Chapter-1

પ્રકરણ પહેલું

વસ્તુ હોય, ચિત્ત પણ હોય – છતાં શબ્દાખ્ય પ્રકાશ વિના અનુભવ ન શક્ય બને; સંપ્રજ્ઞતા નહીં સંમૂઢતા જ પ્રવર્તે. કારણ કે સર્વનું ઉપનિબંધન નથી થતું વાસ્તવ પ્રકાશમાં, કે નથી થતું ચૈતસિક પ્રકાશમાં. ઉપનિબંધન તો થાય છે શબ્દપ્રકાશમાં.

સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર

રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ,(પૃ. ૧૪૮)

આપણે જ્યારે કાવ્યકૃતિની તપાસ હાથ ધરીએ છીએ ત્યારે કૃતિને જોવાની અને કૃતિને પામવાની અનેક વિવેચનશૈલીઓ છે તે તો જાણીએ જ છીએ, કલાકૃતિ સ્વાયત્ત છે એ ગૃહીતને લગભગ સ્વીકારીને આગળ વધીએ છીએ. નવ્ય વિવેચનના પુરસ્કર્તાઓ કવિની અનુભવ સામગ્રીને આધારે કાવ્યનું મૂલ્યાંકન કરતા નથી અથવા તો કવિના આશય પરથી કે ભાવક પર કૃતિના પડતા પ્રભાવ પરથી કવિતાને તપાસવાનો ઉપક્રમ યોજતા નથી. કવિનો આશય તથા ભાવક પર પડતો પ્રભાવ કલાત્મક ભૂમિકાએ રહી કૃતિને કળાકૃતિ બનાવવા માટે કેટલા સફળ કે કેટલા નિષ્ફળ રહ્યા છે તેની ચર્ચા અલબત્ત્ કરી શકાય ખરી. એ ચર્ચા કરતી વખતે વિવેચના જીવનચરિત્રાત્મક કે આત્મકથનાત્મક ન બને તેની કાળજી રાખવી પડે.

આ શોધનિબંધમાં કવિતાની પદાવલિનું અધ્યયન કરવાનો ઉપક્રમ છે. આ માટે આપણે ત્યાં પ્રવર્તતી સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિ, ખાસ કરીને કવિતાના સંદર્ભે, કેવા પ્રકારની છે; આપણા કવિઓએ કાવ્યમાં પોતાને ઉપલબ્ધ સામગ્રીનો વિનિયોગ કેવી રીતે કર્યો; કાવ્યના નિબન્ધનમાં ભાષા, લય, છંદ, પ્રાસ, ઢાળ, વ્યુત્ક્રમ, લોકબોલી, શિષ્ટબોલી આ બધાંનું રૂપાંતર કાવ્યાત્મક વ્યક્તિગત ભાષામાં કઇ રીતે થાય છે અને કાવ્યની સ્વાયત્તતા સિધ્ધ કરવામાં આ બધા ઘટકો કેટલે અંશે ઉપકારક છે તે પણ જોવું અનિવાર્ય બને છે. કવિનું ઐતિહાસિક, સામાજિક, રાજકીય અને ચૈતસિક વિશ્વ પદાવલિ દ્વારા કલાત્મક સંયોજન પામી કાવ્યની સ્વયંપર્યાપ્તતા કઇ રીતે સિધ્ધ કરે છે તે જોવાનો પણ અહીં પ્રયત્ન છે.

ભાષાનો અભ્યાસ કાવ્યના ઘટક રૂપે તેમજ વ્યવહારના અંશ રૂપે એમ બે રીતે થઇ શકે છે. કાવ્યની ભાષાનું અધ્યયન કરવામાં અલંકાર યોજના, કલ્પન, પ્રતીક, પુરાપ્રતીક (Myth), વક્રોક્તિ, ધ્વનિ, વાગ્મિતા આવાં બહુમુખી દેવ જેવાં અનેક સાધનો તો પર્યાપ્ત છે. હવે પ્રશ્ન એ થાય કે કવિ જે ભાષા યોજે છે તે વ્યાકરણગત કે વ્યવહારગત ભાષા છે ? પોતાની ચેતના વડે માણસ પોતાની આજુબાજુના વાસ્તવને જુએ છે, અનુભવે છે તે એક વાત થઇ. હવે આ અનુભવને પ્રગટ કરવા માટેની અનેક ઉપાદાનો, માધ્યમો છે તે પણ એક વાત થઇ. ટૂંકમાં સામગ્રી-જીવનની બધી જ કહેવાતી ઘટનાઓ, અનુભવો, ચિત્તના અનેક સ્તરે અનુભવાતી સંવેદનાઓ, આનંદ, વિફળતા, વિરતિ જે હોય તે - આ બધું જ હોય તેથી કાવ્ય નથી બની જતું. આ બધા તો અનુભવના જુદા જુદા સ્તર થયા કહેવાય. પણ આ અનુભવ કે અનુભૂતિ દ્વારા કાવ્ય કઇ રીતે શક્ય બને છે ? તો તેનો જવાબ એ છે કે અનુભવને વિશિષ્ટ રૂપ આપવું તે, આ અનુભવને વિશિષ્ટ રૂપે રજૂ કરવાની ભાષા ઉપજાવી લેવી આવશ્યક છે, માટે અનુભવનું રૂપાંતર થવું અનિવાર્ય બની રહે છે. રૂપ વડે જ અનુભવ પ્રગટ થાય કારણ કે કવિતા કે કોઇ પણ સર્જકકલા એ કંઇ કવિના અનુભવનો નર્યો અનુવાદ નથી, કવિની માન્યતાઓનો સરવાળો નથી એટલે કાવ્યેતર ધોરણોથી કૃતિને પછી કેવી રીતે તપાસી શકાય ?

માટે જ આપણે કાવ્યની સ્વાયત્તતાની, સ્વયંપર્યાપ્તતાની વાત કરીએ છીએ. કવિએ તો પોતાને ઉપલબ્ધ સામગ્રીનું અનુકૂળ લાગે તે ઉપાદાનો, માધ્યમ દ્વારા રૂપાંતર કરવાનું હોય છે, અન્ય વિચારણાઓથી દૂર જઇ એક આગવું ભાવજગત ઉપજાવી લેવાનું હોય છે.

કાવ્યને એક અખંડ પુદ્ગલ તરીકે સ્વીકારીને તેના અન્વયની ચર્ચા આપણે ત્યાં તેમ જ પશ્ચિમમાં ઠીકઠીક પ્રમાણમાં થઇ છે. ઘણીવાર કાવ્યની સામગ્રી પર વધારે પડતું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવામાં આવે છે. તેની રચના કે શૈલીને બાહ્યતત્ત્વ ગણવાની વિચારણા પણ નથી પ્રવર્તતી એમ નહીં. કૃતિને અનેક દૃષ્ટિકોણથી આત્મસાત્ કરવાની સાહિત્યિક દૃષ્ટિ-રુચિ આપણે કેળવી છે. કવિનું જીવન, તેના જીવનની ઘટનાઓનું કાવ્યમાં થતું આલેખન; કૃતિનો મધ્યવર્તી વિચાર, સામાજિક, માનસિક, રાજકીય પરિબળો - આ બધા પાસા અંતે તો કવિએ જે અનુભૂતિ કાવ્યમાં પ્રગટ કરવા ધારેલી છે તેને સમજવામાં મદદરૂપ થાય. પણ આ બધું કૃતિની રૂપરચના દ્વારા - બીજા શબ્દોમાં કૃતિની ભાષાદ્વારા નિયંત્રણ પામે છે. ઘણીવાર આ બધું કાવ્યના રસાસ્વાદમાં ઉપકારક બની શકે પણ આપણી પહેલી શરત એ છે કે આ બધું જ કાવ્ય બનીને આવવું જોઇએ. માટે આપણે એમ કહી શકીએ કે કલાકૃતિમાં માત્ર અનુભવ જોવાનો નથી, વસ્તુ જોવાનું નથી પણ અનુભવને રૂપ આપીને તેને વિશિષ્ટ રસાનુભવ તરીકે કઇ રીતે મુકાયો છે તે જોવાનું છે. કૃતિની રચના તો અનેક ઘટકોથી શક્ય બને છે પણ એ ઘટકો જ સ્વયં કૃતિ નથી. આપણેઅનેક પ્રકારના અનુભવો થાય છે, તેમાંથી આપણે કેટલાકને પસંદ કરી તેને રૂપ આપીએ છીએ. રૂપ એ વિધાયક તત્ત્વ છે. અનુભવ તો વેરવિખેર છે તે કંઇ રસના સંકેત રૂપે નથી આવતા તેથી અર્થગર્ભ પણ નથી હોતા. અનુભવો જ્યારે રૂપના વિધાયક તત્ત્વ રૂપે સક્રિય બને છે ત્યારે એની અદ્વિતીયતા પ્રગટ થાય છે. અથવા તેનું હાર્દ કે વિશિષ્ટતા પ્રગટ થાય છે.

સર્વ અનુભવોનું ઘટક તત્ત્વ ભાષા છે. અન્ય અનુભવોના વર્ણનમાં ભાષાનો વિનિયોગ આપણે કરીએ છીએ તે તો જાણીતી હકીકત છે.

અને એટલે જ્યારે આપણે કાવ્ય ભાષાની વાત કરીએ છીએ ત્યારે અન્ય અનુભવ પ્રદેશોને પ્રગટ કરી આપતી ભાષા પોતે જ કાવ્યભાષા તરીકે પ્રયોજાય ત્યારે તેનું કાર્ય વિશેષ પ્રકારનું બની રહે છે.

કલાકૃતિ સ્વાયત્ત છે, સ્વયંપર્યાપ્ત છે અને કૃતિ સિવાય બીજા કશાથી તેને મૂલવી ન શકાય એમ જ્યારે કહીએ ત્યારે પ્રશ્ન થાય કે કાવ્યમાં પ્રયોજાતા શબ્દોના કૃતિબાહ્ય સંકેતોનું શું ? કવિકર્મનો આશય કૃતિના શબ્દો સિવાય અન્યથા શોધી શકાય નહીં. કાવ્યગત શબ્દાર્થ, કવિ સહૃદયગત અખંડાનુભવ વ્યાપાર છે એવું તો આનંદવર્ધન પણ કહે જ છે. પણ કાવ્ય વાંચતી વખતે આપણે ખરેખર કોને વાંચીએ છીએ ? કવિને ? આપણા ચિત્તને ? કાવ્યને જો કવિએ કરવા ધારેલા કશાકની બ્લૂપ્રિન્ટ તરીકે સ્વીકારીએ તો આપણે કવિને વાંચીએ છીએ. કાવ્ય જો આપણા વિચારોની છાપ બની જતું હોય તો આપણે આપણને વાંચીએ છીએ પણ વાસ્તવમાં તો અર્થ, વિચાર, ભાવ – આ બધું કવિતામાં ભાષા દ્વારા સિદ્ધ થાય છે. કવિતા ભાષામાં રચાતી હોવાથી ભાષાને કેન્દ્રમાં રાખીને કવિતાને તપાસી શકાય. ભાષાથી કવિ કશું નવું નથી સર્જતો પણ જુદું સર્જે છે અને સિદ્ધ કરે છે તે તો જાણીતી વાત છે. ભાષા કાવ્યનું મૂળભૂત અંગ છે. ભાષા વડે જ કાવ્યનાં બીજાં અંગો જોડેનો વિન્યાસ શક્ય બને છે. ભાષાનું દરેક ઘટક એકબીજાથી અનુપ્રાણિત હોય છે. આ જ અર્થમાં સુરેશ જોષી કહે છે કે "કવિ કશું કહેવા માગતો નથી, એ કશુંક કરવા માગે છે, ને એનું એ કાર્ય તે ભાષાનું પુનર્વિધાન, ભાષાનો અપૂર્વ વિનિયોગ."[1] આમ કાવ્ય દ્વારા ભાષાની અનેક શક્યતાઓ તાગી શકાય છે ને ભાષાની અનેક ગુંજાશ પ્રગટ કરવાની શક્યતા કવિપક્ષે રહે છે.

