ય કરામત જ છે, જો કે માનવીના કાબૂમાં તે કદાપિ પૂરેપૂરી ના આવે એવી છે, એટલે જ તે પ્રકૃતિએ દિવ્ય, દત્ત (inspired) વગેરે હોય એવો આભાસ – કવિ સર્જક તેમ તેના ગ્રાહક બેયને – થયા જ કરે છે ....માણસની ધીચિચ્છક્તિઓ પણ સાત–અષ્ટમાંશ પ્રચ્છન્ન રહે છે, સપાટી પર પ્રત્યક્ષ હોય છે, તે બુદ્ધિ, ત્યારે આ માણસની છે છદ્ધિ X. કવિતા રચનામાં એકાગ્ર બનેલો માણસ, સર્જનકાર્યવાંસે એકાગ્ર લાગી પડેલો કલાકાર, ઉશ્કેરાય છે, એની છદ્ધિ જાગ્રત થાય છે, ઉભરાઇને સભાન ક્ષેત્રમાં ધુસી આવે છે, ક્યારે કેટલી તે માણસના હાથમાં નથી ; એ ઉભરો ક્યાં લગી ચાલશે તેય એના હાથમાં નથી, એતો તેના પરિણામ (એની સુરુચિને અનુકૂલ તેટલાં) અપનાવવાનો જ ધણી."[231] આમ પ્રો. ઠાકોર

પ્રતિભાની દિવ્યતાના, ઇશ્વરદત્તતાના લોકપ્રિય મતનો અસ્વીકાર કરે છે અને પ્રતિભાશક્તિની દેખાતી રહસ્યમયતા અપાર્થિવતા, લોકોત્તરતાનો – (માનવની ઇચ્છા અને કાબૂની બહાર રહે છે – એ અર્થમાં લોકોત્તર) – તાર્કિક બુદ્ધિગમ્ય ખુલાસો આપે છે. આમ ઠાકોર અહીં કોઇપણ આરૂઢ મતને અંધવિશ્વાસથી જોવાને બદલે તેને બૌદ્ધિક કસોટીએ ચકાસીને તેનો સારાસાર ગ્રહવા – પરિહરવાનું વલણ ધરાવે છે. વળી કુલ સર્જનશક્તિમાંના ઘણા ઓછા અંશોને તે આ રીતે અ-માનવવશ, માનવોત્તર ગણે છે; બાકીના ઘણા અંશોને તે માનવાધીન, શ્રમસાધ્ય, શિક્ષાપ્રાપ્ય ગણે છે. પ્રતિભાને ઇશ્વરદત્ત માનનારાઓ કહેવાતી દૈવી પ્રેરણાના ઓઠા નીચે રચાતી કૃતિઓના પહેલા તડાકે લખાયેલા પાઠને જ સાચો ઉત્તમ માનીને, તેને સુધારીને 'સારો– વધુ સારો બનાવવાની શક્યતાને બહુધા નકારી કાઢે છે; અભ્યાસ વડે સર્જનશક્તિને વધારે ને વધારે વિકસાવી શકાય છે એ હકીકતનો તેઓ ઘણુંખરું ઇન્કાર કરે છે. પ્રેરણાની પળોને નામે લખેલી ગમેતેવી કૃતિઓને તેઓ ખરી કવિતા તરીકે ખપાવતાં શરમાતા નથી; તેને સુધારવાના કોઇપણ સન્નિષ્ઠ પ્રયત્નને તેઓ "કૃત્રિમતા", "આભાસ" કહીને ભાંડવામાં ગૌરવ અનુભવે છે; અભ્યાસને સાચા કાવ્યસૌંદર્યના સ્વયંભૂ પ્રગટીકરણમાં તેઓ, સ્વાભાવિકતાનાશક, વિકારજનક, આડખીલીરૂપ, ઘોંચપરોણારૂપ માનીને તિરસ્કારે છે. તે લોકો પોતાનો, પોતાની શક્તિઓનો, પોતાની કૃતિઓનો, તથા બીજાને ખરે માર્ગે વાળવામાં બાધારૂપ નીવડીને બીજાનો પણ દાટ વાળે છે. તે લોકોને માટે ઠાકોરનો મત ચીમકીરૂપ છે. ઠાકોરે કોલરિજમાંથી આ મતનું સૂચન મેળવ્યું હોય એમ કદાચ બને; શેક્સપિયર પોતે

મેળવેલા, ચિંતવેલા, આત્મસાત્ બનાવેલા અગાધ જ્ઞાનથી કેવી રીતે મહાકવિ થઇ શક્યો તે કોલરિજે "લિટરેરિયા બાયોગ્રાફિયા"ના પંદરમા પ્રકરણમાં બતાવ્યું છે. એ જ પ્રકરણમાં કોલરિજે, અન્યથા, ૮૫ ટકા આયાસસિદ્ધિ અને ૨૫ ટકા સહજસિદ્ધિની વાત કરી છે :-[232] " "The man that hath not music in his soul," can indeed never be a genuine poet. Imagery (even taken from nature, much more when transplanted from books, as travels, voyages, and works of natural history); affecting incidents; just thoughts; interesting personal or domestic feelings; and with these the art of their combination or intertexture in the form of a poem; may all by incessant effort be acquired as a trade, by a man of talents and much reading, who, as I once before observed, has mistaken an intense desire of poetic reputation for a natural poetic genius; the love of the arbitrary end for a possession of the peculiar means. But the sense of musical delight, with the power of producing it, is a gift of imagination; and this, together with the power of reducing multitude into Unity of effect, and modifying a series of thought or feeling may be cultivated and improved, but can never be learnt. It is in these that "poeta nascitur non fit". ["A poet is born, nor made".]

પરંતુ કોલરિજમાંથી મુખ્ય સૂર બીજો નીકળે છે. મૂળ ૧૫ ટકા સહજસિદ્ધિ હોય તો જ બાકીના મહેનતના ૮૫ ટકા લેખે લાગે ; બાકી, મૂળ સહજસિદ્ધિ વિનાની તમામ મહેનત ખરા પ્રતિભાશાળી કવિનાં સુફળ અપાવી ન શકે, એ મહેનત એકડા-વિનાનાં મીંડાં જેવી બની રહે. એ મહેનતમાંથી સાચા કવિ નહીં પણ કૃતક કવિઓ, આભાસી કવિઓ પાકે એટલે તો ઠાકોર પણ સ્વીકારે છે : "મહાકવિ તો મૌલિક ઉપરાંત અલૌકિક સર્જકતા જેનામાં હોય તે જ"[233] તથા "કાવ્યનું કાવ્યત્વ કારીગરીથી પર રહી જતા પાંચપંદર વસામાં બિરાજે છે".[234] (ઠાકોર અને કોલરિજમાં આ બાબતમાં બીજી પણ કેટલીક સમાનતાઓ જોવા મળે છે. ઠાકોર : "લખેલું સુધારવાની કલા સર્જકતાની જ ન્હાની બ્હેન છે".[235] તથા, "લખતાં લખતાં હાથ બેસે છે __ __ __ __"[236] કોલરિજ :[237]-
I for a short time adopted a laborious and florid diction, which I myself deemed, if not absolutely vicious , yet of a very inferior worth.Gradually, however my practice conformed to my better judgement".

ઠાકોરે "સર્જકતા"માં "નવીનતા"નો સમાવેશ કર્યો છે તે આ પહેલાં આપણે જોયું છે. તો કોલરિજે પણ 'લિટરેરિયા બાયો-ગ્રાફિયા'ના ત્રીજા પ્રકરણમાં 'Sense of wonder and novelty'-ની તથા છઠ્ઠા પ્રકરણમાં વિષય અને નિરૂપણપદ્ધતિની નવીનતાની વાત કરી છે.)

ભાવયિત્રી પ્રતિભા માટે ઠાકોર કહે છે : "કવિ અને કલાસર્જક અસાધારણ શક્તિઓ સાથે જન્મ્યો હોય તે જ બને ; અથવા આપશોખે અને આપશિક્ષણે પણ કવિ અને કલાસર્જક બની શકાય છે ખરું :– એ પ્રશ્ન ઉઘાડો રાખિયે ; પણ કવિતા-કલાના ઉપભોગની રસિક સાક્ષરતા તો શિક્ષણે પ્રાપ્ત થાય છે, શિક્ષક શીખવી શકે છે, શિષ્ય શીખી શકે છે. ... કવિતાકલાના ઉપભોગાસ્વાદની શક્તિ જન્મસિદ્ધ નથી જ ; એ તો શીખી લેવાય એવી છે."[૨૩૮]

ઇ. સ. ૧૯૩૦માં "આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ"ના પ્રવેશકમાં પ્રો. ઠાકોરે પ્રતિભાનાં વિઘ્નોને નિર્દેશ કર્યો હતો. ત્યાં નિર્દેશેલા મુદ્દાઓને તેમણે ઇ. સ. ૧૯૩૯માં "પ્રતિભાબીજની માવજત"-નામક એક સ્વતંત્ર નિબંધના (વ્યાખ્યાનના) રૂપમાં[૨૩૯] ફરીથી વિસ્તાર્યા હતા. આ વિસ્તાર તદ્વિષયક નવાં તાત્ત્વિક પર્યેષણા-બિંદુઓને આભારી નહોતો પણ કેટલાંક વૈયક્તિક દૃષ્ટાંતોની વીગતપ્રચુરતાને આભારી હતો. તેથી ત્યાં તત્ત્વચર્ચા કરતાં વ્યક્તિગત ઇતિહાસની રજૂઆત પ્રધાન બની જતી લાગે છે. ત્યાં તેમણે આયુષ્યમર્યાદાને પ્રથમ પ્રતિભાવિઘ્ન ગણ્યું છે. ઊંડો વિચાર કરતાં તાત્ત્વિક પાયાપર આ વિઘ્ન "ખરેખર" પ્રતિભા-વિઘ્ન તરીકે ટકે તેમ નથી. કોઇક વ્યક્તિ કે વ્યક્તિઓના જીવનમાં તેમના વહેલા મરણને કારણે તેમની પ્રતિભાના પૂરેપૂરા ઉન્મેષનો લાભ તેમની પ્રજાઓને ન મળ્યો હોય તેમ માની શકાય. ત્યારે ત્યાં મરણને આપણે પ્રતિભાકુંઠનનું વ્યક્તિગત કારણ લેખી શકીએ ; પ્રજાને એ પ્રતિભાનો પૂરો લાભ ન મળી શક્યો હોવાથી ત્યાં એ મરણને એ સંભવિત લાભને અટકાવનારું આકસ્મિક કારણ લેખી શકાય ; પણ એ કારણને સાર્વત્રિક ને સર્વકાલીન (universal) કારણ તરીકે સ્થાપી ન શકાય. કેમકે અમુક વ્યક્તિ એની નાની

ઉંમરે મૃત્યુ ન પામી હોત તો તે ભવિષ્યમાં વધારે સારું સાહિત્ય આપી શકી હોત એવી કોઇ બાંહેધારી આપી શકાતી નથી. માનો કે કલાપી વધારે જીવ્યા હોત, તો તેથી શું ફેર પડત ? કલાપીના કલાકાર તરીકેના જે કંઇ ગુણદોષ હતા તે, એમની પ્રતિભાની જે કંઇ શક્યતાઓ હતી તે તમામનો આવિષ્કાર તેમની સર્જનસૃષ્ટિમાં થઇ ચૂકેલો દેખાતો નથી ? અને આવિષ્કાર જો થઇ ચૂકેલો દેખાતો હોય તો પછી એમણે વધારે જીવીને આપણને શું આપ્યું હોત ? માત્ર Bulk જ ને ? તો શું 'Quantitative' વિપુલતા તે પ્રતિભાનો વિકાસ છે,કે એ પ્રતિભાવિકાસથી સાંપડતો વધારે મહામૂલો લાભ છે ? આનો જવાબ "ના"માં જ આવશે. આપણા વર્તમાન સાહિત્યજગતમાંથી પણ એવા ઘણા માણસોના દાખલા મળી આવશે કે જેઓ પોતે હજી જીવંત છે પણ એમની પ્રતિભા મરી પરવારી છે. પોતાનાં આગલાં યશોભાગી સર્જનોના અનુકરણ દ્વારા તેઓ પોતાની પ્રતિભા હજી જીવતી હોવાનો ભ્રમ ટકાવી રાખવા હવાતિયાં મારે છે. એથી, વધારે જીવીને વધારેમાં વધારે Bulkનું ઉત્પાદન કર્યે જવામાં પ્રતિભાની અમરતા નથી ; પરંતુ અલ્પ આયુષ્યમર્યાદા હોવા છતાં યે સર્વકાલીન–સર્વસ્થલીન ખ્યાતિ મેળવવા અહોભાગી બને તેવી એકાદ મહાનકૃતિ સર્જીને પણ પ્રતિભા તો અમરતાને વરી શકે છે. માણસ કદાચ ઘણું લાંબુ જીવે ; અને એના સમગ્ર જીવનમાં તે ફક્ત એવી એકાદ જ કૃતિ અર્પી શક્યો હોય એમ પણ બને. એવી એકાદ કૃતિ પણ જો કળાદૃષ્ટિએ મહાન હોય તો તેમાં એના સર્જકની પ્રતિભા અમરતાની અધિકારી બની શકે છે. રિમ્બો ઓછી ઉંમરમાં ઓછું લખીને પણ જગપ્રસિદ્ધ થયો છે ;

રાયચુરા લાંબી ઉંમરમાં ઘણું લખીને ખુદ ગુજરાતમાં પણ કેટલું માન પામી શકયા છે તે બધા જાણે છે.

"સંક્રાન્તિકાલના વાતાવરણમાં કવિતાપ્રવૃત્તિને પ્રતિકૂલ ન્હાના મોટા વાયુને ત્યાં તેમણે બીજું પ્રતિભાવિઘ્ન ગણ્યું છે. પ્રો. ઠાકોરના કહેવા પ્રમાણે સરમુખત્યારશાહી રાજ્યતંત્રમાં સ્વતંત્ર માનસવાળા સર્જકોને સહન કરવું પડ્યું હોય તેવા ઘણા દાખલા મળી આવે છે. છતાં સાચી સર્જકતા કોઇપણ વિપરીત પરિબળોને આંટ્યા વિના યેનકેન પ્રકારેણ પોતાનો માર્ગ કરીને વિજય રળી શકી હોય તેવા પણ કેટલાયે દાખલા મળી આવે છે. (પાસ્તારનાકનો દાખલો) એવા સર્જકો પોતાને અનુકૂળ હોય તેવા દેશમાં નાગરિકત્વ પામીને, પોતાના દેશમાં પોતાનાં સર્જનોનું પહેલીવારનું પ્રકાશન કરી શકે તેમ ન હોય તો છૂપી રીતે પોતાની કૃતિઓને અન્ય અનુકૂળ દેશોમાં પ્રકાશિત કરવાની સુવિધા પામીને બહાર આવી શકે છે. જેમની સિસૃક્ષા અદમ્ય હોય છે, પોતાનાં આંતરસ્પંદનોને વાચા આપ્યા વિના કદીકાળ ઝંપી ન શકે તેવી ઉત્કટ જેમની સર્જકતા હોય છે તેઓને બહાર આવતાં વાર લાગે, કદાચ તેઓ જીવતે જીવત બહાર ન આવી શકે છતાં તેઓ અંદરખાને સર્જન કર્યા વિના રહી શકતા નથી હોતા. માત્ર "બહાર આવવા"માં જ સર્જકતાનો વિજય નથી; જાતને વફાદાર રહીને, અપ્રસિદ્ધ રહીને પણ, સર્જન કરી છૂટવામાં તેમની પ્રતિભાનો વિજય છે, અને જે પ્રતિભામાં હીર હોય છે તે આજે નહીં તો કાલે પણ બહાર આવ્યા વગર રહેતી નથી. બહારનાં પરિબળોથી દબાઇ-ચંપાઇને મરી જતી કે વળી જતી (પરવશ બનીને, પોતાના અંતરના અવાજને મારી નાંખીને, શાસક બળને અનુરૂપ વાણી ઉચ્ચારવામાં પોતાની શક્તિઓને

વાળી હેતી) પ્રતિભામાં પોતાનું સત્ત્વ ટકાવવા – વ્યક્ત કરવા જેટલી તાકાત નથી હોતી. તો એવી અનદમ્ય, અનુત્કટ, અનાત્મવશ, આત્મબળવંધ્ય, બરડ કે શિથિલ લેખકતાને સર્જકતા કે પ્રતિભા કહીને સર્જકતા કે પ્રતિભાનું નામ શું કામ બગાડવું જોઇએ ? જો કે સર્જક પોતાનું સ્વાતંત્ર્ય વેચે નહીં ને પોતાના અંતરે નક્કી કરેલા સ્વધર્મમાં કોઇપણ ભોગે રચ્યો પચ્યો રહે એ ભાવનાનો સ્વીકાર ઠાકોર કરે છે ખરા.

બીજી બાજુ જોઇએ તો ઊલટું સંક્રાન્તિકાલના વાયુઓએ પ્રતિભાઓના નવનવોન્મેષ માટેની અભિનવ દિશાઓ ખોલી આપ્યાના પણ દાખલા મળે છે. (ગો.મા. ત્રિ.નો દાખલો) ત્યાં સંક્રાન્તિકાલ ઘાતક નહીં પણ પોષક બને છે; પરંપરાનું અનુસરણ કરાવનાર નહીં પણ નવી કેડીઓ – નવા રાજમાર્ગો પાડી આપનાર બને છે; વિઘ્ન નહીં પણ ગતિપ્રેરક બને છે. જો આમ હોય તો, સંક્રાન્તિકાલ ઝાઝી કાચી પ્રતિભાઓને ભલે હણી નાખતો હોય પણ થોડીક સત્ત્વશીલ પ્રતિભાઓને તો તે વધારે ઊંચાં ને સારાં પરિણામો લાવવાની ભૂમિકા – સગવડ પૂરી પાડે છે. ત્યારે, સંક્રાન્તિકાલ તો સાચી-કાચી પ્રતિભાઓને – ક્ષીરનીરને નોખાં પાડી દેવાનું તથા યોગ્યને આગળ લાવવાનું ને અયોગ્યને માર્ગમાંથી દૂર કરવાનું કર્તવ્ય બજાવે છે. સંક્રાન્તિકાલ તમામ પ્રતિભાઓને પડકારરૂપ બને છે; જે પ્રતિભા તેનો પડકાર ઝીલી લે છે તે બીજી બધી કરતાં વધુ જીવી જાય છે.

પ્રો. ઠાકોરે (ઉ. જોષી કૃત) "બળતાં પાણી"ને કાન્તિમોહિત દૃષ્ટિનું કાવ્ય કહીને તેના પર ભારે કટાક્ષપ્રહાર કર્યો છે. (કટાક્ષ જ કર્યો છે, પોતાના અંતિમ નિર્ણયનું સ્પષ્ટ નિવેદન નથી કર્યું, અને છેવટે, ઉ. જોષીનાં વખાણ કરીને તથા "વ્યાપક જાહેર સવાલોના

કોયડાઓ વિષે ભેદભાવ તો હોય" એમ કહીને એ પ્રહારોને છાવરી વાળવા પ્રયત્ન કર્યો છે. તો શું ઠાકોરને પોતાના વલણની સત્યતામાં વિશ્વાસ નથી ? અથવા એ વલણ પ્રગટ કરીને એ બીએ છે ? અને તેથી પસ્તાય છે ?) ત્યાં, "બળતાં પાણી"માં રજૂ થયેલા માનસ તરફ ઠાકોરે તિરસ્કાર ઠાલવ્યો છે. ઠાકોરને અંગત રીતે અણગમતાં, પ્રતિકૂલ લાગતાં વલણોને કોઇ કવિ કાવ્યમાં આલેખે માટે તે કવિ "ચલિતતા કે ચ્યુતિ"-વાળો કવિ થઇ ગયો ? તેની પ્રતિભા વિધ્નાક્રાંત બની ગઇ ? તેનું કાવ્ય કાવ્ય તરીકે વણસી ગયું ? કાવ્યના content ને જે વિવેચક પોતાની અંગત વિચારસરણીથી કસીને યોગ્યાયોગ્ય ઠેરવે ને તેને આધારે કાવ્યને કાવ્ય કે અકાવ્ય તરીકે ઠેરવે તે વિવેચકની જ વિવેચનશક્તિ વિધ્નાક્રાંત બની છે એમ કહેવું જોઇએ. કોઇપણ કાવ્યમાં રજૂ થયેલાં વિચારબિંદુઓમાં તેનો લેખક પોતે પણ અંગત રીતે માને છે એમ કહેવું હમેશાં બરાબર નથી. જગતમાં ક્યારે ય પણ અસ્તિત્વ ધરાવતા કે સંભવિત લાગતા કોઇપણ વલણ - વિચારબિંદુ-માનસ કે મનોદશાનું આલેખન લેખક તેમાં અંગત માન્યતા ધરાવ્યા વિના કરી શકે છે. એ એક સફળ કાવ્ય નીપજાવે છે કે નહીં તે જ વિવેચકે જોવાનું છે. લેખક પોતે ક્રાન્તિ-મોહિત થયા વિના ક્રાન્તિકાલીન માનવકર્તવ્યનું કાવ્ય લખી શકે છે; ક્રાન્તિપ્રેરિત દ્રષ્ટિનું અસ્તિત્વ દુનિયામાં સંભવી શકે છે; લેખક જેમ બીજાં અનેક રૂપો આલેખે છે તેમ તે આ દ્રષ્ટિનું રૂપ પણ આલેખી શકે છે. એમ કરીને એ એક સફળ કાવ્ય નીપજાવે છે કે નહીં તે જ વિવેચકે જોવાનું છે.

વળી, "બળતાં પાણી" એક અન્યોક્તિકાવ્ય છે. બે કર્તવ્યો વચ્ચે દ્વિધાગ્રસ્ત બનતા અને એમાંના એક કર્તવ્ય તરફ લાચાર થતા

દેશભક્તના માનસના અર્થ સિવાય બીજા પણ અર્થો એમાંથી વ્યંજિત થઇ શકે. એમાંથી નવોઢા નારીના પણ વિધાગ્રસ્ત ને લાચાર માનસનો અર્થ નીકળી શકે. આવું પાત્ર વિશિષ્ટ અર્થઘટન કરવાને બદલે ત્રીજું એક સર્વસામાન્ય અર્થઘટન પણ થઇ શકે. દૂરના સર્વોપરી મહત્ત્વવાળા અને નિકટના સામાન્ય મહત્ત્વવાળા- એમ બે ધ્યેયો વચ્ચેનો સંઘર્ષ, ચિરકાળથી નિયત થયેલા પળાતા આવેલા માર્ગ સિવાયના બીજા કોઇપણ તાત્કાલિક જરૂરિયાતવાળા હોય તેવા યે કોઇપણ – માર્ગે જવાની અશક્તિનું અફર નિયતિવિધાન ; પહેલાં દૂરના ધ્યેયને સિદ્ધ કર્યા પછી જ, તેની ભૂમિકા ઉપર જ નિકટના ધ્યેયની સિદ્ધિ થઇ શકતી હોય તેવી અનિવાર્ય પરિસ્થિતિ ; પરંતુ ત્યાં સુધીમાં સમયના સર્વપરિવર્તનપ્રેરક પ્રવાહ સાથે નિકટના ધ્યેયની સિદ્ધિની શક્યતાનું જરૂરિયાતનું વિલોપન ; શક્તિ ન હોય ત્યારે એલાન હોય અને શક્તિ આવે ત્યારે એલાન રહ્યું ન હોય એવી ભાગ્યની બેવડી કરુણાજનક સંતાકૂકડીનો અર્થ પણ એ કાવ્યમાંથી મળી શકે. જો કે આવા અર્થોનાં ચોકઠાંમાં કાવ્યને બંધબેસતું કરી આપવામાં કાવ્યના આસ્વાદ કે મૂલ્યાંકનની ઇતિ નથી આવતી. કવિતાને કવિતા તરીકે પામવામાં નિર્બળ હોય તેવા લોકો ઘણીવાર કોઇ એક બૌદ્ધિક વિચારબિંદુના ઠીકરા પર કાવ્યના પક્તિ-તંતુઓને ગાંઠો મારી મારીને વિંટાળી દેવામાં પોતાના ભાવકત્વની પરાકાષ્ઠા માણી લે છે. વળી, કાવ્યમાંથી ઘટાવેલા એક બૌદ્ધિક અર્થની, કોઇક તાત્ત્વિક વિચારધારાના ધોરણે કરેલી ટીકા તે જ કાવ્યમાંથી ઘટાવાતા બીજા બૌદ્ધિક અર્થોને માટે શી રીતે સાચી પડી શકે ? આમ કાવ્યત્વનાં ધોરણો સિવાયનાં બીજાં ધોરણોએ ઠાકોર કાવ્યની ચર્ચા કરે છે. વળી, કાવ્યમાંથી

ઘટાવેલા એક અર્થની, કોઇક વિચારધારાના ધોરણે કરેલી ટીકા તે જ કાવ્યમાંથી ઘટાવાતા બીજા અર્થોને માટે શી રીતે સાચી પડી શકે ? ઠાકોરે કરેલી ટીકા પણ કાવ્યની તમામ અર્થશક્યતાઓને એકસરખી રીતે લાગુ નથી પડતી. આમ તે ટીકાના અધિયોજનનું ક્ષેત્ર સીમિત બની જાય છે; જોઇએ તેટલું વ્યાપક બનતું નથી. ઠાકોર કાવ્યની કાવ્ય તરીકે ચર્ચા કરવા માંગતા હોય તો અન્યોક્તિમાં પ્રસ્તુતને અપ્રસ્તુતના સંયોજન, તેમની આંતરિક તેમ જ પારસ્પારિક સુસંગતિ, એ બન્નેની પસંદ કરેલી વીગતોની યોગ્યતા વગેરે મુદ્દાઓના અનુલક્ષમાં સંક્રાંતિકાલના વાયુઓને કારણે કાવ્યના કાવ્ય તરીકેના સ્વરૂપમાં ક્યાં શી બાધા આવી છે તે, જો આવી હોય તો, બતાવવું જોઇએ. ઉપવાસીના "મિલન આતુરાં"માં ઠાકોરે અવાસ્તવિક, કલ્પના-નિર્મિત, અસંભવિત, સ્વપ્નસૃષ્ટિના જેવો આભાસી કરુણ રસ તથા કિશોરાવસ્થાના સંધિકાલમાં સાહજિક રીતે આવતી આછી ઘેરી ખિન્નતા, કિંકર્તવ્યમૂઢતા, ઊર્મિલતા ધિક્ય, વિકારી માનસ (Morbidity) અને રોગી માનસ (બાઇરનિઝમ) જોયાં છે. અહીં ઠાકોરે કાવ્યનાયકનાં લક્ષણો તારવ્યાં છે; એ પાત્રને માટે એની કિશોરાવસ્થામાં એ લક્ષણોને સાહજિક લેખ્યાં છે. કવિનો ઉદ્દેશ લગભગ એ જ વયના પાત્રનું આલેખન કરવાનો હોય અને એણે એ બધાં લક્ષણો એ પાત્રમાં ચીતર્યાં હોય તો પછી કવિ ખોટો ક્યાં ઠરે છે ? મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં પણ, હસ્તમેળાપ થવામાં હોય ત્યાં ધીંગાણે ચડવાનો બૂગિયો વાગતાં મંડપ છોડી રણે ચડતા શૂરાઓનાં પાત્રો ક્યાં નથી આવતાં ? તો પછી, શ્રેય અને પ્રેય વચ્ચેના સંઘર્ષમાં શ્રેયનાં મહત્તા ને વિજયને આલેખવાની

આ એક રૂઢ પધ્ધતિ થઇ અને "ઉપવાસી"એ અર્વાચીન વિષયમાં પણ એ જ પધ્ધતિ ઉઠાવી આણી છે ! ધારી અસર લાવવા માટે થોડી અવાસ્તવિકતા, અતિશયોક્તિ કે ઊર્મિલતાનો કાવ્યમાં તો પરવાનો છે. એટલે વાંધો હોય તો એ પધ્ધતિ સામે નહીં પણ એની પરંપરાગતતા સામે અને તેમાંથી ફલિત થતી લેખકની એટલી ઊણી સર્જકતા સામે હોવો જોઇએ. કાવ્યનો નાયક પોતાની પ્રિયાને "શંકા ત્હને ?", "સુણ્યો ન હજી તેં ?", "મળી ન નવરાશ ?" જેવા પ્રશ્નો પૂછીને તેના પ્રેમની સચ્ચાઇ વિષે સાશંક ને આક્ષેપક બનતો લાગે છે અને વળતો પોતાના પ્રેમની સચ્ચાઇનું નિવેદન કરવા બેસી જતો લાગે છે. પ્રિયતમાના અનન્ય પ્રિયતમને આ ન છાજે તેવું વર્તન છે. વળી પોતાના વિયોગથી નાયિકા બાવરી બની છે, વિરહવેદનામાં તેની કનકકાયા ફિક્કી પડી ગઇ છે એ હકીકતને પોતે સારીરીતે જાણતો હોવાનું નાયક સ્વીકારે છે. છતાં જાણે નાયિકાનો કશો પ્રેમ પોતાને જોવા ન મળ્યો હોય તે રીતે એજ નાયક પાછો નાયિકાને "સુણ્યો ન હજી તેં ?" "મળી ન નવરાશ ?" વગેરે પ્રશ્નો પૂછે છે. આમ પાત્ર અને માત્ર પાત્રની જ કોઇ એક ક્ષણની મનોદશાના નિરૂપણમાં રચાયેલું કાવ્ય વિસંગતિના દોષનો ભોગ બને છે. ભાષા, છંદ, First person point of view, dramatization, પ્રસંગયોજના વગેરે કાવ્યાંગો વિષે ઘણું કહી શકાય એમ છે પણ ઠાકોરે એમનો સ્પર્શ સુધ્ધાં કર્યો નથી. આમ કવિની કવિ તરીકેની પ્રતિભા કવિતાના સાચા રૂપને આવિષ્કારવામાં, કાવ્યાંગોને યથાયોગ્ય સ્વરૂપે સર્જવામાં ક્યાં શી રીતે કયાં વિઘ્નોથી પાછી પડે છે તેની ચર્ચા ઠાકોરે કરી નથી. પણ બહારથી લાદેલી આગંતુક બાબતોના અનુલક્ષમાં તેઓ પ્રતિભાનાં વિઘ્નો નક્કી કરવા બેઠા છે.

"પ્રજામાં કવિતા નામને દીપાવે એવી કવિતા માટે કદરનો-તૃષાનો અભાવ" ને ઠાકોર ત્રીજું પ્રતિભા વિઘ્ન ગણાવે છે. ઠાકોરનો આ "કદર"નો ખ્યાલ ઘણો વિશાળ છે. "જોવું, વાંચવું, ધ્યાન ચોટાડવું એ પણ સજીવન નિખાલસ પ્રવૃત્તિમય સહાનુભૂતિના જ પ્રકાર છે. નિંદા અને વગોણાં પણ એક જાતનો સહકાર છે," એમ તેઓ કહેછે; "પ્યોતેરમે"માં પણ તેમણે ઉચ્ચારણ (expression) ને અને પ્રજાના ગ્રહણ (reception) ને સર્જનનાં બે અર્ધાંગો કહ્યાં છે.[૨૪૦] આમ સર્જનના વ્યાપારને તેઓ છેક ભાવકના પ્રતિભાવમાં પરિપૂર્ણતા પામતો, ભાવકના પ્રતિભાવ સુધી વિસ્તરેલો નિહાળે છે. અહીં ઠાકોરનો આશય કળાકાર પોતાને માટે લખે છે કે બીજાને માટે એ જાણીતા પ્રશ્નને છેડવાનો નથી ; પરંતુ સર્જનપ્રક્રિયા સાથે પ્રજાકીય સહાનુભૂતિ કેટલી અસરકારક રીતે સંકળાયેલી છે તેના તરફ ધ્યાન દોરવાનો જ અહીં તો તેમનો આશય છે. એથી તેઓ પ્રજામાં કવિતા, કલા, સૌંદર્યમીમાંસા અને સૌંદર્યપ્રીતિ રોજબરોજ ફાલે ફૂલે તેવી અપેક્ષા રાખે છે.[૨૪૧] જે પ્રજામાં વિવેચનને ન ગાંઠે તેવું સર્જન થતું હોય અને સાથે સત્ત્વશીલ કે નિર્માલ્ય સર્જનોનાં ગુણ કે દોષ બતાવવા વિવેચન પણ પ્રતિપળે જાગૃત રહેતું હોય તેને વધુ ને વધુ ઉત્કૃષ્ટ સાહિત્ય મળતું રહે છે. આ શી રીતે બને છે તે ઠાકોરે સમજાવ્યું છે પણ આ પ્રકારના સહકારના અભાવનું વિઘ્ન સર્જકની પોતાની બહારનું છે અને તેથી તે તેના કાબૂ બહારનું છે. આ સ્થિતિમાં સર્જકે બીજા કશાની તથા રાખ્યા વગર પોતાના સર્જન - આવેગને વશવર્તીને સર્જન કર્યે જવું જોઇએ. એનામાં છત હશે તો એક દિવસ પ્રજાને એની નોંધ લીધા વગર નહીં ચાલે. કંઇક નવીન ને વિશિષ્ટ ઉત્પન્ન કરનાર દરેક સર્જનને શરૂઆતમાં પ્રજાની અવજ્ઞા સહેવી પડે છે. એ અવજ્ઞાથી હારી

ગયે કંઇ સર્જકને પાલવે નહીં. તેણે તો પોતાના સર્જનબીજને વફાદાર રહીને મંડયા રહેવું જોઇએ. એક દિવસ એને પણ પોતાનો ભાવક વર્ગ મળી રહેશે. અને દરેક સર્જકે કાલક્રમે પોતે જ પોતાનો આગવો ભાવકવર્ગ ઊભો કરવાનો રહે છે; કોઇપણ સર્જકને કંઇ પહેલેથી નક્કી કરી રખાયેલો વાચકવર્ગ તૈયાર મળી જતો નથી.[૨૪૨]

નાનાલાલના મૃત્યુપ્રસંગે આપેલી અંજલિમાં પ્રો. ઠાકોરે આનાથી ઊલટું જ પ્રતિભાવિઘ્ન નોંધ્યું છે. નાનાલાલની સર્જનશક્તિની ક્ષયાશોનું કારણ તેઓ તેમને વહેલી ઉંમરે મળી ગયેલી ખ્યાતિમાં, તેમની અકાળે થયેલી કદરમાં જુએ છે. આમ જો કદરનો અભાવ પ્રતિભાને રુંધતો હોય, તો કદરની અકાળે થતી પ્રાપ્તિ પણ પ્રતિભાના વિકાસને અટકાવે છે; અને ઠાકોરે એની પણ નોંધ લીધી છે ખરી, પણ તે અન્યત્ર, "પ્રતિભાબીજની માવજત"માં નહીં. પ્રસ્તુત નિબંધ લખતી વેળાએ કાં ઠાકોરના ધ્યાનમાં આ વિઘ્ન આવ્યું નહીં હોય; અથવા ઠાકોરે પોતાનાં બે વિધાનો વચ્ચે વિરોધ દેખાવાના ભયે એને ત્યાં યાદ નહીં કર્યું હોય.

ઠાકોરે "લિરિક"માં[૨૪૩] સર્જયિત્રી પ્રતિભાની એક વ્યાખ્યા આપતાં લખ્યું છે: "શબ્દ, લય અને કલા ત્રણે વડે અર્થ અથવા કાવ્યવસ્તુની પાકક્રિયામાં અસાધારણ માપનું કૌશલ તે પ્રતિભા". વિચારપ્રધાનતાના આગ્રહી હોવાને કારણે ઠાકોરે અર્થ અથવા કાવ્યવસ્તુને કાવ્યનું અંતિમ સાધ્ય કહ્યું છે અને એની સિદ્ધિ અર્થે શબ્દ, લય અને કલારૂપી સાધનોનો સહવિનિયોગ કરનારા શક્તિકૌશલ્યને તેમણે પ્રતિભાનું નામ આપ્યું છે. અર્થને

નીપજાવવા કાવ્ય શબ્દનું માધ્યમ સ્વીકારે છે એવું ગૃહીત લઇને ઠાકોરે શબ્દને કાવ્યનું પહેલું સાધન ગણ્યું છે. ઠાકોર કાવ્યમાં છંદની આવશ્યકતા માનતા તેથી લયને તેમણે બીજું સાધન ગણ્યું છે. પણ કેવળ છંદમાં શબ્દો ગોઠવી દેવાથી કવિતા નથી બનતી તે હકીકત તેઓ સારી પેઠે જાણતા હોવાથી, એ બે ઘટકોના સંયોજનને કવિતાની કોટિએ પહોંચાડવા એમાં બીજા જે અંશોને સંયોજવાની જરૂર પડે તેમનો નિર્દેશ તેમણે "કલા" શબ્દથી કરી દીધો છે. એટલે કલા તેમણે નિર્દેશેલું ત્રીજું સાધન થયું. પરંતુ "કલા" દ્વારા તેમને કાવ્યત્વનિષ્પાદક કયાં તત્ત્વો અભિપ્રેત છે તે સ્પષ્ટ થતું નથી. એટલે, વ્યાખ્યાનો એક અગત્યનો અંશ ધૂંધળો રહી જાય છે. વળી, અર્થને કવિતાનું અંતિમ સાધ્ય નહીં માનનારને, અર્થના સાધન દ્વારા કવિતામાં ભાષાનાં નૂતન અભિવ્યક્તિસૌંદર્યોને ને છંદની અભિનવ લયચ્છટાઓને આવિષ્કારવામાં માનનારને, કાવ્યમાં બધાં જ ઘટકો એકબીજાને સિદ્ધ કરનારાં સાધનો બની જાય છે તેમ જ બધાં જ ઘટકો એકબીજા વડે સિદ્ધ થનારાં સાધ્યો બની જાય છે અને પરિણામે કાવ્યમાં તેનાં વિધાયક તત્ત્વો પરત્વે કશો જ સાધ્યસાધનભેદ રહેતો નથી એમ માનનારને, વક્તવ્ય કરતાં વક્તવ્યરીતિની - સભાર કરતાં આકારની નિર્મિતિમાં જ ખરી કલાનિર્મિતિ કરવાની હોય છે એમ માનનારને ઠાકોરની વ્યાખ્યા લેશમાત્ર માન્ય નહીં લાગે. ઠાકોરે પ્રતિભાથી યે ચઢી જાય તેવી એક "પ્રજ્ઞા" નામની શક્તિ ઉલ્લેખી છે. મહાન ધર્મગ્રંથોમાંની, "ત્રીજા નેત્ર"ની અર્થાત્ દિવ્યદૃષ્ટિની પ્રસાદીરૂપ લાગે તેવી, "સુબોધક", "અમર, તેજોમય, સૂત્રશૈલીબદ્ધ", ફિરસ્તાઇ, લોકોત્તર પ્રેરણાથી સ્વયંસ્ફુરિત થયેલી, પ્રસાદમયી દર્શનકવિતાને તેમણે એ "પ્રજ્ઞા"ની નીપજ ગણાવી

છે. એવી કવિતાનાં "ભાષા", "લય","શૈલી", "કલા", "અર્થ", "ધ્વનિ", "ઊંડાઊંચાં સૂચન ઉદ્બચન", "વિષયના અંતઃસ્થ તત્ત્વને ઉદ્ઘાટિત કરવાની શક્તિ", "એ બધા વડે અધિકારી વાંચકની દૃષ્ટિને અજબ રીતે ઉદ્ઘાટિત કરવાની શક્તિ" વગેરે લક્ષણોને તેમણે "પ્રતિભા"થી તો કંઇક દરજ્જે "આશ્ચર્યવત્" કહ્યાં છે. પરમતત્ત્વોનો દૃષ્ટા હોય તેવો દરેક માણસ સ્રષ્ટા પણ હોય જ એમ માની લેવાય નહીં. દર્શનની શક્તિ સાથે સર્જનની પણ શક્તિ હોય તો જ તેવો માણસ ઊંચી દર્શનકવિતા આપી શકે. દર્શનની શક્તિને આપણે "પ્રજ્ઞા" નામ આપીએ અને સર્જનની શક્તિને "પ્રતિભા"નામ આપીએ તો એમ કહેવાય કે દર્શનકવિતા માટે પ્રજ્ઞા અને પ્રતિભા એ બને શક્તિઓની સહોપયુક્તિ જરૂરી બને છે. "પ્રજ્ઞા"ને સર્જનશક્તિનો જ – "પ્રતિભા"ના યે કરતાં વધારે આગળનો – આવિષ્કાર લેખવાની; સર્જનશક્તિના જ એવા બે ઉચ્ચાવચ આવિષ્કારોની વિભાવન-વ્યવસ્થા ઉપજાવવાની જરૂર નથી. ચરમ રહસ્યોના અનુભવ ને સાક્ષાત્કાર કરનારી વિરલ દર્શનશક્તિને આપણે "પ્રજ્ઞા" નામ આપ્યું છે; પરંતુ "પ્રતિભા" સાવ દર્શનવંચિત હોય છે તેમ નથી, દરેક મહાન પ્રતિભાશાળી સર્જકને પણ પોતાનું કંઇક ને કંઈક મૌલિક નવીન મૂલ્યવાન દર્શન તો હોય છે જ. પરંતુ કૃતિની કલાત્મકતાને સિદ્ધ કરવામાં માત્ર દર્શન કામ નથી લાગતું; કૃતિના કલાત્મક સંવિધાન માટે, આકારસૌંદર્યના નિર્માણ માટે (કેમકે કલાકૃતિમાં તો આકારસૌંદર્ય જ તેમાંના દર્શનસૌંદર્યને અવિકાર્ય અને અનુભાવ્ય રૂપે ગર્ભિત કરે છે.) કદાચ વધારે અગત્યનાં ગણાય તેવાં બીજાં તત્ત્વોની આવશ્યકતા રહે છે. આમ પ્રજ્ઞાને સર્જનશીલ બનવા

પ્રતિભાની જરૂર રહે છે ત્યારે પ્રતિભા, ઉપર કહી તેવી પ્રજ્ઞા વિના પણ સર્જનશીલ બની શકે છે. તેથી સર્જનક્ષેત્રે પ્રતિભા પ્રજ્ઞાને યે આવરી લેતી વધુ વિશાળ પ્રતિષ્ઠા ધરાવે છે.

કોઇ પણ કૃતિ પ્રજ્ઞાસૃષ્ટ છે કે નહીં તેનો નિર્ણય આપનારું તત્ત્વ ઠાકોરે કાળબળને ગણ્યું છે. પરંતુ માત્ર પ્રજ્ઞા-સૃષ્ટ જ નહીં પણ અન્ય પ્રકારની કૃતિઓ માટે યે કાળબળ નિર્ણાયક તત્ત્વ તરીકેનો ધર્મ બજાવે છે એ બહુધા સ્વીકૃત થયેલી માન્યતા છે. કોઇ પણ સર્જકની કૃતિના સમકાલીન મૂલ્યાંકન કરતાં તેનું યોગ્ય કાળાંતરે થયેલું મૂલ્યાંકન વધારે ઠરેલ અને વજનદાર હોય છે.

શબ્દ, અર્થ યા વિચાર, છંદોલય, કલ્પનાદિ કલાતત્ત્વ-વિધાયક અંશોના કાવ્યગત સ્થાન વિષે ઠાકોરનાં મંતવ્યો કોલરિજ, લે હંટ, હેઝલિટ, મીલ, કાર્લાઇલ, કોર્થોપ, લેસિંગ, ડંટન વગેરે પાશ્ચાત્ય મીમાંસકોનાં કાવ્યવિષયક મંતવ્યો પરથી બંધાયાં હતાં. એટલે ઠાકોરને તેમની ઉક્ત પ્રતિભાવિષયક વ્યાખ્યા બાંધવામાં એ મંતવ્યો મદદગાર થયાં હશે એમ માનીએ તો ખોટું નથી. પરંતુ ઠાકોરે એ વ્યાખ્યામાં વાપરેલો "પાક" શબ્દ પ્રાચીન ભારતીય કાવ્યમીમાંસાનો શબ્દ છે. "એકાવલી"માં વિદ્યાધરે "રસોચિતશબ્દાર્થનિબન્ધન"ને "પાક" નામ આપ્યું છે. "પ્રતાપરુદ્ર"માં વિદ્યાનાથે "અર્થગંભીરિમા"ને "પાક" કહીને તેના "દ્રાક્ષાપાક" અને "નારિકેલપાક" એવા બે પ્રકારો પાડ્યાં છે. ઠાકોરે બાંધેલી વ્યાખ્યામાં આ મીમાંસકોનાં વિધાનોની પણ અસર ઝિલાયેલી દેખાય છે. ફેર માત્ર એટલો છે કે પૂર્વપશ્ચિમના ઉક્ત કાવ્યમીમાંસકોએ કાવ્યનાં જે લક્ષણો બાંધ્યાં છે તે લક્ષણોને

ઠાકોરે અહીં કાવ્યની વ્યાખ્યા બાંધવામાં નહીં પણ પ્રતિભાની વ્યાખ્યા બાંધવામાં ઉલ્લેખ્યાં છે ; એ લક્ષણોને કવિતામાં મૂર્ત કરનારી અસાધારણ કવિશક્તિને તેમણે "પ્રતિભા" તરીકે ઓળખાવી છે.

પ્રો. ઠાકોર "નવા નવા રસિકોને ઉદાત્ત પ્રેરણાઓ અને માનવતાના ભાવો" પાયા કરતી[૨૪૪] સમુત્ક્રાંતિને પોષીને આપણને સહાયક બનતી[૨૪૫] કવિતાને આપણી સાચી કવિતા ગણે છે. તેમના મતે, મન્થનકાલમાં ધર્મ અને નીતિની પકડ ઢીલી પડતાં તેમના વડે પ્રજાનું થતું આવતું ભાવનાપોષણ - ભાવનાસંરક્ષણ બબણું પડે છે અને ત્યારે ઉત્તમ કલા જાતે જ સ્વતંત્રપણે સમાજસ્થિતિનું, સંસ્કૃતિવિશુદ્ધિનું મહાકર્તવ્ય બજાવે છે ; ત્યારે સૌંદર્યભાવના ભોગ્યા મટીને આત્માનું મિત્રપદકે, ગુરુપદ પામે છે ; ત્યારે કલા ધર્મનીતિની પરિચારિકા - સારથિણી મટીને તેમની સહચરી સખી બને છે. એમ કહીને ઠાકોર એ બેની સાથે કલાને ત્રીજી રાણી તરીકેનું સ્થાન આપે છે.[૨૪૬] કવિતા તો ઊંડી ધર્મજિજ્ઞાસા એટલે જીજીવિષાનું અમૃત છે, કવિતા તો દિવ્ય ફિલસૂફી છે વગેરે વિધાનોને તેઓ ઉપર્યુક્ત દૃષ્ટિએ અતિશયોક્તિઓ મટીને મૌલિક સજીવન તત્ત્વની સમીચીન સમીક્ષા બનતાં કહેછે. કવિતા માનવને પાર્થિવતામાંથી આર્યતામાં લઇ જવાની, માણસાઇ ખિલવવાની સમુત્ક્રાન્તિ સાધે છે એમ કહીને, તેઓ તેને આધારે કવિતાને સર્વ મામૂલી ઉપયોગિતાલક્ષી કલાકારીગરીઓથી અપ્રમેય ઊંચી ગણાવે છે. તેઓ કવિતાના આત્માને ધર્મભાવના, નીતિભાવના સાથે સીવાઇ જઇને સમુત્ક્રાન્તિપોષણમાં વિલસતો, જીવનની સફળતા મેળવવા તલસી રહેલાં ચિત્તોમાં ગુરુમંત્રનો શંખધ્વનિ

પૂરતો કહે છે.[૨૪૭] લિરિકોની રસવત્તા, સાર્થકતા, પદવી તેઓ ઘણાઘણાને નિર્મલ ઉન્નત ભાવનાઓના અગ્રભાગી બનાવવામાં જુએ છે; તેને તેઓ કવિતામાંથી થતી જનસેવા, સંસ્કૃતિસાધના ગણે છે.[૨૪૮] કલાકૃતિનાં પાત્રોને પણ તેઓ ભાવનાબોધક ચારિત્ર્યવાન વિભૂતિઓ ગણે છે.[૨૪૯] તેઓ કહે છે : "દુનિયામાં જીવવું ને પ્રાપ્ત કર્મો કરવાં તે ભાવનામય હૃદયે થાય તેમાં જ સાચું જીવન છે અને કર્તવ્યપાલનની શાન્તિ છે તથા હૃદયની આવી ભાવનામયતા ખિલવવા પોષવા ટકાવવા માટે કવિતા અને કલાનાં સાધન નિર્મલ આકર્ષક આનંદ જેનો સ્થાયી ભાવ છે એવાં ને ફલપ્રાપ્તિ સદ્ય આપે એવાં છે". "સંસ્કૃતિ અને સાહિત્ય" નામક અપ્રગટ નિબંધમાં તેમણે એ બંનેની પરસ્પરોપકારકતા દર્શાવી છે, જે તે દેશ-પ્રજાનાં સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિ એક બીજા વડે ઓળખાય છે એટલું જ નહીં પણ સાહિત્ય સંસ્કૃતિને ઘડે છે તે પણ તેમણે ત્યાં સમજાવ્યું છે. "ગુજરાતી પ્રજા અને ગુજરાતી ભાષા" નામક વ્યાખ્યાનમાં[૨૫૦] પણ તેમણે એ જ રીતે પ્રજા અને સાહિત્યની અન્યોન્યપોષકતા બતાવી છે. "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૨૫૧] એમણે જીવન અને સાહિત્યની અન્યોન્યોપકારતા એ જ અર્થમાં જણાવી છે. ત્યાં તેઓ કહે છે કે સાહિત્ય જીવનને શૃંગારવા, સમારવા, સજાવવા, સુધારવા, સમૃદ્ધ અને ઉદાત્ત બનાવવાનો ભાગ ભજવે છે. ત્યાં તેઓ કલાકારને પણ એ કર્તવ્ય બજાવવા માટે બિરદાવતાં કહે છે કે તે જીવનના કોયડા, જંગો, જયપરાજયોમાંથી ખસી જતો હીચકારો નથી, તે એ કોયડાઓ જંગો, જયપરાજયોને સૌથી વધુ ઉગ્રને તલસ્પર્શી સ્વરૂપમાં આકારે છે– નિરૂપે છે. પણ ઠાકોરનો કલાકાર એટલેથી ન અટકતાં, એ કોયડા – જંગો અનુભવોના "સનાતન ઉકેલ તેમનાથી સંપૂર્ણ મુક્તિના માર્ગ સર્જતો" એક ઊંચા

ઊંડા પ્રગતિશીલ ઉન્નતિપથી જીવનનો સાચો સુભટ" બની રહે છે.

પ્રો. ઠાકોરે તેમની આ વિચારસરણી મુખ્યત્વે આર્નોલ્ડને તથા કંઇક એરિસ્ટોટલ, બેકન, શેલી, મમ્મટ વગેરેને આધારે બાંધ્યાનાં પ્રમાણો મળે છે. (જુઓ – આર્નોલ્ડનાં વિધાનો "Poetry - criticism of life, Poetry - An inspired melody leading on and up to heights of fuller life and brighter.!" તથા એરિસ્ટોટલ અને બેકનનાં વિધાનો, અને તેમને વિષેનો ઠાકોરનો "સજીવન તત્ત્વની સમીચીન સમીક્ષા" નો અભિપ્રાય.[૨૫૨] જગતને સૌંદર્યના ભોગથી સાત્ત્વિક ઉદાત્ત સુખી બનાવવાની શેલીની ભાવનાને ઠાકોરે લિરિકમાં[૨૫૩] ઉલ્લેખી છે. પારિજાતનાં પ્રવેશકમાં શેલીના એક કાવ્યનો ભાવાર્થ ઠાકોરે આપ્યો છે. શેલી ત્યાં કવિતાને વ્હાલી, માતા, દેવી તરીકે ઓળખાવતો બતાવ્યો છે.[૨૫૪] ઠાકોર પણ કવિતાને વ્હાલી ગૃહિણીને સન્મિત્ર જેમ ડગલે ડગલે સદ્બોધ આપતી, સાત્ત્વિકતાનું વાતાવરણ જમાવતી કહે છે.[૨૫૫]) પ્રો. ઠાકોર ઉપર આર્નોલ્ડની ઘણી અસર જોવા મળે છે. આર્નોલ્ડ વિવેચકનાં ત્રણ કર્તવ્યો જણાવે છે: વિવેચકે વસ્તુઓને હોય તેવી જોવી જોઇએ, સારામાં સારા વિચારો (ideas) ને પ્રવર્તાવવા જોઇએ અને એવા વિચારો પ્રવર્તાવીને તેણે સર્જકતાને પોષે સજીવન બનાવે તેવી ભૂમિકા પેદા કરવી જોઇએ. આર્નોલ્ડ વિવેચકને 'culture'-ને ઊંચે ઉઠાવવાનું કામ સોંપે છે. આર્નોલ્ડના જેવી જ Missionary Zealથી ઠાકોર પોતાના વિચારો વ્યક્ત કરે છે એટલું જ નહીં પરંતુ સાહિત્યચર્ચામાં પણ તેઓ રાષ્ટ્ર, ધર્મ, પ્રજા, સંસ્કૃતિ, ઇતિહાસ વગેરે વિષેનાં પોતાને શાસ્ત્રીય શુદ્ધ લાગતાં મંતવ્યોને, પ્રજાને માટેના પોતાના ઉમદા આશયોને લઇને, આવેશપૂર્વક દાખલ

કરી દે છે. આર્નોલ્ડે બોધેલી તુલનાત્મક વિવેચનાની પધ્ધતિને ઠાકોર પણ પ્રબોધે છે.

"સુશીલેથા દેવ"નો અવલોકનમાં[૨૫૬] ઠાકોરે જણાવ્યું છે તેમ ધણીવાર કોઇ સમર્થ કલાકૃતિ પ્રજામાનસને કશોક શુભ ઝોક આપવાનું ને કોઇ વ્યક્તિને કશીક ઉદાત્તતાને માર્ગે વાળવાનું કામ કરી બેસતી હોય તો તેથી કરીને કલા સમગ્રને માથે પ્રજાવડતર, સંસ્કૃતિવિકાસનું કામ કેમ ઠોકી બેસાડાય ? અને કોઇ કવિતા એવું કામ આપે એટલાથી જ એને "સાચી કવિતા" કેમ માની લેવાય ? અને સાચી કવિતાનું પદ પામવા માગતી કવિતાએ એ કાર્ય બજાવવું જોઇએ એવો આદેશ શી રીતે અપાય ? કવિતાએ નીતિભાવના – ધર્મભાવનાનું કામ નહીં કર્યું હોય તો ચાલશે પણ તેણે જો પોતાનામાં કલાતત્ત્વને નહીં આવિષ્કાર્યું હોય તો નહીં ચાલે. ઠાકોર પોતે સ્વીકારે છે કે ઊર્મિના નિરૂપણમાં અનુભવના અર્કરૂપ ડહાપણનું કથન ભળ્યું હોય તો કોઇ એ કૃતિની કીંમત વધારે આંકે, કોઇ ઓછી આંકે ; પણ એ બધા મતભેદને કૃતિની કલાકૃતિ તરીકેની મૂલ્યવત્તા સાથે કશી નિસબત નથી.[૨૫૭] પ્રો. ઠાકોરે લિરિકોને ભાવનાદાયક ગણાવ્યાં છે, કલાકૃતિનાં પાત્રોને ભાવનાબોધક વિભૂતિઓ ગણાવી છે. ભાવનાનું વ્યવહારમાં જે મૂલ્ય હોય છે તેના કરતાં તેનું કલાકૃતિમાં જુદું મૂલ્ય હોય છે. કાવ્યમાં ભાવના બીજા અંશો સાથે સમરૂપ બની જાય છે ; કાવ્યના સમગ્ર કલાતંત્રને ગૂંથી આપનારા અંશોમાંનો એક અંશ બની જાય છે. કાવ્યકૃતિનો એક અખંડ વિશ્વ લેખે આપણે આસ્વાદ લઇએ ત્યારે એ ભાવનાનો કાવ્યનાં બીજાં બધાં અંગો જેવો, કલાતત્ત્વનો અનુભવ કરાવનાર એક તત્ત્વ તરીકેનો આસ્વાદ લેવાનો હોય છે. કાવ્યનાં બીજાં અંગોથી ભાવનાને નોખી પાડીને

તેનો આપણા જીવનને સજાવવા – સુધારવા લેખેનો માત્ર જો આપણે ઉપયોગ જ કરીએ તો આપણે બીજું ગમે તે કર્યું કહેવાય પણ તેનો કલાના ધોરણે, કૃતિનાં બીજાં ઘટકો સાથે એકરૂપ થઇ ગયેલા ઘટક તરીકેનો આસ્વાદ તો ન જ લીધો કહેવાય. કથાસાહિત્યમાં આવતાં પાત્રોની ભાવનાઓનું પણ કેવળ ભાવનાઓ તરીકેનું કશું મૂલ્ય નથી હોતું. સમગ્ર કથાદેહના વણાટમાં, કથાપ્રવાહમાં એ ભાવના કંઇક પણ પ્રદાયક કામ આપે છે ખરી ; પાત્રમાં એ કોઇપણ બાહ્ય હેતુસર આરોપિત ન થતાં, એ ભાવના એ પાત્રમાં – એ કૃતિના સમગ્ર સંવિધાનમાં પોતાની અનિવાર્યતા સાબિત કરી આપે છે ખરી ? પાત્રના વિકાસમાં ને પરિણામે સમગ્ર કથાનાં પુરઃપ્રવહણમાં એ ભાવના એક ક્રિયાશીલ બળરૂપે કામ આપે છે ખરી ? એ ભાવના એક ચોંટાડેલા, સ્થગિત થઇ ગયેલા લક્ષણ – ગઠ્ઠા જેવી લાગવાને બદલે વાર્તાના પ્રવાહમાં વહેતી વહેતી સિદ્ધ થતી આવતી એક ઘટના બની રહે છે ખરી ? જો ભાવના આ રૂપમાં કલાકૃતિમાં આવતી હોય તો તે એક કૃતિઘટક લેખે પાત્ર – પ્રસંગ – રસ જેવાં બીજાં કૃતિઘટકોના જેવું ને જેટલું મૂલ્ય ધારી રહે છે ને તે જ મૂલ્ય તેણે કલાકૃતિમાં ધારવાનું હોય છે. બાકી, કોઇ વ્યક્તિને કોઇ પાત્રમાંથી એકાદી ભાવના ઉપાડીને પોતાનું જીવન સજાવવા – સુધારવા મળી જાય તો તેથી તે ભાવનાની કૃતિગત મૂલ્યવત્તા વધી જતી નથી ; કે એ કૃતિની પણ મૂલ્યવત્તા વધી જતી નથી. ઊલટું એ ભાવના જેવા એકાદા કૃતિ-અંશને વધુ પડતું ધ્યાન કે મહત્ત્વ આપી દેવાથી કૃતિના બીજા અંશો અવગણાય છે. આથી કલાકૃતિનાં વિવિધ અંગો વચ્ચે કલાકારે સાધેલી એકરૂપતા વિક્ષુબ્ધ બને છે. કૃતિને રચનાર બધાંયે તત્ત્વોને એકરૂપ લઇને સમગ્ર કૃતિને એક અખંડ વિશ્વ તરીકે આસ્વાદતાં ભાવકને જે કળાગત આનંદ

પ્રાપ્ત થવો જોઇએ તે આનંદ તેને એવા એકાદા અંશને અધવચ્ચેથી જુદો પાડી પકડી લેવાથી મળતો નથી. ઠાકોર કહે છે તેમ કળાકાર ખરેખર જીવનના કોયડાઓ, જંગો, જયપરાજયોને કલાકૃતિમાં સૌથી વધુ ઉત્કટ ને તલસ્પર્શી સ્વરૂપમાં આકારે છે, નિરૂપે છે. કળાકારે આ કેવી રીતે કરવાનું હોય છે તેની ચર્ચા આ પહેલાં એકવાર આવી ગઇ છે. પણ ઠાકોર તો એ બધાના "સનાતન ઉકેલ" આપવાનું, તેમનાથી સંપૂર્ણ મુક્તિના માર્ગ "સર્જવાનું" એક ઉંચાઊંડા પ્રગતિશીલ ઉન્નતિપથી જીવનના "સાચા સુભટ" તરીકેનું કામ કલાકાર કરતો હોવાનું જણાવે છે. જે લેખક સમાજશિક્ષક, સંસ્કૃતિ ઉધ્ધારક, પ્રજાસુધારક બનવાનું કામ પોતાનાં સર્જનાત્મક લખાણોમાં સભાનપણે ઉપાડી લે છે તે કદી સાચો કલાકાર નીવડી શકતો નથી. કેમકે કોયડાના ઉકેલ તો શિક્ષકે, નેતાએ, સુધારકે આપવાના હોય છે; ત્યારે કલાકાર તો જીવનની સંકુલતાઓનો પરિચય સાધે છે; જીવનનાં મર્મો પ્રશ્નો તરફ એક વિશિષ્ટ અભિજ્ઞતા કેળવીને તે તો રહી જાય છે; અને એ મર્મો, સંકુલતાઓ, - પ્રશ્નો તરફની તેની અભિજ્ઞતા તે પોતાના વાચકો સમક્ષ કૃતિના રૂપમાં નિરૂપે છે. આ નિરૂપણો ઉકેલો નથી આપતાં હોતાં; જીવનની એક નિબિડ અનુભૂતિ આપતાં હોય છે. અને એ કૃતિઓને જો કલાકૃતિઓ તરીકે આસ્વાદવી હોય તો એમનામાંથી એ અનુભૂતિઓ - મર્મોનાં Abstraction ખેંચી કાઢવાને બદલે જે તે કૃતિના સમગ્ર વણાટમાં એમને એમ ને એમ અવ્યવચ્છિન્નરૂપે રહેવા દઇને જોવાનાં હોય છે. નર્મદના જમાનામાં જે પ્રકારે સાહિત્ય રચાતું હતું તે પ્રકારે પ્રો. ઠાકોરે ભલે સાહિત્ય ન રચ્યું હોય છતાં નર્મદના જમાનાના "સાહિત્યકારે સમાજશિક્ષકનું પણ કામ કરવાનું છે"ના ગ્રહની અસરમાંથી ઠાકોર પણ મુક્ત થઇ

શકતા નથી. ઠાકોરે પ્રજા – સંસ્કૃતિ અને સાહિત્યની પરસ્પરોપકારકતા પણ દર્શાવી છે. પ્રજાના બુઠ્ઠા થઇ ગયેલા સંવિત્તંત્રને સજીવન કરવાનું; કેવળ બુદ્ધિપરસ્ત થતા જતા કે એક માત્ર બૌદ્ધિકતાના પાસાનું જ એકાંગી મહત્ત્વ વધારી બેઠેલા પ્રજામાનસની સંવેદનશીલતાને ફરી સજાગ ને તીક્ષ્ણ બનાવવાનું, થીજી ગયેલા ઠંડા જીવનના પડછાયાઓમાં ઘૂમતી પ્રજાને ફરી જીવનનો – ઇંદ્રિયગોચર જીવનનો –ઉષ્માવંત સંસ્પર્શ આપીને સચેતન બનાવવાનું; સુક્કા બુદ્ધિગ્રાહ્ય વિચારોની ગાણિતિક નિર્જીવ જટાજાળમાંથી અનુભૂતિઓના અગાધ – અસીમ – વૈવિધ્યપૂર્ણ પારાવારમાં માનવોને વિહરતા કરી મૂકવાનું, પ્રતિપળે મૃત્યુના અંધકારથી લિંપાયેલા ગમગીન ચહેરાઓ પર પ્રતિપલે નવા જન્મનો– નવા જીવનનો આનંદોલ્લાસ ઝળકાવવાનું, પ્રતિભાવવિહીનતા–પ્રતિક્રિયાવિહીનતા–યંત્રવત્તા – જડતાની બધિયારતામાં ભરાઇ બેઠેલાં જીવનનાં સ્થિર વારિને આસન્ન-સમુદ્રા નદીનાં ફેલાતાં ફંટાતાં અસંખ્ય વહેણોની જેમ મનચાહી દિશાઓમાં મનચાહ્યાં વહેણોમાં ઉલ્લાસ – આવેગથી વહેતાં કરી મૂકવાનું કામ જો કવિતા કરતી હોય તો તે બરાબર છે. ત્યાં એની જીવન, પ્રજા, સંસ્કૃતિ તરફની ખરી ઉપકારકતા સિદ્ધ થાય છે; ત્યાં એ સાર્થ બને છે, સાર્થક બને છે. બાકી કવિતા પાસે ધર્મ, નીતિ, ભાવનાપોષણનાં કામ કરાવવા નીકળેલાઓ ભલે તેને મિત્ર – ગુરુ – સખી – સહચરી – ત્રીજી રાણી– કહી નવાજે. એમ કરીને તેઓ કવિતાને પટાવે છે, અને તેની પાસે તેઓ દાસીનું જ, પરિચારિકાનું જ કામ કરાવે છે. મોટાંમોટાં પદોની પોકળ લાલચો આપીને તેઓ કવિતાનું પોતાનું જે કંઇ છે તે પણ કવિતા પાસે રહેવા દેતા નથી.

