

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj.)

Students can retain library books only for two weeks at the most.

BORROWER'S No.	DUE DATE	SIGNATURE

P. G. SECTION

दिशाओं का परिवेश



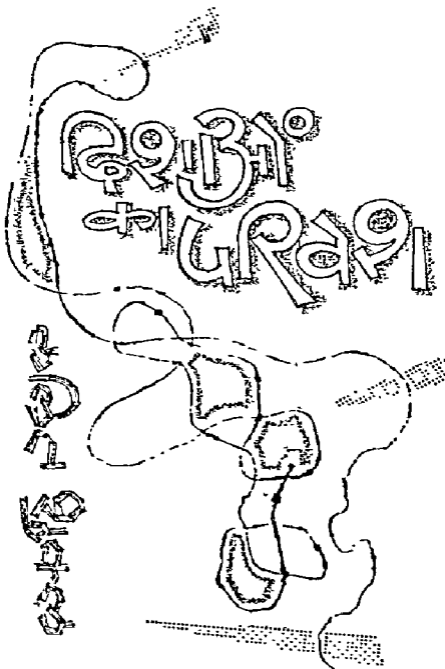


वाणी प्रकाशन

७६ एक, कमला नगर, दिल्ली-७

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100



DISHAON KA PARIVESH
CRITICISM

EDITOR : DR. LALIT SHUKLA

Price : Rs. 00



वाणी प्रकाशन
१२/७१८०, माल्टी-या मार्ग,
कमलानगर, दिल्ली-७

©	डॉ० ललित शुक्ल
प्रकाशक	वाणी प्रकाशन, ७६ एफ, कमला नगर, दिल्ली-७
मुद्रक	भार० के० प्रिंटर्स, कमला नगर, दिल्ली-७
संज्ञा	एस० के० सिन्हा
प्रथम संस्करण	अक्तूबर : १९६८
मूल्य	सोल्ड रूपाये

गुरुवर
अद्वेय पं० कृष्णशंकर शुक्ल
को
प्रणतिपूर्वक



आभार

सर्वश्री विवेकीराय : गाजीपुर, सन्देशलाल मोभा : कलकत्ता,
राही मासूम रजा : बम्बई, शैलकुमारी : दिल्ली, सरद
जोशी : भोपाल, रामदरश मिश्र : दिल्ली, रणधोर सिनहा :
दिल्ली, भरविन्द पाण्डेय : बम्बई, विजयमोहन सिंह : झारा,
धनञ्जय वर्मा : नरसिंहपुर, विश्वनाथ गौड : कानपुर,
जयशंकर त्रिपाठी : इलाहाबाद, गंगाप्रसाद विमल : दिल्ली,
सुरेन्द्र चौधरी : गया, रणवीर रांभा : दिल्ली, गोविन्दलाल
छाबड़ा : दिल्ली, जीवन शुक्ल : कानपुर, दिलीप कुमार :
खरसिया (म० प्र०), कुमारी मुदेश तायल : भोपाल,
आदित्य प्रसाद त्रिपाठी : गोवा, शालिग्राम मिश्र : कानपुर,
सलिल गुप्त : कानपुर एवं शंकरदेव भवतरे : दिल्ली, के प्रति ।

—सम्पादक

यह सम्पादन

अनेक व्यवधान और असंगतियों को भेजने के पश्चात् कुछ उपन्यासों पर विभिन्न समीक्षकों द्वारा लिखी हुई समीक्षाओं को एकत्र कर सका हूँ। हिन्दी के आलोचना-साहित्य में इस प्रकार के प्रयास नहीं हैं। जो एकाध पुस्तकें मिलती भी हैं उनमें पत्रकारिता के षड्यंत्र पर लिखी गयी टिप्पणियाँ संकलित हैं। प्रस्तुत संग्रह की समीक्षाओं में आलोचकों ने अपनी आवश्यकतानुसार शब्द-सीमा बाँधी है। कुछ उपन्यासों की समीक्षा मैं चाह कर भी न दे सका, इस बात का मुझे खेद है। इस सूची में राहुल जी का 'सिंह सेनापति', भैरवप्रसाद गुप्त का 'सती मैया का चौरा' सन्देशलाल भोभा का 'सिन्धु सीमान्त', निराला का 'निरूपमा' राजेन्द्र यादव का 'उखड़े हुए लोग' तथा राही मासूम रजा का 'आधा गाँव' इत्यादि का नाम आता है। इन कृतियों से सम्बन्धित समीक्षकों की बीमारी, आलस्य, इगो और पालतू प्रदियों के कारण ऐसा हुआ। अवसर मिला तो भविष्य में यह कमी पूरी करूँगा। और भी कुछ उपन्यास ऐसे हैं जिनका मूल्यांकन होना आवश्यक है।

कृति की योजना में भाई रणधीर सिनहा और कार्यान्वयन में श्री सतिल गुप्त का सहयोग फलप्रद रहा है। प्रकाशन के लिए श्री भीमसेन जी और बन्धुवर प्रेमचन्द्र महेश का आभारी हूँ।

समीक्षा के बंदिष्य की प्रस्तुति कैसी बन पड़ी है? यह घताना मेरा काम नहीं है। पाठकों का यह उत्तरदायित्व मैं क्यों वहन करूँ।

ललित शुक्ल

डी-१३०, न्यू राजेन्द्र नगर,

नयी दिल्ली-५

रक्षाबन्धन

सं० २०२५ वि०

क्रम-सूची

उपन्यास के सम्बन्ध में	सम्पादकोय	१
प्रगति		
गाँव की आत्मा की खोज	विवेकी राय	२५
रास्ते अपने-अपने	ललित शूबल	३६
मसीही दवाखाना बनाम भूखी पीढी	सन्हैयालाल ओझा	४६
बेस्ताब किवाड़ों की कहानी	राही मामूम रजा	५६
मानवीय विवशता का अस्वाभाविक हस्ताक्षर	शैलकुमारी	७३
स्वप्नशील व्यक्तित्वों की असमर्थ कहानी	शरद जोशी	७६
भाञ्चलिक समग्रता की सच्ची अनुभूति	रामवररा मिश्र	८६
उत्थान		
प्रेम एक माध्यम	रणधीर सिनहा	९६
यथार्थ की जमीन पर नये सतुलन की खोज	अरविन्द पाण्डेय	१०४
सामयिक यथार्थ का भ्रूरा साक्षी	विजयमोहन सिंह	११५
आधुनिकीकरण का औपन्यासिक दस्तावेज	घनञ्जय वर्मा	१२५
सिद्धियों में भटकता मध्य युग	विश्वनाथ गौड़	१३०
प्रागैतिहासिक जीवन की सभावित कथा	जयशंकर त्रिपाठी	१४३
अनुभवों की समीक्षा	गंगाप्रसाद विमल	१५६
मध्यवर्ग का विस्तार और अन्तर्विरोध	सुरेन्द्र चौधरी	१८१
संस्कृत की अपनी दीवारें	रणवीर रांशा	१६४
सहज सम्बन्धों की काल्पनिक रक्षाएँ	गोविन्दलाल छावड़ा	२०४

कलात्मक अन्तर्दर्शन का व्यक्तिगत बोध	जीयन शूषन	२११
रागात्मक अभिव्यक्ति की नूतन उपलब्धि	दिलीपकुमार	२२१
संघर्ष		
अंधियारे पथ पर जीवन दीप की खोज	मुदेश तायस	२३६
सभावनाओं की पहली किस्त	आदित्यप्रसाद त्रिपाठी	२५०
अन्तर्मन के प्रश्नों का अथूरा रोजनामचा	शक्तिप्राम मिश्र	२६०
सामाजिक सचेतना की यथार्थवादी अभिव्यक्ति	सलिल गुप्त	२६६
जीवनव्यापी असफलताओं की सफल गाथा	शंकरदेव अवतारे	२७५

आलोच्य उपन्यास

अलग अलग बंतरणी : शिवप्रसाद सिंह, धीज : अमृतराय, मछली मरी हुई . राजकमल चौधरी, खोया हुआ घादमी : कमलेश्वर, कालेज स्ट्रीट के नये मसीहा . शरद देवड़ा, अंधेरे वद कमरे : मोहन राकेश, यह पय कन्धु था : नरेश मेहता, मैला आंचल : कर्णेश्वरनाथ रेणु, सूरज का सातवाँ थोडा : धर्मवीर भारती, बलचनमा : नागार्जुन, झूठा सच : यशपाल, सागर, लहरे और मनुष्य : उदयशंकर भट्ट, चारुचन्द्र लेख : हजारीप्रसाद द्विवेदी, मूढ़ों का टीला : रागेय राघव, शेखर : एक जीवनी—अज्ञेय, बूँद और समुद्र : अमृतलाल नागर, गिरती दीवारें : उपेन्द्रनाथ अशक, चित्रलेखा : भगवतीचरण वर्मा, जहाज का पंछी : इलाचन्द्र जोशी, चलते-चलते : भगवतीप्रसाद वाजपेयी, नारी : सियारामशरण गुप्त, गढ़-कुण्डार : वृन्दावनलाल वर्मा, सुनीता : जैनेन्द्र, ककाल . प्रसाद, गोदान : प्रेमचन्द ।

उपन्यास के सम्बन्ध में



सम्पादक

प्रारम्भिक

कुछ अनिवार्य और मृत परिवर्तनशील तत्त्व ऐसे हैं जो उपन्यास को परिभाषा बनाने में बाधा डालते हैं। यही कारण है, कि संसार भी सर्वाधिक स्वातन्त्र्यवादी साहित्य-विधा की उपयुक्त और अन्तिम परिभाषा नहीं हो सकी। समाज की भाषा का भाग्य बढ़नेवाला कारवां कभी रकता नहीं, इसीलिए गतिशील जीवन का रूप भी स्थिर नहीं हो पाता। जीवन सम्बन्धी स्थिरता में व्यक्तित्व जड़ोद्भूत हो जाता है। समाज ऐसी स्थिति में उन व्यक्तित्वों को एक सुगम और प्रकृत स्वभाव वाला भाग्य दिलाता है। सामाजिक गतिविधियों के बदलाने से मानव जीवन में एक नया मोड़ आता है। इससे सबसे अधिक आकर्षक लाभ यह होता है, कि मनुष्य को जीने का सहारा मिल जाता है। वस्तुतः परिवर्तन जीवन का दूसरा रूप है इसलिए उसे नकारा नहीं जा सकता।

अपने में पूर्ण और व्यापक परिभाषा न बनने से हमारे सामने उपन्यास का इतिहास (मूल) जानने में कठिनाई उत्पन्न होती है। इस विचारबोध के मन्दर्भ में प्रप्रेमो साहित्य का अध्ययन करने के बाद यह पता चलता है, कि साहित्य के मनुष्य के माय-साथ गद्य का कोई न कोई रूप पामा जाता था। 'नॉवेल इन वर्त' की रचना के मूल में गद्य और पद्य का कोई भेद नहीं था। 'नॉवेल' (Novel) शब्द की उत्पत्ति इतालवी 'नोवेल्ला' (Novella) से मानी जाती है जो एक प्रकार की कहानी होती थी। फ्रेंच और जर्मन भाषाओं में 'मध्ययुगीन रोमान्स' से 'नॉवेल' का सम्बन्ध जोड़ा जाता है।

एक युग था जब 'नॉवेल' के वर्गीकरण के लिए तीन भेद सुझाये गये थे। प्रेम-कथाएँ (Love stories), साहसिक यात्रा-कथाएँ (Adventure stories) और काल्पनिक एवं अमूलक कथाएँ (Fantastic stories) अपने अनेक रूपों में लिखी-पढ़ी जाती थीं। इन प्रकार का वर्गीकरण अधिक उपयुक्त इसलिए माना गया क्योंकि इनमें आपस में एक दूसरे से मिल जाने का मदेह नहीं था। सन् १७१२ ई०

भे लिखा गया 'राविन्सन क्रूमो' उपन्यास विश्व का प्रथम और बड़ा 'एडवेंचर नॉवल' है। इसमें विशेष बात यह है, कि यह 'फीमेल इन्ट्रेस्ट' रहित उपन्यास है। 'ग्रीन मॅन्सन' की प्रकृति इसके विपरीत है। इसमें प्रेम और साहसिक यात्रा वृत्तान्त को परस्पर मिला कर लिखा गया है। फैंटास्टिक कथाग्रो में गलिवर की यात्राएँ (Guliver's Travels) तथा 'कॅन्डिड' (Candide) आदि के नाम आते हैं। मूलतः जब हम उपन्यास की प्रसिद्धि पर विचार करते हैं, तब पता चलता है, कि मानव के विचार-बोध की बढ़ती हुई परिधि और उसकी अध्ययनप्रियता के आधार पर सारा विकास सम्भव हो सका है। पश्चिम में सत्रहवीं शताब्दी में 'नॉवल' के पैर जम रहे थे। धीरे-धीरे सामान्य जनता में 'नॉवल' के प्रति जिज्ञासा बढ़ रही थी। यहाँ वह समय था जब 'नॉवल' अपने साहित्यिक स्तर को पाने की कोशिश कर रहा था। और अठारहवीं शताब्दी के प्रारम्भ में 'नॉवल' एक जनप्रिय साहित्यिक विधा के रूप में प्रतिष्ठित हो गया।

धब तो उपन्यास लेखन में अनेक प्रकार की शैलियाँ हैं। शैलियों के आधार पर विभिन्न प्रकार के प्रयोग और प्रकार देखने में आते हैं। यूटोपियन (काल्पनिक), डिटेक्टिव (जासूसी), साइस फिक्शन (विज्ञान कथाएँ), स्ट्रीम ऑफ कन्शानेस (चेतना प्रवाह), साइकोएनालिटिकल (मनोविश्लेषणात्मक), धार्मिक, सामाजिक रोमाण्टिक, सेण्टीमेण्टल (भावनावादी), रियलिस्टिक (यथार्थवादी), सुरियलिस्टिक (प्रतिययार्थवादी), नेचुरलिस्टिक (प्रकृतिवादी), तथा वृत्तात्मक (डाकुमेण्टरी) उपन्यास मुख्य रूप से जाने जाते हैं। हिन्दी उपन्यास में इन प्रकार का वैविध्य नहीं पाया जाता है। इस बात के मूल में कई कारण हैं जिन पर हम आगे विचार करेंगे।

प्रारम्भिक काल से आज तक के उपन्यासों में घटनाओं (Events) का महत्त्व अधिक रहा है। अपने किसी न किसी रूप में घटना उपन्यास में मौजूद रहती थी। सन् १८८१ में Henry Ceard नामक एक फ्रेंच उपन्यासकार ने Unebelle journe'e नाम का उपन्यास लिखकर यह दावा किया था, कि उसकी कृति में घटनाएँ (Events) बिल्कुल नहीं हैं। इसका तात्पर्य यह है, कि उपन्यास की रचना में किसी भी तत्त्व को छोड़ा जा सकता है। इसी प्रवृत्ति के फलस्वरूप नायक रहित, नायिकाहीन, वस्तु विहीन, स्त्री पात्र रहित उपन्यासों की सृष्टि की गयी।

उपन्यास का सर्वाधिक अनिवार्य तत्त्व कल्पना (Imagination) है। बिना कल्पना के उपन्यास की रचना असम्भव है। प्रायः सभी प्रकार के उपन्यासों के मूल में कल्पना तत्त्व का हाथ होना है। यह एक ऐसा माध्यम है जो कृति में रीटेबिलिटी (पठनीयता) पैदा करता है। हाँ, कल्पना का रूप जब उद्दाम होता है तब उपन्यास का स्तर बदल जाता है। अधिक पढ़ने की प्रवृत्ति और जिज्ञासा के साथ-साथ मनुष्य की धारणा बृत्ति ने उपन्यासों के रूप को अधिक कमनियन बना दिया है। आज विश्व की प्रायः प्रत्येक भाषा में ऐसे उपन्यासकारों की मत्स्या घण्टिका है जो 'व्यापार' के रूप में उपन्यास लेखन को मानते हैं। वैज्ञानिक प्रभाव और अन्तर्राष्ट्रीय व्यापार

भावना ने साहित्य पर इतना प्रभाव डाला है, कि वह रोटी का साधन बन गया है। युगव्यापी व्यापारिकता में वैश्य सस्कृति काम कर रही है।

नये प्रयोगों और नयी विधाओं के खुलने के कारण उपन्यास के तत्त्वों में परिवर्तन होता आया है। एक समय था जब घटना का बोलवाला था। एक समय ऐसा भी आया जब वस्तु को प्रधानता दी गयी। परिवर्तनशील भूमिकाओं में कभी किसी तत्व का महत्त्व कम हो गया कभी किसी का बढ़ गया। एक बात और है, कि अपनी-अपनी रुचि के अनुसार शिल्प-निरूपण और कला-विधान पर धैर्यकारी ने अपने मत व्यक्त किये हैं। बात यहाँ तक बढ़ी है, कि वर्ण-संघर्ष और लोक-शक्ति पर विश्वास करने वाले माधो-त्से-नुंग जैसे विचारकों ने साहित्य और कला को राजनीति के सेवक के रूप में याद किया है। यह विषय विवादपूर्ण है। राजनीति के क्षणिक मूल्य यदि साहित्य को अपनी उन्नति का सोपान बनाते हैं, तो इससे उनका स्वार्थ ही सामने आता है। साहित्यिक मान समाज की चिरस्थायी सम्पत्ति है जब कि राजनैतिक मूल्यों को लोक अपनी सुविधा के अनुसार बदल लेता है।

‘उपन्यास’ शब्द पर भाषाविज्ञान की दृष्टि से विचार करने से भी उपन्यास की परिभाषा बताने में कोई सहायता नहीं मिलती। हिन्दी के कुछ आलोचकों ने ‘न्यास’ और ‘उप’ को धरल करके कुछ कहने का प्रयास किया है; किन्तु इस प्रकार की व्याकरणिक व्याख्या में हाथ कुछ नहीं लगा। अनेक प्रकार की शैलियों और प्रयोगों को व्याकरण के आधार पर ‘उपन्यास’ शब्द में नहीं समेटा जा सकता। प्रसादन की बात भी उपन्यास के सन्दर्भ में अधूरी है।

प्रेमचन्द जी ने उपन्यास को मानव चरित्र का चित्रमात्र समझा था। देवकी-नन्दन खत्री ने उसे मनोरंजन का साधन बता कर संतोष कर लिया था। अनेक विचारों और परिभाषाओं को देखकर यह निष्कर्ष निकलता है, कि उपन्यास का सीधा सम्बन्ध मनुष्य से है; क्योंकि यह उसी के जीवन की कथा है, एक भाँकी है। अस्तु उपन्यास के सम्बन्ध में कुछ निष्कर्ष इस प्रकार हैं—

- उपन्यास मानव जीवन का चित्र है।
- इसमें सत्य और कल्पना का संयोग होता है।
- यह सामाजिक यथार्थ का गद्यात्मक प्राकलन है।
- उपन्यास लेखक की व्यक्तिगत अनुभूति और मानव जीवन की अन्तर्बाह्य लीलाओं का संगम है।
- उपन्यास सामान्य जीवन और प्रकृति का मनोवैज्ञानिक चित्रण है।
- उपन्यास भावना और यथार्थ का वह कलात्मक रूपाकन है, जिसमें प्रेम और अनुभूति की व्याख्या होती है।

अंकुरण

उपन्यास का बीज किन परिस्थितियों में किसी लेखक के हृदय में अंकुरित

होता है ? इस प्रश्न पर विचार करते हुए मुझे एक सस्मरण याद आ रहा है । कातपुर के किदवई नगर मुहल्ले में नीरोज होटल में उपन्यासकार भगवतीप्रसाद वाजपेयी के साथ मैं चाय पी रहा था । साथ में एक सज्जन और थे । उपन्यास लेखन पर चर्चा चल पड़ी । चाय की चुस्की लेते हुए वाजपेयी जी ने उन सज्जन से पूछा—'क्यों भाई, आप भी कुछ लिखते हैं ?' कुछ सकोच का भाव प्रदर्शित करते हुए वे बोले—'नहीं पण्डित जी, मैं तो कुछ नहीं लिखता हूँ ।' तुरन्त वाजपेयी जी ने कहा—'क्यों, आपने कभी कोई दर्द नहीं महसूस किया क्या ?' यह कह कर वे कुछ गंभीर हो गये । वाजपेयी जी को कोई उत्तर नहीं मिला । मैंने बीच में टोकते हुए पूछा—'क्या पण्डित जी, दर्द महसूस करने वाला हर व्यक्ति लेखक हो सकता है ? वाजपेयी जी ने कहा था, कि 'भाई दर्द को वाणी देना लेखक का काम है । सामान्य व्यक्ति से यह काम नहीं बन पाता । इसे तो कोई लेखक ही कर सकता है ।'

लेखन के मूल में दर्द, महसूस किया हुआ दर्द बड़ा काम करता है । जीवन के तमाम चित्र, बहुत सारी बातें, सुख-दुःख के प्रभाव और अगणित अनुभूतियाँ व्यक्ति को लेखक बनने के लिए मजबूर कर देती हैं ।

ये बातें स्वतंत्र चिन्तन वाले लेखक से सम्बन्धित हैं । कभी-कभी ऐसा भी होता है, कि प्रकाशक अपनी आवश्यकतानुसार उपन्यास लिखवाना है । पाठ्यक्रम में पढ़ाये जाने वाले उपन्यास की लेखन विधा अलग है । गाँधी, टाल्स्टॉय, विवेकानन्द की सिखाएँ जब तक उनमें नहीं भरी जाती तब तक वे सदाचार और नीति के उपदेशक नहीं बन पाते । आजकल हिन्दी में इस प्रकार का प्रयत्न अपने चरम उत्कर्ष पर है । इस काम में छोटी-बड़ी पूँजी वाले प्रकाशक, लेखक, विश्वविद्यालयों के प्राध्यापक और विभागीय अध्यक्ष सभी सम्मिलित हैं । जिस व्यापारिक सम्यता की ओर मैने सकेन किया है वह साहित्य और शिक्षा क्षेत्रों को प्रभावित कर रही है । प्रत्येक वर्ष विगुड़ साहित्यिक स्तर के एकाध उपन्यास ही प्रकाशित हो पाते हैं ।

किसी रचना का अक्षुरण जब लेखक के यहाँ होता है तब उसके हृदय में कोई घटना, बात घबरा दृश्य विरोध होता है । यह तथ्य 'गोदान', 'दोसर एक जीवनी', 'चित्रलेखा', 'बलते-बलते' 'अलग-अलग बँतरणी' तथा 'भाषा-गाँव' आदि की रचना के प्रसंग में मिलता है । यह तत्कार का झमेला किसी लेखक को 'अमजाल' लगा है, किसी ने इसे 'विगवनी नदी' समझा है, किसी ने 'वेदना का चित्र' कहा है । जीवन के घटाव-उतार, बर्तन-हैमन, बर्तन-प्रायस्य आदि सभी में वह शक्ति और आकर्षण मिलता है जो किसी लेखक के हृदय में अक्षुरण का आकार बन सकता है । बन्दी-गृह में विरोध जाने वाले उपन्यासों में यह बात साफ उभरती है, कि अक्षुरण स्थिति सापेक्ष है । अपने उपन्यास के अक्षुरण के मन्दर्भ में उसे विज्ञान नहीं बनना पड़ता—रचना अपने अन्त मध्य कुछ कहती है । प्रत्येक दर्दों की शोच के आकार पर उपन्यास का अध्ययन करने में नदी उपन्यासों में आने का मकनी है । 'चित्रलेखा' और 'बागमट्ट की आत्मकथा' पढ़ने से पूर्व अनातोले फ्राय की 'दाया' तथा 'बादम्यरी' पढ़ना आवश्यक है ।

वैचारिक परिवेश के अन्तर्गत हो ये बातें और प्रयाम सम्भव हैं; क्योंकि सामान्य रूप से समय काटने के लिये पड़े जाने वाले उपन्यासों के सम्बन्ध में ऐसा सोचना एकान्ततः निरर्थक है। यह भी सम्भव है, कि कोई देखी हुई घटना अथवा प्रभावशाली दृश्यावली हृदय पर एक व्यापक प्रभाव छोड़ जाये। मस्तिष्क में पर्याप्त समय तक वह दृश्य अथवा घटना पुरानी होजी रहे। उससे सम्बन्ध स्थापित करने के लिए तमाम आनुपगिक घटनाएँ और दृश्य आने रहें और अन्त में कई वर्षों के अन्तराल से वह सारी नामग्री एक कथाकृति का रूप ले ले।

ऐसा भी हो सकता है, कि किसी विशेष चरित्र में इधर उधर से कुछ प्रसंग और आ जुड़ें। अनुभूत सामग्री को उपन्यास का रूप देने में कलाकर की प्रतिभा, शिल्प-कौशल तथा समय बड़ा काम करते हैं। इस सारी व्यवस्था का संयोजन नहीं करना पड़ना। स्वतः एक दृष्टिकोण बनता चलता है। लेखनी विचार को, आत्मानुभूति को चिन्तन को रूप देती चलती है।

कुछ उपन्यासकार 'असाधारण मानवीय अनुभूति' के प्रति अपना लगाव अधिक मानते हैं। यह भी कहा जाता है, कि उनका काम प्रकृति की प्रतिलिपि तैयार करना नहीं है। कौन दृश्याकन, अनुभूति, घटना और बात उपन्यास बनने के योग्य है इसके निर्णय का पूरा उत्तरदायित्व लेखक पर होता है। एक बार फ्लावेयर को पत्र लिखते हुए जॉर्ज सैण्ड ने कहा था, कि 'मैं इस बात पर विश्वास करता हूँ, कि लेखक को अपनी प्रकृति के अनुकूल जिन्दा रहना चाहिए। लेखक के लिए व्यक्तिगत स्वतंत्रता, बहुत बड़ी उपलब्धि है।' परिणाम यह निकला, कि हिन्दी के लेखकों ने फॉशन के आधार पर अपने अपने आवरणों की प्रदर्शनी लगा ली। स्त्री, शराब और अशोका-पन साहित्यकार का शोक बन गया। मैने 'अंकुरण' का उद्देश्य लेकर मजनु बन कर दौड़ने हुए लेखकों को देखा है। उनकी विषय वस्तु पढ़ी और सुनी है। अधिक कहने को आवश्यकता नहीं, स्वांग रचकर उपलब्धि का आयोजन कितना हेय है।

प्रायः सभी प्रकार के उपन्यासों का सम्बन्ध चरित्र से होता है। लेखक के अन्तर्मन को वह प्रभावित करता है। वैविध्य की दृष्टि से विश्व के किसी भी भाग में पाया जाने वाला चरित्र अपनी विशेषताओं के आधार पर उपन्यास के अंकुरण का कारण बन जाता है। कभी-कभी तो यह भी देखने में आता है, कि चरित्रों के आकलन का मन्वा और आकर्षक रूप उपन्यास में मिलता है पर कथावस्तु का भीतापन उसकी (कथावस्तु) याद भी नहीं आने देता। बंगला के प्रसिद्ध उपन्यास 'चौरंगी' (ले० शंकर) के सन्दर्भ में यह बात पूरी तरह चरितार्थ होती है। चरित्रों का परिवर्तनशील व्यक्तित्व कहानियों के ढाँचे को उभरने नहीं देता। यह बात डायरी शैली के उपन्यासों के सम्बन्ध में भी सोची जा सकती है।

सामाजिक, राजनैतिक और धार्मिक विषयताओं के साथ जब धार्मिक कट्टरता की उन्नीची सीधी गतिविधियाँ जीवन को, जीने की कला को दृष्टिकोणों की सर्गबद्धता को अनिर्वाप रूप से प्रभावित करती हैं, तब उपन्यास के अंकुरण का रूप कुछ और

होता है। वैयक्तिक घरातल पर आकर्षण और विकर्षण के भ्रमणित रूपबंधों की भूमिका में होने वाला अंकुरण अपनी पृथक् विनोपता रखता है। 'भूटा सब', 'सोना और लून', 'बलचतमा' 'गुनाहो का देवता' तथा 'शिखर : एक जीवनी' आदि का नाम इस सन्दर्भ में लिया जा सकता है।

सौन्दर्य की अनुभूति और वैयक्तिकता के आधार पर भी रचना के नूतन आयामों को दिशा मिलती है। यह वैयक्तिकता कभी-कभी इतना आगे बढ़ जाती है, कि लेखक यह मूल जाता है, कि उसके योग्य अनुभूति कौन सी है। यौन भावनाओं की नम्रता के पीछे यही प्रवृत्ति काम करती है। स्त्री और पुरुष के भीतर बँटी हुई एक अन्य स्त्री और एक अन्य पुरुष अपने एकाकी जीवन में कितना खुल जाना चाहता है, किसी को इस बात का पता नहीं होता। नम्रता जीवन की उद्दाम वाग्मता है। वस इसीलिए विचार शून्य जासूसी उपन्यासों में नम्रता का, अनगल तथ्यों का और अनहोनी घटनाओं का खेलवाला रहता है। कभी-कभी हिन्दी के उच्चस्तरीय उपन्यासकारों में भी यही प्रवृत्ति देखकर बड़ा दुःख होता है।

जब देवकीनन्दन खत्री के मस्तिष्क में उनकी कृति का अंकुरण हुआ होगा अथवा शिवप्रसाद सिंह ने 'अलग-अलग वंशरणी' की बात सोची होगी उत नम्र उपन्यास के सम्बन्ध में उनका क्या दृष्टिकोण रहा होगा, इसका पता कृतियों के अध्ययन में लग जाता है।

प्रयोजनवादी धारणा बिछल कर जब कलात्मक अभिरुचि का साथ छोड़ देनी है तब अंकुरण के मूल में व्यावसायिकता की नागिन कुण्डली मार कर बैठ जाती है। मानसिक व्यापारों की व्यावहारिक साधना के सहयोग से अंकुरण का रूप बहुत कुछ निखरा हुआ मिलता है। जैसे भ्रमं से निकला हुआ धूल सना सोना बनापरक परिश्रम के पश्चात् दर्शनीय कचन का रूप लेता है उसी प्रकार वैचारिक उपलब्धि में मनोवैज्ञानिकता, कलात्मक व्यवस्थापन, सौन्दर्यमूलक अनुश्रियाएँ और प्रस्तुति का वाक्पन प्राण फूँक देता है। इन सारी प्रक्रियाओं में अपनी-अपनी पसन्द के अनुसार अन्विति का रूप अल्पाधिक होता रहता है। सजगता ऐसी स्थिति में अपने मारक प्रभाव द्वारा लेखक की मनचाही वस्तु में नया रंग भर देती है।

अपने समाज का अनुलन इतना मोहप्रस्त और रुढ़ है, कि उसकी अविवेक-शील स्थिति पर तर्कों की रोगनी न पड़ सकती है और न समाज ऐसा कुछ प्रयान करता है। अधिशास के रोग ने जितना अधिक वैधव्य को अपना आस बनाया है उतना वैधव्य को नहीं। जाने क्यों अधिशास स्थिति में नारी को पंगु बनाने में पुरुष को बड़ा साम पट्टा है। प्रस्तुति का यह पसामञ्जस्य अपने चरम उत्कर्ष पर है। भ्रमण, जिज्ञा और वैज्ञानिक विचार का प्रभाव अभी न के बराबर है। अभी समाज में कन्यादान होता है, तुलनी भाषा की भाँसी में अस्सील और भदे गीतों का पाठ किया जाता है, लड़कियों को अधिधिन रखा जाता है। जिम प्रकार पिडा और माना उन्हें बिवाह के लिए बाध्य करने हैं उसी प्रकार पति या बाल पति उन्हें माँ बनाने

के सकल्प को निष्ठा के साथ पूरा करते हैं। यह सारी स्थिति शल्य क्रिया की हकदार है। ऋषियों, महर्षियों के मत पुनर्मूल्यांकन की माँग करते हैं। भारतीय धर्मबुद्धि के माध्यम से असली पाप बुद्धि जन्मी है। इस सामाजिक परिवेश की गिरावट के लिए शहर और गाँव समान रूप से उत्तरदायी हैं। 'बलघनमा', 'प्राधा गाँव', 'गोदान', 'ककाल', 'अमग-अनग वैतरणी' आदि की उपलब्धि की दिशाओं के स्वर धोल हमारे समाज में कुछ बहते हैं। अधिक विस्तार में जा कर तमाम उदाहरण देने की आवश्यकता नहीं है। भलक्रिया इतनी साफ है, कि आसानी से समझ में आ जाती है।

चेतना की खिडकी से भाँकने में प्रत्येक लेखक का दृष्टि-पथ प्रलग-प्रलग होता है। तारो भरी रात का रूप अपने कई रूपों में दिखायी पड़ सकता है। मुंशी प्रेमचन्द ने एक बार उपन्यासकार को मोटबुक रखने की सलाह दी थी। कोई बात, दृश्य, घटना आदि को नोट करने में सुविधा की दृष्टि में उन्होंने ऐसा बताया था। किन्तु इस मुभाष के साथ अनिवाप्यता का बचन नहीं है। अक्षुरण की स्थिति में कोई बात उपन्यासकार के हृदय में पड़े-पड़े काफी समय के पश्चात् स्थापित होने योग्य बनती है। इस सन्दर्भ में रोचकता, समय, प्रभावोत्पादकता, स्थिरीकरण की क्षमता, वैधता और विश्वसनीयता के माध्यम से अक्षुरण का रूप संवरता है। अपनी जिस इकाई के आधार पर किसी लेखक की कृति सार्वजनिक हो जाती है उसी की व्यापक प्रतीक कृति के माध्यम से वह समाज को देता है। इस संयोजन में निस्संगता का पाया जाना संदिग्ध है; किन्तु क्रिया-विमूढता की उपस्थिति भोग के लोभ में सामाजिक धारा के मार्ग को थोड़ा तिरछा कर देती है। वैज्ञानिक जीवन-दृष्टि और सजगता के साथ रचना लानित्य का प्रभाव कलाकार को इच्छ पथ पर चलाता जाता है। अपने देश में जन्म-मृत्यु की गणना में बाफ़ी दिलचस्पी ली है। और भी काम देखे मुने जाते हैं। दृष्टिबंध का यह खिलवाड़ सगूची जाति को पतनोन्मुख बनाये हुए है। सामान्य स्तर का व्यक्ति जान नहीं पाता है। जो जानता है, वह कहना नहीं चाहता है। जो कहना चाहता है उल्टा मुख बंद कर दिया जाता है। यह धार्मिक परबराता की उनही स्थिति कितनी न्यनीय है।

तात्त्विक पृष्ठभूमि

उपन्यास लेखन के लिए तत्पर कोई लेखक कागज कलम लेकर जब अपने सृजन कक्ष में जाता है तब उसके सामने पृष्ठभूमि की समस्या उठती है। जहाँ तक उपन्यास के तत्त्वों का प्रश्न है, हिन्दी उपन्यास के विकास के साथ-साथ इस सैद्धान्तिक मान में भी परिवर्तन होता है। आलोचना का उद्देश्य जब स्थिरीकरण की मान्यता में प्रयास और देशान्तर की रेखाएँ खींचना हो जाता है तब एक जटिल और अनचाहा परिणाम सामने आता है। अपनी वैचारिक दृष्टि को आधार मान कर यदि निष्कर्षों के स्तम्भ स्थापित कर दिये जाते हैं तो असंगति की भूमिका में सृजन का भविष्य प्रमिन हो जाता है। इसलिए परिवर्तनशीलता युगीन परिप्रेक्ष्य में विचार

बोध की शर्त होनी चाहिए। कुछ अग्रवर्णी आलोचकों ने मनमाने ढंग से अपनी बातें नहीं हैं। उनके अनुसार 'गोदान' के पश्चात् हिन्दी में उपन्यास लिखे ही नहीं गये। ऐसे मत्सरी वृत्ति के सोचों में सर्वत्र अपरिचित की न्यूनता रही है। यही कारण है कि वे और उनका एकांगी दृष्टिकोण बहुत पीछे छूट गया है।

युग सापेक्ष विचार-बोध कभी भी दूषण नहीं माना जा सकता। मैं इस बात पर अधिक बल नहीं देता, कि चरित्र, कथोपकथन और शैली आदि तत्त्व निरर्थक और निष्प्रयोजन हैं, किन्तु यह बात एकान्तत स्पष्ट है, कि इन शीर्षकों के आगे भी कुछ शीर्षक बने हैं या बनाये जा सकते हैं जो नये युग की देन हैं। आरम्भिक प्रयास वाले उपन्यासों में उनकी गन्ध नहीं मिलेगी। 'गोदान' के रचना-काल में हिन्दी उपन्यासकार का दृष्टिवोध जिस स्तर का था आज उससे कुछ भिन्न है। इसलिए विचार करने का मानदण्ड सर्वथा एक जैसा नहीं होना चाहिए।

अपनी कला के सम्बन्ध में कुछ कहने में हिन्दी के उपन्यासकारों ने कुछ कम दिनचर्या दिखायी है। यह बात ऐसी है जिसे साहित्य का इतिहास कभी भूल नहीं सकता। अपनी शिल्पगत मान्यताओं का लेखा-जोखा यदि विस्तार से मूल्यांकन उपन्यासकारों ने दे दिया होता तो आज उपन्यास के प्रसंग में विचार करने का ढंग कुछ और होता। युग चला गया जब साहित्य को मनोरंजन का साधन माना जाता था।

मनोरंजन, रूप-बोध के मान, कहानी, चरित्र, संवाद, शैली और कथा-सूत्र का ऐव्य विधान प्रायः प्रत्येक उपन्यास में मिल जायेगा। इसमें यह निष्कर्ष निकालना अत्यन्त आसानी है, कि ये तत्त्व उपन्यास के लिए अनिवार्य हैं। मेरे विचार से लेखकों को स्वच्छन्दता पूर्वक विहार करना चाहिए। बंध कर चलने से एक हीन दृष्टि का सामना करना पड़ता है जो कला को प्रथम श्रेणी नहीं पाने देती। जोसेफ कानरेंड का विचार अपने में कितना निराला है, कि 'उपन्यास लेखन में प्रथमतः कथा पर विचार होना चाहिए। उनके बाद फिर उसी पर विचार होना चाहिए।'

समय-सीमा, वैचारिक बोध, एकरूपता, वर्णनात्मकता, चेतना-प्रवाह, सांख्यिकता आदि तत्त्वों को ध्यान में रखकर लिखे गये उपन्यासों पर उसी दृष्टि से विचार होना चाहिए। समय बह भी था, जब लेखक को कालक्रम का ध्यान रखना पड़ता था। अब तो कुछ स्वयं मोच ममत्त कर, कुछ अग्र्य लेखकों का प्रभाव ग्रहण कर हिन्दी के उपन्यासकारों ने लेखन के तमाम ढर्रे ढूँढ़ निकाले हैं। यद्यपि विशुद्ध रूप में कलात्मक अभिव्यक्ति वाली कृतियाँ बहुत कम हैं; किन्तु प्रयोग की दृष्टि से अनेकरूपता लाने में सजगता का परिचय मिलता है। पाठ्यक्रम में आने वाले उपन्यासों की रचना-प्रक्रिया पर प्रकाशक और लेखक का परस्पर सहाय सुनने का अवसर मुझे मिला है। रोमास की चासनी हो पर सूखी हुई होनी चाहिए जिसका आश्वासन केवल अध्यापक ले सकें। विद्यार्थी के चरित्र पर अमन प्रभाव नहीं पड़ना चाहिए। बीच-बीच में महापुरुषों और मन्त्रों के विचार होने चाहिए जिससे उपन्यास का आकाशवाणी (बेजिंटेरियन) स्तर बना रहे। जीवन में संघर्ष करने-करते अन्त में

न यक जो तेन परने का कोल्ह लगा लेना चाहिए और नायिका को नियासुकुन्नागों के आदरों का अनुकरण करना चाहिए। यह कथा सच्ची है। सामान्यरूप से जनता में ये उपन्यास नहीं पड़े जाते। इन्हें पढ़ते हैं आज के छात्र और कल के कर्णधार। रोमान्स केवल उपन्यास का ही नहीं अपितु जीवन का अनिवार्य तत्व है। जो लोग हठपूर्वक त्याग की नदी के किनारे समाधि लगा कर रोमान्स के विरोध में महामारण मंत्र जपते हैं वे अपनी द्रुत स्थिति के मोह में सहजता और स्वाभाविकता को नहीं समझ पाते हैं। दस्तुतः साहित्य के किसी भी प्रसंग में अतिवाद की स्थिति अत्यन्त भयावह है, किन्तु महत्त्व की दृष्टि से सुई का काम तलवार नहीं कर सकती। साहित्यकारों में अत्यागमन का रोग मूलबद्ध हो गया है। यही कारण है, कि अहर्ह साहित्यकार लोक जीवन से दूर होता जा रहा है। कहीं तक पीछे हटेंगे, वहाँ नहीं जा सकेंगे।

यदि पाठक सौन्दर्यानुभूति के समय अपने पूर्वाग्रहों से मुक्त हो जाय तो उनकी रचि में नार्चकालिक और सार्वजनिक भाव धा सकते हैं। किन्तु ऐसे उदाहरण मिलने कम हैं। परल की निस्संगता श्रेष्ठ है पर उसे प्राप्त करना बड़ा कठिन है।

समुचित अनुभूति और चेतना का तत्व पाठक को अपनी ओर आकृष्ट करता है। नर्वादाओं के आचार में बन्द रहने वाले 'विचारे' भी सहज के प्रति आकर्षित होते हैं। युगो पुरानी रुढ़ियों को झलकार-मंजूपा समझ कर ढोने वाले भी अपने एकान्त में स्वाभाविक को 'ठीक' कह कर पुकारते हैं।

जब हिन्दी उपन्यास समाज को छोड़ कर परिवार में घुसा और फिर व्यक्ति के मन की पर्तों को पढ़ने लगा तब कुछ नयी बातें देखने में आयीं। 'वे दिन' (निर्मल वर्मा), 'दो हृदयों का पुनः' (कृष्णनन्दन पीयूष), 'मछली मरी हुई' (राज-कमल चौधरी), 'पानी के प्राचौर' (रामदरश मिश्र), 'बाण नटू भी आत्म कर्पा' (हजारों प्रमाद द्विवेदी), 'चलते-चलते' (भगवतीप्रसाद वाजपेयी), 'शहर में घूमता आइना' (उपेन्द्रनाथ अरक) तथा 'जहाज का पछी' (इलाचन्द्र जोशी) आदि कृतियों की वैयक्तिकता देख कर एक नयी आशा बँधती है। लगता है कि अन्तर्मन के गहन पान्थार को कलाकार की सारग्राही दृष्टि ने बहुत समीप से देखा है। देखिए जोशी की क्या कहने हैं—'सब और जीवन भरभित और अव्यस्थित है। सब के मन के अनु बिह्वर कर छिपरा गये हैं।' जिस प्रकार सामाजिकता की भावना चित्रण के आधार पर अभी उपन्यास का तत्व बन गयी थी उसी प्रकार वैयक्तिकता के साथ भी हुआ था। अपने विचारों का कँनवेस बड़ा न करके जब एक ही व्यक्तित्व की गहराई पर विचार होने लगा तब वैयक्तिकता की बात अधिक मुखरित हुई।

नाटकीयता का तत्व भी उपन्यास के अन्दर एक नयी दिशा की खोज है। कमनेदवर रचित 'खोया हुआ आदमी' और सन्ध्यालाल मोन्ना के 'मिथु सीमान्त' में पन-पग पर नाटकीयता मिलती है। संवाद लेखन का कौशल जिस सीमा तक किसी लेखक में होगा, वह नाटकीयता से युक्त उपन्यास लेखन में उनी सीमा तक

सफन होगा। प्रतिभा और प्रयास के समुक्त आकलन से कलात्मक अन्विति का रूप स्थायी बन जाता है। सिनेमा टेलिविजन और रेडियो के प्रभाव से नाटकीयता प्रधान उपन्यास रचना का चाव लेखकों में बढ़ा है, किन्तु कोई ऐसी उपलब्धि नहीं दिखायी पड़ती जिससे इस कलात्मक अभिव्यक्ति के प्रति हम आश्चर्य हो सकें।

तत्त्व के सन्दर्भ में अब यह प्रश्न उठाना अनावश्यक है कि किसी औपन्यासिक कृति में वस्तु का स्थान सर्वोपरि होता है अथवा चरित्र का? देश काल, शैली अथवा सवाद पर इतना अधिक कटा गया है, कि अब और कुछ कहने की इच्छा नहीं होती। कभी-कभी व्यक्तिपरक की गयी आलोचनाएँ अथकचरे चिन्तन और आत्मिक भाव के कारण बड़ी आमक स्थिति पैदा कर देती हैं। जून सन् १९५२ में साहित्य संदेश में एक लेख प्रकाशित हुआ था—'हिन्दी के विश्लेषणवादी उपन्यासकार और उनकी प्रवृत्तियाँ'। लेखक थे कृष्ण बल्लभ जोशी। जुलाई १९५२ के 'प्रतीक' (सम्पादक : स० ही० बालस्यामन) में इस लेख की चर्चा की गयी थी और आलोचना अच्छी बुरी होने की पहचान का भार पाठकों पर छोड़ दिया गया था। वस्तुतः आलोचक का काम यह नहीं है, कि लेखकों के के किसी कलाकार की उपलब्धि का घुमिन नक्शा जन सामान्य के सामने पेश करे।

पृष्ठभूमि के सन्दर्भ में भी यह बात साफ उभरती है कि वैभवशासी और धन-सम्पन्न व्यक्तियों द्वारा सिद्धान्तों की निर्मिति अपने इष्ट पथ पर ध्यान लगाये रहती है। यही बात सर्वहारा वर्ग के सम्मुख में कही जा सकती है। जिस प्रकार हिन्दी साहित्य के मौलिक सृजन में यह अन्तर दिखायी पड़ता है उसी प्रकार आलोचना में भी। परम्पराओं, धार्मिक विश्वासों और रुढ़ियों को मानने वाला उपन्यासकार टालप अपने उपन्यास की परिभाषा बताता है—'युवक और युवतियों के मनोरञ्जन के लिए नाट्यरूप जीवन का ऐसा चित्र जिसमें हास्य का पुट और करुणा की मिश्रण हो।' यह प्रभाववादी दृष्टिकोण हास्य और करुणा को तत्त्व के रूप में स्वीकार करता है। इसी प्रवृत्ति के आधार पर दर्शन और इतिहास का पुट उपन्यास में तत्त्व बन कर आता है। जैनेन्द्र जी के उपन्यासों में कहीं-कहीं स्पष्टभंगी न्याय का प्रभाव स्पष्ट दिखायी पड़ता है। सामाजिक अनुकूलता के विश्लेषण के लिए धारणाओं की प्रतीति के प्रसंग में इतिहास और दर्शन बाधा नहीं पहुँचाने।

उपन्यास की रचना में नये-नये तत्वों की खोज की जा सकती है; किन्तु खतरा बड़ी पैदा होता है जहाँ लेखक संक जीवन में बट कर केवल अपनी बात करने लगता है। चरित्रों के विश्लेषण की वैज्ञानिक पद्धति, उनके विकास के मनोवैज्ञानिक मोरान, गहरे पैठ कर अन्तर्द्वन्द्व की ध्वनि लेखक को प्रोत्साहित करती है। अपने पाठकों अथवा सामान्य जन समुदाय को सन्तुष्ट करने के लिए कलाकार अपनी अनुभूत भावों और कथा का मशारा लेता है। वस्तु तत्त्व की स्पष्टता कला को भी स्पष्ट बनानी है—यह मान्यता पुरानी है। मन्य का कलात्मक निरूपण (जो अति वैज्ञानिक

न हो) जब यथार्थवादी बन कर लोक-दृष्टि का विषय बनता है तब कला की आयु बढ़ जाती है ।

हिन्दी उपन्यास : प्रथम प्रयास

किसी भी भाषा के साहित्य की जो प्रारम्भिक अवस्था होती है हिन्दी उपन्यास का आदि रूप भी कुछ वंसा ही है । अंग्रेजों का भारत आगमन, प्रेस की सुविधा, विज्ञान की रोशनी तथा लेखकों का प्रयास उपन्यास को समय और प्रेरणा के अनुकूल प्रभावित करता रहा । 'भाग्यवती' (अद्वाराम फुलनारी) का प्रकाशन सन् १८७७ ई० में हुआ था । लाला श्री निवासदास का 'परीक्षागुरु' सन् १८८२ ई० में प्रकाशित हुआ । 'भाग्यवती' को उसका लेखक 'पोथी' मानता है । उद्देश्य भी स्पष्ट था—'भारत की स्त्रियों को गृहस्थ धर्म की शिक्षा प्राप्त हो ।' सुधार की दृष्टि से जहाँ तक स्त्रियों के उत्थान का प्रश्न है, यह उपन्यास युगीन परिप्रेक्ष्य में एक नया और पहला प्रयास था । इस रचना का ध्येय आदर्शवादी है । मर्यादों का पल्लवप्राही चित्रण उन्हीं पाठकों के मन को छूता है जिनका बौद्धिक विकास का स्तर कम होता है । 'परीक्षागुरु' (लाला श्री निवास दास) 'नूतन चरित्र', 'रत्नचन्द प्लीडर' 'दयामा स्वप्न' (जगमोहन सिंह) 'तथा 'नूतन धृष्ट्याचारी' (बालकृष्ण भट्ट) उस युग की विशिष्ट कृतियाँ हैं । सर्वाधिक लिखने वाले लेखक थे किशोरी लाल गोस्वामी जिनका दृष्टिकोण परम्परावादी था । उनके चित्रण में कोई अन्तिकारी दृष्टिकोण नहीं उभरता । पराधीन भारत का सही मानचित्र आँखों के सामने नहीं आता । उनके दक्षिणानुशी विचार इस बात की ओर संकेत करते हैं कि विज्ञान और मनोविज्ञान से लेखक पूरी तरह अनभिज्ञ था । गोस्वामी जी ने कुल साठ से अधिक उपन्यास लिखे । बलात्मक अन्विति की दृष्टि से सारे उपन्यासों में शिथिलता व्याप्त है । भाषा की बनावटी स्थिति इतनी अक्षरती है, कि उपन्यास बन्द कर देने को मन कहता है । 'स्वर्गाय कुमुद', 'लावण्यमयी', 'चपला,' तथा 'चन्द्रावली' आदि उनके प्रसिद्ध उपन्यास हैं । इनका भाकार बहुत बड़ा नहीं है ।

गोपालराम गृहमरी जामूसी उपन्यासों के विधाता हैं । गोस्वामी जी १९२२ ई० के आस-पास तक लिखते रहे । गृहमरी जी ने १९१४ ई० से लिखना प्रारम्भ किया । तमाम सारे उपन्यासों का नाम गिनाना ठीक नहीं होगा । इतना सकेत पर्याप्त है, कि प्रथम प्रयास का समय सारे संसार के साहित्य में एक महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है । युग से उस समय के उपन्यासकार का कोई सरोकार नहीं था । गृहमरी जी की ऐसी कोई उपलब्धि नहीं है जिसके आधार पर गिल्प-विधान और वस्तु-विन्यास को ध्यान में रख कर उन्हें साहित्यिक कृतियों का रचयिता कहा जा सके । मानव की महत्त्व जामूसी प्रवृत्ति को पहचान कर गृहमरी जी ने उपन्यास लिखे । यद्यपि वे साहित्यिक कृतियाँ हिन्दी उपन्यास साहित्य को नहीं दे सके किन्तु हिन्दी भाषी जनता में उन्होंने उपन्यास के पाठक पैदा किये । तिलिस्मी उपन्यासों की रचना में किमी भी प्रकार का अनजानापन नहीं था । देवकीनन्दन खत्री ने इस तथ्य को स्वीकार किया

है। 'तिलिस्म होशरदा' की प्रेरणा से जन्मी कृति 'चन्द्रकान्ता' इस बात का प्रमाण है। लोकप्रियता में बाबू देवकीनन्दन को कोई उपन्यासकार नहीं पाता। वैचारिक प्रधानता पर लोकप्रियता वाली बात 'बयानों' में लुप्त हो जाती है। इन कृतियों का महत्त्व 'प्रथम प्रयास' होने के नाते अधिक है। इनके पढ़ने से 'टाइम' भ्रष्टा कटता है। अनोखी बात तो यह है, कि ध्यान का पर्दा हट जाने के बाद, विज्ञान का प्रकाश चतुर्दिक् फैल जाने के अनन्तर भी 'भूतो' और 'बैतालों' के पाठक अधिक हैं। लेखकीय और प्रकाशकीय दोनों स्तरों पर अनुसरदायित्व पूर्ण ढंग से सारा काम होना है। व्यावसायिकता इतनी अधिक बढ़ी है, कि लोकप्रिय और सारी बातें पीछे छूट गयी हैं। हिन्दी के उपन्यास साहित्य के जिस हाशिए पर बाबू देवकीनन्दन खत्री खड़े हैं वह यात्रा का एक नया और महत्त्वपूर्ण पड़ाव है। उनकी रचना प्रक्रिया से लाभ-अलाभ एक मास हुआ है। पाठकों के हृदि-परिवर्तन की बात लाभ के सदर्भ में सोची जा सकती है; किन्तु उपन्यास के आकाश को ऐय्यारी के घुँसे से घेरने का जो काम हुआ है वह साहित्यिक दृष्टि से हानिप्रद है। सन् १९०६ ई० आने-घाते देवकीनन्दन खत्री का रचना-काल समाप्त हो जाता है और वे अपनी कृति 'भूतनाथ' साहित्य को भेंट कर आगे बढ़ जाते हैं।

लज्जाराम शर्मा, ब्रजनन्दन सहाय, जयरामदास गुप्त आदि उपन्यासकारों ने अपनी रचनाओं में रोचकता को प्रथम स्थान दिया। भाषा की सरलता से इनके उपन्यास सामान्य जनता में विश्रुत हुए। वस्तु और शिल्प का रूप कुछ सँवरा अवश्य; किन्तु प्रेमचन्द तक हिन्दी उपन्यास की गतिविधियों में कोई मोड़ नहीं आया। यह बात दूररी है, कि हरिप्रोध और राधाचरण गोस्वामी के शिल्प में पर्याप्त अन्तर था पर प्रकृति और परिवेश अपने स्थान पर स्थिर रहा। इस स्थिति में कोई नयी आशा नहीं बँध सकी। इतना काम अवश्य हुआ, कि तिलिस्म के स्थान पर समाज आ गया। लेखकों ने समाज की नसें पहचानी। विषयवाचो के भाँगू और निर्घनो की मरती सुन्य; रोटियाँ विचार और कल्पना का आधार बनने लगी। विषयता का जो जहर समाज की नयी में व्याप्त हो गया था, उसकी ओर ध्यान देकर उपन्यास को नयी दिशा दी गयी। धीरे-धीरे वैचारिक मृष्टभूमि मिलने लगी। प्रेमचन्द के आने-घाते संकटों उपन्यास ऐसे लिखे गये जिनकी उद्देश्यपरकता समझ में आती थी। आकलित मर्मदृष्टि का जो रूपक बाँधा गया उसमें अतिशयता अधिक थी, किन्तु बीना प्रयास नयी रोगियों का आधार बन गया। वास्तव में नयी प्रान्ति के आह्वान के लिए जिम उमीन की उरुरत थी वह प्रेमचन्द जी के पूर्व ही मिल गयी थी। उस अन्तराल में कोई विचक्षण प्रतिभा बाना लेखक नहीं पैदा हुआ जो धारा को एक नयी दिशा देकर मर्म प्रान्तर को हराभरा बनाता।

कल्पना, सामाजिकहीनता, दारिद्र्य और परतन्त्रता जैसे विषयों को आधार तो बनाया गया, किन्तु ऐय्यारी की गुमारी में छुटकारा पाना मुश्किल हो गया। दृष्टिबोध की संकीर्णता का एक रूप स्पष्ट उभरा, किन्तु प्रतिभा की अनुपस्थिति में

कल्पना भी अपनी करिदमा न दिखा सकी। इस काल की कृतियों को पढ़ने से ऐसा लगता है, कि लेखकों में नये शक्तिज की संभावनाओं की ओर बढ़ने की ललक थी, किन्तु घने नीहार को भेद कर बाहर आना कठिन काम था। रामचरित उपाध्याय, मन्नन त्रिवेदी, मिश्रबन्धु, बंकेलाल चतुर्वेदी, राधिकाप्रसाद मिह तथा किशोरीलाल गुप्त आदि उपन्यासकार अपने 'प्रथम प्रयास' में महत्त्वपूर्ण रयान रखते हैं। इस युग की धार्मिकता और नैतिकता की भावना समूचे साहित्य पर व्याप्त है। यह रोग यहाँ तक बढ़ा कि अपने सक्रामक रूप में साहित्य की मूर्ति के ऊपर सुधारवाद का रोगन चढ़ा गया। प्रथम महायुद्ध के समय के आस-पास भारत की राजनैतिक गतिविधियों में परिवर्तनकारी दृश्य दिखायी पड़ रहे थे। जागरण और आलस्य के संघर्ष में कुछ नयी बातें उभर रही थी। उपन्यास-क्षेत्र में 'भारतमाता' (ले० हरस्वरूप पाठक) का प्रकाशन साहित्यिक जागरूकता का पुष्ट प्रमाण है। यह बात कुछ असंगत सी लगती है, कि युग और परिस्थिति सापेक्ष रचनाओं का अभाव रहा। किसी भी काल का साहित्य अपने में पूर्ण नहीं होता। संभव है किसी विशेष दृष्टिकोण से उसमें कमी हो क्योंकि युगीन प्रभाव विशेष मुखर होता है।

उपन्यास की सर्वथा नवीन उपलब्धि से हिन्दी जगत बचित रहता था। अंग्रेजी पढ़ना अधिकांश पाठकों के लिए समस्या थी। और अंग्रेजी तो हिन्दुस्तान में एक वर्ग विशेष की भाषा है। उस समय से लेकर आज तक अंग्रेजी साहित्य के पाठको के मन में हिन्दी के प्रति एक हीन भावना घर कर गयी है। इस बात का प्रभाव हिन्दी के मौलिक साहित्य पर पड़ा है। विचारणीय विषय यह है, कि साहित्यिक कृतियों के प्रकाशन के बावजूद भी रोमाण्टिक, जासूसी और हल्के मनोरंजन के लिये लिखे गये उपन्यासों का विक्रय बहुत अधिक होता है। इन्हीं हमें हिन्दी का दुर्भाग्य ही कहना चाहिए। सन् सैतालीस के पूर्व की स्थिति को गुलामी की आड़ में हट नकार जाते हैं; किन्तु बाद की दशा का वर्णन भी किसी से करने योग्य नहीं। स्वतन्त्र भारत में करोड़ों की सख्या में ऐसे लड़के और लड़कियाँ हैं जो भ्रष्ट भी अधिक्षित हैं, निरक्षर हैं। सरकार कुछ नहीं कर सकी। अभिभावक असमर्थ थे। इस असमर्थता और असमर्थता के संघर्ष में जिनका वचन निरक्षर रहा उनकी ज्वानी भी कैसे बीत रही है। बुढ़ापे में मौत के दिन गिने जायेंगे कि अक्षर-बोध का सामान जुटाया जायगा।

कुछ विषयान्तर हो गया है। 'प्रथम प्रयास' के सम्बन्ध में केवल इतना और कहना है, कि प्रारम्भ बहुत निराशाजनक नहीं रहा। जब किसी भाषा का व्याकरण अपनी 'अनिश्चित-स्थिति' में हो, गद्य-शैली का विकास सीया हुआ हो, नवीन प्रयोगों पर 'बधकाना' होने का आरोप लगाया जाता हो, उस समय मौलिक रचनाओं का मूल्यांकन युगीन सन्दर्भ में किया जाना चाहिए। 'प्रथम प्रयास' के समय उन्नयन की प्रस्तावना अपनी अग्रगणियों और कमजोरियों के होते हुए भी बड़े काम की है।

नयी दिशा

हिन्दी उपन्यास के नये क्षितिज का उद्घाटन मुशी प्रेमचन्द के आगमन के साथ होता है। उर्दू साहित्य से हट कर हिन्दी में उनका आना एक प्रयोग और सयोग था। उनकी पहुँच शान्तिकारी थी। इसलिए पृष्ठभूमि को मोड़ने में वे सफल रहे। जीवन सघर्ष से हट कर साहित्य-रचना की बात करना उनके लिए ढोंग था। सौती की रोशनी का जो फोकस युग पर पड़ा उसकी किरणें आश भी अस्तित्वहीन नहीं हैं। कलात्मक विन्यास के साथ अनुभूति का रूप एक और समाज की नयी और सही तस्वीर बन कर आया दूसरी ओर आगे की पीढ़ी को नयी दिशाओं का बोध करा गया।

उपन्यास साहित्य में प्रेमचन्द के उदय के समय समाज की दशा में हीनता की भावना पर कर गयी थी। व्यवस्था के सारे बोल्ट ढीले हो चले थे। उमीदारी के जुलूम का लेखा-जोखा लगाना तो कठिन है पर इतनी बात स्पष्ट है, कि जिस तरह अग्नेजो ने देश को खोखला बनाया था उसी प्रकार व्यक्ति को, उसके जीवन को खोखला करने में उमीदारी का हाथ था। शासकों को अपना उल्लू सीधा करना था। इसलिए वे इस पचड़े में बयो पड़ने। फलतः भवन की नींव और दीवारें एक साथ कमजोर हुईं। मुगल काल में यदि कभी अपना शोक पूरा करने के लिए लोक पक्ष की ओर साहित्यकार ने सकेत से स्वर साधा तो धर्म ने तुरन्त उसे अपनी ओर खींच लिया। 'बिचारे' कवि पूर्व मध्य काल में अपने 'राम' और 'कृष्ण' की गाथा गाने में ही तल्लीन थे। उत्तर काल में साहित्य लोकाक्षय से हट कर दरबारी हो गया। वैदिक सस्कृति में पसे होने पर भी भारतेन्दु ने विभिन्न साहित्यिक विधाओं के माध्यम में गुनाहों के प्रति अपना आक्रोश व्यक्त किया। 'सकेत' उनके साहित्य का फलकार था। युग-चेतना की प्रसुप्ति देखने के लिए दूर जाने की आवश्यकता नहीं, 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' ही पर्याप्त होगा। जिस समय अमेरिका और रूस वाले मगल और चन्द्रलोक की यात्रा कर रहे हैं उस समय हिन्दुस्तान के लोग भ्रष्टाचार निरोधक आन्दोलन चला रहे हैं। जब चीन अपनी सीमाओं को दुःख कर रहा है तब अपने देश में नृप और नसबदी के माध्यम से परिवार नियोजन किया जा रहा है।

कविता, निबंध और नाटक के माध्यम से भारतेन्दु ने नव जागरण के जो सन्देश दिये थे वे पुनर्जागरण काल की कविताओं में गुँजने लगे थे। विज्ञान की प्रगति, प्रेम की मुविधा और वैचारिक आलावरण के कारण गद्य का जो विकास हुआ उगम भी वही नवचेतना युगव्यापी स्तर पर आयी। नहने की आवश्यकता नहीं, कि यह काम प्रेमचन्द के पहले नहीं हुआ। विधवा विवाह, परस्त्री गमन, बाल विवाह, आदि समस्याओं पर आधारित वैयक्तिक चेतना से युक्त उपन्यासों की जो रचनाएँ हुईं उनका आपरा पाठकों के ताली समय तक ही सीमित रहा।

प्रेमचन्द जी का समय शान्ति शान्ति नयी दिशा का समय था। काव्य-क्षेत्र में प्रगाढ़ जी, आलोचना और निबन्ध में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल एवं उष्याम और

वहानी के क्षेत्र में प्रेमचन्द जी ने नये क्षितिज की खोज की। इन तीनों साहित्यकारों को अगली नकली की पहचान थी। क्या ही अच्छा होता यदि प्रेमचन्द के दिशा निर्देशन के आधार पर नेहरू ने भारत के भविष्य का सपना देखा होता। खेतिहर देश में नगरो के सुधार और उनकी उन्नति को प्राथमिकता देने से जो दुष्परिणाम हमारे सामने आये हैं, वे अभी कम हैं। अभी और भी कुछ होना है। राजनीति के घाड़म्वर होने वाले पुजारियों को लोकव्यापी हीनता का, आन्तरिक प्रकिञ्चनता का, अधोगामी स्थिति का सही पता कम होता है। उनके कमरे में सही तस्वीर भी गलत हो जाती है। सारे निगेटिव घुँघले हो जाते हैं।

प्रेमचन्द जी की साहित्य साधना में ईमानदारी थी, उद्देश्य था। जीवन से अलग हट कर साहित्य को समझने का प्रयास उन्होंने नहीं किया। यद्यपि मेरे विचार से उनका आदर्शवादी रूप ही अधिक उभर कर आया पर यथार्थ की दृष्टि भी समाज को उन्हीं के माध्यम से मिली। अपने अन्दर सारा कलुष छिपा कर बाहर से नैतिकता की ठेकेदारी उनके साहित्य में नहीं मिलती। उनके लेखन ने हिन्दी उपन्यास में नयी श्रान्ति भर दी। देखने का बोण बदल गया। इसानियत की खोजबीन गाँव में होने लगी। एक प्रभावशाली धरतीपुत्र की हैसियत से उन्होंने धरती को तस्वीर खींची।

सामाजिक गतिरोधों को पी जाने वाला साहित्यकार श्रान्ति का नारा अवश्य लगवा सकता है, किन्तु सबके सामने जनजीवन के व्यक्तिमो का विरोध नहीं कर सकता। क्योंकि इसके पीछे पूँजी का हाथ रहता है। आज तो प्रत्येक क्रिया-कलाप पर पूँजी की सम्मत्ता की छाप है। सन् ४७ में समभौता-स्वराज्य का जो ढोंग गाँधी जी के लिये चरम उपलब्धि बन गया वह पूँजी के हाथों विक कर वर्तमान पीढ़ी को अपाहिज और पंगु बना रहा है। प्रेमचन्द जी योद्धा की भाँति समस्याओं से लड़ते रहे, जूझते रहे। रूसी कथाकार फादएव की भाँति उनके मन में आत्म-हत्या की बात कभी नहीं उतरी। साहित्य को जनता से सम्पर्कित करने का प्रयास नयी दिशा का क्षितिज खोल गया। 'लोक की भूख', 'कोरा गर्जन तर्जन' 'वर्तमान का अभिव्यक्तीकरण', 'महायुद्ध की प्रेत छाया', 'फासिस्ट तानाशाही', 'साम्राज्यवादी प्रति-द्विन्दिता', 'मेहनत और मजूरी', तथा 'समाज में व्याप्त असामाजिक घृणा' को प्रेमचन्द जी ने पास से देखा।

कथ्य का बोध, लक्ष्यवादिता, सहज और उपलब्ध का रूपांकन जितना स्वाभाविक रूप में प्रेमचन्द जी में मिलता है उतना उनके खेदे के अन्य उपन्यासकार में नहीं है। नाम गिनाने की आवश्यकता नहीं; किन्तु यह बात बिल्कुल साफ है, कि विस्तार और गहराई दोनों दृष्टियों से प्रेमचन्द जी से उनके स्कूल के प्राय सभी उपन्यासकार प्रभावित हुए। वैयक्तिक सम्बन्धों की उलझी-सुलझी कहानियाँ, मनो-वैज्ञानिक तथ्यों की जाँच-पड़ताल, एवं गाँव और शहर का विचार-बोध प्रेमचन्द के दायरे के बहुत बाहर नहीं गया। अलग-अलग दिशाओं की उपलब्धि की अनेकरूपता

प्रत्येक रचनाकार की किसी भी विशिष्ट कृति में दिशाओं देनी है। जो उपन्यासकार प्रतिभा को ईश्वरीय देन समझ कर रचना में लगे रहें उनकी उपलब्धियों का उत्तरोत्तर ह्रास होता गया; किन्तु जिन्होंने कर्मवादी आधार लेकर कल्पना को माधन-मान्य मान कर लिखा वे निरन्तर विकास के पथ पर बढ़ते गये।

प्रेमचन्द जी के समय में साहित्य का सम्बन्ध समाज में जोड़ कर रचनाकार ने मानव को वैयक्तिक घरातन से हटा कर सामाजिक भूमि पर प्रतिष्ठित किया। 'युग की माँग', 'प्रतिभा का वरदान', 'तदात्मान सृजाम्यहम्' आदि गुस्ताख पिकरे हैं। 'यह होते वाला है', 'वह होते वाला है' की प्रतीक्षा में समाज का, वर्ग का और राष्ट्र का बड़ा अहित होता रहा है। आदर्शवादी होने हुए भी यथार्थ को समझने की दृष्टि हिन्दी उपन्यासकारों को प्रेमचन्द से मिली। जिस समय मुँशी प्रेमचन्द ने यह सुना कि प्रसाद जी ने 'ककाल' लिखा है, वे प्रसन्नता से झूम उठे। पढ़कर बड़ी सराहना की थी। कहा करते थे वे, कि जो साहित्यकार अपने वर्तमान को नहीं देख सकता वह धनीत को क्या देखेगा।

इन मारी स्थापनाओं और प्रतिपत्तियों के धावबूढ़ भी प्रेमचन्द जी के समय में भावनावादी रचनाओं का सृजन किया गया। समाज की यथार्थ तस्वीर उतारने वाले उपन्यासकारों ने भी भावनावादी रचनाएँ दीं। इसी युग में जैसे-जैसे व्यावसायिकता बढ़ती गयी, फार्मूलों के आधार उपन्यासों का सृजन होठा गया। प्रकाशक टेक्नीक और नाम मुझाने लगा। अपने को धुरधर कहने वाले उपन्यासकारों ने धन की उषाला में कला की आहृति दे दी। उन्हें अर्द्धे दामो बिकना पडा।

प्रेरणा की दृष्टि में अंग्रेजी और फ्रेंच के उपन्यासों का प्रभाव ग्रहण कर कुछ उपन्यासकारों ने एकदम नयी चीज प्रस्तुत की किन्तु कुछ उपन्यासों में उधार सामग्री का पता आसानी से लग गया। फायट के अध्ययन से जहाँ एक ओर बन्द दरवाजें खुले वही दूसरी ओर एक अहित यह हुआ, कि समाज में हट कर उपन्यासकार की खोज व्यक्ति पर मौमित हो गयी। कुछ समय के पश्चात् ऐसा प्रतीत हुआ जैसे सब कुछ चुक गया है। अन्तर्मन की विभिन्न वीथियों का पता लगाने-लगाने उपन्यास व्यक्ति केन्द्रित होता गया। सामाजिक धोप के जोगिम से लोंग बचने लगे। एक चरित्र पकड़ कर उसी में अपनी प्रजा की उपलब्धि भर कर संतोष किया जाने लगा। युग-बोध की पकड़ ढीली हो जाने पर सर्वत्र नदयहीनता दृष्टिगोचर हुई। ऐसा कुछ लगने लगा कि 'गोदान' में प्रकाश के बाद कुछ रोप नहीं बचा जिसे लिखा जाय। मन् १९४७ ई० में समझौते की धाडादी मित्रने पर जैसे समूचा मयात्र विश्वामन्द हो गया, या फिर जागा तो मनना पेट भरना और कुर्सी बचाना ध्येय बन गया, वैसे ही साहित्यिक उपलब्धियों के सम्बन्ध में भी हुआ। अनुभूत मय्य को, भोगे हुए जीवन को, समाज की कमजोरियों और मजबूरियों को प्रेमचन्द स्कून के उपन्यासकारों ने व्यक्तिगत दृष्टियों के आधार पर व्यक्त किया।

प्रेमचन्द के बाद

सन् १९३६ ई० में प्रेमचन्द जी दिवंगत हुए। ठीक ग्यारह वर्ष बाद भारत को तथाकथित आजादी मिली। दिल दहलाने वाले रक्तपात की स्मृति लेकर पाकिस्तान के हिन्दू भारत की सीमाओं को लांघ कर अन्दर आ गये। कुछ भारतीय मुसलमान पाकिस्तान चले गये। मेरा लक्ष्य घटी घटनाओं की तस्वीर प्रस्तुत करना नहीं है। युगव्यापी परिवर्तन का भाकलन बिना घटनाओं का ब्योरा जाने समब नहीं होगा। महायुद्ध, समाजवादी दृष्टिकोण, मनोवैज्ञानिक चिन्तन, कला का उपयोगितावादी रूप तथा शोषण का आनक लेखकों के अध्ययन का विषय बना। मार्क्स 'गरीबों के मसीहा' के रूप में समाज में विभ्रत हुए। भारतीय समाज की नयी उपलब्धि के पीछे हिमा, रक्तपात और जातीयता का इतना जोर रहा, कि घटनाएँ मानव के मन पर उभर आयी और 'उपलब्धि' द्वितीय श्रेणी में रख दी गयी। प्रेमचन्द जी ने हिन्दी उपन्यासकारों को जो मार्ग दिखाया था उस पर चलने के लिए कुछ उत्साही लेखक तैयार तो हुए पर अपने बौने अनुभव और छोटे कनवेस के कारण जनता को प्रभावित न कर सके। प्रेमचन्द के बाद हिन्दी उपन्यासकार योरोपीय साहित्य का प्रभाव बढ़े चाव से ग्रहण करने लगे। भारतीय घरती और समाज से कट कर वैचारिक बोध मानसिक चेतना विम्बों में उलभ गया। यह प्रवृत्ति ऐसी पनपी, कि पश्चिमी लेखकों और कवियों के उद्धरण अनूदित और मूल रूप में हिन्दी उपन्यासों में आने लगे। बौद्धिक परिक्षीणता यहाँ तक बढ़ी, कि सामान्य हिन्दी पढ़ीलिखी जनता और मुट्ठी भर शिक्षित कहे जाने वाले लोगों के लिए बरान का ऐसा घटाटोप बनाया गया जो विकास का सोरान न बन कर व्यवधान बन गया। लेखन का उद्देश्य लेखन हो गया। महायुद्धों के परिणाम-स्वरूप पश्चिमी देशों (इंग्लैण्ड, फ्रांस, इटली आदि) में व्याप्त निराशा, कुँठा आतंक, रिक्तता आदि का आयात भारत में अधिक मात्रा में हुआ। समस्याएँ रूस, चीन और जापान के सामने भी थी, किन्तु यह सारा माल वहाँ नहीं पहुँच सका। पश्चिम का सब कुछ ले लेने की प्रवृत्ति के कारण संस्कृति और सभ्यता में जितना इजाजा हुआ उसमें कम साहित्य में नहीं हुआ। परिणाम यह हुआ कि स्वतन्त्र चेतना और मौलिक बिचार शक्ति का उन्नयन कम हुआ। धारणाओं की प्रतीति के विरोध में यदि कोई स्वर आया भी तो पूँजीपतियों की पत्रिकाओं और उनके पालतू सम्पादकों ने उसे दबा दिया। नञ्जलनबीसी का अतिवाद इतना बढ़ा, कि उससे प्रभावित होकर कुछ बड़े लेखकों ने प्रभाव पाने के लिए या कुछ सुपीरियर ग्रहण करने के लिए योरोपीय भाषाएँ सीखनी प्रारम्भ कीं।

इस अतिवादी आतावरण में भी कुछ लेखक अपने ढंग से भागे बढ़े थे। किन्तु उनके उपन्यासों की तथाकथित समर्थ अंग्रेजी परस्न हिन्दी पत्रिकाओं के सम्पादक अपनी अदा से देख कर आलोचना धयवा विचार-विमर्श के आबिल नहीं समझते थे। एक रात में सर्वश्रेष्ठ उपन्यासकार बनने का नुस्खा डूँटा जाने लगा। साधना से हट कर अनेक उपन्यासकार साधन खोजने लगे थे। सामाजिक अनुकूलता से विमुक्त

कयाकार बहुत कुछ रीतिकालीन रचनाकारों जैसा विचार-बोध लेकर रचना करने लगे। पूँजीपतियों का वर्ग राष्ट्रीयता और धार्मिक ठेकेदारी की ऐसी स्वाँग-रचना की, कि सामान्य जनता के ऊपर उनका जादू असर कर गया। अब तो समाज के सामने कोई लक्ष्य नहीं था; क्योंकि गांधी बाबा ने 'स्वराज्य' दिला ही दिया था। विस्थापितों ने बताया, कि उनकी जायदाद पाकिस्तान में छूट गयी। वहाँ वे जमींदार थे। इस असहाय स्थिति पर स्वतंत्र भारत की सरकार को तरस घायी और सहायता की राशि में अधिकता हो गयी। जो कंगाल बन कर पाकिस्तान से भागे थे वे दस साल में मकान मालिक बन गये। जो बी. ए. पास करके भागे थे वहाँ एम. ए. बन गये। प्रमाणपत्र पाकिस्तान में छूट गया। अध्यवसायी थे। 'दंड फंद' कर लेते थे इसलिए पिछले कोटे को भागे पूरा कर लिया।

पंचवर्षीय योजनाओं की सुरक्षा ने अपना मुँह फँलाया। नहरों, सड़कों, पार्कों, भवनों और बाँधों का निर्माण होने लगा। भावुकता और चालाकी में नेताओं ने माखरा नागल को तीर्थ कहना प्रारम्भ किया। यह सारा टीमटाम नहरों के लिए किया गया। जहाँ रोशनी थी वहाँ और गोशनी हो गयी, जहाँ घँघेरा था वहाँ और घँघेरा हो गया। देश के नेताओं में माँगने की प्रवृत्ति बढ़ी। सरकार ने हिन्दुस्तान को 'बनाने' (?) के लिये प्रायः सभी देशों से ऋण लिया। गेहूँ और चावल माँगा। दूध के डिब्बे माँगे। सम्पन्न देशों ने अपने ब्लॉक में शामिल करने के लोभ से भारत की मदद की।

देश में एक ओर प्रकृति के प्रकोप से मूला पड़ रहा था दूसरी ओर एक वर्ग 'गाय माता' की रक्षा के लिये उत्पन्न भवा रहा था। क्योंकि कांग्रेस अपने को स्वराज्य-प्राप्ति में सब कुछ समझती थी, इसलिए कर्त्ता का पाया अधिक मजबूत समझा जाने लगा। यह भी कहते मुना गया है—'स्वतंत्रता-प्राप्ति घान्दोलन में खून मेंने बहाया है तो ऐश कोन करे।' मैं यह कहने की भावश्यकता नहीं समझता कि गाँधी जी की मृत्यु के पश्चात् आजाद हिन्दुस्तान में बलबों, होटलों, सेवासदनो (?) और एकान्त आयोजनों के माध्यम से सामन्तवादी वातावरण पुनः लौट आया। समूचा वर्ग गरीबी और बेकारी से मुँह मोड कर व्यक्तिगत ऐश व धाराम में डूब गया। संपर्क की जिम्मेदारी 'समय के मारे हुषों' पर छोड़ दी गयी। मजदूर और विमान को प्रवास नहीं मिला, शिक्षा नहीं मिली, तमीज नहीं सिखायी गयी, विज्ञान का पय नहीं मुन्नाया गया, मनोरंजन के साधन नहीं जुटाये गये फलतः खानी समय में उमने सेकम को घपनी तुपि का साधन बनाया, जिसके कारण सरकार को नग-बन्दी, भुप और परिवार नियोजन की योजना बनानी पडी। इन सारी परिस्थितियों से युगीन उपन्यासकार परिचित न रहा हो ऐसी बात नहीं है। वह प्रचार के पोस्टर देखता था। प्रचार की न्यूज पढ़ता था। रेडियो के सम्प्रसारण सुनता था। जिस प्रकार स्वतंत्र भारत के नेताओं ने अपने लिए विलासिता के साधन जुटाये उसी प्रकार उपन्यासकार मोफा मेट, रेडियो, बैंगना, कार और अन्य प्रमाणों के चक्कर में धूमने

लगा। किसी ने सरकार के यहाँ नौकरी करली, कोई पूँजीपतियों की चाकरी करने लगा। उनकी कलम का तेज समाप्त सा हो गया। किसी को फुर्सत नहीं रही कि वह गन्दी गलियों, ढाबों और अहातों को देखे अथवा गाँव गिराँव जाकर स्थिति का सही अध्ययन करे। स्वतंत्र भारत का अर्थशास्त्री वातानुकूलित कमरे में बैठ कर किमान के घर का बजट बनाने लगा, राजनीतिज्ञ ससद-भवन और विधान-सभा भवन में भारतीय संविधान की धाराओं का साम्य और विरोध ढूँढ़ने लगा। उपन्यासकार कल्पना का सहारा लेकर अनुभूति को आवश्यकता न समझते हुए नकली आदमी और काल्पनिक समाज के चित्र खींचने लगा। प्रारम्भ में जिन्होंने कुछ जोश में अच्छा लिखा उनका उत्तरोत्तर ह्रास होता चला गया।

प्रेमचन्द के बाद के उपन्यासों में व्यक्ति के अन्तर्मन को समझने की ज्यादा कोशिश की गयी है। जहाँ कहीं समाज को, एक वर्ग को उपन्यासकार ने देखा है वहाँ उसकी ईमानदारी साफ समझ में आती है। उग्र, चतुरमेन शास्त्री, भगवतीप्रसाद वाजपेयी, वृन्दावनलाल वर्मा, भगवतीचरण वर्मा, जैनेन्द्र, इलाचन्द्र जोशी, अक्षक, अज्ञेय और अमृतलाल नागर आदि में जहाँ एक और प्रस्तुतीकरण की नवीनता है वहाँ वह परिशीलता भी है जिसकी ओर पहले संकेत किया गया है। सियारामसरण गुप्त, यशपाल, राहुल, रागेय राघव, नागार्जुन और रेणु आदि में व्यक्ति और समाज को पास से देखने का धाव है। वस्तुतः प्रेमचन्द के बाद के युग में ऐसे कई उपन्यासों की सृष्टि हुई है जिनका न केवल युगीन महत्त्व है, अपितु आगे आने वाले समय में भी वे याद किये जायेंगे। किसी घटना को अथवा समय को क्या बनने में समय लगता है। उपलब्धि और परिवर्तन को ध्यान में रख कर यदि विचार किया जाय तो इस युग का सबसे अधिक महत्त्व इस परिप्रेक्ष्य में है, कि अभिव्यक्ति के अनेक ढरों खोजकर उपन्यासकारों ने आगे कदम बढ़ाया। जीवन से अलग रह कर जीवन का अध्ययन किताबी हो जाता है। और कभी-कभी बड़ा गलत साबित होता है। जिस देश में भावामिव्यक्ति पर पाबन्दी न हो उस देश के लेखक यदि आँख बन्द कर कलम धिसते रहे तो कोई स्मरणीय उपलब्धि दिखायी नहीं पड़ेगी।

और अब

समय के अनुसार देश और समाज की गतिविधियों में परिवर्तन होता रहा। स्वराज्य प्राप्ति का लाभ गाँधी के अनुयायियों ने खूब उठाया। आजाद देश के ठेकेदारों ने अपने भकान मजबूत बना लिये किन्तु उन्हीं की बनायी हुई सरकारी इमारतों ने दम तोड़ दिया। जनता के सामने ध्यायक स्तर पर योजना का जाल फैलाया गया। उद्योग धंधों का विकास प्रारम्भ हुआ। देश के कुछ भागों में 'विकास' पहुँचा और कुछ में विकास की बात भी नहीं पहुँची। एक ओर साम्प्रदायिकता का विष समाज की नसों में फैल गया दूसरी ओर जातिवाद के आधार पर चुनाव लड़ा गया। कचूरियों में भीड़ के कारण और छोटे-छोटे अधिकारियों के आलस्य और घूसखोरी की आदत के परिणामस्वरूप न्याय मिलने में देर होने लगी। राजा महाराजा जमींदारी

समाप्त होने के बाद व्यापारी बन गये। कुछ कांग्रेस की कृपा के कारण विधान सभा और नसद में घुसने लगे।

चीन और पाकिस्तान की झनझन ने जनता में जोश पैदा किया। अपनी धरती की रक्षा के लिए समूचा देश व्यग्र हो उठा। इस व्यथता में ईमानदारी थी। प्रतीयना का झोह, भाषा का भगडा, उत्तर दक्षिण एवं पूर्व पश्चिम का सवाल भारतीय जनता के सामने उभर करके आया। बड़े शहरों के विकास में अधिक ध्यान दिया गया; किन्तु कस्बों और छोटे नगरों की उन्नति उतनी नहीं हो सकी जितनी बीस-बचौस वर्षों में होनी चाहिए थी। कुछ प्रान्तों के गाँव उन्नत हो गये; किन्तु अधिकांश गाँव पहले जैसे ही बने रहे। यही बात शिक्षा की भी रही। किन्हीं-किन्हीं नगर में तीन-तीन विश्वविद्यालय हैं, किन्तु कुछ प्रदेश ऐसे भी हैं जहाँ प्राथमरी स्कूल के बच्चे महुए के पेड़ के नीचे पड़ते हैं। कुर्सी पर बैठने वालों के पास इन प्रदेशों का उत्तर नहीं है। यदि किसी प्रदेश या अंचल का नेता मिनिस्टर हो गया तो वह अचल मुघर गया अथवा अचल के घेरे में पड़ा रहा। यदि किसी जाति विशेष का कोई व्यक्ति केन्द्रीय अथवा प्रान्तीय सरकार का मिनिस्टर हो गया तो उसके विभागीय कर्मचारी उसी जाति के निष्कृत होने लगे। योग्यता पीछे छूट गयी सस्तुति और परिचय नौकरी के माध्यम बन गये।

ऊँची शिक्षा अनैतिकता का घर बन गयी। विभागाध्यक्षों और उपकुलपतियों के साथ सामान्य प्रवक्ता भी भ्रष्टाचार में शामिल हुए। सरकारी ब्याक में निकले व्यक्ति उपकुलपति बनने लगे। भाईभतीजावाद के विषय में वातावरण को विपावन कर दिया। विश्वविद्यालयों में 'उसको उठाओ' 'इसको गिराओ' का पड़पत्र चलने लगा। कुछ शिक्षण संस्थान कारखाने की भाँति शिप्टों में काम करने लगे फिर भी दमाम विद्यापियों को प्रवेश न मिलने से निराश होना पड़ता है। सामाजिक वातावरण में धूल भर गयी। शिक्षा, व्यापार, श्रमजीन धर्म और संस्कृति सभी क्षेत्रों का संश्लेषण पूरे समाज पर प्रभाव डालने लगा।

परिवर्तन के नाम पर जितनी उन्नति हुई वह किन्हीं प्रयास का परिणाम नहीं लगती। प्रतीत होता है समय बीतने के साथ परिवर्तन अपने आप घाता गया है। धन और बर्ग में कोई खास परिवर्तन नहीं हुआ। हाँ गाँव के लोग दुराजिस्टर लटका कर चलने लगे, टेरिनीन और टेरिकोट पहनने लगे। विश्वविद्यालय के स्नातक बाहू चलने में सलीम हुए।

स्त्री शिक्षा की ओर से सरकार एकान्त विमुख रही। हम क्षेत्र में कोई काम नहीं हुआ। देशवासियों में भी इस ओर कोई चाव नहीं दिखायी पड़ा। मिनिस्टर, नेता और अधिकारियों की लडकियाँ शहर में पड़ लेनी हैं इसलिए उनके मन पर हम पिछड़ेपन का कोई बोझ नहीं है। पूरी पीढ़ी के अधिकतर सदस्य अशिक्षित हैं। इस पिछड़ेपन का पूरा उत्तरदायित्व सरकार पर है। अब समाज में धीरे-धीरे परिवर्तन के संकेत मिल रहे हैं। भ्रष्टाचारी व्यक्ति जनता की निगाह

में कब तक वचंगा। काम न करने वाली सरकार से जनता अच्छा बदला चुकाती है। राजनीतिक जागरण बढ रहा है। अब जनता में अरना अधिकार माँगने का शऊर आ रहा है। एक बार चुनाव में वोट देकर भारत की भोली जनता पाँच वर्ष तक डंड रुपये कितो आनू खरीदने के पक्ष में अब नहीं है।

हिन्दी उपन्यासों की नयी खेप को देखने में जहाँ एक ओर आशा बँधनी है वहीं दूसरी ओर निरास भी होना पड़ता है। जिन उपन्यासों में प्रकाशक की जिद आये रही उनकी वस्तु पूरी तरह व्यावसायिक है। कुछ कृतियाँ ऐसी हैं जिनका मँटर, अनुभूति और सामाजिक बोध सभी कुछ ईमानदारी की जमीन पर है। 'पानी के प्राचीर', 'बबून', 'आधा गाँव', 'अलग-अलग बैतरणी', 'मछली मरी हुई', 'कालेज स्ट्रीट के ममोहा' और 'मिन्धु सीमान्त' आदि कृतियाँ इस श्रेणी में आती हैं। नयी उपलब्धियों और प्रयोगों के चक्कर में घूमने वाला उपन्यासकार यथार्थ को नहीं देख पाता है। फलतः उसके प्रयास का रंग फीका लगने लगता है। कुछ कृतियाँ हिन्दी उपन्यास माहित्य में ऐसी भी आयी हैं जिनमें केवल सेक्स की परतें उधारी गयी हैं। नैसर्ग मानव जीवन की एक अनिवार्य आवश्यकता है इसलिए वह त्याग्य नहीं, किन्तु कलात्मक अभिव्यक्ति का उद्देश्य लेकर सेक्स का वर्णन करना और बात है। केवल व्यापारिक माधन के रूप में पाठक की कमशोरी का नाजायज फायदा उठाना दूसरा दृष्टिकोण है।

भारत के उपन्यासकारों का एक वर्ग ऐसा है जो किसी न किसी राजनीति के द्वाँक में प्रभावित है। आदर्शों और सिद्धान्तों का इम्पोट अमी बन्द नहीं है। यदि निकामों और रेग्शों की नकल हो सकती है तो अल्वेयर कामू, कॉलिन विल्सन और माथ्रं के इदम के साथ इदम मिलाये जा सकते हैं। एक बार हिन्दी साहित्य के एक नमाशोधक महोदय ने व्यास पूर्ण डग में कहा था मुझमें—'जनाब, मैंने तो हिन्दी के एक उपन्यास के कतिपय अशों को डी० एच० लारेंस के उपन्यास 'लेडी चँटरलोज लवर' के अनुवाद के रूप में देखा है। यह प्रवृत्ति बड़ी दुर्भाग्यपूर्ण है। प्रभावित होने में उतनी हानि नहीं है जितनी दूसरे की सामश्री को भाषा का चोगा पहना कर अपनी कहने में है। स्वच्छन्दता के नये प्रवाह ने, चिन्तन की नयी गति ने, वैचारिक बोध के नये प्रायाम ने, सामाजिक सन्तुलन के नये परिवेश ने आत्र के उपन्यासकार के सामने नया शिनिज खोला है। विज्ञान की बीड ने दुनिया को सिकोड़ कर छोटा कर दिया है। अध्ययन की नयी दिशाओं का सकेन नये रचनाकारों को बुला रहा है। वस्तुतः राजनीति के इस हाम-भुग ने सभी क्षेत्रों को प्रभावित किया है। जिस प्रकार पीरी के सामने यह प्रश्न है, कि वह क्या करे? उमी प्रकार नये रचनाकार के सामने यह समस्या है, कि वह क्या लिखे? यही कारण था कि माहित्य में एब्जर्ट, भदेस और अनगल की रचना हुई। नाम की उछालने के नये विभिन्न प्रकार के निक्डम रचे गये। यह श्दशानी प्रवृत्ति अधिक दिनों तक नहीं टिक पाती। यद्यपि समय का निमंम जस परिवर्तना को माक कर देना है; किन्तु यह तथ्य जान कर भी समाज से कट

कर उपायस लिखने से लेखक नहीं चूक रहे हैं।

ग्राज की एक ताजा समस्या और है। हिन्दी साहित्य में लेखकों की जनसंख्या देख कर परिवार-नियोजन की याद आती है। नकल नवीसों के बीच में असत को खोजना और मल्लिनाथों की भीड़ में कान्दिदास का कुछ देर के लिये गायब हो जाना आश्चर्यजनक नहीं है। उर्दू के कुछ बेचारे लेखक अब हिन्दी लिखने लगे हैं। अपरिपक्व अनुभूतियों की सामग्री लेकर पति पत्नी के मोट्स लिखे जा रहे हैं। स्वाभाविकता लाने के लिये गालियाँ लिखी जा रही हैं। लेखक (लेखिका ने भी) ने सोचा, जब लोग गालियाँ देते हैं तो हम लिखने से क्यों चूकें। यौन प्रवृत्तियों की तृप्ति का लक्ष्य और स्वाभाविकता लाने का अस्वाभाविक बहाना कितना हास्यास्पद है।

नयी दिशा और नये परिवेश में रचना करने के लिये बहुत बड़ी समझदारी की जरूरत है। यदि धैर्यपूर्वक काम नहीं किया जायगा तो रास्ते में मँटर चुक जाने की घाशका है। इस प्रकार की स्थिति लेखक के व्यक्तित्व को समाप्त कर देती है। युग और सत्य से भयभेत रचनाकार का लेखन प्रथम श्रेणी का नहीं होगा। बुद्धिवादी वर्ग में रचनाकार का और फिर मौलिक रचनाकार का व्यक्तित्व सर्वाधिक महत्वपूर्ण है, इसलिए निर्भीकता उसे संशय करने के लिये नया बल देती है। हमें अन्दर के कर्दम को अनुधान के रूप में छोड़ना नहीं है तथा बाहरी टोमटाम में ही सारा समय नष्ट नहीं करना है। आवश्यकता है नये साहित्य के लिये नये धर्म की, क्योंकि नये मूल्यों की स्थापना का संघर्ष भी नवीन होगा। पुराने सिद्धान्तों की बुनियाद पर नये समाज की इमारत नहीं खड़ी हो सकती है। सारी व्यवस्था सत्य त्रिया की हकदार है। परिवर्तन, अन्तर्बाह्य का परिवर्तन नये मूल्यों की स्थापना में सहायक सिद्ध होगा। ग्राज भी मजग उपायकारों का एक वर्ग अपने ईमानदार सृजन में सलग्न है, आदरस्त होने के लिये यह तथ्य पर्याप्त है।

गाँव की आत्मा की खोज

बिबेकी राय

दासतन के 'गोदान' के बाद दो दशक गुजरे किन्तु गाँव का मुक्ति-मार्ग छेके पड़ी है आज भी दुस्तर समस्याओं की मनहूस बैतरणी, एक नहीं अनेक यानी 'अलग-अलग बैतरणी'। जिसे आधुनिक ग्राम-बोध की स्पिरिट में सजोर-बटोर कर उपन्यस्त किया डॉक्टर शिवप्रसाद सिंह ने और स्वाधीनता के बाद पहली बार ग्रामाचल अपनी समग्रता के साथ उभरा। एक देश-काल तथा समाज-समष्टि की समवेत आलेखन-दृष्टि में वस्तु और शिल्प की अद्भुत ताजगी मिली। पढ़कर लगता है कि अब तन का समूचा औपन्यासिक ग्रामाकन नगर के परिप्रेक्ष्य में हुआ है तथा खेत-खलिहान और बन्नी-बोझ की असली बातें अब आई हैं। गाँव की नयी सचाई, उसका दुःख-दर्द ऊपर से छू भर जाने की नहीं, भीतर से उघाडने की कला बहुत नयी है।

प्रेमचन्द अपने उपन्यासों के घूम फिर कर नगर में आ जाते हैं मगर 'अलग-अलग बैतरणी' की कथा करंता गाव से बाहर नहीं जाती है। प्रेमचन्द में नागरिक-ग्रामीणता थी और दायद वे गाव से उकता जाते थे। यहाँ लेखक रम गया है, उमी में घुलमिल गया है। गाँव की सारी कुरूपता को आदि से अन्त तक भेजने की माहसिकता उनमें है। तरासहीन सम्पूर्णता के साथ जिन्दा ग्रामाचल, एक एक घर, एक एक आगन इस अस्पृहलू उपन्यास में अपनी पूरी हुलिया और खान्दानी बयानान के साथ उजागर हैं। नये गाव की नयी सस्वरता, कोने-कोने की टोह, हर हवेली, हर गनी और बैठक का रेखान्यास, न कही सघन, न कही विरल, एक साफ तसवीर मामने आ जाती है। पूरी ग्राम कहानी आदि से अन्त तक नयी तुली, सन्तुलित है। लगभग दो दर्जन परिवारों की एक कहानी एक समय की कहानी, यह नयी उपन्यास कला है जिमका निवार इस उपन्यास में देखते हैं। बाहर से बिलखाव है और भीतर में एक मूत्रता। पूरे गाँव की कहानी, सबकी कहानी समान्तर विकसित होती है परन्तु मपाट

कही नहीं। सस्पेस बना रहता है और रहस्य कभी-कभी मागे चलकर खुलता है। इस पुरानी भौगोलिक विधा का लेखक ने उपयोग किया है। कथा-भूमि से हटाकर देखने पर अनेक अध्याय पृथक् से, स्वतंत्र कथा से लगते हैं। नये गांव की नयी प्रवृत्तियों के दस्तावेज, व्यक्ति, समाज और ग्राम-जीवन की टूटन के कीमती मसौदे पेश किये गये हैं। लोकभाषा की ओर ढलान इस कृति की निजी विशेषता है जिसके होते घाच-लिकता का भ्रम हो सकता है परन्तु यहाँ करता एक 'अंचल' नहीं आधुनिक भारत का एक प्रतिनिधि गांव है, अपनी पूरी मयार्थता के साथ।

नये गाँव . नयी सकलें

स्वराज्य होने और जमींदारी टूटने के पश्चात् गाँव में 'नयी विरादरी बनने और नये रिश्ते बनाने' के क्रम में पचायती चुनाव के पँतरे पृष्ठभूमि का काम करते हैं। पार्टी-बन्दी होती है और नये उठते अपड बदमाशों की पार्टी बनती है। इसी सदर्भ में 'अलग-अलग बँतारणी' के पन्ने खुलते हैं। एक ओर सुरजू सिंह की पार्टी और दूसरी ओर मीरपुर के बाबुभान-खानदान की पार्टी। देखते-देखते गांव हरिया सिरिया जैसे बदमाशों का गाँव बन जाता है। चुनाव में स्वयं को हरा कर जैपालसिंह मुखदेव को इसलिये जिता देने हैं कि उनका प्रतिद्वन्दी सुरजूसिंह चित्त हो जाय। यह चुनाव की तिरपट गोटी थी। गांव की टूटन का प्रथम चरण पचायती-चुनाव सिद्ध हुआ। पुराने जमींदार नयी नीति अपनाते हैं। उनकी नीयत है, 'गांव की जनता के सामने माया भुकाकर छिपे तौर से उनके भाग्य-विधाता बने रहेंगे।' गाँव के गुंडे जलूस निकालने हैं और नारा लगाते हैं, 'गुंडागर्दी नहीं चलेगी।' डाक्टर सिंह ने ऐसी अनेक स्वातन्त्र्योत्तर प्रवृत्तियों को बखूबी बाँधा है। लोगों की एक ऐसी शकल उमरी है जिसमें साज-डर नाम मात्र का भी नहीं। देवी चौधरी खलील मिया की रेहन दवाकर मरे ममाज के बीच कह देते हैं, 'काहे का रपया, काहे का खेत?' बस एक ही धुन है, लुटगाट कर जल्दी बड़े भ्रादमी हो जायं। गांव में एक परिश्रमी भले मानुस मास्टर भावा तो न बैबल उमकी खिल्ली उड़ाई गयी बल्कि उसे 'विदिनास्त' भागने के लिए मजबूर कर दिया गया। निन्दा की क्या परवा? ग्राम सभापति कहता है, 'जब देखो कि मारा गांव कटकटा कर मुम्हारी निन्दा करता है तब जानो कि तुम बड़े भ्रादमी हो रहे हो।'

जमींदारी टूटने पर जमींदारों की प्रतिरिक्त घाय के बंध स्रोत बन्द हो गये। उधर शोक-मस्कार बही रहे। पूति के लिये वे सर्वघ घाय की ओर, याने की दलानी, स्नैच माकँठ, तस्कर ध्यापार धादि की ओर भुके। जैपाल सिंह देवा-नाण्ड में यानेदार के मरोने पाँच मौ रूपे पर निशाना बाँधने हैं। बुभारप ट्रेन-डकैनी में पकडा जाता है। जमींदार की जगह सभापति जैसे पदों पर धायीन लोग नये तरह के शोषक सिद्ध होते हैं। मुग्देव शोपिन बग का सभापति है पर मरूप भगन की हत्या वाले मामले में यानेदार को घमारों की मूगी हड्डियों पर दान गडाने की सनाह देना है। उन्प्यास

में आजादी के बाद गाँव के गाँव की यह ऐसी उभरती नयी शकल है जिसमें देवनाथ और विपिन जैसे स्वप्नशील युवक बेमेल होकर घुट-घुट मर जायें।

एक केन्द्रीय कथा

करँता के दर्जनो किमान परिवार की कहानियों के बिखरे कथा-जाल में क्या कोई मुख्य कथा-केन्द्र है? वास्तव में 'अलग-अलग चैतरणी' एक भूतपूर्व बाबुआन जमींदार परिवार के टूटने की कहानी है जिसका युवक बराबर गाँव की असफल रहाइम से ऊब कर शहर भाग जाता है। टूटन क्रमशः आती है। छावनी के बाबुआन जैपाल सिंह और गाँव के धनी जमींदार मुरजू सिंह में पुरतनी शत्रुता है जिसके मूल में इन परिवारों के एक युवक और युवती देवपाल और राजमती की प्रेमबलि है। यह शत्रुता नये युग के अनुरूप विकसित होती है। जैपाल सिंह परिवर्तित परिस्थिति के अनुकूल पैतरे बदलने हैं और अपने बड़प्पन को सँभाले जा रहे हैं; परन्तु अपने उत्तराधिकारी बुभारथ के सम्बन्ध से डोमन चमार की बेटी सगुनी को एक दिन छावनी पर पाकर उन्हें ऐसा धक्का लगा कि उठ नहीं पाये। एक गौरवपूर्ण अध्याय समाप्त हो गया। आगे गिरावट, छल छद्म, हीन मसूबे और अघी लागडाट चलती है जिसके कीचड़ में समूचा गाँव शराबोर है।

ऐसे ही में शहर की पडाई समाप्त कर करँता में आया बुभारथ का छोटा भाई विपिन, एक फर्स्ट क्लास का स्कॉलर। उसका साथी देवनाथ भी डाक्टरी पास कर गाँव में जमने की कोशिश कर रहा है। दोनों के मन में गाँव के प्रति स्नेह है। समय-समय पर विपिन में नये खून की ताजगी दिखाई पड़ती है। एक दिन ग्याय और वानून के नाम पर उसने यानेदार को डाट कर चुप करा दिया। अपने परिवार के विरुद्ध चुपके से मदद कर उसने पुष्पा का घरबार नीलाम पर चढ़ने से बचा लिया। बचपन का प्रेमोत्सव पनप कर लहक तो उठा पर गाँव की हवा उलटी पड़ी और अपने मूक प्रेम को लेकर विपिन टूटने लगा। सीपिया नाले की घटना ने उसे एकदम उलाड़ दिया। पुष्पा को फँसाने के चक्कर में बुभारथ बुरी तरह घायल हुआ पर कुल की लाज ढकने के ख्याल से विपिन ने सारी स्थिति का बोझ अपने सिर पर थोड़ लिया। परन्तु इतना बोझ लेकर चलना कठिन है। उसका प्रेम लुट रहा है और वह असमर्थ है, अतः ही प्रेम वेदना में तड़प रहा है, आरमगलानि और आरमदाह में गल रहा है।

पूरे उपन्यास का यह मध्य 'अयोध्याकाण्ड' वास्तव में बहुत ही मर्मस्पर्शी है जहाँ दो परिवारों की प्रतिष्ठा कसौटी पर चढ़ी हुई है। लेखक ने बहुत ही गम्भीरता के साथ कथा भाग को सभाला है। चन्दिया चटपट पुष्पा का विवाह कर आरमुवन हो जाती है पर रह जाती है बात चुभी विपिन के हृदय में पटनहिया भाभी की, कि 'ऐसे भी कोई किसी का हाथ पकड़ कर छोड़ता है? ऐसे ही मरद हैं आप?' अपनी कायरता पर विपिन की अन्तवेदना धनी हो जाती है। पुष्पा उसकी धी पर भूठी प्रतिष्ठा के पीछे उसने अपना खून कर डाला। उसका मन बँठ जाता है। वह सोचता

है, 'अपनी जन्म-भूमि को मृत केचुल से निकालने की सारी तमन्ना एक-एक करके खत्म होती गई। रही-सही कमर पूरी हो गई। देवनाय के कस्बे में सरक जाने से उसने गहरी खीझ में कहा, 'मारो सले गाव को गोली।' और यह शहर की ओर भाग खड़ा हुआ। अचानक एक खुले रहस्य की तरह सामने धा गई कनिया। मगर, उनके प्रेम में ऐसी सामर्थ्य कहाँ कि रोक सकें? हा पड़नेवाला जरूर चकित होता है कि कहीं मिमिर—मिसिराइन की कहानी की पुनरावृत्ति का ग्रह तो नहीं कटा?

दो दर्जन टटकी उपकथाएँ

इस एक केन्द्रीय कथा के चारों ओर बहुत कुशलता के साथ लगभग दो दर्जन उप-कथाएँ बुनी गयी हैं जो उसकी पृष्ठभूमि का काम करती हैं, उसे घागे बढ़ाती हैं, प्रभावित करती हैं या पुष्ट करती हैं। इन उपकथाओं के सृजन में ही उपन्यासकार की समूची कला लगी हुई है। 'घाथा गाव' नहीं इनके बीच एक पूरा गाव बहून ही मफाई के साथ उभरता है। जिनसे प्रकार के व्यक्तित्व और व्यक्ति मिलकर एक गाव होना है लेखक ने किसी को छोड़ा नहीं है। गाव के एक-एक भग को उचित साज-सवार मिली है, न किसी को कम न किसी को अधिक। यह कथात्मक मयम और सतुलन विस्मय कारक है। बहुत अधिक उखाड़-पछाड़ करता दीखने वाला लेखक वास्तव में सर्वत्र 'सम' पर होता है। एक गाव की उसकी परिकल्पना बहुत सुविचारित एवम् सुनियोजित है तथा करता एक प्रतिनिधि गाव है। गाव है तो वहाँ बाबुभान जमींदार की एक छावनी है जमींदार है, उसके लग्न-भग्न हैं। उनका बनवाया मन्दिर है तो उसके पुजारी गोगई महाराज हैं। सुन्देवराम के प्रभाव में ये काप्रेमी हो जाते हैं। वास्तव में गाव के ये दोनों गवार अथकचरे गाधीवादी हैं। हरखू सरदार जैसा बड़े दरवार का मेवक और डरकी जैसा व्यक्तित्व है। भन्वू लाल उपधिया, एक लोभी ब्राह्मण। एक-एक परिवार की पूरी कहानी लेखक रखता चलता है। विदोपजा है कि वह ऐसे स्थान से और ऐसे ढब से उदाता है कि पड़नेवाला कभी बोर नहीं होता है।

वह सब तरह के किमान परिवार को लेता है। जन्मी काका का परिवार, मोटे लोग, मोटी बुद्धि। बलू जैसा कन्याराशि नामर्द इस परिवार को ले डूबना है। परमू सिंह बड़े जमींदार एक तीरवाह, बाद में उपेक्षित और पुष्पा तो इस परिवार में नाहक जन्मी। टीमलमिह एक किमान, बेटा हरिया प्राकारा हो गया। गाव में फेनियर पनरून पहन कर घूमता है। साथी है मीरिया, छत्रिलवा। इन गवार गुंडों को हाँसने वाले गाव के पुराने वासिन्हे घनी किमान सुरजूमिह जो मीरपुर के छावनी वाले बाबुभान जमींदारों के प्रतिद्वन्दी हैं। एक गाव है तो ये सब लोग हैं। ये मूर्ति-भक्त लोग हैं। शरीर लोग भी गाव में हैं। 'मैला घाचल' की तरह घन प्रतिभत सफ़े-शहिकट इस गाव में नहीं हैं। पनील गांव की नयी हथा में बहुत दूर, पुराने स्थान का नगीरः आदमी, जगन मिमिर पहलवान, नेक इन्मान। जमीन लूटपाट कर पनी हो जानेवालों के प्रतिनिधि देवी चौधरी। बेटा जगेमर गांव के एक महत्त्वपूर्ण स्थान को भरता है। मन का हीन तनका लपटा। शहर में सिपाहीगिरी करते गांव में

आकर रोव भाडना है। अद्भुत अस्पर्शित धरित्र दयाल पंडित का। घर एक गैया, एक मैया। सारे गाँव के पत्रनी-पठवनिया, एक 'भउग' और गाँव के आवश्यक द्रव्य। गाँव के अग्र चमटोल की कहानी, भिनकुआ एक हलवाह, धुरबिनवा एक चरवाह, सख्य भगत एक नेकदिल भक्त हरिजन सरदार। अन्य छोटे लोग जो गाँव को एक बड़ी शकल देने हैं, बीमू घोवी, लोकगीत की धुन में जीनेवाला, उसका बेटा सुरजितवा परम्परा को निबाहते जाता। गाँव का स्कूल, उसकी भी रोचक कहानी, नये-पुराने का सघर्ष, एक अस्पताल, भञ्जुवाल उपधिया के डॉक्टर बेटे देवनाथ के पलायन की कहानी, कोने-कोने की धाह लेखक ने ली और सब मिलाकर गाँव की जो एक शकल खड़ी की सो चेहरे मोहरे से बहुत सुपरिचित लगने के साथ अपनी समस्त दुर्बलताओं और समस्याओं में सत्य है।

गये वज्रत का ताजिया

"फसलभेंट पाल्टो", ललकी गाउटी की मस्कृति, समलवाई का गुदना और बाबू के केबडार के रोमास वाले गाँव करेता को अविस्मरणीय तसवीरें, देवघाम का मेला, चमारो और बाबुओं की लड़ाई, एक लड़ाई स्वराज्य के पहले की, जिसकी याद रह गई और एक स्वराज्य के बाद की, देवपाल और सुब्बा नट के मल्लयुद्ध का खूँखार दृश्य। पुर्जिया से लेकर तलैया में डुबकी-छुप्रोवल खेल तक जैसे अगणित दुर्लभ ग्राम चित्रों की भवतारणा, सर्वत्र एक भावुक यथार्थ दृष्टि से लेखक ने वह सब देखा है जो प्रायः अदेखा रह जाता है। हरिया की मूल लडाकू औरत को वह देखता है, 'बीचो-बीच आगन में पसर कर नये पैरों को फँसाकर फटी साडी खींच कर सीती रती धी धोर मुट्ठी भर भात के लिये लड़ाई करते लडकों को किटकिटा कर गगा के दहाने भेजा करती।' इसमें एक पूरे परिवेश का बिम्ब अत्यन्त घना, सांकेतिक, प्रभावशाली और स्पष्ट रूप में उभरा है। पात्र स्वयं तो बोलने ही हैं पर नैरेसन में नये शिल्प का कमाल वहाँ दिखाई पड़ना है जहाँ पात्रों के अन्तरप्रदेश की हलचलो के चित्र उन्हीं की भाषा में, उनकी विचारतरंगों को अपने मानस में पचाकर लेखक स्थान-स्थान पर देता चलता है। लेखक और पात्र की यह मानसगत अद्वैतता इस उपन्यास की एक मूल्यवान उपलब्धि है। अगणित बिम्बों में गाँव की मूर्खता और गरीबी को लेखक ने जो उभारा है सो एक और मनोरञ्जक है और दूसरी और बहुत बलशकर। रह रह कर सवाल उठता है कि उबारने का मार्ग क्या है? लेखक गाँव के प्राइमरी स्कूल को पेश करता है। उसकी और अधोगति, दकियानूस, बुडभस भरा हेडमास्टर, अनैतिक माहौल, नर-वानर हाँके जा रहे हैं, पूरा अन्धेरखाता, एक अच्छा आदर्शवादी अध्यापक शक्तिकान्त आता है तो सबको अंडस पडने लगता है, हेडमास्टर को, गाँव के सरगना लोगों को और वह भी टूटने लगता है। हेडमास्टर शक्तिकान्त को भिडकता है कि आप जब पूजा पाठ नहीं करते तो वागवानी और फूल लगाने के चक्कर में क्यों पडने हैं? यह है शक्ति। गाँव की एक पार्टी सिरिया के पिटाई-काण्ड में शक्तिकान्त को गवाह बनाने में असफल होने पर नाराज होती है और एक दिन

जब वह सबका बतन लेकर लौट रहा है, शाम के अंधेरे में गाँव के गोखड़े दो व्यक्ति उसकी आँखों में बालू भोककर धीरे-धीरे कर दो सौ नब्बे रुपये छीन कर चम्पत हो जाते हैं। वह बेचारा रातों रात भागता है, बेगिनाहत।

उपन्यास में गाँव के जिस वातावरण को लेखक ने व्यस्त किया है उसकी एक विशेषता है। वह अच्छे लोगों को धकिया के फेंक देता है। यह उमी का प्रेसर है कि खलील अपने को 'एक हारा हुआ इंसान' कहता है। आजादी के बाद वेटा पाकिस्तान चला गया। यहाँ वह बदलते परिवेश में अपने को बदल न सका और शराफत, इदनाक और मेक-नीयती के नाम पर रोता है। विपिन से कहता है, 'यह एक नये किस्म की आंधी है बच्चन वेटा, जिसमें गर्द नहीं, गर्मी होती है।' सगता है, आधुनिकता गाँव में क्रूर अन्धता लिए सारी सिध्दाई-सरलता को छाप कर बँठ गई है। खलील के शब्दों में नया अहसास है। लेखक ठीक ही कहता है, वह 'गये वक्त का ताड़िया' है। गाँव छोड़कर जा रहा है। मुसाकत हो जाती है विपिन से। कहता है, 'बेहूदा किस्म की हवा चल रही है।' भीतर की सारी ऊँच और कटुता इस एक सक्षिप्त वाक्य में छिपी है। उपन्यास में भ्रुक भर जाने वाले खलील को लेखक ने विशेष ढब से अंकित किया है। उसका गाँव फ्लायन इंसानियत और शराफत का पलायन है।

अच्छों की कतार चैतरणी विस्तार

करैता में अच्छे लोगों की एक कतार है, मास्टर शनिकान्त, खलील, विपिन, देवनाथ, सरूपभगत, पटनहिया भाभी और जगन मिसिर। इन्हें देखकर लगता है कि गाँव अभी प्राणहीन नहीं है। पर एक-एक कर सभी चले जाते हैं। शेष बच जाते हैं जगन मिसिर। एक खरे ब्यक्तित्व वाला पहलवान जिसने अपना जैसी स्थिति में जन्म ग्रहण किया और दैव-योग से जन्मभर नि सन्तान की मन स्थिति और नियति में लडना पडा। उनकी विधवा भाभी ने किस प्रकार उन्हें पराया होने से रोक लिया, इस घटना में ग्रामीण गृहस्थ जीवन के एक नये आयाम का उद्घाटन होता है। मिमिराइन बाहर से विवाह की बात चलाती है पर भीतर विरोध चलता है, सब बहुत ही मध्याप, भावात्मक, मौनिक एवम् मनोवैज्ञानिक है। लेखक एक रात के उनके रोमाचक सहवास का वर्णन करता है। बात भागे भी बढती है पर विवाह की बात उनके सिर का बोझ बनी रहती है, चैतरणी पार कराने और पितरों को पानी देने वाले शेष उत्तराधिकारी की कचोट सालती रहती है और अपना जीवन एक 'उपटी समबीर' की तरह मासता रहता है। फिर धीरे-धीरे समझौता कर लेते हैं। अपने अन्तर्विरोधों में मुक्त मिसिर जो में अच्छे ग्रामीण जन की निर्भीकता मिलती है। हरिया और जगेमर जैसे लोगों की हकड़ी दूर करने में उनका ब्यक्तित्व उनका दाय-णत्व दमक उठता है। गाँव के विमरार के प्रति हासिक नज़रन उनसे मिलती है। एक जगन मिसिर को गाँव के प्रति आनामिन छोड़कर लेखक ने पूरे उपन्यास को आनावादी बने रहने दिया है।

सवाल बैतरणी का जगन मिसिर के मन में ही पैदा होता है। 'बैतरणी पार कौन करायेगा?' और हारकर उत्तर भी वही देते हैं, 'कौन किसको पार कराता है बैतरणी?' मिसिर का भावी जीवन (बूढ़ापा) एक भारी बैतरणी बना सामने पड़ा है। यहाँ सचमुच सबकी अलग-अलग बैतरणियाँ हैं। एक कुसंग की बैतरणी की ओर लेखक इशारा कराता है जिसमें से निकला गोपाल मगरमच्छ से भरी दरिया में जा गिरता है। उच्च वर्ग के मनचले लोगो की धिनीनी बैतरणी है चमटोल। डोमन चमार की लकड़ी सगुनी के साथ सरे आम जब सुरजूसिंह पकड़े गये तो समूचे गाँव का सिर झुक गया। बड़ी बीहड़ और दुस्तर है यह 'काम' की बैतरणी। देवपाल और राजमती में तो प्रेम था परन्तु शोभनाथ और सोनवा में यह प्रेम कहाँ गया? ठीक मौके पर एक सवाल लेखक सरूप भगत के मुँह से उठवाता है। 'आज तक किसी रजपूत-बाभन की लकड़ी के साथ चमार दुसाध का परेम काहे नहीं हुआ?' ऐमे अवसर पर अव्यक्त रहकर भी प्रश्न समाज की बनावट का और उसकी आर्थिक विपमता का, शोषण और सामाजिक अत्याचार का उठता है। लेखक स्वयं इस नये किस्म की बैतरणी की ओर सतर्कता में संकेत करता है। 'जब शिवत्व तिरस्कृत होता है, व्यक्ति के हक छीने जाते हैं, सत्य और न्याय अवहेलित होते हैं तब जन-जन के आंसुओं की धारा बैतरणी में बदल जाती है, नर्क की नदी बन जाती है।'

लेखक ने करंता के नरक में पटनहिया भाभी के आंसुओं की नदी को भीगे मन से देखा है। उसने गाँव में छिपते उसके नैतिक हक को देखा है। अपने नामदं पति कल्पू से गहरी भ्रतृप्ति पा कर उसे हक था कि वह विपिन से उपन्यास माँग कर पड़े शशिकान्त को अंग्रेजी में मदद के लिए बुलाये भयवा डाक्टर देवनाथ से अपने पति के इलाज के सिलसिले में बात करे। लेकिन क्या समाज उसके इस हक को मान्यता देने के लिए तैयार है? इस अवसर पर गाँव के अच्छे लोग चाहे वह शशिकान्त हो, चाहे विपिन या चाहे देवनाथ, सभी परम्परागत विधि-निषेध और सड़ी नैतिकता के कड़े पहरे में विवश भी रह और उसके प्रति निर्दय हैं। पटनहिया भाभी के विवाह की कहानी नारी पर होने पर क्रूर अत्याचार की कहानी है। यह बाल-विवाह है और सर्वथा बेमेल। मगर गाँव में ऐसे ही होता है। अभिभावक सोचते हैं, 'शादी हो गई अब चाहे पास हो या फेर।' उधर कल्पू का एक स्तर पर अवरुद्ध काम-विकास उसे बलीव कापुरुष बना कर मानसिक रोगी से शारीरिक रोगी की हालत में पहुँचाते मार डालता है। पटनहिया भाभी की मुहागरात की चर्चा बहुत दर्दनाक है। उसकी भ्रतृप्ति इच्छा, उसकी मूकवेदना, उसकी मनोवैज्ञानिक प्रतिश्रियाएँ उसके हसोड़ स्वभाव की चर्चा, होली में लकड़ों को पकड़ कर नया करने की उसकी बान, सब एक गूड मार्मिक वेदना से पाठकों के मन को भर देती है।

न केवल पटनहिया भाभी में अपितु शेष दो प्रमुख नारी पात्रों, बनियाँ और पुष्पा में इसी भ्रतृप्ति और मूक वेदना को लेखक ने उभाड़ा है। तरसहीन सहजता और गाँव का अग्रगण्य व्यक्तित्व सब में है। इन तीनों का तीन कोण वे सम्बन्ध

विपिन से टकराता है। तीनों वार विपिन पलायित होता है। उसका यह पलायन महज ग्राम-बोध में भरा है। कुछ और होना तो हम लेखक पर दोषारोपण करने। एक खटक तब भी रह जाती है। कनियाँ के जिस प्रशान्त, गम्भीर, विशाल और उज्ज्वल व्यक्तित्व को लेखक उभारता है वह अन्त में तीन जलने सत्रान उठाकर पाठको को सदायालु बना देता है। विपिन के विवाह की चर्चा पर उनकी चुप्पी और अन्तःपरता क्यों? पुष्पा की ओर प्रेम जान कर भी उनकी ओर से विपिन को बढ़ावा क्यों नहीं? और अन्त में नौकरी पर जाने के अक्षर पर वैसा गूढ़ एव जटिल रज क्यों?

गाँव की आत्मा की खोज

'अलग-अलग बैतरणी' की महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है भाषा सम्बन्धी। हिन्दी के साहित्यकार इधर लोक-संस्कृति और लोक-भाषा की ओर झुके हैं। श्री भगवतीचरण वर्मा के उपन्यास 'भूले दिसरे चित्र' और श्री उपेन्द्रदास अरक के एकाकी नाटक 'किसकी बात' में अवधी की माधुरी का बिखरा बंभव देख चुके हैं। डॉक्टर राही के उपन्यास 'गांधा गाँव' की भाषा भोजपुरी-उर्दू ही मुख्यतः है। अपने घर की भाषा अब तक तिरस्कृत रही है। स्वतन्त्रता के बाद प्राच्यनिक नगर-बोध से अनुप्राणित उपन्यासों में न केवल अंग्रेजी की शब्दावली बल्कि वाक्य के वाक्य अंग्रेजी प्रयोग देख चुके हैं। उसमें आत्म-विस्तार की भंगिमा रही। आत्मोपलब्धि उमें देखने एक भूढ़ा नारा प्रतीत होता। जहाँ भाषा का स्वाभाविक राग नहीं वहाँ यह उपलब्धि कैसे सम्भव होगी? डॉक्टर सिंह में इस 'राग' की स्वाभाविक पकड़ है। उन्होंने किमान, बनिहार, हलवाह, चमाइनि, और चमरोन के भाषागत प्राणतत्त्व को छान लिया है। गाँव के गुंडों की भाषा, चाटुकार और टुकड़खोरो की भाषा, कास्टेबिल और हेड कास्टेबिल की भाषा के फर्क को उन्होंने समझा है। लेखक ने सवे हाथों फडकती-रपटनी हूँ ताओ टटकी साँस की जिस नयी भाषा को पेश किया है वह बेसक बहून जानदार है। उपन्यास में खड़ी बोली को मुपड़ भोजपुरिया मोड़ दिया गया है। उमें बनारसीपन की चासनी में ऐसा ढाला गया है कि मन पर उसकी मिठास बैठनी जानी है। इस ढलान की दिशा स्वाभाविक है। प्रेमचन्द में यह देवन्दे रूप में थी। उन्होंने गड़ी बोली का लोकभाषाकरण किया था और यहाँ लोकभाषा का खड़ीबोली-करण किया गया है जिसे हम रूप में देखने हैं, 'ई गाँव ही मइता है।' लेखक ने 'लमछर', 'निछहम', 'पोरसा', 'ठहर' जैसे सैकड़ों शब्दों का 'लोहो-नीहों', 'भोही-भोही', जैसा विशेष शब्दावली का, फल्लड में पड़ना', मक्खर में जाय' और हिकका फटना' जैसे अंगणित मुहावरों का लोक-भाषा के तल से बीन कर उटार किया है। ये शब्द हमारी भाषा की वनावट में स्वाभाविक लाने-दाने में बने हैं परन्तु कामा में बन्द कर लिखने के कारण ऐसा लगता है कि अलग से बलिपा चल गई है और देवन्द का भ्रम होता है।

गाँव की आत्मा की खोज की सही दिशा पग-पग पर भाषा में मिलती है। गाँव के गाँव की पहचान के साथ आभासित 'अमाड की जिन्दा मटिही सुवास' वह चोन्हा है। 'नागरमीषा के वादाभी फूलों की गंध' पियरी माटी से पुती दीवालों की सोधी महक और खलिहान की खुरखुरी अनाजिदा वाम में उपन्यास बासा गया है। लेखक की शिष्यायत है कि लोगो में सुगन्ध-चेतना नहीं बची। गंध की अनुभूति के साथ चटक चित्रों को वह ज्यों का त्यों उतार देता है। 'मिवान जैसे रंगीन कलाबस्तू का घोड़ना है जिसे सोने पर फरफराती धरती गुमगुम लेटी किन्नी की आतुर बाट जोह रही है।' उसके गाँव का एक जवान है जिसकी 'जाँघों पर छीट की जाँघियाँ ऐसी पव रही थी जैसे केले के पेड़ से तितलियाँ गिपट गई हो।' उपमाओं में अद्भुत ताजगी के साथ लेखक की निजी भाषा, इस भाषा को लेकर उपन्यास में वह जगह-ब-जगह विशेषकर परिच्छेदों के प्रारम्भ में व्यक्तिनिष्ठ ललित-निबन्ध लेखक के हाशिये पर आ जाता है। उसमें एक आनुरता भक्तकमी है। जैसे लोगो की आँखों में उंगली डाल कर दिखा रहा है, 'अरे देखो यह ऐसा है अपना गाँव।'

'चमटोल . एक प्रामाणिक स्वर

करेता गाँव के दक्षिण ओर चमटोल है। यही ग्राम-संस्कृति है। प्रायः गाँव के दक्षिण ओर यह ग्राम जीवन की महत्त्वपूर्ण इकाई होती है। गाँव और चमटोल के बीच गड़ही भी एक सामान्य चित्र है। एक गाँव में ये दो गाँव, एक में बाबू दूसरे में बनिहार। उपन्यास के माध्यम से पहली बार इतनी स्पष्टता के साथ दोनों का अलग-अलग सामने आया है। लेखक राजनीति का स्पर्श कहीं नहीं करता है परन्तु तथ्य खुलने चलते हैं और ऐसी स्थिति में वे और प्रभावशाली होने हैं। बाबुओं और चमारों की लड़ाई में जब शत्रुता भूलकर छन भर में बाबुमान एक जुट हो जाते हैं तो यह बात अविदित नहीं रह जाती कि सुविधा प्राप्त शोषक-वर्ग वाले आपस में भले लड़ें परन्तु शोषितों के लिए सब एक हैं। भिन्नकुआ, धुरविनवा और जगजितवा की इस चमटोल में बाहर से तो ध्रुव मनसायन है परन्तु क्या वास्तव में वह वैसी ही है? चमटोल में घुमते ही मिलती है घनेसरी बुडिया, अनेक कर्म-कुर्म में माहिर, चमटोल की एक सीमा, सारे गाँव की रिगौनी, फिर चमाइनों के सस्ते रोमांस, विचित्र काँवकिच, नयी-नयी गालियाँ और गन्तता, सर्वथा एह नयी दुनिया। धनी मार्गने पर जहाँ पिटाई होती है और कमाई खाने के मूक पशु की तरह प्राणी पड़े सब सहते हैं।

यह चमटोल साल में एक महीना चैत में जगती है। फिर ग्यारह महीने तक चुन्नी रहती है। दूर-दूर से आये परिव्राजक बनिहारों की संस्कृति के उपन्यास में अस्पष्ट चित्र उतरे हैं। सगुनी एक चनता पुरजा चमाइनि-विडिया और दुबरिया एक हँसोड सड़की, जैसे एकदम पटोखा। लेकिन इस मारी-खुशी के नीचे किन्ना मयानक दर्द दबा है? हमारी सही अर्थ-व्यवस्था का सारा गलीज जैसे इस चमटोल के रूप में पूँजीभूत है। चमारिन के साथ रजपूत के पकड़े जाने की घटनाओं में

गरीबी बीभत्स रूप में सामने आती है। मुरजूसिंह को मगुनी के साथ सरे आम गिरफ्तार कराकर लेखक उच्च कहलाने वाले समाज के मुँह पर चूकता है। बार-बार सवाल उठता है कि क्या फ़क़ पडा स्वराज्य से? चमारों की सामूहिक पिटाई जैसे तब होती थी वैसे ही अब भी होती है। बात कुछ आगे अब बढ़ती जरूर है पर कोरी 'बात' और 'भाषण' से क्या होगा? मगुनी और मुरजूसिंह का अन्तर क्या जाति का अन्तर है? यह किननी भूठी बात है? यह आर्थिक विपमता का नरक है। इसीलिए सरूप भगत गाँव की रहाइस को ही विपत्ति का मूल मानते हैं। कहते हैं, 'घोसला बनाओगे तो गिद्ध कौओ की नजर लगेगी ही' वास्तव में उस अतिहीन-रूप चमटोल के आगे बाबुओ का करंता गिद्ध-कौओ की जमान की तरह लगता है। उपन्यास में तटस्थ और सही दृष्टिकोण से यह विसंगति प्रस्तुत की गयी है। लेखक ने गरीबी के अकार को परखा है।

फिर गाँव का क्या होगा ?