કાવ્ય રચવા તૈયાર થનાર કવિ પાસે અમુક પરંપરાગત શિષ્ટમાન્ય ભાષા હોય છે. કાવ્યમાં પ્રયોજાતી વિશિષ્ટ કાવ્યપદાવલિની એક પ્રણાલી હોય છે. એટલે કે રૂઢ પદાવલિ, છંદસ્વરૂપ, વાકયની લઢણો, ઇત્યાદિ હોય છે અને સાથે સાથે કવિની પોતાની આગવી અભિવ્યકિતની શૈલી હોય છે. આ રીતે નિરૂપ્ય વિષય, ભાવ વગેરેની કવિની પસંદગીનું નિયમન ઉપર જણાવેલાં તત્ત્વો કરે છે. હરિવલ્લભ ભાયાણીના શબ્દોમાં "જો સાહિત્યકૃતિના આપણા પરના પ્રભાવવિશેષનો – તેના આસ્વાદનો આધાર તે કૃતિમાં ભાષાનો જે રીતે વિનિયોગ થયેલો છે તેના ઉપર રહેલો હોય તો દેખીતું છે કે તે પ્રભાવને સમજવા માટે તે કૃતિની ભાષાના ઘટક-તત્ત્વોની તપાસ કરવી જોઇએ. કૃતિના વર્ણ, શબ્દ, શબ્દગુચ્છ, વાકય, લય, અર્થરચના વગેરેને તપાસીએ તો જ સમગ્ર કૃતિમાંથી પ્રાપ્ત થતો આસ્વાદ કે સૌંદર્યબોધની વસ્તુનિષ્ઠતા સ્થાપી શકીએ."[૨] કવિતામાં કાવ્યપદાવલિનાં મુખ્ય છ ઘટકોની તપાસ કરવી જોઇએ એવું પોલ વાલેરી માને છે. લિંગ, વર્ણરચના, નાદવૈભવ, છંદોવિધાનની શકયતા અને ત્યાર બાદ અર્થ અને કાકુ.(tone)[3] આ રીતે કાવ્યમાં શબ્દ-સંસ્કાર પ્રત્યેની સજાગતા પર ભાર મૂકવો જોઇએ. કવિતામાં એવું શું છે જે શબ્દ વડે જ સિધ્ધ થાય છે ? કવિતામાં શબ્દ કઇ રીતે ગોઠવાયો છે અને શબ્દની કલાત્મક સંસિધ્ધિ કવિ જાળવી શકયો છે ખરો ? આપણે જો કવિની શબ્દપસંદગી વિશે વિચારવિમર્શ કરતાં હોઇએ ત્યારે તો કવિએ યોગ્ય કે અયોગ્ય શબ્દનો વિનિયોગ કર્યો છે કે કેમ એ સવાલ મહત્ત્વનો નથી પરંતુ શબ્દનો યોગ્ય કે અયોગ્ય સ્થાને વિનિયોગ થયો છે અને એ સ્થાનો કયાં છે એ સવાલ મહત્ત્વનો છે અને વિવેચકોએ એનો જ જવાબ આપવાનો રહે છે.[૪]

એક બાજુથી આપણે એવું પણ સાંભળતા આવ્યા છીએ કે અત્યારે લખાતાં વિવેચનોમાં કૃતિની ભાષા વિશેનો વિચારવિમર્શ કરવામાં આવે છે. પણ તેને ભાગ્યે જ વ્યાપક ભાષા અને સામગ્રી કરવામાં આવે છે. અથવા ભાષા અને સત્ય, અથવા ભાષા અને વાસ્તવિકતા વિશે આપણે ત્યાં વ્યાપક વિરોધાભાસ જોવામાં આવે છે. આપણે જ્યારે ભાષાને "અલંકૃત" અથવા "પારદર્શી" અથવા "કૃતક" કહીએ છીએ ત્યારે મોટેભાગે તો અનુભવના પરિપ્રેક્ષ્યને ધ્યાનમાં રાખીએ છીએ, નહીં કે અનુભવની પાછળ નિહિત એવા ભાષાના નિરીક્ષણ ક્ષેત્રને.[5] બીજી બાજુ કોઇ કદાચ એવો પ્રશ્ન પણ ઊભો કરે કે આપણે કવિતાને કલાત્મકનું શાબ્દિકરૂપ કહીશું કે પછી શબ્દનું કલાત્મક રૂપ ?[6] પણ કવિ તો ભાષાની શક્યતાઓ તાગીને તેને કલાત્મક સંસિદ્ધિ અર્પે છે કવિની શબ્દયોજના, પદાન્વય, પ્રતીક, અલંકાર આ જ કાવ્ય નથી પણ આ બધાના વિશિષ્ટ સંવિધાનથી રચાયેલ સંદર્ભ એ કાવ્યમાં નિપજી આવે છે.[7] બીજી રીતે કહીએ તો કવિતા એ અનુભવનો અનુવાદ નથી, જો એવું જ હોય તો અનુભવને અલંકાર, છંદ, પ્રતીકની આવશ્યકતા જ ન રહે. વિશિષ્ટ સંવિધાનથી અનુભવનો સંકેત કરવો એ જ કવિ-કર્મ છે. આથી પ્રશ્ન થાય કે તો પછી કવિતામાં જે ભાષા માધ્યમ તરીકે પ્રયોજાય છે તેની કોઇ વિશિષ્ટતા ખરી ? શબ્દશક્તિને અલંકાર, લય, ઇત્યાદિ ખાનાંઓમાં વહેંચી નાખવાથી કાવ્યને આત્મસાત્ કર્યાનો સંતોષ લઇશું ? કાવ્યનું એક તત્ત્વ બીજા તત્ત્વથી બનતું હોય છે. કવિની ઉપાદાનને લેખે લગાડવાની રીતિ, એના સ્થાપત્યની વિશિષ્ટતા, એની અલંકાર યોજના પાછળ રહેલી દૃષ્ટિ[8] આ બધાની વીગતે તપાસ કરવી આવશ્યક છે. કૃતિના જુદા જુદા પાસાંઓને તપાસવાનું અને પ્રમાણવાનું કામ અંતે તો સમગ્ર કૃતિને પામવાનું છે.

કોઇ પણ કાવ્ય વાંચતાં આપણા મનમાં ત્રણ પ્રશ્નો જાગવા જોઇએ.[૯]

૧. એ કાવ્ય શેના વિશે છે ?

૨. એ કેવી રીતે રચાયું ?

3. કાવ્યકૃતિ તરીકે એ સફળ થયું કે નહીં ?

પહેલા પ્રશ્નના ઉત્તરને આપણે કાવ્યના "વિષય" તરીકે ઓળખાવીએ છીએ, એ પ્રમાણે એ કાવ્યમાં શું છે તેને સામગ્રી તરીકે ગણી શકાય. ઉદાહરણ તરીકે " ઝૂમાંસુંદરી" એ નલિન રાવળનું પ્રાણીબાગ જોવા ગયેલ સુંદરી વિશેનું કાવ્ય છે. એ ગુલબંકી છંદમાં રચાયું, સુંદરીની ચિત્તસ્થિતિને વર્ણવવા તેમાં એકાદવાર વિરામચિહ્નનો વિનિયોગ થયો, બાકી ત્વરાની તીવ્રતા પ્રગટાવવામાં ટૂંકી આસનો છંદ કવિને કામ આવ્યો, આમ તેનો શબ્દવિન્યાસ, અલંકાર યોજના ઇત્યાદિ એ કાવ્ય કેવી રીતે રચાયું તેનું સૂચન કરે છે,[૧૦] કવિએ યોજેલી રચનારીતિનું વર્ણન કરે છે. તો કાવ્ય તરીકે એ સફળ કે નિષ્ફળ તેનો નિર્ણય પ્રથમ બે પ્રશ્નોના વિધેયાત્મક કે નિષેધાત્મક કવિકર્મથી ફલિત થઇ શકે. મોટેભાગે તો આપણા વિવેચને પ્રશ્ન (૧)એક અને પ્ર.(3) ત્રણ ને વિશેષ મહત્ત્વ આપી તેની તાત્ત્વિક ચર્ચા કરી છે પણ જે ભાષા અલંકાર, પદાવલિ ઇત્યાદિ વડે કાવ્ય રચાયું એને ગૌણ સ્થાન આપ્યું એટલે વસ્તુલક્ષી ભૂમિકા પર કાવ્યની ચર્ચા ઉપરછલ્લી જ થઇ. આપણા ભાષાશાસ્ત્રીઓએ સાહિત્યના માધ્યમને કેન્દ્રમાં રાખીને ભાષાની ચર્ચા નથી કરી તો આપણા વિવેચકોએ ભાષા-વિજ્ઞાનની ભૂમિકાને આત્મસાત્ કરીને કાવ્યની ચર્ચા ઓછી કરી છે.

કાવ્યમાં ભાષાયોજના એ તો શબ્દશક્તિની ક્ષમતા તપાસવાનું એક માત્ર સાધન છે તે તરફ આપણા વિવેચનનું ધ્યાન નથી ગયું. કાવ્યમાં

શબ્દ નર્યા વાહન તરીકે નથી આવતો, એ કવિનું લક્ષ્ય પણ હોય છે એ હકીકત ભુલાઇ જાય છે. ભાષાને સજીવન કરે છે કાવ્યનો સંદર્ભ. કાવ્ય આગવી ભાષાની યોજના કરે છે પણ તે માટે તે પરંપરા પાસેથી પણ એવું જ મહત્ત્વનું કામ લે છે; ભાષાની પરંપરાનો કલાત્મક વિનિયોગ કવિએ કઇ રીતે કર્યો તે પ્રશ્ન પણ કાવ્યની તપાસ દરમિયાન મહત્ત્વનો બની રહે છે. દરેક ભાષાને પોતાની આગવી વિશિષ્ટતા, પરંપરા તથા મર્યાદા હોય છે જ. આપણે જાણીએ છીએ કે વ્યવહારની ભાષા એ તો માત્ર કવિની સામગ્રી છે. આ અર્થમાં કવિ પરંપરાગત પદાવલિ તથા એના ભાષાકીય માળખાનો અસ્વીકાર કરી શકે ખરો ? કવિએ તો કાવ્યની રચના કરતાં કરતાં ભાષાનું પુનર્વિધાન પણ સતત કરતા રહેવાનું છે.

હવે આ સન્દર્ભમાં ગુજરાતી કવિતા વિશે કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા કરી શકીએ. નર્મદથી આજ સુધી રચાતી આવતી કવિતામાં પદાવલિના વિવિધરૂપો કઇ રીતે પ્રગટ થયાં ? અથવા તો આપણો કવિ કાવ્ય-પદાવલિ દ્વારા તેનો આગવો વિશેષ તેના કાવ્યગત સંદર્ભને અનુલક્ષીને પ્રગટાવી શક્યો છે ? છંદોબધ્ધ રચનાઓ, ગીતો, અછાંદસ, ગઝલ આ બધામાં પદાવલિનો કોઇ આગવો ઉન્મેષ કવિ પ્રગટાવી શક્યો છે ? કવિની પદાવલિ પોતાની આજુબાજુ જીવાતા જીવનમાંથી આવી હોય એ ખરું પણ તેને તે રસકીય કક્ષાએ પ્રયોજી શક્યો છે ? આ ઉપરાંત એક પેઢીની સરખામણીમાં બીજી પેઢી એવું પ્રદાન કરી શકી છે ખરી કે જેથી કાવ્ય પદાવલિના વિનિયોગ વિશે ફેર તપાસ કરવી જ પડે ? અનેક કાવ્યશૈલીઓ એકજ કાવ્યમાં જુદી જુદી રીતે કેમ આવી ? ઉદાહરણ તરીકે લાભશંકર ઠાકરની કવિતા "ને ઝાડપર બેસીને બોલે કાગ"[11] માં દુ:ખનો ઉપાય કર્યા છે ?

"કયાં છો સાંવરિયા" જેવી પંક્તિમાં મધ્યકાલીન ગીતની શૈલી જોઇ શકાય કે

ઝાડ નીચે ઉભી છે દૂબળી
વાગોળે છે જિમ
ઇમ વાગોળે ભાષા
મન મારું.
મન મારું વાગોળે ભાષા ?
ભાષા વા વાગોળે મનને ઇમ
જિમ વાગોળે દૂબળી ગાય ઝાડની છાયા ?

અહીં પ્રયોજાયેલી મધ્યકાલીન કાવ્યશૈલી કે દયારામ અને અખો બંનેની કાવ્ય પદાવલિનો એક સાથે સંદર્ભફેરે વિનિયોગ આ પંકિતમાં જોઇ શકાય–

"ભાષાને ના વળગે ભૂર, એ વાત સદંતર ખોટી વસ્તુને શું જાણે વ્યાકરણી એ વાત હવાને ચોંટી."[૭] – આજ કવિતામાં બાળ જોડકણાંની શૈલી પણ આપણે જોઇ શકીએ–

ગાજર તો ભઇ ખવાય
રાતામાતા થવાય
ધડો પાણી પિવાય
વાઘ થકી ના બિવાય

આ બધી કાવ્ય પદાવલિના વિનિયોગ દ્વારા ભાષાની સક્ષમતા, ભાષાની નિરર્થકતા કવિ લાભશંકર ઠાકર દર્શાવે છે.

તો સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર પણ તેના દા.ત. મુંબઇ : " હયાતીની તપાસનો

એક સરરિયલ અહેવાલ"[१२] કાવ્યમાં અનેક કાવ્યશૈલીઓનો વિનિયોગ કરે છે, બીજી બાજુ સુરેશ જોષી તેનો "મૃણાલ" કાવ્યમાં પણ કાવ્ય-પદાવલિની અનેક શૈલીઓ એક સાથે પ્રયોજે છે : (આ કાવ્યની ચર્ચા ત્રીજા પ્રકરણમાં કરી છે.)

હવે પ્રશ્ન એ પણ થાય કે કાવ્યપ્રકારો (સોનેટ, ગીત, ગઝલ, ખંડકાવ્ય, અછાંદાસ) અને કાવ્ય શૈલી વચ્ચે એવો કોઇ સંબંધ હોય છે ખરો કે જેથી કવિને કાવ્ય પદાવલિમાં ફેરફારો કરવા પડયા હોય ? જ્યારે છંદોબધ્ધ રચના કરવા માટે કવિ પ્રવૃત્ત બને છે ત્યારે સ્વાભાવિકપણે તેની શબ્દપસંદગી પર એક કે બીજી રીતે નિયંત્રણ લદાય છે. પોતાના વક્તવ્યની યોગ્ય અભિવ્યક્તિ માટે છંદની લઘુગુરુ કે માત્રાઓની યોજનામાં બંધ બેસે તેવો શબ્દપ્રયોગ તેને કરવો પડે છે. આથી ઘણીવાર એક જ શબ્દના અનેક પર્યાયો પણ પોતાને અનુરૂપ છંદ પ્રમાણે સ્વીકારવા પડે છે આવું એક પરિણામ એ આવે છે કે સમર્થ ભાવાભિવ્યક્તિને અનુરૂપ શબ્દ ન પણ મળે. અક્ષર છંદને જાળવે એવા "પાણી", " જળ, " "નીર" "સલિલ" જેવા શબ્દો તેણે યોજવા પડે. ગીત રચના કે ગઝલમાં પ્રાસની શિસ્તને માન્ય કરવી પડે. આ પ્રમાણે કાવ્યપ્રકારો તેની ભાષા યોજના પર ઘણીવાર નિયંત્રણ મૂકતા હોય તેવું લાગે. જ્યારે અછાંદસમાં આવાં કોઇ બંધનો કવિ સ્વીકારતો નથી; આનો અર્થ એ નથી કે અછાંદસની કોઇ મર્યાદા નથી પણ અત્રે આ મુદ્દો અપ્રસ્તુત છે.

