અભ્યાસ

‘સૈરન્ધ્રી’ પ્રબંધ-કાવ્યજાતિની સંસિદ્ધ અભિનવ કૃતિ

હસુ યાજ્ઞિક

મહાભારતનાં દ્રૌપદી જેવા યશસ્વી, તેજસ્વી અને અનેક દૃષ્ટિએ અવનવી રીતે ઊઘડી શકે એવા પાત્રને કવિ-વિવેચક વિનોદ જોશીએ પરંપરાગત એવા પ્રબંધકાવ્યની જાતિમાં, વિશિષ્ટ અભિનવ સ્વરૂપમાં કૃતિબદ્ધ કર્યું છે.

ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે જેના કેન્દ્રમાં કોઈ એક મોટી, મધ્યમ કદની અથવા નાની કથા ગદ્યમાં, પદ્યમાં કે ચંપૂ (ગદ્ય-પદ્ય બન્ને)માં આદિ-મધ્ય-અંતના રૂપમાં આપવામાં આવે તે ‘પ્રબંધ-કાવ્ય’ નામની મુખ્ય જાતિ. એની કથાને આધારે ‘**ખ્યાત**’ એટલે કે બનેલી મનાતી પૌરાણિક કે દંતકથામૂલક અને ‘**ઉત્પાદ્ય**’ એટલે કલ્પેલી, મુખ્યત્વે મનોરંજક વર્ગની કથાઓ - એમ બે પ્રકાર ભેદમાં વહેંચાય. આ રીતે આલેખાયેલું પ્રબંધ એવું કથારૂપ જો કેવળ સાંભળવા માટે જ હોય તો એને ‘**શ્રાવ્ય**’ (સાંભળી ગ્રહણ કરી શકાય એવું) અને જો સાંભળવા ઉપરાંત એને ગાન-અભિનય સાથે આંખથી માણી શકાય એવું હોય તો એને ‘**દૃશ્ય**’ એવા પ્રકાર કે વર્ગમાં મૂકવામાં આવે છે. કોઈ પણ ગત્યાત્મક પ્રસંગ-શ્રેણી-શૃંખલા જો તત્ત્વતઃ ‘શ્રાવ્ય’ હોય, એમ છતાં દૃશ્યરૂપમાં પણ માણી શકાય એવી પણ હોય. સક્ષમ સર્જન-કૃતિ હોય તો એને દૃશ્ય-શ્રાવ્ય એ બંનેમાં મૂકી શકાય. કૃતિદાખલ ‘સૈરન્ધ્રી’ આ પ્રકારમાં પણ આવી શકે એવી સક્ષમ કૃતિ છે. કારણ કે એમાં ટ્રેજેડીનું જ આંતરસ્વરૂપ, Rising action, climax અને Falling action પછીની કરુણાન્ત કથા છે. આ દૃષ્ટિએ પ્રબંધકાવ્ય જાતિઅંતર્ગત ‘સૈરન્ધ્રી’માં ‘આખ્યાનક-ખંડકાવ્ય’ એવા નૂતન સ્વરૂપનો આવિર્ભાવ થતો જોવા મળે છે.

‘આખ્યાનક-ખંડકાવ્ય’ એવી નવી જ, કોઈકને બે ભિન્ન સ્વરૂપને જોડતી વિચિત્ર કે ચર્ચ્ય પણ લાગે એવી સંજ્ઞા આપવાનું કારણ એ છે કે મધ્યકાલીન આખ્યાન અને કવિ કાન્તથી આરંભાયેલી ખંડકાવ્યના સ્વરૂપની નવી આધુનિક વિભાવના – બંનેનું સફળ સંયોજન સિદ્ધ થયું છે.

‘આખ્યાન’ એવા પ્રબંધકાવ્યજાતિના નવા જ સ્વરૂપનો આરંભ અપભ્રંશકાળથી થયો. ભોજના ‘શૃંગાર-પ્રકાશ’ કે હેમચંદ્રાચાર્યના ‘કાવ્યાનુશાસન’, જે બંને મુખ્યત્વે પશ્ચિમ ભારતની જ સાહિત્યપરંપરાના પ્રબંધકાવ્યજાતિના સ્વરૂપસંસિદ્ધ કરતા પ્રકારભેદ વિશેષ વિગત સાથે ચર્ચે છે, તેમણે સ્પષ્ટ કર્યું જ છે કે જ્યારે કોઈ એક મુખ્ય પ્રબંધમાં દૃષ્ટાંત રૂપે અપાયેલી ‘ઉપાખ્યાન’ની કથાને જ એક સળંગ સંપૂર્ણ કૃતિના રૂપમાં બાંધે

છે અને આવી કથા ગાયન, કથન, અલ્પ અભિનય સાથે ગ્રન્થિક દ્વારા (પછી કોઈ અનુગામી વ્યાવસાયિક દ્વારા પણ) રજૂ થાય છે તેને 'આખ્યાન' કહે છે. એનું દૃષ્ટાંત 'નળાખ્યાન' અપાયું છે. નળકથા માત્ર દૃષ્ટાંતરૂપ છે, મૂળ પ્રબંધકથા સાથે પાત્ર-પ્રસંગે પ્રત્યક્ષ રૂપે જોડાયેલી નથી. બીજું દૃષ્ટાંત છે 'ગોવિંદાખ્યાન' જે સંભવતઃ હરિવંશાદિ કુળના પ્રબંધનું જ નાયકનું પાત્ર છે. એટલે કે માત્ર દૃષ્ટાંતરૂપ સ્વતંત્રરૂપની કથા જ નહીં, પરંતુ મુખ્ય પ્રબંધરૂપ નાયકસદૃશ પાત્રને જ કેન્દ્રમાં રાખીને ગવાતી-કથાતી-અલ્પ અભિનય સાથેની કથા, તે આખ્યાન.

