RAJIV GANDHI UNIVERSITY

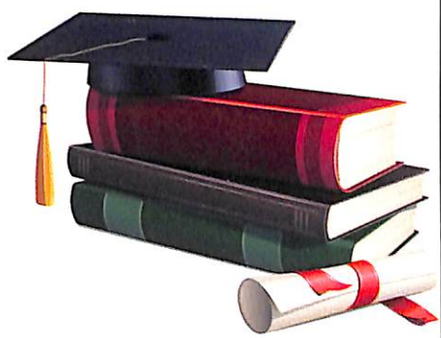
हिन्दी गद्य



बी.ए. (हिन्दी)

तृतीय वर्ष

(पत्र-III)



INSTITUTE OF DISTANCE EDUCATION
IDE
Rajiv Gandhi University
www.ide.rgu.ac.in

हिन्दी गद्य

बी.ए. (हिन्दी)

तृतीय वर्ष

(पत्र - III)

RAJIV GANDHI UNIVERSITY
Arunachal Pradesh, INDIA - 791 112

BOARD OF STUDIES

Dr. Vinod Kr. Mishra Head Department of Hindi Tripura University, Suryamaninagar Tripura (W)	**Chairman**
Dr. Oken Lego Professor Department of Hindi Rajiv Gandhi University	**Member**
Dr. Amarendra Tripathi Assistant Professor Department of Hindi Hari Singh Gaur University Sagar, Madhya Pradesh	**Member**
Mr. Abhishek Yadav Assistant Professor Department of Hindi Rajiv Gandhi University	**Member**
Dr. H.K. Sharma Head Department of Hindi Rajiv Gandhi University	**Member Secretary**

Authors

Dr Urvija Sharma, *Assistant Professor, Department of Hindi, SD PG College, Ghaziabad (UP)*
Unit (1.2-1.6) © Dr Urvija Sharma, 2019

Dr Saroj Kumari, *Assistant Professor, Vivekananda College, University of Delhi*
Unit (4.3, 4.4-4.4.1) © Reserved, 2019

Yatindranath Gaur, *Freelance Author*
Unit (4.2.2-4.2.5, 4.4.2-4.4.5) © Reserved, 2019

Dr Pankaj Sharma, *Assistant Professor, Vivekanand College, University of Delhi*
Unit (4.5) © Reserved, 2019

Vikas Publishing House, Units (1.0-1.1, 1.7-1.12, 2, 3, 4.0-4.2.1, 4.6-4.10, 5) © Reserved, 2019

All rights reserved. No part of this publication which is material protected by this copyright notice may be reproduced or transmitted or utilized or stored in any form or by any means now known or hereinafter invented, electronic, digital or mechanical, including photocopying, scanning, recording or by any information storage or retrieval system, without prior written permission from the Publisher.

"Information contained in this book has been published by Vikas Publishing House Pvt. Ltd. and has been obtained by its Authors from sources believed to be reliable and are correct to the best of their knowledge. However, IDE—Rajiv Gandhi University, the publishers and its Authors shall be in no event be liable for any errors, omissions or damages arising out of use of this information and specifically disclaim any implied warranties or merchantability or fitness for any particular use"

Vikas® is the registered trademark of Vikas® Publishing House Pvt. Ltd.

VIKAS® PUBLISHING HOUSE PVT LTD
E-28, Sector-8, Noida - 201301 (UP)
Phone: 0120-4078900 • Fax: 0120-4078999
Regd. Office: 7361, Ravindra Mansion, Ram Nagar, New Delhi - 110 055
Website: www.vikaspublishing.com • Email: helpline@vikaspublishing.com

विश्वविद्यालय : एक परिचय

राजीव गांधी विश्वविद्यालय (पूर्व में अरुणाचल विश्वविद्यालय) अरुणाचल प्रदेश के प्रमुख उच्च शिक्षा संस्थानों में से एक है। स्वर्गीय श्रीमती इंदिरा गांधी ने, जो तत्कालीन प्रधानमंत्री थीं, 4 फरवरी, 1984 को रोनो हिल्स पर विश्वविद्यालय की नींव रखी थी। यहीं विश्वविद्यालय का वर्तमान कैंपस विद्यमान है।

आरंभ से ही राजीव गांधी विश्वविद्यालय श्रेष्ठता हासिल करने और उन लक्ष्यों को प्राप्त करने के लिए प्रयासरत है जो विश्वविद्यालय अधिनियम में निहित हैं। 28 मार्च, 1985 में विश्वविद्यालय को विश्वविद्यालय अनुदान आयोग द्वारा सेक्शन 2 (F) के अंतर्गत अकादमिक मान्यता प्रदान की गई।

26 मार्च, 1994 में विश्वविद्यालय अनुदान आयोग के सेक्शन 12-V के अंतर्गत इसे वित्तीय मान्यता मिली। तब से, राजीव गांधी विश्वविद्यालय (तत्कालीन अरुणाचल विश्वविद्यालय) ने देश के शैक्षिक परिदृश्य में अपना विशिष्ट स्थान बनाया है। विश्वविद्यालय अनुदान आयोग द्वारा गठित विशेषज्ञों की एक उच्च स्तरीय समिति द्वारा देश के उन विश्वविद्यालयों में राजीव गांधी विश्वविद्यालय को भी चुना गया जिनमें श्रेष्ठता हासिल करने की संभावनाएं व सामर्थ्य है।

9 अप्रैल, 2007 से, विश्वविद्यालय को मानव संसाधन विकास मंत्रालय, भारत सरकार की एक अधिसूचना के माध्यम से केंद्रीय विश्वविद्यालय का दर्जा दिया गया।

यह विश्वविद्यालय रोनो हिल्स की चोटी पर 302 एकड़ के विहंगम प्राकृतिक अंचल में स्थित है जहां से दिक्रोंग नदी का अद्‌भुत दृश्य देखने को मिलता है। यह राष्ट्रीय राजमार्ग 52-A से 6.5 कि. मी. और राज्य की राजधानी ईटानगर से 25 कि. मी. की दूरी पर स्थित है। दिक्रोंग पुल के द्वारा कैंपस राष्ट्रीय राजमार्ग से जुड़ा हुआ है।

विश्वविद्यालय के शैक्षिक व शोध कार्यक्रम इस प्रकार तैयार किए गए हैं कि वे राज्य के सामाजिक, आर्थिक व सांस्कृतिक विकास में सकारात्मक भूमिका निभा सकें। विश्वविद्यालय स्नातक, स्नातकोत्तर, एम. फिल व पी. एच. डी. कार्यक्रम भी संचालित करता है। शिक्षा विभाग बी. एड. का कोर्स भी चलाता है।

इस विश्वविद्यालय से 15 महाविद्यालय संबद्ध हैं। विश्वविद्यालय पड़ोसी राज्यों, विशेषकर असम के छात्रों को भी शैक्षिक सुविधाएं प्रदान कर रहा है। इसके विभिन्न विभागों व इससे जुड़े महाविद्यालयों में छात्रों की संख्या में निरंतर वृद्धि हो रही है।

यूजीसी व अन्य फंडिंग एजेंसियों की वित्तीय सहायता से संकाय सदस्य भी शोध गतिविधियों में सक्रिय रूप से भाग ले रहे हैं। आरंभ से ही, विभिन्न फंडिंग एजेंसियों द्वारा विश्वविद्यालय के विभिन्न शोध प्रस्तावों को स्वीकृत किया गया है। विभिन्न विभागों ने अनेक कार्यशालाओं, संगोष्ठियों व सम्मेलनों का आयोजन भी किया है। अनेक संकाय सदस्यों ने देश व विदेश में आयोजित सम्मेलनों व संगोष्ठियों में भाग लिया है। देश–विदेश के प्रमुख विद्वानों व विशिष्ट व्यक्तियों ने विश्वविद्यालयों का दौरा किया है और अनेक विषयों पर अपने वक्तव्य भी प्रस्तुत किए हैं।

2000–2001 का अकादमिक वर्ष विश्वविद्यालय के लिए सुदृढ़ीकरण का वर्ष रहा। वार्षिक परीक्षाओं से सेमेस्टर प्रणाली में परिवर्तन व्यवधानविहीन रहा और परिणामतः छात्रों के प्रदर्शन में भी विशेष सुधार देखा गया। बोर्ड ऑफ पोस्ट ग्रेजुएट स्टडीज़ द्वारा बनाए गए विभिन्न पाठ्यक्रमों को लागू किया गया। यूजीसी इंफोनेट कार्यक्रम के तहत ERNET इंडिया द्वारा VSAT सुविधा प्रदान की गई ताकि इंटरनेट एक्सेस प्रदान की जा सके।

मूलभूत संरचनागत सीमाओं के बावजूद विश्वविद्यालय अकादमिक श्रेष्ठता बनाए रखने में सफल रहा है। विश्वविद्यालय अकादमिक कैलेंडर का अनुशासित रूप से पालन करता है। परीक्षाएं समय पर संचालित की जाती हैं और परिणाम भी समय पर घोषित होते हैं। विश्वविद्यालय के छात्रों को न केवल राज्य व केंद्रीय सरकार में नौकरी के अवसर प्राप्त हुए हैं बल्कि वे विभिन्न प्रतिष्ठित संस्थाओं, उद्योगों व संस्थानों में नौकरी के अवसर प्राप्त करने में सफल रहे हैं। अनेक छात्र NET परीक्षाओं में भी सफल हुए हैं।

आरंभ से अब तक विश्वविद्यालय ने शिक्षण, पाठ्यक्रम में नवीन परिवर्तन लाने व संरचनागत विकास में महत्वपूर्ण प्रगति की है।

आईडीई : एक परिचय

हमारे देश में उच्च शिक्षा प्रणाली को सीमित सीटों, सुविधाओं और बुनियादी संसाधनों की कमी के कारण अनेक समस्याओं का सामना करना पड़ रहा है। विभिन्न विषयों से जुड़े शिक्षाविद मानते हैं कि शिक्षा की प्रणाली से अधिक महत्वपूर्ण सीखना और जानना है। दूरस्थ शिक्षा प्रणाली इन सभी बुनियादी समस्याओं और समाजिक–आर्थिक बाधाओं को दूर करने का वैकल्पिक माध्यम है। यह प्रणाली ऐसे लाखों लोगों की गुणवत्ता युक्त शिक्षा पाने की मांग की पूर्ति कर रही है, जो अपनी शिक्षा जारी रखना चाहते हैं मगर नियमित रूप महाविद्यालयों में प्रवेश नहीं ले पाते। यह प्रणाली उच्च शिक्षा प्राप्त करने की इच्छा रखने वाले बेरोजगार व कार्यरत पुरुष और महिलाओं के लिए भी मददगार सिद्ध होती है। दूरस्थ शिक्षा प्रणाली उन लोगों के लिए भी उपयुक्त माध्यम है जो सामाजिक, आर्थिक अथवा अन्य कारणों से शिक्षा और शिक्षण संस्थानों से दूर हो गए या समय नहीं निकाल पाये। हमारा मुख्य उद्देश्य उन लोगों को उच्च शिक्षा की सुविधाएं प्रदान करना है जो मान्यता प्राप्त विश्वविद्यालयों के नियमित तथा व्यावसायिक शैक्षिक पाठ्यक्रमों में प्रवेश नहीं ले पाते, विशेषकर अरुणाचल प्रदेश के ग्रामीण व भौगोलिक रूप से दूरदराज स्थित क्षेत्रों में व सामान्यतया उत्तर–पूर्वी भारत के दूरस्थ स्थित क्षेत्रों में। सन् 2008 में दूरस्थ शिक्षा केंद्र का नाम परिवर्तित कर 'दूरस्थ शिक्षा संस्थान' (आईडीई) रखा गया।

दूरस्थ शिक्षार्थियों के लिए शिक्षा के अवसरों का विस्तार करने के प्रयास जारी रखते हुए आईडीई ने 2013–14 के शैक्षणिक सत्र में पांच स्नातकोत्तर विषयों (शिक्षा, अंग्रेजी, हिंदी, इतिहास और राजनीति विज्ञान) को शामिल किया है।

दूरस्थ शिक्षा संस्थान में विश्वविद्यालय के पुस्तकालय के पास ही शारीरिक विज्ञान संकाय भवन (पहली मंजिल) का निर्माण किया गया है। विश्वविद्यालय परिसर राष्ट्रीय राजमार्ग 52 ए के एनईआरआईएसटी बिंदु से 6 किलोमीटर की दूरी पर स्थित है। विश्वविद्यालय की बसें एनईआरआईएसटी के लिए नियमित रूप से चलती रहती हैं।

दूरस्थ शिक्षा संस्थान की अन्य विशेषताएं

1. **नियमित माध्यम के समकक्ष**–पात्रता, अर्हताएं, पाठ्यचर्या सामग्री, परीक्षाओं का माध्यम और डिग्री राजीव गांधी विश्वविद्यालय और विश्वविद्यालय के विभागों के समकक्ष हैं।
2. **स्वयं शिक्षण अध्ययन सामग्री (एसआईएसएम)**– छात्रों को संस्थान द्वारा तैयार और दूरस्थ शिक्षा परिषद (डीईसी), नई दिल्ली द्वारा अनुमोदित स्वयं शिक्षण अध्ययन सामग्री प्रदान की जाती है। यह सामग्री प्रवेश के समय आईडीई और अध्ययन केंद्रों में उपलब्ध कराई जाती है। यह सामग्री हिंदी विषय के अलावा सभी विषयों में अंग्रेजी में ही उपलब्ध कराई जाती है।
3. **संपर्क और परामर्श कार्यक्रम (सीसीपी)**– शैक्षिक कार्यक्रम के प्रत्येक पाठ्यक्रम में व्यक्तिगत संपर्क द्वारा लगभग 7–15 दिनों की अवधि का परामर्श शामिल है। बी.ए. पाठ्यक्रमों के लिए सीसीपी अनिवार्य नहीं है। हालांकि व्यावसायिक पाठ्यक्रमों और एम.ए. के लिए सीसीपी में उपस्थिति अनिवार्य होगी।
4. **फील्ड प्रशिक्षण और प्रोजेक्ट**– व्यावसायिक पाठ्क्रमों में फील्ड प्रशिक्षण और संबंधित विषय में प्रोजेक्ट लेखन का आवश्यक प्रावधान होगा।
5. **परीक्षा एवं निर्देश का माध्यम**–परीक्षा और शिक्षा का माध्यम उन विषयों को छोड़कर जिनमें संबंधित भाषा में लिखने की जरूरत हो, अंग्रेजी होगा।
6. **विषय परामर्श संयोजक**– पाठ्य सामग्री को तैयार करने के लिए आईडीई विश्वविद्यालय के अंदर और बाहर विषय समन्वयकों की नियुक्ति करती है। विश्वविद्यालय द्वारा नियुक्त परामर्श समन्वयक पीसीसीपी के अनुदेशों को प्रभावी रूप से लागू करने के लिए विश्वविद्यालय के विभिन्न विभागों से जुड़े रहते हैं। ये परामर्श समन्वयक परामर्श कार्यक्रम के सुचारू रूप से संचालन तथा विद्यार्थियों के असाइन्मेन्ट का मूल्यांकन करने के लिए संबंधित व्यक्तियों से संपर्क कर आवश्यक समन्वय करते हैं। विद्यार्थी भी इन परामर्श समन्वयकों से संपर्क कर अपने विषय से संबंधित परेशानियों और शंकाओं का समाधान प्राप्त कर सकते हैं।

SYLLABI-BOOK MAPPING TABLE

हिन्दी गद्य

Syllabi	Mapping in Book
इकाई 1 : हिन्दी गद्य साहित्य का इतिहास हिन्दी गद्य साहित्य की विकास यात्रा; उपन्यास– उपन्यास का उद्‌भव एवं विकास, उपन्यास का स्वरूप, प्रमुख उपन्यासकार; नाटक– नाटक का उद्‌भव एवं विकास, प्रमुख नाटककार; एकांकी– भारतेंदु–द्विवेदी युग, प्रसाद–युग, प्रसादोत्तर युग, स्वातंत्र्योत्तर युग (1947 से अब तक); कहानी– कहानी का उद्‌भव एवं विकास, नई कहानी एवं ग्रामांचल की कहानियां; निबंध	**इकाई 1** : हिन्दी गद्य साहित्य का इतिहास **(पृष्ठ : 3–58)**
इकाई 2 : उपन्यास (महाभोज : मन्नू भंडारी) 'महाभोज' में राजनीतिक चेतना; 'महाभोज' में दलित चेतना; औपन्यासिक तत्वों के आधार पर 'महाभोज' की समीक्षा	**इकाई 2** : उपन्यास (महाभोज : मन्नू भंडारी) **(पृष्ठ : 59–96)**
इकाई 3 : नाटक (कबिरा खड़ा बजार में : भीष्म साहनी) भीष्म साहनी की नाट्य कला– भीष्म साहनी नाटककार के रूप में, भीष्म साहनी की नाट्य कलागत विशिष्टताएं; 'कबिरा खड़ा बजार में' का प्रतिपाद्य; 'कबिरा खड़ा बजार में' का समीक्षात्मक अवलोकन	**इकाई 3** : नाटक (कबिरा खड़ा बजार में : भीष्म साहनी) **(पृष्ठ : 97–126)**
इकाई 4 : कहानी पुरस्कार : जयशंकर प्रसाद– व्यक्तित्व एवं कृतित्व, पुरस्कार : मूलपाठ, कथासार, मुख्य अवतरणों की व्याख्या, कहानी के तत्वों के आधार पर 'पुरस्कार' की समीक्षा; पूस की रात : प्रेमचंद– व्यक्तित्व एवं कृतित्व, पूस की रात : मूलपाठ, कथासार, मुख्य अवतरणों की व्याख्या, कहानी के तत्वों के आधार पर 'पूस की रात' की समीक्षा; परदा : यशपाल– व्यक्तित्व एवं कृतित्व, परदा : मूलपाठ, कथासार, मुख्य अवतरणों की व्याख्या, कहानी के तत्वों के आधार पर 'परदा' की समीक्षा; वापसी: उषा प्रियंवदा– व्यक्तित्व एवं कृतित्व, वापसी : मूलपाठ, कथासार, मुख्य अवतरणों की व्याख्या, कहानी के तत्वों के आधार पर 'वापसी' की समीक्षा	**इकाई 4** : कहानी **(पृष्ठ : 127–192)**
इकाई 5 : विविध विधाएं मित्रता (निबंध) : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल– आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : एक परिचय, मित्रता : मूल पाठ, मित्रता : निबंध सार, मित्रता : समीक्षात्मक अवलोकन; प्रथम भेंट–अंतिम भेंट (रेखाचित्र) : महादेवी वर्मा, महादेवी वर्मा : एक परिचय, प्रथम भेंट–अंतिम भेंट : मूल पाठ, प्रथम भेंट–अंतिम भेंट का सार, प्रथम भेंट–अंतिम भेंट: समीक्षात्मक अवलोकन; बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं (ललित निबंध) : डॉ. विद्यानिवास मिश्र– डॉ. विद्यानिवास मिश्र : एक परिचय, मूल पाठ : बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं, निबंध सार : बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं, 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' का समीक्षात्मक अवलोकन; नए मेहमान (एकांकी): उदयशंकर भट्ट– उदयशंकर भट्ट : एक परिचय, नए मेहमान : मूल पाठ, नए मेहमान का सार, नए मेहमान : समीक्षात्मक अवलोकन	**इकाई 5** : विविध विधाएं **(पृष्ठ : 193–250)**

विषय–सूची

परिचय 1

इकाई 1 हिन्दी गद्य साहित्य का इतिहास 3–58

1.0 परिचय
1.1 इकाई के उद्देश्य
1.2 हिन्दी गद्य साहित्य की विकास यात्रा
1.3 उपन्यास
  1.3.1 उपन्यास का उद्‌भव एवं विकास
  1.3.2 उपन्यास का स्वरूप
  1.3.3 प्रमुख उपन्यासकार
1.4 नाटक
  1.4.1 नाटक का उद्‌भव एवं विकास
  1.4.2 प्रमुख नाटककार
1.5 एकांकी
  1.5.1 भारतेंदु–द्विवेदी युग
  1.5.2 प्रसाद–युग
  1.5.3 प्रसादोत्तर युग
  1.5.4 स्वातंत्र्योत्तर युग (1947 से अब तक)
1.6 कहानी
  1.6.1 कहानी का उद्‌भव एवं विकास
  1.6.2 नई कहानी एवं ग्रामांचल की कहानियां
1.7 निबंध
1.8 सारांश
1.9 मुख्य शब्दावली
1.10 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
1.11 अभ्यास हेतु प्रश्न
1.12 आप ये भी पढ़ सकते हैं

इकाई 2 उपन्यास (महाभोज : मन्नू भंडारी) 59–96

2.0 परिचय
2.1 इकाई के उद्देश्य
2.2 'महाभोज' में राजनीतिक चेतना
2.3 'महाभोज' में दलित चेतना
2.4 औपन्यासिक तत्वों के आधार पर 'महाभोज' की समीक्षा
2.5 सारांश
2.6 मुख्य शब्दावली
2.7 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
2.8 अभ्यास हेतु प्रश्न
2.9 आप ये भी पढ़ सकते हैं

इकाई 3 नाटक (कबिरा खड़ा बजार में : भीष्म साहनी) 97–126

3.0 परिचय
3.1 इकाई के उद्देश्य
3.2 भीष्म साहनी की नाट्य कला
3.2.1 भीष्म साहनी नाटककार के रूप में
3.2.2 भीष्म साहनी की नाट्य कलागत विशिष्टताएं
3.3 'कबिरा खड़ा बजार में' का प्रतिपाद्य
3.4 'कबिरा खड़ा बजार में' का समीक्षात्मक अवलोकन
3.5 सारांश
3.6 मुख्य शब्दावली
3.7 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
3.8 अभ्यास हेतु प्रश्न
3.9 आप ये भी पढ़ सकते हैं

इकाई 4 कहानी 127–192

4.0 परिचय
4.1 इकाई के उद्देश्य
4.2 पुरस्कार : जयशंकर प्रसाद
4.2.1 व्यक्तित्व एवं कृतित्व
4.2.2 पुरस्कार : मूलपाठ
4.2.3 कथासार
4.2.4 मुख्य अवतरणों की व्याख्या
4.2.5 कहानी के तत्वों के आधार पर 'पुरस्कार' की समीक्षा
4.3 पूस की रात : प्रेमचंद
4.3.1 व्यक्तित्व एवं कृतित्व
4.3.2 पूस की रात : मूलपाठ
4.3.3 कथासार
4.3.4 मुख्य अवतरणों की व्याख्या
4.3.5 कहानी के तत्वों के आधार पर 'पूस की रात' की समीक्षा
4.4 परदा : यशपाल
4.4.1 व्यक्तित्व एवं कृतित्व
4.4.2 परदा : मूलपाठ
4.4.3 कथासार
4.4.4 मुख्य अवतरणों की व्याख्या
4.4.5 कहानी के तत्वों के आधार पर 'परदा' की समीक्षा
4.5 वापसी : उषा प्रियंवदा
4.5.1 व्यक्तित्व एवं कृतित्व
4.5.2 वापसी : मूलपाठ
4.5.3 कथासार
4.5.4 मुख्य अवतरणों की व्याख्या
4.5.5 कहानी के तत्वों के आधार पर 'वापसी' की समीक्षा
4.6 सारांश
4.7 मुख्य शब्दावली
4.8 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
4.9 अभ्यास हेतु प्रश्न
4.10 आप ये भी पढ़ सकते हैं

इकाई 5 विविध विधाएं 193–250

5.0 परिचय
5.1 इकाई के उद्देश्य
5.2 मित्रता (निबंध) : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल
5.2.1 आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : एक परिचय
5.2.2 मित्रता : मूल पाठ
5.2.3 मित्रता : निबंध सार
5.2.4 मित्रता : समीक्षात्मक अवलोकन
5.3 प्रथम भेंट – अंतिम भेंट (रेखाचित्र) : महादेवी वर्मा
5.3.1 महादेवी वर्मा : एक परिचय
5.3.2 प्रथम भेंट–अंतिम भेंट : मूल पाठ
5.3.3 प्रथम भेंट–अंतिम भेंट का सार
5.3.4 प्रथम भेंट–अंतिम भेंट : समीक्षात्मक अवलोकन
5.4 बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं (ललित निबंध) : डॉ. विद्यानिवास मिश्र
5.4.1 डॉ. विद्यानिवास मिश्र : एक परिचय
5.4.2 मूल पाठ : बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं
5.4.3 निबंध सार : बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं
5.4.4 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' का समीक्षात्मक अवलोकन
5.5 नए मेहमान (एकांकी) : उदयशंकर भट्ट
5.5.1 उदयशंकर भट्ट : एक परिचय
5.5.2 नए मेहमान : मूल पाठ
5.5.3 नए मेहमान का सार
5.5.4 नए मेहमान : समीक्षात्मक अवलोकन
5.6 सारांश
5.7 मुख्य शब्दावली
5.8 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
5.9 अभ्यास हेतु प्रश्न
5.10 आप ये भी पढ़ सकते हैं

परिचय

टिप्पणी

प्रस्तुत पुस्तक 'हिन्दी गद्य' विश्वविद्यालय द्वारा निर्धारित बी.ए. हिन्दी (तृतीय वर्ष) के पाठ्यक्रम के अनुसार लिखी गई है।

गद्य अभिव्यक्ति का एक ऐसा माध्यम है, जिसमें लेखक अपने भावों की प्रस्तुति के लिए सहज रूप से, संवाद अथवा अलंकृत शैली में अपनी बात कहता चला जाता है। काव्य के नियम गद्य में अवरोध पैदा नहीं करते हैं। हिन्दी साहित्य में प्रचुर मात्रा में गद्य कृतियों का प्रणयन हुआ है। आधुनिक युग में गद्य सृजन की कई विधाएं (पद्धतियां) विकसित हुईं। निबंध, कहानी, नाटक, उपन्यास, एकांकी, रेखाचित्र, संस्मरण, रिपोर्ताज, भेंटवार्ता सरीखी अनेकानेक विधाओं के माध्यम से गद्य साहित्य लिखा गया। एक सशक्त हस्ताक्षर के रूप में अनेक लेखक–लेखिकाओं का उदय हुआ, जिन्होंने कई कालजयी रचनाओं से हिन्दी साहित्य–संसार को समृद्ध किया। प्रस्तुत पुस्तक में कुछ ऐसी ही कृतियों का समावेश पाठ्यक्रमानुसार किया गया है।

अध्ययन की सुविधा के लिए संपूर्ण पुस्तक को पांच इकाइयों में समायोजित किया गया है। प्रत्येक इकाई के आरंभ में विषय का विश्लेषण करने से पूर्व उसके निहित उद्देश्यों को स्पष्ट किया गया है। इकाई के बीच–बीच में 'अपनी प्रगति जांचिए' के माध्यम से विद्यार्थियों की योग्यता परखने हेतु प्रश्न दिए गए हैं। इन इकाइयों का विवरण इस प्रकार है–

पहली इकाई 'हिन्दी गद्य साहित्य के इतिहास' पर आधारित है। इसमें हिन्दी साहित्य की प्रमुख विधाओं : उपन्यास, नाटक, एकांकी तथा कहानी के उद्‌भव एवं विकास पर प्रकाश डाला गया है।

दूसरी इकाई मन्नू भंडारी की औपन्यासिक कृति 'महाभोज' पर केंद्रित है। इसमें महाभोज उपन्यास में मुखरित हुई राजनीतिक एवं दलित चेतना की विवेचना करते हुए औपन्यासिक तत्वों के आधार पर उपन्यास की समीक्षा की गई है।

तीसरी इकाई में भीष्म साहनी के लोकप्रिय नाटक 'कबिरा खड़ा बजार में' को अध्ययन का विषय बनाया गया है। इसमें भीष्म साहनी की नाट्यकला पर प्रकाश डालते हुए 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक का प्रतिपाद्य रेखांकित किया गया है और साथ ही आलोच्य नाटक का समीक्षात्मक अवलोकन भी किया गया है।

चौथी इकाई कथा साहित्य को समर्पित है। इसमें कथाकार जयशंकर प्रसाद, प्रेमचंद, यशपाल व उषा प्रियंवदा के व्यक्तित्व एवं कृतित्व का संक्षिप्त निरूपण करते हुए उनकी कहानियों क्रमशः 'पुरस्कार', 'पूस की रात', 'परदा' एवं 'वापसी' का विस्तृत अध्ययन किया गया है।

पांचवीं इकाई हिन्दी गद्य की विविध विधाओं से हमारा परिचय कराती है। इसमें आचार्य रामचंद्र शुक्ल के निबंध 'मित्रता', महादेवी वर्मा के रेखाचित्र 'प्रथम भेंट–अंतिम भेंट' (बिट्‌टो), डॉ. विद्यानिवास मिश्र के ललित निबंध 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' और उदयशंकर भट्‌ट की एकांकी 'नए मेहमान' का स्तरीय अध्ययन किया गया है।

प्रस्तुत पुस्तक 'हिन्दी गद्य' के पाठ्यक्रम का निर्माण सरल भाषा में रुचिकर ढंग से किया गया है। हमें पूर्ण विश्वास है कि यह पुस्तक पाठकों की जिज्ञासा को शांत कर पाठ्य–विषय के प्रति उन्हें संतुष्टि प्राप्त करने में सहायक सिद्ध होगी।

इकाई 1 हिन्दी गद्य साहित्य का इतिहास

टिप्पणी

इकाई की रूपरेखा

1.0 परिचय
1.1 इकाई के उद्देश्य
1.2 हिन्दी गद्य साहित्य की विकास यात्रा
1.3 उपन्यास
  1.3.1 उपन्यास का उद्भव एवं विकास
  1.3.2 उपन्यास का स्वरूप
  1.3.3 प्रमुख उपन्यासकार
1.4 नाटक
  1.4.1 नाटक का उद्भव एवं विकास
  1.4.2 प्रमुख नाटककार
1.5 एकांकी
  1.5.1 भारतेंदु–द्विवेदी युग
  1.5.2 प्रसाद–युग
  1.5.3 प्रसादोत्तर युग
  1.5.4 स्वातंत्र्योत्तर युग (1947 से अब तक)
1.6 कहानी
  1.6.1 कहानी का उद्भव एवं विकास
  1.6.2 नई कहानी एवं ग्रामांचल की कहानियां
1.7 निबंध
1.8 सारांश
1.9 मुख्य शब्दावली
1.10 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
1.11 अभ्यास हेतु प्रश्न
1.12 आप ये भी पढ़ सकते हैं

1.0 परिचय

आधुनिक काल में हिन्दी गद्य का विकास बौद्धिक, तर्क ज्ञान व चिंतन आदि स्तरों पर विकास के कारण हुआ। आधुनिक हिन्दी साहित्य के प्रवर्तक भारतेंदु ने हिन्दी साहित्य के सभी अंगों को विकसित करने में महत्वपूर्ण भूमिका का निर्वाह किया। नाटक, कहानी, निबंध, संस्मरण, डायरी, रिपोर्ताज आदि विधाओं में गद्य का विकास उल्लेखनीय रूप से हुआ। आधुनिक काल से पूर्व गद्य का विकास बहुत कम हुआ था। भारतेंदु युग से लेकर शुक्लोत्तर युग में हिन्दी गद्य का जो बहुमुखी विकास दर्शित हुआ वह आज तक प्रभावी है।

आधुनिक काल से पूर्व हिन्दी गद्य विभिन्न चार रूपों में मिलता है– राजस्थानी गद्य, मैथिली गद्य, ब्रजभाषा गद्य तथा खड़ी बोली का प्रारंभिक गद्य। हिन्दी गद्य का आरंभ भारतेंदु से पूर्व ही हो गया था।

फणीश्वरनाथ रेणु स्वातंत्र्योत्तर काल के सशक्त कथाकार हैं। इन्होंने हिन्दी में सही अर्थों में आंचलिक उपन्यास लिखे। *'मैला आंचल'* और *'परती परिकथा'* में ग्रामांचलों के

टिप्पणी

विशद चित्र देखने को मिलते हैं। *'दीर्घ तपा', 'कितने चौराहे'* और *'जुलूस'* बाद के उपन्यास हैं। हिन्दी गद्य के विकास के साथ ही उपन्यासों की रचना होने लगी।

पांच शताब्दियों के अंतर्धान रहने वाले नाटकों को ही हम आधुनिक गद्य के प्रवर्तन में प्रमुख माध्यम के रूप में देखते हैं। पिछली संस्कृत साहित्य की संपदा अपार है किंतु उसकी उत्तराधिकारिणी हिन्दी में नाटकों की रचना बहुत बाद में हुआ।

एकांकी नाटकों का एक अन्य रूप है अर्थात एक अंक के नाटक ने वर्तमान समय में नाटक से भिन्न अपना स्वतंत्र स्वरूप प्रतिष्ठित कर लिया है। एकांकी बड़े नाटक की अपेक्षा छोटा अवश्य होता है परंतु वह उसका संक्षिप्त रूप नहीं है। हिन्दी एकांकी का विकास क्रमशः भारतेंदु युग, प्रसादोत्तर युग तथा स्वातंत्र्योत्तर युग में संपन्न हुआ। भारतेंदु युग में जो एकांकी लिखी गई वे प्रायः नाटक का ही लघु रूप थी।

कहानियों के आरंभ की परंपरा भी कोई कम पुरानी नहीं है। हिन्दी कहानी का विस्तार अत्यंत प्रभावशील रहा। विभिन्न कालक्रम एवं परिस्थितियों के अनुसार इसका स्वरूप बदलता रहा। कहानी को समय–समय पर विभिन्न नामों से पुकारा जाता रहा– कथा, आख्यान, गल्प आदि। महावीर प्रसाद द्विवेदी ने *'सरस्वती'* नामक पत्रिका का संपादन किया था। फिर किशोरी लाल गोस्वामी की *'इंदुमती'* नामक कहानी छपी और इसके बाद बंग महिला की *'दुलाई वाली'* और फिर रामचंद्र शुक्ल की *'ग्यारह वर्ष का समय'* प्रकाशित हुई। उपेंद्रनाथ अश्क की कहानियों में प्रेमचंद की भांति सभी वर्गों के पात्र हैं किंतु अधिकांशतया मध्यमवर्गीय एवं निम्नवर्गीय पात्रों का यथार्थ चित्रण मिलता है। *'डाची'* उनकी प्रसिद्ध कहानी है।

गद्य लेखनी की एक अन्य विधा है उपन्यास। हिन्दी में सामाजिक उपन्यासों का आविर्भाव प्रेमचंद से हुआ। उन्होंने सेवासदन, रंगभूमि, कायाकल्प, गबन, गोदान जैसे प्रसिद्ध उपन्यास लिखे। उससे पहले सन् 1877 में श्रद्धाराम ने *'भाग्यवती'* उपन्यास लिखा और उसके बाद सन् 1882 में लाला श्री निवासदास ने *'परीक्षा गुरु'*। *'परीक्षा गुरु'* में उपदेशात्मकता के साथ–साथ समस्त औपन्यासिक तत्वों का समन्वय है। 'परीक्षा गुरु' को ही हिन्दी साहित्य का प्रथम उपन्यास माना जाता है। प्रेमचंद का हिन्दी उपन्यास साहित्य के विकास की परंपरा में एक महत्वपूर्ण योगदान है।

हिन्दी निबंध साहित्य का प्रारंभ भारतेंदु युग से होता है। भारतेंदु के बाद हिन्दी निबंध की विकास यात्रा का दूसरा महत्वपूर्ण सोपान सन् 1901 से सन् 1920 तक माना जाता है। इस युग का लगभग संपूर्ण साहित्य आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी की प्रेरणा तथा प्रोत्साहन का परिणाम है। डॉ. श्याम सुंदर दास इस युग के विचारात्मक निबंधकार हैं। श्यामसुंदर दास ने भाषा एवं साहित्य विषयक निबंध ही अधिक लिखे हैं। 'समाज और साहित्य', 'भारतीय साहित्य की विशेषताएं', 'हमारी भाषा', 'हिन्दी गद्य के आदि आचार्य' इनके प्रसिद्ध निबंध हैं। छायावादी कवियों में सर्वाधिक निबंध सूर्यकांत त्रिपाठी निराला ने लिखे। इनके निबंधों में हृदय और बुद्धि पक्ष का सहज समन्वय है, हास्य व्यंग्य का मर्मस्पर्शी विधान है, कविसुलभ भावात्मकता एवं चित्रमयता है। भारतेंदु ने जिस निबंध कला का ढांचा खड़ा किया पं. बालकृष्ण भट्ट ने जिसे गतिमान बनाया और द्विवेदी जी ने पूर्ण संस्कार किया वही निबंध इस काल में आचार्य रामचंद्र शुक्ल के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण तथा मार्मिक चिंतन के

टिप्पणी

अभिनव तत्वों के साथ विकसित हुए। आधुनिक युग के निबंध साहित्य की एक मुख्य प्रवृत्ति युगीन जीवन की विसंगतियों पर करारी चोट करने वाले हास्य व्यंगात्मक निबंधों की रही है लेकिन हिन्दी लेखन की इतनी समृद्ध परंपरा होने के बावजूद इस क्षेत्र में नये लेखकों का आगमन कम हुआ है।

इस इकाई के अंतर्गत हिन्दी गद्य साहित्य के विकास, उपन्यास, नाटक, एकांकी, कहानी और निबंध आदि गद्य विधाओं का अध्ययन किया गया है।

1.1 इकाई के उद्देश्य

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप–

- हिन्दी गद्य साहित्य की विकास यात्रा का अवलोकन कर पाएंगे;
- हिन्दी उपन्यास, नाटक और एकांकी के उद्भव और विकास का अध्ययन कर पाएंगे;
- हिन्दी गद्य साहित्य की कहानी और निबंध विधाओं के उद्भव व उनकी विभिन्नताओं का विवेचन कर पाएंगे।

1.2 हिन्दी गद्य साहित्य की विकास यात्रा

आधुनिक काल से पूर्व हिन्दी में गद्य साहित्य इतनी न्यून मात्रा तथा अविकसित दशा में मिलता है कि वह प्रायः नगण्य–सा समझा जाता है। गद्य के विकास में देरी को लेकर विद्वान एकमत नहीं हैं। कुछ विद्वानों का मत है कि प्रत्येक भाषा के समान हिन्दी में भी पद्य का विकास पहले हुआ। संस्कृत तथा परवर्ती भाषाओं में पद्य का ही महत्व था, हिन्दी में भी इसी का अनुकरण किया गया, किंतु यह भ्रामक धारणा है। पद्य का विकास होने का कारण इसका भाव लालित्य माना जाता है; जबकि गद्य को शुष्क एवं नीरस माना जाता है।

वस्तुतः साहित्य में 'काव्य' संज्ञा का प्रयोग गद्य एवं पद्य दोनों के लिए ही किया गया। साथ ही गद्य को कवियों की कसौटी भी माना गया है यथा– 'गद्यं कविनामं निकषं वदन्ति'। इस प्रकार गद्य की उपादेयता और अधिक बढ़ जाती है।

यहां प्रश्न है कि संस्कृत की गद्य परंपरा परवर्ती भाषाओं में विकसित क्यों नहीं हो पाई, इसका उत्तर यह है कि जब किसी युग विशेष में जीवन का दृष्टिकोण बौद्धिकतापरक यथार्थवादी, वस्तुवादी एवं व्यावहारिक अधिक होता है, तो उसमें गद्य को अधिक प्रोत्साहन मिलता है; जबकि इसके विपरीत जीवन में भावुकता, तर्कशून्यता, आध्यात्मिकता एवं काल्पनिकता की प्रतिष्ठा होने पर उसमें अभिव्यक्ति पद्य का माध्यम बनती हैं।

हिन्दी साहित्य के आधुनिक काल में मुद्रण के प्रचलन, शिक्षण संस्थाओं की स्थापना धार्मिक एवं बौद्धिक आंदोलनों के उत्थान तथा पत्र–पत्रिकाओं के प्रचार के कारण जीवन में जैसे–जैसे बौद्धिकता, ज्ञान, तर्क एवं चिंतन की प्रतिष्ठा बढ़ी, वैसे–वैसे गद्य साहित्य का भी विकास हुआ। उन्नीसवीं शताब्दी के पश्चात तो हिन्दी में गद्य साहित्य की इतनी उन्नति हुई कि इतिहासकारों ने आधुनिक काल को 'गद्यकाल' की संज्ञा दी।

टिप्पणी

आधुनिक काल से पूर्व हिन्दी गद्य निम्न रूपों में मिलता है– (1) राजस्थानी गद्य (2) मैथिली गद्य (3) ब्रजभाषा गद्य तथा (4) खड़ी बोली का प्रारंभिक गद्य। इनका संक्षिप्त परिचय अग्रलिखित है–

1. **राजस्थानी गद्य** – राजस्थानी गद्य की प्राचीनतम रचना तेरहवीं शताब्दी की है, जिनमें 'आराधना', 'अतिचार' एवं 'बाल शिक्षा' उल्लेखनीय हैं। ये रचनाएं मुनिजिनविजय द्वारा 'प्राचीन गुजराती गद्य–संदर्भ' में संगृहीत हैं। इन रचनाओं को हिन्दी गद्य की प्रारंभिक अवस्था की सूचक कृतियों के रूप में स्वीकार किया जा सकता है। 14वीं शती में रचित अनेक राजस्थानी गद्य रचनाएं अमरचंद नाहटा के पास सुरक्षित हैं। इनमें 'धनपाल कथा' व तत्व विचार प्रमुख हैं। इसी प्रकार 15वीं शती की एक अन्य रचना 'पृथ्वी चंद्र–चरित' का भी विवरण है। राजस्थानी गद्य की भाषा–शैली में पर्याप्त अंतर मिलता है।

2. **मैथिली गद्य** – मैथिली गद्य की भी दीर्घ परंपरा मिलती है। इसका प्राचीनतम उपलब्ध ग्रंथ ज्योतिरीश्वर कृत 'वर्ण–रत्नाकर' है, जिसका रचनाकाल 1324 ई. माना जाता है। यह वस्तुतः भारतीय काव्यशास्त्र, कलाशास्त्र एवं ज्ञान–विज्ञान का कोश है, जिसमें विभिन्न विषयों का वर्णन काव्यशास्त्रीय दृष्टि से किया गया है। प्रसिद्ध गीतिकार विद्यापति ठाकुर ने अपनी दो गद्य रचनाओं 'कीर्तिलता' एवं 'कीर्तिपताका' द्वारा गद्य–परंपरा को आगे बढ़ाया। यह गद्य–पद्य मिश्रित ऐतिहासिक काव्य है। मैथिली गद्य में तत्सम शब्दों की बहुलता है।

3. **ब्रजभाषा गद्य** – ब्रजभाषा के गद्य–साहित्य को मुख्यतः तीन वर्गों में विभक्त किया जा सकता है– (1) मौलिक ग्रंथ (2) टीका साहित्य (3) अनूदित ग्रंथ। मौलिक ग्रंथ में गोरखनाथ कृत 'गोरखसार' प्रमुख है। ब्रजभाषा गद्य के विकास में सर्वाधिक योगदान पुष्टि–संप्रदाय के भक्त लेखकों ने दिया। गोस्वामी विट्ठलनाथ द्वारा रचित 'शृंगाररस–मंडल', 'यमुनाष्टक', 'नवरत्न सटीक' प्रमुख हैं। चतुर्भुज दास द्वारा रचित षटऋतु की वार्ता, गोकुलनाथ द्वारा रचित 'चौरासी वैष्णवन की वार्ता', 'दो सौ वैष्णवन् की वार्ता' आदि प्रमुख हैं।

   वल्लभ संप्रदाय के अतिरिक्त अन्य संप्रदायों के कुछ भक्तों ने भी गद्य लिख कर रचनाएं प्रस्तुत की हैं, जिनमें नाभादास कृत 'अष्टयाम', यशवंत सिंह कृत 'सिद्धांत बोध' आदि उल्लेखनीय हैं। कुछ लेखकों ने काव्यशास्त्र, छंदशास्त्र तथा अन्य शास्त्रीय विषयों पर विचार करने के उद्देश्य से भी गद्यात्मक रचनाएं प्रस्तुत कीं।

   टीका साहित्य के अंतर्गत विभिन्न साहित्यिक धार्मिक तथा अन्य प्रकार के ग्रंथों की टीकाओं के रूप में लिखित गद्य रचनाएं ब्रजभाषा में मिलती हैं। इनमें प्रमुख हैं– शिक्षा ग्रंथ की टीका, हित चौरासी की टीका, रस रहस्य सटीक, बिहारी सतसई टीका, भाषामृत, अलंकार रत्नाकर तथा भक्तमाल की टीकाएं आदि।

   ब्रज भाषा गद्य में संस्कृत तथा अन्य भाषाओं से अनूदित ग्रंथ भी बड़ी संख्या में उपलब्ध होते हैं। इन अनुवाद ग्रंथों की भाषा–शैली पूर्वोक्त टीकाओं की अपेक्षा अधिक सशक्त एवं प्रवाहपूर्ण है। अस्तु ब्रजभाषा में गद्य–साहित्य पर्याप्त है पर उसमें साहित्यिकता एवं कलात्मकता ही दृष्टि से उच्चकोटि का साहित्य नहीं है।

टिप्पणी

4. **खड़ी बोली का प्रारंभिक गद्य** – खड़ी बोली गद्य का प्रारंभिक रूप दक्षिणी–साहित्य में मिलता है। दक्षिणी साहित्यकारों ने अपनी बोली को दक्खिनी हिन्दी, हिंदवी, देहलवी, जबान हिंदुस्तान आदि नामों से पुकारा है। किंतु यह खड़ी बोली का प्रारंभिक गद्य है। दक्षिण के गद्य लेखकों में गेसूदराज, शाह बुरहानुद्दीन वजही, शम्सुल उश्शक है।

   उत्तरी भारत में खड़ी बोली गद्य की परंपरा का सूत्रपात सत्रहवीं–अठारहवीं शती से होता है। खड़ी बोली गंद्य की प्राचीनतम रचना 'चंद छंद बरनन की महिमा' है। अठारहवीं शती की दो प्रसिद्ध रचनाएं 'भाषायोगवशिष्ठ' एवं 'पद्मपुराण' हैं। इनके रचयिता क्रमशः रामप्रसाद निरंजनी तथा पं. दौलतराम हैं।

   उन्नीसवीं शताब्दी के चार प्रमुख लेखक मुंशी सदासुखलाल, इंशाअल्ला खां, लल्लूलाल तथा सदल मिश्र हैं। सदासुखलाल ने 'सुखसागर' की रचना की। सदल मिश्र द्वारा रचित 'नासिकेतोपाख्यान', इंशा अल्ला खां द्वारा रचित 'रानी केतकी की कहानी', लल्लूलाल की 'माधवविलास', 'बेताल पचीसी', 'प्रेमसागर' प्रसिद्ध हैं। लल्लूलाल की भाषा उर्दू–फारसी मिश्रित है; जबकि सदल मिश्र की भाषा संस्कृतनिष्ठ है। इंशाअल्ला खां की रचना 'हिंदवी' से प्रभावित है।

ईसाई–प्रचारकों का योगदान

ईसाई–प्रचारकों ने भी हिन्दी गद्य के विकास में पर्याप्त योग दिया है। विदेशी पादरियों ने भी इस कार्य में लेखकों का सहयोग प्राप्त किया तथा विभिन्न विषयों पर शताधिक पुस्तकें प्रकाशित हुईं। ईसाई–प्रचारकों ने गद्य–शैली के बिकास की दृष्टि से भले ही विशेष सफलता प्राप्त न की हो, किंतु हिन्दी गद्य को विषय–विस्तार प्रदान करने एवं गद्य लेखन के प्रयासों को प्रोत्साहित करने की दृष्टि से महत्वपूर्ण कार्य किया।

ब्रह्म समाज का योगदान

हिन्दी गद्य के विकास में ब्रह्म समाज एवं राजा राममोहन राय का महत्वपूर्ण योगदान था। राजा राममोहन राय ने वेदांत–सूत्रों का हिन्दी अनुवाद प्रकाशित करवाया तथा 'बंगदूत' नामक पत्रिका निकाली। उन्होंने बंगाली होते हुए भी हिन्दी को अपनाकर अपनी व्यापक राष्ट्रीयता का भी परिचय दिया। उन्होंने सुधाकर, बुद्धि प्रकाश आदि पत्रिकाएं निकालीं।

राजाओं का योगदान

आधुनिक काल के आरंभिक गद्य लेखकों में दो व्यक्तियों राजा शिवप्रसाद सितारेहिंद तथा लक्ष्मणसिंह का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। शिवप्रसाद सितारेहिंद ने 'बनारस अखबार' निकाला। उनका झुकाव उर्दू मिश्रित हिन्दी की ओर था। उनके प्रारंभिक ग्रंथ हैं– मानवधर्मसार, उपनिषदसार आदि। राजा लक्ष्मणसिंह विशुद्ध हिन्दी के समर्थक थे। उन्होंने ब्रजभाषा को प्रोत्साहित किया।

आर्य समाज का योगदान

स्वामी दयानंद सरस्वती की सामाजिक संस्था आर्यसमाज ने भी हिन्दी गद्य के विकास में पर्याप्त योगदान किया। दयानंद सरस्वती ने 'सत्यार्थ प्रकाश' की स्थापना की और हिन्दी

टिप्पणी

के विकास में योगदान किया। आगे चलकर आर्य समाज ने पत्र–पत्रिकाओं, प्रवचनों, उपदेशों, जीवन–चरितों के माध्यम से हिन्दी साहित्य प्रस्तुत किया। वस्तुतः आर्य समाज ने गद्य की विभिन्न विधाओं एवं उनके विभिन्न माध्यमों को अपने प्रचार का साधन बनाते हुए हिन्दी गद्य साहित्य की उन्नति में पर्याप्त योग दिया।

भारतेंदु युग

हिन्दी गद्य के विकास में भारतेंदु युग का महत्वपूर्ण स्थान है। भारतेंदु युग की स्थापना में भारतेंदु हरिश्चंद्र का प्रमुख स्थान है। भारतेंदु जी ने गद्य–शैली को परिमार्जित एवं परिष्कृत करते हुए उसका मार्ग निश्चित किया तो दूसरी ओर उन्होंने निबंध, नाटक, इतिहास, आलोचना, संस्मरण, यात्रा–विवरण आदि गद्य रूपों की परंपरा का प्रवर्तन किया। भारतेंदु युग के अन्य लेखकों– प्रतापनारायण मिश्र, बालकृष्ण भट्ट, श्री निवासदास, राधाकृष्ण दास, सुधाकर द्विवेदी, कार्तिकप्रसाद खत्री, राधाचरण गोस्वामी, बद्रीनारायण चौधरी, बालमुकुंद गुप्त आदि ने भी गद्य के विकास में विभिन्न प्रकार से योग दिया।

द्विवेदी युग

हिन्दी गद्य के क्षेत्र में नई गति महावीर प्रसाद द्विवेदी के प्रयासों से आई। वे सन् 1900 में सरस्वती के संपादक नियुक्त हुए। द्विवेदी जी ने भाषा के परिमार्जन एवं परिष्कार का कार्य किया। गद्य के क्षेत्र में भाषा की शुद्धता, शब्दरूपों की एकरूपता, व्याकरण के दोष–परिष्कार आदि की ओर अपना ध्यान केंद्रित किया। उन्होंने ऐतिहासिक, राजनीतिक, दार्शनिक, वैज्ञानिक और भौगोलिक विषयों पर अपने निबंध लिखे। द्विवेदी जी के समकालीन अन्य गद्य लेखकों में डॉ. श्यामसुंदर दास, माधवप्रसाद मिश्र, चंद्रधर शर्मा गुलेरी, पद्मसिंह शर्मा, मिश्रबंधु, बालमुकुंद गुप्त, गोपालराम गहमरी, लाला भगवानदीन प्रमुख हैं।

शुक्ल युग

हिन्दी गद्य के इस उत्कर्ष में जहां निबंध–समालोचना के क्षेत्र में रामचंद्र शुक्ल, श्यामसुंदर दास, हजारीप्रसाद द्विवेदी, गुलाबराय जैसे प्रतिष्ठित लेखक थे, तो नाटक के क्षेत्र में जयशंकर प्रसाद जैसी उत्कृष्ट प्रतिभा थी, कथा साहित्य में प्रेमचंद जैसे शिखरस्थ साहित्यकार थे। गद्य की प्रांजलता, प्रौढ़ता और सामर्थ्य की दृष्टि से शुक्ल युग में महत्वपूर्ण कार्य हुए। उक्त लेखकों के अतिरिक्त माखनलाल चतुर्वेदी, रामवृक्ष बेनीपुरी, राहुल सांकृत्यायन, वृंदावनलाल वर्मा, भगवतीचरण वर्मा, जैनेन्द्र कुमार, सेठ गोविन्ददास, हरिकृष्ण प्रेमी ने विशेष योगदान दिया है।

शुक्लोत्तर युग

शुक्लोत्तर युग में हिन्दी गद्य का विविधमुखी विस्तार हुआ, उसका आकलन कर पाना सीमित पंक्तियों में संभव नहीं। समाचारपत्रों एवं पत्र–पत्रिकाओं के प्रकाशन से हिन्दी गद्य में निरंतर श्रीवृद्धि होती गई। वर्तमान में हिन्दी गद्य के क्षेत्र में विभिन्न गद्य शैलियों का विकास हुआ। नाटक, एकांकी, उपन्यास, कहानी के अतिरिक्त समालोचना, रिपोर्ताज, गद्यगीत, जीवनी, आत्मकथा, यात्रा–साहित्य, पत्र–साहित्य हिन्दी गद्य की अन्य लोकप्रिय विधाएं हैं। इन विधाओं की प्रगति हो रही है तथा उनके विकास की पर्याप्त संभावनाएं हैं।

वस्तुतः हिन्दी एक जीवित भाषा है जिसके बोलने वालों में पर्याप्त प्रतिभा, अद्भुत कर्मठता एवं निरंतर विकास हो रहा है।

अपनी प्रगति जांचिए

1. ज्योति शेखर कृत 'वर्ण–रत्नाकर' का रचनाकाल क्या माना जाता है?
2. 'अष्टायम' किसकी रचना है?
3. स्वामी दयानंद सरस्वती की किस संस्था ने हिन्दी गद्य के विकास में योगदान दिया?
4. सही–गलत बताइए–
   (क) ब्रज भाषा गद्य में संस्कृत तथा अन्य भाषाओं से अनूदित ग्रंथ बड़ी संख्या में उपलब्ध नहीं हैं?
   (ख) खड़ी बोली गद्य का प्रारंभिक रूप दक्षिणी साहित्य में मिलता है?

टिप्पणी

1.3 उपन्यास

उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में ही भारत में अंग्रेजी राज्य स्थापित हो चुका था। उनकी शिक्षा नीति से प्रभावित होकर जो प्रदेश सबसे पहले अंग्रेजी साहित्य के संपर्क में आए उनमें उपन्यासों का प्रचलन अपेक्षाकृत पहले हुआ। यही कारण है कि हिन्दी की अपेक्षा बांग्ला साहित्य में उपन्यासों की रचना पहले हुई और आगे चलकर हिन्दी उपन्यास पर उनका पर्याप्त प्रभाव पड़ा। इतना ही नहीं प्रारंभिक काल में अनेक बांग्ला उपन्यासों का हिन्दी में अनुवाद भी किया गया।

अब विचारणीय प्रश्न यह है कि हिन्दी का सर्वप्रथम उपन्यास किसे माना जाए। हिन्दी गद्य का विकसित रूप सामने आते ही उपन्यासों की रचना होने लगी। सन् 1877 में श्रद्धाराम ने *'भाग्यवती'* उपन्यास लिखा और उसके बाद सन् 1882 में लाला श्रीनिवासदास ने *'परीक्षा गुरु'*। *'भाग्यवती'* में नारी शिक्षा और उपदेश से अधिक कुछ नहीं है; जबकि *'परीक्षा गुरु'* में उपदेशात्मकता के साथ–साथ समस्त औपन्यासिक तत्वों का समावेश भी है। इसलिए 'परीक्षा गुरु' को ही हिन्दी साहित्य का प्रथम उपन्यास माना जाता है।

1.3.1 उपन्यास का उद्भव एवं विकास

हिन्दी उपन्यास की विकास यात्रा पर एक विहंगम दृष्टि डालें तो पता चलेगा कि हिन्दी उपन्यासों का जन्म सुधारवादी भावनाओं की पृष्ठभूमि में हुआ। इस समय देश में समाज के नैतिक उत्थान और सांस्कृतिक परंपराओं की रक्षा के लिए कई आंदोलन चल रहे थे। इसीलिए प्रारंभिक उपन्यासों में दो प्रकार की रचनाएं सामने आती हैं– उपदेशात्मक तथा मनोरंजन प्रधान। इसके साथ ही एक दूसरी धारा अनूदित उपन्यासों की रही जिसमें अंग्रेजी, उर्दू, बांग्ला आदि भाषाओं में लिखे उपन्यासों के अनुवाद प्रस्तुत किए गए।

भारतेंदु से लेकर अब तक के उपन्यासकारों में प्रेमचंद का नाम सर्वोपरि है। अतः हम प्रेमचंद को ही उपन्यास की विकास यात्रा का केंद्र बिंदु मानकर संपूर्ण विकास क्रम को समझने का प्रयत्न करेंगे। अध्ययन की सुविधा के लिए हम हिन्दी उपन्यास को चार युगों में विभाजित कर सकते हैं–

1. पूर्व प्रेमचंद युग
2. प्रेमचंद युग
3. उत्तर प्रेमचंद युग
4. स्वातंत्र्योत्तर युग

1. **पूर्व प्रेमचंद युग**– आपने भारतेंदु युग में विकसित गद्य–विधाओं के बारे में पढ़ा है और यह भी जानते हैं कि आधुनिक युग का जनक हम भारतेंदु को ही मानते हैं। आपने उनके नाटक साहित्य के बारे में पढ़ा और काव्य व साहित्य की अनेक विधाओं में उनके योगदान का परिचय प्राप्त किया। अपने जीवन काल में उन्होंने 'कुछ आंप बीती, कुछ जग बीती' नाम से एक उपन्यास भी लिखना शुरू किया था किंतु वह अधूरा ही रह गया। इसके अतिरिक्त भारतेंदु ने एक मराठी उपन्यास *'पूर्ण*

टिप्पणी

प्रकाश' और *'चंद्र प्रभा'* का अनुवाद भी किया था। इसके बाद उपन्यासों की एक लंबी कड़ी दृष्टिगत होती है जिसमें कई प्रकार के मौलिक और अनुदित उपन्यासों की रचना हुई।

भारतेंदु के समय में ही श्रीनिवास दास ने *'परीक्षा गुरु'* नाम का एक शिक्षाप्रद उपन्यास लिखा था जिसकी चर्चा पहले भी की जा चुकी है। इसमें पहली बार कुछ औपन्यासिक तत्वों का समावेश किया गया था इसीलिए इसे हिन्दी का पहला उपन्यास स्वीकार किया जाता है। इस रचना में दिल्ली के एक सेठ पुत्र की कहानी है जो कुसंगति में पड़ जाता है। अंत में एक सज्जन मित्र द्वारा उसका उद्धार होता है। इस उपन्यास में उपदेशात्मक प्रवृत्ति प्रधान है। अतः हम इसे एक सुधारवादी उपन्यास कह सकते हैं। इसके बाद भी कुछ छुट–पुट प्रयत्न होते रहे। ठाकुर जगमोहन सिंह का *'श्याम स्वप्न'*, रत्नचंद प्लीडर का *'नूतनचरित'*, बालकृष्ण भट्ट का *'नूतन ब्रह्मचारी'* और *'सौ अजान एक सुजान'*, राधाकृष्ण दास का *'निस्सहाय हिंदू'*, बालमुकुंद गुप्त का *'कामिनी'* आदि उपन्यास इसी समय में लिखे गए। ये सभी उपन्यास सामाजिक कहे जा सकते हैं।

इसके बाद उपन्यास सर्जना का यह क्रम निरंतर चलता रहा। सामाजिक, पौराणिक, ऐतिहासिक, तिलस्मी, ऐय्यारी, जासूसी सब प्रकार के उपन्यास रचे जाने लगे। यदि ऐसा कहा जाए कि उपन्यासों की एक बाढ़–सी आ गई तो अत्युक्ति न होगी किंतु प्रमुख नाम केवल तीन हैं– किशोरी लाल गोस्वामी, देवकीनंदन खत्री और गोपालराम गहमरी।

देवकीनंदन खत्री हिन्दी के पहले मौलिक उपन्यास लेखक थे जिनके तिलस्मी उपन्यासों की सर्वसाधारण में धूम मच गई। *'चंद्रकांता संतति'* उनका प्रसिद्ध उपन्यास है। कहते हैं इस उपन्यास को पढ़ने के लिए बहुत से लोगों ने हिन्दी सीखी। इन उपन्यासों में घटनाओं के साथ कल्पनाशीलता की प्रधानता थी। इससे जनता का मनोरंजन तो खूब हुआ किंतु कलात्मक तुष्टि नहीं। इसी समय अयोध्या सिंह उपाध्याय 'हरिऔध' ने *'अधखिला फूल'* और *'ठेठ हिन्दी का ठाठ'* नामक उपन्यास लिखे जिनका महत्व केवल भाषायी स्तर का है। लज्जा राम मेहता ने कुछ आदर्शवादी उपन्यासों की रचना की।

इन मौलिक उपन्यासों के साथ–साथ विभिन्न भाषाओं; यथा अंग्रेजी, उर्दू, बांग्ला, मराठी आदि में उपन्यासों के अनुवाद किए जाने की परंपरा भी चलती रही। इन उपन्यासों का हिन्दी के औपन्यासिक रचना–विधान पर विशेष प्रभाव पड़ा।

इस प्रकार कहा जा सकता है कि उपन्यास साहित्य का आरंभ भले ही सामान्य स्तर का रहा किंतु इसका उत्तरोत्तर विकास बड़े ही उत्साहजनक वातावरण में हुआ। आलोचकों का कथन है कि हिन्दी में जितने उपन्यास इस युग में रचे गए, परवर्ती किसी युग में नहीं।

2. **प्रेमचंद युग**– प्रेमचंद का हिन्दी उपन्यास साहित्य के विकास की परंपरा में एक महत्वपूर्ण योगदान है। उन्होंने हिन्दी उपन्यास को काल्पनिक तथा तिलस्मी,

टिप्पणी

ऐय्यारी, जासूसी के इंद्रजाल से निकालकर मानव जीवन की यथार्थ समस्याओं से संबद्ध किया। इस समय देश में कांग्रेस की स्थापना हो चुकी थी। गांधी जी राजनीतिक क्षेत्र में जो कार्य कर रहे थे प्रेमचंद ने वही कार्य साहित्यिक क्षेत्र में किया। उनके उपन्यासों में सर्वत्र गांधीवादी नीतियों का प्रतिपादन किया गया है। उन्होंने हमेशा शोषण के विरुद्ध आवाज उठाई। समाज में विद्यमान अनेक समस्याओं; यथा विधवा विवाह, वेश्या समस्या, अनमेल विवाह, दहेज प्रथा, अवैध प्रेम, जाति–भेद आदि को वाणी दी। वे समाज का परिसंस्कार करना चाहते थे इसलिए उनका दृष्टिकोण प्रायः आदर्शोन्मुखी यथार्थवादी रहा।

प्रेमचंद ने दो प्रकार के उपन्यास लिखे– राजनीतिक और सामाजिक। *'प्रेमा'* और *'वरदान'* उन दिनों के उपन्यास हैं जब वे नवाबराय के नाम से उर्दू में लिखा करते थे। *'सेवासदन'* कलात्मक दृष्टि से प्रथम प्रौढ़ उपन्यास है जिसमें मध्यमवर्ग की विडंबना को दिखलाकर वेश्या समस्या का समाधान प्रस्तुत किया गया है। *'प्रेमाश्रम'* में ग्रामीण जीवन की समस्याओं का चित्रण करते हुए किसानों की दुर्दशा का चित्र खींचा गया है। *'रंगभूमि'* में शासक वर्ग के अत्याचार का चित्रण है। *'कर्मभूमि'* एक राजनीतिक–सामाजिक उपन्यास है जिसमें जनता की साम्राज्य विरोधी भावना व्यक्त हुई है। *'प्रतिज्ञा'* की समस्या विधवा–विवाह से जुड़ी है। *'गबन'* में आभूषणों की लालसा के दुष्परिणाम को चित्रित किया गया है। *'कायाकल्प'* पुनर्जन्मवाद से संबद्ध है। *'निर्मला'* में अनमेल विवाह के दुष्परिणामों को बतलाते हुए विमाता की समस्या को अंकित किया गया है। *'गोदान'* में किसान और मजदूर के शोषण की करुण कथा कही गई है। यह उपन्यास मुंशी प्रेमचंद का सर्वश्रेष्ठ उपन्यास है। इसमें समस्या को उठाकर गांधीवादी ढंग से उसका कोई समाधान नहीं किया गया। यह उपन्यास सर्वथा एक यथार्थवादी उपन्यास है। प्रेमचंद ने सर्वथा आदर्शवाद और यथार्थवाद में एक अद्भुत संतुलन बनाकर रखा। उन्होंने वर्ग–वैषम्य, आर्थिक शोषण, सामाजिक–असमानता, पूंजीवादी संस्कृति और बुर्जुआ मनोवृत्ति के विरुद्ध अपने उपन्यासों के माध्यम से एक ऐसा जनमत तैयार किया जिससे देश में प्रगतिशील समाज की स्थापना हो सके। इस प्रकार, प्रेमचंद ने उपन्यास साहित्य को प्रौढ़ता ही नहीं दी अपितु अपने समकालीन रचनाकारों का मार्गदर्शन भी किया।

प्रेमचंद के समकालीन उपन्यासकारों में बहुत से नाम उल्लेखनीय हैं; यथा जयशंकर प्रसाद, चतुरसेन शास्त्री, विश्वंभरनाथ शर्मा कौशिक, भगवतीचरण वर्मा, पांडेय, बेचन शर्मा उग्र, वृंदावनलाल वर्मा, जैनेंद्र, इलाचंद्र जोशी आदि।

जयशंकर प्रसाद ने केवल तीन उपन्यास लिखे। *'कंकाल'*, *'तितली'* एवं *'इरावती'*। *'इरावती'* उनका अधूरा उपन्यास है। 'कंकाल' में उन्होंने स्त्री–पुरुष की प्रेम–समस्या पर व्यक्तिवादी दृष्टिकोण से विचार किया। 'तितली' में अंतर्जातीय विवाह का समर्थन किया गया है। इस प्रकार, प्रसाद का दृष्टिकोण प्रेमचंद से नितांत भिन्न था। प्रेमचंद ने अपने उपन्यासों में समाज और सामाजिक समस्याओं को प्रमुखता दी किंतु प्रसाद ने व्यक्ति और उसकी वैयक्तिक समस्याओं को विभिन्न सामाजिक

टिप्पणी

समस्याओं के संदर्भ में देखा है। आगे चलकर जैनेंद्र और इलाचंद्र जोशी ने मनोविश्लेषणात्मक उपन्यास लिखे। मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में जैनेंद्र के उपन्यास *'परख', 'सुनीता'* और *'कल्याणी'* तथा इलाचंद्र जोशी के मनोविश्लेषणात्मक उपन्यासों में *'संन्यासी'* को विशेष प्रसिद्धि प्राप्त हुई।

चतुरसेन शास्त्री ने सामाजिक और ऐतिहासिक दोनों प्रकार के उपन्यास लिखे। किंतु वृंदावनलाल वर्मा ने केवल ऐतिहासिक उपन्यासों के आधार पर ख्याति अर्जित की। 'झांसी की रानी' इनका प्रसिद्ध उपन्यास है। इसी समय भगवतीचरण वर्मा का उपन्यास 'चित्रलेखा' भी विशेष रूप से चर्चित हुआ।

प्रेमचंद युग का अध्ययन करते हुए आपने देखा कि इस काल में उपन्यास नामक विधा ने पहले से कहीं अधिक विकास किया। इस युग में अधिकांशतः मौलिक उपन्यासों की रचना हुई तथा उपन्यासकारों में पहले से कहीं अधिक कलात्मक संयम दिखाई दिया। इस युग के वर्ण्य विषयों में भी विविधता है। सामाजिक, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक और मनोविश्लेषणात्मक सभी प्रकार के उपन्यास लिखे गए। समाज में जैसे–जैसे परिवर्तन आता रहा, वैसे–वैसे उपन्यासकारों की चिंतनधारा अपने युग के यथार्थ से प्रभावित होती रही। यद्यपि प्रेमचंद गांधीवादी धारा से प्रभावित रहे, तो ऐतिहासिक उपन्यासकार प्राचीन सांस्कृतिक गौरव की रक्षा में लगे रहे एवं मनोवैज्ञानिक व मनोविश्लेषणात्मक उपन्यासकार पाश्चात्य चिंतकों– फ्रायड, एडलर आदि के सिद्धांतों से प्रभावित होकर अपनी रचनाओं में व्यक्ति की कुंठाओं का चित्रण करते रहे।

3. **उत्तर प्रेमचंद युग**– प्रेमचंद ने हिन्दी उपन्यास को जो ठोस आधारभूमि दी उससे इस विधा के विकास की चौमुखी राहें खुल गईं। इस समय द्वितीय महायुद्ध समाप्त हो चुका था और पाश्चात्य साहित्य में दो प्रभावशाली विचारधाराएं प्रचलित हो रही थीं– फ्रायडवादी सिद्धांतों से प्रभावित मनोवैज्ञानिक या मनोविश्लेषणवादी और दूसरी मार्क्सवादी के सिद्धांतों से प्रभावित प्रगतिवादी उपन्यास धारा। इनका समानांतर विकास प्रेमचंद के समय में ही हो गया था। प्रेमचंद का *'गोदान'* तथा जैनेंद्र और इलाचंद्र जोशी के उपन्यास इस कथन की पुष्टि करते हैं। प्रेमचंद अपने उपन्यासों द्वारा एक प्रगतिशील समाज की स्थापना अवश्य करना चाहते थे किंतु उन्होंने इसके लिए न तो कोई मार्क्सवादी झंडा ही गाड़ा और न ही नारेबाजी की, जैसा कि आगे चलकर यशपाल ने किया। हिन्दी में यशपाल को मार्क्स के सिद्धांतों से प्रभावित प्रगतिवादी औपन्यासिक धारा का प्रवर्तक माना जाता है। इनके उपन्यासों में से *'दादा कामरेड', 'देशद्रोही', 'मनुष्य के रूप'* इसी कोटि के उपन्यास हैं। इनमें इनकी साम्यवादी विचारधारा स्पष्ट परिलक्षित होती है। *'दिव्या'* यशपाल का एक ऐतिहासिक उपन्यास है किंतु इसमें भी इनकी चिंतन पद्धति समाजवादी ही है। इसी धारा में आगे चलकर रांगेय राघव ने *'घरौंदे'* तथा *'हुजूर'* उपन्यासों की रचना की। इनका दृष्टिकोण प्रगतिवादी था। इन उपन्यासों में इन्होंने आर्थिक वैषम्य और शोषण आदि विभिन्न समसामयिक विकृतियों पर चोट की। राहुल सांकृत्यायन ने *'जीने के लिए' 'जय यौधेय और सिंह सेनापति'* लिखे। इसके

टिप्पणी

अतिरिक्त रामेश्वर शुक्ल अंचल व नागार्जुन ने कई उपन्यास लिखे जिनमें पूंजीवादी संस्कृति के प्रति आक्रोश प्रकट किया गया है।

फ्रायड के सिद्धांतों से प्रभावित होकर जैनेंद्र *'परख', 'सुनीता'* और *'त्यागपत्र'* उपन्यास पहले ही लिख चुके थे। इस युग में प्रकाशित उनके उपन्यास– *'कल्याणी', 'सुखदा', 'विकास', 'व्यतीत', 'जयवर्धन'* आदि में यह प्रवृत्ति मनोविज्ञान, दार्शनिकता आदि माध्यम से विविध रूप में उभरी। उनके नारी पात्र यदि एक ओर समाज की मर्यादाओं को बनाए रखना चाहते हैं, तो दूसरी ओर अपने अस्तित्व की पहचान भी कराना चाहते हैं। ऐसी स्थिति में आत्म–पीड़न के अतिरिक्त उनके पास कोई राह शेष नहीं रहती। यही कारण है कि उनके पात्र समाज को न तोड़कर स्वयं टूटते हैं।

इसी कड़ी में आगे चलकर अज्ञेय ने *'शेखर एक जीवनी'* लिखकर हिन्दी उपन्यास में एक नया मोड़ उपस्थित किया। कथ्य, शिल्प और भाषा के स्तर पर यह एक नवीन प्रयोग था। इस उपन्यास का मूल मंतव्य शेखर के व्यक्ति की खोज और शेखर के 'व्यक्ति' का साक्षात्कार है।

इसी समय पूर्व प्रेमचंद युग से चली आ रही ऐतिहासिक उपन्यासों की परंपरा को वृंदावनलाल वर्मा ने आगे बढ़ाया। भले ही इन्होंने प्रेमचंद युग में लिखना आरंभ कर दिया था किंतु इनकी लेखनी अबाध गति से चलती रही। इन्होंने *'कचनार', 'मुसाहिबजू', 'कुंडली–चक्र', 'प्रत्यागत', 'माधव जी सिंधिया'* और *'मृगनयनी'* आदि कई उपन्यास लिखे। *'मृगनयनी'* इनका सर्व प्रसिद्ध उपन्यास है। राहुल सांकृत्यायन, रांगेय राघव, निराला, चतुरसेन शास्त्री तथा हजारी प्रसाद द्विवेदी ने भी इसी परंपरा को आगे बढ़ाया। राहुल के *'वोल्गा से गंगा'*, चतुरसेन शास्त्री के *'वैशाली की नगरवधू'* और आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी के *'बाणभट्ट की आत्मकथा'* ने विशेष ख्याति अर्जित की।

सामाजिक समस्याओं पर लिखने वाले उपन्यासकारों में उग्र, भगवतीचरण वर्मा, सियारामशरण गुप्त, भगवती प्रसाद वाजपेयी, विष्णु प्रभाकर आदि के नाम उल्लेखनीय हैं।

इसी समय उपेंद्रनाथ ने अपने उपन्यासों में नगरों में वास कर रहे मध्यमवर्गी सामाजिक जीवन की अनेक कुंठाओं का सशक्त ढंग से चित्रण किया। *'गिरती दीवारें'* इनका प्रसिद्ध उपन्यास है। यथार्थवादी परंपरा के उपन्यासों में यह उपन्यास अपना विशिष्ट स्थान रखता है।

इस प्रकार, औपन्यासिक दृष्टि से यह युग अत्यंत महत्वपूर्ण रहा। प्रेमचंद के पश्चात समाजवादी यथार्थवाद को चित्रित करने वाले उपन्यासकारों में यशपाल, मनोवैज्ञानिक उपन्यासकारों में अज्ञेय, ऐतिहासिक उपन्यासकारों में वृंदावनलाल वर्मा, सामाजिक उपन्यासकारों में भगवतीचरण वर्मा और यथार्थवादी उपन्यासकारों में उपेंद्रनाथ अश्क ने अपनी विशिष्ट पहचान बनाई।

इस युग के उपन्यासों में विषय–वैविध्य है। भाषा और शिल्प के धरातल पर भी कई नवीन प्रयोग मिलते हैं।

टिप्पणी

4. **स्वातंत्र्योत्तर युग**– स्वाधीनता के पश्चात भारतवासियों को एक साथ कई समस्याओं का सामना करना पड़ा। सत्ता का बदला जाना, आर्थिक विपन्नता, हिंदु–मुसलिम वैमनस्य के भयंकर हिंसक परिणाम, विभाजन की विभीषिका– इन सबसे साधारण जनता त्रस्त हो उठी। ऐसी स्थिति में जबकि चारों ओर अंधकार था, रचनाकारों में एक नया भावबोध उत्पन्न हुआ जो घोर सामाजिक और अपूर्व जिजीविषा का भाव लिए हुए था। अतः इस समय हिन्दी उपन्यास कई मोड़ों से गुजरता हुआ दिखाई देता है। आपके अध्ययन की सुविधा के लिए इन्हें प्रवृत्यात्मक वर्गों में विभाजित किया जा रहा है; यथा सामाजिक, समाजवादी यथार्थवाद, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, आंचलिक, प्रयोगशील, आधुनिकता–बोध आदि।

1.3.2 उपन्यास का स्वरूप

1. **सामाजिक उपन्यास**– सामाजिक समस्याओं पर लिखने वाले उपन्यासकारों में आप बहुत से लेखकों और उनकी रचनाओं का परिचय पहले प्राप्त कर चुके हैं; जैसे– पांडेय, बेचन शर्मा उग्र, भगवतीचरण वर्मा, भगवती प्रसाद वाजपेयी, उदयशंकर भट्ट, सियारामशरण गुप्त, विश्वंभरनाथ शर्मा कौशिक, विष्णु प्रभाकर, उपेंद्रनाथ अश्क। आगे चलकर अमृतलाल नागर भी इसी कड़ी में जुड़ गए और उपन्यास के क्षेत्र में अपना विशिष्ट स्थान बनाया।

   यहां केवल प्रमुख उपन्यासकारों को ही ले रहे हैं जो निरंतर उपन्यास लिखने में प्रवृत्त रहे; जैसे भगवतीचरण वर्मा, उपेंद्रनाथ अश्क और अमृतलाल नागर।

   भगवतीचरण वर्मा ने इस काल में कई उपन्यास लिखे; जैसे– *टेढ़े–मेढ़े रास्ते, आखिरी दांव, भूले बिसरे चित्र, रेखा, सीधी सच्ची बातें* और *सबहिं नचावत राम गोसाईं*। *'चित्रलेखा'* के पश्चात *'भूले बिसरे चित्र'* इनकी सर्वाधिक सशक्त रचना है।

   उपेंद्रनाथ अश्क अपने लेखन को सशक्त बनाने में सतत प्रयत्नशील हैं। उनके उपन्यासों में *'गिरती दीवारें'* सर्वोत्तम है, जो मध्यमवर्गीय नैतिक वर्जनाओं को तोड़ने की प्रेरणा देता है। *'शहर में घूमता आईना'* और *'एक नन्ही कंदील'* इस उपन्यास के अगले खंड हैं और अपने–आप में पूर्ण हैं।

   इसके अतिरिक्त *'गरम राख', 'बड़ी–बड़ी आंखें', 'पत्थर–पत्थर', 'बांधो न नाव इस ठांव'* इनके प्रसिद्ध उपन्यास हैं।

   इस **युग** के सामाजिक उपन्यासकारों में अमृतलाल नागर का **विशेष** स्थान है। 'प्रेमचंद' के बाद उन्हें यथार्थवादी चेतना का प्रमुख उपन्यासकार कहा जा सकता है। *'नवाबी मसनद', 'सेठ बांकेमल', 'महाकाल', 'बूंद और समुद्र', 'अमृत और विष', 'मानस का हंस', 'शतरंज के मोहरे', 'नाच्यो बहुत गोपाल', 'खंजन नयन', 'सुहाग के नूपुर', 'करवट और पीढ़ियां'* इनके प्रसिद्ध उपन्यास हैं। इन उपन्यासों में इतिहास, पुरातत्व और आधुनिकता का सुंदर समावेश मिलता है। *'बूंद और समुद्र'* इनका सफल एवं बहुचर्चित उपन्यास है। 'बूंद और समुद्र' क्रमशः व्यक्ति और समाज के प्रतीक हैं। इसमें भारतीय समाज के विभिन्न रूपों, रीति–नीतियों,

टिप्पणी

आचार–विचारों, जीवन–दृष्टियों, मर्यादाओं, टूटती और निर्मित होती व्यवस्थाओं के अनगिनत चित्र हैं। इस उफनते हुए समुद्र में व्यक्ति अर्थात बूंद की क्या स्थिति है यही इस उपन्यास का प्रतिपाद्य है। व्यक्ति और समाज के पारस्परिक संबंधों का चित्रण इस उपन्यास में जिस रोचक शैली में किया गया है, उसने इसे एक विशिष्ट औपन्यासिक कृति बना दिया है। *'मानस का हंस'* में गोस्वामी तुलसीदास, और *'खंजन नयन'* में सूरदास के जीवन–वृत्त को जिस प्रकार उन्होंने एक सफल औपन्यासिक व्यक्तित्व प्रदान किया है, वह निश्चय ही अपूर्व है।

2. **समाजवादी यथार्थवाद के उपन्यास**– स्वातंत्र्योत्तर काल में अश्क और नागर के साथ–साथ यशपाल ने अपनी विशिष्ट मार्क्सवादी विचारधारा के कारण अपना स्वतंत्र व्यक्तित्व स्थापित किया। *'अमिता'* और *'दिव्या'* को छोड़कर उनके शेष उपन्यास समाजवादी यथार्थवाद का चित्र प्रस्तुत करते हैं। प्रारंभिक उपन्यासों के नाम *'दादा कामरेड', 'देशद्रोही', 'पार्टी कामरेड'* आदि इस बात की पुष्टि करते हैं कि वे क्रांतिकारी दल से संबंधित थे और मार्क्सवादी विचारधारा का उन पर गहरा प्रभाव था। यह उपन्यास दो भागों में लिखा गया– *'वतन और देश'* तथा *'देश का भविष्य'*। इस उपन्यास में उन्होंने जीवन के विविध रूपों, समस्याओं और जटिलताओं को विस्तार से चित्रित किया है। पहला भाग देश के विघटन को प्रस्तुत करता है, इसलिए अपेक्षाकृत अधिक प्रामाणिक, यथार्थ और मार्मिक बन पड़ा है। डॉ. नगेंद्र *'झूठा सच'* को हिन्दी का महाकाव्यात्मक उपन्यास मानते हैं। इसके अतिरिक्त उहोंने *'मनुष्य का रूप', 'बारह घंटे'* और *'मेरी तेरी उसकी बात'* उपन्यास लिखे। *'मनुष्य के रूप'* में परिवर्तनशील मानवीय रूप के मूल में आर्थिक समस्या की भूमिका स्वीकार की गई है और *'मेरी तेरी उसकी बात'* में भारत के स्वतंत्रतापूर्व और स्वातंत्र्योत्तर काल के सामाजिक–राजनीतिक जीवन का चित्रण किया गया है।

   यशपाल की परंपरा के उपन्यासकारों में राहुल सांकृत्यायन का *'सिंह सेनापति'* और *'वोल्गा से गंगा'*, नागार्जुन का *'रतिनाथ की चाची', 'बलचनमा', 'बाबा बटेसरनाथ', 'वरुण के बेटे', 'दुख मोचन'*, रांगेय राघव के *'घरौंदा', 'सीधा सादा रास्ता', 'कब तक पुकारूं'* और *'मुर्दों का टीला'*, भैरवप्रसाद गुप्त का *'मशाल', 'गंगा मैया'* और *'सती मैया का चौरा'*, अमृतराय का *'बीज', 'नागफनी का देश'* और *'हाथी के दांत'* विशेष उल्लेखनीय हैं। प्रायः इन सभी उपन्यासों में वर्ग वैषम्य और आर्थिक शोषण का चित्रण किसी न किसी रूप में प्रभावशाली ढंग से किया गया है।

3. **ऐतिहासिक उपन्यास**– यद्यपि हिन्दी में यह धारा बहुत प्रखर नहीं है फिर भी पूर्व प्रेमचंद युग से चली आ रही है। पहले के उपन्यास ऐतिहासिक न होकर केवल इतिहास नामधारी थे। इस क्षेत्र को प्रतिष्ठित करने वाले हैं– वृंदावनलाल वर्मा, राहुल सांकृत्यायन, हजारी प्रसाद द्विवेदी और आचार्य चतुरसेन शास्त्री। इनमें से वृंदावनलाल वर्मा और चतुरसेन शास्त्री प्रेमचंद युग में ही अपने नाम को प्रतिष्ठित कर चुके थे। वृंदावन लाल वर्मा की *'झांसी की रानी'* और *'मृगनयनी'*, चतुरसेन

टिप्पणी

शास्त्री की *'वैशाली की नगरवधू'* अत्यंत सुगठित रचनाएं हैं। हजारी प्रसाद द्विवेदी ने *'बाणभट्ट की आत्मकथा'* के अतिरिक्त *'चारुचंद्र लेख'*, *'पुनर्नवा'* और *'अनामदास का पोथा'* की रचना की। यशपाल का *'दिव्या'* और *'अमिता'*, भगवतीचरण वर्मा का *'चित्रलेखा'* भी ऐतिहासिक उपन्यास है जिनके विषय में पहले चर्चा की जा चुकी है।

4. **आंचलिक उपन्यास**– स्वातंत्र्योत्तर काल में एक नई धारा सामने आई। कुछ उपन्यासों में केवल प्रदेश विशेष की संस्कृति को उसके सजीव वातावरण में प्रस्तुत किया गया। इस दिशा में फणीश्वरनाथ रेणु का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। *'मैला आंचल'* और *'परती परिकथा'* इनके प्रसिद्ध उपन्यास हैं। इनमें बिहार प्रदेश की संस्कृति का सजीव चित्रण किया गया है। उदयशंकर भट्ट का *'सागर लहरें'* और *'मनुष्य'*, रांगेय राघव का *'कब तक पुकारूं'*, नागार्जुन का *'बलचनमा'* तथा *'वरुण के बेटे'*, देवेन्द्र सत्यार्थी का *'रथ के पहिये'*, रामदरश मिश्र का *'पानी के प्राचीर'*, शैलेश मटियानी का *'होल्दार'*, शिवप्रसाद मिश्र का *'बहती गंगा'*, *'टूटता हुआ'*, विवेकी राय का *'सोना माटी'*, *'समर शेष है'*, महत्वपूर्ण उपन्यास हैं।

आजकल हिन्दी में नगर और ग्रामीण आंचल से संबंधित अनेक उपन्यास लिखे जा रहे हैं। इन उपन्यासों की सर्वप्रमुख विशेषता है– प्रादेशिक तथा स्थानीय रंग।

5. **मनोवैज्ञानिक उपन्यास**– मनोवैज्ञानिक–मनोविश्लेषणवादी उपन्यासों में बाह्य संघर्ष की अपेक्षा व्यक्ति के अंतःसंघर्ष का चित्रण किया जाने लगा। उपन्यासकार व्यक्ति के अवचेतन, तथा उपचेतन की परतें खोलने लगा। आपने पहले पढ़ा कि इस दिशा में पश्चिम में विचारकों– फ्रायड, युंग, एडलर आदि ने जैनेंद्र, इलाचंद्र जोशी और अज्ञेय के चिंतन को प्रभावित किया।

फलस्वरूप इलाचंद्र जोशी ने बाद के उपन्यासों– *'जिप्सी'*, *'जहाज का पंछी'*, आदि में भी व्यक्ति की दमित वासनाओं, कुंठाओं आदि का चित्रण किया और जैनेंद्र ने *'परख'*, *'सुनीता'*, *'त्यागपत्र'*, *'कल्याणी'* आदि में नारी–पुरुष के प्रेम की समस्या का मनावैज्ञानिक धरातल पर चित्रण किया। अज्ञेय पर फ्रायड, टी.एस. इलियट और डी.एच. लारेंस का भी प्रभाव रहा। अज्ञेय ने *'शेखर एक जीवनी'* के बाद स्वातंत्र्योत्तर युग में *'नदी के द्वीप'* और *'अपने–अपने अजनबी'* लिखा। इस उपन्यास में मनोविज्ञान और अस्तित्ववाद का सुंदर समन्वय है। या यों कहा जाए कि इसमें अस्तित्वादी दर्शन सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया में उभारा गया है। भाषा शिल्प और रूप–विन्यास के धरातल पर इस उपन्यास की बहुत चर्चा हुई। *'अपने–अपने'* अज्ञेय का तीसरा उपन्यास है। इसमें समस्या स्वतंत्रता के वरण की है जो संत्रास, अकेलेपन, मृत्यु–बोध, अजनबीपन आदि से सहज ही जुड़ जाती है। अज्ञेय ने इसमें अस्तित्ववादी स्वतंत्रता के मूल अर्थ को ही बदल दिया है। शेखर में व्यक्ति का अपने से साक्षात्कार मुख्य था। उसकी खोज स्वातंत्र्य की खोज के साथ–साथ एक व्यक्तित्व की खोज भी थी। *'नदी के द्वीप'* एक व्यक्तित्व की खोज न होकर चार व्यक्तियों की खोज है, इनकी अलग–अलग भूमिकाएं हैं किंतु इनका आपस में टकराव इन्हें एक–दूसरे के साथ जोड़ता है।

टिप्पणी

इसी धारा में आगे चलकर डॉ. देवराज ने अपने उपन्यासों *'पथ की खोज'*, *'बाहर भीतर'*, *'रोड़े और पत्थर'*, *'अजय की डायरी'* आदि में शिक्षित मध्यमवर्ग के करुण यथार्थ का मनोवैज्ञानिक चित्रण किया।

6. **प्रयोगशील उपन्यास**– कविता में नए प्रयोग के साथ–साथ कहानी और उपन्यास आदि में भी नए प्रयोग किए जा रहे हैं। पूर्ववर्ती लेखकों ने अपने प्रयोगों में कहानी और चरित्र का पूरा ध्यान रखा था। इस दौर में कहानी का महत्व नहीं रहा। परिणामस्वरूप क्रिया–कलाप के प्रति सचेत एवं तराशे हुए पात्र भी नहीं रहे। इन उपन्यासों में जिंदगी पूरी तरह विश्लेषित न होकर चेतन प्रवाह के साथ जुड़ गईं अतः प्रतीकों के माध्यम से बात की जाने लगी। यही कारण है कि शिल्प के धरातल पर भी कई नए प्रयोग किए जाने लगे हैं। धर्मवीर भारती, प्रभाकर माचवे, गिरिधर गोपाल, सर्वेश्वर दयाल सक्सेना के उपन्यास इसी श्रेणी के हैं।

धर्मवीर भारती के 'सूरज का सातवां घोड़ा' में अलग–अलग कहानियां किस्सागो के व्यक्तित्व से जुड़कर बन जाती हैं। इसकी रचना आर्थिक–सामाजिक पृष्ठभूमि में हुई है। प्रभाकर माचवे के *'परंतु'*, *'सांचा'* आदि उपन्यासों में न तो कोई व्यवस्थित कथानक है और न चरित्र निर्माण। लेखक ने चेतना प्रवाह शैली में पुराने नैतिक मूल्यों पर प्रहार करके नवीन मूल्यों की तलाश की है। रुद्र की *'बहती गंगा'* में काशी नगरी के पिछले दो सौ वर्षों के जीवन–प्रवाह को सत्रह तरंगों (कहानियों) में अंकित किया गया है। सर्वेश्वर दयाल सक्सेना के *'सोया हुआ जल'* में एक यात्री–निवास में ठहरे हुए यात्रियों की राज की जिंदगी का वर्णन है। यह उपन्यास चेतना प्रवाह शैली और सिनेरियो तकनीक में लिखा गया प्रतीकात्मक उपन्यास है। नरेश मेहता का *'डूबते मस्तूल'* और ख्वाजा बदी उज्जमां का *'एक चूहे की मौत'* भी अनेक प्रकार की विसंगतियों का चित्रण करने वाले प्रयोगशील उपन्यास हैं।

7. **आधुनिकता बोध के उपन्यास**– औद्योगिकीकरण, बौद्धिकता के अतिरेक, यंत्रीकरण, दो महायुद्ध तथा अस्तित्वादी चिंतन के फलस्वरूप जो स्थिति उत्पन्न हुई है उसका प्रतिबिम्ब सभी साहित्यिक विधाओं में देखा जा सकता है। आज का उपन्यासकार व्यक्ति की खोज में संलग्न है। उसके लिए आदमी और उसका अस्तित्व महत्वपूर्ण है। इसकी झलक तो हमें इससे पहले लिखे गए कुछ उपन्यासों में भी मिल जाती है किंतु उनमें अभिव्यक्ति का स्तर वैसा नहीं रहा जैसा कि मोहन राकेश के *'अंधेरे बंद कमरे में'* और *'न आने वाला कल'* तथा अंतराल में नजर आता है। 'अंधेरे बंद कमरे में' के अंतर्गत आस्थाविहीन समाज और अनिश्चिय की स्थिति में लटके हुए इंसान का चित्रण है। *'न आने वाला कल'* का नायक सब कुछ को अस्वीकार कर एक निषेधात्मक स्थिति में जा पहुंचा है। पर यह अस्वीकार उसे कहीं भी ले जाने में असमर्थ है। अंत में जड़ जीवन जीने की सड़ांध ही उसकी नियति हो जाती है।

निर्मल वर्मा का *'वे दिन'* आधुनिक संवेदना से संपन्न उपन्यास है। यह द्वितीय महायुद्ध के बाद की मानव–नियति को खोजता है। *'लालटीन की छत'* भी इनका

टिप्पणी

एक और उपन्यास है जहां व्यक्ति के 'होने', और 'जीने' में एक बड़ा भारी द्वंद्व है। *'वे दिन'* के सभी पात्र इसी द्वंद्व में जीते हैं। निर्मल वर्मा ने उन्हें निकट से पहचानने की चेष्टा की है। राजकमल चौधरी का *'मछली मरी हुई'* समलैंगिक यौनाचार में लिप्त स्त्रियों की कहानी है। श्रीकांत वर्मा का *'दूसरी बार'* महेंद्र भल्ला का *'एक पति के नोट्स'*, कृष्ण बलदेव वैद का *'उसका बचपन'*, कमलेश्वर का *'डाक बंगला'*, *'काली आंधी'*, *'एक सड़क सत्तावन गलियां'* आधुनिकता बोध के उपन्यास हैं। गिरिराज किशोर का *'लोग'* श्रीलाल शुक्ल का *'राग दरबारी'* भीष्म साहनी का *'झरोखे'*, *'कड़ियां'*, *'तमस'*, *'वासंती'*, *'भैय्यादास की माड़ी'* सामाजिक व्यंग्य के स्तर पर लिखे गए आधुनिकता बोध के उपन्यास हैं। मन्नू भंडारी के *'आपका बंटी'* और *'महाभोज'* प्रसिद्ध उपन्यास हैं। कृष्णा सोबती ने *'मित्रों मर जानी'*, *'डार से बिछुड़ी'* और *'जिंदगीनामा'* लिखकर महानगरीय जीवन यथार्थ की पहचान करवाई।

इन उपन्यासकारों के अतिरिक्त भी बहुत से ऐसे उपन्यासकार हैं जो निरंतर उपन्यास लेखन में जुटे हैं जिनमें से प्रमुख हैं गोविंद मिश्र, रवींद्र कालिया, नरेंद्र कोहली, राजेश शर्मा, मृदुला गर्ग, मणि मधुकर, ममता कालिया, निरुपम सेवती, पंकज बिष्ट, अब्दुल बिस्मिल्लाह, श्रवण कुमार गोस्वामी, संजीव आदि। इस प्रकार, उपन्यास विधा सतत विकासमना रही है तथा इसका भविष्य उज्ज्वल है।

1.3.3 प्रमुख उपन्यासकार

- **प्रेमचंद**

प्रेमचंद के आगमन से पूर्व भारतेंदु युग में कथा–साहित्य का आरंभ हो चुका था। इस समय केवल घटना–प्रधान तिलस्मी, जासूसी एवं ऐय्यारी उपन्यासों की ही रचना की जाती थी। प्रेमचंद ने कहानी और उपन्यास को कोरी कल्पनाओं के क्षितिज से उतारकर जीवित यथार्थ के साथ जोड़ दिया। उन्होंने घटना के स्थान पर चरित्र को महत्व दिया और जीवन की वास्तविक समस्याओं को केंद्र में रखा। प्रायः उनके उपन्यासों का लक्ष्य समाज–सुधार था। उनके अधिकांश उपन्यासों और कहानियों में सामाजिक विकृतियों पर चोट की गई है। स्वाधीनता की लड़ाई, संयुक्त परिवार में विघटन, जातीय एकता, किसानों की समस्याएं, अछूतोद्धार, विधवा समस्या, देशी रियासतों की समस्याएं, औद्योगिकीकरण, सांप्रदायिक द्वेष, समाज के रूढ़िग्रस्त रिवाज, जाति–धर्म और परंपरा अनेक ऐसे कोण हैं जिन्हें प्रेमचंद की लेखनी ने अपना विषय बनाया। इससे यह ज्ञात होता है कि वे अपने समसामयिक क्रूर और निर्मम समाज के साथ निरंतर एक साहित्यिक लड़ाई लड़ते रहे।

प्रेमचंद के उपन्यासों में *'सेवासदन'*, *'प्रेमाश्रम'*, *'रंगभूमि'*, *'कायाकल्प'*, *'निर्मला'*, *'गबन'*, *'कर्मभूमि'*, *'गोदान'* प्रमुख हैं। *'मंगलसूत्र'* इनका अधूरा उपन्यास है। इन सभी रचनाओं में निम्न, निम्नमध्य एवं मध्यवर्ग की चेतना को अभिव्यक्ति दी गई है। इनका दृष्टिकोण आदर्शोन्मुख यथार्थवादी रहा।

प्रेमचंद सच्चे अर्थों में विकासोन्मुख सामाजिक जीवन के चितेरे थे। निश्चय ही उन्हें हिन्दी साहित्य का मूर्धन्य लेखक स्वीकार किया जा सकता है।

टिप्पणी

- **जयशंकर प्रसाद**

प्रसाद मूलतः कवि थे किंतु उनकी प्रतिभा बहुमुखी थी। उन्होंने नाटक, उपन्यास, कहानियां और निबंध भी लिखे। वे अपने समय के सर्वश्रेष्ठ कवि व प्रमुख नाटककार माने जाते थे। कहानीकार के रूप में उन्हें विशेष ख्याति मिली।

उन्होंने केवल तीन उपन्यास लिखे। कंकाल, तितली और इरावती। इरावती उनका अधूरा उपन्यास है। वे भारत की सांस्कृतिक परंपरा एवं गौरवशाली मर्यादा के पोषक थे किंतु विभिन्न सामाजिक समस्याओं के प्रति उनका दृष्टिकोण व्यक्तिवादी था। *'कंकाल'* में प्रसाद ने समाज के पीड़ित–शोषित वर्गों, यौन दुर्बलताओं, जाति–भेद एवं धार्मिक पाखंडों आदि का यथार्थ एवं मार्मिक चित्रण किया है। *'कंकाल'* के माध्यम से वे एक ऐसे समाज का निर्माण करना चाहते थे जिसमें सभी व्यक्ति स्वतंत्र हों और अपने दायित्व का वहन स्वयं करें। 'तितली' उपन्यास में अंतर्जातीय विवाह का समर्थन किया गया है। इसमें प्रेम के उच्च आदर्श की स्थापना की गई है।

- **यशपाल**

हिन्दी साहित्य में रूसो, वाल्टेयर और कार्ल मार्क्स के चिंतन से प्रभावित जो समाजवादी यथार्थवादी उपन्यासों की धारा चली, यशपाल उस धारा के प्रवर्तक माने जाते हैं। इनका मूल उद्देश्य सामाजिक वैषम्य का उद्घाटन करना है। अतः वे अपनी रचनाओं द्वारा इस विषमता के और पहलुओं (यथा धार्मिक, आर्थिक, नैतिक एवं सामाजिक) पर प्रहार करते चले जाते हैं।

उपन्यासकार के रूप में उन्होंने सामाजिक चेतना को अपने चिंतन का विषय बनाया। इसमें मानव–विकास के चिंतन और चेतना की ऐतिहासिकता विद्यमान है। इसी आधार पर उन्होंने मानव मात्र के धर्म, भाग्य एवं ईश्वर संबंधी विश्वासों पर प्रश्न–चिह्न लगाया और इन्हें पूंजीवादी सत्ता की देन मानकर इनका खंडन किया।

'दादा कामरेड', *'देशद्रोही'*, *'पार्टी कामरेड'*, *'मनुष्य के रूप'* इनके प्रसिद्ध उपन्यास हैं। जिनमें यशपाल ने गांधीवादी, पूंजीवादी और उग्रवादी विचारों का विरोध करके समाजवादी चिंतन का समर्थन किया है। *'दिव्या'*, *'अमिता'* इनके ऐतिहासिक उपन्यास हैं। 'झूठा सच' *(दो भाग)* देश के विभाजन की समस्या पर लिखा एक वृहद् उपन्यास है। इस उपन्यास को यशपाल का कीर्ति–स्तंभ माना जा सकता है। *'मेरी तेरी उसकी बात'* उपन्यास भारत के स्वतंत्रता पूर्व और स्वातंत्र्योत्तर काल के सामाजिक, राजनीतिक जीवन पर आधारित है। *'बारह घंटे'* इनका एक भिन्न प्रकार का उपन्यास है।

- **वृंदावन लाल वर्मा**

वृंदावन लाल वर्मा ने प्रेमचंद–युग से उपन्यास लिखना प्रारंभ किया था। हिन्दी में शुद्ध ऐतिहासिक उपन्यासों की रचना–परंपरा को आरंभ करने का श्रेय भी इन्हीं को प्राप्त है। उनके सामाजिक उपन्यासों में मानव–मनोविज्ञान और मानवीय संवेदनाओं को समझने एवं अभिव्यक्त करने का प्रयास दिखाई देता है। *'संगम'*, *'लगन'*, *'प्रत्यागत'* और *'कुंडली चक्र'* इनके सामाजिक उपन्यास हैं। *'गढ़ कुंडार'*, *'विराट की पद्मिनी'*, *'झांसी की रानी'*, *'कचनार'*, *'मृगनयनी'*, *'अहल्याबाई'*, *'माधोजी सिंधिया'*, *'भुवन विक्रम'* आदि ऐतिहासिक उपन्यास हैं। अधिकांश उपन्यासों में बुंदेलखंड के अतीत के गौरव को चित्रित किया गया है।

टिप्पणी

• जैनेंद्र

जैनेंद्र मूलतः व्यष्टि–बोध के साहित्यकार हैं। उन्होंने प्रेमचंद की सामाजिक दुनिया से हटकर व्यक्ति–मन की भीतरी गहराइयों में झांका। उनका संपूर्ण कथा–साहित्य व्यक्ति की व्यथा व व्यक्ति के आत्म–पीड़न से पूरित है क्योंकि वे यह स्वीकार करते हैं कि व्यक्ति ही वह आधार बिंदु है जिस पर समस्त जीवन की भित्ति स्थापित है। उन्होंने प्रेमचंद–युग में ही हिन्दी उपन्यास को नई दिशा देने का सफल प्रयास किया। उन्होंने व्यापक सामाजिक जीवन को अपने उपन्यासों का विषय न बनाकर व्यक्ति–मन की शंकाओं, उलझनों और गुत्थियों का चित्रण किया है। इस प्रकार उन्होंने हिन्दी उपन्यास को सामाजिक यथार्थ ही नहीं मनोवैज्ञानिक यथार्थ के क्षेत्र में भी प्रवेश करने की राह दिखाई। 'परख', 'सुनीता', 'त्यागपत्र', 'कल्याणी', 'जयवर्धन', 'व्यतीत', 'विवर्त', 'सुखदा', 'मुक्तिबोध', 'दशार्क', 'अनाम स्वामी', 'अनंतर' आदि इनके प्रसिद्ध उपन्यास हैं।

• अज्ञेय

अज्ञेय, प्रेमचंद परवर्ती साहित्य के प्रतिनिधि कथाकार हैं। इनका जीवन–दर्शन पाश्चात्य सिद्धांतों विशेषतः फ्रायड और अस्तित्ववाद से प्रभावित है। ये प्रभाव उनके उपन्यासों में प्रत्यक्ष दिखाई देता है। *'शेखर एक जीवनी'* के प्रकाशन के साथ हिन्दी उपन्यास में एक नया मोड़ आया। कथ्य, शिल्प और भाषा की दृष्टि से यह परंपरा से हटकर एक नवीन प्रयोग था। इसका मूल उद्देश्य था मुख्य पात्र शेखर की स्वतंत्रता की खोज, व्यक्तित्व की खोज। *'नदी के द्वीप'*, *'अपने–अपने अजनबी'* इनके अन्य उपन्यास हैं। *'नदी के द्वीप'* में एक व्यक्ति का अपने से साक्षात्कार मुख्य नहीं अपितु अलग–अलग पात्रों के व्यक्तित्व की खोज प्रमुख है। *'अपने–अपने अजनबी'* में दर्शन, मनोविज्ञान और अस्तित्ववाद का सुंदर समन्वय है। इनके कहानी–सृजन में युग की प्रायः समस्त प्रवृत्तियां अपनी संपूर्ण विशिष्टताओं के साथ प्रतिबिंबित हुई हैं।

• उपेंद्रनाथ अश्क

उपेंद्रनाथ अश्क प्रेमचंद के समय से लिखते थे, वह पहले उर्दू में लिखते थे, बाद में सन् 1933 से हिन्दी में लिखना शुरू किया। गत पचास वर्षों में हिन्दी साहित्य ने जो प्रगति की है उसके विकास की रेखा अश्क जी के साहित्य में स्पष्ट दिखाई देती है। उनकी प्रतिभा बहुमुखी है। उन्होंने उपन्यास, कहानी, नाटक, एकांकी, कविता, संस्मरण, निबंध सभी विधाओं में लिखकर ख्याति प्राप्त की है।

हिन्दी उपन्यास में निम्न मध्य और मध्यवर्गीय परिवारों के संस्कारों का जैसा यथार्थ चित्रण उपेंद्रनाथ अश्क ने किया है, वह बेजोड़ है। *'गिरती दीवारें'* उनका प्रसिद्ध उपन्यास है। यह उपन्यास मध्यवर्ग की विवशता का चित्रण करते हुए कई प्रकार की मध्यवर्गीय नैतिक वर्जनाओं को तोड़ने की प्रेरणा देता है। *'शहर में घूमता आईना'*, *'एक नन्ही कंदील'* तथा *'बांधो न नाव इस ठांव'*, इसी कड़ी में लिखे गए उपन्यास हैं जिन्हें *'गिरती दीवारें'* के अगले खंड कहे जाते हैं। *सितारों के खेल, गर्म राख, बड़ी–बड़ी आंखें, पत्थर–अल–पत्थर* इनके अन्य उपन्यास हैं।

टिप्पणी

• विष्णु प्रभाकर

विष्णु प्रभाकर विशिष्ट प्रतिभा संपन्न कलाकार हैं। यद्यपि इन्होंने हिन्दी साहित्य में नाटक, एकांकी आदि लिखकर विशेष ख्याति अर्जित की तथापि वे स्वयं को मूलतः कथाकार ही मानते हैं। पिछले पचास सालों से वे निरंतर लिखते चले आ रहे हैं।

विष्णु प्रभाकर का अपने उपन्यासों में व्यक्त दृष्टिकोण स्वस्थ मानवतावादी एवं सृजनात्मक है। जीवन के स्वस्थ भाव–जगत से कथा–सूत्रों को चुनकर उन्होंने स्वस्थ व्यवहार दृष्टि से ही उसको विकसित किया है। इनके *'तट के बंधन'*, *'निशिकांत'*, *'ढलती रात'*, *'स्वप्नमी'* उपन्यास प्रकाशित हो चुके हैं। *'आवारा मसीहा'* नामक रचना में इन्होंने औपन्यासिक शैली में बांग्ला कथाकार शरतचंद्र के जीवन पर प्रामाणिक प्रकाश डाला है। इस रचना के कारण उन्हें हिन्दी जगत में विशेष ख्याति मिली।

• भीष्म साहनी

भीष्म साहनी प्रेमचंद की परंपरा के कथाकार हैं। वे सामाजिक सोद्देश्यता और प्रयोजन के साहित्य में विश्वास रखते हैं। किंतु उनका दृष्टिकोण प्रगतिशील है। उनकी प्रतिभा बहुमुखी है। उपन्यास और कहानी के अतिरिक्त उन्हें नाटक लेखन में भी विशेष सफलता मिली है। *'झरोखे'*, *'कड़ियां'*, *'तमस'*, *'बासंती'* और *'मैय्यादास की माड़ी'* इनके उपन्यास हैं। उपन्यासों में उनकी कला में निरंतर निखार आया है।

• अमृतलाल नागर

स्वतंत्रता के पश्चात नवीन युग के उपन्यासकारों में नागर जी का नाम उल्लेखनीय है। इन्हें यथार्थवादी चेतना का प्रमुख उपन्यासकार कहा जाता है। वे व्यक्ति और समाज दोनों को साथ लेकर चलते हैं। इनके उपन्यासों में इतिहास, पुरातत्व और आधुनिकता का सुंदर समावेश मिलता है। *'महाकाल'* बंगाल में पड़ने वाले अकाल की पृष्ठभूमि पर आधारित इनका सर्वप्रथम उपन्यास है। *'नवाबी मसनद'* और *'सुहाग के नूपुर'* इनके दो ऐतिहासिक उपन्यास हैं। *'सेठ बांकेमल'* सामाजिक व्यंग्य है। 'ये कोठेवालियां' वेश्या जीवन पर आधारित है। इसके अतिरिक्त *'बूंद और समुद्र'*, *'अमृत और विष'*, *'शतरंज के मोहरे'*, *'एकदा–नैमिषारण्ये'*, *'मानस का हंस'*, *'खंजन नयन'* और *'सात घूंघट वाला मुखड़ा'*, *'अग्नि गर्भा'*, *'करवर'*, *'पीढ़ियां'* आदि इनके प्रसिद्ध उपन्यास हैं।

• फणीश्वरनाथ रेणु

फणीश्वरनाथ रेणु स्वातंत्र्योत्तर काल के सशक्त कथाकार हैं। इन्होंने हिन्दी में सही अर्थों में आंचलिक उपन्यास लिखे। *'मैला आंचल'* और *'परती परिकथा'* में ग्रामांचलों के विशद चित्र देखने को मिलते हैं। *'दीर्घ तपा'*, *'कितने चौराहे'* और *'जुलूस'* बाद के उपन्यास हैं।

• नागार्जुन

नागार्जुन हिन्दी साहित्य के सशक्त कथाकार और कवि हैं। उनका असली नाम वैद्यनाथ मिश्र है। 'नागार्जुन' और 'यात्री' उनके साहित्यिक नाम हैं। उनका जन्म तरौनी (जिला दरभंगा, बिहार) में 1910 में हुआ था। ये प्रगतिवादी विचारधारा के लेखक और कवि हैं। उनके उपन्यासों में प्रमुख हैं– *रतिनाथ की चाची, बलचनमा, नई पौध, बाबा बटेसर नाथ,*

टिप्पणी

दुखमोचन और *वरुण* के बेटे। इन औपन्यासिक रचनाओं में नागार्जुन सामाजिक समस्याओं से जूझते दिखाई पड़ते हैं। जनपदीय संस्कृति और लोक–जीवन उनकी कथा–सृष्टि का चौड़ा फलक है। उन्होंने कहीं तो आंचलिक परिवेश में किसी ग्रामीण परिवार के सुख–दुःख की कहानी कही है, कहीं मार्क्सवादी सिद्धांतों की झलक देते हुए सामाजिक आंदोलनों का समर्थन किया है।

• मोहन राकेश

मोहन राकेश स्वातंत्र्योत्तर युग के सजग कलाकारों में प्रमुख हैं। नाटक के क्षेत्र में इन्हें विशेष ख्याति मिली। किंतु इसके साथ ही वे एक सफल उपन्यासकार व कहानीकार भी माने जाते हैं। इन्होंने अपने युग की धड़कन को पहचाना और उसे अपने साहित्य में स्वीकार किया। उनकी रचना दृष्टि का सीधा संबंध अपने आसपास व्यतीत किए जा रहे जीवन के साथ तथा इस जीवन की विडंबनाओं को झेलते हुए व्यक्ति के साथ रहा। किंतु इस व्यक्ति को उन्होंने एक कटी हुई इकाई के रूप में कभी नहीं देखा क्योंकि वह व्यक्ति अपने समाज का एक अविभाज्य अंग है। *'अंधेरे बंद कमरे'*, *'न आने वाला कल'* और *'अंतराल'* इनके प्रसिद्ध उपन्यास हैं। इन सभी उपन्यासों का शिल्प एवं कथ्य के धरातल पर अलग–अलग महत्व है।

• मन्नू भंडारी

आज की महिला लेखिकाओं में मन्नू भंडारी का नाम उल्लेखनीय है। उन्होंने अपने कथा साहित्य में जीवन की जटिल और गहरी सच्चाइयों का साक्षात्कार करने की चेष्टा की। *'आपका बंटी'* और *'महाभोज'*, इनके प्रसिद्ध उपन्यास हैं। *'एक इंच मुस्कान'* नामक उपन्यास की रचना इन्होंने अपने पति राजेंद्र यादव के साथ मिलकर की।

अपनी प्रगति जांचिए

5. भारतेंदु के समय में श्रीनिवास दास ने कौन–सा शिक्षाप्रद उपन्यास लिखा?
6. प्रेमचंद ने किस प्रकार के उपन्यास लिखे?
7. मनोवैज्ञानिक मनोविश्लेषणवादी उपन्यासों में बाह्य संघर्ष की अपेक्षा किसका चित्रण किया जाने लगा?
8. सही–गलत बताइए–
   (क) कथा साहित्य का आरंभ प्रेमचंद युग में हुआ था।
   (ख) यशपाल प्रगतिवादी विचारधारा के प्रतिनिधि कहानीकार हैं।

1.4 नाटक

हिन्दी साहित्य के क्षेत्र में विगत लगभग पांच शताब्दियों से अंतर्धान रहने वाले नाटक को ही हम आधुनिक गद्य के प्रवर्तन में प्रमुख माध्यम के रूप में देखते हैं। यह कुछ विचित्र–सी बात अवश्य है कि संस्कृत साहित्य ही अतुल संपदा है किंतु उसकी उत्तराधिकारिणी हिन्दी में नाटकों की रचना बहुत बाद में हुई। भारतेंदु युग से पूर्व तक तो हिन्दी नाटक परंपरा का प्रायः लोप ही रहा है। इसका मुख्य कारण तो यह है कि जिस काल में हिन्दी का उदय हुआ वह बहुत कुछ हिंसात्मक रहा और लड़ाई की भगदड़ में रंगमंच की स्थापना और उन्नति की संभावना बहुत कम थी। मुसलमानी राज्य में कुछ शांति का समय अवश्य आया किंतु मूर्तिपूजा तथा नकल के विरोधी होने के कारण मुसलमानी सभ्यता में नाटकों के लिए कोई स्थान नहीं था। इसके अतिरिक्त हिन्दी गद्य का रूप भी निश्चित न था। इन सब बातों के अतिरिक्त जीवन में उत्साह की भी कमी थी, इसलिए भी नाटकीय रचना में बहुत कुछ देरी हुई। अंग्रेजी राज्य में जिस रंगमंच की स्थापना हुई, वह उर्दू वालों के हाथ में था। राष्ट्रीय जागृति के साथ ही लोगों का ध्यान हिन्दी की ओर आकर्षित हुआ, और हिन्दी में भी नाटक लिखे जाने लगे। आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने लिखा था, "विलक्षण बात यह है कि आधुनिक गद्य साहित्य की परंपरा का प्रवर्तन नाटकों से हुआ।"

टिप्पणी

1.4.1 नाटक का उद्भव एवं विकास

हिन्दी नाटक के उद्भव और विकास निम्न बिंदुओं के अंतर्गत किए गए विश्लेषण के द्वारा समझा जा सकता है–

• पूर्व भारतेंदु युग

हिन्दी नाटकों के उद्भव काल को कुछ विद्वानों ने तेरहवीं शती माना है। संवत् 1289 में रचित *'जय सुकुमार रास'* को एक विद्वान ने हिन्दी का प्रथम नाटक माना है। किंतु अन्य विद्वानों ने इसे मात्र काव्य माना है क्योंकि इसमें नाटकीय तत्वों का सर्वथा अभाव था। महाकवि देव का भी 'देवमाया प्रपंच' नाम का नाटक है, किंतु वह भी एक प्रकार की आध्यात्मिक कविता–मात्र है। (कुछ विद्वानों का मत है कि ये देव नवरत्नों में प्रसिद्ध देव नहीं हैं।) यही हाल ब्रजवासीदास कृत *'प्रबोध चंद्रोदय'* नाटक का है। *'प्रबोध चंद्रोदय'* नाटक का अनुवाद महाराजा जसवंत सिंह ने भी किया था। बनारसीदास जैन ने *'समय–सार'* नामक एक आध्यात्मिक विषय का उत्तम नाटक लिखा है। वास्तव में, यह एक काव्य–ग्रंथ है और इसमें संसार को नाटक का रूपक दिया गया है। इसमें सत्ता भाग को रंगभूमि माना है और जीव को नट तथा नटस्थ परमात्मा को नाटक को देखने वाला माना है।

मध्य काल में, इंग्लैंड आदि देशों में भी नाटकों का आरंभ धार्मिक नाटकों से हुआ था। उनको *'मिस्ट्री प्लेज'* अर्थात रहस्य संबंधी नाटक कहते हैं। इनमें धैर्य, दया, ईर्ष्या, पाप, पाखंड, आदि ही मूर्तिमान होकर नाटकों के पात्रों के रूप में आते हैं। पूर्व– हरिश्चंद्र काल के नाटकों में *'प्रबोध–चंद्रोदय'* नाटक, नेवाजकृत *'शकुंतला नाटक'* और हृदयराम कृत 'हनुमन्नाटक' के अनुवाद उल्लेखनीय हैं। महाराज काशीराज की आज्ञा से *'आनंद रघुनंदन'* की रचना हुई किंतु इसमें भी नाटकीय नियमों का पालन नहीं हुआ था। इन नाटकों में छंद का प्राधान्य था। छंद में साधारण जीवन के सब अंगों का वर्णन नहीं हो सकता और उसी अंश में छंद–प्रधान नाटक के परिणाम गिरे रहते हैं।

पात्रों के प्रवेश आदि नियमों का पालन करते हुए सबसे पहला नाटक भारतेंदु जी के पिता बाबू गिरधरदास जी ने 'नहुष' लिखा था। इसमें इंद्र और नहुष की कथा है। कुछ विद्वान 'नहुष' को हिन्दी का पहला नाटक मानते हैं किंतु इस कृति में भी नाटकीय तत्वों का समुचित समावेश न होने के कारण इसे नाटक मानने में संकोच होता है। भारतेंदु युग से पूर्व के नाटकों में *'जानकी रामचरित'*, *'हनुमन्नाटक'*, *'रामायण महानाटक'*, *'प्रद्युम्न विजय'* के नाम भी लिए जाते हैं किंतु इनमें नाट्य विधा का स्पष्टतया निदर्शन किसी में नहीं मिलता। समय के क्रम से रूपक–लक्षणों के अनुकूल नाटक–रचना में आगरा के राजा लक्ष्मणसिंह का नाम भी आता है। उनका 'शकुंतला नाटक' यद्यपि अनुवाद है, तथापि उसमें मूल का–सा सौंदर्य है। उस अनुवाद ने शकुंतला की कीर्ति को कायम रखा।

• भारतेंदु युग

भारतेंदु हरिश्चंद्र को आधुनिक साहित्य का प्रवर्तक या जनक कहा जाता है, यह सही भी है। इन्होंने आधुनिक काल की सभी विधात्मक चेतनाओं का श्रीगणेश करने में अपना पूरा–पूरा योगदान दिया। इन विधाओं में स्वयं भारतेंदु ने 'नाटक' को सर्वाधिक प्रश्रय दिया।

टिप्पणी

भारतेंदु जी ने राष्ट्रीय जागरण, सांस्कृतिक–सामाजिक नवोत्थान और साहित्यिक चेतना के प्रचार–प्रसार के लिए 'नाटक' को सर्वाधिक सशक्त माध्यम के रूप में स्वीकार किया।

हिन्दी में नाटक के प्रचार–प्रसार हेतु भारतेंदु जी ने बहुविध कार्य किया। हिन्दी पाठकों–दर्शकों के हितार्थ इन्होंने संस्कृत–बांग्ला के श्रेष्ठ नाटकों को, हिन्दी में अनुवाद करके प्रस्तुत किया, स्वयं भी अनेक नाटकों का प्रणयन किया। अपने सहयोगी मित्र–बांधवों से नाटकों का सृजन–लेखन करवाया और नाटकों को लोकप्रिय बनाने के लिए हिन्दी रंगमंच की स्थापना का प्रयास किया। एक प्रकार से इन्होंने नाट्यशाला बनाने के लिए प्रदान किया।

भारतेंदु हरिश्चंद्र के लिखे हुए 14 नाटक हैं, जिनमें कई प्रहसन भी है। इनमें *'सत्य हरिश्चंद्र', 'मुद्राराक्षस', 'नीलदेवी', 'भारत दुर्दशा', 'अंधेर नगरी', 'चंद्रावली'* आदि प्रमुख हैं। भारतेंदु जी ने रूपकों के कई रूपों को– जैसे, नाटक *(सत्य हरिश्चंद्र)*, नाटिका *(चंद्रावली)*, माया *(विषस्य विषमौषधम्)*, प्रहसन *(वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति)* आदि को अपनाया। उन्होंने प्राचीन पद्धति के अनुसार कहीं–कहीं प्रस्तावना और भरत–वाक्य भी लिखे हैं। कहीं अंग्रेजी प्रभाव में आकर नाटक को, जैसे 'भारत दुर्दशा' को दुःखांत बना डाला।

भारतेंदु जी के समय में अन्य लेखकों ने भी नाटकों को अपनाना शुरू कर दिया। उस काल के नाटकों में बाबू तोताराम का *'कैटो वृत्तांत'* (एडीसन के अंग्रेजी नाटक का अनुवाद), लाला श्रीनिवास के *'तप्ता संवरण'* और *'रणधीर प्रेम मोहिनी'*, बाबू गोकुलचंद्र का *'बूढ़े मुंह मुंहासे, लोग चले तमाशे'*, बाबू केशवराम कृत *'सज्जाद–सम्बुल'* और *'शमशाद–सौसन'*, गदाधर भट्ट का *'मृच्छकटिक'*, बाबू बद्रीनारायण चौधरी का *'वीरांगना रहस्य'*, अंबिकादत्त व्यास के *'लतिका–नायिका'*, *'वेणी–संहार'* और *'गो–संकट'*, बाबू राधाकृष्णदास के *'दुखिनी बाला'*, *'पद्मावती'* और *'महाराणा प्रताप'* मुख्य हैं। अहिन्दी प्रदेश आंध्र में तेलुगू–भाषी श्री पुरुषोत्तम कवि ने भी दक्खिनी हिन्दी में सन् 1885 के आसपास बत्तीस नाटकों की रचना की थी।

• संधि युग

भारतेंदु जी की अल्पायु में ही मृत्यु हो जाने से हिन्दी नाटक की प्रगति को धक्का–सा लगा। जिस श्रम, उत्साह उमंग से हिन्दी में नाटकों का दौर प्रारंभ हुआ था, वह उनके असमय चले जाने से थमा हुआ–सा प्रतीत होने लगा। भारतेंदु जैसे व्यक्तित्व के अभाव में हिन्दी के उदीयमान नाटककारों को उचित दिशा–निर्देश न मिल सका, फलतः मौलिक नाटकों के प्रणयन की गति धीमी पड़ गई। मौलिकता के अभाव में अंग्रेजी, संस्कृत तथा बांग्ला से हिन्दी में अनूदित नाटक खूब लिखे गए। अनूदित नाटकों की इस विपुलता के कारण कुछ विद्वानों ने इस काल को 'अनुवाद युग' का नाम देने का यत्न भी किया है। लाला सीताराम ने संस्कृत के कई नाटकों के अनुवाद प्रस्तुत किए तो तोताराम ने बांग्ला से अनेक नाटकों का अनुवाद हिन्दी में किया। रामकृष्ण वर्मा ने बांग्ला से हिन्दी में अनुवाद करने में विशेष ख्याति प्राप्त की।

हिन्दी नाटकों के विकास में दो बातें ध्यान देने योग्य हैं। एक तो जैसे–जैसे समय आगे चलता गया, वैसे–वैसे देवता, राक्षस, गंधर्वादि दैवी पात्रों की कमी होती गई। दैवी

टिप्पणी

चमत्कार और अद्‌भुत घटनाओं के स्थान में मनुष्यों की बुद्धि और भावों का चमत्कार दिखाया जाने लगा और नाटक का मनुष्य जीवन से विशेष संबंध स्थापित हो गया। दूसरी बात यह है कि क्रमशः पद्य के स्थान में गद्य का प्रवेश होने लगा। नाटकों में पद्य का महत्व दूर करने में द्विजेंद्रलाल राय के अनुवादों ने हिन्दी नाटकों पर अच्छा प्रभाव डाला। ये अनुवाद पं. रूपनारायण पांडेय ने सफलतापूर्वक किए हैं। प्रारंभिक नाटक ब्रजभाषा गद्य में लिखे गए थे। उनके पश्चात गद्य की भाषा तो खड़ी बोली हुई, परंतु पद्य की भाषा ब्रजभाषा ही रही। आजकल गद्य का प्राधान्य है, अतः पद्य के रूप में भी अब मुख्यतया खड़ी बोली के गीत सुनाई पड़ते हैं। लाघव (प्रयत्न की कमी) की दृष्टि से गद्य और पद्य की भाषा एक ही होना आवश्यक था।

नाटकों के अनुवाद

वर्तमान युग के बीच लाला सीताराम, बी.ए. उपनाम 'भूप' ने बहुत–से संस्कृत नाटकों का अनुवाद कर हिन्दी–भाषा का बड़ा उपकार किया। पंडित सत्यनारायण कविरत्न ने महाकवि भवभूति कृत *'उत्तररामचरित'* और *'मालती–माधव'* के बहुत ही सुंदर और सरल अनुवाद किए। इनमें पद्यांश ब्रजभाषा के हैं, जिनमें मौलिकता का अभाव होता है। जिस प्रकार राजा लक्ष्मणसिंह के *'शकुंतला'* नाटक के अनुवाद द्वारा हिन्दी में कालिदास के यश की रक्षा हुई उसी प्रकार सत्यनारायण जी के अनुवाद द्वारा हिन्दी–भाषियों में भवभूति की कीर्ति अमर हो गई है। *'उत्तररामचरित'* की करुणा को हिन्दी में अवतरित करने में वे पूर्णतया समर्थ हुए हैं। बाबू गंगाप्रसाद, एम.ए. शेक्सपियर के बहुत से नाटकों का हिन्दी में अनुवाद किया है। मुंशी प्रेमचंद ने भी आधुनिक अंग्रेजी नाटककार गार्ल्सवर्दी के नाटकों का अनुवाद किया, परंतु उनमें वह बात नहीं आ सकी जो उनके उपन्यासों में है।

इस युग में इन अनुवादों के अतिरिक्त बहुत से मौलिक नाटक भी लिखे गए थे। धर्मप्राण की रुचि को ध्यान में रखकर अनेक नाटक लिखे गए। धार्मिक नाटककारों में कथावाचक पंडित राधेश्याम और नारायणप्रसाद 'बेताब' के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। *'श्रीकृष्ण अवतार'*, *'रुक्मिणी मंगल'*, *'वीर अभिमन्यु'* पं. राधेश्याम के नाटकों में अच्छे गिने जाते हैं। बाबू नारायणप्रसाद 'बेताब' के नाटकों में 'रामायण' और 'महाभारत' नाटक प्रधान हैं। ये नाटक रंगमंच के तो बहुत उपयुक्त हैं, किंतु इनमें साहित्यिकता कम है और उर्दू का पुट भी है। हां, इतना अवश्य मानना पड़ेगा कि इनके द्वारा हिन्दी को रंगमंच पर स्थान मिल गया और उर्दू का बोलबाला घटने लगा। बाबू हरिकृष्ण जौहर के सामाजिक नाटक अच्छे हैं। कृष्णचंद्र के नाटकों में राजनीति का पुट है।

• प्रसाद युग

भारतेंदु जी के असमय अवसान से हिन्दी में मौलिक नाटकों के लेखन में अवरोध–सा आ गया था। यद्यपि, अनूदित नाटकों में कमी न थी। नाट्य शिल्प में जैसा विकास और भावबोध में जैसा विस्तार अपेक्षित था, वह भारतेंदु जी के अवसान के बाद और जयशंकर प्रसाद के नाट्य क्षेत्र में अवतीर्ण होने से पूर्व नहीं आ सका था। भारतेंदु युग में हिन्दी नाटकों की जो शैशवावस्था थी, उसे यौवन का मार्दव प्रदान करने में प्रसाद जी की प्रतिभा अग्रगण्य रही। प्रसाद जी इस क्षेत्र में युगांतरकारी प्रतिभा लेकर आए। उन्होंने अपनी प्रतिभा के बल से

टिप्पणी

हिन्दी नाटकों को नवोत्कर्ष और प्रभविष्णुता प्रदान की। लक्ष्मीनारायण मिश्र, सेठ गोविंददास, हरिकृष्ण प्रेमी, गोविंद वल्लभ पंत, उदयशंकर भट्ट आदि इस युग के चर्चित नाटककार थे।

जयशंकर प्रसाद जैसी प्रतिभा का अवतरण युगों में एकाध बार ही होता है। हिन्दी नाटक के क्षेत्र में उनका कार्य सर्वाधिक सराहनीय समझा जाता है। उन्होंने हिन्दी नाटकों को भारतीय संस्कृति, देश के गौरवशाली इतिहास, मानवीय संवेदनाओं से जिस ढंग से जोड़ा, उससे हिन्दी नाटकों को भव्यता और उत्कर्ष मिला। उनके *'विशाख', 'कामना', 'जनमेजय का नागयज्ञ', 'अजातशत्रु', 'स्कंदगुप्त', 'एक घूंट', 'चंद्रगुप्त', 'ध्रुवस्वामिनी'* नाटकों ने हिन्दी नाटकों को नवोत्कर्ष प्रदान किया।

प्रसाद जी ने नाटक अधिकतर ऐतिहासिक हैं। *'जनमेजय का नागयज्ञ'* पौराणिक है। जिस प्रकार बांग्ला के द्विजेंद्रलाल राय ने मुगलकालीन भारत का चित्र उपस्थित किया है, उसी प्रकार प्रसाद जी भारतीय गौरव–गाथा गान में विशेष समर्थ हुए हैं। उन्होंने विशेष रूप से बौद्धकालीन भारत के इतिहास को अपनाया है। अन्य नाटककारों ने जहां हिंदुओं के जातीय अभिमान तथा मुसलमानों से लोहा लेने की बात का वर्णन किया है, वहां प्रसाद जी ने हिंदुओं की सभ्यता एवं नैतिक श्रेष्ठता दिखलाने का प्रयत्न किया है। उनके नाटकों को पढ़कर यह प्रतीत होने लगता है कि प्राचीन काल में भी आजकल जैसी व्यवस्था थी। उन्होंने ऐतिहासिक और पौराणिक घटनाओं को अपने समय के साथ जोड़ा है, अपने समय की सामाजिक, राजनीतिक और धार्मिक चेतना का प्रतिबिम्ब इन रचनाओं में दिखलाया है। प्रसाद जी के नाटकों में मनोवैज्ञानिकता पर्याप्त मात्रा में है, और कहीं–कहीं बड़े सुंदर अंतर्द्वंद्व दिखलाए गए हैं। उनके नाटकों में प्रसंगवश आए हुए गीत साहित्य की निधि हैं। किंतु उनके नाटक कलामय होते हुए भी क्लिष्ट हैं, अतः वे साधारण रंगमंच के योग्य नहीं हैं, उनके लिए विशेष रंगमंच चाहिए। प्रसाद जी के नाटकों में प्रसाद गुण की कमी भी है। उनके साधारण पात्र भी संस्कृत–गर्भित भाषा बोलते हैं और दार्शनिक सिद्धांतों का विवेचन करते हैं। प्रसाद जी के प्रधान पात्रों में एक दार्शनिक त्याग की भावना रहती है और उन पर प्रसाद जी के नियतिवाद की छाप रहती है।

1.4.2 प्रमुख नाटककार

जयशंकर प्रसाद के पश्चात नाटक साहित्य का पर्याप्त विकास हुआ। प्राच्य एवं पाश्चात्य, दोनों शैलियों का यथायोग्य प्रयोग किया गया। अभिनेयता को दृष्टि में रखकर नाटकों की रचना की गईं वैसे अधिकतर नाटकों की कथावस्तु का आधार इतिहास तथा पौराणिक आख्यान नहीं थे, किंतु समसामयिक समाज के अनेक प्रश्नों को लेकर भी अनेक नाटकों की रचना की गईं कुछ प्रसिद्ध नाटककारों का परिचय इस प्रकार है :

1. **पं. लक्ष्मीनारायण मिश्र** – मिश्र जी के *'राजयोग', 'संन्यासी', 'मुक्ति का रहस्य', 'सिंदूर की होली'* आदि नाटक समस्यात्मक नाटकों में गिने जा सकते हैं। इन्होंने समाज की व्यापक समस्याओं को न लेकर व्यक्तियों की समस्याएं ली हैं। इनमें नारी की समस्या को तो प्राधान्य मिला है, किंतु व्यक्ति की समस्याएं जाति की ही समस्याएं बन जाती हैं। इनका *'संन्यासी'* और *'राक्षस का मंदिर'* इसके उदाहरण हैं। उन्होंने *'गरुड़ध्वज', 'वत्सराज', 'दशाश्वमेध', 'चक्रव्यूह', 'वितस्ता की लहरें', 'अशोक', 'नारद की वीणा', 'अश्वमेध', 'मृत्युंजय'*, जैसे ऐतिहासिक तथा पौराणिक विषयों से संबंधित अच्छे नाटक लिखे हैं। *'अपराजित'* और *'कल्पतरु'* सामाजिक जीवन को लेकर लिखे गए हैं। अपने नाटकों की भूमिकाओं में इन्होंने अपनी नाटक–रचना संबंधी दृष्टि को स्पष्ट किया है। प्रसाद के नाटकों की भावात्मकता के विरुद्ध मिश्र जी ने बुद्धिवाद को प्रश्रय दिया। इनके विचार से, भावना या कल्पना की अपेक्षा बुद्धि और तर्क से यथार्थ की अभिव्यक्ति अधिक प्रभावशाली ढंग से हो सकती है। अंग्रेजी के नाटककार इब्सन का प्रभाव मिश्र जी पर पड़ा है।

2. **सेठ गोविंददास** – सेठ जी ने *'ऊषा', 'हर्ष', 'कर्तव्य', 'प्रकाश', 'नवरस', 'शशीगुप्त', 'मुलीनता', 'शेरशाह'* आदि कई नाटक लिखे हैं। इनका *'शेरशाह'* नाटक इस दृष्टि से विशिष्ट है कि उसमें हिंदू–मुसलिम एकता का प्रभावपूर्ण अंकन है। इसी प्रकार *'कुलीनता'* नाटक में कुलगत प्रतिष्ठा की निस्सारता व्यक्त की गई है। सेठ जी का लिखा 'चतुष्पथ' नामक एकपात्र वाले संवादात्मक नाटकों का संग्रह निकला है। ऐसे नाटकों में केवल एक ही पात्र रहता है। सेठ जी ने पौराणिक, ऐतिहासिक, धार्मिक, सामाजिक, राजनीतिक सभी विषयों पर नाटक लिखे हैं। इनका अतुकांत पद्य में भी *'स्नेह या स्वर्ग'* नामक एक छोटा–सा नाटक है। परंतु वह यूनानी कथा का भारतीय अनुकरण है। सेठ जी ने अपने जीवन काल में लगभग 100 नाटक लिखे हैं। संख्या की दृष्टि से उनके नाटक संभवतया सबसे अधिक हैं। इनकी रचनाओं में गांधीवाद तथा मानवतावाद के स्वर सर्वत्र सुनाई देते हैं।

3. **हरिकृष्ण 'प्रेमी'** – प्रेमी जी ने अनेक ऐतिहासिक नाटक लिखकर अच्छी ख्याति प्राप्त की। प्रसाद जी ने भारतीय इतिहास का हिंदू काल चुना तो प्रेमी जी ने मुस्लिम काल। उनके *'रक्षाबंधन', 'जौहर', 'शिवसाधना', 'उद्धार', 'कीर्ति–स्तंभ', 'विषपान', 'स्वप्नभंग', 'प्रतिशोध, 'आन का मान', 'सांपों की सृष्टि 'आहुति'* आदि उल्लेखनीय नाटक हैं। प्रेमी जी के अधिकांश नाटक राष्ट्रीयता से ओतप्रोत हैं। उनमें (विशेषतः *'रक्षाबंधन', 'आन का मान'* तथा *'स्वप्नभंग'* में) हिंदू–मुसलमानों में पारस्परिक सहानुभूति उत्पन्न करने की चेष्टा की गई है। इनके नाटकों में रंगमंचीयता भी पर्याप्त रूप से विद्यमान है। इनके नाटकों में त्याग, बलिदान और राष्ट्रीयता के स्वर प्रमुख रूप से मुखरित हुए हैं।

4. **गोविंदवल्लभ पंत** – कला तथा रंगमंच की दृष्टि से पंत जी ने सफल नाटकों की रचना की है। इनके *'वरमाला', 'राजमुकुट', 'अधूरी मूर्ति, 'अंगूर की बेटी', 'विषकन्या'* और *'सुजाता'* आदि प्रसिद्ध नाटक हैं। इनके नाटकों की कथावस्तु पौराणिक तथा ऐतिहासिक है। *'अंगूर की बेटी'* सामाजिक नाटक है। इनके नाटकों में सामयिक जीवन की समस्याओं के प्रति भी सजग दृष्टि मिलती है। रंगमंचीयता की दृष्टि से भी इनके नाटक अभिनेय कहे जा सकते हैं। इनके नाटकों की भाषा प्रायः सुबोधगम्य है। शिल्प की दृष्टि से इनके सभी नाटक प्रशंसनीय हैं।

5. **उदयशंकर भट्ट** – भट्ट जी ने कई नाटक लिखे हैं। इनके विषय अधिकतर ऐतिहासिक व पौराणिक हैं। भट्ट जी के ऐतिहासिक, पौराणिक नाटकों में *'सगर*

टिप्पणी

टिप्पणी

विजय', 'अंबा', 'विक्रमादित्य', 'दाहर या सिंध विजय', 'मत्स्यगंधा', 'विश्वामित्र', 'शक विजय' प्रमुख हैं। भट्ट जी का *'कमला'* नामक नाटक आधुनिक काल से संबंधित है। इसमें राजनीति के साथ रोमांस भी है। इनके *'मत्स्यगंधा'* और *'विश्वामित्र'* दोनों गीत–नाट्य हैं। इन्होंने *'राधा'* नामक एक भाव–नाट्य भी लिखा है। इनके *'एकला चलो रे'* और *'कालिदास'* नाम के रेडियो नाटक भी प्रकाशित हुए हैं। इनके *'समस्या का अंत'* और *'धूपशिखा'* नामक दो एकांकी संग्रह भी निकले हैं। इनके 'कुमार संभव' में आचार और कला की समस्या है, जिसमें आपने सरस्वती द्वारा कला का ही समर्थन कराया है।

6. **उपेंद्रनाथ 'अश्क'**– प्रसादोत्तर काल में प्रमुख सूत्रधारों में *'अश्क'* भी एक हैं। इन्होंने प्रेरणा तो पाश्चात्य नाटक साहित्य से प्राप्त की, किंतु निजी अनुभव और तथ्यपरक दृष्टि से उसे अपना बना लिया। इनका *'जय पराजय'* नाटक ऐतिहासिक है। यह हमको राजपूत–काल की ओर ले जाता है। 'अश्क' जी के सामाजिक नाटकों में *'स्वर्ग की एक झलक'* नामक नाटक बिल्कुल आधुनिक ढंग का है। इसमें स्त्री–शिक्षा और पारिवारिक जीवन की समस्या है। इनके अतिरिक्त *'छठा बेटा', 'कैद और उड़ान', 'अलग–अलग रास्ते', 'बड़े खिलाड़ी'* आदि नाटक भी उल्लेखनीय हैं। *'चरवाहे'* व *'नए–पुराने'* उनके अन्य नाटक हैं। *'देवताओं की छाया'* में इनके एकांकी नाटकों का संग्रह है।

7. **डॉ. रामकुमार वर्मा** – वैसे तो वर्मा जी ने एकांकी लेखन में विशेष ख्याति पाई है, किंतु उन्होंने कुछ अनेकांकी नाटक भी लिखे हैं जिनमें *'विजय गर्व', 'कला और कृपाण', 'अशोक का शोक', 'अंधकार'* आदि विशेष उल्लेखनीय हैं। उनके *'संत तुलसीदास', 'जय वर्द्धमान'* तथा *'अग्निशिखा'* ऐतिहासिक तथा सांस्कृतिक पृष्ठभूमि पर अंकित नाटक हैं।

8. **डॉ. सत्येंद्र** – महाराज छत्रसाल के संबंध में सत्येंद्र जी ने *'मुक्तियज्ञ'* नाम का वीर–रसात्मक नाटक लिखा है। इनके *'कुणाल', 'विक्रम का आत्ममेध', 'प्रायश्चित'* ऐतिहासिक नाटक हैं। ये नाटक अभिनय योग्य तो हैं ही, साहित्य की दृष्टि से भी उत्तम बन पड़े हैं।

9. **वृंदावनलाल वर्मा** – इनका *'पूर्व की ओर'* नाटक निकोबार (नागद्वीप) और बोर्नियो (वरुणद्वीप) की संस्कृति पर आधारित अपने ढंग का विलक्षण नाटक है। कथानक कल्पित है, किंतु उसका आधार ऐतिहासिक है। *'हंस–मयूर'* में भारतीय संस्कृति की व्याख्या है। वर्मा जी के अन्य नाटकों में *'पीले हाथ', 'झांसी की रानी', 'राखी की लाज', 'कनेर', 'सेगुन', 'बांस की फांस', 'धीरे–धीरे'* आदि उल्लेखनीय हैं।

10. **डॉ. लक्ष्मीनारायण लाल** – आधुनिक नाटक–रचना तथा नाट्य–समालोचना के क्षेत्र में कार्य महत्वपूर्ण है। अभिनेता की दृष्टि से इनके नाटक बहुत ही सफल हुए हैं। वर्तमान समाज के कुछ प्रश्न इनके नाटकों में उभारे गए हैं। *'मादा कैक्टस'* प्रतीकात्मक नाटक है। इसमें स्त्री और पुरुष पात्रों के चेतन मन तथा अचेतन मन के अंतर्द्वंद्व का प्रभावी अंकन हुआ है तथा समाज और व्यक्ति के संबंधों की

टिप्पणी

मनोवैज्ञानिक व्याख्या हुई है। *'अंधा कुआं'* ग्रामीण परिवेश लिए हुए है। नाटक *तोता–मैना* लोकगाथात्मक चरित्रों पर आधारित है। इनके *'दर्पण', 'सुंदररस'* आदि अन्य नाटक भी प्रसिद्ध हैं।

11. **जगदीशचंद्र माथुर** – इनका *'कोणार्क'* अपने ढंग की एक विशिष्ट रचना है। ऐतिहासिक तथ्यों तथा काल्पनिक प्रसंगों के सम्मिश्रण से यह अत्यंत प्रभावोत्पादक बन गया है। जैसा नाम से ही स्पष्ट है, यह नाटक उड़ीसा राज्य के समुद्र तट पर स्थित तथा अपनी अद्‌भुत शिल्पकला के लिए विख्यात कोणार्क मंदिर के निर्माण की घटना पर आधारित है। इनके *'शारदीया', 'दशरथ नंदन', 'पहला राजा'* आदि अन्य नाटक हैं।

12. **मोहन राकेश** – मोहन राकेश का जीवन बहुत कम अवधि का था। किंतु इस अवधि में ही इनकी ख्याति कथा–साहित्य तथा नाटकों के कारण व्यापक हो गई। इनके नाटकों का मंचन बड़ी सफलतापूर्वक अब भी होता रहता है। संस्कृत के प्रसिद्ध बौद्ध कवि अश्वघोष विरचित *'सौन्दरनन्द'* पर आधारित इनका नाटक *'लहरों के राजहंस'* एक श्रेष्ठ रचना है। गौतम बुद्ध के भाई नंद के हृदय में अपनी पत्नी सुंदरी के प्रति अदम्य आकर्षण है और तथागत के उपदेशों का अनुसरण करने की आकांक्षा भी। इनका अंतर्द्वंद्व नाटक में चित्रित है। *'आषाढ़ का एक दिन'* संस्कृत में मेघ–संदेश काव्य में प्रतिफलित कालिदास की मनःस्थिति पर आधारित नाटक है। इनका *'आधे–अधूरे'* नाटक बहुत प्रसिद्ध है।

अन्य नाटककार

कथाकार प्रेमचंद का *'कर्बला'* नाटक भी इस काल में लिखा गया। सुदर्शन जी ने भी कई उत्तम नाटक लिखे हैं। उनमें *'अंजना'* ने बहुत ख्याति पाई है। आपने *'ऑनरेरी मजिस्ट्रेट'* नाम का एक प्रहसन भी लिखा है। आपके 'भाग्यचक्र' में प्रेम और वैराग्य का संघर्ष है। इसमें भौतिक आघात द्वारा स्मृति–भ्रंश तथा उसकी पुनर्जागृति की मनोवैज्ञानिक समस्या है। रामवृक्ष बेनीपुरी के *'अंबपाली'* तथा चंद्रगुप्त विद्यालंकार के *'अशोक'* और *'रेवा'* नाटकों में इतिहास की सरस झांकी है। भगवती प्रसाद बाजपेयी के *'छलना'* नाम के नाटक में आधुनिक युग की छाप है, उसमें थोड़ा रूपक भी है।

माखनलाल चतुर्वेदी का *'कृष्णार्जुन युद्ध'*, विश्वंभरनाथ शर्मा 'कौशिक' का *'भीष्म'*, पांडेय बेचन शर्मा 'उग्र' का *'महात्मा ईसा'*, जगन्नाथ प्रसाद 'मिलिन्द' के *'समर्पण'* और *'प्रताप–प्रतिज्ञा'*, आनंदप्रसाद खत्री का *'गौतम बुद्ध'*, कैलाशनाथ भटनागर का *'कुणाल'*, परिपूर्णानंद वर्मा का *'रानी भवानी'*, रेवतीशरण वर्मा का *'दीपशिखा'*, अमृतराय का *'आज अभी'*, अमृतलाल नागर का *'युगावतार'*, विनोद रस्तोगी के *'भीष्म पितामह'* और *'नए हाथ'*, गिरिजाकुमार माथुर का *'जनम–कैद'*, गिरिराज किशोर का *'नरमेध'*, श्याम उमाठे के *'औरत', 'प्राण और पत्थर'*, सुरेंद्र वर्मा का *'द्रौपदी'*, शोभना भूटानी का *'शायद हां'*, आर.जी. आनंद का *'भूचाल'* आदि विख्यात हुए हैं।

स्वतंत्रता के बाद हिन्दी नाटक और रंगमंच का अच्छे स्तर पर विकास हुआ है। दिल्ली में स्थापित 'नेशनल स्कूल ऑफ ड्रामा' तथा कोलकाता, मुंबई आदि नगरों में

टिप्पणी

स्थापित नाटक केंद्रों से हिन्दी नाटक की रचना और मंचन के लिए बड़ा प्रोत्साहन मिला। लक्ष्मीनारायण लाल का *'मादा कैक्टस'* और *'रातरानी'*, धर्मवीर भारती का *'अंधा युग'* आदि कई महत्वपूर्ण नाटक इसी प्रोत्साहन के फलस्वरूप रचे गए। बिहार के राजा राधिकारमण प्रसाद सिंह ने भी अच्छे नाटकों का सृजन किया है। वर्तमान युग में जगदीशचंद्र माथुर का *'पहला राजा'* डॉ. लाल का *'करफ्यू'*, *'मि. अभिमन्यु'*, ज्ञानदेव अग्निहोत्री का *'शतुरमुर्ग'*, सर्वेश्वरदयाल सक्सेना का *'बकरी'*, भीष्म साहनी का *'कबिरा खड़ा बाजार में'*, शंकर शेष का *'एक और द्रोणाचार्य'* आदि महत्वपूर्ण नाटक हैं। नवीनतम नाटककारों में लक्ष्मीकांत वर्मा, सुरेंद्र वर्मा, मुद्राराक्षस आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। इन नाटकों में साहित्यिक उत्कर्ष के साथ–साथ रंगमंच की दृष्टि से आवश्यक शिल्प का भी समावेश है। आधुनिक जीवन के यथार्थ को प्रकट करने वाले इन नाटकों से हिन्दी साहित्य की समृद्धि बढ़ी है।

संस्कृत के कई नाटकों का अनुवाद हिन्दी में पहले से ही होता रहा है। बीसवीं शताब्दी में संस्कृत के अतिरिक्त भारत की अन्य भाषाओं से एवं विदेशी भाषाओं से भी उत्तम नाटकों का रूपांतरण या अनुवाद हिन्दी में होता रहा है। संस्कृत के कालिदास, भास, भवभूति, शूद्रक, हर्ष आदि के नाटकों के अनुवाद हिन्दी में उपलब्ध हैं। मोहन राकेश द्वारा अनूदित *'अभिज्ञान शाकुंतलम्'* और *'मृच्छकटिक'* के अनुवादों में नए प्रतिमान स्थापित हुए हैं। बांग्ला के प्रसिद्ध नाटकों में उत्पल दत्त कृत *'छायानट'*, बादल सरकार के *'एक इंद्रजीत'*, *'बाकी इतिहास'*, *'सारी रात'*, *'पागल घोड़ा'*, संतु बोस कृत *'घटना–दुर्घटना'*, मोहित चटर्जी कृत *'निषाद'* आदि के सफल अनुवाद हिन्दी में किए गए हैं। इनके अनुवादक हैं– कृष्णकुमार, प्रतिभा अग्रवाल, रामचंद्र कात्यायन, नेमिचंद्र जैन आदि। मराठी के विजय तेंदुलकर कृत नाटक *'पंछी ऐसे आते हैं'* का अनुवाद केशवचंद वर्मा ने किया है। कन्नड़ के गिरीश कर्नाड कृत नाटक *'हयवदन'* का बी.वी. कारंत द्वारा किया गया अनुवाद उपलब्ध है।

अंग्रेजी के शेक्सपियर आदि के कई नाटकों के अनुवाद रांगेय राघव, हरिवंश राय बच्चन आदि ने किए हैं। इधर अनेक विदेशी नाटकों का हिन्दी में रूपांतरण हुआ है और उनका सफल प्रदर्शन भी हुआ है। मैक्सिम गोर्की के नाटक का अनुवाद *'तेलछट'*, टैनेसी विलियम्स की कृति का अनुवाद *'कांच के खिलौने'*, जे.बी. प्रीस्टले की कृति का अनुवाद *'आवाज'*, सैमुअल बैकेन के नाटक का अनुवाद *'इंतजार'*, आर्थर की कृति का अनुवाद *'एक सेल्समैन की मौत'* इत्यादि उल्लेखनीय हैं।

कथा और शिल्प की दृष्टि से हिन्दी नाटकों का विकास बहुमुखी हो रहा है तकनीक की दृष्टि से नाटक में नित्य नए प्रयोग हो रहे हैं। दिल्ली, मुंबई, कोलकाता, इलाहाबाद आदि नगरों में नाटकों को अलग–अलग प्रेक्षाग्रहों में खेले जा रहे हैं। प्रबुद्ध साहित्यकारों और रंगकर्मियों ने छोटे–बड़े नगरों में अपनी–अपनी नाट्य मंडलियां स्थापित करके नाटकों का मंचन करने के सफल प्रयास भी किए हैं। लेकिन यह मानना पड़ेगा कि टी.वी. और सिनेमा ने मंचीय नाटकों के विकास में रोड़े अटकाए हैं। फलस्वरूप नाटकों के लेखन और उनके मंचन में वांछित प्रगति नहीं हो पा रही है।

नवीन प्रभाव

टिप्पणी

आजकल नाटकों पर इब्सन या बर्नार्ड शॉ आदि का अधिक प्रभाव है। संक्षेप में, हम आधुनिक नाटकों की मूल प्रवृत्तियां इस प्रकार बतला सकते हैं :

1. प्रसाद जी के युग में चार या पांच अंक वाले नाटक लिखे गए लेकिन बाद में उत्तरोत्तर नाटक आकार में छोटे होते गए। बाद के नाटक दो या तीन अंक से अधिक नहीं होते।
2. वे प्रायः वर्तमान समय से ही संबंध रखते हैं, और उनमें वस्तुवाद का प्राधान्य है।
3. वर्तमान नाटक अधिकतर मनोवैज्ञानिक और समस्यात्मक होते जाते हैं।
4. उनमें रंगमंच के संकेतों का बाहुल्य होता है; यहां तक कि कुर्सी, मेज, तस्वीर आदि का स्थान निर्दिष्ट कर दिए जाते हैं।
5. संकलन–त्रय के पालन करने की ओर भी उनकी प्रवृत्ति हो चली है। परंतु कुछ नाटककार तकनीक के कुछ नए प्रयोगों से अब संकलन–त्रय को आवश्यक नहीं मानते।
6. नाटकों के कथ्य और शिल्प के नए प्रयोग देखने को मिल रहे हैं।
7. भाषा भी अधिकाधिक सुबोध होती गई है।
8. मंच में विद्युत प्रभाव आदि की नई–नई तकनीक का प्रयोग भी होता गया है।

उक्त विवरण से स्पष्ट है कि नाटक विधा निरंतर परिवर्तनशील रही। इसकी लोकप्रियता निरंतर बढ़ती गई है।

अपनी प्रगति जांचिए

9. पात्रों के प्रवेश आदि नियमों का पालन करते हुए लिखा गया पहला नाटक कौन सा है?
10. 'जन्मेजय का नागयज्ञ' जयशंकर प्रसाद की किस प्रकार की नाट्य रचना है?
11. पं. लक्ष्मीनारायण मिश्र ने अपने नाटकों में समाज की व्यापक समस्याओं को न लेकर कौन–सी समस्याएं लीं?
12. सही–गलत बताइए–
    (क) मोहन राकेश की रचना 'लहरों का राजहंस' संस्कृत के काव्य 'मेघ–संदेश' पर आधारित है।
    (ख) स्वतंत्रता के पश्चात हिन्दी नाटक और रंगमंच का अच्छे स्तर पर विकास हुआ?

1.5 एकांकी

एकांकी अर्थात एक अंक के नाटक ने आज नाटक से भिन्न अपना स्वतंत्र स्वरूप प्रतिष्ठित कर लिया है। एकांकी बड़े नाटक की अपेक्षा छोटा अवश्य होता है परंतु वह उसका संक्षिप्त रूप नहीं है।

आधुनिक एकांकी वैज्ञानिक युग की देन है। विज्ञान के फलस्वरूप मानव के समय और शक्ति की बचत हुई है, फिर भी जीवन संघर्ष में मानव की दौड़–धूप लगातार जारी है। जीवन की त्रस्तता और व्यस्तता के कारण आधुनिक मानव के पास इतना समय नहीं है कि वह बड़े–बड़े नाटकों, उपन्यासों, महाकाव्यों आदि का संपूर्णतः रसास्वादन कर सके और इसलिए गीत, कहानी, एकांकी आदि साहित्य के लघु रूपों को अपनाया जा रहा है।

ऐतिहासिक दृष्टि से हिन्दी एकांकी के विकास–क्रम को निम्नलिखित प्रमुख काल–खंडों में विभाजित किया जा सकता है–

1. भारतेंदु–द्विवेदी युग
2. प्रसाद युग

टिप्पणी

3. प्रसादोत्तर युग
4. स्वातंत्र्योत्तर युग

1.5.1 भारतेंदु–द्विवेदी युग

जिस प्रकार भारतेंदु हिन्दी में अनेकांकी नाटकों के लिखने वालों में प्रथम नाटककार माने जाते हैं उसी प्रकार हिन्दी में सबसे पहला एकांकी भी उन्होंने ही लिखा। यद्यपि इस संबंध में विद्वानों में मतभेद अवश्य है। डॉ. त्रिलोकी नारायण दीक्षित, डॉ. नगेंद्र, डॉ. रामकुमार वर्मा आदि के मत में भारतेंदु तथा उनके समकालीन एकांकीकारों के एक अंक वाले नाटकों में संस्कृत में एक अंक वाले रूपकों का प्रभाव है। वास्तव में वे एकांकीकार किसी 'एकांकी' विधा का नाम तक नहीं जानते थे। इसके विपरीत डॉ. सत्येंद्र, प्रो. लालताप्रसाद, प्रो. रामचरण महेंद्र आदि ने भारतेंदु को हिन्दी का प्रथम एकांकीकार माना है। डॉ. सत्येंद्र ने लिखा है कि "यद्यपि एकांकी के नाम से भारतेंदु परिचित नहीं थे और उसे साहित्य का अलग अंग नहीं मानते थे, किंतु आज के विकसित एकांकियों की साहित्य–धारा में जो प्रथमावस्था हो सकती है, वह भारतेंदु के एक अंक वाले नाटकों में स्वतः मिलती है। अतः भारतेंदु जी को हिन्दी का प्रथम एकांकीकार मानने में काई आपत्ति नहीं हो सकती क्योंकि .... भारतेंदु जी के लिखे मौलिक नाटकों में से 'चंद्रावली' और 'अंधेर नगरी' दो नाटक हैं, शेष सब एकांकी।" अस्तु, भारतेंदु प्रणीत 'प्रेमयोगिनी' (1875 ई.) से हिन्दी एकांकी का प्रारंभ माना जा सकता है।

आलोच्य युग में विषयगत दृष्टिकोण को सामने रखकर सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, धार्मिक एवं सांस्कृतिक प्रवृत्तियां उभरीं। समाज में प्रचलित प्राचीन परंपराओं, कुप्रथाओं एवं स्वस्थ सामाजिक विकास में बाधक रीति–रिवाजों को दूर करने का प्रयास उन सामाजिक समस्या–प्रधान रचनाओं के माध्यम से किया गया। इन एकांकीकारों ने जहां सामाजिक कुरीतियों पर हास्य एवं व्यंग्यपूर्ण प्रहार किए वहीं सामाजिक नवनिर्माण के लिए भी समाज को प्रेरित एवं जाग्रत किया। इन रचनाओं के पात्र भारतीय जन–जीवन के जीवित एवं सजीव पात्र हैं जिनकें संवादों द्वारा भारतीय भद्र जीवन में प्रविष्ट पाखंड एवं व्यभिचार का भंडाफोड़ होता है।

भारतेंदुकालीन एकांकियों की धार्मिक पौराणिक धारा के अंतर्गत लिखी गई एकांकियों में धार्मिक कथानकों के आधार पर भारतीय संस्कृति की आदर्शवादी विचारधारा प्रस्तुत की गयी है। इस क्षेत्र में भारतेंदु जी के 'सत्य हरिश्चंद्र' और 'धनंजय', लाला श्रीनिवासदास का 'प्रह्लाद चरित्र', बदरीनारायण प्रेमधन का 'प्रयाग रामागमन', राधाचरण गोस्वामी का 'श्रीदामा' और 'सती चंद्रवली', बालकृष्ण भट्ट का 'दमयंती स्वयंवर', जैनेंद्र किशोर का 'सोभावती' अथवा 'धर्मवती', कार्तिक प्रसाद का 'ऊषाहरण', 'गंगोत्तरी', 'द्रौपदी चीर हरण' और 'निस्सहाय हिंदू', मोहनलाल विष्णुलाल पांड्या का 'प्रह्लाद', खड्गबहादुर मल्ल का 'हरतालिका' आदि में धार्मिक कथानकों पर आधारित पौराणिक एकांकियों के माध्यम से सांस्कृतिक आदर्श प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया गया।

इस युग में हास्य–व्यंग्य प्रधान एकांकी सर्वाधिक लिखे गए जो प्रहसन की श्रेणी में आते हैं। ये प्रहसन धार्मिक और सामाजिक दोनों प्रकार के विषयों को अपने भीतर समेटे

टिप्पणी

हुए हैं। इन प्रहसनों पर पारसी रंगमंच का सर्वाधिक प्रभाव है, इसलिए उच्चकोटि का हास्य एवं व्यंग्य इनमें नहीं मिलता। फिर भी सामाजिक क्षेत्र में बाल–विवाह, अनमेल विवाह, वेश्यागमन, मद्यपान, विलासप्रियता आदि पर व्यंग्य किया गया है और धार्मिक क्षेत्र में धार्मिक संकीर्णता और उसकी आड़ में किया पाखंड, पंडागिरी, कर्मकांड, ज्योतिषियों की धोखेबाजी आदि पर आक्षेप किए गए हैं। इस प्रकार के एकांकियों में कमलाचरण मिश्र का 'अद्‌भुत नाटक', श्री जगन्नाथ का 'वर्ण व्यवस्था', माधोप्रसाद का 'वैसाखनंदन', घनश्यामदास का 'वृद्धावस्था विवाह', दुर्गाप्रसाद मिश्र का 'प्रभात मिलन', अम्बिकादत्त व्यास का 'गौ–संकट' और 'मन की उमंग', देवकीनंदन त्रिपाठी का 'जय नरसिंह की', 'सैकड़ों में दस–दस', 'कलयुगी जनेऊ', 'कलियुगी विवाह', 'एक एक के तीन तीन', 'बैल छः टके का', 'वेश्याविलास' आदि, बालकृष्ण का 'शिक्षादान', खड्गबहादुर मल्ल का 'भारत–आरत' आदि उल्लेखनीय हैं।

ये रचनाएं वास्तव में एक अंक के नाटक ही हैं। एकांकी की परंपरा में आते हुए भी इन्हें सभी दृष्टियों से पूर्ण 'एकांकी' नहीं कहा जा सकता। इनमें एकांकी के कुछ तत्व अवश्य पाए जा सकते हैं। इस युग के एकांकीकारों ने शैली को निखारने की ओर ध्यान न देकर समाज–सुधार पर ध्यान दिया।

1.5.2 प्रसाद–युग

आधुनिक हिन्दी साहित्य के विकास संदर्भ में भारतेंदु एवं द्विवेदी युग अलग–अलग दो युगों के रूप में मान्य होने पर भी हिन्दी एकांकी के विकास की दृष्टि से एक ही माने जाते हैं, क्योंकि द्विवेदी युग में नाट्यकला की स्थिति में कोई विशेष प्रगति नहीं हुई और न ही ऐसा प्रतिभा संपन्न एकांकीकार इस युग में हुआ जो इस युग की हिन्दी को एकांकी के क्षेत्र में प्रमुखता दिलाता। अतः हिन्दी एकांकी के विकास की दृष्टि से द्वितीय युग प्रसाद युग के नाम से जाना जाता है। इस संदर्भ में आधुनिक एकांकी साहित्य की प्रथम मौलिक कृति के रूप में प्रसाद के 'एक घूंट' का उल्लेख किया जा सकता है। यह रचना सन् 1929 में प्रकाशित हुई। यहीं से हम एकांकी के शिल्प में महत्वपूर्ण परिवर्तन देखते हैं। फिर भी एकांकी साहित्य में इसके स्थान और महत्व पर विद्वानों में काफी मतभेद है। परंतु पुरानी नाट्य परंपरा के आदर्श पर 'एक घूंट' एकांकी की जो नव्यतर प्रवृत्तियां मिलती हैं, उनके आधार पर उसको आधुनिक एकांकी के रूप में देखना अनुचित नहीं होगा। रसोद्रेक के लिए संगीत–व्यवस्था, संस्कृत नाट्य प्रणाली का विदूषक, स्वगत कथन आदि प्राचीन परंपराओं के निर्वाह के साथ ही स्थल की एकता, पात्रों का मनोवैज्ञानिक चरित्र–चित्रण, गतिशील कथानक आदि आधुनिक एकांकी सभी विशेषताएं 'एक घूंट' में मिलती हैं। अतः भारतेंदु ने यदि आधुनिक एकांकी की नींव डाली है तो उसे पल्लवित और पुष्पित करने का श्रेय प्रसाद जी को ही है।

वास्तव में आधुनिक ढंग से हिन्दी एकांकियों का विकास प्रसाद युग में ही हुआ, क्योंकि इस युग में कुछ युगांतकारी नवीन प्रयोग एकांकी क्षेत्र में हुए। इस युग में एकांकीकारों ने पाश्चात्य अनुकरण पर नवीन शैली में एकांकी लिखना प्रारंभ किया तथा पाश्चात्य तकनीक को अपनाया। स्पष्टतः इस युग में एकांकी नाटकों में पाश्चात्य नाट्य

टिप्पणी

सिद्धांतों की प्रेरणा एवं प्रभाव विद्यमान है। पाश्चात्य नाटककारों, हैनरिक इब्सन, गाल्सवर्दी तथा बर्नाड शॉ आदि का प्रभाव इस युग के एकांकियों पर प्रत्यक्ष रूप से पड़ा तथा इससे एकांकी साहित्य को परिपक्वता की स्थिति पर पहुंचने में सहायता मिली।

आलोच्य युग के एकांकियों में अभिनव तत्वों की मान्यता परिलक्षित होती है। अंकों के स्थान पर एकांकी में दृश्यों का प्रयोग हुआ। भारतेंदु युग में जो एकांकी संस्कृत परिपाटी पर रचे गए थे, इस युग में वे नवीन रूपों में विकसित होने लगे। प्राचीनता का मोह छोड़कर नवीन ढंग के एकांकी नाटक लिखे गए जो कथानक की दृष्टि से मानव जीवन के अत्यधिक निकट थे। प्राचीन कथावस्तु में जो कृत्रिमता होती थी उसके स्थान पर सामाजिक, पारिवारिक एवं दैनिक समस्याओं को एकांकी का विषय बनाना प्रारंभ किया गया। ये रचनाएं यथार्थवाद के निकट आयीं। प्राचीन कृत्रिम प्रणाली, काव्यमय कथोपकथन, प्राचीन रंगमंच एवं अस्वाभाविकता के बहिष्कार का स्वर इस युग की रचनाओं में प्रमुखतया प्राप्त होता है। नयी समस्याएं, विचारधारा एवं गद्यात्मक शिष्ट भाषा का प्रयोग प्रारंभ हुआ।

प्रसाद युग में जिन सामाजिक एकांकियों की रचना हुई उन पर युगीन सामाजिक पृष्ठभूमि का प्रभाव स्पष्ट रूप से दृष्टिगत होता है। प्रसाद युगीन एकांकीकारों का आलोच्य युग की अन्य नवीन समस्याओं की ओर भी ध्यान आकर्षित हुआ।

तत्कालीन समाज की नग्न विकृतियों का चित्रण करने वाले अनेक एकांकियों की रचना इस युग में हुई। जीवानंद शर्मा कृत 'बाला का विवाह', हरिकृष्ण शर्मा कृत 'बुढ़ऊ का ब्याह', जी.पी. श्रीवास्तव रचित 'गड़बड़झाला' और 'भूलचूक, रामसिंह वर्मा कृत 'रेशमी रूमाल', श्री बदरीनाथ भट्ट कृत 'विवाह विज्ञापन', डॉ. सत्येंद्र कृत 'बलिदान' आदि प्रमुख हैं।

इस युग के एकांकियों में राष्ट्रीयता का स्वर सर्वाधिक मुखरित हुआ है। मंगल प्रसाद विश्वकर्मा कृत 'शेरसिंह', सुदर्शन कृत 'प्रताप प्रतिज्ञा', 'राजपूत की हार' तथा 'जब आंखें खुलती हैं' आदि राष्ट्रीय भावना से ओतप्रोत एकांकी रचनाएं हैं।

प्रसाद युगीन एकांकीकारों ने अनेक ऐतिहासिक एकांकियों की रचना करके भारतीय जनता को प्राचीन भारतीय गौरव एवं अतीत के स्वरूप का स्मरण कराया। मंगलाप्रसाद विश्वकर्मा कृत 'शेरसिंह' में राष्ट्रीयता, स्वातंत्र्य प्रेम तथा भारतीय अतीत के गौरवशाली स्वरूप की प्रतिष्ठा है। श्री आनंदी प्रसाद श्रीवास्तव कृत 'नूरजहां', 'चाणक्य और चंद्रगुप्त', 'शिवाजी और भारत राजलक्ष्मी' ऐतिहासिक कृतियां हैं। श्री ब्रजलाल शास्त्री रचित 'निला', 'दुर्गावती', 'पद्मिनी', 'पन्ना', 'तारा', 'किरण देवी' आदि ऐतिहासिक आदर्शवाद से प्रभावित अतीत गौरव को स्पष्ट करने वाली रचनाएं हैं। श्री सुदर्शन कृत 'राजपूत की हार', 'प्रताप प्रतिज्ञा' आदि में राजपूती शौर्य, राजपूती स्त्रियों का स्वदेश हित हेतु कर्तव्य का पालन एवं देश प्रेम की भावना का प्रभावपूर्ण वर्णन हुआ है। सेठ गोविंददास ने तो बहुत ही बड़ी संख्या में ऐतिहासिक एकांकियों की रचना की है।

धार्मिक पौराणिक एकांकी धारा को प्रवाहित करने में राधेश्याम कथावाचक कृत 'कृष्ण–सुदामा', 'शांति के दूत भगवान', 'सेवक के रूप में भगवान कृष्ण', जयदेव शर्मा रचित 'न्याय और अन्याय', जयशंकर प्रसाद कृत 'सज्जन' और 'करुणालय', आनंदी प्रसाद कृत

टिप्पणी

'पार्वती और सीता', चतुरसेन शास्त्री कृत 'सीताराम', राधा–कृष्ण', हरिश्चंद्र–शैव्या' आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। इस प्रकार प्रसाद युग में कुछ एकांकीकारों ने धार्मिक पौराणिक एकांकी की प्रवृत्ति को आगे बढ़ाने में महत्वपूर्ण योग दिया।

निष्कर्ष के रूप में कहा जा सकता है कि इस युग ने आगामी एकांकीकारों को एक ठोस आधारभूमि प्रदान की जिसमें आधुनिक एकांकी साहित्य और भी स्वतंत्र रूप से विकसित हुआ।

1.5.3 प्रसादोत्तर युग

प्रसादोत्तर युग में यद्यपि एकांकी की अनेक प्रवृत्तियों को प्रश्रय मिला है तथापि सामाजिक एकांकी की प्रवृत्ति पर लगभग सभी युगीन एकांकीकारों ने अपनी लेखनी चलाई। प्रस्तुत युग के प्रमुख एकांकीकार डॉ. रामकुमार वर्मा ने तो अनेक सामाजिक समस्या प्रधान एकांकियों की रचना करके हिन्दी एकांकी साहित्य को बहुमूल्य धरोहर प्रदान की है। इन्होंने जीवन की वास्तविकता को अपनी एकांकियों का आधार बनाया। इस दृष्टि से इनके 'एक तोले अफीम की कीमत', 'अठारह जुलाई की शाम', 'दस मिनट', 'स्वर्ग का कमरा', 'जवानी की डिब्बी', 'आंखों का आकाश', 'नहीं का रहस्य', 'रंगीन स्वप्न' आदि एकांकियां सामाजिक एकांकी की प्रवृत्ति का प्रतिनिधित्व करते हैं। वर्मा जी के समान उपेंद्रनाथ 'अश्क' का ध्यान भी विविध वैयक्तिक, पारिवारिक एवं सामाजिक समस्याओं की ओर गया। इनकी एकांकी रचनाओं में 'चरवाहे', 'चिलमन', 'लक्ष्मी का स्वागत', 'पहेली', 'सखी डाली', 'अंधी गली', 'तूफान से पहले' आदि सामाजिक दृष्टि से विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। श्री शंभुदयाल सक्सेना रचित 'कन्यादान', 'नेहरू के बाद', 'मुर्दों का व्यापार', 'नया समाज', 'नया हल नया खेत', 'सगाई', 'मृत्युदान' आदि एकांकी सामाजिक समस्याओं को प्रस्तुत करते हैं। हरिकृष्ण प्रेमी ने 'बादलों के पार', 'वाणी मंदिर', 'सेवा मंदिर', 'घर या होटल', 'निष्ठुर न्याय' आदि एकांकी रचनाओं में विविध सामाजिक समस्याओं का अंकन किया है जिनमें विधवा समस्या, नारी की आधुनिकता, वर्ग वैषम्य, जातीय बंधन की संकीर्णता, प्राचीन परंपराओं एवं मान्यताओं की अर्थहीनता, पुरुष की वासना लोलुपता एवं दुष्चरित्रता आदि का चित्रण प्रमुख रूप से किया है। भगवतीचरण वर्मा कृत 'मैं और केवल मैं', 'चौपाल में', तथा 'बुझता दीपक' में पीड़ित मानव की अंतर्वेदना का करुण स्वर उभर कर सामने आया है। श्री रामवृक्ष बेनीपुरी रचित 'नया समाज', 'अमर ज्योति' तथा 'गांव का देवता' आदि रचनाएं सामाजिक समस्या प्रधान हैं। श्री सद्गुरुचरण अवस्थी ने भारतीय संस्कृति के आदर्शों को उपयुक्त एवं उचित तर्कों की कसौटी पर कसकर उनको समाज के लिए उपयोगी सिद्ध किया जिनमें बुद्धि, तर्क एवं विवेक का प्राधान्य है। इस दृष्टि से 'हां में नहीं का रहस्य', 'खद्दर', 'वे दोनों' आदि विशेष महत्वपूर्ण रचनाएं हैं। इनके अतिरिक्त चंद्रगुप्त विद्यालंकार रचित 'प्यास' तथा 'दीनू', श्री यज्ञदत्त शर्मा कृत 'छोटी बात', 'साथ', 'दुविधा', एस.सी. खत्री रचित 'बंदर की खोपड़ी', 'प्यारे सपने', श्री सज्जाद जहीर रचित 'बीमार' आदि रचनाओं में सामाजिक जीवन के सत्य को उभारते हुए इसका सर्वपक्षीय चित्रण किया गया है।

प्रसादोत्तर युग राजनीतिक क्रांति का युग था। गांधी जी का प्रभाव राजनीतिक जीवन में विशेष रूप से पड़ रहा था। दूसरी ओर ब्रिटिश सरकार का दमन चक्र भी

टिप्पणी

राजनीतिक क्रांति को कुचलने के लिए तीव्र गति से चल रहा था। एकांकीकारों ने तत्कालीन राजनीतिक समस्याओं एवं गतिविधियों का चित्रण करना तथा देशवासियों में देश प्रेम एवं स्वतंत्रता की भावना को प्रबल करना अपना महान कर्तव्य समझा।

आलोच्य युग में कुछ देशद्रोही वैयक्तिक स्वार्थों के कारण ब्रिटिश शासकों का साथ दे रहे थे। ऐसे देशद्रोहियों को देशभक्ति की शिक्षा देने की दृष्टि से एकांकीकारों ने ऐतिहासिक पात्रों के आदर्श एवं त्यागमय चरित्र को प्रस्तुत करके प्राचीन भारतीय गौरव की ओर ध्यान भी आकर्षित करवाया। डॉ. रामकुमार वर्मा के ऐतिहासिक एकांकियों में 'चारुमित्र', 'पृथ्वीराज की आंखें', 'दीपदान', 'रात का रहस्य', 'प्रतिशोध', 'राज श्री' आदि प्रमुख हैं। जगदीशचंद्र माथुर ने 'कलिंग विजय' तथा 'शारदीया' शीर्षक एकांकियों की रचना ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर की है तथा भारतीय सांस्कृतिक वातावरण का प्रभावोत्पादक स्वरूप चित्रित किया है। राष्ट्रीय ऐतिहासिक भावना पर 'सिकंदर', 'जेरुसलम' आदि एकांकियों की रचना करके भुवनेश्वर प्रसाद ने अपने देश प्रेम का परिचय दिया है।

हरिकृष्ण प्रेमी रचित 'मान मंदिर', 'न्याय मंदिर', 'मातृभूमि का मान', 'प्रेम अंधा है', 'रूपशिखा' आदि राष्ट्रीय भावना से ओतप्रोत ऐतिहासिक रचनाएं हैं। श्री यज्ञदत्त शर्मा रचित 'प्रतिशोध' तथा 'हेलन' में भारत के गौरवमय अतीत की झांकी प्रस्तुत की गयी है। डॉ. सत्येंद्र रचित 'कुणाल', 'प्रायश्चित', 'विक्रम का आत्ममेघ' में प्राचीन कथानक लेकर स्वस्थ तथा तार्किक विचारधारा को प्रतिपादित किया गया है। भारतीय सांस्कृतिक गौरव की प्रतिष्ठा, अतीत कालीन भारतीय गौरव की महत्ता तथा नागरिकों के चारित्रिक बल की अभिवृद्धि करने वाले आदर्श पात्रों की सृष्टि करके लेखक ने राष्ट्रीय पुनर्निर्माण में सहयोग प्रदान किया है। गिरिजाकुमार माथुर रचित 'विषपान', 'कमल और रोटी', 'वासवदत्ता' आदि में देशभक्तिपूर्ण आत्म बलिदान तथा राष्ट्रीय स्वतंत्रता प्राप्ति हेतु किए गए शौर्यपूर्ण कार्यों का चित्रण है। श्री रामवृक्ष बेनीपुरी रचित 'संघमित्रा', 'सिंहल विजय', 'नेत्रदान', 'तथागत' आदि प्रसिद्ध ऐतिहासिक घटनाओं पर आधारित हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि प्रसादोत्तर युग में अनेक एकांकीकारों ने बहुत बड़ी संख्या में ऐतिहासिक पृष्ठभूमि के आधार पर एकांकियों की रचना करके प्राचीन भारतीय गौरव को वर्तमान के समक्ष रखा है।

आलोच्य युग में अनेक एकांकीकारों ने अनेक हास्य व्यंग्य प्रधान एकांकियों की रचना करके विभिन्न सम–सामयिक समस्याओं का अभिव्यक्तिकरण एवं समाधान प्रस्तुत किया। इन एकांकीकारों ने उन विभिन्न समस्याओं पर व्यंग्यामक प्रहार किया जो सामाजिक, साहित्यिक एवं राजनीतिक जीवन के लिए अभिशाप बनी हुई थीं। उपेंद्रनाथ 'अश्क' ने विशेष रूप से इस श्रेणी के एकांकियों की रचना की।

मनोवैज्ञानिक एकांकी की प्रवृत्ति का जन्म प्रसादोत्तर युग में आकर हुआ क्योंकि इस समय तक मनोविज्ञान विषय का पर्याप्त विकास हो चुका था। पाश्चात्य एकांकीकारों के प्रभावस्वरूप हिन्दी एकांकीकारों ने भी पात्रों के मन की गहराइयों में पहुंचकर उनके मनोभावों के चित्रण को परमावश्यक समझा। जगदीशचंद्र माथुर रचित 'मकड़ी का जाला', भुवनेश्वर प्रसाद रचित 'ऊसर', 'प्रतिमा का विवाह' तथा 'लाटरी' आदि मनोविश्लेषण प्रधान मनोवैज्ञानिक रचनाएं हैं।

टिप्पणी

इस प्रकार प्रसादोत्तर युग में एकांकी साहित्य का एक स्वतंत्र अस्तित्व परिलक्षित होता है। अनेक पाश्चात्य नाटककारों जैसे इब्सन, शॉ, गाल्सवर्दी, चेखव आदि एकांकीकारों की रचनाओं का हिन्दी अनुवाद प्रारंभ हो गया था। इन अंग्रेजी एकांकियों के हिन्दी अनुवादों की मांग रेडियो के क्षेत्र में अधिक थी। इस प्रकार आलोच्य युगीन एकांकीकारों ने विभिन्न नवीन प्रयोगों के द्वारा हिन्दी एकांकी साहित्य को समृद्धशाली बनाया।

1.5.4 स्वातंत्र्योत्तर युग (1947 से अब तक)

हिन्दी एकांकी के विकास की चौथी अवस्था में हिन्दी एकांकियों पर रेडियो का प्रभाव बड़ी गहराई से पड़ा है। रेडियो नाटकों के रूप में नाटकों का नवीन रूप हमारे समक्ष आया। एक सरल व सस्ती मनोरंजन का माध्यम होने के कारण श्रोतागण इसमें रुचि लेने लगे। इसलिए रेडियो एकांकियों की मांग इस युग में अधिक रही।

आलोच्य युग प्रत्येक दृष्टि से क्रांतिकारी परिवर्तनों का युग था। इसमें पूर्व युग की सभी प्रवृत्तियों का समुचित उत्कर्ष हुआ। इस युग में सामाजिक जीवन में होने वाले विभिन्न पक्षीय परिवर्तनों और विकास का यथार्थपरक चित्रण करते हुए जहां एक ओर प्रमुख सामाजिक समस्याओं का निदान प्रस्तुत किया गया वहां सामाजिक विघटन के कारणों का भी विश्लेषण हुआ। इन एकांकीकारों द्वारा सामाजिक कुरीतियों पर जोरदार शब्दों में की गयी टीका टिप्पणी इस तथ्य का द्योतक है कि इन एकांकीकारों का सामाजिक दृष्टिकोण सुधारवादी है। इस क्षेत्र में विनोद रस्तोगी रचित 'बहू की विदा', कणाद ऋषि भटनागर रचित 'नया रास्ता' तथा 'अपना घर' दहेज की कुप्रथा का पर्दाफाश करते हैं। प्रस्तुत युग के सामाजिक एकांकी में विनोद रस्तोगी, जयनाथ नलिन, लक्ष्मीनारायण लाल, राजाराम शास्त्री, कैलाश देव, विष्णु प्रभाकर माचवे, रेवतीशरण शर्मा, श्री चिरंजीत, भारत भूषण अग्रवाल, कृष्ण किशोर, करतार सिंह दुग्गल, स्वरूप कुमार बख्शी, गोविंद लाल माथुर आदि ने समाज में व्याप्त विभिन्न सामाजिक रूढ़ियों एवं विकृतियों के चित्र खीचें हैं। इस युग के एकांकीकारों का यथार्थपरक दृष्टिकोण एवं मानवीय मूल्यों के प्रति विशेष आग्रह रहा है। विष्णु प्रभाकर के एकांकियों में 'बंधन मुक्त', 'पाप', 'साहस', 'प्रतिशोध' तथा 'इनसान', 'वीर पूजा' आदि प्रमुख हैं।

आलोच्य युग के हिन्दी एकांकी में राजनीतिक जीवन, स्वाधीनता संघर्ष, बंगाल का अकाल, भुखमरी, फासीवाद का विरोध, जागीरदारी और देशी नरेशों का जीवनयापन तथा अन्य अनेक राष्ट्रीय एवं अंतर्राष्ट्रीय समस्याएं प्रकट हुई हैं। जयनाथ नलिन की राष्ट्रीय रचनाओं में सृजनात्मक प्रवृत्ति के दर्शन होते हैं। देश की स्वतंत्रता, इसके लिए किया हुआ बलिदान, सर्वोच्य त्याग, सतत उद्योग एवं कर्म की आवश्यकता के महत्व का प्रतिपादन इनकी रचनाओं में हुआ है। इनके 'विद्रोही की गिरफ्तारी', 'देश की मिट्टी', 'युग के बाद', 'लाल दिन' आदि राष्ट्रीय भावना से परिपूर्ण एकांकी हैं। विष्णु प्रभाकर ने जो राजनीतिक भावना से परिपूर्ण एकांकी लिखे उनमें राजनीतिक उथल–पुथल, समाज पर राजनीतिक प्रभाव, स्वतंत्रता आंदोलन तथा राजनीतिक गौरव का चित्रांकन किया गया है। इसके अतिरिक्त स्वातंत्र्योत्तर युग में अन्य अनेक प्रतिभा संपन्न एकांकीकार भी हुए जिन्होंने अपनी प्रतिभा का परिचय देते हुए हिन्दी एकांकी को संपन्न एवं समृद्ध बनाने में महत्वपूर्ण योग दिया है।

टिप्पणी

संक्षिप्त रूप में, हिन्दी एकांकी का विकास क्रमशः भारतेंदु युग, प्रसादोत्तर युग तथा स्वातंत्र्योत्तर युग में संपन्न हुआ। भारतेंदु युग में जो एकांकी लिखी गई वे प्रायः नाटक का ही लघु रूप थी। इस युग में एकांकी का स्वतंत्र रूप नहीं मिलता। किंतु प्रसाद युग से प्रारंभ होकर स्वातंत्र्योत्तर काल तक इसका स्वतंत्र स्वरूप निश्चित हुआ जो निश्चित रूप से प्रगति युग कहा जा सकता है।

1.6 कहानी

कथा कहने और सुनने की प्रवृत्ति आदिम काल से चली आ रही है। कहानी नामक विधा का उद्‌भव बीसवीं शताब्दी की देन है। भले ही कहानी का स्रोत खोजने वाले कभी इसे पंचतंत्र, हितोपदेश, जातक–कथा की महान कहानियों से जोड़ने का प्रयास करते हैं तो कभी ऋग्वेद के संचार सूक्तों, उपनिषदों की रूपक–कथाओं, रामायण और महाभारत के उपाख्यानों से। इतना ही नहीं, वे इसका संबंध *बेताल पचीसी, सिंहासन बत्तीसी* से जोड़कर मध्य देशों की अरबी–फारसी से लिखी *अलिफ–लैला, हजार दास्तान, गुलिस्ता–बोस्तां* से जोड़ते हुए प्रसिद्ध लोक–कथाओं *शीरीं–फरहाद, लैला–मजनू* तक पहुंच जाते हैं। इन कथाओं में विलक्षण कल्पना, घटना–जाल, चमत्कार, प्रश्नोत्तर, जिज्ञासा, संघर्ष, जय–विजय आदि का अद्‌भुत चित्रण मिलता है। सारांश यह कि कहानियों के आरंभ की परंपरा अति प्राचीन है। कालक्रम एवं परिस्थितियों के अनुसार इसका स्वरूप बदलता रहा। कहानी को समय–समय पर विभिन्न नामों से पुकारा जाता रहा– कथा, आख्यान, गल्प आदि।

1.6.1 कहानी का उद्‌भव एवं विकास

इन सभी स्वीकृतियों के बाद इस तथ्य से इनकार नहीं किया जा सकता कि आज जिस रूप में कहानी लिखी जा रही है वह परंपरागत कदापि नहीं है। उसका स्वरूप नितांत भिन्न है। जिस प्रकार आधुनिक युग में पाश्चात्य साहित्य के प्रभाव से हिन्दी साहित्य की अन्य विधाओं यथा नाटक, उपन्यास, निबंध, समालोचना आदि का सूत्रपात हुआ उसी प्रकार से कहानी का जन्म अंग्रेजी की *'शार्ट–स्टोरी'* से हुआ।

अब प्रश्न यह उठता है कि हिन्दी की पहली कहानी किसे माना जाए। अन्य आधुनिक गद्य–विधाओं के समान आधुनिक कहानी का प्रवर्तन भारतेंदु युग में ही हुआ। कुछ विचारक इंशा अल्ला खां की 'रानी केतकी की कहानी' को हिन्दी की प्रथम कहानी मानते हैं। इसमें किस्सागोई के अतिरिक्त कुछ भी नहीं है। इसके बाद राजा शिवप्रसाद सितारे हिंद की 'राजा भोज का स्वप्न' और भारतेंदु की 'एक उद्‌भुत अपूर्व स्वप्न' नामक कहानियां सामने आईं। इनमें कहानी नाम का कोई तत्व उपलब्ध नहीं होता। इन्हें कथात्मक शैली के निबंध कहा जा सकता है। इसी समय पाश्चात्य साहित्य के प्रभाव से बांग्ला, मराठी और गुजराती में भी इन कहानियों के अनुवाद होने लगे। इन अनुवादों ने ही हिन्दी साहित्यकारों को कहानी लेखन के लिए प्रेरणा दी। यहीं से हिन्दी की मौलिक कहानी ने स्वरूप लिया। महावीर प्रसाद द्विवेदी ने 'सरस्वती' नामक पत्रिका का संपादन किया था। 'सरस्वती' के प्रथम वर्ष में ही किशोरी लाल गोस्वामी की 'इंदुमती' नामक कहानी छपी और इसके बाद

अपनी प्रगति जांचिए

13. आधुनिक एकांकी की प्रथम मौलिक कृति के रूप में किस कृति को लिया जा सकता है?
14. हरिकृष्ण प्रेमी रचित 'मान मंदिर', 'न्याय मंदिर', 'मातृभूमि का मान' आदि रचना किस प्रकार की रचनाएं हैं?
15. मनोवैज्ञानिक एकांकी की प्रवृत्ति का जन्म किस युग में हुआ?
16. सही–गलत बताइए–
    (क) जयनाथ नलिन की राष्ट्रीय रचनाओं में सृजनात्मक प्रवृत्ति के दर्शन होते हैं।
    (ख) भारतेंदु युग में लिखी गई एकांकियां नाटक का लघु रूप नहीं थी।

टिप्पणी

बंग महिला की 'दुलाई वाली' रामचंद्र शुक्ल की 'ग्यारह वर्ष का समय' प्रकाशित हुई। इन कहानियों को हम प्रयोगशील कहानियां कह सकते हैं जिनमें कहानीकारों ने विदेशी या बांग्ला साहित्य के प्रभाव में आकर हिन्दी में कहानी लिखने का प्रयास किया। कुछ विद्वान गुलेरी जी की 'उसने कहा था' को हिन्दी की पहली कहानी मानते हैं। अब माधवराव सप्रे की कहानी 'एक टोकरी भर मिट्टी' को हिन्दी की पहली कहानी माना जाता है, जो 1901 में प्रकाशित हुई थी।

कहानी का विकास

1900 से लेकर आज तक कहानी लेखन का क्रम उत्तरोत्तर विकास के पथ पर अग्रसर आपके अध्ययन की सुविधा के लिए हम इसे चार भागों में विभाजित करते हैं–

1. पूर्व प्रेमचंद युग
2. प्रेमचंद–प्रसाद युग
3. उत्तर प्रेमचंद युग
4. स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी कहानी

1. पूर्व प्रेमचंद युग – इस काल को हिन्दी कहानी का शैशव काल कहा जा सकता है। इस काल की प्रतिनिधि कहानियों के विषय में अभी ऊपर आपको बताया है– किशोरी लाल गोस्वामी की *इंदुमती,* रामचंद्र शुक्ल की *'ग्यारह वर्ष का समय',* बंग महिला की *'दुलाई वाली'* और माधवराव सप्रे की *'एक टोकरी भर मिट्टी'*। इसी समय कुछ और कहानियां भी प्रकाश में आईं– किशोरी लाल गोस्वामी की *'गुलबहार'*, मास्टर भगवान दास की *'प्लेग की चुड़ैल'*, वृंदावनलाल वर्मा की *'राखी बंध भाई'* आदि। इनमें किसी प्रकार की प्रौढ़ता दिखाई नहीं देती।

2. प्रेमचंद–प्रसाद युग – पुरानी कथा कहानियां घटना वैचित्र्य के द्वारा मनोरंजन तो कर देती थीं किंतु शिक्षित जनता को प्रभावित नहीं कर पातीं थीं। पाश्चात्य कहानी कला से परिचित होते ही हिन्दी में कलापूर्ण कहानियों की सृष्टि होने लगी। सौभाग्य की बात है कि अपने प्रारंभिक काल में ही कहानी को प्रेमचंद और प्रसाद जैसी दो ऐसी रचना शक्तियां मिलीं जिन्होंने हिन्दी कहानी में एक युगांतरकारी परिवर्तन किया। इन दोनों रचना शक्तियों का क्षेत्र अलग था। एक कहानी को समाज के व्यापक संदर्भों से जोड़ रही थी और दूसरी व्यक्ति की प्रतिष्ठा को रेखांकित कर रही थी।

प्रेमचंद की कुछ कहानियां पहले उर्दू की *'जमाना'* पत्रिका में (1907) प्रकाशित हुईं। इसके साथ ही *'सरस्वती'* में उन्होंने हिन्दी में कहानियां लिखनी आरंभ कीं। *'सौत', 'पंच परमेश्वर', 'बूढ़ी काकी', 'ईश्वरीय न्याय', 'दुर्गा का मंदिर'* उसी समय की कहानियां हैं। कहानी साहित्य में प्रेमचंद का प्रवेश सर्वथा युगांतरकारी सिद्ध हुआ। उन्होंने साहित्यिक जगत में आते ही कल्पना को यथार्थवाद की ओर उन्मुख कर दिया। वह जनता के सुख–दुख में भाग लेने वाले कलाकार थे। इसलिए उनकी कहानियों में समस्त भारतीय समाज मुखरित हो उठा। स्वाधीनता की

टिप्पणी

लड़ाई, संयुक्त परिवार में विघटन, जातीय एकता, किसानों की समस्याएं, अछूतोद्धार, विधवा समस्या, औद्योगिकरण, सांप्रदायिक द्वेष, सामाजिक रूढ़ियां, धर्म, जाति और परंपरा से संबंधित अनेक विषय उनकी कहानियों में आकार लेने लगे। उन्होंने लगभग 300 कहानियां लिखीं जिनमें से प्रमुख कहानियां मानसरोवर के आठ भागों में संकलित हैं। *'बड़े घर की बेटी', 'शतरंज के खिलाड़ी', 'पूस की रात', 'ठाकुर का कुआं'* और *'कफन'* उनकी प्रसिद्ध कहानियां हैं।

सन् 1911 में जयशंकर प्रसाद की *'ग्रंथि'* कहानी *'इंदु'* नामक पत्रिका में प्रकाशित हुई। इससे हिन्दी कहानी में एक महत्वपूर्ण मोड़ आया। प्रसाद मूलतः कवि थे अतः उनकी कहानियों में छायावाद की मूल प्रवृत्ति 'वैयक्तिकता' की सूक्ष्म प्रतिच्छाया दिखाई देती है। अधिकांश कहानियों में वैयक्तिक सुख–दुःख वैयक्तिक द्वंद्व का चित्रण मिलता है। *'आकाशदीप', 'पुरस्कार', 'मछुआ', 'ममता'* आदि इसी प्रकार की कहानियां हैं। *'छाया', प्रतिध्वनि', 'आकाशदीप', 'आंधी', 'इंद्रजाल'* प्रसाद की कहानियों के संकलन हैं।

इस काल के अन्य कहानी लेखकों में प्रमुख हैं– चंद्रधर शर्मा गुलेरी। इन्होंने तीन कहानियां लिखीं– *'सुखमय जीवन', 'बुद्धू का कांटा'* और *'उसने कहा था'*। इनका नाम केवल एक कहानी 'उसने कहा था' से ही हिन्दी साहित्य के इतिहास में अमर रहेगा।

विशंभरनाथ शर्मा कौशिक और सुदर्शन प्रेमचंद परंपरा के कहानीकार हैं। इन्होंने प्रेमचंद की भांति ही अपने आस–पास से कहानियों के विषय चुने। कौशिक की *'ताई'* और सुदर्शन की *'हार की जीत'* प्रसिद्ध कहानियां हैं।

इसी काल में राधाकृष्ण दास और विनोद शंकर व्यास ने प्रसाद की तरह भाव प्रधान कहानियां लिखीं। चतुरसेन शास्त्री ने विभिन्न युगों के ऐतिहासिक प्रसंगों पर आधारित अनेक मार्मिक कहानियों की रचना की। 'उग्र' ने परंपरा से हटकर विद्रोह का स्वर मुखरित किया। वृंदावनलाल वर्मा ने प्रमुखतः ऐतिहासिक कहानियां लिखीं।

इस युग के अन्य प्रमुख कहानीकार हैं– भगवती प्रसाद वाजपेयी, राहुल सांकृत्यायन, सुभद्रा कुमारी चौहान, उषा देवी मित्रा आदि।

हिन्दी कहानी के विकास की दृष्टि से यह युग अत्यंत महत्वपूर्ण रहा। प्रसाद और प्रेमचंद की रचना प्रक्रिया ने हिन्दी कथा साहित्य में दो निश्चित धाराओं को स्वरूप दिया– व्यक्ति और समाज। आगे चलकर प्रसाद की इस व्यक्तिवादी चिंतनधारा को जैनेंद्र, इलाचंद्र जोशी तथा अज्ञेय ने और प्रेमचंद की समाजवादी चिंतनधारा को यशपाल, भीष्म साहनी, ज्ञानरंजन और अमरकांत ने आगे बढ़ाया।

3. **उत्तर प्रेमचंद युग** – उपन्यास का विकास पढ़ते हुए आपने यह जाना कि इस युग में दो प्रमुख प्रवृत्तियों ने संपूर्ण साहित्य को प्रभावित किया– मनोवैज्ञानिक और समाजवादी यथार्थवाद। इनके प्रेरक थे फ्रायड एवं कार्ल मार्क्स। हिन्दी कहानी पर भी इन दोनों चिंतकों का विशेष प्रभाव दिखाई देता है।

टिप्पणी

प्रेमचंद और प्रसाद के बाद हिन्दी कहानी को नया आयाम देने वालों में जैनेंद्र का नाम प्रमुख है। उन्होंने कथावस्तु को सामाजिक धरातल से ऊपर उठाकर व्यक्तिगत और मनोवैज्ञानिक भूमिका पर प्रतिष्ठित किया। *'खेल', 'अपना–अपना भाग्य', 'नीलम देश की राजकन्या', 'पाजेब'* आदि में जैनेंद्र ने व्यक्ति मन की शंकाओं, प्रश्नों तथा आंतरिक गुत्थियों को अंकित किया है। इसके अतिरिक्त अधिकांश कहानियों का मुख्य विषय नारी है। यह नारी पतिव्रत्य की चहारदीवारी से बाहर निकलकर मुक्ति की सांस लेना चाहती है। *'जाह्नवी', 'रत्नप्रभा', 'दो सहेलियां', 'प्रमिला', 'मानरक्षा'* आदि की गणना इसी संदर्भ में रेखांकित की जा सकती है।

इलाचंद्र जोशी ने कथा–साहित्य में व्यक्तिवाद को प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया। उनका चिंतन जैनेंद्र से भिन्न है। वह मानव मन की गहराइयों में झांककर व्यक्ति–मन के भीतर दमित वासनाओं तथा कुंठाओं का विश्लेषण करते हैं। उनकी कहानियों के अधिकांश पात्र चोर, जुआरी, लंपट, मद्यप और हत्यारे हैं। ये सभी पात्र किसी न किसी हीन–भावना के शिकार होते हैं। *'आहुति', 'डायरी के नीरस पृष्ठ', 'दुष्कर्मी'* आदि इसी प्रकार की कहानियां हैं।

अज्ञेय, प्रेमचंद परवर्ती कथा–साहित्य के प्रमुख कहानीकार हैं। उन्होंने अपनी कहानियों में व्यक्ति–चरित्र को प्रधानता दी है। उनकी यह धारणा है कि व्यक्ति को नैतिक दायित्व की क्षमता से संपन्न करके ही समाज का नैतिक धरातल ऊंचा किया जा सकता है। अतः व्यक्ति–स्वातंत्र्य आवश्यक है। वह समाज का अध्ययन व्यक्ति के माध्यम से करते हैं और समाज की गली–सड़ी, खोखली मान्यताओं के बदले व्यक्ति के भीतर स्थित दृढ़तर मान्यताओं को प्रतिष्ठित करने की चेष्ठा करते हैं। इनके चिंतन पर देशी और विदेशी चिंतकों का प्रभाव है। यदि केवल उनके कहानी संबंधी चिंतन पर दृष्टि केंद्रित की जाए तो वह पश्चिमी दार्शनिक ज्यां पाल सार्त्र के अस्तित्ववादी चिंतन से प्रभावित दिखाई देते हैं। अज्ञेय का प्रथम कहानी संग्रह *'त्रिपथगा'* 1931 में प्रकाशित हुआ था। 'रोज' उनकी प्रसिद्ध कहानी है।

इस व्यक्तिवादी धारा के साथ ही इस समय यशपाल ने अपने कथा साहित्य के माध्यम से समाज में फैली सब प्रकार की कुरूपताओं का पर्दाफाश किया। उनके कथ्य का क्षेत्र इतना व्यापक रहा कि समाज की कोई भी विकृति उनकी आंखों से ओझल नहीं हुई। उनकी दृष्टि मार्क्सवादी थी अतः उनका लक्ष्य एक ही रहा– सामाजिक वैषम्य का उद्घाटन करना। इनके कहानी संग्रहों– *'पिंजड़े', 'वो दुनिया', 'ज्ञानदान', 'तर्क का तूफान', 'भस्मावृत', 'चिंगारी', 'अभिशप्त', 'फूलों का कुरता', 'उत्तमी की मां', 'सच बोलने की भूल'* और *'तुमने क्यों कहा था मैं सुंदर हूं'* आदि उल्लेखनीय हैं। *'मक्रील', 'वो दुनिया', 'गण्डेरी', 'पराया सुख', 'करवा का व्रत'*, उनकी प्रसिद्ध कहानियां हैं। इनमें समस्या कोई भी हो नारी के शोषण की या पुरुष के शासन की, वर्ग वैषम्य की आर्थिक विषमता की, धर्म संबंधी मिथ्या विश्वासों की या समाज में फैले भ्रष्टाचार की, पात्र उनकी विचारधारा के अनुरूप

टिप्पणी

स्वरूप लेते रहे। इस प्रकार प्रत्येक कहानी में उनका समाजवादी चिंतन ही प्रमुख रहा है।

इस समाजवादी परंपरा पर आगे चलकर राहुल, रांगेय राघव, नागार्जुन ने सशक्त कहानियां लिखीं। विष्णु प्रभाकर और उपेंद्रनाथ अश्क ने भी इसी समय कहानी के क्षेत्र में अपना नाम स्थापित किया। इनके पात्र मध्यवर्ग और निम्नवर्ग से संबंधित हैं। विष्णु प्रभाकर की *'धरती अब भी घूम रही है'* और उपेंद्रनाथ अश्क की *'डाची'* दोनों कहानियां हिन्दी कथा–साहित्य की चर्चित कहानियां हैं। इनकी कहानियों में व्यक्ति एवं समाज दोनों ही प्रमुख रहे। सामाजिक एवं पारिवारिक जीवन को प्रश्रय देने वाले कहानीकारों में चंद्रगुप्त विद्यालंकार, भगवतीप्रसाद वाजपेयी, भगवतीचरण वर्मा के नाम महत्वपूर्ण हैं। ऐतिहासिक परंपरा की कहानियों में वृंदावनलाल वर्मा प्रमुख हैं।

इस प्रकार इस युग में हिन्दी कहानी अपने विकास की प्रारंभिक अवस्थाओं को पार करते हुए वहां पहुंच गई जहां से इसके श्रेष्ठ रूप के दर्शन होने लगते हैं।

4. **स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी कहानी** – यह वह समय था जब देश स्वतंत्र हो चुका था। सत्ता कांग्रेस के हाथ में थी। संविधान निर्मित हो चुका था। गणतंत्र के आलोक में संवेदनशील कथाकार सत्ता के स्थानांतरण को पहचान रहे थे। विभाजन के साथ जुड़े हुए संहार, ध्वंस और सामूहिक हत्याओं ने मानवीय मूल्यों का जो विघटन किया उसे यशपाल, चंद्रगुप्त विद्यालंकार, उपेंद्रनाथ अश्क, विष्णु प्रभाकर, जैनेंद्र और बाद में मोहन राकेश तथा भीष्म साहनी ने चित्रित किया। इन्हीं दिनों अज्ञेय का *'शरणार्थी'* नामक संग्रह प्रकाशित हुआ। इन सब में उस काल के निम्न मध्यवर्गीय और मध्यवर्गीय जीवन के वास्तव में बाह्य पक्ष का चित्रण था। इसके भीतर जो मानसिक ध्वंस गांवों, कस्बों, नगरों, महानगरों आदि में झेला जा रहा था, उसकी स्थिति ही दूसरी थी। इसी समय एक विशेष प्रकार का बोध कहानी में उभर रहा था जिसे आंचलिक बोध का नाम दिया गया। इसी के समानांतर शहरीकरण की कठिनताओं से उत्पन्न हुआ एक दूसरा बोध था– नगर तथा महानगरीय बोध। इस प्रकार कहानी के क्षेत्र में एक साथ कई मोड़ आ रहे थे। अधिकांश कहानीकार जीवन से जुड़ने की चेष्टा कर रहे थे। किंतु कुछ नवीन प्रयोग भी हो रहे थे। कहानी के वस्तु विधान और शिल्प विधान दोनों में इस बदलाव को स्पष्ट देखा जा सकता है।

सन् 1950 के बाद कहानियों में व्यक्तिवादी स्वर प्रमुख होने लगा। मार्क्स और फ्रायड के प्रभावों से आगे बढ़कर अस्तित्ववादी दर्शन ने जीवन के बुनियादी सवालों की ओर हमारा ध्यान आकृष्ट किया। स्वतंत्रता से प्राप्त होने वाले सुख की कल्पना शीघ्र ही विच्छिन्न हो गई। व्यक्ति एक तरह का कटाव और अलगाव महसूस करने लगा। मानवीय मूल्यों का सर्वथा ह्रास होने लगा किंतु फिर भी जीवन के प्रति आस्था बाकी थी।

अज्ञेय ने मुख्यतया व्यक्तिगत आत्मसंघर्ष तथा व्यक्ति और परिवेश के संघर्ष का चित्रण किया। *'रोज', 'पहाड़ का धीरज', 'हीली बोन की बत्तखें'* कहानियां नए

टिप्पणी

यथार्थ पर आधारित हैं। उन्होंने बिम्बों, प्रतीकों और नाटकीय स्थितियों के चित्रण द्वारा कहानियों को अर्थ के विभिन्न स्तर दिए। *'त्रिपथगा', 'परंपरा', 'कोठारी की बात', 'शरणार्थी', 'जयदोल', 'अमर बल्लरी', 'ये तेरे प्रतिरूप'* इनके प्रसिद्ध कहानी संग्रह हैं। आगे चलकर निर्मल वर्मा, रामकुमार, उषा प्रियंवदा की कहानियों ने इस अस्तित्ववादी चिंतन को एक नया मोड़ दिया।

यशपाल ने भी इस बदलाव की स्थिति को बड़ी गहराई से महसूस किया। उनकी अधिकांश कहानियां सामाजिक चेतना से अनुप्राणित हैं। उन्होंने अपनी कहानियों के माध्यम से आर्थिक, नैतिक, धार्मिक, स्त्री–पुरुष विषयक समस्याओं का चित्रण करके सामाजिक वैषम्य पर प्रबल प्रहार करने की चेष्टा की। स्त्री–पुरुष के समान अधिकार दिलाना चाहते थे इसलिए स्त्री की आत्म–निर्भरता में विश्वास रखते थे। इस विषय में उन्होंने बहुत सी कहानियां लिखीं, जिनमें 'करवा का व्रत' कहानी उल्लेखनीय है।

यशपाल के बाद भीष्म साहनी, अमरकांत, ज्ञानरंजन, बदी उज्जमा, काशीनाथ सिंह ने इस विचारधारा को बल दिया।

विष्णु प्रभाकर ने भी अपनी चिंतन धारा को बदला। कहानी के क्षेत्र में उनका विकास अप्रत्याशित है। *'धरती अब भी घूम रही है'*, उनकी सबसे अधिक चर्चित कहानी है। जून 1987 की सारिका में छपी कहानी 'एक आसमान के नीचे' विष्णु प्रभाकर की कथा–यात्रा में एक मील का पत्थर है। इसमें सुंदर कलात्मक रचाव है जो देश और विदेश के परिवेश को समेटे हुए है। उनके कई संकलन *'आदि और अंत', 'रहमान का बेटा', 'जिंदगी के थपेड़े', 'संघर्ष के बाद', 'द्वंद्व', 'मेरा वतन', 'धरती अब भी घूम रही है', 'खिलौने', 'पुल के टूटने से पहले', 'मेरी प्रिय कहानियां'* आदि प्रकाशित हो चुकी हैं।

उपेंद्रनाथ अश्क की कहानियों में अत्यधिक विविधता है। उनकी कहानियों में भी प्रेमचंद की भांति सभी वर्गों के पात्र हैं किंतु अधिकांशतया मध्यमवर्गीय एवं निम्नवर्गीय पात्रों का यथार्थ चित्रण मिलता है। *'डाची'* उनकी प्रसिद्ध कहानी है। इसमें मानवीय करुणा की जो सहज अविरल धारा प्रवाहित होती है वह बेजोड़ है। *'सत्तर श्रेष्ठ कहानियां'* उनकी चुनिंदा कहानियों का संकलन है। अश्क जी ने प्रायः सभी कथा–धाराओं में योगदान दिया। इन्होंने अपनी कहानियों में व्यक्ति और समाज दोनों को ही प्रमुखता दी।

इसी समय कहानी में एक दूसरी विचारधारा भी पनप रही थी जहां हिन्दी कथाकार कहानी के पुराने कलेवर से मुक्ति पाने के लिए और नए अनुभव संसार से स्वयं को जोड़ने के लिए एक नई चेतना तलाश रहा था।

1.6.2 नई कहानी एवं ग्रामांचल की कहानियां

सन् 1955 में कहानी पत्रिका का प्रकाशन हुआ। नवीन चेतना की खोज करने वाले कहानीकारों को इस दौर को आगे बढ़ाने का अवसर मिला। उन्होंने 1956–57 में इसका नाम नई कहानी रख दिया। अब कहानी में नए संदर्भों की खोज होने लगी। उलझनपूर्ण

टिप्पणी

मोड़ और चमत्कारपूर्ण चरम सीमाओं की अपेक्षा आंतरिक द्वंद्व पर बल दिया जाने लगा। जीवन की पहचान कहानीकार के लिए महत्वपूर्ण हो गई। अब वह अपनी अनुभूति की सघनता के लिए नए–नए बिम्बों और प्रतीकों का प्रयोग करने लगा।

नई कहानी के प्रवर्तकों में से प्रमुख नाम हैं– मोहन राकेश, कमलेश्वर, राजेंद्र यादव, मन्नू भंडारी, निर्मल वर्मा, उषा प्रियंवदा। इनकी कहानियों के कथ्य में विविधता है। अधिकांश कहानियां कथाकारों के अपने जीवनानुभव से प्रेरित हैं। गांव का ठहरा हुआ जीवन हो या नगर–महानगर की भागमभाग अथवा पहाड़ की शांत निःस्तब्धता, वहां रहने वाले पात्र स्थितियों के अनुरूप स्वतः रूप लेते चले जाते हैं। *'मलबे का मालिक'*, *'मिस पाल'*, *'खाली'*, *'आखिरी सामान'*, *'आर्द्रा'*, *'एक और जिंदगी'*, *'उसकी रोटी'*, राकेश की चर्चित कहानियां हैं। अधिकांश कहानियां निम्न मध्यवर्ग व मध्यवर्ग से संबंधित हैं। इनमें मूल्यों के विघटन, अकेलेपन, संत्रास और व्यक्ति की अपनी अस्मिता के प्रश्न को भी रेखांकित किया गया है। इन सभी में गहरी मानवीय संवेदना है। कमलेश्वर की *'देवा की मां'*, *'तलाश'*, *'राजा निरबंसिया'*, *'जो लिखा नहीं जाता'*, *'दुखभरी दुनिया'*, *'खोयी हुई दिशाएं'* आदि कहानियां आम आदमी की टूटन, घुटन, बिखराव, यातना व मजबूरी का चित्रण करती हैं। राजेंद्र यादव ने सामान्य व्यक्तिगत अनुभवों को नए–नए सामाजिक संदर्भों में ढालकर बहुत सी कहानियां लिखीं। इनमें *'खुशबू'*, *'टूटना'*; *'भविष्य'* हैं। मन्नू भंडारी और उषा प्रियंवदा ने अपनी कहानियों में जीवनी की जटिल और गहरी सच्चाइयों का साक्षात्कार करने की चेष्टा की। भले ही दोनों का दृष्टिकोण भिन्न है। मन्नू भंडारी सामाजिकता को महत्व देती है तो उषा प्रियंवदा वैचारिकता को। किंतु दोनों अपने जीवनानुभवों को एक ऐसी प्रामाणिक सच्चाई के साथ सामने रखती हैं कि रचना प्राणवान हो जाती है। मन्नू की *'यही सच है'*, *'ऊचांई'* और उषा प्रियवंदा की *'कितना बड़ा झूठ'*, *'मछलियां'* इसी प्रकार की कहानियां हैं। वातावरण को उसकी संपूर्ण संवेदना के साथ उभारने में शिवानी को विशेष सफलता मिली है। आगे चलकर कृष्णा सोबती, ममता कालिया, मालती जोशी, सुधा अरोड़ा, मृदुला गर्ग, मृणाल पांडे आदि अन्य कई कहानी लेखिकाओं ने विकास की परंपरा में विशेष सहयोग दिया।

निर्मल वर्मा एक लंबे अरसे तक यूरोप में रहे। पाश्चात्य साहित्य से जुड़कर इनकी कहानी ने सर्वथा अलग स्वरूप ले लिया। अधिकांश कहानियां व्यक्ति–सत्य की हैं इनमें अस्तित्व की खोज व तलाश है। *'लंदन की एक रात'*, *'पिक्चर पोस्टकार्ड'*, *'परिंदे'* इनकी श्रेष्ठ कहानियां हैं। रामकुमार, महेंद्र भल्ला, कृष्ण बलदेव वैद, प्रयाग शुक्ल इसी कोटि के कहानीकार हैं।

ग्रामांचल की कहानियां

इन कहानीकारों में शिवप्रसाद सिंह, मार्कण्डेय और फणीश्वरनाथ रेणु, शेखर जोशी और विवेकी राय के नाम मुख्य हैं। इनकी कहानियों में जो गांव की मिट्टी की सोंधी महक और गांव के लोगों का जीवन देखने को मिलता है, वह अपूर्व है। रेणु की *'तीसरी कसम'* और शेखर जोशी की *'कोसी का घटवार'* अत्यंत प्रभावपूर्ण कहानियां हैं। रांगेय राघव, शैलेश मटियानी, मधुरकर गंगाधर, शानी आदि कहानीकारों ने इसी परंपरा को आगे बढ़ाया। इस प्रकार कहानी को कितने ही मोड़ों से गुजरना पड़ा इसीलिए समय–समय पर उसे नए नामों

टिप्पणी

से भी संबोधित किया जाता रहा; यथा– नई कहानी, समानांतर कहानी, अकहानी, सचेतन कहानी, अचेतन कहानी, सक्रिय कहानी आदि। आज कहानी के क्षेत्र में रूप विषयक पुरानी धाराणाएं टूट चुकी हैं। केवल जीवन यथार्थ की अभिव्यक्ति ही महत्वपूर्ण है। कहानी अब बिम्बों और प्रतीकों से भी मुक्त हो चुकी हैं। कहानी के समुचित विकास में पत्र–पत्रिकाओं का योगदान भी महत्वपूर्ण है।

परवर्ती कहानी का बदलता स्वरूप

सन् 1960–1965 के बाद की लिखी कहानियों में अधिक उग्रता और निर्ममता है। ये कहानियां प्रायः उन लेखकों की हैं जिन्होंने स्वतंत्र भारत का क्रूर यथार्थ अपनी आंखों से देखा। इनमें से उल्लेखनीय हैं– दूधनाथ सिंह, महीप सिंह, ज्ञानरंजन, गिरिराज किशोर, काशीनाथ सिंह, रमेश उपाध्याय और गोविंद मिश्र।

स्त्री के स्वतंत्र व्यक्तित्व को चित्रित करने वाली कहानियां ममता कालिया, सुधा अरोड़ा, निरूपमा सेवती, अनिता औलक, दीप्ति खण्डेलवाल, राजी सेठ, मृणाल पांडे आदि ने लिखीं।

इस दौर में उभरने वाले विद्रोह और आक्रोश ने कहानी को एक सपाटबयानी दी। कहानी का रूपबंध बदल गया। उसमें तत्वों की कोई प्रधानता नहीं रही। वह बिम्बों और प्रतीकों से भी मुक्त हो गई। अब निबंध, रेखाचित्र, रिपोर्ताज, संस्मरण, डायरी आदि विधाएं भी कहानी में सम्मिलित हो गईं। परिणामस्वरूप कहानियों में जीवन यथार्थ को निसंग रूप से अभिव्यक्त करने की क्षमता आई।

1.7 निबंध

गद्य साहित्य की विविध विधाओं के साथ ही हिन्दी निबंध लेखन की शुरुआत भी भारतेंदु युग से होती है तथा इसके विकासक्रम को चार सोपानों में विभक्त किया जाता है–

1. भारतेंदु युग (सन् 1868 से सन् 1900 तक)
2. द्विवेदी युग (सन् 1901 से सन् 1920 तक)
3. शुक्ल युग (सन् 1921 से सन् 1940 तक)
4. शुक्लोत्तर युग (सन् 1941 से अब तक)

1. भारतेंदु युग (सन् 1868 से सन् 1900 तक)

हिन्दी निबंध साहित्य का प्रारंभ भारतेंदु युग से होता है। भारतेंदु हरिश्चंद्र के अधिकांश निंबध 'भारतेंदु ग्रंथावली' भाग–3, 'भारतेंदु कला' भाग–4 तथा 'भारतेंदु के निबंध' में संकलित हैं। भारतेंदु के निबंधों के विषय ज्ञान–विज्ञान के विभिन्न क्षेत्रों यथा इतिहास, धर्म, दर्शन, पुरातत्व आदि तक व्याप्त है। उन्होंने विषय को प्रस्तुत करने में व्यंग्य विनोद की शैली को प्रमुखता दी है, जिससे निबंधों में शुष्कता नहीं आ पाई है। भाषा सर्वत्र सधी हुई तथा विषयानुरूप है। 'खुशी', 'होली', 'त्योहार', 'सूर्योदय', 'भूकम्प', 'स्वर्ग में विचार सभा', 'कंकड़ स्तोत्र', 'अंग्रेजी स्तोत्र' आदि अनेक कतिपय प्रसिद्ध एवं उल्लेखनीय निबंध हैं।

अपनी प्रगति जांचिए

17. हिन्दी कहानी के किस युग को 'शैशव काल' कहा जाता है?
18. जयशंकर प्रसाद की 'संधि' कहानी कब और किस पत्रिका में प्रकाशित हुई?
19. अज्ञेय ने अपनी कहानियों में किसे प्रधानता दी?
20. सही–गलत बताइए–
    (क) सन् 1950 के बाद कहानियों में व्यक्तिवादी स्वर प्रमुख होने लगा।
    (ख) ग्रामांचल के कहानीकारों में शिवप्रसाद सिंह, मार्कण्डेय और फणीश्वरनाथ रेणु के नाम प्रमुख हैं।

टिप्पणी

भारतेंदु युग के दूसरे महत्वपूर्ण निबंधकार पं. बालकृष्ण भट्ट हैं। आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने इनके निबंधों की तुलना अंग्रेजी के प्रसिद्ध निबंधकार एडीसन से की है। भट्ट जी की प्रतिभा का सर्वोत्कृष्ट रूप उनके निबंधों में उभर कर आया है। भट्ट जी ने अपने जीवन काल में सामाजिक, राजनीतिक, साहित्यिक, नैतिक आदि सभी प्रकार के विषयों पर एक हजार से ऊपर निबंध लिखे थे। इसमें से कुछ 'साहित्य सुमन' तथा 'भट्ट निबंधावली' (भाग एक एवं दो) में संकलित है। 'नाक', 'कान', 'बातचीत' जैसे साधारण से प्रतीत होने वाले विषयों पर निबंध लिखने में इन्हें महाराथ हासिल था। हास्य–व्यंग्य और गंभीरता का जैसा सहज संगुंफन इनके यहां है वैसा अन्यत्र देखने को नहीं मिलता। इनके व्यंग्य मन पर सीधी चोट करते हैं। इनमें शैलीगत वैविध्य भी पर्याप्त मात्रा में है।

भारतेंदु युग के तीसरे उल्लेखनीय निबंधकार पं. प्रताप नारायण मिश्र हैं। आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने इनके निबंधों की तुलना अंग्रेज़ी के प्रसिद्ध निबंधकार स्टली से की है। भारतेंदु हरिश्चंद्र ने निबंधों में जिस व्यंग्य विनोदपूर्ण शैली का समावेश किया था उसका समुचित विकास करने वाले निबंधकारों में पं. प्रताप नारायण मिश्र का नाम अत्यंत महत्वपूर्ण है। हास्य–व्यंग्य के प्रति इनका कितना सम्मान था इसका अनुमान इसी बात से लगाया जा सकता है कि इन्होंने अपने निबंधों के शीर्षक तक ऐसे रखे हैं जिनसे पाठक इनकी इस विशेषता से अनायास परिचित हो जाता है, 'बंदरों की सभा', 'सोने का डंडा और पोंडा', 'समझदार की मौत' आदि शीर्षक इसी कथन की पुष्टि करते हैं। 'बात', 'दांत', 'आप', '1', '2' जैसे अत्यंत सामान्य से प्रतीत होने वाले विषयों पर चमत्कारपूर्ण निबंध लिखने में भी इन्हें कमाल हासिल था। 'निबंध नवनीत', 'प्रताप पीयूष' और 'प्रताप समीक्षा' इनके निबंधों के कुछ प्रतिनिधि संकलन हैं।

भारतेंदु युग के अन्य लेखकों में यदि बद्रीनारायण चौधरी 'प्रेमधन' शब्द विन्यास की अद्भुत छटा तथा आनुप्रासिक शब्दावली के लिए प्रख्यात हैं तो पं. मोहन लाल विष्णु लाल पांड्या सामयिक घटनाओं तथा भौगोलिक विवरणों से भरपूर निबंध लिखने के लिए प्रसिद्ध हैं। पं. अंबिका दत्त व्यास, काशीनाथ खत्री, पं. महादेव दूबे, पं. मुरलीधर पाठक, पं. हरिमुकुंद शर्मा, पं. हरिश्चंद्र उपाध्याय आदि इस युग के कतिपय अन्य उल्लेखनीय निबंधकार हैं।

भारतेंदु युगीन निबंध साहित्य विषय वस्तु तथा रचना शिल्प, दोनों दृष्टियों से वैविध्यपूर्ण है। इस युग में सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, धार्मिक, साहित्यिक आदि सभी प्रकार के विषयों पर निबंध लिखे गए। शैली की दृष्टि से वर्णनात्मक, विवरणात्मक, भावात्मक आदि सभी का विषयानुरूप प्रयोग किया गया। हास्य–व्यंग्यात्मक शैली तो इस युग की एक अत्यंत उल्लेखनीय विशेषता है। इस युग के प्रायः सभी निबंधकार अपने युग की विभिन्न प्रत्रिकाओं के संपादक थे। इस युग का अधिकांश निबंध साहित्य 'कविवचन सुधा', 'हरिश्चंद चंद्रिका', 'हिन्दी प्रदीप', 'ब्राह्मण', 'आनंद कादंबिनी', 'मित्र विलास', 'भारत बंधु', 'भारत जीवन' आदि में प्रकाशित हुआ है। इसका एक स्वाभाविक एवं सुखद परिणाम यह हुआ कि इस युग के निबंधकारों की भाषा अत्यंत सधी हुई है। परिणामतः हिन्दी निबंध साहित्य का यह पहला सोपान अपने सामान्य विषय चयन एवं कलात्मक अभिव्यक्ति के कारण प्रत्येक सहृदय पाठक के मन पर अमिट छाप छोड़ता है।

टिप्पणी

2. द्विवेदी युग (सन् 1901 से 1920 तक)

हिन्दी निबंध की विकास यात्रा का दूसरा महत्वपूर्ण सोपान सन् 1901 से सन् 1920 तक माना जाता है। इस युग का लगभग संपूर्ण साहित्य आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी की प्रेरणा तथा प्रोत्साहन का परिणाम है। आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी ने स्वयं सन् 1901 में बेकन के तेईस निबंधों के हिन्दी अनुवाद किये थे जो सरस्वती पत्रिका में छपे थे। सन् 1903 में तो उन्होंने सरस्वती पत्रिका के संपादन का भार भी संभाल लिया था। इस दायित्व का निर्वाह उन्होंने सन् 1920 तक किया। आचार्य द्विवेदी के अतिरिक्त जिन अन्य अनेक लेखकों ने इस कालखंड के निबंध साहित्य को समृद्ध किया उनमें सर्वश्री माधव प्रसाद मिश्र, गोविंद नारायण मिश्र, बाल मुकुंद गुप्त, अध्यापक पूर्ण सिंह, चंद्रधर शर्मा गुलेरी, पं. पद्म सिंह शर्मा, मिश्रबंधु, गणेश शंकर विद्यार्थी, गौरीशंकर हीराचंद ओझा, आचार्य रामचंद्र शुक्ल, डॉ. श्यामसुंदर दास प्रभृति के नाम उल्लेखनीय हैं।

आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी एक कुशल संपादक, सुधी आलोचक तथा उपयोगितावादी निबंधकार थे। निबंध लेखक के रूप में उनका उद्देश्य पाठकों का ज्ञान वर्द्धन करना था। अतएव उन्होंने अपने निबंधों के विषय भी प्रायः ऐसे चुने हैं जो पाठक को नयी जानकारी देने वाले हैं। 'जर्मनी में संस्कृत भाषा का अध्ययन–अध्यापन', 'सर विलियम जोंस ने संस्कृत कैसी सीखी', 'कवि कर्तव्य', 'कवि और कविता' आदि निबंधों के शीर्षक तक इस कथन की पुष्टि करते हैं। 'हंस का नीर–क्षीर विवेक', 'कवियों की उर्मिला विषयक उदासीनता', 'महाकवि माघ की राजनीति' आदि उनके कतिपय प्रसिद्ध निबंध हैं। आचार्य द्विवेदी का निबंध साहित्य 'रसज्ञ रंजन', 'संचयन', 'साहित्य सीकर', 'लेखांजलि' आदि संग्रहों में संकलित है।

पं. माधव प्रसाद मिश्र ने सांस्कृतिक तथा विचार प्रधान निबंध लिखने के साथ–साथ भावप्रधान निबंध भी पर्याप्त मात्रा में लिखे। 'सब मिट्टी हो गया' इनका सर्वश्रेष्ठ निबंध माना जाता है। 'रामलीला', 'जीवन संग्राम में विजय पाने के उपाय', 'आत्माराम की टें टें' इनके कतिपय अन्य उल्लेखनीय निबंध हैं। तार्किक शैली, तत्सम प्रधान पदावली, पद–पद पर उद्धरण इनकी निबंध शैली की उल्लेखनीय विशेषताएं हैं। इनके निबंध 'माधव प्रसाद मिश्र निबंध माला' में संकलित हैं।

द्विवेदी युग के निबंधकारों में सबसे प्रखर व्यक्तित्व बालमुकुंद गुप्त का है। गुप्त जी पत्रकार थे तथा 'भारत मित्र' का संपादन करते थे। इससे पूर्व ये उर्दू के कई पत्रों का संपादन कर चुके थे। अतएव ये हिन्दी में उर्दू की व्यंग्य शैली को साथ लेकर आए। इनकी प्रसिद्धि भी मुख्यतः सामाजिक तथा राजनीतिक विषयों पर लिखे गए उन व्यंग्यात्मक निबंधों के कारण है जो 'शिव शंभु का चिट्ठा' तथा 'चिट्ठे और खत' में संकलित हैं। इसमें 'शिव शंभु का चिट्ठा' अधिक लोकप्रिय है। इस चिट्ठे में लॉर्ड कर्जन के निरंकुश तथा स्वेच्छाचारी शासन के विरुद्ध लिखे गए वे आठ निबंध संकलित हैं जो 'भारत मित्र' तथा 'जमाना' पत्र–पत्रिकाओं में सन् 1904 से सन् 1905 ई. तक धारावाहिक रूप में प्रकाशित हुए थे। ये चिट्ठे अपने समय में कितने लोकप्रिय थे, इसका अनुमान इसी बात से लगाया जा सकता है कि जब ज्योतींद्रनाथ बनर्जी ने इन्हें अंग्रेजी में अनूदित करके प्रकाशित किया तो पूरा संस्करण हाथों–हाथ बिक गया। ये रचनाएं पाठक को तद्युगीन राजनीतिक चेतना

टिप्पणी

से ही परिचित नहीं कराती अपितु हिन्दी भाषा की व्यंजना शक्ति एवं संप्रेषणीयता का अत्यंत पुष्ट प्रमाण प्रस्तुत करती हैं।

अध्यापक पूर्णसिंह ने इस युग के निबंध साहित्य को नीरस निर्वैयक्तिकता से मुक्त करके भावावेश एवं कल्पना की एक ऐसी उड़ान दी है जिसका विकास हमें छायावाद में देखने को मिलता है। दूसरे शब्दों में अध्यापक पूर्णसिंह के निबंधों में स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ति के दर्शन होते हैं। उन्होंने अपने निबंधों के माध्यम से मनुष्य के भावना जगत को छूना चाहा। आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने उनकी शैलीगत विशेषताओं को उद्घाटित करते हुए लिखा है, "उनकी लाक्षणिकता हिन्दी गद्य साहित्य में नयी चीज थी। ....भाषा और भाव की एक नयी विभूति उन्होंने सामने रखी।" 'आचरण की सभ्यता', 'मजदूरी ओर प्रेम', 'सच्ची वीरता' तथा 'कन्यादान' इनके अत्यंत प्रसिद्ध निबंध हैं। इन्होंने कुल आठ निबंध लिखे हैं जो 'सरदार पूर्णसिंह अध्यापक' के निबंध में संकलित हैं।

अध्यापक पूर्णसिंह के समान चंद्रधर शर्मा गुलेरी ने भी बहुत थोड़े निबंध लिखकर पर्याप्त ख्याति अर्जित की है। ये संस्कृत के प्रकांड पंडित थे तथा सप्रमाण एवं अधिकारपूर्वक लिखने में विश्वास रखते थे। यही कारण है कि इन्होंने गूढ़ शास्त्रीय विषयों से लेकर सामान्य विषयों तक पर साधिकार लिखा है। अर्थगर्भित वक्र शैली तथा पांडित्यपूर्ण हास का जैसा सुखद सम्मिश्रण उनके लेखन में मिलता है वैसा अन्यत्र दुष्प्राप्य है। 'कछुआ धर्म', 'मारेसि मोहिं कुठाउँ' तथा 'न्याय बेटा' इनके उल्लेखनीय निबंध हैं।

आचार्य रामचंद्र शुक्ल के भाव एवं मनोविकार संबंधी निबंध तथा 'कविता क्या है' आदि कतिपय अन्य निबंध इसी युग में प्रकाशित हुए। उन्होंने अपने निबंधों में गंभीर विचारात्मक चिंतन, तार्किक क्रम तथा प्रभावी व्यंजना पर बल दिया और इस प्रकार निबंध को लेख के धरातल से उठाकर एक श्रेष्ठ साहित्य विद्या के रूप में प्रतिष्ठित किया। उनके निबंधकार रूप का पूर्ण उत्कर्ष छायावाद युग में देखने को मिलता है क्योंकि तभी उनके प्रसिद्ध निबंध संग्रह 'चिंतामणि भाग 1' तथा 'चिंतामणि भाग 2' का प्रकाश हुआ।

सर्वश्री गोविंदनारायण मिश्र, पं. पद्मसिंह शर्मा, गणेश शंकर विद्यार्थी तथा डॉ. श्यामसुंदर दास इस युग के अन्य उल्लेखनीय निबंधकार हैं। पं. गोविंदनारायण मिश्र ने साहित्यिक एवं सामयिक विषयों पर निबंध लिखे।

पं. पद्म सिंह शर्मा बहुभाषाविद् थे। संस्कृत, पालि, प्राकृत, हिन्दी, फारसी, उर्दू आदि भाषाओं में इनकी एक समान गति थी। इन्होंने विचारात्मक, आलोचनात्मक, कथात्मक, भावात्मक आदि सभी प्रकार के निबंध लिखे किंतु इन सभी में इनकी विनोदप्रियता का गुण एक समान है।

प्रसिद्ध पत्रकार एवं राजनीतिज्ञ श्री गणेश शंकर विद्यार्थी अपने वैयक्तिक निबंधों के लिए प्रख्यात हैं। बोल–चाल की सामान्य भाषा तथा आत्मव्यंजक वक्रता प्रधान शैली इनके निबंध लेखन की मूल विशेषताएं हैं। त्याग और बलिदान संबंधी विषयों पर इन्होंने जो निबंध लिखे हैं, वे पाठक को अभिभूत कर देते हैं।

डॉ. श्याम सुंदर दास इस युग के विचारात्मक निबंधकार हैं। इन्होंने प्रायः भाषा एवं साहित्य विषयक निबंध ही अधिक लिखे हैं। इनका सारा ध्यान इस बात की ओर केंद्रित

टिप्पणी

रहा है कि विश्वविद्यालयों में हिन्दी को उच्च शिक्षा के अनुरूप गौरव प्राप्त हो सके। 'समाज और साहित्य', 'भारतीय साहित्य की विशेषताएं', 'हमारी भाषा', 'हिन्दी गद्य के आदि आचार्य' इनके कतिपय प्रसिद्ध निबंध हैं। कथ्य का स्पष्ट एवं विश्लेषणात्मक विवेचन इनकी निबंध शैली के उल्लेखनीय गुण हैं।

इस युग में साहित्य और भाषा विषयक ही नहीं अपितु इतिहास एवं पुरातत्व, भूगोल, धर्म, अध्यात्म, विज्ञान आदि से संबद्ध विषयों पर काफी निबंध लिखे गए। इस युग में भाषा परिष्कार पर पर्याप्त बल दिया गया।

3. शुक्ल युग (सन् 1921 से सन् 1940 तक)

हिन्दी निबंध की विकास यात्रा का तीसरा सोपान 1921 से 1940 तक माना जाता है कुछ आलोचकों ने इस युग को छायावाद और कुछ ने उत्कर्ष काल की संज्ञा दी है।

इस युग के सर्वप्रमुख निबंधकार आचार्य रामचंद्र शुक्ल हैं। उनके अतिरिक्त सर्वश्री बाबू गुलाबराय, पदुमलाल पुन्नालाल बख्शी, सियारामशरण गुप्त, सूर्यकांत त्रिपाठी निराला, पांडेय बेचन शर्मा उग्र, शांतिप्रिय द्विवेदी, वियोगी हरि आदि अन्य अनेक निबंधकारों ने इस युग के निबंध साहित्य को समृद्ध किया। शांतिप्रिय द्विवेदी तथा बाबू गुलाबराय का कृतित्व परवर्ती युग में भी देखने को मिलता है।

हालांकि शुक्ल जी के भाव एवं मनोविकार विषयक निबंध सन् 1912 से 1919 की कालावधि के मध्य प्रकाशित हो चुके थे। इस युग में उनके निबंधों का संग्रह 'विचार–वीथि' प्रकाशित हुआ। कालांतर में इस संग्रह के निबंध अपने परिष्कृत, परिमार्जित एवं परिवर्द्धित रूप में 'चिंतामणि' में संकलित हो गए। चिंतामणि भाग दो के तीन आलोचनात्मक निबंध तथा जायसी ग्रंथावली, भ्रमरगीत सार आदि की भूमिका के रूप में लिखे गए समालोचनात्मक निबंध भी इसी युग में प्रकाशित हुए। आचार्य शुक्ल का निबंध साहित्य उनकी आंतरिक प्रेरणा तथा अभिरुचि का परिणाम है। निबंध कला के क्षेत्र में शुक्ल जी का योगदान यह है कि उन्होंने निबंध कों सामान्य लेख के धरातल से उठाकर एक श्रेष्ठ साहित्य विधा के रूप में प्रतिष्ठित कर दिया। शुक्ल जी के सर्वाधिक महत्वपूर्ण निबंध उनके मनोवैज्ञानिक निबंध हैं। मानव मन की मनोवृत्तियों का सूक्ष्म एवं सुव्यवस्थित विवेचन करने में उन्हें महारात हासिल है। क्रोध कैसे पैदा होता है, उसका फैलाव किस प्रकार होतां है, किन परिस्थितियों में वह बैर में परिणत हो जाता है, आदि बातों को बड़ी खूबसूरती के साथ शुक्ल जी ने प्रस्तुत किया है। शुक्ल जी की खूबी यह है कि विभिन्न मानव वृत्तियों का विवेचन करते समय उन्होंने इस बात का ध्यान रखा है कि यह विवेचन मनोविज्ञान की पुस्तक के समान नीरस एवं बोझिल न बन जाए।

बाबू गुलाबराय इस युग के ऐसे निबंधकार हैं जिनका लेखन द्विवेदी युग में प्रारंभ हुआ था और जिन्होंने इस युग में पर्याप्त मात्रा में लिखने के साथ–साथ शुक्लोत्तर युग में भी खूब लिखा। इन्होंने साहित्यिक, मनोवैज्ञानिक, हास्य–व्यंग्यमूलक आदि सभी प्रकार के निबंध लिखे। वैयक्तिकता, अनुभूति–गहनता, व्यंग्य–विनोद तथा सुबोधता इनकी निबंध शैली के कुछ प्रमुख गुण हैं। 'ठलुआ क्लब', 'फिर निराशा क्यों', 'मेरी असफलताएं' इनके निबंधों के कुछ उल्लेखनीय प्रतिनिधि संकलन हैं।

टिप्पणी

शुक्ल युग के जिन निबंधकारों ने वैयक्तिकता को निबंध कला का एक अनिवार्य गुण मानते हुए उसे अपने निबंधों में प्रमुख स्थान दिया उनमें पदुमलाल पुन्नालाल बख्शी का अत्यंत महत्वपूर्ण स्थान है। ये एक बहु पठित व्यक्ति थे तथा इन्होंने भारतीय और पाश्चात्य साहित्य का गंभीर अध्ययन किया था। इस अध्ययन का प्रभाव इनके निबंधों पर भी पड़ा है। आध्यात्मिक एवं आलोचनात्मक निबंधों पर इन्होंने खूब खुलकर लिखा है। इनके निबंधों की भाषा में शुद्धता के प्रति आग्रह दिखलाई देता है किंतु इससे वह बोझिल नहीं बनी है। 'पंच पात्र', 'विश्व साहिय', 'मकरंद बिंदु', 'कुछ और कुछ', 'बख्शी जी के निबंध' आदि संग्रहों में इनके प्रतिनिधि निबंध संकलित हैं।

इस युग में सियारामशरण गुप्त ने अत्यंत हृदयग्राही निबंध लिखे। सावधानीपूर्वक किसी प्रसंग या प्रतीक का चयन करते हुए गांधीवादी दर्शन को ग्रामीण जीवन एवं ग्राम्य प्रकृति के साथ प्रस्तुत करने में सियारामशरण को स्पृहणीय सफलता प्राप्त हुई है। यत्र–तत्र निर्मल हास्य के छींटे तो सोने में सुहागे का काम करते हैं। 'शुष्कोवृक्षः', 'घूंघट', 'घोड़ागाड़ी', 'छुट्टी', 'ऋणी', 'एक दिन' आदि इनके कुछ उल्लेखनीय निबंध हैं। 'झूठ सच' इनके निबंधों का प्रतिनिधि संकलन है।

छायावादी कवियों में सर्वाधिक निबंध सूर्यकांत त्रिपाठी निराला ने लिखे। इनके निबंधों में हृदय और बुद्धि पक्ष का सहज समन्वय है, हास्य व्यंग्य का मर्मस्पर्शी विधान है, कविसुलभ भावात्मकता एवं चित्रमयता है। कथ्य की दृष्टि से इनके निबंधों का बहुलांश साहित्य समीक्षा से संबद्ध है तो शैली की दृष्टि से इनके यहां बहुविध प्रयोग मिलते हैं। 'पंत जी और पल्लव', 'साहित्यिक सन्निपात या वर्तमान धर्म', 'मेरे गीत और मेरी कला', 'रूप और नारी', 'चरखा', 'महात्मा जी', 'नेहरू जी से एक भेंट' इनके कतिपय उल्लेखनीय निबंध हैं। 'प्रबंध पक्ष', 'प्रबंध प्रतिमा', 'प्रबंध पूर्णिमा', 'चाबुक', 'चयन' आदि इनके निबंधों के प्रतिनिधि संकलन हैं। जयशंकर प्रसाद, महादेवी वर्मा तथा सुमित्रानंदन पंत ऐसे छायावादी कवि हैं जो निबंध लेखन के क्षेत्र में क्रमशः 'काव्य और कला तथा अन्य निबंध', 'शृंखला की कड़ियां' तथा 'गद्य–पद्य' नाम्नी कृतियों के कारण स्मरण किये जाते हैं। जयशंकर प्रसाद के निबंध उनके व्यापक अध्ययन और सूक्ष्म चिंतन के परिचायक हैं तो महादेवी वर्मा के निबंधों में भारतीय नारी की समस्याओं के मार्मिक चित्र उकेरे गए हैं। पंत के निबंध विचार प्रधान होते हुए भी कवित्वपूर्ण गद्य शैली के परिचायक हैं।

पांडेय बेचन शर्मा (उग्र) अपने भावात्मक निबंधों के लिए प्रख्यात हैं। हास्य–व्यंग्य की मीठी चुटकियों से समवेत इनके निबंध में छोटे–छोटे वाक्यों तथा बोलचाल की भाषा का ऐसा सधा हुआ प्रयोग है कि सामाजिक परिस्थितियों का एक प्रभावी चित्र अनायास निर्मित होता चलता है। 'बुढ़ापा' इनका सर्वाधिक प्रसिद्ध निबंध है तथा 'व्यक्तिगत' में इनके प्रतिनिधि निबंध संकलित हैं। भावात्मक निबंध लिखने वालों में सर्वश्री रायकृष्ण दास, वियोगी हरि तथा शांतिप्रिय द्विवेदी का नाम भी स्मरणीय है।

वस्तुतः भारतेंदु ने जिस निबंध कला का ढांचा खड़ा किया पं. बालकृष्ण भट्ट ने जिसे गतिमान बनाया और द्विवेदी जी ने पूर्ण संस्कार किया वही निबंध इस काल में आचार्य रामचंद्र शुक्ल के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण तथा मार्मिक चिंतन के अभिनव तत्वों के साथ विकसित हुए।

टिप्पणी

4. शुक्लोत्तर युग (सन् 1941 से अब तक)

हिन्दी निबंध की विकास यात्रा का चौथा सोपान सन् 1941 से अब तक माना जाता है। कालावधि की दृष्टि से यह कालखंड सबसे बड़ा है। इस कालखंड के पहले दो दशकों तक निबंधों में वैयक्तिकता का अभाव रहा। किंतु, बाद के दो दशकों में भावात्मक तथा व्यंग्य विनोदपरक निबंधों का लेखन हुआ। इस प्रकार आलोच्य युग के निबंध साहित्य को तीन वर्गों में बांटा जा सकता है–

1. विचारात्मक निबंध
2. भावात्मक निबंध
3. हास्य–व्यंग्य प्रधान निबंध।

इस युग के विचारात्मक निबंध दो प्रकार के हैं। उनका एक रूप तो वह है जहां वे समीक्षाशास्त्र से जुड़े रहे हैं ओर दूसरा वह है जिसमें चतुर्दिक फैली समस्याओं को स्वतंत्र चिंतन के साथ जोड़ा गया है। विचारात्मक निबंधों पर साहित्यशास्त्र, मनोविश्लेषणवाद, मार्क्सवाद, अस्तित्ववाद, गांधीवाद आदि चिंतन सरिणयों का पर्याप्त दबाव रहा है। इसी प्रकार से भावात्मक निबंधों के भी अनेक रंग हैं। यदि कहीं वे सांस्कृतिक विरासत तथा नवीन जीवन–बोध को लेकर चले हैं तो कहीं घुमक्कड़ी जीवन से प्राप्त लोक जीवन की गमक लिए हुए हैं। कहीं भावात्मकता का बाहुल्य है तो कहीं सांस्कृतिक स्वर प्रधान हो गया है। हास्य व्यंग्यात्मक निबंधों में सामाजिक जीवन की विसंगतियों पर करारी चोट की गयी है।

विचारात्मक निबंधों के क्षेत्र में आचार्य नंददुलारे वाजपेयी तथा डॉ. नगेंद्र की पहचान उनके समीक्षात्मक निबंधों के कारण बनी तो जैनेंद्र ने स्वतंत्र चिंतन के माध्यम से अपनी एक अलग पहचान स्थापित की। नवीन जीवन–बोध को सांस्कृतिक संदर्भों से संपृक्त करते हुए विचारात्मकता तथा भावात्मकता का पूर्ण सामंजस्य डॉ. हजारी प्रसाद द्विवेदी के निबंधों में प्रतिफलित हुआ तो सामाजिक विसंगतियों को हरिशंकर परसाई ने बहुत प्रभावी ढंग से उभारा।

आलोच्य युग में एक लंबे समय तक समीक्षात्मक निबंधों की धूम रही। इस प्रकार के निबंधों पर आचार्य रामचंद्र शुक्ल की निबंध शैली का स्पष्ट प्रभाव देखा जा सकता है। इस वर्ग के निबंधकारों में पहला उल्लेखनीय नाम नंददुलारे वाजपेयी का है। उनके प्रारंभिक निबंध छायावादी काव्य से संबद्ध थे जिसमें उन्होंने उसके अंतः सौंदर्य को उद्घाटित करते हुए उसकी उपलब्धियों और संभावनाओं का सफल संधान किया था। तदनंतर उन्होंने अपने निबंधों में साहित्यकार की अंर्तवृत्तियों का विश्लेषण किया। साहित्य को किसी वाद से जोड़ना उन्हें कभी काम्य नहीं रहा। आस्था तथा मानव संबंधों की संपन्नता को उन्होंने उच्चकोटि के साहित्य का एक अनिवार्य तत्व माना। अपने जीवन काल में उन्होंने शताधिक निबंध लिखे जो 'हिन्दी साहित्य : बीसवीं शताब्दी', 'नया साहित्य : नये प्रश्न', 'प्रकीर्णिका', 'राष्ट्रीय साहित्य तथा अन्य निबंध' आदि पुस्तकों में संकलित है।

शांतिप्रिय द्विवेदी ने आचार्य नंददुलारे वाजपेयी से सर्वथा भिन्न प्रकार के निबंध लिखे। उन्होंने साहित्य समीक्षा के साथ–साथ साहित्येतर विषयों पर भी निबंध लिखे। व्यक्ति और समाज के कल्याण के लिए संस्कारिता को एक अनिवार्य उपकरण मानते हुए

टिप्पणी

उन्होंने अपने कथ्य का आत्मीयतापूर्ण प्रतिपादन किया। 'वृन्त और विकास', 'धरातल', 'साकल्य', 'आधान', 'चारिका', 'समवेत' आदि में उनके प्रतिनिधि निबंध संकलित हैं। शांति प्रिय द्विवेदी के समान रामधारीसिंह दिनकर ने भी अपने वैचारिक चिंतन का आत्मीय प्रतिपादन किया। उनके निबंधों में मानवीय आस्था अत्यंत सहज ढंग से प्रतिफलित हुई है। 'अर्द्ध नारीश्वर', 'मिट्टी की ओर', 'रेती के फूल' आदि संग्रहों में संकलित निबंधों में उनकी यह आस्था अत्यंत सहज ढंग से उभर कर आई है।

नंददुलारे वाजपेयी तथा शांतिप्रिय द्विवेदी के समान डॉ. नगेंद्र की प्रारंभिक पहचान भी छायावादी काव्य के समर्थ समीक्षक के रूप में हुई। समीक्षात्मक निबंध लेखन के क्षेत्र में उन्होंने वैयक्तिकता के स्वर को बरकरार रखा। 'यौवन के द्वार पर', 'वाणी के न्याय मंदिर में', 'हिन्दी उपन्यास' आदि निबंधों में इस स्वर को साफ पहचाना जा सकता है। लेकिन यह आत्मत्व धीरे–धीरे कम होता चला गया और अंततः उनके निबंधों ने विशुद्ध समीक्षात्मक रूप ले लिया। विषय का सुविचारित तार्किक विभाजन, तदनंतर सुबोध स्पष्ट विवेचन और अंत में समग्र मूल्यांकन इनकी निबंध शैली की मुख्य विशेषताएं हैं। 'विचार और अनुभूति', 'विचार और विश्लेषण', 'अनुसंधान और आलोचना', 'आलोचक की आस्था' आदि इनके प्रतिनिधि निबंध हैं जो आगे चलकर 'आस्था के चरण' में समवेत रूप में प्रकाशित हुए हैं।

निबंधकार के रूप में जैनेंद्र की पहचान उनके स्वतंत्र चिंतनपरक निबंधों से बनी है। उन्होंने धर्म ओर संस्कृत से लेकर काम, प्रेम, विवाह आदि नानाविध विषयों पर निबंध लिखे हैं। जैनेंद्र का दार्शनिक चिंतन एकदम निजी है किंतु गांधीवादी होने के कारण उस पर सत्य, अहिंसा, आत्मसमर्पण और हृदय परिवर्तन का गहरा रंग है। निजीपन के गुण ने उनके निबंधों को नीरस नहीं होने दिया है। 'जड़ की बात', 'साहित्य का श्रेय' और 'प्रेम', 'सोच–विचार', 'मंथन', 'इतस्ततः' आदि संग्रहों में उनके प्रतिनिधि निबंध संकलित हैं।

वैयक्तिकता के संस्पर्श से संपृक्त निबंध लिखने वालों में अज्ञेय का नाम भी शीर्ष पर है। 'त्रिशंकु', 'आत्मने पद', 'आलवाल', 'सब रंग और कुछ राग', 'भवन्ति', 'लिखि कागद कोरे', 'अंतरा' उनके निबंधों के कुछ प्रतिनिधि संकलन हैं। उनके प्रारंभिक निबंध मनोविश्लेषणवाद के आधार बना कर लिखे गए हैं। उन पर फ्रायड, एडलर तथा जुंग के सिद्धांतों का प्रभाव स्पष्ट रूप से दिखाई देता है। समय के साथ–साथ अनेक विचारों में संक्लिष्टता आती चली गयी और उन्होंने समाज, संस्कृति ओर वैयक्तिक मान्यताओं के संबंध में सूक्ष्म चिंतन से ओत–प्रोत निबंध लिखे।

मनोविश्लेषण को आधार बनाकर निबंध लिखने की जो पहल अज्ञेय ने की थी उसे इलाचंद्र जोशी तथा डॉ. देवराज उपाध्याय ने गतिशील रखा। 'साहित्य सर्जना', 'विवेचना', 'साहित्य संतरण', 'विश्लेषण' और 'साहित्य चिंतन' इलाचंद्र जोशी के निबंधों के प्रतिनिधि संकलन हैं।

इस युग में मार्क्सवादी विचारधारा को आधार बनाकर भी निबंध लिखे गए। इस धारा का उन्नयन प्रो. प्रकाशचंद्र गुप्त ने किया। शास्त्रीय वाग्जाल और पांडित्य प्रदर्शन से अलग रह कर सरल एवं स्पष्ट विवेचना करना इनके लेखन की उल्लेखनीय विशेषता है। 'नया हिन्दी साहित्य : एक भूमिका' तथा 'साहित्य धारा' में इनके प्रतिनिधि निबंध संकलित हैं।

टिप्पणी

शिवदान सिंह चौहान ने अपने गंभीर और संतुलित लेखन के माध्यम से प्रगतिशील लेखन के आंदोलन को गतिशील रखा। निर्वैयक्तिक शैली में लिखे गए इनके निबंधों में वैज्ञानिक विवेचन तथा मताग्रह की वैचारिक प्रवृत्ति मिलती है। 'साहित्यानुशीलन', 'प्रगतिवाद', 'आलोचना के मान' आदि में इनके प्रतिनिधि निबंध संकलित हैं। यशपाल तथा भगवत शरण उपाध्याय ने भी जीवन और साहित्य को इसी दृष्टि से देखा–परखा। यशपाल ने समाज की सड़ी–गली रूढ़ियों तथा ह्रासोन्मुखी प्रवृत्तियों का जोरदार खंडन किया। यशपाल के प्रतिनिधि निबंध 'न्याय का संघर्ष' और 'बात–बात में बात' में संकलित है तथा भगवतशरण उपाध्याय के प्रतिनिधि निबंध 'ठूंठा आम', 'सांस्कृतिक निबंध' एवं 'साहित्य और कला' में संकलित है।

छायावादोत्तर युग में निबंध लेखन के क्षेत्र में सबसे महत्वपूर्ण पहचान बनाने वाले निबंधकारों में आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी का नाम सर्वोपरि है। साहित्यिक–सांस्कृतिक संदर्भों से संपृक्त इनके निबंधों में कथ्य की अनौपचारिकता और शैली की सादगी के साथ–साथ विद्वता, गंभीरता और सरसता का मणिकांचन योग मिलता है। विचारात्मकता और भावात्मकता का पूर्ण सामंजस्य इनके निबंधों की एक उल्लेखनीय विशेषता है। प्राचीन साहित्य और संस्कृति में पूरी तरह रचे–बसे होने के बावजूद ये कहीं भी मोहासक्त नहीं दिखते। इनकी दृष्टि में अतीत की सार्थकता भविष्य निर्माण के उपयोग में है। 'अशोक के फूल', 'आम फिर बौरा गए', 'कुटज' उनके कतिपय बहु प्रसिद्ध निबंध हैं। 'विचार और वितर्क', 'अशोक के फूल', 'कल्पता' और 'कुटज' में उनके प्रतिनिधि निबंध संकलित हैं।

माखनलाल चतुर्वेदी, रामवृक्ष बेनीपुरी तथा कन्हैयालाल मिश्र प्रभाकर ने हजारी प्रसाद द्विवेदी से भिन्न प्रकृति के भावप्रधान निबंधों की रचना की। माखनलाल चतुर्वेदी के निबंधों में भारतीय संस्कृति और राष्ट्रीय भावना को भावात्मक शैली में रूपायित किया गया है। इनके निबंधों को पढ़ते समय गद्य में काव्य का–सा आनंद मिलता है। 'अमीर–इरादे, गरीब इरादे' इनके निबंधों का प्रतिनिधि संकलन है। बेनीपुरी के निबंधों में भावात्मकता का स्वर समाजवाद की धुरी पर अवलंबित है। इनके निबंधों में भारतीय ग्राम जीवन का हृदयग्राही अंकन है। 'वन्दे वीणा विनायको' में इनके प्रतिनिधि निबंध संकलित हैं। कन्हैयालाल मिश्र प्रभाकर की भावात्मकता प्रेरणा के स्वर को अपने केंद्र में लिए हुए है। आत्मपरकता के साथ–साथ तटस्थता तथा भावुकता के साथ व्यंग्य के सन्निवेश ने इनके निबंधों को अत्यंत प्रीतिकर बना दिया है। 'जिंदगी मुस्करायी' तथा 'बाजे पायलिया के घुंघरू' में इनके प्रतिनिधि निबंध संकलित हैं।

भावात्मक निबंधों को घुमक्कड़ी जीवन के अनुभवों से समृद्ध करने वाले निबंधकारों में राहुल सांकृत्यायन, देवेंद्र सत्यार्थी और भदन्त आनंद कौसल्यायन के नाम उल्लेखनीय हैं। देवेंद्र सत्यार्थी के निबंध माटी की महक और लोकजीवन की गमक लिए हुए है।

भदन्त आनंद कौसल्यायन के निबंध भी उनके घुमक्कड़ी जीवन के अनुभवों को निबद्ध किये हुए हैं। ये अपने कथ्य को दृष्टांत कथाओं के माध्यम से व्यक्त करते हैं। मानवता इनके निबंधों का मूल स्वर है। इनके निबंधों में संस्मरण का तत्व अत्यंत घुला–मिला है। 'जो मैं भूल न सका', 'जो मुझे लिखना पड़ा' तथा 'रेल का टिकट' में इनके प्रतिनिधि निबंध संकलन है।

टिप्पणी

मार्क्सवादी चिंतन से प्रभावित निबंधों की जिस परंपरा की शुरुआत प्रकाश चंद्र गुप्त ने की थी उसे डॉ. रामविलास शर्मा, गजानन माधव मुक्तिबोध तथा डॉ. नामवर सिंह ने विकसित किया।

हजारी प्रसाद द्विवेदी की निबंध शैली को आगे बढ़ाने वाले निबंधकारों में विद्यानिवास मिश्र तथा कुबेर नाथ राय के नाम सर्वाधिक महत्वपूर्ण हैं। विद्यानिवास मिश्र संस्कृत के प्रकांड पंडित और पश्चिमी साहित्य के अच्छे अध्येता हैं। अतएव उनके निबंधों में प्राचीनता और नवीनता का सहज मिश्रण है। 'छितवन की छांह', 'तुम चंदन हम पानी', 'कदम्ब की फूली डाल', 'आंगन का पंछी और बनजारा मन', 'मेरे राम का मुकुट भीग रहा है', 'वसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' आदि संग्रहों में उनके प्रतिनिधि निबंध संकलित हैं। कुबेरनाथ राय नयी पीढ़ी के समर्थ निबंधकार हैं। उनके निबंधों में आंचलिकता के साथ–साथ प्राचीन संस्कृत वांङ्ग्मय का वैभव अत्यंत रमणीय ढंग से अनुस्यूत है। 'प्रिया नीलकण्ठी', 'रस आखेटक', 'गंध मादन', 'विषाद योग', 'मायाबीज' आदि उनके निबंधों के प्रतिनिधि संकलन हैं।

ललित निबंधों के क्षेत्र में डॉ. धर्मवीर भारती के 'ठेले पर हिमालय', तथा 'पश्यंती' नामक निबंध संग्रहों का महत्वपूर्ण स्थान है। हल्के–फुल्के व्यंग्य विनोद के माध्यम से हिपोक्रेसी का पर्दाफाश करने में वे माहिर हैं। भाषा एकदम आडंबरहीन और सटीक है।

आधुनिक युग के निंबध साहित्य की एक मुख्य प्रवृत्ति युगीन जीवन की विसंगतियों पर करारी चोट करने वाले हास्य व्यंग्यात्मक निबंधों की रही है लेकिन हिन्दी लेखन की इतनी समृद्ध परंपरा होने के बावजूद इस क्षेत्र में नये लेखकों का आगमन कम हुआ है।

अपनी प्रगति जांचिए

21. हिन्दी निबंध की विकास यात्रा का दूसरे महत्वपूर्ण सोपान की समय अवधि क्या थी?
22. द्विवेदी युग के प्रखर निबंधकार कौन रहे?
23. हिन्दी निबंध की विकास यात्रा का चौथा सोपान कब से प्रारंभ हुआ?
24. सही–गलत बताइए–
    (क) मार्क्सवादी चिंतन से प्रभावित निबंधों की परंपरा की शुरुआत डॉ. नामवर सिंह ने की थी।
    (ख) विद्यानिवास मिश्र तथा कुबेरनाथ राय के नाम हजारी प्रसाद द्विवेदी की निबंध शैली को आगे बढ़ाने वाले निबंधकारों में महत्वपूर्ण है।

1.8 सारांश

हिन्दी साहित्य के आधुनिक काल में मुद्रण के प्रचलन, शिक्षण संस्थाओं की स्थापना धार्मिक एवं बौद्धिक आंदोलनों के उत्थान तथा पत्र–पत्रिकाओं के प्रचार के कारण जीवन में जैसे–जैसे बौद्धिकता, ज्ञान, तर्क एवं चिंतन की प्रतिष्ठा बढ़ी, वैसे–वैसे गद्य साहित्य का भी विकास हुआ। उन्नीसवीं शताब्दी के पश्चात तो हिन्दी में गद्य साहित्य की इतनी उन्नति हुई कि इतिहासकारों ने आधुनिक काल को 'गद्यकाल' की संज्ञा दी।

उन्नीसवीं शताब्दी के पूवार्द्ध में ही भारत में अंग्रेजी राज्य स्थापित हो चुका था। उनकी शिक्षा नीति से प्रभावित होकर जो प्रदेश सबसे पहले अंग्रेजी साहित्य के संपर्क में आए उनमें उपन्यासों का प्रचलन अपेक्षाकृत पहले हुआ।

हिन्दी उपन्यास की विकास यात्रा पर एक विहंगम दृष्टि डालें तो पता चलेगा कि हिन्दी उपन्यासों का जन्म सुधारवादी भावनाओं की पृष्ठभूमि में हुआ। इस समय देश में समाज के नैतिक उत्थान और सांस्कृतिक परंपराओं की रक्षा के लिए कई आंदोलन चल रहे थे।

भारतेंदु युग में उपन्यासों की एक लंबी कड़ी दृष्टिगत होती है जिसमें कई प्रकार के मौलिक और अनुदित उपन्यासों की रचना हुई। भारतेंदु के समय में ही श्रीनिवास दास ने

टिप्पणी

'परीक्षा गुरु' नाम का एक शिक्षाप्रद उपन्यास लिखा था। इसमें पहली बार कुछ औपन्यासिक तत्वों का समावेश किया गया था इसीलिए इसे हिन्दी का पहला उपन्यास स्वीकार किया जाता है।

प्रेमचंद का हिन्दी उपन्यास साहित्य के विकास की परंपरा में एक महत्वपूर्ण योगदान है। प्रेमचंद ने दो प्रकार के उपन्यास लिखे– राजनीतिक और सामाजिक। प्रेमचंद के समकालीन उपन्यासकारों में बहुत से नाम उल्लेखनीय हैं; यथा जयशंकर प्रसाद, चतुरसेन शास्त्री, विश्वंभरनाथ शर्मा कौशिक, भगवतीचरण वर्मा, पांडेय, बेचन शर्मा उग्र, वृंदावनलाल वर्मा, जैनेंद्र, इलाचंद्र जोशी आदि।

इस युग में अधिकांशतः मौलिक उपन्यासों की रचना हुई तथा उपन्यासकारों में पहले से कहीं अधिक कलात्मक संयम दिखाई दिया। इस युग के वर्ण्य विषयों में भी विविधता है। सामाजिक, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक और मनोविश्लेषणात्मक सभी प्रकार के उपन्यास लिखे गए।

प्रेमचंद ने हिन्दी उपन्यास को जो ठोस आधारभूमि दी उससे इस विधा के विकास की चौमुखी राहें खुल गईं। प्रेमचंद के पश्चात समाजवादी यथार्थवाद को चित्रित करने वाले उपन्यासकारों में यशपाल, मनोवैज्ञानिक उपन्यासकारों में अज्ञेय, ऐतिहासिक उपन्यासकारों में वृंदावनलाल वर्मा, सामाजिक उपन्यासकारों में भगवतीचरण वर्मा और यथार्थवादी उपन्यासकारों में उपेंद्रनाथ अश्क ने अपनी विशिष्ट पहचान बनाई।

हिन्दी साहित्य के क्षेत्र में विगत लगभग पांच शताब्दियों से अंतर्धान रहने वाले नाटक को ही हम आधुनिक गद्य के प्रवर्तन में प्रमुख माध्यम के रूप में देखते हैं। यह कुछ विचित्र–सी बात अवश्य है कि संस्कृत साहित्य ही अतुल संपदा है किंतु उसकी उत्तराधिकारिणी हिन्दी में नाटकों की रचना बहुत बाद में हुई। भारतेंदु युग से पूर्व तक तो हिन्दी नाटक परंपरा का प्रायः लोप ही रहा है।

हिन्दी नाटकों के उद्भव काल को कुछ विद्वानों ने तेरहवीं शती माना है। संवत् 1289 में रचित *'जय सुकुमार रास'* को एक विद्वान ने हिन्दी का प्रथम नाटक माना है। हिन्दी में नाटक के प्रचार–प्रसार हेतु भारतेंदु जी ने बहुविध कार्य किया। हिन्दी पाठकों–दर्शकों के हितार्थ इन्होंने संस्कृत–बांग्ला के श्रेष्ठ नाटकों को, हिन्दी में अनुवाद करके प्रस्तुत किया, स्वयं भी अनेक नाटकों का प्रणयन किया। भारतेंदु जी के समय में अन्य लेखकों ने भी नाटकों को अपनाना शुरू कर दिया। हिन्दी नाटकों के विकास में दो बातें ध्यान देने योग्य हैं। एक तो जैसे–जैसे समय आगे चलता गया, वैसे–वैसे देवता, राक्षस, गंधर्वादि दैवी पात्रों की कमी होती गई।

आधुनिक एकांकी वैज्ञानिक युग की देन है। विज्ञान के फलस्वरूप मानव के समय और शक्ति की बचत हुई है, फिर भी जीवन संघर्ष में मानव की दौड़–धूप लगातार जारी है। वास्तव में आधुनिक ढंग से हिन्दी एकांकियों का विकास प्रसाद युग में ही हुआ, क्योंकि इस युग में कुछ युगांतकारी नवीन प्रयोग एकांकी क्षेत्र में हुए। इस युग में एकांकीकारों ने पाश्चात्य अनुकरण पर नवीन शैली में एकांकी लिखना प्रारंभ किया तथा पाश्चात्य तकनीक को अपनाया।

टिप्पणी

प्रसादोत्तर युग राजनीतिक क्रांति का युग था। गांधी जी का प्रभाव राजनीतिक जीवन में विशेष रूप से पड़ रहा था। एकांकीकारों ने तत्कालीन राजनीतिक समस्याओं एवं गतिविधियों का चित्रण करना तथा देशवासियों में देश प्रेम एवं स्वतंत्रता की भावना को प्रबल करना अपना महान कर्तव्य समझा।

कहानियों के आरंभ की परंपरा अति प्राचीन है। कालक्रम एवं परिस्थितियों के अनुसार इसका स्वरूप बदलता रहा। कहानी को समय–समय पर विभिन्न नामों से पुकारा जाता रहा– कथा, आख्यान, गल्प आदि।

हिन्दी निबंध साहित्य का प्रारंभ भारतेंदु युग से होता है। भारतेंदु युग के दूसरे महत्वपूर्ण निबंधकार पं. बालकृष्ण भट्ट हैं। आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने इनके निबंधों की तुलना अंग्रेजी के प्रसिद्ध निबंधकार एडीसन से की है। भारतेंदु युगीन निबंध साहित्य विषय वस्तु तथा रचना शिल्प, दोनों दृष्टियों से वैविध्यपूर्ण है। इस युग में सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, धार्मिक, साहित्यिक आदि सभी प्रकार के विषयों पर निबंध लिखे गए।

आधुनिक युग के निंबध साहित्य की एक मुख्य प्रवृत्ति युगीन जीवन की विसंगतियों पर करारी चोट करने वाले हास्य व्यंग्यात्मक निबंधों की रही है लेकिन हिन्दी लेखन की इतनी समृद्ध परंपरा होने के बावजूद इस क्षेत्र में नये लेखकों का आगमन कम हुआ है।

1.9 मुख्य शब्दावली

- **तर्कशून्यता** : तर्क अथवा विवेक रहित।
- **परिस्कार** : शुद्ध करना, सुधारना।
- **एकरूपता** : समानता, अनुरूप।
- **विपन्नता** : गरीब, निर्धनता, बदहाल।
- **क्षितिज** : आकाशवृत्त, ज्ञान की सीमा।

1.10 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर

1. 1324 ई.
2. नाभादास की
3. आर्य समाज संस्था
4. (क) गलत, (ख) सही
5. परीक्षा गुरु
6. राजनीतिक और सामाजिक
7. व्यक्ति के अंतःसंघर्ष का
8. (क) गलत, (ख) सही
9. नहुष
10. ऐतिहासिक–पौराणिक
11. व्यक्तियों की समस्याएं
12. (क) गलत, (ख) सही
13. जयशंकर प्रसाद की एकांकी 'एक घूंट'
14. राष्ट्रीय भावना से ओत–प्रोत ऐतिहासिक रचनाएं
15. प्रसादोत्तर युग में
16. (क) सही, (ख) गलत
17. पूर्व प्रेमचंद युग को
18. सन् 1911 में 'इंदु' नामक पत्रिका में
19. व्यक्ति चरित्र को
20 (क) सही, (ख) सही
21. सन् 1901 से सन् 1920 तक
22. बालमुकुंद गुप्त
23. सन् 1941 से
24. (क) गलत, (ख) सही

1.11 अभ्यास हेतु प्रश्न

लघु–उत्तरीय प्रश्न

1. हिंदी गद्य के विकास में ईसाई व ब्रह्म समाज के योगदान का संक्षिप्त विवरण दीजिए।
2. द्विवेदी युग में मुख्य योगदान किसका रहा? इसके समकालीन गद्य लेखकों का उल्लेख कीजिए।
3. नाटकों के अनुवाद में किए गए उल्लेखनीय योगदान का परिचय दीजिए।
4. नाटकों पर पड़ते नवीन प्रभावों पर टिप्पणी लिखिए।
5. हिंदी के प्रमुख उपन्यासकारों का परिचय दीजिए।
6. कहानी का उद्‌भव का परिचय देते हुए बताइए कि प्रथम हिंदी कहानी किसे माना जाता है?
7. संक्षेप में बताइए कि ग्रामांचल कहानी के प्रमुख प्रणेता कौन–कौन हैं?

