

जलते और उबलते प्रश्न

जलते और उबलते प्रश्न

मौलिक सैद्धान्तिक समीक्षात्मक निबन्ध

श्री जे बगरहटा, श्री गमचन्द्र शर्मा

श्री हग्गिशकर शर्मा एवम्

श्री याज्ञवल्क्य शर्मा की स्मृति में भेंट

द्वारा - हव नाना बगरहटा

श्री नरसिंहे नाहन बगरहटा

श्री जैनेश मोहन बगरहटा

१२

डॉ० विश्वम्भरनाथ उपाध्याय

रोडर—हिन्दी विभाग

राजस्थान विश्वविद्यालय जयपुर

F - 00 15 F-1

बोहरा प्रकाशन, जयपुर-३

प्रकाशक

सुशील बोहरा

बोहरा प्रकाशन

राजांची सदन

बोरही वा रास्ता

जयपुर—३

जुलाई १९६६

मूल्य १८०० रुपये

मुद्रक

रजदेस प्रिण्टिंग

तेजीराडा जयपुर—३

तेजस्वी साहित्य-चिन्तक
श्री गोपाल कृष्ण कौल
को

प्राक्कथन

सवाल या सीधा मुँहवाला, लयबन्धी न जान कहीं कहीं भटवाता है। कोई एक दूबान नहीं है, जहाँ हर मज के इलाज या नुस्खा मिला सके। सवाल छोटा सा होता है लेकिन उससे जवाब किसी एक विचार, एक विचारक या एक सजक के पास नहीं हैं। हर एक महत्वपूर्ण आलोचक के नीचे एक अधेरा भी हाता है। एक धारणा एक जगह एक रूप में है, दूसरी जगह दूसरे रूप में है। किसी भी प्रश्न और रास तौर पर धीमे धीमे जलते उबलते या फिर उबलते जलते प्रश्नों पर रोशनी तलाशने के लिये सिर्फ अपनी भीतरी बुनावट और जुगाली (ग्रूटिंग) काम नहीं दे सकती। इसलिये सच्चाई की खोज के लिये, कोई न कोई "वस्तुगत" विधि अपनाता अनिवार्य हो जाता है।

इन निबन्धों में मेरी पहुँच (एप्रोच) द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी है। मुझे, लम्बे सोच विचार के बाद, द्वन्द्वात्मक दृष्टि, सर्वाधिक बुद्धि सगत और उबर प्रतीत हुई है। अतमु खी चिन्तन विधिमा म मजा बहुत आता है लेकिन अत में, मैं पाता हूँ कि प्रश्न वही हैं जहाँ वे थे। जटिल वास्तविकता में टकरात हुए मन की, पूब कल्पित विद्वानों से चाहूँ दिलासा दीजिये या उसे एक निरन्तर तनाव में रखकर जवाबों की आकरिमक चमक का इत्तजार कीजिये लेकिन यह भी परितोष नहीं होता कि हम सही रास्ते पर हैं।

इसके विपरीत वस्तुगत विधि से किये गये ऊहापोह में यह तसल्ली रहती है कि इससे मय के भाग का आलाकित किया जा सकता है प्राप्त निष्कर्षों का पुनः परीक्षण किया जा सकता है।

साहित्य और उसमें प्रतिबिम्बित जिन्दगी की हकीकत किसी भी वस्तुगत विधि से पूरी तरह पकड़ में नहीं आ सकती, क्योंकि प्रकृति की तरह एक श्रेष्ठ वृत्ति और प्रतिभाशाली वृत्तिकार, नाप तोल में दो चार अगुल हमेशा इधर-उधर हो जाया करता है। इस "अनिवचनीयता" के कारण ही, साहित्य चिन्तन तरह तरह की पद्धतियों और दृष्टियों का विकास करता है, मैं "द्वन्द्वात्मक

भौतिकवाद" का एक "चतुष्कोटि" या 'त्रैमवक' के रूप में मानता हूँ जिसकी बुनियादी धारणाओं के विकास, परिशोधन पश्चिधन के लिये अथ अनेक अविरोधी पद्धतियों और दृष्टियों का सजनात्मक प्रयोग अनिवार्य है लेकिन इस 'चतुष्कोटि' में उन धारणाओं को स्वीकार नहीं किया जा सकता जो मात्र व्यक्तिपरक अतमु स या फिर सामाजिक दृष्टि से प्रतित्रियावादी हैं। उदाहरण के लिये इस पुस्तक में विगतकालीन साहित्य सम्बन्धी प्रतिमानों और रचना प्रणालियों और प्रक्रियाओं का पुनर्परीक्षण किया गया है और वहाँ से अतदृष्टियों के आकलन का भी प्रयत्न किया गया है लेकिन पूरी सहानुभूति के साथ अपनी 'घरोहर' को प्रस्तुत करके भी, उसके रूढ़ साधों को अस्वीकार कर दिया गया है।

इसी तरह "आधुनिकता" की धारणाओं में, मेरा आग्रह, वामपथी आधुनिकता पर है क्योंकि मेरा विश्वास है कि पिछड़े हुए देशों में आधुनिकीकरण की प्रक्रिया में हमें उन सवालों से सग्राम करना पड़ रहा है, जिनका सामान्य अतीतमृदसमाजों (एप्लुण्ट सोसाइटीज) को नहीं करना पड़ा है, इसलिये मृदसमाजों की मनोदशाओं पश्चाना और साहित्य रूपों की सीधी नकल हमें अपन परिधप का सजग द्रष्टा या प्रष्टा न बनाकर, "कलापूण अमर वेल" अथवा सूये अधभूषे पौधों पर चिपटे कीड़ा या "परासाइट्स" में बदल देनी है। इसलिये हमारे आधुनिक साहित्य की मुद्रा 'आत्महारा नकारात्मकता' तब ही सीमित नहीं रह सकती। दक्षिणपथी या यथास्थितिपरक सजन और वित्तन के विरुद्ध जलते और उबलते हुए मेरे मन का आक्रोश, अग्र कही हमलावर या सूँ खवार रख अस्तित्पार करता है तो उसे "स्थापित व्यवस्था" के छद्म समयको की मासूम सनक से भिन्न समझना चाहिये। लेकिन मेरा उवाल और तीव्रापन अपन भीतर एक "सामाजिक दृष्टि" छिपाये हुए है, वह किसी भी तरह की व्यक्तिगत कुत्सा और कचोट से परे है। कोई भी वास्तविक वामपथी लेखक अपने और विरोधिया के प्रति बेलाग रहता है या उसे रहना चाहिये, कम से कम मेरी कोणिका यही है। मुझे तो यह सारा वातावरण मुदघटे जसा लगता है, जहाँ लोग फूँ बने के लिये एकत्र हुए हैं लेकिन इस सग्रह मूलक, धीना भयनी, और लाग हाटी जहनियत से धीरे धीरे सड रही लाग में आग कौन लगाये, सवाल यह है? इस साचारी की हालत में कोई 'औषड' या तो हर एक का सनाड बसाता है या फिर दलदली गिजगिजाहट में सने-सहमे लेकिन पातर गोशा का देगवर बह अट्टहास करता है अब घर जार तामु या, जा बर हमार साथ।

“जलते और उबलते प्रश्न” में कई निबंधों का स्वरूप “विवेचनात्मक” है लेकिन उनका वस्तु या “कंटेंट” गतिशील और सामयिक है। क्योंकि “द्विविध प्राणायाम” भी आवश्यक होता है, क्योंकि सत्य तक पहुँचने की सड़क सीधी नहीं होती और इस समय तो अपना साहित्य और जीवन, विश्व की प्रमुख गतियों की जीवन विधि, राजनीति, कला, दर्शन, साहित्य आदि की “पुसपठ” का, अनेक समाशा यत्न गया है। इस स्थिति में अपना वक्तव्य एक कढ़ाई की तरह है जिसे सभी अपनी-अपनी आग से गरम कर रहे हैं और इमरानिये सवाल जल रहे हैं, उबल रहे हैं।

इस हालत में अगर लेखक विवक्षित प्रस्तुत नहीं करते तो उन्हें लेखक सिर्फ-सिफ्टतावश ही कहा जा सकता है। यह कतई जरूरी नहीं है कि साहित्य, विचारधारा या मूल्यांकन सम्बन्धी मायताओं के प्रत्येक पक्ष पर वह फतवे सुनाने लगे—लेकिन अब यह भी बरदास्त नहीं होता कि हम एक गोल चक्कर में ही घूमते रहें और कहीं भी, निश्चित मत बनाने से लज्राएँ कि कहीं कोई हमें कुछ बुरे विशेषण फेंक कर न मार दे।

सन्देह युग में, पूरा कल्पना (हायपोथीसिस) के रूप में ही सही, साहित्य चिन्तकों को अपना मत निर्भात रूप में प्रस्तुत करना होगा अन्यथा हम डलान की ओर लुढ़कने को ही मानव नियति माने बैठे रहेंगे और यह भी जरूरी है कि अपने विवक्षित विरोधी मतों की निभय होकर आलोचना की जाय। अपने मत की पुष्टि में ‘ज्ञान को ज्ञान से काटने’ का नियम का जितना ही अधिक पालन किया जायगा, उतना ही पाठक का विश्वास जीता जा सकेगा। इस दृष्टि में य निबंध एक खोज, एक तलाश का रूप में ही देखे जाने चाहिए।

समय-समय पर लिखे गए और ‘माध्यम’, ‘आलोचना’, ‘समालोचक’ आदि पत्रों में प्रकाशित तथा परिसवादों में पठित और चर्चित निबंधों के अतिरिक्त कुछ निबंध यहाँ प्रथम बार ही प्रकाशित हो रहे हैं, बाहरी क्रम का इनमें अभाव है।

इस संग्रह में कुछ निबंध एकदम “असारस्वत” विस्मय के हैं, शायद ऐसे ही कुछ स्थल और “अनिश्चय” निश्चयनुमा निबंध हैं।

अगर इन निबंधों से कोई शिला या तिलमिलाया, कोई हँसा या फँसा, कोई बिगड़ा या उरगड़ा कोई जला या भुलसा, कोई सन्न या प्रसन्न हुआ— या यह सब एक साथ हुआ तो समझूँगा, मेहनत कामयाब रही, लेकिन अगर

पाठक में सृजनानुरागा और सत्य के प्रति सही जिज्ञासा उत्पन्न हो सके तो मैं अपना श्रेय वा साधन समझूँगा ।

“जलत और उबलत प्रश्न” का मुखपृष्ठ, जयपुर के प्रतिष्ठित नवचित्रकार श्री प्रेमचन्द्र गास्वामी ने तैयार किया है । नवकथाकार श्री विश्वन शर्मा, श्री त्रिनारायण शर्मा सहृदि” के सहयोग के बिना प्रश्न मेरे मन में ही जलत उबलते रहते वे पुस्तक रूप में प्रकाशित और प्रसारित नहीं हो पाते, “मलिय य “मित्र” मेरी वृत्तता का पात्र है ।

जयपुर के “समहारा” पत्रिका के श्री रीतनलाल जने इस पुस्तक का प्रकाशन कर रहे हैं उनकी ‘माहसिकता सराहनीय है ।

—विश्वम्भरनाथ उपाध्याय

विषय-सूची

विषय

५५५ पृष्ठ
साहित्य ?

१ साहित्यालोचन- धारणा और पद्धति	११
२ सिद्धान्तवादी आलोचना की सीमाएँ सम्भावनाएँ	२१
३ मूल्य और सद्भ	३१
४ भारतीय वाचसास्त्र की सामयिक साधकता	३७
५ सृजन प्रक्रिया में सापेक्षतावाद	४४
६ सौन्दर्यशास्त्र की समाजशास्त्रीय व्याख्या	५०
७ रस की समसामयिकता का स्वरूप	६८
८ साहित्य और विचारवाद	७७
९ आधुनिकता और समसामयिकता	८२
१० आधुनिकता और समाजवादी यथायवाद	८४
११ साहित्य में सावभौमिक तत्व	१००
१२ प्रतिभा	११७
१३ साहित्य में सौन्दर्य	१२६
१४ परम्परा के जीवित रूप	१३८
१५ अरविन्दवादी सौन्दर्यशास्त्र	१४०
१६ सवदशन और सौन्दर्यशास्त्र	१४८
१७ कलाओं का वर्गीकरण	१५०
१८ आचार्यवामन और प्रयोगवाद	१५८
१९ फ्रायड आत्मसम्मोहन एवं आत्मप्रक्षेपण	१६६
२० वजनाहीन आधुनिकता	१७२
२१ आधुनिक मुद्राएँ	१७६
२२ प्रबुद्धों की भूमिका	१७८
२३ आलोचना बनाम आलोचना	१८४
२४ निराला समसामयिक सद्भ	१९१
२५ पटकथा और समकालीन सद्भ	२०३

विषय

	पृष्ठ
२६ नवकथा साहित्य में भारतीय सस्कृति	२०६
२७ सामयिक संकट और विद्रोह साहस	२१८
२८ रेखाचित्र और रिपोर्टाज	२२५
२९ कविता-अनुशासना की समस्या	२३६
३० हिन्दी में अनुसंधान एक प्रतिप्रिया	२४५
३१ रचि का सामाजिक अध्ययन	२५७
३२ अकविता एक अनिवार्य	२६५
३३ सतम दशक की कविता	२८६
३४ डा० जिवागो का रोगनिदान	२९९
३५ विद्रोह कविता के विरुद्ध	३०६
३६ पुराकथा और प्रतीक	३१६
३७ राष्ट्रभाषा का प्रश्न सतरे	३२२
३८ हिन्दी प्रदेश और केंकडे	३२६
३९ प्रतिबद्धता बनाम अप्रतिबद्धता	३२९
४० आधुनिकता के विषय में	३३३

साहित्यालोचन—धारणा और पद्धति

“वाक्य की आत्मा ‘रस’ है,” वाक्य में विम्ब नित्य-सम्बन्धी बन कर रहता है, २ वस्तु के बिना वाक्य की सत्ता नहीं होती, वाक्य या साहित्य जीवन का प्रतिविम्ब होता है जगत्, वाक्य धारणात्मक हैं। ये धारणाएँ वस्तु के स्वरूप को निर्देशित करने के लिए सक्षिप्त अभिव्यक्तियाँ होती हैं। जैसे जनतंत्र शब्द धारणात्मक है, जिसमें यह स्थिति निर्देशित है कि राज्य की यह एक ऐसी व्यवस्था है, जिसमें साधारण जनता अपने प्रतिनिधियों द्वारा शासन करती है। ये धारणाएँ निष्पक्ष रूप में, परिभाषा रूप में और सामान्यतः सिद्धांतरूप में प्रस्तुत की जाती हैं।

धारणा और वण्यविषय या परिस्थिति में जब तक निवृत्ततम सम्बन्ध होता है, तब तक धारणाओं द्वारा वस्तु का समझने में सहायता मिलती है किन्तु वस्तु का स्वरूप, विशेषरूपतः आविष्ट वस्तु का युगानुरूप परिवर्तन, धारणाओं में ससाधन की माँग करता है। उदाहरणतः हम आज के विज्ञान को प्राचीन विज्ञान की धारणा व्यवस्था³ द्वारा नहीं समझ सकते, अतएव आधुनिक विज्ञान को नवीनधारणा व्यवस्था की आवश्यकता हुई और विशेषीकरण के इस युग में आज स्थिति यह है कि प्रत्येक शोध-पद्धति की एक अपनी धारणा-व्यवस्था है जिसमें रोज बरोज परिवर्तन परिसोधन चल रहा है। वास्तविकता की चुनौती का स्वीकार करते ही, बार-बार धारणाओं का परीक्षण एक स्वीकृत विधि है। साहित्यालोचन अथवा कलालोचन में भी यही प्रक्रिया प्रारम्भ हो गई है किन्तु साहित्य-कला के क्षेत्र में यह प्रक्रिया धीमी रहती है।

इस प्रक्रिति में अनेक धारणाएँ हैं, जिनमें एक प्रमुख कारण यह है कि प्राचीन युगों में भौतिकी और जीवविज्ञानादि की तुलना में प्राचीनो की

१ इस निराश्रय में धारणा Concept के अर्थ में और पद्धति Methodology के अर्थ में प्रयुक्त हैं।

२ The image is the constant in all poetry—The Poetic Image C Day Lewis 10 Clark Lectures, London, 1946, page 17

३ Conceptual frame work

—लेखक

पहेंच सामाजिक, सांस्कृतिक, कलात्मक क्षेत्रों में अधिक थी। फिर भी इन क्षेत्रों में भी, आधुनिक युग में अध्यानुकरण नहीं चल सकता। वास्तविकता तो यह है कि प्राचीनों की धारणा व्यवस्था में पूर्ण परिवर्तन आवश्यक है, हाँ उनकी “पहेंच” और “पकट” से लाभ उठाया जा सकता है।

आधुनिक साहित्यालोचना पद्धतियों में शास्त्रीय गतानुगतिकतावाद, शास्त्र सशोधनवाद,^२ द्विद्वात्मक भौतिकतावाद, प्रभाववाद^३ तथा मनोविक्षेपणवाद प्रमुख प्रवृत्तियाँ हैं। इन पद्धतियों में अथ पद्धतियाँ से भी यथास्थान सहायता ली जाती है, यथा शास्त्रीय आलोचना में “सशोधन संकेत” ही अधिक होते हैं। अभी तक शास्त्रीय आलोचना में इतिहासवाद, मनोविक्षेपण और प्रभाववाद के मिश्रित रूप ही मिलते हैं, उसका कोई समवित निश्चित रूप सम्मुख नहीं आया है। इसी तरह द्विद्वात्मक भौतिकवादी धारणव्यवस्था पर आधारित साहित्य परीक्षण में भी मनोविज्ञान को भौतिक या यथायथोधक प्रयोग मानकर उसका यथा स्थान प्रयोग किया जाता है।^४ प्रभाववादी पद्धति भी संवया गुद्ध रूप में नहीं मिलती। वह भी यत्र तत्र अथ विविधा का यत्किंचित प्रयोग करती है।

द्रष्टव्य यह है कि जीवन के प्रति दृष्टिकोण से उपयुक्त पद्धतियाँ जुड़ी हुई हैं। धारणा और पद्धति का यद्यपि नित्य सम्बन्ध नहीं माना जाता, क्योंकि आज, जसाकि हम जाने देखेंगे, शोधक पद्धति को अपना लेते हैं,

1 Whereas Aristotle's logic ethics aesthetics politics and psychology were accepted as authoritative by subsequent periods his notions of astronomy, physics and biology were progressively being relegated to the scrap heap of ancient superstitions

—Ideology and Utopia—Karl Mannheim Preface Louis Wirth, P, XVI, London, 1948

२ द्रष्टव्य—डा० नगेन्द्र का ‘रस सिद्धांत’

३ “अत्याधुनिक” समीक्षा का स्वरूप समग्रतः प्रभाववादी है।

४ उदाहरणतः मानव चेतना का समाज द्वारा परिवर्तन (पावलाव), भूतकालीन प्रभावाँ के अध्ययन के लिए जुग का “सामूहिक अवचेतन”, परम्परा और परिवर्तन के अध्ययन के लिए—मनोविज्ञान की सहायता आदि प्रवृत्तियाँ द्रष्टव्य हैं। फ्रायड के मनोविक्षेपण का भी प्रयोग कई प्रगतिवादी विचारकों ने किया है परन्तु यत्र तत्र ही। अब फ्रायड, एल्जर, जुग आदि का महत्व गौण होता जा रहा है।

धारणाओं को या तो छोड़ दते हैं अथवा उनमें संशोधन कर लेते हैं। फिर भी धारणा और पद्धति का सम्बन्ध घनिष्ठ होता है और यदि किसी ने वेदगत-धारणा विचारों को पक्ष लिखा जाए तो उसने द्वारा प्रयुक्त पद्धति या पद्धतियों के प्रयोग के स्वरूप का वेदगतधारणा व निष्कर्ष पाया जायगा।

साहित्यमण्डि की भाँति साहित्यालोचन भी अतट्ट पिटपरकअधिक होता है। एक वक्ता अपने निष्कर्षों, सवेदना, भावों और कल्पनाओं का किसी कृति के रूप में प्रयोग करता है, यह न कवि प्रयोग द्वारा प्रमाणित कर सकता है, न आलोचक, क्योंकि साहित्य और कला द्रष्टा (भोक्ता) और वास्तविकता के 'द्वन्द्व' और 'संगति' का परिणाम हैं। यही साहित्य-कला में जीवन की अनुकूलिता होती है, यही पुनसृजन, यही परिचितन, यही समपण, यही सुधार, यही मात्र ऐन्द्रिय सवेदना का चित्रण। किन्तु इन सभी क्रियाओं में दो तत्व सामान्य हैं, व्यक्ति और वास्तविकता। तीसरा तत्व है इन दोनों का आपसी सम्बन्ध। इस सम्बन्ध या सम्पर्क का स्वरूप जसा होगा, कला-पद्धति भी उसमें अवश्य प्रभावित होगी। इसी प्रकार साहित्यालोचन में भी वास्तविकता के प्रति अनुसंधानकर्ता की धारणा के अनुसार उसकी पद्धति प्रभावित होगी।

व्यक्ति की वास्तविकता के प्रति प्रतिश्रिया, साहित्य में अतमुंसी हाकर ही व्यक्ति होती है, अन जब तक किसी ऐसे यत्र का आविष्कार नहीं हो जाता कि सजन प्रश्रिया प्रारम्भ होत ही शरीर से मटे यत्र द्वारा अवयव मन्धान या स्नायुमण्डल की पूण प्रतिवृत्ति हमार सम्मुख उपस्थित हो सके, तब तक "अतट्ट पिटवादी पद्धति" का प्रयोग अवश्य होगा। यदि इस विधि द्वारा अय व्यक्ति को चिंतन प्रश्रिया दिनाई नहीं जा सकती तो प्रत्येक की अतट्ट पिट अपने अपने गतानुगतिक संस्कार, परिस्थितियों आदि के कारण भिन्न होगी। अतएव महमतियों के साथ, असहमतिया का विकास भी साथ ही-साथ होगा और यह प्रश्रिया या चळती रहेगी—सूजन प्रश्रिया—सहमति + असहमति—सहमति—असहमति—संग्रहण—सहमति—असहमति ।

साहित्यालोचन में द्वितीय पद्धति "अवयव वि-लेपणवादी" पद्धति है। यह पद्धति भी यही पुरानी है। उदाहरणतः भरत मुनि न 'रस' की निष्पत्ति में विभाव, अनुभाव, संचारी, स्थायी की अलग अलग व्याख्या की है और इनके विनिष्ट समीकरण से 'रस' की निष्पत्ति सिद्ध की है। आज भी साहित्य में

१ Introspection

२ इस धारणा में 'भाव' और वास्तविकता की अभिज्ञा (Cognition) का सम्बन्ध पर विबुल कर नहीं दिया गया। वास्तविकता के प्रति एक

बुद्धितत्व, कल्पनातत्व, भावतत्त्व पर विचार होता है और फिर यह भी कहा जाता है कि इन सब की विशिष्ट मूर्ति ही साहित्य या सौन्दर्य है। रोचक तथ्य यह है कि श्रोते जैसे इस अवयव विद्वलेपणवाद के घोर विरोधी को भी प्रस्तुत किया जाता है, और साथ ही भामह, वामन, उद्भट, जयदेव जैसे अदयव विद्वलेपणवादियों को भी। किन्तु अभी तब एक "अवयवीवादी" पद्धति का प्रयोग भूमिवा और उपसहार में ही दिखाई पड़ता है। जैसे प्राचीन आचार्य एक समप्रतावादी प्रारम्भ के बाद, तुरन्त "विभाजनवाद" अपना लेते हैं, क्योंकि वह सुविधाजनक है, उसी प्रकार 'अदयववादी पद्धति' का प्रयोग हमारी आलोचना में अधिक है। यथा-साहित्य सम्बन्धी सामान्य प्रश्नों (बला साहित्य के प्रयोजन, जीवन से इसका सम्बन्ध आदि) में भी अवयवीवादी दृष्टिकोण विकसित नहीं हो पाता। अवयववादी (Atomistic) विधि का ही अब भी अधिक प्रयोग होता है।