પ્રાકૃત-અપભ્રંશ પછી જે જૂની ગુજરાતી અને મધ્યકાલીન ગુજરાતીની ભાલણથી આરંભીને તે છેક પ્રેમાનંદ સુધી અને પછી પણ મુખ્ય પ્રબંધકથા સાથે સીધો સંબંધ નથી, કેવળ દૃષ્ટાંત રૂપે આવતી અન્ય સ્વતંત્ર કથા છે તેવી કથા પણ આવી – નળાખ્યાન, ચંદ્રહાસ-આખ્યાન વગેરે, તેમ મુખ્ય પ્રબંધકથાના જ કોઈ પાત્ર અને ખાસ પ્રસંગને પણ આલેખતી, સ્વતંત્ર કૃતિબદ્ધ સ્વરૂપની માવજત પામતી કથા પણ આવી – અભિમન્યુ-આખ્યાન, સીતા-સ્વયંવર વગેરે.

અહીં બધે જ 'ઉપ' છે તે પાત્ર, પ્રસંગ કે સ્વતંત્ર દૃષ્ટાંતરૂપ કથા હવે 'આધિકારિક' બનતાં ઉપકથા કે ખંડકથાને બદલે મુખ્ય સ્વતંત્ર કથા 'આખ્યાન' (આસમન્તાત્ ખ્યાનમ્ – જે સ્વતંત્ર રૂપમાં મંડાયેલી કે કૃતિબદ્ધ છે તેવી) સ્વરૂપની રચના બને છે.

આ જ પરંપરા 'સૈરન્ધ્રી'માં અભિનય રૂપે છે. એના પાયામાં તો પાંડવોના ગુપ્તવેશે વિરાટનગરવાસ પૂર્વેની મહાભારત કથા છે. પાર્શ્વમાં જ દ્રૌપદી-સ્વયંવર, મત્સ્યવેધમાં થતો કર્ણનો નકાર-તિરસ્કાર, અર્જુન દ્વારા થતો મત્સ્યવેધ, અર્જુન સાથે દ્રૌપદીનાં લગ્ન, માતાની ગેરસમજભરી ભૂલના કારણે થતી આજ્ઞા અને પરિણામે પાંચ પતિ, દ્યૂત, દ્રૌપદીનું દાવ પર મંડાવું, પાંડવોનું હારવું, દ્રૌપદીનું વસ્ત્રાહરણ થવું અને અંતે ગુપ્તવેશે એક છેલ્લું વર્ષ રહેવું ને તે માટે ચાકરના રૂપમાં પાંડવો અને દ્રૌપદીનું વિરાટનગરમાં વસવું : આમ અહીં પાર્શ્વમાં તથા વિરાટનગરમાં બનતી ઘટનાઓના આઘાતે આરંભાતા, સૈરન્ધ્રી બનેલી દ્રૌપદીના સ્મૃતિચિત્રોના આલેખનમાં મુખ્ય પ્રબંધ એવા મહાભારતની જ કથાનું મુખ્ય સૂત્ર છે. પરંતુ હવે જ, જે કંઈ બની રહ્યું છે એ જ બની ગયેલાને યાદ કરાવે છે અને એનું જ એક નવું અર્થદર્શન – અર્થાન્તરણ દ્રૌપદી કરે છે. સ્થૂલ કથાસૂત્ર, એની ઘટનાઓ અને બંધાઈ ચૂકેલી શૃંખલા મૂળ છે, પરંતુ હવે એનું અર્થદર્શન, નગ્ન એવું વાસ્તવદર્શન જુદું છે. આ પાત્રમનોગત ભૂતકાલ સંયોજિત વર્તમાનનું વિશિષ્ટ દર્શન, અર્થદર્શન, દ્રૌપદીના આંતરને નવી, જુદી, વિશિષ્ટ રીતે ઉઘાડે છે, ઘડે છે ને તે જ અંતે આ ક્ષણ કે ઘટનાઓ પછીની કથાઘટના નવું, જુદું રૂપ ધરે છે. આ નારી હવે જાગી છે, જુદી છે, એને હવે પતિનો આશ્રય પણ પરાશ્રય છે ને એ જાતે જ બળાત્કાર તત્પર કામી એવી કીચકનો વધ કરી નિર્ભ્રાંતદશા સંસિદ્ધ કરી મૃત્યુદંડને સાહજિક રૂપમાં સ્વીકારે છે.

કથા અને પાત્ર - આ બંનેનું જે વિશિષ્ટ એવું રૂપ છે તેની માંડણીમાં અહીં ખંડકાવ્યની જ સ્વરૂપઘટના, એનાં ઘટક અંગો-અંશો એકતા-સમગ્રતાની સાંકળે effect of singlines અને totalityના સૂક્ષ્મ ઉપકરણે સિદ્ધ કરે છે.

આ ખંડકાવ્ય (કાન્ત) કે પછી સંવાદકાવ્ય (ઉમાશંકર જોશી) એ બંનેની પૂર્વ-પરંપરાઓ પણ 'સૈરન્ધ્રી'ના પ્રબંધ-કાવ્યજાતિઅન્તર્ગત આવિષ્કૃત અભિનવ સ્વરૂપે વિલોકવા જેવાં છે. 'સૈરન્ધ્રી'ની સ્વરૂપ-સંઘટના બંનેથી સ્વતંત્ર અને જુદી જ છે; અનુગામી કે આનુષંગિક નથી. કાન્ત અને ઉમાશંકર બંને મહાભારત-કથાન્તર્ગત પાત્ર અને ઘટનાને પોતીકી રીતે