છતાં ઠાકોર ક્યારેક કલાનું વિશેષ ગૌરવ પણ કરતા જણાય છે "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૨૫૮] તેઓ બતાવે છે કે ક્યારેક ધર્મ કલાને રૂંધી નાખે છે પણ કલા તો ધર્મને ઉદ્ધારવા મથી છૂટે છે. અન્યત્ર[૨૫૯] પણ તેઓ જણાવે છે કે ધર્મગુરુઓથી કવિઓ પરસંસ્કૃતિને સમજવા નિરૂપવામાં ચઢે કેમકે એમાં વિદ્વત્તા કરતાં લાગણી અને ઉદાર કલ્પના વધારે લાયક છે. માનવ વિશ્વનાં સત્યોને ખોળે છે અને તેને જે સત્યો જડે તેમને ભિન્નભિન્ન ક્ષેત્રે સૂત્રરૂપે કામે લગાડે છે એમ કહીને ઠાકોર ઉમેરે છે:[૨૬૦] "પરંતુ એ સર્વ કરતાં માનવીઓમાંના થોડા કલાકારો સત્યોને કલાદ્વારા જે સુંદર રૂપો અર્પે છે તેમને જ શ્રેષ્ઠ માનું છું." અહીં તેમણે કળાનાં સૌંદર્ય, કલ્પના વગેરે તત્ત્વોને ઊંચે ચઢાવ્યાં છે, પણ તે કયી રીતે ? ધર્મોદ્ધાર, પરસંસ્કૃતિનાં સમજણ - નિરૂપણ, સત્યો વગેરેનાં તેમને સાધન બનાવીને. કળામાં સત્ય સાધન છે ને સૌંદર્ય સાધ્ય છે તે ભૂલી જઇને ઠાકોર સૌંદર્યમાં સત્યાદિના વાહન તરીકેની ઉપયોગિતા નિહાળીને કૃતકૃત્યતા અનુભવે છે. આમ સત્ય અને સૌંદર્ય એકઠાં મળ્યાં એટલે ઠાકોર એકલા શિવને છૂટું રાખે તેવા નથી. એક સ્થળે[૨૬૧] તેઓ એ પણ કહી નાખે છે : "શિવ, સુંદર, સત્ય ત્રણ જુદાં જુદાં પરસ્પર વિરોધી થઇ શકે એવાં ધ્યેયો નથી. એ ત્રિમૂર્તિ એક જ આત્માનો દેહ છે". પૂર્વપશ્ચિમ સાહિત્યના ભેદ પાડતાં ઠાકોર કહે છે કે પશ્ચિમની કલાભાવના "ઉપદેશ-યુજે"માં - "બોધને નિશાન" બનાવવામાં માનતી નથી, પૂર્વની માને છે. પશ્ચિમની કલા "પ્રત્યક્ષીકરણ"માં માને છે.[૨૬૨] પૂર્વના સાહિત્યને તેઓ ભાવનાપરાયણ કહે છે, પશ્ચિમના સાહિત્યને વાસ્તવપરાયણ કહે છે.[૨૬૩] કલામાં ભાવના ચઢિયાતી

કે વાસ્તવ ચઢિયાતું એ પ્રશ્ન તેઓ ત્યાં ચર્ચે છે.[૨૬૪] ત્યાં તેમનો ભાવના તરફનો પક્ષપાત છતો થઇ જાય છે. ત્યાં[૨૬૫] તેઓ કલાખાતર સેવાતી કલાપ્રવૃત્તિને શુદ્ધ ગણે છે અને સ્પષ્ટ બોધથી કૃતિનું કલાતત્ત્વ વણસે છે એમ પણ સ્વીકારે છે પરંતુ એમ કહેનારું એમનું માનસ પોતાની અસલ ભાવનાવાદી - ઉપયોગિતાવાદી ગતે જઇ એરિસ્ટોટલની બાંય (Katharsis, Sublimation) ઝાલીને કહ્યા વગર રહેતું નથી કે સ્પષ્ટ બોધ ન કરતી કૃતિઓ પણ ચિત્તશુદ્ધિ ને વાસનાસમુત્ક્રાંતિ સાધે જ છે. એક વાર[૨૬૬] તેઓ કહે છે કે ધર્મખાતર ધર્મના અર્થમાં કલાખાતર કલાનો અર્થ લેવો. ધર્મનું શુદ્ધ પાલન પણ નિઃસ્વાર્થ, નિર્હેતુક, સ્વપર્યાપ્ત, પોતાને ખાતરનું હોય છે. એવા ધર્મ વડે કલાનું સ્વરૂપ ઓળખાવવાનું હોય તો તે બરાબર છે. પણ પછી ઠાકોર ઉમેરે છે કે પૈસા ખાતર પૈસાના કે ખાનપાન ખાતર ખાનપાનના અર્થમાં કલા ખાતર કલાનો અર્થ લેવાનો નથી. મતલબ કે પૈસા અને ખાનપાન પોતાની બહારના બીજા કોઇ હેતુઓ - અર્થો સિદ્ધ કરવાનાં સાધનો છે - તેમ કલા પણ પોતાની બહારના બીજા કોઇ હેતુઓ - અર્થો સિદ્ધ કરવાનું સાધન માત્ર છે એમ માની ન શકાય. આમ ઠાકોરનાં બે વિધાનો વચ્ચે વિરોધ પેદા થાય છે.

"જ્ઞાનગોષ્ઠી" નામક વ્યાખ્યાનના "કલાને પ્રચારકામના"નામક વિભાગમાં[૨૬૭] ઠાકોર પ્રચારકામનાને આદર્શ-કલામાં દૂષણરૂપ માને છે (સરખાવો : "કવિતાકલા પ્રતિપાદન પણ કરવા મંડી પડે ત્યાં જ તેમાંથી કલા-પરી ઉડી જાય".)[૨૬૮] પણ એવરેજ કલામાં દૂષણરૂપ નથી માનતા. "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૨૬૯] એકમાત્ર ઉત્તમ કવિતાને જ કવિતા

માનનારા અને "બીજાનંબરની કવિતા, ઉતરતી કવિતા, ઉપકવિતા, અપકવિતા, વ્યંગ કવિતા, અર્ધીપર્ધી કવિતા, અકવિતાને કવિતામંદિરમાં સ્થાન જ ઘટતું નથી એવો ચુકાદો સુણાવી દેનારા ઠાકોરે પ્રચારકામનાને ખોટું ન લાગે માટે આ એવરેજ કલાનો વર્ગ કયાંથી માન્ય રાખ્યો ? દરેક સર્જક આસપાસનાં વાતાવરણ સાથે ઓતપ્રોત થયેલો હોવાથી તે તેમને પોતાના સર્જનનું સાધન બનાવવા જાય છે પણ એમ કરતાં તે પોતે જ તેમનામાંના કોઇ અંશનું સાધન બની જાય છે એમ કહીને ઠાકોર એના પરથી ફલિત કરે છે કે એમ દરેક કલા પ્રચારક ગણી શકાય તેવી બને છે. સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં જીવનનાં મર્મો, સત્યો, ભાવનાઓ, પ્રશ્નો, સંકુલતાઓને નિરૂપવાની કયી રીત કલાત્મક ને યોગ્ય છે તેની આ પહેલાં વાત થઇ ગઇ છે. એ રીતે નિરૂપાયેલાં સત્યો, ભાવનાઓ વગેરેમાં જો કોઇને પ્રચારની ગંધ આવતી હોય તો જાહેરમાં છીંક ખવાઇ જવાની ક્રિયાને પણ છીંક ખાવાની પ્રચારક્રિયા જ લેખવી પડે. આના પરથી તો કહેવું પડે કે કાં ઠાકોર સિવાય બીજું કોઇ "પ્રચાર"નો ખરો અર્થ સમજતું નથી, અથવા તો બીજા તમામ લોકો "પ્રચાર" દ્વારા જે સમજે છે તેનાથી કંઇક જુદું જ સમજી લઇને ઠાકોરે "પ્રચાર" શબ્દને નવાવતાર આપ્યો છે. પ્રચારકામનાની ચર્ચા કરતાં કરતાં થાકી જઇને ઠાકોર હાથ જોડી બેસી જાય છે : "કલાપ્રવૃત્તિ સ્વયંભૂ એહતુક લીલા છે કે પ્રચારપ્રવૃત્તિ છે કે સર્જકના અંગત લાભ માટેની પ્રવૃત્તિ છે એવા એવા પ્રશ્નોને એડનની પાર જ રહેવા દેવા જોઇએ". જગતસાહિત્યમાં ગુજરાતી કવિતાનો એકડો મંડાવવાની

મહેચ્છા સેવનાર વિવેચકે જગતસાહિત્યના પ્રશ્નો સામે આભડછેટવૃત્તિ શા માટે રાખવી જોઇએ ? શુધ્ધતર સાહિત્ય-સર્જનની દિશામાં આગળ વધવા ઇચ્છનાર પ્રજાએ સુપ્રતિષ્ઠ વિશ્વસાહિત્યની સાથે તે સાહિત્યના પ્રાણપ્રશ્નોનો પણ અભ્યાસ કરવો જોઇએ ; એમાંથી ઊભા થયેલા દૃષ્ટિકોણોને આધારે આપણા સાહિત્યને તપાસતા પણ રહેવું જોઇએ. મમ્મટનું "કાન્તાસમ્મિતતયોપદેશયુજે" કાવ્યપ્રયોજન ટાંકીને ઠાકોર પૂછે છે કે ઉપદેશયુજે એટલે પ્રચારક જ ને ? ઉપદેશ અને પ્રચારના સૂક્ષ્મ અર્થભેદને અવગણીને ઠાકોરે એક આ અર્થ ઘટાવ્યો, પછી તેઓ "કાન્તા" શબ્દના અર્થને "કાન્ત"-વ્હાલો ભાઇ, વ્હાલી બહેન, પૂજ્ય ગુરુ, પ્રિય શિષ્ય, દિલપસંદ સાથી, બ્હેનથી ય વધારે સણી," વગેરે"તમામ જાતના પ્રેમીઓના અન્યોન્ય સંબંધો" સુધી વિસ્તારી દે છે. પછી જેટલા સંબંધના પ્રકારો તેટલા ઉક્તિના પ્રકારો નિર્દેશે છે. અને એમાંથી પેલો જાણીતો સિધ્ધાંત ફલિત કરે છે : "એટલે કાવ્યત્વ મુખ્યત્વે છે Form અને manner માં, ઉક્તિમાં નથી એટલું ઉક્તિના લીલાપ્રકારમાં". ઠાકોર અહીં ભૂલે છે કે કોઇપણ ઉક્તિ "ઉપદેશયુજે" બની પછી તેનો "લીલાપ્રકાર" ગમે તેવો સુંદર બનાવવાની યુક્તિ થઇ હોય પણ ઉપદેશની બૂ બહાર ધસી આવીને એને ગૌણને વરવો બનાવી દીધા વગર રહેતી નથી. સાચો કલાકાર પોતાની કલાકૃતિના theme તરીકે જે કોઇ સત્ય વા પ્રશ્ન વા ભાવનાને આલેખે છે તેમાં એની પોતાની માન્યતા હોવાનું એ ક્યાંય જણાવતો નથી કે વાચકે એમાં માન્યતા રાખતા થવું એવું પણ એ કયાંય જણાવતો નથી. એને માટે તો જેટલી

ઉક્તિ તેટલું વક્તવ્ય પણ લ કારરૂપ જ બની રહે છે. તો જે ઉક્તિ "ઉપદેશયુજે" હોય તો આ બધું જળવાય ખરું ? વળી ઠાકોર "સદ્યઃપરનિર્વૃતયે"ને ત્રય: સાધન અને ભાવના નિષ્ઠાના અર્થમાં લે છે. આમ તેઓ એક વસ્તુમાંથી તેનાથી તદ્દન વિપરીત હોય તેવી બીજી વસ્તુ પુરવાર કરવા જાય છે.

"સાહિત્ય અને શીલ"માં[૨૭૦] ઠાકોર શીલની દૃઢતાને પોષક નીવડે એવા સાહિત્યને સમુત્કાંતિસાધક અને પ્રગતિશીલ લેખે છે અને જે સાહિત્ય (જીવનચરિત્ર, નવલ, નાટકના ટિકા વગેરે : શીલની દૃઢતાવાળાં પાત્રોના બાહ્યાભ્યંતર અનુભવોને સમભાવે અને લેખે તેને શીલપોષક સાહિત્યમાં ઉચ્ચ ગણે છે. પ્રચારસાહિત્યને પ્રચારક હોવાથી "થાબડભાણિક"કે શુધ્ધ સાહિત્યને શુધ્ધ હોવાથી ચડિયાતું કે પ્રગતિશીલ ગણવા તેઓ તૈયાર નથી. શીલ એટલે પુરુષાર્થપાલને દૃઢતા એવી તેઓ શીલની વ્યાખ્યા આપે છે. પણ શેને તેઓ પુરુષાર્થપાલન કહે છે ? તેઓ કહે છે કે સત્યોને ઉછીનાં સ્વીકારી લેવાને બદલે દરેક માણસે પોતાની મેળે અણિશુધ્ધ સંપૂર્ણ સત્યને શોધવું ને તેનું આગ્રહથી પાલન કરવું. કદાચ એવું અણિશુધ્ધ સંપૂર્ણ સત્ય એક માણસને પોતાના જીવનકાળ દરમિયાન ન પણ લાધે, તેના મૃત્યુ પછી પણ તેની શોધ કરવાનું બીજાઓએ ચાલુ રાખવું પડે એમ બને, છતાં તેને તેની શોધપ્રક્રિયા દરમિયાન, જે સમયે, પોતાની બુધ્ધિને ઓછામાં ઓછું અપૂર્ણ ને અશુધ્ધ લાગે એવું સત્યનું જે રૂપ જડતું હોય તેનું તેણે તે સમયે સ્થાપન – પાલન કરવું જોઇએ. સત્યનાં શોધ – સ્થાપન – પાલનની આ સતત ચાલતી પ્રવૃત્તિને તેઓ પુરુષાર્થ કહે છે. એ પુરુષાર્થપરાયણતામાં તેઓ શીલની દૃઢતા જુએ છે. શીલની દૃઢતાવાળા

માણસો આત્મનિરીક્ષણરત રહે છે ; બીજાઓથી પોતાને મળેલા લાભનો યશ તેઓ પોતે ખાટતા નથી કે પોતાની નબળાઇઓથી પોતાને થયેલાં નુકસાનનો ટોપલો તેઓ બીજા કોઇને માથે ચઢાવતા નથી.

એક વિચારસરણી તરીકે આ ખરેખર એક વાજબી વિચારસરણી છે. પણ શીલ ઉપર સાહિત્યની સારી માઠી અસરો પડે છે. એમ કહીને તદનુસાર સાહિત્યના શુભ અને અશુભ એમ બે વર્ગો પાડવામાં ઠાકોર સાહિત્યના પ્રદેશમાં અસાહિત્યિક ધોરણોને લાગુ પાડે છે. કળા પોતાના આંતરિક નિયમોને પાળે કે તોડે અને તેમ કરીને સાચી કળાસૂઝ પેદા કરવામાં સહાયક કે વિઘાતક નીવડે તેને જ આધારે સાહિત્યને શુભ કે અશુભ ઠેરવી શકાય ; બાકી બાહ્ય વ્યવહારગત જીવનધોરણોને આધારે સાહિત્યને એવું કોઇ ઓળખપત્ર લગાડી ન શકાય. સાહિત્ય શીલપોષક જ હોવું જોઇએ એમ કહીને આપણે સાહિત્યના વિકાસની તકોને મર્યાદિત બનાવી દઇએ છીએ, સાહિત્યની સમૃદ્ધિના સીમાડાઓને સંકુચિત કરી નાખીએ છીએ. જીવનનો નિબિડ પરિચય પામેલો કળાકાર અનેક પ્રકારનાં માણસોને વિભાવતો, કે માનવનાં અનેક પ્રકારનાં સ્વભાવરૂપોની શક્યાશક્યતાઓને તાગતો હોય છે. કળાના નિયમોમાં રહીને કળાકાર એમાંના કોઇ પણ માણસોનું કે માનવસ્વભાવરૂપોનું નિરૂપણ કરી શકે છે. એવાં પાત્રો કે એમને લગતી કથાઓના આલેખનથી વાચક પર સારી કે માઠી અસર પડી છે કે કેમ તેને આધારે નહીં પણ એવાં પાત્રો કે એવી કથાકૃતિઓ કલાતત્ત્વના વિનિયોગમાં સફળ કે નિષ્ફળ નીવડી છે કે કેમ તેને આધારે જ કળાકારની કળાકાર તરીકેની મહત્તા કે લઘુતા મપાવી જોઇએ, અપક્વ રુચિતંત્રવાળા વાચકો જ કલાકૃતિમાંના

કલાતત્ત્વને પડતું મૂકીને, તેમાં નિરૂપિત થયેલાં "અનિષ્ટો"માં એ "અનિષ્ટો"ને ખાતર જ રાચે છે. પણ એમાં એ વાચકોનો દોષ છે. બાકી, પક્વ કલાસૂઝ અને રુચિતંત્રવાળા ભાવકો તો કલાકારે "અનિષ્ટો"ના આલેખનમાં પણ ક્યાં શું કલાતત્ત્વ વિનિયોજવું છે તે જોવામાં જ રાચે છે. એમની દૃષ્ટિ એ "અનિષ્ટો"માં ખૂપી જવાને બદલે, એમને વળોટીને, એમનાથી આગળ વધીને એમનામાંથી સિદ્ધ થતા કળાતત્ત્વપર મંડાય છે. એથી, એવું સાહિત્ય તો, ઊલટું, સાચા કલાતત્ત્વની સૂઝ પેદા કરવાની દિશામાં નક્કર રચનાત્મક ફાળો આપે છે. એવું સાહિત્ય "અનિષ્ટો"ને તેમની વ્યવહારગત "અનિષ્ટતા"માંથી ઉદ્ધારીને જીવનનાં બીજાં કોઇ પણ તત્ત્વો જેવા જ એક તત્ત્વ તરીકે ગૌરવાન્વિત રૂપે રજૂ કરે છે; એ "અનિષ્ટો" તેમની વ્યવહારગત અપમૂલ્યતામાંથી મુક્ત થઇ સાહિત્યમાં નવી મૂલ્યવત્તા પ્રાપ્ત કરેછે. જીવનની, માનવવૃત્તિઓની મર્મજટિલતાઓ વિષેની સાચી-ઊંડી સમજ આપવાના હેતુ વિના પણ તે એવી સમજ સમભાવી રીતે આપી શકે છે.

"કાઠિયાવાડનું કંઠસ્થ સાહિત્ય"ના પ્રવેશકમાં ઠાકોરે નીતિ અને સાહિત્યની ચર્ચા કરી છે ત્યાં પણ આ જ મુદ્દો ઉપસ્થિત થાય છે. છેક ૧૯૨૨માં લખાયેલા એ પ્રવેશકમાં ઠાકોર કહે છે: "અનીતિ નામે ન હોય કે અનીતિનું સૂચન પણ ન હોય એવાં ચિત્રો આલેખે તે જ સાહિત્ય ખરું સાહિત્ય તે જ બોધક સાહિત્ય, એવું ધોરણ તો છેક જ. અશાસ્ત્રીય અને અનૈતિહાસિક ગણાવું જોઇએ".[૨૭૧] સાહિત્યમાં અનીતિના આલેખન સામે "સૂગાળવા – Puritan " બનનારાઓ તરફ ઠાકોર સખત નાપસંદગી વ્યક્ત કરેછે. એવા લોકોનાં શાસ્નો

સાહિત્ય-કલાને ઉગ્ર અન્યાયકર્તા હોવાનું તે સ્પષ્ટપણે જણાવી દે છે. અહીં ઠાકોર નીતિની શેહમાં તણાયા વિના શુધ્ધકલા-પરસ્તી દાખવે છે. પણ એ જ ઠાકોર જ્યારે એમ કહે છે કે "સાહિત્ય અને કલાનાં નીતિ અને બોધ આપણે તે તે જમાનાની તથા વ્યક્તિઓની તાદૃશ પરિસ્થિતિની વિગતોને ઘટતું વજન આપીને જ તોલવાનાં છે. .... પ્રાચીનતર વૈદર્ભી અને શકુન્તલાનાં આચરણ આપણે તેમની તે સમયની પરિસ્થિતિ અને જે સમુદાયની તેઓ વ્યક્તિઓ હતી તે સમુદાયના રીતરિવાજ પ્રમાણે તોળવાનાં છે, તેમ વેજીનું આચરણ પણ આપણે તેણીની પરિસ્થિતિને ધ્યાનમાં રાખીને તોળવાનું છે",[272] ત્યારે કલામાં અનીતિના આલેખનની નિર્વાહ્યતા અંગેનો ઠાકોરનો ખ્યાલ કયાશવાળો લાગે છે. ઠાકોર એમના વિધાન દ્વારા એમ કહે છે કે અમુક એક કથામાં આલેખાયેલી ઘટના આપણા સમય – સમાજનાં રીતરિવાજો – માન્યતાઓ અનુસાર આપણને અનીતિયુક્ત લાગે તેવી હોય, પણ તેમાં ચિત્રિત થયેલા સમય સમાજમાં એવી ઘટના અનીતિયુક્ત ન લેખાતી હોય તો આપણે એ કૃતિને અનીતિયુક્ત ન ગણવી જોઇએ. : "આપણી સુરુચિને અઘટિત લાગે એવું પણ કેટલુંક કાલિદાસની કવિતામાં આવેછે" એમ કહીને ઠાકોર જ્યારે વિશેષમાં જણાવે છે," જો કે એના સમયના શિષ્ટોની સુરુચિ આપણા મધ્યકાલના જેટલી પડેલી નહિ, તથાપિ આપણી સુરુચિ કરતાં ચોખલિયા વૃત્તિના ઓછા ભેળવાળી, કુદરતને વધારે નિકટ, અને બીજી રીતે પણ ભિન્ન લક્ષણો અને આદર્શોવાળી હતી" ; ત્યારે પણ ઠાકોર કાલિદાસના બચાવમાં એ જ સૈધ્ધાંતિક ભૂમિકાને અખ્તિયાર કરે છે.)[273] એમાંથી એમ ફલિત થાય કે અમુક એક સમયસમાજમાં અમુક પ્રકારની ઘટના અનીતિયુક્ત લેખાતી હોય તો તે સમય સમાજ સાથે તે

ઘટના ને આલેખતી કૃતિને અનીતિયુક્ત લેખવી જોઇએ. આમ ઠાકોર એક પ્રકારના અનીતિ આલેખનને પરવાનો આપે છે. પણ બીજા પ્રકારના અનીતિઆલેખનને નિષિધ્ધ ગણતા લાગે છે. અગાઉ, સાહિત્યમાં "અનિષ્ટો"ના આલેખન અંગે આપણે જે મત બાંધ્યો તે જ મત અહીં પણ લાગુ પડે. તદનુસાર, ઠાકોરે જે અનીતિઆલેખનને નિષિધ્ધ હોવાનું સૂચવ્યું છે તે આલેખન પણ સાહિત્યમાં સ્થાન પામવાને પૂરતું અધિકારી ઠરે છે; કારણ કે સાહિત્ય કેવળ ભાવનાનો વિષય નથી, સંભવિતતા – વાસ્તવિકતાનો પણ તે વિષય છે. અમુક સમાજમાં – જમાનામાં અમુક બાબત અનીતિમય લેખાતી હોય છતાં તેનું તે સમાજમાં – જમાનામાં અસ્તિત્વ સંભવિત બનતું હોય વા હકીકતની વાત બનતું હોય તો તેને સાહિત્યમાંથી હદપારી શી રીતે આપી શકાય ? કલાકાર સાથે આપણી એટલી જ શરત હોવી ઘટે કે તેણે તેનું કલાત્મક આલેખન કરવું જોઇએ, અથવા જો એવી ઘટના વ્યવહારજગત સાથે કશો જ સંબંધ ધરાવતી ન હોય પરંતુ કેવળ વાર્તાકારના કલ્પનાજગતની જ પેદાશ હોય તો તેણે તેની કથાના ફલકમાં જ એ ઘટનાની અનિવાર્યતા અને પ્રતિતીકરતાની– કથાની પધ્ધતિએ જ – સિધ્ધ કરી આપવી જોઇએ. વળી, એક સમય–સમાજની નીતિ અન્યને માટે અનીતિ પણ હોઇ શકે એમ કહીને ઠાકોરે નીતિ – અનીતિના ખ્યાલોને Relative કહ્યા છે. એટલે કે દુનિયામાં કોઇ વસ્તુ મૂળે Absolutely નીતિમય કે અનીતિમય નથી; આપણા વ્યવહારના સંદર્ભો જ જે તે વસ્તુઓને નીતિમય કે અનીતિમય બનાવે છે. કાવ્યમાંનાં વાતાવરણ – વ્યક્તિ–પ્રસંગ સાથે આપણે કશો વ્યવહારગત અંગત સંબંધ હોતો નથી; એ બધાને કવિ કાવ્યમાં વ્યવહારગત અંગત સંબંધોના

સંદર્ભમાંથી ઉંચે ઉપાડી લે છે. અને ત્યાં તેમને તે તેમના મૂળ નિરુપાધિક સ્વરૂપે – પણ કલાનાં ઘટકો તરીકેની વિશેષ-તાઓની ઉપાધિવાળા સ્વરૂપે – રજૂ કરે છે. આથી કાવ્યમાંના વાતાવરણ–વ્યક્તિ–પ્રસંગ વગેરે નીતિમય છે કે નહીં, અશ્લીલ છે કે નહીં તેના નિર્ણયો આપણે જે તે કલાકૃતિના પોતાના ફલકમાંથી ઊભી થતી શરતોને અનુલક્ષીને આપવા જોઇએ; કાંઇ આપણા વ્યવહારગત સંબંધોની માન્યતાઓ અનુસાર ન આપવા જોઇએ. છતાં ઠાકોર એમ કરે છે. "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૨૭૪] તેમણે "સુંદરમ્"ના "તે રમ્યરાત્રે"-નો તથા "કાન્ત"ના "આપણી રાત"નો તેમની પરના અશ્લીલ-તાના આક્ષેપો સામે બચાવ કર્યો છે. "તે રમ્યરાત્રે"માં સ્ત્રી પરકીયા છે કે સ્વકીયા છે તેનો કોઇ સ્પષ્ટ અણસાર નથી અને ત્યાં માત્ર ચુંબનની જ વાત આવે છે, બીજી કશી નહીં એમ કહીને ઠાકોર એ કાવ્ય અશ્લીલ નથી એમ ઠસાવે છે. "આપણી રાત"માં તો કાન્તે પોતાની પત્ની, નર્મદા સાથેનો જ સંબંધ કલ્પ્યો છે માટે તે પણ અશ્લીલ નથી એમ ઠાકોર જણાવે છે. અર્થાત્, પરકીયા સાથેના સંબંધોના ને ચુંબનથી આગળની ચેષ્ટાઓના આલેખનમાં ઠાકોર અશ્લીલતા જુએ ખરા. ગજેન્દ્ર બુચના "બાબુની બાને" કાવ્યમાં ઠાકોરે તાણીતૂસીને અશ્લીલ અર્થનો સંભવ જોયો છે. એ સંભવ સ્વીકારીએ તોપણ, ઠાકોરના જણાવ્યા પ્રમાણે, "દૂર બેઠેલી" પત્નીનો શરીરસ્પર્શ કરવામાં શી અશ્લીલતા છે એ સમજાતું નથી. તો આ પણ એક સુગાળવાવૃત્તિ જ થઇને? કળાકાર અશ્લીલનું પણ કળામાં (અન)શ્લીલ આલેખન કરી શકે એવી શક્યતામાં શું ઠાકોર માનતા નથી?

એવી શક્યતા વિષે આપણે આ પહેલાં વીગતે ચર્ચા કરી છે.

"મેઘદૂત"ના પ્રવેશકમાં[૨૭૫] ઠાકોર વાજબી રીતે મલ્લિનાથની અપરુચિને ઉઘાડી પાડે છે. મલ્લિનાથ કાલિદાસને ઉદ્દિષ્ટ ન હોય તેવા રતિક્રીડાવિષયક અર્થો તેની કવિતામાં ધ્વનિના ઓઠા નીચે કેવી રીતે જુએ છે તે ઠાકોરે ત્યાં સમજાવ્યું છે. પણ પોતાને મનગમતા અર્થને જોવાની ધૂનના પરિણામરૂપે મલ્લિનાથ કેવો ગોટાળો વાળે છે તે ઠાકોરે કહ્યું નથી. કાલિદાસ મેઘને પર્વતરૂપી સ્તનનો શ્યામ અગ્રભાગ કહે છે, એ જ મેઘને મલ્લિનાથ એ સ્તન પર વિશ્રામાર્થે સૂતેલા પરિશ્રાન્ત કાર્ય તરીકે ઓળખાવે છે. આમ, કાલિદાસના ઉદ્દિષ્ટ અર્થ ઉપરાંત પોતાનો અર્થ આરોપવા જતાં થાપ ખાઇને મલ્લિનાથ વિશ્રામનું સ્થાન અને વિશ્રામ લેનાર વ્યક્તિ - એ બે ભિન્ન પદાર્થોને અભિન્ન જ ગણી કાઢે છે.

છેવટે, આ સમગ્ર ચર્ચાના સમાપનમાં નિષ્કર્ષરૂપે માત્ર એટલું જ કહેવું પ્રાપ્ત થાય છે કે ઠાકોર ભાવના - વાસ્તવ, "કળાખાતર કલા" - "ધર્મ, નીતિ, ઉપદેશાદિ ખાતર કલા" વગેરે દ્વંદ્વો વચ્ચે દ્વિધાવૃત્તિ અનુભવે છે ; પણ સમગ્ર જોતાં તેઓ ભાવના - શીલપોષકતા - નીતિ-ધર્મ વગેરે પ્રતિ સાહિત્યની કર્તવ્યપરાયણતા માનવા તરફ લગભગ પૂરેપૂરા ઢળી જાય છે.

આમ "વાસ્તવ" કે "વાસ્તવિકતા"ને ઠાકોર ભાવનાના વિરોધાર્થી શબ્દ તરીકે, અને 'Reality'ના પર્યાય તરીકે પ્રયોજે છે. પણ એ સિવાય બીજા અર્થાનુલક્ષમાં પણ ઠાકોરે વાસ્તવિકતાને ચર્ચી છે. તે જેટલા ભાવનાના અનુરાગી હતા તેટલો તેમને વાસ્ત-

વિકતા સામે અણગમો હતો. એટલા માટે જ કદાચ, દલિતો-પીડિતો વિષેનાં કાવ્યોની જે એક વાસ્તવવાદી (જો કે બીજી રીતે ભાવનાવાદી પણ ખરી, કેમકે તેમના જીવનનાં વાસ્તવિક ચિત્રો સાથે તેમને માટેની ભાવનાઓ પણ એમાં આલેખાઇ છે.) ધારા આપણે ત્યાં પ્રવર્તી તેને વા તેમાંના એક વર્ગને ઠાકોરે "સમુત્કાંતિરોધક" તથા "અસંતોષ", "દ્વેષ", "વૈરાગ્નિ", "બંડખોરી" પ્રબોધનાર ગણીને તેની સામે તેઓ તપી ઊઠ્યા છે.[૨૭૬] કારણ કે ઠાકોર તો "સમુત્કાંતિપોષક" ભાવનાપોષક કવિતાને જ સાચી કવિતા માને છે ને ! અને વાસ્તવિકતાને પણ માત્ર ભાવનામય રૂપમાં જ માન્ય રાખવા તૈયાર થાય છે ને ![૨૭૭] કચડાયેલા મજૂરોના બંડખોર માનસને આલેખતાં આલેખતાં કવિએ પોતે પણ જરૂરી તાટસ્થ્ય ખોઇ લાગણીવશ ને આવેશયુક્ત બની લખી નાંખેલાં શિથિલ પ્રચારકતાથી ખદબદતાં કાવ્યો સામે ઠાકોરનો ઉકળાટ હોય તો તે બરાબર છે. પણ તેમણે ઉદાહરણાર્થે અહીં કાવ્યો ઉલ્લેખ્યાં નથી. જો ઉલ્લેખ્યાં હોત તો તેમના ઉકળાટનો ભોગ બનેલાં કાવ્યો એ પ્રકારનાં છે કે કેમ, ને તેમનો ઉકળાટ વાજબી છે કે કેમ તેનો સ્પષ્ટ નિર્ણય થઇ શક્યો હોત. બાકી, "સ્વેચ્છાપ્રેરિતસોલ્લાસ મજૂરી"નાં કાવ્યોના સત્કાર માટે કવિતાને માંડવે ફૂલહાર લઇ ઊભા રહેનારા ઠાકોર ઇચ્છાવિરુધ્ધની, દલિતપીડિત-મજૂરીનાં કાવ્યોના કવિતાક્ષેત્રપ્રવેશ સામે કેવળ કોઇ પૂર્વગ્રહથી રોષે ભરાયા હોય તો તે ન ચાલે.

"રણછોડલાલ અને બીજાં નાટકો"ના પ્રવેશકમાં[૨૭૮] ઠાકોર કહે છે : "કલા રજૂ કરે છે તે દૃશ્યો વાસ્તવિક

દૃશ્યોની છબી જ હોવાં જોઇએ એ ભૂલ ન્હાની નથી. કલાદૃશ્યો પણ અ-ધર અ-ભૌમ અ-ભિત્તિચિત્ર ન હોવાં જોઇએ બેશક ; પરંતુ તેમને છબીઓ જ બનાવતાં પણ કલા તો મારી જાય. જેમ વાસ્તવિકતા વધારો તેમ સૂચકતા, અર્થભાર, ધ્વનિ, મોહ અને સુંદરતા ઘટવાનાં જ". ઠાકોર અહીં વાસ્તવિકતાને સ્વીકારે છે પરંતુ વસ્તુજગતના અનુકરણને તેઓ વાસ્તવિકતાને નામે સ્વીકારવા તૈયાર નથી. કથાલેખક જે ક્રિયાને આલેખે છે તે કોઇ Historical - actual actionનો account નથી હોતો; એ તો સર્જકની સર્ગ-શક્તિથી Manipulate થયેલું, imagined થયેલું action હોય છે. એ Manipulation તે addition, substraction, moulding, unifying વગેરે અનેક પધ્ધતિએ કરતો હોય છે. આવું જ કથા-કૃતિનાં બીજા અંગોની બાબતમાં સર્જક કરે છે. ત્યારે તેની કૃતિ copy બનતી મટે છે ; Actual lifeથી ભિન્ન એવી એક માધ્યમ નામની ચીજમાં નવેસર થયેલું creation બનીને રહે છે. આનો અર્થ એવો નથી કે લેખકે તેની સર્જનસૃષ્ટિમાં વાસ્તવજીવનના વિશાળ (broad) સ્વરૂપથી વિરુધ્ધ જવાનું છે કે જીવનના મૂળભૂત પાયાનાં સત્યોનો પરિહાર કરવાનો છે. જેમ જીવનમાં કાર્યકારણની, સ્વાભાવિકતા, સંભવિતતા, સુસંગતતા વગેરેની પ્રતીતિકરતા હોય છે, તેમ સર્જકે પોતાની સર્જનસૃષ્ટિમાં પણ પ્રતીતિકરતા પેદા કરવાની હોય છે. વસ્તુજગતની પ્રતીતિ-કરતા વસ્તુજગતના બંધારણને વફાદાર હોય છે તો સર્જનસૃષ્ટિની પ્રતીતિકરતા સર્જનસૃષ્ટિના બંધારણને વફાદાર હોય છે. એવી પ્રતીતિકરતા સર્જક અનેક રીતે પોતાના કથાનકમાં સિધ્ધ કરતો હોય છે. કથાકાર ઘણીવાર વસ્તુજગતનાં સપાટીપરનાં સ્થૂલ સ્વરૂપનું ઉલ્લંઘન કરીને ; આંતરિક, વધારે ઊંડી, સૂક્ષ્મતર

વાસ્તવિકતાના હાર્દમાં પેસતો હોય છે. ત્યારે તે સ્થૂલ Realism ને અતિક્રમી surrealism,Fantacy વગેરે techniques નો આશ્રય લેતો હોય છે. ત્યારે બહિર્ગત સ્થૂલ રીતે અવાસ્તવિક લાગતી કૃતિઓમાં વિશેષ સૂક્ષ્મતર વાસ્તવિકતાનું નિરૂપણ થયેલું હોય છે. ગમે તેમ, કલાકૃતિમાં કોઈને કોઇ પ્રકારની વાસ્તવિકતા હોય છે જ ; પણ તે વસ્તુજગતની વાસ્તવિકતાનું નર્યું અનુકરણ નહીં હોતાં કલાકારની પ્રતિભાએ નિર્મેલું નવસર્જન બની રહેલી હોય છે.

વળી, ઠાકોર કલાકૃતિમાં સૂચકતા, ધ્વનિ વગેરેની અપેક્ષા રાખે છે તે પણ યોગ્ય જ છે. કેમકે સાચી કલાકૃતિ, ખરે જ, તેના સર્જકની સંવિત્તિ જેમ સક્રિય બની ઊઠી હોય તેમ તેના ભાવકની સંવિત્તિને પણ સક્રિય બનાવે છે, એક અર્થમાં "સર્જનશીલ" બનાવે છે. ધ્વનિત – સૂચિત રહેલા અર્થોને ઉઘાડ-વામાં વ્યાપૃત બનતી સર્જકવત્ સક્રિયતા જ સાચા સૌંદર્યાસ્વાદની જનની બને છે. જે કલાકૃતિ ભાવક આગળ બધું જ સ્પષ્ટ કરી આપે છે તે ભાવકની સૂઝ પર અવિશ્વાસ લાવનારી છે, જે કલાકૃતિ ઉક્ત સક્રિયતાનો અવકાશ ભાવક માટે નથી રાખતી તે ભાવકનો દ્રોહ કરનારી છે ; તે રસાસ્વાદના સાચા વ્યાપારની વિઘાતક છે ; માણસને તેના પોતીકા શ્રમથી થયેલી પ્રાપ્તિ જ અનન્ય પરમાનંદ આપી શકે છે એ જીવનમર્મથી તે અજ્ઞ રહી ગયેલી હોય છે. પરંતુ ઠાકોર જ્યારે એમ કહે છે કે જેમ વાસ્તવિકતા વધારો તેમ સૂચકતા, અર્થભાર, ધ્વનિ, મોહ અને સુંદરતા ઘટવાનાં જ ; ત્યારે તેઓ વાસ્તવિકતાનો ઉપયોગ "સ્ફુટતા"- "અતિસ્ફુટતા" કે "વધુ પડતા સ્પષ્ટીકરણ"ના અર્થમાં કરે છે.

એમ પણ બને કે કૃતિ વધુ પડતી સ્ફુટ હોય છતાં વાસ્તવિકતા ન હોય ને કૃતિ સ્ફુટ ન હોય છતાં વાસ્તવિક હોય. એટલે કે એ બંને તત્ત્વો ભિન્ન છે; એમને અન્યોન્ય અવિનાભાવી સંબંધ નથી.

ઠાકોર નાટકમાં દૃશ્યની "વધતી જ જતી ઝીણવટ-ભરી સજાવટની અસંખ્ય વિગતો"ને વધતી જતી વાસ્તવિકતા કહી તેને પણ અનિષ્ટ લેખે છે. સાચું પૂછો તો સમગ્ર નાટકના પ્રવાહમાં લેખકે આલેખેલી વાસ્તવિકતા અને રંગભૂમિની સજાવટ માટે તેણે દૃશ્યારંભે સૂચવેલી વિગતો એ બંને ભિન્ન વસ્તુઓ છે. નાટકના એક પૂર્વભૂરૂપ તત્ત્વને ઠાકોર અહીં નાટકના એક અંતરંગ તત્ત્વ સાથે ગૂંચવી મારે છે. ઝીણવટભરી વીગતોના બ્યાનથી "વીગતપૂર્ણ ચિત્રાત્મકતા", "અતિતાદૃશતા" ઊભી થાય છે એમ કહેવાય; વાસ્તવિકતા નહીં. અને એથી અધિક તાદૃશતા-ચિત્રાત્મકતા કેટલીકવાર નાટ્યવસ્તુને માટે જરૂરી પણ હોઇ શકે; અને એમ હોય તો એકી સપાટે એને કેવળ દોષરૂપે કાઢી નાખી ન શકાય. રંગભૂમિની સજાવટ માટે સૂચવેલો એકેએક પદાર્થ પોતાની પાછળ કોઇને કોઇ વિશેષ અર્થસૂચન લઇને આવ્યો હોય; રંગભૂમિની સજાવટ ઉપરાંત કથાવસ્તુ પરત્વે તેનો કશો ને કશો પ્રતીકાત્મક હેતુ લઇને આવ્યો હોય તો એવા પદાર્થો બહુ હોય તો પણ તેમનો કશો વાંધો ન રાખવો જોઇએ. અહીં પણ કહી શકાય કે રંગભૂમિસજાવટ માટે સૂચવેલા પદાર્થો થોડા હોય છતાં નાટક વાસ્તવિકતાવાળું હોઇ શકે; એવા પદાર્થો બહુ હોય છતાં નાટક વાસ્તવિકતાવિહોણું હોઇ શકે; વળી, એવા પદાર્થો ઓછા હોય પણ તે નાટ્યવસ્તુ સાથે વિશેષસંબંધ વગરના ને તેથી નકામા હોઇ શકે, તો બીજી બાજુ એવા પદાર્થો વધારે હોય પણ તે નાટ્યવસ્તુ

સાથે વિશિષ્ટ સંબંધવાળા ને તેથી કામના હોઇ શકે. આથી "ઝીણવટભરી રંગમંચ સજાવટ" અને "વાસ્તવિકતા"ને આપણે કંઇ ઠાકોરની જેમ અભિન્ન ને અન્યોન્ય પર્યાયીભૂત ગણી ન શકીએ.

ઠાકોર "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૨૭૯] "સૌના વાસ્તવ" અને "વૈયક્તિક વાસ્તવ"નો ભેદ દર્શાવ્યો છે. અહીં "વાસ્તવ" શબ્દનો પ્રયોગ ઐતિહાસિક સત્યતાના અર્થમાં થયો છે. અને જ્યાં સુધી તે શબ્દ તે અર્થનો વાહક બની રહે ત્યાં સુધી ઠાકોરે "વાસ્તવ"ના પૂરા પક્ષકાર બની રહે છે. તેઓ ઐતિહાસિક વસ્તુવાળા સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં ઐતિહાસિક સત્યતાના સંપૂર્ણ પાલનનો આગ્રહ સેવે છે. તેમનો જીવ એક ઇતિહાસ-કારનો છે, ઇતિહાસકારનો ધર્મ-સત્યશોધન ને સત્યરક્ષાનો છે, ઠાકોર સાહિત્યમાં પણ એ ધર્મનું પાલન ચૂકતા નથી. તેથી દંતકથા જેવાં સાધનોને આધારે રચાયેલી કૃતિઓને, કેવળ રાજકુલની પ્રશસ્તિ કરી પેટનો ખાડો પૂરવા માટે લખાયેલી-અતિશયોક્તિવાળી કૃતિઓને, પ્રજાની – વ્યક્તિઓની ખુશામદ – ફૂલણ ફિશિયારીમાં રાચતી કૃતિઓને ઠાકોર અસત્યમય ગણીને હડધૂત કરે છે. તેઓ સત્યની વિકૃતિમાં સૌન્દર્યની પણ વિકૃતિ જુએ છે; સત્ય – શિવ–સુન્દરને તેઓ પરસ્પર અવિરોધી, "એક જ આત્માના દેહ"રૂપ ગણે છે. તેઓ માને છે કે "કેવળ દંતકથા ઉપર રચાયેલાં ઘણાંઘણાં સાહિત્યનાટકાદિ કેવળ સાહિત્યગુણે એવાંને એવાં રહે તથાપિ તે આધારભૂત દંતકથા ખોટી કે પૂરતા આધાર વિનાની જણાવા માંડતા એ સાહિત્યની રોમાંચકતા અને અસરકારકતા વિષે ઐતિહાસિક અને શાસ્ત્રીય બુદ્ધિવાળા

વાચકોમાં ફેર પડ્યા વગર ન જ રહે," અને તેઓ ઉમેરે છે કે "સાહિત્યની મૂલવણી કેવળ સાહિત્યદૃષ્ટિએ નથી થતી એમ જે હું વારંવાર કહ્યા કરું છું તેનો જ આ એક વિશેષ પ્રકાર છે".[૨૮૦]

દંતકથા કોઇ વ્યક્તિગત મૂડી નથી પણ પ્રજાકીય વારસો છે. એટલે તેના આધારે રચાયેલી કૃતિઓમાં સર્જક-ભાવક વચ્ચે એક સમાન ભૂમિકા બંધાયેલી હોય છે જ. દંતકથામાં સત્ય સાથે અતિશયોક્તિ કે કલ્પનાથી આવેલા અસત્યનું મિશ્રણ હોવા છતાં તેના પાયામાં રહેલા સત્યને વધારે અસરકારકરૂપે રજૂ કરવાનો હેતુ જ ઘણીવાર એવા અસત્ય પાછળ રહેલો હોય છે. એ અસત્યને હંમેશાં ઐતિહાસિકતાની ખામી ગણવાને બદલે, સત્યના ઉત્કટ અનુભવના કારક તરીકે, હંમેશાં, સત્યને વિકૃત કરનાર તત્ત્વ ગણવાને બદલે સત્યની અભિવ્યક્તિને વધુ બળવતી બનાવનાર સૌન્દર્યસાધક લક્ષણ તરીકે લેવામાં આવે તો દંતકથા-આધારિત કૃતિ ક્લેશરહિત ભાવનાને ક્ષમ બની રહે. જે વાચકો સાહિત્યમાં સાહિત્યિકતા ઉપરાંત ઐતિહાસિક સત્યતા તરફ પણ એટલું જ કે એથી યે વધારે ધ્યાન આપતા હોય તેમને માટે, ઠાકોર કહે છે તેમ, "દંતકથા ખોટી કે પૂરતા આધાર વિનાની જણાવા માંડતા એ સાહિત્યની રોમાંચકતા અને અસરકારકતા"માં"ફેર પડ્યા વગર ન જ રહે". અને એવો ફેર પડે તો પણ, ઠાકોર પણ સ્વીકારે છે, "કેવળ દંતકથા ઉપર રચાયલાં ઘણાંઘણાં સાહિત્યનાટકાદિ કેવળ સાહિત્યગુણે એવાં ને એવાં રહે". આપણે, સાહિત્યનાં ધોરણેજ જો સાહિત્યને મૂલવવાના આગ્રહી હોઇએ-જો કલાના શુદ્ધ-નિર્મળ કલાદૃષ્ટિવાળા મૂલ્યાંકનમાં જ માનનારા હોઇએ - તો એવી કૃતિઓ સાહિત્યગુણે એવીને એવી રહી હોય

તેમાં જ સંતોષ માનવો જોઇએ. બાકી, શુદ્ધ ઇતિહાસ તરીકે આજે રૂઢ થયેલા ઇતિહાસમાં પણ, ભવિષ્યમાં થનારાં સંશોધનોને કારણે, ફેર પડ્યા વગર ન રહે; અને એમ હોય તો શું કોઇ ઇતિહાસને ક્યારે ય શાસ્ત્રશુદ્ધ ઇતિહાસ તરીકે સ્વીકારવો નહીં ? અને શું ક્યારે ય કોઇ પણ ઐતિહાસિક સર્જનાત્મક કૃતિ રચવી નહીં ? પણ આને માટે તો ઠાકોરે પોતે જ માર્ગદર્શન આપ્યું છે કે જે વખતે જેવું – જેટલું સત્ય શોધાયું હોય તે વખતે તેવા – તેટલા સત્યનું સ્થાપન ને પાલન કરવું અને અધિક શુદ્ધતર-પૂર્ણતર સત્ય ન શોધાય ત્યાં લગી એ સ્થાપન – પાલન જારી રાખવું.[૨૮૧] વધુ પૂર્ણ ને શુદ્ધ સત્ય શોધાતાં શાસ્ત્રમાં તો ફેર પડે પણ તે પહેલાં સત્યરૂપ મનાયેલી જૂની બાબતોને આધારે લખાયેલી સાહિત્યકૃતિઓનું શું ? ત્યારે એનો ઉત્તર માત્ર એટલો જ કે ઐતિહાસિક સર્જનાત્મક સાહિત્યકૃતિ જીવે છે તે તેમાંના ઇતિહાસને કારણે નહીં પણ તેમાંના જીવનલીલાના કલાત્મક નિરૂપણને કારણે. આ નિરૂપણમાં છત હશે તો તેમાંનો ઇતિહાસ ખોટો પડ્યા છતાં પણ એ સાહિત્ય-કૃતિ જીવશે.

આનો અર્થ એ નથી કે સર્જક પોતાના મનફાવ્યા હેતુઓ માટે ઇતિહાસવિરોધી છૂટ પણ લઇ શકે. સર્જકને વ્યક્તિગત રીતે ઇતિહાસમાં ફેર પાડવાનો કોઇ અધિકાર ન હોઇ શકે; નહીં તો તેની કૃતિ ઐતિહાસિક કૃતિ ન રહે એટલું જ નહીં પણ તેની અને તેની પ્રજા વચ્ચે કોઇ સમાન ભૂમિકા રહે નહીં ને તો તેની કૃતિના પરિશીલન માટે ભાવકોમાં કોઇ સમભાવી અવકાશ રહે નહી; પણ એટલું ખરું કે તે તેના જમાનામાં તેની પ્રજામાં સ્વીકૃત થયેલા, યા ચાલતા આવેલા પણ અસ્વીકાર્ય નહીં

ઠરેલા ઇતિહાસરૂપને કે દંતકથા જેવાં સાધનોને – ભવિષ્યમાં તે ખોટાં પડે યા સાચાં રહે તેની ચિંતામાં પડ્યા વગર – અપનાવી શકે છે. તેનું કામ ઇતિહાસ આપવાનું નથી, સર્જન આપવાનું છે. અને તે જેમ પોતાના સર્જનકાર્ય માટે પ્રજાના બીજા ખજાનાઓનો ઉપયોગ કરતો હોય છે તેમ આ ખજાનાનો પણ ઉપયોગ કરી શકે છે. આ સાથે કેટલીક છૂટછાટ પણ કલાકારને મળે છે ખરી. પોતાની કૃતિને સાદી ઇતિહાસમાહિતી બનતી અટકાવીને તેમાંથી એક જીવંત પ્રાણવાન દુનિયા ઊભી કરવા માટે તે કલ્પનાનો આશ્રય લઇ તેમાં ઘટતી વીગતો ઉમેરી શકે છે; એણે માત્ર એટલું જ જોવાનું છે કે એ વીગતો ઇતિહાસની વિરૂધ્ધ તો નથી જતીને ! અને એ વીગતો ઇતિહાસને અનુરૂપ તો રહે છે ને ?

આમ આ અને આગલી ચર્ચાઓ જોતાં સહેજે પ્રતીત થશે કે ઇતિહાસના વાસ્તવના સ્વરૂપ કરતાં સાહિત્યના વાસ્તવનું સ્વરૂપ જુદું પડે છે; ઇતિહાસના સત્ય કરતાં સાહિત્યના સત્યનું સ્વરૂપ જુદું પડે છે; નીતિ ધર્મથી ઉદ્દિષ્ટ શિવ કરતાં સાહિત્યના શિવનું સ્વરૂપ જુદું છે. સંપૂર્ણ સાધકબાધક ચર્ચા કર્યા વિના "સત્ય શિવને સુન્દર એક છે" જેવાં ફંગોળી દીધેલાં સૂત્રોથી સંદિગ્ધતા પેદા થવા સિવાય બીજો કોઇ અર્થ સરતો નથી.

પ્રો. ઠાકોરે સાહિત્ય અને ઇતિહાસનો સંબંધ "કાઠિયાવાડનું કંઠસ્થ સાહિત્ય"માં[૨૮૨] પણ ચર્ચ્યો છે. જૂના વખતના લોકોમાં ઐતિહાસિકસત્યતાની sense ખીલેલી નહોતી. ઐતિહાસિકતા સિવાયના હેતુઓ માટે તેઓ કૃતિઓ રચતા,

પોતાના પ્રિય ઇતિહાસેતર ઉદ્દેશોને સાધવા માટે તેઓ એ ઉદ્દેશોવાળી વાતો સાથે ઇતિહાસની મહાનામ વ્યક્તિઓનાં નામ જોડી દેતા ને એ રીતે એ વાતોની પ્રસિદ્ધિને સરળ બનાવી દેતા. વળી, એવી કૃતિઓ કે વાતોને સંક્ષેપમાં, સાથોસાથ તે વધારે પ્રચાર-પ્રસાર પામે તથા વધારે સમય ટકી રહે તેવા રૂપમાં રજૂ કરવા માટે તેઓ પદ્યદેહનો આશરો લેતા. અને વર્ષોવર્ષ ઊતરી આવેલાં એ પદ્યોમાં વચ્ચેવચ્ચે સાહિત્યોપકારક (!) લોકો દ્વારા બીજાં કેટલાંયે ઉમેરણો-વિકરણો થતાં રહ્યાં; એ ઉમેરણો મૂળ પાઠ સાથે ઘણીવાર એવાં તો એકરસ થઇ રહ્યાં કે તેમને નોખાં તારવી કાઢવાનું પણ મુશ્કેલ બની રહ્યું. આ બધાં સાહિત્યોના રચનારાઓ કે વધારનારાઓને ખ્યાલ નહોતો કે ભવિષ્યની શુદ્ધ ઇતિહાસની sense વાળી પ્રજા એમનાં સાહિત્યોને ઇતિહાસના દસ્તાવેજો લેખે તપાસશે - ચકાસશે ને ખોડખાંપણો કાઢશે. તેથી તેમાં ઇતિહાસને વંકાવે - દબાવે, ઇતિહાસથી ઊલટું રજૂ કરે તેવું ઘણું પેસી ગયું છે. આથી ઠાકોર યોગ્ય રીતે જ ત્યાં જણાવે છે કે એવાં સાહિત્યોમાં જે કંઇ આવે તે બધાંને, ઇતિહાસના અન્ય સ્વતંત્ર પુરાવા વિના, કદીયે શાસ્ત્રશુદ્ધ ઇતિહાસ તરીકે સ્વીકારી લેવાય નહીં.

ઠાકોરે અલંકારની ચર્ચા પણ તેમની અર્થપ્રધાનતાની વિચારણાના સંદર્ભમાં કરી છે. "કવિતા એટલે મોટે ભાગે અલંકારાવલિ" એવા "આપણી સંસ્કૃતિમાં સૈકાઓ લગી" પ્રવર્તેલા "મધ્યકાલીન માનસ"વાળા મંતવ્યને ઠાકોરે ધિક્કારી કાઢ્યું છે. "આર્ય કવિતાની પડતીના સૈકાઓમાં ગીતગોવિન્દ, કીચકવધ

આદિ પ્રાકૃતસંસ્કૃત કૃતિઓમાં ખડખડતા શબ્દાલંકારો વધી ગયા" હતા, "હિંદી કવિતામાં તો [એ વલણ] દિઙ્વિજયી થયું" હતું, "સામળ અને દલપતરામ મોટે ભાગે આલંકારિકો" હતા તથા "અર્વાચીન યુગે પણ ઉગતા કવિઓમાંથી અનેકે આરંભ કર્યો છે એ જાતની [અલંકાર પ્રધાન] કવિતાથી"- એ ઐતિહ્યોની ઘટનામાં ઠાકોરે ઉક્ત મંતવ્યના પ્રભાવને જ પ્રવર્તેલો જોયો છે. કવિતામાં તેમણે અલંકારોને આવકાર્યા છે ખરા, પણ તે "વિષયદૃષ્ટિએ ઔચિત્યવાળા હોય તેવા જ રસને પોષે, ધ્વનિસૂચક બની શકે" એવા, કાવ્યના પ્રવાહમાં આપમેળે ફૂટેલા હોય તેવા હોવા જોઇએ ; કૃત્રિમ, પરાણે ગોઠવેલા ન હોવા જોઇએ, એવો તેમણે આગ્રહ દર્શાવ્યો છે. કોલેરિજના imagination ("કલ્પના") અને Fancy ("તરંગ")ના પ્રભેદ અનુસાર તેમણે અલંકારના પણ કલ્પના-જન્ય અને તરંગજન્ય એવા બે પ્રભેદ પાડ્યા છે. પહેલી જાતના અલંકારોને તેમણે સર્જક પ્રતિભાની પેદાશરૂપ ને તેથી વિરલ કક્ષાના ગણ્યા છે. બીજી જાતના અલંકારોને તેમણે ઊતરતું સ્થાન આપ્યું છે પણ એ અલંકારો યે જો "વિષયાનુરૂપ એટલે મુખ્યાર્થ સાથે મેળસાધક ઔચિત્યવાળા" બનીને પ્રયોજાયેલા હોય તો તેમને યે ઠાકોર "સારા" ગણી આવકારવા તૈયાર થાય છે. આપણા અલંકાર-શાસ્ત્રમાંના "ઉત્પ્રેક્ષાલંકાર"ને તેમણે "દૂરાકૃષ્ટ તરંગનું નામ આપ્યું છે અને "અનુચિત ઉત્પ્રેક્ષાઓના એક પર એક ખડકલા ખડક્યે જવાનો તેમણે "અલંકારશૈલીને મહામોટી કલાસાધના ગણતા લેખકો" પર આક્ષેપ મૂકયો છે. કાલિદાસાદિ કવિઓની શબ્દાલંકૃતિને તેમણે "સૂક્ષ્મ", "વધારે સુંદર", "અર્થ અને ભાવને કુદરતી રીતે પોષનારી" અને તેથી "વધારે સચોટ" બની શકેલી કહી છે.

એવી શબ્દાલંકૃતિઓનો આદર ને પ્રયોગ કરવાનું આપણે દીર્ઘ વચગાળામાં ભૂલી ગયા એને માટે તેમણે આપણી કવિતામાંથી "કલ્પના અને વિચારપ્રવાહ"ના કાલક્રમે થયેલા વિલોપનને જવાબદાર માન્યું છે. અંગ્રેજી કવિઓના સંપર્કથી એવી શબ્દાલંકૃતિઓનો આપણી કવિતામાં પુનઃ વિકાસ થવા માંડ્યો છે અને અંગ્રેજી શૈલીની ગુજરાતી કવિતા "સ્પષ્ટ શબ્દાલંકારોને" લગભગ વર્જીને "કુદરતી સ્વરવ્યંજનલીલાની આશક" બની છે એવો મત તેમણે અર્વાચીન કવિતામાંના શબ્દાલંકારના પ્રયોગો પરત્વે વ્યક્ત કર્યો છે.[૨૮૩]

અલંકારોના પ્રયોગ પરત્વે ઠાકોરે લીધેલું વલણ તત્ત્વતઃ વાજબી હતું. આજે પણ વિવેચકો કાવ્યમાં અલંકારોનું કેવળ કહેવાતા અલંકારો તરીકે મહત્ત્વ નથી આંકતા. "અલંકાર" એ, પહેલાં મનાતું તેમ, કાવ્યનો કેવળ શણગાર નથી પરંતુ તે તો કાવ્યને કાવ્યત્વની કોટિએ પહોંચાડનારી એક શક્તિ છે, એક સામર્થ્ય છે. આથી કાવ્યમાં કાવ્યત્વ આણનારી કોઇ પણ અભિવ્યક્તિને અલંકાર કહી શકાય, - પછી એ અભિવ્યક્તિને પરંપરાગત અલંકારશાસ્ત્રની રૂઢ પરિભાષાના ચોકઠામાં મૂકીને સમજાવી શકાય એમ ન હોય તોપણ કંઇ વાંધો નહીં. એટલે આજના વિવેચકો સમીક્ષાર્થે લીધેલી કોઈ પણ કાવ્યકૃતિમાં વપરાયેલા અલંકારોને શોધી કાઢી, તેમાંના દરેકને પરંપરાગત પરિભાષા પ્રમાણેનું કોઇ ને કોઇ નામ આપી - તથા એ રીતે ઓળખાવી - દઇ કૃતિનું હાર્દ સમજાવ્યાનો સંતોષ માનતા નથી. કાવ્યકૃતિના સમગ્ર અભિવ્યક્તિ વણાટમાં કે સંવિધાનમાં એ અભિવ્યક્તિ વિશેષનું જે સામર્થ્ય અને સાર્થક્ય હોય તે છતું કરવામાં

જ વિવેચનાનું ખરું કર્તવ્ય સમાયેલું છે. આખા કાવ્યમાં માત્ર બેચાર અભિવ્યક્તિવિશેષો કાવ્યત્વમય લાગે અને કૃતિનો શેષભાગ કાવ્યત્વહીન લાગે તો એ કૃતિમાં કલાકીય ઐક્ય જળવાયું નથી એમ કહેવું જોઇએ. કાવ્યના બધા જ અંશો કાવ્યત્વની કોટિએ એકસરખી રીતે પહોંચેલા હોવા જોઇએ. જો એમ થયું હોય તો કાવ્યનો એકેક અંશ કલાત્મક ને તેથી સમર્થ અભિવ્યક્તિવિશેષની કોટિએ પહોંચેલો કહી શકાય. અર્થાત્, આખું કાવ્ય અલંકારત્વની કક્ષાએ પહોંચેલું કહી શકાય. કાવ્યમાં આ જ સ્થિતિ ઇષ્ટ છે. કૃતિને કાવ્યનું નામ આપી શકાય માટે શોભાના ગાંઠિયા જેવા બેચાર અલંકારોને તેમાં આમતેમ સરકાવી દીધા હોય તો તેથી એ કૃતિ તેની અખિલાઇમાં એક સાદ્યંત અણીશુદ્ધ કાવ્ય તરીકે જીવંત બનતી નથી. અને ત્યારે એ અલંકારો કૃતિસમગ્રને કાવ્ય તરીકે જીવાડવા અસમર્થ બનતા હોઇ "અનલંકાર" જ બની જાય છે. સાદ્યંત કવિતા કહી શકાય તેવી કાવ્યકૃતિમાં લગભગ તમામ અભિવ્યક્તિવિશેષો – અર્થાત્, અલંકારો – એકસરખી મુખ્યતાવાળા હોય છે. પણ કોઇ કૃતિમાં અલંકારોને નામે અમુક અભિવ્યક્તિઘટકોને બાકીનાં અભિવ્યક્તિઘટકો કરતાં આગળ પડતા કે મુખ્ય બનાવીને દાખલ કરી દેવામાં આવ્યાં હોય તો તે કાવ્યની સમગ્ર ઇમારતના સંદર્ભમાં કદાચ અલંકારત્વની પ્રતિષ્ઠા કરનારાં મટીને અલંકારત્વની ઠેકડી ઉડાડનારાં બની જાય, અને તેથી સ્વયં તુચ્છકારપાત્ર બની જાય તો નવાઇ નહીં.

△૬ પ્રો. ઠાકોરે સળંગ અગેય પ્રવાહી પદ્યરચના વિકસાવવાની દિશામાં તત્ત્વચર્ચાનું તેમ જ પ્રયોગોનું મહત્ત્વભર્યું કાર્ય કરેલું છે. આ કાર્ય કરતાં કરતાં તેમણે ભિન્ન ભિન્ન જાણીતા છન્દોનાં વન્ધારણાદિ વગેરે વિષે, નવીન છંદોરચના વિષે વારંવાર લખ્યું છે. એ બધું ભેગું લઇને જોતાં સમગ્ર છંદ:શાસ્ત્ર તરફની ઠાકોરની દૃષ્ટિનો ખ્યાલ આવે. ઠાકોર પોતાની એ દૃષ્ટિના પોતે માનેલા આગવાપણાથી સભાન હતા, તેથી તેમણે પોતાનું આગવું કહેવાય એવું એક નવું પિંગળ હોવાનો નિર્દેશ કર્યો છે.[284] તથા "ગુજરાતી કવિતામાં, છંદોમાં, વિવેચનામાં અમુક સમયે અમુક પલટો વા નવીકરણ કે પ્રગતિ કે ઉત્પાત બીજા કોઇને નહીં મ્હને બ. ક. ઠા. ને આભારી છે, ગુજરાતી સાહિત્યના ઐતિહાસિક પ્રવાહને અમુક વલણ દેનારો હું છું એ નરી નક્કર હકીકત છે", એવો ખુલ્લો દાવો પણ તેમણે કર્યો છે.[285] (અપ્રસિદ્ધ "પિંગલપાઠ"નું નિવેદન) એવો જ દાવો "પારિજાત"ના પ્રવેશકમાં[286] કરતાં તેઓ કહે છે : "ઇતિહાસદૃષ્ટિએ અદ્યતન કવિતાનાં નવાં વલણો ઘડનારામાંના એક લેખે મ્હને સ્વીકાર્યા વગર છૂટકો જ નથી".