કવિતામાં કલ્પન કલ્પન વચ્ચે, પ્રતીક પ્રતીક વચ્ચે, અલંકાર અલંકાર વચ્ચે કવિ કોઇ વિશિષ્ટ સંબંધ સ્થાપી શક્યો છે ? કાવ્યમાં યોજાયેલા પ્રતીકો, અલંકારો, કલ્પનો સમગ્ર કવિતાની શિરાશિરામાં

એક રસ રૂપે આવી કાવ્યને કાવ્ય બનાવવા માટેની ભૂમિકા રચી આપે છે ? સાથે સાથે એ પણ જોવું જોઇએ કે આપણા કવિએ કાળનાં રૂપો જોડે કેવી રીતે કામ પાડ્યું છે ? ભાષાનો વ્યુત્ક્રમ શું સિધ્ધ કરવા યોજાયો ? છંદ જાળવવા ભાષા યોજી કે ભાષાની અર્થક્ષમતા પ્રગટ કરવા છંદ જોડે વિશિષ્ટ કામ પાર પાડ્યું ? છંદ સાચવવા માટે વિશેષણોને લાગતા પૂર્વગ-ઉપસર્ગ, કેટલાક "જ", "પણ", "ય" જેવા શબ્દો; શબ્દના વિશ્લેષો વગેરે ખૂબ જાણીતી ઘટનાઓ છે.

કાવ્યની પંક્તિમાં વિરામ કયાં આવે છે ? લયબધ્ધ એકમની રચના અન્વયની સહાયથી કવિ કઇ રીતે કાવ્યમાં પ્રયોજે છે ? લય અને અન્વયને કેટલો સંબંધ ? ક્રિયાવિશેષણ, અવ્યય વગેરેનો લયબધ્ધ ઉપયોગ ઘણીવાર ગીતકાવ્યમાં કરવામાં આવે છે તો તે દ્વારા આખરે કવિ શું સિધ્ધ કરવા માગે છે ? વર્ણસગાઇ, યમક વડે લયાત્મક ચિહ્નો કાવ્યમાં કઇ રીતે આવે છે? આ રીતે જોઇએ તો વિરામ ચિહ્નોનો ઉપયોગ આપણા કવિઓએ કઇ રીતે કર્યો ? (ખાસ કરીને અછાંદસ રચનામાં) - છાંદસમાં જેને યતિ કહીએ તેને અછાંદસમાં વિરામ ચિહનો કહી શકાય ? આ સંજ્ઞા ભેદ કેટલે અંશે ઉપકારક ? પુનરાવર્તન વડે અર્થનું સાતત્ય પણ જોવા મળે છે.? ખાસ કરીને દીર્ઘ રચનાઓ, ગીત, ગઝલ ઇત્યાદિમાં આપણે આ પ્રયુક્તિઓનો વિનિયોગ થતો જોઇએ છીએ. ઉદાહરણ તરીકે લાભશંકર ઠાકર-કૃત "માણસનીવાત," રાવજી પટેલકૃત "સ્વ હુશીયોળાની યાદમાં" એક શબ્દ, શબ્દગુચ્છ વાકય ઇત્યાદિનું પુનરાવર્તન બે કંડિકાઓ વચ્ચે કઇ રીતે અવકાશ પૂરી આપે છે ?

કવિતા વાંચતી વખતે એરિસ્ટોટલે ટ્રેજેડી માટે આપેલું Elements of magnitude નું ધોરણ ધ્યાનમાં રાખવું જોઇએ.

કવિતામાં પણ પ્રારંભ અને અંત થઈ જ્યાએ ન સંભવી શકે. પ્રથમ પંક્તિની પ્રારંભ તરીકેની અનિવાર્યતા સિધ્ધ થયેલી હોવી જોઇએ. તેવીજ રીતે અંતિમ પંક્તિની અંત તરીકેની. મોટાભાગના કાવ્યોમાં વ એની પંક્તિઓને ઉલટાવી-સુલટાવી મૂકીશું તો પણ તેમના સ્વરૂપમાં કોઇ જાતનો તફાવત પડશે નહીં. જો આપણે organic beauty અથવા રૂપરચના પર વિશેષ ઝોક આપતા હોઇએ તો આ પ્રકારની અતંત્રતા સહેજ પણ નભાવી ન લઇએ. આપણાં મોટાભાગનાં ગીતો આવી અતંત્રતાની સાક્ષી પૂરશે. કવિને ઘણીવાર એની પહેલી પંક્તિ મળી હોય પછી તેણે પ્રાસ, લય, ઢાળની ગીતમાં ખેંચતાણ કરવી પડે અને ગીત અડધે રસ્તે આવે ત્યાં સુધીમાં તો એનું લૌકિક પતી ગયું હોય. આપણાં મોટાભાગનાં ગીતોની આ still born child જેવી સ્થિતિ શાને આભારી છે ?

માનવી વિચારના ક્ષેત્રે જેમ જેમ ગતિ કરતો આવે છે તેમ તેમ તેની ભાષાનું કલેવર પણ બદલાતું જાય છે. બાળક વર્તમાનમાં રાચે તેથી ભાષામાં વર્તમાનકાળનાં રૂપોનું પ્રાબલ્ય વરતાય, તેની પાસે અતીતનાં સ્મરણો નથી, ભવિષ્યની યોજનાઓ નથી. યુવાન વયે માનવ ચિત્ત તરંગી સ્વપ્નીલ બને એટલે એની ભાષામાં ભવિષ્યકાળના વધુ રૂપો વપરાય. વૃધ્ધો ભૂતકાળનાં રૂપો પ્રયોજવા તરફ વધુ ઝોક બતાવે છે. આ સામાન્ય હકીકત થઇ. પણ માનવચિત્ત આશા, નિરાશા, ઉપદેશ, આદર્શ, શકયતા, વગેરેમાં એ જ રીતે સંકળાયેલું હોય છે. બની શકે કે આપણે જે ઇચ્છીએ તે કદી ન પામીએ એટલે આપણે તેની શકયતાઓ વિચારવા જઇએ. " જો આમ થયું હોત તો આજે હું સુખી હોત" જે કાર્ય કદી બન્યું જ નથી તેની વાત કરવા કાળનું અમુક જ રૂપ વપરાય એટલે કવિઓએ પણ કાળનાં આ રૂપોનો ઉપયોગ

કરીને માનવ સંવેદનાની ધાર કઇ રીતે ઉપસાવી આપી ? ગુજરાતી કવિતામાં કઇ રીતે આવું બન્યું ? લાભશંકર ઠાકર "સાંજના ઓળા લથડતા જાય"[13] કાવ્યમાં વર્તમાનકાળ અને ભૂતકાળની સહોપસ્થિતિ આ રીતે દર્શાવે છે.

મેં પથ્થરોને ઉડતા જોયા હતા
ને પંખીઓને બૂડતાં જોયાં હતાં

તો વર્તમાનમાં –

પથ્થર હવે પથ્થર બન્યા છે
પંખી હવે પંખી બન્યાં છે.

સમગ્ર અસ્તિત્વની અર્થહીનતા, જેને સત્ય માનતા હતા તે કેવું બોદું હતું તેની પ્રતીતિ બંને કાળના રૂપોની યોજનામાં અભિવ્યકત થાય છે. અન્વય જોડી આપતા શબ્દો અથવા સંયોજકો જેવા કે "અને," "જો" "તો" "પણ" "તથા" આ બધા શબ્દો પંકિત વચ્ચેના અવકાશને જોડવા આવે છે ? તેથી કવિના ભાવજગતની છબીનું કોઇ ચિત્ર સ્પષ્ટ થાય છે ખરું ? આ બધા શબ્દો કવિના વકતવ્યને કાવ્યત્વ અર્પવામાં શો ફાળો આપે છે ? ઉદાહરણ તરીકે કાન્તની કવિતા "આપણી રાત"[14] ની થોડી પંકિતઓ જોઇએ –

પ્રાણો આપણાનો ત્યારે યોગ થયો
અંગે અંગનો ઉત્તમ ભોગ થયો
અને આખરે આમ વિયોગ થયો

અહીં "અને" શબ્દ સંબંધક બનવાને બદલે વિચ્છેદના સૂચક તરીકે પ્રયોજાયો છે.

આ ઉપરાંત કવિના તત્સમ, તદ્દ્ભવ, દેશ્ય, બોલીના, કાળગ્રસ્ત, શિષ્ટ, ગ્રામ્ય, નિષિધ્ધ, પરભાષાના શબ્દ આયોજન પાછળ કઇ

કલાસૂઝ કામ કરે છે. આપણે ત્યાં લાભશંકર ઠાકર કે રાજેન્દ્ર શુકલ જેવા કવિઓ જૂની ગુજરાતીના શબ્દો કવિતામાં યોજે છે તેનાં કારણો શોધી શકાય ? કવિતાની ભાષાયોજના પર કવિની સર્જકતાની આગવી છાપ પડે છે. કાન્તની કવિતામાં આવતા શબ્દો વિશે હરિવલ્લભ ભાયાણી તથા જયંત કોઠારીના લેખો આ સંદર્ભમાં જોઇ શકાય.[૧૫] ઘણીવાર કવિ પર્યાયવાચી શબ્દોની યોજના પણ પોતાના કાવ્યસર્જનમાં કરતો હોય છે ત્યારે ખરેખર સમગ્ર કાવ્યના સંદર્ભમાં એ શબ્દોની કલાત્મક સિધ્ધિ શી તે પૂછવાનું મન થાય અથવા તો કવિ માત્ર છંદ કે પ્રાસ જાળવવા જ આ શબ્દો યોજે છે ? ઉદાહરણ તરીકે મોં, મોઢું, મુખ, મુખડું; હાથ, હસ્ત; ગગન, આકાશ, અંબર; પુષ્પ, ફૂલ, કુસુમ આવા અને ~~અને~~ આ પ્રકારના પર્યાયવાચી શબ્દો કાવ્યમાં કઇ કક્ષાએ પ્રયોજાય છે અને તેની કલાત્મક ક્ષમતા કેટલી તે સમગ્ર કાવ્યના સંદર્ભને અનુલક્ષીને તપાસી શકાય.[૧૬]

પ્રાસની ચર્ચા પણ આપણે કાવ્યપદાવલિની જોડે જ સાંકળી શકીએ. ઘણા ખરા કવિઓ કાવ્યત્વના ભોગે પ્રાસ સિધ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે, પણ ઘણીવાર પ્રાસ આણવામાં જ કાવ્ય પદાવલિમાં કૃત્રિમતા પ્રવેશે છે, અન્વય કિલષ્ટ બને છે, સાભિપ્રાયતા ન હોવા છતાં પ્રાસ ખાતર નામની જગ્યાએ વિશેષણ પ્રયોજવું પડે, વિભકિતના પ્રત્યયો પ્રાસ ખાતર અધ્યાહાર રાખવા પડે, નિરર્થક વાકયખંડો ઉમેરીને પદબંધ શિથિલ કરવો પડે – આ બધું કાવ્યત્વને ભોગે ચલાવી લઇ શકાય નહીં. આખરે તો પ્રાસ સહજ સિધ્ધ થવા જોઇએ. ઘણીવાર પ્રાસની સમર્થ યોજના કાવ્યના અર્થને વ્યંજિત કરવા કેટલી કાવ્યાત્મકતા સિધ્ધ કરે છે તેનાં ઉદાહરણો નિરંજન ભગત, લાભશંકર ઠાકર જેવા કવિની કવિતામાંથી મળી રહે. જેનો નિર્દેશ આગળનાં પ્રકરણોમાં કરીશું.