लेखक ने उपन्यास को विशाल भोजपुरी-संस्कृति का जीवन्त घाईता बना दिया है। करंता दो हजार का आवादी वाला एक ऐसा गाँव है जैसे भारत के गाँव होने हैं। वह अत्यन्त ही सुपरिचित लगता है। दक्षिण पट्टी में मुरजूसिंह, उत्तर पट्टी में बुभारय जैसे 'एक नाद दो जैसे'। दक्षिण के कोने पर मट्टाबीर जी का मन्दिर जहाँ दुखी और निराम लोग जाकर मन बहलाते हैं। हर तरह के नोण-वाग। गाँव कल्पू को नामर्द बनाने में योग देता है तो हरिया को एक फस्टेडिड युवक। उसे वहीं रिक्वर्गनिशन नहीं मिलता है। यह देवी चौधरी के गवार मिपाही बेटे अगेसर का गाँव कितना सुपरिचित है। वह एक घमडी नोकरिहा और बनू कमामुन, हर-मुट नैतिकता का प्रतीक, शायस्कूप वाले का पैसा लूट कर ऊपर से धौम जमाता है, 'अभी लूटने वाले तुमने देखे कहीं?' यानी एक से एक जीव, हर प्रकार के जन्तु, अपनी भौतिक विशेषताओं के साथ। सीरिया 'जिदा ने' लगा कर बोलता है। हरमू सरदार बात-बात में 'मट्टाबीर सामी की नसम' टोकते हैं। जगेसर की आशय है, 'सट से खीच लूगा ओम राखी लगाकर' और बुभारय की मगुन ठकिया है, 'भगवन्त ही, भगवन्त।' रूप-रण, चान-दान और बोध-आनी में एक जीता जाणता गाँव।

जहाँ अच्छा पहने ओढ़ने पर व्यग्य बाणों का निशाना बनना पड़ता है, 'ई नयव मट्टफिल लगाने की तैयारी है का?' जहाँ के लोग हैं कि 'गमछे की भोनी में भरें हुए ज्वार के भावे का बहा-भर फका मुँह में शयकर चवाने चर देने है'। मिस्त्रि, विपिन, देवनाथ और शयिकान्त सयोग से एक दिन मिलने हैं तो एक अयंकर सवाल उठता है कि दम-चारह साल से लेकर मट्टारह-बीग तक के गवर्द-नयवयुवकों के चेट्रों पर मकड़ों के जाले इतने घने क्यों हो रहे हैं? इसकी और इसमें सटी ममस्याओं की तनकीह लेखक ने बहुत ही मुस्नदी से की है। नये परिवेन में, नये बदलते मूल्यों के बीच गाँव में जनमते एक नये डिस्म के खुदगर्भ

गाँव को वह दखूबी पहचान रहा है। उसमें एक तीखा अहसास है कि पुराने सड़े मूल्य गाँव की जिन्दगी को सड़ा रहे हैं। जिनके चलते गाँव के 'पानीदार युवक' जाब लगे बँल की तरह हाक रहे हैं, और हर नारी 'खोलते कडाहे' के प्रागे खड़ी है। गाँव की ह्वेनी जैसे एक खुली हवालात है जिसमे पटनहिया जैसी करोड़ों नारियाँ सोभ रही हैं। यदि दशिकान्त जैसे बहा कोई अंग्रेजी की मदद करने पहुँचता है तो एक हीआ खडा हो जाता है, भूकम्प आ जाता है। बडे बूढो की नैतिक पहरेदारी की आवाज कडकने लगती है। फिर सास लेना दूभर, यह नैतिकता क्या है मानो गाव की नाक पर का एक फोडा।

इन सबको लेकर गाव बुरी तरह टूट रहा है। वह भले लोगो के रहने सायर नही रह गया। सब अच्छे लोग उसे छोड कर चले जा रहे हैं। यही मुख्य स्वर है प्रस्तुत उपन्यास का। सबका साराँस निचोड़कर जगन मिसिर कहते हैं, 'सस चली गई।' गोगई महाराज रोते हैं, 'अंगरेजी जमाने से भी ज्यादा विपत बड़ गई।' सुखदेव राम सभापति को शिकायत है, 'तडाई भगड़े खुब होने हैं मगर सभापति को कोई साला नही पूछता।' मास्टर दशिकान्त को स्कूली बच्चो की मुखमुद्रा सालती है। 'उन्हे डाँटो तब भी और हँसाओ तब भी चेहरे में कोई फर्क नही पड़ता।' विचित्र मुर्दनी है, अद्भुत टूटन है, तिसपर भी भले लोग गाँव को छोड़-छोड़ कर चले जा रहे हैं। मन पर एक आतक-सा छा जाता है। वह कोई गहरी कचोट है कि जगन मिसिर कहते हैं, 'यहाँ रहते हैं वे जो यहाँ रहना नही चाहते पर कही जा नही सकने। यहाँ से जाते अब वे हैं जो यहाँ रहना चाहते हैं पर रह नहीं सकते।' और जाते-जाने विपिन एक जलता सवाल छोड़ जाता है, 'फिर गाँव का क्या होगा?' प्रदन बहुत गभीर और प्राय. अनुत्तरित है तथा हमारे समूचे अस्तित्व के आगे उपन्यासकार उसे पढा कर देता है।

रास्ते अपने - अपने

●
ललित शुक्ल

बीज^१

इस कृति को पढ़ने के पश्चात् साहित्य का उद्देश्य स्पष्ट रूप से सामने आता है। 'आदमी की जिन्दगी के हर पल का कोई लक्ष्य होना चाहिए'—किसी लेखक का यह वाक्य सत्य के खून में घुल-मिल गया है। लक्ष्यहीनता के जन्म के लिए दूषित शिक्षा-प्रणाली भरी जीवन-शैली, शोषी धर्म पद्धतियाँ, गुलामी की गन्दगी और घना-वदयक बंधन उत्तरदायी हैं। 'बीज' के वस्तु-विन्यास का कैनवेस धीरे-धीरे खुलता है। आगे बढ़ता है, बढ़ता है और अन्त में सिमटने लगता है। सत्यवान और राजेश्वरी। जर्जटाउन-इलाहाबाद। अभी राजेश्वरी के नाम के साथ सत्यवान का नाम न जोड़ें क्योंकि राजेश्वरी का पति चन्द्रमा प्रसाद—'बिल्कुल कहार जैसा', 'पूरा कार्टून' था। अब तो मायके में 'मिसेज राजेश्वरी निगम एम० ए०, एल० टी० लडकियों को नागरिक शास्त्र और दुनिया का और बहुत-सा घल्लम-गल्लम पढ़ाती थीं।'

वालटियर के सीने पर जड़ा हुआ 'आजादी या मौत' का बिल्ला, नमक आन्दोलन, जवाना का जोष, फाँसी का झूला, लाठी की बरसात, इकलाब जिन्दाबाद का वातावरण सत्य के जीवन के सामने थे। वातावरण की इस रूपरेखा के आधार पर जवान खून की हरकतों का पता आसानी से लगाया जा सकता है। मेरे कहने का मतलब यह है, कि 'बीज' का उद्देश्य इक्लाबी है।

अब वस्तु को समझने के लिए एकाध तथ्य पर और ध्यान दीजिए। जुबनी स्कूल के डाइग्न मास्टर का देहान्त कम उम्र में हो गया। सत्यवान उन्हीं का लडका था। सत्यव्रत (सत्यवान का बड़ा भाई) और सत्यवती (छोटी बहन) की कहानी आगे नहीं बढ़ पाती। केवल सत्यवान का सपर्य भ्रमो यशता है। एक दूसरा परिवार है प्रफुल्ल बाबू का जो राजकीय कालेज में गणित के अध्यापक हैं एक टिपिकल अध्यापक जो नये बँरहने में रहते हैं। प्रमुख्य प्रफुल्ल बाबू का लडका था। राज के माध्यम से सत्य का परिषय ऊषा नाम की लडकी से होता है जो आगे चल कर गाढ़ा हो जाता

है। इस समूची वस्तु के क्रम में देश की दशा की एक तस्वीर उभरी है। सजगता का एक सामाजिक कोण बनता है और समाज की जमीन पर व्यक्ति का बोध समझ में आता है। युग चित्रण को जो लेखक अपनी अनिवार्य आवश्यकता मानता है उनके उत्तरदायित्व का बोध बढ़ जाता है। जिस जीवन को, जीवन के सत्य को साथ ही पूरी तस्वीर को लेखक और पाठक दोनों देख चुके होते हैं उसके सम्बन्ध में काल्पनिक उद्यान का कोई महत्त्व नहीं होता, क्योंकि बहुत शीघ्र उसका पर्दाफास हो जाता है। यद्यपि नूनी पत्र और भयकर भेदिया की प्रतियाँ तथाकथित शिक्षित वर्ग में भी पढ़ी जाती हुई देखी जाती हैं, किन्तु इतनी समझ की बात सामान्य व्यक्ति भी जानता है, कि किसान मजूर और अन्य मेहनतकारों के जीवन का परिलेखन कहीं कमजोर है और कहीं आकर्षक है।

बीज की कहानी नगर की है। किन्तु ऐसा लगता है कि लेखक ऊँचे प्रांगण पर बँठ कर बाहरी दृश्य की छवि भी देखना चाहता है। 'मह छूटा, वह छूटा' की भूमिका में कभी-कभी कुछ भी हाथ नहीं लगता। १५ अगस्त '४७ के पूर्व और बाद में जो स्थितियाँ अपने समाज की बनी हैं उनके सही और गहरे चित्रण के लिए 'बीज' का कैनवस बढ़ा हो गया है। यही कारण है कि सत्य और राज के सम्बन्धों की कथा को मूल कथा से छोटी बनाने के लिए लेखक को महेंद्र बागची की रचना करनी पड़ी है और राजेश्वरी निगम की हत्या। एक बात और ध्यान देने योग्य है कि राज और सत्य का प्रेम बड़े भोले स्तर (इनोसेण्ट स्टैण्डर्ड) का है। पता नहीं क्यों लेखक ने राज के इस प्रेम को आगे नहीं बढ़ाया।

अखबार में पढ़ी हुई, लोगों से सुनी हुई अथवा किताबों से जानी हुई बातों पर लगभग दो तिहाई उपन्यास आधारित है। भोगे हुए यथार्थ की गैरहाजिरी में वस्तु विन्यास तन्मयता और गहराई के स्थान पर सूनापन उभर आया है। मेरे कहने का तात्पर्य यह है कि 'बीज' न तो एकान्ततः रोमास उपस्थित कर सका है और न सामाजिक यथार्थ। वीरेन्द्र और प्रमिला को बीच में लाने का उद्देश्य असंगत लगता है। मानुषंगिक कथाओं का महत्त्व हम स्वीकारते हैं, किन्तु मूल कथा की विच्छिन्न उपन्यास की कमजोरी मानी जायगी।

उपा और सत्य का सम्बन्ध एकदम ठण्डा लगता है—बेजान सा। हाँ प्रफुल्ल बाबू का परिवार काफी तेज है। गिरफ्तारी, आजादी से प्रेम। देश पर कुर्बान होने की भावना। पन्द्रह अगस्त सैलाबीस का नाम आते ही बीज का रत्न बदल जाता है। लेखक ने देश की नाडी देख कर लिखा कि आजादी का प्रसाद सभी को मिला। सेठ, साहूकार, लाला, रईस, वैश्यान्, ईमानदार, कपटों, छली, किसान, मजूर और पूर्वोपनि मभी को आजादी मिली। ऐसे म्पन्नों का वर्णन कहीं-कहीं बीज को 'एसे नावेल' बना देता है और कहीं तो ऐसा लगता है जैसे कोई रनिग कमेण्ट्री कर रहा हो। डाकुमेण्टरी नावेल से मिलती-जुलती प्रक्रिया।

बीज के लेखक की दृष्टि साम्यवादी है। उसे चरित्रों के विकास में सहायक जीवन के कॅनफिलवट का चित्रण करने में सफलता मिली है। विरोधता इस बात की है कि एकतरफा चित्रण करने से लेखक ने अपने को बचाया है। बीज में केवल एक समस्या नहीं उभरती। जीवन के प्रत्येक क्षेत्र की समस्याएँ हैं। उन समस्याओं में जूझते वाले चरित्र हैं। अक्रुरण (जरमिनेशन) के मुख्य सन्दर्भ में मुख्य रूप में दो जगह बीज का प्रसंग घाता है। राज की जिन्दगी कानपुर के शोर शराबे में परवान चढी। एक जिन्दगी, शराफत की जिन्दगी, भोले प्यार, इंसानियत और मिठाम की जिन्दगी जीती थी वह। वह प्यार और दुलार की भूख लेकर आयी, जिंदा रही और चल बसी। अमृतराय लिखते हैं—‘न किसी से पा सकी वह चीज न किसी को दे सकी, जिसकी कोख सदा बजर पडी रही और फली भी तो क्या फली……पाप के जहरीले बीजों से…… बडी नेक थी राज।’

एक अन्य स्थल पर बीज का नाम घाता है। लीडरी के चक्कर में उपा को चोट लगी। सत्य से मिलने पर चोट की ही स्थिति में ‘उपा ने आँसू खोली और निर्निभेय सत्य को देखती रही। सत्य ने सोचा—‘कितना गहरा नीला है इसकी आँख का समुद्र’……उसने बार-बार कहना चाहा—‘उपी तू नहीं जानती, तेरे इस धाव में हमारे नये जीवन के विराट् अश्वत्व का बीज छिपा हुआ है, हमारे नये मुन का बीज, नये प्रभात का बीज।’ यद्यपि सत्य और उपा की कथा में सघर्ष अधिक है किन्तु पाठकों का वोट राज को अधिक मिलेगा। सत्य और उपा के सघर्ष का श्रॉम परपज समझने के बाद स्थिति कुछ सीमा तक बोधगम्य होती है। सामान्य पाठक की दृष्टि आलोचनात्मक नहीं होती। और मैं तो यह कहूँगा कि अपने समाज में नाजायज बीज बपन का रोग यहाँ तक फैला हुआ है कि उस की सही तस्वीर उतारने की हिम्मत हर लेखक नहीं कर सकता। बायोलॉजिकल धर्म पाप, पुण्य, ब्यक्ति और समाज कुछ नहीं देखती। इस धर्म के पूरे होने के पश्चात् पुरुष भागता है। स्त्री अपना भार ढोती है क्योंकि सही प्रमाणपत्र उसके पाम होता है। बीज के लेखक ने सर्वत्र पूरे उपन्यास में कम्प्लीकेटेड स्थिति से बचने की ईमानदार कोशिश की है। मनःस्थितियों की टायरी भरने में तो लेखक ने तन्मयता से काम किया है किन्तु अपने चरित्रों के प्रति वह निष्ठावान नहीं दिखाई देता। उसकी यह प्रसावधानी राज की याद को ताजा बनाये रखती है किन्तु सत्य और उपा हीरो-हीरोइन होने के बावजूद भी कुछ समय पश्चात् पाठकों को याद नहीं आते हैं। वस्तुतः राज यदि ‘बीज’ में न होनी तो यह कृति दूसरे ढर्रे पर पहुँच गयी होनी।

भाष्यवादी दर्शन की पुट देकर लेखक ने धर्म में मेहनती और मेहनतकों की समझाओं को उभारा है। बुद्धिजीवियों के सवाल को हल करने में पूँजीपतियों ने पैंगे का सहारा लिया है। रिबोन्पूशन का नकाब सत्य के बुद्धिजीवी चरित्र को सामान्य बना देता है। धर्म के सघर्षों में उत्तमा हुआ ब्यक्ति ऊँचे पैमाने पर बिना बड़ा रिबोन्पूशनरी होगा, सभी को पता है। काश गन् ४७ के पश्चात् इन

गौतम गांधी के भ्रष्ट देश को किसी रिवोल्यूशनरी की छाया भी देखने को मिली होती। अमृतराय की यह स्थापना कि प्रत्येक भगड़े का निर्णय जनता करती है, अपने में एक मजबूत विचार है जिसका वैचारिक महत्व है। जनवादी शक्तियों को नोक युद्ध में तत्पर करने के लिए वड़े चानुरों की आवश्यकता है। अमरीकी पत्रकार एन्नासुईम स्ट्रोग के साथ बातचीत के दौरान एक बार माओ-त्से-तुंग ने कहा था— 'परमाणु वम एक कागजी बाध है जिसे लोगों को डराने के लिए अमरीकी प्रतिक्रियावादी इस्तेमाल करते हैं। यह देखने में भयानक मानुम होता है, लेकिन वास्तव में भयानक है नहीं। इसमें सन्देह नहीं कि परमाणु वम एक व्यापक संहारकारी अस्त्र है लेकिन युद्ध की हारजीत का निर्णय जनता करती है।' सत्य और उपा की उद्भावना के माध्यम से जनशक्ति का सतुलन सम्हालने का प्रयत्न अच्छा है। साम्यवाद के बुनियादी उमूर्नों पर लेखक के मारे प्रयास नरे नहीं उतरने। इसका कारण यह ही मकता है कि साहित्य-भर्जन में राजनीति का महारा मात्र लिया गया है। हाँ विचारधारा की शिक्षा समूची लोकशक्ति को एकत्र करने का एक पैना शस्त्र है। वैचारिक दृष्टि से मानववादी चिन्तन और अध्ययन से लोग पीछे हट गये हैं। बीज के संकेत उस वैचारिक पृष्ठभूमि में लोक मंगल की हितसाधना हेतु एक स्थिति पैदा करने हैं—यही उसकी सब से बड़ी उपलब्धि है। मुदूड राजनैतिक दशा को नाने के लिए ईमानदारी और जिम्मेदारी की जरूरत है। साथ ही सतत आगे बढ़ने का उत्साह भी होना चाहिए। क्योंकि त्राति एक हथियारबन्द बगावत और हिंसा से भरी हुई कारवाही है इसलिए उसमें प्रीति, दया, शिष्टता, शान्ति जैसे तत्त्वों के लिए वहाँ कोई गुंजाइश नहीं। यही कारण है कि बीज का नायक रिवोल्यूशन नहीं करता अपितु केवल उसका संकेत करता है।

खोया हुआ आदमी'

कमलेश्वर के इस लघु उपन्यास को एक ही बैठक में आसानी से पढ़ा जा सकता है। प्रकाशकीय घोषणा में कहा गया है, कि यह एक ऐसे परिवार की कहानी का मार्मिक और सजीव चित्रण है जो आर्थिक संकट के कारण उत्तरोत्तर टूटने की ओर बढ़ रहा था। इस कथन को अतिरंजना की भूमिका में समझने की कोई गुंजाइश नहीं है। कारण यह है, कि मार्मिकता और सजीवता इस कृति को जल्दी पढ़वा लेती है। यह तो हुई रीडेबिलिटी (पठनीयता) की बात; किन्तु विचारणीय बात यह है, कि इस कृति की रचना का उद्देश्य क्या है? इसमें मिलने वाली उपलब्धि कितनी है। लोग कहते हैं, कि कमलेश्वर नयी पीढ़ी के सरावन क्याकार हैं। और यह उपन्यास उन्होंने बड़े शौक से लिखा है। यह बात मुन कर इस उपन्यास को शौक से पढ़ना पड़ेगा और शौक से इसके सम्बन्ध में कुछ कहना होगा।

कलात्मक अभिव्यक्ति से हट कर जब लेखक किसी फर्म में, सरकार से अथवा बचनबद्धना के किमी सौदागर से मौदेबाजी कर नेता है तो उसके लेखन का कोण

बदल जाता है। अन्दर की बातों का पता लगाना तो व्यर्थ है पर यह बात साफ उभरती है, कि समूची कृति पर छापी हुई नाटकीयता सप्रयोजन है। यदि ऐसी स्थापना से लेखक के प्रति अन्याय होने की संभावना हो तो फिर यह नाटकीयता उसका मैनरिज्म मानी जायगी। जहाँ तरु सन्दर्भों की पकड़ और इस्तेमाल का सवाल है, कमलेश्वर का कहानीकार बड़ा सजग और प्रभावशाली है। जाने क्यों उपन्यासों में उनकी यह पकड़ कहीं गायब हो गयी। वह दर्द नहीं उभरा, वह कला नहीं बोली, वह प्रस्तुति नहीं आयी, जीवन के वे चित्र नहीं बने। पता नहीं कैनवस (परिमीमा) बड़ा हो जाने से ऐसा हुआ भयवा और कोई कारण है।

वस्तुतः हिन्दी उपन्यास ऐय्यारी के इन्द्रजाल से निकलते ही रोमांस की धातनी में डूब गया। विद्युत और ख्यातनाम लेखक भी अति रोमांस का ताना-बाना बुनने लगे। यह परिणाम प्रारम्भिक कृत्वि में प्रायः हर लेखक में मिलता है। 'डॉक बँगला' का लेखक भी इस प्रवृत्ति से अलग नहीं हो सका। ऐकान्तिक अनुभूतियों को चित्रित करने में लेखक अधिक तन्मयता दिखाता है। हम इस तन्मयता को जीवन की प्राथमिक आवश्यकता मानकर ध्याये बड़ने हैं। 'तीसरा भादमी' और 'खोया हुआ भादमी' की रचना का ढर्रा बहुत कुछ वैसा ही है जैसे प्रथम रचना का। जब वैयक्तिकता समाज की गर्भी से, उसके विच्छेदन से टूट कर बिखर जाती है तो एक तनावपूर्ण वातावरण अपने आप बनता है और विगड़ जाता है। जहाँ तक सामाजिक परिवेश का सवाल है, कमलेश्वर ने 'खोया हुआ भादमी' में उसकी समस्या मूलक स्थिति को नजर अन्दाज करके निखा है। मुझे तारा और समीरा के बीच में हरवस का आना असंगत नहीं लगता। यह जीवन का सहज व्यापार है। अस्तु सामाजिक व्याकरण के आचार पर विवाह से पूर्व हरवस और तारा का यौन सम्बन्ध धर्माधिकारियों को मनोवा लग सकता है; किन्तु नमता और समीरा के मौन अश्रुओं की भाषा का दर्द बाँचा नहीं जाता। वस्तुतः हरवस के प्रति पाठकों की सहानुभूति नहीं दिखायी पड़ती।

अपनी व्यक्तिगत और मनचाही मात्रा का सुफल तारा और हरवस दोनों को मिलती है पर यह समाज जिसमें मानवीय गुणों का सर्वथा अभाव है, समीरा और नमता के लिए वेदना का सागर भर देता है।

वैयक्तिक अनुभूतियों का समाजीकरण कभी-कभी जड़ बन जाता है। अहंता को यह स्थिति अपनी भयावह होती है, कि व्यक्ति का जीना दूभर हो जाता है। बहना न होगा कि कमलेश्वर में क्या था वह वैदुष्य पाया जाता है जो जीवन के तीव्रपन को और बड़-घाट को भली प्रकार स्थापित कर सके। वे विद्वान् वेदनाओं के सजग पेट्टर हैं। हिन्दी कथा साहित्य में अपने नमूने के वे घड़ेने लेखक हैं। पेट्टर की दिशाएँ और परिस्थितियाँ भिन्नता के आघार पर भ्रमण-भ्रमण हो सकती हैं; किन्तु अन्ततम से दर्द की जो टीस उभरती है और पाठक के हृदय में एक कतिना भरती है वह कमलेश्वर की संवेदनी की अपनी देन है।

वीरन के समुद्र में डूबने वाली घटना में कल्पना का रंग रोगन काफी लगा हुआ है। किसी कथाकृति के बीच में इस प्रकार की अनहोनी घटना का परिणाम यह होना है, कि सभी पात्रों का ध्यान वीरन की ओर केन्द्रित हो जाता है। यह स्थिति ऐसी है जिसमें पाठक उलझ जाता है। अनुकूल परिस्थितियों में प्रतिकूलता का स्वाँग केवल लेखक रचना हो, ऐसी बात नहीं है, नियति भी ऐसा करती है।

व्यक्ति, परिवार और समाज में से किसे 'खोया हुआ आदमी' का आधार बनाया गया है? यह बात मूलतः स्पष्ट है कि व्यक्ति की हैसियत से नमता, समीरा और वीरन का चरित्र विशेष रूप से उभरता है। पारिवारिक परिवेश में हरबम, नारा और ध्यामलाल का नाम लिया जा सकता है। इन सारे पात्रों से केवल परिवार बनकर रह जाता है। नमता के आने से परिवार की इकाई दहाई में बदलती दिखायी नहीं पड़ती, क्योंकि लेखक ने नमता के चरित्र की रेखाएँ खींची हैं उनमें रंग नहीं भरा है। सामाजिकता की शर्त की बात तो मैं नहीं अनुमानता अन्यथा लेखक ने पूछता कि भाई नमता के पास वीरन का केवल एक पत्र ही दिखा देते। खैर यह सब नहीं हो पाया। और लेखक अपने पाठकों के मन की करे, आवश्यक नहीं। हाँ इतना कहूँगा, कि यदि लेखक को स्वयं परछाइयों से उलझता पसन्द है तो कोई जरूरी नहीं है, कि उसके पाठक भी परछाइयों से उलझता पसन्द करें।

हाँ तो मैं कह रहा था, कि 'खोया हुआ आदमी' का थीम परिवार से आगे नहीं बढ़ा। इसका यह अर्थ नहीं, कि समाज के परिदृश्य का लम्बा चौड़ा कैनवेस आवश्यक है। एक छोटी और आकर्षक बात पर कहने के लिए बहुत कुछ कहा जा सकता है। कमलेश्वर के लेखक में यह भाव भी है। किन्तु आश्चर्य यह देखकर होता है जहाज की घटना लाने से लेखक को कोई विशेष उपलब्धि नहीं होती फिर भी उसने कई पन्ने रंगे हैं। समस्या केवल इतनी थी कि वीरन को गायब कैसे किया जाय? इस समस्या का निदान और भी हो सकता था। तात्पर्य यह कि यदि कभी कमलेश्वर ने ध्रुव प्रदेश की यात्रा पानी वाले जहाज से की होती तो घायल प्रस्तुतिकरण और घटनाओं के रूपवध में स्वाभाविकता होती। सम्भव है ऐसा कभी हुआ हो किन्तु 'खोया हुआ आदमी' पद कर प्रतीति को सहारा नहीं मिल पाता। आँखों के आगे फैले हुए धून्य के समुद्र को देख कर समीरा अपने में खो जाती है पर ध्रुव-प्रदेश के आसपास लहराने वाले मागर से पाठक का मन नहीं भरता जब कि लेखक ने चौइहवें पृष्ठ से प्रारम्भ करके समुद्र के वर्णन को अन्त तक ढोया है। और यदि कहीं अन्त में नमता के पत्रों की बात न सामने आती तो वीरन के खोने की बात में उतना दर्द न उभर पाता।

कल्पना की रंगीनी में इस उपन्यास का परिवेश यथार्थ की संज्ञाओं से दूर हो गया है। पूरी कृति में लेखन की शिल्प संयोजना को ताजगी मिलती रहती है, इसलिए वस्तु विधान की यह कमी, यथार्थ का स्थलन कल्पना की उपस्थिति में खलती नहीं है। 'खोया हुआ आदमी' पढ़ कर ऐसा नहीं लगता कि किसी ने जीवन

पटा है अथवा उसका चित्रण पटा है बल्कि ऐसी प्रतीति होती है, कि जीवन की एक घटना पटी है। वीरन के चित्रण के आगे दयामन्त्राल और समीरा का चित्रण दूसरे नम्बर पर चला जाता है। फनत सण्डित चरित्रों के माध्यम से इस कृति में पूर्णता का जो सन्निवेश मिलता है वह कलात्मक परिधि के अन्दर दिखायी पड़ता है।

वीरन के चरित्र के प्रति आकर्षण पैदा करने के लिए लेखक हिम रोग का सहाय लेता है। यह आरोग्य महाभूति को केन्द्रित करने में असमर्थ है। वर्णन की गतिशीलता का जो रूप यहाँ मिलता है उसी को हम आगे बढ़ने का सहारा बनाते हैं। 'रोशनी के थिकोण' को पकड़ने के लिए अघकार के चौखटे का सहारा लेना पड़ता है। और वस इमी कारण रिशनों के अर्थ निकालने में लेखक की उपलब्धि सामने आती है। रिशने धारों की पीर को भूलता है समय। आदर्मी को सब याद रहता है। लेखक ने मूल स्थिति के इस रूप को समझ कर इन बात का ध्यान रखा है, कि 'ज्वाइंट फैमिली सिस्टम' (मध्यम परिवार प्रणाली) की मान्यताएँ लुप्त न हो। इस दिशा में कमलेश्वर का उपन्यासकार बहुत आगे है। विघटनकारी तत्वों का निवेगन न करके एकीकरण का जो नक्शा खींचा गया है उसे देख कर आश्चर्य होने की भूमिका बनती है। ऐसा इसलिए नहीं कि विघटन की दृष्टि हेतु है, अपितु इसलिए कि चित्रण की स्थिति प्लोटिंग (डुलमुल) होने में बच गयी। ऐन्ड्रुपलिटो (वास्तविकता) का रूपांकन कभी-कभी ऐसा हो जाता है, कि वह बिछल कर दूर जा गिरती है। यहाँ ऐसी बात नहीं है। अपने दृष्टिविषय को रूपायित करने में कमलेश्वर टेटे-मेडे नहीं चलते। उनका डरों सीया है। वे चित्रण के थाले नहीं बनाते जहाँ अन्दर का मीटर पढ़ने में ताक भ्रंश करनी पड़े। यहाँ विन्यास की नदी बहती है, जिसमें कुँड की अपेक्षा प्रवाह अधिक होता है। भेरे अपने विचार से पार का पाया जाना ही जीवन की चरम उपलब्धि है। टहराव न होना ही जीवन है। 'शोया हुआ आदर्मी' में टहराव नाम की कोई चीज नहीं पायी जाती है। अपने पाठकों के प्रिय लेखक के लिए यह बहाव बरेण्य है।

मछली मरी हुई^३

राजकमल घोषरी के लेखक का व्यक्तित्व उनकी मृत्यु के बाद अधिक विनाश-रहित बना। उनकी रचनाओं में नयी और स्वतन्त्र चेतना का रूप सर्वत्र देखा जा सकता है। समस्याएँ—जीवन—ऊर्ध्व—सधर्म—परम्परा और इसी प्रकार की अनेक संज्ञाएँ और आवश्यक्ता पढ़ने पर अनेक सर्वनाम भी जिनका आधार पाकर राजकमल की रचनाओं में निवार आता था। जितनी चर्चा 'मछली मरी हुई' उपन्यास की हुई जानी 'नदी बहती थी' की नहीं हो सकी। कारण साफ है 'नदी बहती थी' कृति में लेखक लौक नहीं छोड़ सका है जब कि 'मछली मरी हुई' उपन्यास की रचना में लेखक सर्वथा नूतन और अदृष्ट (मनदृष्ट) विचारबोध की विविध मरुतियों में घुमा है।

'लेस्विद्या'...अर्थात् समलैंगिक यौनाचारों में डूब गयी हुई स्त्रियों के बारे में, खास कर हिन्दी में बहुत कम ही लिखा गया है—'मछली मरी हुई' की रचना के मूल में इस बात का महत्त्व है। बाहरी सब कुछ देखे लेने के पदचान् व्यवित के मन में जिज्ञासा उत्पन्न होती है कि वह भीतर का भी सब कुछ देवे। राजकमल ने इस कृति में भीतर पँटने की कोशिश की है—'इस उपन्यास में विषय नहीं है' विषय प्रस्ताव है...मात्र विषय प्रस्ताव। व्यापारी निर्मल पद्मावत का परिचय ही लेखक के इस कथन की सत्यता को प्रमाणित करता है। शीरी पद्मावत कल्याणी और प्रिया के जीवन का जो परिचय कृति के माध्यम से प्राप्त होता है उममें माफ जाहिन है, कि समग्रता का दृष्टिकोण यहाँ नहीं है। यहाँ है खण्ड का, एक पार्ट का अधूरा या अनपूरा प्रस्तुतीकरण।

निर्मल पद्मावत की जीवन-रेखाओं को रूपायित करने में राजकमल को होमोसेक्सुअलिटी (समलैंगिक यौनाचार) पर आधारित अपनी दो कहानियों (बारह घाँसों का मूरज, मामुद्रिक) के मॉडल का उपयोग करना पड़ा है। भूमिका भाग के पाँच खण्डों में लेखक ने समलैंगिक यौनाचार सम्बन्धी पुस्तकों का एक खमरा पेश किया है। उने परेशानी है यह जानकर कि पुरुषों का समलैंगिक यौनाचार कानून की दृष्टि में गैरकानूनी है; किन्तु स्त्रियों की एतद्विषयक प्रक्रियाओं पर कानून का नियंत्रण नहीं है। 'सेक्स एण्ड द ला' पुस्तक के लेखक (मोरिस प्लोसोव) ने स्त्रियों की इस आजादी के विरोध में सवाल उठाया है।

इस प्रकार के मतमतान्तर उद्भूत करके भी राजकमल अपनी कृति द्वारा यह नहीं स्पष्ट कर सके, कि वह कहना क्या चाहते हैं। सम्भव था, कि यदि जीवित होते तो अपनी इस 'विषय प्रस्तावना' के माध्यम से 'विषय' का चित्रण करते। कुछ भी हो इस कृति का उद्देश्य पाठकीय अधिक है, प्रकाशकीय कम। अनुभूति की ईमानदारी पर किसी को सदेह करने को गुँजाइश नहीं है। और साफ बात यह है, कि राजकमल को यह भय नहीं है कि 'ऐसा' लिख देने पर भाई, बहिन, पत्नी, माँ, समाज क्या बहेगा? यही कारण है कि वे इस अछूते विषय पर कलम उठा सके।

यह वही समाज है जिसमें गीता ताबीज में मटा कर गले में पहनी जाती है और मन-प्राण यौनाचार की शीथियों में घूमता-फिरता है। दिन में रामनामी दुपट्टा और कमण्डल बाँधा जाता है रात में अपनी इन प्रवृत्तियों को भ्रुककाश दे दिया जाता है। जीवन की इस दुहरी नीति के पर्दाफास के लिए कुछ ऐसी बात कहनी पड़ेगी जो नहीं कही गयी है। नामल (सामान्य) कहने से एब्नार्मल (असामान्य) कहना कठिन है। यदि राजकमल कहते हैं कि 'ये औरतें यौन बायों की सुविधा माँगती हैं'—तो इस बात के पीछे जीवन की रियलिटी का रूप ही सामने रहता है। औरतें, धार्मिक हिन्दुस्तान की औरतें यौन-प्रक्रियाओं में जाने अनजाने तमाम साधनों का प्रयोग करती हैं। इस विषय में राजकमल ने अपने उपन्यास में सब कुछ नहीं कहा। जितना कहने योग्य था उतना भी वह नहीं कह सके। वैभव और सेक्स के मेल से

उत्सन्न विकृतियाँ जो अत्यन्त घृणास्पद हैं निर्मल पद्मावत के चारों ओर फैली हुई हैं। उपन्यास में एक प्रकार का अधूरापन सर्वत्र व्याप्त है चाहे वह शरीर और प्रिया का ममलैंगिक यौनाचार हो चाहे किसी बूढ़े व्यक्ति का ठंडा बिस्तर हो। वस्तुतः राजकमल ने कोई बात कही नहीं है, कहने की कोशिश की है। गहराई की दृष्टि में कल्याणी का चरित्र अन्धा बन पड़ा है। यदि चरित्र में किसी चित्र के साथ सापर-बाही दितायी गयी है तो वह है डॉ० रघुवश। प्रारम्भ में प्रिया के प्रति पाठक सिधता है। किन्तु आगे चल कर शरीर के चक्कर में लेखक ने अपने पाठकों को बोर किया है। कृति में वैचारिकता का हृत्कापन पाठकों को रकने नहीं देता। वह निर्मल पद्मावत शीरी और प्रिया के जीवन का खिलवाड़ देखना हुआ अन्त की ओर दौड़ता जाना है। मिमेट्री में सोई हुई कल्याणी की याद लेखक को बारबार आती है।

यौनाचार में डूबी हुई एक औरत (कल्याणी) की केवल याद आती है। कारण है—'कल्याणी मेन्शन।' कल्याणी की याद रीडर का मेन्टन फूड नहीं बन पाती है। प्रसंगत उम याद के पीछे एक भावना काम कर रही है अतएव विचार के लिए वहाँ अवकाश कम है। क्योंकि उपन्यास का उद्देश्य कमणियल (व्यापारिक) नहीं है, इसलिए रीडर ऊबता नहीं। उसे गांधी, गौतम और टॉलस्टॉय के उपदेश नहीं सुनने पड़ने। वह नारी जीवन का एक बह रूप देखता है जिसके ऊपर नारी ने (पुरुष ने नहीं) पर्दा डाल रखा था।

'मछली मरी हुई' कृति की टेक्स्चुअल एनालिसिस (पाठ्य विश्लेषण) करना ठीक नहीं।। ऐसा इसलिए कि राजकमल ने टेक्स्ट नहीं लिखा। हम इसे मुपर रियलिज्म (अनियथार्थ) का एक रूप कहेंगे। दादावाद (दादाइज्म) और फॉयड के मगम से जिन विचारधारा का मूत्रपात होना है उसका एक रूप राजकमल में मिलना है। प्रभाव की बात करना बेमानी है। यद्यपि 'मछली मरी हुई' के जर्मिनेशन (अकूरण) के मूल में जहाँ एक और लेखक की अनुभूति काम करती है वही दूसरी ओर औरतो में सम्बन्ध विशेष रखने वाली सेक्स सम्बन्धी पुस्तकों का अध्ययन भी महत्वक होता है किन्तु उपलब्धि का संयोजन कृति की मौलिकता को प्रदुष्ण बनाये हैं। शरीर के गाने' को पढ़ कर बालों के 'लिम्प वाचेज' और ननॉक्स के रेशाकन के नाय आन्द्रे त्रिटन के 'सॉल्युबिल फिना' के विचार ध्यान में आते हैं।

१. द ब्वायज़ ऑफ़ कॅलकटा

ओह, ओह

द ब्वायज़ ऑफ़ कॅलकटा

दे रियली नो हाउ टु किस

दे नो हाउ टु.....

ओह ओह

द ब्वायज़ ऑफ़ कॅलकटा

दे नो हाउ टु नेट ए किस

दे रियली नो.....

जीवन के सहज सम्बन्धों का एक डिलेम्मा (भ्रमजाल) यहाँ भी मिलता है। कल्याणी डॉक्टर रघुवंस की पत्नी थी। शीरी विश्वजीत मेहता की। 'सश्रीता' में ठहर कर कल्याणी सारे हिन्दुस्तानी प्रवासियों में पाँपुलर थी। मेहता ने शीरी को पाने में अथक परिश्रम किया था। निर्मल ने कल्याणी को पाकर 'कल्याणी मेन्शन' बनवाया। बाद में उसने शीरी को भी अपने उपभोग की सामग्री बनाया। कल्याणी की बेटी प्रिया थी। प्रिया और शीरी का होमोसेक्सुअल (समलैंगिक) सम्बन्ध था। निर्मल ने प्रिया को भी नहीं छोड़ा। कारण बताया जाता है, कि 'शीरी की दोस्ती' में प्रिया भी होमोसेक्सुअल हो गयी थी। 'सेल्फ टाचर' (आत्म प्रताड़न) के प्रति उमका झुकाव लेखक ने पहले ही बसा दिया है। निर्मल ने उसके साथ बलात्कार कर के कहा—'प्रिया तुम्हें निर्मल पचावत की ताकत का पता नहीं है।' इस जगली प्रक्रिया के अन्तर्गत 'प्रिया को उसकी बातें सुनने का होश नहीं था। उसे गरा आ गया था। उसके होठों में शराब की भरी बोतल फेंका कर निर्मल उसे बार-बार होश में लाता था। होश में आने पर वह बड़ी पागल हूँसी हूँसती थी और कहती थी, "और करो.....अभी मैं जिन्दा हूँ। अभी मैं होश में हूँ...." और क्षण भर बाद फिर बेहोश हो जाती थी।'

मछली मर जाने के पश्चात् जल भरना और बरसात होना कोई अर्थ नहीं रखता। यद्यपि 'दुलहिन' के समान शीरी निर्मल के पाम जाने का प्रयास करती है, जाती है; किन्तु सब कुछ निःशेष हो जाने के पश्चात् केवल 'करुणा' बचती है। कला सचेतना और भाषा के खुले प्रयोगों ने इस कृति के शिल्प-कौशल को जो दिशा दी है वह नयी पीढ़ी के लिए एक नयी चीज है। वैयक्तिक मन-ब्रीडा की डायरी के जो पृष्ठ यहाँ उपस्थित किए गये हैं उनमें व्यक्तिगत बोध और सहज अभिव्यक्ति का टकसाभी रूप राजकमल के उपन्यासकार को दीड़ में बहुत आगे कर देना है।

फिर प्रश्न हो सकता है कि क्या जीवन की प्रत्येक घटना, घटना का प्रत्येक रूप, अन्तरंग नग्नता, मदन प्रसंगों की सहज प्रवृत्तियाँ (जिन्हें धर्म धुरीण अश्लील कहते हैं) साहित्य का विषय बन सकती हैं? अच्छा हो कि इसका निर्णय कलाकार पर छोड़ दिया जाय; क्योंकि सामान्य व्यक्ति दस आदमियों के सामने पट्टी में उतरना नहीं पसन्द करता, भकेले में वह जाने क्या-क्या करता है। हाँ यह बात अनिवार्य है उपन्यासकार के लिए कि उसे इस बात की समझ हो कि जीवन का—सच्चे जीवन का कौन सा रूप साहित्य का विषय बन सकता है। 'मछली मरी हुई' कृति को पढ़ कर ऐसा लगता है कि राजकमल को इसकी पहचान है।

मसीही दवाखाना बनाम भूखी पीढ़ी

सन्हालाल ओझा

“कॉलेज स्ट्रीट के नये मसीहा” श्री सरद देवड़ा की एक महत्त्वपूर्ण कथावृत्ति है। महत्त्वपूर्ण इसलिए नहीं कि कथाकृति है, बल्कि इसलिए कि वह नव-साहित्य की, खासकर बंगला नव-साहित्य की अद्यतन पीढ़ी का, जो अपने आपको भूखी पीढ़ी कह-लाना पसन्द करती है, एक साथ ही परित्यक्त-पत्र, घोषणा-पत्र, सविधान और कार्य-विवरण आदि प्रस्तुत करती है। देवड़ा का इस पीढ़ी के साथ केवल मात्र घनिष्ठ परिचय ही नहीं, यानी इस पीढ़ी का ‘यह सब देखा या सुना हुआ नहीं, भोगा और भेला हुआ है’, इसके अलावा लेखक ने कहा है, “इस कृति के सभी पात्र जीवित लेखक हैं।” अतः इसकी प्रामाणिकता के बारे में संशय नहीं किया जा सकता। इसके अति-रिक्त ईमानदारी—कम-से-कम साहित्य के प्रति—इस पीढ़ी की आवश्यक शर्त कही गई है। अतः इस कृति के व्याज से इस पीढ़ी की साहित्यिक गतिविधि की विवेचना करना अयुक्तिसंगत न होगा।

कॉलेज स्ट्रीट मध्य कलकत्ता की निराली जगह है। बौद्धिक वातावरण के फलस्वरूप यहाँ यूनिवर्सिटी, कॉलेज, लाइब्रेरिया, पुस्तकालय के दो हम्म, प्राचीन सस्ती-महंगी पुस्तकालय की फुटपथिया दूकानें, कॉफी हाउस आदि अपनी सम्पूर्ण अर्थवत्ता में यथास्थान चल्ता है। होटल, रेस्त्राँ और पान की दूकानें तो सारे कलकत्ता में बिखरी पड़ी हैं। साहित्यिक और बौद्धिक पीढ़ी का यह सबमुच भवका है। इसके अलावा बिसकी चर्चा इस कृति में प्रत्यक्ष नहीं है, वह है यहाँ के मेडिकल कॉलेज अस्पताल के इन्सिडेंट का चिकित्सालय वातावरण। ईयर-गैस-फिनाइल-टिचर आदि की गन्ध से भरी हवा, रोगियों का हजूम, अग्रजी देसी दवाइयों की दूकानें, और वैसे ही फुटपथिया डॉक्टर—नायद इमी भवको मईनजर रखने हुए देवड़ा ने पुस्तक के मादको को ‘नये मसीहा’ का संबोधन दिया है। ये मसीहा इस बीमार समाज के—या केवल-मात्र बीमार साहित्य के—मगल की कहीं तक आशा देते या दे सकते हैं, यही हम यहाँ देखना चाहेंगे।

साहित्य और जीवन दो जुदा चीजे है, इसे समझने के लिए किसी गहरी प्रनदृष्टि की अपेक्षा नहीं है। जीवन का क्षेत्र बहुत विस्तृत है, इस पृथ्वी की परिधि के बाहर भी उसकी प्रचुरता की संभावना से इनकार नहीं किया जा सकता। अवश्य साहित्य के बारे में भी इस प्रकार की कल्पना के लिए कोई रोक या आपत्ति नहीं प्रस्तुत की जा सकती, किन्तु तब भी एक जीवन की पृष्ठभूमि में ही साहित्य की सीमाएँ स्पष्ट देखी जा सकती हैं। जीवन के प्रारम्भ होते ही साहित्य नहीं आ जाता, यद्यपि साहित्य के लिए जीवन एक अनिवार्य शर्त है। अतः जीवन के लिए साहित्य के प्रयोजन को तो समझा जा सकता है, किन्तु जहाँ 'जीवन एक मात्र कविता के लिए समर्पित है' भूखी पीठी के इस दावे में सशय पैदा हो सकता है। फिर भी यदि कोई साहित्यकार अपने जीवन के समस्त प्रयोजन को साहित्य के प्रति निवेदित कर देने की बात कहे, तो चौक उठने की संभावना के बावजूद, सहसा उस पर विश्वास न कर पाने के लिए किसी को नवीनता के नाम पर भी दोष नहीं दिया जा सकता। नए मसीहाओं का यह दावा पुस्तक में जगह-जगह दुहराया गया है। इस पीठी के 'भूखी'—नामकरण के साथ इस दावे का क्या मेल है यह कहना कठिन है। यह भूख दैहिक है या मानसिक, इसका भी कोई आभास पुस्तक में नहीं है, सिवा इसके, जैसा कि पृष्ठ ३४ पर कहा गया है कि 'हमारे देश की परिस्थितियों में अगर कोई नया आन्दोलन जन्म ले सकता है तो उसका नाम "भूखी पीठी" ही हो सकता है'—इसमें 'हमारे देश की परिस्थितियाँ' 'नया आन्दोलन' और 'भूखी पीठी' तीन तत्त्व महत्त्वपूर्ण हैं। भूखी पीठी आन्दोलन के समकक्ष इंग्लैंड में 'एंग्री' तथा अमेरिका में 'बीटनिक' आन्दोलन हैं, जिसका कारण वहाँ की 'एपलुएंट' सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक स्थितियाँ बताई गई हैं। कारण के इस विश्लेषण में यदि कुछ तथ्य हो तो कारण की भिन्नता के फलस्वरूप आन्दोलन का स्वरूप भी भिन्न होना चाहिए, किन्तु भूखी पीठी का यह साहित्यिक आन्दोलन, यदि इसे आन्दोलन कहा जाए, स्वरूप और व्यवहार में एंग्री और बीटनिक आन्दोलन से तनिक भी भिन्न नहीं है। हो भी कैसे सकता है जबकि इस नई पीठी का आदर्श 'हमारे युग का सबसे बड़ा श्रुति और महानतम कवि एलेन गिन्सबर्ग हो।' तब हमारे देश की परिस्थितियों पर इस आन्दोलन के कारण का भार कैसे लादा जा सकता है? और हमारे देश की परिस्थितियाँ यदि इस नए आन्दोलन का कारण नहीं हैं, तो क्या यह नया आन्दोलन केवल मात्र नएपन के लोभ में एक विदेशी हलचल की सस्ती-सी नकल नहीं है? विदेशों में चूँकि एक युवक-सम्प्रदाय, जो वहाँ की एपलुएंट सामाजिक स्थिति के कारण आर्थिक परिस्थितियों से अपाकर सेक्स और आचरण की उच्छ्र सलता के लिए नैतिक नियम तथा कानून की अवहेलना करके एंग्री, और सामाजिक तिरस्कार के फलस्वरूप बीट कहलाकर गौरव अनुभव करता है, इसलिए भारत का बौद्धिक युवक भी कुछ 'नया आन्दोलन' कह कर उच्छ्र-सलता में इस दौर में पाँचवा सवार क्यों न बन जाए? यदि वह सचमुच भूखी पीठी का मसीहा होता तो सेक्स, गाँजा-धरस, अफीम, शराब और भावारागर्दी का उसके सामने महत्व दरकिनार रहा, प्रश्न भी नहीं होता, यों भारत में भूखी

पीढी का मसौहा बनने के लिए न साहित्य में क्षेत्र की कमी है, न समाज, या अर्थ या राजनीति में ।

भूखी पीढी के सम्बन्ध में आगे कहा गया है कि 'इस शब्द का सम्बन्ध केवल शरीर और पेट की भूख से नहीं' यानी उससे तो है ही । उसके आगे 'हम लोग साहित्य, कला, शिल्प.....सब कुछ का भक्षण करना चाहते हैं'—और उनके हिसाब से साहित्य क्या है ?—'जीवन के सभी अच्छे-बुरे पक्षों को, और देश-विदेश के साहित्य शिल्प और कला को चवाने के बाद अजीर्ण हो जाने पर हम वापस उगल देते हैं, वही साहित्य है ।' (पृ० ३५) यदि यही उनका साहित्य है तो देश की बेचारी परिस्थितियों के मत्ते कौंसे इसकी जिम्मेदारी मढ़ी जा सकती है ?—यह स्थिति देख कर यदि कोई निष्कर्ष निकाले कि यह आन्दोलन केवल एक फैशन है, विदेशी साहित्य का अंधानुकरण मात्र है इसलिए कि उसमें आज के पारश्चात्य शिक्षा-प्राप्त युवक को अपनी उच्छृंखल मनोवृत्ति को तुष्ट करने का अवसर मिलता है, तो क्या गलत है ?—'यदि आपको उसमें दुर्गन्ध आती हैउसमें आपको नैतिकता या मौलिकता नजर नहीं आती', तो वे साहित्यकार क्या कर सकते हैं ? 'उसको देखकर यदि आपके संस्कार-प्रिय मन में 'हॉरर' पैदा होता है तो वे' समझते हैं कि अपने उद्देश्य में वे सफल हो गए हैं । दरअसल 'वे' नवलेखन की सबसे पहली शर्त इन 'हॉरर' को ही मानते हैं । सार्त्र, कामू और हेमिंग्वे उनके लिए सेकंड ग्रैंड के लेखक हैं । उनके आदर्श हैं काफ़का एलेन रोब्व प्रिल्ले और सैम्युएल बेंकेट.....नॉरमन मेलर, विलियम, बरोज और जैक कॅरुआक और ही, एलेन गिन्सबर्ग.....'

भूखी पीढी के साहित्य की पहली शर्त यदि हॉरर ही हो तो यह हॉरर कितना सस्ता और कितनी सरलता से प्राप्त किया जा सकता है और किया जाता है यह बताने की आवश्यकता नहीं है । आदर्श के रूप में जिन लेखकों के नाम ऊपर गिनाए गए हैं उनके साहित्य से हॉरर की भावना अवश्य पैदा होती है, किन्तु वह 'जीवन के सभी अच्छे-बुरे पक्षों को, और देश-विदेश के साहित्य, शिल्प और कला को चवाने के बाद अजीर्ण हो जाने पर' वापस उगले हुए साहित्य का हॉरर नहीं है । पारश्चात्य साहित्य के हॉरर, म्लूम, कॅम्रांस, एवर्टाडटी आदि तत्वों के मर्म के बारे में हम आगे विचार करेंगे, किन्तु यहाँ भूखी पीढी के साहित्य-विषयक इस इजहार से यह दावा उठ सकता है कि क्या इन मसौहामों ने इन आदर्श लेखकों के साहित्य का मर्म भी समझा है, या याली नाम मुनकर फॅशन के तौर पर ही भण्डा बुलद कर दिया है ? कोई यदि कुछ है तो वह हॉरर की स्थिति पैदा कर सकता है, और यदि भूसा है तो बेहिजाब निगल कर 'वमन' । पर तब भूखी पीढी की पहली शर्त हॉरर की जगह यह 'वमन' क्यों न हो ?

बग़ाल में जहाँ कि यह भूखी पीढी अस्तित्व में है, साहित्यकारों की आर्थिक दशा हिन्दी लेखकों की अपेक्षा अच्छी है, यह स्वयं पुस्तक में स्पष्ट किया गया है । स्वयं पुस्तक के लेखक शरद देवडा मेरे निकटतम मित्रों में से हैं । कवि, उपन्यासकार और आलोचक के अलावा वे एक सम्पादक और प्रकाशन-नगरवा के स्वामी भी हैं ।

वृत्ति के पात्रों में ही एक धावारा सोडमाइट जमींदार कुमार भी है। तब इनकी यह भूख पेट की भूख ही इस पर तो विश्वास नहीं किया जा सकता। ज्ञान की भी यह भूख नहीं हो सकती। क्योंकि देश-विदेश सब तरह का साहित्य यह चबाए हुए है। अब्बय तब वह भूख मुख्यरूप से जिस्म की ही भूख है, जो उनके साहित्य और आचरण दोनों में समान रूप से व्यक्त होती है। और तब कोई यह भी कह सकता है कि उनका जीवन साहित्य के लिए नहीं, धरन् साहित्य ही जीवन के लिए प्रयुक्त किया जाता है, और वह भी जीवन की एक सामान्य-सी पाशविक-स्तर की भूख को शमन करने के लिए। यदि उनका लिखा हुआ इम किस्म का साहित्य विकता नहीं, और इसलिए व्यवसायी प्रकाशक उसे प्रकाशित करने के लिए नयार न हो तो यह दोष उस साहित्य को न देकर प्रकाशकों या खरीददार-पाठकों पर कैसे थोपा जा सकता है? और भूवी पीढी के ये लेखक साहित्य 'क्यों लिखते हैं, यह प्रश्न उतना ही वेनुका है, जितना यह पूछना कि ये पेशाब क्यों करते हैं, या खाना क्यों खाते हैं? लिखना इनके लिए सहज स्वाभाविक कर्म है।—बया इन शारीरिक क्रियाओं का कोई मकसद होता है?—साहित्य का भी कोई मकसद नहीं होता, साहित्य का मकसद खुद साहित्य है।' (पृ० ६७)—अब कोई कैसे इन लोगों को बताए कि इन शारीरिक क्रियाओं का मकसद होता है, और काफी ग्रहम मकसद होता है यह शरीर-विज्ञान का भदना-सा विद्यार्थी भी जानता है। साहित्य को इन स्वयं चालित अतिवार्य शारीरिक-क्रियाओं के तालमेल में प्रस्तुत कर ये लेखक शायद पाठकों को यह विश्वास दिताना चाहते हैं कि ये अभिमन्यु माँ के गर्भ से ही साहित्य अपने साथ लिए आए थे, फिर जन्मपट्टी की तरह जन्म दिन से ही निगलते-उगलते रहे हैं और अन्तिम साँस तक यह सहज-स्वाभाविक कर्म चलता रहेगा। साहित्य के प्रति इनका डेडिकेशन कितना थोपा हो सकता है यह भी इनकी उस उक्ति से स्पष्ट है 'हमारी तत्काल-पूर्व पीढी के ये लेखक साहित्य से भी इसी तरह चले जाएंगे।'.....'अभी कॉफी हाउस में जो चार-पाँच बन्धु भाषवीतिपाँ सुना रहे थे, वही हमारी तत्काल-पूर्व पीढी के नेता हैं। यों इन्हे भी लिखते अभी पाँच-सात साल ही हुए हैं, लेकिन उनमें अब वह प्रारम्भिक उत्साह नहीं रहा। अब ये नेतागिरी अधिक करते हैं, या इस फिराक में रहते हैं कि किस तरह ध्यावसायिक पत्रिकाओं में प्रवेश पा सकें। अब इनमें लिटिल मँगओन्स निकालने के प्रति भी वह जोश नहीं रहा।'

यो, साहित्य को वे कोई बड़ी उपलब्धि भी नहीं मानते। वे कहते हैं, 'इतिहास साक्षी है कि साहित्य ने कभी दुनिया का नक्शा नहीं बदला, साहित्य से कभी देश में क्रान्ति नहीं हुई है, जब कभी दुनिया का नक्शा बदला है तो तलवार के जोर से, किसी देश में क्रान्ति हुई है तो ताकत के बल पर। साहित्य से इन सबकी माँग करना एक्सर्ड है। हम इटेलेक्चुरल हैं, शम्दी के राजीगर हैं, इसलिए खुद के साथ-साथ दुनिया को घोवा दे लेते हैं कि साहित्य बड़ी चीज है, एक ऊँची चीज है।'

बीट ग्रान्दोलन का जन्म अमेरिका के सेन फ्रान्सिस्को नगर की ग्रार्ट गैलरी में मन् १९१५ में हुआ था, जबकि यह नाम बहुविध प्रवृत्तियों वाले कुछ विद्रोही

साहित्यकारों के असंगठित समूह को एक गटलेखक जैक कॅरुआक ने दिया था। समानताओं की अपेक्षा इस समूह के सदस्यों में असमानताएँ ही अधिक हैं, रचि, प्रवृत्ति, विचार और आचरण की ही नहीं, उमर की, जिसमें बीस से लगाकर पचास वर्ष की उमर तक के व्यक्ति भी शामिल हैं। सामान्य रूप से वीट जैन्टरेसन से तात्पर्य एक ऐसे व्यक्तियों के समुदाय से लिखा जाता है जिसके जीवन-यापन के कुछ विशिष्ट तरीके हैं। वे अमरीकी मध्यवर्ति जीवन-प्रणाली की आस्थाओं और मूल्यों के विपरीत आचरण करते हैं, लैंगिक-आचरण के सभी विहित-निषिद्ध प्रकारों की मान्यता देकर उनमें प्रवृत्त होते हैं। उनका झुकाव जाज-संगीत की ओर है और बुद्धधर्म की जापानी छाप की जेन-धारा के रहस्यवाद में उनकी उन्मुखता है। अपने अचेतन को प्रबुद्ध करने के लिए वे अफीम, गाँजा, चरस और एल. एस. जी. जैसे मादक द्रव्यों का सेवन करते हैं। राजनीति या सामाजिक और नागरिक जीवन की जिम्मेदारियों से बचे रहते हैं, उसी तरह राष्ट्र या समाज द्वारा निर्धारित शैक्षणिक, धार्मिक या सांस्कृतिक सभी सस्थाओं का विरोध करते हैं। उनमें सभी जिम्मेदारियों से मुक्त, बोहीमियन (भावाग), जाज-संगीतज्ञ, कलाकार, लेखक, कवि, कॉलेज के छात्र, विस्थापित ध्यवित्तवाले लोग हैं। पाश्चात्य देशों में वैज्ञानिक और प्राविधिक प्रगति के कारण जीवन में विलास और ऐश्वर्य बढ़ा है, फलस्वरूप वहाँ जीवन में संयम और सदाचार छूटी लेता जा रहा है, खास कर नारी के जीवन में संयम के अभाव से, पारिवारिक जीवन में विश्वास, शांति और निर्भरता नहीं रह सकती। शक्ति का पुंज युवकवर्ग सहज ही थोड़े से भल्लव-परस्त लोगों के फुसलाने में ही उनके हाथ का खिन्ना बन जाता है और वही उच्छृंखलता साहित्य के क्षेत्र में वीट या एंग्री के रूप में ही नहीं, अन्य सामाजिक क्षेत्रों में हिप्पी, मॉड, रॉकिट आदि के रूप में सम्य समाज का सिरदर्द बनती जा रही है। वैज्ञानिक तथा शैक्षणिक क्रांति के फलस्वरूप जहाँ प्राचीन अवस्थाओं और मूल्यों का विघटन हुआ है, वहाँ नयी सामाजिक संरचना या तदनुकूल मूल्यों की स्थापना के अभाव में वहाँ का जन-जीवन दिग्भ्रमित हो उठा है। इसके अलावा महार के भयकर शस्त्रास्त्रों की होड़, व्यक्ति के ऊपर समाज और राष्ट्र की जकड़ मस्तिष्क-धोषण या धन्य ऐसे ही प्रकारों से विकट होती जा रही है। पश्चिम का धाज का नया साहित्य उस समाज के हॉरर, ग्लूम या नैतिक नियमों की एम्ब्रिडिटी में भरे ऐंसे ही कैम्पेग का इजहार करता है, वह भल्लम-गल्लम, सडा-गला भकोम कर उगनी हुई बमन का हॉरर नहीं है। मार्ग, कामू या हैमिगवे ही नहीं, कापका, सैम्पुछल वैंवेट, विनियम बरोज आदि लेखक भी (ध्यान रहे इनमें कोई भी वीट जैन्टरेसन का लेखक नहीं है) अपने साहित्य के द्वारा इन बहुविध कैम्पेस का कोई एक या एकाधिक आम्पेवेट आत्रमण के लिए पुन लेते हैं, और समाज में फैले उस घाव को, सहाय को (अपने भीतर की सहाय को नहीं) पाठकों के सामने उपाड़ कर रख देने हैं ताकि समाज के रक्षक उस छिपी गत्यात्रत का उपाय कर सकें। समाज में मनुष्य के अन्वगव

और नैतिक-दायित्व में उसकी स्वाधीनता को लक्ष्य रख कर अलवेयर कामू और ज्याँ पॉल सार्त्र ने अपनी साहित्य-रचना की है। आधुनिक समाज मनुष्यता की सामान्य आवश्यकताओं को भी किस तरह पूरी नहीं कर सकता, यह बोरिस पेस्तरनाक और सॉल बेनो के साहित्य से पूरी तरह समझ में आ जाता है। जॉर्ज ग्रॉवेल अपने प्रसिद्ध उपन्यास '१९८४' के द्वारा यह प्रतिपादित करते हैं कि तानाशाही और अधिनायकवाद गणतंत्र की जड़ें खोलनी कर देने हैं। एल्बर्ट मोराविया ने यह बताने की चेष्टा की है कि समाज को वर्तमान नैतिक संरचना में मानव की जैविक-अपेक्षाओं के सम्बन्धों का निर्वाह असम्भव है। यूजिन इग्रोनेस्को और सैम्युअल बेंकेट की रचनाओं का उद्देश्य यह बताना है कि इस विश्व के रहस्यों की स्वीकार्य-व्याख्या के अभाव में मानव अस्तित्व नितांत एम्सडं, बेमानी है। जबकि जेम्स पर्डी और राल्फ एलिसन जैसे समर्थ लेखकों का अज्ञेय साहित्य मानव की निस्संगता और अकेलेपन के खिलाफ मोर्चा लेता है और इस केमॉस, अव्यवस्था के बावजूद उसके जीवित रहने के अधिकार की विजय-घोषणा करता है।

केमॉस, हॉरर, ग्लूम, एंगिडस, आदि शब्दों के मोह के बावजूद भूखी पीड़ी का साहित्य सामाजिक बोध का साहित्य नहीं है। एलेन गिन्सबर्ग के लिए इस पीड़ी में उसाह का कूल नहीं है। 'हमारे युग का सबसे बड़ा ऋषि और महानतम कवि' की विश्वविख्यात कविता 'हाउल' जब पहले-पहल पुस्तकाकार प्रकाशित हुई तो उसकी तीन सौ प्रतियाँ भी नहीं बिकी लेकिन जब हाउल पर मुकदमा चला तो उसकी इतनी चर्चा और पब्लिसिटी हुई कि एक महीने के भीतर पचहत्तर हजार प्रतियाँ बिक गईं। यानी यह है 'हाउल' की लोकप्रियता का राज—'वह कविता लिखता नहीं, जीता है, और उस लिए हुए क्षण की अनुभूतियों के वासी होने के पहले, बल्कि उसी स्थल पर कागज पर उतार लेता है...यही कारण है कि उसके कव्य में जहाँ ताजगी और ईमानदारी होती है...उसकी कविताएँ उसकी अनुभूति के उस विशिष्ट क्षण की दिमागी तरंगों का वास्तविक प्रतिरूप होती हैं...अफीम या गाजा पीने हुए अथवा सड़क पर चलने हुए जब भी स्वयं को सिद्धावस्था में महसूस करता है, चेतना के दूसरे स्तरों पर पाता है, तभी अपने दिमाग की विचार तरंगों को नोटबुक में लिख लेता है... (पृ० ४४)...जब वह किसी वेद्या के पास भी जाता था, तो जब लडकी उठकर नल के पास चली जाती, वह पीछे से उसी दिगम्बरी अवस्था में शिथिल हाथों से चार भंगुली डायरी निकालता और जल्दी-जल्दी घसोट कर लिखने लगता। एक मजून की दृष्टि आपरोदान डिपेटर पर लेटी हुई औरत के उसी अंग पर केन्द्रित रहती है, जहाँ उसे चीर फाड़ करना है, उसी तरह गिन्सबर्ग की निगाह सदा अपनी कविता पर रहती थी। (पृ० ४७)। देखने-मुनने में मचमुच ये बातें अच्छी लगती हैं, किन्तु बिना भावों की चेतना में अपने आपको खोए अनुभूति की सम्पूर्णता प्राप्त की जा सकती है इसे कौन स्वीकार करेगा? इमोजनम (भावग) सम्जैवित्व होते हैं, उस गहराई में घाञ्जेवित्विटी नहीं रह पाती। यदि कोई घाञ्जेवित्व रहकर, अनासक्त

रहकर अपनी अनुभूति का बरतान करता है तो या तो वह अनुभूति अपूर्ण है, या फिर वह अभिव्यक्ति ईमानदारी का इजहार नहीं है।—‘गिरा नयन विनु, अनयन बानी’ तो भाष्यद इन साहित्यकारों के लिए बेमानी है।

कहा जा चुका है कि इन ममीहासों का गिन्सबर्ग जैसे ऋषियों के नव्योक्तम पर चलने का अहद किसी सामाजिक, राजनैतिक या आर्थिक कारणों से नहीं, प्रत्युत महज अधानुकरण ही है। अगर ऋषि और महाकवि गिन्सबर्ग होमोसेक्सुएलिटी के समर्थन में एक दूसरे गायक लडके पीटर ग्रॉर्लोवस्की को अपनी पत्नी बना कर साथ रख सकता है तो क्या भूखी पीड़ी का एक जमींदार युवक छात्र रोवी को लेकर इसी तरह उसके ‘मालो-बासा’ के लिए रिरियाता नहीं? यदि गिन्सबर्ग अमेरिका में अपनी कविता ‘हाउल’ के पारायण के समय थोताओं के प्रदत्त करने पर नगा हो जा सकता है तो उम तरह बुरजहाँ होटल में दर्शकों के सामने कर्मचारियों के द्वारा टोक दिए जाने पर धें प्रॉपरली अन्ड्रेड होकर क्या भोजागार में प्रवेश करने के लिए उद्यत नहीं हो जाते? और नसा?—गिन्सबर्ग-समुदाय ‘नसा जट्टर करते हैं, मव तरह का नसा, जिनमें अफीम और गाजा उन्हें विशेष प्रिय है।’—हमारी भूखीपीड़ी न केवल अफीम और गाजा, बल्कि शराब—विलायती और देशी ठर्राँ मी—बड़े प्रेम से पीती-पिताती है।

और उनकी बेशभूपा और रहन-सहन, जिनका कसरत से ढिँढौरा पीटा जाता है? ‘दो-सोन पायजामे और कुरते तथा दो हाफ पैटो से उनका काम चल जाता है। घोबी का भी खर्च नहीं, पाच-सात दिन में वे स्वयं इन्हे घो लेते हैं.. न उन्हें नाई की जरूरत होती है और न ध्वेह रेजर, साबुन तेस या स्लो-भाउडर की। सिनेमा देखने का शौक नहीं और न अच्छी चीजें खाने की कोई तमन्ना।’ इस जीवन-प्रणाली को भी अख्तियार करने में भूखी पीड़ी इतनी उदग्र है कि इच्छा न होने पर भी बरबस इस आबर्जना और गन्दगी को वे गले लगा लेते हैं। गिन्सबर्ग के गन्दे आवास में इन लोगों को इतनी घुटन महसूस हुई थी कि जब वे वहाँ से निकल आए तब ‘भोर की सीतल हवा में हमें मुकून सा महसूस हुआ। पाच-सात वार फेकड़े भर हमने गहरी साँसें ली।’...और आगे, ‘भीतर की गरमी, घुटन और क्षोर-क्षराबे के बाद इस ठंडी हवा और सीतल बूँदों का स्पर्श बहुत भला लगा।’ और यदि प्रतिबद्ध व्यक्ति ही उम बानावरण में घुटन महसूस करते हैं, तो सामान्य जन और पाठक को बान ही क्या है? प्रबन्ध, आदत के बाद तो कैसा भी जीवन आदमी को राम हो ही जाता है। आक्षिर तबिययो और रोग के कीटाणुओं का भी एक जीवन होता ही है, जो घाब की पीव या नाबदान में ही फलता-फूलता है। स्वच्छता और स्वास्थ्य उनके लिए गन्दगी और रोग का कारण होते हैं। भाष्यद कुछ ऐसा ही तप्य हा कि जिन चीनी रेसना में मन्गनी गिन्सबर्ग स्वाद ले लेकर तबिर्बर्पा चबा रहा था वहाँ बचे-भुचे स्वस्य गन्कारों के कारण भूखी पीड़ी के इन साहित्यकारों को वह खाना बिलरुन नहीं पसन्द आ पा रहा था। ‘उस सन्नी और पुनाब में, बेबिन के

फनीचर और दीवारो मे, बल्लि पूरे रेखा मे गेनी दुर्गन्ध व्याप्त थी बेनी किनी मडती हुई लाश से निकला करती है।' और 'गिन्नदग बना रहा था कि इस चीनी मोहन के कारण ही उनका हिन्दुत्वान मे गन्ना मभव हो पा रहा है, अन्यथा दो दिन मे ही वे बीमार हो जाते।' बलिहारी है उन अन्ध-भक्ति की कि तब भी वही जीवन उनका आदर्श बना हुआ है।

यो तो संस्कारो के इस प्रभाव की नूनी पीडी इनकार नहीं कर पाती, किन्तु जहा चेचना के स्तर पर उन्हें संस्कारो के प्रभाव की बात कही जाए तो वे दौलला उठते हैं। इसीलिए वे हिन्दी के एक सम्माननीय आलोचक-अन्वु के 'बाहरी व्यवहार मे प्रदर्शित परम्परागत संस्कारो और नाट्यिक व सम्बन्ध मे उनके आधुनिक विचारो का विरोधाभास' नहीं समझ सके। उन पोगारधी इनारमी पंडित को मूल-समन और आधुनिक विचारो को मुजरर प्रालिख उन्हें अपने आपको कोमना क्यों पड़ा? कारण इतना दूर तो था नहीं। उनके मन के भीतर ही हो था। जो उन्हें दिखाई नहीं दिया, वह मधमुच विरोधाभास था, विरोध नहीं। लेकिन इसे स्वीकार करने लायक गुला मन इस पीडी के पास कहां?

नाट्यिक और कला के क्षेत्र मे यह एक तरह मे प्रभाववाद (इम्प्रेतनिज्म) का पुनर्प्रवर्तन है, जिनमे समाज मे विटे कलाकारो को दो नेमों मे बाँट दिया था : एक तो नव-बोहीमिदन और दूसरे पाश्चात्य सम्प्रदा मे घरग कर एक दूसरे मनोबोक में रवि रखने वाले। इनमे कुछ अपने अस्तित्ववाद को सिद्धा बौद्धि और बौद्धिक या नूनी पीडी का जीवन-दर्शन तैयार है। आहणे आचारान, और संस्कारों से भटका हुआ मानविक-आचारानत जब अभिव्यक्त होना चाहे तो अवश्य ऐसे विविध रूपाकारों मे अभिव्यक्त होंगे जो अधिवास समाज की अज्ञान और अज्ञान लगे। दोनों दलों का यह सपने और सम्प्रदा मे पलायन समानी घटबायें और निपट व्यक्तिवाद की देन है। पलायन की यह भावना मन्ने मन्नेन रूप मे काम के प्रख्यात कवि वाइलेपर और उनमे सिप्य आर्षर रिखा के काष्ठ मे व्यक्त हुई है। प्रस्तुत कृति के एक और ममीहा, विजनदा का आदर्श यही आर्षर रिखा है। समाज से अन्तुष्ट इन बोही-मिदनो का उद्देश्य अपने भीतर की हर उन बस्तु को नष्ट कर देना था जो समाज के किनी भी बाध सा सकती हो। सन् १८४५ मे वाइलेपर ने अपने एक पत्र मे लिखा था, 'मैं अपने आपको नष्ट कर रहा हूँ इसलिए कि मैं दूसरों के लिए अनुपयोगी और अपने आर के लिए खतरनाक हूँ।' और अपना दैव्य ही उनके शोक का कारण नहीं, दूसरों का मुग भी उन्हें अभिजातप्रमन और कष्टपूर्ण करता है। बाद के दूसरे पत्र मे वाइलेपर लिखता है, 'तुम मुन्नी हो, इसलिए महागद, तुम्हारे लिए मुझे अदमोम है। तुम इतनी आमाती मे मुन्नी हो। अपने-आपको मुन्नी मानने के लिए मनुष्य को बहूत ही पतित होना पड़ता है।' कलाकारों के बारे मे वेचव की एक कहानी का नायक यह पूछे जाने पर कि वह जीवन ऐसे क्यों बिना है, जवाब देता है, 'मेरा जीवन इसलिए उच्च, गीम और पण्डित मे भरा हुआ है कि मैं एक पेटर हूँ,

एक अजीब मछली हूँ, सारे जीवन में ईर्ष्या, असंतोष और अपने कार्य में अविश्वास से भरा रहा, मैं सदा गरीब और आवारा रहा हूँ। किन्तु तुम एक धीसत, धनी, सम्य व्यक्ति, जमीन के मालिक हो। तुम इस तरह पालतू की तरह जीवन बिता कर जीवन में इतना कम क्यों उगाहने हो ?' लेकिन इस सबके बावजूद जीवन कितना बड़ा नरक हो सकता है यह शायद विजनन्दा का जीवन नहीं, स्वयं उनके आदर्श रिम्बा का जीवन है। रिम्बा ऐसी उदय काव्य प्रतिभा का धनी था कि सत्रह वर्ष की अवस्था में ही उसने अमर काव्य की सृष्टि की, और उन्नीस वर्ष की अवस्था तक तो उसने काव्य-रचना को एकदम तिलाजलि दे दी। जिसे सचमुच ही कई विद्वान आधुनिक काव्य का जनक कहने हैं वह उसके बाद कभी भूल कर भी अपने पत्रों तक में काव्य या साहित्य का जिक्र नहीं करना। जीवन में वह एक अर्द्धविक्षिप्त निपट आलसी, खतरनाक आवारा, बन देश-विदेश की खाक छानता रहा, जीवन-यापन के लिए उसे कभी अध्यापकी का काम करना पड़ा तो कभी सड़क पर हाकरी की, कभी संकम में नौकरी की तो कभी गोदी पर मजदूरी, कभी तेनो पर दैनिक मजदूरी, कभी नाविक का काम, डच मेना में कभी स्वयंसेवक, कभी मिस्त्री, कभी अन्वेषक और कभी व्यापारी—कौनसा कामपेट भरने के लिए उसने नहीं किया ? अफ्रीका में वह किसी छूत की बीमारी का शिकार हुआ, मॉन्स के किसी अस्पताल में उसे अपनी टांग कटवानी पड़ी, ताकि वह भयानक कष्टों में तिल-तिलकर मरने के लिए किसी तरह सतीस वर्ष की जिन्दगी तो मुहम्म्य कर सके। जब विजनन्दा के जीवन का भी यही आदर्श हो तो उनके साथ, या भूखी पीढी के साथ किसी सहानुभूति का प्रश्न ही नहीं उठता। अपने प्रतिष्ठित 'निहिलिज्म' में शायद किसी की सहानुभूति की उन्हे आवश्यकता भी नहीं है।

अस्तित्ववादी दर्शन का उद्भव भी इस तथ्य में है कि विश्व के धर्मों में मनुष्य की बुनियादी आवश्यकताओं की पूर्ति की शक्ति नहीं है। वह धर्म और ईश्वर को नहीं मानता। उसके समस्त चिन्तन का केन्द्र है मनुष्य। अस्तित्ववाद मनुष्य को इस माने में सृष्टि के अग्य सभी तत्वों से विशिष्ट मानता है कि उसका अस्तित्व ही पहली और मुख्य शक्ति है, उसका अस्तित्व ही उसके 'ईसिम' (सारता) या कसंब्य का निर्धारण करता है, जबकि अग्य सभी तत्वों की सारवत्ता के अवधारण के बाद उनका तदनुकूल निर्माण होता है। अतः मनुष्य स्वयं अपने कर्म के औचित्य की बसौटी है। अपने अस्तित्व को प्रमाणित करने के लिए आवश्यक केवल यह है कि वह कुछ करना पसन्द करे। यह पसन्द अच्छे या बुरे की पसन्द नहीं है, पसन्द केवल 'यह' या 'वह' करने से सम्बन्ध रखती है। उम पसन्द के यानी मनुष्य के व्यवहार के औचित्य का पैमाना, उसकी बसौटी तो वह स्वयं है, और चूँकि उसका सार अपूर्वविषय (अनप्रोडेस्टीण्ड) है, उम पैमाने पर अग्यों के चिह्नों की प्रामाणिकता का प्रश्न ही नहीं पैदा होता। यानी मनुष्य जो कुछ करना है उसके लिए वह स्वयं के प्रति ही जवाबदार हो सकता है, अग्य किसी के प्रति नहीं। इसके अतिरिक्त उसके

इस स्वतन्त्र व्यवहार के कारण यदि किसी प्रकार का अच्छा या बुरा फल पैदा होता है तो उसका दायित्व भी उसी के ऊपर हो सकता है। इस तरह इस अपरिमेय स्वतन्त्रता के साथ आ जुड़ता है एक बहुत बड़ा दायित्व। दायित्व-बोध में जुड़ी हुई व्यक्ति को यह पसन्द केवल निज के लिए ही नहीं हो सकती। चुनाव करते समय वह यही नहीं सोचना कि 'मैं यह चुनता हूँ', बल्कि वह यह भी सोचता है कि 'चुनने के लिए यह है'। इस तरह व्यक्ति के चुनाव का कर्म न केवल उसके निज के मार (ईसेम्स) को, प्रत्युत सारी मानवता के सार को परिभाषित करता है। मत चुनने की यह स्वतन्त्रता सहज ही गौरवमय, किन्तु गुस्त्ववादी और इसलिए पीड़क भी हो जाती है। जिम्मेदारी के इस पीड़क-बोझ से धवराकर एक किस्म का अस्तित्ववादी तो भाग्य, समाज या राष्ट्र आदि के मरये मनुष्य की स्वतन्त्रता के अपहरण का दोष मड कर, यानी अपने स्वतन्त्रता से इनकार करके पलायनवादी हो जाता है, या फिर दूसरी किस्म का अस्तित्ववादी कर्म की अपनी स्वतन्त्रता को तो हड़प लेता है किन्तु उसके साथ लगी हुई जिम्मेदारी को इनकार करके अपने आचरण में उच्छृंखल हो उठता है। दोनों प्रकार के ये कारगर और बहादुर, सच्चे अस्तित्ववादी नहीं कहे जा सकते। बीटनिकों की योहीमियन पीढी का अस्तित्ववाद दूसरी किस्म का है, जिसमें कर्म की स्वतन्त्रता तो है, पर दायित्व का बोध नहीं।

• यो तो समस्त अस्तित्ववाद फ्रॉयड के मनोविश्लेषण की उपलब्धियों पर ही आधारित है, किन्तु इस उच्छृंखल अस्तित्ववादी साहित्यिक पीढी ने मनोविश्लेषण का मनमाना अर्थ लगाने की स्वतन्त्रता भी अपने ऊपर छोड़ ली है। मनुष्य के अचेतन की फ्रॉयड की खोज विज्ञान के कार्य-कारण-वाद का ही समर्थन करती हैं। जिस तरह प्रकृति के व्यापारों में कार्य-कारण का अनिवार्य सम्बन्ध देखा जाता है, उसी तरह मनुष्य के स्वभाव और व्यवहार में भी ये ही नियम कार्य करते हैं। बल्कि ऊपर से चेतनलव दिखाई देने वाले तुच्छ और भ्रूकस्मिक मानसिक व्यापार भी यथार्थ में अचेतन के गहरे स्तरों में दबी हुई वासनाओं और वैयक्तिक अनुभवों से उद्भावित होते हैं। यहाँ तक कि कानून की दृष्टि में क्षम्य, पागलपन का कारण भी मन की गूढ़ कन्दराओं में छिपी कोई अर्थपूर्ण वासना या अनुभूति प्रमाणित की जा सकती है। जब वस्तुस्थिति यह हो तो मनुष्य के व्यवहार में स्वतन्त्रता कहाँ रही? अनिवार्य-व्यवहार की इस विवशता को ढाल बनाकर ये अस्तित्ववादी बहादुर सहज ही अपनी जिम्मेदारी से इन्कार कर जाते हैं। स्पष्ट है कि मनोविश्लेषणवाद का यह अर्थ केवल इच्छापरक है।

मनोविश्लेषण की प्रक्रिया है अपने बारे में सम्पूर्ण और सही ज्ञान प्राप्त करना, और उसका लक्ष्य है अपने ऊपर अधिकार। यदि व्यक्ति अपने प्रेरणा स्रोतों को पूरी तरह समझ ले और उचित समय से काम ले तभी उसके व्यवहार की स्वतन्त्रता सार्थक हो सकती है। अवश्य ही इससे व्यक्ति के कर्म की स्वतन्त्रता सीमित तो होती है, किन्तु अपने आपको समझ लेने के बाद वस्तुतः वह अधिक स्वतन्त्रता का उपयोग कर

सकता है। मनुष्य के कर्म की स्वतन्त्रता वस्तुतः सीमित है, जैसा कि मनोविज्ञान प्रद्विपादित करता है, किन्तु यदि व्यक्ति अपने अचेतन के प्रेरणा-स्रोतों को नहीं समझना यानी उसे आत्म-बोध नहीं है, तो उसका व्यवहार स्वतन्त्र-इच्छा का फल होने की अपेक्षा अवृक्ष मानसिक आश्रयों का ही फल होगा। आत्म-बोध के बाद वह उसी सीमित क्षेत्र में स्वतन्त्र-इच्छा को कार्यमय करके अधिक स्वतन्त्रता का उपभोग कर सकता है। इसके अनिश्चित मनोविश्लेषण व्यक्ति के आचरण का विचारक भी तो नहीं है, वह नों मात्र व्यक्तिस्व की व्याधियों का शमक है, मसीहा है हमें यह भी नहीं भ्रमना चाहिए कि उत्तरदायित्व की भूमिका आचरण के पहले आती है, बाद में नहीं। अतः यदि कोई यह कहे कि किसी व्यक्ति को ऐसा कार्य करने के लिए कैसे जिम्मेदार ठहराया जाए, जिसे करने के लिए वह अपनी अन्तःप्रेरणा के कारण अपने आपको रोक नहीं सकता था, तो इसके कोई मानी नहीं है। तब प्रश्न को इस तरह प्रस्तुत करना समीचीन होगा—यदि उसे आचरण के लिए जिम्मेदार ठहराया जाए तो क्या वह भिन्न प्रकार से आचरण करेगा ?

और फिर इस भूखी पीढ़ी में तो जीवन की ह्विश भी है। अच्छे खाने-पहिनने का शौक भी है। पीने-पिलाने वाली प्रौढ अमरीकी महिला इन्हे बहुत ही अच्छी लगी है। उस फिल्म-लेखक के साथ नूरजहाँ होटल में उन्होंने जैसा व्यवहार किया वह भी प्रमाणित करता है कि अच्छे खाने, अच्छे आवास, और सुख-सुविधा की ये दुरा या अमामाजिक नहीं मानने, बसतों कि यह सब कुछ इन्हे बिना किसी श्रम के, इच्छा करने ही मयस्सर हो जाएँ नहीं तो अग्र को खट्टा कहने से क्या रका जाए, जबकि उनमें एक फँसान भी बन जाती है। और फिर यह बात भी नहीं कि इनमें प्रतिभा न हो। यद्यपि प्रस्तुत कृति में भूखी पीढ़ी की रचना के कोई नमूने नहीं हैं, किन्तु बोटनिंगों की रचनाओं को पढ़कर कोई भी गभीर पाठक इस निष्कर्ष पर पहुँचे बिना नहीं रहता। स्वयं इस पुस्तक में हावड़ा-पुल के नीचे एक भाव प्रवण व्यक्ति के मन की अन्तर्दशा का बहुत ही हृदयग्राही वर्णन इसका पर्याप्त प्रमाण है। यद्यपि यह नहीं कहा जा सकता कि इस वर्णन के लिए पुस्तक-लेखक श्री देवडा जिम्मेदार हैं या उन यात्रा का गिम्नवर्ग का वह साथी गोल चेहरा। बहरहाल, मोएने और भेजने के कारण जब देवडा स्वयं ही इस पीढ़ी में सम्बन्धित हैं, और प्रमग जब इस पीढ़ी की साहित्यिक-प्रतिभा का है, तो इस बान से ऊपर के संतव्य में कोई अन्तर नहीं पड़ता।

'बलिज स्ट्रीट के नये मसीहा' क्या के रूप में लिखी होने पर भी क्या गरी है, मुख्यतः बट है भूखी पीढ़ी का परिचय-पत्र। और इसी दृष्टि से इस पीढ़ी की साहित्यिक गतिविधि पर ही विचार किया गया है। किन्तु लेखक ने इसे क्या-कृति का जो जामा पहनाया है उसमें उसका कुछ ताशयें तो होंगा ही। गरद देवडा अपने शंभ्र में क्याकार और उपन्यासकार भी हैं। इसके अनादा स्वयं इस कृति को पहनाया हुआ यह जामा कोई माझी-सी चादर मात्र नहीं, बल्कि बतोर ध्योत किया।मिला।मिलाया जामा है। यदि वह चिट नहीं घँटा, या तग-दीना हो गया है तो बाज दूररी है।

एक तो स्वयं लेखक की पुस्तक में भूमिका स्पष्ट नहीं है। वह सारी कथा को कहता ही नहीं, बल्कि कथा की घटनाएँ भी उसी के इर्द-गिर्द घूमती हैं। किन्तु नव भी वह नायक नहीं है। लेखक यदि भूमिका में ही रह स्पष्ट न कर देता कि 'यह सब इस लेखक का देखा या सुना हुआ नहीं, भोगा और भेना हुआ है,' तो लेखक को नितान्त अनासक्त भी कहा जा सकता था। सम्पूर्ण कथा यह है कि लेखक अपने एक मित्र के साथ, जो शायद भूखी पीठी का ही एक सदस्य है, पहले कॉलेज स्ट्रीट में, फिर कॉफी हाउस में काफी समय बिता कर भूखी पीठी और उसके सार्वजनिक का परिचय प्राप्त करता है। वीटनिको और गिन्सबर्ग की चर्चा भी वहीं चलती है। उसके बाद कॉफी हाउस के साथियों में से पाँच के साथ घूमते-फिरने एक और साथी जमींदार युवक को उसके मेस में ले पकड़ लाकर, बदनाम गलियों में चहलकदमी करते हुए और फिर बाद में ट्राम में सवार एक ठर्रे की दूकान पर, कहना चाहिए, अट्टे पर पहुँचता है। वहाँ सभी साथी सराब में मतवाले होकर उछल-कूद करते हैं और फिर टैक्सी में सवार होकर जमींदार-कुमार को श्याम बजार, तल्ला ब्रिज छोड़ आता है, और रात के डेढ़ बजे अपने आवास पर मित्र-दम्पति के यहाँ लौट आकर सारी आप-बीती सुनाता है।

कॉलेज स्ट्रीट की मटरगश्ती के दर्भान विजनदा का प्रसंग आ जुटता है, जो कॉफी हाउस में गिन्सबर्ग पुराण, अमरीकी प्रौढ महिला, कवि-मोप्ली, फिल्म लेखक के साथ भेंट आदि सब कॉफी हाउस की बातचीत में ही घटाया जाता है। आपबीती के माने में लेखक केवल सुनी-सुनाई बातें ही कहता है। कॉफी हाउस के लेखक मानों विद्यार्थी के रूप में एक अछे श्रोता के प्रतिरिक्त कोई भूमिका नहीं लेता, कोई राजनीति नहीं करता, और न ही खाने-पीने के साथ देने के अलावा कोई सक्रियता दिखाता है। कथा-तत्व के लिए तब भी लेखक ने विजनदा के पागलपन की समस्या का मनो-वैज्ञानिक हल ढूँढा है, और बातचीत के माध्यम ही से सही, 'गली के फुटपाथ पर सैंपपोस्ट के नीचे खास लय से हिलती हुई एक मैली चादर के नीचे से पिंडलियाँ तक उपडे हरकन करते हुए दो बड़े और निश्चेष्ट दो छोटे, ऐसे चार पैरों का दर्शन भी उमने कराया है। यही नहीं, गिन्सबर्ग की पत्नी पीटर ऑर्लोवस्की की 'बुड यू प्लोज स्लीप विद मी?' प्रार्थना, गिन्सबर्ग की घुड़की और 'नाउ यू प्लोज गो, माइ वाइफ नीड्स मी' आदेश का दृश्य भी आपके सामने प्रस्तुत किया गया है। पता नहीं, क्या के मूल उद्देश्य में लेखक की अनुभूतियों के इन वर्णनों की क्या उपयोगिता है?—हाँ, पाठक चाहे तो चटखारें जरूर ले सकता है।

लेकिन एक उपग्राम के तौर पर इस कृति पर विचार करना समीचीन नहीं है। कॉलेज स्ट्रीट के बौद्धिक वातावरण में भूखी पीठी का यह मजमा वस्तुतः किसी ममीहा की तो नहीं, अलबत्ता किसी मसीही दवाखाने की प्रतीति जरूर कराना है—किसी यतीमी दवाखाने की नहीं, बल्कि किसी मिशन के ममीही दवाखाने की, जिसकी अछे-भाये वातावरण में अछी-नामी इमारत है, जहाँ माफ-मफेद पोराकों

मे सजी हुई किन्तु यतीम नसें हैं, लेकिन जहाँ एकाएक आवश्यक निधि के अभाव के कारण डॉक्टर या दवाग्री का अभाव हो गया है। पास के गिरजे का डॉक्टर-पादरी ही वहाँ का काम देख लेता है। दवा की अपेक्षा उपदेश ही मे उसका विश्वास स्वभाविक है। अच्छी पोसाकों के बावजूद नसें के यतीमी चेहरे प्रभावित नहीं करते, और फिर वहाँ मसीहा की जगह धीमार ही चलते-फिरते दिखाई देने है।—पूछताछ-अधिकारी की तरह लेखक ने, अगरचे वह उसी माहौल का—और प्रसिद्ध भी—अधिकारी भी है, असम्पूक्त रहकर दवाखाने की सारी स्थिति सामने रख दी है। अगर उसके विवरण से दवाखाने के प्रति कोई श्रद्धा या विश्वास नहीं जग पाना तो उसे दोष नहीं दिया जा सकता। उसे तो साधुवाद ही देना होगा कि निहायल नपी नुन्ही और उपयुक्त भाषा मे वहाँ की वस्तुस्थिति आपके सामने रख दी है, बिना इस भय के कि इससे उसका अपनी नौकरी से भी हाथ धोना पड सकता है।

वेखाव किवाड़ों की कहानी'

राही मासूम रजा

मैं आलोचक नहीं हूँ। मुझे आलोचकों की भारी भरकम और नकली भाषा भी नहीं आती। मैं एक पाठक हूँ। और पाठक एक साधारण यात्री होता है जो साहित्यकार के साथ अनजाने रास्तों पर चल पड़ता है और घर वापस आने के बाद सोचता है, कि इस यात्रा में उसने क्या खोया है और क्या पाया है। कभी-कभी तो वह पूरा सफर ही नहीं करता। बीच ही में बोर होकर लौट आता है। कभी यह भी होता है कि पूरा सफर करने के बाद वह सोचता है कि इतनी लम्बी यात्रा खामखाह की। यानी लेखक ने अपने वचन का पालन नहीं किया। कभी-कभी वह इस थका देने वाली यात्रा से बहुत खुश लौटता है। लेकिन कुछ किताबें ऐसी होती हैं जिनके बारे में पाठक कोई फँसला नहीं कर पाता। इसलिये घबरा कर या तंग आकर वह उसे यूँ ही अच्छा या बुरा कहने लगता है। 'अंधेरे बन्द कमरे' एक ऐसा ही उपन्यास है जो पाठक को दुविधा में छोड़ देता है। इसीलिये मैं आपको उन रास्तों पर लिये चलता हूँ। शायद आप मेरी मदद कर सकें।

परेशानी की बात यह है, कि मोहन राकेश खुद अपने पाठक की सहायता करना नहीं चाहते। वह कोई वादा नहीं करते और हमें इन अंधेरे बन्द कमरों में भकेला छोड़ कर चले जाते हैं—

“दृष्टिकोण का उल्लेख भूमिका में करना हो, तो उपन्यास लिखने की क्या जरूरत है ?”

लेखक को यह कहने का हक है। क्योंकि यदि उपन्यास उसका दृष्टिकोण नहीं तो और क्या है। मैं दृष्टिकोण के बारे में पूछना भी नहीं चाहता। परन्तु किसी लेखक को यह कहने का हक नहीं कि :

“मैं सोचकर भी तय नहीं कर पा रहा कि इसे क्या कहूँ ? आज की दिल्ली का रेखाचित्र ? पत्रकार मधुसूदन की आत्मकथा ? हरबंस और नीलिमा के अर्न्तद्वन्द्व की कहानी ? ...सच मैं तय नहीं कर पा रहा। पढ़कर आप जो भी निश्चय करें वही ठीक होगा। और अगर

आप भी निरक्षय न कर सकें, तो यह समस्या किसी और के लिये छोट-कर मेरी तरह अलग हो रहे ।”

यह तो प्रकाश आने की दान हुई । यह तो धँसेरा बटाने की बात हुई । यह उपन्यास है या कोई मुझम्मा जिमना सही हल गुम हो गया ? यह छोटी सी भूमिका पाठक और उपन्यास के बीच में एक दीवार उठा देनी है । उपन्यास पढ़ने समय हमारे दिमाग का एक गोशा यही गुच्छी मुलभाने में लगा रहना है कि यह कहानी किमकी है ? और हम जामूमी उपन्यास की सतह पर चले जाने हैं जहाँ आधा दिमाग कहानी में लगा रहना है और आधा मुजरिम की तलाश में । जामूमी उपन्यास तो चटना ही इसलिये है कि वह हमें अपनी समझ का प्रयोग नहीं करने देता और हम मुजरिम को ढूँढने की जिद में पूरा उपन्यास पढ़ जाते हैं । परन्तु यदि यह नुस्खा माहिन्प में आजमाया जायेगा तो कम्युनिकेशन की राह में बाधा पड़ेगी । क्योंकि यदि हर पाठक खुद यह फैसला करने बैठ जायेगा कि कहानी दिल्ली की है या हरबस की तो इम्फेसिस बदल जायेगा । मुझे लगता यह है, कि यह उपन्यास पाठकों के लिये नहीं लिखा गया है बल्कि प्रकाशक के लिये लिखा गया है और बहुत जल्दी में लिखा गया है । और इसी लिये कथाकार को यह असम्भव भूमिका लिपनी पड़ी । कभी-कभी अपनी नीतिमाओ और अक्षयो के लिये ऐसा भी करना पड़ता है । यह उपन्यास किमी क्रियेटिव-ग्रंज के दबाव से नहीं लिखा गया है । शायद इसे धरेलू जम्नो के दबाव में लिखवाया है । इसी लिये महत्त्व कहानी का नहीं है बल्कि लेखक के नाम और पन्नो के प्रयोग का है । जितने ज्यादा पन्ने होंगे उतनी ही ज्यादा किताब की कीमत होगी और जितनी ज्यादा कीमत होगी उतनी ही रॉयलटी वनेगी । बरना यह कहानी है हरबस और नीतिमा की । मधुसूदन की तो इस कहानी में इसके सिवा और कोई हैमियन ही नहीं कि वही हरबस और नीतिमा के अंधेरे बगद दिनों की कहानी मुना रहा है । रात के खत्म होने ही जब कहानी खत्म हो जाती है तो कथाकार मधुसूदन चला जाता है । इस कहानी का मथने बड़ा एंव यही है, कि इसे मधुसूदन सुना रहा है और इस पर जिद कर रहा है कि वह भी एक पात्र है । वनीजा यह होता है कि यह नरेटर कहानी के पात्रों को हटा कर आधी जगह पर बर बैठ जाना है । और इसकी वजह से कहानी के पात्रों यानी हरबस, नीतिमा, मुकता, मुरजीन और अरुण को फँसने की जगह नहीं मिलनी और यह लोग टुंम-टुंम में दिखाई देने हैं । यह कहानी यदि हरबस ने फस्ट परगन में सुनाई होती तो शायद हमें अच्छी बनी होती । क्योंकि तब हम कत्सावपूरु और यम्नी हरफूल और पत्रिकाओ के दफ्तर और दिल्ली के गर्ला-जूबे में मारे मारे किराने में वच एंव होने । और जो पन्ने ठकुराई, इबादन अमी, मुरशीद, पत्नवान, और वया वगैरा के वसान में जाया हूँ उन्हे हरबस और नीतिमा को मथम्ने के लिये इम्पेमान दिया जा सकता था । मधुसूदन ही की वजह से इस कहानी में बेसुमार छोटे-बड़े पर्वन-बैक आये हैं जिनकी वजह से बार-बार कहानी भौल खाने लगती है और गन जाती है ।

मधुसूदन की ही वजह से लगभग मारी कहानी बातचीत में सुनाई गई है। हरबस और नीलिमा के दिल में भाँकने की और सूरत ही क्या हो सकती थी। यदि कोई ऐसा आदमी फ्रस्ट परसन में कहानी सुनायेगा जो कहानी का पात्र नहीं है तो बातचीत से जान बचाने की कोई शकन ही नहीं है क्योंकि वह हरबस नहीं है। उसे क्या मालूम कि हरबस पर क्या गुजरी। वह नीलिमा नहीं है। उसे क्या मालूम कि नीलिमा किस तूफान में फँसी हुई है। इसलिये वह मजबूर है कि हिर-फिर कर हरबस और नीलिमा से बातचीत करे। और चूँकि शुक्ला से उसकी बातचीत भी नहीं होती इसलिये शुक्ला के बारे में वह सुनी-सुनाई बातों से काम चला लेता है। इसलिये कहानी उसकी गिरफ्त में नहीं आती। फिर चूँकि वह एक जीता जागता आदमी है इसलिये नीलिमा से बात करते-करते यदि उसे अपने पिता की लिखी हुई कोई किताब याद आने लगे तो हम उसे रोक भी नहीं सकते। नीलिमा बात कर रही है हरबस की कि एक दम से मधुसूदन को :

“अपने पिता जी की लिखी हुई एक पुस्तक की याद हो आई। उस पुस्तक का नाम था ‘वार वधू विवेचन’, जिसके साथ ही अंग्रेजी में अनुवाद दिया हुआ था, ‘ए हिस्ट्री आफ डार्सिंग गल्स इन इण्डिया’।...”

(पृष्ठ ७१)

कोई बताये कि इस “वार वधू विवेचन उर्फ ए हिस्ट्री आफ डार्सिंग गल्स इन इण्डिया” को हम अंधेरे बन्द कमरे के किस शोल्फ में रक्वें। यह सारा कुमुर इस मधुसूदन का है।

मेरे खयाल में तो यह फ्रस्ट परसन में सुनाई जाने वाली कहानी ही नहीं है। कहानी केवल हरबस या नीलिमा या अरुण की होती तो फ्रस्ट परसन में सुनाई जा सकती थी। परन्तु यह कहानी है एक परिवार की। कई लोग हैं। कई जिन्दगियाँ हैं। हर पात्र अपनी जिन्दगी जीना चाँहता है। वास्तव में इस कहानी का आधार यही अपनी जिन्दगी जीने की खाँहिश और यह एहसास है कि हर पात्र यह जानता है, कि वह दूसरे के बिना अधूरा है। हरबस नीलिमा से भाग कर लदन जाता है :

“मेरा इरादा है मैं इस देश से बाहर चला जाऊँगा।”

“...वहाँ जाकर डाक्ट्रेट वाक्ट्रेट करने का इरादा है या...”

“नहीं मैं इस मतलब से नहीं, वैसे ही जा रहा हूँ।”

“...तो आखिर कुछ तो इरादा होगा।”

“इरादा कुछ भी नहीं है।” वह धीरे से आँखें झपका कर बोला “सिर्फ जा रहा हूँ।” (पृष्ठ ६२)

परन्तु वह बिना वजह नहीं जा रहा है। नीलिमा जानती है कि वह क्यों जा रहा है।

“अगर सब पूछने हो, तो मुझे लगता है वह मेरी ही वजह से जा रहा है।

यहाँ रहकर शायद उसे लगता है कि वह जो कुछ करना चाहता है, वह

मेरी जगह से नहीं कर पा रहा। मैं भी सोचती हूँ कि अगर सचमुच ऐसा है.. तो मैं उसके रास्ते में स्कावट क्यों बनूँ? वह कुछ भ्रमसा मुझ से दूर रहेगा तो उसके मन से तो यह बात निकल जायेगी।....”

(पृष्ठ १०१)

यह है फर्स्ट परसन की मुसीबत। यही महत्वपूर्ण बात हमें किसी और की जवानी मालूम होती है। क्या पता नीलिमा को जो “लगता” है वही टीक भी है या नहीं। इसलिये अब स्टेशन चलिये। मगर रुकिये। नीलिमा की एक और बात सुनते चलिये—

“मैं तुम्हें एक बात बता दूँ सूदन,” वह बोली। “वह मुँह से चाहे जो कहे, मगर मुझ से अलग वह नहीं रह सकता...।” (पृष्ठ १०२)

अब स्टेशन चलिये।

“गाड़ी स्टेशन से दस मिनट लेट चली। और वह दस मिनट उसने बहुत ही बेचैनी में काटे। कभी वह घड़ी की तरफ देखता, कभी सिग्नल की तरफ और कभी अपने जूते के फीते को खोलकर बांधने लगता। भाप छोड़ते हुये इंजन की तरफ वह बार बार इस तरह देखने लगता जैसे गाड़ी को लेट करने का दोष उसी पर हो। आखिर जब गाड़ ने सीटी दी तो उसने एक बार मुस्करा कर हम सब की तरफ देखा और फिर चुपचाप गाड़ी में सवार हो कर दरवाजे के पास खड़ा हो गया। वहाँ से वह इस तरह इंजन की तरफ देखने लगा जैसे उसे याद ही न हो कि कोई उसके साथ उसे छोड़ने के लिये भी भाया है।” (पृष्ठ १०६)

परन्तु क्या नीलिमा से भाग कर लदन जाने वाला यह हरबस नीलिमा के बिना जी सकता है? इस सवाल का जवाब जानने के लिये न उसे देर तक इन्तजार करना पड़ता है और न नीलिमा को लदन पहुँचने के बाद उसने जो दूसा पत्र लिखा उसी में बात साफ हो गयी :

“...मेरे साथ यही तो दिक्कत है कि मैं हर बात को प्रिक्टिकल ढंग से नहीं सोचता। अगर मैं ऐसा कर सकता तो हमारी जिन्दगी का रूप बिलकुल दूसरा ही न होता।...तुम्हारे साथ और तुम्हारे बिना, दोनों ही तरह जिन्दगी मुझे असम्भव प्रतीत होती है।” (पृष्ठ १३८)

नीलिमा को जो बात पहल्ये ही ने मालूम थी वह बात जानने के लिये हरबस को थान समुद्र पार का सफर करना पड़ा। नीलिमा उसकी परछाई है और अपनी परछाई के बिना कोई पूर्ण नहीं होता। परन्तु क्या गच्छाई केवल इनती ही है? क्या हरबस नीलिमा की परछाई नहीं है? क्या नीलिमा भी हरबस के बिना अधूरी नहीं है? नीलिमा को इस सवाल का जवाब मालूम नहीं था और इस सवाल का जवाब पाने के लिये उसे भी यात्रा करनी पड़ी। पूँ बहने को तो उसने यह दिया था कि :

“वह कुछ भरसा मुझे से दूर रहेगा तो उसके मन से यह बात तो निकल जायेगी। मैं भी इस बीच देख लूँगी कि अकेली रहकर मुझे वैसे लगता है। मैं इस बीच दक्षिण चली जाऊँगी और वहाँ नृत्य का अभ्यास करूँगी। बीबी कह रही हैं कि वे मुझे वहाँ जाने का खर्च दे देंगी।”

(पृष्ठ १०१)

इस नीलिमा को कितना यकीन है कि वह हरबस अपनी परछाई, के बिना पूर्ण है। स्टेसन पर भी ऐसा ही महसूस होता है कि जैसे उसका वजूद (अस्तित्व) हरबस से भलग खुद अपने आप में पूर्ण है :

“गाडी प्लेटफॉर्म से निकल गई तो नीलिमा हम दोनों से पहले गेट की तरफ चल दी। मैंने उसकी तरफ देखा कि शायद उसकी आँखों में कहीं आँसू टपके हों। मगर उसकी आँखें बिलकुल सूखी थी और चेहरे के भाव में भी विरोध अन्तर नहीं था।” (पृष्ठ १०६)

नीलिमा को अपने अछूरे होने का एहसास पेरिस में हुआ जब वह बर्मी कलाकार के साथ प्लेट करने की कोशिश कर रही थी। तब यह बात उसे मालूम हुई कि वह जिस हरबस से मुक्त होना चाहती है उसे छोड़ देने के बारे में भी वह नहीं सोच पाती।

“नीचे घंटी बजती है। वह चौक कर उठ खड़ा होता है। कमरे की बत्ती जला देता है। “नीचे जाकर वह दरवाजा खोलता है। “तुम ?” एक भटके के साथ समय आगे चल पड़ता है।

नीलिमा अन्दर आ जाती है। उसकी आँखों में एक असहायता भलक रही है।

“तुम इस समय ?” हरबस को विश्वास नहीं आता कि वह सचमुच लोट आई हैं।

“मैं हवाई जहाज से आई हूँ।” वह कर यह खटखट जीने से ऊपर चढ़ जाती है। (पृष्ठ २२५)

वह वोट, ट्रेन से नहीं आई। उसे आने की जल्दी थी। इसलिये वह हवाई जहाज से आई और “खट-खट” जीने चढ़ गई। इस “खट-खट” में जल्दी का स्वर है। शायद वह डर भी रही है कि कहीं हरबस उसके मुँह पर किवाड़ न बन्द कर दे।

वह उसे जबर्दस्ती बाँहों में भर लेता है और उसके ठण्डे होठों पर अपने ठण्डे होठ रख देता है। वह उसे अपनी बाँहों में बर्क की पुतली की तरह लगती है।

“तुम मुझे छोड़ कर मुझसे दूर रह सकती थीं ?”

वह आँखें मूँदे रहती है। “सोचती थी, रह सकती हूँ।”

“मगर क्यों ? क्यों ऐसा सोचती थीं तुम ?”

“क्योंकि मैं तुमसे अलग रहना चाहती थी”

“कुछ देर बाद वह अपने पलंग पर निर्जीव सा पड़ा-पड़ा पृच्छा है।

“तुम आज... आज इस तरह बरफ सी क्यों लग रही हो?”

वह करवट बदल लेती है। “मैं कुछ नहीं जानती।” “वह उसकी गरदन के नीचे अपनी बांहें रखकर उसका मुँह अपनी तरफ कर लेता है।

नीलिमा का वदन जकड़ा रहता है और उसकी आँखें बन्द हो जाती हैं।

“मिब तुम मुझे छोड़ कर वहाँ क्यों रहना चाहती थी?”

नीलिमा आँखें खोल लेती है। उसकी आँखों में मातम का सा भाव है।

“मैं चाहती थी कि रह सकूँ। मगर मैं रह नहीं सकी। इसका मतलब है कि नहीं रह सकती।”

“मगर तुमने ऐसा सोचा ही क्यों था?”

महसा बर्फ पिघलने लगती है। नीलिमा के शरीर की जड़ता खुब जाती है। उसके होंठ फड़कने लगने हैं और आँखों में आँसू धा जाते हैं। वह फफक कर रोती हुई उसकी छाती में मुँह छिपा लेती है। “बस, मैं तुम्हें छोड़कर अलग नहीं रह सकती।” (पृष्ठ २२६-२२७)

यह बात उसने आसानी से नहीं मान ली है। इस क्षयाल से उसने बड़ी लड़ाई चड़ी है।

“मैं चाहती थी कि मैं तुम्हें एक बार धोका दे सकूँ जिससे अपने को तुमसे अलग करने का मुझे एक कारण मिल जाय। मगर मैं ऐसा नहीं कर सकी।” (पृष्ठ २३०)

जब वह धोका न दे सकी तो हवाई जहाज में बैठ गई। परन्तु;

“जब मैं हवाई जहाज में बैठ गई तो मुझे पता चल चुका था कि मैं तुम्हें छोड़ कर नहीं रह सकती।” (पृष्ठ २३१)

नीलिमा ने अपने व्यक्तित्व की इस सच्चाई से हार मान ली कि :

“वह उससे अलग रहकर भी उससे मुक्त नहीं हो सकती।” (पृष्ठ २३४)

मैंने हरबस और नीलिमा के अधुरेपन को जरा फँसाकर इसलिए देखा है कि इसमें प्रेरे बन्द बमरों या दिवो की कहानी को समझने में आसानी होगी। और मैं इन मिमानों के जरीये यह भी दिखाना चाहता था कि यह कहानी प्रमूँट-परसन में मुनाने की नहीं है। इसे पर्ड-शरमन में मुनाना चाहिए था क्योंकि हमसे बाम नहीं बनता कि :

“दूसरों के जीवन के अन्तरण में भाँक कर देगने का अवसर मिलने पर मन में बव उत्सुबता नहीं जागती। यह बच्चा क्या सारी उम्र हमारे

अन्दर जीवित नहीं रहता जिसे रोशनदान पर सीड़ी लगाकर दूसरो की गतिविधियाँ देखने की आदत हांती हैं ?" (पृष्ठ २५८)

कथाकार केवल वह बच्चा नहीं होता जो रोशनदानों से भाँकता रहता है। वह अपने पात्रों की जिन्दगियों को खुद भी जीता है। जो कथाकार अपने पात्रों के साथ भर जो न सके वह कथाकार क्या। और यहां तो एक और दुस्रवारी भी है कि कथाकार को :

"राह चलने लोगों को रोककर उनसे रास्ता पूछना अच्छा भी नहीं लगता। नतीजे के तौर पर चेम्सफोर्ड क्लब पर मुड़ने के बजाय पचकुइयाँ रोड पर मुड़ गया।" (पृष्ठ ४५)

इस कहानी में इसी वजह से कई ऐसे मोड़ हैं जहाँ कथाकार "चेम्सफोर्ड क्लब पर मुड़ने के बजाय पचकुइयाँ रोड पर मुड़ गया है।" और इसीलिये पाठक कहानी की खोज में मारे-मारे फिरते रहने की वजह से थक जाता है और जगह-जगह से टूटी हुई कहानी को जोड़ने में उसे परेशानी होती है। वैसे यह बात यहीं कह देना चाहता हूँ कि जो कहानी है उस आप जोड़ लेने में सफल हो जायें तो आप को यह मानना पड़ेगा कि कहानी बहुत जोती-जागती और बड़ी खूबमूरत है।

मैं ऊपर यह कह आया हूँ कि यह कहानी हरवंस और नीलिमा की है। मैं अपने उस बयान में थोड़ी सी तरमीम करना चाहता हूँ। यह कहानी है हरवंस, नीलिमा और अरुण की। अरुण इस कहानी में तीन-चार जगह ही नजर आता है परन्तु इस कहानी का डेडिकेशन वास्तव में इसकी भूमिका है। कथाकार ने भूमिका में उलभावे डाले हैं परन्तु डेडीकेशन ने बात साफ कर दी है।

"नीते को और उन सब को जो उनके साथ-साथ बड़े होंगे।"

नौने तक तो ठीक है। परन्तु यह कथा उन सबके लिए क्यों है जो नीते के साथ-साथ बड़े होंगे? बुनियाद की ईंट यही है। हरवंस, नीलिमा और अरुण। बाप, माँ और बच्चा। यानी यह कहानी है एक परिवार की। यह परिवार है आधुनिक हिन्दुस्तान का। जिसमें परिवर्तन तो अवश्य हुआ है परन्तु कैसा ?

नौ साल के बाद दिल्ली आया, तो मुझे महसूस हुआ जैसे मेरे लिए यह एक बिलकुल नया और अपरिचित शहर है... (पृष्ठ १२)

"बस्ती हरफूल में जिन्दगी लगभग उसी तरह थी। उतनी ही सुस्त और उतनी ही ठहरी हुई। वही दुकानें, वही टैले, वैसे ही आते जाते हुए लोग। कस्तूरबपूर की पहली गली के मोड़ पर एक मीड़ जमा थी, वसी ही जैसी हमेशा गली में आने वाले मदारियों के इँदें गिदें जमा हुआ करती थी। सिर्फ मदारियों के तमासे की जगह वहाँ उस समय एक तरह का मुजरा चल रहा था। एक तेरह-चौदह साल की लड़की अपनी हरी झोड़नी के दोनों छोर हाथों में लिये एक क्लिमी गीत गाती हुई नाच रही थी :

हवा में उड़ता जाये
मेरा लाल डुपट्टा मलमल का
जी मेरा लाल डुपट्टा मलमल का,
भोजी, भोजी***।

उसके इर्द-गिर्द जमा भौंड में कुछ लोग उसे अपने पास बुलाने के लिए हाथों में चबन्तियाँ अठन्तियाँ लिये थे। वह जिसकी तरफ जाती थी वही उसका हाथ धाम लेना चाहता था। हारमोनियम बजाने वाला उस्ताद हारमोनियम में से आवाजें पैदा करने के साथ-साथ श्रौलों से कुछ इनारे किये जाता था।" (पृष्ठ ३४१)

परिवर्तन की कहानी यही खत्म नहीं होती। कुछ दूर और चलिए।

"घर के पास पहुँचते ही सबसे पहले मेरी नजर बाहर लगी हुई तस्ती पर पड़ी। उसका नीचे का भाग हिस्सा जाने टूट कर गिर गया था या ऐसे ही धीरे-धीरे झड कर गिर गया था। जितना हिस्सा बाकी था वह अपनी जग खाई कील के सहारे किसी तरह भूल रहा था। अब उस पर लिखे हुए नाम में से इबादत और भली, दोनों बिलकुल गायब हो गए थे। इसका एक हलका सा आभास मात्र रह गया था कि उस तस्ती पर कभी कोई नाम रहा होगा।" (पृष्ठ ३४२)

यह केवल एक घर नहीं है। यह एक आत्मा भी है जिसके साइनबोर्ड पर लिखा हुआ नाम लगभग मिट चुका है। और अब घर के अन्दर चलिये।

"कोठरी भी ठकुराइन के चेहरे की तरह बदली हुई लगी। उसका पल्लतर इती जगह से उतर चुका था कि जो दो-चार टुकड़े बचे थे वे बहुत अस्वाभाविक रूप से वहाँ चिपकाये गये से लगते थे। छत की कटियाँ बिलकुल स्याह पड चुकी थीं। दीवारों पर जगह-जगह गेरु से स्वस्तिक बने थे और राम नाम लिखा था। दोनों कोठरियों के बीच का दरवाजा चौखट समेत बाहर की भुक भया था।" (पृष्ठ ३४३)

ठाकुर साहब मर चुके थे। ठकुराइन 'एक बूढ़ी-सी औरत' दिखाई देने लगी थी। बेटी जवान हो रही थी और दोनों कोठरियों के बीच का दरवाजा अपने धौंगट समेत भून गया था। बाज्जी क्या रह गया था? केवल राम नाम।

इस खोलने, सड़े-गले और टूटे फूटे समाज के एक कोने हरबस नीलिमा और अरण के साथ रहना है। बानावरण में एक असंतोष है। और यही असंतोष इस कहानी की रगों में मून बन कर दौड़ रहा है। भाप कहेंगे हमें ठकुराइन, उसकी बेटी और उसकी कोठरी से क्या लेना देना। हमें इबादतभली और उसके बूढ़े साइनबोर्ड से क्या गरज। हरबस और इबादतभली दो दुनियाँ के बासी हैं। नीलिमा उस हवा में साम नहीं लेती जिनमें ठकुराइन साम लेती है। यदि यह कहानी नीने और उसके

साथ बड़े होने वालों के लिये है तो बताओ कि इस कस्तावपुरा से भ्रमण का क्या तमल्लुक। जहाँ नीलिमा केवल एक बार आई थी सैडल को कीचड़ से बचाती हुई और साडी को टूँगे हुए और उसने यहाँ से निकलते ही मधुसूदन से कह दिया था कि यदि उसे मालूम होता कि वह यहाँ रहता है तो वह कभी न आई होती? आपका यह सवाल ठीक नहीं होगा क्योंकि समाज एक इकाई होता है। और समाज को नीलिमा और ठकुराइन में तकसीम नहीं किया जा सकता। सच्चाई यह है, कि कोठरी में राम नाम रह गया है। अरे साहब वहाँ तो राम नाम रह भी गया है। “काफी हाउस”, “लावोहीम” “बोल्गा” और हरबस के चार कमरे घर में तो बिल्कुल सन्नाटा है। राम-नाम भी नहीं है जिसके सहारे कोई जी सके। वहाँ तो यह हाल है कि किसी चित्रकार की कला का कोई महत्त्व नहीं। चित्र एक पहली है और लोग उसे वृभने में शाम का फ्राजिल बत काटते हैं। चुनावे मधुसूदन जब पोलिटिकल सेक्रेटरी का टेरेम देखकर फिर ड्राइंग रूप में आया तो उसने देखा कि :

“भव लोग शीर्षको का खेल उसी तरह खेल रहे हैं। (पृ० ३६३)

“कला निकेतन” को कला से ज्यादा टिकटों की बिक्री की फिकर है। इसीलिए तो नीलिमा परेशान है कि :

“कला निकेतन वालों को अगर इस बार घाटा उठाना पड़ा तो क्या वे कभी मेरी बात पूछेंगे ? (पृष्ठ ३७७)

और इसीलिये जो डिनर इसलिये दिया जा रहा था कि प्रदर्शन में भाग लेने वाले कलाकार एक दूसरे से मिल लें जममें आखिरकार कोई कलाकार नहीं बुलाया गया परन्तु पत्रकार और बड़े-बड़े लोग बुलाये गये। भाँत-भाँत के पत्रकार बुलाये जाते तब भी गनीमत था परन्तु पत्रकार तो ऐसे है कि हरबंस चीख उठता है :

“जो लडका आजकल हिन्दी पत्रिका के लिये समीक्षाएँ लिखता है वह किमी जमाने मेरी बलास में पढता था। बलास के सबसे भालायक लड़को में था। उससे शेक्सपीयर की हिज्जे तक तो ठीक से लिखी नहीं जाती थी और आज उसकी भी गिनती यहाँ के कला समीक्षकों में है।” (पृष्ठ ३८१)

परन्तु हरबस चाहे कुछ कहता रहे वह तो प्रायेण क्योकि हरबंस के खयाल में नीलिमा के लिये “नृत्य एक साधना नहीं साधन है। असली मतलब तो यह है कि पत्रों में अच्छी-अच्छी टिप्पणियाँ निकलें, इसकी चर्चा हो और राह चलते लोग इसकी तरफ इशारा करके कहें वह देखो नीलिमा जा रही है।” (पृष्ठ ३८७-३८८)

यह सुन कर नीलिमा जो जवाब देती है वह भी बहुत दिलचस्प है। वह कहती है।

“मैं तुम्हारी तरह गौतम बुद्ध का भवतार नहीं हूँ कि मुझे किसी चीज से मतलब ही न हो।” (पृष्ठ ३८८)

अब यदि हरबस जो इस कहानी का जमीर है अपने गले में सवालिया निशानों का फन्दा न ढाल ले तो क्या करे क्योंकि कला के क्षेत्र में दूर-दूर तक सन्नाटा है :

“कला निकेतन का सेक्रेटरी” का सारा व्यक्तित्व उसकी तेज आँखों में समाया हुआ था। वह बात करता था तो उसके शब्दों का अर्थ उतना महत्त्व नहीं रखता था जितना उसकी आँखों का भाव, और उस भाव का कृत मिला कर एक ही अर्थ निकलता था। वह हर आदमी को अपनी आँखों से इस तरह टटोलता था जैसे वह इन्सान न होकर एक उपयोगी चीज है, और वह यह निश्चय करना चाहता हो कि अपने लिये वह उसे चीज का क्या और कितना उपयोग कर सकता है।” (पृष्ठ ३६३-३६४)

और चूँकि कला साधन बन चुकी है इसलिये :

“द्रुप के सदस्य बिना पैसों के प्रदर्शन को तैयार नहीं।... पब्लिसिटी ठीक नहीं है। टिकट कम बिकले हैं। प्रबन्धक मुकर जाते हैं। फिर भगडा होता है। आखिर खाली हाथ और भरा हुआ ट्रक लेकर द्रुप पश्चिमी बलिन की तरफ चल पड़ता है... उमादत्त नीम बेहोश सा ट्रक में पड़ा है।... नीलिमा उसके मन को स्वस्थ रखने का प्रयत्न करती है...” (पृष्ठ २३६-३७)

और हरबस “एक पराजित सेनापति की तरह सिर फेंके एक तरफ बंठा है, (पृष्ठ २३७) और अपने आप से पूछ रहा है :

“...क्या यही लोग हैं जो अपने को कला का उपागम कहते हैं ? क्या कला की सारी साधना के पीछे इतने छोटे-छोटे उद्देश्य छिपे रहते हैं ? क्या कला की उपागमना मनुष्य के मन को उज्ज्वल और विशाल नहीं बनाती ? क्या यही वह चेतना है जिसे कलाकार की महान् चेतना कहते हैं ? यही दृष्टि है जिसे कलाकार को सौन्दर्य-दृष्टि कहते हैं ? सबके चित्तने छोटे-छोटे स्वाथं हैं।” (पृष्ठ २३७)

यह प्रश्न बड़े आनलेवा हैं। परन्तु हरबस की भोली में एक उहरीना प्रश्न और है जिसे पीकर उसकी आत्मा नीधी पड़ गई। यह प्रश्न वह अपने सिवा किसी और से नहीं कर सकता। प्रश्न यह है कि :

“क्या यही वह उपलब्ध है जिस तक पहुँचने के लिये उसने नीलिमा को अपने माध्यम के रूप में चुना था और जिसके लिये वह अपने मन के सारे असन्तोष पर परदा डालकर ६म अर्परिचित दुनिया में चला गया है ? उसे लगता है कि एक जान में वह उलझ गया है। जान बहुत गन्दा भी है।” (पृष्ठ २३७-२३८)

सारे पैमाने बदल गये हैं। और हरबस हैरान है। पोलिटिकल सेक्रेटरी ही कला का पारगो भी है। और :

“पोलिटिकल सेक्रेटरी उसे जिस तरफ को भी चक्कर देता था, वह उसी तरफ लुढ़क जाता था। आखिरकार उसने अपना हाथ छुड़ा लिया और कठिनाई से अपने को संभाले हुए अपनी कुर्सी पर लोट लिया।”
(पृष्ठ ३७०)

वह हाथ छुड़ा कर लोट तो श्रवण आया परन्तु इस नाम ने उसे बहुत धक्का दिया। उसे लगता है, कि वह टूटा जा रहा है। उसे लगता है कि “जैसे मैं दुनिया से बिलकुल कट गया हूँ और अपने में बिलकुल अकेला हूँ।” और उसे “कई बार लगता है कि मेरे लिये एक ही उपाय है और वह यह कि मैं अपने जीवन को खत्म कर दूँ।” शायद एक उपाय और है। हरबंस कहता है :

“एक तो मैं दिल्ली में बाहर चला जाना चाहता हूँ और दूसरे यह भी चाहता हूँ कि हो सके तो अपनी थोसिस...”

“तुम्हारी थोसिस !” नीलिमा बोली। “वह इस ज़िन्दगी में कभी पूरी नहीं होगी !” (पृष्ठ ४०४-४०५)

नीलिमा अपनी तरफ से तो मजाक उड़ा रही है। परन्तु यह सत्य है कि हरबंस का थोसिस इन ज़िन्दगी में खत्म नहीं हो सकता क्योंकि ज़िन्दगी ही पर तो यह थोसिस लिखना है। यह थोसिस लिखेंगे अरुण—“नीते और वह सब जो उसके साथ-साथ बड़े होंगे।”

देखा आपने कि हरबंस की दुनिया में कंसा कुहराम है ? हरबंस, नीलिमा और शुक्ला, सुरजीत और इरबस और शुक्ला सुरजीत और मधुसूदन की बात तो मैं छेड़ना भी नहीं चाहता।

पाँव के नीचे की जमीन इतनी पोपली हो गई है कि खड़ा होना असम्भव हो रहा है। इसीलिये इस उपन्यास में हाथों का बड़ा महत्त्व है।

“उमने दोनों पैंकेट एक हाथ में लेकर दूसरे हाथ से मेरी बाँह को पकड़ लिया।” (पृष्ठ १५)

“हरबंस ने मेरा हाथ पकड़ ही रख पीछे की तरफ कर लिया।” (पृष्ठ ३६)

“मेरे हाथ को उसने और भी कस लिया।” (पृष्ठ ३७)

“मेरा हाथ उसने इस तरह अपने हाथ में धाम लिया जैसे उमने जेब में डाल लेता है।” (पृष्ठ ३६)

“बाहर आकर वह मेरा हाथ पकड़ लेता और हमेशा वही बिंद करता कि मैं उसके घर चलूँ।” (पृष्ठ ६८)

“उसने मेरा हाथ कस कर पकड़ लिया...” (पृष्ठ ६१)

“मैंने उसका हाथ पकड़ लिया।” (पृष्ठ १०४)

“नीलिमा मेरा हाथ पकड़ने हुये बोली।” (पृष्ठ २८६)

“हरबंस ने मेरा हाथ पकड़ने हुये कहा।” (पृष्ठ ४०४)

यह गिडगिडाहट और अकेले रह जाने का डर पूरे उपन्यास पर छाया हुआ है । इसका नतीजा यह होता कि जिन्दगी भर जाने के खोफ में बीत रही है । यकीन न भाये तो नीलिमा से पूछ लीजिए—

“हर साल के गुजरने से बाद मुझे लगता है कि मैं बहुत बड़ी हो गई हूँ ।” (पृष्ठ २३५)

“अब हम लोग तब से नौ साल बड़े हो गये हैं ।” (पृष्ठ २५७)

“हम लोग अब काफी बड़े हो गये हैं... मैं नहीं चाहती कि मेरा शरीर बल-बल हो जाये और मैं अभी से बूढ़ी लगने लगूँ । मुझे बुढ़ापे से बहुत डर लगता है ।... मुझे यह सोच कर डर लगता है कि मैं ऐसे ही बूढ़ी होकर मर जाऊँगी । और लोग यह जानेंगे भी नहीं कि मैं भी कभी थी...” (पृष्ठ २५२)

हमारे हर तरफ असन्तोष का घना अन्धेरा जगल है जिसमें परछाइयाँ चल फिर रही हैं । एक दूसरे में डिवाल्न हो रही हैं और अलग हो रही हैं । टकरा कर टूट रही हैं और फिर अपनी मरम्मत कर जीना शुरू कर रही हैं ।

मेरा खयाल है कि राकेस ने भूमिका में जो प्रश्न किया था उसका जवाब मैंने दे दिया कि यह कहानी प्राधुनिक भारत के असन्तुष्ट वातावरण में भटकने वाले एक परिवार की है । तो इसका मतलब यह हुआ कि जिन बातों का तन्त्रलुक इस परिवार से नहीं है वह बातें इस कहानी का अंग हैं । यह बात सच पृष्ठिये तो उपन्यास के आरम्भ ही में साफ हो जाती है । कहानी यून आरम्भ होती है ।

“मैं सिधिया हाउस के बस स्टाप पर बस से उतर रहा था... तभी पीछे में अपना नाम सुनकर मैं चौंक गया ।” (पृष्ठ १२)

यह पुकारने वाला हरबंस है जो “हाथों में दो-एक पैकेट संभाले बहुत उतावली में मेरी तरफ आ रहा था ।” (पृष्ठ १२) इन पैकेटों को ध्यान में रखिए क्योंकि कहानी इन्हीं पैकेटों में है जो इन पैकेटों में नहीं है वह कहानी में भी नहीं है । तो इन पैकेटों में क्या है । इनमें एक तो खुद हरबंस है । एक नीलिमा है । यून तो नीलिमा की तीन बहनें और हैं परन्तु इस पैकेट में केवल गुक्ला है जिसके बारे में उसका कहना यह है कि वह उसे बेटी की तरह चाहता है परन्तु नीलिमा का खयाल यह है कि वह उसे चाहता है ! और चूँकि इस पैकेट में गुक्ला है इसलिये इन पैकेट में वह मुरजीत है जो हरबंस को छोड़ने स्टेशन तक नहीं आता । परन्तु नीलिमा मजबूत के साथ जब गुक्ला स्टेशन में बाहर आती है तो मुरजीत को मौजूद पानी है ! जैसे वह इसी दिन की राह देख रहा था कि हरबंस टले तो वह फौरन गुक्ला पर कब्जा कर ले ! इन्हीं पैकेटों में शिवमोहन और भार्गवा की छोटी-छोटी पुढ़िया भी हैं । इन दोनों ने गुक्ला से झड़ किया । और फिर फुलभट्टी की तरह अपनी ही भाग में जन कर खत्म हो गये । भार्गवा तो सरकारी नौकर तक हो गया । इतना पैकेटों में मैं किमी एक में

एक छोटा सा बच्चा है, जिसका नाम अरुण है। एक शहर है जिसका नाम दिल्ली है। एक और शहर है जो सारे का सारा "ठोम धुएँ का बना हुआ है" और जिसका नाम लंदन है। एक अंग्रेज लैंडलेडी है जो अपनी भादतों से कोई हिन्दुस्तानी बड़ी बूढ़ी दिखाई देती है। एक पोलिटिकल सेक्रेटरी है जो हरबस को खरीदना चाहता था मगर नहीं खरीद सका ! ... इन पैरंटो मे बला की गुँजाईस है।—हरबस एक खबर है जो खुद चलकर पत्रकार मधुसूदन तक आती है ताकि वह यह खबर दुनिया को पुना दे। और यह मधुसूदन इतना बुरा पत्रकार है कि स्कूप की तलाश मे मारा-मारा फिरता है !