સળંગ અગેય પ્રવાહી પદ્યરચનાનો પ્રશ્ન ઠાકોરના મનમાં, તેમના પોતાના જણાવ્યા પ્રમાણે, છેક તેમના કોલેજના અભ્યાસકાળથી – શેક્સ્પિયર-મિલ્ટન-સ્પેન્સરનાં લખાણોનો પરિચય થયો ત્યારથી – ઘોળાતો હતો. આપણા સાહિત્ય પર તેમણે અંગ્રેજી સાહિત્યની અસર સ્વીકારીને કહ્યું છે કે અંગ્રેજી સાહિત્યનું ઉત્તમાંગ કવિતા છે,–ગદ્યપદ્ય બદ્ધ નાટકો છે અને તેમાં વપરાતા છંદોનો શિરતાજ iambic blank verse છે : આપણા

બધા પિંગળપ્રાપ્ત છંદોમાં કયો છંદ એવા નિર્બંધ, મુક્ત પદ્યની પદવીને યોગ્ય છે, કયી જાતનાં કાવ્યો એ છંદના એ વિશિષ્ટ ઢાળામાં પહેલવહેલાં લખાવાં જોઇએ વગેરે પ્રશ્નો તેમના મનમાં ત્યારથી રમતા હતા. ઇ.સ. ૧૮૯૨થી '૯૬ના અરસામાં તેઓ જ્યારે જ્યારે વડોદરે કાન્તને ત્યાં લાંબી રજાઓ ગાળવા આવ્યા હતા ત્યારે ત્યારે તેમણે તેમનાં (કાન્તનાં) શિષ્યમિત્રવર્તુલોમાં બ્લેન્ક વર્સની સર્વોપરિતાની તથા ગુજરાતી કવિતાની પ્રગતિઉન્નતિના સાધન લેખે તેને અપનાવવાની અગત્ય વિષે ચર્ચાઓ ઉપસ્થિત કરી હતી. એવી ચર્ચાઓમાં ઠાકોરે સંગીતની અને કવિતાની મીઠાશ વચ્ચેનો ભેદ સમજાવતાં કહ્યું હતું કે સંગીતમાં માત્ર સુશ્રાવ્યતા હોય છે; Rey ત્યારે કવિતામાં તો - સાર્થ શબ્દ તેનું વાહન હોવાથી - સુશ્રાવ્યતા ઉપરાંત બુદ્ધિસ્પર્શિતા પણ હોય છે, તેનામાં અર્થ-શબ્દ ને છંદોલયનો મેળ સધાયેલો હોય છે, તેનામાં શબ્દાર્થનો બિંબપ્રતિબિંબભાવ હોય છે; એની સાધનામાં જ કવિતાનાં સંગીતેતર ને સંગીતોચ્ચ પ્રસાદ- મીઠાશની સાધના સમાયેલી હોય છે. બીજી વાત ઠાકોરે સમજાવેલી પૃથ્વીની નિર્બંધપદ્ય માટેની યોગ્યતાની. તત્પર્યંત અવગણાયેલા પૃથ્વીના અસુગેય, અસુલલકાર્ય સ્વરૂપને લીધે તથા ગુરુલઘુના ખડકલા વડે ઉપજતી તાલાનુપૂર્વી ને નાદલહરના તેનામાંના અભાવને લીધે તેનામાં અર્થદ્યોતક પ્રવાહિતા, મુક્તતા અવતારી શકાય છે; તાલાનુપૂર્વીનો-નાદલહરનો અભાવ તેનામાં દૂષણ મટી ભૂષણ બને છે તે ઠાકોરે ત્યાં સમજાવેલું.

ગદ્યમાં પણ કાવ્યાત્મક કૃતિ સર્જી શકાય એવા લીહંટ, કોલરિજ ને હેઝલિટના મંતવ્યને અનુસરીને ઠાકોરે પણ "લિરિક"-ના "ન્યારા પેઠા"ના વિભાગમાં કાવ્યાત્મક ગદ્યખંડની વાત કરી છે, છતાં, ઉક્ત ત્રણે પાશ્ચાત્ય વિવેચકોની જેમ તેમણે પદ્યને જ કવિતાનું "એકમાત્ર" ઉચિત વાહન માન્યું છે. ("અપદ્યકૃતિ, તેમ કાવ્યત્વહીન કૃતિ, કવિતા નથી". – અપ્રસિદ્ધ "ગુજરાતી પિંગલબોધ", પહેલું પ્રકરણ) તેથી ન્હાનાલાલના અપદ્યાગદ્યનો તેમણે તિરસ્કાર કર્યો છે ને કહ્યું છે કે "વ્હિટમાનક વર્સ લાઇબરની અપદ્યાગદ્ય બોલ્ડ હેયર રચનાનું વેશપરિધાન પોતે (અર્વા. ગુજ. કવિતા) કદાપિ નહીં સજે, એ તો ડોલન છે, નર્તન છે એવા પક્ષવાદને ય તે ખંખેરી નાખશે ; એ તો ડોલનફોલનને જ કુછદી છંદોભંગ ગણીને તે પોતાના વારસે મળેલા છંદોકલેવરને જ પૂરતું વલનશીલ (Flexible) અને પ્રવાહી (Fluid) બનાવી લઇ સવાઇ આઝાદી ઉત્પ્લુતિ (ઉડ્ડયન શક્તિ) એ રાચશે". (પિંગળ પાઠ, નિવેદન) અદ્યતન ગુજરાતી કાવ્યપ્રવાહનાં દિશા અને સ્વરૂપને નિહાળતાં ઠાકોરનાં આ બને વિધાનો કેટલા સાચાં પડ્યાં છે તે સુજ્ઞ સાહિત્યજ્ઞો પોતાની મેળે સમજી શકે તેમ છે. તેમનાં બે વિધાનોમાંનુ એક વિધાન સિદ્ધાંતકથન છે. એ કથન બરાબર નથી કેમ કે પદ્ય કવિતા માટે અનુકૂળ હોય પણ તેથી તેને કાવ્ય માટે અનિવાર્ય ન લેખી શકાય કે ગદ્યનો કવિતાના વાહન તરીકે નિષ્કાર ન કરી શકાય. "બધી પદ્યરચના કવિતા નહીં", એવો એક ભૂલસુધાર નિર્દેશનાર ઠાકોર અપદ્યકૃતિ અપદ્ય હોવાને લીધે જ કવિતા નથી એમ કહીને બીજી એક ભૂલ કરી બેસે છે. ઠાકોરનું બીજું વિધાન ભવિષ્યકથન છે, પોતાના જીવનમાં પોતે ઇષ્ટ અને

સાચી ગણેલી પ્રવૃત્તિને ભવિષ્યની પ્રજા નિર્વિકલ્પ રીતે માથે ચડાવી લેશે અને એ પ્રવૃત્તિને તે પોતાના જમાનાની પણ ઇષ્ટ અને સાચી પ્રવૃત્તિ તરીકે પ્રવર્તાવવી ચાલુ રાખશે એવું મમત્વ-અંધ ભવિષ્યકથન ઠાકોરે તેમાં કર્યું છે. સાહિત્યને ક્ષેત્રે દસ-પંદર વર્ષોના ગાળા બાદ કયાં જાણ્યાં- અજાણ્યાં મૂલ્યો પ્રવેશવાનાં છે, એમનો કેટલો અમલ ચાલવાનો છે તેને વિષે કંઇ પણ આગાહી કરવી કપરી છે. ગમે તેમ, પણ ઠાકોરનો પક્ષપાત છંદ તરફ હતો એ નિર્વિવાદ છે, અને બ્લેન્ક વર્સ એક તો વર્સ હોવાથી તેની ઉપર તેમની પહેલી પસંદગી ઊતરી, અને એમનો આદર્શ વિચારપ્રધાન- અર્થપ્રધાન કવિતાનો હતો તેથી અર્થને વળાંકે વળે – અટકે – આરંભાય એવા પદ્યની એમને જરૂર હતી અને બ્લેન્ક વર્સ બ્લેન્ક હોવાથી એમના એ આદર્શને અનુરૂપ હોઇને તેમણે તેની હિમાયત કરી.

પિંગળપાઠના નિવેદનમાં ઠાકોરે કહ્યુ છે કે `Blank'-નો સંકુચિત અર્થ "પ્રાસરહિત" થાય, તો "કવિતા શિક્ષણમાં[૨૮૭] (પા. ૯૮) તેમણે તે શબ્દમાં અંત્યપ્રાસરહિતત્વ તથા યતિ-સ્વાતંત્ર્યસહિતત્વ એમ બે ગુણની વિવક્ષા જોઇ છે. પિંગળપાઠના નિવેદનમાં તેઓ જણાવે છે કે 'Blank' વિશેષણ વડે બ્લેન્ક વર્સના સ્વરૂપગૌરવનો સાચો સંપૂર્ણ ખ્યાલ આવી શકતો નથી કેમ કે તેનાથી નિર્દેશાતી પ્રાસરહિતતા તે બ્લેન્ક વર્સનું એક લક્ષણ માત્ર છે; કાંઇ વૈશિષ્ટ્ય નથી, બ્લેન્ક વર્સને અનન્ય ગૌરવ બક્ષનાર લક્ષણ તો પ્રવાહની નિર્બંધતા – મુક્તતા છે. આ પ્રવાહિતા સાંધવામાં પ્રાસભંગ કરતાં યતિસ્વાતંત્ર્યને વિશેષ કાર્યકર નીવડતું ગણીને ઠાકોરે "કવિતા શિક્ષણ"માં 'Blank'-ની

એ ગુણવિવક્ષાને વિશેષ પ્રાધાન્ય આપ્યું છે.

પ્રો. ઠાકોરે નિબંધ પદ્યરચનાનાં સાધક તત્ત્વો તરીકે પ્રાસભંગ, યતિભંગ, શ્લોકભંગની ચર્ચા કરી છે. કડીબંધ, પ્રત્યેક કડીએ પંક્તિઓની લંબાઇ ટૂંકાઇનાં એકસરખાં માપ, તાલબંધ, પ્રાસબદ્ધતા વગેરે તત્ત્વો કાવ્યકૃતિની ગેયતાનાં સાધક તત્ત્વો છે. એ તત્ત્વો જેટલે અંશે કૃતિની ગેયતા સાધે છે તેટલે અંશે તે કૃતિમાં આલેખનની અર્થાનુસારી સળંગતા માટે બાધક નીવડે છે. તેથી ઠાકોરે "સંગીતકવિતા" લખનારા ન.ભો. દિ.નાં કાવ્ય, સંગીત વિશેનાં મંતવ્યોની કસણી કરવાને નિમિત્તે, અને, અન્યથા, કવિતા તથા સંગીત વચ્ચેનો ભેદ સૂક્ષ્મ શાસ્ત્રીય બુદ્ધિએ ચર્ચ્યો છે. અને સળંગ નિબંધ પ્રવાહી પદ્યરચના માટે – શુદ્ધ પદ્ય માટે તેમણે અગેયતાનો ખાસ અનુરોધ કર્યો છે. સળંગતાને માટે પંક્તિમાંના નિશ્ચિત યતિસ્થાનોને અતિક્રમી અર્થાનુસાર યથેચ્છ યતિ યોજવાની છૂટ રહેવી જોઇએ. જો કે આ સુવિધા તમામ છંદોમાં મળવી મુશ્કેલ છે, શિથિલ યતિ કરતાં યે વિશેષ બાધાકર તો પંક્તિને અંતે આવતો યતિ છે. સેન્ટ્સબરીએ બ્લેન્ક વર્સનું 'the overrunning of the line'નું જે લક્ષણ આપ્યું છે તે ઠાકોરને પણ અભીષ્ટ છે અને તે પંક્ત્યંત યતિના અતિક્રમણથી જ સાધી શકાય, અને પ્રાસ તો એક પંક્તિમાંથી બીજી પંક્તિમાં વહેતા વાક્યપ્રવાહને ખોટકાવીને પંક્ત્યંત યતિને દૃઢ બનાવે છે તેથી પ્રાસભંગ પણ પ્રવાહિતામાં સરળતા કરી આપે. વળી સળંગતા સાધવા માટે વિચાર પૂરો થયે – અર્થાનુસાર – પરિચ્છેદ પાડવા જઇએ તો બે પંક્તિના કે ચાર પંક્તિના નિયત શ્લોકમાનને પણ ઉલ્લંઘવું પડે.

માત્રામેળ છંદોમાં તાલબદ્ધતાને કારણે ગેયતા આવી જાય છે તથા આવૃત્ત સંધિવાળા છંદોમાં તાલબદ્ધતા તથા સંધિનાં

એક સરખાં આવર્તનોને કારણે ગેયતા તથા એકવિધતા આવી જાય છે. તેથી તે છંદો સળંગ પ્રવાહી પદ્યરચના માટે નકામા બની જાય છે. અનાવૃત્તસંધિ, શિથિલ યતિવાળા છંદોમાં પણ આલેખન દીર્ઘ ચાલતાં એકવિધતા આવી જવા સંભવ છે. ત્યાં છંદોલય વિસંવાદી ન બને તે રીતે એકાદ ગણના પુનરાવર્તનથી અથવા એકાદ લઘુગુરુના ઉમેરા ઘટાડાથી પંક્તિને લાંબીટૂંકી બનાવીને છંદની એકવિધતા ટાળી શકાય. ઠાકોરે ગુજરાતી ભાષાના ઉચ્ચારણસ્વરૂપ પ્રમાણે શ્રુતિભંગની હિમાયત દ્વારા ક્યાંક ક્યાંક એક ગુરુને સ્થાને બે લઘુ યા બે લઘુને સ્થાને એક ગુરુને પ્રયોજવાની છૂટ આપી છે (જો કે એવી અતિછૂટનો તેમણે વિરોધ પણ કર્યો છે) કેમ કે એમની દૃષ્ટિએ શ્રુતિભંગ દ્વારા પણ યત્કિંચિત્ વૈવિધ્ય આણી શકાય. પણ રા. વિ. પા-નું એમ માનવું છે કે લઘુ અને ગુરુની જ નિશ્ચિત ક્રમવ્યવસ્થાને આધારે અક્ષરમેળ છંદનું રૂપ બંધાયેલું હોવાથી શ્રુતિભંગની એવી કોઇ પણ છૂટ છંદના લયસંવાદને હણનારી જ નીવડે.[૨૮૮] એટલું જ નહિ પણ, સામાન્ય રીતે "અ" સ્વરવાળા ગણાતા જે વ્યંજનમાં ઠાકોર ઉચ્ચારણપદ્ધતિએ બિલકુલ સ્વરરાહિત્ય જુએ છે ત્યાં હકીકતે સ્વર લુપ્ત નથી થતો પણ દ્રુત બોલાય છે. જો એમ હોય તો ઠાકોર જે શ્રુતિભંગને ગુજરાતી ભાષાના કુદરતી ઉચ્ચારણ પ્રમાણેનો ગણાવે છે તે ખરેખર તો બિનકુદરતી થઇ જાય છે એમ કહેવું જોઇએ.

ઉદાહરણ તરીકે આપણે લગભગ એક સરખા અર્થની બે માત્રામેળી અને બે અક્ષરમેળી એમ ચાર પંક્તિઓ જોઇએ.

વિહગ ગગનમાં ઊડ્યું ઊડ્યું !
પંખી વ્યોમે ઊડ્યું ઊડ્યું !

અહો વિહગ ઊડતું ગગનમાંહ્ય ઊંચે જુઓ !
અહો ખેગ ઊડતું વ્યોમમાંહ્ય ઊંચે જુઓ !

આ પંક્તિઓને પરસ્પર સરખાવતાં જણાઇ આવશે કે જે રીતે માત્રામેળમાં બે લઘુ એક ગુરુને સ્થાને પોતાનું લઘુત્વ સાચવીને આવી શકે છે તે રીતે અક્ષરમેળ છંદમાં તેઓ નહીં આવી શકે. એ જ રીતે બે લઘુને સ્થાને એક ગુરુનું.અક્ષરમેળમાં એક ગુરુને સ્થાને બે લઘુ મૂકવા જઇએ તો તેમાંનો એક લઘુ લઘુ ન રહેતાં સ્વરવિહીન વ્યંજન બની પછીના વ્યંજન સાથે સંયુક્ત થઇ જાય છે ને તેની આગળનો વર્ણ સંયોગપરકારે દીર્ઘ બને છે : એટલે સંસ્કૃતનો જ નિયમ સચવાય છે. એક જ છંદના એક સરખા ચાલતા પ્રવાહમાં, તેમાં ભળી જાય તેવા સમાન પ્રકારના છંદના યથોચિત મિશ્રણ દ્વારા પણ વૈવિધ્ય આણવાની ઠાકોરે હિમાયત કરી છે.

ઠાકોરે અર્થને – વિચારને જ કવિતાનો આત્મા ગણ્યો છે અને એક સ્થાને[૨૮૯] શાબ્દિક લાલિત્ય, પ્રાસાનુ-પ્રાસની સાથે છંદ પણ બાહ્ય ઉપાધિ હોય, એમ સૂચવ્યું છે. એટલે તેઓ અર્થની અનુકૂળતા પ્રમાણે પંક્તિસંખ્યા, વિરામસ્થાનો તથા છંદનાં અન્ય તત્ત્વો નિયોજાય એમ કહે તે સ્વાભાવિક છે. અર્થાત્ અર્થ છંદ:સર્જક – છંદને ઘડનારો – નીવડવો જોઇએ. તો બીજી બાજુ ઠાકોર એમ પણ કહે છે કે[૨૯૦] મુક્ત પદ્ય અર્થદ્યોતક– અર્થસર્જક હોવું જોઇએ. અર્થ અને શબ્દને અન્યોન્યાશ્રયી

કહીને તેઓ સ્પષ્ટ કહે છે કે અર્થની શિથિલતા છંદની શિથિલતાની કારણભૂત બને છે, તો ક્યારેક છંદની શિથિલતા અર્થને તેના યથાતથ સ્વરૂપમાં આવિષ્કૃત થવા દેતી નથી. છંદમાં રહેલી અર્થસર્જકતાનો ઠાકોરે અહીં કરેલો નિર્દેશ સાવ ઉપરછલ્લો છે ; માર્ક શોરરે જે અર્થમાં 'Technique discovers the material' કહ્યું છે તે અર્થમાં કે તે કક્ષાએ જઇને ઠાકોરે એ મુદ્દો છણ્યો નથી.

"નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૨૯૩] સંગીત તથા કવિતાનો ભેદ બતાવવા નિમિત્તે પ્રો. ઠાકોરે છ યે કલાઓનાં ધ્યેય – ભાવનાનો તથા વાહનનો વિચાર કર્યો છે અને યોગ્ય રીતે જ જણાવ્યું છે કે "વાહનની મગદૂર હોય તેવું નિશાન જ તે વાહનને વાપરતી કલાએ તાકવું ઘટે. આમાં કોઇ કલાકાર અતિક્રમ કરવા જાય તે કલાકારની પોતાની વિશેષ પાત્રતા નહીં, ઓછી પાત્રતા જ ગણાય". પણ ત્યાં પ્રો. ઠાકોર પરિભાષાનો ચોકસાઈભર્યો ઉપયોગ નથી કરતા. સંગીતના માધ્યમ તરીકે "રવ"ને નિર્દેશ્યા પછી આપોઆપ તેમ જ રૂઢિથી ફલિત થઇ શકે છે કે "શબ્દ"નો અર્થ "અર્થહીન ધ્વનિ" નહીં પણ "સાર્થ ધ્વનિ" જ થાય છે. તો પછી કવિતાના માધ્યમ તરીકે "સાર્થ શબ્દ"ને બદલે "શબ્દ"નો ઉલ્લેખ કર્યો હોત તો તે પર્યાપ્ત થઇ રહેત. સંગીતના માધ્યમ તરીકે "રવ" કરતાં "નાદ" કે "ધ્વનિ" સંજ્ઞાનો ઉપયોગ વધુ પારિભાષિક નીવડત. ચિત્રકલાના માધ્યમ તરીકે "રંગ" અને "રેખા"નો ઉલ્લેખ પર્યાપ્ત નીવડત ; તેમાં "તેજ" અને

"છાયા" ન ઉમેર્યાં હોત તો ચાલત કેમકે રંગોના ઘેરાપણા અને ખુલતાપણામાં તેજ અને છાયાનો અર્થ સમાવિષ્ટ થઇ જાય છે. ચિત્રના ધ્યેયમાં ઠાકોરે રંગ અને રેખાને બદલે એકલા રૂપના સૌષ્ઠવને ઉલ્લેખ્યું છે. શિલ્પના ધ્યેય તરીકે તેઓ પ્રમાણસૌષ્ઠવને ઉલ્લેખે છે એ પ્રકારનું સૌષ્ઠવ તો ચિત્ર, કવિતા વગેરે બધી કળાઓમાં અપેક્ષિત હોય છે. સ્થાપત્યમાં તેઓ ધ્યેય તરીકે આકારસૌષ્ઠવને ઉલ્લેખે છે; તો તેમણે ચિત્રમાં ઉલ્લેખેલા રૂપ અને અહીં ઉલ્લેખેલા આકારમાં શો ભેદ તેઓને અભિપ્રેત છે ?

કવિતા અને ચિત્રના ગુણને ઓળખાવવા પ્રો. ઠાકોર "સૌન્દર્ય" શબ્દ વાપરવાનું અને સંગીતના ગુણને ઓળખાવવા માટે "માધુર્ય" શબ્દ વાપરવાનું પસન્દ કરે છે. છતાં પાછા કહે છે કે ક્યારે ક્યારે હું સંગીતને સુંદર પણ કહીશ, ચિત્ર કે કવિતાને મધુર પણ કહીશ.[૨૯૨] તો આગળ જણાવેલા શબ્દભેદથી ઠાકોર કયો ગુણભેદ દર્શાવવા માગે છે તે સ્પષ્ટ થતું નથી. સૌન્દર્ય તો બધી જ કળાઓનું વ્યક્તવ્ય છે, તો તેને અમુક કળાઓ પૂરતું મર્યાદિત રાખવું બરાબર નથી. તથા ઠાકોરે પોતે કવિતાના અન્ય ગુણો સાથે માધુર્યનો અન્યત્ર વારંવાર ઉલ્લેખ કર્યો છે. એટલે "માધુર્ય"ના ઉપયોગનું ઠાકોરે નિયત કરેલું ક્ષેત્ર ખુદ તેમને માટે પણ સર્વદા એવું ને એવું નિયત રહેલું નથી. તો માધુર્ય કવિતામાં પણ જોવાય, સંગીતમાં પણ જોવાય; સૌંદર્ય કવિતામાં પણ જોવાય, સંગીતમાં પણ જોવાય. જો વસ્તુસ્થિતિ આમ હોય તો વિવેચકે જે તે કળામાં એ બે ગુણોના આવિષ્કારના જે તે સ્વરૂપભેદ તથા પધ્ધતિભેદની

સમજૂતી આપી દેવી રહી. એટલે ફરી જ્યારે જે કળામાં જે ગુણનો ઉલ્લેખ થાય ત્યારે તે કળામાં તે ગુણને તે અર્થમાં રજમાત્ર ગેરસમજ વિના સમજી લેવાય.

પ્રો. ઠાકોરનું બીજું વિધાન પણ ચિંત્ય છે. કોઇ રચનામાં કદીક સંગીત તથા કવિતા બંનેનો સુમેળ સધાયો હોય અને એ પ્રશસ્ય પણ નીવડે છતાં તેની કવિતા તરીકે ઉત્કૃષ્ટતા તેનામાં રહેલા સંગીતગુણને નહીં પણ કાવ્યગુણને જ આભારી ગણવી જોઇએ ; કોઇ રચનામાં સુગેયતા હોય પણ કાવ્યત્વ ન હોય તો સુગેયતાને લઇને તેને સુકાવ્ય પણ કહી શકાય નહીં. કોઇ રચના કાવ્યત્વવાળી હોય પણ સંગીતતત્ત્વવિહોણી હોય તો તેની એ ઓછપ બદલ તેને અકાવ્ય ઠરાવી શકાય નહીં. સંગીતના વ્યાવર્તક ગુણોની અપેક્ષા વિના કેવળ કાવ્યત્વપૂર્ણ અર્થ વડે જ જેમ કવિતા બની શકે તેમ કવિતાના આત્મારૂપ અર્થની અપેક્ષા વિના સંગીત રચાવું જોઇએ એમ ઠાકોર માને છે. હવે તેમનું વિધાન આ છે: "અર્થ વગર કવિતા નથી અને ઉત્તમોત્તમ સંગીત અર્થ હોય નહીં, શક્ય જ નહીં, એવી સુરાવલિનું કરવું".[૨૯૩] ઠાકોરનું આ વિધાન અવળે રસ્તે દોરનારું છે. શું કવિતાએ એકલીએ અર્થનો ઇજારો રાખ્યો છે ? ચિત્ર અને શિલ્પના વિવેચકો પણ તે તે કલાના વિવેચનમાં વિચાર ને અર્થને ચર્ચે છે. સંગીતકારો પણ સંગીતમાં વિચાર ને અર્થનું અધિષ્ઠાન બતાવે છે. જો કે, જેમ માધુર્ય કવિતાનું ને સંગીતનું જુદું હોય તેમ અર્થ પણ કવિતાનો ને સંગીતનો જુદો હોય. એ વિધાન પછી તરત જ બીજા વાક્યમાં ઠાકોર કહે છે," . . અર્થ નહીં ? હા, સ્ફુટાર્થ નહીં." આ વાક્યમાં ઠાકોર એમ સૂચવવા નથી માગતા કે સંગીતમાં કંઇ

કવિતાના જેવો સ્ફુટાર્થ નહીં પણ બીજી એક જાતનો અર્થ હોય છે – બીજી એક જાતનો અર્થ તો હોય છે જ એમ કંઇ ઠાકોર એ વાક્યમાં કહેવા નથી માગતા, ત્યાં તો તે એટલો ફોડે જ પાડવા માગે છે કે કવિતાના જેવા સ્ફુટાર્થનું સંગીતમાં કશું સ્થાન નથી. નહીં તો ઠાકોરે સંગીતમાં સંગીતને ઇષ્ટ હોય તેવા કોઇ પણ અર્થનો સ્પષ્ટ સ્વીકાર કરીને તેના સ્વરૂપને સમજાવવાની ચેષ્ટા કરી હોત. જો કે ઠાકોરે આડકતરી રીતે એનો સ્વીકાર કર્યો જ છે:"શૃંગાર રસ અને કરુણ રસ જેટલા સાર્થ શબ્દોમાં આવિર્ભાવ પામે છે તેટલા તે લોહીના પણ છે, અને લોહીના પ્રવાહને એ રસમય કરી આપવાનું કાર્ય સ્ફુટાર્થ કવિતા કરતાં પણ સંગીતનું તાન વધારે સારું બજાવે છે, અને કવિતા પહોંચી શકે તે કરતાં પણ આ રસોમાં સંગીત વધારે ઊંડે પહોંચતું લાગે છે, કેમ કે તે લોહીના પ્રવાહમાં પણ એ રસનું સ્વામિત્વ સ્થાપે છે."[૨૯૪] અહીં પ્રો. ઠાકોર કવિતા કરતાં સંગીતમાં વિશેષતા દેખાડે છે અને છતાં આગળ ઉપર[૨૯૫] તેઓ એ બન્ને કળાઓની ફરી સરખામણી કરતાં કવિતાને સંગીત કરતાં ઉચ્ચતર માને છે : "સુંદરતા સાથે માધુર્ય પણ શ્રેષ્ઠ કવિતાનું નિશાન છે જ, પણ તે શ્રવણથી વધારે ઊંચી ઇંદ્રિય જ ઝીલી શકે તે માધુર્ય, જે ભજનમાધુર્ય કાન તો સુણીસુણીને હારી જાય છે તથાપિ કાન કરતાં ઊંડે ઊતરી શકતું નથી, તે નહીં: જે માધુર્ય પ્રથમ અંતર-શ્રુતિને સંભળાય છે અને પછી શ્રવણ પણ જેને ગ્રહણ કરતાં અને જેને માટે તલસતાં શીખે છે, તે કવિતામાધુર્ય, તે માધુર્ય, જેને લીધે કવિતાકલા આત્માની કલા ગણાવાનો અધિકાર પણ મેળવી રહે છે." કોણે કહ્યું કે સંગીત કાનમાં જ અટકી જાય છે ને એથી

ઊંડે જઇ શકતું નથી ? ઊંચામાં ઊંચી કવિતાની મન પર જેમ અસર થાય છે તેમ ઉચ્ચોચ્ચ સંગીતની પણ થાય છે ; એ અસરની પ્રક્રિયામાં ફેર પડે, કહેવાનું માત્ર એટલું છે કે કવિતાની જેમ સંગીત પણ મન લગી પહોંચી શકે છે, કવિતાને મળેલાં એ અધિકાર ને માનથી કંઇ સંગીત વંચિત નથી ; જો એમ ન બનતું હોત તો સંગીતને સાંભળનારા બધાનો સંગીત તરફનો પ્રતિભાવ એકસરખો હોત, પણ એમ નથી બનતું. કેટલાક સંગીતને બીજા અસંખ્ય અવાજો – ઘોંઘાટો – કલશોર – કિલકારની જેમ સાંભળે છે ત્યારે એમના કાન બધિર નથી હોતા પણ એમનુ મન બધિર હોય છે. સંગીતના ખરા રસિયાના કાન તો બંધ નથી હોતા પણ એનું મન પણ અબધિર, નાદ-સંવેદનમાં તીવ્રપણે પટુ હોય છે. ખરું પુછાવો તો કલાઓની તુલનામાં તેમની ઉચ્ચાવચતા નક્કી કરવાનુ વલણ જ બેહૂદુ છે. દરેક કલાને તેના માધ્યમની આગવી વિશેષતાઓ તેમ જ મર્યાદાઓ હોય છે. એ હકીકતનો સ્વીકાર કરીને દરેક કલા પોતાના ક્ષેત્રની અવનવી શક્યતાઓને તાગવા પોતાનાથી બને તેટલી સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરવા મથે છે. એ જેટલે અંશે કોઇ પણ કલા કરી શકે તેટલે અંશે એ કલા મહાન. તો દરેક કલાની ઉત્કૃષ્ટતાને આપણે એની પોતાની જ શક્યતાઓ, સિદ્ધિઓ આદિ વડે માપવાની હોય છે, તેના સિવાયની બીજી કોઇ કલા વડે નહીં. દરેક કલા પોતાના ક્ષેત્રમાં મહાન હોય છે. દરેકની મહાનતા બીજી કોઇ પણ કલાની મહાનતાથી અપરિમેય હોય છે.

સંગીત કરતાં કવિતામાં ઠાકોરે જે વિશિષ્ટ માધુર્ય ઉપર ઉલ્લેખેલા વિધાનમાં બતાવ્યું છે તેને લીધે તેને તેમણે આત્માની કલા તરીકે ગણાવાનો અધિકાર આપ્યો છે. એમાંથી એવું ફલિત થાય છે કે બીજી કલાઓ એવું માધુર્ય નહીં ધરાવતી હોઇને આત્માની કલાનો અધિકાર ન પામી શકે. પણ ઠાકોર એ ભૂલ તરત[૨૯૬] સુધારીને કવિતા સિવાયની કલાઓને પણ આત્માની કલાનું સ્થાન આપે છે. "આત્મા" દ્વારા ઠાકોરને "પ્રતિભા" અભિપ્રેત હોય એમ લાગે છે. અતીંદ્રિય દર્શનને સ્થૂલ ઇંદ્રિયગ્રામ લગી વ્યાપ્ત કરવાની પ્રતિભાની પ્રવૃત્તિને તેઓ "આત્માની કલા" તરીકે ઓળખાવતા હોય એમ લાગે છે. "આત્મા" શબ્દ કાવ્યશાસ્ત્રનો કોઇ પારિભાષિક શબ્દ નથી ; "આત્મા"નાં લક્ષણો ચર્ચવાનું કામ પણ કાવ્યશાસ્ત્રનું નથી એટલે ઉપર કહ્યો તેવો કોઇ ફોડ પાડ્યા વગર "આત્માની કલા"- શબ્દોનો ઉપયોગ કરવો તે નિરર્થક શબ્દખડખડ બની જવા સંભવ છે. આત્મા માનવની તમામ ચૈતન્યપ્રવૃત્તિનું પરમોચ્ચ અધિષ્ઠાન છે. એટલે પ્રતિભાની લોકોત્તરસર્જકતા, નિબિડ અપૂર્વસંવેદનશીલતા, નવનવોન્મેષશાલિતાનો અર્થ ઉત્કટપણે વ્યંજિત કરવા માટે "પ્રતિભા"ના પર્યાય તરીકે "આત્મા" શબ્દનો પ્રયોગ થયો હોવો જોઇએ. અને પ્રતિભાની એ શક્તિઓ કવિતા સિવાયની કલાઓમાં પણ વ્યાપૃત બને છે તો કવિતા સાથે બીજી કલાઓને પણ "આત્માની કલા" કહેવી જોઇએ.

અગેયતાના મુદ્દા પરત્વે ઠાકોરની યતિવિષયક ચર્ચામાં રા. વિ. પા.એ બે વાંધા કાઢ્યા છે. ઠાકોર કહે છે : "શાલિની, માલિની, મન્દાક્રાન્તા, હરિણી, શિખરિણી અને સ્રગ્ધરાનાં

૩૫ (બધારણ) વિચારો. એવાં વૃત્તોમાં ગુરુસ્વરો કે લઘુસ્વરો કે બંને એટલી સંખ્યામાં સાથે સાથે ખડકાયેલા છે, કે તેમનામાં યતિઓ (વિરામો)નાં સ્થાનો નિશ્ચિત હોવાં લગભગ આવશ્યક હોય તો ઠાકોરે કયા હિસાબે એવા છંદોમાં લખાયેલી પોતાની કૃતિઓમાં યતિભંગ કર્યો છે તે પ્રશ્ન અનુત્તર રહે છે. ઉપરના વિધાનના અનુસંધાનમાં ઠાકોર આગળ કહે છે : "અને નિશ્ચિત લઘુગુરુઅનુક્રમ અને નિશ્ચિત યતિસ્થાનો સાથે મળતાં, એ વૃત્તો તાલબંધ પણ કુદરતી બની જાય છે. આવાં વૃત્તો ગેય તો શું પણ સુગેય છે, એટલે એ પણ "પદો" જ છે." વળી પૃથ્વીનો પક્ષ લેતાં ઠાકોર કહે છે : "હવે પૃથ્વી વૃત્તનું માપ તપાસો. એ પંક્તિ ગેય તો છે, તથાપિ અવશ્યમેવ ગાવી પડે એવી નથી ; સંગીતમાં ૩૬ તાલો જોતાં કહે છે કે, એને કોઇ પણ જાણીતો તાલબંધ ગણી શકાય એવી એ નથી." ઠાકોરનાં આ બંને વિધાનો સરખાવવા-સરખાવીને ચકાસવાં જેવાં છે. તેઓ કહે છે કે પુનરાવર્તિ તાલબન્ધવાળી તમામ રચનાઓ ગેય, એટલે જે રચનાઓમાં તાલબન્ધ સ્પષ્ટ છે અને તે ઉપરાન્ત જે રચનાઓમાં તાલબન્ધ લક્ષણમાં દાખલ થતો ન હોવા છતાં શક્ય છે, એવી સર્વ રચનાઓનો અહીં આ ટૂંકા પદ શબ્દમાં સમાવેશ કરવા રજા લઉં છું".[૨૯૭] આવૃત્ત સન્ધિવાળા માત્રામેળ છંદોમાં, પુનરાવર્તિ તાલબન્ધવાળા છંદોમાં ઠાકોરના મત પ્રમાણે ગેયતા આવી જાય છે. પૃથ્વી છંદમાં અષ્ટમાત્રાક ત્રણ ખંડોનું પુનરાવર્તન બતાવ્યા છતાં ઠાકોર એનામાં કોઇ પણ જાણીતા તાલબંધની હાજરી નહીં હોવાનું ગણીને, તેનામાં ગેયતાની અવશ્યતાને ઇન્કારી અગેયતાની શક્યતાને સ્વીકારે છે. તો બીજા અનાવૃત્ત સંધિવાળા અક્ષરમેળ વૃત્તોમાં જો

કોઇ પણ એક માત્રાખંડનું પુનરાવર્તન જોવા ન મળતું હોય અને તદુપરાંત જો તેમનામાં કોઇ પણ જાણીતા તાલબન્ધની હાજરી ન કળાતી હોય તો પછી તેમની ગેયતાની અવશ્યતાને ઇન્કારી તેમના વિષે પણ અગેયતાનો સ્વીકાર કરવો રહ્યો ; પણ ઠાકોર તેમ કરતા નથી. યતિની દૃઢબંધતા અને તાલબંધતા જુદી વસ્તુઓ હોવા છતાં ઠાકોર દૃઢ યતિને કારણે વૃત્તને ગેય બની જતો ગણે છે. હા, એક વસ્તુ ખરી કે દૃઢ યતિને કારણે જોઇએ તેવી સળંગતા આણી શકાય નહીં પણ તેને લીધે ગેયતા લગભગ અવશ્યપણે આવી જ જાય છે તેમ કહેવું ખુદ ઠાકોરનાં વિધાનો પ્રમાણે વિસંગતિપૂર્ણ અને અશાસ્ત્રીય ઠરે છે.

યતિભંગ નિર્વાહ્ય ગણાય કે નહીં અને ગણાય તો ક્યારે તે વિષે રા. વિ. પા.એ પૂર્વસૂરિઓને ધ્યાનમાં લઇને વીગતે ચર્ચા કરી છે.[૨૯૮] યતિભંગથી છૂટા પડેલા શબ્દખંડો જો ભાષાની ઉચ્ચારણપદ્ધતિ પ્રમાણે syllabic વિભાજનના રૂપે સ્વાભાવિક રીતે છૂટા પડતા હોય તો ત્યાં યતિભંગ નિર્વાહ્ય ગણાય ? યતિભંગથી શબ્દના છૂટા પડેલા પૂર્વખંડ સાથે ઉત્તરખંડનું અનાયાસ અનુસંધાન થઇ જતું હોય તો ત્યાં યતિભંગ નિર્વાહ્ય ગણાય ? ફક્ત સળંગતા સાધવાને નિમિત્તે શબ્દને ગમે તેમ અકુદરતી રીતે તોડ્યો હોય તો ત્યાં પંક્તિની સળંગતા સધાવાની બાજુ પર રહીને જે તે શબ્દની જ સળંગતા તૂટી ગયેલી કહેવાય ખરી ? યતિસ્થાન પૂર્વે તરત જ સંયોગ આવતો હોય તો ત્યાં થયેલો યતિભંગ ક્યારે નિર્વાહ્યઅને ક્યારે અનિર્વાહ્ય લાગે ? આવા પ્રશ્નોના ઉત્તર રા. વિ. પા.ની ચર્ચામાંથી મળી રહે છે. ઠાકોરે યતિભંગની હિમાયત કરી છે પણ તેમણે તેનાં ગુણાત્મક અવગુણાત્મક પાસાંની એટલી ઊંડાણભરી મીમાંસા કરી જણાતી નથી.

કવિતાનું મૂક વાંચન થઇ શકે છે પણ તે ભાષાની કળા હોઇ અને ભાષા ઉચ્ચારણનો વિષય સૌપ્રથમ હોઇ કવિતા પણ સૌપ્રથમ પ્રગટ વાણીનો વિષય કરે છે. હવે જો કવિતામાંથી ગેયતાને બાદ કરી લઇએ તો તેનો પ્રગટ પાઠ કરવાનું બાકી રહે. એટલે પ્રો. ઠાકોરે "અર્થપોષક, અર્થદ્યોતક લઢણે"કાવ્યનું પઠન કરવાની કળા વિકસાવવા ઉપર ભાર મૂક્યો છે. વળી, નિર્બંધ છંદમાં લખાયેલાં નાટકોનું તો સાભિનય પઠન ખિલવવાનું ઠાકોરે જણાવ્યું છે ; કેમકે નાટક તો દૃશ્ય કાવ્ય એટલે તેના અભિનયયુક્ત પઠનમાં જ તેનું દૃશ્યકાવ્યત્વ બરાબર ઝળકે ; નહીં તો, તેની અને સાદા પાઠ્ય કાવ્યની વચ્ચેનો ફેર – પઠનફેર વિના – બરાબર ઊઠી ન આવે. તેઓ નાટકના કવિ કે કવિઅનુવાદકને તેની કૃતિમાં સાભિનય અર્થાનુકૂલ પઠનને માફક આવે તે રીતે ગદ્યપદ્ય નિયોજવાનો આદેશ આપે છે.[૨૯૯]

કાવ્યગત અગેયતા અને પાઠ્યતાનો વિચાર ઠાકોરની પણ પહેલાં ગુજરાતમાં થયો હતો. અને તે અંગ્રેજી કવિતાના સંસર્ગથી આપણે ત્યાં અર્વાચીન કાળના આરમ્ભમાં જ દાખલ થયો હતો. નર્મદ લખે છે : "હું બોલ્યો કે હમારી પ્રાકૃત કવિતા અંગ્રેજી પ્રમાણે સાદી રીતે નથી બોલાતી પણ કંઇક ગવાય છે".[300] નવલરામ કહે છે : "આપણી ભાષામાં કવિતા બોલાતી નથી પણ ગવાય છે. એક દોહરો પણ રાગડા તાણ્યા વિના આપણે બોલતા નથી. કવિતા બોલવી જ એ શું તે આપણામાં થોડા સમજતા હશે .... આ રીતિ સંપૂર્ણપણે અંગ્રેજીમાં પ્રવર્તમાન 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 થઇએ છઇએ, તેને પરભાષાનો કાવ્યસંબંધી આવો વિરાગી નિયમ શા કામનો ? .... 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 જઇ આપણામાં તે બોલવાની રીત પડવી જોઇએ". [301] ઠાકોરે પ્રબોધેલાં અર્થપ્રાધાન્ય, પ્રાસભંગ, યતિભંગના મહત્ત્વ અને ઔચિત્યને તેમના જ સમકાલીન રાજારામ રામશંકર ભટ્ટે "નાગાનન્દ"ના પોતે કરેલા અનુવાદમાં સં. ૧૯૪૬ (ઇ. સ. ૧૮૯૦) માં સમજાવ્યું છે : "પદ્યભાગમાં બહુશ: અનુપ્રાસનો નિયમ રાખ્યો જ નથી. તેમ જ નથી ગણ્યો યતિભંગ કે પ્રક્રમભંગનો પણ લેશ બાધ. અર્થનો અપહાર કરી એવી મિથ્યા વસ્તુનો આગ્રહ ધરવો એ કેવલ શૂન્ય વિવેકનું કામ. "કવિ" અથવા એથી પણ ઉચ્ચ ઉપનામથી સંજ્ઞાત પુરુષોએ અનુપ્રાસ અને બીજી એવી જ વ્યર્થ શોભાના લોભથી નવા અર્થશૂન્ય શબ્દો ઉત્પન્ન કરવા - સમસ્ત અર્થને દૂષિત કરવો - એ સઘળું જોઇને કિયો ભાષાભક્ત ગુજરાતી ગૃહસ્થ ખિન્ન થયા વિના રહેશે ? વળી એક પ્રસિદ્ધ ગ્રન્થકાર લખે છે કે "યતિ પ્રક્રમ ભંગાશ્ચ કાવ્યે ન ગણયેત્કવિ: ।"[302] ઠાકોર તો હજી ઇ. સ. ૧૮૯૦ની આસપાસ કાન્તને ત્યાં સંગીતથી નિરાળી અને શબ્દ - અર્થ - છંદોલયના મેળવાળી-બિંબપ્રતિબિંબભાવવાળી કવિતામીઠાશની, અર્થાનુકૂલ મુક્ત પ્રવાહી પદ્યની, તે માટેની પૃથ્વીની યોગ્યતાની ચર્ચા કરતાં હતા ; ઇ. સ. ૧૮૮૮માં મુક્ત પૃથ્વીમાં રચવા માંડેલું "આરોહણ" હજી ઇ. ૧૯૦૦માં પૂરું થવાનું બાકી હતું ; ને

"ભણકાર"માં "શુદ્ધ અગેય પદ્ય"નો નિબંધ લખવા છપાવવાને ઇ. ૧૯૧૮ની સાલ સુધીની વાર હતી ; ત્યાં તો ઇ. ૧૮૯૦માં રાજારામ ભટ્ટે પોતાના વિચારોને છેવટની નિર્ણયાત્મકતા સાથે "નાગાનન્દ"માં પ્રસિદ્ધિ આપી દીધી. ઠાકોરે એક કરતાં વધારે વાર લખ્યું છે કે કાન્તને ત્યાં પોતે જે ચર્ચાઓ કરતા તેમાં રાજારામ ભટ્ટ પણ હાજર રહેતા હતા. તો પ્રશ્ન થાય છે કે રાજારામે જે વિચારો વ્યક્ત કર્યા છે તે શું ઠાકોરનું સાંભળીને વ્યક્ત કર્યા છે કે પછી ઠાકોરથી સ્વતન્ત્ર રીતે પોતાનામાં દૃઢ બનેલા વિચારોને ઠાકોરની પણ પહેલાં જાહેરમાં મૂક્યા છે ? એક બીજી પણ curious વાત છે. રમણિકભાઇ જયચંદભાઇ દલાલના અનૂદિત નાગાનન્દના પ્રવેશકમાં ઠાકોરે રાજારામના નાગાનન્દાનુવાદને સંભારતાં લખ્યું છે : "રાજુભાઇ જાતે અચ્છા ગવૈયા હતા . . . સંગીત તર્ફ એમને પક્ષપાત ..."[303] અહીં ઠાકોરે રાજારામના સંગીતપક્ષપાતને ઉલ્લેખ્યો છે પણ તેમની છંદોવિષયક ઉપર્યુક્ત સૂઝને ઠાકોર કેમ ભૂલી ગયા છે ? જે શ્રેયનો હિસ્સો પોતાના ઉપરાન્ત બીજાને પણ ઘટતો હોય તે તેને નહીં મળવા દેવાની તથા બધું શ્રેય માત્ર પોતે જ ખાટી જવાની સ્વાર્થપરાયણતાને લીધે ? બીજા કોઇને હાથે એ હિસ્સો એમને ન અપાઇ જાય તેની વેતરણ માટે ? ઇતિહાસને સત્યતાથી ખોટે રવાડે ચઢાવવા જૂઠો પુરાવો ઊભો કરવા માટે ? કશું કહી શકાય નહીં.

છંદ એ માત્ર કોઇ ભાષાનિરપેક્ષ ગાણિતિક માપ નથી ; કોઇ પણ ભાષાની વિશિષ્ટ ઉચ્ચારણપદ્ધતિ તેના છંદોનું વ્યક્તિત્વ ઘડવામાં અગત્યનો નિર્ણાયક ભાગ ભજવે છે એ

સિધ્ધાંતમાં ઠાકોર માનતા. અપ્રસિધ્ધ પિંગલપાઠના નિવેદનમાં તેઓ કહે છે કે, "મેં અજમેરમાં હિંદી, બંગાળીનો અભ્યાસ શરૂ કર્યો, એ ભાષાઓના પચાર ને મનહરઘનાક્ષરી તપાસતાં લાગ્યું કે ભાષાઓના ઉચ્ચારણજન્ય પ્રકૃતિભેદ પિંગલશાસ્ત્રીએ ધ્યાનમાં રાખવા જોઇએ કેમકે છંદ લખેલી વર્ણીઓ નથી, ઉચ્ચારણપ્રવાહ અર્થાત્ શ્રોત્રેન્દ્રિયાકાશે નાદગુંજન છે, કવિના બુધ્ધિશ્રવણ અને સભાન શ્રવણવિવરે પુનરાવર્તી નાદલહરી બંધાય છે. એ જ છંદ, એ મૌલિક સત્ય મ્હને મળી ગયું. Blank verse ની મુક્તતા તે આ નાદલહરીની મુક્તતા, પરંપરિતતા, અનંતતા, અર્થ બિંબકતા-એ સાર્થકતાએ અંગ્રેજી ગુજરાતી સંસ્કૃત કવિતાઓની નિરંતર રટનપ્રવૃત્તિએ મ્હારી છંદો વિચારણાના સંગીન અઠંગ પાયારૂપે સિધ્ધ થયું." "પારિજાતના પ્રવેશકમાં પણ ઠાકોર આ જ મતલબનું કહે છે: "કોઇ પણ છંદનો દેહ શ્રુતિવ્યોમે જામતું આ નાદવાદલ છે. છાપેલી પંક્તિઓ, કે તેમનું ગાણિતિક માપ, કે પિંગલશાસ્ત્ર-માંની તેની વ્યાખ્યા, કે એકેએક ઉચ્ચારતા અમુક વર્ણીઓની પરંપરા, તે છંદોદેહ નથી. આ નાદવાદલ (moving and rotating airwave of sound) આ ગતિમાન અને પુનરાવર્તિ વાયુઓની દોલા, કવિના શ્રુતિવ્યોમમાં જે જે છંદની જામે, તે તે છંદમાં જ કવિ ત્વરાથી રચના કરી શકે છે".[304] વિવિધ છંદોલયનાં નિરંતર ગુંજન બાદ, વિવિધ છંદોવિધાનો વિશેનાં ઊંડાં મનન બાદ જાણે કે ઠાકોરને પોતાના જ શ્રમથી અપરતંત્રપણે – તદ્દન મૌલિકપણે આ સત્ય લાધ્યું હોય તેવો તેઓ દેખાવ કરે છે. બાકી, જેઓ આપણા છંદોની વર્ણવ્યવસ્થા નિર્ભરતા કે માત્રાગણના નિર્ભરતા અને અંગ્રેજીના છંદોની સ્વરભાર (Accent)-નિર્ભરતાનો ભેદ જાણે છે તેમને ઠાકોરે દાવો કરેલું સત્ય જાણીતું

તેમ જ સહેલાઇથી સમજાઇ જાય તેવું લાગશે. અને એમાં એવો મોટો દાવો કરવાની ઠાકોરની વૃત્તિ ક્ષુલ્લક અને હાસ્યાસ્પદ લાગશે. ઠાકોરે આપેલો એ દાવા પાછળનો ઇતિહાસ પણ તેમણે પોતાની વાત સાચી મનાવવા માટે ઊભા કરેલા પુરાવારૂપ તેમને લાગશે. આની અગાઉ જ્યારે આપણે લયની વીગતે ચર્ચા કરી હતી ત્યારે લે હંટનો ઉલ્લેખ ત્યાં કર્યો હતો. લે હંટે પણ છંદોવિચારણામાં variety ની ચર્ચા કરતાં કહ્યું છે :

Musical secret of versification " is not attainable to any vital effect save by the ear of genius. All the mere knowledge of feet and numbers, of accent and quantity, will no more impart it x x x Feet and syllables, long and short iambics or trochees; which are the reduction of it to its less than dry bones......." 305

વધુમાં એટલું જ ઉમેરવાનું કે ઠાકોરે લે હંટને વાંચ્યો હતો ; તો ઉપર્યુક્ત વિચારની બાબતમાં તેમણે દર્શાવેલી પોતાની મૌલિકતામાં કેટલું વજૂદ અને એ વિચારનું મૂળ ખરેખર ક્યાં છે તે આપણે ઇશારામાં સમજી લેવું રહ્યું.

ઠાકોરનાં બીજાં વિચારબિંદુઓની જેમ તેમના છન્દોવિષયક વિચારોનાં મૂળ પણ કોલરિજ, લે હંટ, હેઝલિટ, વોટ્સ ડંટનમાંથી મળી રહે છે. કોલરિજે[306] uniformity of parts in whole ની ચર્ચા કરી છે. ઠાકોર "કવિતા શિક્ષણ"ના પહેલા પ્રકરણમાં તથા અન્યત્ર[307] એકાગ્રતાને ચર્ચે છે. નવા છંદોની શોધને બદલે જૂના છંદોનાં મિશ્રણો વડે છંદોવૈવિધ્ય ઉપજાવવાની વાત કોલરિજે કરી છે :

"Their measures, however, were not indebted for their variety to the introduction of new metres .... x x x On the contrary, the elder bards, both of Italy and England produced a far greater as well as more charming variety, by countless modifications and subtle balances of sound in the common metre of their country."[308]

"પૃથ્વી તિલક", "વસંતતિલકા મૃદંગનો ઉપજાતિ" વગેરે પ્રયોગોમાં, "પૃથ્વી"ને મુક્ત પદ્ય માટે અનુકૂલ બનાવવાની પ્રક્રિયામાં ઠાકોરનું પણ એવું જ વલણ દેખા દે છે. લે હંટે[૩૦૯] પણ variety and uniformity ની ચર્ચા કરી છે. પદ્યના જડ માપથી કવિતા નથી ખીલતી પણ તેની અર્થાનુકૂલતા – ભાવાનુરૂપતા વડે કવિતા ખીલે છે એમ લે હંટ પણ માને છે. લે હંટે strength અને Unsuperfluousnessને સારી (versification નાં) પદ્યરચનાનાં ઇષ્ટ લક્ષણો તરીકે ગણાવ્યાં છે. strength ની વિરુદ્ધના લક્ષણ weakness ને સમજાવતાં તે કહે છે :[૩૧૦] " It generally accompanies prosaicalness, and is the consequence of weak thoughts ..."પારિજાત"ના પ્રવેશકમાં ઠાકોરે પણ અર્થશૈથિલ્યમાંથી પરિણમતા છંદઃશૈથિલ્યને નિર્દેશ્યું છે.[૩૧૧] જે શબ્દો કાઢી લેવાથી કાવ્યને કશી હાનિ ન થતી હોય તેવા બિનજરૂરી, વધારાના શબ્દોના ઉપયોગને લે હંટ superflousness કહે છે. ઠાકોર પણ છંદના દૃઢબંધ સાથે અર્થની ઘનતાને અનુરોધે છે, શબ્દાળુતાનો વિરોધ કરે છે. લે હંટ અને હેઝલિટે Rhyme ની અગત્ય અલગ અલગ રીતે સ્વીકારી છે. લે હંટે માત્ર Epic અને dramatic કવિતા પૂરતો જ પ્રાસનો અપહાર સ્વીકાર્યો છે તો ઠાકોર વિચારપ્રધાન કવિતા માટે અનુરોધેલા મુક્ત પદ્યમાં પ્રાસભંગની

હિમાયત કરે છે. હેઝલિટે પ્રાસની સ્મૃતિસહાયક તત્ત્વ તરીકે અગત્ય દર્શાવી છે. હેઝલિટે Thought, feeling, passion, imagination ના movement, modulation ને અનુવર્તીને નીપજેલાં Tones of voice, modulation of sounds વગેરેવાળા પદ્યને બિરદાવ્યું છે. ઠાકોર પણ અર્થાનુકૂલ છંદો-યોજનામાં માને છે. હેઝલિટે Pope ના versification ને અતિશય sweetness અને uniformity ને કારણે વખોડ્યું છે ને શેક્સપિયરના બ્લેન્ક વર્સને dramatic dialogue-નું perfection કહ્યું છે. ઠાકોરે પણ છંદોગત એકવિધતા તોડવાનું કહ્યું છે તથા મુક્ત પદ્યને શુદ્ધ પદ્યનો દરજ્જો આપ્યો છે. ઠાકોર સાથે વોટ્સ ડંટનના પણ પદ્યવિષયક વિચારો સરખાવવા જેવા છે ; તે stanzain law and Emotional Law વિરોલખતાં કહે છે : We do not agree with those who assert that irregular metres are of necessity inimical to poetic art. On the contrary, we believe that in modern prosody the arrangement of the rhymes and the length of lines in any rhymed metrical passage may be determined either by a fixed stanzaic law or by a law infinitely deeper - by the law which impels the soul, in a state of poetic exaltation, to seize hold of every kind of metrical aid, such as rhyme, caesura and c. for the purpose of accentuating and marking of each

shade of emotion as it arises, regardless of any demands of stanza. But between the irregularity of makeshift, such as we find it in Cowly and his imitators, and the irregularity of the "fine frenzy" of such a poem, for instance, as Coleridge's Kubla Khan, There is a difference in kind. Strange that it is not an ode at all but in this unique lyric Kubla Khan, descriptive of imaginative landscape, that an English Poet has at last conquered the crowning difficulty of writing in irregular metres. Having broken away from all restraints of couplet and stanza having caused his rhymes and pauses to fall just where and just when the emotion demands that they should fall, scorning the exigencies of makeshift no less than the exigencies of stanza he has found what every writer of irregular English odes has sought in vain, a music as entrancing, as natural, and at the same time, as inscrutable, as the music of the winds or of the sea.[312]

નિયત સંખ્યાની પંક્તિઓની કડી બનાવવાના રૂઢ નિયમને ઉલ્લંઘીને આલેખ્ય ભાવની જરૂરિયાત પ્રમાણેની સંખ્યાવાળી પંક્તિઓની કડી બનાવવાના વધારે ઊંચા નિયમનો અહીં વૉટ્સ ડંટને આદર કર્યો છે. અનિયમિત છંદોવિધાનની ચર્ચામાં વૉટ્સ-ડંટન અહીં શ્લોકયોજના, પ્રાસયોજના આદિ

તત્ત્વોના પ્રણાલીજડ બંધનોને તોડી કાવ્યગત અર્થ – ભાવો મિ-
વિચારની માંગ પ્રમાણે એ તત્ત્વોની વિનિયોજના કરવા ઉપર
ભાર મૂકે છે. પ્રો. ઠાકોર પણ ભાવાનુકૂલ, અર્થપોષક – અર્થદ્યોતક
લઢણે કાવ્યતા પરિચ્છેદ નિર્મવાની જરૂરિયાત પ્રબોધે છે.

મહાકાવ્યોચિત અને સળંગ પદ્યરચનાઓ ઉપજાવવાના
પ્રયત્નો ગુજરાતી કવિતાક્ષેત્રે પ્રો. ઠાકોરની પણ પહેલાં વારંવાર
થયા હતા. અંગ્રેજી સાહિત્યના પરિચયથી પ્રેરાઇને નર્મદે પણ
મહાકાવ્ય રચવાની ઇચ્છા સેવી હતી અને તદન્વયે તેણે લખેલા
"વીરસિંહ"માં "વીરવૃત્ત" દ્વારા મહાકાવ્યોચિત છંદ પ્રયોજવાનો
પ્રયત્ન તેણે લાવણીની લાંબી પંક્તિઓ યોજીને કર્યો હતો.
"શુભ પ્રભાત શ્રાવણ માસ પાણિનો ભાસ એવું આકાશ દીપતું
સ્હોય" – વીરવૃત્તની આ પંક્તિમાં આરંભે બે માત્રા, પછી
ચાર અષ્ટમાત્રાક સંધિઓ અને છેલ્લે અંત્ય વર્ણ ગુરુ લેતાં ચાર
માત્રા આવે છે. લાવણીની આવી રચના અષ્ટકલ તાલ અને
આંતરપ્રાસવાળી, એટલું જ નહીં પરંતુ અંત્યાનુપ્રાસ પણ જાળવતી
હોઇને સળંગ અગેય પ્રવાહી પદ્યરચનાનું કામ ન આપી શકે. નર્મદના
પ્રયત્નની નોંધ લેતાં ઠાકોર કહે છે : "અંગ્રેજી કાવ્યબીબાં
ગુજરાતીમાં ઉતારવાનું શરૂ થયું નર્મદથી, પછી ગો. મા. ત્રિ.
ન. ભો. દી. પછી કાંત, કલાપી પછી ન્હાનાલાલ અને હું".
(અપ્રસિદ્ધ "પિંગલપાઠ"ના નિવેદનમાં) પ્રો. ઠાકોરે "આપણી
કવિતા સમૃદ્ધિ"માં ગો. મા. ત્રિ. ના "વૃષ્ટિ પછીનું કુદરતનું
સૌંદર્ય" નામક લાંબા કાવ્યને લીધું છે ને તેને વિષે ટિપ્પણમાં
લખ્યું છે : [313]"એમની આ કૃતિ ગુજરાતી કવિતા અને તેની
'blank verse' (બ્લૅંક વર્સ)માં બળ વૈવિધ્યસમૃદ્ધિ"

કટાવમાં પૂરેપૂરાં ખીલી શકે છે તે બતાવી આપનાર એ પ્રથમ પહેલા કવિ છે. મુક્ત લયશક્તિનો આ કૃતિ એક ઉત્કૃષ્ટ નમૂનો છે". કટાવનો ઉપયોગ અર્વાચીન યુગ પહેલાં માત્ર બાલજોડકણામાં, પછી અર્વાચીન કાળમાં નર્મદનાં "આગગાડી" કાવ્ય અને "શાકુન્તલ"ના અનુવાદમાં અને મણિલાલ નભુભાઇના "ઉત્તરરામચરિત"ના અનુવાદમાં પણ થયેલો જોવા મળે છે. આ છંદ ચતુષ્કલયુગ્મોનો સતત અવિરામ પ્રવાહ હોઇને, તેની પંક્તિઓને સંધિઓની વધઘટ વડે સહેલાઇથી લાંબીટૂંકી બનાવી શકાય તેમ જ તેને પ્રાસયુક્ત કરી શકાય તેમ હોવાથી (જો કે કથાકારોએ આંતરપ્રાસને ઝડઝમકવાળા કટાવનો પણ લાંબા sustained વર્ણનો માટે ઉપયોગ કરેલો છે ; અને એવા કટાવનો પાઠ શ્રોતાઓમાં ઘણો અસરકારક નીવડેલો છે : તે લાંબાં સળંગ વર્ણનો માટે અનુકૂળ છે પણ તેમ છતાં તેમાંનો તાલ બહુ જોરદાર છે અને તેથી તેમાં આઠ આઠ માત્રાએ અલ્પ-વિરામ કે અલ્પતર વિરામ આવી જ જાય છે. નાનાલાલ કહે છે કે ગો.મા.ત્રિ.એ ગુજરાતી પદ્યરચનામાંથી પ્રાસને તિલાંજલિ આપીને બ્લેન્ક વર્સ ઉપજાવ્યું છે. એને માટે એટલું જ કહેવાનું કે માત્ર પ્રાસભંગથી પદ્યરચના મુક્ત છંદ બની જતી નથી ; હા, એનાથી પ્રવાહી છંદનું એક અગત્યનું લક્ષણ પદ્યરચનામાં ઊતરે છે ખરું.

અંગ્રેજી કાવ્યબીબાં ગુજરાતીમાં ઉતારનાર તરીકે નર્મદ વગેરેનાં નામ ઠાકોરે દીધાં છે ; એ નામોમાં ઠાકોરે એકલા સળંગ કે મહાકાવ્યોચિત પદ્યરચનાના પ્રયોજકોનાં નામ નથી દીધાં પણ સાથોસાથ બીજા કોઇ પણ પ્રકારની નવીન પાશ્ચાત્ય

સાહિત્યિક અસર ઝીલનારાઓનાં નામ પણ દીધાં છે. ત્યાં તેમણે જણાવ્યું છે કે ન.ભો.દી. કાન્તે સર્જેલા કાવ્યબીંબોથી આકર્ષાયેલા અને પરિણામે "ઉત્તરા અભિમન્યુ" લખાયેલું ; ઠાકોર આગળ ઉમેરે છે કે પછી જો કે ન.ભો.દી.નો ઝોક ગો.મા.ત્રિ.ની જેમ શેલી, રોબર્ટ બ્રાઉનીંગનાં જેવાં ડ્રામેટિક લિરિક ઉપજાવવાનો હતો અને એમાં એમનું ઉત્તમ કાવ્ય "ચંદા" છે. મુક્ત પદ્ય તરફના ન.ભો.દી.ના વલણ માટે ઠાકોર લખે છે.[૩૧૪] "શેક્સપિયર, મિલ્ટન અને પછીની "બ્લેન્ક વર્સ"-નાં લય, ગૌરવ, માતબરી એમણે કદાપિ અનુભવેલ નહીં એમ લાગે છે. ગેય છંદો માટે એમનો પક્ષપાત આખો જન્મારો રહ્યો. તે છંદોની રચનામાં એ સિધ્ધહસ્ત પણ ગણાય. ન.ભો.દી.ની કવિતા ઠરડાય છે, બેતાલ કે લંગડી છે, એમ કોઇક જ દાખલામાં સ્વીકારવું પડે કદાચ". કાન્તે એક જ કાવ્યમાં એક કરતાં વધુ છંદોના ઉપયોગની પધ્ધતિ ખંડકાવ્યોમાં નિયોજી. આ પધ્ધતિનું શ્રેય ઠાકોર મોરબીમાંના શાસ્ત્રીજી શંકરલાલ માહેશ્વરના મંડળમાંથી મળેલા વ્રજભાષાના સંસ્કારોને આપે છે. (પિંગલપાઠ, નિવેદન).