નવા જ સ્વરૂપમાં, સર્જક અને સ્વતંત્ર રૂપમાં આપે છે. કાન્તનાં 'અતિજ્ઞાન' કે 'વસંતવિજય' તથા ઉમાશંકરના 'કર્ણ-કુંતી' — બધે જ વિશિષ્ટ અર્થદર્શન છે, સ્વરૂપનિર્વાહક અને નિશ્ચાયક નિરૂપણમાધ્યમો છે. એ બંનેમાં નવું જ એવું અર્થદર્શન છે, મૌલિક અને આગવું છે પરંતુ કલારૂપ બાંધતું મુખ્ય સૂત્ર તો ચડતા, પરાકાષ્ઠા પામતા અને ઊતરતા અને પરિણામગામી બનતા સૂત્રનું છે. કાન્ત પાસે ભાવાનુસારી વૃત્તવિધાન છે, ઉમાશંકરમાં સંવાદ છે. અહીં 'સૈરન્ધ્રી'માં વિનોદ જોશી પાસે માધ્યમસંસિદ્ધ એવો દુહા-ચોપાઈબંધ છે. આ પણ પ્રબંધકાવ્યનું સમર્થ, સબળ અંગ છે. આધુનિક સર્જકકવિઓનો અનુબંધ તો આ પરંપરાગત એવા માત્રિક છંદનો અનુબંધ લગભગ લુપ્ત થયો. જેને આજે આપણે 'પદ્યવાર્તા' એવું પ્રબંધકાવ્યજાતિ-અંતર્ગત સમર્થ સ્વરૂપ કહીએ છીએ એમાં જ અસાઇત, શિવદાસ, ગણપતિ, શામળાદિએ સામર્થ્ય અને સચોટતા દાખવતા માધ્યમની સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરેલી. ગેય અને શિથિલ માત્રામેળ છંદોનાં ગેયરૂપની દેશીઓ માધ્યમ રૂપે વિશેષ પ્રમાણમાં પ્રયોજાતી થઈ, આસ્વાદ્ય રોચક કથાવસ્તુ-ઘટના અને ભાવોર્મિ-વાહક બની એમાં પણ બંધારણના પાયામાં દુહા-ચોપાઈ રહ્યાં. દુહા અને ચોપાઈનો ભાવોર્મિ અને ઘટનામાંડણી તેમજ વર્ણન તરીકે વિશિષ્ટ ઉપયોગ થયો છે, જેના અભ્યાસના ઊંડાણમાં આપણું વિવેચન નથી ગયું. દુહો ક્યાંક A Cry straight from heartનો, મર્મોક્તિનો સહાયક બન્યો ને ચોપાઈ મુખ્યત્વે કથાઘટનાનિરૂપણ, વર્ણનનું માધ્યમ બન્યું. પરંતુ દુહાનો ઉપયોગ ક્યારેક 'અર્થાવ' એટલે કે બનેલી ઘટના-વૃત્તાંત સંયોજક કડી રૂપે થયો તેમજ પદ્યવાર્તાના સળંગબંધ એવા સંધિબંધ ન હોય એવી કૃતિમાં 'આખ્યાન' સ્વરૂપના વલણ-ઊથલો જેવો, કથાસૂત્ર-Storylineની સાંધતી વચ્ચેની કડી જેવો પણ બન્યો. શિવદાસ જેવા ઉત્તમ પદ્યવાર્તાકારમાં તો પ્રસંગ-ઘટના-દશ્યાદિના પરિવર્તનના સંધિબંધ માટે દુહાનો ઉપયોગ થયો. ઉત્તમ દશ્ય ભાષાના પ્રશિષ્ટ અને સંસિદ્ધ એવા તુલસીદાસના અવધિ મહાકાવ્ય 'રામચરિત-માનસ'માં તો અર્થાવ, સ્તુતિ-પ્રાર્થના-કૃતિ સમાપનાદિ અનેક અંગોમાં દુહાઓનો ઉપયોગ થયો છે. આ બધી દુહાની માધ્યમદાખલ જે કંઈ સંસિદ્ધિ છે તથા ચોપાઈનું પણ જે સામર્થ્ય એક માધ્યમ લેખે છે તેનું જ પૂર્ણદગ્ધ અને અભિનવસંસિદ્ધ સ્વરૂપ અહીં 'સૈરન્ધ્રી'માં છે. કોઈ પણ સંસ્કૃતવૃત્તની જ પ્રૌઢિ 'સૈરન્ધ્રી'ની ચોપાઈમાં છે. અત્યાર સુધી તો કદાચ આધુનિક કવિઓમાં એમ જ મનાતું કે ધારી લેવાતું આવ્યું જણાશે કે વૃત્ત જેટલી અર્થવાહક ધ્વન્યાશ્રયી માધ્યમ-ક્ષમતા દુહા-ચોપાઈ કે માત્રામેળ છંદ અથવા ગેય દેશીઓમાં નથી. આવી માન્યતા કે ભ્રમ પણ હોય તો ગ્રન્થિ છોડવી જ પડે એટલી અવગમન- ક્ષમતા અને પ્રૌઢિ 'સૈરન્ધ્રી' પ્રગટ કરે છે. સળંગ વાચન-શ્રવણ કદાચ ભુલાવી દે કે આ બધું દુહા-ચોપાઈમાં છે. વૃત્ત જેટલી જ સચોટ માર્મિકતા, સહજતા અને પ્રવાહિતા અહીં ચોપાઈમાં છે.