दीर्घ–उत्तरीय प्रश्न

1. आधुनिक काल से पूर्व उपलब्ध हिंदी गद्य के रूपों का विस्तृत वर्णन कीजिए।
2. हिंदी उपन्यास के उद्‌भव और विकास का वर्णनात्मक विवरण दीजिए।

3. हिंदी उपन्यास के स्वरूपों को स्पष्ट कीजिए? इस विधा के उल्लेखनीय उपन्यासकारों का साहित्यिक परिचय दीजिए।
4. पूर्व भारतेंदु युग में हिंदी नाटकों की स्थिति की समीक्षा कीजिए।
5. हिंदी के कुछ प्रमुख नाटककारों का उल्लेख करते हुए प्रत्येक की साहित्यिक प्रवृत्तियों को उजागर कीजिए।
6. ऐतिहासिक दृष्टि से एकांकी के विकास क्रम का विवरणात्मक विश्लेषण कीजिए।
7. नई कहानी का प्रवर्तक किसे माना जाता है? विस्तार से बताइए कि गद्य विकास में इनकी क्या भूमिका रही।
8. निबंध के विकासक्रम को कितने चरणों में विभक्त किया जाता है? विश्लेषणात्मक वर्णन कीजिए।

1.12 आप ये भी पढ़ सकते हैं

1. डॉ. रामसजन पाण्डेय, *हिंदी साहित्य का इतिहास,* संजय प्रकाशन, दिल्ली.
2. हजारी प्रसाद द्विवेदी, *हिंदी साहित्य का आदिकाल,* बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना, 1961.
3. हजारी प्रसाद द्विवेदी, *हिंदी साहित्य की भूमिका,* हिंदी ग्रन्थ रत्नाकर, बम्बई, 1963.
4. विजयेन्द्र स्नातक, *हिंदी साहित्य का इतिहास,* साहित्य अकादमी, दिल्ली, 1996.
5. बच्चन सिंह, *हिंदी साहित्य का दूसरा इतिहास,* राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली, 1996.
6. रामचन्द्र शुक्ल, *हिंदी साहित्य का इतिहास,* नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, 1961.
7. रामकुमार वर्मा, *हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास,* रामनारायणलाल बेनी माधव, इलाहाबाद, 1971,
8. (सम्पादक) नगेन्द्र, *हिंदी साहित्य का इतिहास,* नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, 1973.
9. लक्ष्मीसागर वार्ष्णेय, *स्वातंत्र्योत्तर हिंदी साहित्य का इतिहास,* राजपाल एण्ड सन्स, दिल्ली, 1982.
10. गणपतिचन्द्र गुप्त, *हिंदी साहित्य का वैज्ञानिक इतिहास* (खण्ड दो), लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, 1989 एवं 1990.
11. हरिश्चन्द्र वर्मा एवं रामनिवास गुप्त, *हिंदी साहित्य का इतिहास,* मंथन पब्लिकेशन्स, रोहतक, 1982.

इकाई 2 उपन्यास (महाभोज : मन्नू भंडारी)

टिप्पणी

इकाई की रूपरेखा

2.0 परिचय
2.1 इकाई के उद्देश्य
2.2 'महाभोज' में राजनीतिक चेतना
2.3 'महाभोज' में दलित चेतना
2.4 औपन्यासिक तत्वों के आधार पर 'महाभोज' की समीक्षा
2.5 सारांश
2.6 मुख्य शब्दावली
2.7 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
2.8 अभ्यास हेतु प्रश्न
2.9 आप ये भी पढ़ सकते हैं

2.0 परिचय

मन्नू भंडारी का उपन्यास 'महाभोज' अपनी विषयवस्तु के प्रामाणिक प्रस्तुतीकरण और अबाध पठनीयता के लिए जाना जाता है। मध्य प्रदेश के भानपुरा नगर में 1931 में जन्मी मन्नू भंडारी को श्रेष्ठ लेखिका होने का गौरव प्राप्त है। उन्होंने कहानी और उपन्यास दोनों विधाओं में कलम चलाई है। नौकरशाही में व्याप्त भ्रष्टाचार के दलदल में फंसे आम आदमी की पीड़ा और दर्द को उद्घाटित करने वाले उनके उपन्यास 'महाभोज' (1979) को हिन्दी के सफलतम उपन्यासों की श्रेणी में रखा जाता है। ऐसा कहा जाता है कि राजनीतिक कुचक्रों पर महिलाएं नहीं लिखतीं, महाभोज उपन्यास इस धारणा को तोड़ता है। यही वजह है कि मन्नू भंडारी जब महाभोज लिख डालती हैं तो लोगों का ध्यान किताब पर फौरन चला जाता है।

जनतंत्र की विडंबना व राजनीति के प्रति मानवीय चरित्र को 'महाभोज' का आधार बनाया गया है। यह आजाद भारत की भ्रष्ट, सत्तालोलुप एवं बंजर राजनीति की प्रतिनिधि कथा है। उपन्यास का ताना–बाना सरोहा नामक गांव के इर्द–गिर्द बुना गया है, जहां विधानसभा की एक सीट के लिए चुनाव होने वाला है। यहां मूल्यों व संभावनाओं की लाशों पर राजनीति के गिद्धों का जमघट है।

निःसंदेह कहा जा सकता है कि 'महाभोज' एक सशक्त कृति है क्योंकि राजनीति में चल रही दोगली नीति, भ्रष्टाचार, अवसरवादिता, अमानवीकरण, तिकड़मबाजी, दल–बदल नीति और इसके घिनौनेपन को मन्नूजी ने बखूबी उजागर किया है।

इस इकाई में हम महाभोज उपन्यास में मौजूद राजनीतिक चेतना व दलित चेतना का अध्ययन करेंगे। साथ ही औपन्यासिक तत्वों के आधार पर उपन्यास का समीक्षात्मक अवलोकन भी करेंगे।

टिप्पणी

2.1 इकाई के उद्देश्य

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप–

- मन्नू भंडारी के उपन्यास 'महाभोज' की विशेषताओं को समझ पाएंगे;
- 'महाभोज' में उपलब्ध राजनीतिक चेतना का विश्लेषण कर पाएंगे;
- 'महाभोज' में विवेचित दलित चेतना के विषय में जान पाएंगे;
- औपन्यासिक तत्वों के आधार पर 'महाभोज' की समीक्षा कर पाएंगे।

2.2 'महाभोज' में राजनीतिक चेतना

मन्नू भंडारी स्वातंत्र्योत्तर काल की एक संवेदनशील लेखिका हैं। उन्होंने देश व समाज में घिनौनी राजनीति से उत्पन्न समस्याओं को लेकर अपनी लेखनी चलाई है। उन्होंने अपनी अलगाव कहानी के कथ्य को 'महाभोज' उपन्यास में रूपायित किया है। इस उपन्यास में उन्होंने राजनीतिक समस्याएं, जो समाज को प्रभावित कर उसे किस प्रकार तोड़ती हैं इसको विशेष रूप से उजागर किया है। मन्नू भंडारी वर्ग भेद, आर्थिक शोषण, शोषक–शोषित नीति की विरोधक और वर्गहीन समाज व्यवस्था की पक्षधर हैं। 'महाभोज' में लेखिका ने आर्थिक शोषण और विषमता की समस्या को स्पष्टतः उठाया है।

हमारे देश की राजनीति पर गांधीवाद तथा मार्क्सवाद का गहरा प्रभाव रहा है। गांधी जी के जीवन दर्शन को ही गांधीवाद कहा जाता है। गांधीवाद के सैद्धांतिक पक्ष का चित्रण अनेक उपन्यासों में मिलता है। मन्नू भंडारी का 'महाभोज' तो गांधीवादी धरातल पर उतारा गया उपन्यास है। उपन्यास के प्रमुख पात्र दा साहब गांधीवादी विचारधारा से प्रभावित व्यक्ति हैं, 'सादा जीवन उच्च विचार' उनका सिद्धांत है। वे अहिंसा और कर्म की प्रधानता मानते हैं। भारतीय राजनीतिज्ञों को जिन प्रमुख राजनीतिक विचारधाराओं ने प्रभावित किया है उनमें साम्यवाद का स्थान महत्वपूर्ण है। कार्ल मार्क्स ने इस सिद्धांत का प्रतिपादन किया था। इसे 'मार्क्सवाद' भी कहते हैं। मार्क्सवाद दो ही वर्गों को मानता है– शोषक और शोषित। मन्नू भंडारी के 'महाभोज' में साम्यवादी विचारधारा का भी चित्रण मिलता है। लेखिका के शब्दों में–

"खड़ा हूं आप लोगों की लड़ाई लड़ने के लिए, बिसू की मौत का हिसाब पूछने के लिए। बात केवल बिसू की मौत की नहीं है... यह सब आप लोगों के जिंदा रहने का सवाल है... अपने पूरे हक के साथ... जिंदा रहने का। यह मौत कुछ हरिजनों की या एक बिसू की नहीं... आपके जिंदा रहने के हक की मौत है। आपका यह हक जरा से स्वार्थ के लिए गांव के धनी किसानों के हाथ बेच दिया गया है... और यही हक मुझे आपको वापस दिलाना है। जुलूस ने आप लोगों के हौसले तोड़ दिए हैं, इसलिए मैं लडूंगा आपकी यह लड़ाई। आखिरी दम तक लडूंगा।"

टिप्पणी

राजनीति जनकल्याण, जन–पालन तथा जनता को समुचित रूप में शासित करके उनके अवैध, अनुचित, भ्रष्ट आचरण पर प्रतिबंध लगाकर उन्हें सत्य की ओर अग्रसर करती है। राजनीति और मनुष्य का घनिष्ठ संबंध है। जब भी राजनीतिक मूल्यों में बदलाव तथा विघटन होता है, तभी वह समस्या की पृष्ठभूमि तैयार करके समस्त समाज को अनैतिकता के कगार पर खड़ा करके उसे नुकसान पहुंचाता है। देश और समाज के भविष्य को काल–कोठरी में बंद कर देता है। आज यही स्थिति हमारे देश में दिखाई देती है। देश की आजादी से पहले समाज में राष्ट्रीयता सर्वोपरि रही है। हमारे राजनेताओं ने भारत की भूमि को जन्म देने वाली मां के समान पवित्र मानकर उसका ऋण चुकाने में स्वयं को स्वाहा कर दिया। राजनेता जनता के लिए देवता बन गए, उन्होंने जनता में मानवीय मूल्यों को जगाया परन्तु स्वतंत्रता के बाद राजनीति में नैतिक मूल्यों का पतन हुआ। इस संबंध में डॉ. रमेश देशमुख का कथन सार्थक है, "कहो नीति, सुनो नीति, लिखो नीति, पर करो अनीति यही आज की राजनीति।"

आज राजनीति प्रजातंत्र तथा जनतंत्र की राजनीति नहीं बल्कि चुनाव और वोट की राजनीति बन गई है। अब जनता के सभी मुद्दे चाहे वे रोटी के हों, चाहे धर्म के, वोट की नीति से तय होने लगे हैं। वोट धन, शक्ति और सत्ता के बल पर खरीदे जा रहे हैं। अब राजनेता जन सेवक नहीं, जन शोषक बन गए हैं। डॉ. गंभीर एस. के शब्दों में– "आधुनिक राजनीति कुर्सी का पर्याय बन गई है। विधायक कुर्सी के मोह से इस तरह ग्रसित हो रहे हैं कि अब स्वतंत्रता उनका जन्मसिद्ध अधिकार न होकर कुर्सी उनका जन्मसिद्ध अधिकार हो गई है।" कुर्सी हथियाने और उसे टिकाने की होड़ में इन राजनेताओं ने न्याय, प्रशासन, कानून, पत्रकारिता सभी को अपनी रखैल बना रखा है। सभी के सभी साधारण जनता का शोषण करके पालित–पोषित हैं। इस संबंध में डॉ. शशि जेकब का कथन विचारणीय है, "प्रजातांत्रिक मूल्य का पतन हो चुका है। भारत की निरीह जनता शोषण का शिकार हो रही है।"

इस प्रकार राजनीतिक मूल्यों की गिरावट ने राजनीतिक क्षेत्र के अलावा सभी क्षेत्रों को प्रभावित किया है। आज हमारा देश एवं समाज भ्रष्टाचार, रिश्वतखोरी, शोषण, धोखाधड़ी, गुंडागर्दी, बलात्कार, लूट–खसोट, दोगली नीति आदि का शिकार होकर तड़प रहा है। वर्तमान स्थिति में राजनीति में नैतिक मूल्यों का पतन होकर अनेक समस्याएं उभरी हैं। उनके पीछे मुख्य कारण हैं– पद प्राप्त करने की लालसा, नैतिक मूल्यों का विघटन, शक्ति, सत्ता व धन का अहंकार, व्यक्तिगत स्वार्थपूर्ति की भावना, जोड़–तोड़ की नीति, दबाव तंत्र, आदर्शहीनता एवं दोगली नीति, आर्थिक स्थिति, धन की लालसा, दुर्बल व कमजोर जनता। इन प्रवृत्तियों के कारण राजनीति अनीति का शिकार होकर अनेक समस्याओं को पैदा कर रही है।

हमारे देश में पहले जहां राजा प्रजा का पालक और प्रजा राजा की संतान मानी जाती थी आज के परिवेश में कुर्सीधारी ही जनता के सबसे बड़े शोषक बने हुए हैं। वर्तमान राजनीति में शुतुरमुर्ग–प्रवृत्ति की अधिकता है। परंपरागत नैतिक मूल्यों को नेताओं ने बुरी तरह तोड़कर राजनीति को अनीति का अखाड़ा बना दिया है। पद और सत्ता हथियाना ही आज के नेताओं का लक्ष्य रह गया है।

टिप्पणी

राजनीति के घिनौने रूप का ब्यौरा प्रस्तुत करना ही मन्नू भंडारी का मंतव्य नहीं है बल्कि चुनाव के दौरान हरिजन युंवक बिसू की मौत, भूत और वर्तमान राजनेताओं के लिए 'महाभोज' बन जाती है। उसी घटना को लेकर राजनीतिक हथकंडों का प्रयोग करके भोले–भाले लोगों को कैसे गुमराह किया जाता है... इस सिलसिले में नेताओं के भोज्य बने सभी कारणों को मन्नू भंडारी ने सामने रखा है।

'महाभोज' उपन्यास में स्वतंत्र भारत के राजनीतिक माहौल की सच्चाई का ब्यौरा प्रस्तुत किया गया है। यह उपन्यास 1976 से 1979 के मध्य लिखा गया है। सन् 1975 में श्रीमती इंदिरा गांधी के शासनकाल में आपातकाल की घोषणा कर दी गई। इस दौरान जनता पर अनेक अत्याचार हुए। उसके बाद जनता पार्टी की सरकार बन गई लेकिन भ्रष्टाचार और शोषण का सिलसिला बना रहा। 'महाभोज' उपन्यास में इस स्थिति पर प्रकाश डाला गया है–

"हमने तो सबके देख लिया साहब, एक वह, शराबी सरकार थी, एक वह पिशाबी सरकार... ससुरे सब एक से...।" इस पार्टी के शासनकाल में भी नैतिक–अनैतिक हथकंडे अपनाए गए, मंत्री पद के मोलभाव सरेआम होने लगे, आदर्श की भाषा बोलने वालों को पदच्युत कराया गया। दल–बदलुओं का बाजार गर्म होने लगा, कुर्सी हथियाने के लिए नैतिक मूल्यों को ताक पर धर दिया गया, जनता की जबान पर लगाम लगा दिया गया, इस स्थिति का यथावत् चित्रण 'महाभोज' उपन्यास तथा नाट्य–रूपांतर 'महाभोज' में है। इस संबंध में स्वयं मन्नू भंडारी का कथन है, "महाभोज आज के राजनैतिक माहौल को उजागर करने वाला स्थिति प्रधान उपन्यास है।... हर प्यादे की लड़ाई फर्जी बनने की है और लड़ाई की इस बिसात ने समाज के हर वर्ग को धीरे–धीरे चंगुल में कस लिया है।... यह उपन्यास स्थिति प्रधान भी है और यथास्थिति के विरुद्ध विद्रोह भी।"

सत्ता का लोभ व्यक्ति को कितना गिरा देता है इसका यथार्थ दस्तावेज 'महाभोज' उपन्यास है। डॉ. अनीता राजूरकर ने लिखा है, " 'महाभोज' उपन्यास भ्रष्ट राजनीति का दर्पण है।" मन्नू भंडारी ने राजनीति को भ्रष्ट करने वाले नेताओं की दोगली नीति और उसका शिकार बनी जनता का चित्रण करके काले धन पर पोषित सफेद हाथियों को बेनकाब कर दिया है। इस संबंध में नंदिनी आत्मसिद्ध का मत है– "स्वार्थ के लिए नैतिक मूल्यों को पैरों तले रौंदने वाले राजनीतिज्ञों को बिल्कुल नग्न करने वाली यह रचना आपातकाल के बाद तत्काल प्रसिद्ध हो जाने के कारण अपना एक अलग महत्व बनाए रखती है।"

सरोहा गांव में हरिजनों की झोपड़ियों को आग लगाई जाती है। उनकी झोपड़ियां राख में बदल जाती हैं और आदमी कबाब में। लेकिन रिपोर्ट के लिए न पुलिस आती है न नेता। लेकिन चुनाव के डेढ़ महीने पहले हरिजन युवक बिसेसर की मौत राजनीतिक दलों के लिए अपने बेटे की मौत से भी ज्यादा तिलमिला देती है। डॉ. जगन्नाथ चौधरी के शब्दों में, "बिसू की मौत राजनीति के अखाड़े में खेलने वालों के लिए मानो गिद्धों के लिए 'महाभोज' का जुगाड़ कर गई।"

टिप्पणी

दा साहब जैसे मुख्यमंत्री, बिसू के पिता हीरा को सांत्वना देने उसके घर जाते हैं। विरोधी पार्टी के भूतपूर्व मुख्यमंत्री सुकुल बाबू का आदमी काशी कहता है, "देखो, अब हरिजनों को तो खुश करके रखना ही पड़ेगा।... उसके बिना गुजारा जो नहीं... राज नहीं करना है दा साहब को?" पर बेचारी निरीह जनता दा साहब की राजनीतिक कूटनीति को कैसे समझें? एक मुख्यमंत्री का हरिजन के घर जाना, उसे अपने साथ गाड़ी में बिठाना, उसके हाथों घरेलू योजना का उद्घाटन करना, इसका गांव की भीड़ पर गहरा असर होता है। "दा साहब के इस बड़प्पन के आगे सभी नतमस्तक हो आए हैं। बड़े–बूढ़ों को तो शबरी और निषाद की कथाएं याद हो आईं।"

हर बार जनता कभी बातों–आश्वासनों तो कभी पैसों के हाथों बिक जाती है और फिर इस राम–नीति के पीछे छिपी रावण–नीति का शिकार हो जाती है। उधर विरोधी पार्टी नेता सुकुल बाबू जनता को सत्तारूढ़ पार्टी के खिलाफ भड़काकर उनके प्रति हमदर्दी दिखलाते हैं। इनके शासनकाल में हरिजनों की झोपड़ियां जलाई गई थीं, क्रांति की आवाज और अपने अधिकार की मांग करने वाले बिसू को जेल की सजा हो गई थी, तब ये उनके हमदर्द दोस्त नहीं बने थे। लेकिन अब हरिजनों के पैंतीस प्रतिशत वोट हथियाने के लिए ऐसे रिरियाते हैं कि इन दोमुंहे लाचार राजनेताओं के प्रति मन क्षोभ और आक्रोश से भर जाता है। वह जनता को आश्वस्त करते हुए कहता है, "खड़ा हुआ हूं आप लोगों के हक की लड़ाई लड़ने के लिए। बिसू की मौत का हिसाब पूछने के लिए, बात केवल बिसू की मौत ही नहीं है... यह आप सब लोगों के जिंदा रहने का सवाल है... इसलिए मैं लडूंगा आपकी यह लड़ाई। ... आखिरी दम तक लडूंगा।" लगता है बिसू हीरा का बेटा नहीं, सुकुल बाबू का अपना बेटा है और उसकी मौत का दुःख भी उसका अपना है।

इस संबंध में डॉ. शीलप्रभा वर्मा का कथन सार्थक है– "गरीबों के लिए झूठे आंसू बहाने में निपुण मगरमच्छनुमा नेताओं द्वारा लगाए गए खोखले नारों के पीछे एक कुत्सित षड्यंत्र और दमघोंटू स्थितियों का निर्भीकता से चित्रण किया गया है।" दस वर्ष मंत्री पद भोग चुके सुकुल बाबू की दोगली नीति पर तरस आता है।

प्रस्तुत उपन्यास 'महाभोज' में लेखिका ने जनता को झूठे आश्वासन दिलाकर, उन्हें बहकाकर, फुसलाकर सत्ता हथियाने के लिए जनता को गुमराह करने वाले राजनेताओं की पोल खोली है। विधानसभा के उप चुनाव जीतने के लिए दा साहब और सुकुल बाबू जिन हथकंडों का इस्तेमाल करते हैं, वे हथकंडे ही आज समस्याएं बनकर खड़े हो जाते हैं। उनकी हर चाल भ्रष्टाचार को बढ़ावा देती है।

"देखो भाई! मेरे लिए राजनीति धर्मनीति से कम नहीं। इस राह पर मेरे साथ चलना है तो गीता का उपदेश गांठ बांध लो... फल पर दृष्टि ही मत रखो।" कहने वाले दा साहब हरिजनों के वोट हथियाने के लिए गीता के वचनों की हत्या करते हैं। सफेद–पोश में काले–कारनामे करने में वे सिद्धहस्त हैं। दा साहब चुनाव के पहले प्रचार–प्रसार के लिए 'मशाल' पत्र का कागज का कोटा बढ़वाकर संपादक दत्ता बाबू को अपने इशारों का टट्टू बनाते हैं, चुनाव के दौरान गरीबों के लिए घरेलू योजना का शुभारंभ करते हैं। जोरावर सिंह जैसे जालिम हत्यारे को पनाह देकर निरपराध बिंदा को गिरफ्तार करवाते हैं। ये सब केवल

टिप्पणी

उसकी ओर से पैंतीस प्रतिशत वोट प्राप्त करने हेतु हो रहा है। काशी कहता है, "देखो, जोरावर वाले वोट ही सबसे बड़ी ताकत है दा साहब की। पैंतीस प्रतिशत सालिड वोट! एक नहीं टूटता इनमें से... इन्हीं के चक्कर में तो इन्सानियत को सूली पर चढ़ा रखा है उस गीता के भक्त और बापू की औलाद ने!"

नेताओं ने सत्ता और शक्ति की बदौलत हर क्षेत्र में भ्रष्टाचार को बढ़ावा दिया है। दा साहब, जोरावर जैसे अंगरक्षकों को सहारा देकर अपनी इच्छानुसार मुजरिम तय करते हैं। जोरावर जैसा अपराधी इनके आश्रय में मजे लूटता है और बिंदा जैसा निरपराधी जेल में बंद कर दिया जाता है। ईमानदार पुलिस अफसर सक्सेना पदच्युत कर दिया जाता है और कानून को जूते की नोक पर रखने वाले सिन्हा को पदोन्नति मिलती है। त्रिलोचन सिंह को बर्खास्त कर दिया जाता है तो दल के असंतुष्ट नेताओं को धन का लालच देकर अपनी कुर्सी की रक्षा की जाती है। ये सारी बातें आज के नेताओं के नैतिक मूल्यों के विघटन का परिणाम है जो पूरे समाज को बीमार बना रही हैं।

मन्नू भंडारी ने बड़ी निर्भीकता एवं साहस के साथ राजनीति को सत्ता, भोग विलास, धन की प्राप्ति का अखाड़ा मानने वाले मंत्रियों को नग्न करके जनता के सामने प्रस्तुत किया है। वास्तव में इन स्वार्थी, पद के लालची, भ्रष्टाचारी और राष्ट्र विरोधी मंत्रियों को कौन–सी सजा दी जा सकती है! लेखिका ने देशवासियों के सामने चुनौती के रूप में प्रश्न उपस्थित किए हैं।

'महाभोज' उपन्यास में दा साहब मुख्यमंत्री के पद पर आसीन हैं। त्रिलोचन सहित पांच मंत्री पार्टी से असंतुष्ट हैं। चुनाव का फायदा उठाकर वे 'मंत्रिमंडल गिराओ' का हथकंडा अपनाते हैं। त्रिलोचन सिंह अपने आदर्शों, उद्देश्यों एवं सिद्धांतों के पक्के हैं। पार्टी की दोगली नीति, तिकड़मबाजी, गुंडागर्दी आदि को देश की गरीब जनता के प्रति समर्पित उनका व्यक्तित्व सह नहीं पाता। अपनी आत्मा के साथ बलात्कार होने की व्यथा उन्हें व्याकुल कर देती है। अतः वे नेक इरादे से पार्टी के विरोध में खड़े हो जाते हैं। स्वास्थ्य मंत्री राव और विकास मंत्री चौधरी इनका साथ देने को तैयार हैं लेकिन पूरे मोल–भाव के बल पर। राव स्पष्ट कहते हैं–

"यहां आप जनता के सामने नहीं बोल रहे लोचन भैया, बलि चढ़ाए जाने वाले दो बकरों के सामने बोल रहे हैं। घास–पात की कुछ व्यवस्था तो करेंगे या नहीं?" अर्थात वे सिद्धांतों, आदर्शों के लिए नहीं पर स्वार्थ हेतु पार्टी छोड़ रहे हैं, यह देखकर त्रिलोचन तिलमिला जाते हैं। वे सोचते हैं, "... क्या इसी परिवर्तन के लिए सुकुल बाबू की पार्टी और विधानसभा छोड़ी थी उन्होंने? इसी क्रांति का सपना देखा था? और क्या इसी टुच्चेपन की सौदेबाजी के लिए मंत्रिमंडल गिराने की बात सोच रहे हैं वे? नाम, चेहरे, लेबुल भले ही अलग–अलग हों पर अलगाव है कहां – सुकुल बाबू... दा साहब... राव... चौधरी...?"

मन्नू भंडारी ने मंत्रिमंडल में अपना वर्चस्व बनाने वाले पद लोलुप तथा धन के भूखे मंत्रियों को बेनकाब कर दिया है। राजनीतिक मूल्यों का ह्रास दलीय गुटबंदी के रूप में देखा जा सकता है। सभी दल स्वार्थों में डूबे हुए हैं, भ्रष्ट तंत्र को अपना रहे हैं। सही अर्थ में हमारी राजनीति विचारशून्य तो थी ही, इधर कुछ वर्षों से आचारशून्य भी हो गई है।

टिप्पणी

ईमानदारी अब खरीद–बिक्री का सामान हो गई है। राजनीतिक पार्टी खरीदी जाती है, एम.एल.ए. और एम.पी. बिकते हैं, मंत्रालय बिकते हैं। जिनके हाथों में हमने देश की बागडोर सौंपी है वे निजी स्वार्थों के लिए बिक जाते हैं तो देश का भला कैसे हो सकता है?

'महाभोज' उपन्यास में समाज की नब्ज पहचानने वाले चालाक मुख्यमंत्री दा साहब कहते हैं– "कुर्सी पर बैठना है तो जनता में फूट डालो... कुर्सी बचानी है तो जनता में फूट डालो। जनता की एकता कुर्सी के लिए सबसे बड़ा खतरा है।" वे यह भी जानते हैं कि जनता की एकता में बड़ा जोर होता है। जनता एक हो जाएगी तो कुर्सीधारियों को कुर्सी सहित जमीन में गाड़ देगी। इसलिए दा साहब असलियत को प्रकट करते हुए कहते हैं, "तूफान आता है तो बड़े–बड़े पेड़ों को जड़–सहित उखाड़ फेंकता है। जनता एक होती है तो बड़े–बड़े राज्य उलट देती है।"

विपक्षी पार्टी के नेता सुकुल बाबू हरिजनों के हमदर्द बनकर इनके वोट प्राप्त करने के लिए हरिजन–सवर्ण के भेद की दीवार को और ऊंची कर रहे हैं। दा साहब को सवर्णों का हिमायती बताकर हरिजनों व दलितों को भड़का रहे हैं। दा साहब कहते हैं– "दुहाई गरीबों की सब देते हैं, पर उनके हित की बात कोई नहीं सोचता। जनता को बांटकर रखो... कभी जात की दीवारें खींचकर, तो कभी वर्ग की दीवारें खींचकर! जनता का बंटा–बिखरापन ही तो स्वार्थी राजनेताओं की शक्ति का स्रोत है।"

जोड़–तोड़ की नीति चुनाव का एक मजबूत हथियार है। जहां जनता में फूट डालकर उनकी शक्ति को कमजोर किया जाता है वहां सत्तारूढ़ पार्टी के लोगों को बहलाकर–फुसलाकर फूट डालने का प्रयास किया जाता है। सुकुल बाबू का आदमी जोरावर को दा साहब के विरुद्ध भड़काने के लिए कहता है– "... जिंदगी भर गुलामी करनी पड़ेगी उसे दा साहब की। पैसा भी दो और अंगूठे के नीचे भी रहो। एक बार जीतकर विधानसभा में पहुंच जा, फिर दा साहब को मुट्ठी में रखना।" इस प्रकार जोरावर जैसे जाट आदमी को दा साहब से अलग करके वोट हथियाने के तथा उनकी शक्ति क्षीण करने के दांव–पेंच खेले जाते हैं। अर्थात चुनावी हथकंडों में हर कोई दूसरे की कब्र पर अपना महल खड़ा करने में तुला है। इस फूट–नीति की कूट–नीति ने हमारे समाज और देश को अंदर से खोखला बना दिया है। इसका कहीं–न–कहीं अंत जरूर होना चाहिए अन्यथा फिर एक बार देश की स्वतंत्रता खतरे में आएगी।"

लेखिका ने पूरे समाज को अपंग बना देने वाले राजनेताओं का चरित्र उजागर किया है– "अरे यों तो धोती के नीचे सभी नंगे और ससुरी इस राजनीति में तो धोती के बाहर भी नंगे। पर दा साहब एकदम अपवाद? धोती के नीचे भी धोती ही निकलेगी इस गीता बांचने वाले के। खाल खींचने पर ही सामने आ सकता है इनका नंगापन।" मन्नू भंडारी ने साम–दाम–दंड, अर्थ और भेद नीति को अपनाकर पूरे राजनीतिक माहौल के साथ समाज के हर क्षेत्र को भ्रष्ट करने वाले, राजनेताओं को पूरी तरह नंगा कर दिया है। लेखिका अपने दायित्व के बारे में लिखती है, "... इसे मैं अपने व्यक्तित्व और नियति को निर्धारित करने वाले परिवेश के प्रति ऋण–शोध के रूप में देखती हूं।"

टिप्पणी

आज केवल कहने के लिए ही प्रजातंत्र है। प्रजातंत्र पर राजतंत्र काबिज हो चुका है। "ढोल पीटने और दुहाई देने के लिए तो जरूर प्रजातंत्र था पर उसकी असलियत यह कि प्रजा बिल्कुल बेमानी तंत्र मुट्ठीभर लोगों की मनमानी।" इसके लिए जिम्मेदार है पूंजीवादी व्यवस्था और जोड़–तोड़ की नीति। हमारे देश में नेताओं ने जाति, धर्म, संप्रदाय, वर्ग भेद मिटाकर जनता को एकजुट करने का प्रयास किया लेकिन आज 'फूट डालो और राज करो' इस ब्रिटिश नीति को अपनाकर चुनाव लड़े और जीते जा रहे हैं। यह फूट नीति कहीं धर्म के नाम पर, कहीं जाति संप्रदाय के नाम पर तो कहीं वर्ग के नाम पर फल–फूल रही है। जाति–धर्म संप्रदाय तथा वर्ग भेद को बनाये रखने में हमारे सफेदपोश नेता ही जिम्मेदार हैं। क्योंकि जनता का एकजुट होना उनके लिए बहुत बड़ा भारी खतरा है।

राजनीति के घिनौने माहौल ने देश और समाज के नैतिक मूल्यों का ह्रास करके उन्हें पतन की गहरी खाई में धकेल दिया है। मन्नू भंडारी ने इन समस्याओं के प्रभाव और परिणाम को प्रस्तुत किया है साथ ही इस घिनौने माहौल को चीर देने की शक्ति बिसू और बिंदा जैसे युवाओं में भर देने का प्रयास किया है।

'महाभोज' में मन्नू भंडारी ने राजनीतिक क्षेत्र की लगभग सभी समस्याओं को उनकी विसंगतियों एवं विकृतियों को उजागर किया है। इस प्रकार महाभोज में पूंजीवादी शक्तियों के विरुद्ध आवाज बुलंद करने वाला और शोषितों में क्रांति की भावना पैदा करने वाला हरिजन युवक बिसेसर तथा मुख्यमंत्री को मुंहतोड़ जवाब देने वाला बिंदा क्रांति की धधकती चिंगारियां हैं। "तीस साल से आप लोगों की बातें ही तो सुनते–समझते आ रहे हैं। क्या हुआ आज तक? पेट भरने के लिए अन्न नहीं, आपकी बातें... खाली... बातें।" लेखिका की मांग है– बिंदा की आवाज को बुलंद करने की, बिसू की धधकती राख की चिंगारियां बनकर सुलगने की तथा ईमानदार पुलिस अफसर सक्सेना का हौसला बढ़ाने की। यही इस उपन्यास की उपलब्धि है।

स्वतंत्रता के बाद भारतीय राजनीति सुविधा और सत्तावाद की राजनीति हो गई है। और मानवीय भावना से बिल्कुल दूर हो गई है। अवसर और सत्ता के लोभ की राजनीति भले ही भोले–भाले लोगों की आशाओं को कुचलती रहे लेकिन अन्याय और शोषण के विरोध में छाती ठोककर खड़े होने वाले बिसू का संधान और बिंदा का क्रंदन निरंतर संक्रमित होता रहेगा, दमन और शोषण का लावा उसे मिटा नहीं पाएगा। एक बिसू को मार देने से, एक बिंदा को दोषी बनाकर कैद करने से तथा एक सक्सेना को सच कहने के बदले बर्खास्त करने से न्याय और सत्यनिष्ठा की आवाज दब नहीं सकती। वह उठती ही रहेगी। इस संबंध में डॉ. रामविनोद का कहना है– "निश्चय ही बिंदा की पिटाई तथा सक्सेना की मुअत्तली पाठकीय आक्रोश को अधिक तीव्र बना पाती है। यद्यपि यह सच्चाई हमारे समाज की है। फिर भी उपन्यास की सच्चाई हमें नए ढंग से उत्तेजित करती है...।" मन्नू भंडारी ने भ्रष्ट राजनीति का सफाया करने की मांग की है।

आज जनता के सामने कोई आदर्श नहीं रहा है। युवा वर्ग भ्रमित हो रहा है। उनके सामने कोई लक्ष्य तथा आदर्श नहीं है। भ्रष्ट नेताओं ने समाज को बर्बाद कर दिया है। मन्नू

टिप्पणी

भंडारी ने महाभोज उपन्यास में दा साहब जैसे भ्रष्टाचारी और दुराचारी नेता के द्वारा इस समस्या की विकरालता को स्पष्ट किया है। दा साहब कहते हैं– "देश की दुरावस्था का सबसे बड़ा कारण ही है– सही नेतृत्व का अभाव। छात्रों को देखो–युवकों को देखो, किसान–मजदूरों को देखो, सब–के–सब दिशाहीन से भटक रहे हैं – कोई दिशा दिखाने वाला ही नहीं।"

आज देश को दिशा दिखाने वाले खुद भटककर पूरे समाज को भटका रहे हैं। जनता नेताओं के भोग विलास, शोषण और भ्रष्टता से त्रस्त हो चुकी है। वह मन–ही–मन बदलाव की चाह रखने लगी है। लेकिन सदियों से शोषण के कारण वह शरीर व मन से पंगु हो चुकी है। 'महाभोज' में लेखिका ने त्रिलोचन सिंह के द्वारा जनता की समस्या को उठाया है– "अब कहां से होगी दूसरी क्रांति और कौन करेगा उस क्रांति को जो सब कुछ बदल दे? आज तो परिवर्तन का नाम लेने वाले की आवाज घोंट दी जाती है – उसे काटकर फेंक दिया जाता है। एक तरफ फिंके गिने–चुने आदमियों के घुटे गले और रुंधी आवाजों से क्रांति का स्वर फूट सकेगा अब कभी।" त्रिलोचन आदर्श की भाषा बोलते हैं तो उन्हें स्वादिष्ट भोजन में पड़ी मक्खी की तरह अलग किया जाता है। सचमुच आज समस्त नेता 'काजल की कोठरी' में बद्ध हैं, उनके तन–मन–धन सब काले हैं। अतएव उनके कालेपन पर उंगली उठाने वालों को वे ऐसा पछाड़ते हैं कि फिर वे चूं–चपड़ तक नहीं करें।

इस प्रकार मन्नू भंडारी ने आज के नेताओं को अपनी लेखनी द्वारा भरे बाजार में नंगा कर दिया है। वे राजनीति की बर्बरता, भ्रष्ट नेता, युवा वर्ग की कुंठा तथा नेताओं की नैतिकता में परिवर्तन लाना चाहती हैं। उनका विश्वास है कि यह परिवर्तन गांव से व गरीब तबके से ही संभव है। लेखिका ने जहां एक ओर गरीबों के शोषण करने वाले नेताओं को चेतावनी दी है तो वहीं दूसरी ओर भ्रष्ट राजनीति और राजनेताओं के क्रूर पंजों में मचलते लोगों को अन्याय और अत्याचार के विरोध में आवाज उठाने के लिए भी प्रेरित किया है।

'महाभोज' उपन्यास की कहानी एक विद्रोही स्वभाव के युवक बिसेसर की मौत के चारों तरफ बुनी गई है। गांव के इस युवक की मौत पर राजनीति कुछ ऐसी गरमाती है कि मुख्यमंत्री भी उसके लपेटे में आ जाते हैं। इस मौत की तहकीकात कर रहे होते हैं एस. पी. सक्सेना। उनके सर पर अपने ही पुराने पापों का कुछ ऐसा बोझ है कि वो इस बिसेसर की मौत के मामले में ही सबका प्रायश्चित करने की सोच रहे हैं। उधर गरीब से बिसेसर के पिता हैं जो दो राजनैतिक विरोधियों के बीच पिसे जा रहे हैं। अपने बेटे की मौत का अफसोस भी नहीं कर पा रहे। ये कहानी राजनीतिक चालों की है। उसके बचाव में चली गई दूसरी चालों की भी है। शतरंज की गोटियों की तरह अपनी जान–पहचान, अपने रसूख के इस्तेमाल की कहानी है 'महाभोज'।

'महाभोज' उपन्यास के दा साहब एक ऐसे राजनीतिक नेता हैं, जो दूसरे तबकों के साथ–साथ हरिजनों के वोट की भी आशा रखते हैं। परंतु लोग आज इतने सतर्क हो रहे हैं कि कौन अपना कौन पराया जानने लगे हैं। 'लखन' दा साहब का कार्यकर्ता है जो सरोहा से चुनाव के लिए खड़ा है। सरोहा में बिसू की हत्या हो गई है और सभी जानते

हैं कि इसके पीछे जोरावर सिंह का हाथ है, जो दा साहब का ही आदमी है। ये तो जाहिर है कि अगर दा साहब के ही आदमी ने बिसू की हत्या की है तो हरिजन वोट उन्हें कैसे मिलेंगे? हो सकता है बाकी लोग भी वोट देने से इन्कार करें। राजनीतिज्ञ कैसे लोगों में जातिवादिता की दीवार खड़ी करते हैं और अपना स्वार्थ साधते हैं, इस संदर्भ में मन्नू भंडारी लिखती हैं– दुहाई गरीबों की सब देते हैं पर उनके हित की बात कोई नहीं करता। जनता को बांटकर रखो... कभी जात की दीवारें खींचकर... तो कभी वर्ग की दीवारें खींचकर।

आज जनता के मन में पुलिस का आतंक छाया हुआ है। कानून के ये रखवाले अपराध कबूल करवाने के लिए ऐसी भयंकर अमानवीय यातनाएं देते हैं कि कभी–कभी पकड़े गए आदमी की जान तक चली जाती है। अपराधी कितना भी जघन्य अपराध क्यों न करें अदालत द्वारा दंडित होने से पूर्व वह निर्दोष ही समझा जाता है। पर आज के वर्तमान युग में पुलिस निरपराधी से गुनाह कबूल करवाने के लिए ऐसा हथकंडा अपनाती है कि आदमी की रूह कांप जाती है। 'महाभोज' उपन्यास में बिसेसर के पिता द्वारा इस समस्या को यथार्थ रूप में दर्शाया गया है– "ऊ निसान तो सरकार जेहल से छूटि के जब आवा, तबै के हैं। जब आवा रहै न साहब, तब कलाई और टखनन पर घाव रहे... उनसे खून और मवादौ आवत रहा... सारे सरीर पर जखमै–जखम रहे–बाहर भीतर सब जगह।" निरपराध बिंदा को बिसू की हत्या के जुर्म में पकड़ा जाता है। बिंदा ने जो जुर्म किया ही नहीं है, उसे कबूल करवाने के लिए रुई की धुन की तरह बेंतों और ठोकरों से उसे पीटा जाता है।

साधारण जनता ये सब देखती–सुनती है लेकिन पुलिस के नाम से भी डरती है। जबकि होना तो यह चाहिए कि पुलिस के सामने जनता को अधिक सुरक्षित महसूस करना चाहिए न कि आतंकित। जनता यदि पुलिस से डरती है तो यह पुलिस प्रशासन पर एक धब्बा है। पुलिस निरीह लोगों व गरीब मजदूर जनता पर अत्याचार करती है और अमीर पैसे वाले हर दिन काले कारनामे करते रहते हैं। मन्नू भंडारी ने भ्रष्ट पुलिस व्यवस्था को बिल्कुल बेनकाब किया है। और सक्सेना के चरित्र द्वारा समस्या समाधान के उपाय भी दिए हैं। आज हमारे देश को सक्सेना जैसे निडर पुलिस अफसर की जरूरत है।

'महाभोज' में भ्रष्ट पुलिस व्यवस्था की विकृतियों को उजागर किया गया है। बिसेसर की मौत की तहकीकात करने आए एस.पी. सक्सेना बिंदा से कहते हैं– "कानून वाले को तो आज बाजारू औरत बना के छोड़ दिया है। जिसे हर पैसे वाला जब चाहे अपने घर में बिठा ले।" कानून हर बार सबूत की मांग करता है और धन तथा पद के पुजारी और राजनीतिज्ञ की मिलीभगत उसे नष्ट करने में तत्पर रहती है।

सरोहा गांव में हरिजनों को उनकी झोंपड़ियों सहित जिंदा जला देना फिर बिसू की हत्या, ये जुर्म करने वाले को सभी जानते हैं पर सारी तिकड़मबाजी तो उसी को बचाने के लिए हो रही है। बिंदा कहता है– "जुर्म की पहचान रह गई है आप लोगों को? बड़े–बड़े जुर्म आप लोगों को जुर्म नहीं लगते। जिंदा आदमियों को जला दो... मार दो... यह सब जुर्म नहीं है न आपकी नजरों में?"

सक्सेना दा साहब और डी.आई.जी. सिन्हा के आदेश पर बड़ी नरमाई से पेश आकर बयान लेते हैं लेकिन बिंदा इस भ्रष्ट पुलिस की काली नीति से परिचित है। धन और पद

प्राप्ति के लिए गरीबों का शोषण करने वाले इन भ्रष्ट पुलिस वालों से जनता का विश्वास उठ गया है। तहकीकात के लिए आए सक्सेना से बिंदा कहता है– "क्यों झूठ–मूठ गांव वालों के साथ मजाक कर रहे हैं? दा साहब से लेकर आप तक की शतरंज में आज बिसू की मौत का मोहरा फिट बैठ रहा है, इसीलिए इतने जोर–जोर से तहकीकात हो रही है – पर होना–जाना कुछ नहीं है... क्या हो गया है आप सब लोगों को... कोई ईमान–धरम नहीं रह गया है किसी का भी... लानत है सब पर!" खाकी वर्दी पहनकर अपना ईमान–धरम बेचने वाले गद्दारों को बिंदा शब्दों के कोड़े–पर–कोड़े लगवाता है।

इससे पुलिस अफसर सक्सेना की अंतर आत्मा जाग उठती है। वह बिंदा की आवाज को बुलंद करके कानून को बिकने नहीं देता। पर प्रशासन ईमानदार सक्सेना को सस्पेंड कर देता है और दा साहब के दरवाजे पर खड़ा होकर जी हुजूरी करने वाले डी.आई.जी. सिन्हा को जनता के साथ गद्दारी करने के बदले प्रमोशन कर दिया जाता है। यही पुलिस व्यवस्था की विडंबना और नैतिकता का ह्रास है। जो समाज के सामने चुनौती के रूप में खड़ा है। इसके संबंध में डॉ. जेकब का कहना है– "वर्तमान समय में पुलिस विभाग के कार्यों को देखते हुए लगता है कि लोकतंत्र की समस्त शक्तियां केवल उन्हीं तक आकर सिमट गई हैं। चाहे जिसे छल प्रपंच द्वारा न्याय के शिकंजे से जकड़ लेना अथवा मुक्त करवा देना, इनके बाएं हाथ का खेल बन गया है।"

हमारे आर्थिक और सामाजिक जीवन में व्याप्त पूंजीवाद ने राजनीतिक जीवन में काफी समस्याएं पैदा की हैं। पद पर बैठा हर व्यक्ति धन कमाने के लिए तिकड़में लड़ाता रहता है। धन के बलबूते पर चुनाव जीतकर कुर्सी हथिया लेता है। भ्रष्ट नेता नोट के बल पर वोट खरीद लेते हैं– "दो समय का खाना और पांच रुपया प्रति व्यक्ति तय हुआ है। बच्चों के लिए भी दो–दो रुपये दिए जाएंगे। लोगों का क्या है, मजदूरी नहीं की और मौज कर ली पूरे कुनबे ने – बच्चों के पैसे और खाना मुफ्त!" इस प्रकार सुकुल बाबू ने अपना शक्ति प्रदर्शन दिखाने के लिए किसान रैली में एक लाख लोगों को किराये पर इकट्ठा किया। दूसरी ओर दा साहब ने घरेलू योजना का लालच देकर वोट हथियाने की तरकीब लड़ाई। "... चंद दिनों में ही गांव का सारा माहौल बदल दिया है इस योजना ने। लोगों की बातचीत का भी विषय यही, सोच का विषय भी यही।"

नेतागिरी इनके लिए एक व्यवसाय से अधिक कुछ नहीं है। पास में धन है तो चुनाव जीतना कठिन नहीं है। आज व्यक्ति छोटी–छोटी सुविधाओं के लिए बिक रहा है। वह भ्रष्ट राजनेताओं के शतरंज के खेल का मोहरा बन बैठा है। जोरावर जैसा सरोहा गांव की आधी जायदाद का मालिक बनकर जनता का शोषण कर रहा है। दलितों की झोपड़ियों को आग लगाने वाला और बिसेसर का हत्यारा वही है। पर धन और शक्ति के दम पर उसने ऐसा साम्राज्य स्थापित कर लिया है कि कोई उसके खिलाफ मुंह तक नहीं खोलता। वह कहता है– "तुम फिकर नहीं करो पांडेजी, जोरावर के रहते। हमें मालूम है, सुकुल बाबू को वोट देने वाले कौन हैं? तुम क्या सोचते हो, हमारे रहते बूथ पर पहुंच पाएंगे वे लोग? जोरावर के राज में वे ही वोट दे पाएंगे जिन्हें जोरावर चाहेगा।" इस प्रकार मतदाता पूंजीपतियों के हाथ का खिलौना बन गए हैं। पूंजीवाद, शक्तिवाद के रूप में विकसित हुआ है और शक्ति

टिप्पणी

के सामने सभी कौड़ीमोल बिक रहे हैं। जब तक प्रजातंत्र में पूंजीवाद रहेगा तब तक आम जनता यूं ही परेशान होती रहेगी। इस प्रकार जनतंत्र में पूंजीवाद का प्रभाव देश की स्थिति के लिए हानिकारक सिद्ध होगा।

देश में शांति व सुरक्षा बनाए रखने के लिए कानून बनाए गए और कानूनों की रक्षा के लिए पुलिस का गठन किया गया है। पुलिस निष्पक्ष और बिना किसी भेदभाव के निःस्वार्थ कानून की रक्षा करती है। और कानून का उल्लंघन करने वालों को न्यायालय के समक्ष उपस्थित करती है। आज पुलिस कानून की रक्षक नहीं बल्कि भक्षक बन गई है। आज पुलिस पूंजीपतियों, नेताओं व शक्तिशाली लोगों के हाथों की कठपुतली बन गई है। पुलिस जनता को धमकाकर, झूठे मामलों में फंसाकर जनता का शोषण कर रही है। उसे लूट रही है। अपराधी व गुंडों के साथ हाथ मिलाती है और निरपराध लोगों को कठोर दंड व यातनाएं देती है।

आज हमारे देश में न्याय व्यवस्था भी बिल्कुल चौपट हो चुकी है। न्याय प्रक्रिया इतनी लंबी होती है कि न्याय मांगने वाला थक–हारकर बैठ जाता है। न्याय में नैतिक मूल्यों का विघटन हो चुका है। न्याय व्यवस्था में पारदर्शिता एवं दूध का दूध और पानी का पानी कर देने की शक्ति होनी चाहिए। सैद्धांतिक रूप से हमारी न्याय प्रक्रिया अनुमान पर नहीं प्रमाण पर आधारित होती है। यहां झूठे साक्ष्य इकट्ठे करने तथा थोड़े से पैसों के लालच में झूठी गवाही देने वालों की कमी नहीं है जिसके परिणामस्वरूप निर्दोष लोग सजा पा जाते हैं। इस प्रकार पूरी न्याय–व्यवस्था भ्रष्ट राजनीति की शिकार हो जाती है। न्याय व्यवस्था को भ्रष्ट करने वालों में मंत्री से लेकर संतरी तक सब शामिल होते हैं। कानून के बल पर केवल गरीबों का ही शोषण होता है। कितने मासूम और निर्दोष लोग बिना अपराध किए ही सजा पा जाते हैं। और धन व शक्ति के बल पर अपराधी समाज में खुले सांड की तरह घूमते हैं। इस संबंध में डॉ. जेकब का कथन है– "आज न्याय प्राप्त करना टेढ़ी खीर है। न्याय के लिए अनेक जटिल प्रक्रियाओं को पार करना पड़ता है। अनेक पड़ावों पर रुकती–रेंगती आज की न्याय–प्रणाली यथार्थ में खोखली है।"

हमारी न्याय की देवी सचमुच ही अंधी बन गई है, अगर वह आंखें खोलकर देख पाती तो न्याय व्यवस्था की यह हालत न होती जो आज हो रही है। वैसे न्याय तथा कानून व्यवस्था भ्रष्ट नहीं होती लेकिन हमारे ही समाज के कुछ स्वार्थी लोगों ने उसे भ्रष्ट किया है। पूंजीवादी पहरेदारों ने धन, सत्ता और शक्तियों के बल पर उसे खरीद लिया है। शासक और पुलिस के गठबंधन में बेचारा गरीब व निर्दोष बर्बाद हो जाता है। मन्नू भंडारी ने 'महाभोज' उपन्यास में इन समस्त विकृतियों को प्रस्तुत करके भ्रष्ट व्यवस्था पर कुठाराघात किया है।

'महाभोज' उपन्यास में जब बिसेसर गरीब गांव वालों को उनका अधिकार दिलाने के लिए संघर्ष कर रहा था तो जोरावर जैसे ताकतवर जमींदार ने उसे इस तरह परेशान किया कि उसकी आवाज हमेशा के लिए बंद हो गई। मुख्यमंत्री दा साहब व जोरावर की सांठ–गांठ ने न्याय को दरकिनार कर दिया। पहले बिसेसर को नक्सली बताकर उसे जेल में बंद किया और उस पर इतना अमानवीय अत्याचार किया कि चार साल बाद जेल से

टिप्पणी

बाहर आने के बाद भी उसके शरीर के जख्म नहीं भरे। उसका दोष सिर्फ इतना ही था कि वह जोरावर के अत्याचार और शोषण के खिलाफ खड़ा हुआ था।

उसके पिता हीरा का कहना था– "सच कही सरकार, हमारा बिसू कौनौ दिन जुलुम नाहीं कीन्हा रहा, कौनौ गलत कामौ नाहीं कीन्हा रहा।... आपै बताओ सरकार... काहे लै गवा रहै हमार बिसुआ को? बेगुनाह का जेहल भैजै काओ कौनो कानून होत है का?"

आज न्याय और कानून व्यवस्था जोरावर जैसे गुंडों और दा साहब जैसे राजनेताओं के हाथों की कठपुतली बनकर रह गई है। कानून के रक्षक ही आज भक्षक बन गए हैं। अपने निजी स्वार्थों की खातिर सत्ता और शासन के हाथों अपना ईमान बेच रहे हैं। बिंदा पुलिस अफसर सक्सेना से पूछता है– "बेगुनाहों को पकड़ने का भी और गुनाहगारों को छोड़ने का भी, यही तो न्याय है आप लोगों का।"

बिसेसर ने जेल से बाहर आकर आगजनी की घटना के प्रमाण व सुबूत जुटाकर असली अपराधी को पकड़वाने का प्रयास किया तो उसकी हत्या करा दी गई। चुनाव के दौरान हुई बिसू की मौत राजनीतिक दलों के लिए चुनाव जीतने का एक मुद्दा बन गई। पहले बिसू की मौत को आत्महत्या सिद्ध करने की कोशिश की गई फिर हत्या सिद्ध करने का सिलसिला जारी रहा। कानून के रक्षकों एवं राजनीतिक शक्तियों ने अपराधी का बचाव किया और निर्दोष लोगों को अपराधी घोषित कर बलि का बकरा बना दिया। सुकुल बाबू कहते हैं– "...इसलिए अच्छी तरह जान लीजिए कि इस हत्या के लिए कुछ नहीं होने जा रहा। कौन करेगा? पंचायत इनकी... पुलिस इनकी, और अब तो विश्वास हो गया होगा आपको कि सरकार भी इन्हीं की है। तब कौन लड़ेगा आपकी लड़ाई?... आपको न्याय दिलाने के लिए... आपका हक दिलाने के लिए कौन आएगा?"

कोर्ट हमेशा चश्मदीद गवाहों के बयान को ही सटीक मानता है। पर आज कानून के ठेकेदारों ने व गवाहों की बिक जाने वाली प्रवृत्ति ने न्याय व्यवस्था को भ्रष्ट कर दिया है। लोग सब कुछ जानते हुए भी अन्यायी और अत्याचारी के खिलाफ कुछ भी बोलते हुए थर्राते हैं। बिंदा दा साहब से कहता है– "कौन देगा गवाही... मरना है किसी को शिनाख्त करके? चार दिन यहां आकर रह लीजिए... पता चल जाएगा कि कैसा आतंक है।"

अंत में बिंदा स्वयं बिसेसर ने आगजनी के जो साक्ष्य जुटाए थे, उन्हें लेकर दिल्ली जाने का फैसला करता है। लेकिन दा साहब और डी.आई.जी. सिन्हा मिलकर एक ऐसा जाल बिछाते हैं कि बेचारा बिंदा ही बिसू का हत्यारा घोषित कर दिया जाता है। थाने में पुलिस की हिंसक यातना सहते हुए बिंदा तड़पकर और रोता हुआ कहता है– "मैंने बिसू को नहीं मारा... मैं बिसू को मार ही नहीं सकता। मुझे तो उसकी आखिरी इच्छा पूरी करनी है। मैं उसे पूरी करके ही रहूंगा...।" यही है हमारी न्याय व्यवस्था, जिसे छोटे–छोटे प्रलोभनों की खातिर भ्रष्ट किया जाता है।

चुनाव में दा साहब को जोरावर के 35 प्रतिशत वोट का लालच था तो सिन्हा को अपने प्रमोशन का। इन दोनों की मिलीभगत ने जोरावर जैसे गुंडे व गुनहगार को खुला छोड़ दिया और बिंदा जैसे निरपराधी और निर्दोष को हत्या के जुर्म में फंसा दिया। सत्ता और धन के बल पर न्याय व्यवस्था की धज्जियां उड़ाने वाले भ्रष्टाचारियों के आगे गरीब तथा

टिप्पणी

निर्दोष व्यक्तियों का कोई वश नहीं चलता। इसी भ्रष्टाचार से उत्पन्न देश और समाज की समस्याओं का यथार्थ अंकन मन्नू भंडारी ने 'महाभोज' उपन्यास में किया है।

महाभोज में मन्नू भंडारी ने समाज के निचले तबके के आर्थिक शोषण को यथार्थ के धरातल पर प्रस्तुत किया है। आज भी हमारे देश के कुछ इलाकों में जमींदारी प्रथा और उनके द्वारा गरीबों का शोषण हो रहा है। सरोहा गांव के गरीब और मजदूर आर्थिक स्थिति खराब होने की वजह से अपना सब कुछ जमीदारों और साहूकारों के यहां गिरवी रख देते हैं। और स्वयं शोषण का शिकार होकर कीड़े–मकोड़े की तरह जिंदगी व्यतीत करते हैं। इस शोषण को बिंदा इस प्रकार व्यक्त करता है– "ऐसा आतंक आपने कहीं देखा नहीं होगा, साहब! लोगों के घर, जमीन और गाय–बैल ही रेहन नहीं रखे हुए हैं जोरावर और सरपंच के यहां, उनकी आवाज और जबान तक बंधक रखी हुई है। कोई चूं तक नहीं कर सकता है।" कर्ज और उसका ब्याज चुकाने में ही उनकी जिंदगी गुजर जाती है। आर्थिक शोषण की चक्की में पिसता गरीब व्यक्ति अपनीं पहचान तक भूल जाता है।

महाभोज में महेश बिंदा से कहता है– "तुम गुस्से में आकर किसी को मार भी आए तो क्या उससे समस्या हल हो जाएगी? जुर्म का जवाब जुर्म नहीं होता, बिंदा।... जब तक हमारी व्यवस्था में जाति–भेद है और अमीर–गरीब की खाई है...।"

लेखिका ने कुर्सी और सत्ता के लोभ में उलझे शिक्षा मंत्री को भी अपनी लेखनी की चपेट में लिया है। दा साहब राव को शिक्षा मंत्री का पद देना चाहते हैं। वे कहते हैं– "मेरे हिसाब से सबसे महत्वपूर्ण है यह पद। भावी पीढ़ी का निर्माण कराने का पूरा दायित्व इसी मंत्रालय पर है।" परंतु राव का ध्यान युवा पीढ़ी पर नहीं केवल अपने पर ही जमा है। छोटे–मोटे लालच के लिए अपने आपको बेचने वाला राव जैसा भ्रष्ट व्यक्ति शिक्षा मंत्री बन जाए तो उससे जनता क्या उम्मीद रख सकती है। त्रिलोचन जैसा आदर्श, मूल्यवादी शिक्षामंत्री राव जैसे धन–लोलुप मंत्रियों का क्या मुकाबला कर सकता है। आखिर में इस प्रकार के अवसरवादी मंत्री उन्हीं के पास जाते हैं जो उनकी सात पुश्तों का उद्धार कर सकता है। मुख्यमंत्री दा साहब ने राव को शिक्षामंत्री बनाने का आश्वासन दिया तो बापट मेहता को धन का लालच दिया। हर दिन अपना मोल–भाव करने वाले मंत्रियों के बल पर ही आज हमारा राज चल रहा है।

भ्रष्ट राजनीति ने समाचार पत्रों तथा जल संचार के अन्य साधनों को भी प्रभावित किया है। महाभोज में 'मशाल' के संपादक दत्ता बाबू को सत्तारूढ़ पार्टी के नेता दा साहब सरकारी विज्ञापन देने और कागज का कोटा बढ़ाने का लालच दिखाते हैं तो वह रातोंरात अखबार का रूप ही बदल देता है। 'मशाल' में वही समाचार प्रकाशित होते हैं जो दा साहब को सत्तारूढ़ करने में सहायक हो।

बिंदा और महेश आगजनी घटना के सभी प्रमाण जुटाकर दत्ता बाबू के पास आते हैं, जिससे यह सिद्ध हो सकता था कि बिसू ने आत्महत्या नहीं की, बल्कि उसकी हत्या हो गई है। महेश दत्ता बाबू से कहता है, "बहुत साफ है कि आगजनी का मुजरिम और बिसू का हत्यारा एक ही है... अब वे ही प्रमाण... इनके पास हैं।" नरोत्तम दत्ता बाबू के पीछे पड़कर, उन्हें इस बात के लिए उकसा रहे हैं कि दिन–दहाड़े होते अत्याचार का 'मशाल' पर्दाफाश करें। सर्वहारा लोगों को न्याय दें। पर दत्ता बाबू तो दा साहब के हाथों बिक चुके

टिप्पणी

हैं। पत्रकार नरोत्तम की आत्मा ये सब देख–समझकर तिलमिलाती है। वे कहते हैं, "...आप लोगों के लिए अखबार का मतलब है सिर्फ धंधा। कितने बेदम, बेजान और नपंसुक हैं हम सब पत्रकार।"

व्यक्तिगत स्वार्थ के सभी नैतिक मूल्यों को पैरों तले रौंदने वाले, सफेदपोश में काले कारनामे करने वाले राजनीतिज्ञों को बिल्कुल नग्न करने वाली 'महाभोज' रचना अपना एक अलग और विशेष महत्व बनाए रखती है। चुनाव के दौरान सरोहा गांव में बिसेसर नामक क्रांतिकारी हरिजन युवक की मौत और वर्तमान नेताओं को चुनावी हथकंडे लड़ाने के लिए 'महाभोज' बन जाती है।

2.3 'महाभोज' में दलित चेतना

'दलित' शब्द कुचले हुए, दबाए गए शोषित जनों के लिए प्रयुक्त हुआ है। ओम प्रकाश वाल्मीकि के अनुसार, "दलित शब्द का अर्थ है जिसका दलन और दमन किया गया हो। उत्पीड़ित, शोषित, सताया हुआ, उपेक्षित, घृणित आदि। स्पष्ट रूप से कहा जाए तो वर्ण व्यवस्था ने जिसे अछूत या अन्त्यज की श्रेणी में रखा है।" भारतीय संविधान के अनुसार, जिन्हें अनुसूचित जाति की श्रेणी में रखा गया है वह वर्ग या जाति दलित कही जाती है। आधुनिक साहित्य का सबसे विवादग्रस्त साहित्यिक आंदोलन दलित साहित्य ही है। दलित कहा जाने वाला ही कभी शूद्र, अस्पृश्य, अछूत और गांधी जी का 'हरिजन' कहलाता है।

उन्नीसवीं शताब्दी में ज्योतिबा फुले, सावित्री बाई, डॉ. भीमराव अंबेडकर आदि ने अछूतों व दलितों के उद्धार के लिए विशेष कार्य किया। उनके द्वारा किए गए कार्यों से दलितों में जागृति आई और वे अपने अधिकारों एवं समाज में हुए अपने अपमान के लिए न्याय मांगने के प्रति सचेत हुए। महात्मा गांधी ने भी हरिजनों के उद्धार के लिए काफी संघर्ष किया। संत रैदास पहले दलित और दलित चेतना के कवि माने जाते हैं जिन्होंने वर्ण व्यवस्था के साथ संघर्ष किया। स्वतंत्रता से पहले और बाद में भी हिन्दी उपन्यास साहित्य में प्रेमचंद, जयशंकर प्रसाद, उग्र, निराला, रांगेय राघव, नागार्जुन आदि लेखकों ने अपने उपन्यासों में दलित समाज की समस्याओं को उठाकर दलितों में चेतना जगाने का कार्य किया है। मन्नू भंडारी ने 'महाभोज' लिखकर उपन्यासों को ऐसे स्थान पर पहुंचाया जहां बहुत कम लेखकों की पहुंच होती है।

हमारे देश को उपनिवेशवाद की विरासत के रूप में दरिद्रता, विषमता और पिछड़ापन मिला है जबकि हम देखते हैं कि देश में कुछ मुट्ठीभर लोग भले ही सत्ता पक्ष में हों या उसके विरोध पक्ष में, असंख्य भारतीय जनता का शोषण कर रहे हैं। उनमें आपस में कोई पिछड़ापन नहीं है। दरिद्रता और पिछड़ापन तो देश के अस्सी प्रतिशत जनता के हिस्से की चीज बनकर रह गए हैं। मन्नू भंडारी हिन्दी साहित्य की अकेली उपन्यासकार हैं जिन्होंने 'महाभोज' उपन्यास में इस तथ्य का बड़ी मार्मिकता से वर्णन किया है। विलाप करते हुए देश में चुनाव का बिगुल बज जाता है। हिंसा और आंसुओं के सैलाब में सत्तापक्ष और विपक्ष के नेता वोट मांगने पहुंच जाते हैं। क्या वे वोट गरीब और सताए हुए लोगों के आंसू पोंछने

अपनी प्रगति जांचिए

1. मन्नू भंडारी ने 'महाभोज' उपन्यास में अपनी किस कहानी के कथ्य को रूपायित किया है?
2. 'महाभोज' उपन्यास में किस तथ्य को प्रस्तुत किया गया है?
3. सही–गलत बताइए–
   (क) महाभोज उपन्यास 1976 से 1979 के मध्य लिखा गया था।
   (ख) बिसेसर उर्फ बिसू सुकुल बाबू का बेटा है।

टिप्पणी

और उनके जख्मों को भरने वाले होते हैं? 'महाभोज' इस दिशा में सोचने का एक नया प्रयास है।

'महाभोज' में विलाप करता हुआ सरोहा गांव तो एक प्रतीक है जहां बिसेसर नाम का एक हरिजन युवक है जो जमींदार जोरावर सिंह द्वारा मरवा दिया गया है। "क्या दोष था इन हरिजनों का? यही न कि सरकारी रेट पर मजदूरी मांग रहे थे? पर शायद था तभी तो जिन्दा जला दिए गए और जिन्होंने जलाया उन पर कोई उंगली उठाने वाला तक नहीं। बेचारे बिसू ने उंगली उठाने की कोशिश की तो हमेशा के लिए चुप कर दिया गया उसे, उसकी लाश पुलिया पर पड़ी मिली।" राजनीति के रक्तरंजित इतिहास में ऐसी घटनाएं आम देखी जा सकती हैं।

महाभोज उपन्यास में गुनाह कोई और करता है और सजा कोई और पाता है। यही सब मन्नू भंडारी ने इस उपन्यास में बिंदा के माध्यम से व्यक्त किया है। असली गुनहगार जोरावर है पर बिंदा को गुनहगार साबित करके उसे बिसू का हत्यारा मान लिया जाता है। सरोहा ही नहीं देश में जहां कहीं भी बिसू की हत्या होती है वहां मूलभूत विश्वासों की ही हत्या होती है। उसमें शोषण की अनेक राक्षसी आकृतियां प्रकट होकर अपना विकराल रूप दिखाती हैं। महाभोज में समाजवाद असामाजिक तत्वों की शक्ति बढ़ाता है। मन्नू भंडारी ने प्रस्तुत उपन्यास में शोषित एवं दलितों की उस स्थिति को उजागर किया है जिसका राजनीति के साथ कोई सरोकार जुड़ ही नहीं पाता है।

इस प्रकार दलित चेतना का केंद्रबिंदु आठवीं सदी के उपन्यासों से ही प्रतिबिंबित होता है। विवेचकों की दृष्टि में महाभोज राजनीतिक उपन्यास है, परंतु यह उपन्यास दलित जीवन का मार्मिक व यथार्थ चित्रण भी करता है। यह राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा आर्थिक समस्याओं के साथ दलित वर्ग की समस्याओं को भी व्यक्त करता है। लेखिका ने सरोहा गांव के एक दलित युवक बिसेसर की जमींदार जोरावर द्वारा की गई हत्या की पृष्ठभूमि में एम.एल.ए. का चुनाव और इस चुनाव में राजनीतिक जीवन में आई मूल्यहीनता तथा अवसरवादी मानसिकता को प्रस्तुत किया है।

बिसेसर की लाश सड़क के किनारे पुलिस को पड़ी मिलती है। एक हरिजन युवक की हत्या का आरोप हरिजन जाति के ही एक उभरते युवा बिंदा पर लगाया जाता है। अपने ही देश के राजनेता अपने राजनीतिक स्वार्थ के लिए एक दलित युवक का राजनीतिक शोषण करते हैं। अपनी जाति के शोषण के खिलाफ लड़ने वाले, हरिजन, सामान्य जन, दलित व मजदूरों के हक के लिए लड़ने वाले बिंदा की आवाज को बंद करने की साजिश रची जाती है। महाभोज में नेता बिंदा जैसे संघर्षशील व्यक्ति की आवाज हमेशा के लिए बंद करने का षड्यंत्र रचते हैं।

'महाभोज' उपन्यास में दलित चेतना के दो बिंदु हैं– शिक्षित और आधुनिक चेतना से संपन्न बिंदा और बिसेसर जैसे युवक। बिसेसर और बिंदा नई चेतना के ही नहीं बल्कि दलित चेतना के भी प्रतीक हैं। वे बाबा साहेब भीमराव अंबेडकर के सिद्धांत को अपनाते हैं। उन दोनों में अपनी जाति के प्रति स्वाभिमान की झलक मिलती है। वे दलितों के उत्थान के लिए कार्य करते हैं। अपनी जाति के लिए मर मिटने वाला बिसेसर जब शहर से शिक्षा

टिप्पणी

प्राप्त करके गांव आता है तो अपनी जाति के दलितों को शिक्षित करने के लिए स्कूल चलाता है। और घर–घर जाकर भी स्वयं पढ़ाता है। उनका मानना था कि शिक्षित बने बिना, स्वाभिमानी बने बिना कोई परिवर्तन नहीं आ सकता। आज हमारे देश में दलितों की ऐसी दयनीय और आर्थिक स्थिति खराब है कि वे अपने बच्चों को अच्छी शिक्षा दिला पाने में असमर्थ हैं। मन्नू भंडारी ने इन दलितों की स्थिति के द्वारा हमारे समाज को यह संदेश दिया है कि जो काम बिसेसर ने अधूरा छोड़ा है उसे पूरा करने की हमारी जिम्मेदारी है। दलितों को सम्मान का जीवन जीने का अधिकार मिले इसके लिए साहूकारों और जमींदारों के शोषण के खिलाफ आवाज उठाने वाले बिसेसर के बारे में महेश शर्मा का कहना है– "भड़काया नहीं करता सर... उन्हें केवल अवेयर करता था अपने अधिकारों के लिए। जैसे– सरकार ने जो मजदूरी तय की है वह जरूर लो... नहीं दे तो काम मत करो।"

महात्मा गांधी ने देश के अछूतों व दलितों के लिए हरि (भगवान) के जन अर्थात 'हरिजन' शब्द का प्रयोग किया था। उनका राम–राज्य स्थापित करने का सपना था। स्वतंत्रता के बाद राजनीति में किसी दलित का मरना, सत्तासीन, विरोधी दल, पत्रकार मीडिया, पुलिस सबके लिए त्योहार जैसी खुशी दे जाता है। मन्नू भंडारी के इस उपन्यास 'महाभोज' में अपराध के दो प्रतीक हैं, एक दा साहब हैं जो अपने चेहरे पर मानवीयता का नकाब चढ़ाए हुए हैं और दूसरा जोरावर है एक क्रूर व भ्रष्ट जमींदार के रूप में। आज राजनीति के अपराधीकरण पर सभी लोग चिंता व्यक्त करते हैं लेकिन उसे रोकने का प्रयास कोई नहीं करता।

'महाभोज' में जहां एक ओर दलितों के उत्थान के लिए लड़ने वाले बिसेसर और बिंदा हैं तो दूसरी ओर हीरा जैसे पुरानी पीढ़ी के लोग जो समझौते की परंपरा सिर झुकाकर, हाथ जोड़कर निभाते हैं। गरीबी और शोषण के साये में जीने वाले वे मनुष्य नहीं केवल वोटर बनकर रह गए हैं। सरकारी नियम के अनुसार मजदूरी का प्रश्न तो अलग रहा, यदि वे जोरावर सिंह जैसे साहूकार व जमींदार के कहने से काम नहीं करते तो उन्हें प्रताड़ित किया जाता है, उनके घर जला दिए जाते हैं। इनके विरुद्ध जो भी गवाही देता है तो उसके साथ भी वैसा ही सुलूक किया जाता है जो अन्य दलितों के साथ किया जाता है। पुलिस भी दलितों एवं पीड़ितों को परेशान करती है।

"गांव की सरहद से जरा हटकर जो हरिजन टोला है, वहां कुछ झोंपड़ियों में आग लगा दी गई थी, आदमियों सहित। दूसरे दिन लोगों ने देखा तो झोपड़ियां राख में बदल चुकी थीं और आदमी कबाब में।" केस दर्ज कराने के लिए लोग थाने पहुंचते हैं तो वहां से जवाब मिलता है, "थानेदार के आने पर ही मौके पर आएंगे और तहकीकात होगी। इसके बाद पता नहीं इन गांव वालों को कौन–सा जहरीला सांप सूंघ गया कि सबके मुंह सिल गये। बस सबकी सांसों के साथ निकला हुआ एक गुस्सा, एक नफरत–भरा तनाव बनकर हवा में यहां से वहां तक सनसनाता रहा।"

बिंदा पुलिस के दमन व जमींदारों के शोषण के विरोध में निडरतापूर्वक सार्वजनिक बयान देता है– "अरे दा साहब, काहे यह नौटंकी कर रहे हो यहां? हरिजनों को जिंदा जला दिया गया और आपकी सरकार और आपकी पुलिस देखती रही और महीने भर से खुद

टिप्पणी

तमाशा कर रही है। हुआ आज तक कुछ?" जब सबूत–प्रमाण की बात उठायी जाती है तो सच्चाई के लिए संघर्ष करने वाला बिंदा उसका जवाब सटीक देता है, "कौन देगा गवाही मरना है किसी को शिनाख्त करके? चार दिन यहां आकर रह लीजिए.... पता चल जाएगा कि कैसा आतंक है।"

समाज में समानता और सम्मान की भावना के साथ राजनीतिक चेतना आने के बाद भी शहरों एवं ग्रामीण देहातों में भूमिहीन गरीब दलितों की सामाजिक व आर्थिक स्थिति ज्यों की त्यों है। उसमें कोई बदलाव नहीं आया है। जमींदार वर्ग उनको राजनीतिक अधिकारों का उपभोग भी नहीं करने देते। चुनावों में उन्हें वोट डालने तक की स्वतंत्रता नहीं होती अगर वोट डाले भी जाते हैं तो जमींदारों की इच्छा के अनुसार। वे अपनी मर्जी से अपने पसंदीदा उम्मीदवार को वोट नहीं डाल सकते। जोरावर जैसे व्यक्ति का उपयोग आज हर राजनीतिक दल कर रहा है। जोरावर दा साहब से कहता है– "इसमें जिद्द की बात क्या हुई, दा साहब? इन हरिजनों के बाप–दादे हमारे बाप–दादों के सामने सिर झुकाकर रहते थे। झुक–झुक कर पीठ कमान की तरह टेढ़ी हो जाती थी। और ये ससुरे सीना तानकर आंख में आंख गाड़कर बात करते हैं– बरदाश्त नहीं होता यह सब हमसे।"

बिसेसर के असली हत्यारे जमींदार जोरावर सिंह और घाघ राजनीतिज्ञ दा साहब के सिद्धांत में सिर्फ व्यवहार का ही अंतर दृष्टिगोचर होता है। इन लोगों का एक ही उद्देश्य होता है कि कोई दलित और मजदूर सत्ता के सामने चुनौती बनकर न खड़ा हो जाए। दा साहब और उच्च वर्ग के लोगों को दलितों की बराबरी करना कतई सहन नहीं है। राजनीति में वे उन्हें बराबरी का अधिकार देने को तैयार नहीं हैं। ऐसे राजनेता और बाहुबली लोग स्वयं को हर प्रकार के नियम, कानून, विधि–विधान से ऊपर समझते हैं। सारी नौकरशाही इनके इशारों पर नाचती है। वे जब चाहे इन्हें मरवा सकते हैं, जब चाहे जेल में डलवा सकते हैं। आज के भारत देश का यही सच्चा आइना है।

दलित चेतना के निर्माण का प्राथमिक बिंदु है आत्मसम्मान, गरिमा और मौलिक अधिकारों की प्राप्ति, जो ज्योतिवा फुले और भीमराव अंबेडकर के विचार और दर्शन पर आधारित है। भारतीय समाज में व्याप्त विषमता, अन्याय, घृणा और शोषण के विभिन्न रूपों को समाप्त कर स्वतंत्रता, समानता, भाईचारा एवं करुणा की स्थापना दलित चेतना का केंद्रीय स्वर है, जो बौद्ध दर्शन से प्रेरणा व ऊर्जा प्राप्त करता है। दलित चेतना का एक अर्थ 'मैं कौन हूं', 'मेरे अधिकार क्या हैं?' से भी है, जो अस्मिता बोध में रूपांतरित होता है। भारतीय हिंदू व्यवस्था में थोपे गए हीनता बोध की छवि को तोड़ना दलित चेतना का अहम हिस्सा और कर्तव्य है।

'महाभोज' उपन्यास का सरोहा गांव भारत के अधिकांश गांवों के समान ही है जिसमें सामंती सभ्यता का साम्राज्य है। इस गांव में जमींदार हरिजनों एवं खेतीहर मजदूरों का शोषण करते हैं तथा उन्हें प्रताड़ित करते हैं। इस शोषण और अमानवीय कृत्य के विरुद्ध एक हरिजन दलित युवक बिसेसर आवाज उठाता है तो उसकी हत्या करवा दी जाती है और दूसरी आवाज उठाने वाले बिंदा को षड्यंत्र रचकर जेल में डाल दिया जाता है।

टिप्पणी

बिसू की हत्या और उसके हत्यारों के बारे में बिंदा द्वारा दा साहब को स्पष्ट बताने के बावजूद उससे प्रमाण मांगा जाता है। जब बिंदा सारे सुबूत और प्रमाण जुटाकर दिल्ली जाकर सरकार और जन प्रतिनिधियों के सामने रखना चाहता है तो भ्रष्ट प्रशासन सत्य और न्याय का गला घोंट देता है और बिसेसर की हत्या का झूठा आरोप लगाकर बिंदा को ही हत्यारा सिद्ध करके गिरफ्तार कर जेल में डाल दिया जाता है। पुलिस के बेंतों और जूतों की ठोकरों के बीच बिंदा चिल्लाकर यही कह रहा है– "मैंने बिसू को नहीं मारा... मैं बिसू को मार ही नहीं सकता। मुझे तो उनकी आखिरी इच्छा पूरी करनी है। मैं उसे पूरी करके ही रहूंगा.... चाहे जैसे भी हो, जो भी हो....।" पुलिसवालों की मार की रफ्तार और बढ़ जाती है। लेकिन बिंदा का चिल्लाना बंद नहीं होता– "मार डालो, मार डालो। तुमने बिसू को मार डाला, मुझे भी मार डालो, लेकिन देखना बिसू की इच्छा कोई नहीं मार सकता।"

महाभोज में भारतीय समाज और देश में दलितों की स्थिति को प्रस्तुत किया गया है। बिसेसर और बिंदा जैसे पात्र दलितों में चेतना जगाने का कार्य तो करते ही हैं साथ ही सक्सेना जैसे ईमानदार व्यक्ति भी हैं। 'महाभोज' उपन्यास में उभरती हुई दलित चेतना के भावी आयामों को चित्रित किया गया है। इस उपन्यास में राजनीतिक उठापटक का चित्रण हुआ है साथ ही यह भी चित्रित हुआ है कि राजनीति में हमेशा निम्न तथा दलित वर्ग को मोहरा मानकर उच्च वर्ग के लोग अपना स्वार्थ सिद्ध करते हैं। बिसू की हत्या दलित वर्ग में निर्मित हुई राजनीतिक चेतना का परिणाम है। बिसू के मित्र बिंदा के शब्द बार–बार गूंजते हैं– "नहीं, नहीं! उसे मारा गया! क्योंकि वह जिन्दा था! जिन्दा रहने का मतलब समझते हैं न आप? लोग भूल गये हैं जिन्दा रहने का मतलब, इसीलिए पूछ रहा हूं। जो जिन्दा हैं, वे अब जी नहीं सकते इस देश में। मार दिये जाते हैं कुत्ते की मौत! जैसे बिसू मार दिया गया।" इस प्रकार दलित वर्ण में आई राजनीतिक चेतना के कारण ही बिंदा गांव के हरिजन मजदूरों को उनके अधिकारों के प्रति सचेत करता है। आज भी शोषण और अन्याय के विरुद्ध आवाज उठाने वाले दलित युवकों की आवाज दबाने के लिए अनेक राजनीतिक षड्यंत्र रचे जाते हैं।

'महाभोज' मन्नू भंडारी का महत्वपूर्ण उपन्यास है। इस उपन्यास में समकालीन राजनीति में चल रही कूटनीति का यथार्थ चित्रण किया गया है। इसीलिए महाभोज को राजनीतिक उपन्यास कहा जाता है। सन् 1977 में आपातकाल हटने के बाद हुए चुनावों में जनता पार्टी अस्तित्व में आई थी और उसकी सरकार बनी थी। उसकी शासन व्यवस्था में हरिजनों पर बहुत अत्याचार हुए थे। उस घटना ने मन्नू भंडारी को इतना व्याकुल कर दिया कि उसी पृष्ठभूमि पर उन्होंने 'महाभोज' उपन्यास की रचना कर डाली। 'महाभोज' के बारे में माधुरी वाजपेयी ने लिखा है– "इस उपन्यास का कथानक सामाजिक ही है; किंतु परिवेश राजनीतिक होने की वजह से इसे राजनीतिक उपन्यास कहना अधिक उचित होगा। इस उपन्यास में लेखिका ने गांवों में व्याप्त सामंती सभ्यता का साम्राज्य और उसके द्वारा किसान–मजदूर वर्ग पर किए जाने वाले अत्याचार तथा तत्कालीन शासन–व्यवस्था में व्याप्त भ्रष्टाचार का चित्रण बखूबी किया है। इस प्रकार यह उपन्यास समकालीन राजनीतिक परिवेश पर आधारित राजनीतिक उपन्यास है।"

टिप्पणी

सत्ता के पाखंड, सामंती शक्तियों पर उसकी निर्भरता और उसके द्वारा नौकरशाही और मीडिया का अपने निहित स्वार्थ में इस्तेमाल की हकीकत के लिहाज से उपन्यास का पात्र मुख्यमंत्री दा साहब आज भी बेहद जाना–पहचाना चरित्र लगता है। एक ओर वह वोट के लिए खेत मजदूरों और दलितों के विकास के लिए योजनाओं की घोषणा करता है, तो दूसरी ओर वह उनका दमन–उत्पीड़न करने वाली सामंती शक्तियों का हितैषी बना रहता है। पक्ष–विपक्ष के राजनीतिक दलों का गरीब व मेहनत करने वाले वर्गों के साथ सिर्फ चुनावी फायदे और नुकसान का रिश्ता दिखता है। कोई उनकी जिंदगी को बदलने का प्रयास नहीं करता, उनकी आर्थिक स्थिति ज्यों की त्यों बनी रहती है। दोनों सामंती शक्तियों के प्रतिनिधि जोरावर सिंह को अपने पक्ष में इस्तेमाल करने की कोशिश करते हैं।

वैचारिक तौर पर 'महाभोज' अत्यंत गंभीर, यथार्थपरक उपन्यास है। भारत के बिहार प्रांत की राजनीति के लिए तो मानो आज भी यह एक प्रभावशाली आईना है। 'महाभोज' में बिसू नामक एक दलित युवक जो खेत मजदूर है, उसकी हत्या का प्रसंग है। जो मजदूरों को उनके अधिकारों के लिए जागरूक कर रहा था और आगजनी के जरिये जलाकर मार दिए गए गरीबों, दलितों के हत्यारों को सजा दिलाने के लिए संघर्ष कर रहा था। उसकी हत्या के बाद उपन्यास में मुख्यमंत्री दा साहब और विपक्षी पार्टी के सुकुल जी उप चुनाव में दलितों को अपने–अपने पक्ष में संगठित करने की हर संभव कोशिश करते हैं। इस कोशिश में सत्ता मीडिया और नौकरशाही का खुलकर इस्तेमाल करती है। हत्या के जिस सच को लेकर बिसू के दोस्त बिंदा और महेश संघर्ष करते हैं, दा साहब के इशारे पर उस सच को ही पलट दिया जाता है और बिंदा को ही बिसू का हत्यारा साबित कर दिया जाता है। अपने हक व अधिकारों के लिए आंदोलन करने वालों को ही गुनहगार साबित करके जेल में डाल दिया जाता है। थानेदार, अखबार का संपादक, डी.आई.जी. और पक्ष–विपक्ष के नेता सबके चरित्र को उपन्यास में उजागर किया गया है। मौजूदा तंत्र समाज के गरीब व्यक्ति के प्रति कितना निर्मम है, इसे इस उपन्यास में बड़ी मार्मिकता के साथ प्रस्तुत किया गया है। अपने साथी बिसेसर के हत्यारों को सजा दिलाने के लिए संघर्ष कर रहा बिंदा कहता है– "कुछ नहीं करेगी यहां की पुलिस। कोई कुछ नहीं करेगा।... अखबार वालों के पास गये, छापना तो दूर, बात तक नहीं की। आगजनी की कइसा बयोरा छापा था.... अब जाने कउन सांप सूंघ गया है! सब के सब बिक गये हैं।"

गांव में जाति और वर्ग विषय पर रिसर्च करने पहुंचे महेश शर्मा से बहस करते हुए वह दो टूक पूछता है– "जरा बताओ, कउन मिटाएगा अमीर–गरीब का ई भेद? तुम तो डेढ़ महीने से हियां साइकिल पे घूम–घूम के अउर किताबें पढ़–पढ़ के गांव जानि रहे हो।... थीसस लिखोगे गांव पे।... अइसे जाना जाता है गांव? अरे गांव जानना है तो जुड़ो हियां के लोगों के साथ... सामिल होओ उनके दुख–दरद में! लिखो कि सरकारी रेट पे मजूरी मांगने भर से जिंदा आदमियों को भून के राख बना दिया। अउर जब इस जुलुम के खिलाफ किसी ने आवाज उठाये की कोसिस की तो मार दिया उसे....।"

'महाभोज' उपन्यास में बुद्धिजीवियों और सामान्य नागरिकों को जन संघर्षों से जुड़ने का संदेश दिया गया है। महेश शर्मा एस.पी. सक्सेना से कहता है– "लेकिन हमें परमिशन

टिप्पणी

नहीं है सर कि हम गांव की समस्याओं और लोगों के साथ इनवॉल्व हों। फेलोशिप की पहली शर्त होती है यह। यह सारी की सारी एजुकेशन अज्ञान में रखना चाहती है हमको... नहीं चाहती कि हम अपने आस–पास की असलियत को जानें, उससे जुड़ें। फार्म में भरकर देना होता है हमको कि हम सिर्फ देखेंगे... तटस्थ होकर। जो कुछ गलत है, उस पर रिएक्ट नहीं करेंगे... खून नहीं खौलने देंगे अपना।... क्या मतलब ऐसी एजुकेशन का।"

उपन्यास के अंत में जब बिसेसर के दोस्त बिंदा को पुलिस यातना दे रही है और सरकारी तंत्र से जुड़े सभी लोग मौज–मस्ती में व्यस्त हैं, तब वह सवाल करता है कि क्या इन हालात में बिना शामिल हुए रह सकता है कोई? और इसी बिंदु पर बुनियादी संघर्षों के साथ जुड़ाव की जरूरत के संदेश के साथ उपन्यास का अंत होता है।

2.4 औपन्यासिक तत्वों के आधार पर 'महाभोज' की समीक्षा

विद्वानों ने उपन्यास के निम्न छह तत्व माने हैं–

1. कथावस्तु
2. पात्र और चरित्र चित्रण
3. कथोपकथन या संवाद
4. देशकाल या वातावरण
5. भाषा–शैली
6. उद्देश्य।

'महाभोज' उपन्यास की उपर्युक्त छह तत्वों के आधार पर यहां समीक्षा की जा रही है। उपर्युक्त छह तत्वों में मुख्य तत्व कथावस्तु और पात्र हैं, देशकाल कथावस्तु का ही एक अंग है जो उसे स्वाभाविक और विश्वसनीय बनाता है। उद्देश्य वह परिणाम है जिसे कथावस्तु के द्वारा प्राप्त किया जाता है तथा शैली और संवाद उसे प्राप्त करने के साधन हैं।

1. कथावस्तु

महाभोज नामक लघु उपन्यास नौ भागों में विभक्त है। एक सौ तिरासी पृष्ठों में उसके कथानक को समेटा गया है। राजनीति की विद्रूपता पर आधारित इस उपन्यास को सामाजिक उपन्यास भी कहना प्रासंगिक है। यद्यपि यह एक राजनीतिक उपन्यास है। इस उपन्यास की कथा विकास के हाशिये से बाहर खड़े एक गांव सरोहा की है। यहां जोरावर सिंह जैसे सामंतवादी जमींदारों के बीच किसान एवं मजदूर वर्ग नारकीय जीवन जीने को अभिशप्त है। जोरावर सिंह जैसे जमींदारों के खिलाफ आवाज उठाने वालों के घर आग के हवाले कर दिए जाते हैं, इसके साथ ही उन्हें भी आग में झोंक दिया जाता है। इस उपन्यास में चुनाव जीतने के लिए हत्या, आगजनी, जुलूस, रैलियों, जोड़–तोड़ आदि का चित्रण विश्वसनीय धरातल पर किया गया है। कहानी हरिजन युवक बिसेसर उर्फ बिसू की मौत की घटना से आरंभ होती है। वह जमींदारों के अत्याचारों के प्रमाण एकत्रित करता है, जिन्हें वह दिल्ली जाकर सक्षम प्राधिकारियों को सौंपना और बस्ती के लोगों को न्याय दिलाना

अपनी प्रगति जांचिए

4. 'महाभोज' उपन्यास किस गांव की पृष्ठभूमि पर आधारित है?
5. 'महाभोज' उपन्यास में दलित चेतना के कितने बिंदु हैं?
6. सही–गलत बताइए–
   (क) 'महाभोज' में बिंदा नामक दलित युवक की हत्या का प्रसंग है।
   (ख) महात्मा गांधी ने देश के अछूतों व दलितों के लिए 'हरिजन' शब्द का प्रयोग किया था?

चाहता था। किन्तु दिल्ली पहुंचने से पहले ही उसकी हत्या या मृत्यु हो जाती है। बिसू की हत्या या मौत को केन्द्र बनाकर मन्नू जी ने महाभोज के कथानक की योजना इस प्रकार की है जिससे मानव विरोधी राजनीति के चरित्र का साक्षात्कार होता है।

सरोहा गांव उत्तर प्रदेश के पश्चिमी भाग में स्थित है, जहां विधान सभा की एक सीट के लिए उपचुनाव होने वाला है। इस चुनाव को जीतने के लिए सत्तासीन एवं सत्ताच्युत दोनों ही पक्ष लालायित हैं। एक तरफ वर्तमान मुख्यमंत्री 'दा साहब' ने अपने आदमी लखन सिंह को चुनाव मैदान में उतारा है जिसकी हैसियत पार्टी दफ्तर में कुर्सियां उठाने–बिठाने की ही है तो दूसरी ओर भूतपूर्व मुख्यमंत्री सुकुल बाबू हैं, जो स्वयं सरोहा से चुनाव लड़ रहे हैं। चुनाव जीतने की जो प्रतिस्पर्धा है उसमें कोई पीछे नहीं रहना चाहता है। इसी घटनाक्रम के बीच एक विद्रोही स्वभाव के युवक बिसेसर की मौत पर राजनीति कुछ ऐसी गरमाती है उसमें सत्तारूढ़ पार्टी और विरोधी दल दोनों अपनी राजनीतिक रोटियां सेंकना चाहते हैं। सुकुल बाबू और दा साहब अपने को गरीबों का मसीहा घोषित करने लगते हैं। बिसू की मौत को दोनों ही पक्ष अपने पक्ष में भुनाने की कोशिश करते हैं और इस क्रम में मुख्यमंत्री दा साहब उच्चस्तरीय जांच की घोषणा करते हैं, यद्यपि गांव के लोगों को पता है कि बिसू की हत्या जोरावर सिंह ने जहर देकर की है। जोरावर सरोहा गांव का एक सिरफिरा युवक था और उसे निम्न जाति वालों का आगे बढ़ना पसंद नहीं था। बिसू की मौत की जांच के लिए एस. पी. सक्सेना को नियुक्त किया गया है। जून महीने की गर्मी में एस. पी. सक्सेना सरोहा आते हैं। सक्सेना साहब पहले दिन जोगेसर, महेश बाबु और हीरा के बयान लेते हैं। दूसरे दिन बिंदा का बयान लेते हैं, बिंदा को बिसू की मौत का दुख है। वह जानता है कि बिसू की हत्या क्यों कर दी गई है। सक्सेना अपनी रिपोर्ट में बिसू की हत्या की बात कहते हैं। दा साहब के पास एस. पी. सक्सेना की कन्फिडेन्शियल रिपोर्ट आ गई है। वे डी.आई.जी. सिन्हा को प्रमोशन का लालच देकर सक्सेना की रिपोर्ट को दबाकर उन्हें फिर से नई रिपोर्ट तैयार करवाने की बात करते हैं। दा साहब जोरावर को बचाना चाहते हैं और बिंदा को फंसाना चाहते हैं। हत्या के जुर्म में पुलिस द्वारा बिंदा को गिरफ्तार कर लिया जाता है। 'मशाल' अखबार में खबर छप जाती है कि "दोस्ती की आड़ में बिसू की हत्या करने वाले बिंदा गिरफ्तार।" मशाल अखबार के सम्पादक दत्ता साहब को सरकारी विज्ञापन और अनेक सुविधाएं मिल जाती हैं। ईमानदार एस. पी. सक्सेना को सस्पेंशन एवं भ्रष्ट डी.आई.जी सिन्हा को आई.जी. बनाने का ऑर्डर दिया जाता है। उपन्यास की कथा अन्त में दा साहब के शातिर व्यक्तित्व को उजागर करती है।

2. पात्र और चरित्र चित्रण

'महाभोज' में निम्नलिखित पात्रों की योजना की गई है– बिसेसर (बिसू), मुख्यमंत्री दा साहब, भूतपूर्व मुख्यमंत्री सुकुल बाबू, सरोहा का थानेदार, लखन सिंह, जोरावर सिंह, दत्ता बाबू, त्रिलोचन सिंह रावत (लोचन भैया), पाण्डे, हीरा, बिन्देश्वरी प्रसाद (बिंदा), बिहारी बाबू, जुम्मन पहलवान, रुक्मा, रत्ती, भवानी, डी. आई. जी. सिन्हा, सदाशिव अत्रे (अप्पा साहब), राव, चौधरी, बापट, मेहता, जोगेसर साहू, सोना, एस. पी. सक्सेना, महेश शर्मा, अखिलन रामचन्द्रन, पुत्तन, सरपंच, दिनेश, जमना, काशी, श्रीमती सिन्हा, इन्कम टैक्स कमिश्नर वर्मा,

लाला दीनदयाल, लालता बाबू, नरोत्तम, चौकीदार इत्यादि। उक्त पात्रों में केवल बिसू, दा साहब, सुकुल बाबू, बिंदा– चार ही पात्र उल्लेखनीय हैं।

महाभोज उपन्यास में बिसू की हत्या प्रमुख घटना है। इसमें बिसू की हत्या की हकीकत को लेकर बिसू की हत्या को आत्महत्या करार देने तक की घटना के रूप में कथातत्व का निर्वाह किया गया है। मृतक बिसेसर आरंभ से अंत तक छाया हुआ है। सड़क किनारे पुलिया पर लाश मिलना उपन्यास का एक बिंदु है। यह लाश बिसेसर उर्फ बिसू की है जो इस उपन्यास का सबसे संभावनापूर्ण चरित्र है जिसकी हत्या कर दी गई है।

बिसू सरोहा गांव का तेजस्वी युवक था। उसका पिता हीरा एक गरीब कृषक था। हीरा ने बड़े अरमान से उसे चौदहवीं कक्षा तक पढ़ाया था। हीरा अपने बेटे को अफसर बनाना चाहता था लेकिन उसका बेटा बिसू तो अपने समाज को शोषण के चक्र से बाहर निकालना चाहता था इसलिए पढ़ाई पूर्ण होते ही वापस अपने गांव आ गया। अपने पिता की तरह वह भी खेती के कार्य में लग गया। इसके साथ ही गांव में अप्रना निजी स्कूल खोल दिया। वह हरिजन बच्चों को पढ़ाता और गांव के हरिजन मजदूरों को उनके उचित अधिकारों के लिए तथा सरकार द्वारा निर्धारित की गई मजदूरी की दरों को दिलाने हेतु उन्हें संगठित करता था। वह हरिजन बस्ती में लोगों में सुषुप्त चेतना को जगाने के काम में लगा हुआ था जिसकी वजह से बिसेसर या बिसू परंपरागत सामंतवादी तत्वों की आंखों में कांटे की तरह खटकने लगा था।

साहूकारों द्वारा गरीबों एवं किसानों के शोषण से बिसू व्यथित हो जाता था। मजदूरों को उचित पारिश्रमिक नहीं मिल पाने से वह बेचैन हो जाता था। बिसू लोगों को झगड़ा–फसाद से बचकर रहने को कहता था तथा अपने अधिकारों के प्रति सजग रहने को प्रेरित करता था जिसे जोरावर जैसे जमींदार बरदाश्त नहीं कर सके। परिणामतः नक्सलवादी होने का झूठा आरोप लगाकर उसे जेल में बंद कर दिया जाता है। लेकिन वास्तव में वह नक्सल विरोधी था। वह हमेशा नक्सलियों की मुखालफत करता था। भोले–भाले किसानों एवं मजदूरों की नजर में बिसू देवता था। जमींदारों–साहूकारों की आंखों में कांटे की तरह खटकने लगा था। सुकुल बाबू के राज में जेल में बंद बिसू दा साहब की सरकार के समय रिहा किया जाता है। चार साल बाद जेल से छूटकर कुछ दिन शांत रहने के बाद फिर से अपने कामों में लग जाता है।

जेल से रिहा होने के पश्चात बिसू की मनोदशा का चित्रण करते हुए हीरा कहता है– "एक–दुइ महीना तो पड़ा रहा। न काहू से बोलत न चालब! न कहूं आउन न जाब। बस, गोड़न में मुंह दिहे बइठा रहत...जो खटिया पे लेटिगा तो लेटिके, आसमानै ताकत रहत जो खाय का कहौ ता खाय लै...न कहौ तो भूखै..." जेल के चार वर्ष ने बिसू को बिसू नहीं रहने दिया था। उस दरमियान यातनाओं की वर्षा हुई थी बिसू पर। बेटे की स्थिति का उल्लेख करते हुए हीरा आगे कहता है–"हमका तो लगतै नहीं रहा कि ये हमार बिसुआ है। अरे का बतायी सरकार, बड़ी चुस्ती–फुर्ती रही वाहिके सरीर मा! मुला सब निचुड़ गयी। बहुत बेचैन रहता रहा। रात–रात भर टहरा करता। जाने कउन दुःख लागि गवा रहै।" जेल से छूटकर जब वह आता है तब उसके पैरों और कलाई में इतने घाव थे कि उनसे खून और

टिप्पणी

मवाद भी आ रहा था। उसकी मां ने घी और हल्दी के फाहे रख–रखकर बड़ी मुश्किल से घावों को ठीक किया था। उसका सारा शरीर जख्मों से भर गया था। हीरा अपने बेटे बिसू के बाहरी और भीतरी असह्य जख्मों को देख कहता था, "बहुतै मुलायम रही खाल हमारे बिसू की साहब...बहुतै मुलायम।"

यद्यपि नई सरकार अर्थात दा साहब की सरकार ने बिसू को जेल से रिहा किया था। किन्तु गांव की स्थिति अभी भी पूर्ववत ही है। सिर्फ सत्ता बदली है। व्यवस्था अभी भी पुरानी कायम है। जेल से छूटकर बिसू गांव पहुंचता है। गांव में अभी भी किसानों व मजदूरों का शोषण जमींदारों एवं साहूकारों द्वारा बदस्तूर जारी था। इन स्थितियों से वह बहुत बेचैन रहता था। मां जब उससे नौकरी नहीं करने को लेकर शिकायत करती तो वह मां से कहता था– "थोड़े दिनौ अउर रुकि जाव अम्मा...फिर तुमको कानो बात की सिकायत न होई!"

बिसू को अपने गांव सरोहा से बहुत लगाव था। हालांकि गांव में गरीबी व शोषण व्याप्त था। इसके बाद भी उसने गांव छोड़कर जाने का नहीं सोचा। गांव की समस्या के प्रति वह बहुत अधिक चिंतित रहता था। गांव के गरीब किसान बिसू को बहुत प्रेम करते थे। वह मजदूरों को अपने अधिकारों के प्रति सचेत करता रहता था। लेकिन वह हमेशा उन्हें दंगा–फसाद से बचने की सलाह देता था। इन सब बातों से जोरावर सिंह बहुत नाराज था। वह उसे बुलाकर डराता–धमकाता था लेकिन इन धमकियों से बिना प्रभावित हुए बिसू मजदूरों के लिए आवाज उठाता था। वह कभी हिंसा का सहारा नहीं लेता था। तभी तो थानेदार एस. पी. सक्सेना से कहते हैं– "जी सर...कभी कोई मार–पीट नहीं हुई।"

बिसू जब जेल से छूटकर आया तब बिंदा से परिचय हुआ और दोनों अच्छे दोस्त बन गए। बिसू अक्सर बिंदा के घर पर ही खाना खा लेता था। दोनों के बीच गांव की समस्याओं के संबंध में चर्चाएं हुआ करती थीं। बिसू जेल से वापस आने के बाद एक बार फिर से मजदूरों व किसानों को अपने अधिकारों के प्रति जाग्रत करने के कार्य में लग गया था। लेकिन हरिजनों की नैतिक ताकत की रीढ़ को ही खत्म कर देने के लिए हरिजन बस्ती में आग लगाई जाती है। जिसमें नौ आदमी जलकर मर जाते हैं। वह इस घटना के दोषियों को सजा दिलाना चाहता है। उसका कहना था– "यह थोड़े–से आदमियों के मरने–भर की बात नहीं है...समझ लीजिए कि पूरी–की–पूरी बस्ती का हौसला ही मर गया। आठ महीनों तक रात–दिन समझा–समझाकर इस लायक बनाया था कि छाती ठोंककर अपना हक मांग सकें...अब बहुत दिनों तक ये लोग अपने हक के लिए लड़ने का हौसला नहीं जुटा पाएंगे।"

इस आगजनी हत्याकांड के कुछ प्रत्यक्षदर्शी प्रमाणों को लेकर बिसू दिल्ली जाने की तैयारी करता है जिसे जोरावर जैसे लोग बरदाश्त नहीं कर पाते। अतः उस आवाज को हमेशा–हमेशा के लिए बंद करने के लिए उसकी हत्या कर दी जाती है।

दा साहब के माध्यम से कथावस्तु आगे बढ़ती है। दा साहब जैसे लोग जिस राजनीतिक संस्कृति का संचालन करते हैं उसका प्रतिरोध उस राजनीति से ही संभव है जो खतरनाक होने के साथ–साथ अग्निधर्मी है। दा साहब में विरोधों को पचा पाने की अद्‌भुत

टिप्पणी

क्षमता है। मन्नू जी ने उनके विशिष्ट व्यक्तित्व का परिचय इस तरह दिया है– "शहर के सबसे महत्वपूर्ण व्यक्ति दा साहब अपने निजी कमरे के एक कोने में अकेले बैठे हैं– मौन, गम्भीर, कुछ–कुछ चिन्तित और परेशान भी। पर चिन्ता है कि उसके कोई आसार बाहर नहीं हैं। चेहरे की सौम्यता ने उसे भीतर ही ठेल रखा है। फिर भी इतना जरूर लग रहा है कि गहरे में डूबे हुए हैं। हां, बीच–बीच में फोन की घंटी बजती है तो कुछ क्षणों को उबर आते हैं। पर बात में कहीं कोई हड़बड़ी या परेशानी नहीं। वही उनका अपना खास अन्दाज–कम शब्द, सधी आवाज। बात को अपने से, अपने मन में होने वाली उथल–पुथल से काटकर भी किया जा सकता है–यह गुर कोई दा साहब से सीखे। सीखना चाहे तो इतनी विशेषताएं हैं दा साहब में कि सीखने वाला मजे में पूरी जिंदगी खपा सकता है। पर आज के इस हाय–हाय वाले जमाने में किसके पास रखा है इतना धैर्य! तभी तो कोई छाया तक नहीं छू सकता है उनकी।"

दा साहब एक ऐसे राजनीतिक नेता हैं, जो दूसरे तबकों के साथ–साथ हरिजनों के वोट की भी आशा रखते हैं। परंतु लोग आज इतने सतर्क हो रहे हैं कि कौन अपना कौन पराया जानने लगे हैं। 'लखन' दा साहब का कार्यकर्ता है जो सरोहा से चुनाव के लिए खड़ा है। सरोहा में बिसू की हत्या हो गई है और सभी को पता है कि इसके पीछे जोरावर सिंह का हाथ है, जो दा साहब का ही आदमी है। ये तो जाहिर है कि अगर दा साहब के ही आदमी ने बिसू की हत्या की है तो हरिजन वोट उन्हें कैसे मिलेंगे? हो सकता है बाकी लोग भी वोट देने से इन्कार करें। यही बात समझाते हुए लखन दा साहब से कहता है– "आप हैं कि इसी मूर्ख का पल्ला पकड़े हुए हैं। मारा है गरीबों को तो भुगतने दो सजा! नहीं चाहिए हमें जोरावर के वोट। अब इसके वोटों के चक्कर में हरिजनों के सारे वोट भी गये ही। गांव के दूसरे लोगों के वोट भी नहीं मिलेंगे। सारा हिसाब लगाकर देख लिया है मैंने, ले डूबेगा जोरावर का साथ। माथे पर कलंक और आत्मा का बोझ वह अलग।"

दा साहब इन खतरों को समझते हैं लेकिन वे विवेक और धीरज बनाए रखते हैं। साहस के साथ वे कहते हैं– "जिस दिन अपने लोगों का विश्वास खो दूंगा, उस दिन कुर्सी पर नहीं बैठूंगा। सबके विश्वास पर ही टिकी हुई है मेरी कुर्सी। सबके सद्‌भाव पर ही जिन्दा हूं मैं। विश्वास–सद्‌भाव ही नहीं रहा तो मेरे रहने का क्या मतलब?"

दा साहब अपनी राजनीति का परिचय देते हैं। मुख्यमंत्री उस युवक के गांव जाते हैं, उसके पिता से मिलकर उन्हें सांत्वना देते हुए कहते हैं– "आज बहुत ही खेदजनक मौके पर...एक दुख के मौके पर हूं मैं आप लोगों के बीच। चलने लगा तो लोगों ने सलाह दी कि सुरक्षा का विशेष प्रबंध करके चलूं। बात मैं कुछ समझा नहीं। अपने भाई–बन्दों के बीच आकर तो आदमी वैसे ही सुरक्षित रहता है। यह अतिरिक्त सुरक्षा कैसी? क्यों? घरेलू उद्योग योजना के उद्‌घाटन के लिए बिसेसर के बाबा से अधिक सही आदमी और कौन हो सकता है भला?...गरीबों का हितैषी था बिसेसर। उसकी आत्मा को शान्ति मिलेगी इससे। जितने भी संकेत मिले हैं उससे लगता है कि बिसेसर ने आत्महत्या की है।"

दा साहब के भाषण के बीच एक नौजवान कहता है, "बिसेसर को मारा गया है, उसकी हत्या हुई है, उसने आत्महत्या नहीं की है।" इस पर दा साहब उत्तर देते हैं–

टिप्पणी

"असलियत छिप नहीं सकती और अब तो मैं भी नजर गड़ाए बैठा हूं। मैंने डी.आई.जी. से कह दिया है कि किसी बड़े अफसर को भेजकर बयान ले, आप लोगों के।" मुख्यमंत्री दा साहब बिसेसर के पिता को मुख्यमंत्री निधि में से पचास हजार का चेक देकर सहानुभूति जताते हैं और केस डी.आई.जी को सौंप देते हैं। इस प्रकार दा साहब की सूझबूझ से गांव के लोग प्रभावित हो जाते हैं।

बिसू की मौत के सारे कागजात डी.आई.जी. सिन्हा के पास पहुंच गए थे। दा साहब से लखन पूछता है, आपने बिसू की मौत संबंधी रिपोर्ट तैयार करने के लिए कुछ दिशा–निर्देश दिए हैं? तब दा साहब कहते हैं कि अफसरों को इस तरह के आदेश देना उनके अधिकार में हस्तक्षेप करना है। पुलिस वालों का कार्य है कि सबूतों और बयानों के आधार पर ईमानदारी से रिपोर्ट तैयार करें। उन्हें इसी बात का वेतन भी दिया जाता है। ऊपर से आदेश थोपा जाएगा तो न्याय कैसे करेंगे? अपनी आकांक्षाओं को थोड़ी लगाम देनी चाहिए। मुख्यमंत्री दा साहब चतुर राजनीतिज्ञ थे। तभी तो वे कहते हैं..."मेरे लिए राजनीति धर्मनीति से कम नहीं। इस राह पर मेरे साथ चलना है तो गीता का उपदेश गांठ बांध लो। निष्ठा से अपना कर्तव्य किये जाओ, बस! फल पर दृष्टि ही मत रखो।"

दा साहब दूसरों पर प्रभाव डालने में माहिर थे। मशाल के संपादक दत्ता बाबू ने इंटरव्यू के लिए बहुत पहले समय मांगा था। आज समय लेकर मिल लेने के लिए उन्होंने लखन से कह दिया। घरेलू ऑफिस में फाइलें निपटा रहे थे दा साहब, उसी समय दत्ता बाबू मिलने आते हैं। दा साहब ने दत्ता बाबू का स्वागत किया। चपरासी से कहा कि रत्ती से कहना है कि पांच–सात मिनट में डी.आई.जी. से फोन पर बात करवा देगा। दत्ता बाबू पर मनोवैज्ञानिक प्रभाव डालने के उद्देश्य से उन्होंने यह किया था। "कोई पांच–छह महीने पहले इंटरव्यू के लिए समय मांगा था आपने, नहीं दे सका था। समय के अभाव की बात तो अपनी जगह थी ही...उस समय मेरे पास। मेरी ये योजनाएं हैं...मैं ये करूंगा, वो करूंगा... मेरे शासन काल में ये होगा, वो होगा...यही सब। पर वह गा–गे–गी वाली भाषा मुझसे बोली नहीं जाती। अरे भाई, पहले कुछ कर दो, फिर उस पर बात करो, दूसरों से भी बात करने को कहो...आलोचना करने को कहो।"

दा साहब ने कहा, "खुलकर टिप्पणी कीजिए। हम गलती करें तो खुलकर निन्दा कीजिए हमारी भी...मैं तो भाई, कबीर के दोहे का कायल हूं कि 'निन्दक नियरे राखिये।' प्रशंसक से निन्दक ज्यादा हितैषी होता है हमेशा। आपको सत्पथ पर रखता है।" उसी समय डी.आई.जी. का फोन आता है। दा साहब दत्ता बाबू की उपस्थिति में सिन्हा को बिसू की हत्या की सही–सही तहकीकात ईमानदारी एवं सच्चाई के साथ करने की सूचना देते हैं। "यदि मुजरिम नहीं पकड़ा गया तो सजा आपको दूंगा, अपने को दूंगा, समझे?"

दत्ता बाबू को सरकारी इश्तहार और कागज के कोटे का प्रलोभन देकर मशाल को अपना प्रशंसक बनाते हैं। दा साहब देखते हैं सक्सेना की रिपोर्ट अपने खिलाफ जा रही है, तब वे डी.आई.जी. को मामला अपने हाथ में लेने की तथा सक्सेना का तबदला करने की हिदायत देते हैं। विधायक दल के असंतुष्ट लोगों के नेता शिक्षामंत्री लोचन भैया अविश्वास प्रस्ताव लाकर दा साहब का मंत्रीमंडल गिराने का प्रयास करते हैं, तब

टिप्पणी

दा साहब लोचन भैया के साथी राव चौधरी को प्रलोभन दिखाकर अलग करते हैं। दा साहब राव से कहते हैं– "राजनीति मेरे लिए स्वार्थनीति नहीं है और चाहता हूं कि मेरे साथ काम करने वाले लोग भी इस बात को अच्छी तरह समझ लें।" राव का चेहरा बुझने लगा। तभी दा साहब ने प्रहार किया–"लोचन से क्या आश्वासन मिला था?" राव ने कहा, "लोचन भैया ने ब्लैंक चैक दे दिया है हमें। समझ लीजिए, गृह और वित्त सुरक्षित ही हैं हमारे लिए।" तब दा साहब हंसे और थोड़ी देर तक हंसते ही रहे। उस हंसी में उपहास था, विनोद था, या व्यंग्य–शीघ्र ही गम्भीर होकर समझाने के लहजे में उन्होंने कहा, "जिसके एकाउंट में कुछ हो ही नहीं, वही बड़े खुले हाथ से बांट सकता है इस तरह के ब्लैंक चैक।" समझौते का हाथ बढ़ाते हुए दा साहब ने यह भी कहा कि "मैं बहुत ऊंचे तक तो नहीं ले जा सकता, पर जहां तक ले जाता हूं, वहां खड़े होने के लिए कम–से–कम पांव के नीचे की जमीन जरूर देता हूं। मेरे साथ चलने वालों के सामने औंधे मुंह गिरने का खतरा कतई नहीं रहता। अब तुम सोच लो।"

आखिरकार राव और चौधरी दोनों चुप हो जाते हैं। राव को शिक्षामंत्री का पदभार संभाल लेने को कहा जाता है और लोचन भैया को बरखास्त करते हैं। लखनसिंह के विरुद्ध चुनाव लड़ने की इच्छा प्रदर्शित करने वाले जोरावर को दा साहब ने चिन्ताभरे स्वर में कहा, "आज सवेरे से तुम्हारी ही बात सोचता रहा हूं मैं। कल रात सक्सेना वाली फाइल मंगाकर देखी थी। परेशानी तो पैदा हो ही गई...तुमने यह अच्छा नहीं किया। एक परेशानी से जैसे–तैसे उबरने की कोशिश कर रहे थे कि...यह मत भूलो कि पुलिस और कानून के हाथ बहुत लम्बे होते हैं और आंखें काफी तेज। न देखें तो हाथी तक को न देखें, पर उतर आएं तो फिर चींटी भी नहीं बच सकती– न नजर से न गिरफ्त से।" दा साहब की बात से जोरावर डर जाता है। जोरावर को असहाय देख दा साहब बोले– "यह सही है कि मैं जब किसी का हाथ पकड़ता हूं तो बीच में नहीं छोड़ता। स्वभाव है मेरा। पर कोई इसे मेरी दुर्बलता समझकर नाजायज फायदा उठाना चाहे तो..." इस बार का धमकीभरा स्वर जोरावर के साहस को संपूर्णतः तोड़ने में कायल हो गया। अंत में दा साहब ने कहा, "बात जबानी रहे, तब तक कुछ नहीं, पर एक बार फाइल में आ जाए तो बहुत मुश्किल हो जाता है।" दा साहब के स्वर में विशेष चिन्ता के भाव को अहसास कर जोरावर सचमुच जमीन पर आ गया। घबराते हुए अनुनय करता हुआ वह कहने लगा, "हमारे साथ कुछ उलटा–सीधा नहीं होना चाहिए। आपकी जिम्मेदारी है यह।" दा साहब कुछ नहीं बोले। लगा, किसी गहरे सोच में डूब गए। जोरावर ने चुनाव लड़ने की इच्छा प्रकट की तो आश्चर्य के साथ दा साहब बोले, "उधर बिसू ने आगजनी के जो प्रमाण जुटाए थे, उन्हें लेकर बिंदा दिल्ली जाने वाला है, इधर सक्सेना ने सारे प्रमाण जुटा लिए हैं और तुम्हें चुनाव लड़ने की सूझ रही है। विधानसभा की जगह मुझे तो डर है कि कहीं तुम्हें जेल...।"

जोरावर चुनाव लड़ने का ख्याल तक छोड़ देता है और संपूर्णतः समर्पित होकर कह देता है कि– "हमारे साथ ऐसा–वैसा कुछ नहीं होना चाहिए, यह आपकी जिम्मेदारी है।" इस प्रकार वे सभी मोर्चे पर जीत हासिल करते हैं।

सुकुल बाबू महाभोज के एक अन्य विशिष्ट पात्र हैं जो कूट राजनीतिज्ञ के रूप में सामने आते हैं। 'बिसू की हत्या' उनके लिए भी एक अच्छा मुद्दा मिल गया है। अपनी

टिप्पणी

घिनौनी राजनीति को आदर्शवाद का जामा पहनाने में वे माहिर हैं। उसका यह एक नमूना देखिए–

"खड़ा हुआ हूं आप लोगों की लड़ाई लड़ने के लिए, बिसू की मौत का हिसाब पूछने के लिए। बात केवल बिसू की मौत की ही नहीं है... यह सब आप लोगों के जिंदा रहने का सवाल है। अपने पूरे हक के साथ जिंदा रहने का सवाल है। यह मौत कुछ हरिजनों की या एक बिसू की नहीं...आपके जिंदा रहने के हक की मौत है। आपका यह हक जरा से स्वार्थ के लिए गांव के धनी किसानों के हाथ बेच दिया गया और यही हक मुझे आपको वापस दिलवाना है। जुल्म ने आप लोगों के हौसले तोड़ दिए हैं इसलिए मैं लडूंगा आपकी यह लड़ाई। आखिरी दम तक लडूंगा।" सुकुल बाबु सरोहा से ही दो बार चुनाव जीतकर मुख्यमंत्री बने थे पर तीसरी बार हार गये थे और हारने के पश्चात उन्होंने राजनीति से संन्यास का ऐलान भी किया था, परंतु बिसू की मौत से एक बार फिर उनको मौका मिला। इस मौके को वे हाथ से नहीं जाने देना चाहते। वे कहते हैं..."चुनाव जीतने के लिए सारा जोर लगा दिया है सरकार ने, पर मैं पूछता हूं कि क्यों? मैं तो हारा हुआ आदमी हूं, मुझसे भला कैसा डर? जनता ने आप पर भरोसा कर कुर्सी पर बैठाया है और कुर्सी पर बैठ आपने जो कुछ किया होगा जनता के हित में ही होगा... इस सरकार ने आपकी सुख शांति, उन्नति और समृद्धि के लिए बड़े–बड़े आश्वासन दिए... हम अस्वस्थ हुए क्योंकि जनता के कल्याण में ही हमारा सुख है।"

बासठ वर्ष की उम्र में भी सुकुल बाबू सबको ठिकाने लगाकर टिके हुए थे। कोई और होता तो कब का दम तोड़ चुका होता। उन्हें लग रहा था कि "राजनीति गुंडागर्दी के निकट चली गई है। जिस देश में देव–तुल्य राजनेताओं की परंपरा रही हो, वहां राजनीति का ऐसा पतन! कभी–कभी मन में एकदम वैराग्य जाग जाता है, पर राजनीति में जहां तक अपने को धंसा लिया है, वहां से निकल भी तो नहीं सकते। निकलने का सीधा अर्थ है हार मान लेना। और जीवन में एक यही तो बात है जो वे कभी नहीं मान सकते। पिछले चुनाव में हारकर भी मन से वे उस हार को एक दिन के लिए भी स्वीकार नहीं कर सके। उस हार को जीत में बदलना ही है...जो भी हो...जैसे भी हो। कृतसंकल्प हैं उसके लिए।"

सुकुल बाबू चुनाव के वक्त रैली में आने वाले हर व्यक्ति के लिए व्यवस्था करते हैं। दो समय का खाना और पांच रुपया प्रति व्यक्ति तय हुआ है। बच्चों के लिए भी दो–दो रुपये दिये जाएंगे। सुकुल बाबू सारे दिन अपनी गोटियां ही बिठाते रहे। शाम के भाषण में कौन–कौन से मुद्दे उठाने हैं...कितने वोट खोने हैं और कितने पाने हैं? अभी तक हरिजनों के बूते पर ही चुनाव जीतते आये थे। पिछली बार इन लोगों ने आंख फेरी तो मुंह की खानी पड़ी। सुकुल बाबू को डर है कि जोरावर कहीं हुड़दंग न मचा दे। सारे गांव में उसका आतंक है क्योंकि वह सरपंच का भतीजा है। सुकुल बाबू लोगों को बहाकर ले जाने का अर्थ जानते है। बहाव की ताकत को भी जानते हैं। कुछ अरसे पहले जो आया था, वह बहाव ही तो था। बहाव नहीं बवंडर। एक बार जीत कर किसी तरह विधानसभा में पहुंच जाएं तो फिर वहां बवंडर का सिलसिला प्रारंभ करेंगे। जोड़–तोड़ करने की अपनी क्षमता पर काफी भरोसा है सुकुल बाबू को। अपने लोग जरा साथ दें तो बाएं हाथ का खेल है यह उनके लिए।

टिप्पणी

बिसू की हत्या होती है और उसका मित्र बिंदा हत्यारे के रूप में गिरफ्तार किया जाता है। सक्सेना, लोचन बाबू और बिंदा पूरी तरह उपेक्षित परित्यक्त फेंके–हारे हुए लोग हैं। बिंदा, सक्सेना और लोचन बाबू जैसे लोग व्यवस्था बदलने में विश्वास पैदा करते हैं। "मार डालो, मार डालो, तुमने बिसू को मार डाला, मुझे भी मार डालो, लेकिन देखना बिसू की इच्छा को कोई नहीं मार सकता।" यद्यपि इन पात्रों को उपन्यास में कम स्थान मिला है लेकिन इनके होने की आहट शुरू से अंत तक है।

3. कथोपकथन या संवाद

उपन्यास की कथावस्तु को आगे ले जाने में मदद देने वाला भाग है संवाद। संवाद पात्रों की उम्र, शिक्षा, प्रतिष्ठा आदि के अनुसार होना चाहिए। महाभोज के संवाद कथा विकास के साथ–साथ पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं का परिचय देने में पूरी तरह सफल रहे हैं। उपन्यास के संवाद संक्षिप्त, सरल, सरस, स्वाभाविक, रोचक एवं कौतूहलता आदि गुणों से युक्त हैं। महाभोज में मन्नूजी ने पात्रों के माध्यम से एवं वार्तालाप द्वारा समसामयिक राजनीतिक परिस्थितियों का सांकेतिक चित्रण किया है। कहीं–कहीं राजनीतिक वातावरण का प्रत्यक्ष रूप में विस्तृत चित्रण किया है। दा साहब और लखन के बीच बिसू की हत्या से राजनीतिक नफा–नुकसान के संबंध में वार्तालाप देखिए–

"ऐन मौके पर इस बेवकूफ ने बिसू को मरवा दिया। अब कुछ नहीं होने का"।

आवेश के मारे मुंह से थूक की छोटी–छोटी फुहारें छूटने लगीं लखन के, और सांवला चेहरा एकदम बैंगनी हो उठा।

"बहुत आवेश में हो। दोष तुम्हारा नहीं, उम्र का है।" जरा भी विचलित हुए बिना दा साहब ने कहा, "आवेश राजनीति का दुश्मन है। राजनीति में विवेक चाहिए। विवेक और धीरज।"

"पद पर बैठोगे तो पंद की जिम्मेदारी स्वयं सब सिखा देगी।" पुलिस और कानून पर भी संवाद के माध्यम से करारा व्यंग्य मिलता है। बिंदा और सक्सेना के बीच हुए वार्तालाप में इसकी झलक मिलती है। देखिए–

"वह तो सो गया साहब, पर अपनी सारी बेचैनी मुझे दे गया। अब जब तक असली मुजरिम को पकड़वाने की उसकी आखिरी इच्छा को पूरी नहीं कर देता, मैं चैन से नहीं सो पाऊंगा..." पहली बार स्वर भीग गया बिंदा का।"

"क्या प्रमाण जुटाये थे उसने? अगर ऐसे प्रमाण हैं तो पुलिस को दो। वह नये सिरे से सारे मामले को..."

"नहीं, कुछ नहीं करेगी यहां की पुलिस, कभी कुछ नहीं करेगी। करना होता तो पहले ही नहीं करती!"

"कैसी बातें करते हो, बिना प्रमाण के कर ही क्या सकती है पुलिस?"

"क्यों, कानून और पुलिस के हाथ तो बहुत लम्बे होते हैं? केवल गरीबों को पकड़ने के लिए?"

"कानून के लिए अमीर–गरीब कुछ नहीं होता।" डपटते हुए सक्सेना ने कहा।

टिप्पणी

"झूठ बात है यह, सरासर झूठ।" एकदम चीख पड़ा बिंदा और उसकी आंखों के डोरों में फिर सुर्खी उभर आई, "सीने पर हाथ रखकर पूछिये अपने–आपसे कि कितनी सच्चाई है आपकी बात में।"

उपरोक्त संवाद में बिंदा की मानसिक अंतर्दशा का परिचय मिलता है। 'महाभोज' के संवाद कथा–विकास के साथ–साथ पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं का परिचय देने में पूर्ण सफल रहे हैं। महाभोज के संवाद संक्षिप्त, सरल, सरस, स्वाभाविक, रोचक एवं कौतूहलता आदि गुणों से युक्त हैं।

4. देशकाल या वातावरण

देशकाल का दूसरा नाम वातावरण भी है। देशकाल या वातावरण का चित्रण उपन्यास की वास्तविकता में वृद्धि करता है। सच कहा जाए तो उपन्यास में देशकाल या वातावरण का चित्रण उपन्यास में पृष्ठभूमि का निर्माण कर उसे वास्तविक रूप प्रदान करता है। वह पात्रों की तस्वीरों के लिए 'बैक–ग्राउन्ड' और 'फ्रेमवर्क' का कार्य करता है। इस बारे में डॉ. भोलानाथ का कहना है–"सामान्यतः तो सभी साहित्यिक विधाओं में पात्रों की भाषा का सहारा इस प्रकार लिया जाता है कि यदि पात्र मुसलमान हुआ तो उसके लिए हिन्दी की उस शैली का प्रयोग होता है जिसमें उर्दू में प्रयोग किये जाने वाले अरबी या फारसी शब्दों की अधिकता होती है। यदि पात्र अंग्रेजियत में डूबा हुआ ईसाई बनाम हिन्दू या हिन्दू बनाम ईसाई हुआ तो उसकी भाषा में हिन्दी के व्याकरण का विशेषकर क्रियाओं और कारकों का अशुद्ध प्रयोग करा दिया जाता है और उच्चारण भी कभी–कभी गलत करा दिया जाता है जैसे 'त' के स्थान पर 'ट'। 'महाभोज' का देहाती हीरा बहुत कुछ अपनी भाषा बोलता रहता है। बिसू की हत्या के बयान लिए जाते हैं तब हीरा एस. पी. सक्सेना से कहता है– "अरे, अब का बताई, सरकार...बस बचपना रहा हमरे बिसुआ का, ऊ सरकार, खेत में काम करै वाले मजूरन से कहत रहा कि इत्ती कम मजूरी पै काम ना करौ। मजूरी बढ़ावै की खातिर लड़ौ। बेगारौ न करौ...उधारी पै इत्ता–इत्ता सूदौ न देव। येई सब ऊ लोगन का बुरा लगत रहा, सरकार!" फिर एक क्षण रुककर बोला, "अउर ठीकौ है सरकार, मजूरन का भड़क जाए से खेतन मा नुकसान जउन होत रहा, ओकर कौन सहि है? बिना मजूरन का कहीं खेती हुई सकै है, सरकार?"

नन्दिनी मिश्र ने 'महाभोज' उपन्यास के देशकाल के संबंध में अपनी पुस्तक 'मन्नू भंडारी का उपन्यास साहित्य' में लिखा है–"सामान्यतया महाभोज को राजनीतिक उपन्यास कहा जाता है और इसमें समकालीन राजनीतिक परिस्थितियों का प्रसंगानुसार चित्रण भी किया गया है परंतु लेखिका ने राजनीतिक वातावरण का प्रत्यक्ष रूप से विस्तृत चित्रण न कर बहुधा पात्रों के चरित्र–चित्रण एवं वार्तालाप के मध्य ही समसामयिक राजनीतिक परिस्थितियों का सांकेतिक चित्रण किया है।"

डी.आई.जी. सिन्हा का आई.जी. के पद पर प्रोन्नत होने की खुशी में दी गई पार्टी से व्याप्त भ्रष्टाचार का दर्शन होता है– "लॉन में कनात और शामियाना लगा है और पेड़–पौधों पर रंग–बिरंगे फूल खिले हैं। श्री और श्रीमती सिन्हा बड़े उत्साह और आत्मीयता से स्वागत कर रहे हैं आने वालों का। बड़े–बड़े सरकारी अफसर, व्यापारी, वकील, डॉक्टर–कहना

टिप्पणी

चाहिए–क्रीम ऑफ द टाउन जुटा हुआ है इस समय सिन्हा साहब के लॉन में। वर्दीधारी बैरा ट्रे में सोफ्ट ड्रिंक्स लेकर घूम रहे हैं। यहां से वहां तक फैली, सजी–संवरी मोटी–छरहरी महिलाएं ही उपकृत कर रही हैं इन लोगों को। पुरुषों की भीड़ तो टुकड़ों–टुकड़ों में ऊपर–नीचे आ–जा रही है। यों महिलाओं के लिए भी वह क्षेत्र वर्जित कतई नहीं, पर कम ही है उनकी संख्या वहां। ऊपर के कमरे में बाकायदा बार बना हुआ है। शीवाज रीगल, ब्लैक डॉग से लेकर देशी रम तक कम–से–कम पच्चीस किस्म की शराबें रखी हुई हैं वहां सिन्हा साहब के दोनों पुत्र बड़ी शालीनता और मुस्तैदी के साथ सबको अपनी–अपनी पसंद का ड्रिंक डाल–डालकर दे रहे हैं। सिन्हा साहब शिष्टता के नाते हर किसी के पास दो–दो मिनट जाकर बधाई के बोझ से बोझिल होते जा रहे हैं। श्रीमती सिन्हा बिना किसी काम के ही अपने भारी–भरकम शरीर को बड़ी फुर्ती से इधर–उधर घुमाकर ऐसी व्यस्तता का आभास दे रही हैं कि लगता है जैसे इनके चलने से ही पार्टी चल रही है।"

इसके अलावा विभिन्न स्थान पर प्रसंगानुसार वातावरण का चित्रण हुआ है। लेखिका के इस उपन्यास में देश में व्याप्त भ्रष्टाचार के दर्शन जिस रूप में होते है वह अन्य किसी उपन्यास में शायद ही संभव हो। गांव की राजनीति को कितना ओछेपन में आज के राजनीतिज्ञों ने ढाल दिया है। गांव में हरिजनों के झोंपड़े जलाना, उनकी हत्या कराना और फिर पुनः नेताओं की कोरी सहानुभूति जिसमें मगरमच्छ के आनुप्रशासनिक भ्रष्टाचार का भांडा फोड़ दिया है।

5. भाषा–शैली

उपन्यास के विभिन्न तत्वों में भाषा शैली का विशिष्ट स्थान होता है। 'महाभोज' की भाषा शैली मुख्यतया बोलचाल की सरस एवं सुबोध शैली है। 'महाभोज' की भाषा शैली में प्रवाहात्मकता का सुंदर कलात्मक ढंग से चित्रण मन्नू जी ने किया है। जैसे–

"इस बार तो देख लिया सबने कि जनता की एकता में बड़ा जोर है, तूफानी जोर! तूफान आता है तो बड़े–बड़े पेड़ों को जड़ सहित उखाड़ फेंकता है। जनता एक होती है तो बड़े–बड़े राज्य उलट देती है। फिंका हुआ आदमी इस बात को सबसे ज्यादा महसूस करता है। कुर्सी पर बैठना है तो जनता में फूट डालो...कुर्सी बचानी है तो जनता में फूट डालो। जनता की एकता कुर्सी के लिए सबसे बड़ा खतरा है। समझ रहे हैं न आप लोग मेरी बात? आप लोग खुद...।"

महाभोज उपन्यास में व्यंग्य और प्रवाहमयी भाषा के दर्शन भी होते हैं। इस उपन्यास की भाषा साहित्यिक के साथ–साथ परिष्कृत और मधुर भी है। एक उदाहरण देखिए–

"यह तुम नहीं, तुम्हारा स्वार्थ बोल रहा है। स्वार्थ को इतनी छूट देना ठीक नहीं कि वह विवेक को ही खा जाए। अखबारों को तो आजाद रहना ही चाहिए। वे ही हमारे कामों का, हमारी बातों का असली दर्पण होते हैं। मेरा तो उसूल है कि दर्पण को धुंधला मत होने दो। हां, अपनी छवि देखने का साहस होना चाहिए आदमी में। बड़ी हिम्मत और बूता चाहिए उसके लिए। इससे जो कतराता है, वह दूसरे को नहीं, अपने को ही छलता है।"

टिप्पणी

महाभोज के पात्र छोटे से गांव से जुड़े हुए हैं इसलिए ग्रामीण भाषा शैली का प्रयोग भी हुआ है। पात्रों की मनःस्थिति के अनुसार भाषा का रूप बदलता है। बिसेसर के पिता हीरा की भाषा हताशा से भरी पूर्णतः ग्रामीण है। यथा–

"हम का कर सकें, सरकार! आंखिन से देखे बिना कइसे केहिका नाम लइलें? अउर अब नाम लेइके होइबे का करी, सरकार? हमार बिसू तो चला गया...हमार पाला–पोसा जवान लड़िका...अरे हमार बचवा..."

महाभोज उपन्यास की भाषा पात्रों के अनुकूल है। इस उपन्यास की मुख्य विशेषता जैसे पात्र वैसी भाषा है।

महाभोज में संस्कृत के अनेक शब्दों का प्रयोग किया गया है। यथा– आहार–व्यवहार, वर्ण, आश्वासन, चरित्र, दोष, होड़, अनन्त, धैर्य, सौम्यता, भव्य, संकल्प–विकल्प, आत्मा, विकृत, दृष्टि, आत्मग्लानि, व्यवधान, संयम, मुद्रा, विधि, विधान, विहीन, सम्मिलित, सम्मान, स्वामी, स्वागत, स्वस्थ, हाहाकार इत्यादि।

खड़ी बोली में लिखा गया यह उपन्यास अरबी–फारसी के शब्दों से भरा पड़ा है। जैसे– पहला, सच्ची, धुएं, सांप, बादल, धूल, दनादन, राख, दर्दनाक, लावारिस, लाश, मुश्किल, बेअसर, ज्यादा, दूरी, आदमी, कबाब, मौका, तहकीकात, जहरीला, अखबार–नवीस, चेहरा, हादसा, हंगामा, मुजरिम, सजा, मजबूर, हस्ती, मामला, इस्तीफा, आसार, हाजिर, कागज, सिलसिला, खुद, बाकायदा, ऐलान, महसूस, अवसर, उम्र, शुरू, एकदम, मौत, कोना, खलबली, कच्ची, अहमियत, जिन्दगी, शायद, खतम, ढेर, गला, बिलबिलाना, बड़ा, माथा, बयान, असली, नफरत, गुस्सा, हवा, साल, ख्याल, आराम, आग, खबर, गरीब, सरहद, खुमारी इत्यादि।

महाभोज में पात्रों के अनुकूल अंग्रेजी के शब्दों के साथ–साथ पूरे–के–पूरे वाक्यों का भी निःसंकोच प्रयोग किया गया है जैसे– क्रीम ऑफ द टाउन, 'आइ वॉन्ट टू ग्रोथ इट', 'इट्स ए क्लीयर केस ऑफ सुसाइड', 'एक्सक्यूज मी सर', 'नथिंग वेरी स्पेशल...नथिंग रोमांटिक अबाउट हिम', 'आई मस्ट कांग्रैच्यूलेट यू, सक्सेना!' "समथिंग वेरी इम्पोर्टेण्ट, दैन वी विल कन्सिडर!" इत्यादि। अंग्रेजी के शब्दों में– 'यस्सर', रिपोर्ट, फाइल, क्रिमिनल साइकॉलॉजी, 'थैंक्यू सर', स्पेशल, स्कॉच, सेकण्ड क्लास, ऑर्डर, पार्टी, सस्पेंशन, ड्यूटी, फोन, इमरजेंसी, प्रमोट, वोट, प्रमोशन, डायरी, एम्बेसेडर, ड्राइवर, कार्ड, हेडलाइन, राउण्ड, स्टार्ट, पैग, इन्क्वायरी, ब्लैंक चैक, सेलिब्रेट, ब्लॉक्स, स्टेप बाइ स्टेप, पोर्टफोलियो, कूलर, फार्म, माइक, ट्रैक्टर, फण्ड, बजट, जीप, रेडियो, सैल्यूट, रिसर्च प्रोजेक्ट, क्लास स्ट्रगल, कास्ट स्ट्रगल, सेन्सिटिव, एक्सट्रा सेन्सिटिव, मिस्टर, हिज प्रापर सेंसिज, इन्वॉल्व, स्टेशन, स्टूडेण्ट, रेस्ट, डायबिटीज, लेफ्टराइट, ह्वील, सॉफ्ट, ड्रिंक्स, ब्लैक डॉग, शीवाज रीगल, रम, रिजर्व आइटम, मिसिज, इन्कमटैक्स कमिश्नर, रिजर्व, रुटीन, परमिट, एडवर्टाइजिंग कंपनी इत्यादि।

6. उद्देश्य

साहित्य जीवन की व्याख्या है और यह कार्य उपन्यास मनोरंजन के माध्यम से बड़ी सुगमता से करता है। उपन्यास के कथानक की परिस्थितियों अथवा चारित्रिक विशेषताओं में

टिप्पणी

कोई–न–कोई विशिष्ट जीवन दृष्टि पाई जाती है। उपन्यासकार कलाकार होने के अतिरिक्त सामाजिक प्राणी भी होता है। जब वह किसी कथा को उपन्यास के रूप में कहने का निश्चय करता है, तभी उसके मन में कथासूत्र के साथ जीवन दृष्टि मूर्त होने लगती है, जो उसने अपने सांसारिक जीवन के अनुभवस्वरूप उपलब्ध की है। डॉ. श्रीनारायण अग्निहोत्री के अनुसार– "महान उपन्यासकार जीवन के चिन्तक और पर्यवेक्षक दोनों ही रहे हैं और उनका चरित्र–विषयक ज्ञान, उद्देश्य एवं वासना में बैठने वाली उनकी अंतर्दृष्टि, चिरस्थायी तथ्यों एवं अनुभव की समस्याएं और उसकी परिपक्व बुद्धि ये सब मिलकर उनके संसार–विषयक दृष्टिकोण को एक ऐसा नैतिक महत्व प्रदान करते हैं जिसकी विचारवान पाठक उपेक्षा नहीं कर सकता।"

उपन्यास लिखने के कई उद्देश्य होते हैं। कथानक के आरंभ में बिसेसर उर्फ बिसू की लाश को लावारिश बताना, गिद्धों के द्वारा नोंच–नोंच कर खाना तथा अन्य जितनी भी घटनाओं का उल्लेख किया गया है वह इस उद्देश्य की पूर्ति करता है कि वर्तमान राजनीति का अपना कोई नैतिक अस्तित्व नहीं है। इसमें अनेक विसंगतियां समाहित हैं। उपन्यास में उपचुनाव के दौरान गांव का माहौल महाभोज जैसा बन जाता है। हर व्यक्ति अधिक से अधिक लाभ उठाना चाहता है। राजनेता गांव के लोगों के साथ बिसेसर की मौत और हरिजन बस्ती की अग्नि दुर्घटना तथा ग्रामीण जनजीवन की अस्त–व्यस्तता के प्रति हमदर्दी दिखाकर जनमत को अपने पक्ष में करने लगे हैं। वोट बैंक को बढ़ाने के वास्ते राजनेता अपने–अपने तरीकों से दाव–पेंच खेल रहे हैं।

राजनीति के साथ–साथ अन्यत्र फैला भ्रष्टाचार एवं घूसखोरी आदि बुराइयों को उजागर करने के अलावा महाभोज उपन्यास में शिक्षा के ऊपर बल देना भी लेखिका का एक अन्य उद्देश्य लगता है। बिंदा और बिसेसर दलितों को शिक्षित करने के लिए अनेक प्रयास करते हैं। उनका नारा है 'शिक्षित बनो', 'स्वाभिमानी बनो', बिना शिक्षा के कोई परिवर्तन संभव नहीं है। बिसेसर जब शहर से शिक्षित होकर गांव में लौटता है तो दलितों को शिक्षित करने के लिए स्कूल चलाता है। उनके घरों में जाकर स्वयं पढ़ाता है।

मन्नू जी का एक अन्य उद्देश्य प्रशासनिक व्यवस्था का यथार्थ चित्रण प्रस्तुत करना भी हो सकता है। बिसू की मौत की जांच के लिए एस.पी. सक्सेना को भेजा जाता है। सक्सेना जांच की शुरुआत में समझ जाते हैं कि यह आत्महत्या का नहीं, वरन् हत्या का मामला है। परंतु डी.आई.जी. ने पहले से ही रिपोर्ट तैयार कर ली कि बिसू ने आत्महत्या की है। इस बीच दा साहब डी.आई.जी. को अपने बंगले पर बुलाकर संदेह जताते हैं कि बिंदा ने बिसू की हत्या की है। इस प्रकार हत्या के जुर्म में बिंदा को गिरफ्तार कर लिया जाता है और डी.आई.जी. सिन्हा को आई.जी. बना दिया जाता है तथा सक्सेना को सस्पेंड कर दिया जाता है। सत्तारूढ़ दल और विरोधी दल दोनों ही अपनी–अपनी विजय की उम्मीद करते हैं तथा बिसू की मौत को लोग भूल जाते हैं।

निःसंदेह महाभोज उपन्यास का उद्देश्य बहुमुखी है। यह उपन्यास राजनीतिक चेतना से मण्डित और वर्तमान राजनीति का सच्चा दस्तावेज है। उपन्यास में गरीब, खेतिहर मजदूरों और गांव की अधिकांश जनता के निर्मम शोषण पर तुली राजनीति के दोगले

टिप्पणी

अगुओं, उनके पिट्ठुओं और चमचों का वास्तविक एवं सटीक चित्रण हुआ है। विश्वास से कहा जा सकता है कि "देश के अभावग्रस्त वर्गों को सदा से त्रस्त करते आये घिनौने आतंक से परदा उठाने वाला यह पहला साहसपूर्ण उपन्यास है। गरीबों के लिए झूठे आंसू बहाने में निपुण मगरमच्छनुमों नेताओं द्वारा लगाये गये खोखले नारों के पीछे के कुत्सित षड्यंत्रों और दमघोंटू स्थितियों की निर्भीक चीड़फाड़ इसमें की गई है।

2.5 सारांश

राजनीति के घिनौने रूप का ब्यौरा प्रस्तुत करना ही मन्नू भंडारी का मंतव्य नहीं है बल्कि चुनाव के दौरान हरिजन युवक बिसू की मौत, भूत और वर्तमान राजनेताओं के लिए 'महाभोज' बन जाती है। उसी घटना को लेकर राजनीतिक हथकंडों का प्रयोग करके भोले–भाले लोगों को कैसे गुमराह किया जाता है... इस सिलसिले में नेताओं के भोज्य बने सभी कारणों को मन्नू भंडारी ने सामने रखा है।

'महाभोज' उपन्यास में स्वतंत्र भारत के राजनीतिक माहौल की सच्चाई का ब्यौरा प्रस्तुत किया गया है। यह उपन्यास 1976 से 1979 के मध्य लिखा गया है। सन् 1975 में श्रीमती इंदिरा गांधी के शासनकाल में आपातकाल की घोषणा कर दी गई। इस दौरान जनता पर अनेक अत्याचार हुए। उसके बाद जनता पार्टी की सरकार बन गई लेकिन भ्रष्टाचार और शोषण का सिलसिला बना रहा।

सरोहा गांव में हरिजनों की झोपड़ियों को आग लगाई जाती है। उनकी झोपड़ियां राख में बदल जाती हैं और आदमी कबाब में। लेकिन रिपोर्ट के लिए न पुलिस आती है न नेता। लेकिन चुनाव के डेढ़ महीने पहले हरिजन युवक बिसेसर की मौत राजनीतिक दलों के लिए अपने बेटे की मौत से भी ज्यादा तिलमिला देती है। डॉ. जगन्नाथ चौधरी के शब्दों में, "बिसू की मौत राजनीति के अखाड़े में खेलने वालों के लिए मानो गिद्धों के लिए 'महाभोज' का जुगाड़ कर गई।"

प्रस्तुत उपन्यास 'महाभोज' में लेखिका ने जनता को झूठे आवश्वासन दिलाकर, उन्हें बहकाकर, फुसलाकर सत्ता हथियाने के लिए जनता को गुमराह करने वाले राजनेताओं की पोल खोली है। विधानसभा के उप चुनाव में जीतने के लिए दा साहब और सुकुल बाबू जिन हथकंडों का इस्तेमाल करते हैं, वे हथकंडे ही आज समस्याएं बनकर खड़े हो जाते हैं। उनकी हर चाल भ्रष्टाचार को बढ़ावा देती है।

मन्नू भंडारी ने बड़ी निर्भीकता एवं साहस के साथ राजनीति को सत्ता, भोग विलास, धन की प्राप्ति का अखाड़ा मानने वाले मंत्रियों को नग्न करके जनता के सामने प्रस्तुत किया है। वास्तव में इन स्वार्थी, पद के लालची, भ्रष्टाचारी और राष्ट्र विरोधी मंत्रियों को कौन–सी सजा दी जा सकती है! लेखिका ने देशवासियों के सामने चुनौती के रूप में प्रश्न उपस्थित किए हैं।

विपक्षी पार्टी के नेता सुकुल बाबू हरिजनों के हमदर्द बनकर इनके वोट प्राप्त करने के लिए हरिजन–सवर्ण के भेद की दीवार को और ऊंची कर रहे हैं। दा साहब को सवर्णों

अपनी प्रगति जांचिए

7. विद्वानों ने उपन्यास के कितने तत्व मानें हैं?
8. 'महाभोज' नामक उपन्यास कितने भागों में विभक्त है?
9. सही–गलत बताइए–
   (क) 'महाभोज' उपन्यास की मुख्य विशेषता जैसे पात्र वैसी भाषा है।
   (ख) बिसू और बिंदा की आपस में दुश्मनी थी।

टिप्पणी

का हिमायती बताकर हरिजनों व दलितों को भड़का रहे हैं। दा साहब कहते हैं– "दुहाई गरीबों की सब देते हैं, पर उनके हित की बात कोई नहीं सोचता। जनता को बांटकर रखो. .. कभी जात की दीवारें खींचकर, तो कभी वर्ग की दीवारें खींचकर! जनता का बंटा–बिखरापन ही तो स्वार्थी राजनेताओं की शक्ति का स्रोत है।"

'महाभोज' में मन्नू भंडारी ने राजनीतिक क्षेत्र की लगभग सभी समस्याओं यथा उनकी विसंगतियों एवं विकृतियों को उजागर किया है। इस प्रकार महाभोज में पूंजीवादी शक्तियों के विरुद्ध आवाज बुलंद करने वाला और शोषितों में क्रांति की भावना पैदा करने वाला हरिजन युवक बिसेसर तथा मुख्यमंत्री को मुंहतोड़ जवाब देने वाला बिंदा क्रांति की धधकती चिंगारियां हैं। "तीस साल से आप लोगों की बातें ही तो सुनते–समझते आ रहे हैं। क्या हुआ आज तक? पेट भरने के लिए अन्न नहीं, आपकी बातें... खाली... बातें।" लेखिका की मांग है– बिंदा की आवाज को बुलंद करने की, बिसू की धधकती राख की चिंगारियां बनकर सुलगने की तथा ईमानदार पुलिस अफसर सक्सेना का हौसला बढ़ाने की। यही इस उपन्यास की उपलब्धि है।

हमारी न्याय की देवी सचमुच ही अंधी बन गई है, अगर वह आंखें खोलकर देख पाती तो न्याय व्यवस्था की यह हालत न होती जो आज हो रही है। वैसे न्याय तथा कानून व्यवस्था भ्रष्ट नहीं होती लेकिन हमारे ही समाज के कुछ स्वार्थी लोगों ने उसे भ्रष्ट किया है। पूंजीवादी पहरेदारों ने धन, सत्ता और शक्तियों के बल पर उसे खरीद लिया है। शासक और पुलिस के गठबंधन में बेचारा गरीब व निर्दोष बर्बाद हो जाता है। मन्नू भंडारी ने 'महाभोज' उपन्यास में इन समस्त विकृतियों को प्रस्तुत करके भ्रष्ट व्यवस्था पर कुठाराघात किया है।

भ्रष्ट राजनीति ने समाचार पत्रों तथा जल संचार के अन्य साधनों को भी प्रभावित किया है। महाभोज में 'मशाल' के संपादक दत्ता बाबू को सत्तारूढ़ पार्टी के नेता दा साहब सरकारी विज्ञापन देने और कागज का कोटा बढ़ाने का लालच दिखाते हैं तो वह रातोंरात अखबार का रूप ही बदल देता है। 'मशाल' में वही समाचार प्रकाशित होते हैं जो दा साहब को सत्तारूढ़ करने में सहायक हो।

उन्नीसवीं शताब्दी में ज्योतिबा फुले, सावित्री बाई, डॉ. भीमराव अंबेडकर आदि ने अछूतों व दलितों के उद्धार के लिए विशेष कार्य किया। उनके द्वारा किए गए कार्यों से दलितों में जागृति आई और वे अपने अधिकारों एवं समाज में हुए अपने अपमान के लिए न्याय मांगने के प्रति सचेत हुए। महात्मा गांधी ने भी हरिजनों के उद्धार के लिए काफी संघर्ष किया। संत रैदास पहले दलित और दलित चेतना के कवि माने जाते हैं जिन्होंने वर्ण व्यवस्था के साथ संघर्ष किया। स्वतंत्रता से पहले और बाद में भी हिन्दी उपन्यास साहित्य में प्रेमचंद, जयशंकर प्रसाद, उग्र, निराला, रांगेय राघव, नागार्जुन आदि लेखकों ने अपने उपन्यासों में दलित समाज की समस्याओं को उठाकर दलितों में चेतना जगाने का कार्य किया है। मन्नू भंडारी ने 'महाभोज' लिखकर उपन्यासों को ऐसे स्थान पर पहुंचाया जहां बहुत कम लेखकों की पहुंच होती है।

दलित चेतना का केंद्रबिंदु आठवीं सदी के उपन्यासों से ही प्रतिबिंबित होता है। विवेचकों की दृष्टि में महाभोज राजनीतिक उपन्यास है, परंतु यह उपन्यास दलित जीवन का मार्मिक व यथार्थ चित्रण भी करता है। यह राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा आर्थिक समस्याओं के साथ दलित वर्ग की समस्याओं को भी व्यक्त करता है। लेखिका ने सरोहा गांव के एक दलित युवक बिसेसर की जमींदार जोरावर द्वारा की गई हत्या की पृष्ठभूमि में एम.एल.ए. का चुनाव और इस चुनाव में राजनीतिक जीवन में आई मूल्यहीनता तथा अवसरवादी मानसिकता को प्रस्तुत किया है।

'महाभोज' में जहां एक ओर दलितों के उत्थान के लिए लड़ने वाले बिसेसर और बिंदा हैं तो दूसरी ओर हीरा जैसे पुरानी पीढ़ी के लोग जो समझौते की परंपरा सिर झुकाकर, हाथ जोड़कर निभाते हैं। गरीबी और शोषण के साये में जीने वाले वे मनुष्य नहीं केवल वोटर बनकर रह गए हैं। सरकारी नियम के अनुसार मजदूरी का प्रश्न तो अलग रहा, यदि वे जोरावर सिंह जैसे साहूकार व जमींदार के कहने से काम नहीं करते तो उन्हें प्रताड़ित किया जाता है, उनके घर जला दिए जाते हैं। इनके विरुद्ध जो भी गवाही देता है तो उसके साथ भी वैसा ही सुलूक किया जाता है जो अन्य दलितों के साथ किया जाता है। पुलिस भी दलितों एवं पीड़ितों को परेशान करती है।

मन्नू जी का एक अन्य उद्देश्य प्रशासनिक व्यवस्था का यथार्थ चित्रण प्रस्तुत करना भी हो सकता है। बिसू की मौत की जांच के लिए एस.पी. सक्सेना को भेजा जाता है। सक्सेना जांच की शुरुआत में समझ जाते हैं कि यह आत्महत्या का नहीं, वरन् हत्या का मामला है। परंतु डी.आई.जी. ने पहले से ही रिपोर्ट तैयार कर ली कि बिसू ने आत्महत्या की है। इस बीच दा साहब डी.आई.जी. को अपने बंगले पर बुलाकर संदेह जताते हैं कि बिंदा ने बिसू की हत्या की है। इस प्रकार हत्या के जुर्म में बिंदा को गिरफ्तार कर लिया जाता है और डी.आई.जी. सिन्हा को आई.जी. बना दिया जाता है तथा सक्सेना को सस्पेंड कर दिया जाता है। सत्तारूढ़ दल और विरोधी दल दोनों ही अपनी–अपनी विजय की उम्मीद करते हैं तथा बिसू की मौत को लोग भूल जाते हैं।

2.6 मुख्य शब्दावली

- **कौतूहल** : अचंभा, उत्सुकता।
- **घूसखोरी** : रिश्वत लेना।
- **वार्तालाप** : बातचीत।
- **देहाती** : गांव का।
- **अरसा** : समय।
- **दुर्बलता** : कमजोरी।
- **प्रलोभन** : लालच।
- **तहकीकात** : खोजबीन।

- **खपाना** : समाप्त (समाहित) करना।
- **प्रतिस्पर्धा** : मुकाबला।

2.7 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर

1. अलगाव कहानी के कथ्य को।
2. स्वतंत्र भारत के राजनीतिक माहौल की सच्चाई।
3. (क) सही, (ख) गलत।
4. सरोहा गांव की।
5. दो बिंदु– शिक्षित और आधुनिक चेतना से संपन्न बिंदा और बिसेसर।
6. (क) गलत, (ख) सही
7. छह तत्व।
8. नौ भागों में।
9. (क) सही, (ख) गलत।

2.8 अभ्यास हेतु प्रश्न

लघु–उत्तरीय प्रश्न

1. मन्नू भंडारी के व्यक्तित्व एवं कृतित्व पर संक्षेप में प्रकाश डालिए।
2. 'महाभोज' उपन्यास किस पृष्ठभूमि पर आधारित है? विवेचना कीजिए।
3. 'महाभोज' उपन्यास की विशेषताएं बताइए।
4. 'महाभोज' उपन्यास का उद्देश्य स्पष्ट कीजिए।
5. उपन्यास के प्रमुख पात्रों का चरित्र–चित्रण कीजिए।

दीर्घ–उत्तरीय प्रश्न

1. 'महाभोज' उपन्यास में मौजूद राजनीतिक चेतना का विश्लेषण कीजिए।
2. मन्नू भंडारी ने 'महाभोज' उपन्यास में किन तथ्यों को आधार बनाया है, विस्तार से वर्णन कीजिए।
3. 'महाभोज' उपन्यास में प्रयुक्त दलित चेतना का विश्लेषण कीजिए।
4. औपन्यासिक तत्वों के आधार पर 'महाभोज' उपन्यास की समीक्षा कीजिए।
5. मन्नू भंडारी ने महाभोज उपन्यास में जिन प्रसंगों का यथार्थसम्मत चित्रण किया है, उनको विस्तारपूर्वक समझाइए।

टिप्पणी

2.9 आप ये भी पढ़ सकते हैं

- मन्नू भंडारी, *महाभोज,* राधाकृष्ण प्रकाशन, नई दिल्ली।
- डॉ. ममता शुक्ल, *मन्नू भंडारी के कथा–साहित्य का मनोविश्लेषणात्मक अध्ययन,* जवाहर पुस्तकालय, मथुरा।
- प्रो. किशोर गिरडकर, *मन्नू भंडारी का कथा–साहित्य,* विश्वभारती प्रकाशन, नागपुर।
- प्रो. गुलाबराव हाडे, *मन्नू भंडारी का कथा साहित्य,* विद्या विहार प्रकाशन, कानपुर।
- नंदिनी मिश्र, *मन्नू भंडारी का उपन्यास साहित्य,* हिंदी साहित्य भंडार, लखनऊ।

टिप्पणी

इकाई 3 नाटक (कबिरा खड़ा बजार में : भीष्म साहनी)

इकाई की रूपरेखा

3.0 परिचय
3.1 इकाई के उद्देश्य
3.2 भीष्म साहनी की नाट्य कला
  3.2.1 भीष्म साहनी नाटककार के रूप में
  3.2.2 भीष्म साहनी की नाट्य कलागत विशिष्टताएं
3.3 'कबिरा खड़ा बजार में' का प्रतिपाद्य
3.4 'कबिरा खड़ा बजार में' का समीक्षात्मक अवलोकन
3.5 सारांश
3.6 मुख्य शब्दावली
3.7 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
3.8 अभ्यास हेतु प्रश्न
3.9 आप ये भी पढ़ सकते हैं

3.0 परिचय

संघर्षमय सामाजिक चेतना के सर्जक भीष्म साहनी का जन्म 8 अगस्त, 1915 को रावलपिंडी (अब पाकिस्तान) में हुआ था। विभाजन से पूर्व आप अवैतनिक शिक्षक एवं व्यवसायी थे। विभाजन के उपरांत भारत आकर सृजन कार्य आरंभ किया। भारतीय जन नाट्य संघ (इप्टा) से जुड़ने के बाद इन्होंने अंबाला व अमृतसर में अध्यापन कार्य किया और फिर दिल्ली विश्वविद्यालय में साहित्य के प्रोफेसर बने।

हिन्दी साहित्य में मार्क्सवादी दृष्टिकोण के पक्षधर, मानवीय मूल्यों के हिमायती एवं प्रेमचंद की परंपरा के अग्रणी लेखक आदि के रूप में चर्चित भीष्म साहनी 1957 से 1963 तक फॉरेन लैंग्वेज पब्लिकेशन हाउस मास्को में अनुवादक की भूमिका में रहे जहां उन्होंने रूसी साहित्यकारों की कृतियों का हिन्दी रूपांतर किया। वर्ष 1965 से 1967 तक 'नई कहानियां' नामक पत्रिका का संपादन किया। भीष्म साहनी प्रगतिशील लेखक संघ एवं एफ्रो–एशियायी लेखक संघ से संबद्ध रहने के अलावा 1993 से 1997 तक साहित्य अकादमी के कार्यकारी समिति के सदस्य भी रहे। वर्ष 1975 में उन्हें साहित्य अकादमी पुरस्कार, पंजाब सरकार का शिरोमणि लेखक अवार्ड, 1980 में एफ्रो–एशियन राइटर्स एसोसिएशन का लोट्स अवार्ड, 1983 में सोवियत लैंड नेहरू अवार्ड तथा 1998 में भारत सरकार के पद्मभूषण सम्मान से अलंकृत किया गया। तमस, हानूश, कबिरा खड़ा बजार में, माधवी, भाग्य रेखा, निशाचर, कुन्तो, झरोखे, बसन्ती जैसी कालजयी कृतियां भीष्म साहनी ने हिन्दी साहित्य संसार को सौंपी। 11 जुलाई, 2003 को आपका देहावसान हो गया।

टिप्पणी

'कबिरा खड़ा बजार में' भीष्म साहनी की लोकप्रिय नाट्य कृति है, जो कबीर के व्यक्तित्व पर आधारित है। दृढ़, उग्र, बेपरवाह, मस्तमौला कबीर का व्यक्तित्व सदियों से भारतीय जनमानस को प्रेरित–प्रवाहित करता रहा है। अपने समय की तानाशाही, धर्मांधता, बाह्याडंबर और मिथ्या धारणाओं के खिलाफ अनथक संघर्ष करने वाला यह किरदार हमारे बीच आज भी स्थायी व प्रेरक मूल्य की भांति स्थापित है। उनकी निर्मम अक्खड़ता, फक्कड़पन युक्त मस्ती व युगप्रवर्तक सोच साहित्यिक–सामाजिक जड़ता को तोड़ने वाली थी जिसके जरिए उन्होंने तमाम मोर्चों पर संघर्ष किया। भीष्म साहनी की यह नाट्य कृति मध्ययुगीन परिवेश में संघर्षरत कबीर को उनके पारिवारिक–सामाजिक संघर्षों सहित आज भी प्रासंगिक बनाती है।

इस इकाई में हम भीष्म साहनी की नाट्य कला पर दृष्टिपात करते हुए 'कबिरा खड़ा बजार में' का प्रतिपाद्य स्पष्ट करेंगे और साथ ही इस नाट्य कृति का समीक्षात्मक अध्ययन भी करेंगे।

3.1 इकाई के उद्देश्य

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप–

- भीष्म साहनी की नाट्य कला को समझ पाएंगे;
- 'कबिरा खड़ा बजार में' का प्रतिपाद्य स्पष्ट कर पाएंगे;
- 'कबिरा खड़ा बजार में' की समीक्षात्मक विवेचना कर पाएंगे।

3.2 भीष्म साहनी की नाट्य कला

भीष्म साहनी प्रतिष्ठित कहानीकार, उपन्यासकार, नाटककार, संपादक और अनुवादक के रूप में स्थापित साहित्य–सर्जक हैं। इनकी नाट्य कला संदर्भित विशिष्टताओं की विवेचना करने से पूर्व इन्हें एक नाटककार के रूप में देख लेना समीचीन रहेगा।

3.2.1 भीष्म साहनी नाटककार के रूप में

भीष्म साहनी की प्रथम नाट्य कृति 'हानूश' (1977) है। हानूश के बाद 'कबिरा खड़ा बजार में' (1981), 'माधवी' (1984) एवं 'मुआवजे' (1993) लिखकर आपने जहां नाटक की दुनिया में अपना अहम योगदान दिया, वहीं रंगमंच और रंगदर्शन को सफल कृतियां भेंट कीं।

शब्द साधक जिस देश–काल–परिवेश में जीता है, उसकी समस्याएं और विसंगतियां सवाल बनकर उसके अंतर्मन को कुरेदती हैं। दूसरी साहित्यिक विधाओं की अपेक्षा नाटककार को विशेष रूप से इनसे जूझना पड़ता है; खासकर ऐसे प्रश्नों से जिनका तादात्म्य समूह से हो। आम–अवाम से हो। नाटककार को जीवन–जगत की उन स्थितियों को नाटक में स्वीकार करना पड़ता है जो अधिकाधिक दर्शकों को अपनी अनुभूति लगें।

टिप्पणी

नाट्य कृति की रंग–सापेक्षता इस बात में है कि नाटक की कथावस्तु में उपलब्ध कथ्य, नाटककार का अनुभूत सत्य मंचीय साक्ष्य से मूर्तता प्राप्त करती है और इस तरह मंचीय–माध्यम से जीवन की व्याख्या प्रस्तुत करती है। दिल्ली की प्रसिद्ध नाट्य संस्था 'अभियान' द्वारा राष्ट्रीय नाट्य समारोह में 'हानूश' के अभिनय से यह प्रमाणित हुआ था कि इस नाटक में मंच–सापेक्षता के तत्व एवं रंगधर्मिता की विद्यमानता है।

'हानूश' नाटक कलाकार (नायक) की दुर्दमनीय स्थिति और उसकी निरीहता को रूपायित करने के हेतु से धर्म व शासन के गठबंधन के साथ सामाजिक संघर्ष की अभिव्यंजना के मकसद से लिखा गया है। भीष्म साहनी ने स्वयं 'दो शब्द' में यह स्वीकार किया है कि "यह नाटक एक मानवीय स्थिति को मध्ययुगीन परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत करने का एक प्रयास है।" समस्त नाटकीय घटनाओं के आयोजन में केवल एक बात यथार्थ है– प्राग की मीनारी घड़ी और घड़ीसाज का विचित्र पुरस्कार। शेष सभी कुछ भीष्म साहनी की कल्पना द्वारा सृजित है। अपनी परिकल्पना में नाटककार समूचे घटनाक्रम को इस रूप में जोड़ सका कि वह मध्ययुगीन परिवेश में भी आधुनिक जीवन व जगत के मूल्यों को आवृत्ति दे। यह प्रशंसनीय लाघव है।

एक नाटककार के रूप में भीष्म साहनी की दूसरी प्रस्तुति है– 'कबिरा खड़ा बजार में'। यह एक ऐसी अहम नाट्य कृति है, जिसमें वे एक स्तर पर कबीर के तत्कालीन समाज, उस समाज में उनके निर्भय, सत्यभाषी एवं अन्याय के खिलाफ लड़ने वाले प्रखर व्यक्तित्व की पुनर्रचना करते हैं तो दूसरे स्तर पर वह हमारे समकालीन समाज, उसमें युद्धरत संप्रदाय, फासिज्म व बाह्याडंबर विरोधी ताकतों की अहम भूमिका का संकेत भी देते हैं।

भारतीय नाट्यशास्त्र की प्राचीन शब्दावली में कहें तो 'अभिधा के स्तर पर' कबीर के बेपरवाह, सुदृढ़, उग्र व तेजस्वी सामाजिक व्यक्तित्व को चित्रित करने वाला एक ऐतिहासिक नाटक है– कबिरा खड़ा बजार में। लक्षणा एवं व्यंजना के स्तरों पर यह हमारे वर्ग–विभक्त, जाति व धर्म विभक्त, अंतर्विरोधपूर्ण और भेदभाव–ग्रस्त विषम समाज के समकालीन संदर्भों को ध्वनित करने वाला आधुनिक नाटक है।

'कबिरा खड़ा बजार में' की कथावस्तु यूं तो कबीर के समूचे जीवन पर आधारित है किंतु भीष्म साहनी को एक सफल नाटककार सिद्ध करता है उनका रचना कौशल। नाटक का पात्र दिल्ली का शहंशाह सिकन्दर लोधी है जो वर्तमान की निरंकुशता व तानाशाहीपूर्ण सत्ता का प्रतीक है। अंधा भिखारी आधुनिक आम जनों का प्रतीक है जो आए दिन किसी न किसी तरह का जोर–जुल्म झेलता है। नाटक वर्तमान की भी उन्हीं चुनौतियों को प्रस्तुत करता है जिनका मुकाबला सच्चे ईमानदार, पाखंड विरोधी, सहज–स्वाभाविक, फकीर व्यक्ति कबीर को करना पड़ा था।

नाटक में कबीर रैदास, सेना, पीपा, वशीरा की टोली ऐसे आधुनिक प्रतिबद्ध और प्रगतिशील लोगों के अग्रिम दस्ते की ओर हमारा ध्यान खींचती है जो सबकुछ दांव पर लगाकर मौजूदा व्यवस्था को संपूर्ण पाखंड व शोषण तंत्र का भंडाफोड़ करने हेतु कटिबद्ध हैं। यह नाटक ऐतिहासिक होकर भी अत्यंत आधुनिक है। यह भीष्म साहनी के अप्रतिम नाटककार के व्यक्तित्व का प्रमाण है। यह नाटक समाज के फलक पर और व्यक्ति के मन

टिप्पणी

में चल रहे द्वंद्वों–अंतर्विरोधों की कलात्मक और अर्थपूर्ण अभिव्यक्ति का एक सशक्त और अत्यंत प्रासंगिक दस्तावेज है।

सफल नाटककार के रूप में भीष्म साहनी की तीसरी प्रस्तुति 'माधवी' है। यह नाटक महाभारत की अंतः कथाओं पर आधारित उस प्रसंग का उद्घाटन करता है जब महाराज ययाति अपना राजपाट त्याग कर वानप्रस्थ आश्रम के लिए प्रस्थान करते हैं। इसी समय विश्वामित्र का शिष्य गालव, गुरुदक्षिणा में मांगे गए आठ सौ अश्वमेधी घोड़ों की खोज में भटकता हुआ ययाति के पास पहुंचता है। वे अपनी इकलौती बेटी माधवी को यह कहकर उसे सौंपते हैं कि जिस भी राजा से घोड़े मिले, उनके बदले वह माधवी को राजा के पास छोड़ देगा। माधवी क्रमशः तीन–तीन राजाओं के रनिवास में रहकर और फिर विश्वामित्र को समर्पित होकर गालव को मुक्ति दिलाती है। अंततः गालव भी माधवी को ठुकरा देता है।

अनूठे व मर्मस्पर्शी घटनाचक्र में गुजरते हुए इस नाटक के प्रधान पात्र माधवी, गालव, ययाति, विश्वामित्र व अनेक राजा अपनी–अपनी भूमिका निभाते हैं। वे एक विकट हृदयग्राही मानवीय परिस्थिति के परिप्रेक्ष्य में नए–नए आयाम ग्रहण करते हैं। केन्द्र में ययाति–पुत्री माधवी है जो लगभग एक अलौकिक मिथकीय परिवेश में रहते–बसते हुए भी अत्यंत सजीव, प्रासंगिक एवं आकर्षक बनकर उभरती है।

विश्वामित्र की दक्षिणा रूपी जिद पूरी होती है। गालव को मुक्ति मिलती है। ययाति महान दानी सिद्ध होते हैं। राजा माधवी से पुत्र प्राप्त करते हैं। लेकिन माधवी को क्या मिला? उसका क्या हुआ? जिस गालव के लिए उसने अपने को चार–चार पुरुषों में बांट दिया, अंततः उसी ने माधवी के प्रणय को ठुकरा दिया। एक सफल नाटककार के रूप में नारी जीवन की त्रासदपूर्ण स्थिति को साकार किया है यहां भीष्म साहनी ने।

एक नाटककार के रूप में भीष्म साहनी का अंतिम नाटक 'मुआवजे' भी मील का पत्थर साबित हुआ है। दंगों की आशंकित और ठोस पृष्ठभूमि पर सृजित आधुनिक संवेदना से युक्त इस नाटक में शासकों की विवेकहीनता और अलगाव, मध्यमवर्गीय लोगों की अकर्मण्यता तथा अत्यंत गरीबों की त्रस्त मानसिकता के परिणामतः हुए मानवीय मूल्यों के क्षरण पर चिंता व्यक्त की गई है। नाटक का दृश्यगत तथ्य गतिशील जीवन की अपेक्षा विसंगति व विडंबना, इंच–इंच रेंगता जीवन, आधुनिक त्रासदी को रेखांकित करते हुए वितृष्णा और विक्षोभ पैदा कर देता है।

'मुआवजे' में भीष्म साहनी ने जीवन को समग्रता की दृष्टि से प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। इसमें शासक, प्रशासक, पूंजीपति, बुद्धिजीवी, मध्यवर्गीय दुकानदार और आधारहीन–अत्यंत दीन पात्र प्रमुख भूमिका निभाते हैं। शहरों के बाहर आवासहीनता की स्थिति में टिके हुए समाज के व्यापक और गहरे चित्रण के लिए पुरुष पात्रों में युवा व बूढ़ों के साथ–साथ बच्चे तथा स्त्री पात्रों को भी सक्रिय दिखाया गया है। सांप्रदायिक संकीर्णता, अवसरवादी व खोखली प्रशासनिक व्यवस्था के फलस्वरूप दूषित और भ्रष्ट परिवेश में जी रहे समाज को सचेत करने के लिए भीष्म साहनी का यह नाटक एक विशेष आवश्यकता की पूर्ति करता है। इससे उसकी सामाजिक सरोकारिता–प्रतिबद्धता का स्वस्थ स्वरूप उभरकर प्रत्यक्ष होता है।

टिप्पणी

इस प्रकार भीष्म साहनी के नाटक लेखन कर्म पर दृष्टिपात करने से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि वे एक सफल नाटककार के रूप में रंगमंचीय दुनिया में उभरते हैं।

3.2.2 भीष्म साहनी की नाट्य कलागत विशिष्टताएं

भीष्म साहनी ने मार्क्सवाद से व्यक्ति व समाज के अंतर्विरोधों को समझा–परखा एवं प्रयोग किया। बावजूद इसके मार्क्सवाद का प्रचार उनका लक्ष्य नहीं रहा। इस चिंतनधारा ने तो उनमें वातावरणगत सच्चाइयों को जानने और साहित्य में उनकी अभिव्यंजना की प्रेरणा भरी है। यह चिंतन–दर्शन भीष्म साहनी से अभिन्न है। फलतः इस विचार–दृष्टि से अभिप्रेरित होकर उनके नाटक व्यक्ति व समाज केन्द्रित परिवेशगत यथार्थ के पर्याय बने हैं। यह यथार्थ देशकाल निरपेक्ष होकर, मानवीय संवेदनाओं के द्वार से निकलकर वर्तमान में भी हमारे समक्ष उपस्थित है।

अमूमन उनके नाटकों के प्रसंग इतिहास व महाभारत कालीन हैं किंतु अपने समय एवं स्थान की विडंबनापूर्ण स्थितियां सहजतः उनसे संबद्ध होकर नाटककार की देशकाल सापेक्ष दृष्टि को प्रमाणित करती हैं। रचनाधर्म विषयक भीष्म साहनी की धारणा है कि अपने समय व काल से परे जाकर किसी ने नहीं जीया, चाहे वह कोई कलाकार हो, बढ़ई हो या डॉक्टर। यानी इस पहलू पर लेखक भी वैसा ही सामान्य प्राणी है, जैसा अन्य कोई भी प्राणी। नाट्य सर्जक की भूमिका के संदर्भ में भीष्म साहनी अपनी आत्मकथा 'आज के अतीत' में लिखते हैं– "नाट्य लेखन में ही क्यों, किसी भी विधा में लिखने वाले की नियति यही है कि वह अपने बलबूते पर जैसा लिखना चाहता है लिखे, जो जानकारी हासिल करना जरूरी समझता है हासिल करे, पर इसके बाद फल की इच्छा न करे। फल की इच्छा करना ही अपनी मौलिकता से समझौता करना है। लेखक सीखता तो सबसे है पर चलता अपने ही रास्ते है। यही उसकी सही भूमिका है। हां, इसमें संदेह नहीं कि मंचन कला की जानकारी नाटक लेखन में निश्चय ही सहायक सिद्ध होती है पर तभी जब वह उसकी सर्जनात्मक कल्पना को कोई नई स्फूर्ति दे, न कि उसके मस्तिष्क का बोझ बन जाए।"

भीष्म साहनी के नाट्य कलागत वैशिष्ट्य की आधारभूत बातों को इस प्रकार समझा जा सकता है–

- **काल–परिवेशगत सत्य एवं संघर्ष–बोध**

समय व परिवेशगत सत्य तथा संवेदना का समावेश करते हुए भीष्म साहनी अपने नाटकों में संघर्ष बोध की सृष्टि करते हैं। भीष्म साहनी ने 'हानूश' और 'कबिरा खड़ा बजार में' सन्निहित किए गए सामयिक संदर्भों का संकेत स्वयं दिया है। उनके अनुसार, "कभी–कभी हमें कोई मध्ययुगीन स्थिति ज्यादा आकृष्ट करती है, साथ ही उस आकर्षण के पीछे हमारे अपने अवचेतन से जुड़ती आज के जीवन की समस्याएं भी होती हैं। 'हानूश' और 'कबिरा खड़ा बजार में' की परिस्थिति आज की परिस्थिति से भी जुड़ती है।"

सन् 1977 में लिखे गए 'हानूश' नाटक के कथा–प्रसंग, पात्र एवं परिवेश विदेशी हैं। यह स्वरूप सत्ता के शिकंजे में कसे कलाकार के शोषण–उत्पीड़न का चित्रण करता है।

टिप्पणी

एक सहज व महत्वपूर्ण प्रश्न यह उठता है कि भीष्म साहनी ने 1960 में चेकोस्लोवाकिया यात्रा के दौरान जो अनुभव प्राप्त किये, वे संवेगात्मक प्रसंग उनके अवचेतन से 1977 में क्यों प्रस्फुटित हुए? इस मुद्दे के आलोक में 'हानूश' की लेखन प्रासंगिकता को देखने पर हम पाते हैं कि आपातकालीन भारत में कलाकार की उत्पीड़ित–शोषित नियति ने लेखक को आंदोलित किया और समसामयिक अनुभूति के स्तरों पर सृजनधर्मी हानूश की दुर्गति के समानान्तर उसने अपनी अभिव्यक्ति दी। उन्होंने समकालीन कला तथा कलाकार के अस्तित्व, अस्मिता–संकट को पहचाना। फलतः उनके अवचेतन में छुपी सत्ता शासन के हाथों कलाकार की दुर्नियति हानूश के जीवन–चरित्र में आकार लेकर विचारयोग्य सवाल खड़े कर गई। अपने समय और परिवेश में मौजूद सवालों से कोई भी युग दायित्वों के प्रति सजग कलाकार मुंह नहीं मोड़ सकता। भीष्म साहनी के लिए तो कलाकार की कसौटी ही यही है कि वह कला–दर्पण में अपने समय के जीवन, विरोधाभासों–विसंगतियों को उकेरने में कहां तक सफल होता है। हानूश की रचना प्रासंगिकता पर यह प्रश्न साभिप्राय है और इस नाट्य कृति को युगीन परिप्रेक्ष्य में अर्थवत्ता देने वाला भी।

भीष्म साहनी के प्रथम नाटक की बात करें तो 'हानूश' के संघर्ष की प्रक्रिया घड़ी निर्माण के साथ ही आरंभ होती है। सवाल यह उठाया गया है कि कला–साधना की मध्ययुगीन इस अहम उपलब्धि का श्रेय किसे मिलना चाहिए।

नायक हानूश को, पादरियों को या नगरपालिका की भूमिका वाले सामंती व्यवस्था–चालकों को? ये लोग समय–समय पर हानूश को आर्थिक सहयोग देते थे। श्रेय जो भी लें किंतु घड़ी निर्माता के लिए तो उसकी उपलब्धि ही अभिशाप साबित हुई। बतौर पुरस्कार उसे राजदरबार की प्रतिष्ठित सदस्यता–सुविधाएं, धर्म व शासन के कुचक्रों का अंधापन मिला ताकि वह किसी और के लिए अपूर्ण कलावस्तु निर्मित न कर पाए।

लेखक का यह नाटकीय प्रयास मध्ययुगीन वातावरण और सुदूर चेकोस्लोवाकिया की राजधानी प्राग से संबंधित होकर भी देशकालीन कलाकार की नियति और इंसानी दशाओं का सफल प्रतीकात्मक आलेख साबित हुआ। कथावस्तु के एक–दो तथ्यों को छोड़कर नाटक में सभी कुछ काल्पनिक है। चेक इतिहास की विविध कथाओं–किंवदंतियों के आधार पर भीष्म साहनी ने मानवीय स्थिति को मध्यकालीन संदर्भ में साकार करने का अर्थपूर्ण यत्न किया है।

देश–काल–परिवेश एवं मध्यकालीन संदर्भ की अभिव्यंजना में यह कृति विशिष्ट रूप से सफल है। इसलिए कि यूरोप की मध्ययुगीन परिस्थितियों की मौलिकता तथा हानूश के मानसिक द्वंद्व व संघर्षशीलता के समन्वय ने न केवल नाटक को मानवीय–संवेदनात्मक आधार पर विश्वास योग्य बनाया है बल्कि कला तथा कलाकार के मध्य धर्म व सत्ता द्वारा खड़े किये जाने वाले अहम प्रश्नों को भी मध्यकालीन परिप्रेक्ष्य में अपनी समसामयिक संगति सहित उभरकर नाटक को प्रासंगिक युगधर्म के अनुकूल बनाया है।

भीष्म साहनी के नाटकों में हमारे समय व परिवेश के सत्य व संवेदना का समायोजन स्वतः तथा सहजतः हुआ है। लेखक ने समकालीन नाटककारों की तरह मिथक–ऐतिहासिक प्रसंगों पर आधुनिकता तथा युग–यथार्थ आरोपण का कोई आग्रहशील प्रयास नहीं किया

टिप्पणी

है। इस नाट्य कला में भीष्म साहनी की वास्तविक शक्ति निहित है और यही उनके नाटकों की सहजता व सरलता भी है।

अपने नाटकों द्वारा इतिहास–महाभारत के दर्पण में वर्तमान को साकार–प्रतिबिंबित करना, वह भी बिना किसी खास प्रयास व आग्रह के– यह रचनाकौशल भीष्म साहनी का वैशिष्ट्य है।

मिथकों के कलात्मक उपयोग की क्षमता निश्चित रूप से हिन्दी नाट्य संसार हेतु सुखद आश्चर्य है। 'हानूश' का परिवेश विदेशी है, बावजूद इसके कलाकार की संघर्षशील चेतना मानवीय संवेदना के धरातल पर देशकाल निरपेक्ष बन सकती है। ऐतिहासिकता से परे होकर भी लेखक चेकोस्लोवाकिया में प्रचलित किंवदंती से प्रभावित हुआ। संघर्ष बोध से युक्त विद्रोही व्यक्तित्व की मजबूत पहचान लेखक ने 'कबिरा खड़ा बजार में' कराई है। माधवी में भी लेखक ने अपनी इस विशेषता का परिचय दिया है, जिसमें नारी–नियति का क्रूर प्रसंग महाभारत से लिया गया है।

• धर्म व सत्ता के कुचक्र और उसके विद्रोह का स्वर

निःसंदेह धर्म और सत्ता के कुचक्र से पिसता रहा है जनमानस और यह कुचक्र व्यवस्था का रूप धारण कर आज भी कलाकार की चेतना को आतंकित किए हुए है। भीष्म साहनी के सभी नाटकों में यह तथ्य साकार हुआ है। हानूश नाटक के नायक के साथ जो होता है, वह कलाकार या जनमानस के साथ होने वाला वर्तमान का भी सत्य है। हानूश का क्षीण–सा विदेशी–इतिहास प्रसंग भारत का भी प्रसंग है। ताजमहल के कला साधकों को भी उनकी अप्रतिम देन के बदले अपने हाथ कटवाकर सत्ता की आतंकी–कठोर–निरीह नियति का शिकार बनना पड़ा था। हानूश नाटक में किंवदंतियों के रूप में प्राप्त मिथक देशकालीन बनकर सर्जक की दुर्दमनीय सृजनात्मकता और सत्ता के समक्ष उसकी निरीहता को ऐसी यथार्थसम्मत दृष्टि से प्रस्तुत करता है कि कलाकार के अंतःसंघर्ष के साथ युगीन वातावरण की विशिष्ट समस्या से हमें संबंधित करता है।

वर्तमान में आर्थिक तनाव व अन्यान्य विविध तनावों के बीच जटिल जीवन जी रहे कलाकार को सत्ता सुख–सुविधाओं के जरिए प्रलोभित कर 'हानूश' की भांति उसकी कला–चेतना और तीव्र सृजन इच्छा को खत्म करने की चेष्टा नहीं हो रही है, ऐसा कोई नहीं कह सकता। ऐसा नहीं है कि यह नाट्य कलागत वैशिष्ट्य अन्य नाटककारों में नहीं मिलता; लेकिन कुछेक किंवदंतियों के जरिए कलाकार के अंतर्द्वंद्व की समाज–सापेक्ष संघर्ष चेतना न केवल भीष्म साहनी की महत्ता को असंदिग्ध रूप से अनूठी बनाती है वरन कला तथा कलाकार के मध्य उभरने वाले कतिपय अहम सवालों को भी मिथक व हकीकत की संगति व प्रासंगिकता प्रदान करती है।

सर्जक की वेदनामय स्थिति यह भी है कि उसके जीवन में आराम की कोई जगह नहीं होती। इस आधारभूत तथ्य के चित्रांकन के कारण ही भीष्म साहनी के विचारों में मार्क्सवादी चिंतन की तरफदारी नजर आती है।

"मैं अपने बेटों से कहता हूं कि मेहनत करना गरीबों से सीखो। गरीब लोग मेहनत करना जानते हैं।... जिंदगी में जितना आराम बढ़ता जाए उतना ही सुख कम होता है,

टिप्पणी

क्योंकि मेहनत कम हो जाती है।"– यह हानूश नाटक में अधिकारी द्वारा हानूश से कहा गया कथन है। ऐसे प्रसंगों के जरिए भीष्म साहनी को मार्क्स के विचारों की तरफदारी करने वाला कहा जाता है। वस्तुतः भीष्म जी ने अपने नाटकों में सामाजिक, धार्मिक एवं राजकीय यथार्थ को अभिव्यक्त कर इससे पीड़ित आम अवाम की वेदनाओं को आकार दिया है।

परिवेशगत तथ्यता के संदर्भ में भीष्म साहनी के अनुसार 'कबिरा खड़ा बजार में' की परिस्थिति आज की स्थिति से भी जुड़ती है। लेकिन यहां इस बात का कथन अप्रासंगिक न होगा कि नाटककार ने एतदर्थ लेशमात्र भी यत्न नहीं किया है– सब कुछ सहज निरूपित हुआ है। इस नाटक में हमें अपने ही अवचेतन से संबद्ध वर्तमान जीवन की समस्याएं आकार लेती दिखती हैं। दरअसल भीष्म साहनी के मिथकीय चिंतन की विशिष्टता है कि वे अपने व्यतीतोन्मुख नाटकों में वर्तमान होने–बनने–कहने के प्रति किंचित भी आग्रही नहीं हैं। वस्तुतः कबीर की साहित्यिकता सामाजिक जड़ता निवारण का एक माध्यम थी। इसके बल पर उन्होंने विविध मोर्चों पर संघर्ष किया। भीष्म साहनी की अभिव्यंजना से गुजरते हुए हम कबीर के इस संघर्ष को उसकी बहुत–सी तत्कालीन सामाजिकता के बाद भी; समकालीन भारतीय समाज की विविध विसंगतियों–विकृतियों से सहजतः जोड़ पाते हैं।

अपमान व प्रताड़ना की पीड़ा भी कबीर के स्वभाव को नहीं बदल पाती। सिद्धांतों से समझौता न करने का संकेत निरंतर चलता रहता है।

एक बच्चे की पिटाई के लिए उद्धत भीड़ का एक प्रसंग–

पहला नागरिक : यह शोर कैसा है? कहीं सचमुच दंगा तो नहीं हो गया?

कबीर : मार ही डालोगे इसे?

दूसरा नागरिक : अरे, कबिरवा है।

साधू : तुम कौन हो बीच में पड़ने वाले?

कबीर : हम जो हैं सो हैं पर इस मासूम पर चाबुक तो नहीं चलने देंगे।

कबीर स्पष्ट रूप से समाज की तस्वीर को बिना किसी भय, या द्वेषरहित रूप में दूसरे अंक में दिखाई देते हैं। भीष्म साहनी की भाषा में–

कबीर : महन्तों के पास गोला–बारुद है, और मस्जिदवालों के पास तलवारें हैं, हाथी–घोड़े हैं, भाले–नेजे हैं। मेरे पास तो मेरा यह इकतारा है साहिब, मेरे रहते झगड़ा किस बात का?

कायस्थ : बादशाह सलामत के रहते तुम बाजारों में नहीं घूमो, किसी को अपने कवित्त नहीं सुनाओ, बहस–मुबाहिसा नहीं करो, बस, हमने कह दिया।

कबीर : सत्संग तो लगेगा साहिब, सत्संग में तो हम मिलकर भजन करते हैं। और हम अपने कवित्त भी सुनायेंगे और गलियों में भी घूमेंगे।

रूढ़िवादी दृष्टि अंधविश्वासों, धार्मिक आडंबर, सामाजिक परंपराओं और कर्मकांड आदि को लेकर राजनीतिक क्रूर ताकतों, सत्तावादी मानसिकता और दमनकारी प्रवृत्तियों के प्रति जो तीखी प्रतिक्रिया और आक्रामक शक्ति दिखती है, वह प्रेरक स्रोत है कबीर की

टिप्पणी

सघनता और पौरुष को स्थापित करने का। नाटक की भाषा और रंगभाषा दोनों के मुहावरे को ढालने की क्षमता उनमें है–

कबीर : नहीं, जंग इबादत नहीं है। इन्सान की खिदमत करना, उसे सुखी बनाना इबादत है।

सिकन्दर : हम बिहार पर अपनी फतह का झण्डा गाड़कर लौटे हैं, तो क्या यह छोटी–सी बात है, क्या यह कौम की खिदमत नहीं? दीन की खिदमत नहीं?

कबीर : नहीं, यह खिदमत नहीं है। यह दीन की, खुदा की तौहीन है।

सिकन्दर : तुम पहले इन्सान हो जो हमारे सामने इस तरह बोलने की जुर्रत कर रहे हो। लेकिन हम तुम्हारे साथ नरमी से पेश आयेंगे क्योंकि किसी फकीर–हकीर पर हम हाथ नहीं उठाते।

• मानवीय संवेदना और शिल्प का उदात्त स्वरूप

भीष्म साहनी ने अपने नाटकों में सामाजिक, धार्मिक एवं राजकीय यथार्थ की अभिव्यक्ति के दौरान पीड़ित आम–अवाम की संवेदनाओं को मजबूती से छुआ है जो उनकी नाट्य कला की अनूठी विशिष्टता है। 'कबिरा खड़ा बजार में' की बात करें तो इसकी लोकप्रियता का मूलभूत रहस्य भी यही है। कबीर की अध्यात्म वृत्ति पर केंद्रित साहित्यिक कृत्तियां प्रचुर मात्रा में उपलब्ध हैं। बात मंचनीय नाटक की करें तो हिन्दी साहित्य संसार में ये भी कम नहीं। काशी का जुलाहा (महावीर अग्रवाल), काशी का जुलाहा (गोविंद वल्लभ), एकतारे की आंख (मणी मधुकर) आदि कई नाटक उपलब्ध हैं। कबीर को केंद्रित कर लिखे गए नाटकों में सर्वाधिक लोकप्रिय नाटक भीष्म साहनी का 'कबिरा खड़ा बजार में' है। वरिष्ठ रंगकर्मी एम.के. रैना के निर्देशन में प्रथमतया मंचित इस नाटक के पदों को पंचानन पाठक सरीखे प्रतिभा संपन्न संगीतकार ने स्वरबद्ध किया था। एक कुशल निर्देशक, सिद्धहस्त संगीतकार के नेतृत्व में राजधानी दिल्ली जैसे महानगर में मंचन छोटी बात नहीं है।

कबीर की मौजूदगी में उनके पालकों (अभिभावकों) के संवाद में संवेदना का एक पुट देखिए–

नूरा : घर में खाने का दाना नहीं, इधर लड़का आवारा हो गया। हमारी जान लेकर रहेगा।

नीमा : कुछ सोचकर बोला करो जी। कैसी कुबात मुंह से निकाली है।

नूरा : न जाने किसको उठा लायी। तब तो बड़ी मोहगर बनी थी अब किये को भुगतो। यह तो सांप पालते रहे। न दीन के रहे, न जहान के।

नूरा : अबकी बार बाहर गया तो मैं उसकी टंगरी तोड़ दूंगा।

नीमा : (कबीर के कहीं से पिटकर चोटिल दशा में आने पर) तू यह क्या करता फिरता है, कबीरा, मेरा दिल दहलता है। जिन लोगों के हाथ में ताकत होती है, उन लोगों के दिल में रहम नहीं होता, बेटा। तू अपनी औकात

टिप्पणी

देख। तू मेरी बात मान, बेटा, तू सुनकर अनुसनी कर जाया कर, पर मुंह से कुछ न बोला कर।.... क्या बहुत दर्द हो रहा है?

'कबिरा खड़ा बजार में' में नाटककार के संवेदनात्मक शिल्प के कई स्तर हैं, जैसे– युगीन समाज की धर्मांधता के कारण उत्पन्न संवेदना, सत्ता की तानाशाही के कारण उत्पन्न संवेदना, बाह्याचार की विरोध वृत्ति से उत्पन्न संवेदना, आर्थिक दैन्यता से निष्पन्न संवेदना, प्रासंगिकता संदर्भित कबीर की संवेदना आदि।

कबीर के विलक्षण व्यक्तित्व को मुखरित करते हुए भीष्म साहनी ने सहजीवियों की संवेदनाओं को बखूबी साकार किया है। कबीर–सा मुंहफट एवं दो–टूक बात करने वाला दूसरा संत कवि मध्ययुग में नहीं हुआ। हिन्दू–मुस्लिम धर्मांधता के परिणामस्वरूप व्याप्त विरोध वृत्ति से संबंधित अनेक संवेदनाएं नाटक–प्रसंगों में उपलब्ध हैं।

कबीर कट्टरपंथियों के कोपभाजन बने, इसलिए पालक माता नीमा उससे कहती है– "बड़े–बड़े मुल्ला–मौलवी, पंडित–सास्तरी सवाल पूछने के लिए बैठे हैं। बेटा, तू न पढ़ा न लिखा, तू अपना काम देख। तुझे सवालों की क्या पड़ी है?"

लोगों के अंधेपन व जड़ता के विरुद्ध आवाज उठाने पर कबीर पिटते भी थे। उसकी पीठ पर पड़े कोड़ों की मार से छलनी हुई नीमा कहती है– "मैं क्या जानूं, बेटा तूने दोनों से दुश्मनी मोल ले ली है।.... यह तो तीरथ है बेटा, यह तो धरम का गढ़ है। यहां लोग तेरी बात को बुरा मानते हैं। यहां ठांव–ठांव पर मंदिर हैं– मस्जिदें हैं।"

धर्म और राजनीति की संयुक्त स्थापित सत्ता होने पर भी कबीर की विचार–चेतना एवं उदात्त मानवीय भावनाओं–संवेदनाओं का दमन संभव नहीं होता। भीष्म साहनी ने 'कबिरा खड़ा बजार में' के अंतिम दृश्य में इसका स्पष्टीकरण किया है। मध्यकालीन सामाजिक चेतना में विद्रोही उद्घोषक बने कबीर की वाणी आज भी उतनी ही प्रासंगिक है जितनी तब थी। व्यवस्थापन में धर्म व सत्ता के खोखलेपन एवं आंतक के खिलाफ कबीर के साथ कंधे से कंधा मिलाकर चलने वाले रैदास, बशीरा, पीपा पीड़ित–शोषित किंतु प्रतिबद्ध जनशक्ति का संकेत देते हैं।

कबीर के कवित्त गाने वाला अंधा भिखारी धर्म व सत्ता के दुष्चक्रों की मार झेलता एक सामान्य व्यक्ति है। धर्म व सत्ता की दुरभिसंधि सर्वमान्य में आतंक बरपाने की साजिश के तहत उसकी हत्या कर देती है। भीष्म साहनी ने महंत–मौलवी को संकीर्ण धर्मोन्माद एवं सांप्रदायिक शक्तियों का प्रतीक बनाकर प्रस्तुत किया है। कोतवाल के चरित्र में वर्तमान नौकरशाही के संकेत–सूत्र हैं। इस प्रकार संपूर्ण नाटक मध्यकाल का प्रवक्ता होकर भी वर्तमान काल यानी सामयिक संदर्भों की अभिव्यंजना से गुंजायमान है। समूचे नाटक में जाति, वर्ग व धर्म में बंटे समाज के अंतर्विरोध, सांप्रदायिक संघर्ष, धर्माडंबर, बाह्याचार, निम्नवर्ग के शोषण और इनके बीच कबीर का प्रगतिशील चिंतन; जो भी प्रत्यक्ष है सभी में कालजयी स्वर मुखर है। यही कारण है कि 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक पात्र–परिवेश–प्रसंग के लिहाज से प्राचीन होकर भी अत्यंत समसामयिक चेतना–संवेदना से युक्त है।

संवेदना–शिल्प का यही स्तर भीष्म साहनी के नाटक 'हानूश' और 'माधवी' में भी विद्यमान है। कलाकार हानूश का उत्पीड़न और माधवी की त्रासदपूर्ण स्थिति आज भी सच

टिप्पणी

है। स्त्रीत्व व मातृत्व के हनन की सच्चाई आज का भी सच है, जिस पर वर्तमान साहित्यकार भी मुखर हैं।

• मानव–प्रेम आधारित समतामूलक समाज–निर्माण की पक्षधरता

हिन्दी का अधिकांश नाटक लेखन शिल्पगत प्रयोगों और आधुनिकता बोध के साथ ही नयेपन विषयक जटिलताओं व बौद्धिक वर्ग से मुक्ति के यत्न को रेखांकित करता है। हिन्दी का नाट्य सर्जक वर्तमान की जीवंत–ज्वलंत समस्याओं व सवालों को; विसंगतियों व अंतर्विरोधों को समग्र मानवीय सरोकार सहित आम इन्सान तक पहुंचाना चाहता है।

मानवीय सरोकार सम्मत विशिष्टता भीष्म साहनी में यह है कि वे श्रेणी अथवा वर्गमुक्त ऐसे समतामूलक समाज निर्माण के पक्षधर हैं, जिसका आधार मानवीय प्रेम हो। संवेदना पक्ष की प्रबलता भीष्म साहनी की नाट्य कलागत अहम विशिष्टता है। नाटककार पर मार्क्स के चिंतन का प्रभाव भी इसका एक आधारभूत कारण है। वे तत्कालीन निम्न जातियों की घरेलू आहार–विहार की दयनीय स्थिति का आलेखन तक नाटक के जरिए प्रदर्शित करना नहीं चूके।

'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में बिना थके कबीर जब अनबिके थान को लिए घर आता है तब पालक माता नीमा ममता से भरकर उसका स्वागत करती है– "आ, इधर बैठ जा। मैं सत्तू बना लाती हूं तेरे लिए।" कबीर के कवित्त गाने वाले अंधे भिखारी की पीड़ा व्यक्त करते हुए, कबीर के जरिए भीष्म साहनी भिखारियों की गृहस्थी का भी परिचय देते हैं–

"उसकी मां भी अंधी है। उस बेचारी पर क्या बीतेगी! उसकी मां कहती थी, बेटा तेरे कवित्त गाने लगा है, हमारे घर में चूल्हा जलने लगा है।"

'हानूश' नाटक की भीतरी अर्थवत्ता मानवीय समता पर सवाल खड़ा करती है। सामंतशाही की वेदी पर एक कलाकार के निरीह बलिदान की कथा असंख्य मूक बलिदानों की व्यथा–कथा की मुखर प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति है। 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में निरंकुश–फासीवादी सत्ता के प्रतीक दिल्ली सल्तनत के मुखिया सिकन्दर लोदी से कबीर के निम्नांकित संवाद दर्शनीय हैं–

सिकन्दर : क्यों फकीर, मैं फिर पूछता हूं, तेरा मजहब कौन–सा है?

कबीर : मैंने मजहबों को छोड़ दिया है।

सिकन्दर : मजहबों को छोड़ दिया है, यह कैसे हो सकता है? अभी–अभी तो खुदा की बात कर रहा था।

कबीर : खुदा की बात मजहब नहीं है। रोजा–नमाज मजहब हैं, पूजा–पाठ, व्रत–उपवास मजहब है।

सिकन्दर : तो फिर?

कबीर : जो राजा नमाज न करे, वह तुर्क नहीं है जो व्रत–उपवास न करे, वह हिन्दू नहीं है।

सिकन्दर : ठीक ही तो है।

टिप्पणी

कबीर : मैं इन्सान को हिन्दू और तुर्क की नजर से नहीं देखता, मैं उसे केवल इन्सान की नजर से, खुदा के बन्दे की नजर से देखता हूं।

सिकन्दर : लेकिन हिन्दू हिन्दू है और मुसलमान मुसलमान। क्या हिन्दू का बेटा हिन्दू नहीं होगा?

कबीर : जन्म से सभी इन्सान होते हैं। वरना ब्राह्मण का बेटा मां के पेट से ही तिलक लगाकर निकलता और तुर्क का बेटा खतनी करवाकर निकलता।

कबीर को जाति, धर्म, संप्रदाय के आधार पर विभक्त एवं भेदभाव ग्रस्त विषम समाज की स्थितियां स्वीकार नहीं, क्योंकि जब–

'एके बूंद, एके मलमूतर, एक चाम, एक गूदा
जाति है सब उत्पन्ना को ब्राह्मं को सूदा।'

कबीर ऐसे नये मानव–धर्म का अन्वेषण करना चाहता है जिसमें सभी मत, धर्म और संप्रदाय के लोग परस्पर सद्भाव, समानता और प्रेम से, सहज अस्तित्व की भावना से रह सकें–

कायस्थ : जब तू प्रेम की बात करता है। यदि प्रेम भक्ति ही तेरा उपदेश है, तो जहां जो बैठा है, उसे बैठा रहने दे। पहले कोई अपना धर्म छोड़े, तभी वह सच्ची भक्ति कर सकता है, इसमें तो मुझे कोई तुक नजर नहीं आता।

कबीर : आपको नजर आयेगा भी नहीं, हुजूर।

कायस्थ : तुर्क तुर्क रहे, ब्राह्मण ब्राह्मण रहे, और जुलाहा जुलाहा। और तीनों भगवान की भक्ति करें, यह बिल्कुल मुमकिन है!

कबीर : तीनों भगवान के सच्चे भक्त, और तीनों एक–दूसरे के दुश्मन। तीनों एक जगह बैठकर भगवान की भक्ति नहीं कर सकते?

कायस्थ : वे बेशक अलग करें। ब्राह्मण साकार की पूजा मंदिर में करें, तुर्क मक्का और नमाज करें, निर्गुणियां निर्गुण की उपासना करें, प्रेम–मार्ग तो तीनों अपना सकते हैं।

कबीर : (हंसकर)

: ब्राह्मण कबीर की छाया से दूर भागे, मुल्ला ब्राह्मण को काफिर कहे, पर तीनों भक्त, तीनों भगवान के प्रेमी! वाह!

कायस्थ : कैसी बहकी–बहकी बातें करते हो कबीरदास, जो भगवान से प्रेम करेगा, वह इन्सान से भी प्रेम करेगा!

कबीर : ब्राह्मण ब्राह्मण को ही इन्सान समझेगा, और तुर्क तुर्क को ही इन्सान समझेगा और दोनों मुझे नीच समझेंगे।

कायस्थ : नहीं, नहीं, तुम भूल करते हो।

कबीर : मैं उन्हें गले लगाना चाहता हूं, क्या वे मुझे गले लगायेंगे?

टिप्पणी

कायस्थ : (ठिठककर) इसकी क्या जरूरत है। जरूरत इस बात की है कि भगवान उन्हें गले लगायें और भगवान तुम्हें भी गले लगायें।

कबीर : उनका भगवान मुझे गले नहीं लगायेगा साहिब, वह भी उन्हीं को गले लगायेगा। फिर एक बराबर कैसे हुए?

कायस्थ : क्या एक साथ मिलकर बैठना जरूरी है?

कबीर : सुनिये साहिब, मैं हूं तो नीच जात का अनपढ़ जुलाहा, पर एक बात तो मैं भी समझता हूं। जब तक किसी की नजर में एक ब्राह्मण है और दूसरा तुर्क, तब तक वह इन्सान को इन्सान नहीं समझेगा। मैं इन्सान को इन्सान के नाते गले लगाने के लिए, मन्दिर के सारे पूजा–पाठ और विधि–अनुष्ठान छोड़ता हूं और मस्जिद के रोजा–नमाज भी छोड़ता हूं। मैं इन्सान को इन्सान के रूप में देखना चाहता हूं।

'माधवी' नाटक में उठाया गया आधारभूत सवाल भी मानव प्रेमाधारित समतामूलक समाज की स्थापना की आवश्यकता पर बल देता है। भीष्म साहनी के इस नाटक में पुरुष प्रधान समाज की सामंतीय मनोवृत्ति में छटपटाती कर्तव्यपरायण निरीह नारी का महाभारतकालीन दस्तावेज है, जो अपनी गहनतम संवेदना में आज भी बेहद प्रासंगिक है।

3.3 'कबिरा खड़ा बजार में' का प्रतिपाद्य

'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक की मूल संवेदना कबीर कालीन भी है और समकालीन भी। मध्ययुगीन भारतीय इतिहास के परिवेश में संघर्षरत चेतना के प्रतिनिधि कबीर के जरिए यह नाट्य कृति तत्कालीन धार्मिक, सामाजिक और राजनीतिक संदर्भों को आज भी प्रासंगिक बनाती है। यह बताने की आवश्यकता नहीं कि समकालीन संदर्भों में जाति, वर्ण, धर्म, संप्रदाय एवं दलगत तनाव व विषमताग्रस्त अंतर्विरोधों के बीच कबीर आकांक्षित मानव धर्म की महती आवश्यकता है। उस मानव धर्म की जिसके मूल में मनुष्य मात्र के प्रति समानता का भाव, प्रेमयुक्त व शोषण–विषमता से मुक्त सह–अस्तित्व की प्रेरणा हो।

धर्म और सत्ता की प्रवृत्तियां मिथ्याडंबरों पर चोट करने वाले मानवीय मूल्यों के अन्वेषकों को हर युग में प्रताड़ित करती रही हैं। कबीर को भी धर्म व सत्ता की सांप्रदायिक, शोषक एवं अधिनायकवादी शक्तियों के खिलाफ संघर्ष करना पड़ा। अपनी आंतरिक प्रखरता के साथ कबीर का दृढ़ निश्चयी मन इस संघर्ष में डटा रहा। भारतीय इतिहास के मध्ययुग में पांच सौ साल पहले व्याप्त धर्माडंबरों, सामाजिक कुरीतियों, मिथ्या धारणाओं, जाति–धर्म के आधार पर विभाजित सामाजिक अंतर्विरोधों के खिलाफ अथक संघर्ष करने वाला दृढ़ व निर्भीक किरदार कबीर आज भी एक स्थाई और प्रेरक मूल्य के रूप में जनमानस को आंदोलित करता है। ऐसा इसलिए है, क्योंकि कबीरयुगीन सामाजिक, धार्मिक तथा राजनीतिक जीवन में व्याप्त संकीर्णताएं, मजहबी, धर्मांधता, सामाजिक विकृतियां, सियासी तानाशाही और निम्न वर्ग के शोषण की प्रवृत्तियां आज की भी प्रत्यक्ष स्थितियां हैं। कबीर के युग ने जो भोगा, जिनके विरुद्ध कबीर ने लड़ाई लड़ी; वे सभी सामाजिक समस्याएं तथा

अपनी प्रगति जांचिए

1. भीष्म साहनी की प्रथम नाट्य कृति कौन–सी है?
2. 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक की कथावस्तु किस पर आधारित है?
3. सही–गलत बताइए–
   (क) एक नाटककार के रूप में भीष्म साहनी की दूसरी प्रस्तुति 'कबिरा खड़ा बजार में' है।
   (ख) भीष्म साहनी का 'मुआवजे' नाटक उनका प्रथम नाटक था?

टिप्पणी

जाति–धर्म–संप्रदाय आधारित पारस्परिक अंतर्विरोध, विषमता और शोषण से ग्रस्त मानवीय प्रश्न आज भी विद्यमान हैं।

कबीर का किसी ऐसे दीन–धर्म में विश्वास नहीं था जो मनुष्य को आपस में पृथक करता हो, परस्पर दुश्मन बनाता हो। हिन्दू और मुसलमान में भेद करने वाले मजहब का त्याग कर देने वाले कबीर इंसानियत के विश्वासी हैं, मानव को केवल इन्सान के रूप में देखने के अभिप्सु। 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में भीष्म साहनी ने अन्याय, शोषण और बाह्याडंबरों के विरुद्ध संघर्षरत मध्यकालीन संत कवि कबीर के तेजस्वी व्यक्तित्व का चित्रण किया है जो अपनी संदर्भ सापेक्षता में वर्तमान में संप्रदायवाद, प्रांतीयता, धार्मिक–सामाजिक संकीर्णताओं, जातिवाद आदि आधारों पर लड़ते–भिड़ते समाज की विषमताओं की प्रतिरोधी शक्तियों का मिथकीय संकेत देकर अपनी युगीन सार्थकता को प्रमाणित करता है।

'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक के प्रतिपाद्य को निम्नांकित बिंदुओं के तहत समझा जा सकता है–

• कबीर को पारंपरिक दृष्टिकोण से न देखकर सामयिक यथार्थता में देखना

छोटे–बड़े कुल मिलाकर नौ दृश्यों वाला नाटक 'कबिरा खड़ा बजार में' तीन अंकीय है। कबीरकालीन परिवेश और नाटककार द्वारा निर्मित पात्रानुकूल दृश्यों–चरित्रों से युक्त संवाद–योजना इस नाटक की पृष्ठभूमि निर्मित करती है। कबीर काल में व्याप्त आडंबर, पाखंड, दंभ, शोषण, संघर्ष की नाटक के नायक कबीर ने कटु आलोचना की है।

सहज और विचारणीय सवाल यह उठता है कि आखिर हिन्दी साहित्य जगत में कबीर को लेकर इतने नाटक क्यों हैं? तुलसी, सूर या अन्यों पर क्यों नहीं? तुलसी तो रामलीला मंडली के निर्माता–भ्रमणशील लोकनाट्य सर्जक थे। कबीर पर नाट्य सृजन का कारण यह है कि सामाजिक वैषम्य, धार्मिक अंधत्व, सियासती षड्यंत्र के विरुद्ध कबीर की दो–टूक, मुंहफट वाणी ने एक क्रांति पैदा कर दी थी। मध्यकालीन उस दौर में हिन्दू–मुस्लिम दोनों धर्मों की विकृत मान्यताओं को चुनौती देना भी सरल काम नहीं था।

कबीर में जो तेवर है, जो प्रत्यक्ष जीवंतता है, जो जनवाणी है– वह नाट्य लेखन और रंगमंच दोनों को अभिप्रेरित करती है। हिन्दी साहित्य में कबीर का व्यक्तित्व संघर्ष, विद्रोह, पौरुष, यथार्थ की पक्षधरता का और मानवीय मूल्यों की स्थापना का क्रांतिकारी व्यक्तित्व रहा है। एक ऐसा व्यक्तित्व जिसने मानवीय संवेदना, समानता आधारित दर्शन एवं प्रगतिशील चेतना को प्रतिष्ठित किया और निर्भीकता से जटिलतम प्राचीन समस्याओं, रूढ़ियों, अंधविश्वासों, पाखंड, सांप्रदायिकता का खुला विरोध किया। संभवतः इसीलिए कबीर कई नाटकों के आधार–स्तंभ बने।

भीष्म साहनी ने 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में कबीर को पारंपरिक संत के दृष्टिकोण से परे तात्कालिक यथार्थता के दर्पण में देखने का यत्न किया है। फलतः इस नाटक में नायक एक संत अथवा गायक की चारित्रिक भव्यता के बदले समग्र यथार्थ वाली स्थितियों से जूझता दिखाई देता है। नाटक को आम नागरिक की वेदना का प्रतिपादक भी कहा जा सकता है। यह निम्नवर्गीय जीवन व सामाजिक दरज्जों से निष्पन्न है, सत्ता की दमनवृत्ति से निष्पन्न है और समाज के हर स्तर के बाह्याचार से भी। इस प्रकार वेदनाएं

टिप्पणी

नाटक में छा जाती है और कबीर की संतमयी दिव्यता–भव्यता पीछे छूट जाती है। अंधविश्वास, तानाशाही वृत्ति, बाह्याचार, धर्मांधताजनित जड़ता तथा मिथ्या धारणाओं के खिलाफ विद्रोह करता कबीर का चरित्र नाटक में बहु–स्तरीय मानवीय संवेदनाओं की सृष्टि करता है। भीष्म साहनी ने कबीर के विद्रोहात्मक रवैए को अपेक्षाकृत अल्प मात्रा में बताकर, संवेदनाओं को अधिक व्यापक रूप में उकेरा है।

ईश्वर और सृष्टि विषयक सत्य का साक्षात्कारकर्ता कबीर धर्म के रखवालों की अंध भक्ति को चरमसीमा तक उघाड़ता है। प्रसंगवश होने वाली कोतवाल (मुसलमान) और कायस्थ (हिन्दू) की वार्ता के दौरान कोतवाल कहता है– "सुना है हिन्दू देवताओं की मूर्ति मुसलमान बनाते हैं।" कायस्थ अपना मत देता है– "जी! पर स्थापित करने से पहले उन पर गंगाजल छिड़ककर उन्हें पवित्र कर लिया जाता है। प्राण–प्रतिष्ठा तो बाद में होती है। प्राण–प्रतिष्ठा के बाद मूर्ति देवता बन जाती है, उसके पहले तो पत्थर है।"

घटनाक्रम के अनुसार इस दौरान हाथ में बड़ा–सा चाबुक धारण किए एक जटाधारी साधु उपस्थित होता है। निकलने वाली धार्मिक झांकी की सवारी से पहले उपस्थित हुए उस जटाधारी के बारे में जब कोतवाल पूछता है तब कायस्थ कहता है– "यह नीच जात के लोगों को रास्ते से हटाने के लिए मालिक। झांकी पर किसी कमीन का साया नहीं पड़ना चाहिए।"

घटना स्थल का उक्त संवाद धर्म के रखवालों–ठेकेदारों का अंधविश्वास प्रत्यक्ष करता है। मुस्लिम द्वारा गढ़ी मूर्ति को जल छिड़ककर पवित्र करना, जिसे खुद का प्राण 'प्राणेश्वर' से मिला है, जो किसी मृत इंसान में प्राण नहीं डाल सकता उसके द्वारा मूर्ति में प्राण–प्रतिष्ठा कर उसको देवता–भगवान बना देने की बात करना, ऐसी सारी कथित पवित्रताओं, क्षमताओं के बीच नीच और कमीन जाति के लोगों को दूर रखना; वह भी निर्मम अत्याचार करके। इस धार्मिक–सामाजिक अंधत्व की पराकाष्ठा तो तब होती है जब जनता भी इन्हें सहज स्वीकार लेती है।

अमूमन स्वांत सुखाय की आबोहवा में डूबे पारंपरिक संतों को ऐसे विषयों से कोई मतलब नहीं होता; लेकिन कबीर यथार्थ से आंख नहीं मूंदते। वे अगर इस प्रकार हिन्दू धर्म की अविधायी जड़ता पर प्रहार करते हैं तो इस्लाम धर्म की धर्मांधता को भी अपना विषय बनाते हैं। भीष्म साहनी कोतवाल से मौलवी के संवाद का सृजन कर इस यथार्थता को प्रत्यक्ष करते हैं।

इस्लाम का सर्वेसर्वा बना मौलवी कबीर के संदर्भ में कोतवाल से कहता है– "लाहौल वला कुव्वत, आप क्या कह रहे हैं? मस्जिद शरीफ की सीढ़ियों पर खड़ा होकर वह दीन की तौहीन करता रहा है। लाहौल वला कुव्वत! आप की अमलदारी में यह कहर ढाया जा रहा है और आप खामोश हैं।... इसका मुंह तो बंद कराइये। लाहौल वला कुव्वत, लोग क्या कहेंगे कि आप एक खबती से डर गये। आपके रहते किसकी मजाल कि दीन की तौहीन करे? आप यहां पर दिल्ली के शाहनशाह के ही नुमाइन्दा नहीं हैं, आप दीन के भी नुमाइन्दा है, आप चुप रहेंगे तो लोग कहेंगे कि यहां का राजा चूंकि हिन्दू है इसलिए दीन के खिलाफ कोई कुछ भी कह ले, कोतवाल कुछ नहीं कर सकता। इस आदमी के शेयर और काफिये

टिप्पणी

लोगों की जबान पर चढ़ते जाते हैं। जहां खड़ा होता है, मजमा इकट्ठा कर लेता है। छोटे लोगों को इश्तआल दे रहा है।"

अंततः मस्जिद की सीढ़ियों पर कबीर का कवित्त गाने वाले उस दृष्टिहीन युवान को बुलाकर उसे मौत के घाट उतार दिया जाता है। मध्यकालीन सामयिक यथार्थ का प्रतिपाद्य नाटक में बखूबी प्रयोग हुआ है। समाज को सुचारू रूप से संचालित करने के प्रयोजन से स्थापित धर्म शोषकों–षड्यंत्रकारियों के हाथ का खिलौना बन गया है।

एक अन्य प्रसंग में कबीर की सत्संग मंडली जब काशी के चौराहे पर सत्संग आयोजित करने की तैयारी कर रही होती है तब वहां जुटे कथित नीच जाति के लोग सामाजिक दशाओं से जन्मी विद्रूपता–वेदना की अभिव्यक्ति करते हैं। एक व्यक्ति, दूसरे व्यक्ति से कहता है–

"हमारे गांव में साधु–महात्मा पधारे। बहुत पहुंचे हुए हैं। हमने सोचा, चलो साधु–महात्मा के पास अपना शंका–समाधान कर आवें। हम हाथ बांधकर उनके सामने जा खड़े हुए। हमने कहा, महाराज, योग–साधना करने वाले को घर–गिरस्ती छोड़ देना चाहिए? मेरी ओर यों देखकर बोले, कौन जात? हमने कहा, भगवान मैं आपका सेवक हूं। वह फिर तेवर चढ़ा कर बोले, कौन जात? हमने कहा, कम–जात, बद–जात, नीच जात। हम चमार हैं मालिक। इस पर साधु महाराज ने डण्डा उठा लिया और हम वहां से चले आये।"

यहां निम्न जातियों के संत एवं अनुयाइयों की वेदना उभरकर सामने आई है। सिर्फ जाति के आधार पर धर्म के दरवाजों को खोलना कहां तक उचित है? शायद इसलिए नाटक में एक प्रसंग में कबीर कह उठता है कि, "तब तो आपकी (ब्राह्मण की) धमनियों में अमृत बहता होगा। बहता है ना? मां के पेट से निकले होंगे तो माथे पर तिलक लगाकर निकले होंगे। सुन ब्राह्मण–

'एकै बूंद एकै मलमूतर, एक चाम, एक गुदा।
एक जाति है सब उत्पन्न, को ब्राह्मण, को सूदा।।'

धार्मिक अंधत्व की ऐसी तीखी व पैनी अभिव्यक्ति से ऐतराज हर वर्ग को है, चाहे वह हिन्दू हो या मुस्लिम। इस तथ्य को वशीरा और सत्संगियों के बीच के संवाद का यह अंश भी साकार करता है–

"अब तिमूर लंग बड़ा मजहबी बादशाह था। अल्लाह का नाम लेकर तलवार उठाता था। अल्लाह का नाम लेकर ही उसने एक लाख बाशिन्दों को अगले जहान पहुंचा दिया।" धर्म के रखवाले बन बैठे मौलवी भी कबीर की मुस्लिम धर्म के बाह्याचार विरोधी बातें सुनकर बौखला जाते हैं। सिर्फ कबीर के पालक पिता एक जुलाहा हैं इसीलिए अब तक चुप हैं। वे कबीर से कहते हैं, "तेरी खैर नहीं। तेरे बाप नूरे की वजह से हम अब तक चुप हैं वरना अब तक तुम्हें जिन्दा गाड़ दिया होता। वही हाथ जोड़ता, गिड़गिड़ाता फिरता है और हमें रहम आ जाता है। मगर अब तुम बचकर नहीं जाओगे।"

कबीर चूंकि मुस्लिम हैं, ऐसा मौलवी मानते हैं। यह धार्मिक भेदभावपूर्ण सहनशक्ति मौलवियों को शोभा नहीं देती।

टिप्पणी

• सत्ता के फासिज्म का प्रत्यक्षीकरण

मध्ययुग में व्याप्त सामाजिक धर्मांधता की चरमसीमा को साकार नाटक 'कबिरा खड़ा बजार में' करता है तो सियासती शतरंजी बिसात से भी अपनी आंखें नहीं मूंदता। अपनी–अपनी खिचड़ी पकाने के लिए जघन्य से जघन्यतम कार्य करने में न हिचकिचाने वाले पंडितों–मौलवियों के नग्न यथार्थ के प्रतिपादन के साथ ही यह नाटक कबीर को राजसत्ता से जूझते हुए भी दिखाता है।

कहना न होगा कि धर्मसत्ता और राजसत्ता में हमेशा एक तरह का ऐक्य बना रहता है। या यहूं कहें कि धर्मसत्ता ही राजसत्ता पर हावी होती रही है। आपसी वैमनस्य सत्ता परिवर्तन का कारण बन जाता है। ऐसे में यदा–कदा मजबूरन धर्मसत्ता की दरमयानगिरी राजसत्ता को सहनी पड़ती है। इस क्रूर सत्य का प्रत्यक्षीकरण भी भीष्म साहनी ने अपने इस नाटक के जरिये किया है। फासिज्म के तहत राजसत्ता के जनता के साथ होने वाले व्यवहारों का दृश्य प्रजा के साथ शासक के मानस पटल पर भी छाया रहता है। शासक हमेशा क्रूर व निर्दय तरीके अपनाकर अवाम को नियंत्रण में रखना चाहते हैं। प्रजा में दहशत भरने व उसे अंकुश में रखने के लिए निष्ठुर व कठोर लोगों को अहम पदों पर रखे जाने की परंपरा रही है। दुःशासन के प्रतीक स्वरूप उभरे कोतवाल के बारे में 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में भीष्म साहनी के शब्द हैं–

"कोतवाल तो ऐसा आदमी है कि जिन्दा गाड़ देता है। पहला कोतवाल सीलदार आदमी था, भला मानुस था, बक्स देता था। मगर इस कोतवाल का कोई भरोसा नहीं। सुनते हैं इसका दादा तैमूर लंग की फौज के साथ आया था। दिल्ली के खून–खराबे में उसने खूब हाथ रंगे थे।"

अवसर पड़ने पर सत्तात्मक तानाशाही का दमनचक्र धर्म को भी नहीं बख्शता है। नाटक के एक प्रसंग में महंत अपनी भूमि के सामने पड़ने वाली मुस्लिम बस्ती को खाली कराने के लिए कोतवाल को रिश्वत की पेशकश करता है। वह लेता भी है और यह अनुचित काम भी करता है।

महंत– "जिस दिन हमने काशी में प्रवेश किया, तभी से हमारी इच्छा थी कि आपके दर्शन करें।"

(महंत रिश्वत देने के लिए कोतवाल के आदमी की ओर बढ़ता है।)

इस दृश्य से सामना करने वाले आम–अवाम की दशा का अंदाजा लगाया जा सकता है।

दूसरी तरफ एक प्रसंग में धर्म के प्रतिनिधि मौलवी और सत्ता के प्रतिनिधि कोतवाल इस विषय पर वार्ता करने के दौरान उलझ जाते हैं कि धर्म को कौन कायम रखता है। अंततः मौलवी को कोतवाल दो–टूक सुनाता है– "दीन की खिदमत मुल्ला–मौलवी इतनी नहीं करते जितनी हाकिम करता है, यह बात गांठ बांध लो।... लेकिन अगर मजहब की खिदमत उन्हीं लोगों तक रहती तो कोई भी मजहब आगे नहीं बढ़ पाता। मजहब के नाम पर सल्तनतें बनती हैं और सल्तनतों के साये में मजहब पनपते हैं, हाकिम की तलवार दीन की खिदमत करती है। क्या समझे? यह बड़ी फलसफे की बातें हैं।"

टिप्पणी

वस्तुतः अहं और दंभ से परिपूर्ण तानाशाह यही समझते हैं कि धर्म के वास्तविक रखवाले वे ही हैं। स्पष्ट है कि सत्ता किसी को भी अपना सगा नहीं मानती। इसकी क्रूरता का शिकार साधारण या विशेष किसी भी वर्ग का व्यक्ति बन सकता है। नाटककार के शब्द कोतवाल के मुख से सामने आते हैं–

"हाकिम अपने अजीज से अजीज दोस्त को भी फांसी के तख्ते पर चढ़ा सकता है। खूबसूरत से खूबसूरत औरत को भी जिंदा दफना सकता है। इस तरह मजहब और कौम की सबसे बड़ी खिदमत हाकिम करता है, जो जज्बाती नहीं होता।"

हृदयहीन–संवेदनाशून्य और अहंकारी स्वाभिमान से पूर्ण सत्ता की प्रकृति का एक उदाहरण देखिए–

"कोतवाल : कल बड़े चौक में, हमारे हुक्म से कितने आदमियों को हाथी के पैरों के नीचे कुचलवाया था?

मुसाहिब : तीन राहजन थे हुजूर।

कोतवाल : क्यों उनमें से कोई जिन्दा बचा था?

मुसाहिब : बच कैसे सकता था, हुजूर! अभी भी तीनों की लाशें चौक में पड़ी हैं।

कोतवाल : क्या कबीरदास जुलाहे को खत्म करना हमारे लिए मुश्किल काम है?"

क्रूरतापूर्ण दमन से मौत देना और फिर उसके जीवंत प्रदर्शन द्वारा अवाम में दहशत बनाए रखना तानाशाही की विशिष्टता रही है। नाटक में कोड़े की असह्य मार से जब भिखारी मर जाता है तब उसकी लाश से भी सत्ता खुद को मजबूत करने के नुस्खे खोजती है–

"इससे सभी को कान हो जाएंगे। जब इसकी लाश गली–गली में जायेगी और साथ में सरकारी आदमी होगा तो अपने आप दहशत फैलेगी...।"

ऐसे दृश्य से कठोर व्यक्ति का हृदय भी पसीज जाता है लेकिन सत्ता अट्टहास करती है। फासिज्म के इस क्रूर मजाक की खिलवाड़ बनी कबीर के पद गायक भिखारी की दृष्टिहीन मां विलाप करती हुई कबीर से कहती है–

"इतनी चिड़ी–सी तो उसकी जान थी। कोड़ों की मार सहने के लिए सकत कहां से लाता।... जो कोड़े नन्दू की पीठ पर पड़े थे, वह मेरी ही पीठ पर पड़े थे बेटा। बच्चे पर पड़नेवाले कोड़े मां की ही पीठ पर पड़ते हैं, पर मैं मरी नहीं, नन्दू मर गया। मैं सह लूंगी कबीरा। नन्दू का मरना सह लिया तो कोड़े न सहूंगी। मैं गली–गली गाती फिरूंगी। अब मैं गाऊंगी और वह सुनेगा। जहां पर भी है, सुनेगा। सुनेगा ना, कबीरा?"

कोतवाल के इस आतंकी कदम से जख्मी मां की वेदना का प्रत्यक्षीकरण भीष्म साहनी ने बखूबी किया है।

सत्ता अवाम में धर्म–जाति के नाम पर फूट डालने के लिए भी प्रख्यात है। सत्तासीन लोग अपना उल्लू सीधा करने के लिए धर्म के नुमाइंदों को भड़काते हैं और फिर वे आम अवाम को मानवीयता की राह से भटकाने के लिए हर युक्ति का सहारा लेते हैं। कबीर

टिप्पणी

पंथियों की आयोजित सत्संग मंडली को बिखेरने के लिए एक कायस्थ किस प्रकार भय का माहौल सृजित करता है, इसकी एक बानगी देखिए–

"सुनो कबीरदास, यह काशी है। लोग तुम्हें कुचल देंगे। यहां का राजा हिन्दू है, पर कोतवाल तुर्क है। लोदी बादशाह की अमलदारी है। और तुम खुद मामूली जुलाहे हो।"

साधारण लोगों और इष्ट के बीच योग की कड़ी बनने के बजाय धर्म के रखवाले सत्ता के इशारे पर इसी प्रकार रोड़ा बनते हैं।

'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में भीष्म साहनी ने ऐतिहासिक पहलुओं का आश्रय लेकर भी शासन और सत्ता के दमन तथा जनसाधारण की वेदना को वाणी दी है। युद्ध और आतंक से भरे हुए कबीर काल के संदर्भ में वे कहते हैं–

"इस समय दिल्ली के तख्त पर लोदी वंश का शासन था। ये मुसलमान शासक थे, जिनकी संस्कृति सर्वथा भिन्न थी। तलवार के बल पर साम्राज्य विस्तार तथा मुस्लिम धर्म का प्रसार करना उनके जीवन का उद्देश्य बन गया था। धर्म के प्रति कट्टरता उनका स्वभाव था। स्वतंत्रता, समता, सहिष्णुता तथा धार्मिक–सामाजिक उदारता के प्रति ये शासक उदासीन थे। कबीर के समय सिकंदर लोदी दिल्ली का बादशाह था, जो कट्टरता के लिए बदनाम था। कबीर काशी के रहने वाले थे। वहां का राजा हिन्दू था परंतु शहर कोतवाल मुसलमान था। काशी का शहर कोतवाल बादशाह सिकन्दर लोदी का नुमाइन्दा था। सारे देश में जो धार्मिक वैमनस्य बढ़ चुका था, उसकी कुछ छाया काशी के वातावरण में भी पायी जाती है। अपने धर्म के प्रति सचेत रहकर दूसरे धर्म से घृणा करने का कार्य प्रायः दोनों धर्मों द्वारा किया जा रहा था। बिहार प्रांत पर कब्जा कर दिल्ली लौटते समय सिकन्दर लोदी कुछ समय के लिए काशी रुका था। उसी वक्त सिकन्दर लोदी की कबीर से मुलाकात हुई।"

'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में हुए रेखांकन के अनुसार बादशाह सिकन्दर लोदी का लाव–लश्कर जिस शहर से होकर गुजरता, वहां मनमानी व लूटपाट करना सिपाही अपना हक समझते थे। जन–शिकायतों पर कोई ध्यान नहीं दिया जाता था। नाटक में शासक वर्ग का प्रतिनिधित्व करता सिकन्दर लोदी एक धर्मांध शासक व तानाशाह के रूप में चित्रित है। अन्य राजाओं को आपस में लड़ाकर तमाशा देखना, उन्हें परास्त कर कब्जा जमाना, अपने कौम की, अपने दीन की खिदमत करना उसका काम था।

कबीर सरीखा सत्यान्वेषी साधक जब मजहब का वास्तविक स्वरूप, इबादत का असली अर्थ सिकन्दर लोदी के समक्ष व्यक्त करता है तो वह सह नहीं पाता–

"इस आदमी पर कड़ी नजर रखो और हमें इत्तला करते रहो। उठ कबीर, आज के बाद कभी मुझे शिकायत मिली कि तूने दीन की तौहीन की है तो मैं तेरी टांगें चीर दूंगा।"

- **बाह्याडंबरों के प्रतिरोध से स्वस्थ समाज–निर्माण पर बल**

भीष्म साहनी ने 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में कबीर युगीन समाज में फैली धर्मांधता, मजहबी कट्टरता जनित बाह्याचारों का प्रतिरोध कर स्वस्थ समाज निर्माण पर जोर दिया है। धर्म के ठेकेदारों द्वारा कट्टरता व बाह्याचारों में घसीटी जा रही जनता को देखकर

टिप्पणी

कबीर का हृदय द्रवित हो उठा था। इसीलिए उनकी वाणी में हिन्दू–मुस्लिम दोनों में व्याप्त विकृतियों पर कुठाराघात होता है। नाटककार ने तात्कालिक धर्मांधता, अनाचार, तानाशाही आदि के सामाजिक परिप्रेक्ष्य में कबीर के निर्भीक, प्रखर, सत्यान्वेषी व्यक्तित्व को चित्रित किया है।

कबीर को अपने इस व्यक्तित्व के कारण कई मुश्किलों से गुजरना पड़ा, अनेक संकटों का सामना करना पड़ा। गनीमत है कि वे मार नहीं दिए गए। आज तो ऐसा करने वाला मार दिया जाएगा, जबकि अब के हालात तब से बेहतर हैं। आए दिन किसी न किसी का सिर कलम करने के लिए करोड़ों के इनाम की घोषणा कट्टर लोग कर रहे हैं। कबीर को पीड़ा पहुंचाई गई पर यह मस्तमौला किरदार खुशमिजाज बने रहकर अपना काम करता रहा। अलबत्ता उनके माता–पिता व अनुयायी वेदनाग्रस्त हो जाते थे। इस वेदना का वर्णन नाटक में बखूबी किया गया है। आज भी हमारे समाज में कबीर सामाजिक विद्रूपताओं, मिथ्याडंबरों, बाह्याचारों के खिलाफ संघर्षरत एक स्थाई एवं प्रेरक जीवन–मूल्य के रूप में मौजूद है। 'कबिरा खड़ा बजार में' का एक प्रसंग देखिए–

"कभी वे गरीब, मूक प्राणियों की हत्या देख कातर हो उठते हैं, कभी धर्म के नाम पर मनुष्य को खेमों में बंटते देख दुःखी होते हैं, कभी मनुष्य को मनुष्य के साथ पशु की तरह पेश आते देख विद्रोह कर उठते हैं।"

हिन्दू–मुस्लिम दोनों की जड़ताजनित मूर्खता पर उन्होंने कटाक्ष किया–

"माला फेरी, तिलक लगाया लम्बी जटा बढ़ाता है।
अंदर तेरे कुफर कटारी, दो नहीं साहिब मिलता है।"

और–

"दिन भर रोजा रहत है, रात हनत है गाय।
यह तो खून–वह बंदगी, कैसे खुशी खुदाय।"

अपनी मंडली के रैदास, बशीरा, पीपा, सेना आदि सदस्यों के साथ कबीर सत्संग के लिए जिस चौराहे को चुनते हैं; धर्म के ठेकेदार और उनके नुमाइंदे उस दौरान उधर से गुजरना बंद कर देते हैं। रैदास कहता है– "ब्राम्हणों को पता चलेगा कि छोटी जात वाले लोग इधर बैठते हैं तो वे अपना रास्ता बदल लेंगे।" निम्न जाति के प्रति होने वाला ऐसा व्यवहार सामाजिक रुग्णता का ही प्रतीक है। दूसरी तरफ धर्म के रक्षक बने बैठे साधु–संतों का चरित्र कैसा है?–"शोभायात्रा पर जितने साधु निकलते हैं, सभी भांग–धतूरा पीकर निकलते हैं। ऐसे आदमियों के साथ उलझना नहीं चाहिए।" यह आम जनता की धारणा है, जो साधु–संतों के किस तरह के नकारात्मक प्रभाव की निष्पत्ति है, यह समझा जा सकता है।

एक साधु अपनी श्रेष्ठता का दंभ भरते हुए कबीर से उलझता है। तब कबीर को कहना पड़ता है–

"एकै बूंद एकै मल मूतर, एक चाम, एक गुदा,
एक जाति है सब उत्पन्ना, को बाम्हण, को सूदा।"

टिप्पणी

इतना ही नहीं साधु ब्राह्मणों में भी अपने आपको सर्वश्रेष्ठ मानते हुए कहता है–

साधु : तुम्हें नजर नहीं आता? हम गौड़ बाम्हण हैं।
बाम्हणों की 108 जात में सबसे ऊंचे।

कबीर : क्या सच? (हंसकर)
तब तो आपकी धमनियों में अमृत बहता होगा। बहता है ना? मां के पेट से निकले होंगे तो माथे पर तिलक लगाकर निकले होंगे?

ऐसी सपाट बयानी के कारण कट्टरपंथी कबीर को ही नहीं, उनके सहयोगियों को भी आड़े हाथों लेते थे। कबीर की जड़ता–मूढ़ता विरोध–वृत्ति के कारण जो स्थिति बनती थी वह वेदनात्मक ही होती थी। कबीर के पद गाने वाले ही नहीं, उनके अनुयायी भी कबीर की भांति पाखंडियों के कोपभाजन बनते थे। विरोध का जो अदम्य साहस और खरा तर्क कबीर में मिलता है; रूढ़िवाद, अंधविश्वास, विकृत सामाजिक रिवाजों–कर्मकांडों, सत्ता की क्रूरता एवं दमनकारी प्रवृत्तियों के प्रति जो आक्रामक शक्ति–युक्त प्रतिक्रिया उनमें मिलती है वह आज भी सर्वाधिक प्रेरक स्रोत है 'कबिरा खड़ा बजार में' की प्रासंगिकता का।

कबीर की यथार्थपरक दृष्टि धर्म को जोड़ने वाली नहीं, तोड़ने वाली शक्ति के रूप में दिखाती है। उसमें समष्टिवाद से विमुख व्यक्तिवाद की तुच्छता दिखाई देती है। पाखंडी धार्मिकों द्वारा धर्म की मूल देशना को हाशिए पर रख दिया जाना सामने आता है। अर्थात अर्थवत्ता से परे, आचरण से रहित, प्रतीकात्मक व पाखंड प्रधान धर्म जो तमाम समस्याओं की जड़ है।

नाटक के एक प्रसंग में मौलवी की अजान सुनने के उपरांत ऊंची आवाज में कहता है–

"थोड़ा और ऊंचा मुल्ला जी, यह आवाज सातवें आसमान पर नहीं पहुंचेगी।... अल्लाह ताला भी कुछ ऊंचा सुनने लगे हैं क्या? वाह वाह मुल्लाजी, जरा और ऊंचा।

कांकर पाथर जोर करि मस्जिद लयी चुनाय
ता चढ़ मुल्ला बांग दे क्या बहरो भयो खुदाय?... (सामने आकर)

खुदा सब सुनता है, मौलवी साहिब, उसे अजान देकर सुनाने की जरूरत नहीं।

चींटी के पग नेवर बाजे

सो भी साहिब सुनता है।"

- **आर्थिक दैन्यता के विरुद्ध संवेदना का प्रतिस्थापन**

कबीर आर्थिक दैन्यता की पीड़ा के भुक्तभोगी हैं। उनका लौकिक जीवन पूरी तरह वेदना ग्रस्त है। वे रहस्यदर्शी संत हैं, पहुंचे हुए फकीर हैं; विपन्न परिवार में भी दैन्यता से अप्रभावित हैं। कबीर को छोड़कर कबीर का परिवार दुखी है। स्वयं कबीर से भी दुखी है, उनकी सुधारवादी विद्रोही प्रवृत्ति के चलते।

कबीर को साधारण, फटे हुए चिथड़ों में देखकर सिकन्दर जब उनकी हंसी उड़ता है, तब वे उससे कहते हैं–

टिप्पणी

"जुलाहों की यही खूबी है बादशाह सलामत, लोगों को कपड़े पहनाते हैं, खुद चिथड़ों में घूमते हैं। जुलाहों को चिथड़े भी नसीब हो जाए, गनीमत है।"

यहां समाज व्यवस्था की वास्तविक बानगी कबीर ने सिकन्दर के समक्ष प्रस्तुत कर दी है। यह अलग बात है कि शासन की ओर से इस दिशा में कोई प्रयास होने की संभावना कम है किंतु कबीर की हाजिरजवाबी में यहां नाटककार ने कोई कोर–कसर नहीं छोड़ी है। आर्थिक विपन्नता के बादल इन पर हमेशा छाए रहते हैं। कबीर के पालनकर्ता जिन जुलाहों की बस्ती में रहते थे, वे सूत पकाकर–बूककर कुछ पोत–थान तैयार करते थे लेकिन उनके लिए क्रेता तो चाहिए?