ઘણીવાર કવિ વ્યાકરણ, અન્વયમાં પણ ભાંગતોડ કરે છે. ક્યારેક આક્રોશનો, ક્યારેક નરી violent movement નો પરિચય કરાવે છે, નામને વિશેષણ રૂપે પ્રયોજવાની રીત પણ અખત્યાર કરે છે. રાવજી પટેલ તથા ગુલામ મોહમ્મદ શેખ આ બંને કવિઓએ ભાષાની તાજગીને અનેક પરિમાણોથી પ્રગટ કરી આપી છે. ગુલામ મોહમ્મદ શેખની કવિતામાં શારીરિક હિંસા તેના આક્રોશમય અવાજ દ્વારા મોટાભાગનાં કાવ્યોમાં પ્રકાશિત થાય છે. ઉદાહરણ તરીકે તેનાં "શહેર"[૧૭] કાવ્યમાં કવિ શહેરને મૂતરી કાઢવાની વાત કરે છે તો તેના બીજા એક કાવ્યમાં શબ્દોની વાત કરતાં કહે છે, "નામોની કાઢું નનામી"[૯] ક્રિયાપદોના પગભાંગું[૭] કવિના આ ટોનમાં આક્રોશ તથા હિંસા જોવા મળે છે. રાવજી પટેલનાં "હોલિયો"[૧૮] કાવ્યમાં "હડી આવશે" જેવા પ્રયોગો, "એકવાર્તા" માં " છલકાતો પિત્તળ બેડે સૂર્ય ગયો ૦૦૦" કે વિશેષણ ને બદલે ક્રિયા વિશેષણ[૯૯] કોક પટા લીલુછમ ટહુકે"[૯૯] "સંબંધ" (ક્ષયમાં આત્મદર્શન)[૨૨] કાવ્યમાં "રત્નજડિત સંભાળ" "રણ કંપોઝાતું" આવા પ્રકારના શબ્દપ્રયોગો ભાષાને તાજગી અર્પે છે. ટૂંકમાં કોઇ પણ ભાષા એ કાવ્યની પદાવલિ તરીકે પ્રયોજી શકાય છે. કેમકે " કાવ્યનો સાચો કર્તા તે નથી કવિ કે નથી ભાવક. ભાષા જ એ કામ કરે છે. આથી એમ કહેવું અભિપ્રેત નથી કે ભાષા કવિની કે ભાવકની વાસ્તવિકતાનો છેદ ઉડાડી દે છે. એથી ઊલટું એમને પોતાનામાં સમાવિષ્ટ કરી દઇને એમનું નિગરણ કરે છે. કવિ અને ભાવક ભાષાના સિધ્ધ થતા આવતા અસ્તિત્વની બે ક્ષણો છે. ભાષાને એઓ પોતાની વ્યાહૃતિ માટે પ્રયોજે છે એ જ માત્ર સાચું છે એવું નથી ભાષા એમના દ્વારા બોલે છે એ પણ સાચું છે."[૧૯] પશ્ચિમના સૌંદર્યશાસ્ત્રમાં પણ કાવ્યની ભાષાવિશે પરસ્પર વિરોધી મંતવ્યો

આપણને જોવા મળે છે. ખાસ કરીને ટી.એસ. એલિયટના "વસ્તુલક્ષી-પ્રતિરૂપ" ની (Objective correlative) તથા (unified sensibility)ની વિચારણા પાછળ માલાર્મે-વાલેરી જેવા ફ્રેંચ પ્રતીકવાદી કવિઓનો ફાળો રહયો હોય, આવા સર્જકોએ કૃતિના હાર્દ તરીકે કલ્પન અને તેના ધ્વન્યાર્થને મહત્વના ગણાવ્યા છે. ટી.એસ. એલિયટની આ વિચારણા સામે ફ્રેંક કરમોડે તેના પુસ્તક 'Romantic image' માં, તથા ડોનાલ્ડ ડેવીએ તેના પુસ્તક 'Articulate Energy' માં ઠીક ઠીક ઊહાપોહ જગાવ્યો હતો. ફ્રેંક કરમોડ કલ્પનને બૌદ્ધિક વિચારણા કરતાં ચઢિયાતા સાધન તરીકે સ્વીકારવા તૈયાર નથી. એતો કહે જ છે કે કાવ્યમાં એક કલ્પનનો સમ્બન્ધ બીજા કલ્પન સાથે કેવી રીતે છે તે જ જાણે મહત્ત્વનું બની રહયું હોય એમ કાવ્યપ્રકારોની પરંપરા અન્વય, પ્રાસઇત્યાદિની ઉપેક્ષા થઇ અને પરિણામે વ્યાકરણનું મહત્ત્વ ઘટયું. કાવ્યને સ્વાયત્ત એકમ તરીકે લેખવામાં આવ્યું. કવિતાતો અનેક સંકુલ લાગણીઓના આવર્તન વિવર્તનમાંથી રચાતી હોય તેનું પૃથક્કરણ કરવું જ પડે. કોઇ પરિચિત અનુભૂતિને શબ્દોમાં ઢાળી દેવાથી કવિતા બનતી નથી[૨૧] તો ડોનાલ્ડ ડેવીની દૃષ્ટિએ ભાષા ઘણાં બધાં સાધનો દ્વારા પ્રભાવ પાડે છે અને સૌથી મોટું સાધન તેને મતે અન્વય (Syntax) છે. ડોનાલ્ડ ડેવી પ્રતીકવાદી અને પ્રતીકોત્તર પરંપરાની અપર્યાપ્તતા દર્શાવવા માગે છે. એક બાજુ એફ.આર.લેવિસ જેવા વિવેચક એવું માને છે કે કવિતાઓ આપણા રૂઢ પ્રતિભાવોને અપીલ નથી કરતી કવિતાતો નવી દૃષ્ટિથી વિશ્વને જોવાની ફરજ પાડે છે,[૨૨] પરંતુ તેનો પ્રતિવાદ કરતાં ડેવી એવું માને છે કે કવિએ ભાષાની પહેલાંથી ચાલતી આવતી પરંપરાને સાચવવાની છે,[૨૩] આની સરખામણીમાં આપણા કાવ્યમીમાંસકોએ

શબ્દશક્તિ, વક્રોક્તિ, ધ્વનિ, રીતિ, ઇત્યાદિ વિભાવો નીચે કવિતામાં ભાષાનું શું મહત્વ છે તેની ચર્ચા વિચારણા કરી છે.[૨૪]

અહીં આપણે કાવ્યની ભાષા વિશે થયેલી ચર્ચા વિચારણા સંક્ષેપમાં સૈધ્ધાંતિક ભૂમિકાએ રહી તપાસી છે. કાવ્યની પદાવલિ વિશેની ચર્ચા બીજા પ્રકરણમાં વીગતે કરવાનો ઉપક્રમ હોવાથી હવે ગુજરાતી કવિતામાં કાવ્ય પદાવલિના વિનિયોગના તબક્કાઓ જુદા - જુદા મુખ્ય કવિ તથા પેઢીઓના સંદર્ભમાં સંક્ષેપમાં તપાસીએ.

એ વાત તો શબ્દશઃ યથાર્થ છે કે સાહિત્યનું માધ્યમ ભાષા છે સાહિત્ય ભાષા એ સાહિત્યના ઇતિહાસનું આગવું અંગ છે. એફ. ડબ્લ્યૂ બેટસન જેવા તો એવું માને છે કે કોઇ પણ જમાનાની કવિતા પર સાહિત્યપ્રકારની અસર નહીંવત્ હોય છે. દરેક સર્જક પર તેના જમાનાની ભાષાનો પ્રભાવ પડે છે. આમ ઉત્તરોત્તર થતા ભાષા પરિવર્તનનો ઇતિહાસ એ કવિતાનો ઇતિહાસ છે.[૨૫] આ રીતે સર્જક પ્રતિભા પોતાના જમાનાની ભાષાથી પોતાને અભિવ્યક્ત કરે છે એટલે પછી કવિના ભાવવિશ્વનો અણસાર કવિતામાં પ્રયોજાયેલી પદાવલિ પરથી આવી શકે છે. આપણા અનુભવ જગત, વૈચારિક ભૂમિકા અને સંવેદનાની નિશ્ચિત થયેલી પરિપાટી બદલાય ત્યારે સર્જનક્ષેત્રે નવી આબોહવા તથા ભૂમિકાની સહજ અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે. આ નવી ભૂમિકાનાં એંધાણ સૌથી પ્રથમ સાહિત્યનું માધ્યમ ભાષા જે રીતે પ્રયોજાય છે એ રીતમાં વરતાય છે. આપણા રુચિતંત્રમાં આવેલા પરિવર્તનને જો આપણે સાહિત્યમાં મૂર્ત કરવા માગતા હોઇએ તો સર્જકે સાહિત્યની ભાષામાં એ પરિવર્તનને અનુરૂપ એવું પરિવર્તન આણવું જોઇએ. આમ છતાં

જો વિવેચન સર્જક પાસેથી રૂઢ થઇ ચૂકેલી ભાષાના માળખાની જ અપેક્ષા રાખે તો એજ વિવેચન સર્જકને અંતરાયરૂપ બને અને જો સર્જન આવા વિવેચનનું દાસત્વ સ્વીકારી એને અનુસરવાનું પસંદ કરતું હોય, એ નવા પ્રયોગ, ભાષા યોજનાની નવી આગવી રીત પર ભાર ન મૂકતું હોય, તો એ એમાંથી બહાર નીકળવાને બદલે ગતાનુગતિક બની જાય છે. આ પ્રકારનું સર્જન સમકાલીન હોવાની ક્ષમતા ઉભી કરે છે. તત્ત્વત: તે તો ગતાનુગતિકનો જ એકડો ઘૂંટતું હોય છે.

ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યને ધ્યાનમાં રાખીને આપણે કહી શકીએ કે આધુનિક કવિતાનો આરંભ નર્મદથી થયો. અંગ્રેજોના આગમન પછી સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજીના અભ્યાસની સગવડ વિશેષ પ્રાપ્ત થઇ. નર્મદે પોતાના આછાપાતળા સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજીના જ્ઞાન વડે ગુજરાતીમાં અંગત ઊર્મિનાં કાવ્યો પ્રથમવાર આપણને આપ્યાં. આ રીતે પહેલી વાર આત્મલક્ષી કવિતાનો પ્રાદુર્ભાવ થયો, તેથી ભાષાનું પોત પણ બદલાયું. પ્રકૃતિ, પ્રેમ, દેશપ્રેમ, ઇત્યાદિ વિષયોની બાહ્ય નવીનતા પશ્ચિમના અંગ્રેજી અભ્યાસને આધારે નર્મદે સ્વીકારી અને સાથે સાથે તેના નિરૂપણ માટે એને અનુકૂળ સરળ ભાષા અને અક્ષરમેળ છંદોમાં કાવ્ય રચવાની શરૂઆત કરી, એ જમાનાની કાવ્યપદાવલિ સરળ બોલચાલની ભાષાની તેમજ સંસ્કૃત, તત્સમ પ્રધાનપણ બની રહી. તે પછીની પેઢીના આવનાર કવિઓ નરસિંહરાવ, કાન્ત, બ. ક. ઠાકોર, કેટલેક અંશે નાનાલાલ માટે પણ આ સંસ્કૃત વૃત્તો તથા તત્સમ પદાવલિ અનુકૂળ બની રહ્યાં. નરસિંહરાવે સંગીતકાવ્યનો આગ્રહ રાખ્યો અને પરિણામે તેમની તથા તેમના અનુયાયીઓની કવિતામાં સંગીતાનુરૂપ ભાષા પ્રયોજાઇ, કોમળવર્ણ, અનુનાસિક વગેરેનો ઉપયોગ વધવા લાગ્યો, વાક્યો પણ

નાના નાના આવવા લાગ્યાં; એટલું જ નહીં પણ પંક્તિઓનો અર્થ પણ પ્રથમ દૃષ્ટિએ સમજાય જાય એવો બની ગયો. બ. ક. ઠાકોરની કાવ્યપદાવલિમાં આથી ઉલટું બન્યું. એજ ગાળામાં લખતા નાનાલાલની કાવ્યપદાવલિ બંનેથી જુદી પડી ગઈ. નાનાલાલને લોકસાહિત્યમાં વધુ રસ હતો એટલે મધ્યકાલીન કવિતાનું શબ્દભંડોળ એમની કવિતાનું શબ્દભંડોળ બની રહ્યું. ધ્રુવ પંક્તિઓનો ઉપયોગ, કેટલાક રૂઢ શબ્દપ્રયોગો અને પ્રચલિત ભાવાલેખન તેમની કવિતાને ઝાઝું ઉપકારક નીવડયું નહીં તેમની છંદોબધ્ધ રચનાઓમાં તત્સમ પદાવલિ તથા રાસ ગરબામાં તળપદા શબ્દોનો ઉપયોગ વધ્યો, પદ્યમાંથી મુક્તિ માટે નાનાલાલે પદ્યને સ્થાને એમણે જેને "ડોલન" કહ્યું પણ વાસ્તવમાં જે ગદ્યનો જ એક લય પ્રકાર છે ગદ્ય છે તે મૌલિક સ્વરૂપ રચ્યું.[૨૬] રૂઢ અક્ષરમેળ કે માત્રામેળ છંદો ભાવઅભિવ્યક્તિ માટે અપૂરતા લાગ્યા એટલે કવિ આ વિશિષ્ટ શૈલી તરફ વળ્યા, વાકયમાં પદોનો વ્યુત્ક્રમ વાકયમાં સર્વનામ, સંયોજકો અને ક્રિયાપદોનો લોપ, પદસંખ્યા, કાવ્યોચિત પદાવલિ, અનુપ્રાસએ એની બધી શૈલીગત લાક્ષણિકતાઓ પદ્યશૈલીને મળતી છે. સમાંતરિત વાકયો, વાગ્મિતાવાળી વાકયરચનાઓ, અને તત્કાલીન રંગભૂમિના નાટકોની શૈલીમાંથી એમાં આવે છે. તો વાકયના અર્થાનુસારી ટુકડા, સ્વાર્થિક પ્રત્યયવાળા અને સામાસિક શબ્દો, અલંકારપ્રાચુર્ય એ કવિની નિજી શૈલીગત લાક્ષણિકતાઓ છે.[૨૭] એ પેઢીના કવિઓમાં કેશવ હર્ષદ ધ્રુવ, ન્હાનાલાલ, ખબરદાર, બ. ક. ઠાકોરે પ્રચલિત છંદોમાં પરિવર્તન લાવવાની જરૂર જોઈ હતી તથા તે પ્રમાણે પ્રયત્નો પણ કર્યા હતા. કે. હ. ધ્રુવનો વનવેલી, ખબરદારનો કહેવાતો મહાછંદ, બ. ક. ઠાકોરનો પ્રવાહીપદ્ય તથા નાનાલાલની ડોલન શૈલી પણ આ પ્રયત્નોનું જ પરિણામ છે. આ કવિઓએ માત્રામેળ તથા

અક્ષરમેળ છંદોમાં બને એટલી રોજબરોજની ભાષાના પ્રયોગો માટેનો આગ્રહ રાખ્યો. આ બધામાં કાન્તની કવિતા, (ખાસ કરીને એમનાં ખંડકાવ્યો), સંસ્કૃતવૃત્તો, તથા તત્સમ પદાવલિ તેની કલાત્મક સંસિધ્ધિ પ્રાપ્ત કરે છે. બ.ક.ઠાકોરે છંદમાં યતિસ્વાતંત્ર્ય, શ્લોકભંગ, શ્રુતિભંગ, અપ્રાસ, અગેયતાના પુરસ્કાર દ્વારા શુધ્ધ અગેય (પદ્ય) પ્રવાહી પદ્યનો તથા વિચારપ્રધાનતાનો આગ્રહ રાખ્યો અને આરીતે છંદ તથા ભાષામાં પરિવર્તન લાવવાના પ્રયત્નો પોતાની કવિતા દ્વારા કર્યા. સંસ્કૃતવૃત્તોમાં એક પ્રકારની શિસ્તની અપેક્ષા હતી તેથી મોટાભાગના કવિઓને સાહસ કર્યા વિના પ્રયોગની આવશ્યકતાની જરૂર ન લાગી. આને કારણે તે સમયે બોલાતી ભાષા કરતાં, કાવ્યમાં પ્રયોજાતી ભાષા એક રીતે કૃત્રિમ બની રહી. આમાં કાન્ત, બ.ક. ઠાકોર તથા ન્હાનાલાલની કેટલીક કવિતાઓ અપવાદરૂપે રહી તેને સદ્ભાગ્ય ગણીએ.