'સૈરન્ધ્રી' જેવી સર્ગબદ્ધ પ્રમાણમાં લાંબી રચનાને પણ કાવ્યકૃતિ શ્રવણનો જેને અભ્યાસ, અનુભવ, રસ-રુચિ નથી એવા શ્રોતાવર્ગને પણ આ કૃતિનું પઠન રસમહાલય ચણતો અને પ્રવાહમાં વહેતો કરી શક્યું, એનું કારણ આ પરંપરાગત માત્રિક છંદનું સામર્થ્ય છે. કવિનું માત્રામેળ છંદ પરનું પ્રભુત્વ છે. કવિનો એક ભાવક તરીકેનો કાન એટલો ટેવાયેલો છે અને છંદને જ અભિવ્યક્તિનું માધ્યમ બનાવતું એટલું સામર્થ્ય છે કે એનું ધ્વનિરૂપ જ ખેંચી જાય પ્રવાહમાં. પ્રયુક્ત છંદના માપમાં જ સાહજિક ઢળતો પ્રત્યેક શબ્દ, એનો પ્રયુક્ત પ્રત્યેક હ્રસ્વ-દીર્ઘ અક્ષરનો ઉચ્ચરિત નાદ અને એવા નાદના એકમો દ્વારા સંસિદ્ધ થતો લય : આ બધું એટલું તો ઘૂંટાયેલું, રસાયેલું છે કે અર્થ અને અવાજ બંને સહજરૂપમાં પામી શકાય. અક્ષર ઉચ્ચારાતાં પ્રગટ થતો ધ્વનિએકમ નાદ, એના નિશ્ચિત્ત એકમોનું સંયોજન અને સિદ્ધ થતો

લય જ એવા શ્રુતિગત એકમોની શૃંખલા રચે કે અર્થ અને ભાવ બંનેનું રસાયણ શ્રોતા અનુભવે. આખ્યાનો અને પદ્યવાર્તાઓ આ રીતે જ રસતરબોળ કરતી, ભાવ-અર્થ-રસની વાહક બનતી. સાંગીતિક પરિભાષામાં આને સૂત્ર-વિધાન-સંઘટના Phraising કહે છે. એ શબ્દ દેહમાં જ હોય. નાદસંયોજને સિદ્ધ થાય. આધુનિક સર્જકની કૃતિમાં આ સિદ્ધ થયું છે. બોલાતું સાંભળીએ નહીં પરંતુ ભાષાનો જ સાહજિક ઉચ્ચરિત લય જો અનુભવ્યો હોય તો માત્ર વાચન પણ આવો અનુભવ કરાવે છે. લોકવાણીની ઉક્તિમાં, પરંપરાગત ગીતમાં, પ્રાકૃતાદિનાં અનેક મુક્તકોમાં આવી લયસિદ્ધ ઘૂંટાયેલી રચનાઓ છે. અહીં એ અનુભવાય છે, જે અન્યથા બહુ ઓછું છે, દુર્લભ છે.

પાત્રઘડતર અને પાત્રના આંતરમનોમંથન અને એના પાત્રત્વના ઘડતરની દૃષ્ટિએ, વિવિધ ઘટના, એની અસર અને અર્થદર્શન, કથાઘટનાના જ માધ્યમે એક બાજુ થતું પાત્રનું ખુદનું રૂપાન્તરણ તો બીજી બાજુ ભાવકના ચિત્તમાં, એના માનસિક પાઠ-Textમાં ઊઠતા જતા અને આકાર લેતા પાત્રના બિંબ-પ્રતિબિંબની દૃષ્ટિએ પણ અહીં કેટલુંક નવું જ વિસ્તરતું, વિશેષ શક્યતા ઊભી કરતું દેખાય છે. સૈરન્ધ્રીના મનોજગતના કેટલાક એવાં એવાં ભાવો છે, ઇચ્છાઓ-આકાંક્ષાઓ-વલણો છે જેના અર્થદર્શન - ઇન્ટરપ્રિટેશન — માટે પણ અવકાશ અહીં છે. કેવળ નારી તરીકેના સૈરન્ધ્રીના કેટલાક પ્રત્યાઘાતો, વૃત્તિ-વહેણો-વલણો અનેક ચર્ચા, મતમતાંતરને અવકાશ આપે છે. પાત્રોને, ખાસ તો પૌરાણિક અને ઉત્તમ આદર્શ મનાતાં, ધારી લેવાતાં પાત્રો અને એના કલ્પી-ધારી લીધેલા અષ્ટાંગુલ ઊર્ધ્વ વ્યક્તિત્વોના ગ્રહણ લાગેલા ચિત્તને, કૃતક એવી પ્રશિષ્ટાગ્રહી અનુભવવૃત્તિએ કેટલાંક આલેખનો કોઈકને ખૂંચે પણ ખરાં... ક્યાંક આવાં વળગણના કારણે સર્જક અહીં મૂળ પાત્ર અને ઘટનાને કૃતક રીતે બદલે એવું પણ લાગે. પરંતુ હકીકત તો એ છે કે લોકમાનસ અને રુચિવલણે કોઈ જાતના આવા ગૃહીત વગર જીવન-જગતની સ્વાભાવિકતા, સાહજિકતા સ્વીકારતી આવી છે. વિશિષ્ટ એવા અભિરુચિ, અભિગમની દૃષ્ટિએ 'સૈરન્ધ્રી'માં કેટલુંક વિશિષ્ટ પાત્રાલેખન છે. કુશળ સાવચેતીથી અહીં અર્જુનનો સંદર્ભ બાદ કરતાં પાંડવોનો પાત્ર રૂપે નિર્દેશ કર્યો નથી.