"जुलाहा : सभी दुकानदार कहते हैं अभी पहला ही माल नहीं बिका तो और माल लेकर क्या करेंगे।

नूरा : कुछ तो कमा कर लाये होंगे।

जुलाहा : एक फूटी कौड़ी नहीं मिली; इसरार करो तो कहते हैं, तुम्हारा माल धरा है, उठाकर ले जाओ, हमें नहीं बेचना है। ऐसी मन्दी आयी है कुछ पूछो नहीं, बाजार में उल्लू बोल रहे हैं।"

कबीर परहित में अपने थान का उपयोग कर खाली हाथ लौटता है तो माता–पिता खुशी से झूम उठते हैं– यह सोचकर कि थान बिक गया। नीमा कहती है– "आ इधर बैठ जा। मैं सत्तू बना लाती हूं तेरे लिए।"

भोले–भाले लोगों की धूप–छांव से तर ये खुशियां संवेदित करती हैं। घर–परिवार के काम तक सीमित न रहकर, कबीर समाजहित व सत्संगादि विषयक गतिविधियों में लगा रहता है। नूरा कबीर से ऊबकर अपनी पत्नी नीमा से कहता है– "घर में खाने को अन्न का दाना नहीं, इधर लड़का आवारा हो गया। हमारी जान लेकर रहेगा।"

ऐसी स्थिति नाटक के दूसरे अंक में भी दर्शनीय है। लोई को ब्याह कर लाते ही कबीर अपने घर की यथार्थता बेझिझक उसके सामने रखते हुए कहते हैं–

"जब मैं तुझे लिवाने गया तो मां बड़े हौसले से कहने लगी, मुझे बाजार से थोड़ा अलसी का तेल लाकर दे, दुल्हन घर आयेगी तो मैं चौखटों–दरवाजों पर तेल लगाऊंगी। मैंने कहा, मां, यहां दरवाजे हीं नहीं हैं, तू तेल कहां लगायेगी? और फिर लोई से क्या छिपा होगा? क्या वह जली हुई झोंपड़ी नहीं देखेगी?... कल बशीरा और कुछ और लोग आएंगे। झोंपड़े में नये थाम–थूनी लगा देंगे और फूस मिल गया तो छप्पर भी डाल देंगे।"

हम जानते हैं कि इस तरह बिना कोई परदा रखे, सब कुछ खुलकर बता देना नवविवाहितों के लिए असंभव जैसा कठिन होता है। कबीर सत्संगी, त्यागी–विरागी, तपस्वी, विचारक हैं किंतु लोई के लिए इसका कोई अर्थ नहीं है। इसलिए कि वह एक साधारण इन्सान है आम अवाम की तरह। कबीर को छोड़ देने की उसकी इच्छा के मूल में कुछ हद तक कबीर की आर्थिक दैन्यता ही है।

बरसात में झोंपड़े की छत से पानी टपकता है तब लोई की पीड़ा हद पार कर जाती है। (छत की ओर देखती है। सिर झटक देती है। बादल फिर गरजते हैं।) वह कहती है–

टिप्पणी

"न घर न दुवार, बापू ने हमें कहां लाकर झोंक दिया? एक पगलेट साधू के पास! अंधरा गए थे, न घर देखा न वर।"

इस प्रकार भीष्म साहनी ने 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में चित्रित पात्र–सृष्टि की आर्थिक दशाओं को लेकर संवेदना के अनेक स्तर खड़े किए हैं। निचले तबके के भोजन–वस्त्र–आवास और उनकी सामाजिक स्थिति का जो नग्न स्तर प्रकाश में आता है वह पाठक–दर्शक के अंतस को छू लेता है।

3.4 'कबिरा खड़ा बजार में' का समीक्षात्मक अवलोकन

कबीर की साहित्यिकता सामाजिक जड़ता को तोड़ने का ही एक माध्यम थी। अनेकानेक मोर्चों पर इसके सहारे उन्होंने संघर्ष किया। भारतीय इतिहास के मध्यकाल में यानी पांच शताब्दी पूर्व व्याप्त मिथ्या धारणाओं, सामाजिक कुरीतियों, धर्माडंबरों एवं जाति–मजहब के आधार पर विभाजित समाज के अंतर्विरोधों के खिलाफ अथक संघर्ष करने वाले कबीर आज भी स्थाई व प्रेरक मूल्य स्वरूप सामाजिक चेतना को जागृत करते हैं। भारतीय जन–मन एवं उसकी चेतना को कबीर का औघड़–विद्रोही व्यक्तित्व अब भी प्रभावित किए हुए है।

कबीर की रचनाएं प्रायः दृश्य को अर्थ भी देती हैं और एक मोड़ भी। उनमें मानवीय संवेदना है और व्यंग्य भी। 'कबिरा खड़ा बजार में' अपनी कल्पना शक्ति, सृजन और कला में हिन्दी के रचनात्मक–समसामयिक नाटकों की श्रेणी में आता है। भीष्म साहनी की दृष्टि में कबीर की आध्यात्मिक दृष्टि और सामाजिक चेतना में कोई दूरी या विरोध नहीं है। वे पूरक हैं और परस्पर अभिन्न रूप से संबद्ध हैं। नाटककार ने खड़ी बोली, भोजपुरी व अवधी का मिला–जुला रूप प्रस्तुत किया है, क्योंकि ऐसा होने से ही बात बन सकती थी।

शिल्पगत कोई वैशिष्ट्य अथवा प्रयोग करना भीष्म साहनी का स्वभाव नहीं है। उन्होंने नाटक लेखन में अपने तत्संदर्भित कर्तव्य की इतिश्री न मानकर रंगमंचीयता पर भी प्रभावी ध्यान दिया। उन्होंने निर्देशक के साथ मिलकर उसके मंचीय प्रभावों को बढ़ाने की पूरी कोशिश की और एतदर्थ जरूरी बदलाव व प्रयोगों को आत्मसात भी किया। प्रथम बार नाटक का मंचन अप्रैल 1981 में, त्रिवेणी के खुले नाटकगृह (दिल्ली) में, एम.के. रैना के कुशल निर्देशन में हुआ। इस मंचन में निर्देशक की इच्छाओं को रेखांकित करते हुए साहनी जी ने लिखा है कि, "रैना की मंशा थी कि नाटक में कबीर के पद अधिक रखे जाएं और इस तरह नाटक में संगीत का अंश बढ़ा दिया जाए। चुनांचे मूल नाटक में जहां दस पद थे, मंचन में वे सत्रह बन गए। अनेक पदों का चयन श्री रैना ने स्वयं कर लिया।"

मंचन में अनेक जगह पर छोटी–मोटी जोड़–तोड़ भी की गई, जैसे दो दृश्यों को मिलाकर एक लंबा दृश्य बना दिया गया। इसी तरह पहले अंक के दूसरे दृश्य में कोतवाल और कायस्थ के प्रकट होने से पहले, प्रभात वेला की एक छोटी–सी झांकी प्रस्तुत की गई, जिसमें प्रभात वेला में सड़क पर सोने–बसने वाले काशी के दरिद्र नागरिक, अंधा भिखारी, साधारण स्त्री–पुरुष, भंगी–भिश्ती आदि उठ–उठकर अपने–अपने काम पर निकलते हैं, और नेपथ्य में मंदिरों की घंटियां और घड़ियाल और मस्जिदों की

अपनी प्रगति जांचिए

4. 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक की मूल संवेदना किस युग की है?
5. 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में भीष्म साहनी ने क्या चित्रित किया है?
6. सही–गलत बताइए–
   (क) छोटे–बड़े कुल मिलाकर नौ दृश्यों वाला नाटक 'कबिरा खड़ा बजार में' तीन अंकीय है।
   (ख) भीष्म साहनी ने कबीर के विद्रोहात्मक रवैये को बढ़ा–चढ़ाकर बताकर संवेदनाओं को व्यापक रूप में उकेरा है।

टिप्पणी

अजान आदि सुनाई पड़ते हैं। इससे काशी का वातावरण तैयार करने में बड़ी मदद मिली। नाटक की भाषा में भी, जो खड़ी बोली में लिखा गया है, उसमें भोजपुरी का पुट देने का प्रयास किया गया। रैना जी के सुझाव पर ही नाटक का नाम भी 'कबीरदास' न रखकर 'कबिरा खड़ा बजार में' रखा गया।

आलोचनात्मक सवाल यह उठता है कि नाटक कबीर के अध्यात्म पक्ष की उपेक्षा क्यों करता है, जबकि यह कबीर का अहम पक्ष है और आज पर्याप्त तौर पर ग्राह्य भी है। यह सवाल नाटककार से भी हुआ है। जवाब में साहनी जी लिखते हैं– "मेरी समझ में कबीर का अध्यात्म मूलतः उनकी मनुष्य–मात्र के प्रति समदृष्टि, प्रेमभाव, भक्तिभाव और व्यापक 'धर्मेतर' दृष्टि से ही पनपकर निकला है। उनके बाह्याचार विरोधी पद, भक्तिभाव के पद और आध्यात्मिक पद एक ही भूमि से उत्पन्न हुए हैं, एक ही मूल दृष्टि की उपज हैं, इस तरह वे एक–दूसरे से अलग न होकर, एक–दूसरे से अभिन्न रूप से जुड़े हुए हैं। जो साधक अंतरिक्ष को छूते हैं, वे धरती पर से उठकर ही अंतरिक्ष तक पहुंचते हैं। कबीर की मान्यता कि हिन्दू और तुर्क 'एक ही माटी के भांडे हैं' तथा उनका बाह्याचार विरोध और सहज समाधि के मार्ग का निर्देश और अनहद नाद में लीन होना, एक ही व्यक्तित्व की रचनात्मक दृष्टि की उपज है।"

वे आगे लिखते हैं– "हमारे यहां एक ऐसी प्रवृत्ति को बढ़ावा दिया जाता है, जहां हम किसी महापुरुष को उसके काल और स्थान के संदर्भ से काटकर, उसकी सामाजिक भूमिका को गौण बनाते उसे अध्यात्म के आकाश में विचरते दिखाना चाहते हैं। ऐसा गांधी जी के संबंध में भी जान–बूझकर किया जाता रहा है। देश के स्वतंत्रता–संग्राम में उनकी विराट भूमिका पर बल न देकर जिसमें उन्होंने संसार की सबसे शक्तिशाली साम्राज्यवादी सरकार के विरुद्ध देश के लाखों–लाख लोगों को खड़ा कर दिया, और देशवासियों में एक रूह फूंक दी, उनकी सत्य और अहिंसा संबंधी मान्यताओं को देश और काल से काटकर प्रमुखता देते हुए उन्हें श्रद्धांजलि अर्पित करने की औपचारिकता निभायी जाती है। यह गांधी जी के प्रति घोर अन्याय है। कबीर के साथ भी ऐसा ही करने की प्रवृत्ति पायी जाती है, जो हाल ही में कबीर जयन्ती के समय प्रस्तुत रेडियो और टेलीविजन के कार्यक्रमों में लक्षित हुई। अपने काल के यथार्थ से और उस यथार्थ के विरुद्ध उनके विकट संघर्ष को न दिखाकर कबीर को ब्रह्म में लीन अध्यात्म के गायक संत के रूप में दिखाना कबीर के साथ भी अन्याय करना ही है।"

त्रिअंकीय इस नाटक में नाटककार ने कबीर के पारिवारिक पक्ष को भी रेखांकित किया है और धार्मिक–सामाजिक–राजनैतिक परिवेश को भी। दरअसल यह हमारी सोच कहो या अपेक्षा : हम हर किसी महापुरुष या नायक, महाकवि या संत आदि को अमूमन उनकी समकालीनता में नहीं देखते, अपितु उन सारी यथार्थताओं से काटकर उसे एक पृथक वैशिष्ट्य के संदर्भ में देखते हैं। लेखक का यत्न इस यथार्थता की ओर है कि हम कबीर को एक आदमी में देखने का प्रयास करें। एक जुलाहे से नूरा कबीर के संदर्भ में बात करते हुए कहता है–

"हमारी कहां सुनता है। दो बार घर से भाग चुका है। एक बार तो कहां हरिद्वार के पास से पकड़ कर लाये थे। सच पूछो तो मैं तो उसे लिवाने भी नहीं जाता लेकिन उसकी

टिप्पणी

मां रो–रोकर आधी हुई जा रही थी। आठ पार (पहर) का रोना कौन सुने। मैं जंगलों में खाक छानता, मिन्नत करके उसे लौटा लाया तो सात महीने बाद फिर भाग खड़ा हुआ। अब उसे रस्सियों से बांधकर तो नहीं रखा जा सकता न! कहीं बांधे गांव बसा है।"

यहां न केवल कबीर की वैयक्तिक आदतें आकार पाती हैं वरन् नूरा और नीमा के प्रति दयाभाव भी उभरता है। वे संतानहीन थे। कबीर उन्हें कहीं पड़े मिले थे। नूरा हताश होकर कहता है– "न जाने किसको उठा लाई। तब तो बड़ी मोहगर बनी थी, अब किए पर भुगतो। यह तो सांप पालते रहे। न दीन के रहे, न जहान के।"

'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक कबीर के इर्द–गिर्द घूमने–फिरने वाले पात्रों से संबंधित होने के बावजूद पिछड़े वर्ग के पारिवारिक–सामाजिक–आर्थिक वातावरण को पूर्णतः प्रकट करते हुए मानवीय संवेदना के विविध आयामों की सृष्टि करता है।

समीक्षक अमूमन महापुरुषों को उनकी युगीनता से पृथक कर उन्हें सिद्धि व उपयोगिता के परिप्रेक्ष्य में देखते हैं। यह हमेशा होता रहा है। आलोचकों ने कबीर के साथ भी यह अन्याय किया है। भीष्म साहनी के लिए कबीर की आध्यात्मिक अवहेलना अभीष्ट थी क्योंकि वे कबीर को अधिकतर उनके जमाने के परिवेश में देखते हैं। भीष्म साहनी ने कबीर को संत–गायक–गुरु के रूप में नहीं, एक समकालीन युग–पुरुष, लोक–आदर्श के रूप में चित्रित किया है।

नूरा से कहा गया नीमा का यह कथन कबीर की गुण–वृत्ति को बयान करता है– "हमजोलियों के साथ उठता–बैठता है न, उसमें बेजा क्या है? भांग–धतूरा तो नहीं पीता, जुआ तो नहीं खेलता।" नीमा ममतावश पुत्र के गुणों को देखती है, आनंदित होती है। पिता नूरा कबीर को कमाऊ, सर्वथा उपयोगी न होने के कारण अफसोस व्यक्त करते हैं। निम्नवर्ग में व्यसन उतना बुरा नहीं माना जाता, जितना बुरा अर्थोपार्जन की दृष्टि से निकम्मापन माना जाता है। नूरा नीमा को जवाब देते हुए कहता है– "भांग–धतूरा उतना बुरा नहीं है, जितना यह सास्तरार्थ (धर्मोपदेश)! यह तो कभी छूटता ही नहीं, घरों के घर तबाह हो जाते हैं।" यह कथन उस समय पिछड़े वर्ग में व्याप्त धर्म के प्रति दृष्टिकोण को भी स्पष्ट करता है।

तमाम मौलवी–महंतों के कबीर के दुश्मन बन जाने पर नीमा कबीर से कहती है– "मैं तुझे घर से निकालूंगी। किसी दूसरे शहर में रहेगा तो आराम से रहेगा। तुझे कोड़े तो नहीं पड़ेंगे। तू चला जा....।" ये स्थितियां बताती हैं कि कबीर का जीवन किसी आम इंसान से किंचित भी हटकर नहीं है। कबीर किसी धर्म–जाति से आबद्ध नहीं। उनकी कठोर वाणी भी सभी के लिए और कोमल वाणी भी सभी के लिए।

कबीर का अध्यात्म विषयक ज्ञान यानी तत्वज्ञान मनुष्य के जीवनोपयोगी कर्म से अलग नहीं है। उनके कुछ अध्यात्मिक विचार तत्कालीन आवश्यकता के परिणामस्वरूप भी जीवनचक्र से जुड़े हुए नजर आते हैं। उनके वेदनामय पारिवारिक जीवन के बारे में पीपा बयान करता है–

"कल मैं तुम्हारे घर गया था, कबीरा। पर तुम्हारे अब्बा ने बाहर से ही चलता कर दिया। बोले, कोई नहीं है कबीर इधर। इधर मत आया करो।" कबीर के कारण उत्पन्न इन संवेदित स्थितियों के बावजूद भी कबीर के ढंग में कोई बदलाव नहीं आया। वे अपने कार्य

टिप्पणी

में प्रवृत्त रहे और अनुयाइयों से विचार–विमर्श करते रहे। धर्म को वे जोड़ने का व्यवहार बताते हैं तोड़ने का नहीं। कथित धर्मों के संदर्भ में वे कहते हैं– "कोई ऐसा धर्माचार नहीं जो इन्सान को इन्सान के साथ जोड़े, सभी इन्सान को इन्सान से अलग करते हैं, एक को दूसरे के दुश्मन बनाते हैं।"

यह कबीर की मानव जाति के लिए व्यक्त होने वाली चिंता है, वेदना है, संवेदना है। लोई के प्रति कबीर का दायित्व भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। प्रारंभ में वे लोई से पीछा छुड़ाना चाहते थे, पर नाटक के अंत में वे इस बात को स्वीकार करते हैं। वे कहते हैं– "तब मैं बहुत बेचैन था। अंधेरे में भटक रहा था। पर अब मैं जान गया हूं कि घर में रहकर ही सच्ची भगती हो सकती है।"

जोग, तप, अपने इकतारे पर ही भरोसा रखकर कबीर धर्म की ध्वजा लहराते हैं, उन्हें धर्म के नाम पर शस्त्र रखने वालों पर नफरत है। वे कहते भी हैं, "महन्तों के पास गोला–बारुद है और मस्जिदवालों के पास तलवारें हैं, हाथी–घोड़े हैं, भाले–नेजे हैं। मेरे पास तो मेरा यह इकतारा है साहिब, मेरे रहते झगड़ा किस बात का?"

3.5 सारांश

भीष्म साहनी की प्रथम नाट्य कृति 'हानूश' (1977) है। हानूश के बाद 'कबिरा खड़ा बजार में' (1981), 'माधवी' (1984) एवं 'मुआवजे' (1993) लिखकर आपने जहां नाटक की दुनिया में अपना अहम योगदान दिया, वहीं रंगमंच और रंगदर्शन को सफल कृतियां भी भेंट कीं।

एक नाटककार के रूप में भीष्म साहनी की दूसरी प्रस्तुति है– 'कबिरा खड़ा बजार में'। यह एक ऐसी अहम नाट्य कृति है, जिसमें वे एक स्तर पर कबीर के तत्कालीन समाज, उस समाज में उनके निर्भय, सत्यभाषी एवं अन्याय के खिलाफ लड़ने वाले प्रखर व्यक्तित्व की पुनर्रचना करते हैं तो दूसरे स्तर पर वह हमारे समकालीन समाज, उसमें युद्धरत संप्रदाय विरोधी, फासिज्म व बाह्याडंबर विरोधी ताकतों की अहम भूमिका का संकेत भी देते हैं।

'कबिरा खड़ा बजार में' की कथावस्तु यूं तो कबीर के समूचे जीवन पर आधारित है किंतु भीष्म साहनी को एक सफल नाटककार सिद्ध करता है उनका रचना कौशल। नाटक का पात्र दिल्ली का शहंशाह सिकन्दर लोधी है जो वर्तमान की निरंकुशता व तानाशाही पूर्ण सत्ता का प्रतीक है। अंधा भिखारी आधुनिक आम जनों का प्रतीक है जो आए दिन किसी न किसी तरह का जोर–जुल्म झेलता है। नाटक वर्तमान की भी उन्हीं चुनौतियों को प्रस्तुत करता है जिनका मुकाबला सच्चे ईमानदार, पाखंड विरोधी, सहज–स्वाभाविक, फकीर व्यक्ति को करना पड़ा था।

नाटक में कबीर, रैदास, सेना, पीपा, वशीरा की टोली ऐसे आधुनिक प्रतिबद्ध और प्रगतिशील लोगों के अग्रिम दस्ते की ओर हमारा ध्यान खींचती है जो सबकुछ दांव पर लगाकर मौजूदा व्यवस्था को संपूर्ण पाखंड व शोषण तंत्र का भंडाफोड़ करने हेतु कटिबद्ध है। यह नाटक ऐतिहासिक होकर भी अत्यंत आधुनिक है। यह भीष्म साहनी के अप्रतिम

अपनी प्रगति जांचिए

7. 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक किन नाटकों की श्रेणी में आता है?
8. नाटककार ने इस नाटक में किस भाषा शैली का प्रयोग किया है?
9. सही–गलत बताइए–
   (क) नीमा कबीर की पत्नी का नाम था।
   (ख) इस त्रिअंकीय नाटक में नाटककार ने कबीर के पारिवारिक पक्ष को रेखांकित किया है और धार्मिक–सामाजिक –राजनैतिक परिवेश को भी।

टिप्पणी

नाटककार के व्यक्तित्व का प्रमाण है। यह नाटक समाज के फलक पर और व्यक्ति के मन में चल रहे द्वंद्वों–अंतर्विरोधों की कलात्मक और अर्थपूर्ण अभिव्यक्ति का एक सशक्त और अत्यंत प्रासंगिक दस्तावेज है।

समय व परिवेशगत सत्य तथा संवेदना का समावेश करते हुए भीष्म साहनी अपने नाटकों में संघर्ष बोध की सृष्टि करते हैं। भीष्म साहनी ने 'हानूश' और 'कबिरा खड़ा बजार में' सन्निहित किए गए सामयिक संदर्भों का संकेत स्वयं दिया है। उनके अनुसार, "कभी–कभी हमें कोई मध्ययुगीन स्थिति ज्यादा आकृष्ट करती है, साथ ही उस आकर्षण के पीछे हमारे अपने अवचेतन से जुड़ती आज के जीवन की समस्याएं भी होती हैं। 'हानूश' और 'कबिरा खड़ा बजार में' की परिस्थिति आज की परिस्थिति से भी जुड़ती है।"

भीष्म साहनी के नाटकों में हमारे समय व परिवेश के सत्य व संवेदना का समायोजन स्वतः तथा सहजतः हुआ है। लेखक ने समकालीन नाटककारों की तरह मिथक–ऐतिहासिक प्रसंगों पर आधुनिकता तथा युग–यथार्थ आरोपण का कोई आग्रहशील प्रयास नहीं किया है। इस नाट्य कला में भीष्म साहनी की वास्तविक शक्ति निहित है और यही उनके नाटकों की सहजता व सरलता भी है।

रूढ़िवादी दृष्टि अंधविश्वासों, धार्मिक आडंबर, सामाजिक परंपराओं और कर्मकांड आदि को लेकर राजनीतिक क्रूर ताकतों, सत्तावादी मानसिकता और दमनकारी प्रवृत्तियों के प्रति जो तीखी प्रतिक्रिया और आक्रामक शक्ति मिलती है, वह प्रेरक स्रोत है कबीर की सघनता और पौरुष को स्थापित करने का। नाटक की भाषा और रंगभाषा दोनों के मुहावरे को ढालने की क्षमता उनमें है।

'कबिरा खड़ा बजार में' में नाटककार के संवेदनात्मक शिल्प के कई स्तर हैं, जैसे– युगीन समाज की धर्मांधता के कारण उत्पन्न संवेदना, सत्ता की तानाशाही के कारण उत्पन्न संवेदना, बाह्याचार की विरोध वृत्ति से उत्पन्न संवेदना, आर्थिक दैन्यता से निष्पन्न संवेदना, प्रासंगिकता संदर्भित कबीर की संवेदना आदि। कबीर के विलक्षण व्यक्तित्व को मुखरित करते हुए भीष्म साहनी ने सहजीवियों की संवेदनाओं को बखूबी साकार किया है। कबीर–सा मुंहफट एवं दो–टूक बात करने वाला दूसरा संत कवि मध्ययुग में नहीं हुआ। हिन्दू–मुस्लिम धर्मांधता के परिणामस्वरूप व्याप्त विरोध वृत्ति से संबंधित अनेक संवेदनाएं नाटक–प्रसंगों में उपलब्ध हैं।

धर्म और राजनीति की संयुक्त स्थापित सत्ता निष्कासित होने पर भी कबीर की विचार–चेतना एवं उदात्त मानवीय भावनाओं–संवेदनाओं का दमन संभव नहीं होता। भीष्म साहनी ने 'कबिरा खड़ा बजार में' के अंतिम दृश्य में इसका स्पष्टीकरण किया है। मध्यकालीन सामाजिक चेतना में विद्रोही उद्घोषक बने कबीर की वाणी आज भी उतनी ही प्रासंगिक है जितनी तब थी। व्यवस्थापन में धर्म व सत्ता के खोखलेपन एवं आंतक के खिलाफ कबीर के साथ कंधे से कंधा मिलाकर चलने वाले रैदास, बशीरा, पीपा पीड़ित–शोषित किंतु प्रतिबद्ध जनशक्ति का संकेत देते हैं।

कबीर का किसी ऐसे दीन–धर्म में विश्वास नहीं था जो मनुष्य को आपस में पृथक करता हो, परस्पर दुश्मन बनाता हो। हिन्दू और मुसलमान में भेद करने वाले मजहब का

टिप्पणी

त्याग कर देने वाले कबीर इंसानियत के विश्वासी हैं, मानव को केवल इन्सान के रूप में देखने के अभिप्सु। 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में भीष्म साहनी ने अन्याय, शोषण और बाह्याडंबरों के विरुद्ध संघर्षरत मध्यकालीन संत कवि कबीर के तेजस्वी व्यक्तित्व का चित्रण किया है जो अपनी संदर्भ सापेक्षता में वर्तमान में संप्रदायवाद, प्रांतीयता, धार्मिक–सामाजिक संकीर्णताओं, जातिवाद आदि आधारों पर लड़ते–भिड़ते समाज की विषमताओं की प्रतिरोधी शक्तियों का मिथकीय संकेत देकर अपनी युगीन सार्थकता को प्रमाणित करता है।

कबीर में जो तेवर है, जो प्रत्यक्ष जीवंतता है, जो जनवाणी है– वह नाट्य लेखन और रंगमंच दोनों को अभिप्रेरित करती है। हिन्दी साहित्य में कबीर का व्यक्तित्व संघर्ष, विद्रोह, पौरुष, यथार्थ की पक्षधरता का और मानवीय मूल्यों की स्थापना का क्रांतिकारी व्यक्तित्व रहा है। एक ऐसा व्यक्तित्व जिसमें मानवीय संवेदना, समानता आधारित दर्शन एवं प्रगतिशील चेतना को प्रतिष्ठित किया और निर्भीकता से जटिलतम प्राचीन समस्याओं, रूढ़ियों, अंधविश्वासों, पाखंड, सांप्रदायिकता का खुला विरोध किया। संभवतः इसीलिए कबीर कई नाटकों के आधार–स्तंभ बने।

मध्ययुग में व्याप्त सामाजिक धर्मांधता की चरमसीमा को साकार 'कबिरा खड़ा बजार में' करता है तो सियासती शतरंजी बिसात से भी अपनी आंखें नहीं मूंदता। अपनी–अपनी खिचड़ी पकाने के लिए जघन्य से जघन्यतम कार्य करने में न हिचकिचाने वाले पंडितों–मौलवियों के नग्न यथार्थ के प्रतिपादन के साथ ही यह नाटक कबीर को राजसत्ता से जूझते हुए भी दिखाता है।

भीष्म साहनी ने 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में कबीर युगीन समाज में फैली धर्मांधता, मजहबी कट्टरता जनित बाह्याचारों का प्रतिरोध कर स्वस्थ समाज निर्माण पर जोर दिया है। धर्म के ठेकेदारों द्वारा कट्टरता व बाह्याचारों में घसीटी जा रही जनता को देखकर कबीर का हृदय द्रवित हो उठा था। इसीलिए उनकी वाणी में हिन्दू–मुस्लिम दोनों में व्याप्त विकृतियों पर कुठाराघात होता है। नाटककार ने तात्कालिक धर्मांधता, अनाचार, तानाशाही आदि के सामाजिक परिप्रेक्ष्य में कबीर के निर्भीक, प्रखर, सत्यान्वेषी व्यक्तित्व को चित्रित किया है।

कबीर की रचनाएं प्रायः दृश्य को अर्थ भी देती हैं और एक मोड़ भी। उनमें मानवीय संवेदना है और व्यंग्य भी। 'कबिरा खड़ा बजार में' अपनी कल्पना शक्ति, सृजन और कला में हिन्दी के रचनात्मक–समसामयिक नाटकों की श्रेणी में आता है। भीष्म साहनी की दृष्टि में कबीर की आध्यात्मिक दृष्टि और सामाजिक चेतना कोई दूरी या विरोध नहीं है। वे पूरक हैं और परस्पर अभिन्न रूप से संबद्ध हैं। नाटककार ने खड़ी बोली, भोजपुरी व अवधी का मिला–जुला रूप प्रस्तुत किया है, क्योंकि ऐसा होने से ही बात बन सकती थी।

3.6 मुख्य शब्दावली

- **नेजा** : तराजू।
- **परिवेश** : वातावरण।
- **यथार्थता** : सच्चाई।

टिप्पणी

- **प्रभात** : सुबह।
- **मिथ्या** : झूठा।
- **तबका** : वर्ग।
- **आडंबर** : दिखावा।
- **बूककर** : पीस कर।
- **जड़ता** : मूर्खता।
- **अवाम** : जनता।
- **अंकुश** : नियंत्रण।

3.7 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर

1. हानूश (1977 में)
2. कबीर के समूचे जीवन पर
3. (क) सही, (ख) गलत
4. कबीर कालीन भी है और समकालीन भी
5. अन्याय, शोषण और बाह्याडंबरों के विरुद्ध संत कबीर के तेजस्वी व्यक्तित्व को।
6. (क) सही, (ख) गलत
7. रचनात्मक–समसामयिक नाटकों की श्रेणी में।
8. खड़ी बोली, भोजपुरी व अवधी का मिला–जुला रूप।
9. (क) गलत, (ख) सही

3.8 अभ्यास हेतु प्रश्न

लघु–उत्तरीय प्रश्न

1. भीष्म साहनी के व्यक्तित्व एवं कृतित्व पर संक्षिप्त में प्रकाश डालिए।
2. एक नाटककार के रूप में भीष्म साहनी की विशेषताएं बताइए।
3. 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक का सार–तत्व लिखिए।
4. 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक में किन–किन कुरीतियों का वर्णन किया गया है?
5. प्रस्तुत नाटक में किस भाषा शैली का प्रयोग हुआ है? स्पष्ट कीजिए।

दीर्घ–उत्तरीय प्रश्न

1. भीष्म साहनी की नाट्य कला का विस्तार से वर्णन कीजिए।
2. 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक के प्रतिपाद्य को व्याख्यायित कीजिए।

टिप्पणी

3. 'कबिरा खड़ा बजार में' नाटक का समीक्षात्मक विश्लेषण कीजिए।
4. सामाजिक परिप्रेक्ष्य में कबीर की भूमिका को स्पष्ट कीजिए।
5. वर्तमान परिप्रेक्ष्य में 'कबिरा खड़ा बजार में' की प्रासंगिकता पर प्रकाश डालिए।

3.9 आप ये भी पढ़ सकते हैं

1. विवेक द्विवेदी, *भीष्म साहनी : उपन्यास साहित्य,* वाणी प्रकाशन, दिल्ली।
2. भीष्म साहनी, *कबीर खड़ा बजार में,* राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली।
3. डॉ. के. अजिता, *नाटककार भीष्म साहनी,* जवाहर पुस्तकालय, मथुरा।
4. डॉ. सुरैया शेख, *नाटककार भीष्म साहनी,* विनय प्रकाशन, कानपुर।

इकाई 4 कहानी

टिप्पणी

इकाई की रूपरेखा

4.0 परिचय
4.1 इकाई के उद्देश्य
4.2 पुरस्कार : जयशंकर प्रसाद
- 4.2.1 व्यक्तित्व एवं कृतित्व
- 4.2.2 पुरस्कार : मूलपाठ
- 4.2.3 कथासार
- 4.2.4 मुख्य अवतरणों की व्याख्या
- 4.2.5 कहानी के तत्वों के आधार पर 'पुरस्कार' की समीक्षा

4.3 पूस की रात : प्रेमचंद
- 4.3.1 व्यक्तित्व एवं कृतित्व
- 4.3.2 पूस की रात : मूलपाठ
- 4.3.3 कथासार
- 4.3.4 मुख्य अवतरणों की व्याख्या
- 4.3.5 कहानी के तत्वों के आधार पर 'पूस की रात' की समीक्षा

4.4 परदा : यशपाल
- 4.4.1 व्यक्तित्व एवं कृतित्व
- 4.4.2 परदा : मूलपाठ
- 4.4.3 कथासार
- 4.4.4 मुख्य अवतरणों की व्याख्या
- 4.4.5 कहानी के तत्वों के आधार पर 'परदा' की समीक्षा

4.5 वापसी : उषा प्रियंवदा
- 4.5.1 व्यक्तित्व एवं कृतित्व
- 4.5.2 वापसी : मूलपाठ
- 4.5.3 कथासार
- 4.5.4 मुख्य अवतरणों की व्याख्या
- 4.5.5 कहानी के तत्वों के आधार पर 'वापसी' की समीक्षा

4.6 सारांश
4.7 मुख्य शब्दावली
4.8 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
4.9 अभ्यास हेतु प्रश्न
4.10 आप ये भी पढ़ सकते हैं

4.0 परिचय

हिन्दी साहित्य की सर्वाधिक लोकप्रिय विधा कहानी है। यद्यपि कहानी अपने आधुनिक रूप में पश्चिम की देन है किंतु कथा–कहानी की परंपरा प्रत्येक देश में बड़ी पुरानी है। मनोरंजन एवं उपदेश इन दो तत्वों को केंद्रित करके कहानी आदिम काल से ही कही सुनी जाती रही है। इसका संबंध अंग्रेजी की छोटी कहानी से बताया गया है। हिन्दी कहानी के उद्‌गम के स्रोत–'वेदों,' 'पुराणों', 'रामायण', 'महाभारत', 'जैन गाथाओं, 'जातक कथाओं', 'हितोपदेश', 'पंचतंत्र–कथाओं', 'वेताल–पंचविंशति', 'सिंहासनद्वात्रिंशिका', 'शुक–सप्तति', 'बृहत–कथा',

टिप्पणी

'कथा सरित सागर' में मिलते हैं। वस्तुतः हिन्दी कहानी के निर्माण में एक ओर भारतीय आख्यायिकाओं की परंपरा सहायक एवं प्रेरणा–स्रोत के रूप में कार्य करती है, दूसरी ओर पाश्चात्य रूप–विधान का उस पर पूरा प्रभाव परिलक्षित होता है। हिन्दी कहानियों का प्रारंभ अंग्रेजी और बांग्ला के प्रभाव एवं माध्यम से हुआ है। वाशिंगटन इरविंग, अलेक्जेंडर पुश्किन, एडगर एलेन पो, किपलिंग, गाल्सवर्दी, एच.जी.वेल्स, अरनाल्ड बेनेट, मोपासां, चेखव आदि पाश्चात्य कहानीकारों का प्रत्यक्ष या परोक्ष प्रभाव हिन्दी कहानी के विकास में सहायक हुआ है।

इस इकाई में हिन्दी की कुछ सर्वश्रेष्ठ कहानियों जैसे– जयशंकर प्रसाद कृत 'पुरस्कार', प्रेमचंद की 'पूस की रात', यशपाल द्वारा रचित 'परदा' और उषा प्रियंवदा की 'वापसी' के मूल पाठ के सहित समीक्षात्मक विश्लेषण किया गया है।

4.1 इकाई के उद्देश्य

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप–

- जयशंकर प्रसाद की कालजयी रचना 'पुरस्कार' का विश्लेषणात्मक अध्ययन कर पाएंगे;
- यथार्थवादी लेखक प्रेमचंद द्वारा रचित कहानी 'पूस की रात' पर मनोवैज्ञानिक रूप से विचार कर पाएंगे;
- मध्यमवर्गीय परिवार के सत्य को दर्शाती यशपाल कृत मार्मिक कहानी 'परदा' की मूल संवेदना की समीक्षा कर पाएंगे;
- उषा प्रियंवदा द्वारा रचित कहानी 'वापसी' के विभिन्न पहलुओं को समझ पाएंगे।

4.2 पुरस्कार : जयशंकर प्रसाद

छायावाद के आधार स्तंभों में से एक जयशंकर प्रसाद अंतर्राष्ट्रीय ख्यातिलब्ध साहित्यकार हैं। इनकी प्रतिनिधि काव्यकृति 'कामायनी' वैश्विक स्तर पर लोकप्रिय है। जयशंकर प्रसाद ने साहित्य से जुड़ी प्रत्येक विधा में अपनी लेखनी का प्रयोग किया है। काव्य, कहानी, उपन्यास, नाटक तथा निबंध सभी विधाओं में उन्होंने अपनी अमिट छाप छोड़ी है। हिन्दी साहित्य के फलक पर अपनी लेखनी से जयशंकर प्रसाद ने अपनी एक अलग पहचान बनाई है। कहते हैं प्रसाद जी जब नौ साल के थे तब अपने गुरु रसमयसिद्ध जी को कविता लिख कर दिखाई थी। साहित्य में उन्होंने ब्रजभाषा से पदार्पण किया था। शुरुआत में प्रसाद जी ने 'कलाधर' उपनाम से ब्रजभाषा में कविताएं लिखीं। बाद में वे खड़ी बोली में कविता लिखने लगे।

4.2.1 व्यक्तित्व एवं कृतित्व

जयशंकर प्रसाद का जन्म गोवर्धन सराय मुहल्ले के समृद्ध वैश्य परिवार में 30 जनवरी सन् 1889 ई. में वाराणसी, उत्तर प्रदेश में हुआ था। इनके पितामह बाबू शिवरत्न साहू दान देने

टिप्पणी

में प्रसिद्ध थे और इनके पिता बाबू देवीप्रसाद कलाकारों का आदर करने के लिए विख्यात थे। अपने सुरती के व्यवसाय में नाम–ख्यात होने से शिवरत्न साहू 'सूंघनी साहू' नाम से बनारस में प्रसिद्ध हो गए। बनारस की जनता 'हर हर महादेव' के घोष से इस वंश के लोगों का सम्मान करती थी। यह सम्मान बनारस के महाराज के अतिरिक्त केवल इसी वंश को प्राप्त हुआ।

प्रसाद जी की आरंभिक शिक्षा काशी में हुई, किंतु बाद में घर पर ही इनकी शिक्षा का व्यापक प्रबंध किया गया। इन्होंने संस्कृत, हिन्दी, उर्दू तथा फारसी का अध्ययन घर पर ही किया। प्रसाद बड़े ही प्रतिभाशाली व्यक्तित्व के इनसान थे। उन्हें प्रारंभ से ही ज्ञान के प्रति अभिप्सा तथा विद्या का व्यसन था। प्रसाद जी को अमरकोश, पाणिनी के सूत्र तथा गीता कंठस्थ थी।

जयशंकर प्रसाद जी का बचपन काफी सुख से गुजरा था, परंतु बाद में उन्हें अत्यंत दुख भी झेलना पड़ा। बारह वर्ष की उम्र में पिता, पंद्रह वर्ष की उम्र में माता तथा सत्रह वर्ष की उम्र में अपने भाई शुभरतन को इन्होंने खो दिया था। पिता के निधन के बाद से परिवार में जो खींचतान, गृह–कलह और मुकदमेबाजी शुरू हुई उसकी वजह से व्यवसाय लगातार खत्म होता चला गया। परिवार की एकसूत्रता भी खत्म होती चली गयी। फिर भाई शुभरतन ने अपने हौसले, साहस और परिश्रम से व्यवसाय को कुछ व्यवस्थित किया ही था कि वे भी संसार छोड़ कर चले गए। तब व्यवसाय और गृहस्थी का बोझ प्रसाद जी के कंधों पर आ पड़ा।

प्रसाद जी का वैवाहिक जीवन भी कभी सुखद नहीं रह पाया। अपना प्रथम विवाह 1908 ई. में उन्होंने स्वयं किया था। विवाह के उपरांत बीमारी के कारण पहली पत्नी जल्द ही दुनिया से चली गयी। दूसरा विवाह 1916 ई. में किया इस बार भी बीमारी की वजह से पत्नी असमय दुनिया से चली गयी। अब इसके बाद प्रसाद जी घर नहीं बसाना चाहते थे परंतु भाभी के दुख का ख्याल कर 1918 ई. में उन्होंने तीसरा विवाह किया, जिनसे उनके एकमात्र पुत्र शंकर (1922 ई.) का जन्म हुआ।

प्रसाद जी स्वभाव से शांत, विनम्र, स्वाभिमानी, गंभीर, मृदुभाषी, मिलनसार और सहनशील थे। वे कटु से कटु आलोचना का भी उत्तर नहीं देते थे। वे विनोद–प्रिय व्यक्ति थे। उनकी छोटी–सी मित्र मंडली थी जिससे वे खुश रहते थे। प्रसाद जी शिव के उपासक थे। अपने जीवन के 48वें वर्ष के पड़ाव में ही रोग ग्रस्त होने के कारण 15 नवंबर, 1937 ई. को उनका देहावसान हो गया।

कृतित्व

काव्य

प्रसाद जी की काव्य–कृतियों का रचना–क्रम इस प्रकार है– 1. उर्वशी (1909 ई.), 2. वनमिलन (1909 ई.), 3. प्रेमराज्य (1909 ई.), 4. अयोध्या का उद्धार (1910 ई.), 5. शोकोच्छवास (1910 ई.), 6. वभ्रवाहन (1911 ई.), 7. कानन कुसुम (1913 ई.), 8. प्रेमपथिक (1913 ई.), 9. करुणालय (1913 ई.), 10. महाराणा का महत्व (1914 ई.), 11. झरना (1918 ई.), 12. आंसू (1925 ई.), 13. लहर (1933 ई.), 14. कामायनी (1935 ई.)

टिप्पणी

उपन्यास

प्रसाद जी ने निम्नलिखित उपन्यास लिखे हैं– 1. कंकाल (1929 ई.), 2. तितली (1934 ई.), 3. इरावती (अधूरा)।

कहानी संग्रह

1. छाया (1912 ई.), 2. प्रतिध्वनि (1926 ई.), 3. आकाशदीप (1929 ई.), 4. आंधी (1931 ई.), 5. इंद्रजाल (1936 ई.)।

नाटक

प्रसाद जी ने ऐतिहासिक नाटककार के रूप में ख्याति अर्जित की है। प्रमुख नाट्य कृतियां इस प्रकार हैं–

1. सज्जन (1910 ई.), 2. कल्याणी परिणय (1912 ई.), 3. प्रायश्चित (1912 ई.), 4. राज्यश्री (1918 ई.), 5. विशाखा (1921 ई.), 6. आजातशत्रु (1922 ई.), 7. जनमेजय का नागयज्ञ (1926 ई.), 8. स्कन्दगुप्त (1928 ई.), 9. एक घूंट (1930 ई.), 10. चंद्रगुप्त (1931 ई.), 11. ध्रुवस्वामिनी (1933 ई.)।

निबंध

जयशंकर प्रसाद के निबंधों का संग्रह का नाम है 'काव्य कला तथा अन्य निबंध'। इसमें आठ साहित्यिक निबंध संकलित हैं।

4.2.2 पुरस्कार : मूलपाठ

आर्द्रा नक्षत्र; आकाश के काले–काले बादलों की घुमड़, जिसमें देव–दुंदुभी का गम्भीर घोष। प्राची के एक निरभ्र कोने से स्वर्ण–पुरुष झांकने लगा था। देखने लगा महाराज की सवारी। शैलमाला के अंचल में समतल उर्वरा भूमि से सोंधी बास उठ रही थी। नगर–तोरण से जयघोष हुआ, भीड़ में गजराज का चामरधारी शुंड उन्नत दिखाई पड़ा। वह हर्ष और उत्साह का समुद्र हिलोर भरता हुआ आगे बढ़ने लगा।

प्रभात की हेम–किरणों से अनुरंजित नन्हीं–नन्हीं बूंदों का एक झोंका स्वर्ण–मल्लिका के समान बरस पड़ा। मंगल सूचना से जनता ने हर्ष–ध्वनि की।

रथों, हाथियों और अश्वारोहियों की पंक्ति जम गई। दर्शकों की भीड़ भी कम न थी। गजराज बैठ गया, सीढ़ियों से महाराज उतरे। सौभाग्यवती और कुमारी सुंदरियों के दो दल, आम्रपल्लवों से सुशोभित मंगल–कलश और फूल, कुंकुम तथा खीलों से भरे थाल लिए, मधुर गान करते हुए आगे बढ़े।

महाराज के मुख पर मधुर मुस्कान थी। पुरोहित–वर्ग ने स्वस्त्ययन किया। स्वर्ण–रंजित हल की मूठ पकड़कर महाराज ने जुते हुए सुंदर पुष्ट बैलों को चलने का संकेत किया। बाजे बजने लगे। किशोरी कुमारियों ने खीलों और फूलों की वर्षा की।

कोशल का यह उत्सव प्रसिद्ध था। एक दिन के लिए महाराज को कृषक बनना पड़ता। उस दिन इन्द्र–पूजन की धूमधाम होती; गोठ होती। नगर–निवासी उस पहाड़ी भूमि में आनंद मनाते। प्रतिवर्ष कृषि का यह महोत्सव उत्साह से सम्पन्न होता; दूसरे राज्यों से भी युवक राजकुमार इस उत्सव में बड़े चाव से आकर योग देते।

टिप्पणी

मगध का एक राजकुमार अरुण अपने रथ पर बैठा बड़े कुतूहल से यह दृश्य देख रहा था।

बीजों का एक थाल लिए कुमारी मधूलिका महाराज के साथ थी। बीज बोते हुए महाराज जब हाथ बढ़ाते, तब मधूलिका उनके सामने थाल कर देती। यह खेत मधूलिका का था, जो इस साल महाराज की खेती के लिए चुना गया था; इसलिए बीज देने का सम्मान मधूलिका को ही मिला। वह कुमारी थी। सुंदरी थी। कोशेयवसन उसके शरीर पर इधर–उधर लहराता हुआ स्वयं शोभित हो रहा था। वह कभी उसे सम्हालती और कभी अपने रूखे अलकों को। कृषक बालिका के शुभ्र भाल पर श्रमकणों की भी कमी न थी, वे सब बरौनियों में गूंथे जा रहे थे। सम्मान और लज्जा उसके अधरों पर मंद मुस्कराहट के साथ सिहर उठते; किंतु महाराज को बीज देने में उसने शिथिलता नहीं की। सब लोग महाराज का हल चलाना देख रहे थे। विस्मय से, कुतूहल से। और अरुण देख रहा था कृषक कुमारी मधूलिका को। आह कितना भोला सौंदर्य! कितनी सरल चितवन!

उत्सव का प्रधान कृत्य समाप्त हो गया। महाराज ने मधूलिका के खेत का पुरस्कार दिया, थाल में कुछ स्वर्ण मुद्राएं। वह राजकीय अनुग्रह था। मधूलिका ने थाली सिर से लगा ली; किंतु साथ ही उसमें की स्वर्णमुद्राओं को महाराज पर न्योछावर करके बिखेर दिया। मधूलिका की उस समय की ऊर्जस्वित मूर्ति लोग आश्चर्य से देखने लगे! महाराज की भृकुटी भी जरा चढ़ी ही थी कि मधूलिका ने सविनय कहा– देव! यह मेरे पितृ–पितामहों की भूमि है। इसे बेचना अपराध है; इसलिए मूल्य स्वीकार करना मेरी सामर्थ्य के बाहर है। महाराज के बोलने के पहले ही वृद्ध मंत्री ने तीखे स्वर से कहा– अबोध! क्या बक रही है? राजकीय अनुग्रह का तिरस्कार! तेरी भूमि से चौगुना मूल्य है; फिर कोशल का तो यह सुनिश्चित राष्ट्रीय नियम है। तू आज से राजकीय रक्षण पाने की अधिकारिणी हुई, इस धन से अपने को सुखी बना।

राजकीय रक्षण की अधिकारिणी तो सारी प्रजा है, मंत्रिवर!....महाराज को भूमि–समर्पण करने में तो मेरा कोई विरोध न था और न है; किंतु मूल्य स्वीकार करना असम्भव है। –मधूलिका उत्तेजित हो उठी थी।

महाराज के संकेत करने पर मंत्री ने कहा– देव! वाराणसी–युद्ध के अन्यतम वीर–सिंहमित्र की यह एकमात्र कन्या है।– महाराज चौंक उठे– सिंहमित्र की कन्या! जिसने मगध के सामने कोशल की लाज रख ली थी, उसी वीर की मधूलिका कन्या है?

हां, देव!– सविनय मंत्री ने कहा।

इस उत्सव के परम्परागत नियम क्या हैं, मंत्रिवर?– महाराज ने पूछा।

देव, नियम तो बहुत साधारण हैं। किसी भी अच्छी भूमि को इस उत्सव के लिए चुनकर नियमानुसार पुरस्कार–स्वरूप उसका मूल्य दे दिया जाता है। वह भी अत्यंत अनुग्रहपूर्वक अर्थात् भू–सम्पत्ति का चौगुना मूल्य उसे मिलता है। उस खेती को वही व्यक्ति वर्ष–भर देखता है। वह राजा का खेत कहा जाता है।

महाराज को विचार–संघर्ष से विश्राम की अत्यंत आवश्यकता थी। महाराज चुप रहे। जयघोष के साथ सभा विसरजित हुई। सब अपने–अपने शिविरों में चले गए। किंतु मधूलिका

टिप्पणी

को उत्सव में फिर किसी ने न देखा। वह अपने खेत की सीमा पर विशाल मधूक–वृक्ष के चिकने हरे पत्तों की छाया में अनमनी चुपचाप बैठी रही।

रात्रि का उत्सव अब विश्राम ले रहा था। राजकुमार अरुण उसमें सम्मिलित नहीं हुआ– अपने विश्राम–भवन में जागरण कर रहा था। आंखों में नींद न थी। प्राची में जैसी गुलाबी खिल रही थी, वह रंग उसकी आंखों में था। सामने देखा तो मुण्डेर पर कपोती एक पैर पर खड़ी पंख फैलाये अंगड़ाई ले रही थी। अरुण उठ खड़ा हुआ। द्वार पर सुसज्जित अश्व था, वह देखते–देखते नगर–तोरण पर जा पहुंचा। रक्षक–गण ऊंघ रहे थे, अश्व के पैरों के शब्द से चौंक उठे।

युवक–कुमार तीर–सा निकल गया। सिंधुदेश का तुरंग प्रभात के पवन से पुलकित हो रहा था। घूमता–घूमता अरुण उसी मधूक–वृक्ष के नीचे पहुंचा, जहां मधूलिका अपने हाथ पर सिर धरे हुए खिन्न–निद्रा का सुख ले रही थी।

अरुण ने देखा, एक छिन्न माधवीलता वृक्ष की शाखा से च्युत होकर पड़ी है। सुमन मुकुलित, भ्रमर निस्पंद थे। अरुण ने अपने अश्व को मौन रहने का संकेत किया, उस सुषमा को देखने के लिए, परंतु कोकिल बोल उठा। जैसे उसने अरुण से प्रश्न किया–छिः, कुमारी के सोए हुए सौंदर्य पर दृष्टिपात करने वाले धृष्ट, तुम कौन? मधूलिका की आंखें खुल पड़ीं। उसने देखा, एक अपरिचित युवक। वह संकोच से उठ बैठी। भद्रे! तुम्हीं न कल के उत्सव की संचालिका रही हो?

उत्सव! हां, उत्सव ही तो था।

कल उस सम्मान....

क्यों आपको कल का स्वप्न सता रहा है? भद्र! आप क्या मुझे इस अवस्था में संतुष्ट न रहने देंगे?

मेरा हृदय तुम्हारी उस छवि का भक्त बन गया है, देवि!

मेरे उस अभिनय का–मेरी विडम्बना का। आह! मनुष्य कितना निर्दयी है, अपरिचित! क्षमा करो, जाओ अपने मार्ग।

सरलता की देवि! मैं मगध का राजकुमार तुम्हारे अनुग्रह का प्रार्थी हूं– मेरे हृदय की भावना अवगुण्ठन में रहना नहीं जानती। उसे अपनी....।

राजकुमार! मैं कृषक–बालिका हूं। आप नन्दबिहारी और मैं पृथ्वी पर परिश्रम करके जीने वाली। आज मेरी स्नेह की भूमि पर से मेरा अधिकार छीन लिया गया। मैं दुःख से विकल हूं; मेरा उपहास न करो।

मैं कोशल–नरेश से तुम्हारी भूमि तुम्हें दिलवा दूंगा।

नहीं, वह कोशल का राष्ट्रीय नियम है। मैं उसे बदलना नहीं चाहती– चाहे उससे मुझे कितना ही दुःख हो।

तब तुम्हारा रहस्य क्या है?

यह रहस्य मानव–हृदय का है, मेरा नहीं। राजकुमार, नियमों से यदि मानव–हृदय बाध्य होता, तो आज मगध के राजकुमार का हृदय किसी राजकुमारी की ओर न–खिचकर एक कृषक–बालिका का अपमान करने न आता। मधूलिका उठ खड़ी हुई।

टिप्पणी

चोट खाकर राजकुमार लौट पड़ा। किशोर किरणों में उसका रत्नकिरीट चमक उठा। अश्व वेग से चला जा रहा था और मधूलिका निष्ठुर प्रहार करके क्या स्वयं आहत न हुई? उसके हृदय में टीस–सी होने लगी। वह सजल नेत्रों से उड़ती हुई धूल देखने लगी।

मधूलिका ने राजा का प्रतिपादन, अनुग्रह नहीं लिया। वह दूसरे खेतों में काम करती और चौथे पहर रूखी–सूखी खाकर पड़ रहती। मधूक–वृक्ष के नीचे छोटी–सी पर्णकुटीर थी। सूखे डंठलों से उसकी दीवार बनी थी। मधूलिका का वही आश्रय था। कठोर परिश्रम से जो रूखा अन्न मिलता, वही उसकी सांसों को बढ़ाने के लिए पर्याप्त था।

दुबली होने पर भी उसके अंग पर तपस्या की कांति थी। आसपास के कृषक उसका आदर करते। वह एक आदर्श बालिका थी। दिन, सप्ताह, महीने और वर्ष बीतने लगे।

शीतकाल की रजनी, मेघों से भरा आकाश, जिसमें बिजली की दौड़–धूप। मधूलिका का छाजन टपक रहा था! ओढ़ने की कमी थी। वह ठिठुरकर एक कोने में बैठी थी। मधूलिका अपने अभाव को आज बढ़ाकर सोच रही थी। जीवन से सामंजस्य बनाए रखने वाले उपकरण तो अपनी सीमा निर्धारित रखते हैं; परंतु उनकी आवश्यकता और कल्पना भावना के साथ बढ़ती–घटती रहती है। आज बहुत दिनों पर उसे बीती हुई बात स्मरण हुई। दो, नहीं–नहीं, तीन वर्ष हुए होंगे, इसी मधूक के नीचे प्रभात में– तरुण राजकुमार ने क्या कहा था।

वह अपने हृदय से पूछने लगी– उन चाटुकारी के शब्दों को सुनने के लिए उत्सुक–सी वह पूछने लगी– क्या कहा था? दुःख–दग्ध हृदय उन स्वप्न–सी बातों को स्मरण कर सकता था? और स्मरण ही होता, तो भी कष्टों की इस काली निशा में वह कहने का साहस करता। हाय री विडम्बना!

आज मधूलिका उस बीते हुए क्षण को लौटा लेने के लिए विकल थी। दारिद्र्य की ठोकरों ने उसे व्यथित और अधीर कर दिया है। मगध की प्रसाद–माला के वैभव का काल्पनिक चित्र–उन सूखे डंठलों के रंध्रों से, नभ में– बिजली के आलोक में– नाचता हुआ दिखाई देने लगा। खिलवाड़ी शिशु जैसे श्रावण की संध्या में जुगनू को पकड़ने के लिए हाथ लपकाता है, वैसे ही मधूलिका मन–ही–मन कह रही थी। 'अभी वह निकल गया।' वर्षा ने भीषण रूप धारण किया। गड़–गड़ाहट बढ़ने लगी; ओले पड़ने की सम्भावना थी। मधूलिका अपनी जर्जर झोपड़ी के लिए कांप उठी। सहसा बाहर कुछ शब्द हुआ–

कौन है यहां? पथिक को आश्रय चाहिए।

मधूलिका ने डंठलों का कपाट खोल दिया। बिजली चमक उठी। उसने देखा एक पुरुष घोड़े की डोर पकड़े खड़ा है। सहसा वह चिल्ला उठी– राजकुमार!

मधूलिका?– आश्चर्य से युवक ने कहा।

एक क्षण के लिए सन्नाटा छा गया। मधूलिका अपनी कल्पना को सहसा प्रत्यक्ष देखकर चकित हो गई– इतने दिनों बाद आज फिर!

अरुण ने कहा– कितना समझाया मैंने– परंतु....

मधूलिका अपनी दयनीय अवस्था पर संकेत करने देना नहीं चाहती थी। उसने कहा– और आज आपकी यह क्या दशा है?

टिप्पणी

सिर झुकाकर अरुण ने कहा– मैं मगध का विद्रोही निर्वासित कोशल में जीविका खोजने आया हूं।

मधूलिका उस अंधकार में हंस पड़ी– मगध के विद्रोही राजकुमार का स्वागत करे एक अनाथिनी कृषक–बालिका, यह भी एक विडम्बना है, तो भी मैं स्वागत के लिए प्रस्तुत हूं।

शीतकाल की निस्तब्ध रजनी, कुहरे में धुली हुई चांदनी, हाड़ कंपा देने वाला समीर, तो भी अरुण और मधूलिका दोनों पहाड़ी गह्वर के द्वार पर वट–वृक्ष के नीचे बैठे हुए बातें कर रहे हैं। मधूलिका की वाणी में उत्साह था, किंतु अरुण जैसे अत्यंत सावधान होकर बोलता।

मधूलिका ने पूछा– जब तुम इतनी विपन्न अवस्था में हो, तो फिर इतने सैनिकों के साथ रहने की क्या आवश्यकता है।

मधूलिका! बाहुबल ही तो वीरों की आजीविका है। ये मेरे जीवन–मरण के साथी हैं, भला मैं इन्हें कैसे छोड़ देता? और करता ही क्या?

क्यों? हम लोग परिश्रम से कमाते और खाते। अब तो तुम....।

भूल न करो, मैं अपने बाहुबल पर भरोसा करता हूं। नए राज्य की स्थापना कर सकता हूं। निराश क्यों हो जाऊं?– अरुण के शब्दों में कम्पन था; वह जैसे कुछ कहना चाहता था; पर कह न सकता था।

नवीन राज्य! ओहो, तुम्हारा उत्साह तो कम नहीं। भला कैसे? कोई ढंग बताओ, तो मैं भी कल्पना का आनंद ले लूं।

कल्पना का आनंद नहीं मधूलिका, मैं तुम्हें राजरानी के सम्मान से सिंहासन पर बिठाऊंगा! तुम अपने छिने हुए खेत की चिंता करके भयभीत न हो।

एक क्षण में सरल मधूलिका के मन में प्रमाद का अंधड़ बहने लगा– द्वंद्व मच गया। उसने सहसा कहा– आह, मैं सचमुच आज तक तुम्हारी प्रतीक्षा करती थी राजकुमार।

अरुण ढिठाई से उसके हाथों को दबाकर बोला– तो मेरा भ्रम था, तुम सचमुच मुझे प्यार करती हो?

युवती का वक्षस्थल फूल उठा, वह हां भी नहीं कह सकी, ना भी नहीं। अरुण ने उसकी अवस्था का अनुभव कर लिया। कुशल मनुष्य के समान उसने अवसर को हाथ से न जाने दिया। तुरंत बोल उठा– तुम्हारी इच्छा हो, तो प्राणों से पण लगा कर मैं तुम्हें इस कोशल–सिंहासन पर बिठा दूं। मधूलिके! अरुण के खड्ग का आतंक देखोगी? मधूलिका एक बार कांप उठी। वह कहना चाहती थी....नहीं; किंतु उसके मुंह से निकला– क्या?

सत्य मधूलिका, कोशल–नरेश तभी से तुम्हारे लिए चिंतित हैं। यह मैं जानता हूं, तुम्हारी साधारण–सी प्रार्थना वह अस्वीकार न करेंगे। और मुझे यह भी विदित है कि कोशल के सेनापति अधिकांश सैनिकों के साथ पहाड़ी दस्युओं का दमन करने के लिए बहुत दूर चले गए हैं।

टिप्पणी

मधूलिका की आंखों के आगे बिजलियां हंसने लगीं। दारुण भावना से उसका मस्तक विकृत हो उठा। अरुण ने कहा– तुम बोलती नहीं हो?

जो कहोगे, वह करूंगी....मंत्रमुग्ध–सी मधूलिका ने कहा।

स्वर्णमंच पर कोशल–नरेश अर्द्धनिद्रित अवस्था में आंखें मुकुलित किए हैं। एक चामरधारिणी युवती पीछे खड़ी अपनी कलाई बड़ी कुशलता से घुमा रही है। चामर के शुभ्र आंदोलन उस प्रकोष्ठ में धीरे–धीरे संचालित हो रहे हैं। ताम्बूलवाहिनी प्रतिमा के समान दूर खड़ी है।

प्रतिहारी ने आकर कहा– जय हो देव! एक स्त्री कुछ प्रार्थना करने आई है।

आंख खोलते हुए महाराज ने कहा– स्त्री! प्रार्थना करने आई है? आने दो।

प्रतिहारी के साथ मधूलिका आई। उसने प्रणाम किया। महाराज ने स्थिर दृष्टि से उसकी ओर देखा और कहा– तुम्हें कहीं देखा है?

तीन बरस हुए देव! मेरी भूमि खेती के लिए ली गई थी।

ओह, तो तुमने इतने दिन कष्ट में बिताए, आज उसका मूल्य मांगने आई हो, क्यों? अच्छा–अच्छा तुम्हें मिलेगा। प्रतिहारी!

नहीं महाराज, मुझे मूल्य नहीं चाहिए।

मूर्ख! फिर क्या चाहिए?

उतनी ही भूमि, दुर्ग के दक्षिणी नाले के समीप की जंगली भूमि, वहीं मैं अपनी खेती करूंगी। मुझे सहायक मिल गया। वह मनुष्यों से मेरी सहायता करेगा, भूमि को समतल भी बनाना होगा।

महाराज ने कहा– कृषक–बालिके! वह बड़ी ऊबड़–खाबड़ भूमि है। जिस पर वह दुर्ग के समीप एक सैनिक महत्व रखती है।

तो फिर निराश लौट जाऊं?

–सिंहमित्र की कन्या! मैं क्या करूं, तुम्हारी यह प्रार्थना....

देव! जैसी आज्ञा हो!

जाओ, तुम श्रमजीवियों को उसमें लगाओ। मैं अमात्य को आज्ञापत्र देने का आदेश करता हूं।

जय हो देव!– कहकर प्रणाम करती हुई मधूलिका राजमंदिर के बाहर आई।

दुर्ग के दक्षिण, भयावने नाले के तट पर, घना जंगल है, आज मनुष्यों के पद–संचार से शून्यता भंग हो रही थी। अरुण के छिपे वे मनुष्य स्वतंत्रता से इधर–उधर घूमते थे। झाड़ियों को काटकर पथ बन रहा था। नगर दूर था, फिर उधर यों ही कोई नहीं आता था। फिर अब तो महाराज की आज्ञा से वहां मधूलिका का अच्छा खेत बन रहा था। तब इधर की किसको चिंता होती?

एक घने कुंज में अरुण और मधूलिका एक–दूसरे को हर्षित नेत्रों से देख रहे थे। संध्या हो चली थी। उसी निविड़ वन में उन नवागत मनुष्यों को देखकर पक्षीगण अपने नीड़ को लौटते हुए अधिक कोलाहल कर रहे थे।

टिप्पणी

प्रसन्नता से अरुण की आंखें चमक उठीं। सूर्य की अंतिम किरण झुरमुट में घुसकर मधूलिका के कपोलों से खेलने लगी। अरुण ने कहा– चार प्रहर और, विश्वास करो, प्रभात में ही इस जीर्ण–कलेवर कोशल–राष्ट्र की राजधानी श्रावस्ती में तुम्हारा अभिषेक होगा और मगध से निर्वासित मैं एक स्वतंत्र राष्ट्र का अधिपति बनूंगा, मधूलिके!

भयानक! अरुण, तुम्हारा साहस देख मैं चकित हो रही हूं। केवल सौ सैनिकों से तुम...

रात के तीसरे प्रहर मेरी विजय–यात्रा होगी।

तो तुमको इस विजय पर विश्वास है?

अवश्य, तुम अपनी झोंपड़ी में यह रात बिताओ; प्रभात से तो राज–मंदिर ही तुम्हारा लीला–निकेतन बनेगा।

मधूलिका प्रसन्न थी; किंतु अरुण के लिए उसकी कल्याण–कामना सशंक थी। वह कभी–कभी उद्विग्न–सी होकर बालकों के समान प्रश्न कर बैठती। अरुण उसका समाधान कर देता। सहसा कोई संकेत पाकर उसने कहा– अच्छा, अंधकार अधिक हो गया। अभी तुम्हें दूर जाना है और मुझे भी प्राण–पण से इस अभियान के प्रारम्भिक कार्यों को अर्द्धरात्रि तक पूरा कर लेना चाहिए; तब रात्रि–भर के लिए विदा! मधूलिके!

मधूलिका उठ खड़ी हुई। कंटीली झाड़ियों से उलझती हुई क्रम से, बढ़ने वाले अंधकार में वह झोपड़ी की ओर चली।

पथ अंधकारमय था और मधूलिका का हृदय भी निविड़–तम से घिरा था। उसका मन सहसा विचलित हो उठा, मधुरता नष्ट हो गई। जितनी सुख–कल्पना थी, वह जैसे अंधकार में विलीन होने लगी। वह भयभीत थी, पहला भय उसे अरुण के लिए उत्पन्न हुआ, यदि वह सफल न हुआ तो? फिर सहसा सोचने लगी– वह क्यों सफल हो? श्रावस्ती दुर्ग एक विदेशी के अधिकार में क्यों चला जाय? मगध का चिरशत्रु! ओह, उसकी विजय! कोशल–नरेश ने क्या कहा था– 'सिंहमित्र की कन्या।' सिंहमित्र, कोशल का रक्षक वीर, उसी की कन्या आज क्या करने जा रही है? नहीं, 'नहीं, मधूलिका! मधूलिका!!' जैसे उसके पिता उस अंधकार में पुकार रहे थे। वह पगली की तरह चिल्ला उठी। रास्ता भूल गई।

रात एक पहर बीत चली, पर मधूलिका अपनी झोपड़ी तक न पहुंची। वह उधेड़–बुन में विक्षिप्त–सी चली जा रही थी। उसकी आंखों के सामने कभी सिंहमित्र और कभी अरुण की मूर्ति अंधकार में चित्रित होती जाती। उसे सामने आलोक दिखाई पड़ा। वह बीच पथ में खड़ी हो गई। प्रायः एक सौ उल्काधारी अश्वारोही चले आ रहे थे और आगे–आगे एक वीर अधेड़ सैनिक था। उसके बाएं हाथ में अश्व की वल्गा और दाहिने हाथ में नग्न खड्ग। अत्यंत वीरता से वह टुकड़ी अपने पथ पर चल रही थी। परंतु मधूलिका बीच पथ से हिली नहीं। प्रमुख सैनिक पास आ गया; पर मधूलिका अब भी नहीं हटी। सैनिक ने अश्व रोककर कहा– कौन? कोई उत्तर नहीं मिला। तब तक दूसरे अश्वारोही ने कड़ककर कहा– तू कौन है, स्त्री? कोशल के सेनापति को उत्तर शीघ्र दे।

रमणी जैसे विकार–ग्रस्त स्वर में चिल्ला उठी– बांध लो, मुझे बांध लो। मेरी हत्या करो। मैंने अपराध ही ऐसा किया है।

टिप्पणी

सेनापति हंस पड़े, बोले– पगली है।

पगली नहीं, यदि वही होती, तो इतनी विचार–वेदना क्यों होती? सेनापति! मुझे बांध लो। राजा के पास ले चलो।

क्या है, स्पष्ट कह!

श्रावस्ती का दुर्ग एक प्रहर में दस्युओं के हस्तगत हो जाएगा। दक्षिणी नाले के पार उनका आक्रमण होगा।

सेनापति चौंक उठे। उन्होंने आश्चर्य से पूछा– तू क्या कह रही है?

मैं सच कह रही हूं; शीघ्रता करो।

सेनापति ने अस्सी सैनिकों को नाले की ओर धीरे–धीरे बढ़ने की आज्ञा दी और स्वयं बीस अश्वारोहियों के साथ दुर्ग की ओर बढ़े। मधूलिका एक अश्वारोही के साथ बांध दी गई।

श्रावस्ती का दुर्ग, कोशल राष्ट्र का केंद्र, इस रात्रि में अपने विगत वैभव का स्वप्न देख रहा था। भिन्न राजवंशों ने उसके प्रांतों पर अधिकार जमा लिया है। अब वह केवल कई गांवों का अधिपति है। फिर भी उसके साथ कोशल के अतीत की स्वर्ण–गाथाएं लिपटी हैं। वही लोगों की ईर्ष्या का कारण है। जब थोड़े–से अश्वारोही बड़े वेग से आते हुए दुर्ग–द्वार पर रुके, तब दुर्ग के प्रहरी चौंक उठे। उल्का के आलोक में उन्होंने सेनापति को पहचाना, द्वार खुला। सेनापति घोड़े की पीठ से उतरे। उन्होंने कहा– अग्निसेन! दुर्ग में कितने सैनिक होंगे।

सेनापति की जय हो! दो सौ।

उन्हें शीघ्र ही एकत्र करो; परंतु बिना किसी शब्द के। सौ को लेकर तुम शीघ्र ही चुपचाप दुर्ग के दक्षिण की ओर चलो। आलोक और शब्द न हों।

सेनापति ने मधूलिका की ओर देखा। वह खोल दी गई। उसे अपने पीछे आने का संकेत कर सेनापति राजमंदिर की ओर बढ़े। प्रतिहारी ने सेनापति को देखते ही महाराज को सावधान किया। वह अपनी सुख–निद्रा के लिए प्रस्तुत हो रहे थे; किंतु सेनापति और साथ में मधूलिका को देखते ही चंचल हो उठे। सेनापति ने उन्हें कहा– जय हो देव! इस स्त्री के कारण मुझे इस समय उपस्थित होना पड़ा है।

महाराज ने स्थिर नेत्रों से देखकर कहा– सिंहमित्र की कन्या! फिर यहां क्यों? क्या तुम्हारा क्षेत्र नहीं बन रहा है। कोई बाधा? सेनापति! मैंने दुर्ग के दक्षिणी नाले के समीप की भूमि इसे दी है। क्या उसी संबंध में तुम कहना चाहते हो?

देव! किसी गुप्त शत्रु ने उसी ओर से आज की रात में दुर्ग पर अधिकार कर लेने का प्रबंध किया है और इसी स्त्री ने मुझे पथ में यह संदेश दिया है।

राजा ने मधूलिका की ओर देखा। वह कांप उठी। घृणा और लज्जा से वह गड़ी जा रही थी। राजा ने पूछा– मधूलिका, यह सत्य है!

हां, देव!

राजा ने सेनापति से कहा– सैनिकों को एकत्र करके तुम चलो। मैं अभी आता हूं! सेनापति के चले जाने पर राजा ने कहा– सिंहमित्र की कन्या! तुमने एक बार फिर कोशल

टिप्पणी

पर उपकार किया। यह सूचना देकर तुमने पुरस्कार का काम किया है। अच्छा, तुम यहीं ठहरो। पहले उन आततायियों का प्रबंध कर लूं।

अपने साहसिक अभियान में अरुण बंदी हुआ और दुर्ग उल्का के आलोक में अतिरंजित हो गया। भीड़ ने जयघोष किया। सबके मन में उल्लास था। श्रावस्ती दुर्ग आज दस्यु के हाथ में जाने से बचा। आबाल–वृद्ध–नारी आनंद से उन्मत्त हो उठे।

उषा के आलोक में सभा–मण्डप दर्शकों से भर गया। बंदी अरुण को देखते ही जनता ने रोष से हुंकार करते हुए कहा– 'वध करो!' राजा ने सबसे सहमत होकर आज्ञा दी– 'प्राण–दण्ड!' मधूलिका बुलाई गई। वह पगली–सी आकर खड़ी हो गई। कोशल–नरेश ने पूछा– मधूलिका, तुझे जो पुरस्कार लेना हो, मांग। वह चुप रही।

राजा ने कहा– मेरी निज की जितनी खेती है, मैं सब तुम्हें देता हूं। मधूलिका ने एक बार बंदी अरुण की ओर देखा। उसने कहा– मुझे कुछ न चाहिए। अरुण हंस पड़ा। राजा ने कहा– नहीं, मैं तुझे अवश्य दूंगा। मांग ले।

तो मुझे भी प्राणदंड मिले। कहती हुई वह बंदी अरुण के पास जा खड़ी हुई।

4.2.3 कथासार

'पुरस्कार' कहानी 'कृषि महोत्सव' से शुरू होती है। इसके लिए मधूलिका के खेत का चयन किया जाता है। इस महोत्सव में मधूलिका सहर्ष भाग लेकर अपने कर्तव्य का निर्वाह भी करती हैं। किंतु चार गुने दाम देकर भी उसे अपने खेत को महाराज को देना स्वीकार नहीं है। इसके लिए वह दुर्ग के पास की बंजर भूमि अपने खेत के बदले में मांगती है। महाराज स्वीकार कर लेते हैं। मधूलिका वहीं रहने लगती है। वहीं उसकी मुलाकात मगध के विद्रोही राजकुमार अरुण से होती है। दोनों में आपसी आकर्षण पैदा हो जाता है। राजकुमार मधूलिका को सुनहरे सपने दिखाता है, कहता है– "कल्पना का आनंद नहीं मधूलिका मैं तुम्हें राजरानी के सम्मान से सिंहासन पर बिठाऊंगा। तुम अपने छिने हुए खेत की चिंता करके भयभीत न हो।"

किंतु, जब विद्रोही राजकुमार अरुण श्रावस्ती दुर्ग पर हमला करने की साजिश में मधूलिका को शामिल करना चाहता है। तब मधूलिका बहुत सोचती है। अंततः यह सोच उसे अपने देश प्रेम की ओर ले जाती है। और वह नाटकीय ढंग से राजकुमार को बंदी बनवा देती है। महाराज इस कृत्य से प्रसन्न होते हैं। उसे पुरस्कृत करने का मन बनाते हैं और मधूलिका से कहते हैं– "मेरे निज की जितनी खेती है मैं सब तुम्हें देता हूं" इस पर मधूलिका ने कहा– "मुझे कुछ नहीं चाहिए।" यह कहने से पहले मधूलिका ने बंदी अरुण को निहारा। किंतु यह सुनकर अरुण हंस पड़ा। राजा बोला– "नहीं, मैं तुझे अवश्य दूंगा। मांग ले" यह सुना तो मधूलिका बोली– "तो मुझे भी प्राण दंड मिले" और यह कहती हुई वह बंदी अरुण के पास जा खड़ी हुई। पूरी कहानी में संवेदना छायी हुई है। संवेदनशीलता की दृष्टि से महाराज और मधूलिका के चरित्र उत्तम बन पाए हैं।

कहानी की मूल संवेदना में देशप्रेम सर्वोपरि स्थान पर रहा है। साथ ही भूमि प्रेम भी मधूलिका के मन में हिलोरें लेता प्रतीत होता है।

टिप्पणी

4.2.4 मुख्य अवतरणों की व्याख्या

- कोशल का यह उत्सव प्रसिद्ध था। एक दिन के लिए महाराज को कृषक बनना पड़ता। उस दिन इन्द्र–पूजन की धूमधाम होती; गोठ होती। नगर–निवासी उस पहाड़ी भूमि में आनंद मनाते। प्रतिवर्ष कृषि का यह महोत्सव उत्साह से सम्पन्न होता; दूसरे राज्यों से भी युवक राजकुमार इस उत्सव में बड़े चाव से आकर योग देते।

संदर्भ– यह गद्यांश जयशंकर प्रसाद की कहानी 'पुरस्कार' से लिया गया है।

प्रसंग– कोशल के प्रसिद्ध उत्सव 'कृषि महोत्सव' के अवसर का यह प्रसंग है।

व्याख्या– कोशल में प्रत्येक वर्ष बड़ी धूमधाम से 'कृषि महोत्सव' मनाया जाता था। इस वर्ष भी बड़ी धूमधाम और हर्षोल्लास से यह उत्सव मनाया जा रहा है। इस अवसर पर महाराज को कृषक बनकर निर्धारित खेत में बीज डालने (बोने) होते हैं। इस अवसर पर इन्द्र का पूजन भी किया जाता है। नगर के बाल, वृद्ध नर–नारी पहाड़ी भूमि पर खूब आनंद मनाते हैं। इस अवसर पर आस–पास के राजकुमार भी आकर इस महोत्सव में प्रसन्नचित्त हो भाग लेकर आनंद का अनुभव करते हैं।

- महाराज के संकेत करने पर मंत्री ने कहा– देव! वाराणसी–युद्ध के अन्यतम वीर–सिंहमित्र की यह एकमात्र कन्या है।– महाराज चौंक उठे– सिंहमित्र की कन्या! जिसने मगध के सामने कोशल की लाज रख ली थी, उसी वीर की मधूलिका कन्या है?

संदर्भ– पूर्ववत।

प्रसंग– इस बार जिसका खेत कृषि महोत्सव के लिए चुना गया है, उसका परिचय राजा के पूछने पर मंत्री बता रहे हैं–

व्याख्या– मंत्री महाराज के संकेत करने पर बतलाते हैं कि हे देव! वाराणसी युद्ध के शूरवीर सिंहमित्र की यह कन्या मधूलिका का खेत है। यह कन्या वही है। यह सुना तो महाराज आश्चर्य में पड़ गए, बोले– यह सिंहमित्र की कन्या है। उस शूरवीर ने तो मगध के समक्ष कौशल की लाज बचायी थी। यह उस शूरवीर की पुत्री है और ये खेत सिंहमित्र का है। इसकी स्वामिनी उसकी पुत्री ये मधूलिका है।

- शीतकाल की रजनी, मेघों से भरा आकाश, जिसमें बिजली की दौड़–धूप। मधूलिका का छाजन टपक रहा था! ओढ़ने की कमी थी। वह ठिठुरकर एक कोने में बैठी थी। मधूलिका अपने अभाव को आज बढ़ाकर सोच रही थी। जीवन से सामंजस्य बनाए रखने वाले उपकरण तो अपनी सीमा निर्धारित रखते हैं; परंतु उनकी आवश्यकता और कल्पना भावना के साथ बढ़ती–घटती रहती है। आज बहुत दिनों पर उसे बीती हुई बात स्मरण हुई। दो, नहीं–नहीं, तीन वर्ष हुए होंगे, इसी मधूक के नीचे प्रभात में– तरुण राजकुमार ने क्या कहा था।

संदर्भ– पूर्ववत।

टिप्पणी

प्रसंग– दुर्ग के दक्षिण भाग की बंजर भूमि पर मधूलिका ने बसेरा किया हुआ है। उसका उद्देश्य वहां रहकर उस दी गई भूमि पर खेती योग्य भूमि तैयार करने का है। इसीलिए वह वहीं रहकर शीतकाल में निवास करती है।

व्याख्या– इसी बंजर भूमि पर मधूलिका को विद्रोही राजकुमार अरुण मिला था। उसे सामग्री बनाने का आश्वासन देकर और आने का वचन देकर चला गया था। इस बात को सालोंसाल गुजर गए। ऐसे में मधूलिका की झोपड़ी की छत शीतकाल की बारिश से टपकनी शुरू हो गई थी। अपने बचाव में वह सिमटी–सुकड़ी ठिठुरकर एक कोने में बैठी थी। मधूलिका आज अपने अभावग्रस्त जीवन पर विचार कर रही थी। कुछ अधिक ही सोच रही थी। जीवन में संतुलन बनाए रखने के लिए जो साधन जुटाये जाते हैं– उनकी अपनी सीमा होती है। ये सीमा आवश्यकता और कल्पना पर निर्भर करती है। ऐसे ही क्षणों में उसे बीती बात और कल्पना यकायक स्मरण हो आयी। वह सोचने लगी– दो तीन वर्ष पहले इसी मधूक के तले सवेरे–सवेरे विद्रोही राजकुमार अरुण ने उसे क्या कहा था। यही सोचते–सोचते वह अपने में खो सी जाती है।

- सत्य मधूलिका, कोशल–नरेश तभी से तुम्हारे लिए चिंतित हैं। यह मैं जानता हूं तुम्हारी साधारण–सी प्रार्थना वह अस्वीकार न करेंगे। और मुझे यह भी विदित है कि कोशल के सेनापति अधिकांश सैनिकों के साथ पहाड़ी दस्युओं का दमन करने के लिए बहुत दूर चले गए हैं।

संदर्भ– पूर्ववत।

प्रसंग– राजकुमार अरुण अपनी शूरता की शेखी बघारते हुए मधूलिका से कहता है।

व्याख्या– अरुण कहता है, ये बात सच है कि कोशल–नरेश तभी से तुम्हारी फिक्र में हैं जबसे उनको तुम्हारे बारे में पता चला है। ऐसे में, तुम्हारी कोई भी बात मानने से मना नहीं कर पाएंगे। मुझे यह भी ज्ञात है मधूलिका कि इस समय कोशल प्रदेश के अधिकांश सैनिक पहाड़ी दस्युओं से टक्कर लेने और अपने क्षेत्र से उन्हें भगाने के लिए बहुत दूर गए हुए हैं। ये सुनकर मधूलिका विचार मग्न हो गई!

- उषा के आलोक में सभा–मण्डप दर्शकों से भर गया। बंदी अरुण को देखते ही जनता ने रोष से हुंकार करते हुए कहा– 'वध करो!' राजा ने सबसे सहमत होकर आज्ञा दी– 'प्राण–दण्ड!' मधूलिका बुलाई गई। वह पगली–सी आकर खड़ी हो गई। कोशल–नरेश ने पूछा– मधूलिका, तुझे जो पुरस्कार लेना हो, मांग। वह चुप रही।

संदर्भ– पूर्ववत।

प्रसंग– विद्रोही राजकुमार अरुण को बंदी बना लिया गया। उसको सजा सुनाने के लिए दर्शकों से भरे मण्डप में लाया गया। उसके बाद क्या हुआ उसी का वर्णन इन पंक्तियों में है–

व्याख्या– दिन के उजाले में कोशल का सभा–मण्डप दर्शकों से खचाखच भरा था। जैसे ही राजकुमार दस्यु अरुण को मण्डप में एक नियत स्थान पर लाया गया। दर्शक समूह जोश से उबल पड़ा, वे एकजुट होकर मांग करने लगे– 'वध करो'। राजा भी उनके इस निर्णय से सहमत होते हुए बोले और प्राणदण्ड की आज्ञा सुना दी। तत्पश्चात् मधूलिका को भी वहां बुलाया गया। वह पगलायी–सी वहां आ गई। उसे देखकर नरेश ने पूछा– मधूलिका तुमने इस विद्रोही राजकुमार को पकड़वाया। कोशल प्रदेश की रक्षा की। अतः तुम पुरस्कार की अधिकारिणी हो। बताओ, तुम्हें क्या पुरस्कार चाहिए। मांगो, ये सुनकर मधुलिका खामोश रही। सभी उपस्थित जन और स्वयं राजा भी उसकी मांग की प्रतीक्षा करने लगे।

टिप्पणी

4.2.5 कहानी के तत्वों के आधार पर 'पुरस्कार' की समीक्षा

कहानी कला की दृष्टि से 'पुरस्कार' विशेषरूपेण ध्यान आकर्षित करने वाली कहानी है। प्रसाद जी की श्रेष्ठ कहानियों का प्राणतत्त्व–अंतर्द्वंद्व और नाटकीयता लिए यह कहानी भावनात्मकता स्तर तक ले जाती है। हिन्दी कथाकारों में अनुभव वैविध्य की दृष्टि से प्रसाद जी का स्थान अत्यन्त महत्वपूर्ण है।

भारत के प्राचीन और मध्ययुगीन इतिहास के प्रति तो प्रसाद जी का लगाव जाना–पहचाना ही है। किंतु काल और इतिहास के परे सामान्यजन भी उन्हें कथा–रचना के लिए चरित्र बन आकर्षित करते रहे।

कथानक– इसका कथानक भी ऐतिहासिक घटना पर ही आधारित है। किंतु इस कहानी 'पुरस्कार' का कथानक नाटकीयता लिए हुए प्रतीत होता है।

चरित्र चित्रण– चरित्र चित्रण की दृष्टि से 'पुरस्कार' कहानी बोलती कहानी कही जा सकती है।

कृषक बालिका मधूलिका का मन यहां खूब खुला है। वह कुछ न कहते हुए भी जैसे कृषि महोत्सव की परम्परा पर ही प्रश्न–चिह्न लगा देती है। राजकुमार से उसका यह कहना कि 'आज मेरी स्नेह–भूमि पर से मेरा अधिकार छीन लिया गया है। मैं दुख से विकल हूं..' उसकी मनःस्थिति को उजागर करता है। किंतु उसके बाद शुरू होता है प्रेम और कर्तव्य के बीच अंतर्द्वंद्व का ऐसा सिलसिला जो मधूलिका के चरित्र को ऊंचाइयों के उत्तुंग शिखर पर स्थापित कर देता है। अपने पात्रों के चरित्रों में भीतर भी जो कुछ संभव है, प्रसाद उसे बखूबी पकड़ लेते हैं। चरित्र चित्रण की दृष्टि से महाराज का चरित्र भी उत्कृष्ट बन पड़ा है।

कथोपकथन– इस कहानी का कथोपकथन देश प्रेम, त्याग, प्रेम और बलिदान की सीमा में बंधा हुआ है। यह बात सिंहमित्र, मधूलिका, राजकुमार और महाराज के चरित्रों के चित्रण से सिद्ध हो जाती है।

देशकाल, वातावरण योजना– इस कहानी का वातावरण अत्यन्त सजीव हो उठा है। घटनाएं चलचित्र की भांति घटती चली जाती हैं, वह भी क्रमबद्ध तरीके से। देशकाल का भी पूरा ध्यान कहानीकार ने अपनी इस कहानी में रखा है। कहानी का शीर्षक भी अत्यन्त सोच–विचार कर रखा गया । आवेग इस कहानी का आधार अवश्य है लेकिन विवेकहीन हो जाना जैसे प्रसाद के प्रमुख पात्रों को कहीं भी स्वीकार नहीं है। इस कहानी के अंत को लेकर बड़ी चर्चाएं हुईं किन्तु इससे इतर अंत कहानी को कहां पहुंचा देगा, यह भी विचार करने योग्य मुद्दा है।

टिप्पणी

भाषा–शैली– इस कहानी की भाषा–शैली कहानी के कथानक के अनुकूल ही बन पड़ी है। इसके इस एक संवाद से ही यह बात स्पष्ट हो जाती है–''राजकीय रक्षण की अधिकारी तो सारी प्रजा है।'' मधूलिका का यह कथन कहानी का फलक विस्तृत करता है। इस कहानी की भाषा संस्कृतनिष्ट होने के साथ–साथ विशुद्ध हिन्दी का पुट लिए हुए है। शैली पात्रानुसार रही है।

उद्देश्य– कहानी अपने उद्देश्य में पूर्ण सफल कही जा सकती है। मधूलिका का देश प्रेम और व्यक्तिगत प्रेम दोनों ही अपने आप में अपनी–अपनी ऊंचाइयां लिए हुए हैं। कहानी का उद्देश्य देश–प्रेम को दर्शाना था, सो, कहानी अपने इस उद्देश्य में सफल रही है।

4.3 पूस की रात : प्रेमचंद

हिन्दी कथा साहित्य के क्षेत्र में प्रेमचंद–युग प्रवर्तक कहे जाते हैं। उन्होंने सुप्त जन–चेतना को जगा दिया। इन्होंने हिन्दी–जगत को कुल नौ कहानी–संग्रह दिए हैं। इन कहानियों में जन–जीवन की प्रगति, ग्राम्य जीवन की सुंदर झांकियां हैं। प्रेमचंद को जनजीवन की गहन अनुभूति थी। वे गांवों के सरल जीवन से अत्यंत प्रेरित थे किंतु उसकी दुर्दशा से दुखी भी थे। इसलिए उनके पात्र यथार्थ के अत्यंत समीप हैं। प्रेमचंद एक महान कथाकार थे। आज भी वे नवीन कथाकारों के प्रेरणास्रोत माने जाते हैं।

4.3.1 व्यक्तित्व एवं कृतित्व

अपनी प्रगति जांचिए

1. जयशंकर प्रसाद का जन्म कहां हुआ था?
2. प्रसाद जी की किन्हीं दो काव्य–कृतियों का नाम बताइए।
3. पुरस्कार कहानी की शुरुआत किस महोत्सव से होती है?
4. सही–गलत बताइए–
   (क) चरित्र चित्रण की दृष्टि से 'पुरस्कार' कहानी मूक कहानी है।
   (ख) 'पुरस्कार' कहानी अपने उद्देश्य में पूर्णतः सफल कही जा सकती है।

प्रेमचंद का जन्म भारत में जब हुआ, भारत अंग्रेजों का गुलाम था। हां, एक बात थी कि सैंकड़ों वर्षों के मुस्लिम शासकों के रूढ़िवादी एवं स्वार्थवादी परम्परा के विरुद्ध अंग्रेजों के भारत में आगमन के साथ नवजागरण का बिगुल बज चुका था। जनमानस के कई शताब्दियों से कुन्द मस्तिष्क में जागृति का स्फुरण प्रारम्भ हो चुका था परन्तु वह मात्र स्फुरण ही था। हिन्दी कथा साहित्य में जीवन का अध्ययन करने वाले प्रेमचंद का जन्म 31 जुलाई, सन् 1880 में बनारस जिले लमही नामक ग्राम में एक सामान्य कायस्थ परिवार में हुआ था। उनके पिताजी का नाम अजायबराय था। वे निम्न मध्यवर्गीय परिवार के थे और वहीं डाकखाने में एक लिपिक थे। जीविका के लिए थोड़ी–सी खेती भी थी। डाकखाने से उन्हें 20 रुपये पारिश्रमिक के रूप में मिलते थे जो घर का खर्च चलाने के लिए पर्याप्त नहीं थी। घर सदैव आर्थिक तंगी का शिकार ही रहता था। मुंशी प्रेमचंद का मूल का नाम धनपतराय था किन्तु उनके चाचा उन्हें नवाबराय के नाम से पुकारते थे। जब प्रेमचंद पांच वर्ष के थे, तभी से उन्होंने पढ़ना शुरू कर दिया था। पढ़ने में वे कुशाग्र बुद्धि थे। इनकी शिक्षा की शुरुआत ऊर्दू भाषा में हुई। अपनी विपन्नता की स्थिति के सम्बन्ध में प्रेमचंद ने लिखा कि– ''मैंने कभी बारह आने से अधिक का जूता नहीं पहना है और कभी चार आने गज से ज्यादा का कपड़ा नहीं पहना।''

प्रेमचंद की माता आनन्दी देवी परम सुशीला और संतोषी स्वभाव की थी लेकिन दुर्भाग्य से जब प्रेमचंद मात्र सात वर्ष के थे, उनका स्वर्गवास हो गया। माता का स्वर्गवास हो जाने पर प्रेमचंद एक तरह से अनाथ ही हो गए। उनके पिता अजायबराय ने कुछ

टिप्पणी

दिनों बाद अपना दूसरा विवाह कर लिया। प्रेमचंद विमाता को सदैव चाची कहकर पुकारा करते थे। विमाता का व्यवहार प्रेमचंद के प्रति सदैव द्वेषपूर्ण रहा। अतः बचपन से ही वह उस पावन स्नेह की सुखद छाया से वंचित ही रहे जिससे शैशव विकसित होता है। विमाता के उपेक्षित व्यवहार का परिणाम यह हुआ कि बालक मन पर बाह्य वातावरण का प्रभाव पड़ने लगा। वह घर पर कम रहते और अपने समवयस्क साथियों के साथ खेल–कूद में व्यस्त रहते जिस कारण उन्हें पिता से प्रताड़ित होना पड़ता। विमाता और पिता के उपेक्षित व्यवहार ने उन्हें संवेदनशील बना दिया और वे गांव वालों के बीच रह उनके मनोविज्ञान से वंचित होने लगे जब प्रेमचंद 13 वर्ष के थे, उनके पिता का स्थानांतरण गोरखपुर हो गया और तब उन्हें शहर के हाईस्कूल में भर्ती कर दिया गया। शहर के स्कूल में भर्ती होने पर उनकी रुचि अध्ययन की ओर आकर्षित हुई, किन्तु उनकी घुमक्कड़ी प्रवृत्ति वैसी ही बनी रही। 15 वर्ष की आयु में ही उनका विवाह हो गया। उनकी पत्नी कुरूप तो थीं ही, वाणी से भी कर्कश थीं जिससे उनकी कभी पटी नहीं। इस शादी (बेमेल) में उनकी विमाता का बहुत हाथ था, विमाता के पिता ने ही यह शादी कराई थी। प्रेमचंद के विवाह के सालभर बाद ही उनके पिता का निधन हो गया और घर का सारा उत्तरदायित्व इनके कंधों पर आ पड़ा। आर्थिक संकट का उन पर पहाड़ ही टूट पड़ा। वह दिन भर बनारस में पढ़ते, शाम को ट्यूशन पढ़ाते और रात को अपने घर पहुंचते। इस समय अपनी दशा का वर्णन करते हुए प्रेमचंद लिखते हैं– "जब पिता की मृत्यु हुई, घर में मेरी स्त्री थी, विमाता थी, उनके दो बालक थे और आमदनी एक पैसे भी नहीं थी। घर में जो कुछ लेई–पूंजी थी, वह पिताजी की बीमारी और क्रियाक्रम में खर्च हो गयी थी।" इस अभाव की विकरालता ने फिर भी उन्हें हताश नहीं किया। उनमें प्रगति करने की इच्छा सदैव बलवती होती रही।

उन्होंने किसी तरह हाईस्कूल पास कर लिया। फिर उन्हें पाठशाला में 18 रुपये प्रतिमाह वेतन पर पाठशाला में सह–अध्यापक की नौकरी मिल गई। इस बीच उन्हें विमाता के कटु व्यवहारों और कर्जदारों और गरीबी के अनेक कटु अनुभव हुए। अठारह रुपये की नौकरी उन्हें वरदानस्वरूप लगी। उन्होंने अपने वकील बनने के सपनों को छोड़ते हुए अध्यापक की नौकरी कर ली। प्रेमचंद एक संघर्षशील व्यक्तित्व के धनी थे अतः उन्होंने कभी परिस्थितियों के सामने सिर नहीं झुकाया। अध्यापन करते हुए ही उन्होंने साहित्य–सृजन के क्षेत्र में पैर रखा। उन्होंने पहला उपन्यास 'हम खुरमा, हम सबाब' लिखा। यह उर्दू भाषा में लिखा गया था। वे साहित्य साधना के साथ अध्ययन में भी लगे रहे। एफ.ए. करने के नौ साल बाद उन्होंने बी.ए. किया। इस बीच उन्होंने सन् 1902 में 'कृष्ण' और 1907 में इनकी सबसे पहली कहानी 'संसार का सबसे अनमोल रत्न' कानपुर के लोकप्रिय उर्दू पत्रिका 'ज़माना' में प्रकाशित हुई। सन् 1902 में प्रेमचंद इलाहाबाद के ट्रेनिंग कॉलेज में प्रवेश लिया और 1904 में जे.सी.टी. की ट्रेनिंग प्रथम श्रेणी में उत्तीर्ण की ट्रेनिंग समाप्त कर वह उसी स्कूल में हेडमास्टर हो गए। सन् 1908 में वह शिक्षा विभाग में सबइन्स्पैक्टर बन गए और स्थानान्तरित होकर हमीरपुर आ गए।

सन् 1985 में इनकी पहली पत्नी इन्हें छोड़कर मायके चली गई और फिर इनके यहां कभी नहीं आई। संवेदनशील और दुखी हृदय प्रेमचंद के दिन और परेशानियों और

टिप्पणी

मायूसी से कटने लगे। उसी समय उनका परिचय शिवरानी देवी नामक एक लेखिका से हुआ जो बाल विधवा थीं। उनसे प्रेरित होकर प्रेमचंद ने अपना विवाह उन्हीं से कर लिया परन्तु सरकारी नौकरी के कारण स्थान–स्थान पर भटकने व दौरों पर रहने के कारण उनके स्वास्थ्य पर बुरा प्रभाव पड़ा। इसलिए उन्होंने अपना स्थानान्तरण क़रवा कर पुनः हेडमास्टर की नौकरी स्वीकार कर ली। इन्हीं दिनों उनकी 'पंचपरमेश्वर' नामक कहानी प्रकाशित हुई।

यह समय विश्वव्यापी आर्थिक संकट का था। सम्पूर्ण भारत में स्वतंत्रता को लेकर अशान्ति थी और स्वतंत्रता के दीवाने देशभक्त अपने प्राणों की आहुति प्रसन्नतापूर्वक दे रहे थे। वे देशभक्ति से प्रेरित होकर स्वतंत्रता आन्दोलन में कूद पड़े। उनकी लेखनी देशप्रेम की कहानियों का सृजन करने लगी। प्रथम कहानी संग्रह 'सोजेवतन' के नाम से प्रकाशित हुआ। सरकार ने इस कहानी संग्रह की सभी प्रतियां जब्त कर लीं और जलवा दिया और भविष्य में कुछ भी लिखने पर प्रतिबंध लगा दिया जिसके परिणामस्वरूप वह प्रेमचंद के नाम से लिखने लगे। प्रेमचंद को अपना नाम धनपतराय ही सबसे अधिक पसन्द था और वे साहित्य क्षेत्र में प्रेमचंद के नाम से विख्यात होने पर भी पत्र–व्यवहार में पिता द्वारा रखे गये नाम का ही प्रयोग करते थे। इसी बीच गांधी जी का दौरा हुआ, जिससे प्रभावित होकर उन्होंने अपनी 20 वर्ष पुरानी नौकरी छोड़ दी और पूर्णरूपेण साहित्य–रचना में जुट गए और अपनी लेखनी से जनजागरण मंत्र फूंकने लगे। इस समय तक वह 'सेवासदन' की रचना कर चुके थे और 'प्रेमाश्रम' लिखा रहे थे।

प्रेमचंद नैसर्गिक कलाकार थे और ऐसे कलाकार किसी का अस्वाभाविक बन्धन स्वीकार नहीं करते। इसी कारण उनका अधिकारियों से मतभेद होने के कारण काशी के हेडमास्टर पद से भी इस्तीफा दे दिया और सन् 1924 में अकबर–नरेश ने उन्हें अपने यहां बुलाना चाहा तो उन्होंने साफ मना कर दिया। उन्हें चापलूसी अथवा खुशामद जरा भी पसन्द नहीं थी।

सन् 1922–23 में उन्हें 'मर्यादा' नामक मासिक पत्रिका के सम्पादक बने जहां उन्होंने डेढ़ वर्ष तक सम्पादन किया, लेकिन वहां भी वैचारिक वैभिन्यतावश छोड़ना पड़ा। उन्हें 'माधुरी का भी संपादन कार्य 1929 में सौंपा गया। सन् 1930 में उन्होंने अपना पत्र 'हंस' निकालना शुरू किया। सन् 1923 में उन्होंने साझीदारों से मिलकर सरस्वती प्रेस की स्थापना की थी। सरकार ने उन्हें 'राय साहब' की उपाधि देनी चाही, किन्तु वे अपनी प्रतिभा का सौदा करने को तैयार नहीं हुए। सन् 1930 में अपना प्रेस खरीद लिया। उनकी पत्रिका 'हंस' सदैव अर्थाभाव से जूझती रही। सन् 1934 में उन्हें फिल्म कम्पनी में काम करने का अवसर प्राप्त हुआ। वहां भी विचारों के हनन के कारण 3000/– वार्षिक प्रलोभन को छोड़कर वापस आ गए और पुनः साहित्य सेवा में लग गए। सन् 1936 में गोदान का प्रकाशन हुआ। इसी वर्ष उन्होंने प्रगतिशील लेखक संघ की स्थापना की। इसी में उनका काफी समय बीत जाता था। सन् 1936 के 18 जून को गोर्की के निधन पर अपनी–श्रद्धांजलि अर्पित करते हुए मानो अपनी प्रस्थान करने की तैयारी कर ली थी। मुंशी प्रेमचंद ने 8 अक्तूबर, 1936 को विदा ली।

टिप्पणी

कृतित्व

कहानी– यद्यपि प्रेमचंद ने 250 से अधिक कहानियां लिखी हैं जो 'मानसरोवर आठ भागों में प्रकाशित हुई हैं। किन्तु प्रमुख कृतियां इस प्रकार हैं– 'सोजे वतन', 'सप्तसरोज', 'नवनिधि हिन्दी', 'प्रेमपूर्णिमा', 'प्रेम पचीसी', 'प्रेमतीर्थ', 'प्रेम द्वादशी', 'प्रेम प्रतिभा', 'प्रेमपंचमी', 'प्रेम–चतुर्थी', 'पांचफूल', 'कफन', 'समरयात्रा', 'मानसरोवर', 'प्रेमपीयूस', 'प्रेमकुंज', 'सप्तसुमन', 'प्रेरणा', 'प्रेमसरोवर', 'अग्निसमाधि', प्रेमराधा आदि।

नाटक– 'कर्बला', 'संग्राम', 'प्रेम की वेदी'।

उपन्यास– 'इसरारे मुहब्बत', 'प्रतापचन्द्र', 'श्यामा', 'प्रेमा', 'कृष्णा', 'वरदान', 'प्रतिज्ञा', 'सेवासदन', 'प्रेमाश्रम', 'निर्मला', 'रंगभूमि', 'कर्मभूमि', 'कायाकल्प', 'गबन', 'गोदान', 'मंगलसूत्र'।

जीवनियां– 'महात्मा शेखसादी', 'दुर्गादास'।

बालसाहित्य– 'कुत्ते की कहानी'', 'जंगल की कहानियां', 'रामचर्चा'।

अनुवाद– 'ताल्सताय की कहानियां', 'सुखदास', 'अहंकार', 'चांदी की डिबया', 'न्याय', 'हड़ताल', 'आजादकथा', 'पिता का पत्र पुत्री के नाम', 'शबेतार', 'सृष्टि का आरम्भ'।

प्रेमचंद ने कहानीकार और उपन्यासकार दोनों रूपों में हिन्दी कथा साहित्य में युगान्तरकारी परिवर्तन पैदा किया। सत्य और असत्य का संघर्ष ही मूलतः उनके कथा साहित्य के आधार है। उनके कथा साहित्य में एक ओर भारतीय आदर्शवादी सोच है तो दूसरी ओर यथार्थवादी दृष्टिकोण भी जो समसामयिक जीवन की विषमताओं और विसंगतियों को पूरी तीव्रता के साथ उजागर करना चाहती हैं। इसलिए अपने कथा साहित्य के विकास क्रम में वे आदर्श और यथार्थवादी शक्तियों के तनावों और अन्तर्विरोधों से गुजरते हुए आदर्शवादी ढांचे को स्वयं ही तोड़ डालते हैं। दरअसल पुराने युग की विचारधारा से प्रभावित होते हुए भी वे नये युग के साथ खड़े हैं। राष्ट्रीय जीवन और जातीय जीवन की समग्र सच्चाई उनमें मौजूद हैं।

अपने लेखों में प्रेमचंद ने बराबर इस बात पर बल दिया है कि साहित्य की अटारियों, मीनारों, और गुम्बदों की नींव मिट्टी के नीचे दबी पड़ी है। उन्होंने शताब्दियों से पददलित शोषितों मजदूरों, किसानों व गरीबों के दुख–दर्द को अपने साहित्य में सच्ची अभिव्यंक्ति दी है। हजारी प्रसाद द्विवेदी का मानना सही है कि इतने कौशलपूर्ण और प्रामाणिक भाव से वहां ले जाने वाला परिदर्शक हिन्दी–उर्दू की दुनिया में नहीं है। प्रेमचंद के साहित्य में वास्तविकता का रंग इतना चटकीला है कि उनके कलात्मक नियम भी जीवन प्रसंग से सम्बद्ध हैं। वे अपनी रचनाओं का सम्पूर्ण रूपविधान जीवन की वास्तविक जटिलताओं, तनावों और स्थितियों से बुनते हैं।

प्रेमचंद की भाषा बड़ी समृद्ध है। उन्होंने अपनी कहानियों में उर्दू शब्दों के साथ संस्कृत के तत्सम शब्दों का एवं पात्रों के अनुकूल तद्भव एवं देशज शब्दों का प्रसंगानुकूल प्रयोग किया है। इनकी रचनाओं की सबसे बड़ी विशेषता कि इनमें मुहावरों, लोकोक्तियों और सूक्तियों का प्रयोग हुआ है जिसने इनकी भाषा शैली में चार चांद लगा दिए हैं।

टिप्पणी

4.3.2 पूस की रात : मूलपाठ

हल्कू ने आकर स्त्री से कहा– सहना आया है। लाओ, जो रुपये रखे हैं– उसे दे दूं, किसी तरह गला तो छूटे।

मुन्नी झाड़ू लगा रही थी। पीछे फिरकर बोली– तीन ही तो रुपये हैं, दे दोगे तो कम्बल कहां से आवेगा? माघ–पूस की रात कैसे कटेगी? उससे कह दो, फसल पर देंगे। अभी नहीं।

हल्कू एक क्षण अनिश्चित दिशा में खड़ा रहा। पूस सिर पर आ गया, कम्बल के बिना हार (खेत) में रात को वह किसी तरह सो नहीं सकता। मगर सहना मानेगा नहीं, घुड़कियां जमावेगा, गालियां देगा। बला से जाड़ों में मरेंगे, बला तो सिर से टल जायेगी। यह सोचना हुआ वह अपना भारी भरकम डील लिए हुए; जो उसके नाम को झूठ सिद्ध करता था। स्त्री के समीप आ गया और खुशामद करके बोला– ला दे दे, गला तो छूटे। कम्बल के लिए कोई दूसरा उपाय सोचूंगा।

मुन्नी उसके पास से दूर हट गई और आंखें तरेरती हुई बोली– कर चुके दूसरा उपाय! जरा सुनूं तो कौन उपाय करोगे? कोई खैरात दे देगा कम्बल? न जाने कितनी बाकी है, जो किसी तरह चुकने में ही नहीं आती! मैं कहती हूं, तुम क्यों नहीं खेती छोड़ देते? मर–मर काम करो, उपज हो तो बाकी दे दो, चलो छुट्टी हुई। बाकी चुकानी के लिए ही तो हमारा जनम हुआ है। पेट के लिए मजूरी करो। ऐसी खेती से बाज आये। मैं रुपये न दूंगी–न दूंगी!

हल्कू उदास होकर बोला– तो क्या गाली खाऊं?

मुन्नी ने तड़पकर कहा– गाली क्यों देगा, क्या उसका राज है?

मगर यह कहने के साथ ही उसकी तनी हुई भौंहें ढीली पड़ गयीं। हल्कू के उस वाक्य में जो कठोर सत्य था, वह मानो एक भीषण जंतु की भांति उसे घूर रहा था।

उसने जाकर आले पर से रुपये निकाले और लाकर हल्कू के हाथ पर रख दिए। फिर बोली– तुम छोड़ दो अबकी से खेती। मजूरी में सुख से एक रोटी खाने को तो मिलेगी। किसी की धौंस तो न रहेगी। अच्छी खेती है! मजूरी करके लाओ, वह भी उसी में झोंक दो, उस पर धौंस।

हल्कू ने रुपये लिए और इस तरह बाहर चला, मानो अपना हृदय निकालकर देने जा रहा हो। उसने मजूरी से एक–एक पैसा काट–काटकर तीन रुपये कम्बल के लिए जमा किए थे। वह आज निकल जा रहे थे। एक–एक पग के साथ उसका मस्तक अपनी दीनता के भार से दबा जा रहा था।

(2)

पूस की अंधेरी रात! आकाश पर तारे भी ठिठुरते हुए मालूम होते थे। हल्कू अपने खेत के किनारे ऊख के पत्तों की एक छतरी के नीचे बांस के खटोले पर अपनी पुरानी गाढ़े की चादर ओढ़े पड़ा कांप रहा था। खाट के नीचे उसका संगी कुत्ता जबरा पेट में मुंह डाले सर्दी से कूं–कूं कर रहा था। दो में से एक को भी नींद न आती थी।

टिप्पणी

हल्कू ने घुटनियों को गरदन में चिपकाते हुए कहा– क्यों जबरा, जाड़ा लगता है? कहता तो था, घर में पुआल पर लेट रह, तो यहां क्या लेने आए थे! अब खाओ ठंड, मैं क्या करूं! जानते थे मैं यहां हलुआ–पूरी खाने आ रहा हूं, दौड़े–दौड़े आगे–आगे चले आए। अब रोओ नानी के नाम को।

जबरा ने पड़े–पड़े दुम हिलायी और अपनी कूं–कूं को दीर्घ बनाता हुआ एक बार जम्हाई लेकर चुप हो गया। उसकी श्वान–बुद्धि ने शायद ताड़ लिया, स्वामी को मेरी कूं–कूं से नींद नहीं आ रही है।

हल्कू ने हाथ निकालकर जबरा की ठंडी पीठ सहलाते हुए कहा– कल से मत आना मेरे साथ, नहीं तो ठंडे हो जाओगे। यह रांड पछुआ न जाने कहां से बरफ लिए आ रही है! उठूं, फिर एक चिलम भरूं। किसी तरह रात तो कटे! आठ चिलम तो पी चुका। यह खेती का मजा है! और एक भागवान ऐसे पड़े हैं जिनके पास जाड़ा जाए तो गरमी से घबड़ाकर भागे। मोटे–मोटे गद्दे, लिहाफ, कम्बल। मजाल है जाड़े का गुजर हो जाए। तकदीर की खूबी है! मजूरी हम करें, मजा दूसरे लूटें!

हल्कू उठा, गड्ढे में से ज़रा–सी आग निकालकर चिलम भरी। जबरा भी उठ बैठा।

हल्कू ने चिलम पीते हुए कहा– पिएगा चिलम, जाड़ा तो क्या जाता है; हां, जरा मन बदल जाता है।

जबरा ने उसके मुंह की ओर प्रेम से छलकती हुई आंखों से देखा।

हल्कू– आज और जाड़ा खा ले। कल से मैं यहां पुआल बिछा दूंगा। उसी में घुसकर बैठना, तब जाड़ा न लगेगा।

जबरा ने अपने पंजे उसकी घुटनियों पर रख दिए और उसके मुंह के पास अपना मुंह ले गया। हल्कू को उसकी गर्म सांस लगी।

चिलम पीकर हल्कू फिर लेटा और निश्चय करके लेटा कि चाहे कुछ हो अबकी सो जाऊंगा; पर एक ही क्षण में उसके हृदय में कम्पन होने लगा। कभी इस करवट लेता, कभी उस करवट, पर जाड़ा किसी पिशाच की भांति उसकी छाती को दबाए हुए था।

जब किसी तरह न रहा गया, उसने जबरा को धीरे से उठाया और उसके सिर को थपथपाकर उसे अपनी गोद में सुला लिया। कुत्ते की देह से जाने कैसी दुर्गंध आ रही थी, पर वह उसे अपनी गोद में चिपटाए हुए ऐसे सुख का अनुभव कर रहा था, जो इधर महीनों से उसे न मिला था। जबरा शायद समझ रहा था कि स्वर्ग यहीं है, और हल्कू की पवित्र आत्मा में तो उस कुत्ते के प्रति घृणा की गंध तक न थी। अपने किसी अभिन्न मित्र या भाई को भी वह इतनी ही तत्परता से गले लगाता। वह अपनी दीनता से आहत न था; जिसने आज उसे इस दशा को पहुंचा दिया। नहीं, इस अनोखी मैत्री ने जैसे उसकी आत्मा के सब द्वार खोल दिए थे और उसका एक–एक अणु प्रकाश से चमक रहा था।

सहसा जबरा ने किसी जानवर की आहट पायी। इस विशेष आत्मीयता ने उसमें एक नयी स्फूर्ति पैदा कर दी थी, जो हवा के ठंडे झोंकों को तुच्छ समझती थी। वह झपटकर उठा और छपरी के बाहर आकर भूंकने लगा। हल्कू ने उसे कई बार चुमकारकर बुलाया;

पर वह उसके पास न आया। हार में चारों तरफ दौड़–दौड़कर भूंकता रहा। एक क्षण के लिए आ भी जाता, तो तुरन्त ही फिर दौड़ता। कर्तव्य उसके हृदय में अरमान की भांति उछल रहा था।

टिप्पणी

(3)

एक घंटा और गुजर गया। रात ने शीत को हवा से धधकाना शुरू किया। हल्कू उठ बैठा और दोनों घुटनों को छाती से मिलाकर सिर को उनमें छिपा लिया, फिर भी ठंड कम न हुई। ऐसा जान पड़ता था, सारा रक्त जम गया है, धमनियों में रक्त की जगह हिम बह रही है। उसने झुककर आकाश की ओर देखा, अभी कितनी रात बाकी है! सप्तर्षि अभी आकाश में आधे भी नहीं चढ़े। ऊपर आ जाएंगे तब कहीं सबेरा होगा। अभी पहर से ऊपर रात है।

हल्कू के खेत से कोई एक गोली के टप्पे पर आमों का एक बाग था। पतझड़ शुरू हो गई थी। बाग में पत्तियों का ढेर लगा हुआ था। हल्कू ने सोचा, चलकर पत्तियां बटोरूं और उन्हें जलाकर खूब तापूं। रात को कोई मुझे पत्तियां बटोरते देखे तो समझें, कोई भूत है। कौन जाने, कोई जानवर ही छिपा बैठा हो; मगर अब तो बैठे नहीं रहा जाता।

उसने पास के अरहर के खेत में जाकर कई पौधे उखाड़ लिए और उसका एक झाड़ू बनाकर हाथ में सुलगता हुआ उपला लिए बगीचे की तरफ चला। जबरा ने उसे आते देखा, पास आया और दुम हिलाने लगा।

हल्कू ने कहा– अब तो नहीं रहा जाता जबरू! चलो बगीचे में पत्तियां बटोरकर तापें। टांटें हो जाएंगे, तो फिर आकर सोएंगे। अभी तो बहुत रात है।

जबरा ने कूं–कूं करके सहमति प्रकट की और आगे बगीचे की ओर चला।

बगीचे में खूब अंधेरा छाया हुआ था और अंधकार में निर्दय पवन पत्तियों को कुचलता हुआ चला जाता था। वृक्षों से ओस की बूंदें टपटप नीचे टपक रही थी।

एकाएक एक झोंका मेहंदी के फूलों की खुशबू लिए हुए आया।

हल्कू ने कहा– कैसी अच्छी महक आयी जबरू! तुम्हारी नाक में कुछ सुगंध आ रही है?

जबरा को कहीं जमीन पर हड्डी पड़ी मिल गई थी। उसे निचोड़ रहा था।

हल्कू ने आग जमीन पर रख दी और पत्तियां बटोरने लगा। जरा देर में पत्तियों का ढेर लग गया। हाथ ठिठुरे जाते थे। नंगे पांव गले जाते थे। और वह पत्तियों का पहाड़ खड़ा कर रहा था। इसी अलाव में वह ठंड को जलाकर भस्म कर देगा।

थोड़ी देर में अलाव जल उठा। उसकी लौ ऊपर वाले वृक्ष की पत्तियों को छू–छूकर भागने लगी। उस अस्थिर प्रकाश में बगीचे के विशाल वृक्ष ऐसे मालूम होथे थे, मानो उस अथाह अंधकार को अपने सिरों पर संभाले हुए हों। अंधकार के उस अथाह सागर से यह प्रकाश एक नौका के समान हिलता, मचलता हुआ जान पड़ता था।

हल्कू अलाव के सामने बैठा आग ताप रहा था। आज क्षण में उसने दोहर उतारकर बगल में दबा ली, दोनों पांव फैला दिए, मानों ठंड को ललकार रहा हो। 'तेरे जी में आए

सो कर।' ठंड की असीम शक्ति पर विजय पाकर वह विजयगर्व को हृदय में छिपा न सकता था।

टिप्पणी

उसने जबरा से कहा– क्यों जबरा, अब ठंड नहीं लग रही है?

जबरा ने कूं–कूं करके मानो कहा– अब क्या ठंड लगती ही रहेगी?

'पहले से उपाय न सूझा, नहीं इतनी ठंड क्यों खाते!'

जबरा ने पूंछ हिलाई।

'अच्छा, आओ, इस अलाव को कूदकर पार करें। देखें, कौन निकल जाता है। अगर जल गए बच्चा, तो मैं दवा न करूंगा।'

जबरा ने उस अग्नि–राशि की ओर कातर नेत्रों से देखा।

'मुन्नी से कल न कह देना, नहीं लड़ाई करेगी।'

यह कहता हुआ वह उछला और उस अलाव के ऊपर से साफ निकल गया! पैरों में जरा लपट लगी; पर वह कोई बात न थी। जबरा आग के गिर्द घूमकर उसके पास आ खड़ा हुआ।

हल्कू ने कहा– चलो–चलो, इसकी सही नहीं! ऊपर से कूदकर आओ! वह फिर कूदा और अलाव के इस पार आ गया!

(4)

पत्तियां जल चुकी थीं। बगीचे में फिर अंधेरा छाया था। राख के नीचे कुछ–कुछ आग बाकी थी, जो हवा का झोंका आ जाने पर जरा जाग उठती थी; पर एक क्षण में फिर आंखें बंद कर लेती थी।

हल्कू ने फिर चादर ओढ़ ली और गर्म राख के पास बैठा हुआ एक गीत गुनगुनाने लगा। उसके बदन में गर्मी आ गई थी; पर ज्यों–ज्यों शीत बढ़ती जाती थी, उसे आलस्य दबाए लेता था।

जबरा जोर से भूंककर खेत की ओर भागा। हल्कू को ऐसा मालूम हुआ कि जानवरों का एक झुंड उसके खेत में आया है। शायद नीलगायों का झुंड था। उनके कूदने–दौड़ने की आवाजें साफ कान में आ रही थीं। फिर ऐसा मालूम हुआ कि खेत में चर रही हैं। उनके चबाने की आवाज चर–चर सुनाई देने लगी।

उसने दिल में कहा कि– नहीं, जबरा के होते कोई जानवर खेत में नहीं आ सकता। नोच ही डाले। मुझे भ्रम हो रहा है। कहां! अब तो कुछ नहीं सुनाई देता। मुझे भी कैसा धोखा हुआ!

उसने जोर से आवाज लगाई– जबरा, जबरा।

जबरा भूंकता रहा। उसके पास न आया।

फिर खेत के चरे जाने की आहट मिली। अब वह अपने को धोखा न दे सका। उसे अपनी जगह से हिलना जहर लग रहा था। कैसा दंदाया हुआ बैठा था। इस जाड़े–पाले में खेत में जाना, जानवरों के पीछे दौड़ना असह्य जान पड़ा। वह अपनी जगह से न हिला।

टिप्पणी

उसने जोर से आवाज लगाई– हिलो! हिलो! हिलो!!

जबरा फिर भूंक उठा। जानवर खेत चर रहे थे। फसल तैयार है। कैसी अच्छी खेती थी; पर ये दुष्ट जानवर उसका सर्वनाश किए डालते हैं।

हल्कू पक्का इरादा करके उठा और दो–तीन कदम चला; पर एकाएक हवा का ऐसा ठंडा, चुभने वाला, बिच्छू के डंक का–सा भांका लगा कि वह फिर बुझते हुए अलाव के पास आ बैठा और राख को कुरदकर अपनी ठंडी देह को गर्माने लगा।

जबरा अपना गला फाड़े डालता था, नीलगायें खेत का सफाया किए डालती थीं और हल्कू गर्म राख के पास शांत बैठा हुआ था। अकर्मण्यता ने रस्सियों की भांति उसे चारों तरफ से जकड़ रखा था।

उसी राख के पास गर्म जमीन पर वह चादर ओढ़कर सो गया।

सवेरे जब उसकी नींद खुली, तब चारों तरफ धूप फैल गयी थी और मुन्नी कह रही थी– क्या आज सोते ही रहोगे? तुम यहां आकर रम गए और उधर सारा खेत चौपट हो गया।

हल्कू ने उठकर कहा– क्या तू खेत से होकर आ रही है?

मुन्नी बोली– हां, सारे खेत का सत्यानाश हो गया। भला, ऐसा भी कोई सोता है! तुम्हारे यहां मंड़ैया डालने से क्या हुआ?

हल्कू ने बहाना किया– मैं मरते–मरते बचा, तुझे अपने खेत की पड़ी है। पेट में ऐसा दरद हुआ, ऐसा दरद हुआ कि मैं ही जानता हूं!

दोनों फिर खेत के डांड़ पर आए। देखा, सारा खेत रौंदा पड़ा हुआ है और जबरा मंड़ैया के नीचे चित लेटा है, मानो प्राण ही न हो।

दोनों खेत की दशा देख रहे थे। मुन्नी के मुख पर उदासी छायी थी, पर हल्कू प्रसन्न था।

मुन्नी ने चिंतित होकर कहा– अब मजूरी करके मालगुजारी भरनी पड़ेगी।

हल्कू ने प्रसन्न मुख से कहा– रात को ठंड में यहां सोना तो न पड़ेगा।

4.3.3 कथासार

'पूस की रात' कहानी का नायक एक किसान है, जिसे अपनी फसल की बर्बादी से दुखी होने के बजाय प्रसन्नता होती है। क्या यह संभव है। संभव–असंभव को दरकिनार कर यदि इस बात पर गौर करें कि दिन–रात कठिन परिश्रम से फसल उगाने वाले किसान, जिसकी समूची जमा पूंजी वही है, उसी के सहारे उसका जीवन टिका है, उसके नष्ट होने पर वह खुश किस बात पर हो रहा है। एक झटके में यह बात अविश्वसनीय–सी लग सकती है, लेकिन 'पूस की रात' की सच्चाई यही है।

इस सच्चाई को जानने के लिए 'पूस की रात' वाली घटना पर्याप्त नहीं है और न ही हो सकती है। इस सच्चाई को जानने के लिए आपको हल्कू के 'हृदय' में प्रवेश करना पड़ेगा। उसके दर्द को महसूसना होगा। उसकी बेबसी को जानना होगा।

टिप्पणी

कहानी मुख्य रूप से चार प्रसंगों में विज्ञापित है। पहले प्रसंग में– पति–पत्नी की खींचा–तानी है। उलाहना है। खुशामद है। कहानी की शुरुआत कुछ इस तरह से होती है– "हल्कू ने आकर स्त्री से कहा– सहना आया है, लाओ, जो रुपये रखे हैं, उसे दे दूं, किसी तरह गला तो छूटे।" सहना का कर्जदार है हल्कू। मजदूरी करके पाई–पाई जोड़कर तीन रुपये जमा किए हैं कम्बल खरीदने के वास्ते। वह तीन रुपया सहना को दे देना चाहता है। उसे कर्ज से मुक्ति चाहिए। सहना का गाली–गलौज वह बर्दाश्त नहीं कर सकता। सर्दी में मरने–खपने को तैयार है वह लेकिन सहना की हुड़कियां और गालियां सुनने को राजी नहीं।

मुन्नी अर्थात् हल्कू की पत्नी पैसे देने को तैयार नहीं है। वह जानती है यदि पैसा चला गया तो माघ–पूस की रात बिना कम्बल के कैसे कटेगी। हल्कू बगैर कम्बल के जाड़े की रात काट लेगा मगर किसी की धौंस नहीं सुनेगा। मुन्नी रोष में है। उसे लगता, 'न जाने कितनी बाकी है जो किसी तरह चुकने की नहीं आती।' वह तिलमिलाहट से कहती है– 'तुम क्यों नहीं खेती छोड़ देते।' क्या कोई किसान खेती कैसे छोड़ दे! प्रेमचंद इस प्रसंग में खेती किसानी की जटिलता मात्र एक पृष्ठ में उभार कर रख देते हैं। किसानों के लिए खेती छोड़ने के अतिरिक्त कोई दूसरा रास्ता नहीं। मुन्नी इसी बात को दुबारा दोहराती है– 'तुम छोड़ दो अबकी से खेती।' मुन्नी को यकीन है कि 'मजूरी में सुख से एक रोटी खाने को मिलेगी।' किसानी से वह भी नसीब नहीं। यही किसान जीवन की वास्तविकता है। कहानी के इस प्रसंग किसानी जीवन का ब्यौरा नहीं है बल्कि उसकी बदलती हुई चेतना का रेखांकन अधिकार प्रेमचंद उसके जीवन को नहीं टटोलते बल्कि भारतीय किसानों की बदलती हुई मनःस्थितियों को उजागर करते हैं।

हल्कू अपनी जमा पूंजी सहना को दे चुका है। अब उसके पास उतने रुपये नहीं कि पूस की रात से बचने के लिए एक कम्बल खरीद सके। यहां कम्बल उतना जरूरी नहीं, जरूरी है फसल की रखवाली। कहानी के दूसरे प्रसंग में हल्कू अपने खेत की रखवाली कर रहा है। इस प्रसंग में प्रेमचंद सबसे पहले पूस की रात का चित्र कुछ इस तरह से खींचते हैं– 'पूस की अंधेरी रात! आकाश पर तारे भी ठिठुरते हुए मालूम होते थे। हल्कू अपने खेत के किनारे ऊख के पत्तों की एक छतरी के नीचे बांस के खटोले पर अपनी पुरानी गाढ़े को चादर ओढ़े पड़ा कांप रहा था। खाट के नीचे उसका संगी कुत्ता जबरा पेट में मुंह डाले सर्दी से कूं–कूं कर रहा था। दो में से एक को भी नींद न आती थी।' इस जाड़े की रात में हल्कू का संगी जबरा है। खेती की रखवाली का जिम्मा उसकी भी कम नहीं। मालिक को वह अकेले कैसे छोड़ दे? हल्कू जबरा से कहता है– 'क्यों जबरा, जाड़ा लगता है? कहता तो था, घर में पुआल पर लेट रह, तो यहां क्या लेने आये थे। अब खाओ ठंढ़, मैं क्या करूं।' हल्कू का जबरा के प्रति आदमीय रिश्ता बहुत गहरा है। अपना कष्ट उसे स्वीकार है लेकिन जबरा यदि घर पर ही रह जाता तो कम–से–कम वह इस कड़ाके की ठण्ड से बचता लेकिन इस भयानक सर्दी की रात में हल्कू का आसरा जबरा ही है, जिससे वह अपना सुख–दुख बांट सकता है। आठ–आठ चिलम पीने के बाद भी ठण्ड जाने को नाम नहीं लेता। रात कटने को तैयार नहीं। जब हल्कू से नहीं रहा जाता, तब वह जबरा को अपनी गोदी में सुलता है। अजीब–सी मैत्री है उन दोनों के बीच। अजीब–सा अपनापना 'हल्कू

टिप्पणी

की पवित्र आत्मा में तो उस कुत्ते के प्रति घृणा को गंध तक न थी।' अपने मालिक से जबरा इतना स्नेह पाकर यह समझने लगा कि शायद स्वर्ग यही है। इतनी आत्मीयता पाकर उसमें नई स्फूर्ति पैदा हो गई है। ठण्ड उसके आगे घुटने टेकने को लाचार है। प्रेम का रिश्ता करिश्माई होता है और हर जगह समान भी। भावनात्मक आदान–प्रदान अक्सर गुणात्मक होता है। आप जितना प्रेम देंगे उसका दस गुणा मिलेगा। नफरत जितना देंगे, उसका दस गुणा नफरत बदले में मिलेगा। यही गणित है भावनात्मक संबंधों का। एक–दूसरे के लिए प्राण न्यौछावर के लिए सदैव तत्पर। जबरा किसी जानवर की आहट सुनकर खेत की तरफ लपकता है। ठण्ड अब उसके लिए तुच्छ है। जानवर की आहट के प्रतिरोध में वह भूंकना शुरू करता है 'कर्तव्य उसके हृदय में अरमान की भांति उछल' रहा है। इसी स्थान पर 'पूस की रात' का दूसरा प्रसंग समाप्त होता है।

तीसरे प्रसंग में रात आधी बीत चुकी है। ठण्ड ने अपना रौब दिखना शुरू कर दिया है। हल्कू को लगता है मानो उसकी धमनियों में रक्त की जगह बर्फ बह रहा हो! रात अभी आधी बाकी है। हल्कू की आंखों से नींद गायब है। हल्कू के लिए अब ठण्ड बर्दाश्त करना मुश्किल हो रहा है। उसने पत्तियों का ढेर लगाया और अलाव बना दिया। हल्कू अलाव के सामने बैठा आग तापता है। ठण्ड को मानो उसने पछाड़ दिया हो। हल्कू को पछतावा होता है यह उपाय उसे पहले क्यों नहीं सूझी। अगर वह पहले ही आग जला लेता तो इतनी ठण्ड झेलने की नौबत न आती। ठण्ड का प्रकोप कम हो चुका था।

क़हानी का तीसरा प्रसंग यही खत्म होता है और चौथे प्रसंग में हल्कू नींद के आगोश में जा चुका है। पर ज्यों–ज्यों शीत लहर बढ़ती, आलस्य भी बढ़ता जाता है। जबरा जोर–जोर से भूंक रहा है। हल्कू को भी अहसास हो रहा कि जानवरों का झुण्ड खेत में जा घुसा है। फसल चरने की आवाज को वह साफ–साफ सुन सकता है फिर आलस्य के मारे दुबका पड़ा है। वह जानता है जबरा के रहते कोई जानवर खेत में नहीं घुस सकता। हल्कू को लगता है कि उसे भ्रम हो रहा है। लेकिन थोड़ी देर के बाद उसका सारा भ्रम जाता रहा। उसे अब खेत चरे जाने की आवाज स्पष्ट सुनाई दे रही है। जबरा भौंकना जारी रखा है। हल्कू उठकर दो–चार कदम चलता है कि फिर ठण्डे हवा का झोंके से अलाव के पास जा बैठता है। एक तरफ जानवर फसल सफाया कर रहा है, दूसरी तरफ हल्कू गर्म राख के पास शांत बैठे हुए हैं। इस तरह की अकर्मण्यता वास्तव में किसी को भी चौंका सकता है। 'हल्कू' अपने फसल को बचाने के बजाय चादर खींचकर सो जाता है। यह अपने आप में भयानक है। अपनी फसल से कोई मोह नहीं। जानवर चरता है तो चरे। फसल बर्बाद करता है तो करे।

रात बीत चुकी है। चारों तरफ धूप फैल गई है लेकिन हल्कू की नींद टूटी नहीं है। नींद तब टूटती है, जब मुन्नी आकर जगाती है। वह यह भी सूचना देती है कि 'तुम यहां आकर रम गये और उधर सारा खेत चौपट हो गया।' हल्कू पेट दर्द का बहाना बनाता है। टांड़ में आकर देखता है कि सारा खेत रौंदा पड़ा है। जबरा मड़ैया के नीचे इस तरह चित लेटा है कि मानो उसमें जान ही न हो। जबरा अपने मालिक के खेत की रखवाली न कर पाने की वजह से चेतना शून्य हो गया है। मुन्नी भी उदास है पर हल्कू को कोई गम नहीं खेत के उजड़ने का। मानो वह यही चाहता था। मुन्नी जब कहती है– 'अब मजूरी करके

टिप्पणी

मालगुजारी भरनी पड़ेगी।' हल्कू प्रसन्न होकर जवाब देता है कि– 'रात की ठण्ड में यहां सोना तो न पड़ेगा।'

सवाल यहां गंभीर है क्या वास्तव में खेती–किसानी इतनी जटिल हो गई है कि किसान अब इससे मुंह फेरने में अपनी भलाई समझ रहा हूं।' जवाब 'हां', में है। प्रेमचंद ने सत्तर वर्ष पहले जिस चीज के लिए अगाह कर दिया था, उससे हम तनिक भी सचेत नहीं हुए। बल्कि ज्यादा लापरवाह हो गए। नतीजा सबके समक्ष है। किसानों की आत्महत्या का लम्बा सिलसिला जो शुरू हुआ था वह आज भी थमने का नाम नहीं ले रहा है। प्रेमचंद का 'हल्कू' किसानी छोड़कर मजूरी करने को तैयार था लेकिन आज का किसान जीने को तैयार नहीं है। वह सब कुछ को भूलकर मरने को सार्थक मान बैठा है। वास्तव में 'पूस की रात' 'जानवरों के द्वारा समूचा खेत नष्ट कर देना' एक प्रतीक की तरह हमारे सामने आता है। हल्कू जानवरों को पहचानता है लेकिन उसके सामने जैसी विकट परिस्थिति बन चुकी है वह उस जानवर से संघर्ष करना नहीं चाहता। बल्कि उसे 'स्पेश' देता है। निस्संदेह किसानी मानसिकता का अद्‌भुत आख्यान बनकर सामने आती है यह कहानी।

प्रेमचंद की कथा–भाषा हिन्दी साहित्य की उपलब्धि है। रामविलास शर्मा ने उनकी भाषा का विश्लेषण करते हुए लिखा है– "प्रेमचंद की सफलता का रहस्य बहुत कुछ उनकी भाषा में है।" वास्तव में, प्रेमचंद की सहज, सरल और अर्थपूर्ण भाषा में एक सम्मोहन है। उन्होंने उत्कृष्ट कथा–भाषा का निर्माण उस दौर में किया था। जब उर्दू–हिन्दी अपने अस्तित्व के लिए संघर्ष कर रही थी। प्रेमचंद ने उर्दू–हिन्दी का समन्वय कर एक नयी रचनात्मक भाषा का निर्माण किया। इनकी कथा–भाषा समूचे हिन्दी साहित्य के लिए एक उपलब्धि है।

प्रेमचंद ने अपने पूरे साहित्य में ग्रामीण सहज बोलचाल की भाषा का उपयोग किया है। ग्रामीण जीवन के मुहावरे और लोकोक्तियों से भरी उनकी भाषा में गजब का प्रभाव उत्पन्न करने की शक्ति है। विनोद और व्यंग्य का घुल–मिला रूप उनकी कहानियों में भाषा को गहराई प्रदान करती है। प्रेमचंद शब्दों के चयन को लेकर भी पूरी तरह सचेत रहे हैं। उन्हें मालूम है शब्दों से प्रभाव किस तरह उत्पन्न किया जाता है। उन्होंने हिन्दी, उर्दू, फारसी, अरबी और अंग्रेजी के शब्दों का भरपूर उपयोग अपनी रचनाओं में किया है। लोक में प्रचलित शब्दों को उन्होंने गरिमामय तरीके से पेश किया।

प्रेमचंद की भाषा समाज के विसंगतियों और विकृतियों की शिनाख्त करने में पूरी तरह समर्थ है। वे जिस तरह से वाक्य–विलास करते हैं, उससे पूरी घटना का मूर्त रूप दिखाई पड़ने लगता है। प्रेमचंद ने जिस बोधगम्य भाषा का इस्तेमाल अपनी कहानियों में किया है, संभवतः अपनी संवेदनशीलता से कोई दूसरा रचनाकार नहीं कर सका। इस कारण ही आज भी प्रेमचंद की कथा–भाषा का रूप मानक बना हुआ है।

4.3.4 मुख्य अवतरणों की व्याख्या

(1) हल्कू एक क्षण अनिश्चित दशा में खड़ा रहा। पूस सिर पर आ गया, कंबल के बिना हार में रात को वह किसी तरह सो नहीं सकता। मगर सहना मानेगा नहीं। घुड़कियां जमावेगा, गालियां देगा। बला से जाड़ों में मरेंगे, बला तो सिर से टल

टिप्पणी

जाएगी। यह सोचता हुआ वह अपना भारी–भरकम डील–डौल लिए हुए (जो उसके नाम को झूठा सिद्ध करता था) स्त्री के समीप आ गया और खुशामद करके बोला– ला दे दे, गला तो छूटे। कंबल के लिए कोई दूसरा उपाय सोचूंगा।

शब्दार्थ– हार = फसल से युक्त खेल।

प्रसंग– प्रस्तुत गद्य–खंड प्रेमचंद रचित कहानी 'पूस की रात' से उद्धृत है। इस कहानी के माध्यम से लेखक ने तत्कालीन समाज का यथार्थ चित्रण किया है। उस समय महाजनों, जमींदारों का किसानों, मजदूरों के प्रति कैसा व्यवहार होता था, उसका बहुत ही मार्मिक चित्रण करने में सफलता प्राप्त की है। हल्कू एक गरीब किसान है। उस समय किसान सरकार और जमींदार के बीच किस कदर पिसता है, प्रकृति उनको किस प्रकार जमींदारों के समक्ष नाक रगड़ने को मजबूर करती है, इसका हृदयविदारक चित्र खींचने का प्रयास लेखक ने किया है।

व्याख्या– हल्कू महाजन के आदमी सहना के एकाएक घर–पर आ जाने से परेशान हो उठता है। सहना फसल की मालगुजारी लेने आया था। जब वह किसानों के यहां वसूली पर जाता, पैसे न मिलने पर वह किसानों के साथ गाली–गलौच जैसी बदसलूकी करता। हल्कू ने किसी तरह पेट काटकर अबकी ठंड से पहले एक कंबल खरीदने के लिए तीन रुपये बचा रखे हैं क्योंकि फसल की रखवाली के लिए उसे रात में खेत पर सोने जाना पड़ता है जिससे जंगली जानवर फसलों का नुकसान न कर सकें। लेकिन जब सहना उसके घर आ धमकता है तो वह असमंजस में पड़ जाता है कि वह क्या करे? एक तरफ उसे रात की ठंड याद आती है, उसकी भयावहता सोच कर वह कांप उठता है तो दूसरी ओर सहना का क्रूर व्यवहार। अंत में सहना के क्रूर व्यवहार के समक्ष आत्मसम्मान की रक्षा के लिए वह झुक जाता है। वह रात में ठिठुरकर बिता लेना अच्छा समझता है अपेक्षाकृत सहना के क्रूर और अश्लील व्यवहार से। वह सोचने लगता है, बिना कंबल के तो रात कट जाएगी किसी न किसी तरह, किन्तु सहना बिना रुपये लिए मानेगा नहीं, गालियां देगा, बदसलूकी करेगा। वह सोचने लगता है, जाड़ों में मर जाना ठीक है लेकिन इसकी बातें और अपमान सहना नहीं। अपने मन में यही सोचते हुए अपनी काया लिए पत्नी के पास आ गया। उससे खुशामद करते हुए पैसे मांगता है कि लाओ कम्बल के लिए रखे पैसे दे दो, उसे देकर अपना गला छुड़ाऊं। वह अपनी पत्नी को सान्त्वना देते हुए कहता है, कंबल फिर खरीद लूंगा।

इस गद्य खंड में लेखक ने पति के प्रति पत्नी के अनुराग को व्यक्त करते हुए दिखाया है कि वह पत्नी से डरता है पैसे मांगने में, कि वह सुनते ही बिगड़ जाएगी। उसके बिगड़ने का भाव पति के प्रति प्यार का ही द्योतक है क्योंकि पति ठंडी की रात में खेतों की रखवाली के लिए जाता है। इसीलिए पत्नी के समक्ष डरते हुए जाता है।

(2) पूस की रात अंधेरी रात। आकाश पर तारे ठिठुरते हुए मालूम होते थे। हल्कू अपने खेत के किनारे ऊख के पत्तों की छतरी के नीचे बांस के खटोले पर अपनी पुरानी गाढ़े चादर ओढ़े पड़ा कांप रहा था। खाट के नीचे उसका संगी कुत्ता जबरा पेट में मुंह डाले सर्दी से कूं–कूं कर रहा था। दो में से एक को भी नींद न आती थी।

टिप्पणी

प्रसंग– प्रस्तुत गद्यावतरण प्रेमचंद द्वारा रचित 'पूस की रात' नामक कहानी से उद्धृत है। 'पूस की रात' कहानी मुंशी प्रेमचंद की यथार्थ विषय पर की गयी रचना है जिसमें उन्होंने तत्कालीन समाज, वातावरण, जलवायु और सामाजिक व्यवस्था को यथार्थ चित्रण किया है। प्रस्तुत गद्यांश में कहानीकार ने प्रकृति के उस स्वरूप का वर्णन किया है जिसमें सामन्ती वर्ग सुखानुभूति का अनुभव करता है परन्तु सर्वहारा वर्ग– गरीब, मजदूर, किसान– अत्यधिक पीड़ा का अनुभव करता है और जीवन अभाव में काटता है। इस अवतरण में हल्कू जमींदार के अमानवीय व्यवहार से तो पीड़ित है ही, अपनी खेत में खड़ी फसल की सुरक्षा में पूस की चिलचिलाती ठंड में रातभर खेत में खुले आसमान के नीचे बिना पर्याप्त ओढ़ने–बिछाने की व्यवस्था के ठंड से कांपते हुए खेत की रखवाली करता है। अभाव इतना है कि वह अपने लिए एक कंबल तक नहीं खरीद सकता। इन विपन्न परिस्थिति में सर्वहारा वर्ग का साथ भी कोई देने वाला नहीं होता। हल्कू के पास एक कुत्ता है– जबरा जो उसके सुख–दुख का साथी है।

व्याख्या– कहानीकार प्रस्तुत गद्यखंड में पूस महीने में पड़ने वाली विकट ठंडी का वर्णन करते हुए कह रहा है– पूस महीना ठंडी के महीने का मध्यकाल है जब ठंड अपनी यौवन पर होती है, रात अंधेरी, सुनसान स्थान में ठंड और अधिक लगती है। भीड़–भाड़ वाले स्थान में आदमी ठंड झेलते हुए भी एक–दूसरे से बातें कर के रात काट भी सकता है, किन्तु जब आदमी नीरस स्थान पर हो तो मन केवल ठंड पर ही केंद्रित होकर वास्तविकता से अधिक ठंड महसूस करने लगता है, उसी स्थिति का वर्णन इन पंक्तियों में है– पूस की अंधेरी रात थी। ठंड इतनी पड़ रही थी कि शीत पड़ने के कारण आसमान में तारे इस प्रकार झिलमिलाते दिखाई दे रहे थे मानों वे भी ठंड से सिकुड़ते जा रहे थे। इस चिलचिलाती ठंड में हल्कू अपने खेत के बगल में शीत से बचने के लिए गन्ने की पत्तियों से बनी छतरी के नीचे अपनी पुरानी मोटे सूत की बनी चादर ओढ़े कांप रहा था। उसकी खाट के नीचे उसके इन कठिन दिनों का साथी जबरा कुत्ता ठंडी के कारण अपने देह में मुंह डाले कूं–कूं कर रहा था। ठंड इतनी अधिक थी कि दोनों में से किसी को भी नींद न आती थी।

इन पंक्तियों में लेखक ने यह दिखाने का प्रयत्न किया है कि मनुष्य का हृदय इतना क्रूर होता है कि सहना बिना ठंड की परवाह और हल्कू की गरीबी का ध्यान किये उसके कंबल खरीदने के लिए रखे रुपये ले जाता है। उसे यह ख्याल नहीं रहता कि आखिर इस गरीब का बसर कैसे होगा? किन्तु जानवर होकर भी एक कुत्ता उसके साथ रात भर ठंड सहते हुए भी साथ देता है। इस प्रकार लेखक ने अमीरवर्ग की हृदय शून्यता का बहुत सफलतापूर्वक वर्णन किया है।

(3) हल्कू ने हाथ निकाल कर जबरा की पीठ सहलाते हुए कहा– कल से मत आना मेरे साथ, नहीं तो ठंडे हो जाओगे। यह रांड पछुआ न जाने कहां से बरफ लिए आ रही है। उठूं, फिर हम चिलम भरूं। किसी तरह रात तो कटे। आठ चिलम तो पी चुका। यह खेती का मजा है। और हम एक भागवान ऐसे पड़े हैं, जिनके पास जाड़ा जाए तो गर्मी से घबड़ाकर भागे। मोटे–मोटे गद्दे, लिहाफ, कम्बल। मजाल है, जाड़े का गुजर हो जाए। तकदीर की खूबी है। मजूरी हम करें, मजा दूसरे लूटें!

टिप्पणी

प्रसंग– प्रस्तुत गद्यावतरण प्रेमचंद रचित 'पूस की रात' नामक कहानी से उद्धृत है। इस कहानी में प्रेमचंद ने समसामयिक सामाजिक, प्राकृतिक आर्थिक कठिनाइयों का सजीव एवं यथार्थ चित्रण किया है। पूस के महीने में पड़ने वाली ठंड, इस बर्फ सी ठंडी की अंधेरी उस पर भी चलने वाली पछुआ हवा और खुला आसमान के नीचे पड़े दो प्राणी–शरीर के रक्त को जमा देने वाली ठंड का वर्णन करते हुए लेखक कह रहा है।

व्याख्या– हल्कू अपने मोटे गाढ़े चद्दर से हाथ निकालकर अपने इस ठिठुरन भरी ठंड के साथी जबरा की पीठ सहलाते हुए बोला– मानो वह किसी व्यक्ति से कह रहा हो– कल से मत आना मेरे साथ नहीं तो तुम भी इस ठंड में मर जाओगे। इस ठंड भरी रात में चलती हुई पछुआ हवा को जो ठंड की अनुभूति में कई गुना वृद्धि कर देती है, को कोसता हुआ कह रहा है कि एक तो पूस के महीने में वैसे ही ठंड बहुत ज्यादा पड़ती है, उस पर यह पछुआ हवा और भी ठंड में वृद्धि करती जा रही है। वह स्वगत ही बोला– उठूं, एक चिलम और भरूं। वह मन ही मन सोच रहा है, यह चिलम कितनी ठंड रोक लेगी अब तक तो आठ बार चिलम चढ़ा चुका है फिर भी ठंड नहीं गई। यह तो ठंड न लगने का एक मात्र बहाना है। यही सब सोचते हुए वह अपने भाग्य पर रोने लगा। वह अपने मन में कोसने लगा– यह है खेती करने का आनन्द कि रात–दिन पर न खाने का ठिकाना, न रहने का ठिकाना। एक–एक किस्मत वाले ऐसे हैं कि जिनके पास इतने साधन हैं कि ठंड उनके पास जाने से भी घबराती है। उनके पास बिछाने के मोटे–मोटे गद्दे लिहाफ और कम्बल, क्या मजाल की ठंड उनके यहां पहुंच सके। भाग्य भी बड़ी प्रबल है। यह तो मनुष्य की जिन्दगी की बैल और घोड़े के समान है कि सीने फाड़ के बैल धरती को चीरकर अन्न उपजाने में मदद करता है किन्तु चने घोड़े खाते हैं। ठीक वही स्थिति एक किसान और जमींदार की है।

इस गद्य खण्ड की पंक्तियों से साम्यवादी विचारों की झलक मिलती है जो एक मजदूर के हृदय में पूंजीपति को देखकर उत्पन्न होती है।

4.3.5 कहानी के तत्वों के आधार पर 'पूस की रात' की समीक्षा

हिन्दी कथा–साहित्य में प्रेमचंद भाव और कला दोनों ही दृष्टियों से बहुत महान हैं। पहली बार कथा के सच्चे तत्व उनके कथा–साहित्य में अंकुरित और विकसित हुए हैं। वे निश्चय ही हमारे प्रथम कलाकार हैं। उनकी कहानी–कला के विवेचन से यह बात सर्वथा स्पष्ट है। कथानक की दृष्टि से प्रेमचंद का कथा–साहित्य बड़ी व्यापकता लिए हुए है। ऐतिहासिकता, सामाजिक, धार्मिक, राजनैतिक सभी क्षेत्रों से उन्होंने अपनी कहानियों के कथानक लिए हैं। सामाजिक कहानियों में प्रेमचंद को विशेष रूप से सफलता मिली है। ऐसी कहानियों में उन्होंने समाज सुधार, ग्रामीण नागरिक और नारी जीवन की अनेक प्रकार की समस्याओं का चित्रण किया है।

अछूतोद्धार, विधवा विवाह, देवी–देवता, भूत–प्रेत, अंधविश्वास, घूसखोरी, राजकर्मचारियों के अत्याचार, स्वदेश प्रेमियों का त्याग और बलिदान, जमींदारों की निरंकुशता, किसानों की दुर्दशा, वकीलों की कतरब्योंत, महाजनों की सूदखोरी, विमाता की निर्ममता, शिष्यों की गुरुभक्ति और उद्दंडता आदि भारतीय जीवन की कोई ऐसी समस्या नहीं है, जो उनकी कहानियों के विषय में आधार न बनी हो।

टिप्पणी

जिन घटनाओं को प्रेमचंद ने अपनी कहानियों में स्थान दिया है उन्हें बड़े कलात्मक ढंग से हमारे सामने रखा है। तिलिस्मी कहानी की भांति वे केवल वैचित्र्य और कौतूहल प्रधान नहीं हैं, उनका कार्य केवल मनोरंजन करना ही नहीं है, बल्कि वे एक निश्चित उद्देश्य और सिद्धांत को लेकर चलती हैं।

प्रेमचंद की कहानियों के कथोपकथन भी बड़े स्वाभाविक और सजीव हैं। वे सर्वत्र, देश, काल, परिस्थिति, स्वभाव तथा रुचि के अनुकूल हैं। वह शिक्षित–अशिक्षित, राजा–रंक, सेठ–मजदूर सबके मुंह से मर्यादानुकूल उसी की भाषा में बातचीत कराते हैं। इसके साथ ही वह कथोपकथन की सुसंबद्धता, उसकी शृंखला और नियंत्रित स्वरूप का भी ध्यान रखते हैं। प्रेमचंद ने अपनी कहानियों में परिस्थितियों एवं वातावरण का चित्रण बड़े कौशल से किया है। उनके सभी वर्णन सजीव और कथानक के विकास में सहायक हुए हैं। घटनाओं के वर्णन में, घटनाओं की पृष्ठभूमि के चित्रण में, पात्रों के चरित्र को प्रस्तुत करने में सचमुच प्रेमचंद सिद्धहस्त हैं। उनका वर्णन इतना सजीव होता है कि कथा का रूप बिल्कुल जीते–जागते चित्र के समान हमारे सामने खिंच जाता है। पात्र हमारे सामने ही बोल रहे हों। कहीं–कहीं तो यह वर्णन प्रेमचंद की कहानियों का दोष बन गया है। इससे कहानियों में आवश्यक विस्तार हो गया है।

प्रेमचंद की कहानी–कला की उत्कृष्टता का बहुत श्रेय उनकी भाषा को है। प्रेमचंद भाषा के सचमुच के सम्राट हैं। उच्च साहित्यिक हिन्दी, बोलचाल की हिन्दी, उर्दू–हिन्दी के संयोग से बनी हिंदुस्तानी सभी प्रकार की भाषाएं उनकी चेरी थीं और अपने स्वामी के पीछे हाथ जोड़े फिरती थीं। शब्दों का तो उनके पास अटूट खजाना था। अपनी भाषा के द्वारा वे हर भाव को चाहे जैसे व्यक्त कर सकते थे। उनकी भाषा का क्षेत्र सचमुच इतना व्यापक है कि उसमें साहित्य का विद्वान भी, उर्दू का मौलवी भी, गांव का अशिक्षित किसान भी, नगर के प्रतिष्ठित जन, वकील, डॉक्टर, अपनी–अपनी रुचि की भाषा को पा सकते हैं। प्रेमचंद की ऐसी भाषा सरल, सजीव और सादगीपूर्ण है। वह जन समाज द्वारा व्यवहार में लाई जाने वाली भाषा है। कृत्रिमता और आडंबर तो उसमें नाममात्र को भी नहीं है। देश और पात्र के यह सर्वथा अनुकूल है। उनके मुसलमान पात्र खालिस उर्दू बोलते हैं और ग्रामीण पात्र अपनी गांव की भाषाएं। ऐसी स्वाभाविक भाषा बड़ी जिंदादिली लिए हुए है। उसमें बड़ा लोच और रवानगी है। मुहावरों और कहावतों के सफल प्रयोग ने उनके भाषा–सौंदर्य में चार चांद जड़ दिए हैं। भाषा की भांति शैली के भी अनेक रूप हमें देखने को मिलते हैं। यह वर्णनात्मक, संकेतात्मक, चित्रात्मक नाटकीय और हास्य–व्यंग्य प्रधान सभी कुछ है। शिल्प विधान की दृष्टि से प्रेमचंद ने ऐतिहासिक, नाटकीय, आत्मचरित्रात्मक, पत्रात्मक, डायरी–शैली आदि सभी शैलियों में अपनी कहानियां लिखी हैं। ऐतिहासिक शैली को अवश्य उन्होंने अधिक प्रधानता दी है। इस प्रकार की शैली में लिखी गई कहानियों में उन्हें सफलता भी खूब मिली है।

प्रेमचंद का कथा–साहित्य सोद्देश्य है। वह मनोरंजन के लिए नहीं लिखा गया। वह किसी न किसी निश्चित सोद्देश्य का प्रतिपादन करता हुआ चला है। प्रेमचंद का अपना जीवन–दर्शन है, अपनी विचारधारा है, इसी ने उनके कथा–साहित्य के घटना–चक्र को

टिप्पणी

जन्म दिया है और पात्रों की सृष्टि की है। उद्देश्य रूप में प्रेमचंद की कहानियों का मूलाधार परिस्थितियों के बीच मानव–चरित्र की कमजोरियों को दिखाकर उनका बहिष्कार करना है। इसी रूप में प्रेमचंद आदर्शोन्मुखी, यथार्थवादी कलाकार हैं। यथार्थवादी रूप में प्रेमचंद का साहित्य समाज के घिनौने रूप को हमारे सामने रखता है, आदर्शवादी रूप में वह हमें इस घिनौने रूप को बदलने की प्रेरणा देता है। यथार्थवाद और आदर्शवाद का ऐसा सुंदर समन्वय ही प्रेमचंद के कथा–साहित्य की सबसे बड़ी विशेषता है।

हिन्दी कथा–साहित्य के इतिहास पर दृष्टि डालने से यह बात सर्वथा स्पष्ट हो जाती है कि प्रेमचंद का कथा–साहित्य इतना विशाल और व्याप्त है कि उसमें पूरा एक युग समा गया है। एक तरह से वे स्वयं एक कहानी युग के पर्याय थे जिसमें हिन्दी के सच्चे तत्व अंकुरित हुए, विकसित हुए और उनसे भारतीय साहित्य में सुगंधि आई। बांग्ला कहानी साहित्य में टैगोर की भांति उन्होंने हिन्दी कहानी को प्रेरणा दी और उनके भाव क्षेत्र को अधिक से अधिक संपन्न बताया। आज से लगभग 50 वर्ष पूर्व मन्नन द्विवेदी गजपुरी ने प्रेमचंद के विषय में लिखा था–

"आपकी कहानियां हिन्दी संसार में अनूठी चीज हैं। हिन्दी पत्र–पत्रिकाएं आपकी गल्पों के लिए लालायित रहती हैं। कुछ लोगों का विचार है आपकी गल्पें मार्तण्ड रवींद्र बाबू की रचना से टक्कर लेती हैं। ऐसे विद्वान और प्रसिद्ध लेखक के विषय में विशेष लिखना अनावश्यक और अनुचित होगा।"

वास्तव में प्रेमचंद हिन्दी कहानी–साहित्य के युग–प्रवर्तक कलाकार हैं क्योंकि उनकी कहानियों में ही हमें प्रथम बार आधुनिक हिन्दी कहानी साहित्य के नये युग के दर्शन प्राप्त होते हैं। प्रेमचंद से पूर्व जो हिन्दी कहानियां समाचार पत्रों में प्रकाशित हो रही थीं वे नाम–मात्र की कहानियां थीं। कहानी कला के सच्चे तत्व उनमें नहीं थे। प्रेमचंद का समग्र साहित्य भाव और कला की दृष्टि से अद्वितीय है। पहली–पहली बार कथा के सभी तत्व उनकी रचनाओं में अपने पूर्ण निखार के साथ देखे गए जिनका अनुसरण उनके बाद के कथाकारों ने किया।

कथानक

कथानक की दृष्टि से प्रेमचंद के कथा–साहित्य का कैनवास बहुत व्यापक है। उसमें ऐतिहासिक, सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक और कौतुहल आदि सभी बिंदु अपनी पूर्ण छटा के साथ उभर कर आते हैं। इनमें भी सामाजिक दृष्टिकोण और उसकी पकड़ उनकी रचनाओं में देखते ही बनती है। विसंगतियों का भंडार उनकी रचनाओं में समाया हुआ है। कहीं वे समाज को सुधारने की बात करते हैं तो कहीं नारी जीवन की त्रासदी को प्रस्तुत करने लगते हैं। ग्रामीण, और उनमें भी निम्न, गरीब और शोषित वर्ग उनकी कहानियों का विशेष आकर्षण रहे हैं, जहां आम पाठक उनसे जुड़े बिना नहीं रहता। उनमें वह अपने को कहीं न कहीं खड़े अवश्य ही पाता है। प्रेमचंद की कहानियों के कथानक बड़े ही स्वाभाविक होते हैं। उन कथानकों को वे बड़ी कलात्मकता के साथ प्रस्तुत करते हैं। उनकी कहानियों के पात्र मात्र मनोरंजन ही नहीं करते बल्कि एक उद्देश्य और सिद्धांत के साथ दिखलाई देते हैं।

टिप्पणी

चरित्र–चित्रण

उनकी कहानियों में मानव–चरित्रों की बुनावट बड़ी ही सहज, सरल तथा स्वाभाविक होती है। सच कहा जाए तो प्रेमचंद के पहले का हिन्दी साहित्य कहानी के इस मूल तत्व से बिल्कुल ही अछूता था।

चरित्र प्रधान कहानियों को लिखने वालों में प्रेमचंद सर्वप्रथम स्थान पर रहे हैं। उनकी कहानियों के चरित्र काल्पनिक न होकर समाज के ही जीवंत अंग होते हैं। तभी तो उनकी कहानियां वास्तविकता के अधिक समीप होती हैं। इस दृष्टि से प्रेमचंद को मनोवैज्ञानिक माना जाता है। वे सामने वाले के मनोभावों को सहज ही ताड़कर अपनी कहानी के चरित्रों का हिस्सा बना लेते थे। उनके चरित्रों में अच्छाई–बुराई सभी कुछ है। उनकी कहानियों में मजदूर, किसान, सेठ, डॉक्टर, जमींदार, अध्यापक, विद्यार्थी, वैज्ञानिक, बाल–वृद्ध, नर–नारी, विधवा, विमाता, शराबी, संत, महात्मा, भिखारी और चपरासी आदि सभी के चरित्र देखने को मिल जाते हैं। पाठक सहज ही अपने आप को उनमें देख लेता है, अनुमान लगा लेता है। इन सभी के चरित्रों को प्रेमचंद ने अपनी कलात्मक दृष्टि से अपनी रचनाओं में खूब स्वाभाविक रूप से उभारा है।

कथोपकथन

कथोपकथन की दृष्टि से प्रेमचंद की कहानियां बड़ी ही स्वाभाविक और सजीव बन पड़ी हैं। उनमें भारत के जनजीवन की झलक स्पष्ट देखी जा सकती है। उनकी रचनाएं देश, काल, परिस्थिति, स्वभाव तथा रुचि के अनुरूप गढ़ी गई हैं। उनके पात्र मर्यादानुकूल ही भाषा का प्रयोग करते हैं। साथ ही कथोपकथन के नियंत्रित स्वरूप को भी ध्यान में रखते हैं।

देशकाल, वातावरण योजना

प्रेमचंद की प्रत्येक रचना में देशकाल और वातावरण पूर्णरूपेण स्वाभाविक रूप से उभर कर आते हैं। घटनाओं की पृष्ठभूमि के चित्रण में, पात्रों के चरित्र के प्रस्तुतीकरण में प्रेमचंद अद्वितीय हैं। उनका वर्णन अत्यंत सजीव रहता है। अपनी रचनाओं के वातावरण का ताना–बाना बुनने में प्रेमचंद का जवाब नहीं। उनकी प्रत्येक रचना वातावरण प्रधान होती है। देशकाल का भी वे पूर्ण ध्यान रखते हैं।

भाषा–शैली

प्रेमचंद जी की रचनाओं में भाषा का विशेष योगदान रहता है। उनके पात्र भाषा का सहज और सरल प्रयोग करते हैं। उनकी भाषा प्रवाहमयी होती है। उनकी भाषा आम बोलचाल की भाषा है जिसमें उर्दू–हिन्दी मिश्रित रहती है। अतः कह सकते हैं कि उनकी भाषा हिंदुस्तानी भाषा है। शब्दों का चयन भी वे अपनी भाषा में बड़ी ही चतुरता या आवश्यकतानुसार करते हैं। उनकी भाषा में कृत्रिमता बिल्कुल भी नहीं होती। उनकी भाषा में लोच और प्रवाह भरपूर होता है। उनकी रचना में मुहावरे और कहावतें भी आवश्यकतानुसार प्रयोग में लाई जाती हैं जिससे उनकी भाषा और भी रोचक और सौंदर्यमयी बन जाती है।

टिप्पणी

प्रेमचंद की कहानियों में शैली के भी अनेक रूप होते हैं। उनकी शैली वर्णनात्मक, संकेतात्मक, चित्रात्मक, नाटकीय और हास्य–व्यंग्य का पुट लिए होती है। शिल्प विधान की दृष्टि से भी उन्होंने आत्म चरित्रात्मक, ऐतिहासिक, नाटकीय, पत्रात्मक व डायरी–शैली आदि का प्रयोग अपनी रचनाओं में आवश्यकता को देखते हुए किया है। वैसे ऐतिहासिक शैली उनकी प्रिय शैली रही है। इस शैली की कहानियां खासी चर्चित रही हैं।

उद्देश्य

प्रेमचंद का पूरा साहित्य पूर्णरूपेण उद्देश्य पूर्ण है। उसमें मनोरंजन को उतनी ही जगह दी गई है जितनी कि आवश्यक है। अनावश्यक रूप से मनोरंजन तत्व का प्रयोग नहीं किया गया है। उनकी कहानियों का मूलाधार परिस्थितियों के मध्य मानवीय चरित्र की कमजोरियों को दिखलाकर उनका त्याग करना रहा है। इस दृष्टि से प्रेमचंद को आदर्शोन्मुखी तथा यथार्थवादी कथाकार मान सकते हैं। प्रेमचंद की रचनाएं वास्तविकता को उजागर करती प्रतीत होती हैं। वे समाज को बदलने में विश्वास रखते थे, इसलिए आदर्शवाद से अधिक उनका रुझान यथार्थवाद की तरफ ज्यादा अधिक था।

हिन्दी कथा–साहित्य में स्थान

प्रेमचंद का कथा–साहित्य इतना विशाल, सारगर्भित और उद्देश्यपूर्ण है कि उसमें पूरा एक काल समा गया है। वे कहानी–युग के पर्याय बन चुके थे। बांग्ला कहानी साहित्य में जो स्थान रवीन्द्रनाथ ठाकुर को प्राप्त है, वही स्थान हिन्दी साहित्य में प्रेमचंद को भी सर्वसम्मति से मिला हुआ है। उनका हिन्दी कथा–साहित्य बेजोड़ है। तभी तो उनकी अनेकानेक कृतियों के अनुवाद अनेक भाषाओं में हो चुके हैं, हो रहे हैं और आगे भी यूं ही होते रहेंगे। उनकी कहानी आधुनिक युग की कहानियों का दर्पण है। सारांश में प्रेमचंद की कहानियों में कहानी कला के सभी तत्व उपस्थित रहते हैं।

अपनी प्रगति जांचिए

5. प्रेमचंद को उनके चाचा किस नाम से पुकारते थे?
6. प्रेमचंद रचित किन्हीं दो नाटकों के नाम बताइए।
7. प्रेमचंद की प्रत्येक रचना में देशकाल और वातावरण पूर्णरूपेण किस रूप से उभर कर आते हैं?
8. सही–गलत बताइए–
   (क) प्रेमचंद की कहानी कला की उत्कृष्टता का बहुत–सा श्रेय उनकी भाषा को दिया जा सकता है।
   (ख) प्रेमचंद की रचनाओं में कहानियों की विविध शैलियां प्राप्त नहीं होतीं।

4.4 परदा : यशपाल

यशपाल जी आधुनिक हिन्दी कहानी साहित्य में प्रगतिवादी खेमे के प्रतिनिधि कहानीकार माने जाते हैं। वे मार्क्स के विचारों से सर्वाधिक प्रभावित रहे हैं इसीलिए वे समाजवादी दृष्टिकोण के पोषक हैं। उन्होंने कहानी के केवल अपने विचारों का संवाहक माना है। अतः उनकी कहानियां लक्ष्यात्मक एवं सोद्देश्य लिखी गई हैं। उन्होंने वर्षों तक अनवरत साहित्य साधना एवं सेवा की है और बहुत कुछ लिखा है। वे 'समष्टि हित' में 'व्यक्तिहित' के सिद्धांत के नीति सम्मत मानते हैं इसी कारण उनकी कहानियों में सामाजिक प्रतिबद्धता अधिक दिखाई देती है।

यशपाल जी प्रेमचंदोत्तर युगीन प्रमुख कहानीकार हैं जिन्होंने हिन्दी कहानी को राजनैतिक चिन्तन का धरातल और अर्थ तान्त्रिक व्यवस्था के प्रति एक जाग्रत दृष्टिकोण प्रदान किया है और पूंजीवाद व हर प्रकार के शोषण के विरोध में प्रेमचंद से भी आगे बढ़कर खुला विद्रोह किया है। उनका उपन्यास 'झूठा सच' विश्व के उत्कृष्टतम उपन्यासों में से एक माना जाता है।

टिप्पणी

4.4.1 व्यक्तित्व एवं कृतित्व

यथार्थवादी कहानीकारों में प्रेमचंद के बाद यशपाल का नाम हिन्दी कहानी की विकास यात्रा में आदरपूर्वक लिया जाता है। यशपाल का जन्म सन् 1903 में कांगड़ा के पहाड़ी प्रदेश में हुआ था। उनकी प्रारम्भिक शिक्षा कांगडी गुरुकुल में हुई थी। वे लाहौर के डी.ए.वी. स्कूल में पढ़े। बी.ए. परीक्षा उत्तीर्ण की। इनकी माता आर्य समाजी विचारधारा से प्रभावित थीं। वे चाहती थीं, पुत्र भी इसी विचारधारा का पोषक बने इसलिए उन्होंने बालक यशपाल को शिक्षा के लिए गुरुकुल कांगड़ी भेज दिया। उनके अन्तर्मन में वैचारिक संघर्ष की शुरुआत आर्य समाज में हुई। गुरुकुल कांगड़ी में रहते हुए विदेशी दासता के विरुद्ध तीव्र आक्रोश और उसे उखाड़ फेंकने की चिनगारी यहीं उपजी। स्वाधीनता आन्दोलन के तत्कालीन आंदोलन के प्रभाव ने उनके मन में उपजी क्रान्ति की चिनगारी को हवा देकर प्रज्वलित करने का कार्य किया।

अंग्रेजी साम्राज्यवाद के विरुद्ध गांधी जी के असहयोग आन्दोलन से वे कुछ दिन जुड़े रहे लेकिन आर्य समाजी वातावरण और गांधीजी की अहिंसावादी विचारधारा उन्हें अधिक न बांध सके। लाहौर के नेशनल कॉलेज में प्रवेश करने के पश्चात् भगतसिंह और सुखदेव आदि क्रान्तिकारियों के सान्निध्य में आने पर मन में उपजी क्रान्ति की चिनगारी ज्वाला का रूप ग्रहण करती चली गई। सन् 1921 के बाद वे सशस्त्र क्रान्तिकारी आन्दोलन में भागीदारी निभाने लगे थे।

जेल से मुक्त होने के बाद उन्होंने 'विप्लव' नामक मासिक पत्र निकालना शुरू कर दिया। इसके अतिरिक्त उन्होंने 'खताश' और 'नया पथ' का भी सम्पादन किया।

अपनी रचनाओं के मूलभूत सूत्र के विषय में कहते हैं–"व्यक्ति और समाज का जीवन परम्परागत नैतिक धारणाओं और मान्यताओं का अनुसरण करने के लिए नहीं है, समाज की नैतिक मान्यताओं का प्रयोजन सामाजिक व्यवस्था में और समाज के उत्तरोत्तर विकास में सहायक होना है। समाज की परिस्थितियों और जीवन–निर्वाह के तरीकों में परिवर्तन स्वीकार करके अतीत में स्वीकृत मान्यताओं को अपरिवर्तनीय मानने का आग्रह संभव नहीं हो सकता।"

26 दिसम्बर, 1976 को लखनऊ में उनका निधन हो गया।

कृतित्व

यशपाल जी ने साहित्य सृजन की शुरुआत कहानी के रूप में की थी। यशपाल ने सन् 1938 से मृत्युपर्यंत तक लगभग 40 वर्षों तक साहित्य–सेवा की और लगभग 200 से भी अधिक कहानियां लिखीं। इसकी सभी कहानियां सामाजिक समस्याओं पर ही आधारित हैं, अतः इनकी कहानियों में सामाजिक चेतना जागरूक है। इनकी कहानियां चार श्रेणी में रखी जा सकती हैं–

1. सामाजिक,
2. आर्थिक,
3. वैयक्तिक
4. राजनीतिक।

टिप्पणी

सामाजिक कहानियों के अन्तर्गत व्यक्ति–स्वातन्त्र्य, विधवा–विवाह समस्या, प्रेम और विवाह, मुक्त यौन सम्पर्क, परिवार नियोजन आदि आती है। अर्थ वैषम्य के अन्तर्गत मुनाफा खोरी, चोरबाजारी, बेरोजगारी, आदि का चित्रण करते हुए समाजवादी व्यवस्था में ही इनका समाधान बताते हैं।

डॉ. लक्ष्मण दत्त गौतम के अनुसार–"यशपाल यह मानकर चलते हैं कि नारी दरअसल समाज की संयोजक और व्यवस्थापक है। पुरुष समाज–निर्माण और सुव्यवस्था के लिए आभारी है।" उन्होंने नारी स्वातन्त्र्य को आवश्यक माना है। उनकी दृष्टि में विवाह पवित्र बन्धन नहीं, बल्कि एक आदर्श मित्र व प्रेमी का सम्बन्ध है। यशपाल ने अपनी रचनाओं में बहुविवाह, वृद्ध विवाह और अनमेल विवाह की घोर निन्दा की है।

आर्थिक विषमता को उद्घाटित करने वाली इनकी कहानियां हैं–'फूल की चोरी', 'चार आने', 'कर्म–फल', अभिशप्त आदि। 'खच्चर और आदमी' इनकी अनूठी और अनोखी कहानी है जिसमें धार्मिक पाखंडीपन और अंधविश्वास पर कटु व्यंग्य है।

यशपाल की कहानियों में राष्ट्र के राजनीतिक, सामाजिक व वैयक्तिक जीवन का सुस्पष्ट अंकन हुआ है और इस प्रकार यथार्थता के धरातल पर सामाजिक चेतना का सशक्त व सजीव चित्रण सम्भव हो सका है।

अपनी रचनाओं में इन्होंने जीवन की ठोस वास्तविकताओं, जटिलताओं, काल्पनिकता तथा विचारधारा का समन्वय प्रस्तुत करते हुए कहानियों का निर्माण किया। आगे चलकर यशपाल जी उपन्यासकार के रूप में बहुचर्चित हुए। 'झूठा सच' उपन्यास उनकी कृति का आधारस्तम्भ बना और हिन्दी साहित्य ही नहीं, पाश्चात्य जगत के उपन्यासों में ख्याति अर्जित किया। औपन्यासिक विधान में यशपाल जी का चिन्तन क्रान्तिकारी विचार तीव्र प्रखरता के साथ उभरकर सामने अपने चिन्तन को विचारधारा को प्रकट करने के लिए ही उन्होंने निबन्ध लेखन की विधा को स्वीकार कर लिया। इनकी कहानियों की सूची लम्बी है, जैसा कि यह पहले ही बुलाया जा चुका है कि इनकी कहानियों को चार श्रेणी में रखा गया है।

यशपाल जी का समूचा कहानी लेखन समकालीन विसंगतियों, विकृतियों और दुरभिसंधियों के विरुद्ध लड़ाई के हथियार की तरह सामने आया है। उनके कथा साहित्य की घटनाएं जड़, सांस्कृतिक–सामाजिक परम्पराओं और भ्रष्ट व्यवस्था की पोल खोलती हैं। समूची घटनाएं सामाजिक, राजनीतिक और आर्थिक अन्तर्विरोधों के परिपार्श्व में उभरती हैं। व्यवस्था–विरोधी शक्तियों से उनका साहित्य लड़ता–सा प्रतीत होता है।

4.4.2 परदा : मूलपाठ

चौधरी पीरबख्श के दादा चुंगी के महकमे में दरोगा थे। आमदनी अच्छी थी। एक, छोटा, पर पक्का मकान भी उन्होंने बनवा लिया। लड़कों को पूरी तालीम दी। दोनों लड़के एण्ट्रेन्स पास कर रेलवे और डाकखाने में बाबू हो गये। चौधरी साहब की जिंदगी में लड़कों के ब्याह और बाल–बच्चे भी हुए, लेकिन ओहदे में खास तरक्की न हुई, वही तीस और चालीस रुपये माहवार का दर्जा।

टिप्पणी

अपने जमाने की याद कर चौधरी साहब कहते– 'वे भी क्या वक्त थे! लोग मिडिल पास कर डिप्टी–कलक्टरी करते थे और आजकल की तालीम है कि एण्ट्रेन्स तक अंग्रेजी पढ़कर भी लड़के बीस–चालीस से आगे नहीं बढ़ पाते।' बेटे को ऊंचे ओहदों पर देखने का अरमान लिए ही उन्होंने आंखें मूंद लीं।

माशा–अल्लाह, चौधरी साहब के कुनबे में बरक्कत हुई। चौधरी फजलकुरबान रेलवे में काम करते थे। अल्लाह ने उन्हें चार बेटे और तीन बेटियां दीं। चौधरी इलाहीबख्श डाकखाने में थे। उन्हें भी अल्लाह ने चार बेटे और दो लड़कियां बख्शीं।

चौधरी खानदान अपने मकान को हवेली पुकारता था। नाम बड़ा देने पर भी जगह तंग ही रही। दरोगा साहब के जमाने में जनान भीतर था और बाहर बैठक में मोढ़े पर बैठ नैचा गुड़गुड़ाया करते। जगह की तंगी की वजह से उनके बाद बैठक भी जनाने में शामिल हो गई और घर की ड्योढी पर परदा लटक गया। बैठक न रहने पर भी घर की इज्जत का ख्याल था, इसलिए पर्दा बोरी के टाट का नहीं, बढ़िया किस्म का रहता।

जाहिरा दोनों भाइयों के बाल–बच्चे एक ही मकान में रहने पर भी भीतर सब अलग–अलग था। ड्योढ़ी का पर्दा कौन भाई लाये? इस समस्या का हल इस तरह हुआ कि दरोगा साहब के जमाने की पलंग की नई दरियां एक के बाद एक ड्योढ़ी में लटकाई जाने लगीं।

तीसरी पीढ़ी के ब्याह–शादी होने लगे। आखिर चौधरी खानदान की औलाद को हवेली छोड़कर दूसरी जगहें तलाश करनी पड़ीं। चौधरी इलाहीबख्श के बड़े साहबजादे एण्ट्रेन्स पास कर डाकखाने में बीस रुपये की क्लर्की पा गये। दूसरे साहबजादे मिडिल पास कर अस्पताल में कम्पाउण्डर बन गये। ज्यों–ज्यों जमाना गुजरता जाता, तालीम और नौकरी दोनों मुश्किल होती जातीं। तीसरे बेटे होनहार थे। उन्होंने वजीफा पाया। जैसे–तैसे मिडिल कर स्कूल में मुदर्रिस हो देहात चले गये।

चौथे लड़के पीरबख्श प्राइमरी से आगे न बढ़ सके। आजकल की तालीम मां–बाप पर खर्च के बोझ के सिवाय और है क्या? स्कूल की फीस हर महीने और किताबों, नक्शों के लिए रुपये–ही–रुपये।

चौधरी पीरबख्श का भी ब्याह हो गया। मौला के करम से बीवी की गोद भी जल्दी ही भरी। पीरबख्श ने रोजगार के तौर पर खानदान की इज्जत के ख्याल से एक तेल की मिल में मुंशीगिरी कर ली। तालीम ज्यादा नहीं तो क्या, सफेदपोश खानदान की इज्जत का पास तो था। मजदूरी और दस्तकारी उनके करने की चीजें न थीं। चौकी पर बैठते। कलम–दवात का काम था।

बारह रुपया महीना अधिक नहीं होता। चौधरी पीरबख्श को मकान सितवा की कच्ची बस्ती में लेना पड़ा। मकान का किराया दो रुपये था। आसपास गरीब और कमीने लोगों की बस्ती थी। कच्ची गली के बीचोंबीच, गली के मुहाने पर लगे कमेटी के नल से टपकते पानी की काली धार बहती रहती, जिसके किनारे घास उग आई थी। नाली पर मच्छरों और मक्खियों के बादल उमड़ते रहते। सामने रमजानी धोबी की भट्ठी थी, जिसमें से धुआं और सज्जी मिले उबलते कपड़ों की गंध उड़ती रहती। दायीं और बीकानेरी मोचियों के घर थे। बायीं ओर वर्क–शाप में काम करने वाले कुली रहते।

टिप्पणी

इस सारी बस्ती में चौधरी पीरबख्श ही पढ़े–लिखे सफेदपोश थे। सिर्फ उनके ही घर की ड्योढ़ी पर पर्दा था। सब लोग उन्हें चौधरीजी, मुंशीजी कहकर सलाम करते। उनके घर की औरतों को कभी किसी ने गली में नहीं देखा। लड़कियां चार–पांच बरस तक किसी काम–काज से बाहर निकलतीं और फिर घर की आबरू के ख्याल से उनका बाहर निकलना मुनासिब न था। पीरबख्श खुद ही मुस्कुराते हुए सुबह–शाम कमेटी के नल से घड़े भर लाते।

चौधरी की तनख्वाह पन्द्रह वर्ष में बारह से अट्ठारह हो गई। खुदा की बरक्कत होती है, तो रुपये–पैसे की शक्ल में नहीं, आस–औलाद की शक्ल में होती है। पन्द्रह वर्ष में पांच बच्चे हुए। पहले तीन लड़कियां बाद में दो लड़के।

दूसरी लड़की होने को थी तो पीरबख्श की वाल्दा मदद के लिए आईं। वालिद साहब का इन्तकाल हो चुका था। दूसरा कोई भाई वाल्दा की फिक्र करने आया नहीं, वे छोटे लड़के के ही यहां रहने लगीं।

जहां बाल–बच्चे और घर–बाहर होता है, सौ किस्म की झंझटें होती ही हैं। कभी बच्चे को तकलीफ है, तो कभी जच्चा को। ऐसे वक्त में कर्ज की जरूरत कैसे न हो? घर–बार हो, तो कर्ज भी होगा ही।

मिल की नौकरी का कायदा पक्का होता है। हर महीने की सात तारीख को गिनकर तनख्वाह मिल जाती है। पेशगी से मालिक को चिढ़ है। कभी बहुत जरूरत पर ही मेहरबानी करते। जरूरत पड़ने पर चौधरी घर की कोई छोटी–मोटी चीज गिरवी रखकर उधार ले आते। गिरवी रखने से रुपये के बारह आने ही मिलते। ब्याज मिलाकर सोलह आने हो जाते और फिर चीज के घर लौटकर आने की सम्भावना न रहती।

मोहल्ले में चौधसी पीरबख्श की इज्जत थी। इज्जत का आधार था घर के दरवाजे पर लटका पर्दा। भीतर जो हो, पर्दा सलामत रहता। कभी बच्चों की खींच–खांच या बेदर्द हवा के झौंकों से उसमें छेद हो जाते, तो परदे की आड़ से जनाने हाथ सुई–धागा ले उसकी मरम्मत कर देते।

दिनों का खेल! मकान की ड्योढी के किवाड़ गलते–गलते बिल्कुल गल गये। कई दफे कसे जाने से पेच टूट गये और सुराख ढीले पड़ गये। मकान–मालिक सुरजू पाण्डे को उसकी फिक्र न थी। चौधरी कभी जाकर कहते–सुनते तो उत्तर मिलता– 'कौन बड़ी रकम थमा देते हो? दो रूपल्ली किराया और वह भी छः–छः महीने का बकाया। जानते हो लकड़ी का क्या भाव है। न हो मकान छोड़ जाओ।' आखिर किवाड़ गिर गये। रात में चौधरी उन्हें जैसे–तैसे चौखट से टिका देते। रात–भर दहशत रहती कि कहीं कोई चोर न आ जाये।

मोहल्ले में सफेदपोशी और इज्जत होने पर भी चोर के लिए घर में कुछ न था। शायद एक भी साबित कपड़ा या बरतन चोर को ले जाने के लिए न मिलता। पर चोर तो चोर है। छीनने के लिए कुछ भी न हो, तो भी चोर का डर तो होता ही है। वह चोर जो ठहरा!

चोर से ज्यादा फिक्र थी आबरू की। किवाड़ रहने पर पर्दा ही आबरू का रखवारा था। वह पर्दा भी तार–तार होते–होते एक रात आंधी में किसी भी हालत में लटकने लायक न रह गया। दूसरे दिन घर की एकमात्र पुश्तैनी दरी दरवाजे पर लटक गई। मोहल्ले वालों ने देखा

टिप्पणी

और चौधरी को सलाह दी–'अरे चौधरी, इस जमाने में दरी को यों काहे खराब करोगे? बाजार से लाकर टाट का टुकड़ा न लटका दो!' पीरबख्श टाट की कीमत भी आते–जाते कई दफा पूछ चुके थे। दो गज टाट आठ आने से कम में न मिलता था। हंसकर बोले– 'होने दो, क्या है? हमारे यहां पक्की हवेली में भी ड्योढ़ी पर दरी का ही पर्दा रहता था।'

कपड़े की महंगी के इस जमाने में घर की पांचों औरतों के शरीर से कपड़े जीर्ण होकर यों गिर रहे थे, जैसे पेड़ अपनी छाल बदलते हैं; पर चौधरी साहब की आमदनी से दिन में एक दफे किसी तरह पेट भर सकने के लिए आटे के अलावा कपड़े की गुंजाइश कहां? खुद उन्हें नौकरी पर जाना होता। पायजामे में जब पैबन्द संभालने की ताब न रही, मारकीन का एक कुर्त्ता–पायजामा जरूर हो गया, पर लाचार थे।

गिरवी रखने के लिए घर में जब कुछ भी न हो, गरीब का एकमात्र सहायक है पंजाबी खान। रहने की जगह भर देखकर ही वह रुपया उधार दे सकता है। दस महीने पहले गोद के लड़के बरकत के जन्म के समय पीरबख्श को रुपये की जरूरत आ पड़ी। कहीं और कोई प्रबन्ध न हो सकने के कारण उन्होंने पंजाबी खान बबर अलीखां से चार रुपये उधार ले लिए थे।

बबर अलीखां का रोजगार सितवा के उस कच्चे मुहल्ले में अच्छा–खासा चलता था। बीकानेरी मोची, वर्कशाप के मजदूर और कभी–कभी रमजानी धोबी सभी बबर मियां से कर्ज लेते रहते। कई दफे चौधरी पीरबख्श ने बबरअली को कर्ज और सूद की किश्त न मिलने पर अपने हाथ के डण्डे से ऋणी का दरवाजा पीटते देखा था। खान को वे शैतान समझते थे, लेकिन लाचार हो जाने पर उसी की शरण लेनी पड़ी। चार आना रुपया महीना पर चार रुपया कर्ज लिया। शरीफ खानदानी, मुसलमान भाई का ख्याल कर बबरअली ने एक रुपया माहवार की किश्त मान ली। आठ महीने में कर्ज अदा होना तय हुआ।

खान की किश्त न दे सकने की हालत में अपने घर के दरवाजे पर फजीहत हो जाने की बात का ख्याल कर चौधरी के रोएं खड़े हो जाते। सात महीने फाका करके भी वे किसी तरह से किश्त देते चले गये; लेकिन जब सावन में बरसात पिछड़ गयी और बाजरा भी रुपये का तीन सेर मिलने लगा, किश्त देना संभव न रहा। खान सात तारीख की शाम को ही आया। चौधरी पीरबख्श ने खान की दाढ़ी छू और अल्ला की कसम खा एक महीने की मुआफी चाही। अगले महीने एक का सवा देने का वायदा किया। खान टल गया।

भादों में हालत और भी परेशानी की हो गई। बच्चों को मां की तबीयत रोज–रोज गिरती जा रही थी। खाया–पिया उसके पेट में न ठहरता। पथ्य के लिए उसको गेहूं की रोटी देना जरूरी हो गया। गेहूं मुश्किल से रुपये का सिर्फ ढाई सेर मिलता। बीमार का जी ठहरा, कभी प्याज के टुकड़े या धनिये की खुशबू के लिए ही मचल जाता। कभी पैसे की सौंफ, अजवायन, काले नमक की ही जरूरत हो, तो पैसे की कोई चीज मिलती ही नहीं। बाजार में तांबे का नाम ही नहीं रह गया। नाहक इकन्नी निकल जाती है। चौधरी को दो रुपये महंगाई–भत्ते के मिले; पर पेशगी लेते–लेते तनख्वाह के दिन केवल चार ही रुपये हिसाब में निकले।

बच्चे पिछले हफ्ते लगभग फाके से थे। चौधरी कभी गली से दो पैसे की चौराई खरीद लाते, कभी बाजरा उबाल सब लोग कटोरा–कटोरा भर पी लेते। बड़ी कठिनता से मिले चार रुपये में से सवा रुपया खान के हाथ में घर देने की हिम्मत चौधरी की न हुई।

टिप्पणी

मिल से घर लौटते समय वे मंडी की ओर टहल गये। दो घण्टे बाद जब समझा, खान टल गया होगा तो अनाज की गठरी ले वे घर पहुंचे। खान के भय से दिल डूब रहा था, लेकिन दूसरी ओर चार भूखे बच्चों, उनकी मां, दूध न उतर सकने के कारण सूखकर कांटा हो रहे गोद के बच्चे और चलने–फिरने से लाचार अपनी जईफ मां की भूख से बिलबिलाती सूरतें आंखों के सामने नाच जातीं। धड़कते हुए हृदय से वे कहते जाते–'मौला सब देखता है, खैर करेगा।'

सात तारीख की शाम को असफल हो खान आठ की सुबह खूब तड़के चौधरी के मिल चले जाने से पहले ही अपना डन्डा हाथ में लिए दरवाजे पर मौजूद हुआ।

रात भर सोच–सोचकर चौधरी ने खान के लिए बयान तैयार किया– मिल के मालिक लालाजी चार रोज के लिए बाहर गये हैं। उनके दस्तखत के बिना किसी को भी तनख्वाह नहीं मिल सकी। तनख्वाह मिलते ही वह सवा रुपया हाजिर करेगा। माकूल वजह बताने पर भी खान बहुत देर तक गुर्राता रहा– 'अम वतन चोड़ के परदेश में पड़ा है, ऐसे रुपिया चोड़ देने के वास्ते अम यहां नहीं आया है, अमारा भी बाल–बच्चा है। चार रोज में रुपिया नई देगा, तो अम तुमारा...कर देगा।'

पांचवें दिन रुपया कहां से आ जाता! तनख्वाह मिले अभी हफ्ता भी नहीं हुआ। मालिक ने पेशगी देने से साफ इनकार कर दिया। छठे दिन किस्मत से इतवार था। मिल में छुट्टी रहने पर भी चौधरी खान के डर से सुबह ही बाहर निकल गये। इधर–उधर की बातचीत कर वे कहते– 'अरे भाई, हो तो बीस आने पैसे तो दो– एक रोज के लिए देना। ऐसे ही जरूरत आ पड़ी है।'

उत्तर मिला– 'मियां पैसे कहां इस जमाने में! पैसे का मोल कोई नहीं रह गया। हाथ में आने से पहले ही उधार में उठ गया तमाम।'

दोपहर हो गई। खान आया भी होगा, तो इस वक्त तक बैठा नहीं रहेगा– चौधरी ने सोचा और घर की तरफ चल दिये। घर पहुंचने पर सुना खान आया था और घण्टे–भर तक ड्योढ़ी पर लटके दरी के परदे को डंडे से ठेल–ठेलकर गाली देता रहा है। परदे की आड़ से खड़ी बी के बार–बार खुदा की कसम खा यकीन दिलाने पर कि चौधरी बाहर गये हैं, रुपया लेने गये हैं, खान गाली देकर कहता– 'नई, बदजात चोर बीतर में चिपा है! अम चार घण्टे में फिर आता है। रुपिया लेकर जायेगा। रुपिया नई देगा, तो उसका खाल उताकर बाजार में बेच देगा।...हमारा रुपिया क्या हराम का है?'

चार घण्टे से पहले ही खान की पुकार सुनाई दी– 'चौधरी!' पीरबख्श के शरीर में बिजली–सी दौड़ गयी और वे बिलकुल निस्सत्त्व हो गये, हाथ–पैर सुन्न और गला खुश्क। गाली दे, परदे को ठेलकर खान के दुबारा पुकारने पर चौधरी का शरीर निर्जीव–प्राय होने पर भी निश्चेष्ट न रह सका। वे उठकर बाहर आ गये। खान आगबबूला हो रहा था– 'पैसा नहीं देने का वास्ते चिपता है।...' एक–से–एक बढ़ती हुई तीन गालियां एक साथ खान के मुंह से पीरबख्श के पुरखों–पीरों के नाम निकल गयीं। इस भयंकर आघात से पीरबख्श का खानदानी रक्त भड़क उठने के बजाय और भी निर्जीव हो गया। खान के घुटने छू अपनी मुसीबत बता वे मुआफी के लिए खुशामद करने लगे।

टिप्पणी

खान की तेजी बढ़ गयी। उसके ऊंचे स्वर से पड़ोस के मोची और मजदूर चौधरी के दरवाज़े के सामने इकट्ठे हो गये। खान क्रोध में डंडा फटकारकर कह रहा था– 'पैसा नहीं देना था, लिया क्यों? तनख्वाह किदर में जाता? अरामी अमारा पैसा मारेगा। अम तुमारा खाल खींच लेगा। पैसा नई है, तो घर पर परदा लटका के शरीफजादा कैसे बनता?...तुम अमको बीबी का गैना दो, बर्तन दो, कुछ तो भी दो, अम ऐसे नई जायेगा।'

बिलकुल बेबस और लाचारी में दोनों हाथ उठा खुदा से खान के लिए दुआ मांग पीरबख्श ने कसम खायी– एक पैसा भी घर में नहीं, बर्तन भी नहीं, कपड़ा भी नहीं; खान चाहे तो बेशक उसकी खाल उतारकर बेच ले।

खान और आग हो गया– 'अम तुमारा दुआ क्या करेगा? तुमारा खाल क्या करेगा? उसका तो जूता भी नई बनेगा। तुमारा खाल से तो यह टाट अच्चा।' खान ने ड्योढ़ी पर लटका दरी का पर्दा झपट लिया। ड्योढ़ी से परदा हटने के साथ ही, जैसे चौधरी के जीवन की डोर टूट गयी। वह डगमगाकर जमीन पर गिर पड़े।

इस दृश्य को देख सकने की ताब चौधरी में न थी, परन्तु द्वार पर खड़ी भीड़ ने देखा– घर की लड़कियां और औरतें परदे के दूसरी ओर घटती घटना के आतंक से आंगन के बीचों–बीच इकट्ठी हो खड़ी कांप रही थीं। सहसा परदा हट जाने से औरतें ऐसे सिकुड़ गयीं, जैसे उनके शरीर का वस्त्र खींच लिया गया हो। वह परदा ही तो घर–भर की औरतों के शरीर का वस्त्र था। उनके शरीर पर बचे चीथड़े उनके एक–तिहाई अंग ढंकने में भी असमर्थ थे।

जाहिल भीड़ ने घृणा और शरम से आंखें फेर लीं। उस नग्नता की झलक से खान की कठोरता भी पिघल गयी। ग्लानि से थूक, परदे को आंगन में वापिस फेंक, क्रुद्ध निराशा में उसने 'लाहौल बिला...' कहा और असफल लौट गया।

भय से चीखकर ओट में हो जाने के लिए भागती हुई औरतों पर दया कर भीड़ छंट गयी। चौधरी बे–सुध पड़े थे। जब उन्हें होश आया, ड्योढ़ी का परदा आंगन में सामने पड़ा था; परन्तु उसे उठाकर फिर से लटका देने का सामर्थ्य उनमें शेष न था। शायद अब इसकी आवश्यकता भी न रही थी। परदा जिस भावना का अवलम्ब था, वह मर चुकी थी।

4.4.3 कथासार

इस कहानी का वैशिष्ट्य उसका यथार्थ चित्रण है। एक निम्न–मध्यमवर्गीय मुस्लिम परिवार की आर्थिक बदहाली का जो चित्रण किया है वह अत्यंत मार्मिक तथा भयावह है। यह वस्तुतः व्यंग्यात्मक कहानी है जिसमें समाज में गरीब होने के कटु यथार्थ को परदे के माध्यम से स्पष्ट किया है।

यशपाल द्वारा लिखित कहानी मध्य वर्ग के परिवार की कहानी है। इसमें कर्ज के मारे चौधरी खानदान के मुखिया की आज की माली हालत का वर्णन बड़े ही प्रभावी ढंग से किया गया है। कर्ज में डूबे चौधरी की मानसिकता और अंतर्द्वंद्व का बड़ा ही लाचारी का चित्र खींचा गया है। घरेलू परेशानियों को भी प्रभावी ढंग से व्यक्त किया गया है। कहानी में परदे की उपयोगिता का बड़ा ही प्रभावी वर्णन किया गया है।

टिप्पणी

चौधरी पीरबख्श घर के दरवाजे पर लटकते परदे के द्वारा उसके पीछे छिपी परिवार की दयनीय स्थिति को अपनी झूठी प्रतिष्ठा के द्वारा छिपाने का लगातार प्रयास करते हैं। चौधरी पीरबख्श के दादा चुंगी विभाग में दारोगा थे जिस कारण उन्हें अपने परिवार की प्रतिष्ठा बहुत प्रिय थी। टूटे–फूटे अपने एक कमरे के मकान को हवेली कहने वाले चौधरी पीरबख्श की मात्र बारह रुपये की आमदनी थी। सभी उन्हें 'मुंशी जी' कहकर सलाम किया करते थे। परिवार के आठ लोगों का लालन–पोषण करने के लिए उन्हें घर का सामान तक गिरवी रखना पड़ता था। फिर भी अपनी प्रतिष्ठा को झूठ का परदा पहनाए वह बहुत ही गौरवान्वित महसूस करते हैं।

यशपाल ने पीरबख्श के माध्यम से एक परिवार के चीथड़े होते उस व्यंग्यात्मक स्वरूप को चित्रित किया है जिसमें एक परिवार धीरे–धीरे गरीब हो रहा है और टूट रहा है, फिर भी वह अपनी स्थिति को स्वीकार नहीं कर पाया है। यह वर्ग अपनी स्थिति की वास्तविकता से बचने का प्रयास कर रहा है। यहां निम्न मध्यवर्ग की आर्थिक विषमता एक तरह से प्रतिष्ठा के बोझ वतले दबी नजर आती है। जिसे अंत में अपमान ही सहना पड़ता है। उधार लिए रुपये न चुका सकने के कारण पंजाबी खान जब पीरबख्श के घर की आबरू को ढकता एकमात्र परदा भी झटक कर चला जाता है तो पीरबख्श का वह झूठा गौरव भी मिट्टी में मिल जाता है।

समय आदमी को क्या–से–क्या बना देता है– यही इस कहानी का सार बतलाता है। चौधरी खानदान, भरा–पूरा खानदान होता है। कभी नाक पर मक्खी तक भी नहीं बैठने देते थे और आज वक्त ने घर की औरतों तक के परदे को बेपरदा करके रख दिया।

4.4.4 मुख्य अवतरणों की व्याख्या

- अपने जमाने की याद कर चौधरी साहब कहते– 'वे भी क्या वक्त थे! लोग मिडिल पास कर डिप्टी–कलक्टरी करते थे और आजकल की तालीम है कि एण्ट्रेन्स तक अंग्रेजी पढ़कर भी लड़के बीस–चालीस से आगे नहीं बढ़ पाते।' बेटे को ऊंचे ओहदों पर देखने का अरमान लिए ही उन्होंने आंखें मूंद लीं।

संदर्भ– ये पंक्तियां यशपाल द्वारा रचित 'परदा' कहानी से ली गई हैं।

प्रसंग– चौधरी पीरबख्श के दादा चुंगी के महकमे में दरोगा हुआ करते थे। आमदनी अच्छी होने पर उस समय उन्होंने एक पक्का मकान बनवाया था। लड़कों को शिक्षा भी दिला दी थी– सो दोनों लड़के रेलवे और डाकखाने में अच्छी नौकरी पा गए थे। बच्चों की शादी–ब्याह भी किए। सारी जिम्मेदारियां भी निभाईं। मगर नौकरी में तरक्की न हो पाई। उसी समय को चौधरी साहब याद करते रहते हैं।

व्याख्या– चौधरी साहब याद करते हुए कहते हैं कि उस समय में मिडिल पास करके लोग डिप्टी–कलक्टरी की नौकरी पा जाते थे। और आज का दौर ये है कि एन्ट्रेंस तक अंग्रेजी पढ़कर भी खास बड़ी नौकरी नहीं मिल पाती। ये ही सब सोचते–सोचते, परेशान होते–होते महंगाई के मारे बेचारे चौधरी साहब इस दुनिया से चल बसे। कारण, घर की हालत, महंगाई की मार और सीमित आय से बद से बदतर होती जा रही थी।

टिप्पणी

- इस सारी बस्ती में चौधरी पीरबख्श ही [illegible] लिखे सफेदपोश । सिर्फ उनके ही घर की ड्योढ़ी पर पर्दा था। सब लोग उन्हें चौधरीजी, मुंशीजी कहकर सलाम करते। उनके घर की औरतों को कभी किसी ने गली में नहीं देखा। लड़कियां चार–पांच बरस तक किसी काम–काज से बाहर निकलतीं और फिर घर की आबरू के ख्याल से उनका बाहर निकलना मुनासिब न था। पीरबख्श खुद ही मुस्कुराते हुए सुबह–शाम कमेटी के नल से घड़े भर लाते।

संदर्भ– पूर्ववत।

प्रसंग– चौधरी पीरबख्श ज्यादा पढ़े–लिखे नहीं थे। सो, एक तेल की मिल में मुंशीगिरी करके घर चलाने पर मजबूर थे।

व्याख्या– चौथे बेटे पीरबख्श प्राइमरी शिक्षा प्राप्त थे। इसीलए मुंशीगिरी की नौकरी पा गए थे। इस सारी बस्ती में वे ही बस पढ़े–लिखे थे। सफेदपोश भी रहते थे। उन्हीं के घर की ड्योढ़ी पर परदा होता था। वरना तो पूरे घर के दरवाजे ही दिखलाई पड़ते थे। बस्ती के लोग उन्हें इज्जत से चौधरी जी, मुंशी जी कहते थे। सलाम बजाते थे। मजाल कि उनके घर की जनानियों को किसी ने गली तक में भी कभी कहीं देखा हो। लड़कियां जब तक चार–पांच बरस की होतीं, तभी तक कामकाज से बाहर निकलती थी, उसके बाद उनको घर की आबरू मानते हुए घर से बाहर जाने की पूरी मनाही होती थीं। ऐसे में चौधरी पीरबख्श ही सुबह–शाम कमेटी के नल से पानी भर लाते थे। कारण, घर में औरतों का जमावड़ा अधिक था। और उनको घर से बाहर निकलने पर पाबंदी थी। बाकी घर के बाहरी काम भी वे खुद–ब–खुद ही करते थे। चौधरी साहब ने यह मकान दो रुपये किराये पर लिया था। यह सतना की कच्ची बस्ती में था।

- मोहल्ले में चौधरी पीरबख्श की इज्जत थी। इज्जत का आधार था घर के दरवाजे पर लटका पर्दा। भीतर जो हो, पर्दा सलामत रहता। कभी बच्चों की खींच–खांच या बेदर्द हवा के झौंकों से उसमें छेद हो जाते, तो परदे की आड़ से जनाने हाथ सुई–धागा ले उसकी मरम्मत कर देते।

संदर्भ– पूर्ववत।

प्रसंग– इन पंक्तियों में चौधरी साहब की बस्ती में इज्जत होने का कारण बतलाया गया है।

व्याख्या– कहते हैं दबा–ढका अच्छा रहता है। बंद मुट्ठी लाख की, खुल गई तो ख़ाक की। चौधरी साहब की बस्ती में बहुत इज्जत थी। इसका सबसे बड़ा कारण उनके दरवाजे पर लटका परदा सबसे बड़ा कारण था। पूरी बस्ती में और किसी दरवाजे पर परदा नहीं देखने में आता था। यह परदा सब पर भारी पड़ता था। इज्जत आबरू का प्रतीक यह परदा ही तो था। परदा पुराना था। सो यदि बच्चों की खींचतान से या फिर हवा के तेज झोंकों से परदे में छेद आदि हो जाते तो अंदर से ही जनाने हाथ सुई धागे से ठीक करके परदे को परदा ही रहने देते थे। वे हाथ भी परदे की अहमियत को समझते थे।

- गिरवी रखने के लिए घर में जब कुछ भी न हो, गरीब का एकमात्र सहायक है पंजाबी खान। रहने की जगह भर देखकर ही वह रुपया उधार दे सकता है। दस

टिप्पणी

महीने पहले गोद के लड़के बरकत के जन्म के समय पीरबख्श को रुपये की जरूरत आ पड़ी। कहीं और कोई प्रबन्ध न हो सकने के कारण उन्होंने पंजाबी खान बबर अलीखां से चार रुपये उधार ले लिए थे।

संदर्भ– पूर्ववत।

प्रसंग– कच्ची बस्तियों में जिस प्रकार कर्ज देने वाले दबंग लोग होते हैं, उसी प्रकार सतवा की कच्ची बस्ती में भी पंजाबी खान कर्ज देता था– उसका नाम था– बबर अलीखां। जरूरत पड़ने पर बस्ती के लोग खान से ही कर्ज लेते थे। उसी का वर्णन इन पंक्तियों में है।

व्याख्या– महंगाई के जमाने में सभी का हाथ तंग रहता है– इस बात को पंजाबी खान खूब समझता है। उसी मजबूरी का फायदा उठाता हुआ वह भारी ब्याज पर कर्ज देता है। लेकिन वह जमू रहने वाले आदमी को ही कर्ज देता है– चलते–फिरते आदमी को कर्ज नहीं देता है। दस माह पहले गोद के लड़के के जन्म के समय पीरबख्श को भी पैसे की जरूरत पड़ गई। सो, वे खान के यहां जा पहुंचे और पंजाबी खान से चार रुपये का उधार ले आए। ले तो आए कर्ज लेकिन वे खान की क्रूरता से भी भली भांति परिचित थे। लेकिन मजबूरी भी भारी थी। इसीलिए खान से रुपये कर्ज लेने पड़े।

- गाली दे, परदे को ठेलकर खान के दुबारा पुकारने पर चौधरी का शरीर निर्जीव–प्राय होने पर भी निश्चेष्ट न रह सका। वे उठकर बाहर आ गये। खान आगबबूला हो रहा था– 'पैसा नहीं देने का वास्ते चिपता है।...' एक–से–एक बढ़ती हुई तीन गालियां एक साथ खान के मुंह से पीरबख्श के पुरखों–पीरों के नाम निकल गयीं। इस भयंकर आघात से पीरबख्श का खानदानी रक्त भड़क उठने के बजाय और भी निर्जीव हो गया। खान के घुटने छू, अपनी मुसीबत बता वे मुआफी के लिए खुशामद करने लगे।

संदर्भ– पूर्ववत।

प्रसंग– चौधरी पीरबख्श जब समय पर पंजाबी खान का कर्जा न उतार पाए, तब आए दिन तरह–तरह के बहाने बनाने लगे। लेकिन, एक दिन परेशान होकर खान अवसर देखकर आग बबूला होता हुआ चौधरी की ड्योढ़ी पर आ धमका, अब आगे–

व्याख्या– अनेक बार खान चौधरी के दरवाजे पर आता और खाली हाथों लौट जाता। वह घर की औरतों को चेतावनी दे जाता। लेकिन वे बेचारी क्या करती। उधर चौधरी आंख–मिचौली कर–करके परेशान हो गए। उनकी भी जान पर बन आयी। एक दिन खान गाली देता हुआ आ धमका और दरवाजे को ठेलकर चौधरी को बाहर आने को ललकारने लगा। दूसरी बार में चौधरी मिमयाते हुए कांपते हुए बाहर आए। खान उन पर पूरी तरह बरस रहे थे। चौधरी की जान पर बनी थी। खान, चौधरी के पुरखों–पीरो तक को खरी–खोटी सुनाने से भी नहीं चूक रहा था। इस भयंकर आघात को पीरबख्श सहन नहीं कर पाए और बेजान से हो गए। अन्दर से बिल्कुल टूट–से गए। वे झुके और खान के घुटने छूकर उनसे अपनी मजबूरी जाहिर करने लगे। उसकी मिन्नत करने लगे। कर्ज न चुकाने के लिए गिड़गिड़ाकर क्षमा–याचना करने लगे।

टिप्पणी

4.4.5 कहानी के तत्वों के आधार पर 'परदा' की समीक्षा

यशपाल की कहानियों में पहाड़ी संस्कृति और पहाड़ों का वर्णन किसी–न–किसी रूप में अवश्य आता है।

कथानक– कथानक की दृष्टि से 'परदा' कहानी एक सशक्त कहानी बन पड़ी है। 'परदा' शब्द को विभिन्न दृष्टिकोणों से व्यक्त किया गया है। परदा है तो सब कुछ है और यदि परदा नहीं तो कुछ भी नहीं। परदे के पीछे बहुत कुछ दबा–ढका–छिपा रहता है। इज्जत–आबरू और वास्तविकता आदि भी। इस कहानी के शीर्षक द्वारा यही सब कुछ दर्शाया गया है।

चरित्र–चित्रण– चरित्र–चित्रण की दृष्टि से कहानी अत्यन्त प्रभावी बन पड़ी है। 'परदा' कहानी में चौधरी खानदान का कभी डंका बजता था, लेकिन वक्त के साथ–साथ सब कुछ सिमट कर परदे की आड़ में आ गया और जब परिस्थितिवश या फिर मुफलिसी के चलते परदा भी हट गया तो चौधरी खानदान की आज की असलियत भी जग जाहिर ऐसी हुई कि जाहिल भीड़ ने घृणा और शरम से आंखें ही फेर लीं।

इस कहानी के सभी पात्र अपने–अपने चरित्र को जीते प्रतीत होते हैं।

कथोपकथन– इस 'परदा' कहानी के कथोपकथन में चौधरी खानदान की असलियत मजबूरन सामने आती दिखायी गई है। कथोपकथन उत्तम कोटि का बन पड़ा है।

देशकाल और वातावरण योजना– देशकाल और वातावरण इस कहानी के प्राण हैं। समय के चलते वातावरण का अच्छा योजना–चित्र तैयार किया गया है।

इन पंक्तियों में वातावरण योजना का कमाल देखा जा सकता है–

खान और आग हो गया– 'अम तुमारा दुआ क्या करेगा? तुमारा खाल क्या करेगा? उसका तो जूता भी नई बनेगा। तुमारा खाल से तो यह टाट अच्चा।' खान ने ड्योढ़ी पर लटका दरी का पर्दा झपट लिया। ड्योढ़ी से परदा हटने के साथ ही, जैसे चौधरी के जीवन की डोर टूट गयी। वह डगमगाकर जमीन पर गिर पड़े।

इस दृश्य को देख सकने की ताब चौधरी में न थी, परन्तु द्वार पर खड़ी भीड़ ने देखा– घर की लड़कियां और औरतें परदे के दूसरी ओर घटती घटना के आतंक से आंगन के बीचों–बीच इकट्ठी हो खड़ी कांप रही थीं। सहसा परदा हट जाने से औरतें ऐसे सिकुड़ गयीं, जैसे उनके शरीर का वस्त्र खींच लिया गया हो। वह परदा ही तो घर–भर की औरतों के शरीर का वस्त्र था। उनके शरीर पर बचे चीथड़े उनके एक–तिहाई अंग ढंकने में भी असमर्थ थे।

जाहिल भीड़ ने घृणा और शरम से आंखें फेर लीं। उस नग्नता की झलक से खान की कठोरता भी पिघल गयी। ग्लानि से थूक, परदे को आंगन में वापिस फेंक, क्रुद्ध निराशा में उसने 'लाहौल बिला...' कहा और असफल लौट गया।

भय से चीखकर ओट में हो जाने के लिए भागती हुई औरतों पर दया कर भीड़ छंट गयी। चौधरी बे–सुध पड़े थे। जब उन्हें होश आया, ड्योढ़ी का परदा आंगन में सामने पड़ा था; परन्तु उसे उठाकर फिर से लटका देने का सामर्थ्य उनमें शेष न थी। शायद अब इसकी आवश्यकता भी न रही थी। परदा जिस भावना का अवलम्ब था, वह मर चुकी थी।

टिप्पणी

भाषा शैली– कहानी की भाषा शैली देशकाल और वातावरण के अनुरूप बन पड़ी है।

रात भर सोच–सोचकर चौधरी ने खान के लिए बयान तैयार किया– मिल के मालिक लालाजी चार रोज के लिए बाहर गये हैं। उनके दस्तखत के बिना किसी को भी तनख्वाह नहीं मिल सकी। तनख्वाह मिलते ही वह सवा रुपया हाजिर करेगा। माकूल वजह बताने पर भी खान बहुत देर तक गुर्राता रहा– 'अम वतन चोड़ के परदेश में पड़ा है, ऐसे रुपिया चोड़ देने के वास्ते अम यहां नहीं आया है, अमारा भी बाल–बच्चा है। चार रोज में रुपिया नई देगा, तो अम तुमारा...कर देगा।'

भाषा शैली– कहानी की मांग के अनुसार ही सहज, सरल और प्रवाहपूर्ण प्रयुक्त हुई है।

उद्देश्य– 'परदा' कहानी के माध्यम से जो कहानीकार कहलाना चाहता है– वह कहलाने में वह पूर्णरूपेण सफल रहा है। कहीं भी कहानी अपने उद्देश्य से भटकी नहीं है।

4.5 वापसी : उषा प्रियंवदा

हिन्दी साहित्य में उषा प्रियवंदा भी अपना एक विशेष स्थान रखती हैं। इनकी गणना हिन्दी के उन कथा–कहानीकारों में रही है जिन्होंने अपनी रचनाओं में आधुनिक जीवन को अधिक चित्रित किया। उषा प्रियवंदा ने अपनी रचनाओं में आधुनिक जीवन की छटपटाहट, बौखलाहट, संत्रास और अकेलेपन को अत्यन्त प्रभावी ढंग से प्रस्तुत किया है। इसीलिए भी शायद आधुनिक कथा–कहानीकारों में उषा जी का विशेष स्थान माना जाता रहा है। उनकी रचनाओं के पात्र आधुनिकता के वातावरण में जीवन जीते हुए जिन–जिन परिस्थितियों से जूझते रहते हैं–उन परिस्थितियों को प्रियवंदा जी ने अपनी रचनाओं में जीवंत कर दिखाया है। पाठक उस वातावरण से कहीं–न–कहीं स्वयं को जुड़ा पाता है–यही प्रियवंदा जी की लेखनी की विशेष विशेषता बन जाती है। इनकी चर्चित कहानी हैं–वापसी। उषा जी प्रवासी हिन्दी साहित्यकार हैं। उषा जी के कथा–साहित्य में छठे एवं सातवें दशक के शहरी परिवारों का संवेदनापूर्ण चित्रण मिलता है। उस समय शहरी जीवन में बढ़ती उदासी अकेलेपन, ऊब आदि का आकलन करने में उन्होंने बहुत ही गहरे यथार्थबोध का परिचय दिया है।

4.5.1 व्यक्तित्व एवं कृतित्व

उषा प्रियंवदा का जन्म 24 दिसम्बर, 1930 को कानपुर (उ.प्र.) में हुआ था। इन्होंने इलाहाबाद विश्वविद्यालय से उच्च शिक्षा ग्रहण करने के बाद रिसर्च करने के लिए अमेरिका गई। उनका ज्यादातर जीवन विदेशी धरती पर बीता। शुरुआती दिनों में वे इलाहाबाद विश्वविद्यालय और दिल्ली विश्वविद्यालय के लेडी श्रीराम कॉलेज में अध्यापन किया। यूरोप के कई विश्वविद्यालयों में अध्यापन कार्य के बाद सेवानिवृत्त हुईं।

उषा प्रियंवदा स्वतंत्रता प्राप्ति के बाद हिन्दी कहानी क्षेत्र में उदित एक प्रमुख कहानीकार हैं। हिन्दी कहानी के वर्ग विभाजन की दृष्टि से 'नई कहानी' की लेखिका हैं।

अपनी प्रगति जांचिए

9. कहानीकार यशपाल की प्रारंभिक शिक्षा कहां हुई थी?
10. यशपाल ने जेल से मुक्त होने के बाद किस नाम से पत्रिका निकालना आरंभ किया?
11. यशपाल की रचनाओं को किन चार श्रेणियों में बांटा जा सकता है?
12. सही–गलत बताइए–
    (क) यशपाल की साहित्य यात्रा कोई 30 वर्ष के आस–पास रही।
    (ख) यशपाल के कथा साहित्य की घटनाएं भ्रष्ट व्यवस्था की पोल खोलती है।

टिप्पणी

इनकी कहानियां गहन यथार्थ बोध की परिचायक हैं। जिनमें सामाजिक रूढ़ियों, मृत परंपराओं, जड़ मान्यताओं पर मीठे–मीठे व्यंग्य हैं। उनमें जीवन की ऊब और उदासी उभरी है। आत्मीयता और करुणा के स्वर फूटे हैं और तटस्थ दृष्टि, गहन चिंतन के साथ व्यंग्य और कलात्मक संयम का सुंदर समन्वय हुआ है। इनकी कहानियों में भारतीय पारिवारिक परिवेश यथार्थ के साथ उभरा है जिसमें आधुनिक जीवन का अकेलापन प्रभावपूर्ण ढंग से उभरा है। कथन–शैली में भावुकता है। अलंकरण और चमत्कार–प्रदर्शन इनकी कहानियों में प्रायः नहीं है। विषय–वस्तु के प्रति तटस्थता इनकी कहानी–कला की एक महत्वपूर्ण विशेषता है और इसी में उनकी कला का मूल सौंदर्य छिपा दिखाई देता है।

कृतित्व

आपके कथा संग्रह हैं–'जिंदगी और गुलाब', 'बसंत फिर आयेगा', 'एक कोई दूसरा', 'मेरी प्रिय कहानियां', इनकी लगभग 100 कहानियों में कुछ तो बहुत ही चर्चित कहानियां हैं जिनमें से कुछ हैं–'मछलियां', 'जिंदगी और गुलाब के फूल', 'मोहबंध', 'जाले', 'कच्चे धागे' आदि।

नई कहानी आंदोलन में उषा प्रियंवदा ने की सशक्त उपस्थिति दर्ज करवायी थी। 'वापसी' कहानी ने इन्हें शीर्ष कथाकारों की सूची में विशिष्ट बना दिया। इनकी ज्यादातर कहानियों में मध्यवर्गीय जीवन–स्थितियों का व्यापक चित्रण मार्मिक ढंग से अभिव्यक्त होता है। 'जिन्दगी और गुलाब के फूल', 'छुट्टी का दिन', 'मोहबंध', 'कोई दूसरा नहीं' और 'मछलियां' चर्चित कहानियां हैं। उषा प्रियंवदा ने कई उपन्यास भी लिखे हैं 'पचपन खम्भे लाल दीवारें', 'रुकोगी नहीं राधिका' और 'शेष यात्रा' चर्चित उपन्यास हैं। इन उपन्यासों मध्यवर्गीय मनःस्थितियों के अतिरिक्त प्रवासी जीवन–बोध की अभिव्यक्ति हुई है। अपनी धरती से दूर विस्थापन का दर्द झेलते हुए प्रवासी उषा प्रियंवदा के उपन्यासों में मूल विषय बनकर उभरा है।

अपने सरल और सहज कथा–शिल्प के कारण इनकी कहानियां पाठकों के बीच काफी लोकप्रिय रहीं। आधुनिकता और सामाजिक बदलाव के कारण जीवन में आयी जटिलताएं और बेबसी इनकी कहानियों का मुख्य विषय बना। आधुनिक जीवन की निराशा, कुण्ठा, अकेलापन, निरर्थकताबोध की अभिव्यक्ति उषा प्रियंवदा की कहानियों की विशिष्टता है।

4.5.2 वापसी : मूलपाठ

गजाधर बाबू ने कमरे में जमा सामान पर एक नजर दौड़ाई– दो बक्से, डोलची, बालटी– यह डिब्बा कैसा है, गनेशी? उन्होंने पूछा। गनेशी बिस्तर बांधता हुआ, कुछ गर्व, कुछ दुःख, कुछ लज्जा से बोला, घरवाली ने साथ को कुछ बेसन के लड्डू रख दिए हैं। कहा, बाबूजी को पसन्द थे, अब कहां हम गरीब लोग आपकी कुछ खातिर कर पाएंगे। घर जाने की खुशी में भी गजाधर बाबू ने एक विषाद का अनुभव किया जैसे एक परिचित, स्नेह, आदरमय, सहज संसार से उनका नाता टूट रहा था। कभी–कभी हम लोगों की भी खबर लेते रहिएगा। गनेशी बिस्तर में रस्सी बांधते हुआ बोला।

टिप्पणी

कभी कुछ जरूरत हो तो लिखना गनेशी! इस अगहन तक बिटिया की शादी कर दो।

गनेशी ने अंगोछे के छोर से आंखे पोछी, अब आप लोग सहारा न देंगे तो कौन देगा! आप यहां रहते तो शादी में कुछ हौसला रहता।

गजाधर बाबू चलने को तैयार बैठे थे। रेलवे क्वार्टर का वह कमरा, जिसमें उन्होंने कितने वर्ष बिताए थे, उनका सामान हट जाने से कुरूप और नग्न लग रहा था। आंगन में रोपे पौधे भी जान पहचान के लोग ले गए थे और जगह–जगह मिट्टी बिखरी हुई थी। पर पत्नी, बाल–बच्चों के साथ रहने की कल्पना में यह बिछोह एक दुर्बल लहर की तरह उठ कर विलीन हो गया।

गजाधर बाबू खुश थे, बहुत खुश। पैंतीस साल की नौकरी के बाद वह रिटायर हो कर जा रहे थे। इन वर्षों में अधिकांश समय उन्होंने अकेले रह कर काटा था। उन अकेले क्षणों में उन्होंने इसी समय की कल्पना की थी, जब वह अपने परिवार के साथ रह सकेंगे। इसी आशा के सहारे वह अपने अभाव का बोझ ढो रहे थे। संसार की दृष्टि से उनका जीवन सफल कहा जा सकता था। उन्होंने शहर में एक मकान बनवा लिया था, बड़े लड़के अमर और लड़की कान्ति की शादियां कर दी थीं, दो बच्चे ऊंची कक्षाओं में पढ़ रहे थे। गजाधर बाबू नौकरी के कारण प्रायः छोटे स्टेशनों पर रहे और उनके बच्चे तथा पत्नी शहर में, जिससे पढ़ाई में बाधा न हो। गजाधर बाबू स्वभाव से बहुत स्नेही व्यक्ति थे और स्नेह के आकांक्षी भी। जब परिवार साथ था, ड्यूटी से लौट कर बच्चों से हंसते–खेलते, पत्नी से कुछ मनोविनोद करते – उन सबके चले जाने से उनके जीवन में गहन सूनापन भर उठा। खाली क्षणों में उनसे घर में टिका न जाता। कवि प्रकृति के न होने पर भी उन्हें पत्नी की स्नेहपूर्ण बातें याद आती रहतीं। दोपहर में गर्मी होने पर भी दो बजे तक आग जलाए रहती और मना करने पर भी थोड़ा–सा कुछ और थाली में परोस देती और बड़े प्यार से आग्रह करती। जब वह थके–हारे बाहर से आते, तो उनकी आहट पा वह रसोई के द्वार पर निकल आती और उनकी सलज्ज आंखें मुस्करा उठतीं। गजाधर बाबू को तब हर छोटी बात भी याद आती और उदास हो उठते। अब कितने वर्षों बाद वह अवसर आया था जब वह फिर उसी स्नेह और आदर के मध्य रहने जा रहे थे।

टोपी उतार कर गजाधर बाबू ने चारपाई पर रख दी, जूते खोल कर नीचे खिसका दिए, अन्दर से रह–रह कर कहकहों की आवाज आ रही थी, इतवार का दिन था और उनके सब बच्चे इकठ्ठे हो कर नाश्ता कर रहे थे। गजाधर बाबू के सूखे होठों पर स्निग्ध मुस्कान आ गई, उसी तरह मुस्कुराते हुए वह बिना खांसे अन्दर चले आए। उन्होंने देखा कि नरेन्द्र कमर पर हाथ रखे शायद रात की फिल्म में देखे गए किसी नृत्य की नकल कर रहा था और बसन्ती हंस–हंस कर दुहरी हो रही थी। अमर की बहू को अपने तन–बदन, आंचल या घूंघट का कोई होश न था और वह उन्मुक्त रूप से हंस रही थी। गजाधर बाबू को देखते ही नरेंद्र धप–से बैठ गया और चाय का प्याला उठा कर मुंह से लगा लिया। बहू को होश आया और उसने झट से माथा ढक लिया, केवल बसन्ती का शरीर रह–रह कर हंसी दबाने के प्रयत्न में हिलता रहा।

टिप्पणी

गजाधर बाबू ने मुस्कराते हुए उन लोगों को देखा। फिर कहा, क्यों नरेन्द्र, क्या नकल हो रही थी?

कुछ नहीं बाबू जी। नरेन्द्र ने सिर फिराकर कहा। गजाधर बाबू ने चाहा था कि वह भी इस मनो–विनोद में भाग लेते, पर उनके आते ही जैसे सब कुण्ठित हो चुप हो गए, उसे उनके मन में थोड़ी–सी खिन्नता उपज आई। बैठते हुए बोले, बसन्ती, चाय मुझे भी देना। तुम्हारी अम्मा की पूजा अभी चल रही है क्या?

बसन्ती ने मां की कोठरी की ओर देखा, अभी आती ही होंगी और प्याले में उनके लिए चाय छानने लगी। बहू चुपचाप पहले ही चली गई थी, अब नरेन्द्र भी चाय का आखिरी घूंट पी कर उठ खड़ा हुआ। केवल बसन्ती पिता के लिहाज में, चौके में बैठी मां की राह देखने लगी। गजाधर बाबू ने एक घूंट चाय पी, फिर कहा, बिट्टी – चाय तो फीकी है।

लाइए, चीनी और डाल दूं। बसन्ती बोली।

रहने दो, तुम्हारी अम्मा जब आएगी, तभी पी लूंगा।

थोड़ी देर में उनकी पत्नी हाथ में अर्घ्य का लोटा लिए निकली और अशुद्ध स्तुति कहते हुए तुलसी को डाल दिया। उन्हें देखते ही बसन्ती भी उठ गई। पत्नी ने आकर गजाधर बाबू को देखा और कहा, अरे आप अकेले बैठें हैं– ये सब कहां गए? गजाधर बाबू के मन में फांस–सी कसक उठी, अपने–अपने काम में लग गए हैं– आखिर बच्चे ही हैं।

पत्नी आकर चौके में बैठ गई, उन्होंने नाक–भौं चढ़ाकर चारों ओर जूठे बर्तनों को देखा। फिर कहा, सारे में जूठे बर्तन पड़े हैं। इस घर में धरम–करम कुछ है नहीं। पूजा करके सीधे चौंके में घुसो। फिर उन्होंने नौकर को पुकारा, जब उत्तर न मिला तो एक बार और उच्च स्वर में फिर पति की ओर देख कर बोलीं, बहू ने भेजा होगा बाजार। और एक लम्बी सांस ले कर चुप हो रहीं।

गजाधर बाबू बैठ कर चाय और नाश्ते का इन्तजार करते रहे। उन्हें अचानक गनेशी की याद आ गई। रोज सुबह, पॅसेंजर आने से पहले यह गरम–गरम पूरियां और जलेबियां और चाय लाकर रख देता था। चाय भी कितनी बढ़िया, कांच के गिलास में उपर तक भरी लबालब, पूरे ढ़ाई चम्मच चीनी और गाढ़ी मलाई। पैसेंजर भले ही रानीपुर लेट पहुंचे, गनेशी ने चाय पहुंचाने में कभी देर नहीं की। क्या मजाल कि कभी उससे कुछ कहना पड़े।

पत्नी का शिकायत भरा स्वर सुन उनके विचारों में व्याघात पहुंचा। वह कह रही थी, सारा दिन इसी खिच–खिच में निकल जाता है। इस गृहस्थी का धन्धा पीटते–पीटते उमर बीत गई। कोई जरा हाथ भी नहीं बटाता।

बहू क्या किया करती है? गजाधर बाबू ने पूछा।

पड़ी रहती है। बसन्ती को तो, फिर कहो कि कॉलेज जाना होता है।

गजाधर बाबू ने जोश में आकर बसन्ती को आवाज दी। बसन्ती भाभी के कमरे से निकली तो गजाधर बाबू ने कहा, बसन्ती, आज से शाम का खाना बनाने की जिम्मेदारी तुम पर है। सुबह का भोजन तुम्हारी भाभी बनाएगी। बसन्ती मुंह लटका कर बोली, बाबू जी, पढ़ना भी तो होता है।

टिप्पणी

गजाधर बाबू ने प्यार से समझाया, तुम सुबह पढ़ लिया करो। तुम्हारी मां बूढ़ी हुई, अब वह शक्ति नहीं बची हैं। तुम हो, तुम्हारी भाभी हैं, दोनों को मिलकर काम में हाथ बंटाना चाहिए।

बसन्ती चुप रह गई। उसके जाने के बाद उसकी मां ने धीरे से कहा, पढ़ने का तो बहाना है। कभी जी ही नहीं लगता, लगे कैसे? शीला से ही फुरसत नहीं, बड़े–बड़े लड़के है उस घर में, हर वक्त वहां घुसा रहना मुझे नहीं सुहाता। मना करूं तो सुनती नहीं।

नाश्ता कर गजाधर बाबू बैठक में चले गए। घर लौटा था और ऐसी व्यवस्था हो चुकी थी कि उसमें गजाधर बाबू के रहने के लिए कोई स्थान न बचा था। जैसे किसी मेहमान के लिए कुछ अस्थायी प्रबन्ध कर दिया जाता है, उसी प्रकार बैठक में कुरसियों को दीवार से सटाकर बीच में गजाधर बाबू के लिए पतली–सी चारपाई डाल दी गई थी। गजाधर बाबू उस कमरे में पड़े पड़े कभी–कभी अनायास ही इस अस्थायित्व का अनुभव करने लगते। उन्हें याद आती उन रेलगाड़ियों की जो आती और थोड़ी देर रुक कर किसी और लक्ष्य की ओर चली जाती।

घर छोटा होने के कारण बैठक में ही अब अपना प्रबन्ध किया था। उनकी पत्नी के पास अन्दर एक छोटा कमरा अवश्य था, पर वह एक ओर अचारों के मर्तबान, दाल, चावल के कनस्तर और घी के डिब्बों से घिरा था, दूसरी ओर पुरानी रजाइयां, दरियों में लिपटी और रस्सी से बांध रखी थी, उनके पास एक बड़े से टीन के बक्स में घर–भर के गरम कपड़े थे। बींच में एक अलगनी बंधी हुई थी, जिस पर प्रायः बसन्ती के कपड़े लापरवाही से पड़े रहते थे। वह भरसक उस कमरे में नहीं जाते थे। घर का दूसरा कमरा अमर और उसकी बहू के पास था, तीसरा कमरा, जो सामने की ओर था। गजाधर बाबू के आने से पहले उसमें अमर के ससुराल से आया बेंत का तीन कुरसियों का सेट पड़ा था, कुरसियों पर नीली गद्दियां और बहू के हाथों के कढ़े कुशन थे।

जब कभी उनकी पत्नी को कोई लम्बी शिकायत करनी होती, तो अपनी चटाई बैठक में डाल पड़ जाती थीं। वह एक दिन चटाई ले कर आ गई। गजाधर बाबू ने घर–गृहस्थी की बातें छेड़ी, वह घर का रवैय्या देख रहे थे। बहुत हलके से उन्होंने कहा कि अब हाथ में पैसा कम रहेगा, कुछ खर्चा कम करना चाहिए।

सभी खर्च तो वाजिब–वाजिब है, न मन का पहना, न ओढ़ा।

गजाधर बाबू ने आहत, विस्मित दृष्टि से पत्नी को देखा। उनसे अपनी हैसियत छिपी न थी। उनकी पत्नी तंगी का अनुभव कर उसका उल्लेख करतीं। यह स्वाभाविक था, लेकिन उनमें सहानुभूति का पूर्ण अभाव गजाधर बाबू को बहुत खटका। उनसे यदि राय–बात की जाती कि प्रबन्ध कैसे हो, तो उन्हें चिन्ता कम, संतोष अधिक होता लेकिन उनसे तो केवल शिकायत की जाती थी, जैसे परिवार की सब परेशानियों के लिए वही जिम्मेदार थे।

तुम्हे कमी किस बात की है अमर की मां– घर में बहू है, लड़के–बच्चे हैं, सिर्फ रुपए से ही आदमी अमीर नहीं होता। गजाधर बाबू ने कहा और कहने के साथ ही अनुभव किया। यह उनकी आन्तरिक अभिव्यक्ति थी– ऐसी कि उनकी पत्नी नहीं समझ सकती।

हां, बड़ा सुख है न बहू से। आज रसोई करने गई है, देखो क्या होता है? कहकर पत्नी ने आंखे मूंदी और सो गई। गजाधर बाबू बैठे हुए पत्नी को देखते रह गए। यही थी

टिप्पणी

क्या उनकी पत्नी, जिसके हाथों के कोमल स्पर्श, जिसकी मुस्कान की याद में उन्होंने सम्पूर्ण जीवन काट दिया था? उन्हें लगा कि वह लावण्यमयी युवती जीवन की राह में कहीं खो गई और उसकी जगह आज जो स्त्री है, वह उनके मन और प्राणों के लिए नितान्त अपरिचिता है। गाढ़ी नींद में डूबी उनकी पत्नी का भारी शरीर बहुत बेडौल और कुरूप लग रहा था, श्रीहीन और रूखा था। गजाधर बाबू देर तक निस्वंग दृष्टि से पत्नी को देखते रहे और फिर लेट कर छत की ओर ताकने लगे।

अन्दर कुछ गिरा दिया शायद, और वह अन्दर भागी। थोड़ी देर में लौट कर आई तो उनका मुंह फूला हुआ था। देखा बहू को, चौका खुला छोड़ आई, बिल्ली ने दाल की पतीली गिरा दी। सभी खाने को है, अब क्या खिलाऊंगी? वह सांस लेने को रुकी और बोली, एक तरकारी और चार पराठे बनाने में सारा डिब्बा घी उंडेल रख दिया। जरा–सा दर्द नहीं है, कमानेवाला हाड़ तोड़े और यहां चीजें लुटें। मुझे तो मालूम था कि यह सब काम किसी के बस का नहीं हैं। गजाधर बाबू को लगा कि पत्नी कुछ और रात का भोजन बसन्ती ने जान बूझ कर ऐसे बनाया था कि कौर तक निगला न जा सके।

गजाधर बाबू चुपचाप खा कर उठ गए पर नरेन्द्र थाली सरका कर उठ खड़ा हुआ और बोला, मैं ऐसा खाना नहीं खा सकता। बसन्ती तुनककर बोली, तो न खाओ, कौन तुम्हारी खुशामद कर रहा है।

तुमसे खाना बनाने को किसने कहा था? नरेंद्र चिल्लाया।

बाबू जी ने।

बाबू जी को बैठे–बैठे यही सूझता है।

बसन्ती को उठा कर मां ने नरेंद्र को मनाया और अपने हाथ से कुछ बना कर खिलाया। गजाधर बाबू ने बाद में पत्नी से कहा, इतनी बड़ी लड़की हो गई और उसे खाना बनाने तक का सहूर नहीं आया।

अरे आता सब कुछ है, क़रना नहीं चाहती। पत्नी ने उत्तर दिया। अगली शाम मां को रसोई में देख कपड़े बदल कर बसन्ती बाहर आई तो बैठक में गजाधर बाबू ने टोक दिया, कहां जा रही हो?

पड़ोस में शीला के घर। बसन्ती ने कहा।

कोई जरूरत नहीं हैं, अन्दर जा कर पढ़ो। गजाधर बाबू ने कड़े स्वर में कहा। कुछ देर अनिश्चित खड़े रह कर बसन्ती अन्दर चली गई। गजाधर बाबू शाम को रोज टहलने चले जाते थे, लौट कर आए तो पत्नी ने कहा, क्या कह दिया बसन्ती से? शाम से मुंह लपेटे पड़ी है। खाना भी नहीं खाया।

गजाधर बाबू खिन्न हो आए। पत्नी की बात का उन्होंने उत्तर नहीं दिया। उन्होंने मन में निश्चय कर लिया कि बसन्ती की शादी जल्दी ही कर देनी है। उस दिन के बाद बसन्ती पिता से बची–बची रहने लगी। जाना हो तो पिछवाड़े से जाती। गजाधर बाबू ने दो–एक बार पत्नी से पूछा तो उत्तर मिला, रूठी हुई है। गजाधर बाबू को और रोष हुआ। लड़की के इतने मिजाज, जाने को रोक दिया तो पिता से बोलेगी नहीं। फिर उनकी पत्नी ने ही सूचना दी कि अमर अलग होने की सोच रहा है।

टिप्पणी

क्यों? गजाधर बाबू ने चकित हो कर पूछा।

पत्नी ने साफ–साफ उत्तर नहीं दिया। अमर और उसकी बहू की शिकायतें बहुत थी। उनका कहना था कि गजाधर बाबू हमेशा बैठक में ही पड़े रहते हैं, कोई आने–जानेवाला हो तो कहीं बिठाने की जगह नहीं। अमर को अब भी वह छोटा–सा समझते थे और मौके–बेमौके टोक देते थे। बहू को काम करना पड़ता था और सास जब–तब फूहड़पन पर ताने देती रहती थीं।

हमारे आने के पहले भी कभी ऐसी बात हुई थी? गजाधर बाबू ने पूछा।

पत्नी ने सिर हिलाकर जताया कि नहीं, पहले अमर घर का मालिक बन कर रहता था, बहू को कोई रोक–टोक न थी, अमर के दोस्तों का प्रायः यहीं अड्डा जमा रहता था और अन्दर से चाय नाश्ता तैयार हो कर जाता था। बसन्ती को भी वही अच्छा लगता था। गजाधर बाबू ने बहुत धीरे से कहा, अमर से कहो, जल्दबाजी की कोई जरूरत नहीं है।

अगले दिन सुबह घूम कर लौटे तो उन्होंने पाया कि बैठक में उनकी चारपाई नहीं है। अन्दर आकर पूछने वाले ही थे कि उनकी दृष्टि रसोई के अन्दर बैठी पत्नी पर पड़ी। उन्होंने यह कहने को मुंह खोला कि बहू कहां है, पर कुछ याद कर चुप हो गए। पत्नी की कोठरी में झांका तो अचार, रजाइयों और कनस्तरों के मध्य अपनी चारपाई लगी पाई। गजाधर बाबू ने कोट उतारा और कहीं टांगने के लिए दीवार पर नजर दौड़ाई। फिर उस पर मोड़ कर अलगनी के कुछ कपड़े खिसका कर एक किनारे टांग दिया। कुछ खाए बिना ही अपनी चारपाई पर लेट गए। कुछ भी हो, तन आखिरकार बूढ़ा ही था। सुबह शाम कुछ दूर टहलने अवश्य चले जाते, पर आते–आते थक उठते थे। गजाधर बाबू को अपना बड़ा–सा, खुला हुआ क्वार्टर याद आ गया। निश्चित जीवन– सुबह पॅसेंजर ट्रेन आने पर स्टेशन पर की चहल–पहल, चिर–परिचित चेहरे और पटरी पर रेल के पहियों की खट्–खट् जो उनके लिए मधुर संगीत की तरह था। तूफान और डाक गाड़ी के इंजिनों की चिंघाड़ उनकी अकेली रातों की साथी थी। सेठ रामजीमल की मिल के कुछ लोग कभी–कभी पास आ बैठते, वह उनका दायरा था, वही उनके साथी। वह जीवन अब उन्हें खोई विधि–सा प्रतीत हुआ। उन्हें लगा कि वह जिन्दगी द्वारा ठगे गए हैं। उन्होंने जो कुछ चाहा उसमें से उन्हें एक बूंद भी न मिली।

लेटे हुए वह घर के अन्दर से आते विविध स्वरों को सुनते रहे। बहू और सास की छोटी–सी झड़प, बाल्टी पर खुले नल की आवाज, रसोई के बर्तनों की खटपट और उसी में गौरैयों का वार्तालाप – और अचानक ही उन्होंने निश्चय कर लिया कि अब घर की किसी बात में दखल न देंगे। यदि गृहस्वामी के लिए पूरे घर में एक चारपाई की जगह यहीं है, तो यहीं पड़े रहेंगे। अगर कहीं और डाल दी गई तो वहां चले जाएंगे।

यदि बच्चों के जीवन में उनके लिए कहीं स्थान नहीं, तो अपने ही घर में परदेसी की तरह पड़े रहेंगे। और उस दिन के बाद सचमुच गजाधर बाबू कुछ नहीं बोले। नरेंद्र मांगने आया तो उसे बिना कारण पूछे रुपए दे दिए बसन्ती काफी अंधेरा हो जाने के बाद भी पड़ोस में रही तो भी उन्होंने कुछ नहीं कहा – पर उन्हें सबसे बड़ा गम यह था कि उनकी पत्नी ने भी उनमें कुछ परिवर्तन लक्ष्य नहीं किया। वह मन ही मन कितना भार ढो रहे हैं, इससे वह अनजान बनी रहीं। बल्कि उन्हें पति के घर के मामले में हस्तक्षेप न करने के कारण

टिप्पणी

शान्ति ही थी। कभी–कभी कह भी उठती, ठीक ही हैं, आप बीच में न पड़ा कीजिए, बच्चे बड़े हो गए हैं, हमारा जो कर्तव्य था, कर रहें हैं। पढ़ा रहें हैं, शादी कर देंगे।

गजाधर बाबू ने आहत दृष्टि से पत्नी को देखा। उन्होंने अनुभव किया कि वह पत्नी व बच्चों के लिए केवल धनोपार्जन के निमित्तमात्र हैं। जिस व्यक्ति के अस्तित्व से पत्नी मांग में सिन्दूर डालने की अधिकारी हैं, समाज में उसकी प्रतिष्ठा है, उसके सामने वह दो वक्त का भोजन की थाली रख देने से सारे कर्तव्यों से छुट्टी पा जाती हैं। वह घी और चीनी के डब्बों में इतना रमी हुई हैं कि अब वही उनकी सम्पूर्ण दुनिया बन गई हैं। गजाधर बाबू उनके जीवन के केंद्र नहीं हो सकते, उन्हें तो अब बेटी की शादी के लिए भी उत्साह बुझ गया। किसी बात में हस्तक्षेप न करने के निश्चय के बाद भी उनका अस्तित्व उस वातावरण का एक भाग न बन सका। उनकी उपस्थिति उस घर में ऐसी असंगत लगने लगी थी, जैसे सजी हुई बैठक में उनकी चारपाई थी। उनकी सारी खुशी एक गहरी उदासीनता में डूब गई। इतने सब निश्चयों के बावजूद भी गजाधर बाबू एक दिन बीच में दखल दे बैठे। पत्नी स्वभावानुसार नौकर की शिकायत कर रही थी, कितना कामचोर है, बांजार की हर चीज में पैसा बनाता है, खाना खाने बैठता है तो खाता ही चला जाता हैं। गजाधर बाबू को बराबर यह महसूस होता रहता था कि उनके रहन सहन और खर्च उनकी हैसियत से कहीं ज्यादा हैं। पत्नी की बात सुन कर लगा कि नौकर का खर्च बिलकुल बेकार हैं। छोटा–मोटा काम हैं, घर में तीन मर्द हैं, कोई–न–कोई कर ही देगा। उन्होंने उसी दिन नौकर का हिसाब कर दिया। अमर दफ्तर से आया तो नौकर को पुकारने लगा। अमर की बहू बोली, बाबू जी ने नौकर छुड़ा दिया है।

क्यों?

कहते हैं, खर्च बहुत है।

यह वार्तालाप बहुत सीधा–सा था, पर जिस टोन में बहू बोली, गजाधर बाबू को खटक गया। उस दिन जी भारी होने के कारण गजाधर बाबू टहलने नहीं गए थे। आलस्य में उठ कर बत्ती भी नहीं जलाई – इस बात से बेखबर नरेन्द्र मां से कहने लगा, अम्मा, तुम बाबू जी से कहती क्यों नहीं? बैठे–बिठाए कुछ नहीं तो नौकर ही छुड़ा दिया। अगर बाबू जी यह समझें कि मैं साइकिल पर गेंहूं रख आटा पिसाने जाऊंगा तो मुझसे यह नहीं होगा।

हां अम्मा, बसन्ती का स्वर था, मैं कॉलेज भी जाऊं और लौट कर घर में झाड़ू भी लगाऊं, यह मेरे बस की बात नहीं हैं।

'बूढ़े आदमी हैं' अमर भुनभुनाया, चुपचाप पड़े रहें। हर चीज में दखल क्यों देते हैं? पत्नी ने बड़े व्यंग्य से कहा, और कुछ नहीं सूझा तो तुम्हारी बहू को ही चौके में भेज दिया। वह गई तो पंद्रह दिन का राशन पांच दिन में बना कर रख दिया। बहू कुछ कहे, इससे पहले वह चौके में घुस गई। कुछ देर में अपनी कोठरी में आई और बिजली जलाई तो गजाधर बाबू को लेटे देख बड़ी सिटपिटाई। गजाधर बाबू की मुखमुद्रा से वह उनके भावों का अनुमान न लगा सकी। वह चुप, आंखे बंद किए लेटे रहे।

गजाधर बाबू चिठ्ठी हाथ में लिए अन्दर आए और पत्नी को पुकारा। वह भीगे हाथ लिए निकलीं और आंचल से पोंछती हुई पास आ खड़ी हुई। गजाधर बाबू ने बिना किसी

टिप्पणी

भूमिका के कहा, "मुझे सेठ रामजीमल की चीनी मिल में नौकरी मिल गई है। खाली बैठे रहने से तो चार पैसे घर में आएं, वही अच्छा है। उन्होंने तो पहले ही कहा था, मैंने मना कर दिया था। फिर कुछ रुक कर, जैसी बुझी हुई आग में एक चिनगारी चमक उठे, उन्होंने धीमे स्वर में कहा, मैंने सोचा था, बरसों तुम सबसे अलग रहने के बाद, अवकाश पा कर परिवार के साथ रहूंगा। खैर, परसों जाना है। तुम भी चलोगी?" "मैं?" पत्नी ने सकपकाकर कहा, "मैं चलूंगी तो यहां क्या होगा? इतनी बड़ी गृहस्थी, फिर सयानी लड़की।"

बात बीच में काट कर गजाधर बाबू ने हताश स्वर में कहा, ठीक है, तुम यहीं रहो। मैंने तो ऐसे ही कहा था। और गहरे मौन में डूब गए।

नरेंद्र ने बड़ी तत्परता से बिस्तर बांधा और रिक्शा बुला लाया। गजाधर बाबू का टीन का बक्स और पतला–सा बिस्तर उस पर रख दिया गया। नाश्ते के लिए लड्डू और मठरी की डलिया हाथ में लिए गजाधर बाबू रिक्शे में बैठ गए। एक दृष्टि उन्होंने अपने परिवार पर डाली और फिर दूसरी ओर देखने लगे और रिक्शा चल पड़ा। उनके जाने के बाद सब अन्दर लौट आए, बहू ने अमर से पूछा, सिनेमा चलिएगा न?