यह हरबस एक महत्वपूर्ण समाचार है। इसे दूसरी छोटी-बड़ी खबरों मे फँटना नहीं चाहिए। इसीलिए तो हरबस सड़क पार करने पर बहुत घुस नहीं होता और इसीलिए :

“सड़क पार करने ही वह रुक गया जैसे कि अपनी सीमा से जैसे बहुत आगे चला आया हो।” (पृष्ठ १३)

और इसीलिए सड़क पार करने के बाद भी वह :

“मोटों और बसों की भीड़ में कुछ डँबता रहा (पृष्ठ १३)

भीड़ में वह कुछ खोज ही रहा था कि मधुसूदन ने नीलिमा की बात निकाल दी और यह सुनते ही :

“उसके हाथ इस तरह हिले जैसे अपनी खोई हुई चीज उसे भीड़ मे नजर था गई हो। मगर दूसरे ही क्षण उसके कंधे ढीले हो गये और उसके चेहरे पर निराशा की लहरें खिच गईं।” (पृष्ठ १४)

वाक़ी सारी कहानी इन्ही दो जुमलों की तफ़सीर (टीका) है।

इस उपन्यास में एक खास बात है। इसकी सारी घटनाएँ—महत्वपूर्ण घटनाएँ रात को घटती हैं। यदि कहीं दिन है भी तो “लावो हीम” मे जहाँ मेड की बत्ती बुझा कर रात कर ली जाती है इसलिए एक दम से जब हम देखते हैं कि :

“बर्पा से घुली हुई धूप रोगानदान से भाँक रही थी। आँगन से बत्तखों के कूडकुड़ाने और पल्ल फड़फड़ाने की आवाज आ रही थी। मैने बिस्तर से उठ कर खिडकी खोल दी। दो बत्तखें आँगन में थक्कर काट रही थी।” (पृष्ठ ४८८)

तो हम चाँक पड़ते हैं। एक दम से रोशनी होती है और वह भी “बर्पा से घुली हुई रोशनी”, तो हमारी धाँखें चक्काचौंध हो जाती हैं और हम सोचने लगते हैं कि यकीनन कोई बड़ी बात होने वाली है। यह सुबह जाने कितनी रातों के बाद आई है। हम उस कहानी के स्यात्मे के लिए तैय्यार हो जाते हैं। क्योंकि कहानियाँ हमेशा रात के साथ खत्म हो जाती हैं। परन्तु इस कहानी के अजाम का सुबह से क्या तपन्तुङ्क ? हमने हरबस को अँबेरे कमरे में बन्द रोने हुए देखने मे रात गुजारी है।

नीलिमा जा चुकी है और उसने आने से इकार कर दिया है। फिर आखिर "वर्षा में धुली हुई धूप" क्यों निकली है? परन्तु :

"मैंने कमरे का दरवाजा खोला तो सहसा ठिठक गया। सामने रसोईघर में मिट्टी के तेल का स्टोव जल रहा था और उसके पास, उसके ऊपर झुकी हुई सी नीलिमा खड़ी थी।" (पृष्ठ ४८६)

मगर इसमें तमज्जुव की क्या बात है। नीलिमा ने तो बहुत पहले ही कह दिया था :

"वस मैं तुम्हें छोड़ कर अलग नहीं रह सकती।" (पृष्ठ २२७)

चलिये कहानी खत्म हो गयी। तूफान गुजर गया। आँधेरा खत्म हो गया। सुबह हो गयी। और जब रात के साथ उसकी कहानी भी खत्म हो गयी तो अब क्याकार का क्या काम है। मैं पहले ही कह चुका हूँ कि मधुसूदन इस कहानी के अन्दर नहीं है। यह कहानी के बाहर है और कहानी सुना रहा है। इसीलिये कहानी के खत्म होने ही अरण बोला :

"मैं आज से तुमको अपने घर में नहीं आने दूँगा।" मैंने उसकी बांह पकड़ कर, उसे अपनी तरफ खींच लिया और उसके गालों को चूम लिया। ... अरण ने मेरे हाथ से अपनी बांह छुड़ा ली और उन्हे (बत्तखों को) फिर बगल में लेकर पुचकारता हुआ बाहर चला गया।

रोशनदान से झँकती हुई धूप दीवार से फर्श पर उतर आई थी। मैंने घड़ी की तरफ देखा और उठ खड़ा हुआ। "मेरा खयाल है अब मैं तैय्यार हो जाऊँ और चलूँ।" मैंने कहा। (पृष्ठ ४६१)

मैंने किसी कहानी का इतना खूबसूरत खात्मा कम देखा है। इसीलिए मैं नादिरशाह को गझनी का बताने पर, और पद्माविनी को "मूँटी काटा" बोलने पर, और भाषा की छोटी बड़ी गलतियों पर टोकने का इरादा खत्म करता हूँ। परन्तु यह अच्युत कहेंगे कि यदि राजकमल वाले (वाली) इस उपन्यास को दोबारा छापें और राकेश से कहें कि पत्थर की इस चट्टान में छिपी हुई मूर्ति को बाहर निकालो तो यह एक बड़ा काम होगा।

मानवीय विवशता का अस्वाभाविक हस्ताक्षर'

शैलकुमारी

आज की इस विकसित और प्रगति की ओर भागने वाली दुनिया में हर व्यक्ति उभरना चाहता है, वह नहीं चाहता कि वह समुद्र की बूँद मात्र बन कर रह जाय और इसलिए वह अवसर चाहता है अपने विकास का और जो कुछ सोचता, समझता है उसे कर मुज्रने का या कि अपने बनाए हुए 'विजन' को पा लेने का। इसी कारण सबकी अपनी समस्याएँ हैं, वह निरन्तर उनसे जूझने में लगा रहता है और इस दौरान में कभी-कभी ऐसी स्थिति भी आ जाती है, कि वह एक दूसरे को अपने पय का बाधक समझ कर उन पर संदेह करता है, उन्हें नीचा दिखाने की साजिशें करता है। स्नेह का कोमल घागा जो किसी हृद तक बहुत दृढ़ भी होता है, उसके तार भी इस आघा घापी में अनेक बार तनते हैं, खिंचे हैं, टूटने-टूटने को होते हैं और आश्चर्य नहीं कि कभी टूट भी जाने हैं। व्यक्ति अपनी इस घुटन भरी जिंदगी को किसी के सामने उघाउना चाहता है और यदि ऐसा नहीं कर पाता तो अन्दर ही अन्दर टूटता रहता है। दूसरी ओर व्यक्तियों द्वारा निर्मित समाज का जीवन भी सम्यता और संस्कृति के नाम पर कुछ विशेष प्रकार के मुखौटों को भोड़ने के कारण बहुत हद तक खोखला हो गया है। अधिकांश राजनीतिक और सांस्कृतिक संस्थाएँ मात्र व्यक्तिगत लाभ के लिए सौदेबाजी का क्षेत्र बन कर रह गई हैं। प्रस्तुत उपन्यास में उपन्यासकार ने 'न्यू हेराल्ड' के सम्पादक की भ्रांति ही मयूसूदन को अपना सहायक दृष्टा मानकर एक भरोसे से इसी प्रकार की जिन्दगी को परखने और उसके अन्दर व्याप्त जटिलताओं को विदलेपित करने की कोशिश की है।

उपन्यास की विभिन्न समस्याओं में जिन्दगी को सही ढंग से जी सकने की व्यक्ति की माँग या कि अपने अज्ञाने गंतव्य तक पहुँचने की उनकी छटपटाहट को प्रमुख रूप से उभारा गया है। सभी पात्र जैसे अपने लिए रास्ते खोजते दिखाई देने हैं। यह बात दूसरी है, कि किसी को सही समाधान नहीं मिलता। विवाह एक ऐसा

चौराहा है जहाँ से लगभग सभी को गुचरना पड़ता है पर किस रूप में, किस तरह से उसे स्वीकारा जाय इसे जैसे सभी पात्र टटोलते हो रह जाते हैं ।

जिन्दगी की इस समस्या का सम्बन्ध मध्यवर्ग से बहुत गहरा है । आज मध्यवर्ग के सामने जिन्दगी जीने का कोई निश्चित 'पैटर्न' नहीं है और फिर इस वर्ग में अनेक स्तर हैं और इसमें व्यक्ति भी अनेक कोटि के हैं, अतः इस वर्ग के सामने यह सवाल सबसे ज्यादा अटिल और अनेकमुखी रूप में धाता है । उपन्यासकार ने उपन्यास में संभवतः इसी कारण इस वर्ग के जीवन को सामने लाने का प्रयास किया है और इस दृष्टि से उपन्यास के अन्दर प्राप्त विभिन्न चित्रों में सबसे अधिक कटुता को लिए जो चित्र उभरता है, वह है मधुसूदन के मित्र हरबस और नीलिमा का । दोनों ही मध्यवर्गीय परिवार के ऐसे सदस्य हैं जो सभावनाओं की जिन्दगी जीते हैं और सोचने रहते हैं कि शायद कभी उनको कुछ कर गुजरने का मौका मिल जाय और वे महान् बन सकें । मध्यवर्गीय शिक्षित वर्ग की सबसे बड़ी विडम्बना—कॉफी हाउस में बैठकर, पुस्तकों से अर्जित ज्ञान के सहारे भाषण देकर तथा नवीन प्रयोगों का हिमायती बनकर बुद्धिजीवी बनने की उत्कट अभिलाषा दूसरी और संस्कारों से कहीं इतना अधिक बँधे होने के कारण अपनी कमज़ोरियों और बाधाओं को समझ कर भी उनमें पोछा न छुड़ा पाने की दयनीय स्थिति—इस दम्पति के जीवन का अभिशाप है । हरबस का उपन्यास लेखन का असफल प्रयास, अपने खालीपन को भरने के लिए देश छोड़ कर विदेश को प्रस्थान, वहाँ पुनः नीलिमा को बुला लेने का आग्रह, श्वर नीलिमा का चित्रकला और नृत्य कला का अभ्यास, विदेश में इसका प्रदर्शन, ऊबानू के माध्यम तीन दिन अकेले बाहर रहने का प्रयास । भारत आकर दिल्ली बला निवेदन द्वारा नृत्य का असफल प्रदर्शन आदि दोनों के जीवन की इसी बेचैनी और छटपटाहट को व्यक्त करते हैं । होसले उनमें बहुत हैं और इन्हीं के सपने देखने हुए प्रारम्भ में एक दूसरे के प्रति वे आकृष्ट होकर निकट आते हैं पर इन हीसलों को पूरा करने की सामर्थ्य उनमें है या नहीं इसे वे समझ नहीं पाते और इसी कारण उनके जीवन में तनाव, सघर्ष और संदेह के बादल घिरे रहते हैं और सारी शक्ति, सारा विश्वास यही सोचने में डूबता रहता है कि वे एक दूसरे के लिए उपयोगी हैं या नहीं । जिन्दगी महज घटनाओं को या सघर्षों को भेलने की तैयारी और उनका असफल सामना करने में ही निकलती जाती है जिसमें अनुभूति के क्षण खो से जाते हैं । इसके आवजूद संस्कारों के कारण या कि अकेले जीवन न जी सकने की विवशता के कारण एक दूसरे को दोषी ठहराते हुए भी दोनों बँधे रहते हैं ।

हर मध्यवर्गीय व्यक्ति के सामने हरबस और नीलिमा के जीवन की भरी-पट्टी घटनाओं के मोड़ नहीं होते । अतः इनको पूर्ण रूप से वर्ग चरित्र नहीं माना जा सकता पर आज के शिक्षित समुदाय के एक विशेष प्रकार के 'टाइप' का प्रतिनिधित्व धरकर करते हैं ।

यों ही मधुसूदन भी इसी वर्ग का व्यक्ति है, वह भी इस स्थिति से अधिक

उवरा हुआ नहीं है। अपने को स्थापित करने के लिए वह भी प्रयोग करता है पर उसमें सूझ-बूझ कुछ अधिक दिखती है। पर आश्चर्य होता है जब उसकी यह सूझ-बूझ भी जिस युग में वह जन्मा है उसके लिए नाकाफी हो जाती है। दिल्ली आकर वह कस्साबपुरा के जीवन में पड़ गया है, पर उस माहौल से असंतुष्ट न होकर भी जैसे वह संतुष्ट भी नहीं है अतः उससे निकलना चाहता है और निकल भी आता है पर दूसरी ओर चुक्ला को चाहते रहने पर भी उसे पाने का साहस नहीं जुटा पाता, दूसरे के दुख-दर्द का सहयोगी बनकर भी अपनी घुमडन किसी से कह नहीं पाता, सारा-सारा दिन बस के हिचकोले खाकर बिता देता है। पत्रकार के रूप में बुद्धि जीवियों का अग्र अग्रव्य बन जाता है पर विवाहित जीवन को एक दूसरे का पूरक बनकर जीने की सुपमा की इच्छा उसे कहीं बहुत मोछी प्रतीत होती है और वह उसे स्वीकार नहीं कर पाता। ऐसा लगता है कि पूर्वाधिकार प्राप्त करने की पुरुष की संकुचित आदिम प्रवृत्ति कहीं उसे अपने घरे से बाहर नहीं जाने देती और वह कस्साबपुरा की ओर निम्न को प्राप्त करने के लिए पुनः लौट जाना चाहता है। या यह भी हो सकता है कि अपने निकट से जाने हुए हरबस और नीलिमा के जीवन चक्र की असफलता उसे ऐसा निर्णय लेने को बाध्य करती है। कारण कुछ भी हो पर यहाँ पर मधुसूदन के इस निर्णय से ऐसा लगता है कि लेखक जैसे समय की चुनौती में डर कर पलायन कर गया है। ठीक है मधुसूदन, हरबस और नीलिमा के कट्टर जीवन को देख कर महमूस करता है, कि उन्होंने कहीं गलती की है, पर इस गलती का हल यह तो नहीं कि वह स्वयं प्रतिक्रियावादी बन जाय। जीवन की समस्या को मुलभाने के लिए मध्ययुगीन परम्पराओं के आगे नतमस्तक हो जाय और अपने जीवन जीने की इच्छा के सामने उसे दूसरों के जीवन का महत्व ही स्वीकार्य न हो। क्या सुपमा के साथ ही अधिक समझदारी से जीवन जीने की कोशिश उसे नहीं करनी चाहिए? पुरुष का ही मुख देखने वाली समर्पित नारी की भूमि क्या उसकी बौद्धिकता के सामने कोई प्रश्न नहीं उपस्थित करती? और सबसे बड़ा सवाल तो यह है कि पुरुष अपने लिए सभी अधिकारों की मांग करके, बौद्धिक जीवन जीने का दम भरके भी क्यों नहीं नारियों को भी वही अधिकार दे पाता? शायद यही कारण है कि यद्यपि उपन्यास प्रारम्भ होता है मधुसूदन को लेकर और अन्त भी उसी की समस्या के समाधान को चित्रित करते हुए, पर उसका खोखला और उखड़ा व्यक्तित्व इतना सशक्त और बेलायत नहीं बन पाता कि मन पर छा जाय। उसकी (मधुसूदन को) सारी बौद्धिकता, सारा अनुभव अन्त में मूर्खता का पर्याय ही प्रतीत होता है।

दुखला और सुरजीत के जीवन को कुछ अधिक खोल कर लेखक ने सामने नहीं रखा है, उनकी गतिविधियाँ प्रायः छँपे में ही रह जाती हैं। पर नीलिमा के सुरजीत के सम्बन्ध में कहे गए इस वाक्य से—“मेरा तो क्या है कि वह उसमें सबसे अच्छा आदमी है” सुरजीत और चुक्ला के जीवन में कहीं सामंजस्य है, इसका आभास मिलता है। उपन्यासकार से सदैव उसके द्वारा उठाई गई समस्याओं के समाधान

की अपेक्षा नहीं रहती परन्तु इस उपन्यास में लेखक जब एक और हरबस और नीलिमा के जीवन की असफलता को सामने रखता है और दूसरी ओर मधुसूदन की अनिश्चयारमक मनःस्थिति तब उसके बीच सुरजीत और शुक्ला का जो चित्र उभरता है तो लगता है कि वह इससे अपने ही द्वारा उठाई गई समस्या का समाधान देने की कोशिश कर रही है। और यदि लेखक का सचमुच यह समाधान देने का प्रयास है तो यही पर प्रश्न उठता है कि क्या लेखक शुक्ला के माध्यम से यही प्रदर्शित करना चाहता है कि मुक्त विचारों में विश्वास रखने वाली आज की नारी के जीवन की परिणति अन्ततः अपनी प्रतिभा और व्यक्तित्व को खोकर घर की जिम्मेदारियों में बँधकर रह जाने में ही है? विवाह के पश्चात् एक के विकास का समाप्त हो जाना ही क्या सुखद पारिवारिक जीवन का आधार है? और इन्हीं कारणों से यह समाधान समाधान होकर भी आज के समय की दृष्टि में अधूरा रह जाता है।

मध्यवर्गीय जीवन का एक दूसरा स्तर इससे पर्याप्त भिन्न है, इसकी जिन्दगी की अपनी दूसरी समस्याएँ हैं। यहाँ व्यक्ति के सामने बौद्धिक समस्या नहीं है, एक दूसरे को घटा देने हुए आगे बढ़ने का भी प्रश्न नहीं है, पर फिर भी नाम बनाए रखने की चाह है। अभावों के कारण टूट कर भी न टूटने की दृढ़ता और अवसर की ताक में न रहकर जो कुछ भी प्राप्त है उसी के भोग में निमग्न रहने का दौर यहाँ दिखाई पड़ता है। कटसाधपुरा की ठकुराइन इसी मध्यवर्गीय जीवन का प्रतिनिधित्व करती है। घन के अभाव में वह जैसे-जैसे जिन्दगी गुजारती है और कष्टों को भेदते हुए भी मुँह में उफ नहीं करती। भाइयों से भरे उनके चेहरे के पीछे वही क्या है इसे देखने वाले की आँखें भाँप नहीं पाती, उसे कभी वह प्रौढा स्त्री के रूप में और कभी छोटी गुटिया के समान नजर आती है। ठाकुर के मर जाने के बाद भी उनके नाम की चिन्ता उसे बराबर बनी रहती है इसीलिए पत्र उन्हीं के पने पर मँगाना चाहती है और लडकी (निम्मा) भी सुपाय को देना चाहती है। इन सब सपनों के बीच भी स्नेह का मूल्य भी वह किसी भी कीमत पर चुकाने को तैयार है, इसी कारण मधुसूदन के लिए मुहल्लेभर से लड़ाई मोल से लेती है और अखबार की रिपोर्टें मधुसूदन ने ही लिखी हैं, यह न बताने को कह देती है। पर जब स्वाभिमान पर चोट लगती है तो वेदन मूक भाव में आँखें पोंछने हुए प्रस्थान कर देती है। इवादतमली भी इसी वर्ग की तस्वीर है, उसके नाम की तट्ठी ही मानो उसके पूरे व्यक्तित्व को साकार करती है। तस्ली घर से नाम के अक्षर मिट चुके हैं, वह टेढ़ी हो गई है फिर भी किसी तरह दोवार से लगी है, यही स्थिति ईवादतमली की है। उसकी लडकी (गुरदीद) हाप में निकल जाती है, गली मुहल्ले वाले जमीन-जायदाद हड़पने की फिराक में है फिर भी टूटे मितार से न जाने कहाँ से रागिनी आनी ही जाती है जो अपने पूरे परिवेश पर छाई रहती है।

व्यक्ति और परिवार के जीवन की कसमरत और उनके बाहरी एवं भीतरी जीवन के दुहरे रूपों को खोलने के साथ ही लेखक ने आज के जीवन में कला और

दर्शन किस प्रकार अनुभूति की चीजें रहकर मात्र दिखावा या मौखिक विवाद के विषय बन गये हैं। इनकी व्याख्याएँ और संस्थाएँ किस प्रकार व्यक्ति को स्वार्थ-पूर्ण नीतियों पर आधारित हैं, इसका भी उल्लेख किया है। 'भारतीय सांस्कृतिक केन्द्र' किस प्रकार आज 'बफर स्टेट' को बनाए रखने का साधन मात्र हैं और उसके कार्य-कर्त्ता गण (पोलिटिकल सेक्रेटरी) किस प्रकार अपनी व्यवहार कुशलता से यह सब संभालते हैं, लेखक ने व्यगात्मक सहजे से इसे ही सकेतित करने की कोशिश की है। भारत में 'दिल्ली कला निकेतन' से नीलिमा के नृत्य प्रदर्शन के आयोजन की तैयारी के लिए जो नुस्खे प्रयुक्त किए गए हैं उनमें भी इसका आभास मिलता है। सांस्कृतिक केन्द्रों के प्रतिरिक्त अन्य संस्थाएँ भी जैसे महज एक सामुदायिक विकास के नवीन प्रयोग हैं कार्य की गुहता को निवाहने के लिए नहीं, पत्रकारिता के माध्यम से लेखक ने इसे स्पष्ट किया है। मधुसूदन जिस समाचार पत्र में पहले काम करता था वहाँ सभी असंतुष्ट हैं, छोड़े हुए हैं पर जिन्दा रहने के लिए काम खरूरी है अतः जबर-दस्ती काम का बोझ ढोते नजर आते हैं। अन्य संस्थाओं में भी पत्रकार अपना कौशल प्रदर्शन करने, योग्यता प्रमाणित करने के लिए 'स्वूप' और 'स्कैण्डल' की तलाश में रहते हैं। उसकी सचाई पर उनका ध्यान नहीं रहता, सुरजीत की पत्रकारिता इस ओर सकेत करती है। सचाई का अगर कहीं व्यवस्था या शासन से विरोध होना है तो उसे बचा जाना ही श्रेष्ठ नीति है 'न्यू हेराल्ड' का सम्पादक यही उपदेश मधु-सूदन को देता है। उपन्यास में मधुसूदन और हरबस आदि इन सब स्थितियों को देखते हैं, सोचते हैं और गुनते हैं पर हारे जुगारी की भांति घटनाओं के बंबल द्रष्टा बन कर रह जाते हैं। जाने क्यों कोई भी ऐसा व्यक्ति नजर नहीं आता जो इन विसंगतियों के बीच विद्रोह कर रहा हो। नया-नया पत्रकार सुकुमार भ्रष्टाचार की बातें उठाता अवश्य है पर उसे भी अपनी गलती शीघ्र ही महसूस हो जाती है। अतः हथियार ढाल देने वालों जिस मनुष्य की स्थिति का लेखक ने चित्र खींचा है उसमें समस्या का बोध तो होता है पर उपन्यास में फौली निष्क्रियता और अर्थहीनता से मन जैसे लुंज ही बना रहता है और समस्याएँ भी अपनी अर्थवत्ता खो देती है। ऐसा लगता है कि प्राधुनिक होने हुए भी लेखक ने जो कुछ जैसा है, उसे उसी रूप में नियति का वरदान मान कर स्वीकार कर लेने की दृढ़ प्रतिज्ञा कर रखी है।

शिल्प की दृष्टि से इस उपन्यास पर विचार करने का उद्देश्य इस निबंध में नहीं रहा है अतः उसके सम्बन्ध में कुछ न कहना ही उचित है पर एक बात जो बहुत स्पष्ट है वह यह कि उपन्यासकार ने उपन्यास के माध्यम से व्यक्ति और समाज की जिन विविध समस्याओं को मधुसूदन की सूक्ष्म दृष्टि और अनुभूतियों के वल पर सामने लाने की कोशिश की है उनमें मधुसूदन का पत्रकार वाला व्यक्तित्व जैसे भावना जाता है। घटनाएँ प्रत्यक्ष रूप से पाठक से नहीं टकरातीं, पाठक को पहले मधुसूदन के निकट जाना पड़ता है फिर उसके भरोखे (कोठे) से उसे वहाँ समझानो पड़ती है जिससे ताजगी समाप्त हो जाती है। साथ ही काठ बाजार की वेश्यावृत्ति,

मुगल काल के बाद की कला आदि के जो 'रिब्यू' उपस्थित किए गए हैं उसमें मधुसूदन की मार्मिक दृष्टि की प्रशंसा अवश्य हो जाती है पर वास्तविक स्थितियों में उससे कोई परिवर्तन नहीं आता और कथानक खिचता या लूम पड़ता है। यह बात नहीं है, कि कथानक जितना है उससे आगे हो ही नहीं सकता उसमें अभी भी संभावनाएँ हैं पर केवल तभी जब लेखक इन सब स्थितियों के बाद मधुसूदन की टैक्सी को बन्सावपुरा की ओर न बढ़ाकर पुन. 'कान्सीबधूशन हाउस' की ओर मुड़ता हुआ दिखता है।

यही कारण है कि उपन्यास पढ़ने पर लगता है कि समस्याएँ तो सबमुच जीवन की हैं, पर शायद इन्हे और अच्छी तरह उभारा जा सकता था और कुछ अच्छे समाधान तक पहुँचने की कोशिश की जा सकती थी जिसे लेखक करना चाह कर भी नहीं कर पाया है या कौन जाने उसे अभी तक समाधान स्वयं भी न मिला हो।

स्वप्नशील व्यक्तित्वों की असमर्थ कहानी

शरद जोशी

पुंस्त्वहीन नायको की सृष्टि में इधर हिन्दी उपन्यासों ने काफी प्रगति की है। घटनाओं वाला जमाना गया जब पात्र सोचता था और कर गुजरता था। अब पात्रों की स्थिति तालाब में तैरते हुए एक पत्ते की है—जो भरे पूरे पेड़ की स्मृतियाँ लिये पेड़ से टूटा है और लहरों के साथ यहाँ-वहाँ होना ही उसका वर्तमान है। धीरे-धीरे सब जाना उसकी नियति। इसी बीच वह तालाब के विस्तार और गहराई को बूझ पाने के बावजूद अपनी दिवशाता समझ जाता है। पर लम्बी प्रक्रिया में कितने पृष्ठ लिखे जाते हैं। आदमी के अन्दर से रँग-रँग कर बीतने वाले इतिहास के हर पल में कुछ विशेषता है और उपन्यासकार उन जिन्दगी से सिकत पलों को छोड़ नहीं पाता क्योंकि पेटर्न की संपूर्णता उससे माँग करती है। 'यह पय बंधु था' की रचना के समय उपन्यासकार के सम्मुख यह प्रश्न बार-बार उठा होगा कि जहाज के पछी को कितना आकाश अपनी दृष्टि और अनुभव में बाँधने की स्वतंत्रता दी जाए। विशेष रूप से ऐसा पंछी जिसमें जिज्ञासा नहीं है पर एक मजबूरी है जो उसे जहाज से अलग कर रही है और अपनी उड़ान के समय उसके पल्ल मतीत ने काफी कुछ काट रखे हैं।

उपन्यास की कथा सिर्फ पक्षी की नहीं आकाश और उस जहाज की भी कथा है, केवल लहरों में सड़ते पत्ते की ही नहीं वृक्ष और तालाब की भी कथा है। उज्जैन के पास का एक काल्पनिक कस्बा (जो पुराने भागर और शाजापुरा को मिला कर बनाया गया है) उपन्यास की मूल कथा-भूमि है। सामन्तवाद की अन्तिम छाया की लम्बाई बहुत गहरे तक कस्बे में है, सब कुछ ठहरा हुआ, ठिठका हुआ है। जहाँ छोटी सी बात घटना का सम्मान पाती है। ब्राह्मणी संस्कारों से चल और पुराने मान मूल्यों की रक्षा करने में विश्वास रखने वाले श्रीनाथ ठाकुर कीर्तनिया के परिवार के टूटने, बिलखने की यह कथा बार-बार अकेले श्रीधर की कहानी बन जाती है। एक बड़े वृत्त के साथ छोटा वृत्त है श्रीधर जो इस ठिठके और नष्ट होते मतीत से टूटता है

और उन समानान्तर रेखाओं को छूता है जो अपने देश के इतिहास की महत्त्वपूर्ण रेखाएँ हैं पर अपनी लघुता की नियति से वंधा पराजय बोध से घस्त लौट आता है। यह एक असफल व्यक्ति की कहानी है जिसे सफलता की किसी दिशा ने मोहित नहीं किया। उपन्यास का यह वाक्य—'उन्होंने प्रत्येक बार समुद्र की रत्नाकरी सीमाओं में प्रवेश करने की भरसक चेष्टा की लेकिन कोई न कोई ज्वार उनके सारे कर्म को नगण्य सिद्ध कर हर बार किनारे पर ला पटक देता—धीधर के विषय में सही लगता है पर पुस्तकहीनता यही है कि उन्होंने कभी भरसक चेष्टा नहीं की, वे वहाँ जाने को विवश थे। पोरुप को टोक से धीधर कभी परिभाषित नहीं कर सका। इसी कारण उसका तथाकथित धीर्य उसकी पीड़ा बन गया। उसे साधारण व्यक्ति का गौरव प्रदान करने के प्रतिरिक्त लेखक क्या कर सकता था।

बहुत अधिक शस्त्रों से लदा व्यक्ति युद्ध नहीं लड़ पाता। वह सारे शस्त्रों को सुरक्षित रखने रणक्षेत्र से भाग आए ताँ अहोभाग्य। सद्गुणों से लदा धीधर जागरण और क्रान्ति के युग में जब त्याग, धर्म, ईमानदारी और सकल्पनिष्ठा की समाज और देश को आवश्यकता थी असफल रहा और अपने माध्यम होने की महत्ता उसे प्रेरित नहीं कर सकी। भारतीय स्वाधीनता आंदोलन की यही ट्रेजेडी है। रथ पर गर्व से खड़े व्यक्ति की जय जयकार में व्यस्त लोगों ने सारथी की उधेसा की। उसका महत्त्व नकारा गया। फिर उनकी ओकान क्या जो मात्र कर्तव्यबोध में विवश कुछ देर रथ के साथ दौड़े पर अधिक दौड़ न सके, थक कर, टूट कर गिर गये और समय के परं उन्हें रौंधते चले गये। समूचा उपन्यास उस लावारिम भव का इतिहास है जो हलचल भरे रास्ते पर हुई दुर्घटना का शिकार हुआ जिमें अतत लावारिम मान लिया गया। उपन्यास के अन्त में अपने पानी से टपकते पुराने घर में घोंटी की गूँट घाँसों पर तगर बिसूरने वाले धीधर की पीड़ा एक ऐसे व्यक्ति की पीड़ा है जो आत्महत्या नहीं कर सका। यह पराजित और घायल होने की एक ऐसी अवस्था थी जब आत्महत्या कोई मतलब नहीं रखती। बजाय आत्महत्या के वह एक और मरीचिका में अपने को भुलाने में लग जाता है, एक और सकल्प वा नशा उसे गापिल कर देता है। यही उमका मालवीपन है जो बीच में कहीं-कहीं विवरने विगड़ने के बावजूद अन्त तक बहूत भली प्रकार निभाया गया है।

नागरी और शौदिच्यों के इस मालवी मध्यमवर्ग पर नरेश मेहता की पकड़ अच्छी है। उस सारे यथार्थ को वह कविता का सुनहरा मोन खड़ाता है, सारी कविता को काट कर जो यथार्थ रह-रह कर चमक उठता है वह अग्न्यन्त मजीब है। मालवी सौंदर्यबोध का आग्रह है कि गोबर में लिपे और गपाने कण की पृष्ठभूमि गहरे रंगों में सवारी सजाई जाएँ। नरेश मेहता ने इस हतकी भूरी-भूरी पृष्ठभूमि को बंगाली रेखाएँ और धब्बे दिये हैं। शायद उन्हें इस अपनी विशिष्टता पर गर्व है। पर हम उपन्यास के परिवेश में वे नितान्त ध्येय लगने हैं। उपन्यास पढ़ने समय में यह भी विचार गया कि नायक की सारी कमबोरियाँ बगला के प्रभाव में तो नहीं हैं। राम

तीर से उपन्यास के अधिकांश भाग को ममेटे उसका स्पष्ट दीदीवाद। श्रीधर के बलावा दूसरा पात्र विरान भी इसी दीदीवाद में बीच-बीच में प्रस्तुत रहा पर उसकी मकल्प चेतना उसे इस नफासत से मुक्ति दिना देनी है और इसी कारण वह उठ भी सका है।

सीमा में बँधी स्त्री अपने वृत्त को चीर नुछ कर जानी है तो श्रीपन्थानिक परिवेश में उसका चरित्र उभर आता है। सारी सभापनाओं में होहल्ले के वाजजूद पुरप उतना नहीं कर पाता जिसकी प्रोत्साह वह प्रत्यक्ष अग्र-ग्रहण करता है। इसी कारण बगला और बगला-प्रभावित उपन्यासों का यह विशिष्ट दीदी चरित्र अधिक जामदार दिखाई देता है। नागी चरित्र जहाँ विवश है वहाँ सामाजिक स्थितियाँ और छद्मियाँ उत्तरदायी हैं और जहाँ वह साहस का परिचय देती है वहाँ उसके अपने व्यक्तित्व की करामत है। उपन्यासों में दीदियों के रनवे इसी कारण हैं। 'यह पथ बन्धु था' में एक है इन्दु दीदी और दूसरी मानती दीदी। इन्दु दीदी कस्बे के पुराने सामन्त बाना साहेब की पुत्री है जो श्रीधर की सखी है। वह श्रीधर को पढ़ाती है, प्रकृति को संरक्षित करती है और उसे शिक्षित बनाती है। दोनों की आयु में अन्तर काफी है। श्रीधर को पान मटाने से इन्दु को शरीर की उच्चा का परिचय मिलता है। बालक श्रीधर इन्दु के गुरुकुल का एक छात्र है, पीछे-पीछे भटकता है। सुसंस्कृत निरमपन का इजेवशन लगा इन्दु चली जाती है वधू बनकर और श्रीधर उसकी स्मृतियों में जीता है। श्रीधर का स्मृतियों में जीना सारे उपन्यास के कथ्य ही नहीं मिले को भी प्रभावित करता है। कलम लगातार अतीत और वर्तमान के बीच टहलती है, एक आती है और फिर एक धक्के से बढती है। यह धक्का किनी घटना से आता है। श्रीधर करता नहीं हो जाता है। कस्बे के स्कूल में त्यागपत्र देना उसके साहस की पराकाष्ठा थी। वह एक रात गौतम बुद्ध की अदा से घर छोड़ देता है। श्रीधर का भ्रम था कि चुनौती को स्वीकार करना ही विजय के लिए पर्याप्त है। पता डाल से टूटता है यह ममभ कि ससार विशाल है पर निकट के तालाब में गिर कर मड़ने लगता है। वर्तमान के निर्मम वास्तव के सामने अतीत में सजोया सब कुछ अनुपयोगी हो जाता है। साहस भी। श्रीधर के इसी संघर्ष और असाध्यता की कहानी कहना उपन्यासकार का लक्ष्य था। पर उपन्यासकार के जाने अनजाने यह श्रीनाथ ठाकुर कीर्तनिया के परिवार के टूटने की कहानी बन गई। कीर्तनिया जी, श्रीधर की पत्नी सखी, लक्ष्मी गुनी, मा गरिबंदार भाई और उत्तरी पत्नी प्रतिक समस्त चरित्र बन गये। विशेषकर सखी जिसकी तुलना में सब लुच्छ गयते हैं, उपन्यासकार ने श्रीधर के परिवार के सदस्यों को दो स्पष्ट भागों में बाँट मुक्ति चाही थी—अच्छे और बुरे। भजन, रामायण और तपसाइ आदि धार्मिकता की तहों में इन्हें लपेटा था। कर्तव्यबोध ने उन्हें जगडा था पर नरेश मेहता का मानवी जीवन का अनुभव इन मारे पात्रों को जीवंत बना गया। धार्मिकता से बचने के श्रेष्ठ प्रयत्नों के बाद भी मूल अनुभवों के प्रति ईमानदारी ने इन उपन्यास में जान डाल दी है। भारत उपन्यास कवि नरेश मेहता और उपन्यासकार नरेश मेहता के

आत्म-संघर्ष से प्रभावित है। कवि नरेश मेहता 'रत्ना' की सृष्टि करता है जो श्रीधर को धीमे से कान में कह जाती है 'तुमि भ्रामार शामी' और उपन्यासकार नरेश मेहता 'सरो' को धीरे-धीरे आकृष्ट है जो पति के जाने के बाद उसके सारे परिणामों को भोगती है। 'सरो' के विषय में बार-बार एक शब्द उपयोग हुआ है 'खटना'। सरो दिन भर खटती है। उसके प्रति सहानुभूति में वे बार-बार यही कहते हैं कि वह दिन भर खटती है। वेप समय उसे उपन्यासकार सूरदास या तुलसी की पोषी यमा देता है। सारी कविताएँ अन्य पात्रों के लिए सुरक्षित हैं। और प्रणाम करने पैमें बावू इतने सुन्दर लग रहे थे मानो स्नानित सबेरा, पृथ्वी को प्रणाम कर रहा हो। 'इन अर्थहीन पात्रों को कवि नरेश ने कविताघो से संबन्धित की चेष्टा की। शायद वे सोचते थे कि कविता के कोमल कन्धों पर हाथ रख कर यह उपन्यास बढ़ेगा और भले बढ़ेगा पर यह भरोसा उन्हें थोड़ा देता है। 'तुमि भ्रामार शामी' बहकर जीवन का सारा अमृत छान में टपका कर जाने वाली 'रत्ना' का यह बंगाली भटका कितना सतही लगता है। किसी भी प्रबुद्ध पाठक के लिए बगला से उधार लाए ऐसे चरित्र इस व्यापक परिवेश में अर्थहीन हो जाते हैं। मालवा के वर्णन में जो कविता उपयोगी सिद्ध होती है पात्रों के गलन में वह अत्यन्त अनुपयोगी। नरेश मेहता को इस मोह में मुक्ति प्राप्त कर लेनी चाहिए थी। उपन्यासकार 'घनो' कवि 'घनो' से थोड़ा हटाकर अपने उपन्यास को कमजोर बना चुके हैं। इस अनुभव से नरेश मेहता को लाभ लेना चाहिए था। जरूरी नहीं था कि वे आत्मलिक होते पर वे मालवा पर विश्वास कर सकते थे। पर जैसे-जैसे उपन्यास बढ़ता है सारी कविताएँ 'सरो' के ठोस चरित्र की दिशा में समर्पित मात्र से बढ़ने लगती हैं।

एक मोटे उपन्यास की रचना के समय लेखक का सबसे बड़ा रोना यह रहना है कि वह क्या रखे और क्या काटे। लेखकीय मोह और सम्पादकीय तर्क में समझौता अवसर नहीं हो पाता। पर नरेश की परिपक्वता इसमें है कि वे प्रवाह को काट देने की कला जानते हैं। वे कई बार इस क्षमता का उपयोग करना भूल गये हैं पर वे जहाँ चाहते हैं कर सकते हैं। उपन्यास की कथावस्तु उर्जिन के पाम के उस कस्बे, इन्दौर और बनारस में बँटी है। अपने कस्बे में श्रीधर स्मृतिवाँ सजोए रखने के अलावा स्टीन क्रिश्च का जीवन जीना है पर इन्दौर और बाद में लम्बे समय तक बनारस में वह नयी परिस्थितियों में गुजरता है, समझता है और अनियमित दण्ड भोगता है। आन्दोलन करने कांशंसियों और प्रातिकारियों के मध्य वर्ग स्वाधीनता के राष्ट्रीय संघर्ष के सत्य और टोंग को करीब में समझता है और उसकी मुभायनी का धनबाहा हिम्मेदार हो जाता है। श्रीधर के अनुभवों में रहे रचे ये वर्णन बनारस की गतियों की तरह सकरे हैं और प्रारम्भ के घटनाहीन दिनों को विस्तार दिया गया है, मालवा के पठार यात्रा विस्तार। स्कूल की नौकरी से त्यागपत्र वाली घटना को जिनाना विस्तार मिला है या श्रीमोहन के परिवार में घनग होने वाले मामले को, बना श्रीधर के लम्बे जिन जीवन को भी नहीं। कोई और लेखक उपन्यास को इस तरह नहीं बँटता। कृति को पनी और सशक्त बनाने के प्रायश्च उने प्रेरित करने और

मारा उपन्यास दूसरे ढंग से विस्तार पाता। पर नरेश मेहता ने अनुभवों और अभिव्यक्ति के मध्य सतुलन का ईमानदारी से निर्वाह किया है। श्रीधर को अंततः लौटना है, खाली हाथी, पराजित। उपन्यास का यह भावी अन्त गठन को प्रभावित करता है। वे जल्दी-जल्दी उसे अनुभवों और निराशा से सादते हैं ताकि वह लौट सके। फिर भी राजापुर-भागर की तरह पुराने 'इन्दौर और बनारस के वर्णन भी सजीव है। कई चरित्र समाज से ज्यों के त्यों उठा कर दिए गए लगते हैं। अच्छी बात है। इस समय अभिनन्दन बटोरने में मशगूल ये चरित्र अपने ओद्येपन के साथ साहित्य में ही सुरक्षित रह जाएं तो भावी पीढ़ी को आज्ञादी के आन्दोलन के समय का यह घुग्गिन रूप समझने में सुविधा होगी। कीर्तनधर्मों इतिहासियों में तो इसकी आशा करना व्यर्थ है। यह काम लेखकों को ही करना होगा। 'यह पय बन्धु था' में इन्दौर की पुस्तकें और बनारस के सकलदोष नारायण सिंह के रूप में ऐसे चरित्र उभरे हैं। इन प्रकार यह उपन्यास प्रारम्भ में विस्तार से उठता है पर अन्त में तेजी से मिमटता है। वे दोनों छोर प्रभावकारी हैं। स्वप्नशील परन्तु अपनी ही बनाई वेड़ियों के कारण असमर्थ मालवी व्यक्तित्व दोनों छोर पर ठीक से चित्रित हुआ है। जैसा कि मोटे उपन्यासों में होता है उपन्यास के प्रारम्भ में अनेक छोटे-छोटे चरित्र उठते चले आते हैं और जब मूल कथा तेजी से बढ़ती है वे एकदम अनुपयोगी होकर बण्डल बनाकर फेंक दिए जाते हैं। उनकी सार्थकता इसी में है कि वे एक विराट दृश्य के चित्रण में हाथ बटोते हैं। बाला साहेब, गाडगिल हैडमास्टर, नारायण बाबू, पैमन बाबू, लक्ष्मण, त्रिपाठी जो इन दृष्टि से सफल हैं। कवि स्वभाव के कारण कहिए या चरित्र से व्यर्थ अधिक अपेक्षाएँ करने के कारण मालती दीदी की कथा को व्यर्थ बढ़ाया गया है। विशन उन्हें दीदी कहता है और एकाध बार विवाह का प्रस्ताव भी कर देता है फिर भी इस चरित्र का खोलापन कायम रहता है। इस दीदीवाद के लिहाफ में ढका दमित संकस एकाएक उद्घाटित होता है जब विशन अपनी दीदी से ही विवाह का प्रस्ताव रख देता है। यद्यपि वह इसी समय कमल में प्रेम करता है और विवाह की कोशिश में है। भलग-भलग चेहरे लगाकर धूमने वाला यह क्रांतिकारी चरित्र समानान्तर स्तरों पर जीता है। वह पुस्तकों की राजनीतिक मठाधीनी को तोड़ना चाहता है और कमल से विवाह करता है। वह क्रांतिकारी है और इन्दौर के प्रेमी ए० जी० जी० पर मालवा-हाउस (जहाँ आजकल रेडियो स्टेशन है) में गोली चलाकर मार डालने का प्रयास करता है। इसी में वह मारा जाता है। विशन को जितने विलंबित लय से उठाया गया उतना ही द्रुतलय में समाप्त कर दिया गया। रत्ना रह जाती है। शेष उपन्यास में बंगाली तरणी के समर्पित भाव से यदाकदा श्रीधर में मिलती है एक 'मनुष्य नैकट्य' के बाद बार-बार दूर हो जाती है और अन्त में श्रीधर को "तुमि आमार साथी" का वाक्य बोल फाँसी चढ़ जाती है। इस सतही बगानियत पर नरेश प्रकरण भरोसा करते हैं। जैसे-जैसे उपन्यास में श्रीधर के कट्टे अनुभवों की घोर वास्तविकताएँ सामने आती हैं, कल्पना से प्रभूत सारे पात्र पीछे छूट

जाने हैं। घेप रह जाती है "सरो" जो उपन्यास की रीढ़ है। जिस इन्दु दीदी की प्रेरणा से श्रीधर का चरित्र-निर्माण हुआ, जिसके कारण वह डर में बिछुड़ा, अपने पौरुष की क्षमताएँ पहचानने को यहाँ वहाँ भटका, उसी इन्दु दीदी से वह बनारस में बाबा विश्वनाथ मन्दिर में रत्नपाटी दक्षिणाभिन्नापो ब्राह्मण के रूप में मिलता है। प्रजीव प्रसंग है। वह सपत्ति का मोह त्याग हिमालय जा रही होती है और इस यात्रक को जो अपनी असमर्थता से साक्षात्कार कर चुका है, घर लौट जाने की सलाह देती है। जीवन ने दोनों को निराशा दी है पर अभिजात और मध्यम वर्ग का भेद कितने अलग अलग करता है। टूटा हुआ श्रीधर घर लौट आता है। दीदी के आदेशों की ओर में मारा उपन्यास कसा गया है। एक तार है जो घटनाओं और परिस्थितियों के प्रभाव को नकारता भक्तभनाया करता है। कभी-कभी व्यर्थ।

उपन्यास की छत अनेक स्तम्भों के सहारे खड़ी की जाती है। पाठक उमके नीचे विश्राम लेता है। अगर स्तम्भ कमजोर हुए तो छत पाठक के सिर पर टूटती है। कीर्तनिया जी के परिवार की कथा-व्यथा, सरो, गुनी, सावित्री और कान्ता से चरित्र ओद्वेपन के आतक से काँपता और श्रीधर के आगमन की कल्पना में आर्थिक निराशा और तनाव में जीते परिवार की कहानी इस उपन्यास की छत को गिरने नहीं देती अन्यथा सिर्फ मालती और रतना से पात्र इसे दहा देते।

उपन्यासकार नरेश मेहता का कथन है कि उन्होंने मालवा के साधारण व्यक्ति को व्यक्तित्व देने का प्रयास किया है। वह महापुरुष नहीं पर मानुष अवश्य है। जोर उसके साधारण होने पर है। स्वयं श्रीधर रतना से कहता है—क्षेत्र-प्रवेश की बात साधारण लोगों के लिये थोड़े ही है रतना! हम तो माध्यम हैं। प्रच्छा है कि किसी शुभ काम के निमित्त बने। पर यह यदि मत्स्य है तो इस साधारण जन को अन्त में निराशा क्यों होती है? आदसों का मुलम्मा टूटने के बाद वे अपने को अवन क्यों पाने हैं? स्वप्रेरणा से मारे जीवन को धातन करने वाला साधारण जन अपने ही कथन के अनुसार निमित्त बन लिया, फिर वह दुःखी क्यों है। परिवार के सदस्य और मित्र अवश्य यह समझ सकते हैं कि श्रीधर अपने पौरुष के बस पर कमा कर लाएगा घन निराशा उन्हें होनी चाहिए। श्रीधर का आदस तो विवेकानन्द की तरह विशाल पृथ्वी पर भटकना ही था। वह बोन से लक्ष्य को लेकर चला था जो उसे अन्त में निराशा हुई। उसकी निराशा का एक ही कारण हो सकता है। श्रीधर को यह अहसास होता कि जिन युद्ध में वह निराही बन लड़ रहा है, विजय प्राप्त होने पर वह धेयाधिकारी नहीं होगा, उमवा बोर्ड हिस्सा नहीं है। हिस्सेदार होने पुनकें और जमींदार मकलदीप नारायण मित्र। धेंपेजों ने आडादी का समझौता भारतीय जनता से नहीं भारतीय पूँजीवाद से किया। आडादी उन व्यक्तियों के नय में नहीं मित्री जो आडादी के लिये लड़ रहे थे पर उन व्यक्तियों के भय में मित्री जो आडादी के लिये नहीं लड़ रहे थे। न लड़ने वाला यह विराट ममूट यदि उठ गया होता तो धेंपेजों की अमानजनक वापसी होती। उन्होंने आडादी की और

इसका श्रेय उन्हें दिया जिनसे वे भयभीत नहीं थे। इस तेजी से हुए परिवर्तनों की चकाचौंध को साधारण जन ने देखा और वह जपजयकार करने लगा। जब चकाचौंध समाप्त हुई तब वर्षों बाद जनता को यह महसास हुआ कि आजादी का लाभ उन्हें नहीं किमी और वर्गों को मिल रहा है। श्रीधर की निराशा इसी कारण है तो निश्चित ही वह जनजाने ही समाज का प्रतिनिधित्व कर गया है। पर जैसा कि नरेश मेहता ने भूमिका में उसकी अपेक्षा की थी यह एकान्त-फूल, लोहित अंकुर फूट कर वामुदेव नहीं बना। वह घोंती से आँखें पोंछता रोता रहा। बिचान ने इंदौर में इन तथ्य की और संकेत किया था—दुःख या परिताप इस बात का है श्रीधर ! कि अंग्रेजों के शोषण को तो शोषण कहकर सब उसके विरुद्ध सत्याग्रह करेंगे लेकिन इन पुस्तकें साहब जैसे लोगों के शोषण को आप त्याग, तपस्वा, देशसेवा आदि कहने के लिए बाध्य हैं। आज पांच बरस से घुट रहा हूँ, कोई उत्तर नहीं मिलता।—बनारस में दास्त्रीजी इसी समस्या के एक पहलू की ओर संकेत करते श्रीधर से कहते हैं—'आपको देश सेवा करने की गन्तव्यहीनता है न, इसीलिए ? आपको किस कविराज ने राजनीति में जाने का निदान बताया श्रीमान ! जरा हम भी तो मुने ? अर्द्धे एतसे अनुवाद करने लगे थे और अस्तहयोग में कूद पड़े। अरे वे लोग जेल गये तो हजारों की कफालत का नुकसान करके, जमींदारी का हर्जाना करके, तो प्रचार द्वारा कुछ मुयावजा भी न लें। आप क्या छोड़ गये थे ? मेहता की मालवी पूँजी नमान्नी ही रही है और वे दुहरा रहे हैं। सौभाग्य से जिस समाज और परिवार को उन्होंने बाधा है वह भी ठहरा हुआ, सड़ता हुआ जल है अतः यह दुहराव शिल्प का आभास देना है अग्यथा मुट्ठी भर मालवा के दमबूते पर छह सौ पृष्ठों का तम्बू तानना कठिन होता। मैं यह भी मोचता हूँ कि किसी परिपक्व उपन्यासकार को पाठकों के मन में कृपा उपजाने या सहानुभूति प्राप्त करने के लिये 'पक्षमा' आदि रोगों का सहारा लेना अब बन्द कर देना चाहिये। 'सरौ' बिना मरीज हुए भी अपने दर्द को ओर ध्यान खींच सकती थी।

कुल मिलाकर यह कृति सफल और विशिष्ट है।

आंचलिक समग्रता की सच्ची अनुभूति'

रामदरश मिश्र

यह उपन्यास आंचलिक नाम से अभिहित किया गया है। क्या इस उपन्यास को आंचलिक विशेषण यों ही दे दिया है या इसके वस्तु-संगठन और जीवन ग्रहण की दृष्टियों में कुछ ऐसी नवीनता है जिसे व्यवक्त करने के लिए उपन्यासकार को यह विशेषण जोड़ना पड़ा है। मैं समझता हूँ कि मैला आंचल से प्रारम्भ होने वाले हिन्दी के आंचलिक उपन्यासों ने उपन्यास को एक नयी विधा प्रदान की है। वस्तु-ग्रहण, वस्तु-संगठन, टेकनीक, भाषा सभी क्षेत्रों में एक नया उन्मेष पूटा है। आंचलिक उपन्यास का एक विशिष्ट धर्म है। आंचलिकता का धर्म बहुत से लोगों ने स्थानीय रगत से लिया है किन्तु यह भ्रम है। आंचलिक उपन्यास अचल के समग्र जीवन का उपन्यास है। जैसे नयी कविता ने तीव्रता से, सच्चाई से भोगे हुए, अनुभव की भट्टी में तपे हुए पलों को व्यजित करने में ही कविता की सुन्दरता देखी वैसे ही उपन्यास के क्षेत्र में आंचलिक उपन्यासों ने अनुभवहीन सामान्य या विराट के पीछे न दौड़ कर अनुभव की सीमा में घाने वाले अचल विशेष को उपन्यास का क्षेत्र बनाया। आंचलिक उपन्यासकार जनपद विशेष के बीच जिया होता है या कम से कम समीपी द्रष्टा होता है। वह विश्वास के साथ वहाँ के पात्रों, वहाँ की समस्याओं, वहाँ के सम्बन्धों, वहाँ के प्राकृतिक और सामाजिक परिवेश के समग्र रूपों, परम्पराओं और प्रतियों को प्रकृत कर सकता है। आंचलिक उपन्यास लिखना मानो हृदय में किसी भू-भाग की कसममानी हुई जीवनानुभूति को बाणी देने का धनिवार्य प्रयत्न है। इस सदर्भ में एक आक्षेप भी किया गया है—वह यह कि आंचलिक उपन्यासकार को युग के उदित जीवन बोध का परिचय नहीं होता, अतः वह 'नाम्पेट्लिज्या' का शिकार होकर मोटक अतीत की ओर भागता है या ऐसे भू भाग के जीवन की रगोनियों की ओर भागता है जो पिछड़ा हुआ है, जो प्राकृतिक बोध से कटा हुआ मरम तरम जीवन बिना रहा है। वह आक्षेप अपने आप में दोषा है क्योंकि यह सतरा तो किसी भी प्रकार के उपन्यास में हो सकता है। आंचलिक उपन्यासों में बाल की दृष्टि से दो श्रेणियाँ हैं।

सकनी है। एक तो वे हैं जो अतीतकालीन जीवन को चुनते हैं लेकिन उस अतीत-कालीन जीवन को मोहक रूप में प्रस्तुत कर देना उनका लक्ष्य नहीं होता वरन् वे उनके भीतर से कुछ मूल्यों को उभारते हैं जो उनकी दृष्टि में जीवन की शक्ति और सौन्दर्य होते हैं, साथ ही साथ वे अचल विशेष के संपर्क, सौन्दर्य की मूकता को स्वर देते हैं इस प्रकार अचल विशेष अपनी समस्त मोहकता और कुरूपता, शक्ति और सौन्दर्य के साथ सजीव हो उठता है। विभूतिभूषण बनर्जी का आरण्यक इसी प्रकार का प्रांचलिक उपन्यास है। दूसरी श्रेणी के उपन्यास वे हैं जो अचल विशेष के समसामयिक जीवन को ग्रहण करते हैं। वे वर्तमान युग में विकसित अचल विशेष के जीवन भ्रमणों, संधियों, मूल्यों, प्रश्नों और अभावों आदि की सूक्ष्म रेखाओं से उसकी समग्र आधुनिक मूर्ति की कल्पना करते हैं। 'मैला प्रांचल' इसी प्रकार का प्रांचलिक उपन्यास है। अतः कुछ लोगों का यह आशय कि प्रांचलिक उपन्यास लिखना मानो आधुनिक बोध से भाग कर नास्टैलिनिज्म का शिकार होना है, अनिवार्य रूप से सत्य नहीं है।

"मैला प्रांचल" पूर्णिया जिले के एक पिछड़े हुए गाँव 'मेरी गंज' की स्वल्पना के पूर्व के दो तीन वर्षों की मैला जिन्दगी की सारी कसमकस का जीवित चित्र है। हिन्दी में पहली बार किमी अचल विशेष के उपेक्षित जीवन की समस्त छवि और कुरूपता, सीमा, विवशता और सभावना को इतनी मानवीय ममता और मृदुमता से रच दिया गया। जैसे 'मैला प्रांचल' के पहले नागार्जुन के कई उपन्यास आ चुके थे जिन्हें प्रांचलिक कहा जाता है लेकिन नागार्जुन के उपन्यासों में एक ही साथ अचल जीवन की समग्रता और सरिलप्यता लक्षित नहीं होती। उनमें जीवन के अनेक अतिविरोधी सूत्रों की जटिल बुनावट नहीं है। ये उपन्यास अचल विशेष से सम्बद्ध अवश्य हैं लेकिन वे एक तो साम्यवादी दृष्टि से प्रेरित होकर कुछ पिछड़े हुए पात्रों के प्रति सहानुभूतियों होकर सीधे-सीधे वर्ग-नवर्गों को चित्रित करते हैं दूसरे उनका बन्धु सगठन भी सीधे डंग का होता है क्योंकि वे अचल को नायक न मान कर किसी पात्र को नायक मान कर चलते हैं और पहले के उपन्यासों की तरह उमी के इर्द-गिर्द अन्य पात्रों और घटनाओं को बुनते हैं। इसलिए नागार्जुन के उपन्यासों में विषराव का प्रश्न कभी उठा ही नहीं जबकि 'मैला प्रांचल' और उसके समान अन्य उपन्यासों पर विषराव का आक्षेप लगाया गया है।

'मैला प्रांचल' एक पिछड़े हुए गाँव की कथा है। 'इसमें फूल भी हैं, शूल भी हैं फूल भी हैं, गुलाल भी, कीचड़ भी है, चंदन भी, मुन्दरता है, कुरूपता भी—लेखक किसी से भी दामन बचा कर निकल नहीं पाया है।' लेखक की इस विवक्षित से प्रतीत होता है कि वह गाँव को समग्र और यथार्थवादी दृष्टि से देख रहा है—वह न तो गाँव को मोटे सादे जीवन का आदर्श मान कर चलता है और न तो कुछ वर्गों की हिमायत करने के लिए उसे असंतुलित टुकड़ों में बाँट कर देखता है, अपनी समस्त कटुता और मृदुता और नये सम्बन्धों के साथ विकसित जो गाँव है, अनेक जटिल-

मध्यम-मूर्तों से जकड़ा जो गाँव है उसे वह अस्पृश्य भाव से देखता है। राजनीतिक, अर्थ नीति, धर्म नीति सभी इस जीवन को अपनी-अपनी सुन्दर-असुन्दर रेखाओं से काटती हुई उसे नया रूप दे रही हैं। कहा जा सकता है कि रेणु ने 'मैला आँचल' में अचल विशेष की कथा ही नहीं बही है बल्कि अपनी सदावन व्यग्य शैली में कथा को इस प्रकार नियोजित किया है कि समस्त अचल सजीव होने के साथ-साथ समस्त जीवन के सौन्दर्य-असौन्दर्य, सद्-असद् की धोर वडी ही सूक्ष्मता से समेत करता है और इस प्रकार यह कथा अक्षय के ऐतिहासिक, सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक परिवेश में तथ्य-आयोजन न रहकर जीवन मानव-संवेदनों, मूल्य-सघर्षों और अत-विरोध अन्तर्धर्म चेतनाओं की कहानी बन जाती है।

कुछ पिछड़े हुए गाँव ऐसे हो सकते हैं और अर्थ भी हैं जहाँ इतनी राजनीतिक चेतना या संघर्ष नहीं लक्षित होता। मुझे स्वयं अपने गाँव में (जो गोरखपुर का एक पिछड़ा हुआ गाँव है) राजनीतिक दलों की चेतना का ऐसा संघर्ष नहीं दिखाई पड़ा। इसलिए मैं अपने दोनों आँचलिक उपन्यासों में राजनीतिक दलों के संघर्ष को बहुत दूर तक नहीं सींच सका हूँ किन्तु यह और वान है। जो मकला है कि मेरीमंड में यह संघर्ष रहा हो तो और न भी रहा हों तो उसका होना अमान्य नहीं और लेखक को छूट है कि वह अपने अभिप्रेत को मूर्तित करने के लिए सभावना के भीतर के संघर्ष को ग्रहण करे। हम तरह-बहु एक गाँव की कहानी के माध्यम से तत्कालीन चेतना के संघर्ष को अंकित कर सकता है। रेणु ने एक गाँव की संघर्ष के भीतर समेट कर तत्कालीन राजनीतिक दलों के आपसी-टकराव और अतिवादियों की बड़ी मार्मिकता से चित्रित किया है। व्यग्य की शक्ति ने एक और लेखक को किमी दल का पक्षधर और कटु होने में बचा लिया है दूसरी ओर प्रभाव में बड़ी तीव्रता भर दी है। लेखक की व्यग्य-शक्ति प्राचीन और नवीन के संघर्षों, प्राचीन-प्राचीन के संघर्षों, नवीन-नवीन के संघर्षों, राजनीति-धर्म और समाज की नयी पुरानी संघर्षों के आपसी संघर्षों तथा इन सबके बीच उलभने मुलभने तीव्र अतिविरोधों की बड़ी क्लृप्तता में चित्रित करती बनती है। लेखक की व्यग्यात्मक प्रवृत्ति अनेक तथ्यों को संघटित करती हुई भी उनमें परे किमी सूक्ष्म मरुप की ओर संवेत चरती रहती है। इस संवेत को न एकद पाते वाला 'मैला आँचल' के मूल संयु-संगठन और अर्थ-भंगिमा का रस लेकर ही मूल्य हो जायगा, जो कि हम उपन्यास का चरम दान नहीं है। गुजराती कवि और क्लिचक भी उमाकर जोशी ने अपने एक लेख में मैला आँचल के बारे में लिखते हुए कहा है—'कथा का संगठन होना है कटाक्ष (irony) के द्वारा। 'मैला आँचल' को अकार प्रदान करने में और (वर्णन दर्शाने) सर्वता-त्मक भाषा पाते में श्री रेणु की यदि कुछ मफदता मिली है तो उमरा कारण है यह कटाक्ष। यही कटाक्ष कथा को समसारीय घटनाओं का तन्नावेज बनने में अक्षय समाजशास्त्रीय आलेख बनने में बचा बैला है और कटाक्ष बनने की ओर उसे ले जाता है।'

लेखक की व्यंग्य वृत्ति पात्रों और वस्तुओं के अन्तर्विरोधों या असंगतियों को चट्टी बारीकी से चीरती चली जाती है किन्तु वह क्रूर नहीं होती, वह मर्दव मानवीय तरलता से प्रेरित रहती है। क्रूर अमानवीय वृत्तियों के अन्तर्विरोधों या असुन्दरताओं को चीरने समय लेखक की व्यंग्य वृत्ति मद्ध नहीं होती जैसा नागा वाशा क्रूर कर्म के प्रतिरोध में कालीचरन का दल उमें मारता है और नागा भागता है तो नागा के मार पाने के प्रति न तो लेखक मद्ध होता है और न पाटक, लेकिन ऐसे पात्र 'मैला आचल' में नहीं के बराबर हैं जो अपनी अदम्य क्रूरता या कोमलता के कारण लेखक की केवल नियमंता या बेबल ममता पा सके हो। सारे के सारे पात्र गतिशील परिस्थितियों में गिरने पड़ते लेखक की यथार्थवादी दृष्टि के कमरे में बन्दी होते रहते हैं और लेखक जब अपनी अन्तर्निहित ममता के जल में धोकर इनके धिक् निकालता है तो ये पात्र अपने आप कही हमें क्रुद्ध करते हैं, कही द्रवित करते हैं। परिस्थितियों-जन्य उनकी विविध छवि एक ओर यथार्थवाद का निर्वाह करती है दूसरी ओर गतिशील होने के कारण हमें उनके प्रति पूर्वग्रहपूर्ण या एक विरोध धारणाबद्ध होने में बचा लेती है। 'मैला आचल' में मानवीय छवि की यह लीला आद्योपाद्य व्याप्त है। यहाँ तक कि भेरीगज का भूचक्र नीलबर माटिन जिसने किसी किसान के मुख से भेरीगज गाँव का पुगता नाम निकल जाने से उसे गिन-गिन कर पचास कोड़े लगाये थे, अपनी ही परिस्थितियों की लपेट में आकर दयनीय बन जाता है, वह पागलो-मा भटकता है और अपनी नपत्ति का ध्वस्तारोप छोड़ कर मर जाता है। इसी प्रकार रामबेलवान, बालदेव, लछिमी, जोतिखी काका, महन्थ सेवादास, कालीचरन तहसीलदार, रामकिरणाल सिंह आदि सभी पात्र बहुत ही। मानवीय रूप में घायले हैं लेखक से किसी के साथ अन्याय नहीं किया है अपनी ओर से वह किसी की खिल्ली भी नहीं उड़ाता बल्कि उसकी व्यंग्य-विधापिनी शक्ति ऐसी परिस्थितियों का संयोजन करती है कि पात्र या प्रसंग या घटनाएँ या मर्यादाएँ अपनी विसंगतियों में उपहासास्पद हो उठती हैं और उपहासास्पद होकर भी अपनी अनिवार्य विवशताओं की सीमा में हमें हँसाने के साथ द्रवित भी करती हैं अपने में तिरबन नहीं अनुरक्त करती हैं। यही रेणु की एक महत्त्वपूर्ण विशेषता है और 'मैला आचल' के मोन्दयों का एक विशिष्ट रहस्य। बालदेव हों, चाहे कालीचरन, चाहे लछिमी, चाहे रामबेलवान, चाहे रामदास, चाहे और पात्र सभी इसी प्रकार के परिस्थितिगत और स्वभाव-जन्य संघर्ष, मानवीय विवशतापूर्ण अन्तर्विरोध लेकर जीते हैं और इमीलिए 'मैला आचल' एक ओर गाँव के जीवन का बड़ा ही यथार्थ स्वरूप उद्घाटित करता है दूसरी ओर गाँव के प्रति एक अभूतपूर्व ममत्व उभारता है।

वस्तु-नघटन की दृष्टि से यह उपन्यास अब तक के उपन्यासों से थोड़ा भिन्न है। यह भिन्नता 'मैला आचल' की या अन्य सदिल्लिखित आधुनिक उपन्यासों की अनिवार्यता है। कहा जाता है कि वस्तु-संघटन की दृष्टि से मैला आचल और कुछ अन्य आधुनिक उपन्यासों में बिलराम है यानी उसमें अनेक बिलरी हुई घटनाएँ, अनेक बिलरे हुए पात्र, इस तरह एक दूसरे के विकास में अपरिहार्य रूप से योग दिये बिना आते हैं

और अपनी-अपनी जगह पर स्थित हो जाते हैं कि उपन्यास में एक सूत्र में सघटित नहीं हो पाते। वास्तव में ऐसी प्राप्ति पैदा होती है इसलिए कि हम आचलिक उपन्यासों के अलग स्वस्व को परख नहीं पाते। आचलिक उपन्यास न तो घटना-प्रधान उपन्यासों की तरह कुछ खास पात्रों के जीवन में सम्बद्ध घटनाओं और समस्याओं को लेकर वेगवती धारा की तरह नयी-नयी भूमियों को पार करता हुआ आगे बढ़ता है और न तो वह मनोवैज्ञानिक उपन्यासों की तरह कुछ गिने-चुने पात्रों के मन का विश्लेषण प्रस्तुत करता है। इन दोनों अवस्थाओं में बिवरता का कोई प्रश्न ही नहीं उठता किन्तु आचलिक उपन्यास का उद्देश्य है स्थिर स्थान पर गतिमान समय में जीने हुए अचल के ध्वनित्व के समग्र पहलुओं को उद्घाटित करना। इस प्रयोजन को सिद्ध करने के लिए उपयुक्त दोनों प्रकार के उपन्यासों का शिल्पकौशल अपर्याप्त है। अचल के समग्र जटिल जीवन-चित्र को अंकित करने के लिए लेखक कहीं मोटी रेखाएँ खींचता है कहीं पतली, कहीं अवकाशों को भरने के लिए दो-चार बिन्दुओं को भाड़ देता है। अनेक पर्वों, उत्सवों, परम्पराओं, विद्वानों, व्यथा के अवसरों, गीतों, मधुपर्क प्रकृति के रंगों, पुराने-नये जीवन-मूल्यों की उलझी पतों आदि से लिखता हुआ अचल जीवन-अभिव्यक्ति के एक नये माध्यम की अपेक्षा करता है। अतः आचलिक उपन्यासकार एक दिशा में बढ़ने के स्थान पर एक ही साथ पूरे अचल की चतुर्मुख यात्रा करना चाहता है और उन उपादानों को यहाँ वहाँ में चुनता है जो मिलकर अचल की समग्रता का निर्माण करते हैं। ये उपादान वास्तव में प्राप्त में दिवरे नहीं होते, इनमें एक अन्त सूचना होती है। ये अपना अलग-अलग पूरा अस्तित्व रखने हुए भी अचल जीवन के उस पक्ष के चिन्ते होते हैं जो अन्य से छूट गया है। ये उन अन्वेषों से जुड़ कर व्यापक जीवन की एक कड़ी बन जाते हैं। कहना न होगा कि हिन्दी आचलिक उपन्यासों को क्या-सघटन का यह नया रूप मिला आचल ने ही दिया है।

“मैला आचल” में अनेक घटनाएँ घाती हैं, अनेक प्रसंग घाते हैं, अनेक पात्र घाते हैं, इनके कि याद नहीं रहते। ये सीधे नहीं घाते, घात में उलझे हुए घाते हैं, एक दूसरे को काटते घाते हैं। इस प्रकार प्रत्येक मगं कुछ चुनी हुई घटनाओं या चरित्र-विशेषताओं की सीधी रेखाओं में चिन्ता हुआ नहीं घात बल्कि वह अनेक परस्पर अनुस्यूत जटिल और आड़ी-तिरछी रेखाओं में अंकित होता हुआ उभरता है। इस तरह उपन्यासकार एक ही साथ अनेक परस्पर लिपटी तर्कों, अनेक गुंथे हुए प्रसंगों, अनेक मरिचक मृत्यों और बोधो तथा अन्तर्विरोधों को सूक्ष्मता, माकेनिकता एवं व्यापकता में उभाग्ने में समर्थ होता है। लेखक को अपनी ओर में कुछ नहीं कहना पड़ता। प्रसंगों परिस्थितियों और मनस्थितियों की नाटकीय पारस्परिकता ही मारी विद्रूपता, सुन्दरता और जटिलता को ध्वनित करती चलती है। ‘रेणु’ की यह धनी हिन्दी उपन्यासों के क्षेत्र में नयी धनी है और जहाँ अनेक अन्तर्विरोधों, जटिल बोधों, बनने विगडते मूल्यों, जीवन की मंथनियों ने अन्तर्बोध जीवन को मूर्तित करना

उद्देश्य हो वहाँ इस प्रकार की शैली का अन्वेषण उपन्यास के लिए एक अनिवार्यता और उपलब्धि है। यदि रेणु ने अलग-अलग अध्यायों में अलग-अलग पात्रों की कथा कही होती और अलग-अलग घटनाओं को उभारा होता तो 'मैला प्रांचल' को यह आंतरिकता और सश्लिष्टता नहीं प्राप्त हुई होती। उदाहरण के लिए पट्टला ही अध्याय लीजिए। अस्पताल की भूमि की जाँच पड़ताल करने के लिए डिस्ट्रिक्ट बोर्ड के प्रादमी आते हैं तो कितनी धीरों एक दूसरे को काटती, आपस में बुरा जाती हैं—जनता का भय, गाँव के अनेक नेताओं के चरित्रों का सकेत, उनका पारस्परिक विरोध, बालदेव के प्रति लोगों के बदलते भाव आदि अनेक बातें आपस में लिपटी हुई उभर जाती हैं।

'मैला प्रांचल' की यह शक्ति प्रकारांतर से उसकी सीमा भी बन जाती है। वस्तुतः घटना का यह ढंग ऐसा है कि कोई भी प्रसंग, घटना या पात्र पाठक के सामने देर तक ठहरता नहीं—चित्रों पर चित्र आते हैं, चले जाते हैं, तमाम चित्रों की रेखाएँ आपस में उलझ कर नये चित्र बनाती हैं लेकिन इस स्तर में कोई भी चित्र हमारे मन में गहरी लकीर नहीं बना पाता। अलग-अलग अध्यायों में कुछ विशेष पात्रों और घटनाओंको प्रमुखता देकर बड़े इतमिनान से उन्हें उभारते चलते रहने का परिणाम यह होता था, कि वे पाठकों के चित्त पर अपने प्रभाव की गहरी लकीरें खींचने चलते थे किन्तु 'मैला प्रांचल' में किसी को एक ही समय में बहुत देर तक ठहरने का मौका ही नहीं मिलता। छाया-चित्र उड़ते रहते हैं। इस शैली में क्लासिक उपन्यास नहीं लिखा जा सकता। 'मैला प्रांचल' गोदान की तरह किसी क्लासिक पात्र को नहीं दे सका है, इसके पात्र मन की आत्मीयता में सराबोर कर देने हैं लेकिन कोई होरी धनिया की भाँति क्लासिक होने की शक्ति नहीं प्राप्त कर सका है। बाबनदाम में इस दक्षिण के संकेत मिलते हैं। किसी पात्र के क्लासिक न बन पाने का कारण यह भी है कि लेखक की दृष्टि में विद्विष्ट पात्र महत्त्व के नहीं हैं महत्त्व का है अचल का व्यक्तित्व जिसे मूर्तित्व करने के लिए ही इन सारे पात्रों का नियोजन हुआ है। मैला प्रांचल में ऐसे भी पात्र हैं जो आदि में अन्त तक चलते हैं और रेखाएँ बनाते हैं कुछ ऐसे भी हैं, जो दो एक अवसरों पर आते हैं और प्रसंग विशेष को अपने लघु अस्तित्व से सार्थक बनाकर विलीन हो जाते हैं, ये छोटे-छोटे विन्दु हैं। चित्र बनाने के लिए सबका अपना-अपना महत्त्व है। कोई किसी के लिए नहीं है सभी अचल के लिए हैं, अन्त-किसी को विशेष महत्त्व देकर नायक बनाना या प्रमुख पात्र बनाना लेखक का उद्देश्य नहीं है। सभी अपनी-अपनी विशेषताओं को लिए हुए अचल के व्यक्तित्व की इकाइयाँ हैं। किन्तु वे प्रतीक पात्र नहीं हैं वे वास्तविक और ऊष्मात्मक जीवन जीने वाले सजीव और जीवंत व्यक्तित्व हैं।

डाक्टर 'मेरीगंज' में नई रोगनी के आने का मार्ग बनता है। कितनी विडंबना है कि उस गाँव का नाम एक अंग्रेज नीलवर ने बहुत पहले 'मेरीगंज' रख दिया था। बहुत ही आधुनिक सा नाम, पश्चिमी रंग का नाम। लेकिन पश्चिम की या आधुनिकता की कोई स्वस्थ किरण उम गाँव को अब तक छू नहीं सकी है, गाँव फटी

पुरानी जिन्दगी जीता हुआ अपने ही नाम का उन्हास कर रहा है। लेकिन अस्पताल बनने के प्रारंभ से ही गांव में एक नयी हलचल पैदा हो जाती है और डाक्टर आना है—यहां वैज्ञानिक शोध करने, यहाँ की बीमारियों का निदान ढूँढने। मगर डाक्टर यहाँ आकर डाक्टर की सी, वैज्ञानिक की सी अनासक्ति नहीं रख पाता, वह धीरे-धीरे वहाँ की जिन्दगी के रस में घुलने लगता है। वहाँ की जिन्दगी उसे बहुत प्रिय लगती है। वहाँ की जिन्दगी की प्रियता का प्रतीक है कमप्ली... और मोमी और गनेस और ...। 'डाक्टर' की जिन्दगी का एक नया अध्याय शुरू हुआ है। उसने प्रेम, प्यार और स्नेह को 'बायोसोजी के सिद्धान्तों' से ही हमेशा मापने की कोशिश की थी। वह हँस कर कहा करता—'दिल नाम की कोई चीज आदमी के शरीर में 'हमें' नहीं मालूम। अब वह यह मानने को तैयार है कि आदमी को दिल होता है... जिसमें दर्द होता है। उस दर्द को मिटा दो, आदमी जानवर हो जायगा।'... वह वहाँ की जनता के दुख दर्द से अनासक्त नहीं रह पाता, अपने को सपा कर उनकी सेवा करता है, वहाँ के लोगों की जिन्दगी के अमुन्दर और कूर पक्ष उभरने हैं, उसे मालूम है, किन्तु वह इसीलिए वहाँ की जमीन से और भी लिपटता है क्योंकि इस मारी अमुन्दरता और फूरता के मूल में कोई रोग दिखाई पड़ता है, वह उसके कीटाणुओं की गोज में है जो सारी जिन्दगी की सुन्दरता को खाल रहे हैं और उमका रिसर्च पूरा होता है, वह बड़ा डाक्टर हो गया है (यानी बड़ी मानवीय संवेदना से युक्त डाक्टर)। उसने रोग की जट पकड़ ली है—गरीबी और जेहालत इस रोग के दो कीटाणु हैं। ऐनोफिम से भी ज्यादा खतरनाक, मैण्डफ्लाई से भी ज्यादा अहरीने। डॉक्टर की यह श्रोज स्वयं लेखक की रोज है। उम जीवन को देगने की उमकी अपनी दृष्टि है पूर्ण मानवीय दृष्टि, समतामयी यथासंवादी दृष्टि...। बड़ा ही प्रिय पात्र है डॉक्टर और बीसी ही प्रिय कमप्ली है किन्तु डॉक्टर जैसी विगद वह नहीं है। वह भावुकतापूर्ण प्रिय लडकी है, डॉक्टर की पगली मरीज और उनकी डॉक्टर भी। बालदेव, कालीचरन, धामुदेव आदि पात्र एक और तो गांव की परिधि में उभरने वाली राजनीति के विकृत अग्ररुचरे रूपों को उजागर करने वाले पात्र हैं दूसरी और अपने निजी दुख-दर्दों से स्पर्शित सजीव व्यक्तित्व भी हैं। राहरो से परिवर्तित होने वाली परम्प्रापेक्षी गांव की राजनीति किम प्रकार अविशेषपूर्ण ढंग में चलती है और किम प्रकार राहरो में बैठे हुए विभिन्न दलों के राजनीतिक नेता उनका दुस्प्रयोग करके अपना उल्लू सीधा करने हैं और मुमोवत के समय इन गांव वालों को पृष्ठे भी नहीं हैं ये मारी वागें बटून ही जीवन और सक्षिप्ट ढंग से उभरी हैं लेकिन एक बात निश्चिन्त है कि अपने रूप में हो या घरे रूप में आज के गांव भी राजनीति में अछूते नहीं रह सकते। रेणु ने इन सत्य को बड़ी गहराई में परखा है। इन समस्त राजनीतिक मूल्या के विगाराव और अराजकता के बीच भी लेखक की दृष्टि उमके मुन्दर पक्ष को अदृष्ट नहीं छोड़ देनी। बालदेव की परिणति बड़ी ही निर्वीच और परिपाटीवादी होती है। काली, बालुदेव आदि अपनी-अपनी सीमित परिधि में विरे हुए अपनी अपनी आय लिये हुए अकौती भी गून के केम में सम्बद्ध करार दिये जाकर

बुझा दिये जाने हैं। राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघ की परिणति भी बहुत ही सांप्रदायिक होती है। इन सारी चीजों के बीच वामनदास गाव की अपूर्व निष्ठा त्याग और ईमानदारी लेकर अपना बलिदान देता है और राजनीति को एक उच्च मूल्य प्रदान करता है, लेकिन विडवना या सामाजिक विसंगति के परिप्रेक्ष्य से जोड़कर लेखक इस घटना को भी एक अजब दर्द से भर देता है। वागनदास की भोनी का फीना चिथरिया पीर को चड़ाया गया चिपड़ा मान लिया जाता है और फिर चिपड़े ही चिपड़े..। मोसी का चरित्र भी बहुत ही प्रभावशाली है। सामाजिक विसंगति में अपनी कठिनाई और त्याग से उभरता हुआ एक प्यारा पर उपेक्षित व्यक्ति। लेखक ने सभी पात्रों को उस अचल की मिट्टी से गड़ा है परन्तु उनमें उभरने वाली सबेदनाएँ समस्त मानवता को छूती हैं। लेखक की ममता समस्त अचल जीवन के प्रति उसकी सारी कुरूपता और पिछड़ेपन के बावजूद हमें अनुरक्त करती है, उसकी यह मानवीय दृष्टि बहुत ही सुन्दर है किन्तु उसकी एक सीमा भी है और वह यह कि कभी-कभी वह भावस्थक स्थलों या पात्र-प्रसंगों में स्पष्ट या विरक्त होने से बचा कर प्रकारांतर में तट अभिजात संस्कारों का समर्पण करती है। ऐसा लगता है कि लेखक के मन में कहीं न कहीं आभिजात्य के प्रति मोह है इसीलिए 'मैंसा आचल' में महीन रूप में सारे कुटुम्ब करते हुए तहसीलदार साहब के प्रति पाठकों को कोई रोष पैदा नहीं होता और अंत में तो तहसीलदार साहब अपने रघागपूर्ण व्यवहार में अत्यधिक मोहक बन गये हैं जब कि गाव के छोटे वर्गों के नेता यातनाओं की आधी में बहते हुए दर्द से ही ओभल हो गये हैं। इसी प्रकार 'परती परिकथा' में जमींदार जित्तू के माध्यम से गाँव की जागृति को स्वर दिया गया है। वह अपनी असामान्यता और आभिजात्य में अक्षय आकर्षक बन गया है। यह ठीक है कि स्पष्ट तौर पर वर्ग संघर्ष सत्ता करना और किसी का पक्षधर बनना यथार्थवादी लेखक के लिए भ्रोतिकर और श्रेयस्कर नहीं होता लेकिन तहसीलदार और जित्तू जैसे चुके हुए वर्गों के प्रतिनिधियों को मोहक बना कर पेश करना भी वास्तविक और वांछित नहीं है। लेखक का समस्त वस्तु-संघटन और पात्र-विन्यास में तटस्थ रहना तो श्रेयस्कर है परन्तु निरीह रहना नहीं। मैं मानता हूँ कि लेखक कुछ स्थलों या पात्रों के प्रति अनुरक्त रहते हुए भी समग्र भाव से निराह नहीं रह सका है। उसके भीतर मानवीय और दानवीय अधिकारों का संघर्ष रहा है और वह अपनी कलात्मक ईमानदारी का निर्वाह करता हुआ इस संघर्ष में सदा मानवीय पक्ष की ओर खड़ा दीखा है। भूमि के लिए मेरीगंज के लोगो और भूमिहीन संघालों का संघर्ष आज का एक प्रमुख संघर्ष है। लेखक ने इस संघर्ष को उसकी समस्त संगति-विसंगति के साथ चित्रित किया है और वह डाक्टर के रूप में संघालों के साथ है—बड़े ही मानवीय रूप में, वर्ग-संघर्ष के नेता के रूप में नहीं। यह सत्य है कि इस संघर्ष में संघाल बहुत अत्याचार सह कर जमीन हार जाते हैं किन्तु यह सत्य नहीं है कि भूमि की समस्या तहसीलदार साहब की एक भ्रू से प्रसूत दानवृत्ति से मुक्त होगी।

“मैला आंचल” के सौन्दर्य और शक्ति का एक बड़ा रहस्य है उसकी सांकेतिक सूक्ष्म व्यंग्यात्मक शैली। लेखक ने वर्णनात्मक शैली या विवेचनात्मक शैलियों मात्र से काम न लेकर कई प्रकार की शैलियों का संयोग कर दिया है। कई-कई प्रसंग बिना वर्णन के आसन में गुंथने चले जाते हैं। पाठक प्रसंग से ही समझ लेता है कौन कह रहा है, किसके बारे में कह रहा है। कभी कोई पात्र अपने से ही बात करता हुआ पक्ष प्रतिपक्ष को स्पष्ट करता है, कभी कभी गुरे जन समूह या उसके एक व्यक्ति की भावना को व्यक्त करता हुआ यो ही चित्र उठता रहता है। इस शैली की तीव्रता और प्रभावोत्पादता में बहुत अधिक भोग है लोक गीतों और प्रकृति का। आंचलिक उपन्यासों में लोकगीतों और प्रकृति चित्रों के प्रचुर ग्रहण का आरोप लगाने वालों को समझना चाहिए कि वे अचल जीवन के अभिन्न अंग हैं और लेखक उनका नियोजन बाहरी समझार के लिए नहीं, वहाँ के जीवन के आंतरिक रस को उद्घाटन करने के लिए करता है। रेणु ने ‘मैला आंचल’ में लोकगीतों और प्रकृति-चित्रों को नियोजित कर पात्रों की गूढ़ मनस्थितियों को उभारा है, एक बहुत बड़े अंतराल को एक गीत में भर कर सांकेतिक रूप से जीवन के एक बड़े सत्य को आंक दिया है जैसे अज्ञेय ने ‘नदी के द्वीप’ में कविताओं द्वारा मन के बीच अवकाशों को भरा है। अनेक स्थलों पर लेखक की व्यंग्य-विधायिनी शक्ति ने एक चित्र या प्रसंग के साथ विरोधी चित्र या प्रसंग रख कर उस चित्र या प्रसंग के अंतरतम में मौन व्याख्या को स्वर दे दिया है या दोनों की पारस्परिक विपरीतता से एक नया ही प्रभाव पैदा कर दिया है।

‘ना...ना। पी लो बाबू। राजा। सोना—मानिक। नीलू रोप्रो मन ! ...
घब रोने की क्या बात है प्यारे।’ ममता हँसती है :

और तभी लेखक एक दूसरा चित्र पेश कर देता है—

—कली मुट्ठीपुर घाट पर ‘बियरिया पीर’ में किसी ने मानना करके एक चियड़ा और लटका दिया—

‘मैला आंचल’ तथा अन्य आंचलिक उपन्यासों के भाषा-प्रयोग को लेकर काफी विवाद उठ खड़े हुए। इन उपन्यासों में अचल की भाषा के प्रयोग की काफी छूट मिल गई है। प्रश्न है कि भाषा का यह आंचलिक रूप क्या चमत्कार दिखाने के लिए है या सर्जन की अपरिहार्य अनिवार्यता की उपज है। ‘मैला आंचल’ में सर्वत्र सर्जन-सम्भवा दीवनी है। भाषा के क्षेत्र में भी लेखक शिष्ट खड़ी बोली में ‘मैला आंचल’ को वाणी नहीं दे सकता था। वहाँ के जीवन के अनेक किस्मों को उभारने के लिए वहाँ की मिट्टी में संपूजन भाषा ही सक्षम हो सकती थी। सर्जन-सम्भवा स्वर पर ही आंचलिक उपन्यासकार इस अनिवार्यता का अनुभव करता है, मैंने स्वयं ‘कली, केँ प्राचीर’ में रणू बाबा को मोजपुरी भाषा के माध्यम से उभारा है, वे खड़ी बोली से व्यक्त नहीं हो सकते थे। किन्तु इसका भी ध्यान रखना होता है कि उपन्यास हिन्दी खड़ी बोली में लिखा जा रहा है इसलिए लेखक को सर्जन-सम्भवा स्तर पर ही

संयुक्त बनाये रखना होना है। मुझे लगता है कि रेणु संतुलन बनाये रखने में समर्थ नहीं हुए हैं। सर्जनात्मक भविष्यता से निवृत्त कर वे चमत्कार की कोटि तक पहुँच गये हैं इसलिए वे शब्दों को वहाँ की धोली के अनुकरण पर अपनी ओर से भी तोड़ने नजर आते हैं, जिन्हें वे आसानी में बिना किसी सर्जनात्मक क्षति से बचा सकते थे। अनेक प्रकार की ध्वनियों का अजायबखाना भी रेणु को बुरी तरह आकर्षित करता है। अपने नये उपन्यास 'जुलूस' में तो उन्होंने घड़ले से बगला सवादों का प्रयोग किया है इसमें उपन्यास का प्रवाह काफी क्षत हो उठा है। सर्जनात्मक स्तर पर सड़ी बोली में आचलिक-भाषा के प्रयोग का इस रूप में सूत्रपात करने वाले रेणु को अभी सोचना शेष है कि वे किस विन्दु पर ठहरें।

प्रेम एक माध्यम

रणधीर सिनहा

डॉ० धर्मवीर भारती का उपन्यास 'सूरज का सातवाँ घोड़ा' आकार में छोटा है किन्तु अपने प्रयाम में विस्तृत और व्यंजनात्मक। आज के परिप्रेक्ष्य में देखने पर इसके मूल्यांकन के मितसिले में कई नयी बातें उभरकर सामने आती हैं। 'गुनाहों के देवता' के बाद भी प्रेम की निरन्तर गवेषणा में डॉ० भारती प्रयत्नशील दिखाई देने हैं। इस गवेषणा के मार्ग पर उन्हें कहीं तृप्ति नहीं मिल पाती। कभी-कभी उनकी इस प्यास को देख कर आश्चर्य भी होता है। निस्सन्देह भारती के लिए प्रेम एक माध्यम है जिसके द्वारा वे मानव-जीवन की गहराइशों में उतर कर नये मूल्यों की खोज करते हैं—उन मूल्यों की खोज जो जीवन को समझने के लिए सही दृष्टि का निर्माण करते हैं। सही परिवेश के मन्दर्भ में जीवन को समझना और समझाना, उसके उचित मूल्यों की स्थापना करना और उसके विकसित चरित्र को सचाई का ठोस धरातल प्रदान करना ही उपन्यासकार का लक्ष्य है। भारती ने इस लक्ष्य को सहजता के साथ स्वीकार किया है।

प्रेम-निम्नमध्यवर्गीय प्रेम के सहारे जीवन की सचाई का चित्रण इस उपन्यास में किया गया है। निम्नमध्यवर्ग की विवशताओं से पूर्ण इस कृति में जिन्दगी, समाज, मानवमूल्य, स्वतन्त्र दृष्टि और आत्मा की ईमानदारी के कई ऐसे उदाहरण प्रस्तुत हुए हैं जिन्हें एक साथ पाना कठिन ही मानलूम पड़ता है। आदर्शवादी और यथार्थवादी दृष्टियों के बाद, सच्ची दृष्टि का सूत्रपात भारती के इस उपन्यास में होता है। यह सच्ची दृष्टि किंचित् विवेकजन्य भी है। एक अर्थ में वर्तमान कविता और कहानी में, या इनमें भी आगे आकर बड़े तो वर्तमान जीवन में व्याप्त निराशा, अनास्था, कुष्ठा या टूटन के चित्रण की परम्परा का आरम्भ इस उपन्यास से ही होता है। इस तरह यह उपन्यास अपनी एक परम्परा की भी स्थापना करता है विशेषकर चिन्तन और भावभूमि के क्षेत्र में।

विषयवस्तु के सम्बन्ध में विचार करने पर एक पुरानी कहावत याद आ जाती है—“पुरानी बोटल में नयी बारात ।” प्रेम की चर्चा आदि से अन्त तक है । माणिक मुल्ला ने कम-से-कम तीन लड़कियों से प्रेम किया है—अमुना, लिली और सत्ती से—सभी प्रेम असफल हैं । माणिक मुल्ला की ये प्रेम कहानियाँ हैं तो पुरानी लेकिन उनके अर्थ नये भी हैं और व्यापक भी । अर्थ की इस व्यापकता ने उपन्यास के सम्पूर्ण प्रभाव को बदल दिया है । उपन्यास की कथा ढाली तो पुरानी चाक पर ही गयी है मगर हाथ की कला ने उसके रूप को, सौन्दर्य को सर्वथा भिन्न बना दिया है । इसलिए उपन्यास उल्लेखनीय बन गया है । उपन्यास को उल्लेखनीय बनाने में महत्त्वपूर्ण योग रहा है—सच्चाई का । जीवन की एक गहरी सच्चाई इसमें द्रष्टव्य है । निम्नमध्यवर्ग की सच्चाई इतनी सजीवता में चित्रित की गयी है कि उसका ऐसा चित्रण कम ही उपन्यासों में देखने को मिलता है । बाहरी और भीतरी दोनों ही जीवनों का सच्चा रूप मूर्त हो उठा है । निम्नमध्यवर्गीय समाज की बाहरी भाँकी का एक उदाहरण द्रष्टव्य है :

“तन्ना की बड़ी बहन घर का काम-काज, भाड़-बुड़ाह, चौका-बरातन किया करती थी, भँभली बहन जिसके दोनो पाँवों की टाँडियाँ बचपन से खराब हो गयी थी, या तो कोने में बैठती रहती थी या घाँगन-भर में घिसल-घिसल कर सभी भाई-बहनों को गालियाँ देती रहती थी, सबसे छोटी बहन पंचम बनिया के यहाँ से तम्बाकू, चीनी, हल्दी, मिट्टी का तेल और मण्डो से अदरक, नींबू, हरी मिर्च, धालू और मूंगो बगैरह लाने में व्यस्त रहती थी । तन्ना सुबह उठकर पानी से सारा घर धोने धे, बाँस में भाड़ू बाँध कर घर भर का जामा पोछने धे, हुकड़ा भरते धे, इतने में स्कूल का बक्का हो जाता था । लेकिन खाना इतनी जल्दी कहाँ से बन सकता था, अन्न: बिना खाये ही स्कूल चले जाते थे ।” बिना खाये स्कूल चले जाना शायद सम्पूर्ण निम्नमध्यवर्ग की सच्चाई का निष्कर्ष है । सामाजिक दायबोध से भी इन पंक्तियों का सम्बन्ध है । इनमें सामाजिक चेतना की संपूजित बलवती होती है । व्यक्ति और समाज को अलग-अलग रखकर नहीं सोचा जा सकता । इस उपन्यास में व्यक्ति और समाज एक दूसरे से जुड़े हुए हैं । भारती ने व्यक्ति और समाज की अपनी परिभाषा गदी है । व्यक्ति अपने आप में स्वतन्त्र होते हुए भी समाज की इकाई है और इन दोनों को अलग-अलग मानकर चलना प्रमत्त है । हम व्यक्ति को उसके रूप में नहीं-नहीं देखते हैं उसके सामाजिक पक्ष को स्वस्थ बनाने के लिए । इन उपन्यास के लेखनकाल के समय व्यक्ति और समाज को अलग-अलग रख कर सोचा जाता था । भारती ने प्रचलित परम्परा को छोड़कर एक नयी परम्परा का एक अर्थ में नियोजन किया है जिसमें व्यक्ति समाज में बाहर नहीं । इन दोनों के संपर्क का अन्न इन उपन्यास में अभिव्यक्त हुआ है । भारती सदैव एक क्षीमरी राह को अपनाते हुए दिशाई देने हैं । वैसी सच्चाई का राह को जो प्रगतिवाद से भिन्न है तथाकथित प्रगतिवाद से भी भिन्न है ही ।

इसी सचाई के सन्दर्भ में निम्नमध्यवर्ग की बौद्धिक या भीतरी विवशता ग्रहण पृथक् अस्तित्व रखन है। यह वर्ग विचारों से उलझा हुआ, खयाली, मिथ्यादर्शी और कमजोर सपनों पर विश्वास जमाये हुए है। माणिक मुल्ला के ये शब्द गौर करने लायक हैं—“देखो ये कहानियाँ वास्तव में प्रेम नहीं बरन् उस जिन्दगी का चित्रण करती हैं जिसे आज का निम्नमध्यवर्ग जो रहा है। उसमें प्रेम से कहीं ज्यादा महत्वपूर्ण हो गया है आज का आर्थिक संघर्ष, नैतिक विश्रुत्तलता इसीलिए इतना अनाचार, निराशा, कटुता और अधेरा मध्यवर्ग पर छा गया है। पर कोई-न-कोई ऐसी चीज है जिम्में हमें हमेशा अधेरा चीर कर भागे बढ़ने, समाज-व्यवस्था को बदलने और मानवता के सहज मूल्यों को पुनःस्थापित करने की ताकत और प्रेरणा दी है। चाहे उसे आत्मा कह लो चाहे कुछ और।” माणिक मुल्ला सिद्धान्त छाँटते हैं, उस पर अमल नहीं करते, इसीलिए जमुना, लिली और सती को भुलाने की चेष्टा कर भी उन्हें वे भुला नहीं पाते। प्रेम के हर मोर्चे पर वे ठहर कर हार जाते हैं अपनी कायरता के कारण। वे विचार बनाते हैं अपनी हारों से प्रेरणा ग्रहण कर, फलस्वरूप उनके विचारों में अन्तर्विरोध, डोग, खयाली बहकावे और मिथ्यादर्शन दिग्गलाई पढते हैं। ठीक ही है निम्नमध्यवर्ग आर्थिक दबाव में तो पिसता ही है, हृदय और मस्तिष्क से भी टूट कर बिखरता हुआ मालूम पडता है। इस तरह इस सचाई में इस वर्ग को चारों ओर से टूटता हुआ दिखलाया गया है। यह सच है और यही सच इस उपन्यास की आत्मा है। इसी सचाई की करुणा पाठक को आदि से अन्त तक लीचती रहती है।

उपन्यास की प्रेम कहानियों से सम्बद्ध समस्याओं पर लेखक ने जहाँ तहाँ विवेकमूलक दृष्टिकोण से विचार किया है। पुस्तक के चार अध्याय पाठक को उपन्यास पढ़ने के क्रम में एक बौद्धिक दृष्टि अपनाते में सहायक सिद्ध होने हैं। पाठक वहाँ भावुक न हो जाए या फिर उत्तेजित न हो जाए इसलिए ये अध्याय उसे सहारा देने हैं—इससे भी अधिक कथा के घिसे-पिटे रूप को या पिचपिचपन को काँट-छाँट कर सँवारते रहते हैं कभी भाव से, कभी दृष्टि से। जमुना की कथा अर्थात् माणिक मुल्ला की पहली प्रेम-कथा समाप्त होती है जमुना के वैधव्य से। फिर उसके बाद अध्याय आता है जिसमें कथा सुननेवालों के वाद-विवाद का चित्रण हुआ है। इस वाद-विवाद को पढ़ लेने पर पाठक अधिक ताजा हो जाता है। वह जमुना के वैधव्य पर रोना नहीं, उदास नहीं होता बरन् उसका ध्यान विवाद के इन शब्दों पर ज्यादा घा जाता है : “भई, मेरे तो यही समझ में नहीं आया कि माणिक मुल्ला ने जमुना ऐसी नायिका की बहानी क्यों कही? शकुन्तला जैसी भोली-भाकी या राधा-जैसी पवित्र नायिका उठाते या अगर बड़े आधुनिक हैं तो सुनीता जैसी साहसी नायिका उठाते या देवसेना, दोखर की शशी-वशी तमाम टाइप मिल सकते थे।” विवाद के ये शब्द पाठक को विचारने का अवसर देने हैं तब वह यह नहीं सोचना है जमुना पति के मरने पर ताँगेवाले के साथ क्यों रहने लगती है बरन् वह सोचना

है जमुना निम्नमध्यवर्ग की एक विवशता है—एक सचाई है। आज का यह वर्ग साहसी नहीं है, आदर्शप्रेमी नहीं है फिर जमुना सही है, वास्तविक है—बनाघटी नहीं। और पाठक के इस निर्णय से उपन्यास और भी अधिक प्रभावशाली मालूम पड़ता है। इस विवेकजन्य दृष्टिकोण के चलते व्यंग्य के अनेक घरातल उभरने लगते हैं। व्यंग्य के साश-माथ समझने के संकेत, निर्देश और उपन्यास की आत्मा तक पहुँचने के आग्राम भी भलकने लगते हैं। इसी विवाद में, जमुना की कथा के प्रसंग में ही, एक उल्लेखनीय व्यंग्य द्रष्टव्य है। 'देखिए असल में इसकी मार्क्सवादी व्याख्या इस तरह हो सकती है। जमुना मानवता का प्रतीक है, मध्यवर्ग (माणिक मुल्ला) तथा मामूल वर्ग (जमींदार) उसका उद्धार करने में असफल रहे, अन्त में श्रमिक वर्ग (रामधन) ने उसको नयी दिशा सुभायी।' जमुना को माणिक मुल्ला न अपना सके, उमने दूसरे से विवाह किया और विधवा होने पर रामधन लगेवाले के साथ रहने लगी। वह (श्रमिक वर्ग) लगेवाले के साथ ही क्यों रह सकती थी? मध्यवर्ग के किसी और के साथ भी रह सकती थी। जमुना जैसी विधवाएँ मध्यवर्ग क्या उच्चवर्ग में भी चली जाती हैं मगर मार्क्सवादी व्याख्या के द्वारा उपन्यासकार ने व्याख्याकारों पर गहरा व्यंग्य किया है। प्रगतिवादी विचारकों की कमजोरियों पर, भारती ने इस व्यंग्य के माध्यम में, बड़ी तटस्थता से दृष्टिपान किया है। व्यंग्य की मार्मिकता जल्दी भूल नहीं पानी है।

उपन्यास का शिल्प जोरदार है। इतना जोरदार कि इसे शिल्पप्रधान उपन्यास भी माना जा सकता है। उपन्यास की कथा इस ढंग से कही गयी है कि उमने प्रवाह, भावपूर्ण, जिज्ञासा, मानसिक आघात-प्रतिघात स्वतः आ गये हैं। माणिक मुल्ला मान दोपहर तक कहानियाँ सुनाने हैं। मुख्यतः जमुना, लिली और सती की कहानियाँ। आखिर तक आते-आते ये सभी कहानियाँ माणिक मुल्ला से जुटकर, उपन्यास के रूप में परिवर्तित हो जाती हैं। राहें एक ही मजिल तक पहुँचती हैं मगर इन राहों पर भटकने में एक खास मजा पाठक को मिलता है। इन राहों को गढ़ने में भारती ने परिश्रम किया है—ये उनकी सूझ-बूझ और शिल्प-रचना की सफलता का परिचय देती हैं। कहने का सहजा आकर्षक है—अनावश्यक विस्तार में बचा हुआ संकेतात्मक शैली के प्रयोग से उपन्यास में बारीकी छाई है—सशय और भी पैना बन गया है। वर्णन, विवरण या विस्तार का अभाव महकना नहीं, संकेत इतने घ्यंजर हैं कि पाठक सब कुछ देख लेता है—माणिक मुल्ला, जमुना, लिली, सती, तन्ना, महंमद दयाल, चमन टाकूर—सभी के जीवन-अलग-अलग विस्तृत परिवेश में देख लेना है—कही धोरे में उमने भटकना नहीं पड़ना। ये चरित्र उदात्त हो जाते हैं और मस्ती का परिचय मुनाये नहीं भूलना। कहने के लहजे को बोलचाल की भाषा ज्यादा साफ़ बनानी है—विस्मयोई का आनंद भी मिलता है। उपन्यास में अनेक गुणियाँ हैं। स्वामियों की धर्चा जरूरी नहीं कारण उपन्यास को समझना-असमझना ज्यादा जरूरी है क्योंकि भारती ने एक नयेपन को पुराने आवतों के बीच में बड़ी बारीकी में काटा

है। ऐसा काम खतरे से खाली नहीं। और भारती ऐसा जोखिम उठाते हैं—यह कम नहीं।

एक बात उपन्यास के नयेपन के बारे में बताने उचित है। इसके लेखन-काल में हिन्दी उपन्यास-क्षेत्र में दो ही शैलियों की प्रधानता थी। एक 'गोदान' की शैली और दूसरी 'शेखर-एक जीवनी' की शैली। अधिकांशतः अच्छे उपन्यासकार जब इन्हीं शैलियों का अनुकरण कर रहे थे तब भारती ने इनसे भिन्न एक नयेपन की खोज की। यह नयापन उपन्यास के शिल्प और लक्ष्य में साफ-भाफ दृष्टिगोचर होता है। प्रेम के माध्यम से एक वर्ग (निम्नमध्यवर्ग) का पूरा चित्र जिस प्रकार यह उपन्यास हमारे सामने प्रस्तुत करता है वैसा चित्र शेखर का प्रेम नहीं प्रस्तुत करता। शेखर का प्रेम समाज या वर्ग को नहीं केवल व्यक्ति को स्पष्ट करता है। इस तरह व्यक्ति को समाज से, आर्थिक न्यास को बौद्धिकता से, शारीरिकता को मन-स्थितियों से सम्पृक्त कर यह उपन्यास एक तीसरे माध्यम का अन्वेषण करने में सफल रहा है। इसमें जीवन का अपना खासा रंग है। वास्तविकता का दर्द है।

यथार्थ की ज़मीन पर नये संतुलन की खोज'

श्ररविन्द पाण्डेय

बलचनमा की राह से गुजरने पर मिना—एक मामूम, अशिक्षित, लाचार, गरीब और बेसहारा, विवश बालक जो पिता की मृत्यु के पश्चात् पेट की पीड़ा का सहारा ढूँढने निकल पडा है। उसके साथ उसकी दो वैज्ञानिकी भी हैं—दादी तथा माँ। बलचनमा के "कैमरे" में जो पहला चित्र उमरा है वह है—"मालिक के दरवाजे पर मेरे बाप को एक खभेभे के सहारे कस कर बांध दिया गया है। जाँघ, घूतड़, पीठ और बांह—सभी पर बाँस की हरी कौनी के निशान उभर आए हैं। चोट से कहीं-कहीं खाल उघड़ गई है और घाँवों से वहने घाँसुपों के टपार गाल और छाती पर से सूजने नीचे चले गए हैं ...चेहरा काला पड़ गया है। होठ सूख रहे हैं।"

यह प्रथम चित्र कितना भयावह, बीभत्स, तल्ल, तित्त और कड़ुवा है। इसका अनुभव पाठक बलचनमा की प्राप-बीनी मुनने ही करने लगता है। सहृदय की सवेदना उभर कर बलचनमा की साधिन बन जाती है। अर्थ के चल पर गड़े इस सामाजिक ढाँचे की अमानुषिकता का पर्दाफाश हो जाता है। भूख और लग्न जो अभाव की सभी बहने हैं, मानव स्वभाव की अलक्षण हैं, वे ही यहाँ अभिज्ञाप हो गई हैं और बलचनमा का बाप 'किमुनभोग' मोड़ने हुए देखा जाता है तथा उसकी चमडी उखेड ली जाती है।

यह एक घटना अर्मादार चौबरी घराने की काली करतूतों के प्रति मन में इतनी घृणा उत्पन्न कर देती है कि मन इस व्यवस्था के प्रति विद्रोह करने को उद्यत हो उठता है और इन व्यवस्था को बनाए रखने वाले कूनबाबू जैसे उदार, मदिर-मस्किद एवं सभी प्रकार की सामाजिक तथा आदर्शोन्मुख माण्यताओं अथवा आस्थाओं के प्रति मन अविश्वस्त हो उठता है। यहीं जागता है दरभंगा का भूगोल—जहाँ आवादी के दबाव तथा जमींदारी प्रथा के अत्याचार के बावजूद भी घरती का छोटा टुकड़ा किमान के छोटे परिवार का भरण-पोरण करने में समर्थ है।

दादी की अग्रयथार्थ दृष्टि—'अभी खाने-खेलने के दिन हैं,—इसी समय जांत होगी तो कलेजा सूख जायगा" बलचनमा के प्रति न्याय का स्वर तो इनमें बुलन्द हुआ ही है साथ ही दादी की बाणी में माँ का हृदय भी धोलता है, पर यह कह सरने का अधिकार चौधरी घराने की किनी नारी का तो हो सकता है, किन्तु दरिद्र नारी का यह कथन शोभाप्रद कहाँ समझा जाता है ? माँ का यह कथन अधिक यथार्थ है कि—'अभी पेट की फिकर नहीं करेगा तो अग्रे बहुरा हो जाएगा.....' उस स्थिति के साधारण लोग स्वाभाविक रूप में यही सोचते हैं। उनकी मजबूरियों का नाजायब फायदा उठा कर समाज के एक वर्ग ने उन्हें जानवर बना दिया है तथा उनका सबसे बड़ा पुरोपाय रोटी हो गई है जो जमींदारी की मृत्तु में कैद है। रोटी का कैद आदमी को कैद करती है। आधीरकार बलचनमा का मामूम, अछूता पुरोपाय 'दिक गया— 'खाना-पीना, लत्ता कपड़ा और ऊपर से दो आना महीना। इसके साथ मिली उराधि—बजारों को खुल करने-वाला, पेट भानो दखिया हो और न जाने क्या क्या ? बुडिया दादी के स्वर की गिडगिडाहट स्थिति की वीमत्तता को और भी उभार देती है—'भाप हो का तो भासरा है, नहीं तो हम गरीब जनमते ही बच्चों को नोन चटा दें। भरे, अपना जूठन खिनाकर, अपना फेरन-फारन पहना कर आप ही तो हमारा पतंपाव करती हैं।" पुरूप का पुरोपाय जो घरती का दूसरा विधाता है भुक्त गया, जूठन और फेरन-फारन पर, यह है परिस्थिति की विवसता।

चौदह वर्षीय बलचनमा भैस का चरवाहा तो बन ही गया था, इन्हीं के साथ बच्चे को खेनाना पानी भरना, बाहर बँटक में भाड मारना, दूकान से नून, तेल, मन्ना लाना और छोटी मलिकाइन के पैर भी दवाना था। चरवाहा का चरवाहा और बहिया भी। किनी सामाजिक विडम्बना है ? आदमी-आदमी का जोंक हो गया है। अर्थ ने समाज में मत्स्य-न्याय को प्रतिष्ठित किया है, फिर भी हम आदसों एव नैतिकता की दुहाई दिए जा रहे हैं। सचमुच बलचनमा बिका हुआ दास था, जिसे काम के पश्चान्—कोडिया, मुँभौसा और भाड़ुघो की वर्षों का पुरस्कार मिलता था, कभी-कभार सूला या बासी पकवान, सडा आम, फटे दूध का बदबूदार छेना या जूठन की बची हुई कडवी तरकारी। जिस पर तुरा यह कि—'ऐनी चीज तेरे बाप दादे ने भी कभी नहीं खाई होगी।"

बादलों की लाख बाधाओं के बावजूद भी उगते सूरज में प्रकाश के प्रति आस्था थी। बलचनमा कर्म के प्रति ईमानदारी देख कर सबूरी भंडू के प्रति अज्ञान हो उठा और उसे गुरु का स्थान दे डाला। कर्म के प्रति ईमानदार होने हुए भी मूल्यांकन के अभाव के प्रति उनमें क्षोभ है—'मन करता है कि उन पैसों को बही प्लेटफारम पर ही छोड कर चल दूँ।"

जहाँ शक्ति भर श्रम करने के बाद भी तन डकने को बस्त्र और पेट भरने को रोटी न मिले उस समाज से न्याय और व्यवस्था की कहाँ तक आशा की जा सकती है ? ऐसे समाज का अस्तित्व क्या कल्पे पर तादे रहना औचित्यपूर्ण होगा ?

बलचनमा कहता है—“जाड़े की एक रात हमारे लिए पलंग की डुगडुगी बजाती आती थी।” ...गुदड़ी-कपड़ी भी झोढ़ने की अगर काफी न हो तो पूस-भाष की ठंडी रात यमराज की बहन साबित होती है।” इस तरह की जिन्दगी जिसमें जीने का कोई आकर्षण शेष नहीं था, बलचनमा को जीनी पड़ रही थी, फिर भी वह हताश नहीं था, लाचार अवश्य था।

धर्म और भगवान का निर्णय देते हुए पंडित जी ने कहा था—“जो बहिया (गुलाम) महतो (स्वामी) को प्रसन्न रखता है उसके लिए स्वर्ग में समूह की धार बहनी है।” मिट्टी का ठहरा शरीर, गिरता है तो लाक हो जाता है। परन्तु समझदार वह है जो इस चोले को पाकर कुछ कर जाते हैं।” ...पंडित का यह निर्णय केवल बहिया के लिए है, महतो जो कुछ करता है वह धर्म और भगवान की मर्जी हो जाता है। इसीलिए तो बलचनमा सोचता है कि—“अच्छा तो भगवान करके ही है? चार परानी का परिवार छोड़ कर मेरा वाप मर गया, यह भी भगवान ने ठीक ही किया। भूख के मारे दादी और मां गुठलियों का गूदा चुर-चुर कर फाँकती हैं, यह भी भगवान ठीक ही करते हैं। और, सरकार घाब कनकजीर और तुनसी पल के खुशबूदार भात, अरहर की दाल, परबल की तरकारी, धो, दही, चटनी, खाते हैं, तो, यह भी भगवान की ही लीला है। चौकोर कलम बाग के लिए घाबको हमारा दो नट्टा खेत चाहिए और हमें चाहिए अपने चौकोर पेट के लिए मुट्टी भर दाना।” उसका यह धोम केवल उसका भकेले का नहीं है, बल्कि लगभग समस्त भारत के उन किसानों का है जो जमीन के भ्रामव में गुलाम हो गए हैं। बलचनमा का धोम युगों से सोए उम प्रशासक का है जो ‘अपनी छाती पर सिर धरे हैं,’ जिसकी बेबसी को देख कर पावन्दियों ने आ घेरा है।

‘अमृत भी अगर दुल्कार कर मिला तो क्या मिला? उस मिलने में न मित्रता लस गुना अच्छा है।’ यही दुल्कार, फटकार, गाली और घृणा की जिन्दगी बलचनमा को दाय में मिली थी। इस जिन्दगी के जहर को गुटरगूँ करके पीने के अतिरिक्त कोई चारा नहीं था, इस पर भी वह इनमें उत्पन्न बुराइयों का टिकार नहीं हं पाया था, उनके प्रति घृणा की मशाल उनके हृदय में और तेजी से धरने लगी थी। बुराइयों के बदले उसमें जागी थी, काम करने की हृदिया—‘मेरा भं मन मजबूतता है कि मजदूरों के साथ जाकर धान रोपूँ अगर नहीं।’ और बुराई—“रास्ते में बड़े मानिक की हवेली के पिछवाड़े खवासिन में दो बहों में मुझे बस लिया। चूमती हुई बोनो—अगर नू मेरी बातों में ‘न’ कभी न करे तो” ...।” इसकी प्रतिक्रिया यह हुई थी—“घत चुईल कही की। छिटकर मैंने अपने को उसकी बाहों में छुड़ा लिया।” ...डूमरी घोर होकर मैंने पृका और बोला—“बेहिया कही की। ताज मरम सब थोकर की गई।” लेकिन पिटवाना करने को मजूर था, उसके पाँव मेरे भारों मुँह से अपने मुँह को चटाना मजूर नहीं था।” बलचनमा का कर्मठ पुष्ट्य जाग चुका था, जो बुराई को स्वीकारना नहीं जानता था। बुराइयों के बीच जिन्दा

रहते हुए भी उनमें उनसे छूटने की अकुलाहट, कशमकश और छटपटाहट है। यही नकार ही उसकी.....जिन्दगी है, जिसके सहारे वह जीने की कसम ली है।

घरबाहे की जिन्दगी से मुक्ति पाने के दिन आए। फूल बाबू जो छोटी मलिकाइन के भतीजे थे, पटना में एल एल० बी० के छात्र थे, उन्हें एक खवास (परिचारक) की जरूरत थी। उनके प्राग्रह से बलचनमा खवास बनने की स्वीकृति दे दी। प्रसंग इस प्रकार है कि फूल बाबू अपनी बुझा के यहाँ आये थे और उन्हें नसें दुहवाना बहुत पसन्द था। बलचनमा उनकी सेवा में लगा था। इसी अवसर की एक घटना बलचनमा इस प्रकार सुनाता है—“बाबू करवट बदलकर उस और तकिया में मुँह गोत देते और कुछ देर तक डू डू डू डू करते रहते। सारी देह थिर मगर एडियाँ दोनों डोलतीं रहती.....एक रोज़ ऐंसे हाँ लच्छन के दाद बिजली की फुर्ती से मुँह उठाकर मेरे और वह बकर-बकर ताकने लगे। थोड़ी देर ताकते रहे। फिर पूछा—बलचनमा, रहेगा मेरे साथ? चलेगा पटना?.....न हाँ न हूँ—मुझे कुछ कहते नहीं बना, उन्होंने कई बार पूछा। आखिर मुझे मुझे खोलना ही पडा। तिगाह नीचे की ओर गर्दन भारी।” बलचनमा—परिचारक तो हो गया, पर यहाँ उसने एक बुराई को संभवत उम्र के तकाजे, अभाव और परिस्थिति के दबाव से छूटने के खातिर ही स्वीकारी। परिस्थिति से दबकर बुराइयों को स्वीकारना तो बुरा नहीं है, पर उनसे घृणा और क्षोभ न होना जागृत आत्मा की पराजय या मृत्यु अवश्य है। यहाँ बलचनमा के जीवन से सबद हो जाता समालिगी रति का चित्रण। यह एक अखरने वाली बात होती हुए भी अभाव की भूमि में अस्वाभाविक नहीं प्रतीत होती है। इससे कृति की संज्ञा भजित होती हुई नहीं प्रतीत होती है।

पटना में रहने हुए बलचनमा को अपना कसूर छिपाने के लिए भूठ बोलना पडा था, पर उसे अफमोस हुआ और जान पकडा—“फिर कभी मालिक के सामने भूठ नहीं बोलूँगा।” एक दिन जब नमक बनाते वक्त फूलबाबू पकडे गए तब बलचनमा को महेन बाबू के घर जाना पडा था। वहाँ वह महेन बाबू का खास परिचारक हो कर रहा और वही एक दिन अनीता (महेन बाबू की छोटी बहन) ने उलाहना देकर उससे कहा—“दादा (महेन बाबू) के पास रहने हो। वहाँ इतना बडा शीशा रक्खा है कभी-कभी उसमें अपना चेहरा तो देख लिया करो।”.....“मेरे कान में फुस-फुस कर बमने कहा—दुपहर में वहाँ कोई नहीं रहना है। और नाचने समय घुँघुँ नहीं पहनेगे। न भुनुर-भुनुर की आवाज उठेगी, न किसी को पता चलेगा—।” बलचनमा को अनीता की बात माननी पडी थी। यह भी उम्र की स्वाभाविकता ही है। फूल बाबू के लौटने पर बलचनमा फिर उनके साथ आ गया, किन्तु अब उसकी आवश्यकता फूल बाबू को नहीं रह गई थी। वह अपने गाँव लौट आया।

बलचनमा की छोटी बहन रेवनी जो पन्द्रहवें में पैर रख चुकी थी, उसकी मान्यता के अनुसार जवान हो गई थी। रेवनी का गवना देना उमने आवश्यक समझा। माँ से उसने सलाह की। माँ राजी नहीं हुई, दादी मर ही चुकी थी। इसी समय एक

दुर्घटना हो गई। एक दिन जब माँ छोटे मालिक के यहाँ घर का काम करने गई थी तो रेवनी भी उसके साथ थी। छोटी मलिकाइन अपने पीहर (पिता के घर) गई थी। रेवनी को देखकर मालिक की नियत खराब हो गई। किसी तरह दौत से काट कर जान बचाकर रेवनी तो भाग आई, पर माँ पर बड़ी मार पड़ी। बलचनमा उस दिन महपुरा कुशी का दंगल देखने गया था। लौटने पर चुन्नी से समाचार जानकर उसका गून खोल उठा, उसने सोचा—“हाँसू लेकर दोपहर रात में जाऊँ और छोटे मालिक का गला काट दूँ।” किन्तु चुन्नी की सलाह से रात भर वह छिपा रहा और प्रातःकाल फूल बाबू से मिलने के लिए ‘बरहमपुरा’ आश्रम के लिए प्रस्थान कर दिया। आश्रम पहुँचकर उसने फूल बाबू से निवेदन किया, पर उनसे उत्तर मिला “मुझे तो अब गाँव घर से भी कोई तालुक नहीं रहा। पूजा से मुलाकात किए तीन बरस हो गए हैं। बलचन, अब तू ही बता कि ऐसी हालत में मेरी किसी बात का तुम्हारे मालिक पर कितना असर पड़ेगा ?” इससे बलचनमा बड़ा निराश हुआ और मोचा—‘सोराजी हो गए थे तो क्या, थे आखिर बाबू भैया ही न ! गरीब-गुरवा का दुख ये लोग क्या जाने ?’