અહીં કૃતિબંધમાં કુલ સાતેય સર્ગમાં કુલ ૬૩ ચતુષ્પદી કડીઓ છે. વચ્ચે વચ્ચે જ્યાં પણ દુહાનો ઉપયોગ છે તેમાં પણ યુગ્મ છે અને તે ચતુષ્પદી બને છે. આમ ૬૩ x ૭ = ૪૪૧ કડીની કુલ સંખ્યા છે. સાતેય ખંડ પણ માત્ર અનુગામી એવી જુદી નવી ઘટનાઓના સ્થૂલ કે બાહ્ય જોડાણવાળી નથી. એક ભાવસંવેદન-મંથનની પરિસ્થિતિ જ નવા સર્ગમાં આગળ વધારે છે. અહીં કૃતિમાં પ્રબંધ-જાતિના જ એક મહત્ત્વના અને પોતાનું પણ કુળ વિસ્તારી શકે એવા સાહિત્યિક સ્વરૂપ 'મહાકાવ્ય'નો સન્ધિબંધ અપનાવ્યો છે. મહાકાવ્યના કુળમાં સાહિત્યિક પ્રશિષ્ટ મહાકાવ્ય, અર્ધ-સાહિત્યિક (semilitary) મહાકાવ્ય, લોકમહાકાવ્ય, લોકાખ્યાન, સુદીર્ઘ એવી વીરગાથા કે પરાક્રમગાથા, પ્રવાસ સાથે અને નિમિત્તે જોડાતાં સાહસ-શૌર્યના, અનુરાગની કથાકથાઘટના, અર્થાત્ saga, તેમજ 'સાકા' એટલે કે પરાક્રમ-ઘટનાકથાશૃંખલા વગેરેનો સમાવેશ થાય. એના સંધિબંધમાં સર્ગ, કાંડ, સાકા, પાંખડી વગેરે નામે ખંડો દર્શાવાય છે. આ બધામાં પણ પારસ્પરિક કાર્ય-કારણનો અનુબંધ હોય. કાંડ એટલે બે કાતળીને જોડનાર, વચ્ચેની ગાંઠ. કમળની પાંખડી બધી જ એકમાં જોડાયેલી પરંતુ તે ક્રમશઃ ખૂલે ને પૂર્ણ એવા પદ્મને પ્રગટ કરે. બહુધા આમાં પારસ્પરિક જોડતું માધ્યમ પાત્ર હોય, એની ઘટના હોય. અહીં માત્ર એવા કથાકથાનો ઘટનાનુબંધ નથી પરંતુ વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિનું મનોમંથન છે. કષ્ટ-વેદના-વ્યથા-વિરોધ છે. સૈરન્ધ્રી તરીકેની આ વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિ

જ હવે દ્રૌપદીને પોતાના ભૂતકાળની ઘટનાઓનું સંસ્મરણ અને નવું અર્થદર્શન કરાવે છે. સ્વયંવર પછીની જ ઘટના-પરિસ્થિતિમાં પણ પોતે કેવળ દાસી રૂપે જોવાઈ છે. સ્વતંત્ર વ્યક્તિ નથી, ક્યારેય નહોતી એ પ્રતીત થાય છે. આથી કોઈ બાહ્ય એવી કથાયુક્તિ - story desireની સ્થૂલ રીતે જ પૂર્વઘટનાનું પાશ્ચાત્‌દર્શી આલેખન - Flash back નથી, વર્તમાન રૂપે જ બની રહ્યું છે, ભવિષ્યમાં પણ બનતું રહેવાનું છે એની વેદના છે. ભૂતકાળ જ જ્યારે વર્તમાનનો અંશ બને છે ત્યારે જ હવે જીવનનું વાસ્તવિક રૂપ સ્પષ્ટ બને છે. જીવનનું વિશિષ્ટ ને સાચું દર્શન થાય છે. આ સ્થિતિ જ, દાસત્વ જ એના વીર-અજેય માનેલા પતિ માટે કેવું વિડંબનાભર્યું છે તે સમજાય છે. એક આઘાતે, પતિની/પતિઓની અને પોતાની વિવશતા પછી જ હવે કર્ણને બદલે અર્જુનને પસંદ કરવો પડ્યો એનું કંટક અનુભવે છે. પ્રથમ સર્ગમાં તો આ વર્તમાન પરિસ્થિતિએ જ દ્રૌપદીના મનહૃદયમાં બધું ઊથલપાથલ કર્યું એનું બીજ રોપાય છે. આ સર્ગમાં તો માત્ર સ્થિતિજન્ય આઘાતના પ્રત્યાઘાતે જ કર્ણ યાદ આવ્યો, અનુરાગ જન્મ્યો એવું લાગે છે પરંતુ બીજા ખંડમાં જ હવે જ્યારે સ્વયંવર-ઘટના, મત્સ્યવેધ કેન્દ્રમાં આવે છે ત્યારે સ્પષ્ટ થાય છે કે દ્રૌપદીના કર્ણ પ્રત્યેના અનુરાગના જન્મનાં બીજ ઘટનાજન્ય જ રોપાયાં નથી, સ્વયંવરકાળે જ કર્ણ એના મનમાં વસી ગયેલો પરંતુ પરિસ્થિતિવશ અર્જુનને પસંદ કરવો પડ્યો, એ પછી તો એક ઉત્તમ વસ્તુના રૂપમાં વહેંચાઈ પાંચની પત્ની બનવું પડ્યું. મત્સ્યવેધ શરતી સ્વયંવરે જે કંઈ પણ પરિસ્થિતિવશ મનમાં દબાયેલું, કચડાયેલું હતું, અજ્ઞાત એવા ખૂણે ઢબુરાયું હતું એ હવે જ સંભવતઃ ખુદ દ્રૌપદી માટે હવે સંપ્રજ્ઞાત બન્યું, જીવનકંટકરૂપ બન્યું. આ એક મનોવૈજ્ઞાનિક સ્થિતિ છે જેમાં માણસને પોતાની જ ઇચ્છા-આકાંક્ષાને ઢબૂરીને જીવવું પડે, ચાહવું પડે.