बसन्ती ने उछल कर कहा, भैया, हमें भी।

गजाधर बाबू की पत्नी सीधे चौके में चली गई। बची हुई मठरियों को कटोरदान में रखकर अपने कमरे में लाई और कनस्तरों के पास रख दिया। फिर बाहर आ कर कहा, अरे नरेन्द्र, बाबू जी की चारपाई कमरे से निकाल दे, उसमें चलने तक को जगह नहीं हैं।

4.5.3 कथासार

'वापसी' कहानी के नायक गजाधर बाबू हैं। पैंतीस वर्ष रेलवे में अपनी सेवा देने के बाद रिटायर हुए हैं। वापस घर जाने, अपने परिवार के साथ समय गुजारने की बात मन में सोचकर ही वे खुश हैं। गजाधर बाबू ने जीवन का अधिकांश समय अकेले गुजारा है। ताउम्र छोटे छोटे जगहों पर रहकर नौकर की है, लेकिन परिवार के लिए शहर में घर बनवाया। ताकि बच्चों की पढ़ाई–लिखाई में कोई बाधा न आये। सारे बच्चे बड़े हो चुके हैं। ऊंची पढ़ाई पूरी कर ली है। ऐसा लगता है मानो गजाधर बाबू ने एक सफल जिन्दगी जी ली है।

जब परिवार साथ था, तब गजाधर बाबू बच्चों के साथ खूब हंसते–बोलते थे। पत्नी से भी हंसी मजाक कर लिया करते थे। पत्नी भी उनका बहुत ध्यान रखा करती थी। अकसर जब वे काम से लौटकर घर वापस आते, गर्म–गर्म रोटियां सेंकती, बड़े प्यार से खाना खिलाती। गजाधर बाबू के मना करने पर भी वह न मानती और थोड़ा और कहते हुए थाली में खाना परोसती जाती। इतना स्नेह और आदर के बीच रहकर गजाधर बाबू बेहद प्रसन्न थे। अब वर्षों बाद उन्हें यह मौका फिर से मिलने जा रहा है।

अपना समूचा बोरिया–बिस्तरा समेटकर वे अपने घर आ चुके हैं। लेकिन अब घर का माहौल बदल गया है। जिन बच्चों और पत्नी की कल्पना कर वे खुश हो उठते थे, वही घर पराया–सा महसूस होने लगा है। घर में इतना स्थान भी नहीं बचा है कि उनके लिए आराम से रहने के लिए कोई निश्चित व्यवस्था हो सके। जिस तरह से किसी मेहमान के आ जाने पर उनके सोने–बैठने के लिए एक अस्थायी प्रबंध कर दिया जाता है ठीक उसी तरह गजाधर बाबू के लिए बैठक में कुर्सियों को दीवार से सटा उनके लिए एक चारपाई बिछा

टिप्पणी

दी गई। अपने घर में स्थायित्व के बजाय वे अस्थायित्व महसूस करने लगे हैं। घर के प्रायः सभी हिस्सों में बेटे–बहू, बेटी और पत्नी का कब्जा हो चुका है।

एक दिन गजाधर बाबू ने अपनी पत्नी से कहा 'अब हाथ में पैसा कम रहेगा, खर्च कुछ कम होना चाहिए।' इस पर उनकी पत्नी बिफर उठती है– "सभी खर्च तो वाजिब–वाजिब हैं, किसका पेट काटूं? यही जोड़–गांठ करते–करते बूढ़ी हो गई, न मन का पहना, न ओढ़ा।"

वास्तव में बाबू की पत्नी जीवन भर घर–गृहस्थी में जीवनभर उलझी रही। अपने लिए कुछ न सकी। गजाधर बाबू को इस तंगी का अहसास है लेकिन उनकी पत्नी ने इस बात को इतने रुखे तरीके से कहा था कि गजाधर बाबू को बुरी तरह से खटक गया। उन्हें अपनी पत्नी की उपेक्षा भाव समझने में देर न लगी। उन्होंने महसूस किया कि जिस लावण्यमयी युवती से विवाह किया था, वह कहीं खो गई है। आज जो स्त्री उनकी पत्नी है वह बिल्कुल अपरिचिता है।

गजाधर बाबू ने घर के काम का बंटवारा कर दिया था। रात के खाना बनाने की जिम्मेदारी अपनी बेटी बसन्ती को सौंप दिया और सुबह का नाश्ता बनाने की जिम्मेदारी बहू को दे दिया गया। इस बंटवारे से बसन्ती बिल्कुल खुश नहीं थी। रात का भोजन बसन्ती ने जान–बूझकर ऐसा बनाया कि एक को भी खा पाना मुश्किल था। फिर भी गजाधर बाबू चुपचाप खाना खाकर उठ जाते हैं। लेकिन उनके बेटे नरेन्द्र को बहुत गुस्सा आया था। उसने चिल्लाकर कहा 'तुमसे खाना बनाने किसने कहा था।' बसन्ती ने फट जवाब दिया–'बाबू जी ने।' बाबू जी ने इस निर्णय से नरेन्द्र झुंझला उठता है। 'बाबू जी को बैठे–बैठे यही सूझता है' उसकी प्रतिक्रिया थी।

गजाधर बाबू ने बसन्ती को एक बार बाहर जाने से भी मना कर दिया था, इस कारण वह कई दिनों तक मुंह फुलाए रही उनसे बातचीत करना बन्द कर दिया। बसन्ती को जब कभी बाहर जाना होता, तब वह पिछवाड़े से होकर जाती। गजाधर बाबू के सामने आने से वह कतराते लगी थी। उन्हें इस बात पर रोष हुआ कि कैसी लड़की है, बाहर जाने से रोक दिया तो वह पिता से बोलना बंद कर देगी। अगले दिन गजाधर बाबू की पत्नी उन्हें सूचना देती है कि अमर अपनी पत्नी के साथ अलग रहने की सोच रहा है। उन्हें यह बात भी अच्छी नहीं लगी थी। उनकी पत्नी ने उन्हें यह भी बताया कि अमर और उसकी पत्नी को उनसे बहुत शिकायतें हैं। उनका कहना है कि बैठक में दिन भर पड़े रहते हैं। हर मौके–बे मौके पर रोक–टोक करते हैं। यह सब उन्हें अच्छा नहीं लगता। गजाधर बाबू ने अपनी पत्नी से पूछा था कि "क्या हमारे आने से पहले भी कभी ऐसी बात हुई थी।" उनकी पत्नी ने 'न' में सिर हिला दिया था। दूसरे दिन सुबह जब गजाधर बाबू बाहर से टहलकर वापस घर आये तब उन्होंने देखा कि उनकी चारपाई आचार, रजाइयों और कनस्तरों के बीच रख दी गई है। वे उसी पर कुछ देर लेटे रहे और अपने पुराने दिनों में खो गए। उन्हें अपना रेलवे वाला खुला क्वार्टर याद आया। रेलगाड़ी की आवाजें उनके लिए मधुर संगीत की तरह थी। निश्चिंत जीवन उन्हें खोई सी निधि लगने लगी थी। उन्हें लगा था वे जिन्दगी के द्वारा ठगे गए हैं।

उन्होंने महसूस किया था कि यदि घर के गृहस्वामी के लिए एक चारपाई बिछने तक की जगह नहीं है तो यहीं पड़े रहेंगे। एक परदेशी की तरह बचे जीवन को काट लेंगे। अब

टिप्पणी

गजाधर बाबू ने तय कर लिया था कि घर के किसी मामले में दखल नहीं देंगे। घर के मामले में उन्होंने एकदम बोलना छोड़ दिया था। इस परिवर्तन को उनकी पत्नी ने भी लक्ष्य नहीं किया। बल्कि कहती है–"ठीक ही है, आप बीच में न पड़ा कीजिए, बच्चे बड़े हो गए हैं। हमारा जो कर्तव्य था, कर रहे हैं। पढ़ा रहे हैं, शादी कर देंगे।" गजाधर बाबू को पत्नी ने इस तरह व्यवहार की उम्मीद न थी। वे उनकी इस बात से आहत थे। उनके मन में यह ख्याल आने लगे थे कि वे अपनी पत्नी और बच्चों के लिए मात्र धनोपार्जन के निमित्त मात्र थे। इन सभी बातों से वे गहरी उदासी में डूब गए।

उन्होंने निश्चिय कर लिया था कि कभी किसी मामले में हस्तक्षेप नहीं करेंगे। फिर भी एक दिन उनसे रहा नहीं गया और नौकर को काम से छुट्टी कर दी। इस बात से घर के सभी सदस्य बौखला गए। घर में कोई काम करने को राजी न था। वसन्ती का कहना था कि मैं कॉलेज से आकर घर में झांडू लगाऊं। यह मुझसे नहीं होगा। नरेन्द्र का कहना था कि 'अगर बाबूजी यह समझे कि मैं साइकिल पर गेहूं रख आटा पिसाने जाऊंगा तो मुझसे यह नहीं होगा।" इस तरह की प्रतिक्रिया घर के प्रायः सभी सदस्यों की थी। गजाधर बाबू इस बात को भांप चुके थे।

एक दिन वे अपने हाथ में चिट्ठी लेकर अंदर गए और पत्नी से कहा कि 'मुझे एक चीनी मिल में नौकरी मिल गई है। खाली बैठने से अच्छा चार पैसे घर में आएं।' गजाधर बाबू ने यह भी कहा कि परसों जाना है, तुम भी चलोगी? उनकी पत्नी ने सकपका कर कहा मैं कैसे जा सकती हूं। घर–गृहस्थी, घर में जवान बेटी को छोड़कर। अपनी पत्नी की बात बीच में काट कर उन्होंने कहा 'ठीक है तुम यहीं रहो।'

इस उम्र में भी गजाधर बाबू के घर छोड़ने की खुशी सभी को थी। नरेन्द्र तत्परता से उनका बिस्तर बांध दिया और रिक्शा बुला लाया। वे उसमें बैठकर एक बार अपने परिवार की तरफ देखा। रिक्शा आगे चल पड़ा। उनके जाने के बाद बहू ने अमर से सिनेमा चलने को कहा। बसन्ती भी उछलकर साथ जाने को प्रचार हुई। पत्नी ने नरेन्द्र से कहा बाबू जी की चारपाई कमरे से निकाल दें। उसमें चलने की जगह तक नहीं है। कहानी इसी बिन्दु पर समाप्त हो जाती है।

4.5.4 मुख्य अवतरणों की व्याख्या

1. गजाधर बाबू बहुत खुश थे, बहुत खुश। पैंतीस साल की नौकरी के बाद वह रिटायर होकर जा रहे थे। इन वर्षों में अधिकांश समय उन्होंने अकेले रह कर काटा था। उन अकेले छणों में उन्होंने इसी समय की कल्पना की थी, जब वह अपने परिवार के साथ रह सकेंगे। इसी आशा के सहारे वह अपने अभाव का बोझ ढो रहे थे। संसार की दृष्टि में उनका जीवन सफल कहा जा सकता था। उन्होंने शहर में एक मकान बनवा लिया था। बड़े लड़के अमर और लकड़ी कांति की शादियां कर दी थीं, दो बच्चे ऊंची कक्षाओं में पढ़ रहे थे। गजाधर बाबू नौकरी के कारण प्रायः छोटे स्टेशनों पर रहे और उनके बच्चे और पत्नी शहर में जिससे पढ़ाई में बाधा न हो। गजाधर बाबू स्वभाव से बहुत स्नेही व्यक्ति थे और स्नेह के आकांक्षी भी। जब परिवार साथ था, ड्यूटी से लौट कर बच्चों से हंसते–बोलते, पत्नी से कुछ

टिप्पणी

मनोविनोद करते, उन सबके चले जाने से उनके जीवन में गहन सूनापन भर उठा। खाली क्षणों में उनसे घर में टिका न जाता। कवि प्रकृति के न होने पर भी उन्हें पानी की स्नेहपूर्ण बातें याद रहतीं।

प्रसंग– प्रस्तुत गद्यांश सुप्रसिद्ध कहानी लेखिका उषा प्रियंवदा द्वारा लिखित कहानी 'वापसी' से उद्धृत है। लेखिका ने अपनी कहानियों में आधुनिक जीवन की निराशा कुंठा, अकेलापन, निरर्थकता बोध को ही मुख्य विषय बनाया है। प्रस्तुत कहानी भी इन्हीं समस्याओं को उजागर करती कहानी है। प्रस्तुत गद्यखंड में गजाधर बाबू जो परे सेवाकाल में रेलवे के कर्मचारी रहे हैं, उनके सेवा–समाप्ति के बाद अपने घर परिवार में वापिस जाने की खुशी, उल्लास का वर्णन है।

व्याख्या– प्रस्तुत गद्यखंड में लेखिका गजाधर बाबू के सेवानिवृत्त हो जाने पर उनको उनके परिवार में वापस जाने के समय का वर्णन करती हुई कहती हैं–आज गजाधर बाबू बहुत प्रयत्न हैं। उन्होंने पैंतीस साल तक परिवार संदूर रहकर छोटे–छोटे स्टेशनों पर रहते हुए अपना सेवाकालपूर्ण किया है इसी आशा से कि वे अपने परिवार के साथ रह सकेंगे। संसार की दृष्टि में उनका जीवन पूर्ण सफल जीवन है। अपने जीवन काल में ही उन्होंने शहर में एक मकान बनवा लिया है जिसमें उनके बच्चे पत्नी के साथ रह रहे हैं। बड़े लड़के अमर और पुत्री की शादी कर दी है। उनके दो बच्चे उच्च शिक्षा प्राप्त कर रहे हैं। इन्हीं बच्चों की पढ़ाई–लिखाई के लिए उन्होंने इतना बड़ा एकाकी जीवन व्यतीत किया है इस उम्मीद के साथ कि एक दिन वे अपने इसी हंसते–खेलते खुशहाल परिवार में आकर रहेंगे। गजाधर बाबू बहुत प्रेमी और सज्जन व्यक्ति हैं और इसी प्रकार के प्रेम और सज्जनता की दूसरों से आकांक्षा भी रखते हैं। जब परिवार उनके साथ था, ड्यूटी से लौटते तो अपने बच्चों से हंसते, बोलते, पत्नी से कुछ हंसी मजाक कर लेते। जब सभी लोग बाहर में रहने चले गए तो उनका जीवन शून्यता से भर गया था। वे एकदम अकेला महसूस करते किन्तु पुनः परिवार में उसी प्रकार हंसी–खुशी की कल्पना को हृदय में संजोये वे अपना पहाड़ सा समय काटा था। आज वह कल्पना साकार हो रही थी। अकेलेपन में वे ड्यूटी से वापस आकर घर में टिक नहीं जाते थे। यद्यपि वह स्वभाव से भावुक नहीं थे परन्तु फिर भी वे पत्नी की बातें याद करके प्रसन्न हो लेते थे।

2. नाश्ता कर गजाधर बाबू बैठक में चले गए। घर लौटा था और ऐसी व्यवस्था हो चुकी थी कि उसमें गजाधर बाबू के रहने के लिए कोई स्थान न बचा था। जैसे किसी मेहमान के लिए कुछ अस्थायी प्रबन्ध कर दिया जाता है, उसी प्रकार बैठक में कुरसियों को दीवार से सटाकर बीच में गजाधर बाबू के लिए पतली–सी चारपाई डाल दी गई थी। गजाधर बाबू उस कमरे में पड़े पड़े कभी–कभी अनायास ही इस अस्थायित्व का अनुभव करने लगते। उन्हें याद आती उन रेलगाड़ियों की जो आती और थोड़ी देर रुक कर किसी और लक्ष्य की ओर चली जाती।

प्रसंग– प्रस्तुत गद्यांश सुप्रसिद्ध कहानी लेखिका उषा प्रियंवदा द्वारा लिखित कहानी 'वापसी' शीर्षक से लिया गया है। प्रस्तुत गद्य खंड में लेखिका ने गजाधर बाबू के रूप में उन सभी लोगों की स्थिति को व्यक्त करने का प्रयास किया है जो सेवा निवृत्त होने के उपरांत अपने पूरे जीवन के एकाकीपन को दूर कर प्रसन्नतापूर्ण जीवन व्यतीत करने की तीव्र

टिप्पणी

लालसा को संजोये अपने घर–परिवार में पहुंचते हैं, और उन्हें घर में रहने तक के लिए स्थान नहीं मिलता, प्यार नहीं मिलता, आदर नहीं मिलता, उनसे जिनके लिए मनुष्य अपना पूरा जीवन एकाकी खपा देता है। इस गद्य खंड में गजाधर बाबू की भी वही स्थिति है।

व्याख्या– गजाधर बाबू अपने एकाकी जीवन का दंश और एक खूबसूरत भविष्य की कल्पना में झेलकर उस परिवार में पहुंचते हैं तो वहां उनका उस सहृदयता से कोई स्वागत नहीं करता। गजाधर बाबू के अपने बनाए मकान में एक छोटा–सा कमरा भी नहीं मिलता रहने को। उनके सोने की व्यवस्था ऐसी कर दी जाती है, जैसे घर आए किसी मेहमान की की जाती है। गजाधर बाबू को बैठक के कमरे में कुरसियां टाल कर एक चारपाई बिछा दी जाती है मानो आज ही आज की बात है, कल तो चले जाएंगे, तो चारपाई हटा दी जाएगी। गजाधर बाबू उस कमरे में पड़े–पड़े ऐसे ही अस्थायित्व की कल्पना करने लगते। उन्हें उन रेलगाड़ियों की याद आ जाती जो शोर मचाते हुए स्टेशन पर आकर दो मिनट ठहकर कर चली जातीं। स्टेशन फिर सूना का सूना। वैसे ही गजाधर बाबू को वही सन्नाटा महसूस होता जो उन्होंने पूरे जीवन जिया था।

4.5.5 कहानी के तत्वों के आधार पर 'वापसी' की समीक्षा

उषा प्रियंवदा ने खुद को नयी कहानी आंदोलन के नारों से अलग रखा था। इसके बावजूद उनकी कहानियों में 'नयी कहानी' का 'अकेलापन', 'अजनबीपन' और 'उदासी' घनीभूत रूप से दिखायी पड़ता है। उषा प्रियवंदा की कहानियों में पारिवारिक टूटन, घुटन, कुण्ठा आदि वृतियों का अंकन प्रभावी ढंग से अभिव्यक्त हुआ है। सामाजिक संबंधों की वास्तविक तस्वीर उषा प्रियंवदा की कहानियों में मुख्य रूप से सामने आता है। 'वापसी' कहानी में 'गजाधर बाबू' जिस तरह अपने परिवार में असंगत हो जाते हैं, यह आधुनिक भारतीय मध्यवर्ग के जीवन की त्रासदी है। 'वापसी' कहानी में गजाधर बाबू का अपने परिवार के बीच अकेला हो जाना, आज के जीवन की सबसे क्रूर सच्चाई है।

गजाधर बाबू जीवन भर अपने परिवार को एक बेहतर जीवन देने के लिए नौकरी करते हैं। उनके बच्चे सुरक्षित रहे। पढ़ने–लिखने और उनकी तरक्की में कोई बाधा न आये। इसके लिए वे शहर में घर बनवाते हैं। जबकि खुद रेलवे क्वार्टर में जीवन–भर अकेले रह जाते हैं। सेवानिवृत्त होने के बाद नौकरी छूटने का दुख नहीं है बल्कि खुशी इस बात की है कि वर्षों बाद अपने परिवार के साथ रहने का अवसर आ गया है। वे खुशी–खुशी अपना बोरिया–बिस्तरा समेटकर अपने घर पहुंचते हैं।

'अपने घर' में उन्हें जल्दी ही अहसास हो जाता है, यह घर उनका नहीं है। उनके अपने बच्चों का व्यवहार गजाधर बाबू के प्रति रुखा और असंवेदनशील है। उनके घर वापसी से घर का कोई सदस्य खुश नहीं है। दुर्भाग्य से उनकी पत्नी भी नहीं, "जिसके हाथों के कोमल स्पर्श, जिसकी मुसकान की याद में उन्होंने सम्पूर्ण जीवन काट दिया था।" गजाधर बाबू महसूस करते हैं कि उनकी पत्नी 'उनके मन और प्राणों के लिए नितान्त अपरिचिता है।' बच्चों के साथ–साथ पत्नी का बदला रवैया देख उनका मन विक्षोभ से भर जाता है। परिवार के सदस्यों से मिल रही उपेक्षा उनके लिए असहनीय है। जीवन भर अपने जिस परिवार की जरूरतों को वे पूरा करते रहे, उनके घर उन्हीं के लिए एक चारपाई तक बिछाने की जगह नहीं बची है।

टिप्पणी

गजाधर बाबू विचित्र तरह की यातना से गुजरने लगे हैं। एक व्यक्ति जीवन भर अपने परिवार के लिए धनोपर्जन करता है और अन्ततः उसे इस बात का भान हो जाए कि वह तो केवल अपने परिवार के लिए धनोपार्जन का माध्यम है। इसके अतिरिक्त हर नाता–रिश्ता छलावा भर है। गजाधर बाबू धीरे–धीरे टूट–बिखर रहे हैं। अनेकानेक बातें उनके मन में तूफान मचा रखा है। स्वभाव से हंसमुख और मिलनसार गजाधर बाबू के साथ बैठने, बात करने, अपना सुख–दुख साझा करने वाला परिवार का कोई सदस्य नहीं है। उषा प्रियंवदा ने गजाधर बाबू के अर्न्तद्वंद्व को बेहद मार्मिक ढंग से उजागर किया है। वे महसूस करते हैं कि उनके लिए अपने ही घर में रहने की कोई जगह नहीं बची है। घर का माहौल भी उनके अनुकूल नहीं रहा। कोई नहीं चाहता कि वे घर के किसी छोटे–बड़े मामले में हस्तक्षेप करें। बल्कि उनका किसी मामले में दखल देना नागवार लगता है। यह सब देखकर गजाधर बाबू गहरी उदासी में डूब जाते हैं।

गृह स्वामी की ऐसी उपेक्षा का चित्रण दुर्लभ है। गजाधर बाबू को लगने लगता है कि उनका पहले का जीवन ही ठीक था। अकेले रहकर अकेला हो जाना तकलीफदेह नहीं है लेकिन पूरे परिवार के बीच रहने पर अकेलेपन को झेलना, उसे महसूस करना घोर यातना से गुजरना है। गजाधर बाबू को अपने रेलवे क्वार्टर वाला जीवन 'खोयी सी निधि' मालूम पड़ती है। वे महसूस करते हैं कि 'वह जिन्दगी द्वारा ठगे गये हैं। उन्होंने जो कुछ चाहा, उसमें से एक बूंद भी न मिली।"

परिवार के लिए गजाधर बाबू की 'वापसी' अवांछनीय प्रतीत होती है। घरवालों की रवैया देखकर वे कुण्ठा से भर गए हैं। जीवन के अंतिम पड़ाव में पहुंचे गजाधर की निरर्थकताबोध किसी को भी हिलाकर दे। वे फिर 'वापसी' विवश है। पहली 'वापसी' से वे कितना खुश थे। कितना प्रसन्नचित। लेकिन वास्तविकता से पाला इतनी जल्दी–जल्दी पड़ जाएगा, यह उम्मीद उन्हें नहीं थी। गजाधर बाबू अपनी पत्नी से बताते हैं कि सेठ रामजीमल की चीनी मिल में उन्हें नौकरी मिल गई हैं 'तुम भी चलोगी?' साथ चलने के जिक्र भर से उनकी पत्नी सकपका जाती है। टालमटोल के अंदाज में अपना पक्ष रखती है कि इतनी बड़ी घर–गृहस्थी को छोड़कर कैसे चली जाये। गजाधर बाबू को समझते देर नहीं लगती। नरेन्द्र बड़ी तत्परता के साथ उनका बोरिया–बिस्तरा बांध दिया और फुर्ती के साथ रिक्शे वाले को बुला लाया था। उनके जाने से परिवार के सभी सदस्य खुश हैं। किसी से कोई आत्मीय रिश्ता नहीं। उनके चले जाने के बाद घर के बाकी सदस्यों को तनिक भी अफसोस नहीं होता। सभी अपनी दिनचर्या में मग्न हो जाता है। कहानी की अंतिम पंक्ति–"अरे नरेन्द्र, बाबूजी की चारपाई कमरे से निकाल दे। उसमें चलने तक की जगह नहीं है।" यह भयंकर संवेदनहीनता का परिचायक है।

उषा प्रियंवदा ने अपनी अनेक कहानियों में 'अकेलापन' 'अजनबीपन' और 'उदासी' का चित्रण किया है लेकिन गजाधर बाबू की उदासीनता सबसे अलग है। यह किसी विवशता की वजह से नहीं है बल्कि भारतीय मध्यवर्गीय समाज की मानसिकता का अंकन है। घर के बूढ़े–बुजुर्ग इसी निरर्थकताबोध के साथ अपना बचा–खुचा जीवन व्यतीत करने के लिए अभिशप्त है। इस कहानी में अनेक पक्षों का उद्घाटन कहानीकार ने बड़ी सशक्त ढंग से किया है।

टिप्पणी

कथानक

कहानी में कथ्य का विशेष महत्व है। उषा प्रियंवदा कथ्य (विषय वस्तु) के प्रति तटस्थ है और इसी में उनकी कहानी कला का मूल सौंदर्य छिपा दिखायी देता है। एक विद्वान, समीक्षक के अनुसार उनकी विदेश प्रवास की कहानियों के कथानक भारतीय और पाश्चात्य जीवन में सामंजस्य स्थापित करने वाले वातावरण से ओत–प्रोत हैं। भारत में रहकर अनेक छात्र और बुद्धिजीवी विदेशों की एक अत्यंत मोहक कल्पना करते हैं। यह कल्पना उनमें कैसे द्वंद्व की सृष्टि करती है, इस द्वंद्व को लेखिका ने 'कितना बड़ा झूठ' की कहानियों का विषय बनाया है। वस्तुतः उनकी अधिकांश कहानियों में रूढ़ियों, भूत–परंपराओं और जड़–मान्यताओं पर मीठी चोटों की झनकार निकलती है। डॉ. पांडेय शशिभूषण 'शीतांशु' ने लिखा है कि–"उषा प्रियंवदा ने तो धीरे–धीरे मरने वाले प्रेम को जबरदस्त गवाही दे सकने वाली भाषा के सहारे भी प्रेम संबंधी कहानियों की ही खोज की है। पारदर्शिता के रहते हुए भी उनकी बीचों–बीच जैसे कांचिया भित्ति स्थिर खड़ी है। प्रेम का यह यथार्थ चित्रण पारस्परिक ठंडेपन और बेगानेपन का व्यक्तिकरण है। इसके मूल में पश्चिमी जीवन की उन्मुक्त, खुली, काम–कुंठा व प्रतिक्रिया भी स्वीकृत है, जिसे उपेक्षित नहीं किया जा सकता। प्रेम के यथार्थ चित्रात्मक प्रयोग की ये कहानियां सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक संक्रमण के रूप में अर्जित हुई हैं।

चरित्र–चित्रण

कहानी में पात्रों का सही चयन उनका सही चित्रांकन अति आवश्यक है क्योंकि कहानी एक वनस्थली नहीं एक गुलदस्ता है और इसमें चरित्रांकन को अधिक अवकाश नहीं होता और न ही अधिक पात्र खप सकते हैं। इनकी कहानियों के पात्र जीवन से चुने गए हैं जिनमें नारी पात्रों की अधिकता है। अपने पात्रों की विभिन्न परिस्थितियों, समस्याओं की पैनी पकड़ उषा प्रियंवदा में है। इसलिए इन्होंने बदलती हुई परिस्थितियों, समस्याओं और भावनाओं को अंतर्द्वंद्व के माध्यम से अपने पात्रों में उभारा है। पात्रों का चरित्र–चित्रण भी इन्होंने बड़े मनोयोग से किया है। पात्र स्वाभाविक है, हमारे आस–पास के जीवन में छितराए हुए दिखाई देते हैं।

कथोपकथन

कथोपकथन की आवश्यकता कहानियों में सजीवता और यथार्थता को उभारने के लिए पड़ती है। कथोपकथन कहानी की जान है। इसके पात्र और प्लांट दोनों का सुंदर विकास होता है। परंतु कथोपकथन स्वाभाविक होना चाहिए। उषा जी की कहानियां संवाद की दृष्टि से पूर्णतः सफल हैं। उनकी कहानियों के संवाद प्रायः संक्षिप्त, मार्मिक तथा भावाभिव्यंजक हैं। वे पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं के उद्घाटन में भी पूर्ण सक्षम रहे हैं। 'वापसी' कहानी का यह संवाद गजाधर बाबू की विवशता का सही चित्र उभार देता है–

"बिट्टो, चाय तो फीकी है।"

'लाइए चीनी और डाल दूं।' बसंती बोली।

"रहने दो, तुम्हारी अम्मा जब आयेगी, तभी पी लूंगा।"

टिप्पणी

देशकाल और वातावरण योजन

कहानी में वातावरण इस प्रकार उभरना चाहिए कि कथानक के स्वाभाविक विकास में बाधा न पड़े, साथ ही उसका वर्णन भी आवश्यकता से अधिक न हो कि मुख्य कथा से ही ध्यान हट जाए। कहानी में लंबे प्रकृति–वर्णन तथा किसी वातावरण (स्थल आदि का) का सविस्तार वर्णन आवश्यक है। इससे कहानी का कलात्मक सौंदर्य बाधित हो जाता है। उषा प्रियंवदा की कहानियों में देशकाल तथा वातावरण की अनुपम सृष्टि हुई है। एक समीक्षक का कथन है–"आज के पारिवारिक वातावरण की यथार्थ अभिव्यक्ति करने में उषा जी का कोई प्रतिद्वंद्वी ही नहीं है। वस्तुतः प्रतिद्वंद्वी यथार्थ की पकड़ तो उनकी गहरी है ही, पारिवारिक जीवन में नित्य होने वाले परिवर्तनों, रूढ़ियों के तिरस्कार एवं नवीन मूल्यों में प्रवेश को उन्होंने अत्यंत जागरूक एवं खुली दृष्टि से देखा परखा है, जो कहानी में पूर्ण लेखकीय संवेदना के साथ उभरा है। डॉ. छविनाथ त्रिपाठी के अनुसार–"कहानियों की समस्याएं मनुष्य के मानसिक और बाध्य जीवन से संबंध रखती हैं और जीवित रूप में उपस्थित की गई हैं। एक सहज और स्वाभाविक नारी–सुलभ मर्यादा के कारण, दृष्टिकोण और उसकी कलात्मक, अभिव्यक्ति पर जो प्रभाव पड़ना चाहिए, उसका भी दर्शन होता है।

भाषा शैली

भावों की अभिव्यक्ति का माध्यम भाषा ही है और भावों की प्रभावपूर्ण एवं कलात्मक अभिव्यक्ति की पद्धति ही शैली है। कहानी में भाषा–शैली का विशेष महत्व है। उषा प्रियंवदा की भाषा सुंदर परिचित पारिवारिक भाषा है, वह परिनिष्ठित खड़ी बोली है। साथ ही प्रांजलता ने उसे दुरूह नहीं बनाया है। सर्वत्र एक सहज व्यावहारिकता का समावेश उनकी कहानियों की प्रमुख विशेषता रही है।

उनकी कहानियों का शिल्प परिपक्व है। वह भार विहीन और आकर्षक है। कहानियों को कथोपकथन शैली से विकसित करना लेखिका की कला है। जिसमें यत्र–तत्र सूक्ष्म व्यंग्य का समावेश कहानी लेखिका के बौद्धिक विकास का परिचायक है। डॉ. छविनाथ त्रिपाठी ने लिखा है कि "इनकी कहानियों की अभिव्यक्ति सहज और स्वाभाविक है तथा शैली और शिल्प की दृष्टि से उसमें किसी प्रकार की उलझन नहीं है। उन्मादपूर्ण भावुकता के अभाव में भी अनुभूति के छोटे–छोटे बिंब चित्र उपलब्ध होते हैं।"

उद्देश्य

उषा प्रियंवदा की कहानियों का उद्देश्य नारी मनोविज्ञान का चित्रण है। इसका विवेचन इस प्रकार किया जा सकता है–

(अ) **नयी नारी**– उषा प्रियंवदा की अधिकांश कहानियों का विषय आधुनिक परिवेश में उभरती नयी नारी है– ऐसी नारी जो शिक्षित है, प्रबुद्ध है और अपने अधिकारों को पहचान रही है। इन्होंने प्रायः स्कूल–कॉलेज की अध्यापिकाओं को अपनी कहानियों का केंद्र बनाया है, क्योंकि उसके माध्यम से ये आज की नारी की बहुत सी समस्याओं को हमारे सामने रख सकती हैं। हो सकता है कि इस दिशा में इनका ज्ञान अधिक हो; पर इसमें कोई संदेह नहीं कि आधुनिक नारी की सभी प्रकार की कुंठाओं का विश्लेषण लेखिका ने बिना किसी प्रकार की झिझक से किया है।

टिप्पणी

(आ) **जटिल स्वभाव का चित्रण**– अपनी रोमांटिक कहानियों में नारी के अत्यंत जटिल स्वभाव का विश्लेषण करते हुए उन्होंने उसके अकेलेपन को पकड़ने का सफल प्रयास किया है। इनके कुछ पुरुष पात्र भी प्रेम की मनोग्रंथि के कारण अजनबीपन, अलगाव और सूनेपन की भावना से ग्रस्त और पस्त हैं। इनके अनुसार भोग जीवन की वेदना को भुलाने का उपचार नहीं है। सुख के चरम क्षण के भीतर भी असफल प्रेम की स्मृति का स्पंदन बराबर बना रहता है। इस प्रकार की रचनाओं में 'कितना बड़ा झूठ', 'मोहबंध', 'पिघलती हुई बर्फ', 'टूटे हुए' विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। देशी–विदेशी वातावरण में प्रस्तुत की गई ये कहानियां आज के प्राणी के मनोविज्ञान को गहराई से रेखांकित करती हैं।

उषा प्रियंवदा ने नारी हृदय के निगूढ़तम सत्य को सहज रूप से ग्रहण करके स्वाभाविक अभिव्यक्ति दी है। इनकी कहानियां केवल वहीं कम प्रभावशील हुई हैं जहां वे एक रेखाचित्र का रूप धारण कर लेती हैं पर जहां मूल संवेदना सशक्त है और ठीक से निर्मित हो पाई है वहां इनकी कहानी अलग चमक उठी है। इन कहानियों में 'वापसी' तो ऐसी है जो इन्हें सम–सामयिक साहित्य में सफलतम कहानीकारों की अग्रिम पंक्ति में खड़ा रख सकेगी।

यह कहा जा सकता है कि कोमल संवेदनाओं की व्यंजना के लिए रम्य प्राकृतिक दृश्यों, रंग गद्य के प्रसाधनों तथा उपयुक्त प्रतीकों का गुंफन, इनकी कला को दीप्ति प्रदान करता है।

अपनी प्रगति जांचिए

13. उषा प्रियवंदा हिन्दी कहानी के वर्ग विभाजन की दृष्टि से किस कहानी की लेखिका हैं?
14. उषा प्रियंवदा के किन्हीं दो चर्चित उपन्यासों के नाम बताइए।
15. उषा प्रियवंदा की कहानियों में किन वृत्तियों को मुख्यतः अंकित किया गया है?
16. सही–गलत बताइए–
    (क) उषा प्रियंवदा की कहानियां गहन यथार्थ बोध का परिचायक हैं।
    (ख) उषा प्रियंवदा की कहानी कला में विषय–वस्तु के प्रति तटस्थता प्रदर्शन नहीं होती।

4.6 सारांश

हिन्दी कहानी गद्य का रूप है। यह ऐसी विधा है जो जीवन को, परिस्थितियों को अपने में लेकर उलझी हुई समझ को सुलझा देती है। इसे उपन्यास का सूक्ष्मतम रूप कह सकते हैं क्योंकि इसमें पात्र हैं, संवाद हैं लेकिन उपन्यास की तरह विविधता, अनेकता नहीं है। कहानी जीवन के किसी अवसर विशेष का ही चित्र उपस्थित करती है। कहानी के विकास क्रम की पांच अवस्थाएं मानी जाती हैं–प्रारंभ, आरोह, चरमोत्कर्ष, अवरोह और अंत। अनेक कहानियां चरमोत्कर्ष पर ही खत्म हो जाती हैं। कहानियां अपने युग और परिवेश की पहचान होती हैं।

लगभग 1900 ई. में कहानी लेखन की शुरुआत मानी जाती है। हिन्दी साहित्य में कहानी का प्रवेश इसी दौरान हुआ। जीवन के किसी एक अंग या संवेदना की अभिव्यक्ति हम कहानी के माध्यम से कर सकते हैं। कम से कम शब्दों में तथ्यों की अभिव्यक्ति करना कहानी का मुख्य उद्देश्य होता है। जयशंकर प्रसाद कहानी विधा में युगीन कथाकार हैं। प्रसाद जी की कहानी कला का समय के साथ–साथ स्वतः ही विकास हुआ है। किसी भी साहित्यकार का मूल्यांकन उसकी सामाजिक प्रासंगिकता पर निर्भर होती है। जिन परिस्थितियों में प्रसाद जी पले–बढ़े और अपना जीवनयापन किया हम उसे नजरअंदाज नहीं कर सकते। जीवन के अंतर्द्वन्द से निकलकर वे बौद्ध धर्म की ओर आकृष्ट हुए।

टिप्पणी

प्रसाद जी ने अपनी कहानियों के द्वारा मानव मनोविज्ञान का चित्रण किया है। अपनी कहानियों में प्रसाद जी ने जीवन की सच्चाई को अभिव्यक्ति दी है। समय के साथ–साथ प्रसाद जी की कहानियों में कला का विकास निरंतर दिखाई देता है। इनकी कहानियों में भावुकता, कल्पना और सांस्कृतिक चेतना कूट–कूट कर भरी हुई हैं।

'पुरस्कार' विशेषरूपेण ध्यान आकर्षित करने वाली कहानी है। प्रसाद जी की श्रेष्ठ कहानियों का प्राणतत्त्व–अंतर्द्वंद्व और नाटकीयता लिये यह कहानी भावनात्मकता स्तर तक ले जाती है। हिन्दी कथाकारों में अनुभव वैविध्य की दृष्टि से प्रसाद जी का स्थान अत्यन्त महत्वपूर्ण है।

हिन्दी कथा साहित्य के क्षेत्र में प्रेमचंद–युग प्रवर्तक कहे जाते हैं। उन्होंने सुप्त जन–चेतना को जगा दिया। इन्होंने हिन्दी–जगत को कुल नौ कहानी–संग्रह दिए हैं। इन कहानियों में जन–जीवन की प्रगति, ग्राम्य जीवन की सुंदर झांकियां हैं। प्रेमचंद को जनजीवन की गहन अनुभूति थी। वे गांवों के सरल जीवन से अत्यंत प्रेरित थे किंतु उसकी दुर्दशा से दुखी भी थे। इसलिए उनके पात्र यथार्थ के अत्यंत समीप हैं। प्रेमचंद एक महान कथाकार थे। आज भी वे नवीन कथाकारों के प्रेरणास्रोत माने जाते हैं।

प्रेमचंद ने कहानीकार और उपन्यासकार दोनों रूपों में हिन्दी कथा साहित्य में युगान्तरकारी परिवर्तन पैदा किया। सत्य और असत्य का संघर्ष ही मूलतः उनके कथा साहित्य के आधार है। उनके कथा साहित्य में एक ओर भारतीय आदर्शवादी सोच है तो दूसरी ओर यथार्थवादी दृष्टिकोण भी जो समसामयिक जीवन की विषमताओं और विसंगतियों को पूरी तीव्रता के साथ उजागर करना चाहती हैं। कथानक की दृष्टि से प्रेमचंद का कथा–साहित्य बड़ी व्यापकता लिए हुए है। ऐतिहासिकता, सामाजिक,? धार्मिक, राजनैतिक सभी क्षेत्रों से उन्होंने अपनी कहानियों के कथानक लिए हैं। सामाजिक कहानियों में प्रेमचंद जी को विशेष रूप से सफलता मिली है। ऐसी कहानियों में उन्होंने समाज सुधार, ग्रामीण नागरिक और नारी जीवन की अनेक प्रकार की समस्याओं का चित्रण किया है।

प्रेमचंद की कहानियों के कथोपकथन भी बड़े स्वाभाविक और सजीव हैं। वे सर्वत्र, देश, काल, परिस्थिति, स्वभाव तथा रुचि के अनुकूल हैं। वह शिक्षित–अशिक्षित, राजा–रंक, सेठ–मजदूर सबके मुंह से मर्यादानुकूल उसी की भाषा में बातचीत कराते हैं। इसके साथ ही वह कथोपकथन की सुसंबद्धता, उसकी श्रृंखला और नियंत्रित स्वरूप का भी ध्यान रखते हैं।

प्रेमचंद की कहानियों में शैली के भी अनेक रूप होते हैं। उनकी शैली वर्णनात्मक, संकेतात्मक, चित्रात्मक, नाटकीय और हास्य–व्यंग्य का पुट लिए होती है। शिल्प विधान की दृष्टि से भी उन्होंने आत्म चरित्रात्मक, ऐतिहासिक, नाटकीय, पत्रात्मक व डायरी–शैली आदि का प्रयोग अपनी रचनाओं में आवश्यकता को देखते हुए किया है। वैसे ऐतिहासिक शैली उनकी प्रिय शैली रही है। इस शैली की कहानियां खासी चर्चित रही हैं।

यशपाल की रचनाओं में क्रांतिकारी दर्शन स्पष्ट तौर पर होते हैं। उन्होंने संघर्षरत व्यक्तियों को अपनी रचनाओं में आत्मीयता प्रदान की। उनकी कहानियां विभिन्न परिवेशों पर आधारित हैं। जिसमें राजनीतिक, आर्थिक व मनोवैज्ञानिक परिवेश पर आधारित

टिप्पणी

कहानियां प्रमुख हैं। पाठक के लिए सरलता से ग्राह्य भाषा का प्रयोग करते हुए उन्होंने संपूर्ण संवेदना को प्रदर्शित किया है।

यशपाल द्वारा लिखित कहानी मध्य वर्ग के परिवार की कहानी है। इसमें कर्ज के मारे चौधरी खानदान के मुखिया की आज की माली हालत का वर्णन बड़े ही प्रभावी ढंग से किया गया है। कर्ज में डूबे चौधरी की मानसिकता और अंतर्द्वंद्व का बड़ा ही लाचारी का चित्र खींचा गया है। घरेलू परेशानियों को भी प्रभावी ढंग से व्यक्त किया गया है। कहानी में परदे की उपयोगिता का बड़ा ही प्रभावी वर्णन किया गया है।

उषा प्रियंवदा ने खुद को नयी कहानी आंदोलन के नारों से अलग रखा था। इसके बावजूद उनकी कहानियों में 'नयी कहानी' का 'अकेलापन', 'अजनबीपन' और 'उदासी' घनीभूत रूप से दिखायी पड़ता है। उषा प्रियवंदा की कहानियों में पारिवारिक टूटन, घुटन, कुण्ठा आदि वृत्तियों का अंकन प्रभावी ढंग से अभिव्यक्त हुआ है।

उषा प्रियंवदा ने नारी हृदय के निगूढ़तम सत्य को सहज रूप से ग्रहण करके स्वाभाविक अभिव्यक्ति दी है। इनकी कहानियां केवल वहीं कम प्रभावशील हुई हैं जहां वे एक रेखाचित्र का रूप धारण कर लेती हैं पर जहां मूल संवेदना सशक्त है और ठीक से निर्मित हो पाई है वहां इनकी कहानी अलग चमक उठी है। इन कहानियों में 'वापसी' तो ऐसी है जो इन्हें सम–सामयिक साहित्य में सफलतम कहानीकारों की अग्रिम पंक्ति में खड़ा रख सकेगी।

'वापसी' कहानी में 'गजाधर बाबू' जिस तरह अपने परिवार में असंगत हो जाते हैं, यह आधुनिक भारतीय मध्यवर्ग के जीवन की त्रासदी है। 'वापसी' कहानी में गजाधर बाबू का अपने परिवार के बीच अकेला हो जाना, आज के जीवन की सबसे क्रूर सच्चाई है।

उषा प्रियंवदा ने अपनी अनेक कहानियों में 'अकेलापन' 'अजनबीपन' और 'उदासी' का चित्रण किया है लेकिन गजाधर बाबू की उदासीनता सबसे अलग है। यह किसी विवशता की वजह से नहीं है बल्कि भारतीय मध्यवर्गीय समाज की मानसिकता का अंकन है। घर के बूढ़े–बुजुर्ग इसी निरर्थकताबोध के साथ अपना बचा–खुचा जीवन व्यतीत करने के लिए अभिशप्त है। इस कहानी में अनेक पक्षों का उद्घाटन कहानीकार ने बड़ी सशक्त ढंग से किया है।

4.7 मुख्य शब्दावली

- **तिरस्कार** : घृणा, अवहेलना।
- **दारूण** : दयनीय, बुरी।
- **आघात** : प्रहार, चोट।
- **अभिन्न** : महत्वपूर्ण, आवश्यक।
- **प्रबल** : मजबूत, बलवान, प्रभावी।

टिप्पणी

4.8 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर

1. काशी में
2. उर्वशी, लहर
3. कृषि महोत्सव
4. (क) गलत, (ख) सही
5. नवाबराय
6. कर्बला, प्रेम की वेदी
7. स्वाभाविक रूप में
8. (क) सही, (ख) गलत
9. कांगड़ी गुरुकुल में
10. विप्लव
11. सामाजिक, आर्थिक, वैयक्तिक एवं राजनीतिक
12. (क) गलत, (ख) सही
13. नई कहानी
14. पचपन खम्भे लाल दीवारें, शेष यात्रा
15. पारिवारिक टूटन, घुटन, कुंठा आदि
16. (क) सही, (ख) गलत

4.9 अभ्यास हेतु प्रश्न

लघु–उत्तरीय प्रश्न

1. कहानी विधा का संक्षिप्त परिचय दीजिए।
2. जयशंकर प्रसाद का साहित्यिक परिचय दीजिए।
3. हिन्दी कथा साहित्य में प्रेमचंद का क्या स्थान है? संक्षिप्त में उत्तर दीजिए।
4. कथानक की दृष्टि से 'परदा' कहानी का वैशिष्ट्य बताइए।
5. यथार्थवादी कहानीकार के रूप में यशपाल का परिचय दीजिए।
6. नई कहानी आंदोलन में उषा प्रियवंदा के स्थान का उल्लेख कीजिए।

दीर्घ–उत्तरीय प्रश्न

1. 'पुरस्कार' कहानी की तात्विक समीक्षा कीजिए।
2. 'पूस की रात' कहानी का मूल भावना स्पष्ट कीजिए।

टिप्पणी

3. 'पूस की रात' कहानी का समीक्षात्मक अध्ययन कीजिए।
4. 'परदा' कहानी में लेखक यशपाल ने मनुष्य जीवन के जिस यथार्थ का चित्र उकेरा है, उस पर प्रकाश डालिए।
5. 'वापसी' कहानी में व्यक्त मूल संवेदना पर विचार कीजिए।
6. 'वापसी' कहानी का कथासार अपने शब्दों में लिखिए।

4.10 आप ये भी पढ़ सकते हैं

1. *जयशंकर प्रसाद की लोकप्रिय कहानियां,* प्रभात प्रकाशन, दिल्ली।
2. प्रभाकर श्रोत्रिय, *जयशंकर प्रसाद की प्रासंगिकता,* भारतीय ज्ञानपीठ, नई दिल्ली, 2004.
3. प्रेमचन्द, *प्रेमचन्द की सम्पूर्ण कहानियां,* सुमित्र प्रकाशन इलाहाबाद, द्वितीय संस्करण, 2008.
4. *यशपाल की सम्पूर्ण कहानियां,* खण्ड 1 से 4, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, द्वितीय संस्करण, 2000.
5. उषा प्रियंवदा, *मेरी प्रिय कहानियां,* राजपाल एंड संस नई दिल्ली– 1974.
6. उषा प्रियवंदा, *मेरी कहानियां,* सं. निर्माला जैन, वाणी प्रकाशन, दिल्ली।
7. विश्वनाथ त्रिपाठी, *कुछ कहानियां कुछ विचार,* राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, 1998.
8. रामविलास शर्मा, प्रेमचन्द और उनका युग, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, 1993.

टिप्पणी

इकाई 5 विविध विधाएं

इकाई की रूपरेखा

5.0 परिचय
5.1 इकाई के उद्देश्य
5.2 मित्रता (निबंध) : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल
- 5.2.1 आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : एक परिचय
- 5.2.2 मित्रता : मूल पाठ
- 5.2.3 मित्रता : निबंध सार
- 5.2.4 मित्रता : समीक्षात्मक अवलोकन

5.3 प्रथम भेंट – अंतिम भेंट (रेखाचित्र) : महादेवी वर्मा
- 5.3.1 महादेवी वर्मा : एक परिचय
- 5.3.2 प्रथम भेंट–अंतिम भेंट : मूल पाठ
- 5.3.3 प्रथम भेंट–अंतिम भेंट का सार
- 5.3.4 प्रथम भेंट–अंतिम भेंट : समीक्षात्मक अवलोकन

5.4 बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं (ललित निबंध) : डॉ. विद्यानिवास मिश्र
- 5.4.1 डॉ. विद्यानिवास मिश्र : एक परिचय
- 5.4.2 मूल पाठ : बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं
- 5.4.3 निबंध सार : बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं
- 5.4.4 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' का समीक्षात्मक अवलोकन

5.5 नए मेहमान (एकांकी) : उदयशंकर भट्ट
- 5.5.1 उदयशंकर भट्ट : एक परिचय
- 5.5.2 नए मेहमान : मूल पाठ
- 5.5.3 नए मेहमान का सार
- 5.5.4 नए मेहमान : समीक्षात्मक अवलोकन

5.6 सारांश
5.7 मुख्य शब्दावली
5.8 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
5.9 अभ्यास हेतु प्रश्न
5.10 आप ये भी पढ़ सकते हैं

5.0 परिचय

लोकप्रिय हिंदी आलोचक, निबंधकार, साहित्येतिहासकार, अनुवादक, कथाकार और कवि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल हिंदी में पाठ आधारित वैज्ञानिक आलोचना के सूत्रधार हैं। आपने इतिहास लेखन में रचनाकार के जीवन और पाठ को समान महत्व दिया है।

निबंध साहित्य में भी आचार्य शुक्ल का योगदान अहम है। भाव एवं मनोविकार संबंधी मनोविश्लेषणात्मक निबंध उनके प्रमुख हस्ताक्षर हैं। अपने प्रतिनिधि निबंध मित्रता में आचार्य शुक्ल ने मित्र के स्वरूप, चयन, कर्तव्य सरीखे विविध पहलुओं पर मार्गदर्शनात्मक प्रकाश डाला है। वे लिखते हैं– "हमें ऐसे मित्र की खोज में रहना चाहिए, जिनमें हमसे अधिक आत्मबल हो।... मित्र हों तो प्रतिष्ठित और शुद्ध हृदय के हों। मृदुल और पुरुषार्थी हों, शिष्ट और सत्यनिष्ठ हों।..."

टिप्पणी

महादेवी वर्मा हिंदी साहित्य के छायावादी युग के चार प्रमुख स्तंभों में से एक हैं। इन्हें आधुनिक मीरा कहा जाता है। निराला ने इन्हें हिंदी के विशाल मंदिर की सरस्वती भी कहा है।

महादेवी वर्मा उन कवियों में से एक हैं जिन्होंने व्यापक समाज में काम करते हुए भारत के अंदर व्याप्त पीड़ाजनित हाहाकार–रुदन को न सिर्फ देखा–परखा वरन् करुण होकर अंधकार को दूर करने वाली दृष्टि देने की कोशिश भी की। उनका प्रासंगिक रेखाचित्र 'प्रथम भेंट–अंतिम भेंट' इसी तरह की रचना है। इसमें उन्होंने नारी की व्यथा–कथा का मार्मिक चित्रण किया है।

डॉ. विद्यानिवास मिश्र की विद्वता से हिंदी साहित्य–संसार का कोना–कोना परिचित है। आप संस्कृत के प्रकांड विद्वान एवं विविध देशों के भ्रमण से अर्जित सांस्कृतिक ज्ञानोनुभव से समृद्ध साहित्यकार हैं, जिसका विधायी प्रभाव आपके सृजन में दिखाई देता है। डॉ. मिश्र ने हिंदी साहित्य को ललित निबंध परंपरा से अवगत कराया। इनके निबंधों का संसार इतना व्यापक और बहुआयामी है कि प्रकृति, लोकतत्व, बौद्धिकता, सर्जनात्मकता, कल्पनाशीलता, काव्यात्मकता, रम्य रचनात्मकता, भाषा की उर्वर सृजनात्मकता एवं संप्रेषणीयता इनमें एक साथ अंतःग्रंथित मिलती है। पाठ्य निबंध 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं', इनका ललित निबंध है, जो इनके ऐसे ही रचना–कौशल का परिचय देता है।

भारतीय स्वाधीनता आंदोलन में सक्रिय रहे उदयशंकर भट्ट ने कहानी, उपन्यास, आलोचना, नाटक एवं एकांकी के क्षेत्र में अपनी अमिट छाप छोड़ी है। इनकी रचनाधर्मिता इन्हें बहुमुखी प्रतिभा के समर्थ साहित्यकार के रूप में स्थापित करती है। नाटक, गीतनाट्य एवं एकांकियों का इनका क्षेत्र व्यापक है। इनमें इन्होंने जीवन के विभिन्न पहलुओं का चित्रण मार्मिक रूप से किया है।

उदयशंकर भट्ट की आलोच्य एकांकी 'नए मेहमान' एक समस्या–प्रधान एकांकी है। महानगरों की बढ़ती जनसंख्या के कारण उत्पन्न आवासीय समस्या इस एकांकी का आधारभूत विषय है।

इस इकाई में हम आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के निबंध 'मित्रता', महादेवी वर्मा के रेखाचित्र 'प्रथम भेंट–अंतिम भेंट', डॉ. विद्यानिवास मिश्र के ललित निबंध 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' और उदयशंकर भट्ट कृत एकांकी 'नए मेहमान' का समीक्षात्मक अध्ययन करेंगे।

5.1 इकाई के उद्देश्य

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप–

- आचार्य रामचन्द्र शुक्ल से परिचित होते हुए उनके निबंध 'मित्रता' का समीक्षात्मक अध्ययन कर पाएंगे;
- महादेवी वर्मा के रेखाचित्र 'प्रथम भेंट–अंतिम भेंट' के विविध पक्षों को समझ पाएंगे;
- डॉ. विद्यानिवास मिश्र के व्यक्तित्व–कृतित्व से अवगत होकर उनके ललित निबंध 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' का समीक्षात्मक आकलन कर पाएंगे;
- उदयशंकर भट्ट के संक्षिप्त जीवन वृत्त से परिचित होकर उनके एकांकी 'नए मेहमान' का समालोचनात्मक अवलोकन कर पाएंगे।

टिप्पणी

5.2 मित्रता (निबंध) : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

'मित्रता' आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का लोकप्रिय वैचारिक निबंध है। इस निबंध में शुक्ल जी ने वैचारिक दृष्टि से मित्रता के जिन पक्षों पर मुख्य रूप से विचार किया है, वे हैं– मित्रता की क्यों आवश्यकता होती है, अच्छे मित्र के जीवन का हमारे ऊपर क्या प्रभाव पड़ता है, कुसंग के क्या नुकसान हैं, जीवन का उद्देश्य क्या है, मित्र किसे बनाना चाहिए और व्यक्तित्व निर्माण में समाज की क्या भूमिका होती है। शुक्ल जी का विचार है कि हमें मित्र बहुत सोच–विचार कर बनाना चाहिए क्योंकि मित्रता का हमारे जीवन पर बहुत गहरा असर पड़ता है। मित्र ऐसा होना चाहिए जो हमारे सुख और दुख दोनों में भागीदार बने, हमें कुपथ पर जाने से रोके तथा निराशा के क्षणों में उत्साहित करे और संकट में सहारा दे।

5.2.1 आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : एक परिचय

आचार्य पंडित रामचन्द्र शुक्ल का जन्म सन् 1884 ई. में उत्तर प्रदेश के बस्ती जिले के अगोना गांव में हुआ था। बाल्यकाल में ही शुक्ल जी ने संस्कृत का ज्ञान प्राप्त किया था। जब वे इंटरमीडिएट कर रहे थे तब उन्होंने अंग्रेजी का ज्ञान प्राप्त किया। इसी दौरान आपकी साहित्यिक प्रवृत्तियां जागीं। छब्बीस वर्ष की आयु में 'हिन्दी शब्दसागर' के सहकारी संपादक नियुक्त हुए तथा नौ वर्षों तक नागरी प्रचारिणी पत्रिका के संपादक भी रहे।

आचार्य शुक्ल हिंदू विश्वविद्यालय, काशी में हिंदी विभाग के अध्यापक नियुक्त हुए तथा बाद में विभागाध्यक्ष भी बना दिए गए। सन् 1937 तक आप हिंदू विश्वविद्यालय में रहे। तत्पश्चात अवकाश ग्रहण कर साहित्यिक सेवा में जीवन समर्पित कर दिया। सन् 1940 में छप्पन वर्ष की आयु में शुक्ल जी का देहावसान हुआ।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल निबंधकार, इतिहासकार, कवि, कोषकार एवं अनुवादक भी थे। उन्होंने हिन्दी साहित्य की विविध विधाओं में आचार्यवत् योगदान किया। इनकी रचनाओं में पांडित्य, गंभीरता और मननशीलता के दर्शन होते हैं। शुक्ल जी ने अनेक रचनाओं का प्रणयन किया। जैसे– सूरदास, गोस्वामी तुलसीदास, मलिक मुहम्मद जायसी पर निबंधात्मक आलोचनाएं अत्यंत सतर्क एवं मनोवैज्ञानिक हैं। बुद्ध चरित, हिन्दी साहित्य का इतिहास, हिन्दी काव्य में रहस्यवाद, चिंतामणि भाग–एक, दो आदि शुक्ल जी की मुख्य कृतियां हैं जो साहित्य जगत में विशिष्ट स्थान रखती हैं।

शुक्ल जी ने समीक्षा के जो मानदंड निर्धारित किये हैं वे आज भी प्रासंगिक हैं और भविष्य में भी रहेंगे। आचार्य शुक्ल के व्यक्तित्व में उनका अध्यापकीय रूप झलकता है। उन्हें हिन्दी, संस्कृत, अंग्रेजी, उर्दू, अरबी, फारसी भाषाओं का अच्छा ज्ञान था। वे बहुपठ थे तथा जीवन, प्रकृति एवं साहित्य के उपासक थे। मानवतावादी शुक्ल जी की लोकमंगल की

टिप्पणी

भावना उनकी रचनाओं में दिखाई देती है। वे कवि हृदय होने के कारण अत्यंत भावुक व्यक्ति थे। देश प्रेम एवं प्रकृति प्रेम उनमें कूट–कूट कर भरा था। वे समन्यवादी दृष्टिकोण रखते थे। विवेकशील, तर्कशील होने के साथ वे स्वच्छंद चिंतन परक मनुष्य थे। लोक कल्याण, लोकमंगल के लिए ही उनका संपूर्ण लेखन समर्पित था।

5.2.2 मित्रता : मूल पाठ

कोई युवा पुरुष जब अपने घर से बाहर निकलकर बाहरी संसार में अपनी स्थिति जमाता है, तब पहली कठिनता उसे मित्र चुनने में पड़ती है। यदि उसकी स्थिति बिल्कुल एकान्त और निराली नहीं रहती तो उसकी जान–पहचान के लोग धड़ाधड़ बढ़ते जाते हैं और थोड़े ही दिनों में कुछ लोगों से उसका हेल–मेल हो जाता है। यही हेल–मेल बढ़ते–बढ़ते मित्रता के रूप में परिणत हो जाता है। मित्रों के चुनाव की उपयुक्तता पर उसके जीवन की सफलता निर्भर हो जाती है, क्योंकि संगति का गुप्त प्रभाव हमारे आचरण पर बड़ा भारी पड़ता है। हम लोग ऐसे समय में समाज में प्रवेश करके अपना कार्य आरम्भ करते हैं, जब हमारा चित्त कोमल और हर तरह का संस्कार ग्रहण करने योग्य रहता है, हमारे भाव अपरिमार्जित और हमारी प्रवृत्ति अपरिपक्व रहती है। हम लोग कच्ची मिट्टी की मूर्ति के समान रहते हैं जिससे जो जिस रूप में चाहे, उस रूप का निर्माण करे–चाहे वह राक्षस बनावे, चाहे देवता। ऐसे लोगों का साथ करना हमारे लिए बुरा है जो हमसे अधिक दृढ़ संकल्प के हैं, क्योंकि हमें उनकी हर एक बात बिना विरोध के मान लेनी पड़ती है। पर ऐसे लोगों का साथ करना और बुरा है जो हमारी ही बात को ऊपर रखते हैं, क्योंकि ऐसी दशा में न तो हमारे ऊपर कोई दाब रहता है, और न हमारे लिए कोई सहारा रहता है। दोनों अवस्थाओं में जिस बात का भय रहता है, उसका पता युवा पुरुषों को प्रायः विवेक से कम रहता है। यदि विवेक से काम लिया जाये तो यह भय नहीं रहता, पर युवा पुरुष प्रायः विवेक से कम काम लेते हैं। कैसे आश्चर्य की बात है कि लोग एक घोड़ा लेते हैं तो उसके गुण–दोषों को कितना परख लेते हैं, पर किसी को मित्र बनाने में उसके पूर्व आचरण और प्रकृति आदि का कुछ भी विचार और अनुसन्धान नहीं करते। वे उसमें सब बातें अच्छी ही अच्छी मानकर अपना पूरा विश्वास जमा देते हैं। हंसमुख चेहरा, बातचीत का ढंग, थोड़ी चतुराई या साहस– ये ही दो चार बातें किसी में देखकर लोग चटपट उसे अपना बना लेते हैं। हम लोग नहीं सोचते कि मैत्री का उद्देश्य क्या है, तथा जीवन के व्यवहार में उसका कुछ मूल्य भी है। यह बात हमें नहीं सूझती कि यह ऐसा साधन है जिससे आत्मशिक्षा का कार्य बहुत सुगम हो जाता है। एक प्राचीन विद्वान का वचन है– 'विश्वासपात्र मित्र से बड़ी भारी रक्षा रहती है। जिसे वैसा मित्र मिल जाये उसे समझना चाहिए कि खजाना मिल गया।' विश्वासपात्र मित्र जीवन की एक औषधि है। हमें अपने मित्रों से यह आशा रखनी चाहिए कि वे उत्तम संकल्पों में हमें दृढ़ करेंगे, दोष और त्रुटियों से हमें बचायेंगे, हमारे सत्य, पवित्रता और मर्यादा के प्रेम को पुष्ट करेंगे, जब हम कुमार्ग पर पैर रखेंगे, तब वे हमें सचेत करेंगे, जब हम हतोत्साहित होंगे तब हमें उत्साहित करेंगे। सारांश यह है कि वे हमें उत्तमतापूर्वक जीवन निर्वाह करने में हर तरह से सहायता देंगे। सच्ची मित्रता में उत्तम से उत्तम वैद्य की–सी निपुणता और परख होती है, अच्छी से अच्छी माता का–सा धैर्य और कोमलता होती है। ऐसी ही मित्रता करने का प्रयत्न पुरुष को करना चाहिए।

टिप्पणी

छात्रावास में तो मित्रता की धुन सवार रहती है। मित्रता हृदय से उमड़ पड़ती है। पीछे के जो स्नेह–बन्धन होते हैं, उसमें न तो उतनी उमंग रहती है, न उतनी खिन्नता। बाल–मैत्री में जो मनन करने वाला आनन्द होता है, जो हृदय को बेधने वाली ईर्ष्या होती है, वह और कहां? कैसी मधुरता और कैसी अनुरक्ति होती है, कैसा अपार विश्वास होता है। हृदय के कैसे–कैसे उद्‌गार निकलते हैं। वर्तमान कैसा आनन्दमय दिखायी पड़ता है और भविष्य के सम्बन्ध में कैसी लुभाने वाली कल्पनाएं मन में रहती हैं। कितनी जल्दी बातें लगती हैं और कितनी जल्दी मानना–मनाना होता है! 'संहपाठी की मित्रता' इस उक्ति में हृदय के कितने भारी उथल–पुथल का भाव भरा हुआ है! किन्तु जिस प्रकार युवा पुरुष की मित्रता स्कूल के बालक की मित्रता से दृढ़, शान्त और गम्भीर होती है, उसी प्रकार हमारी युवावस्था के मित्र बाल्यावस्था के मित्रों से कई बातों में भिन्न होते हैं।

मैं समझता हूं कि मित्र चाहते हुए बहुत से लोग मित्र के आदर्श की कल्पना मन में करते होंगे, पर इस कल्पित आदर्श से तो हमारा काम जीवन की झंझटों में चलता नहीं। सुन्दर प्रतिमा, मनभावनी चाल और स्वच्छन्द प्रकृति ये ही दो–चार बातें देखकर मित्रता की जाती है। पर जीवन–संग्राम में साथ देने वाले मित्रों में इनसे कुछ अधिक बातें चाहिए। मित्र केवल उसे नहीं कहते जिसके गुणों की तो हम प्रशंसा करें, पर जिससे हम स्नेह न कर सकें। जिससे अपने छोटे–मोटे काम तो हम निकालते जायें, पर भीतर–ही–भीतर घृणा करते रहें? मित्र सच्चे पथ–प्रदर्शक के समान होना चाहिए, जिस पर हम पूरा विश्वास कर सकें, भाई के समान होना चाहिए, जिसे हम अपना प्रीति–पात्र बना सकें।

हमारे और हमारे मित्र के बीच सच्ची सहानुभूति होनी चाहिए– ऐसी सहानुभूति जिससे एक के हानि–लाभ को दूसरा अपना हानि–लाभ समझे। मित्रता के लिए यह आवश्यक नहीं है कि दो मित्र एक ही प्रकार का कार्य करते हों या एक ही रुचि के हों। इसी प्रकार प्रकृति और आचरण की समानता भी आवश्यक या वांछनीय नहीं है। दो भिन्न प्रकृति के मनुष्यों में बराबर प्रीति और मित्रता रही है। राम धीर और शान्त प्रकृति के थे, लक्ष्मण उग्र और उद्धत स्वभाव के थे, पर दोनों भाइयों में अत्यन्त प्रगाढ़ स्नेह था। उदार तथा उच्चाशय कर्ण और लोभी दुर्योधन के स्वभावों में कुछ विशेष समानता न थी, पर उन दोनों की मित्रता खूब निभी। यह कोई भी बात नहीं है कि एक ही स्वभाव और रुचि के लोगों में ही मित्रता हो सकती है।

समाज में विभिन्नता देखकर लोग एक दूसरे की ओर आकर्षित होते हैं, जो गुण हममें नहीं है हम चाहते हैं कि कोई ऐसा मित्र मिले, जिसमें वे गुण हों। चिन्ताशील मनुष्य प्रफुल्लित चित्त का साथ ढूंढता है, निर्बल बली का, धीर उत्साही का। उच्च आकांक्षावाला चन्द्रगुप्त युक्ति और उपाय के लिए चाणक्य का मुंह ताकता था। नीति–विशारद अकबर मन बहलाने के लिए बीरबल की ओर देखता था।

मित्र का कर्तव्य इस प्रकार बताया गया है– 'उच्च और महान कार्य में इस प्रकार सहायता देना, मन बढ़ाना और साहस दिलाना कि तुम अपनी निज की सामर्थ्य से बाहर का काम कर जाओ।' यह कर्तव्य उससे पूरा होगा जो दृढ़–चित्त और सत्य–संकल्प का हो। इससे हमें ऐसे ही मित्रों की खोज में रहना चाहिए, जिनमें हमसे अधिक आत्मबल हो।

टिप्पणी

हमें उनका पल्ला उसी तरह पकड़ना चाहिए जिस तरह सुग्रीव ने राम का पल्ला पकड़ा था। मित्र हों तो प्रतिष्ठित और शुद्ध हृदय के हों। मृदुल और पुरुषार्थी हों, शिष्ट और सत्यनिष्ठ हों, जिससे हम अपने को उनके भरोसे पर छोड़ सकें, और यह विश्वास कर सकें कि उनसे किसी प्रकार का धोखा न होगा।

जो बात ऊपर मित्रों के सम्बन्ध में कही गयी है, वही जान–पहचान वालों के सम्बन्ध में भी ठीक है। जान–पहचान के लोग ऐसे हों जिनसे हम कुछ लाभ उठा सकते हों, जो हमारे जीवन को उत्तम और आनन्दमय करने में कुछ सहायता दे सकते हों, यद्यपि उतनी नहीं जितनी गहरे मित्र दे सकते हैं। मनुष्य का जीवन थोड़ा है, उसमें खोने के लिए समय नहीं। यदि क, ख, और ग हमारे लिए कुछ नहीं कर सकते हैं, न कोई बुद्धिमानी या विनोद की बातचीत कर सकते हैं, न कोई अच्छी बात बतला सकते हैं, न सहानुभूति द्वारा हमें ढाढ़स बंधा सकते हैं, न हमारे आनन्द में सम्मिलित हो सकते हैं, न हमें कर्तव्य का ध्यान दिला सकते हैं, तो ईश्वर हमें उनसे दूर ही रखें। हमें अपने चारों ओर जड़ मूर्तियां सजाना नहीं है। आजकल जान–पहचान बढ़ाना कोई बड़ी बात नहीं है। कोई भी युवा पुरुष ऐसे अनेक युवा पुरुषों को पा सकता है, जो उसके साथ थियेटर देखने जायेंगे, नाच रंग में आयेंगे, सैर–सपाटे में जायेंगे, भोजन का निमन्त्रण स्वीकार करेंगे। यदि ऐसे जान पहचान के लोगों से कुछ हानि न होगी तो लाभ भी न होगा। पर यदि हानि होगी तो बड़ी भारी होगी। सोचो तो तुम्हारा जीवन कितना नष्ट होगा।

यदि ये जान–पहचान के लोग उन मनचले युवकों में से निकले जिनकी संख्या दुर्भाग्यवश आजकल बहुत बढ़ रही है, यदि उन शोहदों में से निकले, जो अमीरों की बुराइयों और मूर्खताओं की नकल किया करते हैं, गलियों में ठठ्टा मारते हैं और सिगरेट का धुआं उड़ाते चलते हैं, ऐसे नवयुवकों से बढ़कर शून्य, निस्सार और शोचनीय जीवन और किसका है? वे अच्छी बातों के सच्चे आनन्द से कोसों दूर हैं। उनके लिए न तो संसार में सुन्दर और मनोहर उक्ति वाले कवि हुए हैं और न संसार में सुन्दर आचरण वाले महात्मा हुए हैं। उनके लिए न तो बड़े–बड़े वीर अद्भुत कर्म कर गये हैं और न बड़े–बड़े ग्रन्थकार ऐसे विचार छोड़ गये हैं, जिनसे मनुष्य जाति के हृदय में सात्विकता की उमंगें उठती हैं। उनके लिए फूल–पत्तियों में कोई सौन्दर्य नहीं। झरनों के कल–कल में मधुर संगीत नहीं, अनन्त सागर तरंगों में गम्भीर रहस्यों का आभास नहीं, उनके भाग्य में सच्चे प्रयत्न और पुरुषार्थ का आनन्द नहीं, उनके भाग्य में सच्ची प्रीति का सुख और कोमल हृदय की शान्ति नहीं।

जिनकी आत्मा अपने इन्द्रिय–विषयों में ही लिप्त है, जिनका हृदय नीचाशयों और कुत्सित विचारों से कलुषित है, ऐसे नाशोन्मुख प्राणियों को दिन–दिन अन्धकार में पतित होते देख कौन ऐसा होगा जो तरस न खायेगा? उसे ऐसे प्राणियों का साथ न करना चाहिए।

मेल के दस–पांच साथियों को लेकर विषय वासना में लिप्त रहा करता था। एक बीमारी का बहाना करके इसी प्रकार वह अपने दिन काट रहा था। इसी बीच उसका पिता उससे मिलने के लिए गया और उसने एक हंसमुख जवान को कोठरी से बाहर निकलते देखा। जब पिता कोठरी के भीतर पहुंचा तब डेमेट्रियस ने कहा– 'ज्वर ने मुझे अभी छोड़ा है।' पिता ने कहा– 'हां! ठीक है वह दरवाजे पर मुझे मिला था।'

टिप्पणी

कुसंग का ज्वर सबसे भयानक होता है। यह केवल नीति और सद्वृत्ति का ही नाश नहीं करता, बल्कि बुद्धि का भी क्षय करता है। किसी युवा–पुरुष की संगति यदि बुरी होगी तो वह उसके पैरों में बंधी चक्की के समान होगी जो उसे दिन–दिन अवनति के गड्ढे में गिराती जायेगी और यदि अच्छी होगी तो सहारा देने वाली बाहु के समान होगी जो उसे निरन्तर उन्नति की ओर उठाती जायेगी।

इंग्लैण्ड के एक विद्वान को युवावस्था में राज–दरबारियों में जगह नहीं मिली। इस पर जिन्दगी भर वह अपने भाग्य को सराहता रहा। बहुत से लोग तो इसे अपना बड़ा भारी दुर्भाग्य समझते, पर वह अच्छी तरह जानता था कि वहां वह बुरे लोगों की संगति में पड़ता जो उसकी आध्यात्मिक उन्नति में बाधक होते। बहुत से लोग ऐसे होते हैं जिनके घड़ी भर के साथ से भी बुद्धि भ्रष्ट हो जाती है, क्योंकि उतने ही बीच में ऐसी–ऐसी बातें कही जाती हैं जो कानों में न पड़नी चाहिए, चित्त पर ऐसे प्रभाव पड़ते हैं जिनसे उसकी पवित्रता का नाश होता है। बुराई अटल भाव धारण करके बैठती है। बुरी बातें हमारी धारणा में बहुत दिनों तक टिकती हैं। इस बात को प्रायः सभी लोग जानते हैं कि भद्दे व फूहड़ गीत जितनी जल्दी ध्यान पर चढ़ते हैं, उतनी जल्दी कोई गम्भीर या अच्छी बात नहीं। एक बार एक मित्र ने मुझसे कहा कि उसने लड़कपन में कहीं से एक बुरी कहावत सुन पायी थी, जिसका ध्यान वह लाख चेष्टा करता है कि न आये, पर बार–बार आता है। जिन भावनाओं को हम दूर रखना चाहते हैं, जिन बातों को हम याद नहीं करना चाहते वे बार–बार हृदय में उठती हैं और बेधती हैं। अतः तुम पूरी चौकसी रखो, ऐसे लोगों को कभी साथी न बनाओ जो अश्लील, अपवित्र और फूहड़ बातों से तुम्हें हंसाना चाहे। सावधान रहो ऐसा न हो कि पहले–पहले तुम इसे एक बहुत सामान्य बात समझो और सोचो कि एक बार ऐसा हुआ, फिर ऐसा न होगा। अथवा तुम्हारे चरित्र–बल का ऐसा प्रभाव पड़ेगा कि ऐसी बातें बकने वाले आगे चलकर आप सुधर जायेंगे। नहीं, ऐसा नहीं होगा। जब एक बार मनुष्य अपना पैर कीचड़ में डाल देता है, तब फिर यह नहीं देखता कि वह कहां और कैसी जगह पैर रखता है। धीरे–धीरे उन बुरी बातों में अभ्यस्त होते–होते तुम्हारी घृणा कम हो जायेगी। पीछे तुम्हें उनसे चिढ़ न मालूम होगी, क्योंकि तुम यह सोचने लगोगे कि चिढ़ने की बात ही क्या है! तुम्हारा विवेक कुण्ठित हो जायेगा और तुम्हें भले–बुरे की पहचान न रह जायेगी। अन्त में होते–होते तुम भी बुराई के भक्त बन जाओगे, अतः हृदय को उज्ज्वल और निष्कलंक रखने का सबसे अच्छा उपाय यही है कि बुरी संगत की छूत से बचो। यही पुरानी कहावत है कि–

'काजर की कोठरी में कैसो हूं सयानो जाय,
एक लीक काजर की, लागिहैं, पै लागिहैं।'

5.2.3 मित्रता : निबंध सार

'मित्रता' निबंध तीन पहलुओं पर केन्द्रित है– पहला है, मित्रता। दूसरा है, जान–पहचान और तीसरा है समाज। शुक्ल जी ने इन्हीं तीन बिंदुओं का व्यावहारिक विश्लेषण किया है। मित्र कैसे बनता है? कोई युवा समाज में प्रवेश करता है तो उसकी जान–पहचान बढ़ती जाती है। इन्हीं जान–पहचान वालों में से कुछ के साथ उसका मेल–जोल हो जाता है।

टिप्पणी

यह मेल–जोल ही आगे चलकर मित्रता में बदल जाता है। मित्रों का चयन सोच–समझकर करना चाहिए क्योंकि संगति का प्रभाव बिना जाने हुए ही हम पर पड़ता है। युवावस्था में प्रायः बुद्धि अपरिपक्व होती है और मन कोमल होता है। हमारे भाव भी अपरिमार्जित होते हैं। इस समय संगति का प्रभाव भी बहुत अधिक पड़ता है। बुरी संगति से पतन और अच्छी संगति से उन्नयन होता होगा। किन लोगों के साथ मित्रता नहीं करनी चाहिए? इस संबंध में शुक्ल जी मानते हैं कि ऐसे व्यक्ति के साथ मित्रता नहीं करना चाहिए जो अधिक दृढ़ संकल्पी हो क्योंकि तब उनकी बात चाहे अच्छी हो या बुरी माननी ही पड़ती है। ऐसे लोगों के साथ मित्रता नहीं करनी चाहिए जो हमारी हर बात को ऊपर रखते हैं। असल में मित्र उसे बनाना चाहिए जिसका विवेक जाग्रत हो। हमें सावधानीपूर्वक मित्रों का चयन करना चाहिए।

"हंसमुख चेहरा, बातचीत का ढंग और थोड़ी–सी चतुराई और साहस" आदि देखकर हम किसी को मित्र बना लेते हैं, यह गलत है। शुक्ल जी ने एक विद्वान का उद्धरण देकर यह बताया है कि मित्र विश्वासपात्र होना चाहिए। वह हमारे जीवन में औषधि के समान होना चाहिए। हमें मित्रों से यह आशा करनी चाहिए कि वे उत्तम संकल्प में हमारे चित्रवृत्ति को दृढ़ करेंगे। दोषों और त्रुटियों से बचाएंगे और मर्यादा से प्रेम को पुष्ट करेंगे। छात्रावस्था में मित्रता की धुन सवार रहती है। इस मित्रता में सभी भाव अर्थात आनंद, ईर्ष्या, खिन्नता, मधुरता, अनुरक्ति और प्रेम समाए रहते हैं। युवा पुरुष की मित्रता स्कूल के बालक की मित्रता की अपेक्षा दृढ़, शांत और गंभीर होती है। मित्र वह है जो जीवन संग्राम में हमारे साथ है। मित्र सच्चा पथ–प्रदर्शक, भाई के समान स्नेह देने वाला, सहानुभूतिपूर्ण और स्वार्थहीन होना चाहिए तथा जो हमारे हानि–लाभ और सुख–दुःख का समान सहभागी हो।

ऐसा भी होता है कि भिन्न–भिन्न प्रकृति वालों में प्रगाढ़ मैत्री संबंध स्थापित होते हैं। एक शांत और दूसरा उग्र। इसलिए यह कहना सही नहीं है कि मित्रता के लिए समान स्वभाव और समान रुचि का होना जरूरी है। मित्र का कर्तव्य है कि–

1. वह उच्च और महान कार्य में इस प्रकार सहयोग दे कि उसके मित्र का मान बढ़े और वह साहस प्राप्त कर सके;
2. मित्र प्रतिष्ठित हो;
3. शुद्ध हृदय हो;
4. मृदुल और पुरुषार्थी हो;
5. सत्यनिष्ठ और शिष्ट हो;
6. विश्वास पात्र हो।

विश्व के अनेक महान पुरुषों ने अपने अच्छे मित्रों की बदौलत महान कार्य किए हैं। मित्रों ने कई लोगों को कुमार्ग से बचाया है और सात्विकता प्रदान की है। अपने साथियों के विवेक को जाग्रत किया है। वह ऐसा दृढ़ आशय और उद्देश्य प्रदान करता है कि उसका साथी कर्मक्षेत्र में श्रेष्ठ बन जाता है। मित्रता अच्छे और बुरे दोनों समय के लिए उपयोगी है। जीवन और मरण में मित्रता अनुपम रूप से सहायक होती है।

टिप्पणी

जीवन प्रहसन नहीं है। वह एक गंभीर चीज है। जीवन कर्तव्यों का पालन करने के लिए है, समय गंवाने के लिए नहीं। हमारे कर्म भी महान हों और विचार भी महान हों। जिससे हम मिलते–जुलते हैं, उनके आचरण और बुद्धि की परख कर ही हमें उनके साथ रहना चाहिए। जान–पहचान वालों का बुरा असर हम पर सहजता से पड़ता है। हमें जो गुण परमात्मा ने दिए हैं उनमें कई गुना वृद्धि करके हमें दूसरों को देना चाहिए। डिमास्थनीज का कथन है कि यदि अपने महान पूर्व पुरुषों की भांति हमें कर्म करने का अवसर प्राप्त न भी हो तो भी उनके विचारों को अवश्य ग्रहण करना चाहिए। हम अपनी संगति से ही जाने जाते हैं। बेकर का कहना है कि समूह का नाम संगति नहीं है।

शुक्ल जी की मान्यता है कि संगति में हमें अपने को उन्नत बनाने का सदैव ध्यान रखना चाहिए। यदि हमारी पहचान वाले अच्छा कार्य नहीं कर सकते हैं, न वे हमारे आनंद में सम्मिलित हो सकते हैं, न धैर्य बंधा सकते हैं, न कर्तव्य की प्रेरणा दे सकते हैं तो फिर जान–पहचान व्यर्थ है। ऐसे लोगों की जान–पहचान घातक है। ऐसे लोगों के संग से भारी हानि होने की संभावना बनी रहती है। ऐसे संगति में हम शोहदे और चरित्रहीन ही बन सकते हैं। अतएव ऐसी जान–पहचान से दूर रहना चाहिए। ऐसे चरित्रहीन और ढोंगी लोगों की कमी नहीं है, जिन्हें न महान ग्रंथ पढ़ने में आनंद आता है और न प्रकृति के बीच उसकी रंग–बिरंगी छवि में ही रस आता है। ऐसे लोगों ने प्रीति की सुख ही नहीं जाना।

शुक्ल जी का महत्वपूर्ण कथन है कि "कुसंग का ज्वर सबसे भयानक होता है।" कुसंग में पड़कर बुद्धि भ्रष्ट हो जाती है, आध्यात्मिक विकास रुक जाता है। चिंता की पवित्रता नष्ट हो जाती है और बुराइयां दृढ़ होकर मन में बैठ जाती है। पतन का रास्ता सरल है। उस रास्ते पर एक बार चले तो फिर उससे अलग हटना मुश्किल है। इसलिए ऐसे साथी मत बनाओ जो फूहड़ और स्वार्थी हों। ऐसे साथ से विवेक कुंठित हो जाता है और बुराइयां चारों ओर से घेर लेती हैं। इसीलिए कहा गया है कि काजल की कोठरी में जाओगे तो काजल की एक न एक रेखा तुम पर अवश्य ही दर्ज हो जाएगी।

समाज भी व्यक्तित्व को प्रभावित करता है। यदि व्यक्ति को अच्छा समाज मिले तो वह आत्म संस्कार में सहायक होता है। शुक्ल जी ने एक और प्रश्न उठाया है कि ग्रामीण लोग शहर में आते हैं तो वहां उन्हें भिन्न प्रकार का समाज मिलता है। यह समाज उनकी रुचि के अनुकूल नहीं होता। इस स्थिति में उन्हें साहित्यिक समाज में प्रवेश करना चाहिए पर, यहां भी उन लोगों को वह सब जानकारी नहीं मिलती जिनकी उन्हें स्वशिक्षा के लिए आवश्यकता है। अतः उन्हें समाज में व्यवहार करते हुए काफी सतर्क रहना चाहिए। हमारा सामाजिक आचरण ही हमारा यथार्थ मूल्य उद्घाटित करता है। हम समाज में प्रवेश कर वह जान पाते हैं कि हम कितने छोटे अथवा कितने बड़े हैं। समाज के अलग–अलग लोगों में अलग–अलग गुण होते हैं। हम समाज से ये गुण ग्रहण करते हैं। हम समाज से क्षमा, नम्रता और उदारता के गुण प्राप्त करते हैं। समाज के कार्य करते रहने से हमारी समझ और विवेक–बुद्धि बढ़ती है। हमारा दायरा बढ़ने से हमारी धारणाएं विस्तृत होती हैं। समाज में हम स्वार्थ–त्याग सीखते हैं। समाज हमें व्यवहार की शिक्षा देता है– जैसे बड़ों के प्रति सरलता का व्यवहार, बराबर वालों के प्रति प्रसन्नता का व्यवहार तथा छोटों के प्रति कोमलता का व्यवहार। मीठे वचन और उत्तम चाल–चलन की पाठशाला समाज ही है। समाज में फूहड़ लोग भी रहते हैं। ऐसे लोगों से बचना और दूर रहना जरूरी है।

टिप्पणी

5.2.4 मित्रता : समीक्षात्मक अवलोकन

आचार्य शुक्ल ने कुछ मनोवेज्ञानिक तथ्यों को स्पर्श करते वैचारिक निबंध लिखे हैं जो मानव–मन के मनोविकारों और भावों से संबंधित हैं। इन निबंधों में 'मित्रता' निबंध को भी रखा जा सकता है। इनमें भावों को आधार बनाया है। ये निबंध सर्वथा मौलिक है। जितनी परिपक्वता और प्रौढ़ता के साथ आचार्य शुक्ल ने इन्हें लिखा है, उतने अधिकार और प्रौढ़ता के साथ परवर्ती अन्य साहित्यकारों ने इन विषयों पर नहीं लिखा है। समीक्षात्मक अवलोकन के अंतर्गत यहां हम निबंध की अंतर्वस्तु, लेखकीय व्यक्तित्व का प्रभाव, भाषा और शैली की विशेषताएं तथा प्रतिपाद्य का अध्ययन करेंगे।

(क) अंतर्वस्तु

'मित्रता' निबंध से आप अवगत हो चुके हैं। निबंध में रचनाकार अपने विचारों और भावों को व्यक्त करता है इसलिए निबंध की अंतर्वस्तु उसमें व्यक्त भावों और विचारों से बनती है। शुक्ल जी के निबंध विचार प्रधान हैं। यह निबंध भी विचार प्रधान है लेकिन इसमें शुक्ल जी की भावनाएं प्रबल रूप से व्यक्त हुई हैं।

(i) विचार पक्ष

शुक्ल जी का 'मित्रता' निबंध मित्रता नामक भाव के संबंध में है। शुक्ल जी ने वैचारिक दृष्टि से विश्लेषण किया है कि मित्रता भी एक भाव है। युवावस्था में कैसे मित्र बनाएं और कैसे लोगों की संगति करें; यह स्पष्ट करना इस इस निबंध का हेतु है। शुक्ल जी ने निबंध के आरंभ में इस बात पर विचार किया है कि मित्र कैसे बनते हैं। उनके अनुसार, "जब हम घर से बाहर निकलते हैं और समाज में प्रवेश करते हैं तो हम तरह–तरह के लोगों के संपर्क में आते हैं। हमारी जान–पहचान का दायरा बढ़ता है। इन्हीं लोगों में से कुछ को हम मित्र चुनते हैं। शुक्ल जी कहते हैं कि जब हम समाज में प्रवेश करते हैं तब हमारी उम्र ऐसी नहीं होती कि हर चीज पर गहराई से सोच–समझकर निर्णय ले सकें। उस समय "हमारा चित्त कोमल और हर तरह का संस्कार ग्रहण करने योग्य रहता है, हमारे भाव अपरिमार्जित और हमारी प्रवृत्ति अपरिपक्व रहती है, अपने मनोवेगों की शक्ति और अपनी प्रकृति की कोमलता का पता हम को नहीं रहता।"

शुक्ल जी के उपरोक्त कथन का आशय यही है कि उस समय हमारे अंदर ग्रहणशीलता अधिक होती है, हम जल्दी दूसरों से प्रभावित हो सकते हैं। इसलिए ऐसे समय अगर हम ऐसे व्यक्ति से मित्रता कर लेते हैं जो हमसे अधिक संकल्प वाला है तो हम उससे प्रभावित होकर उसका अनुकरण करने लगेंगे। लेकिन अगर हम ऐसे व्यक्ति से मित्रता करते हैं जो हमें जीवन पथ पर लगातार सावधान करता है, हमें साहस बंधाता है और हमारी मदद करता है तो वह हमारा विश्वासपात्र होता है लेकिन वह हमें अंधेरे में नहीं रखता। हमें धोखा नहीं देता, हमें भुलावे में नहीं रखता। इस तरह एक अच्छा मित्र पथप्रदर्शक की तरह होता है।

(ii) भाव पक्ष

मित्रता एक भाव है, लेकिन शुक्ल जी ने इसका विवेचन बौद्धिक दृष्टि से किया है। इसका अभिप्राय यह नहीं है कि शुक्ल जी के इस निबंध में हृदय पक्ष की उपेक्षा हुई है। यह अवश्य

टिप्पणी

है कि मित्रता के हृदय पक्ष को शुक्ल जी ने कम ही छुआ है और उनकी रुचि इसके विचार पक्ष के विवेचन की ओर ही अधिक रही है। फिर भी, इस निबंध में बराबर उनकी भावनाएं भी उभरकर सामने आती रहती है। उदाहरणार्थ– निबंध के प्रारंभ में ही छात्रावस्था में की जाने वाली मित्रता का वर्णन करते हुए उन्होंने, उस उम्र में मित्रता के प्रति जो भावावेग होता है, उसका वर्णन भी वैसी ही भावमय शब्दावली में किया है–

"बाल मैत्री में जो मग्न करने वाला आनंद होता है, जो हृदय को बेधने वाली ईर्ष्या और खिन्नता होती है, वह और कहां? कैसी मधुरता और कैसी अनुरक्ति होती है, कैसा अपार विश्वास होता है। हृदय में कैसे–कैसे उद्‌गार निकलते हैं। वर्तमान कैसा आनंदमय दिखाई पड़ता है और भविष्य के संबंध में कैसी लुभाने वाली कल्पनाएं मन में रहती है। कैसी क्षोभ में भरी बातें होती है और कैसी आवेगपूर्ण लिखा–पढ़ी होती हैं। कितनी जल्दी बातें लगती हैं और कितनी जल्दी मानना–मनाना होता है।"

इस तरह शुक्ल जी ने अच्छे मित्र पर विचार करते हुए उसे केवल बौद्धिक विवेचन का विषय ही नहीं रहने दिया है। मित्रों का एक दूसरे पर क्या प्रभाव पड़ता है और वे एक दूसरे के जीवन में क्या भूमिका निभाते हैं इसका विवेचन करते हुए एक जगह वे उसे नाटकीय रूप दे देते हैं। वहां सीधे वर्णन या विवेचन की बजाय शुक्ल जी उसे एक मित्र के संवाद के रूप में प्रस्तुत करते हैं जिससे मित्रता का भाव पक्ष भी हमारे सामने स्पष्ट हो जाता है–

"हमें अपने मित्र से कहना चाहिए– 'मित्र! अपना हाथ बढ़ाओ। यह जीवन और मरण में हमारा सहारा होगा। तुम्हारे द्वारा मेरी भलाई होगी। पर यह नहीं कि सारा ऋण मेरे ही ऊपर रहे, तुम्हारा भी उपकार होगा, जो कुछ तुम करोगे उससे तुम्हारा भी भला होगा। सत्यशील न्यायी और पराक्रमी बने रहो, क्योंकि यदि तुम चूकोगे तो मैं भी चूकूंगा। जहां–तहां तुम जाओगे, मैं भी जाऊंगा। तुम्हारी बढ़ती होगी तो मेरी भी बढ़ती होगी। जीवन के संग्राम में वीरता के साथ लड़ो क्योंकि तुम्हारी ढाल मैं लिए हूं।'"

इस प्रकार के अंश निबंध को नीरस होने से बचाते हैं। शुक्ल जी की भाषा शुष्क विश्लेषणात्मक नहीं है बल्कि उसमें साहित्यिक भाषा का रस मिलता है, जो उनके निबंध के भाव पक्ष को ही उजागर करता है।

(ख) निबंधकार के व्यक्तित्व का प्रभाव

निबंध रचना पर निबंधकार के व्यक्तित्व का प्रभाव अवश्य रहता है। उसका दृष्टिकोण, उसकी अभिरुचि, उसका शैलीगत वैशिष्ट्य और उसकी भाषा की निजता– इन सभी रूपों में उसका व्यक्तित्व निबंध में अभिव्यक्त होता है। यह अवश्य है कि निबंध में लेखकीय व्यक्तित्व का प्रभाव सभी के यहां एक सा नहीं होता। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की लेखन पद्धति वस्तुनिष्ठ है। उनके व्यक्तित्व की विशेषताओं को आसानी से पहचाना जा सकता है। 'मित्रता' शुक्ल जी का आरंभिक निबंध है लेकिन उनका दृष्टिकोण इसमें भी पहचाना जा सकता है। शुक्ल जी की दृष्टि समाजोन्मुख थी। यह निबंध भी उन्होंने इसी दृष्टिकोण से प्रेरित होकर लिखा है। वे प्रत्येक वस्तु, भाव और विचार पर समाज की भलाई की दृष्टि से विचार करते हैं। मित्रता पर भी उन्होंने इसी दृष्टि से विचार किया है।

टिप्पणी

मित्रता यद्यपि भाव है और इस दृष्टि से इस पर मनोवैज्ञानिक या भावनापरक दृष्टि से विचार किया जा सकता है।

शुक्ल जी ने 'मित्रता' निबंध में मित्रता पर विचार करते हुए उसके सामाजिक पक्ष को प्रमुखता दी है। मित्रता की क्यों आवश्यकता होती है? मित्रता किससे करनी चाहिए? किसकी संगति का असर अच्छा और किसका बुरा होता है? एक अच्छे मित्र में क्या गुण होने चाहिए? इन सभी बातों पर उन्होंने सामाजिक दृष्टि से ही विचार किया है। अपना यह दृष्टिकोण उन्होंने निबंध के अंत में स्पष्ट कर दिया है। वे कहते हैं–

"समाज में प्रवेश करने से हमें अपना यथार्थ मूल्य विदित होता है। हम देखते हैं कि हम उतने चतुर नहीं हैं जितने एक कोने में बैठकर कोई पुस्तक आदि हाथ में लेकर अपने को समझा करते थे। अलग–अलग लोगों में अलग–अलग तरह के गुण होते हैं। यदि कोई एक बात में निपुण है तो दूसरा दूसरी में। समाज में प्रवेश करके हम देखते हैं कि इस बात की कितनी आवश्यकता है कि लोग तुम्हारी भूलों को क्षमा करें, अतः हम दूसरों की भूल–चूक को क्षमा करना सीखते हैं। हम कई ठोकरें खाकर नम्रता और अधीनता का पाठ सीखते हैं।"

शुक्ल जी के व्यक्तित्व की दूसरी विशेषता है, बौद्धिकता। निबंध लिखते हुए वे अपनी भावनाओं को बुद्धि पर हावी नहीं होने देते। इसी कारण वे 'मित्रता' जैसे भाव का विश्लेषण भी वस्तुपरक ढंग से करते हैं। किसी भी विषय पर विचार करते हुए उनकी दृष्टि उसके सभी पक्षों पर रहती है और उन पक्षों में जो तार्किक एकता होती है, उसे वे तत्काल पहचान लेते हैं। यही वजह है कि उनके विचारों में कहीं बिखराव या अंतर्विरोध दिखायी नहीं देता बल्कि अपने मत को वे इतने ठोस और विवेकपूर्ण ढंग से रखते हैं कि उनके विचारों का लोहा मानना पड़ता है। शुक्ल जी ने इस निबंध में मित्रता से संबंधित सभी पक्षों का विवेचन किया है।

शुक्ल जी के व्यक्तित्व की तीसरी विशेषता है, उनकी भावुकता। शुक्ल जी सिर्फ बुद्धिवादी लेखक ही नहीं थे बल्कि उनके पास एक सर्जनशील और भावुक हृदय भी था। मित्रता का बौद्धिक विश्लेषण करते हुए भी शुक्ल जी विषय के वर्णन में अपने इस भावुक हृदय और रचनात्मकता का परिचय बार–बार देते हैं। इस निबंध में कई स्थानों पर उनकी भाषा की इस रचनात्मकता को पहचाना जा सकता है।

(ग) संरचना शिल्प

निबंध की संरचना के दो पक्ष होते हैं– भाषा और शैली। निबंध में भाषा और शैली के लिए बहुत स्वतंत्रता नहीं होती। रचनाकार को अपनी विशिष्टता और भाषा के सौंदर्य का प्रदर्शन करने हेतु अधिक रचनात्मक ऊर्जा और कल्पनाशीलता की आवश्यकता होती है।

(i) भाषा

शुक्ल जी का भाषा पर जबर्दस्त अधिकार था। जटिल से जटिल विषय का अत्यंत सारगर्भित भाषा में विवेचन कर देना उनके लिए बहुत आसान था। निबंधों में विवेचन की सहजता और स्वाभाविकता उनके भाषा पर अधिकार के कारण ही है। इस निबंध में जब वे मित्रता के

टिप्पणी

किसी जटिल पक्ष का विवेचन करते हैं, तब भी उनकी भाषा सहज और सरल बनी रहती है। वाक्यों का प्रवाह ऐसा होता है कि एक के बाद एक दूसरा विचार अपने आप निकलता प्रतीत होता है। सभी वाक्य तर्क के अंतःसूत्र से बंधे होते हैं और उनमें कहीं टकराव या बिखराव नहीं होता। उदाहरणार्थ–

हम लोग ऐसे समय में समाज में प्रवेश करके अपना कार्य आरंभ करते हैं जबकि हमारा चित्त कोमल और हर तरह का संस्कार ग्रहण करनें योग्य रहता है, हमारे भाव अपरिमार्जित और हमारी प्रवृत्ति अपरिपक्व रहती है। अपने मनोवेगों की शक्ति और अपनी प्रकृति की कोमलता का पता को नहीं रहता।

उपरोक्त अंश में शुक्ल जी ने किशोर वय की जटिल मनोदशा का विवेचन किया है। इस उद्धरण में 'अपरिमार्जित' भाव, 'अपरिपक्व' प्रवृत्ति, 'कोमल' चित्त, 'मनोवेगों की शाक्ति', 'प्रकृति की कोमलता' आदि के माध्यम से शुक्ल जी ने एक ही वाक्य में किशोर की स्वाभावगत विशिष्टता को चित्रित कर दिया है।

शुक्ल जी की भाषा में खड़ी बोली का सौंदर्य व्यक्त हुआ है। उनकी प्रवृत्ति तत्सम शब्दों के प्रयोग की ओर अधिक है और इस कारण उनकी भाषा को संस्कृतनिष्ठ कहा जा सकता है। किंतु इसके कारण उनकी भाषा कृत्रिम, शुष्क और बोझिल नहीं हुई है। इसका कारण यह है कि शुक्ल जी का आग्रह सहज और स्वाभाविक भाषा लिखने की ओर है और इसके लिए आवश्यकता पड़ने पर वे तद्भव, देशज और उर्दू शब्दों का प्रयोग करते हैं। इसीलिए उनके इस निबंध में अपरिमार्जित, अपरिपक्व, मनोवेग, अनुसंधान, आत्मशिक्षा, हतोत्साह, अनुरक्ति, आर्द्रता, मृदुल, पुरुषार्थी, सात्विकता, क्षय, सद्वृत्ति, सांस्काराभिलाषी, मनोनीत जैसे तत्सम शब्दों का प्रयोग तो मिलता ही है, हेलमेल, धड़ाधड़, चटपट, ठट्ठा जैसे देशज शब्द और दरवाजा, दिल्लगी, पानदान, हुक्के, सवार, कामई, शोहदे, मेहफिल, अमीर, नकल, बीमार जैसे उर्दू शब्द भी सहज ही आ जाते हैं।

(ii) शैली

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल जी जब किसी विषय पर विचार करते हैं तो उनकी दृष्टि उसके सभी पक्षों पर तार्किक और वस्तुपरक ढंग से विचार करने की होती है। 'मित्रता' निबंध पर विचार करें तो हमारे सामने उनकी यह विशिष्टता स्पष्ट हो जाएगी। उनकी विवेचनपरक शैली अत्यंत प्रभावशाली है। इस दृष्टि से निबंध के आरंभिक अंश का विश्लेषण करें तो हम इस प्रक्रिया को समझ सकते हैं। निबंध के प्रारंभ में उन्होंने घर की चारदीवारी से बाहर निकलने के पश्चात किसी युवक के समक्ष उत्पन्न नवीन स्थिति का वर्णन किया है। इसी क्रम में वे बताते हैं कि मित्र कैसे बनते हैं? इस तरह वे अपने निबंध की मुख्य समस्या को स्पष्ट शब्दों में हमारे समक्ष रख देते हैं–

"जब कोई युवा पुरुष अपने घर से बाहर निकलकर बाहरी संसार में अपनी स्थिति जमाता है, तब पहली कठिनता उसे मित्र चुनने में पड़ती है। यदि उसकी स्थिति बिल्कुल एकांत और निराली नहीं रहती तो उसकी जान–पहचान के लोग धड़ाधड़ बढ़ते जाते हैं, और थोड़े ही दिनों में कुछ लोगों से उसका हेलमेल हो जाता है। यही हेलमेल बढ़ते–बढ़ते मित्रता के रूप में परिणत हो जाता है। मित्रों के चुनाव की उपयुक्तता पर उसके जीवन

टिप्पणी

की सफलता निर्भर हो जाती है, क्योंकि संगत का गुप्त प्रभाव हमारे आचरण पर बड़ा भारी पड़ता है।"

इस तरह, वे आरंभ में समस्या को रखते हैं। इसके बाद वे समस्या के एक–एक पक्ष का विवेचन करते जाते हैं।

(घ) प्रतिपाद्य

शुक्ल जी की दृष्टि समाज–सापेक्ष थी। 'मित्रता' निबंध पर भी उन्होंने इसी समाज–सापेक्ष दृष्टि से विचार किया है। मित्रता या दोस्ती एक प्रकार का भाव है जो दो या दो से ज्यादा लोगों के मध्य उनके पारस्परिक संबंधों से उत्पन्न होता है। चूंकि ये संबंध सामाजिक हेलमेल से बनते हैं इसलिए इनका असर व्यक्ति के सोच और कार्य, दोनों पर जरूर पड़ता है। व्यक्ति के सोच और कार्य का प्रभाव पूरे समाज पर पड़ता है और इससे समाज की स्थिति भी प्रभावित होती है। इसलिए यह आवश्यक है कि हम किसी से जान–पहचान बढ़ाने से पहले अच्छी तरह से विचार कर लें।

किसी व्यक्ति को मित्र बनाने से पहले यह सोच लें कि यह मित्रता मेरे व्यक्तित्व का विकास करेगी, संकट के समय मेरे लिए सहायक होगी या सिर्फ मेरे लिए बोझ बनकर रह जाएगी।

शुक्ल जी ने मित्रता की परीक्षा का आधार ऐसे जीवन–मूल्यों को बनाया है जो सामाजिक दृष्टि से उत्तरदायित्वपूर्ण हों। व्यक्ति सिर्फ स्वार्थ और विलासिता में ही न डूबा रहे बल्कि अपने आपकी उन्नति और सामाजिक हित के कार्यों में लगाये। शुक्ल जी के ऐसे विचारों का कारण उस समय की सामाजिक स्थितियां हैं। वे जिस समय लिख रहे थे उस समय देश में स्वतंत्रता का संघर्ष चल रहा था। इसलिए ऐसे विचारों और मूल्यों को प्रसारित करना आवश्यक था कि जिससे लोगों में राष्ट्रीय हित की भावना उत्पन्न हो। शुक्ल जी का यह निबंध इस दृष्टि से विशिष्ट है।

5.3 प्रथम भेंट – अंतिम भेंट (रेखाचित्र) : महादेवी वर्मा

अपनी प्रगति जांचिए

1. मित्रता निबंध किस प्रकृति का है?
2. मित्रता का केंद्रीभूत पहलू क्या है?
3. सही–गलत बताइए–
   (क) कुसंग का ज्वर सबसे भयानक होता है।
   (ख) कुसंग का कोई प्रभाव नहीं पड़ता है।

साहित्य जगत में महादेवी वर्मा का आविर्भाव तब हुआ जब खड़ी बोली परिष्कृत हो रही थी। हिन्दी काव्य को उन्होंने ब्रजभाषा की कोमलता प्रदान की और छंदों के अभिनव दौर को गीतों का भंडार सौंपने के साथ ही भारतीय दर्शन को वेदना की हार्दिक स्वीकृति दी। गद्य साहित्य में भी उन्होंने अपनी अमिट छाप छोड़ी। उनके लेख, निबंध, रेखाचित्र, संस्मरण, भूमिकाओं और ललित निबंधों में गद्य का उत्कृष्टतम रूप देखने को मिलता है।

'प्रथम भेंट–अंतिम' भेंट महादेवी वर्मा का लोकप्रिय रेखाचित्र है। इसका प्रकाशन 'बिट्टो' शीर्षक से हुआ है। बिट्टो इस कृति की नायिका है। इसके सार एवं समीक्षात्मक अवलोकन से पूर्व महादेवी वर्मा से अवगत हो लेना समीचीन होगा।

5.3.1 महादेवी वर्मा : एक परिचय

महादेवी वर्मा सर्वाधिक प्रतिभावान कवयित्रियों में से एक और हिन्दी साहित्य में छायावादी युग के प्रमुख स्तंभों– जयशंकर प्रसाद, सूर्यकांत त्रिपाठी निराला और सुमित्रानंदन पंत के

टिप्पणी

साथ अहम स्तंभ मानी जाती हैं। इनका जन्म 26 मार्च, 1907 को फर्रूखाबाद, उत्तर प्रदेश के एक संपन्न परिवार में हुआ। हेमरानी देवी और बाबू गोबिंद प्रसाद वर्मा इनके माता–पिता थे। मात्र 9 वर्ष की उम्र में 1916 में इनका विवाह नवाबगंज, बरेली के स्वरूप नारायण वर्मा से कर दिया गया। वे पति–पत्नी के संबंध को स्वीकार नहीं कर सकी। कारण आज भी रहस्य बना हुआ है।

महादेवी वर्मा की आरंभिक शिक्षा मिशन स्कूल इंदौर में हुई। आप 1929 में बौद्ध दीक्षा लेकर भिक्षुणी बनना चाहती थी, लेकिन महात्मा गांधी के संपर्क में आने के बाद समाज–सेवा में लग गईं। इलाहाबाद विश्वविद्यालय से 1932 में संस्कृत साहित्य से एम.ए. करने के बाद आपने नारी शिक्षा के प्रयोजन से प्रयाग महिला विद्यापीठ की स्थापना की और यहां बतौर प्रधानाचार्या कार्यरत रहीं। महादेवी वर्मा ने मासिक पत्रिका 'चांद' का अवैतनिक संपादन भी किया।

वर्ष 1955 में इन्होंने इलाहाबाद में 'साहित्यकार संसद' नामक संस्था स्थापित की और पं. इलाचंद्र जोशी के सहयोग से इसके मुखपत्र 'साहित्यकार' का संपादन किया। स्वतंत्रता प्राप्ति के उपरांत 1952 में वे उत्तर प्रदेश विधान परिषद की सदस्या मनोनीत की गई थी। इलाहाबाद में ही 11 सितंबर, 1987 को इनका देहांत हो गया।

कृतियां एवं सम्मान– महादेवी वर्मा कवयित्री होने के साथ–साथ ही एक विशिष्ट गद्यकार भी थीं। इनकी कृतियां निम्नांकित हैं–

- **काव्य–** नीहार, रश्मि, नीरजा, सांध्यगीत, दीपशिखा, यामा, सप्तपर्णा।
- **गद्य–** अतीत के चलचित्र, स्मृति की रेखाएं, पथ के साथी, मेरा परिवार।
- **निबंध–** श्रृंखला की कड़ियां, विवेचनात्मक गद्य, साहित्यकार की आस्था तथा अन्य निबंध, क्षणदा (ललित निबंध)।
- **विविध–** स्मारिका, स्मृति चित्र, संभाषण, संचयन, दृष्टि बोध।

महादेवी को 'नीरजा' के लिए 1934 में 'सेकसरिया पुरस्कार' एवं 'स्मृति की रेखाएं' के लिए 1942 में द्विवेदी पदक से सम्मानित किया गया। इन्हें 1943 में 'मंगला प्रसाद पुरस्कार' एवं उत्तर प्रदेश सरकार के 'भारत भारती पुरस्कार' से सम्मानित किया गया। भारत सरकार ने उनकी साहित्यिक सेवा के लिए 1956 में उन्हें 'पद्म भूषण' की उपाधि दी और 1969 में विक्रमशिला विश्वविद्यालय ने डी.लिट. की उपाधि से अलंकृत किया। 'यामा' काव्य संकलन के लिए महादेवी वर्मा को 1982 में भारत का सर्वोच्च साहित्यिक सम्मान 'ज्ञानपीठ पुरस्कार' प्राप्त हुआ।

5.3.2 प्रथम भेंट–अंतिम भेंट : मूल पाठ

कुलमणि मल्लीताल के बाजार से तब तक लौट नहीं पाया था; पर झील के किनारे पड़ी हुई उस शिला पर बैठे–बैठे मेरा मन ऊबने लगा और पत्तियों से झालरदार शाखाओं की पानी में झूलती हुई छाया के साथ प्राणायाम करते–करते मेरी दृष्टि थक चली। सहसा 'अरे यह तो महादेवी है', सुनकर जब मैंने पार्श्ववर्ती मार्ग की ओर मुँह फेरा, तो सैंडल की दो पतली ऊंची एड़ियों पर अपने कुछ स्थूल शरीर का संतुलन–सा करती हुई मेरी एक पुरानी साथिन, विचित्र व्यायाम की मुद्रा में खड़ी दिखाई पड़ीं।

टिप्पणी

पर्वतीय भूमि मेरी धात्री से मां बन गई है। पैदल ही कई सौ मीलों की यात्रा कर मैंने उसकी प्रशान्त सुषमा और प्रमुख जीवन को अनेक रूपों में देखा है, परंतु उस निस्तब्ध सौन्दर्य और नगर के कोलाहल में मैं अब तक कोई समझौता न करा सकी। अपनी धूल भरी धरती का अंक छोड़ करके मुझसे उन्हीं तुषारधौत चरणों में विश्राम मिलता है, जिन्होंने साधना के धूल के विशाल दुर्ग बनाकर अपनी करुणा को हमारे लिए सुरक्षित रखा है।

यहां के बवंडर की गठरी बांध ले जाकर उसे वहां खोल देना मुझे कभी नहीं भाया, इसी से नैनीताल, मसूरी आदि मेरे निकट उस अपटु नट जैसे रहे हैं, जो अपना व्यक्तित्व भी खो देते हैं और दूसरे की भूमिका भी नहीं निभा पाते।

—मेरे ज्वर से चिंतित होकर डॉक्टरों ने जब कुछ महीने पहाड़ पर रहने की सम्मति दी, तब मैंने बहुत हठ करके नैनीताल के कोलाहल से तीन मील दूर ताकुला में रहने की अनुमति प्राप्त कर ली; पर सप्ताह में एक बार डॉक्टर से परामर्श लेने जाना ही पड़ता था और नौकर जब तक आवश्यक वस्तुएं खरीदता तब तक झील के बायीं ओर वाले कुछ सुनसान किनारे पर ठहर कर उसकी प्रतीक्षा करनी ही पड़ती थी।

पर उस दिन अपनी बाल्यसखी को पाकर मुझे सचमुच आनन्द हुआ। वह अपने दो छोटे बच्चों के साथ ऊपर जिस बंगले में ठहरी थी, वहां तक न जाने का कोई बहाना खोजने की इच्छा ही नहीं हुई।

जीवन का बहुत समय पार कर जब दो साथी मिलते हैं, तब वे कितने ही प्रकार से बीते क्षणों में एक बार फिर जीने का प्रयास करते हैं, इसे कौन नहीं जानता। हम दोनों ने भी अपने जीवन के चित्राधारों को एक–दूसरे के सामने रख अपने अनुभवों को मिलाने में कुछ समय बिताया ही।

अतीत की फीकी स्मृति में रंग भरते–भरते सखी ने एक परिचित वृद्ध सज्जन के संबंध में बताया कि वे अपनी तीसरी नवोढ़ा पत्नी को नैनीताल दिखाने लाये हैं। मेरी आंखों का विस्मय अपनी गुरुता के कारण ही शब्दों में न उतर सका। वृद्ध जीवन के कम–से–कम 54 बसंत और पतझड़ देख चुके होंगे– दो अर्धांगिनियां मानो उनके जीवन की द्रुत गति से पग न मिला सकने के कारण ही उनका संग छोड़ गयी हैं। उनसे मिले उपहार स्वरूप दो पुत्रों में से एक कलकत्ते में कोई व्यवसाय करता है और दूसरा ससुराल की धरोहर बन गया है। दो मकान और कुछ धन है, इसी से वानप्रस्थ आश्रम को भी कुछ सरस बनाए रखने के लिए वृद्ध महोदय को एक संगिनी ढूंढने की आवश्यकता जान पड़ी।

मेरी नीरव जिज्ञासा से प्रभावित होकर सखी कुछ स्निग्ध कंठ से बोली– "तुम न डरो। इस बार उन्होंने एक पैंतीस वर्ष की बाल–विधवा का उद्धार किया है।"

—मेरे 'असंभव' में जितना अविश्वास था, उतना ही व्यंग्य ओठों में भर कर वे मुस्कराने लगीं। कुछ वाद–विवाद के बाद यह निश्चित हुआ है कि वे लौटते समय उससे मेरा परिचय करा देंगी।

मल्लीताल में एक दुकान ऊपर दो कमरे लेकर वृद्ध सपत्नीक ठहरे थे। जीने के द्वार खटखटाने पर जिस स्त्री ने वृद्ध महोदय की अनुपस्थिति की सूचना देकर बड़े विनीत भाव से हमारी अभ्यर्थना की, वह मुझे बहुत दुर्बल, कृश और रोगिणी–जैसी जान पड़ी। एक सोने

टिप्पणी

की नयी जंजीर उसकी दुबली, सूखी, उभरी हड्डियों से सीमित और झुर्रियोंदार रक्तहीन चर्म से मढ़ी गर्दन का उपहास कर रही थी। कुछ पुरानी गढ़न के इयरिंग झाईंदार सूखे और चिपके कपोलों पर व्यंग्य–से लगते थे। आंखें बड़ी थीं; पर उसके सूखे मुख और रुखी पलकों में ऐसी जान पड़ती थीं मानो ऊपर से रख दी गई हों और पलक मारते ही निकल पड़ेंगी। नीचे के दो दांत कदाचित् गिरने से टूट गए थे, क्योंकि एक पूरा अदृश्य था और दूसरा आधा दिखाई दे रहा था।

पैंतीस वर्ष का दीर्घ वैधव्य पार कर, चिता में बैठे हुए वृद्ध वर के लिए पुनः स्वयंबरा बनने वाली वह दुर्बल और थकी हुई–सी स्त्री मेरे लिए एक साकार विस्मय बन गयी। टसर की मटमैली साड़ी में लिपटी उस संकुचित मूर्ति में न रूप था, न स्वास्थ्य, न कोई उमंग शेष थी, न उल्लास।

फिर क्या लेकर वह नयी गृहस्थी बसाने चली है, यह प्रश्न अनेक रूप–रूपांतरों के साथ मेरे मन को घेरने लगा।

यह प्रथम भेंट यदि अंतिम भेंट हो जाती तो आज कहने के लिए कुछ न रहता; पर सीढ़ियों से उतरते ही रूमाल में खूबानी बांध कर लौटे हुए वृद्ध सज्जन से भेंट हो गयी। एक–एक सांस में अनेक–अनेक निमन्त्रण दे उन्होंने अपनी नवागता पत्नी से परिचय बढ़ाने पर बाध्य किया और इस प्रकार मैं उस विचित्र सौभाग्यवती के फूटे भाग्य से परिचित हो सकी।

वह तीन भाइयों में अकेली बहन होने के कारण विशेष दुलार में पल कर बड़ी हुई। विवाह उसके अबोधपन में ही हो गया और वैधव्य भी अनजाने आ पड़ा। न पहली स्थिति ने उसे उल्लास में बहाया था; न दूसरी स्थिति उसे निराशा में डूबा पायी। विवाह के साल ही पुत्र की मृत्यु हो जाने के कारण ससुराल वाले वधू का नाम लेना भी अशुभ मानने लगे और दुःखी माता–पिता ने भी नवनीत की पुतली के समान संभाल कर पाली हुई कन्या को उस ज्वाला में झोंकना उचित न समझा। दुर्दैव के इस आघात को कुछ सह्य बनाने के लिए माता–पिता ने अपना समस्त स्नेह उंड़ेलकर उसे किसी अभाव का बोध ही नहीं होने दिया, इससे अभिशप्त, पर शान्त अनजान, किसी परी–देश की राजकन्या के समान वह अपने–आप में पूर्ण रहने लगी।

फिर माता जब परलोक सिधारीं, तब भी पिता के कारण उसकी स्थिति में कोई परिवर्तन न आने पाया। परंतु पिता के आंख मूंदते ही मानो संसार की सब वस्तुओं का मूल्य ही बदल गया। उस एक मात्र ढाल के नष्ट होते ही उस पर ऐसे असंख्य प्रहारों की वर्षा होने लगी, जिनकी उपस्थिति का ज्ञान न होने के कारण ही बचाव के साधन भी ज्ञात न थे। अब तक पति उसके निकट ऐसा था जैसे ईश्वर, जो हमारी इन्द्रियों से परे रहकर भी हमारे हृदय की अचल श्रद्धा और अडिग विश्वास का आधार बना रहता है। भावुक उपासक के समान उसने बिना तर्क किए ही सुखमय साधना से अपने जीवन को घेर लिया था।

जब पहले–पहले भाभियों ने पति की मृत्यु का दोषी उसी को ठहराया और पड़ोसिनों ने उसके किसी अज्ञात अभाव को लक्ष्य कर व्यंग्य–वर्षा की, तब उसका हृदय

टिप्पणी

पीड़ा की अनुभूति के साथ वैसे ही चौंक पड़ा, जैसे सोता हुआ व्यक्ति अंगार के सपर्श से जाग जाता है।

फिर तब से उसके लिए नित्य नवीन मानसिक और शारीरिक यातनाओं का आविष्कार होने लगा। घर के नौकर–चाकर कम किए गए; पहले संकेत में, फिर स्पष्ट रूप से और अंत में आज्ञा के स्वर में उससे सब काम संभालने के लिए कहा जाने लगा। अभ्यास से उत्पन्न भूलों के लिए भाभियों के द्वारा कुछ विशेष पूजा भी मिलने लगी। उस पर किसी दिन उसका मन हाथों पर लिए रहने वाली भाभियां कहती थीं कि उसके भाई सतयुग के हैं, नहीं तो कौन निठल्ले व्यक्ति को बैठे–बैठे खिला सकता है। यह स्वर तो उसके लिए एकदम नया था। वह समझ ही न पाती कि जिस घर में उसका जन्म और पालन हुआ है, उसी में यदि रात–दिन काम करके अपने सहोदरों से उसे भोजन वस्त्र मिल जाता है, तो उसे कृतज्ञता के समुद्र में क्यों डूब जाना चाहिए। अकेले बड़े भाई ही नौकर थे, शेष दोनों जमीन–जायदाद की देख–रेख में लगे रहते जो उसके भी पिता की थी।

धीरे–धीरे वैसे विषाक्त वातावरण में उसका शरीर शिथिल हो चला और मन टूट गया। ज्वर रहने लगा, बेहोशी के दौरे आने लगे। किसी ने कहा– क्षय का पूर्ण लक्षण है; किसी ने बताया–मृगी रोग है। रोग तो दोनों संक्रामक थे; अतः बेचारी भाभियां अपने कुटुम्ब की कल्याण–कामना से आकुल होने लगीं। परामर्श करके छोटे भाई द्वारा उसके देवर को पत्र लिखवाया गया; परंतु वहां से उत्तर आया कि लोग उसे पहचानते ही नहीं– जान पड़ता है किसी अनाचार के कारण वे उसे उन निर्दोषों के गले मढ़ना चाहते हैं; यदि वे ऐसा करेंगे तो न्यायालय तो कहीं भाग नहीं गए हैं।

निरुपाय होकर बड़ी भाभी ने स्नेहस्निग्ध कंठ से अपने पति महोदय से कहा– "अब तो विधवा–विवाह होने लगे हैं। बेचारी बिट्टो का विवाह कर दिया जाय तो कैसा हो!" जिज्ञासु भाई ने जब बहन की इच्छा के संबंध में प्रश्न किया; तब भाभी ने ममताभरी वाणी में उनकी ना–समझी की टीका करते हुए बताया कि ऐसी इच्छा तो कोई निर्लज्ज लड़की भी नहीं प्रकट करती, बिट्टो लज्जा–साकार है; परंतु विवाह न होने पर उसका घुट–घुट कर मर जाना निश्चित है।

जिस समाज में 64 वर्ष का व्यक्ति 14 वर्ष की पत्नी चाहता है वहां 32 वर्ष की बिट्टो के पुनर्विववाह की समस्या सुलझा लेना टेढ़ी खीर थी। उसके भाग्य से ही 150 वर्ष की पूर्णायु वाला कोई पुरुष न मिला और उसके जन्म–जन्मान्तर के अखंड पुण्य फल से हमारे 54 वर्ष के बाबा ने उसके उद्धार का बीड़ा उठाया।

जब भाभी ने उसे यह सुखद समाचार सुनाया, तब पहले तो यह सत्य उसकी बड़ी–बड़ी शून्य आंखों की दृष्टि को भेदकर हृदय तक पहुंच ही नहीं सका और जब अनेक प्रयत्न करने पर पहुंचा, तो उसका परिणाम विपरीत ही हुआ। बिट्टो ने बहुत करुण–क्रंदन के साथ विवाह का विरोध किया; पर परोपकारियों का मार्ग न समुद्र रोक सकता है और न पर्वत।

किसी ने उसे भाई–भतीजों की कल्याण–कामना की आवश्यकता बतायी, किसी ने रोग की संक्रामकता की ओर उसका ध्यान आकर्षित किया और किसी ने उसके जर्जर शरीर

टिप्पणी

की अनुपयोगिता सिद्ध की। संभवतः वृद्ध वर को मृत्यु के निकट जानकर ही किसी ने उसके कल्याण की चिंता नहीं की। अंत में एक शुभ मुहूर्त में जलती हुई, पर सूखी आंखों से बिट्टो ने पितृगृह की देहली को अंतिम प्रणाम करके धीर पदों से उस कई बार बसे–उजड़े घर में प्रवेश किया, जहां उसके आगमन से अपना असहयोग प्रदर्शित करने के लिए एक प्राणी भी स्वागतार्थ उपस्थित न था।

यही उपसंहारणीय करुण कथा बिट्टो ने मुझे अनेक भेटों में खंड–खंड करके सुनायी। उसकी व्यथा अपनी गंभीरता के कारण ही दुर्बोध बन गयी थी। हमारे यहां का पुरुष उसे ठीक रूप में किस अंश तक समझ सकेगा, यह कहना कठिन है। पुरुष बेचारे की उग्र तपस्या और अखंड साधना प्रायः स्त्री के द्वारा भंग होती है, इसी से उसने इस मायाविनी जाति के स्वभाव की व्याख्या करने के लिए पोथे रच डाले हैं।

स्त्री जब किसी साधना को अपना स्वभाव और किसी सत्य को अपनी आत्मा बना लेती है, तब पुरुष उसके लिए न महत्व का विषय रह जाता है, न भय का कारण; इस सत्य को सत्य मान लेना पुरुष के लिए कभी संभव नहीं हो सका। अपनी पराजय को बलात् जय का नाम देने के लिए ही संभवतः वह अनेक विषम परिस्थितियों और संकीर्ण सामाजिक, धार्मिक बंधनों में उसे बांधने का प्रयास करता रहता है। साधारण रूप से वैभव के साधन नहीं, मुट्ठी भर अन्न भी स्त्री के संपूर्ण जीवन से भारी ठहरता है। फिर भी स्त्री को हारा हुआ मेरा मन कैसे स्वीकार करे, जब तक उसके परिस्थितियों से चूर–चूर हृदय में भी आलोक की लौ जल रही है।

महीयसी बिट्टो को तो एक दिन बस में बैठाकर विदा ही करनी पड़ी पर उसकी कहानी मेरी हृदय के कोने में बस सी गयी। इसी से कभी–कभी उन्हीं सखी महोदय को लिख कर उसके संबंध में पूछना ही पड़ जाता है।

आज प्रायः चार वर्ष के बाद उसके संबंध में एक साधारण समाचार मिला है। सखी ने लिखा है कि वृद्ध विषम ज्वर से पीड़ित होकर अंतिम घड़ियां गिन रहे हैं। बहुएं तो नहीं; पर दोनों पुत्रों ने आकर मकान, रुपया आदि अपनी धरोहर संभालने का पुण्य अनुष्ठान आरंभ कर दिया है। सुपुत्रों को यह तीसरी विमाता फूठी आंख नहीं सुहाती, अतः बेचारी बिट्टो का भविष्य पहले से अधिक अंधकारमय है।

मन में आ रहा है कि मन्दबुद्धि सखी को एक लंबा–चौड़ा व्याख्यान लिख डालूं। मनु महाराज जो कह गए हैं, उसे असत्य प्रमाणित कर कुम्भीपाक में विहार करने की इच्छा न हो, तो यह कहना ही पड़ेगा कि बिट्टो तीसरे विवाह की इच्छा को हृदय के किसी कोने में छिपाए हुए है और उसके उद्धार के लिए निरंतर कटिबद्ध वृद्ध परोपकारियों की इस पुण्यभूमि में और विशेषकर इस जाग्रत युग में कमी नहीं हो सकती।

फिर इतने विलाप–कलाप की क्या आवश्यकता है?

5.3.3 प्रथम भेंट–अंतिम भेंट का सार

यह रेखाचित्र नारी विमर्श पर आधारित है। बिट्टो इस कृति की नायिका है, जो बाल विवाह की भेंट चढ़ने के एक वर्ष बाद विधवा हो गई है। ससुराल वालों से बहिष्कृत किए जाने के बाद वह मायके में रहती है। माता–पिता उसके मान–सम्मान, सुख–सुविधा में कोई कमी

टिप्पणी

नहीं छोड़ते। उसे कभी किसी अभाव या अपने दुर्भाग्य जैसी किसी स्थिति का आभास तक नहीं हो पाता। भाई–भाभियां भी उसकी खिदमत में हाजिर मिलते हैं। वह तीन भाइयों की इकलौती बहन है।

माता–पिता के दिवंगत होने के बाद भाई–भाभियों का रुख उसके प्रति बदल जाता है। वह तमाम यंत्रणा व संत्रास के बीच नौकरानी बनकर रह जाती है। शरीर सूख–सा जाता है और फिर रोगिणी भी बन जाती है। ज्वर–ग्रस्त रहने लगने पर कोई उसे दमा की गिरफ्त में आया बताता है और कोई क्षय रोग की। उससे पीछा छुड़ाने के लिए उसके पुनर्विवाह की कोशिशें होती हैं। एक दिन 32 वर्षीय नायिका 'बिट्टो' का विवाह एक 54 वर्षीय सज्जन से होता है, जिसकी दो पत्नियां पहले भी रह चुकी है।

लेखिका को बिट्टो के बारे में तब पता चलता है, जब वह आरोग्य–लाभ के लिए नैनीताल प्रवास पर गई होती है। आवश्यक वस्तुएं खरीदने के लिए एक नौकर कुलमणि बाजार गया हुआ होता है। महादेवी वर्मा उसकी प्रतीक्षा में नैनीताल के ताकुला स्थित एक झील के किनारे बैठी हुई होती हैं। इस दौरान वहां उनकी एक बाल्य सखी उपस्थित होती है। वार्तालाप के क्रम में वही उनसे कहती है कि उसके परिचित एक वृद्ध पुरुष अपनी तीसरी नवोढ़ा पत्नी को नैनीताल घुमाने लाए हैं। लेखिका उनसे मिलने जाती है। दरवाजा खटखटाने पर बिट्टो मिलती है; उसके पति किसी काम से बाहर गए होते हैं। महादेवी वर्मा वापस लौटती हैं, किंतु यह प्रथम भेंट, अंतिम भेंट नहीं बन पाती। घर की सीढ़ियों से नीचे उतरते ही, वापस लौटे बिट्टो के पति महोदय मिल जाते हैं और वे हठ करके लेखिका व उसकी सहेली को पुनः बिट्टो के पास ले जाते हैं। लेखिका के अनुसार, "एक–एक सांस में अनेक–अनेक निमंत्रण दे उन्होंने अपनी नवागता पत्नी से परिचय बढ़ाने पर बाध्य किया और इस प्रकार मैं उस विचित्र सौभाग्यशाली के फूटे भाग्य से परिचित हो सकी।"

महादेवी वर्मा वहां से लौटने के बाद आगे भी अपनी सहेली को पत्र लिखकर उसकी कुशल–क्षेम पूछती रही। चार वर्ष के बाद उन्हें पता चला कि बिट्टो के ये पति भी चल बसे। उनके दोनों पुत्रों ने आकर उनकी चल–अचल संपत्ति संभाल लिया और विमाता बिट्टो उन्हें फूटी आंख भी न सुहाई। उसका भविष्य पहले से अधिक अंधकारमय हो गया।

5.3.4 प्रथम भेंट–अंतिम भेंट : समीक्षात्मक अवलोकन

आधुनिक युग की मीरा कही जाने वाली महादेवी वर्मा का सृजन वेदना का सृजन है। लेखन का आरंभ मूलतः उन्होंने नारी जीवन की दयनीयता, विवशता एवं पीड़ा से क्षुब्ध होकर आक्रोश व्यक्त करते हुए किया था। छायावाद के आधार–स्तंभों में से एक महादेवी वर्मा ने 'श्रृंखला की कड़ियां' लिखकर प्रथम बार छायावादी परिधि का अतिक्रमण करते हुए नारी जीवन की बेड़ियों को तोड़ने का आह्वान किया था। यहीं से उनके विद्रोह मूलक विचार–भूमि का सूत्रपात हुआ।

धीरे–धीरे महादेवी वर्मा के विचार संयत, संस्कृत, प्रौढ़ और अनुभूति–दीप्त होते गए। उन्होंने 'क्षणदा', 'संकल्पिता', 'भारतीय संस्कृति के स्वर' आदि गद्य संग्रहों में साहित्य, संस्कृति, राष्ट्रभाषा, जीने की कला, भारतीय नारी आदि पर अपने सुचिंतित व सारगर्भित विचारों को आकार दिया है। महादेवी वर्मा के शब्दों में– "विश्वासी बुद्धि और विवेकी हृदय

टिप्पणी

अपने आप में सब शंकाओं का समाधान है। यदि आज हम इन दो विशेषताओं को सुलभ करने की साधना में लग जाएं तो अन्य समस्याएं स्वयं सुलझ जाएंगी।"

रेखाचित्र एक तरह से कथात्मक शैली में लिखे गए निबंध ही होते हैं। महादेवी वर्मा के निबंधों में युगीन भाव–विचार की संपदा का वैभव तो है ही, साथ ही वैदिक काल से लेकर आधुनिक काल तक की भारतीय संस्कृति में प्रवाहित आस्था–विवेक व मानवीय राग–चेतना का नैरन्तर्य भी है। युग–जीवन की समस्याओं का समाधान उन्होंने इसी सांस्कृतिक मनोभूमि पर ढूंढने की कोशिश की है। अपूर्व सांस्कृतिक वैभव उनके गद्य की सर्व प्रमुख विशिष्टता है जिसमें करुणा की आर्द्रता, संवेदना का विस्तार एवं विधेय का अनुशासन आद्योपान्त लक्षित होता है। यही कारण है कि उनका विद्रोही स्वर भी क्षणिक विस्फोट न साबित होकर, विवेक गर्भित संतुलन में बदल गया है।

घर और समाज दोनों ही स्थलों पर स्त्री की हालात करुण है। न उसे मायके में स्नेह और अधिकार मिलते हैं न ससुराल में। स्त्री की गुणहीन या सर्वगुण संपन्न होना दोनों ही स्थितियां पुरुष को स्वीकार्य नहीं हैं। यदि वह अति आकर्षक है तो पुरुष उसे रंगीन खिलौने की तरह समझेगा और यदि कुरूप है तो उपेक्षा की वस्तु बन जाएगी– दोनों ही स्थितियां अपमानजनक है। स्त्री अगर सीधी सादी है तो उसे इस दोष के कारण और यदि पति से इक्कीस है तो दोषों के अभाव के कारण पति की अप्रसन्नता झेलनी ही पड़ती है। उसकी किसी क्यों का उत्तर देने के लिए न पति बाध्य है, न समाज बाध्य है, न धर्म बाध्य है।

विधवा होने की दशा में नारी न घर की होती है, न घाट की। बाल विधवा हुई 'प्रथम भेंट–अंतिम भेंट' की नायिका बिट्टो के बारे में लेखिका के शब्द हैं– "जिस समाज में 64 वर्ष का व्यक्ति 14 वर्ष की पत्नी चाहता है वहां 32 वर्ष की बिट्टो के पुनर्विवाह की समस्या सुलझा लेना टेढ़ी खीर थी। उसके भाग्य से ही 150 वर्ष की पूर्णायु वाला कोई पुरुष न मिला और उसके जन्म–जन्मान्तर के अखंड पुण्य फल से हमारे 54 वर्ष के बाबा ने उसके उद्धार का बीड़ा उठाया।"

महादेवी वर्मा ने स्त्री के अर्थ–स्वातंत्र्य के प्रश्न पर भी विचार किया है। आर्थिक स्तर पर भारतीय स्त्री नितांत रंक एवं परतंत्र रही है। उसे कभी भी सहयोगिनी नहीं माना गया। किसी भी स्मृतिकार या शास्त्रकार ने उसकी आर्थिक समस्या पर विचार नहीं किया। इस देश में नारी को देवत्व देकर उसे पूजा की वस्तु बना दिया गया। उसके मौन जड़ देवत्व में ही पुरुष अपना कल्याण समझने लगा। उसके चारों ओर संस्कारों का क्रूर पहरा बिठा दिया गया। उसकी निश्चेष्टता को भी उसके सहयोग और संतोष का सूचक माना गया।

'प्रथम भेंट–अंतिम भेंट' की नायिका जब दोबारा विधवा बन जाती है तब उसकी स्थिति क्या होती है? महादेवी वर्मा के शब्दों में– "आज प्रायः चार वर्ष के बाद उसके संबंध में एक साधारण समाचार मिला है। सखी ने लिखा है कि वृद्ध विषम ज्वर से पीड़ित होकर अंतिम घड़ियां गिन रहे हैं। बहुएं तो नहीं; पर दोनों पुत्रों ने आकर मकान, रुपया आदि अपनी धरोहर संभालने का पुण्य अनुष्ठान आरंभ कर दिया है। सुपुत्रों को यह तीसरी विमाता फूटी आंख नहीं सुहाती, अतः बेचारी बिट्टो का भविष्य पहले से अधिक अंधकारमय है।"

टिप्पणी

महादेवी के साहित्य में वे ही रचनाएं रेखाचित्र हैं जो ऐसे लोगों को पात्र बनाकर लिखी गई हैं, जो समाज के हाशिए पर दबे–कुचले, मगर महादेवी के जीवन तथा आत्मा के अत्यंत,निकट रहते हैं। दूसरी ओर, संसार में विख्यात व्यक्तियों के संबंध में उन्होंने जो लिखा है, वह संस्मरण की श्रेणी में आता है। रेखाचित्र में ज्यादा आत्मीयता का होना स्वाभाविक है। दूसरी ओर, संस्मरण में कभी–कभी शिष्टाचार भी दिखाई देता है। इस विशेषता के कारण रेखाचित्र अधिक रचनात्मक है और उसमें रचनाकार की आत्म–अभिव्यक्ति की अधिक संभावना रहती है। इसलिए रेखाचित्र में प्रकट होने वाली उनकी विश्वदृष्टि अधिक महत्वपूर्ण तथा विश्वसनीय है। उनके रेखाचित्र के पात्रों के शब्दचित्रों में असाधारण सजीवता मिली है और उनके शब्दचित्र असाधारण रूप से स्मरणीय बन जाते हैं। भाव–स्मृति से उभरती हुई रूप–स्मृति, सजग–असजग दोनों प्रकार से प्रकट हो गई है।

महादेवी के जीवन के निकट इसलिए इतनी दुःख–कथाएं हैं कि एक ओर तो वे स्वयं उस समाज से घनिष्ठ संबंध रखने में सक्रिय रहती हैं, जहां जीवन दुःख, अन्याय, उपेक्षा, पीड़ा, अपमान, आदि से भरा हुआ है, दूसरी ओर, उनके व्यवहार को देखकर असहाय लोग उनसे सहायता मिलने की आशा में उनके पास आ जाते हैं। इस प्रकार महादेवी दुःख के समीप स्वयं जाती भी हैं और दुःख महादेवी की तरफ आता भी है। महादेवी के दैनिक जीवन में अनुभव की वास्तविकता के कारण ही उनके रेखाचित्र अत्यंत प्रभावशाली बन जाते हैं। कहानी के सभी पात्र अपनी सारी सजीवता के साथ जीवन के पथ पर चलते दिखाई देते हैं। कुछ पात्रों के साथ तो ऐसी घटनाएं घटित होती हैं, जो हमारे दैनिक जीवन के एकदम समीप पड़ती हैं। वास्तविक समाज के निम्न तथा उपेक्षित व्यक्तियों को लेकर उन्होंने जीवन की घनीभूत मार्मिक वेदना को जिस प्रकार स्पर्श किया है, वह अभूतपूर्व है।

उनका रेखाचित्र जीवन के यथार्थ को स्पर्श करता हुआ आगे बढ़ता है। उसमें कल्पना की मात्रा कम है, पर अनुभूतियों का आधिक्य है और समाज की स्वार्थपरता पर आक्रोश भी है। उनके अपनेपन से भरे हुए कोमल, मधुर और मर्मस्पर्शी रचनात्मक गद्य में करुणा, विनोद और व्यंग्य का अद्‌भुत समन्वय संभव हुआ है, इसलिए वह महादेवी की मार्मिक भावभूमि का सुंदर परिचय देने में समर्थ हो गया है। महादेवी इन रेखाचित्रों के माध्यम से मूक जनता के पीड़ित जीवन को स्वर देती हैं। उनकी गद्य रचना एक विद्रोही की आत्मा का क्रंदन है, उसमें महादेवी के दुःख का मूल अपनी पीड़ा में नहीं, वरन् समाज में दिन–रात चलने वाले अन्यायों और अत्याचारों में ही है।

'प्रथम भेंट–अंतिम भेंट' की नायिका के दोबारा विधवा होने की सूचना जब महादेवी वर्मा को अपनी सहेली से मिलती है तब वे अपनी आक्रोशपूर्ण पीड़ा इस प्रकार व्यक्त करती हैं– "मन में आ रहा है कि मन्दबुद्धि सखी को एक लंबा–चौड़ा व्याख्यान लिख डालूं। मनु महाराज जो कह गए हैं, उसे असत्य प्रमाणित कर कुम्भीपाक में विहार करने की इच्छा न हो, तो यह कहना ही पड़ेगा कि बिट्‌टो तीसरे विवाह की इच्छा को हृदय के किसी कोने में छिपाए हुए है और उसके उद्धार के लिए निरंतर कटिबद्ध वृद्ध परोपकारियों की इस पुण्यभूमि में और विशेषकर इस जाग्रत युग में कमी नहीं हो सकती।"

टिप्पणी

महादेवी वर्मा के सृजन में शिल्पगत सौंदर्य की बात करें तो भाषा पर उनका अप्रतिम अधिकार है। विषय–विश्लेषण में तर्कशील व सामान्य बात करते हुए सरल, सहज व बोधगम्य भाषा का प्रयोग उन्होंने किया है जो सर्वथा विषयानुकूल है। शब्द चयन बहुत सुंदर बन पड़ा है। बिम्बात्मक चित्र उनकी कल्पना शक्ति के परिचायक हैं। उनमें विदेशी भाषा के शब्द बहुत कम प्रयुक्त हुए हैं। संस्कृत का मिश्रण सर्वत्र मिलता है। तत्सम शब्दावली की बहुलता है। लोक शब्दावली के कुशल प्रयोग ने इनके चित्रण को सजीव और अर्थगर्भित बना दिया है। मुहावरे, लोकोक्तियों और कहावतों के प्रयोग ने भाषा को लाक्षणिकता प्रदान की है। उनके गद्य की भाषा अनेक स्थलों पर काव्यमयी हो गई है। संश्लिष्ट चित्रों के अंकन में चित्रात्मकता मिलती है। विवेचन और प्रसाद शैली को प्रमुखता मिली है।

उनकी रचनाओं में यत्र–तत्र गंभीर एवं शिष्ट व्यंग्य भी देखने को मिलते हैं। उनके अधिकांश निबंध भावात्मक हैं, जिनमें धारा शैली दर्शनीय है। महादेवी जी ने वेदों, उपनिषदों तथा अन्य काव्य–ग्रंथों से अनेक उद्धरण दिए हैं और उनके द्वारा अपनी धारणाओं को पुष्टि प्रदान की है। लोकगीतों के मुखड़े भाषा में यत्र–तत्र प्रयुक्त हुए हैं। विचारों और भावुकता के सम्मिश्रण से भाषा में रमणीयता आ गई है। इनमें उपमा, उत्प्रेक्षा, मानवीकरण आदि अलंकारों की छटा भी दर्शनीय रही है। इस प्रकार अभिव्यक्ति की प्रौढ़ता इनमें निर्विवाद रूप से मिलती है।

'महादेवी वर्मा : काव्य–कला और जीवन दर्शन' में अमृतराय कहते हैं– "महादेवी स्त्री की परवशता के मूल कारण को उसकी आर्थिक अधिकारहीनता मानती हैं, नारी की इस परवशता का मूल कारण क्या है, यह पता लगाने में उन्हें ज्यादा देर न लगी। उनका यह निश्चित मत है कि स्त्रियों की इस परवशता के मूल में उनकी आर्थिक परवशता है और इसीलिए उनकी परवशता का उच्छेद तब तक असंभव है जब तक स्त्री आर्थिक रूप से स्वावलंबी नहीं हो जाती।" वास्तव में यहां भी स्त्री की सामाजिक समस्या को सरल तथा संक्षिप्त रूप से स्पष्ट किया गया है। वे महादेवी की उस विचारधारा को लेनिन की मान्यता के साथ जोड़कर उनको समाजवाद से प्रभावित सिद्ध करते हैं। "स्पष्ट है कि नारी–स्वाधीनता के प्रश्न पर महादेवी के विचार विज्ञान–सम्मत रूप में समाजवाद से प्रभावित हैं।

कतिपय आलोचक दुःखवाद को महादेवी वर्मा के साहित्य का वैशिष्ट्य मानते हैं। दुःख के कई रूप होते हैं, लिहाजा इस संदर्भ में यह देखना चाहिए कि आलोचक महादेवी के साहित्य को किस प्रकार के दुःख से संबद्ध करते हैं और स्वयं महादेवी की दृष्टि में कैसे दुःख की सार्थकता है। इस संदर्भ में महादेवी का 'क्षणदा' (पृष्ठ 13–14) में कहना है– "उन (बुद्ध) के निकट चार आय सत्य हैं। दुःख, दुःख–समुदाय (कारण), दुःख–निरोध और दुःख निरोधगामिनी प्रतिपदा। यह दुःख न किसी आध्यात्मिक जगत् का दुःख है और न सूक्ष्म दार्शनिक जगत् के असंतोष का पर्याय है, प्रत्युत प्रत्यक्ष जीवन का दुःख है।"

महादेवी के साहित्य को दुःखवाद से जोड़ना है तो उस 'दुःख' का आशय भी मूलतः प्रत्युय प्रत्यक्ष जीवन का दुःख ही होगा; क्योंकि– 'सत्य काव्य का साध्य है' : कहने वाली महादेवी के लिए सत्य शब्द का अमूल्य स्थान है और उपर्युक्त कथन का दुःख सत्य के अति निकट स्थित है।

अपनी प्रगति जांचिए

4. महादेवी वर्मा का आविर्भाव खड़ी बोली के किस दौर में हुआ?
5. प्रथम भेंट–अंतिम भेंट किस समस्या पर केंद्रित सृजन है?
6. सही–गलत बताइए–
   (क) बिट्‌टो का पुनर्विवाह सुयोग्य व्यक्ति से कराया गया?
   (ख) बिट्‌टो का पुनर्विवाह उसकी आयु से बहुत अधिक आयु वाले व्यक्ति से कराया गया।

टिप्पणी

5.4 बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं (ललित निबंध) : डॉ. विद्यानिवास मिश्र

हिन्दी साहित्याकाश में ख्यातिलब्ध संपादक, अनुवादक, शब्द कोषागार, समीक्षक, लेखक एवं कवि के रूप में देदीप्यमान डॉ. विद्यानिवास मिश्र के निबंध संग्रह 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' में कुल 22 निबंध संगृहीत हैं। बसंत आ गया... इस संग्रह का प्रतिनिधि निबंध है। निबंध–सार एवं इसके समीक्षात्मक अध्ययन से पूर्व डॉ. मिश्र से परिचित हो लेना समीचीन होगा।

5.4.1 डॉ. विद्यानिवास मिश्र : एक परिचय

'साहित्य अकादमी' (संस्करण 2016) की संपादकीय के अनुसार विद्यानिवास मिश्र का जन्म 14 जनवरी, 1926 को उत्तर प्रदेश के गोरखपुर जिले में स्थित पकड़डीहा गांव में हुआ। आपके पिता पंडित प्रसिद्ध नारायण मिश्र तथा माता गौरी देवी थीं। इनकी प्राथमिक शिक्षा गांव के प्राथमिक विद्यालय में तथा माध्यमिक शिक्षा गोरखपुर में संपन्न हुई। वर्ष 1939 में हाई स्कूल प्रथम श्रेणी में उत्तीर्ण कर सेंट एंड्रूज कॉलेज गोरखपुर में प्रवेश लिया। इसी दौरान उन्होंने 'सरस्वती विलासिनी समिति' नामक संस्था में सक्रीय होकर हस्तलिखित पत्रिका 'मधुलिका' भी निकाली।

वर्ष 1941 में इंटरमीडिएट की परीक्षा प्रांतीय स्तर पर द्वितीय श्रेणी में पास की और फिर इलाहाबाद वि.वि. में अध्ययन आरंभ किया। वर्ष 1943 में बी.ए. की परीक्षा उत्तीर्ण करने के साथ ही इन्होंने वैवाहिक जीवन में पदार्पण किया। इनका विवाह चंपारण (बिहार) के मंझरिया गांव निवासी शुकदेव प्रसाद तिवारी की पुत्री राधिका देवी से हुआ। विवाह के बाद भी इन्होंने अध्ययन जारी रखा।

वर्ष 1945 में आपने संस्कृत साहित्य से एम.ए. सर्वोच्च स्थान व स्वर्ण पदक के साथ उत्तीर्ण किया। 'दि डिस्क्रिप्टिव टेक्नीक ऑफ पाणिनी' नामक शोध प्रबंध पर आपको पी.एच. डी. की उपाधि मिली।

सृजनात्मक रुझान एवं विविध आयाम– मिश्र जी ने अपनी आयु के 11वें वर्ष से ही निबंधों के प्रति आकर्षित होकर लेख लिखने की चेष्टा की। यह 1937 का समय था। इलाहाबाद की पत्र–पत्रिकाओं में वे लिखते रहे। पहला निबंध संग्रह 'छितवन की छांह' का प्रथम संस्करण 1953 में प्रकाशित हुआ। अपनी रचनाओं के जरिए मिश्र जी ने परंपरा, परिवेश और परिवर्तन के स्वभाव की पहचान व आस्वाद कराने का बीड़ा उठाया। इस भूमिका निर्वहन की ऊर्जा उन्हें भारतीय संस्कृति की भीतरी जीवन शक्ति और लोक तथा शास्त्र की अंतःसलिला में अनवरत अवगाहन से प्राप्त हुई।

यद्यपि यह आस्वाद स्वभावतः एक आधुनिक मानस का था तथापि यह आधुनिकता आयातित और आरोपित न होकर संस्कार जन्य थी। यही कारण है कि उनकी कृतियों में विचारों से टकराव भी है और अभिनव तरीके से सोचने का निमंत्रण भी। वे जीवन के लघु–दीर्घ हर भांति के सुख–दुख से रूबरू कराकर यथार्थ का साक्षात्कार कराते हैं और पाठक को विश्वचेतना से संबद्ध करने का यत्न भी करते हैं।

टिप्पणी

अपनी विद्वता व रचनाकौशल के चलते डॉ. मिश्र को देश–विदेश में ख्याति मिली। म.प्र. के सूचना विभाग में कार्यरत रहने के बाद वे 1948 से 1977 तक संपूर्णानंद संस्कृत विश्वविद्यालय में अध्यापक रहे और फिर कुलपति भी। उन्होंने अमेरिका के कैलीफोर्निया विश्व विद्यालय एवं वाशिंगटन विश्व विद्यालय में हिन्दी का अध्यापन किया। वे भारतीय ज्ञानपीठ के न्यासी बोर्ड के सदस्य रहे और नवभारत टाइम्स के संपादक भी। वर्ष 1999 में भारत सरकार ने उन्हें साहित्य एवं शिक्षा के क्षेत्र में पद्म भूषण से सम्मानित किया।

कृतियां– ललित निबंध परंपरा में डॉ. विद्यानिवास मिश्र आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी और कुबेरनाथ राय के साथ मिलकर एक त्रयी रचते हैं। पं. हजारी प्रसाद द्विवेदी के बाद अगर कोई साहित्यकार ललित निबंधों को ऊंचाइयों पर ले गया तो वे डॉ. मिश्र ही हैं। इनकी हिन्दी व अंग्रेजी में दो दर्जन से अधिक पुस्तकें प्रकाशित हैं। महाभारत का काव्यार्थ, भारतीय भाषादर्शन की पीठिका, तुम चंदन हम पानी, बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं, हिन्दी की शब्द संपदा चर्चित कृतियां हैं। इनकी कृतियों का विवरण निम्नांकित हैं–

निबंध संग्रह– छितवन की छांह (1952–1953), हल्दीदूब (1955), कदम की फूल डाल (1955–56), तुम चंदन हम पानी (1956–83), आंगन का पंक्षी और बनजारा मन (1963–88), मैंने सिल पहुंचाई (1966), भोर का आवाहन (1969), बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं (1970–78), हिन्दी की शब्द संपदा (लेख) (1970), साहित्य का प्रयोजन, साहित्य की चेतना, मेरे निबंध, मेरी पसंदगी, मैं निर्णायक क्यों बनूं, गाने का मन, कंटिले कांटों के आर पार (1976), परंपरा बंधन नहीं (1976), अस्मिता के लिए (1980), निज मुख मुकुर (1980), कौन तू फुलवा बीननिहारी (1980), तमाल के झरोखे से (1981), परंपरा बंधन नहीं (1981), भ्रमरानंद का पत्र (1981), संचारिणी (1982), अंगद की नियति (1984), लागौ रंग हरी (श्याम रसायन) 1985, अगिन रथ (1985), गांव का मन (1985), मेरे राम का मुकुट भीग रहा है (1986 तृ.सं.), शेफाली झर रही है (1987), नैरन्तर्य और चुनौती (1988), भारतीयता की पहचान (1989)।

संपादित– स्तवक, वैयाकरणं भूषणम्, आधुनिक हिन्दी निबंध, गति और रेखा, आधुनिक निबंधावली, देव की दीपशिखा, रसखान रचनावली, संघर्ष के सोपान, आज के लोकप्रिय कवि–'अज्ञेय', रहीम–रचनावली, तुलसी मंजरी, आधुनिक हिन्दी कविता (विदेश में), सभापतियों के भाषण, भाग–2, हिन्दी सेवा की संकल्पना, श्यामसुन्दर दास निबंधावली, ब्रज के लोक मंगल का संसार, सत्यनारायण कविरत्न ग्रंथावली, भारतेंदु मुकुट, प्रौढ़ों का शब्द संसार, चंदन चौक (लोक गीतों का संग्रह), सूर वाङ्मय सूची, सूर–प्रयोग वार्षिकी कोश, बाबू श्याम सुंदरदास के निबंधों के संग्रह।

खोजपूर्ण साहित्य– हिन्दू धर्म जीवन में सनातन की खोज, भारतीय भाषा–शास्त्रीय चिंतन की पीठिका, रीति विज्ञान, हिन्दू धर्म दीपिका, भाषा और संप्रेषण, महाभारत का काव्यार्थ (1985)।

कविता संग्रह– पानी की पुकार (1978)।

कोश साहित्य– शासन शब्द कोश, दर्शन शब्द कोश, भाषा विज्ञान शब्द कोश, साहित्यिक ब्रजभाषा शब्द कोश, हिन्दी की शब्द संपदा (शब्दानुक्रमणिका) (1970)।

टिप्पणी

ध्वनि रूपक– पंचशर।

अनुवाद– अमरुक शतक (1982 ई. द्वि.सं.), मॉडर्न हिन्दी पोयेट्री (अंग्रेजी में), दि इण्डियन पोयेटिक ट्रैडिशन (अंग्रेजी में)।

शोध प्रबंध– दि डिस्क्रिप्टिव टेक्नीक ऑफ पाणिनी।

व्यक्ति को केंद्र में रखकर, महज उसे पैमाना मानकर एजेंडा तय करना समाज–संसार–सृष्टि के लिए ही नहीं, स्वयं व्यक्ति के लिए भी घातक है। ऐसी निजतावादी सोच का विकल्प संबंधों पर केंद्रित परस्पर निर्भर व अनुपूरक दृष्टि है। डॉ. मिश्र के रचना–संसार का मूल इसी दृष्टि से साहित्य व संस्कृति की समझ हम तक पहुंचाने की चुनौती है। यह अनायास नहीं है। इसकी जटिल व संश्लिष्ट रासायनिक पृष्ठभूमि है, जिसमें विभिन्न भाषाओं–साहित्यों–संस्कृतियों के प्रति एक उत्सुकतापूर्ण आकुलता, अपनी जड़ों से जुड़े रहकर भी अपनी निरंतर परीक्षा करते रहने की तैयारी एवं एक कवि हृदय की रचनाशीलता की प्रमुख भूमिका है।

संवाद हो व गति बनी रहे, इसलिए डॉ. मिश्र अनथक यात्री की भांति देश–विदेश की यात्राएं भी करते रहे। 14 फरवरी, 2005 को 80 वर्ष की आयु में एक सड़क दुर्घटना के बाद इनका निधन हो गया। साहित्य जगत में आपकी अर्थपूर्ण सक्रियता, उत्साह–वृत्ति और प्रतिबद्धतापूर्ण भागीदारी हमारे लिए स्पृहणीय बनी रहेगी।

5.4.2 मूल पाठ : बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं

दो हजार वर्ष पूर्व किसी प्राकृत कवि ने लिखा–

दीसइ ण चूअमउलं अत्ता ण अ वाइ मलअगन्धवहो।
पत्तं वसन्तमासं साहइ उक्कण्ठिअं चेअम्।।

दीखते न बौर कहीं आम के
छू नहीं पाई अभी गंधलदी दखिना पवन।
पर अकुलाए चित्त न साखी भरी
सखि बसंत आ गया।

बसंत का प्रमाण ढूंढने की जरूरत नहीं, रागाकुल चित्त ही बसंत का प्रतिष्ठान है, इसलिए कोयल बोले न बोले, भोर में अलसायी दखिनैया बहे न बहे, आम में बौर आए न आए, महुआ के कूचे द्रवें न द्रवें, कुछ अंतर नहीं पड़ता, चित्त अकुला पड़े बस उसी क्षण बसंत का आविर्भाव हो गया। सुंदर दृश्य, मधुर शब्द, स्निग्ध स्पर्श, मदिरगंध और दूधधोया चांदनी का जल अपने आप में व्यर्थ हैं, ये अर्थ देते हैं निश्चित और निरुद्विगन चित्त को पर्युत्सुक बनाकर ही। यह पर्युत्सुकता 'अबोधपूर्व' का स्मरण है, अस्तित्व की निरंतरता का प्रतिबोधन है, 'मैं' की शृंखलाओं का संग्रंथन है, व्यष्टि और समष्टि चित्तों के मिलन की बेचैनी है। 'जननांतरसौहृद' या जन्मांतर–रीति या पिछली पहचान का वास्तविक अभिप्राय यही है कि इस पिंड में रह–रहकर ब्रह्मांड गूंजता है, उस गूंज को सुनकर उसके पीछे दौड़ जाने की बेकली उठती है और तब पिंड ही ब्रह्मांड बन जाता है पिंड का नवरसन ही बसंत बन जाता है।

टिप्पणी

पर आज चढ़े फागुन की ढलती दुपहरी में ललित निबंध के तगादों का भुगतान करने बैठा हूं तो लगता है, बसंत आ गया है, कहीं मैं ही पीछे छूट गया हूं। जापानी कवि सहजो यासों के शब्दों में 'कोई मेरे हाथों एक छोटा–सा लिफाफा पकड़ा गया है, जिसमें एक संदेश है– 'आने वाली पूनो की रात पहाड़ियां दहक उठेंगी'। पर क्या करूं चित्त सुलगने को तैयार नहीं, बहुत फूंकता हूं तो धुआं होकर रह जाता है। मेरी आंखों से, मेरे कानों से बस अंधकार मूसलाधार बरस रहा है। किसी भी उषा की लाली की यहां पैठ नहीं, बस एक शून्य है, जिसमें न वृक्ष हैं, न घर, न घर के बाहर बैठा हुआ कुत्ता, पर शून्य बसेरा लिये चित्त है, जो न मरना चाहता है, न सोना, न सपनों में खोना, जो हर बेचैनी के खिलाफ जेहाद बोले हुए है, जो बस शांति का तिमिरगीत गाए जा रहा है, एकदम बेसुर, एकदम बेताल।

प्राकृत गाथाओं का भोला हिरन जंगल में आग लग जाने पर भी टेसू की सुधि में खोया रहता है और आज के कवि का विदग्ध चित्त टेसू के दहकने को कोई घटना ही नहीं मानता, जहां इतनी आग धधक रही हो, वहां एक फूल की ठंड शोखी की बिसात ही क्या? उससे क्या बनता–बिगड़ता है? कोई दिन नहीं जाता, जब किसी–न–किसी का अभिनंदन न हो, कोई–न–कोई टेसू न बन रहा या बनाया जा रहा हो, किस–किस टेसू का लेखा–जोखा रखा जाए?

और सेमल की कंटीली डालियों के गुलाबी रोमांचकारी रट्टू तोतों का मन ललचाएं, तो ललचाएं अंत में उधियाने वाले इस रागात्मक प्रपंच में इस तत्त्वान्वेषी आधुनिक बोध को क्या रस? मुझे तो नया संवत्सर एक पियक्कड़ अंधे की तरह सड़क पर लुढ़कता हुआ, अर्थहीन गीत गाता हुआ दिख रहा है, इसको तो तुम पुराने भंगोड़ियों बसंत के नाम नहीं पुकारते? अफ्रीका का आदिम कविचित्त पुकारता है, "सभ्यता का सूरज अपने बच्चों को भी कौर बना ले।" यह जो कमल खिला है, वह कमल नहीं मृत्यु है, यह सूरज के नासारंध्रों में से उगकर बाहर निकली है। जिसे तुम बसंत कहते हो, वह इसी मृत्यु कमल की रतनार वासना है। मुझे इस सूरज में, इस सूरजजनित मृत्यु में, ऐसे बसंत में कोई दिलचस्पी नहीं। मेरा कवि–मानस अनादिम है, पुरायठ है, जाने कितना तेल वह सोख चुका है और उस तेल के कारण कितनी धूल समेट चुका है। वह अब घरैतिन महिला का हृदय है जो प्राकृत गाथाकार के शब्दों में 'विश्रब्धहसित परिक्रमों' को, उच्छल हंसी, बांकी चितवन और ललित त्रिभंगी विलासों को एक साथ तिलांजलि दे चुका है और अपने को डुबा चुका है घर के कामकाज में, सांझ की सिरवाई से अब राहत की सांस नहीं मिलती, नदी की हिलोर से पुलक नहीं होती, चैत की चांदनी में चुरने के लिए मन उन्मन नहीं होता, बस घर–बार है और मैं हूं, बसंत की बेचैनी बड़ी बचकानी लगती है।

या मैं बसंत से डर रहा हूं, जैसे कोई अंधकार में श्मशान के पीपल की डाल से लटकती हुई किसी लाश से डरता हो। मैं डर रहा हूं क्योंकि बसंत मेरे डर जाने को प्रमाणित करने के लिए आ रहा है, मैं डर रहा हूं क्योंकि बसंत मेरे ऊपर पागलपन में चढ़ी हुई खोरे की बेल सरीखी मेरी प्रतिमा को झकझोर कर विलग कर देगा, उसे ढूह और हरियाली की लिपटन बरदाश्त नहीं है। नहीं, मैं बूढ़ा नहीं हुआ। बसंत ही बूढ़ा हो चला है। मैं आधुनिकता का प्रवाचक कभी बूढ़ा हो ही नहीं सकता, बसंत की प्रक्रिया में ही कोई

टिप्पणी

व्यक्तिक्रम आ गया होगा, किसी दुष्यंत ने अपनी विस्मृति की खोझ में यह डौंड़ी पिटवा दी होगी कि इस वर्ष मदनोत्सव नहीं मानाया जाएगा। जिसके कारण–

चूतानां चिरनिर्गतापि कलिका बध्नाति न स्वं रजः,
सन्नद्धं यदपि स्थितं कुरबकं ततकोरकावस्थया।
कण्ठेषु स्खलितं गतेऽपि शिशिरे पुंस्कोकिलानां रुतं
शङ्के संहरित स्मरोऽपि चकितस्तूणार्धकृष्टं शरम्।।

लंबे अरसे से आमों के बौर लगे हैं, पर उनमें पराग अभी नहीं पड़ रहा, कुरबैया बस अपनी कुड्मलावस्था में बाहर जाने को तैयार बैठा है, बाहर निकलने की हिम्मत नहीं कर पा रहा। कोयल का राग गले में रुंधा–सा है, यद्यपि शिशिर कभी का जा चुका। लगता है कामदेव भी अकचकाया–सा, तरकस के तीर निकालूं न निकालूं, आधा निकालकर फिर अंदर कर लेता है।

लगता है कि कुछ छंद बिगड़ गया है। जो लय जहां होनी चाहिए, वहां नहीं है, जहां न होनी चाहिए, वहां है। यह कुबड़ा आम इस साल ऐसा बौराया है कि कुछ न पूछो, इसकी बाढ़ जाने कब से रुकी है, पर यह विश्वास की प्रक्रिया को खुली चुनौती दे रहा है। समस्त युग, लगता है, ययातियों से छा गया है। हर ठूंठ जवानी की शर्त पर ही अपना ठीका सौंपने को राजी है। इसीलिए ठूंठ जवान हैं और जवान ठूंठ।

बसंत का उत्साह जितना बूढ़ों में है उतना तरुणों में नहीं, जितनी निर्मम तटस्थता तरुणों में है, उतनी बूढ़ों में नहीं। बूढ़े गले में ढोल बांधे चिल्लाते हैं– "शिवशंकर खेलें फाग संग लिए" और जवान खिड़कियों, दरवाजों में बंद कर घर में पड़े रहते हैं– मुझे चैन से रहने दो। बसंत जाते ही विद्यालयों में मायूसी छा जाती है, सालभर किए गए उपद्रव बेमानी लगने लगते हैं, लगता है कुछ नहीं होने का, एक निश्चित क्रम है, बसंत उसका है जिसके हाथ में सत्ता है, सत्ताहीन का कैसा बसंत? इसीलिए निर्मर्याद होने की, उच्छृंखल होने की छूट भी उसी को है, जिसके हाथ में बसंत है। वही नियामक और शासक की हैसियत से जितनी चाहे उतनी अनीति करे, शासक की हैसियत से चाहे दमन करे और स्रष्टा की हैसियत से जितना चाहे विध्वंस करे। उसे छूट है बचपन से खेले, तरुणाई से खेले।

जिनके लिए बसंत विधि होना चाहिए, उनके लिए निषेध हो गया है, वे निषेध से जीते हैं–

'अपने बचपन में मुझे स्कूल से नफरत थी
और फिर मुझे अब काम से नफरत है।
सबसे अधिक स्वास्थ्य और सफाई से नफरत है।
स्वास्थ्य और सफाई से बड़ा क्रूर
कोई मनुष्य के लिए हो नहीं सकता।
मुझसे कोई पूछे मैं क्यों पैदा हुआ,
बिना हिचक के कहूंगा नकारने के लिए
मैं जब पूरब हूं कहूंगा पच्छिम जा रहा हूं।
यही मेरी निष्ठा है, जीवन में नकारना ही एकमात्र मूल्य है।

टिप्पणी

नकारना ही जीवन है।
नकारना ही अपनी निजता को मुट्ठी में करना है।'

(कनेको मित्सुहारु)

जब तरुण इस प्रकार निर्विकार दृष्टि से अपने युग की संभावना को देखे, ऐसी दृष्टि से जिसमें न ईर्ष्या हो, न मत्सर, न काम हो, न क्रोध तब भला संभावना प्राकृत गाथाकार की नायिका की तरह–

सा तुह कएण बालअ अणिसं घरदारतोरणणिसण्णा।
ओससई वन्दणमालिअव्व दिअहं विअ बराई।।

'बेचारी तुम्हारे ही कारण बेटा! निरंतर दरवाजे की तोरण के नीचे बैठी–बैठी एक ही दिन में उसमें तनी बंदनवार की तरह क्यों न सूख जाए।'

पर यह 'बेटा' वह तरुण फूलों में एक अजीब दहशत देखता है, वह चिल्ला उठता है–

'उन्मद उनीदे फूल, मुझे थपकियां देकर सुला दो
पर मुझे तुम प्यार मत दो
उफ कितनी विपुल है तुम्हारी गंध
कितनी भारी है तुम्हारी गुलाबी रून
कितनी अतिअंजी है तुम्हारी दीठ
कितनी तपी है धूप में तुम्हारी रूह
मैं अकेले कांपता हूं तेरा हाथ अपने हाथ लेते
कांपता हूं कहीं तुम एक दिन नारी न बन जाओ।
उन्मद उनीदे फूल।'

(अल्फांसो रेयज़)

उसे दहशत है अपनी पूर्णता से, क्योंकि वह तथाकथित पूर्णताओं से चिपका हुआ है। जीवन की पूर्णता के प्रतिमान इतने रीते लगे हैं कि वह अधूरा बने रहना चाहता है, रीतेपन का जोखिम नहीं उठाना चाहता। उसकी पूरी–की–पूरी पीढ़ी इसी रीतेपन के त्रास से आतंकित है, रीतापन जो उसका नहीं, उसकी पिछली पीढ़ी का है, उस पीढ़ी का, जिसके लिए बसंत एक नीलाम की मुनादी है, एक कानूनी रस्म है, जिसकी पूर्ति इसलिए होनी है कि आज तक होती आई, जिसके लिए क्रमभंग का भय इसलिए इतना यथार्थ है कि वह पीढ़ी मात्र क्रम है, क्रम को छोड़कर कुछ भी नहीं। वह पीढ़ी टूटकर भी जुड़े रहना चाहती है, इसलिए वह मीनाक्षी मंदिर के बजनेवाले खोखले खंभों से पारस्परिक मूल्यों को बारी–बारी से थाम्हती चलती है, उन खंभों से निकली हुई विविध वाद्यों की गूंज उनके शून्य के लिए सेतु का काम करती है, ऐसा सेतु का जिसमें पीढ़ी का स्वत्व नहीं है।

दुष्यंत पुरुवंशी था, पुरु ने ययाति को अपना यौवन देकर राज्यसत्ता पाई थी, दुष्यंत में वही यौवन–विक्रयी संस्कार था, वह संभावना का तिरस्कार कर सकता था, क्योंकि वह मधुलोलुप था, उसे तुरंत और सामने मधु चाहिए, मधुगर्भा शकुंतला से उसका लगाव नहीं, मधुस्नाता शकुंतला से लगाव था। इसीलिए वह अपनी भूल की संभावना के हाथ से निकल

जाने के पछतावे की खीझ उतारता है बसंतोत्सव पर। भला बसंत ने क्या बिगाड़ा था, बसंत ने तो उसे तपोवन में मदनोत्सव दिया था। अंग्रेजी आईने की साया में पली बुजुर्ग और कर्तव्यपरायण राजशाही–परस्त पीढ़ी आज खीझ उतारती है स्वाधीनता पर। स्वाधीनता के लिए जो संघर्ष हुआ, वही सारे अनर्थों की जड़ है, अब इस स्वाधीनता पर पाबंदी लगनी चाहिए, कोई बात हुई कि फूहड़ गीत गाए जाएं, कीच–कांदों फेंके जाएं, बिना मतलब जुलूस निकाले जाएं। सबसे बड़ा मूल्य है शांति और व्यवस्था। सत्य, न्याय ये सब अस्थायी और सापेक्ष मूल्य हैं, शांति और व्यवस्था शाश्वत और निरपेक्ष मूल्य हैं। स्वाधीनता आ ही गई तो रहे, पर जरा सलीके से रहे, पर्दे में रहे, पालकी में चले, अभिसार करने जाए तो जाए, भालुओं से भरे अंधियारे विजन में या गोरी चांदनी से नहलाई रात में, पर सड़क पर चले तो जरा संभलकर, अपनी जबान न खोले, बस लौंडी के जरिए अपनी बात कहे, उसके पैरों की महावर–भर दिखे, शरीर गहनों से (उधार के हों या मुलम्मा हो इससे कोई मतलब नहीं) लदा रहे, शिष्टता का कीमखाबी ओहार पड़ा हो, उसके कहारों को देशी ताड़ी पीने की छूट है और ठर्रा किस्म का कहरवा गाने की छूट है या किसी पीपल की छाया में पालकी उतारकर खर्राटे भरने की छूट है पर स्वाधीनता की सामंती मर्यादाओं के भीतर ही रहना है। उसकी मंजिल हवेली है, जहां से चली वह मैका हवेली है।

फिर कैसा बसंत और बेचैनी? अब कोयल क्यों दिन–दुपहर अपना राग बिखेरे? सब सो जाएं, कोई सुननेवाला न हो तब अपनी पुकार शून्य के तट पर अंकित करा जाए, काफी है। शांतिभंग का अपराध न हो और अपनी बेचैनी भी द्वार पा सके, इसके लिए सिवाए इसके कि बसंत और वासंती आकुलता का स्मरण उसके प्रत्याख्यान के द्वारा किया जाए कोई चारा नहीं। स्वाधीनता का रागात्मक स्मरण उसके तामझाम को, उसकी दीख रही अटारीनुमा मंजिल को नकारकर ही संभव है। आज बसंत के प्रति तटस्थता ही बेचैनी की सही अभिव्यक्ति है और चूंकि मेरा चित्त अनाकुल और तटस्थ है, इसलिए बसंत जरूर कहीं चोरी छिपे आ गया है, लीजिए उसके लिए यह अपेक्षा की अंजलि समर्पित है। मेरे जीवन में उसका अस्तित्व प्रमाणित हो ले।

5.4.3 निबंध सार : बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं

इस निबंध में लेखक ने नई पीढ़ी की निर्मम तटस्थता को विचार का विषय बनाया है। वास्तविक अर्थों में बसंत जीवन की पूर्णता का प्रतिमान है, किंतु युवा पीढ़ी इसे मानती ही नहीं। वह तथाकथित पूर्णता के अन्यान्य आयामों से चिपकी हुई है। इसलिए बसंत युवापीढ़ी को रीता लगता है।

ठीक इसी तरह की स्थिति जीवन के अन्य क्षेत्रों में भी रही है। जिस भांति नई पीढ़ी को बसंत पर खीझ होती है, उसी प्रकार राजशाही परस्त पीढ़ी को स्वाधीनता पर खीझ होती है। वह मानती है कि स्वतंत्रता पर अंकुश लगाना चाहिए। 'निबंधकार' के शब्दों में उसका रवैया है कि, "सबसे बड़ा मूल्य है शांति और व्यवस्था। सत्य, न्याय में सब अस्थाई और सापेक्ष मूल्य हैं; शांति और व्यवस्था शासन के शाश्वत और निरपेक्ष मूल्य हैं।"

'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' एक ललित निबंध है। ललित निबंध उस गद्यमयी सृजनात्मक रचना को कहते हैं जिसमें किसी विषयवस्तु के माध्यम से निबंधकार का मन भाव तरंगों में लहराता है, निजी उमंगों में विस्तार करता है और निबंध के समाप्त होने के साथ तरंगों का ज्वार भी समाप्त हो जाता है। विद्यानिवास मिश्र अपने ललित निबंधों में अपने चिंतन को भारत, भारती और भारतीयता की स्वस्थ पहचान कराते हुए 'विश्व–कुटुंब' की दृष्टि से विश्व संस्कृति की पहचान तक ले गए हैं। उनके निबंधों में सर्वत्र भारतीय संस्कृति के विभिन्न पक्ष, पौराणिक संदर्भ, भोजपुरी लोक संस्कृति, प्रकृति, वैयक्तिकता की स्पष्ट छाप, प्राचीन ऐतिहासिक संदर्भ आदि बिखरे हुए हैं। बसंत आ गया.... में युवा पीढ़ी की सरोकार विहीनता, जीवंतता के अभाव आदि के प्रति लेखक की चिंता व्यक्त हुई है। निबंध के आरंभ में लेखक स्पष्ट करता है कि बसंत की अर्थवत्ता ऋतु विशेष या प्राकृतिक परिवेश में नीहित नहीं है। यह हमारे आंतरिक आह्लाद और सहज–शास्वत संतुष्टि का विषय है। वह कहता है–

"बसंत का प्रभाव बाहर ढूंढ़ने की जरूरत नहीं, रागाकुल चित्त ही बसंत का प्रतिष्ठान है, इसलिए कोयल बोले न बोले, भोर में अलसायी दखिनैया बहे न बहे, आम में बौर आए न आए, महुआ के कूचे द्रवें न द्रवें, कुछ अंतर नहीं पड़ता, चित्त अकुला पड़े बस उसी क्षण बसंत का आविर्भाव हो गया। सुंदर दृश्य, मधुर शब्द, स्निग्ध स्पर्श, मदिरगंध और दूधधोया चांदनी का जल अपने आप में व्यर्थ हैं, ये अर्थ देते हैं निश्चित और निरुद्विग्न चित्त को पर्युत्सुक बनाकर ही। यह पर्युत्सुकता 'अबोधपूर्व' का स्मरण है, अस्तित्व की निरंतरता का प्रतिबोधन है, 'मैं' की शृंखलाओं का संग्रंथन है, व्यष्टि और समष्टि चित्तों के मिलन की बेचैनी है। 'जननांतरसौहृद' या जन्मांतर–रीति या पिछली पहचान का वास्तविक अभिप्राय यही है कि इस पिंड में रह–रहकर ब्रह्मांड गूंजता है, उस गूंज को सुनकर उसके पीछे दौड़ जाने की बेकली उठती है और तब पिंड ही ब्रह्मांड बन जाता है पिंड का नवरसन ही बसंत बन जाता है।"

वर्तमान युवा पीढ़ी इस यथार्थ से बहुत दूर है। बनावटीपन से भरी है, यांत्रिक है। आंतरिक आह्लाद की बात तो छोड़िये उसे प्राकृतिक परिवेश व ऋतुगत बदलाव जनित सुंदरता–सरसता भी प्रभावित नहीं करती। इस स्थिति पर व्यंग्य करते हुए डॉ. मिश्र कहते हैं– "नहीं, मैं बूढ़ा नहीं हुआ। बसंत ही बूढ़ा चला है। मैं आधुनिकता का प्रवाचक कभी बूढ़ा हो ही नहीं सकता, बसंत की प्रक्रिया में ही कोई व्यक्तिक्रम आ गया होगा, किसी दुष्यंत ने अपनी विस्मृति की खोझ में यह डौंड़ी पिटवा दी होगी कि इस वर्ष मदनोत्सव नहीं मनाया जाएगा।"

बाहरी और आंतरिक बसंत का उत्साह वृद्धों में नजर आता है, वह संस्कृतिपरक उत्सवों–उल्लासों में अपने को संलग्न पाता है लेकिन युवा वर्ग तटस्थ रहता है। वह स्वयं तक सिमटता जा रहा है और एकाकीपन में सुकून खोजता है। लेखक के शब्दों में– "लगता है कि कुछ छंद बिगड़ गया है। जो लय जहां होनी चाहिए, वहां नहीं है, जहां न होनी चाहिए, वहां है। यह कुबड़ा आम इस साल ऐसा बौराया है कि कुछ न पूछो, इसकी बाढ़ जाने कब से रुकी है, पर यह विश्वास की प्रक्रिया को खुली चुनौती दे रहा है। समस्त युग, लगता है, ययातियों से छा गया है। हर ठूंठ जवानी की शर्त पर ही अपना ठीका सौंपने को राजी है। इसीलिए ठूंठ जवान हैं और जवान ठूंठ।"

टिप्पणी

ऐसा क्यों है? कारण क्या है? युवापीढ़ी इस अवस्था में क्यों हैं? इसके लिए उसकी दिशाहीनता, स्वावलंबन रहितता, सत्ताशून्यता को भी उत्तरदायी मानता है लेखक। सत्तासीनों पर चोट करते हुए डॉ. मिश्र कहते हैं– "बसंत उसका है जिसके हाथ में सत्ता है, सत्ताहीन का कैसा बसंत? इसीलिए निर्मर्याद होने की, उच्छृंखल होने की छूट भी उसी को है, जिसके हाथ में बसंत है। वही नियामक और शासक की हैसियत से जितनी चाहे उतनी अनीति करे, शासक की हैसियत से चाहे दमन करे और स्रष्टा की हैसियत से जितना चाहे विध्वंस करे। उसे छूट है बचपन से खेले, तरुणाई से खेले।"

आवश्यकता चाहे आजादी की हो, चाहे राजनैतिक आजादी की हो या फिर चाहे मौलिक अधिकारों से संबंधित आजादी की ही, क्यों न हो : उसकी पूर्ति शासक–सामंती लोगों के ताम–झाम, भोगवृत्ति यानी उनकी प्रत्यक्ष होती 'अटारीनुमा मंजिल' को नकारे बिना संभव नहीं। यही कारण है कि ऐसे लोग शांति भंग होने, अव्यवस्था फैलने की वजह बताकर स्वाधीनता देने के पक्ष में नहीं रहते। इस निबंध में इसी सत्य की अभिपुष्टि करते हुए डॉ. मिश्र कहते हैं– "अंग्रेजी आईने की साया में पली बुजुर्ग और कर्तव्यपरायण राजशाही–परस्त पीढ़ी आज खीझ उतारती है स्वाधीनता पर। स्वाधीनता के लिए जो संघर्ष हुआ, वही सारे अनर्थों की जड़ है, अब इस स्वाधीनता पर पाबंदी लगनी चाहिए, कोई बात हुई कि फूहड़ गीत गाए जाएं, कीच–कांदों फेंके जाएं, बिना मतलब जुलूस निकाले जाएं। सबसे बड़ा मूल्य है शांति और व्यवस्था। सत्य, न्याय ये सब अस्थायी और सापेक्ष मूल्य हैं, शांति और व्यवस्था शाश्वत और निरपेक्ष मूल्य हैं। स्वाधीनता आ ही गई तो रहे, पर जरा सलीके से रहे, पर्दे में रहे, पालकी में चले, अभिसार करने जाए तो जाए, भालुओं से भरे अंधियारे विजन में या गोरी चांदनी से नहलाई रात में, पर सड़क पर चले तो जरा संभलकर, अपनी जबान न खोले, बस लौंडी के जरिए अपनी बात कहे, उसके पैरों की महावर–भर दिखे, शरीर गहनों से (उधार के हों या मुलम्मा हो इससे कोई मतलब नहीं) लदा रहे, शिष्टता का कीमखाबी ओहार पड़ा हो, उसके कहारों को देशी ताड़ी पीने की छूट है और ठर्रा किस्म का कहरवा गाने की छूट है या किसी पीपल की छाया में पालकी उतारकर खर्राटे भरने की छूट है पर उसे स्वाधीनता की सामंती मर्यादाओं के भीतर ही रहना है।"

5.4.4 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' का समीक्षात्मक अवलोकन

स्वातंत्र्योत्तर काल में ललित विधा को समुन्नत करने वाले मनीषियों में डॉ. विद्यानिवास मिश्र अग्रणी हस्ताक्षर हैं। आप आधुनिक युग के श्रेष्ठ हिन्दी निबंधकार होने के बावजूद संस्कृत, पालि, प्राकृत, अंग्रेजी, फ्रेंच एवं फारसी भाषाओं पर असाधारण अधिकार रखते हैं। विविध भाषाओं के साहित्य–अध्येयता रहने के कारण आपके सृजन में विदेशी विचार–साहित्य–संस्कृत आदि की तुलनात्मक चर्चा हुई है। भाषा–प्रभु डॉ. मिश्र के ललित निबंध हिन्दी साहित्य की अमूल्य धरोहर हैं।

'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' के मद्देनजर डॉ. मिश्र के निबंध–सृजन का समीक्षात्मक अवलोकन निम्नांकित बिंदुओं के तहत किया जा सकता है–

- **तात्विक विश्लेषण**

निबंध तत्वों के संदर्भ में विद्वानों में मतैक्य नहीं है। डॉ. द्वारिका प्रसाद सक्सेना बुद्धि, अनुभूति, कल्पना, अहं एवं शैली को निबंध के तत्व मानते हैं। डॉ. मुरलीधर बंशीलाल शहा ने निबंध के चार तत्व स्वीकार किया है– व्यक्ति सापेक्षता, स्वच्छन्दता, वैचारिकता एवं संक्षिप्तता। डॉ. हर्षनारायण 'नीरव' परिवेश, अनुभूति व समझ की एकान्विति, अनुभव, आत्मपरकता एवं आत्माभिव्यंजन को निबंध का तत्व स्वीकारते हैं। यहां हम अहं तत्व, वैचारिकता, अनुभूति एवं स्वच्छंदता के आलोक में डॉ. मिश्र के निबंधों का अवलोकन कर रहे हैं।

टिप्पणी

(क) अहं तत्व

अहं निबंधकार का व्यक्तित्व है और निबंध की प्रेरणा। अपने को अभिव्यक्त करने की बेचैनी व्यक्तित्व को आकार देती है। निबंध के जनक मान्टेन के शब्दों में कहें तो– "मैं ही अपने निबंधों का विषय हूं क्योंकि मुझे अत्यंत जानने वाला व्यक्ति मैं ही हूं।" डॉ. विद्यानिवास मिश्र के निबंधों में उनका अहं तत्व बहुतायत में अभिव्यक्त हुआ है। उनके व्यक्तित्व की गहरी छाप उनके हर निबंध में प्रत्यक्ष है। उनका व्यक्तित्व पाठकों को आत्मीयता से संबोधित करने में, सबल कथन में, कभी गहन चिंतन तो कभी व्यंग्य में आकार पाता है। 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' में एक जगह वे कहते हैं– "नहीं, मैं बूढ़ा नहीं हुआ। बसंत ही बूढ़ा चला है। मैं आधुनिकता का प्रवाचक कभी बूढ़ा हो ही नहीं सकता...।"

'छितवन की छांह' से लेकर 'भारतीयता की पहचान' तक उनके सभी तरह के निबंधों में चंदन की तरह उनका व्यक्तित्व फैला हुआ है।

अपनी वैयक्तिकता के संदर्भ में आत्मीयता व मनोविनोद पूर्ण तरीके से पाठकों से मुखातिब होने के दौरान वे अपने आलोचकों को भी जवाब देने में माहिर हैं। 'कहो कैसा रंग है' में तद्विषयक उनके 'अहं तत्व' की एक बानगी देखिए–"लोग कहते हैं कि तुम परंपरावादी और आधुनिक दोनों बनने की कोशिश करते हो, पर तुम पलायनवादी हो, न परंपरा के हो न आधुनिकता के। तुम्हारी आधुनिकता कितनी है और तुम्हारी परंपरा अगर है, तो दूसरों को क्यों नहीं दिखती? मैं कैसे कहूं कि जड़ें न दिखें, तभी पेड़ की जिंदगी है। जड़ें उधर जायें तो पेड़ मर जाए। मैं कैसे कहूं कि किताबें जड़ नहीं होती वे गूंगी होती है, उन गूंगों में आदमी अपना खोया स्वर वापस पा जाता है। मैं कैसे कहूं कि कितना बेहाल हूं, जिन्दगी के लगाव के प्रति। जिन्दगी यह जानती है, इसलिए उलझने देती है– तुम उलझे रहो। मेरे दुश्मन मुझे विवश किए रहते हैं कि तुम मैदान न छोड़ो– जबकि मुझे लड़ाई अर्थहीन लगती है, दुश्मनी बेईमानी लगती है।

मैं दूसरों की बात नहीं जानता पर अपनी बात कहता हूं, मेरा परिवेश मैं स्वयं हूं, क्योंकि मैंने जिस जगह को, जिस आदमी को, जिस संस्कृति को जितना जिस रूप में पाया है, उतना ही तो मेरे लिखने में आया है।"

(ख) वैचारिकता

निबंधकार जीवन–जगत के मद्देनजर चिंतन व प्रतिक्रिया स्वरूप अपने विचारों को अभिव्यक्त करता है। इसलिए वैचारिकता को निबंध का प्राणतत्व कहा जा सकता है। 'हिन्दी निबंध का शैलीगत अध्ययन' में डॉ. मुरलीधर बंशीलाल शहा आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के मत का हवाला देते हुए लिखते हैं कि "आचार्य शुक्ल जब निबंध को गद्य की कसौटी कहते हैं तो उनका अभिप्राय निबंध की कसौटी केवल भाषा या उसकी सरसता पर न होकर, उसकी वैचारिक गहराई पर ही अधिक होती है।... वैचारिकता निबंध में इसलिए आवश्यक है कि

टिप्पणी

वह पाठक की केवल ज्ञान पीपासा ही जाग्रत नहीं करती, उसे अधिक परिष्कृत, सरस, तीव्र और सहज बनाती है।"

डॉ. मिश्र के बहुश्रुत तथा बहुपठित व्यक्तित्व का दर्शन हमें उनके वैचारिक निबंधों में मिलता है। उनके वैचारिक निबंधों का एक पृथक संग्रह भी है– 'संचारिणी'। 'नैरन्तर्य और चुनौती' निबंध संग्रह भी चिंतनपरक– समीक्षात्मक विचारों का संग्रह है।

तटस्थता एक सद्‌गुण है। अध्यात्म में साक्षीत्व को बड़ा महत्व दिया गया है। लोक जीवन, उसकी सरसता, उसके उत्सव के संदर्भ में यह लेखक को ग्राह्य नहीं है। 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' में डॉ. मिश्र लिखते हैं– "बसंत का उत्साह जितना बूढ़ों में है, उतना तरुणों में नहीं। जितनी निर्मम तटस्थता तरुणों में है, उतनी बूढ़ों में नहीं। बूढ़े गले में ढोल बांधे चिल्लाते हैं– 'शिवशंकर खेलें फाग संग लिए' और जवान खिड़कियों–दरवाजों को बंद कर घर में पड़े रहते हैं– मुझे चैन से रहने दो।"

साहित्य, कला, भारतीयता, लोक संस्कृति, प्रकृति किसी भी विषय को डॉ. मिश्र लें; उनके विचार निबंध के अनुसार गहन–चिंतनपरक–सरल एवं निश्छल रूप में आकार पाते हैं। चीन और भारत की मान्यताओं का विश्लेषण करते हुए वे 'आदर्शों के व्यंग्य' नामक निबंध में कहते हैं– "चीनी विश्वास तो करता है मानववाद में पर उससे प्रेम नहीं; और प्रेम करता है वह विस्तारवाद से पर इसमें उसे विश्वास नहीं। भारत वर्तमान समय में चीन की तरह है। वह प्रेम करता है, समझौता से, विश्वास करता है युद्ध में। पर एक अंतर है, कि चीन झूठे आदर्शों को सच्चाई से जी रहा है और भारत सच्चे आदर्शों को झुठला रहा है। चीन में इसीलिए गलत नेतृत्व भी शक्तिशाली है। और भारत में सही, नेतृत्व शिथिल। संघर्ष विचारधारा का ही नहीं; विचारधाराओं के साथ तादात्म्य की मात्रा में भी है।"

(ग) अनुभूति एवं स्वच्छंदता

लेखक की कृति की उतकृष्टता उसकी अनुभूति की गहनता पर निर्भर करती है। अनुभूति का तादात्म्य हृदय और चक्षु से होता है। आंखों से देखे और हृदय से अनुभव किए गए विषय को जब निबंधकार विचार व कल्पना के सहयोग से रचनात्मक रूप देता है तब वह व्यापक होकर अनुभूति बन जाता है।

डॉ. मिश्र के निबंधों में उनकी संवेदनशीलता व रागात्मिकता के कारण अनुभूति तत्व अधिक तीव्रता एवं प्रखरता से व्यक्त हुआ है। ललित निबंधकार जीवन में प्रकृति, स्थान, मानव, परिवेश आदि का अवलोकन करता है और उनसे प्रभावित होकर सृजन करता है। मिश्र जी के निबंधों में वर्णित ऐसे प्राकृतिक, ऐतिहासित, सांस्कृतिक, शैक्षणिक आदि अनेक स्थल हैं जिनमें निबंध का अनुभूति तत्व आकार पाता है। 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' में आपके शब्द हैं– "प्राकृत गाथाओं का भोला हिरण जंगल में आग लग जाने पर भी टेसू की सुधि में खोया रहता है और आज के कवि का विदग्ध चित्त टेसू के दहकने को कोई घटना ही नहीं मानता। जहां इतनी आग धधक रही हो, वहां एक फूल की ठंड शोखी की विसात ही क्या? उससे क्या बनता–बिगड़ता है?"

'तमाल के झरोखे' नामक बहुचर्चित निबंध में लेखक की सहृदयता, संवेदनशीलता जनित अनुभूति पाठ को प्रभावित करती है। वृक्ष की शाखाएं काटे जाने पर उनके हृदय की

टिप्पणी

अनुभूत वेदना अनूठी है। इसी प्रकार 'रूपहला धुआं' नामक निबंध में जल–प्रपात के आस–पास की प्रकृति–सुषमा के वर्णन में वे अपनी अनुभूति को प्रत्यक्ष करते हैं। वे लिखते हैं– "एक बार और नजदीक जाकर मैंने इस धुयें को निरखा तो मुझे लगा कि पृथ्वी का रूप और पृथ्वी का स्पर्श और पृथ्वी का आर्तनाद और पृथ्वी की गंध एक साथ मिल कर एक वाष्प यंत्र में परिणत हो गया है, जिसमें रूप चमक आया हो, रस उमड़ आया हो, स्पर्श लहक आया हो, नाद थहर आया हो, और गंध बिथुर आयी हो।"

स्वच्छंदता अथवा स्वतंत्रता भी निबंध का आधारभूत तत्व है। जितनी स्वतंत्रता साहित्य सर्जक को इस विधा में होती है उतनी अन्य विधाओं में नहीं होती। स्वच्छंदता का अर्थ रूढ़ियों से पृथक, सर्वथा मौलिक होना है, सीमाहीन या उच्छृंखल होना कदापि नहीं। डॉ. हजारी प्रसाद द्विवेदी के शब्दों में– "निबंध के व्यक्तिगत होने का अर्थ यह नहीं कि उसमें विचार शृंखला न हो। ऐसा होने से वे प्रलाप कहे जाएंगे। संसार में हम जो कुछ देखते हैं वह दृश्य भी, विभिन्नता के कारण नानाभाव से पैदा होता है।"

डॉ. मिश्र प्रारंभ में डॉ. हजारी प्रसाद द्विवेदी से प्रभावित प्रतीत होते हैं परंतु बाद में उनकी प्रतिभा की धारा निरंतर स्वच्छंदता के साथ बहती है। आपके चिंतनों में स्वतंत्र नीति, विचारधाराएं, तर्क–वितर्क, जीवन–दृष्टिकोण, परीक्षण, निष्कर्ष आदि सर्वथा ही स्वचेतना से अभिव्यक्त हैं। 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' में वे लिखते हैं– "मेरा कवि–मानस अनादिम है, पुरायठ है, जाने कितना तेल वह सोख चुका है और उस तेल के कारण कितनी धूल समेट चुका है। वह अब घरैतिन महिला का हृदय है जो प्राकृत गाथाकार के शब्दों में 'विश्रब्धहसित परिक्रमों' को, उच्छल हंसी, बांकी चितवन और ललित त्रिभंगी विलासों को एक साथ तिलांजलि दे चुका है और अपने को डुबा चुका है घर के कामकाज में, सांझ की सिरवाई से अब राहत की सांस नहीं मिलती, नदी की हिलोर से पुलक नहीं होती, चैत की चांदनी में चुरने के लिए मन उन्मन नहीं होता, बस घर–बार है और मैं हूं, बसंत की बेचैनी बड़ी बचकानी लगती है।"

• संस्कृति दर्शन

डॉ. विद्यानिवास मिश्र भारतीय संस्कृति के महान व्याख्याता और संवर्धक के रूप में जाने जाते हैं। इनका जीवन आरंभ से ही संस्कृत साहित्य के अध्ययन एवं साहित्य के उद्‌भट विद्वानों की संगति में बीता। इसलिए इनके मन–मस्तिष्क पर संस्कृत वाङ्मय, भारतीय संस्कृति, लोकसाहित्य की अमिट छाप पड़ना स्वाभाविक था। विदेश–प्रवास एवं विविध विदेशी भाषाओं के अध्ययन के कारण आप पाश्चात्य संस्कृति को भी बखूबी समझ पाए।

डॉ. मिश्र ने भारतीय संस्कृति को लेकर अनेक निबंध लिखे हैं। कुछ महत्वपूर्ण निबंध हैं– 'संस्कृत की पाषाणी', (आंगन का पंछी और बनजारा मन) 'संस्कृति और समन्वय', 'वैज्ञानिक मनोभाव और मानव संस्कृति', 'अहमनृतात्सत्यमुपैति : सत्यधर्म दाम्यत दत्त दयध्वम् : दानधर्म, मा पुरो जरसो मृथा : जीवन धर्म, विनयी विन्ध्याचल', 'नगाधिराज हिमालय', 'शिव की बारात', 'बोद्धावतारे', 'पुर्णमदः पूर्णमिदम्', 'हल्दी : दूध और दधि–अच्छत', 'तुम चन्दन हम पानी', 'मां और धरती', 'आलोकपर्व तिमिरपर्व', 'नारियल', 'बढ़ती समृद्धि और बिखरती संस्कृति', 'भारति जय–विजय करे', 'कुम्भ : जन, जल और आस्था', 'राम

टिप्पणी

कथा : मेरे लिए', 'जननी जन्म भूमिश्च', 'कांहे बिन सून अंगनवा', 'सर्जन के देवता' (तमाल के झरोखे से), 'भारत में मनुष्य और उनका परिवेश', 'भारतीय संस्कृति की प्रासंगिकता', 'भारतीय सनातन मूल्य – वसुधैव कुटुम्बकम् भारतीय आराध्य शिव का स्वरूप', 'भारत में मातृदेवी की प्रतिष्ठा', 'भारतीय पर्व– रामनवमी, श्रीकृष्ण जन्म', होली, बासन्ती, नवरात्र' आदि।

डॉ. मिश्र के निबंधों में भारतीय संस्कृति सर्वत्र बोलती है। उनकी रचनाओं में– मूल मान्यताएं, आराध्य, मांगलिक प्रतीक– तीनों रूपों में भारतीय संस्कृति का चित्रण हुआ है। उनका यह भी प्रयत्न रहा है कि लोक जीवन में इनकी तलाश की जाए। उनके निबंधों को दृष्टिगत रखते हुए डॉ. जयनाथ 'नलिन' ने 'हिन्दी निबंध के आलोक शिखर' में लिखा है– "सत्य का अनुसंधान हमारी संस्कृति का आधार है। इसमें शोधात्मक आस्था, उपलब्धि, अनुसंधान की निरंतरता, उसकी प्रतिष्ठा आदि की परिधि जीवन–जगत, आत्मा–परमात्मा, धर्म साधना, अनुष्ठान, कला–संस्कृति, साहित्य, राजनीति, नैतिककता और इन सबका युगीन परिवेश और मांग के अनुरूप या मार्गदर्शक व्याख्या–सभी कुछ आ जाता है।"

पं. मिश्र के सांस्कृतिक निबंध में चर्चित आराध्य हैं– राम, कृष्ण, आदि शक्ति, बुद्ध, ब्रह्मा–विष्णु–महेश, हिमालय, भारत, भागीरथी, राधा, सीता आदि। अग्र मानव श्रीकृष्ण की महिमा का चित्रण करते हुए अपने निबंध 'आंगन का पंछी और बनजारा मन' में वे लिखते हैं– "क्योंकि श्रीकृष्ण लोक पुरुष हैं और पूर्णतया लोकपुरुष।... पुरुषों में अग्र वही होता है जो सब पुरुषों के हृदय के साथ एकांत होता है। निषेध, वर्जन, उपेक्षा, अभिमान, दर्प, राज मद, ज्ञान का अहंकार, लोकहित को भार मानने की चिंतनशीलता– ये ही बातें अग्र पुरुष बनने में बाधक हैं। भगवान श्रीकृष्ण इन सबके ऊपर उठे हुए थे और इसीलिए वे न केवल अपने युग के बल्कि भारत के समग्र इतिहास में सबसे बड़े अग्रपुरुष के रूप में जनता और साहित्य, दर्शन और साहित्य द्वारा प्रतिष्ठित हैं।"

मांगलिक प्रतीकों पर डॉ. मिश्र ने अपने कुछ निबंधों में स्वतंत्र चिंतन किया है। डॉ. जयनाथ 'नलिन' ने उनके निबंध के प्रतीकों पर प्रकाश डालते हुए 'हिन्दी निबंध : आलोक शिखर' की पृष्ठ संख्या 281 पर लिखा है– "तिलक, सिन्दूर, सूत्र–बंधन, आरती, स्वस्तिक, दीपक रोली, हल्दी, दूर्वादल, दही, अक्षत, भरा कलश आदि हमारी संस्कृति के मांगलिक या शिव की उपलब्धि और आकांक्षा के प्रतीक हैं। उन्हें यों ही प्रतीक नहीं मान लिया गया है। वे सभी हमारे राष्ट्र, हमारी धरती माता की समृद्धि, उपज, पोषण, सामर्थ्य, अनुदान की उदारता, उल्लास, प्रवृत्ति, भूगोल–इतिहास की अभिव्यक्ति करते हैं।"

मिश्र जी ने अपने सांस्कृतिक निबंधों में भारतीय तथा पाश्चात्य सांस्कृतिक धरोहरों की जानकारी पाठकों को दी है; पश्चिम से अपनी संस्कृति–रक्षा का प्रश्न उठाया है और स्व–संस्कृति को नवजीवन देने की चेतना जाग्रत करने का यत्न किया है। प्रसिद्ध आलोचक डॉ. विजयेन्द्र स्नातक ने 'विजयवाद–कौन बुलाया बीन बिहारी की समीक्षा' (समीक्षा अंक 84, अप्रैल 1982, पृ. 38) में लिखा है– "भारतीय संस्कृति की जैसी मजबूत पकड़ और सही समझ लेखक में है वह आज हमारे समूचे लेखन में से ढीला होकर लुप्त होती जा रही है। इसलिए मैं संस्कृति का कायल हूं। पंडित विद्यानिवास मिश्र के निबंधों को पढ़कर, इनसे

टिप्पणी

जुड़कर क्यों न हम अपनी अस्मिता पर एक बार फिर गर्व से ऊंचा मस्तिष्क करें और भड़कीली भद्दी नकल से बचकर, राष्ट्रीय गौरव का स्वाभिमान संचित कर, सीना तानकर खड़े होने का साहस दिखायें।"

• कथ्य–विचार एवं शिल्प

विचारों–भावों की अभिव्यक्ति सर्जक की अंतरंग उर्मि होती है। भाषा ही इस अभिव्यक्ति का साधन है। शैली भाषा का अंतर्वाक्यीय वैशिष्ट्य है। हर व्यक्ति की अपनी शैली होती है।

शैली रचना का वह उच्च और सक्रिय सिद्धांत है जिसके जरिए सर्जक अपने विषय की गहराई में उतरकर उसके अंतस को उद्घाटित करता है। डॉ. नागराज उपाध्याय ने अपने 'निबंधायन' नामक संकलन में भाषा–शैली को निबंध–तत्वों में स्थान दिया है। निबंध में विचारों का अहम स्थान होता है, इसलिए भारतीय तथा पाश्चात्य विचारकों ने भाषा एवं शैली को विचारों की अभिव्यक्ति व संप्रेषण का माध्यम माना है। 'हिन्दी के प्रतिनिधि निबंधकार' नामक पुस्तक में डॉ. द्वारिका प्रसाद सक्सेना ने डॉ. मिश्र की भाषा के संदर्भ में लिखा है– "मिश्र जी ने भाषा को विविध रंगों से सजाया, विविध अर्थच्छवियों से अलंकृत किया है। विविध उक्ति–चमत्कारों से सुसज्जित किया है। इसी कारण आपकी भाषा में विविधता, विलक्षणता है; चमत्कारिकता है और कवित्वमयी सरसता है।"

मिश्र जी की भाषागत अनेक विशिष्टताएं जो 'छितवन की छांह' से लेकर 'भारतीयता की पहचान' तक द्रष्टव्य है। सृजन में आवश्यकतानुसार स्थान–स्थान पर संस्कृतनिष्ठ तत्सम शब्द, लोक प्रचलित अंग्रेजी, उर्दू, फारसी, प्राकृत, अपभ्रंश, भोजपुरी एवं लोकभाषा के शब्दों का प्रयोग होने से भाषा में चमत्कार, चुलबुलापन तथा अभिनव आवेश दिखाई देता है।

शैली की बात करें तो आपने अपने विविध निबंधों में विविध प्रकार की शैलियों का प्रयोग किया है। ललित निबंधों में प्रसाद, तरंग, विक्षेप, अलंकारिक, वर्णनात्मक एवं लाक्षणिक शैलियों को देखा जा सकता है। वैचारिक, चिंतन प्रधान, समीक्षात्मक निबंधों में व्याख्यात्मक, आलोचनात्मक, गुट–गुम्फित तथा विवेचनात्मक शैलियां साकार हुई हैं। 'हिन्दी शब्द सम्पदा' नामक संग्रह भले ही समीक्षात्मक अथवा गवेषणात्मक हो परंतु उसमें प्रसाद तथा तरंग शैली का पर्याप्त प्रयोग हुआ है।

मिश्र जी के निबंध संस्मरण, चिंतन प्रवणता आदि का भी स्पर्श करते हैं लेकिन इन्होंने मुख्यतया ललित निबंध ही लिखे हैं। पं. श्री नारायण चतुर्वेदी 'तुम चंदन हम पानी' की भूमिका में एक निबंधकार के रूप में डॉ. विद्यानिवास मिश्र का वैशिष्ट्य स्पष्ट करते हुए लिखते हैं– "संस्कृत साहित्य का प्राचीन और अर्वाचीन ढंग से अध्ययन करने के कारण उनकी साहित्यिक जड़ें इस धरती में गहरी चली गयी हैं और वे इसी देश की जलवायु उसके सूर्यास्त और सूर्योदय, उठती हुई घटाओं और घटते बढ़ते ताप कणों के प्रति संचेत्य है.... हरसिंगार, जूही, मालती, बेला, कर्णिकार, मंदार और कमल उनके हृदय को प्रफुल्लित करते हैं।.... कभी–कभी मैं सोचता हूं कि उन्हें कवि होना चाहिए था। ये निबंध कहीं–कहीं वास्तव में काव्य हो गये हैं। यदि रस का परिपाक काव्य का मुख्य लक्षण है तो मुझे यह कहने में संकोच नहीं है कि ये निबंध गद्य–काव्य हैं। हिन्दी में मैंने ऐसे निबंध नहीं देखे, जो गंभीर होते हुए भी कविता से इतने सराबोर हों।"

टिप्पणी

वे आगे लिखते हैं– "ताजगी उनका एक अन्य विशेष गुण है। कोई भी निबंध घिसे–पिटे विषय पर नहीं है। केवल विषय ही मौलिक नहीं है, प्रत्युत दृष्टिकोण भी मौलिक है। इन निबंधों में शायद ही कोई ऐसा निबंध हो, जिसमें कही गयी बात या जिसमें प्रतिपादित दृष्टिकोण, अन्य लेखकों का अनुसरण हो।"

समग्रतः डॉ. विद्यानिवास मिश्र के कथ्य–विचार एवं शिल्प का अवलोकन करने से यह स्पष्ट होता है कि वे एक भाषा–प्रभु हैं। हिन्दी के साथ ही संस्कृत भाषा पर भी उनका अधिकार है। वे संस्कृत साहित्य के पंडित हैं इसलिए उनके भाषा–प्रयोग में एक सफाई है, प्रौढ़ता है और प्रगल्भता भी। प्राकृत भाषा के अधिकारी होने के कारण वे लोकभाषा और लोक संस्कृति से अपनी निकटता का परिचय देते हैं। शहर पहुंचने पर भी शहरी नहीं बन पाते। उनका अंतर्मन आंचलिक लोक जीवन, ग्रामांचल एवं घर–आंगन की ओर उसी प्रकार उन्मुख रहता है जिस प्रकार संध्याकाल में गाय का मन अपने बछड़े की ओर।

डॉ. मिश्र के साहित्य में लोक भाषा संस्कृति, मृदुलता, सहजता व रसता सर्वत्र विद्यमान है। पश्चिमी भाषा–संस्कृति से अछूते नहीं होने के कारण वे यथा आवश्यकता अंग्रेजी आदि भाषा के शब्दों का प्रयोग भी करते हैं। प्राकृत और उर्दू के प्रयोग भी वे सहजतः करते हैं। 'विद्या' के 'निवास' एवं 'मिश्र' यानी मिठास से युक्त विद्यानिवास मिश्र की शैली काव्यमयता से समृद्ध है, उसमें लालित्य है और कहीं–कहीं अनुप्रास युक्त लय तथा नर्तन भी। वैयक्तिक वार्तालाप शैली के कारण अंतरंग रूप में वे पाठकों से मुखातिब होते हैं। सहज आत्मीयता आकार लेती है क्योंकि वे पाठकों के सामने पूरी तरह खुल जाते हैं।

अपनी प्रगति जांचिए

7. डॉ. विद्यानिवास मिश्र का प्रथम निबंध संग्रह क्या है?
8. स्वच्छंदता नामक तत्व की सर्वाधिक स्वतंत्रता लेखक को किस विधा में मिलती है?
9. सही–गलत बताइए–
   निबंध का अहं तत्व प्रतिबिंबित हुआ है–
   (क) 'नहीं मैं बूढ़ा नहीं हुआ। बसंत ही बूढ़ा हो चला है।'
   (ख) 'आने वाली पूनो की रात पहाड़ियां दहक उठेंगी।'

कमियां हर किसी में होती है। कुछ विचारकों के अनुसार डॉ. मिश्र के निबंध संस्कृत प्रचुर भाषा–शैली के कारण सामान्य बुद्धि के पाठकों की चीज नहीं हैं। 'हिन्दी निबंध के आलोक शिखर' पुस्तक में डॉ. जयनाथ 'नलिन' लिखते हैं– "शैली और व्यक्तित्व निबंध के अनिवार्य तत्व माने जाते हैं। मिश्र जी संस्कृत के अध्येता और शिक्षक रहे हुए हैं। तब संस्कृत का प्रभाव होना स्वाभाविक है। इनके अनेक निबंधों के शीर्षक भी संस्कृत में हैं। इनकी शैली का सर्वाधिक उभरा हुआ तत्व है संस्कृत के उद्धरणों का प्रयोग। 'जयति जगनिवासो देवकी जन्मवाद' : साढ़े आठ पृष्ठों का निबंध है, इसमें संस्कृत श्लोकों की 44 पंक्तियां हैं।" आगे वे लिखते हैं– "संस्कृत श्लोकों का बाहुल्य शैली का दोष बन गया है। जो लेखक उद्धरणों आदि वाक्यों के सहारे रचना करता है, उसमें मौलिकता स्वाधीन चिंतन और निजी अनुभूति का अभाव मानना चाहिए।"

डॉ. मिश्र के निबंध साहित्य को अवसरानुकूल व मधुर भाषा शैली ने सरस तो बनाया ही है, साथ ही वे इस तरह रसपूर्ण बने हैं कि पाठकों के लिए सहज आस्वाद बन जाते हैं। विचार प्रधान निबंध लेखन की स्थिति में उनके भावों की कोमलता कम हो जाती है लेकिन सहजता उनकी शैली में बनी रहती है। सहजता के साथ स्पष्टवादिता, व्यंग्य, जोश, गति की तीव्रता, प्रतिपादन सम्मत आग्रह आदि के कारण उनके वैचारिक व ललित निबंध अपने उद्देश्य में सफल रहते हैं।

टिप्पणी

5.5 नए मेहमान (एकांकी) : उदयशंकर भट्ट

अंग्रेजी विद्वान डॉ. किथ ने एक अंक में समाप्त होने वाले नाटकों को 'One Act Play' संज्ञा दी है, जिसका अर्थ है एक अंक वाला नाटक। अंग्रेजी संज्ञा का हिन्दी रूपांतरण ही एकांकी है। उदयशंकर भट्ट जी ने एकांकी को स्वयंपूर्ण नाटक रचना कहा है। उनकी मान्यता है– "एकांकी नाटक अपने में पूर्ण होता है। वह अपने से बाहर किसी की अपेक्षा नहीं रखता। उसमें जीवन की एक छोटी–सी घटना का रूप–दर्शन होता है जो पात्र या पात्रों द्वारा अभिव्यक्त होता हुआ पराकाष्ठा पर पहुंचता है।"

उदयशंकर भट्ट ने हिन्दी साहित्य की विभिन्न विधाओं में काम किया है। आपके छह उपन्यास, बारह काव्य संग्रह, कई एकांकी, चौदह नाटक तथा साहित्य के स्वर निबंध प्रकाशित हुए हैं। इतना ही नहीं आपने रेडियो नाटक भी लिखे हैं। अतः कहा जा सकता है कि भट्ट जी आधुनिक हिन्दी एकांकी के कथ्य और शिल्प दोनों दृष्टि से सच्चे उन्नायक हैं। भट्ट जी ने कई एकांकी नाटक लिखे जिनमें से 'नये मेहमान' एकांकी उनका प्रसिद्ध एकांकी माना जाता है। 'नए मेहमान' भट्ट जी का एक समस्या प्रधान एकांकी है जिसमें महानगरों की आवास समस्या को सांकेतिक रूप में प्रस्तुत किया गया है। मेहमानों के आ जाने से महानगरों में छोटे घरों में रहने वाले लोगों को कितनी असुविधा हो जाती है इसका रोचक व विनोदपूर्ण वर्णन 'नए मेहमान' एकांकी में किया गया है।

5.5.1 उदयशंकर भट्ट : एक परिचय

उदयशंकर भट्ट का जन्म 4 अगस्त, 1898 ई. को इटावा नगर (उ.प्र.) में स्थित उनके ननिहाल में हुआ था। उनके पूर्वज गुजरात से आकर उत्तर प्रदेश में रहने लगे थे। भट्ट जी के नाना का परिवार शिक्षा, भाषा एवं साहित्य के क्षेत्र में विशेष रुचि रखता था। नाना के घर पर बचपन में ही भट्ट जी को संस्कृत भाषा का ज्ञान करा दिया गया था तथा बाद में संस्कृत, हिन्दी और अंग्रेजी की शिक्षा आपने औपचारिक रूप से अर्जित की। चौदह वर्ष की अवस्था में ही माता–पिता का साया भट्ट जी के सिर से उठ गया। काशी हिंदू विश्वविद्यालय से स्नातक की उपाधि प्राप्त करने के बाद भट्ट जी ने पंजाब से 'शास्त्री' और कलकत्ता (कोलकाता) से 'काव्यतीर्थ' की उपाधि भी प्राप्त की। सन् 1923 ई. में जीविका की खोज में भट्ट जी लाहौर चले गए और वहां एक विद्यालय में हिन्दी और संस्कृत का अध्यापन कार्य करते रहे।

उदयशंकर भट्ट ने भारतीय स्वाधीनता आंदोलन में सक्रिय रूप से भाग लिया और सन् 1947 ई. में देश विभाजन के उपरांत लाहौर से दिल्ली चले आये। यहां उन्होंने आकाशवाणी में परामर्शदाता एवं निदेशक के रूप में दीर्घकाल तक अपनी सेवाएं अर्पित कीं। नागपुर और जयपुर आकाशवाणी में प्रोड्यूसर के पद पर भी कार्य किया। सेवा–निवृत्त होने के बाद भट्ट जी स्वतंत्र रूप से कहानी, उपन्यास, आलोचना और नाटक आदि विधाओं पर लेखनी चलाते रहे। 22 फरवरी, 1966 ई. को इस महान साहित्यकार का स्वर्गवास हो गया।

भट्ट जी के प्रमुख एकांकी संग्रह हैं– 1. अन्त्योदय, 2. समस्या का अंत, 3. परदे के पीछे, 4. अभिनव एकांकी, 5. आज का आदमी, 6. स्त्री का हृदय, 7. आदि युग।

टिप्पणी

भट्ट जी ने कविता, उपन्यास और नाटक भी लिखे हैं। भट्ट जी की एकांकी कला का प्रौढ़तम रूप 'बाबूजी', 'यह स्वतंत्रता का युग', 'मायोपिया', 'अपनी–अपनी खाट पर', 'बार्गेन', 'ग्रहदशा', 'पर्दे के पीछे' आदि एकांकियों में मिलता है।

भट्ट जी को रंगमंच एवं रेडियो दोनों की शिल्प–विधि का संपूर्ण ज्ञान था। अंतः उन्होंने अपने नाट्य–सृष्टि में अनेक प्रकार के प्रयोग किये। उन्होंने ऐतिहासिक, पौराणिक और सामाजिक सभी प्रकार के नाटकों की रचना की।

भट्ट जी के प्रथम ऐतिहासिक नाटक 'विक्रमादित्य' में पश्चिमी शैली का प्रभाव दिखाई देता है। दूसरी रचना 'दाहर' अथवा 'सिंघ पल' में दुःखांत पद्धति है। इसके बाद इन्होंने कई ऐतिहासिक और पौराणिक नाटक लिखे। 'मुक्तिपथ' और 'शकविजय' ऐतिहासिक नाटक हैं। 'अम्बा' तथा 'सगरविजय' पौराणिक नाटक हैं। 'कमला' और 'अन्तहीन अन्त' सामाजिक नाटक हैं। 'नया समाज' भी आधुनिक शहरी वर्ग का चित्र प्रस्तुत करने वाला सुंदर नाटक है। आपकी एकांकियों की मुख्य शक्ति पात्रों का अंतर्द्वंद्व है। विशेष परिस्थितियों में पड़े हुए पात्रों के मनोद्वन्द्वों को भट्ट जी ने सफलतापूर्वक पकड़ा है और सशक्त ढंग से अभिव्यक्त किया है।

भट्ट जी की एकांकियों में पात्रों के अंतर्द्वंद्व को उभारने का सफल प्रयास हुआ है। इस कारण भट्ट जी द्वारा लिखित एकांकी जनमानस में विशेष लोकप्रिय हुए हैं। विषय की दृष्टि से भट्ट जी के एकांकी नाटक समस्या प्रधानता लिये हुए हैं जो हास्य एवं व्यंग्य के माध्यम से समस्या निवारण का संदेश देते हैं। आपकी नाट्य शैली युगानुरूप नवीनता धारण किए हुए है, जो कि रंगमंच एवं रेडियो प्रसारण दोनों दृष्टियों में सफल है।

इनकी रचनाधर्मिता से प्रमाणित होता है कि ये बहुमुखी प्रतिभा के समर्थ साहित्यकार और युग की नवीन साहित्यिक गतिविधियों से परिचित थे। फलतः इनकी नाट्य कला देश की साहित्यिक प्रगति के साथ–साथ नया मोड़ लेती गयी। इन्होंने पौराणिक कथाओं के आधार पर नाट्य–रचना प्रारंभ की और युग के अनुरूप नयी मान्यता और नाट्य–शैलियों को अपनी कला में सम्मिलित किया। भट्ट जी ने गीतनाट्यों का एक नया प्रयोग रेडियो–रूपकों को दृष्टि में रखकर किया, जो कि अत्यधिक सफल सिद्ध हुआ।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि भट्ट जी की एकांकियों का क्षेत्र व्यापक है, जिनमें जीवन के विभिन्न पहलुओं का चित्रण मार्मिक रूप से हुआ है। भट्ट जी ने अपनी लेखनी से हिन्दी साहित्य की जो सेवा की वह चिरस्मरणीय है।

5.5.2 नए मेहमान : मूल पाठ

पात्र

विश्वनाथ	:	गृहपति
नन्हेमल, बाबूलाल	:	अतिथि
प्रमोद, किरण	:	विश्वनाथ के बच्चे
आगंतुक	:	रेवती का भाई
रेवती	:	विश्वनाथ की पत्नी
स्थान	:	भारत का कोई बड़ा नगर
समय	:	गर्मी की रात को आठ बजे

टिप्पणी

(गर्मी की ऋतु, रात के आठ बजे का समय। कमरे के पूर्व की ओर दो दरवाजे। दक्षिण का द्वार बाहर आने–जाने के लिए। पश्चिम का द्वार भीतर खुलता है। उत्तर की ओर एक मेज है, जिस पर कुछ किताबें और अखबार रखे हैं। पास में दो कुर्सियां रखी हैं। पश्चिमी द्वार के पास एक पलंग बिछा है। मेज पर रखा हुआ पुराना पंखा चल रहा है, जिसमें बहुत कम हवा आ रही है। कमरा बेहद गरम है। मकान एक साधारण गृहस्थ का है। पंखे के पास चार–पांच साल का एक बच्चा सो रहा है। पंखे की हवा केवल उस बच्चे को लग रही है। फिर भी वह पसीने से तर है। इसीलिए वह कभी–कभी बेचैन हो उठता है, फिर सो जाता है।

कुरता–धोती पहने एक व्यक्ति प्रवेश करता है। पसीने से उसके कपड़े तर हैं। कुरता उतारकर वह खूंटी पर टांग देता है और हाथ के पंखे से बच्चे को हवा करता है। उसका नाम विश्वनाथ है। उम्र 45 वर्ष, गठा हुआ शरीर, गेहुंआ रंग, मुख पर गंभीरता तथा सुसंस्कृति के चिह्न।)

विश्वनाथ : ओफ! बड़ी गर्मी है। [पंखा जोर–जोर से करने लगता है] इन बन्द मकानों में रहना कितना भयंकर है। मकान है कि भट्टी।

[पश्चिम की ओर से एक स्त्री प्रवेश करती है]

रेवती : [आँचल से मुंह का पसीना पोंछती हुई] पत्ता तक नहीं हिल रहा है। जैसे सांस बंद हो जाएगी। सिर फटा जा रहा है। [सिर दबाती है]

विश्वनाथ : पानी पीते–पीते पेट फूला जा रहा है और प्यास है कि बुझने का नाम नहीं लेती। अभी चार गिलास पानी पीकर आया हूँ, फिर भी होंठ सूख रहे हैं। एक गिलास पानी और पिला दो, ठण्डा तो क्या होगा।

रेवती : गरम है! आँगन में घड़े में भी तो पानी ठण्डा नहीं होता–हवा लगे, तब तो ठण्डा हो। जाने कब तक इस जेलखाने में सड़ना होगा।

विश्वनाथ : मकान मिलता ही नहीं। आज दो साल से दिन–रात एक करके ढूँढ रहा हूँ। हाँ, पानी तो ले आओ, जरा गला भी तर कर लूँ।

रेवती : बर्फ ले आते। पर मरी बर्फ भी कोई कहाँ तक पिए।

विश्वनाथ : बर्फ! बर्फ का पानी पीने से क्या फायदा? प्यास जैसी की तैसी, बल्कि दुगुनी लगती है। ओफ! पंखा ले लो। बच्चे क्या ऊपर हैं?

रेवती : रहने दो, तुम्हीं करो। छत इतनी छोटी है कि पूरी खाट भी नहीं आती। एक खाट पर दो–दो, तीन–तीन बच्चे सोते हैं, तब भी पूरा नहीं पड़ता।

विश्वनाथ : एक ये पड़ोसी हैं, निर्दयी, जो खाली छत पड़ी रहने पर भी बच्चों के लिए एक खाट नहीं बिछाने देते।

टिप्पणी

रेवती : वे तो हमको मुसीबत में देखकर प्रसन्न होते हैं। उस दिन मैंने कहा तो लाला की औरत बोली, 'क्या छत तुम्हारे लिए है? नकद पचास देते हैं, तब चार खाटों की जगह मिली है। न बाबा, यह नहीं हो सकेगा। मैं खाट नहीं बिछाने दूँगी। सब हवा रुक जाएगी और किसी को सोता देखकर नींद नहीं आती।'

विश्वनाथ : पर बच्चों के सोने में क्या हर्ज है? जरा आराम से सो सकेंगे। कहो तो मैं कहूँ?

रेवती : क्या फायदा? अगर लाला मान भी ले, तो वह दुष्टा नहीं मानेगी। वैसे भी मैं उसकी छत पर बच्चों का अकेला सोना पसन्द नहीं करूँगी। बड़ी डायन औरत है। उसके तो बाल–बच्चे हैं नहीं, कुछ कर दे तब?

विश्वनाथ : फिर जाने दो। मैं नीचे आँगन में सो जाया करूँगा। कमरे में भला क्या सोया जाएगा? मैं कभी–कभी सोचता हूँ, यदि कोई अतिथि आ जाए तो क्या होगा?

रेवती : ईश्वर करे इन दिनों कोई मेहमान न आए। मैं तो वैसे ही गर्मी के मारे मर रही हूँ। पिछले पन्द्रह दिन से दर्द के मारे सिर फट रहा है। मैं ही जानती हूँ, जैसे रोटी बनाती हूँ।

विश्वनाथ : सारे शहर में जैसे आग बरस रही हो। यहाँ की गर्मी से ईश्वर बचाए। इसीलिए यहाँ गर्मियों में सभी सम्पन्न लोग पहाड़ों पर चले जाते हैं।

रेवती : चले जाते होंगे। गरीबों की तो मौत है।

[रेवती जाती है। बच्चा गर्मी से घबरा उठता है।
विश्वनाथ जोर–जोर से पंखा करता है।]

विश्वनाथ : इन सुकुमार बालकों का क्या अपराध है? इन्होंने क्या बिगाड़ा है? तमाम शरीर मारे गर्मी के उबल रहा है।

[रेवती पानी का गिलास लेकर आती है]

रेवती : बड़े का तो अभी बुरा हाल है। अब भी कभी–कभी देह गर्म हो जाती है।

विश्वनाथ : [पानी पीकर] उसने क्या बीमारी भोगी है– पूरे तीन महीने तो पड़ा रहा है। वह तो कहो मैंने उसे शिमला भेज दिया, नहीं तो न जाने...

रेवती : भगवान् ने रक्षा की। देखा नहीं, सामने वालों की लड़की को फिर से टाइफाइड हो गया और वह चल बसी। तुम कुछ दिनों की छुट्टी क्यों नहीं ले लेते मुझे डर है कहीं कोई बीमार न पड़ जाए।

विश्वनाथ : छुट्टी कोई दे तब न! छुट्टी ले भी लूँ, तो खर्च चाहिए। खैर, तुम आज जाकर ऊपर सो जाओ। मैं आँगन में खाट डालकर पड़ा रहूँगा। बच्चे को ले जाओ, वह गर्मी में भुन रहा है।

रेवती : यह नहीं हो सकता। मैं नीचे सो जाऊँगी। तुम ऊपर छत पर जाकर सो जाओ और ऊपर भी क्या हवा है। चारों तरफ से दीवारें तप रही हैं। तुम्हीं जाओ ऊपर!

टिप्पणी

विश्वनाथ : यही तो तुम्हारी बुरी आदत है। किसी का कहना न मानो, बस अपनी ही हाँके जाओगी। पन्द्रह दिन से सिर में दर्द हो रहा है। मैं कहता हूँ खुली हवा में सो जाओगी तो तबियत ठीक हो जाएगी।

रेवती : तुम तो व्यर्थ की जिद करते हो। भला यहाँ आँगन में तुम्हें नींद आएगी? बन्द मकान, हवा का नाम नहीं। रात भर नींद न आएगी। सबेरे काम पर जाना है। जाओ, मेरा क्या है, पड़ी रहूँगी।

विश्वनाथ : नहीं, यह नहीं हो सकता। आज तो तुम्हें ऊपर सोना पड़ेगा। वैसे भी मुझे कुछ काम करना है।

रेवती : ऐसी गर्मी में क्या काम करोगे? तुम्हें भी न जाने क्या धुन सवार हो जाती है। जाओ, सो जाओ। मैं आँगन में खाट पर इसे लेकर जैसे–तैसे काट लूँगी, जाओ।

विश्वनाथ : अच्छा, तुम जानो। मैं तो तुम्हारी भलाई के लिए कह रहा था। मैं ही ऊपर जाता हूँ।

[बाहर से कोई दरवाजा खटखटाता है।]

रेवती : कौन होगा?

विश्वनाथ : न जाने! देखता हूँ।

रेवती : हे भगवान्! कोई मुसीबत न आए।

[बच्चे को पंखा करती है। बच्चा गर्मी से उठ बैठता है और पानी माँगता है। वह बच्चे को पानी पिलाती है, पंखा करती है। इसी समय दो व्यक्तियों साथ विश्वनाथ प्रवेश करता है। रेवती बच्चे को लेकर आँगन में चली जाती है। आगंतुक एक साधारण बिस्तर तथा एक संदूक लेकर कमरे में प्रवेश करते हैं। विश्वनाथ भी पीछे–पीछे आता है। कमीजों के ऊपर काली बंडी, सिर पर सफेद पगड़ियाँ। बड़े की अवस्था पैंतीस और छोटे की चौबीस है। रंग साँवला, बड़े की मूँछें मुँह को घेरे हुए। माथे पर सलवट। छोटे की अधकटी मूँछें, लम्बा मुख और बड़े–बड़े दाँत। दोनों मैली धोतियाँ पहने हैं। बड़े का नाम नन्हेमल और छोटे का नाम बाबूलाल है। इस हबड़–धबड़ में दोनों बच्चे ऊपर से उतरकर आते हैं और दरवाजे के पास खड़े होकर आगंतुकों को देखते हैं।]

विश्वनाथ : [बड़े लड़के से] प्रमोद, जरा कुर्सी इधर खिसका दो। [दूसरे अतिथि से] आप इधर खाट पर आ जाइए। जरा पंखा तेज कर देना, किरण [पंखा तेज किया जाता है, किन्तु पंखा वैसे ही चलता है]

नन्हेंमल : [पगड़ी के पल्ले से मुँह का पसीना पोंछकर उसी से हवा करता हुआ] बड़ी गर्मी है। क्या कहें पण्डितजी, पैदल चले आ रहे हैं, कपड़े तो ऐसे हो गए कि निचोड़ लो।

विश्वनाथ : जी, आप लोग...

टिप्पणी

बाबूलाल : चाचा, मेरे कपड़े निचोड़कर देख लो। एक लोटे से कम पसीना नहीं निकलेगा। धोती ऐसे चर्रा रही है, जैसे पुरानी हो। पिछले दिनों नकद नौ रुपये खर्च करके खरीदी थी।

नन्हेमल : मोतीराम की दुकान से ली होगी। बड़ा मक्कार है। मैंने भी कुरतों के लिए छः गज मलमल मोल ली थी, सवा रुपया गज दी, जबकि नत्थामल के यहाँ साढ़े नौ आने गज बिक रही थी। पण्डितजी, गला सूखा जा रहा है। स्टेशन पर पानी भी नहीं मिला, मन करता है लेमन की पाचँ–छः बोतलें पी जाऊँ।

बाबूलाल : मुझे कोई पिलाकर देखे, दस से कम नहीं पीऊँगा। [बच्चों की ओर देखकर] क्या नाम है तुम्हारा भाई?

प्रमोद : प्रमोद।

बाबूलाल : ठंडा–ठंडा पानी पिलाओ दोस्त, प्राण सूखे जा रहे हैं।

विश्वनाथ : देखो प्रमोद, कहीं से बर्फ मिले तो ले आओ, आप लोग...

नन्हेमल : अपना लोटा कहाँ रखा है? थैले में ही है न?

बाबूलाल : बिस्तर में होगा चाचा, निकालूँ क्या? और तो और, बिस्तर भी पसीने से भींग गया, चाचा मैं तो पहले नहाऊँगा, फिर जो होगा देखा जाएगा, हाँ नहीं तो। मुझे नहीं मालूम था यहाँ इतनी गर्मी है।

नन्हेमल : देखते जाओ। हाँ, साहब!

विश्वनाथ : क्षमा कीजिएगा, आप कहाँ से पधारे हैं?

नन्हेमल : अरे, आप नहीं जानते। वह लाल संपतराम हैं न गोटेवाला, वह मेरे चचेरे भाई हैं। क्या बताएँ साहब, उन बेचारों का कारोबार सब चौपट हो गया, हम लोगों को देखते–देखते वह लाखों के आदमी खाक में मिल गए। बाबू, यह मेरी बंडी संदूक में रख दो।

विश्वनाथ : कौन संपतराम?

बाबूलाल : अरे, वही गोटेवाले। लाओ न, चाचा, [संदूक खोलकर बंडी रखते हुए] माल–मसाला तो अंटी में है न?

नन्हेमल : नहीं! जेब में है। बंडी की जेब में है। अब डर की क्या बात है? घर ही तो है। जरा बीड़ी का बंडल तो मेरी जेब से निकाल।

बाबूलाल : बीड़ी तो मेरे पास भी है, लो! जरा भाई, दियासलाई ले आना।

किरण : अभी लाया।

[जाता है और लौटकर दियासलाई देता है। दोनों बीड़ी पीते हैं।]

विश्वनाथ : मैं संपतराम को नहीं जानता।

नन्हेमल : मैं संपतराम को जानने की क्यों..., वह तो आपसे मिले हैं। आपकी तो वह...

बाबूलाल : हाँ, उन्होंने कई बार मुझसे कहा है। आपकी तो वह बहुत तारीफ करते हैं। पण्डितजी, क्या मकान इतना ही बड़ा है?

टिप्पणी

नन्हेमल : देख नहीं रहे, इसके पीछे एक कमरा दिखाई देता है। पण्डितजी, इसके पीछे आँगन होगा और ऊपर छत होगी? शहर में तो ऐसी ही मकान होते हैं।

किरण : [विश्वनाथ से] माँ पूछती है खाना....

नन्हेमल : क्यों बाबूलाल? पण्डितजी, कष्ट तो होगा, पर तुम जानो, खाना तो....

बाबूलाल : बस एक साग और पूरी।

नन्हेमल : वैसे तो मैं पराँठे भी खा लेता हूँ।

बाबूलाल : अरे, खाने की भली चलाई, पेट ही भरना है। शहर में आये हैं तो किसी को तकलीफ थोड़े ही देंगे। देखिए पण्डितजी, जिसमें आपको आराम हो, हम तो रोटी भी खा लेंगे। कल फिर देखी जाएगी।

नन्हेमल : भूख कब तक नहीं लगेगी– सारा दिन तो गया।

बाबूलाल : नहाने का प्रबंध तो होगा, पण्डितजी?

[प्रमोद बर्फ का पानी लाता है]

नन्हेमल : हाँ, ला तो जरा, डेढ़ लोटा पानी पीऊँगा।

बाबूलाल : उतना ही मैं भी।

[दोनों गट–गट पानी पीते हैं]

किरण : [विश्वनाथ से धीरे–से] फिर खाना....

विश्वनाथ : [इशारे से] ठहर जा जरा।

नन्हेमल : [पानी पीकर] आह, अब जान में जान आई। सचमुच गर्मी में पानी ही तो जान है।

बाबूलाल : पानी भी खूब ठंडा है। वाह भैया, खुश रहो।

नन्हेमल : कितने अच्छे लड़के हैं!

बाबूलाल : शहर के हैं न!

नन्हेमल : क्षमा कीजिए, मैंने आपकी....

दोनों : अरे पण्डितजी, आप कैसी बातें करते हैं? हम तो आपके पास के हैं।

विश्वनाथ : आप कहाँ से आए हैं?

नन्हेमल : बिजनौर से।

विश्वनाथ : [आश्चर्य से] बिजनौर से! बिजनौर में तो मैं गया हूँ, किन्तु....

नन्हेमल : मैं जरा नहाना चाहता हूँ।

बाबूलाल : मैं भी स्नान करूँगा।

विश्वनाथ : पानी तो नल में शायद ही हो, फिर भी देख लो। प्रमोद, इन्हें नीचे नल पर ले जाओ।

बाबूलाल : तब तक खाना भी तैयार हो जाएगा।

टिप्पणी

[दोनों बाहर निकल आते हैं। रेवती का प्रवेश]

रेवती : ये लोग कौन हैं? जान–पहचान के तो मालूम नहीं पड़ते।

विश्वनाथ : क्या पूछूँ? दो–तीन बार पूछा, ठीक–ठीक उत्तर ही नहीं देते।

रेवती : मेरा तो दर्द के मारे सिर फटा जा रहा है। इधर पिछली शिकायत फिर से बढ़ती जा रही है। पहले सोते–सोते हाथ–पैर सुन्न हो जाते थे, अब बैठे–बैठे हो जाते हैं।

विश्वनाथ : क्या बताऊँ, जीवन में तुम्हें कोई सुख न दे सका। नौकर भी न टिकता है।

रेवती : पानी जो तीन मंजिल पर चढ़ाना पड़ता है इसलिए भाग जाता है। गर्मी क्या कम है? किसी को क्या जरूरत पड़ी है, जो गर्मी में भुने? यह तो हमारा ही भाग्य है कि चने की तरह भाड़ में भुनते हैं।

विश्वनाथ : क्या किया जाए?

रेवती : फिर क्या खाना बनाना होगा? पर ये हैं कौन?

विश्वनाथ : खाना तो बनाना ही पड़ेगा। कोई भी हों, जब आए हैं, तो जरूर खाना खायेंगे। थोड़ा–सा बना लो।

रेवती : [तुनक कर] खाना तो खिलाना ही होगा– तुम भी खूब हो। भला इस तरह कैसे काम चलेगा? दर्द के मारे सिर फटा जा रहा है, फिर खाना बनाना इनके लिए और इस समय? आखिर ये आए कहाँ से हैं?

विश्वनाथ : कहते हैं बिजनौर से आए हैं।

रेवती : [आश्चर्य से] बिजनौर! क्या बिजनौर में तुम्हारी जान–पहचान है? अपनी बिरादरी का तो कोई आदमी वहां रहता नहीं है।

विश्वनाथ : बहुत दिन हुए एक बार काम से बिजनौर गया था, पर तब से अब तो बीस साल हो गए हैं।

रेवती : सोच लो, शायद वहाँ कोई साहित्यिक मित्र हो, उसी ने इन्हें भेजा हो।

विश्वनाथ : ध्यान तो नहीं आता, फिर भी कदाचित् कोई मुझे जानता हो और उसी ने भेजा हो। किसी संपतराम का नाम बता रहे थे, मैं जानता भी नहीं।

रेवती : बड़ी मुश्किल है। मैं खाना नहीं बनाऊँगी। पहले आत्मा, फिर परमात्मा– जब शरीर ही ठीक नहीं रहता, तो फिर क्या करूँ?

विश्वनाथ : क्या कहेंगे कि रातभर भूखा मारा, बाजार से कुछ मँगा दो न।

रेवती : बाजार से क्या मुफ्त आ जाएगा? तीन–चार रुपये से कम में क्या उनका पेट भरेगा! पहले तो पूछ लो, मैं बाद में खाना बनाऊँगी।

[बाबूलाल का प्रवेश। रेवती का दूसरी ओर से जाना]

बाबूलाल : तबियत अब शांत हुई, फिर भी पसीने से नहा गया हूँ। न जाने पण्डितजी, आप कैसे रहते हैं? [पंखा करता है]

टिप्पणी

विश्वनाथ : आठ–नौ लाख आदमी इसी शहर में रहते हैं और उनमें से छः–सात लाख आदमी इसी तरह के मकानों में रहते हैं।

[ऊपर छत पर शोर मचता है]

प्रमोद : [आकर] उन्होंने दूसरी छत पर हाथ धो लिए, पानी फैल गया इसीलिए वह पड़ोसी की स्त्री चिल्ला रही है। मैंने कहा, सबेरे साफ कर देंगे, इन्हें मालूम नहीं था।

विश्वनाथ : तुमने क्यों नहीं बताया कि हाथ दूसरी जगह धोओ।

प्रमोद : मैं पानी पीने चला गया था। वहाँ ऊषा रोने लगी। उसे चुप कराया, पानी पिलाया और पंखा करता रहा।

विश्वनाथ : चलो कोई बात नहीं, उनसे कह दो कि सबेरे साफ करा देंगे।

[नेपथ्य में– 'अरे बाबू, मेरी धोती दे देना। मैं भी नहा लूँ।']

बाबूलाल : लाया चाचा! [जाता है]

[पड़ोसी का तेजी से प्रवेश]

पड़ोसी : देखिए साहब, मेहमान आपके होंगे, मेरे नहीं। मैं यह बर्दाश्त नहीं कर सकता कि मेरी छत पर इस तरह गंदा पानी फैलाया जाए। सारी छत गंदी कर दी।

विश्वनाथ : वाकई गलती हो गयी, कल सबेरे साफ करा दूँगा।

पड़ोसी : आपसे रोज ही गलती हो जाती है।

विश्वनाथ : अनजान आदमी से गलती हो ही जाती है। उसे क्षमा कर देना चाहिए। कल से ऐसा नहीं होगा।

पड़ोसी : होगा क्यों नहीं, रोज होगा। अभी उसी दिन आपके एक और मेहमान ने पानी फैला दिया था। फिर वह खाट बिछाकर लेट गया था।

विश्वनाथ : मैंने समझा तो दिया था, फिर तो वह आदमी खाट पर नहीं लेटा था।

पड़ोसी : तो आपके यहाँ इतने मेहमान आते ही क्यों हैं? यदि मेहमान बुलाने हों तो बड़ा–सा मकान लो।

विश्वनाथ : यह भी आपने खूब कहा कि इतने मेहमान क्यों आते हैं। अरे भाई, मेहमानों को क्या मैं बुलाता हूँ? खैर, आज क्षमा करें, अब आगे ऐसा नहीं होगा।

पड़ोसी : कहाँ तक कोई क्षमा करे। क्षमा, क्षमा! बस एक ही बात याद कर ली है– क्षमा।

[चला जाता है। दोनों अतिथि आते हैं।]

दोनों : क्या बात है?

विश्वनाथ : कुछ नहीं, आप धोतियाँ छज्जे पर सुखा दें।

नन्हेमल : ले बाबू, डाल तो दे और ला, बीड़ी निकाल।

बाबूलाल : मेरी जेब से ले लो। [धोतियाँ लेकर चला जाता है]

टिप्पणी

नन्हेमल : सचमुच हमारी वजह से आपको बड़ा कष्ट हुआ। [बैठकर बीड़ी सुलगाता है] भैया, जरा–सा पानी और पिला। उफ्, बड़ी गर्मी है। हाँ, साहब, खाने में क्या देरदार है? बात यह है कि नींद बड़े जोर से आ रही है।

विश्वनाथ : देखिए! मैं आपसे एक–दो बातें पूछना चाहता हूँ।

नन्हेमल : हाँ, हाँ, पूछिए, मालूम होता है आपने हमें पहचाना नहीं है।

[बाबूलाल आता है]

विश्वनाथ : जी हाँ, बात यह है कि मैं बिजनौर गया तो अवश्य हूँ, पर बहुत दिन हो गए।

नन्हेमल : तो क्या हर्ज है, कभी–कभी ऐसा भी हो जाता है। हम तो आपको जानते हैं, कई बार आपको देखा भी है।

बाबूलाल : लाला भानामल की लड़की की शादी में आप नजीबाबाद गए थे?

नन्हेमल : अरे, दूर क्यों जाते हो? अभी पिछले साल आप मुरादाबाद गए थे?

विश्वनाथ : हाँ, पिछले साल मैं, लखनऊ जाते हुए दो दिन के लिए जगदीश प्रसाद के पास मुरादाबाद ठहरा था।

नन्हेमल : हाँ, सेठ जगदीश प्रसाद के यहाँ हमने आपको देखा था।

बाबूलाल : उनकी आटे की मिल है। क्या कहने हैं उनके, बड़े आदमी हैं। हम उन्हीं के रिश्तेदार हैं।

विश्वनाथ : पर उनकी तो प्रेस है।

नन्हेमल : प्रेस भी होगा। उनकी एक बड़ी मिल है। अब एक और गन्ने की मिल बिजनौर में खुल रही है।

बाबूलाल : अगले महीने खुल जाएगी। हाँ, भैया, पानी ले आए, लो चाचा, पहले तुम पी लो।

विश्वनाथ : तो आप कोई चिट्ठी–विट्ठी लाए हैं।

दोनों : [सकपका कर] चिट्ठी–विट्ठी तो नहीं लाए हैं।

नन्हेंमल : संपतराम ने कहा था कि स्टेशन से उतरकर सीधे रेलवे रोड चले जाना। वहाँ कृष्ण गली में वे रहते हैं।

विश्वनाथ : पर कृष्ण गली तो यहाँ छः हैं। कौन–सी गली में बताया था?

नन्हेमल : छः हैं। बहुत बड़ा शहर है, साहब! हमें तो यह मालूम नहीं है, शायद बताया हो। याद नहीं रहा।

विश्वनाथ : [खीझकर] जिसके यहाँ आपको जाना है, उसका नाम तो बताया होगा?

बाबूलाल : क्या नाम था चाचा?

नन्हेमल : नाम तो याद नहीं आता। जरा ठहरिए, सोच लूँ।

बाबूलाल : अरे, चाचा! कविराज या कवि बताया था। मैं उस समय नहीं था। सामान लेने घर गया था। तुम्हीं ने रेल में बताया था।

टिप्पणी

नन्हेमल : हाँ साहब, कविराज बताया था। आप तो बेकार शक में पड़े हैं, हम कोई चोर थोड़े ही हैं।

बाबूलाल : चोर छिपे थोड़े ही रहते हैं। पण्डितजी, क्या बताएँ हमारे घर चलकर देख लें, तो पता लगेगा कि हम भी....

नन्हेमल : चुप, एक बीड़ी और निकाल, बाबू!

बाबूलाल : यह लो।

विश्वनाथ : लेकिन मैं कविराज नहीं हूँ।

दोनों : [चिल्लाकर] तो क़वि ही बताया होगा, साहब।

नन्हेमल : हमें याद नहीं आ रहा। हमें तो जो पता दिया था, उसी के सहारे आ गए। नीचे आवाज लगाई और आप मिल गए, ऊपर चढ़ आए। पहले हमने सोचा होटल या धर्मशाला में ठहर जाएं। फिर सोचा, घर के ही तो हैं। चलो, घर चलें।

विश्वनाथ : जिनके यहाँ आपको जाना था, वह काम क्या करते हैं?

नन्हेमल : काम? क्या काम बताया था, बाबू?

बाबूलाल : मेरे सामने तो कोई बात नहीं हई। मैं तो सामान लेने चला गया था। आप तो पण्डितजी, शायद वैद्य हैं।

नन्हेमल : हाँ याद आया। बताया था वैद्य हैं।

विश्वनाथ : पर मैं तो वैद्य नहीं हूँ।

प्रमोद : पिछली गली में एक कविराज वैद्य रहते हैं।

विश्वनाथ : हाँ, हाँ, ठीक! कहीं आप कविराज रामलाल वैद्य के यहाँ तो नहीं आए हैं?

दोनों : [उठकर] अरे हाँ, वही तो कविराज रामलाल!

विश्वनाथ : शायद वह उधर के ही हैं भी।

नन्हेमल : ठीक है, साहब ठीक है। वही हैं। मैं भी सोच रहा था कि आप न संपतराम को जानते हैं, न जगदीश प्रसाद को– [प्रमोद से] कहाँ है उन कविराज का घर?

विश्वनाथ : जाओ, इन्हें उनका मकान बता दो। मैं भीतर हो आऊँ।

दोनों : चलो, जल्दी चलो भैया, अच्छा साहब, राम–राम।

विश्वनाथ : [भीतर से ही] राम–राम।

रेवती : अब जान में जान आई। हाय, सिर फटा जा रहा है।

[नीचे से आवाज आती है]

[नेपथ्य में, भले आदमी, जाने कहाँ मकान लिया है, ढूँढ़ते–ढूँढ़ते आधी रात होने आयी।]

रेवती : फिर, फिर अरे [प्रसन्न होकर], अरे भैया हैं। आओ, तुमने तो खबर भी न दी।

आगंतुक : रेवती! [दोनों मिलते हैं] [विश्वनाथ से] पिछले चार घण्टे से बराबर मकान खोज रहा हूँ। क्या मेरा तार नहीं मिला?

टिप्पणी

विश्वनाथ : नहीं तो, कब तार दिया?

आगंतुक : कल ही तो झाँसी से दिया था। सोचा था कि ठीक समय पर मिल जाएगा। ओह, बड़ी परेशानी हुई।

रेवती : लो कपड़े उतार डालो। पंखा करती हूँ। अरे, प्रमोद, जा जल्दी से बर्फ तो ला, मामाजी को ठंडा पानी पिला और देख, नुक्कड़ पर हलवाई की दुकान खुली हो तो....

आगंतुक : भाई बहुत बड़ा शहर है। वह तो कहो, मैं भी ढूँढ़कर ही रहा, नहीं तो न जाने कहीं होटल या धर्मशाला में रहना पड़ता। बड़ी गर्मी है। मैं जरा नहाना चाहता हूँ।

विश्वनाथ : हाँ, हाँ अवश्य। सामने चले जाइए।

आगंतुक : एक बार तो जी में आया कि सामने होटल में ठहर जाऊँ। शायद रात को आप लोगों को कष्ट हो।

रेवती : ऐसा क्यों सोचते हो? कष्ट काहे का। यह तो हम लोगों का कर्तव्य था। अच्छा तुम तैयार हो, मैं खाना बनाती हूँ।

आगंतुक : भई देखो, इस समय खाना–वाना रहने दो। मैं पानी पीकर सो जाऊँगा। वैसे मुझे भूख भी नहीं है।

रेवती : [जाती हुई लौटकर] कैसी बातें करते हो, भैया! मैं अभी खाना बनाती हूँ।

आगंतुक : इतनी गर्मी में! रहने दो न।

विश्वनाथ : तुम नहाने तो जाओ! [आगंतुक जाता है] [रेवती से] कहो, अब?

रेवती : अब क्या– मैं खाना बनाऊँगी। भैया भूखे नहीं सो सकते।

[यवनिका]

5.5.3 नए मेहमान का सार

'नये मेहमान' समस्या प्रधान एकांकी है जिसमें महानगरों की बढ़ती जनसंख्या के कारण आवासीय समस्या को सांकेतिक रूप में उठाया गया है। अधिकांश नगर निवासी किस प्रकार छोटे–छोटे घरों में निवास कर रहे हैं और किस प्रकार उनका हृदय संकुचित हो गया है– इसका सजीव चित्रण इस एकांकी में किया गया है। छोटे घर होने की वजह से मेहमानों के आ जाने पर कितनी असुविधा नगर निवासियों को उत्पन्न हो जाती है; इसका रोचक एवं विनोदपूर्ण वर्णन इस एकांकी की विषयवस्तु है।

इस एकांकी का आकर्षण 'मान न मान, मैं तेरा मेहमान' की उक्ति चरितार्थ करने वाले दोनों नए मेहमानों का चरित्र है। वे बिना जाने–बूझे एक अनजान व्यक्ति के घर में घुस आते हैं और गृहस्वामी की परेशानियों की चिंता किए बिना अपनी फरमाइशें करते जाते हैं। गृहस्वामी विश्वनाथ के शील–संकोच का फायदा उठाकर नए मेहमान अपना उल्लू सीधा करते हैं। रेवती का चरित्र आधुनिक महिला का है जो सिर दर्द का बहाना बनाकर नए मेहमानों के लिए भोजन बनाने से बचती है, किंतु उनके जाने के बाद अपने भाई के आने पर उत्साहपूर्वक खाना बनाने लगती है।

टिप्पणी

उदयशंकर भट्ट ने नारी को पत्नी रूप में प्रतिष्ठित करते समय भारतीय संस्कृति के आदर्श की रक्षा की है। 'नए मेहमान' में स्त्री पात्र रेवती अपने बच्चों और पति का ख्याल करने वाली भारतीय नारी का चित्र प्रस्तुत करती है। उसे अपनी चिंता नहीं परंतु पति के स्वास्थ्य तथा बच्चों की सुरक्षा की चिंता ज्यादा है।

विश्वनाथ कहता है– 'यही तो तुम्हारी बुरी आदत है। किसी का कहना नहीं मानोगी, बस अपनी ही हांके जाओगी। पंद्रह दिन से सिर में दर्द हो रहा है। मैं चाहता हूं खुली हवा में सो जाओगी तो तबीयत ठीक हो जाएगी।'

रेवती कहती है– 'तुम तो व्यर्थ की जिद करते हो। भला यहां आंगन में तुम्हें नींद आएगी? बंद मकान, हवा का नाम नहीं। रात भर नींद न आएगी। सबेरे काम पर भी जाना है। जाओ, मेरा क्या है, पड़ी रहूंगी।'

विश्वनाथ कहता है– 'नहीं, यह नहीं हो सकता। आज तो तुम्हें ऊपर सोना पड़ेगा। वैसे भी मुझे कुछ काम करना है।'

रेवती कहती है– 'ऐसी गर्मी में क्या काम करोगे? तुम्हें भी न जाने क्या धुन सवार हो जाती है। जाओ, सो जाओ। मैं आंगन में खाट पर इसे लेकर जैसे–तैसे काट लूंगी, जाओ।'

रेवती बच्चों के प्रति अतीव प्यार के कारण अंधविश्वास भी करने लगती है। पड़ोसवाली औरत, जिसके बच्चे नहीं हैं, उसका वह विश्वास नहीं करती। रेवती कहती है– "वैसे भी मैं उसकी छत पर बच्चों का अकेला सोना पसंद नहीं करूंगी। बड़ी डायन औरत है। उसके तो बाल–बच्चे हैं नहीं, कुछ कर दे तब!"

नए मेहमान एकांकी के मुख्य पात्र रेवती और विश्वनाथ के अलावा दो अन्य पात्र नन्हेमल और बाबूलाल भी एकांकी के मुख्य आकर्षण हैं जो बिजनौर से विश्वनाथ के यहां रात में पहुंचते हैं। उन्हें जाना किसी और व्यक्ति के पास होता है लेकिन वे पहुंच जाते हैं विश्वनाथ और रेवती के पास। अपरिचित मेहमानों के आ जाने से रेवती का रोग बढ़ जाता है। खाना बनाने के नाम पर उसे सिरदर्द होने लगता है। लेकिन उन मेहमानों के जाने पर जब उसके भाई साहब अचानक रात में आ जाते हैं तो उसका रोग लुप्त हो जाता है। और सिरदर्द का पता भी नहीं रहता। वह खाना बनाने में उत्साहपूर्वक लग जाती है।

वस्तुतः इस एकांकी में दो प्रकार के मेहमानों के प्रति जो दृष्टिभेद हैं, उसे व्यंग्यात्मक शैली में अंकित किया गया है। यह एकांकी चार बिंदुओं पर केंद्रित है– गर्मी के दिनों में किसी महानगर में रहने वाले साधारण निम्न मध्यमवर्गीय व्यक्तियों का जीवन, महानगर में रहने वाले पड़ोसियों का व्यवहार, गांव–कस्बों से आने वाले भोले–भाले व्यक्तियों का अनजाने में किसी अपरिचित के यहां अधिकारपूर्वक मेहमान बनना और किसी स्त्री का अन्य मेहमानों की तुलना में अपने मायके वाले मेहमानों के प्रति अत्यधिक प्रेम व्यक्त करना।

नए मेहमान एकांकी में उदयशंकर भट्ट ने नारी की मनोवृत्ति के अंतर्गत परिचित और अपरिचित मेहमानों के अंतर को बहुत रोचकता से प्रस्तुत किया है। 'नए मेहमान– हिन्दी एकांकी साहित्य की एक ऐसी सृष्टि है, जिसमें रंगमंचीयता के सभी गुण विद्यमान

टिप्पणी

हैं। सफलतापूर्वक इस एकांकी का अनेक बार रंगमंच पर मंचन एवं रेडियो पर ध्वनि–नाटक के रूप में प्रसारण हो चुका है।

5.5.4 नए मेहमान : समीक्षात्मक अवलोकन

'नए मेहमान' एकांकी के लेखक उदयशंकर भट्ट का हिन्दी साहित्य के वरिष्ठ एकांकीकारों में प्रमुख स्थान है। यहां 'नए मेहमान' एकांकी की मुख्य तत्वों जैसे' 'कथोपकथन', 'भाषा–शैली', 'संकलन–त्रय', 'उद्देश्य' और 'रंगमंचीयता' आदि के आधार पर समीक्षा की जा रही है।

कथोपकथन

एकांकी 'नए मेहमान' के कथोपकथन, जिन्हें संवाद भी कहा जाता है, इतने सशक्त, सार्थक एवं व्यंजनापूर्ण हैं कि उनमें नाटकीयता अपने आप ही समाहित हो गई है। ये कथोपकथन संक्षिप्त, बोलचाल की शैली में तथा पात्रों के मनोभावों और परिस्थितियों का प्रतिनिधित्व करने वाले हैं। एकांकी के ये कथोपकथन जीवंत होते हुए इतने गतिशील हैं कि पाठक को कुछ भी अलग से सोचने का मौका नहीं देते हैं। इन संवादों में पात्रों का अंतर्द्वंद्व पूरी तरह से उभरकर सामने आया है और यही इनकी विशेषता है, जैसे–

विश्वनाथ : ओफ, बड़ी गर्मी है। इन बंद मकानों में रहना कितना भयंकर है! मकान है कि भट्ठी!

रेवती : पत्ता तक नहीं हिल रहा है। जैसे साँस बंद हो जाएगी। सिर फटा जा रहा है।

विश्वनाथ : पानी पीते–पीते पेट फूला आ रहा है और प्यास है कि बुझने का नाम नहीं लेती। अभी चार गिलास पानी पीकर आया हूँ, फिर भी ओंठ सूख रहे हैं। एक गिलास पानी और पिला दो। ठंडा तो क्या होगा?

रेवती : गरम है। आँगन में घड़े में भी तो पानी ठंडा नहीं होता– हवा लगे, तब तो ठंडा हो। जाने कब तक इस जेलखाने में सड़ना होगा!

विश्वनाथ का पड़ोसी के साथ होने वाले संवाद का यह उदाहरण देखिए–

पड़ोसी : देखिए साहब, मेहमान आपके होंगे, मेरे नहीं। मैं यह बर्दाश्त नहीं कर सकता कि मेरी छत पर इस तरह गंदा पानी फैलाया जाए। सारी छत गंदी कर दी।

विश्वनाथ : अनजान आदमी से गलती हो ही जाती है। उसे क्षमा कर देना चाहिए। कल से ऐसा नहीं होगा।

पड़ोसी : तो आपके यहाँ इतने मेहमान आते ही क्यों हैं? यदि मेहमान बुलाने हों, तो बड़ा–सा मकान लो।

विश्वनाथ : यह भी आपने खूब कहा कि इतने मेहमान क्यों आते हैं। अरे भाई, मेहमानों को क्या मैं बुलाता हूँ? खैर, आज क्षमा करें, अब आगे ऐसा नहीं होगा।

एकांकी के अंत में जब रेवती का भाई उसके घर आता है, तब की स्थिति देखिए–

टिप्पणी

आगंतुक : भई, देखो, इस समय खाना–वाना रहने दो। मैं पानी पीकर सो जाऊँगा। वैसे मुझे भूख नहीं है।

रेवती : कैसी बातें करते हो भैया! मैं अभी खाना बनाती हूँ।

आगंतुक : इतनी गर्मी में! रहने दो न।

विश्वनाथ : तुम नहाने तो जाओ। (रेवती से) कहो, अब?

रेवती : अब क्या– मैं खाना बनाऊँगी। भैया भूखे नहीं सो सकते।

भाषा–शैली

'नए मेहमान' एकांकी में प्रयुक्त भाषा एवं पात्रों की मानसिकता को प्रस्तुत करने वाली शैली आधुनिकता से प्रेरित है तथा रंगमंच के सर्वथा अनुकूल है। एकांकी में पात्रों के कथोपकथनों में उपयोग की गई भाषा उनकी चरित्रगत मानसिकता के अनुसार सटीक है। विश्वनाथ और रेवती के बीच संपन्न वार्तालाप की भाषा तर्कपूर्ण, सार्थक और बोलचाल के लहज़े में बहुत स्वाभाविक है। इस एकांकी के पात्रों द्वारा प्रयुक्त भाषा में कहीं तर्कपूर्ण विवशता भरी तल्खी है तो कहीं उदाहरणों की रोचकता और कहीं अंतःकरण को आंदोलित कर देने वाली व्यंजना।

एकांकीकार ने मुहावरों का भी बहुत सुंदर एवं स्वाभाविक प्रयोग किया है, जैसे– 'चने की तरह भाड़ में भुनते हैं', 'पेट फूला आ रहा है', 'सांस बंद हो जाएगी', 'पत्ता तक नहीं हिल रहा', 'पहले आत्मा फिर परमात्मा' आदि।

वाक्य रचना के समय एकांकीकार ने शब्दों का बहुत सुंदर चयन किया है, जिससे पूरा वातावरण सहज रूप से उभरकर सामने आ जाता है, जैसे– 'भैया भूखे नहीं सो सकते', 'अब जान में जान आई', 'हाय, सिर फटा जा रहा है', 'चिट्ठी–विट्ठी', 'हम कोई चोर थोड़े ही हैं', 'खाने में क्या देरदार है', 'बात यह है कि नींद बड़े जोर से आ रही है', 'ला, बीड़ी निकाल', 'मेरी जेब से ले लो', 'आप धोतियां छज्जे पर सुखाते हैं', 'पड़ोसी की स्त्री चिल्ला रही है', 'पसीने से नहा गया हूं', 'खाना तो बनाना ही पड़ेगा', 'वैसे तो मैं पराठे भी खा लेता हूं', 'पंडितजी गला सूखा जा रहा है', 'जैसे–तैसे रात काट लूंगी', 'बड़ी डायन औरत है', 'जाने कब तक इस जेलखाने में सड़ना होगा', 'मकान है कि भट्टी' आदि ऐसे अनेक लोकप्रिय शब्दों का प्रयोग किया है।

संकलन–त्रय

रंगमंच से संदर्भित होने के कारण किसी भी नाट्य अथवा एकांकी में संकलन–त्रय का बहुत महत्व होता है। कल्पित कथा को घटित कथा में प्रतीति कराने का संपूर्ण दायित्व संकलन –त्रय के समायोजन पर निर्भर रहता है। संकलन–त्रय, जिसे अन्विति–त्रय भी कहा जाता है, में स्थान, समय और घटना में एकसूत्रात्मक संबंध होता है। कथा विधा में इसे 'देश, काल और परिस्थिति' कहा जाता है।

पं. उदयशंकर भट्ट रेडियो और रंगमंच के शिल्प से जुड़े हुए थे, इसलिए उनकी प्रायः सभी नाट्य–कृतियों, विषेशकर आलोच्य एकांकी 'नए मेहमान' में संकलन–त्रय का निर्वाह बहुत कुशलता से हुआ है। संपूर्ण कथानक एक ही मंच–अवतारणा में एक ही

टिप्पणी

दृश्यबंध में घटित हुआ है। स्थान, समय और घटनाओं के सुंदर समन्वय के कारण यह एकांकी रंगमंच के सर्वथा उपयुक्त है।

एकांकी की कथा दिल्ली जैसे किसी भी महानगर की है, जिसमें सामान्य आय वाले व्यक्ति की पारिवारिक एवं आर्थिक कठिनाइयों का वर्णन है।

कथा का संपूर्ण घटनाक्रम रात्रि आठ बजे से अर्द्धरात्रि के पूर्व तक घटित होता है। कथा में घटनाओं का संयोजन क्रमिक रूप से बहुत सुनियोजित है। विश्वनाथ का बाहर से घर में आना, अपनी पत्नी रेवती से पानी मांगना, गर्मी के कारण घर में बच्चों और रेवती का परेशान होना, पड़ोसियों के असहयोग के बीच होने वाली परेशानियों के बीच अचानक नन्हेमल और बाबूलाल जैसे अपरिचित मेहमानों का आगमन, मेहमानों के द्वारा अपनी आवश्यकताओं की सूची को बढ़ाते जाना, मेहमानों को गलत स्थान पर आने की जानकारी होना और उनका वापस जाना, उसके पश्चात् अचानक नए आगंतुक रेवती के भाई का आना और रेवती द्वारा उसकी सेवा में लग जाना– ये कुछ ऐसे घटनाक्रम हैं, जो एक के बाद एक कथावस्तु में आकर रंगमंच में दर्शकों के मन में उत्सुकता की सृष्टि करते हुए गुदगुदाते रहते हैं। इस दृष्टि से यह एकांकी अपने आप में अप्रतिम है।

उद्देश्य

व्यंग्य से भरपूर 'नए मेहमान' एक बहुलोकप्रिय उद्देश्यपूर्ण एकांकी है। इस एकांकी के द्वारा भट्ट जी ने नारी–मनोविज्ञान के अंतर्गत जाने और अनजाने मेहमानों के अंतर को बहुत रोचकता के साथ प्रस्तुत किया है। इस एकांकी में समस्याओं को प्रमुखता से उकेरा गया है– गर्मी के दिनों में किसी महानगर में रहने वाले साधारण निम्न मध्यमवर्गीय व्यक्तियों का जीवन, महानगर में रहने वाले पड़ोसियों का व्यवहार, गांव–कस्बों से आने वाले भोले–भाले व्यक्तियों का अनजाने में किसी अपरिचित के यहां अधिकारपूर्वक मेहमान बनना और किसी स्त्री का अन्य मेहमानों की तुलना में अपने मायके वाले मेहमानों के प्रति सहज प्रेम की अभिव्यक्ति।

एकांकी 'नए मेहमान' संदेश देती है कि व्यक्ति को प्रत्येक स्थिति में समभाव से सहज रहना चाहिए। विपरीत स्थितियों का धैर्यपूर्वक सामना करते हुए उसका समाधान खोजना चाहिए। व्यावहारिक बनते हुए सभी के प्रति समान और प्रेमपूर्ण व्यवहार रखना चाहिए। समाज में व्यक्तियों के जीवन–मूल्यों में विघटन हुआ है, इसलिए किसी भी अपरिचित व्यक्ति से व्यवहार करते हुए सतर्क रहना चाहिए। आलोच्य एकांकी एक उद्देश्यपूर्ण, किंतु हास्य एकांकी है, जिसमें भट्टजी ने एकांकी की नायिका रेवती के माध्यम से नारी–मनोविज्ञान का बहुत सुंदर एवं रोचक परिदृश्य उपस्थित किया है। यही कारण है कि हल्के–फुल्के व्यंग्यपूर्ण कथोपकथनों के बीच एकांकी का संपूर्ण घटनाक्रम बहुत रोचक बन पड़ा है।

रंगमंचीयता

'नए मेहमान' एक सफल रंगमंचीय एकांकी है। एक ही मंच–संयोजना में सारे घटनाक्रम को जिस रोचकता के साथ उदयशंकर भट्ट जी ने प्रस्तुत किया है, वह इस एकांकी को रंगमंच पर जीवंत बनाने के लिए पर्याप्त है। घटनाओं का विकास और उनका उतार–चढ़ाव

टिप्पणी

इस एकांकी को रंगमंच के लिए उपयुक्त बनाता है। गिने–चुने पात्र होने से उनका अंतर्द्वंद्व भी रंगमंच पर बड़ी मुखरता से परिलक्षित होने की पूर्ण संभावनाएं हैं। संकलन–त्रय सुनियोजित होने से कथावस्तु के संगठन में स्थान, समय और घटना के बीच होने वाले सामंजस्य की संभावनाएं रंगमंच के अनुकूल हो गई हैं।

आधुनिक परिदृश्य में ध्वनि एवं प्रकाश के विस्तार की पर्याप्त संभावनाएं इस एकांकी में अंतर्निहित हैं। निश्चित ही यह एक सफल रंगमंचीय एकांकी है।

5.6 सारांश

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल निबंधकार, इतिहासकार, कवि, कोषकार एवं अनुवादक भी थे। उन्होंने हिन्दी साहित्य की विविध विधाओं में आचार्यवत् योगदान किया। इनकी रचनाओं में पांडित्य, गंभीरता और मननशीलता के दर्शन होते हैं। शुक्ल जी ने अनेक रचनाओं का प्रणयन किया। सूरदास, गोस्वामी तुलसीदास, मलिक मुहम्मद जायसी पर निबंधात्मक आलोचनाएं अत्यंत अर्थपूर्ण एवं मनोवैज्ञानिक हैं।

शुक्ल जी का 'मित्रता' निबंध मित्रता नामक भाव के संबंध में है। शुक्ल जी ने वैचारिक दृष्टि से विश्लेषण किया है कि मित्रता भी एक भाव है। युवावस्था में कैसे मित्र बनाएं और कैसे लोगों की संगति करें यही इस निबंध का प्रतिपाद्य है। शुक्ल जी ने निबंध के आरंभ में इस बात पर विचार किया है कि मित्र कैसे बनते हैं।

महादेवी वर्मा सर्वाधिक प्रतिभावान कवयित्रियों में से एक और हिन्दी साहित्य में छायावादी युग के प्रमुख स्तंभों– जयशंकर प्रसाद, सूर्यकांत त्रिपाठी निराला और सुमित्रानंदन पंत के साथ अहम स्तंभ मानी जाती हैं।

गद्य साहित्य में भी उन्होंने अपनी अमिट छाप छोड़ी। उनके लेख, निबंध, रेखाचित्र, संस्मरण एवं भूमिकाओं में गद्य का उत्कृष्टतम रूप देखने को मिलता है।

'प्रथम भेंट–अंतिम भेंट' की नायिका के दोबारा विधवा होने की सूचना जब महादेवी वर्मा को अपनी सहेली से मिलती है तब वे अपनी आक्रोशपूर्ण पीड़ा इस प्रकार व्यक्त करती हैं– "मन में आ रहा है कि मन्दबुद्धि सखी को एक लंबा–चौड़ा व्याख्यान लिख डालूं। मनु महाराज जो कह गए हैं, उसे असत्य प्रमाणित कर कुम्भीपाक में विहार करने की इच्छा न हो, तो यह कहना ही पड़ेगा कि बिट्टो तीसरे विवाह की इच्छा को हृदय के किसी कोने में छिपाए हुए है और उसके उद्धार के लिए निरंतर कटिबद्ध वृद्ध परोपकारियों की इस पुण्यभूमि में और विशेषकर इस जाग्रत युग में कमी नहीं हो सकती।"

हिन्दी साहित्याकाश में ख्यातिलब्ध संपादक, अनुवादक, शब्द कोषागार, समीक्षक, लेखक एवं कवि के रूप में देदीप्यमान डॉ. विद्यानिवास मिश्र के निबंध संग्रह 'बसंत आ गया पर कोई उत्कंठा नहीं' में कुल 22 निबंध संगृहीत हैं। बसंत आ गया... इस संग्रह का प्रतिनिधि निबंध है।

स्वातंत्र्योत्तर काल में ललित विधा को समुन्नत करने वाले मनीषियों में डॉ. विद्यानिवास मिश्र अग्रणी हस्ताक्षर हैं। आप आधुनिक युग के श्रेष्ठ हिन्दी निबंधकार होने के

अपनी प्रगति जांचिए

10. [illegible] ने एकांकी संज्ञा दी?
11. नए मेहमान किस प्रवृत्ति की एकांकी है?
12. सही–गलत बताइए–
    (क) नए मेहमान एकांकी में 'मान न मान, मैं तेरा मेहमान' उक्ति चरितार्थ हुई है।
    (ख) नए मेहमान भारतीय नारी की स्वार्थ–वृत्ति प्रतिबिंबित करती है।

RAJIV GANDHI UNIVERSITY

भारतीय काव्यशास्त्र एवं भाषा विज्ञान



बी. ए. (हिन्दी)

(तृतीय वर्ष)

(पत्र-IV)

INSTITUTE OF DISTANCE EDUCATION
Rajiv Gandhi University

www.ide.rgu.ac.in

भारतीय काव्यशास्त्र एवं भाषा विज्ञान

बी.ए. (हिंदी)

तृतीय वर्ष

(पत्र IV)

RAJIV GANDHI UNIVERSITY

Arunachal Pradesh, INDIA - 791 112

BOARD OF STUDIES

Dr. Vinod Kr. Mishra Head Department of Hindi Tripura University, Suryamaninagar Tripura (W)	**Chairman**
Prof. Oken Lego Head Department of Hindi Rajiv Gandhi University	**Member**
Dr. Amarendra Tripathi Assistant Professor Department of Hindi Hari Singh Gaur University Sagar, Madhya Pradesh	**Member**
Dr. Abhishek Yadav Assistant Professor Department of Hindi Rajiv Gandhi University	**Member**
Dr. H.K. Sharma Professor Department of Hindi Rajiv Gandhi University	**Member Secretary**

Authors

Dr Laxmi Panday, *D.Lit., Assistant Professor, Department of Hindi, Dr. Hari Singh Gaur University, Sagar*
Units (1.0-1.6.1, 2.0-2.1, 2.3, 2.5, 3.3, 4.2.4, 4.4-4.4.1, 4.5-4.5.2, 5.2.2) © Reserved, 2018

Dr Tarannum Khan, Aligarh Muslim University
Unit (2.2, 2.6, 2.6.2) © Dr Tarannum Khan, 2018

Dr Seema Sharma, *Lecturer, Department of Hindi, Ginni Devi Modi Girls (PG) College, Modinagar (UP)*
Unit (3.0-3.2) © Reserved, 2018

Dr Kamini Taneja, *Assistant Professor, Delhi University, Delhi*
Units (4.2-4.2.3, 5.0-5.2.1, 5.3-5.5) © Reserved, 2018

Vikas Publishing House
Units (1.6.2-1.11, 2.4, 2.6.1, 2.7-2.11, 3.4-3.8, 4.0-4.1, 4.2.5, 4.3, 4.4.2, 4.5.3-4.10, 5.6-5.10) © Reserved, 2018

All rights reserved. No part of this publication which is material protected by this copyright notice may be reproduced or transmitted or utilized or stored in any form or by any means now known or hereinafter invented, electronic, digital or mechanical, including photocopying, scanning, recording or by any information storage or retrieval system, without prior written permission from the Publisher.