मालिक, मलिकाइन के दुर्व्यवहार ने तो जमींदारों के प्रति बलचनमा को सनक किया ही था और समाज के प्रति उनकी दृष्टि बदनी ही थी, पर फूल बाबू की बातों से उसका रहा-सहा मोह भी भंग हो गया। उसने इन कड़े सत्य को आधुनिकता के समष्टिवादी धरातल पर स्वीकार किया। क्योंकि वह स्वीकार करता है कि—“अंगरेज बहादुर से सोराज सेने के लिए बाबू भैया लोग एक हो रहे हैं, हन्ना-मुल्ला और भूभट मचा रहे हैं उसी तरह जन बनिहार, कुली-मजूर और बहिया-खवास लोगो को अपने हक के लिए बाबू भैया में लड़ना पड़ेगा।” बलचनमा के जीवन में यह नया मोड़ आया था। जहाँ से उभरते दूटते-जुड़ते सम्बन्धों को भोगकर पहचाना था। यही कथात्मक प्रमाणिकता है जो जीवन-वीथियों में भटककर-टकराकर, भोगकर पाई जाती है।

आश्रम के कर्त्ता-धर्त्ता राधा बाबू ने बलचनमा की जान-पहचान यही हुई। उनके कहने से उसने आश्रम में नौकरी कर ली और उन्होंने ही बलचनमा को छोटी मालिक की गिरह से मुक्ति दिलाई। यहाँ रहकर जो कमाई हुई उसी में रेवनी का गौना भी दे दिया और उस घटना में माँ ने भी बलचनमा की बात स्वीकार लिया था। वेटी को विदा कर माँ अनेनी हो गई थी। इसलिए वह बहू लाने के लिए चिन्तित हो उठी। माँ ने अपना यह प्रस्ताव बेटे के सामने भी रख दिया। थोड़ा नर-नू करने के बाद माँ की बात बेटे ने मान ली।

बलचनमा आश्रम में पुन लौट गया। पूर्ववत् परिधम और ईमानदारी में अपना काम करता रहा। सभी के साथ बाबू भैया लोग जो आश्रम में आने रहें उनके व्यवहार से भी परिचिन होता रहा। उनमें से कुछ एक तो राधे बाबू की तरह बड़े सरन और ईमानदार थे, पर अधिकतर वही जमींदार थे जो बलचनमा के सरकार

श्रीर मालिक कहने पर फूलकर कुप्पा हो जाते रहे। आश्रम में रहकर बलचनमा थोड़ा बहुत पढ़-लिख भी गया। एक दिन राधे बाबू की पत्नी को यह कहते सुना,— “पढ़ लिखकर नीकर तुम्हारी बटलोई रगड़ने को बैठ नही रह जायेगा,” उसे बड़ा अफसोस हुआ। उसका पुनः मोहभंग हुआ और वह इस निष्कर्ष पर पहुँचा कि— “चीना जितनी आसानी से बदलना है उतनी आसानी से आदमी का ब्याल नही बदलना करता।”

बलचनमा गौना लाने में पहले गाँव पर आकर कटाई करके साल-भर के खाने के लिए अनाज इकट्ठा करना चाहता था। कटाई शुरू होने वाली थी और गौने के दिन भी करीब थे—इसलिए राधाबाबू ने छुट्टी लेकर वह अपने गाँव आया। चलते समय राधेबाबू ने उसे गौने के लिए पर्याप्त सहायता भी कर दी। गाँव आकर वह रेवनी को लाया और दोनों माँ, बेटे और बहन कटाई में सम्मिलित न हो सके पर रेवनी और बलचनमा ने बड़े परिश्रम से कटाई की। इस कटाई से बलचनमा के श्रम की गाँव में धाक जम गई। कटाई के पश्चात् बलचनमा का गौना राजी खुसी आ गया। सुगनी (बलचनमा की पत्नी) को मुशील और सुन्दर पाकर बलचनमा बड़ा खुश हुआ और उसने तय किया कि अब वह घर पर ही रहेगा।

बलचनमा, सुगनी और उसकी माँ खेत पर बड़े परिश्रम से काम करते। जमींदारों की धान रोपाई, कटाई में हिस्सा लेते और जो थोड़ा बहुत धान अपना खेत उसमें भी अच्छी फल उगा लेते। बलचनमा के परिश्रम और ईमानदारी से काम कराने वाले खुश रहते, क्योंकि वह दो मजदूर के बराबर झकेले ही काम करता था। मजदूरों में खराब अनाज नही स्वीकारता था। मालिक की गाँधी उसे दर्शन न होती और न ही किसी की जो हजुरी ही उसे पसन्द थी। परिश्रम के बल पर वह सवुट था। वह स्वयं स्वीकारता है—“भात-रोटी-चबेना……निदाह एक तरह से हो ही रहा था। माँ भी खुश थी सुगनी भी मस्त रहती थी और मैं भी मगन रहता था।” स्वाभिमान की रक्षा होते हुए यदि श्रम करने से आवश्यक आवश्यकताएँ पूरी हो जाएँ तो आदमी को और चाहिए ही क्या? बलचनमा अपनी आवश्यकताओं को पूर्ण कर प्रसन्न था।

१९३७ ई० का भयानक भूकंप इसी समय हुआ। सारा बिहार तबाह हो गया। कांग्रेस ने रिजर्व फंड की स्थापना की और बलचनमा के गाँव में फूलबाबू स्वयं बाटने आए। अपने फूफा के यहाँ ठहरे और जिसको स्वयं दिया गया उनमें सही तो चानीस रुपए पर कराई गई पर दिया गया बीस रुपया। यहाँ तक कि कुछ लोगों का लिखी गई रकम का सिर्फ पंचमास ही मिला। इसका कारण था छोटे मालिक का बीच में घाना। फूलबाबू पर रही-सही धास्या भी बलचनमा की भंग हो गई और एक घुणा उत्पन्न हुई। बलचनमा के स्वाभिमान ने उसे झुक कर सहायता लेने की इजाजत नही दी, क्योंकि उमका कोई नुकसान नही हुआ था। इपर उसने पूदन मिसर की विधवा जानकी की चार कट्ठा उपजाऊ जमीन बटाई पर ले ली

थी। पाष कठ्ठा दामो टाकुर का बटाई पर ले रखा था। इस प्रकार बलचनमा अपने धर्म के बल पर चरवाहे से बहिया, बहिया से स्वयसेवक, स्वयसेवक से किसान-मजदूर और अब किसान बन गया था। उजड़ा हुआ कृपक बिना किसी के सबल के अपने बल बूते पर सघर्ष करता हुआ अपनी वास्तविक स्थिति को प्राप्त करने के लिए प्रयत्नशील था।

इसी समय महपुरा के जमींदार और किसान, जो जमींदार के आसामी थे, उनमें लड़ाई प्रारम्भ हो गई। इसका कारण यह था कि—किसान को जमींदार खेत से वेदखल करना चाहता था। सोसलिस्टो ने इस आन्दोलन की रहनुमाई की। महपुरा के डॉ० रहमान खेतिहरो के नेता थे और बाहर से राधेवात्रु आए थे। इस आन्दोलन का नेतृत्व करने एक स्वामी जो भी आ पहुँचे। परिणाम यह हुआ कि खेतिहरो को विजय हुई और जमींदार, पुलिस और हाकिमों की घाँघली न चल सकी। पर्याप्त ऐसे अवसर पर मार-पीट होता स्वाभाविक था ही। इस आन्दोलन के समय राधावात्रु ने बलचनमा को भी महपुरा बुलाकर वालांटियर बनवा दिया था। बलचनमा की नज़रों के सामने यह आन्दोलन हुआ था। बलचनमा का नेता करवट बदलने लगा था।

महपुरा का प्रभाव बलचनमा के गाँव पर भी पड़ा। उसके गाँव के जमींदार और खेतिहरो में भी तनाव पैदा हुआ। जमींदारों ने गुण्डे ठीक करके खेतिहरो के सरदारों को घिबवाने की व्यवस्था की। इसी व्यवस्था के अन्तर्गत एक दिन बलचनमा गुण्डों द्वारा पिटा भी और अन्त में जेल भी गया। उसे पूर्णबोध हो गया था कि जो खेत जोतेगा खेत उसका होगा। जो कमाएगा वह खाएगा, जेल से लौटकर तो वह किसानों का साथी किसान नेता ही हो गया। यह आपबीती वह जेल से लौटकर ही मुनाता है। इस प्रकार उजड़ा हुआ किसान बलचनमा के रूप में धर्म, स्वाभिमान का दामन धाम, उमंग और आशा से भर कर प्रत्येक अत्याचार दमन और शोषण के विरुद्ध अपने को तनकर खड़ा कर दिया है। यह किसान जो अपने अस्तित्व के लिए सघर्षशील है एक आधुनिक दृष्टिकोण भी रखता है जिनकी कसौटी समष्टि है। इस प्रकार बलचनमा का सृजन घाशा, उत्साह और कर्मठता की ज्योति में हुआ है। बलचनमा आधुनिक सामूहिक चेतना को, जो जाग रही है, नई धाणी देता है। मारा जीवन रस यथाथं के घरातल पर ही छनता है। इससे हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि इस वृत्ति के दो मूल स्वर हैं—खेतिहर अपने अस्तित्व को पाने के लिए दृढ़ सकल्प से सघर्षशील है और मामन्ती मृत्यु के डर पर बुझने से पहले अभक्ती हुई प्रतीत होती है। इसीलिए उसके दामन में छिपी हुई सारी बुराइयाँ उभड़ कर अपनी पूरी तीव्रता और निष्कृता के साथ निखर आई हैं। लेखक नागाजुन इस सारी आधुनिकता को चुनौती को समष्टिवादी यथार्थ के घरातल पर स्वीकारता है। यही बलचनमा की सृष्टि का मूल उद्देश्य है।

मामन्ती के प्रति घृणा जगाने के अनेक स्थल हैं—ममनें मातिक का निर्दयता

पूर्वक बलचनमा के बाप को पीटना, छोटी मलिकाइन का काइया तथा क्रूर स्वभाव, उनकी खवासिन की दुश्चरित्रता, फूलबाबू के पिता का व्यवहार, छोटे मालिक की राक्षसवृत्ति, कामेन्द्र बाबू का व्यवहार, फूल बाबू का चोला बदलना, राधा बाबू की पत्नी के श्यालाना, द्वाथ्रम मे आने वाले 'सोराजी' बाबूओं की शान-शौकत और मानिकी की गध, जर्मादारो का खेतिहरो के प्रति पड्यत्र और अत मे गुण्डो द्वारा तथा पुलिस और हुक्कामो की महायता मे बलचनमा को पिटवना और जेलखाने भेजना ऐसी घटनाएँ है, जो नवचेतन के पट पर उभडकर इन नर-राक्षसों के प्रति पर्याप्त घृणा उत्पन्न कर देती हैं साथ ही इनके अत्याचार के सामने दीवाल बनकर टकराने को तमन्ना को भी उभाड़ती है ।

वर्षों पटले होरी, जो ध्वस की राह पर गहीद हो चुका था, उसकी समाधि मुस्कराई । कोई आशा नही थी कि होरी की समाधि पर एक विरवा उगेगा, भकिंगा उनकी सुन्दर दो-दो पत्नियाँ लहराएँगी और समाधि शीतल छाया की महक से गमकेशी, नागाजुन की सृष्टि 'बलचनमा' होरी की समाधि का विरवा है । जहाँ होरी की यात्रा समाप्त हो गई थी, वही से बलचनमा की यात्रा का प्रारम्भ होता है । बलचनमा पूर्ण आशा, विश्वास और उमग के साथ अपने खोये हुए अस्तित्व को प्राप्त करने का अभियान करता है । सर्षप से जूझने का वैयं, साहम और थम करने की महत्-आकांक्षा उसके जीवन-पथ के सबल है । यही कारण है कि मिट्टी का अग्न्यकार चेतना के बीज को हजम न कर पाया ।

जीवन के सखिलष्ट चित्रो के अभाव के इस युग में अखिलष्ट चित्रो को भुटलाने का प्रयास अपने आप को प्रवचित करने के समान है । आज के इस मशीनी युग मे कहाँ कौन कारखाना किसी मशीन के अगगो का निर्माण कर रहा है ? आज तो अंग बनते हैं अग्न्य और जुडते हैं अग्न्य । इतना होने पर भी मशीन के स्वरूप का दर्शन हमें होता ही है । इसी तरह आज के उपन्यास जीवन की समग्रता को तो अवश्य नही प्रस्तुत कर पा रहे हैं, क्योंकि जीवन बडा जटिल हो गया है फिर भी जीवन के खण्डासों का प्रस्तुतीकरण निश्चित रूप से बड़ी सफलता से हुआ है । बलचनमा उन समाम मामिक खण्डासो में से एक है । अस्तुतः यह तो युग ही बिखराव टकराव का है । इस बिखराव-टकराव में ही नए अग्न्य भकिने, निखरने, टूटने और जुडेगे । इन्ही की जान-पहचान सार्यकता से करना हमारा सन्कार्य है । अछूने, अजाने, अनुद्धारित सत्यो की गहरी सवेदनात्मक पकड़ की पहचान ही हमारी अपनी उपसन्धि है । भीतरी बिखराव में बाहरी सखिलेपण और बाहरी बिखराव में भीतरी सखिलेपण आज के उपन्यासो की एक विशेष प्रवृत्ति के रूप मे उभरा है । बलचनमा भी इन्ही उपन्यासों में एक है । विशार्यो एवं अध्यापक के नाने जब कभी उपन्यास के मूल्यांकन का प्रश्न मन मे उठता है तो संस्कारबस एक बार पुराना शास्त्रीय मानदण्ड बुद्धि-कक्ष मे प्रवेश पा लेता है । ऐसे अवसर पर सत्कारो के प्रति अजीब अचुलाहट होती है—क्योंकि वे मानदण्ड संदर्भ और परिवेश से कृति एवं

कृतिकार को काटकर एक अलग एकाकी शल्य-कक्ष का निर्माण करते हैं और मात्र अस्थि, चर्म और मांस को काट-काट कर परीक्षण और मूल्यांकन किया जाता है। इस प्रकार जीवन-सचेतना तथा प्राण परकृष्ट में छिटक कर दूर जा पड़ते हैं। मन खीझ कर रह जाता है। उपन्यास के मूल्यांकन के अक्षर पर किसी को सांभोदार बनाना अक्षरने लगता है। वास्तविकता तो यह है कि उपन्यास में उपन्यास के समार को पाया जाए। यदि ज्वायस, काम और मात्र को मानदण्ड के रूप में स्वीकारा गया तो यह आरोग्यित मत्त और सांभोदारी की वान होगी। यह सत्य है कि किमी उपन्यास का निश्चिन् उद्देश्य दत्ता सकना कठिन कार्य है फिर भी उद्देश्य की दिशा में अभियान सम्भव है।

नागार्जुन 'बलचनमा' में जीवन की जटिलता एवं सकुलना को अभिव्यक्ति देने के लिए जीवन के पुराने रूप को ग्योकर नए रूप को अपनाने के लिए अधीर हो उठे हैं। इससे पुराने चीखटें टूटें हैं और जीवन लचीला हो उठा है। यदि इस उपन्यास के सत्य की शोध की जाए तो यह प्रगति होगी कि इसमें नागार्जुन जीवन तथा जगत का चित्रण एवं मूल्यांकन समष्टि-अर्थ, समष्टि-व्यर्थ तथा समष्टि-मंगल के घरातल पर स्वीकारने हैं। उपन्यास की समस्या समष्टिगत् है, पर बलचनमा व्यष्टिगत रूप से इसे भेलता है यही समष्टि और व्यष्टि का समन्वय एवं सतुलन है। इस प्रकार नागार्जुन ने बलचनमा के व्यष्टि में नए सतुलन की खोज तथा आत्ममत्त और वस्तु मत्त में नए आत्मजस्य को परगनेका प्रयास किया है। यही कारण है कि नए सदर्भ, नए स्वर, नए घरातल और नए मूल्या की पहचान संभव हो पाई है। यद्यपि इस उपन्यास में समग्रजीवन की अकूलाहट, छटपटाहट, और कसमस्ताहट नहीं व्यक्त हो पाई है फिर भी आशिक रूप में इनके स्वरूपों का अभाव भी नहीं है। नागार्जुन की दृष्टि समाजवादी—व्यथायं से प्रेरित है। इसलिए बलचनमा का किसान भावी मस्कृति के सृजन की मूचना देता है। बलचनमा के सधर्ष में कृतिकार नई चेतना का सदैव सकेन्द्र देता हुआ चलता है। किमानो का मगठन इसका उद्गम स्वरूप है।

“बलचनमा” में कृतिकार ने देहानी जीवन की साधारण घटनाओं को बड़ी मार्मिकता से सूचित किया है। छोटे-छोटे मुग्धों का सूक्ष्म निरीक्षण तथा सजीव चित्रण भी इसमें वर्तमान है। समस्तीपुरी स्टेशन पर के एक दृश्य को देखिए—“मैं तो गाड़ी के भीतर ही अपनी सीट पर बैठे-बैठे चूड़ा फांक रहा था। बीच-बीच में तोड़ तोड़ कर टुकड़ा के टुकड़े मुँह में डाल देता। करेला और परवल का आचार। क्या पूछना है, कंसा लग रहा था।” और पूज बाबू के—“हो-कुली नहीं का”, कहने पर बलचनमा की यह दृशा हृद, उमी के मुँह सुनिए—“लाज से मेरी गरदन झुक गई। मुँह चलना बन्द कर मैं अपने पैरों की ओर तावना रहा।” बलचनमा की इस शक्तिमयी को जानकर पूज बाबू ने जब यह कहा कि—“सजुर नहीं निकाल लिया” तब बलचनमा के हृदय की कमी गुनः गिन उठी। और उमका मुँह फिर से चलने लगा और दान—चवर-चवर बोवने लगे। एक अभावग्रस्त गरीब के जीवन

को गहरी संवेदना से पकड़ा गया है और नागार्जुन ने बलचनमा का बड़ा ही सहज, अर्थपूर्ण, स्वाभाविक और सवेद्य विम्ब प्रेषित करने में इस स्थल पर सफलता पायी है।

“पुत्राल की सेजाबट पर बोरी बिछी हुई थी। दुलहिन दुबक कर एक ओर हो गई थी और सोने का बहाना किए हुए थी।... बेचारी पर दया आ गई—फसाकर लाई गई चिड़िया ही तो है। पराए घर में क्या छुए, क्या न छुए। किससे क्या कहे किधर कैसे देखे।... ठिकिया कर उसे बाहों में कस लिया तो मेरा मुँह उसकी कनपटी पर पड़ा।... अँवरे में अनुभव हुआ कि बेचारी लजाकर काठ हो गई।... है सोलह-सत्रह की उमर, मेहरारू की जात और समुराल की पहली रात लाज डर का भला क्या पूछना।... सूगा तो तुम हो ही—ठोड़ी उठाकर उसके मुँह को अपनी तरफ करते हुए मैं बोला—बड़ा अच्छा नाम है।” इस प्रकार के अनेक छोटे-छोटे देहाती मुखों का सजीव चित्रण ‘बलचनमा’ में भरे पड़े हैं। जिनमें कृतिकार के सूक्ष्म निरीक्षण की प्रतिभा का परिचय प्राप्त होता है।

जमीनदारों के निरक्षर व्यवहार तथा उत्पीडन के भी अनेक मार्मिक दृश्य इसमें उपलब्ध हैं। “मेरे बाप को एक खमेली के सहारे कस कर बांध दिया गया है। जाँघ चूतर, पीठ और बाँह—सभी पर बाँस की हरी कँली के निशान उभर आए हैं। चोट में कहीं-कहीं खाल उभड़ आयी है।” करीमबख्त के साथ मलिकाइन के एक सवाद का नमूना लीजिए—“सुपरजोका, लाज-शरम तुझे छू तक न गई लेकिन मुझे तो भगवान का डर है... वही बटखरा वही तराजू।” मलिकाइन का दूसरा सवाद फूदन मिसर की विषवा के साथ प्रस्तुत है। “डुहाई गंगा मझ्या की। छटाँक—आघा छटाँक के लिए जो मैंने बटखरा बदला हो तो मेरा सत्यानाश ही नहीं तो भूठ-भूठ का कलक लगाने वाली इस राँड का सीघ अगले जनम में भी खाली का खाली रहे।” जमींदारी के एक पिशाची दृश्य का और मुलाहिजा फरमाइए—“रेवनी को जमीन पर गिरा दिया और खुद उसके वदन पर काबू पाने की कोशिश करने लगे।... मालिक ने गुर्जर कहा—बोल साली, अपनी वेटी को यहाँ ले आएगी कि नहीं बोल।... बबुआ—बलचनमा मर जाना लाल गुना अच्छा है मगर इज्जत का सौदा करना अच्छा नहीं।” जमींदारी के निरक्षरता और उत्पीडन के ऐसे जीते-जागते अनेक चित्र बलचनमा में उभड़कर जीवन की अकुलाहट और कममसाहट को व्यक्त करते हैं।

अंचल विरोध के मुहावरों की गहरी पकड़ और तद्भव शब्दों के प्रयोग के कारण पग-पग पर परिवेश की गन्धें महकती हैं। एक दो उदाहरणों से यह बात अधिक स्पष्ट करना आवश्यक प्रतीत होता है—“हाँ कुत्ती कही का, सारा का सारा आज़ हो भकोस लेगा।... इस वाक्य में, हाँ कुत्ती, और भकोस, तद्भव शब्द हैं जो मैथिली अंचल में बोले जाने हैं इस प्रकार ये तद्भव शब्द आँधी-धूलि परिवेश को प्रस्तुत करने में बड़े सफल हैं। इसी प्रकार का दूसरा वाक्य देखिए—“कही पक्का कुहुर कही खलाके कोमा, कही दतनिपोड़ा कल्लर...।” इन सभी शब्दों द्वारा अंचल

की गमक प्रसारित होती है। ऐसे तद्भव शब्दों में पूरा उपन्यास मरा पडा है। अचल के आनन्द, उल्लास और महोत्सव की भी भीनी-भीनी महक इसमें महमहाना है—

“सखि है मजरल ग्रामक बाग ।

कुह-कुह चिकरए कोदनिया

भीगुर गावँ पाग ।

कत हमार परदेश बमइ छवि

विमरि राग-धनुराग ।

विचि भेल वाम, मील भेल बैरी

फूटि गेला ई भाग ।

सखि हे मजरल ग्रामक बाग ।”

मैथिल अचल (दरभंगा) के जन-जीवन को प्रस्तुत करने की अद्भुत क्षमता इस लोक गीत में है। इस प्रकार जीवित चित्रों से सारा परिवेश उभरकर पाठक के समक्ष उपस्थित हो जाता है। सारा उपन्यास परिवेश की गमक के ताने बाने में गुना गया है। ‘बलचनमा’ नापाडुंग की और हिन्दी साहित्य की थोष्ट कृति का स्थान अपने लिए सुरक्षित कर लेता है। फिर भी इसमें कुछ ऐसी बातें भी हैं जो अस्वरणी हैं। उन्हें हम या तो मिथ्या प्रचार की बात कहकर उपेक्षा कर सकते हैं या कि मनुष्य स्वभाव की कमजोरी घोषित करके अपने को मनुष्ट कर सकते हैं। इस पर भी बहुधा वे बातें पाठक के गले के नीचे नहीं उतरती हैं।

समसिगी रति की बात को जमींदारी की विकृति चाहे तो हम कह ले या १२-१७ की उम्र का मनोवैज्ञानिक मस्य कह लें। किन्तु इसे समाजवादी विस्फोट कहने में तो गर्म अवसर लगती है। सदन के आचार पर इस तथ्य को जमींदारी की विकृति कहने में भी संकोच होता है। इसी प्रकार स्थान-स्थान पर स्वाभाविकता में अधिक जब बलचनमा समाजवादी सिद्धान्तों की दुहाई देता है तो समाजवादी सोना प्रतीत होने लगता है। परिवेश और मन्दर्भ के आश्रय में स्वाभाविक रूप में समाजवाद की बात अपने आप उत्पन्न भोग का अर्थ है, जिसे जन साधारण भेन रहा है। इसे नकारना मस्य में कतराना है, पर इसमें आगे बढ़कर साभेदारीवाली बात प्रनीत होने लगती है, जो दूसरे का जिया हुआ मस्य है और अशामाणिक है। अन्त में कुल मिलाकर उपन्यास का उद्देश्य यह है कि नर उभरती सामूहिक चेतना को स्थापित किया जाए। इस उद्देश्य की पूर्ति में कृति गहन है और कृतितार जिम मस्य स्वभाविक शैली में जीवन रम के लिए आनन्द-व्याकुल प्राणों के मस्यान्तरो को अभिषिचन करता है वह प्रशंसनीय है।

सामयिक यथार्थ का अधूरा साक्षी'

विजयमोहन सिंह

'भूटा सच' पहली बार तब पढ़ा था जब वह धारावाहिक रूप से 'धर्मयुग' में प्रकाशित हो रहा था। धारावाहिक उपन्यास, पढ़ने की एक विशेष रीति की मांग करते हैं। गम्भीर पाठक भी उन्हें पढ़ने समय अपनी मन स्थिति को सामान्य रखने के लिए बाध्य होता है। इसके अतिरिक्त भेरी अपनी धारणा है, कि धारावाहिक प्रकाशन से गम्भीर उपन्यास की 'मन्यूलता' खटित होती है। उपन्यासों के धारावाहिक प्रकाशन का सीधा सम्बन्ध व्यावसायिकता से है। अतः उन्हें पढ़ने तथा ग्रहण करने के बीच ये सारी प्रक्रियाएँ संयुक्त हो जाती हैं और इनका सम्बन्ध उपन्यास के प्रभाव तथा मूल्यांकन से भी स्वतः जुड़ जाता है। अधिकांश धारावाहिक उपन्यास इस विशेष प्रकार की मनोवैज्ञानिक नियति के शिकार होते हैं, जबकि दूसरी ओर उनको इसका अनुकूल लाभ भी प्राप्त हो जाता है।

मेरे सन्दर्भ में 'भूटा-सच' के साथ यही हुआ। मैंने उसे गम्भीर उपन्यास के रूप में पढ़ना प्रारम्भ नहीं किया और जब तक वह 'धर्मयुग' में प्रकाशित होता रहा, मैं उसके चटपटे यथार्थपूर्ण प्रसंगों का मजा ही ले सका। इसके काफी दिनों बाद 'दूसरा भाग' पुस्तक रूप में पड़ा और उसके भी कई वर्षों बाद 'दोनों भाग' नाय-साय पड़ सका हूँ। पढ़ने के 'अंतराल' (खान तोर पर जब वे 'भूटा-सच' जैसे उपन्यास की विद्यालता के मन्दर्भ में काफी अनिर्दिष्ट हैं) रचना के प्रभाव को परिवर्तित करते चलते हैं; क्योंकि उसमें पाठक के 'बोध-ध्रुवन' का श्रम भी शामिल होता है।

'भूटा-सच' के सम्बन्ध में भेरी प्रतिक्रियाएँ इन्हीं मन्दर्भों में स्थित हैं। इसके अतिरिक्त इन प्रतिक्रियाओं और 'भूटा-सच' के बीच एक दमक में अधिक का ऐतिहासिक अंतराल भी वर्तमान है जिसे बचा नहीं जा सकता।

प्रेमचन्द की परम्परा में हिन्दी उपन्यासकारों का एक समूह या तो स्वयं अपने को गिनता रहा है या आलोचकों ने उन्हें प्रेमचन्द के साथ नथी कर दिया है। इस तरह प्रेमचन्द की परम्परा के दावेदार उपन्यासकारों की संख्या आज भी हिन्दी

में कम नहीं है। लेकिन यह प्रेमचन्द की परम्परा है क्या, जिसका दावा आज तक गौरव पूर्वक किया जा रहा है? भाषा-शैली की बात जानें वे यहाँ तक कि विषय वस्तु की बात भी (इस आधार पर समानता या समान्तरता की चर्चा करना प्रायः स्कूनी या सतही चर्चा की गृहप्राप्त करना ही है) तो फिर वह कौन सी प्रवृत्ति है जिसे हम प्रेमचन्द की परम्परा के रूप में जान सकते हैं? भेरे स्थान से यह आधार मूल्यगत-संस्कारों का है। समाज की स्वीकृति या स्थापित-नैतिक, राजनैतिक और आर्थिक मूल्य-रेखा के समानान्तर व्यक्ति का मर्षण। लेकिन यह 'मर्षण' उस मूल्य रेखा के विरुद्ध नहीं बल्कि उसके अनुरूप होने का मर्षण। अपने भीतर और बाहर के उन तत्त्वों का विनाश, जो उस मूल्य-रेखा के अनुरूप होने से रोक रहे हों। इसके विपरीत प्रेमचन्द की परम्परा वहाँ स्थित होती है जहाँ व्यक्ति उस स्वीकृत मूल्य-रेखा के विरुद्ध ही लड़ने लगता है। इस रूप में केवल यशपाल ही प्रेमचन्द की परम्परा को सर्वाधिक यथान्यता में बहन करते हुए दिखाई देने हैं या फिर कुछ हद तक अमृत लाल नागर। प्रेमचन्द जो कार्य अपने अनेक उपन्यासों में गाँधीवादी मूल्य-रेखा की कमीठी पर करते रहे वही कार्य यशपाल ने मार्क्सवादी मूल्य-रेखा की कमीठी अपनाकर किया। अतः अन्तर केवल गाँधी और मार्क्स का हुआ। मूल दृष्टि बड़ी रही।

'भूटा-सच' में यशपाल उतने मार्क्सवादी नहीं दिखाई देते। ठीक उसी तरह जैसे 'गोदान' में प्रेमचन्द उतने गाँधीवादी नहीं दिखाई देने लेकिन 'भूटा-सच' में यशपाल भी उतने ही 'मोहप्रसन्न' रहते हैं जितने प्रेमचन्द 'गोदान' में रह गये थे। इन 'मोह' का स्थानान्तरण जरूर हुआ पर वह ठूटा नहीं। स्वीकृत मूल्य-रेखा के अनुकूल होने की चेष्टा 'भूटा-सच' में भी (यह स्वीकृत मूल्य-रेखा अवश्य थोड़ी बदल गयी है) अतः तक बनी रहती है। लेकिन इन सदमों का विशेषण अलग-अलग प्रसंगों में आगे किया जायेगा।

'भूटा-सच' एक अनिश्चित महत्त्वाकांक्षापूर्ण प्रयास है। ऐसा प्रयास जो प्रत्येक समर्थ लेखक केवल एक बार करता है। यशपाल की यह महत्त्वाकांक्षा सबसे पहले इस बात में व्यक्त होती है कि उन्होंने 'भूटा-सच' के लिए भारत के जिस काल का विशेष को चुना है वह वर्तमान शताब्दी का सबसे महत्त्वपूर्ण और जटिल युग है। राजनैतिक सत्ता का हस्तान्तरण, देश का विदेशी आक्रमण, सामाजिक प्रक्रिया। रचनात्मक दृष्टि से इन सबके निर्मोक्त से देश के निकलने की प्रयास करने में बड़े मोक्ष से (यदि कहे तो थोड़ी चतुराई से भी) उपयोग किया है। देश के अन्दर चल सगठित तथ्य सग्रह के वास्तविक कारण भी महत्त्वपूर्ण हो गया है। लेकिन यह वह अनुकूलता नहीं अपनी व्यापक और स्वाभाविक उपस्थिति से ही प्राप्त हो जाती है। 'भूटा-सच' की 'चरित्रात्मकता' के केवल पूर्व पीठिका के रूप में स्थित इन धारणा के कारण ही उमकी

द्वारे में अलग से सोचने की आवश्यकता नहीं मसभती। भूटा-सच के सम्बन्ध में अधिकारा धोपनात्मक समीक्षाएँ इसी एकरूपक्षीयता से प्रस्त हैं।

'भूटा-सच' के रचना-संसार में प्रवेद्य करने पर सबसे पहले जिस विशेषता की ओर ध्यान जाता है, वह है लेखक की ओर से अपने निमित्त परिवेश के प्रति धर्मपूर्ण तटस्थता जो इस उपन्यास की महापात्रा में कही भी टूटती नहीं। 'भूटा-सच' की सामग्री के प्रसंग में यह बात इसलिए भी अधिक महत्वपूर्ण हो जाती है, कि वह अपने घटनात्मक आवेग के कारण बड़ी आसानी से अपने लेखक को भावुक सम्पृक्ति की भूमि पर गिराने के प्रलोभन में युक्त है। इससे पहले के (या बाद में भी) कथाकार (रामानन्द सागर, कृष्ण चन्द्र, बलबन्त मिह आदि) इस भूमि के भावुकता पूर्ण आवेग के शिकार हो चुके हैं। सामान्य तरीके से इस वस्तु का उपयोग ऐसी अधुपरित्त भावनाओं को उमगाने के लिए ही किया जा सकता है और यशपाल आसानी से और इन्सान मर गया या पेशावर एक्सप्रेस की लोक पर जा सकते थे। 'भूटा-सच' में सबसे पहले इसी प्रौढ तथा अप्रचलित समय की ओर दृष्टि जाती है। निश्चिन्त रूप से कथावस्तु के प्रति यह प्रौढ तटस्थता प्रेमचन्द के बाद यशपाल में ही मिलती है। वे इस कोण पर भी प्रेमचन्द की परम्परा के विशेष बाहक मिष्ट होते हैं।

इस तटस्थता का तात्पर्य यह भी है, कि लेखक पात्रों, घटनाओं और दृष्टि-कोणों की भीड़ में अपने को अनुपस्थित ही रखता है। यहाँ तक कि यशपाल का प्रिय मावसंवाद भी किसी पक्ष विशेष से संयुक्त होकर नहीं खोलता और उसका उपयोग अन्य दृष्टिकोणों के अनुपात में ही किया गया है। विभाजन से पूर्व और विभाजन के पश्चात् दोनों तरफ की स्थितियों को यशपाल ने न केवल सतुलन में रखा है बल्कि एक 'स्थिति' से दूसरी 'स्थिति' तक के परिवर्तन क्रम को भी तथ्यपरक सूक्ष्मता से (काल्पनिक या आरोपित सूक्ष्मता नहीं) अंकित करते गये हैं। वस्तुतः 'भूटा-सच' की रचना तथ्यों की एक बहुत बड़ी पूंजी लेकर की गयी है। यह उसका सबसे बड़ा सम्बल है।

विभाजन से पूर्व के पत्राव का जो वर्णन लाहौर के भोला पांथे की गली को केन्द्र बनाकर किया गया है वह निश्चिन्त रूप में हिन्दी के उपन्यास के सबसे प्रभाव-शाली वर्णनों में से एक है। भोला पांथे की गली में कुतबुलानी निम्नमध्यम वर्गीय हिन्दगी यशपाल ने यहाँ से वहाँ तक फोटोग्राफिक क्लोज-अप में चित्रित किया है जिसकी संत्रामकता पाठक को हमेशा के लिए मिल जाती है। भोला पांथे की गली की यह रिमती हुई निम्नमध्यमवर्गीय अनृष्टि घीरे-घीरे सारे देश में फैल जाती है जो एक ओर विभाजन का विस्फोट बनती है और दूसरी ओर विभाजन के बाद व्यापक असन्तोष के ज्वालामुखी के लिए उपकरण एकत्र करती है। अतः भोला पांथे की गली के सभी चित्रों को यदि एक क्रम में पड़ा जाये तो वे जिस कलात्मक अभिव्यक्ति के रूप में सामने आते हैं उसकी कोई सुखकर या शीतिकर अनुभूति नहीं होती। यह गली एक दुर्गन्धयुक्त करण सच्चाई को उपाड़ कर रख देती है जिसे

स्वतन्त्रता के सञ्छेदार नारों में दबा रखने की कोशिश की जाती रही है ।

पर यशपाल की तटस्थता यहाँ भी खडित नहीं होती । वे स्थितियों को पूरी तरह सम्पन्न बनाकर हमारे सामने बोलने के लिए उपस्थित कर देते हैं—बिना स्वयं उपस्थित हुए । आगे चलकर यही गनी जब फूटकर बहती हुई सारे पंजाब को समेट कर दिल्ली तक एक खोलते हुए काफिले में बदल जाती है तब भी यशपाल की धैर्य पूर्ण तटस्थता अखडित ही रहती है । 'भूटा-सच' का पाठक इसके बाद जैसे एक भयानक दुस्वप्न देखकर जागता है, लेकिन लेखक की ओर से किसी अतिरिक्त रचाव या आरोपित आरेग उत्पन्न करने का प्रयास नहीं दाखता । 'भूटा-सच' भी सफलता का यह सबसे जीवन्त बिन्दु है । यह इस बात का भी सबूत है, कि लेखक जब अनुभव और तथ्यों की दृष्टि से (निश्चित रूप से दोनों का सयुक्त रूप ही) समृद्ध होता है तो वह किसी सतही शिल्प या कौशल का मोहताज नहीं होता ।

लेकिन लेखक की यह 'अनुपस्थिति' तनावपूर्ण घरम स्थितियों के समाप्त होने ही एक लेखनीय अनमनेपन में बदल जाती है । सूचनाओं और विवरणों को मूल सामग्री में मग्नित करने के प्रयास में इस गतिशील इतिहास गाथा के प्रति उनकी रचि एक 'टाक्नुमेटरी रचि' तब सीमित रह जाती है जो उपन्यास के अनेक स्थलों को वेस्वाद बना देती है । एक प्रकार जीवन्त-तनाव जो लेखक और उसके कथा सतार के बीच होता है, 'भूटा-सच' में नहीं रहता । अतः यशपाल के सामान्य निष्कर्ष यद्यपि प्रायः सही हैं और उनके पात्र विवेकपूर्ण मापा में जो तर्क देते हैं वे भी अपने परिवेश के प्रति काफी ठीक प्रतिप्रियाओं पर आधारित होते हैं परन्तु 'जीवन्त-तनाव' के अभाव में वे औपन्यासिक रचाव का अंग नहीं बन पाते और न ही पाठक की सवेदना के सामीप्य बन पाते हैं ।

'भूटा-सच' मूलतः 'सकट' (काश्मिर) का उपन्यास है । वह जिन समय का साक्षी है वह और लेखक उसे जिन परिणतियों तक पहुँचा पाता है वे सभी एक व्यापक संकट का गहरा सवेत देते हैं । लेकिन यशपाल की विचरता यह है, कि वे 'सकट' के नहीं 'गरल विट्वातो' के लेखक हैं । यह विरोधाभास उपन्यास में अनेक विसंगतियों को जन्म देता है । 'मकटबोध' में मेरा तात्पर्य किसी स्थूल राजनैतिक या आर्थिक संकट से ही नहीं है बल्कि अस्तित्व के उस आन्तरिक सकटबोध से है जिसका अनुभव प्रत्येक आधुनिक मवेशनशील व्यक्ति को होता है । विविष्ट ऐतिहासिक विस्लेषण सम्भवतः कभी यह सिद्ध कर सके कि आधुनिक भारतीय व्यक्ति के 'सकट-बोध' का किनना हिम्मा इतिहास के उस अस्वस्थित युग से सम्बन्धित है जो 'भूटा-सच' में वर्णित है—लेकिन इतना निश्चित है, कि 'भूटा-सच' का वह युग काफी दूर तक हमारे लिए उत्तरदायी प्रमाणित होगा । अतः यह अज्ञेता अस्वाभाविक नहीं है, कि यशपाल को इस 'सकट' का बोध उसमें अधिक गभीरता में होता चाहिए था, जितनी गभीरता में वे उसे 'भूटा-सच' में व्यक्त कर सके हैं । यह 'मकटबोध' स्थूल परिवर्तनों या सामाजिक-राजनैतिक परातल पर होने वाले आन्दोलनों में निरपेक्ष हो, यह भी नहीं, बल्कि यह

प्रायः उन्हीं परिवर्तनों और व्यक्ति की आन्तरिकता के टकराहट से उत्पन्न होता है लेकिन महान कृति या महत्त्वपूर्ण कृति में इस टकराहट का एहसास इतना तीव्र और कौंध भरा होता है कि परिवेश का 'बाह्य' बाह्य न रहकर व्यक्तित्व की विस्फोटक आन्तरिकता का अंग बन जाता है। 'भूटा-सच' में 'संकटबोध' के अभाव का पहला प्रभाव यही पड़ा है, कि उसमें परिवेशगत बाह्य समस्याओं तथा व्यक्ति के आन्तरिक प्रतिघातों की एकता उस कलात्मक रचाव (आर्टिस्टिक इन्टीग्रिटी) के साथ प्रस्तुत नहीं हो सकी है जो उसे किसी विद्येय महत्त्वपूर्ण कृति के समानान्तर रख सके।

'भूटा-सच' की इस कमजोरी को उसी के एक उदाहरण के द्वारा अधिक स्पष्ट किया जा सकता है। जयदेव पुरी और कनक 'भूटा-सच' के 'भूट' और 'सच' दोनों के केन्द्रस्थ बाह्य हैं। पुरी के रूप में यशपाल ने आधुनिक भारतीय बुद्धिजीवी युवक का सबसे प्रामाणिक चरित्र प्रस्तुत किया है। पुरी का एक क्रियाशील, प्रतिभाशील ईमानदार महत्वाकांक्षी युवक के रूप में विकास और फिर राजनैतिक-आर्थिक समझौते की बाड़ में बह जाने वाला बेईमान व्यक्तित्व पुरी का ही नहीं स्वतन्त्रता के बाद के अधिकांश बुद्धिजीवियों का औसत-चरित्र-चित्र है। सारा स्वातंत्र्योत्तर भारत बुद्धिजीवियों के पतन की इन दुःखद परिणतियों को भोग रहा है। अनेक सघर्षों और दवाओं के बीच पुरी का अधिचलित वरण करने वाली कनक के सामने पुरी के ये दोनो चेहरे हैं और उसे अपनी आन्तरिक नैतिकता तथा अपनी पुत्री के बिना 'स्थापित' पुरी के बीच किसी एक को ही चुनना है। कनक के लिए चरम आन्तरिक संकट की स्थिति है। सच तो यह है कि कनक का यह 'संकट' स्वतन्त्रता के बाद प्रत्येक ईमानदार भारतीय का 'संकट' है। उपन्यास की घटनात्मक स्थितियों से अलग कला की दृष्टि से यह उसकी सबसे सामर्थ्यवान स्थिति है—एक तरह से अपने रचनाकार के लिए चुनौती ! लेकिन यशपाल ने इस सम्भावनापूर्ण चुनौती को यों ही गुजर जाने दिया है—उसके 'संकट' के स्वरूप को बिना समझे ही। यद्यपि यहाँ भी अपने सामान्य निष्कर्ष में वे सही हैं। कनक का चुनाव समझौते को पछाड़ने का नैतिक माहम ही है। परन्तु यशपाल ने पुरी समस्या का बुरी तरह 'सरलीकरण' कर दिया है। उन्होंने पुरी-कनक के द्वन्द्व को शुद्ध वैवाहिक अमन्तुलन वल्कि स्थूल यौन असन्तुलन का रूप दे दिया है अतः जब मैं कहता हूँ कि यशपाल व्यक्ति और परिवेश की समझौतों को सगठित कर किसी 'व्यापक संकट' का संकेत नहीं दे पाते, तो मेरा संकेत उनकी ऐसी ही दुर्बलताओं की ओर होता है। मेरा ख्याल है, कि इस रूप में वे रचनात्मक प्रक्रिया की जटिलताओं में भी परिचित नहीं होते और उनमें गुजरे बिना ही कुछ सरलीकृत निष्कर्षों तक पहुँच जाते हैं। कुछ स्वीकृत मूल्यों के प्रति उनका सहज विश्वास ही उन्हें ये दोनो गन्तियाँ करने के लिए बाध्य करता है; उन्हें अपने ही निर्मित समार के व्यापक सन्दर्भों से बेखबर रखता है और अपने विश्वास के पूर्व निश्चित भाषारों तक कुछ भरल नुस्त्रों द्वारा पहुँचने के लिए प्रेरित करता है। इसी कारण यशपाल उन रुढ़िबद्ध औद्योगिक फार्मूलों का महारा भी

लेते हैं जो उन्हें उनके 'विश्वासों' तक किसी 'शार्ट-कट' से पहुँचा सके। मसलन वे मानकर चलने हैं, कि सीता, शीलो और उर्मिला को तथाकथित धर्मों में 'अच्छी औरतों' बनना है और विवाह कर व्यवस्थित जीवन बिताना है। तारा को नाथ से और नरोत्तम को कचन से विवाह करना है (तारा नरोत्तम से विवाह नहीं कर सकती थी क्योंकि वह उसके सामने बच्चा है, उन्हें भाई-बहन बनकर रहना है— यह एक स्वीकृत मूल्य है) कनक गिल को एक चुम्बन भी नहीं दे सकती क्योंकि उमे पुरी से अपने विच्छेद की प्रतीक्षा करनी है (यह भी एक स्वीकृत मूल्य का स्वीकार ही है) परिणाम है कि यशपाल को अपने 'विश्वासों' तक पहुँचने के लिए कृत्रिम परिस्थितियाँ रचनी पड़ी हैं और उन सभी औपन्यासिक लटकों की सहायता लेनी जो किसी साधारण हिन्दी उपन्यास या साधारण हिन्दी फिल्म में दिखाये जाते हैं। 'भूटा-भच' का अन्त इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है : एक सस्ते 'ससपेंस' के सहारे नाथ और तारा की नौकरी तथा कनक-पुरी के विच्छेद सम्बन्धी निर्णयों को रोक रखा जा ॥ है और उन्हें सूद जी की पराजय में जोड़कर तिलस्मी तरीके से सबका समाधान ढूँढ निकाला जाता है। 'स्वीकृत मूल्यों' में सहज विश्वास यशपाल को औपन्यासिक विधान तथा दृष्टिकोण दोनों धरातलों पर रचनाकार के स्तर से च्युत करता है। वे उम रुठ मूल्य परम्परा में ही विश्वास करते हैं जिसके अन्तर्गत 'काजा' और 'सफेद' दो रंग होने हैं सूद जी जैसे बुरे व्यक्तियों की पराजय ही होती है, पुरी परचाताप ही करता है तथा कनक, तारा, नाथ आदि स्वीकृत नियमों का पालन कर मुधी जीवन ही बिताते हैं। इसका कारण यह भी है कि यशपाल की दृष्टि 'राजनैतिक' अधिक है, ऐतिहासिक कम। वैसे उनकी गणना हिन्दी के उन थोड़े से लेखकों में होनी चाहिए जो पहली बार सामान्य व्यक्ति के जीवन में राजनीति की अपरिहार्यता का एहसास कराने हैं। प्राधुनिक जीवन में सामान्य व्यक्ति के लिए भी राजनीति किम प्रकार नियति बन गयी है, इन्हीं यशपाल से बढ़कर कम ही लेखकों ने समझा होगा परन्तु यहाँ मेरा तात्पर्य दूसरा है। ऐतिहासिक दृष्टि का अर्थ यह भी है कि उसमें तात्कालिक इतिहास या सामयिक घटनाओं से निमित्त इतिहास का अतिक्रमण करने की क्षमता होनी है। यशपाल में इस ऐतिहासिक दृष्टि का अभाव है। उनके पास एक विशेष घटना चक्र में 'नियत' तो हैं किन्तु उनकी दृष्टि केवल उन घटनाओं से उत्पन्न समस्याओं के तात्कालिक समाधान तक ही जाती है—उमने आगे वे नहीं देख पाते। उनकी समस्याएँ भी एक भौमत् धादमी की समस्याएँ हैं। इसका तात्पर्य यह नहीं कि उनका भौमत् होना गुनाह है। वे उन रूप में सही तथा न्यायोचित तो हैं लेकिन उनमें— भौमत् व्यक्ति में भी जो विशिष्ट घातरिक जटिलता होती है, उसका अभाव है। वे कथा के सीधे कार्य-कारण सम्बन्ध से ही जुड़ी रहती हैं।

यशपाल इस 'ऐतिहासिक' दृष्टि में पलायन 'शास्त्र' में जाकर नहीं करने जैसा कि कुछ लेखक करते हैं, परन्तु वे इतिहास को घटनात्मक ऐतिहासिकता तक सीमित कर देते हैं। उनके पास 'इतिहास' में जीने तो हैं, उमका पूरी शिथिलता और भासलता के साथ साक्षात्कार भी करते हैं परन्तु वे इतिहास को उमकी पूरी

जटिल-अन्तरंगता के साथ निर्मित करने में योगदान नहीं करते। वे इतिहास का नामना एक सरलीकृत नुस्खा लेकर करते हैं और यही वे स्वीकृत मूल्य-रेखा के सम्मुख पगु हो जाते हैं।

ऐसा भी प्रतीत होता है कि यशपाल के लिए उनके पात्र कम से कम अस्तित्व रखते हैं पानी वे पात्रों में अधिक उस घटनात्मक गतिशीलता का ध्यान रखते हैं जो उनके लिए अधिक महत्वपूर्ण भी होनी है। ज्यादा सम्भावना इस बात की है कि यशपाल को जीवन की भौतिक जटिलता का पता ही नहीं चलता। वे आसान विश्वासों के लेखक हैं जिन्हें कुछ साधारण तर्कों के द्वारा उनके पात्र प्राप्त कर लेते हैं जब कि न तो जीवों में परिवर्तन इतनी आसानी से होता है और न मानवीय स्थितियों में। यशपाल के पात्र कभी जटिलतर मन स्थितियों में प्रवेश नहीं करते—वे या तो अपने निर्णयों को स्पष्ट कर देते हैं या निर्णयों पर पहुँचने की प्रक्रिया को दिखलाने के बजाय उनके निर्णयों की केवल सूचना दी जाती है। तारा-नाथ प्रसंग में निर्णय संकेतित तो हो जाता है लेकिन पुरी-कनक के विच्छेद-प्रसंग में कनक और पुरी के क्रमशः प्रसन्न होते जाते सम्बन्धों को प्रक्रियात्मक ऊष्णता से प्रस्तुत करने के बजाय उनके निर्णयों की सूचना मात्र दी जाती है। लेकिन ऐसा मानवीय सम्बन्धों के सन्दर्भ में ही होता है। बाह्य घटनाओं और स्थिति वर्णनों में यशपाल आवश्यक प्रगाढ़ता और शक्ति का परिचय देते हैं। इससे स्पष्ट हो जाता है, कि मानवीय अन्तरंगता उनकी रचि के दायरे में ही नहीं आती। इन्हीं कारणों से उपन्यास का इतना बड़ा आकार और सन्दर्भ पाठक के लिए सामान्य पठ्योपता में बदल जाता है।

व्यक्ति को तनावपूर्ण स्थितियों में एक मामूली निर्णय लेने के लिए भी मानसिक यंत्रणा के किन-किन अग्नि-कुण्डों से गुजरना पड़ता है, इसे यशपाल ने समझा होता तो 'भूटा-सच' तत्कालीन इतिहास का अत्यन्त महत्वपूर्ण साक्षी बना होता। इस बात को स्पष्ट करने के लिए सीमोन दी बोउग्रा के विशाल फॉच उपन्यास 'मैन्ड्रिस' का उल्लेख किया जा सकता है। 'मैन्ड्रिस' का एक प्रमुख पात्र कम्पुनिस्ट है। वह एक प्रमुख कम्पुनिस्ट अखबार का सम्पादक भी है। कम्पुनिस्ट होना उसके लिए महज एक सामान्य चुनाव नहीं है बल्कि अपने अस्तित्व की अनिवार्यता है। हर शाम दपतर से घर लौटते हुए गलियों के नुककड़ पर सैकड़ों की तादाद में मजदूरों को वह कालिल सने हाथों से अपना अखबार पढ़ने हुए देखता है; गिरोह बाँधकर लड़े उतरेजना से हाँफते मजदूरों की तनी हुई मुखाकृतियाँ सच्चे आवेश में प्रदीप्त होती हैं। वह महसूस करता है कि केवल एक इस दृश्य के लिए ही जिन्दा रहा जा सकता है। लेकिन इसी समय उसे पता चलता है कि हिटलर के जिन यंत्रणा-शिविरों का पर्दाफाश वह अपने अखबार में करता है, वैसे यंत्रणा-शिविर सोवियत रूस में भी मौजूद हैं। यह सूचना उसके लिए भीषण मानसिक यंत्रणा और द्वन्द्व का स्रोत बन जाती है। वह जान जाता है कि इन सूचना के बाद भी अखबार में रूस की

प्रगति लिखना अपने व्यक्तित्व की आन्तरिकता और विवेक के साथ बलात्कार करना है। लेकिन दूसरी ओर वह यह भी जानता है कि हम के इस दुहरे चेहरे को अनादृत करना भी अपने को और अखबार को अमेरिकी दलालों के हाथ बेच देना है। हजारों मजदूरों की तनी हुई वे मुखाकृतियाँ तब उसके विरुद्ध भर्त्सनायें उगलेंगी— जो असह्य होगा। इस उबलते हुए द्वन्द्व के बीच उस पात्र की मानसिक स्थिति का जो चित्र सीमांत दी बोटगा ने अंकित किया है वह केवल उस पात्र को ही नहीं, पूरे उपन्यास को अद्भुत गौरवपूर्ण शक्ति से भर देता है। उसका मानसिक तनाव केवल राजनैतिक अर्थों तक सीमित नहीं रहता है न केवल फ्रान्स की भूमि का होता है बल्कि पूरे युग के स्तर पर उत्पन्न आज के व्यक्ति के आंतरिक-मकट का अपूर्व साक्षी बन जाता है। राजनैतिक-संकट किस प्रकार अस्तित्व का संकट बन जाता है और किस प्रकार वह आज के युग की मूलभूत समस्या की ओर संकेत करता है—यह सब उस पात्र से जुड़ा हुआ हमारे सामने साकार हो गया है। 'भूटा-मच' के जयदेव पुरी की परिपत्ति यद्यपि इस फ्रेंच-पात्र के विपरीत है लेकिन किसी भी पात्र का केवल विकासोन्मुख निर्णय या विकास ही महत्वपूर्ण नहीं होता, इन्हीं परिस्थितियों में उसका पतन भी उतना ही प्रभावशाली हो सकता है जो जयदेव पुरी के प्रसंग में घटित नहीं होता। परिणाम-स्वरूप 'भूटा-मच' के सभी पात्र एक परिवर्तन से दूसरे परिवर्तन तक बिना किसी हलचल के गुजर जाते हैं। बात केवल भावुकता की नहीं है उस वास्तविकता की है जिसका जिक्र ऊपर किया गया है। पात्रों का सामान्य स्थितियों में भी दारुण-दृश्य उपस्थित करना भावुकता है। यशपाल दंगों या विभाजन पर लिखने वाले अन्य लेखकों की भावुकतापूर्ण अति नाटकीयता में यथेष्ट है। यह उनकी प्रौढ़ता का सूचक है लेकिन जहाँ उसका प्रभाव उपन्यास की आन्तरिक रचनात्मकता पर पड़ा है वहाँ केवल उसकी दुर्बलता ही उभर कर आती है।

इन्हीं सब कारणों से 'भूटा-मच' पढ़ने समय बराबर यह अनुभव होता रहता है, कि हम मात्र दर्शक हैं। यशपाल अपनी तटस्थता से पाठक को भी तटस्थ बना देते हैं। इस तटस्थता की दुर्बलता यही है। उपन्यास की घटनायें पाठक के सामने घटित होती हैं। उसके भीतर घटित नहीं होतीं। इस रूप में वह केवल लेखक के 'संतुलन' और तथ्य सग्रह की प्रशंसा कर पढ़ता है या पूरी मामूली की ग्रहण करने तथा व्यक्त करने में लेखक की ओर में जो विश्वासपूर्ण इतिमिनात (ईज) दिखाई पड़ता है वह उसे आह्वित करना है लेकिन कृत्रिम मिनात वह उपन्यास के 'बाह्य' ही बना रहता है।

जैसा मैंने पहले भी लिखा है, यशपाल के सामान्य निष्कर्ष ज्यादातर टीक हैं। विमर्शिता की पहचानने की उनमें गह्रज विवेक बुद्धि है। मसलन स्वतन्त्रता के बाद की विमर्शिता को उन्होंने निर्ममता में पहचाना है। स्वतन्त्रता से और उसमें उत्पन्न कलना में जो साधारण 'मोह' जुड़ा हुआ है उसे यशपाल स्वतन्त्रता के बाद

के गतिचारों में घुमाने हुए क्रूरता से खडित करते हैं। 'भूटा-सच' जिन मोह को सबसे पहले खडित करता है वह वीर-पूजा (हीरो वरशिप) का भाव है। उस रूप में भारतीय जनता जिन मध्ययुगीन संस्कारों में जकड़ी हुई है, यशपाल उन्हें क्रमशः तोड़ने की चेष्टा करते हैं। इस क्रम में गांधी सबसे पहले आते हैं। गांधी जी के साथ अलौकिकता की जो रहस्यपूर्ण भावना जुड़ी हुई है उसमें यशपाल बिल्कुल प्रभावित नहीं दीखते बल्कि उसमें वे 'कैंक्टर प्लेट' की असंगतियाँ देखते हैं। वे स्पष्टता से उन स्थितियों को अकेला करके सामने ले आते हैं, जो गांधी जी से जुड़कर तो व्यक्तित्व की सात्विकता व्यक्त करती है लेकिन आगे चल कर सत्याग्रह और सविनय अवज्ञा आन्दोलन के नाम पर 'धराव' की धराजकता को जन्म देती हैं। 'गांधी जी की मृत्यु हो जाती तो निश्चय ही बहूत बुग होता लेकिन इस प्रकार सरकार का निर्णय बदल जाना राष्ट्रीय हानि है। यह राष्ट्र को एक व्यक्ति की तुलना में नीचे गिरा देता है। इसके परिणाम बहुत बुरे होंगे।' (भूटा-सच पृ०, २१०) 'गांधी जी महापुरुष हैं, यह मैं मानता हूँ। महापुरुष का अनुकरण करना सभी उचित मानते हैं। अतः सरकार के किसी भी निर्णय से लोगों को असंतोष होगा तो लोग अनसन करने बैठ जाया करेंगे।'—(भूटा-सच, भाग दो, पृष्ठ २१५) यहाँ तक कि गांधी हत्याकाण्ड के तरल क्षणों में भी यशपाल की दृष्टि उस विडम्बना की ओर ही रही है जो गांधी जी के महात्मा रूप और प्रजातन्त्र की सादगी के बाद डोंग और पाखण्ड के रूप में विकसित हो रही। महात्मा गांधी की शव मात्रा के समय जब सम्पूर्ण समुदाय भाव विह्वल हो रहा है यशपाल ने अपनी स्वाभाविक निर्मम तटस्थता सुरक्षित रखी है। उनका एक अनाम पात्र इस भावुकता और राजकीय पाखण्ड पर व्यंग्य करने हुए बहना है: 'गांधी जी के विचारों के अनुसार यह उनका आदर नहीं है। यह उनके सिद्धान्तों का अपमान है। गांधी जी अपनी अनुयायी सरकार से शान और शक्ति के प्रदर्शन की नहीं विनय और सेवा की आशा रखते थे। सरकार उस सत्य के बहाने अपनी शक्ति का प्रदर्शन कर रही है।'—(भूटा-सच, भाग दो पृष्ठ २२७)

उपन्यास में ऐसे अनेक स्थल हैं जहाँ यशपाल ने अपने सहज विवेक से विमर्शियों को पहचानने की क्षमता प्रदर्शित की है। नेहरू के सम्बन्ध में भी उन्होंने वीर पूजा के 'मोह' को भंग करने का प्रयास किया है। गांधी-नेहरू जैसे चरित्र-नायक भी उपन्यास के अन्य पात्रों के बीच उन्हीं के कद के दिसलाई पड़ते हैं और यशपाल ने उनके प्रभा-मंडल के मातृक से मुक्त होकर उनका चित्रण किया है। वीर पूजा के प्रति यह विरक्ति ही उपन्यास के अन्य पात्रों को भी रूढ़ नायकत्व से मुक्त रखती है। अनेक पात्रों को समान धरातल पर ही स्थित रखा गया है।

'भूटा-सच' महत्वाकांक्षापूर्ण प्रयास होकर भी यदि अधिक महत्त्वपूर्ण उपन्यास नहीं बन सका है तो इसका कारण लेखक के औपन्यासिक संस्कार हैं: यशपाल अपने सरल विश्वासों के द्वारा वैचारिक स्तर पर अपेक्षाकृत परिवर्तन (ये

परिवर्तन अपेक्षाकृत ही हैं और विश्वासों की सरलता के कारण 'मोहग्रस्त' ही हैं) तो उपस्थित करते हैं लेकिन उपन्यासों की हृदय रूप परम्परा (फार्म) में किसी परिवर्तन की आवश्यकता नहीं समझते। फलतः यह हृदय रूप उनके वस्तु विकास को भी प्रभावित करता है और 'भूटा-सच' को केवल उसकी विशाल और सन्तुलित-सघातप्यता के कारण ही स्मरण किया जा सकता है।

आधुनिकीकरण का औपन्यासिक दस्तावेज़

घनञ्जय वर्मा

इधर किसी कृति की समीक्षा, उससे व्यजित होने वाले आशय और अर्थ, उसकी निहित मनोभावना—धीपर इम्पोर्ट—के घरातल पर तो होनी ही नहीं या कम होनी है; कुछ आग्रहों की फिर और उनकी औचित्य-सिद्धि अधिक। कुछ नहीं तो कृतिकार की मृत्यु या उसके प्रति आसक्ति ही उसे या उसकी रचना को चर्चित बना देती है अथवा उसके मूल्यांकन को एक खास रंग दे देती है।

अब हमने क्या फर्क (याने रचना के रूप में श्रेष्ठता में फर्क) पड़ता है कि कोई उपन्यास आचलिक है अथवा भागरिक, अस्तित्ववादी है। अथवा मार्क्सवादी; कथानक आग्रही है अथवा चरित्राग्रही जैसे कथानक, पात्र, देसकाल, कथोपकथन और उद्देश्य के पंचमहाभूतों का वर्गीकरण कर, किसी रचना का मूल्यांकन बेमानी है उसी तरह आग्रह के ये बिन्दु भी निरर्थक हैं। फिर बात जब पुर्नमूल्यांकन की हो तब तो समीक्षा का दायित्व और बड़ जाता है। समय का अन्तराल या नए प्रतिमानों का अन्वेषण न सही, आग्रही और ध्रुवीय आलोचनाओं के कुहासे में लिपटे कृति के गन्तितार्थ को साफ करने की दृष्टि से भी पुर्नमूल्यांकन की जरूरत पड़ती है। जो रचनाएँ चर्चित हो चुकी हों, कुछ संस्थापित हो गयी हो उनको इस तरह से फिर-फिर कर पलट लेने से हमें नए-पुराने प्रतिमानों का खरा-खोटापन भी मालूम हो जाता है। अस्तु।

×

×

×

उदयशंकर भट्ट की प्रसिद्ध कृति 'सागर, लहरें और मनुष्य' काफ़ी चर्चित रहे है। अभी आज तक उस पर लिखा जाता रहा है—कई और भिन्न कोशों में ! इस कृति के प्रसंग में मैं यानको कुछ बुनियादी सवालियों से उजाना चाहूँगा !

कोई भी उपन्यास क्या है ? क्या कुछ कहानियों का सङ्कलन ? एक नाटक-नायिका की केन्द्रीय कथा के आस-पास घूमनी कई कथाओं का समूह ? बहुत

मे पात्रों का जमघट ? किसी एक या विभिन्न स्थानों के वातावरण का चित्रण ? किसी एक या कई चरित्रों का काल-कमानुसार ऐतिहासिक विवरण ? देशवास को फलांगती, पूरी अपूर्वी घटनाओं का एक अवधिगत अलेख ?क्या ?मेरा विद्वान है कि उपन्यास इनमें से कुछ भी नहीं है, जो कि वे सब उसके उपकरण और आनुपग हो सकते हैं। वह एक सम्पूर्ण-स्वतन्त्र-जीवन-रचना है और किसी भी जीवित आंगिक रचना की तरह उसका अपना एक जीवन्त-विवान होना है। वह एक अनुभूति का व्यापक विजन में प्रसरण है। वह सम्पूर्ण 'जीवन' है उसका 'जीवित' होना ही काफी नहीं है। वह आशिक जीवन का अतिक्रमण कर व्यापकता और पूर्णता की ओर स्पन्दित गति है। उसका प्रत्येक अक्षर, स्थिति और चरित्र... यहाँ तक कि प्रत्येक अनुच्छेद—'जीवित-नेत्र' की तरह पूरी जीवन्त-रचना का स्पन्दित भा होना है। वह पुनर्रचना मात्र नहीं है, स्वयं लेखक के द्वारा भोगा—जाता जीवन है। जीवन की सारी स्वतन्त्रता और व्यापकता तो उसमें होनी है फिर भी वह केवल 'छाया' या 'प्रतिबिम्ब' नहीं होता वह एक नयी जीवन-परिक्लमना भी है।इस अर्थ में कहानी, उपन्यास और नाटक का लेखक प्रजापति की कोटि का है—स्वतन्त्र जीवन रचना की दृष्टि से। प्रजापति की यह जीवन-रचना भले निरर्थक और एडमंड हो लेकिन लेखक की रचना सार्थक और सगत होती है—कम-से-कम अपेक्षा यही की जाती है। कोई प्रजापति से 'क्यों ?' और 'किसलिए ?' पूछने नहीं जाना लेकिन लेखक को इन सवालो से खुद ही दो-चार होना पड़ता है। और उसकी रचना इन्ही दिशाओं में एक स्वतन्त्र खोज होती है।

×

×

×

'सागर, लहरें और मनुष्य' क्या एक स्वतन्त्र जीवन रचना है ? मैं कहना चाहूँगानहीं.....अपने सारे शौन्यांगिक उपकरणों के वावजूद.....नहीं। वह स्वतन्त्र जीवन रचना नहीं है। वह एक जीवन की दिलचस्प और रंगीन छाया है। फिल्म रीत है। वह एक जीवन यात्रा का इतिहास है.....स्वयं जीवन-यात्रा नहीं। वहाँ लेखक प्रजापति की तरह नहीं, एक इतिहास लेखक की तरह मौजूद है (आधिक-ने-अधिक यह एक रचनात्मक-इतिहास-लेखन है).....चरित्रों और घटनाओं को एक पास ढग में उभारने, उन्हें खान रग और कोण देने के लिए; और यह हस्तक्षेप इतना प्रयत्न है कि स्थितियों और व्यक्तियों का अपना स्वतन्त्र-प्रतिफल, मत्ता और जीवन रह ही नहीं गया है। एक क्षण तर्ज और काट के गढ़े-गड़ाए साँचे में सीमित और बंधे और उनकी यात्रा का बना बनाया प्लान.....! ध्रु मिन्ट-नयना बनाया, नींव मोदी और इन्ही लम्बे गाँवकर स्लैब डगना का पत्रे छाए और इमारत लकी हो गयी.....! मगर इसका मतलब यह नहीं कि यह कोई गुनाह है, दरममल यह उनकी प्रवृत्ति है और प्रवृत्ति के जिहाज में यह हिन्दी के और भी कई उपन्यासों में पृथक् नहीं है.....उसी परम्परा में है। उपन्यास की कोई नयी जमीन उगने नहीं तोड़ी।

कोई वृत्ति आंचलिक या नागरिक क्यों और कैसे होनी है ? क्या क्षेत्रीय सीमा, किसी वृत्ति की विशेषता हो सकती है ? 'सागर, लहरें और मनुष्य' वहाँ आंचलिक है ?.....मुझे लगता है कि एक क्षेत्र विशेष का वानावरण, उनकी लोक-रगो भाषा और उनके पात्रों का उल्लेख-चित्रण ही किसी वृत्ति को आंचलिक नहीं बना देता...। अंचल का चुनाव, सुविधा के लिए नहीं होता - जब तक उसमें अनिवार्य का एहसास न हो अंचल मायंक नहीं होता...। प्रश्न है कि वृत्ति का निहित-मनोभावना और मूल आशय वहाँ कि उसकी समग्र अनुभूति के सम्प्रेषण के लिए क्या अंचल विशेष जरूरी था ? 'सागर, लहरें और मनुष्य' के पात्रों की सहाया करके देखें... रत्ना की पूरी यात्रा और उसकी मजिल क्या है ? अपने जीवन से असंगुट और अपने परिवेश में निकल कर, उसकी रुठियों से मुक्ति की आकांक्षा, एक वैयक्तिक विद्रोह दो सन्कारों और जीवन-पद्धतियों का द्वन्द्व और उसमें बँटा हुआ उसका व्यक्तित्व—याने रत्ना की पूरी मानसिकता के लिए यह क्षेत्रीयता क्या अनिवार्य थी ? क्या रत्ना किसी भी परम्परागत और रुढ़िग्रस्त सन्कारों वाले मध्यमवर्गीय परिवार की किसी भी भारत में विशेष और भिन्न है ? कोई क्षेत्रीय विशेषता लिए हुए है ? क्या उनकी मानसिकता क्षेत्रीय है ?...यादवत, मणिक बर्लॉकर वहाँ क्षेत्रीय हैं ? यशवन्त की सम्भावना किसी भी शहरी पात्र से वहाँ चलता है ? माणिक और बर्लॉकर का मारा चरित्र किन अर्थों में क्षेत्रीय, या आंचलिक है ?... तब फिर इनकी क्षेत्रीयता या आंचलिकता क्या केवल 'लोकेशन' की सुविधा नहीं है ?...हाँ, बिट्ठल, जागला, बशी है नाना हीरा है और माँगा गुँगी है, दुर्गा है, बाडला—मोमा है, जो अधिक क्षेत्रीय हैं, जिनकी मानसिकता आंचलिक है। बरमोदा, उसकी रातें, मछुपारों की जिन्दगी, उनके लीज-स्योहार और उत्सव-नाच आदि हैं।...याने उपन्यास का लगभग दो तिहाई, एक विशेष परिवेश को लेकर चलता है और इसी सीमित अर्थ में वह आंचलिक कहा जा सके तो कहा जाए अन्यथा उसका मूल कथ्य और आशय तो वहाँ भी उमे आंचलिकता की सीमा में नहीं बाँधता। यह परिवेश भी अपनी पूरी सजीवता में नहीं उभरता क्योंकि वहाँ निरोक्षण का समारोह भले हो, उन जीवन से तादात्म्य—अनुभूति और उसकी समग्र अभिव्यक्ति की गुँजाइश उसमें नहीं है। लेखक के पास कुछ प्रबलकालीन 'नोट्स' हैं, कुछ निरीक्षणार्थक विवरण और उन्हीं को उलट-पलट कर उसने उन जीवन को अपनी कूँधी और रगो से उभारने की कोशिश की है। दो गीत, एक उत्सव और मछुपी मारने और बेचने के कुछ चित्र बम्बईया-जुजराव-मराठी-हिन्दी-मिश्रित-भाषा की पूँजी पर ही क्या इसे आंचलिक वृत्ति कहा जा सकता है ? इसके आंचलिक पात्र व परिवेश पूरे उपन्यास के लिए एक अच्छी नयी या कान्ट्रास्टिंग पृष्ठभूमि प्रदान करता है। उन्हा केनशास का काम करने हैं लेकिन क्या केनशास ही समग्र चित्र होता है ? अंचल, जब परिवेश में हट-उठकर पूरी अनुभूति और उसके सम्प्रेषण के लिए अनिवार्य विवशता के रूप में गृहीत होता है तभी वृत्ति आंचलिक कहना सक्ती है जैसे रेगु का 'मैना आंचल' या 'परती-परिकया'।

बरअमल 'सागर, लहरें और मनुष्य' दो परिवेद्यो की, दो जीवन सत्कारो की पारम्परिक असगति और उससे उपजे अन्तर्विरोध और अस्तद्वन्द्व की, सन्नति की कहानी कहना चाहता है और शेष भी रहती है—वही असगति और सन्नति ! इस प्रसंग में सतुलन की कामना लेखक की रही अवश्य है पर सतुलन वहाँ रह नहीं पाया है । बोध और सवेदना के घरातल पर जिस परिवर्तन और व्यक्तित्व-रूपान्तरण की कोशिश लेखक ने की है, वह बरसोवा और बम्बई—ग्राम्य और नागरी जीवन—के बीच तनावो को व्यवस्थित करने के उपक्रम में खर्च हो गयी है । परिणाम हुआ है कि दोनों में से किसी के साथ न्याय नहीं हो पाया है ? क्यात्मक और चारित्रिक दोनों घरातलो पर रह-रह कर कभी बरसोवा और कभी बम्बई की ओर आकर्षण बढ़ता है और अज्ञान और परिणति में नागरी-बम्बईया-जीवन शेष रह जाता है ।

इसका प्रभाव कथावद्य और चरित्र-सृष्टि पर भी ज्यों का त्यों चला आता है, या यह प्रभाव स्वयं इनकी निष्पत्ति है । क्या उपन्यास की कोई केन्द्रीय कथा है ? यदि है, तो अबान्तर कथाओ की निष्पत्तियो से क्या वह जुडी है ? यदि केन्द्रीय कथा को स्वीकार करके चलते हैं, तो इतनी अधिक प्रासंगिक कथाओ की क्या सायंकता और उपयोगिता है ? यदि इनकी अन्तरिक सत्ता सापेक्षिक नहीं है, तब क्या एक क्षीण से सूत्र के सहारे, सबधों-संयोगो की जंगली पकड़ कर स्वतंत्र कथाओं के पूरे सम्भार को उपन्यास कहा जा सकता है ? यह विखराव क्या केवल कहानियाँ कहने और उपन्यास को रोचक बनाने का उपक्रम नहीं है ?...बिल्कुल यही स्थिति चरित्र-संयोजन की भी है । जीवन में, गौर करें, तो एक व्यक्ति सापेक्षिकता में ही उभरता है, लेकिन यहाँ रत्ना-सारिका, माणिक-यशवन्त ही नहीं, बल्कि मांगा-गुंभी से लेकर विट्ठल-वशी तक सभी अपने ही गोलको, केन्द्रो, परिधियो में घूमते से हैं । जरा देर को संयोग के भटको से वे एक-दूसरे के पास आते हैं, लेकिन फिर अलग-अलग बिखर जाते हैं ।...याने विखराव और असतुलन हर स्तर पर है । कथाएँ-चरित्र सब अपने-अपने बिन्दु पर टूट-बिखर जाते हैं—एक दूसरे में असम्बन्ध और असम्बद्ध ! एक ही परिवेद्य, एक ही जीवन को जीने हुए यह अलग-अलग टूटना, यह अन्तर्विरोध और अस्तद्वन्द्व कही किसी स्तर पर सायाम और सायंक योजना तो नहीं है ?...एक बट्टन जामहक और मायास शिल्प का रूप...जिसमें से सवेदना और बोध, क्या और 'देवस्वर' के समानान्तर चलें, या उनसे ही उद्भूत हो ?

गौर करें, तो यह स्थिति, जो एक अन्तर्विरोध और अस्तद्वन्द्व, अगम्य और सन्नति की है, आधुनिकीकरण की प्रक्रिया है । बरसोवा में बम्बई—ग्राम्य जीवन में नागरी—की ओर यह संतरण-असगति उम आधुनिकीकरण की पीड़ा और अमनुष्यता को भी ध्वनित करती है । उम 'सायट' और 'रूपान्तरण' को जो हर 'ग्राम्य' और 'ग्राम' की नियति है, जो रत्ना और उमकी पूरी चारित्रिक सन्निधि; यशवन्त, माणिक और पूरे बरसोवा की भी नियति है । मैं समझता हूँ, अमनुष्य के घरातल पर, कृति में से गुजरने पर 'सागर, लहरें और मनुष्य' की मूल आत्मा यही मिलेगी ।

उसकी जीवन्त पड़कन यही बसती है, उनकी सार्यकता का बिन्दु भी यही है।

इस बिन्दु को और भी स्पष्ट करने की जरूरत सायद है।.....रत्ना के चरित्र के उतार-चढ़ाव, अपने परिवार-परिदेन से उसका अमन्तोष, उसका नागरी-आकर्षण में वध कर सक्रान्ति के अघर बिन्दु पर लटके रहना या पेंडुलम की तरह घूमना (बहु न तो पूरी तरह अपने परिवेश की ही हो पाती और न नए परिवेश को अपना पाती—यशवन्त के प्रति मोहासक्त लेकिन माणिक के ऊपरी आकर्षण में निरर्थक भटकाव का वरण—दोनों सिरों के बीच उसका छिछला संतरण) और अन्त में दूसरे बिन्दु पर समर्पण, माणिक का ग्राम्य-संस्कारों से भाग कर नागरी-जीवन के उभले स्तर पर ही जीवन को तोलने की कोशिश, यशवन्त का प्रेम की अमफलना के बाद बरसोवा को भी आधुनिक बनाने का गांधीवादी-आदर्शवादी अभियान (जो उधर के अघकचरे ग्राम-मुधारी नेताओं की याद दिलाता है) जो न तो ग्राम्यात्मा और न ही नागरी जीवन के केन्द्रीय स्वरों को पहचान पाता है; उसके प्रति बरसोवा के ग्राम्यत्व का शका, प्रमन्नता और कौतूहल-मिश्रित 'एटोट्यूड' जो अपने पुरातन या यथास्थिति से चिपका रहना भी चाहता है और दूसरी ओर नागरी-आकर्षण के प्रति ललचाई नजरो से देखता भी है।...यही टूटने की प्रक्रिया है, और 'सागर, लहरें' और 'मनुष्य' बरसोवा के टूटने की, उनके और बम्बई के बीच जो क्षीण सी विभाजक रेखा दिखती है उसे पार कर बम्बई में मिल जाने, पर पूरी तरह न मिन पाने की कहानी है। सायद इसीलिए ग्राम्य और नागरी जीवन के बीच की सीमान्त रेखा पर उसका 'लोकेशन' है। आधुनिकीकरण की इन प्रक्रिया को भेलते हुए एक संतुलन बनाए रखना आसान नहीं है, एक असें तक इस प्रक्रिया में 'रत्ना' और 'माणिक' ही जन्म लेते हैं, जो इस संतुलन को खो देते हैं और व्यवस्थित होने की अपनी कोशिश में अन्ततः आत्मसमर्पण कर देने हैं।

इस बिन्दु से देखें तो 'सागर, लहरें और मनुष्य' सम्भावनाओं का द्वार खोलने वाला ही नहीं, ऐतिहासिक-सदर्भ में एक नयी उपलब्धि भी लग सकता है। यह आधुनिकीकरण का औपन्यासिक दस्तावेज है।

सिद्धियों में भटकता मध्ययुग'

विश्वनाथ गौड़

पुराने खडहरो, जनश्रुतियों किम्बदन्तियों और लेखबद्ध वाङ्मय की विविध वीथियों में उपन्यस्त अक्षर-पक्तियों के रोचक और विस्मयकारी सन्दर्भों में सोए हुए अतीत जीवन को प्रत्यक्ष करना एक विशिष्ट कार्यान्वी प्रतिभा की ही सामर्थ्य है। घटनाओं के सतत परिवर्तमान चक्र अतीत के दुर्भेद्य गर्भ में समाते चले जाते हैं और वहाँ इतिहास की निधि बनते चले जाते हैं। स्थूल और पुस्तकीय इतिहास इन स्थूल घटनाओं को भौतिक प्रमाणों की रज्जुओं में बाँध कर उद्धृत करता है। घटनाओं और उनसे सम्बद्ध विशिष्ट व्यक्तियों की नामावलि और जीवन-वृत्त का विवरण इस प्रकार कालक्रम से सजाया जाकर इतिहास-प्रणेताओं के कर्तव्य को परिपूर्ण कर देता है। पर साहित्यकार की विषद-दर्शी अन्तर्दृष्टि भूदमेदिका और प्रतिभा का अजन भाँज कर खडहर आदि प्रमाण-तरवों में अन्तर्निहित जीवन के वास्तविक रूप को देख लेती है। यम इतिहास और साहित्य का मणि-काचन योग पटित हो जाता है। आचार्य प० हजारीप्रसाद द्विवेदी का 'चारचन्द्र लेख' इसी प्रकार की एक ऐतिहासिक कथाकृति है। इसमें लेखक ने भारत के मध्यकालीन राजनैतिक और सामाजिक जीवन का विशद दर्शन सिद्धों और नायों की तांत्रिक और योगिक रहस्यमयी अन्तस्साधना के परिप्रेक्ष्य में किया है।

वृत्ति को पढ़ने का अवसर मिला। कथा और उमका विषय मुझे रुचिकर लगा। शिक्षा दीक्षा और संस्कारों के कारण साधनाधेन की धोर भाँजने-देखने और वहाँ के रहस्यों में बौद्धिकमयी जिज्ञासाकृति को रमाने के अवसर घाने रहे हैं। शिक्षा-धेन की वर्तमान उपाधियों में अपनी आस्था के छोटे में धायान को विस्तार देने का लालच आगे की तरह मेरे मन में भी जो छिपा बैठा रहा है और यदकदा मुझे तदर्थ सश्रिय भी करता रहा है। उमके सन्दर्भ में भी मुझे ऐसी ही वीथियों में चलने का अवसर मिला है जहाँ साधना-जगत् में चित्तवृत्ति रमी और अनुसृजित भी हुई। जब किसी रचना को पढ़ कर उत्कृष्ट कोटि का साहित्यानन्द प्राप्त होता है तो

आचार्यों ने उसे ही रस-दशा कहा है, आचार्यों ने रस के आस्वाद को मानसिक दशा का वर्णन अपनी अन्तर्दृष्टि के द्वारा किया है और उसके अनुभूति-प्रकार की कुछ बातें कड़ कर उस अनिर्वाच्य स्वरूप को प्रकट करने का प्रयत्न किया है। आचार्यों ने परिष्कृत धरातल पर खड़े होकर सुखचूर्ण और मुसस्कृत रूप में जो बातें बताई हैं उनसे साहित्यशास्त्र की पुस्तकों के पृष्ठ के पृष्ठ भरे हुए हैं। पर एक अनुभूति इन सभी शास्त्रोक्त बातों से अलग है। वह यह है कि भाव-त्राड्मय से उन्मत्त आनन्दातिरेक की दशा में शतधा उल्लसित, द्रवित, क्षरित और स्रवित होने वाली चित्त-वृत्ति लेखक के प्रत्यक्ष साम्निध्य के लिए प्रबल रूप में उत्कण्ठित हो जाती है। कितने ही आर्वाचीन प्राचीन साहित्यकारों से मिलने के लिए हम लातायित होते रहते हैं। 'चारुचन्द्र लेख' के लेखक को लेकर मुझे भी कुछ इसी प्रकार की अनुभूति हुई और कभी लेखक से भेट के स्वप्न मेरे मन में जमने लगे।

देश-दर्शन का मुझे शोक है, शीघ्र कुछ कार्य के प्रसंग से यात्रा का बानक बन गया। मैं अपने गन्तव्य से थोड़ा छिटक कर आचार्य जी के दर्शन करने उनके निवास-स्थान पर पहुँच गया। आचार्य जी ने अपने सहज सौजन्य का परिचय देते हुए समुचित स्वागत सत्कार किया। परिचय और कुशल के अनन्तर 'चारुचन्द्र लेख' वार्ता का विषय बन गया। प्रश्नोत्तर होते रहे। आचार्य जी अपनी सहज प्रसन्न और मौम्य मुद्रा में उत्तर देते रहे। साक्षात्कार के अन्त में प्रश्नोत्तरों को निपिबद्ध कर देने की प्रेरणा भी हुई, उसके कुछ अंश इस प्रकार हैं—

प्रश्न—आचार्य जी, मुझे प्रसन्नता ही रही है कि आपने हिन्दी के कथा-साहित्य को एक अपने ढंग की नवीन कृति दी है, इसके लिए मैं आपका हार्दिक अभिनन्दन करता हूँ। क्या आप यह बताने की कृपा करेंगे कि इस रचना की प्रेरणा आपको किस प्रकार मिली ?

उत्तर—(आचार्य जी ने शालीनता में सकोच का अनुभव करते हुए अभिनन्दन की स्वीकृति मुख-मुद्रा से प्रकट की और हँसते हुए बोले) फलों का आस्वादन लेना ही ठीक है, वृक्षावलि की गणना से क्या लाभ ! (फिर सम्हलने हुए कहने लगे—मानों उपर्युक्त उत्तर से उन्हें स्वयं सन्तोष न हुआ हो अथवा मानों यह उत्तर उन्हें अपनी विद्वता, वाग्मिता और प्रयुत्पन्न प्रतिभा के अनुरूप न लगा हो—बोले—)

मेरे सक्रिय जीवन का आरम्भिक भाग शान्ति-निकेतन में व्यतीत हुआ। वान्देवी की कृपा से देव-वाणी में यत्किञ्चित् गति हुई। शान्ति-निकेतन में गुरुदेव के साम्निध्य से आध्यात्मिक जगत् की प्रकाशित रेखाएँ मिली। आचार्य क्षितिमोहन सेन जैसे भारतीय साधना के विभूत विद्वान् की प्रेरणा से साधना की प्रक्रिया और साहित्य की ओर मेरी प्रवृत्ति हुई। लिखने की रचि मन में थी ही। लिखने के प्रयास से अघोत विषय मन में पक्का जम

जाता है। भाप तो जानते ही हैं कि “निर्धारितेभ्यो लेखेन खलूक्त्वा खलुवाचिकम्।”

मैं—‘जी, जी, अवितथमाह भवान्।’ तो कबीर का अध्ययन और तत्प्रसूतग्रन्थ इसी सम्पर्क का सफल है।

भाचार्य जी—हां...हां, इस मान्यता से मुझे कोई विप्रतिपत्ति नहीं।

मैं—और... चारचन्द्र लेख। इसमें आपने सिद्ध योगिनी चन्द्रलेखा के व्यक्तित्व का उद्धार और प्रकाशन बड़ा ही सुन्दर किया है। इससे साधनाक्षेत्र की एक विशिष्ट विभूति सामने आई है। यह तो विस्मृति और भ्रान्त की कुहेनिका से आच्छन्न रही है। इसके सम्बन्ध में भी कुछ कहने की कृपा करें।

भाचार्य जी—कहना क्या है, पुस्तक में स्पष्ट तो है ही। फिर भी वस्तुतः चन्द्रलेखा के व्यक्तित्व की गरिमा ने मेरी कल्पना को सुखर कर दिया। तान्त्रिकों और मिट्टों के बीच प्रचलित जनश्रुतियों और किम्बदन्तियों को मैंने परखा। पुराने ग्रन्थों जैसे प्रबन्ध चिन्तामणि में मुझे और सामग्री मिली। इन बातों ने मेरे मन में एक विचित्र आकूलकारी कौतूहल की सृष्टि की। मैं सोचना ही रहा। पर जैसे सिद्ध योगिनी स्वयं अपना आदिप्यार चाहती हों—मुझे अपोरनाथ नामक शोध साधु से भाग्य को सामग्री प्राप्त हो गई। साथ ही श्री प० ध्योमनेश शास्त्री का प्रोत्साहन। वस क्या था। गाड़ी भाने चल पड़ी।

मैं—जी हाँ, आपकी कारयित्री प्रतिभा का निदर्शन आपकी ‘दाणभट्ट की आत्मकथा’ और अनेक भौतिक तथा व्यक्ति-निष्ठ निबन्धों में देख ही चुके हैं। आपकी रचना-चातुरी को क्या के जाने जाने बुनने में देर नहीं लगी, साधु!! पर हाँ, भाचार्य जी, क्षमा कीजिएगा, जनश्रुतियाँ और फिर प्रबन्ध चिन्तामणि के सन्दर्भ। और फिर चन्द्रगुप्त के पुष्टभाग पर उट्ट वित और अपोरनाथ द्वारा उद्धृत लेख!! और इनके आधार पर कल्पित ऐतिहासिक उपन्यास!! क्या का विवरण महाराज मानवाहन के मुँह में। पर इस सामग्री का प्रामाण्य ऐतिहासिक दृष्टि से कहीं तक मान्य हो सकता है? फिर महाराज मानवाहन कोई इतिहास-निष्ठ सत्ता नहीं। इन सब शक्यों का क्या समाधान है?

भाचार्य जी—देखिए, एक तो स्थूल भौतिक इतिहास का भारतीय परम्परा में कोई विशेष महत्त्व नहीं रहा है। हमारे, हमारे देश का तथा कथित वर्तमान इतिहास विशेष दृष्टि से निमित्त किया गया है। ये साधुनिष्ठ इतिहासकार तो विषम मन्वत् के प्रवर्तक शक्ति विप्रमादित्य की सत्ता का ही प्रपन्नाप करने हैं। फिर आप मनी प्रकार जानते ही हैं कि इतिहास में नामों और निषियों के परिवर्तन वास्तविक रूप कुछ नहीं होता है। क्या माहित्य की स्थिति

इमसे ठीक विपरीत है। चन्द्रलेखा के वृत्त की आधारभूत सामग्री का प्रामाण्य सांस्कृतिक दृष्टि से अशुभ है। फिर आपने देखा ही होगा कि कथानक के प्रपंच में विशाल तान्त्रिक साहित्य का उपयोग पदे-पदे हुआ है। महाराज मातवाहन के राजपुरोहित, आप जानते हैं, शास्त्रों का उद्धरण दिए बिना माधारण सी बात भी नहीं कहते। पाद-टिप्पणियों का परिशिष्ट, जिसमें तन्त्र-वाङ्मय के अनेक प्रमुख ग्रन्थ सम्बन्ध हैं, इसी प्रामाण्य का उद्धोष करता है। इसका सीधा अभिप्राय यही है कि कथा की रचना-प्रक्रिया का विकास इन ग्रन्थों आधार पर ही हुआ है। और भी...

में—(बीच में ही टोक कर) क्षमा करे, अघोरनाथ के व्यक्तित्व में मुझे प्रच्छन्न भाव में आप ही का दर्शन हो रहा है। गल्प-विधान की दक्षता को अमत्कारपूर्ण बनाने के लिए इस प्रकार की योजनाएँ प्रायः कर ली जाती हैं। और भी, कथा सूत्रों का समर्थन करने वाले, उसके कथा-बन्ध को प्रोत्साहन देने वाले और पाद-टिप्पणियों के संकेत देने वाले श्री प० व्योमकेश शास्त्री से भी लेखक का अप्रयत्न अद्वैत सम्बन्ध है। वस्तुतः शास्त्री जी के द्वारा कथानक की कथाबन्धोचित उपयुक्तता का स्पष्ट संकेत किया गया है। साथ ही कथा के कतिपय रहस्यभूत तत्वों की वैज्ञानिक व्याख्या ऐसी योग्यता से प्रतिपादन की गई है कि जो बौद्धिक जगत् को मान्य हो सकती है।

याचार्य जी मुस्कराते हुए बोले—

यदि आप ऐसा मानते हैं तो मुझे कोई आपत्ति नहीं।

में—और भी देखिये, कुशल कथा-गल्पन। उपसंहार में आपने अथवा शास्त्री जी ने लिखा है कि कथा के भिन्न-भिन्न अंशों की अन्वयेत्यासाकागक्ष अन्विति और सगति के सम्बन्ध में पूछे जाने पर “अघोरनाथ बहुत असन्तुष्ट हो गए थे और जानी के लहजे में बोल उठे थे कि पत्थर पर खुदी हुई बात ही सत्य नहीं होती, समाधिस्थ चित्त में प्रतिफलित बातें भी इतनी ही सत्य होती हैं।” इनके भागे का चावय, जो कि इस प्रकार है—“इसका मतलब यह हुआ कि कुछ बातें उनके समाधिस्थ चित्त में भी प्रतिफलित हुई थीं।” प्रकट कर रहा है कि आपने उनकी इस बात को स्वीकार करते हुए प्रामाण्य माना है। हा, तो कथाओं के इस प्रतिफलन से मुझे कोई आपत्ति नहीं वस्तुनिष्ठ, स्थूलस्पृक् मौलिकवादियों को हो तो हो। परन्तु मैं तो इसे इस प्रकार लेता हूँ कि यह जो समाधिस्थ चित्त में होने वाला प्रतिफलन है यह योगियों को पारिभाषिक वचन भंगिमा है, कवि भी यही करता है इतिहास से उपलब्ध रिक्त रेखा चित्रों को तदनु रूप वर्णों की गरिमा से भर कर एक संप्राण, जीवन्त चित्र प्रस्तुत करता है। योगियों का प्रतिफलन कवियों की भाषा में उनका कल्पना-व्यापार है। जो कि कारयित्री प्रतिभा का ही नामान्तर है। अतः इसका

अर्थ यह हुआ कि कथानक के अनेक अंश ऐसे हैं जिनकी कल्पना आपने की है। क्यों न? पर, हाँ साथ ही यह भी है कि ऐसे कल्पना-प्रसूत अंश इतने वास्तविक और सुकल्पित हैं कि तत्कालीन वातावरण से तद्रूप होकर रोप तथाभूत ऐतिहासिक तथ्यों के साथ अविभाज्य होकर घुलमिल गए हैं। इसी शिल्प-कौशल की ओर नीचे का धाक्य स्पष्ट संकेत कर रहा है :—
“अधोरनाथ के लिए भी यह असम्भव ही जान पड़ता है कि इसमें से तथ्य और कल्पना को अलग-अलग करके दिया दें।”

भाचार्य जी—इगितो से सहमति की व्यंजना करते हुए भाचार्य जी ने कहा कि उपन्यासकार को इस प्रकार की कल्पना करने का औचित्यपूर्ण अधिकार है। मैंने भी अपने को सहज अधिकार के प्रयोग से वंचित नहीं किया।

नं -जी, अधिकारों का परित्याग कथमपि विधेय नहीं। और मैं तो यह देख रहा हूँ कि पूरी कथावस्तु की योजना इस सुन्दरता में हुई है कि उसने एक अच्छे उपन्यास की सृष्टि की है। औपन्यासिक औत्सुक्य पर्याप्त मात्रा में है। कथा के विकसित होने हुए सूत्रों के साथ पाठक के रागतत्व का सामन्वय अविच्छिन्न रूप में पटित होता रहता है। कथानक का नैराश्यपूर्ण दुःसद और असफल अन्त रस परिष्कार की दृष्टि से बड़ा मार्मिक है। और साथ ही अन्तिम दृश्य में सातवाहन, चन्द्रलेखा, बोधा मैना आदि प्रमुख पात्रों के व्यक्तिगत जीवन का जो असफल और नैराश्यजनक पर्यवेक्षण दिखाया गया है वह भी बड़ा व्यंजक है। और यह प्रकट करता है, कि किस प्रकार मध्य-युगीन तान्त्रिक आन्दोलन व्यक्ति, समाज और देश उत्कर्ष प्रदान करने की अपनी मुग्ध कल्पनाओं और विवेकहीन प्रतिभाओं में असफल रहा है। भाचार्य जी, आपका क्या मन है, कदाचित् मेरी यह धारणा अशुभ हो।

भाचार्य जी—मुझे सन्तोष और प्रसन्नता है कि आपको मेरी इन कृति में ये सब तथ्य अधिगत हो रहे हैं। यदि वस्तुतः यह कृति साहित्य-भ्रमों को शक्य और अनुरक्त कर सकी है तो मेरा परिश्रम सफल है। कालिदास ने कहा भी है—

“आ परित्रोपाद् विदुषां न माधुमन्ये प्रयोग विज्ञानम् ।

बनवदपि शिक्षितानामात्मन्यप्रत्यय चेतः ॥”

एक बात आपके विचार-मार्ग में चाहे और भी आई हो कि हिन्दी में ‘मैं’ शब्दों पर चलने वाले कथानकों का प्रचलन बहुत कम है। वस्तुतः यह उत्तम पुरुष एक वचन का प्रत्यय पाश्चात्य है। भारतीय परम्परा में इसका सम्बन्ध नहीं है।

मैं—ऐसा क्यों, भाचार्य प्रवर ?

भाचार्य जी—कारण की सोच में दूर जाना नहीं होगा। हमारे देश में प्रचलित समष्टिवादी दर्शनों के प्रभाव में हमारी दृष्टि ‘अहम्’ का प्रत्याख्यान करती

रही है। लोग अपने को उत्तम-पुरुष में न बोल कर प्रथम पुरुष : हिन्दी में अन्य पुरुष में 'अथ जनः' में कहते रहे हैं। इसी कारण साहित्य में भी 'मैं' शैली का आगम नहीं हुआ। बाणभट्ट ने अपनी प्रसिद्ध कृति हर्षचरित में आत्मकथा का अंश भी इस शैली में न कह कर अन्य पुरुष के रूप में ही कहा है। पर इधर नवीन प्रभावों से हिन्दी में भी नवीन शैलियों का पदार्पण हुआ है। हमें नए का स्वागत करना चाहिए। यह 'मैं' शैली भी ऐसी ही है। दूसरी एक दैनन्दिनी की विधा भी है। उसका रूप भी आपको इसमें मिला होगा।

मैं—जी, आपका यह कथन तो यथार्थ है। पर, हाँ, आचार्य जी, आपने बाणभट्ट का नाम लेकर मेरी विवक्षा को विषयान्तर दे दिया है। सचमुच बाणभट्ट आपके बड़े ही अभिमत और प्रिय लेखक जान-पड़ते हैं। क्या आपके शिल्प के आचार्य और आदर्श बाणभट्ट हैं ?

आचार्य जी—आप जानते हैं कि मैं प्रधान रूप से संस्कृत साहित्य का विद्यार्थी रहा हूँ। गद्य के माध्यम से काव्य प्रणयन करने वालों में मैं बाण को मूर्धन्य स्थान देता हूँ। वे कवि-कल्पना के अस्सम निधिपति थे। उनका अनुगत होना तो एक बड़े गौरव की बात है। परन्तु आप ऐसा क्यों समझते हैं ?

मैं—चारुचन्द्रलेख में जिस भाषा और शैली का प्रयोग किया गया है वह हिन्दी में अन्यत्र देखने में नहीं आती। हिन्दी के भारतेन्दुकालीन लेखकों में से दो एक लेखक इस प्रकार की शैली का उपयोग करते रहे हैं। स्व० पं० बालकृष्ण भट्ट का लेख 'दमयन्ती का चन्द्रोपालम्भ' 'नैपथीय चरितम्' के चतुर्थ सर्ग पर आधारित होने के कारण ऐसा ही बन पड़ा है। स्व० पं० अम्बिकादत्त व्यास भी इसी शैली के कृती और समर्थ साहित्यकार थे। फिर स्व० पं० चड्डीप्रसाद 'हृदयेस' की कहानियों में इसी प्रकार की अलंकृत और तत्सम-पद-भरिता शैली दिखाई देती है। फिर तो बाणभट्ट की 'आत्मकथा' में ही इस शैली का पुनर्दर्शन हुआ है। इसी प्रकार इसमें भी संस्कृत के तत्सम शब्दों की सुप्रयुक्त छटा देखने को मिली है। कही-कही तो संस्कृत के ऐसे शब्द भी आ गए हैं जिनका प्रयोग हिन्दी में प्रायः नहीं दिखाई देता। हिन्दी के सामान्य पाठक को उनमें अटकना और फिर कोशों में भटकना पड़ सकता है। सबसे बड़ी बात तो यह है कि किसी वर्णनीय विषय के—बल्कि ऐसे विषयों के वर्णन में जो आपको अभिमत और रचिर लगे हैं—वर्णन बार-बार मद्ग्यन्तर से होता है। एक के बाद दूसरी, दूसरी के बाद तीसरी कवि-कल्पनाएँ, उपमाएँ, उत्प्रेक्षाएँ आदि रहती हैं। अलंकरण के उपकरण संस्कृत-काव्य-परम्परा के ही हैं। प्रायः सौन्दर्य के वर्णनों में ऐसा ही हुआ है। गम्भीर और भावुक कथाओं के लिए समुचित पृष्ठभूमि तैयार करने के लिए किए गये प्रकृति के रूप-व्यापार वर्णनों में यह शैली और भी स्पष्ट

और विशद होकर सामने आई है। ऐसा लगता है कि लेखक के मन में समस्त संस्कृत साहित्य के अध्ययन से उत्पन्न संस्कार जमे हैं। संस्कृत साहित्य में सहजतम्य उपकरणों का विशाल भंडार लेखक के ज्ञान-कोष में है। इसी कारण मुझे इसमें वाण की छाया का आभास हुआ।

प्राचार्य जी—आपकी विचार-सरणि को अनुपपन्न और अयोक्तक कैसे कहा जाय ? पर क्या यह शैली आपसे गचिकर नहीं लगी ?

मैं—जी, ऐसा नहीं है। वस्तुतः भारतेन्दु काल से ही हिन्दी-गद्य का विवसित होता हुआ रूप अभिव्यजना-शैली की दृष्टि में बदलता रहा है। प्राचार्य द्विवेदी से पूर्व का गद्य भारतीय रहा है। उनके बाद गद्य को नवीन परिष्कार मिला है। छायावादी युग का गद्य-और उसके बाद का भी अंग्रेजी गद्य के ढाँचे में ढला। उसने योरोपीय लाक्षणिक वैभव को ग्रहण करना शुरू किया। वर्तमान गति-विधि की दृष्टि से दिखाई देता है कि हमारे आज के गद्य में अभिव्यक्ति की साकेतिकता और लाक्षणिकता के नए पटल आविष्कृत किए हैं। मेरा आशय यह है, कि इन बदलने हुए गद्य-रूपों में परम्परागत विशुद्ध भारतीय गद्य-शैली का आकर्षक सन्निवेश चारुचन्द्रलेख में है। इसमें जो भव्यता, विशदता, गरिमा और महिमा है उसे देखकर उल्लास होता है और वाणभट्ट के गद्य-बन्ध का स्मरण स्वयं हो जाता है।

किंवदन्ता —

स्फुटता न पदैरपाठता द च न स्वीकृतपर्यं गौरवम् ।

रचिता पृथगर्थता गिरा न च सामर्थ्यमयोहितं वचिन्त् ॥

प्राचार्य जी—“मलमुपचारेण ।” पर यह तो बताइये कि दाकी विषय-रसनु को लेकर आपमें क्या प्रतिक्रिया हुई ?

मैं—प्राचार्य जी के इस सामयिक प्रश्न से जैसे सम्मलता हुआ और गम्भीरता का अभिनय करता हुआ मैं बोला—“प्राचार्य जी, मैं तो स्वयं ही अब इस विषय पर आने वाला था। रचि की दृष्टि से मुझे इस कथा की विषय-रसनु बड़ी अनुकूल और रोचक लगी। इसमें बच्चरानी बौद्धों, तान्त्रिकों, कापालिकों, सिद्धों और नाथों की गृह्यमयी दुनिया में ही जैसे पहुँचा दिया हो। विषय मेरी रचि का है और माथ ही मेरे अध्ययन का लक्ष्य भी। दण्ड शतक के बाद का भारत का चित्र—राजनैतिक, सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक—इसमें गुब वैराग्य के साथ उभरा है। इस विशाल चित्र की महती पृष्ठभूमि में तान्त्रिक जगत् है। मध्ययुग में हमारे देश में सिद्धों और तान्त्रिकों की माया शिन्धी भारी छाटोप के साथ फैली। लोग मारहीन शोरी सिद्धियों के दीये बिना तगह पागल हो रहे थे; समाज में कैसा विघटन आरम्भ हो गया था, ऐसी अघ्यवस्थित दशा में किम तरह हम पराजित और परापीन होने जा रहे थे इसका धार्मिक दर्शन चारुचन्द्रलेख में मिलता है।”

इस स्थिति पर पहुँचने-पहुँचते आचार्य जी विषय की गहराइयों में जैसे खो गए हों और तल्लीन भाव से वाग्धारा पर अधिकार करते हुए कहने लगे—

आचार्य जी—आप देखें कि अपने देश में मध्ययुग में तन्त्रों और आगमों का विकास किस द्रुतगति से और कितने रूपों में हुआ है। जगद्गुरु आदि संकराचार्यों ने बौद्धों को उच्छिन्न किया। उन्हें राजाश्रय देने वाली केंद्रीय सुदृष्टि और विशाल राज-सत्ता, जिसके प्रतिष्ठापक सम्राट् हर्षवर्धन थे, विच्छिन्न हो चुकी थी। बौद्धों में तब तक अनेक प्रकार की विकृतियाँ आ चुकी थी। उनमें अनेक यान बने चुके थे। शंकराचार्यों ने परास्त होकर वे देश के बाहर पारो और छिटक गए। हिमालय को पार करके वे भोट और तिब्बत में चले गए। पराजय की चोट खाकर बहुत से बौद्धों ने विदेशी लुटेरों और आक्रमणकारियों से दुरभिसन्धि की। और आज हमारे वर्तमान विहार प्रान्त में इनके संपारामों और विहारों में साधक जीवन के विडम्बनामय भट्टे विद्रूप बन पड़े थे। समाज पर इन सब का बड़ा अशुभ प्रभाव पड़ रहा था। फिर बज्रयानी साधु तो तान्त्रिकों और कापालिकों के साथ पारस्परिक आदान-प्रदान की दृष्टि से घुलने मिलने लगे थे। पितृ-काननवासी औषधों और वीमल कापालिकों के वर्धिष्णु अनुयायी दलों में मगठित हो रहे थे। सिद्धि के लिए उन्मत्त विशिष्ट वामाचारी सिद्धों का प्रकांड-ताडव वृद्धि पर था। आचरण की शुद्धता पर बल देने वाले निरञ्जनवादी नाथ भी हठयोग, अन्तः साधना और तान्त्रिक सिद्धियों के पीछे लगे हुए थे। इनकी चमत्कार साधना से आकृष्ट होकर नेमिनाथी और पारवनाथी जैन सम्प्रदाय भी इनमें आ गए थे। भगवान् शिव के धैजिक तेज पारद और भगवती आदि शक्ति के मौलिक तत्त्व यन्त्रक के सम्योग से रम-सिद्धि करके अखिल विश्व को जरा-मरण से निर्मुक्त करने के महनीय आदर्श का स्वप्न देखने वाले रसेश्वरों की दुनिया अलग बस रही थी। धुंडक साधु अपने पाशुन मत को तिरस्करिणी लगाकर मनमाने स्वेच्छाचार का आचरण करके सचमुच पशु बने जा रहे थे।”

आचार्य जी को इस नीरुद्ध, वाग्धारा में क्षणिक विराम आया कि मैं अपनापम ही बोल उठा.....

मैं—और फिर बौद्धों और तान्त्रिकों के मिश्रित रूपवाले कापालिक प्राय वीमल साधना-सम्प्रदाय भोट, तिब्बत और मंगोलिया तक फैल गए जिनकी दृष्टिक्रमों भयंकर साधना के रोमाञ्चकारी दृश्य सौदीमीला ने उमस्स्थित किए हैं। उत्तर भारत में प्रायः सर्वत्र नास्तिक विचार-भूमि पर पनपने वाले उग्रवादी सम्प्रदायों का साम्राज्य सा छा गया था। तान्त्रिकों की ग्रन्थ-रचनाएँ होने लगीं। साधना-पद्धतियों का प्रणयन होने लगा। हाँ दक्षिणापय इन बातों से अवश्य बधा रहा। वहाँ नास्तिक दर्शनों के आधार पर भक्ति और योग

साधना का विकास होता रहा। आचार्यों ने बड़ी प्रकट होकर वैष्णवमठों का प्रतिपादन किया।”

इतने में आचार्य जी बोलने लगे—

आचार्य जी—आप और भी देखें कि इन तान्त्रिक सम्प्रदायों ने अपना सिद्धान्त पक्ष भी स्थापित किया। तान्त्रिकों और शाक्तों के अशोभ्य-भैरव को अशोभ्यबुद्ध के रूप में ग्रहण किया। अपरिग्रहो प्रतिताम के अशोभ्यबुद्ध रूप के साथ उन्होंने उनके उभयपार्वं में शक्ति के नारी विग्रह प्रतिष्ठित किए। शाक्तों की आदिशक्ति को बौद्धों ने उपतारा अथवा नीलतारा के रूप में ग्रहण किया।

मैं—इनके वैचारिक मतवादों की सुन्दर व्याख्या चारुधरलेख में है। साधना में भाव-जगत् के प्राधान्य की बात अपने पूर्वार्ति संस्कारों के आधार पर उपास्य को रूप-कल्पना, चमत्कारपूर्ण रहस्यमयी वैयक्तिक अनुभूतियों का विश्लेषण तथा इसी प्रकार की बहुत सी अन्य बातों के स्वरूप को तर्क बहुला एवं विविक्तित्या-प्रधान, आधुनिक बुद्धि के लिए सुग्राह्य बना कर रखा गया है। इतिहास सौ की समाधि के समीप मंगोलों को मिलने वाले धनि-वाणों की वैज्ञानिक व्याख्या भी अत्यन्त समीचीन है। सबसे बड़ी बात तो यह है कि सम्पूर्ण रचना में तान्त्रिक साधना के अनेक चित्र हैं। वे सब कास्त्रियेन ग्रहीत होकर तत्कालीन भारत का एक शब्द-चित्र प्रस्तुत करते हैं जो कि विशद है और मोक्ष-प्रत्यक्षीकरण की योग्यता से सर्वथा-उपपन्न है। परन्तु आचार्य जी, साधना के इस साटोप व्यापक विस्तार का परिणाम भी आपके धीमुल में ही समझने की उत्कर्षता हो रही है।

आचार्य जी—अपने मुल-महान् शमशुजाल के अतराल से द्विज पवित्र की स्वच्छ आभा का विकिरण करते हुए बोले—“सम्यक् पृष्टोऽस्मि भवता” सामाजिक परिणाम की दृष्टि से साधना प्रपञ्च का प्रभाव लोक के लिए कथमपि श्रेयस्कर नहीं हुआ। इन साधनाधो में सामाजिक दृष्टि अथवा लोक-संग्रह और लोक-रक्षण भी कहिए—का एकान्त अभाव है। गांधी का लक्ष्य व्यक्तिगत चेतन अथवा अममल्लि-प्रवण उन्नयन था। साथ ही वे नितान्त वातिस भाव में आराधना में उठने, पानी पर चलने, वृक्ष की शाखा पर घांटा होकर श्रौच्य अथवा करने की सिद्धियों के चक्कर में रहते थे। उनकी उगतव्यवस्था कीमुक्त और शील में अधिक मून्वशात् नहीं मिड हुई। कुछ साधक ऐसे भी थे जो केवल कल्पना में लोक-मंगल की कामना को पोषित किए हुए थे। जैसे चन्द्रदेवता के द्वारा भाव-दर्शन में देखा हुआ छिन्न महता और गोरक्षनाथ का दुख, गोरक्षनाथ माया को बस में करने की बात कहते हैं। पर वस्तुतः यह रहता अशाध्य ही है। सीशिमोला को किसी योगिक उपनयन में लोक-मंगल सम्पन्न नहीं होता है। नागार्जुन अथवा नागनाथ को राम-मिडि का उपनयन, नारे जगत् को जरा-मरण में मुक्त करने के आराध-रमणीय कालान्तरि अभि-

निवेश बुरी तरह असफलता में पर्यवसित हो जाता है और इतना ही नहीं, चन्द्रलेखा को अपने पूर्व सकल्पित लोक-कल्याण के मार्ग से च्युत करके सिद्ध ग्रथवा सच पूछिए तो नितान्त असिद्ध ग्रथवा अन्यथा सिद्ध—योगिनी बनाकर उनकी मानवोचित भूमि का परिहरण करा देता है। भदन्त अमोघवज्र और अक्षोभ्य-भैरव बातों में तो लोक-संग्रही प्रकट होते हैं और इस एकान्त साधना को विश्वजनीन भूमि देना चाहते हैं। परन्तु सोच कर भी वे उस मार्ग से हट नहीं पाते। सामान्य जनता इन सिद्धों और उनके उग्र और बीभत्स वामाचारों से आतंकित रहती थी। साधना के लिए निरीह कुमारियों का ग्रपहरण होता था। पञ्च-मकार के अन्तर्गत मुद्रा के रूप में कार्य करने के लिए स्त्रियाँ अपहृत होती थीं। घुँडक जैसे साधु-समाज सेना मकलन किया करते थे; 'परन्तु लोक-त्राण के लिए नहीं अपितु समाज-विरोधी पापाचार की सिद्धि के लिए। वे 'पण' की पारिभाषिक सजा को भूल कर पारमार्थिक रूप में पशु बन रहे थे। देश पर होने वाले विदेशियों के बर्बर आक्रमणों को लोग सैन्य-बल से नहीं सिद्धि-बल से रोकने का दुराशापूर्ण दिवा-स्वप्न देखते थे। नालन्दा, जालन्धरपीठ तथा अन्यान्य स्थानों के ध्वंस इसका साक्ष्य बहन करते हैं। इस महभूमि में अन्त सतिला को दुःसन्धेय धारा की तरह भगवती विष्णु प्रिया एव नाटोमाता के भक्ति-प्रवाह की क्षीण सी धारा दिखाई देती है। साधना के गुह्य और रहस्यपूर्ण जगत् के विकारों का उपचार इस मार्ग में मिलता है। पर इस औपध का बल विकारों के महान् सैन्यजाल में प्रकिंचित्कर ही सिद्ध होता है। कहीं तक कहा जाय, एक महान् सांस्कृतिक विप्लव समन्तान् छाया हुआ था जिममें विदेशियों को पैर जमाने का अवसर निर्वाच रूप से मिल रहा था।

में—ही, और समसामयिक राजनैतिक परिस्थिति-चक्र का वर्णन भी अत्यन्त उपपन्न है। देश में हर्षवर्धन के बाद कोई मुद्दक केंद्रीय सत्ता स्थापित नहीं हो सकी। सातवाहन का व्यक्तित्व भले ही अर्नैतिहासिक हो, पर वह तत्कालीन राजन्य वर्ग का प्रतिनिधि है। उसका बल, वीर्य, शौर्य पराक्रम, कल्याणाभिनिवेश जैसे कीलित है। निरर्थक भाव-धारा में बहते हुए उसने कृत्यवर्त्म का कोई सदुपन्यास नहीं किया। चन्द्रलेखा के प्रति उसकी विवेकहीन आसक्ति ने उसे स्त्रैण बना दिया था। विद्याधर भट्ट जैसे सचिव सिद्धियों के स्थान पर ग्रथदायक ग्रहचक्र में दिग्भूट रहे। जयिञ्च चन्द्र का दल पगुर महासैन्य और अपरिमेय वाजिबल, कर्पूर-प्रचय की भाँति विनीत हो गया। पृथ्वीराज चौहान, चाचा कान्हू, कदम्बवास, अशोक चल्ल आदि सभी सामन्त अपने खड्ग अभिमानों, मूर्खतापूर्ण मूढग्रहों में कैद रह कर सहिति से बचते रहे और देश की स्वतन्त्रता के साथ विडम्बनापूर्ण उपहास करते रहे। इस दुर्भाग्यपूर्ण मीर्ष्य

स्वतन्त्र का दुष्परिणाम हमारे देश को आज तक भुगतना पड़ रहा है। ऐसे स्थलों में आपकी राष्ट्रीय भावना स्पष्ट परिलक्षित होती है।

आचार्य जी—“यह तो ठीक है, आपने देखा होगा कि देश की राजनैतिक अधोगति का विवेचन इसमें है। वस्तुतः हमारी संस्कृति, धर्म और नीति ने सामाजिक परिस्थितियों के साथ सामञ्जस्यकारी परिवर्तनों को सदा स्वीकार किया है। पर इधर मध्ययुग में आकर हमारे विचारको ने नवीन परिस्थितियों से ताल-मेल बैठाना बन्द कर दिया था। पुराना राजतन्त्र और रणनीति अब सशोधन की माँग कर रहे थे। पर सशोधन की क्षमता के अभाव में असफलता, पतन और ह्रास ही हाथ लगा।

इतना कहने-कहते आचार्य जी की राष्ट्रीय भावना और देश गौरव की मान्यता को जैसे ठेक लगी हो और उनके प्रसन्न मुख मंडल पर म्लानता की छाया परिलक्षित हुई।

मैं—जी, आचार्य जी, आपने यथातथ्य निरूपण किया। आपकी पात्र योजना और चरित्र-चित्रण यद्यपि अपने स्थान पर ठीक है, परन्तु उनमें से अधिकांश को भावान्मक साहचर्य में नाकर एक प्रकार के मात्त्विक कष्ट का अनुभव ही होता है, मैं बह चुका हूँ सातवाहन और रानी चन्द्रलेखा की मार्गच्युति कष्टकारक है, कैसे भावुक पात्र हैं ये! चन्द्रलेखा जैसे सदा भावावेसा भयवा रहस्यात्मक आवेदा में ही रहती है, मालिशहन अपने कर्तव्य को भूल कर भावों की घामक्लिपूर्ण और अवस्तुभूत सन्धि में लीला रहना है। शोचनीय स्थिति है। पर हाँ जहाँ तक कथा-मिथ्य का सम्बन्ध है इन पात्रों के स्थायित्व में शब्द—रेखाओ का उत्कीर्णन बड़ा ही कलापूर्ण, माकल्प-मुक्त, यथायं अथ च जीवन्त है और आपकी मनोगत कल्पना को गोचर रूप में प्रत्यक्ष कर देना है। मैंना और बोधा प्रदान पाठकों के लिए सर्वस्व है। इन दोनों की दुनिया, मानो अलग है। मैंना माभान् क्रिया का अवतार है। पूरे निविड अधकार में वही निरान्त मन्त्रिय है, मीरीमीला जैसे माधुषो की मिट्टियों का दुर्भेद-मटल उमें घानकिन नहीं बर पाता और फिर अपने एक वाक्य-वाण से उनके सारे अवलेप को मष्ट करके उन्हें श्रिमान्म की जन धून्य उपप्यकाओ में निर्वात्ति कर देती है। वह भीतर से सारी ऊार से पुन्य, भावना में नारी परन्तु बर्म में पुरर है, यह विचित्र मयोग है। रानी और महाराज में उमें महत्र म्नेह है। पर वह मनकं है कि वही रानी का स्थान न लेले। महाराज के प्रति उमें पूर्ण धारम-भमरण है, पर, विचारों की भाव-भूमि को वह मजगता से देगती रहती है। अनाविन ममरण में वह विग्रह को विप्ल मानती है। हृदय की इस परम स्वामाविक प्रतिपत्ति में वह कितना मामिक प्रतिरोध करती है। अत्यन्त मुन्दर और वाध्य-मपी पवित्रा हैं ये, जिनमें अमित वयजना भरी है—

“...मैं देती हूँ तो विग्रह भी डरक जाना चाहता है। तुम्हारा अर्घ्य शुद्ध गगाजन की धार है, मेरे गंगाजल में फूल भी तैरता है। देना चाहती हूँ गगाजन की धार, आगे उतरा कर वह जाना चाहता है फूल। यही अन्तर है पर दान दान है। शपथपूर्वक कह सकती हूँ इसमें केवल सस्वोद्रेक है। फूल को रोक्ना चाहने हो तो रोक लो, हाथ लगाओ, मेरे दोनों हाथ फसे हैं।”

वाह ! घन्य है, मैना अथवा मैनामिह ! तुममें राग और क्रिया का अप्राप्यव समन्वय है। क्रिया से तुम कटोर भूल पर हो। राग ने तुम विद्युद्विभक्त अनाबिल मानस लोक में !

आचार्य जी—हैम कर—आप भी इन पात्रों की तरह भाव-लोक में पहुँच गये। अच्छा बोधा प्रवान आपको कैसे लगे ?

मैं—जी, मैं बोधा को लेने ही जा रहा था, पर मैना के कठ से निकली भाव-स्रोतस्विनी ने एक मधुर अन्तराम उपस्थित कर दिया था। हाँ, बोधा प्रवान के रूप में एक सच्चे राजसचिव का दर्शन होता है। बोधा में चाणक्य की भी गुण-गरिमा है। सदा मितभाषी, जडवत् अविकारी, पर सदा जानहक ! दृष्टि अत्यन्त पैनी और दूरगमा ! चाणक्य की भाँति उमका मानस भी राग की भाव-मयी सृष्टि के लिए नितान्त अनुबंद ! मैना जैसा पुरुषोत्तम क्षेत्र का दिव्य प्रमाद जो स्वयं दैवेच्छा से उसके उत्सव में उपनत हुआ उसके लिए किसी प्रकार का भावात्मक आकर्षण नहीं रखता। मैना से उसे इसलिए अनुराग है कि वह राजनैतिक कार्य-क्षेत्र में एक अत्यन्त कुशल और कर्मठ सहयोगी की भाँति उसकी विश्वास-भूमि बन कर उसका दुःप्राप्य विश्रम्भस्थान बन जाती है। मैना और बोधा दोनों की चेतना की धतन गहराइयों में पारस्परिक अनुराग की ग्रन्थियाँ भी निपूड हैं। पर, दैव का दुर्विपाक ! उन्हें बाहर धाने का जब तक अवसर मिलना है तब तक कथानक का दुःखद अन्त हो जाना है। फिर तो, सातवाहन, बोधा और मैना, तीनों पाठक की भावयित्री कल्पना या भावक-व्यापार में एक गहरा आघात करके अनुस्वान की मार्मिक व्यंजनापूर्ण एक लम्बी रेखा को उत्पन्न कर देते हैं। कला वहाँ साकार होकर पूर्णता का आभास देने लगती है।

आचार्य जी—इस कृति से यदि आपका अनुरजन हुआ है तो मैं अपने प्रयत्न को सार्थक मानता हूँ। पर यह तो बताइये कि यदि कुछ आलोचक इस कृति की उपलब्धियों का अन्वेषण करने हुए आधुनिक जीवन के लिए इसकी उपयोगिता और उपादेयता पर प्रश्न-चिह्न लगाएँ और इसकी आधारभूत सामग्री की प्रामाणिकता को भी अप्रामाण्य ठहरावें तो...?