કૃતિમાં દૃષ્ટિકોણ, કથનકેન્દ્રમાં ઉચિત રીતે જ કવિકથનને પસંદ કર્યું છે, આત્મકથન કે સંવાદમાત્રને નહીં. આથી પાત્રના મનોગતને તો યથાતથ આપી શકાય, તે સાથે જરૂર પડે, અનિવાર્ય બને ત્યારે 'ઓમ્નિપ્રેઝન્ટ' સર્વજ્ઞ એવા સર્જકને પણ સંદર્ભ માટે અનિવાર્ય હોય એ આપવાની સુવિધા મળે. અહીં માધ્યમ રૂપે મુખ્યત્વે ચોપાઈ સ્વીકારીને મોદક પર છાંટેલી ખસખસના યોગ્ય પ્રમાણમાં દુહાનો પણ આશ્રય-આધાર લેવાયો છે. એ પણ બે પ્રકારનો— ક્યાંક 'અર્થાવ' રૂપે એટલે કે બે ઘટનાને જોડતી કડીના રૂપમાં કે કથાઘટનાના પૂરા સંદર્ભ પૂરા પાડતા નિરૂપણના ઘટકઅંગ રૂપે તો ક્યાંક ઉત્કટ ભાવોર્મિ માટે કૃતિની પરંપરાને જ અનુસરીને પણ આધુનિક અભિનવરૂપ ઘૂંટતી સરસ્વતી-વંદના-પ્રાર્થના છે. કર્તા-કૃતિનાયિકા બંનેના પ્રાપ્ત અને રૂઢ એવા માનસિક મૂળના સામાજિક એવા નારી પ્રત્યેના અભિગમનો વિરોધ અહીં વીજળી વેડીને કરેલી 'કલમ'થી થાય છે. કાગળ જ નહીં, સમગ્ર માનવસમાજના ખાલી ખૂણામાં પોતીકું સ્થાન મેળવવાની ઝંખના છે અને તે પછી અનુગામી કડીઓમાં કળતર કાંપીને કરેલા, કહો કે વાળી દીધેલા વીંટા, પરપોટા ચીરી દરિયા બોટવા, એંઠાં પતરાળાં દૂધે ધોવાં, પીળી પાંદડિયે અભરક ટાંકવા, પરસેવા ખૂંદી કમળ ચૂંટવાં વગેરે વિશિષ્ટ પ્રયોગો થયા છે તે પણ રૂઢ એવા વજ્રકોઠાને વીંધવાની મથામણના નિર્દેશક છે. આવી વિશિષ્ટ નાન્દીની પછી પ્રથમ સર્ગના આરંભમાં જ સાંજની વિવશતા અને ઉદાસી નાયિકાના આંતર-બાહ્ય જીવનના મંથનની માંડણી કરે છે. વસ્તુવિન્યાસ અને કથાનિર્વહણ સૂત્રનો મુખ્ય છેડો અહીંથી આરંભાય છે અને ક્રમશઃ ઊઘડતી પાંખડીઓ આ કથાપદ્મની પાંખડીઓ, ઘટના-અવલંબિત આંતરમનોમંથનને વેધક અને માર્મિક રીતે ઉઘાડે છે. હસ્તિનાપુરની મહારાણીને હવે સૈરન્ધ્રી દાસી બનવું પડ્યું છે એ મુખ્ય કથાનકની ઘટનાઓની શૃંખલા જ એક તરફથી