अवयवीवादी पद्धति की पृष्ठभूमि में धारणा यह है कि वस्तुनिरीक्षण में हम वस्तु के "पूण" रूप को देखते हैं, अवयव विशेष को नहीं। साहित्यालोचन के शब्दों में हम 'काव्य' या कथा के सम्पन्न-सौन्दर्य या 'साधकता' या 'रूप' को सर्वप्रथम देखते हैं किसी अलंकार, रस रीति द्रोक्ति आदि को नहीं। इनकी ओर बाद में ध्यान दिया जा सकता है। धारणा की दृष्टि से यह बात पुरानी है। किन्तु इसको गस्टाल्ट मनोविज्ञान ने प्रायोगिक आधार पर वैज्ञानिक रूप दिया है, इसलिए वह अधिक उपयोगी हो गया है।

गस्टाल्टमत अतद् दृष्टिवाद का घोर विरोधी है, पर वह व्यवहारवादियों की तरह जीवन को यात्रिक भी नहीं मानता। वह 'प्रत्यक्ष-अनुभव'^१ (सामान्य ज्ञान पर आधारित, यथा यह कुर्सी है यह पुस्तक है, मैं क्षुब्ध है, वह रो रहा है आदि अनुभव) को भी मानता है। गस्टाल्ट मत तटस्थ अध्ययन

अपरिवर्तनवादी या यथास्थितिरक्षक दृष्टिकोण के कारण भारतीय काव्यशास्त्र केवल रसवाद के आधार पर, अमूर्त बला और उससे प्रभावित नवीन काव्य का नहीं विश्लेषण नहीं कर सकता। क्योंकि इसमें "वास्तविकता की अभिज्ञा" पर ही बल अधिक है जेनेक संचारियों द्वारा किसी एक स्वायी भाव की रससिद्धि पर नहीं, हाँ, ध्वनि" को बलमान की अनिवाय प्रश्रिया माना जा सकता है।

1 It makes his introspection a mere defense of medieval darkness-Gestalt Psychology W Kohler Mentor Book, New York 1959, P 11

2 Direct experience

और प्रयाग चाहता है, जिसके लिए दृष्टि में अनुभूति की निजता और रचि की विगिष्टता, अथवा अतमु स्वी अथ को बहिष्कृत करना आवश्यक है।

अतएव इस मनाविमान व अनुभार अतह टिप्परक तथा अनुभव या वस्तु का अवयवो में विभाजित करने की पद्धति गलत है। हमारे आलवारिको की तरह, प्रायोगिक मनोव्याप्तिक भी प्रारम्भ में अनुभव को अवयवविभाजनवाद पर ही आधारित करने व्याख्यायित करने लगे थे। बुद्ध, टकरनर आदि अवयव स अवयवो की ओर चलते हैं, जबकि सही पद्धति यह है कि अवयवो से अवयव की ओर चला जाए। क्योंकि अवयवो का मुख्य यागदान 'पूण' या 'अवयवी' की सट्टि है ' साथ ही समग्रता से दखने पर ही कारण-नाय समग्रित हो सक्त हैं।

वर्दोमियर (Wertheimer) ने आट्टितियो की गति पर बाय करके यह सिद्ध किया कि दृष्टि व विषयो में अनी या अवयवो ही अवयवो को अनु-शासित रखता है। अना या अवयवो (शब्द अल्वार, भाव, विचार, कल्पनादि) को भिन्न भिन्न प्रकार से प्रयुक्त करने पर भिन्न भिन्न अवयवो ('सौदय या 'अमौ दय) प्राप्त होत हैं। मगीत में 'स्वर' अवयव हैं, राग अवयवो है। इसी तरह तनुजा में विभिन्न 'वस्त्र प्रारूप' उभरत है।

इस 'पूण' या 'अवयवी' में अवयवो का परस्पर सम्बन्ध तथा अवयवो का अवयव, स सम्बन्ध समझना ही इष्ट है। कोई अवयवो निरपेक्ष नहीं है, कोई अवयव निरपेक्ष नहीं है। उदाहरणतः सवेदन के विश्लेषण से पता चलता है कि "स्यानाय ते त्रिय सवेदन" भी निरपेक्ष नहीं होते। इन सवेदनो के ज्ञान में भी अवयवोयानी पद्धति ही शरीर शास्त्र द्वारा प्रमाणित होती है।^२

अत रचना की स्थिति में पूण चेतना क्षेत्र सत्रिय रहता है। स्मृतियाँ, वतमान के प्रति प्रतिक्रियाएँ, आगाआकाशाएँ (भविष्य), उत्साह आदि भाव, और रूप निमाणक्षम प्रज्ञा (कल्पना) अवयव या 'तत्व', जाने-अनजाने रूपों में प्रवक्त होते हैं अत रचना यात्रिक प्रक्रिया न होकर, एक गत्यात्मक स्थिति है।

1 Contemporary Psychology, R S Woodworth, Asia Publishing House, Bombay, 1961 P 122

2 Instead of reacting to local stimuli by local and mutually independent events the organism responds to the pattern of stimuli to which it is exposed and that this answer is Unitary process, a functional whole which gives in experience a sensory scene rather than a mosaic of local sensations — Woodworth, 134

किन्तु जिसे हम 'अलौकिक तत्व या शक्ति' ^१ ममझते हैं, वह वस्तुतः भूतवान् वृत्त सस्वार या आत्मविश्वाम प्राप्ति का मनोवैज्ञानिक उपाय मात्र है। अतएव गैस्टाल्टमत प्राणवत्तावाद (Vitalism—वगसा) को प्रामाणिक नहीं मानता।

इस प्रकार मानव व्यवहार 'चेतनाक्षेत्रशासित' रहता है और इस क्षेत्र में अनेक अवयवों का आन्दोलन चलता रहता है। स्पष्टतः इस मत में फ्रायड द्वारा कल्पित चेतन-अवचेतन के 'स्वतन्त्र क्षेत्र' स्वीकृत नहीं हैं, क्योंकि आत्मजागरूक चेतन अनुभव तथा क्षेत्र मनोवैज्ञानिक क्षेत्र में कोई निश्चित दीवाल नहीं प्रमाणित होती। चेतन, अवचेतन दोनों एक दूसरे को प्रभावित करते हैं और इनमें सगति भी बन जाती है। य कोई परस्पर विरोधी और सवधा स्पष्ट तत्व नहीं हैं—

"This dividing of the individual into distinct entities which are always warring against each other gives an unreal picture of what actually goes on in thought feeling and behaviour" (Wood worth P 191)

इसका अर्थ यह नहीं है कि फ्रायड की उक्त धारणाओं का त्याग कर उसकी मनोविश्लेषण विधि का सशोधित रूप में प्रयोग नहीं होगा, किन्तु उसका इतना अधिक सशोधन हो गया है कि अब उस 'निर्देशित उपचार-विधि' कहते हैं।^२ फ्रायड के मनोविश्लेषण से वही अधिक विन्वसनाय गैस्टाल्ट मत का क्षेत्र सिद्धांत है। इस सिद्धांत में अनुसार मानव रचना (या व्यवहार) के विषय में विचार करते समय सभी सहअस्तित्ववान् तन्मयोपर विचार आवश्यक है ये सभी सहअस्तित्वी तन्मय "गत्यात्मक क्षेत्र" के सहश हैं और इनमें प्रत्येक अवयव एक दूसरे के प्रभावक है। यह सिद्धांत यह भी मानता है कि रचना और व्यवहार का कारण वर्तमान काल है भविष्य और भूतकाल नहीं, जसा कि अध्यात्मवादी तथा साहचर्यवादी (Associationist) मानते हैं। परन्तु वर्तमान का भूत और भविष्य के सद्भ से अलग नहीं किया जा सकता।

१ उदाहरणतः प्रेरणावादी पद्धति में कवि को अलौकिक शक्तियों से आविष्ट माना जाता है। मुकरात ने भी इस दिव्य-आवेश की चर्चा की है।

२ फ्रायड अपने प्रारम्भिक सोपान में प्रत्येक स्नायुरोग का कारण बचपन की दमित प्रियता में खोजते थे। किन्तु अब इसका स्थान पर एक Non-directive उपचार विधि प्रचलित है। इसमें रोगी का 'आत्म विवचन' का पूरा अवसर दिया जाता है। अब उपचारक फ्रायडवादियों की तरह रोगी

प्रौढ जीवन में दो ध्रुव होते हैं, अह और वातावरण। ये दो शीघ्र चुम्बक शीघ्र की तरह हैं जिनका मध्य में शक्ति या दबाव रहता है। ये सिरों के निरंतर एक दूसरे को प्रभावित करते हैं। प्रारम्भ में शिष्ट 'स्व' और 'पर' में भेद नहीं करता परन्तु फिर वह "निजता" का अनुभव करने लगता है, इससे 'अलगाव', "तनाव" और स्वयं दबने लगता है। अह किसी वस्तु के शीघ्र की तरह न होकर एक सकुल और अनेक उपव्यवस्थाओं (Sub systems) से संयुक्त रहता है। यह अह कभी पूर्णतः वातावरण के साथ "संयुक्त" नहीं रहता, न वह कभी पूर्ण विश्राम करता है, यह सबदा कहीं न कहीं गमनशील रहता है। अतः इस "पूर्ण स्थिति" (Gestalt) का दर्शन करना ही वस्तुतः नहीं "अतदृष्टि" है। इस प्रकार यह मत "अतदृष्टि" को एक नया अर्थ देता है— "पूर्ण-परिस्थिति का दर्शन"।

पुत्रों पर किये गये अनेक प्रयोगों द्वारा प्राप्त अतदृष्टि की इस नयी व्याख्या से तथा उपर्युक्त चेतना क्षेत्र के गस्टाल्ट को ध्यान में रखने पर हम किसी कलाकृति द्वारा संकेतित "परिस्थिति-दर्शन" करके, फिर हम "जीवन की पूर्णता" के साथ उसकी तुलना कर सकते हैं और इसी तरह किसी कृति में अह विशेष और वातावरण में टकराहट, संगति, समाधान, आदि का क्या रूप है इस भी समझा सकते हैं।

इस प्रकार साहित्य सिद्धांत में भी छात्रों या श्रोताओं के सम्मुख समस्याओं को इस तरह प्रस्तुत करना होगा कि वे स्वयं "पूर्णपरिस्थिति" (Total situation) पर विचार कर सकें और उत्तम सन्दर्भ में 'कलाकृति' का महत्व निर्दिष्ट कर सकें। इस पूर्णता की ओर अल्पमानव विज्ञान हमें ले

के सम्मुख उभारी किसी दमिष्ठ ग्रन्थ को खालकर उसे प्रस्तुत नहीं करता, क्योंकि इस 'ग्रन्थ' की मनमानी कल्पना या स्वप्न की केवल रतिपरक व्याख्या अवज्ञानिक मानी जाती है। वस्तुतः इस नवीन 'आत्मविरचन' विधि का प्रयोग रचनाकारों के ऊपर भी किया जा सकता है। पूर्ण विरवास उत्पन्न कर तथा वास्तविक महानुभूति देकर, रचनाकार द्वारा आत्मविरचन से, हम मनमानी "प्रतीकव्याख्या" में कहीं अधिक साथ में निरत पहुँच सकते हैं। किन्तु इसके लिए आलोचन और रचनाकार के बीच घनिष्ठ मन्त्री भाव अपेक्षित है। मात्र सम्पर्क में रचनाकार "गायध्यान" अधिक रहते हैं उनकी धोपणाओं के वस्तु-व्यापारों के विचार न कर, उनके अंतर्मन की पट कहीं अधिक उपयोगी हो सकती है। परन्तु इस कार्य में आलोचक या गायध्यान में धोर तटस्थता की आवश्यकता है।

जाते हैं और उनका सबदा आग्रह इसी तथ्य पर रहता है कि कृति या अर्थ विनी का भी अध्ययन "परिस्थिति-सापेक्ष" (Situational) हो।^१

गस्टाव मनोविज्ञान में परिचय के विना भी बहुत म चित्तका का ध्यान उक्त Totality या समग्रता पर गया है। कारगिज का प्रसिद्ध वक्तव्य इस साधन में पुन स्मरणीय है—

'Images, however beautiful, do not themselves characterise the poet. They become proofs of original genius only as far as they are modified by a predominant passion or by associated thought or images awakened by the passion'

यहा एकत्ववादी (Unitary) पद्धति ध्यान देन योग्य है। इस प्रकार साहित्यालोचना में साहित्य के अंगों को अलग अलग टुकड़ों में काटकर किया गया अध्ययन रीतिकानीय प्रवृत्ति है। द्रुवहीकरण और अरुप्रथित दृष्टि पाठित्यप्रदर्शनपरक, अधी और मानसिक दासता विधि है।^२

इस समग्रतावादी पद्धति जीर धारणा के बाद यह प्रश्न उठ सकता है कि अतत गस्टाव मत भी पूणत अतमुखता पर विषय नहीं पा सवा दशोकि वह "प्रत्यक्ष अनुभव" का मान लेता है। तब क्या साहित्य का परीक्षण केवल प्रायोगिक हो सकता है?

सबप्रथम 'फ्रैन्कर'^३ ने, प्रायोगिक सौन्दर्य शास्त्र का प्रवृत्तन किया था। उसने 'मैन्डोना' के चित्रों को एक प्रदर्शनी की ओर प्रत्येक दशक में अपनी प्रतिप्रियाओं को व्यक्त करने के लिए कहा। किन्तु स्थारह हजार दशक में केवल ११३ व्यक्तियों ने अपनी प्रतिप्रियाएँ व्यक्त की। इनमें भी फ्रैन्कर द्वारा निर्देशित पद्धति और प्रश्नों का अनुसरण नहीं किया गया। दूसरी वृत्तिनाइ यह रही कि दशकों में कुछ "कला-आलाचकों" ने भी अपनी प्रतिप्रियाएँ व्यक्त की, जो पूर्व से ही अपना निष्पन्न निश्चित कर चुके थे। फिर भी यह प्रयोग सभावना पूण^४ माना जाना है। १८७६ ई० में फ्रैन्कर ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक, सौन्दर्य

१ काल माहीम द्वारा प्रतिपादित "मान का समाजशास्त्र" इसी धारणा पर आश्रित है—दृष्टव्य—Ideology and Utopia

२ 'The piecemeal attack is sometimes, very pains taking but it is blind, stupid, slavish and pedantic'—Woodworth P 147

३ Gustav Theodor Frechner (1801-1887)

४ "Nevertheless the idea had merit and has been looked upon as the method of impression"—A History of Experimental Psychology L G Boring P 275

शास्त्र के प्रायोगिक परीक्षण और तत्सम्बन्धित धारणाओं पर, प्रकाशित की। इसमें प्रथम बार 'प्रयोगात्मक सौन्दर्यशास्त्र' का रूप स्पष्ट हुआ। यह आश्चर्य का विषय है कि फ्रान्स्वर के बाद इस प्रकार के अनुसंधान हुए ही नहीं। यत्र तत्र "प्रभाव" को लेकर जाँच पड़ताल अवश्य हुई है।^१

यह एक तथ्य है कि प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र की बड़ी समावनाएँ हैं, इससे आलोचना और शोध के पिष्टपिटित तरीकों में विविध आसवेगा और साहित्य और समाज के सम्बन्ध साहित्य के प्रभाव और सीमा तथा समाज की साहित्य के विषय में रचि और प्रवृत्ति का प्रामाणिक विवरण मिल सकेगा। एक मनोविज्ञानवेत्ता न 'आलोचना और शोध' पर यह आरोप लगाया कि आप लोग वास्तविक शोध के लिये 'कच्चा माल' मात्र दे रहे हैं, क्योंकि आप लोगो के पास कोई ऐसी वस्तु-मुक्त पद्धति नहीं है जिससे व्यवित्त तत्वों को निषेधों में कम से कम बाधक होने दिया जा सके।

प्रायोगिक अध्ययन का क्षेत्र में समाज शास्त्र ने भी महत्वपूर्ण काय किया है। "संस्कृति के समाज शास्त्र" की शाला में लीन-साहित्य और शिक्षितों के साहित्य के सम्बन्ध और स्वरूप पर प्रयोगों और विस्तृत जाँच पड़ताल के बाद निष्कर्ष प्राप्त किये गये हैं। 'रचि'^२ का अध्ययन के लिए "साहित्यिक के समूहों" या गुटों का अध्ययन किया गया है। संस्कृति, समाज और साहित्य के सम्मिलित अध्ययन के लिए एकरत्व, दो' दृष्टि में काम लिया गया है।^३ इसी प्रकार 'अत्याधुनिक' बोधों और अनुभवा—यथा "अलगाव", "भौंड", 'बौद्धिकों की स्थिति' आदि पर महत्वपूर्ण काय हो

१ Vorschule der Aesthetie
२ राजस्थान विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग में उपन्यासा के प्रभाव

का प्रायोगिक अध्ययन काय हो रहा है। इसके अतिरिक्त अब तब प्रयोगों के लिए वज्रित क्षेत्रों में भी इस ओर प्रयत्न हो रहा है, जैसे 'जनेद्र के कथा साहित्य में प्रयुक्त उनकी शली' का मानसतत्त्वपरक अध्ययन" में एक शोधार्थी एक अध्याय प्रयोगों का आधार पर लिख रहे हैं। इन 'प्रयोगों' में 'शली' के "प्रभाव" का अध्ययन होगा और इसके लिए समाज के वर्ग समूहों पर प्रयोग होंगे।

३ द्रष्टव्य—Sociology of Literary Taste
—L L Schuking London 1950

४ —Culture and Crisis—Edited by F I Warnke
New York, 1964

चुका है। किन्तु हमारी आलोचना में इन सबकी कोई चिन्ता नहीं की जाती। केवल “शुद्ध आलोचना क्षेत्र” में शताब्दियाँ पूर्व विवक्षित धारणाओं की टीका या व्याख्या ही पर्याप्त मानी जाती है और उसके ‘संशोधन’ भी वस्तुतः पिछली हुई धारणा-स्थिति के ही अंतर्गत होते हैं। फलतः ‘पुराना धारणावाद’ नव्यतम साहित्य के स्वप्न, उसकी आकांक्षा, उद्देश्य आदि को स्पष्ट करने में बुरी तरह असफल हुआ है। इसमें दोष पुराने आचार्यों का नहीं, उनका वैज्ञानिक उपयोग न कर सकने वाली हमारी क्षमता का है।

सिद्धान्तवादी आलोचना की सीमाएं सम्भावनाएँ

'वकित्वगत' बिम्ब (The Poetic Image) ¹ नामक पुस्तक में सी० डी० लीविस ने लिखा है कि आलोचना, कवि को असम्बद्ध प्रतीत होती है क्योंकि आलोचकों के वाचारम्भण से लेखक उलभन में पड़ जाते हैं, प्रत्येक नवीन सृष्टि एक सवया नवीन गुरुआत और एक भिन्न प्रकार की असफलता होती है। आलोचना पूर्व आलोचना का विरोध कर सकती है किन्तु कविता पूर्व कविता का विरोध नहीं कर सकती आलोचना में कविता (अथवा नाटक, कथा आदि) से अप्रसूत सिद्धांतों का दोहन किया जाता है और फिर इनसे, इन्हीं के मुख्य स्रोत काव्य या साहित्य को आलोकित करने का प्रयत्न होता है। यह प्रयत्न तब तक सफल नहीं हो सकता जब तक आलोचक 'रचना' के लिए अपने को समर्पित नहीं कर देता, उस रचना को अतृप्त वनियो (Under tones) को जब तक वह पकड़ने का प्रयत्न नहीं करता और जब तक वह उसी प्रकार की आत्मविस्मृति नहीं प्राप्त करता जसी कि रचनाकार ने सृजन के क्षणों में प्राप्त की थी।

सारांश यह कि आलोचना लेखक की मन स्थितियों में निमग्नता का प्रयत्न है, वह सृजन प्रक्रिया के साथ तादात्म्य और तत्पश्चात् उसके उदघाटन का कार्य है, सिद्धान्तों के आरोपण का नहीं। लेकिन वही लीविस महोदय उक्त कृति में "बिम्बवाद" के सिद्धांत का प्रवर्तन करते हैं अन्कार और बिम्ब का अंतर स्पष्ट करते हैं, सम्पूर्ण कविता को एक 'बिम्ब' मानते हैं और 'बिम्ब' और "भावावेग" (Feeling Imotion) का श्रेष्ठ कृति में नित्य सह अस्तित्व प्रमाणित करते हैं।

लीविस और आधुनिक कला काव्य को समझने का प्रयत्न करने वाले ऐसे ही अन्य विचारकों को यह प्रतीत हाती है कि मनुष्य और उसकी

¹ The Poetic Image C D Lewis The Clark Lectures
London, 1946

वृत्ति की विवेकसंगत व्याख्या सम्भव है, उसका निदान किया जा सकता है, कायकारण व्यवस्था स्थापित की जा सकती है और क्याकि मनुष्य ज्ञानगम्य है अतः उसकी वृत्ति भी ज्ञानगम्य ही सम्भव है।

किन्तु आधुनिक चिंतकों में बहुत से इस तथ्य को नहीं मानते कि मनुष्य ज्ञानगम्य है। कहा जा रहा है कि मनुष्य आज के युग में सीमातीत बोधो से रहित है, किन्तु समाज की विवेक संगत व्याख्याओं से जय "सामूहिकता" (पूँजीवादी, साम्यवादी दोनों व्यवस्थाओं में) और "वहिमु खता" का विरोधी है -

यह सबदन्तही नौकरशाही और तकनीकी समाज से पीड़ित है, राज्य के बड़ते हुए सवशासी रूप से (दोना व्यवस्थाओं में) आतंकित है, अतः वह 'व्यक्ति' की अनुसमता का विश्वासी है। इसके सिवा आज के विज्ञान में सभी निश्चित मापदण्डों के जाने प्रश्न चिह्न लगा दिया है। उदाहरणतः १८-१९ वीं शताब्दी के भौतिकवाद और अध्यात्मवाद - सभी निश्चिततावादी ये उससे पूर्व के विचार दान तो नियतिवादी भी थे। किन्तु बीसवीं शताब्दी में निश्चिततावाद अप्रमाणित हो गया है। भौतिकी में "वाह र" (Bohr) का पूरकतावादी सिद्धांत अनिश्चिततावाद का प्रमाणित करता है - इसके अनुसार भूतत्व (Electron) लहर भी है और परमाणु भी जमा भी सदाभ हो। यह कथन परस्पर विरोधी लगता है पर है सत्य। अतएव दानात्मिक नवीन तकप्रणाली का सुम्भव द रहे हैं, जिसमें 'व्याप्ति' को वहिष्कृत कर दिया जायगा। इस प्रकार विवेकवाद अविश्वनीय है।

इसी प्रकार जिम गणित को विवेकवाद (Rationalism) का आधार माना जाता था, वह भी नवीन अनुसंधानों के द्वारा खंडित हो चुका है। गोदेल (Godel) ने सिद्ध किया है कि गणित असमाधानित समस्याओं का गिरोह है। वह मानव जीवन की तरह मदव अपूर्ण रहेगा। गणितज्ञ अभी भी ज्ञान के मूलाधार पर नहीं पहुँच सकते क्योंकि ज्ञान का कोई मूलाधार ही नहीं है, अतः जब वस्तुपरक विज्ञानों में व्यवस्था और समाधान सम्भव नहीं है तब मानव जीवन में व्यवस्था किस प्रकार सम्भव हो सकती है ?