ન્હાનાલાલના મત પ્રમાણે મનમાં જાગતો ભાવ કે રસ એક પ્રકારના ડોલન સાથે મનમાં જન્મે છે; અને જ્યારે તે રસ કે ભાવ વાણીમાં અવતરે છે ત્યારે પેલું રસગત-ભાવગત ડોલન વાણીમાં પણ ઉતરે છે. કાવ્યમાં એ ડોલન હોવું જરૂરી છે. છંદની એક જ અવયવની પુનરુક્તિપરંપરાથી એ વાણીને બાંધવાનું જરૂરી નથી. અનેક અણસરખા ચરણરૂપ અવયવોના ગુંફનથી પણ સુંદર કાવ્ય બની શકે. એટલે તેઓ કહી દે છે, "વાણીનું

ડોલન એક સરખું નિયમિત -Regular હોવું જોઇએ એમ પણ સિધ્ધ થતું નથી. કવિતાને આવશ્યક વાણીનું ડોલન અણસરખું irregular પણ હોય ત્હો પણ જો રસને અનુરૂપ હોય તો, સૌન્દર્યના તેમ જ કલાના મહા નિયમાનુસાર જ તે છે". ન્હાનાલાલની આ માન્યતામાંથી તેમની અપદ્યાગદ્ય શૈલી, ડોલન શૈલી ઊપજી. આ શૈલી કોઇ છન્દ નથી તેનો એકરાર ન્હાનાલાલે પોતે કર્યો છે : "સાચે જ મારી શૈલી અપદ્ય છે, અગદ્ય છે, અપદ્યાગદ્ય છે. એને મેં છંદ ભાખ્યો નથી ને સદાયે ઉચ્ચાર્યું છે કે એ ગદ્ય નથી". "હું શોધવા ગયો મહાછન્દ, ને નાંગાર્યો જઇને ડોલનશૈલીના શબ્દમંડલમાં. મહાછન્દને આરે મેં પગલું યે માંડ્યું નથી". ડોલનશૈલી- વારંવાર શબ્દાળુતા, અર્થહીન ભાષાવેડામાં સરી પડે છે. એ દોષો સામે જો ચીવટ રાખીને (એ મર્યાદાઓ વિષે સંયમ રાખીને) એ શૈલીને પ્રયોજવામાં આવે તો તે પણ કાવ્યનું સમુચિત વાહન થઇ શકે. છતાં, ન્હાનાલાલ એને "અગદ્ય" કહે છે તેમ તે કોઇ ગદ્યેતર પ્રકાર નથી ; એ એક પ્રકારનું રાગયુક્ત ગદ્ય જ છે. તેનામાં સળંગતા છે, અગેયતા છે, પણ તે પદ્યરચના નથી અને પદ્યને પદ્ય રાખીને તેનાં પ્રાસ, શ્લોકત્વ, યતિ વગેરે તત્ત્વોના ઉલ્લંઘનનો કોઇ ખાસ પુરુષાર્થ અહીં કરવાનો રહેતો નથી. વળી, પુનરાવર્તી અવયવોવાળા પદ્યબંધારણમાં uniformity માં variety લાવવાનું જે કૌશલ બતાવવાનું પ્રાપ્ત થાય છે તેવું કૌશલ બતાવવાની જરૂર ડોલનશૈલીમાં રહેતી નથી કેમ કે તેમાં મૂળેથી બધી variety જ હોય છે ! Blank verse તો verse છે અને તેથી ડોલનશૈલીને તેનું સમાંતર સ્વરૂપ કહી શકાય નહીં. ઠાકોરને તો સળંગ અગેય પ્રવાહી પદ્યરચના – એટલે કે અમુક

વિશિષ્ટતાવાળા પદ્યની જ આવશ્યકતા હતી. તેથી તેમણે અપદ્યાગદ્યની વારંવાર અવહેલના કરી છે. અને તેને કોઇ ભવિષ્ય નથી એવું સ્પષ્ટપણે કહી નાખ્યું છે. (પિંગલપાઠનું નિવેદન)

"છંદોની નિયમાવલિઓનો સાર્વભૌમ અખંડ સત્તાવાદ મ્હારે ય તોડવો પડ્યો છે," એમ કહેનાર ન્હાનાલાલની જેમ ઠાકોર છંદને નહીં પણ છંદને પરંપરાથી લાગેલાં સાંગીતિક વળગણોને બંધન માની ફેંકી દેવાના મતના છે. ઠાકોર ન્હાનાલાલના છંદોવિરોધનું મનોવૈજ્ઞાનિક કારણ તપાસતાં કહે છે: "શ્રી ન્હાનાલાલના છંદો સામેના વિરોધનું સૂક્ષ્મ બીજ, ક. દ. ડા.ના ઉપયોગને માટે અંદર કાણાની બે હાર પાડીને દોરીઓ બાંધીને રાખવામાં આવતી પાટીઓ હશે એમ લાગે છે, – જેમાંની કેટલી યે બાલક ન્હાનાલાલની બાલચેષ્ટાએ ફૂટી ગઇ હશે, અને તેથી એ તેજસ્વી બાલકને મોટેરાઓને હાથે કંઇ કંઇ ખમવું પડ્યું હશે".[૩૧૫] આ મુદ્દાને ઠાકોરે વિસ્તાર ને સ્પષ્ટતાથી અન્યત્ર[૩૧૬] પણ રજૂ કર્યો છે. ત્યાં તેઓ કહે છે કે વૃધ્ધ માણસ અવસ્થાને કારણે રોજ રાતે અમુક સમય માટે જાગતો જ પડ્યો રહે, તે કવિ હોય તો તે ગાળામાં કવિતા લખે, પણ જો તે અંધ હોય ને લખવા બેસે તો તેનાથી પંક્તિઓ સરખી રીતે લખાવાને બદલે એ પંક્તિઓ વાંકી-ચૂંકી, ઉપરનીચે, સેળભેળ થઇ જાય. આ મુશ્કેલીમાંથી માર્ગ કાઢવા તે પાંચસાત પાટીઓ વસાવી, તેના ચોકઠામાં કાણા પાડી, તેમાં દોરીઓ બાંધી દોરીઓને આશરે આશરે સરખી રીતે પંક્તિઓ લખે, કોક દિવસ તેના રમતા નાનકડા પુત્રની અડફટમાં આવતાં એકાદ પાટી ફૂટી જાય, તે બાળકને તેની

શિક્ષા થાય, એ શિક્ષા વારંવાર થતી રહે, ને પછી એ બાળકના મનમાં એ પાટી સામે, પાટીમાંની દોરીઓ સામે, દોરીઓને આશરે લખાતી લીટીઓ સામે ને છેલ્લા પરિણામરૂપે એ લીટીઓને વિન્યસ્ત કરતા છંદોબંધ સામે દ્વેષ ઘૃણા પેદા થાય. ન્હાનાલાલનો છંદ:દ્વેષ એમ પેદા થયેલો ઠાકોર માને છે.

આ કેવળ એક અનુમાન છે, દૂરાકૃષ્ટ અનુમાન છે. ઉપર આપેલા અવતરણમાંના "પાટીઓ હશે એમ લાગે છે", "ફૂટી ગઇ હશે", "ખમવું પડ્યું હશે" વગેરે શબ્દો બતાવે છે કે પોતાના અનુમાનની પૂર્ણ સત્યતાની ઠાકોરને પોતાને પણ કશી ખાત્રી નથી. એટલે એ અનુમાનની સામે ધરી શકાય એવી બે શંકાઓની તેઓ પોતે જ કલ્પના કરી, પોતે જ તેનો જવાબ આપે છે. અલબત્ત, એમણે પસંદ કરેલી બંને શંકાઓ બાલિશ છે, એમને જેમનો જવાબ દેવો ફાવે તેવી છે, એમના અનુમાન સામેની શંકાઓ પણ આમના જેવી બાલિશ જ હોઇ શકે અને એમનો પણ આવો જ ચોખ્ખો રોકડો જવાબ આપી દેવાય એવો ભ્રમ ઊભો કરનારી છે. ઠાકોર કહે છે : "બેશક આ પ્રમાણે તો અપંગ વકીલ માટેની પાટીઓ ફોડનાર બાલક અક્ષરશત્રુ જ બનવો જોઇએ, વળી બીજી દલીલ પ્રમાણે તો દરેક શ્રીમાળી બાળક અપદ્યાગદ્ય રચનાર જન્મતો જોઇએ, માટે ઉપલા બંને તર્ક દુષ્ટ (absurd) અગર દૂરાકૃષ્ટ (far-fetched) અને ફેંકી દેવાના, એવી સામી દલીલ પણ થઇ શકે છે :– માનસશાસ્ત્રી તર્ક અને ગાણિતિક દલીલ વચ્ચેનો મોટો તફાવત ન જાણનારાથી જ, સેંકડોમાંથી એક બાલકનો પણ માનસવિકાસ આવું વલણ પકડે, તો જ્ઞાત ફલના સૂક્ષ્મ બીજોમાનું એક ઉક્ત પ્રકારનું કોઇ બચપણમાં પ્રવર્તેલું vera causa વાસ્તવિક કારણ હોવું છેક અસંભવિત નથી, એટલો–

તથાપિ સારી રીતે સૂચક – આવા તર્કોનો અર્થ હોય છે". [૩૧૭]
ઠાકોર ન્હાનાલાલના છંદોવિરોધી અભિપ્રાયોની ન્હાનાલાલના અપદ્યાગદ્યની સદૃષ્ટાંત સાધક બાધક દલીલો સહિત ચર્ચા કરીને તેમનું ખંડન કરવાને બદલે આવો કવિનો અંગત જીવનઇતિહાસ તપાસવાનો આડો રસ્તો શા માટે લે છે ? ન્હાનાલાલનો મત કોઇ ક્ષુલ્લક નિમિત્તે પેદા થયેલા પૂર્વગ્રહમાંથી જન્મેલું એક વલણ છે ; એ કોઇ સાવધાન બુદ્ધિજન્ય બિનંગત, શાસ્ત્રીય નિર્ણય નથી ; એમ સાદી અને સહેલી રીતે ઠસાવવા પ્રો. ઠાકોર એવો રસ્તો લે છે. [૩૧૮] (જો કે "જ્ઞાનગોષ્ઠી"માં તેમણે, ઘણા લોકોનાં મંતવ્યો શાસ્ત્રીય બુદ્ધિથી નહીં પણ પૂર્વગ્રહથી બંધાયેલાં હોય છે તે હકીકતના ઉદાહરણ તરીકે ન્હાનાલાલનો દાખલો ટાંક્યો છે.:

ઠાકોરે ન્હાનાલાલના અપદ્યાગદ્યનું મૂળ પણ એક બાજુ એ જ રીતે એમના અંગત શૈશવકાલીન સંસ્કારોમાં જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે : "એમણે અપદ્યાગદ્ય ગુજરાતીમાં ઉતાર્યું તેનું સૂક્ષ્મ બીજ સામવેદી શ્રીમાળી કુલોત્થ બાલકના કાનમાં છેક બચપણથી સામગાનનું "ડોલન" અનેકાનેક વાર ઉતરેલું હોવું જોઇએ, તે હકીકત હશે". [૩૧૯] તો બીજી બાજુ એનું જ મૂળ તેઓ વ્હિટ્‌માનશાઇ વર્સ લાઇબરમાં પણ જોવાનો પ્રયત્ન કરે છે : "વોલ્ટ વ્હિટ્‌માને અપદ્યાગદ્ય આરંભ્યું, એટલે કે એ વિશિષ્ટ રચનામાં સમકાલિક સમર્થ લેખક તરીકે ઘણા લોકોનું ધ્યાન પહેલું એણે આકર્ષ્યું, પોતાના બુદ્ધિચારિત્ર પ્રભાવે, અને એ કૂચાપ્રધાન બીજ ગુજરાતીમાં ય વવાયું છે". એ અપદ્યાગદ્યનો આરંભ ઇતિહાસપટમાં વ્હિટ્‌માનની પણ પહેલાં જુએ છે : "અપદ્યાગદ્ય જેનાં સાર્વભૌમ નામ vers libre, free verse વગેરે છે, તે વસ્તુતાએ તો વોલ્ટ વ્હિટ્‌માનથી

યે ઘણું જૂનું છે. એ (કવિતાને બદલે ફરીફરીને rhetoric-માં જઇ પડનાર) વાહનનાં પ્રથમ દર્શન બાઇબલના પૂર્વાર્ધ-"જૂના કરાર"માંના કેટલાક જૂના ભાગોમાં થાય છે. અથવા તો તેની ઉત્પત્તિ એથી પણ જૂની લાગે છે. કેમ કે આપણી વેદત્રયીમાંના પણ કેટલાક ભાગનું બંધારણ અપદ્યાગદ્યનું અતિ-શિથિલ જ જણાય છે".[320] ત્યારે, ન્હાનાલાલના અપદ્યા-ગદ્યનું કયું મૂળ સાચું અથવા પૂર્વપશ્ચિમ એ બેમાંથી કોના તરફ તેનું કેટલું ખેંચાણ તે ઠાકોર નક્કી કરી શકતા નથી. "કવિતા શિક્ષણ" લખ્યા પછી સાત વરસ બાદ પણ ઠાકોરની એ અનિર્ણિતતા ચાલુ જ રહે છે; "આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ"ના પ્રવેશકમાં[321] તેઓ કહે છે કે "ન્હાનાલાલી "ડોલન" કેટલે દરજ્જે વ્હીટ્‌માનક વર્સ લાઇબર (whitman: vers Liber) છે, કેટલે દરજ્જે નથી,- નવા જૂનાનો મેળ કેવો રાધાયો છે, પ્રધાન સૂર જૂનો છે યા નવો, પડઘો માત્ર છે કે નવું સર્જન, વિજય જૂનાને લઇને છે કે નવાને, નવીન કેટલે દરજ્જે તલપદા જેવું સોહાવાયું છે, કેટલે દરજ્જે બાહ્ય અલંકરણ કે વિલાયતી વિચિત્રતા કે વર્ણસંકરતા જેવું રહે છે. વગેરે વગેરે" "પૃચ્છા", "તપાસ", "ચર્ચા"ના વિષયરૂપ બની રહે છે.

ઠાકોરે વાગ્ડમ્બર કહીને અપદ્યાગદ્યને ઘણીવાર ઉતારી પાડ્યું છે પરંતુ ન્હાનાલાલની કૃતિઓમાંથી પણ વાગ્વૈભવના સારા દાખલા મળી આવે એમ એમણે સ્વીકાર્યું છે,[322] તથા કબૂલ્યું છે કે યથાયોગ્ય સ્થાને તથા પ્રકારે યોજાયેલું અપદ્યાગદ્ય પણ "સંગ્રહણીય, માનનીય, આદરણીય" ઠરે છે.[323]

છંદમાં પ્રવાહિતા આણવા માટે પ્રયોજાયેલા "અભ્યસ્ત (વિલંબિત, પરંપરિત, દૃહોડાવેલ) શિખરિણી, મન્દાક્રાન્તા, માલિની, હરિણી, સ્રગ્ધરા, મિશ્ર હરિગીત, ખંડ હરિગીત, પ્રવાહી તોટક, લાવણ્યમયી, નવા નવા ઉપજાતિ" વગેરેની નોંધ લઇ ઠાકોર તેમને વિષે પણ કહી દે છે: "આવા કોઇ એક મિશ્રણની કડી સાધીને પછી તેને જ વળગી રહેવામાં આવે તો તુરત માલુમ પડે છે કે આ તો ગેય છંદનો જ એક નવો પ્રકાર સધાયો; અને મહાવાક્ય કવવાની અશક્તિ જેટલી આપણા જૂના છંદોમાં છે, લગભગ તેટલી જ આ પ્રકારોમાં પાછી અનુભવાય છે; જો કે જરા જુદી જાતની, જો કે જરા નવતર, તો પણ એ તો પાછી ગેયતાની જ બેડીઓના ખખડાટની પુનરાવૃત્તિઓ કાનને વેઠવાની રહે છે".[324] ઉપર નોંધેલા છંદોમાં જેટલા આવૃત્ત સંધિવાળા માત્રામેળ છંદો છે તે તમામમાં તાલબદ્ધતાને કારણે ગેયતા આવી જવાનો પૂરો સંભવ ખરો, પરંતુ જે અનાવૃત્ત સંધિવાળા અક્ષરમેળ છંદો નોંધાયા છે તેમાં શી રીતે અગેયતા ન આવે? એટલું ખરું કે તેમાંના યતિ દૃઢ હોવાને કારણે તેમાં ઇષ્ટ પ્રવાહિતા – સળંગતા સાધી શકાય નહીં. ઉપર નોંધેલા પ્રવાહી તોટક વિષે ઠાકોર લખે છે: "આ પ્રવાહિતા અથવા અર્થને વાંકે વાંકે વલણ લેતું અર્થાનુસારી વલણ તે શું, એનો જ્યારે કોઇને ખયાલ જ ન હતો, ત્યારે તેનો નમૂનો પાડવાના જ હેતુથી ઘણાં વર્ષો ઉપર એક "પ્રવાહી તોટક" લખ્યો હતો."...[325] અને પિંગલપાઠના નિવેદનમાં જણાવે છે કે કાન્ત, કલાપી, ન્હાનાલાલમાં પરંપરિત (પ્રવાહી) તોટક જોવા મળે છે તે પોતાની (ઠાકોરની) તદ્વિષયક ચર્ચાઓ થયા પછી જ.

પ્રવાહિતા, મહાવાક્યો યોજવાની ક્ષમતા, ૩૯ વિરામોથી સ્વતન્ત્રતા વગેરે બાબતોમાં ઠાકોર ઉપર્યુક્ત અસ્યસ્ત છંદ: પ્રયોગો કરતાં બીજા બે પ્રકારની પદ્યરચનાઓને વધુ ચઢિયાતી ગણીને તેમને નોંધે છે : "(૧) ગો. મા. ત્રિ.નો કટાવ, રા. મનહરરામનો રામ છંદ, મ્હારો ગુલબંકી - જેવી, જેમાં વિરામ મોટે ભાગે પંક્તિને છેડે, અને પંક્તિઓની લંબાઇ અને સંખ્યા અનિયમિત ; (૨) મ્હારા અગેય (મુક્ત) પૃથ્વી જેવી".[૩૨૬] અહીં ઠાકોરે ચાર છંદ: પ્રયોગો નોંધ્યા છે, તેમાંના કટાવની ચર્ચા આપણે પહેલાં કરી લીધી છે. રામ છંદ બીજું કંઇ નહીં પણ "દાલદા" બીજના અનિયતસંખ્ય આવર્તનથી સધાયેલો પરંપરિત ઝૂલણા જ છે. જો કે રામછંદમાં "દાલદા"ના એવા પ્રવાહમાં ક્યાંક્યાંક "લદાદા"બીજ પણ પ્રયોજાયેલું જોવા મળે છે, અને ખબરદારે તેને પ્રવાહવિક્ષેપક ગણ્યું છે પરંતુ રા. વિ. પા.એ "દાલદા" તેમ જ "લદાદા" બીજોને પરસ્પર સંવાદી ગણી, ખબરદારના વાંધાને રદિયો આપ્યો છે ; એટલું જ નહીં પણ "દાલદા"ના પ્રવાહની એકતાનતામાં વૈવિધ્ય લાવનાર તત્ત્વ તરીકે તેમણે "લદાદા" બીજના પ્રયોગને આવકાર્યો છે. પંક્તિઓમાં આંતર નહીં પણ કેવળ અંત્ય વિરામ, પંક્તિઓની અનિયમિત લંબાઇ, પંક્તિઓની અનિયમિત સંખ્યા - આ ત્રણ લક્ષણો વડે ઠાકોર રામ છંદની પ્રવાહિતાનો નિર્દેશ કરે છે. એક જ બીજના અનિયતસંખ્ય આવર્તનો વડે દરેક પંક્તિને સ્વૈચ્છિક રીતે લાંબીટૂંકી કરી શકાય, અર્થાનુસાર પરિચ્છેદ પાડતાં પંક્તિઓની સંખ્યા પણ અનિયત કરી શકાય અને એ રીતે અર્થના વલણે વળતી સળંગતા સાધી શકાય, એક જ બીજનાં અનિયત–

સંખ્ય આવર્તનો વડે દરેક પંક્તિને અર્થાનુસાર લાંબીટૂંકી કરીને, એવી પંક્તિઓમાંથી આંતર વિરામોને ટાળી માત્ર અંતિમ વિરામ રાખીને, પંક્તિ સંખ્યાને અનિયમિત બનાવી અર્થાનુસાર પરિચ્છેદ પાડીને પ્રવાહિતા સાધી શકાય. પરંતુ મુક્ત પદ્ય માટે આવશ્યક એવા અગેયતાના તત્ત્વો રામ-છંદમાં લાવી શકાય તેમ નથી. 'દાલદા' બીજનું દરેક આવર્તન પોતાની સાથે તાલનો દૃઢ થડકો લાવે છે. અને તેથી ગેયતાનું તત્ત્વ આવી જાય છે; રા. વિ. પાઠક પણ કહે છે કે "ઉદાત્ત ભાવોને લાંબા સમય સુધી વહેવાની એની શક્તિ" હોવા છતાં તે "ઝૂલણાના ઢાળ કે લઢણમાં પડી જાય છે" તેથી "તે બ્લેંક વર્સનું કામ આપી શકે તેમ હું માનતો નથી".[૩૨૭]

ત્રિભુવન વ્યાસે "ઝૂલણા"માં અનૂદિત કરેલા "મેઘદૂત"ના પ્રવેશકમાં ઠાકોર ઝૂલણા વિષે લખે છે[૩૨૮] કે તે ઉત્પ્લુતિમાં સારો, સંગીતમાં મંદાક્રાન્તાથી ઊતરતો ન ગણવો પડે તેવો, ગુજરાતી કવિતાનાં પ્રૌઢ વિષયોને માટે પણ ખેડાતો આવેલો, મંદાક્રાન્તાની માફક સુદૃઢ યતિઓ, સંધિઓ, પંક્તિઓ કડીઓ-વાળો છે. વળી મંદાક્રાન્તા કરતાં ઝૂલણા લાંબો છે એમ કહીને તેઓ ઝૂલણામાં શબ્દાલુતા તથા શિથિલતા આવવાનો સંભવ બતાવે છે. અહીં માત્ર એટલું જ જણાવવાનું કે ભલે ઝૂલણાનું સંગીત મંદાક્રાન્તાથી ઊતરતું ન હોય, છતાં બંને છંદના સંગીત એક જ કોટિનાં, એક જ વર્ગનાં હોઇ શકે નહીં. મંદાક્રાન્તામાં ઢળેલું યક્ષનું હૃદયદુઃખ યુધ્ધના કે બીજા પ્રકારના ઉત્સાહને આલેખનારા ઝૂલણામાં ઉતારવામાં અનુવાદક સફળતા મેળવી શકે ખરા ? અને મેળવી શકે તો કેવી રીતે, કેટલે અંશે તે ચર્ચાનો વિષય છે.

અહીં કહેવાનું તાત્પર્ય એ નથી કે અમુક છંદ માત્ર અમુક પ્રકારના જ ભાવને આલેખી શકે શકે તેવી મર્યાદાવાળો હોય છે. એવી જો કોઇ મર્યાદાઓ હોય તો કવિનું કૌશલ તેને ઇષ્ટાર્થસાધક નીવડે એ રીતે અતિક્રમવામાં રહેલું છે. પણ મંદાક્રાન્તા, તેનામાં અમુક અંતરે આવતા યતિ, ને એ યતિને કારણે અમુક લંબાઇ - ટૂંકાણવાળા બનતા પંક્તિખંડોથી નિર્માતી ગતિને કારણે જે રીતે કાલિદાસને હાથે યક્ષના નિઃશ્વસિતને વહેવા સમર્થ બને છે તે રીતે ઝૂલણાનો યતિ, સંધિ, આરોહાવરોહ તે નિઃશ્વસિતને વહવા શક્તિશાળી બને છે ખરા એ જોવું જરૂરી છે. વળી, મંદાક્રાન્તાની પંક્તિ કરતાં ઝૂલણાની પંક્તિ લાંબી હોવાને કારણે જ ઝૂલણામાં શબ્દાળુતા કે શિથિલતા આવવાનો સંભવ ઊભો થાય છે એમ કહેવું બરાબર નથી. સંસ્કૃતની સમાસઘન રચનાને અકૃત્રિમ ગુજરાતીમાં ઉતારવા માટે કોઇકવાર મૂળ કરતાં લાંબી પંક્તિની જરૂર પણ પડે; (ઠાકોર પોતે જ સ્વીકારે છે;[૩૨૯] "કાલિદાસમાં યે મન્દાક્રાન્તા શ્લોકોમાં સમાસ વધારે આવે છે, જેમાંના કેટલાક દારી પેઠે લાંબા પણ હોય છે. અને ભાષા કંઇક "ભારે" તથા કૃત્રિમ બનતી લાગી જાય છે. . . . કાલિદાસના મન્દાક્રાન્તા શ્લોકની ભાષામાં ગુણ ન ગણી શકાય એવાં તત્ત્વ પણ આવી જાય છે. એનાં નાટકોમાં પણ એના અનુવાદકોને સૌથી વધારે થકવે મૂંઝવે છે એના મન્દાક્રાન્તા શ્લોક".) ને ત્યારે એવી લાંબી પંક્તિની રચના શબ્દાળુ કે શિથિલ બન્યા વગર મૂળ રચનાને સમાંતર રહીને પણ ચાલી શકે. ઊલટું, ભાષાકૌશલને અભાવે સમવૃત્ત અનુવાદમાં પણ કોઇક વાર કો અનુવાદકને હાથે શબ્દાળુતા અને શિથિલતા

પેસી જવાનો સંભવ રહે છે તેનો ઇન્કાર ન કરી શકાય.

"ઝૂલણા . . . માત્રામેળ હોવાથી અક્ષરમેળ બન્ધમાંના લઘુગુરુ વર્ણોનાં માટેનાં નિશ્ચિત સ્થાનો અનુવાદકને નડતાં નથી".[330] અને માત્રામેળ છન્દની માફક વર્ણમેળ છન્દનાં બીબાં પણ કાનમાં બંધાવા પામતાં તેની રચનામાં યે માત્રામેળ છન્દનાં જેટલી જ સુગમતા ને સમૃદ્ધિ અનુભવાય છે એમ ઠાકોરે જે કહ્યું છે તે ખરું છે.

કટાવ અને રામ છંદની માફક ગુલબકી પણ પુનરાવર્ત્તી સંધિથી રચાતી લાંબીટૂંકી પંક્તિઓવાળો છંદ છે. ગુલબકીમાં પુનરાવર્ત્તી સંધિ કાં "લગા" અથવા "ગાલ" હોય છે; અને તે અન્ય છંદોનાં સંધિઓની તુલનાએ ટૂંકો સંધિ છે. "લિરિક"માં[331] ઠાકોરે રૂપર્ટ બ્રૂકના 'The Soldier' સોનેટના અનુવાદમાં આ છંદ વાપર્યો છે ને ત્યાં પાદટીપમાં એને લગતી વિશેષ માહિતી અને સમજૂતી આપી છે: "આ પદ્યરચના નવીન છે, એનો એક નમૂનો પ્રથમ પ્રકટ કર્યો ત્યારે એને <u>લગોપજાતિ</u> નામ આપ્યું હતું. <u>(ગુજરાત માસિક ૧૯૨૪: "રચી જ વાટિકા નવીન"; અને કવિતા શિક્ષણ, પૃ. ૧૭)</u> પણ હવે એને એક માત્રા ટૂંકું નામ આપું છું! ગુલબકી, ગુલ=લગ ગુરુલઘુ અથવા લઘુગુરુ એમ બે જ અક્ષરના ગણ જેમાં જોવાના તે ઉપજાતિ= બકી; પંક્તિઓ જેમાં લાંબીટૂંકી, પ્રવાહ જેનો બંકિમ, કોઇ સ્થૂલ બાહ્ય નિયમને ન પાળતાં વિચારપ્રવાહને એટલે કે કાવ્યના આત્માને જ અનુસરે તે આ ભાવના છે; વસ્તુતાએ આ બન્ધમાં દરેક પંક્તિને અન્તે યતિ (વિરામ Pause) આવશ્યક હોય એમ લાગે છે, જો કે

પ્રયોગો થતાં થતાં એ ઉપાધિમાંથી મુક્ત એવું રૂપ સધાઇ પણ આવે કદાચ. લગોપજાતિ, ગુલબંકી, બેય શબ્દ અધિકારી વિશેષણ હોય એમ, – છન્દ, કવિતા, પદ્ય અને નર નારી નાન્યતર ગમે તે જાતિના નામ સાથે – અંત્યાક્ષરમાં અપ્રત્યય અને અવિકૃત જ વપરાય".

દલપતરામે દલપતપિંગળમાં "મલ્લિકા" ("ગાલ" બીજકનાં આઠ આવર્તનો) અને "નગસ્વરૂપિણી" : અથવા "પ્રમાણિકા") ("લગા" બીજકનાં આઠ આવર્તનો) નામના (ચોવીસ–ચોવીસ માત્રાઓવાળા) બે માત્રામેળ છંદો નોંધ્યા છે. ઉપરાંત "ચામર" ("ગાલ" બીજકનાં સાત આવર્તનો + છેવટે વધારાનો એક "ગા") અને નારાચ ("લગા" બીજકનાં આઠ આવર્તનો) નામના બીજા બે છંદો નોંધ્યા છે. ઠાકોર જેનો નવીન પદ્યરચના તરીકે દાવો કરે છે તે "ગુલબંકી" એ "મલ્લિકા" અને "નગસ્વ–રૂપિણી" (અથવા"પ્રમાણિકા") છંદોનું અથવા તો "નારાચ" અને "ચામર" છંદોનું મિશ્ર પરંપરિત રૂપ છે. "ગુલબંકી"ને "નારાચચામરના સાધારણીકરણે ઉપજાવાયેલ" પદ્યરચના કહીને ઠાકોરે એ બાબતનો સ્વીકાર પણ હેમ્લેટના પ્રવેશકમાં[332] કર્યો છે. ગુલબંકીમાં પંક્તિઓ અર્થાનુકૂલ રીતે લાંબીટૂંકી બનાવેલી હોય એટલે પંક્તિઓને અંતે આવતો યતિ પણ અર્થાનુકૂલ જ, ને તેથી આવશ્યક જ લાગે ; તેમ છતાં એક પંક્તિમાંથી ઉભરાવીને વિચારને બીજી પંક્તિમાં વહેવડાવવો હોય તો પંક્ત્યંત યતિને આ છંદમાં સપૂચો નિવારી શકાય એમ પણ છે.

દા.ત. લગા લગા લગા (લગા) ‖ લગા લગા લગા લગાલ ‖ ગાલ ગાલ ગાલ (ગાલગા)
લગા લગા.. ... ‖ ગાલ ગાલ ગાલ... ‖ લગા લગા લગા....

"પારિજાતના" પ્રવેશકમાં[333] "નવા છંદો"ની ચર્ચામાં ઠાકોરે "મનહર", બંગાળી "પયાર" અને "દીર્ઘ પયાર" વગેરે છંદોની વાત કરી છે. ત્યાં તેઓ પૂજાલાલના "ત્હારું નામ" કાવ્ય વિષે લખતાં કહે છે: "એ કૃતિમાં પંક્તિઓ (૪ + ૪) + (૪ + ૩) એ માપની છે. આપણા મનહર (૮ + ૮) + (૮ + ૭) એમ રચાય છે ત્યારે આમાં તેનો ઉત્તરાર્ધ જ આવે છે; એમ પણ કહી શકાય". પછી ઠાકોર એવી પદ્યરચનાનું નવું નામ સૂચવે છે: "એટલે આ છંદને "ગુર્જર પયાર" અથવા "મનહર" "તિલક"નું નામ આપી શકિયે". મતલબ કે ઠાકોરે એને પયાર અથવા મનહર – બેમાંથી ગમે તેના એક નવતર પ્રકાર તરીકે ગણવાની છૂટ આપી છે.

ઠાકોર "પયાર"ને બંગાળી ભાષાના ઉચ્ચારણને અનુરૂપ ગણે છે પણ ગુજરાતી ભાષામાં ઘણે સ્થળે જે અકારનું દ્રુત ઉચ્ચારણ થાય છે તેને પયાર, મનહરમાં પૂર્ણ લઘુરૂપે ઉચ્ચારતો પડે તેમ હોવાથી એ છંદોને ઠાકોર ગુજરાતી ભાષામાં ઉચ્ચારણને અનુરૂપ ગણતા નથી. ઠાકોર જણાવે છે કે લઘુ અને દ્રુત વચ્ચેનો એવો ભેદ ફારસીમાં પણ છે, એ ભાષાના કવિઓ અને પિંગળશાસ્ત્રીઓ કાવ્યપંક્તિઓમાં એ ભેદને યાદ પણ રાખે છે. પરંતુ, ફારસીના તળપદા ઉચ્ચારણમાંના દ્રુત સ્વરોને હિંદીઓ તો પૂર્ણ લઘુ રૂપે ઉચ્ચારે છે; કેમ કે ગુજરાતીમાં જેવા દ્રુત સ્વરો છે તેવા સ્વરો હિંદી બંગાળીમાં મુકાબલે ઘણા જ ઓછા છે. એટલે ઠાકોર છેવટે ચુકાદો આપી દે છે કે "મનહરજાતિના છંદો આપણી કવિતામાં હિંદી કવિતામાંના તેમના સ્થાન જેવું સ્થાન નહીં જ મેળવી શકે". અને એ જ રીતે બંગાળી છંદો પણ ગુજરાતી ભાષામાં સ્થાન નહીં

મેળવી શકે. પરભાષા સાહિત્યની આકર્ષક સંપ્રાપ્તિઓ વડે પોતાના ભાષાસાહિત્ય ને સમૃધ્ધ કરવા ઇચ્છતો પ્રતિભાશાળી કવિ પોતાની પ્રતિભાને બળે પોતાની ભાષામાં અવનવીન ઘાટો ઘડી શકે તેમ હોવા છતાં પણ તેને પણ પોતાની ભાષાની ઉચ્ચારણપ્રકૃતિની મર્યાદાને સ્વીકારીને જ ચાલવું પડે છે અને તેથી તે એ બાબતમાં "મનોયત્નો" કરતાં વધારે વિજય મેળવી શકતો નથી એવી વ્યાપ્તિ બાંધવા લગી ઠાકોર, એ ઉપરથી, જાય છે.

મનહર ઘનાક્ષરીના ચતુરક્ષર સંધિનાં આવર્તનોથી કે હ. ધ્રુવે ઉપજાવેલા "વનવેલી"ને માટે ઠાકોર કહે છે કે "શાસ્ત્રની કસોટીએ "વનવેલી" છંદ જ નથી".[334] કે. હ. ધ્રુવે કહેલું કે આ છંદમાં યતિ, તાલ, પ્રાસ નથી, માત્ર ચતુરક્ષર સંધિ છે. કે. હ. ધ્રુવના એ શબ્દો પકડીને અક્ષરગણના સિવાય બીજું કશું નિયામક તત્ત્વ એ છંદમાં નથી એવું દૃષ્ટિબિંદુ લઇને ખબરદારે પણ એ છંદને પદ્ય તરીકે સ્વીકારવા ઇન્કાર કર્યો હતો. વનવેલીને પદ્ય ન ગણવા માટે ખબરદારને તો પોતાનું ગમે તેવું પણ કોઇ કારણ હતું પરંતુ ઠાકોરે કયી શાસ્ત્રકસોટીથી કહ્યું કે વનવેલી છંદ નથી ? "આપણી કવિતા સમૃધ્ધિ"માં "મોટો પ્રશ્ન" કાવ્યના ટિપ્પણમાં[335] તેઓ ઉત્તરગર્ભ પ્રશ્ન પૂછે છે : મનહરબંધ અગેય ગણાય ખરો ? અર્થાત્ કે ગેય ગણાય. તો જે તાલવ્યવસ્થાથી તે ગેય બંધ બને છે તે તાલવ્યવસ્થા વનવેલીમાં આવતાં તે પણ એક બંધ ન બને ? બને જ. છતાં ઠાકોર તેને છંદ ગણવા તૈયાર નથી. આ આખા મુદ્દાનું રા. વિ. પાઠકે નિરસન કરતાં કહી દીધું છે, "મનહરના ચતુરક્ષર સંધિમાં

પહેલા અને ત્રીજા અક્ષર ઉપર અનુક્રમે પ્રધાન અને ગૌણ તાલ છે, અને એ તાલ એ જ વનવેલીનું પદ્ય તરીકેનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ છે. ભલે કે. હ. ધ્રુવે એ ન સ્વીકાર્યું પણ આપણે એ સ્વીકારતા હોઇએ તો એને માનીને વનવેલીનું મહત્ત્વ સ્વીકારવું જોઇએ".[336] ઠાકોરે વનવેલીનો છંદ તરીકે અસ્વીકાર કરવા છતાં, "વાક્-છટા જોઇએ એવાં સ્થાનોમાં કુશલ કારીગરને હાથે તે ખીલી આવે છે", એમ સ્વીકાર્યું છે.[337] રા. વિ. પા. પણ નાટકની ઉક્તિઓ માટે તેને સમર્થ ગણે છે.[338]

શેક્સપિયરના હેમ્લેટના શ્રીમતી હંસાબહેન મહેતા કૃત ગુજરાતી અનુવાદના પ્રવેશકમાં ઠાકોરે કહે છે :[339] "એ ભાવપ્રચુર વાણીનો અનુવાદ ગદ્યમાં થાય જ નહીં એમ જોઇ લઇને હેમ્લેટ જેવા સર્વોત્કૃષ્ટ નાટકનો અનુવાદ આપણને આપતાં અનુષ્ટુપ જેવા આપણા સર્વતોભદ્ર છંદના પ્રવાહી કે નિર્બંધ રૂપને છૂટથી પ્રયોજે છે. બેશક, આ એક સાહસ છે. એક પ્રયોગ છે. પરંતુ તે વિષયોચિત માર્ગે સાભાન આદરેલો સ્તુત્ય પ્રયાસ પણ છે". પછી ઠાકોર એ મહાભારતી, નિર્બંધ અનુષ્ટુપને યથાયોગ્ય રીતે વાંચવાની કળા ખિલવવા વગેરે વિષે વાત કરે છે. શેક્સ-પિયર અને તેના ગુજરાતી અનુવાદકો, ગુજરાતીમાં નિર્બંધ પદ્ય ઉપજાવવાના વિવિધ પ્રયત્નો વિષે પણ ઠાકોર ત્યાં વાત કરે છે. અંગ્રેજી પદ્યરચનાના ઇતિહાસમાં નિર્બંધ પદ્ય ઉપજાવવાના વિવિધ પ્રયત્નો વિષે પણ ઠાકોર ત્યાં વાત કરે છે. અંગ્રેજી પદ્યરચનાના ઇતિહાસમાં નિર્બંધ છંદ નાટકમાં શરૂ થયા પછી મહાકાવ્યોનું વાહન બન્યો, તેથી ઊલટું, ગુજરાતીમાં પ્રવાહી પદ્ય પ્રયોજવાની શરૂઆત નર્મદને હાથે પહેલાં કવિતાક્ષેત્રે થઇ, અને કવિતાક્ષેત્રે જ

એવી પદ્ય રચનાના બહુસંખ્ય પ્રયોગો થયા પછી જ હંસાબહેન જેવાને હાથે નિર્બંધ છંદનો પ્રયોગ નાટ્યક્ષેત્રે પ્રવેશ પામ્યો : આપણી નિર્બંધ પદ્યરચનાના વિકાસ – ઇતિહાસની એક આ હકીકતની પણ ઠાકોરે નોંધ લીધી છે. પરંતુ એ બધી વાતોમાં, હંસાબેન અનુષ્ટુપનો નાટ્યોચિત ઉપયોગ કરવામાં સફળ થયાં છે કે નહીં યા તો અનુષ્ટુપનો એવો ઉપયોગ સફળતાપૂર્વક થઇ શકે ખરો કે નહીં એ મુદ્દાઓને સ્પર્શવાનું ઠાકોરે સલામતીપૂર્વક ટાળ્યું છે.

એવું મૌન "પારિજાત"ના પ્રવેશકમાં ઠાકોરે રાખ્યું નથી. ત્યાં તેઓ પૂજાલાલનાં અનુષ્ટુપબદ્ધ સોનેટોની ચર્ચા ઉપાડતાં પ્રશ્ન ઉઠાવે છે : "સાત અનુષ્ટુપની કૃતિને સોનેટ નામ ઘટે ખરું ?"[340] એ પ્રશ્નમાં એનો નકારવાચક ઉત્તર વિવક્ષિત જ છે. એના સમર્થનમાં ઠાકોર કહે છે : "બત્રીશવર્ણી અનુષ્ટુપને આપણે લખીયે છાપિયે છ બે લીંટીએ, માત્ર સુગમતાની ખાતર ; ખરી રીતે એ છે ચાર ચાર પંક્તિની કડી, એટલે સાત અનુષ્ટુપે પંક્તિઓ થઇ જાય અઠ્ઠાવીસ. ત્રણ આઠવર્ણી એકમોનો (૨૪ વર્ણી) ગાયત્રી છંદ, તેમાં એક આઠવર્ણી એકમ ઉમેરાતાં થયો અનુષ્ટુપ, એ એની ઉત્પત્તિ. અનુષ્ટુપી સોનેટ લખવા આગ્રહી હોય, અથવા સોનેટની છેલ્લી કડી લેખે અનુષ્ટુપ મૂકવા ઇચ્છે, તેવા બંધુઓએ આ સર્વ વિચારવું ઘટે".[341] અનુષ્ટુપમાંના યતિ કેટલા બધા દૃઢ છે, એનાથી પ્રવાહિતા કેવી રીતે તૂટે છે, યતિભંગથી જુદા પડેલા શબ્દખંડોનું યતિદૃઢતાને કારણે પરસ્પર આકલન ન થઇ શકતાં રચના કેવી ક્લિષ્ટ લાગે છે, પ્રવાહી શૈલીએ સળંગ વાક્ય યોજવા જતાં અને તદનુરૂપ યતિસ્થાન ફેરવવા

જતાં રચના કેવીક "અરુચિકર" બની જાય છે તે બધું ઠાકોરે પૂજાલાલના અનુષ્ટુપબધ્ધ સોનેટોના દાખલા આપી સમજાવ્યું છે. અને એ ઉપરથી ઠાકોર અનુષ્ટુપને "સોનેટ - ઘાટને અનુકૂલ નહીં" એવો છંદ કહે છે. છતાં પૂજાલાલે ક્યાંક ક્યાંક એ છંદમાં પણ દીપી ઊઠે તેવી પંક્તિઓ લખ્યાનું ઠાકોર સ્વીકારે છે અને ઉમેરે છે કે "અનુષ્ટુપમાં (કે અમુક છંદમાં) સોનેટ ના જ લખાય એમ તો હજી પણ મ્હારે નથી કહેવું".[૩૪૨] અનુષ્ટુપની સોનેટઘાટ માટેની અનનુકૂલતાનો જેવો મત ઠાકોરે અહીં રજૂ કર્યો તેવો જ અનુષ્ટુપની નાટયસ્વરૂપ માટેની અનનુકૂલતાનો મત તેઓ "હેમ્લેટ"માં કેમ રજૂ ન કરી શક્યા ?

જો કે રા. વિ. પા.એ તો સ્પષ્ટપણે કહ્યું છે : "નાટકને માટે શ્રીમતી હંસા બહેને આ છંદ વાપર્યો છે, પણ તેનું પરિણામ મને અનુષ્ટુપના લાભમાં જતું જણાતું નથી". પંક્તિની વચ્ચેથી શરૂ થઇ પંક્તિની વચ્ચે પૂરાં થતાં વાક્યોને સ્વતંત્રપણે વાંચવા આપ્યાં હોય તો તેમને અનુષ્ટુપના લયમાં બેસાડતાં ઘણી મુશ્કેલી પડે તેમ હોવાથી તેઓ એ છંદને નાટકને અનુકૂળ ગણતા નથી ; મહાકાવ્ય માટે તેઓ એ છંદને અનુકૂળ ગણે છે.

મહાભારતની અનુષ્ટુપના પોતાને થયેલા પરિચય તથા અન્ય છંદોમાં પ્રવર્તેલી પોતાની પ્રયોગશીલતા સંબંધે પ્રો. ઠાકોર જણાવે છે, "સંસ્કૃતમાં શાકુંતલ પરથી શકુંતલોપાખ્યાન, સાવિત્રી-ઉપાખ્યાનાદિને રસ્તે મહાભારતસાગરમાં પ્રવેશ મળ્યો. ત્યાં શિષ્ટ અનુષ્ટુપ, ઉપજાતિની પાછળ તેમનાથી યે જૂના મુક્ત

અનુષ્ટુપ ને મિશ્ર જાતિ જોયા. યાત્રાનું પરમ પ્રાપ્તવ્ય લાધ્યું. પ્રયોગો કરતું કરતું મગજ જાતે પ્રયોગશીલ થયું, શોધક સર્જકતા સ્વતંત્ર વિહરતી થઇ. મુક્ત શાર્દૂલવિક્રીડિત, મુક્ત અંજનીગીત વગેરે ઉપજ્યાં; યુરોપીય પિંગળના diametre triametre-ના ભેદ વિચારતાં, સ્વૈરવિહારે લાધી ગયેલ છંદસ્ફુલ તો ગુલબંકી જાતિ છે એ ભાન ઉપજ્યું, આર્યા જાતિમાં ય મુક્તતાનો માર્ગ દેખાયો. કટાવ જાતિનો વિસ્તાર જોવામાં આવ્યો; ને પિંગળના મહાસાગરમાં ય નથી એવા નવા છંદ એટલે શી અભૂતપૂર્વ વસ્તુ, તે પણ દૃષ્ટિમર્યાદામાં આવતી ગઇ". (અપ્રસિધ્ધ "પિંગળપાઠ"નું નિવેદન)" મહાભારતની અનુષ્ટુપની જેમ વાલ્મીકિએ અનુષ્ટુપમાં સાધેલી નવીનતાની પણ ઠાકોરે નોંધ લીધી છે.[343]

અહીં ઉલ્લેખેલા મિશ્રજાતિ વિષે ઠાકોર "પારિજાત"ના પ્રવેશકમાં[344] લખે છે: " આ સંગ્રહમાં જે રચનાઓને "મિશ્ર જાતિ" છંદની કહી છે, તે રચનાઓ આપણામાં મુકાબલે હજી નવી છે; અગર જો કે સંસ્કૃત કવિતામાં એ મિશ્ર જાતિ રચનાઓ શ્રી ભગવદ્‌ગીતા જેટલી પ્રાચીન તો છે. ઇંદ્રવજ્ર, ઉપેન્દ્રવજ્રનું મિશ્રણ તે ઉપજાતિ. વર્ણસંખ્યા એક જ પણ ગણમેળમાં ભિન્ન ભિન્ન એવાં વૃત્તોનાં તેમ એક વર્ણ ફેરવાળાં વૃત્તોનાં મિશ્રણ, શક્ય (એટલે સંવાદિ જણાય) તે બધાં યે આ ઉપજાતિ વર્ગમાં આવે. વર્ણસંખ્યામાં એકથી વધારેનો ફેર હોય એવાં વૃત્તોના મિશ્રણને ઉપજાતિ નહીં ને "મિશ્રજાતિ" કહેવાં: આ મ્હારી વ્યવસ્થા મેં "આપણી કવિતાસમૃધ્ધિમાં" દાખલ કરી, તે પછી કેટલાક ઉગતા કવિઓએ એ નામ યથાર્થ વાપરીને અપનાવી લીધી છે.

આ સંગ્રહમાં મિશ્ર જાતિ વિશેષ નામ આ જ અર્થમાં પારિભાષિક શબ્દલેખે વાપરેલું છે. આ વ્યવસ્થા ચોખ્ખાં ગાણિતિક સૂત્ર રૂપે પણ દર્શાવી શકાય છે. ઉપજાતિ અને મિશ્રજાતિ એ વિશેષ નામો ગણમેળ વૃત્તોની પરિભાષામાં ૧૧ વર્ણથી માંડીને ૧૪ વર્ણ વૃત્તો લગીના ક્ષેત્રમાં જ વાપરવાનાં છે. તેમાં ૧૧-૧૧, ૧૧-૧૨, ૧૨-૧૨, ૧૨-૧૩, ૧૩-૧૩, ૧૩-૧૪, અને ૧૪-૧૪ વર્ણ વૃત્તોનાં મિશ્રણો તે તમામ ઉપજાતિ વર્ગમાં આવે ; નિર્દિષ્ટ ક્ષેત્રમાં કોઇ પણ બે કે વધારે છંદ, જે વર્ણસંખ્યામાં બે કે ત્રણ વર્ણનો ફેરવાળા હોય, તેમનાં તમામ મિશ્રણને મિશ્રજાતિ વર્ગનાં ગણવાં".

આ અવતરણના પૂર્વાર્ધમાં ઠાકોરે ઉપજાતિ અને મિશ્ર જાતિની વ્યાખ્યા બાંધી છે. ઠાકોર ઇન્દ્રવજ્ર અને ઉપેન્દ્રવજ્રના બહુ જાણીતા મિશ્રણને ઉપજાતિ કહે છે પણ ક્યારેક ક્યારેક શાર્દૂલ-વિક્રીડિત અને સ્રગ્ધરાના મિશ્રણને પણ ઉપજાતિનું નામ આપવામાં આવ્યું છે. એ અવતરણના ઉત્તરાર્ધમાં તેઓ ઉપજાતિ અને મિશ્ર જાતિની વ્યવસ્થાને "ગાણિતિક સૂત્રરૂપે" દર્શાવતાં ૧૧ વર્ણથી માંડીને ૧૪ વર્ણ વૃત્તો લગીના ક્ષેત્રમાં એ છંદોનામો વાપરવાનું જણાવે છે, ત્યારે તેમની નજર સામે ઇન્દ્રવજ્રનું વૃતકુટુંબ (ઇન્દ્રવજ્ર, ઉપેન્દ્રવજ્ર, ઇન્દ્રવંશા, વંશસ્થ, વસંતતિલકા) હોય એમ લાગે છે. બાકી, જેમ એ છંદો વચ્ચે આંતરિક સામ્ય છે તેમ, શાલિની, માલિની, મન્દાક્રાન્તા, સ્રગ્ધરા, હરિણી, વગેરે છંદો વચ્ચે પણ આંતરિક સામ્ય છે. તેથી એ છંદોના મિશ્રણ વડે પણ એક જુદી જાતની મિશ્રજાતિ છંદોરચના સાધી શકાય. પણ એ છંદોમાંનો શાલિની એકલો જ ૧૧ વર્ણ છંદ છે, બાકીના બધા છંદો ૧૪ કરતાં વધારે વર્ણોવાળા છંદો છે. મિશ્રજાતિની આ બીજી શક્યતા

ઠાકોરની ગણત્રી બહાર શી રીતે રહી ગઈ હશે તે કળવું મુશ્કેલ છે. બાકી, એ શક્યતા અવતરણના પૂર્વાર્ધમાં ઠાકોરે મિશ્રજાતિની જે વ્યાખ્યા બાંધી છે તે અનુસારની છે.

બીજા કોઈ પણ છંદ કરતાં પૃથ્વી છંદ કયી કયી રીતે પ્રવાહી પદ્યરચના નીપજાવવા માટે વધારે યોગ્ય છે તે ઠાકોરે જ્યારે જ્યારે તક મળી ત્યારે ત્યારે જણાવ્યુ છે. એ છંદની ઠાકોરે વારંવાર જોરશોરથી કરેલી સાગ્રહ હિમાયતથી હવે સૌ કોઈ વાકેફ છે. એ છંદ વિષેના તેમના ખ્યાલને સંક્ષેપમાં એક જ સ્થળે જોવો હોય તો તે "પારિજાત"ના પ્રવેશકમાં જોવા મળશે.[345] "પૃથ્વી એવો તો રમતિયાળ ગણમેળ છે, કે તેની પંક્તિમાં લગભગ ગમે તે વર્ણે આરંભી પછીની પંક્તિમાં બીજી, છઠ્ઠી, આઠમી, બારમી, તેરમી કે લગભગ ગમે તે વર્ણે વિરામ રાખો, અગર આખી એક પંક્તિ આગલી સાથે સળંગ રાખી તેને અંતે ય થોભ્યા વગર ત્રીજીમાં વહો, તો પણ એવા કોઈ કોઈ જ રચનાખંડ પદ્યત્વહીન બની જાય છે. બ્લૅન્ક વર્સ માટે આપણા ગણમેળ વૃત્તોમાં પૃથ્વીની સર્વોત્કૃષ્ટ યોગ્યતા આની એની લગભગ અમર્યાદ પ્રવાહિતા-સંવાહિતાને આભારી છે." અહીં ઠાકોરે જણાવી દીધું છે કે પૃથ્વી છંદ યતિભંગને ખમી શકે તેવો છે; તેમાં યથાવશ્યક વિરામ મૂકી શકાય તેમ છે. શ્લોકભંગ કરીને તેમાં અર્થાનુસારી સળંગ નિરૂપણ લાવી શકાય તેમ છે, અને ઠાકોરે યતિની દૃઢતાને છંદોબંધમાં ગેયતા આણનારું તત્ત્વ કહ્યું છે પણ પૃથ્વીનો યતિ શિથિલ હોવાથી, એને યથેચ્છ ફેરવી શકાય તેમ હોવાથી તે (પૃથ્વી) અગેય બનાવી શકાય તેવો છે.

બીજા છંદો જેમ તેમાં પણ પ્રાસભંગ કરીને તેના પ્રવાહને અનવરુધ્ધ રાખી શકાય તેમ છે. આમ બ્લેન્કવર્સની ઠાકોરે જણાવેલી જરૂરિયાતોને પૃથ્વી છંદ પૂરી પાડે છે તેથી તે છંદ બ્લેન્ક વર્સ બનવા માટે બીજા છંદોને મુકાબલે વધુ યોગ્ય છે.

પણ ખબરદારે એની સામે બે વાંધા કાઢ્યા છે :
(૧) પૃથ્વી છંદમાં શબ્દોનું ઉચ્ચારણ અગુજરાતી થઇ જાય છે.
(૨) પૃથ્વી છંદ ગેય છે ; તે અગેય થઇ શકે નહીં.

આ બેમાંથી પહેલા વાંધા માટે કહેવાનું કે ગુજરાતી શબ્દોમાં ઘણે સ્થળે અકારનાં જે પૂર્ણ લઘુ નહીં પણ દ્રુત ઉચ્ચારણ થાય છે તે દ્રુત ઉચ્ચારણોને જો પૃથ્વી છંદમાં પણ પૂર્ણ લઘુને રૂપે ઉચ્ચારવાં પડતાં હોય અને એ કારણે જો પૃથ્વી છંદમાંના ઉચ્ચારણો અગુજરાતી બની જતાં લાગતાં હોય તો, એમ તો બધા જ અક્ષરમેળ છંદોમાં શબ્દોનું ઉચ્ચારણ અગુજરાતી થઇ જાય છે. અને તે રીતે તો બધાં જ વૃત્તો ગુજરાતી ભાષા માટે પ્રતિકૂળ છે એમ ગણવું પડે. ખબરદારના વાંધા સામે આ દલીલ કરીને રા. વિ. પા. પૂછે છે : "આ વાંધો વૃત્તો ઉપરાંત જાતિ છંદોને પણ લાગુ ન પડે ?" કેમ કે, "જાતિ છંદોમાં પણ લઘુનાં નિયત સ્થાનો હોય છે, એટલું જ નહીં નિયત સ્થાન ન હોય ત્યાં પણ લઘુઓ વપરાય જ છે". આ મુદ્દાને દૃષ્ટાંતસહિત સમજાવીને તેઓ ખબરદારના વાંધાને બિનપાયાદાર પુરવાર કરતાં ઉમેરે છે : "ગુજરાતી બોલાતી ભાષામાં કોઇ બે સ્વરો એકસરખો વખત લેતા નથી. કોઈ ગુરુ કોઇ લઘુથી

ખમણો સમય લેતો નથી. કવિતામાં પઠતી ભાષા તેટલે અંશે પોતાનું નૈસર્ગિક ઉચ્ચારણ ખુવે જ છે. અને નહિતર પણ પઠન થતાં કાવ્યનું ઉચ્ચારણ ગદ્ય કરતાં વધારે ધીમું હોય જ છે. એટલે આ વાંધાને હું વાજબી ગણી શકતો નથી". [346]

ખબરદારે પોતાના બીજા વાંધાની તરફેણમાં કહ્યું છે કે કોઇ પણ સમર્થ સંગીતકાર ગમે તેવી ગદ્યપંક્તિને પણ અમુક રાગ-તાલમાં બેસાડી ગાઇ બતાવશે. પછી તેમ કરતાં તેના કેટલાક સ્વરોને લંબાવશે યા ટૂંકાવશે અને એમ છે તો પદ્યની નિયમિત લયમાં લખાયેલી પંક્તિઓ કદી અગેય બને જ નહીં.

પૃથ્વી છંદમાંની એ ગેયતાનો ઠાકોરે "કવિતા શિક્ષણ"માં[347] સ્વીકાર કર્યો છે પણ પછી ઉમેર્યું છે કે તેમ હોવા છતાં પણ પૃથ્વીની પંક્તિ "અવશ્યમેવ ગાવી પડે એવી નથી; સંગીતના ૩૬ તાલો જોતાં, કહે છે કે, એને કોઇ પણ જાણીતો તાલબંધ ગણી શકાય એવી એ નથી. એમાં ગુરુલઘુસ્વરોના સાથે લાગા ખડકલા નથી. આથી એમાં આવશ્યક યતિસ્થાન પણ નથી". પૃથ્વીમાં યતિ દૃઢ નથી એ બાબતમાં પોતાના સમર્થન માટે તેઓ કેશવ હ. ધ્રુવને ટાંકે છે. વળી તેઓ કહે છે કે જેમ જેમ સમય વીતતો ગયો તેમ તેમ છંદોમાં ગેયતા જોવા-નોંધવાનું વલણ વધતું ગયું; એટલે "ભર્તૃહરિ કવિ લગી પૃથ્વી છંદ યતિ વિનાના સળંગ રૂપબંધ જેવો લખાતો, પંડિતરાજ જગન્નાથ કવિના પૃથ્વી છંદો સુદૃઢ યતિઓવાળા સુગેય છે".

અહીં ઠાકોરનો કહેવાનો આશય માત્ર એટલો જ છે કે એક છંદ તરીકે પૃથ્વી ભલે ગાઇ શકાય તેવો હોય તેમ છતાં

તેનું ગદ્યની માફક પઠન શક્ય છે. બીજા છંદોની જેમ તે ગેયતામાં અવશ્યમેવ સારો પડતો નથી, તેને અગેયરૂપે બોલી શકાય છે. ખબરદાર કહે છે કે સંગીતકાર ગદ્યને પણ ગાઇ બતાવશે; તો એની સામે, પદ્યને પણ ગદ્યની જેમ વાંચી શકાય એ શક્યતા તેઓ કેમ વિચારતા નથી? તેઓ કહે છે, "કવિતાને ગદ્ય જેવી બોલવા જ માગો તો બોલી શકાશે.... પણ તેમ કરતાં પણ અમુક પંક્તિઓ અનેકવાર બોલાતાં પદ્યમાંનું તાલતત્ત્વ અને તેનું નિયમિત સુસ્વરત્વ તો પાઠક કે શ્રોતા આગળ છતું થયા વગર રહેવાનું નથી. અને આખરે તેથી કવિતાની ગેયતા પ્રત્યક્ષ થવાની જ". આ દલીલનો જવાબ આપતાં રા. વિ. પા. કહે છે: "અનાવૃત્તસંધિ વૃત્તોમાં તાલતત્ત્વ છે જ નહીં. અને તેવી તાલતત્ત્વાનુગામી ગેયતા તેમાં આવી જવાની નથી. એ દૃષ્ટિએ પૃથ્વી બ્લૅંક વર્સનું કામ આપવાને લાયક છે".

રા. વિ. પાઠક કહે છે કે તેમ "છતાં પૃથ્વી બ્લૅંક વર્સનું પૂરેપૂરું કામ આપી નહીં શકે. બ્લૅંક વર્સ અંગ્રેજીમાં બે કામ કરે છે. એક, એપિક એટલે વીરરસ કાવ્યમાં તે સળંગ રચના તરીકે વપરાય છે, અને બે, નાટકમાં પાત્રોની ઉક્તિમાં વપરાય છે. પૃથ્વી એપિક માટે લાયક છે. અત્યાર સુધી તેનો જે સફળતાથી ઉપયોગ થયો છે તે સર્વ એપિકમાં જ થયો છે. પણ નાટકમાં તે સફળ થઇ શકતો નથી. એક તો, એના સંધિઓમાં આવતાં લઘુગુરુનાં નિશ્ચિત સ્થાનોને લીધે, તેમાં વાક્ય ગદ્યની સરળતાથી આવી શકશે નહીં. એ સંધિઓને અનુકૂળ થવા વાક્યરચનાને મરડાવું પડશે જ. અને બીજું, પૃથ્વીનો મેળ આવર્તનાત્મક નથી,

તેમાં આદિ, મધ્ય અને અંત છે, એટલે તેમાં વાક્ય ગમે ત્યાંથી શરૂ કરી ગમે ત્યાં પૂરું કરતાં તેનો મેળ અખંડ આવી શકશે નહીં. . . . . નાટકને માટેની સળંગ પદ્યરચના તો વાક્ય ગમે ત્યાંથી ઉપાડી ગમે ત્યાં પૂરું કરતાં પણ મેળ સચવાઇ રહે એવી જોઇએ. અંગ્રેજી બ્લૅંક વર્સ રચના એવી છે. . . . એપિકમાં પૃથ્વી સળંગ પદ્યરચના તરીકે ચાલી શકશે, નાટકમાં નહીં ચાલે".[348]

અહીં ચર્ચેલા છંદો ઉપરાંત બીજા કેટલાક અક્ષરમેળ છંદો અને ગેય ઢાળોના, ગુજરાતી કવિતાક્ષેત્રે થયેલા પ્રયોગોને ઠાકોર "હેમ્લેટ"ના પ્રવેશકમાં[349] ઉલ્લેખે છે : "છેલ્લા પાંચ છ દાયકા દરમિયાન ગુજરાતી કવિતામાં આપણા કેટલાક છંદોનાં નિર્બંધ રૂપ સારી રીત પેઠાઇ રહેલ છે. અને છેલ્લા ત્રણ દાયકામાં તો પૃથ્વી, ઉપજાતિ, મિશ્રજાતિ, શાર્દૂલવિક્રીડિત, કટાવ, તોટક અને અનુષ્ટુપ સારી પેઠે નિર્બંધ (અર્થભાવ વલણ ઝોકને ડગલે ડગલે અનુકૂલ પડે એવા વિરામો અને વિરામાભાવોવાળાં) કલેવરો મેળવી રહ્યા છે. વળી જે જે પદ્યલેખકોને કોઇ ખાસ સંસ્કાર-ગૂંચે વા રુચિગ્રહે ઉપલા છંદોમાં ય કંઇ ને કંઇ ઊણપ લાગે, તેવાને કાજે શ્રી ખબરદારની મનહર જાતિની [મુક્તધારા છંદ], શ્રી ત્રિભુવન વ્યાસની સવૈયા જાતિની, શ્રી ભીમરાવની લાવણી જાતિની, શ્રી બાબુરાવ દીવટિયાની હરિગીત જાતિની, બંગાળી-માંથી અનુકરાતી "પયાર" અને "સોમરાજિ" જાતિની, કે મરાઠી-માંથી અપનાવાતી નવી રચનાઓ, અને વળી કે. હ. ધ્રુવની "વનવેલી" તેમ નારાયચામરના સાધારણીકરણે ઉપજાવાયેલ "ગુલબંકી" એમ અનેકવિધ ચડઉતર મગદૂરવાળાં પુષ્કળ નવાં સાધનવાહનો ગુજરાતી કવિઓ તો છૂટથી ને યથેચ્છ ઉપયોગમાં

લઇ શકે એમ જોઇએ છિયે. . . . સુગેય રચનાઓમાં તો વળી આ દાયકાઓ દરમિયાન આપણી કવિતાએ સવિશેષ પ્રગતિ સાધી લીધેલી છે. જૂની વીસરાઇ ગયેલી ઢાળોને ફરી લોકાદર મેળવતી બનાવાઇ છે, તથા તેમને મળતી અને તેમનામાં ભાત પાડતી અને ગળે વેલબુટ્ટી આદિ યથાયોગ્ય ઉમેરી લેતી અવનવી અર્ધ નવી નવલાભાસી રચનાઓ પણ ઉપજાવાઇ છે".