આ સિવાય એ પણ નોંધવું રહયું કે એ સમયનો કવિ બોલાતી ભાષાનાં ઉચ્ચારણો તેની છટા તથા તેના કાકુઓના વૈવિધ્યથી ઘણું ખરું દૂર જતો રહયો. બ.ક.ઠાકોરે કેટલાક પ્રયોગો કર્યાં, પ્રવાહિતા, અર્થાનુસારી લય, પણ આ બધાં ઝાઝાં ઉપકારક નીવડી ન શક્યાં. કવિની પદાવલિમાં એકવિધતા, ગતાનુગતિકતા વર્તાવા લાગ્યાં, કવિના વ્યકિતત્વનો સ્વયંપ્રકાશ તેમાં જણાયો નહીં. જીવન-વિશેનો અભિગમ પણ એકવિધ જ રહયો. આમ તે પેઢીની સંસ્કૃત પદાવલિ તે પછીની પેઢીમાં તો ન ચાલી શકી. ધીમે ધીમે નક્કર વાસ્તવિકતા તરફનો ઝોક વધ્યો, પ્રસાદ તથા માધુર્યનો આગ્રહ ઘટતો ગયો, તેને બદલે ઓજસની બોલબાલા વધી તેથી લોકબોલીના તળપદા શબ્દો કાવ્યમાં આવ્યા. આ રીતે ત્રીસીની કવિતામાં

અર્થબોધ સુબોધ બને એટલા માટે બોલચાલની, કોશિયો પણ સમજી શકે એવી ભાષા કાવ્યમાં પ્રયોજવી જોઇએ તેવો આગ્રહ રખાયો. પણ સુરેશ જોષી ત્રીસીની કવિતા માટે કહે છે કે " ગાંધીયુગની કવિતામાં કોશિયો પણ સમજે એવી ભાષામાં કવિતા લખવાનો ગાંધીજીનો આદેશ બહુ પળાયો નથી. દલિત-પીડિતોનાં દુ:ખ વર્ણવતી કવિતા તળપદી બાનીમાં લખાઇ. એથી વિશેષ કામ એની પાસે લઇ શકાયું નહીં. ભાષા પરત્વે નાનાલાલ કરતાં કાન્ત અને બળવંતરાયનો પ્રભાવ વિશેષ રહયો. વિદગ્ધ કવિ સંસ્કૃત બાની તરફ જ વિશેષ ઢળ્યો. મધ્યકાલીન કવિઓની બાનીનો પણ આપણે ત્યાં અમુક પ્રકારના આધ્યાત્મિક ભાવો માટે કે રાધાકૃષ્ણનાં ગીતો માટે પ્રયોગ થતો રહયો. એમાં કાવ્યત્વ ઘણું છીછરું રહયું. મરમી બન્યા વિના સંતો અને મરમીઓની બાની ઉછીની લઇને ઘણાએ વેપલો ચલાવ્યો."[૨૮]
આમ ત્રીસીના કવિઓએ ભાષાની મર્યાદામાંથી વ્યાપકતામાં જવાનો માર્ગ સ્વીકાર્યો પણ પ્રણય કે પ્રકૃતિના કાવ્યોમાં આગલી પેઢીની સંસ્કૃત પદાવલિનો વિનિયોગ તેઓએ કર્યો. એક જ કવિ કાવ્ય પ્રકાર પ્રમાણે બે ત્રણ શૈલીમાં કામ કરવા લાગ્યો. ઉદાહરણ તરીકે જોઇએતો સુંદરમ્નાં પ્રણય કાવ્યો અથવા ગંભીર ચિંતન કાવ્યો - "કાવ્યપ્રણાશ", "મધુરાત્રિ", "તારી થાળે" ઇત્યાદિ કાવ્યોની પદાવલિ લગભગ સંસ્કૃતમય તત્સમ પ્રધાન રહી છે જ્યારે "૧૩-૭ ની લોકલ," "ત્રણ પડોશી" "ઈંટાળાં" જેવાં કાવ્યોની ભાષા તળપદી બોલચાલની છટાવાળી રહી છે. વિષયને અનુરૂપ ચિંતન કરવા વિષયની ગરિમા જાળવી રાખવા ત્રીસીના મોટાભાગના કવિઓ સંસ્કૃત પદાવલિ પાસે જાય છે. અંગત ઊર્મિની વાત કરવા સંસ્કૃત પદાવલિ નિરાડંબરી રીતે પ્રયોજાય છે. આ ઉપરાંત ત્રીસીની કવિતા વિશે નોંધવા જેવી એક બાબત એ લાગેછે

કે દલિત-પીડિતની કવિતામાં જે ઊર્મિલતા છે, સહાનુભૂતિ છે તે ઘણીવાર ઉપરછલ્લી જણાય છે. આ લાગણીના વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપો તે ગાળાના કવિઓ ભાગ્યે જ આપી શકે છે. " એક ચૂસાયેલા ગોટલાને" પહેરણનું ગીત દળણાના દાણાં, ઈંટાળા, ધોબી કે જેવાં કાવ્યોમાં સપાટી પરનું સમીકરણાત્મક સ્થૂળ આલેખન થયું હોય તેવું લાગે છે. અને કાવ્ય ઘણીવાર ઊર્મિલ ઉદ્ગારથી આગળ વધતું નથી. કવિઓએ વિષયની સ્વતંત્રતા સ્વીકારી છે પણ આલેખનની અનેક રીતિઓ દ્વારા કાવ્યભાષાની સ્વકીયતા સિધ્ધ કરી હોય તેવું ભાગ્યે જ કેટલાક અપવાદો બાદ કરતાં કહી શકાશે. લાગણીને પ્રગટ કરવાના પ્રતીકો સમગ્ર કાવ્યની અખંડતામાંથી ક્યારેક જ કોઈ કાવ્યમાં આવે છે. બાકી કવિ માત્ર બાહ્ય સપાટી પરની વાસ્તવિકતાને સર્વસ્વ માની ચાલતો રહ્યો. અલબત ત્રીસીની ઘણી રચનાઓમાં કવિઓએ ભાષા વિશેની સૂઝ કાવ્યોમાં દાખવી છે, ભાષા સાથે ક્યારેક પ્રગલ્ભ બનીને પ્રયોગો કર્યા છે. પ્રશ્ન એ થાય છે કે આ પ્રકારની સૂઝ દલીત-પીડિતોના કાવ્યોમાં કે ભાવનારાગી કાવ્યોમાં કેમ અદૃશ્ય થઈ ગઈ ?

કવિતાની ભાષા એ શોધની ભાષા છે. કવિએ સતત ભાષા જોડે સંઘર્ષ કરવાનો રહે છે અને ભાષાને છેકતાં છેકતાં આગવા સંદર્ભો ઊભા કરી પોતાની વિશિષ્ટ લિપિનો વળાંક શોધી લેવાનો રહે છે. કવિતા વિશે સામાન્યપણે આપણે ઘણીવાર સાંભળીયે છીએ કે – કવિતા જે તે તબક્કામાં પ્રવર્તતા વાતાવરણ પ્રત્યેના પ્રત્યાઘાતમાંથી જન્મતી હોય છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો કવિ પોતાના યુગનું સંતાન છે. આવી માન્યતાઓનું જ્યારે વર્ચસ્ સ્થપાય ત્યારે કાવ્યની પદાવલિ સર્વસામાન્ય સ્તરની બનવા માંડે, વ્યક્તિગત ઉન્મેષો ઘટવા માંડે અને કવિતા

સહિયારા ધોરણે રચાવા માંડે, આને કારણે કવિની પદાવલિમાં એક-વિધતા પ્રગટે. આને બદલે એક કવિની કવિતાના પ્રતિભાવ (creation) માંથી બીજી કવિતા કેમ ન રચાઇ ? કાન્ત, નાનાલાલ તથા ઠાકોરની કવિતા જુદી પડે છે તેના કારણમાં આપણે કહી શકીએ પોતાની આજુ-બાજુ લખાતી કાવ્યભાષાના પ્રતિભાવથી તેમની આગવી પદાવલિ નિર્માણ થઇ હતી. એક કવિ જ બીજા કવિને પડકાર ફેંકી શકે, પોતાની ભાષા યોજના દ્વારા અને એ રીતે કાવ્યભાષાના નવોન્મેષની શકયતાઓ વિસ્તર્યા કરે.[૨૯]

ત્યાર પછીની રાજેન્દ્ર નિરંજનની પેઢીના કવિઓમાં કલ્પનવાદની અસર નીચે સામાજિક સભાનતા તથા સૌંદર્યાભિમુખતાનાં કાવ્યો રચાયાં. અલબત્ આ કામ પ્રહલાદ પારેખ, હરિશ્ચંદ્ર ભટ્ટ અને શ્રીધરાણીએ પોતાનાં કેટલાક કાવ્યો દ્વારા શરૂ કર્યું હતું. ૧૯૪૭ થી ૧૯૫૫ ના સમયના કવિઓએ પોતાની આગલી પેઢીના કવિઓ કરતાં રચનારીતિની બાબતમાં થોડે ઘણે અંશે પ્રયોગો કર્યા. રાજેન્દ્ર શાહે ગીતોમાં ભાષાના તળપદા તત્ત્વો વડે તાજગી આણી. રાજેન્દ્રનો શબ્દ અનેક પરિમાણો લઇ આવ્યો. તેમાં ઇન્દ્રિયવ્યત્યય, પ્રતીક કલ્પન યોજના આદિને કારણે તાજગી આવી. પણ પાછળથી સંસ્કૃત તત્સમ પ્રધાન પદાવલિના અતિ ઉપયોગને કારણે કુંઠિતતાનો અનુભવ તેનાં કેટલાંક કાવ્યોમાં થાય છે. આમ રાજેન્દ્રની એક વખતની વિશિષ્ટતા એ જ એનાં કાવ્યોની મોટી મર્યાદા બની રહી છે.

બીજું, એ ગાળાના કવિઓએ માત્રામેળ, ગુલબંકી અને કટાવની ચાલથી પોતાનું કામ સાધવાનો પ્રયત્ન કર્યો. નિરંજન ભગતે ઝૂલણા, હરિગીત, ગુલબંકીમાં બોલચાલની ભાષાનો તથા ત્રીજા અવાજનો

ઉપયોગ કર્યો, એક્વેરિયમ, ગાયત્રી, પાત્રો ફાઉન્ટનના બસ સ્ટોપ પર ઇત્યાદિ કાવ્યોમાં વ્યંગ ને વેદના, કટાક્ષ, પ્રાસ યોજના દ્વારા સધાતી કલાત્મકતા કાવ્ય સિધ્ધ કરવામાં કેવા ઉપકારક થાય છે તેનો પરિચય નિરંજને કરાવ્યો. પણ નિરંજનની અતિપ્રગટતા, ક્યારેક પ્રાસની અકળાત્મક રમતે, સામાજિક કટાક્ષે તથા માનવતાવાદના વળગણોએ ઘણીવાર કવિને કલાથી સાત ડગલા દૂર કરી દીધા.

પ્રિયકાન્ત મણિયાર, હસમુખ પાઠક, નવિન રાવળ બોલાતી ભાષાની [illegible] ગયા તથા પ્રતીકની શકિતનો વિનિયોગ "ગાય" "ખીલા, (પ્રિયકાન્ત મણીયાર) નવીન રાવળ) "તણખલું (હસમુખ પાઠક) જેવાં કાવ્યોમા કર્યો. પ્રિયકાન્તની 'ક્યાં?' કવિતામા નિરાડંબરી સરળતા વિસ્મયને કેન્દ્રમાં રાખી સરસ રીતે તેમણે પ્રગટ કરી. તેમ છતાં તેમના મોટાભાગનાં કાવ્યોની સરળતા કે પ્રતીક યોજના ઘણીવાર રમત માત્ર બની રહ્યાં. તેમના છેલ્લા કાવ્ય સંગ્રહોને વાંચતાં એ પ્રતીતિ થઇ કે પ્રિયકાંતમાં રહેલો કવિ ક્યાંક વિદાય લઇ ચાલ્યો ગયો છે. આથી જ રઘુવીર ચૌધરી જેવાને તેમની લાક્ષણિક રીતે વિધાન કરવું પડયું કે 'એક કાળે વાયુના શિલ્પ કોરનારે માટીની મૂર્તિનું કામ શરૂ કર્યું છે, ત્યારે એમને એમની જ પહેલાની કૃતિઓ વાંચી જવાની ભલામણ કરવાનું મન થાય છે.[30] હસમુખ પાઠકે તેમની કવિતામા કૌંસનો એક કાવ્યાત્મક પ્રયુક્તિ તરીકે વિનિયોગ કર્યો, ભાષાની નિર્પેક્ષતાનો તાગ લક્ષણા - વ્યંજના દ્વારા કાઢ્યો, તણખલું કાવ્ય આનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે, - આ બધુ થયુ હોવા છતાં પણ છંદો છોડવાનું કામ તથા ગદ્યની નવી લઢણો આત્મસાત કરી પ્રગટાવવાનું પ્રગલ્ભપણે કામ ન થયું.