"Information contained in this book has been published by Vikas Publishing House Pvt. Ltd. and has been obtained by its Authors from sources believed to be reliable and are correct to the best of their knowledge. However, IDE—Rajiv Gandhi University, the publishers and its Authors shall be in no event be liable for any errors, omissions or damages arising out of use of this information and specifically disclaim any implied warranties or merchantability or fitness for any particular use"

Vikas® is the registered trademark of Vikas® Publishing House Pvt. Ltd.

VIKAS® PUBLISHING HOUSE PVT LTD
E-28, Sector-8, Noida - 201301 (UP)
Phone: 0120-4078900 • Fax: 0120-4078999
Regd. Office: 7361, Ravindra Mansion, Ram Nagar, New Delhi - 110 055
Website: www.vikaspublishing.com • Email: helpline@vikaspublishing.com

विश्वविद्यालय : एक परिचय

राजीव गांधी विश्वविद्यालय (पूर्व में अरुणाचल विश्वविद्यालय) अरुणाचल प्रदेश के प्रमुख उच्च शिक्षा संस्थानों में से एक है। स्वर्गीय श्रीमती इंदिरा गांधी ने, जो तत्कालीन प्रधानमंत्री थीं, 4 फरवरी, 1984 को रोनो हिल्स पर विश्वविद्यालय की नींव रखी थी। यहीं विश्वविद्यालय का वर्तमान कैंपस विद्यमान है।

आरंभ से ही राजीव गांधी विश्वविद्यालय श्रेष्ठता हासिल करने और उन लक्ष्यों को प्राप्त करने के लिए प्रयासरत है जो विश्वविद्यालय अधिनियम में निहित हैं। 28 मार्च, 1985 में विश्वविद्यालय को विश्वविद्यालय अनुदान आयोग द्वारा सेक्शन 2 (F) के अंतर्गत अकादमिक मान्यता प्रदान की गई।

26 मार्च, 1994 में विश्वविद्यालय अनुदान आयोग के सेक्शन 12-V के अंतर्गत इसे वित्तीय मान्यता मिली। तब से, राजीव गांधी विश्वविद्यालय (तत्कालीन अरुणाचल विश्वविद्यालय) ने देश के शैक्षिक परिदृश्य में अपना विशिष्ट स्थान बनाया है। विश्वविद्यालय अनुदान आयोग द्वारा गठित विशेषज्ञों की एक उच्च स्तरीय समिति द्वारा देश के उन विश्वविद्यालयों में राजीव गांधी विश्वविद्यालय को भी चुना गया जिनमें श्रेष्ठता हासिल करने की संभावनाएं व सामर्थ्य हैं।

9 अप्रैल, 2007 से, विश्वविद्यालय को मानव संसाधन विकास मंत्रालय, भारत सरकार की एक अधिसूचना के माध्यम से केंद्रीय विश्वविद्यालय का दर्जा दिया गया।

यह विश्वविद्यालय रोनो हिल्स की चोटी पर 302 एकड़ के विहंगम प्राकृतिक अंचल में स्थित है जहां से दिक्रोंग नदी का अद्‌भुत दृश्य देखने को मिलता है। यह राष्ट्रीय राजमार्ग 52-A से 6.5 कि. मी. और राज्य की राजधानी ईटानगर से 25 कि. मी. की दूरी पर स्थित है। दिक्रोंग पुल के द्वारा कैंपस राष्ट्रीय राजमार्ग से जुड़ा हुआ है।

विश्वविद्यालय के शैक्षिक व शोध कार्यक्रम इस प्रकार तैयार किए गए हैं कि वे राज्य के सामाजिक, आर्थिक व सांस्कृतिक विकास में सकारात्मक भूमिका निभा सकें। विश्वविद्यालय स्नातक, स्नातकोत्तर, एम्. फिल व पी. एच. डी. कार्यक्रम भी संचालित करता है। शिक्षा विभाग बी. एड. का कोर्स भी चलाता है।

इस विश्वविद्यालय से 15 महाविद्यालय संबद्ध हैं। विश्वविद्यालय पड़ोसी राज्यों, विशेषकर असम के छात्रों को भी शैक्षिक सुविधाएं प्रदान कर रहा है। इसके विभिन्न विभागों व इससे जुड़े महाविद्यालयों में छात्रों की संख्या में निरंतर वृद्धि हो रही है।

यूजीसी व अन्य फंडिंग एजेंसियों की वित्तीय सहायता से संकाय सदस्य भी शोध गतिविधियों में सक्रिय रूप से भाग ले रहे हैं। आरंभ से ही, विभिन्न फंडिंग एजेंसियों द्वारा विश्वविद्यालय के विभिन्न शोध प्रस्तावों को स्वीकृत किया गया है। विभिन्न विभागों ने अनेक कार्यशालाओं, संगोष्ठियों व सम्मेलनों का आयोजन भी किया है। अनेक संकाय सदस्यों ने देश व विदेश में आयोजित सम्मेलनों व संगोष्ठियों में भाग लिया है। देश–विदेश के प्रमुख विद्वानों व विशिष्ट व्यक्तियों ने विश्वविद्यालयों का दौरा किया है और अनेक विषयों पर अपने वक्तव्य भी प्रस्तुत किए हैं।

2000–2001 का अकादमिक वर्ष विश्वविद्यालय के लिए सुदृढ़ीकरण का वर्ष रहा। वार्षिक परीक्षाओं से सेमेस्टर प्रणाली में परिवर्तन व्यवधानविहीन रहा और परिणामतः छात्रों के प्रदर्शन में भी विशेष सुधार देखा गया। बोर्ड ऑफ पोस्ट ग्रेजुएट स्टडीज़ द्वारा बनाए गए विभिन्न पाठ्यक्रमों को लागू किया गया। यूजीसी इंफोनेट कार्यक्रम के तहत ERNET इंडिया द्वारा VSAT सुविधा प्रदान की गई ताकि इंटरनेट एक्सेस प्रदान की जा सके।

मूलभूत संरचनागत सीमाओं के बावजूद विश्वविद्यालय अकादमिक श्रेष्ठता बनाए रखने में सफल रहा है। विश्वविद्यालय अकादमिक कैलेंडर का अनुशासित रूप से पालन करता है। परीक्षाएं समय पर संचालित की जाती हैं और परिणाम भी समय पर घोषित होते हैं। विश्वविद्यालय के छात्रों को न केवल राज्य व केंद्रीय सरकार में नौकरी के अवसर प्राप्त हुए हैं बल्कि वे विभिन्न प्रतिष्ठित संस्थाओं, उद्योगों व संस्थानों में नौकरी के अवसर प्राप्त करने में सफल रहे हैं। अनेक छात्र NET परीक्षाओं में भी सफल हुए हैं।

आरंभ से अब तक विश्वविद्यालय ने शिक्षण, पाठ्यक्रम में नवीन परिवर्तन लाने व संरचनागत विकास में महत्वपूर्ण प्रगति की है।

आईडीई : एक परिचय

हमारे देश में उच्च शिक्षा प्रणाली को सीमित सीटों, सुविधाओं और बुनियादी संसाधनों की कमी के कारण अनेक समस्याओं का सामना करना पड़ रहा है। विभिन्न विषयों से जुड़े शिक्षाविद मानते हैं कि शिक्षा की प्रणाली से अधिक महत्वपूर्ण सीखना और जानना है। दूरस्थ शिक्षा प्रणाली इन सभी बुनियादी समस्याओं और सामाजिक–आर्थिक बाधाओं को दूर करने का वैकल्पिक माध्यम है। यह प्रणाली ऐसे लाखों लोगों की गुणवत्ता युक्त शिक्षा पाने की मांग की पूर्ति कर रही है, जो अपनी शिक्षा जारी रखना चाहते हैं मगर नियमित रूप से महाविद्यालयों में प्रवेश नहीं ले पाते। यह प्रणाली उच्च शिक्षा प्राप्त करने की इच्छा रखने वाले बेरोजगार व कार्यरत पुरुष और महिलाओं के लिए भी मददगार सिद्ध होती है। दूरस्थ शिक्षा प्रणाली उन लोगों के लिए भी उपयुक्त माध्यम है जो सामाजिक, आर्थिक अथवा अन्य कारणों से शिक्षा और शिक्षण संस्थानों से दूर हो गए या समय नहीं निकाल पाये। हमारा मुख्य उद्देश्य उन लोगों को उच्च शिक्षा की सुविधाएं प्रदान करना है जो मान्यता प्राप्त विश्वविद्यालयों के नियमित तथा व्यावसायिक शैक्षिक पाठ्यक्रमों में प्रवेश नहीं ले पाते, विशेषकर अरुणाचल प्रदेश के ग्रामीण व भौगोलिक रूप से दूरदराज स्थित क्षेत्रों में व सामान्यतया उत्तर–पूर्वी भारत के दूरस्थ स्थित क्षेत्रों में। सन् 2008 में दूरस्थ शिक्षा केंद्र का नाम परिवर्तित कर 'दूरस्थ शिक्षा संस्थान' (आईडीई) रखा गया।

दूरस्थ शिक्षार्थियों के लिए शिक्षा के अवसरों का विस्तार करने के प्रयास जारी रखते हुए आईडीई ने 2013–14 के शैक्षणिक सत्र में पांच स्नातकोत्तर विषयों (शिक्षा, अंग्रेजी, हिंदी, इतिहास और राजनीति विज्ञान) को शामिल किया है।

दूरस्थ शिक्षा संस्थान में विश्वविद्यालय के पुस्तकालय के पास ही शारीरिक विज्ञान संकाय भवन (पहली मंजिल) का निर्माण किया गया है। विश्वविद्यालय परिसर राष्ट्रीय राजमार्ग 52 ए के एनईआरआईएसटी बिंदु से 6 किलोमीटर की दूरी पर स्थित है। विश्वविद्यालय की बसें एनईआरआईएसटी के लिए नियमित रूप से चलती रहती हैं।

दूरस्थ शिक्षा संस्थान की अन्य विशेषताएं

1. **नियमित माध्यम के समकक्ष**–पात्रता, अर्हताएं, पाठ्यचर्या सामग्री, परीक्षाओं का माध्यम और डिग्री राजीव गांधी विश्वविद्यालय और विश्वविद्यालय के विभागों के समकक्ष हैं।
2. **स्वयं शिक्षण अध्ययन सामग्री (एसआईएसएम)**– छात्रों को संस्थान द्वारा तैयार और दूरस्थ शिक्षा परिषद (डीईसी), नई दिल्ली द्वारा अनुमोदित स्वयं शिक्षण अध्ययन सामग्री प्रदान की जाती है। यह सामग्री प्रवेश के समय आईडीई और अध्ययन केंद्रों में उपलब्ध कराई जाती है। यह सामग्री हिंदी विषय के अलावा सभी विषयों में अंग्रेजी में ही उपलब्ध कराई जाती है।
3. **संपर्क और परामर्श कार्यक्रम (सीसीपी)**– शैक्षिक कार्यक्रम के प्रत्येक पाठ्यक्रम में व्यक्तिगत संपर्क द्वारा लगभग 7–15 दिनों की अवधि का परामर्श शामिल है। बी.ए. पाठ्यक्रमों के लिए सीसीपी अनिवार्य नहीं है। हालांकि व्यावसायिक पाठ्यक्रमों और एम.ए. के लिए सीसीपी में उपस्थिति अनिवार्य होगी।
4. **फील्ड प्रशिक्षण और प्रोजेक्ट**– व्यावसायिक पाठ्क्रमों में फील्ड प्रशिक्षण और संबंधित विषय में प्रोजेक्ट लेखन का आवश्यक प्रावधान होगा।
5. **परीक्षा एवं निर्देश का माध्यम**–परीक्षा और शिक्षा का माध्यम उन विषयों को छोड़कर जिनमें संबंधित भाषा में लिखने की जरूरत हो, अंग्रेजी होगा।
6. **विषय परामर्श संयोजक**– पाठ्य सामग्री को तैयार करने के लिए आईडीई विश्वविद्यालय के अंदर और बाहर विषय समन्वयकों की नियुक्ति करती है। विश्वविद्यालय द्वारा नियुक्त परामर्श समन्वयक पीसीसीपी के अनुदेशों को प्रभावी रूप से लागू करने के लिए विश्वविद्यालय के विभिन्न विभागों से जुड़े रहते हैं। ये परामर्श समन्वयक परामर्श कार्यक्रम के सुचारु रूप से संचालन तथा विद्यार्थियों के असाइन्मेन्ट का मूल्यांकन करने के लिए संबंधित व्यक्तियों से संपर्क कर आवश्यक समन्वय करते हैं। विद्यार्थी भी इन परामर्श समन्वयकों से संपर्क कर अपने विषय से संबंधित परेशानियों और शंकाओं का समाधान प्राप्त कर सकते हैं।

SYLLABI-BOOK MAPPING TABLE

भारतीय काव्यशास्त्र एवं भाषा विज्ञान

Syllabi	Mapping in Book
इकाई 1 : काव्यशास्त्र काव्य लक्षण, काव्य-हेतु, काव्य प्रयोजन एवं काव्य के गुण-दोष	**इकाई 1** : काव्यशास्त्र : काव्य लक्षण, काव्य हेतु, काव्य प्रयोजन एवं काव्य के गुण-दोष (**पृष्ठ : 3-42**)
इकाई 2 : काव्यशास्त्र रस - सभी रसों का सामान्य परिचय; रस निष्पत्ति, रस के अवयव रस : अवधारणा एवं अलौकिकत्व; रस की परिभाषाएं एवं स्वरूप; सभी रसों का सामान्य परिचय; रस निष्पत्ति; रस के अवयव एवं रस दोष	**इकाई 2** : काव्यशास्त्र : रस– सभी रसों का सामान्य परिचय, रस निष्पत्ति, रस के अवयव (**पृष्ठ : 43-72**)
इकाई 3 : काव्यशास्त्र छंद और अलंकार (क) छन्द- छन्द की अवधारणा, छन्द के अवयव; मात्रा की स्थिति; कविता में छन्द का स्थान दोहा, सोरठा, चौपाई, गीतिका, रोला, बरवै, कुण्डलिया तथा सवैया छन्दों के लक्षण और उदाहरण (ख) अलंकार-अलंकार की अवधारणा; अलंकारों का काव्य में स्थान; शब्दालंकार; अर्थालंकार अनुप्रास, यमक, श्लेष, वक्रोक्ति, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा तथा संदेह अलंकारों के लक्षण तथा उदाहरण	**इकाई 3** : काव्यशास्त्र : छन्द और अलंकार (**पृष्ठ : 73-122**)
इकाई 4 : भाषा, हिंदी भाषा तथा देवनागरी लिपि भाषा की परिभाषा एवं विशेषताएं- भाषा के विविध रूप एवं प्रकार, आधुनिक हिंदी भाषा का उद्भव एवं विकास, पुरानी हिंदी का स्वरूप; भाषा और बोली में अंतर; हिंदी भाषा एवं हिंदी की बोलियों का सामान्य परिचय- हिंदी भाषा की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि, हिंदी की प्रमुख बोलियां; देवनागरी लिपि तथा उसकी विशेषताएं- देवनागरी लिपि : एक परिचय, देवनागरी लिपि की विशेषताएं, देवनागरी लिपि की वैज्ञानिकता, देवनागरी लिपि में सुधार की संभावनाएं	**इकाई 4** : भाषा, हिंदी भाषा तथा देवनागरी लिपि (**पृष्ठ : 123-224**)
इकाई 5 : भाषा विज्ञान भाषा विज्ञान : परिभाषा, क्षेत्र एवं अन्य विषयों से संबंध; भाषा विज्ञान की शाखाओं का परिचय- वर्णनात्मक, ऐतिहासिक, तुलनात्मक; ध्वनि विज्ञान : स्वनों की अवधारणा- स्वर स्वनों का वर्गीकरण, व्यंजन स्वनों का वर्गीकरण, स्वन गुण एवं नियम; स्वन परिवर्तन की दिशाएं और कारण	**इकाई 5** : भाषा विज्ञान (**पृष्ठ : 225-272**)

विषय–सूची

परिचय 1

इकाई 1 काव्यशास्त्र : काव्य लक्षण, काव्य हेतु, काव्य प्रयोजन एवं काव्य के गुण-दोष 3-42

1.0 परिचय
1.1 इकाई के उद्देश्य
1.2 काव्यशास्त्र उद्‌भव एवं विकास
1.3 काव्य लक्षण
1.4 काव्य हेतु
1.5 काव्य प्रयोजन
1.6 काव्य के गुण एवं दोष
1.6.1 काव्य-गुण
1.6.2 काव्य-दोष
1.7 सारांश
1.8 मुख्य शब्दावली
1.9 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
1.10 अभ्यास हेतु प्रश्न
1.11 आप ये भी पढ़ सकते हैं

इकाई 2 काव्यशास्त्र : रस– सभी रसों का सामान्य परिचय, रस निष्पत्ति, रस के अवयव 43-72

2.0 परिचय
2.1 इकाई के उद्देश्य
2.2 रस : अवधारणा एवं अलौकिकत्व
2.3 रस की परिभाषाएं एवं स्वरूप
2.4 सभी रसों का सामान्य परिचय
2.5 रस निष्पत्ति
2.6 रस के अवयव एवं रस दोष
2.6.1 रस के अवयव
2.6.2 रस दोष
2.7 सारांश
2.8 मुख्य शब्दावली
2.9 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
2.10 अभ्यास हेतु प्रश्न
2.11 आप ये भी पढ़ सकते हैं

इकाई 3 काव्यशास्त्र : छन्द और अलंकार 73-122

3.0 परिचय
3.1 इकाई के उद्देश्य
3.2 छन्द
3.2.1 छन्द की अवधारणा
3.2.2 छन्द के अवयव एवं मात्रा की स्थिति
3.2.3 कविता में छन्द का स्थान
3.2.4 दोहा, सोरठा, चौपाई, गीतिका, रोला, बरवै, कुण्डलिया तथा सवैया छन्दों के लक्षण और उदाहरण
3.3 अलंकार
3.3.1 अलंकार की अवधारणा
3.3.2 अलंकारों का काव्य में स्थान
3.3.3 शब्दालंकार एवं अर्थालंकार
3.3.4 अनुप्रास, यमक, श्लेष, वक्रोक्ति, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा तथा संदेह अलंकारों के लक्षण तथा उदाहरण

3.4 सारांश
3.5 मुख्य शब्दावली
3.6 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
3.7 अभ्यास हेतु प्रश्न
3.8 आप ये भी पढ़ सकते हैं

इकाई 4 भाषा, हिंदी भाषा तथा देवनागरी लिपि 123-224

4.0 परिचय
4.1 इकाई के उद्देश्य
4.2 भाषा की परिभाषा एवं विशेषताएं
4.2.1 भाषा की परिभाषाएं
4.2.2 भाषा की विशेषताएं
4.2.3 भाषा के विविध रूप एवं प्रकार
4.2.4 आधुनिक हिंदी भाषा का उद्भव एवं विकास
4.2.5 पुरानी हिंदी का स्वरूप
4.3 भाषा और बोली में अंतर
4.4 हिंदी भाषा एवं हिंदी की बोलियों का सामान्य परिचय
4.4.1 हिंदी भाषा की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि
4.4.2 हिंदी की प्रमुख बोलियां
4.5 देवनागरी लिपि तथा उसकी विशेषताएं
4.5.1 देवनागरी लिपि : एक परिचय
4.5.2 देवनागरी लिपि की विशेषताएं
4.5.3 देवनागरी लिपि की वैज्ञानिकता
4.5.4 देवनागरी लिपि में सुधार की संभावनाएं
4.6 सारांश
4.7 मुख्य शब्दावली
4.8 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
4.9 अभ्यास हेतु प्रश्न
4.10 आप ये भी पढ़ सकते हैं

इकाई 5 भाषा विज्ञान

5.0 परिचय
5.1 इकाई के उद्देश्य 225-272
5.2 भाषा विज्ञान : परिभाषा, क्षेत्र एवं अन्य विषयों से संबंध
5.2.1 भाषा विज्ञान की परिभाषाएं एवं क्षेत्र
5.2.2 भाषा विज्ञान का अन्य विषयों से संबंध
5.3 भाषा विज्ञान की शाखाओं का परिचय
5.3.1 वर्णनात्मक
5.3.2 ऐतिहासिक
5.3.3 तुलनात्मक
5.4 ध्वनि विज्ञान : स्वनों की अवधारणा
5.4.1 स्वर स्वनों का वर्गीकरण
5.4.2 व्यंजन स्वनों का वर्गीकरण
5.4.3 स्वन गुण एवं नियम
5.5 स्वन परिवर्तन की दिशाएं और कारण
5.5.1 स्वन परिवर्तन की दिशाएं
5.5.2 स्वन परिवर्तन के कारण
5.6 सारांश
5.7 मुख्य शब्दावली
5.8 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
5.9 अभ्यास हेतु प्रश्न
5.10 आप ये भी पढ़ सकते हैं

परिचय

टिप्पणी

प्रस्तुत पुस्तक 'भारतीय काव्यशास्त्र एवं भाषा विज्ञान' विश्वविद्यालय द्वारा निर्धारित बी.ए. हिन्दी (तृतीय वर्ष) के नवीनतम पाठ्यक्रम के अनुसार लिखी गई है। काव्यशास्त्र की एक सुदीर्घ परंपरा भारतीय विद्वानों एवं पाश्चात्य विद्वानों की विद्यमान है। 'काव्यं यशसेऽर्थ कृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये' कह कर 'काव्यशास्त्रम्' के प्रणेता आचार्य मम्मट ने शिवेतर (अमंगल) की क्षति के साथ-साथ जहां धनार्जन (अर्थ कृते) को भी काव्य का उद्देश्य माना है, वहीं 'साहित्य शास्त्री' न होते हुए भी गोस्वामी तुलसीदास ने धनार्जन में भी परहित को महत्व देते हुए काव्य का उद्देश्य 'सर्वजनहिताय' ही माना है-

कीरति भनिति भूति भली सोई।
सुरसरि सम सब कहँ हित होई।। (रामचरितमानस 1/14)

पाश्चात्य विद्वानों में 'लोंजाइनस' की उदात्त-अवधारणा के साथ-साथ प्लेटो, अरस्तू, वड्र्सवर्थ आदि ने काव्य संबंधी अवधारणाएं दी हैं।

विद्यार्थी काव्यशास्त्र को बोझ समझकर या केवल डिग्री प्राप्त करने के लिए पढ़ेंगे तो उन्हें यह कठिन लगेगा। वस्तुतः काव्यशास्त्र रस लेकर, डूबकर पढ़ने की चीज है। साहित्य का मर्म जानने के लिए जिज्ञासु बनकर, इससे आत्मीयता स्थापित करने पर न केवल भारतीय काव्यशास्त्र अच्छा और अपना लगेगा बल्कि जीवन-जगत, अध्ययन और अध्यापन के प्रति आपका दृष्टिकोण भी परिष्कृत एवं सकारात्मक हो जाएगा। बार-बार पढ़ने से शब्द स्वयं अपना अर्थ बता देता है। शब्द और अर्थ का संबंध पार्वती-परमेश्वर की तरह संयुक्त है। पार्वती की आराधना से शिव अनुकूल हो जाते हैं तथा शब्द की साधना उसे चैतन्य या सार्थक बना देती है।

प्रस्तुत पुस्तक में भारतीय काव्यशास्त्र एवं भाषा विज्ञान के विविध पक्षों का सांगोपांग विवेचन किया गया है। प्रत्येक इकाई के आरंभ में विषय-विश्लेषण से पूर्व उसके निहित उद्देश्य स्पष्ट कर दिए गए हैं। इकाई के बीच-बीच में 'अपनी प्रगति जांचिए' स्तंभ के माध्यम से विद्यार्थियों की योग्यता को परखने के लिए प्रश्न भी दिए गए हैं।

संपूर्ण अध्ययन सामग्री को पांच इकाइयों में सुबोध भाषा में प्रस्तुत किया गया है। इन इकाइयों का विवरण इस प्रकार है–

पहली इकाई में काव्यशास्त्र के उद्भव और विकास पर प्रकाश डालते हुए काव्य लक्षण, काव्य-हेतु, काव्य प्रयोजन एवं काव्य के गुण-दोष विवेचित किए गए हैं।

दूसरी इकाई रस से हमारा साक्षात्कार कराती है। इसमें सभी रसों का सामान्य परिचय देते हुए रस निष्पत्ति एवं रस के अवयवों का भी विश्लेषण किया गया है।

तीसरी इकाई छन्द एवं अलंकार पर आधारित है। इसमें छन्द की अवधारणा, छन्द के अवयव, मात्रा की स्थिति एवं काव्य में छन्द का स्थान स्पष्ट करते हुए दोहा, सोरठा, चौपाई, गीतिका, रोला, बरवै, कुण्डलियां तथा सवैया छन्दों के लक्षण सोदाहरण दिए गए हैं। इसके साथ ही अलंकार की अवधारणा एवं अलंकारों का काव्य में स्थान स्पष्ट करते हुए पाठ्यक्रम में निर्धारित कतिपय अलंकारों के लक्षण उदाहरण सहित समझाए गए हैं।

टिप्पणी

चौथी इकाई का विषय भाषा, हिंदी भाषा तथा देवनागरी लिपि है। भाषा की परिभाषा, विशेषताएं, भाषा-बोली में अंतर एवं हिंदी की बोलियों का सामान्य परिचय रेखांकित करते हुए इस इकाई में देवनागरी लिपि विषयक अहम तथ्यों एवं इसकी विशिष्टताओं पर प्रकाश डाला गया है।

पांचवीं इकाई भाषा विज्ञान पर आधारित है। इसमें भाषा विज्ञान को परिभाषित करते हुए इसके क्षेत्र एवं अन्यान्य विषयों से संबंध को स्पष्ट किया गया है और साथ ही भाषा विज्ञान की शाखाओं का भी परिचय दिया गया है। ध्वनि विज्ञान एवं स्वन परिवर्तन संदर्भित कतिपय तथ्यों को भी इस इकाई में रेखांकित किया गया है।

हमें आशा है कि यह स्तरीय एवं शोधपरक साहित्यिक अध्ययन विद्यार्थीवृंद के पाठ्यक्रम हेतु न केवल उपयोगी सिद्ध होगा अपितु भावी जीवन में काव्यशास्त्र से उनका सरस संपर्क स्थापित करने में भी सहायक बनेगा।

इकाई 1 काव्यशास्त्र : काव्य लक्षण, काव्य हेतु, काव्य प्रयोजन एवं काव्य के गुण-दोष

टिप्पणी

इकाई की रूपरेखा

1.0 परिचय
1.1 इकाई के उद्देश्य
1.2 काव्यशास्त्र उद्भव एवं विकास
1.3 काव्य लक्षण
1.4 काव्य हेतु
1.5 काव्य प्रयोजन
1.6 काव्य के गुण एवं दोष
1.6.1 काव्य-गुण
1.6.2 काव्य-दोष
1.7 सारांश
1.8 मुख्य शब्दावली
1.9 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
1.10 अभ्यास हेतु प्रश्न
1.11 आप ये भी पढ़ सकते हैं

1.0 परिचय

संस्कृत काव्यशास्त्र ही मूलत: भारतीय काव्यशास्त्र है क्योंकि संस्कृत काव्यशास्त्र के पश्चात रीतिकालीन काव्यशास्त्र हो या हिंदी काव्यशास्त्र, उनमें संस्कृत काव्यशास्त्रीय सिद्धांतों की परंपरा ही निरंतर प्रवाहित होती रही है। रीतिकालीन या हिंदी काव्यशास्त्रियों ने किसी नए सिद्धांत की स्थापना नहीं की। अत: भारतीय काव्यशास्त्र कहने का तात्पर्य संस्कृत काव्यशास्त्र ही है।

भारतीय काव्यशास्त्र काव्य का मेरुदंड है। काव्य के दृश्य और श्रव्य दो भेद हैं। इनमें श्रव्य को भी दो भागों में बांटा गया है–गद्य और पद्य। चूंकि पद्य काव्य ही काव्य के लक्षणों को विशेष रूप से धारण किए रहता है अत: काव्यशास्त्रियों ने इसे ही विवेचन का विषय चुना और माना। श्रेष्ठ काव्य की रचना के लिए काव्यशास्त्र का अध्ययन आवश्यक है। काव्य रचना के लिए परिपक्व और स्वस्थ भाषा शैली, अभिव्यक्ति का कौशल और सौंदर्य, शब्दों का चयन और इन सबका सुंदर संतुलन, औचित्य विचार आदि का विवेक और सामर्थ्य ये सब काव्यशास्त्र के अध्ययन से ही प्राप्त होते हैं।

काव्य के सौंदर्य और प्रभाव को परखने के लिए काव्यशास्त्र का अध्ययन किया जाता है। काव्यशास्त्र को कई नाम दिए गए। विजयेंद्र स्नातक 'हिंदी काव्यशास्त्र की परंपरा' की भूमिका में कहते हैं–"यदि संपूर्ण वांङ्मय का इस संदर्भ में अनुशीलन किया जाए तो काव्यशास्त्र के लिए मुख्यत: पांच शब्दों का प्रयोग होता है। ये पांच शब्द हैं–काव्यशास्त्र, काव्यालंकार, अलंकारशास्त्र, साहित्यशास्त्र और क्रियाकलाप। इन पांचों में अलंकार शब्द का प्रयोग प्राचीनतम है।" इन पांचों नामों में से काव्यशास्त्र नाम को ही सटीक मानते हुए

डॉ. भगीरथ मिश्र 'हिंदी काव्यशास्त्र का इतिहास' में कहते हैं–"अलंकार शास्त्र से अलंकार के विशेष विवेचन का ही अभिप्राय निकलता है। काव्य के स्वरूप और उसकी समस्याओं पर विचार करने वाले विषय को काव्यशास्त्र ही कहना विशेष उपयुक्त है क्योंकि इसके अंतर्गत अलंकारों के अतिरिक्त अन्य विषय भी समाविष्ट रहते हैं। आजकल साहित्य और काव्य के अर्थों में व्यापकता की दृष्टि से कुछ अंतर है। साहित्य शब्द को बहुधा हम शास्त्रीय, वैज्ञानिक एवं रमणीय सभी प्रकार की रचनाओं के लिए प्रयुक्त करते हैं। अत: साहित्य शास्त्र से काव्यशास्त्र शब्द हमारे उद्देश्य की पूर्ति अधिक स्पष्टता के साथ करता है।"

काव्यशास्त्र के पांच नामों में से साहित्य शास्त्र और अलंकार शास्त्र सर्वाधिक प्रचलित रहे। संस्कृत की काव्यशास्त्र परंपरा के आचार्यों जैसे– भामह, उद्भट, रुद्रट, वामन आदि ने अपने ग्रंथों के नामकरण में अलंकार शब्द को प्रमुखता दी। किसी ने 'काव्यालंकार', किसी ने 'सौंदर्यालंकार', किसी ने 'अलंकार सर्वस्व' नाम से अपने ग्रंथ का नामकरण किया। इसी तरह 'साहित्य-मीमांसा', 'साहित्य दर्पण', 'साहित्य-विद्या' आदि नामकरण भी चर्चित हुए। पंडित विश्वनाथ ने अपने सुप्रसिद्ध और महत्वपूर्ण ग्रंथ का नाम 'साहित्य दर्पण' रखकर साहित्य शब्द को प्रतिष्ठा दिलाई किंतु परवर्ती काल में आचार्य मम्मट द्वारा स्थापित 'काव्यशास्त्र' शब्द ही प्रतिष्ठित और प्रसिद्ध हुआ।

इस इकाई में हम काव्यशास्त्र के उद्भव-विकास पर दृष्टिपात करते हुए काव्य लक्षण, काव्य प्रयोजन एवं काव्य के गुण-दोषों की विवेचना करेंगे।

1.1 इकाई के उद्देश्य

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप-

- काव्य के उद्भव एवं विकास से परिचित हो पाएंगे;
- काव्य लक्षण की विवेचना कर पाएंगे;
- काव्य के हेतु को समझ पाएंगे;
- काव्य प्रयोज़न का विश्लेषण कर पाएंगे;
- काव्य के गुणों से अवगत हो पाएंगे;
- काव्य के प्रमुख दोषों का अवलोकन कर पाएंगे।

1.2 काव्यशास्त्र उद्भव एवं विकास

काव्यशास्त्र काव्य के स्वरूप और उसकी समस्याओं पर विचार करता है। काव्य रचना के लिए जिस अनिवार्य अनुशासन की आवश्यकता होती है, भारतीय काव्यशास्त्र उसका निर्धारण करता है। राममूर्ति त्रिपाठी कहते हैं, "काव्य के शास्त्र से अभिप्राय उसके शासन से है–नियम विधान से है। शास्त्र इसलिए शास्त्र माना जाता है कि वह शासन करता है, कवियों को निरंकुश होने से रोकता है। काव्य का अनुशासन ही काव्य का शास्त्र है।" वाग्भट्ट 'काव्यानुशासन' की चर्चा करते हैं, दशरूपककार धनंजय भी अनुशासन का ही समर्थन करते हैं जबकि महाभाष्यकार पतंजलि वैयाकरण होने के नाते 'शब्दशासन' की बात करते हैं। अनुशासनहीनता काव्य में अनौचित्य को जन्म देती है तथा अनौचित्य से बड़ा 'रसभंग' का दूसरा कारण नहीं होता। औचित्य निबंधन ही रस के परम समीप ले जाता है। आनंदवर्धन कहते हैं–

अनौचित्यादृते नान्यद्रसभंगस्य कारणम्।
औचित्योपनिबंधस्तु रसस्योपनिषत् परा॥

क्षेमेंद्र कहते हैं–'औचित्यं रससिद्धस्य स्थिरं काव्यस्य जीवितम्।'

औचित्य रसयुक्त काव्य को स्थिर जीवन शक्ति प्रदान करता है। औचित्य के बिना काव्य में रस निष्पत्ति संभव नहीं है। औचित्य का आकलन करना काव्य को अनुशासित करने की प्रक्रिया है। विजयेंद्र स्नातक कहते हैं–'काव्य के साथ शास्त्र शब्द जुड़ने से सामान्यत: शास्त्र शब्द का 'शासनात् शास्त्रम्' अर्थ होता है अर्थात जो काव्य का शासन करे, वह काव्यशास्त्र है, किंतु काव्य शासन नहीं करता। विधि-निषेध की सीमाओं में काव्य को बांधा नहीं जा सकता। अत: शास्त्र शब्द का दूसरा अर्थ–'शंसनात् शास्त्रम्' अर्थात विषय प्रतिपादन करने वाला, यह अर्थ इस संदर्भ में समीचीन प्रतीत होता है।' काव्यशास्त्र के समुचित ज्ञान के बिना काव्य का गंभीर अनुशीलन असंभव है।

काव्यशास्त्र के अध्येतव्य विषय

आचार्य राजशेखर ने 'काव्य-मीमांसा' में लिखा है–**इह हि वाङ्मयमुभयथा शास्त्रं काव्यं च। शास्त्र पूर्वकत्वात् काव्यानां पूर्वं शास्त्रेष्वभिनिविशेष: नह्यप्रवर्तितप्रदीपास्ते तत्वार्थमसामर्थ्यध्यक्षयन्ति।** अर्थात शास्त्र और काव्य इन भेदों से वाङ्मय दो प्रकार का है। काव्य ज्ञान के लिए शास्त्र आवश्यक है। जैसे बिना दीपक के पदार्थों का प्रत्यक्ष ज्ञान नहीं किया जा सकता, उसी प्रकार शास्त्र ज्ञान के बिना काव्य ज्ञान असंभव है। अत: काव्य से पहले शास्त्र का अभ्यास करना आवश्यक है।' काव्यशास्त्र में काव्य के स्वरूप और समस्याओं के साथ-साथ अलंकारों तथा काव्य से संबंधित अन्य विषयों का भी अध्ययन किया जाता है।

काव्य आत्मा की कला है। भारतीय काव्यशास्त्रियों एवं संस्कृत के आचार्यों की यह जिज्ञासा थी, उत्कंठा थी कि काव्य में ऐसा कौन सा प्रभावी तत्व है, सार तत्व है जिसके कारण लोग काव्य की ओर आकर्षित होते हैं, जिसके कारण सहृदय झूम उठते हैं, जिसका प्रभाव हृदय पर अंकित हो जाता है? इस जिज्ञासा, उत्कंठा को शांत करने के लिए काव्य की आत्मा खोजने और उसकी उत्कृष्टता का रहस्य जानने की प्रक्रिया में काव्यशास्त्र के विभिन्न सिद्धांतों और संप्रदायों का जन्म और विकास हुआ। जिस प्रकार दर्शनशास्त्री आत्म-तत्व को जानने की प्रक्रिया में स्थूल से सूक्ष्म और सूक्ष्मता तक पहुंचते हैं उसी प्रकार काव्यशास्त्र के अध्येता, आचार्यगण काव्य के बाह्य शारीरिक धर्म यानी अलंकार और भीतरी आत्मिक धर्म यानी रस के बीच यात्रा, तर्क-वितर्क, विवेचन करते रहे और इस तरह पांच संप्रदाय विकसित और प्रतिष्ठित हुए। 'रस' से बात आरंभ हुई। भरतमुनि ने 'नाट्यशास्त्र' में कहा–'विभावानुभावव्यभिचारी-सयोंगाद्रसनिष्पत्ति:।' रस ही काव्य की आत्मा है, ऐसा मानने वाले आचार्यों के साथ 'अलंकार' को काव्य की आत्मा मानने वाले आचार्यों की संख्या भी बहुत

टिप्पणी

अधिक थी। दंडी ने 'काव्यादर्श' में कहा– 'काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते।' रीति को काव्य की आत्मा मानने वाले, रीति-सिद्धांत को प्रतिष्ठित करने वाले आचार्य वामन ने कहा–'रीतिरात्मा काव्यस्य'। आचार्य कुंतक ने कहा–'वक्रोक्तिः काव्यजीवितम्' अर्थात वक्रोक्ति ही काव्य का जीवन है। आचार्य आनंदवर्धन ने 'ध्वनि' को काव्य की आत्मा घोषित करते हुए कहा–'काव्यस्यात्मा ध्वनिरितिबुधैः यः समाम्नात् पूर्वम्।' इन पांच प्रतिष्ठित संप्रदायों के बाद दो सिद्धांत और विकसित हुए– 'औचित्य' और 'चमत्कार'। क्षेमेंद्र ने 'औचित्य विचार' चर्चा में कहा– "औचित्यं रससिद्धस्य स्थिरं काव्यस्य जीवितम्।" और विश्वेश्वर कविचंद्र ने 'चमत्कार चंद्रिका' में कहा–

"चमत्कारस्तु विदुषामानन्दपरिवाहकृत्।
गुणं रीतिं रसं वृत्तिं पाकशय्यामलङ्कृतिम्॥"

इस तरह सात सिद्धांतों का विकास हुआ। इनमें से छह सिद्धांतों (रस, अलंकार, रीति, वक्रोक्ति, ध्वनि और औचित्य) ने संप्रदाय का रूप धारण कर लिया किंतु सातवां 'चमत्कार' केवल सिद्धांत रूप में ही प्रचलित है।

काव्यशास्त्र की सुदीर्घ परंपरा

काव्यशास्त्र का उद्भव संस्कृति साहित्य के उद्भव के साथ हुआ। संस्कृत काव्यशास्त्र की सैद्धांतिक धारणाएं गहन, गंभीर और व्यापक हैं। काव्यशास्त्र के किसी भी पहलू, किसी भी स्तर, किसी भी तत्व या कोण का अध्ययन करना हो, संस्कृत काव्य शास्त्र हर दृष्टि से महत्वपूर्ण, उपयोगी, सक्षम और समर्थ है। विभिन्न आचार्यों ने अपने मतों को स्थापित किया और उनके परवर्ती आचार्यों ने उनके मतों का बड़ी शालीनता से खंडन करते हुए अपने एक नवीन मत को स्थापित किया।

संस्कृत काव्यशास्त्र के प्रथम आचार्य भरतमुनि और उनके ग्रंथ 'नाट्यशास्त्र' को काव्यशास्त्र की परंपराओं में प्रथम ग्रंथ स्वीकार किया गया है जो रसवाद की प्रतिष्ठा करता है। भरत के नाट्यशास्त्र में पूर्ववर्ती कवियों और रचनाकारों का उल्लेख है अतः यह माना जाता है कि काव्यशास्त्र पर चर्चा, तर्क-वितर्क ईसवी सन् से कई शताब्दियों पूर्व आरंभ हो गए थे, लेकिन रसवादी आचार्य नंदिकेश्वर के ग्रंथ 'अभिनवदर्पण' के अलावा और कोई ग्रंथ उपलब्ध नहीं है।

भरत के 'नाट्यशास्त्र' और राजशेखर के 'काव्य-मीमांसा' में 'अभिनवदर्पण' के रचयिता नंदिकेश्वर का उल्लेख है। इसके अतिरिक्त भरत, राजशेखर, शारदातनय, अभिनवगुप्त द्वारा लगभग 27 रचनाकारों का उल्लेख है। परवर्ती काल में 'अग्नि पुराण', 'विष्णुधर्मोत्तर' उपपुराण में भी रस, नृत्य और नाटकों का उल्लेख मिलता है।

पी.वी. काणे ने 'संस्कृत काव्यशास्त्र का इतिहास' में इस पर विस्तार से लिखा है। रस परंपरा का आरंभ ऋग्वेद तथा अथर्ववेद के अभिचार मंत्रों, वाल्मीकि रामायण, महाभारत आदि से भी माने जाने का उल्लेख कुछ आचार्यों ने किया है किंतु काव्यशास्त्र की दृष्टि से प्रामाणिक ग्रंथ भरतमुनि का 'नाट्यशास्त्र' ही है। अतः रसवादी आचार्य भरतमुनि के साथ ही काव्यशास्त्रीय सिद्धांतों की परंपरा प्रतिष्ठित हुई। भरत के पश्चात अनेक आचार्यों ने अपने-अपने महत्वपूर्ण ग्रंथ लिखे और अपने-अपने मतों को स्थापित किया; जैसे– भामह का

टिप्पणी

'काव्यालंकार', आनंदवर्धन का 'ध्वन्यालोक', दंडी का 'काव्यादर्श', वामन का 'अलंकार सूत्र', रुद्रट का 'काव्यालंकार', राजशेखर की 'काव्य मीमांसा' कुंतक का 'वक्रोक्ति जीवितम्', धनंजय का 'दशरूपक', भोज का 'सरस्वतीकंठाभरण' और 'शृंगारप्रकाश', मम्मट का 'काव्यप्रकाश', पंडित विश्वनाथ का 'साहित्यदर्पण', पंडितराज जगन्नाथ का 'रसगंगाधर', जगदेव का 'चंद्रलोक' आदि। कुछ आचार्यों ने किसी एक सिद्धांत जैसे रस या अलंकार, रीति या वक्रोक्ति को लेकर रचना की तो अधिकांश ने अपने ग्रंथ में सभी सिद्धांतों की चर्चा करते हुए काव्यशास्त्र के किसी एक विषय पर विस्तार से प्रकाश डाला।

काव्य का स्वरूप, महत्व, गुण-दोष, उत्कृष्टता, शब्द-शक्ति आदि पर विचार प्रकट करते हुए प्रथम पांच सिद्धांतों रस, अलंकार, रीति, वक्रोक्ति और ध्वनि को मानने वाले लगभग सभी रचनाकारों ने औचित्य का समर्थन किया है। औचित्य का छठे मत के रूप में उल्लेख करते हुए आचार्य राममूर्ति त्रिपाठी 'औचित्य विमर्श' में कहते हैं–"पांचों मतों के साथ मिलकर यह सिद्धांत काव्य-सिद्धांत की संख्या को छह तक पहुंचा देता है। कहीं-कहीं चमत्कारवाद का भी उल्लेख मिलता है। अतः यदि इसे भी जोड़ दिया जाए तो सब मिलकर सात हो जाते हैं।"

पंडित विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने अपने ढंग से महामहोपाध्याय कुप्पूस्वामी द्वारा प्रस्तुत वृत्त की मनोरम व्याख्या करते हुए काव्य मतों की संख्या आठ तक (वाङ्मय विमर्श) पहुंचा दी है–चारुत्व प्रवाह में चार-वक्रोक्ति, रीति, गुण एवं अलंकार तथा इन सबको उदरस्थ कर जाने वाले अनुभूति प्रवाह में चार-औचित्य, रस, ध्वनि एवं अनुमान। इन आठों के साथ चमत्कारवाद को मिलाया जाए तो संख्या नव तक पहुंच जाएगी। यही नहीं 'अनुभूति सिद्धांत' की तरह ध्वनिविरोधी बारह पक्षों की चर्चा जयरथ ने अपनी विमर्शिनी नामक 'अलंकार सर्वस्व' की टीका में की है। इनमें से बहुत तो उपर्युक्त मतों एवं सिद्धांतों में ही अंतर्भुक्त हैं– तात्पर्यवाद की तरह कतिपय सिद्धांत और बढ़ जाएंगे।

काव्य के विविध स्वरूप

काव्यशास्त्र के विकास के साथ, काव्य विविध रूपों में सृजित हुआ और हो रहा है। इसे इस प्रकार समझा जा सकता है–

- **शैली की दृष्टि से काव्य के भेद**–शैली की दृष्टि से काव्य के तीन भेद होते हैं– (1) गद्य (2) पद्य (3) चंपू।

1. **गद्य**– शब्दाचार या व्याकरण के आधार पर की गई रचना को गद्य कहते हैं। इसके अंतर्गत अभिनय नाटक, उपन्यास, कहानी एवं आलोचनाएं इत्यादि आते हैं। गद्य की काव्यमय प्रस्तुति गद्यकाव्य कहलाती है। पद्य की अपेक्षा गद्यकाव्य में सफलता प्राप्त करना अधिक कठिन होता है। इसीलिए कहा भी है– 'गद्यं कवीनां निकषं वदन्ति'–अर्थात गद्य काव्य कवियों की निकषं (कसौटी) है।
2. **पद्य**– पिंगलशास्त्र के नियमों से बद्ध रचना को पद्य कहते हैं। आधुनिक कविगण पिंगल के नियमों की उपेक्षा करके एक प्रकार के लयात्मक छन्दों (स्वच्छन्द छन्दों) की रचनाएं करने लगे हैं जिनमें लय का प्रधान्य होता है। हिंदी साहित्य में ऐसी रचनाएं भी पद्य के अंतर्गत समझी जाती हैं। पद्य के अंतर्गत सूक्तियां और कविताएं भी आती हैं, जिनके लक्षण और उदाहरण क्रमशः नीचे दिए गए हैं–

टिप्पणी

(क) **सूक्ति**– वह चमत्कार उत्पन्न करने वाली युक्ति, जिसमें वर्ण विन्यास की विशेषता से कथन को विशिष्ट ढंग से कहा जाता है, उसे 'सूक्ति' कहते हैं। यथा–

'रात्रिराज! सुकुमारशरीर! कः सहेत तव नाम मयूखान्।
स्पर्शमाप्य सहसैव यदीयम् चन्द्रकांतदृषदोपि गलंति॥ *–मंखक*

(ख) **कविता**– जिस उक्ति में ध्वनि या गुणीभूति व्यंग्य की प्रधानता होती है, उसे 'कविता' कहते हैं।

'आयासः परहिंसा वैतंसिक, सारमेय! तव सारः।
त्वामपसार्य विभाज्यः कुरंग एषोऽधुनैवान्यैः॥ *–गोवर्धनाचार्य*

इसके दो भेद हैं–(1) समास और (2) व्यास।

1. **समास**–जहां किसी विस्तृत बात का वर्णन घटाकर अत्यंत थोड़े में किया जाता है, वहां समास कविता होती है।
2. **व्यास**–जहां किसी थोड़ी सी बात का वर्णन अत्यंत बढ़ा–चढ़ा कर किया जाता है वहां व्यास कविता होती है।

3. **चंपू/मिश्रकाव्य**–'गद्यपद्यमयं काव्यं चम्पूरित्यभिधीयते।'

अर्थात ऐसी रचनाएं जो पद्य और गद्य दोनों में लिखी जाती हैं, उन्हें चंपू या मिश्रकाव्य कहते हैं।

• **स्वरूप की दृष्टि से भेद**- स्वरूप की दृष्टि से काव्य के दो भेद हैं–(क) दृश्य और (ख) श्रव्य।

(क) दृश्य काव्य

जिस काव्य की रसानुभूति केवल श्रवण या पठन मात्र से नहीं, परंतु अभिनयादि के देखने से होती है, उसे दृश्य काव्य कहते हैं। श्रव्य काव्य का रसास्वादन केवल पठित वर्ग ही कर सकता है, परंतु दृश्य-काव्य का रसास्वादन पठित और अपठित दोनों वर्ग कर सकते हैं। इसलिए इसे भरतमुनि ने पांचवां वेद कहा है–

"न वेदव्यवहारोऽयं संश्राव्यः शूद्रजातिषु।
तस्मात्सृजापरं वेदं पंचमं सर्ववर्णिकम्॥ (नाट्यशास्त्र–प्रथमोध्याय)

दृश्य काव्य के अंतर्गत रूपक और उपरूपक आते हैं, जिनमें से रूपक के 10 और उपरूपक के 18 भेद होते हैं।

रूपक के 10 भेद

1. **नाटक**–यह शब्द 'नट्' धातु से बना है, जिसका अर्थ होता है 'अभिनय करना'। अधिकांश व्यक्ति 'नाटक' को 'रूपक' का पर्यायवाची शब्द समझते हैं, परंतु वास्तव में यह रूपक के 10 भेदों में से एक भेद है। 'रूपक' के 2 अर्थ हैं–'रूप धारण करना' और 'अभिनय करने योग्य वस्तु'। यदि हम रूपक का अर्थ 'रूप धारण करना' लें तब भी वही भाव आता है। जब नायक और नायिका रंगभूमि पर विविध रूपों को धारण कर दर्शकों के मन को मोहते हैं, उसे रूपक कहते हैं।

टिप्पणी

2. **प्रकरण**–इसकी कथा लौकिक या कवि कल्पित होती है। इसका नायक द्विजाति (ब्राह्मण, क्षत्रिय और वैश्य) होता है। नायिका कोई श्रेष्ठकुल कन्या या वेश्या होती है। इसमें शृंगार रस प्रधान होता है। इसका एक भेद मद्यप (जुआरी और शराबी) विट चेटादि की चेष्टाओं से परिपूर्ण होता है। अन्य सब बातें नाटक के समान होती हैं।

3. **भाण**–इसकी कथा काल्पनिक होती है। इसमें एक ही अंक और एक ही पात्र होता है, वह भी कोई विट होता है। वह रंगमंच पर अपनी या औरों की अनुभूत बातों को कथोपकथन के रूप में स्वयं ही प्रश्न करता और उसका उत्तर देता हुआ दृष्टिगोचर होता है। इसमें केवल धूर्तों का ही चरित्र चित्रण किया जाता है।

4. **प्रहसन**–इसमें हास्य रस की प्रधानता होती है। इसका नायक कोई तपस्वी (झूठा) नपुंसक, कंचुकी या पुरोहित होता है। अन्य सब बातें 'भाण' के समान होती हैं।

5. **डिम**–इसकी कथा इतिहास प्रसिद्ध होती है। इसमें गंधर्व, यक्ष, सुर, असुर, भूत, प्रेत आदि अत्यंत उद्धत 16 नायक होते हैं। इसमें इंद्रजाल, संग्राम, क्रोध और भूत प्रेतादिकों की चेष्टाओं का वर्णन ज्यादा से ज्यादा 4 अंकों में किया जाता है। रौद्र रस प्रधान और अन्य रस उसके सहायक होते हैं।

6. **व्यायोग**–इसकी कथा लोक या पुराण प्रसिद्ध होती है। इसका नायक धीरोद्धत अथवा धीरोदात्त होता है। इसमें एक ही अंक होता है जिसमें वीर रस प्रधान होता है। इसमें स्त्री पात्रों का अभाव व पुरुष पात्रों की बहुलता होती है।

7. **समवकार**–इसकी कथा पुराण प्रसिद्ध होती है, जिसमें सुरासुरान्वित घटनाओं का वर्णन तीन अंकों में किया जाता है। इसमें बारह सुर, असुर आदि नायक होते हैं तथा वीर रस प्रधान रहता है। अन्य सब रस उसके सहायक होते हैं।

8. **वीथी**–इसमें शृंगार रस की प्रधानता रहती है। शेष सब बातें 'भाण' के ही समान होती हैं।

9. **ईहामृग**– इसकी कथावस्तु कुछ काल्पनिक और कुछ इतिहास प्रसिद्ध होती है। इसका नायक धीरोद्धत, मनुष्य या दिव्य (देवता) होता है। इसमें एक ही अंक होता है।

10. **अंक**–इसकी कथा लोक प्रसिद्ध होती है और नायक कोई साधारण व्यक्ति होता है। इसमें भी एक ही अंक होता है जिसमें स्त्रियों के करुण रुदन की अधिकता होने से करुण रस प्रधान होता है।

उपरूपक के 18 भेद

1. **नाटिका**–इसकी कथा लोक प्रसिद्ध होती है, नायक धीरललित कोई राजा, और नायिका राजवंश की कोई संगीतज्ञा कन्या होती है। इसमें चार अंक होते हैं, जिसमें कि अधिकांश पात्र स्त्रियां होती हैं।

2. **त्रोटक**–इसमें पांच से लेकर आठ या नौ तक अंक होते हैं और प्रत्येक अंक में विदूषक (नकलची) का कार्य होता है। शृंगार रस प्रधान होता है।
3. **गोष्ठी**–इसमें एक अंक होता है, जिसमें चार-पांच स्त्री पात्र और आठ-दस पुरुष पात्रों का कार्य वर्णित होता है। संभोग शृंगार रस की प्रधानता होती है।
4. **सट्टक**–इसके अंकों को 'जनबिका' कहते हैं, जिसमें अद्‌भुत रस की प्रधानता होती है। अन्य सब बातें 'नाटिका' के सदृश होती हैं। विशेष–यह केवल प्राकृत भाषा में ही लिखा जाता है।
5. **नाट्यरासक**–इसमें एक ही अंक होता है, जिसमें शृंगार मिश्रित हास्य रस की प्रधानता रहती है। इसका उपनायक नर्म सचिव या पीठमर्द होता है और नायिका वासकसज्जा (विविध शृंगारों से अलंकृत होकर पतिदेवता की प्रतीक्षा करने वाली) होती है।
6. **प्रस्थानक**–इसमें दो अंक होते हैं, नायक दास, उपनायक बलहीन व्यक्ति और नायिका दासी होती है।
7. **उल्लाप्य**–इसमें तीन अंक होते हैं, कथा अलौकिक, नायक धीरोदात्त तथा शृंगार, हास्य और करुण रस की प्रधानता रहती है।
8. **काव्य**–इसमें एक अंक होता है, जिसमें संगीत और हास्य रस की प्रचुरता रहती है।
9. **रासक**–इसमें एक अंक होता है, पांच पात्र होते हैं, पर सूत्रधार नहीं होता। नायिका प्रसिद्ध और नायक मूर्ख होता है। इसमें उदात्त भाव उत्तरोत्तर प्रदर्शित किया जाता है।
10. **प्रेक्षण**–इसमें एक अंक होता है, नायक बलहीन होता है और सूत्रधार नहीं होता। नान्दी तथा प्ररोचना नेपथ्य (पर्दे के पीछे से) से पढ़ी जाती है।
11. **संलापक**–इसमें चार अंक होते हैं और नायक धूर्त होता है। इसमें संग्रामादि का विशद वर्णन रहता है।
12. **श्रीगदित**–इसमें एक अंक होता है। नायक धीरोदात्त और नायिका लोक प्रसिद्ध होती है।
13. **शिल्पक**–इसमें चार अंक होते हैं और नायक ब्राह्मण होता है। इसमें श्मशान, प्रेतादि का वर्णन रहता है, जिसमें शांत और हास्य रस को छोड़कर शेष सब रस हो सकते हैं।
14. **विलासिका**–इसमें एक ही अंक होता है। नायक कोई विदूषक, विट या गुणहीन व्यक्ति होता है। शृंगार या हास्य रस का प्राधान्य रहता है।
15. **दुर्मल्लिका**–इसमें चार अंक होते हैं। पहले अंक में विट की क्रीड़ा, दूसरे में विदूषक का विलास, तीसरे में पीठमर्द या नर्मसचिव का विलास और चौथे में नागरिकों की क्रीड़ा रहती है। इन चारों अंकों का प्रदर्शन क्रमशः 6, 10, 12 और 20 घड़ी (1 घड़ी–24 मिनट) का रहता है।

16. **प्रकरणिका**–इसका नायक व्यापारी होता है और नायिका इसकी सजातीया होती है। इसकी कथा लोक प्रसिद्ध अथवा काल्पनिक होती है। इसमें शृंगार रस प्रधान होता है और नायक धर्म, अर्थ और काम में परायण धीर होता है। इसमें पांच अंक होते हैं।
17. **हल्लीश**–इसमें एक अंक होता है। पांच या छह स्त्री पात्र होते हैं और एक उदात्त नायक होता है। इसमें संगीत की अधिकता रहती है।
18. **भाणिका**–इसमें भी एक ही अंक होता है। नायक मूर्ख, नायिका उद्‌दात्त होती है।

(ख) श्रव्य काव्य

जिस काव्य का आनंद श्रवण करने या पठन करने से प्राप्त होता है, उसे श्रव्य काव्य कहते हैं। इसके दो भेद हैं–(अ) प्रबंध काव्य और (ब) मुक्तक काव्य।

(अ) प्रबंध काव्य–जिस काव्य की रचना प्राचीन कथा वस्तु के आधार पर की जाती है उसे प्रबंध काव्य कहते हैं। इसका प्रत्येक छन्द एक दूसरे से शृंखलित अथवा जुड़ा हुआ होता है। जैसे–मैथिलीशरण गुप्त लिखित–जयद्रथ-वध। इसके दो भेद हैं–(1) महाकाव्य और (2) खंड काव्य।

(1) महाकाव्य- प्रबंध काव्य के दो भेद हैं–महाकाव्य और खंडकाव्य। महाकाव्य बड़ा काव्य होता है। इसमें जीवन के अनेक रूपों की अभिव्यक्ति होती है। घटनाओं का बहुविध विस्तार होता है। यह बड़े महत्व की रचना होती है, जैसे नाटक के तीन प्रमुख तत्व होते हैं वैसे ही महाकाव्य के माने गए हैं और वे हैं–1. वस्तु, 2. नेता, 3. रस।

आचार्यों ने महाकाव्य के अनेक लक्षण बताए हैं। इनमें सबसे विस्तारपूर्वक वर्णन आचार्य विश्वनाथ ने अपने साहित्य दर्पण नामक ग्रंथ में किया है। उनके अनुसार महाकाव्य सर्गबद्ध रचना होती है। उसमें देवता, श्रेष्ठ वंश का क्षत्रिय नायक होता है। कहीं एक वंश के कुलीन अनेक राजा भी नायक होते हैं। शृंगार, वीर, शांत में से एक रस मुख्य होता है, आदि। इनका विस्तृत विवरण इस प्रकार है–

महाकाव्य के विश्वनाथ सम्मत लक्षण इस प्रकार हैं–

1. महाकाव्य एक बड़ा काव्य होता है। वह सर्गबद्ध रचना होती है। उसमें 8 से अधिक सर्ग होते हैं।
2. इसके प्रत्येक सर्ग में एक ही छन्द का प्रयोग होता है। कहीं-कहीं सर्ग में अनेक छन्द भी होते हैं। सर्ग के अंत में छन्द भिन्न होता है और उसमें अगले सर्ग की कथा का संकेत होता है।
3. इसका एक नायक होता है। वह देवता या श्रेष्ठ वंश का क्षत्रिय होता है जिसमें प्रायः धीरोदात्त आदि गुण होते हैं। कहीं-कहीं एक वंश के तत्कुलीन अनेक राजा भी नायक होते हैं, जैसे–कालिदास के रघुवंश में हैं।
4. महाकाव्य में शृंगार, वीर और शांत रस में से एक रस अंगी होता है, शेष रस गौण होते हैं।

5. महाकाव्य में नाटक की सभी संधियां भी होती हैं, जैसे–मुख, प्रतिमुख, गर्भ, अविमर्श, निर्वहण।
6. इसकी कथा लोकप्रसिद्ध सज्जन संबंधी या ऐतिहासिक कथा होनी चाहिए।
7. महाकाव्य की फल प्राप्ति में धर्म, अर्थ, काम अथवा मोक्ष की प्राप्ति का वर्णन होना चाहिए।
8. महाकाव्य के आरंभ में मंगलाचरण होना चाहिए जो नमस्कारात्मक, आशीर्वादात्मक और वस्तु निर्देशात्मक हो सकता है।
9. इसमें सज्जनों की प्रशंसा और खलों की निंदा का भी वर्णन होना चाहिए, जैसे–तुलसीदास के रामचरितमानस में।
10. महाकाव्य में विस्तार होता है। उसमें विभिन्न वर्णन होते हैं। जैसे–संध्या, सूर्योदय व अस्त, चंद्रोदय, रात्रि, प्रदोष, अंधकार, वन, समुद्र, संग्राम, यात्रा, विवाह, संयोग, वियोग, मृगया, ऋतुएं आदि।
11. महाकाव्य का नामकरण कवि के नाम से या नायक के नाम से या चरित्र के नाम से किया जाता है।
12. सर्ग की वर्णनीय कथा के आधार पर सर्ग का नामकरण होता है।

महाकाव्यों की परंपरा संस्कृत साहित्य से देखने में आती है। वाल्मीकि रामायण और महाभारत भी संस्कृत के महाकाव्य माने जाते हैं। प्रायः कालिदास के रघुवंश और कुमारसंभव, भारवि का किरातार्जुनीय, माघ का शिशुपालवध श्रेष्ठ महाकाव्य माने गए हैं। हिंदी में चंदवरदाई का पृथ्वीराज रासो, जायसी का पद्मावत, तुलसी का रामचरितमानस, केशव की रामचंद्रिका, मैथिलीशरण गुप्त का साकेत, जयशंकर प्रसाद की कामायनी, हरिऔध का प्रिय-प्रवास श्रेष्ठ महाकाव्य हैं।

(2) खंड काव्य- प्रबंध काव्य के दो भेदों में से दूसरा खंड काव्य है। प्रबंध काव्य होने के कारण इसमें कथा चलती है। एक छन्द का दूसरे छन्द के साथ पूर्वापर संबंध होता है। इसमें भी कथा का सर्गों में विभाजन रहता है। इसके भी प्रायः वे ही प्रमुख तत्व होते हैं जो महाकाव्य के होते हैं। परंतु महाकाव्य से खंड काव्य अनेक मायनों में भिन्न होता है। साहित्य दर्पणकार ने उसका लक्षण बताते हुए कहा है कि काव्य के एक अंश का अनुसरण करने वाला खंड काव्य होता है। इसका तात्पर्य यह है कि खंड काव्य में किसी एक प्रधान घटना का वर्णन होता है। उसमें जीवन के किसी एक पक्ष को लेकर कथा चलती है। विद्वानों ने खंड काव्य के स्वरूप पर साहित्य दर्पणकार के संकेत से आगे बढ़कर विचार किया है। उनकी दृष्टि में खंड काव्य का स्वरूप एक लघु कथा के रूप में होता है और वह लघु कथा जीवन के विभिन्न पक्षों को न छूती हुई कथा नायक के चरित्र को विकसित करती है। संक्षेप में खंड काव्य में चार बातें मुख्य रूप से होनी चाहिए–

1. खंड काव्य एक लघु कथा काव्य होता है।
2. उसमें जीवन की विविधता नहीं रहती।
3. उसमें घटनाओं की बहुलता नहीं होती।
4. खंड काव्य चरित्र-प्रधान न होकर घटना-प्रधान काव्य होता है।

इस तरह महाकाव्य में जीवन के अनेक अंशों का समूचा चित्र होता है पर खंड काव्य में जीवन के एक ही अंश का चित्रण होता है। महाकाव्य में प्रधान पात्र या घटनाओं का विशिष्ट महत्व होता है परंतु गौण पात्र और सहायक घटनाएं भी अपना मूल्य रखती हैं। खंड काव्य में प्रधान पात्र या घटना का ही महत्व होता है। जैसे तुलसी के 'रामचरितमानस' में राम के जीवन की समग्रता है परंतु मैथिलीशरण गुप्त के 'पंचवटी' काव्य में शूर्पनखा के नाक काटने की एक घटना है। 'रामचरितमानस' महाकाव्य है और 'पंचवटी' खंड काव्य है। हिंदी में बहुत से खंड काव्य लिखे गए हैं। कुछ लोग तुलसीदास के 'जानकी मंगल', 'पार्वती मंगल' काव्यों को और नंददास के 'भंवरगीत' को भी खंड काव्य मानते हैं। वस्तुतः नरोत्तम दास का 'सुदामा चरित', मैथिलीशरण गुप्त के 'जयद्रथवध', 'नहुष' और रामनरेश त्रिपाठी के 'पथिक', 'मिलन' तथा 'स्वप्न' हिंदी के अच्छे खंड काव्य हैं।

(ब) मुक्तक काव्य– मुक्तक काव्य ऐसे पद्यों का समूह होता है जो पूर्वापर संबंध से मुक्त होते हैं। उसके छन्द तक एक-दूसरे से निरपेक्ष होते हैं। आचार्यों ने मुक्तक का स्वरूप बतलाते हुए कहा है कि छन्द में लिखे गए काव्य को पद्य कहते हैं। यदि वह मुक्त यानी दूसरे पद्य से निरपेक्ष हो तो उसे मुक्तक कहते हैं। इसी को दूसरे शब्दों में यों भी कहा गया है कि जो अन्य पद्यों के संबंध से मुक्त हो वह मुक्त कहलाता है–अन्यैः मुक्तम् इति मुक्तकम्। मुक्तक काव्यों के कुछ संग्रह ऐसे भी होते हैं जिनमें हल्का सा कथा सूत्र भी रहता है। सूरदास का 'सूरसागर' और तुलसीदास की 'गीतावली' ऐसी ही रचनाएं हैं, फिर भी उनमें छन्द अपने आप में स्वतः पूर्ण और मुक्त हैं। एक छन्द दूसरे छन्द की अपेक्षा नहीं रखता।

यहां पर यह ध्यान रखना आवश्यक है कि पूर्वापर संबंध से निरपेक्ष रहते हुए भी विभिन्न छन्दों का कोई संग्रह मुक्तक काव्य नहीं कहला सकता। उसमें काव्य का सार भूत तत्व यानी रस रहना चाहिए। इसलिए आचार्य अभिनव गुप्त ने कहा है कि पूर्वापर निरपेक्ष होते हुए भी जिसके द्वारा रस की अनुभूति कराई जाती हो वही मुक्तक कहलाएगा। पाश्चात्य विद्वानों ने मुक्तक काव्य को 'स्वानुभूति निरूपक' कहा है। इसमें कवि की सुख, दुख, हर्ष, विषाद आदि की अपनी अनुभूति की अभिव्यक्ति होती है। इसमें कवि दूसरों के जीवन और जगत की बात न कहकर अपने मन की बात कहता है। इसे ही 'विषयीप्रधान' भी कहते हैं इसमें अपने विषय यानी कवि के भावों को प्रधानता दी जाती है। संस्कृत में मुक्तक काव्यों की बड़ी समर्थ रचनाएं देखने में आती हैं। 'अमरूकशतक' मुक्तक काव्य की उच्च कोटि की रचना है।

मुक्तक काव्यों के दो प्रकार देखने में आते हैं–पाठ्य मुक्तक और गेय अथवा प्रगीत।

1. **पाठ्य मुक्तक**–मुक्तक काव्यों में से कुछ ऐसे होते हैं जिनमें कवि अपने ज्ञान और अनुभव के आधार पर नीति और उपदेशपरक उक्तियां कहता है। शृंगार विषयक, वीरता संबंधी और तरह-तरह की सूक्तियों के छन्द भी इसी प्रकार होते

टिप्पणी

हैं। मुख्य बात यह होती है कि एक ही छन्द में चमत्कृत कर देने वाली या रोचक बात होती है। आचार्यों ने माना है कि कुछ कवि ऐसे हुए हैं जिनके द्वारा रचे गए मुक्तकों में प्रबंध काव्य के समान ही रस की अभिव्यक्ति की गई है। इस तरह के मुक्तक काव्यों में भर्तृहरि के तीनों शतक– श्रृंगार शतक', 'नीति शतक', 'वैराग्य शतक' और अमरूक का 'अमरूकशतक' आता है। हिंदी में कबीर के दोहे, रहीम के दोहे, वृंद के दोहे, गिरिधर की कुंडलियां ऐसे ही मुक्तक हैं। इन्हें पाठ्य मुक्तक कहा जाता है। वैसे पाठ्य मुक्तक और गेय मुक्तक की कोई बहुत मजबूत विभाजक रेखा नहीं है। बहुत से पाठ्य मुक्तक भी गेय हो सकते हैं। मुख्य बात यह है कि पाठ्य में विषय प्रधानता अधिक रहती है यानी पाठ्य में कवि अपने मन की बात न कहकर विभिन्न विषयों पर चमत्कारपूर्ण विचित्र बात कहता है। गेय में विषयी- प्रधानता है यानी विषयी (कवि) अपनी अनुभूति की बात कहता है, निजी अनुभूति की बात कहता है।

2. **गेय मुक्तक**- गेय या गीति मुक्तक ऐसे मुक्तक होते हैं जिनमें गीति तत्व प्रमुख होता है। कवि की निजी अनुभूति की अभिव्यक्तियां होती हैं। सुख-दुख के आवेश के अंदर से स्वयं फूटते हुए उद्‌गार होते हैं। ये अभिव्यक्तियां मर्म को छूने वाली होती हैं और इनमें संगीतात्मकता की प्रधानता रहती है। चित्त को पिघला देने वाले भाव करुण और श्रृंगार के अधिक माने गए हैं, वात्सल्य के भाव भी ऐसे ही हैं। इन सब भावों से संबंधित उद्‌गार अच्छे गीति मुक्तक बन जाते हैं। संक्षिप्तता, भावात्मकता, संगीतात्मकता अनुभूति की तीव्रता, कोमलकांत पदावली – ये गीति मुक्तक की सामान्य विशषताएं हैं। संस्कृत में जयदेव का गीतिगोविंद, गीतिमुक्तक का अच्छा उदाहरण है। विद्यापति की पदावली, कबीर, सूर, मीरा के पद, महादेवी वर्मा के गीत इसी तरह के गेय मुक्तक हैं।

महाप्रबंध को हम निम्नांकित कोटियों में भी रख सकते हैं–

पुराण

इनमें पुराण, प्रागैतिहासिक घटनाओं का विभिन्न युगों और कल्पों के क्रम में किसी विशेष उद्देश्य के प्रतिपादन अथवा शिक्षा के प्रचार के लिए अनेक चमत्कारी घटनाओं से युक्त चित्रण करने वाला विशालकाय महाप्रबंध होता है। पुराण का विशेष विकास संस्कृत साहित्य में हुआ और हिंदी में भी उनके आधार पर स्वतंत्र रूप में अथवा अनुवाद के रूप में पुराणों की रचना हुई। पुराण काव्य की मुख्य विशेषताओं को हम निम्नलिखित रूप में देख सकते हैं–

1. इसमें ईश्वर के एक या अनेक अवतारों का तथा अवतारी पुरुषों, महात्माओं और संबद्ध ऋषि-मुनियों की कथाओं का इस प्रकार वर्णन होता है जिससे ईश्वरीय सत्ता के ऐश्वर्य का प्रतिपादन होता है।
2. इसके अंतर्गत सत्य अथवा ईश्वर-भक्ति की महिमा सिद्ध करने के लिए सज्जनों और सद्‌वृत्तियों की विजय तथा दुर्जनों तथा दुर्वृत्तियों की पराजय के द्वारा समाज में सद्‌गुणों की प्रतिष्ठा की जाती है।

टिप्पणी

3. पुराण की कथा में सृष्टि के प्रारंभ, विकास और प्रलय का वर्णन होता है और कथा का सूत्र युग-युगांतर व्यापी रहता है।
4. पुराण अनेक स्कंधों में विभाजित होते हैं, जिसके एक-एक स्कंध में अनेक अध्याय होते हैं।
5. पुराण में प्रायः किसी शंका या प्रश्न को उठाकर शंका-निवारण या प्रश्न के उत्तर स्वरूप विभिन्न आख्यानों का विकास होता है, जिनके द्वारा किसी सिद्धांत का प्रतिपादन और दैवीय ऐश्वर्य की महत्ता सिद्ध की जाती है।
6. इसमें विभिन्न कल्पों, मन्वंतरों और युगों में उत्पन्न हुए राजाओं और उनके देशों का विस्तार से वर्णन रहता है।
7. पुराण में प्रायः प्रत्येक अध्याय के अंत में पुराण के माहात्म्य का अनुकथन रहता है।
8. पुराण के बीच में वर्णन के साथ-साथ वार्तालाप भी रहता है और इस प्रकार भावुकता और विस्तार के साथ विभिन्न शंकाओं का समाधान करते हुए अनेक अलौकिक और आश्चर्यजनक कृत्यों के वर्णन द्वारा जीवन की उपयोगी शिक्षाओं को प्रस्तुत करते हुए पुराण की रोचक रचना की जाती है। संक्षेप में हम कह सकते हैं कि पुराण इतिहास और काव्य का मिश्रित, किंतु अत्यंत विस्तृत स्वरूप है, जिसका मुख्य उद्देश्य किसी सिद्धांत का प्रतिपादन या महिमा का स्पष्टीकरण होता है।

आख्यान

आख्यान भी एक विस्तृत प्रबंध काव्य होता है। इसका कथानक प्रायः काल्पनिक या मिश्रित रहता है। उस कथानक के नायक से संबंधित जीवन वृत्त और घटनाओं का अत्यंत रोचक और चमत्कारी ढंग से इसमें वर्णन किया जाता है। यद्यपि यह पुराण सा विस्तृत नहीं रहता, लेकिन प्रधान कथानक के साथ कुछ गौण कथाओं का संघटन रहता है। इसे प्रामाणिक बनाने के लिए कभी-कभी ऐतिहासिक स्थानों और चरित्रों का भी समावेश किया जाता है। इन आख्यानों का उद्देश्य कोई शिक्षा देना रहता है। इनके अंतर्गत प्रेम, नीति, भक्ति आदि का प्रतिपादन रहता है और इन्हीं के आधार पर आख्यान के प्रमुख भेद, प्रेमाख्यान, नीत्याख्यान, साहसिक आख्यान आदि रहते हैं। हिंदी में लिखे गए इस कोटि में पद्मावत, मृगावती, मधुमालती, इंद्रावती, नलोपाख्यान, ढोला माररू रा दूहा, छिताईवार्ता ग्रंथ आते हैं।

चरित काव्य

चरित काव्य भी वर्णनात्मक प्रबंध काव्य है, जिसके अंतर्गत किसी महापुरुष या वीर व्यक्ति की वीरता और साहस से युक्त घटनाओं का वर्णन करते हुए चरित लिखा जाता है और चरित काव्य इतिहास-संमत और तथ्यात्मक होता है। हिंदी के चरित काव्य इस दृष्टि से संस्कृत से भिन्न हैं– इनमें कुछ चरित आत्मकथात्मक होते हैं, कुछ में कवित्वपूर्ण रोचक वर्णन होते हैं और कुछ में इतिवृत्तात्मक वर्णन। प्रबंध की इस कोटि में हिंदी के कई काव्य आते हैं, जैसे–

(अ) वीरसिंहदेव चरित, जहांगीर जसचंद्रिका, रतनबावनी, सुजान चरित, छत्र प्रकाश, हमीर रासो आदि।

टिप्पणी

(आ) संतों की परिचयियां, और

(इ) बनारसीदास जैन कृत अर्थकथानक आदि।

इनमें प्रथम कोटि के वर्णन प्रधान चरित काव्य हैं, जो राजाओं और वीरों का जीवन प्रस्तुत करते हैं। तृतीय कोटि में आत्मचरित हैं। चरित काव्य के ये रूप हिंदी के पूर्ववर्ती साहित्य में ही मिलते हैं। आधुनिक साहित्य में इनका गद्यात्मक रूप ही रह गया है, काव्यात्मक रूप नहीं।

खंड प्रबंध–खंड प्रबंध में कथा का सूत्र रहता है, परंतु महाप्रबंध जैसा विस्तार और वैविध्य उसमें अपेक्षित नहीं है। खंड प्रबंध के लक्षणों और भेद प्रभेदों पर अधिक विचार प्राप्त नहीं होता, परंतु खंड प्रबंध के कुछ भेदों की कल्पना हिंदी काव्यरचनाओं के आधार पर की जा सकती है। खंड प्रबंध का मुख्य भेद खंडकाव्य है। जिस प्रकार महाप्रबंध के अंतर्गत कई भेदों का विवेचन हुआ है और उनमें से कवित्व और शिल्प की दृष्टि से महाकाव्य सर्वोत्कृष्ट सिद्ध होता है, उसी प्रकार खंड प्रबंधों में खंड काव्य कलात्मक दृष्टि से सुव्यवस्थित ओर सर्वोत्कृष्ट रचना सिद्ध होती है।

खंड काव्य की विशेषताओं का निरूपण हम निम्नलिखित रूप में कर सकते हैं–

1. खंड काव्य की कथा समग्र जीवन से संबंधित और विस्तृत नहीं होती, वरन् उसका एक खंड मात्र ही होती है।
2. वह कथानक किसी विशिष्ट घटना या प्रसंग के चित्रण से संबंध रखता है और वह प्रसंग ऐसा होना चाहिए कि जो किसी भी रूप में पूर्व ज्ञात हो।
3. उसमें प्राय: एक छन्द का प्रयोग होना चाहिए। यदि सर्ग एक से अधिक हैं, तो अनेक छन्दों का प्रयोग हो सकता है। इसके बीच में या पूरे प्रबंध में गीत भी रखे जाते हैं।
4. इसमें वर्णन रोचक काव्यपूर्ण और मर्मस्पर्शी होने चाहिए।
5. यथावश्यक अलंकृति और चमत्कृति भी इस काव्य में आवश्यक है। कथावस्तु के आग्रह स्वरूप संवाद भी उसमें रखे जा सकते हैं।
6. इसके अंतर्गत वर्णन की विशिष्टता, चरित्र मिश्रण की मार्मिकता और किन्हीं एक दो रसों का वर्णन हो सकता है।
7. इसकी भाषा शैली प्रसंग के अनुकूल कवित्व पूर्ण होनी चाहिए।

इन खंड काव्यों में अनेक कथाएं नहीं रहतीं। इसलिए कथानक के आधार पर इनके भेद-प्रभेद नहीं किए जा सकते, परंतु सर्गों की संख्या, उद्देश्य और गेयत्व के आधार पर हम इनके भेद-प्रभेदों पर विचार कर सकते हैं। जिस प्रबंध काव्य में एक छन्द, एक भाव और उद्देश्य को लेकर रचना की जाए, उसे संघात या एकार्थ खंड काव्य कह सकते हैं। परंतु जिसमें अनेक छन्दों में अनेक सर्गों को लेकर एकाधिक भावों और अर्थों का निरूपण हो उसको अनेकार्थ खंड काव्य कहना उपयुक्त होगा। हिंदी साहित्य में पंचवटी, रंग में भंग, पार्वतीमंगल, जानकीमंगल आदि कृतियां प्रथम कोटि में आती हैं। दूसरे प्रकार की कृतियों में जयद्रथवध, गंगावतरण, कुणाल, उद्धवशतक आदि हैं।

टिप्पणी

गेयत्व के आधार पर हम दो प्रकार के खंड-काव्य देख सकते हैं, एक वे जो गेय नहीं केवल छन्दोबद्ध हैं और द्वितीय जो कि गेय भी हैं और जिन्हें हम गीति काव्य के रूप में देखते हैं। इस दूसरी कोटि में मेघदूत को लिया जा सकता है। हिंदी काव्य के अंतर्गत, जयद्रथवध, नहुष, पथिक, तुलसीदास आदि दूसरी कोटि में रखे जा सकते हैं। इसी प्रकार कल्पित और ऐतिहासिक कथातत्व के आधार पर भी खंड काव्यों के भेद किए जा सकते हैं।

निबद्ध काव्य

निबद्ध काव्य वे कृतियां हैं, जिनमें कथा की सूत्रता न होकर किसी भाव या विचार की सूत्रता रहती है। एक प्रकार से ये पद्यात्मक निंबध हैं। इन निबंध काव्यों में किसी एक भाव या विचार का सशक्त शैली में प्रतिपादन किया जाता है। इनमें वैयक्तिक अनुभव, विचार और भाव की विशेष रूप से अभिव्यक्ति की जाती है। इसके उदाहरण में प्रतापनारायण मिश्र का 'बुढ़ापा', श्रीधर पाठक की 'काश्मीर सुषमा', प्रसाद की 'प्रलय की छाया', 'आंसू', निराला के 'छत्रपति शिवाजी का पत्र' और 'कुकुरमुत्ता', पंत का 'परिवर्तन' आदि हैं। हिंदी साहित्य में निबद्ध काव्य द्विवेदी और छायावाद युग में विशेष रूप से लिखा गया। इसी के आधार पर देश प्रेम, राष्ट्रीयता, समाज सुधार तथा वैयक्तिक प्रेम और समाज की कुरीतियों संबंधी व्यंग्य लिखे गए। पद्य काव्य की यह विधा भी हिंदी की विशेष देन कही जा सकती है, क्योंकि संस्कृत, प्राकृत आदि भाषाओं में इसका इस रूप में विकास नहीं हुआ।

मुक्तक काव्य की परंपरा हमें प्राचीन काल से प्राप्त होती है और संस्कृत में अनेक प्रकार का चमत्कार पाया जाता है। व्यापक रूप से मुक्तक अनिबद्ध काव्य है। इसमें किसी कथा या विचारसूत्र के स्थान पर उस छन्द या पद्य को समझने की अपेक्षा नहीं रहती। क्योंकि वह अपने में ही परिपूर्ण होता है। संस्कृत साहित्य के आधार पर मुक्तक अनिबद्ध काव्य का एक भेद है। अग्निपुरान में मुक्तक की परिभाषा इस प्रकार दी गई है। 'मुक्त श्लोक के एवैकश्चमत्कारक्षम: सताम्' अर्थात एक छन्द में पूर्ण अर्थ एवं चमत्कार को प्रकट करने वाला अनिबद्ध काव्य मुक्तक कहलाता है। अनिबद्ध काव्य के भी संस्कृत में कुछ भेद मिलते हैं। उनके उल्लेख और नामावली हमें काव्यशास्त्र के प्राचीन ग्रंथों एवं उनकी टीकाओं के आधार पर प्राप्त होते हैं। इनके नामों में परस्पर भिन्नता भी है। दंडीकृत काव्यादर्श की तर्कवागीश कृत टीका के अनुसार तीन छन्दों वाले अनिबद्ध काव्य को गुणवती, चार वाले को प्रभद्रक, पांच के समूह को बाणावली और छ: छन्दों वाले काव्य को करहाटक कहा गया है।

इससे कुछ भिन्न नाम आचार्य हेमचंद के काव्यानुशासन में मिलते हैं। आठवें परिच्छेद में उन्होंने 'अनिबद्ध मुक्तकम्' सूत्र का स्पष्टीकरण करते हुए यह लिखा है कि एक छन्द वाला मुक्तक, दो छन्दों वाला संदानितक, तीन छन्दों वाला विशेषक, चार छन्दों वाला कलापक कहलाता है, परंतु आचार्य विश्वनाथ का मत इससे थोड़ा भिन्न पड़ता है। उनके अनुसार दो छन्दों वाला कुलक होता है। इसका उल्लेख उन्होंने अपने ग्रंथ साहित्य दर्पण में किया है। इस प्रकार एक से लेकर छह छन्दों वाले अनिबद्ध काव्य के जिन नामों का उल्लेख संस्कृत साहित्य में मिलता है वे हैं मुक्तक, युग्मक, संदानितक या गुणवती, कलापक या प्रभद्रक, कुलक या बाणावली और करहाटक।

टिप्पणी

हिंदी काव्य के अंतर्गत मुक्तक के अतिरिक्त अन्य नाम प्रचलित नहीं हुए। मुक्तक कविताओं के ही छोटे-बड़े अनेक प्रकार के संग्रह हिंदी में देखने को मिलते हैं। इन संग्रहों को छन्द संख्या के आधार पर पंचक, सप्तक, अष्टक, दशक, बीसी, पचीसी, बत्तीसी, चालीसा, पचासा, बावनी, शतक, सतसई और हजारा नाम दिए गए और हिंदी साहित्य में इनका काफी प्रचलन हुआ। मुक्तक की धारणा हिंदी काव्य के अंतर्गत एक छन्द या एक गीत के रूप में ही रही, जिसमें कि कोई चमत्कार या अर्थ की पूर्ण अभिव्यक्ति निहित हो। इस प्रकार की मुक्तक रचना कभी-कभी प्रबंध काव्य के बीच भी आ जाती है। इसका व्यवहार हिंदी में ही नहीं हुआ, वरन संस्कृत में भी यह परंपरा मिलती है। इसका संकेत करते हुए अभिनव गुप्त पादाचार्य ने लिखा है, **'मुक्तमन्येनानालिंगितम् तस्य संज्ञापनम्। तेन स्वतंत्रतया परिसमाप्तनिराकांक्षार्थमपि, प्रबंध मध्यवर्ती मुक्तकमित्युच्यते।.... पूर्वा परनिरपेक्षेणापि हि येन रस चर्वणा क्रियते तदैव मुक्तकम्।'** इससे स्पष्ट है कि जो स्वतंत्र रूप से आशय को प्रकट करने में सक्षम हो और पूर्ववर्ती या परवर्ती छन्द या प्रसंग के बिना जिसमें रसास्वादन कराने की क्षमता हो, वह मुक्तक होता है। यह प्रबंध के मध्य में भी आ सकता है।

मुक्तक काव्य के अनेक भेद हो सकते हैं, जैसे–प्रथम प्रकार का भेद तो पाठ्य और गेय मुक्तकों में और द्वितीय प्रकार का भेद आत्मपरक और वस्तुपरक मुक्तकों के रूप में किया जा सकता है। आत्मपरक गेय मुक्तक ही प्रगीत अथवा गेय या गीतिकाव्य के रूप में हिंदी में प्रचलित है। पाठ्य मुक्तक भी अनेक प्रकार के संग्रहों में मिलते हैं, जिनका उल्लेख ऊपर हो चुका है। हिंदी साहित्य के पूर्ववर्ती युगों में मुक्तक रचनाओं के लिए विशेषरूप से प्रयुक्त छन्द दोहा, सोरठा, सवैया, छप्पय, कुंडलियां और घनाक्षरी रहे हैं, परंतु आधुनिक युग में अन्य मात्रिक और वार्णिक छन्दों का प्रयोग हुआ है। आजकल कुछ मुक्तक उर्दू छन्द शैली में भी लिखा जाता है। इन पाठ्य मुक्तकों में भी कुछ वस्तुपरक होते हैं, कुछ भावपरक, जिनके अनेक उदाहरण हमें हिंदी साहित्य में मिलते हैं।

गेय मुक्तकों में भी अनेक भेद-प्रभेद हिंदी साहित्य के अंतर्गत विकसित हुए हैं। आम तौर पर हम गेय मुक्तक काव्य को दो भेदों में देख सकते हैं–(1) साहित्यिक या कलागीत और (2) लोकगीत।

कलागीत–ये गीत साहित्यिक अलंकृत शैली पर लिखे गए हैं, जिनमें भावों और विचारों को परिमार्जित, शिष्ट, नागरिक भाषा में प्रस्तुत किया जाता है। ये भी वस्तुपरक और भावपरक दो प्रकार के हो सकते हैं।

लोकगीत–ये सहज और स्वाभाविक उद्‌गार के रूप में प्रकट होते हैं। ये हमारे लोक-जीवन में विविध संस्कारों, क्रियाकलापों, उत्सवों, त्यौहारों, ऋतुओं में गाए जाते हैं। प्रायः लोकगीत वे कहे जाते हैं, जिनका लेखक अज्ञात होता है और अनेक जिह्वाओं पर गाते-गाते जो सहज परिष्कार पा चुके होते हैं, परंतु आजकल कुछ प्रसिद्ध कवियों के द्वारा लोकगीत शैली में लिखे गए गीत भी मिलने लगे हैं, जो इस बात के द्योतक हैं कि लोकगीत में कवित्व का नैसर्गिक आकर्षण होता है, इसके अंतर्गत जीवन सहज आशाओं, आकांक्षाओं, हर्ष-विषाद, खीझ, उल्लास आदि के रूप में बहता रहता है। लोकगीत भी दो भेदों में हमें मिलते हैं, जैसे–एक तो भाव-प्रधान, दूसरे वस्तु या वर्णन-प्रधान। भाव-प्रधान या लोकगीतियों के अनेक

टिप्पणी

रूप हमारे ग्रामीण समाज के बीच प्रचलित हैं, जिनके प्रमुख भेद निम्नलिखित हैं, जैसे– (1) संस्कार गीत, (2) उत्सव त्योहार गीत, (3) ऋतु गीत, (4) धार्मिक गीत, (5) दिनचर्या गीत, (6) विविध। ये लोक गीत न केवल हिंदी काव्य की अमूल्य संपत्ति हैं, वरन् इनका प्रभाव हिंदी के गेय काव्य पर बहुत अधिक पड़ता है।

गीति काव्य या प्रगीत

प्रायः भाव प्रधान गीतों को गीतिकाव्य या प्रगीत की संज्ञा दी जाती है। इस गीतिकाव्य की प्रमुख विशेषताएं निम्नलिखित हैं–

1. गीतिकाव्य गाने योग्य होना चाहिए।
2. इसके अंतर्गत स्वानुभूति का प्रकाशन होना चाहिए।
3. इसमें सुकुमार भावों की घनीभूत एवं तीव्र अभिव्यक्ति होनी चाहिए।
4. एक गीत में एक ही भाव का प्रकाशन होना चाहिए। हिंदी में गीतिकाव्य भी अनेक भेदों-प्रभेदों में मिलता है, जैसे–प्रणय गीत, वीर गीत, देश गीत, शोक गीत आदि।

गीति काव्य अनुभूति प्रधान काव्य है। इसमें किसी वस्तु या भाव को कवि अपनी अनुभूति में उतार कर प्रकट करता है। गीतियों में कवि की आत्मा, चेतना और संवेदना झांकती है। अनुभूति की तीव्रता में गीत कवि का सहज उद्‌गार है। अतएव स्वानुभूति इस काव्य का प्रमुख तत्व है। जर्मनी के प्रसिद्ध विचारक हीगल के मतानुसार काव्य का शुद्ध और प्रकृत रूप गीतिकाव्य ही है। कविता का यह सहज नैसर्गिक और मनोरम रूप है। इसके आधार पर कहा जा सकता है कि गीति भावना कविता की सार वस्तु है।

हिंदी काव्य में प्रगीत और उसके विविध रूप

प्रगीतात्मकता की मनोदशा में कवि अपने व्यक्तित्व के सबसे समीप होता है। इसके अंतर्गत मनोभावना के साथ-साथ ही शैली अर्थात कथन का ढंग भी विशेष महत्वपूर्ण होता है। इस प्रवृत्ति के अंतर्गत कवि संगीतमयी, मधुर रचना के सहारे अपनी निजी अनुभूतियों का प्रकाशन करता है। वह अपने ही व्यक्तित्व का विश्लेषण करता तथा अपने स्मरणीय पक्षों का सजीव चित्रण करता है। उसकी कल्पना या तो अपने ही अभ्यंतर में डूबकर विश्व के सामने, अपनी भावनाओं और अनुभूतियों का भंडार खोलती है अथवा वह आकाश में उड़ कर प्रकृति के बीच विचरण कर, प्रकृति के पदार्थों में आत्मीयता का अनुभव करती है और उन्हीं में छिपी भावनाओं को प्रकट करती है।

कवि के सचेतन व्यक्तित्व का अपनी कल्पना पर पूरा और सुदृढ़ अधिकार रहता है और वह प्रत्येक वस्तु, प्रत्येक घटना को अपनी व्यक्तिगत भावना के रंग से रंगी हुई देखता है। जो कुछ भी वह देखता है, गाता है, वह उसकी हृदय से निकलती हुई, स्वानुभूति से स्पंदित स्वर लहरी होती है। इस प्रवृत्ति में कवि भावों में तन्मय होकर लिखता है, इसी कारण से प्रगीतात्मक काव्य सबसे अधिक प्रभावशाली होता है। कवि अपने दुख-सुख के अनुभवों को सीधे ढंग से अपना कहकर व्यक्त करता है, किंतु वे उसके होते हुए भी सारी मानवता के होते हैं, क्योंकि तीव्र सात्विक अनुभूति की अवस्था में एक सहृदय मानव दूसरे से अधिक भिन्न नहीं होता।

प्रगीतात्मक काव्य में भावानुभूति बहुत प्रबल होती है। इसके अतिरिक्त कवि अपने भाव बहुधा प्रथम पुरुष में अपने ही मुख से सीधे ढंग से व्यक्त करता है, वहां प्रगीतात्मक काव्य में 'प्रखर चेतना' काम करती है। प्रगीत काव्य में हम कवि के साथ सहानुभूति रखते हैं, उसके लिए रोते हैं, उसके प्रति दया करते हैं, परिस्थितियों या भाग्य को कोसते हैं, उससे प्यार करते हैं या उससे घृणा करते हैं। प्रबंध काव्य में कवि, समाज और पात्रों से ऊंचा उठ जाता है, वह उसका विधायक है, निर्माता है, पर प्रगीत काव्य में पाठक और श्रोता कवि से ऊंचे होते हैं।

हिंदी कविता के प्रगीतों के प्रमुख स्वरूपों का हम निम्नलिखित भेदों में अध्ययन कर सकते हैं–विनयगीत, प्रेम गीत और ग्राम गीत।

विनय प्रगीत

इन प्रगीतों के अंतर्गत, आत्म समर्पण, प्रार्थना, याचना, आत्मदीनता आदि की भावना प्रधान रहती है और व्यक्ति स्वयं अपनी बात परमात्मा से निवेदन करता है। परमात्मा की प्रशंसा इन भावनाओं के साथ रहती है और उसमें दयालुता, न्यायप्रियता, उदारता आदि गुणों का विशेष रूप से आरोप किया जाता है। विनय प्रगीतों में कवि सांसारिक संबंधियों को असमर्थ समझ कर परमात्मा से प्रार्थना किया करता है, अतिशय दुख के कारण और कभी-कभी सफलता द्वारा उत्पन्न हर्ष के आवेश में वह इस भावना से ओत-प्रोत होता है। अत: विनय प्रगीत का मूल कारण मनुष्य की अभावानुभूति है। एक पूर्ण समर्थ शक्ति में कवि का यह विश्वास होता है कि विनय द्वारा वही शक्ति प्रसन्न होकर उसका कल्याण करेगी। इनमें हम प्राय: दो भावनाएं प्रधान देखते हैं–प्रथम आत्म निवेदन की है। इसके अंतर्गत अपने दोषों और पापों का वर्णन करते हुए, आत्मोत्सर्ग का भाव विशेष रूप से रहता है। दूसरी भावना परमात्मा में उनके कृत्य और दया आदि में विश्वास की है।

तुलसी की विनय पत्रिका तो विनयगीतों का भंडार ही है। यही भावनाएं वहां देखने को मिलती हैं–

तू दयालु दीन हौं तू दानि हौ भिखारी।
हौं प्रसिद्ध पातकी तू पाप पुंज हारी।।
नाथ तू अनाथ को अनाथ कौन मोसों।
मो समान आरत नहिं आरतिहर तोसों।।

प्रेम प्रगीत-आध्यात्मिक

प्रगीतों का दूसरा भेद प्रेम प्रगीतों का है। इनके अंतर्गत आध्यात्मिक प्रेम और भौतिक प्रेम के प्रगीत हैं। आध्यात्मिक प्रेम प्रगीत, विनय गीतों से इस कारण से भिन्न है कि आध्यात्मिक प्रेम प्रगीतों में प्रधान भावना प्रेम की है, जबकि विनय प्रगीतों में प्रधान भावना श्रद्धा, विश्वास और दीनता की है। इनमें परमात्मा के प्रति तीव्र और गहरी उमगती प्रेम भावना भरी रहती है।

परमात्मा के साथ जाने का आनंद कबीर नीचे के पद में वर्णित करते हैं–

मैं अपने साहब संग चली।
हाथ में नारियल मुख में बीड़ा, मोतियन मांग भरी।

लिल्ली घोड़ी जरद बछेड़ी, तापै चढ़ि के चली।।
नदी किनारे सतगुर भेंटे, तुरत जनम सुधरी।
कहै कबीर सुनो भई साधो, दोउ कुल तारि चली।

प्रेम प्रगीत-2 लौकिक (भौतिक)

प्रेम प्रगीतों में प्रेम की तीखी और व्यापक हिलोर भरी रहती है। इनमें प्राय: कला की उत्कृष्ट कोटि देखने में आती है, क्योंकि प्रेम सबसे प्रबल भाव है और विश्व की उत्कृष्ट कविता का स्रोत है। प्रेमानुभूति और कल्पना कविता की दो शक्तियां हैं।

प्रेम का परिचय नीचे के छन्द में देखिए–

अति खीन मृणाल के तारहु ते, देहि ऊपर पांव दे आवनौ है।
सुई बेह के द्वार सकै न जहां, परतीति को टांड़ो लदावनो है।।
कवि बोधा अनी घनी नेजहुं, चढ़ि तापै न चित्त डिगावनो है।
यह प्रेम को पंथ करार है री, तरवारि की धार पै घावनो है।

ग्रामगीत

प्रगीतों का अति स्वाभाविक रूप ग्रामगीत विषयक लोकगीतों में देखने को मिलता है। ये लोकगीत ग्राम्य मनुष्यों और विशेषकर नारियों के द्वारा किसी त्योहार, उत्सव, संस्कार के अवसर पर या नित्यप्रति काम करते समय गाए जाते हैं। इनके भीतर उस अवसर के अनुकूल व्यक्ति की बड़ी तीव्र भावना अंतर्निहित रहती है और स्वानुभूति का स्वर हृदय पर स्थायी चोट करने वाला होता है। इनकी विशेषता अवसर विशेष की व्यापक अनुभूति को वैयक्तिक तीव्रता के साथ वर्णन करने में है। अवध के पास ऋतु, त्योहार, उत्सव, संस्कार आदि के अवसर पर गाए जाने वाले ग्रामीणों का विस्तृत भंडार है, जिसकी विभिन्नता भी कम आकर्षक नहीं।

ग्राम्य-जनों का दैनिक जीवन गीतों से भरा हुआ है। प्रभात के समय जब नारियां चक्की पीसती हैं, उस समय उषाकाल की शांत, शीतल और सुरभित वायु को मधुर स्वर लहरी से भर देती हैं, जो एकरस चलने वाली चक्की की घर्र-घर्र के साथ विषमता ही नहीं पैदा करती अपितु उसे भी माधुर्य और सरसता देती है, वैसे ही जैसे उजाड़ में उगे हुए कुछ हरे-भरे पौधे। सबसे सुंदर समय में गाए जाने और नारियों के कोकिल कंठों की मधुराई से युक्त होने के साथ-साथ ही गीत स्वत: सुंदर कल्पना और गहरे भावों से भरे-पूरे होते हैं।

प्रभात के बाद दिन के समय जब गांव के लोग वर्षा के दिनों खेतों में निरौनी करते होते हैं अथवा किसी पेड़ की डाल पर बैठे गायों को चराते हैं और कोई हल्का काम करते हैं, तब एकाध गीत की लड़ी पास के बगीचों में प्रतिध्वनि करती हुई सुनाई पड़ती है। वर्षा की भिन्न-भिन्न ऋतुओं के लिए अवसर के अनुकूल गीत होते हैं, जैसे हिंडोला, चौमासा, बारहमासा, दीवाली, होली, फाग, घमार और इसी प्रकार से पूजा, बटगमनी, लोरी आदि के गीत हैं। पावस हमारे लिए ग्रीष्म के बाद आनंदमयी परिवर्तन उपस्थित करता है। इसीलिए भारतवर्ष में इस समय अचानक गीतों का भी प्रस्फुटन होता है।

यह आनंद पशु-पक्षी, कीट-पतंगों तक में देखा जाता है। चारों ओर चहक मचती है, तब मनुष्य का आनंद विभोर होकर गाना तो और भी स्वाभाविक है। इस समय के गीतों में

बड़ा आनंद भरा रहता है। हृदय के उच्छवास के समान ही सहज निकले हुए ये गीत होते हैं, इनमें जीवन का उल्लास अथवा निराशा भरी रहती है, अतः इसका बड़ा प्रभाव है। विशेष अवसरों पर गाए जाने वाले ग्रामगीतों में साहिल (सोहर), जनेऊ, बधाई, विवाह आदि के गीत विशेष प्रसिद्ध हैं। इनमें से किसी में उल्लास की भावना है और किसी में विषाद की अनुभूति। इन ग्रामगीतों में नीचे लिखी विशेषताएं मिलती हैं–

1. पहली यह कि पूरे गीत में एक ही भाव रहता है।
2. दूसरे ये व्यक्तिगत अनुभूति के सीधे और सहज प्रकाशन है।
3. इनमें अनुभूति पर प्रभाव डालने वाले, अवसर विशेष के अनुकूल स्वाभाविक और सहज प्रकाशन अपनाया गया है।
4. इनमें केवल वर्णन नहीं, वरन् भावानुभूति की ही प्रधानता रहती है।
5. ये अकेले अथवा समूह के द्वारा, ढोलक, मंजीरा या और बाजों के साथ गाने के लिए रचे गए हैं।
6. अधिकांश शब्दों और पदों की पुनरावृत्ति उन्हें सहज स्मरणीय बनाती है।
7. अपनी विशेष संस्कृति की झलक दिखाते हुए इनमें विश्वव्यापी भावों का चित्रण है।

इन विशेषताओं के साथ ग्रामगीतों के अंतर्गत साहित्य की प्रमुख विशेषताएं हैं, भाव और भाषा दोनों का सौंदर्य है और इनकी विशेषताएं इन्हें प्रगीत का सौंदर्य प्रदान करती है।

1.3 काव्य लक्षण

काव्य मानव जीवन में महत्वपूर्ण भूमिका निभाता है। कविराज विश्वनाथ ने साहित्य दर्पण में लिखा है–

चतुर्वर्गफलप्राप्तिः सुखादल्पधियामपि।
काव्यादेव यतस्तेन तत्स्वरूपं निरूप्यते॥

अर्थात काव्य ऐसी वस्तु है, जिससे अल्पबुद्धि मानव को बिना किसी कष्ट साधना के धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष रूपी पुरुषार्थ चतुष्ट की प्राप्ति हुआ करती है। अतः जो काव्य मनुष्य के जीवन में इतना महत्व रखता है वह कैसा हो, जिसे पढ़कर, आत्मस्थ करके मनुष्य चारों पुरुषार्थों को प्राप्त कर सके? इसका उत्तर भोजराज ने अपने ग्रंथ में इस तरह दिया है–

अदोषं गुणवत्काव्यमलङ्कारैरलङ्कृतम्।
रसान्वितं कविः कुर्वन् कीर्तिं प्रीतिं च विन्दति॥

अर्थात काव्य वह है जो निर्दोष हो, गुणयुक्त हो, अलंकारों से अलंकृत हो और रस समन्वित हो और कवि वह है जो ऐसे काव्य की रचना करता है एवं यश और कीर्ति पाया करता है। अनेक आचार्यों ने कुछ इसी तरह के काव्य को प्रेरक और सुफलदायक बताया। काव्य का स्वरूप उसके लक्षणों या गुणों द्वारा निर्धारित किया जाता है। अनेक विद्वानों ने काव्य के स्वरूप को निर्धारित करने के लिए अपने-अपने मतानुसार अनेक परिभाषाएं दी हैं। ये परिभाषाएं ही काव्य के लक्षणों को समेटे हुए हैं।

अपनी प्रगति जांचिए

1. काव्यशास्त्र के सिद्धांत कितने हैं?
2. दृश्यकाव्य को पांचवां वेद किसने कहा है?
3. सही–गलत बताइए–
   (क) रूपक के 18 भेद होते हैं।
   (ख) महाकाव्य में सर्ग का नामकरण सर्ग की वर्णनीय कथा के आधार पर किया जाता है।

काव्य में रस हो, अलंकार हों, जो यथायोग्य एवं यथास्थिति निर्धारित हों, उचित रीति से लिखा गया काव्य हो, ध्वनि की प्रधानता हो, वक्रोक्ति हो तथा इन सबका उचित रीति–नीति से समावेश किया गया हो तभी काव्य वस्तुतः काव्य कहलाएगा। उत्तम काव्य की संज्ञा प्राप्त करेगा। औचित्य के बिना इन लक्षणों से युक्त काव्य में भी दोष उत्पन्न हो जाएंगे और तब न अलंकार अलंकारी होगा, न रस रसत्व उत्पन्न करेगा। अतः काव्य के निम्नलिखित पांच लक्षणों–रस, अलंकार, रीति, वक्रोक्ति और ध्वनि के साथ छठे लक्षण औचित्य का होना आवश्यक है। जैसे जीवन में औचित्य का महत्व है वैसे ही काव्य में भी। जीवन-मूल्य, सामाजिकता, नैतिक मूल्यों का निर्वाह औचित्य के आधार पर होता है।

अनौचित्य के उपस्थित होते ही मनुष्य पतित हो जाता है, जीवन नीरस और बेरंग हो जाता है उसी तरह काव्य के लक्षणों के साथ औचित्य का नाता है। तरकारी में नमक या मसालों की मात्रा अनुचित हो तो तरकारी बेस्वाद हो जाती है उसी तरह काव्य में यदि करुण रस के प्रसंग में रस की मात्रा कम या ज्यादा हो या अन्य रस समाविष्ट हो जाएं तो काव्य निम्न कोटि का हो जाता है। जिस तरह क्षिति, जल, पावक, गगन और समीर से मिलकर जीव के शरीर का निर्माण हुआ है उसी तरह ये काव्य लक्षण भी आपसी तालमेल से काव्य का निर्माण करते हैं। अतः सभी अपनी-अपनी स्थिति में महत्वपूर्ण हैं। इन लक्षणों को काव्य के गुण भी कह सकते हैं। किन गुणों से या किन लक्षणों से युक्त काव्य, काव्य की श्रेणी में आता है इस पर विचार करते हुए अनेक कथन सामने आते हैं–

1. आचार्य विश्वनाथ के अनुसार, "वाक्यम् रसात्मकं काव्यम्।" *–साहित्यदर्पण*
2. पंडितराज जगन्नाथ के अनुसार, "रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्।" *–रसगंगाधर*
3. हेमचंद के अनुसार, "अदोषौ सगुणौ आलंकारौ च शब्दार्थौ काव्यम्।"
4. भामह के अनुसार, (1) "न कान्तमपि निर्भूषं विभाति वनितामुखम्।"
   (2) "शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्।" *–काव्यालंकार*
5. दंडी के अनुसार, "काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते।" *–काव्यादर्श*
6. वामन के अनुसार–
   (क) "काव्यशब्दोऽयं गुणालंकार संस्कृतयोः शब्दार्थयोर्वर्तते।"
   अर्थात गुणों तथा अलंकारों से भूषित शब्द और अर्थ के लिए काव्य शब्द का प्रयोग किया जाता है।
   (ख) "काव्यं ग्राह्यमलंकारात्।" अर्थात काव्य अलंकार के कारण ग्राह्य होता है।
   –काव्यालंकार सूत्रवृत्तिः
7. मम्मट के अनुसार, "तददोषौ शब्दार्थौ सगुणावानलंकृती पुनः क्वापि।" अर्थात दोष रहित तथा गुण युक्त शब्द और अर्थ का सामंजस्य ही काव्य है।
   –काव्यप्रकाश

कुछ विद्वानों द्वारा गुण को भी समाविष्ट कर काव्य लक्षणों–रस, ध्वनि, रीति, गुण, अलंकार, वक्रोक्ति और औचित्य, इन सातों को काव्य का अंग भी माना गया है। इनके बिना काव्य

टिप्पणी

की स्थिति असंभव होती है। इन्हें स्वरूपाधायक उपादान तत्व कहते हैं। इनसे काव्य की शोभा तो बढ़ती ही है काव्य विशिष्ट भी बन जाता है। कुंतक वक्रोक्ति को ही काव्य का मूल बताते हैं।

8. कुंतक के अनुसार, "शब्दार्थौ सहितौ वक्रकविव्यापारशालिनी।

बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाह्लादकारिणी।"

अर्थात वक्रोक्ति युक्त पदरचना में सहभाव से व्यवस्थित शब्दार्थ ही काव्य है। वह वक्रोक्ति सामाजिकों को आह्लादित करती है। *–वक्रोक्तिजीवितम्*

9. जयदेव के अनुसार, "अंगीकरोति यः काव्यं शब्दार्थावनलंकृती। असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलंकृती।" *चंद्रालोक*

अर्थात जो लोग अलंकार रहित शब्दार्थ को काव्य मानते हैं वे अग्नि को भी उष्णता रहित क्यों नहीं मान लेते।

10. अग्निपुराण के अनुसार, "अलंकार रहिता विधवेव सरस्वती।" अर्थात अलंकार रहित सरस्वती विधवा है। किंतु दूसरी ओर वे रस को ही काव्य की आत्मा मानते हैं–"वाग्वैदग्ध्य प्रधानेऽपि रस एवात्र जीवितम्।" अग्निपुराणकार उक्ति चमत्कार को प्रधानता देते हैं तथा रस की सत्ता और महत्ता को स्वीकार करते हैं। आचार्य विश्वनाथ 'रसयुक्त वाक्य' को ही काव्य मानते हैं। पंडितराज जगन्नाथ कहते हैं–'जो शब्द रमणीय अर्थ का प्रतिपादन करे वही वाक्य काव्य है।' अन्य चमत्कार मूलक तत्व रस के साथ पोषक तत्वों के रूप में उपस्थित रहते हैं यह विश्वनाथ और मम्मट दोनों आचार्यों ने स्पष्ट किया है। इसीलिए आचार्य विश्वनाथ की परिभाषा सटीक है। जैसे शौर्य आदि गुण आत्मा का उत्कर्ष करते हैं उसी तरह 'गुण' रसों के उत्कर्ष हेतु हैं। इसी तरह अलंकार वैसे ही शब्दार्थ के शोभाकारक अस्थाई धर्म हैं जैसे–कवच, कुंडल आदि आभूषण शरीर के। कहा जा सकता है कि काव्य उपरोक्त लक्षणों से संपन्न ऐसा साहित्य है जो सहृदय को भावलोक में पहुंचा देता है। राग-द्वेषादि से दूर कर सांसारिक बंधनों से मुक्ति का मार्ग प्रशस्त करता है। व्यष्टि को समष्टि में लीन कर देता है जहां अपने-पराए का भाव शेष नहीं रह जाता।

11. "सगुण अलंकारन सहित दोषरहित जो होय।

शब्द अर्थ वारो कवित विवुध कहत सब कोय।।" *–चिंतामणि*

12. "काव्य आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति है।" *–प्रसाद*

काव्य के सभी लक्षणों का अपना-अपना संप्रदाय और सिद्धांत है। इनके प्रकार, उपप्रकार हैं। काव्य के सभी लक्षण चाहे रस हो या अलंकार, रीति हो या वक्रोक्ति, ध्वनि हो या औचित्य सभी एक दूसरे से संबंधित हैं। रस, रीति और औचित्य सर्व समावेशी लक्षण हैं। सभी काव्य में किसी न किसी रूप में पाए जाते हैं। अलंकार बाह्य यानी शारीरिक होने के साथ-साथ आत्मा का गुण भी है जिससे आत्मा अलंकृत और प्रभा संपन्न होती है। वक्रोक्ति भी अलंकार का एक रूप है तथा ध्वनि भी काव्य के सभी प्रकारों में न्यूनाधिक हो या प्रबल और सटीक उपस्थित अवश्य होती है बल्कि ध्वनि युक्त काव्य को ही कुछ काव्यशास्त्रियों ने उत्तम काव्य की संज्ञा दी है। काव्य के इन लक्षणों के संस्थापक या प्रवर्तक काव्यशास्त्र के आचार्य हैं। जैसे– 'रस' के भरतमुनि, 'अलंकार' के भामह, 'रीति' के वामन, 'वक्रोक्ति' के कुंतक, 'ध्वनि' के आनंदवर्धन, 'औचित्य' के क्षेमेंद्र।

टिप्पणी

1.4 काव्य हेतु

काव्यशास्त्रियों के काव्य 'हेतु' अपनी स्वतंत्र सत्ता रखते हैं। न्यायदर्शन का 'हेतु' भी इनसे अंशतः मिलता-जुलता है। दर्शनशास्त्र में इसे कारण कहा जाता है। 'हेतु' अर्थात वे साधन जो काव्य-रचना में कवि के सहायक होते हैं। कुछ आचार्य प्रतिभा को काव्यत्व का बीज मानते हैं और उसे ही 'हेतु' स्वीकार करते हैं।

हेतु या कारण दो प्रकार के होते हैं–(1) उपादान (2) निमित्त। अग्निपुराण में लोक-व्यवहार तथा वेद के ज्ञान को काव्य-प्रतिभा की योनि कहा गया है तथा सिद्ध किए गए मंत्र के प्रभाव से जो काव्य निर्मित होता है उसे अयोनिज कहा गया है। इससे काव्य के तीन हेतुओं का पता चलता है–(1) काव्य-प्रतिभा (2) वेद-ज्ञान और (3) लोक-व्यवहार। भामह भी प्रतिभा को मूल 'हेतु' मानते हुए लिखते हैं–

"गुरूपदेशादध्येतुं शास्त्रं जडधियोऽप्यलम्।

काव्यं तु जायते जातु कस्यचित् प्रतिभावतः।।" *–काव्यालंकार*

अर्थात गुरु के उपदेश से शास्त्र का अध्ययन तो जड़बुद्धि भी कर सकता है। परंतु काव्य की रचना प्रतिभावान ही कर सकता है।

दंडी– तीन हेतुओं की चर्चा करते हैं–(1) नैसर्गिक प्रतिभा (2) लोकशास्त्र ज्ञान (3) अमंद अभियोग। दंडी प्रतिभा की महत्ता को स्वीकार करते हुए भी श्रम और यत्न को पर्याप्त महत्व देते हैं।

वामन ने अनेक हेतुओं की चर्चा करते हुए उन्हें तीन वर्गों में विभाजित किया है–(1) लोक (2) विद्या (3) प्रकीर्ण। 'लोक' अर्थात लौकिक व्यवहार के ज्ञान को प्रथम स्थान दिया है। विद्या के अंतर्गत शब्द-शास्त्र, कोश, छन्द शास्त्र, कला, दंडनीति आदि विद्याएं परिगणित की हैं। प्रकीर्ण के अंतर्गत लक्ष्य, ज्ञान, अभियोग, वृद्ध सेवा, अवेक्षण, प्रतिभान और अवधान क्रमशः को सम्मिलित किया है। प्रतिभा को तीसरे स्थान पर रखना अन्य आचार्यों को उचित नहीं जान पड़ा। कुंतक प्रतिभा को महत्व देते हैं लेकिन सर्वाधिक महत्वपूर्ण कवि स्वभाव को मानते हैं। वे कहते हैं सुकुमार स्वभाव से ही सुकुमार शक्ति उत्पन्न होती है।

मम्मट के अनुसार–(1) शक्ति (2) निपुणता और (3) अभ्यास, ये तीन काव्य हेतु हैं। निपुणता और अभ्यास ये दो नवीन शब्द मम्मट ने प्रयोग किए हैं।

राजशेखर प्रतिभा को दो भागों में बांट देते हैं–(1) कारयित्री (2) भावयित्री। कारयित्री प्रतिभा कवि में और भावयित्री प्रतिभा भावक के हृदय में निवास करती है। उन्होंने पुनः कारयित्री प्रतिभा को भी तीन भागों में बांट दिया–(1) सहजा कारयित्री प्रतिभा (2) आहार्या

अपनी प्रगति जांचिए

4. आचार्य विश्वनाथ के शब्दों में काव्य क्या है?
5. अलंकार रहित सरस्वती को विधवा किस ग्रंथ में कहा गया है?
6. सही-गलत बताइए-

(क) काव्य लक्षणों को काव्य-गुण भी कहा जा सकता है।

(ख) प्रसाद ने रस को काव्य की आत्मा कहा है।

कारयित्री प्रतिभा (3) औपदेशिकी कारयित्री प्रतिभा। इनकी व्याख्या करते हुए वे कहते हैं–'सहज प्रतिभा' जन्म-जन्मांतरों के संस्कारों का प्रतिफल है। 'आहार्या' वर्तमान जीवन का संस्कार है तथा 'औपदेशिकी' तंत्र, मंत्र, देवता, गुरुजन, स्वजन आदि के उपदेश एवं शिक्षा से उद्‌बुद्ध होती है।

रुद्रट के अनुसार प्रतिभा के दो प्रकार हैं–सहजा और उत्पाद्या।

अभिनवगुप्त प्रतिभा के दो रूप मानते हैं–सामान्य प्रतिभा एवं कवि प्रतिभा।

अभिनव गुप्त के गुरु भट्‌टतौत ने प्रज्ञा को मूलभूत शक्ति मान कर प्रतिभा को उसका एक रूप बताते हुए उसे नवोन्मेषशालिनी शक्ति कहा है। अर्थात प्रतिभा प्रज्ञा का वह रूप है जो नवीन-नवीन रूपों का सृजन तथा उद्‌घाटन करती है। प्रतिभा रसात्मक रूपों, नए रूपों का निर्माण करती है। इसमें अपूर्व वस्तु निर्माण की क्षमता है। यह शब्दार्थ के सौंदर्य को बढ़ाती है।

काव्य सृजन की प्रक्रिया के संबंध में अनेक मत हैं। कोई केवल शारीरिक दृष्टि से, कोई मानसिक और कोई आध्यात्मिक दृष्टि से इसका विश्लेषण करते हैं, परंतु काव्य-सृजन की प्रक्रिया एक साथ शारीरमानसात्मिक प्रक्रिया है। इसमें शरीर प्रमुखतया साधन और माध्यम है। प्रमुखतया क्रिया मनस्तत्व की है, जिसमें चेतना आत्मतत्व को स्पर्श और जागृत करती है। आत्मतत्व के संस्पर्शित होने पर आनंदमय उत्कृष्ट काव्य की सृष्टि होती है और उसके उद्‌बुद्ध होने पर रहस्यात्मक काव्यधारा प्रवाहित होती है। सामान्यतया लौकिक काव्य मनस्तत्व अनुभूति और कल्पना को प्रेरित करता है।

अनुभूति को प्रमुखतया संस्पर्श करने पर भावात्मक काव्य की तथा कल्पना के क्षेत्र को संस्पर्श करने से कलात्मक काव्य की प्रधानतया सृष्टि होती है। दोनों का सामंजस्य होने पर ही व्यापक प्रभाव वाले काव्य की रचना संभव है, जिसमें कवि का मन एक साथ कल्पना और अनुभूति दोनों ही क्षेत्रों के संस्पर्श का आनंद उठाता है। बुद्धि तत्व सामान्यतया 'भोजने लवणवत्' (भोजन में नमक के साथ) रहता है, परंतु अधिक होने पर फिर प्रचारवादी या नीति उपदेश प्रधान काव्य की रचना होती है। अनुभूति की धरती पर जब कल्पना विचरण करने लगती है, तब सुंदर भाव-कला संपन्न काव्य की सृष्टि होती है।

भारतीय साहित्य में प्रतिभा को बहुत आवश्यक एवं अनिवार्य तत्व के रूप में स्वीकार किया गया है, परंतु कुछ लोगों का यह भी विचार है कि साधना द्वारा काव्य रचना की शक्ति एवं प्रतिभा संवर्द्धित की जा सकती है। अत: हमारे सामने प्रश्न उठता है कि क्या प्रतिभा न होने पर भी साधना और प्रयत्न द्वारा काव्य की रचना की जा सकती है? क्या काव्य रचना बिना प्रतिभा के संभव है, इस प्रश्न पर विचार करने से पहले हमें यह समझ लेना चाहिए कि प्रतिभा क्या है और क्या प्रतिभा उत्पन्न की जा सकती है? यह प्रश्न जितना प्रमाण-सापेक्ष है, उतना ही विज्ञान और मनोविज्ञान से भी संबंधित है। संस्कृत के प्रसिद्ध विद्वान भट्‌टतौत ने कहा है कि–

बुद्धिस्तात्कालिकी ज्ञेया मतिरागामिगोचरा।
प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता॥

अर्थात तत्काल कार्य करने का निश्चय देने वाली बुद्धि है, आगामी वस्तु और परिस्थिति की कल्पना और तदनुरूप निर्णय देने वाली शक्ति मति है और जो नई-नई प्रेरणा और कल्पना देने वाली प्रज्ञा-शक्ति है, वही प्रतिभा है। इस कथन से स्पष्ट है कि प्रतिभा नई सृष्टि की प्रेरक शक्ति है। जिस शक्ति द्वारा हमारे मन में नई कल्पनाएं, उद्‌भावनाएं तथा दृष्टियां प्रकट होती रहें, वही प्रतिभा है। प्रतिभा के संबंध में ध्वन्यालोककार आनंदवर्धन का भी कुछ इसी प्रकार का मत है, उन्होंने लिखा है कि "अपूर्ववस्तु निर्माणक्षमा प्रज्ञा" अर्थात पहले जैसी वस्तु नहीं है, वैसी वस्तु के निर्माण की क्षमता प्रज्ञा है। अतएव प्रतिभा, विशिष्ट और अधिक सक्रिय प्रज्ञा कही जा सकती है।

यह स्पष्ट है कि काव्य मूलत: नई सृष्टि है। यह नवीनता अनेक रूपों में देखी जा सकती है। वस्तु की नवीनता, भावगत नवीनता, कल्पना की नवीनता, अभिव्यक्ति की नवीनता आदि। काव्य के अंतर्गत यह नवीनता रहती ही है और वही उसकी अपूर्वता है। अत: काव्य की रचना के लिए नवीन सृष्टि संबंधी प्रतिभा आवश्यक है। इसमें दो मत नहीं हो सकते परंतु हमारे सामने इस प्रसंग में दो प्रश्न मूलत: उठते हैं– पहला यह कि प्रतिभा जन्मजात न होने पर क्या अर्जित की जा सकती है? और दूसरा यह कि प्रतिभा के अभाव में अथवा उसकी कम मात्रा में होते हुए भी कोई अन्य साधन या तत्व है, जिनकी काव्य रचना के प्रसंग में आवश्यकता स्वीकार की जा सके?

पहले प्रश्न पर विचार करते हैं–प्रतिभा के संबंध में प्राय: मत यह है कि यह जन्मजात ही होती है। कुछ लोगों ने काव्य की शक्ति, प्रतिभा को दो रूपों में देखा है– (1) सहजा (2) उत्पाद्या।

संस्कृत के सुप्रसिद्ध विद्वान रुद्रट के विचार में सहजा प्रतिभा जन्मजात होती है और उत्पाद्या शास्त्र, लोकानुभव और संगत आदि से प्राप्त हो सकती है। इसमें संदेह नहीं कि सहजा और उत्पाद्या इन दोनों ही काव्य प्रतिभाओं में अंतर किया जा सकता है। सहजा प्रतिभा अधिक क्षमताशाली, स्वत: स्फूर्त और अजस्र सर्जनाशक्ति है, जबकि इसकी तुलना में उत्पाद्या प्रतिभा कम बलशाली, अविशिष्ट, प्रेरणास्फूर्त और कभी-कभी जागृत सर्जना शक्ति है। दोनों में अंतर होते हुए भी यह विचारणीय है कि क्या जन्मजात या सहजा प्रतिभा के न होने पर भी उसे सत्संग या प्रयत्न आदि से प्राप्त किया जा सकता है? इस संबंध में दो मत मिलते हैं, एक तो यह कि उत्पाद्या प्रतिभा के रूप में जो शक्ति काम करती है वह वास्तव में सुषुप्त, किंतु सहजा प्रतिभा शक्ति ही है और दूसरा मत यह है कि जन्म से अथवा संस्कार से प्रतिभा न होते हुए भी वह प्रयत्न द्वारा अर्जित की जा सकती है।

यह बात भी अस्वीकार नहीं की जा सकती कि जिनकी प्रतिभा जन्मजात रूप में प्रकट होती है और बाद में सत्संग, अभ्यास और प्रयत्न द्वारा प्रकट होती है, उसमें पूर्ववर्ती प्रतिभा के क्षीण बीज विद्यमान रह सकते हैं। यह संभव है कि प्रतिभा मूलत: ऐसे व्यक्तियों में रही हो, परंतु उपयुक्त अवसर के अभाव में उसका प्रस्फुटन तभी हुआ हो, जब अन्य साधन प्राप्त हुए हों। ऐसी दशा में आचार्य दंडी का यह कथन है कि–

न विद्यते यद्यपि पूर्ववासना गुणानुबंधि प्रतिभानमद्‌भुतम्।
श्रुतेन यत्नेन न वागुपासिता ध्रुवं करोत्येव कमप्यनुग्रहम्॥

साधना के परिणामस्वरूप वाणी जिन पर कृपा करती है, उनके भीतर प्रतिभा का कुछ न कुछ तत्व पहले भी विद्यमान रह सकता है और जिनमें यह जन्मजात प्रतिभा का बीज प्रबल है उनमें काव्य का स्वत: स्फुरण होने लगता है, परंतु जिनमें वह क्षीण है उनमें वह अध्ययन, अभ्यास और सत्संग से उपयुक्त अवसर आने पर प्रकट होता है। इस प्रकार जिनमें बाद में कवि प्रतिभा प्रस्फुटित हुई, उनमें प्रतिभा का बीज क्षीण था। इसी स्थिति में प्रतिभा के लिए साधना का महत्व स्वीकार किया जा सकता है।

निष्कर्ष यह निकलता है कि जहां जन्मजात प्रतिभा नहीं दिखलाई देती, वहां वह अभ्यास और प्रयत्न से प्रकट की जा सकती है और जो साधन इस प्रतिभा के प्रकट होने में सहायक होते हैं, वे व्युत्पत्ति और अभ्यास माने गए हैं। व्युत्पत्ति का तात्पर्य लोक और शास्त्र का ज्ञान और अभ्यास का तात्पर्य कवि कर्म में अनवरत संलग्न रहना है। इन दोनों साधनों से कम बलवती प्रतिभा भी काव्य-रचना के कार्य में संलग्न रहती है और उत्तम काव्य-सृष्टि कर सकती है। कभी-कभी ऐसा भी होता है कि थोड़ी बहुत प्रतिभा के विद्यमान होने पर भी कवि आलसी या लापरवाह है, तो उसकी प्रतिभा का कोई परिणाम नहीं होता और वह व्यर्थ जाती है।

अतएव इन साधनों से प्रतिभा-तत्व का अंकुरण और पल्लवन समुचित रीति से हो जाता है, इनमें संदेह नहीं। इसीलिए संस्कृत के आचार्यों ने प्रतिभा को काव्य का निमित्त कारण और संत्संग, अभ्यास और व्युत्पत्ति आदि को उपादान कारण माना है। आचार्य वामन ने काव्य का मूल कारण प्रतिभा को ही स्वीकार किया है। आचार्य जयदेव ने भी इस संबंध में लिखा है कि प्रतिभा काव्य का बीज है और व्युत्पत्ति आदि मिट्टी के समान है और अभ्यास पानी के समान।

जिस प्रकार बीज के अंकुरण और विकास के लिए पानी की आवश्यकता है, उसी प्रकार प्रतिभा के विकास के लिए व्युत्पत्ति और अभ्यास की आवश्यकता है। इसी प्रकार का मत हेमचंद्र का भी है कि प्रतिभा काव्य का मूल कारण है और व्युत्पत्ति और अभ्यास काव्य के कारण नहीं वरन् संस्कार हैं। इनके द्वारा काव्य संबंधी प्रतिभा, परिष्कृत और विकसित होती है। हिंदी काव्यशास्त्री डॉ. नगेंद्र मानते हैं कि कवि अपनी प्रतिभा, निपुणता तथा अभ्यास के बल पर काव्य रचना करता है।

उपर्युक्त मतों से यही बात स्पष्ट होती है कि काव्य का मूल कारण प्रतिभा है और किसी-किसी रूप में उसके होने पर ही व्यक्ति काव्य की रचना कर सकता है, परंतु इस प्रसंग में एक और बात विचारणीय है। वह यह है कि क्या जन्मजात काव्य-प्रतिभा न होने पर भी प्रतिभा के संस्कार डाले जा सकते हैं। इस दृष्टिकोण के संबंध में प्रसिद्ध इटैलियन सौंदर्यशास्त्री क्रोचे का मत विचारणीय है, जो यह कहता है कि प्रत्येक मनुष्य जन्मजात कवि होता है। कोई बड़ा और कोई छोटा। प्रतिभा की बात उसकी दृष्टि से एक प्रकार का अंधविश्वास या रूढ़ि है, जो मनुष्य में काव्य-रचना की शक्ति के परिणाम में अंतर होने के कारण उत्पन्न हो गई है। क्रोचे का कथन निस्सार नहीं है। प्रत्येक मनुष्य में जिस प्रकार से बुद्धि, अनुभूति कल्पना-शक्ति होती है, परंतु प्रत्येक में उनका व्यवहार समान रीति से नहीं

होता, उसी प्रकार यह सोचा जा सकता है कि प्रत्येक व्यक्ति में किसी-किसी रूप में काव्य-प्रतिभा होती है, यह काव्य-प्रतिभा समय पाकर प्रस्फुटित होती रहती है और उसका विकास भी होता रहता है।

परिस्थितियों और प्रयत्नों के कारण जिनकी प्रतिभा जितनी ही स्वच्छ होती है, वे उतना ही उत्तम काव्य कर सकते हैं, क्योंकि प्रतिभा का विकास परिस्थितियों एवं प्रयत्नों के कारण नियंत्रित रहता है। भगीरथ मिश्र कहते हैं–इस संबंध में जो स्थिति अन्य मानसिक शक्तियों की है, वही स्थिति प्रतिभा के संबंध में कही जा सकती है। जिस प्रकार हम प्रयत्न से अनुकूल परिस्थितियां पाकर अपनी अन्य मानसिक शक्तियां बढ़ा सकते हैं, उसी प्रकार प्रतिभा को भी विकसित कर सकते हैं।

मानव-मस्तिष्क एक खेत के समान है जिस प्रकार खेत में बीज बोने पर वे अंकुरित होते हैं उसी प्रकार मानव अंत:करण में भी विभिन्न प्रकार के संस्कार डाले जा सकते हैं और काव्य-रचना के संस्कार भी उसके भीतर पड़ सकते हैं। जिसे हम काव्य-प्रतिभा कहते हैं, वह संवेदन-चेतना, कल्पना और भाषागत क्षमता का समन्वित रूप है। जहां ये तीनों ही एक साथ मिल जाती हैं, वहीं काव्य रचना कोई दुर्लभ वस्तु नहीं है। ऐसी दशा में स्वस्थ शरीर और मन वाले किसी भी व्यक्ति के अंतर्गत काव्य-रचना के बीज अंकुरित होते हैं और हो सकते हैं।

काव्य-रचना के प्रसंग में एक और पक्ष विचारणीय है, वह है प्रेरक परिस्थितियों का। इनके अंतर्गत मनुष्य की वैयक्तिक रुचि और आकांक्षा, उसकी सामाजिक और पारिवारिक स्थितियां तथा आत्माभिव्यक्ति महत्वपूर्ण है। इन प्रेरक परिस्थितियों के सम्यक रूप से सक्रिय हो जाने पर काव्य-रचना के लिए बहुत बड़ी भूमिका तैयार हो जाती है।

संस्कृत और हिंदी साहित्य इस बात का साक्षी है कि किस प्रकार काव्य का उत्कृष्ट विकास उन प्रेरक परिस्थितियों के कारण हुआ। महर्षि वाल्मीकि को क्रौंच-वध ने व्याकुल कर उनके अंतर्गत शोक के भाव-समुद्र को इतना आंदोलित कर दिया कि वह राम की आदिम गाथा रामायण के रूप में प्रकट हुआ। संस्कृत साहित्य के सर्वश्रेष्ठ कवि कालिदास के संबंध में भी यह बात पूर्णतया सत्य है कि उनकी पत्नी के तीन प्रेरक शब्दों (अस्ति, कश्चित्, वाग्विशेष:) ने ही उन्हें तीन महान ग्रंथों की सृष्टि की प्रेरणा दी।

हिंदी साहित्य में चंद, विद्यापति, भूषण और बिहारी जैसे कवियों को उनके आश्रयदाता और नायकों के व्यक्तित्व ने जो प्रेरणा दी, उसी के परिणामस्वरूप इनकी कृतियों का निर्माण हुआ। गोस्वामी तुलसीदास, नंददास और घनानंद को भी प्रेरित करने वाले कतिपय विशिष्ट व्यक्तित्व ही थे। आधुनिक काल में भी भारतेंदु, मैथिलीशरण गुप्त, दिनकर, निराला आदि को काव्य की प्रेरणा देने में समकालीन देश और समाज की परिस्थितियों का अत्यंत प्रभाव है।

अत: कहा जा सकता है कि प्रतिभा अर्थात काव्य रचना की क्षमता विकसित की जा सकती है और उसको विकसित करने में प्रेरक परिस्थितियां, लोकशास्त्र ज्ञान तथा अभ्यास महत्वपूर्ण होते हैं। यदि हम मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखें तो यह स्वीकार करना पड़ता है कि

हमारे मनस्तत्व के अंतर्गत सभी प्रकार की प्रवृत्तियों और क्षमताओं के संस्कार विद्यमान रहते हैं। साधनों और परिस्थितियों के प्रभाव से इन संस्कारों में से कोई भी संस्कार प्रबल होकर क्रियाशील हो जाता है और परिणामस्वरूप किसी प्रकार के कार्य का सूत्रपात होता है। प्रतिभा के विश्लेषण के प्रसंग में हमने देखा है कि वह कल्पना-शक्ति, संवेद्यता और अभिव्यक्ति-क्षमता संबंधी अतिशय जागरूकता के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। ये सभी शक्तियां और क्षमताएं किसी-किसी मात्रा में सभी के मस्तिष्क में विद्यमान रहती हैं। प्राय: इनका विकास प्रकृति अर्थात स्वभाव पर अवलंबित रहता है।

जिस व्यक्ति की परिस्थितियां प्रेरक हुईं और समुचित साधन भी प्राप्त हुए, साथ-साथ जो आत्मज्ञान से भी अपनी क्षमताओं के विकास संबंधी चेतना से संपन्न हुआ, वह काव्य की रचना अवश्य कर सकता है। क्रोचे के मत को इस अंश में मानना अनुचित न होगा कि काव्य-रचना के तात्विक संस्कार प्रत्येक व्यक्ति में विद्यमान होते हैं, इसलिए जन्म से प्रत्येक व्यक्ति कवि है। उसकी काव्य-प्रतिभा को विकास की प्रेरणा देने वाली व्यक्तिगत और सामाजिक परिस्थितियों पर ही यह निर्भर करता है कि वह बड़ा कवि होगा कि साधारण। यदि परिस्थितियों के कारण उसके मानसिक संस्कारों की स्वच्छता और स्वस्थता बनी रहती है, तो वह किसी न किसी रूप में कवि कर्म करता रह सकता है।

काव्य-रचना के प्रसंग में प्रतिभा के साथ-साथ साधना का भी महत्वपूर्ण हाथ है। प्रतिभा का विकास साधना द्वारा होता है। जागृत प्रतिभा या काव्य के संस्कार अनवरत साधना से भली-भांति प्रस्फुटित होते हैं। इसके साथ ही साथ काव्य-प्रतिभा के सुप्त संस्कार भी साधना द्वारा प्रबुद्ध होते हैं और काव्य-रचना संभव हो सकती है। साधना के लिए प्रेरक परिस्थितियों के साथ-साथ वैयक्तिक संकल्प और निष्ठा की बड़ी आवश्यकता होती है और यदि साधना के लिए दोनों ही बातें प्राप्त हो गईं, तो काव्य-प्रतिभा का समुचित विकास अवश्य होता है।

प्रतिभा एक प्रकार की मानसिक क्षमता है और उस क्षमता का उपयोग के बाद क्षीण होना भी स्वाभाविक है। ऐसी प्रेरक परिस्थितियां कवि के जीवन में नहीं रह पातीं जिनसे वह जीवन भर उत्कृष्ट काव्य की सृष्टि करता रहे। तीसरा कारण यह भी है कि बहुत से कवि काव्यगत प्रसिद्धि प्राप्त हो जाने के उपरांत स्वत: स्फूर्त रूप में नहीं, वरन किसी के कहने या अन्य बाहरी दबावों के वश कविता लिखते हैं। कभी-कभी ऐसा भी होता है कि कविता लिखने का निर्णय बौद्धिक आग्रह से होता है और उसी आग्रह या आवश्यकतावश कविता की रचना की जाती है। ऐसी दशा में सहज और उत्कृष्ट काव्य-रचना की आशा नहीं की जा सकती। आवश्यक यह है कि काव्य का रचयिता सच्चा और निष्ठावान हो और वह अपनी काव्य-क्षमता का उपयोग तभी करे, जब उसके अंत:करण में रचना की वास्तविक प्रेरणा जागृत हो। ऐसा न होने पर वह अपनी प्रतिभा के प्रति सच्चा नहीं कहा जा सकता। काव्य-प्रतिभा के संबंध में यह बात स्वीकार की जा सकती है कि वह सदैव ही किसी के चाहने पर जागृत नहीं होती, उसके इसी स्वभाव के कारण उसे अलौकिक कहा गया है। जिस समय वह जागरूक रहती है उस समय काव्य का सृजन अनायास होता चलता है। जिस समय वह सचेत

नहीं है, उस समय उसको बहुत प्रयत्न करके भी, प्रस्फुरित नहीं किया जा सकता। इसलिए हमें स्पष्ट रीति से समझना चाहिए कि काव्य-प्रतिभा का संस्कार होना एक अलग वस्तु है और उस प्रतिभा को जब चाहे तब उपयोग में लाना यह उससे भिन्न वस्तु है। काव्य के संस्कार सभी में थोड़े बहुत विद्यमान रहते हैं, परंतु काव्य-प्रतिभा को हम अपनी या किसी दूसरे की इच्छा या उपयोगिता के वशीभूत होकर सक्रिय नहीं बना सकते।

1.5 काव्य प्रयोजन

'काव्यत्वं दुर्लभं लोके' कहा गया है तो इसका प्रणयन निरुद्देश्य कैसे हो सकता है? सामान्यत: दो प्रयोजन माने जाते हैं–आनंद की प्राप्ति और लोक कल्याण। भरतमुनि लिखते हैं–यह नाट्य (काव्य) धर्म, यश, आयु, हित और वृद्धि का अभिवर्धक और लोकोपदेश का उत्पादक होगा–

धर्म्यं यशस्यमायुष्यं हितं बुद्धिविवर्धनम्।
लोकोपदेशजननं नाट्यमेतद् भविष्यति॥

अर्थात पहला प्रयोजन धर्म यानी कर्तव्य बोध है कि मैं समाज के प्रति उत्तरदायी हूं यानी कि कवि सामाजिक कल्याण करने वाली और आनंददात्री रचना का प्रणयन करे जिससे उसे यश प्राप्त होगा। प्रसन्नचित्त और यशस्वी होने से आयु बढ़ेगी और वह समाज का हित लंबे समय तक साध सकेगा।

भामह के अनुसार–

'धर्मार्थकाममोक्षेषु वैचक्षण्यं कलासु स।
करोति कीर्तिं प्रीतिं च साधु काव्य निवेषणम्॥

अर्थात धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष कलाओं में दक्षता, कीर्ति और प्रीति ये काव्य के प्रयोजन हैं। वामन ने प्रीति और कीर्ति केवल दो प्रयोजन माने हैं। कुंतक के काव्य प्रयोजनों को तीन वर्गों में बांटा जा सकता है–(1) चतुर्वर्ग फलप्राप्ति (2) व्यवहार औचित्य का ज्ञान (3) चतुर्वर्ग फलास्वाद से भी बढ़ अंत:चमत्कार की प्राप्ति। मम्मट के अनुसार काव्य प्रयोजन के छह प्रकार हैं–(1) यश की प्राप्ति (2) अर्थ की प्राप्ति (3) लोक व्यवहार का ज्ञान (4) अनिष्ट निवारण (5) तात्कालिक आनंद (6) कांता सम्मित उपदेश। लगभग सभी आचार्यों ने उपरोक्त प्रयोजनों की ही चर्चा घुमा-फिरा कर की है।

साहित्य की साध्यता सोपानबद्ध होती है। उसमें हम तारतम्य का अनुभव करते हैं और एक सोपान के प्राप्त हो जाने पर दूसरा सोपान साध्य हो जाता है और पहला साधन। यह सोपानबद्धता समस्त साहित्य का ही स्वभाव है। हम यह भी कह सकते हैं कि यह साहित्य का समग्र स्वरूप है। अत: जब साध्य और साधन साहित्य के दो पक्ष हैं तब साधन और साध्य का विश्लेषण एक कठिन कार्य अवश्य है। इसका एक और कारण है। साहित्य स्वयं एक रचना है– सृष्टि है। वह जीवन के समान है, समान ही नहीं वह कल्पनागत जीवन है। अतएव साधन एवं साध्य संबंधी कठिनाई उपस्थित होती है। कुछ लोग यह मानते हैं कि मनुष्य जीवन

अपनी प्रगति जांचिए

7. अग्नि पुराण से कितने काव्य हेतुओं का पता चलता है?
8. आचार्य वामन के अनुसार काव्य का मूल कारण क्या है?
9. सही-गलत बताइए-

(क) काव्यशास्त्रियों के काव्य 'हेतु' अपनी स्वतंत्र सत्ता नहीं रखते हैं।

(ख) वामन ने काव्य हेतुओं को लोक, विद्या और प्रकीर्ण- इन तीन वर्गों में रखा है।

टिप्पणी

का साध्य मोक्ष है, सत्यान्वेषण है, लोक कल्याण है, ईश्वर का साक्षात्कार है, चरम आनंदानुभूति है। गोस्वामी तुलसीदास जी का कथन है–

बड़े भाग मानुस तन पाया। सुर दुर्लभ सब ग्रंथन गावा।

साधन धाम मोच्छ कर द्वारा। पाइ न जेहि परलोक संवारा।।

सो परत्र दुख पावइ, सिर धुनि धुनि पछिताइ।

कालहिं कर्महिं ईस्वरहिं मिथ्या दोष लगाइ।

एहि तन कर फल विषय न भाई। स्वर्गउ स्वल्प अंत दुखदाई।।

यह विचार भक्तों का ही नहीं, आधुनिक कविश्रेष्ठ, कामायनी महाकाव्यकार प्रसाद जी का भी है कि भोग-विलास ही जीवन का लक्ष्य नहीं। विलास को ही जीवन में प्रधानता देने वाली संस्कृति विनष्ट हो जाती है और इतिहास का अनुशीलन करने पर भी हम यही देखते हैं कि जिस देश अथवा जाति में भोगवाद और विलासिता का अबाधित प्रसार एवं प्रचार हुआ, उसका तुरंत पतन हुआ है। अत: जीवन का साध्य केवल भोग नहीं अर्थात केवल जीना नहीं वरन कुछ और है, विशेष रूप से मानव-जीवन का। डॉ. नगेंद्र काव्य के दो प्रयोजन मानते हैं–व्यक्तिगत आनंद तथा सामाजिक लोकमंगल।

साहित्य के साध्य युग-युग में बदलते रहते हैं और उसके विशिष्ट रूपों का युग-युग में बदलना आवश्यक भी है। जिस प्रकार विज्ञान के लिए सिद्धांतत: एक साध्य है सत्यानुसंधान। उसके भीतर युगानुकूल विद्युत, रेडियो, अणुशक्ति आदि विशिष्ट रूप आते रहे, उसी प्रकार काव्य का भी सैद्धांतिक रूप से साध्य एक होता हुआ भी, युगानुकूल उसका साध्य बदलता रह सकता है। उसके बदलते रूप यह प्रमाणित करते हैं कि हमारी साहित्यिक चेतना प्रबुद्ध है और हम उस चेतना को लेकर जागरूक एवं क्रियाशील हैं।

यही स्पष्टीकरण अब तक प्रस्तुत साहित्य या काव्य के प्रयोजनों के संबंध में भी है। भारतीय परंपरा में हम काव्य प्रयोजन संबंधी जो विचार पाते हैं वे हैं–

काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये।
सद्यः परिनिर्वृत्तये कान्तासम्मिततयोपदेशयुजे।। *(मम्मट)*

धर्मार्थ काममोक्षाणां वैचक्षण्यं कलासु च।
करोति कीर्तिं प्रीतिं च साधु काव्यनिषेवणम्।। *(भामह)*

उपर्युक्त प्रयोजनों के अंतर्गत जीवन की सफलता के विविध पक्ष प्रकट हुए हैं। धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष – ये जीवन के पुरुषार्थ माने जाते हैं। इन पुरुषार्थों का तारतम्य है। एक के बाद हम दूसरा पुरुषार्थ प्राप्त करते हैं और इस प्रकार एक प्रयोजन सिद्ध हो जाने पर, फिर वह साध्य के स्थान पर साधन बन जाता है। इन साधनों के तारतम्य में अंतिम साध्य मोक्ष है, जो साधन नहीं बनता। मोक्ष के अंतर्गत जो ध्वनि है, वह निषेधार्थपूर्ण है, विधेयतापूर्ण नहीं। मोक्ष अर्थात जीवन से निष्क्रमण। यदि जीवन से निष्क्रमण का तात्पर्य जीवन के आनंद से निष्क्रमण है, तो कोई नहीं चाहेगा।

टिप्पणी

अत: इसका तात्पर्य हुआ जीवन के दुखों से निष्कृति या मुक्ति। जीवन सुख-दुखात्मक है, अत: जब उसके दुखों से कोई मुक्त होना चाहता है, तो उसके सुखों से भी हाथ धोना पड़ता है। अत: मुक्ति आनंदहीन हुई। वह स्थिति तो जड़ सी हुई। यह जीवन को दुखपूर्ण मानने की धारणा या परिणाम् है। परंतु साहित्य या काव्य की कल्पना दूसरे प्रकार की है। वह जीवन के दुखों को भी सुखों में परिणत करने का जादू है। हमारे जीवन के दुखानुभव जब काव्य या साहित्य का रूप धारण करके आते हैं, तब वे हमें दुख नहीं वरन् सुख ही देते हैं। काव्य में रस का भी यही रहस्य है। रस के अंतर्गत जीवन की सुख-दुखात्मक अनुभूतियां आनंद में परिणत हो जाती हैं। इसी से हम संयोग-शृंगार के साथ-साथ वियोग-शृंगार, हास्य के साथ-साथ करुण और वीभत्स के साथ-साथ भयानक और रौद्र रसों को प्राप्त करते हैं।

अपने लौकिक जीवन में जिन करुण, वीभत्स और भयानक परिस्थितियों की कल्पना से भी हमारा मन सिहर उठता और शरीर थर्रा उठता है, उन्हीं परिस्थितियों को साहित्य में प्राप्त कर हम बार-बार उनका आस्वादन और परिशीलन करना चाहते हैं। यह साहित्य की रासायनिक क्रिया ही है, जो इन दुखात्मक और भयावह परिस्थितियों को रमणीय रूपों में बदल देती है। साहित्य की यह क्रिया, जो मुख्यतया जीवन की पुन: रचना क्रिया है, उसके साध्य का भी संकेत करती है। जीवन की विभीषिकाओं को प्रस्तुत कर वह यह बताती है कि वे भी जीवन के अंग हैं पर दूसरी ओर सभ्यताओं का भी चित्रण करके वह स्पष्ट करती है कि जीवन का वह स्वरूप कितना प्यारा और वांछनीय है।

साहित्य के अंतर्गत प्राप्त इन्हीं चित्रणों ने धीरे-धीरे मानव समाज को यह प्रेरणा दी कि सभ्यता और संस्कृति का विकास वही है, जिसमें विभीषिकाओं का ह्रास और सभ्यताओं की प्रचुरता और स्थिरता है। समाज के नव-निर्माण हेतु कार्य करने वाले राजनीतिज्ञों, समाज-सुधारकों और समाजशास्त्रियों को साहित्य की कल्पनाओं ने ही प्रेरणा दी है और धीरे-धीरे इन्हीं कल्पनाओं को जीवन में उतारता और साकार करता हुआ मानव जीवन-पथ पर आगे बढ़ रहा है।

साहित्य का साध्य आनंद है। मोक्ष की धारणा इसकी तुलना में जीवन से एक पलायन मात्र है। साहित्य सदैव सुख-दुखमयी जीवन परिस्थितियों का चित्रण कर हमें अनुभव, प्रेरणा और संवेदन प्रदान करता है, और इन तीनों के द्वारा उसका कार्य आनंद संपादन ही है। साहित्य में वर्णित ये घटनाएं जीवन की घटनाओं के समान कटु नहीं होती और वे वैयक्तिक संबंधों से मुक्त होती हैं।

इनके द्वारा एक सामाजिक संवेदना जागृत होती है और हम एक दूसरे के अधिक निकट हो जाते हैं। हम ऐसी स्थितियों से सचेत रहते हैं या समाज से उन्हें दूर करने का प्रयत्न करते हैं। इनसे हमारे व्यक्तित्व का विस्तार होता है और हमारी संकीर्णता नष्ट हो जाती है। इस प्रकार साहित्य की दुखात्मक परिस्थितियों से भी परोक्ष संकेत, आनंद संपादन का ही रहता है और सुखात्मक परिस्थितियों में आनंद की अजस्र धारा बहती ही रहती है।

अपने इसी साध्य द्वारा साहित्य मानव-जीवन में दानवत्व का नाश और देवत्व का विकास करता रहता है। देवत्व की कल्पना का आकर्षण हमारे जीवन में भरना साहित्य का ही काम है। इसी देवत्व की उपलब्धि अपने में करके मानव जीवन देवत्व से और सबसे महान बनता जा रहा है।

1.6 काव्य के गुण एवं दोष

काव्य के गुण एवं दोषों को पृथक-पृथक इस प्रकार समझा जा सकता है–

1.6.1 काव्य-गुण

काव्यशास्त्र काव्य के स्वरूप और उसकी समस्याओं पर विचार करता है। काव्य रचना के लिए जिस अनिवार्य अनुशासन की आवश्यकता होती है, भारतीय काव्यशास्त्र उसका निर्धारण करता है। राममूर्ति त्रिपाठी कहते हैं, "काव्य के शास्त्र से अभिप्राय उसके शासन से है–नियम विधान से है। शास्त्र इसलिए शास्त्र माना जाता है कि वह शासन करता है, कवियों को निरंकुश होने से रोकता है। काव्य का अनुशासन ही काव्य का शास्त्र है।"

वाग्भट्ट 'काव्यानुशासन' की चर्चा करते हैं, दशरूपककार धनंजय भी अनुशासन का ही समर्थन करते हैं जबकि महाभाष्यकार पतंजलि वैयाकरण होने के नाते 'शब्दशासन' की बात करते हैं। अनुशासनहीनता काव्य में अनौचित्य को जन्म देती है तथा अनौचित्य से बड़ा 'रसभंग' का दूसरा कारण नहीं होता। औचित्य निबंधन ही रस के परम समीप ले जाता है। आनंदवर्धन कहते हैं–

अनौचित्यादृते नान्यद्रसभंगस्य कारणम्।
औचित्योपनिबंधस्तु रसस्योपनिषत् परा॥

क्षेमेंद्र कहते हैं–'औचित्यं रससिद्धस्य स्थिरं काव्यस्य जीवितम्।'

औचित्य रसयुक्त काव्य को स्थिर जीवन शक्ति प्रदान करता है। औचित्य के बिना काव्य में रस निष्पत्ति संभव नहीं है। औचित्य का आकलन करना काव्य को अनुशासित करने की प्रक्रिया है। विजयेंद्र स्नातक कहते हैं–'काव्य के साथ शास्त्र शब्द जुड़ने से सामान्यतः शास्त्र शब्द का 'शासनात् शास्त्रम्' अर्थ होता है अर्थात जो काव्य का शासन करे, वह काव्यशास्त्र है, किंतु काव्य शासन नहीं करता। विधि-निषेध की सीमाओं में काव्य को बांधा नहीं जा सकता। अतः शास्त्र शब्द का दूसरा अर्थ–'शंसनात् शास्त्रम्' अर्थात विषय प्रतिपादन करने वाला, यह अर्थ इस संदर्भ में समीचीन प्रतीत होता है।' काव्यशास्त्र के समुचित ज्ञान के बिना काव्य का गंभीर अनुशीलन असंभव है।

आचार्य राजशेखर ने 'काव्य-मीमांसा' में लिखा है–**इह हि वाङ्मयमुभयथा शास्त्रं काव्यं च। शास्त्र पूर्वकत्वात् काव्यानां पूर्वं शास्त्रेष्वभिनिविशेतः नह्यप्रवर्तितप्रदीपास्तत्वार्थमसामर्थ्यध्यक्षयन्ति।** अर्थात शास्त्र और काव्य इन भेदों से वाङ्मय दो प्रकार का है। काव्य ज्ञान के लिए शास्त्र आवश्यक है। जैसे बिना दीपक के पदार्थों का प्रत्यक्ष ज्ञान नहीं किया जा सकता, उसी प्रकार शास्त्र ज्ञान के बिना काव्य ज्ञान असंभव है। अतः काव्य से पहले

अपनी प्रगति जांचिए

10. सामान्यतया काव्य के प्रयोजन क्या हैं?
11. भरतमुनि के अनुसार प्रथम काव्य-प्रयोजन क्या है?
12. सही-गलत बताइए-
    (क) 'काव्यत्वं दुर्लभं लोके' से काव्य की उद्देश्यहीनता सिद्ध होती है।
    (ख) धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष जीवन के पुरुषार्थ माने जाते हैं।

शास्त्र का अभ्यास करना आवश्यक है।' काव्यशास्त्र में काव्य के स्वरूप और समस्याओं के साथ-साथ अलंकारों तथा काव्य से संबंधित अन्य विषयों का भी अध्ययन किया जाता है।

1.6.2 काव्य-दोष

काव्य सौंदर्य-सृजन है, काव्य रस है। दोष काव्य को अपकर्ष प्रदान करते हैं। मम्मट ने काव्यप्रकाश में कहा है कि 'मुख्य' अर्थ का अपकर्ष दोष है। काव्य में मुख्य 'रस' है, अतः रस का अपकर्षक अर्थात विघात करने वाला तत्व दोष है-

मुख्यार्थहतिर्दोषः। रसश्च मुख्यः, हतिरपकर्षः।
उद्देश्य प्रतीति विघातलक्षणः अपकर्षः हतिशब्दार्थः।

काव्य का लक्ष्य आनंदोनुभूति है। आनंद ही रस है। रस का जो अपकर्ष करे, वह दोष है।

आचार्य भरत ने काव्य-दोषों की संख्या दस बताई थी। भामह, दण्डी, वामन, आनंदवर्धन, महिम भट्ट और भोजराज ने काव्य दोषों का पुनः-पुनः निरूपण किया। परिणामतः आचार्य मम्मट के समय तक दोषों की संख्या सत्तर तक पहुंच गई। मम्मट ने इन समस्त आचार्यों द्वारा प्रस्तुत काव्य-दोषों के आधार पर नब्बे काव्य-दोषों का उल्लेख कर दिया। उन्होंने सभी काव्य-दोषों को मूलतः निम्नांकित चार वर्गों में विभक्त किया– (क) पदगत काव्य-दोष, (ख) वाक्यगत काव्य-दोष, (ग) अर्थगत काव्य दोष और (घ) रसगत काव्य-दोष।

(क) पदगत काव्य-दोष

इस वर्ग में आने वाले कुछ प्रमुख काव्य-दोषों को इस प्रकार समझा जा सकता है-

1. **क्लिष्टता**- अत्यंत कठिन अथवा दुर्बोध शब्दों का प्रयोग क्लिष्टता दोष कहलाता है।

   मंदिर अरध अवधि हरि बदि गए,
   हरि अहार चलि जात।

   'मंदिर अरध' अर्थात पंद्रह दिन और 'हरि अहार' अर्थात एक महीना। इन अर्थों की प्रतीति सहज नहीं, अत्यंत कठिन है।

2. **श्रुति कटु**- सुनने में कठोर लगने वाले शब्दों से भावावेग में विक्षिप्तता आती है।

   त्रिया अलक चक्षुश्रवा डसैं परत की डीठि
   पर क्या न विष्योत्कृष्टता करती विचारोत्कृष्टता।

   उपरोक्त पंक्तियों में रेखांकित शब्द श्रुति कटु हैं।

3. **ग्राम्यत्व**- गंवारू शब्दों के प्रयोग से काव्य में ग्राम्यत्व दोष आता है।

   मूंड पै मुकुट धरे सोहत हैं गोपाल।

   यहां मूंड ग्राम्य शब्द है, जो अब साहित्य में प्रयुक्त नहीं होता।

4. **अप्रयुक्त**- पदों का प्रयोग व्याकरण सम्मत होने के बाद भी अगर प्रयुक्त शब्द प्रचलन में न हों तो वहां अप्रयुक्त काव्य-दोष होता है।

   राजकुल भिक्षाचरण से लगे भरने पेट।

   यहां भिक्षाचरण शब्द सामान्यतः प्रचलन में नहीं है।

टिप्पणी

5. **च्युत संस्कृति**- यह काव्य-दोष वहां उत्पन्न होता है, जहां शब्दों का व्याकरण सम्मत प्रयोग नहीं किया गया होता।

राजे बिराजे मख भूमि में थे।

अरे अमरता के पुतलों! तेरे वे जयनाद।

यहां राजे, विराजे एवं तेरे शब्दों का प्रयोग व्याकरण सम्मत नहीं है।

(ख) वाक्यगत काव्य-दोष- कुछ प्रमुख वाक्यगत काव्य-दोष निम्नांकित हैं–

1. **अक्रम**- वाक्य में वाक्य-रचना की दृष्टि से शब्दों का क्रम अनुचित होने पर अक्रम काव्य-दोष होता है।

थी सर्व में अधिक मंजुल मुगधकारी।
जादू भरी मुरलिका पति राधिका थी।

यहां पति शब्द का प्रयोग राधिका के बाद होना चाहिए था।

2. **अधिकपदता**- वाक्य में अनावश्यक शब्द प्रयुक्त होने पर अधिकपदता काव्य-दोष होता है।

मेरा मन स्फटिकाकृतिनिर्मल रहे सदा गुरुदेव।

यहां स्फटिक निर्मल शब्द पर्याप्त था। आकृति शब्द का संधि-प्रयोग अनावश्यक था।

3. **वर्ण प्रतिकूलता**- वर्ण प्रतिकूलता का आशय वर्णनीय रस के प्रतिकूल वर्णों से है।

मुकुट की उटक लटक बिंबि कुंडल को।

शृंगार वर्णन के अंतर्गत यहां 'ट' वर्णों का प्रयोग दूषित लगता है।

4. **संकीर्ण**- एक वाक्य के पद का, दूसरे वाक्य में प्रयोग संकीर्ण काव्य-दोष उत्पन्न करता है।

छोड़ चन्द्र गगन में उदय होत, अब मान।

इसमें अभीष्ट वाक्य है- चंद्रगगन में उदय होत, छोड़ अब मान।

5. **न्यूनपदता**- आवश्यक होने पर भी जब काव्य में अर्थज्ञान के लिए किसी शब्द का प्रयोग नहीं किया जाता तब न्यूनपदता काव्य-दोष होता है।

पानी पावक पवन प्रभु, ज्यों असाधु-साधु।

यहां असाधु के आगे प्रति या संग सरीखा कोई शब्द अर्थबोध के लिए आना चाहिए।

(ग) अर्थगत काव्य-दोष

कुछ प्रमुख अर्थगत काव्य-दोषों को इस प्रकार समझा जा सकता है–

1. **दुष्क्रम**- काव्योक्ति में लोक या शास्त्र विरुद्ध शब्द-क्रम होने पर दुष्क्रम काव्य-दोष होता है।

राजन! देहु तरंग मोहि अथवा देहु मतंग।

हाथी और घोड़ा : पहले हाथी मांगना चाहिए, फिर घोड़ा। यहां लोकनीति के विरुद्ध कथन है।

काव्यशास्त्र : काव्य लक्षण, काव्य हेतु, काव्य प्रयोजन एवं काव्य के गुण–दोष

टिप्पणी

2. **पुनरुक्ति**- पुनरुक्ति दोष विभिन्न शब्दों के प्रयोग से अर्थ की आवृत्ति होने पर उत्पन्न होता है।

दृष्य बड़ा था रम्य, मंजु, सुंदर, मनमोहन।

यहां मंजु, सुंदर, मनमोहन शब्दों की रम्य शब्द के अर्थ की दृष्टि से पुनरुक्ति है।

3. **अप्रतीत**- जब ऐसे शब्द का प्रयोग किया जाता है जो उस अर्थ में किसी विशेष शास्त्र में ही प्रयुक्त होता है, तो अप्रतीत काव्य-दोष होता है।

तत्व ज्ञान पाकर हुए आशय दलित समस्त।

यहां वासना के अर्थ में प्रयुक्त आशय शब्द अप्रतीत दोष उत्पन्न करता है।

4. **अश्लीलता**- लज्जा, अमंगल या जुगुप्सा सूचक शब्दों का प्रयोग कविता में अश्लीलता दोष पैदा करता है। ऐसे शब्द दुहरे अर्थ व्यक्त करते हैं।

अभिप्रेत पद प्रिया ने पाया।

यहां 'अभिप्रेत पद पाया' का अर्थ 'अभीष्ट पद प्राप्त किया' है। अन्य अर्थ में 'प्रेत पद पाया' यानी मर गया- अमंगल सूचक है।

5. **संदिग्ध**- संदेहपूर्ण अर्थ देने वाली काव्य रचना में संदिग्ध काव्य-दोष होता है।

जीना चाहो देशहित या इन्द्रियसुख हेतु।

यहां स्पष्ट नहीं हो पाता कि देशभक्ति का पक्ष लिया जा रहा है अथवा इन्द्रिय सुख का।

(घ) रसगत काव्य-दोष

इस वर्ग के कुछ प्रमुख काव्य-दोष निम्न प्रकार से हैं–

1. **विभाव-अनुभाव की कष्टकारिता**- यह काव्य-दोष वहां होता है, जहां विभाव या अनुभाव किस रस से संबद्ध है- यह जानने में कठिनाई हो।

सकल छांड़ि बन जाउ, यह हिय हिय करत बिचारू।

'सकल छांड़ि बन जाउ' में वाच्य अनुभाव शृंगार रस से संबंधित है या शांत रस से, यह स्पष्ट नहीं है।

2. **स्वशब्द वाच्य**- रस, भाव, विभाव-अनुभाव और संचारी भाव सूचक शब्द का कथन यदि स्वयं कर दिया जाए तो स्वशब्द वाच्य काव्य-दोष होता है। ऐसे कथन से रस अभिव्यक्त नहीं हो पाता।

कौशल्या क्या करती थी,
कुछ-कुछ धीरज धरती थी।

यहां 'धीरज' शब्द का प्रयोग सदोष है।

3. **रस की पुनरावृत्ति**– किसी रस के परिपाक हो जाने पर भी उसकी बार-बार चर्चा किए जाने पर यह काव्य-दोष उत्पन्न होता है।

   उदाहरणार्थ– साकेत के नवम सर्ग तथा प्रियप्रवास में विप्रलम्भ श्रृंगार बार-बार वर्णित है।

4. **प्रतिकूलविभाव ग्रहण**– वर्ण रस के विरोधी रस संबंधी विभाव का ग्रहण करना इस काव्य-दोष के अंतर्गत आता है। यथा–

   मान जाओ तनिक मुस्करा दो प्रिये,
   यह बीता समय लौट सकता नहीं।

   यहां श्रृंगार रस प्रसंग में बीते यौवन की चर्चा है, जो शांत रस का विभाव है।

5. **अति विस्तृति**– वर्णन में अति करने पर अतिविस्तृति दोष की सृष्टि होती है।

   पद्मावत में अस्त्र-शस्त्र एवं व्यंजनों का वर्णन, जयद्रथवध में स्वर्ग वर्णन का विस्तार इसी प्रकार के काव्य-दोष से युक्त है।

6. **प्रकृति विपर्यय**– स्वभाव के विपरीत वर्णन प्रकृति विपर्यय काव्य-दोष कहलाता है।

   कुमारसंभव में शिव-पार्वती का श्रृंगार वर्णन, कामायनी में इड़ा के प्रति मनु का दुष्टतापूर्ण व्यवहार प्रकृति विपर्यय है।

7. **प्रतिकूल प्रतिदान**– बिना अवसर जब रस का प्रतिपादन किया जाता है, तब इस प्रकार का काव्य-दोष प्रकट होता है।

   रामचंद्रिका में दसरथ मरण के मौके पर राम का अपनी मां कौशल्या को उपदेश देना इसका उदाहरण है।

अपनी प्रगति जांचिए

13. औचित्य रसयुक्त काव्य को स्थिर जीवन शक्ति प्रदान करता है। यह किसका कथन है?
14. रस का अपकर्ष अर्थात विघात करने वाले तत्व को क्या कहते हैं?
15. सही–गलत बताइए–
    (क) औचित्य के बिना काव्य में रस निष्पत्ति संभव नहीं है?
    (ख) गंवारू शब्दों के प्रयोग से काव्य में क्लिष्टता दोष आता है।

1.7 सारांश

काव्य की आत्मा खोजने और उसकी उत्कृष्टता का रहस्य जानने की प्रक्रिया में काव्यशास्त्र के विभिन्न सिद्धांतों और संप्रदायों का जन्म और विकास हुआ। जिस प्रकार दर्शनशास्त्री आत्म-तत्व को जानने की प्रक्रिया में स्थूल से सूक्ष्म और सूक्ष्मता तक पहुंचते हैं उसी प्रकार काव्यशास्त्र के अध्येता, आचार्यगण काव्य के बाह्य शारीरिक धर्म यानी अलंकार और भीतरी आत्मिक धर्म यानी रस के बीच यात्रा, तर्क-वितर्क, विवेचन करते रहे और इस तरह पांच संप्रदाय विकसित और प्रतिष्ठित हुए।

काव्य वह है जो निर्दोष हो, गुणयुक्त हो, अलंकारों से अलंकृत हो और रस समन्वित हो और कवि वह है जो ऐसे काव्य की रचना करता है एवं यश और कीर्ति पाया करता है। अनेक आचार्यों ने कुछ इसी तरह के काव्य को प्रेरक और सुफलदायक बताया। काव्य का स्वरूप उसके लक्षणों या गुणों द्वारा निर्धारित किया जाता है। अनेक विद्वानों ने काव्य के स्वरूप को निर्धारित करने के लिए अपने-अपने मतानुसार अनेक परिभाषाएं दी हैं।

तरकारी में नमक या मसालों की मात्रा अनुचित हो तो तरकारी बेस्वाद हो जाती है उसी तरह काव्य में यदि करुण रस के प्रसंग में रस की मात्रा कम या ज्यादा हो या अन्य रस समाविष्ट हो जाएं तो काव्य निम्न कोटि का हो जाता है। जिस तरह क्षिति, जल, पावक, गगन और समीर से मिलकर जीव के शरीर का निर्माण हुआ है उसी तरह ये काव्य लक्षण भी आपसी तालमेल से काव्य का निर्माण करते हैं। अतः सभी अपनी-अपनी स्थिति में महत्वपूर्ण हैं।

काव्य सृजन की प्रक्रिया के संबंध में अनेक मत हैं। कोई केवल शारीरिक दृष्टि से, कोई मानसिक और कोई आध्यात्मिक दृष्टि से इसका विश्लेषण करते हैं, परंतु काव्य-सृजन की प्रक्रिया एक साथ शारीरमानसात्मिक प्रक्रिया है। इसमें शरीर प्रमुखतया साधन और माध्यम है। प्रमुखतया क्रिया मनस्तत्व की है, जिसमें चेतना आत्मतत्व को स्पर्श और जागृत करती है।

रुद्रट के विचार में सहजा प्रतिभा जन्मजात होती है और उत्पाद्या शास्त्र, लोकानुभव और संगत आदि से प्राप्त हो सकती है। इसमें संदेह नहीं कि सहजा और उत्पाद्या इन दोनों ही काव्य प्रतिभाओं में अंतर किया जा सकता है। सहजा प्रतिभा अधिक क्षमताशाली, स्वतः स्फूर्त और अजस्र सर्जनाशक्ति है, जबकि इसकी तुलना में उत्पाद्या प्रतिभा कम बलशाली, अविशिष्ट, प्रेरणास्फूर्त और कभी-कभी जागृत सर्जना शक्ति है। दोनों में अंतर होते हुए भी यह विचारणीय है कि क्या जन्मजात या सहजा प्रतिभा के न होने पर भी उसे सत्संग या प्रयत्न आदि से प्राप्त किया जा सकता है?

साहित्य की साध्यता सोपानबद्ध होती है। उसमें हम तारतम्य का अनुभव करते हैं और एक सोपान के प्राप्त हो जाने पर दूसरा सोपान साध्य हो जाता है और पहला साधन। यह सोपानबद्धता समस्त साहित्य का ही स्वभाव है। हम यह भी कह सकते हैं कि यह साहित्य का समग्र स्वरूप है। अतः जब साध्य और साधन साहित्य के दो पक्ष हैं तब साधन और साध्य का विश्लेषण एक कठिन कार्य अवश्य है। इसका एक और कारण है। साहित्य स्वयं एक रचना है– सृष्टि है। वह जीवन के समान है, समान ही नहीं वह कल्पनागत जीवन है। अतएव साधन एवं साध्य संबंधी कठिनाई उपस्थित होती है।

जीवन सुख-दुखात्मक है, अतः जब उसके दुखों से कोई मुक्त होना चाहता है, तो उसके सुखों से भी हाथ धोना पड़ता है। अतः मुक्ति आनंदहीन हुई। वह स्थिति तो जड़ सी हुई। यह जीवन को दुखपूर्ण मानने की धारणा या परिणाम है। परंतु साहित्य या काव्य की कल्पना दूसरे प्रकार की है। वह जीवन के दुखों को भी सुखों में परिणत करने का जादू है। हमारे जीवन के दुखानुभव जब काव्य या साहित्य का रूप धारण करके आते हैं, तब वे हमें दुख नहीं वरन् सुख ही देते हैं। काव्य में रस का भी यही रहस्य है।

भरत ने काव्य-दोषों की संख्या दस बताई थी। भामह, दण्डी, वामन, आंनदवर्धन, महिम भट्ट और भोजराज ने काव्य दोषों का पुनः-पुनः निरूपण किया। परिणामतः आचार्य मम्मट के समय तक दोषों की संख्या सत्तर तक पहुंच गई। मम्मट ने इन समस्त आचार्यों द्वारा प्रस्तुत काव्य-दोषों के आधार पर नब्बे काव्य-दोषों का उल्लेख कर दिया। उन्होंने सभी काव्य-दोषों को मूलतः निम्नांकित चार वर्गों में विभक्त किया– (क) पदगत काव्य-दोष, (ख) वाक्यगत काव्य-दोष, (ग) अर्थगत काव्य दोष और (घ) रसगत काव्य-दोष।

टिप्पणी

1.8 मुख्य शब्दावली

- **जिज्ञासा** : जानने की इच्छा।
- **अध्येता** : अध्ययनकर्ता।
- **आत्मिक** : आत्मा से संबंधित।
- **सूक्ति** : सुंदर कथन।
- **दृष्टिगोचर होना** : दिखाई देना।
- **प्रधान** : मुख्य, प्रमुख।
- **वध** : हत्या।
- **स्वानुभूति** : स्वयं का अनुभव।
- **प्रागैतिहासिक** : इतिहास से पूर्व।
- **संबद्ध** : संबंधित।
- **तथ्यात्मक** : यथार्थ पर आधारित।
- **कोटि** : श्रेणी।
- **वैयक्तिक** : व्यक्तिगत, नीजी।
- **अभावानुभूति** : अभाव (कमी) का अनुभव।
- **अंतर्निहित** : शामिल।
- **पुनरावृत्ति** : दुहराव।
- **आत्मस्थ** : आत्मा में स्थित।
- **बेस्वाद** : बिना स्वाद के।
- **तरकारी** : सब्जी।
- **लवण** : नमक।

1.9 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर

1. सात (रस, अलंकार, रीति, वक्रोक्ति, ध्वनि, औचित्य और चमत्कार)
2. भरतमुनि
3. (क) गलत, (ख) सही
4. वाक्यम् रसात्मकं काव्यम्।
5. अग्नि पुराण
6. (क) सही, (ख) गलत

7. तीन (काव्य-प्रतिभा, वेद-ज्ञान, लोक-व्यवहार)
8. प्रतिभा
9. (क) गलत, (ख) सही
10. आनंद की प्राप्ति एवं लोकहित
11. धर्म यानी कर्तव्य बोध
12. (क) गलत, (ख) सही
13. क्षेमेंद्र
14. काव्य-दोष
15. (क) सही, (ख) गलत

टिप्पणी

1.10 अभ्यास हेतु प्रश्न

लघु-उत्तरीय प्रश्न

1. संस्कृत काव्यशास्त्र को ही मूलत: भारतीय काव्यशास्त्र क्यों कहा जाता है?
2. काव्य के मूलभूत भेदों का उल्लेख कीजिए।
3. काव्य लक्षण के संदर्भ में कविराज विश्वनाथ का दृष्टिकोण क्या है?
4. काव्यालंकार में काव्य हेतु के बारे में क्या कहा गया है?
5. भरतमुनि ने काव्य का प्रयोजन क्या बताया है?

दीर्घ-उत्तरीय प्रश्न

1. काव्यशास्त्र के उद्‌भव एवं विकास पर प्रकाश डालिए।
2. काव्य लक्षण से आप क्या समझते हैं? विवेचना कीजिए।
3. काव्य हेतु के संबंध में विभिन्न विद्वानों के मत क्या हैं? अपना मत भी स्पष्ट कीजिए।
4. काव्य प्रयोजन पर सारगर्भित निबंध लिखिए।
5. काव्य के गुण-दोषों का उल्लेख कीजिए।

1.11 आप ये भी पढ़ सकते हैं

1. डॉ. भगीरथ मिश्र, *काव्यशास्त्र*, विश्वविद्यालय प्रकाशन गोरखपुर-1957
2. डॉ. प्रेमनारायण शुक्ल, *हिन्दी साहित्य में विविध वाद*, पद्मजा प्रकाशन कानपुर 2010-वि.सं.
3. डॉ. वेंकट शर्मा, भूमिका नगेंद्र, *आधुनिक हिंदी साहित्य में समालोचना का विकास*, आत्माराम एंड संस दिल्ली-1967

4. डॉ. जगदीश प्रसाद कौशिक, *काव्य दर्पण*, साहित्यागार, जयपुर–1988

5. डॉ. जगदीश प्रसाद कौशिक, *भारतीय काव्यशास्त्र के प्रतिमान*, साहित्यागार जयपुर –1988

6. सत्यदेव मिश्र, *पाश्चात्य समीक्षा–सिद्धांत और वाद*, विनोद पुस्तक मंदिर आगरा,1975

7. डॉ. राममूर्ति त्रिपाठी, *सहृदय और साधारणीकरण*, हिंदुस्तान एकेडमी इलाहाबाद, 1984

8. डॉ. लक्ष्मी पांडेय, *अधुनातन काव्यशास्त्री : आचार्य राममूर्ति त्रिपाठी*, उर्मिल प्रकाशन, गाजियाबाद।

इकाई 2 काव्यशास्त्र : रस– सभी रसों का सामान्य परिचय, रस निष्पत्ति, रस के अवयव

इकाई की रूपरेखा

2.0 परिचय
2.1 इकाई के उद्देश्य
2.2 रस : अवधारणा एवं अलौकिकत्व
2.3 रस की परिभाषाएं एवं स्वरूप
2.4 सभी रसों का सामान्य परिचय
2.5 रस निष्पत्ति
2.6 रस के अवयव एवं रस दोष
2.6.1 रस के अवयव
2.6.2 रस दोष
2.7 सारांश
2.8 मुख्य शब्दावली
2.9 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
2.10 अभ्यास हेतु प्रश्न
2.11 आप यें भी पढ़ सकते हैं

2.0 परिचय

रस सिद्धांत काव्यशास्त्र का मूल एवं महत्वपूर्ण सिद्धांत है। काव्यशास्त्रीय अध्ययन की परंपरा का आरंभ इसी सिद्धांत से किया जाता है। यह काव्य की आत्मा है। 'रसो वै स:' रस ही वह है। वह अर्थात् आत्मा, परमात्मा और अलौकिक शक्ति। आत्मा के अस्तित्व पर ही देह का अस्तित्व संभव है। भिन्न रूपों में उपस्थित परमात्मा की तरह यह भी भिन्न-भिन्न काव्यीय रूपों में आस्वादन का अनुभव कराता है।

काव्य शास्त्र का दूसरा महत्वपूर्ण सिद्धांत 'अलंकार सिद्धांत' है। *रस आत्मा* है तो अलंकार काव्य का शरीर है। अलंकार काव्य शरीर के बाह्य धर्म हैं तथा गुणालंकार के रूप में आंतरिक धर्म भी हैं इसलिए इसे काव्य की आत्मा मानने का विवाद भी चला। अलंकार शोभावर्द्धक आभूषण हैं जो काव्य की शोभा बढ़ाते हैं। 'शब्दार्थो सहितौ काव्यम्' अर्थात् शब्द और अर्थ से मिलकर काव्य बनता है। इसी को आधार बनाकर अलंकार के इन प्रकारों का अध्ययन किया गया है– शब्दालंकार, अर्थालंकार। अलंकारों का वर्गीकरण अर्थात अलंकारों के भेदों या प्रकारों के साथ 'अलंकार' की अवधारणा, विभिन्न विद्वानों द्वारा अलंकार सिद्धांत की स्थापनाओं की जानकारी इस शीर्षक के अंतर्गत प्राप्त होती है।

रीति संप्रदाय सदैव प्रासंगिक रहा है। मनुष्य जीवन हो या काव्य रचना (साहित्य रचना) जीने व रचने की कोई न कोई रीति होती है अत: काव्यशास्त्र के इस महत्वपूर्ण सिद्धांत की प्रासंगिकता बनी रहेगी। रीति काव्यात्मा नहीं हो सकती। यह एक साधन है, साध्य तक पहुंचने का। आचार्य वामन ने इसे प्रतिष्ठित करके काव्यशास्त्र पर उपकार

टिप्पणी

किया है। यह सिद्धांत अन्य लक्षणों का साथी है और सभी सिद्धांत एक दूसरे के अन्योन्याश्रित हैं।

आगे चलकर आचार्य आनंदवर्धन ने ध्वनि को काव्यात्मा घोषित किया। ध्वनि काव्यात्मा तो नहीं है लेकिन रस जो काव्यात्मा है की सहायक, उपकारक हो सकती है। ध्वनि अर्थात् व्यंजना जिसका संबंध वक्रोक्ति से भी है। अत: ध्वनि और अलंकार का घनिष्ठ संबंध है। आनंदवर्धन का ग्रंथ 'धवन्यालोक' प्रसिद्ध एवं महत्वपूर्ण ग्रंथ है जो ध्वनि को व्याख्यायित करता है तथा अन्य काव्य लक्षणों से इसके संबंध को दर्शाता है।

काव्यशास्त्र में वक्रोक्ति सिद्धांत का स्थान विशेष महत्व का है। वक्रोक्ति, व्यंजना के माध्यम से अलंकार और ध्वनि से संबंधित है, अत: यह विस्तृत अध्ययन को आधार प्रदान करता है। आचार्य कुंतक ने 'वक्रोक्ति: काव्य जीवितम्' कहकर इसे काव्य की आत्मा घोषित किया है। यह काव्यात्मा तो नहीं है लेकिन काव्यात्मा तक पहुंचने तक सर्वोत्तम साधन है। वक्रोक्ति करना, कहना, लिखना साहस और नैतिकता की मांग करता है। इसके मूल में सत्य छिपा रहता है अत: यह महत्वपूर्ण दार्शनिक व्याख्या उपस्थित करने वाला सिद्धांत है।

काव्यशास्त्र का अंतिम मान्य सिद्धांत औचित्य है जिसकी चर्चा लगभग सभी आचार्यों ने प्रथम सिद्धांत 'रस' के समय से ही की है। भरतमुनि से अद्यतन सभी आचार्य औचित्य के महत्व को स्वीकार करते हैं। यह काव्यात्मा रस की भी आत्मा माना गया है। औचित्य सिद्धांत को प्रणेता या व्यवस्थापक आचार्य माना गया है। औचित्य सिद्धांत के प्रणेता या व्यवस्थापक आचार्य क्षेमेंद्र ने 'औचित्य विचार चर्चा' में इसके संपूर्ण स्वरूप पर प्रकाश डालकर यह सिद्ध किया है कि जीवन और साहित्य के हर क्षेत्र में औचित्य आवश्यक है।

इस इकाई में हमारे अध्ययन का विषय काव्यशास्त्र का प्रथम सिद्धांत 'रस' है। इसमें हम इसकी अवधारणा, परिभाषाएं, स्वरूप, सभी रसों का परिचय, रस निष्पत्ति एवं रस के अवयवों का अध्ययन करेंगे।

2.1 इकाई के उद्देश्य

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप-

- रस की अवधारणा एवं इसके अलौकिकत्व को समझ पाएंगे;
- रस की परिभाषा एवं स्वरूप से अवगत हो पाएंगे;
- सभी रसों से परिचित हो पाएंगे;
- रस निष्पत्ति एवं रस के अवयवों की विवेचना कर पाएंगे।

2.2 रस : अवधारणा एवं अलौकिकत्व

जिस तरह से बहुत से रूपों में परब्रह्म प्रकट होकर भक्तों और ज्ञानियों एवं मुमुक्षुओं को आश्चर्यचकित कर देता है उसी तरह रस भी काव्य में आविर्भूत होकर सहृदयों को खुशी देता है। साहित्य में सभी प्रकार के अंगों, वेद, वेदांग, ब्राह्मण उपनिषद्, आयुर्वेदशास्त्र, रामायण और महाभारत आदि में रस अलग-अलग अर्थों में प्रयुक्त हुआ है।

टिप्पणी

हेमकोष के अनुसार–

"रस: स्वादे, जले वीर्ये, शृङ्गारादौ विषे द्रवे।
रागे गृहे तथा धातौ तिक्तादौ पारदेऽपि च॥

स्वाद, जल, वीर्य, शृंगारादि रस, विष, द्रव, पारद, राग, गृह, धातु, तिक्त ये सभी रस से जाने जाते हैं।

रस का निर्वचन शब्द-प्रधान व्याकरणशास्त्र में चार तरह से हुआ है–

1. **रस्यते आस्वाद्यते इति रस:** – इस व्युत्पति के अनुसार जो पदार्थ आस्वाद के विषय बनते हैं, उन्हें रस नाम से अभिहित किया जाता है जैसे– परमात्मरूप रस (साधन का रस) मधुर, अम्ल, कटु, कषाय, तिक्त आदि भोज्य पदार्थों एवं सोम, गन्ध, मधु आदि वस्तुओं को भी रस नाम से जाना जाता है।
2. **रस्यते अनेन इति रस:** – इस व्युत्पत्ति के अनुसार आस्वाद कराने वाले पदार्थ रस शब्द से विदित होते हैं यथा-शब्द राग, संगीत, वाद्य, वीर्य शरीर आदि रस पद-बोध्य हैं।
3. **रसति रसयति वा रस:** – जो व्याप्त हो जाता है या स्वयं सभी को व्याप्त कर लेता है, वह भी 'रस' पद बोध्य होता है। यथा-पारद, जल, शरीर को पुष्ट बनाने वाली धातु या अन्य द्रव्य सभी रस होते हैं–
4. **रसनं रस: आस्वाद:** – जो आस्वाद स्वरूप है, उसे रस कहते हैं। इस व्युत्पत्ति के अनुसार शृंगार, हास्य, करुण आदि को रस कहा जाता है क्योंकि सहृदयों द्वारा उनका आस्वाद किया जाता है।

विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव तथा स्थायी भाव का स्वरूप

विभाव

विभाव सहृयामानस में स्थायी रूप से रहने वाले रति आदि स्थायी भावों को उद्बुद्ध एवं उत्पन्न करते हैं। इसीलिए वे विभाव कहलाते हैं। साथ ही कहा गया है–

विभावयन्ति इति विभावा: इस व्युत्पत्ति के अनुसार भी विभाव शब्द की सार्थकता स्पष्ट हो जाती है। स्थायी भावों को उद्बुद्ध एवं उत्पन्न करने के कारण ही विभाव के दो भेद होते हैं-

1. **आलम्बन विभाव**–जिनका आलम्बन लेकर रति आदि स्थायी भाव उद्बुद्ध होते हैं, वे नायक-नायिकादि आलम्बन विभाव कहलाते हैं।
2. **उद्दीपन विभाव**–आलम्बन द्वारा उद्बुद्ध भावों को जो उद्दीप्त करते हैं, वे उपवन, सुधाकर, कमलाकर, चारू-चन्द्रिका, वाद्य-वीणा मलयसमीरादि उद्दीपन विभाव कहलाते हैं।

अनुभाव

सहृदय-हृदय में रति आदि स्थायी भावों को जो उद्बुद्ध एवं उद्दीप्त होने पर अपने आप से जो शारीरिक विकास एवं आङ्गिक चेष्टाएं होने लगती हैं। हृदय के आन्तरिक भाव मुख आदि अङ्गों पर नर्तन करने लगते हैं। नयनों में विचित्र-भांङ्गिमाएं होने लगती हैं। वस्तुत: ये अश्रु,

टिप्पणी

स्वेद, रोमांच, कम्पनादि शारीरिक विकार एवं भ्रूभङ्ग कटाक्ष-विक्षेपादि शारीरिक चेष्टाएं ही अनुभाव कहलाती हैं।

1. **सात्विक अनुभाव :** ये संख्या में आठ होते हैं।

जैसे–स्वेद स्तम्भोऽथ रोमाञ्चः स्वरभङ्गोऽथ वेपथुः। वेवर्ण्यम् अश्रु प्रलयः इत्यष्टौ सात्त्विकाः मताः।

स्वेद, स्तम्भ, रोमांच, स्वरभङ्ग, वेपुथ, वैवर्ण्य, अश्रु तथा प्रलय- ये आठ सात्विक भाव होते हैं।

2. **कायिक अनुभाव :** भू-अङ्ग, कटाक्ष, भुजाक्षेप आदि कायिक अनुभाव होते हैं।

3. **वाचिक अनुभाव :** मधुर वचन तथा वाणी के अन्य प्रकार वाचिक अनुभाव होते हैं।

व्यभिचारी भाव

व्यभिचारी भाव रति इत्यादि स्थायी भावों को पुष्ट करते हुए उनकी अभिव्यक्ति में सहकारी होते हैं। चिन्ता, औत्सुक्य आदि का भाव काव्य तथा नाटक से संचारी कहलाते हैं। किसी भी रस के साथ इनका निश्चित सम्बन्ध नहीं होता। इनमें कोई एक भी कई रसों का उपकारक हो सकता है। इसलिए अनेक रसों में व्यभिचरण (संचरण) करने के कारण ही ये संचारी भाव या व्यभिचारी भाव कहलाते हैं।

व्यभिचारी भाव संख्या में 33 होते हैं– विर्वेद, ग्लानि, शङ्का, असूया, मद, श्रम, आलस्य दैन्य, चिन्ता, मोह, स्मृति, धृति, व्रीड़, चपलता, हर्ष, आवेग, जाड्य, गर्व, विषाद, औत्सुक्त्य, निद्रा, अपस्मार, सुप्त, प्रबोध, अमर्ष, अविहत्था, उग्रता, मति, व्याधि, उन्माद, भरण, त्रास, वितर्व।

इस प्रकार ये 33 व्यभिचारी भाव होते हैं।

स्थायी भाव

मनुष्य के हृदय में होने वाले मानस-संस्कार या वासना को ही भाव कहते हैं जो हर मनुष्य के हृदय में चित्रवृत्ति की तरह सोयी हुई अवस्था में विद्यमान रहते हैं और जैसे ही अवसर मिलता है ये जाग्रत हो जाते हैं। ये वासना रूपी भाव मनुष्य के हृदय में लगातार स्थायी रूप से विद्यमान रहते हैं, इसलिए इन्हें स्थायी भाव कहते हैं। मानव की सभी चेष्टाओं का आधार ये स्थायी भाव ही हैं। आचार्य धनञ्जय ने स्थायी भाव को साक्षात् लवणाकार के समान कहा है। जैसे लवणाकार में डाला गया प्रत्येक पदार्थ नमक ही बन जाता है, वैसे ही जो विरुद्ध या अविरुद्ध भावों से विच्छन्न न होता हुआ दूसरे पदार्थों को आत्मसात कर लेता है, उसे स्थायी भाव कहते हैं।

स्थायी भाव रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा, विस्मय तथा शम के भेद से कुल नौ प्रकार का होता है।

रस-निष्पत्ति-विषयक प्रमुख चार मत

रस के विषय में महामुनि भरत की मान्यता अलङ्कारशास्त्र के लिए अमूल्य देन है।

महामुनि भरत की यह परिभाषा–

विभावनुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पतिः।

टिप्पणी

अर्थात्, विभाव, अनुभाव एवं व्यभिचारी भावों के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। भरत की यह मान्यता अलङ्कारशास्त्र के आचार्यों के लिए एक आदर्श है। आगे आने वाले आचार्यों ने इसी आधार पर अपनी-अपनी विचारधाराओं को विशदता प्रदान की–

प्रथम मत : आचार्य भट्टलोल्लट का उत्पत्तिवाद

आचार्य भट्टलोल्लट उत्पत्तिवादी हैं। उन्होंने भरत के रस-सूत्र की व्याख्या अद्भुत ढंग से की। भट्टलोल्लट विभाव एवं व्यभिचारी भावों के संयोग से अनुकार्य रामादि में रस की उत्पत्ति स्वीकार करते हैं।

वेदान्त की यह मान्यता भट्टलोल्लट की मान्यता का आधार है। जिस प्रकार वास्तविक सर्प के विद्यमान न होने पर भी अज्ञानवश रज्जु को सर्प समझकर भय आदि कार्यों की उत्पत्ति होती है, उसी प्रकार से रामादि में स्थित भाव के नट में वास्तविक रूप में न होने पर भी अनुकरण आदि के चातुर्य से सामाजिक उसे भ्रमवश वास्तविक ही समझ बैठते हैं। फलस्वरूप उससे सामाजिक के हृदय में भी एक चमत्कार का उदय होने लगता है। भट्टलोल्लट के अनुसार यह चमत्कार ही रस है। इस भांति आचार्य भट्टलोल्लट के अनुसार रस मुख्य रूप से अनुकार्य रामादि में रहता है। परन्तु अनुकरण आदि की कुशलता से नट में भी उसकी प्रतीति होने लगती है।

द्वितीय मत : आचार्य शंकुक का अनुमितिवाद

शंकुक ने भरत के रस-सूत्र की व्याख्या अभिनव रूप में की। उसके अनुसार विभाव, अनुभाव और संचारी भाव रस के अनुमापक होते हैं और रस 'अनुमाप्य' होता है। इसलिए उसके अनुसार संयोगात् का अर्थ अनुमाप्य-अनुमापकभावत् तथा निष्पत्ति का अर्थ अनुमिति होता है।

आचार्य शंकुक का अनुमितिवाद न्यायमतानुसारी है। प्रमाण-शास्त्र होने के नाते न्याय में अनुमिति की प्रधानता स्वीकार की गई। जिस भांति नैयायिक कुहरे को धुंआ समझकर वहीं अग्नि का अनुमान कर लेते हैं उसी भांति आचार्य शंकुक के अनुसार नट में वास्तविक रस के न रहने पर भी अभिनय-कौशल से उसमें रामादिगत रति का अनुमान कर लिया जाता है। इसमें एक विलक्षता होती है। इसलिए आचार्य मम्मट ने शंकुक के अनुमितिवाद को प्रस्तुत करते समय-अन्यानुमीयमान विलक्षणः शब्द का प्रयोग किया है। यद्यपि नट के विभावादि कृत्रिम होते हैं, किन्तु अभिनय कुशलता के कारण वे कृत्रिम से नहीं लगते। आचार्य मम्मट ने-कृत्रिमैरपि तथा अनभिमन्यमानेः कहकर इसी अभिप्राय को घोषित किया है। श्री शंकुक के अनुसार सामाजिक के रसास्वाद का कारण उसकी वासना संस्कार के बल से अनुमीयमान रस सामाजिक की चर्वणा का विषय बन जाता है।

तृतीय मत : आचार्य भट्टनायक का भुक्तिवाद

आचार्य भट्टनायक ने भरत के रससूत्र की व्याख्या कर एक नवीन उद्भावना को जन्म दिया। वे सामाजिक में रस की स्थिति स्वीकार करते हैं। उनके अनुसार रस भोज्य है तथा विभावादि उसके भोजक हैं। अतः उनके अनुसार संयोगात का अर्थ भोज्य-भोजकभावात् एवं निष्पत्ति का अर्थ मुक्ति है। भट्टनायक ने रस सम्बन्धी अन्य मान्यताओं का निराकरण किया है। भट्टलोल्लट मुख्य रूप से तटस्थ रामादि में गौण रूप से तटस्थ नट आदि में रसोत्पत्ति

टिप्पणी

स्वीकार करते हैं। परन्तु इसमें सामाजिक के लिए कोई स्थान नहीं। सामाजिक की रसानुभूति कैसी होगी? यह प्रश्न बना ही रहता है। अत: 'ताटस्थ्येन रसोत्पत्ति: मानने वाले भट्टलोल्लट का मत समीचीन नहीं।

इसी भांति शंकुक ने भी तटस्थ नट में रस की अनुमति प्रतीति मानी है और उसके द्वारा संस्कार-वश सामाजिक में रस-चर्वण का उल्लेख किया है। भट्टनायक को शंकुक का मत भी स्वीकार नहीं, क्योंकि परोक्ष ज्ञान रूप अनुमिति से साक्षात्कारात्मक रसानुभूति नहीं हो सकती है।

चतुर्थ मत : आचार्य अभिनवगुप्त का अभिव्यक्तिवाद

भरत के रससूत्र की सर्वाधिक सङ्गत एवं सर्वमान्य व्याख्या आचार्य अभिनवगुप्त ने प्रस्तुत की। अभिनवगुप्त व्यञ्जनावादी हैं। उनकी दृष्टि में रस व्यङ्ग्य है और विभावादि उसके व्यञ्जक है। अत: उनके अनुसार संयोगात् का अर्थ व्यङ्ग्य व्यञ्जकभावात तथा निष्पत्ति का अभिप्राय 'अभिव्यक्ति' होता है। आचार्य अभिनवगुप्त की मान्यता में यह विशेषता है कि वे सहृदय के मानस में विद्यमान स्थायी भाव को रसानुभूति कराने में निमित्त मानते हैं।

सहृदय के हृदय में वासना या संस्कार रूप में रति आदि स्थायी भाव विद्यमान रहता है। यही स्थायी भाव साधारण रूप में प्रतीत होने वाले विभावादि के द्वारा अभिव्यक्त होकर हृदय मात्र के आस्वाद का विषय बन जाता है। यह आस्वाद ही रस है, यह आस्वाद साक्षात् ब्रह्मस्वाद के सदृश होता है।

आचार्य अभिनवगुप्त रसाभिव्यक्ति में व्यञ्जना व्यापार एवं साधारणीकरण की प्रमुखता स्वीकार करते हैं। वे भट्टनायक के 'भावकत्व' एवं भोजकत्व व्यापार को प्रामाणिक नहीं मानते। आचार्य अभिनवगुप्त ने भावकत्व व्यापार के स्थान पर साधारणीकरण व्यापार को माना है।

आचार्य अभिनवगुप्त रस की अलौकिकता स्वीकार करते हैं। रस अपरिमित होता है। उसकी कोई इयत्ता नहीं होती। रस में यह विलक्षणता है कि वह न तो विभावादि की योजना से पूर्व विद्यमान रहता है और न ही विभावादि के पश्चात् उसकी सत्ता रहती है। स्पष्ट है कि अन्य सभी आचार्यों की अपेक्षा आचार्य अभिनवगुप्त का मत ही अधिक समीचीन एवं मनोवैज्ञानिक है।

रस का अलौकिकत्व

मनुष्य के जीवन का एक मात्र सार रस है। मनुष्य के जितने भी कार्य आदि होते हैं उन सभी का उदय, तथा विकास सभी कुछ रस में अन्तर्निहित है मानव की साध्य और सिद्धावस्था भी रस स्वरूप है। कहने का तात्पर्य है कि सृष्टि का चराचर रसमय है। महामुनि भरत ने इसी उपर्युक्त तथ्य को निम्न प्रकार से अभिव्यक्त किया है–

न हि रसादृते कश्चिदर्थ: प्रवर्तते।

काव्य-मर्मज्ञों ने रस को ब्रह्मस्वाद-सहोदर कहकर महिमान्वित किया है। काव्यानन्द का आस्वाद मनुष्य का सबसे बड़ा सौभाग्य है इसीलिए महामुनि भरत ने कहा है- "सुकविता यद्यस्ति राज्येन किम"। ब्रह्मनन्द सहोदर होने के कारण रस को लक्षण एवं परिभाषाओं की सीमा में नहीं बांधा जा सकता। वस्तुत: भाव प्रधान तत्व के स्वरूप को निरूपित करना नितान्त

टिप्पणी

असम्भव है। उसका गूंगे के समान बस आस्वाद ही किया जा सकता है। अतएव साहित्य-समीक्षकों ने रस को वेद्यान्तर सम्पर्क शून्य, अखंड चिन्मय एवं स्वयंप्रकाश बताकर समस्त भारतीय काव्यशास्त्र का समीक्षा-सिद्धान्त रस को ही प्रमुख मानदंड के रूप में स्वीकार किया है।

2.3 रस की परिभाषाएं एवं स्वरूप

रस-एक अलौकिक स्थिति है, आत्मानुभूति है, ब्रह्मानंद सहोदर है। काव्य के सृजन, पठन, श्रवण और देखने से सर्जक, दर्शक, पाठक और श्रोता उस भाव-भूमि पर पहुंच जाता है, जहां पर केवल निर्विकल्प, निर्लेप, शुद्ध आनंदमयी चेतना का ही साम्राज्य होता है। उस भावभूमि को प्राप्त कर लेने की स्थिति का नाम ही रस है।

काव्य सहृदय सामाजिक को या सर्जक को रस की भावभूमि पर पहुंचाकर ही सार्थक होता है। यदि वह ऐसा करने में, इस भावदशा तक पहुंचाने में असमर्थ है तो वह काव्य कहलाने का अधिकारी नहीं। उस शुद्ध, आनंदमयी स्थिति तक पहुंचने के लिए सर्जक एवं सहृदय को भी निर्मल हृदय का अधिकारी होना चाहिए। वह दुर्बल सांसारिक बंधनों की उपेक्षा कर काव्य के पठन, सृजन, श्रवण में डूब जाए तभी उस भाव भूमि तक पहुंच सकता है। अन्यथा मोह-माया के, छल-कपट के व्यापार में रमा हृदय उसे उस आनंदानुभूति से विरक्त या दूर ही रखेगा। प्राचीन काव्यशास्त्रियों ने इसलिए बार-बार काव्य के साथ 'सहृदय' शब्द का प्रयोग किया है। कुछ आचार्यों जैसे अभिनवगुप्त, मम्मट आदि ने 'स्व' के परित्याग की ओर ध्यान आकर्षित कराया है यह और बात है कि रस की व्याख्या करते हुए वे इसका निर्वाह नहीं कर पाए।

काव्य में निहित भाव एवं कवि अपने विचारों का जिस हृदयग्राही रीति से मर्मस्पर्शी निरूपण करता है वही सहृदय सामाजिक को उस भाव दशा तक ले जाता है। कुछ काव्य की अपनी शक्ति और कुछ सहृदयता पाठक के हृदय की, भावों की स्थिति एवं प्रवृत्ति ही सहृदय को उस आनंद सरोवर तक ले जाती है। जब सहृदय सामाजिक आनंदानुभूति की उस चरम स्थिति में पहुंच जाता है तो उसे उस निर्विकल्प अवस्था में यह ज्ञान ही नहीं रहता कि वह किस रस का अनुभव कर रहा है। श्रृंगार, करुण या वात्सल्य रस का...। उसकी अवस्था ध्यानस्थ योगी जैसी होती है जो आत्म-प्रकाश से प्रकाशमान हो, जिसमें केवल आत्म-स्वरूप सत्ता ही शेष हो। वह केवल हृदय ही हृदय, आत्म ही आत्म होता है शेष बाह्यावरण लुप्त हो जाते हैं।

रसमग्न, ध्यानस्थ, आनंदमग्न उस योगी के 'सत् और चित्' स्वरूप भी इस आनंद की छाया में लुप्त हो जाते हैं। धरती, आकाश, जड़-चेतन आदि प्रकृति की सभी चेष्टाएं तिरोहित हो जाती हैं। इसलिए आचार्य विश्वनाथ इस स्थिति के लिए 'सत्वोद्रेक' की बात कहते हैं। इस अवस्था को ही 'रस' का नाम दिया गया है। विभिन्न आचार्यों ने अपनी रुचि, प्रतिभा एवं दृष्टिकोण के आधार पर रस के स्वरूप पर प्रकाश डाला है। अभिनवगुप्त इसे आनंदमयी चेतना कहते हैं तथा स्थायी भाव से विलक्षण स्वरूप वाला मानते हैं।

काव्यशास्त्रीय दृष्टि से रस परंपरा का प्रामाणिक ग्रंथ नाट्यशास्त्र को माना जाता है जिसे पांचवां वेद भी स्वीकार किया गया है। इसके प्रणेता आचार्य भरतमुनि रस की महत्ता को

अपनी प्रगति जांचिए

1. वेद, वेदांग, ब्राह्मण, उपनिषद आदि में रस किस अर्थ में प्रयुक्त हुआ है?
2. स्थायी भाव कितने होते हैं?
3. सही-गलत बताइए-

(क) रस विषयक महामुनि भरत की मान्यता अलंकार शास्त्र में मायने नहीं रखती।

(ख) मानव जीवन का एकमात्र सार रस है।

टिप्पणी

प्रतिपादित करने वाले प्रथम आचार्य माने गए हैं यद्यपि इनसे पूर्व रस की चर्चा करने के संबंध में आचार्य नंदिकेश्वर एवं उनके ग्रंथ अभिनवदर्पण का उल्लेख किया जाता है किंतु इसके अप्रामाणिक एवं अप्राप्य होने के कारण भरत का 'नाट्यशास्त्र' ही रस संबंधी प्रथम ग्रंथ ठहरता है। रस के महत्व को रेखांकित करते हुए छठे अध्याय में रस और सातवें अध्याय में विभाव, अनुभाव आदि का विवेचन करते हुए भरतमुनि ने कहा है–

- नहि रसादृते कश्चिदर्थः प्रवर्तते।
- विभावानुभावव्यभिचारि संयोगाद्रस निष्पत्तिः।
- एवं भावा रसाश्चैव भावयन्ति परस्परम्।
- एवमेतेह्यऽलंकारा गुणा दोषाश्च कीर्तिताः। प्रयोगमेषां च पुनर्वक्ष्यामि रससंश्रयम्।

यहां रस को संगीत, अभिनय एवं पाठ्य या वस्तु तत्व, इन तीनों अंगों का नियंता स्वीकार किया गया है। काव्य के सभी तत्व रसों पर आश्रित होते हैं। रस के बिना किसी की किसी में प्रवृत्ति नहीं होती। भरतमुनि कहते हैं कि आस्वादमय होने के कारण ही उसे रस की संज्ञा प्राप्त है, **'आस्वादनात्मानुभवः रसः काव्यार्थ इष्यते।'** रस आस्वादन स्वरूप अनुभव है और वही काव्यार्थ है।

जिस प्रकार नाना व्यंजनों एवं औषधि आदि के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है, उसी तरह नाना भावों के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है– **"यथा नाना व्यञ्जनौषधि द्रव्यसंयोगाद्रसनिष्पत्तिर्भवति यथा गुडादिभिर्द्रव्यैर्व्यञ्जनैरोषधिभिश्च षाडवादयो रसा निवर्तन्ते तथा नानाभावोपगता अपि।"** भरतमुनि ने चार प्रधान रस ही स्वीकार किए हैं– शृंगार, रौद्र, वीर और वीभत्स रस। पुनः शृंगार से हास्य, रौद्र से करुण, वीर से अद्‌भुत एवं वीभत्स से भयानक, इस तरह उन्होंने कुल आठ रस स्वीकार किए हैं। नौवां शांत रस बाद में स्वीकृत हुआ किंतु इसमें अभिनय करना संभव नहीं है। **'शममपि केचित् प्राहुः पुष्टिर्नाट्येषु नैतस्य।'** कहकर दशरूपककार ने भी इसे नाटक के लिए अस्वीकृत किया। रुद्रट ने काव्यालंकार में 'प्रेयाम्' नामक दसवें रस की चर्चा की गई है तथा साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ ने वात्सल्य रस को मान्यता प्रदान की है।

रौद्रः शान्तः प्रेयानितिमन्तव्याः रसाः सर्वे।

स्फुटं चमत्कारितया वत्सलं च रसं विदुः।।

रसवादी आचार्य विश्वनाथ ने **'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्'** कहकर रस को ही काव्य की आत्मा स्वीकार किया है। रुद्रट रस को काव्यात्मा मानते हैं तथा राजशेखर ने भी रस को काव्यात्मा मानते हुए काव्यमीमांसा में लिखा है–"रस आत्मा रोमाणि छन्दांसि।" अग्निपुराण में भी ऐसा ही उल्लेख है–**'वाग्वैदग्ध्य रस एवात्र जीवितम्।'** काव्य में रस का महत्व और काव्यात्मा के रूप में रस का स्थान दृढ़ से सुदृढ़ होता गया।

आचार्य भरतमुनि के रस सूत्र–'विभावानुभाव व्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः' की चार टीकाकारों ने अपने-अपने तरीके से व्याख्या की। भट्टलोल्लट ने 'निष्पत्ति' शब्द को 'उत्पत्ति' के अर्थ में लेते हुए 'उत्पत्तिवाद' की प्रतिष्ठा की वहीं शंकुक ने रस को अनुमान का विषय बताते हुए 'निष्पत्ति' का अर्थ अनुमिति के रूप में लिया और 'अनुमितिवाद' की स्थापना की। भट्टनायक ने निष्पत्ति शब्द को भुक्ति के अर्थ में तथा संयोग शब्द को भोज्य-भोजक संबंध के रूप में मानते हुए भुक्तिवाद की स्थापना की। ये तीनों वाद स्वीकार्य नहीं हुए।

टिप्पणी

अभिनवगुप्त ने अभिव्यंजना की चर्चा की जो सर्वमान्य हुई। उन्होंने संयोग शब्द को व्यंग्यव्यंजक भाव तथा निष्पत्ति को अभिव्यक्ति या व्यंजना के अर्थ में लिखा। उन्होंने कहा कि प्रत्येक के हृदय में प्रेम, शोक, भय, घृणा आदि वासनाएं स्थायी भाव के रूप में रहती हैं। सभी सहृदयों के हृदय में स्थित सुप्त स्थायी भाव विभावादिकों को ग्रहण करके रसानुभूति से सिक्त हो जाते हैं और आनंद का अनुभव करते हैं। अभिनवगुप्त ने कहा–**"नाट्य-रसाःस्मृताः। सर्वानुग्राहकं हि, शास्त्रमितिन्यायात्तेन नाट्य एव रसा न लोके इत्यर्थः। काव्यं च नाट्यमेवा।"**

रसानुभूति की आवश्यक शर्त है सहृदय होना। जो सहृदय है वह अपनी संवेदनाओं से प्रकृति के जड़-चेतन सभी के सुख-दुख को अनुभव कर सकता है। सरस प्रकृति के भीतर परमात्मा की उपस्थिति को अनुभव कर सकता है, वह रसानुभूति में डूबकर ब्रह्मानंद को प्राप्त कर सकता है। रसानुभूति से पाया हुआ ब्रह्मानंद हृदय को शांति और मुख पर कांति बिखेर देता है। वामन कहते हैं–**दीप्तरसत्वं कांतिः**। मम्मट भी रस के महत्व को स्वीकार करते हैं।

भोज ने 'शृंगारप्रकाश' में केवल एक रस शृंगार को ही मान्यता दी है। वे कहते हैं-शृंगार का रूप अभिमान और अहंकार जैसा ही है। **रसोभिमानोऽहंकारः शृंगार इति गीयते।** भानुदत्त मिश्र ने रसतरंगिणी और रसमंजरी में रसों पर विस्तार से प्रकाश डाला है। माणिक्य चंद्र कहते हैं–**'काव्यं रसादिमद्वाक्यं श्रुतं सुखविशेषकृत्।'** अर्थात एक विशेष प्रकार का सुख पैदा करने वाला रस आदि से भरा वाक्य काव्य कहा जाता है। रस काव्य की आत्मा है, यह निर्विवाद होता चला गया। काव्य में औचित्य से रसानुभूति होती है जिससे चमत्कार उत्पन्न होता है। अनौचित्य से रसभंग होता है। सिद्धांत चाहे कोई भी हो–औचित्य, चमत्कार, अलंकार, वक्रोक्ति, रीति सभी के मूल में महत्व रस का ही है। बलदेव उपाध्याय ने नारायण पंडित के विचारों को उद्धृत किया है **"रसो सारश्चमत्कारः सर्वत्राप्यनुभूयते"** अर्थात रस चित्त विस्तार या आनंद का जनक होता है अतः रसानुभूति चमत्कार रूपिणी होती है। अभिनवगुप्त ध्वन्यालोक लोचन में रस को चमत्कार की आत्मा कहते हैं। लोचनकार सत्य कहते हैं, रस के बिना चमत्कार संभव नहीं है। विश्वेश्वर पांडेय ने रसचंद्रिका में रसों पर विस्तृत चर्चा की है। रुद्रभट्ट ध्वनिपूर्व रसवादी धारा के अंतिम आचार्य माने जाते हैं। उन्होंने शृंगार रस को रेखांकित करते हुए लिखा है–"यामिनी वेन्दुना युक्ता नारीव रमणं विना। लक्ष्मीरिव कृते त्यागान्नो वाणी भाति नीरसाः।"

अभिनवगुप्त के गुरु भट्टतौत भी रसवादी धारा के संवर्धन में सहयोगी बने। आचार्य भरतमुनि से पंडितराज जगन्नाथ तक रसवादी आचार्यों की सुदीर्घ परंपरा दृष्टिगोचर होती है। पंडितराज जगन्नाथ लिखते हैं–'एवं पञ्चात्मके ध्वनौ परम रमणीयतया रसध्वनेस्तदात्मा रसस्तावदभिधीयते।' इस रस का एक रूप भक्ति रस के रूप में हमें रूप गोस्वामी की उज्ज्वल नीलमणि में मिलता है। इसमें भक्ति के पांच प्रकार–शांत, हास्य, सख्य, वात्सल्य और माधुर्य माने गए हैं। ये सभी भाव कृष्ण को समर्पित हैं। माधुर्य भाव को भक्ति रसराट् कहते हैं। रसवादी आचार्यों की भिन्न-भिन्न मान्यंताओं के साथ रसवाद पुष्ट और विकसित होता गया।

आचार्य विश्वनाथ के विवेचन में रस का संपूर्ण स्वरूप समाहित हो गया है। आचार्य विश्वनाथ का कथन इस प्रकार है–

सत्वोद्रेक अखण्ड–स्वप्रकाशानन्द चिन्मयः।
वेद्यान्तरस्पर्शशून्यो ब्रह्मास्वादसहोदरः।

टिप्पणी

लोकोत्तरचमत्कारप्राणः कैश्चित् प्रमातृभिः।
स्वाकारवदभिन्नत्वेनायमास्वाद्यते रसः॥

उपर्युक्त श्लोकों से रस के स्वरूप निर्धारण में निम्न बिंदु स्पष्ट होते हैं–

1. सहृदय के हृदय में सत्व गुण के उद्रेक के पश्चात रस का स्वरूप स्पष्ट होता है।
2. रस अखंड होता है।
3. रस स्वप्रकाशानंद है।
4. रस चिन्मय होता है।
5. रस लोकोत्तर चमत्कारप्राण होता है।
6. रस ब्रह्मानंद के समान है।
7. रस अन्य सभी प्रकार के ज्ञान से अस्पष्ट होता है।
8. रस सामाजिक से अभिन्न रूप होता है।

समस्त बिंदुओं को इस प्रकार व्याख्यायित किया जा सकता है–

(1) **सत्वोद्रेक**–सांख्य दर्शन के अनुसार प्रकृति त्रिगुणात्मक होती है। ये तीन गुण हैं– (1) सत्व गुण, (2) रजोगुण और (3) तमोगुण। सत्व गुण अधिकतर रजोगुण और तमोगुण से आच्छादित रहता है। सत्व गुण ही व्यक्ति को शुद्ध-बुद्ध आत्मा (पुरुष) को पहचानने की क्षमता प्रदान करता है। आत्मा का निर्मल स्वरूप भी सत्व गुण के प्राधान्य में अभिव्यक्त होता है। फलतः आचार्य ने सर्वप्रथम रस के स्वरूप के लिए सामाजिक में सत्व गुण के आविर्भाव को प्रमुखता प्रदान की है। सत्व गुण के उदित होने पर व्यक्ति राग-द्वेष से मुक्त होने लगता हैं और रसास्वाद के लिए राग-द्वेष से मुक्ति प्राप्त करना पहली अनिवार्य शर्त है।

(2) **रस अखंड है**–विश्वनाथ रस की कोटियां या उसके उच्च, मध्यम या निम्न जैसे स्तर स्वीकार नहीं करते। उनके अनुसार रस आनंदमयी चेतना है। फलतः उसके खंड नहीं किए जा सकते। डॉ. नगेंद्र के अनुसार, इसकी व्याख्याएं भी की जा सकती हैं कि रस स्थिति में विभावादि की पृथक-पृथक अनुभूति नहीं होती, बल्कि उनकी समंजित अनुभूति होती है। वस्तुतः विभावादि तो रस स्थिति उत्पन्न करने के सहायक उपकरण मात्र हैं। अतः रस स्थिति में इनके अुनभव का तो प्रश्न ही नहीं उठता। अतः स्पष्ट है कि अखंड से तात्पर्य आत्मानुभूति की पूर्णता से है।

(3) **रस स्वप्रकाशानंद है**–विश्वनाथ का स्वप्रकाशानंद से तात्पर्य है–आत्मा का प्राकृतिक मलों से विनिर्मुक्त होना, क्योंकि आत्मा प्रकाशमयी चेतन सत्ता है, किंतु जिस प्रकार मेघाच्छादित सूर्य की आभा मलिन प्रतीत होती है, उसी प्रकार आत्मा के प्रकाश का भी मलाच्छादित होने के कारण सामाजिक अवलोकन या अनुभव नहीं कर पाता। रस-दशा में वे मल तिरोहित हो जाते हैं और उस समय केवल आत्मा अपने मूल रूप में प्रकाशित होने लगती है। आत्मा के प्रकाशमान स्वरूप का ही नाम आनंद है।

(4) **रस चिन्मय होता है**–विश्वनाथ का चिन्मय से तात्पर्य आत्म-स्वरूप से है। रस स्थिति आत्म-स्वरूप स्थिति है। जहां केवल शुद्ध-बुद्ध आत्मा ही व्यक्त रहती है।

टिप्पणी

शेष सभी मलों का तिरोभाव हो जाता है। ऐसी स्थिति में रस और आत्मा में कोई अंतर नहीं रह जाता। इसीलिए उपनिषदकारों ने 'रसौ वै सः' कहकर रस की चिन्मयता की घोषणा बहुत पहले ही कर दी है। उस समय जब रस चिन्मय स्वरूप को प्राप्त कर लेता है, तब लौकिक ऐंद्रिय मूल या अनुभूतियों के लिए अवकाश नहीं रह जाता।

(5) **वेद्यांतर स्पर्शशून्य**–अन्य सभी प्रकार के ज्ञान का अभाव ही रस स्थिति का भाव है। कहने का तात्पर्य यह है कि रस की स्थिति में प्रमाता में स्व, पर, तटस्थ आदि की अनुभूति का तिरोभाव हो जाता है। अर्थात उस दशा में प्रमाता देशकाल की परिधि को लांघ जाता है और आत्मलीन हो जाता है। उस स्थिति में तन्मयता के अतिरिक्त अन्य समस्त ज्ञान कुछ समय के लिए समाप्त हो जाते हैं। समस्त जड़ चेतन समुदाय ब्रह्ममय दृष्टिगत होने लगता है।

(6) **ब्रह्मानंद सहोदर**–विश्वनाथ ने काव्यानंद या काव्य रस के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए कहा है कि काव्यास्वाद और ब्रह्मानंद में कोई तात्विक अंतर नहीं है। अंतर केवल अवधि का है। ब्रह्मानंद स्थायी होता है जिसका एक बार आस्वादन कर लिए जाने के पश्चात् वह आस्वाद कभी समाप्त नहीं होता, जबकि काव्यास्वाद अस्थायी होता है क्योंकि काव्यादि की सहायता से मलों का तिरोभाव ही होता है, उनका समूल नाश नहीं होता। फलतः काव्योपकरणों के अभाव में मलों का पुनः आविर्भाव हो जाता है और सहृदय पुनः इस लौकिक जगत में प्रवेश कर जाता है। काव्यास्वाद सरल एवं शीघ्राधिगम्य तो होता है, किंतु स्थायी नहीं हो पाता। इसलिए विश्वनाथ ने रस को 'ब्रह्मास्वाद' न कहकर 'ब्रह्मानंद सहोदर' कहा है।

(7) **लोकोत्तर चमत्कार-प्राण**–रस में पाया जाने वाला चमत्कार लौकिक न होकर अलौकिक होता है। इसलिए रस को पूर्णतया परिभाषित नहीं किया जा सकता और ब्रह्मानंद सहोदर होने के कारण अनेक आचार्य इसे अनिर्वचनीय भी कह देते हैं। वस्तुतः यहां पर इसीलिए विश्वनाथ ने 'अलौकिक' शब्द का प्रयोग न कर 'लोकोत्तर' शब्द का प्रयोग किया है और संभवतः यहां 'लोक' शब्द से आचार्य का मन्तव्य 'इंद्रिय' से रहा है। इससे स्पष्ट हो जाता है कि रसोद्गत चमत्कार इंद्रिय अनुभव से परे की वस्तु है, क्योंकि लौकिक चमत्कार का अनुभव इंद्रियों द्वारा किया जाता है, किंतु रस चमत्कार के लिए इंद्रियों के प्रवेश का अवसर नहीं रहता। अतः यह एक ऐसा चमत्कार है जो इंद्रियानुभूत नहीं होता। फलतः यह चमत्कार लोकोत्तर है और यही लोकोत्तर चमत्कार रस का प्राणभूत तत्व है।

(8) **स्वाकारवदभिन्नत्व**–रस की स्थिति अपने स्वरूप से अभिन्न रूप में होती है। इसका तात्पर्य यह है कि आस्वाद और रस कोई दो भिन्न-भिन्न तत्व नहीं हैं, जिस प्रकार आत्मा या परमात्मा के 'सत्, चित् और आनंद' कोई भिन्न तत्व नहीं हैं। ब्रह्म सच्चिदानंद है और सच्चिदानंद का नाम ही ब्रह्म है। इसी प्रकार रस का नाम ही आस्वाद और आस्वाद ही रस है। अर्थात रस अनुभूति का विषय नहीं है बल्कि अनुभूति ही स्वयं रस है। इस प्रसंग में अनुभूति भी अनुभव करने की कोई वृति नहीं है अपितु अनुभूति ही आत्मा है। अनुभूति का स्वयं प्रकाशमान स्वरूप ही आनंद का

टिप्पणी

पर्याय है। 'आनंद' कोई अनुभव करने का विषय नहीं है, बल्कि आचार्य शुक्ल के शब्दों में 'हृदय की मुक्तावस्था ही आनंद है और यही रस है।'

परवर्ती आचार्यों में पंडितराज जगन्नाथ ने आनंद की तीन कोटियां मानी हैं–(1) विषयानंद (लौकिक सुख), (2) ब्रह्मानंद और (3) काव्यानंद।

पंडितराज के अनुसार–

(1) विषयानंद चेतना से आभासित अंत:करण की वृत्तियों के विषय के साथ सामंजस्य से व्युत्पन्न होता है तथा एंद्रिक होता है।

(2) ब्रह्मानंद में समस्त सांसारिक उपाधियों का नाश होकर केवल चैतन्य-स्वरूप का भाव ही आनंद स्वरूप होता है।

(3) काव्यानंद रति आदि भावों की उपाधि बने रहने पर भी चैतन्य स्वरूप का आभास है।

'आनंद' आत्मा का स्वरूप एवं एक मुक्त प्राकृतिक, नैसर्गिक स्थिति है। काव्यानंद एवं ब्रह्मानंद में अंतर है। काव्यानंद में चित्त के विकार छिप जाते हैं। लुप्त होते हैं लेकिन बाद में उनके प्रत्यक्ष होने की संभावना शेष रहती है जबकि ब्रह्मानंद में विकारों का नाश हो जाता है और उनके प्रत्यक्षीकरण की कोई संभावना शेष नहीं रहती। ब्रह्मानंद को इसलिए चरम स्थिति माना गया है। काव्य में सांसारिक दुख भी सुख बनकर उपस्थित होता है इसलिए करुण रस के काव्य के दुखद वर्णनों को भी हम बार-बार पढ़ते हैं। पढ़ते हैं, रोते हैं और फिर पढ़ते हुए सुख का ही अनुभव करते हैं। इसलिए रस दशा 'आनंद' की ही द्योतक मानी गई है। 'रस' का स्वरूप 'ब्रह्म' के पर्याय के रूप में लिया गया है। 'रसो वै स:' अर्थात रस ही वह ब्रह्म है।

2.4 सभी रसों का सामान्य परिचय

रसों की संख्या दस हैं–शृंगार, वीर, हास्य, रौद्र, भयानक, वीभत्स, करुण, अद्‌भुत, शांत और वात्सल्य। 'भक्ति रस' को ग्यारहवें रस के रूप में देखा जाता है। रस ही काव्य की आत्मा है। ऐसा मानने वाले आचार्य गण मानते हैं कि कई बार उक्ति अनौचित्य या काव्य में रस का पूर्ण परिपाक न होने के कारण उक्ति में रसत्व तो विद्यमान रहता है किंतु उसमें तीव्र या दीप्त रसत्व का अभाव होता है। इसी कारण भक्ति को 'रस' के समान नहीं माना जाता। इस प्रकार की उक्तियों को सात प्रकारों में बांट सकते हैं–(1) भाव, (2) रसाभास, (3) भावाभास, (4) भावोदय, (5) भावशांति, (6) भाव संधि और (7) भाव सबलता।

आचार्य मम्मट ने रसों के आठ भेद किए हैं। जिनका परिगणन निम्न प्रकार है–

शृंगार-हास्य-करुण-रौद्र-वीर भयानका:।
बीभत्साद्‌भुतसंज्ञौ चेत्यष्टौ नाट्ये रसायेस्मृता:।।

शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, वीभत्स, और अदभुत ये सभी नाट्य में रस माने गए।

1. शृंगार रस-शृंगार रस का स्थायी भाव 'रति' होता है। शृंगार के आलम्बन विभाव नायक-नायिका होते हैं। उपवन, चन्द्रिका आदि उद्दीपन विभाव होते हैं। भू-विक्षेप, कटाक्ष आदि इसके अनुभाव होते हैं तथा लज्जा, ह्रास आदि व्यभिचारी भाव होते हैं।

अपनी प्रगति जांचिए

4. काव्य सहृदय को कहां पहुंचाने पर सार्थक होता है?
5. काव्यशास्त्र के किस ग्रंथ को पांचवां वेद स्वीकार किया गया है?
6. सही-गलत बताइए-

(क) रस के बिना किसी की किसी में प्रवृत्ति नहीं होती।

(ख) रस न तो चिन्मय होता और न ही ब्रह्मानंद सहोदर।

टिप्पणी

शृंगार दो प्रकार का होता है–

(क) संयोग शृंगार (ख) वियोग शृंगार।

(क) संयोग शृंगार–इसमें नायक और नायिका का मिलन हो जाता है। इसके दो प्रकार होते हैं।

(ख) वियोग शृंगार– इसमें नायक नायिका का मिलन नहीं हो पाता। यह अभिलाषा, विरह, ईर्ष्या, प्रवास, शाप के भेद से पांच प्रकार का होता है।

2. हास्य रस- हास्य का स्थायी भाव 'हास' है।

आचार्य विश्वनाथ ने हास को निम्न रूप में परिभाषित किया है–

वागदिर्वैकृतैश्चेतौ विकासो हास इष्यते।

विकृत आकार तथा चेष्टा वाला व्यक्ति हास्य रस का आलम्बन होता है। अनुपयुक्त वेश-भूषा, चेष्टाएं तथा अनर्गल प्रलाप उद्दीपन होते हैं। नेत्र-संकोच, मुस्कराना आदि अनुभाव होते हैं तथा निद्रा, आलस्य आदि व्यभिचारी भाव होते हैं।

3. करुण रस- करुण रस का स्थायी भाव 'शोक' है। आचार्य विश्वनाथ ने शोक को निम्न रूप से परिभाषित किया है–

इष्टनाशादिभिश्चेतो वैक्लव्यं शोकशब्दभाक्।

अर्थात प्रिय वस्तु के नष्ट हो जाने पर चित्त की जो व्याकुलता होती है वही शोक कहलाती है। जिसके लिए शोक किया जाता है, वही शोच्य आलम्बन होता है। आलम्बन की बातें तथा दाह आदि अवस्था उद्दीपन होते हैं। 'दैवनिन्दा' तथा 'क्रन्दन' आदि अनुभाव होते हैं। मोह-व्याधि-विषाद आदि व्यभिचारी भाव होते हैं।

4. रौद्र रस- रौद्र रस का स्थायी भाव 'क्रोध' होता है।

आचार्य विश्वनाथ ने इसे निम्न रूप में परिभाषित किया है–

विरोधियों के प्रति हृदय में तीक्ष्णता या प्रतिशोध की भावना ही क्रोध कहलाती है। इसका आलम्बन शत्रु होता है। शत्रु की चेष्टाएं एवं अपकार आदि उद्दीपन होते हैं। भुजाएं ठोकना, शस्त्र-उठाना, आक्षेप लगाना आदि अनुभव होते हैं। मोह, अमर्ष असूया आदि व्यभिचारी भाव होते हैं।

5. वीर रस-वीर रस का स्थायी भाव 'उत्साह' होता है। साहित्यदर्पणकार ने इसकी परिभाषा निम्न रूप में दी है–

कार्यारम्भेषू संरम्भ: स्थेयानुत्साह उच्यते।

अर्थात कार्य करने में आनन्दपूर्ण स्थिर उद्योग ही उत्साह कहलाता है। इसमें प्रतिद्वन्द्वी आलम्बन होता है। उसकी पराजय तथा युद्ध का कोलाहल उद्दीपन होते हैं। शस्त्र-प्रहार, शत्रु से प्रतिस्पर्धा अनुभाव तथा गर्व, धैर्य एवं मति आदि व्यभिचारी भाव होते हैं।

6. भयानक रस-भयानक रस का स्थायी भाव 'भय' है। आचार्य विश्वनाथ ने भयानक रस की परिभाषा निम्न रूप में प्रस्तुत की है–

रौद्र शक्त्या तु जनितं चित्तवैक्लव्यदं भयम्।

टिप्पणी

किसी भीषण वस्तु के कारण चित्त की विकलता भय कहलाती है। भयोत्पादक व्यक्ति या वस्तु आलम्बन होती है। उसकी चेष्टाएं उद्दीपन होती हैं। मुख का पीला पड़ना, बोल न पाना, स्वेद आदि अनुभाव हैं तथा शंका, सम्भ्रम, मरण आदि व्यभिचारी भाव होते हैं।

7. **वीभत्स रस**-वीभत्स रस का स्थायी भाव 'जुगुप्सा' है। आचार्य विश्वनाथ वीभत्स को इस प्रकार परिभाषित करते हैं–

दोषेक्षणादिभिर्गर्हो जुगुप्सा विषयोद्भवा।

अभिप्राय है कि किसी घृणास्पद वस्तु के दोष-दर्शन से उत्पन्न घृणाभाव ही जुगुप्सा है। दुर्गन्ध, सड़ांध, मांस, रुधिर आदि इसके आलम्बन हैं। कीड़े पड़ना आदि उद्दीपन हैं। नाक सिकोड़ना, थूकना आदि अनुभाव हैं तथा उद्वेग आदि व्यभिचारी भाव हैं, जिनसे सामाजिक में वीभत्स रस की अभिव्यक्ति होती है।

8. **अद्भुत रस–** अद्भुत रस का स्थायी भाव 'विस्मय' है। आचार्य विश्वनाथ अद्भुत रस की निम्न परिभाषा प्रस्तुत करते हैं–

विविधेषु पदार्थेषु लोकसीमातिवर्तिषु।

विस्फारश्चेतसो यस्तु स विस्मय उदाहृतः॥

विलक्षण वस्तुओं के दर्शन, श्रवण आदि से जो चित्त का विकास होता है, वही विस्मय कहा जाता है। विस्मय का आलम्बन विलक्षण वस्तु होती है। ऐसी वस्तु का देखना, सुनना, कहना तथा गुण-वर्णन आदि उद्दीपन हैं। स्वेद, रोमांच, नेत्र विकास आदि अनुभाव हैं। वितर्क, आवेग, हर्ष आदि व्यभिचारी भाव होते हैं।

9. **शान्त रस**-शान्त की रस-विषयक मान्यता में आचार्यों में पर्याप्त मतभेद है। अभिनवगुप्त के मतानुसार मोक्ष रूप पुरुषार्थ की प्राप्ति के लिए शान्त रस की स्वीकृति आवश्यक है।

आचार्य मम्मट ने सभी के मतों का सार लेकर शान्त रस को अपनी मान्यता प्रदान की है-**निर्वेदस्थायिभावोऽस्ति शान्तोऽपि नवमो रसः**। शान्त रस का स्थायी भाव 'निर्वेद' है। इसका दूसरा नाम 'शम' भी है। संसार की अनित्यता, परमात्मस्वरूप की अनुभूति इसका आलम्बन है। आश्रम, तीर्थ तपोवनादि उद्दीपन तथा रोमांचादि अनुभाव हैं। स्मृति, धृति, भति, जीव, दया तथा हर्षादि इसके व्यभिचारी भाव होते हैं।

अपनी प्रगति जांचिए

7. आचार्य मम्मट ने रसों के कितने भेद किए हैं?
8. शृंगार रस के प्रमुख भेद कितने हैं?
9. सही-गलत बताइए–
   (क) भक्ति रस को रस की श्रेणी में नहीं रखा जाता।
   (ख) करुण रस का स्थायी भाव 'रति' है।

2.5 रस निष्पत्ति

भरतमुनि के अनुसार जब स्थायी भाव का विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव के साथ संयोग होता है तब रस निष्पत्ति होती है। 'विभानुभाव व्यभिचारी संयोगात् रस निष्पत्तिः।' इस सूत्र के आधार पर रस के चार अवयव निश्चित हुए–स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव। स्थायी भाव की सर्वस्वीकृत परिभाषा यह है कि–"स्थायी भाव सहृदय सामाजिक के हृदय में वासना रूप में (जन्मजात) स्थित वे अनुभूतियां हैं जो स्थायी रूप से

टिप्पणी

विद्यमान रहती हैं। ये सभी के हृदय में पाई जाती हैं। स्थायी भाव का आधार 'अहंकार' है। इसकी दो मुख्य वृत्तियां–राग एवं द्वेष हैं जो क्रमशः सुखात्मक एवं दुखात्मक हैं। स्थायी भाव मनोविकारों एवं भौतिक या शारीरिक प्रतिक्रियाओं के रूप में अभिव्यक्त होते हैं। इनकी संख्या दस हैं–(1) शोक, (2) हास, (3) रीति, (4) शम, (5) उत्साह, (6) विस्मय, (7) भय, (8) जुगुप्सा, (9) क्रोध, और (10) वत्सल।

रस निष्पत्ति के प्रश्न को हल करने के लिए भरत के रस-सूत्र की टीकाकारों ने अपनी-अपनी तरह से व्याख्या की है। 'संयोग' और 'निष्पत्ति' शब्दों का क्या तात्पर्य है? रस की निष्पत्ति किस प्रकार की और किसमें होती है? सामाजिक को, कवि को, विभाव को या अनुभाव को? चार प्रमुख टीकाकार हुए हैं–भट्टलोल्लट, शंकुक, भट्टनायक और अभिनवगुप्त। भरत के रस सूत्र में आए 'निष्पत्ति' शब्द को 'उत्पत्ति' के अर्थ में लेते हुए उत्पत्तिवादी भट्टलोल्लट ने उत्पत्तिवाद की प्रतिष्ठा की। इनका मानना है कि नाटक में रस मुख्यतः नायक-नायिका में ही उत्पन्न होता है परंतु उनका अभिनय द्वारा अनुकरण करने वाले नटों में उस रस की प्रतीति होती है। इस रस की उत्पत्ति विभाव, अनुभाव और संचारी भाव तीनों के संयोग से होती है। विभाव के द्वारा रस उत्पन्न होता है। अनुभाव के द्वारा रस की प्रतीति होती है और संचारी भाव द्वारा रस की पुष्टि होती है। इस मत से यह पता नहीं चलता कि सामाजिक प्राणी जो दर्शक है, श्रोता है उसे रस की अनुभूति क्यों होती है?