- 1 Heisenberg का अनिश्चिततावाद, १९२७ में प्रवर्तित (भौतिकी) Skolem गणितज्ञ ने सिद्ध किया (१९२६) -Elementary number system can not be formalized
Godel का सिद्धांत १९२७ में डॉ. वॉन न्यूमैन का अतिरिक्तवादी दत्तनस्य Being and Time सम्मुख जाया।

इस अनिश्चितता के कारण आधुनिक व्यक्ति पदार्थों के मूलरूप (Things themselves) की ओर जा रहा है, अतः वह पूर्वयुगों के आग्रहों और मूल्यों को अस्वीकार करता है—बीट्स की एक रचना है —

Now that my ladder's gone
I must lie down where all ladders—Start
In the foul rag and bone shop of the heart

इस स्थिति में पूर्वयुगीन सिद्धांतों का आधार पर साहित्य-समीक्षण कैसे होगा ? आधुनिक अनिश्चिततावादी 'सबमाधारण' में विश्वास नहीं करता क्योंकि साधारण व्यक्ति की चेतना 'भूतनिमित्त' होती है। वह अपने अनुभवा को बतूतरखानों में बाँट कर सोता है। उसे आज की व्याधि का बोध नहीं है। वह कला से स्पष्टता की मांग करता है पर क्या उसे मानव जीवन का समरथात्मक रूप कुछ भी स्पष्ट है ? क्या पुराने मूल्य उपयोगी हैं ? कैसे ? पुराना और नया 'मानववाद' और 'उन्नतिवाद' एक प्रवचना है, भ्रम है। आज की कला और कविता मनुष्य की चेतना की गति को समानांतर माना जाता है, लम्बगामी (Vertical) नहीं, उसमें भूत भविष्य एक ही क्षण में चित्रित होते हैं यथा 'वूलिसिस' और "वेस्टलण्ड" में, फाकर के 'साउण्ड एण्ड प्यूरी' में, एजरा पौंड के 'कटोज' में। परंतु पुरानी कला में एक वस्तु केन्द्र में रहती थी अथवा सब उसी के अधीन रहते थे (वाक्य में स्थायी भाव केन्द्र में, संचारी उसी के अधीन) इसका द्वारा जो चरमसीमा प्रस्तुत की जाती थी, वह आधुनिक कला में समाप्त हो गई है। चित्र और कविता में आज प्रत्येक स्थान (Space) या क्षण महत्वपूर्ण है। एक ही आदमी के शरीर के टुकड़े सारे 'स्पेस' पर फलाए जा सकते हैं, इसी तरह साहित्य में क्षणों का—व्यतिरिक्तपरक सजन होता है अर्थात् कला और वाक्य का ढाँचा जानगम्य नहीं है, उसी तरह जीवन जानगम्य नहीं है। जिसे 'अविति' कहा जाता है, उसका अहसास प्रत्येक लेखक का अपना अपना है। अस्तु के नियम 'वूलिसिस' पर लागू हो नहीं सकते। जहाँ कथा का भ्रम है, वहाँ भी उस भ्रम को दबा दिया जाता है, जैसे कि कला में बाहरी सादृश्य का नाश किया जाता है ताकि आंतरिक सादृश्य ही हो सके।

जिस तरह बाह्य सृष्टि (Cosmos) अनुद्विगम्य है, उसी प्रकार मनुष्य द्विगम्य है और उसकी कला भी। आज उदात्त और अनुदात्त का भेद नष्ट हो चुका है, सुन्दर अमुन्दर का भाव लुप्त हो गया है वास्तविकता अनिश्चित है समस्यात्मक है और यह बोध भी खत स्फूर्त है, धारणागत नहीं,

जो धारणागत है, वह आधुनिक नहीं है ।¹

आलोचना के प्रचलित रूपा मे-शास्त्रीय और मावसवादी आलोचना मनुष्य को बोधगम्य मानकर चलती है, किन्तु मनोविश्लेषणपरक और दास निव आलोचना जिम प्रकार मर्य के निकटतम बिन्दु को स्पर्श करन वा प्रयत्न करती है, उसी प्रकार शास्त्रीय आलोचना, और मावसवादी आलोचना भी मानवकायकलाप का अध्ययन कर, मर्य के निकटतम बिन्दु को स्पर्श करने का प्रयत्न करती हैं। इम सम्प्रदाय मे सबप्रथम मह स्मरणयोग है कि उक्त विभाजन आत्यन्तिक नहीं, व्यावहारिक है क्योंकि एक विधि के गिर दूसरे क्षेत्रो म बहुत सी सहमतियाँ मिल जाती हैं।

दूसरा तथ्य यह है कि आधुनिक कला कविता के अस्तित्ववादी चिंतकों के पूवरूप विवेकवादविरोधी स्वयंप्रकाशयानवादी-सम्प्रदाया म मिलते हैं। अस्तित्ववाद मूलतः मवनाशआगवाज्य दशन है, शास्वत दशन नहीं। विलियम बरिट ने अस्तित्ववाद की परम्परा हिब्रू परम्परा मे खोजी है जबकि योरोपीय सभ्यता मूलतः ग्रीक विवेकवाद पर विवसित हुई है अतः जसाकि भारत का प्राचीन साधना इतिहास साक्षी है, विवेकविरोधी साधक सवदा 'प्रातिभानान' का अवलम्बन लेकर ही चले, थे, तभी के बाह्य व्यवस्था की असगतियों का उग्र विरोध कर सके, जसा कि आज के 'आधुनिक' कर रहे हैं।

'प्रातिभानानप्रधान' कला और काव्य सवदा आंतरिकतावादी होते हैं। बाह्यनियमो के आधार पर वस्तुतः उनका मूल्यांकन सम्भव नहीं होता। प्रातिभानानप्रधान कला सवदा मूढम और ध्वनिप्रधान होती है अतः अरस्तू के नियमो अथवा अलकार, रीति जसे सम्प्रदायो द्वारा नहीं अपितु शास्त्रीय आलोचना म 'ध्वनिवाद' द्वारा आधुनिक कला और साहित्य को मूल्यांकित करने मे सहायता मिल सकती है। किन्तु युगानुरूपता की मिद्धि ममाजशास्त्र और इतिहास (मावस, बंबर, मनहीम जादि) द्वारा ही सम्भव है। उदाहरणतः प्रसिद्ध भारतीय तादात्म्य सिद्धांत के द्वारा हम स्रष्टा के मन की गतियों और उसके स्वरूप का हृदयगम कर सकते हैं। यह सम्भव है, अथवा आधुनिक स्रष्टा 'सहचिंतक', 'महभोत्ता' जम शब्दो का प्रयोग नहीं कर सकते थे। इम सोपान पर हम मनोविश्लेषण विधि से सहायता मिल सकती है, वसतः हम इस तथ्य पर ध्यान रख कि मनुष्य का अवचेतन और

उपचेतन केवल वजित कामभाव का अवशेष ही नहीं है, अर्थात् उसमें जनक प्रकार की दमित इच्छाएँ सुपुष्ट रहती हैं, और यह भी कि चेतन और उपचेतन में द्वन्द्वात्मक श्रिया प्रतिश्रिया चलती रहती है अतः 'तादात्म्य' और साथ ही सावधान चिन्तक की तटस्थता द्वारा हम स्रष्टा के मन की गहराइयाँ का स्वरूप समझ सकते हैं (तादात्म्यात न का मिद्धि—अभिनवगुप्त) ।

प्रश्न हागा कि इस तादात्म्य विधि द्वारा परमनप्रवेश के क्षण में, द्रष्टा के पूर्वाग्रह साथ रहने या वे कम से कम कुछ समय के लिए निलम्बित रहने ? इसका उत्तर यह है कि मानव चेतना किसी भी क्षण शून्यवत् नहीं होती लेकिन शून्यताके क्षणों का अनुभव यह प्रमाणित करता है कि हम पूर्वाग्रहों से एक सीमा तक मुक्त होकर देख सकते हैं । यही मानन सामर्थ्य है, जिसके द्वारा यह कहा जाता है कि अपन नजरिए से नहीं, भेजेनजरिए से देखा । सारांश यह है कि दूसरे की दृष्टि से हम दल सकते हैं और उस दृष्टि से प्राप्त दशन पर हम वाद में विचार कर सकते हैं अतएव मनुष्य भले ही पूणत बुद्धिगम्य न हो लेकिन—वह अपूणत अवश्य बुद्धिगम्य है । इस वाय म पूणता के लिए प्रयत्नशील बने रहना ही वज्ञानिक दृष्टि है, अपूणता का अहसास भी पूणता की ओर जाने का एक उपक्रम ही है । इसके सिवा 'बुद्धिगम्य' का अर्थ यह नहीं है कि बुद्धि से ममभन ममय चेतना की अन्य शक्तियाँ या स्तर सोये हुए रहते हैं उदाहरणतः 'ज्ञानप्रश्रिया' में स्मृति, प्रातिभज्ञान और विवेचनात्मक शक्ति—नीनों कायगत रहती हैं या रह सकती हैं । 'धारणावाद' के घोर विरोधिया को भी प्रेषणीयता के लिए धारणाओं का ही सहारा लेना पडता है, इसका अर्थ यह नहीं है कि ज्ञानप्रश्रिया में केवल 'धारणात्मकता' ही सनिय रहती है ।

तादात्म्यविधि से सजन के समय कलाकार की मन स्थितियाँ को अपन मनम रचकर, हम 'कारणकायविधि' अपना सकते हैं । कारणकायविधि का अर्थ है, किसी अनुभव या भाव की पूर्वानुभव या पूर्वभावसपदा के साथ तुलना तथा उनकी युगानुरूपता का निणय । यहाँ समाजशास्त्र और इतिहास हमारी सहायता करता है । कलाओं और साहित्य में मानवता की आंतरिक छवि प्रस्तुत होती है, यह तो आधुनिक भी मानत हैं । ऐसा क्या होता है ? प्रत्येक युग में अपनी विनिष्टता क्या है, क्या है ? आज रोमानी कला और कविता क्यों पमन्द नहीं की जाती ? द्विवेदीयुग में रोमानी कविता क्यों नहीं और आधुनिक थी ? हजारों कवि और माधव भक्तियुग में हरिभजन क्यों करते रहे ? रीतिकाल में उही कवियाँ की सतान—“उमरदराज महाराज ५” चाहिए” क्यों कहत लगी ? नए युग में पुरान युग के विषय और प्रतीक

चलते हैं ? जवी दृष्टि मे अत्यन्त शन शन परिवर्तित होने वाला मनुष्य अपनी जवी सम्पत्ति (Biological) का अपनी आवश्यकताओं और मूल्यों के द्वारा किस प्रकार नियमन, उत्पन्न करता है ? इस तरह के परिप्रेक्ष्यपरक प्रश्नों के उत्तर इतिहास परक दृष्टि से ही मिल सकते हैं । ये ही विचार कला को समसामयिकता और आधुनिकता का निणय करते हैं और सामाजिक प्रगति और अधोगति के साथ कला का सम्बन्ध स्थापन ये ही—इतिहासपरक विचार कर सकते हैं । 'दशन' यह वाक्य "इतिहासदशन" द्वारा कर सकता है । जो आधुनिक लेखक आग्रह करे कि यह सब "असम्बद्ध" है, ता वह उपक्षणीय है क्योंकि साहित्य और कला की वास्तविकता निरपेक्ष नहीं होती ।

आलोचना के तृतीय स्तर पर शास्त्र हमारी सहायता कर सकता है, इसका अर्थ यह नहीं कि उपयुक्त दो स्तरों पर शास्त्रों में विचार नहीं है । कम से कम भारतीय काव्यशास्त्र और कलाशास्त्र (शिल्प शास्त्र) कला को नियतकृतनियम रहित, परमरवतत्र आदि विशेषण देकर भी उसे प्रयोजनहीन नहीं मानता और जहाँ प्रयोजन है वहाँ मूल्य है प्रयोजनहीनता की घोषणा के बावजूद आधुनिक कला का भी प्रयोजन है ।

आधुनिक चित्रकला और काव्यादि में जिस बाह्यानुभूता का विरोध है उसका प्रयोजन है । कलाकार "ध्वनित" करना चाहता है, ध्वन्यालोक का 'ध्वनिवाद' अपने युग तक के साहित्य पर आधागित या अतः वहाँ पद, पदांश, वाक्य आदि को ध्वनियों का यज्ञक बताया गया है—आज की कला में ध्वनियों के अनेक रूप हैं जिनमें मुख्यतः सदभंगत ध्वनियाँ हैं जो कत्ता, बोधा, आदि के वशिष्टय द्वारा ध्वनित होती हैं—कला मूलतः ध्वनि है, यही बात 'लीविस' इन शब्दों में कहते हैं—

Unless the critic has brooded over the poem
Surrendered himself to it absolutely Strained his
ears to catch its remotest undertones with the same
absorption that the poet gave to the experience from
which it was shaped (1)

इस ध्वनन प्रक्रिया को आनन्दवधन और अभिनव ने विस्तार से समझाया है, उसे यहाँ दुहराना व्यर्थ है परन्तु तात्पर्य यह है कि आनन्दवधन और अभिनव अपनी 'रचि' में अनुशासित थे क्योंकि भावुकता प्रधान साहित्य

ही, इस देहा की विशेष परिस्थितिया के कारण, श्रेष्ठ माना जाता था अन यह आज भी एक अरपण्ड सिद्धांत है, कला ध्वनि है, कथन नहीं। 'ध्वनित' में कौन श्रेष्ठ ह, इस पर विवाद हो सकता है। भारतीय आचार्य बहुमत से 'रमध्वनि' को श्रेष्ठ मानते हैं और यह मूल्य है कि तब तक रसपरक काव्य ही सचमुच श्रेष्ठ था। आधुनिक कला और साहित्य न सीधी-सादी रसविधि को ममाप्त कर दिया और आधुनिक चित्रकला की तरह परम्परागत सभी विधियों, प्राहणों और विषयों को छोड़कर ध्वनित विषयों और ध्वनि स्वरूपों के नवीन अनुसंधान लिये। चित्रकला में तो ध्वनि इतनी सूक्ष्म और स्रष्टा-द्रष्टापरक हो गई कि शीपक न वतान पर विभिन्न दशक एक ही चित्र से विभिन्न ध्वनियों को ग्रहण करते हैं। इसी तरह कविताओं में शीपक हटा देने पर बहुत सी रचनाओं में स्वयंशोधनों का वैधिय ग्रहण किया जा सकता है और वास्तविकता तो यह है कि "एन्सिक्लोपीडी" जसी आधुनिक स्थितियों की ध्वजना में आज की कविताएँ इतनी अद्भुत हो गई हैं कि इन्हें आप "अद्भुत ध्वनि" भी कह सकते हैं।

भले ही 'रमध्वनि' की जगह वस्तु या विम्बध्वनियों (अलवार ध्वनि) का यह युग अपने को चाहे जैसा विनाशण समझे किन्तु शास्त्रों ने काव्य का यह मम समझ लिया था कि वस्तु और विम्बध्वनियों में भी 'राम' या 'भाव' का स्पष्ट अनिवाय है, क्योंकि "कविद्वगत विम्ब" वही साधक होता है जहाँ मनुष्य की आंतरिकता का वह स्तर भी कम्पित हो, जो मनुष्य की सन्नियता का मुख्य अवलम्ब है। लीविस ने भी इसीलिए कोलरिज की ये प्रसिद्ध पंक्तियाँ उद्धृत की हैं जो भारतीय शास्त्रों द्वारा भी समर्थित हैं क्योंकि यहाँ तो कला की भावना का क्षेत्र ही माना गया है—

Images however beautiful do not themselves characterize the poet. They become proofs of original genius only as far as, they are modified by a predominant passion or by associated thought or images awakened by the passion.

इस सशाधिन शास्त्रवाद (अलवार की जगह 'विम्ब' ग्रहण, विम्ब केवल कविता में आगत विम्ब ही नहीं होत अपितु पूरी कविता भी एक 'विम्ब' होती है) के आधार पर लीविस ने अनक उदाहरण देकर आधुनिक कविताओं का मूल्यांकन किया है और अमेज आलोचकों के प्रसिद्ध "वामनसैस" के कारण काव्य और जीवन की एकता स्वतः ही उनके विवेचन में आ गई है।

सारांश यह है कि भारतीय ध्वनिवाद आज भी उपयोगी है परन्तु कष्ट पापद यह है कि हम किसी सिद्धांत का अनुकरण नहीं कर सकते।

भावसवाद का भी नहीं, वास्तविकता के सद्भ्रम 'संशोधन' ही एकमात्र उपाय है ।

यह स्मरणीय है कि आधुनिक म डा० जगदीश गुप्त ध्वनि सिद्धान्त को अधिक महत्व देते हैं ।

इसके अतिरिक्त भारतीय काव्यशास्त्रों और शिल्पशास्त्रों में अनेक सूत्र ऐसे हैं, ऐसे मेधा-आलोक (Flashes) हैं, जो हमारे विवचन में सहायक हो सकते हैं । कारण यह है कि बरमोरी काव्यशास्त्री जदिकाशत सिद्धपरम्परा के साधक आचार्य थे, वर वुद्धिवाद पटित नहीं । आधुनिकों की तरह आनन्दवधन और अभिनवगुप्त प्रातिभानवादी थे और भरत ता म्मतियों और वयाकरणों की बट्टर परम्परा के धार विरोधी थे । परम्परा के अध विरोध के नाम पर आधुनिक नवयुवक सब का एक साथ डल भेज देते हैं ।

हिंदी आलोचना में भी सभी तरह के आलोचक हैं । 'रमवादियों' ने भी रस का शास्त्रीय धारणा में संशोधन प्रारम्भ कर दिया है किन्तु फिर भी रसाग्रह के कारण विश्वविद्यालयों में आलोचना को "आधुनिक विधि" का प्रयोग नहीं हो रहा है । भारतीय काव्यशास्त्र की शिक्षा-दीक्षा में ही छात्र इतना आतंकित हो जाता है कि या तो वह परम्परा को छोड़कर ही चन की सांस ले पाता है अथवा परम्परा का स्वस्थ प्रवृत्तियों की छानबीन न कर मम्मट द्वारा की गई समन्विति को आदर्श मान लेता है । अतः सद्धान्तिक आलोचना में या तो 'जानकारी प्रदर्शन' होता है या फिर अधानुमरण । 'उद्धरणवाद' इसी दोष का फल है उद्धरण समथन या विरोध के लिए होत हैं, प्रदर्शन के लिए नहीं ।

व्यावहारिक आलोचना में आलोचना का भवित्य अधिः उज्ज्वल लगता है क्योंकि किसी कृति पर विचार करते समय आलोचक विभिन्न विधियों का प्रयोग कर सकता है अतएव रमवादी आलोचक मनाविच्छेदक भी हैं और भावसवादी आलोचक, शास्त्रों का भी अपनी दृष्टि से प्रयोग करते हैं और आधुनिक ज्ञान विज्ञान का भी (नृतत्वशास्त्र समाजशास्त्र, इतिहास, दर्शन आदि) । अब तक प्राचीन धरोहर की जांच पत्ताल भी पूरी नहीं हो पाई है, पादचात्य सिद्धान्तों का अवतरण भी अभी तक पूरा नहीं हो पाया है अतः जो विद्वान इन क्षेत्रों में व्यस्त हैं, वे ही प्राचीन-आधुनिक साहित्य पर व्यावहारिक आलोचनाएँ लिखते समय एक मिश्रित प्रणाली का आविष्कार कर रहे हैं । पत्र-पत्रिकाओं के माध्यम से यह विधि धीरे धीरे जागृत छात्रों और अन्य पक्षों द्वारा कालेजों विश्वविद्यालयों में भी अकुरित—पन्नवित हो रही है । पाल्जयी कृतियाँ को ही आपाण बनाने वाले विद्यालयों में दिन प्रतिदिन की

नवीन प्रतिश्रियावादी का शीघ्र स्वीकृति नहीं मिल पाती अतः "अध्यापकीय" आलोचना की उग्र आलोचना हो रही है, दूसरी ओर अध्यापक 'अराजकता' की शिवायत करते हैं।

ऐसी स्थिति में विद्यालयीय चानावरण और पत्र-पत्रिकाओं-स्वतंत्र गोष्ठियाँ और दूरी में निरंतर नकट्य की आवश्यकता है। व्यवित स्तर पर अनन्य अध्यापक और छात्र इन कटघरों को काट रहे हैं किन्तु सम्प्रागत स्तर पर यह नकट्य बढ़ना चाहिए ताकि मूजन और आलोचन परस्पर विरोधी स्थितियों में न पड़ जायें।

इसके साथ ही आलोचना व प्रति सद्वातिक घणा में स्वयं साहित्य की ही हानि होगी क्योंकि सृष्टि स्वयं अपने में जीवन की एक प्रकार की आलोचना भी है। आलोचना में मान प्रतिश्रिया व्यवत कर देना से श्रेष्ठता के स्तर धूमिल पड़ जाते हैं अतएव अपने समय तक के साहित्य और कला के श्रेष्ठ अंशों के आधार पर व्यापक निष्कर्षों की प्राप्ति अवाछनीय नहीं है। अवाछनीय स्थिति तत्र आती है जब निबन्ध के प्रारम्भ में कथित 'तादात्म्यविधि' की उपेक्षा होती है और सिद्धान्तों का मनमाना आरोप होने लगता है। ऐसा नहीं हुआ है या हो रहा है, यह कहना उतना ही मूल्य है जितना यह कहना कि आलोचना में सबकुछ ऐसा ही हुआ है अथवा यह कि सद्वातिक आलोचना का अस्तित्व ही असम्भव है। भारतीय परम्परा का तो "अविवेकी मनुष्य" के लेखक ने आधुनिकता के लिए अधिक अनुकूल माना है। यहाँ सृष्टि के प्रत्येक रूप का स्वागत हुआ है, जीवन की सुन्दरता और असुन्दरता के विषय में भारतीय दृष्टि पश्चिमी दृष्टि से अधिक स्वस्थ और व्यापक है —

These (modern) are ideas that might be easily understood by an oriental. For the oriental opposites have never been put into separate water tight compartments, as with the westerner as it is above so it is below. In the east the small is equal to the great, for amid the endless expanse of countless universes each individual universe, is but a grain of sand on the shores of Ganges and a grain of sand is equal of a universe. The lotus blooms in the mud and generally the oriental is as willing in his indifference to accept the ugly dress of existence as he is to its beauty, where the Westerner might very well gag at the taste (1)

भारतीय कला में बाह्य अवयव-अनुरूपता की कभी चिन्ता नहीं की गई, जैसे बग़ुववादी कला में ध्वनि पर ही ध्यान रहता है, इसी प्रकार हमारी मूर्तिकला में आंतरिक मन स्थितियों की व्यञ्जना पर ही ध्यान रहा है। जिस प्रकार पाश्चात्य चित्रकार "पूर्वी" कला और काव्य से लाभ उठाते हैं, उसी तरह हमें अपने देश और एशिया के अन्य देशों की परम्परा को टटोलना चाहिए। जुग ने 'यूलिसिस' में 'पूर्वी आत्मा' के अस्तित्व का लक्षित किया था और 'यूलिसिस' "आधुनिकतम" उपनाम माना जाता है। इसी तरह "भारतीय संगीत" में डॉ० एम० फौस्टर ने आधुनिकता का संकेत पाया था।^१ इसी तरह भारतीय काव्यविज्ञान में ध्वनिसिद्धान्त, कला-आस्वादन प्रक्रिया के लिए साधारणीकरण सिद्धान्त, भाषा शक्ति के लिए शब्दशक्ति सिद्धान्त और सौन्दर्य विवेचन के लिए रस रमणीयता सिद्धान्त आदि के प्रस्थान मूल हैं, जिनकी सहायता से हम निश्चित रूप से आलोचना को समृद्ध बना सकते हैं।



(१) वही, पृष्ठ, ४८

सम्बन्धित है—वह 'शिव' को पारिभाषित करता हुआ कहता है कि 'शिव' वह है जो जीवित रहने में—वृद्धि और विकास में योग देता है' इसी तरह 'सत्य' और 'सौन्दर्य' की व्याख्या, जिजीविषा, उसका विकास और वृद्धि के सद्भ में ही सम्भव है।