અહીં, - "વળી જે જે પદ્યલેખકોને . . . ઉપલા છંદોમાં . . . ઊણપ લાગે તેવાને કાજે . . ."- એ વિધાનની પહેલાં કેટલાક છંદોની, ને પછી બીજા કેટલાક છંદોની સૂચિ ઠાકોરે આપી છે. ઠાકોર પહેલી સૂચિ કરતાં બીજી સૂચિના છંદોને વધુ મુક્તતા-અનુરૂપ માનતા હોવાનો એક ભ્રમ વાંચકોના મનમાં એ વિધાનને કારણે પેદા થવાનો સંભવ છે. પરંતુ, અમુક રુચિવાળા માણસોને પોતાની અંગત ફાવટ - બિનફાવટનાં કારણોસર જો અમુક છંદો ન ફાવતા હોય તો તેમને માટે વિકલ્પે બીજા પણ કેટલાક છંદો છે અને તે કયા કયા છે તે બતાવવાનો જ ત્યાં ઠાકોરનો આશય છે. જો એમ ન હોત તો ઠાકોર પહેલી સૂચિમાં અક્ષરમેળ છંદોની સાથે (બીજી સૂચિમાંના મનહર, ગુલબંકી જેવા) કટાવનો ઉલ્લેખ કર્યો ન હોત ; પહેલી યાદીમાં માત્ર અનાવૃત્ત સંધિવાળાં અને દૃઢ આદિ-મધ્ય-અંતવાળાં વૃત્તોનો ઉલ્લેખ કર્યો હોત ને બીજી યાદીમાં એકસરખા સંધિના એકતાન આવર્તનવાળા પણ આદિ-મધ્ય-અંતની દૃઢતા વિનાના ને તેથી સવિશેષ સતતવાહી લાગે તેવા

(કટાવ, ગુલબંકી વગેરે) છંદોનો ઉલ્લેખ કર્યો હોત. ઠાકોરે ઉપરના આવતરણમાં જે વધારાના છંદો ઉલ્લેખ્યા છે તેમને વિષે તેમણે એટલા ઉલ્લેખથી વધુ કશું લખ્યાનું જોવા મળતું નથી; તેમ જ તેમણે ખબરદારના મહાછંદ, નવલરામના મેઘ છંદ, છોટાલાલ નરભેરામ ભટ્ટના "શાંતિસુધા"માંના દંડકના પ્રયોગો વિષે પણ કશું કહ્યું નથી જાણવા મળતું. તેથી તેમની ચર્ચા અહીં અપ્રસ્તુત લાગે તેમ હોવાથી આપણે જતી કરીએ.

પ્રો. ઠાકોરે બીજા કેટલાક છંદોના પ્રયોગ, ચર્ચા વગેરે કર્યાં છે તેનો પણ અહીં વિચાર કરી લઇએ.

ગજેન્દ્ર બુચે "ગિરનારની યાત્રા" કાવ્ય મહદંશે દ્રુતવિલંબિતમાં લખ્યું છે પણ "જરિક ઝાંખિ થતી નહીં થતી", "તુરત ત્યાં સ્મૃતિ માત્ર હૈ જતી", "નૃપતિનું પદ્દઃભાવના ફળે" જેવી તે કાવ્યમાં, આવતી પંક્તિઓ દ્રુતવિલંબિતથી સહેજ જુદા માપમાં રચાયેલી જોવા મળે છે. દ્રુતવિલંબિત બાર વર્ણનો છંદ છે તો ઉક્ત પંક્તિઓ અગિયાર વર્ણની છે. દ્રુતવિલંબિતનો આઠમો લઘુવર્ણ ઉક્ત પંક્તિઓના ફેરવાયેલા માપમાંથી લુપ્ત થઇ જાય છે. અથવા બીજી રીતે કહીએ તો દ્રુતવિલંબિતના લગાત્મક ન્યાસ "લલલગા લલ ગાલલગાલગા"ના અંતમાં આવતા "લલગાલગા" ને બદલે ફેરવાયેલા માપના લગાત્મક ન્યાસ "લલલગા લલગા લગાલગા"માં અંતે "લગાલગા" આવે છે. આવા માપનો છંદ કોઇ પણ પિંગળમાં નિર્દેશાયેલો જોવા નહીં મળતાં ઠાકોરે એની નવા છંદ તરીકે પ્રતિષ્ઠા કરી અને એ છંદ ગજેન્દ્રના કાવ્યમાં સૌ પ્રથમ યોજાયો એટલે તેનું નામ તેમણે કવિના નામ પરથી "ગજછન્દ" પાડ્યું.

એ છન્દને લલિતની સાથે સરખાવતાં ઠાકોરે કહ્યું છે : "લલિત છન્દ (કરણ રાજ તું ક્યાંહ રે ગયો) માં છઠ્ઠો વર્ણ ગુરુ તે આમાં લઘુ, એટલો જ બે વચ્ચે ફેર. આટલા જ ફેરથી યે બન્નેના ઢાળમાં કેટલો ય ફેર પડી જાય છે તે અભ્યાસીએ ધ્યાનમાં લેવું. અને "ગિરનારની યાત્રા"માં આ ગજછન્દ અને દ્રુતવિલંબિતના મિશ્રણવાળો નવો ઉપજાતિ પણ આવે છે". આમ, ગજછન્દ તથા દ્રુતવિલંબિતને ઠાકોરે એક જ ઉપજાતિના અંગીભૂત, એટલે કે સમાનતાવાળા છન્દો કહ્યા છતાં તેઓ ગજછન્દને દ્રુતવિલંબિત સાથે સરખાવવાને બદલે લલિત સાથે સરખાવે છે, અને એને રા. વિ. પાઠક ઠાકોરની છન્દોના ભેદક તત્ત્વો વિશેની અણસમજનું પરિણામ લેખવે છે. દ્રુતવિલંબિત અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળ છે ; ત્યારે લલિત આવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળ છે, તાલબદ્ધ માત્રામેળો મેળવાળો છન્દ છે. લલિતછન્દ અને ગજછન્દ વચ્ચે ઠાકોરે નોંધેલો પઠનભેદ તે કોઇ લઘુગુરુનો ફેર નથી પણ લલિત અને દ્રુતવિલંબિતની "મૂળભૂત ભિન્ન પ્રકૃતિનો" ફેર છે. બાદબાકી વડે લલિત અને ગજછન્દ વચ્ચે ઠાકોરે કાઢ્યો છે તેવો ફેર બતાવી શકાય પણ એ ફેર બતાવનારની દૃષ્ટિ છન્દોવિદ્દની નહિ પણ ગાણિતિકની છે એમ કહેવું જોઇએ. અને એમાં ગાણિતિકને તો ઠાકોર તિરસ્કારે છે.[૩૫૦]

પ્રો. ઠાકોરે "પૃથ્વીતિલક" નામનો એક નવો છન્દ પ્રયોજ્યો છે. એને વિષે તેઓ કહે છે :[૩૫૧] "પંક્તિ વચ્ચેના ત્રણ લઘુના ઠેકાણે છ એ રૂપનો, પણ – અર્થસંવાદી લય જાળવીને– પૃથ્વીની પંક્તિમાં ગમે ત્યાં ત્રણમાત્રા ઉમેરવામાં આવે.

(।।।લલલ, ઽ। ગાલ, ।ઽ લગા, એમ ગમે તે રૂપની) અને એમ જે જે અતિપૃથ્વી પંક્તિ થાય તે તે સર્વને "પૃથ્વીતિલક" નામ આપ્યું" ઠાકોરે આ છન્દનો પ્રયોગ જે જે પંક્તિઓમાં કર્યો છે તે પંકિતઓનો લગાત્મક ન્યાસ "લગા લલલગા લગા લલલ લલલગા લગા ગાલગા"- એ પ્રમાણે થાય છે. પણ ઠાકોરે આપેલી "પૃથ્વી-તિલક"ની ઉપર્યુક્ત વ્યાખ્યા પ્રમાણે એના બીજા પણ લગાત્મક ન્યાસો થઇ શકે :

"લગા લલલગા લગા ગાલ લલલગા લગા ગાલ ગા"

"લગા લલલગા લગા લગા લલલગા લગા ગાલ ગા".

વળી, અહીં "લલલગા" સંધિની આગળ વધારાના ઉમેરેલા "લગા" કે "ગાલ" સંધિઓ, ઉક્ત "લલલગા" સંધિમાં વચ્ચે પણ "ગમે ત્યાં" મૂકીને "પૃથ્વીતિલક" છન્દ સાધી શકાય એવો અર્થ પણ ઠાકોરે આપેલી વ્યાખ્યામાંથી નીકળી શકે છે.

૨૧. વિ. પાઠક આ છન્દમાં નીચે પ્રમાણે ત્રુટિઓ બતાવે છે :[૩૫૨]

: ૧ : પૃથ્વીછન્દમાં ગુરુના કે લઘુના સાથે લાગા ઝડકલા નથી આવતા અને એ લક્ષણ ઠાકોરને મન પૃથ્વી છન્દની નવ્યકવિતોચિત ખાસિયત છે. પરન્તું "લલલ" સન્ધિ ઉમેરીને સાધેલા "પૃથ્વી-તિલક"માં છ લઘુની લાંબી કતાર રચાઇ જાય છે. અન્ય અતિક સમવૃત્તોમાં ક્યાંય છ લઘુ એક સામટા નથી આવતા એટલે "પૃથ્વી-તિલક"માં છ લઘુની લાંબી કતાર પછી યતિ આવશ્યક બનતાં છન્દમાં શૈથિલ્ય પેદા થાય છે. (૨) "ગાલ" સન્ધિ ઉમેરીને સાધેલા "પૃથ્વીતિલક"માં એ સન્ધિનું ઉચ્ચારણ તેની આગળના "લગા" સન્ધિ સાથે બરાબર સંધાતું- મેળાતું- બનતું નથી.

(૩) અને, "લગા" સન્ધિ ઉમેર્યો હોય તો, "બે "લગા" પાસે પાસે આવે છે તે કર્ણકટુ લાગે છે". (૪) કોઇ અયતિક વૃત્ત સત્તર અક્ષરોથી વધારે સંખ્યાનું હજી આપણે જોયું નથી. યતિ વિના આટલું વીસ અક્ષરનું લંબાણ પંક્તિ ખમી શકે કે કેમ તે જોવાનું રહે છે. આ રીતે . . આમાં સુમેળ જણાતો નથી". આટલું કહીને રા. વિ. પાઠક આ છન્દની કેટલીક શક્યતાઓનો નિર્દેશ કરવાનું ચૂકતા નથી : (૧) "આટલા લઘુઓ એક સાથે આવતાં આર્યાની પેઠે જો પહેલા લઘુ પછી શબ્દાન્ત આવે તો કદાચ આનો દુર્મેળ હળવો થાય". (૨) "આ વિકૃતિનું અનુકરણ થયું નથી. અનેકોને હાથે પ્રયોગો થતાં કંઇક નવો મેળ દેખાય તો કહી શકાય નહીં". (૩) "ઉદ્વેગની ઉત્કટતા દર્શાવવા આવી પંક્તિઓ ક્યાંક ક્યાંક આવે તો તે દોષરૂપ ન થાય, ક્યાંક ભૂષણરૂપ પણ થાય".

રા. વિ. પાઠક કહે છે : "આણા સંગ્રહની પંક્તિઓ જોતાં મને કોઇ જગાએ "લગા" કે "ગાલ" રૂપે એ જ માત્રાઓ ઉમેરાયેલી મળતી નથી". આ વિધાન "મ્હારાં સોનેટ"ની પહેલી આવૃત્તિ માટે રા. વિ. પાઠકે કર્યું છે. બાકી ઉક્ત પુસ્તકની બીજી આવૃત્તિમાંના "ચડ્યે જતો-૨" સોનેટની છેલ્લી પંક્તિ "લગા" સન્ધિના ઉમેરણવાળા "પૃથ્વીતિલક"ની છે. ("ચડાણ રહ્યું તે ય યાત્રિ ઉત્સુક બને ઉઠો કાપવા".) પઠનના લગીર મહાવરે જ આ પંક્તિ સુપાઠ્ય બની શકે છે. રા. વિ. પાઠકે જણાવેલી ત્રુટિ પ્રમાણે અહીંના બે સહવર્તી "લગા" સન્ધિઓનું ઉચ્ચારણ "કર્ણકટુ" બનતું નથી. સ્રગ્ધરામાં પણ છ લઘુ સામટા આવે છે તેમ "લલલ" સન્ધિના ઉમેરાથી સધાયેલા "પૃથ્વીતિલક"માં પણ જો પઠનાનુરૂપ રીતે

યતિ મૂકવામાં આવે, વા એના પઠનનો મહાવરો વધે તો તેનો લય પણ ક્લેશરહિતને સાહજિક લાગી શકે. પણ આ બાબતમાં છેવટનાં નિર્ણયો તો એ પ્રકારની રચનાઓ વિપુલ પ્રમાણમાં થયા પછી અને એમના પઠનનો વિશાળ અનુભવ લીધા પછી જ આપી શકાય.

અહીં નિર્દેશેલા "પૃથ્વીતિલક"થી ભિન્ન પ્રકારની પૃથ્વીઉદ્ભાસિત રચનાઓ પણ ઠાકોરે કરી છે. કેટલીકવાર ઠાકોર પૃથ્વીના અંત્ય "ગાલગા" સન્ધિને બેવડાવીને પણ છન્દોરચના કરે છે. ("કલારાણી કવિતા"માં "રહે અમર કોઇ કોઇ પ્રતિમા ઘડી ધાતુએ આરસે", "નાયિકાનું ઉત્તર"-માં "પલેપલ ઉઠંત સૂર હિતસાધુ સહ [સહ]ધર્મિ દાંપત્યના", "ભણકાર" સંગ્રહનું "અર્પણ-૨"માં "ભલે સ્વજન ગાળ દે, સ્વજન-ગાળપણ[પણ]હેતની જાણું છું"; "પ્રશ્ન"માં "તું યે છુટિ જઇશ ? કો અકળ ઠાઠમાં રહેશ વા સોબતી ?") ભણકારના અર્પણમાંની ઉક્ત પંક્તિના ટિપ્પણમાં ઠાકોરે કહ્યું છે : એ "પંક્તિ પૃથ્વીના માપ પ્રમાણે <u>હેતની</u> શબ્દે પૂરી થાય. એ માપ તેના મેળ પ્રમાણે જ કોઇકોઇ સ્થળે ત્રણ કે પાંચ માત્રા જેટલું વધાર્યું છે. આવી પંક્તિને ખાસ નામની કશી જરૂર નથી, પરન્તુ શાસ્ત્રીય ચોખવટ માંગી લ્યે ત્યાં એમ વિસ્તારેલ પંક્તિ માટે <u>તિલક</u> શબ્દ જોડી "પૃથ્વીતિલક, શાર્દૂલતિલક એવા સ્વયમેવાર્થદ્યોતક પરિભાષા યોજું છું".[૩૫૩]

એથી જુદા સ્વરૂપે રચાયેલી પંક્તિઓ પણ જોવા મળે છે. ("ભણકાર"સંગ્રહનું "અર્પણ-૨"માં "થતાં અમુક થાય મંદ

નવતર વિકાસનાસક્તિ એ" તથા "ગાંધીજીની પાકિસ્તાને ચઢાઇ"– માંની કેટલીક પંક્તિઓ.) આ બધી જ રચનાઓને "પૃથ્વીતિલક"ના નામે ઓળખવામાં કશું જ ખોટું નથી. જો કે "ગાંધીજીની પાકિસ્તાને ચઢાઇ"ની છન્દોયોજનાને ઠાકોરે "પૃથ્વીજાતિ"નું નામ આપ્યું છે."[354]

અપ્રગટ "ગુજરાતી પિંગલબોધ"ની અગિયારમી કલમમાં ઠાકોરે "દરેક ગણનું નામ, દરેક ગણનો નમૂનો, લઘુનું નામ અને નમૂનો, ગુરુનું નામ અને નમૂનો એમ વીસ વિગતો ચોખ્ખી" રીતે દર્શાવતી, "સૂત્રશૈલી નિષ્ણાતો"એ ગોઠવેલી, પ્રચલિત – દશાક્ષરી પંક્તિ "યમાતારાજભાનસલગા" ટાંકી છે. એ દશાક્ષરી પંક્તિમાં એક નવા છન્દની યોજના જોતાં – દર્શાવતાં ઠાકોર ઉક્ત કૃતિની બારમી કલમમાં કહે છે: "ઉપર આપેલી લીટી સાથે એ જ માપની ત્રણ ઉમેરીને આ "ગુજરાતી પિંગલબોધ"ની પહેલી કડી અને એમાંનો પ્રથમ પહેલો નવો છન્દ, અહીં આપું છું:

: જલંગી છંદ :

ય મા તા રા જ ભા ન સ લ ગા
ગણોની સાંકળી સરલ એ
સ્વરૂપો, નામ, એક ચરણે
જલંગીને ગુંથે ચરનગે. ૧.

વારુ, જલંગીની વ્યાખ્યા એક જ ચરણમાં ઇચ્છો, તો ઉપલું ચોથું ચરણ ફેરવીને તેનું જ સંપૂર્ણ વાક્ય બનાવી લો – જલંગીને ગુંથો ચરનગે, એ પ્રમાણે".

ધ્વનિપરિવર્તનની પ્રક્રિયા અનુસાર અહીં, ઠાકોરે "ચરનગે" માંના "ચ"નો "જ" કર્યો, "ર"નો "લ" કર્યો, "ન" અનુનાસિકનો અપરવર્તી "ગ"ના સાહચર્યે "ઙ" કર્યો તથા એ "ઙ"નું તીવ્ર અનુસ્વાર ("ં") કરી નાખ્યું અને અંત્ય "ગે"નો "ગી" કર્યો ; અને એ રીતે છન્દનું "ચરનગા"ના પર્યાયરૂપ "જલંગી"નામ પાડ્યું.

છન્દ એ કોઈ પિંગળશાસ્ત્રીએ પોતે ઉપજાવી કાઢીને કવિને ઉપયોગ માટે ભેટ આપેલી ચીજ નથી હોતી. કવિતા-લેખનની જમાનાઓના મહાકાર્યપટ ઉપર પથરાયેલી અનેક શાખોપશાખી વિશાળ પ્રવૃત્તિ દરમિયાન છન્દો કવિઓને હાથે જન્મ પામીને વપરાતાં વપરાતાં ઘડાતા આવે છે. છન્દોના આ સુદીર્ઘ ઇતિહાસકાળ દરમિયાન પંક્તિલયનાં સંમાર્જન-સંસ્કરણ થઈને, લયોનાં કે માપોનાં તોડજોડ મિશ્રણ વિકરણાદિ થઈને, વર્ણસંખ્યામાં વધારા ઘટાડા થઈને વખતોવખત અવનવાં, છન્દોરૂપો ઊપજતાં - વિકસતાં હોય છે ; તો ઘણીવાર રૂઢારૂઢ કાચાપાકા છન્દોરૂપોનો હ્રાસ પણ થઈ જતો હોય છે. રા. વિ. પાઠકના "બૃહદ્ પિંગળ"ના વાચકને આ વાતની પ્રતીતિ થયા વિના રહેશે નહીં. કોઈપણ છન્દોલયને છન્દોલય તરીકે પ્રતિષ્ઠિત થવા માટે લાંબા સમય સુધી, કવિઓની કવનપ્રવૃત્તિ સાથે સંયુક્ત રહી, પેઢી દરપેઢી ચાલી આવતી પ્રજાના માનસમાંથી લગાતાર જીવન્તરૂપે પસાર થવું પડે છે. અને જો એમ હોય તો કોઈ પણ પિંગલશાસ્ત્રી કોઈ એક તદ્દન નવું જ માપચોકઠું તૈયાર કરીને તેને પોતાની જોહુકમી વડે "છન્દ" તરીકે ઠોકી બેસાડી શકે નહીં. બહુ તો પિંગળશાસ્ત્રી કોઈ

છદનુંનામકરણ કરી શકે : પણ તે ય કાંઇ પિંગળશાસ્ત્રી એકલાના અબાધિત અધિકારની વાત નથી, કેમ કે છન્દોનાં નામ તો કવિઓ કે કાવ્યરસિક પ્રજાપણ પાડી લઇ શકે છે. (જોકે ઠાકોર "ગુજરાતી પિંગલબોધ"ની ત્રીજી કલમમાં કહે છે કે "વિશેષ ગોઠવણ કે લીલાલાલિત્યથી કડીઓ, પંક્તિઓ પડે છે તે દરેકને છન્દ કહી, તે દરેકની વ્યાખ્યા આપી પિંગલશાસ્ત્ર તેનું નામ પાડે છે.") પિંગળશાસ્ત્રીનું કામ તો છન્દોનાં સ્વરૂપ અને ઇતિહાસ ચર્ચવાનું છે : વ્યાવહારિક ઉપયોગિતાને ખાતર ગોઠવી કઢાયેલા સૂત્રમાં ના હોય તેનો છન્દોભાવ આરોપવાનું કે પ્રતિષ્ઠાપવાનું નથી ; કોઇ નવું લઘુ-ગુરુમાળખું બેસાડી તેને છન્દ તરીકે ફરમાવવાનું નથી.

ઠાકોરે "શાકુન્તલ"નો અનુવાદ કર્યો છે. એ અનુવાદ "કેટલીક ખામીઓવાળો" અને "કર્કશ" લાગવાથી મગનભાઇ ચતુરભાઇ પટેલે "શાકુન્તલ"નો નવેસર અનુવાદ કર્યો. આ અનુવાદ પર "અનાર્યે" ચર્ચાપત્ર લખ્યું અને એ ચર્ચાપત્રમાંથી ન. ભો. દિ.નો – "વસન્ત"માં હપ્તાવાર પ્રગટ થયેલો–આર્યા અને ગીતિના સ્વરૂપને ચર્ચતો એક લાંબો નિબંધ ઉત્પન્ન થયો. આ નિબંધમાં ન. ભો. દિ.એ ઠાકોર – અનૂદિત "શાકુન્તલ"–માંની કેટલીક આર્યા–ગીતિઓની ચર્ચા કરી છે.[૩૫૫] ઠાકોરે ન. ભો. દિ.ના નિબંધમાં પોતાની રચના વિષે ઉપસ્થિત થયેલા મુદ્દાઓનો જવાબ આપવા માટે એક ચર્ચાપત્ર "વસન્ત"–માં[૩૫૬] પ્રગટ કર્યું હતું. ઠાકોરના એ ચર્ચાપત્રનો પ્રત્યુત્તર ન. ભો. દિ.એ "વસંત"માં[૩૫૭] જ આપ્યો હતો. આચાર્યના

સ્વરૂપ અંગે તેમણે ચર્ચેલા અગત્યના મુદ્દાઓને અહીં આપણે સંક્ષેપમાં જોઇ લઇએ.

ન. ભો. દિ. એ બ. ક. ઠા. ના "શાકુન્તલ"ના પહેલા અંકનો તેવીસમો શ્લોક ટાંક્યો છે અને તે નીચે પ્રમાણે છે :

પૌરવ નૃપનું રાજ્ય, ધૃષ્ટોનો શાસક જગ આખામાં,
ત્યાં અવિનય કો આજ મુગ્ધ તપસ્વી કન્યા સહ માંડે.

અહીં, "રાજ્ય" અને "આજ" પછીના વિરામો પાદસમાપ્તિના વિરામો નહિં પણ યતિના વિરામો છે. અને લઘુને ગુરુ ગણવો હોય તો તે પાદાન્તે ગણી શકાય, યતિસ્થાને નહિં ; અને છતાં ઠાકોરે યતિસ્થાને "બારમાત્રાની ભરતી માટે" લઘુને ગુરુ તરીકે મૂકવાનો દોષ કર્યો છે. આનું કારણ એ છે કે ઠાકોરે આર્યામાં બે સળંગ પંક્તિઓને બદલે ચાર પાદ હોવાની કલ્પના કરી છે. ન. ભો. દિ. નું આ પ્રમાણે મન્તવ્ય છે :

ઠાકોર આના જવાબમાં જણાવે છે કે "પૌરવનૃપનું રાજ્ય", "ત્યાં અવિનય કો આજ", એ દાખલાઓમાં અંત્યલઘુને મ્હેં ગુરુ ગણ્યો જ નથી. મ્હારા તરજુમામાં આવા ચાર શ્લોક છે. (જુઓ આગળ છેલ્લી કલમ- શ્લોક ૭, ૨૮, ૩૦, ૩૧), જે નથી આર્યા, કે નથી ગીતિ, કે નથી આપણાં પરમ્પરાગત છન્દ:શાસ્ત્રમાં નોંધાયેલો કોઇપણ પદ્યબંધ. આ ચાર શ્લોક નવી મિશ્ર રચનાના છે. એમાંના વિષમપાદ સોરઠાના છે અને સમપાદ આર્યા કે ગીતિના સમપાદને મળતા છે, એટલે એમને સોરઠી આર્યા કે સોરઠીગીતિનાં નામ આપું છું. રા. રા. નરસિંહરાવ જેવા પદ્યશાસ્ત્રી પણ આ વિષમપાદ સોરઠાનાં છે

એટલું પકડી ના શક્યા, અગિયારમી માત્રાનો લઘુ મ્હેં ગુરુ જ ગણેલો હોવો જોઇએ એવા તર્ક ચ્હડી ગયા એ વિચિત્ર છે".

આના જવાબમાં ન.ભો. દિ. કહે છે : (૧) "મ્હને તો પૂર્વભાગ સોરઠા જેવો લાગેલો પણ બાકીનો સોરઠાથી વધી જતો – જુદો થતો જણાતાં લાગ્યું કે આ તો ગીતિ ઘડવા ગયા છે." પણ ઠાકોર હિંમતથી પ્રમાણિકતાથી કહી શકશે ખરા કે આવી મિશ્ર રચનાઓનો ઉદ્દેશ પહેલેથી – એમના મનમાં હતો કે પાછળથી ચર્ચા નીકળતાં જવાબ માટે શાસ્ત્રાનુરૂપતાનો દેખાવ કરતો, ઉપજાવી કાઢેલો, ચાતુર્યયુક્ત સ્વબચાવ માટેનો તર્ક છે ? (૨) એ રચના "સોરઠી આર્યા" કેમ ? અને "રોળા-આર્યા", "છપ્પા-આર્યા", "પ્લવંગમ આર્યા" કેમ નહીં ? પૂર્વભાગ સોરઠા ઉપરાન્ત રોળા, છપ્પા, પ્લવંગમના પૂર્વભાગને પણ બરાબર મળતો છે. વલ્લભ ભટ્ટના ગરબા (મા તું જાગતી જ્યોત, ઝળહળતો પારો મા)માં પણ પૂર્વભાગ મળતો આવે છે ; તો ઠાકોરપ્રયુક્ત નવીન આર્યાને એના જેવી પણ કેમ ન ગણાવવી ? (૩) ગીતિ, આર્યા, ગાથામાં ચાર પાદ નહિ પણ બે દલ જ છે, દોહરામાં પણ એમ જ છે. આ વાતનું વિસ્મરણ થયાથી ઠાકોર પોતાની મિશ્રરચનામાં, તેમ જ આર્યા, ગીતિમાં પણ ચાર પાદ હોવાના ભ્રમમાં પડ્યા છે". આર્યા કે ગીતિ ચાર પાદની હોય, તેમ બારમી માત્રાએ યતિસ્થાન નહીં હેવાં બેદલની પણ હોય, એ રા. નરસિંહરાવનું વિવેચન સ્વીકારું છું". – એમ કહેનાર ઠાકોરથી ન.ભો. દિ.ને આશ્ચર્ય થાય છે અને તેઓ ટીકા કરે છે કે, "મ્હારાં નિબંધનું હાર્દ સમજનાર ઠાકોર અને ન સમજનાર ઠાકોર એમ બે જુદીજુદી

ઠાકોરવ્યક્તિઓનું અસ્તિત્વ કલ્પવું પડશે". (૪) બે ભિન્ન ભિન્ન છન્દોના ખંડો ભેગા કરવાથી કોઇ એક છન્દ ન બને ; દરેક છન્દનું સ્વરૂપસાધક અલ્પતમ તત્ત્વ તે એનાં પાદ કે દલ હોઇ શકે, પણ કોઇપણ છન્દનો એક યતિખંડ તે કંઇ એ છન્દનું સ્વરૂપસાધક અલ્પતમ તત્ત્વ નથી. ઠાકોર તો બે દલખંડો (કે પાદખંડો) જોડીને નવો છન્દ સાધે છે. અને તેમ કરતાં છન્દોલય તૂટે છે, શ્રવણને ઉદ્વેકકર-મનને ક્લેશકર બને છે. ઉપજાતિની ત્રણ આખી પંક્તિઓ પછી વસંતતિલકાની એક આખી પંક્તિથી બનતો શ્લોક ટાંકીને ન. ભો. દિ. કહે છે : "અહિં ઉપજાતિનું સંપૂર્ણ ચરણ આપીને તેમ જ વસન્તતિલકાનું સંપૂર્ણ ચરણ આપીને દરેકનું પૂરું સ્વરૂપ વિકસિત થયેલું હોઇ બેનો સંયોગ સુઘટિત રીતે થાય છે". (૫) ઠાકોર પોતાની રચનાને "સોરઠી આર્યા" કે "સોરઠી ગીતિ" શી રીતે કહી શકે ? એથી તો એ પ્રકાર સોરઠમાં પેદા થયેલ કે પ્રચલિત થયેલ હોવો જોઇએ, એવો ભય પેદા થાય. "સોરઠા આર્યા" કે "સોરઠા-ગીતિ" જેવું નામ વાજબી કહેવાય.

ન. ભો. દિ.એ રજૂ કરેલા મુદ્દાની અહીં અછડતી સમીક્ષા કરીએ. ઠાકોરે "સોરઠી આર્યા"ની યોજના પૂરી પૂર્વસભાનતાથી જ કરી હતી ? કે પછી પોતાની છન્દોરચનામાં થઇ ગયેલી ભૂલ પકડાતાં તેના બચાવ ખાતર તેમણે "સોરઠી-આર્યા"-નું નામ પાછળથી જોડી કાઢ્યું ? ખરેખર શું થયું હશે તેના પૂરતા ચોક્કસ પુરાવાને અભાવે આ બંનેમાંથી કોઇપણ એક શક્યતાને આપણે હકીકત તરીકે સ્વીકારવાનો નિર્ણય લઇ શકીએ નહીં. ઠાકોર છન્દોની બાબતમાં પ્રયોગશીલ-પ્રયોગખોર

હોવા છતાંયે જો ન. ભો. દિ. તેમના ખુલાસાને એક સ્વબચાવ માટેનો ચાતુર્યયુક્ત "તર્કગણતા" હોય તો ન. ભો. દિ.નો પ્રશ્ન પણ એવો જ "પરિખંડન માટેનો એક ચાતુર્યયુક્ત તર્ક" કરી શકે છે. અને જ્યાં લગી ઠાકોરના ખુલાસાને પડકારનારો સંગીન આધાર ન ટાંકી શકાય ત્યાં લગી ન. ભો. દિ. પોતાના પ્રશ્નમાં સૂચવેલી પોતાની માન્યતાને સો ટકા સાચી સ્થિતિ તરીકે સ્થાપિત ન કરી શકે. ઠાકોરે પોતાની આ વિશિષ્ટ છંદોયોજનાને "સોરઠી-આર્યા" નામ આપ્યું અને બીજાં નામ કેમ ન આપ્યાં એવો પ્રશ્ન ન. ભો. દિ. પૂછે છે. એકસરખી રીતે શક્ય હોય તે બધાં જ નામ કંઇ એક સાથે પાડી શકાય નહીં ; વ્યાવહારિક વ્યવસ્થાને ખાતર એમાંથી ગમે તે એક નામ પસંદ રાખી બાકીના વિકલ્પોને જતા કરવા પડે. અને એમ બાકીના વિકલ્પોને જતા કર્યા હોય તો તેનો એવો અર્થ ન કાઢી શકાય કે નામ પાડનારને બાકીના વિકલ્પો - તાત્ત્વિક રીતે અમાન્ય છે. અને ઠાકોરે પોતાની છન્દોયોજના ખાસ "સોરઠા"ને નજર સમક્ષ રાખીને કરી હોય તો તે બીજાં નામ છોડી "સોરઠા-આર્યા" જેવું નામ યોજી શકે છે. એટલું ખરું કે ઠાકોરે "સોરઠી-આર્યા"ને બદલે "સોરઠા આર્યા" જેવું નામ યોજ્યું હોત તો સારું થાત ; કેમકે ન. ભો. દિ.એ એ સૂચન માટે જે કારણ બતાવ્યું છે તે વાજબી લાગે છે. ન. ભો. દિ. તો ઠાકોરે કરેલા છન્દો-મિશ્રણનો પણ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા પર વિરોધ કરે છે પણ એ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા પણ ખોટી છે. ન. ભો. દિ. કહે છે કે વિવિધ છન્દોના પાદખંડો જોડીને નહીં પણ વિવિધ છન્દોની આખી પંક્તિઓને સાથે મૂકીને છન્દોમિશ્રણ થઇ શકે. તેના

સમર્થનમાં ઉપજાતિની ત્રણ આખી અને વસન્તતિલકાની એક આખી એમ ચાર પૂરી પંક્તિઓના સમૂહથી રચાયેલી કડી ટાંકે છે અને ઉમેરે છે : "અહીં ઉપજાતિનું સંપૂર્ણ ચરણ આપીને તેમજ વસન્ત-તિલકા છન્દનું પૂરું ચરણ આપીને દરેકનું પૂરું સ્વરૂપ વિકસિત થયેલું હોઇ બેનો સંયોગ સુઘટિત રીતે થાય છે." અહીં બે છન્દોનો સંયોગ સુઘટિત રીતે થયો હોય તો તેનું કારણ ન. ભો. દિ. આપે છે તેમ એ બે છન્દોનાં સંપૂર્ણ ચરણનો સન્નિવેશ નથી. એ બંને છન્દો એક જ વર્ગના અયતિકછન્દો છે ; ઉપજાતિ અને વસન્ત-તિલકાના મધ્યવર્તી ત્રણ લઘુના ફેર સિવાય બાકીનો આરંભ અને અન્તનો વર્ણવિન્યાસ સરખો છે. એથી કરીને એ છન્દોનો સંયોગ સુઘટિત લાગે છે. બીજી બાજુ શાલિની, મન્દાક્રાન્તા આદિ છન્દો વચ્ચે સળંગ ચરણ નહિ પણ યતિખંડોનું સામ્ય પ્રવર્તે છે; અને તેથી ત્યાંયે એક છન્દમાંથી બીજા છન્દમાં જવાનું સુગમ પડે છે. ગ્રાહીમાં શાલિની અને ઉપજાતિના પાદખંડોનો સંયોગ થતો જોવા મળે છે. આથી વિવિધ છન્દોનાં કેવળ સંપૂર્ણ ચરણો વડે જ છન્દોમિશ્રણ સાધી શકાય અને યતિખંડો પાદખંડો વડે ન સાધી શકાય. એવો ન. ભો. દિ.નો મત વજુદ વગરનો લાગે છે. ચંદ્રોદ્યોત, હારિણી, છાયા, મેઘવિસ્ફૂર્જિતા, કેસર, રોહિણી, મદનલલિતા, ક્રીડા વગેરે છન્દોનાં બંધારણ જોતાં આ વસ્તુ વધારે સ્પષ્ટ થશે.[૩૫૮] ઠાકોરે સોરઠા અને આર્યાના દલખંડો જોડીને નવો છન્દ યોજ્યો હોય તો તેમાં, એથી, કશું વાંધાજનક નથી. એટલું ખરું, કે, ઠાકોરે એ છન્દોમિશ્રણ કરવામાં આર્યાના દલખંડને પાદ માની લીધા તે ભૂલભરેલું છે.

અનુષ્ટુપનાં "મહાભારતી પ્રાચીન અણઘડ" અને "નવીન સુઘડ" એમ બે રૂપો છે. તેમ આર્યાનાં પણ એવાં જ બે "પ્રાચીન અર્ધગેય" અને "નવીન ગેય" રૂપો હોવાનું ઠાકોર માને છે. આવા છન્દોમાં, પ્રાચીન, "અનિયમિત, વિસંવાદી, ખડબચડા" છન્દોરૂપને સ્થાને કાલક્રમે "વિકસિત સંવાદ"વાળું રૂપ ઉત્ક્રાન્ત થાય છે; છતાં "પ્રજાની પ્રીતિ એ રચનાનાં આદિ"અનાદિ" કુદરતી સ્વરૂપ ઉપર જેટલી હતી, તેટલી આ સંસ્કૃતકૃત્રિમ સ્વરૂપ ઉપર ન યે થાય, અને કર્તાશ્રોતાની સંપૂર્ણ એકતાનતા વિના જે અસમ્ભવિત તે મહાસાહિત્યને માટે કોઇ બીજી રચના પણ પ્રચારમાં આવે" એમ ઠાકોર જણાવે છે. આના અનુસંધાનમાં તેઓ મણિલાલ દ્વિવેદીએ યોજેલી "અર્ધગેય" અથવા "આદિરૂપ"વાળી આર્યાઓને અને "અર્ધગેય લાવણીઓ"ને ઉલ્લેખે છે. કાલિદાસના શાકુન્તલમાં માત્ર ચાર શ્લોકો જ ગાવા માટે મૂકેલા છે. અને બાકીનાં પદ્યો તો સંવાદની પાઠ્ય છટાએ બોલવા માટેના છે તે વાતને પણ ઠાકોર અહીં ઉલ્લેખે છે. સંગીતપ્રધાનતાવાળી કૃતિઓથી ભિન્ન એવી, સંગીતપ્રધાનતા વિનાની નાટ્યકૃતિઓમાં પદ્યોના એ પ્રકારના ઉપયોગનો ઠાકોરે નિર્દેશ કર્યો છે. ટૂંકમાં, ઠાકોરે પોતે કરેલા આર્યાના પ્રયોગવિશેષો પાછળ રહેલા પોતાના દૃષ્ટિબિન્દુને એ રીતે ઠસાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

આની સામેનાં ન.ભો.દિ.નાં મન્તવ્યો આ પ્રમાણે છે: (૧) મહાભારતાદિક સાહિત્યકાળમાં અનુષ્ટુપ, ઇન્દ્રવજ્ર, ઉપેન્દ્રવજ્ર વગેરે છન્દોનું અણઘડ અને પછી ક્રમેક્રમે રેખાયુક્ત

ઘડાયેલું સ્વરૂપ મળે છે પણ પ્રાચીન આર્યાગીતિનું એવું પ્રાચીન અણઘડ રૂપ -- મળે છે ખરું ? મળતું હોય તો ઠાકોરે તેનાં દૃષ્ટાન્તો આપવાં જોઇએ. ન. ભો. દિ. કહે છે કે આર્યા, ગીતિની છન્દોયોજના અણઘડ છન્દોબન્ધનો સમય વીતી ગયા પછી થઇ હતી. (૨) અગર આર્યાનું પ્રાચીન અણઘડ સ્વરૂપ હોય તોપણ ઉત્તરકાલીન, સુઘટિત, સુશ્લિષ્ટ સ્વરૂપને ત્યજીને પ્રાચીન અણઘડ સ્વરૂપને સ્વીકારવાનું પ્રયોજન શું ? એમાં ઔચિત્ય શું ? સારસ્ય શું ? (૩) "પદ્યબન્ધના લય ઉપર ગેયતા કે અર્ધગેયતાનો આધાર લગારે નથી ; ગેયતા તે સ્વર-જનિત છે, પદ્યબન્ધ તે કાલમાન ઉપર સ્થપાયેલો છે : - આ સ્પષ્ટ ભેદ રા. બ. ક. ઠાકોરના મગજમાં ક્યહારે ઉતરશે ? આ ભેદ ન સમઝાયાને લીધે જ પદ્યબન્ધની ગેયતા, અર્ધગેયતા, (અગેયતા વગેરે અર્થહીન ચર્ચા હેમણે અન્યત્ર કરેલી છે. "કવિતા અને સંગીત" વિશેના મ્હારા નિબંધમાં મ્હેં છન્દનાં સ્વરૂપો "ગેય" અને "ગુંજ્ય"- એમ દર્શાવ્યાં છે, તે તો જુદાજુદા ધોરણના પાયા ઉપર. કાલમાનથી રચાઇ ચૂકેલા પદ્યલયના પટ ઉપર સ્વરસામગ્રીનો રંગ ઝીલવાના સામર્થ્યની ન્યૂનાધિકતાપર એ ભેદ સ્થપાયા હતા". (સુદર્શન - માર્ચ, એપ્રિલ ઇ. સ. ૧૯૦૦ જુઓ.)

ઠાકોરને ઉદ્દિષ્ટ અર્ધગેયતા સમજવા માટે તેમણે જ આપેલું નર્મદનું અવતરણ જોઇએ :

> "પૂર્વજ જેના | જે વળી આજે જન્મ થકી | ગુજરાતી વધા-
> કોઇરીતની તોપણ || ને વળી આર્યધર્મને રાખી રહ્યા ||
> તેની તેની છે ગુજરાત || પછી હોય ગમે તે જાત ||| "

આ પંક્તિઓ આમ તો ગેય છે પણ જો તેમનું અર્થાનુસારી પઠન કરવું હોય તો પહેલી પંક્તિના સળંગ અનુસંધાનમાં બીજી પંક્તિને વાંચવી પડે અને એમ કરીએ તો ગેયતા સચવાય નહીં. એ અર્થમાં એ પદ્ય અર્ધગેય બને છે. ગેયતા અને પદ્યબન્ધનો ન. ભો. દિ. એ સમજાવેલો ભેદ તાત્ત્વિક રીતે સાચો હોય છતાં ઠાકોરનો અર્ધ-ગેયતાનો ખ્યાલ સમજવા કોશીશ કર્યા વગર તેમણે તેનો વિરોધ કર્યો લાગે છે.

ઠાકોરે "શાકુન્તલ"ના પોતાના અનુવાદની કેટલીક મૂળ કડીઓના પાઠ બદલીને તેમને પોતાના ચર્ચાપત્ર સાથે "વસંત"માં પ્રગટ કર્યા છે. આથી કોઇને એમ લાગે કે ઠાકોરે, ન. ભો. દિ. એ તેમના દોષો જણાવ્યા, તે પછી અને તેના પરથી પોતાની રચનાઓને સુધારીને પુન:પ્રસિધ્ધ કરી હશે. પણ ઠાકોર એનો ખુલાસો આપતાં કહે છે : "મ્હારો તરજુમો મ્હેં ઇ. સ. ૧૯૦૬માં પ્રગટ કર્યો તેની એકે પણ પ્રત ઇ. સ. ૧૯૧૫ના મધ્યથી સિલકમાં ન હોવાથી સુધારેલી અને બીજી સટીક આવૃત્તિ તૈયાર કરવાનું કામ તે વખતથી જ આરંભ્યું છે, પણ તે પૂરું થતાં અને ચોપડી વાંચનારની સેવામાં મુકાતાં હજી વાર લાગશે. પરન્તુ તેમાંની આર્યાઓ, ગીતિઓ અને ઉપર જણાવેલી મિશ્રરચનાઓને તો સુધારી લીધાને કઇક મુદ્દત વીતી ગઇ છે". આ ગમે તે હોય ; પણ ન. ભો. દિ. એ પોતાની ચર્ચામાં દર્શાવેલા બધા દોષોનો ઠાકોર બચાવ કરી શક્યા નથી. (એટલું જ નહીં પણ ન. ભો. દિ. નાં ઘણાંય મન્તવ્યોનો ઠાકોરને સ્વીકાર કરવો પડ્યો છે.) તેને માટે ઠાકોરે કહ્યું છે : "એ ચર્ચામાં

(..) નોંધાયેલા દોષોમાંથી કેટલાકનો મ્હારો બચાવ હું રજૂ નહીં કરી શકું, એટલું જ નહિ પણ (....) એમાંની કેટલીક પક્તિઓ હું પોતે ત્યજી દઉં છું, તે ઉપરથી બનવા જોગ છે ખરું, કે એ ત્યજી દીધેલી પક્તિઓનો બચાવ છે જ નહિ એમ કેટલાક માની લેશે". પરન્તુ એમ જણાવીને, તેમણે મૂળની જે કેટલીક પક્તિઓ ત્યજી દીધી છે તેની પાછળ રહેલાં પોતાને અભિમત હોય તેવાં બીજાં કેટલાંક કારણો તેમણે આપ્યાં છે. ઠાકોરની આ ચેષ્ટાનો ઉપહાસ કરતાં ન.ભો. દિ. કહે છે : "પગ લપસીને કીચડમાં પડી ગયેલો માણસ ઊભો થઇ જઇને છાનોમાનો કીચડના ડાઘા કાઢવા મંડી જાય, અને મુખચર્યા એવી રાખે કે–"ના ! હું કાંઇ પડી ગયો નથી !"–એવો પ્રકાર આ જણાય છે". ન.ભો. દિ. કહે છે કે ગીતિનાં શ્લોકમાં છઠ્ઠો ગણ ચાર લઘુનો થતાં બન્ધશૈથિલ્યનો દોષ આવે છે ; જો કે શાસ્ત્રમાં એ દૂષણ નથી મનાયું ; એટલું જ નહિ પણ ચાર લઘુ રાખવાના વિકલ્પનો વિધિ થયો છે. જે સ્થળોએ ચાર લઘુની કતાર શૈથિલ્યજનક નથી બનતી તે કેમ શૈથિલ્યજનક નથી બનતી તે ન.ભો. દિ. એ ઉદાહરણો અને કારણો સહિત સમજાવ્યું છે. છતાં, તેઓ સામાન્યતઃ ચાર લઘુની કતારને શૈથિલ્યકર માને છે. અને જણાવે છે : "શૈથિલ્યનો ઉતાર જગણ છે --- <u>લ</u> ના નીચાણમાંથી <u>ગા</u> ની દીર્ઘતાના શિખર ઉપર ચઢી તરત <u>લ</u> ના નીચાણમાં પડાય છે. આ ગતિ હોડીની ગતિમાં થતા ફેરફારના જેવી છે".

ઠાકોરે આર્યા સમ્બન્ધી પોતાની ચર્ચામાંથી બે મહત્ત્વની વાતો ફલિત કરી છે : (૧) આર્યા અને ગીતિનું પૃથક્કરણ ચતુષ્કલના કકડા પાડીપાડીને કરવું એ જ ઉત્તમ છે. અને ગણસંકર

મનસ્વી કે ઘણા ન હોવા જોઇએ ; બહુ ઓછા, વિરલ સ્થાને, અને અમુક માપના જ હોવા જોઇએ, અને દરેક સંકરને માટે સ્પષ્ટ જોઇ શકાય અને તોળી શકાય એવું કારણ જોઇએ ; પછી અમુક કારણની બાબતમાં મતભેદ તો થાય, સરખી યોગ્યતાવાળા રસિકો વચ્ચે પણ થાય.

(૨) આ બન્ધમાં જ ગણ એટલા તો મહત્ત્વનો છે કે જ ગણ યોગ્યસ્થાને યોગ્ય પ્રમાણમાં અને તાલરચના સાચવીને વાપરતાં આવડે, ત્યારે જ આ સુગેય બન્ધની રચના ઉપર હાથ બેઠો એમ કહી શકાય. પરન્તુ આ રચનાઓમાં જ ગણ ૧લી,* ૫મી, ૯મી, ૧૩મી, ૧૭મી, ૨૧મી અને ૨૫મી માત્રાથી આરમ્ભ કરીને જ જોવાના, કે ના, જે કોઇ સ્થાને જ ગણ ઉપસેલા હોય તે સર્વસ્થાને તે જોવાના ? લઘુ પછી ગુરુ અને પછી પાછો લઘુ એ આનુપૂર્વી ગમે ત્યાંથી આરમ્ભાય, તથાપિ તેની પાદલાલિત્ય ઉપર અમુક અસર તો થવાની જ. જુઓ, ત્રણ દાખલા વિચારો. (૧) પૂર્વાર્ધમાં છઠ્ઠો માત્રાગણ લલલલ અને પાંચમો લલગા હોય તો ૧૮, ૧૯+૨૦, અને ૨૧ એ માત્રાઓનો જ ગણ બને છે.⁕ (૨) પહેલા અને બીજા ગણનો સંકર

---

* અહીં ૧લી ગણાવું છું તે રા. રા. નરસિંહરાવનો મત એવો છે કે, આર્યા કે ગીતિ જ ગણથી આરમ્ભાય તે દોષ ગણવાનો નથી,- એ મત મ્હને ઠીક જણાય છે તેથી. બાકી આપણાં છન્દ:શાસ્ત્રમાં તો ૧લો જ ગણ ઘણાખરાએ નિન્દેલો છે.

⁕ છઠ્ઠો લલલલ હોય છતાં શૈથિલ્ય નથી અનુભવાતું એવાં દાખલાઓની શૈથિલ્ય શાથી ન આવ્યું તેની શોધ માટે રા. રા. નરસિંહરાવે રસિક ચર્ચા કરીછે. એમના ખુલાસાઓમાં આ એક ઉમેરી લેવા, અને સૌનાં બલાબલ અને વ્યાપકતા તપાસવા-એમને વિનતી છે. ઘણા લઘુ એટલે શૈથિલ્ય એ વ્યાપ્તિ પણ બધે ખરી જણાતી નથી. વળી શૈથિલ્ય પણ ઇષ્ટ હોય એવાં સ્થલોમાં દૂષણ કેમ ગણાય ? એટલે એમણે યોજેલો "ગુર્પાપલ્ટન" એ નિન્દાશબ્દ માત્ર વ્યક્તિગત રુચિ-અરુચિ નો ઉદ્ગાર લાગે છે.

હોય પણ સંકરસ્થાન પહેલાનું અને પછીનું રૂપ લ હોય, તો ૩, ૪+૫, અને ૬ એ માત્રાઓનો જ ગણ સધાયો ; (૩) આર્યાના ઉત્તરદલમાં પાંચમા છઠ્ઠા ગણનો સંકર હોય, તો અહીં ૧૯, ૨૦+૨૧, અને ૨૨, એમ જ ગણ સધાયો. ☒ આવા જ ગણોની અસર પણ આખા બન્ધના લય ઉપર થવાની જ.

ઠાકોરે "શાલિની અને મૃદંગનો ઉપજાતિ", "ગદ્યંપદ્યં" અને "પંચકિરણ" નામના છન્દ:પ્રયોગો કર્યા છે. એમિલિ બ્રન્ટિના "લાસ્ટ લાઇન્સ" કાવ્યના અનુવાદમાં તેમણે ઉપર્યુક્ત ઉપજાતિનો પ્રયોગ કર્યો છે.[૩૫૯] એ કાવ્યની દરેક કડીમાં તેમણે પહેલી બે પંક્તિઓ શાલિનીમાં અને બીજી બે મૃદંગમાં રચી છે. કાવ્યમાં ભાવાનુકૂલ રીતે વિશિષ્ટ લયવૈવિધ્ય આણવા માટે એવો

☒ "અનાર્ય" કહેશે – બીજા દલના ઉત્તરાર્ધમાં ૬ઠ્ઠી માત્રા લઘુ એ આર્યાના બન્ધમાં પ્રથમથી ચાલ્યો આવતો અને સર્વસંમત નિયમ પણ હું અપવાદરહિત માનતો નથી ? આ વિશે મ્હારી લાગણી આટલી જ છે: એ નિયમ પાછળ જે પદ્યસંવાદ (metrical harmony)નું તત્ત્વ કહ્યું હોય તે જો કોઇ દાખલામાં નિયમ તોડ્યો જણાય છતાં યે સધાયું હોય તો પછી ?..... કોઇ પણ અપવાદરૂપ દાખલામાં એ નિયમ પાછળનું તત્ત્વ સધાયું છે કે નહીં એ વિશે મતભેદ સંભવે છે: અને એ નિયમ પાછળનું પદ્યસંવાદનું તત્ત્વ કયું એ સામાન્ય પ્રશ્ન વિશે પણ મતભેદનો સંભવ સ્વીકારું છું

અહીં (*) ચિહ્નવાળી નોંધમાં ઠાકોર એમ સૂચવે છે કે ન. ભો. દિ. સર્વત્ર શૈથિલ્યને દોષરૂપ ગણે છે, ઇષ્ટ હોય ત્યાં પણ તેઓ તેને દોષરૂપ ગણે છે. ન. ભો. દિ. આના ખુલાસામાં જણાવે છે કે તેઓ ઇષ્ટ હોય ત્યાં શૈથિલ્યને દૂષણ ગણતા નથી ; છ લઘુની એક જ પરંપરાને તેમણે "ગુર્વાપલટન" કહી છે, બાકી એ "નિન્દાશબ્દ" એમણે તમામ લઘુપરંપરાઓને માટે સામાન્ય રૂપે નથી યોજ્યો.

ઉપજાતિ કામ લાગી શકે. "ઉગતી જુવાની"ના અર્પણપત્રમાં ઠાકોરે "ગદ્યપદ્ય"નો પ્રયોગ કર્યો છે. સળંગ ગદ્યની જેમ વાંચી શકાય તેવી વાક્યરચનાઓ વડે તેમણે એ અર્પણપત્રને ઘડ્યું છે. પણ એ વાક્યરચનાઓમાંનો શબ્દવિન્યાસ – લઘુગુરુવિન્યાસ– એવી રીતે વિનિયોજયો છે કે એ અર્પણપત્રને પરમ્પરિત છન્દોલયમાં પણ વાંચી શકાય છે. આમ ગદ્ય અને પદ્ય એમ બન્નેરીતે વાંચી શકાય તેવું એ લખાણ હોવાથી ઠાકોરે તેને "ગદ્યપદ્ય" નામ આપ્યું છે. "પંચકિરણ" છન્દનો પ્રયોગ તેમણે યુ.એસ.આર.થી "વિલ્કીનો રૂઝવેલ્ટને પત્ર" નામના એક જગવિગ્રહ વિષયક લાંબા કાવ્યમાં કર્યો છે. "પ્રસ્થાન"ની સંવત ૧૯૯૯ના ફાગણ-ચૈત્ર માસના અંકમાં એ કાવ્ય છપાયું હતું, ત્યાં ઠાકોરે છદને "પર્યાશુ" છન્દ તરીકે ઓળખાવ્યો છે. પણ "પચોતેરમે"માં[360] એ છન્દ "પંચકિરણ"ને નામે ઉલ્લેખાયો છે. "પ્રસ્થાન"માં ઠાકોરે એ કાવ્યના ટિપ્પણમાં એ છન્દ વિષે જરૂરી માહિતી આપી છે. ત્યાં તેમણે તેને "અક્ષરમેળ વૃત્તોને જ વધારે મળતો" આવતો "માત્રામેળ" છન્દ કહ્યો છે. "પાંચ પાંચ માત્રાનાં એકમો, તથા પંક્તિ એવાં પાંચ પાંચ એકમની" એવી "વ્યવસ્થા" સાધીને તેમણે એ છન્દ ઉપજાવ્યો છે. એ છન્દ તેમને "મુક્ત પૃથ્વી કે બીજા કોઇપણ નવાજૂના છન્દ કરતાં ઈંગ્રેજી બ્લૅંક વર્સ (અનરાઇમ્ડ હિરોઇક પેન્ટામિટર") ને વધારે નિકટ જઇ શકે એવો જણાયો હતો. પાંચ પાંચ માત્રાનાં હોય તેવાં ભિન્ન ભિન્ન લઘુગુરુ વ્યવસ્થાવાળા માત્ર આઠ એકમો બની શકે છે. એમાંથી ગમે તે પાંચ એકમોને ગમે તે ક્રમે

મૂકીને, અથવા એમાંના કોઇ એક એકમનાં પાંચ આવર્તનો સાધીને એ છન્દની પંક્તિ રચી શકાય છે. એક જ એકમનાં પાંચ આવર્તનો વડે, અથવા કોઇ પણ પાંચ એકમોના કોઇપણ અનુક્રમ વડે એ છન્દની પંક્તિ સધાતી હોઇને એ છન્દના પંક્તિ બંધારણમાં સેંકડો વિવિધતાઓ" સંભવી શકે છે. એવા બંધારણ વૈવિધ્યને કારણે કૃતિમાં લય વૈવિધ્ય સધાવાનો સારો એવો અવકાશ રહે છે. એમ કહીને ઠાકોરે એ છન્દની એક અગત્યની વિશેષતાનો નિર્દેશ કર્યો છે; તો, "ગંભીર ગૌરવવાળા, ઉચ્ચ, ઉદાત્ત અને ભવ્ય અથવા બીજી બાજુ સુકુમારતા, નાજુકતા આદિ આવશ્યક એવા વિષયો માટે તે મુક્ત પૃથ્વી અથવા આપણા હરિણી, માલિની જેવા ગેય છન્દો જેટલી યોગ્યતાવાળો ના પણ નીવડે" એમ કહીને તેમણે છન્દની મર્યાદા પણ નિર્દેશી છે.

છન્દનાં કયાં વ્યાવર્તક લક્ષણોમાંથી એ મર્યાદા ઊભી થાય છે તે ઠાકોરે સમજાવ્યું નથી. તેમણે એ છન્દને "માત્રામેળ" છતાં "અક્ષરમેળ વૃત્તોને જ વધારે મળતો" કહ્યો છે તે વિધાન અંતર્વિસંવાદી છે. છન્દને માત્રામેળ કહ્યો એટલે તે અક્ષરમેળથી જુદો જ પડી ગયો; પછી ત્યાં "વધારે મળતો" કે "ઓછો મળતો"નો સવાલ જ રહેતો નથી. વળી, એ છન્દમાં ઠાકોરે રચેલાં ઉલ્લિખિત કાવ્યોમાંની કેટલીક પંક્તિઓમાં તો પૂરાં પાંચ એકમો પણ નથી આવતાં; છેલ્લા અર્થાત્ પાંચમાં એકમને સ્થાને ત્યાં એક જ દ્વિમાત્રાક વર્ણ આવીને ઊભો રહે છે. એટલે કે, ઠાકોર પોતે રચેલા નિયમોને પાળવામાં તોડી પણ શકે છે. "પચંકિરણ" વાંચી જોનાર કોઇપણ છન્દોવિદ્‌ને તેમાં ઝૂલણાનો લય પ્રતીત થયા વગર નહીં રહે. રા.મનહરરામે યોજેલો

"રામછન્દ" "દાલદા" બીજના અનિયતસંખ્ય આવર્તનથી સધાયેલો પરમ્પરિત ઝૂલણા જ હતો. ઠાકોરે એમાં બે ફેર કર્યા; "દાલદા સિવાયના પંચમાત્રાક બીજકોને પણ તેમણે અપનાવ્યાં અને પંક્તિવાર બીજકોની સંખ્યા તેમણે નિશ્ચિત કરી. મનહરરામનો છન્દ એક જ બીજકના આવર્તનવાળો હતો. તેથી અક્ષરમેળ વૃત્તની સમીપનો હતો ;– ઠાકોરે પાંચમાત્રાવાળા ગમે તે પાંચ બીજકોને ગમે તે ક્રમે પંક્તિમાં અપનાવીને છન્દને માત્રામેળની સમીપ ખેંચી આણ્યો. (છતાં કહ્યું એમ કે એ છન્દ અક્ષરમેળની વધારે નજીક છે !) વળી રામછન્દમાં એક બીજકનાં અનિયતસંખ્ય આવર્તનોની છૂટ હતી. તેથી અર્થાનુકૂલ પ્રવાહિતા માટે ત્યાં વધારે મોકળાશ હતી. ઠાકોરે પંક્તિવાર બીજકોની સંખ્યા નિયત કરી દીધી, તેથી પ્રવાહિતા માટે એ પ્રકારની મોકળાશ ન રહી. આયમ્બિક પેન્ટામિટરમાંના બીજપંચકનું અનુકરણ કરીને જ ઠાકોરે એ સંખ્યા નિર્ણીત કરી લાગે છે. આમ ઠાકોરે કોઇ નવો ઘાટ ઉપજાવ્યો નથી પણ એક જૂના ઘાટમાં થોડા ક્ષુલ્લક ફેરફારો જ કર્યા છે. એથી નક્કી થાય છે કે તેમણે છન્દ:ક્ષેત્રે એ છન્દ દ્વારા તાત્વિકરીતે નવું કહી શકાય તેવું કોઇ પ્રસ્થાન કર્યું નથી. વળી, ઠાકોર કહે છે તેમ લઘુગુરુવ્યવસ્થાના વૈવિધ્યને ભલે એ છન્દની પંક્તિઓમાં અવકાશ હોય પરન્તુ એકની એક માત્રાસંખ્યાવાળાં બીજકોનું ફરીફરીને આવતું આવર્તન એકવિધતા પણ લાવી શકે છે. રામછન્દમાં એકવિધતા તોડવા માટે "લદાદા" બીજકનો પણ ક્યાંક ક્યાંક ઉપયોગ થયેલો છે; એ પ્રયોગ એ છન્દની એકવિધતાને જે રીતે તોડી શકે છે તે રીતે "પંચકિરણ"માંનુ લઘુગુરુવ્યવસ્થાનું વૈવિધ્ય "પંચકિરણ"માંની એકવિધતાને તોડી શકતું નથી. તદુપરાન્ત, માત્રામેળી રચનાઓનો ગેયતામાં સરી પડવાનો ભય

"પદ્ય કિરણ" ને માથે પણ ઊભો જ રહે છે.

છેક મધ્યકાલીન સાહિત્યથી માંડીને ઠાકોરના સમય સુધી ગુજરાતી કવિતાએ વિશાળ છન્દોવિધિનો જે ઉપયોગ કર્યો, છન્દનાં મિશ્રણો – સંયોજનો– અભ્યસ્તીકરણો–પ્રવાહીકરણો–નવીકરણોના– શોધનોના જે પ્રયત્નો થયા તેને લક્ષમાં લેતાં, નવું (upto-date) ગુજરાતી પિંગળશાસ્ત્ર ઠાકોરની કાવ્યવિવેચનાપ્રવૃત્તિના સમયાવિધિમાં લખવાનો સમય પાકી ચૂક્યો હતો, એમ કહી શકાય. (જો કે આ પહેલાં દલપતપિંગળ, રણપિંગળ, ગ. ગો. બર્વેકૃત "ગાયન–વાદન પાઠમાળા" દ્વારા આ દિશામાં નોંધપાત્ર પ્રયત્નો થયા હતા.) ઠાકોરે પોતે "ગુજરાતી પિંગલબોધ" નામક ગ્રન્થનો આરમ્ભ કરી એ દિશામાં પ્રયત્ન કર્યો હતો. પણ એનું માત્ર એક જ– પહેલું જ–પ્રકરણ લખાયેલુ ઉપલબ્ધ થયેલું છે. આ ગ્રન્થ લખવા પાછળ ઠાકોરની નેમ કદાચ, ભિન્નભિન્ન સમયે, ભિન્નભિન્ન નિમિત્તે પદ્યરચના વિષે પોતે જે કાંઇ વિચાર્યું– ચર્ચ્યું હોય તેને એક સ્થાને સંકલિત રૂપે આલેખવાની જ હશે કેમકે છન્દોવિષયની પૂર્વભૂમિકારૂપ સામાન્ય ચર્ચાથી માંડીને છન્દોના વિકાસ, છન્દોનાં સ્વરૂપ, આપણા સાહિત્યમાં થયેલા છન્દઃપ્રયોગો વગેરેની – સમગ્ર પિંગળશાસ્ત્રનાં તમામ અંગોપાંગની કોઇએક અભિનવ, વિશિષ્ટ, મૌલિક દૃષ્ટિકોણથી આમૂલાગ્ર ઐતિહાસિક તેમ જ તાત્ત્વિક છણાવટ કરવા જેટલી મગદૂર તો ઠાકોરમાં નહોતી. એ વિષયને એ રીતે ચર્ચવાનો સમય પાકી ચૂક્યો છે તે જણાવતાં તેઓ પિંગળપાઠના નિવેદનમાં પોતાની એ અશક્તિને અન્યથા સ્વીકારે પણ છે :

"આખા વિષયને પાયાથી ટોચ લગી નિરૂપવાનો સમય પાકી ગયો છે. એ ગ્રન્થ "પિંગલ-કૌમુદી સિદ્ધાન્ત" જેટલો પ્રતિષ્ઠિત થશે. હું તે કામ માટે અતિવૃદ્ધ છું. આ તો માત્ર બાળપોથી-મુગ્ધાવબોધિની લખું છું એમાં પર્યેષક ટીકા, કે કૂટ ગહન પ્રશ્નોને ધૂસી આવવા ન દેવાય. આખા વિષયને સમગ્રે પહોંચી વળવાનો લોભ અહીં અસ્થાને છે". પિંગળપાઠના પહેલા પ્રકરણમાં પણ તેઓ જણાવે છે કે એમનો ગ્રન્થ તો ભવિષ્યમાં લખાનારા બીજા મહાગ્રન્થની- "સુદૂરવર્તી ક્ષિતિજની"-"ઝાંખી માત્રથી પ્રેરાયેલો" એક "પ્રાથમિક પ્રયાસ" છે. "ગુજરાતીમાં ઉત્તરોત્તર એવા ગ્રન્થો રચાય, એમાં એમનો એ "રંક પ્રયાસ" વિસરાઇ જાય એમાં જ એની સાચી સિદ્ધિ તેઓ જુએ છે. મંગળ ભાવિની ઊંચા આદર્શની સિદ્ધિની દિશામાં કામ કરનારા અર્વાચીન પિંગળશાસ્ત્રીઓના કર્તવ્યનો નિર્દેશ કરતાં તેઓ કહે છે : "આપણા કોશશાસ્ત્રીઓ, પિંગળશાસ્ત્રીઓએ સમયાનુરૂપ પ્રગતિ સાધ્યા કરવી આવશ્યક છે. પ્રાચીન, મધ્યકાલીન પિંગલગ્રન્થોના અનુવાદ આપણી અર્વાચીન ભાષાઓમાં એકેને માટે પર્યાપ્ત નથી. એ પુરોગામી પંડિતોની શાસ્ત્રદૃષ્ટિમાં વ્યુત્પન્ન થઇને પણ આપણા અર્વાચીન પિંગલશાસ્ત્રીઓએ તેમનાથી વારસે મળેલી કેટલીક વ્યવસ્થા ઉવેખી નાખી નવેસર ગોઠવવાની છે, તો કેટલીક તદ્દન નવી વ્યવસ્થાઓ ઉમેરવાની પણ છે." ઠાકોરે પોતે કેટલીક જૂની છન્દોરૂઢિઓને ઉવેખી, નવી પ્રણાલીઓ પાડી, નવાં છન્દો-વિધાનો ઉપજાવવા યત્ન કર્યો, ભાષાની નૈસર્ગિક ઉચ્ચારલઢણો પ્રમાણે છન્દ વિનિયોજય- એમ કરતાં છન્દના રૂઢ માળખામાં જે કાંઇ ફેર પડે તે પડવા દેવો- એવો આગ્રહ સેવ્યો. એટલે

ઉપર ટાંકેલા પરિચ્છેદમાં અર્વાચીન પિંગળશાસ્ત્રીઓને દિશા-સૂચન કરતી વખતે ઠાકોરની દૃષ્ટિ પોતાની આ બધી પ્રવૃત્તિઓ પરજ હશે.