भरत के सूत्र के दूसरे व्याख्याकार शंकुक ने अनुमितिवाद के द्वारा रस को अनुमान का विषय बताया। सूत्र के 'संयोगात' शब्द का अर्थ 'अनुमानात्' और 'निष्पत्ति' का अर्थ वे 'अनुमिति' के रूप में लेते हैं। शंकुक के मतानुसार, अभिनेताओं का अभिनय इतना स्वाभाविक और प्रभावी होता है कि वे जिन पात्रों का अभिनय कर रहे होते हैं, दर्शक उन पात्रों में उत्पन्न रस का आरोप अनुमान के आधार पर ही अभिनेताओं पर कर लेते हैं और स्वयं भी अनुमान के आधार पर उस रस को ग्रहण कर आनंदित और अभिभूत हो जाते हैं। किंतु चूंकि अनुमान के द्वारा वह आनंद, वह रसानुभूति कभी प्राप्त नहीं हो सकती है जो अपेक्षित है अतः इस मत को भी आधार प्राप्त नहीं हो सका।

भट्टनायक ने भुक्तिवाद की बात की। उन्होंने काव्य में व्यापार को मुख्य मानते हुए उसके तीन रूपों–अभिधा, भावकत्व और भोजकत्व की चर्चा की। वे भरत-सूत्र में आए 'संयोग' शब्द को 'भोज्य-भोजक संबंध' और 'निष्पत्ति' शब्द को 'भुक्ति' के अर्थ में स्वीकार करते हैं। अभिधा के द्वारा शब्द के अर्थ की प्रतीति होने पर सामाजिक के भीतर सात्विक भाव का उदय होता है। भावकत्व के द्वारा साधारणीकरण होने से सामाजिक का सात्विक हृदय उस (ऐतिहासिक या धार्मिक) पात्र को जिसका अभिनय अभिनेता करता है, साधारण मनुष्य के रूप में लेते हैं और भोजकत्व व्यापार द्वारा उन्हें उस अभिनय को देखते हुए रस की अनुभूति होती है। इसमें भट्टनायक ने सामाजिक को स्थान दिया है किंतु त्रिविध व्यापार की असंगत कल्पना के कारण इस मत को भी मान्यता नहीं मिली।

अभिनवगुप्त व्यंजनावादी हैं। उन्होंने भरत के सूत्र के 'संयोग' शब्द को 'व्यंग्यव्यंजक भाव' तथा 'निष्पत्ति' को 'अभिव्यक्ति या व्यंजना' के अर्थ में लिया। उन्होंने कहा कि प्रत्येक मनुष्य के हृदय में प्रेम, शोक, भय, घृणा आदि वासनाएं स्थायी भाव के रूप में रहती हैं। विभाव, अनुभाव और संचारी भावों के द्वारा इन स्थायी भावों की अभिव्यंजना होती है। सभी

सहृदयों के हृदय में स्थित सुप्त स्थायी भाव विभावादिकों को ग्रहण करके रसानुभूति से सिक्त हो जाते हैं और आनंद का अनुभव करते हैं। यह मत सभी विद्वानों को मान्य है। अभिनवगुप्त ने कहा कि–**'नाट्यरसाः स्मृताः।' सर्वानुग्राहकं हि शास्त्रमितिन्यायात्तेन नाट्य एव रसा न लोके इत्यर्थः। काव्यं च नाट्यमेव।'**

अभिनवगुप्त का रस संसार में एकछत्र साम्राज्य स्थापित हो गया। आज भी किंचित संशोधनों के साथ अभिनवगुप्त की रस संबंधी मान्यताएं स्वीकृत हैं। अभिनवगुप्त की कुछ मौलिक उद्भावनाएं इस प्रकार हैं–

1. रस निष्पत्ति सहृदय सामाजिक की होती है। (भट्टनायक को स्वीकार कर लिया)
2. रस आनंदमय है (भट्टनायक कह चुके थे)।
3. रस आस्वाद है (भट्टनायक रस को भोज्य (आस्वाद्य) मानते हैं)।
4. निष्पत्ति का अर्थ है- अभिव्यक्ति।
5. संयोग का अर्थ है–व्यंग्य व्यंजक भाव संबंध।
6. साधारणीकरण व्यष्टि के धरातल पर न होकर समष्टि के धरातल पर होता है।
7. साधारणीकरण भावकत्व व्यापार का परिणाम नहीं अपितु व्यंजना का ध्वनन व्यापार है।

वामन कहते हैं–**'दीप्तरसत्वं कान्तिः।'** भोज ने श्रृंगारप्रकाश में 'रस एक ही है' सिद्धांत की स्थापना की और इस एक रस को श्रृंगार कहा जिसका रूप अभिमान और अहंकार जैसा ही है। **'रसोभिमानोऽहंकारः श्रृंगार इति गीयते।'** भानुदत्त मिश्र ने 'रसतरंगिणी और रसमंजरी' में रसों की विस्तृत व्यख्या की। श्री विश्वेश्वर पांडेय की 'रसचंद्रिका' में रसों पर चर्चा है। रुद्रभट्ट ध्वनिपूर्ण रसवादी धारा के अंतिम आचार्य माने जाते हैं। उन्होंने श्रृंगार रस पर विस्तार से लिखा–

'यामिनी वेन्दुना युक्ता नारीव रमणं विना। लक्ष्मीरिव कृते त्यागान्नो वाणी भति नीरसा।' अभिनवगुप्त के गुरु भट्टतौत ने भी रसवादी धारा के विकास में सहयोग दिया। भरतमुनि से पंडितराज जगन्नाथ तक रसवादी आचार्यों की सुदीर्घ परंपरा के दर्शन होते हैं। पंडितराज जगन्नाथ लिखते हैं–**"एवं पञ्चात्मके ध्वनौ परम रमणीयता रसध्वनेस्तदात्मा रसस्तावदभिधीयते।'** इसके अतिरिक्त आचार्य मम्मट ने भी रस के महत्त्व को स्वीकार किया है। इस रस सिद्धांत का एक रूप 'भक्ति रस' के रूप में हमें रूप गोस्वामी की 'उज्ज्वल नीलमणि' में मिलता है, जिसमें भक्ति रस के पांच प्रकार–शांत, दास्य, सख्य, वात्सल्य और माधुर्य माने गए हैं। ये सभी भाव कृष्ण के प्रति ही होते हैं। इस माधुर्य भाव को 'भक्ति-रसराट्' कहते हैं। इस प्रकार रसवादी आचार्यों की भिन्न-भिन्न मान्यताओं के साथ 'रसवाद' पुष्ट और विकसित होता गया। इनके साथ परवर्ती आचार्यों के तर्क-वितर्कों तथा अलंकार आदि को काव्यात्मा मानने के तर्क-वितर्कों के बीच रस सिद्धांत ने रस-संप्रदाय का रूप धारण किया। हिंदी काव्यशास्त्रियों ने भी रस के महत्व को स्वीकार किया है।

रस निष्पत्ति और साधारणीकरण

इस सिद्धांत की स्थापना भट्टनायक ने की। काव्य में रस को मूल तत्व और आत्मा स्वीकार कर लिए जाने के पश्चात प्रश्न उठा था कि रस निष्पत्ति किसमें होती है? इस प्रश्न को हल करते-करते एक प्रश्न और उठा कि रस निष्पत्ति कैसे होती है? काव्य और सहृदय सामाजिक का परस्पर क्या संबंध है? इस प्रश्न का उत्तर सर्वप्रथम भट्टनायक ने 'साधारणीकरण' की प्रक्रिया के रूप में दिया तथा अभिनवगुप्त ने इसे दार्शनिक आधार प्रदान कर इस साधारणीकरण की स्थिति को पुष्ट एवं स्थिर बना दिया। इसे 'साधारणीकरण' के सिद्धांत की संज्ञा प्राप्त हुई। 'साधारणीकरण' का अर्थ है असाधारण अर्थात विशेष का साधारण (सामान्य) रूप में परिवर्तित हो जाना।

भट्टनायक के अनुसार काव्य-रस का भोग सहृदय सामाजिक करता है। सामाजिकों के हृदयों में वासना रूप से स्थित स्थायी भाव काव्य में वर्णित विभावादि के कारण उद्बुद्ध होकर रस रूप में परिणत हो जाते हैं। इसके लिए भट्टनायक ने तीन स्थितियों का विवेचन किया–(1) अभिधा, (2) भावकत्व और (3) भोजकत्व। काव्य में सदैव असाधारण या विशेष का ही प्रतिपादन किया जाता है। काव्य का वह विशेष जब साधारण या सामान्य रूप में प्रतिभाषित होने लगता है, तब वह स्थिति साधारणीकरण की स्थिति कहलाती है। जब काव्य में वर्णित 'राम', राम न रहकर एक सामान्य पुरुष और 'सीता', सीता न रहकर एक सामान्य युवती के रूप में भासित होने लगते हैं, तब साधारणीकरण की स्थिति होती है। यही काव्यात्मक साधारणीकरण कहलाता है। अब प्रश्न यह उठता है कि साधारणीकरण किसका होता है। इस पर विद्वानों में मतभेद है। इस प्रसंग में साधारणीकरण से संबद्ध विचारों को पांच वर्गों में विभाजित किया जा सकता है–

1. विभावादिकों और स्थायी भावों का साधारणीकरण होता है।
2. विभावादिकों के साथ-साथ सहृदय सामाजिक की चित्तवृत्ति का भी साधारणीकरण होता है।
3. केवल विभावादिकों का साधारणीकरण होता है और सहृदय सामाजिक का आश्रय से तादात्म्य हो जाता है।
4. कवि की भावनाओं का साधारणीकरण होता है और सहृदय सामाजिक का कवि के साथ तादात्म्य हो जाता है।
5. साधारणीकरण व्यर्थ एवं अनामंत्रित सिद्धांत है।

• **विभावादिकों और स्थायी भावों का साधारणीकरण–** इस सिद्धांत के संस्थापक एवं पोषक आचार्य भट्टनायक हैं। उनके अनुसार–

1. विभावादि व्यापार ही साधारणीकरण है।
2. विभावादि अर्थात आलंबन, उद्दीपन, अनुभाव, संचारी एवं स्थायी भावों का साधारणीकरण हो जाता है।
3. स्थायी भाव के साधारणीकरण का तात्पर्य है कि विशिष्ट संबंधों से मुक्ति।
4. भावकत्व से भाव्यमान स्थायी भाव ही रस है। भाव्यमान से तात्पर्य साधारणीकृत रूप से ही है।

भट्टनायक ने भावकत्व व्यापार की दो विशेषताएं प्रस्तुत की हैं–

1. निविडनिज मोह संकटतानिवारणकारिणा, और
2. विभावादि साधारणीकरणात्मना।

टिप्पणी

जब तक प्रमाता अपने आपको काव्य की विषय-सामग्री से पृथक या असंपृक्त रखेगा तब तक वह उस आनंदमयी चेतना का अवलोकन नहीं कर पाएगा जिसे प्रकारांतर में रस कहा जाता है। इस तथ्य को ध्यान में रखते हुए संभवत: भट्टनायक ने यह कहा होगा कि भावकत्व व्यापार का पहला कार्य है प्रमाता के निजत्व मोह के संकट का निवारण करना अर्थात उसे अपने-पराए की संज्ञा से मुक्त करना। दूसरे, प्रमाता द्वारा ही विभावादिकों के विशिष्ट संबंधों को मुक्तावस्था में देखना अर्थात उन्हें राम-सीतादि के रूप में न देखकर केवल भाव रूप में ग्रहण करना। जिस प्रकार एक रुग्ण व्यक्ति दवा को केवल रोग-निवारक के रूप में ही ग्रहण करता है, न कि उस औषधि के नाम-रूप में या उसमें मिश्रित विभिन्न रसायनों के रूप में।

• **विभावादिकों के साथ सहृदय की चित्तवृत्ति का साधारणीकरण–** भट्टनायक के पश्चात रस सिद्धांत के सर्वाधिक पोषक अभिनवगुप्त थे। इन्होंने भट्टनायक के रस संबंधी विचारों को मूल रूप में तो स्वीकृति दी किंतु उनकी व्याख्या अपने अनुसार की है बल्कि यों कहना चाहिए कि उन्हें दार्शनिकता से आवृत्त कर दिया। दूसरी ओर उनके विचारों में संशोधन भी किया तथा उन्हें तर्कसम्मत स्पष्ट रूप भी प्रदान किया। अभिनवगुप्त के अनुसार–

1. विभावादिकों का ही साधारणीकरण नहीं होता, बल्कि स्थायी भाव का भी साधारणीकरण होता है। विभावादिकों के साधारणीकरण के कारण ही स्थायी भाव का साधारणीकरण होता है।

2. स्थायी भाव के साधारणीकरण से तात्पर्य है देश-काल के बंधनों से मुक्ति। साधारणीकरण की स्थिति में विशेषत्व का अभाव हो जाता है क्योंकि विशेषत्व ही सुख-दुख का कारण होता है। उस (विशेषत्व) के अभाव में एंद्रिक सुख-दुख की भावना नष्ट हो जाती है।

3. भाव का साधारणीकरण व्यक्तिनिष्ठ न होकर समष्टिनिष्ठ होता है क्योंकि सभी सामाजिकों में संस्कार-रूप से समान भाव की स्थिति वासना-रूप में विद्यमान रहती है। अत: यह साधारणत्व परिमित नहीं होता।

4. साधारणीकरण का अर्थ है सुख-दुखात्मक अनुभूतियों एवं देशकाल के संबंधों से मुक्ति।

अभिनवगुप्त की या भट्टनायक की मूल धारणा तो यही है कि 'भाव' पर सुख-दुखात्मकता का जो आवरण चढ़ा हुआ है, वह साधारणीकरण से नष्ट हो जाता है। अभिनवगुप्त और भट्टनायक दोनों ही सुख-दुख को भाव का अंग नहीं मानते, बल्कि देश-काल के विभाग या विशेषत्व को सुख-दुख का कारण मानते हैं। इसीलिए वे इस बात पर बल देते हैं कि साधारणीकरण होने से देश-काल का बंधन निरस्त हो जाता है जो एंद्रिक सुख-दुख या विघ्न-बहुलता का कारण है।

• **विभावादिकों का साधारणीकरण और प्रमाता का आश्रय के साथ तादात्म्य–** इस सिद्धांत के अनुयायी विश्वनाथ और पंडितराज जगन्नाथ को माना जाता है। आधुनिक हिंदी आलोचकों में आचार्य शुक्ल का नाम आता है। संस्कृत आचार्यों ने (विश्वनाथ एवं जगन्नाथ) तादात्म्य की बात को उतना प्रत्यक्ष नहीं कहा, जितना आचार्य शुक्ल ने कहा है। आचार्य विश्वनाथ यद्यपि अभिनवगुप्त का ही अनुसरण करते हैं किंतु उनके कथन से ऐसा प्रतीत होता है कि वे आश्रय का साधारणीकरण नहीं मानते, यथा–**व्यापारोऽस्ति विभावादेर्नाम्ना साधारणी कृति:। तत्प्रभावेण यस्यासन्याथो विप्लवनादय:॥ प्रमाता तदभेदेन स्वात्मानं प्रतिपद्यते।** (साहित्य दर्पण 3/9-10)

उत्साहादिसमुद्बोध: साधारण्याभिमानत:।
नृणामपि समुद्रादिलंघनादौ न दुष्यति॥ (3.11)

उपर्युक्त पंक्तियों की व्याख्या विश्वनाथ के अनुसार ऐसे होगी कि मंच पर अभिनीत हनुमानजी के समुद्रलंघन दृश्य को देख कर प्रमाता अपने आपको हनुमानजी से अभिन्न मानने लगता है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि प्रमाता का आश्रय के साथ तादात्म्य स्थापित हो जाता है। संभवत: विश्वनाथ तादात्म्य भाव को भी साधारणीकरण का ही परिणाम मानते हैं। इसी कारण मानव भी, जिसके लिए समुद्रादि का संतरण लौकिक परिस्थितियों में संभव नहीं है, समुद्रसंतरण का अनुभव करता है अर्थात वह भी छलांग लगाकर सागर को पार कर सकता है, इस प्रकार के उत्साह का अनुभव करने लगता है। उस स्थिति में वह अपने आपको आश्रय यानी हनुमान मानने लग जाता है। इन्हीं के पश्चात हुए पंडितराज ने भी प्रकारांतर से प्रमाता का आश्रय के साथ तादात्म्य माना है।

• **कवि की भावनाओं का साधारणीकरण और सहृदय का उसके साथ तादात्म्य–** इस सिद्धांत के संस्थापक हैं आचार्य डॉ. नगेंद्र। आपके अनुसार कवि-भावना का साधारणीकरण होता है।

• **साधारणीकरण व्यर्थ एवं अनामंत्रित सिद्धांत–** आधुनिक भारतीय आलोचक मनोविज्ञान का आश्रय लेकर रस-सिद्धांत की व्याख्या करने में लगे हैं। फलत: उन्हें साधारणीकरण जैसा सिद्धांत व्यर्थ प्रतीत होता है।

'साधारणीकरण' का सामान्य या विशेष अर्थ यही होगा कि असाधारण का साधारण होकर मन के अनुकूल हो जाना। कवि अपने कौशल से जो रचना करता है सहृदय की मन:स्थिति कवि की मन:स्थिति के अनुकूल होकर समभाव के स्तर पर पहुंच जाती है और कवि तथा सहृदय के भावों में तादात्म्य स्थापित हो जाता है। सहृदय उसी शिद्दत से काव्य के भावों में डूबता-उतराता है जिस भाव सरिता में पैठ तक कवि ने रचना की। यही भाव साम्य 'साधारणीकरण' है।

2.6 रस के अवयव एवं रस दोष

रस के मूलभूत अवयव एवं रस दोषों को पृथक-पृथक इस प्रकार समझा जा सकता है–

2.6.1 रस के अवयव

रस के मूलत: तीन अवयव हैं- विभाव, अनुभाव एवं संचारी भाव।

• **विभाव**–इसके अंतर्गत समस्त सृष्टि या ब्रह्मांड आ जाता है। ये स्थायी भावों को जाग्रत करने का कार्य करते हैं। ये आलम्बन एवं उद्दीपन दो भागों में बांटे जाते हैं।

1. **आलम्बन**- भावों का उद्गम जिस मुख्य भाव या वस्तु के कारण हो उसे काव्य का आलम्बन कहते हैं। 'विषय' और 'आश्रय' आलम्बन के अंतर्गत आते हैं।

अपनी प्रगति जांचिए

10. स्थायी भाव का विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव के साथ संयोग होने पर क्या होता है?
11. भट्टनायक ने काव्य में व्यापार को मुख्य मानते हुए उसके किन रूपों की चर्चा की?
12. सही-गलत बताइए-
    (क) अभिनवगुप्त का रस संसार में एकछत्र साम्राज्य स्थापित हुआ।
    (ख) विभावादिकों एवं स्थायी भाव का साधारणीकरण नहीं होता।

टिप्पणी

जिस पात्र के प्रति किसी पात्र के भाव जाग्रत होते हैं वह विषय है। जिस पात्र में भाव जाग्रत होते हैं, वह आश्रय कहलाता है। उदाहरणस्वरूप वीर रस के स्थायी भाव उत्साह के लिए सामने खड़ा हुआ शत्रु आलम्बन विभाव है।

2. **उद्दीपन**– स्थायी भाव को जाग्रत रखने में सहायक कारक उद्दीपन कहलाता है। इसके दो रूप होते हैं-विषयगत और वर्हिगत। विषयगत के अंतर्गत आलम्बन की उक्तियां और चेष्टाएं आती हैं और वर्हिगत के अंतर्गत वातावरण से संबंधित वस्तुएं एवं दृश्य। शत्रु के साथ सेना, युद्ध के बाजे, शत्रु की दर्पोक्तियां, शस्त्र-संचालन आदि उद्दीपन विभाव के उदाहरण हैं।

- **अनुभाव**–'अनु' यानी पीछे चलने वाले। ये स्थायी भाव के बाद प्रकट होने वाले मनोविकार और आश्रय की चेष्टाएं हैं। अतः ये स्थायी भाव और विभाव के आश्रयगत होते हैं। ये दो प्रकार के होते हैं–सात्विक या अयत्नज और कायिक या यत्नज।

स्थायी भाव के जाग्रत होने पर सहज रूप से प्रत्यक्ष होने वाले अंगविकार सात्विक अनुभाव के उदाहरण हैं। जैसे-रोमांच, मुस्कान, अश्रु, कम्प आदि। इनके लिए आश्रय को कोई बाह्य चेष्टा नहीं करनी पड़ती, इसीलिए इन्हें अयत्नज भी कहा जाता है। आश्रय की शरीर संबंधी चेष्टाएं कायिक अनुभाव के उदाहरण हैं। ये चेष्टाएं शरीर के अंगों द्वारा प्रयत्नपूर्वक की जाती हैं, इसलिए इन्हें यत्नज भी कहा जाता है। जैसे आरोपित या कृत्रिम वेश रचना, रतिभाव के जाग्रत होने पर भ्रू-विक्षेप, कटाक्ष आदि यत्नपूर्वक किए गए व्यापार। अनुभाव भावों के विगलन की प्रक्रिया की सूचना देते हैं।

- **संचारी भाव**–भरतमुनि इन्हें व्यभिचारी भाव कहते हैं। ये ऐसे मनोवेग या शारीरिक प्रतिक्रियाएं हैं जो स्थायी भावों की पुष्टि के लिए संचरणशील होते हैं। एक ही संचारी भाव अनेक रसों की पुष्टि के लिए प्रकट हो जाता है इसलिए संचरणशील होने के कारण संचारी और एक ही भाव से इनका निश्चित संबंध न होने के कारण इन्हें व्यभिचारी नाम दिया गया।

(1) ये स्थायी भाव के उपकारक धर्म हैं। जो स्थायी भावों को दीप्त कर उन्हें रसदशा तक पहुंचाने में सहायक होते हैं।

(2) क्षणिकता इनका लक्षण है। अतः इन्हें मन की अस्थिर वृत्तियां कहा गया है।

(3) स्थायी भावों के साथ इनका संबंध सागर एवं तरंगों के समान होता है जो सागर में उठती गिरती हैं।

संचारी भावों की संख्या तैंतीस मानी गई है–

(1) निर्वेद, (2) ग्लानि, (3) शंका, (4) असूया, (5) श्रम, (6) मद, (7) धृति, (8) आलस्य, (9) विषाद, (10) मति, (11) चिंत्ता, (12) मोह, (13) स्वप्न, (14) विबोध, (15) स्मृति, (16) अमर्ष, (17) गर्व, (18) औत्सुक्य, (19) अवहित्थ, (20) दैन्य, (21) हर्ष, (22) क्रीड़ा, (23) उग्रता, (24) निद्रा, (25) व्याधि, (26) मरण, (27) अपस्मार, (28) आवेग, (29) त्रास, (30) उन्माद, (31) जड़ता, (32) चलता और (33) वितर्क।

टिप्पणी

सहृदयता

काव्य चिंतन के संदर्भ में 'सर्जक' यानी कवि को तो सहृदय माना ही जाता है किंतु विशेष बल 'ग्राहक' अर्थात 'पाठक' को सहृदय मानने पर है। यहां सहृदय की अवधारणा पाठक के संबंध में ही है। इस 'सहृदय' का प्रथम प्रयोग संभवतः अथर्ववेद में मिलता है। 'अथर्ववेद' में इस शब्द की प्राप्ति महत्वपूर्ण है। भरतमुनि ने 'रस' को 'अथर्ववेद' से ही लिया। आयुर्वेद उसका उपवेद है और उसमें भी अपने तरीके से 'रस' भाव का विवेचन है। भवभूति आयुर्वेद का आधार लेकर ही राम के करुण रस को **'पुटपाकप्रतीकाश'** कहते हैं तथा क्षेमेंद्र रसायनतंत्र को संदर्भित करते हुए **'औचित्य रस-सिद्धस्य'** कहते हैं। इसलिए अथर्ववेद में प्रयुक्त 'सहृदय' को महत्वपूर्ण माना जाता है। उसमें 'सहृदयं सामनस्यमद्विषं कृणोमिवः' पंक्ति मिलती है जिसमें 'सहृदय' का अर्थ 'समान हृदय' है। 'समान' तथा 'हृदय' दो पदों से निर्मित यह सामासिक शब्द है। समान के लिए 'स' का उपयोग किया गया है। अतः 'सहृदय' का तात्पर्य है 'समान हृदय वाला'। काव्य में रचनाकार एवं पाठक या श्रोता अनुभव साम्य की दृष्टि से समान हृदय वाले अर्थात 'सहृदय' कहे जाते हैं। भट्टतौत कहते हैं–"नायकस्य कवेः श्रोतुः समानोऽनुभवस्ततः।' नाट्यशास्त्र में 'सहृदय' के स्थान पर 'सुमनस प्रेक्षक' का प्रयोग मिलता है। विभिन्न आचार्यों ने 'सहृदय' के समानार्थक शब्दों का प्रयोग किया है लेकिन इसका सर्वाधिक और स्पष्ट प्रयोग आनंदवर्द्धन के 'ध्वन्यालोक' में मिलता है। आनंदवर्द्धन ने 'सहृदयता' को 'रसज्ञता' का पर्याय माना है। अभिनवगुप्त ने तंत्रवाद के आलोक में 'सहृदय' की मार्मिक व्याख्या की है। इसके लिए उन्होंने 'नाट्यशास्त्र' एवं 'ध्वन्यालोक' को आधार बनाया है। यह व्याख्या 'अभिनव भारती', 'लोचन', 'तंत्रालोक', परात्रिंशिका' तथा 'ईश्वरप्रत्यभिज्ञा विवृत्तिविमर्शिनी' में मिलती है।

अभिनवगुप्त ने 'सहृदय' पर चिति, चेत्य तथा चित्त तीनों कोणों से प्रकाश डालते हुए उसकी तीन स्वरूपगत विशेषताएं बताई हैं–

(1) **स्वहृदय संवाद भाजकता**–अर्थात ऐसा पाठक या श्रोता जिसका हृदय स्वयं से संवाद करने में कुशल हो, सचेत हो। वह कवि के संवाद को भी आत्मसात कर लेगा। इसका संबंध चिति से है।

(2) **वर्णनीय तन्मयीभवन योग्यता**–इसका संबंध चेत्य से है, इसमें वर्णन की जाने वाली कथावस्तु पर बल दिया जाता है, उसे सुनना और आत्मसात करना।

(3) **'तादात्म्यसमापत्तियोग्यता'**–इसका संबंध चित्त से है। जब कवि एवं पाठक, श्रोता या सहृदय के चित्त के बीच तादात्म्य स्थापित हो जाता है, वे एक हो जाते हैं। उनकी अनुभूति एकरस हो जाती है।

निष्कर्ष यह है कि 'सहृदयता' हृदय की 'योग्यता', 'उत्कर्ष', 'संवेदनशीलता', 'आत्मसात् करने की क्षमता' का ही नाम है। जो जितना संवेदनशील होगा, योग्य हृदय का, उत्कर्षशील हृदय का स्वामी होगा, वह लोकोत्तर आनंदमय स्थिति को प्राप्त करने का अधिकारी होगा। हृदय की यह योग्यता साहित्य के अध्ययन, चिंतन-मनन की निरंतरता और अभ्यास से आती है। सभी का हृदय इसका अधिकारी नहीं होता। 'सहृदय' होने की योग्यता के लिए लंबे धैर्य और निरंतरता के साथ काव्यानुशीलनात्मक अभ्यास की आवश्यकता है। तभी तुलसीदास के साथ दशरथ मरण के प्रसंग पर रो सकेंगे।

टिप्पणी

अभिनवगुप्त तो कहते हैं कि अभ्यास के साथ पूर्व जन्म के पुण्यों का होना भी आवश्यक है तभी चित्त काव्यानुशीलन में रमेगा। यदि पुण्य के स्थान पर पाप होंगे तो वे मनुष्य को इस दिशा से विमुख करेंगे। अभिनवगुप्त 'हृदय की निर्मलता' को भी महत्त्व देते हैं। समुन्नत मस्तिष्क वाला, दैहिक आवश्यकताओं की परिधि से उठा हुआ, निर्व्यसन और साथ में सुकुमार यानी कोमल हृदय वाला मनुष्य ही काव्यानुशीलन का सच्चा पथगामी हो सकता है, 'सहृदय' हो सकता है।

दूसरी तरह से कहा जाए तो श्रेष्ठ मानवीय संवेदनाओं से परिपूर्ण मनुष्य शिक्षित और परिष्कृत संस्कारों की पूंजी धारण कर 'सहृदय' बन सकता है। 'सहृदय' के भीतर वह प्रतिभा और शक्ति होती है कि वह काव्यार्थ को उसी शिद्दत और गहनता, पूर्णता एवं तीव्रता के साथ अनुभव करता है, जानता है। 'तन्मयीभवन' की योग्यता ही सहृदयता है। पंडितराज जगन्नाथ कहते हैं कि जिस प्रकार समाधिस्थ योगी को स्वरूपानंदाकार चित्तवृत्ति उत्पन्न होती है वह स्वयं आनंद स्वरूप और ब्रह्म रूप हो जाता है उसी प्रकार तन्मयीभवन योग्यता के कारण सहृदय कवि के चित्त के साथ तन्मय होकर काव्यानंद के मर्म तक पहुंच जाता है। 'सहृदय' बाह्य सौंदर्य पर नहीं टिकता, वह अंतर्मन का भेदन करता हुआ समभाव पर पहुंचता है। रचना को नहीं रचना के कारण को भी लक्ष्य बनाता है। आत्मप्रकाश से भर उठने वाले हृदय की रचनात्मक सौंदर्य के प्रति दृष्टि गहन होती है। इसलिए आचार्यों ने हृदय को 'विमर्श' भी कहा है। विमर्श या हृदय जो सूखे झुर्रीदार मुख के पीछे छिपी तपस्या के सौंदर्य को अनुभूत कर जगमगा उठता हो उसे रचनात्मक सौंदर्य के नाम से जाना जा सकता है। ऐसा हृदय ही 'सहृदय' हो सकता है। ऐसे हृदय को धारण करने वाला पात्र 'सहृदय' हो सकता है। साहित्य जो काव्य का पर्याय माना जाता था उसमें सहृदय की अवधारणा साभिप्राय हुई थी। जो वर्तमान में भी प्रासंगिक है।

काव्य में रसानुभूति के लिए सहृदय का होना आवश्यक है। सहृदय के हृदय में स्थित सुप्त स्थायी भाव विभावादिकों को ग्रहण करके रसानुभूति से सिक्त हो जाते हैं। सहृदय और कवि के बीच तादात्म्य स्थापित हो जाता है जब सहृदय काव्य का पठन या श्रवण करता है उस काव्य में निहित भाव उसे कवि के भावों से तादात्म्य स्थापित करने में सहायक बनते हैं। कवि के भावों से तादात्म्य स्थापित होते ही काव्य के भावों का असाधारणत्व साधारण होने लगता है। साधारणीकरण की इस प्रक्रिया से रस निष्पत्ति होती है और सहृदय काव्यानंद में डूबता हुआ ब्रह्मानंद की ओर बढ़ने लगता है। रस सिद्धांत सदैव प्रासंगिक रहा है। रस परंपरा ऋग्वेद से अद्यतन निरंतर है। जब तक जीवन है, साहित्य है तो रस है। रस है – तभी जीवन है। यही चक्र शाश्वत है।

2.6.2 रस दोष

आचार्य मम्मट ने तेरह प्रकार के रस-दोष माने हैं।

व्यभिचारिरसस्थायिभावनां शब्दवाचता।
कष्टकल्पनाया व्यक्तिरनुभावविभावयोः॥
प्रतिकूलविभावादिग्रहो दीप्तिः पुनः पुनः।
अकाण्डे प्रथनच्छेदौ अङ्गस्याप्यतिविस्तृतिः॥

अङ्गिनोऽननुसन्धानं प्रकृतीता विपर्ययः।
अनङ्गस्याभिधानं च रसे दोषाः स्युरीदृशाः॥

टिप्पणी

1. व्यभिचारी भाव (क्रीड़ा, करुणा, ईर्ष्या) आदि की स्वशब्द-वाच्यता।
2. रस (शृंगारादि) की स्वशब्द-वाच्यता।
3. स्थायी भाव (रति, उत्साहादि) की स्वशब्द-वाच्यता।
4. अनुभावों की क्लिष्ट कल्पना से अभिव्यक्ति।
5. विभावों की क्लिष्ट कल्पना से अभिव्यक्ति।
6. प्रतिकूल विभावादि का ग्रहण।
7. रस की पुनः-पुनः दीप्ति (वर्णन)
8. अकाण्ड (अनवसर) में रस का प्रथम (विस्तार)
9. अकाण्ड (अनवसर) में रस-विच्छेद।
10. अंग (अप्रधान गौण पात्र या रस) का अधिक विस्तार वर्णन।
11. अंगी का अनुसन्धान (अर्थात प्रधानभूत नायक आदि का विस्मरण)
12. प्रकृतियों (पात्रों) का विपर्यय।
13. अनंग (प्रधान रस के अनुपकारक) का वर्णन।

रस दोषों के क्रमशः उदाहरण–

1. व्यभिचारी भाव की स्वशब्द-वाच्यता–

जहां व्यभिचारी भावों का उसके वाचक शब्दों द्वारा कथन किया जाता है, वहां व्यभिचारी भाव की स्वशब्द-वाच्यता नामक दोष होता है। जैसे–

सव्रीडा दयितानने सकरुणा मातङ्गचर्माम्बरे
सत्रासा भुजगे साविस्मयरसा चन्द्रेऽमृतस्यन्दिनि।
सेर्ष्या जह्नुसुतावलोकनविधौ दीना कपालोदरे
पार्वत्या नवसङ्गमप्रणयिनी दृष्टिः शिवायाऽस्तु वः॥

नये मिलन के समय प्रीतिमयी भगवती पार्वती की वह दृष्टि आप लोगों के कल्याण के लिये हो, कल्याणकारी (शिवाय) हो। जो प्रिय के प्रति लज्जामयी, उनके हस्ति चर्ममय परिधान के प्रति करुणामयी, सर्प के प्रति भयसहित, माथे पर स्थित अमृत-वर्षा करने वाले चन्द्रमा के प्रति विस्मय रस से युक्त, जह्नु-पुत्री गंगा के दर्शन से ईर्ष्या-युक्त तथा कपाल से युक्त शिव के उदर के प्रति दैन्य से भरी थी।

प्रस्तुत श्लोक में व्रीडा, करूण, क्रास, विस्मय, ईर्ष्या तथा दैन्य आदि व्यभिचारी भावों का अपने वाचक शब्दों द्वारा कथन होने से व्यभिचारी भावों की स्वशब्द वाच्यता दोष है। इसलिए यहां आस्वाद की अनुपस्थिति ही दूषकता का बीज है।

2. (क) रस का स्वशब्द से कथन

जहां 'रस' का अथवा रस के वाचक 'शृंगारादि' का अपने वाचक शब्द से कथन किया जाता है, वहां रस का स्वशब्दवाच्यता नामक दोष होता है। यथा–

टिप्पणी

तामनृङ्गजयमृङ्गलश्रियं किञ्चिदुच्चभुजमूललोकिताम्।
नेत्रयोः कृतवतोऽस्य गोचरे कोऽप्यजायत रसो निरन्तरः॥

काम से सम्बन्धी विजय की मृङ्गल लक्ष्मी रूप, कुछ ऊँची भुजाओं के मूल प्रान्त में दिखाई देने वाली उस नायिका को आँखों के सम्मुख देखने पर इस नायक के हृदय में निरंतर अनिर्वचनीय शृंगार रस का आविर्भाव हुआ। उस मृगनयनी को देखकर कोई अपूर्व रस उत्पन्न हुआ। यहां 'रस' का अपने वाचक शब्द 'रस' द्वारा कथन है। अतः स्वशब्द-वाच्यता दोष है।

(ख) रस के वाचक शृंगारादि का स्वशब्द से कथन–

चन्द्रमण्डलमालोक्य शृंगारे मग्नमन्तरम्।

चन्द्रमण्डल को देखकर हृदय शृंगार में डूब गया। प्रस्तुत गद्य में रस के वाचक शृंगार का अपने वाचक शब्द 'शृंगार' द्वारा कथन है। अतः यह भी स्वशब्द-वाच्यता दोष है।

3. स्थायी भाव का स्वशब्द से कथन–

सम्प्रहारे प्रहरणैः प्रहाराणां परस्परम्।
ठणत्कारैः श्रुतिगतैरुत्साहस्तस्य कोऽप्यभूत्॥

युद्ध में शस्त्रों द्वारा किये जाने वाले प्रहारों के ठन-ठन शब्द से उस स्वाभाविक वीर पुरुष के हृदय में कोई अनिर्वचनीय उत्साह हुआ। इस श्लोक में वीर रस के स्थायी भाव 'उत्साह' का अपने वाचक शब्द 'उत्साह' द्वारा कथन है।

4. अनुभाव की कष्ट कल्पना का उदाहरण–

कर्पूर धूलिधवलद्युतिपूरधौत
दिङ्मण्डले शिशिरोचिषि तस्य यूनः।
लीला-शिरोऽशुक-निवेश-विशेष-क्लृप्ति
व्यक्तस्तनोन्नतिरभून्नयनावनौ सा॥

चन्द्रमा के द्वारा कपूर की धूलि के समान उज्ज्वल तथा दिग् मण्डल को निर्मल बना देने वाले चन्द्रमा के उदित होने पर, लीलापूर्वक सिर पर पल्ला डालने के विशेष ढंग से अपने स्तनों की उन्नति को व्यक्त करने वाली वह नवयौवना उस युवक को दिखाई दी।

यहां पर शृंगार रस के उद्दीपन विभाव चन्द्रमा और आलम्बन विभाव नायिका का तो वर्णन है, परन्तु नायक में उत्पन्न अनुभावों का वर्णन नहीं है। लेकिन इस उद्दीपन की अवस्था में नायिका को देखकर नायक में स्वेद, रोमांच आदि अनुभाव उत्पन्न हुए होंगे, (जिनका वर्णन नहीं है) वे कठिन कल्पना से ही जाने जाते हैं।

5. विभाव की कष्ट कल्पना का उदाहरण–

परिहरति रतिं मतिं लुनीते स्खलति भृशं परिवर्तते च भूयः।
इति बत विषमा दशाऽस्य देहं परिभवति प्रसभं किमत्र कुर्मः॥

इस नाटक में नायक (कामिनी के वियोग में) सभी वस्तुओं से अपनी प्रीति (रति) को हटा रहा है। (परिहरति)। वस्तु-पहचानने की शक्ति को खो रहा है। बार-बार गिरता है और बार बार जमीन पर लोट-पोट होता है। खेद है कि इस प्रकार विषम विरह की अवस्था इसके

शरीर को बरबस अभिभूत कर रही है। (अर्थात् बहुत अधिक विस्मृति उत्पन्न कर रही है तथा हर क्षण लगातार परिवर्तित सी होती जा रही है।) यहां पर वर्णित बेचैनी का होना, बुद्धि का नष्ट होना, बार-बार गिरना, लोट-पोट होना आदि अनुभाव न केवल शृंगार रस में अपितु भयानक एवं वीभत्स रस में भी सम्भव है।

अतः कामिनीरूप विभाव की प्रतीति कठिनता से होती है। यही विभाव की कष्ट कल्पना है।

6. प्रतिकूल विभावादि का ग्रहण–

प्रसादे वर्तस्व प्रकटय मुदं संत्यज रुषं!
प्रिये! शुष्यन्तृङ्गान्यमृतमिव ते सिञ्चत वचः।
निधानं सौख्यानां क्षणमभिमुखं स्थापय मुर्खन मुग्धे!
प्रत्येतुं प्रभवति गतः कालहरिणः॥

हे प्रिय प्रसन्नता को धारण करो, हर्ष को प्रकट करो और क्रोध को समाप्त करो, अमृत के समान तुम्हारे वचन मेरे अंग-प्रत्यंगों को शक्ति दें। जो सुखों के उत्पत्ति स्थान हैं अर्थात् अपने मुख को क्षण भर के लिए मेरे सामने करो। अरी विवेक शून्य भोली स्त्री! बीता हुआ समय रूप हरिण फिर लौटाया नहीं जा सकता। 'मान मा वुरू तन्पङ्गी!'

हे कृशोदरि! यौवन को अस्थिर जानकर मान छोड़ दे। यहां पर शृंगार रस के प्रतिकूल शान्त रस के विभाव के वर्णन से निर्वेद रूप व्यभिचारी भाव का प्रतिपादन किया गया है। अतः प्रकृत शृंगार रस के प्रतिकूल और शान्त रस के अनुकूल 'अस्थिरतारूप' विभाव तथा 'निर्वेदरूप' व्यभिचारी भाव का ग्रहण रस-दोष है।

7. रस की पुनः-पुनः दीप्ति–

दीप्तिः पुनः पुनर्यथा कुमारसम्भवे रतिविलापे।

अपनी सामग्री से परिपुष्ट हुई रस-धारा का ज्ञेयान्तर के सम्बन्ध से बीच-बीच में विच्छेद कर उसे पुनः-पुनः दीप्त करना भी एक प्रकार का रस दोष है। इस दोष का अर्थ है कि रस का पूर्ण परिपाक हो जाने पर भी फिर उसका वर्णन करना जैसे-कुमारसम्भव में कामदेव के भस्म हो जाने पर रति के विलाप का वर्णन बार-बार किया गया है।

8. अकाण्ड (अनवसर) में रस का प्रथम विस्तार–

अकाण्डे प्रथनं यथा-वेणीसंहारे द्वितीयेऽङ्केऽनेकवीरक्षये प्रवृते
भानुमत्या सह दुर्योधनस्य शृङ्गारवर्णनम्।

अनवसर पर रस का विस्तार के साथ वर्णन भी दोष रूप ही है। जैसे वेणीसंहार नाटक में भीष्मादि अनेक वीरों के विनाश का प्रसंग उपस्थित होने पर भानुमती के साथ दुर्योधन का शृंगार-वर्णन अनुचित होने से दोष है।

9. अकाण्ड में रस का विच्छेद भंग–

अकाण्डे छेदो यथा वीरचरिते द्वितीयेऽङ्के राघवमार्गवयोर्धारा
धिरूढे वीररसे 'कङ्कणमोचनाय गच्छामि' इति राघवस्योक्तौ।

टिप्पणी

टिप्पणी

जैसे 'महावीर चरित' नाटक के द्वितीय अंग में राम तथा परशुराम के एक दूसरे के रमो संवाद में वीर रस के चरमोत्कर्ष पर पहुंचने पर 'कङ्कणमोचनाय गच्छानि' कंकण खोलने के लिए जा रहा हूं। विवाह के दसवें दिन कंकणमोचन क्रिया की अनवसर उपस्थिति से यहां रसभंग हुआ।

रामचन्द्र का यह कथन सहृदयों की रसानुभूति में बाधक होने से दोष हो जाता है।

10. अंग (अप्रधान पात्र या रस) का विस्तार से वर्णन–

अङ्गस्याप्रधानस्यातिविस्तरेण वर्णनम्। यथा ह्यग्रीववधे इयग्रीवस्य।

अंग का या अप्रधान प्रतिनायक आदि का वर्णन किया जाना भी दोष है जैसे 'हयग्रीव वध' नाटक में नायक विष्णु की अपेक्षा अप्रधान प्रतिनायक 'हयग्रीव' की जल-क्रीड़ा एवं वन-विहार आदि क्रीड़ाओं का विस्तार से वर्णन दोष है। इसी प्रकार से महाकवि भारवि-विरचित वीर रस प्रधान 'किरातार्जुनीयम्' महाकाव्य के आठवें सर्ग में अप्सराओं की शृंगार-परक विलास-क्रीड़ाओं का विस्तृत वर्णन दोषपूर्ण है।

11. अंगी का अनुसन्धान (अर्थात् प्रधानभूत नायक आदि का विस्मरण)–

अङ्गिनोऽननुसंधानम्। यथा रत्नावल्यां चतुर्थेऽङ्के बाभ्रव्या-
गमने सागरिकाया विस्मृतिः।

जैसे 'रत्नावली' नाटिका के चतुर्थ अंक में वाभ्रव्य के आने पर राजा उदयन अवान्तर विषयों में प्रधान नायिका को भूल जाते हैं। काव्य के प्रधान नायक या नायिका का अनुसन्धान न करना अर्थात् भूल जाना भी काव्य का दोष ही है।

प्रकृतयो दिव्या अदिव्या दिव्यादिव्या, वीररौद्रशृङ्गारशान्त रसप्रधाना
धीरोदात्त-धीरोद्धत-धीरललित-धीरप्रशान्ताः, उत्तमाधममध्य माश्च।

12. प्रकृति का विपर्यय–

जिस प्रकार की प्रकृति के लिए जो वर्णन अनुचित हो, उसका वहां प्रकृति-विपर्यय नामक रस-दोष है। इस प्रकृति विपर्यय दोष को बताने के लिए उसकी प्रतियोगी रूप प्रकृतियों को बताने हैं।

13. अनंग (प्रधान रस के अनुपारक का वर्णन)–

अनङ्गस्य रसानुपकारकस्य वर्णनम्। यथा-कर्पूरमञ्जर्या नायिकया
स्वात्मना च कृतं वसन्तवर्णनमनादृ बन्दिवार्णितस्य राज्ञा प्रशंसनम्।

रस के अनुपकारक अनंग का वर्णन जैसे 'कर्पूरमञ्जरी' नाटिका में नायिका विभ्रमलेखा और अपने द्वारा वर्णित वसन्त की उपेक्षा करके चारणों द्वारा वर्णित वसन्त शोभा की राजा (चण्डपाल) द्वारा करना। किन्तु इस प्रकार के वर्णन से नाटिका के प्रधान रस शृंगार की अभिव्यक्ति में कोई सहायता नहीं मिलती।

आचार्य मम्मट ने-'रसे दोषाः स्युरीदृशाः' कहकर इस बात की ओर संकेत दिया है कि सुरत-क्रीड़ा में नायिका के पाद-प्रहार आदि से नायक के कोपादि का वर्णन भी रसदोष है।

अतः स्पष्ट है कि आचार्य मम्मट ने अपने काव्य-लक्षण में 'अदोषौ' पदों का सन्निवेश कर उसे पूर्णता प्रदान की है।

टिप्पणी

2.7 सारांश

रस परंपरा का प्रामाणिक ग्रंथ नाट्यशास्त्र को माना जाता है जिसे पांचवां वेद भी स्वीकार किया गया है। इसके प्रणेता आचार्य भरतमुनि रस की महत्ता को प्रतिपादित करने वाले प्रथम आचार्य माने गए हैं यद्यपि इनसे पूर्व रस की चर्चा करने के संबंध में आचार्य नंदिकेश्वर एवं उनके ग्रंथ अभिनव दर्पण का उल्लेख किया जाता है किंतु इसके अप्रामाणिक एवं अप्राप्य होने के कारण भरत का 'नाट्यशास्त्र' ही रस संबंधी प्रथम ग्रंथ ठहरता है।

आचार्य भरतमुनि के रस सूत्र–'विभावानुभाव व्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः' की चार टीकाकारों ने अपने-अपने तरीके से व्याख्या की। भट्टलोल्लट ने 'निष्पत्ति' शब्द को 'उत्पत्ति' के अर्थ में लेते हुए 'उत्पत्तिवाद' की प्रतिष्ठा की, वहीं शंकुक ने रस को अनुमान का विषय बताते हुए 'निष्पत्ति' का अर्थ अनुमिति के रूप में लिया और 'अनुमितिवाद' की स्थापना की।

पंडितराज जगन्नाथ तक रसवादी आचार्यों की सुदीर्घ परंपरा दृष्टिगोचर होती है। पंडितराज जगन्नाथ लिखते हैं–'एवं पञ्चात्मके ध्वनौ परम रमणीयतया रसध्वनेस्तदात्मा रसस्तावदभिधीयते।' इस रस का एक रूप भक्ति रस के रूप में हमें रूप गोस्वामी की 'उज्ज्वल नीलमणि' में मिलता है। इसमें भक्ति के पांच प्रकार–शांत, हास्य, सख्य, वात्सल्य और माधुर्य माने गए हैं। ये सभी भाव कृष्ण को समर्पित हैं। माधुर्य भाव को भक्ति रसराट् कहते हैं।

रसों की संख्या दस हैं–शृंगार, वीर, हास्य, रौद्र, भयानक, वीभत्स, करुण, अद्भुत, शांत और वात्सल्य। 'भक्ति रस' को ग्यारहवें रस के रूप में देखा जाता है।

भरत के रससूत्र में आए 'निष्पत्ति' शब्द को 'उत्पत्ति' के अर्थ में लेते हुए उत्पत्तिवादी भट्टलोल्लट ने उत्पत्तिवाद की प्रतिष्ठा की। इनका मानना है कि नाटक में रस मुख्यतः नायक-नायिका में ही उत्पन्न होता है परंतु उनका अभिनय द्वारा अनुकरण करने वाले नटों में उस रस की प्रतीति होती है। इस रस की उत्पत्ति विभाव, अनुभाव और संचारी भाव तीनों के संयोग से होती है। विभाव के द्वारा रस उत्पन्न होता है। अनुभाव के द्वारा रस की प्रतीति होती है और संचारी भाव द्वारा रस की पुष्टि होती है।

सामाजिकों के हृदयों में वासना रूप से स्थित स्थायी भाव काव्य में वर्णित विभावादि के कारण उद्बुद्ध होकर रस रूप में परिणत हो जाते हैं। इसके लिए भट्टनायक ने तीन स्थितियों का विवेचन किया–(1) अभिधा, (2) भावकत्व और (3) भोजकत्व। काव्य में सदैव असाधारण या विशेष का ही प्रतिपादन किया जाता है। काव्य का वह विशेष जब साधारण या सामान्य रूप में प्रतिभाषित होने लगता है, तब वह स्थिति साधारणीकरण की स्थिति कहलाती है।

संचारी भाव ऐसे मनोवेग या शारीरिक प्रतिक्रियाएं हैं जो स्थायी भावों की पुष्टि के लिए संचरणशील होते हैं। एक ही संचारी भाव अनेक रसों की पुष्टि के लिए प्रकट हो जाता है इसलिए संचरणशील होने के कारण संचारी और एक ही भाव से इनका निश्चित संबंध न होने के कारण इन्हें व्यभिचारी नाम दिया गया।

अपनी प्रगति जांचिए

13. रस के प्रमुख अवयव कितने हैं?
14. स्थायी भाव की जागृति में सहायक बनने वाला कारक क्या कहलाता है?
15. सही–गलत बताइए-
   (क) अनुभाव, स्थायी भाव एवं विभाव के आश्रयगत नहीं होते।
   (ख) संचारी भावों की संख्या 33 मानी गई है।

टिप्पणी

'सहृदय' का प्रथम प्रयोग संभवत: अथर्ववेद में मिलता है। 'अथर्ववेद' में इस शब्द की प्राप्ति महत्वपूर्ण है। भरतमुनि ने 'रस' को 'अथर्ववेद' से ही लिया। आयुर्वेद उसका उपवेद है और उसमें भी अपने तरीके से 'रस' भाव का विवेचन है। भवभूति आयुर्वेद का आधार लेकर ही राम के करुण रस को **'पुटपाकप्रतीकाश'** कहते हैं तथा क्षेमेंद्र रसायनतंत्र को संदर्भित करते हुए **'औचित्य रस-सिद्धस्य'** कहते हैं। इसलिए अथर्ववेद में प्रयुक्त 'सहृदय' को महत्वपूर्ण माना जाता है। उसमें 'सहृदयं सामनस्यमद्विषं कृणोमिव:' पंक्ति मिलती है जिसमें 'सहृदय' का अर्थ 'समान हृदय' है।

'सहृदय' बाह्य सौंदर्य पर नहीं टिकता, वह अंतर्मन का भेदन करता हुआ समभाव पर पहुंचता है। रचना को नहीं रचना के कारण को भी लक्ष्य बनाता है। आत्मप्रकाश से भर उठने वाले हृदय की रचनात्मक सौंदर्य के प्रति दृष्टि गहन होती है। इसलिए आचार्यों ने हृदय को 'विमर्श' भी कहा है। विमर्श या हृदय जो सूखे झुर्रीदार मुख के पीछे छिपी तपस्या के सौंदर्य को अनुभूत कर जगमगा उठता हो उसे रचनात्मक सौंदर्य के नाम से जाना जा सकता है। ऐसा हृदय ही 'सहृदय' हो सकता है। ऐसे हृदय को धारण करने वाला पात्र 'सहृदय' हो सकता है।

2.8 मुख्य शब्दावली

- **सृजन** : रचना।
- **सर्जक** : रचनाकार।
- **ध्यानस्थ** : ध्यान में स्थित।
- **नियंता** : नियंत्रक।
- **औषधि** : दवा।
- **निष्पत्ति** : उत्पत्ति।
- **काव्यात्मा** : कविता की आत्मा।
- **बिखेरना** : फैलाना।
- **निर्विवाद** : बिना विवाद के।
- **रसानुभूति** : आनंद का अनुभव।
- **दृष्टिगोचर** : दिखाई देना।
- **अनिवार्य** : आवश्यक।
- **स्वप्रकाशानंद** : अपने प्रकाश से आनंदित।
- **तिरोहित** : समाप्त।
- **ऐंद्रिय** : इंद्रियों से संबंधित।
- **परिधि** : सीमा।
- **समूल** : जड़ से।

टिप्पणी

- **नैसर्गिक** : प्राकृतिक।
- **उक्ति** : कथन।
- **चेष्टा** : प्रयास।
- **व्याधि** : रोग।
- **विषाद** : कष्ट।
- **प्रतिस्पर्धा** : प्रतियोगिता।

2.9 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर

1. अलग-अलग अर्थ में
2. नौ
3. (क) गलत, (ख) सही
4. रस की भावभूमि पर
5. नाट्यशास्त्र को
6. (क) सही, (ग) गलत
7. आठ
8. संयोग शृंगार एवं वियोग शृंगार
9. (क) सही, (ख) गलत
10. रस निष्पत्ति
11. तीन रूपों की (अभिधा, भावकत्व, भोजकत्व)
12. (क) सही, (ख) गलत
13. तीन (विभाव, अनुभाव, संचारी भाव)
14. उद्दीपन
15. (क) गलत, (ख) सही

2.10 अभ्यास हेतु प्रश्न

लघु-उत्तरीय प्रश्न

1. नाट्यशास्त्र में विभाव, अनुभाव आदि का विवेचन करते हुए भरतमुनि ने क्या कहा है?
2. रस के अलौकिकत्व से क्या आशय है?
3. पंडितराज जगन्नाथ द्वारा मान्य आनंद की कोटियां क्या हैं?
4. रसों का नामोल्लेख कीजिए।

टिप्पणी

5. साधारणीकरण क्या है?
6. संचारी भावों का उल्लेख कीजिए।

दीर्घ-उत्तरीय प्रश्न

1. रस की अवधारणा पर प्रकाश डालते हुए इसकी महत्ता बताइए।
2. रस की विभिन्न परिभाषाओं की विवेचना कीजिए।
3. रस के स्वरूप को व्याख्यायित कीजिए।
4. सभी रसों का सामान्य परिचय दीजिए।
5. रस निष्पत्ति कैसे होती है? साधारणीकरण से यह कैसे संबंधित है?
6. रस के अवयवों का परिचयात्मक उल्लेख कीजिए।

2.11 आप ये भी पढ़ सकते हैं

1. डॉ. भगीरथ मिश्र, *काव्यशास्त्र*, विश्वविद्यालय प्रकाशन गोरखपुर–1957
2. डॉ. प्रेमनारायण शुक्ल, *हिन्दी साहित्य में विविध वाद*, पद्मजा प्रकाशन कानपुर 2010–वि.सं.
3. डॉ. वेंकट शर्मा, भूमिका नगेंद्र, *आधुनिक हिंदी साहित्य में समालोचना का विकास*, आत्माराम एंड संस दिल्ली–1967
4. डॉ. जगदीश प्रसाद कौशिक, *काव्य दर्पण*, साहित्यागार, जयपुर–1988
5. डॉ. जगदीश प्रसाद कौशिक, *भारतीय काव्यशास्त्र के प्रतिमान*, साहित्यागार जयपुर –1988
6. सत्यदेव मिश्र, *पाश्चात्य समीक्षा–सिद्धांत और वाद*, विनोद पुस्तक मंदिर आगरा,1975
7. डॉ. राममूर्ति त्रिपाठी, *सहृदय और साधारणीकरण*, हिंदुस्तान एकेडमी इलाहाबाद, 1984
8. डॉ. लक्ष्मी पांडेय, *अधुनातन काव्यशास्त्री : आचार्य राममूर्ति त्रिपाठी*, उर्मिल प्रकाशन, गाजियाबाद।

इकाई 3 काव्यशास्त्र : छन्द और अलंकार

टिप्पणी

इकाई की रूपरेखा

3.0 परिचय
3.1 इकाई के उद्देश्य
3.2 छन्द
  3.2.1 छन्द की अवधारणा
  3.2.2 छन्द के अवयव एवं मात्रा की स्थिति
  3.2.3 कविता में छन्द का स्थान
  3.2.4 दोहा, सोरठा, चौपाई, गीतिका, रोला, बरवै, कुण्डलिया तथा सवैया छन्दों के लक्षण और उदाहरण
3.3 अलंकार
  3.3.1 अलंकार की अवधारणा
  3.3.2 अलंकारों का काव्य में स्थान
  3.3.3 शब्दालंकार एवं अर्थालंकार
  3.3.4 अनुप्रास, यमक, श्लेष, वक्रोक्ति, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा तथा संदेह अलंकारों के लक्षण तथा उदाहरण
3.4 सारांश
3.5 मुख्य शब्दावली
3.6 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
3.7 अभ्यास हेतु प्रश्न
3.8 आप ये भी पढ़ सकते हैं

3.0 परिचय

काव्य और छन्द का अटूट संबंध है। विश्व काव्य साहित्य आदिकाल से ही छन्दोबद्ध रूप में रचा गया है। छन्दों का आधार संगीत है। विभिन्न छन्दों का निर्माण संगीत–शास्त्र के आधार पर ही हुआ है। प्राचीन काल से आधुनिक युग के पूर्व तक काव्य में छन्दों की अनिवार्यता का सिद्धांत मान्य रहा है। वैदिक साहित्य से ही स्पष्ट विदित होता है कि शास्त्र–बद्ध छन्दों के अतिरिक्त कहीं–कहीं शास्त्र मुक्त छन्दों का भी प्रयोग होता था पर वह (शास्त्र–मुक्त) छन्द भी होता छन्द ही था जिसमें स्वर, लय का एक व्यवस्थित क्रम संगीतात्मकता उत्पन्न करता था। आधुनिक युग में जो स्वच्छन्द छन्द की बात निराला ने संभवतः अंग्रेजी या बांग्ला के प्रभाव से हिंदी में की थी, वह कोई नई बात नहीं थी। निराला ने केवल नियम बंधन का विरोध किया था, छन्द का नहीं अर्थात निराला ने कविता करते समय मात्राओं या अक्षरों की निश्चित गणना से युक्त नियमबद्ध छन्दों के प्रतिबंध का विरोध किया था, भाषा के निश्चित प्रवाह का नहीं; जो अंततः छन्द ही होता है, चाहे उसका पूर्वनामकरण न हुआ हो।

भारतीय काव्यशास्त्र में प्रारंभ से ही छन्द को अनिवार्य मानने की परंपरा मौजूद रही है। भारतीय मनीषी चारक ने छन्दों की परिभाषा देते हुए कहा है कि ये भावों को आच्छादित कर उन्हें समष्टि रूप प्रदान करते हैं। कविता में छन्दों के प्रयोग से संगीतात्मकता आ जाती है और संगीत के समावेश से कविता का प्रभाव और महत्व बढ़ जाता है।

वैदिक काल में जिन छन्दों का सर्वाधिक प्रयोग होता था उनमें गायत्री, अनष्टुप, त्रिष्टुप, वृहती, पंक्ति, जगती आदि छन्द प्रमुख हैं। इन छन्दों की गति स्वरों के आरोहावरोह पर आधारित थी। आगे चलकर प्राकृत-अपभ्रंश काल में मात्रिक छन्दों का विकास हुआ, जैसे-छप्पय, कुंडलिया, दोहा, चौपाई, सोरठा, रोला आदि। आधुनिक काल में हिन्दी छन्द-परंपरा ने नया मोड़ लिया तथा अयोध्या सिंह उपाध्याय, मैथिलीशरण गुप्त, रूपनारायण पांडेय आदि कवियों ने संस्कृत के वर्ण छन्दों की रचना की। किन्तु हिन्दी की आश्लिष्ट प्रकृति के प्रतिकूल होने के कारण आज छन्दों के प्रयोग में काफी कमी आई है।

इस इकाई में हम काव्यशास्त्र के दो सिद्धांत छन्द एवं अलंकार का अध्ययन करेंगे।

3.1 इकाई के उद्देश्य

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप-

- छन्द की अवधारणा, अवयव एवं मात्रागत स्थिति को समझ पाएंगे;
- कविता में छन्द का स्थान स्पष्ट कर पाएंगे;
- प्रमुख छन्दों को सोदाहरण रेखांकित कर पाएंगे;
- अलंकार की अवधारणा एवं काव्य में स्थान का उल्लेख कर पाएंगे;
- शब्द एवं अर्थालंकार को समझ पाएंगे;
- प्रमुख अलंकारों के लक्षण एवं उदाहरण की विवेचना कर पाएंगे।

3.2 छन्द

गद्य का नियामक व्याकरण है और पद्य का छन्द शास्त्र। हिंदी साहित्य की पारंपरिक रचनाएं छन्दबद्ध ही हुआ करती थीं, यानी किसी न किसी छन्द में रची जाती थीं। विश्व की अन्य भाषाओं में भी यही दर्शनीय तथ्य है। आज छन्दमुक्त रचनाएं भी की जा रही हैं।

3.2.1 छन्द की अवधारणा

छन्द भारतीय आर्य भाषा परिवार की उतनी ही प्राचीन परंपरा है जितनी ज्ञान की अन्य शाखाएं हैं। भारत के प्राचीनतम लिपिबद्ध आलेख वेद हैं और वेदों का सम्यक ज्ञान प्राप्त करने के लिए वेदांगों का अध्ययन अनिवार्य है, ऐसा प्राचीन मनीषी कहते हैं। वेदांगों की संख्या छह है– (1) शिक्षा, (2) कल्प, (3) ज्योतिष, (4) व्याकरण, (5) निरुक्त और (6) छन्द। यजुर्वेद को छोड़कर शेष तीनों संहिताओं में छन्दों का प्रयोग किया गया है। यजुर्वेद गद्य में लिखित है। वेदों में मुख्यत: सात छन्दों के प्रयोग किए गए हैं– (1) गायत्री, (2) उष्णिक, (3) अनुष्टुप, (4) बृहती, (5) पंक्ति, (6) त्रिष्टुप और (7) जगती।

सर्वप्रथम यास्क ने 'छन्द' की व्युत्पत्तिपरक व्याख्या की है। आपके अनुसार, 'छन्दांसि धारनात्' अर्थात छन्द भावों को आच्छादित कर उन्हें समष्टि रूप प्रदान करते हैं। 'छन्द' शब्द छादनार्थक 'छद्' धातु से बना है। इसके पश्चात कात्यायन ने छन्द की परिभाषा करते हुए लिखा है कि 'यदक्षर परिमाणं तच्छन्द:' अर्थात जिसमें अक्षरों के परिमाण या संख्या में वर्णों

की संख्या निहित होती है, वह छन्द कहलाता है। अर्थात प्रत्येक छन्द में वर्णों की संख्या निर्धारित रहती है। इसके पश्चात छन्द एक निश्चित परिभाषा में आबद्ध कर दिया गया कि 'छन्द' काव्य के उस तत्व का नाम है जिसमें वर्णों की या मात्राओं की संख्या, 'गुरु लघु' का क्रम, यति, गति की व्यवस्था निर्धारित हो। इनके भेदोपभेदों एवं वर्ण, मात्रा, यति, गति, चरण आदि की व्यवस्था करने वाले शास्त्र को छन्द-शास्त्र कहा जाता है।

हिंदी में छन्दों की नवीनता की आवश्यकता पर सर्वप्रथम आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी ने विचार व्यक्त किए थे। उन्होंने परंपरागत मात्रिक छन्दों के साथ-साथ संस्कृत के वर्ण-वृत्तों को अपनाने की ओर ध्यान दिलाया था, जिससे अयोध्यासिंह उपाध्याय, मैथिलीशरण गुप्त आदि ने दिशा-संकेत पाकर संस्कृत के वर्ण वृत्तों में भी कविता आरंभ की। उन्होंने कहा था, "जो सिद्ध कवि हैं वे चाहे जिस छन्द का प्रयोग करें उनका पद्य अच्छा ही होता है, परंतु सामान्य कवियों को विषय के अनुकूल छन्द-योजना करनी चाहिए। दोहा, चौपाई, सोरठा, घनाक्षरी, छप्पय और सवैया आदि का प्रयोग हिंदी में बहुत हो चुका। कवियों को चाहिए कि यदि वे लिख सकते हैं तो इसके अतिरिक्त और छन्द भी लिखा करें।"

कविकर्म में कठिनाई होते हुए भी कविता में छन्द का गौण व वैकल्पिक स्थान नहीं है। द्विवेदी जी ने भी ऐसा नहीं कहा था। उनका कथन है कि किसी एक छन्द का महत्व नहीं है। प्रतिभावान कवि अपनी कवित्व-शक्ति के बल पर किसी भी छन्द में सफल रचना कर सकता है। निराला ने भी शास्त्र-बद्ध छन्दों का विरोध किया, छन्द में पूर्व सांचे का प्रतिबंध अनावश्यक माना, बंधन को अस्वीकारा, छन्द या मुक्त छन्द अर्थात स्वत: निर्मित स्व-छन्द को; छन्द को नहीं। वास्तव में निराला का तात्पर्य यही था कि कवि की अनुभूति स्वत: अपने आप जिस प्रवाहात्मक स्वत: व्यवस्थित रूप में प्रकट हो जाती है, वह मुक्त छन्द बन जाता है। इस प्रकार हम ये कह सकते हैं-

1. छन्द कविता का अनिवार्य तत्व है जिसके बिना उसका असली रूप सिद्ध नहीं होता। यह बंधन अवश्य है, पर ऐसा श्रमसाध्य बांध है जो शक्ति उपजाता है।
2. छन्दरहित पाठ्य कविता नहीं, गद्य काव्य हो सकता है– वह भी भावप्रवणता यदि हो।
3. स्वच्छन्द छन्द (निराला द्वारा प्रवर्तित) भी एक तरह का अव्यवस्थित अनिश्चित छन्द है, जो अपनी प्रवाहात्मकता के कारण अपना कुछ पाठ्य सौंदर्य प्रकट कर सकता है– यदि निराला जैसा कोई अच्छा पढ़ने वाला हो। वह संगीतात्मक नहीं, उसकी उपयोगिता कविता की अपेक्षा नाटकों में पात्रों के वार्तालाप में प्रयुक्त करने में है।
4. अपनी प्रतिभा से कवि नयी-नयी संगीतात्मक छन्द-ध्वनियां प्रकट कर सकता है। बने-बनाये सांचों को ही सामने रखना अनिवार्य नहीं। वह स्वच्छन्दता से गुनगुना कर ध्वनियों के साम्य और आरोह-अवरोह से स्वयं संगीतात्मक स्वर, लय प्रकट कर सकता है। ऐसी स्वर-लहरी स्वत: ही कोई-न-कोई छन्द बन जाती है।
5. साधने पर छन्द ऐसे सध जाते हैं कि फिर कवि के इंगितों पर नाचने लगते हैं।
6. छन्दों से कविता में संगीतात्मकता आ जाती है और संगीत के समावेश से कविता का प्रभाव और महत्व खूब बढ़ जाता है। वह मधुर तथा मनोहारी होकर अलौकिक आनंद प्रदान करती है। संगीत अपने में एक महत्वपूर्ण कला है। कविता को उसकी इस सहयोगिनी कला से वंचित करना कविता का अहित करना ही है।

टिप्पणी

संगीतात्मक छन्दों का ऐसा अद्‌भुत प्रभाव होता है कि कभी-कभी अर्थ न समझने पर भी पाठक या श्रोता झूम उठता है और कई बार तो संगीत-ध्वनियों से ही हृदय में भाव उमड़ आता है। संगीत से एक विशेष प्रकार का विलक्षण चमत्कार उत्पन्न हो जाता है। हम रोज ही कवि सम्मेलनों में देखते हैं कि जो कवि अपनी रचना गाकर 'तरन्नुम' में सुनाता है, उसका प्रभाव श्रोताओं पर अधिक पड़ता है, चाहे उसमें भाव-रस-संपदा अपेक्षाकृत कम हो। इसके विपरीत छन्द और गेयतारहित कविता को पढ़कर सुनाने वाला कवि मंच पर कम जम पाता है। अत: गेय और संगीतमय होने से कविता की प्रभावशक्ति खूब बढ़ जाती है। इसलिए छन्द को कविता का अनिवार्य तत्व मानना चाहिए। अत: कहा जा सकता है कि रसानुभूति करना कविता का लक्ष्य होने के कारण लय और छन्द से उसका अटूट संबंध है।

3.2.2 छन्द के अवयव एवं मात्रा की स्थिति

छन्द वह सांचा या बंध है जिसमें मात्राओं या अक्षरों (स्वर-ध्वनियों) के क्रम, गति और यति के नियम तथा चरणान्त की समता का ऐसा विधान होता है जिससे कविता में प्रवाह, लय, गेयता और संगीतात्मकता आ जाती है।

गण

तीन वर्णों के समूह को 'गण' कहते हैं। इन तीन वर्णों में दो एक जाति के और एक एक जाति का होता है। केवल दो गण ऐसे हैं जिनमें एक जाति के ही तीनों वर्ण होते हैं। यहां पर जाति से तात्पर्य लघु एवं गुरु वर्णों से है। इस आधार पर संस्कृत आचार्यों ने समस्त वाङ्मय को आठ गणों में समेट लिया है। गणों का अधिक प्रयोग वर्णिक छन्दों में ही किया जाता है। कुछ मात्रिक छन्द भी ऐसे हैं जिनमें आचार्यों ने गण विशेष का संकेत दिया है जिनका ज्ञान यथास्थान हो जाएगा। जैसा कि ऊपर कहा गया है कि इन गणों की कुल संख्या आठ निर्धारित की गई है– (1) भगण, (2) जगण, (3) सगण, (4) यगण, (5) रगण, (6) तगण, (7) मगण, (8) नगण।

क्रम गुरु और लघु के आधार पर रखा गया है। इसी आधार पर हम इनके तीन वर्ग बना सकते हैं– (1) भजसा, (2) यरता और (3) मन।

उपर्युक्त वर्गों में प्रथम दो वर्गों में तीन गण तथा अंतिम वर्ग में दो गण रखने के आधार हैं। जैसा कि बताया जा चुका है कि प्रत्येक गण में तीन वर्ण होते हैं, अत: इनका क्रम होगा– (1) आदि, (2) मध्य और (3) अंत।

यह भी कहा गया है कि प्रत्येक गण में दो वर्ण उस एक जाति के वर्ण को आधार बनाकर बनाए गए हैं। एक वर्ण में तीन गण इसलिए रखे गए हैं कि वह एक वर्ण उस गण विशेष में या तो आदि में होगा या मध्य में या फिर अंत में होगा।

इस आधार पर एक वर्ग में तीन गण रख लिए, उसी क्रम से जिस क्रम से उस एक जाति के वर्ण का सन्निवेश होगा। तीसरे वर्ग का आधार है वर्ण की संपूर्णता अर्थात इनमें तीनों ही वर्ण एक जाति के होंगे। जाति दो ही हैं– गुरु एवं लघु। अत: पहले में तीनों वर्ण गुरु अर्थात मगण और दूसरे में तीनों लघु अर्थात नगण। गुरु बड़ा होता है अत: पहले गुरु को ही लेते हैं– (1) पहले वर्ग में तीन गण हैं– भगण, जगण और सगण। इनका संक्षिप्त रूप हुआ 'भजसा'। आधार है 'गुरु वर्ण' आदि, मध्य और अंत के रूप में। 'भजसा' में पहला वर्ण 'भ' है। अत: सिद्ध हुआ कि भगण में पहला वर्ण गुरु होगा और शेष दो वर्ण लघु होंगे; यथा– 'ऽ।।' यह भगण का रूप हुआ।

टिप्पणी

'जगण' 'भजसा' शब्द के मध्य में 'ज' रूप में वर्तमान है। अत: स्वत: स्पष्ट है कि 'जगण' के मध्य में गुरु वर्ण आएगा तथा आदि और अंत में एक-एक लघु वर्ण आएंगे और रूप होगा– '।ऽ।'

'भजसा' शब्द के अंत में 'स' वर्ण आया है जो सगण का द्योतक है। यह अंत में है। अत: इस गण के अंत में गुरु वर्ण आएगा और आदि तथा मध्य के दोनों वर्ण लघु होंगे। रूप होगा– '।।ऽ'

गुरु का कार्य पूर्ण हुआ। अब इसी प्रकार लघु वर्ण वाले वर्ग को लेते हैं– लघु वर्ण वाले वर्ग का नाम है– 'यरता'। यह शब्द 'यगण', 'रगण' और 'तगण' शब्दों का संक्षिप्त रूप है। लघु के उसी क्रम आदि, मध्य और अंत में इन गणों की भी व्याख्या की जा सकती है। 'यरता' शब्द के आदि में 'य' वर्ण है जो 'यगण' का प्रतिनिधि है और लघु वाले वर्ग का है तथा वर्ग के आदि में है। अत: 'यगण' का आदि वर्ण 'लघु' होगा और शेष दो वर्ण गुरु होंगे जो मध्य और अंत में होंगे। अत: यगण का रूप होगा– '।ऽऽ'

'रगण' 'यरता' शब्द के मध्य में आए 'र' से सूचित है, लघु वर्ण के वर्ग में है। अत: स्पष्ट है कि 'रगण' में मध्य में लघु आएगा और शेष आदि और अंत में एक-एक गुरु वर्ण आएंगे। इस प्रकार रगण का रूप होगा– 'ऽ।ऽ'

'तगण' को द्योतित कराने वाला 'त' वर्ण 'यरता' शब्द के अंत में आया है। अत: लघु वर्ग का होने के कारण तगण के अंत में 'लघु' वर्ण आएगा और आदि तथा मध्य में एक-एक गुरु वर्ण आएगा। इस प्रकार तगण का रूप होगा– 'ऽऽ।'

मगण और नगण के संबंध में संकेत दिया जा चुका है। ये तीसरे वर्ग के गण हैं जो क्रमश: 'गुरु और लघु' से संबद्ध हैं। अत: गुरु के पहले आने से 'मन' के पहले वर्ण 'म' में जो 'मगण' का प्रतिनिधि है, तीनों गुरु वर्ण होंगे। 'लघु' गुरु से छोटा है। अत: बाद में आएगा। 'मन' वर्ग में 'न' बाद में आया है और यह 'नगण' का प्रतिनिधि है। अत: स्पष्ट है कि 'नगण' में तीनों वर्ण लघु होंगे। इस प्रकार इनका रूप होगा मगण– 'ऽऽऽ' और नगण '।।।' समस्त गणों के रूप एक साथ इस प्रकार होंगे–

यगण	–	।ऽऽ
मगण	–	ऽऽऽ
तगण	–	ऽऽ।
रगण	–	ऽ।ऽ
जगण	–	।ऽ।
भगण	–	ऽ।।
नगण	–	।।।
सगण	–	।।ऽ

टिप्पणी

उपर्युक्त विधि संस्कृत भाषा में लिखित श्रुतबोध ग्रंथ के आधार पर प्रतिपादित की गई है। श्रुतबोध ग्रंथ का श्लोक है–

आदिमध्यावसानेषु भजसा यान्ति गौरवम्।
यरता लाघवम्यान्ति, मनौ तु गुरु लाघवम्।।

कुछ विद्वान गणों को चिह्नित करने की एक विधि का भी प्रतिपादन करते हैं। इन्होंने एक ऐसा सूत्र बनाया है कि उसमें सभी गणों के संक्षिप्त नाम आ जाते हैं और आपको जिस गण को भी निकालना हो आप उस 'गण' के प्रतिनिधि वर्ण (आद्य वर्ण) से गुरु लघु लगाइए। जब तीन वर्ण पूरे हो जाएं और जो रूप सामने आए उसे ही उस गण का रूप समझ लीजिए। सूत्र इस प्रकार है–

यमाताराजभानसलगा।

।	ऽ	ऽ	ऽ	।	ऽ	।	।	।	ऽ	
य	मा	ता	रा	ज	भा	न	स	ल	गा	

यमाता	–	यगण	–	।ऽऽ
मातारा	–	मगण	–	ऽऽऽ
ताराज	–	तगण	–	ऽऽ।
राजभा	–	रगण	–	ऽ।ऽ
जभान	–	जगण	–	।ऽ।
भानस	–	भगण	–	ऽ।।
नसल	–	नगण	–	।।।
सलगा	–	सगण	–	।।ऽ
ल	–	लघु	–	।
गा	–	गुरु	–	ऽ

गणों के स्वरूप को समझने की यह भी एक पद्धति है। वृत्तरत्नाकर के लेखक एवं छन्दोमन्जरी के लेखक ने श्रुतबोध की पद्धति को ही अपनाया है।

गुरु एवं लघु वर्ण

मात्राओं को दृष्टि में रखकर छन्द-शास्त्री वर्ण के भार का अनुमान लगाते हैं कि किस वर्ण में कितना भार है। अधिक भार वाले वर्ण को गुरु और कम भार वाले वर्ण को 'लघु' कहा जाता है। इस आधार पर संगीत के आरोहावरोह, क्रम एवं ताल, लय की संगति बैठती है। अतः छन्द शास्त्रकारों ने इस आधार पर वर्ण को दो वर्णों में विभाजित किया है- (1) गुरु एवं (2) लघु।

(1) गुरु वर्ण

मूलतः व्याकरण में जिस वर्ण की दीर्घ संज्ञा होती है, छन्द-शास्त्र में उसे ही 'गुरु' की संज्ञा से अभिहित किया जाता है। सामान्यतः दो मात्राओं वाले वर्ण को गुरु कहा जाता है अर्थात जिस

टिप्पणी

वर्ण या अक्षर के उच्चारण में दो मात्राओं का समय लगता है उसे छन्द-शास्त्र में गुरु वर्ण माना जाता है और उसे 'ऽ' (अंग्रेजी एस.) चिह्न से द्योतित कराया जाता है। निम्नांकित अन्य स्थलों पर भी लघु वर्ण को छन्द-शास्त्र में 'गुरु' वर्ण माना जाता है–

1. यदि संयुक्त व्यंजन से पहले कोई लघु वर्ण भी होगा तो वह गुरु ही माना जाएगा; यथा– 'प्रयुक्त' शब्द में आगत 'यु' वर्ण लघु है किंतु 'क्त' संयुक्त वर्ण का पूर्ववर्ती होने के कारण इसकी गुरु संज्ञा होगी।
2. अनुस्वार युक्त लघु वर्ण भी छन्द-शास्त्र के अनुसार गुरुसंज्ञक होगा; यथा– 'संसार'। इस शब्द में आद्य 'स' लघु है किंतु अनुस्वार युक्त होने के कारण इसको गुरु माना जाएगा।
3. पाद के अंतिम लघु वर्ण को यदि प्रयोजन हो तो अर्थात छन्द सिद्धि के लिए, गुरु मान लिया जाता है। इससे कवि छन्दों-भंग दोष से बच जाता है।
4. किसी वर्ण के आगे यदि विसर्गों का प्रयोग हुआ है और वह वर्ण लघु है तो छन्द-शास्त्र में उसे भी गुरु वर्ण ही माना जाएगा; यथा– 'अतः'। इस शब्द में 'त' लघु वर्ण है किंतु इसके आगे विसर्गों के प्रयोग के कारण 'त' गुरु संज्ञक माना जाएगा।

(2) लघु वर्ण

व्याकरण में जिस वर्ण की ह्रस्व संज्ञा होती है उसे ही छन्द शास्त्र के लघुभार वाला लघु वर्ण कहा जाता है। सामान्यतः एक मात्रा वाले वर्ण की लघु संज्ञा होती है अर्थात जिस वर्ण के उच्चारण करने में एक मात्रा का समय लगता है वह वर्ण छन्द-शास्त्र में लघु संज्ञक होता है। इसे खड़ी रेखा से द्योतित कराया जाता है; यथा–'।' इसके अतिरिक्त अन्य कारणों से भी गुरु वर्ण की छन्द-शास्त्र में लघु संज्ञा हो जाती है–

1. पाद के अंतिम गुरु वर्ण को, यदि किसी प्रयोजन की सिद्धि होती है तो उसे लघु माना जाना चाहिए, ऐसी शास्त्रकारों की मान्यता है।
2. यदि किसी संयुक्त वर्ण से पूर्ववर्ती वर्ण लघु है और पूर्व नियम के अनुसार उसकी गुरु संज्ञा हो जाती है किंतु उसका लघु रखना ही अभीष्ट है (किसी प्रयोजन विशेष के कारण) तो पूर्व नियम का उल्लंघन कर उसे लघु ही माना जा सकता है। किंतु यह सुविधा केवल चरण के प्रारंभिक वर्ण तक ही सीमित रखी गई है।

उपर्युक्त दोनों नियम संभवतः कवि को छन्दों-भंग दोष से बचाने के लिए ही निर्धारित किए गए हैं। अनेक अवसर ऐसे आते हैं कि कवि किसी शब्द का साभिप्राय प्रयोग करना चाहता है किंतु छन्द नियम के कारण वह उसका प्रयोग नहीं कर पा रहा हो और अन्य शब्द के प्रयोग से भाव की हानि होती हो तो कवि को यह छूट दे दी गई है। दूसरे कुछ स्थल ऐसे भी आते हैं कि संगीतात्मकता के कारण गुरु वर्ण लघु और लघु वर्ण गुरु उच्चरित होते हैं। अतः शास्त्रकारों ने निष्कर्षतः ऐसी व्यवस्था कर दी हो।

छन्द में लय एवं प्रवाह लाने के लिए कुछ वर्णों के उच्चारण के पश्चात विश्राम की आवश्यकता पड़ती है और गायक कुछ क्षण के लिए विश्राम लेता है। छन्द शास्त्रकारों ने किस

टिप्पणी

छन्द में कहां पर विश्राम लिया जाए इसका सम्यक विधान किया है और उसे 'यति' की संज्ञा से अभिहित किया है।

यति

यति का अर्थ है विराम। किसी पद्य को पढ़ते समय या सुनते समय पाठक या श्रोता अपने कथन का सुविधापूर्वक पाठ कर सके और श्रोता उसे हृदयंगम कर कुछ स्थलों पर कुछ क्षण के लिए विराम करता है या रुकता है। उस रुकने के भाव को यति और जहां पर वह रुकता है या विश्राम करता है उस स्थल को यति स्थान कहा जाता है। पाद के अंत में और मध्य में यति आनी चाहिए। यह सामान्य नियम है किंतु ऐसा-विशेषकर मध्य यति का-सर्वत्र नहीं होता और कुछ कारणों से संभव नहीं हो पाता। फलतः आचार्यों ने लगभग सभी छन्दों के प्रत्येक चरण में यति स्थान नियत कर दिए हैं। ये यति स्थान संभवतः यादृच्छिक नहीं हैं अपितु प्रत्येक छन्द की संगीतात्मकता एवं आरोहावरोह क्रम को ध्यान में रखकर निर्धारित किए गए हैं। भरतादि कुछ आचार्य यति को मान्यता नहीं देते किंतु परवर्ती आचार्यों ने श्लोक या पद्य में विरसता से बचाव के लिए यति के महत्व को स्वीकार किया है। यति के लिए यह अत्यंत आवश्यक है कि वह शब्द के मध्य में न आए। इसके लिए कवि को सतर्क रहने की आवश्यकता है। कविता में पद विन्यास कुछ इस प्रकार से होना चाहिए कि यति पद के पूर्ण होने पर भी आनी चाहिए अन्यथा पद भंग के कारण सुनने में विरसता आ जाने का भय बना रहेगा।

छन्दोबद्ध रचना को 'पद्य' कहा जाता है। कुछ छन्दों को छोड़कर प्रत्येक शब्द में प्रायः चार चरण या पाद माने जाते हैं। अतः चारों पादों के संपूर्ण रूप को पद्य और उसके एक भाग को पाद या चरण कहा जाता है।

तुकांतता या अन्त्यानुप्रास

यद्यपि तुकांतता या तुक-साम्य छन्द का अनिवार्य तत्व नहीं है, अपितु इसका कविता में विशेष महत्व है। तुक-साम्य के पांच रूप हो सकते हैं-

1. जहां सब चरणों में तुकांतता हो, जैसे कवित्त, सवैया आदि में।
2. जहां दूसरे और चौथे चरणों के अंत में तुल-साम्य हो, जैसे दोहा, बरवै आदि में।
3. जहां पहले और तीसरे के अंत में तुक-साम्य हो, जैसे सोरठा में।
4. जहां पहले-दूसरे तथा तीसरे-चौथे की तुक अंत में मिलती हो।
5. जहां सम चरण की सम चरण से (दूसरे-चौथे की) तथा विषम की विषम से (पहले-तीसरे की) तुक मिलती हो।

तुकांतता या तुक साम्य से छन्द की गेयता और लय का गुण बढ़ जाता है। उसमें संगीत की विशिष्ट ध्वनि उत्पन्न हो जाती है। आज की अतुकांत कविता तो छन्द रहित ही बन गई है।

छन्द के भेदोपभेद एवं मात्रा विधान

छन्द-शास्त्रज्ञों ने छन्द को पहले दो वर्गों में विभाजित किया है- (1) वर्णिक, (2) मात्रिक।

पुनः इनका तीन उपविभागों में विभाजन किया गया- (क) समवर्णिक छन्द, (ख) अर्धसम वर्णिक छन्द, (ग) विषम वर्णिक छन्द।

टिप्पणी

इसी प्रकार मात्रिक के भी तीन भेद होते हैं- (क) सम मात्रिक छन्द, (ख) अर्धसम मात्रिक छन्द, (ग) विषम मात्रिक छन्द।

(1) वर्णिक छन्द

वर्णिक छन्द उन छन्दों को कहा जाता है जिनमें वर्णों की संख्या निर्धारित होती है और गणों के आधार पर जिनके लक्षणों को पुष्ट किया जाता है तथा यति स्थान निर्धारित रहता है। मल्लिका, मन्दाक्रान्ता, वंशस्थ आदि वर्णिक छन्द हैं। उदाहरण-

पीछे बातें विविध करती, काँपती, कष्ट पाती।
ऽ ऽ ऽ, ऽ ।।, । ।।, ऽ ऽ।, ऽ ऽ । ऽ ऽ,
म भ न त त गुरु

कुल- 17 वर्ण हैं।

उपर्युक्त पंक्ति में मन्दाक्रांता छन्द है। लक्षणानुसार इसमें मगण, भगण, नगण, तगण, तगण और दो गुरु के क्रम से 17 वर्ण होते हैं तथा चौथे, फिर छठे और पदान्त में अर्थात सातवें वर्ण पर यति होती है। उपर्युक्त पंक्ति में इसी क्रम से गणों की स्थापना की गई है तथा तें, ती, तथा ती वर्णों पर यति है जो पंक्ति में क्रमशः चौथे, छठे और सातवें वर्ण हैं। इसके चारों चरण बराबर हैं।

(क) **समवर्णिक छन्द**- जिस वर्णिक छन्द में चारों चरणों में समान वर्णों और समान क्रम से गणों की स्थापना की जाती है वहां समवर्णिक छन्द होता है अर्थात इस प्रकार के छन्दों में पद्य के चारों चरण समान लक्षण वाले होते हैं; जैसे-

मुख - मलीन किये दुख में पगे।
। । । ऽ। । ऽ । । ऽ । ऽ
न भ भ र

कुल 12 वर्ण, चार गण हैं।

अमित मानव गोकुल ग्राम के।।
। । ।, ऽ।।, ऽ । ।, ऽ । ।,
न भ भ र

कुल 12 वर्ण, चार गण हैं।

सब सदार स बालक-बालिका।
। । ।, ऽ।।, ऽ । ।, ऽ । ऽ
न भ भ र

कुल 12 वर्ण, चार गण हैं।

व्यथित से निकले निज सद्म से।
। । ।, ऽ।।, ऽ । ।, ऽ । ऽ
न भ भ र

कुल 12 वर्ण, चार गण हैं।

टिप्पणी

उपर्युक्त पद्य के चारों चरणों में बारह-बारह वर्ण हैं। प्रत्येक चरण में क्रमशः नगण, भगण, भगण और रगण गणों की योजना की गई है। छन्द के लक्षण के अनुसार यहां पर समवर्णिक द्रुतविलम्बित छन्द है।

(ख) **अर्धसम वर्णिक छन्द–** इस छन्द में प्रथम और तृतीय चरण तथा द्वितीय और चतुर्थ चरणों में समान वर्णों एवं समान गणानुक्रम की योजना की जाती है अर्थात जिस छन्द में पहले और तीसरे चरणों को समान रखा गया हो किंतु तीसरे और चौथे चरणों में परस्पर समानता रखते हुए उन्हें प्रथम और तृतीय चरण से भिन्न रखा गया हो वहां पर अर्धसम वर्णिक छन्द होता है। इस प्रकार के छन्दों में न तो पूर्णतया समानता होती है और न ही पूर्णतया असमानता। अतः इन्हें अर्धसम वर्णिक छन्द कहते हैं। 'अर्धसम' इसलिए कहते हैं कि विषमता की तुलना में समता का पलड़ा भारी रहता है। उदाहरण–

सुन्दर कारण जीवन का है।
भ ।ऽ।। भ ऽ।। भ ऽ।। ऽ ऽ
11 वर्ण, तीन गण, दो गुरु।

अब अकुला कर मौन हुआ था
। । । । ऽ । । ऽ । । ऽ ऽ
न ज ज य
12 वर्ण, चार गण।

साम्यरसा धरती पर बैठा
ऽ । । ऽ । । ऽ । । ऽ ऽ
भ म य गु
11 वर्ण, तीन गण, दो गुरु।

मनस नदी पर द्वीप हुआ था।
। । । । ऽ । । ऽ । । ऽ । ऽ
ज ज ज य
12 वर्ण, चार गण।

उपर्युक्त पंक्तियों में पहली और तीसरी पंक्तियों में ग्यारह-ग्यारह वर्ण हैं और क्रमशः तीन भगण दो गुरु हैं जबकि दूसरी और चौथी पंक्तियों में बारह-बारह वर्ण हैं और क्रमशः नगण, जगण और यगण चार गणों की योजना है। इस प्रकार प्रथम एवं तृतीय तथा द्वितीय एवं चतुर्थ चरणों में समानता के कारण, यहां पर अर्धसम वर्णिक छन्द है। अतः यहां पर द्रुतमध्या नाम का अर्धसम वर्णिक छन्द है।

(ग) **विषम वर्णिक छन्द–** जहां पर 'छन्द' या पद्य के चारों चरणों में वर्णों एवं गणों के क्रम की समानता न हो वहां पर विषम वर्णिक छन्द होता है। कभी-कभी कोई दो चरण तो समान होते हैं और शेष दो चरण असमान होते हैं तब भी वहां पर विषम वर्णिक छन्द ही होगा क्योंकि इसमें भी चरणों का असम वर्ग अर्थात तीन वर्ग हो जाते हैं, उदाहरण–

टिप्पणी

हरिणाक्षिणी शशिमुखी तु शिखिर दशना प्रियम्वदा
। । ऽ । ऽ । । । ऽ । । । । ऽ । ऽ । ऽ । ऽ
स ज स ल न स ज गु

भिर्र कटि सुगमना मधुरा कुल कामिनी कसक दायिनी बनी
ऽ । । । । । ऽ । । ऽ । । । ऽ । ऽ । । । ऽ । ऽ । ऽ
भ न ज ल गु स ज स ज गु

उपर्युक्त पद्य के पहले चरण में दस वर्ण हैं और क्रमशः सगण, जगण, सगण तथा एक लघु की व्यवस्था है। दूसरे चरण में भी वर्ण तो दस ही हैं किंतु गणों की व्यवस्था भिन्न है, जैसे- नगण, सगण, जगण और गुरु। तीसरे चरण में ग्यारह वर्ण हैं और क्रमशः भजन, नगण, जगण तथा एक लघु और एक गुरु का विन्यास है। चतुर्थ चरण में तेरह वर्ण हैं और क्रमशः सगण, जगण, सगण, जगण और एक गुरु का नियोजन है। चारों चरणों की भिन्न-भिन्न रूप से स्थापना होने के कारण यह विषम वर्णिक छन्द है और इसमें 'उद्गता' विषम वर्णिक छन्द के लक्षण होने के कारण उद्गता छन्द है।

(2) मात्रिक छन्द

जहां पर छन्द का नियोजन वर्ण या गणों के आधार पर न कर मात्राओं के आधार पर किया जाता है, वहां पर मात्रिक छन्द होता है। इसमें गुरु की दो मात्राएं एवं लघु की एक मात्रा परिगणित की जाती है। वर्णों के गुरु-लघु रूपों का विवेचन पहले ही किया जा चुका है। वर्णिक छन्दों की तरह ही इसके भी तीन वर्ग किए जाते हैं– (क) सममात्रिक छन्द, (ख) अर्धसम मात्रिक छन्द और (ग) विषम मात्रिक छन्द।

(क) **सममात्रिक छन्द–** सममात्रिक छन्द वे होते हैं जिनके चारों चरणों में समान मात्राओं का विन्यास किया जाता है और संबद्ध मात्रिक छन्द के अन्य यति, गुरु, लघु, गण (यदि विधान हो) आदि के नियमों का चारों चरणों में समान रूप से पालन किया जाता है; यथा–

मरै बैल गरियार, मरै वह अडियल टट्टू
।ऽ ऽ। ।।ऽ। ।ऽ ।। ।।।। ऽ ऽ = 24 मात्राएं

मरै करकसा नारि, मरै वह खसम निखट्टू
।ऽ ऽ। ।ऽ ऽ। ।ऽ ।। ।।। । ऽ ऽ = 24 मात्राएं

वामन सो मरि जाय, हाथ ले मदिरा प्यावै।
ऽ।। ऽ ।। ऽ। ऽ। ऽ।।ऽ ऽ ऽ = 24 मात्राएं

पूत वही मर जाय, जो कुल में दाग लगावै।
ऽ। ।ऽ ।। ऽ। ऽ ।। ऽ।ऽ ।ऽऽ = 24 मात्राएं

उपर्युक्त पंक्तियों में प्रत्येक चरण में चौबीस-चौबीस मात्राएं हैं तथा प्रत्येक चरण में ग्यारह और तेरह मात्राओं पर यति है। अतः चारों चरणों में समान मात्राएं हैं तथा समान रूप से यति है। अतः यह सममात्रिक छन्द है। इसी प्रकार 'रोला' छन्द के लक्षण लक्षित होने से यहां पर रोला छन्द है।

टिप्पणी

(ख) **अर्धसम मात्रिक छन्द–** अर्धसम वर्णिक छन्द की तरह ही अर्धसम मात्रिक छन्द में भी पहले और तीसरे चरण से समान मात्राएं एवं यति का नियम होता है तथा द्वितीय एवं चतुर्थ चरणों में पहले और तीसरे चरण से भिन्न समान मात्राएं एवं यति स्थान होते हैं। दोहा, सोरठा आदि छन्द अर्धसम मात्रिक छन्द हैं; यथा–

मेरी भव बाधा हरौ।
ऽऽ ।। ऽ ऽ ।ऽ = 13 मात्राएं
राधा नागरि सोय।।
ऽऽ ऽ।। ऽ। = 11 मात्राएं
जा तन की झाँई परै।
ऽ ।। ऽ ऽऽ।ऽ = 13 मात्राएं
श्याम हरित दुति होय।।
ऽ । ।।। ।। ऽ। = 11 मात्राएं

उपर्युक्त पंक्तियों में प्रथम एवं तृतीय चरणों में तेरह-तेरह मात्राएं हैं और अंत में लघु गुरु का क्रमशः नियोजन है। दो-दो चरणों की समानता के कारण अर्धसम मात्रिक छन्द है और ग्यारह एवं तेरह मात्राओं के कारण दोहा छन्द है।

(ग) **विषम मात्रिक छन्द–** जिस छन्द के चारों चरणों की कुल मात्राएं पृथक-पृथक हों तो वहां पर विषम मात्रिक छन्द होता है। कभी-कभी दो चरण समान मात्रिक भी हो जाते हैं या रखे जाते हैं। उदाहरण–

कैसा मादक क्षण था।
ऽ ऽ ऽ।। ।। ऽ =12 मात्राएं
जब तुम थी रंग अबीर उड़ाती।।
।। ।। ऽ ऽ। ।ऽ। ।ऽ ऽ = 18 मात्राएं
स्मृति उर में भर जाती।
।।।।। ऽ ।। ऽ ऽ=12 मात्राएं
जब ऊषा पतंग उड़ाती।।
।। ऽ ऽ ।ऽ। ।ऽ ऽ = 15 मात्राएं

उपर्युक्त पद्य के प्रथम चरण में बारह मात्राएं, द्वितीय चरण में अठारह मात्राएं, तृतीय चरण में बारह मात्राएं तथा चतुर्थ चरण में पंद्रह मात्राएं होने के कारण वहां विषम मात्रिक छन्द है। इसमें आर्या के लक्षण होने के कारण आर्या छन्द है।

उपरिकथित छन्द-भेदों के अतिरिक्त गाथा एवं दंडक नाम से छन्द के दो और भेद होते हैं–

गाथा

गाथा छन्द उसे कहते हैं जिसमें तीन या छह चरण होते हैं। इसके अतिरिक्त प्रत्येक चरण की मात्रा, संख्या या वर्ण संख्या में समानता नहीं पायी जाती तथा जहां लघु-गुरु का क्रम भी विलक्षण होता है उसे गाथा छन्द कहते हैं। कुछ गाथाएं तो नौ-नौ चरणों की भी होती हैं। संस्कृत के आर्यादि छन्द गाथा के ही रूप हैं। पालि-प्राकृतादि भाषाओं में गाथा को ही काहा कहा जाता है।

दण्डक छन्द

टिप्पणी

वर्णिक छन्दों में एकाक्षरात्मक छन्द से लेकर छब्बीस अक्षरों तक के छन्द के नाम तो छन्दशास्त्रियों ने निर्धारित किए हैं किंतु छब्बीस से अधिक अक्षरों वाले छन्दों को उन्होंने दण्डक छन्द कहा है। उनके पृथक-पृथक 'चण्डवृष्टिप्रपात' आदि नाम भी रखे गए हैं किंतु इन्हें सामान्यतया दंडक नाम से ही अभिहित किया जाता है। उदाहरण–

पात भरी सहरी, सकल सुत बारे-बारे,
ऽ। ।ऽ ।।ऽ । ।।। । ।ऽ ।ऽ ।ऽ
केवट की जाति, कछु वेद न पढ़ाइ हौ।
ऽ।। ऽ ऽ । ।। ऽ। । ।ऽ। ऽ = 31
मेरो परिवार सब याहि लागि राजा जू! हौ,
ऽऽ ।।ऽ। ।। ऽ ऽ ऽ। ऽ ऽ ऽ ऽ
दीन वित्त हीन, कैसे दूसरी गठाइहौ।।
ऽ। ऽ। ऽ। ऽ ऽ ऽ।ऽ ।ऽऽऽ = 31
गौतम की घरनी ज्यों तरनी तरैगी मेरी,
ऽ।। ऽ ।।। ऽ ।।ऽ ।ऽऽ ।ऽ
प्रभु सौ निषाद ह्वै के बाद न बढाइहौं।।
।। ऽ ।ऽ। ऽ ऽ ऽ। । ।ऽ।ऽ = 31
तुलसी के ईस राम, रावरे सो साची कहौं,
।।ऽ । ऽ। ऽ। ऽ।ऽ ऽ ऽ ऽ ।ऽ
बिना पग धोय नाथ, नाव न चढ़ाइहौं।।
।ऽ ।। ऽ। ऽ। ऽ। । ।ऽ।ऽ = 31

उपर्युक्त पद्य के प्रत्येक चरण में इकतीस वर्ण हैं तथा क्रमशः आठ, आठ, आठ और सात पर यति है। यह पद्य क्योंकि छब्बीस वर्णों से अधिक वर्णों से बना है अतः दंडक वर्ग का है और इकतीस वर्णों का तथा आठवें वर्णों पर एवं अंत में सातवें वर्ण पर यति होने से यह मन हरण कवित्त है।

शेष छन्दों के नाम-वर्ण संख्या के क्रम से-

1. उला
2. अत्युला
3. मध्या
4. प्रतिष्ठा
5. सुप्रतिष्ठा
6. गायत्री
7. उष्णिक

टिप्पणी

8. अनुष्टुप
9. बृहती
10. पंक्ति
11. त्रिष्टुप
12. जगती
13. अति जगती
14. शक्वरी
15. अति शक्वरी
16. अष्टि
17. अत्यष्टि
18. धृति
19. अतिधृति
20. कृति
21. प्रकृति
22. आकृति
23. विकृति
24. संकृति
25. अतिकृति
26. उत्कृति।

3.2.3 कविता में छन्द का स्थान

भावों को आच्छादित कर समष्टि स्वरूप में लाने के कारण छन्दों की कविता में योगदान अत्यंत अहम है। निम्नांकित मूलभूत उद्देश्यों की अभिपूर्ति के लिए कविता में छन्द आवश्यक होते हैं-

1. भावों की अभिव्यक्ति को स्पष्टता देने और तीव्रतर रूप में प्रस्तुत करने के लिए।
2. भावों में बिखराव में एकसूत्रता स्थापित करने के लिए।
3. कविता में सजीवता लाने के लिए।
4. कविता में रमणीयता और सौंदर्य की प्रतिष्ठा करने के लिए।
5. कविता को प्रभावोत्पादक बनाने के लिए।
6. रस-निष्पत्ति के योगदान हेतु।
7. प्रेषणीयता लाने के लिए।
8. कवि के व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा के लिए।
9. उक्ति में पवित्रता की प्रतिष्ठा के लिए।

टिप्पणी

छन्दों का प्रयोग तथा छन्द शब्द की उत्पत्ति वैदिक साहित्य में ही हो गई थी। 'छन्द' शब्द 'छद्' धातु में 'असुन्' प्रत्यय लगाने से बना है। छद् धातु प्रसन्न करना, आच्छादित करना, बांधना आदि अर्थों का बोध कराती है। वैदिक ऋषियों ने प्राकृतिक प्रकोपों से त्राण के लिए मंत्रों की सृष्टि की थी। अत: उन्होंने प्रकृति से बचने के लिए मंत्रों से स्वयं को आच्छादित कर लिया था– संभवत: आरंभ में छन्द शब्द से यही अर्थ ग्रहण किया गया होगा।

'छन्दोग्योपनिषद्' में कहा गया है कि "मृत्यु के डर से देवताओं ने अपने को छन्दों से आच्छादित कर लिया।" साथ ही छन्दों की संगीत-ध्वनि तथा भाव आह्लादक होने से प्रसन्नता का अर्थ-बोध भी रहा होगा और वर्ण-मात्रा आदि का बंधन होने से उसके मूल अर्थ के साथ बंधन या बंध भी लगा है।

वैदिक छन्दों में गायत्री, अनुष्टुप, त्रिष्टुप, वृहती, पंक्ति, जगती जाति के अनेक छन्द पाए जाते हैं। वैदिक छन्दों में मात्रा-विचार नहीं था, केवल अक्षर-गणना तथा ध्वनि-साम्य का ध्यान रखा जाता था। किंतु वैदिक छन्दों में नियमों का अपवाद खूब पाया जाता है। छन्दों की गति स्वरों के आरोह-अवरोह पर आधारित थी। गीतात्मक स्वराघात का विधान भी था।

लौकिक (संस्कृत) छन्दों की शास्त्रीय मीमांसा पिंगल ऋषि ने ही सर्वप्रथम की थी। पिंगल ऋषि ने ही गण-शैली का आविष्कार किया था। संस्कृत-छन्दों का निर्माण इन्हीं गणों के आधार पर अतिशय नियमबद्ध रूप में हुआ। सुनिश्चित गतियों में छन्द ऐसा बंध गया कि भावी विकास की संभावनाएं रूढ़ हो गईं। संस्कृत के गण-क्रमबद्ध वर्ण-वृत्तों में सर्वाधिक नियमबद्धता और जटिलता है।

आगे चलकर प्राकृत-अपभ्रंश में स्थिति परिवर्तित हुई। प्राकृत-अपभ्रंश में मात्रिक छन्दों का विकास हुआ। अपभ्रंश में न केवल मात्रिक छन्दों का स्वतंत्र विकास हुआ, अपितु कवियों ने मिश्र छन्दों का प्रयोग भी आरंभ किया। दो छन्दों को मिलाकर कविता रचने की प्रवृत्ति भी विकसित हुई– जैसे छ: पदों के छप्पय, कुण्डलियां छन्द। अपभ्रंश साहित्य में संस्कृत के वर्ण-छन्दों का प्रयोग बहुत कम हुआ है। पढ़डिया और धन्ता के योग की छन्दशैली, जो दोहा-चौपाई शैली के रूप में हिंदी में विकसित हुई, अपभ्रंश साहित्य की ही देन है।

मध्ययुगीन हिंदी साहित्य को अपभ्रंश से ही छन्द परंपरा प्राप्त हुई। 'पृथ्वीराज-रासो' में लगभग 60 छन्दों का प्रयोग हुआ है जिनमें आधे से अधिक मात्रिक छन्द हैं। दोहा, चौपाई, सोरठा, रोला आदि छन्दों का हिंदी में खूब विकास हुआ। साथ ही हिंदी में कई नए छन्द प्रचलित हुए, जैसे- बरवै, गीत शैली आदि। हिंदी में लोकगीतों के आधार पर गीत शैली का प्रचलन एक अद्‌भुत घटना है। गीत हिंदी की सर्वलोकप्रिय शैली है।

लोकगीतों की लय पर ही हिंदी में कविता, सवैया आदि कुछ ऐसे वर्ण-छन्दों का विकास हुआ जिनमें गण-गणना के नियम शिथिल हो गए थे। सूफी काव्यों, रामचरितमानस, सूरसागर आदि में अपभ्रंश के कडवक का प्रयोग मिलता है। जायसी ने चौपाई कडवक में चौदह चरण रखे हैं और धन्तों के स्थान पर दोहों का प्रयोग किया है। मात्राओं के आधार पर जो गीत परंपरा सिद्ध साहित्य में प्रचलित हुई, उसका समुचित विकास हिंदी की बहुत बड़ी विशेषता है।

हिंदी में वर्ण-छन्द बहुत ही कम रह गए। 'मानस' में त्रोटक, भुजंगप्रयात आदि का कहीं-कहीं प्रयोग मिलता है। रीतिकाल में केशव ने प्रयोग के लिए कुछ वर्ण छन्द रचे हैं।

कवित्त-सवैये का विकास भी हिंदी छन्द-शैली की अदभुत देन है। देव ने घनाक्षरी का नया प्रयोग किया। गीत, सवैया, कवित्त, घनाक्षरी, दोहा, चौपाई, कुण्डलिया, रोला, सोरठा, बरवै आदि छन्द प्राचीन हिंदी के लोकप्रिय छन्द हैं।

टिप्पणी

आधुनिक काल में हिंदी छन्द परंपरा ने नया मोड़ लिया। आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी के प्रयास से हिंदी में संस्कृत वर्ण छन्दों का पुनः उद्धार हुआ। अयोध्यासिंह उपाध्याय, मैथिलीशरण गुप्त, रूपनारायण पांडे, नाथूराम शर्मा, शंकर आदि अनेक कवियों ने संस्कृत के वर्ण-छन्दों की रचना की। किंतु संभवतः वर्ण छन्दों के कड़े-गण-क्रम का नियम हिंदी की आश्लिष्ट प्रकृति के प्रतिकूल था। इसी से इन छन्दों को लोकप्रियता प्राप्त न हो सकी।

इधर अंग्रेजी-बांग्ला आदि के प्रभाव से द्विवेदी जी ने हिंदी में भी भिन्न तुकांत, अतुकांत प्रवाहात्मक छन्द शैली पर जोर दिया। फलतः छन्दों के अतुकांत प्रयोग की खूब परंपरा चली। प्रसाद आदि कई कवियों ने मिश्र छन्दों का नया निर्माण किया। इसी बीच निराला ने अपने स्वच्छन्द या मुक्त छन्द का निर्माण किया जिसका स्वरूप पीछे बताया जा चुका है। निराला का छन्द फिर भी कुछ छन्द था, उसमें प्रवाह और लय का कुछ स्वतः आवर्त्तन था, क्योंकि वह घनाक्षरी पर आधारित था, बाद में जो केंचुआ, रबड़, कंगारू, स्वच्छन्द पंक्तियों की कविताएं रची जाने लगीं, उनमें तो सब नियम, बंध आदि ताक पर धरे रह गए।

आजकल के घर-घर बसने वाले कवि तो मनमाना पंक्ति-प्रयोग कर रहे हैं। न उन्हें संगीत से कुछ मतलब है, न लय ताल-गति से। कविता करना कितना आसान हो गया है। मनमाने ढंग से पंक्तियों को छोटा-बड़ा रख लिया जाता है। लय की उपेक्षा भला कविता को कब तक जीवित रखेगी? आज की निःछन्द, नीरस, गद्यवत भाव-रसहीन कविता को देखकर बड़ा दुख होता है।

हिंदी में उर्दू की बहरों को भी मात्रिक छन्द-रूप में उतारा गया, जैसे अयोध्यासिंह उपाध्याय ने 'चोखे चौपदे' में। वर्तमान काल में अतुकांत, रन ऑन लाइन, सॉनेट, स्वच्छन्द छन्द आदि कुछ विदेशी प्रभाव से किए गए प्रयोगों के अतिरिक्त पूर्वकाल में हमारी छन्द शैली प्रायः विदेशी प्रभावों से मुक्त रही। हिंदी पिंगल की दृष्टि से विचार करने पर उर्दू के सभी छन्द मात्रिक प्रतीत होते हैं, क्योंकि उनमें एक गुरु के स्थान पर दो लघु आ सकते हैं। इसलिए उर्दू छन्दों का हिंदी में ध्वनि-साम्य हो सकता है। पारंपरिक काव्य सृजन विश्वासी कवि आधुनिकता पसंद कवियों से चाहते हैं कि वे कविता में लय की उपेक्षा न करें। कविता भी यदि गद्य बन गई- जैसा कि अब हो रहा है तो कविता कहां बचेगी? अतः भिन्न-भिन्न प्रयोग लय-बद्ध छन्दों के निर्माण में दिखाने चाहिए। हम अपनी छन्द परंपरा को भी मिट्टी में न मिलाएं तो अच्छा होगा। नियम बंधन जाने दीजिए, पर गुनगुनाकर तो देख लीजिए कि कविता में स्वर-लय भी कोई बनती है या नहीं।

3.2.4 दोहा, सोरठा, चौपाई, गीतिका, रोला, बरवै, कुण्डलिया तथा सवैया छन्दों के लक्षण और उदाहरण

(1) दोहा

दोहा अर्द्धसम मात्रा-छन्द है। दोहा छन्द के अनेक भेद हैं, उनमें प्रमुख वह दोहा होता है जिसके विषम चरणों अर्थात प्रथम व तृतीय चरण में क्रमशः तेरह-तेरह मात्राएं और सम चरणों

अर्थात द्वितीय एवं चतुर्थ चरणों में ग्यारह-ग्यारह मात्राएं होती हैं। इसके विषम चरणों के प्रारंभ में जगण नहीं रहता तथा सम चरणों के अंत में गुरु और लघु का क्रम रहता है; यथा–

टिप्पणी

विषम चरण तेरह कला,
। । । । । । ऽ । । ऽ

सम ग्यारह अनुमान।
। । ऽ । । । । ऽ ।

नहीं हो आदि जगण फिर,
। ऽ ऽ ऽ । । । । । ।

दोहा छन्द सुमान।।
ऽ ऽ ऽ । । ऽ ।

उपर्युक्त पद्य में विषम चरणों में क्रमशः तेरह-तेरह मात्राएं और सम चरणों में ग्यारह-ग्यारह मात्राएं होने से, आदि में जगण के अभाव और अंत में गुरु-लघु का क्रम रहने के कारण यहां पर दोहा छन्द है।

(2) सोरठा

सोरठा भी दोहे की तरह अर्द्धसम मात्रा-छन्द है। यह छन्द दोहे का विलोम छन्द होता है। यह भी कुल 48 मात्राओं का छन्द है। मात्राओं का क्रम दोहे से उल्टा होता है, इसी से इसे दोहा का उल्टा कहा जाता है। दोहा उलट देने से सोरठा बन जाता है। इसमें पहली-तीसरी पंक्ति में ग्यारह-ग्यारह तथा दूसरी-चौथी में तेरह-तेरह मात्राएं होती हैं। इसकी पहली और तीसरी पंक्तियों के अंत में तुक-साम्य रहता है, दूसरी चौथी के अंत में तुक-साम्य जरूरी नहीं। उपर्युक्त दोहे छन्द की पंक्तियों को उलट कर रख दीजिए अर्थात दूसरी को पहली, पहली को दूसरी तथा चौथी को तीसरी और तीसरी को चौथी बना दीजिए, सोरठा छन्द बन जाएगा।

इसके विषम चरणों के अंत में गुरु-लघु का क्रम रहता है तथा सम चरणों के प्रारंभ में जगण नहीं रहता; यथा–

सम तेरह विषमेश, दोहा, उलटा सोरठा।
। । ऽ । । । । ऽ । ऽ ऽ । । ऽ ऽ । ऽ

राजस्थानी भाषा का यह प्रिय छन्द है। उदाहरण–

लिख कर लोहित लेख
। । । । ऽ । । ऽ । = 11 मात्राएं

डूब गया है दिन अहा।
ऽ । । ऽ ऽ । । । ऽ = 13 मात्राएं

व्योम-सिन्धु सखि देख,
ऽ । ऽ । । । ऽ । = 11 मात्राएं

तारक-बुदबुद् दे रहा।।
ऽ । । ऽ ऽ ऽ । ऽ = 13 मात्राएं

टिप्पणी

स्पष्ट है कि पहली-तीसरी पंक्ति में ग्यारह-ग्यारह मात्राएं हैं, दूसरी चौथी में तेरह-तेरह मात्राएं हैं। पहली के अंतिम 'लेख' और तीसरी के 'देख' में तुकसाम्य है।

(3) चौपाई

चौपाई-छन्द सम मात्रा छन्द है। जिस पद्य के प्रत्येक चरण में सोलह-सोलह मात्राएं हों, अंत में 'जगण', 'तगण' में से कोई गण न हो तथा चार चतुष्कलों की पूर्ण व्यवस्था हो वहां पर चौपाई छन्द होता है। अंत में दो गुरु हों तो इस छन्द में माधुर्य आ जाता है। कुछ विद्वान इसका कट्टरता से पालन करने की व्यवस्था करते हैं, क्योंकि उपर्युक्त नियम के अनुसार अंत में दो लघु भी हो सकते हैं किंतु दो गुरु हों तो उत्तम रहता है, यथा-

चार चतुष्कल अंगीकारा।
ऽ।।ऽ।। ऽऽऽऽ
1 2 3 4

अन्त जगण तगणा ना कारा।।
ऽ।।।।।ऽऽ ऽऽ
1 2 3 4

अन्त गुरु दो उचित अधिकारी।
ऽ।।ऽ।।।। ऽऽ
1 2 3 4

प्रेम कथा शुभ बोलन हारी।।
ऽ।।ऽ।।ऽ।। ऽऽ
1 2 3 4

(4 + 4 + 4 + 4 = 16)

(4 + 4 + 4 + 4 = 16)

उपर्युक्त पद्य के चारों चरणों में चार चतुष्कलों के क्रम से सोलह-सोलह मात्राएं होने के कारण यहां पर चौपाई छन्द है।

(4) हरिगीतिका

हरिगीतिका छन्द सम मात्रा-छन्द है। जिस पद्य के प्रत्येक चरण में अट्ठाईस मात्राएं हों, जिन्हें पहले चार पंचकल फिर एक षट्कल और फिर एक गुरु में सजाया गया हो तथा अंत में रगण बनता हो तो वहां पर हरिगीतिका छन्द होता है। इसके प्रत्येक चरण में क्रमशः सोलहवीं और बारहवीं मात्रा पर यति होती है; यथा-

हरिगीतिका अठाईस कल
पंचकल ।।ऽ।ऽ।ऽ।।।
1 2 3

यति सौलह रवि भावता।
।।ऽ।।।।ऽ।ऽ
4 षट्कल गुरु

अन्त रगण का योग कमनी-
पंचकल ऽ।।।।ऽऽ।।।ऽ
1 2 3

टिप्पणी

य, कान्त कला कहावता।।
।ऽ।।ऽ।ऽ।ऽ
4 षट्कल गुरु

उपर्युक्त दोनों चरणों में अठाईस-अठाईस मात्राएं आई हैं तथा इनमें चार पंचकलों, एक षट्कल और अंत में गुरु का क्रम है। प्रत्येक चरण के अंत में रगण भी बनता है तथा क्रमशः सोलहवीं और बारहवीं मात्राओं पर यति है। अतः यहां पर हरिगीतिका छन्द है।

(5) रोला

'रोला' छन्द अत्यंत लोकप्रिय छन्द है। यह सम मात्रा-छन्द है। यह स्वतंत्र रूप में तो प्रयुक्त किया ही जाता है, छप्पय छन्द के पूर्वांग के रूप में भी आता है। रोला छन्द के प्रत्येक चरण में चौबीस मात्राएं होती हैं। 'प्राकृत पैंगलम्' में गुरु लघु के क्रम के आधार पर इसके तेरह भेद बताए गए हैं। हिंदी में इसका अंत में दो गुरु वाला रूप ही अधिक प्रचलित है। वैसे अंत में दो लघु भी हो सकते हैं। हां! एक लघु नहीं होगा। गुरु एक हो सकता है। इसके प्रत्येक चरण में क्रमशः ग्यारहवीं और तेरहवीं मात्राओं पर यति होती है; यथा-

रोला की चौबीस, कला यति ग्यारह तेरह।
ऽऽ ऽ ऽऽ। ।ऽ ।। ऽ।। ऽ।।
दो लघु

उपर्युक्त पंक्ति में चौबीस मात्राएं हैं, ग्यारहवीं तथा तेरहवीं मात्रा पर यति है और अंत में दो लघु हैं। अतः यहां पर रोला छन्द है।

(6) बरवै

यह अर्धसम मात्रिक छन्द है। इसके विषम चरणों (पहले और तीसरे) में 12 और सम चरणों (दूसरे और चौथे) में 7 मात्राएं होती हैं। सम चरणों के अंत में जगण या तगण आने से मृदुलता में वृद्धि होती है। यति प्रत्येक चरण के अंत में होती है।

गोस्वामी तुलसीदास की प्रसिद्ध कृतियों में एक 'बरवै रामायण' बरवै छन्द में ही रची गई है। इसमें भगवान श्रीराम की कथा है।

चम्पक हरवा अंग मिलि, अधिक सुहाय।
जानि परै सिय हियरे, जब कुंभिलाय।।

मात्रा-विधान की स्थिति को इस उदाहरण से समझते हैं-

बाहर लैके दियवा, बारन जाय।
ऽ।। ऽऽ ।।ऽ ऽ।। ऽ।

(प्रथम चरण- 12 मात्राएं, द्वितीय चरण- 7 मात्राएं)

सासु ननद ढिग पहुंचत, देस बुझाय।
ऽ। ।।। ।। ।।।। ऽ। ।ऽ।

(तृतीय चरण- 12 मात्राएं, चतुर्थ चरण- 7 मात्राएं)

टिप्पणी

(7) कुण्डलिया

छः चरणों वाले इस छन्द के प्रत्येक चरण में 24 मात्राएं होती हैं। दोहों के बीच एक रोला मिलाकर कुण्डलिया बनती है। जिस शब्द से कुण्डलिया का आरंभ होता है, समापन भी उसी शब्द से होता है।

कमरी थोरे दाम की बहुतै आवै काम
। । ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ ऽ । = 24 मात्राएं

खासा मलमल वाफ्ता उनकर राखै मान
ऽ ऽ । । । । ऽ । ऽ । । । । ऽ ऽ ऽ । = 24 मात्राएं

बकुचा बांधे मोर राति को झारि बिछावै
। । ऽ ऽ ऽ । ऽ । ऽ ऽ । । ऽ ऽ = 24 मात्राएं

सबै दिन राखै साथ बड़ी मर्यादा कमरी
। ऽ । । ऽ ऽ ऽ । । ऽ । ऽ ऽ । । ऽ = 24 मात्राएं

(प्रत्येक चरण में 24 मात्राएं हैं और जिस शब्द से आरंभ हुआ है, उसी शब्द से अंत भी हुआ है।)

(8) सवैया

बाईस से लेकर छब्बीस वर्णों तक के चरणों वाले समवर्ण-छन्द को सवैया कहते हैं। यद्यपि इसके अनेक रूप होते हैं जो लगभग 48 बताए जाते हैं। इनमें से कुछ सवैया छन्द इस प्रकार हैं–

(क) मदिरा

संस्कृत भाषा में जिसे मदिरा छन्द कहा जाता है हिंदी में उसे ही सवैया छन्द कहते हैं। अंतर केवल इतना है कि संस्कृत में चारों चरणों में 'तुक' मिलना (अन्त्यानुप्रास) आवश्यक नहीं है; जबकि हिंदी भाषा में तुकान्त या अन्त्यानुप्रास अनिवार्य है। इसका लक्षण इस प्रकार है– जिस पद्य के प्रत्येक चरण में बाईस वर्ण हों तथा उन्हें सात भगणों और एक गुरु से सजाया गया हो और क्रमशः दसवें और बारहवें वर्णों पर यति हो वहां पर मदिरा या सवैया छन्द होता है; यथा–

सा त भ का र ग का र इ का,
ऽ । । ऽ । । ऽ । । ऽ
भ भ भ गु

तब प्यार भरी मदिरा छल की।
। । ऽ । । ऽ । । ऽ । । ऽ
भ भ भ भ गु

उपर्युक्त पंक्ति में सात भगण और एक गुरु के क्रम से बाईस वर्ण हैं और दसवें तथा बारहवें वर्ण पर क्रमशः यति होने के कारण यहां पर मदिरा छन्द है।

(ख) मत्तगयन्द

जिस पद्य के प्रत्येक चरण में सात भगण और अंत में दो गुरु हों। इसमें क्रमशः बारहवें और ग्यारहवें वर्णों पर यति होती है तथा कुल तेईस वर्ण हों वहां मत्तगयन्द छन्द होता है। कुछ

टिप्पणी

विद्वान इसे मालती और कुछ इन्दव छन्द कहते हैं। हिंदी में इसे 'सवैया' का ही एक भेद माना जाता है; यथा–

सा त भ का र गुरु द्वय से यति
ऽ ऽ । ऽ । । ऽ । । ऽ । ।
भ भ भ भ

बारह ग्यारह मत्तगयन्दा।
ऽ । । ऽ । । ऽ । । ऽ ऽ
भ भ भ गु गु

उपर्युक्त पंक्ति में सात भगण और दो गुरुओं के क्रम से तेईस वर्ण आए हैं तथा क्रमशः बारहवें और ग्यारहवें वर्ण पर यति है। अतः यहां पर मत्तगयन्द (सवैया) छन्द है।

(ग) दुर्मिल

जिस पद्य के प्रत्येक चरण में चौबीस वर्ण हों तथा उनका आठ चरण में विन्यास किया गया हो तथा क्रमशः आठवें, छठे और दसवें वर्णों पर यति हो वहां पर दुर्मिल छन्द होता है। हिंदी भाषा में इसे ही दुर्मिल सवैया कहा जाता है; यथा–

यति आठ छहा दस, से शुभरा सगणा,
। । ऽ । । ऽ । । ऽ । । ऽ । । ऽ
स स स स स

आठ दुर्मिल गावत है।
। । ऽ । । ऽ । । ऽ
स स स

उपर्युक्त पंक्ति में आठ सगणों के क्रम से चौबीस वर्ण आए हैं तथा आठवें, छठे और दसवें वर्णों पर क्रमशः यति है। अतः यहां पर दुर्मिल सवैया है।

(घ) किरीट

जिस पद्य के प्रत्येक चरण में आठ भगणों के क्रम से चौबीस वर्ण स्थापित किए गए हों तथा क्रमशः बारहवें वर्ण पर यति हो वहां पर किरीट (सवैया) होता है, यथा–

आठ भकारान से सजता तब,
ऽ । । ऽ । । ऽ । । ऽ । ।
भ भ भ भ

द्वादश की यति काम किरीट सु
ऽ । । ऽ । । ऽ । । ऽ । ।
भ भ भ भ

उपर्युक्त पंक्ति में चौबीस वर्ण आठ भगणों के क्रम से आए हैं तथा क्रमशः बारहवें वर्णों पर यति है। अतः यहां पर किरीट (सवैया) छन्द है।

(ङ) गंगोदक

जिस पद्य के प्रत्येक चरण में आठ रगणों के क्रम से चौबीस वर्ण रखे जाते हैं और प्रत्येक बारहवें वर्ण पर यति होती है वहां पर गंगोदक (सवैया) छन्द होता है, यथा–

टिप्पणी

अष्टरा राशि गंगोद का ज्ञात है,
ऽ । ऽ ऽ । ऽ ऽ । ऽ ऽ । ऽ
र र र र

छन्द वेदी कड़ी गीत की पूछते।
ऽ । ऽ ऽ । ऽ ऽ । ऽ ऽ । ऽ
र र र र

उपर्युक्त पंक्ति में चौबीस वर्ण और आठ रगण हैं तथा प्रत्येक बारहवें वर्ण पर यति है। अत: यहां पर गंगोदक सवैया है।

(च) सुंदरी

जिस पद्य के प्रत्येक चरण में पच्चीस वर्ण हों, उसमें आठ सगणों के पश्चात एक गुरु हो तथा क्रमश: बारहवें और तेहरवें वर्णों पर यति हो वहां पर सुंदरी (सवैया) छन्द होता है, यथा-

सगणा घर आठ सजा गुरु को दस-दो
। । ऽ । । ऽ । । ऽ । । ऽ । । ऽ
स स स स स

यति सुंदर-नारि सजाई।
। । ऽ । । ऽ । । ऽ ऽ
स स स गु

उपर्युक्त पंक्ति में क्रमश: आठ सगण और एक गुरु आया है। इसमें पच्चीस वर्ण हैं तथा क्रमश: बारहवें और तेरहवें वर्णों पर यति है। अत: यहां पर 'सुंदरी' सवैया छन्द है।

(9) इन्द्रवज्रा छन्द

यह समवर्ण छन्द है। इस छन्द में कुल ग्यारह वर्ण होते हैं अर्थात इसके प्रत्येक चरण में आगत ग्यारह वर्णों को क्रमश: तगण, तगण, जगण और दो गुरुओं में विन्यस्त किया जाता है; यथा–

हो इन्द्रवज्रा त त जा ग गा से।
ऽ ऽ । ऽ ऽ । । ऽ । ऽ ऽ
त त ज गु गु

उदाहरण–

तू मंगला मंगल कारिणी है।
सद्भक्त के धाम विहारिणी है।।
माता! सदा पूर्ण पिता समेता।
कीजै हमारे चित में निकेता।।

इस प्रकार चारों पंक्तियों में ग्यारह-ग्यारह वर्ण हैं। इसमें क्रमश: तगण, तगण, जगण और दो गुरु अनुस्यूत हैं तथा पादान्त में यति है। अत: यहां पर इन्द्रवज्रा छन्द है।

(10) मन्दाक्रान्ता

यह समवर्ण छन्द है। इस छन्द के प्रत्येक चरण में सत्तरह वर्ण होते हैं और उन्हें मगण, भगण, नगण, तगण और दो गुरुओं के क्रम में अनुस्यूत किया जाता है। इसके चौथे, छठे और सातवें वर्णों पर यति होती है; यथा–

टिप्पणी

मन्दाक्रान्ता, म भ न त त गा, गा क हें छन्द वे दी।
ऽ ऽ ऽ ऽ । । । । । ऽ ऽ । ऽ ऽ । ऽ ऽ
म भ न त त गु गु

उदाहरण–

जो मैं को ई, विहग उड़ता देखती व्योम में हूँ,
तो उत्कण्ठा बरा विवश हो चित्त में सोचती हूँ।
होते मेरे निर्बल तन में, पक्ष जो पक्षियों से,
तो यों ही मैं समुद उड़ती श्याम के पास जाती।।

उपर्युक्त पंक्तियों में मगण, भगण, नगण, तगण और दो गुरु के क्रम से सत्तरह वर्णों का प्रयोग किया गया है तथा इसके चौथे, छठे और सातवें वर्णों के पश्चात यति है; अत: यहां पर मन्दाक्रान्ता छन्द है।

(11) द्रुतविलम्बित या सुन्दरी

यह समवर्ण छन्द है। कवियों का यह अत्यंत प्रिय छन्द है। इसके प्रत्येक चरण में बारह वर्ण होते हैं जिन्हें क्रमश: नगण, भगण, भगण और रगण में ग्रथित किया जाता है। इसके पादान्त में यति होती है। कुछ आचार्य इसे सुन्दरी छन्द भी कहते हैं; यथा–

द्रुतविलम्बित माँहि न भा भ रा।
। । । ऽ । । ऽ । । । ऽ । ऽ
न भ भ र

उदाहरण–

दिवस का अवसान समीप था।
गगन था कुछ लोहित हो चला।।
तरुशिखा पर थी अब राजती।
कमलिनी कुल वल्लभ की प्रभा।

उपर्युक्त पंक्तियों में बारह वर्ण हैं जिन्हें क्रमश: नगण, भगण, भगण और रगण में निबद्ध किया गया है। इसके अंत में यति है। अत: यहां पर द्रुतविलम्बित छन्द है।

(12) शार्दूलविक्रीडित छन्द

यह समवर्ण छन्द है। जिस पद्य के प्रत्येक चरण में उन्नीस वर्ण हों और उन्हें मगण, सगण, जगण, सगण, तगण, तगण और एक गुरु के क्रम से सजाया हो तथा क्रमश: बारहवें और सातवें वर्णों पर यति हो वहां पर 'शार्दूलविक्रीडित' छन्द होता है।

उदाहरण

आ बैठी उर मोहजन्य जड़ता विद्या विदा हो गई?
पाई कायरता मलीन मन कोहा। वीरता खो गई।
जागी दीन दशा दरिद्र पन की श्री सम्पदा सो गई,
माया शंकर की हंसाय हमको रुद्रा ठानी रो गई।।

टिप्पणी

उपर्युक्त पंक्तियों में मगण, सगण, जगण, सगण दो तगण और एक गुरु के क्रम से उन्नीस वर्ण आए हैं और क्रमशः बारहवें और सातवें वर्ण पर यति है। अतः यहां पर 'शार्दूलविक्रीडित' छन्द है।

रसानुकूलता-प्रतिकूलता सूचक छन्द-सारिणी

सं.	रस	अनुकूल छंद	प्रतिकूल छंद
1.	शृंगार	शार्दूल विक्रीडित, बसन्ततलतिका, पृथ्वी, हरिणी, शिखरिणी, मन्दाक्रान्ता, मालिनी, स्रग्धरा, इन्द्रवज्रा, उपेन्द्रवज्रा, रथोहता, द्रुतविलम्बित	पथ्या
2.	हास्य	रोधक, तोटक, भुजंगप्रयात	पृथ्वी
3.	करुण	मालिनी, द्रुतविलम्बित, मन्दाक्रान्ता, पुष्पिताग्रा	दोधक
4.	रौद्र	शार्दूल विक्रीडित, हरिणी, स्रग्धरा, रथोहता, अनुष्टुम	शिखरिणी
5.	वीर	शार्दूल विक्रीडित, इन्द्रवज्रा, उपेन्द्रवज्रा, वंशस्थ तथा शिखरिणी	प्रशर्षिणी
6.	भयानक	शार्दूल विक्रीडित, स्रग्धरा, पथ्या	मालिनी
7.	वीभत्स	शार्दूल विक्रीडित, स्रग्धरा, वंशस्थ, रथोहता	मन्दाक्रान्ता
8.	अद्भुत	शार्दूल विक्रीडित, नन्दिनी, कुसुमविचित्रा, शालिनी, बसन्ततलतिका, इन्द्रव्रजा	शिखरिणी
9.	शान्त	शार्दूल विक्रीडित, शिखरिणी, मन्दाक्रान्ता	कुसुमविचित्रा

3.3 अलंकार

काव्य शरीर, उसके नित्यधर्म तथा बहिरंग उपकारक का विचार करते हुए अलंकारों का स्थान निर्धारण किया जाता है। अलंकारों की योजना का वास्तविक कारण मन का ओज है। अलंकार कविता-कामिनी के सौंदर्य को बढ़ाने वाले तत्व होते हैं।

अपनी प्रगति जांचिए

1. सबसे पहले छंद की व्याख्या किसने की?
2. यति का अर्थ क्या है?
3. छंद के आधारभूत भेद क्या हैं?
4. मल्लिका किस श्रेणी का छंद है?
5. सही-गलत बताइए-

(क) मात्रिक छंद में छंद-नियोजन का आधार मात्राएं होती हैं।

(ख) चौपाई विषम मात्रिक छंद है।

3.3.1 अलंकार की अवधारणा

'अलंकार' का सामान्य अर्थ है–गहना या आभूषण जो देह की शोभा बढ़ाते हैं। काव्य के संदर्भ में भी इसे शोभा बढ़ाने वाले धर्म और तत्व के रूप में लिया जाता है। बाह्य तत्व के रूप में काव्य को अलंकृत करने वाले शब्दालंकार तथा धर्म के रूप में शब्द की आत्मा में धारित यानी अर्थ को अलंकृत करने वाले अर्थालंकार। काव्य की आत्मा 'रस' है या अन्य कोई लक्षण इस तर्क-वितर्क के आरंभिक दौर में सर्वप्रथम अलंकार सिद्धांत का जन्म हुआ। काव्य की आत्मा अलंकार है ऐसा मत इस सिद्धांत के अंतर्गत स्थिर हुआ। आचार्य भामह इस संप्रदाय के प्रवर्तक हैं। आचार्य रुद्रट एवं जयदेव ने इस सिद्धांत को प्रतिष्ठा प्रदान की।

'अलंकार' शब्द की व्युत्पत्ति दो प्रकार से की जाती है–(1) **अलंक्रियते अनेन इति अलंकारः** और (2) **अलंकरोति इति अलंकारः**। पहली व्याख्या के अनुसार अलंकार की प्रतिष्ठा एक उपादान या 'करण' के रूप में सिद्ध होती है और यह काव्य के मूल से उसका पार्थक्य बताती है।

टिप्पणी

दूसरी व्युत्पत्ति के अनुसार अलंकार काव्य का वह तत्व है जो उसे (काव्य को) सुंदर बनाता है। अर्थात काव्य का ही एक अंग है जो उसका सौंदर्याधायक तत्व है। अलंकारवादियों ने इन दोनों ही व्युत्पत्तियों को आधार मानकर यथास्थान और यथावश्यकता अलंकार की व्याख्या और उसकी महत्ता का दिग्दर्शन कराया है।

अलंकार सिद्धांत का काव्यशास्त्र में काव्य लक्षण के रूप में विशेष महत्व है। यह सत्य है कि यह काव्यात्मा नहीं हो सकता, साध्य नहीं हो सकता। यह साधन मात्र है किंतु रस का सहयोगी हो सकता है। काव्य के लिए किसी आचार्य ने काव्य पुरुष कहा, किसी ने कविता कामिनी...। काव्य पुरुष हो या कविता कामिनी दोनों ही दृष्टियों से उनके लिए आत्मा रस है और अलंकार उनके शोभाधायक धर्म हैं।

काव्य की शोभा बढ़ाने के लिए अलंकार का उपयोग किया जाता है। यह उपयोगिता तो सिद्ध है ही इसके अतिरिक्त अलंकार काव्य का ऐसा लक्षण है जो इसे वक्रोक्ति और ध्वनि से भी जोड़ता है। रस तो काव्य की आत्मा है ही, औचित्य आत्मा की भी आत्मा है। जहां तक वक्रोक्ति का प्रश्न है वह भी अलंकार है। यह शब्दालंकार तथा अर्थालंकार दोनों में सम्मिलित है। वक्रोक्ति यानी व्यंग्यार्थ व्यंजना जोकि उत्तम ध्वनि है। इससे निर्मित काव्य उत्तम काव्य की श्रेणी में आता है। अतः अलंकार सिद्धांत की उपयोगिता वक्रोक्ति एवं ध्वनि सिद्धांत को जानने के साथ-साथ पूरे काव्यशास्त्र की महिमा को जानने के लिए भी है।

अलंकार के भेद असंख्य हैं क्योंकि यह अंतर्बाह्य की शोभा को बढ़ाने वाला लक्षण है। शब्द की, अर्थ की, भाव की शोभा बढ़ाते हुए यह भेदोपभेद होते जाना स्वाभाविक है। काव्यशास्त्रीय जगत में अलंकार सिद्धांत वस्तुतः स्वयं भी अलंकार ही है।

3.3.2 अलंकारों का काव्य में स्थान

अलंकारवादियों ने अलंकार को काव्य की आत्मा स्वीकार करते हुए अलंकार रहित रचना को काव्य मानने से इनकार किया है। ऐसी घोषणा सर्वप्रथम भामह ने की। उनके अनुसार नारी का मुख सुंदर होते हुए भी आभूषणों के बिना शोभा नहीं देता–

'न कान्तमपि निर्भूषं विभाति वनिता मुखम्।' अलंकारवादियों ने 'शोभा' शब्द का प्रयोग काव्य के मुख सौंदर्य के अर्थ में या फिर उसकी आत्मा के अर्थ में किया है। भामह की उक्त पंक्ति से स्वतः सिद्ध होता है कि 'भामह' की दृष्टि में वनिता के स्वाभाविक सौंदर्य का अलंकारों के बिना कोई मूल्य नहीं है। भामह कथन के दो रूप मानकर चलते हैं– (1) कथन का प्रकृत रूप अर्थात अनलंकृत रूप और (2) रमणीय अर्थात अलंकृत रूप।

इनमें प्रथम अकाव्य या वार्ता है तथा दूसरा अपने समग्र रूप में काव्य है और यही अलंकार है। वस्तुतः भामह ने अलंकार और अलंकार्य में भेद नहीं किया, क्योंकि उनकी दृष्टि में समग्र काव्य ही अलंकार है। अतः उससे भिन्न किसी अन्य तत्व की कल्पना उनकी सीमा से बाहर की वस्तु थी। अलंकार और अलंकार्य की धारणा का आरंभ ध्वनिवादियों ने किया था। कुंतक की दृष्टि भी इस तथ्य की ओर गई थी किंतु उन्होंने इसे केवल प्रतिपादन का माध्यम मात्र स्वीकार किया, क्योंकि उनकी दृष्टि में 'शब्द' 'अर्थ और अलंकार' की समष्टि का नाम काव्य है। इन्हें एक दूसरे से पृथक करके नहीं देखा जा सकता। भामह ने अलंकार के मूल में अतिशयोक्ति या वक्रोक्ति को माना है। उक्ति की अतिशयता या चमत्कार ही

टिप्पणी

अलंकार है और वक्रोक्ति तथा अतिशयोक्ति में कोई अंतर नहीं है। दोनों का अर्थ ही 'विशिष्ट उक्ति' है। अंत में भामह अपने मंतव्य को पूर्णत: स्पष्ट कर देते हैं, जब यह कह देते हैं कि 'कोऽलंकारोऽनया विना' अर्थात वक्रोक्ति के अभाव में किसी भी अलंकार की कल्पना नहीं कर सकते। वक्रोक्ति के द्वारा ही अर्थ का विभावन होता है अर्थात अर्थ में वैचित्र्य आ जाता है। भामह ने अतिशयोक्ति को 'लोकातिक्रांतगोचरा' अर्थात शब्दार्थ के इतिवृत्त कथन से भिन्न चमत्कारपूर्ण प्रयोग कहा है और उसे ही फिर वक्रोक्ति कह दिया है–'सैषा सर्वत्र वक्रोक्ति:' इससे स्पष्ट है कि 'वक्रोक्ति और अतिशयोक्ति' दोनों ही 'लोकातिक्रांत गोचरा' अर्थात लोककथन से भिन्न विशिष्ट अर्थ का द्योतन कराने वाला कथन वक्रोक्ति है।

भामह ने अन्य का संकेत देते हुए 'स्वभावोक्ति' को भी एक अलंकार के रूप में अपनी स्वीकृति दी है, क्योंकि इन्होंने उक्त अलंकार का लक्षण भी दिया है और उदाहरण भी। इससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि भामह इसे एक अलंकार के रूप में स्वीकार करते हैं।

सर्वप्रथम अलंकारों का क्रमबद्ध वैज्ञानिक विवेचन 'काव्यालंकार' में भामह ने किया। भामह ने अपने पूर्ववर्ती 'मेधाविन' का उल्लेख किया है जिससे यह पता चलता है कि अलंकार परंपरा पहले से चली आ रही है। लेकिन 'मेधाविन' या किसी भी रचनाकार का अलंकार संबंधी कोई ग्रंथ उपलब्ध न होने के कारण 'काव्यालंकार' को ही अलंकार संप्रदाय का प्रथम प्रामाणिक, उपयोगी और महत्वपूर्ण ग्रंथ माना जाता है। भरत ने इससे पूर्व 'नाट्यशास्त्र' में अलंकारों का वर्णन करते हुए उपमा, रूपक, दीपक और यमक चार अलंकारों को मान्यता दी थी। 'उपमा दीपकं चैव रूपकं यमकं तथा। काव्यस्यैते अलंकाराश्चत्वार: परिकीर्तिता:।' बाद में लगभग सभी आचार्यों ने अलंकारों की सत्ता को स्वीकार किया। किसी ने अलंकारों को काव्य का मुख्य तत्व माना तो कुछ ने काव्य में अलंकारों का महत्व है ऐसा स्वीकार किया। भामह कहते हैं, काव्य की आत्मा अलंकार है। रस आदि का स्वतंत्र अस्तित्व नहीं है बल्कि वे अलंकारों में ही उनका अंतर्भाव स्वीकार करते हैं। **'वक्राभिधेयशब्दोक्ति-रिष्टावाचामलंकृति:'** अर्थात वे शब्द और अर्थ के वैचित्र्य को अलंकार की संज्ञा देते हैं। यह विचित्रता वक्रोक्ति में भी पाई जाती है अत: कहा जा सकता है कि अलंकार काव्य की आत्मा है और अलंकारों में वक्रोक्ति का स्थान मुख्य है। वक्रोक्ति अलंकारों को जीवन देने वाला तत्व है। भामह की दृष्टि में वक्रोक्ति से रहित कोई अलंकार नहीं होता। भामह कहते हैं–**'सैषा सर्वत्र वक्रोक्तिरनयार्थो विभाव्यते। यत्नोऽस्यांकविना कार्य: कोऽलंकारोऽनया विना।'**

रुद्रट वक्रोक्ति को शब्दालंकार और वामन अर्थालंकार मानते हैं क्योंकि इसमें शब्द और अर्थ दोनों की विचित्रता होती है। भामह के बाद दंडी का मत महत्वपूर्ण है। वे काव्य के सौंदर्य को बढ़ाने वाले धर्मों को अलंकार मानते हैं–'काव्यशोभाकरान् धर्मानलंकारान् प्रचक्षते।'

अलंकार को काव्य का नित्यधर्म मानते हुए उन्होंने अतिशयोक्ति को अलंकारों का सर्वस्व बताया–

'अलंकारान्तराणामप्येकमाहु: परायणम्।
वागीशमहितामुक्तिमिमामतिशयाह्वयाम्॥

टिप्पणी

दंडी ने काव्य के परिप्रेक्ष्य में अलंकारों को स्पष्ट किया है जबकि भामह ने सिद्ध किया कि–"काव्य एक स्वतंत्र एवं अपने में पूर्ण इकाई है।" फलत: दंडी ने काव्य-सौंदर्य के सभी तत्वों को अलंकार के अंतर्गत समाहित करने का प्रयास किया है। आपके अनुसार काव्य का विषयगत सौंदर्य सामान्य अलंकार का अंग है तो शैलीगत सौंदर्य विशेष अलंकार में समाहित हो जाता है। दंडी ने रसों को भी रसवत् अलंकारों के अंतर्गत सन्निविष्ट कर अलंकार्य और अलंकार की अभिन्नता की घोषणा कर दी। उधर दूसरी ओर दंडी वक्रोक्ति और स्वभावोक्ति में अंतर मान कर चलते हैं किंतु भामह जहां स्वभावोक्ति को अलंकार मानकर उसे वक्रोक्ति के अंतर्गत परिगणित कर लेते हैं, वहां दंडी इसे इससे भिन्न रूप में स्वीकार करते हैं। उन्होंने समस्त वाङ्मय को दो वर्गों–स्वभावोक्ति और वक्रोक्ति में विभाजित कर स्वभावोक्ति का शास्त्रादि में साम्राज्य बताया है तथा वक्रोक्ति को इससे भिन्न चमत्कारपूर्ण उक्ति का पर्याय कहा है। आपका कथन इस प्रकार है–

आगे चलकर दंडी स्पष्ट कर देते हैं कि 'शास्त्रेष्वस्यैव साम्राज्यम्'। काव्यादर्श की हृदयंगमा टीका में स्पष्ट करते हुए टीकाकार लिखते हैं कि 'वक्रोक्ति शब्देन उपमादय: संकीर्णपर्यन्ता अलंकारा उच्यन्ते।' दंडी ने वक्रोक्ति के मूल में चमत्कार के लिए किसी-किसी रूप में 'श्लेष' का योग माना है–'श्लेषो सर्वासु पुष्णाति प्राय: वक्रोक्तिषु श्रियम्'। यहां पर वे चमत्कार का श्रेय अकेली वक्रोक्ति को न देकर 'श्लेष' को भी महत्व प्रदान करते हुए दिखाई देते हैं। दूसरी ओर भामह की तुलना में दंडी स्वभावोक्ति को अलंकार मानते हैं किंतु उसे वक्रोक्ति से भिन्न आद्य अलंकार के रूप में स्वीकार कर उसे शास्त्रीय उक्तियों की प्रयोजक बताकर एक प्रकार से काव्य-जगत् से बहिष्कृत कर देते हैं और स्वभावोक्ति को अनिवार्य न मानकर वांछनीय ही मानते हैं।

वामन की भी गणना एक रूप से अलंकारवादियों में की जाती है। अंतर केवल इतना है कि जहां भामह और दंडी काव्य में अलंकार को कारक धर्म के रूप में स्वीकार करते हैं, वहां वामन अलंकार की शोभा को अतिशयता प्रदान करने वाले एक सहायक तत्व के रूप में प्रतिपादित करते हैं–**काव्यशोभाया: कर्तारो धर्मा गुणा: तदतिशय- हेतवस्त्वलंकारा:।** अर्थात काव्य का शोभाकारक धर्म गुण है और अलंकार उन्हें अतिशयता प्रदान करते हैं। किंतु एक अन्य स्थल पर वे अलंकार को सौंदर्य का पर्यायवाची बता देते हैं, यथा–सौंदर्यालंकार:। साथ ही यह भी कहते हैं कि 'काव्य अलंकार के कारण ही ग्राह्य होता है–'काव्यं ग्राह्यमलंकारात्'। ये दोनों उक्तियां यदि देखा जाए तो पूर्वोक्त कथन 'तदतिशयहेतवस्त्वलंकारा:' और 'रीतिरात्मा काव्यस्य' के विपरीत सी जान पड़ती है। आधुनिक आलोचक तो सौंदर्य को ही काव्य का प्राण मानते हैं और स्वयं वामन भी यह मानते हैं कि काव्य अलंकार के कारण ही ग्राह्य होता है, तब रीति और गुण के लिए कोई स्थान नहीं रह जाता है। वामन ने भी संभवत: अपने कथन के विरोधाभास को समझ लिया था। फलत: आगे के सूत्रों में उन्हें अपने कथन में सुधार करना पड़ा कि गुण काव्य का नित्य धर्म है और अलंकार अनित्य धर्म है। फलत: 'गुण' काव्य में सौंदर्य की सृष्टि कर सकता है किंतु अकेला अलंकार काव्य में सौंदर्य की सृष्टि नहीं कर सकता।

कुंतक के अनुसार, काव्य न तो अलंकार है न अलंकार्य, बल्कि दोनों का समन्वित रूप ही काव्य है अर्थात सालंकार काव्य का ही काव्यत्व है। इससे स्पष्ट है कि कुंतक काव्य

टिप्पणी

में अलंकार के पक्षधर हैं किंतु वे अलंकार को काव्य का शोभाकारक धर्म नहीं मानते। कुंतक ने वक्रोक्ति और स्वभावोक्ति को पृथक-पृथक मानकर स्वभावोक्ति को अलंकार्य और वक्रोक्ति को अलंकार की संज्ञा से अभिहित किया है। कुंतक का कथन है कि स्वभावोक्ति का अर्थ होता है- स्वभाव ही उक्ति का विषय अथवा वर्ण्य विषय है। यदि वही अलंकार हो जाए तो कौन सी वस्तु रह जाएगी, जो अलंकार्य कहलाएगी अर्थात कुछ नहीं। स्वभाव कथन तो काव्य का शरीर है और यदि वही अलंकार हो जाए तो वह दूसरे को किसको अलंकृत करेगा? कहीं कोई स्वयं अपने कंधे पर भी चढ़ सकता है? इन सबको अधिक स्पष्ट करते हुए कुंतक एक स्थान पर लिखते हैं कि 'अन्य पर्याय शब्दों के रहते हुए भी विवक्षित अर्थ का बोधक केवल एक शब्द ही वस्तुतः शब्द है।' इसी प्रकार सहृदयों के हृदय को आनंदित करने वाला अपने स्वभाव से सुंदर अर्थ ही वास्तव में अर्थ है। ये दोनों (शब्द और अर्थ) ही अलंकार्य होते हैं। वैदग्ध्य-पूर्ण उक्ति रूप वक्रोक्ति ही उन दोनों का अलंकार है।

आचार्य उद्‌भट का नाम भी अलंकारवादी आचार्यों में आता है। इन्होंने भामह के काव्यालंकार की टीका की तथा 'काव्यालंकार सार संग्रह' ग्रंथ की रचना की। इन्होंने गुण और अलंकार को अभिन्न माना। उद्‌भट अलंकार को काव्य का अभिन्न अंग मानकर चलते हैं और उनकी दृष्टि कुंतक की तरह ही 'सालंकारं कांव्यता' को ही मानकर चलती है। दूसरी ओर वे गुण और अलंकार को काव्य में चारूता का द्योतक मानते हैं। वक्रोक्ति को अलंकार के मूल में होने को अपनी स्वीकृति प्रदान कर देते हैं किंतु दूसरी ओर स्वभावोक्ति को भामह की तरह अकाव्य नहीं मानकर उसे एक अलंकार के रूप में मानते हैं किंतु दंडी की तुलना में वे इसके क्षेत्र को सीमित कर देते हैं। भोजराज ने 'अलंकारैरलंकृतम्' का भी प्रतिपादन किया–

निर्दोषं गुणवत्काव्यमलंकारैरलंकृतम्।
रसान्वितं कविः कुर्वन्कीर्तिंप्रीतिं च विन्दति॥

रुद्रट के अनुसार 'वास्तव' अलंकार है और 'वास्तव' अलंकार का यह लक्षण है– 'वास्तव' में वस्तु के स्वरूप का कथन होता है किंतु इसका पुष्टार्थ (रमणीयार्थ) वैपरीत्य, औपम्य, अतिशय तथा श्लेष आदि पर निर्भर नहीं रहता।' इससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि रुद्रट 'वास्तव' अलंकार में अप्रस्तुत विधान को स्वीकार नहीं करते तथा वस्तु के स्वरूप कथन में भी चमत्कार के अभिनिवेश को स्वीकार करते हैं। संभवतः वह वस्तु के प्राकृत सौंदर्य का वाचक है; जैसे–

वास्तवमिति तज्ज्ञेयं क्रियते वस्तु-स्वरूपकथनं यत्।
पुष्टार्थमविपरीतं निरुपममनतिशयम् अश्लेषम्॥

ऐसा प्रतीत होता है कि रुद्रट वस्तु के आकृतिगत प्राकृत सौंदर्य को अधिक महत्व देते हैं। महिम भट्ट के अनुसार चारुत्व ही अलंकार है। यह चारुत्व वैचित्र्य का ही पर्याय है। अतः शब्दार्थ की विच्छिति ही अलंकार है। यहां पर विचारणीय विषय दो हैं–(1) चारूत्व के बिना (वस्तु के अपकर्ष और उत्कर्ष) काव्य आस्वाद्य नहीं होता, किंतु (2) कवि अलंकार की सिद्धि के लिए नहीं अपितु रस या सौंदर्य सिद्धि के लिए काव्य रचना करता है।

टिप्पणी

अलंकार तो स्वतः ही सौंदर्य सिद्धि के लिए काव्य में प्रविष्ट हो जाते हैं, क्योंकि अलंकार रस के साथ बिना किसी प्रयत्न के ही सिद्ध हो जाते हैं। उपर्युक्त कथनों से यह स्पष्ट नहीं हो पाता कि महिम भट्ट की दृष्टि से काव्य में अलंकारों की क्या स्थिति है। वे काव्य के अंग हैं या अंगी हैं। इसके साथ-साथ महिम भट्ट ने स्वभावोक्ति को अलंकारत्व प्रदान करने में अलंकार और अलंकार्य के एकत्व को पुष्ट कर दिया है। इससे रस की स्थिति पुनः डावांडोल हो जाती है अथवा यूं कहें कि अलंकार्यत्व के लिए अवसर नहीं रह जाता क्योंकि वे विशिष्ट स्वरूप कथन को स्वभावोक्ति अलंकार मान लेते हैं।

जयदेव की दृष्टि में अलंकार से रहित उक्ति को काव्य मानना वैसा ही है जैसे अग्नि को उष्णता रहित मानना। ये पंक्तियां ही अलंकारों के प्रति जयदेव के अनुराग को स्पष्ट करने में पर्याप्त हैं। जयदेव की दृष्टि में अलंकारों के बिना काव्य का काव्यत्व ही दांव पर लग जाता है और उसके अस्तित्व के लिए खतरा उत्पन्न हो जाता है। मम्मट द्वारा प्रतिपादित काव्य लक्षण–'शब्दार्थावनलंकृती पुनः क्वापि'–का खंडन करते समय जयदेव ने कहा कि जो व्यक्ति अलंकार रहित काव्य को काव्य मानते हैं वे विद्वान अग्नि को भी उष्णता रहित क्यों नहीं मान लेते हैं। इससे स्पष्ट है कि न तो अग्नि उष्णता रहित हो सकती है और न ही काव्य अलंकार रहित हो सकता है–

अंगीकरोतिः यः काव्यं शब्दार्थावनलंकृती।
असौ न मन्यते कस्माद् अनुष्णमनलंकृती॥

जयदेव की दूसरी मौलिकता इस तथ्य में निहित है कि वे अतिशयोक्ति या वक्रोक्ति को काव्य का मूल स्वीकार नहीं करते। उनके अनुसार उपमादि अलंकारों में वक्रता की समानता रहते हुए भी प्रत्येक अलंकार में परस्पर अंतर रहता है, जिस प्रकार मुख के उपांगों में समानता रहते हुए भी प्रत्येक व्यक्ति के मुख में विलक्षणता रहती है।

अलंकारवादियों के अतिरिक्त ध्वनिवादी, वक्रोक्तिवादी रीतिवादी आचार्यों ने भी 'अलंकार' पर अपने विचार व्यक्त किए। किसी ने काव्य में इनके महत्व को स्वीकार किया। किसी ने कहा कि काव्य में अलंकार हों तो ठीक है, न हों तो भी ठीक है। काव्य के काव्यत्व में कोई अंतर नहीं आएगा क्योंकि काव्य की आत्मा रस है या काव्य की आत्मा ध्वनि है आदि। कुछ ने ध्वनि, रस, रीति, गुण आदि को भी काव्य के लिए अलंकार माना। किसी ने अलंकारों को रस का सहायक माना, किसी ने रस का आश्रित माना। किसी ने इन्हें रस के उन्मीलक तत्व के रूप में स्वीकार किया तो किसी ने कहा कि ये काव्य की आकर्षण शक्ति बढ़ाते हैं। भावों के स्पष्टीकरण के लिए भी किसी ने इन्हें आवश्यक माना किंतु अंततः भाव ही रस है ऐसा मानते हुए बात अपनी जगह लौट आई। अपनी-अपनी मान्यताओं, विचारों, दृष्टिकोण के अनुरूप अलंकार सिद्धांत की प्रतिष्ठा बनी रही। यह प्रासंगिकता नई कविता तक निरंतर जारी है।

3.3.3 शब्दालंकार एवं अर्थालंकार

काव्यशास्त्र के क्षेत्र में अलंकारों का सर्वप्रथम विवेचन हमें भरतमुनि के नाट्यशास्त्र में उपलब्ध होता है। भरत ने अपने ग्रंथ में 'उपमा, रूपक, दीपक एवं यमक' इन चार अलंकारों का

टिप्पणी

उल्लेख किया है। उपमा के पांच भेदों का उल्लेख भी भरत ने किया है तथा 'अन्य भेद भी हो सकते हैं' का संकेत भी दिया है। 'यमक' के भी अनेक भेदों का उल्लेख मिलता है।

भरत के पश्चात भामह और दंडी ने अनेक अलंकारों को चिह्नित किया तथा उनके लक्षणों एवं उदाहरणों का विस्तार से विवेचन किया। इन्होंने अलंकारों की संख्या को चालीस तक पहुंचा दिया। इतना ही नहीं दंडी ने यमक के तीन सौ पंद्रह भेदों का भी उल्लेख किया है तथा उपमा के बत्तीस भेद बताए हैं। भामह की तुलना में दंडी ने अर्थालंकारों का विस्तार से विवेचन किया था। दोनों ही आचार्य अलंकार के दो भेद–(1) शब्दालंकार और (2) अर्थालंकार – प्रस्तुत कर चुके हैं। इनके पश्चात उद्भट ने सर्वप्रथम अलंकारों का वर्ग विभाजन किया। इन्होंने 'इकतालीस' अलंकारों का विवेचन किया है। रीतिवादी वामन ने केवल बत्तीस अलंकारों का विवेचन किया है।

अलंकारवादियों में सर्वप्रथम 'रुद्रट' ने अलंकारों का साधारण वर्गीकरण करने का प्रयास किया है। शब्दालंकार एवं अर्थालंकार। रुद्रट ने लगभग छियासठ अर्थालंकारों एवं पांच शब्दालंकारों का विवेचन अपने ग्रंथ में किया है। रुद्रट के पश्चात मम्मट के अलंकार विवेचन को काव्यशास्त्र में अत्यधिक महत्व दिया जाता है। इन्होंने छह शब्दालंकारों और इकसठ अर्थालंकारों का विवेचन किया है।

रुय्यक के अनुसार अलंकारों का वर्गीकरण इस प्रकार है–(1) शब्दालंकार, (2) अर्थालंकार।

(1) **शब्दालंकार**–शब्दालंकार वहां होते हैं, जहां कथन का चमत्कार उसमें प्रयुक्त शब्दों की आवृत्ति पर निर्भर करता है। यदि उक्ति में से संबद्ध शब्दों को हटाकर उनके पर्यायवाची शब्द उक्ति में रख दिए जाएं तो उक्ति का वह चमत्कार भी समाप्त हो जाता है। अत: शब्द पर ही आधारित होने के कारण इन्हें शब्दालंकार कहा जाता है। इनमें प्रमुख अलंकार हैं–अनुप्रास, यमक, पुनरुक्तवदाभास, श्लेष, वक्रोक्ति आदि।

(2) **अर्थालंकार**–अर्थालंकार वहां होते हैं, जहां अलंकार का सौंदर्य शब्द पर निर्भर न कर उसके अर्थ पर निर्भर करता है। किसी शब्द के स्थान पर उसके पर्यायवाची शब्द का प्रयोग कर दिए जाने पर भी उसका अलंकारत्व यथावत् बना रहता है। अत: ऐसे अलंकारों को अर्थालंकार की संज्ञा से अभिहित किया जाता है। इन अलंकारों को निम्नलिखित पांच वर्गों में विभाजित किया गया है–

- **सादृश्यमूलक अर्थालंकार**–इस वर्ग में वे अलंकार आते हैं जिनमें सादृश्य न होने पर प्रस्तुत और अप्रस्तुत के सादृश्य का निरूपण किया जाता है।
- **विरोधमूलक अर्थालंकार**–जहां प्रस्तुत और अप्रस्तुत में विरोध का चमत्कार पूर्ण कथन होता है वहां विरोधमूलक अलंकार होते हैं। इसमें विरोध कवि कल्पित होता है, वास्तविक विरोध नहीं होता। ऐसी उक्तियों में विरोध प्रतीत होते ही शांत हो जाता है और विरोध की शांति ही उक्ति का चमत्कार होता है। यह दृश्य ठीक इस प्रकार का होता है जैसे कि बादलों में क्षण भर को चमक कर बिजली छिप जाती है। जिस प्रकार बिजली की क्षणिक चमक दर्शकों को चमत्कृत कर देती है, उसी प्रकार अप्रस्तुत का क्षणिक विरोध काव्य रसिकों को चमत्कृत कर देता है।

टिप्पणी

- **शृंखलामूलक अर्थालंकार**–शृंखलामूलक अलंकारों की योजना वहां होती है, जहां प्रत्येक पद शृंखला की तरह परस्पर जुड़े रहते हैं। यह संबंध कभी कार्य-कारण भाव का होता है, कभी विशेषण-विशेष्य का तो कभी यह उत्कर्षापकर्ष भाव का होता है।
- **न्यायमूलक अर्थालंकार**–न्यायमूलक अलंकारों की अवस्थिति वहां पर होती है जहां पर उक्ति किसी लौकिक न्याय या वाक्य न्याय पर आधारित होती है। कहीं-कहीं तर्क के आधार पर न्याय का दिग्दर्शन कराया जाता है। काव्य लिंग, अलंकार इसी न्याय का प्रतिपादन करता है।

  कनक-कनक से सौ गुनी माद्कता अधिकाय
  इक खाए बौरात हैं इक पावत बौराय॥

  इस स्वर्ण में धतूरे से अधिक मादकता होती है। यहां प्रस्तुत अर्थ को तर्कन्याय से सिद्ध करने का प्रयास किया है कि उसके खाने से नशा आता है किंतु इसके पाने मात्र से नशा आ जाता है। इसी प्रकार अन्य न्यायों को भी समझना चाहिए।
- **गूढ़ार्थ प्रतीतिमूलक अर्थालंकार**–गूढ़ार्थ प्रतीतिमूलक अलंकार वहां होते हैं, जहां अप्रस्तुत विधान के कारण संपूर्ण उक्ति से किसी अन्य अर्थ की रमणीय व्यंजना होती है। जहां प्रस्तुत अर्थ का अन्य अर्थ में न्यास होता है तथा व्यंग्यार्थ सदैव प्रतीयमान रहता है, वहां गूढ़ार्थ प्रतीतिमूलक अलंकार ही माना जाना चाहिए।

पंडितराज जगन्नाथ ने अर्थालंकार को तीन वर्गों में विभाजित कर सादृश्यमूलक अलंकारों को पुन: दो वर्गों में विभाजित किया है–(1) जहां पर सादृश्य स्पष्ट एवं स्फुट होता है वहां पर स्फुट सादृश्यमूलक अलंकार होता है, जैसे–उपमा, रूपकादि। (2) जहां पर सादृश्य अस्फुट रहता है वहां पर अस्फुट सादृश्य मूलक अलंकार होते हैं, जैसे– दीपक, तुल्य, योगिता आदि।

3.3.4 अनुप्रास, यमक, श्लेष, वक्रोक्ति, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा तथा संदेह अलंकारों के लक्षण तथा उदाहरण

(1) अनुप्रास अलंकार

अनुप्रास का अर्थ होता है बारंबार निकट रखना अर्थात वर्णों का बार-बार प्रयोग। अलंकार रूप में अनुप्रास की परिभाषा इस प्रकार की जा सकती है कि वर्णों की रसानुकूल बार-बार आवृत्ति करना ही अनुप्रास अलंकार होता है। विश्वनाथ ने इसके पांच प्रमुख भेदों का उल्लेख किया है– (1) छेकानुप्रास, (2) वृत्यनुप्रास, (3) श्रुत्यनुप्रास, (4) अंत्यानुप्रास और (5) लाटानुप्रास।

- **छेकानुप्रास**–जहां पर अनेक व्यंजनों की एक बार स्पष्टत: एवं क्रमश: आवृत्ति की गई हो, वहां छेकानुप्रास अलंकार होता है। इसे छेकानुप्रास इसलिए कहते हैं कि संभवत: अनुप्रास की

टिप्पणी

यह योजना छेक अर्थात विदग्ध जनों को अधिक प्रिय थी। अत: कवियों ने इस अलंकार के पर्याप्त प्रयोग किए हैं। जैसे–

बंदौ गुरु पद पदुम परागा। सुरुचि सुवास सरस अनुरागा। *(मानस)*

यहां प, सु, स, आदि अनेक व्यंजनों की एक-एक बार आवृत्ति की गई है।

● **वृत्यनुप्रास**–जहां पर वर्णों की अथवा वर्ण की अनेक बार आवृत्ति की गई हो वहां पर वृत्यानुप्रास अलंकार होता है। जैसे–

'कंकन किंकनी नूपुर धुनि सुनि। कहत लखन सन राम हृदय गुनि।। *(मानस)*

न, नी, नि की आवृत्ति है।

● **श्रुत्यनुप्रास**–जहां पर एक ही उच्चारण स्थान से उच्चरित होने वाले व्यंजनों में समानता पाई जाती है, वहां पर श्रुत्यनुप्रास अलंकार होता है। जैसे–

जाहि जन पर ममता अति छोहू। जेहि करुण करि कीन्ह न कोहू।। *(मानस)*

यहां 'ह' की चार बार और 'क' की तीन बार आवृत्ति की गई है। दोनों वर्णों का एक कंठ ही उच्चारण स्थान है अत: श्रुत्यनुप्रास होगा।

● **अंत्यानुप्रास**–जहां पर पद या पद के अंत में सभी पदों में समान स्वर और व्यंजन की आवृत्ति की जाती है, वहां अंत्यानुप्रास अलंकार होता है। हिंदी भाषा में ऐसे पद्यों को तुकांत कविता या तुकांत पद कहते हैं। यह आवृत्ति क्योंकि पद के अंत में होती है, इसलिए इसे अंत्यानुप्रास कहते हैं। जैसे–

धीरज धरम मित्र अरु नारी। आपत्ति काल परखिए चारी। *(मानस)*

दोनों अर्धाली में 'री' की आवृत्ति है।

● **लाटानुप्रास**–जहां शब्द और अर्थ की समान रूप से आवृत्ति की जाती है किंतु अन्वय करने पर उनके अभिप्राय में भिन्नता आ जाती हो वहां लाटानुप्रास अलंकार होता है। जैसे–

पूत कपूत तो का धन संचै। पूत सपूत तो का धन संचै।।

'धन संचय' का रूप एवं अर्थ दोनों बार समान है किंतु तात्पर्य बदल गया है।

(2) यमक अलंकार

जहां सार्थक किंतु भिन्नार्थक या निरर्थक वर्ण-समुदाय की एक से अधिक बार आवृत्ति की जाती है वहां पर यमक अलंकार होता है। जैसे–

कनक-कनक तें सौ गुनी मादकता अधिकाय।
या खाए बौरात जग, वा पाये बौराय।।

अर्थात एक ही शब्द की बार-बार आवृत्ति होती है किंतु हर बार अर्थ अलग होता है। *(बिहारी)*
जैसे–कनक का अर्थ – सोना और धतूरा दोनों हैं।

(3) श्लेष अलंकार

श्लेष अलंकार दो प्रकार का होता है–शब्द श्लेष और अर्थ श्लेष।

● **शब्द श्लेष**–शब्द श्लेष अलंकार वहां होता है, जहां अलंकार का सौंदर्य शब्द विशेष पर आधारित होता है। यदि उस शब्द के स्थान पर कोई दूसरा उसका पर्यायवाची शब्द रख दिया

टिप्पणी

जाए तो श्लेष अलंकार वहां पर नहीं रहेगा। शब्द श्लेष के दो भेद होते हैं–(1) अभंग श्लेष और (2) सभंग श्लेष। अभंग श्लेष में तो प्रयुक्त शब्द ही एक से अधिक अर्थों का द्योतन कराने की क्षमता रखता है। जैसे–

तुम्हारा पी मुख वास तरंग आज बौरे भौरे सहकार।

उपर्युक्त पंक्ति में बौरे शब्द में श्लेष है। इसके दो अर्थ हैं–(1) फूल आना या बौर आना (2) मस्त होना। सहकार अर्थात आम वृक्ष के प्रसंग में पुष्पित होना और भौरे के प्रसंग में मस्त होना अर्थ लिए जाएंगे। यहां पर एक ही शब्द दोनों अर्थ दे रहा है। अत: यहां पर अभंग श्लेष अलंकार है। यदि हम 'बौरे' शब्द के स्थान पर 'मंजरी' या 'मद' जैसे पर्यायवाची शब्दों का 'बौरे' शब्द के स्थान पर प्रयोग कर दें तो श्लेष अलंकार नहीं रहेगा। अत: यह शब्द श्लेष है।

जहां तक सभंग श्लेष का प्रश्न है, वहां पर शब्द का खंड करने पर दूसरा अर्थ निकलता है तथा शब्द के तोड़ने या भंग करने से दूसरा अर्थ निकलता है, इसलिए इसे सभंग श्लेष कहते हैं। जैसे–

चिर जीवौ जोरी जुरै क्यों न स्नेह गंभीर।
को घटि वह वृषभानुजा ए हलधर के वीर।। *(बिहारी)*

उपर्युक्त दोहे में 'वृषभानुजा' और 'हलधर' शब्दों में श्लेष अलंकार है। वृषभानुजा का अर्थ है 'राधा जी' और 'हलधर के वीर' का अर्थ है बलदेव जी के भाई अर्थात कृष्ण जी। दोनों का प्रेम गंभीर क्यों न हो, क्योंकि दोनों में कोई भी कम नहीं है। इन दोनों शब्दों में वृषभानु + जा (वृषभानु की पुत्री) का अर्थ है 'राधा' किंतु 'वृषभ + अनुजा' (संधि विच्छेद करने पर) का अर्थ है बैल की छोटी बहिन अर्थात गाय। 'हल + धर' का अर्थ हो जाएगा 'बैल' और इस प्रकार 'हलधर के वीर' का अर्थ हुआ 'बैल का भाई अर्थात सांड'। इन पंक्तियों में प्रथम पंक्ति में ही संधि-विच्छेद से दूसरा अर्थ आने से वह सभंग श्लेष का उदाहरण हुआ।

● **अर्थ श्लेष**–अर्थ श्लेष अलंकार वहां होता है जहां पर अर्थ में अलंकारत्व रहता है। यदि संबद्ध शब्द के स्थान पर उसका कोई भी पर्यायवाची शब्द रख दें तब भी श्लेष का सौंदर्य बना रहे वहां पर अर्थ श्लेष अलंकार रहता है। जैसे–'साधु चरित सुभ सरिस कपासू। निरस विसद गुनमय फल जासू।' इस चौपाई में 'नीरस, विशद और गुणमय' तीन एकार्थक शब्दों का प्रयोग किया गया है जो साधु और कपास दोनों के प्रसंग में अपना अर्थ देते हैं जैसे कपास रुखी, उजले धागे वाली होती है और साधुओं का चरित्र (विषय रस से) सूखा, निर्मल गुण वाला होता है। इस चौपाई में 'नीरस और विसद' शब्दों 'गुणमय' का प्रयोग किया जाता है। पर्यायवाची (रसहीन, विस्तृत) रख देने पर श्लेष की सत्ता बनी रहने से अर्थ प्राबल्य सिद्ध होता है। अत: यहां अर्थ श्लेष अलंकार है।

(4) वक्रोक्ति अलंकार

किसी एक अभिप्राय वाले अभिव्यक्त वाक्य का, किसी अन्य द्वारा (श्लेष अथवा काकु से) अन्य अर्थ लिए जाने को वक्रोक्ति अलंकार कहते हैं। वक्रोक्ति अलंकार का नियोजन एक जटिल कर्म है। यही कारण है कि कवियों ने इसका प्रयोग कम ही किया है।

टिप्पणी

उदाहरण–

को तुम हौ इत आए कहां घनस्याम हौ तौ कित हूं बरसो।
चितचोर कहावत हैं हम तौ तहां जाहुं जहां धान है सरसों।।

वक्रोक्ति अलंकार दो प्रकार का होता है- (1) श्लेष वक्रोक्ति, (2) काकु वक्रोक्ति।

- श्लेष वक्रोक्ति में किसी शब्द के अनेक अर्थ होने के कारण वक्ता के अभिप्रेत अर्थ से अन्य अर्थ ग्रहण किया जाता है।
- काकु वक्रोक्ति में कंठ ध्वनि अर्थात वक्ता के लहजे में भेद होने के कारण अन्य अर्थ कल्पित किया जाता है।

(5) उपमा अलंकार

जहां उपमेय और उपमान में भेद रहते हुए भी उपमेय के साथ उपमान के सादृश्य का वर्णन हो वहां उपमा अलंकार होता है।

उपमा में चार तत्वों का होना आवश्यक है–(1) उपमेय, (2) उपमान, (3) समान धर्म, और (4) वाचक शब्द।

1. **उपमेय**–जिस वस्तु का उपमान के साथ सादृश्य का वर्णन होता है, उस वस्तु को उपमेय कहते हैं।
2. **उपमान**–जिस वस्तु के साथ उपमेय का सादृश्य बताया जाता है, वह वस्तु उपमान कहलाती है।
3. **समान धर्म**–दोनों वस्तुओं–उपमेय और उपमान–में समान रूप से पाए जाने वाले धर्म का कथन समान धर्म कहलाता है।
4. **वाचक शब्द**–उपमेय और उपमान को समान धर्म के साथ जोड़ने वाले शब्द को वाचक कहा जाता है।

उपर्युक्त तत्वों को इस प्रकार स्पष्ट किया जा सकता है जैसे–"मुख चंद्रमा के समान सुंदर है।" इस वाक्य में मुख का चंद्रमा के साथ सादृश्य बताया गया है इसलिए 'मुख' उपमेय है और चंद्रमा के साथ तुलना की जाने के कारण 'चंद्रमा' उपमान है। सुंदरता को दोनों का समान धर्म बताया गया है, जो चंद्रमा के समान मुख में भी विद्यमान है। अत: यहां पर 'सुंदर' शब्द समान धर्म है। इसी वाक्य में 'के समान' शब्द मुख और चंद्रमा को सुंदर (समान धर्म) के साथ जोड़ रहा है, इसलिए इसे वाचक शब्द कहा जाएगा। समानता बताने के कारण इसे सादृश्य वाचक भी कह सकते हैं। समान, सादृश्य सरिस सो, से, ज्यों, जैसे, जैसा, जिमि, लौं, तुल्य, सम आदि शब्द सादृश्य वाचक होते हैं।

उपमा को मुख्यत: तीन भागों में विभाजित किया जा सकता है–(1) पूर्णोपमा, (2) लुप्तोपमा, और (3) मालोपमा।

- **पूर्णोपमा**–पूर्णोपमा अलंकार वहां होता है जहां उपमा के चारों अवयव–उपमेय, उपमान, समान धर्म और वाचक शब्द उपस्थित रहते हैं। इस अलंकार को पूर्णोपमा अलंकार इसलिए कहा जाता है कि इसमें उपमा अलंकार के लिए निश्चित चारों अवयव शब्द के द्वारा कथित रहते हैं। उदाहरण–'पीपर पात सरिस मन डोला।'

टिप्पणी

उक्त पद्य में मन की तुलना पीपल के पत्ते के साथ की गई है इसलिए इसमें 'मन' उपमेय है और 'पीपर पात' उपमान। दोनों के चांचल्य को 'डोला' शब्द के द्वारा व्यक्त किया गया है जो इनमें पाए जाने वाले समान धर्म को भी व्यक्त करता है अत: वह समान धर्म है। 'सरिस' शब्द क्योंकि समानता को व्यक्त कर रहा है इसलिए यह वाचक शब्द है।

- **लुप्तोपमा**–जहां पर उपमा के उक्त चारों अंगों में से जब किसी एक अंग का वर्णन शब्द के द्वारा कथित नहीं होता, वहां लुप्तोपमा अलंकार होता है। इस दृष्टि से लुप्तोपमा के चार भेद हो जाते हैं–

(1) उपमेय लुप्तोपमा, (2) उपमान लुप्तोपमा, (3) समान धर्म लुप्तोपमा और (4) वाचक शब्द लुप्तोपमा। कभी-कभी एक ही पद से दो-दो अंगों का लोप भी कर दिया जाता है, उदाहरण–'कोटि कुलश सम वचन तुम्हारा'। यह पद समान धर्म लुप्तोपमा का उदाहरण है। इसमें वचन उपमेय कुलिश उपमान और 'सम' वाचक शब्द का कथन तो है ही किंतु 'कठोर' का समान धर्म का कथन नहीं किया गया है। अत: समान धर्म का कथन न होने के कारण यह समान धर्म लुप्तोपमा है।

- **मालोपमा**–जहां एक उपमेय की अनेक उपमानों के साथ समानता का वर्णन किया जाता है वहां मालोपमा अलंकार होता है। उदाहरण–जिय बिनु देह, नदी बिनु बारी, तैसे ही नाथ! पुरुष बिनु नारी।

(6) रूपक अलंकार

जहां उपमेय का कथन कर उसका उपमान के साथ अभेद आरोपित किया गया हो, वहां पर रूपक अलंकार होता है। रूपक अलंकार में उपमेय पर उपमान का आरोप कर दिया जाता है अर्थात उपमेय को ही उपमान बता दिया जाता है या समझ लिया जाता है। जैसे–मुख चांद है। इस वाक्य में मुख को चांद बता दिया गया है। रूपक अलंकार के तीन भेद होते हैं–(1) निरंग रूपक, (2) सांग रूपक, (3) परंपरित रूपक।

- **निरंग रूपक**–जहां केवल उपमेय में उपमान का आरोप किया जाता है, वहां निरंग रूपक अलंकार होता है। प्रत्येक वस्तु मूल होती है और उसके अंग भी होते हैं। मूल वस्तु को 'अंगी' कहा जाता है। 'निरंग' शब्द का अर्थ ही होता है 'अंग रहित'। कुछ विद्वान इसे निरवयव रूपक भी कहते हैं। जैसे–

विधु वदनी सब भांति संवारी। सोह न वसन बिना वर नारी।

- **सांग रूपक**–जहां पर उपमेय के सभी अंगों अथवा अवयवों पर उपमान के सभी अंगों या अवयवों का आरोप वर्णित हो, वहां पर सांग रूपक अलंकार होता है। इस अलंकार-रूप में अंगों सहित अंगी उपमेय पर अंगों सहित अंगी उपमान का आरोप किया जाता है। इसमें अनेक आरोप वर्णित होते हैं, जैसे–

बीती विभावरी जाग री,
अंबर पनघट में डुबो रही।
तारा-घट ऊषा-नागरी।

इन पंक्तियों में अंबर में पनघट का, तारे में घट का और ऊषा में सुंदरी का आरोप किया गया है। यहां पर प्रात:काल के आकाश, तारा और ऊषा का कुएं के पनघट, घट और

टिप्पणी

नागरी पर आरोप कर रात्रि के बीतने और प्रातःकाल के आगमन का वर्णन किया गया है। अतः समस्त अंगों पर आरोप कथित होने से यहां पर सांग रूपक अलंकार है। सांग रूपक के पुनः दो भेद किए जाते हैं–(1) समस्त वस्तु विषय और (2) एकदेशविवर्ति।

(1) समस्त वस्तु विषय सांग रूपक अलंकार वहां होता है, जहां पर उपमेय और उपमान के समस्त अंगों का शब्दों के द्वारा कथन हो और (2) एकदेशविवर्ति सांग रूपक अलंकार वहां होता है, जहां पर कुछ अंगों का तो शब्द द्वारा कथन कर दिया जाता है और कुछ का आक्षेप से या प्रसंग से ग्रहण किया जाता है।

● **परंपरित रूपक**–जहां पर एक आरोप दूसरे आरोप का कारण होता है, वहां पर परम्परित रूपक अलंकार होता है। परंपरित का अर्थ होता है परंपरा या क्रम। इस प्रसंग में कम से कम दो आरोप होते हैं जिनमें एक आरोप कारण होता है और दूसरा कार्य। कहने का तात्पर्य यह है कि एक आरोप कर देने के पश्चात दूसरे आरोप का निरूपण करना आवश्यक हो जाता है। जैसे–

राम कथा सुंदर करतारी। संशय बिहग उड़ावन हारी। *(मानस)*

उपर्युक्त चौपाई में रामकथा पर करताल (तालियों) का आरोप किया गया है और संशय पर पक्षी का आरोप किया गया है। यहां पर 'संशय-विहग' आरोप कार्य है और 'रामकथा-करतारी आरोप' कारण है। अतः कार्य-कारण की परंपरा का चित्रण होने के कारण यहां पर परंपरित रूपक अलंकार है।

परंपरित रूपक अलंकार दो प्रकार का होता है–(1) श्लिष्ट परंपरित रूपक और (2) अश्लिष्ट परंपरित रूपक अलंकार।

(7) उत्प्रेक्षा अलंकार

जहां प्रस्तुत वस्तु में अप्रस्तुत वस्तु की संभावना अर्थात उत्कृष्ट कल्पना का वर्णन हो, वहां पर उत्प्रेक्षा अलंकार होता है। उत्प्रेक्षा का व्युत्पत्तिपरक अर्थ होता है– किसी वस्तु को उत्कट या प्रकृष्ट रूप से देखना। इसमें जनु, मानों, मनु, इव आदि वाचक शब्दों का प्रयोग किया जाता है। इसके पहले दो भेद किए जाते हैं–(1) वाच्या और (2) प्रतीयमान।

वाच्या में वाचक शब्दों का प्रयोग आवश्यक होता है जबकि प्रतीयमान में व्यंग्य की प्रधानता रहने के कारण वाचक शब्दों का अभाव पाया जाता है। वाच्योत्प्रेक्षा के पुनः तीन भेद किए जाते हैं–(1) वस्तूत्प्रेक्षा, (2) हेतूत्प्रेक्षा और (3) फलोत्प्रेक्षा। उदाहरण–

पंथ जात सोहहिं मति धीरा। ज्ञान भक्ति जनु धरे सरीरा। *(मानस)*

(8) संदेह अलंकार

जहां किसी वस्तु के संबंध में अनेक वस्तुओं का संदेह हो और सादृश्य के कारण अनिश्चय बना रहे, वहां संदेह अलंकार होता है। प्राचीन काव्य में यह संदेह किंवा, धौं, किधौं आदि तथा खड़ी बोली के काव्य में कि, क्या या तथा अथवा आदि शब्दों द्वारा किया जाता है। उदाहरण के लिए–

मद भरे ये नलिन नयन मलीन हैं,
अल्प जल में या विकल लघु मीन है।

टिप्पणी

यहां 'नयन' के विषय में 'मीन' का संदेह होता है। 'या' संदेहवाचक शब्द का प्रयोग हुआ है।

अन्य प्रमुख अलंकार

(1) उपमेयोपमा अलंकार–जहां पर उपमेय और उपमान परस्पर एक दूसरे के उपमेय और उपमान बन जाते हैं, वहां उपमेयोमपा अलंकार होता है। वस्तुतः यहां पूर्व कथित उपमेय उत्तर कथन में उपमान और पूर्व कथित उपमान उत्तर कथन में उपमेय बन जाता है अर्थात लेखक की दृष्टि में उन दोनों के अतिरिक्त उनकी समता के लिए कोई तीसरी वस्तु नहीं होती, जैसे–'वे तुम सम तुम उन सम स्वामी।' उक्त पद के पूर्व कथन में वे उपमेय हैं और तुम उपमान किंतु उत्तर कथन में तुम उपमेय बन जाता है और 'उन' उपमान बन जाता है। इस कारण यह उपमेयोपमा अलंकार है। अन्य उदाहरण–राम के समान, शंभू, शंभू सम राम है।

(2) अनन्वय अलंकार–अनन्वय अलंकार वहां होता है, जहां उपमेय को ही उपमान के रूप में प्रस्तुत किया जाए। इसका तात्पर्य यह है कि रचनाकार कार्य विषय की उत्कृष्टता सिद्ध करने के लिए यह बताना चाहता है कि विश्व में दूसरी ऐसी कोई वस्तु नहीं है, जो उस वस्तु की समता कर सके। इसलिए उपमेय को ही उपमान बना दिया जाता है। उदाहरण–

'उपमान विहीन रचा विधि ने, बस भारत के सम भारत है।'

उक्त पद्य में भारत की उत्कृष्टता सिद्ध करने के लिए कवि ने भारत उपमेय के लिए भारत उपमान का ही वर्णन किया है अतः यहां अनन्वय अलंकार है। अन्य उदाहरण–

'सुंदर नंदकिशोर से, सुंदर नंदकिशोर।'

(3) उदाहरण अलंकार–जहां पहले किसी सामान्य बात का कथन किया जाए और फिर उसे स्पष्ट करने के लिए उसी सामान्य के एक अंश विशेष का वाचक शब्दों के द्वारा निरूपण कर उनका अवयवावयवी भाव प्रकट किया जाए वहां उदाहरण अलंकार होता है। इसमें उपमेय वाक्य प्रधान होता है–

नीकी पै फीकी लगै, बिन अवसर की बात।
जैसे वर्णन युद्ध में, रस श्रृंगार न सुहात।।

(4) प्रतीप अलंकार–'प्रतीप' का अर्थ होता है विपरीत। इसका अर्थ यह हुआ कि यह अलंकार उपमा से विपरीत अर्थात् उलटा होता है। अतः इसको इस प्रकार परिभाषित किया जा सकता है कि जहां प्रसिद्ध उपमान का उपमेय की तुलना में अपकर्ष दिखाया जाता है वहां प्रतीप अलंकार होता है। उदाहरण–उस तपस्वी से लंबे ये देवदारू दो चार खड़े।–*कामयानी*

(5) व्यतिरेक अलंकार–जहां गुणाधिक्य के कारण उपमान की तुलना में उपमेय का उत्कर्ष वर्णित होता है, वहां व्यतिरेक अलंकार होता है। व्यतिरेक का अर्थ होता है उत्कर्ष या आधिक्य। अतः इस अलंकार के माध्यम से उपमेय का उत्कर्ष प्रदर्शित किया जाता है। जैसे–

सिय मुख सरद कमल जिमि किमि कहि जाय।
निसि मलिन वह, निसि-दिन यह विगसाय।। *(बरवै रामायण)*

(6) स्मरण अलंकार–जहां पहले से देखी हुई या अनुभव की हुई वस्तु का उसी के सदृश किसी अन्य वस्तु को देखकर या अनुभव कर, स्मरण हो आने का वर्णन हो, वहां स्मरण

टिप्पणी

अलंकार होता है। जैसे– भएउ कोलाहलु नगर मंझारी
आवा कपि लंका जेहि जारी।।

(7) असम अलंकार–जहां उपमेय के समान किसी उपमान के निषेध का वर्णन हो, वहां असम अलंकार होता है। 'असम' का अर्थ होता है जिसके समान कोई अन्य न हो। जैसे–

फलराज रसाल समान कहीं।
फल और मनोहर एक नहीं।।

(8) उल्लेख अलंकार–जहां एक वस्तु को अनेक प्रकार से वर्णित किया जाए, वहां उल्लेख अलंकार होता है। इसके दो भेद होते हैं–1. प्रथम उल्लेख, 2. द्वितीय उल्लेख।

प्रथम उल्लेख–जहां एक ही वस्तु अनेक व्यक्तियों द्वारा भिन्न-भिन्न दृष्टि से देखी जाए अथवा वर्णित की जाए वहां प्रथम उल्लेख होता है; जैसे

गज रक्षक वृद्धान ने, युवतिन ने श्रीकांत।
असुर-तियन हरि लखे, रिसियाने नरकांत।।

जिस समय श्रीकृष्ण मथुरा में प्रविष्ट हुए तो वृद्ध नारियों ने उन्हें गज का उद्धार करने वाला, युवतियों ने लक्ष्मीकांत, असुरपत्नियों ने साक्षात विष्णु समझा जिन्होंने सक्रोध नरकासुर का वध किया। अत: यहां श्रीकृष्ण का विभिन्न दृष्टियों से वर्णन होने के कारण प्रथम उल्लेख है।

द्वितीय उल्लेख–जहां पर एक वस्तु एक व्यक्ति द्वारा विभिन्न दृष्टि से देखी जाए अथवा वर्णित हो, वहां द्वितीय उल्लेख होता है; जैसे–

तू रूप है किरन में, सौंदर्य है सुमन में।
तू प्रण है पवन में, विस्तार है गगन में।।

यहां कवि ने ईश्वर का विभिन्न दृष्टियों से अनेक रूपों में उल्लेख किया है, अत: यहां द्वितीय उल्लेख है।

(9) अपह्नुति अलंकार–जहां उपमेय को नकार कर उपमान का आरोप किया जाए वहां अपह्नुति अलंकार होता है। इसके छ: भेद हैं–

शुद्धापह्नुति–इसमें वास्तविक उपमेय का निषेध करके उपमान का आरोपण किया जाता है; जैसे–वे दो ओठ न थे, राधे, था एक फटा उर तेरा।

यहां ओठों का निषेध करके उर का आरोप किया गया है।

हेत्वपह्नुति–जहां उपमेय के निषेध के कारण बताते हुए उपमान की स्थापना हो–

अभी उम्र कुल तेइस की थी, मनुज नहीं अवतारी थी।
हमको जीवित करने आई, बन स्वतंत्रता नारी थी।

यहां लक्ष्मीबाई में मनुजत्व का निषेध करके उसके अवतारी होने की स्थापना की गई है। दूसरी पंक्ति में कारण देने से यह हेत्वपह्नुति है।

पर्यस्तापह्नुति–इसमें किसी वस्तु के धर्म का निषेध दूसरी वस्तु में उसके आरोप के लिए किया जाता है–

टिप्पणी

तेरे ही भुजनि पर भूतल को भार,
कहिबे को सेसनाग दिगनाग हिमाचल है।

यहां सेसनाग, दिगनाग का निषेध कर उसका आरोप भुजबल पर किया गया है।

भ्रांतापह्नुति–इसमें सत्य बात प्रकट करके किसी के भ्रम को दूर किया जाता है–

आनन हैं, अरविंद न फूले, अलिंगन भूलैं कहा मंडरात हौ।
बोलती बाल, न बाजती बीन कहा सिगरे मृग घेरति जात हौ।।

यहां भ्रांति कवि-कल्पित है।

छेकापह्नुति–इसमें सत्य को छिपाकर असत्य के द्वारा भ्रांति दूर करने का प्रयास होता है–

आँखें अति सीतल भईं, दीन्हों ताप निहारि।
क्यों सखि पीतम को लखै, ना सखि, ससिहिं निहारि।।

यहां एक सखी अन्य सखी के भाव से अनजान है और प्रियतम दर्शन की बात पूछती है किंतु वह एकदम बात बदलकर चंद्रिका की बात करने को कहती है।

कैतवापह्नुति–जिसमें उपमेय का स्पष्ट निषेध न करके मिस, ब्याज, छल आदि शब्दों से निषेध किया जाए–

यों लछिराम छटा नख नौल तरंगनि गंग प्रभा फल पेनी।
मैथिली के चरनांबुज ब्याज लसै मिथिला जग मंजु त्रिवेनी।।

यहां 'चरणोदक' का निषेध 'ब्याज' से किया गया है।

(10) भ्रम या भ्रांतिमान अलंकार–भ्रम का अर्थ होता है मिथ्या ज्ञान। जहां पर किसी सदृश वस्तु में अर्थात उपमेय में अन्य वस्तु अर्थात उपमान के सुंदर कल्पित मिथ्या ज्ञान का वर्णन होता है, वहां पर भ्रम, भ्रांति या भ्रांतिमान अलंकार होता है। उदाहरण–

पाय महावर देन को नाइन बैठी आय।
फिरि-फिरि जानि महावरी, एडी मीड़त जाय।। –*बिहारी*

यहां नाइन ने भ्रमवश एड़ी की लाली के कारण एड़ी को ही महावर समझ लिया।

(11) अतिशयोक्ति अलंकार–'अतिशयोक्ति' का अर्थ है उक्ति की अतिशयता अर्थात किसी कथन को सामान्य रूप में प्रस्तुत न कर उसे बढ़ा-चढ़ा कर प्रस्तुत किया जाए वहां पर अतिशयोक्ति अलंकार होता है। इसके प्रमुख छह भेद किए हैं–

(1) रूपकातिशयोक्ति, (2) भेदकातिशयोक्ति, (3) संबंधातिशयोक्ति, (4) अक्रमातिशयोक्ति, (5) चपलातिशयोक्ति और (6) अत्यंतातिशयोक्ति।

- **रूपकातिशयोक्ति**–'देखो दो-दो मेघ बरसते, मैं प्यासी की प्यासी'–यहां दो मेघों के उपमान में दो आंखें उपमेय हुई हैं। उपमेय का उपमान में अध्यवसान हो जाने के कारण यहां रूपकातिशयोक्ति है।

टिप्पणी

• **भेदकातिशयोक्ति**–जहां भेद न रहते हुए भी उपमेय में चमत्कार लाने के लिए अन्य, और अनियार जैसे शब्दों का प्रयोग कर भेद स्थापित किया जाए वहां यह अलंकार होता है–

सुनहुं सखा कह कृपानिधाना।
जेहि जय होई सो स्यंदन आना।।

• **संबंधातिशयोक्ति**–जहां पर संबंधों में असंबंध और असंबंधों में संबंध का वर्णन हो वहां पर यह अलंकार होता है।

'जो संपदा नीच गृह सोहा।
सो विलोकि सुरनायक मोहा।' –*मानस*

• **अक्रमातिशयोक्ति**–जहां क्रम नहीं होता और क्रम का त्याग कर कवि कार्य-कारण का अत्यधिक वर्णन करता है वहां यह होता है–

'संधानेउ प्रभु बिसिख कराला।
उठी उदधि उर अंतर ज्वाला।। –*मानस*

• **चलातिशयोक्ति**–जहां कारण को देखते ही कार्य की संपन्नता का वर्णन किया जाए वहां यह अलंकार होता है–

'तब सिव तीसर नयन उघारा।
चितवत काम भयउ जरि छारा। –*मानस*

• **अत्यंतातिशयोक्ति**–इसमें कारण के पहले ही कार्य संपन्न हो जाता है। जैसे– **हनुमान की पूंछ में लगन न पाई आग, लंका सिगरी जल गई गए निसाचर भाग।**

(12) दीपक अलंकार–जहां उपमेय और उपमान दोनों का एक धर्म के साथ संबंध दिखा कर वर्णन किया जाता है वहां पर दीपक अलंकार होता है। जैसे–

सेवक सठ नृप कृपन कुनारी।
कपटी मित्र सूल-सम चारी।।
(मानस)

(13) प्रतिवस्तुपमा अलंकार–जहां एक वाक्यार्थ का दूसरे वाक्यार्थ के साथ बिना वाचक शब्द के सादृश्य का वर्णन हो तथा एक ही समान धर्म का पृथक-पृथक शब्दों के द्वारा कथन हो वहां प्रतिवस्तुपमा अलंकार होता है। प्रतिवस्तुपमा का अर्थ होता है–'प्रतिवस्तु' अर्थात प्रत्येक वाक्य के अर्थ में उपमा का समावेश किया गया हो। इस अलंकार में दो वाक्य होते हैं– (1) उपमेय वाक्य और (2) उपमान वाक्य। दोनों वाक्यों का एक ही समान धर्म होता है। (3) समान धर्म का कथन पृथक-पृथक शब्दों द्वारा किया जाता है और (4) इसमें सादृश्य, साधर्म्य के द्वारा ही नहीं अपितु वैधर्म्य के द्वारा भी निरूपित होता है। उदाहरण–

सठ सुधरहिं सत्संगति पाई।
परस-परस कुधात सुहाई।।
(मानस)

(14) दृष्टांत अलंकार–जहां दो वाक्यार्थों में आए उपमेय और उपमान के समान धर्मों में बिंब- प्रतिबिंब भाव संबंध हो, वहां दृष्टांत अलंकार होता है। उपमेय वाक्य में एक सामान्य बात कही जाती है किंतु उपमान वाक्य में कोई उससे मिलता-जुलता दृष्टांत प्रस्तुत किया जाता है जो उपमेय वाक्य के कथन की पुष्टि करता है। दृष्टांत यानी–उदाहरण–

टिप्पणी

करत-करत अभ्यास के जड़मति होत सुजान।
रसरी आवत जात ते, सिल पर परत निसान।। *(वृंद)*

(15) निदर्शना अलंकार–दो वाक्यों में परस्पर संभव और असंभव संबंध होने पर भी उपमा के द्वारा उनमें संबंध की कल्पना करना निदर्शना अलंकार होता है। निदर्शना का अर्थ भी दृष्टांत होता है किंतु इसमें निश्चित रूप से सादृश्य का अभिव्यंजन किया जाता है। उसमें संभव की अभिव्यक्ति की जाती है। उदाहरण–

सो धनु राज कुंअर कर देहीं।
बाल मराल कि मंदर लेहीं।। –*मानस*

फल की समानता के कारण असंभव संबंध स्थापित किया गया है।

(16) समासोक्ति अलंकार–जहां कवि के प्रस्तुत अर्थ के अतिरिक्त श्लिष्ट पदों या शब्दों के संगठन से कोई अप्रस्तुत भाव भी अनायास ही प्रकट होता है, वहां समासोक्ति अलंकार होता है, जैसे–

जीवन के दानि हों, सुजान हौ, सरस अति।
जगत के जीवन मैं, आनन्द उमाहे हौ।।

यहां जीवन शब्द अनेकार्थ सूचक तथा सरस शब्द भी दो अर्थों का सूचक है। इससे इसमें अन्यार्थ प्रतीत होता है।

(17) अप्रस्तुत प्रशंसा अलंकार–जहां अप्रस्तुत (उपमान) के द्वारा उपमेय का बोध कराया जाए, वहां अन्योक्ति अलंकार होता है। जैसे–

नहिं पराग, नहिं मधुर मधु, नहिं विकास इहि काल।
अली कली ही सौं बंध्यो आगे कौन हवाल।।

यहां भौंरे और कली के माध्यम से प्रस्तुत राजा जयसिंह और उनकी नवोढ़ा पत्नी का बोध कराया गया है। अत: अन्योक्ति अलंकार है।

विरोधमूलक अलंकार

(18) विरोधाभास अलंकार–जहां पर विरोध न होने पर भी विरोध की प्रतीति होती हो वहां विरोधाभास अलंकार होता है। उदाहरण–

या अनुरागी चित्त की गति समुझे नहीं कोय।
ज्यों-ज्यों बूड़े स्याम रंग, त्यों-त्यों ऊजवल होय।। *(बिहारी)*

(19) विभावना अलंकार–जहां कारण के अभाव में ही कार्य की संपन्नता का वर्णन किया गया हो, वहां विभावना अलंकार होता है। उदाहरण–

'बिनु पद चलै सुनै बिनु काना।
कर बिनु करम करै बिधि नाना।। *(मानस)*

यह अलंकार दो प्रकार का होता है–(1) शाब्दी विभावना, (2) आर्थी विभावना।

• **शाब्दी विभावना**–इसमें कारण के अभाव का शब्द के द्वारा कथन किया जाता है। जैसे–

'निंदक नियरे राखिए, आंगन कुटी छवाय।
बिन पानी साबुन बिना, निर्मल करै सुभाय।।

टिप्पणी

यहां पानी और साबुन वस्त्रादि की मैल साफ करने के कारण हैं। इनके अभाव में चित्त के निर्मल होने का वर्णन किया गया है कि निंदक को पास में रखने से वह दोषों को उजागर करेगा जिससे व्यक्ति अपने दोष दूर कर लेगा।

● **आर्थी विभावना**–यहां कारण का अभाव अर्थ द्वारा कथित होता है। जैसे–'बिनु पद चलै सुनै बिनु काना'–अर्थ के द्वारा ईश्वर की महिमा का पता चलता है कि उसकी कृपा से मनुष्य बिना पैर के चल सकता है तथा बिना कान के सुन सकता है।

(20) विशेषोक्ति अलंकार–जैसा कहा जा चुका है, 'असंगति' में कारण और कार्य दोनों होते हैं, परंतु एक ही जगह नहीं, दूर-दूर, इसके विपरीत जब कारण उपस्थित होने पर भी कार्य नहीं होता तब विशेषोक्ति अलंकार होता है। जैसे–

मूरख हृदय न चेत, जो गुरु मिलै विरंचि सम।
फूलहि फरहि न बेत, जदपि सुधा बरसहिं जलद।।

यहां विरंचि समान गुरु की प्राप्ति होने पर भी मूरख सचेत नहीं हो रहा। अर्थात प्रबल और पूर्ण कारण के रहने पर भी कार्य नहीं हो रहा।

(21) असंगति अलंकार–जहां कारण किसी अन्य स्थल पर हो और कार्य की निष्पत्ति किसी अन्य स्थल पर वर्णित हो, वहां पर असंगति अलंकार होता है। उदाहरण–

'कोयल काली मतवाली है, आम्र मंजरी झूम रहीं।

यहां मस्ती कोयल में है और आम्र मंजरी का झूमना दिखाया गया है। कार्य और कारण अलग-अलग जगहों पर स्थित है।

दृग उरझत टूटत कुटुम, जुरत चतुर संग प्रीति।
परति गांठि दुरजन हृदै, दई नई यह रीति।। *–बिहारी*

(22) विषम अलंकार–जहां विरोधाभास अलंकार में ऐसे पदार्थों का एक-दूसरे में संबंध कहा जाता है जिनमें वास्तव में परस्पर भेद होता है, परंतु जब ऐसे दो पदार्थों का परस्पर संसर्ग कराया जाता है जिनका संबंध अनुचित होता है तब विषम अलंकार होता है। जैसे–

कहँ धनु कुलिसहूँ चाहि कठोरा, कहँ स्यामल मृदुगात किसोरा! *–तुलसी*

'शिव' के कठोर 'धनुष' और 'राम' के कोमल 'तन' का संबंध होना अनुचित लगता था परंतु यहां ऐसा कराया जा रहा है, अत: यह विषम 'असमान' संयोग है।

(23) कारणमाला अलंकार–जहां श्रृंखला रूप में वर्णित पदार्थों का कार्य-कारण भाव संबंध हो वहां कारणमाला अलंकार होता है। उदाहरण–

विद्या ते उपजै विनय विनय जगत-बस होय।
जगत भये बस धन मिलै, धन ते धरम उदोत।। *(हीरा द्वारा उद्धृत)*

इस अलंकार की योजना दो प्रकार से होती है–(1) पूर्व-पूर्व में कारण तथा पर-पर में कार्य (2) पूर्व पूर्व में कार्य – पर पर में कारण।

प्रथम योजना का उदाहरण ऊपर दिया गया है। दूसरी योजना का उदाहरण है–

टिप्पणी

अन्न मूल धन, धनन को मूल जग्य अभिराम।
ताको धन, धन को धरम, धरम मूल हरिनाम।।

(24) एकावली अलंकार–करणमाला में कार्य कारण का क्रम होता है किंतु जब वस्तुओं के ग्रहण और त्याग की एक श्रेणी विशेषण भाव से बन जाए अथवा निषिद्ध भाव से बन जाएं, तब एकावली अलंकार होता है। जैसे–

मैं इस झरने के निर्झर में प्रियवर सुनता हूं वह गान।
कौन गान? जिसकी तानों से परिपूरित हैं मेरे प्राण।
कौन प्राण? जिनको निशि-वासर करता एक तुम्हारा ध्यान।
कौन ध्यान? जीवन सरसिज को जो सदैव रखता अम्लान।

इसमें गान, प्राण, ध्यान के ग्रहण-त्याग की एक श्रेणी है।

निषिद्ध भाव का उदाहरण–

सोभित सो न सभा जहं वृद्ध न, वृद्ध न ते जे पढ़े कछु नाहीं,
ते न पढ़े जिन साधु न साधत, दींन दया न दिखै जिन माहीं;
सो न दया जु न धर्म धरै धर, धर्म न सौ जहं दान वृथा हीं,
दान न सौं जहं सांच न 'केसव', सांच न सो जु बसै छल छाहीं।

(25) सार अलंकार–जब पहले कही हुई वस्तुओं का उत्तरोत्तर बढ़ने (उत्कर्ष) या कम होने (अपकर्ष) का वर्णन किया जाता है, तो 'सार' अलंकार होता है। उदाहरण के लिए–

मधुर से मधु सुधा है रुचिकर, कविता रुचिकर अधिक सुधा से।

यहां मधु सुधा और कविता में क्रमश: उत्तरोत्तर अधिक मिठास बताकर उत्कर्ष की क्रमश: वृद्धि बताई गई है। अथवा–

तृण से लघु है तूल तूल से लघु है भिक्षा।

इसमें तृण तूल (रुई) और भिक्षा में क्रमश: घटती प्रतिष्ठा दिखाकर अपकर्ष की क्रमिक वृद्धि प्रदर्शित की गई है।

न्यायमूलक अलंकार-

(26) काव्यलिंग अलंकार–जहां पर किसी कथन का समर्थन करने के लिए वाक्यार्थ या पदार्थ में उसका कारण भी प्रस्तुत किया जाए वहां पर काव्यलिंग अलंकार होता है। काव्यलिंग शब्द का अर्थ भी यही होता है कि काव्य वर्ण्य विषय और लिंग हेतु अर्थात वर्ण्य विषय का लिंग या हेतु प्रस्तुत किया जाए। जैसे–

स्याम गौर किमि कहऊं बखानी।
गिरा अनयन नयन बिनु बानी।। *(मानस)*

यहां राम और लक्ष्मण के सौंदर्य को वर्णित करने की असमर्थता का कारण वाणी का नेत्रहीन होना तथा नेत्रों का वाणीहीन होना है।

(27) अर्थांतरन्यास अलंकार–जहां सामान्य कथन से विशेष या विशेष कथन से सामान्य का समर्थन किया गया हो वहां अर्थांतरन्यास अलंकार होता है। उदाहरण–

टिप्पणी

निर्वासित थे राम, राज्य था कानन में भी।
सच ही है–श्रीमान भोगते सुख वन में भी।। *(मैथिलीशरण गुप्त)*

न्यायमूलक अलंकारों के अंतर्गत परिगणित अन्य अलंकार हैं–

अनुमान अलंकार, परिकर अलंकार, सहोक्ति अलंकार, विनोक्ति अलंकार, यथासंख्या या क्रम अलंकार, पर्याय अलंकार, अत्युक्ति अलंकार, गूढ़ोक्ति अलंकार, उन्मीलित अलंकार, परिवृत्ति अलंकार, परिसंख्या अलंकार, काव्यार्थापत्ति अलंकार, मीलित अलंकार, तद्गुण अलंकार।

गूढ़ार्थ प्रतीति मूलक अलंकार-

(28) पर्यायोक्ति अलंकार–जहां विवक्षित अर्थ को सीधे-सीधे ढंग से न कह कर भिन्न प्रकार से चमत्कारपूर्ण ढंग से व्यक्त किया जाता है वहां पर्यायोक्ति अलंकार होता है। जैसे–

मातु पितहु जनि सोचबस, करहि महीप किसोर।
गर्भन के अर्भक दलन, परसु मोर अति घोर। *(मानस)*

(29) व्याजोक्ति अलंकार–व्याजोक्ति का अर्थ होता है बहाने का कथन अर्थात जहां पर गुप्त रहस्य के प्रकट होने पर उसे किसी बहाने से अन्य कथन द्वारा छुपाया जाए, वहां पर व्याजोक्ति अलंकार होता है। इसे अन्योक्ति भी कह सकते हैं। इस अलंकार में वक्ता को लगता है कि उसका गुप्त रहस्य प्रकट हो गया, इसका ज्ञान व्यंजना द्वारा उसके उस रहस्य को छिपाने के कथन से होता है। जैसे–

बहुरि गौरी कर ध्यान करेहू। भूप किशोर देखि किन लेहू।।

राम के प्रति सीता का तल्लीनता के रहस्य को गौरी का 'ध्यान' कहकर छिपाया गया है।

(30) व्याजस्तुति अलंकार–जहां पर स्तुति कथन से निंदा की और निंदा के कथन से स्तुति की व्यंजना की जाती है, वहां पर व्याजस्तुति अलंकार होता है। व्याजस्तुति का अर्थ है किसी बहाने स्तुति या निंदा करना। जैसे–

कहत कौन रण में तुम्हें, धीर वीर सरदार।
लखि रिपु बिनु हथियार जो, डारि देत हथियार।। *(वीर-सतसई)*

'हे सरदार (नायक) तुम्हें युद्ध में पराक्रमी वीर कौन कह सकता है क्योंकि तुम जैसे ही शत्रु को शस्त्र विहीन देखते ही उसके सामने हथियार डाल देते हो।' यहां सेनानायक की निंदा के बहाने उसकी स्तुति या प्रशंसा की गई है कि वह शस्त्रहीन शत्रु पर वार नहीं करता।

अन्य गूढ़ार्थ प्रतीतिमूलक अलंकार हैं–अवज्ञान अलंकार, अनुज्ञा अलंकार, तिरस्कार अलंकार।

(31) पुनरुक्तवदाभास अलंकार–जहां पर भिन्न आकार वाले किंतु समान अर्थ वाले शब्दों का इस प्रकार प्रयोग किया जाता है कि पुनरुक्ति न होने पर भी पुनरुक्ति का आभास होने लगता है; वहां पर पुनरुक्तवदाभास अलंकार होता है। जैसे–

पयोधर बने उरोज उदार।

(मानस)

टिप्पणी

यहां 'पयोधर' और 'उरोज' एकार्थक शब्द हैं जिनसे पुनरुक्ति का आभास होता है परंतु पयोधर में मातृत्वकाल के स्तनों का व उससे पूर्व दुग्धहीन स्तनों का वर्णन होने से यह 'पुनरुक्तवत् आभास' है।

उभयालंकार या मिश्रित अलंकार–

इस वर्ग के अंतर्गत ऐसे कथनों को लिया जाता है, जिनमें एकाधिक अलंकारों का मिश्रण या सम्मिलन रहता है। कुछ आचार्य इन्हें उभयालंकार कहते हैं। उभयालंकार से तात्पर्य होता है जिस कथन में शब्दालंकार और अर्थालंकार दोनों का प्रयोग किया गया हो।

(32) संसृष्टि अलंकार–जब दो या दो से अधिक शब्दालंकार या अर्थालंकार किसी काव्य में मिश्रित होते हैं तब इसे संसृष्टि कहा जाता है। संसृष्टि तीन प्रकार की होती है–

1. शब्दालंकार–इसमें शब्दालंकारों का मेल होता है।
2. अर्थालंकार–इसमें कई अर्थालंकारों का मेल होता है।
3. शब्दार्थालंकार–इसमें शब्द एवं अर्थ दोनों प्रकार के अलंकार मिले होते हैं।

शब्दालंकार संसृष्टि का उदाहरण–

दीरघ सांस न लेहि दुख, सुख सांईहिं न भूल।
दई दई क्यों करत है, दई दई, सु कबूल।।

इसमें दीरघ-दुख, सुख सांईहिं आदि में छेकानुप्रास और दई में यमक (दई – दैव, दई – दिया) होने के कारण दो शब्दालंकार एकत्र हैं। ये दोनों अलग-अलग स्पष्ट विदित होते हैं। अत: यहां संसृष्टि शब्दालंकार है।

अर्थालंकार संसृष्टि का उदाहरण–

कीर कै कागर ज्यों नृप चोर विभूषण उप्पम अंगनि पाई।
औध तजी मग बास के रूख ज्यों, पंथ के साथी ज्यों लोग लुगाई।
संग सुबंधु पुनीत प्रिया, मनो धर्म क्रिया धरि देह सुहाई।
राजिवलोचन राम चले तजि बाप को राज बटाऊ की नाईं।

इसमें उपमा और उत्प्रेक्षा दोनों अर्थालंकार की संसृष्टि है।

शब्दार्थालंकार की संसृष्टि है–

सम सुबरन सुषमाकर सुखद न थोर।
सीय अंग सखि कोमल कनक कठोर।

इसमें अनुप्रास शब्दालंकार है और व्यतिरेक अर्थालंकार भी है। इसलिए यहां शब्दार्थालंकार संसृष्टि है। वे दोनों ही यहां अलग-अलग स्पष्ट रूप से देखे जा रहे हैं।

(33) संकर अलंकार–जब एक ही छन्द में अनेक अलंकारों का सम्मेलन नीर-क्षीर न्याय से अर्थात परस्पर सापेक्ष रूप से हो, वहां संकर अलंकार होता है। "जिस प्रकार एक ही पात्र में रखे हुए तिलों और चावलों में परपर अभेद संबंध हो जाता है, उसी प्रकार संकर अलंकार में प्रयुक्त अनेक अलंकार परस्पर सापेक्ष लगते हैं। जैसे–

टिप्पणी

बीती विभावरी जाग री।
अंबर पनघटन में डुबो रही
तारा घट ऊषा नागरी।
खगकुल कुल-कुल सा बोल रहा
किसलय का अंचल डोल रहा,
लो यह लतिका भी भर लाई
मधु मुकुल नवल रस-गागरी।
अधरों में राग अमन्द पिये–
अलकों में मलयज बंद किये,
तू अब तक सोई है आली
आंखों में भरे विहाग री।

कविवर प्रसाद की इन पंक्तियों में ऊषा का वर्णन है तथा सुप्त नायिका का उद्‌बोधन अप्रस्तुत है। अतएव समासोक्ति है। साथ ही कवि ने अंबर को पनघट तारों का घट, ऊषा की नागरी, मुकुल को गागर कहकर उपमेय और उपमान में अभेद अरोपित किया है, अतः सांग रूपक है। बीती विभावरी, मधु-मुकुल में अनुप्रास है। खगकुल कुल-कुल में यमक है। अधरों में अमंद राग पीना, अब तक सोते रहने में हेतु है, अतः काव्यलिंग अलंकार है। क्योंकि इसमें हेतु प्रदर्शित किया जाता है, किंतु अंगी रूपक अलंकार है। अन्य अलंकार अंग-रूप में है। अतः इन पंक्तियों में अनुप्रास, यमक समासोक्ति, काव्यलिंग मुख्य रूपक अलंकार का उपकार करते हैं, जिनसे इनका संकर है।

(34) मानवीकरण अलंकार–जहां पर अमूर्त भावों का मूर्तीकरण कर के और जड़ पदार्थों का चेतनवत वर्णन किया जाता है वहां मानवीकरण अलंकार होता है। कहने का तात्पर्य यह है कि जहां अमूर्त अथवा जड़ पदार्थों का मानवीय चेष्टाओं की तरह चेष्टाएं करते हुए वर्णन किया जाता है वहां पर मानवीकरण अलंकार होता है, जैसे–

उधो! मन नाहीं दस-बीस।
एक हुतो सो गयो स्याम संग को आराधे ईस।। *(सूरदास)*

यहां अमूर्त मन को स्याम के साथ चला गया कहना उसका मानवीकरण करना है। क्योंकि गमन करना मानवीय कार्य है।

(35) ध्वन्यार्थ व्यंजना अलंकार–काव्य रचना में कई बार इस प्रकार के शब्दों का प्रयोग होता है जिनकी ध्वनि ही उन शब्दों के अर्थ को भी ध्वनित या व्यंजित करती है। इस अलंकार के अंतर्गत भाषा की ध्वन्यात्मकता का विशेष महत्व रहता है। उदाहरण के लिए–

कंकन किंकिनि नूपुर धुनि सुनि।

इस पंक्ति में 'कंकन', 'किंकिनि' आदि शब्द ध्वन्यात्मक हैं और अर्थ का द्योतन भी करते हैं, अर्थात इन शब्दों में 'किंकिनि' (रघनी) और 'कंकन' (कंगन) के बजने की-सी ध्वनि निकलती है।

टिप्पणी

(36) विशेषण विपर्यय अलंकार–जब किसी विशेषण को उसके विशेष्य से न जोड़कर किसी दूसरे शब्द का विशेषण बना दिया जाए, तो इसे विशेषण-विपर्यय अलंकार कहा जाता है।

जयशंकर प्रसाद की निम्नलिखित पंक्ति विशेषण-विपर्यय का उदाहरण है–

कुसुमति कुंजों में थे पुलकित, प्रेमालिंगन हुए विलीन।

यहां 'प्रेमालिंगन' का विशेषण 'पुलकित' है। वास्तव में 'पुलकित' विशेषण व्यक्ति का ही हो सकता है, 'प्रेमालिंगन' का नहीं।

3.4 सारांश

सर्वप्रथम यास्क ने 'छन्द' की व्युत्पत्तिपरक व्याख्या की है। आपके अनुसार, 'छन्दांसि धारनात्' अर्थात छन्द भावों को आच्छादित कर उन्हें समष्टि रूप प्रदान करते हैं। 'छन्द' शब्द छादनार्थक 'छद्' धातु से बना है। इसके पश्चात कात्यायन ने छन्द की परिभाषा करते हुए लिखा है कि 'यदक्षर परिमाणं तच्छन्दः' अर्थात जिसमें अक्षरों के परिमाण या संख्या में वर्णों की संख्या निहित होती है, वह छन्द कहलाता है

हिंदी में छन्दों की नवीनता की आवश्यकता पर सर्वप्रथम आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी ने विचार व्यक्त किए थे। उन्होंने परंपरागत मात्रिक छन्दों के साथ-साथ संस्कृत के वर्ण-वृत्तों को अपनाने की ओर ध्यान दिलाया था, जिससे अयोध्यासिंह उपाध्याय, मैथिलीशरण गुप्त आदि ने दिशा-संकेत पाकर संस्कृत के वर्ण वृत्तों में भी कविता आरंभ की।

लौकिक (संस्कृत) छन्दों की शास्त्रीय मीमांसा सर्वप्रथम पिंगल ऋषि ने ही की थी। पिंगल ऋषि ने ही गण-शैली का आविष्कार किया था। संस्कृत-छन्दों का निर्माण इन्हीं गणों के आधार पर अतिशय नियमबद्ध रूप में हुआ। सुनिश्चित गतियों में छन्द ऐसा बंध गया कि भावी विकास की संभावनाएं रूढ़ हो गईं। संस्कृत के गण-क्रम-बद्ध वर्ण-वृत्तों में सर्वाधिक नियमबद्धता और जटिलता है।

काव्य के संदर्भ में भी इसे शोभा बढ़ाने वाले धर्म और तत्व के रूप में लिया जाता है। बाह्य तत्व के रूप में काव्य को अलंकृत करने वाले शब्दालंकार तथा धर्म के रूप में शब्द की आत्मा में धारित यानी अर्थ को अलंकृत करने वाले अर्थालंकार। काव्य की आत्मा 'रस' है या अन्य कोई लक्षण इस तर्क-वितर्क के आरंभिक दौर में सर्वप्रथम अलंकार सिद्धांत का जन्म हुआ। काव्य की आत्मा अलंकार है ऐसा मत इस सिद्धांत के अंतर्गत स्थिर हुआ।

रस तो काव्य की आत्मा है ही, औचित्य आत्मा की भी आत्मा है। जहां तक वक्रोक्ति का प्रश्न है वह भी अलंकार है। यह शब्दालंकार तथा अर्थालंकार दोनों में सम्मिलित है। वक्रोक्ति यानी व्यंग्यार्थ व्यंजना जोकि उत्तम ध्वनि है। इससे निर्मित काव्य उत्तम काव्य की श्रेणी में आता है। अतः अलंकार सिद्धांत की उपयोगिता वक्रोक्ति एवं ध्वनि सिद्धांत को जानने के साथ-साथ पूरे काव्यशास्त्र की महिमा को जानने के लिए भी है। अलंकार के भेद असंख्य हैं क्योंकि यह अंतर्बाह्य की शोभा को बढ़ाने वाला लक्षण है।

अपनी प्रगति जांचिए

6. अलंकार सिद्धांत के प्रवर्तक कौन हैं?
7. वक्रोक्ति को शब्दालंकार और अर्थालंकार कौन मानते हैं?
8. आधुनिक आलोचक काव्य का प्राण किसे मानते हैं?
9. सही-गलत बताइए-

(क) अर्थालंकार में सौंदर्य शब्द के अर्थ में होता है।

(ख) अलंकार साधार विभाजन सर्वप्रथम बामन ने किया।

(ग) 'प्रतीप' का अर्थ होता है- विपरीत।

(घ) किसी वस्तु के संबंध में अनेक वस्तुओं का संदेह होने पर संदेह अलंकार होता है।

टिप्पणी

दंडी ने काव्य-सौंदर्य के सभी तत्वों को अलंकार के अंतर्गत समाहित करने का प्रयास किया है। आपके अनुसार काव्य का विषयगत सौंदर्य सामान्य अलंकार का अंग है तो शैलीगत सौंदर्य विशेष अलंकार में समाहित हो जाता है। दंडी ने रसों को भी रसवत् अलंकारों के अंतर्गत सन्निविष्ट कर अलंकार्य और अलंकार की अभिन्नता की घोषणा कर दी। उधर दूसरी ओर दंडी वक्रोक्ति और स्वभावोक्ति में अंतर मान कर चलते हैं किंतु भामह जहां स्वभावोक्ति को अलंकार मान कर उसे वक्रोक्ति के अंतर्गत परिगणित कर लेते हैं, वहां दंडी इसे इससे भिन्न रूप में स्वीकार करते हैं।

जयदेव की दृष्टि में अलंकारों के बिना काव्य का काव्यत्व ही दांव पर लग जाता है और उसके अस्तित्व के लिए खतरा उत्पन्न हो जाता है। मम्मट द्वारा प्रतिपादित काव्य लक्षण–'शब्दार्थावनलंकृती पुनः क्वापि'–का खंडन करते समय जयदेव ने कहा कि जो व्यक्ति अलंकार रहित काव्य को काव्य मानते हैं वे विद्वान अग्नि को भी उष्णता रहित क्यों नहीं मान लेते हैं।

3.5 मुख्य शब्दावली

- **सम्यक** : संपूर्ण।
- **संहिता** : नियमावली।
- **व्युत्पत्तिकारक** : उत्पत्ति से संबंधित।
- **विरसता** : रसहीनता, नीरसता।
- **अलंकृत** : सुसज्जित।
- **पार्थक्य** : अलग होना।
- **महत्ता** : महत्व।
- **मंतव्य** : मान्यता।
- **वैचित्र्य** : विचित्रता।
- **अतिशयोक्ति** : अत्यंत बढ़ा-चढ़ाकर कहा गया कथन।
- **स्वभावोक्ति** : स्वाभाविक कथन।
- **डांवांडोल** : विचलित।
- **सक्रोध** : क्रोध के साथ।
- **एकाधिक** : एक से अधिक।
- **खगकुल** : पक्षियों का कुल।

3.6 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर

1. यास्क ने
2. विराम
3. (क) वर्णिक, (ख) मात्रिक
4. वर्णिक
5. (क) सही, (ख) गलत
6. भामह
7. क्रमशः रुद्रत, वामन।
8. सौंदर्य को
9. (क) सही, (ख) गलत, (ग) सही, (घ) सही

टिप्पणी

3.7 अभ्यास हेतु प्रश्न

लघु-उत्तरीय प्रश्न

1. वेदांगों का नामोल्लेख कीजिए।
2. गण किसे कहते हैं, इनकी संख्या स्पष्ट कीजिए।
3. सोरठा का उदाहरण दीजिए।
4. 'अलंकारोति इति अलंकारः' का आशय स्पष्ट कीजिए।
5. अर्थालंकार के भेद बताइए।

दीर्घ-उत्तरीय प्रश्न

1. छन्द की अवधारणा स्पष्ट करते हुए इसके अवयव एवं मात्रात्मक स्थिति पर प्रकाश डालिए।
2. कविता में छन्द का स्थान रेखांकित कीजिए और चौपाई तथा सवैया छन्द को सोदाहरण स्पष्ट कीजिए।
3. अलंकारों की अवधारणा पर प्रकाश डालते हुए अलंकारों का काव्य में स्थान स्पष्ट कीजिए।
4. शब्दालंकार एवं अर्थालंकार का परिचयात्मक विवरण दीजिए।
5. अनुप्रास, उपमा एवं उत्प्रेक्षा अलंकारों का सोदाहरण परिचय दीजिए।
6. वक्रोक्ति एवं संदेह अलंकार में अंतर स्पष्ट कीजिए।

3.8 आप ये भी पढ़ सकते हैं

1. डॉ. भगीरथ मिश्र, *काव्यशास्त्र*, विश्वविद्यालय प्रकाशन गोरखपुर-1957
2. डॉ. प्रेमनारायण शुक्ल, *हिन्दी साहित्य में विविध वाद*, पद्मजा प्रकाशन कानपुर 2010-वि.सं.
3. डॉ. वेंकट शर्मा, भूमिका नगेंद्र, *आधुनिक हिंदी साहित्य में समालोचना का विकास*, आत्माराम एंड संस दिल्ली-1967

टिप्पणी

4. डॉ. जगदीश प्रसाद कौशिक, *काव्य दर्पण*, साहित्यागार, जयपुर-1988

5. डॉ. जगदीश प्रसाद कौशिक, *भारतीय काव्यशास्त्र के प्रतिमान*, साहित्यागार जयपुर -1988

6. सत्यदेव मिश्र, *पाश्चात्य समीक्षा-सिद्धांत और वाद*, विनोद पुस्तक मंदिर आगरा,1975

7. डॉ. राममूर्ति त्रिपाठी, *सहृदय और साधारणीकरण*, हिंदुस्तान एकेडमी इलाहाबाद, 1984

8. डॉ. लक्ष्मी पांडेय, *अधुनातन काव्यशास्त्री : आचार्य राममूर्ति त्रिपाठी*, उर्मिल प्रकाशन, गाजियाबाद।

इकाई 4 भाषा, हिंदी भाषा तथा देवनागरी लिपि

टिप्पणी

इकाई की रूपरेखा

4.0 परिचय
4.1 इकाई के उद्देश्य
4.2 भाषा की परिभाषा एवं विशेषताएं
- 4.2.1 भाषा की परिभाषाएं
- 4.2.2 भाषा की विशेषताएं
- 4.2.3 भाषा के विविध रूप एवं प्रकार
- 4.2.4 आधुनिक हिंदी भाषा का उद्भव एवं विकास
- 4.2.5 पुरानी हिंदी का स्वरूप

4.3 भाषा और बोली में अंतर
4.4 हिंदी भाषा एवं हिंदी की बोलियों का सामान्य परिचय
- 4.4.1 हिंदी भाषा की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि
- 4.4.2 हिंदी की प्रमुख बोलियां

4.5 देवनागरी लिपि तथा उसकी विशेषताएं
- 4.5.1 देवनागरी लिपि : एक परिचय
- 4.5.2 देवनागरी लिपि की विशेषताएं
- 4.5.3 देवनागरी लिपि की वैज्ञानिकता
- 4.5.4 देवनागरी लिपि में सुधार की संभावनाएं

4.6 सारांश
4.7 मुख्य शब्दावली
4.8 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
4.9 अभ्यास हेतु प्रश्न
4.10 आप ये भी पढ़ सकते हैं

4.0 परिचय

वैदिक ऋषियों ने सर्वप्रथम ऋग्वेद में वाक्-सूक्त के आठ मंत्रों में इस विषय को प्रतिपादित किया है कि 'वाक् तत्व (भाषा) ही वह दिव्य ज्योति है, जो मानव को ऋषि, देवता अथवा विद्वान बनाती है।' वस्तुत: मानव अपने भावों को प्रकट करने हेतु जिस सार्थक मौखिक माध्यम का आश्रय लेता है वही 'भाषा' कहलाती है। यद्यपि संकेत आदि के द्वारा भी भावों की अभिव्यक्ति संभव है, किंतु भावों तथा विचारों को स्पष्ट करने का माध्यम भाषा ही है।

भाषा ही वह सर्वोत्तम साधन है, जिसके द्वारा सभी लौकिक कार्य सिद्ध हो जाते हैं। यह ज्ञान का मूलभूत साधन है। मानव का आंतरिक तथा बाह्य कार्य, चिंतन-मनन-अभिव्यंजन, वैयक्तिक और सामाजिक कार्यों के लिए भाषा की सहायता ली जाती है। ज्ञान-विज्ञान, धर्म-दर्शन, आचार-विचार, हेय-उपादेय का विवेक, सभी का आधार भाषा है। अत: भाषा सर्वत्र अनुस्यूत है। इस तथ्य को स्पष्ट एवं उसकी सर्वोत्कृष्टता का उल्लेख करते हुए वाक्यपदीयकार भर्तृहरि कहते हैं कि–

न सोऽस्ति प्रत्ययो लोके य: शब्दानुगमाद् ऋते।
अनुविद्धमिव ज्ञानं सर्वं शब्देन भासते॥ **(वाक्यपदीय-1.124)**

टिप्पणी

इससे ज्ञात होता है कि व्यावहारिक दृष्टि से भाषा की कितनी उपयोगिता है। भाषा के महत्व को स्वीकार करते हुए अनेक जिज्ञासाएं प्रकट होती हैं कि भाषा क्या है? भाषा की उत्पत्ति कैसे हुई? इसका निर्माण किस प्रकार होता है? इसका प्रयोग किस प्रकार होता है? इसके कौन-कौन से अवयव हैं, इसको किस प्रकार उच्चारित किया जाता है? आदि।

आज जिसे हम हिंदी कहते हैं, वह शौरसेनी का ही विकसित रूप है। इसका जन्म समय 1000 ई. के लगभग माना जा सकता है, क्योंकि चौदहवीं सदी तक साहित्य में अपभ्रंश का प्रयोग होता रहा है और वर्तमान आर्य भाषाओं का साहित्य में प्रयोग तेरहवीं शताब्दी के आदि से आरंभ हो गया था। साहित्यिक रूप लेने में किसी भी भाषा को कुछ समय तो लगता ही है। अत: इस आधार पर हिंदी का जन्म दसवीं शताब्दी में हुआ, ऐसा माना जा सकता है।

नागरी लिपि बौद्धिक, वैज्ञानिक एवं राष्ट्रीय लिपि है। नागरी अर्थात नगर के बुद्धिमान, चतुर, शिष्ट जनों के लिए प्रयुक्त होने वाले शब्द को भी इसके नामकरण का एक कारण मान सकते हैं। शिक्षा शास्त्रियों एवं भाषा वैज्ञानिकों ने इसकी वैज्ञानिकता की सराहना की है। नागरी को देवनागरी कहा जाता है। भारतीय सभ्यता के विकास में देवनागरी लिपि का महत्वपूर्ण स्थान है।

इस इकाई में हम भाषा, हिंदी भाषा एवं देवनागरी लिपि से संदर्भित अहम तथ्यों का अध्ययन करेंगे।

4.1 इकाई के उद्देश्य

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप-

- भाषा की अर्थवत्ता, वैशिष्ट्य एवं स्वरूप को समझ पाएंगे;
- हिंदी भाषा एवं पुरानी हिंदी से संबंधित अहम तथ्यों से अवगत हो पाएंगे;
- भाषा और बोली में अंतर कर पाएंगे;
- हिंदी की प्रमुख बोलियों से परिचित हो पाएंगे;
- देवनागरी लिपि से परिचित होते हुए उसकी विशेषताओं को समझ पाएंगे;
- देवनागरी लिपि की वैज्ञानिकता स्पष्ट कर पाएंगे।

4.2 भाषा की परिभाषा एवं विशेषताएं

भाषा के प्रयोजन की विविधता के कारण ही हम भाषा को विभिन्न संदर्भों में देखते हैं। कुछ विद्वान इसे मानव मन की सर्जनात्मक शक्ति के रूप में देखते हैं, तो कुछ मानव व्यवहार की सामाजिक शक्ति के रूप में।

4.2.1 भाषा की परिभाषाएं

भाषा के विषय में विभिन्न विद्वानों ने अपनी-अपनी दृष्टि से विचार किया है एवं विभिन्न भाषाविदों ने भाषा की भिन्न-भिन्न परिभाषाएं प्रस्तुत की हैं, जिनमें से मुख्य परिभाषाएं इस प्रकार हैं-

टिप्पणी

1. डॉ. श्यामसुंदर दास के अनुसार-"विचारों की अभिव्यक्ति के लिए व्यक्त ध्वनि संकेतों के व्यवहार को भाषा कहते हैं।"
2. डॉ. बाबू राम सक्सेना के अनुसार-"जिन ध्वनि-चिह्नों द्वारा मनुष्य परस्पर विचार विनिमय करता है, उनके समष्टि रूप को 'भाषा' कहते हैं।
3. हेनरी स्वीट (Henry Sweet) के शब्दों में-"ध्वन्यात्मक शब्दों द्वारा विचारों को प्रकट करना ही भाषा है।"
4. प्लेटो के अनुसार- "विचार और भाषा में थोड़ा ही अंतर है। विचार, आत्मा की मूक या अध्वन्यात्मक बातचीत है, पर वही जब ध्वन्यात्मक होकर होठों पर प्रकट होती है, तो उसे भाषा की संज्ञा देते हैं।"
5. वेंद्रिय के शब्दों में-"भाषा एक तरह का संकेत है। संकेत का आशय, उन प्रतीकों से है जिनके द्वारा मानव अपने विचार दूसरों पर प्रकट करता है। ये प्रतीक कई प्रकार के होते हैं, जैसे-नेत्रग्राह्य, कर्णग्राह्य और स्पर्शग्राह्य। वस्तुत: भाषा की दृष्टि से कर्णग्राह्य प्रतीक ही सर्वश्रेष्ठ है।"
6. महर्षि पतंजलि के अनुसार- "व्यक्ता वाचि वर्णा येषां ते इमे व्यक्त वाच:।" अर्थात भाषा वह साधन है जिसके द्वारा मनुष्य अपने विचार दूसरों के समक्ष भली-भांति प्रकट कर सकता है और दूसरों के विचार स्वयं स्पष्ट रूप से समझ सकता है। (महाभाष्य-1.3.38)
7. चॉम्स्की के शब्दों में-"I will consider a language to be a set (finite or infinite) of sentences, each finite in length and constructed of a finite set of elements."
8. ब्लॉक तथा ट्रेगर के शब्दों में-"A language is a system of arbitrary vocal symbols by means of which a social group cooperates."
9. डॉ. पी.डी. गुणे के अनुसार- "भाषा का व्यापकतम रूप में अर्थ है कि हमारे विचारों और भावनाओं को व्यक्त करने वाले संकेत देखे या सुने जा सकें और जो इच्छानुसार उत्पन्न किए एवं दोहराए जा सकें।"
10. A.H. Gardiner के अनुसार-"विचारों की अभिव्यक्ति के लिए व्यक्त ध्वनि संकेत ही भाषा है।" (The common definition of speech is the use of articulate sound-symbols for the expression of thought.)
11. Mario Apei तथा Frank Gayhor के अनुसार- "भाषा उन सार्थक और विश्लेषण समर्थ मानवोच्चारित ध्वनियों को कहते हैं, जिनका प्रयोग मानव, विचारों और भावों को व्यक्त करने के लिए करता है।"
12. डॉ. भोलानाथ तिवारी के अनुसार-"भाषा उच्चारण अवयवों से उच्चरित अध्ययन विश्लेषणीय यादृच्छिक ध्वनि प्रतीकों की वह व्यवस्था है, जिसके द्वारा एक समाज के लोग परस्पर भावों और विचारों का आदान-प्रदान करते हैं।"
13. डॉ. मंगलदेव के शब्दों में-"भाषा मनुष्यों की उस चेष्टा या व्यापार को कहते हैं, जिससे वे अपने उच्चारणोपयोगी शरीरावयवों से उच्चरित शब्दों के द्वारा अपने विचारों को प्रकट करते हैं।"

टिप्पणी

14. सपीर के शब्दों में–"Language is a purely human and non-instinctive method of communicating ideas, emotions and desires by means of voluntarily produced symbols.

15. जेस्परसन के अनुसार- "मनुष्य ध्वन्यात्मक शब्दों द्वारा अपने विचार प्रकट करता है। मानव मस्तिष्क वस्तुत: विचार प्रकट करने के लिए ऐसे शब्दों का निरंतर उपयोग करता है। इस प्रकार के कार्य-कलाप को ही भाषा की संज्ञा दी जाती है।"

16. इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका में कहा गया है–"Language may be defined as an arbitrary system of vocal symbols by means of which human beings, as members of a social group and participants in culture interact and communicate."

17. मैक्समूलर के अनुसार–"भाषा और कुछ नहीं है, केवल हमारी चतुरबुद्धि द्वारा आविष्कृत ऐसा उपाय है, जिसकी मदद से हम अपने विचार सरलता से दूसरों के समक्ष प्रकट कर सकते हैं। इसकी व्याख्या प्रकृति की उपज के रूप में नहीं बल्कि मनुष्य कृत पदार्थ के रूप में करना उचित है।"

18. संस्कृत विद्वानों ने भी भाषा की परिभाषा की है। उन्होंने भाषा की परिभाषा करते समय अव्याप्ति, अतिव्याप्ति और असंभव दोषों से बचने की सलाह दी है।

न्यायशास्त्र के अनुसार–

तदेव हि लक्षणं यद्व्याप्ति-अतिव्याप्ति
असंभवरूपदोषत्रय शून्यम्।

आचार्य कपिल ने भाषा के लिए कहा है–

स्फुटवाक्करणोपात्तो, भावाभिव्यक्तिसाधक:
संकेततो ध्वनिव्रात: सा भाषेत्युच्यतेबुधै:।।

महर्षि पतंजलि के अनुसार–

"व्यक्ता वाचि वर्णा येषां त इमे व्यक्तवाच:"

भर्तृहरि के अनुसार–

"शब्द कारणमर्थस्य स हि तेनोपजाएते"

तथा

"च बुद्धिविषयादर्थाच्छब्द: प्रतीयते।"
"बुद्धयर्थादेव बुद्धर्थे जाते तदानि दृश्यते।"

अमरकोष में कहा गया है–

"ब्रह्मा तु भारती भाषा गीर् वाक् वाणी सरस्वती।"

सुकुमार सेन के अनुसार–

"अर्थवान कंठोद्गीर्ण ध्वनि-समष्टि ही भाषा है।"

टिप्पणी

पं. कामताप्रसाद गुरु के अनुसार–"भाषा वह साधन है जिसके द्वारा मनुष्य अपने विचार दूसरों के समक्ष भली-भांति प्रकट कर सकता है और दूसरों के विचार स्वयं स्पष्टतया समझ सकता है।"

आचार्य किशोरीदास बाजपेयी के अनुसार–"विभिन्न अर्थों में संकेतिक शब्द समूह ही भाषा है, जिसके द्वारा हम अपने विचार या मनोभाव दूसरों के प्रति बहुत सरलता से प्रकट करते हैं।"

आचार्य देवेंद्रनाथ शर्मा के अनुसार–"उच्चरित ध्वनि संकेतों की सहायता से भाव या विचार की पूर्ण अभिव्यक्ति भाषा है।"

डॉ. सरयूप्रसाद अग्रवाल के अनुसार–"भाषा वाणी द्वारा व्यक्त स्वच्छन्द प्रतीकों की वह रीतिबद्ध पद्धति है, जिससे लोग समाज में अपने भावों का परस्पर आदान-प्रदान करते हुए एक दूसरे को सहयोग देते हैं।"

डॉ. देवीशंकर द्विवेदी के अनुसार–"भाषा यादृच्छिक वाक्य प्रतीकों की वह व्यवस्था है जिसके माध्यम से मानव समुदाय परस्पर व्यवहार करता है।"

पी.डी. गुणे के अनुसार- "ध्वन्यात्मक शब्दों द्वारा हृदयगत भावों तथा विचारों का प्रकटीकरण भाषा है।"

डॉ. रवींद्रनाथ श्रीवास्तव के अनुसार- "भाषा वागेन्द्रिय द्वारा निस्सृत उन ध्वनि प्रतीकों की संरचनात्मक व्यवस्था है, जो अपनी मूल प्रकृति में यादृच्छिक एवं रूढ़िपरक होते हैं और जिसके द्वारा किसी भाषा समुदाय के लोग अपने अनुभवों को व्यक्त करते हैं, अपने विचारों को संप्रेषित करते हैं और अपनी सामाजिक अस्मिता, पद तथा अंतर्वैयक्तिक संबंधों को सूचित करते हैं।"

उपर्युक्त परिभाषाओं के आधार पर कहा जा सकता है कि अपनी प्रकृति में भाषा प्रतीकों की व्यवस्था है।

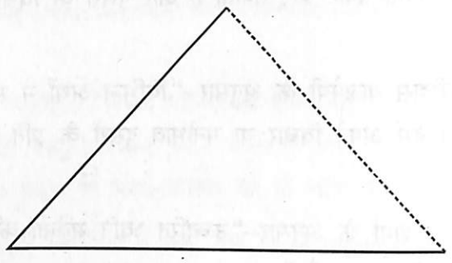
प्रतीक क्या है?