કીચકની કુચેષ્ટા અને કામુકતા તથા એનો વિરોધ કરવાની પોતાની અને વિવિધ ક્ષેત્રોના યશસ્વી વીરો જેવા પાંચ-પાંચ પતિઓની પરવશતાગ્રસ્ત વિવશતા ઘટના-દેહના-કથાસૂત્રનો સુઘટ્ટ પટ રચે છે તે સાથે જ પાત્રના આંતરજીવનના સુષુપ્ત કે રાતની અંધકારભરી સૂર્યવિહોણી પરિસ્થિતિમાં બંધ પડી કરમાયેલી હૃદય-પદ્મની પાંખડીઓ ખૂલતી જાય છે. એ સાથે જ પ્રસંગ કે ઘટના પર અવલંબિત એવું આંતરમંથન જ હવે જૂની પ્રચલિત એવી દ્રૌપદીનું અભિનવ અને તત્ત્વતઃ મૂળવ્યક્તિરૂપ સંસિદ્ધ કરે છે. સ્થૂલના આધાર માધ્યમે સૂક્ષ્મ એવા સૂત્રને આનુષંગિક, અનુગામી કે ઉપરનું બાહ્ય આભરણ કે લટકણિયું બનવા ન દેવું અને સૂક્ષ્મ તંતુને પણ સાથે જ વણી લેવું એ કલાની સિદ્ધિ ગણાય. અહીં એ છે – આંતર અને બાહ્ય કે આધારરૂપ બંનેનું કલાશ્રયી રૂપાન્તરણ. દ્રૌપદીની બીજી વેદના છે તે એક જૈવિક એવી પ્રક્રિયાની, એની ભૂખની. રાણી સુદેષ્ણાને પતિમિલન-સંયોગે શૃંગારપૂર્ણ કરવાની છે એ સહાયક 'વિભાવાનુભાવ' બન્યો છે. ભીતરના અને બહારના સમયના ભેદ વચ્ચેના સંઘર્ષની પરિસ્થિતિમાં હવે પ્રતીત થવા લાગ્યું છે : 'હું સૈરન્ધ્રી કેવળદાસી' આ આભાસી અવગુંઠિત છે, પરંતુ સૂક્ષ્મ બીજો સંઘર્ષ પણ ઉમેરાયો છે : રાજરાણી હતી ત્યારે પણ એ તો માત્ર દ્રુપદસુતા હતી, તન્વી સુભગ સુવક્ષા વામા જ હતી તે પણ માત્ર ભોગ્યા! નામઠામથી પર. કથાસૂત્રબંધ ચુસ્ત છે, મંથર કે સ્થગિત નથી. આલેખન પણ ચિત્રાત્મક તેમજ ગત્યાત્મક છે. 'પ્રબંધકાવ્ય'ની આ જ વિશેષતા છે, સિદ્ધિ છે : કથાસૂત્ર ક્યાંય શિથિલ ન બને, સાથે જ માત્ર કથાબાહ્ય ને કેવળ જિજ્ઞાસા-ઉત્તેજક ચમત્કારપૂર્ણ જ બની ન રહે. રાણી સુદેષ્ણાની આજ્ઞા મળતાં તે પોતાના નિવાસે જાય છે ને દશ્ય બદલાય છે. વ્યંઢળરૂપમાં સમર્થ પતિને મૃદંગ થાપે નાચતો, નૃત્ય શીખવતો જોવો પડે છે, છુપાઈને. સ્મૃતિમાં મત્સ્યવેધી વીર અર્જુન ખડો થાય છે તે સાથે જ કર્ણને ધુત્કાર્યો, ધુત્કારવો પડ્યો એ યાદ આવે છે અને અંતરમાં ઢબૂરાયેલા કર્ણ પ્રત્યેના અનુરાગનું પશ્ચાત્‌વર્તી બીજ રોપાય છે અને તે જ અનુગામી સર્ગોમાં ફણગાતું અને પાંગરતું જાય છે. વિશિષ્ટ એવી અનુરાગ-કથા રૂપે તથા પૂર્વ એવા ગૂઢ એવા દમિત અનુરાગના કોઈ પ્રસંગ-પ્રભાવ-પરિસ્થિતિવશ પાંગરતા નવા જ અંકુરના વિકાસ તરીકે જૈવિક અને મનોવૈજ્ઞાનિક - બાયૉલૉજિકલ અને સાઇકોલૉજિકલ - આ બંને દૃષ્ટિબિંદુએ થતા કથાપૃથક્કરણ અને અર્થદર્શનની દૃષ્ટિએ સવિગત સવિસ્તર અભ્યાસ માગે એવું આ પ્રબંધકાવ્યના વિષયવસ્તુને સ્પર્શતું અંગ છે. દ્રૌપદીનું અનુગામી એવા પાંચેય સર્ગોમાં જે સૈરન્ધ્રી તરીકેનું નવું ને જુદું જ રૂપ બંધાયું એનું આ કેન્દ્રબિંદુ છે. મહાભારતની પરંપરાગત દ્રૌપદીનું જે પ્રસ્તુત કૃતિમાં સૈરન્ધ્રીમાં રૂપાન્તરણ થયું એમાં મુખ્ય કારક, પ્રેરક, પ્રભાવક તત્ત્વ જ છે – આ સર્જકનો પૌરાણિક પાત્ર પ્રત્યેનો સંપૂર્ણ જૈવિક અને મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમ. અસ્તિત્વવાદપ્રેરિત એવી નિર્ભ્રાંત મુક્ત માનવીય અસ્તિત્વની અનુભૂતિ અને એની પાત્રગત પૂર્ણ પ્રક્રિયા અને એથી થતું આંતરબાહ્ય સ્વરૂપાન્તરણ જ હવે પાત્ર સાથે જ પરંપરાગત એવા કથાસૂત્રને, એની પ્રાણરૂપ મુખ્ય કીચક-વધની ઘટનાને બદલાવે છે અને પોતાના કાર્ય વિશેના કોઈ જ ભ્રમજન્ય પશ્ચાત્તાપ વગર જ સૈરન્ધ્રી મૃત્યુદંડને સ્વાભાવિક રૂપમાં સ્વીકારે છે.

કૃતિનિષ્ઠ અભ્યાસને અહીં અવકાશ નથી. એ હેતુ પણ નથી. આથી એટલું જ અહીં ઉચિત છે કે સર્ગપ્રત્યેકની કથાવસ્તુ અને ઘટનાની શૃંખલાના નિરૂપણમાં સૂક્ષ્મ કલાદૃષ્ટિએ જ આ બાહ્ય અને આંતર-બંને સૂત્રોના તાણાવાણા સર્જક ગૂંથે છે. ક્યાંક, કોઈને, કર્માનુરાગનું તત્ત્વ કેટલેક અંશે કૃતક કે હેતુપૂર્ણ આરોપિત પણ લાગે, પરંતુ બાયૉલૉજી અને સાઇકોલૉજી એ બંનેની અસર સાથે જ સોશ્યોલૉજિકલ-બિહેવિયર-સામાજિક કૃત્રિમ બંધનો સામેનો

વિદ્રોહ એ રૂપે જોઈએ તો સર્જક પૂરા સાવધ દેખાશે જ. એક જૈવિક અસરે નરદેહ ભૂખ્યો નારીદેહ અને એનું માનસ બંને, કીચકને સ્વીકારવા તૈયાર છે તો સાથે જ સાંસ્કૃતિક આદર્શની પણ પ્રબળ અસરને કારણે નાયિકા એને પતન રૂપે પણ જુએ છે અને સંભવતઃ એથી જ હવે પૂર્ણ મુક્ત, સ્વતંત્ર અને નિર્ભય બનેલી નારી, પરંપરાગત કથાસૂત્રનો ભંગ કરીને, ભીમના બદલે પોતે જ કીચકનો વધ કરે છે.