मैं—हो सकता है कि कुछ आलोचक ऐसा सोचेंगे हो। पर मैं तो साहित्य को भौतिक स्फुल उपलब्धियों का साधन नहीं मानता ! वह तो भावात्मक और कलागत

सौन्दर्य की अनुपम और अनिबन्धनीय सृष्टि करती है। इसी में कला की पूर्णता है और फिर ऐतिहासिक रचनाओं में तो किसी भौतिक उपलब्धि का अभाव रहेगा ही। उसका उद्देश्य तत्कालीन जीवन का सश्लिष्ट चित्र प्रस्तुत करना है। भारतीय काव्य-परम्परा प्रकारान्तर से साहित्य द्वारा लौकिक उपयोगिता की उपपत्ति को भी स्वीकार करती है। इस रचना में सभी तत्त्व हैं। मुझे तो इससे निश्चित ज्ञान-वृद्धि भी हुई है और कलागत रामणीयक या सौन्दर्य भी प्रचुर मात्रा में मिला है। रही अग्राधारभूत सामग्री की प्रामाणिकता की बात तो इतिहासगत स्थूल प्रामाणिकता ही एक मात्र सब कुछ नहीं है। आज की तथ्याकथित वैज्ञानिक पद्धति से, यद्यपि इतिहास का निर्माण बहुत अधिक हो चुका है, फिर भी हमारे इतिहास के कितने ही तथ्य आज भी अनुद्धाटित ही हैं। इस रचना में जिस सामग्री का उपयोग हुआ है वह यो ही तिरस्करणीय नहीं है। जनश्रुतियों के आवरण में सत्य का आविष्करण विशेष समझदारी की अपेक्षा करता है। गदहिया टालाव का प्रकरण इसी प्रकार है। कालिदास के कितने ही श्लोकों की भंगति प्रस्तुत कथानक में वैटाई गई है। फिर किम्बदन्तियाँ नितास्त निराधार नहीं उठती हैं। अतः यदि ऐसे भौतिककचक्षुष्क, स्थूलमानी और भारतीय परम्परा से विरन्त आलोचक कुछ कहें तो कोई ऐसी हानि नहीं। भिन्न रचिहिलोकः। कम से कम मुझे यह रचना बहुत पसन्द आई।

आचार्य जी—आपकी मान्यताओं में मुझे सन्तुष्ट है।

वार्ता का प्रसंग कुछ लम्बा हो गया था। अन्य आवश्यक कार्य आचार्य जी की प्रतीक्षा कर रहे थे। मुझे भी अपने इस प्रानुपणिक परावर्तन में हट कर अपने गन्तव्य पर जाने की जल्दी थी। मैंने आचार्य जी से बिदा ली। प्रस्थान करने समय मेरे मन में प्रसन्नता, संतोष, उत्साह और साहित्यकार के दर्शन तथा वार्तालाप का रस-स्वोप और उसकी मधुर अनुभूति थी। इसमें अपनी साहित्यिक तीर्थ-यात्रा मानता हूँ।

प्रागैतिहासिक जीवन की सम्भावित कथा'



जयशंकर त्रिपाठी

'मुर्दों का टीला' उपन्यास की रचना १९४६ ई० में हुई। इस उपन्यास का आन्तर प्रागैतिहासिक 'मोघन-जोदड़ों' की संस्कृति, सभ्यता और राजनीति है। डॉ० रागेय राघव प्राचीन भारतीय इतिहास तथा पुरातत्व के निष्ठावान् अन्वेषक और चिन्तक थे। उन्होंने अपने इस चिन्तन को सामाजिक विसंगतियों की समस्या और समाधान की दृष्टि प्रदान की है। इस दृष्टिकोण में लिखी गई उनकी बृहदाकार कथाकृति है—'महायात्रा-गाथा', (अँदोरा रास्ता, रैन और चंदा) जो सन् १९६०, १९६४ में प्रकाशित हुई। 'मुर्दों का टीला' इसी क्रम में लेखक का इससे पूर्व का सोपान है। आज का मानव अपने समाज में रुढ़ियों का अम्यस्त हो गया है अतः उसे सहन करना उसका स्वभाव बन गया है। प्रागैतिहास का मानव भी क्या ऐसा रहा होगा, जब कि रुढ़िगत-परम्परायें इसमें अधिक दुःसह और जबरदस्त थीं। लेखक की दृष्टि इससे भिन्न है अर्थात् तब का मानव अपनी व्यक्तिगत स्वतंत्रता के लिए बहुत आक्रुल था और उमने पहाड की विकराल बाधाओं के विपरीत भी अपने जयघोष का स्वर ऊँचा उठाया था। वह आज के रुढ़ि-अम्यस्त मानव से कहीं अधिक पवित्र था। लेखक ने भूमिका में आपना यह निष्कर्ष प्रकट किया है—“लौह युग के पूर्व रहने वाले वे नागरिक जो अपने आपको सृष्टि का सर्वश्रेष्ठ प्राणी समझते थे, इस बात का प्रमाण है कि वे यदि मनुष्य की ही भाँति मुल-दुःख अनुभव करते थे, तो भी अपने समाज से कितने प्रभावित थे और हम जो आज नई मोर के सामने खड़े हैं, हम अभी भी कितने अंधकार में हैं।” (भूमिका पृ० ६) पूरे उपन्यास में लेखक ने ऐसे ही सामाजिक द्वन्द्व का चित्र, जो कभी प्रागैतिहासिक-चिन्तानट्ट पर खींचा गया है, और अब मिट चला है, पढ़ने में अपनी विविध कल्पनाएँ की हैं।

इन कल्पनाओं के आधार पुरातत्व की वे सामग्रियाँ हैं जो 'मोघन-जोदड़ों' की खुदाई में प्राप्त हुई हैं। यह खुदाई १९२५-२६ में हुई थी। 'मोघन-जोदड़ों' मिन्ध प्रदेश के सरकाना जिले में है। उसकी खुदाई में जो ध्वसावशेष नगर मिला

है, उसके सडहर जित सतह से निकले हैं, उसके अनुसार पुरातत्वज्ञो ने उसकी सम्पत्ता को पांच हजार वर्ष पुरानी स्वीकार किया है। 'मोघन-जो-दडो' की सम्पत्ता से मिलनी-जुलती सम्पत्ता के भवशेष हडप्पा, कलात तथा रोपड से भी मिले हैं और इनकी समानता मुषेर-श्रवकाद के भवशेषो से भी होती है। अतः इतिहासकारो के मत में पांच हजार वर्ष पूर्व पश्चिम एशिया में पश्चिम भारत तक एक ही मानव-संस्कृति का प्रसार था। 'मोघन-जो-दडो' की खुदाई में जो भवशेष प्राप्त हुए हैं, उनमें उस युग की सम्पत्ता का सक्षिप्त विवरण यह है—“उस स्थान पर एक सुन्दर नगरी थी जिसकी इमारतें ईंट और पत्थर की थी और जिसके मकान, नालियाँ, गलियाँ, और याजार बड़े सिलसिले में बने थे। वहाँ के लोग गेहूँ की खेती, कपास के फण्डे बनाना और लिखना भी जानते थे। उस नगरी के खडहरों में बाट भी पाये गये हैं, जो क्रमशः एक-दूसरे में दूने तौल के हैं जिससे सिद्ध होता है कि वहाँ के लोग गणित भी जानते थे और व्यापार बित्तिय भी करते थे। वहाँ से जो रत्न मिले हैं उनसे सिद्ध होता है कि वहाँ के लोगो का गुजरात, कर्णाटक, बररशा और ईरान तक में वाणिज्य व्यापार था। वहाँ से जो हथियार निकले हैं वे सब पत्थर और लोहे के हैं, लोहे का पता वहाँ के लोगो के न था। अन्य कई जानवरों से परिचित होने हुए भी वे घोडे को न जानते थे। कना की रचि उनमें थी। लिंग-पूजा और योगाभ्यास उनके धर्म-कर्म में सम्मिलित थे।” (भारतीय इतिहास का उन्मीलन-श्री जयचन्द्र विद्यालकार, पृष्ठ ५५-५६)

अब यह मान्यता है कि मोघन-जो-दडो और हडप्पा की वह सम्पत्ता आश्रमिक धारों द्वारा ध्वस्त की गई, ऋग्वेद के उल्लेख के अनुसार धारों ने कौशट, पणिय और किरात जानपदों को विजित किया था, उन्ही में हडप्पा और मोघन-जो-दडो भी रहे होंगे। डॉ० रागेय राघव ऐसा नहीं स्वीकार करते—“३५०० ई० पूर्व ही लगभग धारों के धाने का समय यताया जाता है। क्योंकि अभी तक मोघन-जो-दडो में धार्य-चिह्न नहीं मिले हैं; मैं समझता हूँ कि वे यहाँ नहीं धारो और जब वे धारो तब मोघन-जो-दडो नहीं रहा। एक महानगर का सिट जाना आश्रमिक दुर्घटना ही रही होगी। यहाँ कोई जवानामुषो नहीं है, न था ही। फिर भी नगरी है पृथ्वी में सब हटात् ही दब गया।” (भूमिका, ट-च) और उनका यही अनुमान उनके उपन्यास का भी आधार है। खुदाई में प्राप्त सामग्रियों का उपयोग कर उपन्यास का जो बलेबर गडा किया गया है उसकी समानता हम ५०० ई० पू० के वैशाली-गणतंत्र की सम्पत्ता से कर सकते हैं तथा उपन्यास की परिधि सामन्य और दाम वर्ग के जिन इन्ड में की जाती है उन स्थितियों को धारों के युग में भी रखा जा सकता है। यद्यपि डॉ० रागेय राघव यह स्वीकार करते हैं कि वह सम्पत्ता लोह-युग के पूर्व की थी, पुरातत्वज्ञ भी यह मानते हैं कि उस सम्पत्ता की लोहे का पता नहीं था तो भी उपन्यास में तलवारो-भालो के प्रयोग का वर्णन है। इन प्रकार ब्यावस्थु धारो के इतिहास में नरा-धोवर प्रागैतिहासिक युग में गयी होती प्रतीत होती है। उपन्यास की ब्यावस्थु २४ अनुच्छेदों में विभक्त है।

कथावस्तु का संक्षेप यह है—“मोग्रन-जो-दडो का श्रेष्ठि मणिवन्ध मिश्र में व्यापार कर अपने बहुत बड़े जलपोत के साथ लौटना है। उसका जलपोत रत्नों, भण्डियों, खरीदी गई सुन्दरी युवतियों शान्तियों तथा दासों में भरा पूरा है। मणिवन्ध जब यहाँ से निकला था तब खाली हाथ था। उसके जन्म का पता नहीं है। मल्लाहों को वह सिन्धु की लहरों के किनारे मिला था, उसका पुराना नाम सिन्धु-दत्त है। जिस जलपोत पर वह कर्मचारी बनकर गया था, उसके स्वामी को मारकर स्वयं ही मालिक बन बैठा और अतुल वैभव का स्वामी बन कर लौटा। जलपोत के साथ मणिवन्ध का घनिष्ठ मित्र मिश्रदेश वासी वृद्ध ग्रामेन-रा अपना जलपोत लिए आ रहा है, वह मिश्र का व्यापारी है। जलपोत पर अन्य तीन विशिष्ट चरित्र हैं— १. नीलूफर (मिश्री युवती), जिसे मणिवन्ध ने दासी के रूप में खरीदा था पर जिसकी सुन्दरता पर मुग्ध होकर उसने अपनी गृहस्वामिनी बना लिया। २. हेका (दामी) और ३. अपाप (दास)—ये दोनों नीलूफर के बाल-जीवन के साथी हैं, नीलूफर के गृहस्वामिनी हो जाने के कारण मणिवन्ध के यहाँ ये अपना विशिष्ट स्थान रखते हैं। ‘मोग्रन-जो-दडो’ में पहुँचने पर मणिवन्ध का स्वागत हुआ और उसकी ममूद्धि ने उसके यश का विस्तार किया।

थोड़े समय के बाद ही कीकट देश से एक गायक अपनी प्रेमिका एक नर्तकी के साथ मोग्रन-जो-दडो में आया। प्रेमिका को कीकटाधिपति चाहता था, पर वह गायक के प्रेम में उसके साथ अपने को बचा कर भाग आई। मोग्रन-जो-दडो के राजपथ पर वह नाचती थी और गायक जो कवि था, गाता था। उसका नृत्य एक दिन वीलो के रथ पर चढ़ कर जाते हुए मणिवन्ध की दृष्टि में घँस गया। मणिवन्ध अभी अविवाहित था, नीलूफर उसकी रखेल स्वामिनी थी। उसका मन नर्तकी के लिए, जिसका नाम बेणी था, लालायित हो उठा। नर्तकी स्वच्छन्द थी, जहाँ-तहाँ गा सकती थी। उसका प्रेमी गायक विलिभित्तूर इसमें आपत्ति नहीं करता था। अतः ऐसी स्थिति में जल-विहार तथा अन्य समारोहों में सम्मिलित होते-होते बेणी मणिवन्ध की प्रेयसी बन गई और उपन्यास की कथा ने नया मोड़ लिया।

बेणी और मणिवन्ध के इस प्रणय को नीलूफर सहन न कर सकी, यद्यपि मणिवन्ध की ओर से ऐसा कोई भी संकेत न हुआ कि अब नीलूफर उसके प्रासाद में न रहे अथवा स्वामिनी होने के नाते दास, दासी और रथ जो उसकी सेवा में रहते थे, अब नहीं रहेंगे। कथावस्तु का यह मोड़ ही समूचे उपन्यास की प्राणप्रतिष्ठा है। यहाँ लेखक ने उस नारी-मनोविज्ञान का निदर्शन किया है जो किसी भी प्रणय-उपेक्षिता प्रेमिका में सर्वोत्कृष्ट रूप में हो सकते हैं। प्रणय की इस उपेक्षा में नीलूफर के अपने दामोदर की उपेक्षा भी देने क्रोध के साथ भभक उठती है और वह उपेक्षिता नारी दाम-स्वानन्ध और नारी-स्वातन्त्र्य का नेतृत्व करती हुई आगे आती है। पहले उसने मममा था कि बेणी के माध्यम में गायक विलिभित्तूर मणिवन्ध की ममूद्धि का उपभोग करना चाहता है लेकिन बाद में उसे ज्ञात हुआ कि यह तथ्य झूठा है

और बिल्लिभित्तूर निर्दोष है। जब तक उसे यह तथ्य भूठा नहीं प्रतीत हुआ था वह गायक की हत्या करना चाहती थी। तथ्य भूठा साबित होने के बाद गायक को ही अपना प्रणय समर्पित कर देने के लिए उसकी इच्छा बलवती हो उठी। पर गायक अभी भी अपने पूर्व के वेणी के प्रणय पर रोभा हुआ था। मोघन-जो-दडो में गणतंत्र शासन है। प्रागे की परिस्थितियाँ कुछ ऐसी आती हैं, कि गायक का धर्म दूर होता है। उधर नीलूफर मणिवन्ध के प्रासाद से निकल भागती है। प्रासाद में वह हेका के यहाँ छिपकर भी रहती है। गायक बिल्लिभित्तूर और नीलूफर विश्वस्त होकर नये प्रणय मूत्र में बँधते हैं और थ्रेंडि- (सामन्त) शाही के विरुद्ध नेतृत्व करने को मजबूर होते हैं।

इसके समकाल ही नयी घटना घट जाती है। मोघन-जो-दडो से उत्तर में स्थित कीकट देश पर अश्वारोही आर्यों का आक्रमण होता है। अभी ये लोग अश्व से परिचित नहीं थे। अश्व पर चढ़ कर युद्ध करने वाले आर्यों से इनकी पराजय हो गई। कीकट का अधिपति पकड़ लिया गया, निवासी दास बना लिये गये या प्राग में भोक दिये गये। जो किसी प्रकार से बच कर भाग निकले वे बहुत दूर का मार्ग पार कर अपने कितने साधियों को रास्ते में भूल-भ्याम में उड़पता छोड़ कर मोघन-जो-दडो पहुँचे। उनमें कीकट की राजकुमारी चन्द्रा भी है। पर मोघन-जो-दडो में इन निर्वासितों के प्रति सहानुभूति नहीं बरती गई। वहाँ के निवासियों को अश्वारोही आर्यों के आक्रमण का विश्वास ही नहीं हुआ। निवासियों में विलास और मदिरापान का बोल-बाला था। नाचरग में समस्त नगर डूबा था। किसी को भविष्य की चिन्ता न थी। चन्द्रा ने किसी प्रकार अपनी इज्जत की रक्षा की और बिल्लिभित्तूर तथा नीलूफर की सारण में गई और उनके नेतृत्व में सहभागिनी बनी।

ध्रुव कथावस्तु की प्रगति केवल दो केन्द्रों में होती है—मणिवन्ध और नीलूफर में। नीलूफर की चिन्ता है, कि जब तक मणिवन्ध का नाश नहीं हो जाता या उसकी शक्ति क्षीण नहीं हो जाती, उसका जीवन सुरक्षित नहीं है, दासी हेका और दास अप्पाप उससे सहयोगी हैं, वह कीकट से प्रागे भिखारियों और मोघन-जो-दडो के दासों का भी प्रतिनिधित्व करने की धनुषाई करती है। मणिवन्ध के पास अप्पाप धन है। अपने इस विभव के कारण ही वह नगर-गणतन्त्र का उपगणपति है। वह नरंवी वेणी को पाकर अपने विलास में तृप्त-सा है।

इस बीच मिथी व्यापारी घामेन-रा जो मणिवन्ध का बहुत निरुत्तम है, मणिवन्ध को मन्नाट् बनाने का कुचक्र रचना है और इस कुचक्र के हेतु उगें पूरी तरह घग्नी मृष्टी में डर लेता है। उसे मन्नाट् बनाने की बात घामेन-रा को दगलिये मूभी कि मणिवन्ध के माध्यम में जब उसने मिथी व्यापारियों के साथ मोघन-जो-दडो का माना वशापार चाहा और इस सम्बन्ध का प्रस्ताव गण में पारित कराने का प्रयास किया तो गण-सदस्य विनालास ने इसका विरोध किया और गणपति सहित सभी ने उसका साथ देकर प्रस्ताव को अमान्य कर दिया। महानगर (मोघन-जो-दडो) को

ऐसे साम्राज्य व्यापार से हानि होने की सम्भावना थी। इसी अन्तराल में एक नई घटना भी घटी, जिसने मणिबन्ध को सम्राट् बनाने की प्रेरणा में योगदान किया। नर्मदा-नदी के उस पार मणिबन्ध के सारथीको को, बंबरो भायों ने जो घोड़े पर चढ़ कर आक्रमण करते थे, लूट लिया। मणिबन्ध ने उनका वर्णन अपने भाग कर बच निकले सारथीध्वज से जब सुना, उसे सहमा विश्वास न हुआ, पर भाग कर आये कीचट-निवासियों ने बंबरो का जो वर्णन पहले किया था उससे इसकी समानता सत्य को प्रतिष्ठित कर रही थी। और मणिबन्ध अपने विभव की चिन्ता में इन लुटेरो से आनकित हो उठा।

अब आमन-रा को अधिक उपयुक्त अवसर मिला। उमने कहा महाश्रेष्ठ ! तुम सम्राट् बनो सम्राट् ! बिना सम्राट् के न्याय नहीं होता। उत्तर में बंबरो का जो आक्रमण हो रहा है, बिना सम्राट् की शक्ति के वह रोका नहीं जा सकता। तुम अपने को मित्र का फराज महान् बनाने की कल्पना करो। इसके लिए अभी मे तुमको अपनी एक सेना तैयार करनी होगी। उस सेना के बल पर तुम इस गणतंत्र को टिन्न-भिन्न कर दो और सारी शक्ति अपने हाथ में ले लो और फिर एक कुल-कन्या से विवाह करो। सम्राट् की पत्नी बनने का अधिकार न तो दासी नीलूकर को ही था और न नर्तकी वेणी को है। महानगर में शान्ति-रक्षको की जो सेना है उसे धन का लोभ देकर अपनी ओर मिला लो और तब जो भी विरोध में उठे उसको कुचल दो।

ऐसा ही हुआ। शान्ति रक्षको की सेना को मणिबन्ध ने घन देकर मिला लिया। तब सेना ने मनमाना अत्याचार नगरवासियों पर करना आरम्भ कर दिया। मणिबन्ध ने मिथी टंग की अपनी अलग सेना भी मुमज्जित की। वह जब निकलता था, सेना के अग्र-रक्षको के साथ। जब जैसा चाहता था कर लेता था किसी की अपेक्षा नहीं रखता था। आमन-रा ने किसी युक्ति से गणतंत्र के गणपति को ही पकड़ कर अपने यहाँ बन्दी बना लिया था और इसकी जानकारी भी किसी को न हुई। निदान इन अत्याचारों से पीड़ित होकर गण की एक सकटकालीन सभा बुलाई गई और उमने विद्यालाज के न चाहते हुए भी एक मदस्य धाराह के, जो मणिबन्ध से मिल गया था, जर्बदस्त अनुरोध पर सन्धि का प्रस्ताव स्वीकृत हुआ। सन्धि का प्रस्ताव लेकर वेलो के रथ पर दो लड़के और एक पोडशी कन्या जब मणिबन्ध के आवास की ओर चले तो आमन-रा के सैनिकों ने उनको पकड़ कर आमन-रा के यहाँ उपस्थित कर दिया। आमन-रा ने लड़की को बन्दी बना लिया और लड़को को उत्तर देकर वापिस किया, और यह कहा कि लड़की सम्राट् मणिबन्ध की पत्नी सम्राज्ञी बनेगी। लड़के जब तक रथ लेकर वापस आये कि मणिबन्ध की सेना ने विद्यालाज के निवास पर आक्रमण कर दिया। उस समय जो भी वहाँ थे सब समाप्त कर दिये गये। महानगर का राजपथ सम्राट् मणिबन्ध की जयकारों से गूँज उठा। गणतंत्र समाप्त हो गया।

पर अब जिसकी कल्पना आमिन-रा को नहीं थी, मणिबन्ध के विरोध में जनता उठ खड़ी हुई, यद्यपि जन-सेना के पास सुसज्जित अस्त्र-शस्त्र नहीं थे तो भी उसने तुमुल युद्ध किया। उसके नेता थे विल्लिभित्तूर, नीलूफर, राजकुमारी चन्द्रा, दासी हेका, दास अर्पाप और श्रेष्ठ विश्वजित्। श्रेष्ठ विश्वजित् का प्रवेश उपन्यास के आरम्भ से ही होता है और अन्त तक रहता है। मणिबन्ध के पहले वह महानगर का सबसे बड़ा धनपति था, उसका जलपोत समुद्री तूफान में नष्ट हो गया तब से वह भित्तारी बन गया। वह बहुत ही दर्शन और चिन्तन की बातें करता है। बूढ़, नगा तथा भित्तारी है। वह मणिबन्ध के अत्याचारों के विरुद्ध है और जन-सेना में सैनिक की भाँति मणिबन्ध के विरुद्ध युद्ध कर रहा है। युद्ध तो धनधोर हुआ परन्तु जनता की मेना हारने लगी। विल्लिभित्तूर अदम्य साहस से लड़ रहा है, नीलूफर को यह विश्वास हो गया कि अब हम हार जायेंगे, इस समय वह अर्पाप को साथ लेकर बेणी का बंध करने के लिए मणिबन्ध के प्रासाद में उद्यान के मार्ग से धुम जाती है। बेणी के बंध में पहुँच कर वह उसे समझाती है कि अब तुम समझाती नहीं बनेगी, समझाती कोई दूसरी बनेगी। आग्रो, बलो मेरे साथ, जनता का नेतृत्व करो, अपने गायक विल्लिभित्तूर की रक्षा करो। बेणी ने उसे स्वीकार नहीं किया और न ही नीलूफर ने उसकी हत्या की। बातों में बहुत कटुता नहीं आई, परस्पर घुणा प्रकट की गई। पर जब नीलूफर लौटने लगी, परदे से निकल कर आमिन-रा ने तलवार से उसकी गर्दन काट दी। और तभी तत्काल सम्राट् के महामन्त्री आमिन-रा की गर्दन वहीं छिपे हुए अर्पाप दास ने ऐसी दवाई कि वह मर गया। प्रासाद में तब शोर मचा जब अर्पाप को अपने लौटने का रास्ता न मिला, वह भूल गया। वह अपने को बचाता हुआ अन्त में मणिबन्ध के बाण से मारा गया।

युद्ध में जन-सेना की हार हो गई। विद्रोही बन्दी हुए, उनमें विल्लिभित्तूर भी था। जनता के समक्ष, खुले समारोह में सम्राट् के आसन पर बैठे मणिबन्ध ने विद्रोहियों का बंध करने की आज्ञा दी। बेणी दगल में बैठी थी। विल्लिभित्तूर भी धाया, जनता ने बड़ा शोर किया, कहरणा से रो पड़ी, पर बेणी दान्त थी, विल्लिभित्तूर वहीं था जिसके प्रेमपाश में बँधकर बेणी कीकट से भागी थी, जिसके प्रेम के बशी-मूत होकर गायक को कीकट छोड़ना पड़ा था। द्रविड कवि का यह द्विपम अन्त उपन्यास की कथावस्तु का एक महत्वपूर्ण सघटन है।

मणिबन्ध अब सम्राट् बन गया। उसने आमिन-रा के यहाँ बन्दी गणपति और श्रेष्ठ चन्द्रहास की पोडगी कन्या को भी, जो आमिन-रा के विचार में उसकी भावी सम्राज्ञी थी, बंध करने की आज्ञा दे दी। रात की निर्भर साक्षि में प्रासाद के बंध में बेणी के साथ बैठकर वह मदिरापान करने लगा। गूढ़ प्रमग्न था। उसने अपने जीवन की उपेक्षित कहानी सुनाना आरम्भ किया, कि किस प्रकार लघु में महान् हुआ। उसी समय जनता के रोप में दीप्य बूढ़ विश्वजित् उसकी हत्या के लिए प्रासाद में घुस आया था और परदे के पीछे गढ़ा होकर उसकी कहानी सुनने लगा था।

वहानी मनु कर विश्वजित् को आभाम हो गया, यह मणिबन्ध तो उसी का पुत्र है जो उसके जहाज के नष्ट हो जाने के साथ स्त्री के डूब जाने पर तूफान में बहकर समुद्र के किनारे लगा, कितना भाग्यशाली है वह कि उसका पुत्र सम्राट् है। उसमें पिता का प्यार उमड़ पड़ा। तभी वेणी अनमनी हो गई। उसे बिल्लिभित्तूर की याद ने सताया। उसके बंध का स्मरण कर वह स्तब्ध हो गई और प्रासाद से निकल कर भाग चली। उसके पीछे मणिबन्ध उसे पुकारता हुआ भागा। मणिबन्ध के पीछे खड्ग-हस्त विश्वजीत् दौड़ रहा था किन्तु पिता के प्यार में। उसने पुत्र कह कर पुकारा भी। पर मणिबन्ध समझ रहा था, यह मुझे मारने आ रहा है और मणिबन्ध ने बार-बार विश्वजित् को घायल कर दिया। वह घायल होकर गिरा और पुत्र कहकर पुकारता रहा, अब मणिबन्ध को विश्वास हुआ, यह मेरा पिता है, पर उधर वेणी भागी जा रही थी। वेणी अब दूर निकल गई थी। पिता के प्रति मणिबन्ध आकर्षित हुआ। पर अब वह पिता की हत्या कर चुका था।

तभी दिशायें फटने लगीं। तुमुल निनाद हुआ। भूकम्प से धरती फट गई। मणिबन्ध भागने लगा। पर किधर जाये। मकान गिरने लगे, धरती से जल और आग के फव्वारे फूट निकले। सब कुछ वही समाप्त हो गया। महानगर ध्वस्त हो गया। सम्राट् और साम्राज्य की कल्पना धूल हो गई। उपन्यास के सभी प्रमुख चरित्रों की हत्या के बाद मणिबन्ध भी मृत्यु के मुँह में समा गया।"

यह समस्त कथावस्तु आकर्षक और अत्यन्त पेशीदी है। अनेक घटनाओं और मोड़ों से समाकुल है। पर अन्त में यह केवल प्रेमी-प्रेमिकाओं के द्वन्द्व, मिलन, विनाश और घृणा का कल्पना-विलास मात्र रह जाती है, सत्य कम है। जो कुछ उपन्यासकार ने लिखा है, घटनाओं को चित्रित किया है उनमें इतिहास के तथ्यों को छोड़कर सभी कल्पना की सम्भावना है, जिनको इतिहास की रेखाओं पर कही त्रिभुज, कही चतुर्भुज सा और कहीं लम्बमात्र उदभावित कर लिया है। कथावस्तु की सजीवता आमेन-रा के उस पद्म्यन्त्र से आरम्भ होती है जिसमें वह महानगर के व्यापार में मिश्र का साभा स्वीकार करा कर लाभ उठाना चाहता है और मणिबन्ध को सम्राट् बनने का प्रलोभन तथा सुभाव देता है। यह पद्म्यन्त्र भी सफल हो गया था। मणिबन्ध गणतन्त्र को कुचल कर सम्राट् बन चुका था, जनता अश्रमण अवश्य थी पर वह विरोध करने की समर्थ नहीं थी। उसमें सामर्थ्य तब आयी जब नीलूकर और बिल्लिभित्तूर का सहयोग एवं नेतृत्व उसे मिला। अर्थात् प्रणय-व्यापार ही शान्ति की परकाया में प्रवेग कर गया। क्या इसके स्थान पर गण के सदस्य विद्यालास का नेतृत्व नहीं दिया जा सकता था, सम्भवतः लेखक का दृष्टिकोण है कि घनशतियों में शान्ति की क्षमता नहीं होती, क्योंकि मणिबन्ध को भी सम्राट् बनने की बात स्वयं नहीं सूझती, उसकी चेतना का मूलमन्त्र आमेन-रा है, एक विदेशी मिश्रवासी। उसी के इंगित पर वह भाचता है। मणिबन्ध मिश्र में व्यापार कर अतुल सम्पत्ति कमा कर आया है। उसने वहाँ महान् पराऊन का यश देखा-सुना है। उसमें बुद्धि और साहस है तभी तो जलपोत

के स्वामी को मार कर वह स्वयं स्वामी बन बैठे, परन्तु महान् फराऊन की भांति महानगर का सम्राट् बनने की इच्छा स्वतः उसमें बयो न जागी। ग्रामेन-रा ही उसे बयो जगाता और उकसाता है। यही नहीं दूसरी और नीलूफर भी, जो विल्लिभित्तूर का प्रणय प्राप्त कर लेती है, उसे जनता का नेतृत्व करने के लिए सन्नद्ध कर देती है, स्वयं खड्ग लेकर जनसेना की ओर से लड़ती है, कौन है ? मिश्र से खरीदी गई दासी है, और मणिबन्ध द्वारा अपने प्रणय को ठुकराये जाने से तिहिनी बन बैठे है। लेखक को महानगर की भूमि से कोई ऐसा जन-नायक नहीं मिलता जो ग्रामेन-रा के पड्यन्त्र को समझता और उसे प्रबल ठोकर देता। सम्भवतः लेखक का यह निष्कर्ष है कि सारा महानगर विनास-विभव की गाढ़ निद्रा में सो गया है। उसमें मानव की तीक्ष्ण चेतना का अभाव है। प्रकारान्तर में लेखक जैसे यह बताना चाहता है कि महानगर (मोगन-ओ-दडो) मिश्र की कूटनीति और जन-चेतना के परस्पर द्वन्द्व का अलावा बन रहा था। नीलूफर का चरित्र उसने जितना उज्ज्वल रखा है, नर्तकी बेणी का चरित्र उनना ही घृणास्पद है। नर्तकी बेणी महानगर के मिश्र जनपद की कूटनीति की रहनेवाली है, नीलूफर मिश्र की दासी है। नीलूफर के कार्य, साहस और मन्थनाएँ सब अद्भुत हैं। विल्लिभित्तूर जो जनसेना का सेनापति है, बेणी, नीलूफर और राजकुमारी चन्द्रा तीनों के प्रणय का सौभाग्य उसे मिलता है, जनता के नेतृत्व का यश भी। पर उसमें अपनी कोई मौलिक चेतना नहीं है, उसके चरित्र की एकात्मकता नारी-कल्पनाओं में विभक्त हो गई है। एक ओर तो वह ललकार कर युद्ध करना है पर दूसरी ओर युद्ध की समाप्ति और नीलूफर की हत्या के बाद गांधीवाद अथवा लेखक के साम्यवाद का उपदेश चन्द्रा को देता है। तब ऐसा लगता है नीलूफर जो इस आत्मा की विजयी थी उसके अभाव में वह पपहीन हो गया है। वह कहता है—“चन्द्रा अपराधो को भूल जाना। मुझे छोड़ दो। मैं वही नहीं जाऊँगा। अपनी पराजय में मुझे अपने आपको भूल जाने दो, वह मेरी ममता थी जो मैं चलना चाहता था। मेरा जीवन समाप्त हो रहा है।” (पृ० ३४६) फिर वह कहता है—“मनुष्य को सहायता देना मेरा एकमात्र धर्म है और पृथ्वी को स्वर्ग की कल्पना ही न रखकर, पृथ्वी पर स्वर्ग उतार लाने का धर्म मेरे महादेव की शक्ति है। जाओ, जहाँ तुम्हारी इच्छा है, मैं वह पूर्ण गामूहिक्ता चाहता हूँ जहाँ जीवन मगलवय कर्म और ज्योतिर्मय विचारों से परिष्कृत है, जहाँ गति में घृणा, उच्छ्रंखलना नहीं, प्राये बढ़ने की त्वरा मर्यादा है, बटोर कर्कशता नहीं, एक साम्य मगोल पर चरता चिंतन क्षेत्र है, विद्वत् का ध्यानन्दमय क्षेत्र है।” (पृष्ठ ३५०) सम्भवतः ये विचार विल्लिभित्तूर के माध्यम में लेखक के अपने हैं। क्योंकि विल्लिभित्तूर जब अपनी महज स्थिति में घाता है तब बहता है—“नहीं चन्द्रा ? चलो। घायलों के बीच में मैं नहीं सो सकूँगा। मुझे स्वयं मनुष्य चाहिए स्वस्थ, मशरूम—” (पृ० ३५१) जिन प्रणय-द्वन्द्वों का ताना-बाना लेखक ने समूचे उपन्यास में बुना है उनके तारतम्य में अन्तिम विजय विल्लिभित्तूर को ही होनी है। मणिबन्ध विजयी होकर सम्राट् बनता है और बेणी के निर्भर प्रेम का प्यासा बनकर अपने प्रामाद के राजकुश में बैठता है, चपक के चपक उड़ाकर पीता है और

चाहता है वेणी उसे तृप्त कर दे, पर तब वेणी विल्लिभितूर को पुकार उठती है, जिसका वच उसके सामने मणिबन्ध करा चुका है। विल्लिभितूर के लिए पागल होकर वेणी प्रासाद से रात में निकल भागती है और मणिबन्ध उसके पीछे पीछे दौड़ता है। इस प्रकार इन सारे द्वन्द्वों में विजय का श्रेय विल्लिभितूर की आत्मा को है। और जैसा कि पहले कहा गया है ममूचा उपन्यास प्रणय-द्वन्द्वों की विलास-लीला, विनास, धृथा और आत्मसात् की रथीन उलझनों की चित्रपेटिका है।

उपन्यास की तीन विशेषताएँ अक्षुण्ण बनी रही हैं—(१) कथारम की मृष्टि जो कथा की प्यास को बलवती बनाये रहती है; (२) दास-दामियों के जीवन के परल के प्रति नई दृष्टि, पूरा उपन्यास ही उनकी गतिविधियों से ओत-प्रोत है। उनकी कठोर स्वामिभक्ति किस प्रकार अपने जन के सौहार्द में परिणत होकर स्वामी का द्रोह कर उठती है इसके कई सगत उदाहरण इस उपन्यास में हैं। विशेषकर लेखक ने उन स्थितियों को परखने की चेष्टा की है जिनमें पिस्सी-दबो हुई मानवता द्रोह कर देती है, या द्रोह के लिए साहस कर सफल हो जाती है। दास अपाप इसका सही उदाहरण है, मणिबन्ध किसी समय अपाप पर कोड़े बरसाकर उसकी खाल खींचता है। एक समय आता है जब अपाप उसके राजप्रासाद में ही उसके महामंत्री आम्रेन-रा का गला घोट देता है। (३) तीसरी विशेषता उपन्यास की है, उसकी अपनी भाषा शैली, जगमगाते भाव, सुनहरी कल्पनाएँ और अनेक नये अर्थ-बोध। नये अर्थ-बोध में नये भाव, प्रकार और मौलिक उपमाएँ हैं, ये सब लेखक की शैली के स्वाभाविक अंग हैं, जैसे—“क्या तुम्हें उनके शरीरों के जलने की दुर्गन्ध नहीं आती मूर्ख? आकाश के सतरंगे घनूप पर अपनी धककी पिपासा का बाण चढ़ाकर स्वर्ग को अपना लक्ष्य बनाना चाहते हो?” (पृ० २२) “मणिबन्ध के अद्भुत नेत्रों में वैभव का अहंकार ऐसे जगमगा रहा था जैसे तेल में भीगा हुआ वस्त्र एकदम फक करके जल उठता था।” (पृ० २०) “फिर एक बार शीतल चाँदनी धरती पर खेलने लगी। जैसे घोर यातना के बाद प्रसविनी अब मुक्त होकर, श्वेत वस्त्र धारण कर के, शय्या पर लेटी, शान्त मन से, सब कुछ प्रेमपूर्ण आँसु से निहार रही हो।” (पृ० १०४) “मणिबन्ध के हाथ गिर गये। जैसे मछली की आंखा में पानी में हाथ डाल मछुआ अपनी प्रसित वस्तु को बाहर निकाल ले। और वह कोई गलती-सड़ती हुई चीज अपने हाथ में देल ले।” (पृ० १६५)।

कथारम का जो सज्जन उपन्यास में सम्भव हुआ है प्रायः सब प्रणय की चट्टानों के घग्ग-जगल ही प्रवाहित रहता है, पर वह प्रवाह स्वच्छ और तेज है। इसमें कहीं नीलूफर है, कहीं वेणी, कहीं हेका और कहीं राजकुमारी चन्द्रा। दूसरी ओर हैं, श्रेष्ठिमणिबन्ध, विल्लिभितूर, दास अपाप, अश्रय प्रवान। इसलिए यह कथारम अन्य सामाजिक उपन्यासों से अपनी विशिष्टता नहीं कायम कर पाता, जिसे हम कथारम से आगे बढ़कर इतिहास-रस कह सकें, वह इतिहास-रम जो चतुरमेन के 'वंशा' की नगर बधू—उपन्यास में पाठक को प्रतीत में भटका देता है। 'मुर्दों का

टीला' में केवल उसी महानगर की कहानी सामने आती है उसके समूचे युग और परिस्थितियों की नहीं। महानगर का केवल नाम है, यदि हम मणिबन्ध, नीलूफर आदि की प्रणयलीला को अन्यत्र रखकर देखें तो कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ता। कथा में गण के स्वरूप, गठन तथा उपन्यास में प्रस्तुत उसके विवाद को लेकर जो विस्तार श्रेण्य चाहिए था वह नहीं हुआ है। तबलेक योगिराज की जिस नपुंसकता का उल्लेख उपन्यास में करता है, वह सदा कथा से अलग ही बना रहा, और जब भूकम्प में सारा महानगर ध्वस्त हुआ वह भी घटती में समा गये। योगिराज के निकट आशीर्वाद की आकांक्षा से मणिबन्ध तो जाता है और निराश होकर लौटता है, पर क्या नीलूफर, विल्लिभित्तूर आदि युगानुसूय योगिराज पर अपनी श्रद्धा नहीं कर सकते थे। केवल एक ऐतिहासिक सकेत देने मात्र के अतिरिक्त योगिराज उपन्यास को कोई सजीवनी नहीं देने। इसी प्रकार के दो अन्य प्रसंग हैं, भागी हुई नीलूफर देका के साथ एक ऐसे गाँव में पहुँचती है जहाँ स्त्री की बलि देवता की तृप्ति के लिए की जा रही है, मणिबन्ध भी अपनी प्रभुता के प्रदर्शन के लिए एक समूह गाँव में जाता है, सम्भवतः ये प्रसंग तत्कालीन सस्कृति और गाँवों की स्थिति की एक भंगक देने के लिए उद्भावित हुए हैं पर वे कथा के धग नहीं बन सके हैं। इतिहास-रस के सज्जन के और भी प्रसंग हो सकते थे, पर लेलक ऐसे प्रसंग से सदा बगल हटना रहा है। कीकट पर आर्यों के आक्रमण से पराजित होकर वहाँ के निवासी महानगर में आते हैं। कीकट और महानगर का व्यापार सम्बन्ध भी रहा है परन्तु पहले तो महानगर को उन भाग कर आये कीकट निवासियों की बात पर विद्वान ही नहीं होता। अगर विश्वास होता भी है, वे उपेक्षा ही दिवाने है। परम्परा की पर मणिबन्ध का साथ बवंर आर्य लूट लेते है, पर वह कथा मूचना-मात्र रू जाती है। महानगर का सम्बन्ध नीलगिरि और कर्णाटक से भी था, पर कही भी लेलक महानगर की सीमा को नहीं छोड़ता, कर्णाटक या नीलगिरि का कोई पात्र यहाँ नहीं है। कीकट की राजकुमारी भिलारिन बन कर महानगर में रह रही है। तब बवंर आर्यों और महानगर के सम्यो में क्या अन्तर रहा ? उपन्यास की कथा इतिहास की घाटियों में बनकर घूम-घूमकर महानगर के समस्त मैदान में बहती रही है, घन इतिहास का रस उमने नहीं है। ऐसा नहीं है कि प्रागैतिहासिक कथा-वस्तु में इसके लिए सामग्री नहीं थी, जो भी प्राप्त थी उसी का विस्तार इतिहास का रस ला देना, पर लेलक की दृष्टि उन प्रागैतिहासिक महानगर में सामाजिक कल्पनाओं पर अधिक स्थिर थी। वह दासों के इतिहास में उदार में ही कुछ प्रसर हो गया है। पर गतिमती मानवता का इतिहास, जिसे, 'मुदों का टीला' में अभिव्यक्त होना चाहिए था वह केवल दासों का ही तो नहीं है। द्रविड सम्प्रदाय का इतिहास-विम्ब भी बहुत उभर कर सामने नहीं आया, जिसका अतीत लेलक ने कीकट में जाया तक देखा है।

उपन्यास में तीन पक्ष ऐसे हैं जो जहाँ-तहाँ कथारस को विस्वादु करते रहते हैं—(१) सवादों में आधुनिक युग के अर्थबोध और उनका व्यर्थ का विस्तार । (२) हत्याओं के बल पर कथा के मोड़ की सरचना । (३) देवी-घटनाओं में निहित कथावस्तु का जीवन ।

आधुनिक युग के अर्थ-बोध के जो प्रसंग आये हैं, वे सभी प्रायः प्रणयालापो में हैं । लेखक ऐसे अवसरों पर सीमा-रेखा का विभाजन नहीं कर सका है, कि उस युग की प्रणय-लीला और आज की प्रणय-लीला के मानसिक सामाजिक स्तरों में कोई भेद भी है ? कालिदास की शकुन्तला यदि आज के युग में हो और दुष्यन्त उसे अस्वीकार कर दे तो क्या शकुन्तला ऋषि-कुमारों द्वारा भी तिरस्कृत होकर अमहाय हो जायगी । उसकी नई स्थिति होगी । ऐसी ही नई स्थितियों के दर्शन इस उपन्यास में होने हैं । प्राचीन काल में नारी-जीवन का जो स्तर रहा है जिसे हम आर्यतर मोघन-जो-दड़ों के निवामियों में भी सम्भावित समझते हैं, लेखक नारी-चित्रण में उसमें बहुत अर्वाचीन है । मणिवन्ध का नीलूफर या वेणी से जो प्रणय-व्यवहार देखने को मिलता है वह आज जैसा ही उच्छ्वसल है, केवल इसके कि वे मणिवन्ध को महाश्रेष्ठि या प्रभु का सम्बोधन लगा देती हैं । जब मणिवन्ध वेणी से विल्लिभित्तर को उसके पय का काँटा कह कर समाप्त कर देने को कहता है तब वेणी तिरस्कार और क्रोध में मणिवन्ध से कहती है—“नहीं, मणिवन्ध मुझसे कहो, तुमने जो कुछ कहा उसमें कुछ भी सत्य न था । वह एक धांग्ति मात्र थी, स्वीकार कर लो मणिवन्ध । मैं सच कहती हूँ, मैं तुम्हारे इस चापल्य के लिए तुम्हें निस्सन्देह निस्सकोच क्षमा कर दूँगी ।” (पृ० ६१) यह भाषण ऐसे अवसर पर आजकल की ही देवी के हो सकने हैं । एक अवसर पर निरास होकर वह सिन्धु में डूब कर मरने भी चल देती है । कहीं क्षमा की शक्ति, कहीं उब मरने की कायरता । “किस मुँह से शौट भूँगी तुम्हारे पास ? और फिर वे आभूषण भी नहीं थे । मेरे हृदय की यातना को तुम सोच भी नहीं सकते महाश्रेष्ठि ? मैंने अन्त में एक उपाय सोच निकाला । सिन्धु में डूब मरने चल पड़ी ।” (पृ० १६६) वेणी व्यक्ति की निर्दलता, आत्मा का हनन, भविष्य का अर्थ मृत्यु—पर भी अपनी टोका-टिप्पणी करती है—“महाश्रेष्ठि ! यदि सतत परिश्रम के बाद उसको उसके चिह्न भी मिलने हैं तो भी वह उम और फिर अपने पय नहीं बढ़ाना चाहता । तुम क्या कहोगे इसे ? क्या यह व्यक्ति की निर्दलता है ? क्या वह उसकी आत्मा का हनन है—क्या जाने जो आज हो रहा है भविष्य में उसी से घृणा नहीं होने लगेगी ? पर कहाँ है वह भविष्य ? भविष्य का अर्थ तो मृत्यु है ।” (पृ० ८६) और यह वही वेणी है जो भविष्य की आशा पर कीकट से अपने प्रणयों के साथ भाग कर महानगर में घाई थी, तब यहाँ इसे यह महाश्रेष्ठि मिन गया था । ऊपर उमने जो कुछ कहा है या तो वह उसका प्रलाप है, अथवा स्वयं लेखक यदि किसी दर्शन की अभिव्यक्ति करना चाहता है तो उसका माध्यम गलत है । वेणी का उक्त कथन विल्लिभित्तर के प्रति अपने प्रणय की द्विविधा में उच्छ्वसित हुआ है, पर एक समय

झाना है जब वह अपनी छाँवों के सामने मणिवन्ध के साथ बँठी उसकी छाँवा पर विस्त्रिभित्तूर का बघ होता देखती है। इसके भी पूर्व नीलूफर ने, जब युद्ध चल रहा था उसके बध में किसी प्रकार आकर उसमें विस्त्रिभित्तूर का साथ देने का आग्रह किया था, पर उसने स्वीकार नहीं किया था। इसके विपरीत कभी उसका यह भी रूप था कि उसने मणिवन्ध से दृढ़ स्वर में कहा था "मैं गायक से प्रेम करती हूँ। महाधेष्टि, तुम मुझे प्यार करते हो, मैं गायक को प्यार करती हूँ।" (पृष्ठ ८६) गायक के प्रति प्यार का उसका निदर्शन यह था कि उसका बध छाँवों के सामने देगकर भी वह उच्छ्वसित तक न हों सकी। पुनः जब उसे पूर्ण सिद्धि मिल गयी, मन्नाजी बन गई तब उसे विस्त्रिभित्तूर के प्यार ने प्रताडित किया। वह प्रसाद में निक्कल कर भाग चली। मणिवन्ध उसके पीछे-पीछे दौड़ा। अनेक सैनिकों तथा राज प्रमुखों के रहते हुए मणिवन्ध का यह प्रसाद, यह प्रसावधानी, काम के प्रति यह विद्रुप आकर्षण—मिथ में जाकर व्यापार में महान् सफलता अर्जित करने वाले व्यक्तिव के विपरीत पट जाता है। उसी बीच भूकम्प आरम्भ हो जाता है और दोनों भागने चले जा रहे हैं। लेखक की यह प्रागैतिहासिक कल्पना हृदय को सन्तुष्ट नहीं करती। प्रेमी-प्रेमिकाओं का यह उन्माद-पलायन आज के सिनेमा में चित्रित प्रेमियों की ऐसी ही भाग-दौड़ से अपनी बहुत निकटता रखता है। यहाँ क्या निष्कर्ष निकाला जाये? बेणी का यह मनोवैज्ञानिक नारी-चित्रण है, जो एक बार हिमालय के शिखर पर घाट है और दूसरी बार समुद्र की सन्तल गहराई में डूब जाता है। हम तो यही कहेंगे कि लेखक के दिर पर आधुनिकता का भूत सवार है। इसी प्रकार मनवन्ध में सबादों का प्रवाहित विस्तार भी है। जैसे बेणी को मारने का सकल्प कर जब नीलूफर अपास के साथ छिपकर राजप्रसाद में प्रवेश करती है, बेणी के बध में पहुँचनी है तब उनका संवाद इतना विन्तृत हो जाता है कि (पृष्ठ ३२५ से ३३३) पाठक को यह भास नहीं रह जाता कि नीलूफर यहाँ छिपकर आई है। वह किसी पक्ष के लिए आई है, वह गुनधर है, यह प्रसाद उसके सन् का है और दूसरी ओर भीषण युद्ध चल रहा है, जहाँ उसे शीघ्र पहुँचना चाहिए। लेखक कौतुक और प्रसादचर्च तो उत्पन्न करना चाहता है और कर भी देता है, पर सद्गति स्थितियों की हत्या हो जाती है।

इसी प्रकार उपन्यास की कथा जैसे हत्याओं में ही जीवन पा रही है। उपन्यास का अन्त होने-होने बेणी तथा मणिवन्ध को छोड़कर प्रायः सभी पात्र हत्या के भागी बनने हैं। समामान युद्ध-भूमि में जहाँ सभी एक-एक कर तलवार के घाट उतारे जाते हैं। मेनापति विस्त्रिभित्तूर पायन होकर बच गता है, वह तब पकड़ा जाता है जब चन्द्रा उसे खोजकर पुनः मर्चन करती है। चन्द्रा तो कटार भागकर आत्महत्या कर लेती है, पर विस्त्रिभित्तूर बन्दी बनाया जाकर मणिवन्ध के यहाँ लाया जाता है। लेखक ने ऐसा इसलिए किया कि उसे विस्त्रिभित्तूर का बघ बेणी की छाँवों के सामने मणिवन्ध की छाँवा पर कर कर कथा में प्राण पहुँचना था। यदि

भूकम्प न आ गया होता और महानगर की स्थिति जैसी कि तैसी बनी रहती तो अब उपन्यास की कथावस्तु का कोई जीवन शेष नहीं था जो भविष्य में गतिमान् बनता। बिना भूकम्प के ही कथा घटती में समा चुकी थी। सभी आत्महत्या या वध के भागी बन चुके थे। मानसिक बिपाद, उल्लास, भ्राम या गतिमान् स्थिति भोगने का श्रेय किसी को नहीं मिला। हत्याओं ने कथा को जीवन दिया है और उसकी हत्या भी कर दी है।

दैवी घटनाएँ कथावस्तु को जीवन और गतिशीलता प्रदान करती हैं। इस तुलना में इतिहास के मोड़ या सामाजिक स्थितियाँ बहुत निर्बल हैं, उनसे कथावस्तु बहुत उपकृत नहीं होती। लेखक की यह अक्षमता उपन्यास में बहुत प्रकट है। मणिबन्ध विश्वजित् का पुत्र है, यह विश्वजित् को पता नहीं है। वह समुद्र को सहरो से फेंका जाकर मल्लाहों के हाथ लगता है। वेणी जब विलिम्बितूर के यहाँ से नहीं लौटी, मणिबन्ध उसे स्वयं खोजने निकला, भटकता रहा, इसी बीच अग्रघड आ गया और उम तूफान ने वेणी को ले आकर मणिबन्ध के हाथों पर पटक दिया, वह अचेत थी। यदि तूफान ने यह मिलन न कराया होता तो कथा वहीं अग्रहृद् हो सकती थी। नीलूफर भी जब पुरप वेश में मल्लाहों की गोष्ठी में पहचान ली जाती है और नदी में अपने बचाव के लिए कूदती है तब उसी समय आंधी आ जाती है आंधी आने के कारण मल्लाहों के दीप बुझ जाते हैं, वे अपनी नौकाएँ लेकर नदी के किनारे लग जाते हैं और नीलूफर उनके हाथों पकड़ी नहीं जाती। इसी प्रकार नीलूफर छिप-छिप कर मणिबन्ध के प्रासाद में आती-जाती है, कूटनीति करती है, दासों की बैठक रचाती है, पर वह पकड़ी नहीं जाती, इसे भी हम दैवीकृपा कहेंगे, गुप्तचर जीवन की महान् कुशलता नहीं। उपन्यास की अन्तिम घटना—भूकम्प, ज्वालामुखी का फूटना सम्पूर्ण कथावस्तु को निरीह बना देता है। वैसे यह घटना तथा योगिराज और नर्तकी वेणी का चरित्र तीनों को 'मुर्दों का टीला' के लेखक ने श्री भगवत शरण उपाध्याय के 'सवेरा' सग्रह की 'विध्वंस के पूर्व' कहानी से ग्रहण किया है। उसने भूमिका में 'सवेरा' का उल्लेख और उसकी प्रशंसा भी की है। यदि भूकम्प की यह घटना न लाई जाती तो भी कथावस्तु में कोई कमी न रहती। भूकम्प आने के पहले सभी पात्र, केवल मणिबन्ध और वेणी को छोड़कर वध या हत्या के भागी बन चुके थे, कहानी समाप्त हो चुकी थी, भूकम्प लाकर लेखक ने महानगर की भी समाप्ति कर दी जो कि इतिहास का तथ्य था। मणिबन्ध की जब विजय हुई, सम्राट् मणिबन्ध की जयकार बोली जाने लगी। उसकी प्रियसी वेणी जब उसके घर से बाहर भाग निकली, क्या तभी भूकम्प आने का संयोग था, कथा के इस विचित्र अवसान के लिए, जो कथा को छोड़कर केवल पाठक को कौतुक तथा इतिहास को अपनी महमति प्रदान करता है, लेखक की सस्ती कल्पना का फल है।

उपन्यास का सर्वाधिक प्रशंसनीय पक्ष है—नारी-मनोविज्ञान का अंकन। वेणी के सम्बन्ध में पहले चर्चा की जा चुकी है। नीलूफर और चन्द्रा का थोड़ा परिचय

यहाँ दिया जाता है। नीलूफर ने नर्तकी वेणी के घा जाने से मणिबन्ध से उपेक्षित होने पर उसके प्रासाद को छोड़ दिया, जब कि वहाँ उसे किसी प्रकार का कष्ट नहीं था, न तो मणिबन्ध की ही यह इच्छा थी कि नीलूफर उसके यहाँ से चली जाये, पर हाँ यह जरूर था कि मणिबन्ध की दृष्टि में अब पहले वेणी थी, तब नीलूफर। नीलूफर इन्से नहीं सहन कर सकी। कोई भी नारी नहीं सहन करेगी, यद्यपि नीलूफर दामी रूप में खरीदी गई है पर उममें कुलीन नारी के मारे गुण हैं। जब उसने विल्लिभितूर का प्रणय प्राप्त कर लिया तब वह थोड़े से साधन की जिन्दगी में भी, जिसमें उसको बड़े प्रयाम के बाद एक समय का भोजन मिल पाता था, बड़ी सतुष्ट थी, हेका से उमने अपनी स्थिति का जो वर्णन किया है वह नारी की पूर्णता की व्याख्या है—

“मुझे क्या करना है किसी का। जाये मणिबन्ध। वेणी मेरे स्थान को ले ले। यहाँ क्या मेरे जीवन का कोई मोल था? अब मेरे पास मेरा सुहाग है। जो जन्म और वय नहीं दे सका, वह इनकी ठोकरें खिलाने के बाद भाग्य ने दिया है, तो क्या उसे मैं यो ही छोड़ दूँ—अब भोग अपनी होती है। कही कोई हाहाकार नहीं। विवश-नाप्रो में भी हम सुखी है। न दासत्व है, न स्वामित्व। न किसी ने कुछ माँगने है, न किसी को कुछ देते हैं। व्यापारिक, राज्य अधिकारी, यह सब हाहाकार की जड़ है। प्रसिद्धि मनुष्य की शान्ति की सबसे बड़ी शत्रु है जो उमके हृदय की कोमलता का हनन करती है उसे एक क्षण चैन से नहीं बँटने देती। हृदय की पूर्ण परितृप्ति आगमिन् और प्रेम में है, न कि दूसरो को अपने अधीन करके उन पर प्रभुता या जगाने में। हमें, कहा न, अब क्या चाहिए? सुख में, दुःख में मेरा साथी है, तभी हेका, पूर्वजो ने स्त्री के लिए पति ही सबसे बड़ा सुख बताया है। किन्तु पति वह नहीं जो परम्परा बना दे। पति वह जो प्रेमी भी हो। और प्रेम वह नहीं जो मस्ती में हो वरन् विवशता में जिम्का जन्म हो, कठोरताप्रो में जिसकी अग्नि-परीक्षा हुआ करे।” (पृ० २५७)

नीलूफर की हृष्या के बाद राजकुमारी चन्द्रा ने भी मुड के महाविनाश के बाद घायल विल्लिभितूर को सचेतन कर उसके प्रणय की प्रतीक्षा में आशामय भविष्य के साथ उममें कहा था—“सच है गायक! चलो। नहीं दूर चले जायें जहाँ हम इस दुःखमय ससार से सदा के लिए अलग हो जायें। वही विनी निजंन तट पर छोटा-सा कुटीर बनाकर कद-मूल खाकर बिना दंगे यह जीवन।” (पृ० ३४८) “यह भी एक छन है गायक। घायलों और अशक्तों पर पाँव रकें नहीं, बढते हुए चलो। हम जीवित हैं। जिन्होंने मृत्यु का द्वार सटावड़ाया है हम उनके साथी नहीं, हमारा द्वार पूर्व का वह आकाश है जिसमें सूर्य घाता है—।” (पृ० ३५१) नारी मन के दो रूप हमारे सामने घाते हैं एक वह है जो अपने रूप में पूर्ण स्वस्थ है, नारी-जीवन की गरी परिणति की पहचान जिमारी है, वे हैं नीलूफर, हेका और चन्द्रा। और दूसरा रूप है जो भटकता है, जो नर्तकी के जीवन का है, जो घन-वर्धन को चनाचौध में भूल गया है, यह अमिन है अउ. उमें पूर्ण तृप्ति नहीं होती। सम्राज्ञी बनकर भी वह मन

के विकास से सब कुछ छोड़कर निकल भागती है, क्योंकि वहाँ उसे प्रेम न मिला जिसकी ध्वनि-परीक्षा कठोरताओं में हुई थी। लेखक ने इन नारी-चरित्रों को अपने इसी दर्शन का प्रतिनिधित्व प्रदान किया है।

नीलूफर का चरित्र और भी स्वाभाविक और आकर्षक मोड़ लेता है। उसका प्रेमी विल्लिभितूर जन-सेना का सेनापति बनकर महानगर की जनता की ओर से युद्ध कर रहा है, दूसरी ओर है मणिवन्ध की मिथ्या डग की मुसज्जित सेना। वेणी जो नीलूफर की प्रतिद्वन्द्विता में विजयी हुई थी, प्रसाद के कक्ष में बैठा है। स्वयं नीलूफर अपने प्रेमी के साथ युद्ध-भूमि में है। पहले यह आशा थी, जनता की विजय हो जायगी और मणिवन्ध कहीं का न रहेगा, पर धीरे-धीरे यह आशा धूमिल पड़ गई, निश्चय होने लगा, जनता की पराजय हो जायगी। उस समय नीलूफर के मन ने नई करबट ली। उसने सोचा यदि मेरा सौभाग्य छिन रहा है अर्थात् युद्ध करने-कगते विल्लिभितूर पराजित होकर मारा जायेगा, तब पहले उसने स्वयं एक बार युद्ध से विल्लिभितूर को विरत करना चाहा था और कहीं एकान्त में कुटीर बनाकर रहने की सलाह दी थी, पर वह द्रविड़ कवि अपने निश्चय से न हटा, तो अब नीलूफर उस वेणी को ही सुख में यह सारी खुशी क्यों लूटने दे, वह अपाप को साथ लेकर अन्नप्रसाद में वेणी की हत्या करने के लिए चल पडी। मुक्ति और कुशलता से नीलूफर तलवार लिए वेणी के पाम पहुँच गई, वेणी आदर्य में डूब गई। नीलूफर चाहती तो वहाँ उसकी हत्या कर सकती थी। पर वहाँ वेणी से उसकी जो बातचीत हुई उस बातचीत के प्रभंग में नीलूफर ने यह अनुभव किया कि आज वह वेणी से बहुत नाराज़ है क्योंकि उसका पति जनता की ओर से मणिवन्ध की ओर से मणिवन्ध की सेना के विरुद्ध लड़ रहा है, आज वह जन-जन का प्रिय है और नीलूफर उसकी प्रेयसी है। इतना बड़ा सौभाग्य आज इस वेणी का वहाँ उसने प्रयास किया कि वेणी उसकी ओर आ जाये, और वह उसको अपनी ओर मिलाकर मणिवन्ध को करारी पराजय दे। उसने उसकी हत्या का विचार बदल दिया—“आज हेका विद्रोह में भागे चल रही है। दासी की अपराजित चेतना की जाली फट गई है। आज, चन्द्रा जो एक दिन अपने राजवश की ज्वाला में जल रही थी, भिक्षारिणी बन कर द्रविड़ों का नापकत्व कर रही है और तू ? तू यहाँ इन बर्रर के यहाँ मदिरा पी रही है ? जैसे वे सब तेरे कोई नहीं हैं—स्त्री। मैं इस युद्ध को नहीं चाहती। तू मणिवन्ध की हत्या कर सकती है। महलों निरपराधों का रक्तपात नहीं होगा।” (पृ० २३१) वेणी पहले तो प्रभावित हुई पर बट ऊपर से दम्भ भरती रही। नीलूफर ने उसके झूठे दम्भ को पहचाना, उसकी हत्या करने का विचार छोड़ा और उसका तिरस्कार करने हुए स्वाभिमान में कहा—“तू कुत्ते में नीच है स्त्री। तुझ में आज कोई आत्मसम्मान शेष नहीं रहा है। तूने अपनी आत्मा तक को बेच दिया है। मैं तो लौट जाऊँगी किन्तु

साद रखना मसार कहेगा कि नीलूफर सबसे अधिक करण थी। उसने शत्रु के पशु को उसके चंगुल से छुड़ाकर मनुष्य बना देने का प्रयत्न किया था।—वेणी तू मृत्यु के मुल में हँस रही है। नीलूफर सदा अभिमानी को गिराकर कुचला करती है।" (पृ० ३३२) अन्तिम वाक्य में नीलूफर के मन की मही अभिव्यक्ति हुई है। लेखक ने नारी-मन की नाडी की सत्य पहचान की है। और उसका यह नारी-चरित्र हिन्दी-कथा-साहित्य में अनुपम है।

अनुभवों की समीक्षा'

गंगाप्रसाद विमल

हिन्दी उपन्यास चर्चा में 'शेखर एक जीवनी' के महत्त्व को जिन दृष्टियों से स्थापित किया गया है, उनमें एक विलक्षण एकमूर्तता इन 'तथ्य' की है कि 'शेखर एक जीवनी' प्रचलित औपन्यासिक शिल्प में 'वस्तु नियोजनता' का एक नयापन सामने रखता है। हिन्दी उपन्यास का इतिहास मात्रा और गुण की दृष्टि से बहुत सम्पन्न नहीं है, ऐसी स्थिति में जब कोई कृति थोड़ी भी सम्भावनाएँ लेकर सामने आती है तब उसका 'स्तुतिपरक' स्वागत स्वभाविक प्रतीत होता है। परन्तु वर्तमान हिन्दी लेखन की गतिविधियों को देखते हुए किसी भी कृति का, उसके प्रकाशन के समय हुआ, उत्साहवर्धक 'स्तुतिगान' पुनर्मूल्यांकन का कारण बन जाता है। जहाँ तक पुनर्मूल्यांकन के आधार का सवाल है, इसमें सन्देह नहीं है कि पुनर्मूल्यांकन उसी कृति का हो सकता है जिसमें अपने रचनाशिल्प का ऐसा गुणात्मक आधार हो जो बहल पात्रता रखता हो।

इसमें सन्देह नहीं है कि 'शेखर एक जीवनी' अपने समय का महत्त्वपूर्ण उपन्यास है किन्तु इसमें सन्देह है कि उसका मूल्यांकन जिन दृष्टियों में किया गया है, की है। अपने समय का महत्त्वपूर्ण उपन्यास होना ही 'शेखर एक जीवनी' के पुनर्वे दृष्टियाँ मूल्यांकन की न होकर 'सामान्यीकरण' की हैं। अपने समय का महत्त्वपूर्ण उपन्यास होना ही 'शेखर : एक जीवनी' के पुनर्मूल्यांकन का आधार पुष्ट करता है। हिन्दी उपन्यास में 'शेखर एक : जीवनी' नये वस्तुवृत्त के कारण भी महत्त्वपूर्ण है, किन्तु ये महत्त्व सभी उस समय की औपन्यासिक रचना की तुलना के कारण हैं। प्रश्न यह उठता है कि क्या कोई कृति अपने समय की रचनाओं की तुलना के ही कारण वह 'महत्त्व' ग्रहण कर लेती है जो उसे एक बर्चस्व कृति के रूप में प्रस्तुत करती है। दरअसल इस प्रश्न का साफ-साफ उत्तर प्रश्न में ही निहित है। यदि कोई कृति अपने समय में समसामयिक रचनाओं की तुलना की वजह से महत्त्वपूर्ण टहराई गई है तो भावश्यक नहीं है कि वह परवर्ती रचनाओं की तुलना में भी महत्त्वपूर्ण रहे। दूसरा तथ्य यह है, कि सामयिक कृतियों की तुलना के महत्त्व का

प्रश्न समीक्षा की दृष्टि से महत्वहीन है। वस्तुतः दोसर एक जीवनी पर इसी दृष्टि से विचार किया गया है। यह विचार या विवेचन कृति का न होकर समसामयिक साहित्य का मूलनात्मक परीक्षण बन जाता है।

'दोसर एक : जीवनी' के बारे में लेखक का दृष्टिकोण कुछ आघातों पर उप-वास की रचना के बारे में कृच्छक तथ्य प्रस्तुत करता है, किन्तु दोष तथ्यों में प्रतीत होता है जैसे एक जीवनी का अनुभव किताबी अनुभव हो क्योंकि लेखक एक घोर मैथ्यू आर्नाल्ड के शब्दों में गाथा (या साहित्य) को जीवन की आलोचना, जीवन का दर्शन मानना है। तथा दूसरी ओर दलियट के शब्दों में 'भोगने वाले प्राणी और कलाकार' में अन्तर मान कर कलाकार के विशिष्ट होने के 'अभिमान' को प्रस्तुत करता है। किताबों के कथनों से परिपुष्ट किये गये अनुभव की तीव्रता में सन्देह हो सकता है क्योंकि सर्जक के लिए भोगे हुए या प्रामाणिक अनुभव के बारे में कोई सफाई देना आवश्यक नहीं होता, न ही इस तरह की सफाई की आवश्यकता होती है कि 'भोक्ता और सर्जक' के दो अलग-अलग व्यक्तित्व हैं। 'दोसर : एक जीवनी' में भूमिका की उ-योगिता को लेकर बहस नहीं की जा सकती। सीधे तौर पर 'उपन्यास' में भूमिका का मतलब लिया जाना चाहिए कि लेखक अपनी ओर से उपन्यास के बारे में बता रहा है। उससे उपन्यास के साथ-साथ उस 'सृजन प्रक्रिया' में भी पाठक का परिचय होता है जिसके बारे में उसका कोतुक भाव हमेशा तरह-तरह के रहस्यों की सर्जना करना है। दूसरे भूमिका से किसी कृति की वैचारिक भित्ति स्पष्ट होने की सम्भावना होती है। दोसर एक जीवनी में भूमिका का प्रतिदान दूसरी ही दृष्टि का है। ऐसा प्रतीत होता है जैसे लेखक को अपनी बात समझाने के लिए, अपनी कलात्मक और विशिष्टता की धारणा की दृष्टि को स्पष्ट करने के लिए अपनी ओर से यत्न किया हो। इस अनुमान से जो बात स्पष्ट होती है वह यही कि 'उपन्यास' के द्वारा लेखक जिस दार्शनिक सत्य को प्रस्थापित नहीं कर सका, उसे वह भूमिका द्वारा स्थापित करना है।

'दोसर एक जीवनी' की भूमिका के वे तथ्य जो अपनी भूत वेदना की वेदना एक रात में देखे गये 'विजन' की परिपुष्टि पाते हैं, वास्तव में उपन्यास को एक ऐसे 'अनुभव सगर' की रचना देने हैं जिससे उपन्यास के 'अस्तुत्तम' के अनुरूप एक अलग शिल्प की सर्जना आवश्यक प्रतीत होती है। 'पी फटने तक मारा चित्र बदल गया। अर्थ के बहाने में मूत्र मेरे हाथ में थे, लेकिन देह जंग भर गई थी, धूल हो गई थी। यह कर किन्तु आग्नि पाकर मैं गो गया...'। एक महत् मानो अलग (अपवादवत्) अनुभव में सामना करने के बाद—'देह की अममर्थता' (एकान) में वेदना एक ही शक्तता रह जाती है और वह उपन्यास 'अनुभूत जीवन' को दूसरा जीने या जीने की उन कम अवधि में उसकी पुनर्रचना करने की। 'ज्या दिस्नोफ' की तरह, 'दोसर : एक जीवनी' की आकारण समझना में कुछ-कुछ अन्य समझनाएँ भी हैं। ऐसी समझनाएँ पूरे जीवन (अनुभूत जीवन) की पुनर्रचना में सम्बन्धित हैं। 'अनुभूत

जीवन' की इस पुनर्रचना के लिए 'जीवनी' एक ऐसा उपयुक्त माध्यम है जिसकी 'उपयोगिता' उपन्यासकार ने स्वीकार भी की है। 'जीवनी शिल्प' और सफाई (कमन्ट्रीटेड) अनुभवों की इस रचना (शेखर : एक जीवनी) की 'रचनाप्रक्रिया' के बारे में जो भी उपन्यासकार ने कुछ ऐमे सकेन दिए हैं जो उपन्यासकार की विचार-दृष्टि का परिचय देते हैं। 'रचना-प्रक्रिया' के आशिक विवरण के कुछ हिस्से बनावटी और ऊपरी लगते हैं, जिनको हम 'किताबी' कह चुके हैं, क्योंकि उनका पूरी रचना में अगर कोई सम्बन्ध है तो वह यह कि वे रचना को 'स्पष्टीकरण' बनाने हैं। 'उपन्यास' के भीतर भूमिका को सफाई देने वाली 'मुद्रा' के कई अंश हैं। वे सब के सब अंश जो 'समग्र भूमिका' बनाते हैं, उनसे 'शेखर : एक जीवनी' का एक दूसरा ही रूप धुनता है और वह रूप उपन्यास विधा से दूसरी विधा में सचरित होता प्रतीत होता है। रचनाकार की विशिष्टता के अभिमान की रक्षा करने के प्रयत्न भूमिका से लेकर एक लेखक के 'आत्मवृत्त' के अनेक प्रसंगों में 'शेखर : एक जीवनी' प्रस्तुत करती है। यह लेखक जो 'वाचक' (नैरेटर) है, सर्जक से भिन्न है—ऐसा स्वयं अज्ञेय ने माना है। सिवाय कुछेक घटनाक्रमों को सर्जक ने अपने 'अनुभवों' के वृत्त में लिया है। अपने 'अनुभवों' के इस क्रम में 'द्वितीय संस्करण' की सक्षिप्त भी भूमिका में अज्ञेय ने हिन्दी पाठक (और आलोचक) के आग्रह में कुछ अंग्रेजी अंशों का हिन्दी अनुवाद दिया है—परन्तु जिस ध्वनि से अनुवाद देने की बात कही गई है, उसकी 'बनावट' की अपनी एक मुद्रा है, संयोग ही नहीं है 'बनावट की यह मुद्रा' उपन्यास में जगह-जगह मिलती है जिसमें साफ-साफ यह अन्दाज तो लगाया ही जा सकता है कि 'एक लेखक की जीवनी' (क्रान्तिकारी के स्वभाव की कहानी) के रूप में जिस 'बनावटी सत्कार' की रचना अज्ञेय ने की है, वह उनका अपना सत्कार है, कहा जाय तो उपन्यास के अच्छे हिस्सों में ऐसी बनावट सर्जक की मनोदृष्टि का 'घातक हस्तक्षेप' है। 'घातक' इसलिए की उपन्यास के 'घटना सकलन' से जिस अर्थ की परिकल्पना की सुविधा पाठक के पास है, अनायास वह सुविधा और स्वतन्त्रता, यह हस्तक्षेप की प्रवृत्ति, उससे छीन लेती है।

'भूमिका का प्रकरण' 'शेखर : एक जीवनी' के सिलसिले में रचनाकार की वृत्ति (इन्टेन्शन) को समझने में सहायक है, क्योंकि किसी रचना द्वारा लेखक क्या कहना चाहता है, कभी-कभी भूमिका में इसके सूत्र भिन्न जाते हैं। इन्हे मात्र संयोग ही मानना चाहिए, कि 'सफाई देने की मुद्रा' में जिस 'सफाई' को प्रस्तुत करने की 'अज्ञेय' की मनोराशा है, उसका रूप उल्टा ही बनता है यानी लेखक 'रचनात्मक स्तर' पर 'एवस्पोज' होने की बजाय वक्तव्य के स्तर पर अपनी 'वृत्ति' का खाका खींच देना है। 'शेखर : एक जीवनी' औपन्यासिक कृति की रचना के अनिश्चित लेखक की क्या 'वृत्ति' है इनकी पहचान के लिए 'शेखर : एक जीवनी' की 'राजनीति हीन राजनीति' को देखना पड़ेगा। यह राजनीति मनोवैज्ञानिक ग्रन्थ विमोचन 'और अहं विलयन' की प्रक्रिया के बाद स्पष्ट होती है। ग्रन्थियों या मनोव्यूहों के घटनाचक्र में 'पिता

और माँ' दो ऐसे केन्द्र हैं जिनके प्रति तीव्र अस्वीकार (और माँ के प्रति तीव्र घृणा) की 'वृत्ति' बालपन के गुस्ते में जाहिर होती है, किन्तु विलक्षण ढंग से इस 'घृणा और अस्वीकृति की वृत्ति का रूपान्तरण 'विद्रोह' में जाकर होता है। विद्रोह भी तार्किक आधारों पर केवल रचनाकार की उपस्थिति के रूप में स्पष्ट होता है अथवा 'शेखर' का पूरा 'चरित्र' पोजिटिव रोमांटिक चरित्र है। वह अपनी खोज में जिम गूकान्त, जंगल, नदी, पर्वत क्षेत्रों में 'भटका किया' है, 'वह खोज' परितृप्ति की खोज है। स्वयं उस खोज के विवरण को रचनाकार ने जिस ढंग से व्यक्त किया है, उसमें कुछ न कर पाने की विवक्षणा ज्यादा है। अगर कुछ हो जाता है तो वह मयोग है। मनोवैज्ञानिक शब्दावली में पूर्ति के सिद्धान्त में परिचालित है। यह खोज जो कि प्रयोगवृत्तों में आकाशा के रूप में आई है इसी मनोवैज्ञानिक आधार पर स्पष्ट हुई है—

“अपने शरीर की मांग को वह नहीं समझा लेकिन उसे लगता है वह कुछ अनुचित है, कुछ निषिद्ध है, कुछ पापमय। वह चाहता है, कि किसी तरह उसे दबा डालें, कुचल डालें कि इसका साधन क्या है, लेकिन कविता में रचि थी और इसलिए उसे आशा थी कि वह उसमें भुग्या सकेगा।”

दरअसल यह 'यौनावेग की उदात्त यात्रा' का व्यावहारिक स्फोट नहीं है, बल्कि इस किस्म की युक्ति की चाह 'परिपूर्ति' या 'सव्स्टीट्यूट' की खोज है। यह एक आवेग में खुद को निकम्मा पाने के गुस्ते में दूसरे में पदार्पण है। बाहर में यह 'उदात्त प्रक्रिया' लग सकती है। 'फ्रायड' ने कलाकारों आदि के मनोविज्ञान में इस तरह की प्रक्रिया का उल्लेख किया है। 'शेखर' के सिलसिले में यह सच भी उतर सकता है, किन्तु वहाँ एक 'पेंच' है और वह पेंच खुद को समझने पाने का है। वह असमर्थता भी सस्कारों के प्रभाव से बाधित होकर सामने आती है। अगर 'विद्रोह' की वृत्ति सही रूपों में विद्यमान होती तो 'सस्कारों' के चोखे फाड़ने का काम प्रमुख होता। एक 'आवेग' से दूसरे में पदार्पण करने का तर्क केवल इसी प्रसंग में सही पड़ना है, क्योंकि 'कालान्तर' में शरीर का जो निर्माण होता है, उसके लिए वे समसामयिक स्थितियाँ 'उत्तरदायी' हैं जो सस्कार को उनके मूलरूप में अस्वीकार करने की क्षमता उसमें देते हैं। परन्तु शरीर एक जीवनी के गिल्पगत रूप को देखने हुए किसी क्रम में उसका परीक्षण नहीं किया जा सकता, क्योंकि उसका क्रम जीवनी का क्रम नहीं है, उसका क्रम 'गिल्प' का है। वह क्रम स्मृतियों की गुफाओं में भटकने वाला 'सूक्त साहचर्य' का क्रम है। और उसके 'क्रम' की धुरधुरानि आतङ्ग के आधार-बारी अनुभव में होती है। वह मूल बिन्दु है उस 'विजन' का, अन्तर्दृष्टि के चमकृत या जागृत होने के उस प्रोदय-बिन्दु का, जिसमें पुराने अर्थान् व्यतीत शरीर का दूसरा अर्थ गुलता है।

'शेखर एक जीवनी' उपन्यास और जीवनी के बीच की विधा वृत्ति मानी जा सकती यदि उसका परिवेष्ट 'वनावटी' न होता। किसी हद तक इस तरह के अनुमान

कग्ने की वाया 'वक्त्रव्यवाची भाषा क्रम' भी लाते हैं जिनसे घटनाक्रम की तीव्रता में कमी ही नहीं आती बल्कि उनके तोषेपन में शैथिल्य आ जाता है। जिसे हम पहले 'विशिष्टता का अभिमान' कह चुके हैं दरप्रसल वही 'विशेषता' इसकी औपन्यासिक सृजना में बाधा है। यह कह कर मैं 'शेखर एक जीवनी' को ऐसा होना चाहिए था के भाव से देखना नहीं चाहता अपितु 'जंसा है' उसमें 'कुछ और हो जाने' की जिन सम्भावना की मृत्यु होनी है—उस तथ्य की ओर संकेत करना चाहता हूँ। यदि एक पाठक के नाते मेरे पास यह अधिकार बचा हुआ है कि मैं सम्भावनाओं की कृति में सम्भावनाओं की मृत्यु की बात कर सकूँ तो मुझे कहना होगा कि शेखर एक जीवनी में जीवनी-शिल्प की सम्भावनाएँ (किमी सीमा तक सिविल होने हुए भी) हैं लेकिन वे 'सम्भावनाएँ' वायाओं के शिखर से नीचे की ओर झुकी हुई हैं। 'शेखर एक जीवनी' का जीवनी-शिल्प एक ऐसी मीनार है जिसका ऊपरी सिरा सदैव नीचे की ओर झुका हुआ है अर्थात् उसका 'लगाव' अपनी मूलवृत्ति से हटा हुआ है। आरम्भ से लेकर अन्त तक घुमकड़ लेखक के जीवन प्रसंग स्व-स्वीकृत किसी 'तुला' में तोले गये गले हैं जसमें 'मात्रानुभव' सगत है, उन्हें 'पर्याय' की 'मोहर' आत्मीय बनाती है; किन्तु उन्हें 'तोषण' की छोटी सी कोशिश भी उनकी आत्मीयता के रंग को धुँधला कर डालती है। नीचे ओर चक्कर रगों की परिणति घूमिल और मिलेजुले फीके रंग में होनी है। कहना न होगा यह 'शेखर एक जीवनी' का वह प्रबल पक्ष है जो इसकी 'सहजता' को पक्षाघात से पीडित करता है। यह बात दोनों भागों की समग्रता को लेकर तो कही जा सकती है किन्तु 'प्रथम खण्ड' ज्यादा सही उदाहरण है।

शेखर की तस्वीर के जीवनीपरक रूपों में जिस आत्मविश्लेषण की प्रवृत्ति द्वारा शेखर एक व्यक्ति के रूप में उपस्थित होता है, उसे जग आतंक के अनुभव के साक्षान् के मिलमिले में हो देखा जाना चाहिए। उसका 'समग्र प्रभाव' तभी बनता है। एक 'तस्वीर' के लिए रेखाओं का मानवसम रूपात्मक होना जरूरी नहीं है, उनके परिप्रेक्ष्य की रेखाओं और रगों का नम्मिलित प्रभाव जिस एकान्विति की सजंन करता है वह अर्थमय होती है। अर्थात् शेखर एक जीवनी में शेखर के निजी व्यक्तित्व की एक सामाजिकता है; क्योंकि वह उपन्यास की समग्रता में वगं चरित्र के रूप में दिखाई देती है। परन्तु लेखक की 'वृत्ति' उसकी सामाजिकता को वैयक्तिकता में स्थान्तरित करने की है। इसकी छुटपुट कोशिश ही नहीं, बल्कि औपन्यासिक सिन्न की पूरी चालाक कोशिश उपन्यास में मिलता है। वह 'शेखर' जो एक व्यक्ति के रूप में प्रस्तुत होता है, और अपने 'जीवन प्रसंगों' की स्मृतियों में एक व्यक्ति के निर्माण का इतिहास प्रस्तुत करता है। पर क्या यह व्यक्ति—'निर्माण' है? 'जीवनी' के रूप में यह व्यक्ति निर्माण हो सकता है किन्तु उपन्यास के रूप में अपने मनमामयिक दबावों से बनता हुआ शेखर आजादी के दिनों का गुस्सेत पुत्रक है। यह हर चीज से मुक्ति मांगता है। 'निजी हित की मुक्ति जैसा बाबा निःसन्देह शेखर के व्यक्तित्व को एजान्त व्यक्ति बना डालता है। अज्ञेय ने आत्मनेपद में स्वीकार

किया है कि शेखर की स्वातन्त्र्य की खोज, टूटती हुई नैतिक रुढ़ियों के बीच नीति के मूल-स्रोत की खोज है। कह लीजिए कि समाज की खोजली सिद्ध हो जाने वाली मान्यताओं के बदले व्यक्ति की दृढ़तर मान्यताओं की प्रतिष्ठा करने की कोशिश है। मैं मानता हूँ कि चरम आवश्यकता के, चरम दबाव के, निर्णय करने की चरम आवश्यकता के क्षण में हर व्यक्ति प्रकेला होता है : और उस प्रकेलेपन में वह क्या करता है, इसी में उसके आत्मिक धातु की कसौटी है। 'शेखर' के बारे में प्रश्न का यह कथन किन्हीं हद तक शेखर के चरित्र को गरिभामय प्रभामण्डल देने का है। 'निर्णय' या 'चुनाव' की आजादी शेखर में नहीं है। वह हर दूसरी स्थिति में से उसका चुनाव कर लेता है जिसमें असाधारणता का अभिज्ञान है या वह जिसे चुनने से खुद को विशिष्ट मानने की सुविधा प्राप्त है। इसलिए शेखर के व्यक्तित्व में जिस व्यक्ति का चेहरा दीखता है, वह व्यक्ति 'निजी हितों' की लड़ाई में मग्न एक ऐसा व्यक्ति है जिसे अपने समय के जीवन की तीव्र घटनात्मक गतिविधियों की सुविधा मिली हुई है। अतः यहाँ पर यह स्पष्ट हो जाता है कि शेखर के व्यक्तित्व में वैचारिक गरिमा नहीं है। वह वैचारिक गरिमा जो उसे न तो 'समाज' से बाधती है और न उसे व्यक्तिवादी बनने देती है। अपने 'स्वीकार' को एक गरिमावाची प्रभामण्डल देने की सारी प्रक्रिया में शेखर के व्यक्तित्व का खोजलापन भ्रमकता है। उसमें 'स्थिर' होने जैसी गरिमा नहीं है, भटकाविया की तर्कहीन 'भावारगो' है। 'शेखर' की इस प्रधूरी कहानी में अगर वही 'गहराई' की कमी है तो वह उसका वैचारिक धरातल है। इस विचारनिष्ठा की परिपूरति के लिए शेखर कवि रूप में एक ऐसे सप्तर से जुड़ जाता है जिसकी संगति पर्याय दुनिया से नहीं है। यह कहते हुए 'शेखर एक जीवनी' के तीव्र घटनाचक्र, जो कि 'समय की घटना' है कि उस परिवेश को कुछ देर के लिए अलग रखना पड़ेगा जिसमें ज्ञानिकारियों का स्वाभाविक 'उन्मेष' ऐतिहासिक तथ्य है। स्वयं 'अज्ञेय' ने अपने ज्ञानिकारी जीवन की कतिपय सच्चाइयों को 'शेखर : एक जीवनी' के परिवेश के रूप में चित्रित किया है किन्तु वह 'शेखर . एक जीवनी' शेखर के व्यक्तित्व से मेल खाने वाली चीज नहीं है। हमीनिए उसे अलग कर 'शेखर' के 'व्यक्तित्व' की देखा जाय तो उसमें 'वैचारिक स्थिरता' के अतिरिक्त ऐसे आभास भी मिलते हैं जो 'शेखर' को 'हमानी' कथात्रय का 'व्यक्तित्व' बनाने हैं। 'शेखर' के चरित्र में 'रोमांटिक' होने और चुपचाप अपनी स्थिति की स्वीकृति का ही एक विरोधामात्र नहीं है बल्कि अज्ञेय स्तरों पर वह अनेक रूपों में विरोधामात्र का चरित्र है। दरमगल विरोधामात्रों की प्रक्रिया के अन्तर्गत ही शेखर के व्यक्तित्व में 'अह' निर्माण देखा जा सकता है। शेखर के व्यक्तित्व में 'विरोधामात्रों प्रकृति' को लेकर विजयमोहन सिंह ने शेखर को घृणा, प्यार, विद्रोह आदि सभी प्रसंगों में उसे एक 'अप्रोड रोमांटिक ज्वार' में प्रवाहित माना है।

'शेखर' के व्यक्तित्व को 'अतिरिक्त गरिमा' में अभिमहित करने का सबसे बड़ा उपकरण रचनाकार के पास शेखर को विद्रोही या ज्ञानिकारी के रूप में चित्रित

करना है किन्तु दूसरे भाग के अन्त में 'शेखर' के जीवन में 'शैथिल्य' का जो भाव उभरता है, वही भाव शेखर के व्यक्तित्व का मूल भाव है। यद्यपि उस मूलभाव में अतीन्द्रिय दृष्टि प्राप्त करने वाला शेखर कर्म में विश्वास की बात भी कहता है तथापि कर्म के विश्वास का मूल बिन्दु शेखर की खोज का बिन्दु है। वह अन्तहीन खोज है। समीक्षकों ने माना है कि शेखर आत्मकेन्द्रित, अहलीन एक व्यक्तिवादी चरित्र है तथा वह विद्रोही, आन्तिकारी, अहमन्य, उदत, निडर, सधर्षशील, अन्तर्बोध बलिष्ठ तार्किक, बहुज लेखक आदि जो कुछ भी है, वह उसकी 'निमित्त' है अर्थात् यह सब कुछ बनने की क्रिया बचपन से शुरु होती है। यह मान लेना शेखर के व्यक्तित्व को एक सामान्यीकृत आधार पर देखना है। शेखर के 'व्यक्तित्व' के निर्माण का एक मूल तत्त्व है जो निरन्तर अनेक रूपों में उसके सामने आता है, और वह आतक है 'मृत्युभय'—जिससे उसकी विचारणा बनती है। चाहे मृत्यु के प्रति शेखर का राग आत्म-राग के अतिरिक्त कुछ भी नहीं है। 'मृत्यु' के अनुभव को जब वह अपनी विचारणा का तार्किक आरोप देता है तब वह एक दार्शनिक की भाँति, यथार्थ के पक्ष से हट कर अपनी प्रतिक्रियाएँ व्यक्त करता है। यह अजीब बात है कि शेखर का 'मृत्युसा-क्षात्कार' भी एक निमित्त घटना लगती है क्योंकि 'फाँसी' को साँप की आँवों का अत्यन्त तुपारमय सम्मोहन के रूप में दिव्यीकृत कर वह 'जडता' के दर्शन को स्थापित नहीं करता अपितु मृत्यु के ठण्डेपन को वनावटी बंराग्य की आँख से देखता है। 'मृत्यु' के अन्य साक्षात्कारों में 'शेखर' 'मृत्यु' के बारे में जानने की अवोध बेचनी से सजसत है। मृत्यु के सबसे बड़े अनुभव के सामने वह डरा हुआ 'बिम्ब खोजू' व्यक्ति है जो अनुभव की समग्रता और तीव्रता के प्रतिकूल है। इस बिन्दु से लौट कर जब शेखर अपने पूरे जीवन को देखने की ओर उन्मुख होता है तो उसमें अस्वाभाविकता कम लगती है। अस्वाभाविकता उन सभी स्थलों पर प्रकट होती है जहाँ शेखर का रचनाकार अपनी तरफ से 'धारणागत सृष्टि' करता है। यह हम पहले भी कह चुके हैं कि वे असा वनावटी लगते हैं। केवल वनावटी ही नहीं 'औपन्यासिक क्रम' में उनकी संगति सदेहास्पद है।

'शेखर एक जीवनी' में शेखर का 'नायकत्व' पुरानी धारणाओं से बधा हुआ है। आदर्श है कि वह अपनी प्रसंग विविधता में भी अलग से भलकता है और पराजित होने पर भी 'नायकत्व' के विजय भाव से जुड़ा हुआ है। यानी शेखर 'बचपन' में अगर उपेक्षित महसूस करता है तो भी उस 'उपेक्षा' को अपने अह की गतिविधियों में भागे ले जाता है, यदि वह लेखक के रूप में प्रकाशक से प्रताडित है तो भी वह 'शशि' की रोमांटिक प्रेरणा से परिपूर्ण है। अगर ये 'कथाप्रसंग' प्रतीकों के रूप में लिये जाय तो शेखर और मध्यकालीन नायकों में सिर्फ परिवेश की पृथक्ता रह जाती है क्योंकि शेखर के 'नायकत्व' की धारणा में जो अभिजात विजय है वह उसे महा-नता के मूल्यों से बाँध लेती है। अपनी नैतिक कमजोरियों को 'मनोवैज्ञानिक' दृष्टान्तों के रूप में रख कर 'शेखर' उन्ही 'प्रतिगामी' शक्तियों के हाथ का कठपुतला है जो

‘धर्म’ की रक्षा के बहाने अपनी कन्या के विवाह का पड़्यन्त्र करता है तथा पुनः कल्पाने के बहाने दूसरे बड़े लेखक से गठबन्धन किए हुए है। इसीलिए यदि साक्ष्य के रूप में शेखर का ‘मनोविज्ञान’ लिया भी जाय तो वह असंगतियों से भरा पड़ा दोखता है। वह काम भावना से पीड़ित नायक तो है ही, साथ ही अपने ‘निर्णय की स्वाधीनता’ के तर्क से व्यक्तिवादी बनकर अपने समय की सामाजिक गतिविधियों से प्रभावित भी है। वह ‘समाज सुधार’ की अन्वयितावादी नैतिकता में प्रसन्न ‘नायक’ है, इसलिए यह प्रश्न उठना स्वाभाविक ही है कि जिन आधार पर शेखर एक जीवनी वा लेखक उमें व्यक्तिवादी करार करने का पूर्वाग्रह प्रस्तुत करता है वे आधार पूर्ण नहीं हैं। ‘शेखर’ दूसरी ही तरह का ‘नायक’ है, और कहा जाय तो वह रचनाकार के हस्तक्षेप से निर्मित एक ऐसा नायक है जिसमें वे सभी विशेषताएँ हैं जो एक प्रभाववादी नायक में हो सकती हैं। कर्म के विश्वास से सजग शेखर का नायक मृत्यु के आन्तक से त्रस्त भी है, काम पीडा से पीड़ित भी है और क्रांति के दर्शन से प्रभावित भी। परन्तु उसके ‘नायकत्व’ को ये सीमाएँ न उसे शास्त्रीय परिपाटी का नायक रहने देती हैं और न आधुनिक किस्म का नायक। या वह इनमें से किसी भी तरह का नायक नहीं है या है तो वह एक तरह की मिल्नी जुनी आकाशाग्रो का नायक है। यहाँ ‘शेखर एक जीवनी’ में शेखर के नायकत्व का परीक्षण करते हुए भी रचनाकार की विशेष वृत्ति का अनुमान पाने हैं, और वह अनुमान है कि लेखक स्वयं उमें क्या बनाना चाहता है। शेखर की रचना का यह सबसे बड़ा विरोधाभास है। ‘शेखर’ की अपनी स्वाभाविक गति अपने खोजने की है जब कि लेखक की वृत्ति उमें बनाने की है। इसलिए शेखर के मनोविज्ञान में दृष्टान्तवाची प्रवृत्ति का प्रयोग ज्यादा उमेंके जीवन प्रसंगों से उभरती हुई स्वाभाविक मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया उसमें कम मिलती है। ‘धर्म’ के मूलभाव से मुक्ति पाने का जो प्रसंग है, वह इसी असंगति के कारण अपनी स्वाभाविकता खो बैठता है। शेखर के शेष जीवन में निर्भिकता के जितने भी दृष्टान्त हैं उन सबको ‘पूर्वदीप्ति’ बालपन के अनुभव के माध्यम दिखाने की जो कोशिश है वह कोशिश विरोधाभासों को जन्म देती है। ‘विद्रोही’ के ‘मनोविज्ञान’ की आधारसिला अज्ञेय ‘धृणा’ बनाने हैं, जिसकी स्वाभाविक परिणति ‘मानववादी’ होने में ही सहेगी, ऐसा सन्देह किया जा सकता है। दरममल ‘धृणा’ की निद्रि के लिए तर्क जुटाने वाला ‘शेखर’ अज्ञेय के हाथों आधुनिक बनने की बजाय प्रतिगामी नायक बन गया है जिनके लिए यदि आत्मराग विलास है तो मृत्यु-कल्पना एक सुख है तथा धृणा भी विलास का साधन है। विद्रोही के मनोविज्ञान की धमकनियाँ शेखर को पूर्ण विद्रोही बनाने की बजाय, आकाशाग्रो से विद्रोही और धर्म के विलासी चित्रित करती है। शेखर ‘विरोध’ की भूमिका इसलिए स्वीकार करता है क्योंकि ‘धर्म की भूमिका’ के जोशिम में बेहतरी विरोध की नेतागिरी है जिसमें ऊँचे होने की मुविधा तो है ही साथ ही ही अपने आपको दूसरे तर्कों से भिन्न करने की आसानी भी है। और सबसे बड़ी मुविधा है समय के घटनाचक्र की, जो कि ‘जीवन परिवेश’ के रूप में उपग्रह में धार है।

किसी रचना में प्रासंगिक क्रम की एक ऐसी सगति भी मिल सकती है जिसमें अनेक विरोधानामी असगतियाँ हो। वह रचना अपने ही ढंग की रचना हो सकती है—परन्तु इस तरह से अलग किस्म की रचना होने की गुँजायश 'शेखर एक जीवनी' में नहीं। शिल्पगत प्रयोग की दृष्टि से भी नहीं। शिल्पगत चमत्कारों की अन्तर्धाराओं के बीच 'शेखर' का जो जीवन प्रवाहित होना है, वह उन चमत्कारों की सर्जना को कुठिन कर डालता है। शेखर के निर्माण में समय की सुविधाओं के साथ-साथ शिल्पगत सुविधाओं का जो क्रम मिलता है उसके बारे में इसी क्रम में अन्यत्र कुछ कहा जायेगा लेकिन शेखर के व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा के लिए उसमें जो 'जागरूकता' है, वह कलात्मक कम है। कलात्मक होने का आभास उसमें ज्यादा है। मनोवैज्ञानिक शिल्पगत चमत्कार की अपनी विशिष्टताएँ हैं किन्तु शेखर में उनकी कलात्मक अन्विति स्वाभाविक नहीं है। 'शेखर एक जीवनी' की वस्तु चेतना या धीम विषयक चर्चा को लेकर देखा जाय तो मनोवैज्ञानिक शिल्प 'कथा' का अंग बनकर नहीं आया, वह शिल्पावर्णन बाहरी लगता है। कुद्रेक प्रसंगों में जरूर 'शिल्पगत' सृष्टि कथा का अंग बनती है किन्तु ऐसे प्रसंग इतने कम हैं कि उन्हें लेकर कोई बातचीत आगे नहीं बढ़ाई जा सकती है। 'शेखर' की कथा में 'व्यक्ति' की जो प्रतीक कथा चलती है, वह प्रतीक कथा अपना पूर्ण निर्वाह नहीं पाती। कही वह 'व्यक्तिवादी' रूपांकन में खरम हो जाती है और कही-कही 'मानवतावादी' आवेशों में तर्कहीन स्थिति को प्राप्त हो जाती है। असंग-अलग कोणों से देखा जाय तो 'शेखर' की कथा के अनेक कोण समग्र रूप से 'शेखर की मूल कथा' को पुष्ट करते हैं। परन्तु मूल कथा का स्वभाव 'विभाजन' होना है, वह अपने आप में बंद, स्वभाव, व्यवसाय, विचार आदि खानों में बँट जाती है। मूल कथा का यह 'विभाजन' यद्यपि बहुत महत्व का नहीं है, पर मुझे लगता है कि 'शेखर' के व्यक्तित्व की तरह कथा का व्यक्ति भी टूटा हुआ, खण्डित और विखरा हुआ है और उसका यही कारण नजर आता है कि 'कथा के स्वभाव में' अलग-अलग रूपों में ढह जाना मूल रूप से विद्यमान है। कथाक्रम में यह टूटन शिल्पगत सिद्धि के कारण नहीं है। हालांकि इस तरह की गुँजायश 'शेखर एक जीवनी' में पर्याप्त थी। मनोविश्लेषण की पद्धति में ऐसा अधूरापन अपचेतनीय प्रक्रिया के अनुसार अपनी व्याख्या स्वयं प्राप्त कर लेती है, किन्तु जिस पूर्व दीप्ति, स्मृति साहचर्य, युक्त माहचर्य और अन्तर्दीप्ति की पद्धति का 'शेखर एक जीवनी' में प्रयोग हुआ है, उसमें वैचारिक आरोपण इतना ज्यादा है, कि मनोविश्लेषण की इन औपन्यासिक सिद्धियों के प्रयोग गत नहीं हुए हैं।

कथानक की दृष्टि से 'शेखर . एक जीवनी' में जीवनी-शिल्प के आधार पर एक व्यक्ति का क्रमागत इतिहास नहीं है, इसलिए उसे अन्य उपन्यास-कथाओं की तरह नहीं माना जा सकता, किन्तु शिल्पगत अस्पष्टता के साथ-साथ 'शेखर . एक जीवनी' में एक तरल रोमांटिक लेखक की ऐसी गाथा है जो अन्य प्रसंग कथाओं के सन्दर्भ से विद्वन्मनीयता के भ्रम को पूरी तरह से प्रस्तुत करती है। 'कथा' को कई आयामों से

देखा जा सकता है, उदाहरण के लिए कथा का वाचन जिस तरह प्रथम पुरुष के सस्मरणात्मक रूपों में होता है, वह अपने आप में कथा के प्रस्तुतीकरण का ही आयाम नहीं है अपितु 'शेखर : एक जीवनी' के कथावृत्त की अनुकूलता का परिचय उसी से मिलता है। मोटे तौर से दो खण्डों की दो कथाएँ हैं—जिनकी मूलकथा एक है किन्तु दोनों की अलग-अलग सत्ता भी है। अज्ञेय ने पाठकों की सुविधा के लिए इसका ज्ञापन भी 'शेखर एक जीवनी' की भूमिका में किया है। परन्तु मैं दो एक दूसरे ही आधार पर अलग-अलग देखता हूँ—मोटे तौर से पहले खण्ड की कथा में स्मृति और मुक्त साहचर्य का व्यापार ज्यादा है। वहाँ एक ही प्रसंग की स्मृति में उससे मिलती जुटती अनेक कथाएँ सामने आ जाती हैं। यहाँ तक कि कुछ कथा-प्रसंगों का विस्तृत रूप दूसरे खण्ड में मिलता है। अतः पहले खण्ड में कथा के विराट रूप का संप्रधान है जबकि दूसरे खण्ड में उसका विस्तार विवरणात्मक रूप है। वस्तुतः ये दोनों रूप उमकी वाचन शैली के भी हैं तथा शेखर की कथा के दो रूप भी हैं। इसी तरह प्रथम खण्ड में अपेक्षाकृत उस 'वय' की कथा है जिस वय से प्राप्त संस्कार घागे चलकर अपने लिए क्रियाक्षेत्र प्राप्त करता है। हमने कहा है कि मोटे रूप में ही इस तरह का विभाजन किया जा सकता है। गहराई से देखा जाय तो कथा के अनेक खण्ड हैं। प्रसंग कथाओं के अपने अलग-अलग खण्ड हैं जिनमें अज्ञेय जीवन की जिज्ञामात्रो के विवरण भी भरे पड़े हैं तथा ऐसे भी कथा-खण्ड हैं जो शेखर की 'कथ' इच्छामो और काम सवर्णों के दृष्टान्त के रूप में आते हैं। डा० देवराज ने पूरी कथा को मनोविश्लेषणशास्त्र से सगत कथा बनाते हुए बाल मनोविज्ञान सम्बन्ध प्रसंग कथाओं को मूलकथा की अनुष्पना में केस हिस्ट्री माना है; किन्तु यह मानकर भी कथा की एकान्विति मिट्ट नहीं की जा सकती, बाल जीवन के प्रसंग निरन्तर मनो-वैज्ञानिक-पारिभाषिक वृत्त के हैं और मूल कथा से उनकी सगति दृष्टान्तों में ज्यादा नहीं है, किन्तु उनकी सामिकता का अपना एक पक्ष है जिसका सम्बन्ध 'साधारणीकरण' के पहलू से मिट्ट किया जा सकता है। 'शेखर : एक जीवनी' को समग्रतः 'वेस हिस्ट्री' नहीं माना जा सकता, उसमें 'मनोविज्ञान' के स्तर की समगतियाँ ही यह परिणाम सामने रखती हैं। यह कहना ही कि 'शेखर : एक जीवनी' केवल मनो-वैज्ञानिक वेस हिस्ट्री है 'शेखर : एक जीवनी' के उन महत्व की उपेक्षा और अवहेलना करना है जिसमें वह हिस्ट्री के प्रमुख चरित्र उपन्यासों में से एक है। मनोविज्ञान साधन बनकर जहाँ तहाँ 'शेखर : एक जीवनी' में है, मनोवैज्ञानिक पारिभाषिक वृत्त भी साधन बनकर आया है, किन्तु जितना 'साधन' के रूप में वह उपरिधन है, उतना पूरा निर्वाह 'शेखर : एक जीवनी' में नहीं है। कम से कम कथा की दृष्टि में मनोवैज्ञानिक कथाओं का जो दृष्टान्तपरक रूप है उसके अतिरिक्त कोई अन्य निर्वाह 'शेखर एक जीवनी' में नहीं है।

'जीवनी' का कथाक्रम दूसरे द्वारा लिखा जाकर 'अमानुष' होता है; किन्तु जब वह 'आत्मचरित' के रूप में और सामग्री से एक आधार में पूर्वस्मृतियों की

संस्मरणात्मक जागृति के रूप में प्राप्ता है तब उसका रूप बदल जाता है । कदाचित् इस दृष्टि में 'शेखर : एक जीवनी' के टूटे कथाकर्म में आकर्षण है चाहे वह आकर्षण भी कलात्मक मिडि का रूप नहीं ले पाता । कलात्मक स्तर पर कथा समार में एक ध्वनि दृष्टि का अनुमान सहज ही मिल जाता है । अज्ञेय की आभिजात चेतना में उम दृष्टि का आभास कई समीक्षकों को मिला भी है किन्तु सही अर्थों में 'शेखर : एक जीवनी' की कथा में चुनाव की वह सजगता नहीं है, यानी कथा प्रसंगों के चुनाव की सजगता और एक आरोपित सजगता में अन्तर होता है । 'शेखर एक जीवनी' में चरित्राकन द्वारा एक मास तरह की कुलीनता है, किन्तु कथा-प्रसंगों के चुनाव की सजगता उसे नहीं कहा जा सकता । इस दृष्टि में 'शेखर एक जीवनी' का कथांग कच्चा माल लगता है । हो सकता है कच्चा माल होने की यह अनुभूति उसके प्रयोग-धर्मी स्वभाव के कारण भी हो । मसलन आरम्भ में मूल अनुभव के विचारजगत की विशद व्याख्याएँ गलत प्रसंगों पर आधारित लगती हैं । जबकि एक साथ उनमें एक ही जगह बहुत सारी स्मृतियों की 'क्लिफमिलाइट' की खूबसूरती और यथार्थदृष्टि भी है । 'शेखर' अपने अतीत की यात्रा में एक साथ कई 'दृश्यों' से साक्षात् करता है, यह वस्तु-पूर्वदीप्ति (स्मृति के प्रसंग में) द्वारा अतीत की ओर लौटना है । परन्तु वह अतीत भी—जो अतीत स्वप्नों की तरह दिखता पडा है, बहुत ज्यादा घटनात्मक नहीं है । शेखर एक जीवनी का अधिकांश कथावृत्त घटनाओं की सभावनाओं का है । 'शान्तिकारी' जीवन की समग्र चर्चा केवल 'मूचनात्मक परिवेश' की है । उसमें लगता है जैसे 'शेखर' एक दर्शक है, और विद्रोह की घटनात्मक मूचनाएँ कोई सूत्रधार दूर से जगह से पढ़ रहा हो । इसलिए शेखर ने सम्बन्धित 'विद्रोह' के जो भी कथा प्रसंग हैं उनका ज्यादा सम्बन्ध 'शेखर' से नहीं है । यह अलग बात है कि उन 'कथा-प्रसंगों' का मूल-कथा में बाहर भी कोई अस्तित्व नहीं है । उदाहरण के लिए उपन्यास के अन्तिम अंश देखें तो पता चलेगा कि शान्तिकारी की मूचनात्मकता केवल मूचना के लिए ही है—'लाहौर ने दादा ने चिट्ठी भेजकर शेखर से अपील की थी कि अगर हो सके तो वह लाहौर आ जाय—दन के कुछ सदस्य जो बन्दी थे, कुछ दिनों बाद कालेसानी भेजे जाने वाले हैं, यदि स्वाधीनता के आन्दोलन को जीवित रखना है तो इन जीवित समाधि में उन्हें बचाना आवश्यक है और इस कार्य में शेखर का सहयोग अनिवार्य है' । 'शान्तिकारी' के ऊपर जाने-बाने के भीतर जो 'मातृकथा' है वह मिर्च शेखर की है, उस शेखर की है, जिसकी अन्तर्मुखता कुछ 'खोजने' के क्रम में गुजर रही है । कथा का दूसरा कोण 'शान्ति के प्रसंग' की कथा है, जो आरम्भ से लेकर अन्त तक एक अजीब सी 'वायवी' और 'अतीन्द्रियजगत' के अर्थार्थ को पुष्ट करती है । यह नहीं कि शान्ति की सम्पूर्ण कथा ऐसी हो किन्तु 'शान्ति' की कथा का अधिकांश 'टण्डे किस्म के प्रेम' की 'समर्पणपरक' कहानी है । बंगाली उपन्यासों और नाम तोर में भारत के उपन्यासों की नायिकाओं की तरह व्यवहार करती हुई 'शान्ति' का व्यवहार जगन शेखर के 'यौनावेग' के नैतिकीकरण का माधन है ।

'शेखर एक जीवनी' में शेखर के जेन जाने के बाद जिन पात्रों का उदय होता है, उनकी प्रसंग कथाएँ भी 'अतियथार्थवादी' सैली के मिश्रित चित्रों जैसी हैं। उनमें सभ्यत अकेलेपन के विराग से मुक्ति पाने की आत्मीय कोशिश यही है। वही कुछ किसी में सम्पर्क हो, और वह सम्पर्क जो शेखर के माध्यम से उपस्थित होता है वाद में गभीर रूप से आरोपित कथा का हिस्सा बन जाता है। इसी तरह मद्रास कांग्रेस के दिनों शेखर के व्यक्तित्व का वह हिस्सा भी कथा में गभीर विचारणा के आवरण में लिपटा मामूली कथा है जिसकी मूल भूमिका 'विद्रोह' में परिष्कृत होती है। इन 'कथाक्रमों' को लेकर किसी समीक्षक ने 'कार्यकारणशृंखला' के अनुसार 'शेखर : एक जीवनी' की कथा को मनोवैज्ञानिक दृष्टान्त कथाघो का सादृश्य मान दिया है जो अक्षत भी सही नहीं हैं। 'शेखर एक जीवनी' के दोनों खण्डों की कथाघो की समानता को लेकर कार्यकारणशृंखला जैसे सामान्यीकरण से जोड़ा नहीं जा सकता। उनमें अपनी कथाक्रम सम्बन्धी गिथिलताघो के बावजूद भी दृश्यकथा के भीतरी तमारा की एक ऐसी अन्तर्कथा है जिसके दोनों खण्ड दो भिन्न सूत्र हैं। उनमें अगर कोई एकना का नेतृ है भी तो वह एकता का सेतु 'शेखर' की वे दमिन् आकाशाएँ हैं जो उसे 'चुनाव की स्वाधीनता' की एक आत्मस्वीकृत मुक्ति का अनुभव देती हैं। शायद अपने परिवार से टूटने के बाद का 'विजय भाव' शेखर में दूसरी स्थिति के स्वीकार के रूप में गभीर आत्म-अवसाद में बदल जाता है। 'शेखर . एक जीवनी' की मध्यकथा का अगर कोई एक रंग कहा जा सकता है तो वह रंग अवसाद का है, ऐसे अवसाद का जो कुछ खोने या किसी चीज से टूटने या पराजित होने के बाद घिरता है। यह 'अवसाद' कही खिन्नता मिश्रित है तो कही शेखर द्वारा स्वयं स्वीकृत एक ऐसा उपादान भी है जो उसके दुःख को आत्मजनीत बनाने में सहायक है। 'अवसाद' की यह भावकथा दो रूपों में 'शेखर एक जीवनी' में मिलती है, उसका एक रूप तो स्वाभाविक लगता है किन्तु उसका दूसरा रूप जिसमें दार्शनिक और वैचारिक शब्दावली की व्याख्याएँ अलग में जोड़ी हुई लगती हैं। यहाँ तक कि प्रसंगवन्तता में भी उनका कोई सम्पर्क नहीं रह जाता।

'शेखर एक जीवनी' की कथा में 'कथाक्रम' की टूटन छोटी-छोटी कथाघो की पूरक बनकर भी आती है अर्थात् जहाँ पर कथा प्रसंग टूट जाता है वहीं एक प्रसंग कथा समाप्त हो जाती है। अतः 'कथाक्रम' का 'वर्द्धित' रूप 'मित्त' की विधि का ही पूरक नहीं कहा जा सकता। एक तथ्य 'शेखर : एक जीवनी' की कथा मजोजता के बारे में भ्रम नहीं ला सकता, वह है कथा की अलतता या क्षीणता। नेबत कथा-प्रसंगों या प्रसंगान्तर कथाघो की उपस्थिति कथा के रूप को विगड़ना नहीं देती किन्तु कथा की यह मितता 'शेखर . एक जीवनी' को छोटे कथानक वा उपन्यास नहीं बनाती। कथा की मितता होते हुए भी उसमें एक फँदाव है, बड़े कथानक जैसा फँदाव और सभ्यत यह प्रसंगों की विविधता की बड़ह में है। छोटे कथानकों जैसी प्रसंग मितव्ययता नहीं है हावोंकि कथा की मूलचारा बटन क्षीण और अल्प है। इनने

छोटे कथा परिवृत्त में बड़े कथानको जैसे विस्तार का दूसरा कारण शिल्प की मिथिन शैलियों का प्रभाव है। परन्तु इससे ही मिलता जुलता एक अन्य कारण यह है कि 'वरतु चेतना' और प्रस्तुतीकरण की नई विधि का मिथित रूप कथा में विस्तार के आभास की संभावनाएँ देने वाला होता है।

अज्ञेय की कथाओं का समग्र प्रभाव काव्यात्मक प्रभाव जैसा होता है। 'शेखर : एक जीवनी' की समग्र वस्तु भी काव्य वस्तु के ज्यादा निकट है, यदि प्रसंगों की घटनात्मकता अलग कर दी जाय तो अज्ञेय की इस कथावृत्ति में केवल दो विधाएँ शेष रह जाती हैं—एक गद्यकाव्य के निकट है और दूसरी निबन्ध के निकट। दोनों खण्डों में आकारगत विराटता होते हुए भी कथा की क्षीणता और मिथित विधाओं के प्रभाव के फलस्वरूप भी अज्ञेय की इस कथाकृति को शास्त्रीय दृष्टि की महाकाव्यीय शैली और कथा के अनुसूप कोई कृति नहीं माना जा सकता। अपनी वैचारिक असम्बद्धताओं को प्रस्तुतीकरण की सजगता के साथ प्रस्तुत करने पर 'शेखर : एक जीवनी' में 'महाकाव्यीय गरिमा' नहीं है। पहले ही यह माना जा चुका है कि 'शेखर : एक जीवनी' में शास्त्रीय अनुक्रम की कथाकृति होने के गुण विद्यमान नहीं हैं किन्तु जहाँ जहाँ कथा में व्याख्यात्मक टिप्पणियाँ आई हैं, वहाँ वहाँ एक क्रम जरूर रहता है कि लेखक का मतव्य 'महान' आधारा पर 'महान' की गरिमा प्रस्तुत करना रहा होगा। किन्तु यह भ्रम तुरन्त खत्म हो जाता है जैसे जैसे शेखर एक जीवनी में विश्लेषण (वैज्ञानिक + मनोवैज्ञानिक) की प्रवृत्ति द्वारा मनुष्य मन के अन्तस्तल की भाँकियाँ दीखने लगती हैं। सीधे-सीधे इस सवाल का उत्तर देना कठिन है कि 'शेखर : एक जीवनी' कथा की दृष्टि में किस तरह का उपन्यास है; किन्तु शेखर की कथा की बनावट को लेकर यह तो आसानी से कहा जा सकता है कि उसकी कथा—नियोजना अनेक प्रभावों की सम्मिलित नियोजना है। वह 'कथादृष्टि' से एकदम कोई नया प्रयोग ही ऐसा नहीं कहा जा सकता किन्तु कथा प्रयोगों की परम्परा से हट कर किया गया प्रयोग है जिसमें प्रस्तुतीकरण की नवीनता है। इन नवीनताओं के उदाहरण भाषा प्रयोगों से लेकर मनोविश्लेषणात्मक पद्धति द्वारा पात्रों के अन्तर्मन की भाँकियों के रूप में विद्यमान हैं। 'शेखर एक जीवनी' की 'कथा' को उस 'परिभाष' की पकड़ का माध्यम कहा जा सकता है जिसका एक खास रूप लेखक की 'मनोवृत्ति' के रूप में भूमिका में उपन्यास में उपनिबन्ध व्याख्याओं (विचार-व्याख्याओं) में फैला हुआ है। वह फैलाव इतना ज्यादा है, कि उन 'अनुमान' का रूपाकन होने की वजह से उसकी प्रत्येक सन्तुलित अन्विति का रूप न देखे जाने वाली स्पष्टता से अस्पष्टता में बदल गया है। कथा में अस्पष्टता का यह रूप किसी हद तक कथात्मकता का बाहक बन सकता है, किन्तु 'शेखर : एक जीवनी' में अस्पष्टता का यह रूप एक सूक्ष्म भाव तन्तु का व्यापक प्रसार बन कर आया है।

'शेखर : एक जीवनी' में जिन दुनिया को लेखक ने रचा है, वह कई स्तरों पर अपनी भिन्नता के साथ जीवित है। यहाँ तक कि वह प्रमुख पात्र शेखर, शशि आदि

में, उनके जीवन के परिणामों के रूप में विद्यमान है। बाल जीवन से किशोर जीवन के सभी प्रसंगों में एक सामान्य स्तर विद्यमान है, किन्तु बाद में शान्तिकारी दशक के रूप में या प्रेमी के रूप में या एक नैतिकतावादी उपासक के रूप में दोहरा दूसरी ही दुनिया का व्यक्ति लगता है। जहाँ एक ओर ऐसी भी प्रसंग कयाएँ हैं जिनमें फूलों का प्रसंग, रसोटीयों का प्रसंग है तो केलों के वेडों पर बहने की श्रारम्भिक रोमांटिक श्रकाशायें भी हैं। यही नहीं नदी में चिट्ठियाँ बहाना, कविताओं के संग्रह पर खुद को 'प्रकृति का पुत्र' लिखना और उम स्यात पर पिता द्वारा सशोचन उपस्थित किये जाने का प्रसंग कहाँ न कहाँ अपनी समग्र अस्वाभाविकता के साथ भी विरवसनीय हैं, किन्तु कई प्रसंग ऐसे भी हैं जिनमें विश्वसनीयता नहीं है। जो लेखक की अपनी चिन्ता की रचनाएँ हैं। दोहरा की 'दुनिया' में सबसे अधिक कलात्मक दुनिया उमकी अपनी अर्बोध स्थितियों की है और वय प्राप्त हो जाने पर महत्वपूर्ण 'प्रणय' की है जिसकी 'स्वीकृति' यथार्थरूप में नहीं मिलनी बल्कि अन्यत्र भावुकतापूर्ण—रोमांटिक स्तर पर बगला 'उपन्यासों' में परम्परा की मिलती है। और कुल मिला कर महत्वपूर्ण किस्म की भाव कथा है जिसकी स्थिति सर्वत्र एक सी नहीं। 'दोहरा ने अपनी स्मृतियों आदि के माध्यम में प्राप्त 'अर्थात्' को 'भाव' कहा है—'इन्हें स्मृतियाँ कहना स्मृति के अर्थ को कुछ सीचना ही है। क्योंकि ये सब मुझे इस रूप में याद नहीं हैं, बल्कि इनको तथ्य याद ही नहीं है, जब भूत की ओर देखना है तब वे चित्रों के रूप में मेरे सामने नहीं आते। केवल वे भाव जो मैंने अनुभव किए हैं, वह विदोष मन-स्थिति जिसे लेकर मैं किसी दृश्य में कभी भागी हुआ था और ये जो चित्र मैं सीचना है ये उन्हीं मन स्थितियों को लेकर उन पर निर्मित हुए छायापट मात्र हैं।' सारे स्मृति सयोजन को इस स्पष्टीकरण द्वारा विदोष मन स्थितियों की भावप्रतिच्छविर्भाव मानने में कोई कठिनाई नहीं होनी चाहिए। परन्तु स्मृतियों का क्रम जिस रूप में आया है, उसे लेकर भाव कथा की किसी भी 'निर्दिष्टि' को मूल कथा के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता। उपन्यास की बाहर में दीवने वाली दुनिया के ठीक समानान्तर दोहरा के अन्तर्गत की भी एक दुनिया है, जिसकी अपनी प्रकृति है तथा जिसकी अपनी ही प्रतिक्रियात्मक गति भी है। 'दोहरा एक जीवनी' में एक ही मूल की ओर आती हुई कहानियाँ हैं, इस दृष्टि में वह अन्य उपन्यासों में भिन्न है, क्योंकि अन्य उपन्यासों में सारी कथाएँ एक मूल में निबन्ध कर बाहर की ओर जाती हैं, जबकि दोहरा एक जीवनी में दोहरा के माध्यम में सारी कथाएँ या प्रसंग कयाएँ दोहरा के भीतर जाती हैं, चाहे वे पूरी कथाएँ न हों, चाहे टूटी हुई हों किन्तु उनकी गति अन्दर की ओर जाने की है।

'दोहरा एक जीवनी' अतिशय चित्रों की कथा है जिसमें कथात्मक एतना का संकेत अभाव है। जीवनी, सस्मरण, बाहरी और कथात्मक विषयों की अन्य विभिन्न प्रभाव-प्रकृतियों के प्रयोग में 'दोहरा एक जीवनी' में मिलान प्रभाव तो आया है किन्तु वह प्रभाव विवरण का उपादा है। स्मृतियाँ, स्वप्न, मयोग, स्मृति, साहचर्य,

यात्रा, प्रकृति-साहचर्यों से 'पूर्वदीप्ति' के प्रकार में भिन्नमिताने वाली शेरर की कथाएँ 'घण्टचित्रों' का संयोजित अन्वयम लगती हैं। उसकी भिन्नमिताने वाली एवता में बाधा उन वैचारिक व्याख्याओं से पड़ती है जिनकी सम्बद्धता इन कथाओं से कम है। परन्तु वैचारिक स्थापनाओं में कुछेक ऐसी जखर हैं जो 'शेरर' के कवि व्यक्तित्व के अनुकूल हैं, बल्कि कहीं-कहीं वे अनुकूल ही नहीं वातावरण या परिवेश के रूप में आई हैं। यहाँ पर यह प्रश्न उठ सकता है कि इस कथा के माध्यम से लेखक जो कहना चाहता था कि उसका वह अभिप्रेत वे व्याख्याएँ ही हैं यह एक ऐसा सवाल है जिससे हट कर शेरर का कोई मूल्यांकन संभव नहीं है। बल्कि कहा जा सकता है कि सवाल को जानने की प्रक्रिया में हम 'शेरर - एक जीवनी' में अंकित वैचारिक परिवेश की सार्थकता भी जान सकते हैं। दरअसल 'कथा' के माध्यम से लेखक ने 'नये सामाजिक सम्बन्धों' की व्यक्तिवादी परिधि को बकालत की है। वह चाहे माँ में सम्बद्ध हो या पिता के मामले अपनी मर्यादा की 'स्वच्छन्द' कामना हो, या वह लोगों का नेतृत्व करने और सच्चाई के लिए लड़ने की नैतिकता हो किन्तु महत्त्वपूर्ण उममें यही है कि वह 'शक्ति' के प्रसंग को लेकर उस सामाजिकता का अस्वीकार है जो सामाजिक सम्बन्धों के लिए बहुत बड़ी चुनौती भी है। निम्नलिखित अन्वयम की अन्तिम पंक्तियाँ दृष्टव्य हैं—'शक्ति, शक्ति मेरे पास रही है, पर मैंने उसे जाना नहीं, आजीवन मैं विद्रोही रहा हूँ यह बराबर मैं अपनी विद्रोही शक्ति को व्यर्थ विवेकता रहा हूँ... एक दिन तुम्हारे ही मुख ने मुझे यह दिखाया—बताया कि लड़ना स्वयं साध्य नहीं है, लड़ने के लिए लड़ना निष्परिणाम है। विद्रोही किसी के विरुद्ध होना चाहिए—ईश्वर, समाज, रोग, मृत्यु, माता, पिता, अपना आप, प्यार कुछ भी हो जिसके विरुद्ध विद्रोह किया जा सके, ...तब मेरे विद्रोह को धार मिली—वह विरुद्ध हुआ... मैं प्रतिद्वन्दी हुआ...। किन्तु वह आधा जान था इसलिए मेरा विद्रोह भी आधा था... फिर-फिर तुम्ही ने सिखाया कि विरुद्ध लड़ना ही पर्याप्त नहीं है... मैंने देखा, सर्वत्र कलुष है, हास है, पतन है—कि एक अकेला समाज ही नहीं आमूल जीवन दूषित है—ईश्वर, मानव, सब कुछ... आमूल दूषित-दूषित और सड़ा हुआ, विरुद्ध लड़ने के लिए कुछ भी नहीं है। या सब कुछ है, जो कि एक ही बात है—'मिट्टी को काटा जा सकता है, पर दजदल को नहीं, उसमें घसना ही घसना है... किसी के विरुद्ध लड़ना पर्याप्त नहीं है, किसी के लिए लड़ना भी जरूरी है।' दरअसल यह 'लड़ना' उस 'सामाजिकता' के खिलाफ है जिसे लिए शेरर का 'व्यक्ति' खुद को तैयार करता है। सामाजिक सम्बन्धों की यह लड़ाई व्यक्ति की मुक्त मुविधाओं की गोज की लड़ाई है। यह कितना हास्यास्पद है कि ऐसी लड़ाई को, समय के मुविधावाची ढाँचे में रचनाकार 'विद्रोह' और 'विद्रोही' के रूप में प्रस्तुत करता है। एक जगह 'अज्ञेय' ने लिखा है कि 'विद्रोही बनने नहीं हैं उत्पन्न होने हैं'; किन्तु दूसरी जगह पर 'शेरर' के व्यक्तित्व में बनने की प्रक्रिया के लिए 'शक्ति' के सहयोग की भावुकतापूर्ण स्वीकृतियाँ भी की हैं।

अतिरिक्त गरिमा से अभिमण्डित करने की शास्त्रीय परिपाटी की शक्ति 'शेरर

एक जीवनी' में है। 'मैं नहीं चाहती कि तुम मानव कम होओ दोखर, किन्तु, अगर तुममें क्षमता है, तो उससे बड़े होने ली अनुभूति-स्वाधीनता में तुम्हें मह्यं देनी हूँ,— इस वाक्याल या इसी तरह के कथनों से दोखर को 'गरिमा' की उम प्रादुर्भावदी सीढ़ी की भलक दिखाकर शशि वस्तुतः 'दोखर' को उतना बड़ा मान देती है। यह बड़ा मानना ही एक ऐसी भूमिका है जिस पर 'दोखर : एक जीवनी' में दोखर का नायकत्व वृत्त खोसला, सिद्धि और प्रकर्मण्य लगता है, वह जिस सामाजिकता में दूर होना चाहता है—उममें सिर्फ अपनी सिधिलताओं की वजह से दूर होना है, और जिस दुनिया में पहुँच जाता है, वह दुनिया क्विती और कला की एक ऐसी दुनिया है जिसमें शब्दों की अचित्र-श्रुवसूरी विद्यमान है। दरअसल 'दोखर . एक जीवनी' का जीवनी सस्मरणात्मक प्रवन्ध या उपन्यास होने में कोई मतलब नहीं है, वह एक ऐसी हमानी भावोच्छ्वास की कविता है जिसमें उतरते मध्यकाल के विलास की भलकियाँ भी देखी जा सकती हैं तथा जिसमें नई दुनिया की ज्ञान विज्ञान सम्मन, स्थितियों के प्रयोग का विवरणात्मक आदर्श भी देखा जा सकता है। जो अपने समय सदर्भों की मुक्ति से 'गरिमा' के पद की स्थापना भी करती हैं तथा उम दृश्य यथार्थ से भी कतराती हैं जो सधर्ममय जीवन को विलास के जीवन में हमेशा अलग रखती है। गरिमाय अभिजात की सधर्ममय गाथा में विलास की एक लम्बी भावुकतापूर्ण हमानी कथा है, सगता है सारे विद्रोह, सारी घुणा और सारे गुस्से का समन उस एक बिन्दु पर हो गया है जहाँ दोखर के लिए शशि के प्रति एकात्मक प्रेमजन्य मानवीय भाव उदित होता है। वह मानवीय भाव जिससे ऊपर उठाने की प्रेरणा का काम खुद शशि करती है। समीक्षकों ने 'दोखर' के मानवीय रूप का भाववादी रूपों और गांधी जी के सुधारवादी नैतिक पुनरुत्थान के समकक्ष देखा है, जब कि मैं इस मानववाद को एहान्त रूप से व्यक्तिवाद से जोड़ता हूँ। मुझ पर यह आरोप लगाया जा सकता है, कि मैंने 'दोखर एक जीवनी' के अन्त तक के बिम्ब को उन तथ्यों के आधार पर उदित करने की कोशिश की है जिन्हें लेकर कोई बहस नहीं हुई है। इसीलिए मैंने आरम्भ में स्पष्ट किया था कि अब तक 'दोखर एक जीवनी' को लेकर जो चर्चा हुई भी है वह 'स्वागतगत' ज्यादा लगता है। समीक्षा या मूल्यांकन और स्वागतगत में फर्क है, और जब इस फर्क की चेतना उपन्यास के सिलसिले में साफ सामक आ जाती है तब दोखर के नायकत्व से लेकर उम पूरी 'कथायात्रा' में दोखर के वैचारिक-शोक का खोसलापन ज्यादा स्पष्ट हो जाता है।

'दोखर . एक जीवनी' के विस्तृत कथानक में तीन मुख्य दृश्य हैं। एक दोखर का बाल किशोर जीवन, दूसरा जेल जीवन तथा तीसरा शशि प्रसंग, जिसमें लगातार दोखर की जानने की खोज (अर्थात् दोखर का जिज्ञासु रूप) जागता रहता है। कथानक अहमना दोखर जिस बुनानता के सम्कारों से प्रस्त है, उममें हटकर वह सीखने की प्रक्रिया में आता है। जेल में मदनमिह के सम्पर्क में आकर दोखर बहता भी है, 'घापही बातों में अभी ही कई प्रदनों का उत्तर मुझे मिल गया जिन्हें पूछने का साहस मुझमें नहीं था। मानूँ होता है कि अहकार स्वाभाविक होता है, विनय सीखनी पडती है।

अपने लेकर अपने युवा जीवन के प्रत्येक प्रसंग में सीखने की यह प्रक्रिया बढ़ते हुए घरातलों में मिल जाना है। इसके अनिश्चित इन सब प्रसंगों में बाहरी परिवेश की एकता भी परिनिश्चित की जा सकती है। यह सीखने की प्रक्रिया के समानान्तर तो नहीं है किन्तु उसमें इट कर यह 'शेखर एक जीवनी' को नगर जीवन के बोध का 'क्षेत्र' बनाती है। इस दृष्टि से धानी वातावरण की दृष्टि में 'शेखर एक जीवनी' शैलीय किस्म के उपन्यासों की कोटि का नहीं है किन्तु उसमें पात्रों के स्वभाव का जो परिवेश बनता है उसमें 'क्षेत्रीय' गुण है। प्रमुख पात्रों में शेखर और शशि तथा शत्रु में पंजाब, दिल्ली दो ऐसे परिवृत्त हैं जो शेखर की पञ्चाभियान में अलग नहीं हैं। यह नहीं कि उसमें 'दो पत्तर अनारा दे' जैसे टप्पे शशि जाती है बल्कि इसलिए कि स्वभावतः एक रक्षणा जो जातिगत क्षेत्रगत विशेषता है काव्यमय अर्थों के बीच भी विद्यमान रहनी है। यह उग्रस्थिति 'शेखर एक जीवनी' के भीतरी रेशों को क्षेत्रीय रंगों में परिपूर्ण कर देती है।

जातिगत विशेषताओं के इन हल्के रंगों में 'शेखर एक जीवनी' को वातावरण के रंग का उपयोग तो नहीं माना जा सकता, किन्तु उसकी जीवन्तता का एक अंग अवश्य माना जा सकता है। दरअसल जो रंग 'शेखर एक जीवनी' पर ज्यादा चडा हुआ है। वह उसका भावुकतापूर्ण परिवेश है। और उस भावुकताजन्य सृष्टि का साधन 'शेखर' का कवि प्रस्तुत करता है। शेखर भावुक कवि और सवेदनशील व्यक्ति है। उसके कवि का परिचय उसकी बालाकाशायों तक से मिल जाता है, किन्तु उसके कवि व्यक्तित्व का प्रस्फुरण बहुत बाद में जाकर होता है जब वह मारे सम्बन्धों के प्रति चेतन हो जाता है और खुद उन रहस्यों को जान लेता है जिसे लेकर वह अपने विशाल जीवन में वर्षों प्रभावित रहा है। शेखर कहता है, 'मैं घूणा के मजार से इतना कुचला गया हूँ कि प्यार मेरा अपरिचित हो गया है, लेकिन बलना की आँख से जब देखा है, मिथिलकालीन फीकी चाँदनी में गेहूँ के पके हुए पेतों में मैं कोई स्वर अपने प्रियतम को बुलाता है तब मेरे हृदय में कोई सुप्त प्रतिध्वनि जागकर कहती है, तुमने भी कभी प्यार पाया है,' किशोर हृदय की यह काव्यमय आकाशा शुद्ध ऐन्द्रिक बिम्बों में व्यक्त हुई है। 'शेखर एक जीवनी' में काव्य बिम्बों का यह कृत्रिम और अकृत्रिम आलोक सर्वत्र फैला हुआ है। कहा जाय तो 'शेखर एक जीवनी' की उपलब्धि चर्चा का यहाँ प्रथम और अन्तिम सोपान है किन्तु उपलब्धि चर्चा के लिए वे ही असा मान्य हो सकते हैं जिनमें अकृत्रिमता हो। उदाहरण के लिए 'शेखर एक जीवनी' का अन्तिम असा लिया जाय उसमें अकृत्रिम काव्यत्व है—प्रणाम यमुना, प्रणाम पूर्व दिशा, प्रणाम वैशाल के फूले हुए पलाश और बबूल, प्रणाम भाऊ के उदास भर्मर और फूल के बगूले, प्रणाम दो पैरों से दो लाख बार रोँदे हुए रेतीले नदी-तट, प्रणाम चढ़ी हुई मुट्ठी भर रात में सोचता था यदि ऐसा न होकर वैसा होता और वैसा होना, और वैसा होना तो पर आज सोचता हूँ कि नहीं, आज लगभग माँग रहा हूँ कि यदि फिर ऐसा कुछ हो तो छाया, हम-तुम भी ऐसे ही हो—अलग पर सदा एक दूसरे की ओर घ्रसर होने में सधेष्ट साधारण अभिवा में गैर पर वास्तव में अलख

विद्वाम में बड़े, घमनी के एक...। 'कहा जा सकता है, कि यह काव्यत्व शैल्यर का भावुकतामय प्रलाप है किन्तु इस प्रलय की काव्यमयता या विम्बधर्मिता कुछ ऐसे स्वभाव की है कि उसकी उपेक्षा सहज में ही नहीं की जा सकती, 'बहु प्राप्ता विचरणी है अपने बनों में, जहाँ उसका स्वर्ग है भ्रवाय,' जैसी पंक्तियों में 'वाक्य रचना' और और शब्द-नियोजना भी कविता जैसी है। चाहे वह दृश्य अर्थत्व से परे हो, किन्तु उसका परे होना ही 'काव्यत्व' की वह गरिमा प्राप्त कर लेना है जिसके लिए छायावादी काव्य प्रसिद्ध रहा है। छायावादी कवि की रूमानी सृष्टि का 'काव्य समार' 'शैल्यर एक जीवनी' का मूल काव्य समार है। मच यह है कि उस काव्य-संसार में शैल्यर ज्यादा जुटा हुआ है, इसलिए दूसरे प्रसंगों में शैल्यर स्वाभाविक नहीं लगता, कम-से-कम उन प्रसंगों में जहाँ वह 'विद्रोह' या शक्ति की 'घटनात्मक तीव्रता' में लूट को जोड़ता है। बल्कि एक जगह तो वह सारी 'क्रियाशीलता' से अपने लौटने की स्वीकृति भी देता है, 'भुक्ति की खोज में पहले वह उन वस्तुओं में उलभा जो स्थूल थी, जिन्हें वह देख सकता था, और उनसे हारकर कह कल्पना के क्षेत्र में गया.....'। हालाँकि इस लौटने की प्रक्रिया में 'निराश होकर वह फिर यथावन्ता में, स्थूल और प्रत्यक्ष में लौट आया' किन्तु यह लौटना 'समय के देवाव' की ऐसी विवशता थी जिसे तत्काल 'शैल्यर' या 'शैल्यर' के समय का कोई भी प्रबुद्ध नवयुवा भी स्वीकार नहीं कर सकता था, किन्तु अन्त में शैल्यर फिर वही लौट आता है, उम कहरना जगत में, जो ज्यादा मोहमय, अचपक और शान्त है। वहाँ जहाँ वह दृश्य विम्बों की एक सम्बन्धी बनार के प्रति, उस दयार्थ के प्रति भी काव्यमय है—दिन, दोपहर, सांभ, रात प्रत्यूप, ज्वर, प्रस्वेद, बलान्ति, स्निग्ध, ताप, कौपकौ, ज्वर, स्नेह-स्त्व हाय, उत्रर, प्रस्वेद, शीघ्रत्व, होशियों की हवाएँ, स्निग्ध-शीतल, अनवरत पतभार, छिटपुट रुई के गाले से सफेद बादल, आवाटे, विचित्र, निर्मोही, धूल-भूमर चक्रधान, डाक्टर, राख भरी चिलमनी, चाटं और बोटलें, फलों का रस...मौमी की घोर में गौरा के हाथ की लिप्टी हुई चिट्ठी—माँ की आँसों में घोर कण्ट है इसलिए वे स्वयं नहीं लिख रही—माँदि विवरण देखें तो तो हम पायेंगे कि इनमें भावों के मकेन्द्रण का जो क्रम है, वह कविता की रचना विधि का है। यही नहीं एक ही शब्द की पुनरावृत्ति भी इसी स्तर की है, जिससे काव्यभाव के वैगिट्य की गरिमा का मस्वापन किया जाय। इसमें आश्चर्य नहीं कि इस छोटे में विवरण में छायावादी काव्य के शब्द का समार भी आलोकित हो उठता है, प्रस्वेद या स्निग्ध या अनवरत पतभर, या रात प्रत्यूप या बलान्ति या स्नेह-स्त्व आदि ऐसे प्रयोग हैं जो छायावादी काव्य के प्रयोग कहे जा सकते हैं। शब्द या वाक्यों की आवृत्ति समीप के टेक जैसी भी मिलती है किन्तु उसका प्रभाव नि सन्देह दूसरी किम्प का होता है—'ये मेघाच्छन्न आकाश प्रकाशहीन सामकाल, पर्वत अचचलऔर उड़ने-उड़ने महंगा वग टूट जाने में विवश गिरना हुआ घबरेना ही एत पछी जो गिरना है और फिर घमनी उड़ान घरना स्थान पा लेने के लिए छटपटा रहा है—'। वस्तुतः ऐसे प्रयोग कविता में भावान्तरिक की अस्मिन्वक्ति के लिए किए जाते हैं। छायावादी काव्य में इस तरह के

प्रयोग दो मिडियाँ करने हैं, एक तो वे भावातिरेक को व्यक्त करते हैं दूसरे छाया-वादी काव्य-सौन्दर्य की अपनी पद्धति की मिडि में महयोगी होते हैं। 'क्रमशः टिठुरते और मंहुचिन होने हुए दिन का फीकापन उसके भीतर जम गया, पर उसके बिना भी दोषर के अन्दर पर्याप्त अन्धकार था - अन्धकार और एकान्त-निलिप्त शून्य-विविक्त अनासक्त अंधकार - किसी चीज में कोई अर्थ नहीं है, सब कुछ एक परिणाम है जिसका आधारभूत तथ्य खो गया है' कारण में कार्य है, पर उद्देश्य न कारण का है, न कार्य का, अनुद्देश्य ही सत्य है, अनुद्देश्य भ्रान्ति, भटकन—जैसे प्रयोगों में एक माय स्वादानुभव का विम्ब है जो विचार विम्बों में संचरण कर एक मिश्रित प्रभाव छोड़ता है। 'सप्तपर्णी, मैं कुछ नहीं मानता। यह मिट्टी शायद अनुंबर ही है, पर तुम्हारी छाह में यह साँस उभे छूटी हुई चली जाती है, उसे और कुछ नहीं चाहिए, वह जीवी है।' एक सीमा होती है, जिसमें आगे मीन स्वयं अपना उत्तर है, और सब जिज्ञासाएँ उसमें लीन हैं, क्योंकि वह परम प्रदत्त है - न जाने कब और कैसे दोषर की बाहरी स्थितिना उसके भीतर समा गई और वह सो गया। थोड़ी देर बाद विजयी कदमने में कुछ चौक कर वह जागा, पर वह जागरण तन्द्रिल व्यामोह से आगे नहीं बढ़ा, और ऊपर छाये हुए सप्तपर्णी के सोधे प्रच्छन्न आश्वासन में फिर पवर्त्तन हो गया केवल एक बार जैसे उस द्रवित अवस्था में जीवन के ठोस ज्ञान ने व्याधान डालना चाहा '।' 'इम काव्य विवरण' में रचनाकार ने एक ऐसी स्थिति को बोधा है जिसे दृश्य-शब्दों में ठीक तरह में भावव्यक्त नहीं किया जा सकता; किन्तु कही-कही यह सरा काव्यत्व अपना अर्थ खोकर सामने आया है, तब उसमें वह 'गरिमा' नहीं है जो छायावादी काव्य-शिल्प की गरिमा है। 'सप्तपर्णी के प्रतनु, लच-कीने, पर उदभीव गाछ को देखकर सोखर का हृदय हठाव एक कृतज्ञ आशीर्वाद-भाव से उमड़ आया। खिडकी के चौखट में जड़े हुए उस विमुख आकार को गिर से पैर तरु एक वरत्मन दृष्टि से झूकर उसने मन-ही-मन गद्गहोन प्रार्थना की, और प्रतीक्षा करता रहा कि आलोक की पहली किरण शशि की आकार-रेखा को कुन्दन से मड दे' 'भावुकना सिचित ऐसे अंशों में काव्यत्व की गरिमा नहीं है बल्कि एक प्रसंगहीन अवाश्यक विवरण है।

काव्यमय अंशों में व्यक्तित्व को एक अन्तर्गता चनती है। यह अन्तर्यामि कभी कभी उन आयामों को भी पकड़ती है जो शिल्प में चमत्कार की सृष्टि कर पूरी अर्थधारणा को बदल देती है—'बदली और गीत, किन्तु दिन के प्राण सुन्दर हैं— सुन्दर और स्निग्ध, सख सखत' 'वह कपीतकण होता, तो आज के दिन की आत्मा को स्वरो की तुलिका से धाँक लेता, चित्रकार होता तो उसका चित्र खींचता, मूर्तिकार होता तो स्फटिकशिला में उसके प्राण को बाँध कर अमर कर देता—अमर नहीं, अमर तो वह स्वयं है, उसके आकार को मूर्त की परिधि में ले आता' 'क्योंकि भ्रान्त का आकार भी अवश्य होता है, जो बोध की अंगुणियों से छुमा जा सकता है—अगर वह आकार मूर्त नहीं है, तो वह केवल शिल्पकार को रूप-भङ्गा की स्वच्छन्दता देता

है—अमूर्ति और उत्कृष्टा दार्शिन्यां बनकर उस रूप को सवारती है” दस्तुत. यह स्पष्टीकरण 'विचार' की उस यात्रा का बोधक है जिन पर चलकर शेखर ने अपने लिए कुछ स्वीकार किया है। वह स्वीकार कवि या लेखक को स्वीकार है जो प्रत्येक दृश्य में खुद के लिए कथिताएँ चित्रित देखता है—'पूर्व में एक दिव्य दीप्ति, घुलती हुई धुंध, शीतल समीर, हँसने हुए भ्रोस-वण, मान करती हुई सी मालती-कलियाँ, पागल गुंजार करने हुए भीर, जंगल पर होकर बस्ती की और उड़ते हुए अमह्य यथी—मैं बल्पना में इन सबको देख सकता हूँ, अपनी कोठरी को नभी दीवार पर विखरे हुए लाल प्रकाश के एक चौकोर टुकड़े में……’