સંસ્કૃતમાં સંયોગ પહેલાંના લઘુને ગુરુ ગણવાનો નિયમ છે પરન્તુ ગુજરાતીમાં તો નિર્બળ સંયોગો પણ આવે છે (જેમ કે "હસ્યો"માંનો "સ્યો") અને તેવા નિર્બળ સંયોગો પહેલાંનો લઘુ થડકારને અભાવે લઘુ જ રહે છે. તે જ રીતે સંસ્કૃતમાં અનુસ્વાર સાથેના લઘુને પણ ગુરુ ગણવાનો નિયમ છે. પણ ગુજરાતીમાં કોમળ અનુસ્વાર સાથેનો લઘુ થડકારને અભાવે લઘુ જ રહે છે. 'ઋ' સ્વરવાળા વ્યંજનની આગળનો લઘુ ગુજરાતીમાં ગુરુ બને છે, કેમકે આપણે ત્યાં "ઋ"નું શુદ્ધ સ્વરના રૂપનું નહીં, "રુ"ના રૂપનું ઉચ્ચારણ થાયછે. ગુજરાતીમાં "એ" અને "ઓ" સ્વરોનું લઘુ ઉચ્ચારણ પણ થાયછે. ગુજરાતી કવિતામાં કેટલાક એવા સ્વરસંયોગો વપરાયાના દાખલા મળે છે કે તેમનામાંનો દરેક સંયોગ બે **અલગ** સ્વરોના ઝૂમખાને બદલે માત્ર ગુરુ તરીકેજ વપરાયો છે. (દા.ત. "જોઇએ"માં "ઇએ", "ગાઉ"માં "આઉ") છન્દના રૂઢ માળખામાં અને ખ્યાલોમાં ઓછાવત્તા ફેરફારો કરનારી આ ભાષાકીય નૈસર્ગિક ઉચ્ચારલઢણોનો વિચાર રા. વિ. પાઠકે[૩૬૧] કર્યો છે. ઠાકોરે પોતાની પિંગળવિષયક શાસ્ત્રીય ચર્ચામાં એક જ સ્થળે આ બધાં જ મુદ્દાઓનો વ્યાપક, ઊંડો અને વ્યવસ્થિત વિચાર કર્યો નથી ; પરન્તુ તેમનાં કાવ્યોમાં તેમાંના કોઇ કોઇ મુદ્દા અનુસારના પ્રયોગો જોવા મળે છે. "દુષ્કાળ"માં તેમણે કેટલાંક સ્વરસંયોગો પ્રયોજ્યા છે. અને તેના ટિપ્પણમાં[૩૬૨] તેમણે એ વિશે નોંધ મૂકી છે : "ગાઉન, બ્લાઉઝ, ટીપઇ વગેરે

શબ્દો બેવર્ણી જ છે ; અ–ઇ માટે આપણી લિપિમાં ઐ ચિહ્ન છે ; આઇ–આઉ પણ એવા સંયુક્તસ્વર છે, એક જ પ્રયત્ને બોલાય છે, એક જ ચિહ્ને લખાવા જોઇએ, પણ તેવાં ચિહ્ન લિપિમાં ન હોય ત્યારે ત્રણવર્ણી શબ્દોનો દેખાવ થાય છે. તે માત્ર દેખાવ છે. "બા–ઉ–ઝ", "પ–ઇ–સો" એમ ત્રિવર્ણી ઉચ્ચારણ ન કરવું. "[વર્ણ = સિલેબલ]" છન્દની લયસાચવણીમાં જ્યાં ઠાકોરને આવા સહોપસ્થ સંયુક્ત સ્વરો તરીકે વાપરવાની ફરજ પડી છે, ત્યાં જ તેમણે એમને સંયુક્ત તરીકે વાપર્યા છે. બાકી, જ્યાં છન્દ એમને એવી ફરજ નથી પાડતો ત્યાં તેમણે સંયુક્ત ગણી શકાય તેવા સ્વરોને પણ અસંયુક્ત રૂપે જ વાપર્યા છે. કેટલીકવાર છન્દ નથી ગાંઠતો ત્યારે તેઓ શબ્દના રૂઢ ચલણી સ્વરૂપનો અનાદર કરીને, તેમાં સંધિથી સંયોજાયેલા જ રૂપે આવતા સ્વરોને પણ છૂટા પાડી દે છે. ("સાધુની સોગઠી", પં. ૩૩૧માં "બેસે"ને બદલે "બઇસે" પ્રયોગ થયો છે.) આપણી ભાષાની નૈસર્ગિક ઉચ્ચારલઢણોને અનુસરીને ઠાકોરે શ્રુતિભગની હિમાયત કરી છે, તથા મનહરમાંનાં ઉચ્ચારણો અગુજરાતી થઇ જતાં હોવાનું જણાવ્યું છે.

પિંગલપાઠમાં ઠાકોરે આરંભમાં "પિંગલ" ઋષિના નામ પરથી બનેલા છન્દ:શાસ્ત્રવિષયક શબ્દની સમજૂતી આપી છે. પછી ગદ્ય–પદ્ય અને અપદ્યાગદ્યનો ભેદ બતાવ્યો છે. ઠાકોર "અપદ્યાગદ્ય"ને "સ્વચ્છન્દી શૂન્યલક્ષણ ભાષાપ્રવાહ" કહે છે[7] અને ગદ્ય તથા પદ્યથી ભિન્ન પ્રકાર રૂપે ઓળખાવે છે. પણ તે ય એક પ્રકારનું ગદ્ય જ છે તે હવે સૌ કોઇ સ્વીકારે છે.

ઉચ્ચ કલાત્મક નાટકોને "કાવ્ય"– "દૃશ્યકાવ્ય"ને નામે ઓળખવામાં આવે છે; "કેટલાંક સુરૂજ્જ, અર્થઘન, ધ્વનિ-પ્રધાન, અસરકારક ગદ્યલખાણોમાં કવિતાના કેટલાક ઊંચા ગુણ સારા પ્રમાણમાં જોવામાં આવે છે". અને "તેવી રચનાઓને પણ ઘણા કાવ્ય કહે છે, કેટલાક તેને ગદ્ય-કાવ્ય કહે છે". એમ જાણવા છતાં ઠાકોર ચુકાદો આપી દે છે: "અગર જોકે ગદ્ય, અને અપદ્ય રચના, કાવ્યના ગુણો તેમાં ગમે તેટલા હોય તથાપિ, કાવ્ય ન જ કહેવાય". "કાવ્ય"ના શબ્દાર્થને વિસ્તારવામાં તેઓ શાસ્ત્રમાં અવ્યવસ્થા પેસવાનો ભય જુએ છે. કાદમ્બરી, શાકુન્તલ કાવ્ય કહેવાય તેટલા ઉપરથી એ પરમ્પરાને તેઓ ગુજરાતીમાં બંધાવા દેવાનું યોગ્ય નથી માનતા. પદ્યબદ્ધ ન હોય તેવી કલાકૃતિને કવિતા ન ગણવાની તેઓ દરેક પિંગળશાસ્ત્રીને પોતાના શાસ્ત્રની રક્ષા માટે સલાહ આપે છે. ઠાકોર અહીં કાવ્ય અને પદ્યના જુદાજુદા વિષયોને ભેળવી દે છે. કાવ્યત્વ વગરનું પદ્ય સંભવી શકે છે ને પદ્ય વગરનું કાવ્ય પણ સંભવી શકે છે. પદ્ય જમાનાઓ માટે કવિતાનું વાહન રહ્યું હોય તેથી પદ્ય વગરનું કાવ્ય ન જ સંભવી શકે એમ માનવું ભૂલભરેલું છે. એટલું જ નહીં પણ એમ માનનારની કવિતાસૂઝ વિશે શંકા પેદા કરનારું છે.

તે પછી ઠાકોર પ્રત્યેક છંદની વ્યાખ્યા બાંધી તેનું નામ પાડવાનું પિંગળનું કર્તવ્ય જણાવે છે અને છન્દોના ગેયાગેય પ્રકારો પાડતાં કહે છે: "દરેક ભાષાનું સાહિત્ય પોતાની પદ્યરચનામાં ગેયતાનાં લક્ષણો સ્વીકારવાનાં પોતપોતાની

પરમ્પરાને અનુસરે છે. કેટલીક ભાષાઓ બીજી ભાષાઓના છન્દો યોજવામાં સારી સફળતા મેળવે. આમ સંસ્કૃત ગોત્રી ભાષાઓમાં પિંગળનો કેટલોક અંશ સૌને સમાન, તો કેટલોક દરેકનો આગવો".

"લિપિમાલામાં વિરામચિહ્નો, સંખ્યાવાચક ચિહ્નો, આદિને ન ગણકારતાં, જે વર્ણજ્ઞાપક ચિહ્નો રહ્યાં તે દરેકને" તેઓ "અક્ષર" નામ આપે છે, અને અંગ્રેજીમાં જેને syllable કહે છે તે "ઉચ્ચારણ ક્રિયાના છૂટા એકમને" તેઓ "વર્ણ" અથવા "વર્ણ" નામ આપે છે. પિંગળમાં વર્ણ શબ્દ આ અર્થમાં વપરાયેલો હોવા છતાં રા. વિ. પાઠકે પ્રાતિશાખ્યનો વીગતે આધાર લઇ યોગ્ય રીતે "અક્ષર" શબ્દને syllable માટે અને વર્ણ શબ્દને લિપિચિહ્ન માટે નક્કી કર્યો છે; અને તેમણે તો શબ્દમાં સંયોગ હોય ત્યાં syllables છૂટા પાડવાની પશ્ચિમની ને આપણી એમ બંને પદ્ધતિઓનો ભેદ બતાવી, એ બેમાં આપણી પદ્ધતિની સરસાઇ દેખાડવાનો યત્ન કર્યો છે.[363]

ઠાકોરે ત્યારબાદ લઘુગુરુ ભેદની ચર્ચા કરી છે. "હ્રસ્વ અથવા લઘુવર્ણને તેઓ "એકમાત્રા"નો, "ઉચ્ચારણ ક્રિયામાં અલ્પતમ સમય લે એવો" કહે છે, ને તેને માટે તેઓ "લ" અને "।" (ઊભી લીટી) એ બે સંજ્ઞાઓ નિર્દેશે છે. દીર્ઘ અથવા ગુરુના ઉચ્ચારણને તેઓ "વિશેષ સમય ચાલુ રહે" તેવું કહે છે. તેની ઉચ્ચારણ ક્રિયાના માપને તેઓ "અલ્પતમ (= એકમાત્રા) થી બમણું બે માત્રાનું" ગણાવે છે. એને માટે તેઓ "ગા" અને "ઽ" (= ઽકાર) એમ બે સંજ્ઞાઓ નિર્દેશે છે. પછી તેઓ ઉમેરે છે :

"વળી પિંગલશાસ્ત્રમાં તો ઉચ્ચારણના સૂક્ષ્મ ભેદપ્રભેદો ધ્યાનમાં રાખીને જ છન્દોની જુદીજુદી ગોઠવણીની વ્યાખ્યા કર્તવ્ય, એટલે તેમાં લિપિદૃષ્ટિએ દીર્ઘ નહીં એવા ઘણા વર્ણોને પણ ગુરુ માની લઇએ છિયે, અને તેમ કરવામાં શ્રવણેન્દ્રિયની સૂક્ષ્મ પ્રતીતિ અને સુરુચિને પૂરતું વઝન આપિયે છિયે". આના અનુ-સંધાનમાં જ ઠાકોર ગદ્ય અને પદ્યના ઉચ્ચારણ, વાચનમાં પણ પૂરતી "સુરુચિ, સફાઇ, સૂક્ષ્મવિશુદ્ધિ"નો આગ્રહ દર્શાવી દે છે. ઠાકોરે અહીં "સાનુસ્વાર કે જોડાક્ષરી કે વિસર્ગની પહેલાંનો સ્વર લઘુ હોય તોપણ છન્દમાં ગુરુ ગણાય" એ "સંસ્કૃત પિંગલશાસ્ત્રનો નિરપવાદ નિયમ" ટાંક્યો છે ને ઉમેર્યું છે કે પાશ્ચાત્ય પંડિતો ઊંચામાં ઊંચા સંસ્કૃતસાહિત્યમાં પણ એ નિયમભંગના દાખલા શોધી આપે છે, પ્હેલા સૈકાઓ લગી એવા દાખલા અત્યંત ઓછા જણાય છે, કાલિદાસ પછી વધારે દેખાય છે, જયદેવનો સમય આવતાં સંખ્યાબંધ જણાય છે. "ઐતિહાસિક દૃષ્ટિના પાશ્ચાત્ય પંડિતો એ નિયમભંગને સંસ્કૃત ભાષાની ઘટતી, ઉત્તમોત્તમ સંસ્કૃતમાં પણ પ્રાકૃતોચ્ચારણની વધતી અસરના પુરાવારૂપ લેખે છે. આવી અસરના આ સિવાય બીજા પણ પુરાવા હોવાનું અને બીજા અંશોમાંથી એક ગુજરાતી ઉચ્ચારસરણીમાં ઘણો મહત્ત્વનો હોવાનું ઠાકોર જણાવે છે. પછીનાં પ્રકરણોમાં ઉપસ્થિત થનારી મનહર અને દોહરાની ચર્ચાઓ વખતે એ અંશની ચર્ચામાં ઊતરવાનું ઠાકોર રાખે છે એટલે એ અંશ કયો છે તેનો પ્રકાશ અહીં પડતો નથી. પણ બનતાં સુધી સંસ્કૃતના "અ"ના પૂર્ણ લઘુ અકારને સ્થાને ગુજરાતીમાં ઘણે સ્થળે પ્રવર્તતા "દ્રુત અકાર"નો મુદ્દો ઠાકોરને એ અંશ દ્વારા

અભિપ્રેત હોય એમ મનહર વિષેના એમના અન્ય ઉલ્લેખો પરથી લાગે છે.

ઠાકોરે લઘુગુરુનાં જે કાલમાત્રામાપ આપ્યાં છે તે કેવળ પિંગળગત છે, બાકી વ્યવહારમાં કોઇ એવા માત્રાભેદ હ્રસ્વદીર્ઘના ઉચ્ચારો વચ્ચે પ્રવર્તતા નથી. ઉચ્ચારમાપક યંત્ર વડે પ્રો. ટી. એન. દવેએ કરેલાં સંશોધનોનો આધાર લઇને રા. વિ. પાઠક કહે છે કે ગુજરાતીમાં કોઇપણ ગુરુ કોઇ પણ લઘુ કરતાં બરાબર બમણો સમય લેતો નથી. આપણા કોઇ સ્વરો એવા કોઇ પ્રમાણવાળા બે વર્ગોમાં પડતા નથી, એટલું જ નહિ પરન્તુ, બધા દીર્ઘો અને હ્રસ્વો પણ પોતાના વર્ગમાં પણ એકસરખા નથી. "શ્રવણેન્દ્રિયની સૂક્ષ્મપ્રતીતિ અને સુરુચિને પૂરતું વઝન" આપનાર ઠાકોર લિપિમાં હ્રસ્વ લખાતા પણ અનુસ્વાર થવાથી અથવા સંયોગ કે વિસર્ગની પહેલાં આવવાથી ગુરુ બની જતા લઘુસ્વરનો સંસ્કૃત પિંગળનો નિરપવાદ નિયમ ટાંકે છે; પરન્તુ ગુજરાતીમાં કોમળ અનુસ્વારવાળો અથવા નિર્બળ સંયોગની પહેલાં આવેલો લઘુ થડકારને અભાવે ગુરુ બની શકતો નથી એ વીગત તેઓની ચર્ચા બહાર રહી જાય છે. રા. વિ. પાઠકે ચર્ચેલા આ અને આવા બીજા દાખલા આપણે પહેલાં જોઇ લીધા છે એટલે હવે અહીં આપણે તેમની વીગતમાં નહીં ઊતરીએ. રા. વિ. પાઠકે વિસર્ગની પણ વીગતે ચર્ચા કરી છે, જ્યારે ઠાકોર એનો માત્ર અછડતો ઉલ્લેખ કરીને જ રહી જાય છે. એ જ રીતે ઠાકોરે અછડતો ઉલ્લેખેલો સંયોગ કે વિસર્ગ પહેલાંના અથવા અનુસ્વારસહિતના સ્વર વિષેના નિયમભંગનો મુદ્દો રા. વિ. પાઠકે વિગતે, પ્રચુર ઉદાહરણો સહિત, છન્દોગત

"અપવાદ, શૈથિલ્ય, છૂટ"ને નામે ચર્ચ્યો છે.

પછી ઠાકોર પદ્યચરણ અને દલની ચર્ચા કરે છે. કાવ્યમાં પંક્તિઓના દરેક "ગુચ્છને કડી કહેવાય ; પણ સંસ્કૃતમાં બહુધા ચાર પંક્તિની કડી બનતી હોઇને એવી દરેક કડીના ચતુર્થાંશને **પાદ** કે ચરણ કહેવામાં આવતો. પણ ગુજરાતીમાં "છપ્પો" વગેરે શબ્દોના "પો" વગેરે અન્ત્યાંગ ઉપરથી માલૂમ પડે છે કે "પાદ" કે "પદ" શબ્દો કડીના માત્ર **ચતુર્થાંશ** ને જ લાગુ પડે એમ રહ્યું નથી. ચારથી વધુ પરન્તુ નિયત સંખ્યાની કડીઓ બનતી હોય ત્યાં પણ કડીની દરેક પંક્તિને પાદ કહી શકાય. અને હવે તો અનિયમિત સંખ્યાની પંક્તિઓવાળી કડીઓ પણ બનતી હોઇને એવી કડીની કોઇ પંક્તિને પાદ કે ચરણ કહી શકાય એમ ઠાકોર માને છે. પણ, આમ, પાદ કે ચરણ શબ્દ પંક્તિનોજ વાચક બનતો હોવાથી અમુક વિશેષ અર્થવાળા "પાદ" કે "ચરણ" શબ્દોનો ભ્રાન્તિકર નીવડે એવો ઉપયોગ છોડીને "પંક્તિ" શબ્દ વડે જ ચલાવી લઇએ તો તેમાં શું વાંધો છે ? ઠાકોર એકી પંક્તિને, પદ વા ચરણને <u>વિષમ</u> કહે છે, બેકીને <u>સમ</u> કહે છે અને ચાર કડીની પંક્તિના પૂર્વાર્ધ (પહેલી- બીજી પંક્તિ)ને દલ, અને ઉત્તરાર્ધ (ત્રીજી-ચોથી પંક્તિ)ને બીજું દલ કહે છે.

આ પછી ઠાકોર નીચે પ્રમાણે છન્દોનું વર્ગીકરણ આપે છે :

૧. માત્રામેળ- જે છન્દોનું બન્ધારણ માત્રાઓની સંખ્યા ને ગોઠવણી પર અવલમ્બે તે.

૨. વર્ણમેળ અથવા વર્ણમેળ- જે છન્દોનું બન્ધારણ વર્ણોની સંખ્યા ને ગોઠવણી પર અવલમ્બે તે.

વર્ણમેળના ત્રણ પેટા વિભાગ :-

(ક) સંખ્યામેળ વર્ણછન્દો, (ખ) લગામેળ એટલે ગુલબંકી વર્ણછન્દો અને (ગ) ગણમેળ વર્ણછન્દો અથવા વૃત્તો.

પેટા વિભાગ ૨ક:

સંખ્યામેળ વર્ણછન્દોમાં વર્ણસંખ્યા જ મુખ્યત્વે જોવાની-દરેક પંક્તિમાં વા કડીના દરેક અંશોમાં.
દા.ત. મનહર, ધનાશ્રી આદિ છન્દો.

પેટા વિભાગ ૨ખ:

પંક્તિમાં વા કડીના દરેક અંશમાં વર્ણો મુખ્યત્વે ગાલગાલ, અગર લગાલગા એ જોડકારૂપ એકમ વા સન્ધિમાં ગોઠવેલા હોય તેવા બધા છન્દ આ ગુલબંકી (લગામેળ) વિભાગના છે.

પેટા વિભાગ ૨ગ:

૨ક માં પાદ કે પંક્તિમાંનો દરેક વર્ણ છૂટો લઇ એવા કેટલા વર્ણો = પંક્તિ કે પાદ તે જોવામાં આવે છે. ૨ખમાં બેબે વર્ણનાં જોડકાં પંકિત કે પાદમાં કેટલાં તે મુખ્યત્વે જોવામાં આવે છે. અને આ ત્રીજા પેટા વિભાગમાં એકમ વા સન્ધિ લેખે એક એક વર્ણ નહીં; બે બે વર્ણ નહીં; ત્રણત્રણ વર્ણનો ઝુમખો મુખ્યત્વે લેવાય છે. આવા ઝુમખાને પિંગળમાં ગણ કહે છે.

ઠાકોરે પછી ઉમેર્યું છે: "આ પિંગલબોધના બીજા પ્રકરણમાં આપણે ગણમેળ વર્ણ છન્દો, ત્રીજામાં સંખ્યામેળ ને ચોથામાં ગુલબંકી-વર્ણ છન્દો લઇશું".

અહીં ઠાકોરે માત્ર લૌકિક છન્દોને જ ગણનામાં લીધા છે; વૈદિક છન્દોને ઉલ્લેખ્યા પણ નથી. સંસ્કૃતના લૌકિક છન્દો હજી સચવાઇ રહ્યા છે. પણ વૈદિક છન્દો સચવાઇ રહ્યા નથી. એથી કદાચ ઠાકોરે એમની ચર્ચાને બિનજરૂરી ગણી બાકાત કરી હશે. પણ તેમણે તો ગુજરાતીની વિવિધ દેશીઓને પણ ગણત્રીમાં લીધી નથી. ગુજરાતીમાં થયેલા છન્દપ્રયોગો ચર્ચવા હોય તો તેમાં ગઝલોની પદ્યરચનાની ચર્ચા પણ શામેલ કરવી જોઇએ. દલપતપિંગળની જેમ જ પરંપરાગત રીતે ઠાકોરે છન્દોના માત્ર બે જ વર્ગો પાડ્યા છે. રણપિંગળે છન્દોના વૈદિક અને લૌકિક એમ બે વર્ગો પાડીને, લૌકિકના માત્રામેળજાતિ અને વર્ણમેળવૃત્ત એમ બે પ્રકાર પાડ્યા છે. દલપતપિંગલે છન્દોના માત્રામેળ અને વર્ણમેળ એમ બે વર્ગો પાડ્યા છે. "વર્ણમેળ"ને દલપતરામે "અક્ષરમેળ" નામાભિધાન પણ આપ્યું છે. ઠાકોર એ પરમ્પરાને અનુસરીને છન્દોના માત્રામેળ અને વર્ણમેળ એમ બે મોટા વર્ગો પાડે છે; વર્ણમેળના અને "સંખ્યામેળ", "લગામેળ" અથવા "ગુલબંકી" તથા "ગણમેળ" એવા ત્રણ પેટા પાડે છે.

"ગણમેળ" છન્દ જેના વડે બને છે તે "ગણ"ની સમજૂતી આપતાં ઠાકોરે કહ્યું છે કે, પિંગલશાસ્ત્રીએ વર્ણની લઘુ અને ગુરુ એમ બે જ જાતિ સ્વીકારી છે, આ લઘુ અને ગુરુ વર્ણો વડે ત્રણત્રણ વર્ણોના ગુચ્છ બનાવવા જઇએ તો એવા કુલ આઠ ગુચ્છો બની શકે. એમાંના દરેક ગુચ્છને ગણ કહેવામાં આવે છે; અને એમાંના દરેક ગણને એક એક એકાક્ષરી નામ આપેલું છે.

વસન્ત તિલકા તથા તોટક એ બને છન્દો ગણમેળથી બને છે તેથી તે બને છન્દો ઠાકોરને મતે ગણમેળ છન્દો કહેવાય. પરન્તુ વસન્ત તિલકા છન્દ કોઇ એક જ ગણના આવર્તનથી બનેલો છન્દ નથી. જ્યારે તોટક તો એક ગણના (લલગા) ચાર આવર્તનોથી બનેલો છન્દ છે. આથી રા. વિ. પાઠક વસન્ત તિલકા જેવા છન્દોને અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળ છન્દો કહે છે. અને તોટક માટે કહે છે કે એમાં "ગુરુલઘુની અદલાબદલી કે માત્રામેળી પરિવૃત્તિ કરી શકાય નહીં. પણ આ સ્પષ્ટરૂપે ચતુર્માત્રિક સન્ધિના ચાર આવર્તનોનો છન્દ છે. તેનો મેળ ચોપાઇ જેવો જ છે, માત્ર તેના સન્ધિને લલગાનું સ્થિર પાસાદાર રૂપ આપેલું છે. એના મેળનો સિદ્ધાન્ત માત્રામેળનો છે. એટલે હું એને માત્રામેળની લગાત્મક જાતિ ગણું છું". તોટકમાં તો એક જ લગાત્મક સંધિનાં ચાર પુનરાવર્તનો થાય છે એ રીતે ભ્રમરવિલસિતામાં કંઇ એક જ લગાત્મક સંધિનું પુનરાવર્તન થતું નથી ; છતાં એમાં આવતા ભિન્નભિન્ન લગાત્મક સન્ધિઓ એક ચતુર્માત્રિક સન્ધિના જ ભિન્નભિન્ન પર્યાયો હોઇ એનો મેળ પણ માત્રામેળ જેવો બની જાય છે. આમ ઠાકોર જે છન્દોને ગણમેળના પ્રકારના વર્ણમેળ છન્દો તરીકે ઓળખાવે છે એમાંના એક જૂથને રા. વિ. પાઠક માત્રામેળની જ એક જુદી લગાત્મક જાતિ તરીકે ઓળખાવે છે. ઠાકોરના વર્ણમેળને ત્રણ પેટા છે, માત્રામેળને એકે પેટું નથી ; જ્યારે રા. વિ. પાઠકના માત્રામેળમાં એક કરતાં વધુ પેટાં પડે છે. એક જ સંધિના આવર્તનથી બનેલા માત્રામેળને રા. વિ. પાઠક "આવૃત્તસન્ધિ માત્રામેળ" નામ આપે છે. આ જ સિદ્ધાન્ત પ્રમાણે, ઠાકોર જેમને "લગામેળ" અથવા "ગુલબકી" પ્રકારના વર્ણમેળ છન્દો કહે છે તે પણ આવૃત્તસંધિ માત્રામેળ

છન્દોના વિભાગમાં જ ચાલ્યા જાય. વળી, ગુલબંકીમાં દ્વિવર્ણી લગાત્મક સન્ધિ વપરાય છે, ત્યારે ગણમેળમાં ત્રિવર્ણી લગાત્મક સન્ધિ વપરાય છે એ ભેદના પાયા પર જ ઠાકોરે ગુલબંકી અને ગણમેળને જુદા પાડ્યા લાગે છે. ઠાકોરે સંખ્યામેળ છન્દોને પણ વર્ણમેળના પ્રકારરૂપે મૂક્યા છે. પણ વર્ણમેળમાં અક્ષરોની સંખ્યા એ મુખ્ય બાબત નથી પણ લઘુગુરુનાં અપરિવર્તનક્ષમ નિશ્ચિત સ્થાન અને ક્રમનું એમાં મહત્ત્વ છે; જ્યારે સંખ્યામેળમાં લઘુગુરુનાં સ્થાન અને ક્રમ તરફ જોવાનું હોતું નથી, એમાં એકલી અક્ષરોની નિયત સંખ્યા જ જાળવવાની હોય છે. આથી રા. વિ. પાઠક સંખ્યામેળને અક્ષરમેળથી જુદા પ્રકાર તરીકે ઓળખાવે છે.[૩૬૪]

આમ, છન્દના પ્રદેશમાં રૂઢિભંજક મહત્તમ ફેરફારોના કર્તૃત્વનો બુલન્દ દાવો કરનાર ઠાકોરની દૃષ્ટિ છન્દોની તત્ત્વચર્ચામાં રૂઢિથી દૂર ખસી શકતી નથી. રા. વિ. પાઠકનાં દૃષ્ટિ અને અભિગમમાં જે શાસ્ત્રીયતા, અભિનવતા અને મૌલિકતા છે તે પ્રો. ઠાકોરની પાસે નથી.

ઠાકોરના હસ્તલેખોમાં "પિંગળ મિતાક્ષરી : ૐ — પદ્ય વિભાગ"ની એક અધૂરી નોંધ મળે છે. એમાં ઠાકોર કહે છે : "વાક્ય એટલે સાર્થવાણીનું એકમ, એક પૂરું શબ્દઝુમખું. ગદ્યને બદલે છન્દોબદ્ધવાણીમાં આવા એકમને <u>કડી</u> કહે છે". ગદ્યમાં જે રીતે પરિચ્છેદ આવે તે રીતે પદ્યમાં કડી આવે છે; પરિચ્છેદ જેમ એક કરતાં વધારે વાક્યોનો બનેલો હોઇ શકે તેમ કડી પણ એક કરતાં વધારે વાક્યોની બનેલી હોઇ શકે. એથી,

ઠાકોર કડીને ગદ્યગત વાક્યની બરોબરીનું એકમ ગણાવે છે તે ખોટું છે ; પદ્યની કડીનું એકમ ગદ્યના પરિચ્છેદના એકમની બરોબરીનું હોય છે.

મિતાક્ષરીમાં ઠાકોરે કેટલાંક છન્દોનામોનો પણ વિચાર કર્યો છે. "ચોપાઇ" શબ્દ "ચતુષ્પાદી" જેવા સંસ્કૃત શબ્દ પરથી બનેલો છે અને "ચતુષ્પાદી"નો સામાન્ય અર્થ "ચાર પંક્તિની કડી"થાય એટલે "ચોપાઇ"નો અર્થ પણ "કડી" થાય ; એ અર્થમાં કોઇપણ છન્દના ચાર પંક્તિના ઝુમખાને "ચોપાઇ" કહી શકાય. પણ હવે એ શબ્દનો અર્થ સંકુચિત થઇને, એ શબ્દ ખાસ એક છન્દના નામ તરીકે જ વપરાય છે. ઠાકોર "દોહરા" શબ્દની વ્યુત્પત્તિ "દ્વિકહાર" જેવા શબ્દમાંથી આપે છે. "દ્વિકહાર"નો અર્થ "બે પંક્તિની કડી" થાય. એમ એ શબ્દ યે કોઇપણ છન્દની બે પંક્તિની કડીના અર્થનો વાચક બને. પરન્તુ, હવે એ દોહરો શબ્દ પણ અર્થસંકોચ પામી અમુક એક છન્દોવિશેષનું નામ બની ગયો છે. એ જ રીતે "કવિત" એટલે "કવાયેલું"; એટલે એ શબ્દ પણ સામાન્ય અર્થમાં કોઇપણ કાવ્ય,કવિતાનો વાચક બની રહે. પણ હવે તે શબ્દ પિંગળની પરિભાષામાં સંખ્યામેળ જાતિના છન્દનો વાચક બની રહ્યો છે. પિંગળની પરિભાષામાં, સામાન્ય અર્થના વાચક હોય એવા શબ્દો અર્થસંકોચની પ્રક્રિયા દ્વારા કેવી રીતે કોઇને કોઇ છન્દોવિશેષનું નામરૂપ બની જાય છે તે ઠાકોરે અહીં બતાવ્યું છે. "ભાખા" જેવો શબ્દ પણ મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં એક છન્દોવિશેષના નામ તરીકે વપરાયો છે, તે પણ એના જેવો જ દાખલો છે.

માત્રામેળ છન્દોને જાતિછન્દો કહેવામાં આવે છે; છતાં પરસ્પર સમાન-સંવાદીરૂપના હોય તેવા છન્દોના સમૂહને છન્દોજાતિ કહેવામાં આવે છે, એવા જેટલા છન્દ:-સમૂહો થતા હોય તેટલી છન્દોજાતિ હોઇ શકે. અને અક્ષરમેળ છન્દોમાં પણ એવી છન્દોજાતિ હોઇ શકે છે. એ ઉપરથી ઠાકોર "કવિત" નામે છન્દોરચનાને સગપણસંબંધવાળી રચનાઓના જથાને "કવિતજાતિ છન્દો" કહી કવિતની ચર્ચા ઉપાડે છે. કવિતને તેઓ અક્ષરમેળ, અને વિશેષત: સંખ્યામેળ છન્દ કહે છે; "કવિતની દરેક પંક્તિમાં ૩૦, ૩૧ કે ૩૨ વર્ણ આવે છે" એમ કહીને તેઓ તેનું ત્રીશું એકત્રીશું બત્રીશું કવિત" એમ નામાભિધાન કરે છે. એને વિશે તેઓ ત્રણ મુદ્દા છણે છે: (૧) એટલા વર્ણોની એક પંક્તિને સળંગ એક લીટીમાં છાપવા-લખવાનું મુશ્કેલ હોઇ તેને સામાન્યત: બે લીટીઓમાં વહેંચીને લખવા-છાપવાનો રિવાજ પડેલો છે. (૨) એટલા બધા વર્ણોને વગર વિરામે એકી સામટે બોલી જવાનું મુશ્કેલ હોઇ તેના "૮+૮; +૮+ ૬ કે ૭ કે ૮"એ રીતે કટકા ગણાય છે; જો કે કટકે કટકે વિરામ કે સોળમી વર્ણ પછી પણ (=લીટીને અન્તે) વિરામ એવો પણ નિયમ નથી. (૩) એવા એક કટકામાં શરૂ થતો શબ્દ જ્યારે બીજા કટકામાં પૂરો થાય ત્યારે એ શબ્દ ભાંગ્યો કહેવાય; એમ વારંવાર શબ્દો ભાંગે તો તે રચનાદોષ કહેવાય. છતાં "વિરલ જ આવે તે છૂટ રચનાને શોભાવે, પણ વારંવાર આવે તો તે છૂટ જ દોષ કહેવાય. .... વારંવાર લેવાતી છૂટ કર્ણકટુ (Cacophanous)

માધુર્યઘાતક બને છે એ જ કારણ છે. કોઇપણ શાસ્ત્રી, વિવેચક, કવિ કે પ્રતિષ્ઠિત સહૃદયનો અંગત ફરમાન અમુક લક્ષણને ગુણ ઠરાવે, અમુકને દોષ ઠરાવે એવી જોહુકમી શાસ્ત્રપ્રદેશે હોય જ નહીં વળી". અહીં માત્ર એટલું જ વિચારવાનું છે કે "કટકેકટકે" કે લીટીને અંતે પણ જો ઠાકોર વિરામને અનિવાર્ય ગણતા નથી તો એવા વિરામ વગરના પંક્તિના સળંગ વાચનમાં શબ્દખંડોનું પરસ્પર આકલન કરવાનું શક્ય ન બને ? એ જો શક્ય બને તો પછી ઠાકોર જે કર્ણકટુતા અને માધુર્યઘાતનો ભય દેખાડે છે તેને સળંગ વાચન અને શ્રવણની વધતી ટેવ વડે ટાળવાનું સંભવિત ન બને ? બાકી, કવિતના લયમાં તો ભાષાના સાહજિક ઉચ્ચારણો જળવાતાં ન હોઇને તેમાંનો આખો ભાષાપ્રવાહ પણ કર્ણકટુ - માધુર્યઘાતક બની જવાનો ભય દેખાડી શકાય ; અને ઠાકોરે મનહરની ચર્ચામાં એ ટીકા કર્યાનું આપણે આ પહેલાં પણ જોઇ લીધુ છે. બીજાં સાધક-બાધક પાસાં દેખાડ્યા વિના ઠાકોર પોતે જ એકદમ "અમુક લક્ષણને દોષ ઠરાવનાર અંગત ફરમાન - જોહુકમી"બજાવતા લાગતા નથી ?

મિતાક્ષરીમાં ઠાકોર ગદ્ય-પદ્યનો ભેદ ચર્ચતાં કહે છે કે ગદ્ય અણસરખા અંડોનું બનેલું હોય છે, ત્યારે પદ્ય પુનરાવર્તી અંડોનું બનેલું હોય છે. "પદ્યમાં અનુપ્રાસ, બીજી વર્ણસગાઇ, ધ્રુવપદ, અલંકારસમૃદ્ધિ, આવેશમયતા વગેરે પણ વધારે પ્રમાણમાં અને નિયમિત રીતે આવતાં ગણાય એવાં હોય છે, પરન્તુ એ વધુ-ઓછાં પણ હોય છે, છેક ન જેવાં હોય ત્યાંથી માંડીને અત્યંત ગણાય એટલાં બધાં પણ હોય. એટલે ગદ્ય-પદ્યમાં વ્યાવર્તક લક્ષણ કયાં, પદ્યનાં ઘટક અવિનાભાવી લક્ષણ કયાં એ સવાલનો જવાબ આપણે એની વિશિષ્ટ બાંધણીને દેખાડીને દઇએ છિયે".

ઠાકોરે અહીં જણાવેલાં પ્રાસ, વર્ણસગાઇ, અલંકાર-સમૃદ્ધિ, આવેશ ઔચતા વગેરે લક્ષણો પદ્યનાં અપરિહાર્ય- જેમના વિના પદ્ય પદ્ય જ ન બની શકે તેવાં લક્ષણો નથી. ઊલટું, અલંકારસમૃદ્ધિ વગેરે લક્ષણો તો કાવ્યનાં લક્ષણો કહેવાય. એટલે જો કાવ્યનાં એ લક્ષણોને આપણે પદ્ય પર સંક્રાન્ત કરીએ તો કાવ્ય અને પદ્ય જેવી બે ભિન્ન વસ્તુઓ વચ્ચે ગોટાળો ઊભો થાય. કેટલાંક ગદ્યમાં પણ એ બધાંજ લક્ષણોની હાજરી હોવા છતાં તે ગદ્ય, એટલે તો, ગદ્ય મટી પદ્ય બનતું નથી.

"મેઘદૂત"ના પ્રવેશકમાં[365] પણ ઠાકોરે ગદ્યપદ્યભેદ દર્શાવતાં કહ્યું છે : "ગદ્ય સાથે સરખાવતાં પદ્યની ભાષા કૃત્રિમ-બંકિમ હોય જ, પદ્યની પદ્યતા, સુન્દરતાદિ માટે અર્થોર્મિને અનુરૂપ શિષ્ટની સાથે વિશિષ્ટ અને લયવાહીની સાથે કઇક અસાધારણ ભાષા અનિવાર્ય છે......" ગદ્ય કરતાં પદ્યમાં વાણીપ્રવાહની ગતિ બદલાય છે, ગદ્ય કરતાં પદ્યમાં લયવિન્યાસ જુદીરીતે થાય છે, પદ્યમાં શબ્દો પોતાના ઉચ્ચારણની ગદ્યગત સાહજિકતા કેટલેક અંશે ગુમાવે છે, અક્ષરમેળ જેવા પદ્યઢાળામાં લઘુગુરુના સ્થિર નિશ્ચિત ક્રમને કારણે ઘણીવાર ગદ્યગત વાક્ય-માંના વ્યાકરણાદિષ્ટ શબ્દક્રમને બદલાવું પડે છે (આપેલા કોઇપણ દાખલામાં તે કાવ્યોપકારક રીતે કે ઔચિત્યપૂર્વક બન્યું છે કે કેમ તે જુદો સવાલ છે) ; એ અર્થમાં પદ્યની ભાષાને કૃત્રિમબંકિમ કહી શકાય. પરન્તુ ભાષાની "કૃત્રિમબંકિમતા", "અસાધારણતા", "વિશિષ્ટતા" એ પોતે કાંઇ પદ્ય નથી. "કૃત્રિમબંકિમતા" જેવાં લક્ષણો તો પદ્યના અમુક સ્વરૂપને લીધે

ભાષામાં પેદા થતાં પરિણામો છે. ભાષાની વિશિષ્ટતા, અસાધારણતામાં જો "પદ્યની પદ્યતા" સમાયેલી જોઇએ તો ભાષાની લાક્ષણિકતાઓને પદ્યની લાક્ષણિકતાઓ તરીકે ઘટાવી દીધી કહેવાય, બે ભિન્નભિન્ન તત્ત્વોને એકરૂપ ગણી કાઢ્યાં કહેવાય; જો ભાષાની "કૃત્રિમપ્રક્રિમતા"માં પદ્યત્વ આવી જતું જોઇએ તો કાર્ય અને કારણને ભિન્ન નહીં જોઇ શકવાનો દોષ થાય. એથી ભાષાકીય કે કાવ્યગત લક્ષણો વડે ગદ્ય અને પદ્ય વચ્ચેનો સ્વરૂપભેદ બતાવી શકાય નહીં. એટલે ઠાકોર "મેઘદૂત"ના ઉપર ટાંકેલા અવતરણના અનુસન્ધાનમાં છેવટે સ્વીકારે છે: "...... પરન્તુ એ સર્વ તો કવિતાના ગુણ લેખે જમા થઇ શકે". વળી, ઠાકોર બીજે એક સ્થળે[366] તો શાબ્દિક લાલિત્ય, પ્રાસાનુપ્રાસ, સંગીત, વર્ણસગાઇ વડે રચી કાઢેલા ગમે તેવા છન્દોબન્ધને કવિતા કહેવાનો ઇન્કાર કરે છે. આ હિસાબે તો એ બધાં લક્ષણો પદ્યત્વનાં તો શું સદાકાળ કવિત્વનાં પણ દ્યોતક ઘટક તત્ત્વો બનીને આવેલાં હોતાં નથી!

"કવિતાશિક્ષણ"માં[367] ઠાકોર ગદ્યનું સ્વરૂપ સમજાવતાં કહે છે કે, "ઉત્તમ ગદ્ય પણ, આખરે વ્યવહારની વાણી છે". "એનું પ્રધાન કર્તવ્ય અર્થબોધનું, "જનતાની સમજને અતિ વિચિત્ર કે અસંબદ્ધ ન લાગે એવા", "પદે પદે વસ્તુનિરૂપણ કરતા આવે એવા", "શાસ્ત્રીય અંકોડામાં સાંકળેલા" "વિચારોને જ એમાં" "ઉચ્ચારવા"નું છે; "રસ, જુસ્સા, અલંકાર આદિ એમાં ગૌણ રાખવાનાં હોય છે". ગદ્યને પણ પોતાનું "અર્થપ્રમાણે, ઘટતી ચડઉતર સાથે, જ્યાં જોઇએ ત્યાં જેવા જોઇએ તેવા લાંબા ટૂંકા વિરામો સાથે, અને જે શબ્દ ઉપર જેટલો છાજે તેટલો ભાર દઇને" વાંચતાં, સાંભળતાં પ્રગટતું

પ્રતીતાનું માધુર્ય હોય છે. એ માધુર્યની ઠાકોર બે ખામીઓ જણાવે છે : (૧) એ અનિયંત્રિત હોય છે. (૨) કોઇવાર વહેતા પ્રવાહરૂપે અનુભવાય છે. (પહેલું લક્ષણ – અભાવાત્મક ખામીરૂપે કહેવાય ખરું ? એ અનિયંત્રિતતા તો ગદ્યને ગદ્યનું સ્વરૂપ આપનારો તેનો પોતીકો ભાવાત્મક– Positive– સ્વભાવ જ કહેવાય. જો કે ગદ્યને પણ અમુક પોતાનાં નિયામક નિબંધક તત્ત્વો હોય છે ; છતાં જે અર્થમાં પદ્ય નિયંત્રિત છે તે અર્થમાં ગદ્ય નિયંત્રિત નથી હોતું. બીજું, ગદ્યને પણ પોતાનો પ્રવાહ હોઇ શકે, એ પ્રવાહ તૂટતો હોય ત્યાં તે પોતાના અર્થની જરૂરિયાતને વશવર્તીએ તૂટતો હોઇ શકે, છતાં એને માટે પણ કહી શકાય કે જે અર્થમાં પદ્યમાં પ્રવાહિતા હોય છે તે અર્થમાં ગદ્ય પ્રવાહી ન હોય.) એ બે ખામીવાળા ગદ્યની સામેનું વાહન તે "નિયંત્રિત સળંગ વહેતી રચના"વાળું પદ્ય જ હોઇ શકે. પરન્તુ ઠાકોર કહે છે : "તેનાથી [એ બે ખામીથી] વિમુક્ત એવું વાણીમાધુર્ય પણ હોઇ શકે છે ; અને આ જ ખરું કવિતા–માધુર્ય છે". પદ્યમાધુર્ય કવિતામાધુર્યનું પ્રદાયક કે ઘટકતત્ત્વ હોઇ શકે ; છતાં એ બે વસ્તુઓને અહીં પણ ઠાકોર આ રીતે એકબીજાના પર્યાયરૂપ ગણી કાઢે છે.

ઠાકોર એક બીજી પણ વાત જણાવે છે[૩૬૮] કે ગદ્ય કરતાં પદ્ય વધારે વિસ્તારમાં વધારે ઝડપથી પ્રસરે છે, અને ઘણું વધારે લાંબુ આયુષ્ય ભોગવે છે. પદ્યના લયમાળખામાં, સ્થિર લઘુગુરુ–ક્રમના માળખામાં શબ્દો એવા તો જકડાઇ જાય છે કે એમાંનો એકાદ શબ્દ તો શું એકાદ અક્ષર પણ આઘોપાછો ખસી ન શકે !

એક અક્ષર આઘોપાછો થાય તો લય ઠોકરાય, એ ક્લેશ ફરી સ્થાનને ઠેકાણે આણે, ને ઠેકાણે આવેલી સાન ફરી અક્ષરને તેને સ્થાને મૂકી દે ! આને લીધે થોડે મહાવરે છન્દોબદ્ધ રચના ચોકસાઇપૂર્વક યાદ રહી શકે ને જ્યારે જ્યારે જરૂર પડે ત્યારે એને એ ને એ રૂપે સુગમતાથી reproduce કરી શકાય. ગદ્ય પદ્યના જેવું નિબદ્ધ નહીં હોવાથી એમાં આ સુવિધા નથી મળતી. આમ છતાં, પદ્યબદ્ધ રચનાનાં વિસ્તૃત પ્રસાર અને ચિર આયુષ્ય તે પણ પદ્યના અમુક સ્વરૂપવિશેષથી નીપજતાં પરિણામ માત્ર છે; એ એમાંથી એકેય તત્ત્વ પદ્યનું પદ્યત્વવિધાયક લક્ષણ નથી.

આમ બીજાં કોઇપણ સાધનો વડે ગદ્ય-પદ્યનો તાત્ત્વિક મૂળભૂત ભેદ બતાવી શકાતો નહિ હોવાથી ઠાકોર "પિંગળ મિતાક્ષરી"માં "ગદ્યપદ્યમાં વ્યાવર્તક લક્ષણો કયાં, પદ્યનાં ઘટક અવિનાભાવિ લક્ષણ કયાં એ સવાલનો જવાબ આપણે એની વિશિષ્ટ બાંધણી દેખાડીને દઇએ છીએ" એમ કહીને ભિન્નભિન્ન પદ્યબન્ધોની બાંધણીની રજૂઆત પર ઊતરી આવે છે. ત્યાં તેઓ છન્દના પાંચ પ્રકાર પાડે છે. એ પાંચ પ્રકારનાં નામ તથા દાખલા આપતાં તેઓ કવિત (મનહર, ધનાશ્રી)ને વર્ણમેળી પદ્ય કહે છે; રથોદ્ધતા (એમાં તાલમેળ પણ છે એમ તેઓ કહે છે.)ને રૂપમેળી પદ્ય કહે છે, શાલિનીને રૂપમેળ તેમ જ વિરામમેળ કહે છે, આર્યાને માત્રામેળ કહે છે; લયમેળીમાં તેઓ વર્ણલય, રૂપલય, માત્રાલય એવાં ત્રણ પેટા પાડે છે અને "એમાંના રૂપલયનાં "અ" અને આ" એમ બે પેટા પાડે છે પણ તેમણે એમનાં નામ જણાવ્યાં નથી. લયમેળીમાં તેમણે કોઇ દાખલો ટાંક્યો નથી. લયમેળના તેમણે 'તાલમેળ', 'સૂરમેળ',

'તારતમ્યમેળ,' ("કોમળતીવ્રભેદ તે તારતા") એવાં બીજાં પણ નામ આપ્યાં છે. અહીં ઠાકોરે સંખ્યામેળને "વર્ણમેળ" કહ્યો છે, વર્ણમેળને "રૂપમેળ" કહ્યો છે; અને "વર્ણમેળ" તથા "રૂપમેળ"ને એકબીજાથી અલગ અલગ પ્રકાર તરીકે બતાવ્યા છે. સ્વરિતતામેળની સમજૂતીમાં તેઓ કહે છે: "શબ્દની અમુક વર્ણો સાથે સનાતન સંબંધવાળો ભાર તે Accent stress કે stress-Accent; તે સ્વરિતતા; આવી સ્વરિતતા ઋગ્વેદની વાણીમાં નહોતી, કેમકે એમાં સ્વરિત ઉદાત્ત અનુદાત્ત એ ત્રણ સ્વરોચ્ચારણભેદ સૂક્તના ઉચ્ચારણની જુદીજુદી રીતિ પ્રમાણે ફરી જતા હતા. ગુજરાતી કે સંસ્કૃતમાં પણ એવા Accent શબ્દોના ઉચ્ચારણમાં છે જ નહીં. એટલે મહાસંસ્કૃત, સંસ્કૃત કે ગુજરાતીમાં Accentના મેળવાળી પદ્યરચના સંભવતી જ નથી. જે લક્ષણનો જ વાણીમાં અભાવ છે, તેના ઉપર ઘાટ ચણાય જ શી રીતે? તોપણ ગદ્યભાર (Emphasis)ના કે પદ્યભાર (Metrical Emphasis)ના પુનરાવર્તી સન્ધિઓવાળી કોઇ રચના ના થાય. વારું, જે મેળવાળી હોય અગર જો કે રૂપમેળ, માત્રામેળ, વર્ણમેળ કે લયમેળ વિનાની હોય? આની શોધમાં પ્રયોગ દાખલ કે. હ. ધ્રુવ પોતે રચેલો એક ફકરો ટાંકે છે. એ દાખલો ચર્ચતાં પોતે જ ટીકા કરે છે કે તે મેળનો તો લાગે છે પણ એ મેળનું નામ પાડવું કઠણ છે; જો એ વાક્યભારની સમવિષમ વ્યવસ્થાનો મેળ હોય તો એ rhetorical prose (વાક્છટાળું ગદ્ય) છે; કદાચ એને Rhythmical prose (આંદોલનું ગદ્ય) પણ કહી શકાય. તથાપિ એ પદ્ય તો ના કહેવાય. અને અંગ્રેજી Rhythmical Prose Rhythm તો accentને આધારી હોય છે. વળી એમાં મધ્યયતિ આવે છે

તેટલું તત્ત્વ પદ્યનું છે. ગદ્યમાં નથી આવતું, ના જ આવે તેવું તત્ત્વ છે એની સાથે સન્ધિનાં આવર્તનો હોત તો એને પદ્ય કહી શકાત. પરંતુ એ લક્ષણ આ ફકરામાં નથી દેખાતું. બીજો દાખલો કે. હ. ધ્રુવ નર્મદનો રચેલો તપાસે છે. એનું પૃથક્કરણ પણ ઉપરના જેવું અનિશ્ચિત પરિણામ આણે છે".

ઠાકોરે એક જુદી અધૂરી નોંધમાં સારી પદ્યરચનાનાં લક્ષણો નોંધતાં લખ્યું છે કે વાક્યરચના સાફ અને સુઘટિત હશે તો તેથી પણ પદ્યરચના સારી લાગશે; જ્યાં જ્યાં તેમાં ખામી હશે ત્યાં ત્યાં પદ્યરચના પણ ઓછીવત્તી ખામીવાળી લાગશે. દરેક પદ્યબન્ધમાં અમુક સન્ધિઓ (માત્રાસન્ધિઓ, ગણરૂપ સન્ધિઓ) હોય છે. એ સન્ધિઓને જો તે પદ્યબન્ધનાં એક પ્રકારનાં એકમ ગણવામાં આવે તો તેની પંક્તિઓમાં વપરાયેલા શબ્દો તેનાં બીજા પ્રકારનાં એકમો છે એમ કહેવું જોઇએ. એ એકમોમાં વૈવિધ્ય જોઇએ, અર્થાત્, શબ્દસંખ્યા દરપંક્તિએ એકસરખી નહીં પણ વત્તીઓછી જોઇએ. પાદાન્ત વિરામો એકસરખાં ન જોઇએ, કેટલાક પાદાન્ત વિરામ વગરના જ જોઇએ, પાદની અન્દર પણ ક્યારેક ક્યારેક વિરામો આવે. આમ બને તો પદ્યરચના વૈવિધ્યયુક્ત અને પરિણામે સારી બને એમ ઠાકોર માને છે.

(૭) વિવિધ વ્યાખ્યાનોના ગુચ્છો, પ્રવેશકોના ગુચ્છો વગેરે પુસ્તકોમાં ઠાકોરનો ગુજરાતી સાહિત્ય, સાહિત્યકારો અને સાહિત્યકૃતિઓ વિશેનો માતબર અભ્યાસ રજૂ થયો છે. ગુજરાતી સાહિત્યના વિવેચનાત્મક ઇતિહાસના અભ્યાસીને એમાંથી ઘણી અવનવીન માહિતી મળી શકે છે. (એક જ કાવ્યમાં એક કરતાં વધારે છન્દો પ્રયોજવાની પદ્ધતિની પ્રેરણા કાન્તને ક્યાંથી મળી તે વિષેની માહિતી "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો" માં[૩૬૯] મળે છે.) એ બધી માહિતીઓને, મંતવ્યોને એક સ્થળે સંકલિત કરીને વ્યવસ્થિતરૂપે ફરી ગોઠવીએ તો તેમાંથી ઠાકોરનો કહેવાય તેવો ગુજરાતી સાહિત્યનો એક – કદાચ તૂટક, પણ જેટલો તારવી શકાયો હોય તેટલો યે ઘણો અભ્યાસપૂર્ણ – ઇતિહાસગ્રંથ બની શકે. એ આખા ઇતિહાસને ગોઠવવાનું, સાહિત્યકારો ને તેમના સાહિત્ય વિષેનાં ઠાકોરનાં મંતવ્યોને ઉતારવાનું અહીં બની શકે નહીં; એટલે એ વિષે અહીં માત્ર અછડતી સમીક્ષા જ કરીશું.

ઠાકોર માત્ર ઇતિહાસજ્ઞ નહીં પણ ઇતિહાસવિધાયક પણ હતા કેમકે તેમણે વિવેચનામાં અને કવિતામાં જે નવી કેડી પાડી હતી તેને તેમના સંખ્યાબંધ અનુસરનારાઓએ રાજમાર્ગમાં પલટી નાખી હતી. ઇતિહાસને ઘડનારાએ ~~ઇતિહાસને ઘડનારાએ~~ ઇતિહાસને જાણવો પણ જોઇએ; તો જ તે વહી ગયેલા ને વહેતા પ્રવાહોની નાડ પારખી શકે અને પોતાના મતને સ્થાપવા માટે ક્યાં કેટલું મંડન ને ક્યાં કેટલું ખંડન કરવા જેવું છે તેનો તાગ પામી શકે.

"શ્રી આનન્દકાવ્યમહોદધિ, મૌક્તિક આઠમું"ના પ્રવેશકમાં, તેમ જ "ગુજરાતી પ્રજા અને ગુજરાતી ભાષા"ના વ્યાખ્યાનમાં ઠાકોરે આપણા પ્રાચીન સાહિત્યનો, એ સાહિત્યનાં ઉદ્‌ગમસ્થાનોનો, તેના જૈન તથા જૈનેતર ફાંટાઓને પોષનારા વિદ્યાવ્યાસંગી અને ધર્મકર્તવ્યાશ્રયી સર્જકવર્ગનો, એ સાહિત્યની પરોપજીવિતા અને અમૌલિકતાનો, એ સાહિત્યને રુંધનારા તેમ જ વિકાસોન્મુખ બનાવનારાં વિવિધ રાજકીય બળોનો, એ સાહિત્યમાંની જુદાજુદા કર્તાઓની કૃતિઓમાં આવતા સમાન વિષયોના આલેખન માટે વપરાતાં એકસરખાં પરંપરાગત ચલણી રૂઢ (set) વર્ણનોનો, એ જમાનામાં એવાં વર્ણનો વિષે કોઇ એક જ લેખકના સ્વામિત્વાધિકારના અભાવનો અને એની વિરુદ્ધ, આજની copyright તથા ઋણ સ્વીકારની ભાવનાનો તથા સાહિત્યચોરીના ખ્યાલનો, એ સાહિત્યમાંના ચમત્કારાલેખન વગેરે અસંભવ દોષોનો ઠાકોરે વિચાર કર્યો છે. મધ્યકાલીન સાહિત્યની કેટલીક "ક્ષતિઓ", "ઉણપો", "એબો", અર્વાચીન સાહિત્યમાં નથી, તો અર્વાચીન સાહિત્યની "ગુણવત્તાઓ" અને "ફત્તેહો" મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં નથી એમ સ્વીકારવા છતાં ઠાકોર એ સાહિત્યની કીમતી અનુપલબ્ધ કૃતિઓને સંશોધીને પ્રકાશમાં લાવવાનું વલણ રાખે છે અને ઉક્ત બંને સાહિત્યોની તુલના "સૂક્ષ્મ સુરુચિએ અને તટસ્થ બિનંગતતા"એ કરવાનો આગ્રહ સેવે છે.

પ્રેમાનંદ અને સામળની નર્મદ-દલપતે કરેલી તુલનાઓમાં તે નર્મદના મતને થોડો સુધારીને માન્ય રાખે છે.[370] "પ્રેમાનંદની ઓસરતી લોકપ્રિયતા"માં[371] ઠાકોરે નર્મદ અને દલપતની

કાવ્યભાવનાની ભિન્નતા દર્શાવીને, એ ભિન્નતાના પાયા પર શામળ પ્રેમાનંદ વિષેનો તેમનો દૃષ્ટિભેદ સમજાવ્યો છે. આ વ્યાખ્યાનમાં તેમણે શામળ પ્રેમાનંદની સાહિત્યપ્રવૃત્તિની વધારે વીગતે તુલનાત્મક ચર્ચા કરી છે અને પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોની આપણા સમાજ પરની સૈકાઓ લગી પ્રવર્તેલી અસરને પણ વીગતે ચર્ચી છે.

આપણા સાહિત્યના વિકાસને તેમણે (૧) જૂનો પ્રવાહ, (૨) મધ્ય પ્રવાહ અને (૩) અર્વાચીન પ્રવાહ એમ ત્રણ યુગમાં વહેંચ્યો છે.[૩૭૨] કેટલાક લોકો અર્વાચીન યુગને (૧) "નવા અવતારનો યુગ" અને (૨) "ક્રાન્તિનો યુગ" એમ બે ભાગોમાં વહેંચી નાખે છે તેની ઠાકોરે "અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્ય" નામક વ્યાખ્યાનમાં[૩૭૩] નોંધ લીધી છે અને ત્યાં તેમણે એ યુગોની લક્ષણબન્ધી અને કાલમર્યાદા પણ જણાવી છે. "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૩૭૪] તેમણે દલપતરામની "બાપાની પીંપર"થી શરૂ થઈને "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"ના પ્રકાશન સુધીનાં છન્નુ સત્તાણુ વર્ષો સુધી ચાલેલા આપણા સાહિત્યપ્રવાહનો એક જ યુગ ગણાવ્યો છે. તેને તેમણે "સંક્રાન્તિ-યુગ"નું નામ આપ્યું છે અને તે યુગ વિક્રમનો ત્યારે ચાલતો સૈકો પૂરો થતાં પૂરો થશે એમ ત્યાં તેમણે જણાવ્યું છે. ઉક્ત સંક્રાન્તિ-કાલને તેમણે ચારેક અંકોમાં – ભાગોમાં વહેંચ્યો છે, તેમાંના બીજા અંકથી તેમણે અર્વાચીન કાળનો નર્મદાદિક ગાળો આરંભાતો કહ્યો છે. બીજા અંકને તેમણે સાક્ષરયુગ તરીકે વર્ણવ્યો છે અને ચોથાને તેમણે "ગાંધીયુગ"નું નામ આપ્યું છે. સાક્ષરયુગને તેમણે પાંચ પેઢીઓમાં વિભક્ત કર્યો છે. પણ તેમણે સાક્ષરયુગમાં ગણાવેલાં

કેટલાંક નામોને ગાંધીયુગમાં પણ મૂકી શકાય તેમ છે. બે યુગોના મઝિયારા કાળમાં જીવતા લેખકોમાં બને યુગનાં કંઇ કંઇ ઓછાંવત્તાં લક્ષણો મૂર્ત થયેલાં જોવા મળે તે સ્વાભાવિક છે. આથી આવી યુગબન્ધી સાહિત્યના સમગ્ર ઇતિહાસના અભ્યાસમાં અમુક સગવડ પૂરી પાડે છે બાકી, કોઇ એક લેખક વ્યક્તિના સાહિત્યના અભ્યાસમાં એવી યુગબન્ધી ક્યારેક ગેરરસ્તે દોરનારી નીવડે છે. સાક્ષરયુગના સાહિત્ય પ્રવાહોને નિર્મવામાં કેટલાય અન્-સાક્ષરોએ પણ ફાળો આપ્યો છે તેનો ઠાકોરે[૩૭૫] પણ સ્વીકાર કર્યો છે. એ અન્-સાક્ષરોને આપણે સાક્ષરયુગનાં ફરજંદ તરીકે ઉલ્લેખીએ તો તેનાથી તેમની સાહિત્ય-સેવાનો કે સાહિત્યિક ગુણવત્તાનો આપણને પરિચય મળી જતો નથી ; તેને માટે તો તેમના યુગની પ્રધાન ખાસિયતોથી નિરાળી એવી તેમની આગવી સાહિત્યિક ગુણવત્તાનો જ પરિચય મેળવવો જોઇએ.

સંક્રાન્તિકાળને માટે ઠાકોરે પ્રયોગયુગ, ઉદ્ધૃતિયુગ, બંડયુગ, ધ્વંસયુગ, ઉચ્છેદયુગ, પુનર્જીવનયુગ વગેરે નામો નિર્દેશ્યાં છે.[૩૭૬] ઠાકોરે "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૩૭૭] સંક્રાન્તિયુગના નિકટવર્તી અસ્ત અને સિધ્ધિયુગના નિકટવર્તી ઉદયનું ભાવિ ભાખ્યું છે. પણ ઠાકોરે ભાખ્યો છે તેવો કોઇ સિધ્ધિયુગ હજી મંડાયો છે ખરો ? જેવાં બાહ્ય બળોના ચાલુ આગમનને કારણે ઠાકોરે ગાંધીયુગ, સાક્ષરયુગને સંક્રાન્તિકાલના જ પેટામાં મૂક્યા છે તેવાં બળો હજી આજે પણ બહારથી આવીને આપણને અસર પહોંચાડી રહ્યાં છે. એટલે આજે પણ સંક્રાન્તિકાલ

જ ચાલતો ગણાય. અને કયા યુગમાં સ્થિત્યંતર થતું નથી ? પ્રયોગો, બંડ, ધ્વંસ વગેરેની પ્રક્રિયાઓ આજે પણ ચાલે છે ને ભવિષ્ય-માં પણ ચાલશે. જો એમ હોય તો પ્રત્યેક જમાનો સંક્રાન્તિકાલ જ છે એમ ગણાવું જોઇએ. ન. ભો. દિ. અને ઉમાશંકરની પેઢી વચ્ચે જેવું અંતર દેખાય છે તેવું ઉમાશંકરની ને આજની પેઢી વચ્ચે અંતર દેખાય છે. એટલે ઠાકોરે વર્ષો જૂના સંક્રાન્તિકાલનો એકદમ અસ્ત આવી જઇ, તેનાથી એકદમ જુદા પડી આવતા, સિદ્ધિયુગના મંડાણનું જે દર્શન ક્ષિતિજ પર કર્યું છે તે તેમનું દિવાસ્વપ્ન લાગે છે.