समुच्चल अलगजडर के अनुभार मनुष्य प्रकृति के बाहर का प्राणी नहीं है, यह प्रकृति के भीतर जीता है। इसके अतिरिक्त वह प्राचीन मानववादिया की तरह मनुष्य को विश्व का के ड भी नहीं मानता। वह प्रकृति में मनुष्य की वास्तविक स्थिति को समझ कर, उसी सद्भ को सदैव दृष्टि के सम्मुख रख कर मूल्य पर विचार करता है। अतः शिव और अशिव की धारणाएँ मानव कृत हैं।

उदाहरण के लिए अलगजडर शिव की धारणा का अर्थ करता है—मानव स्वभाव या मनुष्य अस्तित्व अपने सर्वात्म रूप में "शिव" कहलाता है, उसी तरह, जिस तरह, मानव सर्वोत्तम रूप में सत्य कहलाता है। यह "साध" किसी स्वयंप्रकाशज्ञान या निरपेक्ष विवेकगत नहीं है बल्कि अस्तित्व के लिये किये गये मानव सघर्षों के माध्यम इस सत्य या मूल्य की प्राप्ति होती है अतः मूल्य अधिकतम तृप्ति (सर्वोत्तम रूप) को प्राप्त करने का उपाय है इसीलिये उसका निरपेक्ष अध्ययन सम्भव नहीं है।

मूल्यों का उद्भव और विकास बाह्य और निश्चित सद्भों में विभिन्न जीव वर्गों के प्रयत्नों द्वारा होता है अतः प्राकृतिक चुनाव (योग्यता का अस्तित्व बचता है) के साथ मूल्यों का घनिष्ठ सम्बन्ध है। यह बन्तुत अपने को स्थितियों के अनुसार विकसित कर सकने की योग्यता से युक्त तत्वों की उन तत्वों पर विजय है जो 'जड' या आवश्यक परिवर्तन के अधीन है अतः इस विकास-विजय के सद्भ में ही विकसित मूल्यों को 'अभीप्सित' की सत्ता प्राप्त होती है। मूल्य अवयव-संस्थान और बाह्य वातावरण या सद्भ के सघर्ष और सगति के परिणाम होते हैं।

एक टायप वातावरण और अस्तित्व में दूसरे 'टायप' से अधिक सगति बना लेता है अर्थात् वह ऐसे मूल्यों का विकास कर लेता है जो उस 'टायप' के अस्तित्व और विकास में अधिक सहायक हो सकते हैं फलतः वे मूल्य किसी युग के लिए प्रतिनिधि मूल्य बन जाते हैं। इस तरह अलगजडर इस तथ्य पर पहुँचा है कि मूल्य चिन्तन, बन्तुत प्रतिक्षण उपस्थित चुनौतियों का स्वीकार कर उनके अनुकूल अपने टायप बदलने का उपाय मात्र है।

मावस एगित्स, बाइबेल, प्लेग्वानोय ज्ञानि विचारक भी मूल्य का जीव अस्तित्व और वातावरण (दृश्य, विषय आदि) के सम्बन्ध का प्रतिनिधि मानते

हैं। साहित्य में जीवन की तरह, वे ही मूल्य आगे चलते हैं जो उस 'जाति' या समूह के लिए अंतिम व्याख्या में कल्याण कारक होते हैं।

इस दृष्टि से भी मूल्यगत चिन्तन, प्रयाग या उद्देश्य से अलग करने नहीं किया जा सकता। इसीलिए 'मूल्य' व्यक्ति विशेष द्वारा प्रतिपादित होने पर भी 'व्यक्तिगत' नहीं हो सकते। मूल्य न पूणत वस्तुगत होते हैं और न पूणत व्यक्तिगत, ये वस्तु व्यक्ति व परस्पर सम्बन्धो, प्रिया प्रतिप्रियाओ, सपत्नी-सगतिया के फल होते हैं।

इनमें प्रवृत्तिगत मूल्य भी होते हैं, यथा शिशु द्वारा माता के स्तनो की खाज। इसी प्रकार मनुष्य स्वच्छता और स्त्री के हाव भाव को पसन्द करता है, क्योंकि ये उसकी जाति या 'टाइप' का निरन्तरता देते हैं। इहे नतिवता का रूप दिया जा सकता है किन्तु ये नतिवता व कारण स्वीकृत नहीं होते।

इसी तरह आर्थिक मूल्य प्रवृत्तिगत मूल्यो और नैतिक मूल्यो के मध्यवर्ती होते हैं। नैतिक मूल्यो में काइ समझ गढ़ मनष्य करता है कि उसका स्वरूप क्या होगा? आर्थिक मूल्य इस स्वरूप स्थिति को सम्भव बनाते हैं, उदाहरण के लिये समाजवादी दशा में नैतिक मूल्य मानव शोषण के विरोधी हैं, अतः वहाँ व आर्थिक मूल्य इस शोषण रहित समाज की स्वरूप स्थिति को सम्भव बनायेंगे—यदि व अपन प्रयत्न में उक्त नैतिक मूल्यो के विपरीत स्वरूप का सम्भव बनाने लगें तो मनुष्य उनमें परिवर्तन की माँग करेगा, अर्थात् तब नये जाति मूल्यो की माँग उठ खड़ी होगी। अतः आर्थिक मूल्य उच्चतर मूल्यो के साधन होते हैं, जिन समाजों में व साध्य बनने लगते हैं वहाँ उच्चतर मूल्यो का ह्याम प्रारम्भ हो जाता है।

सापक्षतावादी दृष्टि में नहीं बल्कि दुनिया और जिन्दगी का एक अजनबी या बेगान के नजरिए से दखन पर 'मूल्य' भ्रम प्रतीत होते हैं क्योंकि वे मानव के आविष्कार हैं। सद्भ संनिगाह दृष्टे ही, मूल्यो की सत्ता केवल आदमी के मन की वहक जमी लगने लग जाती है, किन्तु स्पष्टतः यह अजनबी-दशन है। जीवन में भाग्य के वाले और इसलिए बाहर-भीतर ही नहीं, चारों ओर से मोचन वाले भाक्ता का यह दशन नहीं है।

क्या एनाकी मूल्य चिन्तन सम्भव है? प्रियता-अप्रियता, सत्य-असत्य आदि मानव मानना व परस्पर सम्बन्धो के सद्भ में निर्णान होते हैं अतः "अ" का मूल्यगत चिन्तन सही है या गलत इसके लिए उनके अनिर्दिष्ट अर्थ मन्तिष्को का जरूरत होनी है। वस्तुतः मूल का अहंताम भी तभी सम्भव है जब 'अ' व विरुद्ध अर्थ व्यक्ति धारणाएँ रवों आर व्यवहार में यह सावित हा जाए कि अ की धारणाएँ व्यय या अपूण प्रमाणित हा चुकी ह अतः जब हम दूसरों की दृष्टि से अपन स्व' पर विचार करते हैं, तभी मूल्य और सही हान

की सम्भावना बनती है। अतः सही रूप में चिन्तन के लिए अर्थ चिन्तको और व्यवहार की आवश्यकता है। इस प्रकार अनेक उद्देश्या, विचारा और इच्छाओं के सद्व्यवहार में मूल्यों का उद्भव और विकास होता है। मूल्य एक प्रकार का नियम होता है—प्रशंसापरक नियम और इनमें सबदा कोई सामाजिक सुभाव निहित रहता है अतः मूल्य नियम हमेशा सामाजिक होता है व्यक्तिगत नहीं।

कलागत और साहित्यिक सौंदर्य या साधकता का नियम या प्रशंसादि मूल्य-मीमांसा ही है क्योंकि उसमें नियमों में भी सामाजिक सुभाव निहित रहते हैं, इसलिए इन नियमों में अर्थ लागू भी भाग लेते हैं। यदि कोई कहें कि अनियम वास्तविक स्थिति है, और उसका दर्शन और भोग एक मूल्य है तो उसे स्पष्ट भाषा में यह कहना चाहिए कि अनियम नियम बनने के लिए आवश्यक प्रक्रिया है किन्तु नियम उसका अवश्यम्भावी परिणाम है। यदि नियम गलत साबित होगा तो पुनः अनियम सद्बुद्ध की प्रक्रिया से नियम किया जायगा अतः नियम ही वरेण्य है, प्रक्रिया के रूप में अनियम आवश्यक हो सकता है।

अतः सत्य के स्तर पर सत्य का दूसरा छोर, वहिमु सत्य—वास्तविकता के स्तर पर होता है। इसके सम्बन्ध का स्वरूप समझना ही मूल्यगत चिन्तन है।

यह स्मरणाय है कि हिन्दी के लेखकों और कवियों, न मूल्यचिन्तन की आवश्यकता अनुभव की थी। समष्टिवाद द्वारा वहिमु सत्य पर अनापानाप आयतन किये जाने के कारण व्यक्ति की निरपेक्ष नियति, निरपेक्ष मूल्य तथा साहित्य और निरपेक्ष मूल्यचिन्तन का अनुसंधान हुआ। पश्चिम के यतिवादियों ने हिन्दी के अनेक तर्कणा की मूल्यचेतना की निरपेक्षतावादी बनाया और उनके साथ कुछ ऐसी हवा चली कि विवेक ही वापस हा चला, जिम्मे बल पर भारतेन्दु युग से अतः तक मध्यकालीन ह्यामशील मूल्यों की उम्माट पेंका जाने लगा था। यह विवेक राजनीति में 'बल्याणकारा जनतन्त्र' 'जनतांत्रिक समाजवाद', समाज में मानव-यथ पर आधारित मानव सम्बन्ध विचार, शिक्षा के क्षेत्र में वैज्ञानिक दृष्टि का विकास और अतः सत्य या मूल्य का वैज्ञानिक अनुसंधान तथा कला-साहित्य के क्षेत्र में कला साहित्य का धर्म के क्षेत्र से मुक्त कर, व्यापक मानव हित के लिये उसके प्रयोग आदि प्रवृत्तियों में प्रतिफलित हुआ था। इसी विवेकवाद के आधार पर आधुनिक वैज्ञानिक तकनीकी सभ्यता आधारित है किन्तु यारोपीय विवेकवाद की विद्व-मुद्ध से जो आधार पड़ेना, उगत स्वयं विवेकवाद पर ही प्रश्न चिह्न लगाया गया और सभी विचार-व्यवस्था (वाद, हीन, मानव आदि) का अस्वीकार किया जाना लगा। अतः द्वि

और अनुभव के सामन द्विवक् की निन्दा हान लगी और व्यक्तिगत मूल्यों व सम्मुख 'सामाजिक मूल्यों' को हिकारत नी नजर स देखा जाने लगा क्योंकि इही का दुग्पयोग विश्व युद्ध (द्वितीय) मे मभी विचारका ने देखा । अत युद्ध और मरण की आशका ही आज व मूल्यचिंतन मे सबसे बडी चुनौती बन गई और इस सदभ म पुराने समाधान और पुनर्जागरण (रिन्सा) युग के आशा-उत्साह मूल्यतापूर्ण प्रतीत होन गे ।

लेकिन इस मूल्यचिंतन व विकास स यह साबित नही हुआ कि मूल्य-चिंतन निरपेक्ष हाता है । आज की अवस्थित स्थिति भी वस्तुगत व्यक्तिगत कारणा से ही है । रमल और सार्जे जम चितव इसलिय नए नही है कि वे मानव की विश्व स्थिति को कमजोर और निरपेक्ष ममभत ह, बकि वे आज हमलिए नए है क्योंकि व मूल्यचिंतन की जिस कमजोरी से यह युद्ध वा सव विनाशक सवट उपजा है, उसके विरुद्ध सत्रिय है और फास मे युद्धकामी राष्ट्र-नायको को बधरता पर मुकदमा चला रह है ।

दूसरी ओर समष्टिवादियो व वज्ञानिक दशन व नियम स्वय समष्टि वादियो की व्यवस्था पर लागू किये जा रहे है और कम चीन आदि के अतविरोधो का पता लगाया जा रहा है । यह माना जान लगा है कि जहाँ माप्य है वहाँ मवथा अदश स्थितियाँ नही ह, लेकिन आर्शा और मूल्यो के बिना आदश स्थिति की आर मानवता को उम्युय नही किया जा सकता । इस प्रकार मानव जीवन और मानव मूल्यो, वास्तविकता और आदश एक द्वन्द्वमव स्थिति म गतिमान है और वे प्रारम्भ से ही इस स्थिति मे ही रह है । इस द्वन्द्व को समभना ही वास्तविक मूल्यचिंतन है क्याकि तभी इन द्वन्द्वो से निद्वन्द्वता की आर बढा जा सकता है । इसका अथ यह गही है कि सवथा निद्वन्द्व स्थिति सम्भव है, फिर भी इस क्रम मे माप्य बहुत से द्वन्द्वो पर विजय पाता है, उदाहरण व लिय वह आदिम युग से अब तक अनेक प्रवृत्तिगत, आर्थिक सामाजिक असगतियो पर विजय प्राप्त कर चुका है और फिर भी वह नये द्वन्द्वो को सृष्टि कर बढा है । अब नवमूल्यचिंतन व लिय य नए द्वन्द्व ही चुनौतियाँ हैं, जिह दूर करने के क्रम मे वह फिर नये अतविरोधो का विकास करेगा और इस तरह उसका यह अनवरत क्रम अतन काउ तक चलेगा, बशर्ते कि दिग्भ्रम म प्रस्त मानव चेतना सामूहिक आत्महत्या (तृतीय विश्वयुद्ध) नही कर लेती । इस खतरे को महसूस करने पर भी विश्व के चितव और साहित्यकार अभी तक खोल और सातु की तरह सत्रिय नही हा सवे और इस तरह की विविध स्तरा पर सक्रियताआ व अभाव म उनका मूल्यचिंतन निरपेक्ष, दिग्भ्रामक और पलायनवादी होता जा रहा है ।

जिस तरह 'मूल्य' एक जटिल शब्द है और उस उद्देश्यो, वाछनीयताआ, आवश्यकताओ, विश्वासा और प्रयाजता से सवथा भिन्न कर्के देखना कठिन है, उसी तरह 'नवीनता' भी एक जटिल स्थिति है। उसे 'प्राचीन' के प्रसंग में ही व्याख्यायित किया जा सकता है और 'प्राचीन' और 'नवीन' की धारणाएँ परिवर्तनशील होती हैं।

साहित्यिक सद्भ में नवीनता केवल कालगत धारणा न हाकर, अपूर्वता-बोधात्मक धारणा है। 'अपूर्व' शब्द कालपरक भी है किंतु अपूर्वता का यहाँ यह मतलब लिया जाता है कि इस रूप में यह कृति पूर्वकाल में विद्यमान नहीं थी अतः अपूर्वता की धारणा में यह तत्त्व शामिल है कि 'पूर्व' या 'विगत' का उपकरण रूप में उपयोग करने भी अपूर्व कृति की सृष्टि सम्भव है। अतः नवीनता का मतलब गुणात्मक दृष्टि से सवथा क्लृप्त या अभूतपूर्व सृष्टि से होता है, न कि यह कि उसकी सृष्टि में भूतकालीन तत्वों या उपकरणों का उपयोग नहीं होता।

चेतना के स्तर पर भी यह विचार सही लगता है। नवीन चेतनायुक्त स्रष्टा के मन का विश्लेषण करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि उसकी चेतना विगत, वर्तमान और भविष्य में सम्मिश्रित उपकरणों से निर्मित होती है। अतः कोई एक "क्षण" भी असंश्लिष्ट क्षण नहीं हो सकता। क्षणविशेष में अथवा क्षणप्रवाह की स्थितियों में स्रष्टा जागरूक हाकर जिस 'अपूर्वता' को प्राप्त करता है, उसमें विगत उसी प्रकार स्थापित हो उठता है जिस प्रकार किसी भी नूतन पदार्थ की सृष्टि में अदृश्य उपकरणों का रूप धारण कर लेते हैं। वस्तुतः अचेतन और चेतन स्तरों का उपकरणों में, विगत और वर्तमान में एक द्वन्द्व और सगति की प्रक्रिया कायम रहती है। प्रत्येक नवीनता एक अदृश्य-अदृश्य द्वन्द्व और अतः में एक नवीन सगति का ही परिणाम हुआ करती है और यह द्वन्द्व इकट्ठा नहीं होना क्योंकि स्रष्टा की चेतना में इकट्ठी स्थिति नहीं होती।

नवीन छायावाद भी था और सबकायाकल्पकारी प्रगतिवाद भी किन्तु नई कविता में नवीनता के प्रति आग्रह अधिक भिन्नता है। केवल 'आइडिया लोजी' या विचार व्यवस्था की दृष्टि से इस नहीं परखा जा सकता क्योंकि प्रथम तारमन्तक से अब तक प्रत्येक विचारधारा के व्यक्ति नवीनता की उपलब्धि में तत्पर हैं और सन् ६० के पश्चात् तो नूतन नवयुवकों ने यह भी साबित कर दिया है कि नवीनता 'आइडिया लोजी' को नहीं मानना चाहते और फिर भी 'परिवर्तन' करना चाहते हैं। इस स्थिति में नवीनता प्राप्ति एक

आत्मपरिचय की प्रक्रिया बन रही है, यो अनजान ही कोई न कोई विचार-व्यवस्था इन्हें प्रभावित करती है। प्रतिबद्धता जागरूक भी होती है और 'अबोध प्रतिबद्धता' भी होती है और प्रतिबद्धता चाह घापित हो या अधोपित किसी न किसी परिणाम की ओर अवश्य उन्मुख होती है।

किन्तु इन अन्तिम परिणतियाँ के प्रति पिछले २० वर्षों के बहुत कम हिन्दी लेखक जागरूक हैं। उनमें अधिकांश का ध्यान बस नवीनता पर ही अधिक है जबकि नवीनता की उपलब्धि में परिणाम-बोध की भूमिका निर्णायक हो सकती है।

परिणाम बोध रहित नवीनता की प्रथम उपलब्धि यही है कि दस के आधुनिकीकरण के इस मापन में हमारा साहित्य और कला नवीनो मुख है। वाक्य आर गद्य में एक मंत्रा नवीन अभिव्यक्ति सम्मुख आइ है और इस उपलब्धि में प्रचलित अधविश्वास के विपरीत मन्त्र यह है कि स्थानीय, कम प्रसिद्ध नवलेखकों को भूमिका "अतिप्रसिद्ध" और "प्रतिष्ठित" कवियों और लेखकों से कम महत्वपूर्ण नहीं रही है। अभी तक हिन्दी में अम्बइया फिल्मों का "प्रसिद्धनायकवाद" ही अधिक प्रचलित है जबकि अभिव्यक्ति के नवीनीकरण में छोट कह जान वाले कवियों और लेखकों की भूमिका बहुत अधिक महत्वपूर्ण होती है। जोर चरित्रक स्तर पर प्रचलित आधुनिकीकरण की विराट प्रक्रिया का ध्यान में रख कर दस के पर "बड़े और प्रतिष्ठित" नवीन लेखक और कवि अभी तक छाटे ही प्रतीत होंगे और उनकी तुलना में बहुत स छोटे माने जाने वाले लेखक बड़े प्रमाणित हो उठेंगे, क्योंकि अतिप्रसिद्ध हिन्दी लेखकों में "विदेशी प्रारूप" सम्मुख रखकर लिखन की प्रवृत्ति बहुत अधिक है जोर विदेशी साहित्यकार "भारतीय नवीनता" चाहते हैं अपनी नवीनता की पुनरावृत्ति में वे ऊब उठते हैं। अज्ञेय जी में इधर जो भारतीयता पर अत्यधिक ग्ल मिलन लगा है, प्राचीन दशन (नूतन रहस्यवाद—"आँगन के पार द्वार") की छायावादी ध्वनियाँ सुनाई पडन लगी है, उसका एक कारण शायद यह है कि वे विदेश में किस तरह की नवीनता की माँग है, यह औरों से अधिक अज्ञेय जानते हैं। फाकर, स्टैनजग जैसे लेखकों की नवीनता की "सृजन-प्रक्रिया" में स्थानीय रंग रूपों आर उनके सदम में भी विश्वक समस्याओं के समाधान का सवेन है। अज्ञेय जी ने हिन्दीविभाग, राजस्थान विश्वविद्यालय जयपुर में एक व्याख्यान में कहा था कि मेरे उपमासों, विशेषकर "अपन अपने अजनबी" में पश्चिमी योरोप के मूलधुवाध का विरोध है। अर्थात् उन्होंने पश्चिमी योरोप की दृष्टियाँ और मानसिक स्थितियों का अनुकरण नहीं किया उनका विरोध किया है ॥

यदि यह बात सही है तो स्थायी नवीनता की सृष्टि की संभावना बढ़ती है, किन्तु हमारे लेखका की नवीन ध्वनिया पश्चिमी योरोप में क्यों नहीं गूँजती ? उनकी कृतिया (वामू—“अजनवी”, सान—“द एज आफ रीजन” आदि) के आगे हमारे लेखका का अजनवी मन क्यों यहाँ की वास्तविकता के साथ जुड़ा हुआ नहीं है ? राजेंद्र यादव ने धर्मयुग के लेखों में यह सही लिखा है कि फ्रान्स का अस्तित्ववाद जर्मन के आत्ममग्न के सद्भाव में विकसित हुआ था । उस मान निरावार दशन के रूप में देखना उन्नी तरह गलत है जिस तरह किसी भी दशन को निरपेक्ष रूप में देखना । हमारे यहाँ ‘सद्भाव’ शब्द का बार बार जप करने पर भी उस सद्भाव की ही चिन्ता नहीं की जाती । फलतः अभिव्यक्ति नवीन होने पर भी बध्य (विचार और मानसिकता आदि) देश काल निरपेक्ष, मात्र जीवन-दशन के रूप में प्रचलित होता गया—अजनवीपन, आत्महत्या, निराशावाद, ऊन, अनास्था—इस प्रकार के वाक्य और मानसिक स्थितियाँ ‘शाश्वत दशन’ के रूप में स्वीकृत ज्ञाने लगे जबकि पश्चिमी योरोप में ये ‘विराट विरोध’ के अंग थे ।

अतः मरने सभ में इस तरह की स्थितियाँ का या ता नवलेखकों के विरोध का रूप माना जाय जयवा यदि यह जीवनदशन है तो जीवन दशन के स्तर पर इन पर विचार हो कि इगका क्या मूल्य है वहाँ तक स्वीकार्य है, अथवा अपने देश में इन धारणाओं के लिए जमीन क्या उपजाऊ नहीं है ? इत्यादि

बध्य और अभिव्यक्ति की नवीनता का मूल्य केवल वाद्यनीयता के आधार पर ही परीक्षित हो सकता है और ‘वाद्यनीयता’ मूल्यचिन्तन का मेरु दण्ड है । इसी वाद्यनीयता से भयभीत हाकर और अपनी प्रत्यक्ष, बकवास को स्वीकार कराने के लिए मुष्टिप्रद कुछ तरुण लेखक यह कहने लगे हैं कि साहित्य मूलतः मूल्यनिरपेक्ष होता है । इस प्रकार की नवीनता स्पष्टतः मूल्य निरपेक्ष नवीनता होगी और मूल्यनिरपेक्ष वस्तु कभी वाद्यनीय नहीं हो सकती क्योंकि मूल्य का बिना (बिना चाटू जस है) मानव-जीवन के अस्तित्व की ही कल्पना संभव नहीं है । एक ही स्तर ऐसा है, जहाँ मूल्यनिरपेक्षता संभव हो सकती है, यह स्तर है तृतीय विश्वयुद्ध में मरणांग का भय ।

संवेदन के दण्ड में मूल्य अथवा वाद्यनीय आदर्शों, सत्या, प्रयाजना मयादाशा, पुत्र-भरम्पराशा, कलागत उपलब्धियों और सिद्धान्त आदि का कोई अर्थ नहीं रहता और विश्वविनाश की आगरी कृत्रिम नहीं है एक असंलियत है । किन्तु हम भी एक ‘जीवनदशन’ के रूप में प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति

स्यायी नवीनता की सृष्टि नहीं कर सकती क्योंकि विश्वविनाश की आशका समाप्त हान पर चीन-पाकिस्तान युद्ध के समय लिखी गई रचनाओं की तरह उनका मूल्य भी अस्थायी होगा। अतः आज की स्थितियाँ और आज के जीवन दशक को एक बरके दायना गलत है। स्थितियों का तीव्रता और गहराई से चित्रण होना चाहिए, कुछ हो भी रहा है किन्तु जीवन किसी भी आशका, आस या भय से बड़ा है मृत्यु जीवन का अभी परास्त नहीं कर सकती, यह तो वैज्ञानिक भी प्रमाणित करते हैं।

वाङ्मयीयता के निकष पर ही हम नवीन भाषा और संवेदना आदि का मूल्यांकन कर सकते हैं। इस सम्बन्ध में अनेक रूपगत उपलब्धियों के अतिरिक्त एक बहुत बड़ा भ्रम यह फल हुआ है कि कथ्य और अभिव्यक्ति का सम्प्रेषण विधियाँ से कोई आंतरिक सम्बन्ध नहीं है, सम्प्रेषण संकट का एक कारण यह भी है। वस्तुतः विशेषीकरण के कारण यह संकट हुआ है। "आज का कवि अपने का व्यक्त करता है, उसे कोई सुन समझ, यह उसके सम्मुख गौण प्रश्न है।" अकर्मिता गुट के कवि जगदीश चतुर्वेदी का यह कथन एक नवीनता की सृष्टि अवश्य करेगा क्योंकि पुराने ढंग के कवि विशेषीकृत काव्य में विश्वास नहीं करते थे, वे उसे एक सावजनिक यंत्र मानते थे, अतः उनकी सजन प्रक्रिया में नवीनता पर कम, संवेदना पर अधिक बल होता था। भाव, विचार और 'अदावेद्या' से वह पभावित करना चाहते थे किन्तु आज नवीन कविता उपवास और कहानी का अथवा प्रदल गया है, प्रयाजन और प्रक्रिया बदल गई हैं, अतः उसका मूल्य भी बदल गया है। मज्ञाएँ पुरानी चल रही हैं, जध नये जा गये हैं। अतः नवीनता के मूल्यांकन में पुरानी सज्ञाओं का यह नया अर्थ ममभना अनिवाय हो गया है।

नई कविता, नया उपवास, नयी कहानी (तथाकथित नयी कविता, नयी कहानी नहीं) समग्रतः विशेषज्ञता के लिए अथवा समानधर्माओं के लिए प्रस्तुत होती हैं, भीड़ के लिए नहीं। अतः सावजनिक दृष्टि से अथवा बहुतर समाज के लिए उनका मूल्य तभी हो सकता है जब समाज उन समानधर्माओं के स्तर पर अनुभव कर सके, जो असंभव है। अतः अभूतपूर्वता की सृष्टि में सुविधा भी है क्योंकि साधारण जनता आज के नए कथा या काव्य-साहित्य को नहीं पढ़ती। इस कला का वही रूप होता जा रहा है, जो अमृत चित्रकला का होता जा रहा है जिस देखकर दशक उस कृति में मनमाने संवेदन, अनुभूतियाँ और दृष्टियाँ पा सकता है यानी एक ही कृति का अपन में अर्थ अस्पष्ट होता है। वह एक निराकार विधि पर जटिल स्थितियों का सकुल विम्ब

होती है। उससे प्रत्येक दशक अपनी मानसिक स्थिति, रचि, विचार, सस्कार आदि के अनुरूप प्रभाव ग्रहण कर सकती है। बलाकार अपने मत-व्य का संप्रेषण कर ही नहीं सकता क्योंकि उसकी चेतना एक सखुल और अस्पष्ट प्रक्रिया में रहती और व्यक्त होती है। इस स्थिति में आज की नवीनतम कविता या कथा का विक्षेपण, विवेचन, अध्यापन सम्प्रेषण आदि बठिन है। इमजा मूल्य यही है कि आज की जटिल स्थितियों के ये सांकेतिक चित्रण हमारी संवेदना कल्पना भावना के लिए (बुद्धि के लिए नहीं, क्योंकि वह धारणाओं में ही बाधकर निणय कर सकती है) उत्तेजक-उत्प्रेरक होते हैं और उन्हें देख कर या पढ़ कर (ठास कविता में दोनों का एक साथ होते हैं) हम एक निर्वाचन उडान में या एक अस्पष्ट किंतु गहरे उल्लेख हुए सांकेतिक अनुभव में डूबते हैं और इस माध्यम से इस बोध पर भी पहुँच सकते हैं कि जीवन मूलतः ऐसा ही अवैदिक (इर्रेशनल) सटिप्लेट, निष्प्रयाजन और निमूर्त्य होता है। इस तरह के कलात्मक अनुभव में स्पष्ट नवीनता अवश्य है और उमक पूर्व रूप विशेषकर चित्रकला में, आदिम चित्रकला और प्राचीन 'मिथ में कुछ सादृश्य भी पा सकते हैं किंतु यह नवीनतम सृष्टि अति के स्तर तक पहुँच कर पुन सन्नता की माँग को अपने गभ से प्रकट करेगी। यह भी कि यह सन्नमणकाल हमेशा नहीं कर सकती और न विवेकवाद के विरुद्ध प्रति प्रियावग उत्पन्न प्रचलित अविवेकवाद ही संवदा चल सकता है।

किंतु यह तो त्रकालिक दृष्टि में मूल्यांकन हुआ। सम्प्रति नवीनतम 'एक्सड' और कविताओं आदि की वाछनीयता क्या है? स्वयं नवीनता ही इनकी वाछनीयता है। य ध्यानावपण कर सकती है अत चर्चित भी हो सकती हैं। बविध्य स्वयं अपने में एक बडा मूल्य है क्योंकि वह एकरसता और अभिन्नता को समाप्त कर समृद्धि देता है किन्तु जिस तरह पश्चिमी योरोप और अमरिका में आज 'अति' के स्तर तक पहुँच कर साहित्य में नवीनता सतुलित होती जा रही है और 'एलिन टेट' जैसे गण आलोचक भी 'कमिगज जम कविया को (कलविटड एमेज) दूसरे दर्जे का काव मानते हैं, उनी तरह जब सब नवीन लक्ष्य और कवि 'प्रतिष्ठित' हो लेंगे और आधुनिकीकरण की प्रक्रिया प्रत्येक स्तर पर पूरी हो लगी, तब सही मूल्यांकन हो सकेगा क्योंकि सभी वाछनीयता का बोध निविवाद रूप में जनेगा। तब तब विशेषी-वृत्त कला' और सतुलित विवेकवाद का यह द्वन्द्व गतिमान रहेगा और प्रियता और अप्रियता के स्वरों, तर्कों और आराप प्रत्यारोपों का संगीत हम अभी काफी समय तक सुनने का मिलता रहेगा।

भारतीय काव्यशास्त्र की सामयिक सार्थकता

क्या नवीन या आधुनिक साहित्य के विवेचन में प्राचीन काव्यशास्त्र की कोई उपयोगिता है अथवा प्राचीन धारणाओं का उल्लेख सिर्फ ऐतिहासिक महत्व रखता है—यह प्रश्न उस्तुत महत्वपूर्ण है क्योंकि इससे यह पता चलता है कि अभी हम इस सत्रमणकाल में ध्रुवों (प्राचीन, नवीन, देश विदेश, धर्म-विज्ञान आदि) के मध्य सगति खोजना चाहते हैं। यदि द्वन्द्व है तो किसी न किसी प्रकार की सगति की तलाश अनिवाय होगी।

मुझे लगता है कि प्राचीन का सवात्र विज्ञान का क्षेत्र में जल्द ही त हो जाता है। नए आविष्कार के बाद पुराने आविष्कार सिर्फ ऐतिहासिक महत्व के रह जाते हैं। द्वाद्वात्मक भौतिकवादी दृष्टि के पूर का यात्रिक भौतिकवाद आज 'असम्बद्ध' हो गया है क्योंकि उसके प्रयोग से पिष्टपिष्टित या गलत उत्तर मिलेंगे। शुद्ध विज्ञान में 'सापक्षता' और 'अनियतिवाद' (Principle of Indeterminacy) के सूत्रों के पक्ष के स्थूल नियतिवादी सूत्र अथ 'असम्बद्ध' हो गये हैं, विज्ञान के क्षेत्र में 'न्यूटन' का फामू का आज कीन प्रयोग में लाता है ?

किन्तु विज्ञान की 'प्राचीन' के प्रति इस तरह की बेलाग दृष्टि मानविकी क्षेत्र में नहीं दिखाई पड़ती। सबब यह है कि मानविकी 'मनुष्य' से सम्बन्धित है 'पदार्थ' से नहीं। पदार्थ के विषय में नया फामू का पुराने की अपदस्थ कर देता है, किन्तु 'मनुष्य' के विषय में पुराने फामू के भी दो स्तरों पर मुख्यतः उपयोगी रहते हैं—(१) मनुष्य में 'प्राकृतिक स्तर' बहुत कम बदलता है। यह स्तर आधुनिक युग में भी सन्निव है और उम्मीद यह है कि अगर मनुष्य के प्राकृतिक गठन में रसायनिक परिवर्तन द्वारा उसे 'अमानव' या 'मानवैतर' नहीं बना दिया गया तो यह प्राकृतिक स्तर रहगा और इस स्तर की, इसके 'स्वभाव' की पहचान प्राचीन काल में ही हो चुकी थी। (२) मानव के मूजन (काव्य, दर्शन, धर्म, मिथ, नीति या मूल्य) के सम्बन्ध में चिन्तन-मूजन के स्वरूप और उनकी विनिष्टताओं का पान। इन क्षेत्रों में प्राचीनों ने पर्याप्त धर्म किया था।

इनमें जो निष्पत्ति तात्त्विक मूजन की 'विनिष्टता' का मनन कर, सामाजिककरण प्रक्रिया द्वारा प्राप्त किये गए हैं, उनका आधुनिक युग में परि

सोधन (और पूण त्याग भी) करना पड़ता है क्योंकि आधुनिक सजन (काव्य, कला, दशा आदि) प्राचीन सजन से, बहुत भिन्न हो गया है। उदाहरणतः आज की अमूर्त कला और काव्य अथवा अतिथथाथवादी कला या काव्य की व्याख्या रससिद्धांत की शब्दावली में करना दुःसाध्य है क्योंकि रससिद्धांत मुख्यतः नाट्य के सद्भ में विकसित हुआ था और भारतीय रूपको का मुख्य उद्देश्य मौलिक चरित्र चित्रण या मूल्यांकन का वर्णन नहीं था न उनकी रचना सन्नमणशील सभ्यता में हुई थी। उनकी रचना का सद्भ ब्राह्मणवादी सस्कृति और सामंती समाज संघटना का सद्भ था जिसमें नाट्य का उद्देश्य मनोरंजन आर श्रोताओं का 'प्राकृतिकस्तर' से सीधे जुड़े स्थायी भावा (रति, हास, शोधादि) में निमग्न करना था अतः नाट्य लेखक, नाट्य उत्पादक (भरत) और प्रेक्षकों के लिये 'अविरोध' (मल्या और मानसिक स्थिति की दृष्टि से) की हालत में रहना स्वाभाविक लगता था। नाट्यकला का आधुनिक कला और साहित्य की तरह उद्देश्य 'परिचयन' नहीं था। उसी स्थिति में रहकर-रवीकृत मायताया के आधार पर कुछ समय के लिये कला में तमय होना ही उसका उद्देश्य था।

यही स्थिति भरत के बाद रचे गए सस्कृत में लिखित उस काव्य की थी जो पाठकों या श्रोताओं में, किसी एक स्थायीभाव को सचारी आदि से पुनः कर, रसमग्नता जागृत कर देता था। काण्डास, अश्वघोष, माघ, भारवि, श्रीरूप, अमरक वगैरह सभी रचनाकारों में चमत्कृत करने की रचि हाने पर भी, मुख्य प्रवृत्ति भाव विशेष में पाठकों को 'तमय' करना ही था। भावों के विषय में एक सरल दृष्टि स्वीकृत थी जिसमें एक प्रमुख भाव के साथ, दूसरा की संगति पर ध्यान अधिक या विरोध पर नहीं।

अतएव इस भावात्मक सजन का कारण विशिष्ट सस्कृति, विशिष्ट समाज संघटन और विशिष्ट रचना प्रक्रिया थी। इससे 'रससिद्धांत' एक विशिष्ट प्रकार के काव्य या नाट्य सजन को लखकर, उससे प्राप्त निष्पन्न के रूप में प्रस्तुत हुआ था।

ग्रीक नाट्यों में भी भावनाओं का वर्णन है, किन्तु वहाँ निर्विघ्न रस प्राप्ति क्या नहीं होती? कारण यह है कि उस साहित्य में सार विघ्ना को दूर कर रस प्रवाह उत्पन्न करने पर बल नहीं है, बल्कि जीवन में सक्ड़ों, विराधों आदि का ही मीठा मामना किया गया है। उन्हें समझन का प्रयत्न किया गया है अतः पाश्चात्य सजन द्वन्द्वमय है, "मुख्यतः" रसमय नहीं। यह 'रचि' का अन्तर दो तरह की सस्कृतियों के अन्तर का फल है। यही सबब है कि द्वन्द्व प्रधान इस आधुनिक युग में ग्रीक नाटक अधिक 'सम्बद्ध' प्रतीत

होते हैं, और भारतीय नाटका को देखकर हृदय में हाय उठती है, कितने भाग्यशाली व व प्राचीन लोग कार्द प्रश्न नहीं, असन्तोष नहीं, विरोध नहीं। साथ ही यह भी मन में आता है कि व पूवज कितने सरल थे। अब निद्वन्द्व हो कर रस भोगने का वह अवसर कहा है ? यह सम्भव है कि निद्वन्द्व "उत्तर युग" (यह प्रश्न युग है) में पुन रससाहित्य 'सम्बद्ध' लगने लगे, लेकिन कौन जानता है क्या होगा ? फिर प्रश्न सिर्फ प्रश्न !

लेकिन तात्कालिक सज्जन के आधार पर, उस समय तक विवर्धित, बौद्धिक अस्त्र शस्त्रों (याय, मीमांसा, वदात, बौद्धदशन, कामसूत्र आदि) की सहायता से, पूवजों ने 'काव्यमात्र' की प्रवृत्ति की ओर भी ध्यान आकर्षित किया है। इसके सिवा काव्य, कला आदि के स्वरूप, प्रयोजन, हेतु, प्रभाव, कवि-श्रिता, कवि शठक, कवि-अभिनेता-प्रक्षक आदि के सम्बन्धों (सम्प्रेषण की समस्या) वगरह पर प्राचीनों ने करीब-करीब सभी वे सवाल पूछे हैं, जिनसे हम आज पीडित हैं। इस प्रकार काव्य और कला की 'तात्त्विक' या सद्धान्तिक प्रकार 'इतिहास दशन' के लिए प्राचीनों की धारणाएँ ('काल' और 'इतिहास' का चरसिद्धात ह्रासवाद, 'इतिहास की मिय रूप में प्रस्तुति' आदि) आधुनिक इतिहास दशन के लिए अनिवाय है। उनमें यत्र तत्र इतनी 'अतट्ट प्टियाँ' हैं, कि हमारी अपनी आधुनिक अतट्ट प्टियो से कभी-कभी नो अद्भुत साहस्य दिखाई पडता है। अतएव प्राचीन काव्यशास्त्र के किसी सम्प्रदाय को यथावत् नही अपनाया जा सकता न किसी सिद्धात को काव्यनिकप बनाया जा सकता है लेकिन काय और कला से सम्बन्धित प्रत्येक 'सामाय' प्रश्न पर (कविता क्या है कला क्या है प्रयाजन क्या है, प्रभाव कने होता है वगरह) प्राचीन-काय शास्त्र (प्लटो, अरस्तू की तरह भरत, वामन अभिनवगुप्त आदि) में ऐमे बोजमन्त्र हैं, एस आलोक (पञ्च) है कि गम्भीर विदेशी कला तत्वकता भी चकित रह जात है।

इस सम्बन्ध में प्राचीन और आधुनिक दोनों न जटदवाजी और अति वाद से काम लिया है। परम्गाप्रियता का अर्थ यह नहीं है कि पिवासो, टी० एस० इलियट, जेम्स ज्वायम या अर्नेय की वृत्तियो में 'रस' सिद्धान्त का प्रयोग, वृत्ति की श्रेष्ठता के निणय के लिए किया जाए क्योंकि इन रचनाकारों में स्रष्टा का ध्यान पाठन को भावविभोर करना नहीं, तमय करना नहीं, -जीवन को समझने के लिए प्रेरित करना है। आधुनिक जीवन बहुत उलभा हुआ जीवन है, उसमें दुःख और सपट के ज़रपादक, पदों के पीछे छिपे

रहते हैं और कही वे भी विश्वास से लगते हैं। प्रयोगो मुखी, परिवर्तनप्रिय सम्भ्यता मे स्थिरता न स्थान की है न मायताओ की, न सम्बन्धो की अत कलाकार या तो इस भ्रमविनाशक यथाथ की उलभन की ओर ध्यान आकर्षित करे या फिर वह पाठक को भ्रमभोरे, उसे चिढ़ाए ताकि वह अनाधुनिक मोहनिद्रा (ईश्वर, धर्म, स्थायी सम्बन्ध, राष्ट्रप्रेम, जातिप्रेम, परिवारप्रेम प्रेमी प्रेमिका का प्रेम, सफलता प्रेम, महत्वाकांक्षाएँ, वगैरह) से जगे। लेकिन इसके लिए वह उद्बोधन का माग भी नहीं अपना सकता, क्योंकि उद्बोधन तब सम्भव है, जब लक्ष्य स्पष्ट हो। आधुनिक कला इसीलिए पचीदगी से भरी हुई है लेकिन जब रचनकार साफ वह नहीं पाता तब वह इशारे करता है। अजीबोगरीब तरीके अपनाता है, पुराने शिल्प को तोड़ता है, फलत 'रस सिद्धांत' से नहीं, आधुनिक रचना प्रक्रिया को 'ध्वनि' के आधार पर कुछ समझा जा सकता है।

यह स्मरणीय है कि 'ध्वनि' के लिए सकेत आनन्दबोधन को भरत के रससूत्र से ही मिला होगा क्योंकि नाट्य के सन्दर्भ में प्रयुक्त रस सूत्र को काव्य मात्र के लिए प्रयुक्त कर परवर्ती जाचार्यों ने, ध्वनिकारण, उससे यह सकेत लिया था कि काव्य कथित नहीं होता, विभावानुभावादि द्वारा कवि की चित्तवृत्ति सकतित ही हो सकती है। यदि रससूत्र को आप इतने 'सामान्य' रूप में ग्रहण कर सकें तो ध्वनि सिद्धांत के जनक होने का भी उसे ही गौरव मिल सकता है।

किसी सजन में पात्रों, परिस्थितियों और उनकी प्रतिक्रियाओं का ही वर्णन होता है। जब किसी भोग्यपदार्थ में अनक द्रव्य के विशेष संयोजन से एक विशेष आस्वाद (रस) उत्पन्न हो जाता है, उसी प्रकार कला और काव्यादि की सृष्टि के 'आस्वाद' (या उसे आप जो भी नाम दें) का रहस्य कला के द्रव्यों के विशिष्ट संयोजन में है। इस तरह रससूत्र आपको काव्यमात्र की रचना प्रक्रिया का रहस्यदाक लग सकता है। इसी तरह ध्वनिकारण उससे कला की ध्वन्यात्मकता का सकेत ग्रहण किया था।

अत आधुनिक कला के परीक्षण के लिए रस सिद्धान्त की प्रचलित कोटिया को नहीं अपनाया जा सकता किन्तु कला या काव्य मात्र के स्वभाव के परीक्षण में प्राचीन से सूत्र और सकेत आप पा सकते हैं। आगे का काव्य स्वयं आप को ही करना होगा क्योंकि प्राचीन भारतीय का दर्शन, काव्य का 'शास्त्र' है आलोचना की पुस्तक नहीं। 'शास्त्र' की उपयोगिता इस बात पर निर्भर है कि आप किस दृष्टि में उसे देखते हैं शास्त्र को 'कामधेनु' इसी अर्थ में कहा गया है।

यह देखने योग्य तथ्य है कि वाच्य शास्त्र में क्या है, यह अभी तक अधिक समझाया गया है। इस इशारे में किये गये हैं कि इस तरह शास्त्र से लाभ उठाया जा सकता है। उस 'आधुनिक' शब्दों में भी पेश करने की कोशिश हुई है। इस काय की प्रशंसा होनी चाहिए लेकिन निंदा का कारण यह है कि पूरे सजन पर आधारित सिद्धान्त, उससे भिन्न स्वभाव वाले सृजन पर फामू ल की तरह लागू कर दिये जाते हैं। यह शास्त्र के प्रति अन्याय है, परम्परा का दुरुपयोग है। इससे चिन्तक आधुनिक उस शास्त्र या परम्परा का ही निषेध कर देता है न वामन रटगा, न वासुदेव बजेगी।

लकिन यह भी जतिवाद है। कला और वाक्यादि के विषय में 'सामाय चिन्तन' प्रकारांतर से सामयिक कला का भी हित करना है। यह स्वयं एक शास्त्रीय चर्चा ही है कि परम्परा की आधुनिकता के लिये क्या सम्बद्धता है ?