આ ઉપરથી આપણે એ નિષ્કર્ષ પર આવી શકીએ કે અર્વાચીન યુગમાં પંડિતયુગની પરંપરામાં જ્યારે આપણા કવિઓએ ઊર્મિકવિતાનું સ્વરૂપ પશ્ચિમમાંથી લીધું ત્યારે પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃતના શિક્ષણ આદિને કારણે અને પ્રભાવે તે ઊર્મિ કવિતા માટેનું છંદોવિધાન સંસ્કૃતમાંથી લીધું. સંસ્કૃત સ્વયં નિત્યની વ્યવહારની, બોલચાલની ભાષાથી સારી પેઠે દૂર એવી વિશિષ્ટ સાહિત્યભાષા હતી. વળી સંસ્કૃતભાષાના છંદોનું સ્વરૂપ અત્યંત ચુસ્ત હોવાને કારણે, કાવ્ય માટે-પદ્યમાટે તેમાં વિશિષ્ટ પદાવલિ પણ ઊભી થઇ હતી. એક જ અર્થના વાચક એવા, પણ વિવિધ અક્ષરબંધારણ (લઘુ-ગુરૂ ક્રમ) વાળા અનેક શબ્દો (ગુણવાચક વિશેષણો સાથે) પ્રચલિત થયા હતા. અને "અમરકોશ" જેવા પર્યાયકોશો દ્વારા તે શબ્દો કવિઓ માટે હાથવગા રહ્યા હતા. આપણા ગુજરાતી કવિએ જ્યારે આ સંસ્કૃત વૃત્તો અપનાવ્યાં ત્યારે તેને માટે પણ જાણે સંસ્કૃત તત્સમ પદાવલિ અનિવાર્ય બની રહી અને તદ્ભવ સાથે તત્સમ શબ્દો અનેક એકાર્થક શબ્દ વપરાશમાં આવ્યા. આનું પરિણામ એ આવ્યું કે ગીત, ગઝલ સિવાયના કાવ્યપ્રકારમાં વ્યવહારની ભાષાથી ગુજરાતી કાવ્યભાષા દૂર ને દૂર સરતી રહી અને એક રૂઢ પદાવલિ પ્રચારમાં આવી. આ કદાચ તત્કાલીન કાવ્યભાવનાને અનુરૂપ હતું. છંદના સ્વરૂપની પસંદગી પદાવલિની પસંદગીની નિયંત્રક બની રહી તે તો તેના કાવ્યો તપાસતાં જ આપણે જોઇ શકીએ છીએ. આમ છંદની પ્રથમ પસંદગીએ પંડિતયુગની પેઢીના કવિ માટે સંસ્કૃત પદાવલિની પસંદગી અનિવાર્ય બનાવી.

ત્રીસીની કવિતામાં દલીત-પીડિતના કાવ્યોમાં વ્યવહારની ભાષાની નજીક જવાનો ઉપક્રમ આવ્યો; ચિંતન, પ્રણય જેવાં ગંભીર વિષયોના આલેખનમાં કવિ સંસ્કૃત પદાવલિના માળખાને વળગી રહ્યો.

આપણે એ તો જાણીએ જ છીએ કે છંદની પસંદગી હમેશાં ભાષાની, શબ્દપ્રયોગની પસંદગીની નિર્ણાયક હોય છે. અક્ષર છંદમાં રચાયેલી ગુજરાતી કવિતાની ભાષા તત્સમપ્રચુર – જીવંત વ્યવહાર ભાષાથી દૂર ગઇ અને એટલે અંશે કૃત્રિમ બની તેનું એક કારણ આ છે.[31] ત્યારબાદ પરંપરાગત સ્વરૂપના હરિગીત, ઝૂલણા, કટાવ, ચરણાકુલ વગેરે પંક્તિ-વિભાગની મર્યાદાઓ અક્ષર છંદના જેવી જ છે અને વધારામાં તેમાં પ્રાસનું અંગ નવી મર્યાદા ઊભી કરે છે. એટલે કે અમુક શબ્દને બીજાઓ કરતાં આગળ કરી તદગત અર્થ ભાવને ઉપસાવવાના પ્રાસના ગુણની સાથે ઇષ્ટ શબ્દને છોડી દેવો પડે કે વક્તવ્ય યાંત્રિક સમાનતાવાળા ખંડોમાં જ વહેંચાઇ જાય એ દોષો ઉપસ્થિત થાય છે.[32] અલબત્ત એમાં શબ્દ પસંદગી માટે ઘણી સ્વતંત્રતા છે એટલા માટે ૧૯૪૭ થી ૧૯૫૫ ના ગાળામાં લખતા કવિઓએ આ છંદો અપનાવ્યા ને બોલચાલની, નાટ્યાત્મક ભાષા વડે કાવ્યત્વ નિપજાવવામાં ઘણો અવકાશ મળ્યો.

આધુનિક યુગમાં કાવ્યભાષા અત્યંત રૂઢ, રજોટાયેલી પ્રતીત થતાં, અને સાથે સાથે કવિતામાં વ્યક્ત થતા ભાવવિશ્વની છબી બદલાતાં, કવિઓ માથે નવો વિકલ્પ શોધવાની જવાબદારી આવી. વ્યવહાર ભાષાની નિકટની ભાષા વધુ "જીવંત" વધુ "નમનીય" અને વધુ અભિવ્યંજનાત્મક જણાતાં અને તેવી ભાષાને સંસ્કૃતવૃત્તના માળખામાં ગોઠવી જ નહીં શકાય તેવી આંતરિક પ્રતીતિ થતાં પ્રથમ તો પરંપરિત અને તે પછી અછાંદસ કાવ્યરીતિનો આદર થયેલો જોઇ શકાય છે. આનો અર્થ એ થયો કે રોજબરોજની પદાવલિની પ્રથમ પસંદગીએ અછાંદસ શૈલી અનિવાર્ય બનાવી.

૧૯૫૬ પછીની કવિતાની વાત કરીએ તે પહેલા આખી પરિસ્થિતિનું અવલોકન કરવું રસપ્રદ નીવડશે. પ્રશ્ન એ છે કે આપણું વિવેચન શા માટે સામગ્રી પરસ્ત (content oriented) થયું ? તે સમયે જે Poetics હતું તે કયું હતું ? આપણા વિવેચનમાં અનુસંધાનો સ્થાપતા જવાની ભૂમિકા કેમ જળવાતી નથી.? આપણી અત્યાર સુધીની મોટાભાગની કાવ્યવિવેચનામાં કાવ્યની વિષય સામગ્રી (content) ને કેન્દ્રમાં રાખીને કાવ્ય વિષયની ચર્ચા વિચારણા થતી રહી છે. કવિનું "દર્શન" કવિનું "જીવન" "વિષયોની મહત્તા" કવિનું અંગત જીવન અને રચાયેલું કાવ્ય એ બે વચ્ચેનો સંબંધ સ્થાપવાની ઉત્સાહજનક પ્રવૃત્તિ (જુઓ. કાન્ત-કલાપી પરના કેટલાક વિવેચનો) આપણી કાવ્યવિવેચનામાં થતી રહી છે. ઘણીવાર કવિતાનો સાધન તરીકે આપણે ઉપયોગ કર્યો છે. કવિતામાં કવિ તરીકેની સંવેદના કરતા સામાજિક વ્યક્તિ તરીકેની સંવેદનાને આપણા વિવેચને વધુ મહત્ત્વ આપ્યું એથી રચનાની રાસાયણિક પ્રક્રિયામાં કશુંક આડું આવ્યું. નર્મદ દલપતની કવિતામાં વિષયોની નવીનતા, સામાજિકતા, "સુધારો" કેન્દ્રમાં રહ્યા. નરસિંહરાવની કવિતામાં પ્રકૃતિ-માનવભાવના આલંબનરૂપે કે સમીકરણરૂપે આવતી રહી. એ પેઢીમાં કવિતા કરતા સમયના વૃત્તિવલણો વિશેષ ચાહનાનો વિષય બની રહ્યા. તે પછીની ત્રીસીની કવિતામાં non-aesthetic,- extra-aesthetic પ્રવૃત્તિને જ વધુ મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું. એ પેઢીના કવિઓએ તુચ્છ વિષયો, આદર્શ પરાયણતા, વાસ્તવિકતાનો સ્વીકાર સ્થૂળ કક્ષાએ રહીને કર્યો અને રસકીય કક્ષાની ઉપેક્ષા કરી. એ પેઢીની ઘણીખરી કવિતા વિષય પ્રત્યેના અભિનિવેશ[૨૧] (orientation) માંથી જન્મી. ગાંધીયુગના કવિને મોટેભાગે માનવીની બૌદ્ધિક ભૂમિકાની (conceptual man) ની વાત કરવી હતી. જીવાતા જીવન કરતા

જીવન કેવું હોવું જોઇએ તેની જ વાત માનવી માનવ થાઉ તો, "જઠરાગ્નિ" "ઉકરડો" જેવા કાવ્યોમાં થતી રહી. વ્યક્તિ પૂજા જ જાણે મહત્ત્વની બની રહી. કાવ્ય માટેની સાધના માટેનો ઝાઝો પરિશ્રમ તે સમયના કવિઓ ન કરી શકયા. કવિકર્મ તથા ઉપાદાન પ્રત્યેની ઉદાસીનતાએ વિશેષ ભાગ ભજવ્યો.

આપણી કવિતા content-oriented રહી તેનું કારણ એ દર્શાવી શકાય કે કવિએ ભાષા સિવાયના બીજા મૂલ્યોને વિશેષ મહત્ત્વ આપ્યું. નીતિ, આદર્શ, સુધારો, ઉપયોગિતા, હમદર્દી, દલિત-પીડિતપ્રેમ આ બધા જ જાણે મહત્ત્વના બની રહયાં. સાહિત્યકૃતિમાં તો રસકીય મૂલ્યો (aesthetic value) નું મૂલ્યાકન હોય પણ ? અહીં તો ઇતરમૂલ્યો પર વિશેષ ભાર મૂકવામાં આવ્યો. સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસકોએ કહયું જ છે કે કાવ્યમાં તો રસ તે જ અર્થ છે પણ આ પેઢીના વિવેચને તો કાવ્યમાંથી મર્યાદિત અર્થ તારવી લઇને કાવ્યના ઇતર મૂલ્યોને તર્કસંગત ચોકઠાં કે સમીકરણમાં અર્થને નામે ગોઠવી દીધા. સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસકોએ તો બીભત્સ તેમ જ શૃંગાર બંનેને રસ ગણ્યા છે. એમાં ઉચ્ચાવચ્ચતાનાં કોઇ ધોરણો નથી સ્થપાયા છતાં આપણે ત્યાં વિષય પ્રસદગી, ઉચ્ચાદર્શ ભાવના, આધ્યાત્મિકતા, દિવ્યતા, આદિ ભાવોનું વિવરણ કરનારને ઉચ્ચાસને સ્થાપ્યો. કાવ્યમાં આ બધું ન હોય એવું કહેવાનો કોઇ આશય નથી છતાં એ જે વડે સિધ્ધ થઇ શકે તે ભાષાની જ ઉપેક્ષા કરવામાં આવી તેની સામે જરૂર વાંધો ઉઠાવી શકાય ખરો. આમ સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસકોએ રસની જે વ્યાખ્યા આપી હતી તે તો આપણો કવિ તથા વિવેચક બંને વિસરી ગયા. આ એક આશ્ચર્ય જનક અને દુઃખદ ઘટના કહેવાય. કવિતાની ઉપયોગિતા પર વધારે ભાર મૂકાયો. તેના કારણમાં

પ્લેટોનો આદર્શવાદ, મેથ્યુઆર્નોલ્ડનો " કવિતા એ જીવનની સમીક્ષા છે" તથા ટોલ્સ્ટોયનો " કલા એ જીવન માટે છે" આ બધા મતોની મર્યાદિત સમજ વધારે સ્વીકાર્ય બની તે છે. અને આમ પણ આપણા વિવેચનને અતિવ્યાપ્તિની પરિભાષા (Blanket Term) માં વાત કરવાની વધારે ફાવે છે તેથી " કવિતા આત્માની કલા છે" એવા મતો કેન્દ્રમાં રહ્યા.