સામાજિક આદર્શ અને પુરુષસ્થાપિત એવું સ્ત્રી માટેનું જ પતિવ્રતાપણું અને એના કારણે થઈ ગયેલા કે થઈ રહેલા નારી પ્રત્યેના અન્યાય, અત્યાચાર પ્રત્યે તો સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ તપાસીએ તો વેદવ્યાસ, વાલ્મીકિ, ભવભૂતિ અને મધ્યકાળમાં આવતાં તો તુલસીદાસ સુધ્ધાંએ વિરોધ દર્શાવ્યો જ છે પરંતુ ધાર્મિક, સાંસ્કૃતિક પ્રભાવના કારણે આવો ભાવ પાત્રમાં ખુદમાં જગાડીને કાર્યાન્વિત નથી કરી શક્યા. મહાભારતકારે તો મુનિ શ્વેતકેતુ, અતિ કામુક એવો રાજા યયાતિથી આરંભીને તે છેક અંતના મહાભારત સુધી આવા કામુક અભિગમના જ મૂળના વંશનાશને પ્રગટ કર્યો છે, પરંતુ તે આદર્શની વાડમાં રહીને. તો બીજી બાજુ, આધુનિક સર્જકની જેમ, લોકવૃંદને સ્પર્શતા લોકકવિઓએ તો કથાના માધ્યમે પણ, પ્રમાણમાં બાહ્ય કે સ્થૂલ રીતે, આ સામે પાત્રને કાર્યાન્વિત કર્યું. આદિવાસી મહાભારતે તો આથી જ કુળ કે વંશના પાપના ક્ષય માટે જ જન્મેલી કુંતા અને દ્રૌપદીને ડાકણની દેવીઓ તરીકે સ્થાપી, ‘કષ્ટ’ (લોકસ્વીકૃત ગુપ્તધર્મપંથ-પરંપરા) સ્થાપ્યો. લોકકવિ ‘સીતાજીની તોલે ન આવો રામ મારા!’ કહેવા-ગાવા પ્રેરાયો અને એવી રચનાઓ ઝિલાઈ છે. આધુનિક સર્જક આવું કાર્ય એના સર્જનમાં સૂક્ષ્મ રીતે કરે છે. સ્થૂલ-સૂક્ષ્મનો સંયોગ કરીને, એક જ દ્રાવણમાં દ્રવ્ય રૂપે ઓગાળીને કરે છે.

‘સૈરન્ધ્રી’માં પ્રબંધકાવ્યે આ કાર્ય ટ્રેજેડી, ટૂંકી વાર્તા, એકાંકી વગેરેના જ મુખ્ય આંતરમાળખામાં રહીને કર્યું. અહીં ‘કીચકવધ’ આનું બાહ્ય એવું કથાઅંગનું નિમિત્તભૂત કથાનક છે અને એના આધારે જ કૃતિના વિવિધ સર્ગોના ત્રણ તબક્કામાં વિકાસ થાય છે ને પરિણામે જ અહીં અસરની એકતા, વિવિધની સમગ્રતા—ટોટાલિટી — સંસિદ્ધ થાય છે.

કૃતિનો અંત મારી દૃષ્ટિએ તો ચર્ચ્ય કે ચિન્ત્ય જ ગણાય. ‘આ દિશ ભાર્યાપદ પામી, ઓ દિશ ખોયો મન સ્વામી’ એ ખરું પ્રારંભબિન્દુ છે, વ્યક્તિ તરીકેના નકારનું, એના તિરસ્કારનું પહેલું પગથિયું : ‘વહેંચી લો સમભાગ, જે લાવ્યા તે સંયમી’ (સર્ગ-૨, ૪૫). એને મન મારી, ખુદના વ્યક્તિત્વનો જ હ્રાસ કરીને પછી દ્યૂતમાં બાજી રૂપે મંડાવું, વસ્ત્રાહરણ થવાં, રાજરાણીપદ તજી જાત છુપાવી દાસી બનવું : આ બધું જ કીચકઘટના પછી ક્રાંતિકારી રીતે બદલાયું છે, મહાભારતની મૂળ પૌરાણિક દ્રૌપદીમાં પણ! ગુપ્તવાસ પછી એ જીવી છે તે કેવળ મનહૃદયમાં ભળભળ અગ્નિ સાથે જે કૌરવનાશે પૂરી થાય છે, પાંચ-પાંચ પુત્રો પણ ગુમાવ્યા પછી. મહાભારતીય દ્રૌપદીનું પણ સૈરન્ધ્રી પછીનું પણ જીવન ભળભળતી ચિતાએ ચડ્યા બરાબર છે. આ સંદર્ભે અહીં આ અભિનવ દ્રૌપદી સૈરન્ધ્રી રૂપે પતિઆશ્રિતા જ રહી જવાને બદલે જાતે જ કીચકનો વધ કરે, મૃત્યુદંડ સ્વીકારી લેવા તૈયાર રહે, એ જ પૂરતું છે, કૃતિ સમાપન છે, અસરની માર્મિક તીવ્ર એકતાની પરિણતિ છે — ‘ચડી ચિતા પર શૂન્ય થવાને’ સર્ગ : ૭ / ૫૦ ન હોય તોપણ. ૩૮માં પણ ‘ચડી ચિતા પર સસ્મિત નારી’ જ. એક કથાદશ્ય તરીકે પણ અંતિમ સર્ગ વિવિધ પાત્રોનાં મનહૃદયની અભિવ્યક્તિની દૃષ્ટિએ ગતિશીલ, ચિત્રાત્મક અને માર્મિક છે. દશ્ય એવું અભિનીત રજૂઆતનું રૂપ ન મળે તોપણ કેવળ ‘અર્થ’ અને ‘અવાજ’ એ બંને ધ્વનિગત માધ્યમે, દુહા-ચોપાઈના સુભગ સંયોજને અહીં એક અભિનવ યાજ્ઞસેની ઘડાતી અનુભવાય છે. પરંપરા અને અભિનવ એવા સર્જન ઉપકરણે આમ, પ્રબંધ-કાવ્યનું એક ઉત્તમ પાણીદાર મોતી આ કૃતિમાં થયું છે.