प्रतीक वह वस्तु है, जो किसी के लिए कही अन्य वस्तु के स्थान पर प्रयुक्त होते हैं जिसके बारे में सी.एस. पीयर्स ने कहा है–"A sign is something that stands to some body for something else in some respect or capacity." जब हम 'घोड़ा' शब्द के रूप में विचार करते हैं, तब उसको भी प्रतीकवत् प्रयुक्त पाते हैं। उच्चरित या लिखित रूप में शब्द घोड़ा, स्वयं घोड़ा नहीं होता। वह तो घोड़ा-वस्तु के लिए प्रयुक्त प्रतीकजन्य वह भाषिक वस्तु है, जिसे उसके प्रयोगकर्ता वास्तविक घोड़े के स्थान पर व्यवहार में लाते हैं।

प्रतीक की धारणा त्रिवर्गीय संकेतन संबंधों पर आधारित है। इन संबंधों का निर्माण तीन इकाइयों का आधार है, जिन्हें हम 'संकेतित वस्तु', 'संकेतार्थ' और 'संकेत प्रतीक' कह सकते हैं। संकेतित वस्तु बाह्य जगत में स्थिर इकाई है; जैसे घोड़ा, पुस्तक, फोन आदि। प्रयोगकर्ता के मन में स्थित उस इकाई की संकल्पना ही 'संकेतार्थ' है। इस संकेतार्थ को अभिव्यक्त करने वाली इकाई 'प्रतीक' है, जो संकेतित वस्तु के स्थान पर कुछ विशेष संदर्भों में प्रयुक्त होती है।

टिप्पणी

संकेतित वस्तु (बाह्य जंगल में स्थित घोड़ा)



संकेतार्थ प्रतीक

(प्रयोगकर्ता के मन में स्थित घोड़ा) (-शब्द रूप में प्रयुक्त घोड़ा)

यह ध्यातव्य है कि संकेतित वस्तु और संकेतार्थ में सीधा संबंध है, संकेतार्थ और प्रतीक के बीच का भी संबंध सीधा है, लेकिन संकेतित वस्तु और प्रतीक का संबंध सहज और सीधा नहीं है। प्रतीक सीधे वस्तु की ओर संकेतित नहीं करता, बल्कि उसको संकेतित करने के लिए उसे संकेतार्थ का रास्ता चुनना पड़ता है। संकेतित वस्तु और प्रतीक का संबंध आरोपित होता है। उपर्युक्त आरेख में संकेतार्थ और संकेतित वस्तु का सीधा संबंध और संकेतित वस्तु और प्रतीक का संबंध आरोपित है। संकेतार्थ के निर्माण में केवल बाह्य जगत की वस्तुएं ही अपना योग नहीं देतीं, अपितु व्याख्याता या प्रयोगकर्ता का जातीय इतिहास, उसकी सभ्यता और संस्कृति भी अपना योग देती है। इसीलिए भाषिक प्रतीक के रूप में प्रयुक्त शब्दों का सामाजिक एवं सांस्कृतिक अर्थ भी हुआ करता है। जैसे 'देवी' शब्द हिंदू समाज और हिंदू संस्कृति का बोधक है जबकि 'मल्लिका' शब्द जिस संस्कृति का द्योतक है वह 'देवी' के सामाजिक अर्थ से भिन्न है।

सस्यूर के अनुसार, भाषा की प्रत्येक सार्थक इकाई एक भाषिक प्रतीक है। वह भाषिक प्रतीक को कथ्य और अभिव्यक्ति की संश्लिष्ट इकाई के रूप में मानते हैं। प्रतीक का संकेतार्थ काव्य से है और अभिव्यक्त इस संकेतार्थ को व्यक्त करने वाले ध्वनि समूह से। यदि घोड़ा शब्द एक भाषिक प्रतीक है, तब कथ्य इस शब्द का संकेतार्थ माना जाएगा जबकि अभिव्यक्त इस शब्द का ध्वनि संयोजन-घ+ओ+ड़+आ। यह कथ्य और अभिव्यक्ति का एकीकरण ही होता है कि अभिव्यक्ति के अभाव में कथ्य पक्ष, प्रतीक रूप में सिद्ध नहीं माना जा सकता। एक के बिना दूसरे की संकल्पना नहीं की जा सकती। मन में किसी प्रतीक के अभिव्यक्ति पक्ष के आने के साथ ही उसका कथ्य पक्ष भी तुरंत उत्पन्न होता है; जैसे घोड़ा या पुस्तक शब्द सुनते ही श्रोता की कल्पना में उसके कथ्य यथा घोड़ा या पुस्तक की संकल्पना उसी समय उभर आती है।

भाषिक प्रतीक अपनी मूल प्रकृति में ध्वनिपरक होता है। अपने अभिव्यक्ति पक्ष के लिए भाषिक प्रतीक जिस माध्यम को अपनाता है, उसका आधार वागेन्द्रिय होता है। वक्ता भाषिक प्रतीक का सहारा लेकर वक्ता के रूप में शब्दों का उच्चारण करता है, श्रोता के रूप में दूसरा व्यक्ति उसे सुनता है। अपने विचारों को दूसरे तक संप्रेषित करने के लिए मनुष्य अनेक संकेतों; जैसे झंडा दिखाकर, सीटी बजाकर, हाथ हिलाकर – का सहारा ले सकता है, पर उसे सही अर्थों में न तो भाषिक प्रतीक कहा जा सकता है न भाषा।

टिप्पणी

भाषिक प्रतीक का अभिव्यक्ति माध्यम मनुष्यों की वागेन्द्रिय से निस्सृत ध्वनियां हैं। भाषिक प्रतीक अपनी मूल प्रकृति में ध्वनिपरक होता है, परंतु प्रत्येक ध्वनि प्रतीक, भाषिक नहीं होता। ताली, चुटकी बजाकर हम अपने मनोभावों को व्यक्त कर सकते हैं, परंतु ये ध्वनि प्रतीक भाषिक प्रतीकों के अंतर्गत नहीं आते। भाषिक प्रतीक जिस ध्वनि को अपना अभिव्यक्ति माध्यम बनाता है, वह वागेन्द्रिय द्वारा निस्सृत होना चाहिए।

भाषिक प्रतीक कथन और अभिव्यक्ति के संबंधों की प्रकृति पर आधारित होते हैं। ये सामान्यत: तीन प्रकार के होते हैं–(1) प्रतिमापरक (2) संकेतपरक (3) सामान्य।

1. जिन प्रतीकों में कथ्य और अभिव्यक्ति के संबंधों का आधार सादृश्य होता है, वे प्रतिमापरक होते हैं। किसी देश का चित्र सादृश्य तत्व के आधार पर संकेतार्थ को व्यक्त करता है।
2. सूचनापरक या संकेतपरक प्रतीक– जब कथ्य और अभिव्यक्ति के बीच के संबंधों का आधार कार्य-कारण का सहज और प्राकृतिक संबंध रहता है। बादलों का गर्जन-तर्जन वर्षा एवं तूफान की सूचना देता है, धुआं आग का प्रतीक है।
3. सामान्य प्रतीक में काव्य और अभिव्यक्ति में कोई प्राकृतिक संबंध नहीं होता। इन प्रतीकों में कथ्य और प्रतीक के बीच संबंधों की प्रकृति यादृच्छिक और रूढ़िपरक होती है।

भाषिक प्रतीक अपनी प्रकृति में मूलत: सामान्य (यादृच्छिक और रूढ़िपरक) होता है। इसीलिए एक ही कथ्य के लिए भिन्न-भिन्न भाषाओं में भिन्न-भिन्न अभिव्यक्ति रूप मिलते हैं। अभिव्यक्ति और कथ्य में यादृच्छिक संबंधों के परिणामस्वरूप अभिव्यक्ति पक्ष में परिवर्तन के बिना ही भाषिक प्रतीकों के संकेतार्थ में परिवर्तन आ जाता है। भाषिक प्रतीकों में पाए जाने वाले अर्थ विस्तार एवं अर्थ संकोच इसके स्पष्ट उदाहरण हैं।

प्रतीकों की व्यवस्था

भाषा प्रतीकों की सार्थक व्यवस्था है। भाषा वाक्य या भाषिक प्रतीकों की शृंखला तो होती है पर भाषिक प्रतीकों की हर कड़ी भाषा या वाक्य का दर्जा नहीं पाती। प्रत्येक मातृभाषी अपनी भाषा में प्रयुक्त प्रतीकों की व्यवस्था को ज्ञात या अज्ञात रूप में पहचानता है और उसके आधार पर उन भाषिक प्रतीकों को पहचानने में सक्षम होता है, जो मान्य होते हैं।

प्रतीक भाषा की वह व्यवस्था है, जिसके अंतर्गत किसी शब्द विशेष का एक निश्चित अर्थ होता है। यह अर्थ शब्द के गुण से नितांत भिन्न होता है। प्रतीक शब्द के अनिवार्य गुण या धर्म से भिन्न अपनी सत्ता स्वतंत्र रखता है। प्रतीक मूल नहीं होता, वह किसी अन्य पदार्थ (भाव आदि) के लिए प्रयुक्त होता है। प्रतीक में मूल पदार्थ को अनुभव करने की शक्ति होती है। प्रतीक पद्धति का प्रयोग करने वाले लोगों के बीच एक ऐसा आंतरिक समझौता होता है, जिसके अंतर्गत एक व्यक्ति जिस आशय से किसी प्रतीक का प्रयोग करता है, दूसरा व्यक्ति उस प्रतीक से वही आशय ग्रहण करता है। घोड़ा, पुस्तक आदि शब्द रचनात्मक प्रतीक हैं जो एक मान्यक्रम में प्रयुक्त होकर एक निश्चित अर्थ देते हैं, जिन्हें भाषा के प्रयोक्ता उसी अर्थ में बोलते और सुनते हैं। अत: भाषाई ध्वनियां वे प्रतीक हैं, जो अपने द्वारा किसी दूसरे आशय को अभिव्यक्त करती हैं।

टिप्पणी

भाषिक प्रतीकों की व्यवस्था सापेक्ष होती है और हर व्यवस्था की तरह कुछ संरचनात्मक नियमों की अपेक्षा रखती है। अर्थात प्रत्येक भाषा के अपने नियम होते हैं, जिन नियमों के अनुसार भाषिक प्रतीक कड़ी के रूप में व्यवस्थित होते हैं जैसे हिंदी में कर्ता + कर्म + क्रिया (मैं आम खा रहा हूं) के क्रम का निर्वाह करते हुए हिंदी भाषी बोलता है तो अंग्रेजी में कर्ता + क्रिया + कर्म (I am eating mango) की व्यवस्था का निर्वाह किया जाता है। भाषिक प्रतीकों के क्रम का नियम हिंदी में कर्म को 'क्रिया' के पहले रखता है, जबकि अंग्रेजी में उसे क्रिया के बाद लाता है।

4.2.2 भाषा की विशेषताएं

भाषा का मानव जीवन के साथ घनिष्ठ संबंध है। मनुष्य अपने हृदयस्थ विचारों को भाषा के माध्यम से ही अन्य व्यक्ति तक पहुंचाने की चेष्टा करता है, यद्यपि अन्य साधन भी प्रयोक्तव्य है। यथा मूक बधिर मनुष्य हाथों के संकेतों के द्वारा अपने भावों तथा विचारों को प्रकट करता है। गार्ड भी लाल या हरी झंडी के माध्यम से ट्रेन के रोकने या चलने का संकेत प्रदान करता है। पशु एवं पक्षी भी अपनी भाषा के द्वारा अपने विचारों को परस्पर प्रकट करते हैं। परंतु हमारा प्रयोजन भाषा के व्यापक अर्थ से न होकर मानव के द्वारा प्रयुक्त सार्थक वाणी से है, जिसके माध्यम से वह अपने भावों तथा विचारों को प्रकट कर सकें।

इसमें न तो हम मानवेतर प्राणियों की भाषा का अध्ययन करते हैं और न ही मनुष्य के सांकेतिक व्यवहारों का, अपितु भाषा विज्ञान में हम केवल मौखिक भाषा, मानव कंठ से नि:सृत भाषा तथा ऐसी ध्वनियों का, जिनके द्वारा एक व्यक्ति दूसरे व्यक्ति को अपने विचार बताता है, अध्ययन करते हैं। हमें वे ध्वनियां अभिप्रेत हैं, जिनमें आकांक्षा, योग्यता तथा सन्निधि विद्यमान हो। वस्तुत: भाषा विज्ञान में जो भाषा अभीष्ट है, वह सांकेतिक आदि से अलग मनुष्य की व्यक्त वाणी है। भाषा शब्द की व्युत्पत्ति पर ध्यान देने से इस अर्थ की पुष्टि होती है।

भाषा शब्द संस्कृत की भाष् (भ्वादिगणी) धातु से निष्पन्न हुआ है। भाष् धातु का अर्थ है व्यक्त वाणी (भाष् व्यक्तायां वाचि)। 'भाष्यते व्यक्तवाग् रूपेण अभिव्यंज्यते इति भाषा' अर्थात व्यक्त वाणी के रूप में जिसकी अभिव्यक्ति की जाती है, उसे भाषा कहते हैं। वस्तुत: पशु आदि की बोली व सांकेतिक अर्थों में भाषा शब्द का प्रयोग गौण रूप में होता है, मुख्य रूप में भाषा शब्द का तात्पर्य मनुष्य की व्यक्त वाणी से है, क्योंकि इस व्यक्त भाषा के द्वारा सूक्ष्मातिसूक्ष्म मानवीय भावों को प्रकट किया जा सकता है।

कपिलदेव द्विवेदी के मत में भाषा से तात्पर्य है–

स्फुटवाक्करणोपात्तो भावाभिव्यक्तिसाधक:।
संकेतितो ध्वनिव्रात: सा भाषोत्युच्यतेबुधै:॥

भाषा विज्ञान की दृष्टि से हम भाषा की परिभाषा इस प्रकार करते हैं–भाषा यादृच्छिक वाचिक ध्वनि संकेतों की वह पद्धति है, जिसके द्वारा मानव परस्पर विचारों का आदान-प्रदान करता है। भाषा के वैशिष्ट्य को इस प्रकार व्याख्यायित किया जा सकता है–

1. **भाषा एक पद्धति है**– भाषा एक सुसंबद्ध तथा सुव्यवस्थित योजना अथवा संघटना है जिनमें कर्ता, कर्म, क्रिया आदि व्यवस्थित रूप में आ सकते हैं। सुव्यवस्थित पद्धति

टिप्पणी

होने के कारण पद रचना तथा वाक्य रचना के विभिन्न नियम हैं, जिनका पालन करना अनिवार्य होता है। किन शब्द रूपों में तृतीया एकवचन में न् का ण् होगा, किन में नहीं, किन शब्दों में तृतीया एकवचन में आ लगेगा, कहां ना लगेगा, इन लगेगा– इस व्यवस्था का ही फल है कि किसी भी भाषा का भाषावैज्ञानिक दृष्टि से विवेचन और विश्लेषण किया जाता है और विभिन्न नियम बनाए जाते हैं।

2. **भाषा संकेतात्मक है**– प्रत्येक भाषा में जो ध्वनियां उच्चरित होती हैं, उनका किसी वस्तु या क्रिया या कार्य से संबंध होता है। ये ध्वनियां प्रतीकात्मक होती हैं। कोई ध्वनि किसी भाषा में किसी एक वस्तु का बोध कराती है और वही ध्वनि दूसरी भाषा में दूसरे अर्थ को बताती है। वस्तुत: भाषा की ध्वनियां केवल संकेतात्मक या प्रतीकात्मक होती हैं।

3. **भाषा वाचिक ध्वनि-संकेत है**– मनुष्य अपनी वागेंद्रियों की सहायता से जिन संकेतों का उच्चारण करता है, वे ही भाषा के अंतर्गत आते हैं। अन्य प्रकार के संकेत–इंगित आदि, लाल-पीली झंडियां आदि, तार और वायरलेस के विभिन्न संकेत भाषा के अंतर्गत नहीं आते हैं। वाचिक ध्वनि संकेत सूक्ष्मातिसूक्ष्म मूर्त-अमूर्त, दृश्य-अदृश्य, निर्वचनीय और अनिर्वचनीय सभी प्रकार के भावों की अभिव्यक्ति में पूर्णतया समर्थ हैं। इन ध्वनियों की एक विशिष्ट प्रक्रिया है, जिसका सूक्ष्म विश्लेषण संभव है और इसके आधार पर ही 'ध्वनि-विज्ञान' नाम की एक शाखा प्रचलित है।

लिपि या लेखन पद्धति भी यद्यपि भाषा का कार्य करती है, परंतु यह मूल ध्वनियों का केवल संकेतात्मक चित्रण है। अत: लिपि को गौण रूप से भाषा कहा जाता है। इसी आधार पर उच्चरित ध्वनियों को लिपिबद्ध किया जाता है और लिपिबद्ध ध्वनियों का तात्विक रूप से उच्चारण करना संभव होता है। यहां पर यह तथ्य भी ध्यातव्य है कि वागेंद्रियों से उत्पन्न सभी ध्वनियां सार्थक नहीं होतीं; जैसे- छींकना, खांसना, थूकना, चिल्लाना आदि। इनका भाषाशास्त्र की दृष्टि से कोई महत्व नहीं है और न ही इनका विवेचन किया जाता है।

4. **भाषा यादृच्छिक संकेत है**– भाषा में जिन ध्वनि-संकेतों का उपयोग किया जाता है, वे पूर्णतया यादृच्छिक हैं। प्रत्येक भाषा में किसी विशेष ध्वनि को किसी विशेष अर्थ का वाचक मान लिया जाता है और वह परंपरा के अनुसार उसी अर्थ का वाचक हो जाता है। दूसरी भाषा में अन्य शब्द उस अर्थ का बोध कराता है।

यदि हम बालक की भाषा शिक्षण पद्धति को ध्यान में रखकर विचार करते हैं, तो ज्ञात होता है कि बालक अपने माता-पिता तथा संबंधियों के द्वारा उच्चारित ध्वनि संकेतों का अनुकरण करता है। वे जिसे माता-पिता, भाई-बहन, बिल्ली, मेज़, कुर्सी, शेर आदि कहते हैं, वह भी उन्हें उसी प्रकार उन्हीं नामों से पुकारता है। बिल्ली को बिल्ली तथा शेर को शेर क्यों कहते हैं, इसका विश्लेषण नहीं करता।

इस प्रकार एक समाज में कुछ विशिष्ट शब्द प्रचलित होते हैं और वह समाज उन विशेष अर्थों को ग्रहण करता है। दूसरे समाज में उत्पन्न व्यक्ति उन्हीं अर्थों को व्यक्त करने

टिप्पणी

हेतु पूर्णतया भिन्न शब्दों का प्रयोग करता है। जैसे अंग्रेज परिवार में पला हुआ बालक उपर्युक्त अर्थों को व्यक्त करने के लिए बचपन से ही मदर, फादर, ब्रदर, सिस्टर, कैट आदि शब्दों का प्रयोग करता है। इसी प्रकार जर्मन, फ्रेंच, रूसी, चीनी आदि भाषाओं में इन अर्थों के लिए अलग-अलग शब्द हैं।

यदि किसी विशेष अर्थ के लिए किसी विशेष ध्वनि का ही नियंत्रण होता तो वह परिवर्तन संभव न होता। इससे स्पष्ट है कि भाषा में प्रयुक्त सभी संकेत यादृच्छिक हैं। जिस भाषा में जिस अर्थ के लिए जो संकेत स्वीकृत है, वही अर्थ उस भाषा में लिया जाता है। किंतु यह संकेत पूर्णतया यादृच्छिक नहीं है, क्योंकि कोई भी व्यक्ति अपनी इच्छानुसार नए ध्वनि संकेत का किसी विशेष अर्थ में प्रयोग तब तक नहीं कर सकता, जब तक उसको सामाजिक स्वीकृति प्राप्त न हो जाए।

इस विवेचन से ज्ञात होता है कि भाषा एक व्यवस्थित पद्धति है। इसमें संकेतों के आधार पर भावों की अभिव्यक्ति की जाती है। ये संकेत वागेंद्रियों द्वारा ही उत्पन्न होने चाहिए और इन संकेतों का आधार यदृच्छा या मानवीय कल्पना हो।

भाषा अपनी प्रकृति में अत्यंत जटिल और बहुस्तरीय होने के साथ-साथ अपने प्रयोजन में भी बहुमुखी है। यह व्यक्ति के निजी अनुभवों एवं विचारों को व्यक्त करने का माध्यम है, साथ ही सामाजिक संबंधों की अभिव्यक्ति का उपकरण भी है। यह एक ओर मनुष्य के मानसिक व्यापार का आधार है तो दूसरी ओर हमारे सामाजिक व्यापार (संप्रेषण प्रक्रिया) का एक साधन भी। इसी आधार पर भाषा के दो पक्ष माने गए हैं–(1) मानसिक (2) भौतिक। मानसिक पक्ष उसका अमूर्त रूप है और भौतिक मूर्त। वक्ता के मन में भाव और विचार अमूर्त रूप से विद्यमान रहते हैं, जब वह उन्हें प्रकट करना चाहता है तब उसे वागेन्द्रियों से सहायता लेनी पड़ती है और भाषा मूर्त रूप ग्रहण कर लेती है। श्रोता के मन में भी वह अमूर्त रूप में विद्यमान रहती है। इसलिए जब वक्ता द्वारा उच्चरित भाषा श्रवणेंद्रिय के माध्यम से श्रोता तक पहुंचती है, तो वह वक्ता के कथन का अभिप्राय तुरंत समझ लेता है।

इस प्रक्रिया में वक्ता और श्रोता के बीच सामंजस्य होना जरूरी होता है, अन्यथा संप्रेषण बाधित होता है। कई बार वक्ता और श्रोता के बीच बौद्धिक स्तर की भिन्नता के कारण भी अर्थ संप्रेषण संभव नहीं हो पाता। भाषिक संप्रेषण की दृष्टि से भाषा के तीन पक्ष माने गए हैं–1. उच्चारण पक्ष 2. संवहन पक्ष 3. ग्रहण पक्ष।

4.2.3 भाषा के विविध रूप एवं प्रकार

भाषा के विभिन्न रूप हैं; जैसे–(1) सामान्य भाषा (2) बोली, (3) विभाषा, (4) टकसाली भाषा, आदर्श या परिनिष्ठित भाषा, (5) राष्ट्रभाषा, (6) राजभाषा, (7) साहित्यिक भाषा, (8) विशिष्ट भाषा, (9) कृत्रिम भाषा आदि।

1. **सामान्य भाषा** (Simple language)– मनुष्य के विचारों के आदान-प्रदान का साधन भाषा होती है। सामान्य भाषा के अंतर्गत किसी भी देश अथवा प्रांत की भाषा आती है, जैसे अंग्रेजी, चीनी, फ्रेंच, हिंदी, तमिल आदि। किसी क्षेत्र या देश के नाम पर उस स्थान की भाषा का नामकरण कर दिया जाता है।

टिप्पणी

2. **बोली** (Patois)– बोली को उपभाषा भी कहा जाता है। इसे भाषा का संकुचित अथवा लघुतम रूप भी कहा जा सकता है। भाषा का बोलचाल में व्यवहृत होने वाला स्थानीय रूप बोली कहलाता है। प्रत्येक मनुष्य अपने संस्कारों, सामाजिक प्रभावों तथा शिक्षा के अनुरूप प्रचलित भाषा को वैयक्तिक विशेषता देकर बोलता है। हर व्यक्ति की बोली में कुछ न कुछ अंतर आ जाता है। बोली को 'व्यक्ति बोली' अंग्रेजी में (Idiolact) कहते हैं। बोली की परिभाषा भाषा विज्ञान कोश (Dictionary of Linguistics) में इस प्रकार की गई है – 'किसी समाज की सामान्य भाषा को बोलते समय व्यक्ति द्वारा उससे पैदा की गई वैयक्तिक विशेषता को व्यक्ति बोली कहते हैं।' प्रायः बोली शब्द का प्रयोग फ्रेंच भाषा के पेत्वच (Patois) शब्द के अर्थ में किया जाता है, जिसकी परिभाषा 'भाषा विज्ञान कोश' में इन शब्दों में की गई है–"किसी स्थान विशेष के निम्नवर्गीय अशिक्षित लोगों की बोलचाल की भाषा को बोली कहते हैं।" डॉ. श्यामसुंदर दास ने 'भाषा विज्ञान' नामक पुस्तक में बोली की परिभाषा इस प्रकार बताई है–"बोली से हमारा अभिप्राय उस स्थानीय और घरेलू बोली से है जो तनिक भी साहित्यिक नहीं होती और बोलने वालों के मुख में ही रहती है।" बोली की परिभाषा करते हुए 'भाषा विज्ञान' में डॉ. भोलानाथ तिवारी ने लिखा है, "बोली किसी भाषा के एक ऐसे सीमित क्षेत्रीय रूप को कहते हैं जो ध्वनि, रूप, वाक्य-गठन, अर्थ, शब्द-समूह तथा मुहावरे आदि की दृष्टि से उस भाषा के परिनिष्ठित तथा अन्य क्षेत्रीय रूपों से भिन्न होता है, किंतु इतना भिन्न नहीं कि अन्य रूपों के बोलने वाले उसे समझ न सकें, साथ ही जिसके अपने क्षेत्र में कहीं भी बोलने वालों के उच्चारण, रूप, रचना, वाक्यगठन, अर्थ, शब्दसमूह तथा मुहावरों आदि में कोई बहुत स्पष्ट और महत्वपूर्ण भिन्नता नहीं होती।" जब बोली साहित्यिक रूप धारण कर लेती है या पड़ोसी बोलियों से अधिक भिन्न हो जाती है, तो भाषा का रूप धारण करने लगती है। एक भाषा के क्षेत्र में अनेक बोलियां पाई जाती हैं; जैसे हिंदी के क्षेत्र में ब्रज, अवधी, खड़ी बोली, बुंदेलखंडी आदि बोलियां हैं। एक बोली में कई उपबोलियां पाई जाती हैं, जैसे बुंदेली की पांवारी, राठौरी, लोधांती। इसी प्रकार अवधी बोली के अंतर्गत लखीमपुरी, सीतापुरी, लखनवी, उन्नवी एवं रायबरेली आदि उपबोलियां हैं।

'बोली' को कुछ विद्वान उपभाषा (Sub-dialect) से संबोधित करते हैं। हिंदी के कुछ भाषा विज्ञानी बोली के स्थान पर 'विभाषा', 'उपभाषा' या 'प्रांतीय भाषा' आदि शब्दों का भी प्रयोग करते हैं।

3. **विभाषा** (Dialect)– विभाषा का क्षेत्र बोली की अपेक्षा अधिक व्यापक होता है। विभाषा का रूप परिमार्जित, शिष्ट एवं साहित्य संपन्न होता है। एक विभाषा में कई बोलियां होती हैं। विभाषा का स्वतंत्र अस्तित्व होता है। ब्रजभाषा, अवधी, खड़ी बोली, भोजपुरी, गढ़वाली आदि विभाषाओं के अंतर्गत कई बोलियां पाई जाती हैं। डॉ. श्यामसुंदर दास के अनुसार विभाषा की परिभाषा इस प्रकार है–"प्रांत तथा उपप्रांत की बोलचाल तथा साहित्यिक रचना की भाषा विभाषा कहलाती है।" ऋषि गोपाल ने विभाषा की परिभाषा इस प्रकार दी है–"विभाषा भाषा का वह स्वरूप है, जो विशेष

टिप्पणी

प्रदेश में बोला जाता है और उच्चारण, व्याकरणिक रूप और शब्द प्रयोगों की दृष्टि से अन्य विभाषाओं से भिन्न होता है, परंतु इतना भिन्न नहीं कि उसे एक भाषा के क्षेत्र के अंतर्गत न रखा जा सके।" बोलियां धीरे-धीरे विकसित होकर विभाषा अथवा साहित्यिक भाषा बन जाती हैं। बोलियां निम्न कारणों में महत्वपूर्ण होकर साहित्यिक भाषा बन जाती हैं–

(क) जब कई बोलियों में से कोई बोली अन्य बोलियों के लुप्त होने के कारण शेष रह जाती है, तो उसका महत्व अधिक हो जाता है और उसे भाषा का नाम दे दिया जाता है। मुंडा वर्ग की 'ब्राह्मी' इसी प्रकार की भाषा है।

(ख) उत्तम साहित्य-सृजन होने से कुछ बोलियां अधिक प्रचलित हो जाती हैं तथा लोकप्रियता के कारण भाषा बन जाती हैं। ब्रजभाषा इसी प्रकार की बोली है।

(ग) कुछ बोलियां राजाओं के दरबारों में आश्रय पाकर विकसित हुईं। खड़ी बोली का क्षेत्र राजनीतिक केंद्र रहा। दिल्ली के समीप स्थित होने से यह अन्य बोलियों को पीछे छोड़ती हुई राष्ट्रभाषा बन गई तथा हिंदी क्षेत्रों की प्रमुख संपर्क भाषा के रूप में विकसित हो गई।

(घ) धार्मिक विशेषता के कारण भी कुछ बोलियां महत्वपूर्ण हो गईं। कृष्ण संबंधी साहित्य का प्रणयन विशेषकर सूरदास की रचनाएं ब्रज में होने से ब्रजभाषा की महत्ता बढ़ गई। इसी प्रकार अयोध्या का संबंध भगवान श्रीराम से होने तथा 'रामचरित' की रचना अवधी में होने से अवधी का भी महत्व अधिक हो गया। खड़ी बोली के प्रचार में ईसाई मिशनरियों तथा आर्यसमाज का महत्वपूर्ण योगदान रहा।

(ङ) बोलने वालों के महत्व के कारण भी कोई बोली विशेष महत्वपूर्ण हो जाती है। अंग्रेजी का क्रमशः विकास होकर अंतर्राष्ट्रीय भाषा बनना कुछ इसी प्रकार है।

जिन कारणों से कोई बोली विभाषा के रूप में परिवर्तित हो जाती है, उनके न होने पर पुनः उसका महत्व कम हो जाता है। ब्रजभाषा हिंदी क्षेत्र के बड़े भाग में, यहां तक कि गुजरात तथा बंगाल तक में, व्यहृत होकर ही रह गई। कभी-कभी पड़ोसी प्रभावशाली बोलियों के प्रभाव से अन्य बोलियां अप्रचलित होकर नष्ट या मृत हो जाती हैं। आयरलैंड की गोलिक भाषा अंग्रेजी के कारण मृत हो गई। लैटिन के कारण रोम के समीप की अन्य भाषाएं नष्ट हो गईं। विकेंद्रित होने पर विभाषा स्थानीय प्रभावों के कारण पुनः अनेक बोलियों में बदल जाती है।

4. **टकसाली भाषा, आदर्श या परिनिष्ठित भाषा** (Standard Language)– जब एक भाषा क्षेत्र की कोई एक बोली आदर्श मान ली जाती है तथा उसका उपयोग संपूर्ण क्षेत्र के कार्यों, शिक्षित वर्ग के लोगों की शिक्षा, पत्र-व्यवहार, समाचार पत्रों तथा शिष्ट लोगों की पारस्परिक बातचीत के लिए किया जाता है, तो उसे टकसाली या परिनिष्ठित भाषा कहते हैं। 'टकसाली या आदर्श भाषा का प्रभाव समीप की अन्य बोलियों पर पड़ता है, हिंदी क्षेत्र में खड़ी बोली को भाषा का पद मिलने के बाद उसका प्रभाव हिंदी क्षेत्र की अन्य बोलियों जैसे अवधी, ब्रज, बुंदेली, कन्नौजी, भोजपुरी आदि पर पड़ा है।

टिप्पणी

आदर्श भाषा पर समीप की अन्य बोलियों का भी प्रभाव उच्चारण, शब्द भंडार तथा व्याकरण आदि पर दिखाई देता है। आदर्श भाषा के लिखित तथा मौखिक रूप पाए जाते हैं। संस्कृत तथा लैटिन भाषा के लिखित रूप हैं। इनके बोलने वाले अत्यल्प हैं। ये पुस्तकों तक ही सीमित हैं। मौखिक रूप में किसी क्षेत्र की बोलचाल की भाषा आती है। खड़ी बोली का मौखिक रूप हिंदी, मेरठ के समीप के क्षेत्रों में ग्रामीण बोलियों में मिलता है। मौखिक भाषा के वाक्य छोटे-छोटे तथा भाषा के सही रूप को प्रदर्शित करने वाले होते हैं।

खड़ी बोली हिंदी का आदर्श रूप पत्र-पत्रिकाओं तथा साहित्यिक रचनाओं में पाया जाता है। भाषा का मौखिक रूप जनसाधारण द्वारा प्रयुक्त किया जाता है तथा यह रूप परिवर्तनशील होता है, जबकि साहित्यिक रचनाओं में प्रयुक्त लिखित रूप साहित्य के प्रभाव से अधिक समय तक सुरक्षित रहता है। भाषा का लिखित रूप अधिक शुद्ध होता है।

आदर्श या टकसाली भाषा की परिभाषा डॉ. श्यामसुंदर दास ने इस प्रकार की है–'कई विभाषाओं में व्यवहृत होने वाली एक शिष्ट परिगृहीत विभाषा ही भाषा (या टकसाली भाषा) कहलाती है।'

'भाषा विज्ञान कोश' में टकसाली या आदर्श भाषा की परिभाषा इन शब्दों में की गई है–'टकसाली भाषा किसी भाषा की उस विभाषा को कहते हैं, जो अपनी साहित्यिक और सांस्कृतिक श्रेष्ठता अन्य विभाषाओं पर स्थापित करके उन विभाषाओं के बोलने वालों द्वारा उस भाषा के सर्वाधिक उपयुक्त समझी जाए।'

5. **राष्ट्रभाषा** (National Language)– जब आदर्श भाषा का प्रयोग संपूर्ण देश के शासन संबंधी कार्यों में तथा अन्य भाषाओं के अधिकार क्षेत्र में होने लगता है, तो उसे राष्ट्रभाषा कहते हैं। राष्ट्र की भाषा होने से इसका क्षेत्र भाषा की अपेक्षा व्यापक हो जाता है। राष्ट्र की जो भी भाषा अपनी व्यापकता, अधिक जनसंख्या, राजनैतिक, धार्मिक तथा सांस्कृतिक कारणों से राष्ट्र के सार्वजनिक कार्यों में प्रयोग की जाने लगती है तथा देश की संस्कृति एवं सभ्यता की द्योतक होती है। हिंदी की दशा भारत में इसी प्रकार की है। देश में अन्य अनेक भाषाएं गुजराती, मराठी, बंगाली तमिल, तेलुगू, कन्नड़, मलयालम आदि बोली जाती हैं किंतु राष्ट्रभाषा के पद पर हिंदी ही अधिकार रखती है।

हिंदी का व्यवहार हिंदी क्षेत्रों के अतिरिक्त अन्य भाषा क्षेत्रों में भी प्रशासनिक कार्यों में बढ़ रहा है। राष्ट्रभाषा राष्ट्र को एकता के सूत्र में बांधने वाली होती है। प्रत्येक राष्ट्र की एक राष्ट्रभाषा होना आवश्यक है। डॉ. भोलानाथ तिवारी ने राष्ट्रभाषा की परिभाषा इस प्रकार की है–"जब कोई बोली आदर्श भाषा बनने के बाद भी बढ़ती है और अन्य भाषा क्षेत्र तथा अन्य परिवार क्षेत्र में भी उसका प्रयोग सार्वजनिक कामों में होने लगता है, तो वह राष्ट्रभाषा का पद पा जाती है।" फ्रांस में भी भिन्न-भिन्न क्षेत्रों में पृथक्-पृथक् बोलियां बोली जाती हैं। दक्षिणी फ्रांस में प्रोवांशाल, कार्सिका प्रांत में इटैलियन, उत्तरी फ्रांस में फ्रेंच तथा बास्क बोली जाती है, परंतु उत्तरी फ्रांस में बोली जाने वाली फ्रेंच भाषा फ्रांस की राष्ट्रभाषा है। इस प्रकार राष्ट्रभाषा की आवश्यकता का महत्वपूर्ण स्थान होता है।

टिप्पणी

6. राजभाषा (Official Language)– राष्ट्रभाषा और राजभाषा के एक होने का भ्रम होता है। लोग इन शब्दों को पर्याय समझते हैं, परंतु इनमें भिन्नता भी हो सकती है। साधारणत: किसी राष्ट्र में राष्ट्रभाषा प्रशासनिक कार्यों में प्रचलित होकर स्वयमेव राजभाषा की अधिकारिणी हो जाती है। जब कोई विदेशी शक्ति किसी राष्ट्र पर विजय प्राप्त कर लेती है, तो विजयी लोग अपनी भाषा को राजभाषा पद पर आसीन कर देते हैं। विजित लोग धीरे-धीरे राजभाषा के प्रति झुकते जाते हैं तथा राजभाषा कालांतर में राष्ट्रभाषा के पद पर आसीन हो जाती है। मुगलों के समय फारसी तथा अंग्रेजी शासनकाल में अंग्रेजी राजभाषा के पद पर थी।

स्वतंत्रता के बाद राष्ट्रभाषा हिंदी को राजभाषा बनाया गया है किंतु अंग्रेजी भी राजभाषा का कार्य कर रही है। उर्दू को ही लिया जाए तो हम देखते हैं कि पाकिस्तान के चारों प्रांतों में किसी भी प्रांत में उर्दू न बोली है न भाषा, किंतु वह पाकिस्तान की राजभाषा है। कभी-कभी जब कोई भाषा राष्ट्र की सीमाओं के बाहर व्यापार, शासन आदि कार्यों में प्रयोग की जाती है, तो उसे अंतर्राष्ट्रीय भाषा के नाम से जाना जाता है। अंतर्राष्ट्रीय भाषा के रूप में फ्रेंच का व्यवहार होता था किंतु बाद में उसका स्थान अंग्रेजी ने ले लिया।

7. साहित्यिक भाषा (Literary Language)– टकसाली या आदर्श का ही साहित्य में प्रयुक्त विशेष रूप साहित्यिक भाषा कहलाता है। टकसाली या आदर्श भाषा जनसाधारण की बोली जाने वाली भाषा होती है, जबकि साहित्यिक भाषा परिष्कार तथा विशेष शब्द प्रयोग के कारण अन्य बोलियों से दूर होती है। साहित्यकार जनसाधारण में व्यवहृत टकसाली भाषा को सुधार कर, परिमार्जन करके, विशेषता उत्पन्न करके उसे साहित्यिक भाषा का रूप देता है। जनसाधारण की भाषा होने के कारण टकसाली भाषा स्वत: ही नदी के प्रवाह की भांति बढ़ती जाती है। साहित्यिक भाषा में कृत्रिमता का समावेश हो जाता है, जबकि जनभाषा स्वाभाविक रूप को प्रकट करती है।

जनभाषा में नये-नये शब्दों का समावेश होने तथा उस पर अन्य भाषाओं, बोलियों का प्रभाव पड़ने से परिवर्तन एवं अस्थिरता की प्रधानता रहती है जबकि साहित्यिक भाषा साहित्य में प्रयोग किए जाने के कारण कुछ काल के लिए स्थिर रूप बना लेती है। साहित्य में प्रयुक्त होने से ही वैदिक संस्कृत का प्राचीन रूप अभी भी स्थिर है जबकि जनभाषा का उस काल का रूप आज बहुत ही बदल गया है। आम बातचीत में हिंदी का टकसाली रूप भिन्न-भिन्न क्षेत्रों में बहुत कुछ साम्य रखता है।

धीरे-धीरे जब साहित्यिक भाषा जनसाधारण के लिए दुर्बोध हो जाती है, तो टकसाली भाषा में साहित्य सृजन प्रारंभ हो जाता है और बाद में यह भी साहित्यिक भाषा का पद पा लेती है। इसी प्रकार क्रम चलता रहता है। भाषा विज्ञान कोश में साहित्यिक भाषा की परिभाषा इन शब्दों में दी गई है–"किसी भाषा की वह विभाषा जो सर्वश्रेष्ठ समझ कर साहित्य रचना के लिए प्रयोग की जाए तथा बोलचाल की भाषा की अपेक्षा कुछ विशिष्ट हो।"

टिप्पणी

डॉ. मंगलदेव शास्त्री साहित्यिक भाषा उसे स्वीकार करते हैं, जिसमें साहित्य सृजन हुआ हो तथा जिसका प्रयोग विशेषतया शिक्षित समूह या शिष्ट वर्ग करता हो।"

8. विशिष्ट भाषा (Special Language)– प्राय: दैनिक व्यवहार में देखा जाता है कि कुछ वर्ग अपने कामों में विशिष्ट भाषा का प्रयोग करते हैं। व्यापारियों, छात्रों, सर्राफों, कहारों, साहित्यिक संस्थाओं आदि की भाषाएं आपस में कुछ भिन्न होती हैं तथा उनमें कुछ विशिष्टताएं पाई जाती हैं। इस प्रकार की भाषा विशिष्ट भाषा कहलाती है।

9. कृत्रिम भाषा (Artificial Language)– यद्यपि भाषा का विकास अपनी स्वाभाविक गति से होता है, परंतु कभी-कभी जाति, समाज एवं देश के हित में भाषा की रचना की जाती है, निश्चित शब्द के संकेतों से बातचीत की जाती है। इस प्रकार की भाषा को कृत्रिम भाषा कहते हैं। इस प्रकार की कृत्रिम भाषा एसपिरैंतो (Esperanto) है जिसकी रचना डॉ. एल.एल. जमेनहाफ ने की थी। इस भाषा का उदाहरण इस प्रकार देखा जा सकता है-कैट (Kat) = बिल्ली। इन (in) = स्त्रीलिंग का चिह्न, इड id = बच्चों का चिह्न, एट (et), छोटे का चिह्न, ओ (O) = संज्ञा का चिह्न। एक बिल्ली (स्त्रीलिंग) = कैट इन ओ (kat=in-o)। एक बिल्ली का बच्चा = (kat-kid-o) कैट-किड-ओ। एक छोटी बिल्ली (स्त्री.) का बच्चा= कैट-इन-एट-इड-ओ (kat=in=et=id=o)। यह भाषा रोमन लिपि में लिखी जाती है तथा एक सप्ताह में सीखी जा सकती है। इसकी सुधार की गई एक शाखा (Ido) के नाम से जानी जाती है। इसमें सोलह नियम हैं, अत्यंत सरल हैं तथा थोड़े समय में सीखे जा सकते हैं। चोर, डाकू, बच्चे अपने संकेत शब्दों का आश्रय लेकर बातचीत कर लेते हैं। कृत्रिम भाषा को दो भागों में बांटा गया है–(1) गुप्त भाषा और (2) सामान्य भाषा।

(1) **गुप्त भाषा**- इस भाषा का प्रयोग सेनाएं, जासूसी विभाग, और डाकू, लड़ाके आदि करते हैं। भाषा के रूप को बिगाड़कर, शब्दों में हेर फेर करके, नये शब्द मिलाकर कृत्रिम भाषा बनाई जाती है। परसाद दो = पिटाई करो या जहर दो। अमर करो = मार डालो। हर्फम जर्फाति अर्फही = हम जात अहीं = हम जात ही (इलाहाबादी), आदि गुप्त भाषा के कुछ उदाहरण हैं।

(2) **सामान्य भाषा**– सामान्य कृत्रिम भाषा चलती हुई भाषा के आधार पर बनाई जाती है जिससे लोग शीघ्र समझ सकें। विश्व में इस प्रकार की भाषाएं एसपिरेंतो इडो, नोवियल, इंटरलिंगुवा, ऑक्सिडेंटल आदि हैं। भाषा के इन रूपों के अलावा अन्य रूप भी हैं, जिनमें जाति भाषा (विभिन्न जातियों की बोली), स्त्री भाषा (पुरुषों से भिन्न बोली का प्रयोग), पुरुष भाषा, ग्राम्य भाषा, शिष्ट, अशिष्ट, विकृत, मिश्रित भाषाएं आदि हैं।

भाषा के प्रकार

आज का युग वैज्ञानिक युग है। अत: भाषा के अध्ययन के लिए तदनुरूप तुलनात्मक वैज्ञानिक दृष्टिकोण अपेक्षित है, क्योंकि आज प्रत्येक विषय के अध्ययन में वैज्ञानिक दृष्टिकोण का

टिप्पणी

सर्वाधिक महत्व है। अत: भाषा का क्षेत्र भी इससे अछूता नहीं है। इस अध्ययन की सुविधा के लिए विश्व की भाषाओं का आकृति-प्रकृति के आधार पर वर्गीकरण किया गया है। संपूर्ण विश्व में कुल कितनी भाषाएं बोली जाती हैं, उनकी संख्या के विषय में कुछ भी अनुमान करना अक्षरश: सत्य नहीं कहा जा सकता, परंतु सभी विद्वान इस तथ्य का समर्थन करते हैं कि विश्व में कुल लगभग 3000 भाषाएं बोली जाती हैं। भाषाविद् मेरियो पाई ने तो इन्हें ठीक-ठीक नपे-तुले शब्दों में 2796 बताने का कष्टसाध्य प्रयास किया है। हमें यह कहने में जरा भी संकोच अनुभव नहीं हो रहा है कि पाई का यह निष्कर्ष एक कल्पना के अतिरिक्त और कुछ भी नहीं है, क्योंकि शायद ही कोई 10-20 भाषाओं का ज्ञाता हो। ऐसी स्थिति में 2796 का ज्ञान रखना, अत्यंत सूक्ष्मातिसूक्ष्म अंतरों के आधार पर एक को दूसरे से पृथक् करना, इतना ही नहीं 3000 के स्थान पर 2796 बताकर मात्र 204 भाषाओं का सूक्ष्म अंतर स्वीकार करना किसी व्यक्ति-विशेष का कार्य नहीं हो सकता। वस्तुत: यदि उपर्युक्त संख्या को आधार मान भी लिया जाए, तो भी अध्ययन की सुविधा के लिए भाषा के प्रकारों की अर्थात वर्गीकरण की आवश्यकता स्वाभाविक है, क्योंकि भेदों से किसी वस्तु विशेष के अध्ययन में सौकार्य आ जाता है।

यही वर्गीकरण की व्यावहारिक उपयोगिता है। संसार की भाषाओं के प्रकारों के कई आधार हो सकते हैं; जैसे–महाद्वीप, देश, धर्म, काल, भाषाओं की आकृति, परिवार तथा प्रभाव आदि, किंतु भाषा विज्ञान की दृष्टि से निम्नलिखित दो वर्गीकरण महत्वपूर्ण हैं–आकृतिमूलक वर्गीकरण तथा पारिवारिक वर्गीकरण। वस्तुत: इनमें से अर्थात इन उपर्युक्त आधारों में से आकृति, इतिहास तथा परिवार को आधार बनाकर जो वर्गीकरण किया गया है, वही तर्कसंगत एवं समीचीन है। भाषा विज्ञान में विश्व भाषाओं के दो प्रकार से वर्गीकरण किए गए हैं–

(अ) आकृतिमूलक वर्गीकरण (Morphological Classification)

(ब) पारिवारिक वर्गीकरण (Genealogical Classification)

(अ) आकृतिमूलक वर्गीकरण

आकृतिमूलक वर्गीकरण का आधार है पदों तथा वाक्यों की रचना। पद किस प्रकार बनते हैं और वाक्यों की रचना किस प्रकार होती है, इस आधार पर किए जाने वाले वर्गीकरण को आकृतिमूलक कहते हैं। Morph (मार्फ पद) Morphology (मार्फोलॉजी पद रचना) पर आश्रित होने से इसे Morphological Classification (पद रचनात्मक वर्गीकरण) कहते हैं। इस वर्गीकरण को Syntax (सिंटैक्स) वाक्य रचना के आधार पर होने से syntactical (वाक्य रचनात्मक) और Type (टाइप-रूप) के आधार पर होने से Typical (टिपिकल रूपात्मक) भी कहते हैं। जिन भाषाओं में आकृति (आकार, पद रचना तथा वाक्य रचना) की दृष्टि से समानता होती है, उन्हें एक वर्ग में रखा जाता है।

आकृतिमूलक वर्गीकरण में रचना तत्व की मुख्यता रहती है। इनमें शब्द के बाह्यरूप पर ध्यान दिया जाता है। भाषाओं के आकृतिमूलक वर्गीकरण के परिप्रेक्ष्य में प्रो. श्लेगल (F. Schlegel) को अत्यधिक श्रेय दिया जाता है, क्योंकि इन्होंने ही सर्वप्रथम आकृतिमूलक भाषाओं को दो वर्गों में विभक्त किया, जिसे आगे चलकर प्रो. बोप (F. Bopp), ग्रिम तथा श्लाइशर ने तीन वर्गों में वर्गीकृत करने का प्रयास किया। पॉट (A.F. Pott) ने इसे चार वर्गों

टिप्पणी

में विभाजित किया, किंतु यथार्थत: प्रमुखता भाषाओं के दो ही वर्गों को प्राप्त हुई– अयोगात्मक एवं योगात्मक।

आकृतिमूलक वर्गीकरण का स्पष्टीकरण

1. अयोगात्मक भाषाएं– अयोगात्मक उन भाषाओं को कहते हैं, जिनमें प्रकृति, प्रत्यय या अर्थतत्व और संबंध-तत्व का संयोग नहीं होता। इस वर्ग की भाषाओं में योग नहीं रहता अर्थात संबंध-तत्वों (उपसर्ग, प्रत्यय) को जोड़कर शब्द नहीं बनाए जाते, अपितु सभी शब्द स्वतंत्र होते हैं, उनका अपना विशेष अस्तित्व और महत्व होता है। यथा–संस्कृत में 'राम' शब्द में 'टा' प्रत्यय जोड़कर 'रामेण' शब्द निष्पन्न होता है, किंतु हिंदी में 'राम से' दोनों शब्द भिन्न-भिन्न हैं, लेकिन यह भी योगात्मक ही है, चलना का भूतकाल में चला हो जाता है, किंतु चीनी भाषा में Tsen (चलना) का भूत अर्थ लेने के लिए इसके आगे (lion) रख देते हैं- lion Tsen।

कहने का तात्पर्य यह है कि इस वर्ग की भाषाओं का प्रत्येक शब्द स्वयमेव प्रकृति तत्व एवं अर्थतत्व को व्यक्त करने की शक्ति रखता है। इन शब्दों का परस्पर संबंध, वाक्य में उनके निश्चित स्थान से व्यक्त होता है अर्थात वाक्य में उनका स्थान बदलने से उनका अर्थ भी परिवर्तित हो जाता है; जैसे–

(क) ता-जेन (बड़ा आदमी, ता = बड़ा, जेन = आदमी)

जेन-ता (आदमी बड़ा है)

(ख) वो-ता-नी (मैं मारता हूं तुझे, वो= मैं, ता= मारना, नी= तू)

नी-ता-वो (तू मारता है मुझे)

वाक्य में उद्देश्य, विधेय आदि का संबंध स्थान और स्वर के द्वारा प्रकट होता है। ऐसी वाक्यरचना में प्रकृति व प्रत्यय का भेद नहीं रहता। परिणाम यह होता है कि वहां रचना, काल और कारक रचना का सर्वथा अभाव रहता है। यथा चीनी भाषा में 'न्तगो त नि' का अर्थ है 'मैं मारता हूं तुझको' तथा इसका विपरीत करने पर "नितन्गो" का अर्थ प्रकट होता है–"तुम मारते हो मुझको"। कभी-कभी शब्दों के अर्थ में निपात भी भेद उत्पन्न करता है। चीनी भाषा में "वांग पाओ मिन" का अर्थ है–राजा लोगों की रक्षा करता है, किंतु "वांग पाओ ची मिन" का अर्थ है– राजा द्वारा रक्षित लोग। ची संबंधवाचक निपात है।

स्वरभेद से भी अर्थपरिवर्तन हो जाता है–"क्वेईक्वोक" में उदात्त स्वर के आने पर इसका अर्थ मान्य या विशिष्ट देश हो जाएगा। इस वर्ग की भाषाओं में स्थान, निपात तथा सुर का विशेष महत्व होता है। इन भाषाओं का व्याकरण इन्हीं का विवेचन करता है। निपात (संबंधसूचक अव्यय) से शब्दरचना और वाक्यरचना में भी सहायता ली जाती है। इसमें संबंध-तत्व का बोध संबंध-तत्व-बोधक शब्दों को लगाकर या स्थान विशेष पर रखकर कराया जाता है। यद्यपि सामान्य रूप से इस वर्ग की सभी भाषाओं में इनका महत्व है, तथापि कुछ भाषाओं में इनमें से किसी एक का महत्व अपेक्षाकृत अधिक रहता है। यथा चीनी भाषा में स्थान तथा सुर का, सूडानी भाषा में स्थान का, अनामी में स्वर का तथा बर्मी, स्यामी व तिब्बती में निपात का सर्वाधिक महत्व है।

टिप्पणी

2. योगात्मक भाषाएं (Agglutinative Languages)– योगात्मक भाषाओं में प्रकृति तथा प्रत्यय के योग से शब्द की रचना होती है। इन भाषाओं का प्रत्येक शब्द स्वतंत्र होता है। विश्व में सर्वाधिक भाषाएं इसी वर्ग की हैं। इस वर्ग की भाषाओं का निर्माण अर्थतत्व एवं संबंध-तत्व के योग से होता है। प्रत्येक शब्द प्रकृतिरूप न होकर प्रकृति प्रत्यय के संयोग का परिणाम होता है। यथा– संस्कृत भाषा में 'रामेण हतो बालि:' में राम के साथ तृतीया के 'एन्' का तथा हन् के साथ 'त:' प्रत्यय का और 'बालि' के साथ 'अ:' प्रत्यय का योग है। इस वर्ग की भाषाओं को अध्ययन की दृष्टि से अश्लिष्ट योगात्मक, प्रश्लिष्ट तथा श्लिष्ट योगात्मक इन तीन वर्गों में विभक्त किया गया है–

(क) अश्लिष्ट योगात्मक भाषाएं– यदि भाषा में अर्थतत्व और संबंध-तत्व का पारस्परिक योग हो, किंतु उसकी स्थिति स्पष्टत: परिलक्षित होती हो, तो ऐसी भाषा अश्लिष्ट योगात्मक कहलाती है। अश्लिष्ट योगात्मक भाषाओं के वाक्यों में प्रत्ययों की प्रधानता रहती है, जिनकी सत्ता स्पष्टत: दृष्टिगत होती है। ऐसे वाक्यों में एक से अनेक प्रत्यय लगाकर विभिन्न अर्थ निकाले जाते हैं। उदाहरण के लिए, 'जुलु' भाषा में 'तु चिल यवनोकल' के पूर्व प्रत्यय लगाने पर यह वाक्य बनता है–'उमंतु-वेतु ओमुच्चले यवनोकल' अर्थात 'हमारा आदमी देखने में भला है'। इसी वाक्य का बहुवचन है 'अवंतु वेतु अवच्चले वयवनोकल' अर्थात 'हमारे आदमी देखने में भले हैं'। इसी प्रकार 'पर प्रत्यय-प्रधान' तुर्की भाषा में एव = घर, एवलेर = कई घर, एवलेरइम = मेरे घर। अश्लिष्ट योगात्मक (प्रत्यय-प्रधान) भाषा में व्याकरण संबंध पुर: प्रत्यय अंत: प्रत्यय, पर प्रत्यय के संयोग से सूचित किया जाता है। कुछ भाषाएं सर्व प्रत्यय प्रधान और कुछ ईषत् प्रत्यय प्रधान होती हैं। प्रत्यय-प्रधान अश्लिष्ट भाषाओं को विद्वानों ने चार भागों में विभक्त किया है :

1. पुर: प्रत्यय-प्रधान–पूर्व योगात्मक (prefix agglutinative)
2. मध्य प्रत्यय-प्रधान–मध्य योगात्मक (Infix agglutinative)
3. पर प्रत्यय-प्रधान–अंत योगात्मक (Suffix agglutinative)
4. पूर्वांत योगात्मक–आंशिक योगात्मक (Prefix-Suffix agglutinative)

1. **पुर: प्रत्यय-प्रधान - पूर्व योगात्मक**– भाषाओं में 'बान्टू परिवार' की भाषाओं की गणना होती है। पूर्व योगात्मक भाषाओं में संबंध-तत्व आरंभ में लगता है। इस परिवार की भाषाओं को तीन वर्गों में विभक्त किया जाता है–(1) पूर्वी, (2) मध्यवर्ती, (3) पश्चिमी। पूर्वी भाषाओं में काफिर और जुलू मुख्य हैं। काफिर भाषा में 'कु' उपसर्ग का अर्थ होता है–को । ति (हम) नि (उन) आदि सर्वनाम हैं। इसका परस्पर योग होने पर:

कु-ति = हमको। कु-नि = उनको।

कु-जे = उसको।

जुलू भाषा के उदाहरण ऊपर दे चुके हैं। पूर्व प्रत्यय जोड़ने की प्रवृत्ति के दर्शन संस्कृत में भी हो जाते हैं, जैसे–गच्छति = जाता है और अवगच्छति = जानता है।

टिप्पणी

2. **मध्य प्रत्यय-प्रधान–मध्य योगात्मक**–मध्य योगात्मक भाषाओं में संबंध-तत्व की योजना मध्य में होती है। मलाया परिवार की मुख्य भाषा फिलीपींस की टगलॉग (Tagalog) भाषा मध्य योगात्मक भाषा का ही उदाहरण है; जैसे–

सुलत् = लेख। सुमूलत् = (स+उम्+ऊलत्) लिखने वाला।

सिनूलत = (स+इन+ऊलत्) लिखा गया।

इस उदाहरण में 'उम्' और 'इन' मध्य प्रत्ययों का प्रयोग हुआ है। भारत की मुंडा परिवार की भाषाओं में भी मध्य प्रत्ययों का प्रयोग किया गया है; जैसे–संथाली भाषा में 'मंझि' का अर्थ है मुखिया और 'मपंझि' का अर्थ है मुखियागण। इसी प्रकार स्पष्ट है कि 'प' मध्य प्रत्यय का प्रयोग बहुवचन में होता है। इस प्रकार तुर्की भाषा का एक उदाहरण भी उल्लेखनीय है– 'सेव्मेक' का अर्थ है 'प्यार करना' 'सेव् इन मेक' का अर्थ हुआ, 'अपने को प्यार करता है' और 'सेव् इल मेक' का अर्थ हुआ 'प्यार किया जाना'। यहां भी 'इन्' और 'इल' प्रत्ययों का प्रयोग मध्य में हुआ। इसी प्रकार 'दल्' का अर्थ है 'मारना' और 'दपल्' का अर्थ है 'परस्पर मारना'। इस क्रिया में 'प' प्रत्यय का प्रयोग मध्य में हुआ है।

कुछ भाषाएं ईषत् प्रत्यय-प्रधान भी होती हैं, इनमें प्रत्यय के साथ कारक, समास और विभक्ति की भी योजना होती है।

3. **पर प्रत्यय-प्रधान–अंत योगात्मक**–अंत योगात्मक भाषाओं में प्रत्यय अंत में संयुक्त होता है। यूराल, अल्टाइक तथा द्रविड़ परिवार की भाषाओं में अंत योग के उदाहरण मिलते हैं। तुर्की भाषा अंत योगात्मकता के लिए प्रसिद्ध है :

'यव' का अर्थ है 'घर'

'एवलेर' का अर्थ हुआ 'कई घर'।

'एवलेर इम' का अर्थ हुआ 'मेरे घर'।

'यज' का अर्थ है 'लिख'।

'यज्मक्' का अर्थ है 'लिखना'।

यजिस्मक् (यज्+इस्+मक) = परस्पर लिखना।

यज्दिर्मक् (यज+दिर्+मक) = लिखवाना।

यजिल्मक (यज+इल्+मक) = लिखाया जाता।

भारतीय दक्षिणी भाषाओं कन्नड़, मलयालम आदि में भी अंत योगात्मकता दृष्टिगत होती है।

कन्नड़ भाषा–सेवक शब्द से सेवकरु (कर्ता), सेवक-रन्नु (कर्म), सेवक-रिन्द (करण), सेवक-रिगे (संप्रदान), सेवक-र (संबंध), सेवक-रल्लि (अधिकरण) आदि रूप बनते हैं।

टिप्पणी

इसी प्रकार मलयालम भाषा में बहुवचन के रूप इस प्रकार बनते हैं– सेवकन्-मार (कर्ता), सेवकन्-मारे (कर्म), सेवकन्-माराल् (करण), सेवकनमारकु (संप्रदान), सेवकन्-मारुटे (संबंध), सेवकन्-मार-इल (अधिकरण)। आशय यह है कि कन्नड़-मलयालम में प्रत्यय अंत में संयुक्त होते हैं। इन भाषाओं को पर-प्रत्यय-प्रधान या 'अंत-योगात्मक' कहा जाता है।

4. **सर्व प्रत्यय-प्रधान या पूर्वांत-योगात्मक**– 'सर्व-प्रत्यय-प्रधान' भाषाओं के अर्थतत्व के पूर्व तथा पश्चात दोनों ओर प्रत्यय जोड़े जाते हैं। सर्व-प्रत्यय-प्रधान भाषाओं में प्रशांत महासागर चक्र की 'पपुआई परिवार' की भाषाएं आती हैं। न्यूगिनी द्वीप की 'मफोर' भाषा में प्रकृति और प्रत्यय का संयोग शब्द में इस प्रकार होता है :

म्नफ़	= सुनना।
जम्नफ़	= मैं सुनता हूं।
जम्नफ़उ	= मैं तेरी बात सुनता हूं।

यहां 'ज' आदि में और 'उ' प्रत्यय अंत में संयुक्त हुए हैं। इसी प्रकार:

म्नफ़	= सुनना।
वम्नफ़	= तू सुनता है।
इम्नफ़	= वह सुनता है।
सिम्नफ़	= वे सुनते हैं।
सिम्नइफ़	= उसकी बात सुनते हैं।

(ख) प्रश्लिष्ट योगात्मक (Incorporative) **समास-प्रधान–** प्रश्लिष्ट योगात्मक भाषाओं में प्रकृति-प्रत्यय इस प्रकार संश्लिष्ट होते हैं कि उन्हें अलग करना असंभव-सा लगता है। प्रश्लिष्ट-योगात्मक-भाषाओं की एक विशेषता यह भी है कि इस भाषा के वाक्यों में अनेक शब्द न आकर शब्दखंड संयुक्त होते हैं। परिणामस्वरूप, एक दीर्घ वाक्य बन जाता है। ग्रीनलैंड तथा दक्षिणी अमरीका की भाषाएं इसी प्रकार की हैं। संस्कृत भाषा यद्यपि प्रधानत: श्लिष्ट-योगात्मक है, किंतु उसमें प्रश्लिष्ट-योगात्मकता के लक्षण दृष्टिगत होते हैं; जैसे–

तैरभिप्रेतार्थसाधनेऽभिनवकौशलप्रदर्शनंकृतमासीत्, अर्थात 'उन्होंने अपना अभिप्राय सिद्ध करने में नूतन कुशलता दिखाई'। यद्यपि अंग्रेजी भी समास-प्रधान भाषा नहीं है, तथापि यत्र-तत्र इस प्रकृति के दर्शन किए जा सकते हैं–United Nations Economical, Social and Cultural Organization इन सभी शब्दों के प्रथमाक्षरों के संयोग से यूनेस्को (UNESCO) शब्द बनता है।

प्रश्लिष्ट योगात्मक भाषाओं के संबंध-तत्व और अर्थतत्व की दृष्टि से दो विभाग हो सकते हैं– (1) पूर्ण प्रश्लिष्ट (2) आंशिक प्रश्लिष्ट

टिप्पणी

1. **पूर्ण प्रश्लिष्ट**–पूर्ण प्रश्लिष्ट भाषाएं अपेक्षाकृत अधिक जटिल होती हैं। अपनी प्रकृति के कारण इस भाषा के शब्दखंडों से पूरा वाक्य एक लंबा-सा शब्द बन जाता है। दक्षिणी अमरीका की चैरोकी भाषा का एक उदाहरण–

नातेन = लाओ। आमोखल = नाव। निन = हम।

इन तीनों शब्दों के संयोग से 'नाधोलिनिन' शब्द का अर्थ है–'हमारे पास नाव लाओ।'

ग्रीनलैंड की एस्किमो भाषा में भी पूर्ण प्रश्लिष्टावस्था के दर्शन होते हैं–

अउलिसर	= मछली मारना।
पेअर्तोर	= किसी काम में लगना।
पिन्नेसुअर्पोक	= वह जल्दी करता है।

इन तीनों से मिलकर–'अउलिसरिअर्तोरसुर्पोक' (वह मछली मारने के लिए जाने की जल्दी करता है) एक शब्द से निर्मित वाक्य बन जाता है।

2. **आंशिक प्रश्लिष्ट**–आंशिक प्रश्लिष्ट भाषाओं में क्रियाओं और सर्वनाम का संयोग इस प्रकार से होता है कि क्रिया का अस्तित्व ही शेष नहीं रहता। बास्क भाषा का एक उदाहरण दृष्टव्य है :

वकार्क ओत	– मैं इसे उसके पास ले जाता हूं।
नकार्सु	– तुम मुझे ले जाते हो।

इन दोनों ही वाक्यों में सर्वनाम और क्रियाओं के अतिरिक्त संज्ञा, विशेषण अव्यय आदि का योग नहीं होता है।

(ग) श्लिष्ट योगात्मक (Inflactional) **विभक्ति-प्रधान–** श्लिष्ट योगात्मक भाषाओं के वाक्यों में विभक्ति की प्रधानता होती है, जिनमें वाक्य आदि का संबंध विभक्ति के द्वारा प्रकट होता है। विभक्ति-प्रधान वाक्य में प्रत्यय ही संबंध का ज्ञान कराते हैं। किंतु स्वयं से अस्तित्वहीन हो जाते हैं। "योगात्मक भाषाओं में प्रकृति-प्रत्यय का भेद-भाव स्पष्ट बना रहता है और उनका पूरी रीति से एकीभाव नहीं होने पाता। इसके विरुद्ध, विभक्तियुक्त भाषाओं में प्रकृति और प्रत्यय का प्राय: एकीभाव हो जाता है।"... जहां योगात्मक भाषाओं में प्रकृत्यांश सदा जैसा-का-तैसा रहता है और प्रत्ययांश में ही थोड़ा परिवर्तन होता है, वहां विभक्तियुक्त भाषाओं में प्रकृत्यंश भी परिवर्तित हो जाता है।

इस प्रकार "विभक्तियुक्त भाषाओं में प्रकृति और प्रत्यय–दोनों के परिवर्तित हो जाने से ही दोनों परस्पर इतने सट जाते हैं कि उनमें बिल्कुल एकीभाव हो जाता है।"[1] डॉ. मंगलदेव ने आकृति के आधार पर भाषाओं के तीन वर्गीकरण किए हैं–अयोगात्मक, योगात्मक और विभक्ति-प्रधान। उनके वर्गीकरण का आधार यही है। पुनश्च वे लिखते हैं कि–"दोनों की शब्द-रचना का मूल सिद्धांत एक ही है; केवल भेद इतना

1. तुलनात्मक भाषा विज्ञान–डॉ. मंगलदेव, पृष्ठ 72-73

टिप्पणी

है कि विभक्तियुक्त, भाषाओं में प्रकृति-प्रत्यय का परस्पर मेल योगात्मक भाषाओं की अपेक्षा कहीं अधिक गहरा होता है। साथ ही, विभक्तियुक्त भाषाओं में भी यह घनिष्ठ संबंध सदा नहीं पाया जाता।"[2]

श्लिष्ट योगात्मक भाषाओं में संबंध-तत्व को अर्थतत्व से इस प्रकार संश्लिष्ट कर दिया जाता है कि अर्थतत्व के अंश में विकृति आ जाती है। अर्थतत्व यद्यपि अपना अस्तित्व खो देता है; फिर भी संबंध-तत्व की झलक स्पष्ट परिलक्षित होती रहती है। उदाहरणत: ईश्वर शब्द से ऐश्वर्य की निष्पत्ति होने पर 'य' प्रत्यय जोड़ा गया है, साथ ही ई का ऐ हो गया है। वेद से वैदिक, नीति से नैतिक आदि शब्द इसी प्रकार के हैं, जहां संबंध तथा अर्थतत्व की प्रतीति स्पष्ट है। संस्कृत, अरबी आदि भाषाओं में भी इस प्रकार की प्रवृत्ति दृष्टिगत होती है।

विभक्तियां अंतर्मुखी हैं या बहिर्मुखी। इसी के आधार पर श्लिष्ट योगात्मक भाषाओं के विद्वानों ने दो विभाग किए हैं–

(1) अंतर्मुखी श्लिष्ट (विभक्ति-प्रधान भाषाएं),

(2) बहिर्मुखी श्लिष्ट (विभक्ति-प्रधान भाषाएं)।

इन भाषाओं के भी दो-दो उपभेद मिलते हैं :

(1) संयोगात्मक (Synthetic)

(2) वियोगात्मक (Analytic)

अंतर्मुखी भाषाओं में संबद्ध अंश अर्थतत्व के बीच में मिल जाते हैं। सैमेटिक और हैमेटिक परिवार की भाषाएं इसी वर्ग में आती हैं। बहिर्मुखी भाषाओं में जोड़े हुए अंश अर्थतत्व के अंत में आते हैं। इस वर्ग में भारोपीय परिवार की संस्कृत, लैटिन, ग्रीक आदि भाषाएं आती हैं।

अंतर्मुखी भाषाओं में एक उदाहरण अरबी भाषा का प्रस्तुत है–

क्-त्-ल् धातु का अर्थ है मारना।

क़तल	= खून।
क़ातिल	= मारने वाला।
कित्ल	= शत्रु।
यकतुल	= वह मारता है।
कितल	= प्रहार।

इन उदाहरणों में संबंध-तत्व इस प्रकार मूल धातु से संबद्ध हैं कि उन्हें अलग-अलग नहीं देखा जा सकता। अंतर्मुखी श्लिष्ट भाषा की संयोगात्मक भाषाओं का उदाहरण अरबी तथा वियोगात्मक भाषा का उदाहरण हिब्रू भाषा है।

बहिर्मुखी भाषाओं में भारोपीय परिवार की भाषाएं आती हैं : इनमें सहायक क्रिया और परसर्ग आदि को संबद्ध करने की आवश्यकता नहीं है। पूर्व से ही उनकी सत्ता विद्यमान रहती

2. वही, पृष्ठ 73

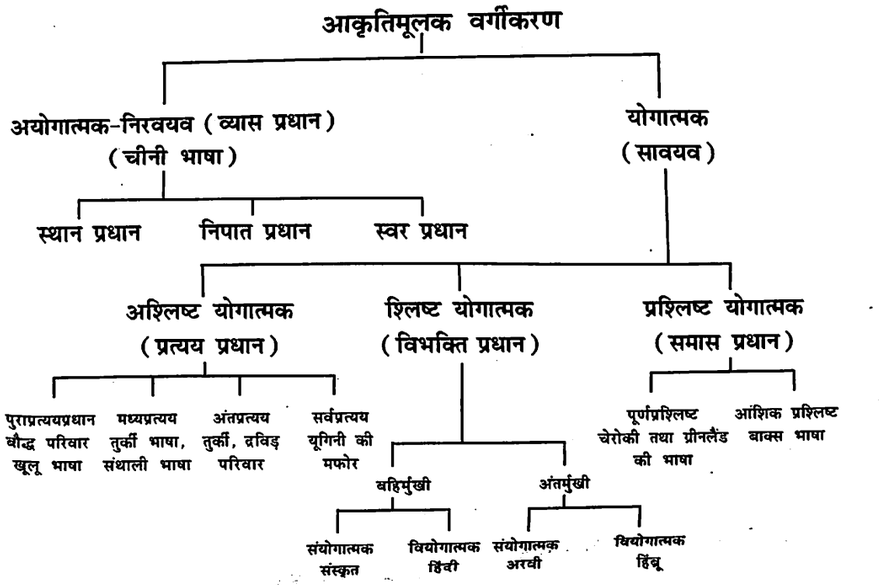
टिप्पणी

है। उदाहरणत: संस्कृत भाषा में स: गच्छति (वह जाता है)–'स:' में प्रथमा विभक्ति और 'गच्छति' में ति प्रत्यय संयोगात्मक है।

संयोगात्मक-वियोगात्मक भाषाओं की दृष्टि से आज अधिकांश भाषाएं वियोगात्मक हो गई हैं। लिथुआनियन भाषा आज भी संयोगात्मक है। संयोगात्मक भाषाओं में ग्रीक, लैटिन, संस्कृत और अवेस्ता प्रधान हैं तथा वियोगात्मक भाषाओं में हिंदी, बंगला तथा अंग्रेजी प्रधान हैं।

आकृतिमूलक-वर्गीकरण की समीक्षा

प्रारंभ में आकृतिमूलक-वर्गीकरण बहुत दिनों तक मान्य रहा है। भाषा विज्ञान का एक प्रमुख अंग भाषाओं का रूपविश्लेषण है। यह वर्गीकरण प्रधानत: रूप-विश्लेषण पर आधारित है अत: इसका महत्व स्वीकार्य है। इसीलिए डॉ. श्यामसुंदर दास ने लिखा है–"वाक्य और शब्दों की प्रकृति का सम्यक् विवेचन करने के लिए भाषाओं का आकृतिमूलक अथवा रूपात्मक वर्गीकरण अच्छा समझा जाता है।" आकृतिमूलक-वर्गीकरण भाषा के विकास-क्रम को स्पष्ट करता है।



किंतु आकृतिमूलक-वर्गीकरण में विश्व की भाषाओं का समुचित विभाजन नहीं हो पाता। इस वर्गीकरण में परस्पर किसी प्रकार का भी संबंध न रखने वाली भाषाओं को एक वर्ग में रख दिया जाता है। उदाहरण के लिए, यदि हिंदी को अश्लिष्ट योगात्मक मान लें, तो उसी वर्ग में तुर्की, अफ्रीका की काफ़िर, फिलीपींस की टगलॉग, न्यूगिनी की मफोर आदि भाषाएं हैं जिनका हिंदी से किसी प्रकार का संबंध नहीं है। योगात्मक, अयोगात्मक दो वर्गीकरण स्पष्ट होते हुए भी योगात्मक भाषाओं के उपसर्गों की सीमा-रेखा अत्यंत धूमिल है। परिणामस्वरूप एक ही भाषा अश्लिष्ट, श्लिष्ट और प्रश्लिष्ट हो सकती है। हिंदी, संस्कृत, तुर्की आदि भाषाएं विभिन्न वर्गों के लिए उदाहरण दे सकने में समर्थ हैं। इसके अतिरिक्त यह वर्गीकरण भाषा के बाह्य पक्ष का सूचक है।

टिप्पणी

अत: अधिक वैज्ञानिक नहीं है। इस संबंध में देवेंद्रनाथ शर्मा ने लिखा है कि वर्गीकरण के इस आधार पर बहुत वैज्ञानिक निष्कर्ष नहीं निकाले जा सकते। इसके दो प्रमुख कारण हैं–

1. एक तो यह कि श्लिष्ट अथवा प्रश्लिष्ट में स्पष्ट विभाजक-रेखा खींचना कठिन है। प्रत्येक भाषा में कुछ अंश ऐसा है जो इन तीनों वर्णों में समाविष्ट हो जाता है। संस्कृत को ही ले लीजिए। उपसर्गों या क्रिया विभक्तियों का अस्तित्व अर्थ-तत्व से पृथक् झलकता रहता है। जैसे, प्रभवति, प्रहरति में उपसर्ग (प्र), धातु (भू एवं ह्व) और विभक्ति (ति) का रूप बिल्कुल स्पष्ट है। 'वैदिक', 'नैतिक' आदि शब्द श्लिष्ट के उदाहरण हैं और 'जिगमिषति' आदि प्रयोग प्रश्लिष्ट के अत: आकृतिमूलक भेद स्थूल दृष्टि से ही ग्राह्य हैं; सूक्ष्मता से विचार करने पर उनमें परस्पर सौकर्य आ जाता है, जो वैज्ञानिकता का विरोधी है।
2. संसार की समस्त भाषाओं का अब तक अध्ययन नहीं हो पाया है। संभव है, उसका अध्ययन होने पर और भी आकृतिगत या रूपात्मक विशेषताओं का पता लगे। अभी संयोगात्मक भाषाओं की जितनी जानकारी है, वह भी अपर्याप्त है। जिस गहराई से भारत-यूरोपीय परिवार की भाषाओं का अध्ययन हुआ है, उस गहराई से चीनी, बर्मा आदि का नहीं। अत: अयोगात्मक भाषाओं के संबंध में जो निष्कर्ष निकलते हैं वे अखंडनीय हैं, ऐसा नहीं कहा जा सकता। इसीलिए आकृतिमूलक वर्गीकरण का अब वह महत्व नहीं रह गया है जो पहले था। भाषा विज्ञानी आकृतिमूलक वर्गीकरण से पारिवारिक वर्गीकरण को अधिक महत्वपूर्ण मानने लगे हैं।"[3]

(ब) पारिवारिक वर्गीकरण

पारिवारिक वर्गीकरण में रचनातत्व के साथ ही अर्थतत्व पर भी ध्यान दिया जाता है। इन भाषाओं के रचना साम्य के साथ ही अर्थसाम्य या अर्थतत्व पर ध्यान रखना अनिवार्य है। इस प्रकार दोनों का भेद है–

(क) आकृतिमूलक वर्गीकरण = शब्द प्रधान, रचनातत्व मुख्य

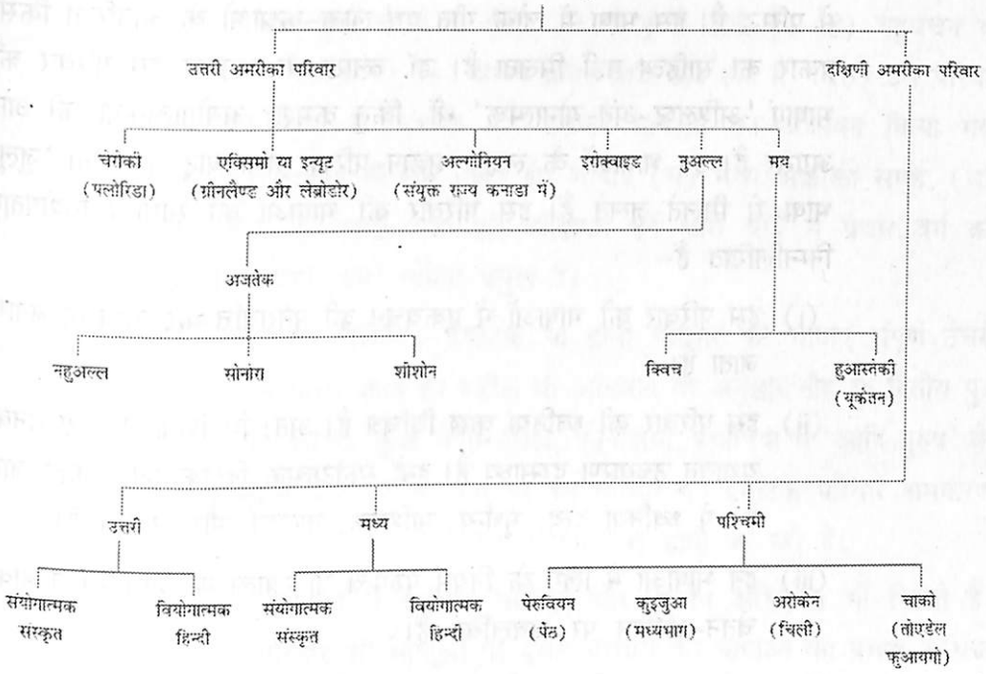
(ख) पारिवारिक वर्गीकरण = अर्थप्रधान, रचनातत्व + अर्थतत्व

पारिवारिक वर्गीकरण को वंशानुक्रम पर आधारित होने से Genealogical (वंशानुक्रमिक) (Genea = वंश) तथा भूगोल एवं इतिहास पर निर्भर होने से Historical (ऐतिहासिक) कहते हैं। एक परिवार एक भौगोलिक क्षेत्र में व्याप्त होता है।

विश्व की समग्र भाषाओं को एक बड़ा कुल मानकर उनको विभिन्न परिवारों में विभक्त किया गया है। जैसा कि फैडरिक मूलर आदि विद्वानों का विचार है, समस्त विश्व की भाषाओं को सौ भाषा-परिवारों में विभक्त किया जा सकता है। कुछ विद्वानों के अनुसार दो सौ पचास से कम भाषा-परिवार नहीं हैं। किंतु अद्यावधि उपलब्ध भाषाओं को अध्ययन की सुविधा के लिए भौगोलिक आधार पर चार भौगोलिक खंडों में विभक्त किया गया है। प्रत्येक खंड की भाषाएं दूसरे खंडों की भाषाओं से पूर्णत: प्रभावित हैं। अत: इस दृष्टिकोण के आधार पर भाषा के चार खंड हैं–(1) अमेरिका खंड, (2) अफ्रीका खंड, (3) प्रशांत महासागर खंड, (4) यूरेशिया खंड।

3. भाषा-विज्ञान की भूमिका, पृष्ठ 108

अमेरिका परिवार की भाषाएं



1. **अमेरिका खंड**–इस वर्ग के अंतर्गत उत्तरी तथा दक्षिणी अमेरिका में बोली जाने वाली लगभग चार सौ भाषाओं की गणना की जाती है। किंतु इस वर्ग की अधिकांश भाषाएं अनुसंधान एवं अध्ययन की प्रतीक्षा में हैं। अधिकांश भाषाएं साहित्य एवं लिपि-रहित हैं तथा अपनी अविकसित दशा में यात्रा पूरी कर रही हैं। मैक्सिको की 'मय' तथा 'नहुअल' भाषाओं की अपनी लिपि तथा साहित्य भी है।

   इस भूखंड की भाषाएं प्रश्लिष्ट योगात्मक समास-प्रधान हैं। वाक्य बनाने के लिए शब्दों के प्रधान अंश लेकर मिलाते जाते हैं और एक शब्दवाक्य बन जाता है। एक लंबे शब्द के रूप में एक वाक्य ही इन भाषाओं में कार्य में आता है। कभी-कभी इन भाषाओं में दस-बारह शब्द मिलकर एक शब्द-वाक्य की रचना करते हैं; उदाहरण के लिए–चैरोकी भाषा का पूर्व परिचित उदाहरण ही यहां दृष्टव्य है–'नाधोलिनिन' वाक्य में 'नेतन', 'आमोखल' तथा 'निन' शब्द हैं। 'नतेन' का अर्थ है लाओ, आमोखल का अर्थ नाव तथा 'निन' का अर्थ हमको। इस प्रकार नाधोलिनिन का अर्थ है–हमको नाव लाओ।

   इस वर्ग की भाषाओं के अध्ययन व सामग्री के अभाव में विशेष वर्गीकरण व विवरण देना संभव नहीं है, फिर भी विद्वानों ने इस वर्ग की भाषाओं का एक स्थूल वर्गीकरण किया है, जो ऊपर प्रदर्शित है।

2. **अफ्रीका खंड**– इस भूखंड में अफ्रीका में बोली जाने वाली समस्त भाषाओं का समावेश होता है। इस खंड में प्रधानत: पांच भाषा-परिवार हैं–

   (क) बुशमैन, (ख) बांटू, (ग) सूडान, (घ) हैमेटिक या हामी और (ङ) सैमेटिक या सामी।

   (क) **बुशमैन भाषा-परिवार**–बुशमैन अफ्रीका के मूल निवासियों की एक जाति का नाम है। यह जाति ऑरेंज नदी से नगामी झील तक बसी हुई है। अफ्रीका के

टिप्पणी

निवासियों की यह भाषा प्राचीनतम है तथा जंगली जातियों की भाषा के रूप में प्रसिद्ध है। इस भाषा में लोक-गीत एवं लोक-कथाओं के अतिरिक्त किसी प्रकार का साहित्य नहीं मिलता है। डॉ. ब्लाख के अनुसार इस परिवार की भाषाएं 'अश्लिष्ट-अंत-योगात्मक' थीं, किंतु क्रमशः अयोगात्मकता की ओर अग्रसर हैं। इन भाषाओं के लक्षण सूडान-परिवार तथा बांटू कुल की 'जुलू' भाषा से मिलते-जुलते हैं। इस परिवार की भाषाओं की सामान्य विशेषताएं निम्नलिखित हैं–

(i) इस परिवार की भाषाओं में एकवचन की पुनरावृत्ति कर बहुवचन बनाया जाता है।

(ii) इस परिवार की ध्वनियां कुछ विचित्र हैं। अतः विदेशियों के द्वारा उनका यथावत् उच्चारण दुस्साध्य है। इन्हें स्फोटात्मक क्लिक-ध्वनि कहा जाता है। ये ध्वनियां दंत्य, मूर्धन्य, पार्श्विक, तालव्य और ओष्ठ्य हैं।

(iii) इन भाषाओं में लिंग के नियम पुरुषत्व या स्त्रीत्व पर आधारित न होकर चेतन-अचेतन पर अवलंबित हैं।

(iv) हुटंटाट इस परिवार की प्रमुख भाषा है।

(ख) **बांटू भाषा परिवार**–बांटू परिवार की भाषाएं मध्य और दक्षिणी अफ्रीका की भाषाएं हैं। इसके दक्षिण में बुशमैन परिवार की भाषाओं तथा उत्तर में सूडान परिवार की भाषाओं का प्रयोग होता है। इस परिवार में लगभग एक सौ पचास भाषाएं हैं, जिन्हें पूर्वी, मध्यवर्ती तथा पश्चिमी इन तीन वर्गों में विभक्त किया जाता है।

(1) इन भाषाओं में साहित्य का अभाव है। (3) संयुक्त व्यंजनों का अल्प प्रयोग होता है, समस्त शब्द स्वरांत हैं, परिणामस्वरूप भाषाएं मधुर तथा संगीतात्मक हैं। (3) इस परिवार की भाषाएं पूर्व अश्लिष्ट योगात्मक अथवा पुरःप्रत्यय-प्रधान हैं। (4) पदों की रचना उपसर्ग जोड़कर अधिक होती है। (5) इन भाषाओं में लिंग विचार का अभाव तथा स्वरों की विभिन्नता से अर्थ की भिन्नता होती है।

(ग) **सूडान भाषा परिवार**–सूडान परिवार में भूमध्य रेखा के उत्तर में पूर्व से पश्चिम तक विस्तीर्ण भू-भाग में बोली जाने वाली भाषाओं का समावेश होता है। इसके उत्तर भाग में हैमेटिक परिवार की भाषाएं बोली जाती हैं। इस परिवार में लगभग चार सौ पैंतीस भाषाएं बोली जाती हैं, किंतु लिपियां पांच-छह के ही पास हैं। इस परिवार की प्रमुख भाषाएं 'वाइ', 'मोम-, 'कनूरी हाउसा' तथा 'प्यूल' हैं।

(1) ये भाषाएं पढ़ने में सरस हैं। (2) इन भाषाओं में 'नूबी' भाषा के काप्टी लिपि में लेखबद्ध चतुर्थ शताब्दी तक के कुछ लेख उपलब्ध हैं। (3) इस परिवार की भाषाएं चीनी भाषा की तरह अयोगात्मक व्यास प्रधान हैं। (4) विभक्तियों का सर्वथा अभाव है। (5) प्रत्ययों के अभाव के कारण अर्थभेद

टिप्पणी

स्वरों पर आधृत हैं। (6) इन भाषाओं में व्याकरण का अभाव है। (7) लिंग-बोधक कुछ शब्दों से लिंग की जानकारी होती है। (8) बहुवचन के नियम भी अस्पष्ट हैं। (9) वाक्य प्रायः छोटे-छोटे होते हैं। (10) इस परिवार को चार भागों में विभक्त कर उसकी भाषाओं का अध्ययन किया गया है–(क) सेनेगल भाषाएं, (ख) ईव भाषाएं (ग) मध्य अफ्रीका समूह, (घ) नील नदी के ऊपरी भाग की बोलियां। इन चारों वर्गों में प्रथम वर्ग की 'बोलोफ' तथा 'ईव' भाषाएं प्रमुख हैं।

(घ) **हैमेटिक भाषा परिवार**–हैमेटिक या हामी परिवार की भाषाएं संपूर्ण उत्तरी अफ्रीका में बोली जाती हैं। इंजील के आख्यान के अनुसार नौह के द्वितीय पुत्र हैम व अफ्रीका के कुछ भागों–मिस्र, फोनेशिया, इथोपिया में 'आदि पुरुष' के रूप में मान्य हैं। उन्हीं के नाम पर इस परिवार का हैमेटिक परिवार नामकरण हुआ है। इस परिवार की अनेक भाषाएं नष्ट होती जा रही हैं।

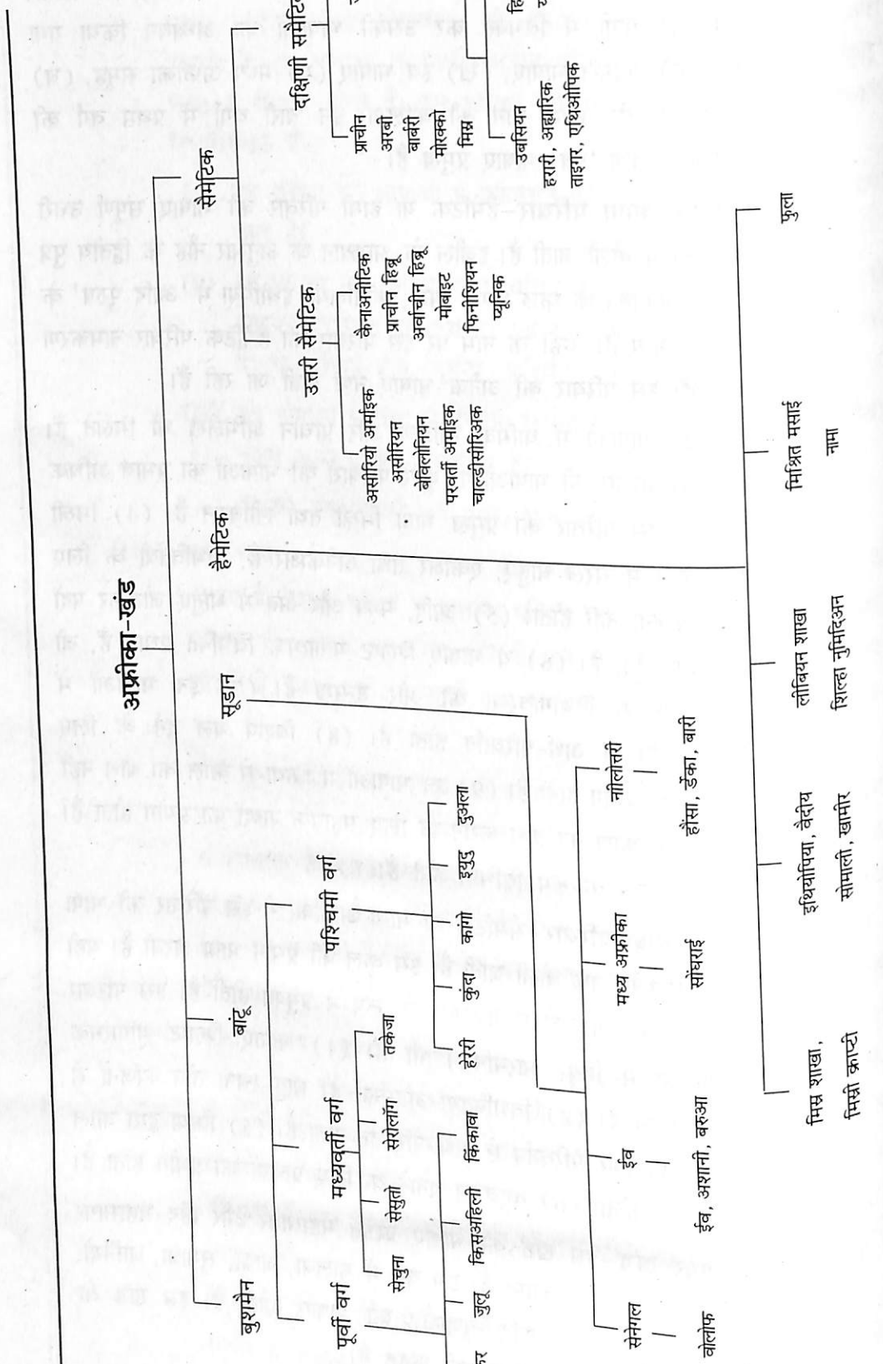
(1) इन भाषाओं में धार्मिक साहित्य और प्राचीन अभिलेख भी मिलते हैं। (2) इस परिवार की भाषाओं पर दूसरे परिवारों की भाषाओं का प्रभाव अधिक है। (3) इस परिवार की प्रमुख भाषा मिस्री तथा लीबियन है। (4) मिस्री भाषा-गठन में सरल धातुएं, एकाक्षर तथा अनेकाक्षर हैं, विभक्तियों के लिए प्रत्यय-योजना नहीं होती। (5) आदि, मध्य और अंत में धातुएं जोड़कर पदों की रचना होती है। (6) ये भाषाएं श्लिष्ट योगात्मक विभक्ति-प्रधान हैं, जो संयोगावस्था से वियोगावस्था की ओर उन्मुख हैं। (7) इन भाषाओं में स्वर-परिवर्तन से अर्थ-परिवर्तन होता है। (8) विशेष बल देने के लिए पुनरुक्ति का प्रयोग होता है। (9) इन भाषाओं में क्रिया से काल का बोध नहीं होता, अपितु काल का बोध कराने के लिए सहायक शब्दों का प्रयोग होता है। (10) बहुवचन के रूप विभिन्न होते हैं।

(ङ) **सैमेटिक भाषा परिवार**–सैमेटिक या सामी अफ्रीका में इस परिवार की भाषा मोरक्को से स्वेज तक बोली जाती है। इस कुल की प्रधान भाषा अरबी है। यही अल्जीरिया और मोरक्को में राजभाषा के रूप में प्रयुक्त होती है। इस परिवार की भाषाओं में हिब्रू, आरमेनियन भी हैं। (1) भाषाएं श्लिष्ट योगात्मक विभक्ति प्रधान हैं। (2) विभक्तियां अंतर्मुखी हैं। धातु-रचना तीन व्यंजनों से होती है। (4) स्वर-परिवर्तन से अर्थ-परिवर्तन होता है। (5) क्रिया द्वारा काल का बोध नहीं होता। (6) बहुवचन बनाने के लिए प्रत्ययों का प्रयोग होता है।

3. **प्रशांत महासागर खंड**–इस खंड की भाषाएं प्रशांत-महासागर और हिंद-महासागर के द्वीपों में विस्तृत भूखंड में व्याप्त हैं। इस वर्ग में मालवा, जावा, सुमात्रा, बोर्नियो, न्यूगिनी, फिलिपींस, फारमोसा आदि न्यूजीलैंड की भाषाएं आती हैं। इस खंड के भाषा-परिवार को पालोनेशियाई-परिवार भी कहते हैं।

(1) इस परिवार के अंतर्गत आने वाली समस्त भाषाओं का मूल एक होने के कारण उनके पद-रचना और वाक्य रचना में पर्याप्त साम्य मिलता है। (2) इस परिवार की

टिप्पणी



टिप्पणी

समस्त भाषाएं अश्लिष्ट योगात्मक प्रधान हैं। (3) धातुएं प्राय: दो अक्षरों की हैं, प्रथम अक्षर पर बलाघात होता है। (4) संज्ञा में लिंगभेद नहीं मिलता है, उनके रूप भी परिवर्तित नहीं होते हैं। (5) क्रियाओं में उपसर्ग, प्रत्यय, मध्य में संयुक्त होते हैं। (6) आदि, मध्य और अंत में शब्द संयुक्त कर पद निर्मित होते हैं। (7) समस्त भाषाएं क्रमश: संयोगावस्था से वियोगावस्था की ओर उन्मुख हैं। इस परिवार के अंतर्गत अनेक भाषाएं व बोलियां हैं, किंतु साहित्यिक भाषाएं अल्प ही हैं। इस खंड की समग्र भाषाएं पांच परिवारों में विभक्त की जा सकती हैं। (क) मलयन परिवार अथवा इंडोनेशियाई परिवार, (ख) मलेनेशियाई परिवार, (ग) पालीनेशियाई परिवार, (घ) पपुअन या पापुआई परिवार, (ङ) ऑस्ट्रेलियाई परिवार।

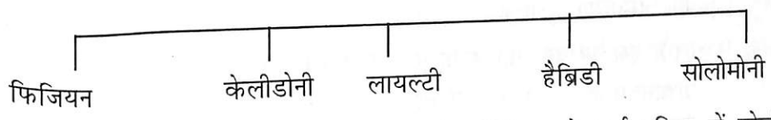
(क) **मलयन परिवार**–मलय प्रायद्वीप, सुमात्रा, जावा, फिलीपींस प्रायद्वीप के अंतर्गत बोली जाने वाली मलय, जावी, सुन्दियन, तगाल, लदोनी, होता अथवा मलगासी आदि इस परिवार की मुख्य भाषाएं हैं।

(1) इन भाषाओं को बोलने वालों की संख्या लगभग पांच करोड़ है। (2) इनमें कुछ भाषाएं साहित्य-संपन्न भी हैं। (3) आदि, मध्य और अंत तीनों स्थानों पर उपसर्ग, परसर्ग जोड़कर पद-रचना की जाती है। (4) शब्द और धातु में कोई विशेष अंतर नहीं है। (5) एक ही शब्द संज्ञा, क्रिया, क्रिया-विशेषण सभी का कार्य कर सकता है। (6) बहुवचन के लिए पुनरावृत्ति का सहारा लिया जाता है। (7) इस भाषा-परिवार का क्षेत्र प्राचीनकाल में भारत का उपनिवेश था; फलत: संस्कृत के अनेक शब्द इन भाषाओं में मिल जाते हैं।

(ख) **मलेनेशियाई परिवार**–इस परिवार की भाषाओं का क्षेत्र प्रशांत महासागर के फीजी आदि लघुकाय द्वीपों में व्याप्त है। इस परिवार की फीजी-भाषा मुख्य है।

(1) इस भाषा का स्वरूप मलय जैसा अधिक है। (2) फीजी भाषा पर्याप्त समृद्ध है, साथ ही साहित्य-संपन्न भी है। (3) इसके अंतर्गत अनेक उपभाषाएं भी बोली जाती हैं। (4) इस वर्ग की भाषाओं में एकवचन और द्विवचन तथा बहुवचन भी पाया जाता है। (5) इस परिवार की भाषाएं मलयन परिवार से अधिक विकसित हैं। (6) अधिकांश भाषागत विशेषताएं मलयन परिवार से साम्य रखती हैं। (7) इस परिवार की भाषाओं का एक ही शब्द संज्ञा, क्रिया और क्रिया-विशेषण बन जाता है। (8) शब्द पर बल देने के लिए उसकी पुनरावृत्ति भी की जाती है। (9) इस भाषा-परिवार में प्रत्यय और उपसर्गों का प्राधान्य है।

मलेनेशियाई परिवार

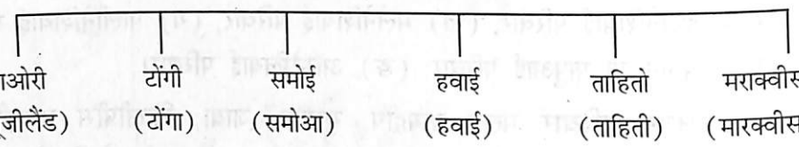


(ग) **पालिनेशियाई परिवार**–ये भाषाएं मलेनेशिया के पूर्व-दक्षिण में बोली जाती हैं। (1) यह भाषा परिवार भाषाओं की दृष्टि से पर्याप्त समृद्ध है। (2) भाषाएं

टिप्पणी

विकसित हैं। (3) व्यंजनों का प्रायः इसमें अभाव है। (4) संयुक्त-स्वर और संयुक्त-व्यंजनों की तो सत्ता ही नहीं है। (5) एकवचन, द्विवचन और बहुवचन का अस्तित्व है। अर्थ को प्रभावात्मक बनाने के लिए पुनरावृत्ति का सहारा लिया जाता है। क्रमशः इस परिवार की भाषाएं वियोगात्मकता की ओर बढ़ रही हैं।

पालिनेशियाई परिवार



(घ) **पापुआई परिवार**–इस परिवार की भाषाओं का क्षेत्र मलाया और पालिनेशिया के मध्य न्यूगिनी आदि अल्पकाय द्वीपों में है। (1) इस परिवार की भाषाएं प्रायः अश्लिष्ट योगात्मक हैं। (2) पद-रचना के लिए उपसर्ग और प्रत्यय की योजना होती है। (3) बहुवचन के लिए सी प्रत्यय का प्रयोग होता है। (4) इस परिवार की एकमात्र प्रसिद्ध एवं प्रधान भाषा 'मफोर' भाषा है। इसी का अध्ययन अभी तक हो सका है।

(ङ) **ऑस्ट्रेलियाई परिवार**–इस परिवार के अंतर्गत ऑस्ट्रेलिया तथा रस्सानियां द्वीपों के निवासियों की भाषाओं का समावेश होता है। (1) ये भाषाएं अश्लिष्ट योगात्मक तथा अंतः प्रत्यय-प्रधान हैं। (2) 'मैक्वारी' तथा 'कमिलरोई' इस परिवार की प्रधान भाषाएं हैं।

(4) **यूरेशिया खंड**–इस खंड की भाषाएं विश्व की संपन्न भाषाओं के अंतर्गत आती हैं। इन भाषाओं में विश्व की विकसित जातियों की सभ्यता एवं संस्कृति का इतिहास लेखबद्ध प्राप्त होता है। इस खंड की भाषाएं ही संसार की प्राचीनतम साहित्यनिधि की कुंजी हैं। इस खंड की भाषाओं का सविस्तार अध्ययन किया गया है। इसमें निम्नलिखित भाषा-परिवार आते हैं–(क) सैमेटिक परिवार–सामी परिवार, (ख) काकेशस परिवार, (ग) यूराल-अल्टाई परिवार, (घ) चीनी परिवार–एकाक्षर परिवार, (ङ) द्रविड़ परिवार, (च) ऑस्ट्रेलियाई परिवार–आग्नेय परिवार, (छ) भारोपीय परिवार, (ज) विविध भाषाओं का अनिश्चित परिवार।

(क) **सैमेटिक परिवार**–इस परिवार का संक्षिप्त विवेचन हम अफ्रीका खंड के अंतर्गत कर चुके हैं। 'नौह' के पुत्र 'मैम' दक्षिणी-पश्चिमी एशिया के 'आदिपुरुष' के रूप में मान्यता प्राप्त हैं। अतः उन्हीं के नाम पर इस परिवार का नामकरण हुआ है।

(1) इस परिवार का साहित्य प्राचीन है। (2) लिपि- परंपरा भी संभवतः प्राचीनतम है। (3) इस परिवार की भाषाएं श्लिष्ट योगात्मक विभक्ति-प्रधान हैं। (4) धातुओं की रचना त्रिव्यंजनात्मक है। (5) विभक्तियां अंतर्मुखी हैं। (6) कर्ता, कर्म और संबंध तीन ही कारक इस परिवार की भाषाओं में मिलते

टिप्पणी

हैं। (7) सर्वनाम क्रियाओं के अंत में संयुक्त किए जाते हैं। (8) इस परिवार की भाषाएं मोरक्को से स्वेज नहर तक बोली जाती हैं। प्रधान क्षेत्र एशिया ही है। (9) हिब्रू, आरमेनियन और अरबी इस परिवार की प्रधान भाषाएं हैं। (10) इस परिवार की भाषाओं में स्वर विकास ही भाषाओं के रूप में परिवर्तन करता है। (11) उसी के द्वारा मात्रा, संख्या, स्थान आदि का बोध होता है। (12) इस परिवार की भाषाओं में लिंग-भेद भी मिलता है। 'त्' या 'अत्' प्रत्यय स्त्रीलिंग बोधक है; अरबी भाषा में इबन् (बेटा) और बिन्त् (बेटी), असोरी में मलक् (राजा) और मलकत् (रानी)।

इस परिवार की भाषाओं को उत्तर सैमेटिक और दक्षिण सैमेटिक इन दो भागों में बांटकर इनका अध्ययन किया जा सकता है।

(ख) **काकेशस परिवार**–इस परिवार का क्षेत्र कृष्णसागर एवं केस्पियन सागर के मध्य काकेशस पर्वत पर है। इस क्षेत्र में दो भाषा-समूह प्राप्त होते हैं। एक को उत्तरी शाखा और दूसरे को दक्षिणी शाखा कहते हैं। इन दोनों ही शाखाओं के भाषा-भाषियों की संख्याएं क्रमशः पांच लाख और पंद्रह लाख के लगभग हैं।

पर्वताच्छन्न इस भाग में अनेक बोलियां हैं, जो परस्पर पर्याप्त भिन्न लगती हैं। (1) इस परिवार की भाषाएं अश्लिष्ट योगात्मक प्रत्यय-प्रधान हैं। (2) प्रत्यय पूर्व और पर दोनों ही प्रकार के हैं। (3) उत्तरी काकेशी परिवार में स्वरों का अभाव तथा व्यंजनों का बाहुल्य है। (4) पद-रचना जटिल है। (5) 'अवर' बोली में ही संज्ञा की तीस विभक्तियां तथा 'चेचेन' भाषा में संज्ञा में छह लिंग हैं। (6) क्रिया के रूप जटिल हैं। (7) फलतः मूल धातु का ज्ञान भी कभी-कभी कठिन हो जाता है। (8) इस परिवार की प्रमुख भाषा जार्जियन है, जिसमें शताब्दियों का साहित्य उपलब्ध होता है। (9) इसकी अपनी लिपि है। किंतु अन्य भाषाएं साहित्य और लिपि शून्य हैं।

(ग) **यूराल-अल्टाई परिवार**–इस परिवार की भाषाओं का क्षेत्र यूराल और अल्टाई पर्वतों के मध्य में है। इसलिए इसका यह नाम सार्थक है। विद्वानों ने सर्वप्रथम इस परिवार के नाम तूरानी, फिनोतातारिक, स्कीथियन आदि रखे थे। किंतु अब तुर्की भाषा से अधिक संबंध रखने वाले इस परिवार का नाम यूराल अल्टाई ही अधिक प्रसिद्ध है।

इस भाषा-परिवार की भाषाएं भारोपीय भाषा-परिवार के पश्चात विस्तृत भू-खंड की भाषाएं हैं जो "यूराल पर्वत के मध्य में टर्की, हंगरी और फिनलैंड से लेकर ओरबोत्सक सागर तक और भूमध्य-सागर से लेकर उत्तरी सागर तक फैली हुई हैं।" यह भाषा-परिवार पारस्परिक भाषा की समानता के कारण दो वर्गों में बांट दिया गया है–यूराल परिवार और अल्टाई परिवार। यूराल नामक उप-परिवार में फीनी-उग्री और समोयेदी तथा अल्टाई परिवार में तुर्की, मंगोली और तुगूजी नामक भाषा-समूहों की गणना की जाती है। इन दोनों ही उप-परिवारों में धातु, ध्वनि और शब्द समूह की दृष्टि से अल्प भेद होने पर भी पर्याप्त साम्य मिलता है।

टिप्पणी

(1) इस परिवार की भाषाएं पर-प्रत्यय प्रधान अश्लिष्ट अंत: योगात्मक हैं। (2) दोनों ही उप-परिवारों की भाषाओं में स्वर की अनुरूपता भी मिलती है। (3) शब्दों में संबंधवाचक प्रत्यय संयुक्त किया जाता है। (4) इस परिवार की समग्र धातुएं अव्यय के समान हैं।

भाषाओं की अधिकता के कारण विद्वान भाषा-परिवार कहने की अपेक्षा भाषा-समुदाय कहना अधिक उचित समझते हैं। इस परिवार की फिनिश भाषा प्राचीनतम साहित्य-संपन्न भाषा है। मेग्यर बारहवीं सदी से प्राप्त भाषा है। इस भाषा के बोलने वाले लगभग एक करोड़ हैं। तुर्की भाषा भी काव्य तथा साहित्य संपन्न भाषा है। तुर्की की लिपि अब अरबी के स्थान पर रोमन स्वीकार कर ली गई है। तुर्की भाषा-भाषी लोग लगभग चार करोड़ हैं। इसका साहित्य चौदहवीं सदी से प्राप्त होता है।

(घ) **एकाक्षर चीनी परिवार**–एशिया के पूर्वी और दक्षिण-पूर्वी भाग की ओर एक बड़े भू-खंड में एकाक्षर परिवार की भाषाएं बोली जाती हैं। इस परिवार की भाषाओं के बोलने वालों की संख्या केवल भारोपीय परिवार के लोगों से कम है। इसकी प्रधान भाषा चीनी है। यह भाषा-परिवार चीन, स्याम, तिब्बत और बर्मा तक फैला हुआ है।

इस परिवार की : (1) भाषाएं अयोगात्मक हैं जो चीनी, स्यामी, तिब्बती, बर्मी आदि हैं। किंतु भाषाएं एकाक्षर हैं। (2) चीनी भाषा ही प्राचीनतम एवं साहित्य-संपन्न भाषा है। (3) स्थान-भेद से अर्थ-भेद इस भाषा की सबसे बड़ी विशेषता है। (4) इस परिवार की भाषाओं में एक शब्द विभिन्न स्वरों से विभिन्न अर्थों की अभिव्यक्ति करता है। (5) चीनी भाषा में व्याकरण नामक तत्व का सर्वथा अभाव है। (6) अनुनासिक ध्वनियों का आधिक्य भी चीनी भाषा की अपनी विशिष्ट विशेषता है।

इस परिवार की चीनी पश्चात मंदारी, केंटूनी, पेकिंनी, हक्का, टोंकिनी, कोचीन-चीनी, कंबोडियाई, स्यामी आदि प्रधान बोलियां हैं। 'मेईथेई' प्राचीन साहित्य संपन्न भाषा है। इस भाषा में पंद्रहवीं शताब्दी के साहित्यिक ग्रंथ मिलते हैं। बर्मी में धार्मिक साहित्य की प्रचुरता है। तिब्बती और बर्मी निरंतर अंत:प्रश्लिष्ट योगात्मक भाषाएं होती जा रही हैं।

(ङ) **द्रविड़ परिवार**–यह भाषा-परिवार भारत में नर्मदा और गोदावरी नदियों के कुमारी अंतरीप तक दक्षिण में फैला हुआ है। इसके अतिरिक्त उत्तरी लंका, बलूचिस्तान, मध्यभारत, बिहार प्रदेश आदि में इन भाषाओं के बोलने वाले मिल जाते हैं। इस भाषा-परिवार को कभी-कभी तमिल परिवार भी कह दिया जाता है। यह भाषा-परिवार वाक्य तथा स्वर के कारण, यूराल-अल्टाई परिवार के निकट पहुंच जाता है।

इस परिवार की भाषाएं–(1) तुर्की आदि की भांति अश्लिष्ट अंत:योगात्मक हैं। (2) मूल शब्द या धातु में प्रत्यय जुड़ते हैं। (3) प्रत्यय की सत्ता स्पष्ट रहती है। (4) प्रत्ययों के कारण प्रकृति में कोई विकार उत्पन्न नहीं होता है।

टिप्पणी

(5) इस परिवार की भाषाओं में निर्जीव शब्द नपुंसक लिंग के माने जाते हैं तथा अन्य शब्दों में स्त्रीलिंग और पुल्लिग सूचक शब्द संयुक्त कर दिए जाते हैं। (6) भाषाओं में दो ही वचन होते हैं। बहुवचन प्रत्यय के संयोग से बनता है। संज्ञा, सर्वनाम और क्रियाओं में बहुवचन प्रत्यय एक जैसे ही होते हैं। (7) वास्तविक क्रिया का अभाव है। (8) इन भाषाओं में कर्मवाच्य का अभाव होने के कारण कर्मवाच्य का बोध सहायक क्रिया द्वारा कराया जाता है। (9) विशेषण के विभक्ति रूप नहीं होते हैं। (10) शब्द के अंतिम व्यंजन के उच्चारण के लिए एक विशिष्ट ध्वनि का उच्चारण किया जाता है। (11) स्वर-अनुरूपता इस भाषा परिवार की विशेषता है। स्वरों के अनुसार ही प्रत्ययों का रूप परिवर्तन हो जाता है। (12) इस भाषा-परिवार में मूर्धन्य ध्वनियां, विशेषत: टवर्ग का प्राधान्य है। (13) गिनती दस पर आधारित है।

इस भाषा-परिवार में प्रधानत: चौदह भाषाएं हैं, जिनका चार उप-विभागों में विभाजन किया जाता है–(1) द्रविड़ वर्ग, (2) आंध्र वर्ग, (3) मध्यवर्ती वर्ग, (4) ब्राहुई वर्ग। इस परिवार की भाषाएं इस प्रकार हैं–कन्नड़, तमिल, तुलू, कोडगु, टुडा, मलयालम, तेलुगु, ब्राहुई, गोंड, कोंड, कुई, कोलामी, कुरुख, माल्टी।

(च) **ऑस्ट्रेलियाई परिवार : आग्नेय परिवार**–इस परिवार को स्मिथ ने ऑस्ट्रिक परिवार कहा है। यह भाषा-परिवार प्रशांत-महासागर के द्वीपों में फैला हुआ है। इसके अतिरिक्त स्याम और बर्मा के वनप्रांत, निकोबार द्वीप, आसाम की कुछ पहाड़ियां, मध्यभारत के गोंड प्रदेश और मद्रास के गंजाम जिले में इस भाषा परिवार की भाषाएं बोली जाती हैं। इस परिवार की भाषाओं के सामान्य लक्षण ये हैं–(1) भाषाएं प्रधानत: प्रत्यय-प्रधान अश्लिष्ट योगात्मक हैं। किंतु वे निरंतर वियोगात्मक हो रही हैं। (2) पद-रचना के लिए प्रत्यय आदि, मध्य और अंत तीनों ही स्थानों पर जुड़ते हैं। (3) धातुएं द्वय्क्षरी हैं।

आग्नेय परिवार की भाषाएं मोन, रूमेर तथा बोलियां प्लोग 'बा' नीकोबरी आदि हैं। मोन साहित्य-संपन्न परिष्कृत भाषा है। इस परिवार की प्रमुख भाषा मुंडा है। पश्चिम बंगाल से लेकर बिहार और मध्य प्रदेश, मध्य भारत, उड़ीसा और मद्रास प्रदेश के गंजाम जिले तक यह भाषा तथा इसकी बोलियां बोली जाती हैं।

मुंडा परिवार की भाषाएं– (1) सामान्यत: सरल और स्पष्ट हैं। (2) अश्लिष्ट योगात्मक हैं। (3) इस भाषा के अन्तिम व्यंजनों के पश्चात श्रुति का अभाव है। (4) अर्द्धस्वरों और व्यंजनों के अतिरिक्त इस भाषा में विचित्र ध्वनि पाई जाती है, जिसे अर्द्धव्यंजना की संज्ञा विद्वानों ने दी है। (5) इनका उच्चारण क्लिक ध्वनियों की भांति और कभी-कभी अनुनासिकता से युक्त होता है। (6) लिंग पुर्लिंग तथा स्त्रीलिंग ये दो हैं जो सजीव और निर्जीव तत्वों के आधार पर माने जाते हैं। कभी-कभी यह लिंग हिंदी की भांति 'ई' और 'आ' से भी बन जाते हैं। (7) इस भाषा में वचन तीन हैं। द्विवचन तथा बहुवचन

टिप्पणी

के लिए संज्ञाओं में प्रत्यय जोड़े जाते हैं। (8) मुंडा भाषा की वाक्य-रचना आर्य-भाषाओं से भिन्न है। इसमें शब्द भेद की यथार्थ कल्पना कठिन है। (9) संबंध-तत्व का बोध प्राय: अंत्योग और मध्ययोग से होता है। (10) उपसर्ग भी संयुक्त किए जाते हैं। (11) मूल शब्द द्वयक्षरात्मक हैं। (12) चीनी भाषा की भांति एक ही शब्द संज्ञा, क्रिया और विशेषण आदि का रूप ले लेता है। (13) संख्याएं दस तक तथा बीस भी हैं। इन्हीं के आधार पर संपूर्ण संख्याएं बन जाती हैं। (14) क्रिया के लिए अलग शब्द नहीं है। कभी कोई शब्द एक स्थान पर क्रिया है तो दूसरे पर वही संज्ञा है। (15) प्रभावात्मकता के लिए पुनरावृत्ति की प्रवृत्ति है। (16) क्रिया-रूपों के आधार पर काल-ज्ञान होता है। (17) मुंडा परिवार की भाषाओं के अव्यय स्वतंत्र हैं।

(छ) **भारोपीय परिवार**–यह यूरेशिया ही नहीं विश्व का महान् भाषा-परिवार है, महत्वपूर्ण है, साहित्य-लिपि संपन्न है, प्राचीनतम है। अध्ययन की दृष्टि से भी इसका अध्ययन अधिकतम हुआ है। यह भाषा-परिवार सर्वाधिक विकसित भी है। अस्तु, इस परिवार की भाषाएं भारत, ईरान, आर्मीनिया, संपूर्ण यूरोप, अमेरिका, दक्षिणी-पश्चिमी अफ्रीका, ऑस्ट्रेलिया आदि में बोली जाती हैं। इस परिवार के भाषा-भाषी सर्वाधिक हैं।

इस परिवार का नामकरण एक विवादास्पद विषय रहा है। किंतु आज भारोपीय भाषा-परिवार नाम अधिक प्रसिद्धि-प्राप्त है। सर्वप्रथम इस परिवार का नाम इंडोजर्मनिक रखा गया था, किंतु इस परिवार में केल्टी शाखा की भाषाएं भी थीं, जो जर्मन भाषा नहीं थी; अत: यह नाम उचित न होने के कारण इसका नाम इंडोकैल्टिक रखा गया। इसके सांस्कृतिक, जैफाइट, काकेशियन आर्य, इंडो-यूरोपियन आदि नाम भी रखे गए हैं। किंतु आज भारोपीय नाम ही अधिक उपयुक्त होने के कारण प्रचलित है।

(ज) **विविध भाषाओं का अनिश्चित परिवार**– भारोपीय भाषा-परिवार की दो प्रधान शाखाएं हैं–(1) भारोपीय शाखा, (2) भारत ईरानी शाखा। इन दोनों के अतिरिक्त इसके वर्गीकरण भी किए जा सकते हैं–

(क) कैल्टिक शाखा, (ख) जर्मन शाखा, (ग) इटालिक शाखा, (ग) ग्रीक शाखा, (घ) तोखारी शाखा, (ङ) अल्बेनियन शाखा, (च) लैटोस्लाविक शाखा, (छ) आर्मेनियन शाखा, (ज) आर्य या हिंदी-ईरानी शाखा।

इस भाषा-परिवार की भाषाओं की सामान्य विशेषताएं निम्नलिखित हैं–

(1) भाषाएं श्लिष्ट योगात्मक बहिर्मुखी विभक्ति-प्रधान हैं। किंतु आज ये भाषाएं भी निरंतर योगात्मकता की ओर उन्मुख हैं।

(2) धातुएं एकाक्षर हैं।

(3) प्रत्यय कृदंत एवं तद्धितांत हैं, जिनके कारण अनेक रूप एवं शब्द बनते हैं।

(4) इस परिवार में विभिन्न संबंधों के द्योतन के लिए विभक्तियां अवश्य हैं।

(5) समास इन भाषाओं का अद्भुत तत्व है। समास कर देने पर शब्दों की विभक्तियों का लोप हो जाता है। कभी-कभी समस्त शब्द का अर्थ भी परिवर्तित हो जाता है।

(6) भारोपीय परिवार की भाषाएं प्रत्यय-बहुल हैं, क्योंकि ये विभिन्न स्थानों पर विकसित हुई हैं।

टिप्पणी

4.2.4 आधुनिक हिंदी भाषा का उद्भव एवं विकास

हिंदी भाषा के उद्भव एवं विकास को क्रमिक रूप से इस प्रकार समझा जा सकता है–

(अ) विकास का आदि काल

हिंदी का विकास क्रमश: प्राकृत और अपभ्रंश के पश्चात हुआ है। हिंदी के विकास का स्पष्ट दर्शन हमें चन्दबरदाई के समय से होने लगता है। यह समय बारहवीं सदी का अंतिम अर्द्ध भाग है परंतु उस समय में भी इसकी भाषा हिंदी से बहुत भिन्न हो गई थी। व्याकरण के प्रसिद्ध विद्वान हेमचंद्र का समय संवत् 1144 और संवत् 1229 के बीच है। हेमचंद्र ने अपने व्याकरण में अपभ्रंश के कुछ उदाहरण दिए हैं। इससे पूर्व, विक्रम की ग्यारहवीं शताब्दी के दूसरे भाग में वर्तमान महाराज भोज का पितृव्य द्वितीय वाकपति राजा परमार मुंज एक पराक्रमी राजा के साथ-साथ एक सहृदय कवि भी था। एक बार वह कल्याण के राजा तैलप के यहां बंदी हो गया। उसी समय मुंज ने कुछ दोहों की रचना की थी। उदाहरण रूप में एक प्रस्तुत है–

जा मति पच्छई संपज्जइ सा मति पहली होई।
मुंज भणइ मृणालपइ विघन न बेंठई कोई।

अर्थात, जो मति पीछे संपन्न होती है, वह यदि पहले हो तो मुंज कहता है, हे मृणालवती, कोई विघ्न न सतावे।

यह दोहा पढ़ते ही पता लग जाता है कि यह हिंदी के कितने पास पहुंचता है। भाषा साहित्यिक होने के कारण कुछ ऐसे शब्दों का प्रयोग किया गया है जिनका रूप प्राकृत है जैसे- संपज्जइ। इन्हें पृथक कर देने पर भाषा और भी स्पष्ट हो जाती है।

इस प्रकार यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि हिंदी का विकास हेमचंद्र से पूर्व ही होने लगा था तथा चन्दबरदाई के समय उसका कुछ-कुछ रूप स्थिर हो गया था। अत: हिंदी का आदि काल हम संवत् 1050 के लगभग मान सकते हैं।

हिंदी प्रदेश की भाषा के सबसे प्राचीन उदाहरण पृथ्वीराज तथा समर सिंह के दरबारों से संबंधित पत्रों के रूप में थे। इनका प्रकाशन नागरी प्रचारिणी सभा ने किया था।

नाथ पंथ तथा वज्रयानी सिद्ध साहित्य से संबंधित बहुत-सी नवीन सामग्री पीतांबर दत्त बड़थ्वाल व राहुल सांकृत्यायन जैसे विद्वान सर्वप्रथम प्रकाश में लाए थे। इस साहित्य के रचयिताओं के काल का अनुमान 700 ई. से 1300 ई. के मध्य लगाया जाता है। प्रारंभिक सिद्ध साहित्य की भाषा स्पष्ट रूप से अपभ्रंश (मागधी) है।

आदि काल की भाषा का तीसरा रूप चारण, धार्मिक तथा लौकिक काव्य ग्रंथों में मिलता है। इस प्रकार के लेखकों में नरपति नाल्ह, चन्दबरदाई तथा रासो की भाषा राजस्थानी

टिप्पणी

है, कहीं-कहीं खड़ी बोली के कुछ रूप पाए जाते हैं। 'पृथ्वीराज रासो' चन्दबरदाई का प्रमुख ग्रंथ है। चंद की काव्य रचना का समय 1168 ई. से लेकर 1192 ई. तक माना जाता है। वर्तमान पृथ्वीराज रासो में ब्रजभाषा के साथ अपभ्रंश खड़ी बोली तथा राजस्थानी मिश्रण दिखलाई पड़ता है।

जगनिक चन्दबरदाई का समकालीन कवि था। वह बुंदेलखंड के राजा परमार के दरबार में था। उस कवि की मूल कृति का पता नहीं चलता है। पर यह माना जाता है कि उसके बनाए ग्रंथ के आधार पर ही प्रारंभ में आल्ह खंड की रचना हुई थी।

विद्यापति कवि के जिन पदों का संग्रह मिथिला में हुआ है, उनकी भाषा मैथिली है तथा बंगाल में संगृहीत पद समूह की भाषा बंगाली है। इनके किसी भी वर्तमान संग्रह की भाषा पंद्रहवीं शताब्दी के प्रारंभ की नहीं मानी जा सकती है। हिंदी अथवा दक्खनी उर्दू साहित्य का विकास दक्षिण भाषा में हुआ। इस साहित्य का आरंभ 1326 ई. में मुहम्मद तुगलक के दक्षिण आक्रमण के पश्चात हुआ। इस साहित्य की भाषा पुरानी खड़ी बोली है। इन लेखकों में सबसे प्रसिद्ध ख्वाजा बंदा नवाज थे। इनका समय 1121 ई. से 1452 ई. तक रहा।

आदि काल की हिंदी में अपभ्रंश की लगभग सभी ध्वनियां आ गई थीं पर साथ में कुछ नई ध्वनियों का भी विकास हुआ। अपभ्रंश में संयुक्त स्वर नहीं थे। हिंदी में 'ए' तथा 'ओ' दो संयुक्त स्वर इस काल में प्रयुक्त होने लगे। व्यंजनों में एक तो दंत्योष्ठ्य 'व' नया विकसित हो गया तथा दो उत्क्षिप्त ध्वनियां 'ड़', 'ढ़' भी प्रयुक्त होने लगीं।

इस काल का साहित्य जिस भाषा में लिखा गया उसके विशेषतया दो रूप थे- डिंगल तथा पिंगल। डिंगल तो वह भाषा थी जिसमें प्राकृत के प्राचीन शब्दों का बाहुल्य था। इस भाषा का ढांचा राजस्थानी या गुजराती था। पिंगल उस भाषा को कहते थे, जिसका ढांचा पुरानी ब्रजभाषा का होता था, जिसमें थोड़ा बहुत खड़ी बोली या पंजाबी का भी पुट होता था। यह एक सामान्य साहित्यिक भाषा थी। वास्तव में हिंदी का संबंध इसी पिंगल भाषा से है। 'पृथ्वीराज रासो' इसी साहित्यिक सामान्य भाषा में लिखा गया है।

(ब) विकास का मध्यकाल

आदिकाल के पश्चात हिंदी के विकास का दूसरा चरण अर्थात मध्यकाल लगभग 525 वर्षों तक माना जाता है। इस काल को हम दो भागों में बांट सकते हैं। प्रथम भाग 1375 ई. से 1700 ई. तक मानते हैं। इस काल में हिंदी की पुरानी बोलियां परिवर्तित होकर ब्रज, अवधी तथा खड़ी बोली का रूप धारण करती हैं।

दूसरा भाग 1700 ई. से लेकर 1900 ई. तक माना जाता है। इसमें ब्रज, अवधी, खड़ी बोलियां परिष्कृत होती हैं, परिमार्जित होती हैं और उनमें प्रौढ़ता आती है। वे मात्र बोलियां न रहकर भाषा का रूप ले लेती हैं।

अवधी तथा ब्रज, इन दो बोलियों का साहित्यिक रूप में विकास सोलहवीं शताब्दी से प्रारंभ हुआ।

अवधी : मध्ययुग में भक्ति आंदोलन का विशेष स्थान है। इस काल में धर्म प्रचारकों ने जनमानस तक पहुंचने की आवश्यकता का अनुभव किया। जनमानस तक पहुंचने के लिए

टिप्पणी

जनसाधारण की भाषा का ज्ञान तथा उसका उपयोग आवश्यक हो गया। इसी आवश्यकता के कारण निर्गुण पंथी संत कवियों ने जनसाधारण की भाषा को अपनाया, उसमें कविता की परंतु इन कवियों की भाषा एक विचित्र प्रकार की खिचड़ी है।

1. संत कवि कबीर के प्रभाव से इस प्रकार की खिचड़ी भाषा में विशेषकर पूरबी भाषा (अवधी) की बहुलता रही है।
2. आगे चलकर जब यही अवधी प्रेमाख्यानक मुसलमान कवियों की अभिव्यक्ति का माध्यम बनी तो इसमें किंचित परिमार्जन हुआ, जैसे- जायसी के 'पद्मावत' की अवधी।

अंत में राम भक्ति शाखा के प्रमुख कवि तुलसीदास ने उसका परिमार्जन कर उसे प्रौढ़ता प्रदान की तथा उसे साहित्यिक आसन पर सुशोभित किया। मध्य काल में अवधी में लिखे गए ग्रंथों में दो मुख्य हैं- जायसी कृत 'पद्मावत' (1540 ई.) तथा तुलसीदास कृत 'रामचरितमानस' (1585)।

ब्रजभाषा : सोलहवीं सदी के पूर्वार्द्ध में पुष्टि मार्ग के प्रमुख आचार्य वल्लभाचार्य से साहित्यिक सृजन को विशेष प्रोत्साहन मिला। इसका विवेचन निम्न प्रकार से है-

1. ब्रजभाषा का विकास, एक प्रकार से चिर प्रतिष्ठित प्राचीन काव्य भाषा से हुआ। 'पृथ्वीराज रासो' में इसके स्वरूप का कुछ आभास मिल जाता है। रासो की यह पंक्ति - 'तिहि रिपुजय पुरहन को भए प्रथिराज नारिंद' इसका उदाहरण है।
2. ब्रजभाषा को साहित्यिक भाषा के रूप में यशस्वी करने का श्रेय सूरदास को है। सूरदास के रचना काल के समय तक अर्थात 1550 ई. तक ब्रजभाषा संपूर्ण रूप में काव्य का माध्यम बन चुकी थी। ब्रजभाषा का रूप दिन-प्रतिदिन साहित्यिक, परिमार्जित, प्रौढ़ तथा सुसंस्कृत होता चला गया। जिस प्रकार अवधी भाषा ने तुलसी के 'रामचरितमानस' में प्रौढ़ता प्राप्त की है, उसी प्रकार अष्टछाप के कवियों की पदावली में ब्रजभाषा भी विकसित हुई।
3. घनानंद, नंददास, बिहारी, पद्माकर की कविता में तो उसका पूर्ण परिपाक हुआ। मध्यकाल के दूसरे चरण की प्रमुख विशेषता है ब्रजभाषा की विशुद्धता। वर्तमान युग में इस विशुद्धता के प्रतिनिधि के रूप में बाबू जगन्नाथदास रत्नाकर का नाम लिया जा सकता है।

ध्वनियों की दृष्टि से देखा जाए तो इस काल में पढ़े-लिखे लोगों की हिंदी में क, ख, ग, ज, फ में पांच व्यंजन ध्वनियां सम्मिलित हो गईं। इस काल में लोगों की धर्म के प्रति आस्था थी, इसी कारण इस युग के पूर्वार्द्ध तक धार्मिक साहित्य अधिक लिखा गया। धर्म की प्रमुखता के कारण संस्कृत के धार्मिक ग्रंथों का प्रचार हुआ। फलतः आदि काल की अपेक्षा बहुत अधिक तत्सम् शब्द साहित्यिक भाषा में प्रयुक्त होने लगे।

(स) विकास का आधुनिक काल

आधुनिक काल खड़ी बोली का युग है। खड़ी बोली अवधी तथा ब्रज बोलियों की भांति प्राचीन है। प्राचीन तथा मध्यकाल के ग्रंथों में यत्र-तत्र खड़ी बोली के प्रयोग देखने में आते हैं, यह

टिप्पणी

बात और है कि साहित्य के माध्यम के रूप में वह इतनी शीघ्र स्वीकृत नहीं हुई। मराठा भक्त कवि नामदेव की कविता में पहले शुद्ध खड़ी बोली के दर्शन होते हैं-

पांडे तुम्हारी गायत्री लोधे का खेत खाती थी।
लैकरि ढेंगाटंगरी तोड़ी लंगत-लंगत जाती थी।।

नामदेव का जन्म 1192 ई. में हुआ था, अत: खड़ी बोली की प्राचीनता का अनुमान लगाया जा सकता है। रासो, कबीर, भूषण आदि के द्वारा खड़ी बोली का प्रयोग यह स्पष्ट करता है कि खड़ी बोली का अस्तित्व प्रारंभ से ही था यद्यपि साहित्य का माध्यम वह नहीं बनी थी। अतएव हिंदी भाषा अपने मध्यकालीन विकास में तीन रूपों में दिखाई पड़ती है- अवधी, ब्रज तथा खड़ी बोली। आधुनिक काल तक आते-आते साहित्य की माध्यम भाषा के रूप में अवधी तथा ब्रज का प्रयोग घटता गया और खड़ी बोली का प्रयोग बढ़ता गया। अठारहवीं शताब्दी में ब्रज भाषा की शक्ति क्षीण हो चुकी थी और इधर मुसलिमों के मध्य खड़ी बोली (उर्दू) जोर पकड़ चुकी थी। उन्नीसवीं सदी के प्रारंभ में अंग्रेजों की प्रेरणा से हिंदुओं ने खड़ी बोली गद्य के संबंध में कुछ प्रयोग किए। फलस्वरूप फोर्ट विलियम कॉलेज के लल्लूलाल ने 'प्रेमसागर' तथा सदल मिश्र ने 'नासिकेतोपाख्यान' की रचना की। खड़ी बोली के प्रारंभिक ग्रंथों पर ब्रजभाषा का प्रवाह है, जो स्वाभाविक ही है।

खड़ी बोली हिंदी के विकसित रूप के गद्य साहित्य में प्रचार का प्रमुख श्रेय भारतेंदु हरिश्चंद्र को जाता है। उनके काल में भाषा में राष्ट्रीयता की एक लहर उठी। हिंदी को उर्दू-फारसी के प्रवाह से मुक्त करने का प्रयास प्रारंभ हुआ। भाषा की समृद्धि के लिए संस्कृत के शब्द लिए जाने लगे। हिंदी भाषा के परिष्कार का कार्य प्रारंभ हुआ। भारतेंदु हरिश्चंद्र द्वारा दिखाए गए मार्ग पर हिंदी सिर ऊंचा कर आगे बढ़ती रही। इधर उसने अपने रूप को इतना विकसित कर लिया है कि समस्त गद्य साहित्य में ही नहीं वरन् पद्य साहित्य में भी खड़ी बोली का बहुलता से प्रयोग हो रहा है। इस प्रकार आधुनिक काल में खड़ी बोली हिंदी भाषा का रूप ले चुकी है।

भारतेंदु युगीन लेखकों में व्याकरण संबंधी बहुरूपता, लिंग, वचन, कारक प्रयोगों में अस्थिरता आदि दोष मिलते हैं। कालांतर में महावीर प्रसाद द्विवेदी ने भाषागत दोषों को दूर करने का प्रशंसनीय प्रयास किया। छायावादी कवियों को यह श्रेय दिया जा सकता है कि उन्होंने खड़ी बोली को एक उच्च साहित्यिक भाषा का रूप प्रदान किया। बाद में वह उन्मुक्त होकर जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में विचरने लगी। भारतेंदु, महावीर प्रसाद द्विवेदी, रामचंद्र शुक्ल, प्रेमचंद, प्रसाद, पंत, निराला, यशपाल डॉ. रांगेय राघव, मुक्तिबोध, हजारी प्रसाद द्विवेदी आदि इस काल के समर्थ साहित्यकार हैं। साहित्य की समस्त विधाओं का इस युग में पर्याप्त विकास हो रहा है।

आज हिंदी भारत की राष्ट्रभाषा एवं राजभाषा है किंतु किंचित राजनीतिक एवं भौगोलिक कारणों से उसका समग्र भारत में उतना प्रचार-प्रसार नहीं हो पा रहा है, जितना कि एक स्वतंत्र राष्ट्र में होना चाहिए। किंतु आशा है, भविष्य में हिंदी समग्र भारतीयों का कंठहार बन कर विश्व की भाषाओं में समादृत स्थान पर प्रतिष्ठित होगी।

टिप्पणी

साहित्यिक हिंदी के रूप में खड़ी बोली का उद्‌भव एवं विकास

खड़ी बोली को अनेक नामों से अभिहित किया जाता है, जैसे- हिंदुस्तानी, नागरी हिंदी, सरहिंदी, कौरवी आदि। खड़ी बोली इसका सबसे नवीन नाम है। 'खड़ी बोली' शब्द का प्रथम प्रयोग 1800 ई. के लगभग मिलता है। 1805 ई. में लल्लूलाल ने अपने 'प्रेम-सागर' में इस शब्द का प्रयोग किया है। जैसे- 'प्रेम-सागर' से उद्‌धृत यह वाक्य देखिए- 'जॉन गिलक्राइस्ट महाशय की आज्ञा से सन् 1806 में लल्लूलाल कवि ब्राह्मण, गुजराती, सहस, अवदीच आगरे वाले ने इसका सार ले यामनी भाषा छोड़ दिल्ली, आगरे की खड़ी बोली में कह 'प्रेम-सागर' नाम रखा।

इससे भी पहले 1803 ई. में गिलक्रिस्ट ने इस शब्द का प्रयोग अपनी पुस्तक 'The Hindee Story Teller' में किया-

'उन कहानियों में से कोई-कोई कहानी खड़ी बोली अथवा हिंदुस्तानी की शुद्ध हिंदवी शैली में है।'

खड़ी बोली के अर्थ व व्युत्पत्ति के संबंध में 8 मत प्रचलित हैं-

1. **खड़ी का अर्थ खरी या विशुद्ध भाषा :** अरबी फारसी के शब्दों से रहित, विशुद्ध भारतीय। समर्थक- जॉन गिलक्रिस्ट, गार्सा द-तासी, केलॉग (हिंदी व्याकरण) इस्टविक प्लैटस (A Dictionary of Urdu Classical Hindi and English) सुधाकर बेदी (सीधी बोली की राम कहानी) - इन्होंने 'र' व 'ड़' को पर्याय माना है, इसलिए खड़ी बोली को खरी बोली के नाम से पुकारा। इन्होंने इसका नाम 'ठेठ हिंदी' भी दिया है। बद्रीनारायण चौधरी प्रेमघन (इन्होंने भी इसको 'ठेठ हिंदी' कहा है) चंद्रबली पाण्डेय ('उर्दू का रहस्य'- इन्होंने प्राकृत, शुद्ध या खरी बोली माना है)।
2. **खड़ी या उठी हुई :** जो पड़ी हुई न हो (पड़ी = गिरी पड़ी)। इसके समर्थकों ने ब्रज या पूर्वी बैसवाड़ी, अवधी, राजस्थानी और गुजराती को गिरी-पड़ी भाषाएं माना है। इन सब भाषाओं का विरोध करने वाली भाषा खड़ी बोली कहलाई। इसके समर्थक श्री चंद्रधर शर्मा गुलेरी, डॉ. सुनीति कुमार चटर्जी हैं।
3. **खड़ी और खरी बोली दोनों का समन्वित रूप :** इन्होंने गिरी-पड़ी भाषाओं में रेख्ता को गिरी-पड़ी माना तथा इसके विरोध में उत्पन्न भाषा को खड़ी बोली माना। विदेशी शब्दों का बहिष्कार होने से इन्होंने इसे खरी बोली भी कहा। अत: यह दोनों का समन्वित रूप है। समर्थक - ब्रजरत्नदास (भारतेंदुकालीन विद्वान)।
4. **खड़ी या कर्कश बोली :** अवधी की अपेक्षा कर्कश भाषा होने के कारण इसको कर्कश कहा गया है। इस मत के समर्थक कामता प्रसाद गुरु (हिंदी व्याकरण) और डॉ. धीरेंद्र वर्मा हैं। मारवाड़ के लोग इस भाषा को 'ठेठ बोली' (कठोर-बोली) भी कहते हैं।
5. **खड़ी पाई वाली :** जिसमें 'अ' ध्वनि की मात्रा अधिक हो। खड़ी पाई के कारण इसे खड़ी बोली कहा गया। इसके समर्थक आचार्य किशोरीदास वाजपेयी हैं। इन्होंने कुछ हद तक इसका वैज्ञानिक विवेचन भी किया है।

टिप्पणी

6. **गंवारू बोली :** गांव की असंस्कृत भाषा खड़ी बोली है। एक मुसलिम लेखक अब्दुल हक ने औरंगाबाद से प्रकाशित होने वाली उर्दू पत्रिका में सन् 1904 में लिखा- 'खड़ी बोली के मायने हिंदुस्तान में आमतौर पर गंवारू बोली के हैं, जिसे हिंदुस्तान का बच्चा-बच्चा जानता है। वह न कोई खास जबान है और न जबान की कोई शाख।'

7. **प्रचलित या चलती बोली :** इन्होंने इसे बहुत अच्छी व पूर्ण स्थापित प्रचलित बोली माना है। समर्थक- टीग्राह्य बोली।

8. **टकसाली या स्टेंडर्ड बोली :** अंग्रेजी की Stand धातु से Standard बना और धीरे-धीरे इस खड़ी बोली को Standard Speech नाम दिया गया, जिसका एक निश्चित मापदंड है क्योंकि Standard= निश्चित मापदंड। समर्थक- आ. विश्वनाथ प्रसाद मिश्र एवं हरदेव बाहरी।

Hindoostani Philology part-I में Standard का अर्थ खरा किया गया है, इसलिए इसका नाम खरी बोली Standard Speech बना।

इस प्रकार कहा जा सकता है कि खड़ी बोली के नामकरण के संबंध में अनेक मत प्रचलित हैं, किंतु मत संख्या 1, 3, 5 अधिक मान्य है।

क्षेत्र : डॉ. ग्रियर्सन ने इसका क्षेत्र बहुत विस्तृत माना है। यद्यपि इसको बोली के रूप में लिखा जाता है, लेकिन आज यह समृद्ध, संपन्न, साहित्यिक भाषा है। इसको 'राष्ट्रभाषा' का गौरव प्राप्त हो चुका है, अत: इसको बोली के रूप में मानना, इसके साथ अन्याय करना होगा।

इसका शुद्ध क्षेत्र गंगा-यमुना का उत्तरी दोआब अर्थात देहरादून का मैदानी भाग, सहारनपुर, मुजफ्फरनगर और मेरठ के पूरे ज़िले। यह पश्चिम में यमुना के समीपवर्ती अंबाला, दक्षिण पूर्व में बिजनौर और मुरादाबाद तथा रामपुर जिलों में बोली जाती है।

विकास : खड़ी बोली का स्वतंत्र अस्तित्व बहुत प्राचीन समय से ही मिलता है। ग्यारहवीं शताब्दी में अपभ्रंश मिश्रित लोकभाषा में खड़ी बोली के बीज दिखाई देते हैं। तत्कालीन जैन धर्म-ग्रंथों में खड़ी बोली का आदि रूप उपलब्ध होता है। महापंडित राहुल सांकृत्यायन खड़ी बोली का विकास इससे भी पूर्व का मानते हैं अर्थात आठवीं शताब्दी में सिद्ध कवियों की रचनाओं में इन्होंने खड़ी बोली को माना है। लेकिन वास्तविक खड़ी बोली चौदहवीं शताब्दी में उत्पन्न हुई। प्रथम रचना अमीर खुसरो की पहेलियां-मुकरियां आदि मानी जा सकती हैं।

दुर्भाग्यवश बीच में यह विकास रुक गया, लेकिन धीरे-धीरे इसका विकास पुन: भारतेंदु काल में हुआ और आज यह पूर्ण यौवन पर है।

बोलने वालों की संख्या : इसके बोलने वालों की संख्या लगभग 1 करोड़ से अधिक है।

विशेषताएं : अवधी अकारांत या व्यंजनांत, ब्रजभाषा ओकारांत और खड़ी बोली आकारांत है जैसे-

अवधी : करत, होत, जात, होब, घोर, बड़, छोट, खोट आदि।

ब्रजभाषा : करतो, होतो, घोरो, बड़ो, छोटो, खोटो, छोरो, करैबो, करनो, लीनो आदि।

खड़ी बोली : करता, होता, जाता, किया, करना, होना, जाना, बड़ा, छोटा, घोड़ा, खोटा आदि।

टिप्पणी

4.2.5 पुरानी हिंदी का स्वरूप

अपभ्रंश

प्राकृत-कालीन जनभाषा के विकसित रूप को 500 ई. से 1000 ई. के बीच अपभ्रंश कहा जाता है। अर्थ की दृष्टि से विचार करें तो जैसा विचित्र और आश्चर्यजनक नाम अपभ्रंश का मिलता है वैसा किसी दूसरी भाषा का नहीं मिलता। अपभ्रंश नाम से एक दूसरी ही मन:स्थिति का बोध होता है। संस्कृत कोश ग्रंथों में अपभ्रंश का अर्थ 'बिगड़े हुए शब्दों वाली भाषा' अथवा 'बिगड़ा हुआ शब्द' ही दिया गया है। अपभ्रंश का प्राचीनतम प्रामाणिक प्रयोग पतंजलि (150 ई.पू. के लगभग) के 'महाभाष्य' में मिलता है। वैसे तो भर्तृहरि के वाक्यपदीय में शब्द प्रकृति अपभ्रंश है। वाक्यदीप, काण्ड 1, कारिका 148 का वार्तिक (ला.सं.पृ. 134) से भी ज्ञात होता है कि 'व्याडि' नाम के संग्रहकार ने भी अपभ्रंश शब्द का प्रयोग किया था। व्याडि का उल्लेख महाभाष्य में मिलता है। ये 'व्याडि' महाभाष्यकार पतंजलि से पहले हुए थे। अत: अपभ्रंश शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग उन्हीं के द्वारा किया गया मान सकते हैं लेकिन व्याडि का मूल ग्रंथ उपलब्ध न होने के कारण पतंजलि के अपभ्रंश विषयक कथन को ही प्रामाणिक माना जा सकता है।

आगे भरत द्वारा अपभ्रंश को आभीरोक्ति कहा गया। अपने नाट्यशास्त्र में भरत ने 'विभ्रष्ट' या 'प्रभ्रष्ट' शब्द का प्रयोग किया। यह लक्षण पतंजलि के 'अपशब्द' का ही प्रसार है। चंड द्वारा उनके ग्रंथ 'प्राकृत लक्षणम्' में 'अपभ्रंश' शब्द का प्रयोग भाषा के अर्थ में किया गया। वलभी के राजा द्वितीय धारसेन ने इसी सदी के एक ताम्रलेख में अपने पिता गुहसेन की प्रशस्ति में लिखा है कि वे संस्कृत, प्राकृत तथा अपभ्रंश की काव्य रचना में निपुण थे। भामह ने इसी सदी में अपभ्रंश को संस्कृत और प्राकृत के साथ एक काव्योपयोगी भाषा कहा है। आचार्य रुद्रट (9वीं शताब्दी) ने भी संस्कृत एवं प्राकृत के साथ ही अपभ्रंश को साहित्यिक भाषा के रूप में प्रतिष्ठा दी।

काव्य मीमांसाकार राजशेखर (10वीं सदी) के अनुसार यह सकल, मरु, टक्क और भादानक वासियों द्वारा बोली जाती थी। संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश के महान विद्वान हेमचंद्राचार्य ने अपने ग्रंथ 'सिद्ध-हेम शब्दानुशासन' के आठवें अध्याय में अपभ्रंश सूत्रों की व्याख्या दोहों के रूप में की है। इससे यह सिद्ध होता है कि इनके समय में अपभ्रंश विकास की अवस्था को ग्रहण करने लगी थी। ग्यारहवीं शती में प्राकृत वैयाकरण पुरुषोत्तम ने अपभ्रंश को शिष्ट वर्ग की भाषा माना। बारहवीं शती में हेमचंद्र ने अपभ्रंश का व्याकरण लिखा। इस प्रकार ईसा पूर्व दूसरी शती से बारहवीं शती तक अपभ्रंश का प्रयोग भिन्न-भिन्न कालों में 'अपशब्द, विभाषा, लोकभाषा, शिष्ट और साहित्यिक' भाषा के अर्थ में हुआ। प्राचीन और मध्यकालीन भाषाओं में अपभ्रंश ही एक ऐसी भाषा थी जो जनसाधारण की शक्ति से संबलित

टिप्पणी

होकर संस्कृत के पश्चात दूसरी सबसे लंबे काल तक साहित्य की भाषा बनी। इसे आधुनिक भारतीय आर्य भाषाओं की जननी भी कहा जाता है।

अपभ्रंश का काल 500 ई. से 1000 ई. तक माना जाता है लेकिन कुछ लोगों ने इसका काल 600 से 1100 ई. तक और कुछ ने 1200 ई. तक इसका समय माना है। कुछ अन्य ने इसका काल 7वीं सदी से 13वीं सदी तक माना है। डॉ. सुकुमार सेन ने अपने प्रसिद्ध ग्रंथ 'A Comparative Grammar of Middle Indo Aryan' के नये संस्करण में अपभ्रंश का काल 1 ई. से 600 ई. तक माना है। छठी शती से चली आ रही काव्य भाषा-अपभ्रंश, लोकभाषा न रहकर साहित्य की रूढ़ भाषा बन गई। आचार्य हेमचंद्र पहले वैयाकरण हैं जिन्होंने इस काल में ग्राम्य भाषा और साहित्य रूढ़ अपभ्रंश का भेद किया। उनके द्वारा लिखित अपभ्रंश व्याकरण से भी बोलचाल की भाषा के विकास की पुष्टि होती है। छठी शती से 12वीं शती तक अपभ्रंश का काल मानने का एक तथ्य यह भी है कि ईसा की 13वीं शती से आधुनिक भारतीय आर्य भाषाओं के ग्रंथ प्राप्त होने लगते हैं। अत: छठी से 12वीं शती तक के समय को ही अपभ्रंश का काल मानना उचित होगा।

ईसा की तीसरी शताब्दी से अपभ्रंश भाषा का काव्यार्थ प्रयोग माना जाता है। भामह और दंडी ने भी अपभ्रंश काव्य की चर्चा की है। साहित्य की दृष्टि से अपभ्रंश अंशों का प्रथम दर्शन कालिदास के 'विक्रमोर्वशीयम्' में होता है। इसे याकोबी तथा स.प. पंडित अप्रामाणिक मानते हैं किंतु डॉ. उपाध्ये एवं डॉ. तगारे आदि इसे प्रामाणिक मानते हैं। 'मृच्छकटिक' के टीकाकार पृथ्वीधर ने विभाषा को अपभ्रंश के अंतर्गत स्वीकार किया है। इस प्रकार चांडाली, शावरी, शाकारी और टक्की अपभ्रंश ही हैं। जर्मन भाषा में 'प्राकृत भाषाओं के व्याकरण' के लेखक पिशेल के समय तक अपभ्रंश के बहुत कम काव्य प्रकाश में आए थे। आठवीं सदी में स्वयंभू का महाकाव्य 'पउमचरिउ' लिखा जो रामचरित को प्रस्तुत करता है। स्वयंभू का दूसरा महाकाव्य 'रिट्ठेणमिचरिउ' है जिसका आधार हरिवंशपुराण और महाभारत है। स्वयंभू द्वारा छन्दों पर 'स्वयंभू छन्दस्' नामक एक ग्रंथ लिखा गया जिसमें प्राकृत और अपभ्रंश के 60 कवियों के उद्धरण दिए गए हैं। हेमचंद्र द्वारा लिखित अपभ्रंश व्याकरण के साथ ही अपभ्रंश रूढ़ बन गई थी। यह केवल साहित्यिक भाषा बनकर रह गई। दसवीं सदी में अस्तित्व में आने वाली भाषा जनसाधारण में लोकप्रिय होने लगी और बारहवीं सदी तक अपभ्रंश को पीछे धकेल, स्वयं साहित्यिक भाषा के पद पर आसीन हो गई। इस नई भाषा को 'अवहट्ट' कहा गया जो परवर्ती अपभ्रंश का रूप था।

अपभ्रंश की बोलियां और उनसे निकलने वाली आधुनिक भाषाएं

अपभ्रंश-बोलियां और उनसे निकलने वाली आधुनिक भाषाओं का वर्णन इस प्रकार है-

अपभ्रंश-बोलियां	उनसे निकलने वाली आधुनिक भाषाएं
1. शौरसेनी	(क) पश्चिमी हिन्दी
	(ख) इस अपभ्रंश के नागर रूप से-
	(अ) राजस्थानी
	(ब) गुजराती
	(ग) इस अपभ्रंश के पहाड़ी भागों में स्थित रूप से-पहाड़ी
2. पैशाची या केकय टक्क	(क) लहंदा
	(ख) पंजाबी (इस पर शौरसेनी अपभ्रंश का प्रभाव है)
3. व्राचड,	सिंधी
4. महाराष्ट्री	मराठी
5. अर्धमागधी	पूर्वी हिन्दी
6. मागधी	(क) बिहारी
	(ख) बंगाली
	(ग) उड़िया
	(घ) असमिया

टिप्पणी

अपभ्रंश के कुछ प्रमुख रूप

शौरसेनी अपभ्रंश- शौरसेनी अपभ्रंश शौरसेनी प्राकृत का परिवर्ती रूप है। यह अपभ्रंश उत्तर में पहाड़ी बोलियों के क्षेत्र, पश्चिमी उत्तर प्रदेश, कुछ पूर्वी पंजाब, मध्यप्रदेश के पश्चिमी भाग, राजस्थान एवं गुजरात में बोली जाती थी। इसी का परिनिष्ठित रूप तत्कालीन आर्यभाषी पूरे भारत की भाषा थी। अपभ्रंश साहित्य में इसी भाषा का प्रयोग हुआ है। इसे पश्चिमी अपभ्रंश, नागरिक अपभ्रंश, नागरिका या नागर अपभ्रंश भी कहते हैं। कभी-कभी नागरिक अपभ्रंश का प्रयोग शौरसेनी अपभ्रंश के गुजरात में प्रयुक्त रूप के लिए भी हुआ है। परमात्मप्रकाश, योगसार, पाहुड़ दोहा, सावयधम्म दोहा, भविस्सयत्तकहा, उपदेश-तरंगिणी, सनत्कुमारचरित तथा कुमारपाल-प्रतिबोध आदि इसकी प्रमुख साहित्यिक कृतियां हैं।

(1) प्राकृत-कल्पतरु के अनुसार इसका आधार महाराष्ट्री एवं शौरसेनी प्राकृत है।

(2) उसी के अनुसार इसमें असंयुक्त, अनादि क्, ख्, त्, थ्, क्रमश: ग्, घ्, द्, ध् हो जाते थे: नाक > णाग, सुख > सुघु, पतितु > पदिदु, शोथ > सोधु। किंतु 'सकल' जैसे कुछ शब्द महाराष्ट्री प्राकृत की तरह सअल आदि हो जाते हैं।

(3) प्राकृतानुशासन के अनुसार श्, ष् का स् हो जाता था : शोथ > सोधु।

(4) अंत्य स्वर ह्रस्व हो गया था-संध्या > सांझ।

(5) स्वर-संयोग के बीच य्, व्, ह् का आगम हो जाता था।

(6) स्वरमध्यग- म्- कभी-कभी-ब्- हो जाता था तथा परवर्ती स्वर अनुनासिक हो जाता था : कमल > कंवल।

(7) अंत्य - अ, इ-उ कभी-कभी अनुनासिक हो जाते थे।

(8) आदि अल्पप्राण स्पर्शों का अनेक शब्दों में महाप्राणीकरण हो गया था।

(9) -ई का स्त्री प्रत्यय तथा -आ का पुल्लिंग प्रत्यय के रूप में विकास हो चुका था।

(10) -डा, -डी, -उल्ल, उल्लि, -अ आदि कई प्रत्यय प्रयुक्त होते थे।

टिप्पणी

(11) अकारांत पु. प्रथमा एक. -अह: का -ओ (कभी-कभी -ए) तो मिलता ही है, साथ ही -उ एवं -अ भी मिलता है। देव: > देवा > देवु > देव। नपु. -अं तो था ही, पुल्लिंग के प्रभाव से नपुं. में -उ, -अ भी मिलता है।

(12) कुछ सर्वनामों में रूपों का आधिक्य है। समवेत रूप से रूप कम हो गए।

(13) वर्तमानकालिक कृदंत का प्रयोग तीनों कालों के लिए हो सकता था। कृदंत का प्रयोग बढ़ गया था।

(14) क्रिया-रूप कम हो गए थे।

व्राचड अपभ्रंश- पुरुषोत्तम के प्राकृतानुशासन के अनुसार इसमें ष्, स् का स्, त, ध का अस्पष्ट उच्चारण, तथा चवर्ग का तालव्यीकरण हो गया था। इसका स्थान सिंध के आसपास था।

उपनागर अपभ्रंश- पुरुषोत्तम द्वारा वैदर्भी, लाटी, औड्री, कैकेयी, गौडी, बर्बरी, कौतल, पांड्य तथा सिंहली का उल्लेख किया गया है। इनमें कैकेयी में प्रतिधवन्यात्मक शब्द, औड्री में इ, ओ के अधिक प्रयोग, लाटी में संबोधन के रूपों का आधिक्य तथा वैदर्भी में उल्ल प्रत्ययुक्त शब्दों के आधिक्य का उल्लेख है। टक्की को हरिश्चंद्र ने अपभ्रंश के अंतर्गत रखा है, यद्यपि पुरुषोत्तम इसे प्राकृत मानते हैं।

दक्षिणी अपभ्रंश- पुष्पदंत कृत महापुराण, जसहर चरिउ तथा मुनि कनकामर करकंडचरिउ की भाषा है। इसकी प्रमुख विशेषताएं निम्नलिखित हैं:

(1) अन्य अपभ्रंशों में ष् का ख् या क्ख् हो जाता है, किंतु इसमें छ् हो जाता है।

(2) अकारांत पुल्लिंग का एकवचन तृतीया पश्चिमी में -ऍं होता है, किंतु इसमें एण अर्थात् इसमें इस दृष्टि से विकास कम हुआ है।

(3) वर्तमान (उत्तमपुरुष एकवचन) में भी वही प्राचीनता दृष्टिगत होती है : पश्चिमी में -उँ, जबकि इसमें -मि। अन्य पुरुष बहुवचन में -न्ति (पश्चिमी में -हि)।

बहुत से लोग दक्षिणी अपभ्रंश का साहित्य में अस्तित्व नहीं मानते।

पूर्वी अपभ्रंश- यह सरहदपाद तथा कण्हपा के दोहाकोश और चर्यापदों की भाषा है। बंगाल, बिहार, असम, उड़ीसा इसका क्षेत्र था। इसकी प्रमुख विशेषताएं हैं-

(1) क्ष् > ख्, क्ख् (क्षण = खण, अक्षर = अक्खर)।

(2) व् > ब् (वेद > बेअ)।

(3) श् सुरक्षित है तथा स्, ष् दोनों ही श् हो गए हैं।

(4) प्रारंभ में महाप्राण प्राय: नहीं है।

(5) अनेक संज्ञाएं बिना विभक्ति के प्रयुक्त हुई हैं।

(6) लिंग का बंधन कम हो गया है।

(7) क्रियार्थक संज्ञा-इब से बनती थी, न कि पश्चिमी की तरह-अण से।

टिप्पणी

अपभ्रंश की भाषिक विशेषताएं

अपभ्रंश की कतिपय विशिष्टताएं निम्नांकित हैं-

(1) इसमें निम्नलिखित ध्वनियां थीं। **ह्रस्व स्वर**- अ, इ, उ, ए, ओ तथा **दीर्घ स्वर**- आ, ई, ऊ, ऐ, औ और ऋ। **व्यंजन**- कवर्ग, चवर्ग, टवर्ग, तवर्ग, पवर्ग, य, र, ल, व्, स, ह् ळ, ळह, म्ह, न्ह, ण्ह, ल्ह, रह्, ड़, ढ़। ए, ओ के लिए स्वतंत्र चिन्ह न होने से, इनके लिए प्राय: इ, उ का व्यवहार होता था। 'अ' का पूर्वी तथा पश्चिमी अपभ्रंशों में संवृत-विकृत का भेद था। ऋ का लिखने में प्रयोग था, किंतु उसका उच्चारण रि होता था। श का प्रचार केवल मागधी में था। ळ महाराष्ट्री में तो था ही, साथ ही उड़ीसा में बोली जाने वाली मागधी अपभ्रंश एवं गुजरात, राजस्थान, बांगड़ू, पहाड़ी में बोली जाने वाली शौरसेनी में भी था। इन क्षेत्रों में अब भी यह ध्वनि है। ळ्ह भी कहीं-कहीं था। म्ह आदि महाप्राण थे।

(2) ऋ को छोड़कर अन्य स्वरों का अनुनासिक रूप प्रयुक्त होने लगा था।

(3) संगीतात्मक स्वराघात समाप्त हो चुका था। बलात्मक स्वराघात विकसित हो चुका था।

(4) अपभ्रंश एक उकार-बहुला भाषा थी। वैसे तो 'ललितविस्तर' तथा 'प्राकृत धम्मपद' आदि ग्रंथों में भी यह प्रवृत्ति मिलती है, किंतु वहां यह प्रवृत्ति अपने बीज रूप में है। अपभ्रंश में यह बहुत अधिक है जहां से यह ब्रजभाषा या अवधी आदि को मिली है; जैसे एक्कु, कारणु, पियासु, अंग, मूलु और जगु आदि।

(5) ध्वनि-परिवर्तन की दृष्टि से जो प्रवृत्तियां (लोप, आगम, विपर्यय आदि) पालि में शुरू होकर प्राकृत में विकसित हुई थीं, उन्हीं का यहां आकर और विकास हो गया।

(6) शब्द के अंतिम स्वर के ह्रस्व होने की प्रवृत्ति प्राकृत में भी थी, किंतु अपभ्रंश में, जैसा कि ऊपर कहा गया है, बढ़ गई। अपभ्रंश की ध्वन्यात्मक विशेषताओं में प्रमुख होने के कारण यह उल्लेखनीय है। अन्त्य स्वर का यह ह्रस्वीकरण या कभी-कभी लोप स्वराघात के कारण हुआ है। जिस अंतिम स्वर पर स्वराघात होगा, उसका लोप या ह्रस्व रूप नहीं होता, किंतु जिस पर स्वराघात नहीं होता, उस पर बल कम होता जाता है। इस प्रकार उसका रूप ह्रस्व हो जाता है, या और आगे बढ़कर वह समाप्त हो जाता है। सं. गर्भिणी, प्रा. गब्भिणी, अप. गाब्भिणि। संस्कृत की तुलना में तो यह प्रवृत्ति अपभ्रंश में और भी मिलती है, जैसे हरीडइ (हरीतकी), संझ (संध्या), वरआत्त (वरयात्र) आदि।

(7) अपभ्रंश में स्वराघात प्राय: आद्यक्षर पर था, इसीलिए आद्यक्षर तथा उसका स्वर यहां प्राय: सुरक्षित मिलता है। जैसे माणिक्य-माणिक्क, घोटक-घेडअ, या घोड़ा आदि (संस्कृत की तुलना में)। प्राकृत की तुलना में छाहा (सं. छाया) से छाआ, आमलअ (सं. आमलक) से आवँलअ आदि है।

(8) म का वँ (प्रा. आमलअ, अप. आवँलअ, कमल-कवँल), ष्ण का न्ह (कृष्ण-कान्ह), क्ष का क्ख या च्छ (पक्षी-पक्खी, पच्छी), स्म का म्ह (अस्मै-अम्ह), य का ज

टिप्पणी

(युगल-जुगल) ड, द, न, र के स्थान पर 'ल' (प्रदीप्त-पलित आदि) आदि रूप में ध्वनि-विकास की बहुत-सी प्रवृत्तियां मिलती हैं।

(9) विशेषत: परवर्ती अपभ्रंश में समीकरण के कारण उत्पन्न द्वित्वता में एक व्यंजन बच गया है और पूर्ववर्ती स्वर में क्षतिपूरक-दीर्घीकरण हो गया है। (सं. तस्य, प्राय., तस्स, अप. तासु, कस्य, कस्सं, कासु, कर्म, कम्म, कामु)।

(10) पालि, प्राकृत में विकास तो हुआ था, किंतु सब कुछ ले-देकर वे संस्कृत की प्रवृत्ति से अलग नहीं थीं। अपभ्रंश पूर्णत: अलग हो गई और वह प्राचीन की अपेक्षा आधुनिक भारतीय भाषाओं की ओर अधिक झुकी है।

(11) भाषा में धातु और नाम दोनों के रूप कम हो गए इस प्रकार भाषा अधिक सरल हो गई।

(12) वैदिकी, संस्कृत, पालि तथा प्राकृत संयोगात्मक भाषाएं थीं। प्राकृत में वियोगात्मकता या अयोगात्मकता के लक्षण दिखाई पड़ने लगे थे, किंतु अपभ्रंश में आकर ये लक्षण प्रमुख हो गए, इतने प्रमुख कि संयोगात्मक और वियोगात्मक भाषाओं के संधिस्थल पर खड़ी अपभ्रंश भाषा वियोगात्मकता की ओर ही अधिक झुकी है।

(13) संज्ञा, सर्वनाम से कारक के रूप के लिए संयोगात्मक भाषाओं में केवल विभक्तियां लगती हैं जो जुड़ी होती हैं, किंतु वियोगात्मक में अलग से शब्द लगाने पड़ते हैं तो अलग रहते हैं। हिंदी में ने, को में, से आदि ऐसे ही अलग शब्द हैं। प्राकृत में इस तरह के दो-तीन शब्द मिलते हैं, किंतु अपभ्रंश में बहुत से कारकों के लिए अलग शब्द मिलते हैं। जैसे करण के लिए सहुँ, तण, संप्रदान के लिए केहि, रेसि, अपादान के लिए थिउ, होन्त, संबंध के लिए केरअ, कर, का, और अधिकरण के लिए महें, मज्झ आदि।

(14) ऊपर नाम-रूप थे और काल-रूपों के बारे में भी यही स्थिति है। संयोगात्मक भाषाओं में तिङ् प्रत्यय के योग से काल और क्रियार्थ की रचना होती है। वियोगात्मक में सहायक क्रिया के सहारे कृदंती रूपों से ये बातें प्रकट की जाती हैं। इस प्रकार की वियोगात्मक प्रवृत्तियां प्राकृत में अपनी झलक दिखाने लगी थीं, किंतु अब ये बातें बहुत स्पष्ट हो गई। संयुक्त क्रिया का प्रयोग होने लगा। तिङन्त रूप कम रह गए।

(15) नपुंसक लिंग समाप्तप्राय हो गया लेकिन महाराष्ट्रीय एवं दक्षिणी शौरसेनी में इसका प्रयोग होता था।

(16) अकारांत पुल्लिंग प्रातिपदिकों की प्रमुखता हो गई। अन्य प्रकार के थोड़े-बहुत प्रातिपदिक थे भी तो उन पर इसी के नियम प्राय: लागू होते थे। इस प्रकार इस क्षेत्र में एकरूपता आ गई।

(17) कारकों के रूप कम हो गए जैसे संस्कृत में एक शब्द के लगभग 24 रूप होते थे, प्राकृत में उनकी संख्या लगभग 12 रह गई थी, अपभ्रंश में लगभग 6 रूप रह गए- दो वचनों और 3 कारकों- 1. कर्ता, कर्म, संबोधन, 2. करण, अधिकरण, 3. संप्रदान, अपादान, संबंध) के।

टिप्पणी

(18) स्वार्थिक प्रत्यय -ड का प्रयोग अधिक होने लगा। राजस्थानी आदि में इसका रूप -ड़, ड़ि-डिया आदि मिलता है।

(19) वाक्य में शब्दों के स्थान निश्चित हो गए।

(20) अपभ्रंश के शब्द-भंडार की प्रमुख विशेषताएं हैं-

(क) तद्भव शब्दों का अनुपात अपभ्रंश में सर्वाधिक है।

(ख) दूसरा नंबर देशज शब्दों का है। क्रियाओं में भी ये शब्द पर्याप्त हैं। ध्वनि और दृश्य के आधार पर बने नये शब्द भी अपभ्रंश में काफी हैं।

(ग) तत्सम शब्द अपभ्रंश के पूर्वार्द्ध-काल में तो बहुत ही कम हैं, किंतु उत्तरार्द्ध में उनकी संख्या काफी बढ़ गई है।

(घ) इस समय तक बाहर से भारत का पर्याप्त संपर्क हो गया था, इसी कारण उत्तरकालीन अपभ्रंश में कुछ विदेशी शब्द भी आ गए हैं, जैसे ठट्ठा (फा. तश्त), ठक्कुर (तुर्की तेगिन), नीक, तुर्क, तहसील, नौबति, हुद्दादार (फा. ओह्दादार) आदि।

(ङ) आस्ट्रिक एवं द्रविड़ के अनेक शब्द तो आत्मसात् ही कर लिए गए थे।

अवहट्ट या अवहट्ठ

अपभ्रंश और जनसाधारण की बोली का एक मिश्रित रूप, नई भाषा के निर्माण का कारण माना जाता है और यह नई भाषा परवर्ती अपभ्रंश अवहट्ट कहलाई। भाषा शास्त्रियों में अवहट्ट के विषय में मतैक्य नहीं है। कुछ विद्वानों ने इसे मैथिल अपभ्रंश कहा, कुछ ने संक्रान्तिकालीन भाषा और कभी इसे पिंगल कहा गया। अवहट्ट का सर्वप्रथम प्रयोग ज्योतिरीश्वर ठाकुर के वर्णरत्नाकर (1325 ई.) में मिलता है। राजभाषाओं में जिन छह भाषाओं का वर्णन भाट करते हैं उनमें से एक भाषा अवहट्ट भी है। दूसरा प्रयोग विद्यापति की कीर्तिलता में हुआ। तीसरा प्रयोग प्राकृत पैंगलम् के टीकाकार वंशीधर ने किया। वे अवहट्ट को ही प्राकृत पैंगलम् की भाषा मानते हैं। चौथा प्रयोग संदेशरासक के कृतिकार अद्दहमाण द्वारा किया गया।

अवहट्ट परवर्ती अपभ्रंश का वह रूप है जिसके मूल में परिनिष्ठित अपभ्रंश यानी शौरसेनी है। व्यापक प्रचार के कारण इसमें कई रूप दिखाई पड़ते हैं। अवहट्ट भिन्न-भिन्न स्थानों की क्षेत्रीय भाषाओं से प्रभावित हुई है जैसे कि हर साहित्यिक भाषा होती है। अवहट्ट भाषा के समुचित शास्त्रीय अध्ययन के अभाव के कारण कुछ विद्वानों ने इसे मैथिल भ्रंश मान लिया। विद्वानों का विश्वास था कि अवहट्ट शब्द का पहला प्रयोग विद्यापति द्वारा अपनी रचना कीर्तिलता में किया गया और दूसरा प्रयोग ज्योतिरीश्वर ठाकुर द्वारा अपनी कृति वर्णरत्नाकार में किया गया। ये दोनों मैथिल कवि हैं इसलिए विद्वानों ने अवहट्ट को मैथिल अपभ्रंश कहा। कीर्तिलता के संपादक डॉ. बाबूराम सक्सेना ने कीर्तिलता की भाषा अवहट्ट को आधुनिक मैथिली और मध्यकालीन प्राकृत के बीच की कड़ी बताया है, दूसरी जगह उन्होंने कीर्तिलता के अपभ्रष्ट को मैथिली अपभ्रंश कहा है लेकिन अपने मत को उचित ठहराने के लिए उन्होंने कोई तर्क नहीं दिया।

टिप्पणी

अवहट्ट अपभ्रंश और आधुनिक भाषाओं के बीच की कड़ी तो है ही लेकिन इसे अपभ्रंश और आधुनिक भाषाओं की संधिकालीन भाषा कहना अधिक उचित होगा। अपभ्रंश अनुमानत: 1000 ई. के लगभग समाप्त हो गई थी, इसके उपरांत ही आधुनिक भाषाओं का आरंभ हुआ। ऐसी स्थिति में स्वाभाविक है कि लगभग 900 से 1100 ई. या कुछ बाद तक की भाषा में अपभ्रंश एवं आधुनिक भाषाएं आपस में मिश्रित हुई होंगी। 900 से प्राय: 1000 ई. तक अपभ्रंश के अंशों का आधिक्य और आधुनिक भाषाओं के नए होने के कारण इनके अंश कम रहे होंगे। 1000 से 1100 या कुछ बाद तक अपभ्रंश के अंश धीरे-धीरे कम होते गए और आधुनिक भाषाओं के अंश बढ़ते गए। वैसे तो उसके बाद भी लगभग 13-14वीं सदी तक कुछ-न-कुछ अपभ्रंश-अंश मिलते हैं, किंतु बहुत कम मात्रा में हैं। इस प्रकार संधिकालीन अपभ्रंश या अवहट्ट भाषा का काल 900 ई. से 1100 ई. या कुछ बाद रहा होगा। वैसे तो साहित्य में 14वीं सदी तक इसका प्रयोग होता रहा है।

साहित्यिक अवहट्ठ का मूल रूप परिनिष्ठित पश्चिमी अपभ्रंश होते हुए भी जहां ग्रंथ रचा गया, वहां की भाषा का भी कुछ प्रभाव उस पर अवश्य पड़ा होगा। अवहट्ट साहित्य में प्रमुखत: संनेहरासक, उक्ति-व्यक्ति प्रकरण, वर्णरत्नाकर तथा कीर्तिलता आदि हैं लेकिन कुछ लोग ज्ञानेश्वरी, राउलवेलि आदि को भी इसके अंतर्गत रखते हैं। डॉ. हीरालाल जैन तथा डॉ. बाबूराम सक्सेना ने अवहट्ठ तथा देशी को एक ही माना है, किंतु ब्लॉख, पिशेल आदि वैयाकरण दोनों को अलग-अलग मानते हैं। वस्तुत: देशी या देसी शब्द का प्रयोग समय-समय पर प्राकृत एवं अपभ्रंश के लिए होता रहा है और अवहट्ट जब बोली जा रही थी तो उसके लिए भी इसका प्रयोग हुआ। इस प्रकार अवहट्ट-काल में देशी का प्रयोग उसी के लिए हुआ है, किसी अन्य के लिए नहीं।

अवहट्ट की प्रमुख विशेषताएं ये हैं-

- अवहट्ट और अपभ्रंश में ध्वनि विचार की दृष्टि से कोई बहुत महत्वपूर्ण अंतर नहीं दिखाई पड़ता। अवहट्ठ में वे सभी ध्वनियां थीं जो अपभ्रंश में थीं। साथ ही उनके अतिरिक्त ऐ, औ दो नई ध्वनियों का विकास हो गया है। ह्रस्व ए, ओ का प्रयोग कम हो गया। ऋ का प्रयोग लेखन में है, किंतु उच्चारण में यह रि थी। संस्कृत के तत्सम शब्दों के आने पर श् ध्वनि का प्रसार और अन्य क्षेत्रों में भी हुआ। ष् केवल लेखन में ही था परंतु उच्चारण में यह श् ही था।
- क्षतिपूरक दीर्घीकरण-व्यंजन-द्वित्व के स्थल पर एक व्यंजन हो जाता है, अत: उस व्यंजन की अनुपस्थिति के कारण हुई मात्रिक क्षति की पूर्ति के लिए पूर्ववर्ती स्वर दीर्घ हो जाता है।
- स्वर-संयोगों के मिलकर एक हो जाने की सामान्य प्रवृत्ति पाई जाती है।
- अकारण अनुनासिकता भी मिलती है।
- अकारांत प्रथमा एकवचन (पुल्लिंग) का- अ: तथा नपुंसक लिंग -अम्- इन दोनों ही के स्थान पर -उ या -अ मिलता है। पुल्लिंग -अ: का ओ और -ओ का -उ हो गया। इस पुल्लिंग का ही प्रभाव नपुंसक लिंग पर पड़ा और वह भी -उ हो गया। अंत में -उ निर्बल होकर -अ रह गया।

टिप्पणी

- पुल्लिंग एवं स्त्रीलिंग में भी काफी रूप समान हो गए।
- संयुक्त क्रिया का प्रयोग होने लगा।
- परंपरा रूप से तद्भव शब्द अधिक प्रयोग में आते रहे और तत्सम शब्द भी काफी प्रयुक्त होने लगे। इसमें अरबी, फारसी, तुर्की के शब्द भी काफी मात्रा में प्रवेश कर गए।

पुरानी हिंदी

अपभ्रंश को कई विद्वानों ने पुरानी हिंदी माना है। राहुल सांकृत्यायन, चंद्रधर शर्मा गुलेरी और आचार्य रामचंद्र शुक्ल अपभ्रंश को पुरानी हिंदी मानते हुए इसे हिंदी साहित्य के इतिहास का अनिवार्य अंग मानते हैं। चंद्रधर शर्मा गुलेरी ने सन् 1921 में नागरी प्रचारिणी पत्रिका में 'युगीन हिंदी' शीर्षक से एक लेखमाला प्रारंभ की थी। उनका कहना था- "विक्रम की 7वीं शताब्दी से 11वीं शताब्दी तक अपभ्रंश की प्रधानता रही और फिर वह पुरानी हिंदी में परिणत हो गई। विभक्तियां घिस गई हैं, खिर गई हैं, एक ही विभक्ति है वह और कई काम देने लगी हैं। एक कारक की विभक्ति से दूसरे का भी काम चलने लगा है।" आगे चलकर वे पुन: कहते हैं- "पुरानी अपभ्रंश संस्कृत और प्राकृत से मिलती है और पिछली पुरानी हिंदी से।" गुलेरी जी अपभ्रंश को स्पष्टत: दो भागों में बांट देते हैं- पुरानी अपभ्रंश और परवर्ती अपभ्रंश। बाद में चलकर इस परवर्ती अपभ्रंश को हिंदी साहित्य के इतिहास में सम्मिलित किया जाने लगा।

रामचंद्र शुक्ल अपने 'हिंदी साहित्य का इतिहास' में गुलेरी जी की तरह अपभ्रंश को पुरानी हिंदी कहते हैं। इतिहास के प्रथम संस्करण की भूमिका में वे लिखते हैं- "आदिकाल के भीतर अपभ्रंश की रचनाएं भी ले ली गई हैं क्योंकि वे सदा से भाषाकाव्य के अंतर्गत ही मानी जाती रही हैं।" वे अपभ्रंश को 'अपभ्रंश' या 'पुरानी हिंदी' अथवा 'प्राकृताभास (प्राकृत की रूढ़ियों से बहुत कुछ बद्ध) हिंदी' कहते हैं।

अपभ्रंश को लेकर शुक्ल जी के इतिहास में एक रोचक अंतर्विरोध मिलता है। वे एक ओर अपभ्रंश या पुरानी हिंदी का प्रचार भोज और मुंज के समय (1050 सं.) में पाते हैं तो दूसरी ओर वे बौद्ध सिद्धों की भाषा को भी पुरानी हिंदी मानते हैं। "सिद्धों की उद्धृत रचनाओं की भाषा देशभाषामिश्रित अपभ्रंश अर्थात पुरानी हिंदी की काव्यभाषा है।" इस संदर्भ में वे विशेष रूप से सिद्ध कण्हपा का नाम लेते हैं।

राहुल जी 'काव्यधारा' (1945) में लिखते हैं कि पूरा अपभ्रंश साहित्य पुरानी हिंदी है। उनके यहां पूर्ववर्ती और परवर्ती अपभ्रंश का झमेला नहीं है। वे अपभ्रंश को संस्कृत और प्राकृत से भिन्न जाति की भाषा मानते हैं।

हजारी प्रसाद द्विवेदी अपभ्रंश को पुरानी हिंदी मानने के पक्ष में नहीं हैं। उनका कहना है-"अपभ्रंश को अब कोई पुरानी हिंदी नहीं कहता।" 1000 ईस्वी से लेकर 1400 ईस्वी की रचनाओं को वे आदिकाल के अंतर्गत मानते हैं। इस काल में उपलब्ध रचनाओं को उन्होंने दो श्रेणियों में बांटा है- 1. जैन प्रभावापन्न परिनिष्ठत साहित्यिक अपभ्रंश की रचनाएं, 2. मूल रूप से अत्यंत भिन्न बनी हुई लोकभाषा की रचनाएं। प्रथम श्रेणी में हेमचंद्र

टिप्पणी

के व्याकरण, मेरुतुंग के 'प्रबंध चिंतामणि' आदि के दोहे, और अब्दुल रहमान का 'संदेशरासक' तथा 'प्राकृत पैंगलम्' में उदाहरित लोकभाषा के छन्द। दूसरी श्रेणी में रासो काव्य की गणना की गयी है। लोकभाषा के साहित्य को वे अपभ्रंश से थोड़ी भिन्न भाषा का साहित्य कहते हैं। लोकभाषा में प्राप्त साहित्य की भाषा परिनिष्ठित अपभ्रंश की भाषा से कुछ आगे बढ़ी हुई दिखाई देती है।

प्राकृत अपभ्रंश का महत्व हिंदी भाषा के लिए नकारा नहीं जा सकता। प्राकृत भाषा और साहित्य का प्रभाव देश के एक बड़े भू-भाग को आच्छादित किए हुए था। प्राकृत और अपभ्रंश को संस्कृत की अपेक्षा मधुर कहा गया है। इसे झुठलाने का कोई वैज्ञानिक आधार नहीं है।

अपभ्रंश साहित्य में सातवीं शताब्दी में बोलचाल की भाषा का हस्तक्षेप होने लगा था। यद्यपि अपभ्रंश का व्याकरण बहुत कुछ प्राकृत व्याकरण है पर उन पर बोलचाल की भाषा के क्रियापदों, विभक्तियों, परसर्गों का प्रभाव स्पष्ट देखा जा सकता है। इनके माध्यम से ब्रजी, अवधी, मैथिली, खड़ी बोली, भोजपुरी के पूर्वरूप की एक झलक मिल सकती है। अपभ्रंश में विभिन्न काव्यरूपों, कथानक-रूढ़ियों आदि को सीधे लोक से लिया गया है- न प्राकृत से, न संस्कृत से। इसलिए हिंदी साहित्य के इतिहास ग्रंथ में अपभ्रंश साहित्य का अध्ययन अनिवार्य है। अपभ्रंश साहित्य हिंदी साहित्य का समृद्ध रिक्थ है।

पुरानी हिंदी की विशेषताएं

पुरानी हिंदी का समय 1000 ई. से 1500 ई. तक माना जाता है। यह अपभ्रंश के काफी निकट थी क्योंकि उसी से (या उसके परवर्ती रूप अवहट्ट से) हिंदी का उदय हुआ था। आदिकालीन हिंदी में मुख्यत: उन्हीं ध्वनियों का प्रयोग मिलता है जो अपभ्रंश में प्रयुक्त होती थीं। पुरानी हिंदी की प्रमुख विशेषताएं हैं–

1. अपभ्रंश में केवल आठ स्वर थे- अ आ इ ई उ ऊ ए ओ। ये आठों ही स्वर मूल स्वर थे। आदिकालीन हिंदी में ये दो नये स्वर ऐ औ विकसित हो गए जो संयुक्त स्वर थे तथा जिनका उच्चारण क्रमश: अएँ, अऔ था।
2. च, छ, ज, झ संस्कृत, पालि, प्राकृत और अपभ्रंश में स्पर्श व्यंजन थे किंतु पुरानी हिंदी में आकर ये स्पर्श संघर्षी हो गए और तब से ये स्पर्श संघर्षी ही रहे।
3. इसी तरह न र ल स दन्त्य से वर्त्स्य हो गए।
4. अपभ्रंश में ड़ ढ़ व्यंजन नहीं थे। आदिकालीन हिंदी में इनका विकास हुआ।
5. न्ह, म्ह, ल्ह पहले संयुक्त व्यंजन से अब ये न य ल के महाप्रण रूप, अत: मूल व्यंजन हो गए।

   - संयोग में पंचम वर्ण के स्थान पर अनुस्वार का प्रयोग होने लगा।
6. संस्कृत, फारसी आदि के कुछ शब्दों के आ जाने के कारण कुछ नये संयुक्त व्यंजन हिंदी में आ गए जो अपभ्रंश में नहीं थे। कुछ अपभ्रंश शब्दों के लोप के कारण कुछ ऐसे संयुक्त व्यंजनों, स्वरानुक्रमों तथा व्यंजनानुक्रमों के लोप की भी संभावना हो सकती है जो अपभ्रंश में थे।

टिप्पणी

व्याकरण की दृष्टि से देखें तो धीरे-धीरे अपभ्रंश के व्याकरणिक रूप कम होते गए और हिंदी के अपने रूप विकसित होते गए। 1500 ई. तक आते-आते हिंदी अपने पैरों पर खड़ी हो गई और अपभ्रंश के रूप प्राय: प्रयोग से निकल गए।

पुरानी हिंदी का व्याकरण समवेतत: अपभ्रंश व्याकरण से इन बातों में भिन्न है-

1. अपभ्रंश काफी हद तक संयोगात्मक भाषा थी। क्रिया तथा कारकीय रूप संयोगात्मक होते थे किंतु पुरानी हिंदी में नियोगात्मक रूपों का प्राधान्य हो चला। सहायक क्रियाओं, संयुक्त क्रियाओं तथा परसर्गों (कारक चिह्नों) का प्रयोग काफी होने लगा।
2. नपुंसक लिंग एक सीमा तक अपभ्रंश में रह गया था। पुरानी हिंदी में यह पूर्णत: समाप्त हो गया। दो लिंग दो वचन।
3. हिंदी वाक्य रचना में शब्द क्रम- कर्ता, कर्म, क्रिया- धीरे-धीरे निश्चित होने लगा था।

पुरानी हिंदी का शब्द भंडार अपने आरंभिक चरण में अपभ्रंश का ही था, किंतु धीरे-धीरे कुछ परिवर्तन आते गए जिनमें प्रमुख निम्नांकित हैं-

1. भक्ति आंदोलन का प्रारंभ हो गया था अत: तत्सम शब्दावली अपभ्रंश की तुलना में बढ़ने लगी थी।
2. मुसलमानों के आगमन से कुछ शब्द पश्तो, फारसी और तुर्की भाषाओं से हिंदी में आए।
3. भक्ति आंदोलन तथा मुसलमानी शासन का प्रभाव समाज पर भी पड़ा जिसके परिणामस्वरूप इस बात की भी संभावना है कि कुछ ऐसे पुराने शब्द, जो अपभ्रंश में प्रचलित थे, इस काल में अनावश्यक या अल्पावश्यक होने के कारण या तो हिंदी शब्द भंडार से निकल गए या फिर उनका प्रयोग बहुत कम हो गया।

इस काल के साहित्य में प्रमुखत: डिंगल, मैथिली, दक्खिनी, अवधी, ब्रज तथा मिश्रित रूपों का प्रयोग मिलता है। इस युग के प्रमुख हिंदी साहित्यकार गोरखनाथ, विद्यापति, नरपति नाल्ह, चन्दबरदाई, कबीर आदि हैं।

आरंभिक हिंदी

आरंभिक हिंदी 11वीं शती ईस्वी के आसपास परवर्ती अपभ्रंश से विकसित है। यह उस समय की समस्त मध्यदेशीय बोलियों के लिए एक सामान्य संज्ञा या सामूहिक नाम है। राउल वेल के आधार पर इसकी प्रमुख विशेषताओं का निरूपण किया जा सकता है।

ध्वनि- ङ, ञ ड़ ढ़ नई विकसित ध्वनियां हैं।

ध्वनि परिवर्तन-

1. अन्त्य स्वर का लोप- अग्नि > अग्गि > आग, जिब्भा > जीभ
2. क्षतिपूरक दीर्घीकरण- पश्चात > पच्छा > पाछै, पुत्र > पुत्त > पूत

टिप्पणी

3. स्वर हस्वीकरण, दीर्घकाय तथा विपर्यय की भी प्रवृत्ति मिलती है- आनंद > अनंद, मनुष्य > मानुष, दिवस > देवस, कपाट > किवाड़
4. ऋ के स्थान पर रि अ ठ इ ई आदि कई ध्वनियां आ गई थीं। ऋतु > रितु, वृद्ध > बुड्ढो
5. मध्यम अल्पप्राण व्यंजनों के लोप की प्रवृत्ति तीव्र हुई। कोकिल > कोइल, राजा > राइ। अत: तत्समों का व्यवहार बढ़ा है।
6. मध्यम महाप्राण के स्थान पर ह की अत्यधिक प्रवृत्ति देखी जाती है। मेघ > मेह, दधि > दहि।
7. अनुनासिक व्यंजनों से संयोग वाले स्थलों पर अनुनासिक की जगह अनुस्वार- पण्डित > पंडित, खम्भ > खंभ।
8. र ल में अभेद सरिता > सलिला, सकाले > सकारे।
9. पूर्व में ण का न- पुण्य > पुन्न, अख्य > अरन्त पश्चिम में ण अत्यधिक न के स्थान पर थी ण सुत्रण, तिण, जाणउ।
10. क्ष का पूर्व में छ् तथा पश्चिम में ख हो गया है- लक्ष्मण > लछिमन > लखन।

रूप रचना-आरंभिक हिंदी में वियोगात्मक प्रक्रिया आगे बढ़ी है। नये-नये व्याकरणिक प्रत्यय विशेषत: परसर्ग और कृदंतीय रूप विकसित हुए हैं।

1. दो लिंग और दो वचन। संज्ञा और विशेषण में उकारांत प्राय: पुल्लिंग तथा इकारांत प्राय: स्त्रीलिंग है। धर्मु, कारणु पुल्लिंग है। जुगति राति स्त्रीलिंग हैं।
2. बहुत थोड़े सविभक्तिक प्रयोग मिलते हैं। हि ऐसा विभक्ति चिह्न है जो सभी कारकों के अर्थ देता है-

   कर्म- सतरूपहि बिलोकि

   संप्रदान- वरहि कन्या दे

   इसके अतिरिक्त न, न्ह, नि, न्हि भी सभी कारकों के लिए प्रयुक्त। साथ ही कारक के लिए ऐ अधिकरण के लिए ए विभक्ति चिह्न शेष है।
3. निर्विभक्तिक प्रयोग खूब मिलते हैं अर्थात जिनमें परसर्ग है न विभक्ति चिह्न- चेरी धाई, विरह तपाइ तपाइ, बासन फोरे
4. नये-नये परसर्ग विकसित हुए हैं। उदाहरणार्थ-

   कर्म के लिए- कहं कह कौ को कों कूँ

   संप्रदान के लिए- लागि लगा तण तई
5. सर्वनामों के केवल चार रूप सामान्य एक वचन, बहुवचन और तिर्यक एक वचन बहुवचन। मैं के बजाय हों का प्रयोग व्यापक है।
6. हिंदी का विकास अलग-अलग केंद्रों में हुआ। अत: इसमें एक क्रिया रूप के एक ही वचन पुरुष तथा काल में विविध प्रयोग प्रचलित दिखाई पड़ते हैं।

टिप्पणी

7. अपभ्रंश के विध्यर्थ करिज्जइ, पढिज्जइ अवहट्ट की भांति आरंभिक हिंदी में भी करीजै पढ़ी जै रूप में प्रयुक्त होते हैं।
8. क्रिया के कृदंतीय रूपों का खूब विकास हुआ। वर्तमान कालिक कृदंत त तथा भूतकालिक कृदंत इया ने काल रचना को सरल कर दिया।
9. संयुक्त क्रियाओं का भरपूर विकास हुआ और उनमें नयी अर्थवत्ता विकसित हुई।

   आया से आ गया, आ बैठा, आ चुका, आ मरा

   करना से कर लिया, कर दिया, कर छोड़ा, कर पाया
10. आरंभिक हिंदी में सहायक क्रियाओं में अभूतपूर्व वृद्धि लेकिन अधिकांश अवहट्ट की सहायक क्रियाओं के समरूप हैं। भूतकालिक हुतो, हुत, था, थे आदि आरंभिक हिंदी की अपनी सहायक क्रियाएं हैं।
11. उकारांत, आकारांत विशेषणों का स्त्रीलिंग रूप ईकारांत और पुल्लिंग बहुवचन ऐकारांत हो जाता है- गाढ़ी, तीखी, तीखे, ऊंचे।

वाक्य विन्यास- लुप्त विभक्तिक पदों के प्रयोग के कारण अवहट्ट की भांति ही कर्ता क्रिया कर्म के क्रमिक पदस्थान की महत्ता बरकरार है।

शब्द भंडार- हिंदी में लगातार तत्सम शब्द बढ़ते गए। बढ़ते हुए विदेशी प्रभाव के कारण अपभ्रंश और हिंदी में शब्द समूह के स्तर पर महत्वपूर्ण अंतर है।

हिंदी के विकास में अपभ्रंश का योगदान

भाषिक योगदान

(अ) ध्वनिगत- अपभ्रंश ने ध्वनि परिवर्तन द्वारा संस्कृत, प्राकृत शब्द के हिंदीकरण में महत्वपूर्ण योगदान किया-

1. क्षतिपूरक दीर्घीकरण - अग्नि > अग्गि > आग

   उष्ट्र > उट्ठ > ऊंट
2. अंत्यस्वर का ह्रस्वीकरण तथा लोप - जिह्वा > जिब्भा > जीभ

   घृणा > घिन

   दूर्वा > दूध
3. पंचमाक्षर के स्थान पर अनुस्वार का प्रयोग-

   दण्ड > दंड

   अड़क > अंक

   पञ्च > पंच
4. मध्यम महाप्राण ध्वनियों के स्थान पर ह का प्रयोग-

   आखेट > अहेर

   गर्दभ > गदहा

   बधिर > बहिरा

टिप्पणी

5. मध्यम अल्पप्राण व्यंजनों के लोप से स्वर गुच्छों की संख्या बढ़ी। अपभ्रंश या अवहट्ट में यह प्रवृत्ति पाई कि या तो स्वर गुच्छों का संकोच हुआ या तत्सम शब्द को पुनरुज्जीवित किया गया या बीच में य श्रुति लाई गई।

पिअ > प्रिय

काअर > कायर

गत > गअ > गय (य ध्वनि का प्रयोग)

गज > गअ > गज (तत्सम पुनरुज्जीवन)

साअर > सागर (तत्सम पुनरुज्जीवन)

निअ > निज (तत्सम पुनरुज्जीवन)

नअर > नायर (तत्सम पुनरुज्जीवन)

स्वर संकोच - तउ > तो

जइसइ > जैसा

कहउ > कहूँ

(ब) रूप रचना

1. दो लिंग और दो वचन।
2. विश्लेषणात्मकता अर्थात परसर्गों का उदय हुआ। कुछ परामर्श अपभ्रंश में ही उदित हुए जो थोड़े बहुत घिसकर हिंदी में आ गए। कुछ परसर्ग निरंतर उदित हुए। अपभ्रंश, अवहट्ट में प्रयुक्त परसर्गों में से- को, से, का, के, की, में, पर हिंदी में आए। 'न' का विकास अपभ्रंश 'टणे' या अवहट्ट 'सणे' से हुआ है।
3. उ, हि, हिं आदि अपभ्रंश से हिंदी में आए।
4. सर्वनाम और विशेषण भी काफी कुछ अपभ्रंश से हिंदी में आए हैं।
5. क्रिया के रूप हूबहू हिंदी के तो नहीं हैं, उन पर अपभ्रंश का प्रभाव रहा है।
6. सबसे महत्वपूर्ण बात क्रिया की रचना में कृतदंत पद रूपों का विकास था जो अपभ्रंश और अवहट्ट में हुआ। वर्तमान कालिक कृदंत 'त' एवं भूतकालिक कृदंत 'इआ' ने काल रचना को स्पष्ट कर दिया। अवहट्ट में छिटपुट 'ग' आने लगा था। इससे गा, गी, गे बने।
7. संयुक्त क्रियाओं का विकास 'आ गया', आ बैठा, कर लिया, कर चुका, हो गया।

शब्द भंडार

अपभ्रंश काल में तत्सम शब्दों का पुनरुज्जीवन, विदेशी शब्दावली का ग्रहण, देशी शब्दों का प्रयोग द्रुत गति से बढ़ा, जिससे हिंदी का शब्द भंडार समृद्ध हुआ।

साहित्यिक योगदान

अपभ्रंश साहित्य विविधतापूर्ण था। इसके अंतर्गत रासो काव्य, प्रेमाख्यानक काव्य और खंड काव्य; रूपक रचनाएं; स्फुट रचनाएं (जैसे- बारहमासा, फागु, दोहा, चउपई); सिद्धों के

टिप्पणी

चर्यापद और नाथों की वाणियां आदि का सृजन हुआ। इन सबका प्रभाव हिंदी साहित्य पर पड़ा है। उदाहरणार्थ- 'संदेश रासक' एक खंड काव्य है। सिद्धों की परंपरा को संत साहित्य ने आगे बढ़ाया। सिद्धों की ही तरह हठयोग, धार्मिक और नैतिक उपदेश आदि संत साहित्य में मिलते हैं। दोहा-पदों का प्रयोग भी मिलता है। प्रेमाख्यानों का प्रभाव निर्गुण प्रेममार्गी शाखा पर देखा जा सकता है।

अतिलौकिक तथा धार्मिक तत्वों से अनुरंजित कथानायक का जीवन चरित; नायक-नायिका के प्रेम व्यापारों का चित्रण; रूपदर्शन, चित्रदर्शन या श्रव्य आदि से प्रेमोत्पत्ति; विरह में अतिशय व्याकुलता; प्राप्ति का उपाय; असाधारण घटनाओं का घटित होना; एक बार मिलना; पुनः वियोग; अंत में सभी विघ्न बाधाओं को परास्त कर लक्ष्य प्राप्ति आदि संपन्नताएं दोनों में द्रष्टव्य हैं। काव्य रूढ़ियों तथा काव्य रूप की दृष्टि से इनमें काफी समानता है। चरित काव्यों का प्रभाव रामचरितमानसकार ने स्वयं ही स्वीकार किया है। पुष्पदंत द्वारा 'महापुराण' में वर्णित नटखट कृष्ण की बाल लीलाएं कृष्ण भक्ति साहित्य में पल्लवित हुई हैं। आदि काल की भक्ति काल पर गहरी छाप है। यदि नये-नये उपमानों, नखशिख वर्णनों, नायकों के सौंदर्य चित्रण, छन्द, अलंकार योजना पर गहराई से विचार करें तो स्पष्ट हो जाएगा कि रीतिकाल तक उसका प्रभाव जारी रहा है।

समग्रतः हिंदी के मूल उत्सों में से अपभ्रंश साहित्य एक है। भावधारा की दृष्टि से उसका ऐतिहासिक संबंध है। छन्दों और काव्य रूपों की भी गहरी छाप है।

हिंदी भाषाओं के कई नाम गिनाए गए हैं- देहलवी, बंगाली, मुलतानी, मारवाड़ी, गुजराती, तिलंगी, मरहट्ठी, कर्नाटकी, सिंधी, अफगानी, बिलोचिस्तानी और कश्मीरी (अबुल फजल) इसके पश्चात 'हिंदी' शब्द के ऐतिहासिक विकास का एक लंबा इतिहास मिलता है। आज भाषा-प्रसंग में 'हिंदी' का प्रयोग तीन अर्थों में किया जाता है।

(1) विशिष्ट,

(2) सामान्य, तथा

(3) भाषा-शास्त्रीय।

विशिष्ट अर्थ में नागरी हिंदी को ही हिंदी कहते हैं। इसे हम खड़ी बोली का परिमार्जित स्वरूप कह सकते हैं। भारतीय संविधान में 'हिंदी' का प्रयोग इसी अर्थ में हुआ है और यही भारतीय संघ की राजभाषा घोषित की गई है। यहां हम इसी राजभाषा के अर्थ में ही 'हिंदी' शब्द का प्रयोग कर रहे हैं।

आज हम जिस अर्थ में 'हिंदी' शब्द का प्रयोग कर रहे हैं, उस भाषा का क्षेत्र पर्याप्त व्यापक है। ग्रियर्सन ने अंबाला (पंजाब) से लेकर बनारस तक और नैनीताल की तलहटी से लेकर बालाघाट (मध्यप्रदेश) तक की बोलियों को 'हिंदी' कहा है। उन्होंने इसके दो भाग कर दिए हैं, अर्थात पश्चिमी हिंदी और पूर्वी 'हिंदी'। यह सब उन्होंने ऐतिहासिक आधार पर निश्चित किया है। पश्चिमी हिंदी का विकास शौरसेनी से और पूर्वी हिंदी का अर्ध मागधी से माना। किंतु इस विषय में डॉ. हरदेव बाहरी का कहना है, "वास्तव में पूर्वी हिंदी पश्चिमी हिंदी से बहुत कुछ मिलती-जुलती है। अवधी और बुंदेली अथवा अवधी और कन्नौजी की तुलना

टिप्पणी

करके देखने पर पता चलता है कि भरत मुनि ने ठीक ही कहा था, 'शौरसेन्याऽविदुरत्वात् इयमेवाअर्धामागधी'।" लगता है कि ग्रियर्सन शौरसेनी की उत्तराधिकारिणी को ही हिंदी मानना चाहते हैं। इसी आधार पर वे राजस्थानी, बिहारी और मध्य पहाड़ी को अलग-अलग और हिंदी से भिन्न भाषाएं कहते हैं। वे हिंदी के विकास को नहीं देख पाए। दरअसल प्राकृत काल में उतार-चढ़ाव आते रहे हैं। धार्मिक, सांस्कृतिक, साहित्यिक और राजनीतिक परिस्थितियों ने हिंदी को एक बहुत बड़े क्षेत्र में व्याप्त होने का अवसर दिया है। इसका प्रमाण उन प्रांतों के लोगों की अपनी मान्यता है। डॉ. उदयनारायण तिवारी ने भी भोजपुरी को हिंदी क्षेत्र से बाहर की माना है। मैथिल साहित्य के लेखक इतिहासकार डॉ. जयकांत मिश्र ने भोजपुरी को हिंदी क्षेत्र के भीतर और मैथिली को उसके बाहर रखा है। एक चमत्कार उन्होंने यह किया कि भोजपुरी को मैथिली की बोली घोषित किया।

किंतु विभिन्न तर्कों के आधार पर डॉ. रामविलास शर्मा ने सिद्ध किया है कि वर्तमान काल में भोजपुरी, मैथिली आदि हिंदी की बोलियां मात्र रह गई हैं। डॉ. बाहरी का भी इस विषय में स्पष्ट मत है कि बिहार और राजस्थान प्रांतों में बोलियां तो अवश्य हैं, किंतु बिहारी, राजस्थानी अथवा पहाड़ी, नाम की कोई 'भाषाएं' नहीं हैं, कोई अपनी लिपि नहीं, साहित्य की कोई अपनी परंपरा नहीं, शासन द्वारा कोई मान्यता प्राप्त नहीं। अपनी पुस्तक 'राजस्थानी भाषा' में चटर्जी ने राजस्थानी को हिंदी भाषा कहा है। कोलकाता में लोग राजस्थानी को 'मारवाड़ी हिंदी' कहते हैं और मुंबई या पंजाब में बिहारी हिंदी या पूर्वी प्रचलित नाम है। पहाड़ी के बारे में स्वत: ग्रियर्सन ने कबूल किया है कि पहाड़ी नाम की कोई एक भाषा नहीं है, सुविधा के लिए यह नाम दिया गया है। डॉ. भगीरथ मिश्र सुझाव देते हैं कि बिहार की बोलियों की इकाई को बिहारी हिंदी, राजस्थान की बोलियों की इकाई को राजस्थानी हिंदी और गढ़वाली कुमाऊंनी को पहाड़ी हिंदी कहना अधिक समीचीन है। जिसे हम हिंदी कहते हैं वह वास्तव में पांच उपभाषाओं का समूह है- पूर्वी हिंदी, पश्चिमी हिंदी, बिहारी हिंदी, राजस्थानी हिंदी तथा पहाड़ी हिंदी।

पश्चिमी हिंदी की ही एक शाखा दक्षिण में जा लगी है जिसे दक्खिनी हिंदी कहते हैं। इससे प्राचीन काल में भाषा की विभिन्नता, किंतु वर्तमान समय में विस्तृत हिंदी क्षेत्र की एकता और लोकमान्यता का परिचय भी अपने-आप प्राप्त हो जाता है और साथ ही इस वर्गीकरण के द्वारा हम इन उपभाषाओं को हिंदी के अंतर्गत एक बहुत ऊंचा पद दे सकते हैं। संविधान ने तो इस सारे क्षेत्र की एक ही भाषा हिंदी स्वीकृत की।

हिंदी भाषा के नामकरण का प्रश्न

हिंदी शब्द की उत्पत्ति का संबंध भारत के उत्तर-पश्चिम में बहने वाली सिंधु नदी से माना जाता है। अधिकतर आक्रमणकारी और यात्रियों ने उत्तर-पश्चिम सिंहद्वार से ही भारत में प्रवेश किया था। ईरान और भारत के आपसी संबंध प्राचीन काल से ही थे। इरानियों द्वारा 'सिंधु' को 'हिंदू' कहा जाता था। 'हिंदू' शब्द संस्कृत के शब्द 'सिंधु' का ही विकसित रूप है। 'हिंदू' शब्द से 'हिंद' शब्द बना और इसमें फारसी भाषा का संबंधकारक प्रत्यय 'ई' जोड़ने (हिंद + ई) से 'हिंदी' शब्द बन गया। हिंदी से तात्पर्य है-हिंद का। हिंद देश के निवासियों के लिए हिंदी शब्द का प्रयोग प्रचलित हुआ जिसे आगे चलकर 'हिंदी की भाषा' के अर्थ के रूप में प्रयोग किया जाने लगा।

टिप्पणी

भारतीय समाज में 'नाम' की बहुत महिमा है। हिंदी भाषा भी इसका अपवाद नहीं है। हिंदी जिस भाषा परिवार की भाषा मानी जाती है, उस परिवार का नाम 'भारतीय आर्य भाषा' परिवार रखा गया है। आर्य भाषा से गौरव-बोध अवश्य होता है। आर्यों की निवास भूमि यूरोप या यूरोपेशिया के बीच कैस्पियन सागर के आस-पास कहीं मानी जाती है। वहां से उनका एक दल पश्चिम की ओर गया, जिसके ग्रीक, लेटिन, जर्मन एवं अन्य आधुनिक योरोपीय भाषाओं का विकास हुआ। दूसरा दल पूरब की ओर बढ़ा, जिससे मध्य एशिया की तोखरी भाषा का विकास हुआ, जिसके घुमंतू लोगों के साथ हिमालय के उत्तर चीन तक में भारोपीय भाषा के शब्द पहुंच गए। फिर उत्तर-पश्चिम एशिया के तुर्की अंचल में निवास करने वाले हित्ती भी इसी भारोपीय परिवार की भाषावाले बने। आगे चलकर जब वे लोग और पूरब की तरफ बढ़े, तो ईरान की पुरानी 'अवेस्ता' भाषा के जनक बने। भारतवर्ष में संस्कृत, पालि आदि प्राचीन, मध्यकालीन जो भी भाषाएं विकसित हुईं और फिर उनसे आधुनिक सभी भारतीय आर्य भाषाएं विकसित हुईं, वो सभी के लिए आर्य भाषा नाम बड़े गौरव के साथ अपना लिया गया।

फारसी भाषा का शब्द 'हिंदू' मूलत: फारसी भाषा का नहीं है, बल्कि यह संस्कृत 'सिंधु' शब्द का फारसी उच्चारण है। फारसी उच्चारण की बात तो 'सिंधु' शब्द पर आश्रित है, जिसके बारे में कहा जाता है कि ईरान या फारस के लोग जब भारत की सिंधु नदी से परिचित हुए तो चूंकि पुरानी ईरानी अर्थात 'अवेस्ता' भाषा में महाप्राण ध्वनियां नहीं होतीं, अत: जो 'ध' महाप्राण ध्वनि थी, उसके लिए अल्प प्राण ध्वनि 'द' उच्चरित हुई- यानी 'धु'-'दु' हो गई। इसी प्रकार 'संस्कृत' की 'स' ध्वनि फारसी में 'ह' उच्चारित हुई, जैसे 'असुर' का अहुर, उसी तरह 'सिंधु' का 'स' 'ह' हो गया; तो 'सिंधु' का 'हिंदु' बन गया।

सन् 500 ई. पूर्व ईरान के शासक दारयवहु के लेखों में भारत के लिए 'हिंदु' का प्रयोग हुआ। 'सप्त सिंधव' के लिए वहां 'हप्त हिंदव:' प्रयोग मिलता है। तात्पर्य यह कि ईरान के लोग जब भारत में सिंधु नदी क्षेत्र में आए तो इस विशाल नदी को देख इसके संस्कृत नाम 'सिंधु' को अपने फारसी उच्चारण के आधार पर 'हिंदु' कहने लगे। फिर इसके किनारे रहने वाले लोगों को भी 'हिंदु' कहने लगे। फिर जब और पूरब में बढ़ते गए तो जहां तक जा सके पूरब में बंगाल, असम तक, फिर जब उत्तर दक्षिण भी फैले तो कश्मीर से कन्याकुमारी तक की सारी जगहों के निवासियों को 'हिंदू' कहने लगे।

आगे चलकर इसी आधार पर इस 'हिंदु' देश में बोली जाने वाली एक प्रसिद्ध बोली 'हिंदी' के नाम से विख्यात हुई। यद्यपि कई विद्वान सीधे 'हिंदी' का विकास आज की भाषा के रूप में न मानकर 'हिंदुई', 'हिंदवी', 'हिंदीकी' और 'हिंदी' के अनेक स्तरों को पार करते हुए बताते हैं। परंतु सबका निचोड़ यही है कि ईरान से आए फारसी भाषा-भाषियों ने 'सिंधु' को जो हिंदु नाम दिया, वही 'हिंदी' नाम का एकमात्र आधार बन गया।

'हिंदी' शब्द का प्रयोग अमीर खुसरो ने भी किया। अमीर खुसरो तुर्क थे, लेकिन वे भारत में पैदा हुए थे। 1317 ई. के आसपास जन्मे अमीर खुसरो का कहना था- "चूंकि मैं भारत में पैदा हुआ हूं अत: मैं यहां की भाषा के संबंध में कुछ कहना चाहता हूं। इस समय, यहां प्रत्येक प्रदेश में ऐसी विचित्र एवं स्वतंत्र भाषाएं प्रचलित हैं जिनका एक-दूसरे से संबंध नहीं है। ये हैं– हिंदी (सिंधी), लाहौरी (पंजाबी), कश्मीरी-डूगरों (जम्मू के डूगरों) की भाषा, धूर समुंदर (मैसूर की कन्नड़ भाषा), तिलंग (तेलुगु), दिल्ली तथा उसके आसपास की भाषा

टिप्पणी

(पश्चिमी हिंदी)। ये सभी हिंदी की भाषाएं हैं, जो प्राचीन काल से ही जीवन के सामान्य कार्यों के लिए, हर प्रकार से, व्यवहृत होती आ रही हैं।"

एक अन्य स्थान पर हिंदी की चर्चा करते हुए अमीर खुसरो लिखते हैं- "यह हिंदी की भाषा है।" ऐसा प्रतीत होता है कि यहां वास्तव में खुसरो का संस्कृति से तात्पर्य है, न कि उस भाषा से जिसे आज हम इस नाम से अभिहित करते हैं।

हिंदी की जगह 'भाषा' नाम का प्रयोग

हिंद के एक विशेष क्षेत्र में प्रयोग की जाने वाली भाषा को कालांतर में 'हिंदी' के नाम से पुकारा जाने लगा। मध्यकालीन अपभ्रंशों से जो भी आधुनिक भाषाएं विकसित हो रही थीं, बहुत दिनों तक उनका कोई एक नाम स्थिर नहीं हो पाया था। तब सभी क्षेत्रों में उन्हें अलग-अलग अर्थों में 'भाषा' ही कहा जाता था।

आधुनिक हिंदी के विविध रूपों के लिए भाषा या 'भाखा' शब्द का प्रयोग- संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश की जगह केवल मात्र 'भाषा कविता' के सम्मान का प्रथम उल्लेख काशी के गायकवाड़ राजाओं के दरबार में होने का विवरण मिलता है, जहां परम विद्वान कवि विद्याधर की 'भाषा में कविता' करने के लिए बड़ाई की गई है। बारहवीं शताब्दी में काशी-कन्नौज के गाहड़वल वंश के राजा गोविंद चंद्र के सभा पंडित दामोदर शर्मा ने संस्कृत के माध्यम से राजकुमारों को 'भाषा' सिखाई थी। यहां 'भाषा' का प्रयोग काशी की पुरानी कोसली या भोजपुरी भाषा के लिए किया गया है। कबीर ने अपनी 'पूरबी बानी' (मेरी बानी पूरबी- अर्थात काशी की भोजपुरी) को 'भाषा' कहा, 'कविरा संस्कृत कूप जल भाषा बहता नीर।' उल्लेखनीय बात यह है कि कबीर धर्म के प्रसंग में 'हिंदू' नाम तो खूब लेते हैं परंतु 'भाषा' के अर्थ में 'हिंदी' का व्यवहार कहीं नहीं करते।

अपभ्रंश की समाप्ति और आधुनिक भारतीय भाषाओं के जन्मकाल के समय को संक्रांतिकाल कहा जा सकता है। हिंदी का स्वरूप शौरसेनी और अर्धमागधी अपभ्रंशों से विकसित हुआ है। 1000 ई. के आसपास इसकी स्वतंत्र सत्ता का परिचय मिलने लगा था, जब अपभ्रंश भाषाएं साहित्यिक संदर्भों में प्रयोग में आ रही थीं। यही भाषाएं बाद में विकसित होकर आधुनिक भारतीय आर्य भाषाओं के रूप में अभिहित हुईं। अपभ्रंश का जो भी कथ्य रूप था वही आधुनिक बोलियों में विकसित हुआ। अपभ्रंश के संबंध में 'देशी' शब्द की भी बहुधा चर्चा की जाती है।

वास्तव में 'देशी' से देशी शब्द एवं देशी भाषा दोनों का बोध होता है। प्रश्न यह है कि देशीय शब्द किस भाषा के थे? भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र में उन शब्दों को 'देशी' कहा है जो 'संस्कृत के तत्सम एवं तद्भव रूपों से भिन्न हैं।' ये 'देशी' शब्द जनभाषा के प्रचलित शब्द थे, जो स्वभावतया अपभ्रंश में भी चले आए थे। जनभाषा व्याकरण के नियमों का अनुसरण नहीं करती, परंतु व्याकरण को जनभाषा की प्रवृत्तियों का विश्लेषण करना पड़ता है, प्राकृत-व्याकरणों ने संस्कृत के ढांचे पर व्याकरण लिखे और संस्कृत को ही प्राकृत आदि की प्रकृति माना। अत: जो शब्द उनके नियमों की पकड़ में न आ सके, उनको देशी संज्ञा दी गई। प्राचीन काल से बोलचाल की भाषा को देशी भाषा अथवा 'भाषा' कहा जाता रहा। पाणिनी के समय में संस्कृत बोलचाल की भाषा थी। अत: पाणिनी ने इसको 'भाषा' कहा है।

टिप्पणी

कुल मिलाकर हिंदी भाषा के नामकरण के प्रश्न पर विचार करें तो चाहे 'हिंदी' नाम देने का श्रेय भले ही बाहरी आगंतुकों का हो लेकिन आज यह न केवल हिंदी भाषा बल्कि कई भारतीय भाषा समूहों के लिए प्रयुक्त होता है।

4.3 भाषा और बोली में अंतर

तेरहवीं शताब्दी में आज की हिंदी भाषा केवल अपने स्थान दिल्ली की सीमित बोली थी। लगभग सात सौ वर्षों तक यह बोली के रूप में प्रचलित रही। इसकी अपेक्षा इसके साथ की बोलियां अधिक विकसित हुईं, और भाषा के रूप में साहित्य का माध्यम बनीं। उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्वार्ध में ऐसी परिस्थितियां बनती गईं जिनके कारण खड़ी बोली ने अत्यंत तीव्रता से भाषा का दर्जा प्राप्त किया और लगभग सौ वर्ष के भीतर ही हिंदी का मानक स्वरूप निर्धारित हो गया। स्वाधीनता के उपरांत संवैधानिक तौर पर हिंदी को राष्ट्रभाषा का दर्जा दिया गया क्योंकि यह देश के अधिकांश भागों में बोली और समझी जाती है। वर्तमान में, भारत में ही नहीं, विदेशों में भी इसके प्रयोक्ताओं की संख्या बहुत अधिक है। मॉरीशस, जर्मनी तथा कई यूरोपीय देशों में भी शिक्षण व साहित्य के स्तर पर मानक हिंदी की उपस्थिति है।

किसी समाज की विभिन्न बोलियों या भाषा रूपों में से जिस बोली को परंपरा से प्रधानता प्राप्त होती है, वही प्राय: परिभाषित होकर भाषा के रूप में ढलती है। इस प्रकार भाषा के स्वरूप की स्वीकृति में सुदीर्घ ऐतिहासिक परंपरा विद्यमान रहती है।

इसी दृष्टि से खड़ी बोली ने मानकीकरण की ऐतिहासिक और प्राकृतिक प्रक्रिया से गुजरकर हिंदी भाषा का रूप ग्रहण किया है। वस्तुत: ऐतिहासिक दृष्टि से भाषा के स्तर तक पहुंचने वाली खड़ी बोली का नाम लगभग दो सौ वर्ष पुराना है जबकि हिंदी शब्द लगभग डेढ़ हजार वर्ष पूर्व प्रयोग में आना शुरू हो गया था। हिंदी शब्द की व्युत्पत्ति 'हिंद' शब्द से हुई।

हिंदी प्राचीनकाल से ही भारत में प्राय: सभी प्रदेशों में प्रचलित रही है। अंग्रेजों के शासनकाल में अंग्रेजी का प्रभुत्व स्थापित हुआ लेकिन भारतीय समाज में हिंदी का अत्यंत महत्वपूर्ण स्थान बना रहा। स्वतंत्रता प्राप्ति के बाद संवैधानिक तौर पर हिंदी को राष्ट्रभाषा और मातृभाषा का दर्जा दिया गया।

इस प्रकार किसी भाषा के स्वरूप की स्वीकृति में ऐतिहासिक या परंपरागत मान्यता का भी महत्व होता है। परंपरा से जो बोली बनती है वह अपने क्षेत्र में आनेवाली अन्य बोलियों को प्रभावित करती है तथा खुद भी उनसे प्रभाव ग्रहण करके उस संपूर्ण भाषा क्षेत्र में सशक्त बन जाती है। यह भाषा अपने प्रदेश की अन्य बोलियों की अपेक्षा अधिक सशक्त तथा प्रचलित होती है।

क्षेत्रीय बोली का स्वरूप अधूरे वाक्यों, अशुद्ध या असंगत शब्दों या उच्चारणों से युक्त हो सकता है, लेकिन शिष्ट समाज में, प्रशासनिक कार्यों में या शिक्षा संस्थाओं आदि में हम जिस भाषा का प्रयोग करते हैं वह व्याकरण-सम्मत तथा व्यवस्थित होती है। उसमें स्थानीय बोलियों के वैकल्पिक रूप नहीं होते अपितु एकरूपता होती है। भाषा एक स्वीकृत रूप होता है जो सभी जगह उसी-उसी रूप में प्रयुक्त होता है।

अपनी प्रगति जांचिए

1. भाषा को मानव समुदाय के पारस्परिक व्यवहार का माध्यम बनने वाले यादृच्छिक वाक्य प्रतीकों की व्यवस्था कहकर किसने परिभाषित किया है?
2. कृत्रिम भाषा के कितने भाग होते हैं?
3. सही-गलत बताइए-

(क) भाषा के आकृतिमूलक वर्गीकरण का आधार पदों व वाक्यों की रचना है।

(ख) अपभ्रंश को किसी विद्वान ने पुरानी हिंदी नहीं माना।

टिप्पणी

भाषा और बोली में प्रमुख अंतर

किसी भाषा के सीमित और लघुतम रूप को बोली कहा जाता है। बोली व्यक्ति-विशेष के भाषित प्रयोग पर आधारित होती है।

बोली का क्षेत्र प्राय: एक स्थान-विशेष या अधिक से अधिक एक प्रांत होता है जबकि भाषा किसी राष्ट्र या राज्य-समाज का प्रतिनिधित्व करती है, जिसका प्रयोग वहां के सुशिक्षित समुदाय द्वारा अपने साहित्यिक, प्रशासनिक, व्यापारिक, वैज्ञानिक, सामाजिक-सांस्कृतिक आदि समस्त औपचारिक कार्यों में किया जाता है। यही समान भाषा रूप वैश्विक संदर्भों में भी व्यवहृत होता है।

किसी भाषा के अंतर्गत कई बोलियां हो सकती हैं, लेकिन किसी बोली के अंतर्गत एक या अधिक भाषाएं नहीं हो सकतीं। हिंदी भाषा के अंतर्गत कई बोलियां आती हैं, लेकिन किसी बोली विशेष में हिंदी को समेटा नहीं जा सकता। बोली को विभाषा, उपभाषा या प्रांतीय भाषा भी कहा जाता है।

वस्तुत: गहरे उतरकर देखें तो भाषा और बोली के बीच कोई स्पष्ट विभाजक रेखा नहीं खींची जा सकती, क्योंकि दोनों गहन रूप से अंत:संबंधित हैं। जब कोई बोली किन्हीं कारणों से प्रमुखता पाकर व्यापक क्षेत्र में साहित्य-शिक्षा-शासन आदि के कार्यों में व्यवहृत होने लगती है तो उसे भाषा कहा जाने लगता है। इस प्रकार भाषा और बोली का अंतर मूलत: स्वरूप, गुण और मात्रा का है।

भाषा की विभिन्न बोलियां अपने अस्तित्व की दृष्टि से स्वतंत्र होती हैं। ये विचार-विनिमय के अपने उद्देश्य की दृष्टि से पूर्ण होती हैं और उच्चारण, व्याकरण व शब्द-समूह की दृष्टि से विविधता-संपन्न भी।

भाषा का क्षेत्र व्यापक होता है, जबकि बोली का सीमित। भाषा व्याकरण-सम्मत तथा शुद्ध होती है, जबकि बोली का कोई सुनिश्चित व्याकरण नहीं होता। बोली के बहुत से प्रयोगों में व्याकरण का अभाव देखा जा सकता है।

भाषा में एकरूपता-सम्मत विशिष्टता होती है। उसकी शब्दावली, वाक्य-रचना, उच्चारण आदि की एकरूपता व समानता बनाए रखने के लिए प्रयोक्ता सचेत रहते हैं। बोली में ऐसी एकरूपता नहीं पाई जाती। यह अपने क्षेत्र के प्रयोक्ताओं द्वारा ही बोली जाती है। भाषा के मौखिक व लिखित रूपों में भी एकरूपता व समानता होती है। उच्चरित शब्द-रूप की वर्तनी भी व्याकरणिक नियमों के अनुसार निश्चित होती है, जबकि बोली अधिकतर मौखिक रूप में प्रयुक्त होती है और उसके मौखिक-लिखित रूप में एकरूपता भी नहीं होती। यही कारण है कि भाषा शिक्षा-साहित्य आदि औपचारिक प्रसंगों में प्रयुक्त होती है जबकि बोली अनौपचारिक प्रसंगों में ही प्राय: अस्तित्व में प्रत्यक्ष होती है।

भाषा में चार विशिष्टताओं का होना अत्यंत आवश्यक है– स्वायत्तता, मानकीकरण, ऐतिहासिकता एवं जीवंतता। ये चारों लक्षण भाषा में अनिवार्य रूप से विद्यमान रहते हैं, जबकि बोली में ये नहीं मिलते। बोली में ऐतिहासिकता तथा जीवतंता तो नहीं होती है, किंतु मानकता तथा स्वायत्तता का वैशिष्ट्य नहीं पाया जाता। यद्यपि हिंदी की कुछ बोलियों को मानकीकृत करने के प्रयत्न हुए हैं, तथापि इन्हें भाषा नहीं कह सकते।

टिप्पणी

भाषा और बोली के तीन आधारभूत अंतरों को इस प्रकार देखा जा सकता है-

	भाषा	बोली
1.	भाषा का अपना एक विस्तृत क्षेत्र होता है।	भाषा का स्थानीय रूप होने के कारण बोली का क्षेत्र सीमित होता है। एक भाषा क्षेत्र में अनेक बोलियां बोली जाती हैं।
2.	भाषा में साहित्य–सृजन का कार्य होता है।	बोली में साहित्य–सृजन नहीं होता। यदि बोली में रचना की जाती है तो वह उपभाषा का रूप ले लेती है।
3.	भाषा का प्रयोग विस्तृत क्षेत्र में तथा शासकीय कामकाज में भी होता है।	बोली सामान्य बोलचाल के लिए प्रयुक्त होती है। शासकीय कामकाज में यह प्रयुक्त नहीं होती।

4.4 हिंदी भाषा एवं हिंदी की बोलियों का सामान्य परिचय

हिंदी भाषा का इतिहास प्राचीन भारतीय आर्य भाषा काल (2000 या 1500 ई. पू.), मध्यकालीन आर्य भाषा काल (500-1000 ई.) तथा आधुनिक आर्यभाषा काल (1000 ई.- वर्तमान तक) इन तीन खंडों से मिलकर पूरा होता है। इनमें वैदिक, लौकिक संस्कृत, पालि, प्राकृत, अपभ्रंश, बांग्ला, उड़िया, असमियां, मराठी, गुजराती आदि वर्तमान भाषाएं सम्मिलित हैं।

4.4.1 हिंदी भाषा की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

भारतीय यूरोपीय परिवार की पहली प्रमुख शाखा भारत-ईरानी शाखा है। इस परिवार की भाषाओं को ही आर्य भाषाओं की संज्ञा दी जाती है। इसकी दो शाखाएं हैं-1. भारतीय भाषाएं और 2. ईरानी भाषाएं।

इस उपशाखा को विवरण की सुविधा की दृष्टि से तीन वर्गों में विभक्त किया गया है–

(क) प्राचीन भारतीय आर्य भाषा (2000 ई. पू. से 500 ई. पू. तक) (इसे कुछ विद्वानों ने वैदिक संस्कृत और लौकिक संस्कृत का नाम दिया है) संक्षेप में इसे प्रा. भा. आ. भा. नाम दिया जाता है।

(ख) मध्य भारतीय आर्य भाषा-(500 ई.पू. से 1000 ई. तक) (संक्षेप में म. भा. आ. भा.)

(ग) आधुनिक भारतीय आर्य भाषा (1000 ई. से वर्तमान समय तक) (संक्षेप में आ. भा. आ. भा.)

वस्तुत: आज की हिंदी प्राचीन भारतीय आर्य भाषा का ही विकसित रूप है। डॉ. हरदेव बाहरी ने इस विषय में बड़ी स्पष्टता से लिखा है- "हिंदी का इतिहास वस्तुत: वैदिक काल से आरंभ होता है। एक तरह से यह कहना ठीक होगा कि वैदिक भाषा ही

टिप्पणी

प्राचीनतम हिंदी है। इस भाषा के इतिहास का यह दुर्भाग्य है कि हर युग में इसका नाम परिवर्तित होता रहा है। कभी वैदिक, कभी संस्कृत, कभी प्राकृत, कभी अपभ्रंश और अब हिंदी। तमिल, रूसी, जर्मन, आदि भाषाओं में भी परिवर्तन आए हैं। लोगों ने उनके प्राचीन, मध्यकालीन और आधुनिक रूपभेद तो बताए किंतु उनका नाम नहीं बदला। भारत में प्रत्येक युग की भाषा का नया नाम रखा जाता रहा है।"

यदि हम सूक्ष्मता से देखें तो हिंदी के पूरे विकास में हमें एकसूत्रता प्राप्त होती है, इसीलिए कुछ विद्वानों ने प्राचीन भारतीय भाषाओं से हिंदी तक के विकास की तुलना गंगा से की है। जिस प्रकार हिमालय से सागर तक गंगा का प्रवाह एक ही है किंतु उसके नाम भिन्न-भिन्न हो गए हैं। कहीं हम उसे गंगोत्री पुकारते हैं, तो कहीं गंगा और कहीं उसी का नाम हुगली कर देते हैं, किंतु वास्तव में यह विभिन्न नाम गंगा के ही रहते हैं। ठीक इसी प्रकार वैदिक बोलियों का अनंत प्रवाह संस्कृत, पालि, प्राकृत आदि के रूप में अनवरत बहता हुआ हिंदी, बांग्ला, मराठी, गुजराती आदि रूपों में दिखाई दे रहा है। यह सत्य है कि परिवर्तन प्रकृति का चिरंतन और शाश्वत नियम है और इस परिवर्तन से भाषा भी अछूती नहीं रही है, किंतु भाषा का यह कालगत परिवर्तन इतनी मंद गति से होता है कि हम अपने जीवन काल में इस परिवर्तन के स्वरूप को ही पहचान नहीं पाते। इस परिवर्तन को समझने के लिए हमें विभिन्न कालों के साहित्य को परखना पड़ता है।

वास्तव में किसी भी भाषा का विकास उसकी बोलचाल के रूप से होता है। भाषाओं के बारे में जितनी भी सामग्री प्राप्त है, उससे यही सिद्ध होता है कि बोली के आधार पर परिनिष्ठित भाषा का विकास होता है और फिर परिनिष्ठित भाषा से बोलियां उत्पन्न होती हैं। दो भाषाओं या बोलियों के मिश्रण से उत्पन्न होने वाले रूपों की बात अलग है। खड़ी बोली के आधार पर हिंदी विकसित हुई, लंदन (या मिडलैंड) की बोली के आधार पर अंग्रेजी और मास्को की बोली के आधार पर रूसी विकसित हुई। इंग्लैंड, रूस और हिंदी-प्रदेशों की बोलियां, अंग्रेजी, रूसी या हिंदी से उत्पन्न नहीं हुई।

डॉ. रामविलास शर्मा के उपर्युक्त मत से श्री जगदीश प्रसाद कौशिक सहमत नहीं हैं। उनके अनुसार, यदि यह मत मान भी लिया जाए तो आज भारत में आर्य परिवार की भाषाओं के अधीन बोली जाने वाली तीन-चार सौ बोलियों का अस्तित्व छांदस् युग में भी मानना पड़ेगा जो कि संभव नहीं है। ऐसा प्रतीत होता है कि श्री कौशिक ने डॉ. शर्मा के उपर्युक्त वाक्य- 'दो भाषाओं या बोलियों के मिश्रण से उत्पन्न होने वाले रूपों की बात अलग है' पर विशेष ध्यान नहीं दिया है अन्यथा उनकी शंका का समाधान इस वाक्य में ही था।

तात्पर्य केवल यह है कि हमारे पास प्राचीन से प्राचीन जो लिखित साहित्य प्राप्त है उसके पहले भी कोई मौखिक भाषा रही होगी जिसे हम उस समय की जन बोली कह सकते हैं। उसी का विकसित और परिमार्जित रूप ही हमें तत्कालीन लिखित साहित्य में प्राप्त होता है। अत: प्राचीन भा. आ. काल से पूर्व जो बोलियां थीं, उनका लिखित रूप प्राप्त न होने के कारण उनके विषय में कुछ नहीं बताया जा सकता। अत: वैदिक संस्कृत काल से ही प्रा. भा. आ. भाषाओं के विकास को प्रारंभ किया जाता है।

टिप्पणी

भारत में आर्यों का आगमन

भारत में आर्यों के आगमन के समय के विषय में विद्वानों में मतभेद है। अधिकांश विद्वान इस समय को 2000 ई.पू. से 1500 ई.पू. के आसपास मानते हैं। साथ ही, इस बात से भी लगभग सभी विद्वान सहमत हैं कि सभी आर्य यहां पर एक साथ नहीं आए वरन् अलग-अलग समय में विभिन्न टोलियों में आते गए। यहां के मूल निवासियों से उनका संघर्ष भी हुआ और उससे उनके रहन-सहन, खानपान और उनकी भाषा पर भी प्रभाव पड़ा। उनके जीवन में कुछ स्थायित्व आने पर उन्होंने अपनी यज्ञप्रधान संस्कृति का प्रसार यहां प्रारंभ किया। इसके लिए विभिन्न जनपदों के ऋषियों ने ऋग्वेद एवं अन्य वैदिक साहित्य की रचना की, उसे विद्वानों ने छांदस् नाम दिया। छांदस् भाषा किस बोली से विकसित हुई इसका कोई भी प्रमाण हमारे सामने नहीं है। तो भी कुछ विद्वानों ने अनुमानत: उसके रूप-निर्धारण का प्रयत्न किया है। डॉ. चाटुर्ज्या का मत है कि वेदों के संकलन काल और लेखन काल की भाषा में अवश्य अंतर रहा होगा क्योंकि लेखन के हजारों वर्ष पश्चात वेदों का संकलन किया गया। अपनी बात को स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है 'हमें ऋग्वेद संहिता के प्रथम मंत्रों के रचयिता ऋषि मधुच्छन्दस के काल का पता नहीं चलता और न विश्वामित्र का ही, जिन्होंने प्रसिद्ध गायत्री मंत्र की रचना की। हम तो इन मंत्रों को उनके नाम से उसी रूप में पाते हैं जिसमें वे सर्वप्रथम लेखबद्ध होते समय प्रचलित थे। परंतु संकलन के चार-पांच सौ वर्ष पहले यदि उनकी रचना हुई होगी तो उनका रूप आज के उपलब्ध पाठ से बहुत भिन्न रहा होगा। अब वह रूप कुछ भी रहा हो हमें छांदस् भाषा का सबसे प्राचीन रूप ऋग्वेद की ऋचाओं में ही प्राप्त होता है। इस काल की भाषा को वैदिक संस्कृत का नाम भी दिया जा सकता है। इसके पश्चात लौकिक संस्कृत का काल आता है।'

अत: अध्ययन की सुविधा के लिए प्राचीन भारतीय आर्य भाषा को दो वर्गों में विभक्त कर लेते हैं-1. वैदिक संस्कृत 2. लौकिक संस्कृत।

वैदिक संस्कृत

कुछ विद्वानों ने इन दोनों के लिए संस्कृत नाम का ही प्रयोग किया है।

विभिन्न नाम- इस भाषा के अन्य नाम छांदस, वैदिकी, प्राचीन संस्कृत, संस्कृत आदि हैं।

प्राचीन रूप- इसका प्राचीनतम रूप ऋग्वेद संहिता में मिलता है। ऋग्वेद का समय अनिश्चित है। कुछ विद्वान ऋग्वेद को पंजाब के साहित्यकारों की कृतियों का संग्रह मानते हैं। इसका कारण ऋग्वेद के मंत्रों का सूक्ष्मता से अध्ययन करने पर स्पष्ट ज्ञात होता है कि उनकी रचना न एक व्यक्ति द्वारा हुई है और न ही एक समय और एक स्थान पर ही। वस्तुत: वह कई शताब्दियों में पंजाब के विभिन्न स्थानों में उत्पन्न हुए कितने ही साहित्यकारों की रचनाओं का संकलन ज्ञात होता है। ऋग्वेद के दस मंडलों में प्रथम और दशम बाद की रचना माने जाते हैं। बीच के आठ मंडलों की भाषा अवेस्ता के अधिक निकट है। किंतु पहले और दसवें मंडल की भाषा पर किंचित् अनार्य जातियों की भाषाओं का प्रभाव लक्षित होता है। सामवेद और यजुर्वेद में यह प्रभाव कुछ बढ़ गया दिखता है।

टिप्पणी

वैदिक साहित्य के अंतर्गत वेदों, ब्राह्मण ग्रंथों, आरण्यक और उपनिषदों की गणना की जाती है। वेदों की भाषाओं से ब्राह्मण ग्रंथों की भाषा, ब्राह्मण ग्रंथों की भाषा से आरण्यक और उपनिषदों की भाषा में हमें क्रमिक विकास दिखाई पड़ता है। यह विकास शताब्दियों में ही हुआ होगा, यह निश्चित है। पाणिनि के समय तक वैदिक साहित्य की भाषा छांदस् और तत्कालीन साधारण शिष्ट एवं शिक्षित लोगों की भाषा में पर्याप्त अंतर आ चुका था। पाणिनि ने अपने पूर्ववर्ती वैयाकरणों का उल्लेख किया है। पाणिनि के काल तक वैदिक भाषा कई रूपों में विकसित हो चुकी थी। जिस भाषा में ऋग्वेद की रचना हुई थी वह उस समय की सबसे अधिक परिनिष्ठित, साहित्यिक भाषा थी। वह अपने से पूर्व की ही किसी लोक भाषा से विकसित हुई थी, किंतु लिखित साहित्य के अभाव में उस लोक भाषा के विषय में आज कुछ भी ज्ञात करने का हमारे पास कोई साधन नहीं है। वैदिक संस्कृत के विकास के भी हमें दो रूप प्राप्त होते हैं। उसका एक रूप हमें वेदों की ऋचाओं में प्राप्त होता है और दूसरा रूप ब्राह्मण ग्रंथों में। ब्राह्मण ग्रंथ मुख्यत: गद्य में है अत: इनका महत्व भाषा वैज्ञानिक अध्ययन के लिए कुछ विशेष ही है। इनसे वाक्य रचना की प्रणाली जानने में विशेष सहायता मिलती है। गद्य और पद्य में प्राप्त इनके लिखित रूपों के अतिरिक्त उस समय की लोक भाषाएं भी मौखिक रूप से साथ ही साथ विकसित हो रही थीं। तभी गौतम बुद्ध के समय तक उत्तर भारत में उदीच्य, प्राच्य, और मध्यदेशीय, ये तीन भाग भाषा के विभेदों के कारण हो गए थे।

लौकिक संस्कृत

विभिन्न नाम- इसे 'संस्कृत', 'लौकिक संस्कृत' तथा 'क्लासिकल संस्कृत' भी कहते हैं। भाषा के अर्थ में 'संस्कृत (संस्कार की गई, शिष्ट या अप्राकृत) शब्द का प्रथम प्रयोग वाल्मीकि रामायण में मिलता है' इसीलिए कुछ विद्वानों का मत है कि मूल भाषा का नाम प्राकृत भाषा था और संस्कृत रूप उसके बाद का है। कुछ विद्वान वैदिक भाषा से ही संस्कृत का विकास मानते हैं। इससे भिन्न कुछ विद्वानों का यह भी मत है कि संस्कृत का विकास वैदिक भाषा से न होकर उस समय की किसी लोक भाषा से हुआ है। 'संस्कृत' की स्थिति को समझने के लिए हम खड़ी बोली का उदाहरण ले सकते हैं। खड़ी बोली मेरठ के आस-पास के कुछ जिलों की बोली है, किंतु राजनीतिक, आर्थिक, व्यापारिक आदि कारणों से वह अन्य बोलियों की तुलना में आगे निकल आई और आज संपूर्ण भारत की राष्ट्रभाषा बन गई है। खड़ी बोली के राष्ट्रीय भाषा या साहित्यिक भाषा होने का यह अर्थ नहीं कि आज दूसरी बोलियां या भाषाएं ही नहीं हैं। बोलियां तो अनेक हैं, किंतु जो महत्ता खड़ी बोली को मिली है वह अन्यों को नहीं। इसी तरह संस्कृत भी समसामयिक इतर भाषाओं की तुलना में आगे निकल गई और भारत की सांस्कृतिक भाषा बन गई, किंतु जो भाषाएं उस समय जन साधारण में प्रचलित रही होंगी, उनका मार्ग अवरुद्ध नहीं हुआ होगा। इन्हीं से भारत की अनेक भाषाओं का विकास मानना असंगत न होगा।

किंतु डॉ. ग्रियर्सन, वेबर एवं हार्नली आदि विद्वान इस मत से सहमत नहीं हैं। उनका कहना है कि संस्कृत कभी बोलचाल की भाषा नहीं रही। डॉ. भंडारकर और डॉ. गुणे ने इन विद्वानों के मत का खंडन करते हुए कहा है कि संस्कृत निश्चित रूप से बोलचाल की भाषा से विकसित हुई है, क्योंकि बुद्ध के समय तक भाषा के तीन विभेद हो गए थे। इनमें से उदीची की भाषा को पाणिनि ने प्रश्रय दिया। उदीच्य भाषा वस्तुत: पंजाब की भाषा थी। इसमें

टिप्पणी

आर्य भाषा का प्राचीनतम रूप बहुत कुछ सुरक्षित था। मध्य देशीय और प्राच्य भाषाओं पर द्रविड़ प्रभाव कुछ अधिक आ चुका था। पाणिनि उसी प्रदेश के थे जहां उदीच्य भाषा बोली जाती थी। वस्तुत: वे तक्षशिला के समीप के शालातुर नामक स्थान के निवासी थे। अत: वे उदीच्य भाषा से पूर्ण परिचित थे, इसलिए उन्होंने इसी भाषा का संस्कार किया और अपनी प्रसिद्ध कृति, 'अष्टाध्यायी' में इसी भाषा का व्याकरण एवं आदर्श रूप प्रस्तुत किया। 'अष्टाध्यायी' द्वारा संस्कृत भाषा का रूप हमेशा के लिए स्थिर हो गया, परंतु इससे वह परिणाम नहीं निकला जैसा कुछ यूरोपीय विद्वानों ने सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि संस्कृत सर्वथा 'कृत्रिम भाषा' है और कभी बोलचाल की भाषा न थी। पाणिनि ने वैदिक भाषा को 'छांदस' नाम दिया है और अपने व्याकरण की आदर्श भाषा को लोक प्रचलित भाषा कहा है। डॉ. बाहरी का भी यही मत है। उनका कहना है कि पाणिनि ने वैदिक संस्कृत को देववाणी और इसको भाषा कहा है। इससे स्पष्ट होता है कि उस काल में संस्कृत बोलचाल की भाषा थी।

अत: कह सकते हैं कि संस्कृत का विकास उदीच्य प्रदेश में बोली जाने वाली किसी बोली से ही हुआ।

आर्यभाषा की प्रमुख विशेषताएं

1. हिंदी की आज की वर्णमाला वस्तुत: प्राचीन आर्य भाषा काल की ही है। संस्कृत में 'ऐ' और 'औ' का 'अइ', 'अउ' उच्चारण होता है, वैदिक में 'आइ', 'आउ' था। 'ल' और 'लह' वैदिक भाषा की विशिष्ट ध्वनियां थीं जो आज भी कुछेक भाषाओं में चल रही हैं किंतु संस्कृत में यह नहीं थीं।
2. वैदिक भाषा श्लिष्ट योगात्मक है।
3. वैदिक भाषा स्वर प्रधान है किंतु संस्कृत भाषा बल प्रधान हो गई।
4. वैदिक और संस्कृत दोनों में तीन लिंग और तीन वचन होते हैं।
5. वैदिक भाषा में शब्दों के एकाधिक रूप मिलते हैं, जबकि संस्कृत में प्राय: एक ही रूप लिया गया है।
6. संधियों की दृष्टि से भी लौकिक संस्कृत और वैदिक संस्कृत में स्पष्ट अंतर आ गया था।
7. वैदिक भाषा में उपसर्ग का प्रयोग मूल शब्द से हटकर भी हो सकता है, किंतु संस्कृत में नहीं।
8. वैदिक संस्कृत में धातु का अर्थ प्राय: सुरक्षित था, किंतु लौकिक संस्कृत के काल तक आते-आते उनमें कुछ-कुछ अर्थ-परिवर्तन आरंभ हो गया था।
9. वैदिक भाषा की रूप रचना में विविधता और जटिलता थी। रूप बहुत अधिक थे और इनमें अपवादों की संख्या भी बढ़ी-चढ़ी थी, जबकि लौकिक संस्कृत में आकर रूप कुछ कम हो गए और अपवाद भी पहले से बहुत कम हो गए। पाणिनि के प्रयास से संस्कृत भाषा अधिक नियमबद्ध हो गई।
10. इस युग की भाषा के साहित्य की रक्षा के लिए जो युक्तियां काम में लायी गईं, वे भी अत्यंत महत्वपूर्ण हैं। अत: उनका उल्लेख भी यहां अनुचित न होगा। श्रुति की रक्षा के लिए पदपाठ, क्रमपाठ, जटापाठ, धनपाठ आदि कृत्रिम उपायों का आश्रय

टिप्पणी

लेकर इन्हें विद्वत् मंडली में जीवित रखने का सफल प्रयत्न किया गया। भाव-गरिमा की रक्षा भी सूत्रशैली के द्वारा की गई। इस प्रकार इस प्राचीन भाषा की ठीक-ठीक रक्षा संभव हो सकी।

11. वैदिक के पश्चात संस्कृत शिष्ट समाज के परस्पर विचार-विनिमय की भाषा बनी। संस्कृत यह काम कई सदी बाद तक करती रही। प्राच्य प्रभाव के कारण कुछ सदियों तक संस्कृत का प्रभाव सीमित हो गया, परंतु मौर्य साम्राज्य के छिन्न-भिन्न हो जाने पर संस्कृत भाषा ने फिर अपना आधिपत्य जमा लिया। संस्कृत का पहला शिलालेख रूद्रदामन् का गिरनार वाला है। जिसकी तिथि 150 ई. है। तब से लेकर प्राकृतों के प्रसाद तक संस्कृत ही हिंदू राज्यों की राजभाषा रही । प्राय: बारहवीं सदी तक इसको राजदरबारों से विशेष प्रश्रय मिलता रहा।

12. वैदिक संस्कृत के शब्द-भंडार में अधिकतर तत्सम शब्द ही थे, किंतु धीरे-धीरे तद्भव, देशज एवं विदेशी शब्द भी इसमें प्रवेश करने लगे थे। द्रविड़ और आस्ट्रिक भाषाओं के भी कितने ही शब्द इसमें प्रवेश करने लगे थे। वैदिक संस्कृत ने द्रविड़ एवं आस्ट्रिक भाषाओं को ही नहीं भारत से बाहर की, चीन, तिब्बत, हिंदचीन, जावा, सुमात्रा, बाली, कोरिया एवं जापान आदि की भाषाओं को भी प्रभावित किया था। यूरोप में जो प्रभाव लैटिन का और अफ्रीका तथा एशिया के पश्चिमी भाग में जो प्रभाव अरबी का पड़ा है, वैसा ही अथवा उससे भी अधिक संस्कृत का प्रभाव एशिया के शेष भागों पर बराबर पड़ा है। भारतीय आर्य इसे देववाणी कहते हैं और आज भी यह 30 करोड़ (इस समय लगभग 60 करोड़) हिंदुओं के लिए श्रद्धा की चीज है। बोलचाल की भाषा न होते हुए भी आज जो श्रेय इसे प्राप्त है, वह संसार की किसी भाषा को प्राप्त नहीं है।

मध्ययुगीन भारतीय आर्य भाषाएं : पालि, प्राकृत तथा अपभ्रंश

उदीच्य भाषा का संस्कार करके जब पाणिनि ने उसे संस्कृत भाषा के रूप में प्रतिष्ठित कर दिया तो उत्तर भारत ने शीघ्र ही उसे साहित्यिक एवं सांस्कृतिक भाषा के रूप में अपना लिया। किंतु लोकभाषा के रूप में प्राच्य और देशीय भाषाएं भी संस्कृत के समानांतर चल रही थीं। भगवान बुद्ध एवं महावीर के समय तक प्राच्य प्रदेश की लोकभाषा उदीच्य प्रदेश की भाषा संस्कृत से भिन्न हो चुकी थी। प्राच्य प्रदेश में उस समय संस्कृत केवल विद्वानों की भाषा रह गई थी। अत: गौतम बुद्ध एवं महावीर ने उसके विरुद्ध विद्रोह करके अपनी-अपनी मातृ भाषाओं को ही अपने उपदेशों के प्रसार-प्रचार का साधन बनाया और इसी के फलस्वरूप मध्य भारतीय भाषाओं का प्रादुर्भाव हुआ। आर्य भाषाओं के मध्य काल की भाषाओं की तीन स्थितियां हैं। इनके नाम एवं समय के विषय में विभिन्न विद्वानों में मतभेद हैं।

(1) प्रथम संस्कृत (वेदों की भाषा)	(1) प्रथम प्राकृत (वैदिक युग की साधारण जनभाषा)
(2) द्वितीय संस्कृत (ब्राह्मण, ग्रंथों की और उपनिषदों की भाषा)	(2) द्वितीय प्राकृत (जिसका 'पालि' रूप प्राकृत है और अन्य साहित्यिक रूप व्यंजन-लोप

टिप्पणी

तथा णकार-प्रियता से विकृत कर दिए गए हैं।)

(3) तृतीय संस्कृत (जो आज भी अपने निखरे हुए रूप में 'लौकिक संस्कृत' नाम से प्रसिद्ध है। पाणिनि द्वारा व्यवस्थित जिसमें कालिदास आदि की रचनाएं हैं।	(3) तृतीय प्राकृत (जिसे 'अपभ्रंश' कहते हैं और जिसके विभिन्न प्रादेशिक भेदों से आज की भारतीय भाषाओं का विकास है। यानी यही प्राकृत विकसित व्यवस्थित होकर आज की भारतीय (हिंदी आदि) भाषाओं के रूप में स्थित है।

अर्थात जिसे हम आज की 'पालि' भाषा कहते हैं उसका प्रारंभिक क्षेत्र वही रहा होगा जहां गौतम बुद्ध का जन्म हुआ था, अर्थात मगध प्रदेश। किंतु बुद्ध के जन्म के समय में यह एक बोली के रूप में रही होगी। भगवान बुद्ध की मातृभाषा भी यह बोली रही होगी। बुद्ध ने अपने प्रारंभिक उपदेशों की भाषा इसी बोली को बनाया होगा। ज्यों-ज्यों बुद्ध के प्रचार का क्षेत्र बढ़ता गया, यह बोली भी फैलती गई और विभिन्न बोलियों के शब्दों को अपने में आत्मसात करके पुष्ट होती गई, इसीलिए बुद्ध के उपदेशों का जो लिखित रूप मिलता है, उसमें कई क्षेत्रों की बोलियों के शब्द मिलते हैं। इसी से लोगों ने उसके क्षेत्र के विषय में विभिन्न प्रकार की कल्पनाएं कर डालीं।

साहित्य (पालि)

पालि भाषा में पर्याप्त साहित्य प्राप्त होता है। इसमें बौद्ध धर्म के मूल ग्रंथ, टीकाएं, कथा साहित्य, काव्य, कोश, व्याकरण आदि सभी कुछ प्राप्त होता है। इसमें भगवान बुद्ध के वचनों का संग्रह 'त्रिपिटक' के नाम से प्रसिद्ध है। इसमें 'सुत्त', 'विनय' तथा 'अभिधम्म' पिटक आते हैं। सुत्त (सूत्र) पिटक में साधारण बातचीत के ढंग पर दिए गए भगवान बुद्ध के उपदेशों का संग्रह है। इसमें सारिपुत्त तथा मोग्गलान आदि द्वारा भी कतिपय सूत्र सम्मिलित कर लिए गए हैं, जिनका अनुमोदन भगवान ने अंत में कर दिया है। इन पिटकों के पश्चात इन पिटकों पर लिखी गई टीकाओं का साहित्य आता है, जिन्हें अनुपालि या अनुपिटक कहते हैं। *विनयपिटक* में भगवान बुद्ध की उन शिक्षाओं का संग्रह है, जो उन्होंने समय-समय पर संघ संचालन को नियमित करने के लिए दी थी। इसके अतिरिक्त जातक साहित्य भी पालि भाषा की महत्वपूर्ण निधि है। अनुपिटक का अधिकांश भाग सिंहली विद्वानों ने लिखा है। इसके अतिरिक्त छन्द शास्त्र, व्याकरण (कच्चान व्याकरण) कोष, इतिहास (दीपबंस, तथा महाबंस) आदि विषयों पर भी श्रेष्ठ ग्रंथ इस भाषा में लिखे गए हैं।

द्वितीय प्राकृत-साहित्यिक प्राकृत

पूरे मध्य भा. आ. काल को प्राकृत नाम से अभिहित किया गया है। इसका पुन: तीन पर्वों या तीन प्राकृतों में विभाजन किया गया है। साहित्यिक प्राकृतें इस काल की दूसरी अवस्था की द्योतक हैं। 'प्राकृत' शब्द की व्युत्पत्ति के विषय में भी विद्वानों में मतभेद है। कुछ विद्वान मानते हैं कि प्रकृति या मूल से उत्पन्न अर्थात संस्कृत की पुत्री। दूसरे कुछ विद्वानों का मत है 'प्राकृत' शब्द की व्युत्पत्ति 'प्रकृति' (जनसाधारण) से है, अत: 'प्राकृत' का अर्थ हुआ जनसाधारण की भाषा। शिष्ट समाज की भाषा और संस्कृत से भेद प्रकट करने के

टिप्पणी

लिए जन सामान्य की भाषा को 'प्राकृत' संज्ञा दी गई। इस मत के मानने वालों का यह भी कहना है कि वेद से पूर्व भी प्राकृतें थीं, जिनमें से एक ने विकसित होकर ऋग्वेद की साहित्यिक भाषा का रूप ग्रहण किया। वैदिक काल में भी प्राकृतें थीं और जिस प्रकार वे साहित्यिक भाषा से प्रभावित होती थीं उसी प्रकार साहित्यिक भाषा को प्रभावित भी करती थीं। वेद में रूपों का वैविध्य और ध्वनि द्वैध जनभाषाओं के अस्तित्व को प्रमाणित करता है। वेद में अनेक प्रादेशिक तथा प्राकृत शब्द और प्रयोग मिलते हैं। ऐसा डॉ. बाहरी का विचार है। प्राकृत के वैयाकरणों के ग्रंथों को देखने से तो ऐसा प्रतीत होता है कि उन्हें अपने से कुछ ही पहले तक 'पालि' भाषा का ज्ञान ही न था। संभवत: इसका पहला कारण यह रहा होगा कि 'पालि' भाषा उस समय तक धार्मिक भाषा के रूप में प्रतिष्ठित हो चुकी थी और वैयाकरणों और साहित्यकारों ने उसे साहित्यिक से भिन्न भाषा मान लिया था। अत: उसमें साहित्य लिखना अथवा उसकी चर्चा करना भी वे उचित नहीं समझते थे। इसका दूसरा कारण यह हो सकता है कि जिन क्षेत्रों में पालि का प्रसार था, उससे भिन्न क्षेत्र की बोलियां पालि के समानांतर विकसित हो रही थीं। 'पालि' उन क्षेत्रों में यदि आई भी होगी तो केवल प्रचार की भाषा बनकर। अत: जनमानस पर उसका विशेष प्रभाव नहीं हुआ होगा। दूसरी ओर वहां की क्षेत्रीय बोलियों को साहित्यकारों और वैयाकरणों का सहयोग मिल गया होगा और वे 'साहित्यिक प्राकृतों' के रूप में विकसित होने लगी होंगी। संभवत: इन्हीं कारणों से उत्तरकालीन प्राकृत वैयाकरणों ने 'पालि' एवं अशोक के अभिलेखों की भाषा पर विचार न किया होगा। इन वैयाकरणों ने संस्कृत नाटकों में प्रयुक्त तथा कुछ काव्य ग्रंथों एवं जैनों के धार्मिक ग्रंथों में व्यवहृत प्राकृत पर ही विचार किया होगा।

साहित्यिक प्राकृतें कितनी थीं, इस पर भी विद्वान एकमत नहीं है। यह संख्या 5 से लेकर 18 तक पहुंच गई है। सबसे प्रथम प्राकृत वैयाकरणों में वररुचि का नाम आता है। उन्होंने अपने व्याकरण ग्रंथ 'प्राकृत प्रकाश' में चार प्राकृत भाषाओं का विवेचन प्रस्तुत किया है। ये हैं–

1. महाराष्ट्री
2. पैशाची
3. मागधी
4. शौरसेनी

जैन आचार्य हेमचंद्र ने अपने ग्रंथ 'हेम शब्दानुशासन' में सात प्राकृतों की चर्चा की है। ये हैं–

1. महाराष्ट्री अथवा प्राकृत
2. शौरसेनी
3. पैशाची
4. चूलिका पैशाची
5. मागधी
6. आर्ष या अर्धमागधी
7. अपभ्रंश।

इनके अतिरिक्त लगभग अन्य ग्यारह प्राकृतों की चर्चा विभिन्न विद्वानों ने की है।

टिप्पणी

तृतीय प्राकृत – अपभ्रंश

म. भा. आ. भाषा के अंतिम विकास को 'अपभ्रंश' के नाम से अभिहित किया गया है इसका समय मोटे रूप से 500 ई. और 1000 ई. के बीच माना जाता है। इसके अन्य भी कई नाम हैं, जैसे- 'अवहंस', 'देसी भाषा', 'आभीरोक्ति', 'आभीरी ग्रामीण भाषा', 'देसी' आदि। पं. किशोरीदास वाजपेयी ने इसे तृतीय प्राकृत कहना ही उचित समझा है। अपभ्रंश कहना ठीक नहीं। उनके अनुसार "इन तीसरी प्राकृतों को या प्राकृत की तीसरी अवस्था के रूपों को, लोग 'अपभ्रंश' कहते हैं, जो ठीक नहीं। तीसरी प्राकृत कहना ठीक है। कली खिलकर फूल बन जाए, तो कहा जाएगा-कली खिल गई, कली फूल बन गई। यह न कहा जाएगा कि 'कली बिगड़ गई-या कली का बिगड़ा हुआ रूप फूल है।" (हिंदी शब्दानुशासन)

वस्तुत: यह भाषा ही म. भा. आ. भाषा और आधुनिक आर्य भाषाओं (हिंदी, मराठी, गुजराती, बांग्ला आदि) के बीच की कड़ी है। इन सभी भाषाओं को अपभ्रंश की स्थिति से होकर गुजरना पड़ा है।

अपभ्रंश शब्द का प्रयोग दो अर्थों में मिलता है- प्रथमत:, एक भाषा विशेष के अर्थ में और दूसरे, संस्कृत से विकृत तद्भव शब्दावली के रूप में। दूसरे अर्थ में अपभ्रंश शब्द का प्रयोग अत्यंत प्राचीन है। संस्कृत वैयाकरणों ने तो संस्कृत से भिन्न समस्त भाषाओं को ही 'अपभ्रंश' कहा है किंतु अपभ्रंश शब्द का प्रयोग सर्वप्रथम पतंजलि के महाभाष्य में मिलता है। पतंजलि का समय ई. पूर्व दूसरी शताब्दी माना जाता है। इसके पश्चात भामह, चंड, दंडी आदि ने भी काव्य भाषाओं की चर्चा करते समय अपभ्रंश का उल्लेख किया है। 'काव्यादर्श' में आचार्य दंडी ने स्पष्ट लिखा है कि काव्य में आभीरों आदि की भाषा अपभ्रंश कहलाती है। इसी कारण डॉ. नामवर सिंह ने कहा कि भाषा के अर्थ में अपभ्रंश का योग छठी शताब्दी के आस-पास ही आरंभ हो गया था, यद्यपि उसका लिखित रूप सर्वप्रथम हमें कालिदास के विक्रमोर्वशीयं नाटक के चतुर्थ अंक में मिलता है, जिसका समय चौथी शताब्दी है। कुछ विद्वानों ने तो यह भी सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि अपभ्रंश भाषा तीसरी शताब्दी में अस्तित्व में आ चुकी थी और उसका काव्य ग्रंथों में प्रयोग आरंभ हो गया था। किंतु भाषा के अर्थ में अपभ्रंश का प्रयोग छठी शताब्दी से आरंभ हुआ और ग्यारहवीं शताब्दी तक यह भारत की एकमात्र साहित्यिक भाषा के रूप में प्रतिष्ठित रही। तीसरी शताब्दी में भी अपभ्रंश का अस्तित्व था किंतु वह एक बोली के रूप में ही थी। इससे स्पष्ट होता है कि शौरसेनी, मागधी आदि की भांति अपभ्रंश भी एक प्रदेश की बोली थी और उसका साहित्यिक विकास बाद में उसी प्रकार हुआ जैसे खड़ी बोली का साहित्य के रूप में विकास, ब्रजभाषा के साहित्य के पश्चात होता है। किंतु इस विकास से यह तात्पर्य निकालना कि ब्रजभाषा से खड़ी बोली का विकास हुआ, उचित नहीं है। ठीक इसी प्रकार प्राकृत से अपभ्रंश का विकास मानना भी असंगत है। भरत, चंड, हेमचंद्र विश्वनाथ आदि विद्वानों ने भी अपभ्रंश को प्राकृतों में गिना है। डॉ. बाहरी इससे सहमत हैं और इसका उस समय की पश्चिमी भाषा के रूप में उल्लेख किया है। इसी प्रसंग में उन्होंने यह भी कहा है कि हिंदी के विकास में अपभ्रंश के योग की अतिरंजना की जाती रही है। वास्तव में अपभ्रंश के जो लक्षण बताए जाते रहे हैं, वे सब अपभ्रंश के अपने नहीं हैं, उनमें अधिकतम शौरसेनी और महाराष्ट्री के हैं।

टिप्पणी

आधुनिक विद्वानों ने प्रत्येक प्राकृत से एक-एक अपभ्रंश का उद्‌भव माना है और उनके अनुसार आगे चलकर इन विभिन्न अपभ्रंशों से ही आधुनिक भारतीय आर्य भाषाओं का विकास हुआ। इस विकास को निम्नलिखित रूप में समझने में सरलता होगी–

अपभ्रंश बोलियां	उनसे निकलने वाली आधुनिक भाषाएं
1. शौरसेनी	1. पश्चिमी हिंदी, ब्रजभाषा, बांगरू, खड़ी बोली, कन्नौजी, बुंदेलखंडी।
	2. इसके नागर रूप से विकसित गुजराती।
	3. उपनागर रूप से विकसित राजस्थानी हिंदी।
	4. इस अपभ्रंश के पहाड़ी भागों में स्थिति रूप से-पहाड़ी यह शौरसेनी से प्रभावित है।
2. अर्ध मागधी	1. पूर्वी हिंदी-अवधी, बघेली, छत्तीसगढ़ी
3. मागधी	1. भोजपुरी
	2. मगही
	3. बांग्ला
	4. असमी
	5. उड़िया
4. ब्राचड सिंधी	(1) लहंदा
	(2) पंजाबी (इस पर शौरसेनी अपभ्रंश का भी प्रभाव है)
5. पैशाची	
6. महाराष्ट्री	मराठी

आधुनिक भारतीय आर्य भाषाएं

आधुनिक भारतीय आर्य भाषाओं का उद्‌भव 1000 ई. के लगभग हुआ। इन भाषाओं का विकास अपभ्रंश के विभिन्न रूपों में हुआ। इस वर्ग की भाषाओं में कुछ ध्वनि, शब्द और व्याकरण संबंधी ऐसी विशेषताएं हैं जिनके आधार पर इन्हें अन्य वर्ग की भाषाओं से अलग कर सकते हैं। इन भाषाओं में कुछ प्रमुख भाषाओं का उल्लेख यहां किया जा रहा है-

असमी

यह असम प्रदेश की भाषा है। इसका अति प्राचीन नाम 'प्राग्ज्योतिष' मिलता है। असम के दक्षिणी भाग का नाम कामरूप था। असम में अनेक आदिवासी कबीले हैं। वे असमी के अतिरिक्त अपनी-अपनी बोलियों का उपयोग करते हैं। इन कबीलों में ईसाई मिशनरियों ने पर्याप्त प्रचार किया है, फलस्वरूप अंग्रेजी का भी प्रभाव इन पर देखा जा सकता है। असमी भाषा बांग्ला भाषा से प्रभावित है। किंतु इसका साहित्य बांग्ला की भांति समृद्ध नहीं है। इसकी लिपि भी दो तीन अक्षरों को छोड़कर शेष बांग्ला ही है। इसके नाम के विषय में कुछ लोगों का विश्वास है कि तेरहवीं शताब्दी में 'थाई' या 'शान' जाति के 'अहोम' लोग यहां आ बसे थे, जिनके नाम पर इस प्रदेश का नाम अहम-असम पड़ा। इसकी उत्पत्ति भी मागधी अपभ्रंश से हुई मानी जाती है।

टिप्पणी

मुख्य असमिया भाषा केवल दक्षिणी असम, लखीमपुर से गोलापुर तक के प्रदेश में बोली जाती है। इसके पूर्व में बर्मी भाषा, पश्चिम में बांग्ला, उत्तर में पहाड़ी भाषाएं तथा तिब्बती बर्मी परिवार की भाषाएं तथा दक्षिण में भी बांग्ला भाषा बोली जाती है। इसमें लोकगीतों की परंपरा अच्छी है, किंतु प्रकाशित साहित्य कम है। प्राचीन असमिया में शंकरदेव, रामस्वामी आदि का नाम भी उल्लेखनीय है। आधुनिक युग के प्रसिद्ध साहित्यकार हैं रघुनाथ चौधरी, देवकांत बरुआ, हेम बरुआ, चंद्रकुमार अग्रवाल, अतुलचंद्र आदि।

विशेषताएं

1. बांग्ला की तुलना में असमी में च, छ का स, और स का ह या ख होता है।
2. संयुक्त व्यंजनों में द्वित्व का आभास होता है, 'अ' का 'ओ', 'य' 'व' का 'ज', 'ब', 'ण' का 'न' बांग्ला की तरह होता है।
3. 'ट', 'ड', का उच्चारण 'त', 'द' की तरह सुनाई देता है। 'ड' का उच्चारण 'र' तथा 'ज' का 'ज' के समान होता है।
4. यह बांग्ला की अपेक्षा अधिक संयोगात्मक है।
5. असमी में दो लिंग और दो वचन होते हैं।

उड़िया

वर्तमान उड़ीसा की भाषा उड़िया कहलाती है। उड़ीसा का प्राचीन नाम 'कलिंग' तथा 'उत्कल' भी मिलता है। इसलिए इस भाषा को उड़िया, ओड़ी या उत्कली भी कहते हैं। तमिल 'औड़' शब्द (कृषि करना) के नाम पर हिंदी ओड़ एवं सा मिलकर ओड़िसा पड़ा, इसलिए कुछ विद्वान उड़ीसा के स्थान पर ओड़िसा ही कहते हैं। इसका विकास मागधी अपभ्रंश से हुआ। किंतु कुछ विद्वानों ने औड़ और उत्कली अपभ्रंश की कल्पना करके उड़िया के विकास को माना है। उड़िया का असमी के समान बांग्ला से घनिष्ठ संबंध है। बहुत समय तक इस प्रदेश पर तैलंगों तथा मराठों का शासन रहा है इसलिए इस भाषा में तेलुगु और मराठी के शब्दों की भी काफी संख्या मिलती है। ग्यारहवीं शताब्दी के अनंत वर्मा उरजम के शिलालेखों में उड़िया का प्रारंभिक रूप मिलता है।

उड़िया में प्राचीन कृष्ण साहित्य प्राप्त है। प्राचीन कवियों में उपेंद्र भंज, सरलदास, दीन कृष्ण, गोपाल कृष्ण आदि का नाम उल्लेखनीय है। राधानाथ झा, मधुसूदन, फकीर मोहन, रघुनाथ राय, गंगाधर, गोपालचंद्र, गोपबंधु दास, कुंतल कुमारी देवा आदि आधुनिक युग के प्रमुख साहित्यकार हैं।

विशेषताएं

1. अधिकांश ध्वन्यात्मक विशेषताएं बांग्ला से मिलती-जुलती हैं।

टिप्पणी

2. 'ऋ' के स्थान पर 'रू'; 'श' 'ष' के स्थान पर 'स' हो जाता है।

3. इसमें भी दो वचन और दो लिंग हैं। व्याकरणगत लिंग नहीं हैं, केवल स्वाभाविक लिंग हैं।

4. 'न' का विभिन्न रूपों में परसर्गों के लिए प्रयोग किया जाता है।

गुजराती

यह गुजरात प्रदेश की भाषा है। गुजरात के अतिरिक्त इस भाषा के बोलने वालों की संख्या मुम्बई नगर में भी काफी है। इसकी उत्तरी सीमा पर सिंधी और मारवाड़ी, दक्षिणी सीमा पर मराठी तथा पूर्वी सीमा पर भीली, जयपुरी और खानदेशी भाषाएं बोली जाती हैं। इसका संबंध शौरसेनी अपभ्रंश से माना जाता है। किंतु कुछ विद्वानों ने इसका उद्भव गुर्जर से भी माना है। राजस्थानी और इसकी समानता देख कर कुछ विद्वानों का विचार है कि प्रारंभ में पश्चिमी राजस्थानी एवं गुजराती एक ही भाषा थी। लगभग पंद्रहवीं अथवा सोलहवीं शताब्दी में ये दो भागों में विभक्त हो गई- गुजराती और मारवाड़ी। इसकी क्षेत्रीय बोलियां कम ही हैं। इन बोलियों में सबसे महत्वपूर्ण 'काठियावाड़ी' है। गुजराती भाषा की लिपि 'कैथी' से मिलती-जुलती है। यह देवनागरी लिपि के अति निकट है। इस भाषा का साहित्य पर्याप्त समृद्ध है। प्राचीन कवियों में नरसी मेहता का महत्वपूर्ण स्थान रहा है। आधुनिक काल के साहित्यकारों में श्री गोवर्धन राम त्रिपाठी (सरस्वती चंद्र) क. मा. मुंशी, रमणलाल देसाई, धूमकेतु आदि का स्थान महत्वपूर्ण है।

विशेषताएं

(1) 'द्वित्व' व्यंजन का सरलीकरण द्वित्व को समाप्त कर प्रथम स्वर को दीर्घ कर दिया जाता है।

(2) 'क' 'ख' ग' के स्थान पर क्रमश: 'च' 'छ' ज' हो जाता है।

(3) 'स' का 'ह' और 'ह' का 'अ' हो जाता है।

(4) दंत्य और मूर्धन्य व्यंजन परस्पर परिवर्तित होते हैं।

(5) इनमें दो वचन और तीन लिंग पाए जाते हैं। ऊकारांत नपुंसक लिंग उभयलिंगी होता है।

पंजाबी

यह भारतीय पंजाब की भाषा है। हरियाणा प्रांत के अलग हो जाने के पश्चात अब यह पूरे भारतीय पंजाब की भाषा है। 'पंजाब' शब्द फारसी का है, जिसका अर्थ है: पांच नदियों का प्रदेश। महाराजा रणजीत सिंह के शासन काल के पश्चात इस भाषा ने आश्चर्यजनक उन्नति की है। इसकी उत्पत्ति के विषय में विद्वानों में मतभेद है। डॉ. उदयनारायण तिवारी के अनुसार, पंजाबी की उत्पत्ति 'टक्क' अपभ्रंश से हुई तथा इस पर शौरसेनी का पर्याप्त प्रभाव है। डॉ. धीरेंद्र वर्मा एवं डॉ. भोलानाथ तिवारी ने इसका विकास पैशाची या कैकय अपभ्रंश से माना है। मूलत: इसे शौरसेनी से प्रभावित पैशाची अपभ्रंश से विकसित मानते हैं। प्रारंभ में इसकी अपनी लिपि थी। जिसका नाम 'लंडा' था। बाद में गुरु अंगद देव ने देवनागरी की सहायता से इस लिपि में सुधार किया और उस लिपि को गुरुमुखी नाम दिया। आजकल यही लिपि प्रचलित है।

टिप्पणी

इसकी चार प्रमुख बोलियां हैं-

(1) पौबाधी (पंजाबी के पूर्वी क्षेत्र की बोली।)

(2) मालवाई (पटियाला और उसके आसपास की बोली।)

(3) डोगरी (जम्मू-कांगड़ा की : इसकी लिपि टक्करी है।)

(4) माझी (लाहौर-अमृतसर की। यही आज साहित्यिक भाषा है।)

इस भाषा के प्रमुख साहित्यकारों में भाई वीरसिंह, धनीराम चात्रिक, अमृता प्रीतम, पूरन सिंह, बलवंत सिंह आदि का महत्वपूर्ण स्थान है।

विशेषताएं

(1) पंजाबी में सघोष महाप्राण ध्वनियों का उच्चारण अल्पप्राण के साथ 'ह' मिले हुए के समान होता है। डॉ. चटर्जी के अनुसार पंजाबी में 'ह' का उच्चारण भी सघोषवत् न होकर विसर्गवत् होता है।

(2) इसमें यद्यपि 'ल' ध्वनि लिखी नहीं जाती, फिर भी बोलने में इसका प्रयोग होता है।

(3) इसमें स्वर भक्ति की अधिकता है।

(4) 'न' और 'ण' का अंतर स्पष्ट नहीं है।

बांग्ला

यह बंगाल की भाषा है। पश्चिमी बंगाल भारत में है। पूर्वी बंगाल पहले पाकिस्तान में था किंतु अब वह बांग्लादेश के रूप में एक स्वतंत्र देश है। बांग्ला शब्द बंगाल के प्राचीन नाम 'बंग' से बना है। इसकी दो प्रमुख बोलियां हैं। एक बांग्लादेश में बोली जाती है और दूसरी पश्चिम बंगाल में। प्रथम का केंद्र ढाका है और दूसरी का कोलकाता है। इसका साहित्य पर्याप्त समृद्ध है। कवि रवींद्र नाथ ठाकुर इसी भाषा के कवि हैं, जिन्हें 'गीतांजलि' पर नोबेल पुरस्कार मिला है। इनके अतिरिक्त अन्य प्रमुख साहित्यकार हैं बंकिमचंद्र चटर्जी, माइकल मधुसूदन दत्त, जितेंद्र लाल राय, शरतचंद्र, विभूति भूषण, ताराशंकर, बनफूल, परशुराम, नजरुल इस्लाम, विमल मित्र, शंकर आदि। साहित्यिक भाषा में संस्कृत के तत्सम शब्दों की बहुलता है। इस साहित्य पर संस्कृत के अतिरिक्त अंग्रेजी साहित्य का भी पर्याप्त प्रभाव है। हिंदी साहित्य को बांग्ला साहित्य ने विशेष रूप से प्रभावित किया है।

इसका विकास मागधी अपभ्रंश से माना जाता है। कुछ विद्वानों ने गौड़ी अपभ्रंश से इसका विकास माना है। ढक्की अपभ्रंश का भी इस पर प्रभाव पड़ा है। बांग्ला भाषा पर डॉ. सुनीतिकुमार चटर्जी का कार्य अत्यंत उच्चकोटि का माना जाता है।

विशेषताएं

(1) इसमें 'अ' का उच्चारण ह्रस्व 'ओ' की तरह होता है। 'ऐ' और 'औ' का उच्चारण 'ओइ' और 'आए' होता है।

टिप्पणी

(2) इसमें 'य' का 'ज', 'व' का 'ब', 'ण' का 'न', 'ष', 'स' का 'न', हो जाता है। इसमें विशेषण और क्रियाएं लिंगानुसार बदलती हैं।

(3) निर्जीव पदार्थों में व्याकरणिक लिंग भेद नहीं होता।

(4) वचन दो ही हैं।

मराठी

महाराष्ट्र की भाषा है। इसका नामकरण 'महाराष्ट्री' अथवा 'माहराष्ट्री' अथवा 'माहाराष्ट्री' के आधार पर हुआ है। इसका विकास महाराष्ट्री प्राकृत या अपभ्रंश से माना जाता है। डॉ. तगारे के अनुसार दक्षिणी अपभ्रंश से, जिसमें पुष्पदंत और मुनि कनकामर ने अपनी रचनाएं की हैं, महाराष्ट्री भाषा का विकास हुआ। किंतु आज यह सिद्धांत अमान्य हो चुका है। आज लगभग सभी विद्वान इस विषय में एकमत हैं कि इसका उद्भव महाराष्ट्री में प्रचलित किसी अपभ्रंश बोली से हुआ होगा, जिसका आज कोई नमूना उपलब्ध नहीं है। इस पर वैदर्भी अपभ्रंश का भी प्रभाव है।

इसकी चार प्रमुख बोलियां हैं-

(1) खड़ीबोली मराठी, आज यही साहित्यिक भाषा है।

(2) बरारी (वैदर्भी)।

(3) कोंकणी : इस पर द्रविड़ प्रभाव बहुत अधिक है। कुछ विद्वानों ने इस पर यह विचार प्रकट किया है कि यह स्वतंत्र भाषा है।

(4) हल्बी यह हिंदी से बहुत प्रभावित है।

मराठी का साहित्य प्राचीन है। इसके ताम्रपत्र और शिलालेख 923 ई. से उपलब्ध हैं। प्राचीन कवियों में संत ज्ञानेश्वर का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। इसके अतिरिक्त एकनाथ, तुकाराम, समर्थ रामदास, मोरोपंत खांडेकर, तिलक, ना. सी. फडके, साने गुरु, सावरकर, हरिनारायण आप्टे, पु. न. भावे आदि। इसकी लिपि देवनागरी ही है। जिसे 'बाल बोध' कहते हैं। इसके अतिरिक्त 'मोड़ी' लिपि का भी प्रचलन है।

विशेषताएं

(1) 'ऋ' का उच्चारण 'रू', 'न' के स्थान पर 'ण', 'स' के स्थान पर 'श' और 'र' के स्थान पर 'ल' पाया जाता है।

(2) 'ड' और 'ड़', 'व' और 'ब' में स्पष्ट अंतर है।

(3) इसमें दो वचन और तीन लिंग हैं।

सिंधी

'सिंध शब्द का संबंध संस्कृत शब्द 'सिंधु' नदी के नाम से जोड़ा जाता है किंतु डॉ. भोलानाथ तिवारी का मत इससे भिन्न है। उनके अनुसार 'मूल शब्द संभवत: संस्कृत न होकर द्रविड़ 'सिद्' या 'सित्' है और 'सिंधु' उसी का संस्कृतीकृत रूप है। आगे चल कर 'सिंधु' का विकास 'सिंध' रूप में हुआ और यह उक्त नदी की तटवर्ती भूमि के लिए प्रयुक्त होने लगा।

टिप्पणी

यह सिंध प्रदेश की भाषा है, जो कि अब पाकिस्तान में है। किंतु भारत विभाजन के पश्चात इस भाषा को बोलने वाले अधिकांश हिंदू भारत में आ गए हैं, जो भारत के विभिन्न प्रांतों में यत्र-तत्र बिखर गए हैं। अब इसे संविधान में स्वीकृत भारतीय भाषाओं की सूची में भी स्थान प्राप्त हो चुका है। इस भाषा की चार बोलियां प्रमुख हैं-

(1) सिरो (शिरोभाग) में बोली जाने वाली सिराकी।

(2) लाड़ या लाट (नीचे के प्रदेश में बोली जाने वाली)

(3) बिचोली जो दोनों के बीच में बोली जाती है। यही आज सिंध की सामान्य एवं साहित्यिक भाषा है।

(4) **कच्छी**-यह गुजराती से अधिक प्रभावित है। कुछ लोगों ने इसे गुजराती सिंधी मिश्रित एक अलग भाषा भी माना है। किंतु वास्तव में यह सिंधी की एक बोली ही है। पहले सिंधी देवनागरी लिपि में लिखी जाती थी किंतु सन् 1853 से इसकी अपनी लिपि प्रचलित है जो अरबी लिपि के आधार पर बनी है। आजकल इसे देवनागरी लिपि में लिखी जाने का आंदोलन जोर पकड़ता जा रहा है। इसमें साहित्य कम ही मिलता है किंतु इधर इस पर और कुछ ध्यान दिया जा रहा है। सिंधी सूफियों के दोहे प्रसिद्ध हैं। शाह लतीफ का 'रिसाला' लोकप्रिय काव्य है।

विशेषताएं

(1) सिंधी के शब्द स्वरांत होते हैं। व्यंजन-ध्वनियों में ग, ज, ड, ब, अतिरिक्त और विशिष्ट ध्वनियां हैं। इनका उच्चारण, स्वर तंत्रियों का कपाट संवार कर एक विशेष प्रकार से किया जाता है। 'द' के स्थान पर 'ड' का उच्चारण पाया जाता है जैसे दस, दश, डह। स को ह का आदेश भी इस भाषा की अपनी विशेषता है पदांत 'अ' का उच्चारण स्पष्ट रूप से पाया जाता है।

(2) इसमें दो लिंग और दो ही वचन हैं।

आधुनिक भारतीय आर्य भाषाओं का वर्गीकरण

हार्नले का वर्गीकरण

आर्यभाषा के नवीनतम रूप या आधुनिक काल की भाषा को 'आधुनिक आर्य भाषा' या आधुनिक नव्य भारतीय भाषा की संज्ञा से अभिहित किया जाता है। इसके अंतर्गत वे भाषाएं आती हैं जो अपभ्रंश के विविध रूपों से निकली हैं। इनका काल 1000 ई. से लेकर अद्यतन है।

इसके वर्गीकरण की समस्या को हार्नले, वेबर, ग्रियर्सन, चटर्जी, धीरेंद्र वर्मा आदि ने चिंतन का विषय बनाया तथा समाधान किया।

सर्वप्रथम हार्नले ने आर्यों के आगमन के आधार पर भाषा का वर्गीकरण प्रस्तुत किया। उनके अनुसार भारत में आर्यों की दो शाखाएं आई। पहली शाखा ईरान और काबुल से होती हुई सिंधु पार करके पंजाब में जा बसी। कुछ दिन बाद दूसरी शाखा ने हमला किया। फलस्वरूप पूर्वागत शाखा अपना पूर्व स्थान छोड़कर पश्चिमी पंजाब, सिंधु, बिहार, उड़ीसा,

टिप्पणी

बंगाल और असम तक फैल गई। नवागत शाखा पूर्वी पंजाब, गुजरात, महाराष्ट्र, राजस्थान नेपाल आदि में बस गई। इस प्रकार नवागत आर्य भीतरी कहे जा सकते हैं और पूर्वागत आर्य बाहरी।

डॉ. हार्नली ने मध्यप्रदेश या भीतरी आर्य प्रदेश की भाषाओं को एक वर्ग में तथा उसके आसपास की भाषाओं को दूसरे वर्ग में रखते हुए आधुनिक आर्य भाषाओं की अपनी पुस्तक Comparative Grammar of Gaudian Languages में चार वर्गों में रखा है-

क. **पूर्वी गौड़ियन** : पूर्वी हिंदी (बिहारी), बांग्ला, असमी, उड़िया।

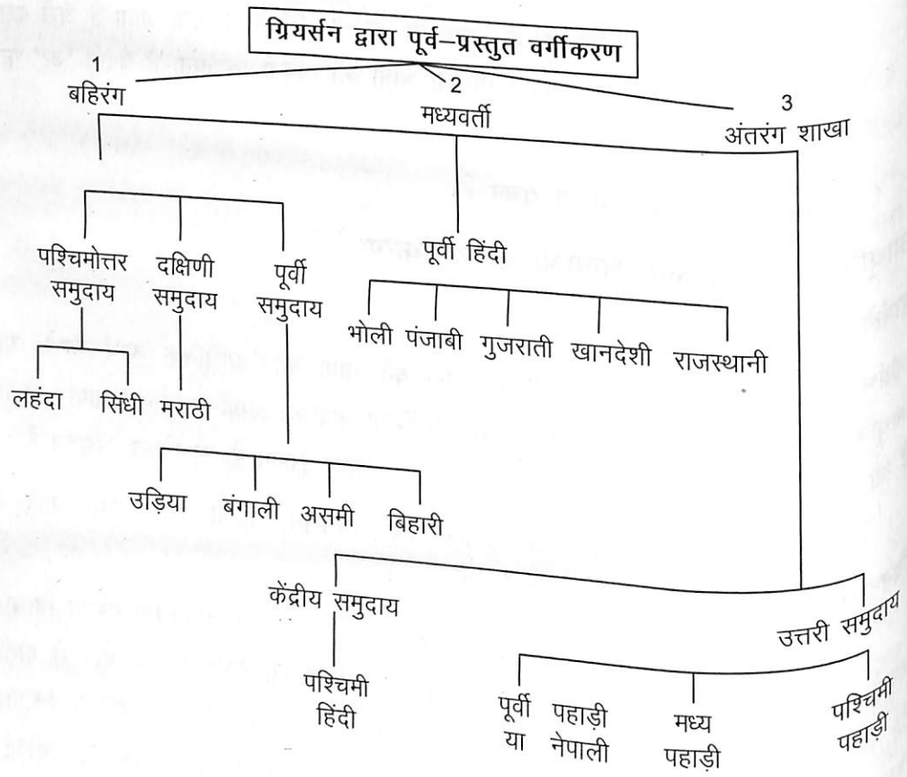
ख. **पश्चिमी गौड़ियन** : पश्चिमी हिंदी (राजस्थानी), गुजराती, सिंधी पंजाबी।

ग. **उत्तरी गौड़ियन** : गढ़वाली, नेपाली आदि पहाड़ी भाषाएं।

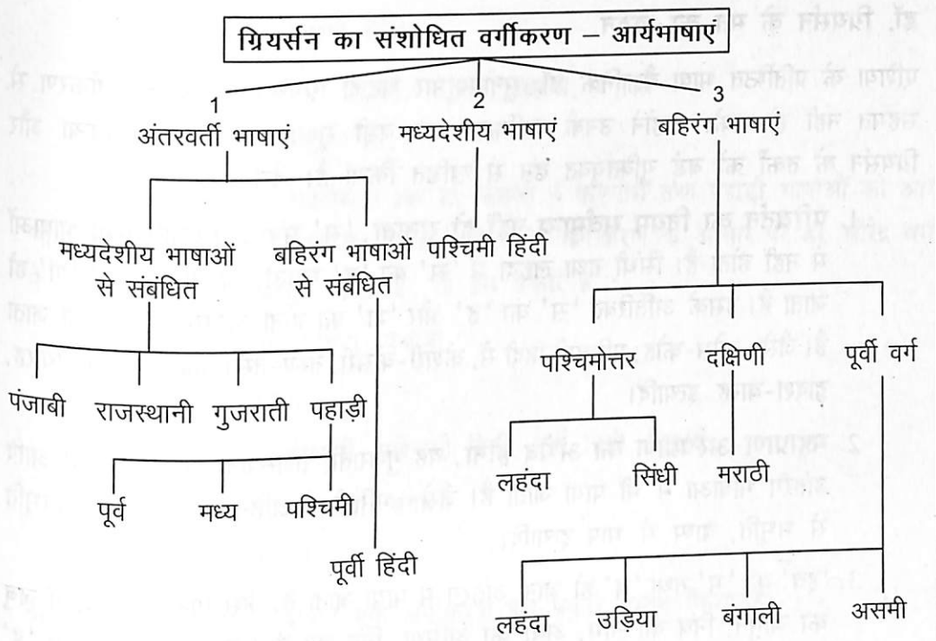
घ. **दक्षिणी गौड़ियन** : मराठी।

ग्रियर्सन का वर्गीकरण

डॉ. जार्ज ग्रियर्सन ने उपर्युक्त मत के समर्थन में अनेक तर्क एवं प्रमाण देते हुए भीतरी (अंतरंग) और बाहरी (बहिरंग) भाषा वर्गों के अतिरिक्त एक मध्यवर्ती वर्ग को स्वीकार किया एवं आधुनिक भारतीय आर्य भाषा को तीन उपशाखाओं, छह समुदायों तथा सत्रह भाषाओं में विभाजित किया है जिसे आगे दी जा रही तालिका से समझा जा सकता है। उन्होंने अपना यह प्रथम वर्गीकरण Linguistic Survey of India भाग एक तथा Bulletin of the school of Oriental Studies, London Institution, Volume, I part III 1920 AD में प्रस्तुत किया है।



टिप्पणी



इस वर्गीकरण को मान्यता देते हुए डॉ. ग्रियर्सन ने निम्न प्रमाण प्रस्तुत किए हैं-

1. प्रत्येक उप शाखा के उच्चारण दूसरे से भिन्न हैं- जैसे अंतरंग शाखाओं के दंत्य 'स' का उच्चारण बहिरंग में 'श' हो जाता है। पश्चिमोत्तरी वर्ग की सिंधी भाषा में 'स' 'ह' बन जाता है जैसे 'कोस' का 'कोह'।
2. अंतरंग भाषाएं वियोगावस्था में हैं जबकि बहिरंग की भाषाओं ने संयोगावस्था प्राप्त कर ली है। उदाहरणार्थ हिंदी का संबंध कारक का, के, की लगाकर बनाया जाता है जिन्हें संज्ञा से पृथक ही समझा जाता है। जैसे घोड़े का में 'का' प्रत्यय अलग है। यही कारक बंगाली में जो बहिरंग उपशाखा की भाषा है संज्ञा में 'र' लगाकर बनता है और यह चिह्न संज्ञा का एक भाग हो जाता है। जैसे घोड़ार में 'र' साथ मिला है।
3. बहिरंग भाषाओं में भूतकालिक क्रियाओं के साधारण रूपों से ही अनेक कर्ताओं का पुरुष और वचन माना जा सकता है, क्योंकि भूतकालिक क्रिया का रूप कर्ता पुरुष के अनुसार परिवर्तित होता रहता है। जैसे मराठी में गेलो (मैं गया) और गेला (वह गया), बंगाल का 'भरिलाए' शब्द भी उसके कर्ता के उत्तम पुरुष होने की सूचना देता है किंतु अंतरंग भाषाओं में भूतकालिक क्रियाएं सभी पुरुषों में एक रहती हैं। जैसे हिंदी में मैं गया, वह गया, तू गया - सभी में 'गया' समान है।
4. बहिरंग भाषाओं की भूतकालिक क्रियाओं में सर्वनाम भी उनकी क्रियाओं में ही अंतर्भूत रहता है, जबकि अंतरंग भाषाओं में सर्वनाम अपना रूप बनाए रखता है।
5. बहिरंग शाखा की भाषाओं के शब्दों तथा धातुओं में भी साम्य है, किंतु अंतरंग में ऐसा नहीं है।

टिप्पणी

डॉ. ग्रियर्सन के मत का खंडन

एशिया के प्रतिष्ठित भाषा वैज्ञानिक डॉ. सुनीतकुमार चटर्जी ग्रियर्सन साहब के वर्गीकरण से सहमत नहीं हो सके। उन्होंने उनके वर्गीकरण का बड़ी सूक्ष्मता से अध्ययन किया और ग्रियर्सन के तर्कों को बड़े युक्तियुक्त ढंग से खंडित किया है। जैसे-