બીજું એ કે કૃતિના વિશ્લેષણમાં, મૂલ્યાંકનમાં, પરિભાષાની વાત આપણા વિવેચને વધુ કરી. કૃતિની અસર અને તેમાં નિરૂપાયેલા ભાવને વધારે મહત્ત્વ અપાયું ને વિવેચન મૂળકૃતિથી દૂર ગયું, તેથી કૃતિમાં યોજાયેલો શબ્દ, તેની કલાકીય પ્રક્રિયાની વાત આપણા એ સમયનાં વિવેચને ઓછી કરી. કાવ્યમાં શબ્દનું કાર્ય શું છે, કાવ્યની પદાવલિ કવિના ભાવવિશ્વને આકાર આપવામાં શો ભાગ ભજવે છે તેની તપાસ કરવાનું ભાગ્યે જ તે સમયના વિવેચનથી શકય બન્યું. કૃતિની અલંકારયોજના અને ભાષારચનાને બાહ્ય અંગ તરીકે આપણે જોઇ. પશ્ચિમની કવિતા તથા વિવેચન સાથે આપણા કવિ તથા વિવેચકને સંબંધ નહતો એમ પણ ન કહી શકાય. આ સંબંધ હોવા છતાં આપણું વિવેચન પશ્ચિમની વિવેચના સાથે અનુસંધાન જાળવી ન શકયું. એ સમયના વાતાવરણ અને રાષ્ટ્રીય પરિસ્થિતિમાં આપણા કવિઓ ખેંચાયા તેથી સાહિત્ય પદાર્થ ગૌણ બની ગયો. કેન્દ્રમાં ભાષા રહેવાને બદલે "ચિંતન" "વિચાર" જ રહ્યાં. એ સમયના કવિને શિરે ઘણી જવાબદારી આવી પડી. કવિ જાણે કે "પ્રજાનું મુખ" બની રહ્યો. તે પત્રકાર થયો, સુધારક થયો, નિબંધકાર બન્યો. સર્જક મૂલ્યોને સ્વીકારે તેની સામે વાંધો નથી, પણ ઘણી વાર કૃતિમાં એ મૂલ્યોનું

આરોપણ થયું હોય છે તેની સામે વાંધો લેવો પડે, કારણ કે પછી કવિતા એક યાંત્રિક રચના બની જાય છે. આ કદાચ સમયની મર્યાદા કરતાં વિશેષે તો સર્જકની મર્યાદા જ બની રહી. એ સમયની પરિસ્થિતિ માત્ર story of glory and gloom બની રહી.

આ ગાળાની ઘણી રચનાઓમાં સામગ્રી સંસ્કાર પામ્યા વિનાની રહી ગયેલી લાગે છે. અહીં જ રૂપરચનાની વાત મહત્ત્વની બની રહે છે. Achieved content એ જ અંતે તો કવિતામાં Form છે કેમકે તે દ્વારા જ કવિ સામગ્રીનું નિગરણ કરી શકે છે. તેનાથી વિવેચનની એક તંદુરસ્ત પ્રણાલી તથા દાર્શનિક પીઠિકા તૈયાર થઇ શકે છે અને તે દ્વારા area of disagreement ઘટી શકે છે. કવિતા સારી કે ખરાબનો નિર્ણય અંગત રુચિ, પૂર્વગ્રહ, માન્યતાને આધારે સંભવી શકે નહીં. પરંતુ તેના objective basis ભાષા, છંદ, અલંકાર ઇત્યાદિનો કલાત્મક સંદર્ભ કાવ્યને આગવું પરિમાણ આપી શકયો છે કે નહીં તેની ચર્ચા વસ્તુનિષ્ઠ ભૂમિકાએ થઇ શકે. નર્મદમાં કશું નવીન કરવાનો "જોસ્સો" હતો, તેણે પણ હેઝલિટ જેવા વિવેચક પાસેથી કવિતાની વિભાવનાની દીક્ષા લીધી. નરસિંહરાવે રોમેન્ટિક ભાવોદ્રેકના કવિઓ જેવા કે વર્ડ્ઝવર્થ, શેલી ઇત્યાદિને દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખીને કાવ્યરચનાનો આરંભ કર્યો. પણ તે કવિઓએ જે રીતે પોતાની કવિતામાં ભાષા જોડે સંબંધ કેળવ્યો તે નરસિંહરાવ, ન્હાનાલાલ આદિ રોમેન્ટિક કવિઓ ન જાળવી શકયા. રોમેન્ટિક પરંપરાના પશ્ચિમના સારા કવિઓની કવિતાના દૃષ્ટાંતો આપણી નજર સમક્ષ ન હતાં. જો ત્યાંના બીજા સારા કવિઓની કવિતાને આત્મસાત્ કરી હોત તો તેઓની કવિતામાં જે ભાષાકર્મ છે તેનો પણ વિનિયોગ

કરવાનો એક આદર્શ આપણા કવિઓની કવિતા પ્રવૃત્તિમાં ઉપકારક બની શકયો હોત. આ માટે આપણું વિવેચન જવાબદાર ગણી શકાય.

અહીં એક પ્રશ્ન મહત્ત્વનો બની રહે છે કે કવિતાની સમજ આ કે તે પેઢીમાં લખાતી તે કવિતાના પરિશીલનથી બંધાય છે કે આ તે જમાનામાં કવિતાના લખાતા વિવેચનથી બંધાય છે ? દરેક જમાનામાં એકબાજુ સર્જન છે તો બીજી બાજુ વિવેચન છે. વિવેચનને પડકારે તેવા સર્જનની અપેક્ષા તો પ્રત્યેક યુગનો આદર્શ રહયો છે. આપણી કવિતા વિવેચનની પાછળ પાછળ મોટેભાગે ચાલી. કવિતાએ વિવેચનના સિધ્ધાંતોની ફેરતપાસ કરવાની ફરજ પાડી એમ કેટલાક અપવાદો બાદ કરતાં ભાગ્યે જ જણાઇ આવે છે, જ્યારે નબળી કવિતા લખાય ત્યારે વિવેચનના સિધ્ધાંતોનું વર્ચસ વધારે હોય. કવિતામાંથી સિધ્ધાંતો નિપજી આવે તેને બદલે સિધ્ધાંતોને વશવર્તી કવિતા લખાય તે પરિસ્થિતિ નિરામય કેમ ગણી શકાય ? આપણે ત્યાં એવો કોઇ પ્રમુખ કવિ ન આવ્યો કે જેણે વિવેચકને સિધ્ધાંતની ફેરતપાસ કરવા પ્રેર્યો હોય.

બીજી રીતે પણ આ મુદ્દાને જોઇ શકાય. પશ્ચિમમાં વાલેરી, માલાર્મે ટી. એસ. એલિયટ ઇત્યાદિ કવિઓએ પોતાના કાવ્યવિષયક સિધ્ધાંતો જાતે જ પોતાની કવિતાના સર્જન દ્વારા સિધ્ધ કર્યા. કલ્પન, પ્રતીક, અલંકાર, શબ્દયોજના ઇત્યાદિની વિભાવના દ્વારા પોતાનું આગવું Poetics (સાહિત્યશાસ્ત્ર) ઊભું કર્યું. આપણે ત્યાં બ. ક. ઠાકોર, ઉમાશંકર જોષી, સુરેશજોષીના અપવાદ સિવાય ભાગ્યે જ આગળ કંઇ કામ થયું. અલબત્ત એ જરૂરી નથી કે સર્જક સ્વયં પોતાની કવિતાના સિધ્ધાંતો વિશે વાત કરે. પરદેશી કવિતા આપણી પરંપરાને

અનુકૂળ ન જ આવે પણ એ કવિતા વાંચીને આપણા ચિત્તમાં પ્રશ્નો તો થવા જ જોઈતા હતા તે કેમ ન થયા – એ વિચારવાનું રહે. આ ઉપરથી આપણે એ તારણ પર આવી શકીએ કે કવિનું ભાવવિશ્વ વિષયો પૂરતું સીમિત રહ્યું તેમજ ભાષા સિવાયનાં ઈતર મૂલ્યોને આપણા વિવેચને તથા સર્જને અધિક મહત્ત્વનાં ગણ્યાં. ઘણીવાર વીગત-દોષો, વ્યાકરણ દોષો, ચીંધી બતાવાયા, અથવા કલ્પન, છંદ, પ્રતીકનાં નામ અપાયાં પણ તેનું કલ્પનાં સમગ્ર સંદર્ભમાં શું મૂલ્ય છે તે ભાગ્યે જ દર્શાવાયું. તે ઉપરાંત તત્કાલીન સામાજિક, રાજકીય પરિસ્થિતિ, કવિની આગવી જીવનદૃષ્ટિ કવિનો સંદેશ, ટાગોરની અસર, ફ્રોઈડનો માનસશાસ્ત્રીય અભિગમ, રશિયાની ક્રાંતિ, ગાંધીજીની જીવનદૃષ્ટિ તથા રાષ્ટ્રીય ચળવળ (આ યાદી લંબાવી શકાય) વિશેના હવાલાઓ આપવાનું વિવેચને મુનાસિબ માન્યું. ટૂંકમાં આપણા વિવેચને તેને એક સપાટ વિવેચન શૈલી ઉપજાવી કાઢી જે કોઈ પણ કવિતાના સમર્થન કે અસમર્થન માટે ચાલી શકે.

૧૯૫૬ પછી આ બંધિયાર શિષ્ટતા, ઔપચારિકતા સામે ધીમે ધીમે વિદ્રોહ શરૂ થયો. આ જ સમય દરમ્યાન પશ્ચિમના સાહિત્યનો આપણો સંપર્ક અંગ્રેજી અનુવાદો દ્વારા ઘનિષ્ટ થતો ગયો. યુરોપ, અમેરિકા, ફ્રાંસ, લેટિન અમેરિકાના કવિઓના પરિચયમાં આપણે આવ્યા. "ક્ષિતિજ" સામયિકમાં પ્રગટ થતા બોદલેર, વાલેરી, માલાર્મે, પાબ્લો નેરૂદા, લોર્કા, રિલ્કે ઈત્યાદિ કવિઓની કવિતાના અનુવાદોની પરોક્ષ અસર આપણી કવિતા પર પડી. કાવ્યપદાવલિ પરત્વેના આપણા વલણોને બદલવામાં આ પરિચયે ઘણો જ ભાગ ભજવ્યો. પદ્યમુક્તિ તરફના વલણ માટેના ચાર કારણો ઉમાશંકર જોષીએ આપ્યા છે. કલ્પન અને પ્રતીક નિર્ભર કવિતા,

અન્ય ~~ચિત્રિત~~ લલિત કલાઓ ખેડનારાઓની માધ્યમ પર અસર પાશ્ચાત્ય કવિતાના અનુવાદો, "કાવ્યં ગદ્યં પદ્યં ચ"- માં કાવ્યને ગદ્યનો વિરોધ નથી, પણ કવિની અનુભૂતિના વાહન તરીકે ગદ્યની અનિવાર્યતા.[33] હવે સૂક્ષ્મચિંતન ભાવનાનો શંખનાદ વાતાવરણમાંથી ઓછો થવા લાગ્યો; કવિએ શિષ્ટતાને છોડી અરાજકતા અપનાવી. આ અરાજકતાને આવરી લઇ શકે, મૂર્તિમંત કરી શકે તેવાં સ્ફટિક કઠિન કલ્પનો અને પ્રતીકો તે શોધવા લાગ્યો આમ રૂઢિયે પહેરાવેલુ સંરક્ષણતાનું કવચ સરી પડ્યું. જાગતિક સંદર્ભમાં આપણે આપણને જોયા. અર્થપ્રધાનતાનું સ્થાન અર્થશૂન્યતાની અનુભૂતિએ લીધું. છંદનું સ્થાન અછાંદસે લીધુ, કાવ્યમાં છંદના વિનિયોગ પરત્વે જુદી સજ્જતા પ્રાપ્ત કરવાનો સમય આવી ગયો. કવિ વાસ્તવિકતાનો છેદ ઉડાડી અતિવાસ્તવ તરફ ઢળ્યો, સંસ્કૃત છંદોને તેણે મુકિત આપી અને અભિવ્યકિતના નવા લયની શોધ તરફ વળ્યો. વાચાળતાનું જાણે પૂર આવ્યું, એ પૂરમાં છંદો છિન્ન થયા, આત્મવિડમ્બના, વ્યંગ, પ્રલાપ ઇત્યાદિની ભાત કવિતામાં ઉપસવા લાગી, પ્રથમ પુરુષ એકવચન તથા "તમે" ના સંબોધનોવાળી કવિતા આવી, ઇશ્વરની હદ્દવારીની કીકીયારી સંભળાઇ, વિધિ-નિષેધો વચ્ચે કોઇ અવકાશ કવિએ રહેવા ન દીધો. તળપદીબાની તથા લોકબોલીના સંસ્કારોનો આગવો સંદર્ભરચવા તરફ કવિ વળ્યો.

૧૯૫૬ પછી ગુજરાતી કવિતાએ રાજેન્દ્ર નિરંજનનો માર્ગ છોડી દીધો ત્યારથી તે અત્યારે લખાતી ગુજરાતી કવિતાની ગતિવિધિ પર દૃષ્ટિપાત કરીશું તો ઘણીબધી ધારાઓ આ ગાળામાં જોવા મળે છે. એક વર્ગ આપણો ત્યાં એવો પણ છે કે આ યુગની ભૂમિકાની પોતાની ટેકનિકપર એણે કોઇ પણ પ્રકારની અસર થવા દીધા સિવાય છંદોબધ્ધ રચનાઓ કરીને, પુરાણી પરિપાટી પર ચાલવાનું પસંદ

કર્યું છે. આવી કવિતામાં ક્યારેક નવીનતાના ઝબકારા દેખાય પણ છે. તો ક્યારેક અમે પણ અવનવી ચિત્ર-વિચિત્ર કલ્પનાઓ કરી શકીએ છીએ એવું બતાવવા ખાતર પણ નવી શૈલીનાં બાહ્ય લક્ષણો આત્મસાત કરી લખનારા પણ આ વર્ગમાં જ આવી જાય છે. આ વર્ગે સઘળાં મૂલ્યો અપૂર્વ શ્રદ્ધાથી સ્વીકારેલાં છે. બીજો એક વર્ગ નવીનતાને સમજ્યા વિના કાવ્યસર્જનમાં પ્રવૃત્ત છે. આ કવિઓ આડો અવળો મસાલો પોતાની કવિતામાં ભરે છે, બુદ્ધિની સભાન ~~કસતર~~ કસરત કરે છે. ઘણી બધી પ્રવૃત્તિ કરવાની ઝુંબેશ આ કવિઓએ ઉપાડી, એમણે જે નવા પ્રયોગો કાવ્યપ્રકાર સુધ્ધાંના કરવા માંડયા તેની પાછળ પ્રયોગોથી કોઇ સિધ્ધિ પામ્યાનો હેતુ ન હતો પણ પ્રયોગ કરનાર તરીકેની દાનત હતી.