'शेखर एक जीवनी' में 'काव्यत्व' से मिलता जुलता 'दर्शन' या 'विचार' का वह आरोपित सत्सार भी है जो कई प्रसंगों में अपनी सार्थकता का दावा भी करता है। वह सत्सार है 'मृत्यु' के दर्शन का और वेदना के दर्शन का—'वेदना में एकमूर्ति है जो दृष्टि देती है। जो यातना में है वह दृष्टा हो सकता है—।' दस्तुत यह कहता कि 'शेखर' का यह दर्शनिक मुखौटा नहीं 'सच' भी है, शेखर के जीवन में उसके होने पर सन्देह करना है। 'शेखर'—जैसे हम उसे 'शेखर' एक जीवनी' में जानते हैं इस 'आरोपित' सत्सार का 'पुर्जा' है। मदनसिंह के चरित्र में जो कुछ है, वह शेखर से एकदम भिन्न है। जब मदनसिंह का वैचारिक रूप 'शेखर' में प्रवेश करता है तब 'शेखर' और ज्यादा बनावटी लगने लगता है। मदनसिंह अपने मानसिक स्वैर्य को एक दार्शनिक उपलब्धि के रूप में प्रस्तुत नहीं करता अपितु वह खुद कई पहलुओं पर सोचने के बाद, उन्हे खुद देखता है—'वह शेखर से कहता है—'आपने किताबों में पढ़ा होगा, जब घर में स्वच्छ हवा का संचार करना होता है तब केवल हवा निकालने के मार्ग बनाए जाते हैं। प्रवेश उसकी करने चाप हो जाता है। जब आप साँस लेते हैं तब उसे निकालने में जोर लगाने हैं, फिर केरुडे भर अपने-घाय जाने हैं। इसको मूत्र में बांधकर वैज्ञानिक कहते हैं कि शून्य प्रवृत्ति को वापसन्द है। हाँ, यह मूत्र आपको याद आया दीखता है। मेरा मूत्र यह है कि सबसे आवश्यक देवता रुद्र है। ब्रह्मा तो प्राय-श्यकता-अनावश्यकता के पन्डे से परे है। हमें विनाश के गर्णों की रचना करनी होगी, सृजन, जन्म आपके शब्दों में रचनात्मक चीज है—'दति-पूति स्वयंभू है। यह मेरा हूठ विश्वास है। इसलिए मैं धाज संहारकारी युग में भी मानव के भविष्य में विश्वास करता हूँ—'भविष्य वर्तमान की दति-पूति है, इसलिए वह स्वयंभू है, उगने निस्तार नहीं है, मदनसिंह की यह विचारधारा किसी 'व्यक्तिवादी' धारण की विचारधारा नहीं है। 'मदनसिंह एक प्रसंग में कहता है—'प्रदन अदृश्य सामाजिक का है। मुझे दीयना है कि हमारा भारतीय जीवन और दर्शन अन्तर्मुखी और व्यक्तिवादी है—जैसे हम मुक्ति का साधन यही मानते हैं कि जहाँ तक हो सके अपने को समाज से अलग रखें और आत्मान विद्धि'। इस 'व्यक्तिवाद' का परिणाम है कि हम पाप पुण्य भी व्यक्तिगत ही समझते हैं। नभी तो हमारे धर्मान्मा लोग साँगे को दूध पिनास भी पुण्य समझते हैं। सामाजिक दृष्टि से यह हिंसा है……। खासकर हम लोगों को अपने

आदर्शों में सुधार की जरूरत है क्योंकि हम नीचे हैं। ... भेड़ों की तरह झुण्ड बांधकर तो भेड़ चाल चतनी पड़ेगी। भेड़ चाल का नाम सम्य संस्कृति है।'

मदनसिंह कोई पूर्ण चरित्र नहीं है। यह भी नहीं कि मदनसिंह का विचार-जगन 'शेखर' से एकदम अलग है। दरअसल धीरे-धीरे मदनसिंह के विचार को 'यातना' के स्वनिर्मित दर्शन से जोड़कर शेखर का रचनाकार अपनी सिद्धि प्राप्त करना है और वह सिद्धि है यथार्थ से दूर एकान्त व्यक्तिवाद के आधार पर 'दुखवादी' दर्शन को अपनी व्याख्या प्रस्तुत करना। यह नहीं कि बुद्धदेव का यह 'दर्शन' किसी नये सामाजिक मद्दे में अर्थ ग्रहण कर रहा हो बल्कि यह अपने समय के कई सुविधावाची विचारों के साथ मिल कर नये व्यक्तिवादी यातना के दर्शन के रूप में प्रस्तुत होते हैं। मदनसिंह, शेखर और शशि तीनों रचनाकार की रचनाएँ हैं, वह उनमें से अपनी सिद्धि के लिए चुनकर अन्त में जो वैचारिक अवधारणा प्रस्तुत करता है, वह अवधारणा 'कर्म' के शाब्दिक अर्थ तक सीमित है, शेष उसमें सिर्फ उस बृहत्तर गरिमा-खण्ड की आकांक्षा है जो असाधारणता के छद्म से परिपूर्ण होती है। और वह असाधारणता व्यक्ति वेदना की गरिमापूर्ण व्यञ्जना में ही मिलती है। क्रान्तिपोषक मदनसिंह यह कहने पर विवश है कदाचित लेखक के हाथों—'ससार मुझे हँसता ही देखे, पर ऐसे भी दर्द होते हैं जो अभिमान से भी बड़े हो। यही मैं आज सीख रहा हूँ—प्रच्छा दृष्टा कि इतना तीखा दर्द मुझे मिला।' और अन्तिम सूत्र—'अभिमान में भी बड़ा दर्द होता है, पर दर्द से भी बड़ा एक विश्वास है'। बन्दी कृपि मदनसिंह जिस यातना से 'विश्वास' की खोज के सूत्र की स्थापना कर गये वह 'शेखर' के लिए दर्शन की एक ऐसी सीढ़ी हो जाती है जो आत्मा की शुद्धि का प्रकाश फैलाती है। गार्वादीशी आत्मशुद्धि की तरह नहीं, बल्कि शेखर की व्यक्तिगत उपलब्धि की तरह—'दुख की छाया एक तरह की तपस्या ही है, उससे आत्मा शुद्ध होती है।' आत्मा ही शुद्ध नहीं होती बल्कि वह 'यातना' (दुख) आत्मगौरव का साधन भी बनता है। 'बन्दी एक दिन आयेगा जब तुम आज की इस यातना के गौरव के लिए अपनी दाहिनी भुजा देने को तैयार होये—इतना बड़ा है यह गौरव—।' परन्तु वह यातना और वह गौरव शशि के प्यार की 'कला' में दूसरा ही आयाम ग्रहण कर लेता है। वह आयाम 'भावुकतापूर्ण प्यार' के समर्पण का आयाम है—'प्यार कला भी हो सकता है, शेखर, वह आदर्श बुरा नहीं है, कल्याणकर है, मैं मानूँगी, पर मेरे लिए वह कला में भी अधिक अन्तरण और जरूरी हो गया था—इसे अहंकार से नहीं कहती, अपनी लाचारी मानती हूँ—कला का आनन्द संयत आनन्द है मैंने अपना समूचा व्यक्तित्व, समूचा इह एक ही बार झुबा में भर कर उड़ेल दिया—वह भयत नहीं था, इसलिए शायद, आनन्द भी नहीं हुआ—यद्यपि इतनी बड़ी वेदना हुई कि उसे ट्रेजेडी भी नहीं कह सकती।' शशि का यह अन्तिम वाक्य अगर पूरी 'शेखर : एक जीवनी' के लिए व्यञ्जना मान लिया जाय तो कोई अयुक्ति नहीं है। 'शेखर . एक जीवनी' में 'त्रास' की समग्र गरिमा एक गैशक ज्वार है। वह उस गहराई से प्रतीकधर्मी नहीं बनता जिस गहराई से उसका आवरण रंगा हुआ है। वह रंग बाहर से लेखकीय हस्तक्षेप है।

‘शेखर : एक जीवनी’ की कलात्मकता का सबसे बड़ा ‘ग्रहण’ (छाया कलक) उसकी भाषा है। वह गभीर, छायावादी रुमानियत, काव्यमय गुण धरिता और विभवधर्मों होने के साथ-साथ बेहद औपन्यासिक कथा-क्रम में बाधक भी है। वह ‘शिल्पगत’ शैथिल्य का प्रमाण तो है ही, उपन्यास को ‘विश्लेषण’ के भाव में भी प्रलय करने की कोशिश करती है। दरअसल यह तीसरी कोटि का ‘निबन्धात्मक’ रूप है जो अधिकांश म्यलो में उभरता है। इस तरह के ‘निबन्धात्मक’ ग्रंथ नहीं-कही तो हास्यास्पद हैं—‘दूर से देखा जाय तो मानवता का सारा विकास ही कम से कम अभी तक यहीं है’—इसी तरह निबन्धात्मक भाषा के अन्य उदाहरण दिए जा सकते हैं। ‘मेरा यह अभिप्राय नहीं है कि कालंभावमें उत्पन्न हुआ था या कि मौली ने समार से कुछ नहीं सीखा या त्रासकी अपने ससार द्वारा निमित्त नहीं हुआ, जितना कि उसने संसार को बनाया...’। यह विवरण २७-३१ पृष्ठों तक फैला हुआ है, इसी तरह पृष्ठ ३५ में, ५२ में १७१ में और अनेक पृष्ठों में यह ‘निबन्धात्मक’ प्रवृत्ति विद्यमान है, जो उपन्यास की कलात्मक अन्विति की एकसूत्रता को भंग करती है।

‘शेखर एक जीवनी’ केंसी भी कृति क्यों न हो, वह एक असफल कलात्मक प्राधारों पर असफल कृति होकर भी चर्चित है, शायद इसका कारण यही हो कि उसके मूल में लेखक की मंतव्य-वृत्ति (Intention) के होने हुए भी एक ऐसी अनन्त खोज विद्यमान है जो किसी कृति को ‘रचना’ के रूप में जड़ होने से बचाती है। वह अपनी समग्र अपूर्णता, खण्डित रूपरेखा में टूटी हुई निरन्तरता या खोज है—एक ऐसी खोज जो जीवनी के शिल्प में अन्तिम परिणति की ओर उन्मुख नहीं है। कई स्तरों पर अपनी असफलता के प्रमाण जुटाने वाली इस कृति में पुनर्मुल्यांकन की संभावनाएँ विद्यमान हैं—इसमें सन्देह नहीं।

मध्य वर्ग का विस्तार और अन्तर्विरोध^१

—सुरेन्द्र चौधरी

हिन्दी कथा-साहित्य की केन्द्रीय धारा की ओर मध्य वर्ग का बार-बार मोटना एक ऐतिहासिक महत्त्व की घटना है। इस अर्थ में ऐसा मानना गलत नहीं है, कि उपन्यास मध्य वर्गीय जीवन के विस्तार की विधा है, ठीक जैसे सामंती संस्कृति की विधा महाकाव्य था। 'माधवती' से 'बूँद और समुद्र' तक भारतीय मध्य वर्ग का विस्तार अपने आप में अध्ययन का एक रोचक विषय हो सकता है। किन्तु प्रस्तुत ममीक्षा में उनकी दूरियों को न तो मापना सम्भव है और न उनके रूपान्तरों को ही हर स्तर पर पहचानना संभव है। इसलिए यहाँ केवल मध्यवर्ग के विस्तार के एक नान-व्यङ्ग की प्रक्रिया पर ही नज़र रखी गई है, एक विशेष कृति के संदर्भ में।

प्रेमचन्द ने जिन भारतीय मध्यवर्ग का चित्रण अपने उपन्यासों में किया था वह अपने स्वल्प और विस्तार में थी अमृतलाल नागर के मध्यवर्ग में भिन्न था। ईतिहास के भीतर यह दूरी बहुत साफ-साफ दीखती है। अपने विस्तार के भीतरी अन्तर्विरोधों के साथ थी नागर जी की कृति उस धारा के समीप है जो गिरती दीवारों, गर्म रात, पथ की खोज, झूठा-सच जैसी कृतियों में उपलब्ध हुई है। किन्तु इस धारा के भीतर होकर भी 'बूँद और समुद्र' का अपना अलग महत्त्व है। बूँद और समुद्र आजादी के बाद के भारतीय मध्यवर्ग पर लिखी गई पहली महत्त्वपूर्ण कृति है। थी नागर जी अमरुत घमसा कल्पित भावों के कथाकार नहीं है। यही कारण है कि 'बूँद और समुद्र' एक साथ ही शोक-ममता-खीभ-गम्भीरता का समन्वित किन्तु स्पष्टन. संयोजित वातावरण प्रस्तुत करता है। इन अर्थ में प्रेमचन्द के बाद भारतीय मध्यवर्ग का ऐसा समृद्ध द्वन्द्वात्मक स्वरूप दूसरे उपन्यासों में नहीं मिलेगा। सम्प्रति, भारतीय मध्यवर्ग की आन्तरिक परिस्थिति ऐसी नहीं है कि उनके भीतर हम जीवन की वस्तु स्थिति को सही-सही पहचान लें। पहचान की इस अनिश्चयता के भीतर 'बूँद और समुद्र' की कथा शुरू होती है। प्रेमचन्द के उपन्यासों की तरह कोई बड़ी और ऐतिहासिक घटना भी इस कथा-प्रवाह के केन्द्र में नहीं है। मगर इधर से घटना-

१. बूँद और समुद्र : अमृतलाल नागर

हीन लगने वाला मध्यवर्ग अपनी रोजमर्रा की जिन्दगी में बड़ी तेजी में बदलना हुआ देख पड़ता है—उसके भीतर का अन्तर्विरोध तीखा हो गया है और खाइयाँ बढ़ती जा रही हैं। इस बदलते हुए परिदृश्य के भीतर अन्तराल पैदा हो रहे हैं और जीवन के अनाहत नैरतम्य को हर स्तर पर बाधित करने लग गए हैं। ऊपर से प्रत्याहन लगने वाली परिस्थिति भीतर से टुकड़े-टुकड़े होकर बिखर रही है। इतिहास के अन्तराल में व्यक्ति डूबता जा रहा है। चेतना की मरहटो पर चलने वाली लड़ाई अचानक चेतना के भीतर चली आई है। प्रत्यक्षीकरण और वीथ की यह नई समस्या उपन्यासकार को विवश करती है कि वह व्यक्ति-समुदाय के निरन्तर बदलते हुए जीवन की पुरानी पहचान को फिर से ढाढा करे। वस्तुओं, व्यक्तियों, सम्बन्धों, स्थितियों तथा सम्प्रदाय के अन्तर्विरोधों से निरन्तर बदलती हुई वास्तविकता को फिर से आयत्त करे।

वास्तविकता की पहचान की समस्या इस काल-खण्ड के भीतर अनेक औपन्यासिक शैलियों को जन्म देती है। कुछ लोग व्यक्तियों के माध्यम से—सवेदनाओं की राह—वस्तु-स्थिति को पहचानने की चेष्टा कर रहे थे और कुछ लोग बड़ी निमंमना से घटनाओं को व्यक्ति-समुदाय में बदल कर उसकी भीतरी सवेदना को इतिहास में जोड़ कर देखने की चेष्टा कर रहे थे। 'बूँद और समुद्र' में नागर जी ने दूसरी औपन्यासिक शैली अपनाई है। इस औपन्यासिक शैली के भीतर समावनाएँ हैं यह तो इस कृति से ही स्पष्ट हो जाता है। घटनाओं को व्यक्ति-समुदाय में निमंमना से बदल कर भी नागर जी व्यक्ति-सवेदना का सूत्र अपने हाथों से जाने नहीं देते। यही कारण है कि कभी कभी इस कृति को पढ़ते हुए ऐसा लगता है जैसे समानान्तर औपन्यासिक शैलियों के संतुलन से नागर जी एक सर्वथा नई शैली गढ़ रहे हैं। व्यक्ति और इतिहास, घटना और सवेदना, काल-क्रम और तात्कालिकता के अन्तराल-संबंध से बनने वाली यह औपन्यासिक शैली बदलती हुई वास्तविकता के भीतरी सघटन को पहचानने की एक ईमानदार और रचनात्मक चेष्टा है।

व्यक्ति और इतिहास को समग्रता में देखने वाली इस शैली की घोर कम लोगों की नज़र गई है। व्यक्ति की राह इतिहास को आयत्त करने की एक अमूल्य चेष्टा 'शिखर : एक जीवनी' में अज्ञेय कर चुके थे। इतिहास के बीच घटनाओं की लिपिलेखन तथा क्षिप्रगति के साथ व्यक्ति को अदृश्य और निर्व्यक्तिक बना कर देखने के प्रयत्न भी 'गर्म राख' जैसी कृतियों में अग्रफन या अग्ररे सिद्ध हो चुके थे। नागर जी के सम्मुख सबसे बड़ी समस्या अपने उपन्यास के लिए उस बनारस की रोज बन गई थी जिसके भीतर व्यक्ति और इतिहास, घटना और सवेदना, काल-शृंखला और तात्कालिकता को ये संतुलित ढंग में आयत्त कर सकें। छविमय और व्यापारगत जीवन की वास्तविकता को उसकी गति और परिवर्तन के साथ उपस्थित कर पाना नागर जी के लिए एक रचनात्मक चुनौती थी। अपने रचनात्मक प्रयत्न में नागर जी ने उस चुनौती का सामना किया है, हमें मदेह नहीं है। जो लोग 'बूँद और

समुद्र' के रचनात्मक संघटन को अधूरा, स्फीत और जटिल मानने हैं उनके लिए मुझे निरर्थक इनना ही कहना है कि उनकी दृष्टि रचनाकार की दृष्टि नहीं है। वे रचना के स्थापत्य को एक बाहरी की हैसियत में देखने-परखने की चेष्टा कर रहे हैं।

'बूँद और समुद्र' बृहत्तर जीवन परिवेश का उपन्यास है। इस बृहत्तर परिवेश को उभकी ममग्रता में देखना एक साधारण कार्य नहीं है। वैसे किसी काल-खण्ड के भीतर एक पूरी पीढ़ी की मानसिक जमीन को स्पर्श करने, पहचानने और परिभाषित करने की चेष्टा हिन्दी उपन्यासकार कई रूपों में करता रहा है। किसी ने इस ऐतिहासिक काल-खण्ड को घटनाओं की राह देखा है और किसी ने व्यक्ति-संवेदनाओं की राह। इस दिशा में निबंध प्रयत्नों और ईमानदार नीयत की कमी नहीं है। मगर प्रश्न केवल नोयन का नहीं है उपन्यास की सार्थकता और आत्मपूर्णता का भी है। उपन्यास किस प्रकार अपनी पूर्णता को उपलब्ध करता है यह प्रश्न औपन्यासिक सौन्दर्य शास्त्र का प्रश्न है और रचनात्मक दृष्टि में मौलिक महत्त्व का प्रश्न है। इतिहास के भीतर चाहे हम मानवीय चेतना की प्रक्रिया को घटनाओं में जान लें मगर औपन्यासिक कृति में घटनाएँ एक स्तर के बाद निरर्थक होकर उपन्यासकार के लिए अर्थहीन हो जाया करती है। उपन्यास व्यक्ति-संवेदना के बीच इतिहास के सत्य को ठोस सामाजिक घन क्रिया में उपलब्ध करने की चेष्टा करता है।

मध्यवर्ग प्रतीकों और कल्पित विम्बों की दुनिया—प्रेमछायाओं की दुनिया—'बूँद और समुद्र' में नहीं है। ऐसे कल्पित विम्बों को प्रायतः देकर समकालीन उपन्यासकार अपना काम नहीं चला सकता फिर छठे दशक में भारतीय मध्यवर्ग का विस्तार जिन अन्तर्विरोधों का शिकार है और जीवन के जिन स्तरों पर आन्दोलित-बाधित हो रहा है उसे परिवर्तन के किसी विशेष केन्द्र में देखना अपर्याप्त होगा। ऐसा कोई आन्दोलन भी इस काल में नहीं चल रहा था कि जिसे ऐतिहासिक संदर्भ बना कर कथानक की रचना की जाती। इस अर्थ में प्रेमचन्द और नागर जी का अन्तर स्पष्ट है। प्रेमचन्द एक निरंतर आन्दोलित होते हुए मध्यवर्ग के कथाकार थे और नागर जो उस भारतीय मध्यवर्ग के कथाकार हैं जो अपने विस्तार में ही कहीं आत्म-विभाजित हो गया है। इस अर्थ में मध्यवर्ग को पूरे ऐतिहासिक परिदृश्य में जोड़ कर देखने की चेष्टा ही 'बूँद और समुद्र' को महत्त्वपूर्ण बना देती है।

घातकरी के बाद भारतीय मध्यवर्ग का आन्तरिक संघटन ही नहीं दस्ता इसी क्रम में उरका चरित्र भी बदल गया। वर्ग-अधर्ष और जन आन्दोलनों ने टूटा हुआ यह मध्यवर्ग या तो अवसर की राजनीति का हिस्सा हो गया या फिर पूरी जीवन-प्रक्रिया में झकेला होता हुआ आत्मनिर्वासित हो गया। इस बाहरी फैलाव के बीच व्यक्ति की निजता मिटती चनी गई, उसकी पहचान समाप्त हो गई। बड़े स्तर पर मध्यवर्ग एक आत्म मंडक का शिकार हो गया। इस अन्तर्विरोध की व्यक्तियों के जीवन में उनाटना नागर जी की कथा-रचना का मूल लक्ष्य है। यही कारण है कि 'बूँद और समुद्र' का सबसे अधिक समर्थक पक्ष है जमना परिदृश्य। एक ध्यापाररत

किन्तु आत्म विभाजित समाज का ऐसा समृद्ध परिदृश्य किसी दूसरी औपन्यासिक कृति में उपलब्ध नहीं होता। इस अधव्यापाररत समाज को उसकी घमघमियों से जोड़ कर देखना ही उसकी ऐतिहासिक वास्तविकता को आत्मसात् करना है। 'बूँद और समुद्र' में एक ओर फैलता हुआ मध्यवर्ग है और दूसरी ओर निरंतर क्षयिष्णु समुदाय के संकट हैं। इन दोनों दुनिया को मिला दीजिए और भारतीय मध्यवर्ग की तस्वीर पूरी हो जाएगी।

अधूरी सहानुभूति और अधूरी घृणा से परिस्थिति और पात्र का सही-सही रूप उभर नहीं पाता। नागर जी अधूरी सबेदना के कथाकार नहीं हैं। फिर भी ऐसा लगता है जैसे 'बूँद और समुद्र' की पात्र-संक्रुत दुनिया में कहीं न कहीं अधूरापन है। यह अधूरापन पात्रों का नहीं है, उस परिस्थिति का है जो मानवीय होने में बच गई है और अपने ही अन्तर्विरोधों को समेट सकने में अक्षम है। परिस्थिति की इस विभाजित तस्वीर के कई पहलू हैं और उन्हें अलग-अलग छवियों में देवने के बिना और कोई रास्ता उपन्यासकार के पास नहीं है। इसलिए हम अक्षयराव को भी उपन्यासकार की कथा-शैली की अमफलता नहीं मानना। कथा के भीतर परिस्थिति का यह विभाजन बहुत स्पष्ट है। एक ओर साधारण लोगों की व्यापाररत दुनिया है—बड़ी, छोटी, मनिया, नदी, तारा, आदि की। दूसरी ओर कर्नल, सज्जन और महिपान की दुनिया है। यह दुनिया एक छोर पर इस छोटी दुनिया से धाकर मिल जाती है और दूसरे छोर पर बाबू साविगराम और राजा साहब की दुनिया को भी छूती है। दोनों की नितान्त अलग अलग चम्बुस्थिति को जिनाने वाला यह सेतु बहुत भजवून तो नहीं है, मगर है महत्त्वपूर्ण। इन सेतुवासी चरित्रों पर एक नजर डालने में ही इनकी अपनी स्थिति का पता चलने लगता है।

सज्जन-कर्नल-महिपाल-वनकथा अपनी-अपनी दुनिया में विभाजित भी है और सेतु रूप में दो अलग छोरों को मिलाने भी हैं। इसीलिए कथा के केन्द्र में भी ये ही हैं। इस दुनिया के केन्द्र में रहकर भी इसकी पूर्णता का दावा कथाकार ने अपनी ओर न कहीं नहीं किया। गच्चाट तो यह है कि इनकी तुलना में छोटी की दुनिया अधिक समृद्ध, छविमय, व्यापाररत और प्रामाणिक है। यह कहना गलत होगा कि अतीत के पात्रों को अधिक सपूर्णता में और सहानुभूति में नागर जी देव पाते हैं। तारा-नन्दा-बड़ी-छोटी-मनिया की दुनिया उनकी ही छविमय है जितनी ताई और राजासाहब की। बल्कि एक अर्थ में यह साधारण दुनिया ज्यादा छविमय और व्यापाररत है। इसी तुलना में ऊपरी वर्गों का लेखक केवल सकेन करना है। फिर भी उनकी टकराहटों के बीच ऊपरी वर्गों के अर्थ का एक ढाँचा बड़ी उत्तरदा ने लेखक तैयार कर लेता है। ऊपरी वर्गों की चर्चा उपन्यास के कथ्यमान की चर्चा है और केवल सामाजिक तथ्यों की पूर्णता अधूर्णता औपन्यासिक कृति की कथात्मकता का प्रमाण नहीं हो सकती। इसके लिए उपन्यास के अन्तरंग पर दृष्टि डालनी होगी। वास्तविकता के ऊपरी ढाँचे के विस्तार के बावजूद अपने औपन्यासिक वातावरण में

कोई रचना अपने अधूरेपन का इजहार कर सकती है, इसकी ओर में हमें धाँखें नहीं सूँदनी होंगी ।

सबसे पहले हम इस रचना-मसार में व्यापाररत उन पात्रों को लें जिनसे इस उपन्यास की वास्तविकता को मानवीयता प्राप्त होती है । 'बूँद और समुद्र में' बाल-जाक और तोतरा तोप की तरह पात्रों की एक भीड़ है । इस भीड़ में कुछ ऐसे पात्र हैं जिन्हें अलग से पहचानना सम्भव नहीं है और कुछ ऐसे भी पात्र हैं जिन्हें भीड़ से अलग करके देखने की सुविधा है । जैसे ताई इस उपन्यास की अकेली पात्र हैं जिन्हें लेखक ने पूरी सहानुभूति और मानवीय वास्तविकता दी है, फिर भी जैसे उन्हें बलात् कान में बाहर जाकर देखना पड़ता है । कान से होकर ताई ऊपर उठ गई है, इसलिए यहाँ पहले ताई की चर्चा नहीं करेंगे । सज्जन कथा का केन्द्रीय पात्र है, कथा के पूरे विस्तार में उसकी व्याप्ति परपरित अर्थ में उसे कथा नायक बनाती है । मगर पूरे उपन्यास में सज्जन जैसे बनने के बजाय बिगड़ जाता है । इसकी विरूपता 'द्विवेक की अपराधी आत्मा' है । मुझे लगता है जीवन-प्रवाह के भीतर नागर जी सश्लिष्ट चरित्रों की खोज कर रहे हैं । मेरी दृष्टि में यह खोज एक हद तक बेमानी है । उपन्यास भी अपने अधूरेपन का आभास शायद इन्हींलिए देता है कि सश्लिष्ट चरित्रों की खोज अर्थहीन है । समय ने कहीं गहराई में हमारी पात्रता तोड़ दी है । हमारी अवाचकता, निर्व्यक्तिकता या विभाजित व्यक्तित्व का एक आयास इतिहास में तो है ही । उस दृष्टि से कर्नल, महिपाल, सज्जन, बनकन्या, शीला की भीड़ में चरित्र बेचल ताई में है, क्योंकि समय उनका स्पर्श नहीं कर पाता, वह समय से ऊपर है । अर्थात् उनकी सश्लिष्टता का कवच है । ताई सचमुच 'कैरेक्टर' हैं, मगर एक व्यतीत हुए युग का आभास बनकर ।

सज्जन कथा के केन्द्र में है । किन्तु इस कथात्मक सुविधा के बावजूद सज्जन कहीं न कहीं अपनी संभावनाओं को भुटगाता हुआ मालूम पड़ता है । मुझे इस उपन्यास को पढ़ने हुए पहली बार भी इसका बोध हुआ था । सज्जन कथाकार है और लगता है जैसे मुहल्ले के जीवन में सदा सदा के लिए के लिए वह बाहरी बना रह जाना है । महिपाल की तरह सज्जन आराम निर्वासित पात्र नहीं है, वह अजनबी है । नागर जी ने उसे आधी सहानुभूति और आधी वैचारिक ऊर्जा से गढ़ा है । यही कारण है कि कथा के सभी स्तरों पर यह पात्र लेखक की सहानुभूति को भुटगाता चताना है । सज्जन की तुलना में महिपाल अपनी परावर्धक और आकस्मिक आत्महत्या के बावजूद एक समय चरित्र है । इन दोनों चरित्रों को प्रतिमुख करने का लेखक का जो भी उद्देश्य रहा हो, इनकी दान तो साफ-भाफ दीख पड़ जाती है कि महिपाल और सज्जन के चरित्र में अन्तर है । यह अन्तर उनके व्यापारों और सवेदना के स्तर पर निरंतर तुलना चलता है । जो ऊपर से सज्जन और महिपाल जिस परिस्थिति में है उनका तनाम एक-सा मालूम पड़ता है, मगर सज्जन हर आंतरिक परिस्थिति को विचारों में बदल कर अपने अनुकूल बना लेता है । सज्जन के आत्ममंथन में जिस

अस्पष्ट विवेक का आग्रह है उसे स्वयं भी वह कभी पूरा नहीं कर पाता। अपनी स्थिति को वह निरंतर दूसरों की पृष्ठभूमि में परखना चाहता है। इसके विपरीत महिपाल अपनी परिस्थिति के भीतर रह कर अपने आत्मविभाजन से साक्षात्कार करता है। उसका दुःख किताबी नहीं है और न उसका प्रेम ही एक कुतूहलपूर्ण उत्तेजना है। महिपाल का आत्ममर्ष सच्चा, गहरा और करुणापूर्ण है।

सञ्जन और महिपाल भारतीय मध्यवर्ग के दो अलग-अलग हिस्सों के पूरक-चरित्र हैं। इनकी पूरकता और प्रतिमुग्धता का द्वन्द्वात्मक स्वरूप पूरे कथा-विस्तार में वनता-विगडता है। इसलिए यदि इन्हें हम अपनी-अपनी वस्तुस्थिति से जोड़कर देखें तभी इनका अन्तर हमारी दृष्टि में आ सकता है। मेट कन्वोमल का पोना मध्यवर्ग के जीवन को देखने आता है। इन जीवन में उसकी सहानुभूति एक विशेष लक्ष्य तक सीमित है। यह दूसरी बात है कि भावुकता के उत्तेजक क्षणों में वनकन्या के प्रति उसका आकर्षण प्रेम का रूप ले लेता है। मगर इस प्रेम में वनकन्या का मैगनेटिज्म ज्यादा महत्वपूर्ण है। महिपाल सीला के प्रति आकर्षित है किन्तु उसके पीछे कोई व्यक्तिगत कुतूहलजन्य आकर्षण नहीं है। महिपाल इतना बचकाना नहीं हो सकता। अपने आकर्षण की आन्तरिकता को पहचानने में न उसे कितनी प्रवार का भ्रम होना है और न इस उपन्यास के पाठक को ही। सञ्जन लेखकीय निष्ठा उधार लेकर जिन्दा है, महिपाल लेखकीय निष्ठा खोकर भी पाठक की सहानुभूति अजित करने में सफल हो जाता है। प्रारम्भ में अन्न तक महिपाल एक ग्राहक और विवश चरित्र है। एक हद तक उसमें मिनिक्ल होने के गुण भी हैं। राज के युग में इस मिनिमिज्म से बचना सम्भव नहीं है। इसलिए श्री नेमिचन्द्र जी की शिफारिश में सहमत हो सकना मेरे लिए मुश्किल ही जाना है कि नागर जी के समकालीन पात्र अचूरे हैं। महिपाल हेतुक चरित्र बनने से हर स्तर पर इनकार करता है, इसे समझने की उत्सुकता नहीं है। इतना ही नहीं, क्या में एक सीमा के बाद महिपाल अपने ऊपर से लेखक के व्यक्तित्व के बोझ को भटके में झलक कर मुक्त भी हो जाता है। महिपाल अपनी आन्तरिक वास्तविकता में लेखकीय सहानुभूति को बहुत पीछे छोड़ जाता है। यही इस बात का प्रमाण है कि वह अचूरा चरित्र नहीं है। जहाँ तक मैं समझता हूँ किमी चरित्र की पूर्णता-अपूर्णता का निर्णय किमी बाहरी आग्रह से नहीं किया जाना चाहिए। कथा-विस्तार के भीतर ही उसका योग निर्मित होता है और इसी भोग से उसकी पूर्णता मिट की जा सकती है। भोक्ता के रूप में महिपाल अन्य सभी पुरुष पात्रों से तीला, सुगीत और वास्तविक चरित्र है। महिपाल श्रौट चरित्र है और अपनी बढ़ती हुई उम्र के साथ अपनी प्रसंगिता को पूरी निर्ममता और कठोरता से देखता है। अपनी प्रसंगिता में भी महिपाल हमें 'बूढ़े और समुद्र' के कथापात्रों में सबसे जीवन चरित्र है।

यह ठीक है कि महिपाल के गडिन व्यक्तित्व में आन्तरिक सगति नहीं है। आन्तरिक सगति का अभाव ही चरित्र को गडित करता है, अन्यथा कौन-भी चीज

उने सरिमट रहने से बाधित कर सकती है। आंतरिक सगति के इस अभाव के प्रति महिपाल पूरी तरह सचेत है, फिर भी कहीं न कहीं वह विवश भी है। उसकी यही विशेषता उसे तृतीय और चतुर्थ दशक के कथानायकों से अलग करती है। सज्जन हमें कहीं भी छू नहीं पाता, परिचालित करने की बात तो दूर रही। महिपाल हमें झूकर परिचालित करता है। यह दूसरी बात है कि महिपाल के चरित्र को बँसा लेखकीय नैतिक समर्पण प्राप्त नहीं हुआ है जैसा सज्जन का होता है। महिपाल के लिए यह बात साधक ही सिद्ध हुई है। अपने कर्मों का भोस्ता स्वयं रह कर वह अधिक आत्मनिर्भर और स्वतन्त्र पात्र बन गया है। महिपाल की परिस्थिति निजी और मानवीय है। सज्जन की तरह बार-बार उसे एक कल्पित परिस्थिति के भीतर रखकर देखने की चेष्टा नहीं की गई है। यह भी उसके पक्ष में ही जाता है। पाठकों की नैतिक सहानुभूति महिपाल को ही प्राप्त होती है।

मुख्य पात्रों में सबसे अधिक कृत्रिम चरित्र बनकन्या और सज्जन का ही है। बनकन्या को उसकी परिस्थिति से काट कर जैसे लेखक उसे पराश्रयो बना देता है। लेखक की सहानुभूति पर निर्भर होना उसकी सबसे बड़ी असफलता है। अपनी पारिवारिक परिस्थिति को लॉथ कर या छलांग लगाकर महेशा वह अपने वेग में ही बट जाती है। व्यक्ति को उसकी आंतरिक परिस्थिति से काट कर देखा जाय—हलचलो से ग्रहण कर दिया जाय—यह दर्शन का एक पदा हो सकता है, मगर व्यावहारिक स्तर पर इसकी कई अमगतियाँ हैं। ऐसे पात्र सदा-सदा के लिए लेखकीय सहानुभूति के मुहताज हो जाया करते हैं। बनकन्या धीरे-धीरे गतिहीन होकर अन्त में एक दम कहीं टहरी हुई लगती है। इन टह्राव की अनिश्चयता को अगर हम जड़ता कहे तो बुरी बात नहीं होती। वस्तुतः बनकन्या अवधान का चरित्र है। उसे लेखक ने अपने विचारों से गढ़ने की चेष्टा की है। इसी क्रम में लेखक उसे अपना नैतिक समर्पण भी देना चाहता है। किन्तु ऐसे उपजीवी पात्र 'भोक्ता' के रूप में कितने अस्मर्य हो जाते हैं इसका प्रमाण बनकन्या का चरित्र है।

सबसे पहले हम उस पारिवारिक परिस्थिति पर ध्यान दें जिसके भीतर उसका क्रुद्ध और विद्रोही चरित्र हमारे सामने आता है। किन्तु धीरे-धीरे यह जीवत और वास्तविक ५५५भूमि छूट जाती है। सज्जन कर्नल के संरक्षण में आकर जैसे वह सदा के लिए अपनी शक्ति और सामर्थ्य का समर्पण कर देती है। ऐसा दुन्द समर्पण प्रेमचन्द के पात्र भी नहीं करते। बनकन्या एक स्थिति के बाद गति का नाट्य करती हुई मालूम पड़ती है। उसके कम्पुनिस्ट होने की सार्थकता क्या है? वैसे यदि चरित्रों का कैरिकेचर करना नागर जी को प्रिय होना (जैसा रेणु करते हैं) तो बात दूसरी होती। मगर नागर जी चरित्रों का कैरिकेचर करने वाले लेखक नहीं हैं। लगता है बनकन्या की तस्वीर घटने में उनकी कल्पना-शक्ति ने उन्हें धोखा दिया है। बनकन्या की तुलना में शीला, चित्रा और सरस्वती अधिक सहज और स्वाभाविक पात्र हैं। क्या ऐसा नहीं लगता, कि दुनिया को बदल देने की बनकन्या की इच्छा

धीरे-धीरे व्यक्ति को अनुकूल बना लेने का आवेश मात्र होकर रह गई है ? इसमें अधिक दुर्भाग्यपूर्ण परिणति की घोर कल्पना भी क्या की जा सकती है। बनकन्या की रिक्तता और अपूर्णता का दूसरा कारण है किसी गहरी आत्मदृष्टि का अभाव। प्रारम्भ में उसके चरित्र में यहाँ-वहाँ यह आत्मदृष्टि हमें उपलब्ध हो जाती है जिसके आधार पर हम यह आशा करते हैं कि कथा-विस्तार में यह आत्मदृष्टि गुम हो जाती है और उसका स्थान एक आवेश ले लेता है। सधर्य की जो निविड आत्मदृष्टि उनमें होनी चाहिए क्या सज्जन का प्रेम उनका अपहरण नहीं कर लेता ? आधुनिक स्त्री का आत्म सधर्य, इस अर्थ में, शीला में अधिक मानवीय होकर उभरता है। चित्रा के चरित्र में लेखक ने उसे जानबूझ कर जैसे घृणित बना देने की चेष्टा की है। बनकन्या, शीला और चित्रा के बीच शीला अधिक प्रकृत चरित्र है। उसी के दो छोर जैसे बनकन्या और चित्रा में स्पातरित हो जाते हैं। उन तीनों की तुलना में सरस्वती का पिच्छा हुआ चरित्र अधिक पूर्ण है। वन में कम अपनी पीड़ा में उसका चरित्र अधिक दारतविक है।

ताई के चरित्र को यदि समय से काट कर देखना सम्भव हो तो निश्चित रूप से ऐसा पूर्ण चरित्र उपन्यास में दूसरा नहीं मिलेगा। ताई के चरित्र की गमान्तर गनिर्या है। एक ओर जैसे वह सारी दुनिया के प्रति घोर घृणा से भरी हुई, उसके मरण की इच्छा करने वाली ऐसी स्त्री है जिसका आक्रोश चाहे मारक न हो मगर चिढ़ाने वाला जहर है। दूसरी ओर उनका सहज मानृत्वाकांक्षी नारी रूप है। इन विरोधी रूपों को एक साथ अपने में आत्ममान् करने वाली ताई का मानवीय रूप सचमुच विचक्षण है। ताई अपने वर्तमान से मरदा ऊपर उठकर जीती हैं, वर्तमान कुछ नहीं है "हो भी तो ताई के लिए व्यर्थ है। हाँ, दूसरों के मार्थक वर्तमान को ताई यदा-कदा जम्बर सँवार देती है। ताई का चरित्र एक अर्थ में भव्य है। ताई एक अग्रव्यति के भीतर हैं और समय का कोई चाप उनकी आग्रव्यति को बाधित नहीं कर सकता। वैसे ताई शील विचित्र नहीं हैं। उन्हें सामत्कारिक और आडम्बरपूर्ण भी नहीं कहा जा सकता। अतीत का अग्र होकर ऐसे चरित्र हमारे लिए विचित्र हो जाएँ, यह बात ही दूसरी है।

चरित्र अपने व्यापारों में, अपने मन्वन्तों और उनके विस्तार में उपन्यास को समृद्ध करते हैं। बूँद और समुद्र में चरित्रों के अलग-अलग समुदाय हैं, इतना तो स्पष्ट ही है। इन समुदायों को सस्कार-व्यापार और विश्रायो के आधार पर गणनाक लगाया जा सकता है। चरित्रों की इन छविमय दुनिया को मंते की छविमय दुनिया की तरह नहीं देखना होगा, इनके परस्पर सूत्रों को पृष्ठान कर ही इनकी छविमयता मिट्ट की जा सकती है। प्रश्न यह है कि इनमें सारे चरित्र का धाज के हमारे जीवन को मही-मही संदर्भित कर पाने है ? अग्र ऐना नहीं कर पाने तो उनकी दुनिया भूठी है। 'बूँद और समुद्र' की दुनिया इसलिए भूठी नहीं है कि वह चरित्रों के टोस सम्बन्धों से और व्यापारों के विविध ढाँचे से समृद्ध होनी है। यह

दूसरी बात है कि इस दुनिया में बाबा और कर्नल जैसे 'माधारण ब्राह्मणों' वाले पात्र भी हैं। इनका होना ही भारतीय समाज की गति और परिवर्तन को साकार करता है। वास्तविक सक्रमणशीलता की दृष्टि से बूँद और समुद्र एक प्रामाणिक और समृद्ध रचना है।

हमारे लिए इससे बड़ी कोई दूसरी घटना नहीं हो सकती कि एक ऐतिहासिक उत्थान के भीतर हम यह अनुभव करने लगे, कि हमारा जीवन ऐसी कठोर वास्तविकताओं से घिर गया है जिनसे एकात्म संभव नहीं है। ये कठोर सत्य जब व्यक्तियों से बाहर और बड़े साहित्य होने लगते हैं तब पूरे सामाजिक स्तर पर जीवन आत्म-संकुल हो उठता है। आजादी के बाद, जब कि हम मानसिक रूप से इसके लिए सबसे कम तैयार थे, भारत में कुछ ऐसा ही अप्रिय घटित हुआ। घटित के इस मर्म को घड़ी घटनाओं से दायद उतना नहीं जाना जा सकता जितना साधारण व्यक्तियों के जीवन में प्रवेश कर जाना जा सकता है। साधारण के भीतर प्रतिष्ठित इस जीवन सत्य को नागर जी ने अपनी भव्य और व्यापक कल्पना-शक्ति में उजागर कर दिया है। बूँद और समुद्र में राष्ट्रीय स्तर की इस दुर्घटना को अनेक माध्यमों से लेखक ने देखने-पहचानने की चेष्टा की है। माध्यमों का ऐसा व्यापक और विशाल स्वरूप प्रेमचन्द के बाद कम उपन्यासों में मिलता है। यह ठीक है कि इस प्रक्रिया में नागर जी की कल्पना-शक्ति अक्सर वर्तमान से होकर अतीत में चली जाती है और वहाँ ठहर जाती है। अतीतजीवी पात्रों को उन्होंने इस उपन्यास में अधिक सफलता से चित्रित किया है। मगर नागर जी की जीवन-दृष्टि को इस आधार पर अतीतनुमुख घोषित करना उनके साथ अन्याय करना होगा। यदि अतीतजीवी पात्रों की छविमयता बूँद और समुद्र में है तो वर्तमान में व्यापारत पात्रों का अन्तर्विरोध मूलक विस्तार भी है।

जैसा मैंने ऊपर कहा है, नागर जी के पास ऐसी कल्पना-शक्ति है जो एक घोर विराट् को धारण करती है और दूसरी ओर साधारण को सामाजिक बिम्बों में साग बना कर विस्तार देती है। नदी, बड़ी, तारा, छोटी, नदी की माँ, मनिया विरहेश की दुनिया ऐसे ही साधारण सामाजिक बिम्बों से घनती है। इन्हे पूरी क्षमता और तापकता से रूपाकार देने का काम तो नागर जी करते ही हैं। साथ-ही-साथ उनकी दुनिया के अन्तर्विरोधों को भी पूरी भावनात्मक और बौद्धिक क्षमता से उजागर करते हैं। अनेक प्रसंगों में जो सक्रमण उदात्त भूमि हमें 'बूँद और समुद्र' में मिलती है उसकी तुलना किसी अन्य उपन्यासों में नहीं की जा सकती। साधारण की प्रतिष्ठा का यह रूप हिन्दी के दूसरे कई समकालीन लेखकों से भिन्न है। रेणु की तरह साधारण को छविमय बनाने के साधारण अथवा नाटकीय व्यापारों का सहारा नागर जी नहीं लेते। इस अर्थ में उन्हें रेणु से कहीं अधिक सार्थक अन्तर्दृष्टि प्राप्त है। साधारण की प्रभावव्यंजक बनाने के लिए चटख रंगों का उपयोग नागर जी नहीं करते। ऐसा होता तो नीला-सह्याय का प्रणय-प्रसंग 'समपूर्ण' हो सकता था। उनके लिए साधारण की निजता

ही सार्थक है। साधारण तथ्यवादी नुस्खों से वचाव का इसमें बढ़िया और रचनात्मक उपाय दूसरा नहीं हो सकता था।

भासपास की दुनिया का गति-चित्र तैयार करने में नागर जी पूरी सावधानी से काम लेते हैं। चूँकि इन गति-चित्रों की प्रामाणिकता एक वाचक देश में विस्तार है तथा देश-काल में सही अर्थों में उनका अनुभूत होना है, इसलिए इन गति-चित्रों पर थोड़े विस्तार में विचार करना यहाँ अपेक्षित है। ये गति-चित्र-प्रेम, घृणा-भाक्तीस विवशता और जीवन को उन्मुक्तता को एक साथ उदाहृत करते हैं। यहाँ ध्यान देने की बात यह है कि इन गति चित्रों का वस्तुगत परिवेश उपन्यासकार के लिए जितना महत्त्वपूर्ण होता है उतना ही उनका आन्तरिक और भावनात्मक रूप भी। उपन्यासकार उनका सेतु होता है। औपन्यासिक चरित्रों में होकर वह परिवेश को निजता से जोड़ देता है। इसी द्वन्द्वात्मक सतुल्य के बीच उपन्यास की कला सार्थक होती है। देश-काल हमारी सुदृढ़-वृद्धि की उपज नहीं है, वह हमारे बाहर की ठोस मूर्त्त सत्ता है। इसी ठोस मूर्त्त मन्वन्धों के समाज के भीतर हम अपने को निरन्तर परिभाषित करने की चेष्टा करते हैं, अपनी गतियों को सार्थक बनाते हैं। नागर जी के उपन्यास में देश-काल के साथ व्यक्ति की निजता का ऐसा सन्तुलन है जिसकी तुलना केवल प्रेमचन्द से की जा सकती है।

यह सही है कि कभी-कभी हम अपने ही कर्मों की माप नहीं जानते और उस हद तक उनकी सार्थकता को भी समझ नहीं पाते। मगर यह तात्कालिक सत्य है। सबके लिए यह तात्कालिक सत्य एक ही अर्थ नहीं रखता। बूँद और समुद्र में इनकी अलग-अलग माप है। प्रेम का प्रकरण हो या व्यक्ति की सामाजिक-पारिवारिक निष्ठा का, कहीं-न-कहीं एक आत्म विरोध जैसे अनायास हमें द्विधाप्रस्त करता है। समकालीन जीवन के भीतर भाव-सम्बन्धों का रूप वही नहीं रह गया है जो पहले था। सज्जन-वनकन्या-विवाह का प्रकरण हो या सज्जन-शीला-सरस्वती का इनके भीतर का अन्तर्विरोध बहुत स्पष्ट है। सज्जन एक अर्थ में निश्चिन्त प्रेमी है। वह भावनात्मक समर्पण में पृथक् किसी सामाजिक निष्ठा का धारणी नहीं मालूम पड़ता। मगर वनकन्या के साथ ऐसा नहीं है। वनकन्या द्विधाप्रस्त है। यही स्थिति उलट कर महिपाल-शीला के प्रेम प्रकरण में हमें उपलब्ध होती है। शीला निश्चिन्त है, महिपाल द्विधाप्रस्त है। बड़ी और विरहेश एक अजीब-सी निश्चिन्तता के बीच अपना प्रेम सम्बन्ध शुरू करते हैं, मगर उन्हें इसका यद्गुण बश मूल्य चुकाना पड़ता है। ये प्रेम-प्रकरण मानवीय भावना के आदिम रूप मात्र नहीं है, साथ-साथ देश-नाय का एक वाचक सामाजिक सदर्भ भी जुड़ा है। इसीलिए इनकी अन्त-अन्त छायाएँ हैं, विस्तार और गहराई है। 'बूँद और समुद्र' सामाजिक सदर्भों के विस्तार और गहराई का उपन्यास है।

'बूँद और समुद्र' केवल सामाजिक घटना प्रवाह की कथा नहीं है। व्यक्ति की भावनात्मक दृकाई मान कर तथा उसकी निजता को ध्यान में रखकर ही कोई कथा-

रचना महत्त्वपूर्ण होगी है। सत्य की निष्ठा का एक पहलू हमें इसी मौलिक प्रश्न की ओर लौटा ले जाता है कि अपने आप से सवाल करें—व्यक्ति की मार्गकता क्या है? तत्काल हम सवाल से स्वयं अपने दूसरे सवाल हमारे लिए महत्त्वहीन हो जाते हैं। पूँजीवादी समाजतन्त्र के भीतर व्यक्ति की स्थिति और सम्बन्धों का पूरी गहराई से देखना इसलिए आवश्यक हो जाता है कि स्वयंभूतता के सवाल की यह पद्धति बहुत तबीन बना कर उद्घोषित करती आई है। इस सवाल को एक विचारक की तरह प्रस्तुत करना और मान्य है तथा उसे कथा सचयता के भीतर अन्तर्भूत कर लेना दूसरी बात। नागर जी ने व्यक्ति की स्वयंभूतता पर बहुत नहीं करवाई है, भाषण नहीं दिलवाएँ हैं, फिर भी अपनी कथा-भरचना के भीतर ही उन्होंने इस सवाल का उत्तर उठाने की ईमानदार चेष्टा की है। सैद्धांतिक मान्यताओं और वस्तु-स्थिति में हमारा समाज जिस तरह विभाजित है, वही इस बात का प्रमाण है कि व्यक्ति की स्वयंभूतता को इस समाज के भीतर प्रतिष्ठा नहीं मिली है। सत्यकथा का पूरा आत्म-संघर्ष इसी पृष्ठभूमि में चिनिन किया गया है। इसी पृष्ठभूमि में बोड़ी बढी हुई तस्वीर महिपाल की भी है। इसी आत्मविभाजित समाज का शिकार बड़ी हो गई है।

उपन्यास की रचना-रचना तब तक अधूरी है जब तक उसमें जीवन को आंतरिक प्रतिष्ठा न हो जाए। कुछ प्रालोचकों ने नागर जी के उपन्यास में इस आंतरिकता के अभाव की शिकायत की है। कुछ हद तक यह शिकायत सही है। मगर इस आंतरिकता को कमी को दूर तक खींच कर जब यह सिद्ध किया जाने लगता है कि इसी कारण बूँद और समुद्र अधूरी वृत्ति है, तब मुझे आश्चर्य होता है। आंतरिकता क्या एकांत प्रसंगों का अकेला क्रम है? क्या आंतरिकता को जीवन-परिस्थिति से काट कर उपलब्ध किया जा सकता है? इसकी शिकायत प्रेमचन्द जी की रचनाओं को लेकर भी की गई थी। मेरी अपनी समझ के अनुसार 'बूँद और समुद्र' में इस आंतरिकता को एक वस्तुस्थिति के भीतर बार-बार स्पष्ट करने की चेष्टा की गई। महिपाल और सरस्वती का प्रसंग हो या महिपाल-शीला का प्रसंग; सञ्जन-वनकन्या का प्रसंग हो या नाई का प्रसंग, सर्वत्र नागर जी की दृष्टि इस आंतरिक सम्भावना पर टिकी हुई है। क्या महिपाल की विवशता और वनकन्या की रासय और द्विविधा आंतरिक नहीं है? महिपाल के सिनिभिन्ध में समकालीन मध्य वर्ग की आंतरिक मनोभूमि का स्पष्ट नहीं है क्या? हाँ, प्रेम प्रसंगों की सायंक-निरपेक्ष आवृत्तियाँ नहीं हुई हैं इस उपन्यास में। यदि इसी को हम आंतरिकता को कमी मान लें तो यह झूठी है। सबसे बड़ी बात जो इस उपन्यास में दिखती है वह यह कि लेखक ने किसी भी स्तर पर आधुनिकता के भाव-बोध में व्यक्तिगत उपस्थित नहीं किया है—न सामाजिक स्तर पर और व्यक्ति के निजी जीवन में।

भारतीय मध्यवर्ग को समय ने अजीब ढंग से आत्म विभाजित कर दिया है। उसकी बाहरी-भीतरी बनावट में ही एक ऐसी अमरगति है जिसे सत्य करना कोई बड़ी गंभीर चीज नहीं है। मगर इस अमरगति अथवा आत्म विरोध की वास्तविक पृष्ठभूमि

में प्रवेश करना उपन्यासकार के लिए सम्भव नहीं है। नागर जी इस आत्मविभा-
जित वर्ग की असंगति को पूरे कथा-विस्तार में ज्ञापित करने चलते हैं। आस्था के
लिए अतीतजीवी और जीवन परिस्थितियों में अग्रगामी कल्याण करने वाला भारतीय
मध्यवर्ग अपनी पूरी आंतरिक अग्रगणियों के साथ इस उपन्यास में चित्रित हुआ है।
इस असंगति से महिलाएँ जैसा तीव्र चरित्र भी नहीं बचता। इस प्रसंग पर विचार
करते हुए यह ध्यान में रखा होगा कि यह मध्यवर्ग '५५ का मध्यवर्ग है जिसकी मनो-
भूमि में आज हम किन्हीं कदर टूट कर अग्रग हो चुके हैं किन्तु जिसके मस्कार कहीं-
न-कहीं हमें आज भी घेरते हैं। इस आत्म विभाजित मध्यवर्ग की मही-मही पृष्ठान
नागर जी को है, इसमें कोई सन्देह नहीं। वैसे इसमें भी किसी प्रकार का सन्देह नहीं
है कि बूँद और समुद्र की रचना के एक दशक बाद आज मध्यवर्ग की मनोभूमि ठीक
वही नहीं है जिसका चित्रण नागर जी ने अपने उपन्यास में किया है, मगर उमरी
बनावट का एक हिस्सा आज भी उसी मनोभूमि के भीतर है और आज भी उन्हीं
अन्तर्विरोध का भिन्न है।

'बूँद और समुद्र' एक बृहत् 'टाउनस्केप' है मगर रूप-रेखा की उमकी पूरी
योजना के बावजूद पूरी पृष्ठभूमि में सिधिलता और ठहराव है। मैं इस सिधिलता
और ठहराव को इस उपन्यास की सरवना का दोष नहीं मानता। यह सिधिलता और
ठहराव उस जीवन का है जिसे एक काल-खंड के भीतर उपन्यास की कथा-वस्तु बनाने
की लेखक ने चेष्टा की है। अनिश्चय और सदिग्धता का यानावरण यदि परिवेश की
यातना को साकार करना है तो इसे मैं उपन्यासकार की सफलता ही मानता हूँ।
महिलाएँ की आत्म-वृत्त्या, चाहे वह जिनकी भी नाटकीय क्यों न हो, इस परिवेश की
यातना को ही मूर्त करती है। इसकी तुलना में सज्जन की दुनिया अग्रणी है। उसमें
गति का गढ़ा गया छप बौद्धिक उपचार मात्र है। महिलाएँ की यातना ही किसी न
किसी रूप में अग्रणी धारा का कथ्य बनती है। इस अर्थ में महिलाएँ हमारे वर्तमान
सघर्ष को पूर्वाशित करने वाला ऐतिहासिक पात्र है।

विचार जब तक सबदेनाओं और अनुभवों के विश्व में प्रतिष्ठित नहीं होने तक
तक वे वस्तु सत्य के पर्याय के रूप में नहीं पहचाने जा सकते। महिलाएँ के विचारों
की दुनिया से उनके अनुभव की दुनिया इसीलिए भिन्न है। इसीलिए सज्जन मध्य
वर्ग के लिए एक बाहरी व्यक्ति है और वनकन्या अपने आत्म सघर्ष के बावजूद
मध्य वर्ग से बट कर अलग पड़ जाती है। धीरे-धीरे कथा-प्रवाह ऐसे ही आत्मविरोधी
पात्रों के केन्द्र में घा जाता है जो अनुभवों की दुनिया में खुद भी कमजोर अलग पड़ने
गए हैं। ऐसा न होता तो 'बूँद और समुद्र' सच्चे अर्थों में भारतीय मध्य वर्ग की गाथा
बन जाता। न जाने क्यों बार-बार वर्तमान के भीतर के अन्तर्विरोधों का समाधान
ढूँढ़ने नागर जी को पीछे की ओर मुड़ना पड़ता है। सामाजिक शक्तियों के मतुलन
और विरोध को साकार करने वाली रचनात्मक व्यपना नागर जी के पास है, इसमें
किसी को किसी प्रकार का सन्देह नहीं होगा। मगर विरोध और मतुलन की मूर्त

वरने की त्रिया जब कही-कही भावनात्मक आवेग से पूरी की जाने लगती है तब ऐसा लगता है जैसे लेखक रचना-कर्म से अलग कोई धार्मिक अनुष्ठान कर रहा है।

'बूँद और समुद्र' कथा-वस्तु में, संरचना में और अपने स्थापत्य में नया उपन्यास नहीं है। उसे इस दृष्टि से प्रेमचन्द की परम्परा का उपन्यास कहना ज्यादा सार्थक होगा। कथा कहने का डग, कथात्मक शानता और स्थैर्य (Calm) में नागर जी प्रेमचन्द के उत्तराधिकारी है। कथा का शानद वे ठीक उसी तरह देना चाहते हैं जिम तरह प्रेमचन्द देते थे, इसलिए घटनाओं के साधारण क्रम को भी पूरे विस्तार से प्रस्तुत करने में नागर जी अद्भुत शानता का परिचय देते हैं। कभी-कभी कथा-प्रवाह में ये खुद बह भी जाते हैं। औपन्यासिक स्थापत्य पर इन बहकों का असर पड़ता है, मगर ऐसा नहीं कि इनमें उनकी गठन पर कोई श्रावण आए। 'बूँद और समुद्र' समाप्तान्तर स्थापत्य-शैली का उपन्यास है और कथा ने अलग-अलग परिवेश को जोड़ने के लिए कथा की समाप्तान्तर शैलियों का प्रयोग किया गया है। फिर भी कुछ प्रसंग यदि कथा-प्रवाह से निकाल दिए जाते तो उनसे औपन्यासिक संरचना में कोई अन्तर नहीं आता और कथा की संगति भी बनी रह जाती। ये प्रसंग छविमय हो सकते हैं, मगर उपन्यास की धरतु से इनकी आंतरिक संगति नहीं बैठ पाती। इसलिए बूँद और समुद्र का स्थापत्य उस बड़े महल की तरह है जिसकी भव्यता का आतंक तो होता है किन्तु जिसकी छोटी कोटरियों में बंद होने का अनुभव भी साथ ही साथ होता है।

इन सीमाओं के बावजूद 'बूँद और समुद्र' कही न जही यदि महत्वपूर्ण हो जाता है तो उसका कारण केवल उसका परिवेशगत विस्तार नहीं है और न उसका अन्य उपन्यासों की तरह घटना-संकुल होना ही है। छोटे-छोटे जीवन-खंडों को जिसे एक तान जीवन-क्रिया का अंग बनाकर लेखक देखना चाहता है और उनके भीतर के तीमे अन्तर्विरोध को पहचानना चाहता है, यही इस उपन्यास की उपलब्धि है। ये अन्तर्विरोध कही गहराई में हमारी संवेदना में प्रतिष्ठित होकर सामाजिक सत्यो को प्रकाशित कर देते हैं और कही उनके भीतर इतिहास का एक पूरा काल-खंड अपने व्यापाररत समाज के साथ साकार और अर्थवान हो जाता है। यह व्यापाररत समाज कितना प्रामाणिक और कितना नाटकीय सयोजन का अंग है, इसे ही उद्घाटित करना नागर जी के लिए स्वयं भी महत्वपूर्ण है। प्रामाणिकता और नाटकीयता के इस द्वन्द्व में ही हमारे अनुभव व्यापक जीवनभूमियों को स्पर्श करते हैं। महानगर के दृष्टिम मात्रो की मुर्दा मुद्राएँ इस रचना में नहीं मिलेंगी और मध्यवर्ग के खोसने नाटकीय पात्रों का आवेदायुक्त किन्तु रसतचाप हीन संवाद ही उसमें मिलेगा, फिर भी एक अन्तर्दृष्टि है जो हमें अभिभूत करती है, हमारे अनुभवों को विस्तार देती है और एक अर्थहीन स्थिति के भीतर सार्थकता के सूत्रों को हमारे लिए उपलब्ध करती है।

सर्जक की अपनी दीवारें

रणवीर रांग्रा

प्रेमचन्द के बाद कुछ कथाकार नौ सैकड़ की मानव-जीवन का मूलाधार मानकर तज्जनित कृष्णों की गोड में व्यक्ति-मानस की अनग गहराइयाँ नापने लगे और कुछ समाजवादी दर्शन के महारें उनकी प्रत्येक समस्या का निदान अतिथि विषमताओं में ढूँढने लगे। पर जेन्द्रनाथ अरक ने अपनी रचनाओं में मेवम और अर्थ दोनों का ताना-बाना बुनकर निम्नमध्यम के युवक की प्रकृति-विकृति का चित्र प्रस्तुत करते हुए इस तथ्य को उभारा कि इन दो पाटों के बीच पिने हुए किस प्रकार उमका स्वाभाविक विकास अवन्द हो, नाना विकृतियों को प्राप्त होता है। समाज की जंत्र परम्पराओं की दीवारें गिरने के साथ उसे अपनी बेवमी का एहसास अपनी तीव्रता में होने लगा कि जीना उमके लिए दूभर हो उठा। निम्नमध्य वर्ग के युवक की यह चेतना ही उमके लिए अधिशाप बन गई। 'गिरती दीवारें' का चेतन, 'गमराक्ष' का जगमोहन और 'बड़ी-बड़ी आँखें' का मर्गित सब इसी बेवमी के गिकार हैं।

अरक जी के उपन्यास पढ़ने समय उनकी विरलेपण प्रतिभा ने तो प्रभावित किया ही, मन में कई विज्ञायाएँ भी उठीं। मोचा कमी अवसर मिला तो उन्हें अरक के सामने रखेंगे। पिछले दिनों मुयोग भी मिन गया मैंने उन्हें अपनी विज्ञायाएँ लिख बेजीं और जब वे दिल्ली आए तो उनमें चर्चा हुई। चर्चा का प्रारम्भ मैंने उनको रचना-प्रक्रिया में ही किया : "रचना प्रक्रिया के दौरान क्या आपकों कभी ऐसा भी लगा है कि बाहर और भीतर की यथायंताओं में पढ़ने लगाए गए अर्थ पीके पढ़ने लगे हैं, उनके म्यात पर नए भाग्यविस्मिनकारी अर्थ उमर रहे हैं और आपकों माल के निकट में निकटतर पढ़ने का आभास मिन रहा है। यदि हाँ तो कृपया बताएँ अपने किस उमकास से आपकों इस प्रकार की अनुभूति सर्वाधिक हुई है ?

प्रश्न की तह तक पढ़ने की चेष्टा में अरक जी बोले "यदि मैं इस प्रश्न को ठीक से समझ पाया हूँ तो बड़ी-बड़ी कमी-कमी ऐसा होता है कि रचना-

प्रक्रिया के दौरान किसी वस्तुस्थिति की अथवा किसी व्यक्ति के अन्तर्भूत को पूर्व-निर्धारित यथार्थता के भीतर एक और गहरी यथार्थता दिखायी देती है। और इसी लिए उनका सकेन कई बार अनचाहे भी हो जाता है। मन नहीं चाहता कि यह सकेन किया जाय, लेकिन यथार्थता का वह नया और गहरा पहलू लेखक ने अनिच्छित रूप से जाना है। यदि लेखक सच्चा है और अपने पात्र के किसी विशेष रूप ही को दिखाने के प्रति प्रतिबद्ध नहीं, तो वह यथार्थता के उस आवाहन को स्वीकार कर लेता है 'गिरती दीवारें' में मुझे दो ऐसे स्थल याद आते हैं जब मैं अपनी पूर्वनिश्चित यथार्थता में किंचित हटने को विवश हुआ।

"उपन्यास के शिमला प्रकरण में मुझे कविराज रामदास के छलिया, कपटो, व्यावहारिक और शोषक रूप का उद्घाटन करना था, क्योंकि मैंने वह रूप देखा था और मेरे मन में उसके प्रति भयानक आशंका थी। इसलिए कविराज चेतन को (प्रकट ही उसे प्रमत्त करने के लिए) "चैडविक प्रपात" दिखाने ले जाते हैं तो वे उस स्थिति में भी उसमें लाभ उठाना नहीं भूलते। बातों-बातों में वे उससे एक विज्ञापन बनवा लेते हैं। चेतन उनकी धूर्तता समझ भी जाता है और मन ही मन उनको गालियाँ भी देता है, लेकिन जब दोनों प्रपात के नीचे जाकर बैठ जाते हैं और कविराज उमंग में आ कर गा उठते हैं तो चेतन शक्ति, मुग्ध उनका गाना सुनता रह जाता है।"

"आरम्भिक रूपरेखा के अनुसार कविराज का गाना यहाँ नहीं होना चाहिए था अथवा यो होना चाहिए था कि वे एकाध पक्ति गाते हैं और फिर उनका व्यावहारिक और दिखावटी व्यक्तित्व अपने अन्तर की उमंग पर अधिकार पा लेता है और वे चेतन को खिला-पिला कर और चैडविक प्रपात दिखाकर सन्तुष्ट और प्रमत्त वापिस ले जाते हैं। लेकिन यही वस्तु की एक और गहरी यथार्थता ने मेरा हाथ रोक लिया और मैंने लिखा—

"कविराज गा रहे थे और चेतन सोचता था—यह व्यक्ति जिसे वह केवल एक चतुर व्यापारी, एक हृदयहीन शोषक समझता था, अपने वक्ष में हृदय भी भी रखता है। कितना दर्द है इस कठ में, कितना सुन्दर है यह गीत, कैसी मनुहार है इनमें.....

"सुनने-सुनने नयी थड़ा से उसका मन प्लावित हो उठा, वह भूल गया कि कविराज शोषक है, व्यापारी है, दुनियादार है। उसके सामने रह गया केवल उनका कलाकार जो अनायास अपने भावबोध को हटा कर गा उठा था, रह गया मानव, जो अस्वाभाविक कन्दनो से मुक्त होने को तड़फड़ा उठा था.....

"प्रकट ही इन पक्तियों ने पात्र के चरित्र के एक ऐसे कोण पर प्रकाश डाला जो मुझे दिखाना अभीष्ट नहीं था, पर जब प्रकट यथार्थता के अन्दर वह रूप दीप्त गया तो उसे व्यक्त न करना गलत लगा, भले ही उसमें पात्र के चरित्र को एक ऐसा

आयाम मिल गया जो उसे देना मुझे अभीष्ट नहीं था। लेकिन ऐसा बेजकुरत हुआ, ऐसी बात नहीं।

“पहली बात तो यह है कि कविराज जैसा दुनियादार व्यक्ति चेतन के चहरे को देख कर जरूर जान गया होगा कि जिम मतलब के लिए वह उमने इतनी दूर लाया है वह पूरा नहीं हुआ। वह चेतन का तनाव दूर करना चाहता था। लेकिन वह इतने में दूर न हुआ था। तब हूँ सकता है उमने चेतन प्रथवा अचेतन रूप में यह वंग सोचा हो कि वह उसके धीरे निकट हो जाए धीरे मालिक होकर का उमना एहसास मिट जाए।

“दूसरा यह कि सचमुच उमके अन्दर छिपा बलाकार उस निर्जन में गा उठा।

“उस घटना की कोई भी व्याख्या की जाए ‘गिरती दिवारों’ का वह स्थल और कविराज का उन्मुक्त गायन एक ऐसी यथार्थता को और सकेत करता है जो प्रकट दिशाओं न देती थी प्रथवा यों कहा जाय कि मेरी आरम्भिक रूपरेखा में नहीं थी।

“दूसरा स्थल ‘गिरती दीवारों’ के अन्तिम परिच्छेद में है - चेतन नीला की शादी की याद करता है। वहाँ उसने उसे गठरी सी बनी दालान के कोने में बँटे देखा था। महानुभूति का एक अथाह सागर उमके लिए चेतन के मन में टाठें मार उठा था। लेकिन नीला ने उसकी धीरे आँस उठा कर भी न देखा था। वह बँटी रही थी और पाँव के अँगूठे से घरती पर बेनाम भी सबलें बनानी रही थी। तभी बाहर से पचदारहस्त-मदन-सा सुन्दर—नीला के जेट का लडका—चित्तोक चौगट में जा लडा हुआ था। और उमने कहा था—चाची जी नमस्ते।”

“तब नीला ने आँस उठा कर देखा था और चेतन को लगा था, जैसे क्षण भर के लिए नीला की दृष्टि चित्तोक के मुख पर रकी थी, उसका पीला-सा मुख लाल हो उठा था और उस अँधेरे में उसकी आँसों में एक अज्ञात-सी चमक कोप गयी थी।

नीला की शादी की याद करते हुए चेतन जब इस स्थल पर पहुँचा तो अचानक मेरे कलम ने मुझ से कुछ ऐसी पंक्तियाँ लिखा दी जो मैं लिखना नहीं चाहता था क्योंकि जैसे उपरिलिखित ‘चैतनिक प्रयास’ के प्रकरण की पंक्तियाँ कविराज के चरित्र के अच्छे पक्ष की ओर सकेत करानी थी जिसे दिग्गजा मेरी पूर्व निदिचन योजना में नहीं था, उमी तरह ये पंक्तियाँ चेतन के चरित्र के ऐसे पहलू की ओर सकेत करनी थी जो अछला नहीं था—और प्रमुख पात्र में अनायास हो जाने वाला मोह मुझे उन्हे लिखने में बाधित करना था। लेकिन उस स्थल पर पहुँच कर जब यथार्थता की उम गहराई पर दृष्टि गयी तो उमने न लिखना समभव हो गया और मैंने ये पंक्तियाँ लिखी—

"—त्रिलोक के प्रति नीला की भाँखों में जो समक बैदा हुई थी, उसने चेतन के मन में भ्रजात रूप से कहीं एक छोटा-सा ईर्ष्या का भ्रकुर उत्पन्न कर दिया था और रात होते-होते वह भ्रकुर एक पेड़ का आकार धारण कर गया।

और इन पंक्तियों के बाद मैंने पूरा का पूरा प्रकरण उसकी ईर्ष्या के बारे में जोड़ दिया और उसके बाद ये पंक्तियाँ लिखी—

"नीला का पनि कुरून था और चेतन के मन से यह सत्य भ्रजात रूप से छिपा हुआ था कि नीला भपने तन को भले ही भपने पति के शरणों पर रख दे, उसका मन कभी भी उसको नहीं मिलेगा। वह मन उसके जीवा जी का ही रहेगा। चेतन को इस बात का विश्वास था।—और यह त्रिलोक उसने उसके इस विश्वास को क्षिण दिया था और नीला के तन और मन दोनों से वंचित हो जाना कदाचित्त चेतन को प्रिय नहीं था।

"माज से पन्द्रह-सोलह वर्ष पहले श्री गयाप्रसाद पाण्डेय ने भपनी पुस्तक 'हिन्दो-कथा, साहित्य' में 'गिरती दीवारें' पर लिखते हुए इस प्रकरण का विशेष उल्लेख कर इसकी भालोचना की थी और लिखा था।

"चेतन के मन की यह स्थिति जीवन के लिए सबंधा बधाऊनीय है—किर भी चेतन को भरक जैसे कुशल कलाकार की ममता प्राप्त है, जिसके कारण उसका जीवन-विकास घुणा का उतना नहीं जितना करुणा का पात्र है। समाज के प्रति ऐसी कटुता, ऐसी ज्वाला ध्यापकता पाकर कई बार सामाजिक क्रान्ति का कारण होती है। चेतन का जीवन कोई भ्रामान्य जीवन न होकर एक बहुपीड़ित वर्ग का ही है। काना कि वह भपनी बाधना पर भपनी सांस्कृतिक रचि ने इच्छाशक्ति से विजय पा लेना।

"मैंने पाण्डेय जी के उपयुक्त बक्तव्य पर कभी भपनी राय जाहिर नहीं की। अब चूँकि इसी प्रकरण का जिक्र है इसलिए मैं कहना चाहता हूँ कि चेतन का पेशक यदि आदर्शवादी भवना समाजशास्त्री-प्रगतिवादी होता तो चेतन के मन में कही गहरे में झुकी उस सच्चाई को यो निकाल कर न दिता देता। वही करता जिनकी और पाण्डेय जी ने सँकेत किया है। लेकिन यथार्थवादी लेखक ने उसी भूठे आदर्श-वाद के विरोध ही में कलम उठायी है क्योंकि उसे वह भूठा आदर्शवाद घुम और सिध नहीं लगा। मेरा यह निश्चित मत है कि जिन्दगी की यथार्थता को जान कर हम जो आदर्श बनाने हैं, वही टिकाऊ होते हैं, भूठे आदर्श यथार्थता का पहला भटकना भी महन नहीं कर पाते।

"साधारण हिन्दी भालोचक की दृष्टि चूँकि बहुत छिछरी होती है। इसलिए उमकी भालोचना भी गहराई में नहीं जाती—और पाण्डेय जी के बक्तव्य में तो विरोधाभास है।—जो चित्रण भपनी कटुता और यथार्थता के कारण व्यापक होकर सामाजिक क्रान्ति सा सकता है। उसके लेखक से यह बोध कैसे रखी जा सकती है

कि वह मृत्यु पर पर्दा डाल दे। पाण्डेय जी यदि गहराई में जाने तो उन्हें मायूम होता कि चेतन का वह सोचना गलत नहीं और वह नीला के भविष्य की आर भी गहरी ट्रेजिडी की ओर सकेंत करता है। पर हिन्दी के सामान्य आलोचन किन्नी रचना के बारे में क्या लिखते हैं, स्वयं कभी उसका विश्लेषण नहीं करते। इसी कारण उनकी आलोचना महत्व का प्रभाव तो बैठती है और वे पाण्डेय जी की तरह कृष्टित हो सन्वस्त हो जाते हैं।

“ऐसे प्रकरण में दूसरे उपन्यासों में भी हैं पर चूंकि जिन यथार्थवाओं का वहाँ उद्धाटन हुआ है, वे सूक्ष्म और गहरी हैं इसलिए सहसा उन पर निगाह नहीं जाती। ‘गिरती दीवारों’ के इन स्थलों में जैसे मैंने अपनी ओर से उन यथार्थवाओं का सकेत किया है दूसरे उपन्यासों में ऐसा नहीं किया। इसलिए जब तक पाठक या आलोचक उन्हें ध्यान से न पढ़े, उनके लिए उन्हें जान पाना कठिन है।”

मेरा अगला प्रश्न था ‘गिरती दीवारों,’ आत्म कथा शैली में लिखा गया उपन्यास है, पर यह मानना कहाँ तक ठीक होगा कि उसके नायक के रूप में लेखक ने अपनी ही गहराइयों में उतर कर विवेचन-विश्लेषण प्रस्तुत किया है? एक आलोचक ने तो यहाँ तक माना है कि ‘अदक’ के उपन्यासों के नायकों के रूप में उनका अपना व्यक्तित्व प्रतिबिम्बित हुआ है और नारी पात्रों के रूप में उनकी तीन पत्नियों तथा सम्पर्क में आने वाली अन्य नारियों के चित्रण का प्राभास मिलता है। (मुपमा धवन : हिन्दी उपन्यास, पृष्ठ ११६)।

अदक जी का उत्तर बड़ा सीला था “अधिकांश हिन्दी-आलोचकों की आलोचना और दृष्टि निहायत छिछली होती है। अधिकांश आलोचक अध्यापक होने हैं और चूंकि छात्र उन्हें प्रसन्न करने के लिए उनके चरण छूने रहते हैं और उनकी गलत-मलत धारणाओं का समर्थन करते रहते हैं, इसलिए उन्हें अपनी सर्वज्ञता का पूरा विश्वास रहता है। वे यह नहीं समझ पाते कि आलोचक का काम लेखक से कहीं कठिन है और अच्छी तथा तथ्यपरक आलोचना न वेबल उस विधा के वर्ग जीवन के भी गहरे ज्ञान की अपेक्षा रखती है। वे प्रायः सरसरी नजर से रचनाएँ पढ़ कर जो मन में आता है लिख देते हैं और अपने जाने लेखकों को बनाने बिगाड़ने रहते हैं। हालांकि न वे किसी लेखक को बना सकते हैं, न बिगाड़ सकते हैं (यद्यपि मैं यह मानता हूँ कि एक सभ्य आलोचक में यह शक्ति होनी चाहिए कि बड़ लेखकों को काँ बना-बिगाड़ सके और सरफिरा में सरफिरा लेखक भी उसकी बात का नोटिस लेने को विवश हो। पर तब आलोचक को आलोच्य विधा और जिन्दगी का ज्ञान रखने के अलावा परम निष्पक्ष और दयालुदार भी होना होगा। और यही बात मुद्दिस है।)

मैंने मुपमा धवन की वह पुस्तक नहीं पढ़ी। यदि वह कोई शोध ग्रन्थ है तो धारने बेकार उसका नोटिस लिया। यदि कोई शोधग्रन्थों पर शोध करें तो

ऐमे-ऐम हाउवर्ज (भयानक गलतियाँ) सामने आये कि लोग दंग रह जाएँ। मैंने कुछ शोध-ग्रन्थ देखे हैं, तभी मैं यह कहता हूँ। यदि मुपमाजी ने किसी लेख में इस सय का उद्घाटन किया है तो वह लेख मेरी नजर ने नहीं गुजरा। बहरहाल, उनका यह रिमाकं काफी छिछला और अमत्य है, क्योंकि ऐमे रिमाकं के लिए मुपमाजी को मेरे व्यक्तित्व और मेरे जीवन का पूरा ज्ञान होना जरूरी है और मैंने तो उनका नाम भी नहीं सुना। प्रकट है कि उन्होंने यह निष्कर्ष मेरे सम्बन्ध में कही सुनी-सुनायी बातों के बल पर निकाला होगा। और इसलिए यह रिमाकं गैर-जिम्मेदारी से भरा है।

'गिरती दीवारें' चाहें आत्मकथा शैली में लिखा गया हो, पर वह आत्मकथा नहीं है। यह उपन्यास है और इसीलिए उसमें लगातार कल्पना का समावेश है। जो लोग मुझे निष्कट से जानते हैं, वे समझ सकते हैं कि मैंने चेतन को अपनी अनुभूतियाँ तो दी हैं, अपना व्यक्तित्व नहीं दिया। और अनुभूतियाँ तो मैंने ग्रन्थ पात्रों को भी दी हैं। और बिना अनुभूतियों के यथार्थपरक उपन्यास लिखा ही कैसे जा सकता है? यदि मुपमाजी ने ऐसा लिखा होता कि लेखक ने अपनी ही अनुभूतियाँ नायक को दी हैं तो गलत न होता। लेकिन अपना व्यक्तित्व तो कोई लेखक आत्मकथा तक में पूरा नहीं दे सकता।

"जहाँ तक मेरे सम्पर्क में आयी नारियों का सम्बन्ध है, जरूर ही उनका कुछ-न-कुछ कल्पना के मिश्रण से नया बन कर मेरे उपन्यासों के नारी पात्रों को मिला है, लेकिन जहाँ तक मेरी तीनों पत्नियों का सम्बन्ध है, दूसरी और तीसरी के बारे में मैंने अभी कहीं कुछ लिखा नहीं और 'गिरती दीवारें' जब लिखा गया था तो न मेरी दूसरी पत्नी थी, न तीसरी। अपनी पत्नी की मृत्यु के पाँच वर्ष बाद मैंने दूसरी शादी की और तब तक मैं 'गिरती दीवारें' का (याने उन बृहद् उपन्यास के पहले खण्ड का) अधिकांश लिख चुका था। हाँ पहली पत्नी को जरूर मैंने 'गिरती दीवारें' में लिखा है, पर वही तो शायद 'गिरती दीवारें' के पाँचों खण्डों की एक मात्र प्रेरणा है। यानी विस्तृत जिन्दगी के अलावा यदि उस प्रेरणा को किसी एक पात्र में संकेतिक किया जाय तो।"

अब मैंने अटक जी के सामाजिक निदान पर प्रश्न किया : "अपने सभी उपन्यासों में आपने निम्न मध्यवर्ग के युवक की सब समस्याओं का मूल अर्थ—काम की निंदा-प्रतिक्रिया में खोजा है। पर क्या आप नहीं मानते कि निम्न मध्यवर्ग समाज का सर्वाधिक मस्कारमील वर्ग है और उसके परम्परागत संस्कार उसके मन्-प्राण को इस प्रकार जड़ लेने हैं कि वह जो करना चाहता है, नहीं कर पाता तथा जो नहीं करना चाहता, वह उससे बरबस हो जाता है। चेतना और अचेतन प्रवृत्तियों के दो पाटों के बीच जितना अधिक यह वर्ग पिस्तता है, उतना कोई नहीं। निम्न और उच्च-वर्ग ऐसी संस्कारिता में अपेक्षतया मुक्त रहते हैं। इसलिए वे कुण्टा और फुटन को अधिक नहीं पावते।"

मुझे उलाड़ने हुए अशक जी ने कहा . "आपके प्रश्न के पहले वाक्य से मैं सहमत नहीं हूँ । मेरे उपन्यासों में केवल काम की समस्याएँ नहीं हैं । काम, अर्थ और अह—ये इन्हे ही जिन्दगी की परिचालक शक्तियाँ मानता हूँ । काम एक बहुत बड़ी शक्ति है, लेकिन अह से बड़ी नहीं—चेतन, जगमोहन अथवा मगीत सिंह काम की क्रिया-प्रतिक्रिया से ही परिचालित नहीं हैं । तीनों के साथ अह की एक बहुत बड़ी समस्या है और ध्यान से उपन्यास को पढ़ने वाला हम तथ्य से निश्चय ही भ्रमण होगा । फिर आपके प्रश्न में शब्द 'सभी' पर मुझे आपत्ति है । मेरे उपन्यास 'परवर-अलपत्थर (बर्फ का दर्द)' को कुछ लोग मेरा अत्यन्त महत्त्वपूर्ण उपन्यास मानते हैं । रूसी, मराठी, असमी और अंग्रेजी में उसका अनुवाद भी हुआ है और उसमें कही काम की समस्या नहीं । आपके प्रश्न के दूसरे खण्ड से मैं सहमत हूँ ।"

चर्चा को अशक जी के उपन्यास 'बड़ी-बड़ी आँखें' की ओर मोड़ते हुए मैंने पूछा "आपके उपन्यासिक पात्र किसी भी व्यक्ति और परिस्थिति से पूरी तरह समझीता नहीं कर पाने और न ही उनमें इतना दम है कि डट कर किसी से टक्कर ले सके । फलतः वे जीवन भर घुलते हैं और सघर्ष की आग में एक-एक करके उनके भस्म हो जाते हैं, पर उनकी व्यक्ति-चेतना अग्निमानो की राग को गर्म किन्ती रहती है । 'गिरती दीवारों' में लेकर 'गर्म राख' तक ऐसा ही हुआ है । 'बड़ी-बड़ी आँखें' में भी व्यक्ति चेतना की यह उष्णता नायक मंगीत में प्राण फूँक सकती थी, पर आपने न जाने क्यों नायक-नायिका के स्वस्थ प्रेम को विकसित ही नहीं होने दिया, जब कि मगीत इन तथ्य को जानता है कि हर प्रेम के तल में बड़ी जहर वासना की हल्की धारा होती है, लेकिन ऐसा प्रेम भी है जो गिगता नहीं उठाता है ।"

ममाचान में अशक जी ने कहा "मेरे अधिकांश उपन्यासों के पात्र निम्न मध्यवर्ग के बौद्धिक युवक हैं और जैसा मैंने उन्हें देखा है वसा ही चित्रित कर दिया । समझीता करके प्रसन्न होने वाले अधोबुद्धिक होते हैं, लेकिन जो सोचने समझते हैं, चिन्तन और मनन करने हैं, पुठन, चिन्ता और जिन्दगी भर घुलना उनका भाग्य है, जब तक कि वे अपनी मनचाही राह नहीं पा लेते । यह बात ध्यान देने योग्य है कि मेरे उपन्यासों की अवधि उन नायकों के दो-एक वर्षों के जीवन काल में ज्यादा नहीं—वे लोग युवा हैं, बदलने के क्रम में हैं, बिटोही है और उनके बारे में कोई अन्तिम बात नहीं कही जा सकती । उपन्यास उनकी पूरी जिन्दगियों तथा उनकी समस्त सफलताओं और असफलताओं का ब्योरा देने के लिए नहीं लिखे गये । उनके माध्यम से जिन्दगी और उनकी मयाप्यताओं को उजागर करने के लिए लिखे गये हैं ताकि उनको पढ़ने वाले लोग उन मयार्थताओं को देख कर अपनी जिन्दगियों में आदर्श बनायें । दूसरे शब्दों में यदि चेतना, जगमोहन या मगीत की जगह जिन्दगी से समझीता करने वाले पात्र होते तो उनकी किताबों में कहीं कोई समस्या दितायी ही न देती । मयार्थता की कटूता को देखने के लिए नायक का भावप्रवण होना आवश्यक है ।

मोठों खाल वाले के लिए न कहीं कोई समस्या है, न रास्ते में कहीं कोई दीवार है—
 आपने अपने प्रश्न में यह वाक्य गलत लिखा है—‘फलतः वे जन्म भर चुनते हैं और
 मर्त्य की यात्रा में एक-एक करके उनके अरमान मरम् हो जाते हैं।’ मेरे किसी भी
 उपन्यास में किसी नायक की पूरी ज़िन्दगी का व्योरा नहीं। उनके बचपन और
 लडकपन का व्योरा है अथवा अज्ञानी के उस एकाध वर्ष का जिस पर उपन्यास लिखे
 गये। इसलिए शब्द ‘जीवन भर’ पर मुझे आपत्ति है।—हां, आप यह कह सकते हैं
 कि अगर ये लोग अपनी प्रति भावप्रवणता का नहीं छोड़ते तो ज़िन्दगी भर के लिए
 चुनना उनके भाग्य में बदा है।

‘बर्दा-बर्दी शक्ति’ प्रेम की समस्या को लेकर नहीं लिखा गया। इसलिए
 नायक-नायिका के स्वल्प प्रेम के विस्तार और फल का प्रश्न मेरे सामने नहीं रहा। प्रेम
 की समस्या बड़ा माध्यम है जिसके द्वारा मैंने देवनगर के ऊपरी छावनों के बीच छिपी
 हुई हकीकत को बेनकाब किया है। संगीत जब देवनगर को छोड़ता है तो उने लगता
 है कि वह उम देगा मरीखा है, जिसका प्रधानमन्त्री उदारराज्य, स्वयम्भोज और भविष्य-
 श्राप्य हो, पर उनके सहकारी अक्सरवादी, चाटुकार और मुसामदी हो और जिसके
 दफ्तरो में भ्रष्टाचार और स्वजन पालन का दौर-दौरा हो। देवनगर वास्तव में
 प्रतीक है—जिसे ऐसे आश्रम, मर्यादा अथवा देश का, जिसके सचालक बड़े-बड़े दाँव
 करने हैं, पर चूँकि वे सत्य का सामना करने का और व्यवस्था को नीचे से बदलने
 का साहस नहीं रखते, इसलिए उनके सारे आदर्श धरे के धरे रह जाते हैं। मेरे उप-
 न्यासों के नायक वे फलक हैं, जिन पर मैं अपने सामाजिक जीवन को चित्रित करता
 हूँ। इसीलिए वे भावप्रवण हैं और पूरी तरह मनभौता नहीं करने, पर महत्त्व उन
 नामों और उनके जीवन का नहीं, उन यथार्थताओं का है जिनका उद्घाटन उनकी
 अपनी भावप्रवणता द्वारा हुआ है।

‘जो प्रेम उठाता है वह कई दार अपनी बीमन पर ही व्यक्ति जो उठाता
 है। यदि संगीत और वाणी का प्रेम सफल होता तो संगीत को उस सारे वातावरण
 से समझौता करके बर्दा रहना होता, पर जैसा कि मैंने पहले कहा है प्रेम उपन्यास
 की मुख्य समस्या नहीं है।’

मेरा अगला प्रश्न था : “शहर में घूमना आइना” के अन्त तक पहुँचने-पहुँचने
 चलन को जो राह मिली है वह उसकी भटकन का अन्त है या एक पड़ाव ? क्या
 इन बातों की सम्भावना नहीं कि ‘जो पान है उसे टूटाने और जो नहीं है, जो नहीं
 मिल सकता उनके लिए परेशान रहने वाले चलन का मन दो दिन में ही चन्दा से
 भर जाय तथा वह किसी और नीचा के पीछे दीवाना हो ले ? मुझे लगता है, चलन
 में अभी आर मुक्ति नहीं पा सके हैं।

अन्तर्गत बोलें : ‘शहर में घूमना आइना’ पाँच खण्डों में लिखे जाने वाले
 उपन्यास का केवल दूसरा खण्ड है और प्रकट ही यह पड़ाव है। लेकिन वह महत्त्वपूर्ण
 पड़ाव है, क्योंकि उसके माध्यम से वह चन्दा को समझने के ज्यादा निकट हो गया

है। और इसके आगे के उपन्यासों में उसकी भटकन को रोकने वाली वह एक बड़ी ग्वावट हो जाती है और वही उसकी शक्तियों की निश्चित राह देती है। वह फिर ऐसे नहीं भटकेगा, यह तो मैं नहीं कह सकता, क्योंकि उपन्यास के चौथे खण्ड में, जिसका काफी भाग 'नयी कहानियाँ' में 'वाँघो न नाथ इम ठाँव' के शीर्षक में छप गया है, फिर ऐसी स्थिति आती है, लेकिन वह उससे इसलिए उबर जाता है कि वह प्रेम और वासना की वाम्ताविकता को समझ गया है।

"जैसा कि मैंने पहले कहा, 'गिरती दीवारें' के पाँच खण्डों में काम, अर्थ और अह की तीन परिचालन-शक्तियों का विवेचन करना चाहता हूँ। 'गिरती दीवारें' के पहले खण्ड में काम की समस्या प्रमुख है। 'शहर में घूमना घाईना' में असफल काम के फलक पर अर्थ और अह को—तीसरे खण्ड का नाम 'नहीं सा किन्दीन' है और यह नन्ही किन्दीन उस अह की ही किन्दीन है जो इन्में से हर एक व्यक्ति के अन्तर में टिमटिमाती-सी जलती है। मेरा यह निश्चित मत है कि शिन्दगी की परिचालक-शक्तियों में अह सबसे महत्त्वपूर्ण है। पेट कुत्ते, गधे और कौबे भी भर लेने हैं और अर्थ वेश्याओं के पास भी होता है, लेकिन आदमी को इन दोनों से ऊपर उठाने वाली शक्ति केवल अह की है। और इसी को केन्द्र में रख कर मैंने 'गिरती दीवारें' का भीसरा खण्ड लिखा है। इस खण्ड में मैंने दिखाया है कि किस प्रकार इस अह पर ज़रामा-सी चोट आदमी की जिदगी की धारा को बदल सकते हैं और उत्तर की तरफ जाता आदमी दक्षिण की ओर जाने की मोच बँटना है। उपन्यास का तीसरा खण्ड मेरे स्याल में उसका आधारभूत खण्ड है और इसकी सफलता असफलता पर उपन्यास की सफलता-असफलता निर्भर है। तीसरे और चौथे खण्ड मैंने अधिकांशतः निसर्ग विषय हैं, लेकिन वे साल-दो साल अभी गेहव न माँगने हैं। पाँचवें खण्ड का नाम मैंने 'इति नियति' रखा है और जहाँ ये चारों खण्ड जिन्दगी से उबभते हैं, पाँचवाँ मुद्गु से, जो जिन्दगी की सबसे बड़ी हकीकत है।

"चेतन में मुक्ति नहीं मिल सकती क्योंकि चेतन जिन्दगी की किताब में प्रदत्त चिह्नों का प्रतीक है और जब तक यह जिन्दगी है प्रदत्त चिह्नों में कभी मुक्ति नहीं मिलती। तो भी यदि मैं इस धोख में स्वयं सन्म न हो गया तो पाँच खण्डों में चेतन के जीवन के पाँच वर्षों से मुक्ति पा जाँगा।"

इसी उपन्यास को लेकर मैंने एक और प्रश्न किया ? 'शहर में घूमना घाईना' के सम्पन्न में आपने लिखा है कि "जो लोग सबकुछ ले कर रँदा हुए हैं अथवा कुछ भी नहीं ले सकने, उनके लिए इस उपन्यास में बहुत कुछ नहीं है। यह केवल बीच के लोगों के लिए है।" क्या आप कोई ऐसा गुर जानते हैं जिससे यह उपन्यास 'बीच के लोगों' तक ही सीमित रहे और अन्य लोगों के हाथ न पहुँचे पाए ?"

प्रश्न के व्यंग्य को ताड़ने हुए अक्षरजी ने कहा : "मेरे पास वैसा कोई गुर तो नहीं है, लेकिन इन पत्रिकाओं के माध्यम में मैंने बीस लोगों को चेतावनी दे दी है और मेरा स्याल है कि बीस लोग इन पत्रिकाओं को पढ़ने के बाद उसे नहीं पढ़ेंगे। और यदि

वे पढ़ें और उन्हें कुछ नहीं मिलेगा तो मुझ में शिकायत नहीं करेंगे। दो-एक वर्ष पहले 'विवेचना' (इलाहाबाद) की एक गोष्ठी में जो इसी उपन्यास को लेकर हुई, आलोचनाओं के उत्तर में मैंने कहा था कि उपन्यास में जिन्दगी के दारिद्र्य सूत्र दिये गये हैं और यह उपन्यास केवल चेतन का नहीं हम सब का है—हृमी में बहने भी है और अमरनाथ (सरचदमा-ए-जिन्दगी) भी, लालू भी, हमीद भी, सेठ हरदशन और गोविन्दराम भी—और उन्हीं के माध्यम से वे सूत्र दिये गये हैं और चूँकि उनके बारे में मैंने अपनी धोर में कुछ नहीं लिखा, इसलिए जब तक उपन्यास को दो-तीन बार न पढ़ा जाय, उन्हें नहीं पाया जा सकता।

"तब मिटिंग खत्म होने पर गोष्ठी के अध्यक्ष श्री दिनपयोहन शर्मा के नामने डॉ० रघुवश ने व्यास से पूछा, भइक जो यदि कोई तीन बार आपका उपन्यास पड़े तो समझ लेंगा?"

मैंने कहा, "यदि बड़ा (उपन्यास का एक पात्र) इत्ते दस बार पड़ेगा तो फिर भी उसके हाथ पल्ले कुछ नहीं आयेगा।"

तब उन्होंने कहा—"भइक जो आप अपने आलोचकों की बात नहीं मानने, इसलिए आप महान रचना नहीं दे पाते।"

मैंने पलट कर कहा, "आप तो मानते हैं, और लिखने भी हैं, क्या आप दे पाते?"

और वे चुप हो गये और वहाँ से खिसक गये।

"आपके प्रश्न के सदर्भ में इस घटना के उल्लेख का इतना ही अमिश्राय है कि एमि ही बेसमभं अथवा सर्वजों के लिए मैंने वे पंक्तियाँ लिखी हैं कि वे पुस्तक पर समय नष्ट करके मुझे दोग न दें।"

सहज सम्बन्धों की काल्पनिक रेखाएँ

गोविन्दलाल छाबड़ा

और फिर लेखक की पूर्व नियोजित योजना के अनुसार गुरु महाप्रभु रत्नाम्बर के दोनों शिष्य—श्वेताक और विशालदेव—एक ही नगर-पाटलिपुत्र में क्रमशः सामंत श्रीजगुप्त और योगी कुमारगिरि के पास रह कर पाप और पुण्य जैसी विचित्र समस्या के समाधान के लिए, जिसे गुरु कठिन परिश्रम और अनुभव के बाद भी हल करने में असमर्थ रहे, चल दिये। 'चित्रलेखा' की 'उपक्रमणिका' इस समस्या का प्रस्तुतीकरण है और 'उपसंहार' लेखक का मनमाना और पाठकों का अनचाहा समाधान। प्रश्न उठता है कि क्या आलोच्य उपन्यास की रचना का उद्देश्य वम पाप-पुण्य की समस्या ही है? उत्तर स्पष्टतः नकारात्मक है। पाप-पुण्य सम्बन्धी समस्या का विश्लेषण उपन्यास का एक पक्ष है। कृति की सफलता का रहस्य उसके दूसरे कलात्मक पक्ष में निहित है। अतः यहाँ उक्त दोनों पक्षों का विश्लेषण अनिवार्य है।

'चित्रलेखा' की पाप-पुण्य का विश्लेषण करने वाली कथा मानने पर आलोचक का मन मिह्र उठता है, क्योंकि उसमें भारतीय दार्शनिक और धार्मिक विचारधारा को नग्न किया गया है। परिस्थितियों और नियति के वास्तविक में पापों के प्रारम्भिक व्यक्तित्व को भुलसा दिया गया है। दो त्रिकोणात्मक कथाओं के माध्यम में नये आमरु दार्शनिक विचारों की अभिव्यक्ति हुई है। 'चित्रलेखा' के सभी प्रमुख पात्र हमारे उन्नत मन की पुष्टि करते हैं। प्रारम्भ का इन्द्रियजित अधोक्तिक तन्त्र सम्पन्न योगी कुमारगिरि अन्त में मानव और पशु की कोटि में भी नीचे गिरा हुआ अधम प्राणी प्रमाणित होता है। वह योगी, साधन शिक्षा समय था और स्वर्ग लक्ष्य जो तेज और प्रताप का पुँज था, संसार की सम्पूर्ण वामनाओं को जितने जीत लिया था, जो शारीरिक और आत्मिक बल दोनों में बलिष्ठ था, वही कुमारगिरि अन्त तक आने-आते, मक्कार, भूँडा, दम्भी, वाम-न्योन्य और भक्कर परदम्बरवारी प्रमाणित होता है। प्रारम्भ का उमका अनुकरणीय चरित्र, योग और तप-त्याग अन्त में पशुना, शोध और घृणा को जन्म देने वाला मिट्ट बनता है। प्रारम्भ का उमका गर्व और

आत्ममग्नान् अन्त में अहंकार और कलुष प्रमागिन होने है। स्त्री को अन्धकार, मोह, माया और वासना मग्न होने वाला बालब्रह्मचारी बाद में चित्रलेखा के रूप-गुण में पागल पतंगे सा मडराने लगता है। कहना और शून्य में विचरण करने वाला योगी माया के वात्पाचक्र में पड़ कर जीवन की मस्ती और योग के कलुष कुंड में ऐसा गिरता है कि पुनः उबरने की सम्भावना भी नहीं रह जाती। वासना को पाप (अत त्याज्य) समझने वाला योगी वासना का दाम बन जाता है। दरबार में योग-दर्शन के पूर्व का योगी भूठे गर्व और अहंकार में आकर चित्रलेखा जैसी अपूर्व सुन्दर नर्तकी से प्रतिगोप लेते-लेते अपने आप को पथ भ्रष्ट कर बैठता है। दम्भ के मद में वह नारी सभा में कह बैठता है—“इस सभा में कोई भी व्यक्ति मुझे पराजित नहीं कर सकता और न मुझ को दण्ड देने का कोई व्यक्ति साहस ही कर सकता है।” और भी—“नहीं, पराजय असम्भव है। मैं पराजित हो ही नहीं सकता। क्या मेरी साधना का अन्त पराजय होगा? कभी नहीं, कभी नहीं।” और उसका यह दम्भ ही उसके पतन का प्रथम सोपान सिद्ध होता है। उसका यह दम्भ हम तभी चूर-चूर होते देखते हैं जब वह चित्रलेखा के ती-दर्प की छाया में अगने को गलाने लगता है। वह अनुपुत शराबी की भाँति नर्तकी को देख कर सजाहीन सा साँ जाता है। उसकी सोई हुई वासना भयकर विषधर बन उसे इसने लगती है। और अन्त में अपनी साधना, अपने योग, अपने ज्ञान, अपने चरित्र सबका होम कर बैठता है।

‘चित्रलेखा’ इस उपन्यास का केन्द्र बिन्दु है। यद्यपि चित्रलेखाकार ने इन अस्मिन् सुन्दरी को नर्तकी के रूप में सम्बोधित किया है किन्तु हमारे विचार में वह वेदया ही वेदया—वेदया ही, संभवतः संभ्रान्त वेदया—से कम नहीं। एक प्रेमी के रहने हुए दूसरे के प्रति उसका तीव्रवर्षण हमारे उक्त मत की पुष्टि के लिए सपेष्ट है। है। वह विचारों से ही नहीं आचरण से भी वेदया है। उसकी वासना सदा अनुपुत बनी रहती है। उन्माद, मस्ती और वासना को जीवन का सार-सर्वस्व समझने वाली यह प्रमदा बीजगुप्त के जीवन पर धूमकेतु सी छा जाती है। उपन्यास के प्रथम परिच्छेद में ही हम उसे जीवन की मस्ती और जीवन के मादकतापूर्ण उल्लास-विलास में कितनों मारते हुए देखते हैं। विषया का संयम उसने किया अथवा या किन्तु कृपादित्य के सम्पर्क से वह पथ-भ्रष्ट हो गई थी। उसकी मृत्यु के उपरान्त पुनः उसने सयम का मार्ग अपनाया था किन्तु बीजगुप्त के वैभव और सौन्दर्य से पराजित होकर पदच्युत हो गई। नियति का विधान और वासना-प्यास-नृष्टि-मार्ग को श्रेयस्कर मग्न कर वह उस पर बेतहाशा दौड़ पड़ी। समय-नियम की राह पर चलना अब उसे अपमानजनक और अतादिक रगने लगा। स्वाभिमानिनी और बुद्धिमति यह प्रमापारण नर्तकी कुमारगिरि जैसे महात्मा को पहली ही भेंट में अपनी और भ्रातृष्ट करने में सफल होती है। योगी पर उसका अमान्तक प्रभाव पड़ता है। अपनी प्रत्युत्पन्न मति, अपने चातुर्य, अपनी सुन्दरता, अपने गर्व और अहं से वह कुमारगिरि को प्रभावित करती है। “प्रकाश पर तन्त्र पतिये को अंधकार का प्रणाम है”—कह कर

वह योगी को अपनी बुद्धिमत्ता, शक्ति और सौन्दर्य का ग्रहसास करवाती है। उसका अपूर्व सौन्दर्य कुमारगिरि के जीवन में उन्माद की भयंकर भ्रंशा उत्पन्न कर देता है। योगी को अपनी तर्कना शक्ति से अभिभूत करते हुए वह एक स्थान पर बहती है— “योगी तपस्या जीवन की भूल है, यह मैं तुम्हें बतलाये देनी हूँ। तपस्या की वास्तविकता है आत्मा का हनन।” और वास्तव में ही योगी तपस्या को आत्मा का हनन और एकातवास को धामक समझने लगता है। ऐसा है उस नर्तकी के आकर्षण का प्रभाव। उसके ऐसे ही प्रवृत्तिप्रधान विद्वत दार्शनिक सिद्धान्त योगी को विचलित करने लगने हैं। इन्हीं ऊल-जुलूस तर्कों से वह कुमारगिरि जैसे एकांत साधक को तो अपनी ओर आकृष्ट करती ही है, दर्शन-स्मृतियों के ज्ञाता, व्याकरण के पंडित, अनुभवहीन पश्चीम वर्षीय युवक श्वेताक को भी प्रेम के भ्रम में डाल देती है। “जिस समय चित्रलेखा की अघबुनी मस्त आँखें श्वेताक की आँखों से मिल जाती थी, उस समय श्वेताक पागल की भाँति भूमने लगता था श्वेताक तो अभी अनुभवहीन बच्चा था।” योगी तक उसके मादक सौन्दर्य से पथ भ्रष्ट हो गया। यह ठीक ही है कि वह योगी को ठगने चली थी, किन्तु उसे ठगते-ठगते स्वयं ठगी गई। कामलोलुपता और बदले की भावना ने उसे प्रवर्चिनी और धृत बना दिया। वह अपने उदात्त, निर्मल, पवित्र प्रेम को त्याग कर क्रमशः पतित पतिततर और पतिततम होती गई। आरम्भ की ‘परम पवित्र नर्तकी’ अन्त में विश्वास-घातिनी रूप-लोलुपा विलासिनी और वेश्या बन गई। अश्रयित भोग विलास उसके जीवन के लिए प्राणघातक विष प्रमाणित हुआ। निराशा, दुःख और बदले की भावना में पीड़ित होकर उसने कुमारगिरि को अपना शरीर समर्पित कर दिया। सम्भूती वह तब, जब उसका सब कुछ लुट गया। सच्चाई को जानने पर वह चोट खाई सपिणी के समान कुमारगिरि पर फुँकार उठी “बावना के कीड़े! तुम मुझमें भूँट बोले। तुम्हारी तपस्या विफल हो जायगी और तुम्हें युगों-युगों नरक में जलना पड़ेगा।” आत्मम्लानि एवं भयकर आक्रोश में पीड़ित वह अपने घर में तो लौट आई किन्तु वीजगुप्त से साक्षात्कार का आत्मिक बल उसमें न रहा। हाँ वीजगुप्त की देवत्व वृत्ति अवश्य उसे उबारने में सहायक निद होनी है। वीजगुप्त से दामा का दान पा कर सम्पूर्ण सम्पत्ति का त्याग कर वह उस देव-मनुष्य के साथ हो लेनी है। मैं यहाँ यह स्पष्ट कर देना चाहता हूँ कि उपन्यास के प्रथम परिच्छेद में वीजगुप्त-चित्रलेखा के प्राथमिक चम्बन, आलिंगन, परिदम्भन और अन्त के चम्बन में महान् अन्तर है। आरम्भ में वे यौवन की मस्ती और मदिरा की मादकता में डूबे हैं और अन्त में वे सच्चे आत्मीय एवं तन्यमता से पूर्ण हैं।

पश्चीम वर्षीय हृष्ट-पुष्ट युवक वीजगुप्त ‘चित्रलेखा’ के मेहन-त्रिंशोण वा तृतीय बिन्दु है। उन्मुक्त भोग-विलास में विश्वास रखने वाला यह मुद्रांतन युवक मौर्य साम्राज्य का वैभवशाली और प्रभावशाली सामन्त है। उसकी विद्वान् अट्टानिकाश्री में भोग-विलास नाचा करने हैं, एतद्विहित मदिरा के पात्रों में ही उसके जीवन का सारा मुख है। वैभव और उल्लास की तरफों में वह केलि करता है। ऐश्वर्य की

उसके पास कर्मा नहीं है। उसमें सौन्दर्य है और उसके हृदय में संसार की ममस्त वासनाओं का निवास। पाटलिपुत्र की अनिन्द्य सुन्दरी नर्तकी चित्रलेखा को वह अपने विशिष्ट आचरण और व्यक्तित्व में पराभूत करता है। नर्तकी के व्यक्ति प्रधान विचारों के उत्तर में वह एक स्थान पर कहता है—“व्यक्तित्व जीवन में प्रधान है और व्यक्ति से ही समुदाय बनता है। जब व्यक्ति वञ्चित है तो उस व्यक्ति को समुदाय का भाग बनना अपना ही अपमान करना है।” और अपने इसी विशिष्ट व्यक्तित्व को वह अन्त तक सुरक्षित रखता है। उसका यही व्यक्तित्व चित्रलेखा को आकृष्ट करता है। चित्रलेखा में वह पत्नी के समान व्यवहार करना है। समाज की मान्यताओं के विपरीत आचरण कर वह अपने व्यक्तित्व की छाप छोड़ देता है। वह जो बाहर है वही अन्दर है। अपने कर्तव्य-अकर्तव्य को वह छिपाता नहीं। यद्यपि विलासी व्यक्ति धर्मभीरु और समाजभीरु होता है किन्तु बीजगुप्त में नैतिक साहस और स्पष्ट वादिता, आत्मविश्वास और मधुर संभाषण, त्याग और उदारता जैसी विशेषताएँ हैं जो उसे क्रमशः मनुष्यत्व से देवत्व की ओर ले जाती हैं। चित्रलेखा की अनुपस्थिति में वह एक बार विचलित अवश्य होता है किन्तु उसकी मेधा एवं तटस्थता उसे अपने पथ से भ्रष्ट होने से बचा लेती हैं। आत्म-मथन कर वह यशोधरा को श्वेताक के लिए छोड़ देता है। अपने वैभव और मान का त्याग कर वह मनुष्यत्व देवत्व की ओर अग्रसर होता है। मृत्युञ्जय उसके इस महान् त्याग और विशिष्ट व्यक्तित्व से प्रभावित हो कर कहते हैं—“प्रायं बीजगुप्त ! मैंने संसार को देखा है, मैं कहना हूँ प्राय मनुष्य नहीं देवता है।” सुख से उद्वेलित हो बीजगुप्त का हाथ अपने हाथ में लेकर सम्राट् चन्द्रगुप्त कहते हैं—“बीजगुप्त तुम एक महान् आत्मा हो, तुमने असम्भव को सम्भव कर दिखाया। तुम मनुष्य नहीं हो देवता हो। आज भारतवर्ष का सम्राट् चन्द्रगुप्त मौर्य तुम्हारे सामने मस्तक नवाता है।” महाप्रभु रत्नाम्बर द्वारा पूछने पर श्वेताक कहता है—“बीजगुप्त देवता है। संसार में त्याग की वह प्रतिमूर्ति हैं। उनका हृदय विस्माल है।”

बीजगुप्त का जीवन वासना एवं संयम का अद्भूत सम्मिश्रण है। वह उन्मादी होकर चित्रलेखा की वासना में डूबा अवश्य है, उसके जीवन में मनुष्योचित ईर्ष्या-प्रवृत्ति भी जागी है, किन्तु न तो उसने भोग में संयम का पल्ला छोड़ा है और न ही ईर्ष्या में जीवन को क्लुपित कलकित किया है। घातक परिणामजन्य विनास और विराग की प्रतिपाद्यता से वह परिचित है। विलास में भी वह मानवता को नहीं खोता और योगी बनकर भी अहंकारी और दम्भी नहीं बन पाता। संभवतः बीजगुप्त की इन्ही महानताओं से प्रभावित होकर श्री विवनारायण श्रीवास्तव ने लिखा है—“कुमारगिरि की प्रेक्षा बीजगुप्त में अधिक मानवता है और इसलिये जिस तत्त्व की उपलब्धि कुमारगिरि को कठिन साधनों में न हो सकी थी, उसे बीजगुप्त ने हृदय की साधना से उपलब्ध कर लिया था। उसका हृदय इतना विस्माल था, उसमें इतनी उदारता थी कि वैभव के रस में डूबे रहने पर भी कमल-पत्र के समान वह प्रछूना

या । जिन विलासिना में वह जीवन भर प्राकण्ड डूबा रहा, समय आने पर उसे विल्कुल ही त्याग देने में उसे तनिक भी हिचकिचाहट न हुई । भोग करने हुए भी वह भोगों में बंधा नहीं है ।" बीजगुप्त का जीवन वास्तव में भोग और योग का सुन्दर सम्मिश्रण है - उसका जीवन आज के युवकों के लिए अनुकरणीय है ।

"चित्रलेखा" में बीजगुप्त चित्रलेखा, कुमारगिरि के त्रिकोण के अनिश्चिन्त एक अन्य प्रेम त्रिकोण—श्वेताक यशोधरा बीजगुप्त—भी है । किन्तु वह गौण है । यशोधरा की सृष्टि बीजगुप्त की प्रेम-परीक्षा के निमित्त की गई है जिन में वह मग्न होता है । श्वेताक के साधव से बीजगुप्त द्वारा सर्वदान कराकर लेखक ने बीजगुप्त को और ऊपर उठाया है ।

'चित्रलेखा' के अध्ययन से स्पष्ट है कि इस चरित्र प्रधान उपन्यास के प्रमुख पात्र वस्तुतः वे नहीं हैं जो वे हैं । आरम्भ का बीजगुप्त मानव है और अन्त का देवता । आरम्भ का योगी कुमारगिरि अन्त में पिशाच बन गया है । आरम्भ की चित्र की चित्रलेखा मध्यान्त नर्तकी है अन्त की मृणाल कल्पित (और पुनः सती-साध्वी) पात्री ।

अब प्रश्न उठता है कि क्या उक्त दो प्रेमी त्रिकोणों में पाप-पुण्य की समस्या का समाधान हुआ है ? महाप्रभु का यह अन्तिम समाधान द्रष्टव्य है—“मसार में पाप कुछ भी नहीं है, वह केवल मनुष्य के दृष्टिकोण की विषमता का दूसरा नाम है । प्रत्येक व्यक्ति एक विशेष प्रकार की मनः प्रवृत्ति लेकर उत्पन्न होता है । प्रत्येक व्यक्ति इस ससार के रगमच पर एक अभिनय करने आता है । अपनी मनः प्रवृत्ति में प्रेरित होकर अपने पाठ को वह दोहराता है । यहो मनुष्य का जीवन है जो कुछ मनुष्य करता है वह उसके स्वभाव के अनुकूल होता है और स्वभाव प्राकृतिक है । मनुष्य अपना स्वामी नहीं है । वह परिस्थितियों का दास है ।—बिबदा है । वह कर्ता नहीं है, वह केवल साधक है । फिर पुण्य और पाप क्या ?” लेखक का स्पष्ट मत है कि मसार में पाप कुछ भी नहीं है, केवल मनुष्य के दृष्टिकोण की विषमता का प्रतिफलन है । विषम दृष्टिकोण के कारण ही पाप-पुण्य की परिभाषा अलग-अलग है । सुख जन्म पाप कर्म भी मनुष्य के लिए पाप नहीं है और दुःख जन्म पुण्य त्याग्य एवं पाप है । सुख प्राप्ति की लालसा मानव में सर्वदा रहती है । सुख की तुला भिन्न-भिन्न रुचियों के कारण अलग-अलग पदार्थों पर आघृत एक है । एक यदि उसे मदिरा में पाना है तो दूसरा व्यभिचार में, कोई योग की लालसा में डूबता है तो कोई सगर के मोह में । अतः इसी दृष्टिकोण की विषमता के कारण एक का पाप दूसरे के लिए पुण्य है । चूंकि मानव परिस्थितियों का दास है, वह परिस्थितियों से बाध्य होकर यदि विपरीत आचरण करता है, तो लेखक के अनुसार उसके पाप का उत्तरदायित्व उम व्यक्ति विशेष पर नहीं है । लेखक ने रत्नाम्बर के मुख से कहलवाया है—“यह मेरा मत है मुम लोग हमसे सहमत हो या न हो तुम्हें बाध्य नहीं करना और न कर सकता हूँ ।”

मेरे विचार में लेखक का पाप-पुण्य सम्बन्धी यह मत अनर्गल, अनूचित और घातक निष्कर्षों में भरा हुआ है।

इसी प्रसंग में लेखक ने कुछ अन्य महत्त्वपूर्ण प्रश्नों को भी उठाया है। जीवन का लक्ष्य और उचित तथा श्रेष्ठ जीवन-मार्ग आदि प्रमुख प्रश्नों के उत्तर में लेखक का स्पष्ट मत है कि जीवन का लक्ष्य सुख-शान्ति की प्राप्ति है जिसके लिए भोग और योग का मध्यम मार्ग श्रेयस्कर है। प्रथम प्रश्न के समाधान के लिए लेखक ने अनुभूति का सहारा लिया है। अतः प्रश्न के कई उत्तर सामने आते हैं। चित्रलेखा के लिए जीवन का सुख 'भस्मी' है, कुमारगिरि के लिए योग साधन और विरग्य ही इस जीवन का लक्ष्य है। श्वेताक जीवन का लक्ष्य सुख और शान्ति मानता है। बड़ी कुशलता में लेखक ने चित्रलेखा की अतिमस्ती और कुमारगिरि की अतिमाधना का भयानक अन्त दिवा कर बीजगुप्त के जीवन द्वारा मध्यम मार्ग को श्रेयस्कर और सुखद प्रमाणित किया है। निश्चय ही उसने अतिप्रवृत्ति और अनिनिवृत्ति दोनों मार्गों का जोरदार दृष्टो में लपटन किया है। वास्तव में पाप-पुण्य के माध्यम से वर्मा जी ने मानव की अस्वस्थ एवं निर्बल प्रवृत्तियों पर प्रहार किया है। कुमारगिरि के माध्यम से निवृत्ति जन्म मार्ग को हेय सिद्ध किया है और बीजगुप्त के चरित्र से जीवन की स्वस्थ प्रवृत्तियों की उपलब्धि व सफलता की ओर इशारा किया है। यशोधरा-श्वेताक के गृहस्थाश्रम प्रवेश और बीजगुप्त के आशीर्वाद से इस भौतिक धरातल पर जीवन का उन्नयन दिखाया गया है।

लेखक की उक्त पाप-पुण्य सम्बन्धी धारणा आज के स्वतन्त्र विचारशील युवकों के गले से नहीं उतरती तो फिर क्या यह कह दिया जाये कि उपन्यास—एक साहित्यिक कृति के रूप में—सफल नहीं? वास्तव में किसी साहित्यिक रचना की सफलता असफलता की कसौटी उसमें वर्णित विभिन्न समस्याएँ नही होती, प्रत्युत कृति की सफलता उसकी कलात्मकता पर आश्रित है। अतः इस उपन्यास की कलात्मक विशेषताओं का विश्लेषण आवश्यक है।

आलोच्य उपन्यास की घटनाएँ और पात्रों की स्वभाव विशेषताएँ ऐसी घुल-मिल गई हैं कि इन्हें एक दूसरे से अलग नहीं किया जा सकता। घटनाओं और पात्रों की यही एकात्मकता उपन्यास के रूप और उसके मौख्य को सुन्दरता प्रदान करती है। जीवन के सिद्धान्तों का जीवन्त-पात्रों एवं सरस प्रसंगों द्वारा मनोवैज्ञानिक विश्लेषण और योग-भोग का कलात्मक संगम उपन्यास की विशेषता है। 'चित्रलेखा' की सफलता का दूसरा रहस्य इसके अन्तर्द्वन्द्वत्मक स्वरूप है। चित्रलेखा की प्रनुपस्थिति में बीजगुप्त की मनःस्थिति, यशोधरा की प्राप्ति के लिए श्वेताक के मन का द्वन्द्व, चित्रलेखा द्वारा प्रतर्कित श्वेताक की आत्मज्ञान के प्रसंग, कुमारगिरि का शोभ और रत्नानि जन्म पश्चात्ताप आदि अन्तर्द्वन्द्व के मर्मस्पर्शी उदाहरण हैं। इसके अतिरिक्त मध्यरात्रि के समय प्रेमातुर चित्रलेखा और बीजगुप्त के पास रत्नाम्बर का आगमन, मौर्य की भरी सभा

मे योगी-नर्तकी का वौद्धिक तर्क वितर्क, कुमारगिरि के मम्मूख चित्रलेखा की अनुनय-पूर्ण दीक्षा याचना, योगी और नर्तकी के एकान्तवास में विशालदेव का प्रदेश आदि स्थल नाटकीयता की सृष्टि करते हैं। उपन्यास की यही नाट्यात्मकता उनकी सफलता का तीसरा कारण है। इस साहित्यिक रचना की सफलता का चौथा कारण उनकी विशिष्ट भाषा शैली है। यथामय भावानुबन्ध खलित कवित्वमय स्थल, दार्शनिक विचारों से भरी बोधिल-भरकम सुगठित सक्षिप्त और सांकेतिक भाषा वर्णनात्मक स्थलों पर शुद्ध साहित्यिक खड़ी बोली— भाषा के ये सभी रूप उपन्यास की कलात्मकता में अभिवृद्धि करते हैं। जीवन की मस्ती, उन्माद और मादकता को कवित्वमय शब्दों द्वारा अभिव्यक्ति प्रदान करने वाली कोमल भाषा पाठकों का मन पनायाम ही मोह लेती है। ऐसे कवित्वपूर्ण स्थल अनुभव की वस्तु हैं, उनकी व्याख्या प्रायः दुष्कर है। विभिन्न भाषा रूपों के अनुरूप चित्रलेखा के रचयिता ने तर्क प्रदान, कथोपकथनात्मक और वर्णनात्मक—शैलियों का प्रयोग कर ध्यान कौशल का परिचय दिया है। लेखक ने वस्तु के गठन, कभाव, मक्षेप, पात्रों और प्रसंगों की कलात्मकता, भाषा-शैली की आवश्यकतानुसार विविधता की ओर जागरूक रह कर एक सफल कलाकार की भाँति कृति को दर्शन-ग्रथ होने से बचाया है।

अन्त में इतना कहना अभीष्ट है कि 'चित्रलेखा' अपने प्रकाशन काल में निकर अर्ध तक लाखों हाथों में गई। इस बहुचर्चित रचना का आलोचक स्पष्ट स्वीकार करता है कि सब मिला कर यह एक सफल कलाकृति है। पाठक कृति के विचारों में असहमत होने हुए भी प्रभाव में अपने आप को अलग नहीं रख सकना यही इसकी कलात्मकता की कसौटी है, यही इसकी सफलता है।

कलात्मक अन्तर्दर्शन का व्यक्तिगत बोधा



जीवन शुक्ल

हर जन्म प्रेरित होता है अपने नये विकाम के स्वप्न के साथ । जन्मों की श्रृ लला तत्त्व और ऊर्जा की भौतिक विवशता का विकास-शील इतिहास है । जीवाणु... र्बवून... गिब्वन, प्रोरेन्गुटन, गोरिल्वा, चिम्पेनीज... मनुष्य । मनुष्य अपने जन्म के श्रीगणेश काल में भी रसों की भूख, नसों की प्यास और आवास के भाव से प्रसित रहता है । समुदाय में आने की स्थिति के बाद से जिस व्यवस्था और सम्यता का विकाम होता आया है वह वर्ग-सर्पण की कहानी है । गोधूलि के ढल रहे सूर्य और दिन की व्यस्तता के शिथिल आंचल से मुक्त होते हुए चुकवा की कथा, अंधेरे और उजाले की नैतिकता का सर्पण ही तो है !

जहाज के पंछी के सामने फँसा होता है उफनाता हुआ अनन्त जल-राशि का सागर और दिशा हीन नीलाभ्र । वह तहरो की उमिलता में भोजन और आकाश की शून्यता में आवास खोजता है । आदि से वही क्रम... जैसे उड़ि जहाज को पंछी... । भूख और प्यास से व्याकुल मानव-राम, बिना स्वयंबर के ही जाति और धर्म का पिनाक तोड़कर परिस्थितियों से समझौता कर जिदगी की सीता को वरण किये द्वार द्वार भटकता है—दो रोटी और दो गज जमीन के लिये ।

दशरथ के राम ने क्षुधा के क्षणों में आनुर होकर देखा होगा वन-वृक्षों के फलों को, कैसा लगा होगा राजा के बेटे को निराश्रित तापस जीवन ! "मुँह में मे पानी भर आता, पर आँखों का पानी सूख गया था, जैसे जीवन के अन्तहीन रेगिस्तान के भीतर दो अनादि और अतल घाटाएँ सदा के लिये खो गई हों ।" जीवन के अन्तहीन रेगिस्तान की बात सोचने वाला 'जहाज का पंछी' का नामक (अनामा) पूंजीवादी सम्यता के समाज का शिकार है । 'फ्रीवर्ल्ड' को जोशी जी ने उस व्यक्ति के चरम से देखा है जो एक "दुम कटे सोशलिस्ट" की आँखों पर चढ़ा होता है । 'फ्री वर्ल्ड' और "सोशलिज्म" को एक दूसरे का पर्याय समझने का भ्रम तो परकटा "कम्युनिस्ट" भी नहीं कर सकता । राजनीतिक-दर्शन पर अभिमत प्रकट करने के पूर्व

क्या ही अच्छा होता कि जोशी जी टेकनिकल शब्दों का अभिप्राय समझ लेते !

'पीडित मानवता की सेवा' 'सगमरमरो या सगमरमरनुमा पत्थरो से बमकती हुई' 'मालीशान इमारत' के 'फिल्दो ब्रूटस, इनहू मर रंचेज नहीं करते...और यही कारण है कि मनुष्य का सबसे पहला-जोने का अधिकार' ही उसने छिन गया है। सदियों से जहाँ शोषण करने वाला समाज पीडित मानवता की सेवा का नाटक रचता आ रहा है वहाँ बेकार, बेधरवार लोगों का अरुण्यरोदन जड़ पड़ गयी मानवी चेतना को स्पंदित करने की शक्ति खो देता है, क्योंकि अमहाय मनुष्य अपनी विद्वसता की पोटली में भाग्य की पंजीरी बाँधे हवा की तेजी में उसके उड़ने पर विलाप करता है। वह निराकरण खोजता है भाग्य और सयोग की धीयियों में, परिस्थितियों के अभियोजन में नहीं। यही कारण है वह अपने को 'शतघा विभक्त' देखता है 'प्रत्येक अक्ष' को 'अपने आप में एक पूरी इकाई' मानता है। यह विद्रोही वृत्ति का वैचिनिक दर्शन है।

अभियोजन हीन मस्तिष्क और समाज ही 'एक विशेष क्षण में मन ही मन रोने रहने पर...मुक्त हास्य कर सकता है।' 'सच्चे हृदय' का प्रदन ही वहाँ नहीं उठता; क्योंकि सत्य सबन्धित होता है अपने सवेग के इतिहास से। साथ साथ हँसना और रोना अनम्पुवन स्थितियों का ही सूचक है, स्वाभाविकता का नहीं। एक घाँस में हँसने और एक घाँस से रोने की स्थिति भी किसी जीवन किसी समाज में कभी धानी है पर वह स्थिति होती है परिवर्तन के क्षणों की, स्थायित्व व विकास की नहीं। गोधूली बेला की स्थिति !