1. **परिवर्तन का नियम सर्वमान्य नहीं हो सकता,** 'स' संबंधी परिवर्तन सभी भाषाओं में नहीं होता है। सिंधी तथा लहंदा में 'स' का 'ह' मराठी, बांग्ला आदि में 'श' हो जाता है। इसके अतिरिक्त 'स' का 'ह' और 'श' का होना अंतरंग में भी पाया जाता है। जैसे- कोस-कोह, पश्चिमी हिंदी में, केशरी-केसरी, तस्य-तस्स, ताह, एकादश-ग्यारह, द्वादश-बारह इत्यादि।
2. **महाप्राण-अल्पप्राण का अभेद होना,** यह गुजराती, राजस्थानी, पश्चिमी हिंदी आदि अंतरंग भाषाओं में भी पाया जाता है। जैसे- भगिनी से बहिन, वेष से भेस, भवभूति से भभूति, वाष्प से भाप इत्यादि।
3. 'इव' का 'म' तथा 'ब' हो जाना अंतरंग में पाया जाता है। जैसे पश्चिमी हिंदी में जंबु का जामुन, निंब का नीम, अंबी का अमिया, निंबू का नीबू इत्यादि। इसी प्रकार 'इ' तथा 'उ' खुलना बिंदु का बूंद इत्यादि।
4. विभक्ति प्रधान शब्द बहिरंग में ही नहीं अंतरंग में भी पाए जाते हैं। जैसे- ब्रज में मैं (मैंने), तैं (तूने), भूखों (भूख से) इत्यादि।
5. कर्ता में पुरुष तथा वचन का बोध बहिरंग भाषाओं की भूतकालिक क्रियाओं में नहीं होता, केवल अकर्मक क्रियाओं के भूतकाल से होता है। सकर्मक क्रियाओं में दोनों में बहुत अंतर है। सभी पूर्वी कर्तृप्रधान और पश्चिमी कर्म प्रधान है। अत: सकर्मक भूतकालिक क्रियाओं से कर्ताओं के पुरुष और वचन का बोध केवल पूर्वी बहिरंग भाषाओं में हो सकता है। पश्चिमी में नहीं। उधर पूर्वी हिंदी में भी ऐसा ही होता है।
6. भूतकालिक क्रियाओं में सर्वनाम का अंतर्भुक्त होना सब बहिरंग भाषाओं तथा क्रियाओं में नहीं पाया जाता है।
7. सभी धातु शब्द अंतरंग और बहिरंग के समान नहीं हैं।
8. आर्यों का भारत में दोबारा आना भी मान्य नहीं रहा, पर यह कहा जा सकता है, क्योंकि इसके विपरीत आर्यों का सप्त सिंधु में पहले से ही निवास करना प्रमाणित हो चला है। ऐसी अवस्था में आर्यों का न तो पूर्वागमन माना जा सकता है और न पश्चगमन ही। फिर उस आधार पर उनकी भाषाओं का अंतरंग और बहिरंग विभाजन भी उचित नहीं कहा जा सकता।
9. मध्यप्रदेश की भाषा सदैव से राष्ट्रभाषा अथवा सर्वप्रथम भाषा रही है। अतएव इस दृष्टि से पश्चिमी हिंदी को अन्य भाषाओं के साथ रखना अनुचित है। यदि वर्गीकरण किया ही जाए तो पश्चिमी हिंदी को केंद्रीय भाषा मानकर किया जाना चाहिए।

अत: डॉ. चटर्जी ने अपना एक वर्गीकरण प्रस्तुत किया, जो इस प्रकार है :

1. उदीच्य : सिंधी, लहंदा, पंजाबी
2. प्रतीच्य : गुजराती, राजस्थानी

टिप्पणी

3. मध्यदेशीय : पश्चिमी हिंदी
4. प्राच्य : पूर्वी हिंदी, बिहारी, उड़िया, असमी, बंगाली
5. दाक्षिणात्य : मराठी।

यहां यह बात उल्लेखनीय है कि डॉ. चटर्जी ने कश्मीरी तथा पहाड़ी भाषाओं को आर्य भाषाओं से पृथक वर्ग में रखा है। चटर्जी महोदय के वर्गीकरण के आधार पर डॉ. धीरेंद्र वर्मा ने भी एक वर्गीकरण प्रस्तुत किया है, जो इस प्रकार है :

1. उदीच्य : सिंधी, लहंदा, पंजाबी
2. प्रतीच्य : गुजराती
3. मध्यदेशीय : राजस्थानी, पश्चिमी हिंदी, पूर्वी हिंदी, बिहारी
4. प्राच्य : खड़िया, असमी, बंगाली
5. दाक्षिणात्य : मराठी।

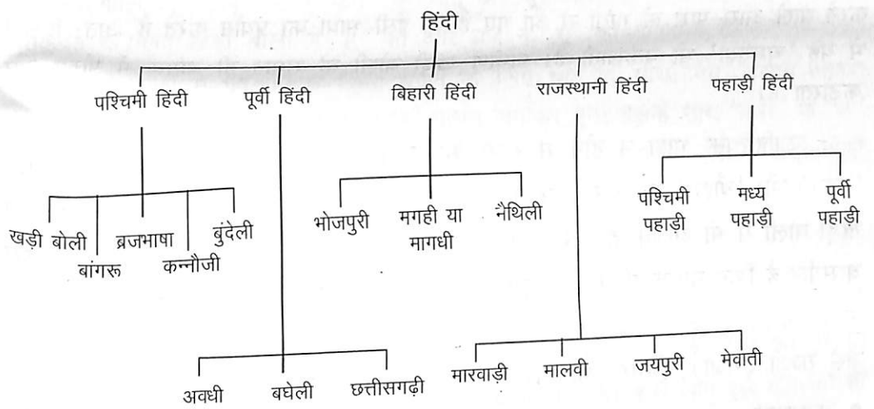
डॉ. भोलानाथ तिवारी ने अपना एक वर्गीकरण इस प्रकार प्रस्तुत किया है-

1. मध्यवर्ती- पूर्वी और पश्चिमी हिंदी
2. पूर्वी- बिहारी, उड़िया, बंगाली, असमी
3. दक्षिणी- मराठी
4. पश्चिमी- सिंधी, गुजराती, राजस्थानी
5. उत्तरी- लहंदा, पंजाबी, पहाड़ी

4.4.2 हिंदी की प्रमुख बोलियां

हिंदी की बोलियों को हम निम्नलिखित श्रेणियों में विभाजित कर अध्ययन कर सकते हैं-

हिंदी की विविध बोलियां



(क) पश्चिमी हिंदी और उनकी बोलियां

पश्चिमी हिंदी की पांच मुख्य बोलियां हैं -1. खड़ी बोली, 2. बांगरू, 3. ब्रज, 4. कन्नौजी 5. बुंदेली।

टिप्पणी

• **खड़ी बोली**

दिल्ली और उसके पूर्व तथा उत्तर-पूर्व के समीपवर्ती जिलों की भाषा खड़ी बोली है। इस बोली को मुसलमान 'हिंदी' या 'हिंदवी' कहते थे। हिंदी के लिए 'खड़ी बोली' शब्द का प्रयोग सर्वप्रथम लल्लूलाल जी ने अपने 'प्रेम-सागर' की भूमिका में किया है। इसी का परिष्कृत रूप राष्ट्र-भाषा 'हिंदी' कहलाता है।

खड़ी बोली का क्षेत्र मुसलमान शासकों का भी गढ़ रहा है। अत: हिंदी की अन्य बोलियों की अपेक्षा खड़ी बोली में अरबी-फारसी के शब्दों की अधिकता है, जिनमें प्राय: अपने शुद्ध उच्चारण के साथ लिखने की प्रवृत्ति है। किंतु ग्रामीण खड़ी बोली में इन विदेशी शब्दों को ध्वन्यात्मक परिवर्तन के साथ ग्रहण किया गया है। ग्रामीण खड़ी बोली तथा साहित्यिक खड़ी बोली में उच्चारण का और कहीं-कहीं रूपात्मकता का भी अंतर है। खड़ी बोली क्षेत्र में जाट जाति के लोगों की संख्या अधिक है, अत: बोलचाल की भाषा में जाटों के जातिगत गुण, पौरुष और कठोरता आ गई है। अंतिम व्यंजन को द्वित्व कर देने की प्रवृत्ति है। जैसे-गाड्डी (गाड़ी), भूक्खा (भूखा), देक्खा (देखा), रोट्टी (रोटी), 'ड़' और 'ढ़' स्थान पर उच्चारण में प्राय: 'ड' और 'ढ' ही रहता है– जैसे पड्ढा (पढ़ा), गाड्डी (गाड़ी)। 'न' के स्थान पर 'ण' की प्रवृत्ति है– जैसे- अपणा (अपना), सुण्णा (सुनना)। तत्कालिक वर्तमान 'मार रहा हूं', 'मार रहे हैं', के स्थान पर 'मारे हूं', 'मारे हैं', हो जाता है।

• **बांगरू**

यह शब्द 'बांगर' से निकलता है जिसका अर्थ- ऊबड़-खाबड़ या ऊंची-नीची भूमि से है। दिल्ली के उत्तर-पश्चिम की भूमि इसी प्रकार की है। यह प्रदेश सतलुज-सिंधु तथा गंगा-यमुना के बीच की उच्च भूमि है। इसका प्राचीन नाम 'सारस्वत' देश था। हिसार जिले में 'हरियाणा' एक स्थान का नाम है, जिसके कारण इसको 'हरियानी' भी कहते हैं। यह दिल्ली के ग्रामीण क्षेत्र- रोहतक, करनाल, नाभा, पटियाला के पूर्वी भाग तथा हिसार जिले के पूर्वी भाग में बोली जाती है। जाटों का प्रदेश होने के कारण इसे 'जाटू' भी कहते हैं। दिल्ली में चमड़े का काम करने वाले आस-पास के गांवों से आ गए हैं जो इसी भाषा का प्रयोग करते हैं, अत: दिल्ली में यह 'चमरुवा' भी कहलाती है। ग्रामीण खड़ी बोली के समान ही बांगरू में पौरुष और कठोरता है।

साहित्यिक भाषा न होने से स्वरों का उच्चारण अस्थिर है। 'जवाब' और 'जुबाब' 'बहुत' और 'बौहत' समान रूप से बोले जाते हैं। 'न' के स्थान पर 'ण' का प्रयोग ग्रामीण खड़ी बोली से भी अधिक है। जैसे- होणा (होना), चल्लाणा (चलाना)। खड़ी बोली में केवल वत्सर्यल है किंतु बांगरू में 'ल' की मूर्धन्य ध्वनि 'ल' भी है, जैसे-काल। ग्रामीण खड़ी बोली के समान ही ड़, ढ़ के स्थान पर ड, ढ पाया जाता है तथा द्वित्व की भी प्रवृत्ति अधिक है– जैसे राज्जी (राजी), भित्तर (भीतर)।

• **ब्रजभाषा**

ब्रजप्रदेश की ब्रजभाषा आदर्श ब्रजभाषा है। किंतु ब्रजभाषा का क्षेत्र विस्तृत है। उत्तर प्रदेश के आगरा, अलीगढ़, एटा, मथुरा, मैनपुरी, बुलंदशहर, बदायूं, बरेली, हरियाणा का गुड़गांव,

टिप्पणी

राजस्थान के धौलपुर, भरतपुर तथा जयपुर का पूर्वी भाग, मध्यप्रदेश का ग्वालियर ब्रज भाषा-भाषी क्षेत्र हैं। इसकी क्षेत्रीय बोलियों का अंतर भूतकृदंत के रूपों पर यौ, यो, औ, ओ प्रत्ययों द्वारा ज्ञात हो जाता है, जैसे- चल्यो, चल्यौ, चलौ, चलो। शौरसेनी प्राकृत की वास्तविक प्रतिनिधि ब्रजभाषा ही है। खड़ी बोली पर पंजाबी का प्रभाव है।

खड़ी बोली के अकारांत शब्द ब्रजभाषा में आकारांत या ओकारांत हो जाते हैं, जैसे खड़ी बोली का 'भला' ब्रज में 'भलौ' या 'भलो', खड़ी बोली में 'का' ब्रज में 'को' या 'कौ', खड़ी बोली का 'करना' ब्रज 'करनो' या 'करनौ'। आकारांत संज्ञा शब्द ब्रज की कुछ बोलियों में, जिनका क्षेत्र खड़ी बोली के क्षेत्र से मिला हुआ है, आकारांत ही रहता है, जैसे - ढौटा।

बहुवचन का विकारी रूप खड़ी बोली में 'ओ' प्रत्यय लगाकर बनाया जाता है। इसके विपरीत ब्रजभाषा में 'न' प्रत्यय जोड़ा जाता है, जैसे खड़ी बोली 'घोड़ों' ब्रज में 'घोड़न'। बहुवचन के प्रत्यय की दृष्टि से ब्रजभाषा अवधी से मिलती है।

कर्ताकारक में ब्रजभाषा में 'मैं' की अपेक्षा 'हौं' का प्रयोग अधिक होता है, जैसे - 'हौं खडौ रहौं', किंतु सकर्मक क्रिया का कर्ता 'मैं' ही होता है। जिस पर खड़ी बोली के समान 'ने' परसर्ग लगाया जाता है, जैसे- मैंने आम खायौ। अन्य सर्वनाम खड़ी बोली के समान हैं, केवल ध्वनि विकार उत्पन्न हो गया है; जैसे वह 'बुह', यह 'इह' हो जाता है। खड़ी बोली के परसर्ग ब्रजभाषा में ने 'नै', को 'कूं', कौ, कै, से, सों, सूं, तों, ते का कौ, को में पर पैं रूपों में पाए जाते हैं।

ब्रजभाषा में भविष्य काल के लिए, खड़ी बोली के समान, क्रिया के साथ गा, गे, गी, प्रत्यय भी लगते हैं और कन्नौजी के समान सीधा संस्कृत के भविष्यत रूपों से विकसित रूपों में भी प्रयोग में आते हैं। जैसे संस्कृत 'चलिष्यति', ब्रज- 'चलिस्सति', या 'चलिहई', ब्रज- 'चलिहै'।

सहायक क्रिया में भी अंतर पाया जाता है। खड़ी बोली के 'था, थे, थी' ब्रज में प्राय: 'हो, हे, ही' हो जाते हैं। 'हुआ' के स्थान पर 'भयौ' और 'हुई' के स्थान पर 'भई' का प्रयोग होता है। पालि और प्राकृत में संस्कृत-'भू' धातु के 'भू' और 'हू' दोनों शब्द पाए जाते हैं। भूतकृदंत के लिए खड़ी बोली ने 'हूं' को और ब्रज ने 'भू' को *अपनाया है।*

खड़ी बोली में पूर्वकालिक क्रिया बनाने के लिए धातु के साथ 'कर' प्रत्यय लगाया जाता है। किंतु ब्रजभाषा में धातु के साथ 'इ' प्रत्यय लगाकर पुन: उसके साथ 'करि' या 'कै' लगाया जाता है। या कभी बिना 'करि' या 'कै' के भी काम चल जाता है- जैसे - खड़ी बोली में 'चलकर', ब्रज में चलि, चलिकरि।

• **कन्नौजी**

उत्तर प्रदेश के फर्रूखाबाद जिले में कन्नौज एक प्रसिद्ध ऐतिहासिक नगर है। यह शब्द 'कान्यकुब्ज' का तद्भव रूप है। कन्नौजी 'कन्नौज' शब्द से बना है, कन्नौजी का उद्भव शौरसेनी प्राकृत की एक शाखा पांचाली अपभ्रंश से माना जाता है। कुछ लोग इसे ब्रज की ही एक बोली मानते हैं। यह उत्तर प्रदेश के फर्रूखाबाद, इटावा, शाहजहांपुर, पीलीभीत, हरदोई के पश्चिमी भाग तथा कानपुर जिलों में बोली जाती है। इसमें और ब्रज में बहुत कम अंतर होने के कारण कन्नौजी का साहित्य ब्रजभाषा के अंतर्गत ही गिना जाता है।

टिप्पणी

जो शब्द खड़ी बोली में 'आ' से समाप्त होते हैं, वे ब्रज में 'औ' या 'यौ' से और कन्नौजी में ओकारांत हो जाते हैं। खड़ी बोली का 'चला' ब्रज में 'चल्यौ' तथा कन्नौजी में 'चलो' हो जाता है।

कन्नौजी में अकारांत शब्दों को उकारांत करने की प्रवृत्ति ब्रज से अधिक है; जैसे- मालू, बांटु, चलतु, खातु, धारू। भूतकालिक सहायक तथा स्थिति सूचक क्रिया 'था, थे, थी' के स्थान पर 'हतो, हते, हती' का प्रयोग होता है।

- **बुंदेली**

बुंदेलखंड की बोली बुंदेली है। बुंदेला राजपूतों के कारण इस भूखंड का नाम बुंदेल खंड पड़ा। किंतु वर्तमान काल में बुंदेली का क्षेत्र विस्तृत है। उत्तर प्रदेश के हमीरपुर, जालौन, झांसी जिलों तथा मध्य प्रदेश के भोपाल, ग्वालियर, ओरछा, सागर, नरसिंहपुर, होशंगाबाद जिलों में यह अपने मूल रूप में बोली जाती है। दतिया, पन्ना, चरखारी, दमोह, बालाघाट, छिन्दवाड़ा आदि स्थानों पर इसका मिश्रित रूप मिलता है।

इसके उत्तर-पूर्व तथा पूर्व में कोसली, दक्षिण में मराठी, पश्चिम में राजस्थानी तथा उत्तर में ब्रजभाषा बोली जाती है। बुंदेली साहित्य को भी ब्रज के ही अंतर्गत गिना जाता है, क्योंकि बुंदेली को भी कन्नौजी के समान ब्रज की ही एक बोली माना जाता है। बुंदेली कवियों ने क्षेत्रीय शब्दों का प्रयोग बहुत किया है, जिनका प्रयोग सामान्यत: साहित्य भाषा में नहीं होता। केशवदास की रचनाओं में इस प्रकार के शब्द पाए जाते हैं। बुंदेली की कई उपबोलियां भी हैं, जैसे-राठौरी, लौधंती, बनाफरी आदि। ब्रज के 'ए' और 'औ' बुंदेली में 'ए' और 'ओ' हो जाते हैं, जैसे, और-ओर, जैसा-जेसो।

कन्नौजी के ही समान खड़ी बोली के अकारांत शब्द बुंदेली में ओकारांत हो जाते हैं, जैसे-घोड़ा - घोरो। गया - गयो। खड़ी बोली का 'ड़' बुंदेली में 'र' में परिणत हो जाता है। 'वह', 'वो' जैसे सर्वनाम प्राय: खड़ी बोली के समान होते हैं। किंतु खड़ी बोली के परसर्ग बुंदेली में- को - कों या खों, से-सें, सों, में-मैं, रूपों में पाए जाते हैं। भविष्यत काल के रूप खड़ी बोलियों के समान गा, गे, गी लगाकर ब्रज के समान हो, है, हैं से भी समाप्त होते हैं।

(ख) पूर्वी हिंदी और उनकी बोलियां

जिस तरह पश्चिमी हिंदी की जननी शौरसेनी- प्राकृत है, उसी तरह पूर्वी हिंदी का उद्भव अर्द्धमागधी से है। यह उस प्रदेश की भाषा है, जहां प्राचीन काल में कोसल जनपद था। भाषा-विज्ञान की दृष्टि से पश्चिमी हिंदी ही हिंदी कहलाने की अधिकारिणी है, क्योंकि मूलत: 'हिंदी' शब्द इसी के लिए प्रयुक्त होता रहा है।

डॉ. चटर्जी ने पूर्वी हिंदी को प्राच्य भाषाओं के साथ रखा है। सर जॉर्ज ग्रियर्सन ने 'कोसली' को पूर्वी हिंदी इसलिए कहा है कि पश्चिमी और पूर्वी हिंदी का क्षेत्र, विशेषत: अवधी का क्षेत्र सांस्कृतिक और राजनीतिक दृष्टि से एक ही रहा। सूर का 'सूर सागर' और 'तुलसी' का 'रामचरितमानस' क्रमश: पश्चिमी और पूर्वी हिंदी के होते हुए भी पश्चिमी और पूर्वी क्षेत्रों में समान रूप से मान्य ग्रंथ हैं। गत शताब्दी तक ब्रजभाषा तो पंजाब से लेकर काशी तक की साहित्यिक भाषा हो गई थी। अत: पूर्वी और पश्चिमी-हिंदी इसी कारण समीप आ

टिप्पणी

गई हैं। इनका तात्विक अंतर पहले ही स्पष्ट किया जा चुका है। पूर्वी हिंदी की तीन प्रमुख बोलियां हैं, जैसे- अवधी, बघेली, और छत्तीसगढ़ी।

- **अवधी**

अवध प्रांत के आधार पर इसका नामकरण हुआ। प्राचीन काल में इसका केंद्र अयोध्या नगर था, किंतु अब लखनऊ अवधी का केंद्र है क्योंकि अवधी का क्षेत्र कुछ पश्चिम को हट गया है। गंगा के दक्षिण में भी यह फतेहपुर, इलाहाबाद, बांदा, मिर्जापुर जिलों में बोली जाती है। अवधी के बोलने वालों की संख्या 2 करोड़ से अधिक है। अवधी के पश्चिमी भाग उन्नाव, फतेहपुर आदि जिलों में इसे 'बैसवाड़ी' भी कहते हैं। बैसवाड़ी मूल अवधी से कुछ कर्णकटु है।

अवधि के साहित्य को प्रेमाख्यानकार जायसी आदि तथा 'श्री रामचरितमानस' के रचयिता तुलसी द्वारा अमरत्व प्रदान किया गया है। पूर्वी हिंदी बोलियों के समूह की प्रमुख भाषा अवधी है। यह पूर्वी हिंदी की सबसे महत्वपूर्ण बोली है। ब्रजभाषा के उपरांत जिस प्राचीन भाषा को साहित्यिक भाषा का गौरव प्राप्त हुआ, वह अवधी है। अवधी में हिंदी के सर्वश्रेष्ठ कवि तुलसीदास ने अपने सर्वश्रेष्ठ महाकाव्य एवं पुराण काव्य 'रामचरितमानस' की रचना की है। कुछ विद्वान इसे कौशली एवं बैसवाड़ी बोली भी कहते हैं।

- **बघेली**

यह बघेलखंड की भाषा है, जिसका नामकरण बघेले राजपूतों के कारण हुआ। रीवा बघेलखंड का केंद्र है। यह पश्चिमी बांदा तथा मध्यप्रदेश के दमोह, जबलपुर, मंडला तथा बालाघाट जिलों में भी बोली जाती है। कुछ विद्वान इसे अवधी की ही एक बोली मानते हैं।

- **छत्तीसगढ़ी**

यह छत्तीसगढ़ की बोली है, किंतु कुछ भागों में इसे खलोटी और लरिया भी कहा जाता है। यह जबलपुर से लेकर छोटा नागपुर तक और उत्तर में रीवा से लेकर दक्षिण में बस्तर तक बोली जाती है। इसकी कई क्षेत्रीय बोलियां हैं, क्योंकि यह उत्तर में अवधी, पूर्व में मुंडा और उड़िया, दक्षिण तथा दक्षिण पश्चिम में मराठी और पश्चिम में बघेली और बुंदेली से घिरी हुई है। इसमें साहित्य का प्राय: अभाव है।

(ग) बिहारी हिंदी और उनकी बोलियां

- **भोजपुरी**

भोजपुरी मुख्य रूप से पश्चिम बिहार, पूर्वी-उत्तर प्रदेश और झारखंड के क्षेत्र में बोली जाती है। आधिकारिक और व्यावहारिक रूप से भोजपुरी हिंदी की एक उपभाषा या बोली है। भोजपुरी अपनी शब्दावली के लिए मुख्यत: संस्कृत एवं हिंदी पर निर्भर है। कुछ शब्द इसने उर्दू से भी ग्रहण किये हैं। भारत के जनगणना आंकड़ों के अनुसार भारत में लगभग 3.3 करोड़ लोग भोजपुरी बोलते हैं। पूरे विश्व में भोजपुरी जानने वालों की संख्या लगभग 5 करोड़ है।

टिप्पणी

डॉ. ग्रियर्सन ने भारतीय भाषाओं को अंतरंग और बहिरंग इन दो श्रेणियों में विभक्त किया है जिसमें बहिरंग के अंतर्गत उन्होंने तीन प्रधान शाखाएं स्वीकार की हैं-

1. उत्तर पश्चिमी शाखा
2. दक्षिणी शाखा
3. पूर्वी शाखा।

इस अंतिम शाखा के अंतर्गत उड़िया, असमी, बांग्ला और पुरबिया भाषाओं की गणना की जाती है। पुरबिया भाषाओं में मैथिली, मगही और भोजपुरी- ये तीनों बोलियां मानी जाती हैं। क्षेत्र विस्तार और भाषा-भाषियों की संख्या के आधार पर भोजपुरी अपनी बहनों मैथिली और मगही में सबसे बड़ी है।

- **मगही या मागधी**

यह भाषा भारत के मध्य-पूर्व में बोली जाने वाली एक मुख्य भाषा है। इसका निकट का संबंध भोजपुरी और मैथिली भाषा से है और अक्सर ये भाषाएं एक ही साथ बिहारी भाषा के रूप में रख दी जाती हैं। इसे देवनागरी लिपि में लिखा जाता है। मगही बोलने वालों की संख्या (2002) लगभग 1 करोड़ 30 लाख है। मुख्य रूप से यह बिहार के गया, पटना, राजगीर और नालंदा के इलाकों में बोली जाती है।

- **मैथिली**

हिंदी प्रदेश की उपभाषा 'बिहारी' की एक बोली है। 'मैथिली' नाम उस क्षेत्र के नाम 'मिथिला' से संबद्ध है। 'मिथिला' शब्द भारतीय साहित्य में बहुत पहले से है। मैथिली मुख्य रूप से भारत में बिहार के दरभंगा, मधुबनी, समस्तीपुर, पूर्णिया आदि क्षेत्रों तथा नेपाल के तराई के इलाकों में बोली जाने वाली भाषा है। यह प्राचीन भाषा हिंदी आर्य परिवार की सदस्य है और भाषाई तौर पर हिंदी (जिससे इसकी लगभग 65 प्रतिशत शब्दावली आती है), बांग्ला, असमिया, उड़िया और नेपाली से इसका काफी निकट का संबंध है।

(घ) राजस्थानी हिंदी और उनकी बोलियां

राजस्थान प्रांत में बोली जाने वाली भाषा को राजस्थानी कहते हैं। इसे अपभ्रंश की 'जेठी बेटी' की संज्ञा दी गई है, क्योंकि अपभ्रंश की जितनी अधिक विशेषताएं राजस्थानी में हैं उतनी अन्य किसी आधुनिक बोली में नहीं। इसका संबंध एक ओर ब्रजभाषा और बुंदेली से और दूसरी ओर गुजराती से निश्चित होता है। आज इसका नाम 'राजस्थानी' है किंतु पहले इसे मारू सोरठ या मारू भाषा तथा डिंगल कहा जाता था। इसका उद्भव कुछ विद्वान शौरसेनी से और कुछ गुर्जर अपभ्रंश से मानते हैं। सन् 1971 की जनगणना के अनुसार इसके बोलने वालों की संख्या 2, 57, 24, 144 है।

भौगोलिक दृष्टि से इस प्रदेश में एकरूपता नहीं मिलती। कहीं रेतीले मैदान हैं (जैसे जैसलमेर और बीकानेर) तो कहीं पहाड़ी प्रदेश (जैसे उदयपुर) मालवा का हरा-भरा इलाका और अजमेर की घाटियां भी इसी प्रदेश में हैं। इसी कारण से यहां अनेक बोलियां और उपबोलियां मिलती हैं। इनकी उपबोलियों की संख्या 30 के लगभग है। इसमें निम्न बोलियां प्रमुख हैं-

टिप्पणी

- **मारवाड़ी**

शुद्ध मारवाड़ी जोधपुर और उसके आसपास बोली जाती है। इसकी लगभग 12 उपबोलियां हैं। यह राजस्थान की सबसे बड़ी बोली है। बोलने वाले लगभग 78 लाख हैं। यही प्राचीन डिंगल का विकसित रूप है। इसमें चंद दुरसाजी, मुरारीदान, पृथ्वीराज, सूर्यमल्ल, मोरा, दादू, चरणदास-हरिदास, गद्य साहित्य में बचनिकाओं, प्रसिद्धियों या यश गाथाओं की अपनी विमल परंपरा प्राप्त होती है। यही आज के राजस्थान की आदर्श बोली है।

विशेषताएं- इसमें दो क्लिक ध्वनियां हैं - घ्, स।

घ् का उच्चारण द-धा के बीच में होता है - धावो (पशु)

स का स-ह के बीच में - जास्यो

स < श में उच्चारित

- **मालवी**

मालवा की बोली मालवी है। इसके अंतर्गत पश्चिम में प्रतापगढ़, रतलाम, इंदौर, भोपाल, होशंगाबाद, गुना, झालावाड़, टोंक तथा चित्तौड़गढ़ के कुछ भाग आते हैं। शुद्ध मालवी उज्जैन, इंदौर और देवास में बोली जाती है। लगभग 65 लाख लोग इसे बोलते हैं।

इसकी स्थिति बुंदेली और मारवाड़ी के बीच की है।

ड़ > ड

ऐ > ए

औ झ ओ

- **जयपुरी**

इसको ढूंढाड़ी भी कहते हैं। इसको पश्चिमी सीमा पर ढूंढ़ा या पाया गया है, जहां किसी युग में बड़े-बड़े यज्ञ हुए थे। इसी ढूंढाड़ से इसका नाम पड़ा। इसको जंगली बोली भी कहा गया है। इसे बोलने वालों की संख्या 40 लाख के लगभग है। जयपुर नगर के 50 मील के क्षेत्र में इसे बोला जाता है।

- **मेवाती**

मेओ जाति के नाम पर क्षेत्र का नाम मेवात और बोली का नाम मेवाती पड़ा है। इस पर अब जयपुरी का प्रभाव अधिकाधिक पड़ता जा रहा है।

(ङ) पहाड़ी हिंदी और उनकी बोलियां

शौर सेनी अपभ्रंश से विकसित पहाड़ी भाषा हिमाचल प्रदेश के भद्रावह के उत्तर पश्चिम से लेकर नेपाल के पूर्वी भाग तक की भाषा है। इसके तीन मुख्य रूप हैं- पश्चिमी पहाड़ी, मध्य पहाड़ी और पूर्वी पहाड़ी।

- **पश्चिमी पहाड़ी**

यह बोली शिमला के निकटवर्ती क्षेत्रों में बोली जाती है।

टिप्पणी

- **मध्य पहाड़ी**

इस बोली की दो शाखाएं हैं- कुमाऊंनी और गढ़वाली।

1. **कुमाऊंनी**-कुमाऊं का पुराना नाम कूर्मांचल था। इसके अंतर्गत नैनीताल, अल्मोड़ा और पिथौरागढ़ के जिले सम्मिलित हैं। ग्रियर्सन ने इसकी 12 बोलियों की गिनती की है। इसके बोलने वालों की संख्या लगभग 10 लाख है। लोककवियों में गुमानी पंत और कृष्ण पांडेय का नाम प्रसिद्ध है।

   इस पर दरद, खस, राजस्थानी, खड़ी बोली आदि के अतिरिक्त किरात और मोटा आदि तिब्बती चीनी परिवार की भाषाओं का प्रभाव रहा है।

2. **गढ़वाली**-ठाकुरों के बावन गढ़ियों में विभक्त हो जाने के कारण इसका नाम गढ़वाल या बावनी पड़ा। यहां की बोली होने के कारण ही इसे गढ़वाली कहते हैं। आज इस क्षेत्र का नाम उत्तराखंड है। इसमें गढ़वाल, टिहरी, चमोली, उत्तरकाशी का दक्षिणी भाग आता है। इसके लगभग 11 लाख बोलने वाले हैं। लोकगीतों के कई संग्रह प्रकशित हुए हैं। लेखकों में चंद्रमोहन रतूड़ी, गैरोला, बहुगुणा आदि के नाम प्रसिद्ध हैं।

- **पूर्वी पहाड़ी**

इस बोली को गोरखाली भी कहते हैं। यह नेपाल की राजभाषा है।

4.5 देवनागरी लिपि तथा उसकी विशेषताएं

भाषा की उत्पत्ति की तरह ही लिपि की उत्पत्ति के संबंध में निश्चित रूप से कुछ कहना कठिन है। लिपि भाषा और विचारों की अभिव्यक्ति का मूर्त माध्यम है। यह मनुष्य के दृश्य संवाद की पद्धति है जिसमें उन विभिन्न चिह्नों और प्रतीकों का उपयोग किया जाता है, जिनका संबंध भाषा से होता है। यह विचारों के आदान-प्रदान को सक्षम बनाती है। प्रारंभ में जादू टोने की खींची गई लकीरें, धार्मिक प्रतीकों के चित्र, पहचान के लिए बरतनों इत्यादि पर बनाए गए चित्र, किसी वस्तु को अलंकृत करने के लिए बनाए गए चित्र आदि लिपि की मूल सामग्री कहे जा सकते हैं। वाचिक अर्थात ध्वन्यात्मक भाषा क्षणस्थायी होती है। उसे स्थायित्व देने की भावना से ही लिपि का आविर्भाव हुआ। लिपि ने भाषा को देश और काल के बंधन से मुक्त कर दिया और भाषा की क्षणस्थायिता को चिरस्थायिता में परिणत कर दिया।

भाषा की उत्पत्ति की तुलना में लिपि की उत्पत्ति बहुत बाद की चीज है। भाषा आज से लाखों वर्ष पहले उत्पन्न हुई, किंतु लिपि का इतिहास पांच-छह हजार वर्ष के पहले का नहीं है। वास्तव में भाषा का संबंध जीवन से है और लिपि का संबंध सभ्यता के विकास से। बिना लिपि के भी मनुष्य का कार्य चल सकता है लेकिन भाषा के बिना नहीं। आज भी संसार में ऐसे मनुष्य हैं जो पढ़े-लिखे नहीं हैं, किंतु भाषा का प्रयोग करते हैं।

अपनी प्रगति जांचिए

4. आधुनिक आर्य भाषाओं का विभाजन डॉ. हार्नले ने अपनी किस पुस्तक में किया है?
5. नेपाल की राजभाषा होने का गौरव किस बोली को प्राप्त हुआ है?
6. सही-गलत बताइए-

(क) मध्य पहाड़ी बोली की दो शाखाएं कुमाऊंनी और गढ़वाली हैं।

(ख) मेवाती बोली को ढूंढाड़ी भी कहते हैं।

टिप्पणी

4.5.1 देवनागरी लिपि : एक परिचय

देवनागरी एक ध्वन्यात्मक लिपि है। यह प्रचलित रोमन, अरबी, चीनी आदि लिपियों से अधिक वैज्ञानिक है। यह विश्व में सर्वाधिक प्रयुक्त लिपियों में से एक है। संस्कृत, पालि, हिंदी, मराठी, कोंकणी, सिंधी, कश्मीरी, नेपाली आदि कई भाषाएं देवनागरी में लिखी जाती हैं। कुछ स्थितियों में गुजराती, पंजाबी, मणिपुरी, रोमानी और उर्दू भाषाएं भी इसमें लिखी जाती हैं। देवनागरी लिपि बाएं से दाएं लिखी जाती है, जिसकी पहचान एक क्षैतिज रेखा से है जो 'शिरोरेखा' कहलाती है।

विद्वानों ने नागरी या देवनागरी नामकरण को लेकर अनेक विचार प्रस्तुत किये हैं, जिनमें निम्नलिखित उल्लेखनीय हैं-

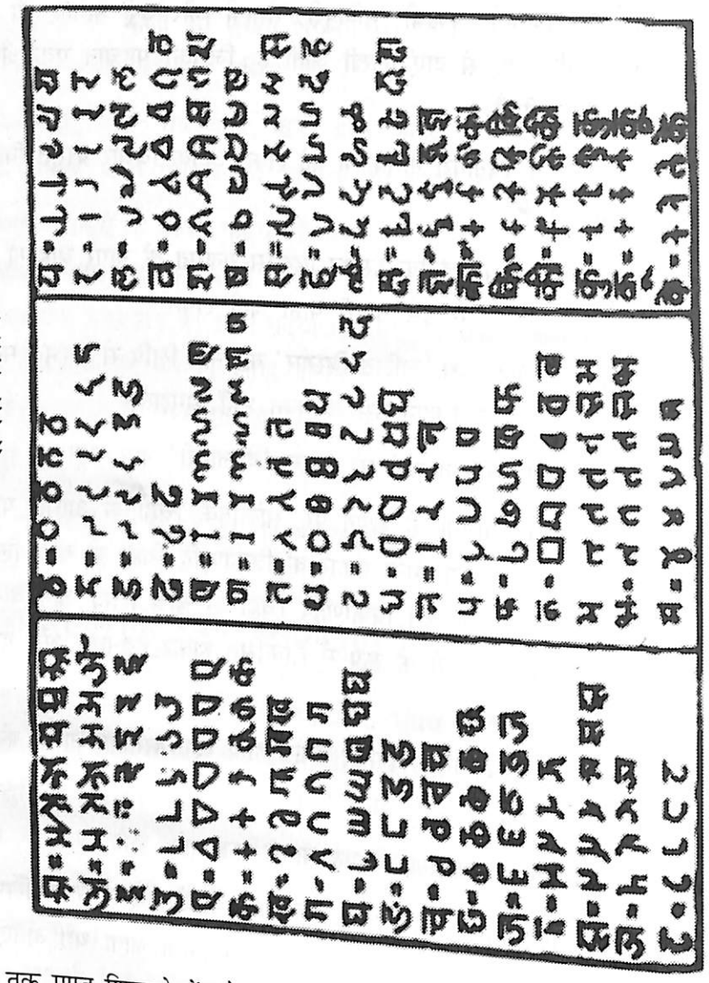
1. कुछ विद्वानों का विचार है कि इसका विकास गुजरात के नागर ब्राह्मणों ने किया था और उसी के आधार पर इसे नागरी कहा जाने लगा।
2. कुछ विद्वान इसे बौद्ध-ग्रंथ 'ललित विस्तार' की नाग लिपि से उद्भूत मानते हैं। परंतु डॉ. बॉनेट जैसे अनेक विद्वान इसे उपयुक्त नहीं समझते।
3. देवनगर काशी में प्रचलित होने के कारण 'देवनागरी' नाम पड़ा।
4. पहले देवताओं की प्रतिमा के स्थान पर, सांकेतिक चिह्नों के आधार पर ही उनकी उपासना की जाती थी। ये भिन्न प्रकार के त्रिकोणादि चिह्नों के बीच लिखे जाते थे, जिनका नाम देवनगर था। इन त्रिकोणादि चिह्नों के बीच लिखे जाने वाले 'देवनगर' चिह्न ही कालांतर में अक्षरों के रूप में विकसित होकर देवनागर और देवनागरी कहे जाने लगे।
5. देववाणी संस्कृत के लेखन में इसका प्रयोग होता रहा, इसलिए नागरी के साथ 'देव' शब्द जोड़कर देवनागरी कहा जाने लगा।
6. नगरों की संबद्धता के कारण ही यह नागरी कहलाई।
7. इस संदर्भ में कुछ विद्वानों का यह भी मत है कि प्राचीन काल में पाटलिपुत्र को नगर तथा चंद्रगुप्त द्वितीय को 'देव' कहकर संबोधित किया जाता था। अतएव देवनागरी से प्रचलित होने वाली लिपि देवनागरी कहलाई।
8. डॉ. धीरेंद्र वर्मा ने इस विषय में एक अद्भुत कल्पना की है। वे कहते हैं-"मध्ययुग में स्थापत्य की एक शैली थी 'नागर', जिसमें चतुर्भुजी आकृतियां होती थीं। इन चतुर्भुजी लिपियों (प, म, भ, ग, ष) के कारण ही इसे 'देवनागरी' कहा जाने लगा।"

देवनागरी लिपि का उद्भव और विकास

विभिन्न अनुसंधानों के आधार पर यह माना जाता है कि भारत की आधुनिक लिपियों का उद्गम स्थल ब्राह्मी लिपि ही है। यह भी कहा जा सकता है कि मनुष्य की आविष्कार-प्रिय तथा परिष्कार-प्रिय बुद्धि एवं युगीन आवश्यकताओं के कारण ही ब्राह्मी का सर्वाधिक विकसित एवं परिमार्जित रूप देवनागरी में देखा जा सकता है। देवनागरी लिपि में लिखित हिंदी ही संविधान द्वारा भारत की राजभाषा के रूप में स्वीकृत हुई। संस्कृत ग्रंथों के मुद्रण में

टिप्पणी

भी देवनागरी लिपि का उपयोग ही सर्वाधिक हुआ है और मराठी तथा नेपाली भाषाओं की लिपि भी यही है। उत्तर भारत में प्रचलित सभी लिपियां थोड़े अंतर के साथ एक तरह से प्रस्तुत देवनागरी के ही भेद हैं। अतएव आज भारत की समस्त लिपियों में इसका स्थान सर्वोपरि है।

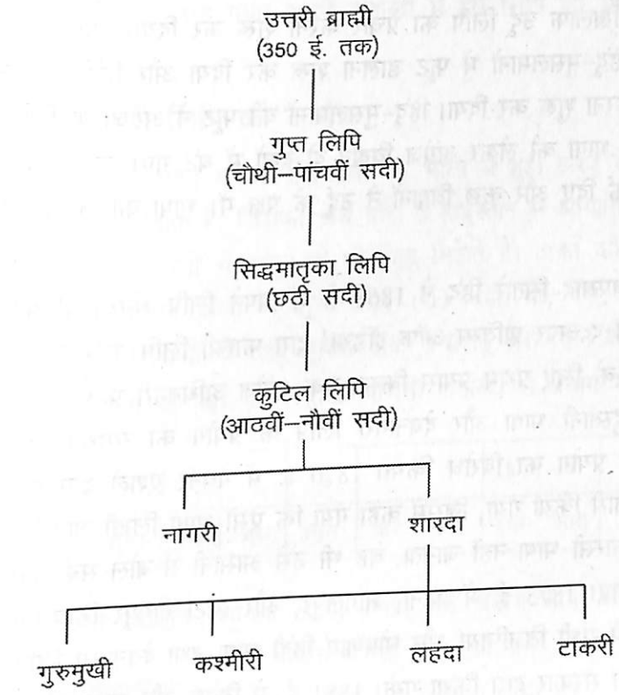


अब तक प्राप्त शिलालेखों और अनेक खोजों के आधार पर देवनागरी लिपि का उद्भव सातवीं-आठवीं शताब्दी में स्वीकार किया जाता है। इसका सर्वप्रथम प्रयोग गुजरात के राजा जयभट्ट (सातवीं-आठवीं शताब्दी) के एक शिलालेख में देखा गया है। आठवीं शताब्दी में राष्ट्रकूट नरेशों ने तथा नवीं शताब्दी में बड़ौदा नरेश ध्रुवराज ने अपनी राजाज्ञाओं में देवनागरी लिपि का व्यवहार किया है। विजयनगर तथा कोंकण राज्यों में भी सामान्यतया देवनागरी के प्रयोग का संकेत मिलता है। इसे देखकर कुछ विद्वानों का तो यह भी अनुमान है कि इसका विकास दक्षिण-भारत में हुआ और बाद में उत्तर भारत में इसका प्रचार होने लगा।

विद्वान पूर्ण रूप से आश्वस्त हैं कि आधुनिक देवनागरी बारहवीं शताब्दी की इस प्राचीन नागरी से ही विकसित हुई है। इसमें वर्तमान अनेक वर्णों का आधुनिक रूप तेरहवीं शताब्दी पर्यन्त निर्मित हो चुका था और सोलहवीं शताब्दी तक लगभग सभी वर्ण अपनी वर्तमान आकृति ग्रहण कर चुके थे।

टिप्पणी

उत्तरी ब्राह्मी से नागरी लिपि का विकास



देवनागरी लिपि का हिंदी भाषा के रूप में विकास

देवनागरी लिपि का हिंदी भाषा की अधिकृत लिपि बनने के रास्ते में कई रुकावटें आईं। अंग्रेजों का भरसक प्रयास रहा कि हिंदी को फारसी लिपि में ही लिखा जाए। जॉन गिलक्रिस्ट फोर्ट विलियम कॉलेज के हिंदुस्तानी विभाग के प्रथम अध्यक्ष थे। गिलक्रिस्ट ने दरबारी अथवा फारसी शैली, हिंदुस्तानी शैली और हिंदवी शैली इन तीन शैलियों को हिंदुस्तानी की शैलियां माना। उनके अनुसार फारसी शैली कठिन थी और हिंदवी शैली गंवारू शैली थी। इसलिए उन्होंने हिंदुस्तानी शैली को प्राथमिकता देते हुए इसके जिस रूप को बढ़ावा दिया उसका मूल आधार हिंदी था। लेकिन उसमें अरबी-फारसी की बहुलता होने के कारण उसे फारसी लिपि में ही लिखा जाता था। इससे ऐसा लगता है कि गिलक्रिस्ट का उद्देश्य हिंदुस्तानी के नाम पर उर्दू का प्रचार-प्रसार करना ही था। गिलक्रिस्ट के बाद विलियम प्राइस फोर्ट विलियम कॉलेज के हिंदुस्तानी विभाग के अध्यक्ष बने।

अपने कार्यकाल में उन्होंने गिलक्रिस्ट द्वारा भाषा से संबंधित पैदा की गई भ्रांतियों को दूर करने का प्रयास किया और हिंदुस्तानी के नाम पर हिंदी पर जोर दिया। विलियम प्राइस के बाद फोर्ट विलियम कॉलेज की ओर से हिंदी के लिए कोई विशेष प्रयास नहीं किए गए। 1830 ई. में अंग्रेजी कंपनी ने अदालतों में फारसी के साथ-साथ देशी भाषाओं का प्रयोग करने के लिए एक विज्ञप्ति जारी की गई। लेकिन 1837 ई. से पहले इस विज्ञप्ति पर पूर्णरूपेण अमल नहीं हो सका। 1837 ई. में इस विज्ञप्ति पर सही रूप से अमल होने के बाद बंगाल में बांग्ला भाषा और लिपि का प्रचलन शुरू हो सका। मुसलमानों द्वारा उर्दू का भरपूर समर्थन किया गया। वे नहीं चाहते थे कि अदालतों में हिंदी का प्रयोग किया जाए।

टिप्पणी

अदालतों में ही नहीं शिक्षा में भी हिंदी का प्रयोग करने के खिलाफ उन्होंने आंदोलन किए। उत्तर प्रदेश, बिहार, मध्य प्रदेश आदि प्रांतों में हिंदी का प्रचलन शुरू होने पर भी उन्होंने नागरी लिपि के खिलाफ उर्दू लिपि का प्रचार करना शुरू कर दिया। 1857 ई. के विद्रोह के बाद अंग्रेजों ने हिंदू-मुसलमानों में फूट डालना शुरू कर दिया और हिंदी और उर्दू भाषा को लेकर भेदभाव करना शुरू कर दिया। हिंदू-मुसलमानों की फूट ने अंग्रेजों के लिए सुरक्षा-कवच का कार्य किया। भाषा को लेकर अंग्रेज विद्वान दो दलों में बंट गए। कुछ विद्वानों ने हिंदी के पक्ष में अपने तर्क दिए और कुछ विद्वानों ने उर्दू के पक्ष में। भाषा को लेकर एक विवाद उठ खड़ा हुआ।

राजा शिवप्रसाद सितारे हिंद ने 1868 ई. में अपने लिपि संबंधी प्रतिवेदन 'मेमोरेण्डम कोर्ट कैरेक्टर इन द अपर प्रोविन्स ऑफ इंडिया' द्वारा फारसी लिपि के स्थान पर नागरी लिपि और हिंदी भाषा के लिए प्रथम प्रयास किया। एक अंग्रेज अधिकारी फ्रेडरिक जॉन शोर ने भी अदालतों में हिंदुस्तानी भाषा और देवनागरी लिपि के प्रयोग का समर्थन और फारसी तथा अंग्रेजी भाषा के प्रयोग का विरोध किया। 1870 ई. में गवर्नर ऐशले द्वारा देवनागरी के पक्ष में एक आदेश जारी किया गया, जिसमें कहा गया कि ऐसी भाषा लिखी जाए जिसे एक कुलीन हिंदुस्तानी, जो फारसी भाषा नहीं जानता, वह भी उसे आसानी से बोल सके और फारसी पूरित उर्दू न लिखी जाए। 1873 ई. में पटना, भागलपुर, और छोटा नागपुर डिविजनों की अदालतों और कार्यालयों में सभी विज्ञप्तियां और घोषणाएं हिंदी भाषा तथा देवनागरी लिपि में जारी करने का आदेश बंगाल सरकार द्वारा किया गया। 1881 ई. में बिहार और मध्य प्रदेश में नागरी लिपि और हिंदी का प्रयोग करने का सरकारी आदेश लागू किया गया जिसने उत्तर प्रदेश में नागरी आंदोलन को नैतिक रूप से प्रोत्साहित किया।

भारतेंदु हरिश्चंद्र द्वारा नागरी आंदोलन को अभूतपूर्व शक्ति प्रदान किए जाने के कारण उन्हें इस आंदोलन का प्रतीक और नेता माना जाने लगा। 1882 ई. में उन्होंने शिक्षा आयोग के प्रश्न-पत्र का जवाब देते हुए कहा- "सभी सभ्य देशों की अदालतों में उनके नागरिकों की बोली और लिपि का प्रयोग होता है। यही ऐसा देश है, जहां न तो अदालती भाषा शासकों की मातृभाषा है और न ही प्रजा की।"

1893 ई. में अंग्रेजी सरकार ने जब भारतीय भाषाओं के लिए रोमन लिपि अपनाने की बात की तो इसके विरोध में एक तीव्र प्रतिक्रिया सामने आई। 1893 ई. में ही नागरी प्रचार एवं हिंदी भाषा के संवर्द्धन के लिए नागरी प्रचारिणी सभा, काशी की स्थापना की गई। इस समिति ने अपना सर्वप्रथम ध्येय अदालतों में नागरी लिपि के प्रयोग को आरंभ कराना ही तय किया। सभा द्वारा 'नागरी कैरेक्टर' नामक एक पुस्तक तैयार की गई। यह पुस्तक अंग्रेजी भाषा में तैयार की गई थी।

इस पुस्तक में सभी भारतीय भाषाओं के लिए रोमन लिपि की क्या उपयुक्तता होगी, इस बारे में बताया गया था। 1897 ई. में मदन मोहन मालवीय ने 'कोर्ट कैरेक्टर एंड प्राइमरी एजुकेशन इन नार्थ-वेस्टर्न प्रोविन्सेज' नाम से एक स्वतंत्र पुस्तिका लिखी जिसका बड़ा व्यापक प्रभाव पड़ा। 1898 ई. में प्रांत के तत्कालीन लेफ्टिनेंट गर्वनर जब काशी आए तो नागरी प्रचारिणी सभा के एक प्रभावशाली प्रतिनिधिमंडल ने मालवीय के नेतृत्व में उनसे मुलाकात कर उन्हें एक मेमोरियल दिया। इस मेमोरियल पर हजारों लोगों ने हस्ताक्षर किए थे। मालवीय

टिप्पणी

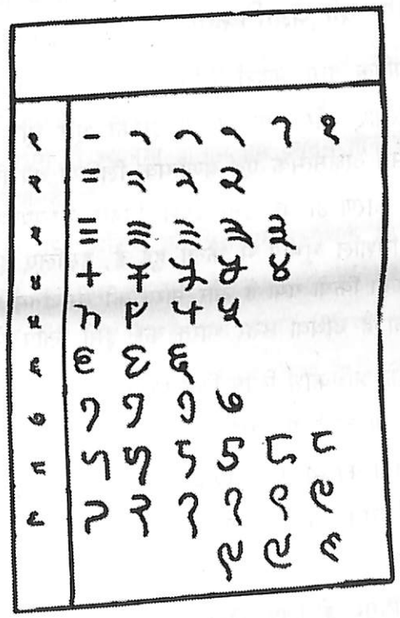
के इस अथक प्रयास से अदालतों में नागरी को स्थान प्राप्त हो सका। इन सभी प्रयासों के फलस्वरूप 18 अप्रैल, 1900 ई. को गर्वनर द्वारा अदालतों में फारसी के साथ-साथ नागरी को भी बराबर का अधिकार दे दिया गया। 20वीं शताब्दी में इस लिपि को राष्ट्र लिपि के रूप में सम्मान प्राप्त हुआ।

नागरी अंकों एवं नागरी लिपि की उत्पत्ति

यह निर्विवाद सत्य है कि अंकों की उत्पत्ति सर्वप्रथम भारत में हुई। अरब देश में अंकों को 'हिंदस' या 'हिंदसा' कहा जाता है, जिसका अर्थ होता है हिंदुस्तान से आयातित। जबसे प्राचीन लिपि के चिह्न उपलब्ध हैं, तभी से अंकों के भी चिह्न मिलते हैं। अंकों की दो शैलियां हैं- प्राचीन एवं अर्वाचीन। प्राचीन शैली में शून्य चिह्न (0) नहीं था, दस, बीस, सौ आदि शून्यात्मक संख्या वाली गणनाओं के लिए पृथक अंक प्रचलित थे। नवीन शैली में शून्य की उद्भावना से बड़ी सुगमता हो गई। नवीन शैली पांचवीं शताब्दी से प्रयोग में आई है।

देवनागरी अंक	०	१	२	३	४	५	६	७	८	९
हिन्दी	शून्य	एक	दो	तीन	चार	पांच	छह	सात	आठ	नौ

भारत की सभी वर्तमान लिपियां ब्राह्मी लिपि की वंशज होने की बात भले ही आश्चर्यजनक प्रतीत हो परंतु इनके चित्र देखने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि ब्राह्मी की उत्तरी एवं दक्षिणी शाखा से ही समस्त भारतीय लिपियों का विकास हुआ है।



4.5.2 देवनागरी लिपि की विशेषताएं

यह लिपि बायीं ओर से दायीं ओर लिखी जाती है।

यह न तो शुद्ध रूप से अक्षरात्मक लिपि है और न ही वर्णात्मक लिपि।

टिप्पणी

इसकी प्रमुख विशिष्टताएं निम्नांकित हैं–

1. इस लिपि में एक ध्वनि के लिए एक ही वर्ण संकेत है और इस एक वर्ण संकेत से एक ही ध्वनि व्यक्त होती है। जैसे 'ब' को 'ब' ही बोला जाएगा रोमन का अक्षर 'बी' है परंतु उससे ध्वनि 'ब' का संदर्भ लिया जाता है।
2. ध्वनि के नाम पर ही वर्ण का नाम रखा गया है।
3. इसमें कोई मूक वर्ण नहीं।
4. इसका सबसे बड़ा गुण यह है कि जैसा बोला जाता है वैसा ही लिखा जाता है। रोमन में 'But' बट पढ़ा जाता है जबकि 'Put' पुट हो जाता है।
5. इस लिपि में एक वर्ण में दूसरे वर्ण का भ्रम नहीं होता है।
6. यह लिपि उच्चारण के सूक्ष्मतम भेद को भी प्रकट करती है। लिखे शब्दों का हूबहू उच्चारण कर भिन्न अर्थ प्रकट करती है।
7. इसकी वर्णमाला ध्वनि वैज्ञानिक पद्धति के बिल्कुल अनुरूप है।
8. संस्कृत, हिंदी, मराठी, नेपाली की एकमात्र लिपि होने के कारण इसका प्रयोग व्यापक रूप में होता है।
9. इस लिपि का भारत की अनेक लिपियों से निकट संबंध है। भारतीय भाषाओं के किसी भी शब्द या ध्वनि को देवनागरी में ज्यों का त्यों लिखा जा सकता है।

4.5.3 देवनागरी लिपि की वैज्ञानिकता

देवनागरी लिपि एक वैज्ञानिक तथा आदर्श लिपि है। प्रो. देवेंद्र नाथ शर्मा ने अपनी पुस्तक- 'राष्ट्र भाषा हिंदी : समस्याएं और समाधान' में इसकी भूरि-भूरि प्रशंसा की है। यह एक ध्वन्यात्मक लिपि है, जिसमें अक्षरात्मक एवं वर्णात्मक लिपियों की विशेषताएं भी लक्षित होती हैं। इसकी वैज्ञानिकता के कारण ही यह उत्तर प्रदेश, बिहार, मध्यप्रदेश, राजस्थान, गुजरात और महाराष्ट्र आदि प्रांतों के विशाल भूभाग में फैली हुई है, इसलिए इसे भारत राष्ट्र की 'राज्य लिपि' के पद पर अभिषिक्त किया गया है और भारत की समृद्धतम भाषा संस्कृत, चाहे उसका वाङ्मय दक्षिण भारत का है अथवा उत्तर भारत का, इसी लिपि में सृजित है।

आधुनिक नागरी के अधिकांश लिपि चिह्न परंपरा से ही विकसित हुए हैं। किंतु ध्वनियों के अधिकाधिक स्पष्टीकरण के लिए उसने कुछ चिह्न विदेशी लिपियों से भी ग्रहण किए हैं, जैसे अंग्रेजी से ऑ (0) तथा फारसी के प्रभाववश क, ख, ग, ज, फ आदि। पहले इसमें केवल दो विराम चिह्न थे- अर्द्ध विराम के लिए एक खड़ी पाई और पूर्ण विराम के लिए दो खड़ी पाइयां। किंतु आधुनिक काल में दो खड़ी पाइयां लुप्त हो गई हैं और पूर्ण विराम के लिए एक खड़ी पाई (।) तथा अर्द्धविराम के लिए कौमा (,) तथा अल्पविराम के लिए सैमी कालन (;) उद्धरण चिह्न (" "), रेखिका या डैश (-), कोष्ठक ( ) आदि का भी प्रयोग होने लगा है, जो अन्य भाषाओं के प्रभाववश आया है और जो वैज्ञानिकता में अतिरिक्त अभिवृद्धि करता है।

टिप्पणी

देवनागरी उन सभी आदर्शों पर खरी उतरती है, जो एक आदर्श और वैज्ञानिक लिपि के लिए अनिवार्य हैं, जैसे-

1. देवनागरी अर्द्ध अक्षरात्मक लिपि है।
2. ध्वनि और लिपि का पूर्ण सामंजस्य दृष्टिगोचर होता है, अर्थात इसमें जो बोला जाता है, वही लिखा जाता है।
3. एक ध्वनि के लिए एक ही संकेत है, अर्थात ध्वनि लिपि संकेतों में पूर्ण निश्चितता है। रोमन अथवा उर्दू लिपि की भांति न तो एक ही ध्वनि के लिए अनेक संकेत हैं और न ही किन्हीं ध्वनियों के लिए संकेतों का अभाव है।
4. इसमें समग्र ध्वनियों को उत्पन्न व प्रकट करने की पूर्ण क्षमता विद्यमान है।
5. लिपि सुपाठ्य एवं संदेह रहित है। फारसी की भांति नुक्तों और जवर, जेट, पेश की पेचीदगियों से मुक्त है। 'खुदा से जुदा हुए एक नुक्ते के लिए' वाली कहावत इस पर चरितार्थ नहीं होती और न ही मुंडी-लिपि की भांति बही का बहू लिखा जाता है।
6. सौंदर्य भी इस लिपि का एक गुण है। अक्षरों की सुडौलता के कारण लिपि पूर्ण कलात्मक है।
7. आधुनिक गत्यात्मक युग में त्वरा एवं आशुलेखन की पूर्ण क्षमताओं से संपन्न है।
8. बायीं ओर से दायीं ओर को लिखी जाती है।
9. ध्वनियों का क्रम पूर्णत: वैज्ञानिक है। स्पर्श ध्वनियों के वर्णन में प्रथम वर्ग कंठ्य ध्वनियों का और अंतिम वर्ग ओष्ठ्य ध्वनियों का है। अल्प प्राण ध्वनि के पश्चात महाप्राण ध्वनि सूचक चिह्नों का विधान है जैसे - क, ख; प्रत्येक वर्ग की ध्वनियों में पहले अघोष ध्वनियों एवं पश्चात सघोष ध्वनियों का निर्धारण हुआ है, अर्थात प्रत्येक वर्ग की प्रथम दो ध्वनियां अघोष एवं अंतिम तीन सघोष हैं। वर्गों के अंत में अनुनासिक ध्वनियां हैं।
10. अल्पप्राण एवं महाप्राण ध्वनियों के चिह्न पृथक-पृथक हैं।
11. छपाई एवं लिखाई का एक ही रूप है।
12. स्वरों में ह्रस्व एवं दीर्घ का भेद है तथा मात्राएं निश्चित हैं।
13. अमेरिकी विद्वानों ने अनेक प्रयोगों द्वारा सिद्ध किया है कि देवनागरी लिपि ही पूर्णत: वैज्ञानिक लिपि है। उनका कथन है कि 'देवनागरी के सभी वर्णों को दफ्ती के टुकड़ों में काटकर उनमें विशिष्ट विधि से वायु प्रविष्टि की जाए तो उनसे उनके उच्चारण के अनुरूप ही ध्वनि निसृत होगी।

देवनागरी लिपि को वैज्ञानिकता के बारे में संदेह होने के निम्न कारण माने जा सकते हैं-

1. इस लिपि में कुल मिलाकर 403 टाइप होने के कारण अंकण और मुद्रण में कठिनाई होती है।
2. इसमें शिरोरेखा का प्रयोग अनावश्यक अलंकरण के लिए किया जाता है।
3. ऋ, ॠ, ऌ ॡ, ऌ, ङ्, ञ्, ष शुद्ध उच्चारण करने में कठिनाई होती है।

टिप्पणी

4. इस लिपि में ख में र व का, घ में ध का और म में भ का भ्रम होता है।
5. इस लिपि में वर्णों को संयुक्त करने की कोई निश्चित व्यवस्था नहीं की गई।
6. इस लिपि में अनुस्वार एवं अनुनासिकता के प्रयोग में एकरूपता का अभाव दिखलाई देता है।
7. इस लिपि में त्वरापूर्ण लेखन नहीं किया जा सकता क्योंकि लेखन में हाथ बार-बार उठाना पड़ता है।
8. इस लिपि में वर्णों के संयुक्तीकरण में र के प्रयोग को लेकर भ्रम की स्थिति उत्पन्न होती है।
9. इस लिपि में इ की मात्रा (f) का लेखन वर्ण के पहले किया जाता है जबकि उच्चारण वर्ण के बाद किया जाता है।

4.5.4 देवनागरी लिपि में सुधार की संभावनाएं

कोई भी भाषा अथवा लिपि समय और व्यवहार के साथ-साथ बदलती रहती है। भाषा का स्वरूप उसके प्रयोग और व्यवहार पर निर्भर करता है। लिपि भी उसी अनुसार बदलती रहती है। आज के तकनीकी युग में यह बदलाव अपरिहार्य हो गया है।

नागरी लिपि सुधार : ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

नागरी लिपि में सुधार के ऐतिहासिक प्रयासों पर नजर डालें तो हम पाते हैं कि कदाचित् 'अ' की बारहखड़ी (यथा आ, आ, अि, अी, अु, अू, अे, अै आदि) का प्रचलन सर्वप्रथम महाराष्ट्र के सावरकर बंधुओं ने किया था और व्यावहारिक रूप में इसे मराठी समाचार पत्रों ने अपनाया था। सन् 1939 में, इंदौर में, हिंदी साहित्य सम्मेलन के 24वें अधिवेशन में राष्ट्रपिता महात्मा गांधी के सभापतित्व में नागरी लिपि में सुधार के लिए एक छोटी उपसमिति बनाई गई और श्री काका कालेलकर इसके संयोजक नियुक्त किए गए। गांधीजी बहुत दिनों से यह बात सोच रहे थे कि किसी प्रकार यदि देवनागरी लिपि के वर्णों की संख्या कुछ कम की जाए ताकि देश के लोगों को शीघ्रता से साक्षर करने में मदद मिल सके। इसी के फलस्वरूप इस समिति का निर्माण हुआ। कई वर्षों के निरंतर प्रयासों के बाद इस सम्मेलन में 14 सुझावों को स्वीकृत किया गया-

1. लिखने में शिरोरेखा लगाना आवश्यक नहीं है। छपाई में साधारण रीति से शिरोरेखा लगाना ही नियम रहे। किंतु विशेष स्थानों में अक्षरों की विभिन्नता प्रकट करने के लिए शिरोरेखाहीन अक्षर भी प्रयुक्त हो सकते हैं। सम्मेलन की सिफारिश है कि विशेष या छोटे अक्षरों में जहां शिरोरेखा होने से छपाई की स्पष्टता में कमी आ जाती हो, वहां शिरोरेखाविहीन अक्षरों का प्रयोग करना अच्छा होगा।
2. प्रत्येक वर्ण ध्वनि के उच्चारण-क्रम से लिखा जाए।
   (क) जब तक कोई संतोषजनक रूप सामने न आए तब तक 'इ' की मात्रा अपवाद रूप से वर्तमान पद्धति के अनुसार ही 'f' लिखी जाए। यथा-सिर।
   (ख) ए, ऐ की मात्राएं वर्ण के ठीक ऊपर लगाई जाएं। यथा-देवता, अनेक। ओ और औ भी ऊपर के सिद्धांत के अनुसार लिखे जाएं; यथा-ओला, औरत।

टिप्पणी

   (ग) उ, ऊ, ऋ की मात्राएं अक्षर के बाद आएं और पंक्ति में ही लिखी जाएं। यथा-कुटिल, पूजा, सृष्टि।
   (घ) अनुस्वार और अनुनासिक के चिह्न भी अक्षर के बाद ऊपर लिखे जाएं। यथा-अंश।
   (ङ) रेफ से व्यक्त होने वाले अर्द्ध 'र' उच्चारण-क्रम से योग्य जगह पर लिखा जाए। यथा-धर्म।
   (च) संयुक्ताक्षर में भी, सर्वत्र, वर्ण उच्चारण-क्रम से एक के पीछे एक लिखे जाएं। यथा-द्वारका (द्वारका नहीं), विद्वत्ता (विद्वत्ता नहीं)।
3. स्वरों और मात्राओं में समानता तथा सामंजस्य करने के लिए 'इ, ई, उ, ऊ' के वर्तमान रूप छोड़कर केवल 'अ' में ही इन स्वरों की मात्राएं लगाकर इन स्वरों के मूल स्वरूप का बोध कराया जाए। अर्थात 'अ' की बारहखड़ी की जाए; यथा-अ, आ, अि, अी, अु, अू, अे, अै, ओ, औ, अं, अः।
4. दक्षिण की लिपियों के स्वरों में ह्रस्व 'ए' और 'ओ' के स्वरूप आते हैं, उनके लिए ह्रस्व मात्राएं बनाई जाएं।
5. पूर्ण अनुस्वार के स्थान पर '॰' लगाया जाए और अनुनासिक के लिए केवल बिंदी '' लिखी जाए; यथा-सिंह, चांद। व्यंजन के पूर्व हलंत 'ङ, ञ, ण, न, म' की जगह पर जहां प्रतिकूलता न हो (यथा-वाङ्मय, तन्मय) अनुस्वार लिखा जाए; यथा-चंचल, पंथ, पंप।
6. छपने में अक्षरों के नीचे बाईं ओर यदि अनुकूल स्थान पर बिंदी लगाई जाए तो उसका अभिप्राय होगा कि उस अक्षर की ध्वनि उस अक्षर की मूल ध्वनि से भिन्न है। उस ध्वनि का निर्णय प्रचलन के अनुसार होगा; यथा-फारसी, मराठी, सिंधी इत्यादि।
7. विराम चिह्न आजकल सब भारतीय भाषाओं में प्रचलित हैं, वैसे ही कायम रखे जाएं, पूर्ण विराम का चिह्न पाई '।' रहे।
8. अंकों के स्वरूप इस प्रकार रहें-
   १, २, ३, ४, ५, ६, ७, ८, ९, ०।
9. वर्तमान 'ख' के स्वरूप का परिवर्तन करना आवश्यक है। उसके स्थान पर गुजराती 'ख' स्वीकार किया जाए।
10. अ, झ, ण की जगह बंबई के अ, झ, ण रखे जाएं और 'ल' 'श' की जगह हिंदी के रूप 'ल' 'श' रखे जाएं। 'क्ष' का 'क्ष' रूप प्रचलित किया जाए। बीजगणित आदि वैज्ञानिक साहित्य में संज्ञारूप 'क्ष' आ जाता है।
11. मराठी, गुजराती, कन्नड़, तेलुगु, आदि भाषाओं में विशिष्ट ध्वनि के लिए जो ळ प्रयुक्त होता है वही रखा जाए। ड या ल से न व्यक्त किया जाए।
12. ज्ञ के उच्चारण में प्रांतीय भिन्नता होने से ज्ञ का रूप जैसा है वैसे ही रखा जाए।
13. संयुक्त अक्षरों के बनाने के लिए जिन वर्णों में खड़ी पाई अंतिम भाग में है जैसे- ख, ग, घ, च, ज, ञ, ण, त, थ, ध, न, प, ब, भ, म, य, ल, व, श, ष, स उनका

टिप्पणी

संयोज्य रूप खड़ी पाई हटाकर समझा जाए। यथा- ख, ग, घ, च, ट, ठ, न, ण, ठ इत्यादि। क और फ का वर्तमान संयोज्य रूप क, फ स्वीकृत किया जाए। जिन अक्षरों में खड़ी पाई अंतिम भाग में नहीं है उनका संयोज्य रूप चिह्न (.) लगाकर समझा जाए। संयोजक चिह्न पिछले अक्षर से मिला रहे। यथा-विद्.या, विट्.ठल, उच्छ्.वास, बुड्.ढा, ब्रह्.मा।

14. शिरोरेखा हटाकर लिखने में भ और ध के म और घ से पृथक् करने हेतु भ और ध में गुजराती की तरह घुंडी लगाई जाए।

नागरी प्रचारिणी सभा एवं लिपि सुधार

लिपि में सुधार के सभी सुझावों का व्यावहारिक प्रयोग राष्ट्रभाषा प्रचार समिति, वर्धा द्वारा संचालित परीक्षाओं तथा वहां से प्रकाशित पुस्तकों में जोर-शोर से हुआ, किंतु जिन प्रदेशों में काव्यभाषा तथा साहित्यिक भाषा के रूप में हिंदी का प्रसार था, वहां के लोगों ने इन सुधारों को स्वीकार नहीं किया। इन सुझावों का प्रबल विरोध काशी के हिंदी साहित्य सम्मेलन के अधिवेशन में हुआ और हैरानी की बात यह थी कि इसके विरोधियों में नागरी प्रचारिणी सभा के सदस्य सर्वप्रमुख थे। हालांकि अधिकांश सुझाव व्यावहारिक थे, किंतु उस समय प्रचारिणी सभा किसी भी प्रकार के सुधारों के लिए तैयार न थी।

इस घटना के ठीक 10 वर्ष बाद, 1945 में नागरी प्रचारिणी सभा ने उपयोगिता और प्रचार की दृष्टि से वर्तमान नागरी लिपि में सुधार और पुनःसंस्कार की आवश्यकता को महसूस किया। इसके साथ ही सभा ने सुधारों के संबंध में कुछ सिद्धांत निर्धारित किए और अपनी ओर से देश के प्रमुख हिंदी पत्रों में यह सूचना प्रकाशित की कि इस दिशा में कार्य करने वाले सज्जन, और संस्थाएं अपने-अपने प्रयत्न की सूचना और सामग्री सभा की समिति के पास भेजने की कृपा करें। यह गौरतलब है कि सुधार के प्रयत्नों में केवल श्रीनिवासन के प्रयत्न ही समिति को ठीक लगे।

श्रीनिवासन ने बड़े प्रयत्न से अपनी प्रस्तावित वर्णमाला में एकरूपता लाने का उद्योग किया, किंतु फिर भी इस लिपि में अनेक त्रुटियां हैं। उनके प्रस्तावित सुधार में सबसे पहली त्रुटि यह है कि इसमें नागरी के अनेक वर्णों का रूप विकृत हो गया। उन्होंने अपनी वर्णमाला में समूचे अ की बारहखड़ी नहीं की है। जो विज्ञान और व्यवहार दोनों की दृष्टि से भ्रामक और अशुद्ध है। इसके अतिरिक्त अल्प्राण वर्ण में ही प्राण जोड़कर आप महाप्राण बनाते हैं। यह प्राण चिह्न इतना सूक्ष्म है कि उसके स्पष्ट न होने पर कुछ का कुछ पढ़ा जा सकता है।

छपाई को दृष्टि में रखकर डॉ. गोरखप्रसाद ने भी कतिपय व्यावहारिक सुझाव रखा था। आपका पहला सुझाव यह है कि उ, ऊ, ए, ऐ, तथा अं की मात्राओं को थोड़ा-सा दाहिनी ओर हटाकर लगाया जाए। इससे यह लाभ होगा कि 700 के बदले केवल 150 या यदि सभी वर्तमान संयुक्ताक्षर रखे जाएं तो 200 टाइपों से कम्पोजिंग हो जाया करेगी। दूसरा सुझाव यह है कि छोटे (8 पाइंट से कम नाप के) अक्षरों से कम्पोज करने में शिरोरेखा विहीन अक्षरों से काम लिया जाए। आपने इस प्रकार के टाइप तैयार कर नमूने के लिए छपाई भी की है। इसमें संदेह नहीं कि इन छोटे टाइपों के अक्षर स्पष्ट हैं और उन्हें पढ़ने में कठिनाई नहीं होती। परंतु शिरोरेखा विहीन नागरी लिपि सुंदर प्रतीत नहीं होती।

टिप्पणी

आचार्य नरेंद्र देव समिति के सुझाव

उत्तर प्रदेश की सरकार ने भी आचार्य नरेंद्र देव की अध्यक्षता में नागरी लिपि सुधार समिति का निर्माण किया था। समिति की कुल 9 बैठकें हुईं। केंद्रीय शासन की ओर से हिंदुस्तानी शीघ्र लिपि तथा लेखन यंत्र समिति सन् 1948 में नियुक्त हुई थी। उनके साथ भी इस समिति ने विचार-विमर्श किया। जो योजनाएं इस समिति के पास विशेषज्ञों ने भेजी थीं उन पर समिति ने समुचित विचार किया तथा कुछ सज्जनों का साक्ष्य भी लिया। अंत में समिति ने 25-5-1949 को अपनी रिपोर्ट प्रस्तुत की। इस रिपोर्ट में समिति ने अपने नकारात्मक और स्वीकारात्मक दोनों प्रकार के सुझावों को प्रस्तुत किया।

समिति के नकारात्मक निश्चय इस प्रकार हैं-

1. निश्चय हुआ कि श्रीनिवासन जी के एकमात्रिक और द्वैमात्रिक आदि स्वरों के भेद समिति को मान्य नहीं हो सकते।
2. 'अ' की बारहखड़ी या काका कालेलकर के अनुसार 'अ' की स्वर खड़ी नहीं बनाई जा सकती।
3. 'इ' की मात्रा को छोड़कर अन्य मात्राओं के वर्तमान स्वरूप में कोई परिवर्तन न किया जाए।
4. किसी व्यंजन के नीचे कोई दूसरा व्यंजन वर्ण न लगाया जाए।
5. कुछ लोग नागरी लिपि में सुधार के नाम पर आमूल परिवर्तन करना चाहते हैं। इन सुधारों के वांछनीय न होने के कारण उन पर विचार करने के लिए उनके प्रेषकों को बुलाने की आवश्यकता नहीं है।
6. केवल मशीन की सुविधा के लिए कोई अवांछनीय परिवर्तन न किए जाएं।

साधारण लिपि संबंधी अनुरोध

1. मुद्रण और टाइपराइटिंग की सुविधा के लिए आवश्यकतानुसार मात्राओं को थोड़ा हटाकर केवल दाहिनी ओर ही बगल में ऊपर और नीचे लगाया जाए।
2. शुद्ध अनुस्वार के स्थान पर "ं" शून्य लगाया जाए। व्यंजन के हलंत ङ्, ञ्, ण्, न्, म् की जगह पर जहां प्रतिकूलता न हो (यथा वाङ्मय, तन्मय) शून्य लिखा जाए। अनुनासिक स्वर के लिए (ँ) बिंदी का प्रयोग हो; यथा हंसना, किंतु, हंस (पक्षी)।
3. शिरोरेखा लगाई जाए।
4. ऋ, ॡ की मात्राएं भी अन्य मात्राओं के सदृश्य थोड़ा हटाकर दाहिनी ओर नीचे लगाई जाएं।
5. जिन वर्णों का उत्तरार्ध खड़ी पाई युक्त हो उनका आधा रूप खड़ी पाई निकालकर बनाया जाए। यथा-ग, ग्र अर्धरूप, उदाहरण वक्क (वक्र), ध्राम (धर्म), वस्त्र (वस्त्र)।
6. जिन वर्णों का उत्तरार्ध खड़ी पाई युक्त नहीं है उनका आधा रूप 'क' और 'फ' को छोड़कर हल चिह्न मात्राओं के ही समान, बगल में, नीचे की ओर लगाकर बनाया जाए यथा- 'ङ' का आधा 'ङ्', राष्ट्र (राष्ट्र), विद्या (विद्या), ब्राह्मण (ब्राह्मण)।
7. ह्रस्व 'इ' की मात्रा भी दाहिनी ओर लगाई जाए।

स्वीकारात्मक सुझावों का रूपगत विवेचन

1. स्वरों में 'अ' का रूप अब केवल 'अ' रहेगा।
2. व्यंजनों में छ, भ, ण, ध, भ, र, ल, ह के केवल निम्नांकित रूप ही स्वीकृत हुए हैं। छ, भ, ण, ध, भ, ɹ, ल, च और है।
3. मात्राओं के ह्रस्व 'इ' की मात्रा का रूप 'ि' होगा।
4. क्ष और त्र के स्थान पर क्ष और त्र से काम लिया जाएगा। इस प्रकार इन परिवर्तनों के हो जाने के अनंतर हमारी वर्णमाला और अंकों का लिपि सुधार समिति की ओर से अनुरोधित रूप इस प्रकार होगा–

   १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ ०

   अ आ इ ई उ ऊ ए ऐ

   ओ औ ऋ अं अः

   क ख ग घ ङ

   च छ ज झ ञ

   ट ठ ड ढ ण

   त थ द ध न

   प फ ब भ म

   य र ल व श

   ष स ह ज्ञ।

   विशेष अक्षर श्र, ओ३म् तथा ळ होंगे।

5. विराम चिह्न यथासंभव वे सब ले लिए जाएं जो इस समय अंग्रेजी में प्रचलित हैं। केवल पूर्ण विराम के लिए खड़ी पाई '।' स्वीकार की जाए।

समिति के सुधार संबंधी सुझावों का विश्लेषण करने पर स्पष्ट हो जाता है कि समिति ने नागरी लिपि का स्थिरीकरण का प्रयास विशेष रूप से किया, जिसका महत्व अक्षुण्ण है।

नरेंद्र देव समिति की रिपोर्ट के बाद उत्तर प्रदेश शासन ने नागरी लिपि में सुधार संबंधी सुझावों पर विचार करने के लिए लखनऊ में विभिन्न राज्यों के मंत्रियों तथा कुछ चुने हुए विद्वानों की एक सभा बुलाई। जहां तक अक्षरों के रूप का संबंध है, इस सभा में आमंत्रित विद्वानों ने एक-दो परिवर्तनों के साथ नरेंद्र देव समिति द्वारा सुझाए हुए रूपों को ही स्वीकार कर लिया। इनमें से एक परिवर्तन तो 'स्व' के संबंध में है।

इसके वर्तमान रूप में दोष यह है कि इससे र और व का भ्रम हो जाता है। यही कारण है कि इस सभा में समवेत विद्वानों ने इसे यह रूप (ख) दिया है। नरेंद्र देव समिति ने 'क्ष' की स्वतंत्र सत्ता स्वीकार कर ली है। नरेंद्र देव समिति ने ह्रस्व 'इ' की मात्रा का जो रूप दिया था उसे इस समिति ने बदल दिया। यथा हीन्दी (= हिंदी) संयुक्त अक्षरों के संबंध में इस समिति ने हिंदी साहित्य सम्मेलन तथा नरेंद्र देव समिति के सुझावों को प्राय: उसी रूप में

स्वीकार कर लिया। यहां यह भी निर्णय लिया गया कि विभिन्न राज्यों में यह सुधारी गई लिपि ही प्रचलित की जाएगी और उत्तर प्रदेश शासन की ओर से कई आरंभिक पुस्तकें इसी लिपि में प्रकाशित की गईं।

टिप्पणी

देवनागरी लिपि को कम्प्यूटर के अनुकूल बनाने के लिए इसमें अनेक सूक्ष्म व स्थूल बदलाव किए गए हैं। हलंत, आधे शब्दों का प्रयोग व अनुस्वार को भी कम्प्यूटर के की-बोर्ड के अनुकूल बनाया गया है। 'सुधार' की अपेक्षा यदि हम परिवर्तन या 'बदलाव' शब्द का प्रयोग करें तो उचित होगा। देवनागरी में स्थानीय भाषाओं का प्रभाव आना और होना भी स्वाभाविक है। हिंदी में अंग्रेजी के कुछ शब्दों का अधिकाधिक प्रयोग होने लगा है। अत: लिपि में भी उन शब्दों का समायोजन अपेक्षित है।

भाषा जितनी लोचदार होगी उतना ही संवर्द्धित भी होगी। अत: बदलाव की संभावनाओं से इंकार नहीं किया जा सकता। आज पूरी दुनिया तकनीकी प्रगति के साथ-साथ एक 'भूमंडलीय ग्राम' में बदल रही है जहां संप्रेषण के लिए भाषाओं का लोचदार व सरल होना स्वाभाविक ही है। देवनागरी भी धीरे-धीरे इस परिवर्तन को आत्मसात कर रही है और भविष्य में भी करती रहेगी। यह इसके संवर्द्धित होने का ही लक्षण है।

4.6 सारांश

प्रतीक सीधे वस्तु की ओर संकेतित नहीं करता, बल्कि उसको संकेतित करने के लिए उसे संकेतार्थ का रास्ता चुनना पड़ता है। संकेतित वस्तु और प्रतीक का संबंध आरोपित होता है। उपर्युक्त आरेख में संकेतार्थ और संकेतित वस्तु का सीधा संबंध और संकेतित वस्तु और प्रतीक का संबंध आरोपित है। संकेतार्थ के निर्माण में केवल बाह्य जगत की वस्तुएं ही अपना योग नहीं देतीं, अपितु व्याख्याता या प्रयोगकर्ता का जातीय इतिहास, उसकी सभ्यता और संस्कृति भी अपना योग देती है। इसीलिए भाषिक प्रतीक के रूप में प्रयुक्त शब्दों का सामाजिक एवं सांस्कृतिक अर्थ भी हुआ करता है।

संपूर्ण विश्व में कुल कितनी भाषाएं बोली जाती हैं, उनकी संख्या के विषय में कुछ भी अनुमान करना अक्षरश: सत्य नहीं कहा जा सकता, परंतु सभी विद्वान इस तथ्य का समर्थन करते हैं कि विश्व में कुल लगभग 3000 भाषाएं बोली जाती हैं। भाषाविद् मेरियो पाई ने तो इन्हें ठीक-ठीक नपे-तुले शब्दों में 2796 बताने का कष्टसाध्य प्रयास किया है। हमें यह कहने में जरा भी संकोच अनुभव नहीं हो रहा है कि पाई का यह निष्कर्ष एक कल्पना के अतिरिक्त और कुछ भी नहीं है, क्योंकि शायद ही कोई 10-20 भाषाओं का ज्ञाता हो। ऐसी स्थिति में 2796 का ज्ञान रखना, अत्यंत सूक्ष्मातिसूक्ष्म अंतरों के आधार पर एक को दूसरे से पृथक् करना, इतना ही नहीं 3000 के स्थान पर 2796 बताकर मात्र 204 भाषाओं का सूक्ष्म अंतर स्वीकार करना किसी व्यक्ति-विशेष का कार्य नहीं हो सकता।

हिंदी के विकास का स्पष्ट दर्शन हमें चन्दबरदाई के समय से होने लगता है। यह समय बारहवीं सदी का अंतिम अर्द्ध भाग है परंतु उस समय में भी इसकी भाषा हिंदी से बहुत भिन्न हो गई थी। प्रसिद्ध वैयाकरण हेमचंद्र का समय संवत् 1144 और संवत् 1229 के बीच है। हेमचंद्र ने अपने व्याकरण में अपभ्रंश के कुछ उदाहरण दिए हैं। इससे पूर्व, विक्रम की

अपनी प्रगति जांचिए

7. भाषा और विचारों की अभिव्यक्ति का मूर्त माध्यम क्या है?
8. भारत की आधुनिक लिपियों का उद्गम कहां से हुआ?
9. सही-गलत बताइए-

(क) अंकों की उत्पत्ति अरब देश से हुई।

(ख) देवनागरी लिपि एक वैज्ञानिक तथा आदर्श लिपि है।

टिप्पणी

ग्यारहवीं शताब्दी के दूसरे भाग में वर्तमान महाराज भोज का पितृव्य द्वितीय वाकपति राजा परमार मुंज एक पराक्रमी राजा के साथ-साथ एक सहृदय कवि भी था। एक बार वह कल्याण के राजा तैलप के यहां बंदी हो गया। उसी समय मुंज ने कुछ दोहों की रचना की थी।

साहित्य की दृष्टि से अपभ्रंश अंशों का प्रथम दर्शन कालिदास के 'विक्रमोर्वशीयम्' में होता है। इसे याकोबी तथा स.प. पंडित अप्रामाणिक मानते हैं किंतु डॉ. उपाध्ये एवं डॉ. तगारे आदि इसे प्रामाणिक मानते हैं। 'मृच्छकटिक' के टीकाकार पृथ्वीधर ने विभाषा को अपभ्रंश के अंतर्गत स्वीकार किया है। इस प्रकार चांडाली, शावरी, शाकारी और टक्की अपभ्रंश ही हैं। जर्मन भाषा में 'प्राकृत भाषाओं के व्याकरण' के लेखक पिशेल के समय तक अपभ्रंश के बहुत कम काव्य प्रकाश में आए थे। आठवीं सदी में स्वयंभू का महाकाव्य 'पउमचरिउ' लिखा जो रामचरित को प्रस्तुत करता है। स्वयंभू का दूसरा महाकाव्य 'रिट्ठेणमिचरिउ' है जिसका आधार हरिवंशपुराण और महाभारत है। स्वयंभू द्वारा छन्दों पर 'स्वयंभू छन्दस्' नामक एक ग्रंथ लिखा गया जिसमें प्राकृत और अपभ्रंश के 60 कवियों के उद्धरण दिए गए हैं।

अपभ्रंश अनुमानत: 1000 ई. के लगभग समाप्त हो गई थी इसके उपरांत ही आधुनिक भाषाओं का आरंभ हुआ। ऐसी स्थिति में स्वाभाविक है कि लगभग 900 से 1100 ई. या कुछ बाद तक की भाषा में अपभ्रंश एवं आधुनिक भाषाएं आपस में मिश्रित हुई होंगी। 900 से प्राय: 1000 ई. तक अपभ्रंश के अंशों का आधिक्य और आधुनिक भाषाओं के नए होने के कारण इनके अंश कम रहे होंगे। 1000 से 1100 या कुछ बाद तक अपभ्रंश के अंश धीरे-धीरे कम होते गए और आधुनिक भाषाओं के अंश बढ़ते गए। वैसे तो उसके बाद भी लगभग 13-14वीं सदी तक कुछ-न-कुछ अपभ्रंश-अंश मिलते हैं, किंतु बहुत कम मात्रा में हैं।

डॉ. रामविलास शर्मा ने सिद्ध किया है कि वर्तमान काल में भोजपुरी, मैथिली आदि हिंदी की बोलियां मात्र रह गई हैं। डॉ. बाहरी का भी इस विषय में स्पष्ट मत है कि बिहार और राजस्थान प्रांतों में बोलियां तो अवश्य हैं, किंतु बिहारी, राजस्थानी अथवा पहाड़ी, नाम की कोई 'भाषाएं' नहीं हैं, कोई अपनी लिपि नहीं, साहित्य की कोई अपनी परंपरा नहीं, शासन द्वारा कोई मान्यता प्राप्त नहीं। अपनी पुस्तक 'राजस्थानी भाषा' में चटर्जी ने राजस्थानी को हिंदी भाषा कहा है। कोलकाता में लोग राजस्थानी को 'मारवाड़ी हिंदी' कहते हैं और मुंबई या पंजाब में बिहारी हिंदी या पूर्वी प्रचलित नाम है। पहाड़ी के बारे में स्वत: ग्रियर्सन ने कबूल किया है कि पहाड़ी नाम की कोई एक भाषा नहीं है, सुविधा के लिए यह नाम दिया गया है। डॉ. भगीरथ मिश्र सुझाव देते हैं कि बिहार की बोलियों की इकाई को बिहारी हिंदी, राजस्थान की बोलियों की इकाई को राजस्थानी हिंदी और गढ़वाली कुमाऊंनी को पहाड़ी हिंदी कहना अधिक समीचीन है।

भाषा में एकरूपता-सम्मत विशिष्टता होती है। उसकी शब्दावली, वाक्य-रचना, उच्चारण आदि की एकरूपता व समानता बनाए रखने के लिए प्रयोक्ता सचेत रहते हैं। बोली में ऐसी एकरूपता नहीं पाई जाती। यह अपने क्षेत्र के प्रयोक्ताओं द्वारा ही बोली जाती है। भाषा के मौखिक व लिखित रूपों में भी एकरूपता व समानता होती है। उच्चरित शब्द-रूप की वर्तनी भी व्याकरिणक नियमों के अनुसार निश्चित होती है, जबकि बोली अधिकतर मौखिक रूप में प्रयुक्त होती है और उसके मौखिक-लिखित रूप में एकरूपता भी नहीं होती।

देवनागरी लिपि का उद्‌भव सातवीं-आठवीं शताब्दी में स्वीकार किया जाता है। इसका सर्वप्रथम प्रयोग गुजरात के राजा जयभट्ट (सातवीं-आठवीं शताब्दी) के एक शिलालेख में

टिप्पणी

देखा गया है। आठवीं शताब्दी में राष्ट्रकूट नरेशों ने तथा नवीं शताब्दी में बड़ौदा नरेश ध्रुवराज ने अपनी राजाज्ञाओं में देवनागरी लिपि का व्यवहार किया है। विजयनगर तथा कोंकण राज्यों में भी सामान्यतया देवनागरी के प्रयोग का संकेत मिलता है।

4.7 मुख्य शब्दावली

- **ह्रास** : क्षति।
- **सम्यक्** : संपूर्ण।
- **विशिष्ट** : विशेष।
- **प्रागैतिहासिक** : उपलब्ध इतिहास से पूर्व।
- **अश्व** : घोड़ा।
- **अपरिहार्य** : आवश्यक।
- **वैभाषिक** : विभाषा संबंधी।
- **शरीरावयवों** : शरीर के अवयवों।
- **संप्रेषण** : संचार।
- **वैयक्तिक** : व्यक्तिगत।
- **स्वमेव** : स्वत:।
- **ऑक्सडेंटल** : दुर्घटनाजनित।
- **निष्पन्न** : उत्पन्न।
- **घनिष्ठ** : गहरा।
- **पुनरावृत्ति** : दुहराव।
- **भारोपीय** : भारत-यूरोपीय।
- **विघ्न** : बाधा।

4.8 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर

1. डॉ. देवीशंकर द्विवेदी
2. दो (गुप्त भाषा एवं सामान्य भाषा)
3. (क) सही, (ख) गलत
4. Comparative Grammar of Gaudian Languages में
5. पूर्वी पहाड़ी (गोरखाली)
6. (क) सही, (ख) गलत
7. लिपि

8. ब्राह्मी लिपि से
9. (क) गलत, (ख) सही

टिप्पणी

4.9 अभ्यास हेतु प्रश्न

लघु-उत्तरीय प्रश्न

1. भाषा के विविध प्रकारों का नामोल्लेख कीजिए।
2. अपभ्रंश को पुरानी हिंदी क्यों माना जाता है?
3. बोली से आप क्या समझते हैं?
4. हिंदी भाषा का उद्भव काल स्पष्ट कीजिए।
5. देवनागरी लिपि को वैज्ञानिक कैसे कहा जा सकता है?

दीर्घ-उत्तरीय प्रश्न

1. भाषा को परिभाषित कीजिए और बताइए कि प्रतीक क्या है?
2. भाषा की विशेषताएं क्या हैं? भाषा के उद्भव एवं विकास पर प्रकाश डालिए।
3. भाषा और बोली में अंतर स्पष्ट कीजिए।
4. हिंदी की प्रमुख बोलियों का परिचय दीजिए।
5. देवनागरी लिपि का परिचय देते हुए इसकी विशेषताएं बताइए।
6. देवनागरी लिपि में सुधार की संभावनाएं रेखांकित कीजिए।

4.10 आप ये भी पढ़ सकते हैं

1. डॉ. भगीरथ मिश्र, *काव्यशास्त्र*, विश्वविद्यालय प्रकाशन गोरखपुर-1957
2. डॉ. प्रेमनारायण शुक्ल, *हिन्दी साहित्य में विविध वाद*, पद्मजा प्रकाशन कानपुर 2010-वि.सं.
3. डॉ. वेंकट शर्मा, भूमिका नगेंद्र, *आधुनिक हिंदी साहित्य में समालोचना का विकास*, आत्माराम एंड संस दिल्ली-1967
4. डॉ. जगदीश प्रसाद कौशिक, *काव्य दर्पण*, साहित्यागार, जयपुर-1988
5. डॉ. जगदीश प्रसाद कौशिक, *भारतीय काव्यशास्त्र के प्रतिमान*, साहित्यागार जयपुर -1988
6. सत्यदेव मिश्र, *पाश्चात्य समीक्षा-सिद्धांत और वाद*, विनोद पुस्तक मंदिर आगरा,1975
7. डॉ. राममूर्ति त्रिपाठी, *सहृदय और साधारणीकरण*, हिंदुस्तान एकेडमी इलाहाबाद, 1984
8. डॉ. लक्ष्मी पांडेय, *अधुनातन काव्यशास्त्री : आचार्य राममूर्ति त्रिपाठी*, उर्मिल प्रकाशन, गाजियाबाद।

इकाई 5 भाषा विज्ञान

टिप्पणी

इकाई की रूपरेखा

5.0 परिचय
5.1 इकाई के उद्देश्य
5.2 भाषा विज्ञान : परिभाषा, क्षेत्र एवं अन्य विषयों से संबंध
  5.2.1 भाषा विज्ञान की परिभाषाएं एवं क्षेत्र
  5.2.2 भाषा विज्ञान का अन्य विषयों से संबंध
5.3 भाषा विज्ञान की शाखाओं का परिचय
  5.3.1 वर्णनात्मक
  5.3.2 ऐतिहासिक
  5.3.3 तुलनात्मक
5.4 ध्वनि विज्ञान : स्वनों की अवधारणा
  5.4.1 स्वर स्वनों का वर्गीकरण
  5.4.2 व्यंजन स्वनों का वर्गीकरण
  5.4.3 स्वन गुण एवं नियम
5.5 स्वन परिवर्तन की दिशाएं और कारण
  5.5.1 स्वन परिवर्तन की दिशाएं
  5.5.2 स्वन परिवर्तन के कारण
5.6 सारांश
5.7 मुख्य शब्दावली
5.8 'अपनी प्रगति जांचिए' के उत्तर
5.9 अभ्यास हेतु प्रश्न
5.10 आप ये भी पढ़ सकते हैं

5.0 परिचय

भाषा विज्ञान भाषा के अध्ययन की वह शाखा है जिसमें भाषा की उत्पत्ति, स्वरूप, विकास आदि का वैज्ञानिक एवं विश्लेषणात्मक अध्ययन किया जाता है। भाषा विज्ञान के अध्येता 'भाषा विज्ञानी' कहलाते हैं। भाषा विज्ञान व्याकरण से भिन्न है। व्याकरण में किसी भाषा का कार्यात्मक अध्ययन (Functional description) किया जाता है जबकि भाषा विज्ञानी इसके आगे जाकर भाषा का अत्यंत व्यापक अध्ययन करता है। अध्ययन के अनेक विषयों में से आजकल भाषा विज्ञान को विशेष महत्व दिया जा रहा है। भाषा संबंधी अध्ययन को अनेक संज्ञाओं से अभिहित किया जाता रहा है। शुरू में इस अध्ययन को फिलोलॉजी (Philology) शब्द के आगे विशेषण के रूप में एक शब्द जोड़ा गया- कम्पैरेटिव (Comparative) तब इसे कम्पैरेटिव फिलोलॉजी कहकर पुकारा गया। उन्नीसवीं सदी में संपूर्ण यूरोप में ही Linguistiques अथवा Linguistics नाम ही प्रचलित रहा। भारतवर्ष में इन सभी यूरोपीय नामों के अतिरिक्त हिंदी भाषा में जो नाम प्रयोग में लाए जाते हैं, वे हैं– भाषाशास्त्र, भाषा तत्व तथा तुलनात्मक भाषा विज्ञान आदि। इन सभी नामों में सर्वप्रचलित नाम भाषा विज्ञान ही है। 'भाषा विज्ञान' नाम में दो पदों का प्रयोग हुआ है– 'भाषा' तथा 'विज्ञान'। अतः यही नाम इस शास्त्र के लिए सर्वथा उपयुक्त प्रतीत होता है।

टिप्पणी

भाषा विषयक जिज्ञासाओं की तृप्ति, अर्थ-उच्चारण-प्रयोग विषयक समस्याओं का समाधान, विदेशी भाषाओं को सीखने में योगदान, भाषा-लिपि आदि में सरलता-शुद्धता संबंधी सहयोग की दृष्टि से भाषा विज्ञान का महत्व अक्षुण्ण है।

ध्वनि-विज्ञान भाषा विज्ञान का महत्वपूर्ण अंग है। इसका संबंध भाषा के भौतिक आधार स्वन अर्थात ध्वनि से है। ध्वनि-विज्ञान में मानव मुख से निस्सृत ध्वनियों का सर्वांगीण विवेचन किया जाता है। भाषा विज्ञान के अंतर्गत जितना इस क्षेत्र में कार्य हुआ है, उतना किसी अन्य क्षेत्र में नहीं। ध्वनि शब्द संस्कृत का शब्द है। संस्कृत में 'ध्वनि शब्द' एक धातु है, उसी धातु से ध्वनि शब्द निर्मित हुआ है।

सामान्यत: कर्णगोचर कोई भी शब्द ध्वनि संज्ञा से अभिहित किया जाता है, किंतु भाषा विज्ञान में इस प्रकार की किसी ध्वनि की अपेक्षा नहीं है, जिसका संबंध भाषा से न हो, जो सार्थक न हो।

इस इकाई में हम भाषा विज्ञान की परिभाषा, क्षेत्र एवं अन्य विषयों से संबंध को रेखांकित करते हुए स्वनों के वर्गीकरण, स्वन गुण एवं नियम, स्वन परिवर्तन की दिशाएं और काल से परिचित होंगे।

5.1 इकाई के उद्देश्य

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप-

- भाषा विज्ञान, इसके क्षेत्र एवं इसका अन्य विषयों से संबंध को समझ पाएंगे;
- भाषा विज्ञान की विविध शाखाओं से परिचित हो पाएंगे;
- स्वर एवं व्यंजन स्वनों का वर्गीकरण कर पाएंगे;
- स्वन के गुण एवं नियम समझ पाएंगे;
- स्वन परिवर्तन की दिशा और कारणों से अवगत हो पाएंगे।

5.2 भाषा विज्ञान : परिभाषा, क्षेत्र एवं अन्य विषयों से संबंध

भाषा विज्ञान एक यौगिक शब्द है, जो 'भाषा' और 'विज्ञान' इन दो शब्दों के योग से बना है। इनमें से भाषा उस वाणी को कहते हैं, जिसके नियमों में विकल्प के लिए तनिक भी अवकाश नहीं होता, जो अकाट्य एवं अतर्क्य होते हैं। अर्थात 'भाषा विज्ञान' वह विज्ञान है जिसमें भाषा एवं भाषा तत्वों का ऐतिहासिक एवं तुलनात्मक आधार पर वैज्ञानिक-अध्ययन किया जाता है।

अंग्रेज़ी में 'भाषा विज्ञान' के लिए प्राय: दो शब्द प्रचलित हैं-'Philology' तथा 'Linguistics'। भाषा के मर्मज्ञ ब्लूमफील्ड (Bloomfield) का मंतव्य है कि जिसमें लिखित भाषा का अध्ययन किया जाता है उसे 'Philology' कहते हैं तथा जिसमें बोलचाल की भाषा का अध्ययन किया जाता है उसे 'Linguistics' कहते हैं। वहीं, डॉ. अंबा प्रसाद 'सुमन' ने अपने ग्रंथ 'भाषा विज्ञान' में लिखा है कि-"जिसमें भाषाओं की आंतरिक रचना का अध्ययन किया जाता है, उसे 'Linguistics' तथा जिसमें भाषाओं के आंतरिक एवं बाह्य सभी रूपों का अध्ययन

टिप्पणी

किया जाता है, उसे 'Philology' कहते हैं। इसी तरह 'Philology' का वही अर्थ है, जो 'Linguistics' का है।

भाषा का वैज्ञानिक दृष्टि से अध्ययन ही भाषा विज्ञान है। प्राचीन काल में भाषा विषयक विभिन्न अंगों के अध्ययन के लिए शिक्षा, निरुक्त, व्याकरण, प्रातिशाख्य जैसे शब्द प्रचलित थे-इनमें से प्रत्येक का संबंध भाषा के किसी अंग विशेष से रहता था। पश्चिम में इसे Comparative Philology, Comparative Grammar, Elossalogy कहा गया। आगे चलकर अंग्रेज़ी में इसे Science of Language कहा गया, जो Linguistics के रूप में प्रचलित हुआ। हिंदी के भाषाविदों ने इसे 'भाषाशास्त्र', 'भाषा लोचन' और भाषिकी कहा है, लेकिन इसका नाम भाषा विज्ञान ही सर्वाधिक लोकप्रिय हुआ। यह भाषा के विभिन्न अवयवों और पहलुओं का विवेचन करने वाली विद्याशाखा है, जिसमें उसकी संरचना, प्रकृति और विकास की विभिन्न स्थितियों का अध्ययन किया जाता है।

5.2.1 भाषा विज्ञान की परिभाषाएं एवं क्षेत्र

भाषा विज्ञान की परिभाषाएं विद्वानों ने भिन्न-भिन्न प्रकार से की हैं, जिनमें से कुछ निम्नलिखित हैं-

1. डॉ. पी.डी. गुणे ने भाषा विज्ञान को 'Science of Language' माना है। उनके अनुसार, 'तुलनात्मक भाषा विज्ञान' या केवल 'भाषा विज्ञान' भाषा का विज्ञान है। यथार्थत: फिलोलॉजी शब्द का अर्थ किसी भाषा का साहित्यिक दृष्टि से अध्ययन है। जर्मनी में यूरोप के अन्य देशों की भांति ही, फिलोलॉजी का अर्थ अब भी किसी साहित्य का अध्ययन है। संप्रति भाषाओं में किसी विशेष वर्ग के तुलनात्मक भाषा विज्ञान का उद्देश्य है, उनकी पारस्परिक समानता का अन्वेषण एवं उनकी व्याख्या। इस प्रकार गुणे के अनुसार भाषा विज्ञान भाषाओं के विशिष्ट अध्ययन, साहित्यिक दृष्टि से भाषाओं का अध्ययन एवं विभिन्न वर्गों की भाषाओं की वर्गीय समानता तथा असमानता का अध्ययन है।
2. डॉ. श्यामसुंदर ने अपनी पुस्तक 'भाषा रहस्य' में भाषा विज्ञान की परिभाषा इस प्रकार की है-"भाषा विज्ञान भाषा की उत्पत्ति, उसकी बनावट, उसके विकास तथा उसके ह्रास की वैज्ञानिक व्याख्या करता है।"
3. डॉ. मंगलदेव शास्त्री भाषा विज्ञान की परिभाषा करते हुए लिखते हैं-

   भाषा विज्ञान उसे कहते हैं, जिसमें- सामान्य रूप से मानवीय भाषा का, किसी विशेष भाषा की रचना और इतिहास का और अंतत: भाषाओं या प्रादेशिक भाषाओं के वर्गों की पारस्परिक समानताओं और विशेषताओं पर तुलनात्मक विचार किया जाता है।
4. डॉ. भोलानाथ तिवारी के अनुसार, "जिस विज्ञान के अंतर्गत समकालीन, ऐतिहासिक, तुलनात्मक और प्रायोगिक अध्ययन के सहारे भाषा की उत्पत्ति, गठन, प्रकृति और विकास आदि की सम्यक् व्याख्या करते हुए उन सभी के विषय में सिद्धांतों का निर्धारण हो, उसे भाषा विज्ञान कहते हैं।"

टिप्पणी

5. डॉ. देवीशंकर द्विवेदी के अनुसार, भाषा विज्ञान को अर्थात भाषा के विज्ञान को भाषिकी कहते हैं। भाषिकी में भाषा का वैज्ञानिक विवेचन किया जाता है।
6. आर.एच. रोबिन्स के अनुसार, General linguistics may be defined as the science of language. —*R.H. Robins, General Linguistics, p. 1*
7. जॉन लायंस के अनुसार, "भाषा के वैज्ञानिक अध्ययन को भाषा विज्ञान कहा जा सकता है। (Introduction to theoretical linguistics)
8. डॉ. मनमोहन गौतम ने 'सरल भाषा विज्ञान में' भाषा विज्ञान की परिभाषा इस प्रकार की है–"भाषा विज्ञान वह शास्त्र है जिसमें ऐतिहासिक एवं तुलनात्मक अध्ययन के द्वारा भाषा की उत्पत्ति, बनावट, प्रकृति, विकास एवं ह्रास आदि की वैज्ञानिक व्याख्या की जाती है।"
9. डॉ. देवेंद्रनाथ शर्मा के अनुसार, "भाषा विज्ञान का सीधा अर्थ है भाषा का विज्ञान और विज्ञान का अर्थ है विशिष्ट ज्ञान। इस प्रकार भाषा का विशिष्ट ज्ञान ही भाषा विज्ञान कहलाएगा।"
10. डॉ. बाबूराम सक्सेना ने भाषा विज्ञान की परिभाषा करते हुए लिखा है कि, "भाषा तत्वों का अध्ययन भाषा विज्ञान है।"

उपर्युक्त परिभाषाओं का अनुशीलन कर हम कह सकते हैं कि भाषा विज्ञान में भिन्न-भिन्न भाषाओं का तुलनात्मक अध्ययन होता है। यह अध्ययन ऐतिहासिक तथा तुलनात्मक रीति से किया जाता है। ऐतिहासिक रीति से भाषाओं की उत्पत्ति, विकास और भाषा में होने वाले परिवर्तनों का अध्ययन किया जाता है। तुलनात्मक रीति से विभिन्न भाषाओं का तुलनात्मक विवेचन किया जाता है। भाषा में परिवर्तन होता है, जो साधारण लोगों की बोलचाल में अधिक दिखाई देता है। अत: भाषा विज्ञान में बोलियों का भी विस्तृत विवेचन किया जाता है। भाषा विज्ञान में भी विज्ञान की भांति सिद्धांत या नियम होते हैं।

भाषा विज्ञान का क्षेत्र

भाषा विज्ञान भाषा का वैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत करने वाला विज्ञान है। भाषा मानव मात्र के लिए अनिवार्य तत्व है, उसकी व्यवहार साधिका है। अत: भाषा विज्ञान का विषय क्षेत्र व्यापक है। कहा गया है कि "भाषा विज्ञान का क्षेत्र उतना ही व्यापक है जितनी कि संपूर्ण मानवता, क्योंकि इसका संबंध विश्व के मनुष्यों की भाषा से है।" यह भाषा विज्ञान तथा उसके विभिन्न अंगों का व्यापक अध्ययन प्रस्तुत करता है। भाषा विज्ञान के अंतर्गत जिन विषयों का हम अध्ययन करते हैं, उन्हें सुविधा की दृष्टि से प्रधान विषय तथा गौण विषय, इन दो भागों में विभक्त कर सकते हैं।

प्रधान विषयों के अंतर्गत वाक्य-विज्ञान, रूप-विज्ञान, ध्वनि-विज्ञान तथा अर्थ-विज्ञान की गणना होती है। गौण विषयों के अंतर्गत भाषा की उत्पत्ति, भाषाओं का वर्गीकरण, व्युत्पत्तिशास्त्र, शब्दसमूह, लिपि, प्रागैतिहासिक खोज तथा भाषा विज्ञान का इतिहास आदि विषय सन्निविष्ट होते हैं।

टिप्पणी

(क) प्रधान विभाग

प्रधान विभाग के अंतर्गत निम्न विज्ञानों का अध्ययन किया जाता है–

1. **वाक्य विज्ञान**– भाषा मनुष्य के विचार विनिमय का साधन है। वाक्य विचारों द्वारा प्रकट किए जाते हैं। किन्हीं दो भाषाओं के वाक्यों की तुलना को वाक्यविचार या वाक्य-विज्ञान कहते हैं। इसके अंतर्गत वाक्य रचना पर विचार किया जाता है। वाक्यविचार के अध्ययन को तीन उपविभागों में विभक्त किया जा सकता है– वर्णनात्मक वाक्यविचार (Descriptive syntax), ऐतिहासिक वाक्यविचार (Historical syntax) तथा तुलनात्मक वाक्यविचार (Comparative syntax)। इनमें वर्णनात्मक वाक्यविचार में वाक्य का अध्ययन साधारण रूप से किया जाता है। ऐतिहासिक वाक्यविचार में वाक्यरचना का इतिहास तथा तुलनात्मक वाक्यविचार में दो भाषाओं के वाक्यों का तुलनात्मक अध्ययन किया जाता है। इस प्रकार वाक्य-विज्ञान में वाक्य का अध्ययन पदक्रम, अन्वय, परिवर्तन आदि की दृष्टि से किया जाता है। वाक्य-विज्ञान को 'वाक्यविचार' अथवा 'वाक्य रचना शास्त्र' के नाम से भी अभिहित किया जाता है।
2. **रूप-विज्ञान**– इसे पद विज्ञान या पद रचना शास्त्र भी कहते हैं। इसके अंतर्गत भाषा का रूपात्मक अध्ययन किया जाता है। इसमें उन विषयों का अध्ययन किया जाता है, जिनसे शब्द-रचना होती है। इसमें मुख्य रूप से धातु, उपसर्ग, प्रत्यय, शब्द, विभक्ति आदि का विवेचन किया जाता है। पद विज्ञान का अध्ययन भी वाक्य विज्ञान की भांति ही वर्णनात्मक, ऐतिहासिक एवं तुलनात्मक इन तीन प्रकारों से किया जा सकता है। रूप-विज्ञान को पद विज्ञान, पद रचना शास्त्र, रूप विचार आदि नामों से भी संबोधित किया जाता है।
3. **ध्वनि-विज्ञान**– ध्वनियों की सहायता से ही पद या शब्द की रचना होती है अर्थात शब्दों का निर्माण ध्वनियों से होता है। अत: भाषा विज्ञान में ध्वनियों का महत्व स्वयंसिद्ध है। ध्वनि विज्ञान भाषा विज्ञान का नीरस, क्लिष्ट किंतु अपेक्षाकृत अधिक महत्वपूर्ण विषय है। इस विभाग के अंतर्गत ध्वनि परिवर्तन, उसके कारण और दिशा के विश्लेषण के साथ ध्वनि अवयव अर्थात मुखविवर, नासिकाविवर, स्वरतंत्री, ध्वनियंत्र आदि, ध्वनि उत्पन्न होने की क्रिया, ध्वनि लहरों का प्रसरण, ध्वनि का सुना जाना, ध्वनि तरंग आदि का तुलनात्मक एवं ऐतिहासिक अध्ययन, सामान्य नियम निर्माणादि का अध्ययन किया जाता है।

   डॉ. गुणे का कथन है कि वस्तुत: इसे ध्वनियों का उच्चारण, अक्षर रूप में उनका संयोग, उन अक्षरों का शब्द रूप में संयोग तथा अंतत: शब्दों से वाक्यों का निर्माण आदि भाषा विषयक विभिन्न तत्वों पर विचार करना पड़ता है।
4. **अर्थ-विज्ञान**– शब्दों का अर्थ ही विचार-विनिमय के साथ ग्राह्य होता है। अर्थ ही भाषा की आत्मा है। भाषा विज्ञान में भाषा अध्ययन का विषय है, अत: भाषा की आत्मा अर्थ पर आवश्यक रूप से विचार किया जाता है। अर्थ विज्ञान में शब्दों का अर्थ से संबंध, अर्थ-परिवर्तन, अर्थ-परिवर्तन के कारण, अर्थ-ध्वनि-संबंध, पर्याय, विलोम आदि बातों पर विचार किया जाता है। अर्थ-विचार वर्णनात्मक, ऐतिहासिक

टिप्पणी

तथा तुलनात्मक रूप से किया जा सकता है। इसमें किस प्रकार शब्द अपने अर्थ को छोड़कर दूसरा अर्थ ग्रहण कर लेता है, कैसे अर्थ का संकुचन एवं विस्तारण होता है, आदि का विचार किया जाता है। 'अश्व' का अर्थ घोड़ा ही क्यों हुआ, 'उपाध्याय' किस प्रकार 'ओझा' अथवा 'झा' हो गए – इनका अध्ययन अर्थ विज्ञान के आश्रय से प्रस्तुत किया जा सकता है। इसे 'अर्थ विचार' या 'अर्थ उद्बोधन शास्त्र' भी कहते हैं।

इन प्रधान विभागों के अतिरिक्त डॉ. भोलानाथ तिवारी ने एक अन्य विभाग 'शब्द विज्ञान' भी स्वीकार किया है। 'शब्द विज्ञान' के अंतर्गत शब्दों का वर्गीकरण, शब्दसमूह में परिवर्तन के कारण, शब्दों का तुलनात्मक विवेचन, शब्दों की व्युत्पत्ति आदि का अध्ययन किया जाता है।

(ख) गौण विभाग

गौण विभाग के अंतर्गत निम्न विषयों का अध्ययन किया जाता है–

1. **भाषा की उत्पत्ति**– भाषा विज्ञान का सबसे अधिक स्वाभाविक तथा आवश्यक अध्ययन 'भाषा की उत्पत्ति' का है। भाषा की उत्पत्ति के विषय में अनेक विद्वानों ने अपने-अपने दृष्टिकोण से मंतव्य व्यक्त किए हैं, किंतु कुछ विद्वान भाषा की उत्पत्ति पर चिंतन करना भाषा विज्ञान के अंतर्गत स्वीकार नहीं करते, किंतु यह असमीचीन है। यद्यपि भाषा की उत्पत्ति का प्रतिपादन करना एक दुष्कर कार्य है, किंतु इसकी उत्पत्ति सिद्धांत की चर्चा करना भी अपरिहार्य है। अत: भाषा विज्ञान में भाषा की उत्पत्ति, उसके विकास आदि के प्रश्नों का समाधान किया जाता है।

   इस संदर्भ में डॉ. गुणे का कथन है कि, "इसमें भाषा की उत्पत्ति तथा विकास एवं परिवर्तन के कारण आदि अन्य प्रश्न भी समाविष्ट होते हैं। इस प्रकार, इसकी समस्या गत्यात्मक है। यह केवल भाषा की चिर परिवर्तनशीलता का ही अध्ययन नहीं करता, अपितु उस परिवर्तन के कारणों का भी पता लगाने का प्रयास करता है।"

2. **भाषाओं का वर्गीकरण**– इस विभाग में भाषाओं का तुलनात्मक तथा ऐतिहासिक अध्ययन करके भाषा का वर्गीकरण किया जाता है तथा यह निश्चित किया जाता है कि भाषा किस कुल की है। भिन्न-भिन्न भाषाओं का अध्ययन वाक्य-विज्ञान, रूप विज्ञान, ध्वनि विज्ञान तथा अर्थ विज्ञान आदि तथ्यों पर विचार करके किया जाता है। भाषाओं को आकृतिमूलक तथा पारिवारिक वर्गीकरण में विभक्त करना भाषा विज्ञान का एक महत्वपूर्ण अंग है।

   इस विषय में डॉ. गुणे का कथन है कि भाषाओं के किसी वर्ग विशेष की पारस्परिक समानताओं का अन्वेषण और उनकी व्याख्या करना, तुलनात्मक भाषा विज्ञान का उद्देश्य है–इस प्रसंग में ह्विटनी का उद्धरण द्रष्टव्य है–"भाषा मानव अभिव्यक्ति (पशु अभिव्यक्ति से भिन्न) के साधन के रूप में, उसकी एकरूपता तथा सामग्री एवं संरचना की दृष्टि से आंतरिक अनेकता को ठीक से समझने के लिए भाषाओं की समानता और अंतर के कारण का पता लगाना पड़ता है एवं समानता तथा अंतर की स्पष्ट सीमा रेखा निर्धारित करके उन्हें वर्गीकृत करना पड़ता है।"

टिप्पणी

3. **व्युत्पत्तिशास्त्र**– भाषा विज्ञान का प्रारंभ व्युत्पत्तिशास्त्र से ही हुआ है। इसके अंतर्गत शब्द के संपूर्ण जीवन का इतिहास तथा उसमें होने वाले बाह्य एवं आंतरिक परिवर्तनों पर विचार किया जाता है। इसमें ध्वनि, अर्थ, रूप आदि पर भी विचार किया जाता है। यह भाषा विज्ञान का स्वतंत्र विषय नहीं अपितु ध्वनि, अर्थ और रूपविचार का सम्मिलित रूप है।

4. **शब्द समूह**– इस विभाग के अंतर्गत किसी भाषा के नवीन शब्दों का सृजन एवं विदेशी शब्दों की स्वीकृति आदि बातों पर विचार होता है। शब्द समूह के अध्ययन से उसके प्रयोगकर्ताओं की विचारधारा पर प्रकाश पड़ता है।

5. **लिपि**–भाषा के लिखित रूप के लिए किसी न किसी लिपि की आवश्यकता होती है। लिपि के बिना भाषा साहित्य का सुरक्षित रहना अत्यंत कठिन है। अत: भाषा का लिपि से घनिष्ठ संबंध है। इसी से भाषा विज्ञान में लिपि की उत्पत्ति, विकास, लिपि का वर्तमान तथा भविष्य, लिपि की उपादेयता, ध्वनि-विज्ञान की सहायता से लिपि सुधार आदि का अध्ययन किया जाता है।

6. **प्रागैतिहासिक खोज**– यह भाषा विज्ञान का नवीनतम विभाग है। इसमें भाषा के आधार पर प्रागैतिहासिक काल की संस्कृति एवं सभ्यता पर प्रकाश डाला जाता है। इस क्षेत्र में भाषा विज्ञान ने एक नवीन आशा की किरण दी है। अभी इस विषय का विस्तृत अध्ययन यद्यपि नहीं हुआ है, तथापि इस दिशा में जो कुछ कार्य हुआ है, वह प्रशंसनीय एवं आशाजनक है।

7. **भाषा विज्ञान का इतिहास**– यह भी भाषा विज्ञान के अंतर्गत विश्लेषण का विषय है। जिस विषय के विभिन्न पहलुओं पर हम सूक्ष्म रूप से विचार कर रहे हैं, उसकी आत्मकथा-ज्ञान विषयक भावना का अंतर्गोपन कहां तक उचित है, भाषा विज्ञान का किन परिस्थितियों में विकास हुआ, किस-किस देश में किन-किन भाषाओं पर कार्य किया गया आदि को समझना आवश्यक है। भारत में इस पर किए गए कार्यों को दो भागों में विभक्त किया गया है–भारतीय विद्वानों द्वारा भाषा विज्ञान पर किए गए कार्य और पाश्चात्य विद्वानों द्वारा किए गए कार्य।

8. **कोशविज्ञान**– कोश-निर्माण की क्या प्रक्रिया है? शब्द की व्युत्पत्ति क्या है? शब्द के अर्थों का निर्धारण कैसे होता है? शब्दों को कोश में किस क्रम से रखना चाहिए? ये बातें भाषा विज्ञान से संबद्ध हैं। इसलिए कोशविज्ञान भाषा विज्ञान का ही क्षेत्र माना जाता है। व्युत्पत्ति का विचार अलग से भी हो सकता है जिसके लिए हमारे यहां निरुक्त शब्द का प्रयोग होता था और अंग्रेज़ी में 'एटिमॉलॉजी' का। आज निरुक्त भी कोश विज्ञान के अंतर्गत स्वीकार किया जाता है।

9. **भाषिक भूगोल**– भाषिक भूगोल भाषा विज्ञान के क्षेत्र विस्तार की एक नवीन दिशा है, जिसमें भाषा संबंधी सीमाओं का विचार और निर्धारण किया जाता है। कोई भाषा कहां तक बोली जाती है, उसके वैभाषिक रूप क्या हैं एवं कहां प्रयुक्त होते हैं, एक भाषा से दूसरी भाषा की सीमाएं जब मिलती हैं तो वे कैसे एक-दूसरे को प्रभावित करती हैं, सीमा प्रदेश की भाषा को किस भाषा के अंतर्गत माना जाए? आदि प्रश्न भाषिक भूगोल के द्वारा निर्णीत होते हैं।

टिप्पणी

पीछे वर्णित प्रधान एवं गौण विभागों के अतिरिक्त भाषा विज्ञान के अंतर्गत निम्नलिखित बातों का भी अध्ययन किया जाता है–

1. भाषा, भाषा की प्रकृति, विकास तथा उसके अनेक रूप जैसे बोली, उपभाषा, राजभाषा, राष्ट्रभाषा आदि।
2. भाषा के विकास में बाधा उत्पन्न करने वाले कारण तथा भाषिक पुनर्निर्माण आदि।
3. किसी वर्तमान भाषा के अध्ययन तथा अध्ययन सामग्री एकत्र करने की प्रणाली का विवेचन।
4. सुरविज्ञान, गलासे मेटिक्स, नाम विज्ञान, शैली शास्त्र, बोली विज्ञान, जाति भाषा विज्ञान आदि।
5. इसी प्रकार भाषा विज्ञान के गौण अंग भौगोलिक अध्ययन में भाषा का भौगोलिक दृष्टि से अध्ययन किया जाता है।
6. विश्व के विभिन्न भागों में प्रयुक्त भाषाएं, उनकी बोलियां तथा बोली भूगोल (Dialact Geography) भाषा विज्ञान के इसी अंग के अंतर्गत आती हैं।
7. शैली विज्ञान, जिसका संबंध साहित्य में भाषा के प्रयोग से है, का अध्ययन भाषा का ही अंग है, जिसमें यह देखा जाता है कि साहित्य या वार्तालाप में प्रभाव की दृष्टि से किस प्रकार के स्वरों (ध्वनियों), रूपों, वाक्यों या अर्थों को छोड़ा जाए और किन्हें संयुक्त किया जाए। इस विज्ञान द्वारा लेखक, कवि और वक्ता का मनोवैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत किया जाता है।
8. भू-भाषा विज्ञान में विश्व की भाषाओं का वर्गीकरण तथा उनके सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक और आर्थिक प्रभावों का संग्रह किया जाता है। बोली विज्ञान और भू-भाषा विज्ञान एक दूसरे से संबद्ध हैं। विभिन्न अवस्थाओं का अध्ययन, भाषा और समाज का पारस्परिक संबंध, भाषा का मानस पटल पर प्रभाव, भाषा और अनुभूति आदि के मनोवैज्ञानिक पक्ष का अध्ययन समाज भाषा विज्ञान (Socio-Linguistics) के अंतर्गत किया जाता है।
9. मनोवैज्ञानिक भाषा विज्ञान के अंतर्गत भाषा और मनोविज्ञान का पारस्परिक संबंध, भाषा का व्यक्तिगत और सामूहिक मानसिकता पर प्रभाव, भाषा और अनुभूति आदि मनोवैज्ञानिक पक्षों का अध्ययन किया जाता है।

5.2.2 भाषा विज्ञान का अन्य विषयों से संबंध

भाषा मनुष्य के अंतर्मन में निहित समस्त राग-विरागों, द्वंद्व, तनाव, करुणा, प्रेम, घृणा आदि को अभिव्यक्त करती है। विश्व में अनेक भाषाएं हैं जिनका इतिहास भाषा विज्ञान के द्वारा ही जाना जा सकता है। ये विविध भाषाएं विविध विषयों से संबद्ध हैं अतः भाषा विज्ञान का इन विषयों के साथ संबंध कैसा है यह वैज्ञानिक विधि से जाना जाता है। जीवन से साहित्य का और विविध विषयों का स्वाभाविक नाता है अतः भाषा और भाषा विज्ञान से भी यह संबंध स्वाभाविक रूप से जुड़ जाता है।

टिप्पणी

ज्ञान अखंड और अनंत है। विभिन्न नदियों के सागर में मिलने के समान ही वह भी अनंत धाराओं के रूप में प्रवाहित होता हुआ एक ही अखंड ज्योति में जाकर विलीन हो जाता है। जिज्ञासा के क्रम में एक स्थान ऐसा भी आता है, जहां शास्त्र और ज्ञान की काल्पनिक उपाधियां समाप्त हो जाती हैं और सम्मिलित एकाकार होकर ज्ञान अविभाज्य रूप में दृष्टिगत होने लगता है। परंतु व्यवहार की दृष्टि से उसके भेद करके अध्ययन करने में थोड़ी सुविधा रहती है और हम उसे विभिन्न शास्त्रों और विज्ञानों का रूप देकर संतुष्ट हो जाते हैं। अतएव इन भेदों के उपरांत भी अनेकता को प्राप्त शास्त्रों और विज्ञानों का अन्योन्याश्रित संबंध बना ही रहता है। कुछ शास्त्र परस्पर निरपेक्ष भी होते हैं, किंतु कुछ परस्पर सापेक्ष होते हैं। यहां भाषा विज्ञान के सापेक्ष शास्त्रों का अध्ययन ही अभिप्रेत है।

भाषा विज्ञान, भाषा का क्रमबद्ध ज्ञान है। भाषा मानव जीवन का अत्यंत उपकारक माध्यम है। अपने अनेक मंतव्य और भाव हम परस्पर भाषा के माध्यम से ही अभिव्यक्त कर सकते हैं। अर्थात भाषा के माध्यम से ही हम एक-दूसरे के विचारों से अवगत होते हैं, अपनी इच्छा या अभिलाषा व्यक्त करते हैं और लोक-व्यवहार में प्रवृत्त होते हैं। भाषा ही हमें ज्ञान-विज्ञान के अनुसंधान में सहायता प्रदान करती है और भाषा से ही हम प्रगति के पथ पर अग्रसर होकर प्रकृति के विविध रहस्यों का उद्घाटन करने में समर्थ होते हैं। जब भाषा हमारे जीवन, जगत, ज्ञान-विज्ञान के सभी क्षेत्रों में अपना अधिकार रखती है, तब भाषा का वैज्ञानिक अध्ययन करने वाले भाषा विज्ञान का संबंध ज्ञान-विज्ञान की अन्य शाखाओं एवं ज्ञान विज्ञान के प्रतिपादक विविध शास्त्रों से होना स्वाभाविक है। भाषा का वैज्ञानिक अध्ययन करने वाले विद्वान भाषा विज्ञान का विविध शास्त्रों से बड़ा ही निकट एवं घनिष्ठ संबंध मानते हैं।

भाषा विज्ञान और साहित्य

यद्यपि भाषा विज्ञान को किसी भाषा के स्वभाव और उसकी सहज प्रवृत्तियों को समझने में असभ्य, अनपढ़ गंवारों और ठेठ ग्रामीणों की बोलियों से अधिक सहायता मिलती है तथापि साहित्य की संपन्न भाषाएं भी उसके लिए कम महत्वपूर्ण नहीं होतीं। साहित्य एक प्रकार से भाषा का स्थायी रूप है, इसलिए भाषा विज्ञान के अध्ययन का बहुत महत्वपूर्ण आधार है। जिस भाषा का साहित्य नहीं है, उसके भाषा-वैज्ञानिक अध्ययन का अवकाश भी कम है, उस भाषा का कम से कम ऐतिहासिक और तुलनात्मक अध्ययन तो संभव ही नहीं है। भाषा विज्ञान भाषा के अध्ययन के लिए (जीवित भाषाओं के जीवित रूप को छोड़कर) सारी सामग्री साहित्य से लेता है।

- **साहित्य की भाषा विज्ञान को देन**

1. साहित्य ही यह बता सकता है कि प्राचीन 'वैदिक भाषा का स्वरूप' क्या था, क्योंकि 'ऋग्वेद' में उस भाषा का स्वरूप आज तक सुरक्षित मिलता है।
2. साहित्य से ही यह बोध होता है कि किस तरह व्याकरण के नियमों से मुक्त कोई दूसरी भाषा भी जन-साधारण में उस समय प्रचलित थी, जिस समय वैदिक भाषा का संस्कार एवं परिष्कार हो रहा था, क्योंकि 'पालि' एवं 'प्राकृत' का साहित्य उस भाषा को आज तक संजोए है।

टिप्पणी

3. साहित्य से ही भाषा विज्ञान को यह ज्ञान होता है कि किस तरह अपभ्रंश भाषा के उपरांत हिंदी के प्राचीन रूपों का विकास हुआ, किस तरह खड़ी बोली, ब्रज, अवधी, भोजपुरी, बघेली, बांगरू आदि बोलियों का प्रादुर्भाव हुआ और किस तरह खड़ी बोली उत्तरोत्तर विकसित होती हुई आज एक परिनिष्ठित भाषा के रूप में प्रचलित है, क्योंकि इन सभी बोलियों एवं भाषाओं का साहित्य उपलब्ध है, जो भाषाओं के क्रमिक ऐतिहासिक विकास के अध्ययन हेतु प्रचुर सामग्री प्रस्तुत करता है।

4. भाषा विज्ञान की प्रारंभिक अवस्था में व्याकरण और कोश से ही काम चल जाता था पर अब वाक्य विचार और अर्थातिशय का भी अध्ययन होने लगा है। इनका संबंध तो साहित्य से ही है। साहित्य भाव प्रधान होता है, इसलिए शब्द के भावों और अर्थों का अध्ययन करना भी भाषा विज्ञान के लिए आवश्यक एवं अनिवार्य माना जाता है।

5. जिन प्राचीन भाषाओं का अध्ययन एक वैज्ञानिक करता है, वे साहित्य के द्वारा रक्षित रहकर ही आज तक अमर हो सकी हैं अर्थात भाषा विज्ञान अपने अध्ययन के लिए संपूर्ण सामग्री साहित्य से लेता है। यदि आदि काल से आधुनिक काल तक का हिंदी साहित्य हमें उपलब्ध न हुआ होता तो भाषा विज्ञान हिंदी भाषा के 'ऐतिहासिक विकास' का अध्ययन किस प्रकार कर पाता? यदि आज 'संस्कृत', 'ग्रीक' और 'अवेस्ता' साहित्य हमारे समक्ष न होते तो यह जानना बड़ा कठिन होता कि इन तीनों भाषाओं के मूल में संस्कृत है।

6. भाषा के संबंध में क्यों, कब और कैसे का उत्तर देने के लिए साहित्य की सहायता लेनी पड़ती है। जीवित भाषा तो यह बतला देगी कि भोजपुरी में 'बाटे' शब्द है, पर यह कहां से आया, इसके लिए भाषा विज्ञान संस्कृत साहित्य को खोजेगा और तब यह कह सकेगा कि इसका मूल संस्कृत शब्द 'वर्तते' है या बुंदेलखंड की ओर नटखट लड़कों को, 'ओना मासी धम, बाप पढ़े ना हम' सुनकर जब जिज्ञासा बढ़ेगी कि यह 'ओना मासी धम' क्या बला है, तो प्राचीन साहित्य का अध्ययन ही उसे बतलाएगा कि 'शाकटायन' के प्रथम सूत्र 'ॐ नमः सिद्धम्' का ही यह बिगड़ा रूप है।

   साहित्य केवल अपने ऐतिहासिक विकास द्वारा भाषा विज्ञान के अध्ययन में सहायक नहीं होता, अपितु भाषा विज्ञान के तुलनात्मक अध्ययन के लिए भी पर्याप्त उपयोगी सामग्री प्रदान करता है।

7. साहित्य के आधार से ही आज भाषाओं के पारिवारिक विकास के अध्ययन का कार्य भाषा विज्ञान कर सका है, क्योंकि भाषा विज्ञान को साहित्य में ही वह सामग्री स्थायी रूप में मिल सकती है, जिसके आधार पर वह तुलना करता हुआ किसी एक भाषा-परिवार को निश्चित करता है, लैटिन, ग्रीक, संस्कृत, जर्मन, ईरानी, अवेस्ता आदि भाषाओं का मूल स्रोत एक है और ये सभी एक परिवार की भाषाएं हैं- यह पता इनके प्राचीन साहित्य के अध्ययन का ही परिणाम है। जिन भाषाओं

टिप्पणी

का प्राचीन साहित्य आज लुप्त हो गया है अथवा नष्ट हो गया है, उनका तुलनात्मक एवं ऐतिहासिक अध्ययन करना आज भाषा विज्ञान के लिए सर्वथा असंभव है।

8. ऋग्वेद से पहले यहां कौन-सी भाषा प्रचलित थी, आज ऋग्वेद से पूर्व का साहित्य उपलब्ध न होने के कारण कुछ पता नहीं चलता। आज वैदिक भाषा, संस्कृत, प्राकृत, पालि, अपभ्रंश आदि का अध्ययन सुगमता से इसीलिए हो सकता है, क्योंकि इनका साहित्य उपलब्ध है और उसमें भाषा-विकास के सभी सोपान विद्यमान हैं।

   अतः भाषा विज्ञान को तुलनात्मक अध्ययन के लिए प्रचुर सामग्री उपलब्ध कराने का कार्य साहित्य ही करता है।

   "साहित्य से ही भाषा विज्ञान को ध्वनियों के परिवर्तन का अध्ययन करने के लिए पर्याप्त सामग्री प्राप्त होती है।"

9. साहित्य ही यह बता सकता है कि वैदिक काल में कितनी ध्वनियां प्रचलित थीं, प्राकृत काल में आकर उनमें क्या-क्या परिवर्तन हुए। अपभ्रंश काल में आकर वे पुनः किस तरह परिवर्तित हुईं और आधुनिक युग में आकर उनके अंतर्गत कैसे-कैसे परिवर्तन हुए हैं।

10. साहित्य से ही रूप परिवर्तनों का क्रमिक इतिहास ज्ञात होता है, क्योंकि साहित्य में ही किसी भाषा के प्राचीन एवं अर्वाचीन रूप विद्यमान रहते हैं। आज आर्य भाषा के विविध रूपों का ज्ञान प्राप्त करने के लिए भाषा विज्ञान को वैदिक साहित्य से लेकर प्राकृत, अपभ्रंश, ब्रज, अवधी, मैथिली आदि विविध भाषाओं के साहित्य में व्यवहृत शब्दावली का अध्ययन करना पड़ता है।

• भाषा विज्ञान की साहित्य को देन

जिस प्रकार भाषा विज्ञान साहित्य का ऋणी है, उसी प्रकार साहित्य भी किन्हीं अंशों में भाषा विज्ञान का ऋणी है।

1. साहित्य के ज्ञाता को साहित्य के; विशेषतः प्राचीन साहित्य का अध्ययन करने के लिए भाषा विज्ञान से सहायता लेनी पड़ती है। अति प्राचीन साहित्य को समझना तो भाषा विज्ञान पर ही निर्भर करता है।

2. प्राचीन साहित्य में बहुत सारे शब्द ऐसे मिलते हैं, जिनका अर्थ आसानी से समझ में नहीं आता। कभी-कभी ऐसा भी देखा जाता है कि एक शब्द पहले किसी दूसरे अर्थ में प्रयुक्त होता था और आज किसी दूसरे अर्थ में प्रयुक्त हो रहा है। जैसे 'असुर' शब्द का अर्थ देवता से बदलकर राक्षस हो गया, 'साहसिक' शब्द जो पहले डाकू का वाचक था, धीरे-धीरे हिम्मत वाले वीर पुरुष का द्योतक हो गया, 'स्वर्गवास' जो पहले देवों के निवास का द्योतक था धीरे-धीरे मृत्यु का वाचक हो गया है। ऐसे स्थलों का समाधान भाषा विज्ञान की सहायता से आसान हो जाता है।

3. भाषा विज्ञान साहित्य से क्लिष्ट अर्थों, शब्दों के विचित्र प्रयोगों तथा उच्चारण संबंधी अनेक समस्याओं पर प्रकाश डालता है, इसके अतिरिक्त साहित्य का अध्येता भाषा

टिप्पणी

विज्ञान के आधार पर भाषाओं के स्वरूप एवं गठन से इतना परिचित हो जाता है कि उसे अन्य भाषाओं को सीखने में सुविधा होती है। डॉ. वासुदेव नारायण अग्रवाल ने भाषा विज्ञान के सिद्धांतों के आधार पर जायसीकृत 'पद्मावत' के बहुत से शब्दों को उनके मूल रूपों से जोड़कर उनके अर्थों को स्पष्ट किया है, साथ ही शुद्ध पाठ के निर्धारण में भी इससे पर्याप्त सहायता ली है।

4. भाषा विज्ञान ध्वनि परिवर्तन या अर्थ परिवर्तन के कारणों को स्पष्ट कर जिज्ञासाओं को शांत कर देता है।

यद्यपि भाषा विज्ञान और साहित्य, दोनों का संबंध भाषा से ही है, दोनों का उद्देश्य भाषा का अध्ययन करना है, तथापि साहित्य के अध्ययन में भाषा पर विचार अर्थ की दृष्टि से किया जाता है, जबकि पहले भाषा विज्ञान में विशेष रूप से भाषा के स्वरूप का ही विचार किया जाता था।

एक वनस्पति-विज्ञानी और माली में जो अंतर है वस्तुत: वैसा ही भेद एक भाषा विज्ञानी और साहित्यसेवी में है। साहित्यकार के लिए यह आवश्यक नहीं है कि वह एक से अधिक भाषाओं का ज्ञान प्राप्त करे, वह केवल एक भाषा का अध्ययन करता है और उसी की पूर्णता में अपनी संपूर्ण शक्ति को लगा देता है, परंतु भाषा विज्ञान का विद्वान केवल एक भाषा के ज्ञान से अपना कार्य सिद्ध नहीं कर सकता क्योंकि अनेक भाषाओं के ज्ञान के बिना उनकी परस्पर तुलना करना असंभव है जो कि भाषा विज्ञान का मुख्य आधार है।

इस प्रकार साहित्य और भाषा विज्ञान दोनों ही एक-दूसरे के पूरक हैं।

भाषा विज्ञान और व्याकरण

भाषा विज्ञान के वास्तविक रूप को समझने के लिए व्याकरण के अध्ययन की अत्यंत आवश्यकता है। इन दोनों का घनिष्ठ संबंध है। एक का अध्ययन करते हुए दूसरे का ज्ञान प्राप्त होना स्वाभाविक है। व्याकरण भाषा के टुकड़े-टुकड़े करके उसके ठीक स्वरूप को सामने लाता है, तथा भाषा विज्ञान को पढ़ते हुए व्याकरण की जानकारी हो जाती है। जैसा कि भर्तृहरि ने कहा भी है-

साधुत्व ज्ञानं विषया सैवा व्याकरण मृति:

अर्थात, "व्याकरण का कार्य भाषा तथा उसके शब्दों की साधुता तथा असाधुता का ज्ञान प्राप्त कराना है।"

प्राचीन काल में व्याकरण और भाषा विज्ञान में कोई विशेष अंतर नहीं माना जाता था अत: भाषा विज्ञान को 'तुलनात्मक व्याकरण' कहा गया था। परंतु दोनों में कुछ साम्य होते हुए भी पर्याप्त भेद दिखाई देता है।

• भाषा विज्ञान और व्याकरण में साम्य

1. भाषा विज्ञान और व्याकरण दोनों का संबंध भाषा से है। दोनों ही भाषा के विषय में अध्ययन करते हैं, उसकी व्याख्या करते हैं और उसके संबंध में नवीन तथ्यों तथा नियमों पर प्रकाश डालते हैं।

टिप्पणी

2. व्याकरण में चार दृष्टियों से अध्ययन किया जाता है-

क. वर्णनात्मक ख. विश्लेषणात्मक

ग. ऐतिहासिक घ. तुलनात्मक

भाषा विज्ञान में भी इन्हीं दृष्टिकोणों के आधार पर अध्ययन किया जाता है। विश्लेषणात्मक, ऐतिहासिक और तुलनात्मक रूपों में भाषा विज्ञान और व्याकरण प्राय: अभिन्न से हैं। अब कुछ विद्वान इन रूपों को भाषा विज्ञान के अंतर्गत मानते हैं। केवल व्याकरण को वर्णनात्मक रूप प्रदान करते हैं।

• व्याकरण और भाषा विज्ञान में वैषम्य

यद्यपि भाषा विज्ञान और व्याकरण दोनों का संबंध भाषा से ही है, परंतु दोनों की दृष्टि और उद्देश्य भिन्न-भिन्न होने के कारण दोनों में पर्याप्त भेद हैं। प्रमुख कारण निम्नांकित हैं-

भाषा विज्ञान

1. भाषा विज्ञान, एक विज्ञान है, वह भाषा का वैज्ञानिक पद्धति के आधार पर अध्ययन करता है।
2. भाषा विज्ञान का क्षेत्र व्यापक व विस्तृत है। भाषा विज्ञान की दृष्टि किसी विशेष भाषा के सामान्य ज्ञान तक सीमित न रहकर भिन्न-भिन्न कालों और देशों की भाषाओं की ओर जाती है। भाषा विज्ञान के व्यापक सिद्धांतों और नियमों को निश्चित करने के लिए अनेक भाषाओं के ज्ञान की अपेक्षा रहती है। एक भाषा का संबंध दूसरी पृथक कालीन और पृथक देशीय भाषाओं के साथ जाने बिना भाषा विज्ञान में काम नहीं चल सकता।
3. भाषा विज्ञान विवेचन और शोध प्रधान है। भाषा विज्ञान भाषा के सिद्ध, शुद्ध एवं निष्पन्न स्वरूपों के कारणों एवं मूल की खोज करता है। इसका मुख्य लक्ष्य यही होता है कि वह शब्दों और अर्थों के वर्तमान या सिद्ध रूपों के कारणों को खोजकर उनके इतिहास और दूसरी मिलती-जुलती भाषाओं के साथ संबंध प्रकट करता है। उदाहरणस्वरूप- आग शब्द को लें- इसका इतिहास और उत्पत्ति यह है कि आग शब्द की उत्पत्ति 'अग्नि' से हुई, उसके पश्चात 'अग्नि' और फिर उससे 'आग' शब्द बना।
4. भाषा विज्ञान विविध भाषाओं का तुलनात्मक विवेचन करता है।
5. भाषा विज्ञान में भाषा रूपों के अतिरिक्त ध्वनियों, वाक्यों, अर्थों आदि का अध्ययन किया जाता है।
6. भाषा विज्ञान यह बतलाता है कि 'आग' शब्द किस तरह अपने मूल रूप अग्नि से विकृत होकर पहले 'अग्गि' और फिर 'अग्नि' बना।
7. भाषा विज्ञान भाषा के अनुशीलन के आधार पर नियमों का निर्धारण करता है।
8. भाषा विज्ञान एक गत्यात्मक ज्ञान का भंडार है। भाषा विज्ञान जिन नवीन बातों की खोज करके उनके विषय में सिद्धांतों और नियमों की घोषणा करता है, बाद में

टिप्पणी

व्याकरण भाषा विज्ञान के द्वारा प्रतिपादित उन नए विकासों को अपनाने लगता है। आज भाषा विज्ञान के अंतर्गत ध्वनि-विचार में हिंदी के अधिकतर अकारांत शब्द व्यंजनार्थ माने जाने लगे हैं, क्योंकि आज का हमारा उच्चारण 'राम' न होकर 'राम्' है। यदि यह परिवर्तन भाषा में कर दिया जाए तो व्याकरण लोग असंतुष्ट होने लगेंगे, भले ही बाद में वे भी उस मत के अनुगामी बन जाएं। अत: भाषा विज्ञान भी प्रगतिवादी या नवीनतावादी है। भाषा विज्ञान की दृष्टि से धर्म से धम्म या धरम हो जाना अवनति या विकार का सूचक नहीं है अपितु वह भाषा का विकास है। इस प्रकार भाषा विज्ञान को हम व्याकरण का आधार कह सकते हैं, इसलिए व्याकरण को भाषा विज्ञान का अनुगामी कहा गया।

9. भाषा विज्ञान का संबंध भाषा मात्र से अर्थात सभी भाषाओं से है और उसके नियम भी व्यापक और स्थायी होते हैं।
10. भाषा विज्ञान भाषा की वैज्ञानिक व्याख्या प्रस्तुत करता है। इसी कारण वर्णनात्मक व्याकरण ही व्याकरण समझा जाता है और व्याख्यात्मक व्याकरण भी भाषा विज्ञान के अंतर्गत आ जाता है।

व्याकरण

1. व्याकरण कोई विज्ञान नहीं है, वह कला के अंतर्गत माना जाता है। व्याकरण की व्यावहारिक उपयोगिता भाषा का शुद्ध रूप, उसका बोलना, समझना और लिखना आदि है। पाश्चात्य विद्वान हेनरी स्वीट ने इसलिए व्याकरण को 'भाषा-कला' कहा है, क्योंकि उसका संबंध पूर्णत: निर्माण प्रक्रिया से है।
2. व्याकरण का क्षेत्र सीमित है। किसी भाषा के व्याकरण को जानने के लिए किसी दूसरी भाषा के ज्ञान की आवश्यकता नहीं होती। उसका संबंध मात्र एक ही भाषा से होता है।
3. व्याकरण वर्णन-प्रधान है। यह भाषा के सिद्ध, शुद्ध एवं निष्पन्न स्वरूप को दिखाता है। व्याकरण भाषा के व्यावहारिक रूप पर ध्यान देता है तथा भाषा के शब्द, अर्थ और इनके संबंध को प्रवृत्त मानकर चलता है। उदाहरण के लिए आग शब्द संज्ञा है, स्त्रीलिंग है, एक वचन है, यह व्याकरण ही बताता है। इसी प्रकार यदि कोई संस्कृत में एकादश न कहकर एकदश कहे तो व्याकरण केवल इसे अशुद्ध प्रयोग कहकर मौन हो जाएगा।
4. व्याकरण किसी एक भाषा तक ही सीमित रहता है।
5. आधुनिक व्याकरणों के अनुसार भाषा के रूप, रचना और वाक्य, गठन, रचना आदि व्याकरण के प्रमुख विवेच्य हैं।
6. व्याकरण तो केवल इतना ही बता सकता है कि आग शब्द संज्ञा है, एक वचन है, स्त्रीलिंग है आदि।
7. व्याकरण केवल नियमों के आधार पर भाषा की विवेचना करता है।

टिप्पणी

8. व्याकरण भाषा विज्ञान का अनुगामी है, दूसरे शब्दों में वह स्थित्यात्मक है। उदाहरण के लिए व्याकरण धम्म या धरम शब्द को अशुद्ध या विकार मानता है। स्पष्ट शब्दों में व्याकरण अप्रगतिवादी या पुरातनवादी है।
9. व्याकरण का संबंध भाषा विशेष से होता है और उसमें भी काल विशेष से व्याकरण तुलनात्मक भी हो सकता है, किन्हीं दो भाषाओं- जैसे, संस्कृत और लातिन की तुलना की जा सकती है किंतु वह तुलना भी भाषा-विशेष की ही होगी और साथ ही काल-विशेष की भी। तात्पर्य यह है कि तुलनात्मक रूप में भी व्याकरण की सीमा बनी रहती है।
10. व्याकरण एक कला है। वह भाषा और उसके शब्दों की साधुता और असाधुता पर विचार करती है।

5.3 भाषा विज्ञान की शाखाओं का परिचय

भाषा विज्ञान की तीन शाखाएं प्राप्त हैं–(1) वर्णनात्मक, (2) ऐतिहासिक तथा (3) तुलनात्मक।

5.3.1 वर्णनात्मक

किसी भाषा के कालविशेष के स्वरूप का अध्ययन और विश्लेषण कर कुछ नियमों का निर्धारण करना वर्णनात्मक भाषा विज्ञान के अंतर्गत आता है। जैसा कि वर्णनात्मक नाम से ही स्पष्ट है, इसमें भाषा के स्वरूप का वर्णन या विश्लेषण रहता है। वर्णनात्मक भाषा विज्ञान को ही दूसरे शब्दों में व्याकरण के नाम से अभिहित किया जाता है। इस शाखा के संबंध में इतना ध्यान में रखना चाहिए कि यह किसी भाषा के कालविशेष से ही संबद्ध होती है।

हम ध्वनि का वर्णन करें या पद का या वाक्य का, ये सारे तत्व किसी एक काल के ही होंगे। वर्णनात्मक भाषा विज्ञानी का लक्ष्य भाषा के विकास को दिखाना नहीं होता और न किसी अन्य भाषा से उसकी तुलना करना होता है। इसलिए विभिन्न विद्वानों ने वर्णनात्मक भाषा विज्ञान को स्थित्यात्मक भी कहा है, जिसका सर्वोत्तम उदाहरण पाणिनीय व्याकरण है। पाणिनि की विश्लेषणात्मक क्षमता पर विदेशी भी मुग्ध रह गए हैं और उन्होंने स्वीकार किया है कि भाषा के वर्णनात्मक अध्ययन का इससे उत्कृष्ट उदाहरण संसार के इतिहास में अलभ्य है।

आधुनिक भाषावैज्ञानिक अध्ययन में वर्णनात्मक प्रणाली का रूप अत्यधिक प्रमुख हो गया है और वह स्वतंत्र विज्ञान के रूप में गृहीत होने लगा है। इस प्रणाली के अनुगामी भाषा विज्ञान के अध्ययन में किसी दूसरे शास्त्र की सहायता लेना अभीष्ट नहीं मानते। यहां तक कि अर्थ-विज्ञान को भी उन्होंने अपने अध्ययन की सीमा से बहिष्कृत कर रखा है। उनका लक्ष्य केवल भाषा के उच्चरित रूप का अध्ययन करना है। उनके अनुसार अर्थ दूसरे शास्त्रों का प्रतिपाद्य है। भाषा विज्ञान को केवल भाषा के उच्चरित रूप पर ही विचार करना चाहिए। यह कहने की आवश्यकता नहीं कि यह दृष्टि बड़ी ही एकांगी है। यदि अर्थ निरपेक्ष उच्चारण ही भाषा विज्ञान का विषय है, तो फिर मनुष्य की भाषा और पशु की भाषा

अपनी प्रगति जांचिए

1. भाषा का वैज्ञानिक दृष्टि से अध्ययन क्या कहलाता है?
2. भाषा विज्ञान का अन्य विषयों से संबंध किस विधि से जाना जा सकता है?
3. सही-गलत बताइए-

(क) भाषा विज्ञान का प्रारंभ व्युत्पत्ति-शास्त्र से हुआ है।

(ख) भाषा विज्ञान का साहित्य से कोई संबंध नहीं है।

टिप्पणी

में अंतर क्या रहा? ध्वनि वाला अंश तो उभयनिष्ठ है। जैसी ध्वनि मनुष्य की वैसी पशु की। मनुष्य की ध्वनि की विशिष्टता यही है कि उसमें अर्थवत्ता का योग रहता है जो पशु की ध्वनि में नहीं रहता। अर्थवाला अंश हटा देने पर मनुष्य और पशु की भाषा का प्रमुख भेद तिरोहित हो जाता है। दूसरी बात यह है कि अर्थ को छोड़ देने पर भाषा के प्रयोग का उद्देश्य क्या रह जाएगा? हमने पहले देखा है कि वैयक्तिक या सामाजिक रूप में भाषा सार्थक संकेत है।

उसका जब भी प्रयोग होता है तो अर्थ की प्रतीति के लिए। उसके अभाव में ध्वनियां निरर्थक हो जाएंगी और निरर्थक ध्वनियों के अध्ययन का प्रयोजन महत्वहीन होगा। यह एक प्रकार से भाषा संबंधी देहवादी दृष्टिकोण है, जिसमें अर्थतत्व, जो भाषा का आत्म तत्व है, उपेक्षित हो गया है। यह संभवत: अमेरिका की भौतिकतावादी या देहवादी सभ्यता का प्रभाव है। एक समय काव्यशास्त्र में भी देहवादी संप्रदाय चल रहे थे। अलंकारवादियों या रीतिवादियों ने काव्य के बाह्य रूप पर ही ध्यान दिया और उसके आत्म तत्व की चिंता नहीं की।

परिवर्ती आलोचकों को इस भूल का परिमार्जन करना पड़ा। ठीक वही स्थिति आज भाषा विज्ञान के क्षेत्र में उत्पन्न हो गई है। भाषा विज्ञान की सीमा से अर्थ-विज्ञान का बहिष्कार वैज्ञानिक दृष्टि से न तो वांछनीय है, न संगत और न उससे भाषा का अध्ययन पूर्ण हो सकता है। सार्थकता ही मानव भाषा की सबसे बड़ी विशेषता है। उसे छोड़ना दृष्टि-विभ्रम के अतिरिक्त और कुछ नहीं है।

इसके अतिरिक्त तथ्य यह भी है कि भाषा के दो पक्ष हैं– ध्वनन तथा श्रवण। ध्वनन भाषा का केवल आधा भाग है। उसकी पूर्णता के लिए श्रवण उतना ही आवश्यक है जितना ध्वनन। ऐसी स्थिति में भाषा के अध्ययन को केवल ध्वनन तक सीमित रखना उसका अपूर्ण अध्ययन ही माना जाएगा। जिसे श्रवण कहते हैं वह भाषा का अर्थसापेक्ष अंश है। श्रवण तब तक संभव नहीं है या संभव होने पर भी निरुपयोगी है, जब तक उससे अर्थबोध नहीं होता। भाषा का प्रयोग ही किस काम का यदि श्रोता उससे कुछ समझ नहीं सके? इस दृष्टि से भी भाषा के अर्थपक्ष की उपेक्षा उचित प्रतीत नहीं होती।

5.3.2 ऐतिहासिक

वर्णनात्मक भाषा विज्ञान में किसी भाषा के काल विशेष के स्वरूप का अध्ययन किया जाता है। इसके प्रतिकूल भाषा विज्ञान में एक ही भाषा के विभिन्न कालों के स्वरूप का अध्ययन होता है। किसी भाषा के पुराने रूपों से नए रूपों का विकास किस प्रकार हुआ, यह दिखाना इस प्रणाली का कार्य है। अत: भाषाविज्ञानविद् सोसूर ने ऐतिहासिक प्रणाली को गत्यात्मक या विकासात्मक प्रणाली कहा है। उदाहरणार्थ, वैदिक युग से संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश सोपानों से होते हुए आधुनिक भाषाओं का ध्वनि, पद या अर्थ की दृष्टि से कैसे विकास हुआ है, यह दिखाना इस प्रणाली के अंतर्गत आएगा। उस विकास के क्या कारण थे, उन कारणों के क्या परिणाम हुए, इत्यादि बातें भी इस प्रणाली की सीमा में आती हैं।

भाषा के ऐतिहासिक अध्ययन में वर्णनात्मक अध्ययन अनायास आ जाता है, क्योंकि विकास दिखाते समय भी काल-विशेष की स्थिति को दिखाना आवश्यक होता है। भाषा

टिप्पणी

सिद्धांतत: प्रतिपल परिवर्तित होती रहती है किंतु वह परिवर्तन इतना सूक्ष्म होता है कि इसे ग्रहण करना असंभव है। वह जब कालांतर में पूंजीभूत हो जाता है तभी अनुभव का विषय बनता है। इसलिए विकास के भी अनेक सोपान होते हैं और उन सोपानों की चर्चा ही ऐतिहासिक विकास के अंतर्गत आती है।

5.3.3 तुलनात्मक

तुलनात्मक प्रणाली में वर्णनात्मक और ऐतिहासिक प्रणालियों का अंतर्भाव हो जाता है। जहां वर्णनात्मक या ऐतिहासिक अध्ययन में किसी एक भाषा को आधार बनाया जाता है, वहां तुलनात्मक अध्ययन में अनेक भाषाओं को अध्ययन का आधार बनाना पड़ता है। बिना उनके तुलना हो ही नहीं सकती। तुलना के लिए दो या दो से अधिक भाषाओं के काल-विशेष के स्वरूपों को लिया जाता है। स्वभावत: उसमें वर्णनात्मक अंश आ जाता है। यदि काल-विशेष तक सीमित न रहकर भिन्न कालों के स्वरूपों को अध्ययन का विषय बनाया गया और उनकी परस्पर तुलना की गई तो वह ऐतिहासिक प्रणाली हो गई। इसीलिए वर्णनात्मक और ऐतिहासिक प्रणालियों के समन्वय से तुलनात्मक प्रणाली संभव हो पाती है।

वस्तुत: भाषा विज्ञान का जन्म ही तुलनात्मक प्रणाली से हुआ। अठारहवीं शताब्दी में संस्कृत, ग्रीक और लैटिन की तुलना से यह बात सिद्ध हुई है कि ये तीनों भाषाएं एक ही परिवार की हैं और इनका साम्य उसी का परिणाम है। इसीलिए बहुत समय तक भाषा विज्ञान को सदा तुलनात्मक भाषा विज्ञान (कम्पेरेटिव फिलोलॉजी) ही कहा जाता था। अब तुलनात्मक शब्द हटा दिया गया है, चूंकि बिना तुलना के भी भाषा विज्ञान की स्थिति संभव है। जैसा कि ऊपर कहा गया है, वर्णनात्मक या ऐतिहासिक भाषा विज्ञान में तुलना की आवश्यकता नहीं होती। तुलना भाषा के किसी तत्व-ध्वनि, पद, वाक्य, अर्थ को लेकर हो सकती है।

आज अंग्रेज़ी में लिंग्विस्टिक्स और फिलोलॉजी दो शब्द चल रहे हैं। दोनों के अर्थ में अंतर है। लिंग्विस्टिक्स मुख्यत: भाषा के उच्चरित रूप से संबद्ध है, साथ ही उसमें भाषा का अध्ययन साध्य रूप में होता है। अर्थात भाषा का अध्ययन किसी दूसरे लक्ष्य के लिए नहीं, स्वयं भाषा की विशेषताओं के उद्घाटन और विवेचन के लिए किया जाता है। इसके विपरीत फिलोलॉजी साहित्यिक, सांस्कृतिक या सामाजिक महत्व के विभिन्न लेखों से संबद्ध है। उदाहरण के लिए, अशोक के अभिलेखों को ले लीजिए। उन अभिलेखों की लिपि या भाषा के अध्ययन से इतिहास के निर्माण में जो सहायता मिलती है, उसका निरूपण फिलोलॉजी के अंतर्गत आएगा। किंतु वैदिक युग में कितनी ध्वनियों का प्रयोग होता था, यह लिंग्विस्टिक्स बताएगा।

भाषिक इतिहास के आलोक में प्राचीन ग्रंथों, पांडुलिपियों आदि का अध्ययन और उनके द्वारा सामाजिक, सांस्कृतिक तत्व की व्याख्या फिलोलॉजी का उद्देश्य है। एक प्रकार से फिलोलॉजी भाषा विज्ञान (लिंग्विस्टिक्स) और मानविकी (ह्युमेनिटीज) के बीच की संयोजक कड़ी है। और भी स्पष्टता से कहें तो कह सकते हैं कि लिंग्विस्टिक्स में भाषा के उच्चरित रूप का अध्ययन होता है तो फिलोलॉजी में उसके लिखित रूप का।

टिप्पणी

इस प्रकार हमने देखा कि भाषा विज्ञान का वैज्ञानिक व विश्लेषणात्मक अध्ययन करने हेतु उसकी शाखाओं से भी भलीभांति परिचित होना आवश्यक है, क्योंकि इन उपर्युक्त शाखाओं को जाने बिना भाषा विज्ञान का ज्ञान प्राप्त करना असंभव है। वस्तुतः भाषा विज्ञान की उपर्युक्त तीन शाखाओं का भाषा विज्ञान में अत्यंत महत्वपूर्ण एवं उपादेयता की दृष्टि से सर्वोच्च स्थान है।

5.4 ध्वनि विज्ञान : स्वनों की अवधारणा

'स्वर' और 'व्यंजन' के भेद से ध्वनियां दो प्रकार की पाई जाती हैं। इनमें 'स्वर' वे ध्वनियां हैं, जिनका उच्चारण करते समय निःश्वास में कहीं कोई अवरोध नहीं उत्पन्न होता, जबकि व्यंजनों के उच्चारण में निःश्वास में कहीं न कहीं अवरोध पाया जाता है।

भाषा विज्ञान में ध्वनि शब्द को सामान्य ध्वनियों से भिन्न बताने के लिए भाषा ध्वनि (Speech-sound) कहा जाता है। विभिन्न विद्वानों ने इस ध्वनि की परिभाषाएं इस प्रकार की हैं–

डॉ. भोलानाथ तिवारी कहते हैं–"भाषा ध्वनि वह ध्वनि है, जिसे मनुष्य अपने मुख के नियत स्थान से निश्चित प्रयत्न द्वारा किसी ध्येय को स्पष्ट करने के लिए उच्चरित करे और श्रोता जिसे उसी अर्थ में ग्रहण करे।"

प्रो. डेनियल जोन्स के शब्दों में–"ध्वनि मनुष्य के विकल्प परिहीन नियत स्थान और निश्चित प्रयत्न द्वारा उत्पादित और श्रोत्रेंद्रिय द्वारा अविकल्प रूप से गृहीत शब्द लहरी है।" इस प्रकार ध्वनि शब्द से भाषा-विज्ञान में मानव मुख से निस्सृत ध्वनियों को ही ग्रहण किया जाता है; अन्य अव्यक्त, अस्पष्ट ध्वनियों को नहीं। इस ध्वनि में वर्ण, शब्द और भाषा का अंतर्भाव हो जाता है।

अपनी प्रगति जांचिए

4. किसी भाषा के काल विशेषगत स्वरूप का अध्ययन-विश्लेषण कर कुछ नियमों का निर्धारण करना भाषा विज्ञान की किस शाखा के अंतर्गत आता है?
5. भाषा विज्ञान की ऐतिहासिक प्रणाली को गत्यात्मक/ विकासात्मक प्रणाली किसने कहा है?
6. सही-गलत बताइए-

(क) वर्जनात्मक, ऐतिहासिक एवं तुलनात्मक : ये भाषा विज्ञान की तीन शाखाएं हैं?

(ख) ऐतिहासिक अध्ययन में वर्जनात्मक अध्ययन की संभावना समाप्त हो जाती है।

5.4.1 स्वर स्वनों का वर्गीकरण

स्वर-स्वनों (ध्वनियों) के मुख्यतः चार आधार दृष्टिगोचर होते हैं– (1) जिह्वा की ऊंचाई की दृष्टि से, (2) जिह्वा के उत्थापित भाग की दृष्टि से (3) ओष्ठों की स्थिति के आधार पर, (4) मात्रा की दृष्टि से।

1. **जिह्वा की ऊंचाई के अनुसार**–प्रत्येक स्वर के उच्चारण में, जिह्वा एक निश्चित सीमा तक उठकर निःश्वास के निर्गम-मार्ग को कुछ संकीर्ण कर देती है, जो कहीं कम व कहीं ज्यादा होता है। इस दृष्टि से स्वरों के चार विभाग हो जाते हैं–विवृत (खुला हुआ), अर्धविवृत (आधा खुला हुआ), संवृत (अत्यंत संकीर्ण) तथा अर्धसंवृत (कम संकीर्ण)। उदाहरणार्थ–आ–विवृत स्वर, ऐ-औ–अर्धविवृत, इ-ई-उ-ऊ–संवृत, ए-ओ–अर्धसंवृत।
2. **जिह्वा के उत्थापित भाग की दृष्टि से**–जिह्वा के अग्र, मध्य व पश्च भागों की सक्रियता के आधार पर मुख्यतः तीन स्थितियां उत्पन्न होती हैं–

(क) **अग्रस्वर**–जिह्वा के अग्रभाग को उठाकर जिन स्वरों का उच्चारण किया जाता है। जैसे–इ, ई, ए, तथा ऐ।

टिप्पणी

(ख) **मध्यस्वर**–जिह्वा के मध्य या केंद्रीय भाग से उच्चरित स्वर, जैसे–'अ'।

(ग) **पश्चस्वर**–वे स्वर, जो जिह्वा के पश्चभाग के सहयोग से उच्चरित होते हैं। जैसे–उ, ऊ, ओ, औ तथा आ।

3. **ओष्ठों की स्थिति के अनुसार**–विभिन्न स्वरों के उच्चारण में ओष्ठों की स्थिति का भी अपना विशेष महत्व है। ओष्ठों की यह स्थिति मुख्यतया तीन प्रकार की होती है–

(क) **प्रसृत**–इस स्थिति में ओष्ठ, स्वाभाविक रूप में स्थिर रहते हुए खुले रहते हैं। उदाहरणतया–इ, ई, ए तथा ऐ के उच्चारण के समय की स्थिति।

(ख) **वर्तुल**–ओष्ठों को थोड़ा आगे निकालकर जब गोलाकार कर देते हैं, तो यह वर्तुल स्थिति होती है और उ, ऊ, ओ तथा औ वर्णों का उच्चारण होता है।

(ग) **अर्धवर्तुल**–जब ओष्ठ पूर्ण गोलाकार न होकर आधे गोलाकार हो जाते हैं, जैसे दीर्घ आकार के उच्चारण की स्थिति।

4. **मात्रा की दृष्टि से**–स्वरों के उच्चारण में लगने वाले समय को मात्रा कहते हैं। एकमात्रिक स्वर को ह्रस्व, द्विमात्रिक को दीर्घ तथा त्रिमात्रिक को प्लुत कहा जाता है–**'एकमात्रो भवेद्ह्रस्वो, द्विमात्रो दीर्घ उच्यते। त्रिमात्रस्तु तु प्लुतो ज्ञेयो'।**

5.4.2 व्यंजन स्वनों का वर्गीकरण

स्थान एवं प्रयत्न भेद से व्यंजनों के वर्गीकरण के दो प्रमुख आधार हैं। इनमें स्थान के आधार पर पूर्वकथित काकल्य, कंठ्य, तालव्य आदि भेद से व्यंजन ध्वनियों के आठ प्रकार हैं तथा प्रयत्न के आधार पर बाह्य प्रयत्न भेद से विवार, संवार, श्वास, नाद, अघोष, घोष, अल्पप्राण, महाप्राण हैं। आभ्यंतर प्रयत्न के आधार पर व्यंजन आठ प्रकार के हैं। ये निम्नलिखित हैं–

1. **स्पर्श**–जिन व्यंजनों के उच्चारण में जिह्वा कंठ से लेकर ओष्ठ संबंधित स्थानों का स्पर्श करती है, उन्हें स्पर्श व्यंजन कहते हैं। इस दृष्टि से कवर्ग, चवर्ग, टवर्ग तथा पवर्ग स्पर्श व्यंजन ध्वनियां हैं।
2. **स्पर्श-संघर्षी**–जिन व्यंजनों के उच्चारण में स्पर्श के साथ-साथ निःश्वास के निकालने में हल्का सा संघर्षण भी होता है, उन्हें स्पर्श संघर्षी व्यंजन कहते हैं। जैसे–च, छ, ज, झ स्पर्श संघर्षी व्यंजन ध्वनियां हैं।
3. **संघर्षी**–'संघर्षी' ध्वनियों में निःश्वास वायु के निर्गम का मार्ग जिह्वा के द्वारा अत्यंत संकीर्ण कर दिया जाता है और वायु रगड़ खाती हुई बाहर की ओर निकलती है। रगड़ या संघर्ष की प्रधानता के कारण ही इन ध्वनियों को संघर्षी कहा जाता है। उदाहरणतया–श, ष, स, ज इत्यादि।
4. **पार्श्विक**–पार्श्विक ध्वनि के उच्चारण में जिह्वा की नोक मूर्धा का स्पर्श करती है और निःश्वास वायु दोनों पार्श्वों से बाहर निकलती है। जैसे–'ल'।
5. **लुंठित या लोड़ित**–जिन व्यंजनों के उच्चारण में जिह्वा की नोक बेलन की तरह लपेट खाकर तालु का स्पर्श करती है और वर्त्स पर बार-बार ठोकर मारती है, वे लुंठित कहलाते हैं। जैसे–'र'।

टिप्पणी

6. **उत्क्षिप्त**–जिन व्यंजनों के उच्चारण में जिह्वा, तालु के किसी भाग को झटके से छूकर हट जाती है, उन्हें 'उत्क्षिप्त व्यंजन' कहते हैं। जैसे–'ड़' और 'ढ़' उत्क्षिप्त व्यंजन हैं।

7. **अंतस्थ या अर्धस्वर**–इन वर्णों के उच्चारण में जिह्वा से न तो पूरी तरह स्पर्श ही होता है और न स्वरों के उच्चारण के समान पार्थक्य ही रहता है। उदाहरणतया–य, व, इन दोनों वर्णों में स्वर व व्यंजन दोनों का वैशिष्ट्य रहने से इन्हें अंतस्थ या अर्धस्वर कहते हैं।

8. **अनुनासिक**–जिन व्यंजनों के उच्चारण में निःश्वास वायु मुखविवर के साथ-साथ नासिकाविवर से भी निकला करती है, उन्हें अनुनासिक व्यंजन कहते हैं। जैसे–ङ, ञ, ण, न तथा म।

5.4.3 स्वन गुण एवं नियम

ध्वनियों के उच्चारण में अनेक विविधताएं पाई जाती हैं। किसी ध्वनि का उच्चारण कम समय में तथा किसी ध्वनि का उच्चारण अधिक समय में होता है। किसी ध्वनि पर बोलते समय अधिक बल दिया जाता है तथा किसी ध्वनि पर कम। किसी ध्वनि को ऊंचे स्वर में बोलते हैं तो किसी ध्वनि को निम्न स्वर में। इस प्रकार ध्वनियों में भिन्नता पाई जाती है। इन्हें ध्वनियों के गुण कहते हैं। ये गुण होते हैं–मात्रा या परिमाण, सुर तथा बलाघात।

मात्रा (परिणाम)–ध्वनि उच्चारण में लगने वाली कालावधि (समय) को ध्वनि की मात्रा कहते हैं। इस गुण का संबंध काल से है। जहां काल कम लगता है, वहां ह्रस्व और जहां काल अधिक लगता है वहां दीर्घ मात्रा मानी जाती है। संस्कृत व्याकरण के अनुसार मात्रा काल तीन प्रकार के होते हैं–ह्रस्व, दीर्घ एवं प्लुत। 'उ' के उच्चारण में जितना समय लगता है, उसे उसकी एक मात्रा अथवा ह्रस्व कहते हैं। उ + उ = ऊ के उच्चारण में जितना समय लगता है, उसे उसकी दो मात्रा अर्थात दीर्घ तथा उ + उ + उ = ऊ तीन उ के उच्चारण के बराबर जिसमें समय लगता है, उसे प्लुत ध्वनि कहते हैं। इस प्रकार ह्रस्व, दीर्घ तथा प्लुत का आधार उच्चारण का समय ही है। ह्रस्व मात्रा का चिह्न "।" दीर्घ मात्रा का चिह्न "ऽ" एवं प्लुत का चिह्न "३" होता है। प्लुत ध्वनियों का प्रयोग किसी को दूर से पुकारने में किया जाता है। 'ओ३म' में 'ओ' की ध्वनि प्लुत है। ए, औ, ऐ, औ–ये संयुक्त ध्वनियां हैं। ये मात्रा वाली ध्वनियां हैं।

संगीत में मात्राओं की गणना संभव नहीं है। गायक आवश्यकतानुसार एक मात्रा को छह, सात, दस, बारह और बीस तक अपने आलाप में प्रस्तुत कर सकता है। वैदिक मंत्रों में तो 1/4, 1/2, 3/4 आदि मात्राओं की ध्वनियां भी पाई जाती हैं और सामवेद में वामदेव्यगान में तो किसी-किसी ध्वनि में 4, 5, 6 मात्राओं का भी समय लगता है। इस प्रकार हमारी ध्वनियां ह्रस्व, दीर्घ तथा प्लुत के भेद से भिन्न-भिन्न हो जाती हैं। वैदिक मंत्रों का गान इन्हीं उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित सुरों में होता है। महाभाष्यकार ने सुर या वर्ण के द्वारा दुष्ट शब्द को उच्चारण करने वाले का दुष्ट शब्द ही संहार करता है, ऐसा भी कहा है–

"दुष्टः शब्दः स्वरतो वर्णतो वा मिथ्या प्रयुक्तो न तमर्थमाह।
स वाग् वज्रो यजमानं हिनस्ति यथेन्द्रशत्रुः स्वरतोऽपराधात्।।

टिप्पणी

बलाघात–किसी ध्वनि पर शक्ति या बल देकर उच्चारण करना बलाघात कहलाता है। बलाघात युक्त ध्वनि का उच्चारण ऊंचे सुर से किया जाता है। वायु फेफड़ों से अधिक तेजी से निकलती है। ध्वनि पर बल पड़ने से उच्चारण ऊंचे सुर से होता है। बलाघात ध्वनि बोलते समय प्रयोग की जाती है। लिखते समय इसका प्रयोग नहीं होता है। मात्रा एवं बलाघात में सामान्य अंतर यह है कि मात्रा में समय अधिक लगता है, उसमें जोर से बोलने का प्रश्न ही नहीं उठता। बलाघात में समय उतना ही लगता है, किंतु ध्वनि पर जोर पड़ने से आवाज कुछ ऊंची हो जाती है। बलाघात युक्त ध्वनि पर (1) यह चिह्न लगाया जाता है। बलाघात तीन प्रकार का होता है– सबल (Strong), संबल (Medium), निर्बल (Weak)। बोलते समय जब सबसे अधिक शक्ति लगाई जाए, तो उसे सबल बलाघात कहते हैं। जब बोलते समय सबल से कम बल लगाया जाए, तो उसे संबल तथा जब सबसे कम शक्ति का प्रयोग किया जाए, तो उसे निर्बल बलाघात कहते हैं। बलाघात शब्दों पर या वाक्यों में पाए जाते हैं।

बलाघात वाली ध्वनि की यही स्थिति होती है एवं उसके पास की दीर्घ ध्वनि ह्रस्व हो जाती है या निर्बल होकर समाप्त हो जाती है। अघोष ध्वनियों पर बलाघात अधिक पाया जाता है, क्योंकि वायु बिना अवरुद्ध हुए तेजी से बाहर निकलती है। किंतु सघोष ध्वनियों पर बलाघात कम होता है, क्योंकि वायु अवरुद्ध होकर धीरे-धीरे बाहर निकलती है। हिंदी भाषा में शब्दों की उपांत ध्वनि पर बलाघात होता है, जिसके कारण अकारांत शब्दों के अंतिम अक्षरों का रूप हलंत जैसा हो जाता है; जैसे आम् (आम), कल् (कल), कमल् (कमल) आदि।

संगीतात्मक स्वराघात (Pitchaccent)–सुर स्वरतंत्रियों से संबंध रखते हैं। स्वरतंत्रियों में खिंचाव आने से अनेक सुर उत्पन्न होते हैं। स्वरतंत्रियों में कंपन होने से इनकी उत्पत्ति सघोष ध्वनियों में ही होती है, अघोष में नहीं। संगीतात्मक स्वराघात पर ही संगीत के सातों स्वर–सा, रे, गा, मा, प, ध, नि, एवं तीन सप्तक मंद्र, मध्य तथा तार आधारित होते हैं। वैदिक काल में तीन सुर थे–उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित। उदात्त ऊंचे सुर (Tone) को, अनुदात्त नीचे सुर को तथा दोनों गुणों से समन्वित सुर को स्वरित कहते थे। उदात्त सुर को अचिह्नित रखा जाता था। अनुदात्त के नीचे लेटी रेखा (–) तथा स्वरित स्वर के नीचे खड़ी रेखा (।) का प्रयोग किया जाता था। संसार की अनेक भाषाओं में सुरों की संख्या भिन्न-भिन्न है। चीनी भाषा की मंदारिन बोली में चार सुर होते हैं। चीनी भाषा के कुछ शब्दों के अर्थ सुर भेद के कारण अट्ठानवे तक हो सकते हैं। अफ्रीका की दुआला तथा होटंटाट भाषाओं में भी तीन सुर पाए जाते हैं।

रूपात्मक स्वराघात– प्रायः प्रत्येक व्यक्ति के स्वर की अपनी विशिष्टता होती है। कभी-कभी बिना देखे व्यक्ति की बोली सुनकर ही हम पहचान लेते हैं कि वह अमुक व्यक्ति है। यह व्यक्ति की ध्वनि उच्चारण विशिष्टता के कारण संभव होता है। प्रत्येक व्यक्ति के कंठस्वरों में कुछ न कुछ सूक्ष्म अंतर विद्यमान रहता है। व्यक्तिगत कंठस्वरों की विशेषता को ही रूपात्मक स्वराघात कहते हैं। व्यक्तियों की ध्वनियों की विशेषता स्वरतंत्रियों की रचना के आधार पर होती है। भाषा विज्ञान में कुछ विद्वान रूपात्मक स्वराघात के भेद को स्वीकार नहीं करते और न कोई महत्व प्रदान करते हैं। इसका कोई निश्चित आधार नहीं है।

ध्वनि गुण के वस्तुतः तीन ही प्रमुख भेद हैं–मात्रा, बलाघात तथा सुर। ये ध्वनिगुण संसार की विभिन्न भाषाओं में न्यूनाधिक रूप में अवश्य पाए जाते हैं।

टिप्पणी

ध्वनि नियम

जहां विशेष परिस्थितियों में पड़कर कोई एक क्रिया समय और स्थान की सीमा का अतिक्रमण कर सर्वथा एक ही रूप में घटित हुआ करती है, तो उसे नियम की संज्ञा दी जाती है। जिस प्रकार प्रकृति के अनेक कार्यों को देखकर कुछ सामान्य एवं कुछ विशेष नियमों का निर्माण कर लिया जाता है, उसी प्रकार ध्वनियों में विकार के कार्यों को देखकर ध्वनि-नियम निर्धारित कर लिए जाते हैं। भिन्न-भिन्न भाषाओं में एक ही काल में और एक ही भाषा में विभिन्न कालों में उत्पन्न होने वाले इन ध्वनि-विकारों का यथाविधि तुलनात्मक अध्ययन करने पर यह निश्चित हो जाता है कि ध्वनियों में ये विकार कुछ निश्चित नियमों के अनुसार होते हैं और यदि वही परिस्थितियां उसी भाषा में वैसे ही अवसर पर पुनः उत्पन्न हों, तो उसका परिणाम पूर्वानुसार ही होगा।

यह प्रश्न सदा ही विवादास्पद रहा है कि प्राकृतिक नियमों की भांति क्या भाषा विज्ञान के नियम भी शाश्वत हैं? प्राचीन विद्वानों ने अपने अध्ययन एवं मनन का यह निष्कर्ष निकाला है कि ध्वनि-परिवर्तन के नियम नितांत वैज्ञानिक एवं शाश्वत नहीं हो सकते। जेस्पर्सन का कथन है कि "परंतु मैं इस तथ्य का संकेत कर देना चाहता हूं कि मैंने इस बात को स्वीकार करने का कभी भी कारण नहीं पाया कि ध्वनि-परिवर्तन सदैव कड़े नियमों के अनुसार होते हैं और उनमें अपवाद नहीं होता।"

I want to point out the fact that now here have I found any reason to accept the theory that sound changes always take place according to rigorous or bling laws admitting. No exception....

ब्लूमफील्ड के अनुसार नियम शब्द का यहां कोई यथार्थ अर्थ नहीं है, क्योंकि ध्वनि परिवर्तन किसी भी प्रकार का नियम नहीं है, अपितु वह ऐतिहासिक घटना मात्र है।

• प्राकृतिक नियम व ध्वनि-नियमों में अंतर

1. प्राकृतिक नियम किसी काल-विशेष के आग्रह को स्वीकार नहीं करते हैं। वे शाश्वत होते हैं, किंतु ध्वनि-नियमों में ऐसा नहीं है। वे काल के प्रतिबंध को स्वीकार करते हैं। चार और चार जोड़ने से सर्वदा आठ होते हैं। किंतु भारतीय आर्य-भाषाओं के इतिहास में प्राचीन काल से मध्य में तथा मध्यकाल से आधुनिक काल में आने वाली भाषा में समान परिवर्तन घटित नहीं हुए हैं।
2. प्राकृतिक नियम अवस्था या स्थान की अपेक्षा नहीं रखते हैं। न्यूटन का नियम सार्वदेशिक है, किंतु विभिन्न भाषाओं के ध्वनि-नियम अपनी सीमाओं में आबद्ध रहते हैं। वे परिस्थितियों के दास हैं।
3. प्राकृतिक नियम अपना अपवाद नहीं छोड़ते हैं। किंतु ध्वनि-नियम सापवाद हैं। 'कर्म' का विकसित रूप काम हो गया है, किंतु 'धर्म' का धाम न होकर 'धरम' हुआ है।

• क्या ध्वनि नियम के अपवाद वास्तविक हैं?

ध्वनि-नियमों के अपवाद सकारण होते हैं–

1. ध्वनि-नियमों के अपवाद का प्रधान तथा महत्वपूर्ण कारण 'सादृश्य' है। सादृश्य के कारण भ्रमवश अर्थ का अनर्थ हो जाता है।

टिप्पणी

2. दूसरा अपवाद का कारण है, दूसरी भाषाओं से शब्दों को ऋण रूप में ग्रहण करना। आज हिंदी में फारसी, अरबी व अंग्रेजी के अनेक शब्दों के आ जाने के कारण एक ही नियम प्रत्येक शब्द पर घटित नहीं हो सकता।
3. कभी-कभी हम स्वयं अपनी ही भाषा के उस काल के शब्द को ग्रहण कर लेते हैं, जिस काल में निर्दिष्ट नियम कार्य नहीं करता है।
4. कभी-कभी अन्य भाषा का समानाकार शब्द भाषा में ग्रहण कर लिया जाता है जो कि नियम की कसौटी पर घटित न होने पर अपवाद के रूप में स्वीकार कर लिया जाता है।
5. ध्वनि विकार में रुचि का भी महत्व नहीं होता है। अतः ध्वनि-नियम का विवेचन करते समय हमें इन तथ्यों का विशेष ध्यान रखना चाहिए–

   (क) वह नियम किस काल से संबंध रखता है?

   (ख) वह नियम किन-किन भाषाओं से संबंध रखता है?

   (ग) उस नियम की सीमाएं क्या हैं?

आचार्य टंकर के अनुसार, "किसी विशिष्ट भाषा की कुछ विशिष्ट ध्वनियों में किसी विशिष्ट काल और कुछ विशिष्ट दशाओं में हुए नियमित परिवर्तन को उस भाषा का ध्वनि-नियम कहते हैं।"

"A Phonetic law of a language is a statement of the regular practice of that language at a particular time in regard to the treatment of particular sound or group or sounds in a particular setting."

इस परिभाषा के आधार पर ध्वनि-नियमों की विशेषताओं का इस प्रकार निर्देश किया जा सकता है–

1. ध्वनि नियम किसी भाषा विशेष का होता है या किसी एक भाषा परिवार का। एक ध्वनि नियम संसार की समस्त भाषाओं पर लागू नहीं होता है।
2. यह नियम एक भाषा की समस्त ध्वनियों पर लागू न होकर कुछ विशिष्ट ध्वनियों पर लागू होता है।
3. ध्वनि नियम सार्वदेशिक एवं सार्वकालिक नहीं होते हैं। वे निश्चित सीमा में ही सीमित रहते हैं।
4. ध्वनि-नियमों के लिए विशिष्ट अवस्था एवं परिस्थिति की अपेक्षा रहती है।
5. ध्वनि नियम सर्वथा अपवाद रहित नहीं होते हैं।

ध्वनि-नियमों संबंधी अपवादों के कारण

1. सादृश्य एवं भ्रममूलक शब्द हैं।
2. अन्य भाषाओं से ऋण रूप में गृहीत शब्दों के कारण भी अपवाद मिलते हैं।
3. बोलियों का मिश्रण।

टिप्पणी

4. शब्दों की नकल।

5. काव्य में अनुप्रास आदि के लिए तोड़-मरोड़ शब्द भी अपवाद के कारण हैं।

निष्कर्ष यह है कि ध्वनि-नियम सापवाद, शिथिल (Flexible) होते हैं। इनके लिए विशिष्ट भाषा, विशिष्ट ध्वनि तथा विशिष्ट दशा का होना अपरिहार्य है।

वस्तुतः किसी भाषा-विशेष में किसी काल-विशेष में कुछ विशेष परिस्थितियों के अंतर्गत हुए विशेष प्रकार के ध्वनि-परिवर्तनों को ध्वनि-नियम कहते हैं।

• विशिष्ट ध्वनि नियम

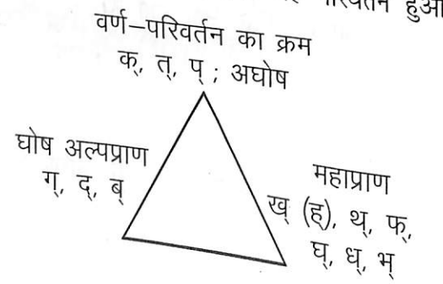
यहां कतिपय विशिष्ट ध्वनि-नियमों का ही वर्णन किया जा रहा है– ग्रिम-नियम, ग्रासमान-नियम, वर्नर-नियम

'मूलभाषा-सुसंबद्धाः ग्रिम ग्रासमान-वर्नराः।
वर्णानां परिवृत्त्यैव, प्रसिद्धिं परमां गताः॥

1. ग्रिम-नियम

यह ध्वनि-नियम प्रो. याकोब ग्रिम के नाम से प्रसिद्ध है। इस नियम को 'ध्वनि-परिवर्तन', साउंड ध्वनि भी कहते हैं। जर्मन भाषा के मूर्धन्य पंडित तथा प्रसिद्ध भाषा-वैज्ञानिक आचार्य ग्रिम ने जिस नियम का प्रतिपादन किया है, उस नियम को 'ग्रिम नियम' के नाम से अभिहित किया जाता है। यद्यपि इस नियम के प्रथम विचारक इहरे तथा रैज्मस रैस्क थे परंतु इसकी सम्यक् विवेचना ग्रिम महोदय ने की। अतएव यह 'ग्रिम नियम' के नाम से प्रसिद्ध हुआ। प्रो. मैक्समूलर ने इसे 'ग्रिम नियम' नाम दिया है। अतः इस नियम को दो भागों में विभक्त किया गया है– ग्रिम नियम का संबंध नौ स्पर्श ध्वनियों से है। 'क' से लेकर 'म' तक समस्त ध्वनि स्पर्श कहलाती हैं (कादयो मावसानाः स्पर्शाः)। इसे जर्मन भाषा का वर्ग परिवर्तन कहते हैं। जर्मन भाषा का यह परिवर्तन दो बार हुआ है। प्रथम वर्ण परिवर्तन ईसा के कई सदी पूर्व में हुआ है तथा द्वितीय वर्ण परिवर्तन लगभग सातवीं शताब्दी में हुआ।

प्रथम वर्ण परिवर्तन–यह वर्ण परिवर्तन ईसा के जन्म से पूर्व हो चुका था। इसका प्रभाव गथिक, निम्न जर्मन और अंग्रेजी, डच आदि भाषाओं पर पड़ा है। भारोपीय मूलभाषा की व्यंजन ध्वनियां संस्कृत, लैटिन, ग्रीक आदि में सुरक्षित हैं। अंग्रेजी का उद्भव निम्न जर्मन से हुआ है, अतः इसके द्वारा संस्कृत और अंग्रेजी की तुलना से यह परिवर्तन स्पष्ट हो जाता है। इस वर्ण-परिवर्तन में एक ओर संस्कृत, लैटिन, ग्रीक, स्लावोनिक भाषाएं हैं, जिनमें मूल ध्वनि सुरक्षित है, तो दूसरी ओर गाथिक, निम्न जर्मन, अंग्रेजी, डच आदि भाषाएं हैं, इनमें यह परिवर्तन हुआ है।



टिप्पणी

द्वितीय वर्ण परिवर्तन–यह वर्ण परिवर्तन केवल जर्मन भाषा के ही दो रूपों उच्च और निम्न में हुआ है। निम्न जर्मन की प्रतिनिधि भाषा अंग्रेजी है। यह परिवर्तन निम्न जर्मन और अंग्रेजी से उच्च जर्मन में हुआ है। निम्न जर्मन की कुछ ध्वनियां उच्च जर्मन में भिन्न हो गई हैं।

क-तपा ह-थ-फाः संतु, घ-ध-भा-ग-द-बास्तथा।
ग-द-बाः क-त-पा संतु, ग्रिमाख्ये नियमे सति॥

प्रथम वर्ण-परिवर्तन

ध्वनि-परिवर्तन	संस्कृत	अंग्रेजी	अर्थ
क् > ह् h, wh	कः	who	कौन
त् > थ् th	त्रि	three	तीन
	तनु	thin	दुबला
प् > फ् f	पितर	Father	पिता
	पाद	foot	पाद
घ् (ह) > ग् g	हंस	goose	हंय
	दुहितर	Daughter	पुत्री
भ् > ब् b	भ्रातर	Bother	भाई
	भू	be	होना
	भर (भृ)	Bear	धारण करना
ग् > क् k	गो	cow	गाय
	युग	yoke	जुआ
द् > त् t	दशन्	ten	दस
	द्वौ	two	दो
	अद्	eat	खाना

द्वितीय वर्ण परिवर्तन

ध्वनि-परिवर्तन	अंग्रेजी	जर्मन	अर्थ
k – ch, ख	Book	Buch, बुख	पुस्तक
	Cook	Coch, कोख	रसोइया
t- s, ss, स्	Out	ous, आउस	बाहर
t-z, त्स	Ten	Zehn, त्सेन	दस
P-f, pf प्फ	Up	Auf, आउफ	ऊपर
	Apple	Apfel आफेल	सेब
	Open	offen ओफ्फेन	खोलना
h-g ग्	Hostis	Gast – गास्ट	अतिथि
th-d, द्	Three	Drei – ड्राई	तीन
	Thick	Dick – डिक	मोटा
v-fb, ब्	Wife	Weib, वाइब	पत्नी
	Give	Geben, गेबेन	देना

टिप्पणी

g-CK क्	Bridge	Brucke, ब्रयूक	पुल
d-t त्	God	Gott, गोट्ट	ईश्वर
	Do	Tun तुन	करना
	Drink	Triken तृकन	पीना
b-P, प्	Double	Doppel, डोप्पेल	दुगुना

2. **ग्रासमान नियम**

महाप्राण द्वयी युक्ताः, द्वयक्षरा मूलधातवः।
महाप्राणाद्यनाशः स्याद्, ग्रासमान विधौ स्मृते।।

हेर्मान ग्रासमान भी जर्मन विद्वान हैं। इन्होंने ग्रिम नियम को संशोधित किया है और उसकी त्रुटियों का निराकरण किया है। ग्रासमान को मुख्य रूप से ग्रिम नियम में जो कमी दृष्टिगोचर हुई, वह यह थी कि जर्मनिक व भारोपीय भाषाओं में कुछ ध्वनि परिवर्तन उस प्रकार से नहीं हो रहे थे, जिस प्रकार वे याकोब ग्रिम नियम के अनुसार होने चाहिए थे। उदाहरण के लिए ग्रीक किंग्स्वो, तुप्तोस, पिथास का अंग्रेजी में Go, dumb, body शब्द बनते हैं, किंतु ग्रिम नियम के अनुसार ho, thumb, body होने चाहिए थे। इसी प्रकार ग्रिम नियमानुसार ब् को प् और द को त होना चाहिएं था, किंतु गथिक में भी ब् व द् ही मिलते हैं–

संस्कृत	गथिक
बोधति	Biudan बिउदान
दभ्	Daubs दाउब्स

ग्रासमान ने इसमें दो संशोधन किए। पहला संशोधन यह था कि 'भारोपीय मूल भाषा में यदि शब्द या धातु के आदि और अंत में दोनों स्थानों पर महाप्राण हो, तो संस्कृत, ग्रीक आदि में एक अल्पप्राण हो जाता है। दूसरा संशोधन यह था कि यदि संस्कृत आदि के कुछ शब्दों का परिवर्तन जर्मनिक में उस प्रकार दृष्टिगोचर नहीं होता, जिस प्रकार से ग्रिम नियम के अनुसार होना चाहिए, तो उसके आधार पर यह अनुमान लगा लेना चाहिए कि भारोपीय से संस्कृत तक आते-आते एक बार ग्रिम नियम के अनुसार परिवर्तन हो चुका है, इसलिए पुनः परिवर्तन होने की संभावना नहीं हो सकती। अतः यदि बोधति- बिउदान, दभ्–दाउब्स में ब्-द् का क्रमशः प् और त् नहीं हुआ है, तो इसका कारण यह है कि मूल भारोपीय भोधति और धर्भ से संस्कृत तक आते-आते बोधति और दर्भ में पहले से ही 'भ्' और 'ध्' वर्णों का परिवर्तन ग्रिम नियम के अनुसार 'ब्' और 'द्' में हो चुका है। इसलिए पुनः इसका नियमानुसार परिवर्तन कैसे हो सकता है।'

3. **वर्नर नियम**

पूर्वमुदात्तयोगे तु ग्रिमाख्यो नियमो भवेत्।
अन्यथा द्विपदा वृत्तिः, वर्नरे नियमे सति।।

कार्ल वर्नर भी जर्मन भाषाशास्त्री हैं। इन्होंने भी ग्रिम नियम का संशोधन किया है। ग्रिम नियम के जो अपवाद रह गए थे, उनके विषय में वर्नर ने ज्ञात किया है कि ग्रिम नियम का आधार उदात्त स्वर था।

टिप्पणी

मूल भारोपीय भाषा के शब्दों के क्, त्, प् का जर्मनिक भाषाओं में ह्, थ, फ तभी होता है, जब मूल भाषा में अव्यवहित पूर्व कोई उदात्त स्वर होता है। यदि उदात्त स्वर क्, त्, प् के बाद हो, तो इनके स्थान पर क्रमशः ग्, द्, ब् होते हैं।

संस्कृत	लैटिन	गथिक	अंग्रेजी	ध्वनि-परिवर्तन
युवक्	Juvencus	Juggs	young	क > ग
शतम्	Centum	Hund	Hundred	त > द
सप्तम्	Septem	Sibun	Seven	प > ब
लिम्पामि	Lippus	Bileiba	Belife	

इनमें क्, त्, प् के बाद उदात्त स्वर हैं, अतः इनके ह्, थ, फ् न होकर ग्, द्, ब् हुए हैं। भ्रातर में 'त्' से पहले उदात्त है, अतः गथिक व अंग्रेजी में Brother में त् को थ् लिखा जाता है। ब्राथर को ब्रदर बोला जाता है। ग्रिम नियम का प्रभाव 'स्' पर नहीं पड़ता, परंतु कुछ उदाहरणों में 'स्' के स्थान पर 'र्' का प्रयोग मिलता है। वर्नर ने इसका समाधान भी बलाघात में खोज निकाला। उनके अनुसार यदि बलाघात 'स्' से पूर्व होगा तो परिवर्तन नहीं होगा, परंतु यदि बलाघात् 'स्' के बाद होगा तो 'स्' का 'र्' हो जाएगा।

- **तालव्यभाव नियम**

तालव्यभाव का नियम कब और कैसे बना, निश्चित रूप से इसके विषय में कुछ नहीं कहा जा सकता। इस विषय पर विविध विद्वान स्वतंत्र रूप से कार्य करते हैं, जिनमें विल्हेन, थामसन, स्मिथ, एशाम, तेंगार, कालिन्ज देशे शोर तथा वर्नर आदि विद्वानों के नाम उल्लेखनीय हैं।

इस नियम के निर्माण से पूर्व अन्य सगोत्रीय भाषाओं की अपेक्षा संस्कृत अधिकतर भारोपीय है, यह धारणा थी। मूल भारोपीय भाषा में दन्त्य एवं ओष्ठ्य व्यंजन के अतिरिक्त तीन प्रकार के कंठ्य स्पर्श थे–शुद्ध कंठ्य, मध्य कंठ्य एवं तालव्य। इनका विकास परवर्ती भाषाओं में भिन्न-भिन्न ढंगों से हुआ है। पश्चिमी भारोपीय भाषाओं (ग्रीक, इटली, जर्मन, कैल्टिक) में मध्यम कंठ्य तथा तालव्य का एक तालव्य वर्ग बन गया एवं कंठ्य स्पर्शों में एक ओष्ठ्य (व) ध्वनि सुनाई पड़ने लगी। पूर्वी भाषाओं आर्मेनियन, बोल्टो, स्लावोनिक आर्य में कंठ्य ध्वनियों में ओष्ठ्य भाव नहीं आया, पर कंठ्य ध्वनियों के साथ मिलकर एक वर्ण बन गया। इन्हीं पूर्वी भाषाओं में मूल तालव्य आकर घर्ष बन गए।

जिन संस्कृत शब्दों में 'अ' ग्रीक या लैटिन के ओ (O) की भांति है, उनके पूर्व 'क' या 'ग' ही पाया जाता है। परंतु यदि वही 'अ' ग्रीक या लैटिन के पूर्व ई E की भांति है, तो उससे पूर्व कंठ्य 'क' या 'ग' न मिलकर तालव्य च और ज मिलते हैं।

संस्कृत	अस्ति	जनूः	अ	अपः	ददर्श	अस्थि
ग्रीक	Esti	Genos	इ-O	–	Dedorka	Osteon
लैटिन	Aste	Genus	ई-Uopus	–	–	Os

टिप्पणी

इसी प्रकार पच् धातु से निष्पन्न 'पचति' तथा 'पकस' में यही तथ्य है। अत: यह निष्कर्ष निकला कि संस्कृत 'अ' ध्वनि के स्थान पर इ या ओ ध्वनियां मूल भाषा में थीं। अग्र स्वर ई के पूर्व का तृतीय कंठ वर्ग 'अकुहविसर्जनीयानां कंठ:' मूल भाषा का अन्य भाषाओं में तालव्य 'इचुयशानां तालु' व्यंजन में परिवर्तित हो जाता है। कंठ्य ध्वनियों के तालव्य ध्वनियों में परिवर्तित होने के कारण इसे तालव्य नियम कहते हैं।

इस प्रकार स्पष्ट होता है कि उपर्युक्त ध्वनि-नियमों के माध्यम से ध्वनियों में हुए परिवर्तन को सरलतापूर्वक जाना जा सकता है। वस्तुत: ध्वनि-नियम भाषा विज्ञान में महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं।

5.5 स्वन परिवर्तन की दिशाएं और कारण

स्वन परिवर्तन की दिशाओं और इसके कारणों को पृथक-पृथक इस प्रकार समझा जा सकता है–

5.5.1 स्वन परिवर्तन की दिशाएं

ध्वनि परिवर्तन के प्रयत्न-लाघव आदि विभिन्न कारणों का विश्लेषण करने पर हम देखते हैं कि विशिष्ट भाषाओं में इसके विशिष्ट रूप मिलते हैं। इन कारणों की कुछ दिशाएं इस प्रकार निर्दिष्ट की जा सकती हैं। प्राचीन संस्कृत वैयाकरणों ने भी इन दिशाओं का निर्देश किया है। उनके अनुसार ध्वनि (वर्ण) परिवर्तन के कारण वर्ण-व्यत्यय, वर्णापाय, वर्णोपजन तथा वर्णविकार हैं–

वर्णव्यत्ययापायोपजन विकारेषु...।

वर्णव्यत्यते कृतेस्तर्क: कसे: सिकता:, हिंसे: सिंह:...।

अपायोलोप: घ्नन्ति, घ्नन्तु, अघ्नन।...

उपजन-आगम:। लविता लवितुम्।

विकार: आदेश:। घातयति घातक:।

महाभाष्यकार पतञ्जलि ने वर्णव्यत्यय के उदाहरणस्वरूप–'कृते' से तर्क:, 'कसे:' से सिकता:, 'हिंस' से 'सिंह'। लोप के उदाहरणस्वरूप घ्नन्ति, घ्नन्तु और अघ्नन्, आगम के उदाहरण में 'लविता' से लवितुम, आदेश के उदाहरण के रूप में घातयति से घातक: प्रस्तुत किए हैं। काशिका में "वर्णागमो वर्णविपर्ययश्च द्वौ चापरौ वर्णविकारनाशौ" के रूप में वर्ण-परिवर्तन के नियमों का उल्लेख किया गया है। पतञ्जलि के पूर्ववर्ती (संभवत: ईसा पूर्व सप्तमशतक) निरुक्तकार यास्क ने भी इन वर्णध्वनि परिवर्तन की दिशाओं का इन शब्दों में सोदाहरण उल्लेख किया है–

"अथाप्यस्तेर्निवृत्तिस्थानेषु आदि लोपो भवति स्त: संतीतित्यथाप्यन्तलोपी भवति गत्वा गतमित्यथाप्युपधालोपो भवति जग्मतुर्जग्मुरितयथाप्युपधाविकारो भवति राजा दण्डीत्यथापि वर्णलोपो भवति तत्वा यामित्यथापि द्विवर्णलोपस्तृच इत्यथाप्यादि विपर्य्ययो भवति ज्योतिर्घनो विन्दुवाट्य इत्यथाप्याद्यन्त विपर्य्ययो भवति स्तोका रज्जु: सिकता स्तविवत्यथाप्यन्त व्यापत्तिर्भवति।'।

अपनी प्रगति जांचिए

7. ध्वनियां कितने प्रकार की होती हैं?
8. किसी ध्वनि पर शक्ति या बल देकर उच्चारण करना क्या कहलाता है?
9. सही-गलत बताइए-

(क) स्वरों के उच्चारण में लगने वाले समय को स्वन कहते हैं।

(ख) सबल, संबल और निर्बल : ये बलाघात के तीन रूप हैं।

टिप्पणी

इस प्रकार निरुक्तकार ने आदिलोप, अंतलोप, उपधालोप, आदिविपर्यय, अंत विपर्यय, वर्णोपजन (आगम) आदि वर्ण परिवर्तन की दिशाओं का उल्लेख किया है। संस्कृत वैयाकरण जिसे उपधालोप कहते हैं, आधुनिक भाषा-वैज्ञानिक उसे Syncope कहते हैं। संस्कृत वैयाकरण जिसे आदिविपर्यय कहते हैं, भाषा वैज्ञानिकों के मत में वह अंशत: Assimilation और Dissimilation है। संस्कृत वैयाकरणों का आद्यन्त-विपर्यय ही भाषा-वैज्ञानिकों का Anaptyxis है। आशय यह है कि ईसापूर्व 700 ई.पू. भाषा के संबंध में जो अध्ययन हो रहा था, उसका विकसित रूप आधुनिक भाषा विज्ञान में सुरक्षित है।

परस्पर विनिमय, वर्ण विपर्यय, वर्ण व्यत्यय (Metathesis)–वर्णविपर्यय Metathesis के हिंदी में कई नामांतर परस्पर विनिमय, वर्ण-व्यत्यय आदि मिलते हैं। किसी शब्द के स्वर-व्यंजन या ध्वनियां जब एक स्थान से दूसरे स्थान पर चली जाती हैं और उस स्थान से प्रथम स्थान पर आ जाती हैं, तो इस पारस्परिक परिवर्तन को विपर्यय कहा जाता है–Transposition in words or letter डॉ. पी.डी. गुणे वर्णव्यत्यय पर विचार करते हुए लिखते हैं–"ध्वनि परिवर्तन में विपर्यय अत्यंत महत्वपूर्ण कार्य करता है।"

विपर्यय वहां होता है, जहां शब्द की दो ध्वनियां स्थान परिवर्तन करती हैं। यह किसी शब्द की ध्वनियों अथवा उसके वर्णों का क्रम परिवर्तन है– Metathesis plays a considerable part in phonetic change. This is when two sounds in a word change places. It's transposition of sounds or letters in word. आधुनिक भाषा-वैज्ञानिक अध्ययन करते समय इस Metathesis का सर्वप्रथम निर्देश पिशेल ने सन् 1871 में किया था। यद्यपि इसके अनेक उदाहरणों का निर्देश संस्कृत वैयाकरणों ने भी किया है। उदाहरण के लिए–'निरुक्त' में 'स्तोक', 'रज्जु', 'सिकता'।

तुर्क शब्दों को इसी प्रकार वर्णों के आद्यंत विपर्यय द्वारा क्रमश: श्च्युतिर क्षरणे (च्युत), "सृजविसर्गे" 'कसविकसने' और 'कृतिछेदने' (=कृत्) इन धातुओं से बनाया गया है। ऐतरेय ब्राह्मण (2.14) आदि वैदिक ग्रंथों में 'शल्क' शब्द टुकड़े के अर्थ में आता है। पीछे से वर्ण-व्यत्यय और स्वरभक्ति से इसी का दूसरा रूप 'शक्ल' हो गया, जो संस्कृत में बराबर प्रयुक्त होता है।

हिंदी में वर्ण-व्यत्यय के अनेक उदाहरण उपलब्ध होते हैं। वर्ण व्यत्यय के दो भेद किए जा सकते हैं–

(1) स्वर विनिमय–अग्लिका से इमली अ और इ का परस्पर विनिमय हुआ है।

(2) व्यंजन विनिमय–चाकू से काचू में च और क का व्यंजन विपर्यय हुआ है।

इसके भी पार्श्ववर्ती तथा दूरवर्ती दो भेद और किए जा सकते हैं–

पार्श्ववर्ती विपर्यय–बिल्कुल निकट के या पार्श्व में होने वाला विपर्यय; जैसे जलेबी से जबेली, यहां पर 'ल' और 'ब' दोनों समीप व्यंजनों में परिवर्तन हुआ है।

दूरवर्ती विपर्यय–दूर की ध्वनियों में जो विपर्यय होता है, उसे दूरवर्ती विपर्यय कहते हैं; जैसे लखनऊ का नखलऊ, अमरूद का अरमूद।

टिप्पणी

3. **आदि अक्षरलोप**-इसके चार भेद किए जाते हैं-

(क) आदि अक्षरलोप (ख) मध्य अक्षरलोप

(ग) अंत्य अक्षरलोप (घ) समाक्षरलोप

आदि अक्षरलोप (apheresis)

University = versity त्रिशूल = शूल शहतूत = तूत

Defence = fence अध्यापक = झा

Necktie = Tie व्याकुल = आकुल

मध्य अक्षरलोप

भंडागार = भंडार दस्तखत = दस्खत वरुजीवी = वरई

राज्यकुल = राउर गेहूं जव = गोजई

अंत्य अक्षरलोप

माता = मां निम्बुक = नींबू दीपवर्तिका = दीवट

यज्ञोपवीत = जनेऊ भ्रातृजाया = भावज मौक्तिक = मोती

सपाद = सवा जीव = जी

समाक्षर लोप (Haplology)-जब किसी एक ही शब्द में अक्षर या अक्षर समूह साथ-साथ दो बार प्रयुक्त किए जाते हैं, तो उच्चारण की सुविधा के कारण उनमें से एक का लोप हो जाता है, तब उसे समाक्षर लोप कहा जाता है। समाक्षर लोप के लिए यह आवश्यक है कि एक साथ आने वाले दो अक्षरों में एक ध्वनि समान हो। हेप्लोलॉजी शब्द का प्रयोग ब्लूमफील्ड ने किया है-

Haplology is a name given by Bloomfield to the Phenomenon where of too similar syllables following each other, one is dropped. The condition for haplology is that one sound, at any rate on the two consecutive syllables must be common.

उदाहरण के लिए संस्कृत में हा धातु के लोट् लकार पुरुष के एक-वचन में 'जहीहि' और 'जहि' में आज 'जहि' अवशिष्ट है। इसी प्रकार वैदिक शब्द शेवृध (प्रिय-अमूल्य) भी शेव + वृध से शेष रह जाता है।

खरीददार = खरीदार त्रि + ऋच + अः = तृचः

नाककटा = नकटा

Part-time = Partime

कभी-कभी ध्वनि या अक्षर पूर्णतः एक ही न होकर उच्चारण में मिलते-जुलते हैं, उस स्थिति में भी एक का लोप हो जाता है-

आदत्त = अत्त

कृष्णनगर = कृष्णगर

टिप्पणी

आगम-प्रागुपजन (Prothesis-Coming)-उच्चारण करते समय कभी-कभी मुख-सुख के लिए कुछ व्यंजनों, विशेषतया संयुक्त व्यंजनों के आदि, मध्य तथा अंत्य में स्वरों तथा व्यंजनों का आगम हो जाता है। प्रारंभ में आने वाले स्वर को प्रागुपजन कहा गया है। "We find that in some languages certain vowels are developed before certain consonants." अर्थात कुछ भाषाओं में कुछ व्यंजनों से पूर्ण कुछ स्वरों का आगम हो जाता है। यह भी आदि, मध्य एवं अंत्य भेद से तीन प्रकार का होता है।

1. **आदि स्वरागम**

स्नान = इस्नान स्कूल = इस्कूल

स्त्री = इस्त्री स्तुति = इस्तुति

2. **मध्य स्वरागम**

प्रसाद = परसाद कर्म = करम ब्रह्मा = बरहमा

पूर्व = पूरब मिश्र = मिसुर मर्म = मरम

बक = बगुला धर्म = धरम भ्रम = भरम

प्रकार = परकार अर्थ = अरथ पृथ्वी = पृथिवी

स्वर्ण = सुवर्ण स्टेशन = सटेशन

3. **अंत्य स्वरागम**

स्वप्न = सपना चतुरता = चतुराई निपुणता = निपुनाई

दवा = दवाई गल = गला हरीतिमा = हरियाई

व्यंजनागम

आदि व्यंजनागम के उदाहरण बहुत कम संख्या में प्राप्त होते हैं-

उल्लास = हुल्लास ओष्ठ = होंठ अस्थि = हड्डी

मध्य व्यंजनागम-शब्द के मध्य भाग के उच्चारण में अधिक कठिनता का अनुभव होता है, जिसे दूर करने के लिए आगम एवं लोप का आश्रय लिया जाता है; यथा-

समुद्र = समुंदर तक = तलक लाश = लहास

आलसी = आलकसी शाप = श्राप Panel = Pannel

वानर = बंदर सुख = सुक्ख Avantage = Advantage (फ्रेंच में)

अंत्य व्यंजनागम

रंग = रंगत (अरबी) Cautio = Caution (अंग्रेजी)

देह = देहात (फारसी)

परवा = परवाह चील = चील्ह

भौं = भौंह Coc = Cock

टिप्पणी

स्वरागम–अक्षरागम के भी आदि, मध्य व अंत्य तीन भेद दृष्टिगोचर होते हैं–

आदि अक्षरागम

स्फोट = विस्फोट, गुंजा = घुंघुची

मध्य अक्षरागम

खल = खरल गरीब निवाज = गरीबुलनिवाज

आलस = आलकस

अंत्य अक्षरागम

डफ = डफली मन = मनका

तावे = तावेदार वधू = वधूटि

स्वरभक्ति अथवा विप्रकर्ष (Anaptyxis or Diaeresis)

संयुक्त व्यंजनों के उच्चारण में होने वाली असुविधा को दूर करने के लिए उनके बीच किसी स्वर या स्वर भाग के आगम को स्वर-भक्ति या विप्रकर्ष कहते हैं। पी.डी. गुणे स्वरभक्ति पर विचार करते हुए कहते हैं–"इस प्रकार की एक अन्य प्रक्रिया है, जिसमें ऐसी ध्वनियों के मध्य में, जिनका उच्चारण करना कठिन होता है, स्वर का आगम हो जाता है।" (Another similar phenomenon is the insertion of a vowel between combination of sounds, which are difficult to–pronounce. This is called स्वरभक्ति or anaptyxis.) कुछ ऋग्वेदीय सूक्तों में इंद्र का उच्चारण इंदर, दर्शन का दरशन किया जाता है। Variety of the same phenomenon is seen in the insertion of a consonant between two consonants belonging to different places of articulation. This new comer helps the tongue in passing from one place to another and is in fact a transitional sound.

अर्थात "इसी प्रक्रिया का एक प्रकार वह है, जिसमें भिन्न उच्चारण स्थानों वाले दो व्यंजनों के मध्य में किसी व्यंजन का आगम हो जाता है। यह नया व्यंजन वस्तुतः एक संक्रमणकालीन ध्वनि होता है, जो जिह्वा को एक स्थान से दूसरे स्थान तक जानें में सहायता देता है।"

वैदिक शब्दों में स्वर के अनंतर तथा व्यंजन के पूर्व आने वाले 'र' के आगे स्वरभक्ति का प्रयोग किया जाता है। परिणामस्वरूप 'कर्हि' या 'अर्चन्ति' में 'र' के बाद इकार या 'स्मृ' का स्वर के रूप में उच्चारण किया जाता है। वैदिक शब्दों में जैसी स्वर-भक्ति का उच्चारण होता था, वह आधी मात्रा या उससे भी कम मात्रा की होती थी। इसलिए वह लिखी नहीं जाती थी। यहां तक कि उसके बोले जाने पर भी व्यंजनों के संयोग को 'संयोग' ही माना जाता था। अवेस्तन भाषा में भी यह प्रवृत्ति देखी जाती है।

प्राकृत तथा हिंदी में स्वर-भक्ति के अनेक उदाहरण प्राप्त होते हैं– संस्कृत के भक्ति, युक्ति, पंक्ति, प्रसाद के स्थान पर हिंदी में भगति, जुगति, पंगत, परसाद हो जाते हैं।

चंद्र = चंदर श्री = सिरी इंद्र = इंदर

पृथ्वी = पृथिवी स्वर्ण = सुवर्ण

टिप्पणी

अपिनिहित-समस्वरागम (Epenthesis)

कुछ भाषा वैज्ञानिक अपिनिहित और स्वरभक्ति को एक ही मानते हैं। उनके अनुसार इन दोनों में केवल इतना ही अंतर है कि स्वर-भक्ति मिश्र ध्वनियों से पूर्व आती है और अपिनिहित अमिश्र से पूर्व। इस प्रकार स्वरभक्ति का उदाहरण स्कूल = इस्कूल है तथा अपिनिहित का उदाहरण सवारी = असवारी है। किंतु अन्य विद्वान ऐसा स्वीकार नहीं करते। उनके अनुसार ये दोनों ही उदाहरण स्वरभक्ति के हैं।

मुख-सुख के लिए कुछ शब्दों के मध्य या आरंभ में ऐसे स्वर की आवश्यकता होती है, जो बाद में आया हो, किंतु आने वाला स्वर वही होगा, जिसकी सत्ता पूर्व से ही वहां विद्यमान हो। इसे समस्वरागम कहते हैं–

संस्कृत	अवेस्ता
भवति (Bhavati)	Bavaiti
अरुषः (Arusah)	Auruso
तरुणः (Taruna)	Tauruna

उपर्युक्त उदाहरणों में आगत स्वर रेखांकित हैं। इन उदाहरणों को देखकर स्पष्ट हो जाता है कि यहां उन्हीं स्वरों का आगम हुआ है, जो पूर्व से ही उन शब्दों में विद्यमान हैं। अंग्रेजी में भी यह प्रवृत्ति पाई जाती है। कभी-कभी वही स्वर न होकर उसी प्रकृति का स्वर आ जाता है। उदाहरणार्थ–

स्टेशन = इस्टेशन सवारी = असवारी

स्तर = अस्तर स्तबल = अस्तबल

स्तंभ = अस्तंभ

आदि स्वरागम एवं अपिनिहित में भी कुछ अंतर है–

1. आदि स्वरागम में कोई भी स्वर आ सकता है, किंतु अपिनिहित में केवल उसी स्वर का आगम हो जाता है, जो या तो पहले से ही विद्यमान हो या उसी प्रकृति का अग्र या पश्च हो।
2. आदि स्वरागम में जो स्वर आता है, वह शब्द के आदि में ही होगा, किंतु अपिनिहित में इस प्रकार का कोई प्रतिबंध नहीं है।

अपिनिहित एवं स्वर भक्ति–इसी प्रकार स्वर भक्ति और अपिनिहित दोनों एक दूसरे से भिन्न हैं। साथ ही, स्वर भक्ति में स्वर का आगम किसी व्यंजन को अक्षर बनाता है, किंतु अपिनिहित में स्वर भक्ति की तरह आधा को पूरा बनाने की प्रवृत्ति नहीं होती है।

अभिश्रुति (Umlaut of Vowel Mutation)– स्वर, अर्ध स्वर तथा कभी-कभी व्यंजन से प्रभावित होकर यदि अपिनिहित (Epenthesis) के कारण आया हुआ स्वर परिवर्तित हो जाता है तो उसे अभिश्रुति कहते हैं। अपिनिहित से हमारा अभिप्राय शब्द के मध्य किसी ध्वनि या

टिप्पणी

अक्षर के आगम से है। ग्रिम महोदय ने जर्मनिक भाषाओं के अध्ययन के अवसर पर स्वर-परिवर्तन की ओर विशेष ध्यान देकर इसका उल्लेख किया था। उदाहरणार्थ–

Mani = Maini = Men

इस उदाहरण में Maini में प्रथम I अपिनिहित के फलस्वरूप है, फिर उसका परिवर्तन men में हो गया है।

डॉ. सुनीतिकुमार चटर्जी ने अपश्रुति का कारण स्वर को माना है। उनके अनुसार, यह प्रवृत्ति भारोपीय, सेमिटिक एवं हैमिटिक भाषाओं में पाई जाती है। अंग्रेजी में स्वर परिवर्तन के द्वारा अनेक शब्दों के बहुवचन बनाए जाते हैं; जैसे–Man = men, Foot = Feet, Mouse = Mice.

भोलानाथ तिवारी बंगला भाषा के करिआ = केरिया, Koria = कोरे = Kora को भी अभिश्रुति का उदाहरण मानते हुए लिखते हैं कि–

"Umlaut नाम ग्रिम महोदय का दिया हुआ है। उनके अनुसार किसी स्वर के अभाव से पहले आए स्वर के परिवर्तन को ही "umlaut" कहते हैं। इसमें प्रभावित करने वाला स्वर बहुधा I होता है।

अपश्रुति-अक्षरावस्थान : नियमित स्वर क्रमबद्धता

ध्वनि परिवर्तन के प्रमुख कारण स्वर परिवर्तनजन्य होते हैं। उदात्तानुदात्त स्वरों का आधार लेकर ही इस नियम का निर्माण हुआ है। अपश्रुति में व्यंजनों के ज्यों के त्यों रहने पर भी केवल स्वर परिवर्तन से ही अर्थ में अंतर हो जाता है। इसमें स्वरों का परिवर्तन ह्रस्व का दीर्घ और दीर्घ का ह्रस्व में होता है। ईरानी भाषा में इसके अनेक उदाहरण मिलते हैं। आशय यह है कि स्वर तत्व का परिवर्तन ही अपश्रुति है। यह स्वर परिवर्तन एक ही शब्द के अंग में होता है। स्वर परिवर्तन दो प्रकार का होता है, जिन्हें क्रम से गुणीय परिवर्तन (Qualitative change) तथा परिमाणीय परिवर्तन (Quantitative change) कहते हैं। एक में शब्द का रूप पूर्णत: परिवर्तित हो जाता है, दूसरे में ह्रस्व का दीर्घ और दीर्घ का ह्रस्व होता है।

1. **गुणीय अपश्रुति**–इसमें गुण की दृष्टि से स्वर मात्रा में परिवर्तन हो जाता है। इससे अर्थ में भेद हो जाता है; जैसे अग्र स्वरों के स्थान पर पश्च स्वर या अन्य स्वर परिवर्तन। यथा–अंग्रेजी में एकवचन से बहुवचन बनाने में स्वर भेद–Man = men, mouse = mice, Foot = Feet, Goose = Geese. **धातु रूप में**–Sing = Sang = Sung = Song. **जर्मन में**– Gehen (जाना) = Ging (गया) = Gegangen (गया हुआ)। **रूसी भाषा में**– दार (दान), दरीत्य् (उपहार में देना), त्येच (बहना), तिचेनिये (प्रवाह, धारा)। **अरबी में** = कृत्ल (मारना), कातिल (मारने वाला), मकतूल (मरने वाला) कत्ताल (बहुतों को मारने वाला), (युद्ध) कत्ताल। **संस्कृत में** = सूत = सौति (सूतपुत्र), दशरथ = दाशरथि (दशरथ का पुत्र)।
2. **मात्रिक अपश्रुति**–(परिमाणीय) = मात्रिक अपश्रुति में ह्रस्व-दीर्घ आदि मात्राओं में परिवर्तन होता है। स्वर की प्रकृति वही रहती है, उसमें दीर्घ, गुण या वृद्धि आदि हो जाती है। इसका कारण उदात्त का होना या न होना माना जाता है। धातु आदि पर उदात्त

टिप्पणी

स्वर होने पर गुण या वृद्धि होगी। उदात्त स्वर न होने पर वहां गुण या वृद्धि नहीं होगी, अपितु कुछ स्थानों पर संप्रसारण हो जाता है। इसके आधार पर तीन श्रेणियां मानी जाती हैं–

(क) **निर्बल श्रेणी**–गुण वृद्धि नहीं, प्रत्युत संप्रसारण होगा। संप्रसारण के अंतर्गत य, व, र क्रमश: इ, उ, ऋ में परिवर्तित हो जाएंगे; यथा–

यष्टवे, यज्ञ	= इष्ट	वष्टि	= उष्मसि
वक्तवे	= उक्त	चत्वार:	= चतुर:
ग्रभे	= गृभे, गृहीत	श्वन्	= शुन:

(ख) **सबल श्रेणी**–इसमें गुण होगा। जैसे– भृत: = भरति

(ग) **दीर्घीकृत श्रेणी**–इसमें वृद्धि होने के कारण ए, ओ, अर्, अल् क्रमश: ऐ, औ, आर्, आल् में परिवर्तित हो जाते हैं।

इनके संस्कृत में उदाहरण निम्न प्रकार से हैं–

क्र.सं.	ध्वनि	धातु	निर्बल	सबल	दीर्घीकृत
1.	अ	पत्	पित्सति	पतति	पातयति
2.	अय्, ए	नी (नय्)	नीत:	नयति	नायक:
3.	अव्, ओ	(श्रु) (श्रव्)	श्रुत:	श्रोता	श्रावयति
4.	अर्	कृ (कर्)	कृत:	करोति	कारक:
5.	अल्	क्लृप् (कल्प्)	क्लृप्त:	कल्पना	काल्पनिक:
6.	अन्	हन्	हत:	हन्ति	घातक:
7.	अम्	गम्	गत:	गमनम्	जगाम
8.	आ	स्था	स्थिति:	स्थानम्	–
9.	आय्, ऐ	गै (गाय)	गीतम्	गायति	–
10.	आव्, औ	(पू) (पाव्)	पूत:	पावक:	–

समीकरण (Assimilation)

समीप स्थित दो वर्ण जब परस्पर प्रभावित होकर वर्णों में से एक रूप परिवर्तित कर दूसरे का स्वरूप ग्रहण करता है, तो उसे समीकरण कहते हैं। संस्कृत वैयाकरण समीकरण को 'सवर्णीकरण' संज्ञा से अभिहित करते हैं। समीकरण का संस्कृत में उदाहरण है– धर्म से प्राकृत में धम्म। यह प्रवृत्ति मूलत: प्रत्यत्नलाघवजन्य है। इसके दो भेद प्राप्त होते हैं–

(1) पुरोगामी (Progressive)

(2) पश्चगामी (Regressive)

इनके पार्श्ववर्ती Contact तथा दूरवर्ती Incontact दो प्रकार के अन्य भेद भी होते हैं। स्वर एवं व्यंजन के आधार पर इनके उदाहरण इस प्रकार द्रष्टव्य हैं–

टिप्पणी

स्वर

1. पुरोगामी – दूरवर्ती = जुल्म = जुलुम, पिपीलिका = पिपिलिका
   पार्श्ववर्ती – आइए = आइइ
2. पश्चगामी – दूरवर्ती = असूया = उसूया
   इक्षु = उकूरवू

व्यंजन

1. पुरोगामी – दूरवर्ती = विलपना = विलंबना
   पार्श्ववर्ती – वक्र = वक्क, यस्य = जस्स, चक्र = चक्क
2. पश्चगामी–दूरवर्ती – नीला = लीला
   पार्श्ववर्ती – कर्म = कम्म, सर्प = सप्प
   भक्त = भत्त, धर्म = धम्म

समीकरण में यह आवश्यक नहीं कि परस्पर प्रभावित करने वाले वर्ण अव्यवहित रूप में समीप में हो। साथ ही समीकरण में या परवर्ती में पूर्ववर्ती वर्ण का प्रभाव दूसरे पर पड़ेगा। इसका आधार वर्णों के आपेक्षिक बल पर होता है। साधारण नियम यह है कि समान बलवान वर्णों पर परवर्ती का और असमान बल वालों पर अधिक बल वाले का प्रभाव पड़ता है। इस दृष्टि से हम व्यंजनों का क्रम इस प्रकार निर्दिष्ट कर सकते हैं–

1. स्पर्श वर्ग पंचम अक्षरों को छोड़कर सबसे अधिक बल वाले हैं।
2. वर्ग के पंचम अनुनासिक उपर्युक्त स्पर्शों से कम बल वाले हैं तथा ल्, स्, व्, य्, र क्रमशः सबसे कम बल वाले हैं।

डॉ. पी.डी. गुणे समीकरण की प्रक्रिया तथा उसका रहस्य आदि स्पष्ट करते हुए लिखते हैं कि–"इस तथ्य की व्याख्या में कोई कठिनाई नहीं है। यद्यपि कोई शब्द अथवा वाक्य उच्चारण चेष्टाओं के अनुक्तम से उत्पन्न किया जाता है, तो भी जहां तक बोलने वाले का संबंध है, ज्यों ही शब्द अथवा वाक्य के उच्चारण का आरंभ करता है, उसकी चेतना में समग्र आ जाता है। उसका संबंध ध्वनि एवं उसके अर्थ, दोनों का बोध एक साथ घटित होने वाली क्रिया के रूप में होता है। इसी कारण समीकरण के समय कुछ प्रक्रिया इस प्रकार की होती है। कोई विशिष्ट ध्वनि-विचार, जो किसी अन्य ध्वनि-विचार से कुछ उत्कृष्ट होता है, उसका स्थान ग्रहण कर लेता है। इस प्रकार उच्चारण संबंध चेष्टा जो पहले वाले के अनुरूप है, उस दूसरे का स्थान ले लेती है।"

विषमीकरण (Dissimilation)

यह समीकरण के विपरीत होता है। इसमें दो समान समीपस्थ ध्वनियों में से एक अपने स्वरूप का परित्याग कर विषम या असम बन जाती है, इसलिए इसे विषमीकरण कहा जाता है। विषमीकरण के स्वर-व्यंजन के पुरोगामी-पश्चगामी नामक भेद किए जा सकते हैं।

टिप्पणी

- **पुरोगामी विषमीकरण**–जब प्रथम व्यंजन या स्वर पूर्वस्थिति में रहता है और दूसरा परिवर्तित होकर विषम हो जाता है, तो उसे पुरोगामी विषमीकरण कहते हैं। जैसे–लांगूल = लंगूर, काक = काग, कंकण = कंगन, पुरुष = पुरिष।

  संस्कृत में 'अभ्यासे चर्च' सूत्र से नियमित तिष्ठासति, बुभूषति आदि रूप भी विषमीकरण के उदाहरण हैं।

- **पश्चगामी विषमीकरण**–इसमें प्रथम वर्ण में परिवर्तन होता है। जैसे–नवनीत = नयनू, मुकुट = मउर = मोर, नूपुर = नेउर, मुकुल = मउल, लांगल = नांगल।

- **सादृश्य या मिथ्या सादृश्य** (Analogy of False Analogy)–समानता के कारण भी ध्वनियां परिवर्तित हो जाती हैं। जब कुछ शब्दों में दूसरे शब्दों के सादृश्य से ध्वनि परिवर्तन हो जाता है, तो इसे सादृश्य या मिथ्या सादृश्य कहा जाता है। इसे औपम्य या उपमान भी कहा जाता है। जैसे 'सर्प' शब्द से नरक के सादृश्य से सरप। भोलानाथ तिवारी के शब्दों में संस्कृत में द्वादश के सादृश्य पर एकदश भी एकादश हो गया है।

- **संधि**–संस्कृत भाषा में संधियों का महत्वपूर्ण स्थान है। संस्कृत के वैयाकरणों द्वारा निर्दिष्ट संधि नियम यद्यपि केवल संस्कृत भाषा तक ही सीमित हैं, किंतु विश्व की अन्यन्य भाषाओं में भी संधि की प्रवृत्ति परिलक्षित होती है। संधि का सामान्य अर्थ है–जुड़ना अर्थात दो ध्वनियों का मिलकर एक हो जाना। जैसे – रत्न + आकर = रत्नाकर। किंतु कभी-कभी तो संधियों के माध्यम से इतना परिवर्तन हो जाता है कि संपूर्ण ध्वनियों को समझना ही कठिन हो जाता है। जैसे–तद् + श्लोकेन = तच्छ्लोकेन, वाक् + हरि: = वाग्घरि:। **हिंदी–** नयन = नइन = नैन, सपत्नी = सवत = सौत।

- **अनुनासिकता** (Nasalization)–अनुनासिक (न, म, ञ, ङ, ण) ध्वनियों का अनुनासिक रूप में परिवर्तित होना ही अनुनासिकता है। जैसे–सर्प = सांप, उष्ट्र = ऊंट, सत्य = सांच, कूप = कुंआ, वक्र = बांका इत्यादि।

ऊष्मीकरण (Assibilation)

विशिष्ट ध्वनियों का ऊष्म श्, ष्, स् आदि में परिवर्तित हो जाना ऊष्मीकरण कहलाता है। भारोपीय भाषाओं को इसी ऊष्मीकरण प्रवृत्ति के कारण दो वर्गों में विभक्त किया गया है। एक वर्ग उन भाषाओं का है जिनमें ऊष्मीकरण की प्रवृत्ति नहीं मिलती है, दूसरा वर्ग उन भाषाओं का है, जिनमें ऊष्मीकरण की प्रवृत्ति मिलती है। दोनों वर्गों को क्रमशः 'केन्तुम' और 'शतम्' वर्ग कहते हैं।

- **मात्रा भेद**–उच्चारण में कभी दीर्घ का ह्रस्व तथा कभी ह्रस्व का दीर्घ हो जाता है। जैसे–अक्षत = आखत, हस्त = हाथ, सत्य = सांच।

- **घोषीकरण**–जब अघोष (विवार) ध्वनियां घोष (संवार) ध्वनियों में परिवर्तित हो जाती हैं, तो उसे घोषीकरण कहा जाता है। जैसे–

  मकर = मगर सकल = सगल काक = काग

  प्रकट = प्रगट

टिप्पणी

- **अघोषीकरण**–इसमें सघोष ध्वनि अघोष के रूप में परिवर्तित हो जाती है। जैसे–

  नगर = नकर अदद = अदत मेघ = मेख

  सघोष ध्वनि द, ग् तथा घ् क्रमशः त्, क्, ख् में रूपांतरित हुई हैं।

- **महाप्राणीकरण**–जब अल्पप्राण ध्वनियां महाप्राण ध्वनियों में परिवर्तित हो जाती हैं, तो उसे 'महाप्राणीकरण' कहा जाता है। जैसे

  बाष्प = भाप गृह = घर हस्त = हाथ

  अल्प प्राण प्, ग्, त् क्रमशः फ्, घ्, एवं थ् में परिवर्तित हुए हैं।

- **अल्पप्राणीकरण**–जब महाप्राण ध्वनियां अल्पप्राण में बदल जाती हैं, तो उसे अल्पप्राणीकरण कहा जाता है। जैसे–

  धधामि = दधामि सिंधू = हिंदू

  भोधामि = बोधामि धाधामि = दधामि

संक्षेप में हम यह कह सकते हैं कि ध्वनियों के उच्चारण में शरीरावयवों का महत्वपूर्ण स्थान है। इनके विकृत हो जाने से ध्वनियों का उच्चारण करना संभव नहीं है। इस प्रकार ध्वनि परिर्वतन की कुछ दिशाओं का भी उल्लेख यहां किया गया है। केवल यही ध्वनि परिवर्तन की दिशाएं हों, ऐसा नहीं है। इस प्रकार अन्य अनेक ध्वनि परिवर्तन की दिशाएं हो सकती हैं।

5.5.2 स्वन परिवर्तन के कारण

परिवर्तन सृष्टि का नियम है। विश्व की प्रत्येक वस्तु में निरंतर परिवर्तन होता रहा है, हो रहा है और होता रहेगा। इसे ही वैदिक ऋषियों ने **'यत् किं च जगत्यां जगत्'** (**यजु. 40.1**) कहा है। संसार की प्रत्येक वस्तु संसरणशील, परिवर्तनशील है। प्रत्येक भाषा की ध्वनियों में भी निरंतर परिवर्तन होता रहा है। इसी परिवर्तन के कारण एक-एक शब्द के अनेक अपभ्रंश हो जाते हैं। जैसे–मनुष्य, मानुष, मानस, मनुस आदि। अतएव महाभाष्यकार पतञ्जलि ने कहा है–

"एकैकस्य हि शब्दस्य बहवोऽपभ्रंशा'। (महा.-प्रथम आह्निक)

भाषा का प्रमुख तत्व 'ध्वनि' है। वक्ता इसका उच्चारण करता है और श्रोता इसे सुनता है। वक्ता की ध्वनियों पर दो प्रकार का प्रभाव पड़ता है–आभ्यंतर और बाह्य। वक्ता और श्रोता से संबद्ध कारणों को आभ्यंतर कारण कहते हैं। जैसे–प्रयत्नलाघव, अज्ञान, शीघ्र भाषण, नवीनीकरण की प्रवृत्ति आदि। इसके अतिरिक्त अन्य कारणों को बाह्य कारण कहते हैं। ये कारण बाहर अर्थात आसपास के वातावरण से 'ध्वनि' को प्रभावित करते हैं। जैसे– सामाजिक, राजनीतिक, भौगोलिक आदि।

इस प्रकार ध्वनि-परिर्वतन के कारणों को दो भागों में विभक्त किया जा सकता है–आभ्यंतर कारण एवं बाह्य कारण।

टिप्पणी

आभ्यंतर कारण

1. **प्रयत्नलाघव या मुखसुख**–इसे उच्चारण सुविधा या उच्चारण-सौकार्य भी कहते हैं। यह ध्वनि-परिवर्तन का सबसे प्रमुख कारण है। मनुष्य स्वभाव से ही कम प्रयत्न करके अधिक लाभ उठाना चाहता है। कम प्रयत्न से ही अपने भावों को स्पष्ट करने की चेष्टा करता है। मुख की सुविधा के कारण इसे मुख-सुख और उच्चारण की सरलता के कारण उच्चारण सुविधा आदि कहते हैं। मुख-सुख के लिए कठिन शब्द को सरल बनाया जाता है और क्लिष्ट उच्चारणों को आदि स्वरागम, मध्य स्वरागम आदि के द्वारा सरल बनाया जाता है। जैसे–सत्य > सच, कर्म > काम, चक्र > चक्कर, प्रचार > परचार, स्टेशन > इस्टेशन, हॉस्पिटल > अस्पताल, टेलिफोन > फोन, पोस्टकार्ड > कार्ड इत्यादि।

   प्राचीन संस्कृत साहित्य में भी यह प्रवृत्ति दृष्टिगोचर होती है। शिलालेखों में शुक्लपक्ष दिवस को शुदि > सुदी, बहुल पक्ष दिवस को बदि > बदी लिखा गया है। इससे सुदी और बदी शब्द प्रचलित हुए हैं।

   संस्कृत व्याकरण में प्रत्याहार इसी प्रक्रिया के परिचायक हैं; जैसे अच् – पूरे स्वरों का, हल् – संपूर्ण व्यंजनों का, अल् – पूरी वर्णमाला। इसी प्रकार इक्, यण्, एच्, खर्, जश् आदि जानने चाहिए।

   प्रयत्नलाघव के कारण अनेक प्रकार के ध्वनिपरिवर्तन होते हैं; जैसे समीकरण, विषमीकरण, आगम, लोप वर्णविकार, वर्ण-विपर्यय, मध्याक्षर लोप, स्वरभक्ति आदि।

2. **अशिक्षा**–शिक्षा के अभाव के कारण ग्रामीणजन एवं अशिक्षित व्यक्ति ध्वनियों का शुद्ध उच्चारण नहीं कर पाते। उनका उच्चारण सदा अस्पष्ट एवं दोषयुक्त होता है। इससे ध्वनियों में परिवर्तन आना स्वाभाविक है। अशिक्षा के कारण ब को व, व को ब, श को स, ष को स, क्ष को च्छ, ण को न आदि उच्चारण किया जाता है; जैसे देश > देस, शरीर > सरीर, कृष्ण > किसन, कक्षा > कच्छा, क्षत्रिय > छत्रिय, गुण > गुन, सगुण > सगुन, निर्गुण > निरगुन आदि। विदेशी भाषा के शब्दों के अनुकरण में अशिक्षा के कारण असाधारण परिवर्तन हो जाते हैं, लार्ड > लाट, गार्ड > गाड, टाइम > टेम, आर्ट्स कॉलेज > आठ कॉलेज, पोस्टकार्ड > पोसकाड, लाइन > लैन, रिपोर्ट > रपट आदि।

3. **लिपि की अपूर्णता**–प्रत्येक भाषा में कुछ विशिष्ट ध्वनियां हैं, जिनका शुद्ध और स्पष्ट लेखन दूसरी भाषा में संभव नहीं है। फलस्वरूप संस्कृत की टवर्ग ध्वनियां, अंग्रेजी जेड (z), अरबी की काकल्य ध्वनियां, जर्मन, फ्रेंच और रूसी भाषा की विभिन्न ध्वनियां अन्य भाषाओं में सम्यक् रूप से नहीं लिखी जा सकती हैं। विभिन्न संस्कृतियों के मिलने पर मूल भाषा की ध्वनियों में बहुत अंतर आ जाता है। अंग्रेजी में शुद्ध राम, कृष्ण, आर्य, शुक्ल, मिश्र, गुप्त आदि शब्द Rama, Krishna, Arya, Shukla, Mishra, Gupta आदि लिखे जाने के कारण अब रामा, कृष्णा, आर्या, शुक्ला, मिश्रा, गुप्ता आदि प्रचलित हो गए हैं।

टिप्पणी

4. **शीघ्र भाषण**–शीघ्र बोलने के कारण भी ध्वनियों में परिवर्तन हो जाता है। इसमें मध्यगत ध्वनियों का प्रायः लोप हो जाता है। इसके साथ लघुकरण की प्रवृत्ति भी देखी जाती है; जैसे–उन्होंने > उन्ने, किसने > किन्ने, अब ही > अभी, तब ही > तभी, किस ही > किसी अंग्रेजी में Don not > Don't, will not > won't, I am > I'm, Cannot > Can't आदि इसके उदाहरण हैं।

5. **भावावेश**–प्रेम, क्रोध, शोक आदि भावों के अतिरेक के कारण भी ध्वनियों में परिवर्तन आ जाता है। जैसे–अधिक प्रेम प्रदर्शनार्थ भाई > भइया, बाबू > बबुआ, बच्चा > बाचा या बचवा, राजेंद्र > रज्जु, दादा > दादू, जीजा > जीजू हो जाता है। क्रोधावेश में राम > रामू या रमुआ, चमार > चमरवा हो जाता है। शोकावेग में कर्म > करमवा फूट गइल (कर्म नष्ट हो गए), पुत्र > पुतवा का मुंह देख लेती (पुत्र का मुख देख लेती) आदि।

6. **बलाघात**–ध्वनि परिवर्तन में बलाघात का महत्वपूर्ण स्थान है। जिस ध्वनि पर बल दिया जाता है, वह शेष रहती है, अन्य निर्बल ध्वनियां क्षीण हो जाती हैं। प्राकृत, अपभ्रंश आदि के काल में निर्बल ध्वनियों का लोप हो जाता है। संस्कृत में जिन स्वरों पर उदात्त होता है, उनमें गुण या वृद्धि होती है। यदि उन पर उदात्त नहीं होता, तो उनमें गुण नहीं होता है; जैसे कृ > कारक, करण, कृति। प्रथम में दो वृद्धि या गुण है और तृतीय में गुण का अभाव है। चतुर् + ईय = तुरीय। य का 'अ' उदात्त होने से 'च' निर्बल हो गया है, अतः उसका लोप होकर तुरीय रूप बनता है। इसी प्रकार आभ्यंतर > भीतर, उपरि > पर, एकादश > ग्यारह, द्वादश > बारह, स्वर्णकार > सुनार, चर्मकार > चमार आदि।

7. **काव्यात्मकता**–छन्द के नियमों के अनुसार आरोह-अवरोह का ध्यान रखते हुए कहीं ह्रस्व को दीर्घ, कहीं दीर्घ को ह्रस्व, कहीं वर्णलोप किया जाता है। संस्कृत छन्द शास्त्र का नियम है कि **'अपि माषं मषं कुर्यात्, छन्दोभङ्गं न कारयेत्'**–माष को मष कर दें, पर छन्दोभङ्ग न करें। जैसे–रामायण के एक दोहे में–

बिनु गुरु होइ कि ग्यान, ग्यान कि होइ विराग बिनु।
गावहिं वेद पुरान, सुख कि लहिअ हरि भगति बिनु।।

(रामचरितमानस–उत्तरकांड)

इसमें छन्द की आवश्यकता की पूर्ति के लिए बिना > बिनु, गुरू > गुरु, क्या > कि, ज्ञान > ग्यान, वैराग्य > विराग, पुराण > पुरान, भक्ति > भगति, स्वरात्मक लय के लिए भक्त > भगत, योग्य > जोग, युक्ति > जुगति, मे > मुंह हो जाते हैं।

8. **नवीनीकरण की प्रवृत्ति**–मनुष्य की प्रवृत्ति है कि वह प्रत्येक वस्तु में नयापन लाना चाहता है, अतः जान-बूझकर अन्य भाषाओं के शब्दों को संस्कृतनिष्ठ या हिंदीनिष्ठ आदि कर दिया जाता है। यह प्रवृत्ति अधिकांशतः प्रबुद्ध वर्ग में पाई जाती है। जैसे–मैक्समूलर को > मोक्षमूलर, ऑक्सीजन > ओषजन, नाइट्रोजन > नत्रजन, एकेडमी > अकादमी, तुर्क > तुरक, चश्मा > चक्ष्मा, अलेक्जेंडर > अलक्षेंद्र आदि।

टिप्पणी

9. **अनुकरण की अपूर्णता**–जब कोई व्यक्ति किसी ध्वनि का उच्चारण करता है, तो दूसरा व्यक्ति उसका अनुकरण करके उसे सीख लेता है। परंतु अनुकरण में त्रुटियां हो जाती हैं। सही अनुकरण नहीं हो पाता या उच्चारण में कुछ न कुछ कमी रह जाती है। इस प्रकार अनुकरण अपूर्ण रह जाता है। अतः ध्वनियों में परिवर्तन आता जाता है जिनका शनैः शनैः समाज में प्रचलन हो जाता है। 'बन्द्योपाध्याय' से 'बनर्जी', 'उपाध्याय' से 'झा' 'ओम नमः सिद्धम्' का 'ओनामासीधम' बनना अनुकरण की अपूर्णता के सूचक हैं। बच्चों की बोली में अनुकरण की अपूर्णता स्पष्ट दिखाई पड़ती है; जैसे रोटी को 'लोटी', रुपया को 'लुपया' सुना जा सकता है परंतु बाद में वे दोष दूर हो जाते हैं। ब्राह्मण का 'ब्राह्मन' आदि अनुकरण की अपूर्णता से हो जाते हैं।

10. **भ्रामक व्युत्पत्ति**–जब व्यक्ति किसी अपरिचित शब्द के संसर्ग में आते हैं तथा उस शब्द से साम्य रखता हुआ कोई शब्द भाषा में पहले से ही होता है, तब वे अपरिचित शब्द के स्थान पर अपनी भाषा के पूर्व परिचित शब्द का प्रयोग करने लगते हैं। इस प्रकार ध्वनि परिवर्तन की क्रिया चलने लगती है। जैसे अंग्रेजी शब्द 'लाइब्रेरी' को अशिक्षित लोग भ्रमवश 'रायबरेली' तथा अरबी शब्द 'इंतकाल' को 'अंतकाल' कह देते हैं। इसी प्रकार 'चार्ज शीट' को 'चारसीट', 'क्वार्टर' को 'कातल' या 'काटर', 'गार्ड' को 'गारद', 'कोर्ट' को 'कोरट', 'कार्ड' को 'कारड' जैसे शब्द भ्रमवश प्रयोग किए जाने लगते हैं।

11. **वाग्यंत्र की विभिन्नता**–हर व्यक्ति के वाग्यंत्र की बनावट पूर्णतः एक सी नहीं होती है, इसलिए प्रत्येक व्यक्ति का ध्वनि उच्चारण भी समान नहीं होता है। वाग्यंत्र की भिन्नता के कारण ध्वनि उच्चारण में भिन्नता आ जाती है जैसे कि हर व्यक्ति अब श, ष, स इन तीनों ध्वनियों का सही उच्चारण नहीं कर सकता है। संस्कृत की 'स' ध्वनि 'फारसी' में 'ह' बन जाती है जैसे 'सिंधु' का 'हिंदु', 'सप्त' का 'हफ्त' आदि। 'ऋ' ध्वनि का उच्चारण भी अब 'रि' या 'रु' किया जाता है। सही उच्चारण संभव नहीं है।

12. **यदृच्छा शब्द**–बोलते समय लोग अपने आप शब्द बनाकर बोलते हैं, जिन्हें यदृच्छा शब्द कहते हैं। कभी-कभी एक शब्द की समानता पर जोड़ा शब्दों का निर्माण कर लिया जाता है। खाना-बाना, रोटी-ओटी, पानी-बानी आदि इसी प्रकार के शब्द हैं। युग्मक रूप बनाते समय ध्वनि परिवर्तन कर लिया जाता है।

13. **आत्मप्रदर्शन**–आत्मप्रदर्शन के कारण भी लोग बोलते समय ध्वनि परिवर्तन कर लेते हैं; जैसे 'खालिस' (शुद्ध) को निखालिस (अशुद्ध), 'इच्छा' को 'इक्षा', 'छात्र' को 'क्षात्र', 'क्षत्रिय' को 'छत्रिय', 'सेवक' को 'शेवक' आदि प्रकार से परिवर्तित कर लिया जाता है। इसी प्रकार 'उपर्युक्त' को 'उपरोक्त' तथा 'अंतराष्ट्रिय' को 'अंतर्राष्ट्रीय' बनाकर प्रयोग किया जाता है। इन शब्दों का प्रचलन अत्यधिक हो चुका है तथा भाषा में ये रूप स्वीकृत हो चुके हैं।

टिप्पणी

बाह्य कारण

1. **भौगोलिक कारण**–भौगोलिक कारणों से ध्वनियों में परिवर्तन हो जाता है। फारसी में 'स' का 'ह' हो जाता है। जैसे–सिंधु > हिंदु, सप्ताह > हफ्ता, पहाड़ी क्षेत्रों में स को श बोलते हैं। समाचार > शमाचार, संदेश > शन्देश, सीट > शीट, सिर > शिर। उच्च जर्मन और निम्न जर्मन में भौगोलिक कारणों से ही ध्वनि परिवर्तन हुआ है। जैसे उच्च जर्मन में–

ध्वनि परिवर्तन	अंग्रेजी शब्द (निम्न जर्मन)	उच्च जर्मन शब्द
द् को त्	Drink	Trinken
थ् को द्	North	Nord
प् को फ्	Up	Auf
फ् को ब्	Wife	weib
ट् को त्स्	Two	Zwei
क् को ख्	Book	Buch

2. **सामाजिक एवं राजनीतिक परिस्थितियां**–सामाजिक या राजनीतिक उन्नति या अवनति के कारण शब्दों में ध्वनि-परिवर्तन हो जाता है। उन्नति की अवस्था में शब्दों के शुद्ध रूप पर बल दिया जाता है और अवनति के समय अपभ्रंश रूपों की अधिकता होती है; जैसे पंडित > पंडा, यजमान > जजमान, दिल्ली > देहली, मुंबई > बंबई, रिपोर्ट > रपट, गुरु > गुरू, सत्य > सच, घृत > घी, वाराणसी > बनारस, कर्म > करम आदि।

3. **अन्य भाषाओं का प्रभाव**–अन्य भाषाओं के प्रभाव के कारण ध्वनियों में परिवर्तन देखा जाता है। फारसी और अरबी के प्रभाव के कारण हिंदी में भी क़ ग़ ज़ आदि ध्वनियां फारसी और उर्दू के शब्दों में लिखी और बोली जाती हैं। द्रविड़ परिवार की भाषाओं के संपर्क से संस्कृत आदि में टवर्ग ध्वनियां आई हैं; जैसे प्रकृत > प्रकट, संस्कृत > संकट, विकृत > विकट आदि।

4. **सादृश्य**–समानता के आधार पर कुछ ध्वनियों में परिवर्तन हो जाता है; जैसे द्वादश के सादृश्य पर एकादश, करिणा के सादृश्य पर अग्निना, भानुना आदि शब्द प्रयुक्त होने लगे हैं। मालीय, शालीय, भवदीय आदि के साम्य पर राष्ट्र > राष्ट्रीय शब्द का प्रचलन है, जबकि शुद्ध शब्द 'राष्ट्रिय' है। पंचम्, सप्तम्, अष्टम् के स्थान पर 'षष्ठम्' भी प्रयुक्त होने लगा है।

5. **विदेशी ध्वनियों का प्रभाव**–विदेशी ध्वनियां भी किसी भाषा के जीवन में ध्वनि विकार का कारण बनती हैं, क्योंकि किसी भी भाषा में दूसरी भाषा की ध्वनियां उसी रूप में स्वीकार नहीं की जाती हैं। परिणामस्वरूप ध्वनि परिवर्तन स्वाभाविक है। भारतीय भाषाओं में अरबी, फारसी ध्वनियां फ़, ज़, क़, ख़, ग़ आदि के नीचे नुक्ते

टिप्पणी

का प्रयोग होता है, जबकि हिंदी में ऐसा नहीं होता है। इसी प्रकार अंग्रेजी की अनेक ध्वनियां भी हिंदी में परिवर्तित कर ली गई हैं अथवा ध्वनियों के प्रभाव से हिंदी ध्वनियों के उच्चारण में अंतर कर लिया गया है।

इस प्रकार उपर्युक्त अनेक कारणों से ध्वनियों में परिवर्तन होता है।

5.6 सारांश

प्राचीन काल में भाषा विषयक विभिन्न अंगों के अध्ययन के लिए शिक्षा, निरुक्त, व्याकरण, प्रातिशाख्य जैसे शब्द प्रचलित थे–इनमें से प्रत्येक का संबंध भाषा के किसी अंग विशेष से रहता था। पश्चिम में इसे Comparative Philology, Comparative Grammar, Elossalogy कहा गया। आगे चलकर अंग्रेज़ी में इसे Science of Language कहा गया, जो Linguistics के रूप में प्रचलित हुआ। हिंदी के भाषाविदों ने इसे 'भाषाशास्त्र', 'भाषा लोचन' और भाषिकी कहा है, लेकिन इसका नाम भाषा विज्ञान ही सर्वाधिक लोकप्रिय हुआ।

भाषा मानव मात्र के लिए अनिवार्य तत्व है, उसकी व्यवहार साधिका है। अत: भाषा विज्ञान का विषय क्षेत्र व्यापक है। कहा गया है कि "भाषा विज्ञान का क्षेत्र उतना ही व्यापक है जितनी कि संपूर्ण मानवता, क्योंकि इसका संबंध विश्व के मनुष्यों की भाषा से है।" यह भाषा विज्ञान तथा उसके विभिन्न अंगों का व्यापक अध्ययन प्रस्तुत करता है। भाषा विज्ञान के अंतर्गत जिन विषयों का हम अध्ययन करते हैं, उन्हें सुविधा की दृष्टि से प्रधान विषय तथा गौण विषय, इन दो भागों में विभक्त कर सकते हैं।

भाषा विज्ञान का एक सर्वाधिक महत्वपूर्ण अंग ध्वनि विज्ञान है। इसमें ध्वनियों का अध्ययन किया जाता है। विभिन्न विद्वानों ने ध्वनि की अलग-अलग परिभाषाएं दी हैं। प्रो. डेनियल जोंस इसे नियत स्थान पर निश्चित प्रयत्न द्वारा उत्पादित और श्रवणेंद्रिय द्वारा ग्रहीत शब्द लहरी बताते हैं। डॉ. भोलानाथ तिवारी मानते हैं कि भाषा ध्वनि मनुष्य के मुंह से नियत स्थान से निश्चित प्रयत्न द्वारा किसी ध्येय को स्पष्ट करने के लिए उच्चरित ध्वनि है जिसे श्रोता उसी अर्थ में ग्रहण करता है। ध्वनि के मुख्यत: दो भेद होते हैं– भाषा-ध्वनि और ध्वनिग्राम।

ध्वनि विज्ञान में ध्वनियों के उच्चारण, रचना और अर्थ का अध्ययन किया जाता है। इस दृष्टि से इस विज्ञान को दो रूपों में वर्गीकृत किया जा सकता है– ध्वनि शिक्षा और ध्वन्यालोचन। ध्वनियों को स्वर और व्यंजन दो रूपों में विभक्त किया गया है। पुन: स्वरों और व्यंजनों का वर्गीकरण भी किया गया है। स्वर के वर्गीकरण के आधार हैं– जिह्वा की स्थिति, ओष्ठों की स्थिति और मात्रा। व्यंजन के वर्गीकरण के आधार स्थान तथा प्रयत्न हैं। स्थान मुख्यत: आठ हैं– काकल, कंठ, तालु, मूर्धा, वर्त्स, दंत, ओष्ठ तथा जिह्वामूल। प्रयत्न दो प्रकार का होता है– आभ्यंतर और बाह्य।

ध्वनि उच्चारण के कुछ आवश्यक अवयव होते हैं जिन्हें ध्वनि-यंत्र कहा जाता है। ये यंत्र हैं– वाग्यंत्र, नासिका विवर, कंठमार्ग, स्वरयंत्र, स्वरतंत्री, अलिजिह्व, तालु, जिह्वा और ओष्ठ। ध्वनियों के उच्चारण में सहायता पहुंचाने वाली इंद्रियों को करण कहते हैं। अधरोष्ठ, जिह्वा, कोमल तालु तथा स्वरतंत्री करण हैं।

अपनी प्रगति जांचिए

10. निरुक्तकार ने वर्ण परिवर्तन की किन दिशाओं का उल्लेख किया है?
11. स्वर तत्व के परिवर्तन को क्या कहते हैं?
12. सही-गलत बताइए-
    (क) बोलते समय स्वत: बना लिए जाने वाले शब्द यदृच्छा शब्द कहलाते हैं?
    (ख) विदेशी ध्वनियां किसी भाषा में ध्वनि विकार का कारण नहीं बनतीं।