વળી પાછી ભાષાની એકવિધતા વાતાવરણમાં દેખાવા લાગી છે. પ્રયોગો રૂઢિ બને, લપટા છીછરા કવિસમયો બની જાય, તેની એક રેઢિયાળ પરેડ બંધાય, ભાષા સ્વયં વ્યવધાન બને, અભિવ્યક્તિની કૃત્રિમતા દ્વારા સર્જકતાનો અભાવ મુખરિત થાય ત્યારે નવા ભાષાકીય-રસકીય સાહસની આવશ્યકતા ઊભી થાય. ભાષા અને કવિની વચ્ચે એક સંઘર્ષ થવો જોઇએ, મથામણ થવી જોઇએ. તે ન થાય ત્યારે પ્રયોગોનું સ્થાન ટોળું લે અને વાતાવરણમાં એક પ્રકારની અરાજકતા જ જાણે વર્ચસ્ જમાવે. અર્ધાદસને કારણે કવિ વાગાડંબર કરતો થઇ જાય, ગીતોમાં ષષ્ઠીવિભક્તિના પ્રયોગોની ભરમાર આવે, તથા કૃતક ભાવનાના આલેખનની ભરમાર પણ વધતી જાય, ભાષા સ્વયં અગતિશીલ બને, તેની સર્જનાત્મક શક્યતાઓ કવિ તાગી ન શકે, કશું પ્રાણવંત, , ગતિશીલ, પિંડીભૂત આપણો કવિ પ્રગટાવી ન શકે ત્યારે જ ભાષા વ્યવધાન બને, Joint Stock કવિતાનો ફાળ ઉતરે, વૈયક્તિક

અવાજ દબાઈ જાય, આમ ફરી એજ વીર્યહીન પુનરાવર્તન કાવ્યાપદાવલિમાં પ્રવર્તતું દેખાય, ભાષામાં એક પ્રકારની શુષ્ક એકવાકયતા વરતાવા માંડે ત્યાં વળી એક નવો તબક્કો ઉભો થાય, One has to break a new gfound. અત્યારે લખતા કેટલાક કવિઓ પણ આગળની પેઢીના જેવું જ અનુકરણ કરે, ગૃહીતો સ્વીકારી લખે તો તેની સામે પડકાર કરવો પડે, ઉહાપોહ કરવો પડે. આમ ૧૯૬૭-૭૦ ના ગાળામાં આપણી કવિતાના વાતાવરણમાં ફરી સ્થગિતતાનો અનુભવ થાય છે, વળી પાછું એ જ વિષચક્ર, શરૂ થયું છે અને વળી નવા સ્થિત્યંતરની અનિવાર્ય અપેક્ષા ઉભી થઈ છે. કાવ્યમાં ફરી કૃતકતા અછાંદસને નામે યદૃચ્છા વિહાર દેખાય છે, પ્રાસની રમતો, વ્યુત્ક્રમના અકલાત્મક ઢાંચાઓ, વિચ્છિન્નતા તથા એકલતાનો વાગાડંબરી વ્યામોહ ફરી દેખાય છે. સર્જકે જાણે ફરી પોતાના પૂર્વજોનું દાસત્વ સ્વીકારી પોતાની નિજી અભિવ્યક્તિની સ્વતંત્રતા ગુમાવી છે. થાબડભાણા શૈલી તેની આત્યંતિક કક્ષાએ વધી છે, દરેકને કવિ થવું છે, છંદ જાણ્યા વિના અછાંદસમાં ભમવું છે, હવામાં જે હોય તે ઝીલીને તરી જવું છે. આગલી પેઢીના કવિઓની નિષ્ફળતાઓ સાથે જાણે આપણો આજનો કવિ સ્પર્ધામાં ઉતર્યો હોય એવું લાગે છે. આપણા સમયની વિલક્ષણતા એ છે કે સાહિત્યક્ષેત્રમાં આંદોલનો ઝડપથી થતા આવે છે, આંદોલન ઝાઝું ટકતું નથી, એ કશી નોંધપાત્રતા સિધ્ધ કરે ન કરે ત્યાં સુધીમાં તો ખતમ થઈ જાય છે.[૩૪] આમ અછાંદસની સિધ્ધિ-મર્યાદાઓનું સરવૈયું કાઢીએ એ પહેલાજ એનો નાભિશ્વાસ શરૂ થઈ જાય છે. આપણી બીજી કરુણતા કદાચ એ છે કે ભૂતકાળમાં જે પ્રવૃત્તિ સિધ્ધિરૂપે પ્રગટ થઈ હોય છે, તે જ પ્રવૃત્તિના અવસાનના સાક્ષી વર્તમાનમાં આપણે બનવું પડે છે. આના કારણમાં એ હોઇ શકે કે આપણો

કવિ સામાજિકોની રુચિથી દૂર નથી રહી શકતો, તેને પણ આખરે એક Establishment ના ભોગ બનવું પડે છે, માન્યતા મેળવવા તે પ્રજા તરફ વળે છે. ફરી ગીતો, ગઝલો પ્રત્યેનો ઉત્સાહ અતિમાત્રામાં વધ્યો છે. અછાંદસમાં છીછરી અને સસ્તી ચમત્કૃતિઓ કવિ સાધતો થયો છે. આથી ભાષાની ગુંજાયશ, તેનું આગવું પોત, તેની રસકીય પ્રગલ્ભતા પ્રગટતી નથી.

૧૯૫૬ થી આજસુધીની કવિતામાં ભાષા સાથે કેવું કામ થયું ? લાભશંકર ઠાકર, ગુલામ મોહમ્મદ શેખ, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર, રાજેન્દ્ર શુકલ, રમેશ પારેખ, ઇત્યાદિ કવિઓએ ભાષાની કલાત્મકતા કઇ રીતે સિધ્ધ કરી અને એ સિધ્ધ કરવામાં કયાં સફળ અને કયાં નિષ્ફળ રહયા તેની ચર્ચા ત્રીજા પ્રકરણમાં તે કવિઓની કવિતા લઇને કરી છે અને સાથે સાથે સમગ્ર પ્રવૃત્તિને તપાસવાનો પણ આ નિમિત્તે ઉપક્રમ સ્વીકાર્યો છે. ૧૯૭૫ માં લખતા શેખ, લાભશંકર, સિતાંશુ, પ્રબોધ, ચિનુ, રાજેન્દ્ર, આદિલ, કવિઓની ભાષામાં આજે કોઇ પરિવર્તન આવ્યું કે નહીં ? તે પણ આ સંદર્ભમાં અવલોકીશું, તે પહેલા કાવ્યપદાવલિ શું છે, તેનું કાવ્યમાં શું મૂલ્ય છે તે હવે બીજા પ્રકરણમાં જોઇએ.

સંદર્ભ નિર્દેશ

૧. કિંચિત – સુરેશ જોષી, પૃ. ૧૩, ચેતન પ્રકાશનગૃહ, આવૃત્તિ ૧લી, ૧૯૬૦.

૨ કાવ્યનું સંવેદન – હરિવલ્લભ ભાયાણી, પૃ. ૨૬, આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૬.

3 The Language Poets use - Winifred Nowottny, p.2. વાલેરી કાવ્યમાં એક શબ્દની યોજના પાછળ છ શરત મૂકે છે તેનો નિર્દેશ - University of London, 1975.

૪ એજન, પૃ. ૩૨.

૫ Literary Theory and Structure - Edited by Frank Brady, John Palmer and Martin ~~Prince~~ Price. તેમાંનો લેખ - Words, Language and Farm. By Marie Borroff, p.63. Yale University Press, New Haven & London, 1973.

૬ The Verbal Icon - W.K. Wimsatt, Jr., p.230. Methuen & Co. Ltd., London, 1970.
'One might raise the methodological issue whether we shall approach poetry as the verbal Form of the aesthetic, or as, the aesthetic Form of What is verbal'.

૭ કિંચિત – સુરેશ જોષી, પૃ. ૯.

૮ એજન, પૃ. ૫૯.

૯. The Practical criticism of Poetry - C.B.Cox & A.E. Dyson, p.15. Edward Arnold Ltd. 1969.

૧૦ "ઝૂમા સુંદરી" – કાવ્યની ચર્ચા, "કાવ્યલોક" – જયંત પાઠક, પૃ. ૫૭. સુરેશ પુસ્તકાલય, સૂરત, ૧૯૭૩.

૧૧ મારા નામને દરવાજે – લાભશંકર ઠાકર, રચના ૪૩, પૃ. ૬૬ થી ૬૯, આર.આર.શેઠ, ૧૯૭૨.

૧૨ ઓડિસ્યુસનું હલેસું – સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર – પૃ. ૮૭, આર.આર. શેઠ. ૧૯૭૪.

૧૩ વહી જતી પાછળ રમ્યઘોષા – લાભશંકર ઠાકર, પૃ. ૭૧–૭૨, પ્રકાશક પોતે. ૧૯૬૫.

૧૪ પૂર્વાલાપ – મણિશંકર રત્નજી ભટ્ટ, "કાન્ત" પૃ. ૧૮૩–૧૮૪. આર.આર.શેઠ, પાંચમી આવૃત્તિ, ૧૯૪૮.

૧૫. કાવ્યનું સંવેદન – હરિવલ્લભ ભાયાણી. "પૂર્વાલાપ"ના બે ભાષા પ્રયોગો, પૃ. ૧૩૨ થી ૧૩૬.

વિવેચનનું વિવેચન – જયંત કોઠારી.

કાન્તની કવિતાના કેટલાક શબ્દો, પૃ. ૧૯૩, ગૂર્જર, ૧૯૭૬.

૧૬ એજન, પૃ. ૧૫૬ પર આની વીગતે ચર્ચા કરવામાં આવી છે.

૧૭. અથવા – ગુલામ મોહમ્મદ શેખ, પૃ. ૭૩, ૮૩, બુટાલા એન્ડ કંપની, ૧૯૭૪.

૧૮. અંગત – રાવજી પટેલ, પૃ. ૩, ૨૭, અને ૧૩૨ થી ૧૪૯. આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૧.

૧૯. ઑક્ટાવિયો પાઝની કાવ્યવિભાવના – સુરેશ જોષી "એતદ્–૫ (સામયિક) પૃ. ૩૯.

૨૦ Selected Essays - T.S. Eliot , તેના બે લેખ :
(1) The Metaphysical Poets (1921), (2) Hamlet (1919).
Faber and Faber 1932.

૨૧ Romantic Image - Frank Kermode Chapter 8. Routledge & Kegan Paul, 1957.

સાથે સાથે ડોનાલ્ડ ડેવી તથા ફ્રેંક કરમોડે ટી.એસ.એલિયટની

કાવ્યવિભાવનાની જે ચર્ચા કરી છે તેની નોંધ Modern Poetry - Studies in Practical Criticism - By C.B. Cox and A.E.Dyson ના ઉપર્યુક્ત પુસ્તકમાં પૃ. ૧૦ થી ૧૯માં કરવામાં આવી છે. Orient Longman, 1963.

૨૨ Articulate Energy - Donald Davie પૃ. ૧૦૨–૧૦૩ પરની ચર્ચા. Routledge & Kegan Paul, London, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૫૫ – અહીં ૧૯૭૬ની આવૃત્તિનો ઉપયોગ કર્યો છે.

૨૩ એજન, પૃ. ૧૬૩ થી ૧૬૫.

૨૪ સાહિત્યશાસ્ત્ર – દેશપાંડે – અનુ. જશવંતી દવે, વોરા. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં રીતિ વિચાર – રાજેન્દ્ર નાણાવટી અને "કાવ્યનું સંવેદન"ના હરિવલ્લભ ભાયાણીના કેટલાક લેખોમાં આ મુદ્દાઓની તપાસ કરવામાં આવી છે.

૨૫ English Poetry and the English Language - F.W.Batson, p.23 - 24. Calarendon Press - Oxford, 1973 (Third Edition).

૨૬ આધુનિક કવિતા કેટલાક પ્રશ્નો – નિરંજન ભગત, પૃ. ૮, વોરા, ૧૯૭૨.

૨૭ ન્હાનાલાલ – જયંત ગાડીત – પૃ. ૧૬–૧૭ – કુમકુમ પ્રકાશન, બીજી આવૃત્તિ, ૧૯૭૯.

૨૮ અરણ્યરૂદન – સુરેશ જોષી – પૃ. ૧૧૬, બુટાલા, સંવત ૨૦૩૨.

૨૯ A map of Misreading - Harold Bloom, pp.18-19. New York Oxford University Press, 1975.

30 અદ્યતન કવિતા – રઘુવીર ચૌધરી, પૃ. ૧૪૩. આર. આર. શેઠ, ૧૯૭૬.

૩૧ કાવ્યનું સંવેદન – હરિવલ્લભ ભાયાણી, પૃ. ૧૫૬–૫૭.

૩૨. એજન, પૃ. ૧૫૭.

૩૩ પ્રતિશબ્દ – ઉમાશંકર જોષી, પૃ. ૪૧ થી ૪૪, વોરા, ૧૯૬૭.
૩૪. નવી કવિતામાં છંદ અને ભાષા – સુરેશ જોષી.
"કંકાવટી" (સામયિક) પૃ. ૮, એપ્રિલ ૧૯૭૮.