'सामाय' चिन्तन के रूप में अलंकार, रीति, ध्वनि, वक्रोक्ति, अनुमति, शब्दशक्ति, गुण, दोष (विभाजनवाद को छोड़कर) आदि की धारणाएँ आधुनिक कला काव्य दर्शन के लिये अनिवार्य हैं। इनमें प्राचीनों ने 'रस' के आधार पर सगति' स्थापित की थी, आप इस तरह की सगति को अस्वीकार कर सकते हैं। रसपरक काव्य को रचि विशेष मान सकते हैं लेकिन वाच्य की तत्त्व-चर्चा के लिये अलंकार सम्प्रदाय में जो साहस्य और विरोध' की मनो-वैज्ञानिक धारणा है, विम्व चर्चा में उसकी कसे अपक्षा करने ? शली पर निवर्ध लिखत समय अगर वामन शली का स व घ गुण (चित्त-वृत्ति, स्वभाव, व्यक्तित्व) से स्थापित करके आपको शली का मम उद्घाटित करने में मदद देते हैं तो आपका उसी धारणा के लिये किसी विदशा के सम्मुख वामन को उद्घत करने में क्या लाज लगती है ? इसी तरह वाच्यप्रक्रिया सेवतात्मक होती है, इस इशारे से आप यदि किसी सकुल रचना' का विश्लेषण कर और देखें कि किस तरह व प्रभाव के लिये किस शब्द को चुना गया है, उसकी पूँज कहाँ तक ले जाती हैं, कवि का इरादा क्या है, 'अनकहा' क्या रह गया है, इन प्रश्नों पर ध्वनिवाद मदद कर सकता है। और वाच्य की अथ प्रक्रिया व लिय शब्द शक्तियाँ वा विवेचन तो आधुनिक अथ विज्ञान की एक पूर्वशाखा से लगता है, यह रिचट से की पुस्तक 'अथ वा अथ' पढकर जाना जा सकता है।

भारतीय वाच्य शास्त्र में सून अधिक गर्भलि हैं क्योंकि वहाँ किसी बात पर अधिकाधिक मनन व वाद उनकी रचना होती थी अतः जो आधुनिक विचारक, किसी सून का पत्कर, अपनी सृजनात्मक कल्पना व कल पर चर्चित

समस्या के सारे पक्षों, शकाआ, समाधानों की पुनः स्रष्टि नहीं कर सक्ता, शास्त्र उसके लिये नहीं है। यह अजीब विदम्बना है कि जो स्वतंत्र चिंतन कर सकत हैं, वे तो परम्परा के प्रति निषेध का मूल अपनाते हैं और जा सिर्फ 'टीकाकार' या मात्र भाष्यकार हैं, उन्हें शास्त्र का सृजनात्मक प्रयोजन कहा जा रहा है। अब समय आ गया है कि साहित्य चिंतक 'समस्या-मुक्त' रख अपनाएँ। जो समस्या ले, उस पर प्राचीन, नवीन जहाँ जो कुछ आलोक मिले, उसे अकुठ भाव से ग्रहण करें। मसलन 'सम्प्रेषण' की समस्या पुरानी भी है, आधुनिक भी है। अब इस पर 'साधारणीकरण' का सिद्धांत से अगर कुछ बोध मिलता है तो ठीक, अन्यथा समाज मनोविज्ञान के पास जाइए। उसे उलट कर कहने पर बतव्य यह होगा कि न केवल साधारणीकरण का सिद्धांत पर्याप्त है, न मात्र समाज मनोविज्ञान।

साहित्यिक आलोचना का संकट यही है कि हम केवल वाक्य शास्त्री, 'इकहरे' आधुनिक (परम्परा के निषेधकर्ता) अथवा कोरे मनाविश्लेषक या कोरे समाजशास्त्री हो जाते हैं। विशेषज्ञता के इस युग में, मानव सम्बन्धित किसी भी प्रश्न पर विचार करते समय न तो प्राचीन को छोड़ा जा सकता है और न उसी के निकष पर नवीन रचनाओं का कल किया जा सकता है लेकिन हम 'सवसमेट्टू' अथवा 'इ-टीओ टिट' चिंतन के लिये न प्राचीन आचार्य प्रस्तुत हैं और न अत्याधुनिक। लेकिन सही रास्ता यही है।

सृजन-प्रक्रिया में सापेक्षतावाद

भारतवर्ष में काव्य सृजन प्रक्रिया का उल्लेख सर्वप्रथम भरत मुनि के नाट्यशास्त्र में मिलता है। भरतपूर्व आचार्यों के सश्लिष उद्धरण भी नाट्य-शास्त्र में ही मिलने हैं। सृजनप्रक्रिया के संबंध में भरत के मत को 'वस्तुवादी' और 'व्यक्तिवादी'—दो दृष्टियों से समझाया गया है। प्राचीन आचार्यों की व्याख्याएँ भी या तो वस्तुवादी हैं या व्यक्तिवादी। सापेक्षतावादी दृष्टि से की गयी व्याख्याएँ बहुत कम मिलती हैं। इनसे अनेक भ्रमों की सृष्टि हो गयी है।

संपूर्ण कलाओं का प्रयोजन आनंद है— यह दृष्टि उपनिषद् काल से ही इस देश में स्वीकृत रही है। यह अवश्य है कि इस आनंद के कारण कभी 'हित' और कभी 'अतः प्रवृत्ति' माने गये हैं। कलाओं से प्राप्त इस आनंद को ही यहाँ 'रस' की संज्ञा दी गयी है, यह 'रस' का व्यापकतम प्रयोग है। नाट्यशास्त्र में मुख्यतः 'रस' नाट्य के सद्भ में ही चर्चित हुआ है। इसलिए कुछ विद्वान अथ यह मानना चाहते हैं कि रस का संबंध नाट्य से ही है, अन्य कलाशास्त्रों के साथ उसका साक्षात् अथवा नाट्य के सद्भ यथावत् संबंध नहीं है। किंतु अब भी अनेक विद्वान यह मानते हैं कि भरत का नाट्यशास्त्र वस्तुतः कलाशास्त्र या सौंदर्यशास्त्र है जो प्रमुखतः नाट्य पर इस विधि से प्रकाश प्रणिप्त करता है कि उसका साथ-साथ कलाशास्त्र पर भी प्रकाश पड़ता चलता है। जिस प्रकार अस्तू का काव्यशास्त्र वाच्यशास्त्र होने के साथ-साथ कलाशास्त्र भी है, उसी प्रकार नाट्यशास्त्र कलाशास्त्र भी है। यह आवश्यक नहीं है कि भरत ने नाट्य पर विचार करते समय कला और काव्य पर ध्यान ही न दिया हो, क्योंकि नाट्य एक समन्वित कला है। नाट्य में संगीत, स्थापत्य, चित्र, वायादि सभी कलाओं का प्रयोग होता ही है। अतः सृजन प्रक्रिया के लिए भी भरत का नाट्यशास्त्र का अनुसंधान व्यर्थ नहीं है। भरत की दृष्टि वस्तुमूलक थी—इस मत की स्थापना डॉ॰ सुरेन्द्र चार्लिंग ने की है। इस मत के अनुसार, 'रस' आस्वाद्य पदार्थ है। वह आस्वाद्यस्वरूप न होकर आस्वाद्यस्वरूप है। जिस प्रकार नाना व्यंजन-औषधि आदि द्रव्यों के मिलाव से रस निष्पत्ति होती है, उसी प्रकार नाना 'भावों' के उद्गम से नाट्य में रस निष्पत्ति होती है। भरत ने 'भाव' शब्द को केवल मना-विचार अथवा ग्रहण नहीं किया है, 'भाव' शब्द में मानसिक

अतिरिक्त समस्त त्रियाओ और पदार्थों की भी गणना कर ली गयी है। अतः विभिन्न पदार्थों के योग से जैसे 'पानकरस' बनता है, वैसे ही नाना भावादि के संयोग से रससृष्टि होती है। 'द्रव्य' 'गुण' नहीं है। जो विद्वान 'रस' का 'गुण' मानते हैं, वे रस के आस्वाद्यत्व की उपेक्षा करते हैं।

इसके विपरीत, आचार्य अभिनवगुप्त ने 'रस' को आस्वादरूप ही माना है, 'बध्ना' या भोग के अतिरिक्त रस की कही बाह्यसत्ता दिखायी नहीं पड़ती। यह रस के प्रति व्यक्तिवादी दृष्टिकोण है। आधुनिक भाषा में प्रथम व्याख्या दृश्यगत (आब्जक्टिव) और द्वितीय ध्वारया द्रष्टागत (सब्जक्टिव) है।

यह कहना आवश्यक है कि भरत से पूर्व कतिपय आचार्य रस को 'द्रव्य' ही मानते थे। अभिनवगुप्त ने एक साध्यमतानुयायी मत का उद्धृत भी किया है जो रस को वस्तुमूलक ही मानता था। यह आचार्य स्पष्टतः बाह्य विषय-सामग्री को ही 'रस' कहते हैं। क्याकि यह सामग्री सुख दुःख के जागरण में समथ होती है अतः 'प्रस्तुत सुख दुःख जननशक्तियुक्त विषय-सामग्री ही रस है।'।

यह विवाद उसी प्रकार का है जसा हम आज के सादयशास्त्र में देखते हैं। सौंदर्य को द्रष्टागत या दृश्यगत मान कर ही यह सारा विग्रह चल रहा है। कई विचारक इस परस्पर विरोधी मता में समन्वय स्थापित करना चाहते हैं, किन्तु उनका समन्वय उक्त दोनों मता का मिश्रण बन जाता है। सौंदर्य या रस वस्तुतः द्रष्टा और दृश्य का अथवा व्यक्ति और परिस्थिति का द्वन्द्व का समन्वय है। वह द्रष्टा और दृश्य का, साधारण समन्वय नहीं है, अपितु द्वन्द्वमय समन्वय है।

क्या भरत इस द्वन्द्वमय समन्वय से परिचित थे? उन्हीं रस की सृजन प्रक्रिया को जिस प्रकार समझाया है उससे ता यही प्रतीत होता है कि वह इस द्वन्द्वमय समन्वय से परिचित थे। निस्संदेह भरत का यह प्राप्ति जीवन निरीक्षण के माध्यम से हुई थी, किसी वाद या दशन के माध्यम से नहीं। न तो भरत मनोविज्ञान के विरोध थे, न आधुनिक इतिहास के मित्रता से परिचित थे, अतः उनकी उपलब्धि का आधार मानव-जीवन का विभिन्न परिस्थितियों में अध्ययन ही था, तभी उन पर आधुनिक मता का आरोप अमभव है। किन्तु कोई वाद या दशन भी जीवन निरीक्षण से ही प्राप्त होता है। प्रायः किसी दार्शनिक के किसी वाद की पुष्टि किसी ऐसे तत्त्व के प्रकाश में होती है जो वैज्ञानिक रूप में ज्ञानिय नहीं होता है। प्रायः साधारण व्यक्ति और विरोध एक ही निष्पत्ति पर पहुँचने हुए दिखायी पड़ते हैं, यद्यपि उनका निष्पत्ति पर पहुँचने की विधि में बहुत अंतर होता है। अतः

यदि भरत की सजन प्रक्रिया म सापेक्षतावाद मिलता है तो यह कोई आश्चर्य की बात नहीं है।

कला और साहित्य म दो तत्व क्रिया प्रतिक्रियात्मक सघष म आते है- मानव और प्रकृति तथा मानव और समाज। मानव जब स्वय मानव की अत प्रकृति का विश्लेषण करता है तब भी वह सबथा तटस्थ व्यक्ति का होता है जो नहा हा सकता। उसना तटस्थ विचार एक ऐस व्यक्ति का होता है जो आत्मविश्लेषण की प्रक्रिया म 'भोक्ता' और तटस्थ' दोनो होता है, अत 'सापेक्ष' तटस्थता और 'सापेक्ष' भाग की स्थिति म ही विचार और विश्लेषण होता है। मनुष्य न तो 'स्व' स भाग कर कही जा सकता है, और न 'बाह्य' से। उसका स्व' बाह्य का ही एक अंग होन जयवा 'बाह्य प्रवाह का ही बिन्दु होने के कारण निरपक्ष स्व' की धारणा ही अवगानिक है। तभी भरत ने सजन-प्रक्रिया म बाह्य विभावादि नाट्य विषयो की कलापूण प्रस्तुति को 'रस' कहा है और साय ही उ ह सुखदुःखात्मक' भी माना है कयाकि विभावादि के प्रति हमारा रागात्मक सन्न एक सहज स्वीकृत तथ्य है। परत' कहत ही हमारी चेतना के सन्तार झनझना उठन है, एक विशय नूर्ति स्वत हमारी चेतना मे उदित हो उठनी है, अत द्रष्टा और दृश्य दा सबथा निरपक्ष वग नहीं हैं। सम्पूण दृश्य हमारी चतना स साभात सम्प्रचित होन के कारण 'कला कला के लिए' सिद्धात को मानन वाल विद्वान सृज ही रस भ्रम म पड गये नि कला एक परम स्वतंत्र क्रिया है और वह प्रयोजन रहित है, उसका प्रयोजन वह स्वय करता है। जय कोई अनुभूति, कोई प्रतिक्रिया सदभहीन नहीं होती तब सदभरहित सिद्धात स्पष्टत भ्रम है अत भरत के अनुसार रस न तो केवल वस्तुमूलक या द्रव्यमूलक है और न अभिनवगुप्त क अनुसार कवल अपनी वासनाआ का भोग है। कला नाट्य और काव्यादि का रस वस्तुत सापेक्षता गदी आधार पर ही स्पष्ट हा सकता है। केवल विषयगत या विषयी दृष्टि अवगानिक है।

भरत न सामान्य जीवन स एक उदाहरण चुना था। ओदनादि भोजन म दाल चावल, गरम मसाले अधि दुग्ध आदि अनेक पदार्थों का प्रयोग इस प्रकार हाता है कि भोजन म एक विषेय रस की सृष्टि हो जाती है। यह रस उसकी तयारी म प्रयुक्त किमी एक पदार्थ म नहीं होता न सब पदार्थों मनमाने प्रयोग न ही उत्पन्न होता है। वह तो अनेक पदार्थों के विसिष्ट म निहित हाता है। किन्तु केवल पदार्थों के विसिष्ट प्रयोग स भी सृष्टि नहीं हाता, कयाकि स्वाद क लिए भाता की मानमिन स्थिति है, बहुत भूषा ज्यति स्वादहीन वस्तुआ म भी अनिबचनीय आस्वाद

है। रोगी व्यक्ति छप्पन प्रवार के राजसी व्यजना स भी आस्वाद या रस प्राप्त नहीं कर सकता। सामाय व्यतिया म भी रचि वा प्रदा रहता ही है, और यह रचि भी निरपक्ष नहीं हाती। उगवा त्रिवात पूव बाल म प्राप्त भोजन पर आधारित होता है, अय परिस्थितियाँ भी रचि के विनाम म सहायक होती हैं। राबिसन दूसो ती रचि वा विनाम उमकी आरप्यक परिस्थिति पर निभर था। वही दूमो जब समाज मे आता है तत्र उसकी रचि मे भी परिवतन हो जाता है। जत रग, रचि, भोग, प्रियता, अप्रियता, आकषण विवषण—यह सब गत्यात्मक परिस्थिनि के सदभ म ही परोक्षित हो सकते हैं। 'द्रष्टा' और 'दृश्य' पर जलग-जलग विचार भरत को अभिप्रत नहीं हो सकता था।

इसी प्रकार, कला प्रप्रिया म गापक्षतावाल् दिगयी पडता है। लेखन या अवन या चित्रण कल्पनासक्ति वा चमत्कार है—गजनत्मक कल्पना' वा। विन्तु यह गृजनात्मक कल्पना जिस हमार वा यगारम म 'नवउमेपशालिनी प्रना' ठीक ही कहा गया ह, जिन विभाव भाव, अनुभावा के सयोग से रसनित्पत्ति करती ट, उह इस रूप म ग्रहण नहीं करती जमे वे अनुभूति क्षेत्र से बाहर के सवथा निरपेक्ष पदाथ हा। सजनात्मक कल्पना विभावादि को रागरजित' रूप मे स्वीकार करे ही उह कला सामग्री बनाती है जयथा कला वा नहीं, शारत्र वा निर्माण हागा। कवि के लिए राम, जशाक, दमयती, सीता, गगा, हिमालय, आंगन वा वधा, वन, सरोवर आदि विभाव रागरजित पदाथ है। डा० सुरेन्द्र वारालिगे न इस सध्य की ओर ध्यान नहीं दिया। कला साहित्य वा काय ही मह है वि वह सट्टि की सामग्री को हमारी चेतना परिधि मे समेट कर उहे उमना अग बना देती है। हिमालय—पत्यरो, मिट्टी और हिम वा पुज न रह कर कुन्दर, उदात्त, आकषक, रक्षक, पिता, शिवधाम, 'मेरा भूधर, मेरा विशाल' उन जाता है। वस्तुत यह भावना बहुत कुछ, सजन के पूव भी, जन मानस म रहती है। पदार्थो, पात्रो आदि के विषय मे जन मानस मे जो रागात्मक सम्बध बने रहते हैं, उनसे कलाकार लाभ उठाता है, कभी वह पुरान रागात्मक सबधो को जगाता है और कभी नये सम्बध स्थापित करता है। पात्रो क विषय मे भी यही मत ठीक है। भरत ने विभावादि के विवरण मे इतिहास या पुराण से कथाएँ और पात्र चुनने पर बल दिया है। इतिहास या पुराण वा अथ यह है कि कुछ पात्रो और परिस्थितियो से हमारा विनेप रागात्मक सम्बध है। कलाकार अपने युग की घारणाओ के अनुकूल उस रागात्मक सम्बध म परिवतन, परिशोधन करता है। आधुनिक साहित्य म पौराणिकता या 'मय का प्रयाग

भी अनजाने ही इसी दृष्टि पर आधारित है। क्योंकि कलाकार या कवि अथवा मनुष्यों से विपरीत प्राणी नहीं होता, अतः उसकी 'सृष्टि' के साथ अथवा व्यक्ति शीघ्र समात्मक सम्बन्ध स्थापित कर लेते हैं। यदि वचारिक भिन्नता से अथवा मूल्य सम्बन्धी विरोध से लेखक के साथ पाठक का तादात्म्य नहीं भी हो पाता तो भी संवेदना और अनुभूति के स्तर पर पाठक प्रत्येक सफल कृति से 'रस' प्राप्त कर सकता है।

भारत के द्वारा प्रस्तुत 'व्यजन प्रक्रिया' और 'सृजन प्रक्रिया' में एक बात अत्यन्त महत्व की है जिसकी अवतक उपेक्षा ही हुई है। हमने ऊपर 'द्वि-द्वैतमक समन्वय' की चर्चा की है, अर्थात् कला-सामग्री के विभिन्न अंगों की सगति 'रस' है किन्तु यह 'समात्मक समन्वय' अंगों के द्वन्द्व का समन्वय है, मानवाव्यासा का मिश्रण नहीं है। केवल विभावादि का नाम ले देना अथवा रस का कथन आनन्ददायक नहीं होता वरन् प्रायः परस्पर विरोधी स्वाद के पदार्थों का विशेष अनुमात में मिलान से जिस प्रकार एक 'विलक्षण रस' की सृष्टि होती है उसी प्रकार कला और साहित्य में परस्पर विरोधी भावों की विशिष्ट सगति ही सौंदर्य सृष्टि है।

इसीलिये 'शृंगार रस' को प्रमुखता दी गयी थी। उसके—मयोग और विप्रलम्भ—दो भेद बरनाने से उमम अधिकाधिक भावनाओं की सगति बन जाती है। रति और शोक परस्पर विरोधी भाव हैं, प्रथम सुखकर और द्वितीय दुःखकर भाव है। किन्तु विप्रलम्भ शृंगाररस में इन दोनों का समन्वय होता है तभी विप्रलम्भ को श्रेष्ठ माना गया है। भारत में ही नहीं, ग्रीस, रोम और योरोप के अथवा देशों में भी दुःखात को ही श्रेष्ठ माना गया है, क्योंकि उसमें परस्पर विरोधी भावों की सगति सर्वाधिक रूप में प्राप्त हो सकती है। दुःखात या सुखात का निणय इसी आधार पर होना चाहिए। जिसमें परस्पर विरोधी भावों की सगति सर्वाधिक हो, चाहे उसका अन्त सुखमय हो या दुःखमय वही साहित्य श्रेष्ठ है। भारतवर्ष में वाल्मीकि रामायण और महाभारत सुखात हैं या दुःखात? सीता की मृत्यु (या आत्महत्या?) के बाद रामायण का अन्त सुखात कैसे माना जायगा? इसी प्रकार, धरती की वीरविहीन वर विधवाओं पर पाठकों के राज्य को दुःखात माना जाय या सुखात? महाभारत में तो पाण्डवों की मृत्यु तक दिखायी गयी है। हिमालय में महाभारत युद्ध के विजयी पाण्डव जब अवश्यभावी मृत्यु के सम्मुख निबल सावित हात हैं, तब महाभारत की सृष्टि का उद्देश्य सुखात या दुःखात न रह कर मानव जीवन की उस यथाथ दशा का चित्रण हो जाता है जो परस्पर विरोधी भावों, धारणाओं का समन्वय अतः कला का परीक्षण 'फामल' धारणाओं पर नहीं हो सकता। दे १५५

हागा कि क्या सृजन प्रक्रिया में उक्त द्विधात्मक समन्वय का सिद्धांत प्रयुक्त हुआ है ?

कालिदास के 'रघुपक्ष' और 'शाकुंतल' तथा 'किराताजु नीय', 'शिशुपालवध', 'रामचरितमानस', 'सूरसागर', 'कामायनी' और थोड़े विद्वानों के साहित्य इसीलिए महान हैं क्योंकि इनमें जीवन का यह सिद्धांत स्वीकृत हुआ है कि प्रत्येक वस्तु असंगतियों का समन्वय है—वह चाहे भय और 'तरस' नामक भावों का विरेचन हो अथवा विभावादों के संयोग से आनंद सृष्टि। किंतु सभी कलाओं की सफलता का रहस्य ही यह है कि उनमें जीवन में प्राप्त संगति दिखायी पड़ती है—वह संगति, जो अपने गम में असह्य तरंगकुल विरोधों या प्रतिप्रियाओं का छिपाये हुए है उसी प्रकार जिस प्रकार, वक्ष का फल वक्ष के बीज, खाद, मिट्टी प्रकाश जल आदि के परस्पर सघप या प्रतिप्रियाओं को छिपाये रहता है। साहित्य और कलाओं में इसीलिए 'मान मनो रजन या माधारण हास्यरस को कभी वह गौरव नहीं मिल सकता जो गभीर साहित्य को प्राप्त होता है। व्यंग्य का महत्व भी साधारण मजाक से इसलिए थोड़ा है क्योंकि वह जीवन की असंगतियों की ओर हमारा ध्यान बड़े तीक्ष्ण के साथ आकर्षित करता है।

भरत ने व्यंजननिर्माण का इसीलिए उदाहरण दिया है ताकि वाक्य-घटकों के परस्पर विरोधी तत्वों की ओर हम ध्यान दें। लवण शंकरा आदि पद स्वाद वाले तत्वों को एक निर्माण अनुपात में मिलाया जाता है। पानक रस में चपरी, नमकीन मीठी और खट्टी चीजाँ का प्रयोग होता है किंतु 'पानकरस' इन सब की संगति ही तो है। इसीप्रकार प्रत्येक सृष्टि में यही सिद्धांत मिलता है। मेघदूत में यदि संयोग के मधुर स्मृति बिम्बों और वियोग के दुःख का समन्वय न होता तो वह निवृष्ट कोटि की रचना हो जाती। इसी प्रकार कामायनी में देवसृष्टि की भस्म पर मानवता की सृष्टि की गयी है। प्रलय और नवनिर्माण कामवासना और उदात्तता बुद्धि और श्रद्धा के विरोध का सामंजस्य कामायनी में पूर्ण सफल हुआ है। रामचरितमानस का देवदानव सघप तो प्रसिद्ध ही है। यह सघप बाह्य स्तर पर भी है और आंतरिक स्तर पर भी। गेटे के 'फाउस्ट', रोक्सपियर के 'हमलेट' और शेली के 'वस्तुविड' में ही नहीं, आधुनिक सभ्यता की सबटवालीन स्थिति के परिचायक टी० एम० इलियट के 'वस्तुविड' में भी यही द्वंद्व चित्रित है। मुक्तक वाक्य में व्यक्ति और परिस्थिति का यह द्वंद्व मैं के माध्यम से प्रकट होता है। यहाँ कलाकार व्यक्ति और बाह्य के द्वंद्व निजता के स्तर पर भागता है और उसी माध्यम से प्रकट करता है। इनका अर्थ यह नहीं है कि द्वंद्व की मात्रामय

एकसी होती है। वीर, रौद्र, वीभत्स आदि में यह द्वन्द्व स्पष्ट होता है, अधिक होता है किन्तु सौंदर्य वचन में यह चेतना की भीतरी पतों में उतर कर कलाकार को सक्रिय करता है। सौंदर्य की अनुभूति ही वस्तुतः असौंदर्य से आघातित चेतना का प्रतिश्रिया है। धूप के बिना छाया का, दुःख के बिना सुख का, कुरूपता के बिना सौंदर्य का अस्तित्व संभव ही नहीं है। प्रकृति के सौंदर्य का अथवा मानवी सौंदर्य का मुग्ध होकर वचन करने वाले कवि और पाठक यह संकेत देते हैं कि उन्हें जीवन में बहुत कुछ कुरूप, कुत्सित देखने या भोगन को मिला है। जगत के प्राणियों में श्रिया के बिना प्रतिश्रिया और प्रतिश्रिया के बिना श्रिया संभव नहीं है। हम 'सौंदर्य' रस और आनन्द की भूख से पीड़ित ही इसलिए हैं क्योंकि जीवन सुखदुःखात्मक है महा अमिश्रित आनन्द का अस्तित्व ही नहीं है।

जीवन के इस स्वरूप को भरत समझते थे, इसीलिए परवर्ती आचार्यों ने उन्हें स्विकृति दी किन्तु उक्त अमिश्रित आनन्द की खोज के लिए उन्हें सर्वातीत आनन्द या ब्रह्मानन्द की कल्पना करनी पड़ी। काव्य जीवन का कलापूर्ण स्मरण है। सृजनात्मक कल्पना के स्तर पर वास्तविक जीवन की कटता, जो हमारे व्यक्तिवाद का परिणाम है, समाप्त हो जाती है और हम दिक्-काल-विच्छिन्न एक अलाविक प्रतीत होने वाले आनन्द का लाभ करते हैं। कोटियों और विराधों से भर जीवन के चित्रण से जय आनन्द को परवर्ती दाशनिका ने 'ब्रह्मानन्द सहोदर' कह कर उस कलागत आनन्द की गौरववृद्धि की है, किन्तु भरत ने रस गौरव वृद्धि की, चिन्ता नहीं की, न उन्होंने 'रस' को वस्तुमूलक या व्यक्तिवादी दृष्टि से देखा। उन्होंने अपनी अद्भुत अतदृष्टि के बल पर कला के उक्त स्वरूप का साक्षात्कार किया था जिसमें काव्य 'ब्रह्मानन्द सहोदर' नहीं, जीवनानन्द सहोदर प्रमाणित होता है। केवल विषयीगत या विषयगत दृष्टिकोण से देश विदेश में कला की व्याख्याएँ आशिक सत्य को प्रस्तुत कर सकी हैं, पर केवल भरत की सापेक्षतावादी दृष्टि ही कलाओं और काव्य के मर्म को उद्घाटित कर सकती हैं।

सौन्दर्यशास्त्र की समाजशास्त्रीय व्याख्या

भारतीय सौन्दर्यशास्त्र यह मान कर चला कि मनुष्य की भावभूमि सामान्य है। राग द्वेष सत्र काला और देशा म सामान्य हैं। सौन्दर्य की सृष्टि के लिए इस सामान्य भावभूमि का स्पष्ट अनिवाय है। इस काय म वाचक हैं, हमारे दैनिक जीवन के राग और द्वेष, जा नाता भेदा की सृष्टि करत हैं। यह भेदभूमि चेतना का उपरिधरातल है, इसे काव्य, पगीत, स्थापत्य आदि ललितकलासमूह तोड़ता है और इस उपरिधरातल के अतरस्थित सामान्य भावभूमि को भङ्ग कर देता है। एक प्राकृतिक सुन्दर दृश्य देखने के पूर हमारी चित्तवृत्ति भेदभूमिग्रस्त रहती है, किन्तु प्राकृतिक दृश्य पर दृष्टि पडत ही चेतना का उपरिधरातल कट कर छिन्न भिन्न हान लगता है और हम सहसा आनन्द भूमि म अथवा रसदशा म प्रविष्ट कर जाते हैं और मुख स स्वत "अहा ! कितना सुन्दर दृश्य है" निकल पडता है। काव्य पलने, चित्र रचने सगीत सुनने अथवा ताजमहल दर्शने के समय भी हम इसी 'रसदशा' मे पहुच जाते हैं। शायद उक्त तथ्य का खडन किसी ने नहीं किया, तब विवाद का विषय क्या है ?