વિવિધ વ્યાખ્યાનોના પહેલા બે ગુચ્છોમાં ઠાકોરે ભિન્નભિન્ન સાહિત્યકારો વિષે લખ્યું છે. જૂના લેખકોને બાદ કરતાં બીજા લેખકો વિષે તેમણે જે લખ્યું છે તે એક રીતે વધારે ચિંત્ય ઠરે છે કેમકે મોટે ભાગે સમકાલીન હોય તેવો લેખકો વિષે ત્યાં લખાયું છે. આથી એ લેખકોનાં જીવાતાં જીવન અને લખાતાં લખાણોને ત્યારની આબોહવાના જીવંત સ્પર્શ વચ્ચે રહીને વધારે નિકટથી જોવા સમજવાનો તેમને લાભ મળ્યો છે. આથી અનુકાલીન સમીક્ષકો એ લેખકો વિષે જે માહિતીઓ અને દ્દષ્ટિકોણો ન આપી શકે તે ઠાકોર આપી શક્યા છે. જો કે આમાં એક અનિષ્ટ પણ રહેલું છે. અંગત સંબંધોમાં કોઇની સાથે કંઇક અણબનાવ જેવું બન્યું હોય તો તેને વિષેના સમીક્ષણમાં સમીક્ષક ક્યારેક તટસ્થતા ખોઇ બેસે ને અસહિષ્ણુ બની જાય તેવો ભય રહે છે. અંગત રાગદ્વેષોની અસર ઠાકોર પર પણ થયેલી જોવા મળે છે. આવા દાખલાઓ આપણે થોડીક ઇતર ચર્ચા બાદ જોઇશું.

સાહિત્યકારો વિષે લખતાં ઠાકોર ક્યારેક પોતાના અંગત પ્રસંગો પર ઊતરી પડે છે તો ક્યારેક વિષયીભૂત સાહિત્યકારના અંગત પ્રસંગો પર ઊતરી પડે છે. આવાં પ્રસંગકથનો હંમેશા ચર્ચ્યમાણ વિષયોને ઉપકારક થતાં નથી બનતાં;[૩૭૮] આને લીધે તે સમયના સમાજ-જીવન વિષે, લેખકના અંગત જીવન વિષે કે એવી બીજી સાહિત્યેતર માહિતી ઉપલબ્ધ થઈ શકે, પરંતુ તેનાથી ઉપરાંત સાહિત્યચર્ચાનો કોઈ હેતુ સરતો નથી હોતો. કેટલીકવાર ઠાકોર સમીક્ષ્યમાણ લેખકના સમકાલીન સાંસ્કૃતિક બલાબલ, સામાજિક રાજકીય વાતાવરણની ચર્ચા કરે છે, વળી ક્યારેક તે લેખકના જીવનનાં સાહિત્યેતર અંગત પાસાંની વાત કરે છે, અને તેના દ્વારા તેઓ સમીક્ષ્યમાણ સાહિત્યકારના જીવનઘડતર પર પ્રકાશ પાડે છે.[૩૭૯]

ઠાકોરે સમીક્ષ્યમાણ લેખકોનાં સાહિત્યિક અને ઇતર વિચારબિંદુઓનો પરિચય કરાવ્યો છે અને એમની વિચારધારાની ઉત્ક્રાન્તિની પ્રક્રિયા સમજાવવાનો કે તેના પર અસર કરનારાં બળોને સમજાવવાનો પણ તેમણે ઉપક્રમ કર્યો છે.[૩૮૦] ઠાકોરે એ લેખકોની સાહિત્યસેવાનો પરિચય કરાવ્યો છે; એમની સાહિત્યસેવાનું મૂલ્યાંકન કર્યું છે; તદુપરાંત મણિશંકર જેવા લેખક વિષેના વ્યાખ્યાનમાં તો તેમની વ્યક્તિગત કૃતિઓના સર્જનવ્યાપાર ઉપર પણ પ્રકાશ પાડ્યો છે. કેટલાક લેખકોના સાહિત્યવિષયક વિચારોના વિવેચકોએ કરેલા ખંડન સામે તેમણે તે લેખકોનો બચાવ પણ કર્યો છે. ("યૌવનમૂર્તિ નર્મદ"માં તેમણે નર્મદ વિષેના વિશ્વનાથ ભટ્ટના મૂલ્યાંકનનો તુલનાત્મક ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ વિરોધ કર્યો છે.[૩૮૧] નવલરામનું જીવનચરિત્ર લખવામાં ગો. મા. ત્રિ.એ દાખવેલા વલણનો પણ તેમણે વિરોધ કર્યો છે.[૩૮૨])

ઠાકોર નીડર સત્યવક્તા તરીકે સમીક્ષ્યમાણ લેખકના પોતાને લાગતા દોષોને બેધડક ખુલ્લા કરી દેતાં સહેજ પણ અચકાતા નથી ; કેમકે સાચા પ્રજાહિતચિંતકે સાચા પ્રજાદોષનિંદક પણ બનવું જોઇએ અને અપ્રિય લાગે તેવું સત્ય પણ ઉચ્ચારતાં અચકાવું ન જોઇએ તેમ તેઓ માનતા હતા. નરસિંહરાવ દીવેટિયાની કવિતા માટે તેમ જ તેમની સૈદ્ધાન્તિક માન્યતાઓ સામે તેમણે સારો એવો ઊહાપોહ કર્યો છે છતાં પ્રેમાનંદનાં નાટકો પરત્વે ન. ભો. દિ. એ લીધેલા સત્યનિષ્ઠ વલણને તેમણે બિરદાવ્યું પણ છે.[૩૮૩] આમ ઠાકોર જેમને તેમના દોષો માટે વગોવે છે તેમનાં તેમને સારાં લાગતાં તત્ત્વો માટે વખાણી પણ જાણે છે.

ઠાકોરમાં ક્યારેક અભિમાનનો રણકો પણ સંભળાય છે. સમીક્ષ્યમાણ લેખકની કેટલીક બાબતો પર બીજાઓ પ્રકાશ નથી પાડી શકતા કે નથી પાડી શક્યા તે પર તેમણે પોતે પ્રકાશ પાડ્યો છે એવી મતલબના શબ્દો એમણે ઘણીવાર ઉચ્ચાર્યા છે.[૩૮૪] ન્હાનાલાલને અંજલિ આપતાં, ન્હાનાલાલ અને પોતાની વચ્ચે બનતી રાશ રહી તેનો બધો જશ તેઓ પોતાને આપે છે.[૩૮૫]

મુખ્ય વિષયને છોડીને આડવિષયો પર ઊતરી પડવાનું વલણ પણ ઠાકોર ઘણીવાર અપનાવે છે. ઠાકોર ભારતીય ઇતિહાસ, સમાજરચના વગેરે વિષે જ્ઞાન ધરાવતા હતા. એ વિષયો વિષે તેમને કોઇ ગંભીર મુદ્દાઓ સૂઝ્યા હોય તો તેની વાત પણ તેઓ પ્રસ્તુત સાહિત્યિક ચર્ચામાંથી આડા ફંટાઇને ઘણીવાર કરી લે છે.[૩૮૬] "પ્રતિભાબીજની માવજત"માં કલાપીનાં કાવ્યોના પ્રકાશનની ચર્ચા અને મણિભાઇના વ્યસન સંબંધી ચર્ચા ત્યાંના પ્રસ્તુત વિષયથી આડમાર્ગે ફંટાતી ચર્ચાઓ છે.[૩૮૭]

પ્રશ્ન ઉપાડ્યો હોય પણ તેનો જવાબ આપ્યા વિના તેની માંડવાળ કરી હોય તેવા પણ કેટલાક દાખલા ઠાકોરમાં જોવા મળે છે. હંસાબહેને તેમના નિબંધ છંદના પ્રયોગમાં નાટકીય સાભિનય પઠનની અનુકૂળતા સાધી છે કે નહીં તે પ્રશ્ન ઠાકોરે ઉપાડ્યો છે પણ તેનો જવાબ નથી આપ્યો,[388] "એક લિપિ એક ભાષા"માં તેમણે ભારતની "એકભાષા"નો પ્રશ્ન ઉપાડ્યો છે પણ એક ભાષા તરીકેનું સ્થાન ભારતની કયી ભાષા લઇ શકે એમ છે તે અભિપ્રાય તેમણે આપ્યો નથી. વળી શીર્ષકમાં નિર્દેશ્યા પ્રમાણે લિપિનો પ્રશ્ન તેમણે એ વ્યાખ્યાનમાં સહેજે ચર્ચ્યો નથી.[389] (તદુપરાંત, ન્હાનાલાલની ડોલન શૈલી વિષેની ચર્ચા,[390] એક જ વિષય વિષેની બે કવિઓની બે જુદી જુદી કલ્પનાઓમાં કયી ચઢે તે વિષેની ચર્ચા[391]; નાગાનન્દના કર્તૃત્વ અને સમયનો પ્રશ્ન[392]) પોતે અનુત્તર રાખેલા આવા પ્રશ્નોના જવાબોને અંતે શોધી કાઢવાનું કામ ઠાકોર ઘણીવાર વાચકોને સોંપી દે છે.

ઠાકોર ક્યારેક પોતાના અનુભવો પરથી સિદ્ધાંતો બાંધતા લાગે છે. ગુજરાતમાં પોતાની વહેલી કદર ન થઇ એટલે તેમણે પ્રજામાં કવિ માટેની કદરના અભાવને પ્રતિભાબીજના એક વિઘ્નરૂપ લેખ્યો છે. તેઓ ક્યારેક પોતાની નિર્બળતાઓને સૈદ્ધાંતિકરૂપ આપીને તેમને નિર્બળતાઓ તરીકે ઢાંકીને ગુણવત્તામાં ખપાવવા પ્રયત્ન કરે છે. શ્રુતિભંગ, કવિતામાં શબ્દોની જોડણી વગેરે વિષેના તેમના સિદ્ધાન્તોના મૂળમાં તેમની નિર્બળતાઓ રહેલી છે તે કવિતા વિષેના પ્રકરણમાં પાઠાન્તરચર્ચા અને શૈલીચર્ચાના વિભાગોમાં બતાવ્યું છે.

ઠાકોરની વિવેચન શૈલી ઘણીવાર પ્લેટોના જેવી લાગે છે. પહેલાં તેઓ સિધ્ધાન્તો બાંધતા હોય છે ને પછી તેમને પુરવાર કરવાનો પ્રયત્ન કરતા હોય છે. એરિસ્ટોટલનું આથી ઊલટું છે. તે સાધકબાધક મુદ્દાઓની ચર્ચા કરતાં કરતાં આખરે સત્યને શોધી કાઢે છે; તેનું સત્ય પૂર્વનિર્ણીત નથી હોતું. "પ્રતિભાબીજની માવજત"માં ઠાકોરે પહેલાં સિધ્ધાંતસ્થાપન કર્યું છે ને પછી દૃષ્ટાંતો વડે પોતાનાં મંતવ્યને સમર્થવા પ્રયત્ન કર્યો છે. ત્યાં દૃષ્ટાંતોનો તેમણે મનફાવ્યો અર્થ ઘટાવ્યો છે. સંક્રાન્તિકાલના વાયુઓનો શાપાત્મક અનુભવ થવાને કારણે જ કાન્ત શાપનાં theme વાળાં ચક્રવાકમિથુન, વસન્તવિજય વગેરે વરેણ્ય ખંડકાવ્યો લખી શક્યા હતા; તેને બદલે ઠાકોરે એમ પુરવાર કરવા પ્રયત્ન કર્યો છે કે સંક્રાન્તિકાલના વાયુઓને કારણે જ કાન્ત કાવ્યસર્જન ઓછું કરી શક્યા. કલાપીના દાખલા પરથી તેમણે એમ પુરવાર કરવા પ્રયત્ન કર્યો છે કે આયુષ્યની મર્યાદાને કારણે કવિ પૂરતી કાવ્યસમૃધ્ધિ પોતાની ભાષાને બક્ષી શકતો નથી. પણ આયુષ્યને તો સર્જનને કશી જ લેવાદેવા નથી. રિમ્બો જેવા કવિએ નાની ઉંમરમાં જ પોતાની ઉત્કૃષ્ટ કવિતા લખીને ખ્યાતિ મેળવી હતી. રાયચુરા જેવા લેખકો લાંબું જીવીને અને બહુસંખ્ય પુસ્તકો લખીને પણ સાહિત્યમાં શું અમર પ્રદાન કરી ગયા છે? આમ ઠાકોર જે દૃષ્ટાંતો આપે છે તે તેમનાં મંતવ્યોને અશેષ ને અફર રીતે પુરવાર કરી આપે તેવાં નથી હોતાં.

જ્યાં આવા લૂલા દાખલા પણ ન જડે ત્યાં ઠાકોર એમને એમ પોતાના નિર્ણયો આપી દે છે. "અર્વાચીન ગુજરાતી

સાહિત્ય"ના વ્યાખ્યાનમાં[૩૯૩] તેમણે ન્હાનાલાલને ફક્ત સાત્ત્વિક નરનારી પ્રેમને આલેખનારા કવિ તરીકે વર્ણવ્યા છે; એ સિવાયના બીજા સ્નેહસંબંધોને અને માનવીય જીવનનાં બીજાં તત્ત્વોને તેમણે આલેખ્યાં નથી એવો તેમના પર એમણે આક્ષેપ કર્યો છે. આટલા મોટા સંકુલ વિશ્વમાંથી એકાદા સત્યની એકાદી અપૂર્વજ્ઞાત કણીને પણ કોઇ શોધી શકે તો તે તેને માટે મહાન કાર્ય લેખાય તેમ છે. જો એમ હોય તો આપણે કોઇ લેખકને જીવનનાં તમામ પાસાંનું દર્શન કરાવવાની શી રીતે ફરજ પાડી શકીએ? એવું એકાદું સત્ય આલેખનારો કલાકાર કલાકાર તરીકે મહાન નીવડી શકે છે; તો સામે છેડે, અનેક પોપટિયાં સત્યોનું પારાયણ કરનારો કોઇ લેખક કળાકાર તરીકે નિકૃષ્ટ પણ નીવડી શકે છે. તો નાનાલાલે જે સત્ય લીધું તેને કળાત્મક રીતે નિયોજી શક્યા છે કે નહીં તેની ચર્ચા કરવાને બદલે ઠાકોર બીજી બીજી બાબતોની ચર્ચા પર ઊતરી પડે છે. અને ન્હાનાલાલે ઉપર્યુક્ત એક જ પ્રેમને આલેખ્યો છે એમ પણ નથી; એમણે પણ ગુરુ-શિષ્ય, ભાઇ-બ્હેન જેવા અન્ય સંબંધો આલેખ્યા છે, અને ધર્મ, સમાજનાં ઇતર મૂલ્યોને પણ ઉચ્ચાર્યાં છે એ વાત એમનાં નાટકોનો કોઇ પણ વાચક બેધડક કહી શકે તેમ છે. પ્રશ્ન એ છે કે ન્હાનાલાલે એ બધા સંબંધો, એ બધાં સત્યોને જે તે સાહિત્યસ્વરૂપમાં કળાત્મક રીતે આલેખ્યાં છે કે નહીં? સાહિત્યના સમીક્ષકની ફરજ આ મુદ્દો તપાસવાની છે પણ તે ઠાકોર ચૂકી જાય છે. મુનશીને તેમણે "વર્તમાનકાળને જ સનાતન વિશ્વ માનનારા", "નખશિખ વૈદિક

દૃષ્ટિબિંદુવાળા", "ભૌતિક મૂલ્યાંકનોને વળગવાનું કહેનારા" કહ્યા છે. મુનશી વાસ્તવવાદી હોવાથી પૌરાણિક વસ્તુને પણ પોતાના દૃષ્ટિકોણ પ્રમાણે વાસ્તવવાદી પીંછીએ ચીતરે છે, પરંતુ તેમણે ભૂતકાલીન આર્યપ્રજાના ઉદાત્ત આદર્શોને પણ, સાથે સાથે, ઉત્સાહથી આલેખ્યા છે તેની કોણ ના પાડી શકશે ? આમ દૃષ્ટાંતોના આધાર વિના આપી દીધેલા કેટલાક નિર્ણયોમાં ઠાકોરની તે તે લેખકો વિષેની જાણકારીનું છીછરાપણું છતું થઇ જાય છે. અથવા, પૂર્વગ્રહોને વશ થઇને ઠાકોરે એવા નિર્ણયો આપ્યા હોવાનો વહેમ પણ જાય છે.

લેખકના અંગત જીવનપાસાંની, તેના ઉછેર સંસ્કારની તેના વિચારોના ઘડતર પર શી અસર પડે છે તે સમજાવવા ઠાકોરે ન્હાનાલાલના અપદ્યાગદ્યનું ઉદાહરણ "જ્ઞાનગોષ્ઠી"માં[૩૯૪] આપ્યું છે. ત્યાં ઠાકોરે ન્હાનાલાલના અંગત જીવનના બનાવનું આપેલું અર્થઘટન સાચું હોય અથવા હવાઇ અનુમાન રૂપ હોય ; પણ એક વાત સ્પષ્ટ છે કે તેમને અપદ્યાગદ્ય સામે રોષ હતો અને તેથી તેને ગમે તે પ્રકારે બિનપાયાદાર ગણાવી કાઢવા તેમણે એ ઉદાહરણને એ રીતે ઉપયોજ્યું છે. અપદ્યાગદ્યની ભાવનાને હાસ્યાપદ કે બિનપાયાદાર ઠરાવવા માટે ઠાકોરે પિંગળની શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ દલીલો કરવી જોઇતી હતી અને તેમણે એમ કર્યું હોત તો એક સાહિત્યસમીક્ષકને છાજે તેવો તે જ યોગ્ય માર્ગ લેખાત. પણ પોતાના નિર્ણયોને પુરવાર કરવા માટે તે ગમે તે પદ્ધતિનો આશ્રય લેતાં અચકાતા નથી.

ઠાકોર ક્યારેક મુદ્દાને તાર્કિક રીતે પૂરો વિકસાવ્યા વિના, થોડીક ઉડતી ભ્રામક દલીલો વડે ઉતાવળા નિર્ણયો

પણ બાંધી દે છે. "જ્ઞાનગોષ્ઠી"માં તેમણે કહ્યું છે : "ગુજરાતી ચોકસાઇ મેળવશે જ્યારે એ મરી જશે અને જ્યારે ગ્રીકલેટિન સંસ્કૃતની પેઠે અમર સાહિત્યરૂપે જ જીવતી હશે....."[395] ભાષા વપરાતાં વપરાતાં ઘડાયને ઘડાતાં ઘડાતાં ચોકસાઇ પામે છે. અંગ્રેજી ભાષા મરી નથી ગઇ, હજી ચલણી છે ને ચલણી રહેશે, છતાં તેનામાં ગુજરાતી કરતાં વધારે ચોકસાઇ છે ; આ વાતની ઠાકોરને શરત રહી નથી.

ઠાકોર ઘણીવાર સાચા સિધ્ધાન્તો જાણતા હોય છે પરંતુ તેમનો સાચો વિનિયોગ નથી કરી જાણતા. "ગુજરાતનાં પ્રશસ્તિકાવ્યો"માં[396] તેમણે કહ્યું છે કે સાહિત્યકૃતિના માત્ર ગુણ નહીં પરંતુ દોષ પણ જોવા જોઇએ. પરંતુ આ દોષ તે કયા દોષ ? કલાને કલા તરીકે બગાડનારા સાહિત્યિક દોષ જોવાનું કામ વિવેચકનું છે. એને બદલે ઠાકોરે એ વ્યાખ્યાનમાં ચર્ચેલા કેટલાક દાખલાઓમાં હકીકતના દોષો જોયા છે. વાસ્તવજગતના તથ્યનું કાવ્યજગતમાં ઘણીવાર અવાસ્તવ લાગે એવું રૂપાંતર થઇ જાય છે અને છતાં વાસ્તવજગતનાં તથ્યોને સંપૂર્ણ વફાદાર રહીને લખાયેલી કૃતિઓ કરતાં એ પ્રકારની કૃતિઓ કલાદૃષ્ટિએ મહાન હોય છે. તો, કવિઓએ તથ્યોનો એવો તે શો ઉપયોગ કર્યો છે કે જેને કારણે તે કાવ્યત્વક્ષમ બની શક્યા નથી એની ચર્ચા કરવાને બદલે ઠાકોર એ દાખલાઓમાં તથ્યોની સત્યાસત્યતાની ચર્ચા કરે છે. ટાગોરના કાવ્યમાં 'dreary deserts' અને 'habit'ના ઉલ્લેખો વડે "My country" એટલે હિંદ એવો ધ્વનિ નીકળે છે" તેને ઠાકોર એ "કૃતિનો

મોટો દોષ" કહે છે. ઠાકોરે અહીં જે દોષદર્શન કર્યું છે તે પણ સાહિત્યિકરૂપનું નથી : ટાગોરે "હિંદ" શબ્દ ન પ્રયોજતાં તેને બદલે બીજા સૂચક ઉલ્લેખો કર્યા તેને કયી રીતે દોષ ગણી શકાય ?

ઠાકોર ઘણીવાર, સિદ્ધાંતો આપે છે પણ તેમની સાધકબાધક દલીલો સહિત આમૂલાગ્ર ચર્ચા કરતા નથી અને તેથી સિદ્ધાંતોના સ્વીકારઅસ્વીકારની આપણે માટે કોઇ ભૂમિકા રહેતી નથી. "ગુજરાતનાં પ્રશસ્તિકાવ્યો"ના અંતમાં તેમણે કલા અને વિવેચનાના અન્યોન્યાશ્રયની, સાહિત્યસમુત્ક્રાન્તિ અને જીવનસમુત્ક્રાન્તિની પરસ્પરોપકારિતાની અને કાવ્યમાં વિચારપ્રધાનતાના મહત્ત્વની વાત કરી છે. ઠાકોરે વિચારપ્રધાનતાના તેમના વાદને ક્યાંય એકસ્થળે તેના તમામ અંશો સહિત સંપૂર્ણપણે અથેતિ ચર્ચ્યો નથી અને છતાં એ વાદનું સૂત્રોચ્ચારણ તેમણે જયાંજયાં તક મળી ત્યાં ત્યાં કર્યે રાખ્યું છે.

અર્થઘન કવિતાનો આગ્રહ રાખનાર ઠાકોરે "જ્ઞાનગોષ્ઠી"માં[૩૯૭] કહ્યું છે : "કાવ્યત્વ મુખ્યત્વે છે Form અને manner-માં, ઉક્તિમાં તે નથી એટલું ઉક્તિના લીલાપ્રકારમાં". અહીં ઠાકોરનાં બે મંતવ્યો વચ્ચે વિરોધ પ્રત્યક્ષ થયા વિના રહેતો નથી.

કૃતિની સમીક્ષા કરતી વખતે તેની સમીક્ષાનાં પાનાં કરતાં વધારે તેના સારનાં પાનાં ભરવાની એક સમીક્ષાપદ્ધતિ આપણે ત્યાં જાણીતી છે. ઠાકોરે "સોરાબ અને રુસ્તમ" વ્યાખ્યાનમાં[૩૯૮]–

એ કૃતિનો ખાસ્સો લાંબો સાર આપ્યો છે; "આનંદમઠ"ના પ્રવેશકમાં[399] પણ તેમણે એ કૃતિનો સવિસ્તર સાર મૂક્યો છે. "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં પણ ઠાકોરે ચર્ચા માટે લીધેલાં ઘણાં બધાં કાવ્યોના માત્ર content ની વાત કરીને, તેમનો કેન્દ્રવર્તી વિચાર કહીને સંતોષ માન્યો છે. એ કાવ્યોને કાવ્યત્વમય બનાવનારાં ઘટકો કયાં છે અથવા એ કાવ્યો કલાત્મક શી રીતે બની શક્યાં છે તેની ખૂબીઓને ઠાકોરે નહિવત્ ચર્ચી છે. અધિર્યોજિત વિવેચનની સાચી સૂઝ જ્યારે માંદી પડી ગઇ હોય છે અને છતાં વિવેચનનો વિધિ ચાલુ રાખવાનો જ્યારે મોહ જતો નથી ત્યારે આવા પ્રકારનાં વિવેચનો પ્રજાને પ્રાપ્ત થાય છે.

ગો. મા. ત્રિ. વિષે જેણે પણ લખ્યું ન હોય એવો એક પણ લબ્ધપ્રતિષ્ઠ વિવેચક ગુજરાતમાં નહીં હોય. "કરણઘેલો"–થી માંડીને લખાતી આવેલી નવલકથાઓ નાની નાની ટેકરીઓ જેવી હતી પણ જ્યારે "સરસ્વતીચંદ્ર"નું સર્જન થયું ત્યારે દિશાઓને ભરીને ઉભેલા ગિરિરાજના દર્શને સૌ સાનંદાશ્ચર્યથી મુગ્ધ બની ગયા. જેણે જેણે એ ગ્રંથનો આસ્વાદ લીધો તે બધાય તેને ગુજરાતી સાહિત્યની અભૂતપૂર્વ, કદાચ સર્વકાળમાં લગભગ અપરિમેય રહે તેવી મહતોમહાન સિદ્ધિ તરીકે બિરદાવવા લાગ્યા, ઠાકોરે પણ "સરસ્વતીચંદ્ર" નવલકથાને આવી મુગ્ધદૃષ્ટિથી અવલોકી છે. પ્રેમાનન્દને તેમણે પ્રાચીન સાહિત્યના શિખર રૂપે સ્વીકાર્યો છે તો ગો. મા. ત્રિ. ને તેઓ અર્વાચીન સાહિત્યના શિખર રૂપે પ્રતિષ્ઠાપે છે. "શ્રી ગોવર્ધનરામના અક્ષરદેહની સેવા કરવાનું સદ્ભાગ્ય" બીજા કોઇ પણ સમકાલીન વિવેચક કરતાં પોતાને

વધારે મળ્યું હોવાનો દાવો તેમણે કર્યો છે.[૪૦૦]

તેમણે ગો. મા. ત્રિ.ના જીવન વિશે તેમ જ તેમની વિચારસરણી વિષે વિસ્તૃત નોંધ લખી છે; "સરસ્વતીચંદ્ર" અને તેમના જીવન વચ્ચેની કેટલીક સમાનતાઓને પણ તેમણે નિર્દેશી છે; "સરસ્વતીચંદ્ર"ના વસ્તુપ્રવાહમાંના ઉપપ્રવાહોનું તેમણે પૃથક્કરણ કર્યું છે અને તેમની અટપટી ગૂંથણીને તેમણે સમજાવી છે; "સરસ્વતીચંદ્ર"માંની વૈવિધ્યપૂર્ણ પાત્રોની, વિશેષે સ્ત્રીપાત્રોની સૃષ્ટિની તેમણે મીમાંસા કરી છે; સંસ્કૃતિના ત્રિવેણીસંગમ વખતે પ્રજાને માર્ગદર્શન આપવાના "સરસ્વતીચંદ્ર"ના ઉન્નત આદર્શની અને એમાં વ્યક્ત થયેલી બીજી આનુષંગિક ભાવનાઓની તેમણે પ્રશંસા કરી છે; આપણા ચતુરંગી સંસારના ભિન્નભિન્ન લોક (કુટુંબલોક, સાધુલોક વગેરે)ની તેમાં ખેંચાયેલી તાસીરની તેમણે વાત કરી છે.

'સરસ્વતીચંદ્ર'માં વાસ્તવપ્રેરિત તેમ જ ભાવનાપ્રેરિત એમ ઉભય પ્રકારની સજીવનતા આવી છે; આપણી કલ્પનાદૃષ્ટિને તેમ જ આપણી વાસ્તવદૃષ્ટિને એમ ઉભયને સંતોષે તે પ્રકારની સૃષ્ટિ તેમાં સાકાર થઇ છે; અન્યોન્ય બહુધા વિસંવાદી બનતાં બોધાત્મકતા અને કલાત્મકતાનાં તત્ત્વોનો "સરસ્વતીચંદ્ર"માં અવિરોધ રહ્યો છે – મેળ રહ્યો છે એમ ઠાકોર જણાવે છે.

તેમણે "સરસ્વતીચંદ્ર"માં ભૂલો પણ બતાવી છે. ગો. મા. ત્રિ.ની ઇતિહાસદૃષ્ટિ કાચી હતી, "દેશી રાજ્યો અને તેમના સ્થાયી ગુણદોષાદિ વિશે એમનાં ચિન્તનસૂચન જેટલાં વ્યાપક લાગે છે તેટલાં ઊંડા નથી......"[૪૦૧] વગેરે વિધાનો ઠાકોરે

ગોવર્ધનરામની મર્યાદાઓ બતાવવા માટે કર્યાં છે. આ વિધાનો ગો.મા. ત્રિ.ની વિચારશ્રેણિની મર્યાદાઓ બતાવનારાં છે પરંતુ ગો.મા. ત્રિ.ની સર્જનપ્રક્રિયામાં અથવા સરસ્વતીચંદ્રની કલાત્મકતામાં એ શી રીતે આડે આવે છે તે સમજાવનારાં એ વિધાનો નથી. "સરસ્વતીચંદ્ર"માં આવતાં લાંબાં અવતરણોથી, ગંભીર વિચારાલેખનોથી નવલકથાના કથાપ્રવાહને હાનિ પહોંચે છે; દૃષ્ટાંતકથાઓ - ઉપકથાઓ તથા એ વિચારાલેખનો કૃતિના આકારને અવ્યવચ્છિન્ન રહેવા દેતાં નથી. એ વ્યવચ્છિન્નતાને જ એક પ્રકારનો આકાર વિશેષ ઘણાએ કહ્યો છે: પણ ખરેખર તેમ નથી; કારણ કે વૃક્ષની ફંટાતી શાખાઓ, શાખાઓ પર ચોપાસ ફૂટતાં પાનાં ને ફૂલ, એ બધાના વચ્ચે જેવી organic unity હોય છે, organic structureની એકાત્મતા હોય છે તેવી organic structural unity "સરસ્વતીચંદ્ર"માં વરતાતી નથી. ઠાકોર સ્વીકારે છે કે "આવી સંકુલ ગૂંથણીમાં વચ્ચે વચ્ચે વેગ મંદ પડી જ જાય. નવલમાં જે ચોક્ખું દૂષણ તે મંદતા" પણ "સરસ્વતીચંદ્ર"નો એની સામે બચાવ કરતાં તે ઉમેરે છે; "અને મંદતા આણતાં કારણો મહાનવલમાં એ રચનાની વિશિષ્ટતાનાં જ આવશ્યક અંગો હોઈ દૂષણ ના ગણાય". પોતાનો પ્રિય જીવનસંદેશ પ્રજાને પહોંચાડવા માટે અને "કેટલાક વિચારોર્મિનારો અમુક આનુપૂર્વીમાં ખડકવા અને એ રીતે અન્તિમ પરિણામને માટે વાચકમાં ક્રમે ક્રમે સહાનુભૂતિ ઉપજાવવી" એ હેતુને સાધવા માટે લેખકે ગંભીર વિચારાલેખનો સ્પષ્ટ કે દૃષ્ટાંત-સૂચિત રૂપે કર્યાં છે; અને એ મિષે મૂકવાં પડેલાં અવતરણોને પણ તેમણે ખૂબીથી વસ્તુપટમાં વણી લીધાં છે એમ ઠાકોરનું માનવું છે.[૪૦૨]

ગો. મા. ત્રિ. ની સર્જકતાથી અત્યંત પ્રભાવિત અને અતિમુગ્ધ થઇને ઠાકોરે કરેલું "સરસ્વતીચંદ્ર"નું સંક્ષિપ્તતમ છતાં તેના તરફનાં તેમનાં તમામ માનઆદર ને તેના વિષેનાં તેમનાં તમામ મૂલ્યાંકનોના અર્કરૂપ હોય તેવું અવલોકન જોવું હોય તો તેમનું "અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્ય" નામક વ્યાખ્યાન જોવા જેવું છે.[403] ત્યાં તેમણે ગો. મા. ત્રિ. ને અસાધારણ કલાકુશળતાવાળા અને "સરસ્વતીચંદ્ર" નવલને એક પણ ક્ષતિ કે અનુચિતતા વગરની વર્ણવી છે. તેમની માત્ર એક જ અપેક્ષા "સરસ્વતીચંદ્ર"માં વણપૂરી રહી જતી તેઓ જુએ છે : ગુજરાતની જનતાના આટલા સંકુલાવધિ જીવનને જો ગો. મા. ત્રિ. એ તેમાં મૂર્ત કર્યું તો સાથે તેમણે ગુજરાતની પશુપખીસૃષ્ટિને પણ તેમાં વસાવી હોત તો કૃતિ સંપૂર્ણતમ બની રહેત. આવો લોભ થાય એ સ્વાભાવિક છે. પણ ત્યાં એ વિચારવાનું રહે છે કે "સરસ્વતીચંદ્ર"ના બંધારણમાં એવી સૃષ્ટિનો સમાવેશ કલાગત હેતુઓ માટે અનિવાર્ય લાગે છે ખરો ? એના વિના કૃતિની કલાત્મકતાને કશી ખોટ ગઇ છે ? એ હોત તો કૃતિની કલાત્મકતાનો કયો ખંડિત અંશ સુધરી જવાનો હતો ? આ પ્રશ્નોનો યોગ્ય ઉત્તર ન મળે તો એ અપેક્ષા અસ્થાને ગણાય.

નવલકથા, નવલિકા, નાટક વગેરેની સ્વરૂપચર્ચા ઠાકોરે નહીંવત્ કરી છે. પણ તેમણે એ પ્રકારની કૃતિઓની સમીક્ષા કરી છે તે પરથી તેમની એમને વિષેની દૃષ્ટિનો આપણને ખ્યાલ આવે છે. ભાવના - સદ્‌બોધ - જીવનસંદેશ, વસ્તુસંકલના, પાત્રવિધાન, રસજમાવટ, ક્રિયાની મહત્તા, વાસ્તવિકતા, ચારિત્ર્ય, લાગણીઓનો સંઘર્ષ વગેરે વિભાવનાઓને ટેકે તેમની સમીક્ષા ચાલે છે.[404]

તેઓ "ઊર્મિલતા", "કાવ્યમયતા", "ગ્રામ્યતા", "શબ્દાળુ વાક્છટા" વગેરે શબ્દોનો પણ ઉપયોગ કરે છે. કૃતિના વસ્તુની કે પાત્રોની વ્યાખ્યા આપવાથી કૃતિનું પ્રકારાંતરે વર્ણન જ થાય છે, વિવેચન થતું નથી. એ વસ્તુ અને પાત્રોને તેમનો વિશિષ્ટ અર્થ બક્ષનાર તો કૃતિનો આકાર હોય છે અને આકાર કૃતિનાં તમામ યથાસ્થાનનિહિત, સપ્રમાણ, અવિનાભાવી, અવિયોજ્ય, યથામાત્રિક ઘટકોના સંઘટનથી નિર્માયો હોય છે. ઠાકોરે વસ્તુ, વિચારણા, વાતાવરણ, ભાષા વગેરેને કૃતિનાં સાધન અને માનવતાપોષક સૌંદર્યને કૃતિનું સાધ્ય માન્યું છે.[૪૦૫] પણ જેને તેમણે સાધનો કહ્યાં છે તેજ કૃતિનાં સાધ્ય છે; એમની સાધ્યતામાં જ કૃતિનાં રસસૌંદર્યનું સાધ્ય આવી રહે છે. તો એ સંઘટન, એ સૌંદર્યને સમીક્ષવામાં વિવેચનનું કર્તવ્ય સમાયેલું છે. જેમ્સ જોઇસ જેવો લેખક તેની કથામાંથી કોઇ પણ એક theme ને ઉત્ક્રાંત થવા ન દેતો હોય તો તેની સમીક્ષામાં કયા બોધ-સંદેશ-ભાવનાની વાત થઇ શકે ? વ્યક્તિલક્ષણો વિનાનાં પાત્રોવાળી નવલકથા (Novel of men without character) માં પાત્રના ગુણાવગુણની શું ચર્ચા થઇ શકે ? કહેવાતા કથાનક કે વસ્તુ વિનાની નવલકથામાં વસ્તુસંકલનાની ચાલુ પરિપાટી પ્રમાણેની શી ચર્ચા થઇ શકે ? ઠાકોર "ચારિત્ર્ય" દ્વારા ઘણીવાર પ્રજાગતને વ્યક્તિગત નૈતિક ચારિત્ર્યની વાત કરતા હોય છે. એવા ચારિત્ર્યના સદસદ્પણાનો નિર્ણય કરવો મુશ્કેલ છે કેમકે ચારિત્ર્યની સંઘટના એક સંકુલ ચીજ છે. અને લેખકે તો પોતાની કથામાં અનિવાર્ય લાગે તેવા - પછી નીતિ-મીમાંસકને મન એનું ગમે તે સારુંનરસું મૂલ્ય હોય, તેથી નિરપેક્ષ

રહીને – પાત્રો નિયોજવાનાં હોય છે. લેખક એક અનુભવગોચર સૃષ્ટિનું નિર્માણ કરે છે; ત્યારે એને નીતિનાં નહીં પણ કલાનાં ધોરણોને જ ધ્યાનમાં રાખવાનાં હોય છે. વાસ્તવિકતાની વાત કરતાં પ્રશ્ન થાય છે કે કલામાં કયી વાસ્તવિકતા આણવાની હોય છે? વાહ્ય વિશ્વ જેવું છે તેવી કે તેની મન પર પડતી છાપમાં તે અંકાતી હોય છે તેવી? Surrealistic, Fantastic, stream of consciousnessનાં ચિત્રણવાળી નવલકથાઓમાંની વાસ્તવિકતા સાદા રૂઢ અર્થમાં કહેવાતી વાસ્તવિકતા કરતાં નિરાળી હોય છે. અને કૃતિને કવિતામય ક્યારે કહેવાય? કવિતામાં બહુ ક્વાયેલી પરિસ્થિતિઓનાં ચિત્રણવાળી યા કવિતાની રૂઢ કાવ્યાભાસી પદાવલિના પ્રયોગવાળી કૃતિને એ બિરુદ આપી શકાય ખરું? અનુભૂતિને આકારવાની કવિતાની જે પદ્ધતિ છે તે રીતે આકારાયેલી અથવા કવિતામાં તેના જે ધર્મોને કારણે કાવ્યત્વ અનુભવાય છે તે ધર્મોવાળી કૃતિને કાવ્યત્વમય કહેવી? આવા અનેક પ્રશ્નો ઉક્ત પરિભાષાનો ઉપયોગ કરતાં ઉપસ્થિત થાય છે. પણ આપણે ત્યાં સર્જન જ એવા ચીલાચાલુ માર્ગે, નવા ઉન્મેષ વિનાનું થતું હોવાથી તેના વિષેના વિવેચનમાં પણ આપણે આપણી બધિયાર વિભાવ-નાઓને છોડીને આગળ જઇ શકતા નથી. પણ એ બધિયારપણાને તોડવાનું ને સર્જનને નવા વિક્રમો સ્થાપવા તરફ પ્રેરવાનું કામ વિવેચને જ કરવાનું છે.

"સ્વાગત" નામક પ્રવેશકમાં[૪૦૬] ઠાકોર લખે છે:
"...... કોઇ નવલિકા એટલી લાંબી નથી કે તે ટૂંકી

"નવલ"ના વર્ગમાં જાય. ... તે પરીકથા ("ફેન્ટસી") પણ એટલી ટૂંકી નથી કે માત્ર ટૂચકામાં કહાડી નખાય". "દર્શનિયું"ની પહેલી આવૃત્તિના નિવેદનમાં તેમણે લખ્યું છે : "એક પલાંઠીએ, ધ્યાનની એક પ્રવૃત્તિમાં જોઇ લેવાય તે નવલિકા ; ત્રણચાર કલાકથી આખા દિવસની એકાગ્રતા વિના પૂરી ન થાય, તે નવલ ; એથી લાંબી તે મહાનવલ પણ લંબાઇ ટૂંકાઇ તો કૃતિના સ્વરૂપમાંથી આપોઆપ પરિણમતું બાહ્ય લક્ષણ જ. એક જ છાપ મારે તે નવલિકા, નાયકનાયિકાનું એક જ જોડું મુખ્યત્વે આલેખે,- પ્રશ્ચાદ્ભૂમાં આજુબાજુએ અને ઉપરતળે બીજાં પાત્રો હોય જે વળી સામે મોંએ અગર દૃષ્ટિના કોઇ એક ખૂણાથી ઠીક ચિતર્યાં હોય, પણ આખું ચિત્ર આવી સંકુલતા છતાં ઐક્યગુણાન્વિત હોય, અને તેના પ્રકાશકે-કે, સિંહાસને, એક નાયક વા નાયિકા વા એક જ યુગલ હોય, તે નવલ ; અને જેમાં આથી વધારે મોટો સમારંભ, તે મહાનવલ". કૃતિની લંબાઇ ટૂંકાઇ, તેને પૂરી કરતાં લાગતો સમય અને તેમાં આવતાં નાયકનાયિકાની સંખ્યા – એ બધા પરથી તે કૃતિનો સ્વરૂપવિશેષ નક્કી થઇ શકે ખરો ? આ ધોરણ કેટલું બધું હાસ્યાપદ છે ? નવલ, નવલિકા ને મહાનવલ એ ત્રણેમાં "સંકુલતા" આવી શકે છે અને છતાં એ ત્રણેમાં "ઐક્યગુણાન્વિતતા" હોવી જરૂરી છે. નવલિકા તેમ જ નવલકથામાં એક નાયક સામે બે નાયિકા કે બે નાયક સામે એક નાયિકા પણ હોઇ શકે છે ; કૃતિમાં એ બધાનું એકસરખું મહત્ત્વ હોઇ શકે છે. એટલે ઠાકોરે અખત્યાર કરેલું ધોરણ સ્થૂલ ને ઉપરછલ્લું, સાવ સામાન્ય ને અતાત્ત્વિક છે. તેઓ સાહિત્યસ્વરૂપોનાં વ્યાવર્તક આંતરિક હાર્દમાં ઊતરી શકતા નથી કે સાહિત્યસ્વરૂપોનો સૂક્ષ્મ તાત્ત્વિક ભેદ પારખી શકતા નથી. એક સ્થળે[૪૦૭] ઠાકોરે આવી પણ

એક વ્યાખ્યા આપી છે: "નવલિકા એટલે મનાય છે કે ટૂંકી, આપણને ઝટપટ રસઝરતી લાગી જાય તેવી પ્રેમકથા". નવલિકાએ નવલિકા બનવા માટે પ્રેમકથા હોવું જરૂરી છે ? આવી વધારે ચર્ચા કરવાની જરૂર નથી. પશ્ચિમમાં નવલનવલિકાનાં સ્વરૂપોનો ઊંડો તાત્ત્વિક પરામર્શ થયો છે ને ત્યાં વિવેચકોએ એ બંનેની અનેકાનેક શક્યતાઓનો ને એ બંનેના સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ ભેદોની ચર્ચાઓ કરી છે. એમની આગળ ઠાકોરનાં મંતવ્યો કેટલાં બધાં ક્ષુલ્લક, મૂર્ખતાભર્યાં લાગે છે ! એના કરતાં ઠાકોરે એવી વ્યાખ્યા આપવાનો અખતરો ન સેવ્યો હોત તો સારું થાત એમ કહેવાનું મન થાય છે.

"ખંડકાવ્ય - આખ્યાનક - પ્રસંગકાવ્ય"ની ચર્ચામાં[૪૦૮] ઠાકોર મહાકાવ્યમાં સુશ્લિષ્ટતાની આવશ્યકતા પર ભાર મૂક્યા પછી કહે છે: "... અને "મહાન" એ વિશેષણ માત્ર લંબાઇ કરતાં ઉચ્ચતર સૂક્ષ્મતર ગુણો માટે આપણે યોજિયે છિયે. મહાકાવ્ય અને આખ્યાનકાવ્ય વચ્ચેનો ભેદ હું આખ્યાનકાવ્ય ઓછું લાંબું પણ વધારે સુશ્લિષ્ટ એ પ્રમાણે નથી જોતો; ગૌરવ, ગાંભીર્ય, ઉદાત્તતાએ આખ્યાનકાવ્યો મહાકાવ્યોથી ઉતરે એ મ્હારું દર્શન છે". ખંડકાવ્યમાં પણ તે લંબાઇ; સંકુલતા સ્વીકારે છે પણ તેમાં તે એક જ પ્રસંગનું, "ભાવોર્મિની ઉદાત્તતામાં તે આખ્યાનકાવ્ય કરતાં ચડે લગભગ મહાકાવ્યની ઉન્નતિ લગી ઊંચે વિહરે" તેવું આલેખન માગે છે. રા. વિ. પા.ને મતે મહાકાવ્ય મુખ્યત્વે બૃહત્ સમાજ કે વંશના આલેખનવાળું, આખ્યાનકાવ્ય મુખ્યત્વે વ્યક્તિ-જીવનના આલેખનવાળું, અને ખંડકાવ્ય વ્યક્તિના આખા જીવનને

બદલે તેના માત્ર અમુક વૃત્તાંતવાળું હોય છે; તેમણે મહાકાવ્ય કરતાં આખ્યાનકાવ્યમાં ને આખ્યાનકાવ્ય કરતાં ખંડકાવ્યમાં વધારે સુશ્લિષ્ટતાનો આગ્રહ રાખ્યો છે. રા. વિ. પા.ના આ મંતવ્યથી જુદા પડવાને નિમિત્તે ઠાકોરે આખ્યાનકાવ્ય કરતાં મહાકાવ્યમાં "લંબાઇ કરતાં ઉચ્ચતર સૂક્ષ્મતર ગુણો"નો ભેદ જોયો છે (જે એમણે નવલ - નવલિકા - મહાનવલમાં નહોતો જોયો.) ઠાકોરની માફક આપણે પણ સુશ્લિષ્ટતાની અગત્ય બધા જ ઉક્ત કાવ્યપ્રકારોમાં અનુરોધીએ તો સાથે, ઠાકોરથી જુદા પડીને આપણે એ પણ સ્વીકારીએ કે ઉદાત્તતા આખ્યાનકાવ્યમાં પણ સંભવી શકે. આ વિષયમાં ઠાકોરના કરતાં રા. વિ. પા.નું વર્ગીકરણ વધુ ચોક્કસ લાગે છે.

"લિરિક", "સોનેટ" વગેરે કાવ્યસ્વરૂપોની ચર્ચા ઠાકોરે કરી છે. "લિરિક"ની બાબતમાં ઠાકોરને ન. ભો. દિ. સાથે ચર્ચા થયેલી તેમાં તેમણે યોગ્ય રીતે જ ન. ભો. દિ.નાં અમુક વિધાનોનો સ્વીકાર અને અમુક વિધાનોનો અસ્વીકાર કર્યો છે.[૪૦૯] "લિરિક"માં ઠાકોરે આઇડિલ, ઓડ, એલેજી વગેરે એકાધિક પ્રકારોને સમાવ્યા છે. પણ ઊર્મિપ્રધાન કવિતાના એ પુસ્તકમાં "ઊર્મિવત્" કવિતાના પણ દાખલાઓ આવી ગયા છે.[૪૧૦] જો આમ થાય તો કાવ્યજગતમાં ઊર્મિપ્રધાન કાવ્યના વર્ગ બહાર કોઇ પણ કાવ્ય જ ન રહે. ત્યાં ઉદાહરેલાં કાવ્યોમાંના ભાવ, અર્થ કે રસનું ઠાકોરે કરાવેલું દર્શન પણ ક્યારેક વાંધા પડતું લાગે છે. વીરતાના દાખલાઓમાં[૪૧૧] રોઝમેકોલેનો દાખલો વિષાદનો નથી ? પૂર્વસેવી ભાવનાને આચરણમાં

મૂકવાનું ન મળ્યા બદલનો નાયિકાનો વિષાદ એમાં રજૂ થયો છે. "લિરિકમાં"[૪૧૨] તેમણે કહ્યું છે : "લિરિક જાતિના કાવ્યસમૂહના ઐતિહાસિક દર્શનમાં એ જાતિવિશેષના પ્રધાન લક્ષણ વા જાતિઘટક આત્મા તરીકે આ બે જ વિશિષ્ટતાઓ- વિષય અને કર્તાનું દૃષ્ટિબિંદુ-સર્વસામાન્ય રહી. વળી લિરિકમાં અમુક વિષયો જોઇએ, અમુક પ્રકારના વિષય હોય તો જ કાવ્ય લિરિક ગણાય, એ ધર્મ મુકાબલે સ્થૂલ, એટલે ક્રમેક્રમે વિશેષ ભાર કર્તાનું દૃષ્ટિબિંદુ એ સૂક્ષ્મ ધર્મ ઉપર આવતો ગયો". આટલી સમજદારી હોવા છતાં ઠાકોરે લિરિકોનું વર્ગીકરણ "કર્તાના દૃષ્ટિબિન્દુ" (= "નિરૂપવાની પધ્ધતિ",[૪૧૩] જો કે "નિરૂપવાની પધ્ધતિના અર્થ માટે "દૃષ્ટિબિન્દુ" સંજ્ઞા સારી નથી) પ્રમાણે કરવાને બદલે વિષયદૃષ્ટિએ જ કર્યું : આમ કરવા બદલનો બચાવ તો તેમણે ત્યાં કર્યો જ છે. પણ ખરું કારણ એ છેકે વિષયો પ્રમાણે વર્ગીકરણ કરવું અત્યંત સહેલું છે ; ત્યારે આલેખનની પધ્ધતિની ચિકિત્સા વધારે ઊંડી સૂઝ અને શ્રમ માગી લે છે. "ગુજરાતનાં પ્રશસ્તિકાવ્યો"માં પણ તેમણે પ્રશસ્તિકાવ્યોનું વિષયદૃષ્ટિએ પૃથક્કરણ કર્યું છે. ("બોધતંતુ", ધર્મતંતુ", "ભૂતગૌરવતંતુ"[૪૧૪]) વિષય પોતે કલા નથી પરંતુ કલાકાર દ્વારા થતી વિષયની વિશિષ્ટ માવજતમાં કલા રહેલી છે અને તેથી મીમાંસામાં વિષય કરતાં માવજતની ચિકિત્સાને વધુ પ્રતિષ્ઠા મળવી જોઇએ.

મૃત્યુના દૃશ્યને તખ્તા પર નહીં દેખાડવાના સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમનો ઠાકોરે "નાગાનન્દ"ના પ્રવેશકમાં સ્વીકાર કર્યો છે.[૪૧૫] હેમ્લેટના પ્રવેશકમાં[૪૧૬] તેમણે નાટકમાં સાભિનય પઠનને અનુરૂપ બની શકે તેવા નિબંધ છંદના પ્રયોગને ચર્ચ્યો છે. "રણછોડલાલ અને બીજાં નાટકો"ના પ્રવેશકમાં[૪૧૭] ઠાકોરે યુરોપીય નાટ્યકલાના બે દોષ બતાવ્યા છે. ઠાકોરે ક્રિયાની મંદતાને જેમ દોષરૂપ ગણાવી છે તેમ ક્રિયાની અતિત્વરાને પણ તે દોષરૂપ ગણાવે છે. સિદ્ધાંત લેખે જોઇએ તો કહી શકાય કે કથાનકમાં જ્યાં જેવો ક્રિયાવેગ (ધાર્યાં પરિણામો માટે આણવો જરૂરી લાગે ત્યાં તેવો ક્રિયાવેગ) આણવો જોઇએ. એટલે લાગતાંવળગતાં નાટકોમાંના પ્રસંગો જોઇએ તો જ તેમનામાંની ક્રિયામંદતા કે ક્રિયાત્વરા ત્યાં ઔચિત્ય-પૂર્વકની છે કે નહીં તેની ચર્ચા કરી શકાય. ઝીણવટભરી સજાવટની અસંખ્ય વિગતોને ઠાકોર બીજું દૂષણ ગણાવે છે.

ઠાકોરને મતે એવી અતિ "વાસ્તવિકતા"થી "સૂચકતા" "ધ્વનિ" "સુંદરતા" વગેરે ઘટી જાય છે અને નાટ્યકૃતિના સાંગોપાંગ આવિષ્કરણમાં નટનટી અને પ્રેક્ષકોની કલ્પના નાટ્યવિષયના મૂલદૃષ્ટાની કલ્પના સાથે સમભાવે સહકારે પ્રવર્તવી જોઇએ ; તે નથી બનતું. સહૃદયના કલ્પનાવ્યાપાર માટે કલાકૃતિમાં સૂચકતા – ધ્વનિ વગેરે રાખવાં જોઇએ ; સાચી સર્જકકૃતિ સહૃદયનું હૃદયમંથન કરી નાખે છે, તેને ઊંડા મનનમાં પાડી દે છે, તેની ચેતનાનું દ્રાવણ કરી નાખી તેને નવો આકાર ધારવાની ફરજ પાડે છે તેની ના નથી. પરંતુ એવા કલ્પનાવ્યાપારને રુંધી નાખનારી ચીજોમાંની એક ચીજ તે

"ઝીણવટભરી સજાવટની અસંખ્ય વિગતો" નથી. એવી વિગતોથી નાટકનું દૃશ્ય વધારે સ્પષ્ટ, ચોક્કસ ને તાદૃશ બને છે. નાટક વાંચતી વખતે આપણે એ દૃશ્યને એ વીગતોને આધારે આપણા કલ્પનાનેત્ર સામે ઉઠાવવાનું હોય છે; એ વીગતોનો ફોડ પડ્યો હોવાથી બીજી નકામી વીગતો આપણા કલ્પનાચિત્રિત ચિત્રમાં ધૂસી આવતી અટકે છે આ આવશ્યક વીગતો રહી જતી અટકે છે ને તેથી લેખકની ધારી અસર આપવામાં નડતા અંતરાયો દૂર થાય છે. આ જ વાત નાટકને ભજવતી વખતે પણ એટલી જ સાચી પડે છે. નટનટીઓને માટે લેખકે અભિનયનાં ગમે તેટલાં સૂચનો મૂક્યાં હોય તે છતાં તે સૂચનો નાટકના સમગ્ર અભિનયની આગળ તદ્દન નહિવત્ હોય છે; કેમકે અભિનેતાએ તો વાક્યેવાક્યે – શબ્દેશબ્દે (કયા શબ્દે ક્યાં ખસવું યા ન ખસવું, કેટલા અંતરે ખસવું, કયા ખૂણે સામે મોઢે કે બાજુપર ફરીને ઉભા રહેવું કે બેસવું, માથું ઝુકાવીને ઉભા રહેવું કે ટટાર રાખીને, લમણે હાથ મૂકીને ઉભા પગે બેસવું કે સાદી ઢબે બેસવું; ચહેરાની રેખાઓ ક્યારે કેટલી કેમ બદલવી વગેરે) અભિનયની ઝીણામાંઝીણી બાબતોનો પોતાની મેળે જ અભ્યાસ કરવાનો બાકી રહે છે. આમ લેખકનાં સજાવટવર્ણનો અભિનેતા માટે નાટકના વસ્તુના અર્થઘટનનો, કલ્પનાધિગમનો પૂરતો અવકાશ રાખે છે. તેથી, ઠાકોર જેને દૂષણ માને છે તે નાટકની જરૂરિયાત બની રહે છે. "પ્રેક્ષકોની કલ્પના નાટકવિષયના મૂલદૃષ્ટાની કલ્પના સાથે સમભાવે સહકારે પ્રવર્તવી જોઇએ" એમ કહેનાર ઠાકોર એની પૂરક ઉક્તિરૂપે એમ પણ કહે છે કે "નાટકલેખક કલ્પનાનો નટ બની

જાય છે; પાત્રો સાથે "તાદાત્મ્યની કલ્પનાથી તેમના ભાવો આલેખે છે"; વળી તેઓ નાટકકારને ઉસ્તાદ તરીકે અને શ્રોતાઓને સારંગીના તારો તરીકે ઓળખાવે છે: ઠાકોરે ઉત્તમ નાટકલેખકોને અત્યંત વિરલ કહ્યા છે.[૪૧૮]

અહીં ઠાકોરે સૂચકતા કે ધ્વનિના કે મનનક્ષમતાના એક સ્વીકાર્ય સિદ્ધાન્ત પરથી બીજો અસ્વીકાર્ય પેટાસિદ્ધાન્ત તારવવાનો દુષ્પ્રયત્ન કર્યો છે. એવો જ એક બીજો દાખલો જોઇશું. કાન્ત સાથેના સંબંધથી કાન્તની સર્જનપ્રવૃત્તિને વધારે નિકટથી ને વધારે રસથી જોવાનો મોકો ઠાકોરને મળ્યો. પણ સંક્રાન્તિકાલના વાયુઓની અસરથી કાન્તનાં ઉત્કૃષ્ટ ખંડકાવ્યોનું સર્જન થઇ શક્યું છે તે વિગત લક્ષમાં આવવાને બદલે, એ અસરથી તેમનાં કાવ્યો અત્યલ્પ સંખ્યામાં રચાયાં છે એ વીગત ઠાકોરના મનમાં સ્થાયી બની ગઇ. આથી તેમણે સર્જક પ્રતિભા પર થતી સંક્રાન્તિકાલના વાયુઓની વિઘાતક અસરની વ્યાપ્તિ બાંધી. આ જ વાત તેમણે "રમણભાઇ જયંતિ" નામક વ્યાખ્યાનમાં[૪૧૯] પુરવાર કરવા અન્યથા પ્રયત્ન કર્યો છે. ત્યાં તેઓ કહે છે: "ભાષા વૈયક્તિક નથી, સામાજિક સંસ્થાઓ કે સત્ત્વ છે. અને ભાષા સામાજિક, તો સાધનનાં લક્ષણ સાધિતમાં ઉતરે એ ન્યાયે, વાગ્વ્યાપારની કૃતિ માત્ર સામાજિક ભાવ (social facts) ગણાવાને પાત્ર છે. કર્તા તેની ગણાતી કૃતિઓનું માત્ર નિમિત્તકારણ છે. ... કર્તા અને કૃતિ બંનેની ખરી જનેતા સામાજિક પરિસ્થિતિ છે. ... પદ્યકૃતિઓ પણ સામાજિક પરિસ્થિતિની અનુકૂળતા પ્રમાણે જ વિકસે છે, વધે છે,

વિજય મેળવી શકે છે. આપણો હાલનો ઝમાનો કવિ અને કવિતાને અનુકૂલ નથી. કોઇ પણ સંક્રાન્તિકાલ કવિ અને કવિતાને અનુકૂલ હોય નહીં. અને સંસ્કૃતિસંક્રાન્તિમાં જીવનના મહાપ્રશ્નોને વિશે જેમ ઝઘડા અને ભાવનાસંઘટ્ટનો વધારે, તેમ તે સમયની કવિ અને કવિતા માટે પ્રતિકૂલતા વિશેષ." મહાપ્રશ્નો, ઝઘડા, ભાવનાસંઘટ્ટનો દરેક દેશમાં દરેક જમાનામાં કોઇને કોઇ રૂપે ચાલતાં જ રહેવાનાં; એ ચાલુ રહે તેમાં આપણી જીવનશક્તિને પોતાનાં સત્ત્વોનો ઉદ્રેક સાધવાનો પડકાર ફેંકાય છે; એમાં જ આપણા અસ્તિત્વની ચેતનાશીલ અસ્તિત્વ તરીકે કસોટી થાય છે; અને એનો નિબિડ સંસ્પર્શ સૌથી વધુ સંવેદનશીલ એવી કવિ-ચેતનાને થાય છે અને એમાંથી પ્રજાને અભૂતપૂર્વ સર્જનોની સમૃદ્ધિ મળે છે. એટલે ઠાકોરના વિધાનને સ્વીકારવાનું અઘરું છે. પરંતુ એમનાં અવતરણનું પહેલું વાક્ય જુઓ. ભાષાશાસ્ત્રમાં ભાષાને જોવાનું જે દૃષ્ટિબિંદુ છે તેના વડે તેઓ સર્જનાત્મક સાહિત્યમાંની ભાષાને મૂલવે છે. સર્વવિદિત અને સર્વપ્રયુક્ત અર્થ તથા ધ્વનિદેહવાળા શબ્દોની ભાષાને ભાષાશાસ્ત્રમાં તપાસવામાં આવે છે. ત્યારે સર્જનાત્મક સાહિત્યમાંનો શબ્દ એના સર્જક પાસેથી આગવા અર્થધ્વનિસંકેત લઇને પ્રયોજાયેલો હોય છે. એથી, વાઙ્મયકૃતિને માત્ર સામાજિક ભાવ – social facts ગણી શકાય નહીં; એ તો સર્જકના ચિત્તમાંથી શબ્દદેહે અવતરેલી નિયતિકૃતનિયમરહિતા અનન્યપરતંત્રા સૃષ્ટિ હોય છે. ગુજરાતી ભાષા આખા ગુજરાતી સમાજની હોવા છતાં; ન્હાનાલાલની ગુજરાતી તે બ. ક. ઠા.ની

નથી અને બ. ક. ઠા.ની ગુજરાતી તે કાકા કાલેલકરની નથી. "ભાષાશાસ્ત્ર"માં ચર્ચાતી ભાષા "સામાજિક" છે; સર્જનાત્મક સાહિત્યમાંની ભાષા બીજાને અવગત થાય તેટલે અંશે "સામાજિક" હોવા છતાં કલાકારે એને જેટલી વિશિષ્ટતા આપી હોય તેટલે અંશે તે "વૈયક્તિક" પણ હોય છે. એ ભાષામાં, ઠાકોર કહે છે તેમ, "આખી પ્રજાની વાણી" ઝિલાય કે એ ભાષા "આખી પ્રજા"ને અવગત થાય એમ બને ખરું ? એ તો, એ ભાષા સંપૂર્ણપણે વૈયક્તિક મટીને "સામાજિક" બની જાય તો બને. પણ એમ બની શકે નહીં. અહીં પણ ઠાકોરે એક ક્ષેત્રના સિદ્ધાંતનો બીજા ક્ષેત્રમાં વિનિયોગ કર્યો છે; એક ક્ષેત્રમાં જે સિદ્ધાંત સાચો હોય તે અન્યત્ર દુર્વિનિયુક્ત થતાં ખોટો પડે અને તેનું ખોટું પરિણામ આવે તે દેખીતું છે.

લોકોત્તર, યોગનિદ્રા વગેરે ચમત્કારિક બાબતોનું નવલકથામાં શું સ્થાન છે તે પ્રશ્ન ઠાકોરે "રજની: પ્રવેશક"માં[૪૨૦] ઉપાડ્યો છે. પરંતુ, પોતે આલેખેલા ચમત્કારો વાચકોએ માની લેવા એવો કર્તાનો આગ્રહ હોતો નથી; આપણા જાણવામાં ન આવેલી વસ્તુ દુનિયામાં પણ અસ્તિત્વ નથી ધરાવતી એમ કહી શકાય નહીં, અને નવલકથાના ટૂંકા અવલોકનમાં એવા વિષયોની ચર્ચા અસ્થાને છે એમ કહીને ઠાકોર એ પ્રશ્નને ઊંચો મૂકી દે છે. નવલકથાનું અવલોકન એ કંઇ ચમત્કારોની સત્યાસત્યતા ચર્ચવાનું યોગ્યસ્થળ, ખસૂસ નથી. ચમત્કારોની સંભાવ્યતા - અસંભાવ્યતા પર નવલકથાના ક્ષેત્રે તેમની આવકાર્યતા - અનાવકાર્યતા નિર્ભર નથી. ચમત્કાર વસ્તુજગતમાં સંભાવ્ય હોય પરંતુ કથામાં એના આલેખનથી કશું યે કલાત્મક ન સધાયું હોય તો તે કથામાં અનાવકાર્ય છે; ચમત્કાર વસ્તુજગતમાં અસંભાવ્ય હોય પણ એના

આલેખનથી કથામાં જો કલાત્મકતા સધાતી હોય તો તે કથામાં આવકાર્ય ઠરે છે, સમીક્ષ્યમાણ નવલકથામાં ચમત્કાર-તત્ત્વનો ઉપયોગ કલાત્મક રીતે થયો છે કે નહીં તેનું મૂલ્યાંકન કરવાને બદલે ઠાકોરે તેને વિષે અપ્રસ્તુત અસાહિત્યિક મુદ્દા ઊભા કરીને ચર્ચાને અસ્થાને ઠરાવી દીધી છે.