हर गरीब, वगैरे में बैठे समाज के देरा में, दूसरे को गिरहकट ही दिखाई देता है। यहाँ भी सत्य का निर्णायक सदर्भ ही है—सामाजिक व्यवस्था में व्यक्ति। प्रथम पुरुष की शैली में लिखी इस कथा का नायक भी समाज की दृष्टि में, पुलिस की आँखों में, ऐसा ही था। उस के अंतःकरण में एक विद्रोह था, ऐसा विद्रोह जिसका सामाजिकरण नहीं हुआ था। आदर्शवादी विद्रोह, एक ऐसे व्यक्ति का विद्रोह जो जीने के अधिकार का हामी है, पूरी मानवता और कल्याण का स्वप्न-दृष्टा है। जिसके पास न रहने को घर है और न खाने को रोटीयाँ। ऐसी स्थिति में जब पुलिस के पकड़ा देने में नायक महोदय को अस्पताल में भर्ती कर दिया जाता है, उसे खाने को रोटीयाँ और रहने को घर दोनों प्राप्त हो जाते हैं। वह वहाँ से जाना नहीं चाहता। स्वस्थ हो जाने पर भी रोग का बहाना करता है। यह मनोवैज्ञानिक स्थिति एक हारे हुए व्यक्ति की तो हो सकती है, विद्रोही की नहीं। विद्रोही जीवन से सबने की शक्ति मँजोता है, वच्चों की तरह उन स्थितियों से चिपके रहने की बात नहीं करता जो उसकी हो ही नहीं सकतीं। 'जहाज का पंछी' का नायक इतना ही नहीं करता वह ऊबरदंती निम्नले जाने पर बौद्धिक प्रलाप करता है, 'फ्रीवर्ल्ड' के मुँह पर तमांचे जड़ता है। इन सब तरीकों से वह अपने विषय में व्याप्त भ्रम दूर कर, अपने को परिस्थिति का मारा मिट्ट कर, वहाँ के अन्य प्राणियों के हृदय में सहानुभूति उद्वलन

करना चाहता है। आखिर किसलिये ? किन्तु तीर खानी नहीं जाता। एक डाक्टर उसे चुपचाप दस रुपये का एक नोट अपनी श्रद्धा के स्वरूप भेंट करता है। ऐसा होना असम्भव तो नहीं, अस्वाभाविक अधिक लगता है। एक वैयक्तिक अनुभूति ही इसे कहा जा सकता है।

जिस उपन्यास का नायक जीवन के हर नये मांड पर समझौते करता है, वह कृति भेंट है 'विद्रोही कवि निराला को।' एक ऐसे व्यक्ति को, जिसने जीवन में कभी कोई समझौता ही नहीं किया। जो अस्पताल की रोटियों के लिये रोग का बहाना नहीं कर सकता था। जिस प्रकार कृषि के यंत्रों की नुमाइश इस बात का सबूत कदापि नहीं है कि देश की खाद्य समस्या पूर्ण है, उसी प्रकार समाज के धनीने रूप को नजदीक में दिखाकर ही विद्रोही या प्रगतिशील होने का दावा भी अनावार है।

अस्वाभाविक घटनाओं का वर्णन मनोवैज्ञानिक शैली में, कई स्थल पर मुखर है। उदाहरण के लिये—जब नायक महोदय पानी के जहाज में उसे देखने की उत्सुकता से प्रवेश करते हैं और एक यात्री के द्वारा सदिग्ध स्थिति में पाये जाने पर पुलिस को मौप दिये जाते हैं, तब उन पर मुकदमा चलता है। पुलिस किस तरह अपने केस को मजबूत दिखाने के लिये अकल्पित सबूत इकट्ठे करती है और जब मजिस्ट्रेट के सम्मुख वे सबूत गलत सिद्ध होते हैं, मुकदमा खारिज हो जाता है। नायक महोदय बहाल कर दिये जाते हैं। उसी समय नायक को वह पुस्तक जो पुलिस के पास जमा थी—'कल्पेज्ञान ग्राफ एंड ग, मजिस्ट्रेट के सम्मुख भी पेश की जाती है। उस समय मुलजिम नायक का यह कहना—यह किताब भी आप ही रखिये, मैं देख चुका हूँ। सचमुच बहुत दिलचस्प किताब है। आपको बहुत पसन्द आयेगी। पढ़कर बताइयेगा।" अदालत में ऐसा होते नहीं देखा जाता।

बेल से छूटने के बाद एक आदमी का गली के मोड़ पर अचानक मिलना, नायक महोदय को रोकना, फिर खाना खिलाना तथा एक लडकी के लिये हिन्दी पढ़ाने के वास्ते उसे नियुक्त कर लेना यदि किसी जासूसी उपन्यास का प्लॉट तो हो सकता है, यथार्थ नहीं। यथार्थ का जन्म रहस्य के आँगन में नहीं होता। चमत्कारिक कथानक, जिसे कभी देवकीनन्द खत्री ने शिल्पगत किया था, इस घटना से पूरी तरह सम्बद्ध है। माहित्य उस यथार्थ को लेता है जो स्वाभाविक रूप से सम्भाव्य है, मान काल्पनिक नहीं।

स्थल ऐसे घनेक हैं, किन्तु काम दो और उदाहरणों से पूरा हो सकता है।... करीम चाचा के यहाँ में नाता तोड़ कर जब नायक महोदय पुनः सर डकने की तलाश में निकले, एक थ्रैश्ट रेस्त्राँ में भोजन करने गये। वहाँ एक अपरिचित व्यक्ति से उनकी भेंट होनी है, जो उनका भी बिल भुगतान कर देता है और अंत में नायक महोदय को गिरहकट बता कर उन्हें पुलिस में दे देने की धमकी देता है। इतना ही नहीं जोशी जो उन व्यक्ति को सहायक इन्स्पेक्टर सी० आई० डी० बताते हैं। सी० आई० डी० में

भी पुलिस की तरह सब इन्स्पेक्टर अर्थात् उप इन्स्पेक्टर ही होने हैं, ग्रिमिस्ट नही। क्या तुक था ऐसी घटना के जोड़ने का जो न तो रस बोध की दृष्टि से और न क्यातक की दृष्टि से ही घनी थी।...लीला के यहाँ रमोइये की नौकरी के लिये जाना और बँठक में तितार देखकर अपनी स्थिति भूल कर तन्मय हो उसे बजाकर गाने लगना क्या स्वाभाविक कहा जायेगा? किमा भी घटना का स्वाभाविक कहा जाना मन स्थिति परिस्थिति दोनों के समान होने पर सम्भव है, अन्यथा वह स्नूड होने वाली कहावत के ही अधिक निकट की बात होगी, स्वाभाविक नही।

भादुडी महाशय के यहाँ रमोइये की हैसियत में काम करने वाला व्यक्ति, चाहे वह स्वयं डब्ल्यू० बी० यीट्स ही क्यों न हो, निजी साहित्यिक बँठक में रवीन्द्रनाथ पर भाषण देने का अधिकारी उस समाज में, तो ही ही नहीं सकता, जो अभिजात वर्ण्य ढाँचे का समाज हो। अपेक्षा ही कर्तव्यों व अधिकारों को जन्म देती है, निजी अभिर्चि नहीं।

बेला का सेक्स हगर स्वाभाविक चित्रण है। उसका अर्तस्वर "मुझे ले चलो, कहीं भी ले चलो! यहाँ मे मुझे किसी तरह उबारो! बोलो, ले चलो?" उस नारी की वेदना है जिस का अपनी भूख के कारण समाज में विद्रोह करने को जो चाहता है। विद्रोह उस धरे से, जिसमें उसके जीवन के अग्रमान बसी थे। नारी को उसको भावनाओं को अभिव्यक्ति देने वाला पति चाहिए, चाहे वह किसी भी जाति या वर्ग का क्यों न हो। सेक्स की भूख जिन्दगी का प्रतीक है और रोटियो की भूख जीने की आवश्यकता। आदमी को दोनों चाहिए। यही जीवन की गुरुमति भी है और यही क्रम भी।

मशीनो का निर्माण सवंहारा के उपभोग के लिये नही बल्कि धीचदो के हिनो के लिये हुआ। लाडिया खुली, धोवियो की आमदनी मारी गयी। "एक दिन धोरो भी मशीनो के मालिक होंगे।" प्यारे ने भी अपनी गिरती हुई आमदनी को रूँडो खोल कर सम्हालने का इरादा किया। यह स्थिति उस समाज में सदैव छाती है, जो ममय की घूल में दबी अधिकार-रेखा को पा बनने को सजग हो रहा होता है। वहाँ स्पर्धा के पूर्वानास में ईर्ष्या छिपी होती है।

एक व्यक्ति दयावान प्रकृति का हो, उसके लिये यह मनोवैज्ञानिक है कि पशु पर भी आपदा पड़ने पर दया भाव दिखाये व कुछ कर सकने का प्रयास करे। ऐसा व्यक्ति, बिना तर्क के, अमहाय मनुष्य के प्रति सहानुभूति रखना है। नादक ने भी चकनेखाने की लडकी को बहन माना था। उसके कपटों के प्रति सहानुभूति दिखाई थी। वेश्या भी परिस्थिति की मारी एक नारी होती है, जो बहन भी हो सकती है और माँ भी कहो जा सकती है। ऐसा व्यक्ति मानवतावादी दृष्टिकोण वाला होता है। मानवतावाद, जिस में हर दर्शन को अन्ध्याइयाँ मात्र ही होती हैं, अपने प्राप में कोई स्पष्ट विचारधारा का द्योतक नहीं होता।

वेश्याएँ समाज की कौट है। हर समाज सुधारक यही मत व्यक्त करता है, किन्तु निर्मा न किसी रूप में वे हर युग में, हर समाज में विद्यमान रही है। तो क्या समाज उनकी आवश्यकता हर युग में अनुभव करता रहा है? एक और अनेक का भेद ही सती और वेश्या की स्थिति का अन्तर है। यह भेद भी आर्थिक ही रहा है। अर्थ के साथ साथ वर्ण-प्रथा भी उम वर्ग को बढ़ाने में सहायक रही है। नारी और पुरुष दोनों एक दूसरे के पूरक है। आध्यात्मिकता का प्रभाव इसे रोकने में मफल हो सकता, कानून का नहीं। जोशी जी ने वेश्याओं के उद्धार, विशेष रूप से उनके आर्थिक ढाँचे को मर्यामित करने का एक अच्छा सुझाव आलोच्य कृत में दिया है—मिलाई का काम। मिस माइमन के चकलेखाने का "ग्रैंड टेलरिंग हाउस" में बदल, उन्हें खाई हुई सामाजिक स्थिति दिलाने का प्रयास स्तुत्य है। यह निर्देश सहायकी उद्योग की एक दिशा है। यदि वेश्याओं का जन्म आर्थिक विपमताओं के कारण है तो ऐसे कार्य जो वे सगठित श्रम द्वारा कर सकती हैं, उनके जीवन को नयी दिशा दे सकें हैं। फिर भी यह सुझाव एकांगी है। आवश्यकता है सामाजिक ढाँचे के परिवर्तन की, आर्थिक विपमता को दूर करने की, अध्यात्मिक प्रकृति के प्रसार की। जब तक बाह्य उपादान नहीं बदलते, आन्तरिक स्थितियाँ बेसी ही रहती हैं।

जिस समाज में औरत को पैसा केवल तन बेचने पर ही प्राप्त हो सकता हो वह समाज श्रम के महत्त्व से अनभिज्ञ हो कहा जायगा। शरीर बेच कर जीने वालों का समाज वह मागर है जिसमें हर नदी मिटती है, इसीलिये उसका जल खारी कहा जाता है। अकर्मण्य मागर की तरह औरों का विष अपनी छाती पर होने वालों के समाज का पूर्णरूपेण उद्धार इसलिये संभव नहीं है क्योंकि औरत का आर्थिक मूल्य क्षिणान्तर की घाँटों से आका जा चुका है। आँग फिग हमें मानव की प्रति स्वाभाविक ऐंद्रिक भूय का ध्यान भी तो रखना पड़ेगा। जब तक सतीत्व का आवरणिय विचार स्थिर रहेगा, तब तक वेश्याओं का जीवन अपने बढ़ते हुए अनेक वेशों में जीता रहेगा। प्रवृत्ति से वेश्या होने वाली नारियाँ कम ही होती हैं, परिस्थितियोंवादा वारांगना बन जाने वाली अनेक 'जहाज का पंछी' भी यही कहता है। यदि समाज में पुरुष के समान ही नारियों को भी अपनी जीविका कमा सकने का अधिकार प्राप्त हो जाय तो सम्भव है मध्य श्रेणी के घरों की असहाय औरतें अपना जीवन-यापन सामाजिक मर्यादा के अनुकूल कर सकें।

नाला चालीस लाख की सम्पत्ति की अकेली स्वामिनी है और हमारे नायक वयु चाचीम करोड की फोडा के घनी! दोनों कला प्रेमी हैं, कलाकार भी। एक ने कला को 'जीवन की कठोर यथार्थता के बीच से, विकट सघर्षों के भीतर से पाया है' और दूसरे ने जीवन-संघर्ष के अभाव से, अकदात्त जन्मि बौद्धिक विकास में। इसीलिये वह उसके लिए मानव-वेदना की अभिव्यक्ति है, विलासिता के क्षणों की नहीं। कला का उद्देश्य सम्पूर्ण जीवन के साधारणीकरण की अभिव्यक्ति है। कला का जन्म मानव जीवन के लिये होता है, उसके द्वारा होता है। यदि कोई उसे जीवन

के कठोर यथार्थ के बीच घाने की बात कहना है तो इसका अर्थ केवल इतना ही हो सकता है कि उसने कला के दर्शन जीवन संधर्ष के काल में किये। उसे चाहे प्रवक्ता जनित बौद्धिक विकास में घ्राप पाइए या संधर्ष में, कला की परिभाषा में अन्तर नहीं घाने का। हाँ, इतना फर्क अवश्य आ जाता है कि एक के लिये वह जीवन की प्रालोचना अथवा उसका परिष्कृत स्वरूप हो सकती है और दूसरे के लिये उमना उद्देश्य मात्र मनोरजन हो सकता है। प्राप्ति का अन्तर उद्देश्यों में अन्तर ला सकता है, कला के स्वरूप में नहीं। वैसे जो परिस्थितियाँ उपन्यास में दिखाई देती हैं उमने अनुसार नायक ने भी कला को तुलसीदास के सन्धों में 'स्वात सुखाय' प्राप्त किया और नीला ने भी। किन्तु कला का जन्म भी स्वातः सुखाय नहीं हुआ। अन्तर केवल इतना ही समझ में आता है कि नायक महोदय जिन्दगी भर संधर्ष करने रहे और सीना जीवन को जीती रहे, संधर्षों के अभाव में। वैसे तो कला का जन्म ही संधर्ष की वेदना से हुआ माना जाता है।

कला को कला के लिये मानने वाला समाज ही उसके स्वतन्त्र अस्तित्व की जान कर सकता है। स्वतन्त्र अस्तित्व की बात का अर्थ होना है उमने जीवन में पूर्ण करके देखना। कला सामाजिक अभिवृत्ति का एक घंग है, जीवन में उमकी स्वतन्त्र सत्ता उपयोगिता के आधार पर भी नहीं की जा सकती। 'लोक-कल्याण' और 'धर्मीयक आनन्द' का अर्थ कला को लेकर उन मनीषियों ने अधिक उठाया है जो जीवन के यथार्थ को विमूर्ति के प्रकोणों तक पहुँच कर, कल्पित सत्य को धर्मीयक आनन्द की संज्ञा देने रहे हैं। 'आत्मिक सत्य' और 'भौतिक सत्य' दोनों की बात उम युग का ही व्यक्ति कर सकता है जो इस जीवन के पार और उमके पूर्व की स्थितियों की मान्यता में फँसा होने पर भी वर्तमान सत्य को अस्वीकार नहीं कर पाता। उमने दोनों स्थितियाँ सत्य की पर्यायवाचक लगनी हैं, जबकि आज की मान्यता यहो हो सकती है कि सत्य न तो पूर्व जीवन में था और न इस जीवन के पार नहीं है। लौकिक धर्मीयक की चर्चा धर्म के क्षेत्र में अपेक्षित है कला के लिये नहीं। कला धार्मिक प्रभावों से प्रमित हो सकती है, किन्तु किसी भी प्रकार धर्म की अनिश्चितता उसका धर्ममित नहीं हो सकता।

यथार्थ अपने आन में पूर्ण नहीं होता, बरन् वह सत्य की ऐतिहासिकता का सापेक्ष इतिहास होता है, किन्तु सत्य को इन्द्रात्मक अर्थों में ही देखना चाहिए। सत्य सदैव सपथी होता है। अपने सही अर्थों में देखने पर पता चलता है, कि कला मानव सत्य के बीच की कड़ी है। यथार्थ साहित्य में जीवन की प्रतिच्छाया ही है। अतएव कला का जन्म, विकास और उसका उद्देश्य जीवन अर्थान्तर में ही है। उमने पर उमने अस्तित्व की कल्पना ही निरर्थक है। हाबर्ट फास्ट का मन्तव्य है कि यथार्थ-वादी साहित्यिक बृत्ति के लिये आवश्यक नहीं है कि उमना सम्बन्ध किसी टोन अर्थान्तर से हो। यथार्थवाद के मान दण्डों का सम्बन्ध बाह्य सत्य के लिये है।

“आत्मिक सत्य, भौतिक सत्य से निरन्तर ही बढ़ा है, पर दिना भौतिक सत्य

की पूर्ण उपलब्धि के उमकी उपलब्धि हो ही नहीं सकती।" आत्मिक सत्य में बाह्य उपादयों की स्थिति अस्वीकार होती है, और जो सम्बन्धित ज्ञान को अस्वीकार कर सत्य की खोज में निकलता है, वह स्पुतनिक की तरह नक्षत्रों की परिक्रमा करके ही लौट आता है उन तक पहुँच नहीं पाता। "शारीरिक ढाँचा अर्थात् भौतिक सत्य के निवार और उन्नयन में जो कला सहायक नहीं होती वह निराधार होने के कारण कभी वास्तविक धर्म में अलौकिक आनन्द का रस ग्रहण नहीं कर सकती।" भौतिक सत्य, आत्मिक सत्य और अलौकिक आनन्द ऐसे दर्शन शास्त्र के टेकनिकल शब्दों के अर्थों में जोशी जी किम तरह खो गये हैं, इसके कथन की आवश्यकता नहीं है। मौनिक सत्य केवल शारीरिक ढाँचा ही है, सम्पूर्ण गोचर नहीं? जीवन में विद्यमान वे प्रतीक, नगरी के अनिश्चित जिनका अस्तित्व है, उन्हें अलौकिक की देन मान कर ही मनुष्य होने वाला कलाकार 'जहाज का पछी' ही हो सकता है, क्योंकि आत्मा उसके लिये वैकटगिया के कीटाणु की तरह एक शरीर को छोड़ कर दूसरे शरीर में प्रवेश करते रहने का ही एक क्रम है, जो चेतना का धस है, इसके अनिश्चित कुछ नहीं। इसके अनिश्चित यह भी कह देने को मन हो आया है कि जो कलाकार कला को अलौकिक आनन्द की प्राप्ति का माध्यम मानता है और साथ ही भौतिक सत्य के निवार और उन्नयन की बात करता है वह धर्म और कला की परिभाषा और उनके उद्देश्यों में बुरी तरह भ्रमित विचारक ही कहा जायेगा। कला मोक्ष का साधन है, यह बात बुद्ध के काल में कही गयी होती तो और बात थी। प्लेटो, अरिस्टाटेल आदि आदर्शवादी दार्शनिकों ने भी कला को अनुकृति माना है। अनुकृति अर्थात् गोचर सत्य में कृति के महत्त्व की प्राप्ति की बात, पेशाकार के माध्यम में मजिस्ट्रेट ने मिलने की बात भी लगती है, जबकि कला इसी जीवन की देन है और इसी जीवन के लिये है। स्वर्ग, यदि कही है भी, तो भी उसे कला के माध्यम से प्राप्त करने वाला कलाकार मन की अनुभूति के पूर्णत्व की कल्पना का रोमी ही कहलायेगा, क्योंकि कला जीवन की बात करती है, जीवनेतर स्थितियों की नहीं, यह काम तो दर्शन का है, धर्मशास्त्रों का है। इतना तो जोशी जी भी मानेंगे कि कला एक आत्मिक विधा नहीं है। कला की उपलब्धि में विस्मृति की स्थिति में पहुँच जाना ही यदि अलौकिक आनन्द है तब तो यह कह कर मैं भी मौन हो जाना चाहूँगा कि शराब पीकर लो जाने वाला व्यक्ति भी इसे ग्रहण कर लेता है अकेला कलाकार ही क्यों!

नीरों का उदाहरण जो रोम को अग्नि की लपटों में भुलमत्ता देव छन पर चट कर वीणा वज्रान में सीन हो जाना है, 'लोकोत्तर आनन्द' की प्राप्ति न होकर सामूहिक सुख-दुःख में पृथक् ऐजातिक आनन्द की प्राप्ति हो कहलायेगी। यह आत्म-निष्ठ सत्य है, जिसे 'कला को कला के लिये' मानने वाला कलाकार ही जीता है।

इतिहास दर्शन या मनोविज्ञान में सम्बन्धित विषयों पर जब कभी भी जोशी जी को कृतियों को देखने का अवसर मिला, एक क्षोभ की ही उपलब्धि हुई। मन-

गहन आधारी पर निजी विवेचन प्रस्तुत करना ही जैसे मौलिकता है। बुद्ध के महा-वैराग्य, उनके काल की सामाजिक व्यवस्था तथा बुद्ध दर्शन पर कल्पना के आधार पर जो तर्क पृष्ठ ३६१ से ३६६ पर नायक के मुख से लेखक ने प्रस्तुत किया है, उसे पढ़ कर इतिहासकार पाल मैसन-धामंल, दार्शनिक वेदेंड रसल तथा भारतीय दर्शन के प्रामाणिक विद्वान राधाकृष्णन की खोजों व ज्ञान पर कानिख पुतनी नजर घानी है। यदि मुझे लीला के डायलाग नायक के कथन के उत्तर में लिखने का अवसर मिले तो मैं उपलब्ध खोजों व मतों के आधार पर उसे इस प्रकार लिखूँगा—“ऐसा प्रतीत होता है कि आपने बुद्ध के जीवन काल को, जो ईसा मे ६ शताब्दी पूर्व का है, बीमबी शताब्दी में खड़े होकर, कल्पना के माध्यम में समझने का प्रयास किया है। मेरा इस विषय में निजी ज्ञान भी इतिहास के आधार पर ही है।”

बुद्ध के काल में ‘सम्पूर्ण धार्मिकवर्त’ की कल्पना ही असम्भव थी। स्वयं बुद्ध का जन्म नेपाल की सीमा के पास स्थित कपिलवस्तु में हुआ था, जिसे किसी प्रकार से भी हम केन्द्र-विन्दु शायद उस समय भी मानने की स्थिति में न रहे होंगे। बुद्ध ने जिस सामूहिक पीडा का अनुभव किया, वह ‘मातृवना’ की भूषी न थी। उसे समाधान की अपेक्षा थी, दिशा के निर्देश की भूष थी। वेदों की रहस्यात्मक महत्ता स्थापित हो चुकी थी। मनु के द्वारा निर्मित विद्यान प्रचलित था। नैतिक जीवन आध्यात्मिक तथा धार्मिक विवादों से ग्रसित था। निश्चित मिद्धान्तों से हीन समाज तिरोहित विचारों की स्वीकृति था। संसार की मूढता तथा स्थूलता का प्रदन चर्चा की सामग्री थी तथा इस जीवन के पार के जीवन की समस्या प्रमुख थी। आत्मा का पुनर्जन्म और उसकी स्वतंत्रता का विषय प्रचलित था। बुद्ध ने इन उलझनों में प्रतीकात्मक रूप में साक्षात्कार प्राप्त किया—बुद्धापा, पगुता, मृत्यु और वैराग्य।

अंतर की घुटन और बाह्य की विद्रूपता ने सिद्धार्थ को बुद्ध बनाया था। उपनिषदों में सिसक रहे सकल्पों ने बुद्ध को गति दी थी। इसीनिये बुद्ध धर्म में, उपनिषदों के वातावरण को ठोस विचारों के रूप में, मानव जीवन के मध्य में पाने हैं। वैदिक परम्परा स्थूल जगत के जीवन से दूर कही आकाश के पार अपना तादात्म्य कर रही थी। “बुद्ध ने जीवन को मूलतः अस्वीकार करने का उपदेश दिया,” आपका यह कथन इतिहास और कल्पना दोनों के छोर से दूर की परछाई है। बुद्ध ने आध्यात्मिक वीथियों में भ्रम रहे मनुष्य को जीवन के चौराहे पर लाकर खड़ा किया, जिसने प्रेम में ही मुक्ति मार्ग के दर्शन किये थे, वह जीवन को अस्वीकार करने का उपदेश कैसे दे सकता था? जिम्मे कर्म को ही भाग्य माना हो, जो मानव को बुद्धापा, रोग और मृत्यु से बचाना चाहता था, वह जीवन को कैसे अस्वीकार कर सकता था?

जिम्मे ईश्वर के ईश्वरत्व को अस्वीकार कर प्रेम का उपदेश दिया हों, वह आपके निर्णय का दयापात्र है। बुद्ध ने ईश्वर की पूजा को छोड़कर मानव की सेवा का उपदेश दिया था। राधाकृष्णन तो बुद्ध धर्म को आध्यात्मिक ही नहीं मानने।

उनके अनुसार यह मूलतः मनोविज्ञान, तर्क शास्त्र व नीतिशास्त्र है। रही भिक्षु आश्रमों की बात, वह भी आपने जिस दृष्टिकोण से समझायी है, वह बुद्ध के बाद की स्थिति मात्र है, बुद्ध का उद्देश्य नहीं।

“मघ में वे लोग सम्मिलित नहीं हो सकते थे जो बीमार, अपराधी, कृपक-दान या पारिवारिक दायित्वों से मुक्त न होने थे। इनकी स्थापना वैचारिक क्रान्ति के संचालन व प्रसार के लिए थी, पूरे समाज को भिक्षु बनाने की दृष्टि से नहीं। बुद्ध ने सध की शरण में चलने का उपदेश दिया था, जीवन को अस्वीकारने वाला मघ शक्ति की ओर इंगित नहीं करता। ‘करनल में भिक्षा ले, तख्तल में वास करो,’ की संहिता सामाजिक प्राणियों के लिए नहीं थी, यह तो भिक्षुओं के लिए महानाभव का आदेश था। भिक्षा उन्हें सामाजिक प्राणियों में लेने के निर्देश के पीछे क्या जन सम्पर्क की भावना के दर्शन आप को नहीं होते? फल-भूय भक्षण का उपदेश देने वाला पलायनवादी ही हो सकता है, सामाजिक क्रान्ति का नायक नहीं और बुद्ध तो प्रथम महापुरुष थे, जिन्होंने योगियों के मार्ग को पूर्व परम्पराओं को अस्वीकारा था, एक नयी क्रान्ति को जन्म देकर, जहाँ तक आर्थिक छिन्नता का प्रश्न है, वह बुद्ध के ‘दम्म’ में नहीं, आगे आ गये आइम्बरो का कारण भले ही ही।” जोसी जी भिक्षु धर्म पर प्रहार करने हैं जबकि उन्हें भिक्षा की प्रवृत्ति पर आक्रोश व्यक्त करना चाहिए। बुद्ध धर्म मानव को भिक्षाश्रमों में भर्ना होने का आवाहन नहीं था।

गाँधी ने कहा था व्यक्ति को बदलो, समाज अपने आप बदल जायगा, यह बात भी ‘हृदय-परिवर्तन’ की समवयस्क है। व्यक्ति, समाज या हृदय तभी बदला करते हैं जब बाह्यनिष्ठ परिस्थितियाँ बदलती हैं। आज मनोविज्ञान का स्नातक इस बात को कभी भी स्वीकार नहीं करेगा कि परिवर्तन एक आंतरिक व्यवस्था है।

नायक बुद्ध और ईशा को उच्चकोटि का कवि स्वीकारता है, ‘योग्य समाज संचालक’ नहीं। कवि दृष्टा होता है, मनीषी नहीं। बुद्ध और ईशा मनीषी थे। यह केवल कवि की मृष्टि करने की शक्ति से सम्बन्धित विचार ही है। वह सूटा है। मृष्टा निदना भी ही यह आवश्यक नहीं। बुद्ध और ईशा नियता थे। इनके दर्शन ने अनेक महाकवियों को जन्म दिया किन्तु किसी महाकवि की रचनाओं ने बुद्ध या ईशा को जन्म नहीं दिया, उनको जन्म देने वाली परिस्थितियाँ भले ही काव्यात्मक रही हों।

“ज्ञान-विज्ञान की ऊँची में ऊँची चोटियों को मानवता माउंट एवरेस्ट की चोटी को छूने के बहुत पहले ही छू चुकी थी।” ज्ञान का जन्म मनुष्य के जन्म के बाद ही क्या है। सब कुछ पहले ही था, हम जब सम्पर्क में आते गये, उसे मंजा देने गये। विज्ञान के जन्म की क्या को अभी तीन-चार सौ वर्ष ही पुराना माना जाता है। माउंट एवरेस्ट को छूने के पूर्व मनुष्य अन्नराल की वोधियों की दीवारों छूता था। विकास के क्रम में अभी इति नहीं आयी है, अतः मानव का दर्शन और कला के क्षेत्र में पूर्व समय में, आगे बढ़ा होता मानवता की इतिश्री नहीं माननी

चाहिए। यदि जोशी जी आश्रम की प्रगति को पुराने मूल्यों के समक्ष नगण्य मिद्ध करने की चेष्टा करना चाहते हैं, तो मैं यही कह सकता हूँ कि एवरेस्ट की चोटी छूने के पूर्व मानव ने आकाश की ओर निहारना प्रारम्भ किया था, मक्षत्रों में घुमने रहने की जगह नहीं खोजी थी। और फिर मानव नहीं, मानवता की बात जोशी जी करते हैं अर्थात् मूर्त की नहीं अमूर्त की उपलब्धि की चर्चा।

सीला ऐसी घनाद्म्य लडकी के अन्दर यदि नायक अपने विचारों का प्रभाव जमा कर उसके चालीस लाख रूपयों की निर्धनों के हित में व्यय करा कर समाज के उद्धार की वान मोचना है, ऐसी स्थिति में उसे समाजवादी विचारधारा का न तो प्रवर्तक ही माना जा सकता है और न विद्रोही ही। यह बात भी गाँधी के विचारों के अनुसार व्यक्ति को बदलने की है, समाज के बदलने की नहीं। व्यक्ति के बदलने में समाज नहीं बदलता, समाज के बदलने से व्यक्ति बदलता है। यदि वह वास्तव में 'हैवनाट' के दु स्रो में दु स्त्री था तो उसे उनके अधिकारों के लिए आंदोलन चलाने के लिये उन्हें ही सगठित करना चाहिए था। उनके संगठन को मजबूत बनाने के लिये आर्थिक सहायता यदि सीला द्वारा प्राप्त करने की बात आनी और समाज की जंत्ररूढ़ियों पर कुठाराघात यह करना, तब जाकर कही यह उपन्यास प्रगतिशील कहा जा सकता था। अन्यथा यह सब मिलाकर प्रतिक्रियात्मक मुधारवाद का ही हामी है, किसी स्पष्ट दिशा का प्रवर्तक नहीं।

रागात्मक अभिव्यक्ति की नूतन उपलब्धि

दिलीपकुमार

'चलते-चलते' को मैंने चलते-चलते पढ़ा था। चलते-चलते थके, बहकते हुए पगों की डगमगाती गति में एक ठहराव आ गया। 'चलते-चलते' में बाजपेयी जी की लेखनी का परिष्कार, रोचकता, मध्यवर्ग के समाज की गहन अध्ययनशीलता, घटनाओं की यथार्थता, पात्रों की सजीवता और मानसिक अन्तर्द्वन्द्व के प्रभावशाली वास्तविक चित्रण का चमत्कार देखने को मिलता है।

यह कृति मध्य एवं उच्च वर्ग के समाज का एक चित्रण है। उसके सभी पात्र वर्तमान युग के हैं। समाज में हम उन्हें यत्र-तत्र बिखरे हुए पाते हैं। संवेदनशील पाठक के हृदय में प्रत्येक पात्र सजीव हो उठता है और वह अनुभव करता है कि प्रत्येक पात्र में उसकी स्वयं की आत्मा किसी न किसी रूप में निहित है।

लगभग सभी पात्र यौन-तृष्णा से संव्रस्त हैं। यहाँ तक कि उपन्यास का नायक राजेन्द्र भी इसी रोग से ग्रस्त है। किसी भी सुन्दरी को देखते ही वह विकल-विह्वल हो उठता, किन्तु उसका यह स्वलन मन तक ही सीमित रहता है। शारीरिक सम्पर्क स्थापन की ओर अग्रसर नहीं होता। उसने स्वयं स्वीकारा है—'क्या कहें, आदत से साधारण हैं।'

उपन्यास के कथानक का मुख्य आधार हमारे समाज में चतुर्दिक् व्याप्त यौन तृष्णा है जिसने आज एक महान् समस्या का रूप धारण कर लिया है। स्वयं बाजपेयी जी के शब्दों में 'आज भारतीय संस्कृति की मारी मान-भर्यादा नारकीय भोग-विलास-पूर्ण पड़्यन्त्रों का शिकार बन रही है' जिसे देख कर उनका हृदय द्रवित हो उठा है। सभी तो उन्होंने वर्तमान समाज का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करने का साहस किया है। उनका मन है—'अधिक पढ़ी-लिखी लड़कियों को यहाँ एक ऐसी संस्कृति पनप रही है, विवाह-विच्छेद और स्वच्छन्द विहार जिनका एकमात्र उद्देश्य है। इस दल में उच्च पदाधिनारियों और बड़े से लेकर कम-से-कम प्रान्तीय स्याति के नेताओं और

मिल मानिषों की लडकियाँ प्रमुख हैं, जहाँ तरु वर्तमान भारतीय समाज के जर्जर स्वरूप का सम्बन्ध है उनके वास्तविक चित्रण में उपन्यासकार को पर्याप्त सफलता मिली है ।

उपन्यास पढ़ जाने के पश्चात् यह स्पष्ट हो जाता है, कि हमारे समाज की नींव कितनी खोलनी है, स्त्री-पुरुषों के सम्बन्ध का मान कितना पतित एवं हेय हो गया है । यह धुन लगा वर्तमान समाज कितनी क्षिप्र गति से धराशायी होता जा रहा है । बाजपेयी जी ने यह सिद्ध कर दिया है, कि पूँजीवाद किस प्रकार समाज की जड़ों को जर्जर बनाता, समाज में अनैतिकता, भ्रष्टाचार एवं व्यभिचार फैलाता है और किस प्रकार उसकी स्वस्थ मान्यताओं को नष्ट कर, समूची जाति को यौन-तृष्णा का शिकार बनाता है । उन्होंने स्पष्ट शब्दों में कहा है— हमारी वर्तमान मान्यताओं का राजप्रामाद कुछ ऐसा बना है, कि जिसकी सीटियाँ एकदम सीधी गई हैं । एक बार ऊपर से गिरने भर की देर है और पतन का गहर गतं नीचे है ।' उपन्यास में मध्य वर्ग के दैनिक जीवन-संघर्ष और भौतिक समस्याओं का ही चित्रण नहीं, बरन् उसके अर्थपतन का चित्रण है और है पूँजीवाद के भीषण अभिभावक का उद्घोष ।

'चलते-चलते' में बाजपेयी जी एक कथानक को लेकर नहीं चलते, बरन् उसमें व्यक्तियों के अनेक समूह एवं घटनाओं की अनेकानेक शृंखलाओं को लेकर आगे बढ़ते हैं । अगर नायक राजेन्द्र को उनके बीच से निकाल दिया जाय, तो व्यक्तियों के एक समूह का, दूसरे समूह से और घटना-चक्र की एक शृंखला का, दूसरी शृंखला से कुछ भी सम्बन्ध नहीं रह जाता ।

'चलते-चलते' नायक राजेन्द्र की आत्म कथा है । शिल्प की दृष्टि से प्रस्तुतीकरण की यह विधा सब से कठिन है, क्योंकि आत्म-विश्लेषण, चिंतन एवं मानसिक द्वन्द्व के विभिन्न स्थलों पर प्रवाह गतिहीन हो जाता है और पाठक का जो ऊढ़ने लगता है लेकिन बाजपेयी जी का सर्वज्ञ इतना सजग है, कि उपन्यास में ऐसे अनेकानेक स्थान आते हैं जहाँ कथा प्रवाह की गति भले ही मद पड़ जाय, किन्तु चिंतन का स्पष्टरण क्रम भग नहीं होता । जब पाठक का चिंतन तर्क-वितर्क एवं दार्शनिक प्रवचन के उत्सुंग शैल-शृंग पार करता है, तब उसकी गति मद होनी है । पर उसी प्रकार जैसे एवरेस्ट-अभियान दल का एक सदस्य मद-अधर गति से आगे बढ़ता है और उस स्थल पर जहाँ वह सहज गति से दौड़ सकता है, भाग सकता है लेकिन भाग नहीं पाता बरन् विस्मय से अभिभूत होकर टगा-सा खड़ा रह जाता है क्योंकि प्रकृति का कोई न कोई लुभावना दृश्य उसके पांव धाम लेता है ।

यौन-विपात्ता के साथ ही बाजपेयी जी ने समाज के अन्यान्य अंगों की ओर भी दृष्टि डाली है तथा उनके विविध चित्र भी दर्शाये हैं । उन्होंने केवल प्रेम का ताना-बाना ही बुना हो, ऐसा नहीं है । ये समाज की नाना स्थितियों और उच्चतम-समस्याओं की ओर भी पाठक का ध्यान आकृष्ट करने हैं । उपन्यास का नायक राजेन्द्र सौन्दर्य-द्रष्टा एवं सौन्दर्य-स्रष्टा है । वह अपने सम्पर्क में आने वाली प्रत्येक

सुन्दरी के प्रति आकृष्ट होता है। सौन्दर्य की सजीव प्रतिमा लाली जब उसकी ओर देखनी हुई ठिठक जाती है तो राजेन्द्र यह अनुभव करता है कि 'बया यह सब मेरे लिए निमग्न नहीं है ?' लेकिन आदर्शवादी होने के कारण उसे अपनी इस भावना पर दुःख होता है। उसका यह गुण दुर्बलता और मनोविकार की सृष्टि तो करता है लेकिन उसमें भी वे ही मनोविकार एवं और दुर्बलताएँ हैं जो सौन्दर्य के प्रति आसक्त होने वाले एक भावुक हृदय में हो सकती हैं। यह सब होते हुए भी उसमें सहृदयता एवं अन्य मानवीय गुणों की भी कमी नहीं। उसने स्वयं स्वीकारा है—'जब मैं सौन्दर्य के आवरण का अनुभव करता हूँ तब यह नहीं भूलता कि ससार में कितनी घृणता है।'

राजेन्द्र एक सुशिक्षित, सम्पत्तिशाली, आदर्श परायण मातृभक्त युवक है। उसे विधवाओं से विरोध सहानुभूति है क्योंकि विधवा-हृदय पर पड़ने वाले आघातों एवं चीत्कारों को उसने सुना है, लाली के रूप में उसने विधवाओं के जीवन को देखा है, कि किस प्रकार से वे आँसुओं में घूँट पीकर, अचरो पर मुस्कान लेकर अपना जीवन काट देती हैं। और देखा है समाज के काँप की लाल-लाल भयावनी आँखें किस प्रकार उनको खाने के लिए तत्पर रहती हैं। उसने यह भी समझा है कि समाज का दण्ड और बहिष्कार विधवाओं की मानसिक शान्ति और सतुलन को किस प्रकार नष्ट कर डालता है तथा आदेश और भावना के उद्गम प्रवाह में पड़ कर वे आत्मघात तक कर डालती, पागल हो जाती अथवा समाज का कलक बनकर वेश्यालयों की शोभा बढ़ाती हैं। वह सोचता है कि यह अनाचार सदियों में बराबर चला आ रहा है और कौन जाने कब तक चलेगा ? सम्भवतः इसीलिए कहता भी है—'एक पति के स्थान पर दूसरा आ जाने से उसकी (समाज की) नानी नहीं मर जानी चाहिए।'

एक धवसर पर वह हीरा मानिक को देखकर प्रार्कषित होता है पर बंगाली तो उसके हृदय के तारों को ही झकृत कर देती है। लेकिन इन सबमें प्रमुख है एक मात्र छोटी भाभी (रानी)। जो प्रथम मिलन के पश्चात् उनकी स्वप्निल तरंगों की एक शृंखला बनकर अनुभूति का सा रूप ग्रहण करने लगती है। कभी-कभी लगता है कि छोटी भाभी (रानी) को लेकर उसका हृदय कवित्व से परिपूर्ण हो उठता है। जब कभी उसका मन चंचल हो जाता है तब उसे स्वयं आश्चर्य होता है, कि वह छोटी भाभी के साथ इतना उच्छ्वसल क्यों हो जाता है; किन्तु इसे कवित्व की संज्ञा बशे दो जाय ? भावना के उन अंकुरों का विश्लेषण क्यों न कहा जाय ? जो प्रत्येक स्वच्छन्द मानस की भाव-भूमि में नैसर्गिक रूप से फूटने ही रहते हैं। कभी-कभी ऐसा भी लगता है, कि कृतिकार इस विषय में नायक के माध्यम से नैतिकता की तथा कथित मान्यताओं के आगे बढ़कर जीवन के उपलब्धि-संयोजन में खुलकर खेल लेने की भावना रखता है।

वह अपने मन और समाज को देखता है तो गम्भीर हो उठता है। अपने हृदय को वह छोटी भाभी (रानी) के समझ जो पराभूत पाता है, यह उसकी मान-

सिक विमुग्धता का ही एक रूप है। उसे ऐसा प्रतीत होता है, जैसे उसका अस्तित्व दिन प्रतिदिन क्षीण से क्षीणतर होता जा रहा है, उसके हृदय में छोटी भाभी (पानी) बँटती चली जाती है, तब वह उस बान को स्वीकारता है—'सौन्दर्य मेरी सबसे बड़ी दुर्बलता है।' यहाँ पर कुछ ऐसा भी प्रतीत होता है, अंग्रे लेखक नैतिक मान्यताओं के आगे उनकी प्रभुसत्ता तो स्वीकारता है, पर प्रकारान्तर में यह भी प्रकट किये बिना नहीं मानता कि यह दुर्बलता सर्वथा मानवीय है। और एक स्वच्छद विहारी नायक में यदि हो, तो कोई आश्चर्य नहीं। धरन् न हो, तो विचारणीय अवश्य है।

जब वह समाज की वर्तमान सम्यता के ऊपर कटाक्ष करता है, तो सामाजिक विपमना पर उसका व्यंग्य मुखरित हो उठता है। वह देखता है कि पद नियुक्ति का का बंधन देने पर भी, जब सजातीय प्राशार्थी की मस्तुति के कारण भ्रम की प्रतिष्ठा भुला दी जाती है तो उसे दुःख होता है, टीस उत्पन्न होती है और वह तिलमिला उठता है। समाज के यही विकार उसे द्रवित करते हैं। उसकी विद्रोही भावनाएं जागती हैं, लेकिन वह स्वयं कुछ नहीं करता। सम्भवतः वाजपेयी जी का शिल्प इन विकारों की घोर पाठक का ध्यान आकृष्ट करके छोड़ देने की विधा में इसलिए विश्वास करता है क्योंकि उनकी कल्पना चाहती है कि आज का नवयुवक स्वयं इसको समझे और इन सामाजिक बुराइयों को दूर करने की दिशा में सक्रिय प्रयास किये बिना न माने।

राजेन्द्र समाज में जानीय पक्षपात, काला बाजार, घूसखोरी, स्वार्थों के बट-बार्टों तथा शिक्षा संस्थाओं और विश्वविद्यालयों की देन—गुण्डों के व्यवहारों को देखता है। और देखता है अपराधों को मिटाने के लिए कारावास तक भोगने वाले उन नेताओं को, जो आज वैसे ही अपराध करते हुए नहीं हितचिन्तते। निम्नवर्ग के व्यक्ति—रिक्शेवालों आदि से भी उसे सहानुभूति है। उनकी विवशताओं को वह भली प्रकार समझता है। इस वर्ग की ओर दृष्टि डालने से यह भी ध्वनित होता है कि यह कृत्तिकार मानवतावाद का पोषक है। पूँजी मानव-मानव में इतना अन्तर डाल दे, उसे स्थापित करे—यह राजेन्द्र को स्वीकार नहीं। वह व्यक्ति होकर भी समाज है तथा अपने दायित्वों को भली-भाँति जानता है। वह यह भी जानता है कि यदि हम दूसरों की बहूबेदियों की नैतिकता का ध्यान न रखेंगे, तो एक दिन स्वयं हमारे मुख पर कालख पुत जाएगी।

वह विशाल हृदय और उदारमना व्यक्ति है। उपकार करके उसे दूधर-उधर न कहना उसके आदर्श प्रेमी स्वभाव का लक्षण है। माँ के प्रति पिता का जो व्यवहार रहा है उससे वह अत्यन्त क्षुब्ध है। राजेन्द्र की आत्मा उस अज्ञान पर विश्वास नहीं करती जिनमें प्रदर्शन हो। प्रदर्शन कुछ और वास्तविकता कुछ। सम्यता का मुग्धता लगा कर भीतर का कल्पु छिपाने वाले व्यक्तियों में उसे घृणा है, विप रम भरा कनक घट उसे लुभा नहीं पाता, घोला नहीं दे पाता।

वह अन्याय और कलुष का सहयोगी नहीं है। यहाँ-यहाँ, कर पर रखना वह कठोर सयम की प्रमानवीय रक्षता मानता है, पर सामाजिक दोषों से बचने के लिए वह कठोर सयमी भी है। नैतिक विधान के अनुसार वह अपने छोटे भाई उपेन्द्र को सम्पूर्ण अधिकार तक देने को तत्पर है।

व्यक्तित्व तो उसका इस प्रकार का है कि जमना की तरह से विक्षिप्त स्थिति में मिलने वाले प्रत्येक प्राणी के लिए उसका मन-प्राण व्याकुल हो उठता है। वह एक सहृदय सौन्दर्योपासक आदर्शपरायण एवं कर्तव्य-निष्ठ युवक है। उसमें मानव के श्रेष्ठ गुण हैं तो दुर्गुणों का भी अभाव नहीं। वह न देवता है न राक्षस।

राजेन्द्र के जीवन को जब हम कर्म की दृष्टि से देखते हैं तो वह हल्का पड़ता है। उमने जमना को खोजने एवं उसका उपचार करने के अतिरिक्त अन्य कोई ठोस कार्य नहीं किया। वह अपने चतुर्दिक् फँसे हुए जीवन-प्रवाह का द्रष्टा अधिक है, उससे संपर्क करने या मोड़ने वाला नहीं। वह जीवन को देखता है, तर्क वितर्क करता है, विद्वेषण करता है, समाज की विपमताओं और विकृतियों पर आक्रोश भी व्यक्त करता है किन्तु स्थिति को अपने अनुरूप ढालने के लिए कुछ भी नहीं करता। दलित और शोषित वर्ग के प्रति उसको सहानुभूति तो है लेकिन केवल बौद्धिक अनमेल विवाह और विधवा विवाह की स्थिति के सम्बन्ध में उसके मन में रोप उठता तो है मगर किसी भी दिशा में वह सत्रिय कदम नहीं उठाता। समाज की विकृतियों के प्रति उसका आश्रोत केवल चिंतन के रूप में उभरता है। यह चिंतन कर्म के अभाव में उसके व्यक्तित्व को शून्यत आकांक्षा के अनुसार महामानव बनाने के पथ पर बढ़ाने में सहायक नहीं होता।

इस प्रसंग पर विचार करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचे बिना नहीं रहते कि राजेन्द्र का चित्रण कर्माभिमुखी न होकर चित्तवाभिमुखी है। क्या इसका अभिप्राय यह है कि वह कर्म-क्षेत्र का धोर योद्धा न बनकर, केवल चिंतक भर रह जाने में सतोष कर लेता है। क्या इसके मूल में—उसकी प्रकृति का वही दोष है, जो किसी ऐसे चिंतक में होता है जिसकी सीमा—कर्म नहीं, उसकी प्रयोगवादी प्रवृत्तियों का सामयिक उद्घोष होता है। अथवा ऐसा कुछ है, कि वह इतना साहसी नहीं है कि नैतिक मानों को तोड़कर भागे बड़ सके।

किन्तु इसी स्थल पर सहसा प्रश्न उठता है कि चित्रण की इस विधा के प्रति कृतिकार उदासीन क्यों हैं। ऐसे अनेक प्रश्नों पर जब हम विचार करते हैं तो हमें कुछ ऐसा प्रतीत होता है कि कृतिकार अपने नायक को भी मनोप्रायियों का निकार तो नहीं चिन्तित करना चाहता ?

राजेन्द्र जीवन-सरिता में उतरता नहीं, और समाज का मय उन्मुक्त रूप से उसे धारा में बहने नहीं देता। धारा को एक मोड़ देने की सामर्थ्य भी उसमें नहीं। प्रस्तर धार में बैठ कर अपनी जगह भडिग खड़ा रह सके, इतना आत्म विश्वास भी उसमें

नहीं। हाँ, इतना अवश्य है कि किनारे बैठकर लहरो के साथ क्रीड़ा करने का मोह वह नहीं छोड़ पाता। इस स्थल पर ऐसा प्रतीत होता है कि कृतिकार अपनी रचि के अनुसूचक राजेन्द्र को भी एक कवि—एक सौन्दर्य द्रष्टा के रूप में देखने लगता है।

राजेन्द्र जीवन-नाटक को एक तटस्थ दर्शक की भाँति देखता है, उसके गुण एव दोषों की ओर दृष्टि डालता है। जीवन की विपमनाएँ उसके मर्मस्थल को छू लेती हैं पर उन्हें सुधारने का कोई प्रयत्न नहीं करता। मातौ वह जानता है कि यह कार्य केवल समाज-सुधारकों का है। उपन्यासकर नायक को समाजोद्धारक न बनाकर प्रत्येक पाठक को समाज-सेवी की प्रेरणा देते हैं। कहीं-कहीं ऐसा भी लगता है कि कृतिकार अभी तक श्रान्ति की स्थिति में नहीं आया किन्तु वह श्रान्ति का स्वप्न अवश्य देखना है।

‘चलने-चलने’ उपन्यास के नारी-यात्रा जाने पहचाने हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि हम उनसे जीवन में कहीं-न-कहीं मिलें हैं। उनका चरित्र-चित्रण और चरित्र-निर्माण का रहस्य ही वाजपेयी जी की कला का मेरुदण्ड है। नारी-यात्रों के माध्यम से उन्होंने समाज की यथार्थ भाव-भूमि का स्पर्श किया है एव उनके दुःख दर्द, गोपण उत्पीड़न, तृष्णा और कठण के श्रांसुधो में डूब कर वे तलदर्शी हुए हैं। यदि एक ओर इन चरित्रों से समाज के असंगत, अस्वस्थ सम्बन्धों एवं उच्छृंखल प्रेम की परीक्षा हुई है तो दूसरी ओर उन्होंने ह्यासोन्मुख सामाजिक विकलता का भी चित्रण किया है।

वाजपेयी जी ने नारी की यौन तृष्णा के औचित्य का वास्तविक रूप समझा है। पाठक के सवेदनशील हृदय में अनुभूति का दीप प्रज्वलित कर वे चाहते हैं, कि समाज की इस उपेक्षित इकाई का जीवन शान्तिकर तथा सुखमय बनाने की दिशा में सतत प्रयास किया जाय। नायक के माध्यम द्वारा अन्त्य पात्रों की तडपन, कसक के चित्र उभार कर वे उसको सदा-सदा के लिए मिटाने का ध्येय रखते हैं। उनके चित्रण का यह कौशल कहीं पाठकों के हृदय को भङ्ग कर देता है और कहीं भव-भोर देता है। नारी-हृदय की तृष्णाकुल अतृप्ति का चित्र पाठक का मनोरञ्जन ही नहीं करता बरन् उनमें सहज सहानुभूति भी उत्पन्न करता है। सामाजिक विमर्शियों के चित्रण में यह नारी-यात्रा के दुःख से अत्यन्त विह्वल हो उठता है। अगर नायक ने अथवा कथानक ने सुधारक का रूप धारण किया होता, तो सम्भव था कि यथार्थ का यह चित्र इतना सजीव न होकर निष्प्राण हो जाता और तब हम उनके प्रयास को देख कर आत्म-नुष्ठि का अनुभव भी करते, पर हमारी वेदना और सहानुभूति कालान्तर में मर जाती और हम कभी भी नारी के जीवन को सुधी बनाने की दिशा में प्रयास ही न करने।

नारी-चरित्रों के प्रस्तुतीकरण की यह विधा नारियों को यौन सम्बन्धों के प्रति भावधान रहने, अनैतिकता में घृणा करने एव युग-युग घादियों की निधियाँ बचाने आदि का संकेत दे जाती है।

आधुनिक जीवन की प्रमुख समस्या है—आदर्शहीनता जो वही मनुष्य को विनाशिता की ओर खींचे बिये जा रही है। वैवाहिक जीवन के गोपनीय सम्बन्धों में इस आदर्शहीनता के कारण हम शुरु में ही एक बड़ी भ्रम का बँटने हैं। अक्सर आने पर औपचारिक सिष्टाचार में पडकर अमनुष्ट वृत्ति को भी संतोष देने लगते हैं। मनुष्य में कौतुक और कौतूहल की जो सहज वृत्तियाँ विद्यमान हैं, उनको हम खरम लक्ष्य मान लेते हैं जब कि बिना सदुपयोग के उनका कोई मूल्य नहीं, उपभोग में कोई उपलब्धि नहीं। उपन्यासकार ने छोटी भाभी के द्वारा सम्भवतः यही कहना चाहा है।

उपन्यासकार ने 'चलते-चलते' में जिन नारी चरित्रों को चित्रित किया है उनमें से उपन्यासकी नायिका छोटी भाभी (रानी) पाठको के ध्यान को सर्वाधिक आकर्षित और वेन्द्रित करती है। इस उपन्यास में उनका जो चित्र उभरा है वह एक कौतुक प्रिय वासना लुब्ध एवं अनृपणा के रूप में है। मूर्धन्य नैतिकता की दृष्टि से देखें तो दूसरे शब्दों में, छोटी भाभी (रानी) कुलटा की साक्षात् प्रति-मूर्ति हैं, अन्यथा पति से छिपकर, एक अन्य व्यक्ति को, जो पारिवारिक सम्बन्धों में देवर होता है, साकेतिक रूप में असाामाजिक यौन-सम्बन्ध के लिए क्यों उकसाने ! ये स्वयं तो अपने आदर्शों में गिर गयी हैं पर नायक राजेन्द्र जो आदर्श प्रिय है, उसको भी आदर्शों में डिगाने में नहीं चूकती। कुछ आलोचकों का यह आरोप है कि यदि उपन्यास का नायक राजेन्द्र अधिक साहसी, क्रान्तिकारी एवं विचारवान होता, तो सम्भवतः छोटी भाभी क्रान्तिकारिणी महिलाओं का प्रतिनिधित्व करती। पर राजेन्द्र तो केवल आदर्श का पुजारी और अन्तर्द्वन्द्व में घुलने वाला व्यक्ति है। वह प्रेम की भावनाओं को स्पष्ट रूप में व्यक्त करने का साहस नहीं रखता। लेकिन राजेन्द्र रूप ज्योतिः पर शलभ के समान टूट पडने वाला कीड़ा भाव नहीं, उसके पास सिद्धान्त भी है। जब कि छोटी भाभी में यौन-अनृपति इतनी तीव्र है कि राजेन्द्र की आदर्श प्रियता और कर्तव्य-निष्ठा को उसकी साहसहीनता और दुर्बलता कहकर उस पर खीझ उठती हैं और यहाँ तक कह देती हैं—'मेरे प्राण अपूरे घुटेंगे—केवल तुम, तुम्हारा आदर्श पूरा रहेगा !'

राजेन्द्र जब आत्मरत रहता है, समाज का भय उसे बना रहता है। जब वह अपने हृदय में भँकते हुए प्रेम तक को धक्का नहीं करता तो रानी अत्यधिक खीझ उठती है तथा राजेन्द्र के व्यवहारों में मरमहित होकर यहाँ तक कह देती है—'वह आहो निरवासों और अनदेखे स्वप्नों की अपेक्षा आग में बूद पडने को अधिक मानवी मानती है।' वह अपने भावों को छिपाती है और अपने पैरों के नीचे फितलती हुई धरती पर ध्यान नहीं देती। वह स्वयं दूसरों से तो ऐसा कहती है पर पति से अपने मन में बनी आकांक्षा को प्रकट करने का साहस नहीं करती। यह नहीं कह सकती कि मैं राजेन्द्र पर भ्रम से समर्पिता बन चुकी हूँ ! अन्यथा वह तलाक ले सकती थी।

सहसा यह भी प्रश्न उठता है कि वह कौन सी आग है जिसमें बूदने के लिए

वह उन्मुख रहती है। क्या वह केवल यौन-पिपासा है? क्योंकि वह स्पष्ट शब्दों में राजेन्द्र से कह देती है—'तुम मुझे प्राप्त कर लो।' उसके इस कथन में राजेन्द्र को उसकी तृपित दृष्टि में ऐसा आभास मिला, मानो वह कह रही हो इस विषय में क्यों न 'प्रांख मूँद लो मां की ओर से?'

पर कृतिकार ने छोटी भाभी के चित्रण में पूर्णता लाने की कम चेष्टा नहीं की। उसमें नारी-ईर्ष्या भी है। राजेन्द्र के साथ वह किमी नारी का घनिष्ठ सम्पर्क नहीं देख सकती। यहाँ तक कि बड़ी भाभी के साथ उसका हँसना बोलना भी नहीं देख सकती। इसीलिए वह राजेन्द्र से कहती है—'मुझको भी किसी किसी दिन हँसाया होता, क्या मैं तुम्हारा कुछ छीन लेती। क्या मैं सिर्फ रोने के लिए हूँ?' पर जब राजेन्द्र कहता है, कि मैंने किसी के चमन का एक अग्रूर तक नहीं चक्का, किसी खवंशी के दिग्वल को भी मैंने नहीं छुआ तो इसके परिणाम में वे कह उठती है—'इधर कई दिनों से मैं अपनी मृत्यु की कामना करने लगी थी पर अब मैं जीना चाहती हूँ।'

यहाँ कृतिकार परम्परा-पीडित जीवन-मूल्यों के परिवर्तन का स्पष्ट प्रत्याशी प्रतीत होता है। किन्तु इस नारी में यौन-प्रवृत्ति इतनी तीव्र है कि वह अपने प्रेम के नाटक द्वारा राजेन्द्र पर विजय पाना चाहती है और जब उसमें भी सफलता नहीं मिलती तो उसमें स्पष्ट कहनी है—'मैं आज तक तुमको समझ नहीं पाई।' वह उसको समझ भी कैसे पाती क्योंकि छोटी भाभी (रानी) का तो जीवन मिथ्या है—'जिनसे हम जीवन भर का नाता नहीं निवाह सकते, भ्रमर घाने पर, घड़ी दो घड़ीया क्षण भर का नाता भी न निवाहे।' सम्भवतः इसीलिए जब राजेन्द्र अपने भादशों से नहीं डिगता तो वह निराशा हो जाती है और एक नये अस्त्र का प्रयोग करती है। भ्रामदान नाटक रचनी है और अपने पति से छिपाकर पचास हजार रुपये का ड्राफ्ट देती है जिससे राजेन्द्र को मुँह खोलने का भ्रमर भी न मिले और छोटी भाभी (रानी) का काम भी चलता रहे। संयोग से तब तक इनके सम्बन्धों का ज्ञान उसके पति बन्नी को हो जाता है तो इस प्रवचना की उन पर कुछ ऐसी प्रतिप्रिया होती है कि अपनी डायरी में रानी तथा राजेन्द्र के मिलन की सम्भावित कामना भी प्रकट कर जाता है। लेकिन क्या यह सब राजेन्द्र को फँसाने की चेष्टा है अथवा इसी में स्वप्नित तृप्ति का भान करती है!

हमारे समाज में छोटी भाभी की तरह ऐसी भी नारियाँ हैं जो केवल स्वयं को ही नहीं देखती, वरन् यदि कोई प्राणी अधिक व्यथित पीड़ित है, तो उनका हृदय एक सहज सम वेदना से उद्गीर्ण होकर करुणा विप्लित हो उठता है। डॉ० सिन्हा के यहाँ मिली विशिष्ट मजदूरिन मौ का, अपने पति से यह कथन 'सूरज दाम की धा ही जाय तब मैं तुमको कहीं खोजती फिरूंगी' सुनकर रानी का हृदय दहल उठता है। वे मूर्च्छित तक हो जाती हैं। वेदना घाने पर उनके इलाज के लिए रुपये देकर ही उनको सतोप मिलता है।

इस स्थल पर छोटी भाभी की ममता चरम उत्कर्ष पर जा पहुँचती है। जहाँ एक और नैतिक मान के प्रति उममे अनास्था है। वही दूसरी ओर वह महत्त्व की भावना में इतनी विकल मर्माहत हो जाती है कि उसके लिए यह समझ लेना कि वह झुंझटा है, सर्वथा असंगत प्रतीत होने लगता है। तभी हम यह सोचने को विवश हो जाते हैं कि छोटी भाभी के चरित्र को चित्रित करने के लिए बाजपेयी जी ने जिस विधा को ग्रहण किया है उसमें कान्तिपरक विचारों का उत्कर्ष भले ही मद प्रतीत हो, किन्तु उनका कलाकार बड़ा ही सशक्त है। छोटी भाभी, जो एक विवाहिता स्त्री है, का पर-मुहप से स्नेह-सम्बन्ध हमारी हृदय धारणाओं के अन्तर्भूत, अनुदार दृष्टिकोण पर चोट भले ही करता हो, पर पाठकों को यह भी सोचने के लिए बाध्य कर देता है कि आज की स्थिति में कुछ तो हमें बदलना और उदार होना पड़ेगा और कुछ इन उच्छृंखल प्रवेगों को कम होगा पड़ेगा। इस स्थल पर भी इतना तो कहना ही पड़ेगा कि स्वस्थ सतुलन की आज अधिक आवश्यकता है, यह मानते हुए भी कि संकुचित मनोवृत्ति का दुराग्रह न तो कल्याणकारी है और न नवीन रूप लोचुपता का अबाध अतिचार ही।

समाज में ऐसी भी नारियाँ हैं जो कपटावरण में अदन्त व्यवहार कुशल तथा स्वार्थी हैं। उपन्यासकार ने बड़ी भाभी (विमला) का चरित्र चित्रित करके यही प्रस्तुत किया है। बड़ी भाभी में भी यह गुण विद्यमान है। विवाह के पूर्व उनका रामलाल से प्रेम रहा है। निस्संदेह समाज में आज भी ऐसी विवाहिता नारियाँ हैं, जिनके अनेक रामलाल हैं। बड़ी भाभी की तरह भले ही उनके पति का, बड़ी भाभी जैसी नारी पर संदेह रहे मगर अपने पति का ध्यान हटाने के लिए तथा गुनकर खेलने के लिए, वे बड़ी भाभी की तरह अपने पति को दूसरा विवाह करने की सलाह भी दे देती हैं। बड़ी भाभी छोटी भाभी को तभी तक स्नेह करती है जब तक कि वे स्वयं गर्भवती नहीं हो जाती। पति को किस प्रकार से अपनी मुट्ठी में कर उसमें धामोद-प्रमोद, सुख-सुविधा और मनोरंजन के साधन जुटाये जा सकते हैं बड़ी भाभी जैसी स्त्रियाँ इसको अच्छी तरह से जानती हैं।

जान पड़ता है यहाँ कृतिकार ने एक कटु मयार्थ की ओर इंगित किया है। ऐसे संश्लेषित उपन्यास में अनेक हैं। कभी-कभी तो ऐसा भी भान होने लगता है, कि उपन्यासकार का उद्देश्य केवल समाज की अनैतिक, गृहित, असंगतियों के रोरव में परिपूर्ण दिशाओं का पर्यवेक्षण करना है? अथवा जीवन की आदर्शपरक वृत्तियों के उत्कर्ष के साथ-साथ विघटन के उन सूत्रों पर प्रकाश डालना है, जो अभी तक ममतामयिक कृतिकार से अछूने पड़े रहे हैं।

पूर्वजीवाद के रंग में रंग जाने पर आधुनिक युग में समाज एवं व्यक्ति की जो ह्रासोन्मुखी दुर्गति है बड़ी भाभी के माध्यम से उपन्यासकार ने उसे चित्रित किया है। बड़ी भाभी का एक ऐसा पात्र है, जिसके पिता उसके लिए इतना ही छोड़

कर मरे थे कि वह एक सप्ताह तक खाना खा सकता था। बाद में उन्होंने शायद से लाखों की सम्पत्ति प्राप्त कर ली। विवाह के पश्चात् बहुत दिनों बाद नरु कोई सन्तान न होने पर, अपनी पत्नी के अनुरोध पर दूसरा विवाह कर लिया। वे एक मौजी प्रवृत्ति के व्यक्ति हैं और अपनी मौज के साधन वे सर्वत्र जुटा देने में परम प्रवीण हैं। यहाँ तक कि अबसर निकाल कर विधवा लारों को भी प्रलोभने में नही चकते।

यहाँ प्रश्न उजाता है कि क्या कृत्रिम तृप्ति वैश्वीय की कृष्ण पाले हुए है? अथवा ऐसा कुछ है कि वह भी मूल रूप में समाज के विघटन का ही पशुधर है। आज समाज में जो कुछ भी प्रचलित है, क्या वह सभी व्याज्य है?

आधुनिक युग में समाज के अन्तर्गत घर्षणिकता और व्यवहार का निरन्तर प्रसार होता जा रहा है। ऐसे समाज में दुबधी विधवाओं की क्या स्थिति है—लाली के माध्यम से उपन्यासकार ने इस बात को प्रस्तुत किया है। समाज में जब राजेन्द्र जैसे व्यक्ति उसको रास्ता तक नहीं बनाने, वह भी केवल इसलिए कि कहीं वे अपने आदर्शों से डिग न जायें, तब लाली जैसी नारियाँ उन जैसे पुरुषों से स्पष्ट रूप में कह भी तो देती हैं—'मेरी चोटें देवना कौन है।' लाली अपने वैश्वीय जीवन को अध्यापन कार्य करके बिताने का स्वप्न देखती है पर प्रकृति की दारुण दुनूभा के एक ही उन्मेष में वह झूठा का झूठा रह जाता है। यहाँ लेखक प्रकारान्तर में यह बनलाना चाहता है कि सबलहीन विधवा आज समाज के हाथों की कठपुतली मात्र है।

इसके अतिरिक्त समाज में वे भी नारियाँ हैं जिनके पाचार-विचारों में थोड़ा भी परिवर्तन नहीं हुआ है, जिनको नये युग की सम्पत्ता की हवा छू तक नहीं गयी एव जिनके पुत्र आदर्श प्रिय और कर्तव्यनिष्ठ हैं, उनके पारिवारिक सम्बन्धों को देखने बनता है। उपन्यास के नायक राजेन्द्र की माँ इसी प्रकार की नारी हैं। वे पुराने विचारों की हैं। समय से पूर्व ही उनके चेहरे श्वेत हो गये हैं। यह चित्रण बड़ा ही मार्मिक है। पाठक महज ही मान लेता है, कि वे यथाथं में माँ हैं। पुत्र के प्रति उनका प्रगाथ वात्सल्य है। वे रतोई घर में इस प्रतीक्षा में बैठी रहती हैं कि जब बेटे की शांति खुले और भूख का अनुभव करके वह रतोई घर की ओर चला आवे। यह ऐसा भ्रमस्पती स्थल है कि जिस किसी पाठक की माँ इस पापिपद जगत् में उदन्व नही, वह यथायक रो पडना है। ऐसे स्वभाव की नारियाँ अत्यन्त सहृदय होती हैं। वे किसी के दुख को अपनी भाँखों से नहीं देख सकती। सम्भवतः इसीलिए लाली के बिना इलाज के मर जाना उन्हें सह्य नहीं, यहाँ तक कि वे स्वयं व्यथ करने को प्रस्तुत हो जाती हैं। उनके दिन और रातों की ही बिना लगी रहती है, कि लाली और भाभी के सम्बन्धों को लेकर समाज अंगुली न उठावे, राजेन्द्र के प्रति उनका कथन है—'मैं लोग मेरी तरह मेरी माँ तो है नहीं।

समाज में आज ऐसे व्यक्तियों की कमी नहीं है जो बहिन कहकर भी उमे एक भोग्य नारी दृष्टि से देखते हैं। ऐसे व्यक्ति अपनी वासना-भूति में आगा-पीछा नहीं सोचने। इस प्रकार के लम्पट, धावारा एवं सफेद पोश व्यक्ति समाज के बीच में रहने हैं। ये ही व्यक्ति समाज को पतन के गर्त की ओर तीव्रता से ले जा रहे हैं। ऐसे व्यक्तियों को उपन्यासकार ने राजहंस के माध्यम से प्रस्तुत किया है। मुरली मनोहर राजहंस का नाम रखकर समाज के समक्ष प्रकट होते हैं। युवतियों को फुसलाना, धोखा देना एवं परिस्थिति के अनुसार स्वयं को ढाल लेना उनके बाएँ हाथ का खेल है। मुरलीमनोहर जिसके भी सम्पर्क में आता है उसको धोखा देकर अपना उल्लू सीधा करता है। उसने अनेक लड़कियों का जीवन नष्ट किया है। भर्चना जो दूर के रिश्ते से उसकी बहिन है, उसको अपने बिना सामाजिक ढंग से विवाह किये हुए पत्नी बनाकर रक्खा है। मुरली मनोहर ने राजहंस के नाम से जमना के जीवन में प्रवेश किया। जमना इसके बहकावे में आकर फिल्म की हीरोइन बनने के मोह में भाग जाती है पर जब राजहंस से परेशान हो उठती है तो नरो में घुत्त राजहंस को चलती ट्रेन से धक्का देकर नीचे गिरा देती है। बाद में पता चलता है कि राम चन्द्रनाथ महोदय नपुंसक हैं। इन सब विहृतियों का मूल कारण है—जमना की यौन-भ्रतृप्ति।

आजकल शिक्षित मध्यवर्ग में तरुण व्यक्ति अपने मन में यौन-सम्बन्धी विकार को बसाकर प्रत्यक्ष रूप में भाई-बहिन का सम्बन्ध प्रकट करना एक शिष्टाचार मानने लगे हैं। 'चलने चलते' में इसका चित्रण उपन्यासकार ने केवल इसलिये किया है कि धोखे धादर्स को भेकर या नैतिक पथ जोड़ कर चलने वाले व्यक्ति कैसे होते हैं? उन्होंने मुरली मनोहर उर्फ राजहंस के चरित्र को प्रकाश में लाकर पाठकों को एक ऐसी दिशा दी है, जिससे युवक यह ग्रहण कर सकें कि धोखे धादर्स एवं अनैतिकता का पथ ही अशुभ-पनन का धाधार है। पाठक मुरली मनोहर जैसे तथा कथित भाइयों से सावधान बने रहे। यही कृतिकार की परोक्ष कामना प्रतीत होती है।

समाज में यौन लिप्सा दिन प्रतिदिन इतनी फैलती जा रही है कि पास-पड़ोस का गारा वातावरण विपरीत होता जा रहा है। उसमें पड़ कर आज प्रत्येक व्यक्ति घुटन की पीडा से संतप्त है। आज का हमारा सामाजिक जीवन ही भार स्वरूप हो गया है, पारिवारिक जीवन में व्यक्ति स्वातन्त्र्य की विद्युद्धार इतनी तीव्र गति से प्रवृत्त हो गयी है कि सम्बन्धित सौह्य सर्वथा भ्रष्ट हो उठा है। व्यक्ति के नैतिक मूल्य दम तोड़ रहे हैं। पर नये युग के आगमन के फलस्वरूप नारियों में इस प्रकार का वर्ण पनप रहा है जो सिद्धान्तों के साथ तो समन्वय स्थापित करने की तत्पर है, किन्तु वे पार्श्व व्यक्ति से सम्बन्ध नहीं चाहतीं। भर्चना इसी वर्ण की नारी है जो मुरली मनोहर उर्फ राजहंस की पत्नी है पर उनके धाधार-व्यवहार से अत्यन्त क्षुब्ध है। उसको पतिव्रत धर्म मान्य है, तो केवल उस प्राणी के लिए, जो उनके प्रति सच्चा और कर्तव्यनिष्ठ हो। आज नारी वर्ण की स्थिति यह है कि भर्चना जैसी नारियों का, अपने पति पर विश्वास भले ही न रह गया हो मगर वे आज भी

महदय बनी हुई हैं, नारी हृदय की निखिल करुणा से वे स्वतः प्रोत प्रोत हैं। वे इतनी परिपूर्ण हैं कि अन्याय और अत्याचार सहन करती हुई भी प्रतिहिंसा का अवलम्ब नहीं लेती। यहाँ भी लेखक अपनी भावना स्थापना के मोह से विलग नहीं हो पाया है। किन्तु एक अन्य नारी जमना है, जब राजहंस उसे बहका कर ले आता और उमका दील-भंग करने को सर्वथा उद्यत जान पड़ता है, तब जमना उसे चलती ट्रेन के नीचे ढकेल देती है। एक बीरगना नारी के इस रूप के चित्रण में कृत्कार प्रकारान्तर से कदाचित्त यह कहना चाहता है कि कोई व्यक्ति नारी के साथ अनुचित व्यवहार नहीं कर सकता, यदि वह अपने आचार धर्म के प्रति सदा सजग बनी रहे। इसी परिस्थिति का दूसरा रूप यह भी है कि नारी यदि धोखा न खाना चाहे तो उसे कोई पतन के गर्त में डाल नहीं सकता। केवल एक सजा है, जो पतित बनाती है उसे, और वह है यौन अतृप्ति।

जिस नयी सभ्यता एवं नवीन युग के उदय की बात लेखक ने अपने इस उपन्यास के माध्यम से व्यक्त की है, उसका सर्वाधिक गहन और तीव्र प्रभाव आधुनिक शिक्षित युवनियों पर पड़ रहा है। उनको बेसभूषा, चपलता, आकर्षित करने का ढंग, हठ आत्माभिमान उसकी निजी विशेषताएँ हैं। बेसभूषा में तो वैशाली पुरुषों से दस कदम आगे ही है—पीछे नहीं। उसके स्वभाव में सकोच नहीं है, जबकि अहं तो उमकी रग-रग में समाया हुआ है। वह अपनी बात और कार्यक्रम का सम्पान चाहती है। वह चाहती है कि राजेन्द्र उसकी इच्छा, उसके शासन पर चले। राजेन्द्र को वह भली-भाँति समझ लेना चाहती है अतः उससे पत्र-व्यवहार भी आरम्भ कर देती है। नायक राजेन्द्र वैशाली जैसी बहिनो और लड़कियों को सभ्यता के लिए आवश्यक मानता है। उसकी छवि-माधुरी और सांस्कृतिक रचियों ने उसके मन में मोह उत्पन्न किया है।

वाजपेयी जी ने वैशाली के चरित्र को अपने इस उपन्यास में सम्भवतः इस-लिए अधिक नहीं उभारा क्योंकि नायक राजेन्द्र वैशाली को अपनी बहिन स्वीकारता है तथा इसी रूप में उसको सम्बोधित भी करता है। वह वैशाली के इतना बहने पर भी 'ऐसा जान पड़ता है जैसे युग-युग से मैं तुम्हें बुला रही हूँ,' राजेन्द्र उसको लिपट नहीं देता। उसका कथन है 'ऐसा होने पर सभ्यता की आँखें फूट जाएंगी। हाँ, अंधे व्यक्ति की दृष्टि छाया और प्रकाश के भेद से परे होती है। इस उपन्यास में वैशाली का अन्य किसी पात्र के साथ ऐसा सम्बन्ध नहीं है, जैसा वैशाली राजेन्द्र से मानती है, जिसने उसका चरित्र उभर कर सामने आ जाता। तब यह प्रश्न ही नहीं उठता कि रेडामी आकर्षक और मनोहर पात्र होते हुए भी अनावश्यक समझ कर उपन्यासकार ने क्यों काट दिया। राजेन्द्र के जीवन में उसका इतना ही प्रवेश है। नायक के व्यक्तित्व को निखारने में जितनी सहायक वह हो सकती है उतना ही उमका उपयोग कृतकार ने किया है अतः उसका चरित्र अपने में पूर्ण है।

व्यक्ति जब अपने जीवन में झतुप्त होता है तब वह कल्पनाओं के द्वारा एक स्वर्णिम संसार का स्वप्न देखता और हवा महल बनाता है। मगर जीवन की प्रत्येक स्थिति अपूर्ण है, तृप्ति कही भी नहीं है और आदर्शवादी का मन भी कभी-कभी विकारपूर्ण एव खोलला होता है। 'चलते चलते' उपन्यास में इसी तरह पांडे जी भी झतुप्त रहे। वे भी ध्रुवसर मिलते ही सुनहले स्वप्नों और अभिनव कल्पनाओं के आघार पर अपना नया जीवन आरम्भ कर देने हैं। इनके जीवन को देख कर पाठको को जो अनुभव प्राप्त होना है वह यह है कि स्वप्न स्वप्न है, और कुछ नहीं; भले ही वह स्वर्णिम हो, क्योंकि जीवन की स्थिति अपूर्ण है।

यहाँ ऐसा जान पड़ता है कि कृतिकार अपने इसी जीवन में बदले हुए समाज का स्वप्न देखना चाहता है। जो आकाशाएँ उसके आसपास रही हैं उससे वह झतुष्ट नहीं है। इसीलिए वह समाज के बीच रहने की अभिलाषा रखता है, जो अब तक उसके लिए दुर्लभ रहा है। पर आगे चल कर जब हम इन सब प्रयोगों पर विचार करके देखते हैं, तो इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि जीवन को विविध दृष्टियों से देखने की विद्या में लेखक का यह प्रयोग चौंकाने वाला है। बड़ा ही मौलिक और सजीव। हिन्दी के श्रेष्ठ उपन्यासों से सर्वथा अलग।

बाजपेयी जी के इस उपन्यास के विरुद्ध कुछ आलोचकों ने यह आरोप लगाया है कि उसमें अनेक नपुंसक पात्रों की सृष्टि की गई है लेकिन उनका यह आरोप खरा नहीं उतरता। क्योंकि उपन्यास का नायक राजेन्द्र विभिन्न सुन्दर नवयुवतियों को देख कर उनके प्रति मन ही मन आकर्षित होता है जिसको वह स्वीकारता भी है 'बया कुरू आदत से लाचार हूँ।' वह प्रावृत वक्ष के उभार को देख कर विचलित और अनावृत वक्ष के उभार को देख कर पागल भी हो उठता है। मैं यह भी मानता हूँ कि झतुप्त तथा मन-प्राण-धन से समर्पणयुक्त छोटी भाभी (रानी) पर पूर्ण रूप से आसक्त भी है। मगर यह कहना कि 'किसी सन्तान के पिता बनने की क्षमता रखता है या नहीं?' अधिक संगत नहीं मालूम पड़ता। क्योंकि सौन्दर्य देख कर मन में आकर्षित होने का तात्पर्य यह तो नहीं है कि वह अपने आदर्शों से डिग जाय, अपने सामाजिक सम्बन्धों को एक किनारे रख कर, गीन सम्बन्ध स्थापित कर ले और किसी सन्तान के पिता होने की क्षमता उसमें है या नहीं इसको प्रमाणित भी कर दे। क्या उसके इस कथन का कोई अर्थ नहीं 'जिनके साथ सीमाओं का सम्बन्ध है उनमें दूर रहने में ही कुशल है।' जो आदर्श रक्षा में तत्पर और कर्तव्यनिष्ठ हो तथा जिसकी आत्मा का यह स्वर हो—'आदर्श के ही साथ तो मैं मैं हूँ, आदर्श के बिना मैं—मेरा अस्तित्व—जड़ है, निर्जीव।' तब फिर उसके सम्बन्ध में यह आरोप कहाँ तक उचित है ?

एक और आरोप है कि अधिकांश पात्रों को बिना किसी संघर्ष या परिश्रम के भोजन वस्त्र और निवास की सब सुख सुविधाएँ उपलब्ध हैं। किसी को भी अपने परिवार के भरण-पोषण के लिए तिल भर भी परिश्रम नहीं करना पड़ता। वस्तुतः

जबकि स्थिति इसके विपरीत है; क्योंकि राजेन्द्र की जमींदारी है, पेट है धीर इन सबका एक प्रवचक भी है। घन इस धीर से यदि वह चिन्तामुक्त भी है तो कोई आश्चर्य की बात नहीं। बगी के पिता तो इतनी ही सम्पत्ति छोड़ मरे थे कि वह केवल एक सप्ताह तक खाना खा सकता था। वे एक कुशल जोहरी हैं इसलिए बाद में लाखों की सम्पत्ति अपने पुरुषार्थ एवं कौशल से अर्जित कर ली। लाला सावरे का भी मूढ़ पर रूपया उठाने का व्यवसाय है और रामलाल तो चोरी डकैती के द्वाग पैसा पैदा करता है। मुरली मनोहर उर्फ राजहस भी रुपये छापकर समाज के व्यक्तियों से पैसा ऐंठकर, ऐसा करते हैं। नायक राजेन्द्र के पिता के पुनर्जीवित होने के पश्चात् जब सोने की माँ व साथ दाम्पत्य जीवन प्रारम्भ कर देते हैं तो उपेन्द्र की माँ के निर्दोषन में काफ़े प्रेरणा चलता है और उसी से पैसा पैदा होता है। मोने लाल जैसा पात्र भी बेचारा दिन भर मुनारी करके अपनी पत्नी तथा बच्चों का भरण-पोषण कर पाता है। इसलिए यह आरोप भी न्यायसंगत प्रतीत नहीं होता। ये सभी पात्र मोन-प्रतुष्टि के कारण मानसिक उन्मादग्रस्त हैं जरूर, मगर इसका तात्पर्य यह नहीं कि खानेपीने पहिने और रहने के लिए घन जुटाने ही नहीं। यदि ऐसा है तो वे जीवित कैसे हैं? हाँ, अगर यह कहा जाय कि उनकी समस्याएँ भौतिक जीवन के संपर्क की कम पर मानसिक परातल की अधिक हैं, तो उचित प्रतीत होता।

'आत्म कथा' शैली में उपन्यास लिखने में लेखक को अधिक सतर्कता और कला कुशलता की आवश्यकता होती है। उसकी कथावस्तु तो सीमित होती है जब कि उस पर आघारित भावनाओं का आघार अधिक विस्तृत। उपन्यासकार केवल द्रष्टा के रूप में रहता है और उसका व्यक्तित्व विभिन्न पात्रों में विभक्त हो जाता है। पात्रों से सम्बन्धित अत्यावश्यक वर्णन का सहारा लेकर सामाजिक, आर्थिक एवं राजनीतिक स्थितियों के यथातथ्य चित्र प्रस्तुत करने होते हैं। सम्भवतः इसीलिए इस उपन्यास का नायक राजेन्द्र विचारक, दार्शनिक और समाज का आलोचक है। यह उसका निजी व्यक्तित्व है। यदि इनको भी अपने भावों की अभिव्यक्ति का आघार वह न बनाता तो निश्चित रूप से उपन्यास 'हल्का' हो जाता। इसके लिए न तो स्वयं उपन्यासकार जिम्मेदार है और न ही राजेन्द्र। क्योंकि है तो अन्ततः आत्मकथा ही। तब उस 'हल्केपन' को उपन्यास की दृष्टि से आलोचकों का उचित मानना कहाँ तक समीचीन है?

'चलने चलते' में लेखक से एक दो असावधानियाँ भी हुई हैं जो पाठकों का ध्यान अनायास अपनी ओर आकृष्ट कर लेती हैं। सर्वप्रथम यह कि इन उपन्यास में चही भाभी विमला का आगमन कैसे हुआ, कहाँ से हुआ, क्या वे राजेन्द्र के घर में पहने से ही थीं, तो राजेन्द्र के आगमन पर या माँ द्वारा छोटी भाभी का परिचय देने समय वे कहाँ थीं? सम्पूर्ण वैज्ञानिक कार्यक्रम नायक राजेन्द्र के घर में होने है और समाप्त भी हो जाने हैं मगर उनका दर्शन नहीं होने और न ही उनका इस अवसर

पर नाम ही आता है। यहाँ तक कि राजेन्द्र छोटी भाभी से तो समय-समय मिला करता है पर बड़ी भाभी विमला की याद उसे एक क्षण मात्र को भी नहीं आती। उनका जिक्र यदि इस उपन्यास में राजेन्द्र करता है तो इस रूप में—'इधर कई दिन से छोटी भाभी से भेंट हो ही नहीं रही है और बड़ी भाभी से जब कभी मिलना चाहता हूँ, तो पड़ोस की किसी न किसी नारी के साथ टास में लीन पाता हूँ।'

दूसरे, जो मकान लाला साँवरे से नायक राजेन्द्र ने लिया है वह किमका है? स्वयं लाला साँवरे का या सोने की माँ का? यदि लाला साँवरे का है तो सूदखोर एव पूँजीपति होते हुए वे उसको बेचना क्यों चाहते हैं और वह भी पन्द्रह हजार रुपये का होते हुए भी दस हजार में? और यदि सोने की माँ का है तो ये राजेन्द्र से साली द्वारा यह क्यों कहलवार्ता है कि दस हजार रुपये से वह आगे न बड़े धर्पात्र अपने पुत्र सोने का गला क्यों काट रही हैं। वह स्वयं क्यों नहीं सोचता पन्द्रह हजार रुपये का मकान, दस हजार में प्राप्त होने में क्या रहस्य है तथा वह इसका पता क्यों नहीं लगाता। यदि ऐसा कुछ भी नहीं है तब तो एक ही रहस्य बच रहता है कि वह मकान लाला साँवरे का ही हो।

मनोविश्लेषण प्रधान चिन्तामूलक शैली में साधारण सी कथा में औपन्यासिकता लाना सरल कार्य नहीं है। 'चलते-चलते' में कथा-कौशल और शैली शिल्प की त्रिशिष्टता निर्विवाद रूप से सुन्दर बन पड़ी है। नायक का मनोविश्लेषण रोचक है। मानसिक क्रिया-कलाप का वर्णन आधुनिक कथा-साहित्य की विशेषता है अवश्य, पर मन की कोई तरंग निश्चित नहीं है एक क्षण में कुछ और दूसरे क्षण कुछ। कलाकार कुशलतापूर्वक मन की प्रत्येक तरंग को पकड़ता है। जो कलाकार जितनी ही कुशलता से मन के कटाघातों को प्रस्तुत करता है। उसकी रचना उतनी ही श्रेष्ठ होती है। इस दृष्टि से 'चलते-चलते' उम कोटि का उपन्यास है जिसमें मानसिक धारा के द्वारा अनेक स्थलों पर उपन्यास के कथानक की छूटी हुई शृंखला भी जुड़ गई है। इस दृष्टि से 'चलते चलते' में मनोविश्लेषण बड़ा ही रोचक और उपयोगी रूप में है।

वाङ्मयी जो मानवतावादी होने के साथ-साथ व्यक्तिवादी भी है। व्यक्ति ही उनके कथा साहित्य की इकाई है। व्यक्ति की उन्नति के द्वारा ही वे समाज का चल्याण चाहते हैं। उनके शिल्प की यह विधा वैचारिक उपलब्धि की अपेक्षा अप्रतिम है। इन दृष्टि से वे एक टेक्नीशियन अधिक हैं। उनका शिल्प अधिक सगन्न है।

'चलते-चलते' में वाङ्मयी जी ने समाज और मानव जीवन में अशक्तों द्वारा मुष्ठी—प्राकृतिक यौन-प्रतृप्ति का चित्र, राजेन्द्र की आदर्शप्रियता, छोटी भाभी (रानी) की स्वच्छन्द भासवित्त, बड़ी भाभी के कपटाचरण की प्रवृत्ति, लाली का विषवास्वत्प और उसकी अपेक्षा, अर्चना का युगानुह्य रूप, जमना की चंचलता एव विकृति, वैशाली द्वारा आधुनिक कुमारिकाओं की चित्तवृत्ति, वशीभया के माध्यम से चर्निकों का रंग ढंग और विवशता, राजेन्द्र के पिता द्वारा पारिवारिक जीवन में

असतोप की वृत्ति, सोने की माँ का रंगीलापन, लाला साँवरे के माध्यम से पूँजीवाद और सूदखोरी का स्वरूप, मुरली मनोहर उर्फ राजहंस द्वारा लम्पटता की प्रवृत्ति, रामलाल जैसे राष्ट्र विरोधी स्वार्थ लोलुप गुण्डे और गौरीशंकर जैसे सच्चे देश प्रेमी आदि का चित्रणकर पाठकों को सोचने-समझने और समाधान ढूँढने के लिए एक दृष्टि प्रदान की है। इससे पाठकों के अन्तर्भन में दृढ़ धारणा, निष्ठा एवं विश्वास उभरता है। 'चलते-चलते' इस कला का एक उत्कृष्ट एव प्रतिनिधि उपन्यास है।

सघर्ष

अंधियारे पथ पर जीवन दीप की खोज

सुदेश तायल

सियारामशरण गुप्त मूलतः कवि हैं। परन्तु उपन्यासकार के रूप में भी उन्हें पर्याप्त प्रतिष्ठा प्राप्त हुई है। उन्होंने यद्यपि प्रचुर परिमाण में उपन्यास रचना नहीं की। कुल तीन उपन्यासों की ही रचना उन्होंने की है—'गोद' : १९३३ : 'अंतिम आकांक्षा' : १९३४ : व 'नारी' : १९३७ : जो अपनी सरलता, सरसता व प्रस्तुतीकरण की सहज शैली के कारण अत्यन्त लोकप्रिय हुए। इन तीन उपन्यासों ने ही उन्हें हिन्दी के प्रमुख उपन्यासकारों की पंक्ति में शामिल कर दिया। सियारामशरण जी के साहित्य का मूल स्वर मानवतावादी है। वे मानव की मानवता में, उसकी सच्चाई में विश्वास करते हैं। उनके अनुसार मनुष्य स्वभाव से बुरा नहीं होता उसमें मानवता का सहज उद्भूत अक्षय स्रोत विद्यमान है, ईश्वी प्रवृत्तियों की अतःसलिला उसके मानस में निरन्तर प्रवहमान रहती है। परिस्थितियाँ ही उसे मानव से दानव या पशुत्व की ओर अभिमुखा करती हैं। परिस्थितियाँ उसे बाध करती हैं फलतः वह एवसङ्ग की ओर उन्मुख हो जाता है। उसकी यह उन्मुखता बाह्य आरोपित न होकर स्वयं संभवा है। मानव को इसी एवमर्डिटी से बचाकर मानवीय धरातल पर प्रतिष्ठापित करना ही साहित्यकार का लक्ष्य होता है, इष्ट और उद्देश्य होता है। वे यथार्थ के साथ साथ आदर्श की प्रतिष्ठापना के प्रति भी पूर्ण सतर्क, सचेष्ट व जागरूक हैं। मानवतावादी धारार को लेकर लिखा 'नारी' उपन्यास यथार्थवादी विचार सरणियों से चलता हुआ भी इसी कारण आदर्शवादी सीमाओं में सिमिट कर रह गया है, यथार्थ की पृष्ठभूमि पर आदर्श की स्थापना ही उनके साहित्य का लक्ष्य है।

सियारामशरण जी मानते हैं कि सत्य का उद्घाटन मात्र समाज के निम्ने कल्याणकारी नहीं होता, उससे समाज किसी भी रूप में लाभान्वित नहीं हो सकता, उसे शिवत्व की स्थापना व संवर्धना में सहायक होना ही चाहिए—उसी में उसकी सफलता व सार्थकता है। इसीलिए उनके उपन्यासों में आदर्शवादी प्रवृत्ति का चित्रण

मिलना है। सियारामचरण जी के उपन्यासों का रचनाकाल आदर्शोन्मुख यथार्थवाद का काल है। उस युग में प्रेमचन्द, भगवतीचरण वर्मा, विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक, भगवतीप्रसाद वाजपेयी, जयशंकर प्रसाद आदि उपन्यासकार मात्र मनोरंजन के क्षेत्र का परित्याग कर, समाज की समस्याओं व उनके आदर्शवादी समाधान को अधिक महत्ता प्रदान कर रहे थे। उस युग के अधिकांश उपन्यासों में यथार्थ की पृष्ठभूमि पर आदर्श की ही प्रतिष्ठापना की गई है। "ककाल" में समाज को निरावृत्त कर देने वाले जयशंकर प्रसाद भी अन्ततः आदर्शवादी समाधान प्रस्तुत करने के लिये विवश हो गए। अपने युग की सामान्य प्रवृत्ति के अनुरूप ही सियारामचरण जी नैतिकता का उत्थान चाहते हैं, व्यक्ति के चारित्रिक एवं आत्मिक विकास के इच्छुक हैं, प्रसत् पर मत् की व हिंसा पर अहिंसा की विजय के समर्थक हैं। वैयक्तिक स्वर के प्रति उनके मन में घोर अनास्था है, वे समष्टि को व्यष्टि के लिये नहीं बरन व्यष्टि को समष्टि के लिये मानते हैं, केवल यही नहीं वे समष्टि के लिये व्यष्टि का बलिदान करने से भी नहीं चूकते हैं। 'अन्तिम आकाशा' में रामलाल का वारम्बार अपमानित किया जाना लेखक की इसी मान्यता का समर्थन करता है। लेखक ने कहीं भी उसके विद्रोह को स्वर प्रदान करने का प्रयास नहीं किया "नारी" में भी जमाना समष्टि के लिये स्वयं को तो बलिदान कर ही देती है, अपने पुत्र हल्ली के वैयक्तिक स्वर के प्रति घोर अनास्था होने के कारण ही वे समाज में किसी श्रान्ति का आह्वान नहीं करते, कोई भयकर उलट फेर नहीं चाहते, वे तो व्यक्ति के व्यक्तित्व को समाज के अस्तित्व में मिलाकर उसी प्रकार एकाकार कर देना चाहते हैं जिस प्रकार जल की एक-एक बूँद मिलकर जलधारा बनती है। समुद्र में विलीन हो कर त्रिस प्रकार जलधारा को कोई अमन्तोप नहीं होता है, उसी प्रकार व्यक्ति को भी चाहिए कि वह अपने अस्तित्व के लिये समाज को तोड़ने फोड़ने, नष्ट-अष्ट करने, का प्रयास न करके उसकी रक्षा में ही, उसके अस्तित्व में ही स्वयं को विलीन कर दे। वे किसी प्रकार की उत्क्रान्ति की अपेक्षा भारतीय सस्कृति के प्रगतिशील तत्वों एवं रूढ़ि विहीन प्रथाओं को पुनर्जीवित करके, मरणासन्न परम्पराओं में प्राण संचार करके एक ऐसी सामाजिक व्यवस्था की रचना करना चाहते हैं जिससे व्यक्ति को अपने चारित्रिक व आत्मिक विकास के अधिकतम अवसर उपलब्ध हो सकें जिस व्यवस्था में पुरुष के साथ साथ नारी का भी सम्मान हो उसे भी गौरवमय जीवन व्यतीत करने की सुविधाएँ प्राप्त हों।

सियारामचरण जी का युग गाँधी जी के नेतृत्व का युग था। उन्होंने राजनीतिक मंच पर पदार्पण करने व साथ ही साथ आदर्शवादी मान्यताओं को राजनैतिक सिद्धान्तों का रूप प्रदान किया। राजनैतिक आन्दोलनों द्वारा यह प्रदर्शित करने का प्रयास किया कि सत्सत् श्रान्ति के बगैर भी देश को स्वतन्त्र किया जा सकता है। उनके सत्य प्रेम और अहिंसा के सिद्धान्तों को अपने युग की एक महान् व अनुपम देन के रूप स्वीकार कर लिया गया। उस युग के समस्त साहित्य पर गाँधीवादी दिशा-

धारा का प्रभाव परिलक्षित होता है। सियारामशरण जी भी इसके अपवाद न थे। उन पर गांधी जी की विचारधारा सिद्धान्तों व मान्यताओं का पर्याप्त प्रभाव है। उन्होंने व्यक्ति के प्रति घृणा प्रदर्शन के स्थान पर सहानुभूति, स्नेहभाव पर ही बल दिया है।

वे प्रेमचन्द युगीन उपन्यासकार हैं। इसलिये युगीन परिप्रेक्ष्य में उनकी मान्यताएँ भी प्रेमचन्द जी से मिलती जुलती हैं। यह सम्मिलन किसी आग्रहशीलता के आधार पर नहीं बरन् स्वाभाविक रूप में हो गया है। वे वैयक्तिकता के स्थान पर समाज की मर्यादा पालन के समर्थक हैं। सामाजिक व्यवस्था को दोषी नहीं मानते अपितु व्यक्ति को ही उसके लिये उत्तरदायी समझते हैं, इसीलिये सामाजिक व्यवस्था को बदलने की माँग नहीं करते। उसे ईश्वरीय विधान मानते हैं जिसे पूर्णतः बदला नहीं जा सकता है। थोड़ा बहुत सुधार या परिवर्तन अवश्य किया जा सकता है। सभी व्यक्तियों को ईश्वर ने बनाया है। किसी को सम्पन्न व किसी को विपन्न, किसी को शोषक व किसी को शोषित, किसी को उच्च व किसी को नीच—सबको अपने अपने कर्मों के अनुसूप अच्छा या बुरा जीवन मिला है जिसमें किसी भी प्रकार का उलट फेर करना, या संपन्न करना ईश्वरीय विधान का उल्लंघन करना है, उसके कार्य में हस्तक्षेप करना है। इसलिये अनुसूप को चाहिए कि वह दूसरों को कष्ट देने की अपेक्षा, उनके सुखों का अपहरण करने की अपेक्षा, आत्म भ्रष्टा में ही शान्ति एवं सतोष का अनुभव करे। दूसरों के या समाज के हित के लिये कष्ट सहन ही मानव की मानवता को जागृत कर सकता है। मानव की मानवता पर सियारामशरण जी की प्रकृत आस्था है। वे मानवमान की सद्भावना में विश्वास करते हैं। उनके अनुसार मानवार्थमा स्वभाव से पूर्ण पवित्र है। यह सांसारिक तृष्णाओं में लिप्त होकर ही भ्रष्टत्व व भ्रष्टाचार का भ्रूलम्ब गृहण करती है। यदि उसे यह स्पष्ट ज्ञान करा दिया जाये कि पाप व भ्रष्टत्व उसका स्वभाव नहीं है, प्रकृति नहीं है, तो यह कभी अनुचित कर्म की ओर प्रवृत्त नहीं होगी। वे मानव को जन्म से बुरा नहीं मानते उसकी बुराई या क्षोर्बल्य को परिस्थिति सापेक्ष मानते हैं तथा उसके सुधार की संभावना में विश्वास रखते हैं। मानव में देवी व आसुरी दोनों प्रकार की प्रकृतियाँ सत्य व असत्य, पाप व पुण्य, प्रकाश व अंधकार के समान साथ साथ विद्यमान रहती हैं जब उनमें देवी प्रकृतियों का प्रभाव बढ़ जाता है वह सत्कर्म की ओर प्रवृत्त होता है तथा इसके विपरीत स्थितियों में दुष्कर्मों की ओर। वे साहित्य का उद्देश्य मानव की देवी प्रकृतियों का विकास तथा सत्कर्म व कठिनाइयों पर विजय प्राप्त करने की दृढ़ शक्ति का उन्नयन मानते हैं। वे कला को कला के लिये न मान कर मानवोन्नयन के लिये, सत्यम्, शिवम्, व सुन्दरम् की स्थापना के लिये मानते हैं। उनके सभी उपन्यासों के कथानक धार्मिक जीवन में सम्बन्धित हैं परन्तु उन्होंने धार्मिक जीवन को विस्तार में चित्रित करने का प्रयास नहीं किया। उनके कथानक प्रायः धार्मिक जीवन से सम्बद्ध होकर भी असाध्य से लगते हैं।

सियारामशरण जी का "नारी" उपन्यास जमना नामक एक भ्रमहाय, विद्रोह व भ्रममय नारी की कथा है। जिसके माध्यम से उपन्यासकार ने यह प्रश्न उपस्थित किया है कि नारी जीवन की सायंकता विवाह की मर्यादा के पालन करने में है या प्रवृत्त्यात्मक उपभोग में? जमना का एक वार भ्रजित मातो को विवाह की स्वीकृति दे देने पर भी पुनः एकाकी जीवन को स्वीकार करके पातिव्रत धर्म के पालन की ओर प्रवृत्त हो जाना इस बात का प्रमाण है कि उपन्यासकार विवाह की मर्यादा की रक्षा के पक्ष में है। सियारामशरण जी समाज की मर्यादा के पालन, उसकी परम्पराओं के निर्वाह के लिये दृष्टि के बलिदान को श्रेयस्कर मानते हैं, क्योंकि समाज व्यवस्था ईश्वरीय विधान है। उसकी मर्यादाओं का पालन मानव का परम पुनीत कर्तव्य है। जमना पति के शहर चले जाने पर भी विवाह के अनेक प्रलोभन होने लगे भी अपनी उजड़ी गृहस्थी बनाने की इच्छुक नहीं है। वह नेशी में पतिस्मृति के अर्थ लिये अपने एकमात्र पुत्र हल्ली को ही अपने जीवन का आधार बना कर जीवन पथ पर अग्रसर हो जाती है। उसे किसी महयात्री की आवश्यकता का अनुभव नहीं होता, जो उसके मन की पीड़ा बाँट सके, नेशी से बहते अश्रुओं को पोंछ सके। प्रवचक पति के प्रति भी उसके अन्तर में पूर्ण निष्ठा, आदर व विश्वास है। वह उसके गृह परित्याग का कारण भी उसका रगिन स्वभाव नहीं धरन् स्वयं को, अपने कर्मों व पापों को ही समझती है। अपने जीवन के एकमात्र आधार हल्ली के भाग जाने पर हम उसे परिस्थितियों के समक्ष विवश होते हुए, भ्रजित के समक्ष विवाह प्रस्ताव प्रस्तुत करते हुए पाते हैं। अंततः वह नारी उस भीषण वात्याचक्र से उबर कर विवाह की मर्यादा की रक्षा में प्रवृत्त हो जाती है। सियारामशरण जी का मत है कि किसी दुर्बलता या हीनता में घृणा करने का किसी को अधिकार नहीं है। प्रत्येक व्यक्ति में कोई न कोई दुर्बलता अवश्यम्भावी है। मनुष्य को चाहिए कि वह अपनी दुर्बलता पर विजय प्राप्त करने का प्रयास करे। जमना भी अपनी दुर्बलता पर विजय प्राप्त करने में सफल हो जाती है। उसकी क्षणिक दुर्बलता उसके जीवन का कलक नहीं बन पाती।

सियारामशरण गुप्त जीवन व समाज के विधान पर सन्देह प्रकट करने हैं किन्तु उनके सन्देह में कटुता नहीं है, इसलिये वे उसमें कोई क्रान्तिकारी परिवर्तन नहीं करना चाहते। वस्तुतः परिवर्तन के लिये जिस उष्मा की आवश्यकता होती है उसका उनके उपन्यासकार में अभाव है, वे सामाजिक विषमताओं को जला कर नष्ट नहीं कर सकते उसके स्थान पर किसी नवीन सामाजिक व्यवस्था की प्रतिष्ठापना नहीं कर सकते। यद्यपि कभी कभी उनके मन में उस व्यवस्था को तोड़ डालने की भावना अक्षय उत्पन्न होती है, तोड़ने का प्रयास भी करते हैं किन्तु क्रान्तिकारी परिवर्तन उनके स्वभाव के प्रतिरूप है, वे पुरानी इमारत ढहा कर नई इमारत बनाने के इच्छुक नहीं हैं अपितु उसी में कुछ संवर्द्धन, परिवर्द्धन या एडिशन आलटरेजशन करके ही मनुष्ट हो जाने वाले शिल्पी हैं। वे समाज का यथावत् चित्रण भी नहीं चाहते, समाज को उसके सच्चे वास्तविक व निरावृत्त रूप में प्रस्तुत करने का प्रयास भी नहीं

करते हैं। उसमें अपनी ओर से कुछ मिला कर उसे अपना बना कर चित्रित करते हैं। वे पीडा में ही जीवन की सार्थकता मान लेते हैं। साथ ही समाज की मर्यादा व विधान की रक्षा के लिये हीन प्रवृत्तियों के दमन का समर्थन करते हैं। उसे समाज के लिये आवश्यक व उपयोगी मानते हैं। तियारामशरण जी का अपना जीवन नैतिकता की रक्षा, प्रवृत्तियों व ग्रह के दमन, अहिंसा व आत्मपीडा के विकास की साधना है। उनमें बुद्धिपक्ष की तुलना में हृदय पक्ष, तर्क की अपेक्षा भावुकता अधिक है, वे स्वभाव से भास्तिक हैं तथा सामाजिकता की भावना से आकण्ठ मोतप्रोत। उन्होंने अहिंसा के आदर्श को भी किसी सीमा तक प्राप्त कर लिया है, यही कारण है कि उनकी 'नारी' में तीव्रता की अपेक्षा आर्द्रता का, उषा की अपेक्षा सौम्यता का, रक्षा की अपेक्षा स्निग्धता का आधिक्य है। वह आजीवन घुटती रहती है, तिल तिल कर जलती रहती है किन्तु आदर्श का परित्याग नहीं कर पाती।

जैसा कि इसके पूर्व भी कहा जा चुका है कि तियारामशरण गुप्त गांधीवादी दर्शन से भार्याधिक प्रभावित है, यह प्रभाव उस युग के समस्त साहित्य की ही विशिष्टता है। वे गांधी जी के समान ही आत्मव्यथा को जीवन शक्ति का मूल-स्तोत्र मानते हैं। "मोग ऊपर हो ऊपर देखने हैं इसी से कहने हैं कि इसे दुःख है, किसी को दुःख ही दुःख हो तो यो जिन्दा कैसे रहे?" "मानन्द इममें भी है। मो बात की एक बात यह है, जाही विघ राखे राम ताही विघ रहिए।" अज्ञेय के जीवन का आधार उसका यही कथन है, जीवन में दुःख और पीडा की अधिकता भी उसे मलिन व खिन्न नहीं होने देती। वह दुःख को भी ईश्वरेच्छा कहकर न केवल स्वीकार ही करता है वरन् उसमें मानन्द की कल्पना भी करता है। कष्ट के कारणों से धूना न करते हुए, कष्ट की अनिवार्यता से शस्त व भयभीत होने की अपेक्षा उसमें मानन्द की कल्पना करना ही अहिंसा है।

फिर वे कष्ट यदि व्यक्ति के वैयक्तिक जीवन मात्र से सम्बन्धित न होकर समष्टि के जीवन से, समाज के विधि विधान से, धार्मिक व नैतिक व्यवस्था से सम्बन्धित हैं, तब तो उसको वरेष्य मानना ही सर्वोत्कृष्ट है। समाज नीति का उल्लंघन किसी भी दृष्टि से श्लाघनीय नहीं है—वह भी अपने व्यक्तिगत स्वार्थमात्र के लिये जमना अनेक प्रकार के वैयक्तिक व सामाजिक कष्ट सहन करते हुए भी समाज की नीति का उल्लंघन नहीं करती। विवाह की मर्यादा भंग नहीं करती। वह व्यक्ति कम है समाज की इकाई अधिक। उसका व्यक्तिगत समाज समुद्र में बूँद के समान बिला जाने के लिए ही है। वह उच्च वर्ग की नारी नहीं है उसकी जाति में दूसरे पति का वरण करने का विषेय नहीं है, पुनर्विवाह या दूसरा घर बसा लेना अनुचित नहीं है, फिर भी वह पातिश्रत धर्म का पालन करती है। प्रवचक पति के प्रति एकनिष्ठ रहती है, पतिपरायणता के आदर्श को प्रतिष्ठापना करती है।

सामाजिक मर्यादा का उल्लंघन तियारामशरण जी को किसी भी रूप में स्वीकार नहीं है, विशेषकर उच्चवर्गीय समाज में। उनके अन्य दोनो उपन्यासों की

कथा उच्च वर्णों से सम्बन्धित है जहाँ नारी जीवितावस्था में पति की अनुगामिनी होती है, तथा पति की मृत्यु के पश्चात् उसकी स्मृति में जीवन व्यतीत करती है। किन्तु 'नारी' की कथा उनसे कुछ भिन्न है। जमना उस वर्ण की सदस्या है जिसमें पति की मृत्यु के पश्चात् पुनः किसी अन्य व्यक्ति में विवाह कर लेना सामाजिक विधि के प्रतिकूल नहीं है। उन्होंने अपनी नायिका का ध्यान ऐसे वर्ण से किया है जहाँ युगों से नारी भी पुरुष के समान पुनर्विवाह के लिए स्वतन्त्र है। ऐसे वर्ण की सदस्या के माध्यम से पातिव्रत धर्म के आदर्श की प्रतिष्ठा करके उन्होंने समस्त भारतीय समाज को, प्रत्येक भारतीय नारी को पवित्रता व सतीत्व के आदर्श की शिक्षा देने का प्रयास किया है। आज उच्चवर्ण की नारी की पतिनिष्ठा भी समाप्तप्राय होती जा रही है, ऐसे में उपन्यासकार का भाव-प्रवण, आस्तिक, धर्म व सामाजिक मर्यादाओं का समर्थक हृदय विपन्न वेदना का अनुभव करता है। वे नारी को उस ऊँचे आदर्श पर, गौरव मण्डित भूमि पर, प्रतिष्ठित कर देने के लिए कटिबद्ध हो जाते हैं जहाँ जीवन के गहन अधकार में, उसकी अपनी पवित्रता, सतीत्व एवं सत्य ही धालोक बन कर बिखर जाय।

सियारामशरण जी ने अपने पात्र के बाह्य व्यक्तित्व के साथ-साथ उसके आंतरिक रहस्यों के उद्घाटन का भी प्रयास किया है। वे चरित्र के बाह्य एवं आन्तरिक दोनों ही पक्षों के चिन्तेरे हैं। चित्रण की दृष्टि से वे यथार्थवादी हैं, अपने पात्रों का चयन भी उन्होंने यथार्थ ढंग से किया है। इसीलिए उनके पात्र अनिश्चित, अस्पष्ट व अविश्वसनीय नहीं हैं। 'नारी' की नायिका जमना के माध्यम से उन्होंने नारी जीवन की विह्वलना व आदर्श को साकार कर दिया है। जमना यदि चाहती तो उस गाँव का कोई भी व्यक्ति उसे अपनाते में गौरव का अनुभव करता। किन्तु नारी होने के साथ-साथ वह जननी भी है। उसका नारीत्व यदि पति के द्वारा अपमानित, उपेक्षित व अन्यायित हुआ है, तो मानृत्व की उपेक्षा वह स्वयं क्यों करे। विधुर भ्रजित मातृ की मंत्र विद्या का गाँव में बड़ा मान है। कौसा ही बड़े से बड़ा प्रेत हो वह चुटकी बजाकर भगा सकता है—वह जमना का सजातीय होने के कारण उसमें विवाह करने का इच्छुक है। तथा अनेक प्रकार में उसकी सहायता करके उसका हृदय परिवर्तित करके अपने प्रति आकृष्ट करने का प्रयास करता है। जीवन की रिक्तता उसके व्यक्तित्व को तोड़ डालती है, यहाँ तक कि वह व्यथा में ही आनन्द की कल्पना करने के लिए विवश हो जाना है। वह आरम्भ में ही जमना के प्रति आकृष्ट था। जगराम को लेकर वह उसको बुन्दावन की मृत्यु का विश्वास दिनाता है किन्तु जमना के समक्ष किसी की एक न चली। वह किसी भी प्रकार इस बात को स्वीकार नहीं कर पाती कि उसके पति की मृत्यु हो गई है।

परिस्थितियों से विवश होकर जमना भ्रजित से विवाह की स्वीकृति दे देती है, किन्तु उसमें भी उसे अपने वैयक्तिक आनन्द, हर्ष या आह्लाद की घोषणा पुत्र की हित रक्षा वा ध्यान ही अधिक था। पुत्र ही उसके जीवन का एकमात्र धवलम्ब है,

वही जहाँ रहता हो उस घर के लिए अजीत के भूतखाना कहने पर उसका रोप देखते ही बनता है। उमी पुत्र के खेल खिलौने रखने के ताक मे से अजीत के साँप पकड़ने पर वह उसके प्रति कृतज्ञता का अनुभव करती है। पुनः हल्ली के भाग जाने पर उमकी खोज में रात-दिन एक कर देने पर उससे विवाह की स्वीकृति भी दे देती है किन्तु उसमें नारीपक्ष को अपेक्षा मातृपक्ष की ही प्रधानता है।

गाँव के प्रत्येक व्यक्ति की सहायता करना अजीत का स्वभाव है, साथ ही किमी की विवशता से लाभ उठाना स्वभाव के विपरीत। हल्ली के भाग जाने पर जमना की विवाह की स्वीकृति इसके अन्तर्मन को स्पर्श कर जाती है। वह पीड़ा से तिलमिला उठता है। "तुम्हारे साथ घर गृहस्थी चलाकर मेरा जन्म सफन हो जायेगा। मेरे भाग मे ऐसा सुख कहाँ था। पर इस समय यह बात क्यों उठती है? मैं भला आदमी नहीं हूँ, पर इतना बुरा भी नहीं कि जो ऐसे मे कोई बात पक्की करा लेना चाटूँ।" जमना के प्रति अपने आकर्षण को सपरिमित रखने का वह निरन्तर प्रयास भी करता है। सपरिमित आकर्षण मे उच्चा नहीं होती, समय व सहनशीलता विकास में सदैव साधक नहीं होती। वह निरन्तर भीतर ही भीतर घुटता रहता है। किन्तु संयम के आधिक्य के कारण अपनी भावनाओं को साकार नहीं कर पाता। उसकी आत्मा उसे भीतर ही भीतर धिक्कारती रहती है—“कोई अच्छे भले रास्ते से चली जा रही हो तो उसे गुमराह करने का क्या हक है? सोचते-सोचते जमना के एक विचित्र रूप का उसे अनुभव हुआ। "कोई महिमामयी पृत का दीपक आँचल की घोट करके किसी मन्दिर की ओर बढ़ती जा रही है इधर-उधर से प्रकट हो पड़ने वाले किमी भय की आशंका उसे रती भर नहीं है। "अजीत की इच्छा हुई कि वह कहीं से लाकर इस देवी के ऊपर फूलों की वर्षा कर दे।" उसकी कल्पना उसके हृदय को आहत कर देती है उसके आकर्षण की कटु स्वर मे भर्त्सना करती है। स्वयं को अनेक प्रकार मे समझाने का प्रयास किया किन्तु उसके विचार उसी का उपहास करने लगे। जमना का गरिमामय रूप व अपना शैबल्य उसे वृन्दावन की खोज के लिए प्रवृत्त करता है। वह उमके मातृत्व के साथ उसके नारीत्व को भी मार्थक करने के अभियान मे जुट जाता है। अजीत में गुणों व दुर्बलताओं का मणिकाचन संयोग है। उसके चरित्र का कभी एक पक्ष उभरता है तो कभी दूसरा। यही स्थिति जमना की भी है। वह कही अत्यन्त दृढ़ है तो कही अत्यन्त मृदु।

जमना सहज सरल विश्वासमयी नारी है। उसकी दृष्टि मे किसी पर अविश्वास करना सबसे बड़ा पाप है। उसकी प्रवृत्ति से लाभ उठा कर मोतीलाल चौधरी उसका भेत, कुर्था तथा पति—मभी कुछ उससे छीन लेता है। वृन्दावन किसी बात को पूर्णतः जाने बगैर उसपर अविश्वास करता है, उसके माथ इतना बढ़ा अन्याय करता है परन्तु वह उस पर भी किसी प्रकार का रोप या अविश्वास प्रकट नहीं करती। वह बुराई से पूर्णा कर सकती है बुरे व्यक्ति से नहीं, पाप से पूर्णा कर सकती है पापी से नहीं। अपनीसमस्त कठिनाइयों का मूलाधार उमे अपना दुर्भाग्य ही प्रतीत होता है। जो

उसके साथ-साथ उसके पति और पुत्र को भी पीड़ित करता है यहाँ तक कि अजीत मातोषर भी कलक लगवा देता है। इतने कष्ट सहन करने पर भी जमना के चरित्र में अपरिमित दृढ़ता है, जीवन के संघर्षों ने, भाग्य की विडम्बनाओं ने उसके स्वभाव की परिवर्तनशीलता समाप्त कर दी है। "वह कट-कुट सकती है, टूट-फूट सकती है, चुर-चुर हो सकती है, सब कुछ सह सकती है परन्तु ऐसी नहीं हो सकती कि आच देकर, गलाकर अपने मन के माफिक ढालकर चाहे जैसी बना ली जाय।" वैसे जमना के चरित्र में प्रखरता व तीक्ष्णता का अभाव है, वह घृत का स्निग्ध दीपक है, लैम्प की प्रखर लौ नहीं। उसका प्रकाश क्षीण होने हुए भी विपाकत धुँ से रहित है, उसमें हृदय को आलोकित करने वाला स्निग्ध आलोक है, नेत्रों में चकाचौंध उत्पन्न करने वाला प्रकाश नहीं। अपने पति, पुत्र, श्वशुर, परिचितों, हिनैपियों यहाँ तक कि विरोधियों के प्रति भी उसका भोरायं श्लाघनीय है। जमना के रूप में सियारामशरण जी ने भारतीय नारी की सहनशीला, कर्तव्यपरायणा, पतिव्रता, सहज, सरल, विश्वासमयी, विश्वनीय, नारी को साकार कर दिया है जो आत्मकथा में ही जीवन की सार्थकता मानती है, पीड़ा में ही आनन्द की कल्पना करती है।

'नारी' में एक ओर जहाँ आत्मव्यथा में ही जीवन की सार्थकता मानने वाले अजीत मातो व जमना हैं वहीं पर पीडा में जीवन की सार्थकता मानने वाले पात्रों का भी अभाव नहीं है। चौधरी मोतीलाल सफल महाजन है, महाजन की सफलता इसी में है कि वह श्रृणुशस्त व्यक्ति की विवशता से लाभ उठाता रहे, भोका की भाँति उसके शरीर का सारा रक्त चूमकर उसे लडपने के लिये छोड़ दे। चौधरी के माध्यम से उपन्यासकार ने महाजनों के काले कारनामों को साकार कर दिया है। महाजन उस विषय के समान है जिसके काटे का इलाज किसी के पास नहीं है। तथा उस युग का समग्र सामाजिक जीवन ही महाजनों के अत्याचारों की जीवन्त गंधा है। उसका पुत्र हीरालाल भी उसी की प्रतिकृति है। वृन्दावन भी अपने व्यक्तिगत आनन्द के लिये जमना जैसी नारी के नारीत्व की उपेक्षा करके उसका जीवन विपाकत बना देता है। हल्ली की स्थिति उपन्यास में विशिष्ट है। वह अपनी जननी जमना के अनुरूप ही सरल स्वभाव का, बड़ों के प्रति घादरयुक्त, समवयस्को के प्रति स्नेहमय है। सामाजिक मर्यादाओं के निर्वाह का वह भी समर्थक है परन्तु उसमें जमना की अपेक्षा वैयक्तिक चेतना व विद्रोह का स्वर अधिक प्रखर है। धन के आधार पर व्यक्ति व्यक्ति का भेद उसे स्वीकार नहीं, निर्धनता को वह अपमानजनक नहीं मानता, न सम्पन्न को किसी को अपमानित करने का अधिकारी। वृन्दावन का दुर्व्यवहार तो उसके विद्रोह की अग्नि में घी का कायं करता है। वह पिता के प्रति भी विद्रोही हो जाता है, "मैं बच्चा-बच्चा करके मरा जाता हूँ और वे ऐसे सराब घाड़मी निकले। भाप खुद तो बुरे-बुरे काम करके जेल तक हो प्राये और तुम्हें भूटमूट के लिये इतना बड़ा दुख दे डाला है—धन मैं दूरा नहीं मातूंगा। कोई कुछ कहे, इसका डर मुझे नहीं है। भा भव तुम यह धर छोड़ दो। हम लोग अजीत काका के घर

यहाँ से भी अच्छी तरह रहेंगे। इस घर में रंज के मारे तुम बच न सकोगी। अब मैं अपने बप्पा को बप्पा न कहूँगा।”

अबिन का विद्रोह, उसको वैयक्तिक चेतना व सत्ता सियारामदरशण जी के स्वभाव के प्रतिकूल है, वे हल्ली का विद्रोही स्वर कुचल डालते हैं तथा उसे गांधीवादी दर्शन के आत्मपीड़ा के के मार्ग पर अग्रसर कर देते हैं—“अजीत के घर जाकर भी तेरे बप्पा ही तेरे बप्पा रहेंगे। इस बात को कोई बदल नहीं सकता। सह ले, पक्का होकर इसे सह ले, कमजोर क्यों पडता है। जितना अधिक सह सकेगा, उतना ही अधिक तू बड़ा होगा।” गुप्त जी ने अपने पात्रों का चित्रण पूर्ण मनोवैज्ञानिक आधार पर किया है। उनके अंतर्भूत में उठने वाली तरंगों के, विचारों के ऊर्ध्वरोह के चित्रण में उन्हें पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है। उनके पात्र न पूर्ण उज्ज्वल हैं न एकान्तत श्यामल, परन्तु वे अपनी दुर्बलताओं पर विजय प्राप्त करने के लिये प्रयत्नशील अवश्य हैं। उपन्यासकार ने पात्रों का चयन व चित्रण यथार्थ की पृष्ठ-भूमि पर किया है किन्तु अंतत वे आदर्श की ओर अग्रसर हो जाते हैं। वे मानव को परिस्थितिजन्य एक्सिडेंट से बचाकर मानवीय घरातल पर प्रतिष्ठित करना ही साहित्य का लक्ष्य मानते हैं। वे स्वभाव से आदर्शवादी हैं, उसी के अनुकूल उनके पात्रों का चित्रण हुआ है।

नारी का कथानक यद्यपि ग्राम्य जीवन से सम्बन्धित है तथापि उनमें प्रेमचंद के समान भारतवर्ष के शर्मों को साकार कर देने की प्रवृत्ति नहीं है। ग्राम्य जीवन की अपेक्षा पारिवारिक जीवन के चित्रण में ही उनकी लेखनी प्रमुखतः रमी है। फिर भी ग्राम्य जीवन की प्रमुखतम समस्याओं यथा महाजनो के अत्याचारों, हठिवादिता आदि का चित्रण अवश्य मिलता है। श्रृण की समस्या भारतीय ग्रामीण समाज की सबसे बड़ी समस्या है, तथा महाजन समाज का सबसे बड़ा जोक है। वह श्रृणप्रस्त व्यक्ति की विवशता से, उसके अज्ञान व अशिक्षा से लाभ उठाना अपना अन्तर्निहित अधिकार समझता है।

हठिवादिता हमारे ग्राम्य जीवन का सबसे बड़ा अभिशाप है। परम्पराओं के पालन में ही जीवन की चरम सायंकता का अनुभव करने वाले ग्रामीण जन उन्हें मानव हृदय की भावनाओं व विश्वासों से भी अधिक महत्व देते हैं। गाँव में वृन्दावन की मृत्यु का समाचार फँस जाने पर जमना के दहाड़े मार-मार कर न रोने से उसे पर्याप्त आलोचना व व्यंग बचनों का शिकार होना पडता है। यहाँ तक कि माता व पुत्र के मध्य भी कटुता उत्पन्न हो जाती है। इन सबका चित्रण पारिवारिक पृष्ठ-भूमि में ही हुआ है। ग्राम्य जीवन से उनका कथानक प्रायः असंबद्ध सा ही रहा है। परिणामतः ग्रामीण वातावरण के चित्रण का उनके उपन्यासों में प्रायः अभाव ही है।

सियारामदरशण जी के उपन्यासों की सबसे बड़ा विशेषता है उनकी शैली की कोमलता, सरलता व हृदयप्राप्ति। उनके सभी उपन्यास लघु कलेवरिय हैं। फलतः

उनमें विस्तृत वर्णनों का अभाव है। वे न कथानक की संयोजना विस्तृत पट पर करते हैं, न अपरिमित पात्रों के माध्यम से। एक समस्या का प्रश्न जो वे लेकर चलते हैं उसी के समाधान में अपनी कला का प्रयोग करते हैं। उनके उपन्यासों में उपदेश या प्रचार के स्वर का अभाव है। वे भावनाओं के चित्रे हैं। उनके उपन्यासों में जीवन मुस्कराता हुआ, प्रीड़ावस्था व वृद्धावस्था जीवन को अनुभव की दृष्टि में देखती हुई व बचपन का आलोक श्रीड़ा करता हुआ चित्रित किया गया है। स्निग्धता व गर्मस्पर्शिता कला का प्रमुख गुण है। नारी की कथा पढ़ कर ऐसा प्रतीत होता है मानो जमना की पीड़ा पाठक के मानस में धीरे-धीरे घुल रही हो। उसमें पारिवारिक स्निग्धता व तरलता व्याप्त है। नारी की नायिका यद्यपि आत्मकथा में विश्वास करती है महिष्पुता को ही विकास का साधन मानती है तथापि वह अपने पति के प्रति पूर्ण करुण एवं स्निग्ध है। पति की अवस्था की सूचना उसके मानस को आलोकित कर देती है। उसका सुप्त प्रेम जागृत होकर धधक उठता है।

सियारामचरण जी ने यों भी जागरूक होकर उपन्यास की प्रभावात्मकता को तीव्र करने का प्रयास नहीं किया है। यदि कही किया भी है तो इतने सरल भाव में कि वह स्पष्ट नहीं हो पाता। यथा अतीत के प्रति जमना के आत्मसमर्पण का दृश्य इतनी सरलता पूर्वक चित्रित किया गया है कि वह पाठक को चोकाता नहीं, उनके मानस को भ्रूभोरता नहीं बरन् वही सरलता से वह उसे आत्मसात् करके घागे बड़ जाता है। उपन्यासकार के लिये प्रभावात्मकता व कलात्मकता से भी सहजता व सहजता का प्रसोभन ही अधिक बड़ा है। सरलता की यह चाहना अस्वाभाविक भी नहीं है। उनका शीतलता का सच्चा आनन्द घना छायादार वृक्ष नहीं, वेन के नन्हें पौधे हैं जो मद पवन के साथ हिलडुल कर श्रीड़ा कर रहे हैं, मस्त होकर भूम रहे हैं। उन्होंने प्रतिशय स्नेहार्द्र भाव से अपनी कृति की सृष्टि की है।

शैली के समान ही वे भाषा का भी साधन मानने हैं साध्य नहीं। उनके शब्द चयन में विलम्बता व कलात्मकता का अभाव है। भाषा सम्बन्धी कोई विदोष आग्रह भी उनके हृदय में नहीं है। उनकी भाषा में न तो सस्कृति की नतसमता के प्रति मोह है न उर्लू की सरलता के प्रति आग्रह। उन्होंने ग्राम्य शब्दों का प्रयोग भी कम ही किया है क्योंकि उनका लक्ष्य ग्राम्य जीवन को चित्रित करना भी नहीं है वे तो पारिवारिक जीवन के व्याख्याता हैं तथा सहज सरल वार्तालाप की भाषा में ही उन्होंने पात्रों के कथोपकथन की सृष्टि की है जो कथा को विकसित करने के माय-माय पात्रों को चित्रण में सहायक हुए हैं। नारी में लम्बे लम्बे दार्शनिक कथोरूपणों व रगमचीय भाषणों का प्रायः अभाव है। वही-वही पात्रों के मानसिक ऊहापोह के अवन में अवश्य काव्यत्मकता, दार्शनिकता व भावुकता का समावेश हो गया है किन्तु इस प्रकार के प्रयोगों ने उनके उपन्यासों को सरलता ही प्रदान की है। क्लिष्ट या दुरुह नहीं बनाया। जमना व अजीत के मानसिक संघर्षों का चित्रण नारी के प्रभु

आकर्षण हैं, जहाँ उपन्यासकार की कल्पनाशक्ति, कलात्मकता व भावाभिव्यक्ति का चमत्कार दर्शनीय है ।

नारी जीवन की सार्थकता इसी में है कि वह मातृत्व के लिये नारीत्व को उपेक्षा की वस्तु मान ले । जमना एक बार परिस्थितियों के समक्ष परास्त होने हुए दासिनी गई है किन्तु उसमें भी उसकी वैयक्तिक भोग लिप्सा की भावना के स्थान पर पुत्र की हित रक्षा का विचार ही प्रमुख था । वह ऐसी नारी है जो अपने हाथ से आरोपित भ्रात्र वृक्ष के प्रति भी मातृत्व मात्र का, ममता व वात्सल्य का अनुभव करती है उसे वृक्ष से फल प्राप्ति की कामना उतनी नहीं है जितनी कि उसकी रक्षा की । उसका जीवन गहन अंधकार से परिव्याप्त है, प्रकाश की कहीं कोई किरण नहीं, आशा का कोई आलोक नहीं, ऐसे गहन अंधकार में वह जीवन दीप की खोज में निकल पड़ती है, जीवन दीप उसे मिलता है आत्मव्यवस्था में, पीडा में ही आनन्द की कल्पना में तथा मातृत्व भावना में । वह नारी की लालसाओं की उपेक्षा करके मातृत्व की ही विधाता का अनुपम वरदान, जीवन का आलोक मानकर स्वीकार कर लेती है । 'कर्त्तव्य को कंटक शैली पर भीष्म व्रत धारण करके दुःख को वरण कर लेना ही जीवन का चरम लक्ष्य है'—अपने सृष्टा की इसी मान्यता को स्वीकार करके वह चिरंतन नारी अंधकार की उपेक्षा करके, उसे तुच्छ करके दुःख और विपत्ति के अंधियारे पथ को पददलित करके अपने एकमात्र पुत्र का हाथ पकड़े पतिपरायणता के आदर्श पथ की ओर अग्रसर हो जाती है ।

सम्भावनाओं की पहली किस्त

श्रीद्विप्रसाद त्रिपाठी

सन् १९२७-२८ में प्रकाशित उपन्यास 'गढ़-कुण्डार' बन्दालाल वर्मा की प्रथम रचना है। इसका मूल्यांकन इतने लम्बे अन्तराल के बाद करते समय में अपने को बहुत उलभन और सकट की स्थिति में पा रहा हूँ। ऐसी स्थिति में यह भय बराबर बना हुआ है कि मैं कहीं तक इसके मूल्यांकन में न्याय कर सकूँगा। बन्दालाल वर्मा पर बहुत अधिक लिखा-पडा जा चुका है। वर्मा जी की रचनाओं को मैं भी स्वतन्त्र पाठक के रूप में कई बार पढ चुका हूँ, पढा चुका हूँ और उन पर बाद-विवाद भी कर चुका हूँ। आज 'गढ़-कुण्डार' की समीक्षा करते समय वह पहले का माल-मसाला और मेरी व्यक्तिगत धारणाएँ अपनी जगह बरकरार हैं। जाने-अनजाने दूसरों के विचार भी, भले ही वे बोझ रूप में हों, अपना थोड़ा-बहुत प्रभाव तो रखते ही हैं। मिद्वान्त रूप में मैं अपनी अभिव्यक्ति में कामू, एजरा पाउण्ड, सार्त्र और टी. यस्त. इलियट की साभेदारी की दुकान चलाने के पक्ष में नहीं हूँ। यह बात दूसरी है कि कभी हम उन्हें अपनी प्रतिक्रिया और अभिव्यक्ति में अपने जैसा ही पाते हैं। अपनी बात उगलने के लिए इन दिग्गजों के 'लेबल' से युक्त 'टैब्लेट' खाना जरूरी नहीं है। अपनी बात बिना इन लोगों की वैशाखी लगाये भी कही जा सकती है। अतः अभिव्यक्ति और प्रतिक्रिया को मैं पूर्णतया 'प्राइवेट लिमिटेड कम्पनी' ही मानता हूँ। विश्वास दिलाता हूँ कि 'गढ़-कुण्डार' को देखने और परखने का मेरा अपना चरमा है, भले ही वह थोड़ा-बहुत रगिन ही।

इसके पहले कि 'गढ़-कुण्डार' की व्योरेदार खर्चा हो, वर्मा जी के पूरे साहित्य के कुछ महत्वपूर्ण पहलुओं पर एक विहंगम दृष्टि डाल ली जाय ताकि 'गढ़-कुण्डार' को समझने में उससे कुछ मदद मिल सके। वर्मा जी ऐतिहासिक उपन्यास के सम्बन्ध में एकाधिक बार अपना यह मत व्यक्त कर चुके हैं कि ऐतिहासिक उपन्यास की रचना-प्रक्रिया में ऐतिहासिक घटनाओं एवं तथ्यों के साथ खिलवाट नहीं भेना जा सकता, और न ही उन्हें विद्रूप करने तथा तोड़ने-भरोड़ने की छूट उपन्यासकार को