विवाद का विषय यह है कि क्षण विशेष म अथवा रसदशा म प्राप्त 'अनुभव' का स्वरूप क्या है ? भारतीय काव्यशास्त्र इस अद्भुत और अलौकिक आनन्द का अरा मानता है और इस सौन्दर्यानन्द को सृष्टि मे व्याप्त मूल चेतना से सम्बद्ध कर देता है अर्थात् दार्शनिक दृष्टि से वह इस सौन्दर्यजय अनुभव की व्याख्या करता है। योगेश के विचारका ने भी दार्शनिक दृष्टि स इस अनुभव की, व्याख्या का जिक्री चरम सीमा हीगे की व्याख्या म सुरक्षित है। इधर मनाविज्ञान के प्रयोग में इस अनुभव की व्याख्या हुई है। इस प्रयत्न म एक स्वतंत्र शास्त्र या विज्ञान का जन्म हुआ, जिसे 'सौन्दर्यशास्त्र' कहा जाता है। इस शास्त्र का क्या यह रहा है कि सौन्दर्यजय अनुभव स्वच्छद अनुभव है अथ अनुभवों मे अलग, और इसका अध्ययन अथ अनुभवों स अलग करके ही हाना चाहिए। आर्द० ए० रिचर्ड्स ने इस सौन्दर्यशास्त्र का

“भ्रम” कहा है क्योंकि ऐसा मान देने से ही ‘कला के लिए कला’ जैसे भ्रम पूर्ण सिद्धांत सम्मुख आए है—

Almost from the beginning of Scientific aesthetic, the insistence upon the aesthetic experience as an experience, peculiar complete and capable of being studied in isolation, has received prominence ।

रिचर्ड्स ने यह भी बताया है कि यह वैज्ञानिक पद्धति का अनुसरण था कि एक समय में एक वस्तु का अध्ययन होना चाहिए अतः सौन्दर्य जय अनुभव को ‘स्वतंत्रस्वतंत्र’ अनुभव मानकर सौन्दर्यशास्त्र में अध्ययन होने लगा । इस प्रवृत्ति के फलस्वरूप कलावाद को बल मिला जिसमें शब्दसंगति या शब्द श्रृंखला को ही कला का चरम उद्देश्य मान लिया गया अथवा कला के क्षेत्र से नीति (Ethics) अथवा सामाजिक हित व भाव को निकाल बाहर कर दिया गया ।

यह मानकर भी कि सौन्दर्यजय अनुभव विचित्र और स्वतंत्र प्रतीत होने पर भी अजय अनुभवों से सम्बद्ध है, और इस अनुभव विशेष का जन्म भी अजय अनुभवों के कारण ही होता है, रिचर्ड्स ने मनावैज्ञानिक पद्धति को ही अधिक अपनाता है, समाजशास्त्रीय पद्धति को नहीं ।

समाजशास्त्राय पद्धति सौन्दर्य जय अनुभव की व्याख्या के पूर्व कुछ प्रश्न प्रस्तुत करती और उनके उत्तर अन्य पद्धतियों से नहीं मिल सकते, यह साबित करती है । सौन्दर्य-जय अनुभव क्यों उत्पन्न होता है ? भारतीय वायव्यशास्त्र पूर्व जन्म के संस्कारों की शरण लेकर बहगा कि यह मनुष्य का स्वभाव है, नैसर्गिक प्रवृत्ति है । मनोविज्ञान भी नैसर्गिकता अथवा मूलप्रवृत्तियों (Instincts) की शरण लेगा । जन्तुविज्ञान (Biology) भी मूलप्रवृत्ति की शरण लेता है । किन्तु इनमें जन्तुविज्ञान यह भी बताता है कि सौन्दर्यबोध का मनुष्य में ज्ञान-ज्ञान विकास हुआ है । पशुओं, पक्षियों और अजय मनुष्येतर जन्तुओं में यह प्राकृतिक है किन्तु मनुष्य में रंग, शब्द, रूप आदि का आनन्द प्राकृतिक होने पर भी उसका अधिकतर सौन्दर्यवाचक विकसित हुआ है, “विकसित जातियों में सौन्दर्यबोध एवं सङ्कल और विचार मिश्रित अनुभव के रूप में दिखाई पड़ता है ।”²

1 Principles of Literary Criticism—Page 73

2 “With cultivated men such (aesthetic) sensations are, however, intimately associated with complex ideas and

इसका तात्पर्य यह हुआ कि पशु पक्षियों में तौदयबोध का अध्ययन केवल जन्तुविज्ञान की सहायता से हो सकता है किन्तु मानवीय मौख्य बोध का अध्ययन तब ही सम्भव है जबकि विकास में सम्बन्धित अतः 'सभ्यता' के अध्ययन से ही उसमें रचित ललितकलाजय अनुभवों का अध्ययन सम्भव है। मनोविज्ञान इस "विकास" की समस्या को नहीं सुलभ कर सकता न सुलभ कर सकता है। फ्राइड, युङ्ग एडलर आदि किसी मनोवैज्ञानिक ने सभ्यता के इतिहास व अध्ययन के आधार पर मौख्य का अध्ययन नहीं बताया। मनोविज्ञान अनुभव को 'दिवालातीत' मानकर, मनुष्य के अतरंग का अध्ययन तो करता है किन्तु यह नहीं बताता कि उसका अतरंग बाह्य ठोस परिस्थितियों से भी बनता है और बाह्य परिस्थितियाँ ही 'मन' के अध्ययन में अधिक सहायक हो सकती हैं। इस प्रकार 'सौन्दर्यशास्त्र' की समाजशास्त्रीय व्याख्या आवश्यक हो जाती है।

हम ऊपर कह चुके हैं कि पशु, पक्षियाँ और मनुष्य के इन्द्रिय बोध की जन्तुविज्ञान 'प्राकृतिक' माता है मूल प्रवृत्तियों को भी 'प्राकृतिक', माना जाता है परन्तु किस अर्थ में? पशु पक्षियों और मनुष्यों आदि जीवों का जब विकास हुआ है तब यह मानना होगा कि उनके सौन्दर्य-बोध की 'अतः प्रवृत्ति' का भी विकास हुआ है। उदाहरण के लिए हम इस प्रश्न का उत्तर नहीं दे सकते कि आकाश का नीला रंग क्या अच्छा लगता है। आज नीला रंग हम अच्छा लगता है, इसे "अतः प्रवृत्ति" कह दिया जा सकता है किन्तु बात ऐसी नहीं है। यह सत्य है कि नीले रंग को भी जीव धीरे-धीरे ही समझने लगे होंगे, क्योंकि रंग वही प्रिय लगता है जिसकी प्रतिप्रिया हमारे या अन्य जन्तुओं के तन और मन पर सुखद होती है अतः रागिनी के चारों ओर गल्फ का भ्रमण मादा के सम्मुख नर पक्षी का गायन अथवा मादा कीट के सम्मुख नर कीट का मुनमुनाना भी एक दीर्घ विषम की शृङ्खला का परिणाम है। इस प्रकार समाज बनने के पूर्व गतावृत्तियों के दौरान 'प्राकृतिक' समझने वाले "सौन्दर्य-बाध" का भी विकास हुआ है। इस अर्थ में "अतः प्रवृत्ति" भी स्थायी प्रवृत्ति नहीं है, उसमें बराबर परिवर्तन हो रहा है किन्तु अतः प्रवृत्ति का यह परिवर्तन कतना धीमा है कि उसे शताब्दियों के बाद जान पाते हैं। क्योंकि 'अतः प्रवृत्ति' में परिवर्तन अत्यधिक धीरे से होता है अतः उसे

trains of thought" (Darwin The Descent of Man quoted by G Plekhanov in his Unaddressed letters moscow 1957 page, 14)

प्रकृतिप्रदत्त या स्थायी तत्त्व मान लिया जाता है। इस दूसरे अर्थ में ही भारतीय काव्यशास्त्र, रति, प्राध, भय, जुगुप्सा आश्चय, उत्साह, हास और ईर्ष्या आदि को "स्थायीभाव" कहता है। पाश्चात्यकाव्यशास्त्र में भी इन्हीं स्थायी माना गया है इसी उक्त द्वितीय अर्थ में। किन्तु जन्तुविज्ञान ने सिद्ध कर दिया है कि अतः प्रवृत्तियाँ स्थायीतत्त्व नहीं हैं। बाह्य परिस्थितियों में आमूलचूल परिवर्तन हो जाने पर अतः प्रवृत्तियों में भी आमूल परिवर्तन हो सकता है।

किन्तु मूल अतः प्रवृत्तियों के विकास की कहानी, प्राकृतिक युग की कहानी है, सामाजिक युग की नहीं। समाज जब से शुरू होता है, तब से हम यह स्पष्ट रूप से पाते हैं कि मनुष्य में राग है द्वेष है। वह भूल से पीड़ित होकर व्याकुल होता है, राग रूप को देख कर प्रसन्न होता है। बादलों की गरज सुनकर आल्हादित होता है और शत्रु को देखकर उस पर टूट पड़ता है। सगीत, नृत्य, और चित्र कला आदिम से आदिम समाज में थे, इसके प्रमाण मिलते हैं किन्तु इनके सगीत नृत्य चित्र और काव्य का स्वरूप इनकी सभ्यता के विकास के अनुरूप है। फिर यह भी पता चलता है कि जैसे जैसे समाज का विकास होता गया है, उत्पादन के साधनों में परिवर्तन होता गया है वैसे वैसे शासन, विधि नीति धर्म और कला में परिवर्तन होता गया है।

कला में परिवर्तन या विकास का कोई विरोध नहीं करता परन्तु प्रश्न तो यह है कि रति, प्रोध भय, ईर्ष्या द्वेष, घणा, उत्साह, हास, ग्लानि आश्चय आदि स्थायी मनोवृत्तियाँ आज भी हैं, और आदिम समाज में भी थी तब क्या साहित्य कला में परिवर्तन केवल इन मनोवृत्तियों के विषय और प्रयोग तथा अभिव्यक्ति में ही हो सकता है? इसका उत्तर यह है कि समाज शास्त्र यह नहीं कहता कि ये मनोवृत्तियाँ मूलतः बदल गई हैं। कहना यह है कि युग विशेष के अनुरूप इनके प्रयोग, इनकी मात्रा और इनके प्रभाव में बराबर विकास दिखाई पड़ता है। प्रत्येक सामाजिक व्यवस्था में मनुष्य के सौंदर्यबोध भाव और जान-द में बराबर अंतर दिखायी पड़ता है, इस अंतर या विकास की व्याख्या समाजशास्त्र द्वारा ही हो सकती है मनोविज्ञान अथवा जन्तुविज्ञान द्वारा नहीं, न दार्शनिक विधि हमारी यहाँ सहायता कर सकती है।

इस बिन्दु को स्पष्ट करने की आवश्यकता है। मनोविज्ञानवादियों का समाज शास्त्रियों, और मुख्यतः मार्क्सवादियों पर आरोप यह है कि ये लोग सौंदर्यबोध अनुभव के कारणों की व्याख्या के चक्कर में पड़ जाते हैं अतः आलोचनापुस्तक समाजशास्त्र या इतिहास की पुस्तक बन जाती है। भार-

तीय तथा पाश्चात्य वाक्यांशत्रय का भी यही आराम है। किन्तु मानववादी समाजशास्त्र का यह दाव उही है, दाव है प्रयाताश्रा का जा तुलसीदास द्वारा सीता के सौंदर्य-वर्णन की व्याख्या करते समय सम्पूर्ण मध्यकालीन इतिहास को पुस्तकी में भर देते हैं। समाजशास्त्र का कथन यह है कि किसी भी अनुभव की व्याख्या के लिये यह दखना चाहिए कि किस परिस्थितियों के कारण यह अनुभव उत्पन्न हुआ है? इन परिस्थितियों में आर्थिक परिस्थिति मुख्य है किन्तु उत्पादन के साधनों और विनिमय के आधार पर विकसित, किसी युगविशेष की 'संस्कृति' व अनुसार ही उस युग की मानसिकता (Mentality) का जन्म होता है। अतः यह सम्भव है कि किसी अनुभवविशेष का आर्थिक क्षेत्र से सम्बन्ध न हो या बहुत दूर का हो और सांस्कृतिक क्षेत्र अथवा "सुपरस्ट्रक्चर" से उसका घनिष्ठ सम्बन्ध हो। साता के सौंदर्यवाच अध्ययन के लिये इसी सुपरस्ट्रक्चर का अध्ययन आवश्यक होगा किन्तु यह भी स्मरणीय है कि अंतिम व्याख्या के लिये उत्पादन के साधनों और विनिमय पर विचार किये बिना, सुपरस्ट्रक्चर का अध्ययन पूरा नहीं होगा।

मैंने इस समस्या को इंग्लैंड के प्रसिद्ध मार्क्सवादी मौरिस वॉनफोथ के सम्मुख पत्र द्वारा प्रस्तुत किया था, उसका पत्र मुझे मिला है, उसमें उन्होंने यह लिखा है कि कला मनुष्य की सामान्य प्रेरणाओं का उत्पत्ति है जो सभी सामाजिक व्यवस्थाओं में सामान्यतः मिलती है किन्तु इन प्रेरणाओं का प्रयोग सामाजिक व्यवस्था विशेष के अनुरूप होता है—

"On the question of sensibility, sentiment, and pleasure, I would myself think it is very vital to bear in mind that art is a product of impulses common to all humanity, operating in every social system certain features of the mode of operation only being modified by the character of each Social System."

उदाहरण के लिये सामाजिक व्यवस्था के अध्ययन द्वारा ही इस तथ्य की व्याख्या की जा सकती है कि संस्कृत साहित्य और प्राचीन कला में विषय राजा और रानी क्यों रहे अथवा ईश्वर का इतना महत्व क्या रहा? अथवा इनकी अभिव्यक्ति इतनी अलंकृत क्या है? किन्तु समाजशास्त्र या मार्क्सवाद इस तथ्य की भी उपेक्षा नहीं कर सकता कि रति का वर्णन हम आज भी कर रहे हैं। तब रति का विषय ईश्वर, राजा प्रिया, प्रकृति आदि ये अब जागरूक रखव अपनी रति या आसक्ति या प्रेम का विषय प्रकृति और प्रिया के साथ साथ सामान्य जन" को अधिक बनाता है। क्यों? क्योंकि इतिहास

यह बताता है कि हम सामान्य जन को संगठित और शिक्षित करके ही वगहीन समाज की रचना कर सकते हैं। उसी प्रकार संस्कृत साहित्य की राज-भक्ति या इश्वर भक्ति अब प्रिय नहीं लगती किन्तु मेघदूत अब भी प्रिय लगता है। राम को ईश्वर मानन वाला तुलसी की भक्ति प्रिय नहीं लगती किन्तु राम का चरित्र सीता का पातिव्रत कौशर्या का स्नेह भाइयों का प्रेम और अन्याय व विनाश व राम के प्रयत्न की प्रवृत्ति प्रिय लगती है, क्योंकि ये 'मूल्य' हम आज भी प्रिय हैं। रामायण की अभिव्यक्ति पुरानी है किन्तु इन मूल्यों को नई अभिव्यक्ति दी जा रही है अतः आदिम मनुष्यों के विकास के पूर्व तक जिन वासनाओं या मूलप्रवृत्तियों का विकास हो चुका था, उनका हम लक्ष्य बदल सकते हैं उनका क्षेत्र बदल सकते हैं उनकी मात्रा कम या अधिक कर सकते हैं किन्तु उन्हें समाप्त नहीं कर सकते क्योंकि अभी तक प्राकृतिक और सामाजिक व्यवस्था में इतना परिवर्तन नहीं हुआ है कि मूल प्रवृत्तियों का स्वरूप ही बदल जाय। शताब्दियों से वगवादी समाज में, मनुष्य में प्रदर्शन, असहयोग, ईर्ष्या, द्वेष, घणा, लोभ क्रोध आदि वृत्तियों का विकास हुआ है, उन्हें हंस और चीन भी समाप्त नहीं कर पाया क्योंकि अभी परिवर्तन आर्थिक क्षेत्र में हुआ है और वह भी विश्व के एक भाग में। इन बुराइयों का या दुष्ट अन्त प्रवृत्तियों का नाश तब होगा जब शताब्दियों तक मनुष्य वगहीन समाज में रहगा और वगहीन समाज के लिये, ऐसी कला और काव्य की निरन्तर मृष्टि होगी जिसमें इन अमानवीय वृत्तियों को आदर न मिले। किन्तु प्रतियोगिता पर आधारित समाज में ऐसी साहित्य का जन्म सम्भव नहीं है। पश्चात्य देशों में जो साहित्य जा रहा है प्रमाण है। और हमारे नवयुवक इस व्यापक और दूरदर्शी दृष्टि के अभाव में उन्नी का अध्यापक अपना उद्देश्य समझ रहे हैं।

किन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि हास, भय, आश्चर्य, रति आदि मानवीय वृत्तियों का नाश हो जायगा। इसका जो अमानवीय और असामाजिक रूप आज प्रयोग में आ रहा है, केवल उसका नाश होगा। प्रेम होगा, पर असामाजिक नहीं, भय होगा, किन्तु अवत्याणकारी काय से, घृणा होगी, पर अवाञ्छनीय से, आश्चर्य होगा, पर प्रकृति के रहस्योद्घाटन अथवा असीम साहस का देखकर हास होगा, परन्तु निमल भ्रान्ति होगी किन्तु भूल पर। इस प्रकार समाज शास्त्र और मार्क्सवाद मूल अन्त प्रवृत्तियों का विकास युगावस्था के अनुरूप मानता है।

इसी प्रकार समाज शास्त्र का यह भी अर्थ है कि नई अन्त प्रवृत्तियों का जन्म भी होता है। वगवादी समाज में प्रतियोगिता तथा हीनता और

उच्चता की प्रवृत्ति स्वाभाविक रगती है, बगहीन समाज में हमने स्थान पर सहयोग, एक स्वाभाविक प्रवृत्ति के रूप में उन्मि हो गवता है । आदिम समाजों में सहयोग एक स्वाभाविक प्रवृत्ति रह चुकी है । मध्ययुग में प्रदामभक्ति या जातिभक्ति या राजभक्ति स्वाभाविक थी, आज राष्ट्रभक्ति स्वाभाविक रगती है । किसी युग में बहुविवाह स्वाभाविक था, कवि इमना गायन करते थे, अरु इसे अस्वाभाविक कहा जा रहा है । निमी युग में बहुमतति प्रगमा जीर गौरव का विषय थी, अरु यह भविष्यवाणी हो रही है कि इम गभ्यता का अत 'सूक्तियर' जस्रो में नहीं, जग गभ्या की वद्धि स हागा । हम प्रकार परिस्थिति बदल जाने पर, मानसियता बदलती है और नवीन मानसियता नई अत प्रवृत्तिया की जम देती है । अत काव्य और कला का निरुद्देश्य नहीं माना जा सकता ।

पुन प्रश्न होगा कि यह सब तो ठीक है किन्तु काव्य की तो हम आनन्द के लिये पढते है । संगीत सुनते समय हम यह नहीं सोचते कि हम बगहीन समाज बनाना है । समाज शास्त्र इसका उत्तर यह देता है कि कला भोग के समय जो आनन्द देनी है, वह आनन्द अनजान में ही हमम परिवर्तन कर देता है । 'भरवी' और 'दादरा' सुनते समय आनन्द आता है किन्तु दादरा का वही प्रभाव नहीं हाता जो भरवी का होता है, इसी प्रकार बिहारी के विपरीत रति का वणन वही प्रभाव उत्पन्न नहीं करता, जो रामायण की चौपाई करता है । बाजारू गजल और गानिव की गजल का प्रभाव भिन्न है । कयो ? क्याकि कला में विचार का तत्व हमे प्रभावित करता है जबकि हम समभते यह हैं कि कला में विचार प्रभावित नहीं करते, कवल अभिव्यक्ति प्रभावित करती है । विचार ही भाव को दिशा देता है, विचार ही अभिव्यक्ति में परिवर्तन उपस्थित कर देता है जबकि हम समभते यह हैं कि हम मात्र प्रयोग कर रहे हैं । प्रयोगवाद के पीछे एक विचारधारा है एक विशेष दृष्टिकोण है हालाकि प्रयोगवादी कहते यही हैं कि हम प्रयोग के लिये प्रयोग कर रहे हैं । समाज शास्त्र इन विचारों की परीक्षा करता है । वह बताता है कि इनमें अमुक विचार समाज के लिये हानिकर हैं, अमुक लाभप्रद हैं किन्तु कलावादी समभते हैं कि यह हमारे क्षेत्र में हस्तक्षेप है ।

वीरगाथाकाल के बाद भक्तिकाल की विचारधारा भिन्न है तभी नया युग आया नई अभिव्यक्ति आई और नया भाव आया । रीतिज्ञानी दृष्टिकोण भिन्न है अत कला भिन्न हो गई । भारतन्तु युग में विचार बाला अत कला का स्वरूप और आनन्द भी बदल गया । द्विविी युग का विचार भारतेु युग से भिन्न है अत द्विविीयुगीन कला भिन्न है । छायावाद, प्रगतिवाद और प्रयोग