"કુમુદિની: પ્રવેશક"માં[૪૨૧] ઠાકોરે યોગ્ય રીતે કહ્યું છે કે કલાકૃતિમાં કેવળ નવીનતાથી નહીં ચાલે ; તે નવીનતા હૃદયંગમ, સનાતન, અવિકલ્પ, વિસ્મયજનક હોવી જોઇએ. ઠાકોરે એ બધા ગુણોનો "ભવ્યતા"માં સમાહાર કર્યો છે અને ટાગોરને તેમણે એ બધા ગુણોએ ઉત્કૃષ્ટ તરીકે મૂલવ્યા છે. "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૪૨૨] ચીની સાહિત્યની સમજ અને અસર આપણે ત્યાં ફેલાતી થાય તેવી ઝંખના વ્યક્ત કરતાં તેમણે કહ્યું છે કે ભાવિમાં વિષયની નવલતા કરતાં દૃષ્ટિની નવલતાનાં અને દૃષ્ટિની નવલતા કરતાં હાર્દની નવલતાનાં મૂલ્ય વધશે. દૃષ્ટિ (way of apprelension and hence delineation of the subject)ની નવલતા વિષેની ઠાકોરની આગાહી સાચી છે ; પરંતુ હાર્દ દ્વારા તેમને શું અભિપ્રેત છે ? આ મુદ્દો ઠાકોરે ચીની સાહિત્યની અસરો ઝીલવાનો અનુરોધ કરતાં લખ્યો છે. એટલે કંઇક આ રીતે એમના મનમાં "હાર્દ"ની વાત પ્રકટી હોય: મૂળભૂત વિષયો તો જગતમાં બધે લગભગ સરખા હોય ; ત્યારે બીજા દેશના સાહિત્ય-માંથી આપણને નવું શું મળે ? તેમની એ વિષયોને જોવાની દૃષ્ટિ ; અને એ દૃષ્ટિને સમજવા એ લોકોના "માનસનાં હાર્દ" આપણે

પકડવાં પડે. આમ હાર્દની નવલતાની વાત તેમણે ઉલ્લેખી છે. હયાત સુંદર કલાકૃતિઓની અમરતાને ભોગવ્યા વિના નવીનતા ખાતર નવીનતાની પાછળ આંધળી દોટ મૂકવાના લક્ષણને તેઓ "સાચી સંસ્કૃતિનું લક્ષણ" નથી માનતા ; તેને તેઓ વિક્ષિપ્ત ચિત્તનો જ પુરાવો ગણે છે.[૪૨૩]

વિવેચકમાં સંતુલિત સમીક્ષાદૃષ્ટિ હોવી જોઇએ ; તે ઠાકોરમાં ઘણીવાર પૂર્વગ્રહો અને અભિગ્રહોથી ડગમગી ઉઠતી દેખાય છે. ન્હાનાલાલ અને મુનશી વિષેનાં તેમનાં વિધાનોમાં સંભવત: પૂર્વગ્રહોથી આવેલી દૂષિતતા આપણે જોઇ છે. તો "બે કવિવર" નામના સોનેટમાં તેમણે કલાપીને કાન્તની જોડે બેસાડી દીધા છે. "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો"માં[૪૨૪] પણ તેમણે લખ્યું છે : "કલાપી અને કાન્તની ઉત્તમ કૃતિઓ જ આ કાલસિંધુમાં કંઇકે લાંબી સફર જીરવી શકે એવી જણાય છે" ; જો કે ત્યાં તેમણે કાન્તમાં, એમની એર્વવિધ કૃતિઓની અલ્પસંખ્યતાનો ને કલાપીમાં, તેમની કૃતિઓમાંની અવિવિધતાનો દોષ કાઢ્યો છે. છતાં કાન્ત અને કલાપી વચ્ચે આત્મલક્ષી તેમ જ પરલક્ષી કૃતિઓની સર્ગશક્તિની બાબતમાં ઘણું અંતર છે તેનો ઠાકોરને ખ્યાલ હોય એમ ઉપલું વિધાન જોતાં જણાતું નથી.

ઠાકોરે કેટલીક ભાષાશાસ્ત્રીય વિચારણા પણ કરી છે; પરંતુ વિવેચના અને કવિતાનાં ક્ષેત્રોને જે રીતે એમનાં ક્ષેત્રો ગણાવી શકાય તે રીતે ભાષાશાસ્ત્રના ક્ષેત્રને એમનું ક્ષેત્ર ગણાવી શકાય તેમ નથી. એટલે એમણે મોટે ભાગે સુપ્રચલિત થઇ ગયેલાં ભાષાશાસ્ત્રીય મંતવ્યોનું ચર્વિતચર્વણ કર્યું છે અને અપૂરતી માહિતીને લીધે ક્યાંક ક્યાંક તેઓ છબરડા પણ વાળી બેઠા છે.

"હિન્દી ભાષા અને સાહિત્ય ઉપર ઉડતી નજર"—માં[૪૨૫] તેમણે પ્રાકૃત ભાષાઓ વિષે લખતાં એક વિધાન કર્યું છે: "...... અને તેમાંની એકે "મહારાષ્ટ્રી" જેટલો લગભગ આખા આર્યાવર્તમાં વ્યાપેલો વિસ્તાર પામી શકી નહીં." "મહારાષ્ટ્રી" શબ્દના અર્થ પરથી ભ્રમમાં પડીને તેઓ તેને "મહાન રાષ્ટ્રની" એટલે કે "લગભગ આખા આર્યાવર્તમાં વ્યાપેલી "ભાષા ગણી બેસે છે. દંડીએ તેને "મહારાષ્ટ્રાશ્રયા પ્રકૃષ્ટ ભાષા" કહી છે, હર્નલે તેને વિશાળ રાષ્ટ્રની એટલે કે રજપૂતાના અને મધ્યદેશની ભાષા કહી છે અને ગ્રિયર્સને તેને મહારાષ્ટ્રની ભાષા કહી છે. આમાં દંડી અને ગ્રિયર્સન એ બંનેને "મહારાષ્ટ્ર" શબ્દ દ્વારા આજે એ જ નામથી ઓળખાતો ભારતનો પ્રદેશ અભિપ્રેત છે અને "મહારાષ્ટ્રી"ને તેઓ એ પ્રદેશની ભાષા તરીકે ઓળખાવે છે. બીજી પ્રાકૃતો કરતાં તેનો પ્રદેશ વધારે વિસ્તૃત હતો તેથી તેને "મહારાષ્ટ્રી"ના નામે ઓળખવામાં આવે છે. આ દૃષ્ટિએ ઠાકોરનું વિધાન ખોટું ઠરે છે. મહારાષ્ટ્રી પ્રાકૃતની કવિતાના વ્યાપક ફેલાવાની

જો ઠાકોર એ વિધાનમાં વાત કરવા માગતા હોય તો તેવો અર્થ એ વિધાનમાંથી સહજભાવે નીકળતો નથી.

ઠાકોરનું બીજું એક વિધાન આ પ્રમાણે છે: "પાલી પછી સૌથી પ્હેલી બંધાઇ મહારાષ્ટ્રી પ્રાકૃત"[૪૨૬] પાલીને ઠાકોરે પ્રાકૃતનું "સૌથી જૂનું શિષ્ટ રૂપ" ગણી છે. ભાષાશાસ્ત્રીઓ જાણે છે કે વ્યંજનલોપની પ્રક્રિયા મહારાષ્ટ્રીને પાલિ, અર્ધમાગધી, ઉત્તરકાલીન પ્રારંભિક પૈશાચીની પછીના સમયની ઠેરવે છે. અને ઉક્ત પ્રાકૃતોનાં જેટલાં પ્રાચીન નિર્દેશનો મહારાષ્ટ્રી પ્રાકૃતનાં મળતાં નથી. આ દૃષ્ટિએ ઠાકોરનું ઉપલું વિધાન ખોટું ઠરે છે.

છ પ્રાકૃત ભાષાઓ પૈકીની પાંચ તરીકે ઠાકોરે પાલી, મહારાષ્ટ્રી, માગધી, શૌરસેની અને પૈશાચીનાં નામ ગણાવ્યાં છે અને અપભ્રંશને છઠ્ઠી પ્રાકૃત તરીકે ઓળખાવી છે,[૪૨૭] અને કહ્યું છે કે, "આ ભાષા [અપભ્રંશ] કોની, કેવી પ્રજાની, કયા પ્રદેશની, ક્યાંથી ક્યાં લગી ફેલાઇ ? કોઇને હજી ચોકકસ ખબર નથી". છ પ્રાકૃત ભાષાઓમાંની પાંચ ભાષાઓનાં નામ તો બરાબર છે પરંતુ છઠ્ઠી અર્ધમાગધીને તેઓ ભૂલી ગયા છે; અને એને બદલે તેમણે અપભ્રંશનું નામ ગણાવ્યું છે. ભાષાશાસ્ત્રના સૌ કોઇ અભ્યાસી જાણે છે કે અપભ્રંશ એ પ્રાકૃત ભાષા નથી પણ પ્રાકૃતમાંથી કાલક્રમે સાહજિક રીતે ઉત્ક્રાન્ત થયેલી અને પ્રાકૃતથી ભિન્ન એવી ભાષા છે. વળી, દરેક પ્રદેશને પોતાની આગવી પ્રાકૃત ભાષા હોવાનું કહેવાય છે, તેમ દરેક પ્રદેશને પોતાની આગવી અપભ્રંશ ભાષા (પોતાની પ્રાદેશિક પ્રાકૃતમાંથી ઉત્ક્રાંતિ થયેલી

અપભ્રંશ ભાષા) હતી. અને એ ભિન્નભિન્ન પ્રાદેશિક અપભ્રંશોમાંથી આજની ભિન્નભિન્ન પ્રાંતીય ભાષાઓ ઉત્પન્ન થયેલી છે. પૈશાચ, ટાક્કી, વ્રાચડ, શૌરસેન, માગધ, અર્ધમાગધ વગેરે પ્રાદેશિક અપભ્રંશો આજે ભાષાશાસ્ત્રીઓને સુવિદિત છે.

હિન્દી ભાષાસાહિત્ય વિષયક ઉપર્યુક્ત પ્રવેશકમાં[૪૨૮] ઠાકોરે લખ્યું છે : "આપણી દરેક અર્વાચીન આર્યભાષામાં तत्सम નહીં તેમ तद्भव પણ નહીં એવો ત્રીજો અંશ પણ જોવામાં આવે છે, જેનાં વળી બે પેટાં પડે છે :- (અ) દેશ્ય, (બ) વિદેશી."તત્સમ અને તદ્ભવ શબ્દોથી દેશ્ય શબ્દોને જુદા ગણાવીએ છીએ તે વાજબી છે પરંતુ વિદેશી શબ્દોને તત્સમ અને તદ્ભવના પેટામાં ન લઇ શકાય ? જે શબ્દ તેની મૂળ પ્રકૃતિરૂપ ભાષામાં જેવો હોય તેવો જ આપણી ભાષામાં ઊતરી આવ્યો હોય તો તેને તત્સમ ગણાય અને જે શબ્દ તેની પ્રકૃતિરૂપ ભાષામાંના તેના મૂળ સ્વરૂપથી ભિન્ન સ્વરૂપે આપણી ભાષામાં ઊતરી આવ્યો હોય તેને તદ્ભવ કહેવાય. આ પ્રમાણે જો "ઉત્કર્ષ" શબ્દ તત્સમ કહેવાતો હોય તો "કિતાબ", "સ્ટેશન" વગેરે શબ્દોને તત્સમ ગણવામાં શું વાંધો છે ? અગર એ શબ્દો તેમની મૂળ ભાષામાંના તેમના ઉચ્ચારણ કરતાં આપણે ત્યાં થોડા યે ફેર સાથે ઉચ્ચારાતા હોય તેમને તદ્ભવ ગણો તેની ના નથી."પ્યાલું, "આફૂસ", "ઇસ્કોતરો", "ગીરમીટ", "રંગરૂટ", વગેરે શબ્દોને પણ તદ્ભવ ગણવા જોઇએ.

ગુજરાતી ભાષાના ઘડતરમાં ઠાકોરે અનુક્રમે મહારાષ્ટ્રી અને પૈશાચીના, વ્રજની માતા શૌરસેની અને અવધીની માતા પશ્ચિમ માગધીના, અશોકના કાળમાં પાલીના અને પછી "ગુજરાતી - માલવી-રાજસ્થાની "ભાષા" પરિણામે જે રૂપ પામી છે તેમાં પાલી - માગધી - પૈશાચીને" મુકાબલે ઘણા વધારે ગણાય તેવા અપભ્રંશ - મહારાષ્ટ્રી - શૌરસેનીના ફાળાઓનો ઉલ્લેખ કર્યો છે.[૪૨૯] અશોકના ગિરનારના લેખોની ભાષાનું પૈશાચી અને પાલી સાથે સામ્ય જોવા મળે છે એટલે તે ભાષાઓની અસર આપણી ભાષાના ઘડતર પર તે જમાનામાં થઇ હશે તે માની શકાય છે. પછી મૂળરાજના સમયમાં ઉદીચ્યોનું ગુજરાતમાં વિશાળ સંખ્યામાં આગમન થયું એટલે આપણી ભાષા પર તેઓ શૌરસેનીની અસર લાવ્યા હશે તે પણ માની શકાય છે. ઘણા વિદ્વાનો શૌરસેનીને પાલીની પ્રકૃતિ માને છે તે રીતે શૌરસેનીની અસરને ઉપર કહ્યું તેનાથી પણ વહેલી પ્રવર્તેલી ગણી શકાય. ઘણા માગધીને પાલીની પ્રકૃતિ માને છે; તે રીતે માગધીની અસર પણ આપણી ભાષા પર પ્રવર્તેલી માની શકાય. પણ માગધીની એ જે અસર પ્રવર્તી તે ઠાકોર કહે છે તેમ સીધેસીધી કે વારોવાર નહીં પણ પાલી મારફતે પ્રવર્તેલી સ્વીકારી શકાય. પાલી પશ્ચિમ ભારતની ભાષા હતી ત્યારે માગધી પૂર્વ ભારતની ભાષા હતી તે હકીકતથી પણ ઉપરના કથનને ટેકો મળે છે. ઠાકોરે અપભ્રંશ-મહારાષ્ટ્રી - શૌરસેની" એ ભાષાત્રયીમાં અપભ્રંશ અને શૌરસેનીનો અલગ ભાષાઓ તરીકે ઉલ્લેખ કર્યો છે ને તેમની અસરો ગુજરાતીના ઘડતર પર પડ્યાનું નોંધ્યું છે. વાસ્તવમાં,

એ રીતે બે ભાષાઓને પૃથગ્ ગણાવવાને બદલે "શૌરસેન અપભ્રંશ" નામની એક ભાષામાંથી કાલક્રમે (જૂની પશ્ચિમી રાજસ્થાની-ગૌર્જર અપભ્રંશ, એ અવાંતર ક્રમોમાં થઇને) ગુજરાતી ભાષા ઉતરી આવ્યાનું કહેવાનું જોઇએ. ઠાકોર મહારાષ્ટ્રી પ્રાકૃતને પણ ગુજરાતીના એક ઉદ્ગમઘટક તરીકે ગણાવે છે તે મુદ્દો અગ્રાહ્ય છે. હિન્દી ભાષા વિષે ઠાકોર કહે છે: "હિન્દી ઉપર પાલી પૈશાચી અને અપભ્રંશની અસર મુકાબલે ઓછી જણાય છે". ખરું પુછાવો તો શૌરસેન અપભ્રંશમાંથી પાશ્ચાત્ય હિન્દી અને અર્ધમાગધ અપભ્રંશમાંથી પૂર્વીય હિન્દી ભાષાઓ જન્મી છે.

ઉપર્યુક્ત પ્રવેશકના પ્રારંભિક પરિચ્છેદમાં ઠાકોરે લખ્યું છે: "આપણા દેશનું નામ "ગુજરાતિ", "ગુજરાત" પાડ્યું લાગે છે. મુસ્લિમોએ......" એ નામ મુસ્લિમોએ જ પાડ્યું છે એટલે એમાં લાગવાનો ("પાડ્યું લાગે છે" એમ કહેવાનો) કોઇ સવાલ જ નથી રહેતો.

"ગુજરાતી પ્રજા અને ગુજરાતી ભાષા" નામક વ્યાખ્યાનમાં[430] ઠાકોરે કહ્યું છે: "પ્રેમાનંદ કે સામળે પણ પોતાની ભાષાને "ગુજરાતી" કહી હોય એવી એમની કોઇ કડી મળતી નથી. દેશ માટે ગુજરાત નામ कान्हडदे प्रबन्ध પહેલાંની કોઇ કૃતિમાં જડતું નથી." પ્રેમાનંદે દશમસ્કંધના "નાગદમણ"માં "બાંધુ નાગદમણ ગુજરાતી ભાષા" એમ કહીને પોતાની ભાષાને "ગુજરાતી" કહી છે. "ગુજરાત" નામ "કાન્હડદે પ્રબન્ધ"ની પહેલાં અલ્બિરુનીના "અલ્ હિન્દ"માં ('गुज्रात' રૂપે), "વસ્તુપાલ તેજપાલ રાસ", "આબુરાસ", "વીસલદે રાસ", વગેરેમાં જોવા મળે છે.

"શ્રી આનન્દકાવ્ય મહોદધિ, મૌક્તિક આઠમું"ના પ્રવેશકના પહેલા પરિચ્છેદમાં[431] તેમણે ગુજરાતી ભાષાના આરંભ વિષે લખ્યું છે : "શ્રી હેમચન્દ્રે (ઇ.સ. ૧૦૮૯-૧૧૭૩) જે દૃષ્ટાન્તોને અપભ્રંશનાં દૃષ્ટાંતો ગણીને નોંધ્યાં છે અને શ્રી ગુણરત્નસૂરિના क्रियारत्नसमुच्चय નામે ધાતુપાઠ (ઇડર નગરે વિરચિત, વિ.સં. ૧૪૬૬, ઇ.સ. ૧૪૧૦)માં જે રૂપોને પ્રાકૃત રૂપો લેખે નોંધ્યાં છે, તે અથવા તેમાંનાં કેટલાંક આપણી દૃષ્ટિને આજે જૂની ગૂજરાતીનાં કે જૂની ગૂજરાતીથી જરાક જ દૂર જેવાં લાગે છે." આ વિધાનમાં, બે જુદાજુદા મતોમાંથી કોઇ પણ એકનો જ અંતિમ સ્વીકાર નહીં કરી શકાયાથી, અને એ બેમાંથી કયો મત અસ્વીકાર્ય છે તેનો નિર્ણય થઇ નહીં શક્યાથી, એ બંને મતોના મિશ્રણથી, અનિશ્ચિતતા આવી બેઠેલી છે.

"સિધ્ધહેમ"ના છેલ્લા અધ્યાયમાં અપભ્રંશના ઉદાહરણ અર્થે ટાંકેલા દુહાઓની ભાષાને કે.હ. ધ્રુવે અને ગ્રિયર્સને પ્રાચીન ગુજરાતી કહી છે. તેનો પડઘો ઉપલા વિધાનમાં પડ્યો છે. પણ બીજા કેટલાક વિદ્વાનોને મતે એ ભાષા હિન્દી, ગુજરાતી અને રાજસ્થાનીની નિકટની પુરોગામી પૂર્વજ રૂપ ભાષા હતી; સુનીતિકુમાર ચેટરજી જેવા વિદ્વાને એ ભાષાનું હિંદી સાથેનું પણ ગાઢ સામ્ય જોયું છે. આ મતનો પડઘો પણ ઠાકોરના ઉપલા વિધાનમાં સંભળાય છે.

ભાલણના સમયની અનિશ્ચિતતાનો લાભ લઇને ઠાકોરે તેને "બ્રાહ્મણ ગુજરાતી સાહિત્યપટ માટે પહેલ કરનાર" કહ્યો છે.[432]

"સંદેશકરાસ"ને ઘણા ગુજરાતીની કૃતિ ગણે છે પરંતુ તેની ભાષા અવહઠ્ઠ છે. અને ઠાકોરને પણ "એની ભાષા જૂની ગુજરાતી નહિ પણ ચલણી અપભ્રંશના અંતિમ સ્વરૂપ જેવી" લાગી છે.[૪૩૩] અબ્દુર્રેહેમાન સિવાય, રાજે નામના બીજા મુસ્લિમ કવિની ઠાકોરને ભાળ હોય તેમ લાગતું નથી.[૪૩૪] "એક લિપિ - એક ભાષા"માં[૪૩૫] ઠાકોરે કહ્યું છે : "બુદ્ધના સમયમાં પાલીએ, જૈન કાળમાં માગધીએ .... સમાન ભાષાનું સ્થાન લીધું હતું" પાલી અને માગધીના કાળને ઠાકોરે અહીં અલગ અલગ ગણાવ્યા છે. અશોકના પશ્ચિમના શિલાલેખોની ભાષા પાલી - પૈશાચીને મળતી છે તો પૂર્વના શિલાલેખોની ભાષા માગધીને મળતી આવે છે. આમ એ બંને ભાષાઓ સમકાલીન ઠરે છે, વળી જૈનોએ પોતાના ધર્મના ગ્રંથોની રચના માગધીમાં નહીં પણ અર્ધમાગધીમાં કરી છે તે હકીકતને ઠાકોર ભૂલી જાય છે ; તેમને મન માગધી અને અર્ધમાગધીમાં કશો તફાવત ન હોય તેમ લાગે છે.

ઠાકોરે હર્નલ તથા ગ્રિયર્સનના અંતર્દલ અને બહિર્દલના સિદ્ધાન્તની, ઇન્ડોઆર્યન અને ઇન્ડોઇરાનિયન વચ્ચેના ("અસુર"- "અહુર"માં જણાતા) "હ"-"સ" શ્રુતિભેદની, લિપિભેદે અને શબ્દભંડોળભેદે પડેલા હિન્દી-ઉર્દૂ ફાંટાઓની, વ્રજ અને અવધીના પ્રાધાન્ય તળેથી નીકળી જઇ "ખડીબોલી-મય" થતી જતી હિન્દી ભાષાની, સાહિત્યનું ખેડાણ શરૂ થયે "બોલી"નું રૂપ છોડી "ભાષા"નું પ્રતિષ્ઠિત પદ પ્રાપ્ત કરવાની ભાષાની ઉત્ક્રાન્તિ પ્રક્રિયાની, મિથ્યા આત્મ-ગૌરવને સંતોષવા પોતાની ભાષાકીય, પ્રજાકીય, સાંસ્કૃતિક

વગેરે બાબતોને લૂલા યા ખોટા પુરાવાઓ વડે બને એટલી પાછળના સમયની ઠેરવવાની તથા પ્રાચીન સાહિત્યમાંના દોષો તરફ આંખમીંચામણાં કરીને એમાંના મરી જેટલા ગુણને શ્રીફળ જેવડા કરી દેખાડવાની કેટલાક માણસોની નિવારણીય વૃત્તિની વાત કરી છે.[૪૩૬] ઠાકોર ભાષાને "વૈયક્તિક" નથી માનતા પણ "સામાજિક સંસ્થાઓ કે સત્ત્વરૂપ માને છે; "ભાષાઓનો પરસ્પર મુકાબલો કરતાં કરતાં ભાષાશાસ્ત્ર જન્મ્યું અને ભાષાઓના વંશાવતારના આંબા દોરાતા ગયા" એ હકીકત પણ તેઓ ઉલ્લેખે છે.[૪૩૭] ઠાકોરની હાથપ્રતોમાંનાં કેટલાંક જૂજ ભાષાવિષયક ટાંચણો પણ ભાષાશાસ્ત્રની જાણીતી વીગતોની નોંધો જેવાં છે.

---ooo---

પાદટીપો :

૧ "લિરિક", પા. ૧૪૮

૨ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", નિવેદન, પા. ૧૦-૧૧

૩ "લિરિક", નિવેદન, પા. ૧૨-૧૩

૪ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮૬

૫ "લિરિક", પ્રયોગમાલાનું નિવેદન, પા. ૮. સંદર્ભમાંથી ઉપાડવા જતાં આ અવતરણને અર્થદૃષ્ટિએ સ્વયંપર્યાપ્ત બનાવવા સહેજ ફેરવ્યું છે.

૬ "લિરિક", નિવેદન, પા. ૧૧

૭ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૭-૧૮

૮ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૪૪; "પચોતેરમે", પા. ૧૯-૨૦

૯ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૨૨-૧૨૩

૧૦ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮૬

૧૧ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", નિવેદન, પા. ૧૨

૧૨ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૫૧

૧૩ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮૨

૧૪ સદર, પા. ૧૩૮

૧૫ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૭૩

૧૬ સદર, પા. ૧૮૦

૧૭ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૯૨

૧૮ સદર, પા. ૧૯૬

૧૯ સદર, પા. ૧૯૮

૨૦ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", નિવેદન, પા. ૧૧

૨૧ કાંટાવાળા મટુભાઇ (સંપાદક), "સાહિત્ય", પુ ૪ અં. ૪, એપ્રિલ-૧૯૧૬, પા. ૧૯૭

૨૨ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૪૪

૨૩ સદર, પા. ૮૩; તથા, "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૩

૨૪ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૨૫

૨૫ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૨૦૮

૨૬ સદર, પા. ૮૩ ; તથા, "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૧૧ ; ધ્રુવ આનંદશંકર બા. (સંપાદક), "વસંત", વર્ષ ૫ અંક ૯, આશ્વિન સં. ૧૯૬૨, પા. ૩૩૦ ("વિલાસિકા" પરના લેખમાં) ; "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૨, પા. ૮૮-૯૩

૨૭ કોલરિજ એસ. ટી., "બાયોગ્રાફિયા લિટરેરિયા"-ભા. ૧, સંપાદક : શોકોસ જે., (૧૯૫૮), પા. ૧૫ ; લે હંટ, "ઇમેજિનેશન એન્ડ ફેન્સિ" (૧૮૭૫), પા. ૫૩-૫૪ ; આર્નોલ્ડ મેથ્યુ, "એસેઇઝ ઇન ક્રિટિસિઝમ" (૧૯૧૫), પા. ૧૬-૧૭ ; "લિરિક", નિવેદન, પા. ૧૩

૨૮ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૪૨

૨૯ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૩૪

૩૦ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૧૬-૧૧૭

૩૧ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૨, પા. ૮૮-૮૯

૩૨ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૪૬

૩૩ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", નિવેદન, પા. ૧૦ ; "લિરિક", નિવેદન, પા. ૧૨ ; સરખાવો : " It is much better simply to have recourse to concrete examples; - to take specimens of poetry of the high, the very highest quality............"

— આર્નોલ્ડ મેથ્યુ,

"એસેઇઝ ઇન ક્રિટિસિઝમ" પા. ૨૦

"નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૨ ; સરખાવો :
"How to distinguish bad poets from the good poets... (1) by the perusal of the best poets with greatest attention...(2) by the cultivation of that love of truth and beauty ..." Leigh Hunt, 'imagination and Fancy', P. 53-54

૩૪ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૪૩

૩૫ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૨૦૭

૩૬ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", નિવેદન, પા. ૧૨

૩૭ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૭૨

૩૮ સદર, પા. ૪૫

૩૯ "સાહિત્ય", પુ ૪ અં. ૬, જૂન ૧૯૧૬, પા. ૨૯૫

૪૦ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૪૧

૪૧ સદર, પા. ૧૨૯, ૧૪૧ તથા "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮૩

૪૨ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૪

૪૩ વૈદ્ય વિજયરાય ક. (સંપાદક), "કૌમુદી", નવું પુસ્તક ૧૩ અં. ૩, માર્ચ ૧૯૩૬, પા. ૧૯૭-૨૦૦

૪૪ પા. ૮-૯

૪૫ પા. ૧

૪૬ પા. ૧-૨

૪૭ "લિરિક", પા. ૯

૪૮ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૨

૪૯ સદર, પા. ૨

૫૦ સદર, પા. ૧

૫૧ પા. ૩૬-૩૭

૫૨ "લિરિક", પા. ૮ : " "સિમ્પલ" એટલે "સરલ" જ નહીં, સુસ્પષ્ટ - જોતામાં આંખે ઊડીને વળગે એવી". તથા, "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૬૧ : "આંખે ઊડીને વળગતો "પ્રસાદ" ગુણ...." સરખાવો : લે હંટ, "ઇમેજિનેશન એન્ડ ફેન્સી, પા. ૫૯ : Simple = Unperplexed and selfevident...

૫૩ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮૬

૫૪ "કવિતા શિક્ષણ", પા.૭

૫૫ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮૭-૮૮

૫૬ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૪૭

૫૭ સરખાવો : George Andrew J., 'Coleridge's Principles of Criticism' (Ch.s I, III, XIV-XXII of' Biographia Literaria) (1895), P.64,(and P.204: Henry Irving on 'individuality'.)

૫૮ "The anonymous lyricism in which the common personality exhibits its commonness, its obscure and standard eccentricity, in a language that seems always to be deteriorating ...."- Allen Tate in 'Tension in Poetry'. West Jr,Ray B.(Editor), 'Essays in Modern Literary Criticism' (1952), P.267

૫૯ પા. ૩૮

૬૦ Daiches David, 'Place of Meaning in Poetry'(1935), P.50-52

૬૧ પા. ૧૧૨

૬૨ "વિષયને સુગ્રંથિત રૂપે અને ટૂંકામાં મુકતાં સ્પષ્ટતા આવી છે." .."કવિતા શિક્ષણ", પા. ૫ (અહીં સંક્ષિપ્તતાની પણ આવશ્યકતા જણાવાઇ છે.)

૫

૬૩ "આખા વિષયની ચોક્ખી છાપ..." "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૫ -- " - વિચારો, વર્ણન, ભાવ, અને સારબોધનાં અંગો અન્યોન્યપોષક બની રહે એમ એકરૂપ સંવાદી ગુચ્છ ઉપસાવ્યો હોત...." "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૮. ઉપરાંત, "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮૬-૮૭

૬૪ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮૬ પણ જોવું.

૬૫ પા. ૨

૬૬ પા. ૮૬

૬૭ પા. ૧૫

૬૮ પા. ૯

૬૯ Chisholm Hugh (Editor), 'The Encyclopaedia Britanica', 11th Edition, 21st Volume(1911), P. 887-888

૭૦ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૩૭

૭૧ સદર, પા. ૧૪૦

૭૨ Eliot T.S., 'Selected Prose', Ed. by John Hayward, (1953), P. 92-93

૭૩ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૩૧-૧૩૨

૭૪ સદર

૭૫ સદર, પા. ૧૩૩

૭૬ Lorca F.G., 'Poet in New York',(Ben Bellit:Eng. Translator),(1955), P. 169

૭૭ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૩૪-૧૩૫

૭૮ સરખાવો : " There is a disproportion of the expressions to the thoughts." કોલરિજ, "બાયોગ્રાફિયા લિટરેરિયા" ભાગ ૨, સંપાદક શોક્રોસ જે., પા. ૧૦૯

૭૯ પા. ૫

૮૦ સરખાવો : " Ah! What destruction has been wrought by obscure words which have so many meanings that they mean nothing". George Andrew J., 'Coleridge's Principles of Criticism', P.205

૮૧ "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૭

૮૨ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૨૦૭

૮૩ સદર, પા. ૯૪

૮૪ Eliot T.S., 'Selected Prose', Ed. by John Hayward, P.93

૮૫ Langdon Ida, 'Milton's' Theory of Poetry and Fine Art' (1924), P. 74-75 (ઉક્ત શબ્દો પરનું કોલરિજનું ભાષ્ય પણ એ જ પાનાંઓમાં છે) ઉપરાંત સરખાવો : Gray નું વિધાન : "Pure , Perspicuous, and Musical"(George Andrew J., 'Coleridge's Principles of Criticism,'P.203)

૮૬ "એન્સાયક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા", ૧૧મી આવૃત્તિ, ૨૧મું વોલ્યુમ, પા. ૮૮૯

૮૭ Maxon T.A., 'Aristotle's Poetics & Rhetoric'(1955), P.43

૮૮ Smith David Nichol, 'Wordsworth- Poetry and Prose'(1921), P. 152, 153, 167, 169 etc.

૮૯ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૩૬

૯૦ "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૫

૯૧ Brooks Cleanth, Purser B., Warren R.P., 'Approach to Literature'(1952), P. 275

૯૨ Ball A.H.R., 'Ruskin as Literary Critic'(1928), P.221

૭

૯૩ પા. ૧૦-૧૧

૯૪ "ઇમેજિનેશન એન્ડ ફેન્સી", પા. ૨, ૨૬, ૨૮

૯૫ સદર, પા. ૨૭

૯૬ Ball A.H.R., 'Ruskin as literary Critic', P.122

૯૭ પ્રો. ઠાકોરે Fancy ને અનુકારક કહી છે ! રસ્કિને unimaginative writer ને અનુકારક કહ્યો છે ; પણ તેને 'unimaginative writer' દ્વારા 'fancy' નો લેખક અભિપ્રેત નથી, કેમકે, તે કલ્પનામાંની સર્જકતાની તાઝગી જેટલી જ તાઝગી 'Fancy' માં પણ જુએ છે. (Ball A.H.R.,'Ruskin as literary Critic', P.119)

૯૮ "લિરિક" પા. ૯

૯૯ પા. ૯

૧૦૦ પા. ૧૦-૧૧

૧૦૧ "સાહિત્ય", પુ. ૪ અં. ૬, જૂન ૧૯૧૬, પા. ૨૮૯

૧૦૨ સદર, પા. ૨૯૪-૨૯૫

૧૦૩ સદર, પા. ૨૮૯

૧૦૪ સદર

૧૦૫ Ball A.H.R. , 'Ruskin as literary critic', P.278

૧૦૬ Smith David Nichol, 'Wirdsworth-Poetry & Prose', P.153, 160,162

૧૦૭ એન્સાયક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા, ૧૧મી આવૃત્તિ, ૨૧મું વોલ્યુમ, પા. ૮૮૭-૮૮૮

૧૦૮ "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૫૧

૧૦૯ Murray James A.H., Bradley Henry, Craigie W.A., Onions C.T.(Editors), 'The Oxford English Dictionary' Vol. II (1933), P. 755, (Conceit - 8A)

૮

૧૧૦ Ibid, (Conceit-8c)

૧૧૧ Ibid, (In the quotation from Shenstone)

૧૧૨ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૩૫

૧૧૩ સદર, પા. ૪૨

૧૧૪ સદર, પા. ૮૩

૧૧૫ સદર, પા. ૮૭

૧૧૬ સદર, પા. ૧૧૫

૧૧૭ સદર, પા. ૨૦૭

૧૧૮ સદર, પા. ૨૦૫

૧૧૯ પા. ૭૪

૧૨૦ પા. ૮-૯

૧૨૧ પા. ૭૭

૧૨૨ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૭૨ ; "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૧૫, ૧૯૭ વગેરે..

૧૨૩ આમ છતાં એટલું તો કહેવું પડે કે ઠાકોર કેટલીક વાર ચોક્કસ પરિભાષા યોજવામાં પાછા પડે છે. "Fancy" માટે તેમણે યોજેલો શબ્દ "લાલિત્ય" યોગ્ય નથી એમ તેમણે પોતે જ, એ શબ્દને પ્રયોજતી વખતે જ કબૂલી લીધું છે. (લિરિક, પા. ૧૦)

૧૨૪ "એન્સાયક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા", ૧૧મી આવૃત્તિ, ૨૧મું વોલ્યુમ, પા. ૮૭૭

૧૨૫ સદર, પા. ૮૮૦

૧૨૬ પા. ૧૨૬

૧૨૭ "એન્સાયક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા", ૧૧મી આવૃત્તિ, ૨૧મું વોલ્યુમ, પા. ૮૮૨

૧૨૮ Langdon Ida, 'Milton's Theory of Poetry and Fine Art', P. 74-75.

૧૨૯ પા. ૭૭

૧૩૦ Smith David Nichol, 'Wordsworth-Poetry & Prose ',P.160

૧૩૧ Langdon Ida,'Milton's Theory of Poetry and Fine Art', P.75

૧૩૨ 'Imagination and Fancy', P.1-2

૧૩૩ હેઝ્લિટ વિલિયમ, "લેક્ચર્સ ઓન ધી ઈંગ્લીશ પોએટ્સ" (૧૯૫૨), પા. ૧૨, ૧૭

૧૩૪ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮

૧૩૫ "કૌમુદી", પુ ૯ અં ૧, જાન્યુ. ૧૯૩૪, પા. ૭૭

૧૩૬ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૨૭

૧૩૭ એન્સાયક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા, ૧૧મી આવૃત્તિ, ૨૧મું વોલ્યુમ, પા. ૮૭૭

૧૩૮ સદર, પા. ૮૮૧-૮૮૨

૧૩૯ 'Imagination and Fancy', P. 43-44

૧૪૦ 'Lectures on the English Poets', P. 17-18

૧૪૧ Langdon Ida, 'Milton's Theory of Poetry and Fine Art', P.63

૧૪૨ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮૬

૧૪૩ સદર, પા. ૧૫

૧૪૪ સદર, પા. ૨૩

૧૪૫ સદર, પા. ૯૯

૧૪૬ સદર, પા. ૧૦૦

૧૪૭ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૨, પા. ૧૩૩

૧૪૮ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૨૦૭

૧૪૯ સદર, પા. ૮૪

૧૫૦ Whally George, 'Poetic Process'(1953), P. 194

૧૫૧ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૪૩ ; "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૪૬. કોલરિજે પણ છંદોગત માધુર્ય અને સંગીતને ઉલ્લેખ્યાં છે. (George Andrew J.'Coleridge's Principles of Criticism',P.58)

૧૫૨ "લિરિક", પા. ૫૪

૧૫૩ Skelton Robin, 'Poetic Pattern'(1956),P.10

૧૫૪ "એન્સાયક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા", ૧૧મી આવૃત્તિ, ૨૧મું વોલ્યુમ, પા. ૮૭૮

૧૫૫ 'Imagination [redacted] and Fancy,'P.31-32

૧૫૬ 'Lectures on the English Poets', પા. (અવતરણાનુક્રમે) ૨૧, ૨૦, ૧૯

૧૫૭ પા. ૧૪૯

૧૫૮ પા. ૧૪૮

૧૫૯ પા. ૧૫૨

૧૬૦ 'Poetic Process', P.203

૧૬૧ Smith John (ed. by), 'Poetry Review', Vol. LIII,No.2, Springs 1962, New Series

૧૬૨ એન્સાયક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા, ૧૧મી આવૃત્તિ, ૨૧મું વોલ્યુમ, પા. ૮૮૧

૧૬૩ 'Imagination and Fancy', P. 43-44

૧૬૪ "લિરિક", પા. ૩૧-૩૨

૧૬૫ પા. ૧૫૧

૧૬૬ ઊર્મિપ્રધાન કવિતા તરફના ત્યારના આકર્ષણનો એક સાદો ખુલાસો ઠાકોરે તેમના અપ્રસિદ્ધ પિંગળપાઠના નિવેદનમાં આપ્યો છે : "ઊર્મિપ્રધાન કવિતાજાતિ માટેનું આકર્ષણ તો

દરેકને થયેલું હતું જ, અંગ્રેજી કવિતા જે કોઇ વાંચે અને તેમનાથી જે કોઇ આકર્ષાય ખાસ કરીને કોલેજમાં જે કોઇ પાલ્ગ્રેવ ગોલ્ડન ટ્રેજરી ભણે, વર્ડ્ઝવર્થ, મેથ્યુ આર્નોલ્ડની કવિતાઓને નાદે ચડે, શેલી કીટ્સ વાંચે તેવા લગભગ દરેકને આપોઆપ થઇ આવતું એમ કહી શકાય".

૧૬૭ સરખાવો :

अ. "ન વસ્તુ કદિ શોધ કાવ્ય તણું આત્મચિત્તાન્તરે ;
વિશાળ જનતા વિલોક મમતાથિ, સન્માનથી,
વિસાર નિજ હર્ષ શોક, ભુલિ જ ઉપાધી મથી".

("ભણકાર" ૧૯૫૧, પૃ. ૫, "કવિનું કર્તવ્ય"માંથી)

ब "વળી કૃતિમાં તમારા વ્યક્તિત્વની છાયા જેમ ઓછી રહે તેમ તમારી કલા વધારે વિજયી.....સંગીન અને વિનગત, વિનગત સંગીન અને નવું ઉપજાવે તે સાહસિક સૌંદર્યસેવક જ કવિ".

("આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ" ૧૯૩૧, પ્રવેશક પૃ. ૩૨-૩૩)

૧૬૮ "લિરિક", પા. ૧૨

૧૬૯ સદર, પા. ૧૩

૧૭૦ સદર, પા. ૧૬

૧૭૧ Eastman Max, 'Enjoyment of Poetry with anthology for enjoyment of Poetry' (1951), P.141

૧૭૨ 'Selected Prose', Ed. by John Hayward, P.30, 29

૧૭૩ "લિરિક", પા. ૩૨-૩૩. ૧૬૩મી પાદટીપ જુઓ : લે હંટની છંદોગત વૈવિધ્ય વિષયક ચર્ચા (variety and Uniformity in verse)

૧૭૪ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૫૭

૧૭૫ "વિચારપ્રવાહ જ ન મળે, ત્યાં આરંભ - મધ્ય - અંતની કે બીજી કોઇ સ્પષ્ટતા હોય ક્યાંથી.....?" ("કવિતા શિક્ષણ", પા. ૧૦) "સામાન્ય રીતે બોલતાં ઘણી કૃતિઓમાં વિચારની સુશ્લિષ્ટતાના અભાવને લીધે ઝીણામોટા વિસંવાદ રહી જાય છે અગર આવી જાય છે. તેથી કૃતિ તેટલે દરજ્જે નબળી પડી જાય છે. ગુજરાતમાં રસિકોમાંથી પણ કેટલાક અત્યારે સૂક્ષ્મ વિચારની આવશ્યકતા જ સ્વીકારતા નથી. કર્ણમધુર શબ્દ અને લયની ભાવવાહિતા માત્રને તેઓ પ્રસાદ ગણી લે છે, તો વાચકોમાં વળી ઘણો મોટો ભાગ કવિતા = સંગીત કવિતા = ધૂન એવા ભુલાવને વશ છે; કવિતાનો આત્મા તો વિચારપ્રવાહ, જેનાં અંગો-પાંગોની વિવિધતાવાળા ઐક્યમાં જ કૃતિની એકતા અને સ્થાયી અસરકારકતા હોઇ શકે, એ તત્ત્વ ઘણા ઘણા વાચકોની દૃષ્ટિસીમામાં પણ અત્યારે નથી".

("વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩,
પા. ૨૭)

૧૭૬ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૮૬

૧૭૭ ઠાકોર ઇતિહાસવિદ્ હતા. અને ઇતિહાસકારનું કામ નિર્ભેળ સત્ય શોધવાનું હોય છે. એટલે ઠાકોરને દંતકથાઓ, જૂઠી અતિશયોક્તિઓ સામે સખત નફરત હતી. એમની એ સત્યપરસ્તી એટલી બધી હતી કે તેઓ ચુકાદો સંભળાવી દે છે, "કોઇ પણ વસ્તુની સત્યતા જ ખંડાતાં, તેની સુંદરતા પણ ક્રમે ક્રમે મરી પરવારે એમાં શંકા નથી". ("નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૬૩) તેના અનુસંધાનમાં

તેઓ ભાખી દે છે કે સત્ય – શિવ ને સુંદર પરસ્પર વિરોધી નહીં પણ એકરૂપ છે. આ સત્ય ઇતિહાસકારનું હોય – ફિલસૂફનું હોય – ગમે તેનું હોય, તેને શોધવા માટે માણસે શીલ-ચારિત્ર્ય વિકસાવવાની જરૂરત પર ઠાકોર વારંવાર ભાર મૂકે છે. ("વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩માં "શીલ અને સાહિત્ય" વ્યાખ્યાન જોવું)

૧૭૮ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮૫-૮૮

૧૭૯ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૪૭

૧૮૦ "લિરિક", પા. ૭૪-૭૭

૧૮૧ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૫૨, ૧૫૪, ૧૫૫

૧૮૨ સદર, પા. ૧૪૫

૧૮૩ "સાહિત્ય", પુ. ૪ અં. ૬, જૂન ૧૯૧૬, પા. ૨૮૯

૧૮૪ પા. ૧૬૦-૧૬૧

૧૮૫ "લિરિક", પા. ૧૧૯

૧૮૬ "પચોતેરમે", પા. ૧૪-૧૫

૧૮૭ "પ્રવેશકો", ગુચ્છ ૧, પા. ૯૩

૧૮૮ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૨૦૭

૧૮૯ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૩૪-૩૫ ; "લિરિક" પા. ૬૫-૬૭

૧૯૦ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૪૦

૧૯૧ પાઠક રા. વિ., "અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો" (૧૯૪૭) પા. ૨૬-૨૭

૧૯૨ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૪૦

૧૯૩ "સાહિત્ય", પુ. ૪ અં. ૬, જૂન ૧૯૧૬, પા. ૨૮૯

૧૯૪ Scott-James R.A., 'The making of Literature' (1932), P. 106

૧૯૫ 'Essays in Criticism', P. 4

૧૯૬ 'Lectures on the English Poets', P.17

૧૯૭ સદર, પા. ૧૮ – સરખાવો : કોલરિજ :
"'The man that hath not music in his soul' can indeed never be a genuine Poet." (George Andrew J., 'Coleridge's Principles of Criticism', P.58)

૧૯૮ 'Lectures on the English Poets', P. 5,4

૧૯૯ 'Imagination and Fancy', P.3

૨૦૦ સદર

૨૦૧ સદર, પા. ૫૮–૫૯

૨૦૨ George Andrew J., 'Coleridge's Principles of Criticism', P.63

૨૦૩ Smith David Nichol, 'Wordsworth - Poetry and Prose,' P.154

૨૦૪ સદર, પા. ૧૬૬

૨૦૫ એન્સાયક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા, ૧૧મી આવૃત્તિ, ૨૧મું વોલ્યુમ, પા. ૮૭૯

૨૦૬ સદર, પા. ૮૮૦

૨૦૭ 'Imagination and Fancy', P. 58

૨૦૮ સદર

૨૦૯ George Andrew J., 'Coleridge's Principles of Criticism', P.63

૨૧૦ Smith David Nichol, 'Wordsworth-Poetry and Prose', P. 162-163

૨૧૧ સદર, પા. ૧૬૪–૧૬૫

૨૧૨ સદર, પા. ૧૬૫

૨૧૩ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૯૩

૨૧૪ "સાહિત્ય", પુ ૪ અં. ૬, જૂન ૧૯૧૬, પા. ૨૯૪-૨૯૫

૨૧૫ "પચોતેરમે", પા. ૧૪-૧૫ સરખાવો : મિલ્ટન :

" .....who will not so much as look upon Truth herself, unless they see her elegantly dressed..."

(Langdon Ida, 'Milton's Theory of Poetry and Fine Art', P.70)

૨૧૬ 'Imagination and Fancy', P.1, 58-59

૨૧૭ પા. ૩૫

૨૧૮ પા. ૭૨

૨૧૯ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૯૭

૨૨૦ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૨૭

૨૨૧ સદર પા. ૩૩

૨૨૨ "સાહિત્ય", પુ ૪ અં. ૬, જૂન ૧૯૧૬, પા. ૨૮૯

૨૨૩ Ray B. West (ed.), 'Essays in modern literary criticism' (Mark Schorer's 'Technique as discovery') P.194-195

૨૨૪ Valery Paul, 'Selected writings'(1950), P. 148

૨૨૫ પા. ૧૨૭

૨૨૬ 'Selected Prose', Ed. by John Hayward, P.53, 54

૨૨૭ Rilke Rainer Maria, 'Sonnets to Orpheus', Ed. by Leishman J.B. (1949), P. 148

૨૨૮ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૪૫

૨૨૯ "કૌમુદી", નવું પુસ્તક ૧૩ અં. ૩, માર્ચ ૧૯૩૬, પા. ૧૯૭-૨૦૦

૨૩૦ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૨૩

૨૩૧ "કવિતા શિક્ષણ", નિવેદન, પા. ૨-૪

૨૩૨

૨૩૨ George Andrew J., 'Coleridge's Principles of Crticism', P. 58 ઉપરાંત, "He [Milton] reverenced Workmanship, and insisted upon method; inevitably also he admitted the fact of inspiration " - Ida Langdon in her'Milton's Theory of Poetry and Fine art', P.60.

૨૩૩ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા.૭૯

૨૩૪ "કવિતા શિક્ષણ", નિવેદન, પા. ૩

૨૩૫ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૯૯

૨૩૬ "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૧

૨૩૭ George Andrew J., 'Coleridge's Principles of Criticism', P.16-17

૨૩૮ "કવિતા શિક્ષણ", નિવેદન, પા. ૮ (એબરક્રોમ્બીના "પ્રિન્સિપલ્સ ઓવ્ લિટરરી ક્રિટિસિઝમ"ના પ્રથમ પ્રકરણમાં સર્જનશક્તિ અને વિવેચનશક્તિથી ભિન્ન એવી "ઉપભોગાસ્વાદ"ની શક્તિની ચર્ચા થયેલી છે.)

૨૩૯ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૦૫-૧૦૭ ; "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૨૩-૧૫૩

૨૪૦ "પચોતેરમે", પા. ૨૫

૨૪૧ સદર, પા. ૩૬

૨૪૨ સરખાવો : " Truly great work Never pleases at once .....If they make a deep impression it is not after one but only after repeated inspections; but then excite more and more admiration every time they are seen." - શોપનહોર ("આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ" (૧૯૫૪) પા. ૧૧૬)

" Every author, so far as he is great and at the same time original, has had the task of creating the taste by which he is to be enjoyed; so has it been, so will it continue to be" — વર્ડ્ઝવર્થ

("કવિતા શિક્ષણ"(૧૯૪૬), પા. ૧૦૯)

"કલાનાં નવાં રૂપ સર્જે તે વડખોરે ધીરજ રાખવી પડે......." - ઠાકોર ("વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૪૬)

આ ત્રણે અવતરણો જોતાં જણાશે કે ઉપરના મુખ્ય પાઠ્યભાગમાં રજૂ થયેલ દૃષ્ટિબિંદુ ઠાકોરને વિદિત અને માન્ય હતું.

૨૪૩ પા. ૧૨૧

૨૪૪ "પંચોતેરમે", પા. ૧૦

૨૪૫ "લિરિક", પા. ૬૫-૬૭

૨૪૬ સદર, પા. ૧૦૩-૧૦૪

૨૪૭ સદર, પા. ૬૫-૬૭

૨૪૮ સદર, પા. ૧૯

૨૪૯ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૨૫

૨૫૦ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૭૨-૧૭૩

૨૫૧ પા. ૨૫-૨૬

૨૫૨ "લિરિક" પા. ૧૦૪-૧૦૫

૨૫૩ પા. ૮૬

૨૫૪ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૯

૨૫૫ સદર, પા. ૬૫

૨૫૬ "કૌમુદી", પુ. ૨ અં. ૩, સપ્ટે. ૧૯૩૦, પા. ૧૪૫

૨૫૭ "લિરિક", પા. ૧૧૯

૨૫૮ પા. ૪૯

૨૫૯ "લિરિક", પા. ૧૧૦

૨૬૦ "પંચોતેરમે", પા. ૧૪-૧૫

૨૬૧ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૬૩

૨૬૨ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૧૬-૧૧૭

૨૬૩ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૬૭-૧૭૦. ઠાકોરે ભાવનાવાદની અસર પશ્ચિમમાંથી ય લીધી છે; એટલે કે પશ્ચિમમાં પણ ભાવનાવાદ જોવા મળે; ફેર એટલો કે એકમાં એક વાદ તરફનો ઝોક વિશેષ; બીજામાં બીજા વાદ તરફનો ઝોક વિશેષ હોય. એક જ કૃતિમાં ભાવના તથા વાસ્તવનું અન્યોન્ય ઓતપ્રોત હોય એવું આલેખન પણ થઇ શકે.

૨૬૪ આ પ્રશ્ન બેહૂદો છે. બંનેનાં ઉત્તમોત્તમ આલેખનવાળી કૃતિઓ સાહિત્યમાં મળી શકે. બંનેનાં કલાત્મક નિરૂપણો સાહિત્યમાં ઉત્તમ રીતે થઇ શકતાં હોય તો બેમાંથી કોણ ચઢિયાતું ને કોણ ઉતરતું એ પ્રશ્ન બેહૂદો ઠરે છે.

૨૬૫ ઉપરાંત, "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૫૭

૨૬૬ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૧૬-૧૧૭

૨૬૭ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૪૦

૨૬૮ "આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ" (૧૯૪૬), પા. ૧૬૯

૨૬૯ પા. ૨. એ માન્યતા ઠાકોરે રસ્કિન પાસેથી મેળવેલી.

૨૭૦ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૨૦૩-૨૨૩

૨૭૧ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૨, પા. ૪૭

૨૭૨ સદર, પા. ૪૬-૪૭

૨૭૩ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૫૯

૨૭૪ પા. ૪૧-૪૩

૨૭૫ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૫૬-૫૮

૨૭૬ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૫૩-૫૬

૨૭૭ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૬૭-૧૬૮

૨૭૮ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૧૫

૨૭૯ પા. ૬૧-૬૩

૨૮૦ The 'greatness' of literature cannot be determined Solely by literary standards; Though we must remember that whether it is literature or not can be determined only by literary standards.

x x x

I suppose that everything we eat has some other effect upon us than merely the pleasure of taste and mastication; it affects us during the process of assimilation and digestion; and I believe that exactly the same is true of anything we read. - T.S. Eliot, 'Selected Prose', Ed. by John Hayward, P.32-37

૨૮૧ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૨૧૪

૨૮૨ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૨, પા. ૩૩-૩૯

૨૮૩ "મ્હારાં સોનેટ" (૧૯૫૩), પા. ૧૬૫-૧૬૬ ; "આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ" (૧૯૪૬), પા. ૧૧૭, ૧૨૯, ૧૩૦, ૧૩૧

૨૮૪ "પંચોતેરમે", પા. ૩૧

૨૮૫ ઠાકોરે પોતાના પિંગળવિષયક ગ્રંથને માટે "પિંગળપાઠ", "ગુજરાતી પિંગળબોધ"- એ બંને નામો પ્રયોજ્યાં છે.

૨૮૬ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૩૩

૨૮૭ પા. ૬૮

૨૮૮ પાઠક રા. વિ., "બૃહત્ પિંગળ", પા. ૨૮૧

૨૮૯ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૨, પા. ૧૩૩

૨૯૦ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૨૨-૨૩

૨૯૧ પા. ૧૪૭-૧૪૮

૨૯૨ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૪૯

૨૯૩ સદર, પા. ૧૪૮

૨૯૪ સદર, પા. ૧૫૧

૨૯૫ સદર, પા. ૧૫૫

૨૯૬ સદર, પા. ૧૫૬

૨૯૭ "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૮૩-૮૫

૨૯૮ પાઠક રા. વિ., "બૃહત્ પિંગલ", પા. ૧૫૧

૨૯૯ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૩૫-૧૩૭

૩૦૦ પાઠક રા. વિ., "બૃહત્ પિંગલ", પા. ૬૬૫

૩૦૧ સદર, પા. ૬૬૫-૬૬૬

૩૦૨ સદર, પા. ૧૬૯

૩૦૩ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૨૦

૩૦૪ સદર, પા. ૨૭

૩૦૫ 'Imagination and Fancy', P. 43-44

૩૦૬ George Andrew J.,'Coleridge's Principles of Criticism,' P. 52-54

૩૦૭ "લિરિક", પા. ૩૨-૩૩

૩૦૮ George Andrew J., 'Coleridge's Principles of Criticism', P. 70

૩૦૯ 'Imagination and Fancy', P. 31-52

૩૧૦ સદર, પા. ૩૫
૩૧૧ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૨૩
૩૧૨ "એન્સાયક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા", ૧૧મી આવૃત્તિ, ૨૧મું વોલ્યુમ, પા. ૮૮૮
૩૧૩ "આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ" (૧૯૫૪), પા. ૧૩૯
૩૧૪ સદર, પા. ૧૨૨
૩૧૫ "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૪૩
૩૧૬ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૪૪-૪૫
૩૧૭ "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૪૨
૩૧૮ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૪૫
૩૧૯ "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૪૩
૩૨૦ સદર, પા. ૪૨
૩૨૧ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮૨
૩૨૨ સદર, પા. ૮૨
૩૨૩ સદર, પા. ૧૩૪
૩૨૪ "કવિતા શિક્ષણ", પા. ૧૮-૧૯
૩૨૫ સદર, પા. ૧૯
૩૨૬ સદર, પા. ૧૮
૩૨૭ પાઠક રા. વિ., "બૃહત્ પિંગલ", પા. ૬૭૪
૩૨૮ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૬૨
૩૨૯ સદર, પા. ૬૦
૩૩૦ સદર, પા. ૬૨
૩૩૧ પા. ૭૨
૩૩૨ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૩૪
૩૩૩ સદર, પા. ૨૫
૩૩૪ સદર, પા. ૧૩૪

૩૩૫ "આપણી કવિતા સમૃદ્ધિ" (૧૯૫૪), પા. ૨૧૨

૩૩૬ પાઠક રા. વિ., "બૃહત્ પિંગલ", પા. ૬૮૫

૩૩૭ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૩૪

૩૩૮ પાઠક રા. વિ., "બૃહત્ પિંગલ", પા. ૬૮૪

૩૩૯ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૨૯–૧૩૦

૩૪૦ સદર, પા. ૩૧

૩૪૧ સદર, પા. ૩૨

૩૪૨ સદર, પા. ૩૨

૩૪૩ સદર, પા. ૯૯–૧૦૦

૩૪૪ સદર, પા. ૨૯–૩૦

૩૪૫ સદર, પા. ૨૩

૩૪૬ પાઠક રા. વિ., "બૃહત્ પિંગલ", પા. ૬૮૦

૩૪૭ પા. ૮૪

૩૪૮ પાઠક રા. વિ., "બૃહત્ પિંગલ", પા. ૬૮૧–૬૮૨

૩૪૯ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૩૩–૧૩૪

૩૫૦ પાઠક રા. વિ., "બૃહત્ પિંગલ", પા. ૨૬૪–૨૬૬

૩૫૧ "મ્હારાં સોનેટ" (૧૯૩૫), પા. ૫૬

૩૫૨ પાઠક રા. વિ., "બૃહત્ પિંગલ", પા. ૨૬૩

૩૫૩ "મ્હારાં સોનેટ" (૧૯૫૩), પા. ૧૬૬

૩૫૪ સદર, પા. ૩, ૨૩

અહીં બીજા એક ગૌણ છંદપ્રયોગને જોઇ લઇએ. "ગુરુજી"ની પાંચમી કલાની ૨૫–૩૧ પંક્તિઓમાં પોતે નવી છંદરચના યોજી હોવાનો દાવો ઠાકોરે કર્યો છે. એમાં પહેલી બે પંક્તિઓ દોહરાની, પછીની બે રોળાની છે. દોહરાના પંક્તિપૂર્વાર્ધને બેવડાવીને પાંચમી પંક્તિ રચાઇ છે. છેલ્લી

બે પંક્તિઓનાં પૂર્વાર્ધમાં દોહરાના પંક્તિપૂર્વાર્ધ કરતાં
એકએક માત્રા વધારે છે અને ઉત્તરાર્ધમાં દોહરાના
પંક્તિ-ઉત્તરાર્ધ કરતાં એકએક માત્રા ઓછી છે.

૩૫૫ "વસન્ત" વર્ષ ૧૬ના અંકો: પૃ. ૩૪ (શિથિલતાનો દાખલો), પૃ. ૪૫૯-૪૬૦ (નવમી માત્રાને લગતા દૂષણના દાખલા પાંચ), પૃ. ૬૭૫ (પાદાન્તે લઘુ યોજેલો છતાં ગુરુ ગણેલાના દાખલા બે), પૃ. ૭૨૭ : દલાન્ત લઘુક્ષમ્યનો દાખલો)

૩૫૬ વર્ષ ૧૭ અંક ૩, ચૈત્ર સં. ૧૯૭૪, પા. ૧૪૭-૧૫૯

૩૫૭ વર્ષ ૧૭ અંક ૫, જ્યેષ્ઠ સં. ૧૯૭૪, પા. ૨૬૨-૨૭૨

૩૫૮ પાઠક રા. વિ., "બૃહત્ પિંગલ", પા. ૨૪૧

૩૫૯ "લિરિક" પા. ૧૧૩

૩૬૦ પા. ૩૧

૩૬૧ પાઠક રા. વિ., "બૃહત્ પિંગલ", ઉપોદ્ઘાત, પા. ૧૧-૧૨

૩૬૨ "ભણકાર" (૧૯૪૨), પા. (ટિપ્પણ) ૪૬

૩૬૩ પાઠક રા.વિ., "બૃહત્ પિંગલ", પા. ૧૬-૧૮

૩૬૪ સદર, પા. ૫૧

૩૬૫ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૬૦ cf. Coleridge:"It is possible that the object may be merely to facilitate the recollection of any given facts or observations by artificial arrangement...", George Andrew J., 'Coleridge's Principles of Criticism', P.51

૩૬૬ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૨, પા. ૧૩૩

૩૬૭ પા. ૮૧-૮૨ cf. Coleridge: "The immediate purpose may be the communication of truths; either of truth absolute and demonstrable, as in works of Science...", George Andrew J., 'Coleridge's Principles of Criticism', P.51. See also Hazlitt on Prose & Verse in his 'Lectures on the English Poets', p. 18-19

૩૬૮ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૨, પા. ૩૭. ઉપરાંત, ૩૬૫મી પાદ-
ટીપમાનું કોલરિજનું અવતરણ જોવું. તથા હેઝલિટ :
"....It is allowed that rhyme assists the memory...",
'Lectures on the English Poet's', P.20

૩૬૯ પા. ૧૦૫

૩૭૦ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૭૦-૧૭૧

૩૭૧ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૨, પા. ૩-૧૧

૩૭૨ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૨, પા. ૧

૩૭૩ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૮૧

૩૭૪ પા. ૮

૩૭૫ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૧

૩૭૬ સદર, પા. ૭-૮

૩૭૭ સદર, પા. ૧૬૫

૩૭૮ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૨, પા. ૪૯-૫૧

૩૭૯ સદર, "યૌવનમૂર્તિ નર્મદ", "મણિશંકર" વિષેનાં વ્યાખ્યાનો
જુઓ.

૩૮૦ સદર, પા. ૮૯-૯૦ ; "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩,
પા. ૪૪-૪૫

૩૮૧ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૨, પા. ૪૦-૪૨

૩૮૨ સદર, પા. ૫૮-૬૦

૩૮૩ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૧૭ અને
પછીનાં થોડાં પાનાં.

૩૮૪ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૩૪-૧૩૫

૩૮૫ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૨, પા. ૧૨૭

૩૮૬ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૪૯ અને તે પછીનાં થોડાં પાનાં ; "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૨, પા. ૪

૩૮૭ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૨૭-૧૨૯ ; ૧૩૨-૧૩૫

૩૮૮ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૩૭-૧૩૮

૩૮૯ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૩૫-૩૬

૩૯૦ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૮૨

૩૯૧ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૨૮

૩૯૨ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૨૮

૩૯૩ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૮૩-૮૫

૩૯૪ સદર, પા. ૪૪-૪૫

૩૯૫ સદર, પા. ૫૩

૩૯૬ સદર, પા. ૧૭

૩૯૭ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૪૨

૩૯૮ સદર, પા. ૯૯-૧૧૦

૩૯૯ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૬૨-૧૭૫

૪૦૦ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૧, પા. ૨૦૭

૪૦૧ સદર, પા. ૬૯

૪૦૨ સદર, પા. ૫૮-૫૯

૪૦૩ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૯૫-૯૭

૪૦૪ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૧માં "સરસ્વતીચંદ્ર" વિષેની ચર્ચાઓ, તેમ જ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૨, પા. ૮૪ પરની "રાઇનો પર્વત"ની ચર્ચા, તથા "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧માં નવલકથાઓ ને નવલિકા-સંગ્રહોના પ્રવેશકો જુઓ.

૪૦૫ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૨૦૬
૪૦૬ સદર, પા. ૨૧૫
૪૦૭ સદર, પા. ૨૦૨
૪૦૮ "નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો", પા. ૧૦૧
૪૦૯ "લિરિક", પા. ૧૫૩
૪૧૦ સદર, પા. ૧૧૮ પરનો દાખલો
૪૧૧ સદર, પા. ૬૩-૬૪ પરનો દાખલો
૪૧૨ સદર, પા. ૪
૪૧૩ સદર, પા. ૪
૪૧૪ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૨૨-૨૩
૪૧૫ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૨૪
૪૧૬ સદર, પા. ૧૩૫-૧૩૮
૪૧૭ સદર, પા. ૧૧૪-૧૧૫
૪૧૮ પાઠક રા. વિ. (સંપાદક), "પ્રસ્થાન", પુ. ૭, અં. ૩, , પા. ૩૧૫
૪૧૯ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૨, પા. ૮૩
૪૨૦ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૮૯
૪૨૧ સદર, પા. ૧૯૧
૪૨૨ પા. ૭૬
૪૨૩ "પ્રસ્થાન" પુ. ૭, અં. ૩, , પા. ૩૧૫
૪૨૪ પા. ૧૬૫
૪૨૫ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૨, પા. ૧૧૪
૪૨૬ સદર, પા. ૧૧૪
૪૨૭ સદર, પા. ૧૧૪-૧૧૫
૪૨૮ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૨, પા. ૧૧૬

૪૨૯ સદર, પા. ૧૧૮

૪૩૦ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૬૫

૪૩૧ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૨, પા. ૧

૪૩૨ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૩, પા. ૧૬૭

૪૩૩ સદર, પા. ૧૬૯

૪૩૪ સદર ,પા. ૧૬૯

૪૩૫ સદર, પા. ૩૫

૪૩૬ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૨, પા. ૧૧૯-૧૨૧ ; ઉપરાંત, ૧૨૮-૧૩૦

૪૩૭ "વિવિધ વ્યાખ્યાનો" ગુચ્છ ૨, પા. ૮૨-૮૩

---ooo---