दी जा सकती है। इससे यह स्पष्ट है, कि वर्मा जी उपन्यासों में ऐतिहासिकता का कड़ाई के साथ पालन करने के पक्ष में हैं। ऐतिहासिक उपन्यासकार का काम कल्पना और ऐतिहासिक तथ्य के बीच चलने का है। दोनों के बीच से होकर उसे अपना मार्ग प्रशस्त करना पड़ता है। ऐतिहासिकता की बात का कड़ाई से पालन करने में कल्पना और भावना के लिए कम गुजाइश रह जाती है। इसी बात को दूसरे ढंग से इस प्रकार कहा जा सकता है कि वर्मा जी ऐतिहासिक उपन्यास को उपन्यास के नजदीक कम, इतिहास के अधिक करीब रखने के पक्ष में हैं। ऐसा करने में कोई विघ्नप हानि तो नहीं है, पर कठिनाई अवश्य है। वह यह कि पाठक पढ़ने के लिए उसे उपन्यास समझ कर ही उठाता है, इतिहास समझकर नहीं। उपन्यास के नाम पर जब उसे इतिहास पढ़ना पड़ता है तो उसे बड़ी निराशा होती है। वर्मा जी के ही वक्तव्य को थोड़ा और धारीकी से देखा जाय, तो कुछ और मुद्दे उभरते हैं। ऐतिहासिक उपन्यास में कल्पना का स्थान गौण होता है। रचनाकार को सोचने-विचारने और सूझ-बूझ का परिश्रम देने के लिये विशेष कष्ट नहीं करना पड़ता है वह भी ऐसी स्थिति में जबकि उपन्यासकार कल्पना के साथ किसी प्रकार का समझौता नहीं करना चाहता। इससे उसका काम बहुत कुछ आसान हो जाता है। ऐतिहासिकता के फ्रेम में वह तथ्यों एवं घटनाओं को कसकर पूर्वनियोजित 'टाइप' उपन्यास मड देता है। कुण्डार का यह गढ़ ऐतिहासिकता के ऐसे ही फ्रेम में मडा गया उपन्यास है। ऐसे पूर्वनियोजित 'टाइप' उपन्यासों में पात्रों का स्वाभाविक विकास नहीं हो पाता है। और न ही उपन्यास उपन्यास बन पाता है। ऐसे उपन्यासों को पढ़ते समय पाठक अपने को इतिहास की कक्षा में पाता है और वर्मा जी को इतिहास के अध्यापक के रूप में। इसीलिए आंगिक रूप में ही वर्मा जी के इस 'ऐतिहासिक वक्तव्य' को स्वीकार किया जा सकता है। ऐसे वक्तव्य के साथ चिपक जाने पर सबसे बड़ा खतरा रचना की भ्रान्त्यसिकता का है। और तब ऐसे उपन्यासकार को ऐतिहासिक उपन्यासकार न कह कर, भ्रान्त्यसिक इतिहासकार कहने की तविषत होने लगती है। 'गढ़-कुण्डार' में यह दुर्बलना है।

वर्मा जी के उपन्यासों में ऐतिहासिकता के बोझ के कारण चरित्रों का स्वाभाविक विकास नहीं हो पाता है। सभी पात्र 'टाइप' बनकर रह जाते हैं। 'गढ़-कुण्डार' में केवल उन्हीं पात्रों का स्वाभाविक विकास हुआ है जो काल्पनिक हैं। अन्य पात्र जो ऐतिहासिक हैं, कमजोर और शिथिल हैं। 'गढ़-कुण्डार' के अधिकांश पात्र ऐतिहासिक हैं जो अस्वाभाविक लगते हैं। काल्पनिक पात्रों का विकास बड़ा ही सहज और स्वाभाविक ढंग से हुआ है। काल्पनिक पात्रों में दिवाकर और तारा मुख्य रूप से प्राने हैं। ये दोनों पात्र पाठक के हृदय में अपना स्थान बड़ी आसानी से बना लेते हैं और बराबर गुद-गुदाया करते हैं। पूरे उपन्यास में ही दो ऐसे पात्र हैं, जो कमजोर और लचर नहीं हैं। ये अपने निश्चय को सदैव क्रियान्वित करते हुए दिखाई पड़ते हैं। नाम-स्वार्थ की सीमा में ऊपर उठे हुए हैं। गलत और प्रमानवीय कार्यों में से अपने

स्वजनों का भी विरोध करते हैं। दिवाकर में अन्याय के प्रति विद्रोह का माहा है। इसके लिए पागल खाने की कोठरी में भी बन्द होना पड़ता है खंगारों का वह भी शत्रु है और उन्हें युद्ध में हराने की उसकी भी लालसा है। पर पड़्यत्र और छत्रावे के द्वारा खंगारों का नाशकर 'गड-कुण्डार' पर कब्जा करने की नीति उसे नहीं जँबती और वह अन्त तक उसका विरोध करता रहता है। बुन्देनों की गुप्त मशरणा के वक्त्र वह ललकार कर कहता है—“ठीक कहता हूँ। जिस दिन आप लोगों ने पड़्यत्र को अग्रना विवेक समर्पित कर दिया, उसी दिन आपकी उज्ज्वलता अग्र्यकारमय हो गयी। जिस दिन आप लोगों ने खंगारों को घोखा देकर मारने का निश्चय किया, उस दिन अग्रराज की पुस्तक में आप लोग क्षत्रियों की नामावली से काट दिये गये। दो हाथ भूमि के लिए आप लोग कितना भीषण उपद्रव करने को कटिबद्ध हुए हैं। वर शोध के लिए अपने क्षत्रियोचित्त उपाय को कितना दूर छोड़ दिया है। कल तो आपकी अग्रकीर्ति की अन्तिम अग्रहृतिमात्र है। क्या आप कल्पना करते हैं कि अग्रम-सचिव राज्य बहुत दिनों तक चलेगा ?” दिवाकर उपन्यास का मुख्य पात्र न होने हुए भी अपने व्यक्तित्व के कारण पूरे उपन्यास पर छाया रहता है। उपन्यास का कोई भी पुरण पात्र उसके सामने नहीं ठहर पाता। इसकी तुलना में सभी देवान लगते हैं। एक कुशल योद्धा के साथ-साथ वह प्रेमी भी है। पर नायक नागदेव की तरह वह लक्ष्मी प्रेम में बिलकुल विश्वास नहीं करता। मनुष्य की बड़ी पवित्र ऐकान्तिक अनुभूति है। तारा दिवाकर से प्रेम करती है या नहीं, इसे वह तारा पर प्रकट नहीं होने देता, उसकी पूजा करता रहता है। इसके मुकामिते में सभी का प्रेम या तो कम-जोर है या छिछला। मानवती प्रेम के नाम पर जैसे गुनाह करती हुई दिवाई देनी है। नाग के प्रेम में प्रवचना और अहंकार है। दिवाकर का प्रेम बड़ा ही शालीन है। समय आने पर तारा दिवाकर से ज्यादा 'एक्टिव' और 'स्मार्ट' हो उठती है। तारा उपन्यास में पाठक को सबसे अधिक आकर्षित करने वाली नारी पात्र है। भारतीय सस्कृति की साकारमूर्ति के साथ-साथ भारत के भविष्य की नारी है। वह कठिन व्रत और पूजा करने में भी समर्थ है, और समय आने पर प्रेमी दिवाकर की मुक्ति और भाई अग्निदत्त की तलाश के लिए पिता से विद्रोह, धन-वैभव छोड़ हाथ में तलवार ले घोड़े पर जा बैठती है। ध्यान रखना होगा कि ये दोनों पात्र ऐतिहासिक नहीं, कल्पना प्रभूत हैं।

उपन्यास की दो समस्याएँ हैं—जातीयता सम्बन्धी ऊँच-नीच की भावना और अन्तर्जातीय विवाह। समीक्षा के प्रारम्भ में ही कथावस्तु की चर्चा होनी चाहिए थी, लेकिन चर्चा ऐतिहासिकता और कल्पना को लेकर चल पड़ी और कथा-वस्तु की बात रह गयी। शत्रु का विवेकन आने होगा, वह कोई असाधारण चर्चा ऐतिहासिकता और कल्पना के सन्दर्भ में अनायास हो गयी। ऐतिहासिक घटनाओं के कालेवर में उपन्यासकार ने हमारे समाज की दो बड़ी प्रमुख और अग्रकर समस्याओं को उठाया है। रचनाकार ने इतिहास की सीमा में रहते हुए अपने उपन्यास में आज का जीवन

देखने का प्रयास किया है। हमारे समाज का बड़ा पुराना रोग बात-पात सम्बन्धी ऊँच-नीच की भावना एवं अन्तर्जातीय विवाह की समस्या को उपन्यास का विषय बनाया गया है और बड़ी खूबी से उनके दुष्परिणामों को दर्शाया गया है। जीवन के वास्तविक मूल्यों को न पकड़ सकने के कारण हम कहीं भटक रहे हैं, इसे हम नहीं समझ पा रहे हैं। इनके दुष्परिणाम हमारे सामने हैं, फिर भी उधर से हम आँख मूँदे हुए हैं। झूठे जातीय अभिमान और अहंकार की नकली जिन्दगी हमारी आज की असली जिन्दगी बन गयी है। जातीयता की झूठी और खोखली ज्ञान हमारी रगों में किस प्रकार घर कर गयी है, इसे ही 'गड-कुण्डार' में उभारा गया है। नाग स्वयं तो अपने से ऊँचे कुल की हेमवती का वरण करना चाहता है पर अपनी बहन मानवती का हाथ अपने विजातीय मित्र अग्निदत्त को देने में अपना अपमान समझता है। यह कैसे विडम्बना है! सकीर्ण विचारों की यह सड़ाई ही सगारो और बुन्देलों के विनाश का कारण बनती है। अशक्य और कमजोर होने पर भी बुन्देलों का मिथ्या अभिमान कम नहीं हुआ है। उनके चरित्र को देखकर 'रस्सी जल गयी, पर ऐँठन नहीं गयी' वाली कहावत एक बार आ जाती है। झूठी ज्ञान और झाड़म्बर पूर्ण जातीयता की प्रतिष्ठा के लिए तलवारें बराबर खिंची रहती हैं। मानापमान और और खोखली जातीयता के मिथ्याभिमान की ज्वाला में सगारो और बुन्देलों की सारी बहादुरी और धीरता स्वाहा हो जाती है। भारतीय समाज के इस कलक को उपन्यासकार ने बड़ी सफलता के साथ उतारा है। अन्तर्जातीय विवाह की समस्या भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। वर्मा जी ने उपन्यास में इस समस्या को उठाने के साथ इसका निराकरण एवं हल भी प्रस्तुत किया है। ऐसे प्रेमी जो कमजोर और समाज-भीरु हैं, वे अन्तर्जातीय विवाह का प्रश्न आने पर भाग खड़े होते हैं। इनके विपरीत सच्चे प्रेमी और साहसी युवकों के सामने विवाह के क्षणों में यह प्रश्न कभी उठता ही नहीं है। दिवाकर और तारा जातीयता को लॉघकर अपने उद्देश्य की पूर्ति करने हैं और कोई उनका कुछ बिगाड़ नहीं पाता। दूसरी ओर मानवती इस दुर्गम दीवार को लॉघ नहीं पाती, सड़खड़ा उठती है और अग्निदत्त के साथ कदम नहीं मिला पाती। अग्निदत्त प्रेम में निराम और अपमानित होकर अपनी जन्म भूमि कुण्डार का ही नाश कर खानता है। अग्निदत्त का ऐसा करना अस्वाभाविक नहीं लगता। यह तो मनुष्य की स्वाभाविक प्रतिक्रिया है। दोष उस सामाजिक व्यवस्था का है, जिसका अग्निदत्त शिकार हुआ है। उस व्यवस्था की विकरालता के सामने मयाक्रान्त मानवती घुटने टेक देती है। हमारे समाज के इस पुराने रोग का एक लम्बा इतिहास है। इस रोग ने देश के सारे शरीर को चाल दिया है और आज भी खाय जा रहा है, फिर भी हम लोग इसका जवाब नहीं दे पाये हैं। इस उपन्यास की सबसे बड़ी उपलब्धि इसकी समस्याएँ हैं। कन और आज की वह समस्या इस उपन्यास की मुख्य कहानी है जिसके लिए उपन्यासकार बघाई का पात्र है। कथा की ये समस्याएँ ही उपन्यास को प्राणवान बनाती हैं। अपने अतीत में हम अपना वर्तमान पा लेते हैं। सीमा और काल में बँधकर आज भी उपन्यास हमें छूता है। उपन्यास की

समस्याएँ आज भी हमारी समस्याएँ बनी हुई हैं। किसी भी तरह वह हमारे आज के जीवन से कट नहीं पाती हैं। कलाकार भी सफलता का यह बहुत बड़ा प्रमाण है, कि वह अतीत में वर्तमान जी रहा है।

ऐतिहासिक उपन्यास में कल्पना और ऐतिहासिकता की चर्चा के सन्दर्भ में 'गड कुण्डार' के कुछ पात्रों का छिट-पुट विवेचन हो सका है। पर वह बात प्रासंगिक रही है। वहाँ दिखाकर और तारा की चर्चा काल्पनिक पात्र के नाने हुई है जहाँ यह स्वीकार किया गया गया है कि वर्मा जी के उपन्यासों के काल्पनिक पात्र, ऐतिहासिक पात्रों से ज्यादा स्वाभाविक, मानवीय, सबल और प्राणवान लगते हैं। नागदेव कथा का नायक है और उपन्यास का सबसे कमजोर चरित्र। ऐतिहासिक पुरुष है। 'बुद्ध और प्रेम में सब कुछ सही है' की नीति में विश्वास करता है। हेमवती से एकतर्फी और जबरदस्ती प्यार करता है। असफल होने पर पड़्यंत्र का सहारा लेता है। हेमवती को जबरदस्ती उठा ले जाने की साजिश करता है। रात में डाकुओं की तरह डाका डालता है। गराबी, बिड़बिड़ा और जिद्दी स्वभाव का है। बुन्देलों की भाँति इसे भी जातीयता का नशा चढ़ा रहता है। समय और सिद्धान्त नाम की कोई चीज नहीं जानता। बचन वा भी कच्चा है। अपने मित्र अग्निदत्त को उसके प्रेम की सफलता के लिए हर तरह की सहायता का आश्वासन और वचन देता है, पर यह जान लेने पर कि उसकी बहन मानवती ही अग्निदत्त की प्रेमिका है तो साँप की तरह फुफकार उठता है। अग्निदत्त को लात मारता है और कुण्डार में कभी भुँह न दिखाने की आज्ञा देता है। सब मिलाकर, नागदेव एक कमजोर, बेकार और लचर पात्र टहरता है। मानवती और अग्निदत्त एक दूसरे से प्रेम करते हैं, इसकी जानकारी के बावजूद भी वह उन्हें एक नहीं होने देता। किसी भी परिस्थिति में उसे पाठरु की सहायता प्राप्त नहीं होती है। अग्निदत्त का चरित्र नागदेव से ज्यादा सशक्त तो अवश्य है पर उसमें भी सन्तुलन और समय का अभाव है। प्रेम में निराश और असफल होने पर वह अपनी मातृभूमि कुण्डार को ही विनाश के कगारे पर ला खड़ा करता है। छल और पड़्यंत्र से वह खगारो का नाश कर देता है। अग्निदत्त की इस प्रतिश्रिया को यदि स्वाभाविक मान लिया जाय तो भी उसकी कुछ कमजोरियाँ नहीं भुनायी जा सकती। प्रेमिका के रूप में मानवती का उसका चुनाव ही गलत है। निष्ठावान और कंधे से कंधा मिलाकर चलने वाली प्रेमिका की उसे पकड़ नहीं है। मानवती जैसी विना रीढ़ की नारी को लेकर ससार बगाने का सपना देखता है। उसकी व्यस्कता में भी बचकानापन भक्तकता है। अपनी विधिपटलाग्रो तथा कमजोरियों के बावजूद भी वह बहुत अस्वाभाविक नहीं लगता। सब मिलाकर ठीक है। नाग ने तो बहुत ही अच्छा है। मानवती की प्रेममयता जान लेने पर उसे बाध्य नहीं करता। नाग की हानत यह है कि यह जान लेने पर भी कि हेमवती उसे नहीं चाहती बल्कि पूणा करती है तो भी वह उसका पिंड छोड़ने के लिए तैयार नहीं होता। हेमवती अभिमानिनी और जातीयता की सकीर्ण सीमा में जिनदा रहने वाली नारी है। उसका

अपना कोई सपना नहीं। पिता की राज्य प्राप्त करने की इच्छा के इर्द-गिर्द घूमती रह जाती है। नागदेव की तो बात छोड़िये, जिस व्यक्ति से उसकी शादी होने वाली है, और जहाँ उसकी मौन स्वीकृति भी है, उसके प्रति भी वह मधुर नहीं है। कुछ रुझ और सुल्ल स्वभाव वाली लगती है। नारी की कमनीयता और मधुरता तो उममें कतई नहीं है। खगारों के नाश के लिए वह पद्मिन का भी समर्थन करती है। इसके लिए वह अपने भाई सहजेन्द्र और दिवाकर को उकसाती है। स्वतः कुछ भी नहीं करती। डोगी और ग्रन्थी मर्यादा की रक्षा वह गद्दी और दोबारों में बन्द रह कर ही कर सकती है। सब मिलाकर हेमवती एक 'डल करेक्टर' है। ऐतिहासिकता और कल्पना वाले प्रसंग में तारा और दिवाकर की चर्चा हुई है। यहाँ सिर्फ इतना ही कहना है कि पूरे उपन्यास के ये सबसे सशक्त और ओरदार पात्र हैं। तारा और दिवाकर का प्रेम आदर्श है। वर्मा जी ने इन चरित्रों का निर्वाह बड़ा अच्छा किया है। तारा को पहले समय शालीनता के क्षेत्र में यह 'चित्रलेखा' की यशोधरा से कदम मिलाती दिखाई देती है। कुछ अर्थों में वह यशोधरा से भी आगे है। यशोधरा अपने परिवेश को नहीं छोड़ पाती, जबकि तारा वीरागना भी बन जाती है। फूल उठाने वाले हाथ तलवार भी उठा लेते हैं। वह रजिया और लक्ष्मीबाई के पथ पर चलती दिखाई देती है। पीछे कह चुका हूँ कि ये दोनों पात्र काल्पनिक हैं, शायद इसीलिए इतने अच्छे बन पड़े हैं। बाकी पात्र इतिहास के उलट-फेर में फिट गये हैं। इसके बाद एक और महत्त्वपूर्ण पात्र अर्जुन पहरेदार रह जाता है। अर्जुन पहरेदार इस उपन्यास का दूसरा मजिदर और अजूबा पात्र है। पूरे उपन्यास पर उत्तराया रहता है। गद्दी और इतिहास के घटाटोप में वह दब नहीं पाता, जबकि अन्य पात्र दब से गये हैं। अर्जुन की कल्पना की प्रेरणा वर्मा जी को उनके एक मित्र दुर्जन कुम्हार से मिली है। दुर्जन कुम्हार की सहायता से ही वर्मा जी उपन्यास में वर्णित स्थानों को जान सके हैं। 'गढ़-बुण्डार' का दुर्जन इसी अर्जुन का प्रतिबिम्ब है। इस प्रकार अर्जुन पहरेदार भी 'क्रिपटी परसेंट' काल्पनिक ठहरता है, शायद इसीलिए इतना सशक्त और जीवट का हो पाया है। हरी चन्देल और इब्न करीम ये दोनों पात्र भी काफी स्वाभाविक बन पड़े हैं।

उपन्यासों के रगरेसो में सम्मिलित उपन्यास लिखने वाले वर्मा जी इतिहास के रेसो में इस तरह 'उरभ' जाने हैं कि उमसे 'निबुक्' ही नहीं पाने। इतने अधिक पात्रों की भरमार कर देने हैं कि 'कनकपूजन' होने लगता है। हेमवती को मानवती और मानवती को हेमवती समझने की भूल नाम सादृश्य के अलावा अन्य कारणों से भी होती है। उपन्यास में वर्मा जी इनसे अधिक गडगदिया गड डालते हैं कि उमी में मूल 'गढ़-बुण्डार' भी खो जाता है और पाठक भी भटकता नजर आता है। पाठक एक गद्दी का मन्वन्ध और औचित्य दूसरी गद्दी से बँटा नहीं पाता। बहुत से पात्र और स्थान भरती के हैं, जिनकी छंटनी करके प्रनावश्यक विस्तार में बचा जा सकता था। कथानक में अस्पष्ट नहीं है। इसी कारण उपन्यास के आरम्भ में 'परिचय' लिखना

पड़ा है। काफी मोटा उपन्यास है, एक बार उसे देखने ही पाठक दहल जाता है। थोड़ी भी सावधानी पर इसे सुगठित बनाया जा सकता था। एक बात और यही कह देना आवश्यक है कि 'गड-कुण्डार' में जो शैली अपनाई गयी है, वह बड़ी दोषपूर्ण है। उपन्यास का हर परिच्छेद एक शीपंक से प्रारम्भ होता है। शीपंक देखते ही पूरे परिच्छेद वा 'आइडिया' मिल जाता है। बस, 'मूड' उलझने लगता है। और उपन्यास पढ़ने का सारा उत्साह ठंडा पड़ने लगता है। एक जागरूक पाठक के लिए उपन्यास का 'परिचय' तथा सभी परिच्छेदों के शीपंको भर को पढ़ लेना पर्याप्त होगा। लगता है कि राज के जीवन की व्यस्तता और समयमात्र का अन्दाज वर्मा जी को अवश्य रहा। उन्हींलिए पाठक पर तरस खाकर वर्मा जी ने उमका काम आसान कर दिया। अब, यदि 'परिचय' और शीपंको के बाद भी पाठक उपन्यास पढ़ना चाहता है तो पढ़े, उसमें वर्मा जी को कोई एतराज नहीं है। यो उन्होंने अपनी तरफ से ऐसा झिलकुल नहीं चाहा है।

उपन्यास अन्य कई कारणों से बोझिल हो उठा है। पूरा उपन्यास जगलो से भरा पड़ा है। गढ़पतियो और किल्लेदारों की भरमार कथा को नीरस कर देती है। हर परिच्छेद में एक लड़ाई है। युद्ध वर्णन से पूरा उपन्यास भर गया है। नदी, नाले और पहाड़ियों का बहुत अधिक वर्णन हुआ है। नैसर्गिक वर्णन में उपन्यासकार की वृत्ति खूब रमती है। जिन स्थलों का वर्णन 'गड-कुण्डार' में हुआ है, वे अधिकांश ऐतिहासिक हैं। वर्मा जी ने अपने जिन उपन्यासों में जनश्रुतियों और कल्पना के उचित समावेश का ध्यान रखा है, वे ही उपन्यास कलात्मक, रोचक और पठनीय बन पड़े हैं। इतिहास से थोड़ा हटते ही उनकी रचनाएँ कलात्मक हो उठती हैं। अपनी बाद की रचनाओं में वर्मा जी इस दोष से बहुत अंशों में मुक्त हैं। 'विराटा की पद्मिनी,' 'कचनार' और 'मृगनयनी' ऐतिहासिक होने हुए भी उनकी ऐतिहासिकता के 'गुच्छम' में मुक्त हैं। 'विराटा की पद्मिनी' तथा 'कचनार' में जनश्रुतियों का और 'मृगनयनी' में कल्पना का आश्रय लिया गया है जिससे वे पाठक के लिए नीरस और बोझ होने से बच जाते हैं। हिन्दी साहित्य में इतिहास का सर्वाधिक शोषण करने वालों में 'प्रसाद' जी तथा बृन्दालाल वर्मा प्रमुख हैं। 'प्रसाद' जी इतिहास के सहारे कलात्मक ढंग में अपनी बात कहने की सामर्थ्य तो रखते ही हैं, साथ ही अपनी रचनाओं को ऐतिहासिकता के बोझ से भी बचा से जाते हैं। पर वर्मा जी के साथ ऐसा नहीं है। वर्मा जी उपन्यास के नाम पर इतिहास टीगने रह जाते हैं। इतिहास उपन्यास का ससर्ग पाकर भी इतिहास ही बना रह जाता है।

दिग्गजों और गुरुजनों के आशीर्वाद से ठकनी, सारी! डी० फिल० की पूँछ लगाने वाले डाक्टरों ने अपनी भीषिम की शल्य-क्रिया में वर्मा जी की रचनाओं में प्रांचलिक उपन्यास के कुछ लक्षण देखे हैं। वर्मा जी को प्रांचलिक उपन्यासकारों की पद्मश्री प्रदान कर दी गयी है। (यह बात और है कि वर्मा जी ने उसे लौटाया नहीं) हिन्दी उपन्यासों की प्रांचलिकता का इतिहास अभी जुमा-जुमा घाट दिन

का इतिहास है। प्रांचलिकता हिन्दी में कभी थी नहीं, ऐसा मैं नहीं कहता। दूसरे रूप में रही है। परम्परा बनते-बनते बनती है। पर प्रांचलिकता का जो रूप आज उभरा है, उसमें बुन्दावन जाल जी की रचनाएँ 'फिट' नहीं बैठती। आज प्रांचलिक उपन्यासों की सीमा काफी बढ गयी है। प्रांचलिकता के आज के अर्थ में बर्मा जी की रचनाएँ पूरी नहीं उतरती। प्रांचलिक उपन्यास में सभी औपन्यासिक तत्त्व प्रांचलिकता को उभारते हैं। सभी तत्वों के सहयोग से अचल का परिवेश उभरता है। एक सीमित क्षेत्र का सांस्कृतिक इतिहास प्रांचलिक उपन्यास में उजागर होता है। प्रांचलिक उपन्यासों में उपन्यासकार वह सब कुछ जुटाता है जिससे परिवेश विशेष का चित्र उभरे। कथा, पात्र, भाषा-बोली, तथा सवादकी ऐसी व्यवस्था होनी चाहिए जिससे अचल की सत्कृति सजीव हो। बर्मा जी के उपन्यासों में पहले तो ऐसी सुगठित व्यवस्था ही नहीं है, जो कुछ खीच-तान भर है भी, वह अत्यन्त ढीली-ढाली। 'गड-कुण्डार' में बुन्देलखण्ड का जीवन चित्रित किया है। बुन्देलों और खंगारों की आपसी कटुता, विद्वेष की भावना, जातीयता का भूझा अभिमान और अन्तर्जातीय विवाह की समस्या के ताने-बाने में उपन्यास की कथा पिरोयी गयी है। मुद्र और प्रेम कथा का मूल आधार है। ये सारी बातें किसी अचल की समस्या नहीं हैं, यह सर्वदेशीय समस्याएँ हैं। तत्कालीन इतिहास में झककर देखा जा सकता है कि उस समय देश के अन्य राजे-महाराजे भी इस रोग की गिरफ्त में थे। हाँ, बुन्देलों की बहादुरी और बुन्देलखंडी जीवन अवस्था उभरा है। अर्जुन पहरेदार धुँधारा बुन्देलखंडी बोलता है। शायद बर्मा जी टिपिकल बुन्देलखंडी चित्रित करने के मोह में उसे ऐसी अटपटी भाषा थमा देने हैं। परिवेश उभारने और स्थानीय रंग के लिए बर्मा जी को बुन्देलखंडी शब्दों के प्रयोग की पूरी छूट है। उन्होंने ऐसा किया भी है। पर उसकी एक सीमा बाँपनी होगी। बुन्देलखंडी पाठकों के अलावा, इसके और भी पाठक होने, शायद बर्मा जी इसे भूल गये। खंडी बोली के साथ बुन्देलखंडी का प्रयोग बर्मा जी ने बड़ी कुशलता से किया है। परिवेश के उभरने में इससे मदद मिली है। बुन्देलखंडी लहजे और लटके बड़े अन्धे लगते हैं। ऐसे प्रयोगों से बात चुटीली हो जाती है। इतना सब कुछ तो ठीक है। पर जब वे अपने पात्रों से विद्युद् बुन्देलखंडी का प्रयोग करवाने लगते हैं, तब मामला उलटने लगता है। अर्जुन गुरु से अन्त तक बुन्देलखंडी में बोलता है। इसके अलावा भी कुछेक पात्र बुन्देलखंडी बोलते हैं। इसी कारण प्रारम्भ में अर्जुन पहरेदार को समझना कठिन होता है, पर थोड़ा आगे बढने पर उनकी बोली समझ में आने लगती है। इसका अर्थ यह नहीं कि वह आगे चक्कर अमान बुन्देलखंडी बोलता है, बल्कि उसका व्यक्तित्व उसके अन्तर्गत के स्पष्टीकरण में सहायक होता है और तब तक पाठकों को बुन्देलखंडी का थोड़ा परिचय भी मिल जाता है। अर्जुन का चरित्र इतना विलक्षण है तथा इतना सुखर है कि उसकी बात को वागी की आवश्यकता नहीं। अगर इस तरह पैराग्राफ का पैराग्राफ बुन्देलखंडी का प्रयोग ही इन्ट या तो फुटनोट भी आवश्यकता था। हिन्दी के बढने दायरे के कारण यह बात और भी जरूरी हो गयी है कि ऐसे प्रयोगों के लिए फुटनोट अनिवार्य कर दिया जाय।

इस सिलसिले में हिन्दी के एक दूमरे आंचलिक उपन्यास की भाषा का जायजा लिया जाय, जिससे 'गढ़-कूण्डार' की भाषा को अच्छी तरह समझा जा सके। पं० शिव प्रसाद मिश्र 'रुद्र' की 'बहती गंगा' काशी के जीवन का दो सौ वर्षों का इतिहास है। बनारसी जीवन की निपट निर्द्वन्द्वता, अद्भुत मस्ती तथा उनके उत्कृष्ट स्वानुभव ग्रंथ को खूब उभारा गया है। भाषा पर काशी का (बनारसी बोली) का पूरा प्रभाव है। पढ़ी बोली के साथ बनारसी शब्दों का प्रयोग बड़ी कुशलता के साथ किया गया है। छिट-भूट बनारसी बोली के वाक्य भी दिखाई देते हैं। पर वे कहीं बोझिल नहीं लगते। 'गढ़-कूण्डार' में वे बोझिल बन गये हैं। अर्जुन की भाषा पढ़ने नहीं पड़नी। 'बहती गंगा' की भाषा का विवेचन करते हुए पुस्तक की 'सर्दसिका' में लिखा गया है—'इस बहती गंगा की सबसे बड़ी विशेषता है, इसकी भाषा, जिसमें तनिक मिलावट नहीं, बनावट नहीं, सीधी, मुहावरेदार सरस सूक्तियों और लहरियादार शब्दावली में भरी, भाषा के साथ ऐसी झूमती, इठलाती, बलजाती, लचकती, लहरें लेती, झूलनी, मचलती चलती है कि आप एक-एक वाक्य को दस-दस बार भी पढ़ें तो जी न भरे। वर्णन ऐसे सजीव कि जिसका वर्णन करना प्रारम्भ करें कि उसे ही दुहराने-तिहराने रह जाय। वास्तव में काशी की बोली-बानी बड़ी स्वाभाविकता से इस उपन्यास में प्रकृत हुई है। 'गढ़-कूण्डार' के रचनाकार को यह कमाल हासिल नहीं है। आंचलिक उपन्यास में भाषा का प्रयोग बड़े मथाव तथा मूक-बूक के साथ होना चाहिए ताकि उपन्यास का सौष्ठव बड़े। 'गढ़-कूण्डार' में इसका प्रयोग दुर्बलता की सीमा तक है।

आंचलिक उपन्यास में भूगोल जिन सीमा तक उपन्यास को आंचलिकता की ओर ले जाता है, 'गढ़-कूण्डार' का भूगोल उसे उममें भी धागे ले गया है। 'गढ़-कूण्डार' के पढ़ने मात्र से ही बुन्देलखंड का पूरा भौगोलिक अध्ययन हो जाता है। मेरी धारणा है कि वर्मा जी अपने उपन्यासों में इतिहास की अपेक्षा भूगोल के प्रयोग में अधिक सफल हैं। वर्मा जी को बुन्देलखंड की प्रकृति, भूगोल और सांस्कृतिक जीवन की विस्तृत जानकारी है। प्रत्येक पहाड़-पहाड़ी, नदी-नाले, गढ़-गडियाँ तथा वन-वंशान सभी वर्मा जी ने छान मारा है। शिकार की तलाश में उनके घुटने ने बुन्देलखंडी माटी का स्पर्श किया है, इसमें कोई संदेह नहीं है। नदियों का कलकल नाद वर्मा जी खूब परकटना जानते हैं। नदी की हर लहर की भाषा का धर्म वर्मा जी समझते हैं ऐसे वर्णनों में हिन्दी के कम लेखक वर्मा जी की तुलना में आते हैं।

'गढ़-कूण्डार' वर्मा जी की प्रथम रचना रही है। उममें औपन्यासिक कला की परिपक्वता इतना उचित नहीं है। रचनाकार की मूल साधना में उसकी वाद की रचनाएँ अधिक कलात्मक होती हैं। धीरे-धीरे परिपक्वता आती है प्रथम रचना में अपनी सम्भावना बम रहती है। अतः गढ़-कूण्डार में ऐसा कुछ गंजना उचित नहीं है। कालरिज टोक इसके उससे यह कहना है कि किसी भी साहित्यकार की प्रतिभा को उसकी प्रथम तथा प्रारम्भिक रचनाओं में ही देखा जा सकता है। रचनाकार की

प्रथम रचना में ही पता लग जाता है कि इनका भविष्य क्या होगा । सन् १९३० के आस-पास 'गड-कुण्डार' को पढ़ कर पाठकों को यह आशा बँधी होगी कि 'गड-कुण्डार' का कृतिकार हिन्दी उपन्यास-साहित्य में और भी कई गद्यों का निर्माण करेगा । ऐसी आशा करने वाले पाठकों को वर्मा जी ने निराश नहीं किया और अपने परिश्रम और प्रतिभा के बल पर हिन्दी के ऐतिहासिक उपन्यास में अपना अद्वितीय स्थान बना लिया ।

अन्तर्मन के प्रश्नों का अधूरा रोज़नामचा'

शालिग्राम मिश्र

कथा-वस्तु की उत्कृष्टता ही उपन्यास की उत्कृष्टता का आधार मानी जाती है। परन्तु जैनेन्द्र जी का बहुचर्चित उपन्यास 'सुनीता' इस मान्यता का अपवाद प्रतीत होता है। इसकी कथा-वस्तु किसी अर्थ में उत्कृष्ट नहीं कही जा सकती। स्वयं जैनेन्द्र जी ने स्वीकार किया है कि "कहानी मुनाना मेरा उद्देश्य ही नहीं है।" फिर भी उनका उपन्यास हिन्दी कथा-साहित्य का एक 'कैसिक' बन चुका है।

'सुनीता' में केवल चार व्यक्तियों की परस्पर स्नेह-भावना का वर्णन किया गया है। इनमें एक स्वयं सुनीता है, जो पत्नी होने के साथ-साथ नारी भी है। एक सत्या है, जिसका नारीत्व उमर कर ऊपर आने लगा है। तीसरा हृत्प्रसन्न है, जिसके मस्तिष्क में आदि में अन्त तक श्रेय और प्रेय के बीच भयानक सघर्ष चलता रहता है और जिसका आदर्श अन्त में उसके 'पुरुषत्व' को दबा देता है। और चौथा सुनीता का पति श्रीकान्त है, जो सुनीता की पहेली हल करने के प्रयास में स्वयं एक पहेली बन जाता है। उपन्यास की कथा-वस्तु भले ही गौण अथवा सामान्य हो, परन्तु उसके ये चारो पात्र सामान्य नहीं हैं। ये सभी या तो असाधारण हैं या अवि-सामान्य। इसी कारण इनकी प्रत्येक क्रिया-प्रतिक्रिया एक नये प्रश्न-चिह्न को जन्म देती है, और ये प्रश्न-चिह्न ही उपन्यास को उसकी उत्कृष्टता प्रदान करते हैं।

'सुनीता', वास्तव में, दोषमण्डिर के प्रसिद्ध नाटक 'हैम्लेट' के समान, एक प्रश्न-प्रधान कृति है। अन्तर केवल इतना है कि 'हैम्लेट' में केवल एक पात्र प्रश्न-चिह्नो को जन्म देता है, शेष सब सीधे तथा सुस्पष्ट हैं और राजकुमार के चरित्र को समझने में सहायता करते हैं। इसके विपरीत 'सुनीता' का प्रत्येक पात्र एक समस्या है, प्रत्येक प्रश्न-चिह्नो को जन्म देता है और अन्य पात्रों को अधिक जटिल बनाता है। एक, पाठकों की दृष्टि से सुविधाजनक, अन्तर और भी है। मनोविज्ञान-शास्त्र के प्रभाव में तथा अपने माध्यम की सीमाओं के कारण दोषमण्डिर के लिए हैम्लेट के चरित्र की व्याख्या करना सम्भव नहीं था। यद्यपि उसने प्रश्न-चिह्न बना कर छोड़

दिये, उनके उत्तर समीक्षकों की खोज के विषय आज भी बने हैं। परन्तु फायड-युग के उपन्यासकार जैनेन्द्र जी के समझ ऐसी कोई कठिनाई नहीं थी। अतएव उन्होंने अपने उपन्यास में स्थल-स्थल पर अनेक ऐसे मकेत दिये हैं जिनमें उनके चरित्रों को समझने में सहायता मिलती है। एक स्थान पर उन्होंने समस्या के मूल की विस्तृत विवेचना भी की है जिससे पात्रों तथा घटनाओं पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है।

जैनेन्द्र जी के शब्दों में : “नाना मन्नाओं, विशेषणों और विविध सर्वनामों के सहारे जो मनुष्य-जाति अपना काम चलाती हुई जी रही है, प्रथमतः वह द्विविध है—स्त्री और पुरुष। कुटुम्ब-परिवार पीछे आते हैं, नाने-रिश्ते, नाम-गोत्र, मत-पथ, वर्ण-सम्प्रदाय, सब पीछे आते हैं। यह हमको भूलना नहीं है कि जो सुनीता है, वह सुनीता ही है, और हरिप्रमन्न हृदिप्रमन्न है। पर यह भी नहीं भूलना है कि सुनीता नाम के तले सङ्गीत व्यक्तित्व के भीतर वह मात्र और प्रकृत स्त्री है, उमी भाँति दूसरा भी अपने नाम की अभिधा ओड कर बस पुरुष है।”

और भी : “हम कहते हैं पति और पत्नी, प्रेमी और प्रेयसी, माता और पुत्र, बहिन और भाई। वह सब ठीक है। वे तो स्त्री-पुरुष के मध्य परस्पर योगायोग के मार्ग से बने नाना सम्बन्धों के लिए हमारे नियोजित नामकरण हैं। किन्तु सर्वत्र कुछ वान तो सम-भाव से ध्यायी है। सब जगह स्त्री-पुरुष इन दोनों में परस्पर दीखता है आशिक नमर्पण, आशिक स्पर्श। नव कही एक दूसरे के प्रति इतना उन्मुख है कि वह उसको अपने भीतर समा लेना चाहता है। नव नातों के बीच में, और इन सब नातों के पार भी, यही है। एक में दूसरे पर विजय की भूष है, किन्तु एक को दूसरे के हाथों पराजय की भी चाहना है ही। एक दूसरे को जीतेगा भी, किन्तु उसके लिए मिटेगा भी कैसे नहीं? दोनों में परस्पर होड है, उतनी ही तीव्र जितनी दोनों में परस्पर के लिए उत्सर्ग होने की काशा। वे दोनों परस्पर विरोधी भाव स्त्री-पुरुष के बीच समतोल हैं। समतोल इसलिए नहीं कि वे बँटे हुए हैं, प्रत्युत इसलिए कि वे दोनों ही वहाँ अपनी-अपनी पूर्णता में हैं।”

एक छोटा-सा उद्धरण और : “सुनीता स्त्री है, हरिप्रमन्न पुरुष है। उन नामों के बहुत नीचे जाकर उन दोनों में एक केवल स्त्री रह जाती है, दूसरा पुरुष रह जाता है। अपने चलन-व्यवहार में चलने वाले नाने-रिश्ते और नाम-धाम अमृत्य बन्दु नहीं हैं, पर प्राणी के प्राणों में बहुत गहरे जाकर मानों वे सब कुछ ऊपर सगह पर ही छूट जाने हैं।”

अर्थात् प्रत्येक व्यक्ति के दो व्यक्तित्व होते हैं—एक मूलभूत, और दूसरा आरोपित। मूलभूत व्यक्तित्व के केवल दो वर्ग हैं—स्त्री और पुरुष। आरोपित व्यक्तित्व समाज की व्यवस्था में जन्म लेता और विकान प्राप्त करता है, और उसके अनेक वर्ग होते हैं। मानव-जीवन का मधर्ष मूलतः इन दो व्यक्तित्वों का मधर्ष है। जहाँ इनमें सामंजस्य नहीं हो पाता, जब कही इन दोनों में अननुसन् हो जाता है,

वही विपमताएँ जन्म लेती हैं और समस्याएँ सामने आती हैं। सुनीता प्रकृत स्त्री है। सत्या भी प्रकृत स्त्री है, यद्यपि उसका स्त्रीत्व अभी पूर्ण रूप से विकसित नहीं हुआ है। इसी प्रकार हरिप्रसन्न प्रकृत पुरुष है। इन तीनों की समस्याओं के मूल में उनके प्रकृत व्यक्तित्व निहित है। परन्तु श्री कान्त की समस्या यह है कि वह पूर्णतया पुरुष नहीं है। वह नियम के अग्रवाद के रूप में हमारे सामने आता है, इसीलिए उसका चरित्र उपन्यास की सबसे बड़ी समस्या है। सुनीता सुनीता भी है और प्रकृत स्त्री भी, पत्नी भी है और प्रेयसी भी, इसलिए वह एक समस्या है। हरिप्रसन्न हरिप्रसन्न भी है और प्रकृत पुरुष भी, देशभक्त भी है और प्रणयाकांक्षी भी। इसलिए उसके भीतर मधुर्य है, और वह एक समस्या है। परन्तु श्रीकान्त के भीतर कही मधुर्य नहीं है। वह पति भी नहीं है और पुरुष भी नहीं है, और सब कुछ है। इसलिए उसका चरित्र एक समस्या है।

उपरोक्त उद्धरणों में अभिव्यक्त जेनेन्द्र जी की व्याख्या के अनुसार प्रकृत स्त्री तथा प्रकृत पुरुष का परस्पर आकर्षण उनके प्रकृत सम्बन्ध का आधार है। दोनों एक दूसरे के प्रति सहज उन्मुख होते हैं, दोनों एक दूसरे को अपने भीतर समा लेना चाहते हैं। उनका यह सम्बन्ध आशिक समर्पण तथा आशिक स्पर्धा में व्यक्त होता है। दोनों ओर विजय की कामना के साथ उत्सर्ग की भावना भी होती है। सुनीता हरिप्रसन्न पर विजय पाना चाहती है, फिर भी समर्पित हो जाती है। हरिप्रसन्न सुनीता पर समर्पित होना चाहता है, परन्तु विजय की आकांक्षा बार-बार उसे पीछे खींच लेती है। परन्तु श्रीकान्त क्या चाहता है? सुनीता पर विजय? पत्नी के नीचे छिपी प्रेयसी को, सुनीता के नीचे बहूत गहरे बँटी प्रकृत स्त्री को पाना? जो भी हो, उसका समर्पण अद्भुत है।

‘सुनीता’ वास्तव में एक प्रश्न-प्रधान कलाकृति है। उसे पढ़ने-पढ़ने स्थल-स्थल पर अनेक प्रश्न हमारे सामने आते हैं। अमरु ने ऐसा क्यों कहा? अमरु ने ऐसा क्यों किया? अमरु ने ऐसा क्यों नहीं कहा अथवा किया? यदि ऐसा होता तो क्या होता? यदि ऐसा न होता तो क्या होता? ये प्रश्न पाठक को इतना उलझा लेते हैं कि घटना-क्रम के प्रति उसकी उत्सुकता भी किसी सीमा तक दब जाती है। परन्तु इन सारे प्रश्नों के मूल में वस्तुतः केवल तीन समस्याएँ हैं—

(अ) श्रीकान्त क्यों हरिप्रसन्न को अपने यहाँ बुला कर उसे सुनीता की ओर, तथा सुनीता को उसकी ओर उन्मुख करने की प्रत्येक सम्भव न्यति प्रदान करता है?

(आ) सुनीता—श्रीकान्त की पत्नी—क्यों हरिप्रसन्न की ओर भुक्त है, क्यों उसने दूर जाने का अभिनय करती है, क्यों आत्म-समर्पण के लिए प्रस्तुत हो जाती है, और क्यों अन्त में उसके चरित्र रसों को लेती है?

(इ) हरिप्रसन्न क्यों पहले सुनीता की ओर झुकता है, और फिर उसे प्रवृत्त पाकर भी विमुक्त हो जाता है ?

ये मूल प्रश्न हैं । यदि इनका समाधान हो जाय तो इन्हीं से सम्बन्धित अन्य अनेक प्रश्न चिह्न स्वतः विलीन हो सकते हैं । परन्तु ये प्रश्न जटिल भी हैं । इनका मुनिदिचत, सर्व-सम्मत समाधान अत्यन्त कठिन है । हाँ, व्याख्या अवश्य की जा सकती है ।

श्रीकान्त खुले मन, पुष्ट देह, सम्पन्न परिस्थिति, सुन्दर वर्ण और धार्मिक वृत्ति का एक युवक है जो पक्की सड़क चलते-चलते गृहस्थ बकील बन गया है । वह आधा मन देना नहीं जानता । अपने सहपाठी-मित्र हरिप्रसन्न को उसने पूरा मन दिया है, पत्नी सुनीता को भी पूरा मन देना चाहता है । ससार में केवल इन्हीं दो व्यक्तियों को उमने हृदय में चाहा है, और ये ही दोनों उसके जीवन की सर्वाधिक जटिल समस्याएँ बन गये हैं । हरिप्रसन्न को वह सफल बनाना चाहता है, और सुनीता को सुखी । हरिप्रसन्न में उसने प्रतिभा देखी है, और इसलिए चाहता है कि वह जीवन में कुछ प्रयोजन सम्पन्न करने के लिए आगे बढ़े, कोई 'आइडिया' दे, और यह 'आइडिया' समाज में उगता हुआ और फलता हुआ दीखे । परन्तु हरिप्रसन्न एक क्रान्तिकारी बन गया है, उसने जन्मभूमि के चरणों में अपने को और अपनी प्रतिभा को अर्पित कर दिया है । हरिप्रसन्न का यह आत्म-त्याग श्रीकान्त की समझ में नहीं आता । वह चाहता है कि कलाकार भटकला न रहे, उद्घ्रान्त न रहे, किसी प्रयोजन में नियोजित कर दिया जाए जिससे वह एक बड़ी शक्ति बन सके । सुनीता के प्रति कहे गये उसके अपने शब्दों में, "उसको मार्ग देने के लिए हम झुक भी जायें, हट भी जायें, तो हर्ज नहीं है ।"

सुनीता भी उसके लिए एक समस्या है । वह सुनीता का पति है, और अनेक अर्थों में एक आदर्श पति है । परन्तु उसका दाम्पत्य जीवन पूर्ण नहीं । उसमें कहीं विरोध नहीं है, कहीं कटुता नहीं है, फिर भी वह भावात्मक दृष्टि में पूर्णतया संतोष-जनक नहीं है । उसके विवाह को अभी केवल तीन वर्ष हुए हैं । उसकी पत्नी सुन्दरी है, सुगीला है, पतिपरायणा है । परन्तु उसके घर में अलसता और जड़ता छाती जा रही है । पति-पत्नी दोनों अपने-अपने में बंद अलग रहते हैं । सुनीता हिन्दू पत्नीत्व के आदर्शों का पालन अवश्य कर रही है, परन्तु पति के साथ उसका भावनात्मक लगाव नहीं है । पति के सामने वह फूल-सी नहीं खिल पाती है । वह कुंठित-सी रहती है, उसका विकास, उसके व्यक्तित्व का विकास-विस्तार एक सा गया प्रतीत होता है । श्रीकान्त को इस पार्यंक्य की गहरी अनुभूति है । वह आरम्भ में ही हरिप्रसन्न को निम्नता है— "मैं बकालत करता हूँ, और वह बेचारी भी कुछ साथ देती रही है । लेकिन हम दोनों में कुछ आन्तरिक मेल नहीं । मैं उसे रिश्ता नहीं सकता दीखना ।" और लगभग इसी समय वह सीधे सुनीता से भी पूछता है, "पर कचहरी जाने में देर हो जाए, यह इच्छा करके भी मैं तुम्हें कभी पा सकता हूँ या नहीं ?"

अब प्रश्न यह उठता है कि ऐसी स्थिति में श्रीकान्त को क्या करना चाहिए ? सामान्य व्यक्ति के लिए इस स्थिति में कुछ नया नहीं है। वह सम्भवतः उसमें निहित विषमता की ओर ध्यान भी नहीं देता। परन्तु श्रीकान्त इस प्रश्न में सामान्य नहीं है। वह पूरा हृदय देना चाहता है, और पूरा हृदय पाना चाहता है। अतएव पक्की सड़क पर चलने का अभ्यस्त यह पुरुष असाधारण साहस करके जीवन के गहरे समुद्र में फाँद पड़ता है। वह सुनीता के माध्यम में हरिप्रसन्न को मही मार्ग पर लाने का, और हरिप्रसन्न के माध्यम से सुनीता को पाने का, महत् प्रयास करता है। दोनों ही उसे प्रिय हैं। वह दोनों का विकास चाहता है, दोनों को पूर्ण होने, अपना जीवन सार्थक बनाने देखना चाहता है। दोनों के लिए वह भारी त्याग कर सकता है, और करता है। वह सुनीता के मन में हरिप्रसन्न के प्रति जिज्ञासा के भाव भरता है, हरिप्रसन्न तथा सुनीता को निकट लाने का प्रत्येक सम्भव प्रयत्न करता है, और अक्सर अपने पर अपने आप को कुछ समय के लिए उनके बीच से हटा लेता है। अन्त में उसे अपने उद्देश्य में आशिक सफलता भी मिलती है। हरिप्रसन्न को तो वह अपनी पारणा के अनुसार नहीं सुधार पाता। परन्तु सुनीता को पा लेता है। कम में कम लगता ऐसा ही है।

सुनीता की समस्या भी इससे कम जटिल नहीं है। परन्तु वह दूसरे प्रकार की है। उसके पीछे कोई सुनिश्चित उद्देश्य नहीं है। वह जीवन के अन्त सागर में डूब कर कोई मोती खोजने का प्रयत्न नहीं करती, केवल उसकी उदाम सहरो के साथ बहती रहती है। उसके प्रकृत नारीत्व की एक उत्ताल सह्र उमें तट पर से सींच ले जाती है, और अन्त में न जाने कहाँ-कहाँ घुमाकर फिर सामाजिकता की उसी टोम प्राधार-भूमि पर छोड़ जाती है। सुनीता उसके प्रति विद्रोह नहीं करती, केवल बहती रहती है, निर्लिप्त-निर्विकार भाव से बहती रहती है, मानो वह स्वयं एक प्रयोजन मात्र हो, मानो वह एक युद्धस्थल मान हो जहाँ प्रकृत और आरोपित सघर्षरत हैं।

वह उच्चशिक्षिता है, सुन्दरी है, और युवती है। साहित्य तथा मगीन में उसकी अच्छी पैठ है। संक्षेप में, वह "विरलों में विरल" है। उसके विवाह को तीन वर्ष हो चुके हैं, परन्तु परिवार-नियोजन के युग से पूर्व की यह नारी अभी तक निस्मनान है। उसका नारीत्व अभी सार्थक नहीं हुआ है, उसका मानुत्व अभी अपरिपूर्ण है। सम्भवतः इसीलिए वह अपने वर्तमान से पूर्णतया मनुष्ट नहीं है। "पानी बहने-बहने कही बंध गया है" और उसका जीवन कुठित हो गया है। वह अपने चारों ओर फैले निरानंद को देखती है, समझती है, और यह भी जानती है कि वह जीवन के किवाड़-सिडकियाँ खोल देने पर ही दूर हो सकता है। उसके जीवन में घुटन है, उसे खुले पवन की आवश्यकता है।

इस स्थिति में हरिप्रसन्न उसके जीवन में प्रवेश करता है। धारम्भ में वह हरिप्रसन्न के प्रति एक प्रकार का कौतूहल रखते हुए भी उसे कुछ मनकी समझती है। फिर धीरे-धीरे वह उसके लिए एक जिवाना, एक गोरक्षधपा बन जाता है। इस

प्रकार प्रथम भेंट के समय हरि उसके सामने एक पूर्णतया अपरिचित व्यक्ति के रूप में नहीं आता। भेंट होने के पश्चात् आकर्षण शीघ्रता से बढ़ता है, जैसे उर्वर भूमि में बोया गया बीज शीघ्रता से उगता तथा पनपता है। वह हरि की विचित्रता में खिचती है, और उसके दाम्पत्य जीवन का नीरस वातावरण तथा श्रीकान्त का अप्रहृ इतने सहायक होने हैं। हरि में यदि ऐसा कुछ है जो श्रीकान्त में सुनीता ने कभी नहीं पाया तो सुनीता में भी कुछ ऐसा है जो हरि के लिए सर्वथा नवीन तथा सुखद है। परिणामतः वह भी सुनीता की ओर खिचता है, और शीघ्र ही हरिप्रसन्न हरिप्रसन्न नहीं रह जाता, और सुनीता सुनीता नहीं रह जाती। दोनों के आवरण हट जाने हैं। एक के भीतर का घाववत पुरुष उभरता है, एक के भीतर की प्रकृत नारी उभर कर ऊपर आ जाती है। दोनों के बीच स्पर्शा तथा समर्पण का चक्र चलने लगता है, जिसका मोहक चित्रण प्रस्तुत उपन्यास का विशेष आकर्षण है। इस सम्बन्ध में ध्यान देने की बात यह है कि सुनीता कुछ ही दिनों में हरिप्रसन्न के साथ त्रिदना मूल जाती है, जिस आतमीयता, अधिकार-भावना और अन्तःकोच के साथ उनमें बोलने लगती है, उतना श्रीकान्त के साथ तीन वर्ष के वैवाहिक जीवन में भी सम्भव नहीं हो सका था।

सुनीता के चरित्र की एक और विशेषता भी ध्यान देने योग्य है। "उमके जी में बहुत है कि यह जो उसके बाहर दुनिया फँसी है वह यह सब-कुछ देने, सभी कुछ देव डाले। किन्तु पति के सम्बन्ध में पाती रही है कि कर्तव्यपरायणता और जीवन में यम-नियमादि पालन ही उनके लिए सब कुछ है, विश्व का चित्र-वैचित्र्य उनके लिए कुछ भी नहीं है। उस नारी के मन ने तो अभी तक कभी यह कहना छोड़ा नहीं कि विश्व भी दोखे। पर पति के अनुगमन में वह भी विश्व की ओर से मुँह फेरकर अन्तर्मुखी होने की महत्ता पर चित्त लगाती रही है।" ऐसी स्त्री के लिए हरि जैसे पुरुष का आकर्षण स्वाभाविक है।

यही आकर्षण विकसित होकर सुनीता के न्यायक अन्तर्द्वन्द्व का कारण बन जाता है। वह एक सुमंजस, जागरूक नारी है। वह समझती है कि वह एक पुरुष की पत्नी है और पत्नीत्व की मर्यादाओं का निर्वाह करना उसका कर्तव्य है। इन्हींलिए वह आरम्भ में ही मत्वा को अपनी ढाल बनाकर बीच में ले आती है और हरिप्रसन्न के साथ उसके विवाह की योजना बनाने लगती है। परन्तु उसके भीतर की प्रकृत नारी इन मर्यादाओं में बंधकर नहीं रहना चाहती। वह बार-बार विद्रोह कर उठती है। हरि का संकोच, उसका पलायन, सुनीता के नारीत्व को चुनौती से देते प्रतीत होते हैं। उसका मन विकल्प की आकांक्षा से भर जाता है और वह हरि की तपस्या भंग करने के लिए कठिबद्ध मेनका बन जाती है। अपने स्त्रीत्व से लाचार वह सोचती है, "बना स्त्री इसलिए है कि पुरुष को अपने से निरपेक्ष रहने दे और महाप्रकृति को बन्धा?"

अपने इस अभिमान में सुनीता नारीत्व के प्रत्येक अस्त्र का प्रयोग करती है। वह अधिकार-भावना का प्रदर्शन करती है, मान करती है, निमंत्रण के सकेत प्रसारित

करती है, दूर जाने का अभिनय करती है, और बहुत निकट आकर "पकड़ में आने के लिए खुली" खड़ी हो जाती है। परन्तु हरिप्रसन्न की ओर से उसे अपेक्षित प्रतिदान नहीं मिल पाता। वह मुनीता की ओर लिखकर भी, उसके बहुत निकट पहुँचकर भी, बार-बार सकोच में बँध जाता है और आदर्श की दारण खोजने लगता है। इसे अपनी पराजय मानकर मुनीता अत्यधिक शान्त और कातर हो जाती है, परन्तु उसका नारीत्व अभी पराजय स्वीकार करने को तैयार नहीं है। यहाँ आकर उसका घन्टड्रॉन्ड प्रवचन हो जाता है। एक ओर वह कहती है—“मेरा विश्वास मुझे देते जाओ। वह मुझसे खिसका जा रहा है। क्या विवाह लौकिक भीति ही है? क्या वह धर्म भी नहीं है?” दूसरी ओर उसका नारीत्व हरिप्रसन्न को चुनौती देते हुए कहता है, “देखो, तुम भागते हो तो भागो। लेकिन अपने से कहाँ भागो? कुछ और तुम्हें नहीं रोक सकता, यह ठीक है। किन्तु स्वयं तुम अपने को नहीं रोक सकते, क्या यह भी ठीक नहीं है?”

श्रीकान्त के बाहर चले जाने पर अपने प्राप को हरिप्रसन्न के साथ प्रकली पाकर उसके भीतर का यह सघर्ष भयानक रूप धारण कर लेता है। पत्नीत्व के, सामाजिक मान-मर्यादा के संस्कार एक ओर खींचते हैं, और उसका प्रकृत नारीत्व, उसकी विजय-कामना, उमकी पूर्णता की भूल, दूसरी ओर खींचती है। और अन्त में नारीत्व की विजय होती है। हरिप्रसन्न के साथ अपने प्राप को बन के एकान्त में पाकर वह अपना आखिरी दाँव लगा देती है, और आत्म-समर्पण के लिए प्रस्तुत उससे कहती है—“तुम्हें काहे की भिभक है, बोलो। मैंने कभी मना किया है? तुम मरो क्यों? मैं तो तुम्हारे सामने हूँ। इकार कब करती हूँ?.....तुम चाहते हो तो मुझे ले लो।” परन्तु हरि चाहते हुए भी उसे ले नहीं पाता है, और उसका आखिरी दाँव भी खाली चला जाता है। वह सकोच के भीचे दबे तथा आदर्श के पीछे मुरझित हरि के प्रकृत पुरुष को पूर्णतया अपनी ओर उन्मुख नहीं कर पाती।

परन्तु मुनीता का मतुनन भी उसके साहस के समान ही प्रशंसनीय है। वह पराजय के भार से दबकर कुचन नहीं जाती। वह पराजय में भी “अरी ओ छलनामयो! अरी ओ तू।” बनी रहती है, उसे निस्सकोच स्वीकार करके हरि के चरणों की रज ले लेती है, और इसके तुरन्त बाद पति के पक्ष से लगी कटती है, “अब मुझे छोड़कर तुम न जाना।”

हरिप्रसन्न के चरित्र में अपेक्षाकृत इतनी जटिलता नहीं है। उसकी समस्या किमी भी युवा पुरुष की समस्या हो सकती है। उसका घन्टड्रॉन्ड भी धमाधारण नहीं है। सहज आकर्षण और सहज सकोच का यह सघर्ष एक बार प्रत्येक युवा मस्तिष्क में होना है।

हरिप्रसन्न एक गूब चतुर, गूब कर्मण्य, गूब सप्राण युवक था। “वह कम बोलता था, कम दिलता था, और कुशल में अधिक खरा था।” धर्म उनके लिए नरक का विषय नहीं था, नैतिकता के क्षेत्र, धर्मानु समाज, के साथ उमका कोई विशेष

सम्बन्ध नहीं था। उसने कनाकार की प्रतिमा थी, और कलाकार की आवासी भी थी। श्रीकान्त ने इस प्रतिमा को पहचान लिया था। वह चाहता था कि हरि का कनाकार फने-टूने। परन्तु हरि देश-भक्ति के प्रवाह में पडाई-बिछाई छोड़कर शक्ति-कारी बन गया था। अग्नेजी शमन तथा दमन के उस युग में शक्तिकारी होने का अर्थ था यादावर होना, आचारा होना, लुक-छिप कर योजनाएँ बनाना, लुक-छिप कर ही उन्हें कार्यान्वित करना, और फिर आखेट के पशु की भाँति श्राग लेकर इधर-उधर भ्रमना। इस आवासी में कनाकार का पनपना सम्भव नहीं था। श्रीकान्त इस कारण चिन्तित था। अतएव उसने सुनीता के माध्यम से हरि को सुनियोजित करने, तथा उसके माध्यम से सुनीता को पाने की अपनी योजना बनायी। इस प्रकार हरिप्रमन्न श्रीकान्त तथा सुनीता के जीवन में आया।

परन्तु एक बार इस जीवन में आकर फिर उसके लिए मुक्त होना बड़ा कठिन प्रतीत होने लगा। मोह-माग में बँधकर वह कसमसाने लगा। सुनीता में उसने कुछ ऐसा देखा जो उसके लिए सर्वथा नया, और अत्यधिक काम्य था। उसके भीतर का पुष्प धँगाड़ा लेकर जाग उठा और तुष्टि के लिए छटपटाने लगा। परन्तु नागी के साथ पुरुष के प्रथम साक्षात्कार का जो अज्ञात-सा मय-मिश्रित संकोच स्वभावतः दोनों और होता है वह हरि के आड़े आया। उसने उदासीनता का आवरण ओढ़ लिया, मानों सुनीता ने उसे कोई अपेक्षा ही न हो। परन्तु सुनीता के प्रहारों से उदासीनता की यह प्राचीर शीघ्र ही टूट गयी। हरिप्रमन्न का मन एक उद्गम जिज्ञासा से भर गया और वह फिर सुनीता की ओर उन्मुख होने लगा। तब उसने पलायन का महारा लिया। परिणाम इस बार भी वही हुआ। दूर रहकर भी वह अलग नहीं रह सका, और उसकी विवशता उसे फिर सुनीता के पान लीच लायी। अन्त में उसने आदर्श का माँवल पकड़ा। उसका संकोची हृदय यह स्वीकार नहीं कर पा रहा था कि सुनीता प्रेयसी बनकर उसके पास रहे। परन्तु सुनीता का पास रहना आवश्यक था। अतएव उनके मस्तिष्क ने सुनीता के लिए एक नयी भूमिका निर्धारित की। सुनीता कारिणी ही नहीं, दुर्गा भी थी, छलनामयी ही नहीं प्रेरणाभयौ भी थी। उसने प्रेरणा-भ्योत के रूप में सुनीता को अपने साथ दब की बैठक में ले जाने की योजना बनायी। पान्तु वन में पहुँचकर इन आत्म-श्रवंचना का आवरण भी हट गया, और धन भर के लिए वह पुरुष, मात्र प्रहृत पुरुष बन गया। परन्तु केवल क्षण भर के लिए, उँन प्राकाश में विजयी चमकती है। सुरत ही मय की भावना ने उसके आवेश को दबा दिया, और संकोच ने उसे पलायन की ओर प्रवृत्त कर दिया। वह सुनीता के पान में हट गया, और उसके जीवन से निवृत्तकर न जाने कहीं चला गया।

परन्तु क्या यह वास्तव में उनकी विजय थी? यह कहना कठिन है। यदि विजय थी तो उसे इससे क्या उपलब्धि हुई? कौन-सी वैजयन्ती उसके हाथ लगी? उसने ऐसा क्या पा लिया जो श्रीकान्त को नहीं मिला? वास्तव में उसके इस पलायन के पीछे सजग नैतिकता की कोई धारणा नहीं थी। धर्म का नियेध भी नहीं था।

देस-सेवा की अनिवार्यता भी नहीं थी। वहाँ या केवल संकोच, प्रथम साक्षात्कार के समय एक अन्तर्मुखी युवा हृदय का सहज संकोच ! यदि सुनीता उस समय उसकी एक उँगली भी पकड़ लेती तो सम्भवतः वह उसे छुड़ाकर कहीं भी न जा पाता।

प्रस्तुत प्रश्नों की उपयुक्त विवेचना के पश्चात् यह कहना अनुचित नहीं होगा कि 'सुनीता' में जीवन के एक अंग का यथार्थ चित्रण प्रस्तुत किया गया है। जीवन ऐसा ही होता है। तूफान आता है और तर-पल्लवों को भ्रूणभोर कर चला जाता है, और प्रकृति के कार्य-कलाप फिर पूर्ववत् चलने लगते हैं। परन्तु जो वृक्ष तूफान के साथ समझौता नहीं करता, उसके सामने कुछ क्षणों के लिए झुक नहीं जाता, वह टूट जाता है। 'सुनीता' के सभी पात्र समझौता करना जानते हैं। एक हरिप्रसन्न नहीं कर पाया। परन्तु उसका अपना अलग एक संसार था। उसी से निकलकर वह कुछ काल के लिए मच पर आया था, लौटकर फिर उसी में चला गया। सुनीता ने जीवन से समझौता कर लिया, श्रीकान्त पहले ही कर चुका था। यही जीवन का यथार्थ स्वरूप है।

परन्तु यह जीवन का नैतिक स्वरूप नहीं है। हरिप्रसन्न पयवा सुनीता के आचरण का नैतिक औचित्य सिद्ध करना अत्यन्त कठिन है। श्रीकान्त का आचरण भी पूर्णतया नैतिक नहीं कहा जा सकता। परन्तु इस सदर्भ में हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि प्रत्यक्ष रूप से नैतिकता की प्रतिष्ठा करना कलाकार का कार्य नहीं होता। वह जीवन को देखता है, उसकी व्याख्या करता है, और कला के माध्यम से अपने इस जीवन-दर्शन को प्रसारित करता है। नैतिकता की प्रकृति आदर्शवादी होती है, अतएव एक यथार्थवादी उपन्यासकार के लिए सदा उसकी रक्षा करना सम्भव नहीं होता। उसकी कला नैतिक नहीं होती। परन्तु वह अनैतिक भी नहीं होती। वह वस्तुतः नैतिकता-निरपेक्ष होती है।

इसके अतिरिक्त, नैतिकता का एक व्यक्तिगत पक्ष भी होता है, जिसका 'सुनीता' में अभाव नहीं है। उसके पात्रों का आचरण लौकिक नैतिकता की दृष्टि से चाहे जैसा हो, परन्तु व्यक्तिगत रूप में प्रत्येक अपने प्रति, तथा एक-दूसरे के प्रति सच्चा है।

सामाजिक संचेतना की यथार्थवादी अभिव्यक्ति

सलिल गुप्त

'काल' प्रसाद जी का प्रथम उपन्यास है जो सन् १९२१ में प्रकाशित हुआ था। प्रसाद जी मूलतः कवि थे। अस्तु प्रश्न यह उठता है, कि ऐसे कौन से कारण थे जिन्होंने कवि प्रसाद को उपन्यास-क्षेत्र में भी कलम चलाने को बाध्य कर दिया होगा? उत्तर स्पष्ट है। कवि जब भावुकता के सिन्धु में उतरकर सत्य के मोती खोजता है तब जीवन का क्लृप्त यथार्थ ही कँकड़े और घोषे के समान अधिक संचित होता है भावुक कवि उस भयानक और बीभत्स सत्य को देखकर गाँ उठता है "ले चलन मुझे भुलावा देकर, मेरे नाविक घीरे घीरे।" आखिर क्यों? यह पलायनवादी स्वर क्या जीवन से, समाज से, और सघर्ष से पलायन की ओर संकेत करता है? कदापि नहीं। वस्तुतः कवि यथार्थ को अनुभव करता है और पलायनवादी या निरानाजक स्वरों से उस प्रान्ति की ओर इंगित करता है जिसे वह घुट-घुट कर जीता है इसके साथ ही अपनी कुण्ठाओं को अभिव्यक्ति देकर नये समाज की संरचना की ओर भी संकेत करता है। यह कविता की पृष्ठभूमि है। अतः जहाँ, कवि की भावुकता बौद्धिकता में परिणत हो जाती है वही उपन्यास का आधार लेकर वह यथार्थ की अभिव्यक्ति करने लगती है। कविता जिसका संकेत मात्र देती है, उपन्यास उसी को स्पष्ट शब्दों में व्यक्त करता है। कविता और उपन्यास में यही मूल अन्तर है, जिसने कवि प्रसाद को उपन्यासों पर भी कलम चलाने को बाध्य किया। प्रसाद जी ने यथार्थ की आत्मा को भली भाँति समझा है। "उस व्यापक दुःख संचित मानवता को स्पर्श करने वाला साहित्य यथार्थवादी बन जाता है। इस यथार्थवादिता में अभाव, पतन और वेदना के अंग प्रचुरता से होते हैं। वेदना से प्रेरित होकर जन-साधारण के अभाव और उनकी वास्तविक स्थिति तक पहुँचने का प्रयत्न यथार्थ साहित्य करता है।"

प्रेमचन्दोत्तर उपन्यासकारों में प्रसाद जी का नाम, यथार्थवादी उपन्यासकारों के परिप्रेक्ष्य में, अग्रगण्य है। प्रेमचन्द जी ने अनेक 'टाइप' पात्रों के माध्यम से जीवन को अभिव्यक्ति दी किन्तु प्रसाद और प्रेमचन्द जी के पात्रों में हमें बहुत अन्तर

दिव्यलाभी पटता है। प्रेमचन्द जी के पात्र जहाँ जीवन की कुम्पता आडम्बर अन्व-विश्वास और पाप-पुण्य से मग्न होत जीते हैं वही प्रसाद जी के पात्र अभिनव सचेतना से युक्त हैं और उनका व्यक्तिवादी दृष्टिकोण रुडियो और मान्यताओं के विम्वद आग्नि की नदीन भूमि प्रस्तुत करता है उनके उपन्यासों के सभी पात्र जीवन को मही डग से जीना चाहते हैं और सामाजिक परिवेश का एक बदला हुआ चित्र प्रस्तुत करने हैं। वस्तु प्रसाद जी ने समाज की तहों को खोलकर उसके यथार्थ स्वरूप को प्रस्तुत किया तथा उसके मूल को भी भली भाँति पहचानने का पूरा-पूरा प्रयत्न किया। केवल भूटे आदर्श की स्थापना करने का भार उन्होंने अपने कंधों पर नहीं लाया।

“एक स्त्री पास ही मलिन वसन में बैठी है। उसका घूँघट आँसुओं से भीग गया है और निराश्रय पड़ा है—एक ककाल।” यह ककाल विजय का है। उन विजय का जो समाज की कठोरता, जर्जरवस्था और धार्मिक पालंड ने पराजित हुआ। विजय का ककाल, विजय का नहीं, बल्कि उस समाज का प्रतीक है जिसके आदर्श खोखले हैं। कठोरता की अस्थियों के मध्य में सहज मानवीय पीड़ा और संवेदन का दून्य है। इस उपन्यास का नायक विजय वस्तुतः खोखलेपन का प्रतीक है जो नाम-करण की सार्वभूतता की ओर भी इंगित करता है। यह खोखलापन समाज की चिर-प्रचलित रुटियों के नीचे छिपी पाशव वृत्ति है। जो आदर्श के भूटे आवरण के अन्दर धीरे धीरे सड़ा करती है, जिसकी बढ़द्व व्यक्ति की स्वच्छन्दता के लिये मृत्यु के समान घातक है।

तो क्या विजय की मृत्यु विशोही स्वरों की पराजय है? वस्तुतः नहीं, क्योंकि उसके कुचले जाने पर भी, एक ध्वनि निरन्तर गूँजती रहती है कि समाज की ये रुटियाँ और अंधविश्वास, जिसने व्यक्ति को कसकर जकड़ रखा है, विकास मार्ग के लिये अवरोध हैं यथार्थ के लिए बाधक हैं। तभी तो तारा (यमुना) की अंतर्देवता में भी चिन्तन का यही ज्वार निरन्तर हिमोरे लेता रहता है। “भीतर जो पुण्य के नाम पर धर्म के नाम पर, गुलछरें उड़ा रहे हैं, उसमें वास्तविक भूलों का कितना भाग है, यह पत्तलों के लूटने का दृश्य बता रहा है। भगवान तुम अन्तर्धामी हो।”

इस उपन्यास में प्रसाद जी ने समाज को पूरी तरह नग्न कर दिया है। उसके एक एक आवरण को उखाड़ कर उस सत्य को दिखाया है जिसमें हमारा समाज धूट-धुट कर जीता है। और मानवगत स्वाभाविक आकांक्षाएँ सिसक-सिसक कर दम तोड़ती हैं। समस्त उपन्यास में यद्यपि जीवन से पूर्ण साक्षात्कार तो नहीं है किन्तु धार्मिक आवरण में समाज के अनेक खोखले आदर्शों से साक्षात्कार अवश्य है जिसके माध्यम से, सामाजिक कुरीतियाँ, अन्व-विश्वास और तत्सम्बन्धी अनेक आडम्बरों का स्पष्ट प्रत्यक्षीकरण होता है। विशेषकर पाप और पुण्य की व्याख्या करने वाले धर्म के उन धर्मों का स्पर्श है जिन्हें हम पुण्य की परिभाषा देने हैं, किन्तु छूने पर पाप का अग्रह-नीय ताप हाथों को जलाने लगता है और आस्था धुणा में परिवर्तित होकर दूर भागने लगती है अथवा विद्रोह बनकर उसे शीतल कर देना चाहती है।

निरंजन और पादरी वायम के चरित्र इस उपन्यास में धार्मिक आडम्बर और मिथ्या विश्वास के चोगे में ढके कुलधुनाते कीड़े हैं। प्रारम्भ में जब निरंजन का व्यक्तित्व पाठक के समक्ष आता है तो पाठक की श्रद्धा जाग्रत ही उठती है। उसका दिव्य व्यक्तित्व मानव-कल्याण के लिए वरदान स्वरूप दिखलायी देता है परन्तु किशोरी का परिचय और अतीत की स्मृतियाँ उसके ओढ़े हुए आडम्बर को हिला कर रख देती हैं—

“जगत तो मिथ्या है ही, जिसके जितने कम हैं, वे भी माया हैं। प्रमाता जीव भी प्राकृत हैं क्योंकि वह भी अपना प्रकृति है। जब विश्वास मात्र प्रकृति है तो इसमें धार्मिक अंधात्म कहाँ? यही खेल यदि जगत बनाने वाले का है तो मुझे भी खेलना चाहिए।”

सयम की दीवार चरमरा कर बैठ जाती है। अध्यात्म की आकृतिहीन रेखाओं का त्रिकोण जोड़ों से टूटकर विश्रुतलित हो जाता है। निरंजन का दिव्य व्यक्तित्व मानवीकरण के संचि में ढल जाता है। किशोरी का समर्पण उमका जीवन बन जाता है मानव की स्वाभाविक प्रकृति। जब मनुष्य जीवन के यथार्थ को निस्पृह होकर स्वीकार कर लेता है तब पाप-मुण्य की लक्ष्मण रेखा निरर्थक मिट्ट हो जाती है। वह जीवन को जीने लगता है, भोगने लगता है। मनुष्य को खींची हुई सारी सीमाएँ व अध्यात्मवादी धारणाएँ उसकी स्वाभाविक मनोवृत्तियों के वेग से खंडित हो जाती हैं लेकिन इस स्वाभाविक मनोवृत्तियों की स्वच्छन्दता का अन्त पाशव प्रवृत्ति में जाकर होता है। निरंजन के प्रेम का मधुर आकर्षण शर्न-शर्न: विधवा रामा की ओर बढ़ता हुआ पशुता पर उतर आता है। प्रेम की स्वप्निल मनुभूति वासना मात्र बनकर रह जाती है।

निरंजन और किशोरी के सयोग में मनुष्य का मनोवैज्ञानिक चिंतन भी इस सम्मिलन के माध्यम से बढ़े ही सहज ढंग से व्यक्त हुआ है। साहचर्य से मनुष्य की अतीत की स्मृतियाँ जगमगाने लगती हैं। उमकी दमित आकांक्षाएँ ज्वालामुखों के ममान विस्फोट कर देती हैं। सयम का ओढ़ा हुआ देवत्व उसकी मनुष्यता बनकर नलकारने लगता है। यही कारण है कि निरंजन अपने देवत्व के कौपीन को उतार फेंकता है और किशोरी को समर्पण को निश्चल भाव से स्वीकार करता है। भागना चाहकर भी वह अचेतन की दमित कामनाओं से भाग नहीं पाता है स्वीकार करता है, मजबूर होकर स्वीकार करता है। “यही खेल यदि जगत बनाने वाले का है तो मुझे भी खेलना चाहिए।”

अर्बध यौन सम्बन्ध इस उपन्यास की प्रमुख समस्या है। इन अर्बध यौन सम्बन्धों के परिणामस्वरूप जारज पुत्रों की एक अच्छी खासी भीड़ हमें उपन्यास के अन्दर दिखलायी पड़ती है। श्रीचन्द्र की वास्तविक धर्मपत्नी किशोरी है जो अपने बाल-सहचर निरंजन स्वामी से पहले पुत्रपणा की तृप्ति हेतु अर्बध सम्बन्ध स्थापित

करती है किन्तु यौन तृप्ति का अपार आनन्द पाकर वह अनवरत निरजन स्वामी के साथ रहने लगती है। इन दोनों के अर्बुद सम्बन्धों से जारज पुत्र विजय का जन्म होता है। इसके साथ ही सबसे विचित्र बात तो यह है कि विजय के जीवित रहते किशोरी यमुना के पुत्र को दत्तक रूप में स्वीकार कर लेती है साथ ही अपने पति का त्याग भी कर देती है। किशोरी का पति श्रीचन्द यह जानते हुए भी कि किशोरी और निरजन दोनों का आपस में अर्बुद सम्बन्ध है, चुप रहता है तथा किशोरी का भरण पोषण भी निरन्तर धार्मिक सहायता देकर करता है। इसके मूल में छिपी है चन्दा नामक विधवा की अपार सम्पत्ति और उससे अर्बुद सम्बन्ध। चन्दा के धन की प्राप्ति करने के लिए किशोरी से श्रीचन्द यह प्रस्ताव भी रखता है, कि विजय का विवाह चन्दा की कन्या से कर दिया जाय। कंठी विडम्बना है और कितना घृणित स्वरूप है। गुरु निरंजन जो पहले एक दिव्य आत्मा के रूप में पाठकों के सामने आता है, अपनी बाल-सहचरी किशोरी को आत्म समर्पण कर देता है। यहाँ तक कि सन्यासी जीवन को त्याग कर गृहस्थ जीवन को भी स्वीकार कर लेता है। यमुना, जो पहले तारा थी वह भी जारज-सतान है और रामा नामक विधवा की पुत्री है। यमुना का चरित्र इस उपन्यास का सबसे उज्ज्वल चरित्र है और पाठक की संवेदना उसके साथ जुड़ जाती है। यमुना जीवन का भादसाक्षी स्वरूप है और नारी की त्यागमयी मूर्ति। मंगल, जो कि सरला का पुत्र है, और जारज सतान है, यमुना को वेश्यागृह से बचाकर निकाल लाता है। यमुना उसे पाकर विभोर हो उठती है और अपने जीवन में एक नया संचार पाती है। वह अपने को मंगल के चरणों में समर्पित कर देती है परन्तु वेश्या को वेदयालय से निकाल कर गृहिणी बनाने वाला साहसी मंगल कायरो की तरह विवाह के दिन उसे छोड़कर भाग जाता है। यमुना सम्पूर्ण जीवन में तपकर भी पातिव्रत धर्म का पालन करती है और मंगल के अर्बुद पुत्र को जन्म देकर सतार की विपमताओं को आँसुओं के छूट के रूप में पीती रहती है परन्तु मंगल प्रेम में धोखा देता है बेचारी यमुना को और मग्न में विवाह करता है मुसलमान ढाकू गूजर की पुत्री गाला से। पादरी बाधम जोकि सरला का अर्बुद पति है धार्मिक भ्राडम्बरो के भीतर छिपा एक भयानक भेड़िया है। विजय और घण्टी को आश्रय देकर, वह घण्टी के यौन-रस की चखना चाहता है। विजय जब ताने वाले की हत्या करके भाग जाता है और मिखारी बन जाता है तब पादरी बाधम अपनी अतृप्त वासना की पूर्ति घण्टी से करना चाहता है। जबकि सता का चरित्र वह पहले ही भ्रष्ट कर चुका है। इस प्रकार अर्बुद यौन-सम्बन्धों और जारज पुत्रों की भीड़ इस उपन्यास की आत्मा बनकर सर्वत्र विद्यमान है।

इन अर्बुद यौन सम्बन्धों और जारज पुत्रों का जो जाल प्रसाद जी ने बिछाया है और उत्तभाव पैदा किये हैं, वे निरर्थक नहीं हैं। यौन भाव की प्रकृति मानव-मनोवृत्ति की स्वाभाविक मांग है जिसे समाज के कठोर नियम अपनी शृंखला से जकड़े रहते हैं। विधवा-विवाह के न होने से विधवाएँ हमारे सामने समाज का कलंक

बनकर आती हैं। विधवा स्त्रियाँ हमारे समाज के लिये समस्या हैं जिसकी ओर प्रमाद जो ने संकेत किया है। चन्दा और रामा अपने पतियों के देहावसान के पश्चात् प्रयत्न यौन तृप्ति को तृप्ति हेतु ही श्रीचन्द और गुरु निरंजन से प्रवर्ष सम्बन्ध स्थापित करती हैं। श्रीचन्द और किशोरी का विवाह अनेक विवाह परम्परा की ओर संकेत करता है। अनन्य विवाह के परिणाम स्वरूप सामाजिक विभ्रंशिता स्वतः ही उत्पन्न हो जाती है जिसका स्पष्ट उदाहरण है विजय। बाल-विवाह की समस्या को प्रमाद जी ने घण्टी के माध्यम से प्रस्तुत किया है। घण्टी के बाल-विधवा हो जाने पर यौन तृप्ति की स्वाभाविक माँग उसे स्वच्छन्दतावादी विचारों की ओर धींचती है और इसीलिये वह सामाजिक आडम्बरो को ओढ़कर जीने के लिये रचमान भी तैयार नहीं होती। घण्टी सामाजिक मर्यादाओं और मान्यताओं को खुले-आम प्रतीकार करती है, उन पर ठोकर मारती है और उपहास करती है। इस प्रकार प्रेम-विवाह, विधवा-विवाह और बाल-विवाह तथा समाज द्वारा प्रेम सम्बन्धों की प्रवृत्ति ही प्रवर्ष-यौन-सम्बन्धों और जारज पुत्रों के लिये उत्तरदायी है। यौन की मूल मानव की स्वाभाविक मनोवृत्ति है जिसे समाज अपने कठोरतम बन्धनों से बाँधकर भी रोक नहीं सकता। यही इन समस्याओं के मूल में है।

परन्तु इन प्रवर्ष यौन सम्बन्धों से जहाँ एक ओर समाज टूटता है वही इसकी ओर आदर्श भी टूटता है। जीवन का समस्त मौल्य केवल यौन-तृप्ति में ही नहीं होता। इसके परे भी कुछ है और वह है आत्मिक शांति। यौन-तृप्ति और धन का अपार भण्डार मनुष्य को आत्मिक सुख और शांति नहीं दे सकते। कठिन परिस्थितियों, भुमीबर्तों और मघपों में उत्तम आदर्श भी आत्मिक सुख का अनुभव कर सकता है परन्तु यह आवश्यक नहीं कि सौंदर्य के रनिवास में रहकर और सम्पत्ति के शिखर पर बैठ कर भी वह आत्मिक सुख का अनुभव कर सके। इमीलिये टूटा हुआ आदर्श अपनी दमित आकांक्षाओं और आत्मिक सुख के साथ समन्वय स्थापित करने के लिए मजबूर हो जाता है। इस उपन्यास में किशोरी और श्रीचन्द का मिनन, मंगलदेव और गाला का विवाह, निरंजन का गृहस्थ जीवन त्याग घटी और यमुना का संवेदनशील व्यक्तित्व मानव की समन्वयात्मक प्रकृति के प्रतीक हैं। इन सबका त्याग और सुधार जीवन के साथ नया समझौता है। यह समझौता केवल समझौता ही नहीं बल्कि समाज, परिस्थिति, व्यक्ति और नियति का व्यापक स्वरूप है जो मानव और समाज को समन्वय करने के लिए बाध्य कर देता है।

यद्यपि इस उपन्यास में घटनाओं की बहलता, और नाटकीयता सर्वत्र पायी जाती है परन्तु जीवन के उद्घाटन और धारित्रिक विकास में बाधक नहीं होती है। सभी घटनाएँ निरन्तर एक-एक कर सामने आती हैं और कथानक का सूत्र बनकर उपन्यास को गति देती हैं। हाँ, लम्बे-लम्बे भाषण प्ररचिकर लगने हैं और कहानी के विकास में प्रवरोध उत्पन्न करते हैं। इस उपन्यास की सबसे बड़ी कमजोरी यह है कि सभी पात्र बार बार एक ही स्थान (जैसे हरिद्वार, काशी और मयूरा आदि)

में आकर स्वतः इकट्ठे हो जाते हैं। यह बनाबटीपन पाठकों को अस्वस्थ करने वाला है लेकिन इसमें प्रसाद जी का दोष नहीं क्योंकि नाटकों की प्रवृत्ति वह उपन्यास में भी छोड़ नहीं सके हैं बार-बार पात्रों के एक स्थान पर एकत्र हो जाने से ऐसा लगता है जैसे पात्रों के घूमने का सचेत स्वतः प्रसाद जी कर रहे हों। धटनाओं की बहुलता भी नाटकीय प्रयोग में प्रयुक्त है जो कि कथानक का जोड़ बनकर सदैव उपस्थित हुई है। प्रत्येक घटना एक समस्या की ओर संकेत बन कर आती है।

कथानक में प्रयुक्त सभी नाटकीय घटनाएँ और रहस्य पूर्ण प्रसंग चल-चित्रों की शैली को आत्मसात किये हैं। गुलेनार (यमुना) का वेदयालय से भागना, पिता का ट्रेन पर मिल जाना, विजय पर पादरी के घर के समीप प्रहार, श्रीचन्द्र का अमृतसर से आगमन, मंगल के गले का त्रिकोण, भिलारी द्वारा कथा का उद्घाटन, आदि यद्यपि मनोरंजकता की वृद्धि करते हैं परन्तु उपन्यास सगठन के लिए अनुपयुक्त हैं।

प्रसाद जी का यह उपन्यास धीरे-धीरे यथार्थवादी है। यद्यपि इसके सभी पात्र भावुक हैं परन्तु उनमें गुण और दुर्गुण दोनों स्पष्ट हैं। प्रमुख और गौण पात्रों की संख्या लगभग पन्द्रह-सोन्ह है। पात्रों की अधिकता उपन्यास के मर्म को समझने के लिए घातक सिद्ध हुई है। सभी पात्रों के माध्यम से प्रेम का स्वरूप व्यञ्जित होता है किन्तु अधिकतर वह 'सिद्ध' पर आधारित है। केवल यमुना और घटी ही प्रेम की मूर्ति बन कर आयी हैं और उनके स्वरूप में समाज का उत्पीड़न स्पष्ट झलकता है। यमुना और घटी का चरित्र पाठकों की समस्त संवेदना को अपनी ओर घसीट लेता है। उनके आसुधों में जीवन की कठिनाई और समाज की कड़वा कूद-कूद बनकर रिचती है।

प्रसाद जी का कथानक समाज का नग्न चित्र है जिसका बीमत्स रूप हमें कुछ सोचने के लिये बाध्य करता है। समूचा उपन्यास जीवन के कई अंगों को नयी और उर्वरक भूमि प्रस्तुत करता है। युग-बोध और यथार्थ की ध्वनि कठोर सामाजिक दिलापों से टकराकर प्रतिध्वनित होती है। प्रसाद जी ने उभी ध्वनि को आत्मसात कर शब्द-चित्र प्रस्तुत किया है। अस्तु प्रसाद जी की सभी कविताओं, कहानियों और नाटकों से भी अधिक महत्त्व इस उपन्यास को प्राप्त होता है। प्रसाद जी के अन्य दोनों उपन्यासों से भी यह उपन्यास उत्कृष्ट ही टहरता है क्योंकि तितली भाग्यवादसंवादी उपन्यास है और इरावती अधूरा। अपने आन्तिकारी विचारों को वे इतने सहज और स्पष्ट रूप में इस उपन्यास में व्यक्त कर गये हैं जितनी अभिव्यक्ति के लिए उन्हें सदैव छायावादी निराशावाद में उपमा, उपलक्षण और रूपक खोजने पड़े हैं।

वस्तुतः प्रेमचन्द के उपन्यासों की बहुत बड़ी कमी को इस उपन्यास ने पूरा किया है तथा यथार्थवादी उपन्यासों की शृंखला में एक नयी और बहुत मजबूत कड़ी इस उपन्यास ने जोड़ी है। अतः हिन्दी साहित्य जगत के लिए 'कंकाल' एक बहुत बड़ी और मनुष्यी उपलब्धि है जिसने न केवल कड़ी ही जोड़ी है बल्कि प्रविष्ट का दिशा-निर्देशन भी किया है।

जीवनव्यापी असफलताओं की सफल गाथा'

शंकरदेव भवतरे

गोदान को बचाते हुए भी मुंशी प्रेमचन्द ने हिन्दी साहित्य को गोदान दिया है। यमक-मूलक विरोध है तो श्लेष-मूलक परिहार। गोदान के नायक होरी के प्राणोत्क्रमण के समय पुरोहित दातादीन का स्वर सुनाई पड़ता है कि यही समय गोदान का है। धनिया के पास केवल बीस भाने हैं जो उस दिन की सुतली की विक्री से प्राप्त हुए हैं। उसने उन्हें ही अपने पति की ठडी हथेली पर रख दिये और दातादीन से निवेदान किया कि 'घर में न गाय है, न बछिया; यही पैसे हैं, यही इनका गोदान है और पछाड़ खाकर गिर पड़ती है।' भला दान के लिए गाय कहाँ से आती! यह तो उस किसान के लिए सातवें भासमान की नियामत थी जिसे वह सारे जीवन का हवन करके भी नहीं प्राप्त कर सका था और मरते समय भी उसकी सालसा लिये हुए संसार से विदा हो रहा था—'भिरा कहा-सुना माऊ करना धनिया! भव जाता है। गाय की लालसा मन में ही रह गई।'।

अभाव की इससे बड़ी विडम्बना क्या है जब कोई किसी से कहे कि जीते-जी तो क्या, मर कर भी तुम प्रमुख वस्तु को प्राप्त नहीं कर सकते। और सचमुच होरी मर कर भी गाय नहीं प्राप्त कर सका। हिन्दू जाति के विश्वास में गाय इस लोक का और परलोक का भी साधन है। होरी को न वह इस लोक में प्राप्त होती है और न परलोक में। कितनी छोटी इच्छा और कितना बड़ा अभाव। लघुता की दृष्टि से भी प्रमूल्य और गुह्यता की दृष्टि से भी प्रमूल्य। छोटी-से-छोटी चीज क्यों न हो, जो सर्वथा अप्राप्त है, उससे बड़ी कोई चीज नहीं, यहाँ तक कि भगवान् भी नहीं। एक कृपक की जीवनव्यापी असफलता की मरणावधि करुणा 'गोदान' नामक शीर्षक में भनभना रही है (शास्त्रीय भाषा में व्यंजित है)।

और कौन रोक सकता है यदि हम इस 'गोदान' शब्द को एक-दूसरे व्यं-सन्दर्भ से भी जोड़ दें? हम कहेगे कि भले ही होरी को मरते समय गोदान नहीं

दिया जा सका फिर भी उसे धमर होना या क्योंकि मरते हुए हिन्दी कथा-साहित्य को गोदान देकर मुंशी प्रेमचन्द ने धमर बना दिया। यदि कोई यह कहे कि हिन्दी का कथा-साहित्य मर तो नहीं रहा था जो उसे गोदान की आवश्यकता पड़ी, तो निवेदन है कि गोदान का एक दूसरा प्रसिद्ध अर्थ 'केशान्त सस्कार' रस से जो हिन्दू धर्म में किशोर अवस्था में सम्बन्ध रखता है (अथास्य गोदानविधेरतन्तरम्—बालिदाम)। लार्क्षणिक अर्थ होगा कि मुंशी प्रेमचन्द ने 'गोदान' के रूप में हिन्दी कथा-साहित्य का 'केशान्त' सस्कार किया है यानि उसे बचपन से किशोर होने का प्रमाण-पत्र दिया है और युववास्था की ओर जाने का प्रवेशपत्र सोपा है।

और 'गो' शब्द का मतलब 'गाय' या 'केश' ही तो नहीं है, वाणी या सरस्वती भी है जो 'गोदान' शीर्षक को और भी साभिप्राय बनाता है। अर्थ होगा कि 'गोदान' के रूप में लेखक ने अपनी उस वाणी का दान हिन्दी साहित्य को दिया है जो उसकी जीवन-व्यापी साहित्य-साधना का पुष्पल फल है। कहना कठिन है कि हिन्दी-साहित्य में 'गोदान' के समान या समानान्तर किसी और भी कृति का ऐसा नामकरण है जिसमें अमिथा, लक्षणा और व्यंजना नामक तीनो शब्द शक्तिशाली अपने-अपने प्रतिपाद्य को लेकर इतना अर्थ-विस्फार पाती हो और जीवन की वृत्तियों के स्वाभाविक सश्लेष और विरोध में साहित्य को विषम अलंकार का कौतुक प्रदान करती हो। 'गोदान' उपन्यास का शीर्षक नामकरण के सन्दर्भ में चुनीती देता है आज के नए युग की नई-नई संवेदना को।

गोदान की अनाधारणता अपने समय की साधारण से साधारण व्याहृतियों में मूर्च्छित है। दूसरी बात यह है कि देश की सार्वदेशिक अग्निव्यक्ति इसमें है। प्रापातन लगता है जैसे गोदान में शहर और गाँव की कथाएँ दो न्यारे-न्यारे जीवन-समूह हैं जिन्हें विज्ञापन के लिए एक ही पत्र में छाप दिया गया है। गोदान में दोहरी कथा का आशेष इसी आधार पर आलोचकों ने उठाया है। यहाँ दृष्टिकोण आलोचकों का ही दूषित है, गोदान के लेखक का नहीं। पूछा जा सकता है कि शहर और देहात का विभाजन भी क्या भारत का विभाजन है? यदि नहीं, तो इन दोनों के जीवन-समूहों को नितान्त निरपेक्ष और परस्पर स्वतन्त्र कैसे कहा जा सकता है? यह तो एक ही वस्तु का आगा-पीछा और अगल-बगल है। जब कथानक का आधार-फलक मसूखे भारत की अखण्ड जीवन-संस्कृति है तो किसी ठोरे को कपड़े से अलग सींचकर ढोंग मिट्ट कराने का क्या अर्थ है? क्या शहर से देहात के प्रभावित होने का सिलसिला आज भी नहीं चल रहा? क्या देहात के लोग किसी-न-किसी आकर्षण से आज भी शहरों को नहीं भाग रहे? और क्या आज भी देहातों पर अप्रत्यक्ष शासन करने वाले हाथ शहरों में परमिट नहीं काट रहे? यदि इस सहज सांस्कृतिक सन्नानि का चित्रण गोदान में हुआ है तो यह उसे महाकाव्यिक उपन्यास होने का गौरव देता है। आधुनिक राष्ट्र को अखण्ड अग्निव्यक्ति देने वाले आधार-फलक की दृष्टि में गोदान की

वेदना प्रकट करने का प्रस्ताव पास कर दिया जाता है अथवा इसका रूप बह है जो मृतक के परिवार की सक्रिय क्षति-पूर्ति के लिए प्रयत्न किया जाता है। यदि पहली बात है तो बात खत्म हुई। और यदि दूसरी बात है तो गोदान का उपयुक्त मन्त्रा उद्देश्य एकागी और सतही है।

होरी के उपलक्षण से सामान्य कृपक-वर्ग की दयनीय दशा का संकेत और पाठको की उसके प्रति करुणा उभारने का लक्ष्य ही गोदान के लेखक का नहीं है, अपितु वह यह भी चाहता है कि समाजिक वैषम्य की चिकित्सा करे जो कि गोदान के उद्देश्य का उत्तरपक्ष किंवा सिद्धान्तपक्ष है। सञ्चित यह है कि लेखक ने कृपक की दुर्दशा की अपेक्षा, दुर्दशा के परिवेश का चित्रण अधिक किया है। किसान का शोषण किया जा रहा है और जमींदार जान-बूझ कर उसका शोषण कर रहा है। ऐसा इसलिए है कि ये अपने-अपने कार्यकारण-बद्ध परिवेशों के अधीन हैं और किसान-जमींदार ही नहीं, समाज के अन्य अनेक तबकों के बीच भी शोषित और शोषक का सम्बन्ध बनाये हुए हैं। और भी बुरी बात यह है, कि एक ही तबका किसी एक का शोषक है और साथ ही किसी दूसरे से शोषित भी होता है। किसान को जमींदार चूस रहा है तो जमींदार को भी सम्पादक-नेता चूस रहा है। सामाजिक विषमता का यह अन्याय-न्यायित अप्रत्यक्ष परिवेश-चक्र प्रत्येक तबके को दायित्वहीन बना देता है और इपी-लिये यह रोग असाध्य है। इसकी चिकित्सा तब तक नहीं हो सकती जब तक समाज का आमूलचूल ढाँचा नहीं बदला जाता और प्रत्येक सामाजिक वर्ग का परिवेश स्वयं नहीं बदल जाता। गोदान के लेखक ने इसीलिए समाज की इस विषम-रचना की एक-एक ईंट का चित्र उतार कर पाठको को दिया है और प्रत्येक वर्ग के परिवेश की कार्य-कारण व्याख्या प्रस्तुत करके उनका 'पोस्टमार्टम' किया है। समाज के इस चक्र-को तोड़ना इतना कठिन नहीं है जितना हमें समझना। 'गोदान' के कथानक को ढीला-ढाला और बेडोल कटने वाले यह नहीं बता सकते कि 'गोदान' के बाद मात्र तक भी कोई ऐसी कृति भारतीय साहित्य में आई है जिसमें अपेक्षाकृत चुस्त और कम शब्दों में समाज के इस विषम चक्रव्यूह का भेदन किया गया हो। समाज की उलझी हुई इस विषम लोह-शुखला को बौद्धिक हाथों से सहला-सहना कर खोलने वाले एवमात्र मुशी प्रेमचन्द हुए हैं। साम्यवादी बल-प्रयोग और कला के चुस्त भटकों से हम श्रुतवा की कड़ियाँ या तो और उलझेंगी या मुलभने से पहले टूट जायेंगी। हम दृष्टि में गोदान के कथानक को निधिलता भारतीय कलाकार की स्वाजित तकनीक है। इनर्जेशन के लिए तनी हुई नहीं, अपितु शिथिल नस की आवश्यकता है। कलाकार की इस तकनीक को दोष मानने का अर्थ है कि हम उसके कला-विकास की चरम परिणति को देख नहीं पाते या देखना नहीं चाहते।

समाज के इस विषम-परिवेश की महिमा और पात्रों की इस सम्बन्ध में विव-शाना के एक-दो उदाहरण देना चाहना हूँ जिससे 'गोदान' के औपन्यासिक उद्देश्य के साथ कथानक की निधिलता की तकनीक की साभिप्रायता प्रकट हो सके। होरी उमी

जमींदार में मिलने रहने को बाध्य है जो उसे चुम रहा है। होरी की पत्नी धनिया विरोध करती है तो वह कहता है—'इसी मिलने-जुलने रहने का प्रभाव है कि अब तक जान बची हुई है जब दूसरो के पाँवों-तले अपनी गर्दन दबी हुई है तो उन पाँवों को सहलाने में ही कुशल है।' उसी प्रकार गोबर जब यह कहता है कि भगवान् ने सबको एक बराबर ही बनाया है तो होरी का कथन यह है—'यह बात नहीं है वेदा, छोटे-बड़े भगवान् के घर में बनकर आते हैं। सम्पत्ति बड़ी नगम्या में मिलती है। उन्होंने पूर्व जन्म में जैसे कर्म किए थे, उसका आनन्द भोग रहे हैं। हमने कुछ नहीं संचा तो भोगें क्या?' तीसरा उदाहरण है जब पचायत होरी पर डाँट लगाती है तो होरी उसे सिर माथे स्वीकार कर लेता है—'पच में परमेश्वर रहते हैं। उनका जो न्याय है, वह सिर-घाँखों पर। अगर भगवान की यही इच्छा है कि हम गाँव छोड़कर भाग जाँय, तो हमारा क्या बस।' धनिया के द्वारा पचायत के अग्र्याय का विरोध किये जाने पर होरी कहता है—'धनिया, तेरे पैरों पडना हूँ, चुप रह। हम सब बिरादरी के चाकर हैं, उसके बाहर नहीं जा सकते। वह जो डाँड लगाती है, उसे सिर झुका कर मंजूर कर।'।

इस प्रकार के सैकड़ों उदाहरण हैं जिनसे पाठक भली-भाँति परिचित है। पृथ्वा यह है कि क्या इन्हें पढ़ कर पाठकों को होरी के प्रति बौद्धिक सहानुभूति होती है या बौद्धिक खीज? हमारे विचार से होरी की चार्चित्रिक जड़ता पर पाठकों को बौद्धिक खीज अधिक होती है। और यदि बौद्धिक सहानुभूति ही अधिक होती है तो वह निश्चय ही यहाँ स्वान्त-विधान्त नहीं है। होरी का चरित्र पाठकों को जितनी देर तक अपने पास खींचकर रखता है, वह केवल इसलिए कि वह उन्हें किसी अन्तिम लक्ष्य की यात्रा का सबन देना चाहता है। जितनी तेजी से और जितनी देर तक वह पाठकों को अपनी घोर प्रत्यचा पर खींचता है, उतनी ही तेजी से और उतनी ही दूर तक पाठक तीर की तरह उद्विष्ट दिशा में बढ़ता है। होरी जिन सामाजिक परिवेश फँसा हुआ है एव उसकी समझ पर जिस पुनर्जन्म और भाग्यवाद की काई चढ़ी हुई है, उन सबके साथ पाठक का क्षोभ उभरता है। उसे होरी पर खीज आती है और इसीलिए वह धनिया की बातों का समर्थन करता चलता है। इसके बाद उसे समाज के अन्तर्गत डींचे पर और उसकी अग्र्य-विद्वामो एव रुटि-प्रस्त धुनियाद पर क्रोध आता है। आलोचकों ने आक्षेप किया है कि गोदान में बौद्धिकता की कमी है पर उपर्युक्त उदाहरणों के समकक्ष गोदान की हजारों पंक्तियाँ आज के बुद्धिवादी को मानो कह रहे हैं कि हिम्मत हो तो करो इस समाज के विपम-अन्न की चिकित्सा। माना कि अत्याधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियों में सीधी-सरल बात को प्रतिबौद्धिकता के पंच में डाल देने की क्षमता है पर सरल से सरल शब्दों में देढ़ों में टेटों बात को कह कर उसे मुसभाने की चुनौती आज की अतिबौद्धिकता को दे देना क्या साधारण तकनीक की बात है? अब यह निर्णय आज के बुद्धिवादियों पर ही छोड़ना समीचीन है कि मुझी प्रमचन्द ने अपने समय का अधिक साध दिया है अथवा उनके समय ने उनका अधिक साध दिया है।

घटना और पात्रों पर से बौद्धिक निष्कर्ष लेना मुंशी प्रेमचन्द की सर्वोच्च तकनीक ही नहीं है, जो अत्याधुनिक कथाकारों में पाई जाती है। मुंशी प्रेमचन्द की खूबी है कि वे घटना और पात्रों के अलग-अलग और सम्भव हुआ तो एक ही माप पर्व खोजते हुए उनके अन्तःकरण में प्रविष्ट हो जाते हैं और अपने साथ पाठकों को भी बिना बौद्धिक आयास के या दूसरे शब्दों में अतिबौद्धिकता-जन्य एवं अति-विश्वासी-त्पादक आत्मीयता की पद्धति से प्रविष्ट करा ले जाते हैं। पाठक यदि सामान्य बुद्धि का है तो वह केवल चित्रण का आनन्द लेकर लौट आया और यदि वह ऊँची सूझ-बूझ का है तो वह घटना और पात्रों में एक रस और सविभागी बन कर सामाजिक विषमता के परिहार की बौद्धिक दिशा में लेखक के उद्देश्य के साथ-साथ यात्रा करेगा। इसके विपरीत अत्याधुनिक कलाकार को अपने पाठक पर इतना विश्वास नहीं है, वास्तव में वह अपनी आत्मीयता के अनुदान से घटना और पात्रों के चित्रण में उसे अपना अन्तरंग नहीं बनाना चाहता। आज का कथाकार घटना और पात्रों की सशरीर तो करता है पर अपने पाठक को द्वार पर ही खड़ा कर देता है और चित्रण के बौद्धिक निष्कर्ष एक हाथ से उनकी ओर फेंकता रहता है। फल यह होता है कि जहाँ मुंशी प्रेमचन्द का सुबुद्ध पाठक परिस्थितियों की विषमताओं को सुलभाने की उलझन में बौद्धिक विकास पाता है वहाँ नए कलाकार का पाठक उसके बौद्धिक निष्कर्षों से चमत्कृत होता धलता है। अब यह बात दूसरी है कि आज के पाठक का भी यह समय-दोष बढ़ता जा रहा है कि वह बिना लक्ष्य समझे कथाकार के साथ अतिविश्वासी बन कर नहीं चल सकता। इसे दूसरे शब्दों में यों भी कहा जा सकता है कि नया कथाकार ही अतिविश्वास-परक आत्मीयता के अनुदान से कतराता है और इसीलिए उसका पाठक भी लक्ष्य-बोध के केवल विश्वास कौतुक को एवं बौद्धिक मनसनी को ही सब कुछ समझे बैठा है। पर यह तो कला की भिन्न तकनीक की बात है जो मुंशी प्रेमचन्द में नहीं है। इसके आधार पर उनके कथा-शिल्प की सिध्दिय या कम बौद्धिकता-पूर्ण कहना विविच्य-वचन नहीं हो सकता। यह तो एक मनमानी बात हुई कि पाठक को मनसनी या दोलायन (सस्पेंस) पैदा करने में तो बौद्धिकता समझी जाय और उसके प्रति अतिविश्वासी आत्मीयता के अनुदान की सक्षम पद्धति को बौद्धिकता का अभाव कहा जाय। उसी प्रकार लक्ष्य की अनिदचनता और निष्कर्ष की अनिर्दिष्टता में तो किसी कृति को बौद्धिकता-पूर्ण माना जाय पर निर्दिष्ट लक्ष्य और निर्दिष्ट निष्कर्ष की प्रतिपत्तियों के बौद्धिक समाधान की ओर प्रेरित करने वाली दूसरी कृति को कम बौद्धिकता-पूर्ण कह दिया जाय। यह तो उद्धव की गोपियों के 'मन माने की वान' का धर्म है जिसका उत्तर किमी बुद्धिवादी के पाम नहीं है।

कथानक के प्रवचन-वच के सम्बन्ध में हम कह चुके हैं कि गोदान की देहाती और नागरिक प्रवृत्तियों को उभय-निष्ठ पात्रों के द्वारा पाटा गया है। दोनों स्थानों के जीवन-धर्मों को एक दूसरे से प्रभावित और परस्पर श्रुत-प्रतिश्रुत चित्रित किया

गया है। भारतीय जीवन का सामोपाय चित्र यही है जिसमें न तो देहात की उल्लास की गई है और न शहर की। मुंशी प्रेमचन्द ने इन दोनों के सन्नान्त वातावरण को उज्जीवित करके यह दिखाया है कि इस देश की वास्तविक तस्वीर क्या है और क्या हो सकती है। राष्ट्र-व्यापी आधार-फलक है तो राष्ट्रीयता की सीमान्त अभिव्यक्ति उमका उद्देश्य है।

होरी उपन्यास का नायक है। वह एक भारतीय किसान है जिसमें वर्ण-गत विरोधताएँ बहुत अधिक और व्यक्तिगत विलक्षणताएँ बहुत कम हैं। वह अशिक्षित परम्परा-ग्रन्त, अन्वविश्वासी और रुढ़ि-बर्जर कृषक-वर्ग का प्रतिनिधित्व करता है। वह अपने हाथ से अपनी दुर्दशा को सादर निमन्त्रित करना है, अतः पाठक उसकी पत्नी धनिया के साथ उसके प्रति करुणा-मिश्रित खीज से भर जाना है। होरी पर त्रिदनी भी आपत्तियाँ आई हैं वे सबकी सब उसकी अपदुकारिता के कारण उत्पन्न हुई हैं और उसकी अपरोक्षकारिता के कारण महसुसगुणी हानी चनी गई हैं। वह भाग्यवाद के भटके के सहारे अपनी दुखस्था का समाधान समझ लेने की कान्ति करता है और अपने सख्त जीवन-विक्रम के द्वार पर ताला मार कर बैठा रहता है। वह अपने अनुभव से भी कुछ नहीं सीखना चाहता और इस दृष्टि से वह एक जड़ चरित्र है। यद्यपि आज का श्रमित किसान तीस वर्ष पहले के 'गोदान' के होरी की तरह अन्धादर्श-विमूढ़ नहीं रहा, वह बहुत स्वार्थी और चालाक बन गया है, फिर भी परम्परागत सामाजिक रुढ़ियों से वह संबंधा मुक्त भी नहीं है। कहना यह है कि अभी भारतीय किसान होरी जैसे तो नहीं होने पर उनमें होरी जैसे भी हो सकते हैं; वर्ण-गत होते हुए भी यह उमका व्यक्ति-वैलक्षण्य है।

भव बन्ध की दृष्टि में यह देखना है कि उपन्यास के नायक के साथ सभी देहाती और नागरिक पात्र किसी-न-किसी सबल मूत्र में बँधे हुए हैं कि नहीं। यदि इनमें कोई दृढ़ मूत्र का सम्बन्ध है तो गोदान के कथानक पर दोहरे होने का आक्षेप भी विचार स्वस्थ नहीं माना जा सकता और न उसकी कलात्मक संघटना में ही किसी अन्वधा-भाव की कल्पना की जा सकती है।

किसान के दयनीय परिवेश का चित्रण होरी के शूण्य-जीवन की सबसे मोटी चारित्रिक रेखा है और यह दयनीय परिवेश उसके राजनैतिक, सामाजिक और धार्मिक शोषणों से तैयार किया गया है। इन तीनों प्रकार के शोषणों की अपनी-अपनी शृंखलाएँ हैं जिनमें होरी का जीवन एक कड़ी बन कर फँस गया है और जो बिना टूट-टूक हुए निकल नहीं सकता है। इमने अधिक क्या की सम्भवयी योजना और क्या होनी चाहिए थी, इने के ही लोग जानते होंगे जो इसके दोषज्ञ होने का दावा करते हैं।

उमीदार राम साहूव अमरपाल सिंह ने होरी का राजनैतिक शोषण किया है। अंग्रेजी राज्य ने उमीदार को किसानों के ऊपर हुक्काम की कोटि में रख छोड़ा

था। उसके हाथ में किसानों का अन्नग्रह और अनुग्रह था। वह उन्हें बेदखली, इजाफा लगान, नजराना और अनेकानेक धार्मिक दण्ड-विधान देता था, जिनसे दबा हुआ किसान पेट में घुटने देकर बेगार करता था। राय साहब का चरित्र इस दृष्टि में यद्यपि एक वर्ग-पात्र की सीमा में ही पड़ता है फिर भी उसका अर्थ भी कुछ व्यक्ति-वैलक्षण्य है। वह अंग्रेजी राज्य के अन्तिम दशक का जमींदार पात्र है जो जमींदारी प्रथा को बुरा कहने हुए भी उससे चिपका हुआ है। वह बौद्धिक युग का जमींदार है जो जमींदारी के शीघ्र सम्भावित सायकाल की धारणा लिये बैठा है और 'सभा-चतुर' होने के नाते समाज के सामने अपनी परवशता दिखा कर निर्दोष होने का प्रमाणपत्र लेना चाहता है। उसके मन, वचन और कर्म का अन्तर स्पष्ट है। और यह सीपी-सादी बुराई न होकर बहुत पेचीदा है जिससे छुटकारा पाना वह स्वयम् नहीं चाहता क्योंकि अपनी भलमनसाहत के सिक्के से किसानों की हितैषणा का ढोंग खरीद कर वह उनके शोषण को सर्वात्मना न्याय सिद्ध कर सकता है।

इन जमींदारों को नियति-चक्र में पीसने वाला कृषक-वर्ग या समाज न होकर इनकी ही स्वार्थी सन्तान है। किये गये अत्याचार का दण्ड यदि किसी को अपने ही सर्वाधिक प्रेम-पात्र से मिल जाय तो इससे बड़ा सामाजिक न्याय और क्या होगा। राय साहब के पुत्र रुद्रपाल के चरित्र की यही सगति है। राजा मूर्य प्रताप सिंह और ताल्लकेदार कुँबर दिग्विजय सिंह भी अपने-अपने सम्बन्ध से राय साहब के चरित्र की उपपत्तियों में ही प्रायः दाएँ-बाएँ निकलते रहते हैं।

सेर को सवासेर वाली बात है सम्पादक श्रीकारनाथ का चरित्र। राय साहब को भी चूसने वाला यह पात्र है। अपने पात्र में राय साहब को सही रंग में दिखाने का डर वह दिखा सकता है और सौ शाहको का चन्दा उमने एंठ सकता है। खन्ना साहब भी राय साहब से खूब कमीशन लेता है। वह शुगर मिल का डाइरेक्टर है और एतावता पूंजीवादी है। रायसाहब किसानों का शोषण करते हैं तो खन्ना साहब मजदूरों का। मिर्जा खुशद के द्वारा भडकाए हुए मजदूरों के सघर्ष में गोबर का सविभाग है जो होरी का पुत्र है और भिगुरी सिंह गाँव में खन्ना साहब का एजेण्ट है जो व्याज पर रुपये देकर किसानों को चूसता है। होरी के जीवन-परिवेश में ये सब अच्छी तरह जुड़े हुए हैं।

नोधेराम कारिन्दा है जो राजनैतिक शोषण का दूसरा काला चित्र है। होरी के द्वारा लगान चुकता करने पर भी वह दो वर्ष का बकाया निकाल कर उस पर लाद देता है। लगान की रसीद जो उसने नहीं काटी थी। अब रही घानेदार जैसे घूसगोरो की बात, सो वह शहरी और देहाती जीवन में आज भी बासी नहीं हुई है।

गाँव के महाजन मंगरू शाह, पटेश्वरी, बिसेसर, दानादीन प्रभृति हैं जो किसानों का महाजनी घम्यता से सामाजिक शोषण करते हैं। होरी का इन सबसे वास्ता पड़ा है और एक-एक के दस-दस उमने दिये हैं और बिना लिये उसने दिये हैं।

और पण्डित दातादीन जैसे ब्राह्मण-राशन सामाजिक शोषण के साथ-साथ धार्मिक शोषण भी करते हैं। धर्म की व्याख्या और पाप-पुण्य की परिभाषा इनके हाथ है। धार्मिक शोषण के नाम पर ये मरने वालों के हाथ की दही चाट सकते हैं और गोदान का धार्मिक अकुन मारकर मरे हुए को मार सकते हैं।

जिस प्रकार देहाती और शहरी शोषक-वर्ग की प्रमुख कड़ी राय-साहब और खन्ना साहब जैसे पात्रों में है उसी प्रकार उभयत्र शोषित-वर्ग की सबल कड़ी होरी और गोबर जैसे पात्रों में है। गोबर तो एक प्रकार से उभय-निष्ठ है। वह शोषित रूपक-वर्ग का पुत्र होकर शहरी मजदूरी के रूप में स्वयं शोषित है। गोबर अपनी माता धनिया के साथ अपने पिता होरी की जड़ता को उभारने वाला जागृतक पात्र है और साथ ही देहाती जीवन को नागरिक पद्धति का मिश्रित विकास देने वाले ग्राम्य युवा वर्ग का प्रतिनिधि भी है। वह शहरी जीवन का प्रश्न है और देहाती जीवन का उत्तर वह नागरिक सम्पर्क के गर्ब से गाँव की अधसार सम्मता का नेता है। लगता है, देहात के विकास का सन्क्रान्ति-सूत्र गोबर जैसे युवाओं के हाथ में ही उपन्यासकार ने छोड़ा है।

देहात की अपेक्षा नगर की प्रेम-पद्धतियों में एक खास अन्तर है जिसे मेहता और मालती के सम्बन्ध-सूत्र से कुछ जाना जा सकता है। इन दोनों पात्रों में प्रेम की कलात्मक उच्चता को लेकर एक अजीब प्रतिद्वन्द्विता है। यहाँ मन की मासलता ही नहीं, हृदय की भावुकता भी पराजित है। ये दोनों पात्र देहाती जीवन के क्रिया-कलापों में इस तरह सलान दिलाए गए हैं कि प्रत्येक बड़ी घटना का संविभाग इन्हें मिलता है। उपन्यास के अनेक अनमेल विवाहों का उत्तर भी इन दोनों पात्रों के चरित्रों में निहित है। दूसरे शब्दों में विवाह और प्रेम का अन्तर यहाँ स्पष्ट है। विवाह में बन्धन है और प्रेम में प्रेरणा है। विवाह के स्वार्थी प्रेम से भात्त्विक प्रेम का निरीह त्याग जितना भिन्न होता है उतना ही अन्य पात्रों के वैवाहिक सम्बन्धों से मेहता-मालती का भाव-बन्धन भिन्न है। दूसरी बात यह भी है कि जिस प्रकार गोबर देहाती सम्मता को सामने करके शहरी सम्मता से टकराता है उसी प्रकार मेहता-मालती अपनी शहरी सम्मता को सामने करके देहाती सम्मता से टकराते हैं। दो भिन्न स्थानों के जीवन-समूहों को एकरस करने में ये पात्र स्वयं पट गए हैं।

जीवन-दर्शन की पद्धति का विचार अब यहाँ आनुपण्डिक है। मुंशी प्रेमचन्द की धारणा है कि उच्च कोटि के उपन्यास वे होते हैं जिनमें यथार्थ और आदर्श का समन्वय रहता है। मुगधर्मी आलोचकों ने नेतक की इस धारणा के विरुद्ध उसकी सर्वोत्कृष्ट कृति 'गोदान' के सम्बन्ध में निर्णय दे मारे हैं। कुछ आलोचकों ने कहा है कि 'गोदान शुद्ध यथार्थवाद का उदाहरण है' और इस प्रकार मुंशी प्रेमचन्द की कला का चरमोत्तम विकास वे इसी रूप में मानते हैं। कुछ आलोचकों ने कहा कि आदर्श और यथार्थ का परस्पर कोई समन्वय ही नहीं हो सकता, क्योंकि ये दो विरोधी जीवनतत्त्व-हैं। इनके मन में या तो 'गोदान' केवल आदर्शवादी है या केवल यथार्थवादी। आदर्शो-

भ्रमण यथार्थवाद जैसी अभिसन्धि पर इन्हे बहुत नाराजगी है। हमे इन दोनों प्रकार के आलोचको से पूरी-पूरी असहमति है।

यह धपला सम्भवतः इसलिए हुआ है कि इन लोगों ने 'आदर्श' और 'यथार्थ' शब्दों को अपने-अपने दृष्टिकोण से नैयार्थ बना रखा है। एक भ्रान्ति तो आदर्श को केवल भावुकता-परक और यथार्थ को केवल वस्तु-परक मानने से पैदा हुई है। दूसरी भ्रान्ति आदर्श को खाली सुखोदक और यथार्थ को खाली दुःखोदक परिणति में स्वीकार करने के कारण पैदा हुई है। और तीसरी भ्रान्ति आदर्श में शुद्ध आशावादिता और यथार्थ में शुद्ध निराशावादिता की अतिवृत्तियों से पैदा हुई है। मुन्शी प्रेमचन्द का कोई भी नैष्ठिक पाठक इन भ्रान्तियों का शिकार नहीं बन सकता।

आदर्श और यथार्थ के मूल व्यावर्तक तत्त्व दूसरे हैं। किसी भी नैतिक मान्यता का वह सरम्भ जिसमें किसी निश्चित जीवन-पद्धति का आग्रह ध्वनित हो, आदर्शवाद है। इसके विपरीत किसी का यथातथ्य निरूपण जिसमें नियामकता का भाव अनिर्दिष्ट न सही तो अनिश्चित अवश्य हो, यथार्थवाद है। यो तो यावन्मात्र तत्त्वों में आदर्श और यथार्थ की सघटना हो सकती है पर पात्र, कथावस्तु और उद्देश्य इन तीन में यह अधिक उपचित और इसीलिए अधिक परिचेय होती है।

यह तो माना कि आदर्श और यथार्थ की रेखाएँ परस्पर विरोधी हैं पर इसी कारण इनका समन्वय क्यों नहीं हो सकता? क्या विरोधी जीवन-दृष्टियों का समन्वय एक ही जीवन या जीवन-समूह में हम नहीं देखने? यदि ऐसा न होना तो काव्य के परस्पर विरुद्ध रसों का अविरोध, जो काव्य का और भी उत्कर्षाधान करता है, साहित्याचार्यों ने कुछ विशेष परिस्थितियों में प्रतिपादित न किया होता। स्पष्ट है कि 'गोदान' में आदर्श और यथार्थ के समन्वित रूप को अस्वीकार करना विवेचन की कठोरता-मात्र है।

'गोदान' में आदर्श और यथार्थ का समन्वय किस प्रकार हुआ है, यह अब विचार का विषय है। मुन्शी प्रेमचन्द ने इसे अगाधिभाव, वाध्य-वाधकभाव और दग्ध-व्यजकभाव से तैयार किया है। पात्र, कथा और उद्देश्य की दृष्टियों ही यहाँ प्रमुख हैं जिनमें उनके आदर्शोन्मुख यथार्थवाद का स्पष्ट रूप मिलता है।

पहले पात्रों की बात लीजिए। 'गोदान' के सारे प्रमुख पात्र प्रायः वर्गपात्र ही हैं। वर्गपात्र का मतलब ही है कि वह किसी भली या बुरी सैद्धान्तिक मान्यता का सत्कारी पात्र होता है। होरी में भलाई की वर्गपात्रता है तो रायसाहब अमरपालसिंह में बुराई की वर्गपात्रता है। एक की भलाई आदर्श है तो दूसरे की बुराई आदर्श है (सुधा सराहिय अमरता, गरल मराहिय मोचु)। इसके अतिरिक्त भलाई-बुराई की मिथिल वर्गपात्रता भी हो सकती है। तीनों ही वर्ग आदर्श-पात्र के कहलाएँगे। गोदान में इन सभी वर्ग-पात्रों का मर्त्य देस-काल और परिस्थितियों के सन्दर्भ में प्रत्यक्ष स्वाभाविक है, इसलिए चित्रण की दृष्टि से ये पात्र अत्यन्त यथार्थ पात्र भी हैं।

फिर इनकी यथार्थता आदर्शोन्मुख इसलिए है कि इनके वर्ग-गत संस्कार अत्यन्त रुढ़ हैं और यथार्थ के भटकों से टूटने के बजाय संदर्भ की कसौटी पर और भी दृढ़ उतरने हैं। फलतः यथार्थ पराजित या बाधित होकर विजेता आदर्श को और भी उत्कर्ष प्रदान करता है, यही मुंशी प्रेमचन्द का आदर्शोन्मुख यथार्थवाद है।

मेहता और मालती जैसे पात्रों का आदर्श वर्ग-गत न होकर व्यक्तिगत है। ये व्यक्तिगत मान्यताओं के आदर्श-पात्र हैं जो अपनी अवधारणाओं के लक्षण से स्वरूप-विकास प्राप्त करते हैं।

'गोदान' में क्यावस्तु की योजना अत्यन्त स्वाभाविक है और घटनाओं का चित्रण एकदम स्वतः सम्भवो यथार्थ है पर लेखक ने जो उनकी परिणामो योजना में निष्कर्ष लिए हैं वे उसके अपने आदर्श हैं। उसने गाँव और नगर की प्रवृत्तियों का यथार्थ चित्रण करके भी एक स्वतःभूत मिथित संस्कृति के आदर्श का संकेत कर दिया है। 'भले का पल भला और बुरे का पल बुरा' जैसी आदर्श-मान्यताओं को विभिन्न घटनाओं और पात्रों की सहज-सीमा में प्रकट किया गया है। राय साहब अमरपाल मिह्र के अत्याचार का उत्तर उसका ही वाहियात पुत्र रूद्रपाल है। गोबर भी एक हद तक अपने पिता होरी की संस्कार-बद्धता का उचित प्रतीकार है। प्रेम का यथार्थ चित्रण जहाँ धर्म, जाति और वंश की कृत्रिम सीमाओं के अतिव्यमण से मानादीन और सिलिया के जोड़े में प्रकट हुआ है वही होरी और धनिया का दाम्पत्योचित आदर्श-प्रेम और मेहता-मालती का कलात्मक प्रेम सात्त्विक आदर्श के साथ सामने आना है। प्रेमदर्शन का इसे आदर्शोन्मुख यथार्थवाद कहा जा सकता है जो विभिन्न जोड़ों में लेखक के आदर्श का यथार्थ विकास है।

और सबसे बड़ा उद्देश्य तो यह है कि लेखक ने जो 'गोदान' के रूप में देश का राष्ट्र-व्यापी यथार्थ चित्र दिया है उसकी व्यंजना आदर्श-मूलक है। वास्तव में यथार्थ चित्र तो एक प्रश्न या पहेली है जिसके उचित समाधान के लिए लेखक ने पूरे समाज को चुनौती दी है। इसी चुनौती के पीछे लेखक का आदर्श ध्वन्यमान है। यदि प्रश्न है, कैसे ? तो उत्तर भी प्रश्न-मूलक है कि 'गोदान' में जो सामाजिक विषमता का यथार्थ चित्र है उसे पढ़कर सभी बुद्धिजीवियों को उसके प्रति क्षोभ या श्चानि होती है या नहीं ? यदि नहीं होती है तो सारा उपन्यास ही निरुद्देश्य मानना पड़ेगा जिसे कोई भी मानने को तैयार नहीं है। और यदि होती है तो उसकी सोद्देश्यता निर्विवाद है जो लेखक की नई सामाजिक निर्मिति की आदर्श-प्रेरणा में विस्फुरित है। यहाँ आदर्श और यथार्थ का व्यंग्य-व्यजकभाव का या अगाधिभाव का सम्बन्ध है। यथार्थ व्यंजक है और आदर्श व्यंग्य है। यह भी आदर्शोन्मुख यथार्थवाद का ही रूप है।

अन्तिम बात यह है कि मुंशी प्रेमचन्द ने जो यथार्थ और आदर्श के समन्वित रूप को उत्कृष्ट कला घोषित किया या उनका कुछ मतलब था और इसीलिए उनकी

उत्कृष्टतम कृति 'गोदान' के समन्वय में उनकी उपर्युक्त कसौटी की उपादेयता प्रस्वीकार करना विल्कुल बेमतलब है। हम तो यहाँ तक कहेगे कि यथार्थ और धादसों का जब तक समन्वय न होगा तब तक कला की पूर्णता में विश्वास करना भी कठिन है। जीवन अनेक विरोधी दृष्टिकोणों का समवाय है, यही उसकी पूर्णता है। केवल धादसों या केवल यथार्थ कह कर हम उसे एकांगी नहीं बना सकते। केवल धादसों भी अस्वाभाविक है और केवल यथार्थ भी अस्वाभाविक है, क्योंकि इन दोनों में से केवल किसी एक का नाम जीवन नहीं है। दोनों का अविभाज्य रूप ही जीवन की स्वरूपात्मक सत्ता है। ऐसी दशा में स्वाभाविकता इन दोनों के समन्वय में ही है, अन्वय में नहीं। जीवन की व्याख्या करने वाली कला में यह स्वाभाविकता ही विश्वसनीयता का आधार है और कलाकार की प्रेपणीयता का प्राण-तत्त्व है। 'गोदान' की प्रेपणीयता से जो इसका दोषज्ञ-भानी घालोचक भी घायल है उसका मूल मन्त्र इस कृति में यथार्थ और धादसों का स्वाभाविक समन्वय ही है। स्वभावोक्ति अपने धार में पूर्ण काव्य होता है और 'गोदान' स्वभावोक्ति का एक उत्कृष्टतम उदाहरण है।