वाद—ये आदोलन विचार के आदारन है, मात्र शली के नही । जीवन और जगत के प्रति दृष्टिकाण भिन्न हाने से नया आदोलन साहित्य और कला मे चल पडता है । पुनस्त्यान भी इसलिये होता है कि हमे नये युग म प्राचीन दृष्टिकोण की आवश्यकता पडती है अत सौदय की समाज शास्त्रीय व्याख्या कला और काव्य को, युग विरोध की सामाजिक व्यवस्था, बाह्य और आंतरिक प्रभाव आदि तत्वो का विश्लेषण करके 'सौदयजय अनुभव' का स्वरूप समझाती है । उसके सम्मुख सदा यह प्रश्न रहता है कि आज समाज, विकास के किस सापान मे है, उसकी क्या आवश्यकता है और कला उसमे क्या और कैसे सहयोग कर सकती है, इस प्रकार कला और काव्य मान मनारजन न रहकर, एक साथक क्रिया बन जाती है कलाकार जीर लेखक समाज के वतमान और भविष्य के कणधार के रूप म प्रतिष्ठित होता है । वह कोरा 'नट' 'भाण' या 'भाट' के रूप मे नही अपितु 'ऋषि' के रूप मे आदत होता है ।

पुन प्रश्न होगा कि कला प्रक्रिया मे विचार का इतना महत्व होता तो 'दशन' की पुस्तको म जान-द आता । इसका उत्तर तो भारतीय काव्य-शास्त्रियो ने ही दिया है और यह उत्तर शुद्ध समाजशास्त्रीय है । मम्मट के अनुसार काव्य या कला का उद्देश्य वही होता है जो धम या दशन' का होता है । किन्तु काव्य या कला 'वान्तासम्मत वचन' है जबकि वेद-शास्त्र आदि गुरु या 'प्रपुसम्मत वचन' है अत काव्य या कला अपनी विशिष्ट पद्धति के कारण, धम और दशन स भिन्न है, उद्देश्य की दृष्टि स नही । आज के युग मे धम और दशन का स्थान इतिहास जीर समाजशास्त्र ने ले लिया है अत समाजशास्त्र का जो उद्देश्य है (अर्थात् समाज मे आवश्यक परिवर्तन) वही काव्य और कला का भी उद्देश्य ह । माग यह है कि काव्य और कला ऐसी हो जिसमे मनुष्य आनन्द ल किन्तु साथ ही वह अप्रत्यक्ष रूप से मनुष्य को बदल भी दे उसके भाव की दिशा निश्चित करके उसके अनुभव को सामूहिक हित के विरुद्ध न जान दे । एमी कला' प्रचार नही हो सकती क्यों कि ऐसी कला और काव्य मे कलाकार जीर कवि को यह ध्यान रखना होगा कि दशक या थाता यह सदेह न कर कि उस उपदेश दिया जा रहा है । यह काय कठिन है, किन्तु इस काय म सफल होन स ही तो कवि और कलाकार प्रशसा पात्र बनता है, अथवा अ य पुस्तक दहुत है । कला और काव्य का अनुशीलन मनुष्य जान द के लिए करता है, और कला और काव्य उसे अनजान मे ही उदात्त बना देत है जान दमयी पद्धति द्वारा मनुष्य मे परिवर्तन करना ही कला की विधि है ।

काट ने 'सौन्दर्य' की परिभाषा करते हुए लिखा है कि "सौन्दर्य वह है जो लाभ की भावना के बिना ही आनन्द देता है।" * किमी सुन्दर दृश्य का देखते समय लाभ की भावना नहीं होती फिर भी हम आनन्दित होते हैं। यह मिथ्यात वस्तुत अनुपयुक्त है। आदिम जातियाँ के लोग नृत्य आनन्द के लिए करते हैं, किन्तु उनके 'नृत्य' उनका वास्तविक जीवन की "पुनःप्रस्तुति" मात्र होते हैं। यका हुआ चक्र गिहार का नृत्य करता है, आनन्द आना है, किन्तु नृत्य के बाद वह 'शिवार' के लिए अधिक योग्य और क्षतिमान बन जाता है। प्राकृतिक सौन्दर्य के दर्शन के पूर्व हमारी जन्ता हम कष्ट देती है, दृश्य-दर्शन के बाद हम अपने काय में अधिक स्पृष्टि अनुभव करते हैं, और चित्तवृत्ति कितनी उदात्त हो जाती है, यह हम सब अनुभव करते हैं। इसी प्रकार 'सूरसागर' के पत्र को हम आनन्द के लिए गुनगुनाने हैं परन्तु पदगायन या श्रवण के बाद हमारी चित्तवृत्ति कितनी उदात्त हो जाती है? निराला की 'सध्यासुन्दरी' पत्नि, अथवा राम की 'गति पूजा' पट्टि पत्र के बाद आत्मनिरीक्षण कीजिए, कला का चमत्कार स्वतः प्रमाणित होगा। इसके विपरीत रीतिकाल का 'अष्टयाम विलास' पट्टि, कला का दुष्प्रभाव स्पष्ट हो जायगा।

समाजशास्त्र का भी यही कथन है कि कला वही महान है जो पाठक या दर्शक को यह किञ्चित भी अनुभव न होने दे कि उसे शिक्षित करने का प्रयत्न किया जा रहा है, अथवा उसमें मात्र विचार भरे जा रहे हैं। तभी 'द्यायावादी' कला श्रेष्ठ है और द्विवेदीयुगीन कला, सामान्य।

'सौन्दर्य' का भोग सबदा उपयोगिता के विचार के बिना ही किया जाना है, वह सत्य है परन्तु इससे काष्ठ का यह कथन सिद्ध नहीं होता कि सौन्दर्य का उपयोगिता से सम्बन्ध नहीं है। सौन्दर्य सबदा उपयोगी होता है, सौन्दर्य प्रभावित ही इसलिए करता है कि उसमें 'उपयोगी' तत्व छिपा रहता है, इस छिपाव या गोपन अथवा व्यञ्जना के कारण 'कला' का जन्म होता है, तभी तो अभिनवगुप्त ने कला का 'ध्वनि' कहा है और सौन्दर्य-शास्त्र की दृष्टि से यह आज भी सत्य है और सबदा सत्य रहगा।

प्लेखानोव ने इसीलिए कला के आनन्द की इस प्रकार व्याख्या की है— "कला का आनन्द वह आनन्द है जो मनुष्य (जाति) के लिए उपयोगी होता है किन्तु इस आनन्द में जानबूझ कर उपयोगिता का विचार नहीं रहता",—

* The Beautiful is that which pleases irrespective of benefit

Enjoyment of artistic production is the enjoyment of that (be it objects, phenomena or states of mind) which is beneficial to the race, irrespective of any conscious consideration of benefit¹

कला का प्रभाव हमारी कल्पनात्मक या भावात्मक शक्ति पर पड़ता है, विचारात्मक पर नहीं। अतः उस कला का कोई प्रभाव नहीं पड़ता जो जानबूझ कर उपयोगिता की घोषणा करती है। किन्तु सफल कला मूर्तियों (images) द्वारा विचारों और भावों का अभिव्यक्ति मिलती है अतः यद्यपि हमें प्रभावित करने में उपयोगी विचार और भाव सहायक होते हैं किन्तु हम एक मनोवैज्ञानिक भ्रम से समझते यह हैं कि हम केवल "मूर्तियों" ही प्रभावित कर रहे हैं। 'कला' का इंग्लिश 'अभ्र' या 'जादू' भी कहा गया है। और यह भ्रम ही उसकी महान शक्ति है। जो कलाकार इस 'अभ्र' को उत्पन्न नहीं कर सकता, वह प्रभाव नहीं डाल सकता किन्तु इस 'अभ्र' की व्याख्या में समाजशास्त्रीय पद्धति ही सफल हो सकती है, जिससे अनुसार कला का मर्म व 'विचार' और भाव है जिन्हें कला अभिव्यक्त करती है, न कि वे मूर्तियाँ जो मात्र माध्यम हैं साधन हैं। प्रयागवाद में 'साधन' को 'साध्य' बनाया जा रहा है। उगम 'अप्रस्तुतविधान' अथवा अभिव्यक्ति-कुशलता पर जितना बल दिया गया है, उतना इस ग्रन्थ पर नहा की काव्य में किन्तु विचारों और भावों का वागी मिलनी चाहिए। अतः समाजशास्त्रीय दृष्टि न होने से, प्रयागवाद महान वृत्तियों की सृष्टि करने में अक्षम प्रमाणित हुआ।

हिन्दी में उक्त 'सौन्दर्य' की समाजशास्त्रीय व्याख्या अभी भी प्रारम्भिक अवस्था में है। अतः उसके आधार पर जो व्याख्याएँ हुई हैं, उनमें कमियाँ हैं। मुख्यतः सद्भाषित पक्ष अभी दुबल है। उधर भारतीय काव्यशास्त्र की नए शब्दों में डा० नगेन्द्र व्याख्या कर रहे हैं। यह प्रयत्न आवश्यक होने पर भी अपूर्ण ही रहेगा जब तक समाजशास्त्र से सहायता न ली जायगी। डा० नगेन्द्र प्रायः फ्रायडीय मनोविज्ञान से सहायता लेते हैं। नवीन शरीरशास्त्र (Physiology) मुख्यतः 'पायलॉज' के नवशरीरशास्त्र न "चित्तनात्मक मनोविज्ञान" को जवज्ञानिक प्रमाणित कर दिया है। अतः इस नवशरीरशास्त्र, गस्टाट्ट मनोविज्ञान और समाजशास्त्र की सहायता से ही वैज्ञानिक सौन्दर्यशास्त्र की नींव पड़ सकती है। जिस पारोपियन सौन्दर्यशास्त्र को हम वैज्ञानिक समझें उठे हैं, वह रिचर्ड्स के शब्दों में इस भ्रम में है कि सौन्दर्यजन्य अनुभव एक विचित्र, निरपेक्ष और असम्बद्ध अनुभव है।

रस की समसामयिकता का स्वरूप

यथा आधुनिक काव्य और कलाओं का विवचन रस सिद्धांत का आधार पर सम्भव है ?

हिन्दी में द्विवेदीयुगीन काव्य तथा प्राचीन नायकाशास्त्र का निरूपण समग्र प्रमाणित हुआ है। वस्तुतः द्विवेदीयुगीन काव्य में भी प्रकृति का आलम्बनगत चित्रण रस सिद्धांत की परम्परागत भावना काटिया में ही आ पाता, क्योंकि प्रकृति प्रेम का, मानवीय भावनाओं से अधिक महत्व मनु प्रथम द्विवेदी युग में ही मिला। प्रकृति के प्रति स्वतंत्र प्रेम को प्राचीन व्याख्यान की दृष्टि से या तो 'रति' का ही परिवार विस्तार माना जायगा अथवा 'प्रकृति प्रेमरस' को स्वतंत्र रस घोषित करना होगा। भारत का पश्चात् काल की समस्या बढ़ी को देखते हुए 'प्रकृति रस' की कल्पना अनुपयुक्त भी नहीं है।

किन्तु छायावादी काव्य में प्रथम बार परम्परागत काव्य में पर्याप्त भिन्नता मिलती है। 'कल्पना का अतिरेक' छायावाद था। इस काव्य में 'प्रकृति-रस' अत्यधिक मयदित हुआ तथा भावुकतापूर्ण रचनाएँ भी प्रस्तुत हुईं,। भावोच्छ्वासपरक काव्य तो स्पष्टतः प्राचीन रसवाद की प्रसिद्ध कोटिया में मिसट जाता है, उदाहरणतः 'रति' स्थायी भाव का ही विस्तार रहस्यवादी काव्य में मिलता है 'आसक्ति चाह' 'नेय' का प्रति हो अथवा अज्ञेय' की प्रति, अतः मानव का प्रेम भावना की, मिला-विरह की ही अभिव्यक्ति रहस्यवाद की विशेषता है। जांचाय 'कुल न अनेय' का प्रति प्रेम की कृत्रिमता का औचित्य स्वीकार नहीं किया, किन्तु 'रति' ही रहस्यवाद की मुख्य भावना है। अतः आपाततः विभाव सम्यग्धी कुछ कठिनार्थ उपस्थित होने पर भी रहस्यवादी रचनाओं की व्याख्या 'रसवाद' द्वारा संभव हुई है। प्रगतिवादी या प्रगतिशाल काव्य में तो उल्हास, नाथ, घणा गोक आदि की सीधी व्यंजना हुई है। अतः इस काव्य का विषय 'कल्पना' होने के कारण 'रसवाद' के आधार पर उसकी विवचना सहज ही हो सकती है।

किन्तु अतिशय 'नवीन काव्य' में 'स्थायी' का संचारीकरण और 'संचारी' भावा का स्थायीकरण हुआ है अर्थात् नये कवियों ने अत्यधिक व्यक्तिगत चित्तवृत्तियों को स्थायी भावों का गौरव दिया है। अत्यधिक निजी अनुभूतियों को 'सामान्य' बनाने के इस विराट प्रयत्न में स्वभावतः जाटनी

स्थायी भाव माना वाले प्राचीन 'रसवाद' का अपनी समसामयिकता प्रमाणित करने में नाठनाई हुई है। किन्तु मिद्धात वही है, जो सावभौम हो।

क्या इस नवीन वाक्य का विषय में 'रसवाद' बुद्धित हो गया है? यदि रमणास्त्र का विकास पर ध्यान दिया जाय, तब तो ऐसा प्रतीत नहीं होता। यूरोप के नवीन वाक्यशास्त्र में ग्रीक वाक्यशास्त्र को मूलतः 'इस प्रकार समेट लिया गया है कि वहाँ का वाक्य' और 'शास्त्र' दोनों क्षेत्रों में एक सद्भाषित्व निरंतरता स्पष्टतः दिग्गामी पड़ती है। रस, चीन आदि साम्यवादी देशों में भी मायमपूव के बला सम्पन्नी सिद्धांतों से यथास्थान सबत्र लाभ उठाया गया है। रस में बलिस्वी, चनिदोविस्वी जैसे लेखक 'जनवादी' लेखक कहलाते हैं, भावमवादी नहीं। भारतवर्ष में इस सद्भाषित्व निरंतरता के लिए प्राचीन शास्त्र की युगानुरूप व्याख्या करनी होगी अथवा प्राचीन और नवीन सवदा समानांतर पथा पर प्रभावित हात रहेंगे जसा हिन्दी में आज हो रहा है। यद्यपि कुछ अप्रचेता उक्त दिशा में भी कायरत हैं पर अभी तक प्राचीन का जपन ढग में समेटत हुए किसी ऐम साहित्यिक मापदण्ड का विकास नहीं हो पाया है, जिमना स्वरूप सबको स्पष्ट हो।

प्रदा यह है कि यदि आधुनिक वाक्य और कला में सचरणशील चित्त वक्तिया का अधिब महत्व दिया है, तो क्या वह रसवाद से विवेचित नहीं हो सकती? 'रसवाद' का सबम बडा दाप यह था कि उसमें परिवर्तनशील यथाथ पर विचार नहीं हुआ। 'वाह्य' यथाथ का परिवर्तनशील स्वभाव के कारण मनुष्य में जन्तमानस में भी परिवर्तन स्वाभाविक है। अतः किस प्रकार यह यथाथ बदलता है, किस प्रकार वह विभिन्न प्रतित्रियाएँ उत्पन्न कर के कला और साहित्य में नवीन रचिया, नवीन मानव मूल्यों और नवकला रूपों और नवीन आस्वादा (रसा) की मण्टि करता है, यह निर्णायक तत्वज्ञान 'रसवाद' द्वारा उपक्षित ही रहा और वह भी इसलिए कि रसवादी मध्य युग में समाज 'आत्म जागरूक' नहीं हुआ था। फिर भी भारतीय दशन में 'परिवर्तन', 'क्षणवाद आदि पर गहन विचार हुआ है। रसवादियों ने जगत की परिवर्तनशीलता को एक सहज सत्य मान कर रसवाद के त्रोट में उस पर विचार नहीं किया। आधुनिक वाक्यशास्त्र के निर्माता यह वाय कर सकते हैं।

किन्तु अनुभूतियों, चित्तवक्तियों के परिवर्तन के कारणों पर विचार न होने पर भी, कला और वाक्य पर भारतीय रसवाद महत्वपूर्ण प्रकाश प्रक्षिप्त करता है। अनुभूतिया की विभिन्नता की स्वीकृति का विकास बडा रोचक है। आधुनिक वाक्य की त्रिजी अनुभूतिया का विकास को उसी उक्त विकास से जोना कुछ कठिन नहीं है। भरत के सम्मुख सम्भवत निवेदपरक

साहित्य का अभाव था। अतः जन बौद्ध लेखकों की, इस प्रकार की तृतिया के पश्चात् 'विवेचन' की समस्या उत्पन्न हुई, उसी प्रकार यह समस्या आज हमारे सम्मुख है। फलतः 'शांत रस' को नाट्य में स्वीकार न कर के भी भरत-परम्परा के ही आचार्यों ने 'काव्य' में उस स्वीकार कर लिया (काव्य-विषयत्व न वायते—दशरूपक)। इसके सिवा कवियां न मुख्य 'नव रमा' के स्थायी भावों के अतिरिक्त कई सच्चाग्नियों को बेदर बना कर एनी रचनाएँ प्रस्तुत कीं, जिनमें स्थायी संचारी के स्थानापन्न हो गये और संचारी स्थायी के आसन पर आ विराज। कुछ कुछ आज जमी ही परिस्थिति रही होगी। ऐसी रचनाओं का डेर लग गया, जिनमें 'रति' का आयाम विस्तार किया गया और स्त्री पुरुष के मध्य 'रति' के स्थान पर लोभ स्नेह प्रीति जम संचारियों को स्थायी भाव का पद दे दिया गया। आचार्यों ने रसवाद को आवश्यक मोड़ दे कर शांत प्रेयस वात्सल्य, भक्ति स्नेह श्रद्धा, आदि रसा की कल्पना की। यहाँ तक कि 'लौक्य' (अनुचित जासकित म्यायीभाव, यथा सीता के प्रति रावण की आभक्ति) ही नहीं, शिकार (मृगया रस) और जुए (अक्ष रस) को भी 'रस' घोषित कर दिया गया।

प्रीतिभक्त्यादयो भावा मृगयाक्षादयो रसा, !!

परम्परा के प्रति अंध श्रद्धा के कारण भरत द्वारा प्रतिपादित रस-योजना में ही यत्किंचित् परिशीलन कर परम्परावादी आचार्य मौन हो गये। यह भी नहीं सोचा गया कि स्वयं प्राचीनों में भी कुछ प्रबुद्धचेतना न नवीन अनुभूतियों को रस का गौरव दिया है, बसंत प्रतिभाशाली कवि उन प्राचीन अनुभूतियों को आस्वादकारी बना सकें।

रुद्रट ने भरत की रस-व्याख्या का निम्न अंश चुन कर आधुनिकतम व्याख्या की है, जिसे आधुनिक कवि अपना सजता है—अत्र रस इति क पदार्थः ? उच्चमते, आस्वाद्यत्वात् । रस आस्वाद के कारण रस कहलाता है लोक में मजेदार चीज को 'रसीली' कहते ही हैं। क्या केवल सादाय या अधिक व्यापक आठ स्थायी भाव ही, संचारियों के सहयोग से 'रस' में परिणत होने हैं ? रुद्रट के अनुसार चित्तवृत्ति मात्र में 'आस्वाद' की गति होती है, अतः जितनी चित्तवृत्तियाँ, उतनी रस। मुख्यतः भरत ने ४६ भावों का वर्णन किया है, जिनमें आठ स्थायी भाव भी सम्मिलित हैं। रुद्रट के अनुसार ये सार भाव 'रस' में परिणत हो सकते हैं—

इति मनसा रसा सर्वे

रसनाद्रसत्वमेवा मधुरादीनामिषोक्तमाचार्यैः ।

निर्वेदादिष्वपि तन्निकाममश्तीति त पि रसा ।

नेमि साधु न रद्रट के 'वाव्यालवार' के उक्त स्थल की व्याख्या करते हुए स्पष्ट कहा है कि ऐसी कोई चित्तवृत्ति नहीं है, जो 'रस' न बन सके। यदुत नास्ति सा कापि चित्तवृत्ति या परिपोष गता रसो न भवति।

भरत द्वारा प्रतिपादित कला प्रक्रिया में एक स्थायी चित्तवृत्ति को अथ 'क्षणिक', सञ्चरणशील मानसिक स्थितियों द्वारा 'पुष्ट' करने पर बहुत बल दिया गया है और उसका कारण था, किमी वष्य मानसिक स्थिति को इतना तल्लीनकारी बना दिया जाय कि उसने मन्त्र पर प्रदर्शन अथवा काव्य पठन के समय प्रेक्षक या पाठक अभिभूत हो उठे। अतः किसी एक भाव को अथ भावनाओं द्वारा 'पुष्ट' करने की प्रवृत्ति भारतीय काव्य की विशेषता है। सम्भवतः इसी अर्थ में नेमि साधु ने 'परिपाप' शब्द का प्रयोग किया है। उसका तात्पर्य यह है कि कवि चाहे जिस चित्तवृत्ति (अनुभूति धारणाजय हो, चाहे वस्तुजन्य अथवा भावजन्य) का वर्णन कर, उसे अथ चित्तवृत्तियों द्वारा उस कद्रस्थित चित्तवृत्ति को अवश्य 'पुष्ट' करना चाहिए, अन्यथा कला अभिभूत नहीं कर सकती, वह चेतना में एक हलका स्पर्श देकर समाप्त हो जायगी, चाहे वह स्पर्श विस्मयपरक हो या आघातात्मक अथवा हृष्यपरक या रोमांचक। अतएव मार्मिकता के लिए किसी चित्तवृत्ति को 'सौरमन्थ्रीय पद्धति' पर व्यजित करना चाहिए, जिसमें केंद्रस्थ अनुभूति अथ सहायक चित्तवृत्तियों को जालांकित करती हैं, कि तु बिना सहायक चित्तवृत्तियों के कद्रस्थ अनुभूति आकषण के अभाव में अस्तित्व रक्षा नहीं कर सकती और न सम्भवतः उसमें आलाक प्रदान की शक्ति ही आ पाती है।

'नये' काव्य में एकाकीपन से उत्पन्न 'ऊन' निरथकताबोधजन्य 'अवसाद' और सब अनुभूतियों को सूत्रबद्ध करने वाले किसी जीवनादश के अभाव में प्रत्येक 'क्षण' में स्फुरित हो उठने वाले अनुभवों को सटीक विधियों में व्यक्त करने की अधिक प्रवृत्ति है। इनके अतिरिक्त 'नये' का य में अनेक पुरानी अनुभूतियाँ उत्साह, आशा, उत्साह, रति, शोध, भय, जुगुप्सा निर्वेद आदि भी वर्णित हो रही हैं। ऐसे स्थलों में तो रसवाद व्यापक माना ही जायगा। किंतु निषेधवादी मनावृत्तियों के वर्णन में भी 'नेमि साधु' और 'रद्रट' की दृष्टि स्वीकृत हो सकती है, क्योंकि सुख, दुःखात्मक होने से मनोवृत्तियाँ या तो आशा, उत्साह की तरह भावात्मक होती हैं अथवा 'उब' 'सदह', 'अनिश्चितता' निरथकता की अनुभूति जादि के सदृश निषेधवादी। अतः चित्तवृत्ति मात्र का रसत्व स्वीकृत होना चाहिए। अब प्रश्न यह है कि किस विधि पर? उक्त पुष्टिवाद की विधि पर अथवा अथ भी कोई विधि हो सकती है?

इसमें किंचित भी सदह नही कि भावाभिभूत कर देने वाली वाक्य और कला की विधि 'पुष्टिवाद' ही है, अर्थात् किसी एक मनोवृत्ति को तब तक अधिवाधिक सवरणशील भावाओं से 'पुष्ट करना', जब तक पाठक को क्रमशः जाग्रत चेतना दानक जटता को तोड़ कर कुछ क्षणों के लिए एक उच्चतर स्तर पर 'स्व पर' से मुक्त हो कर भाव निमग्न न हो जाय। इस विधि को आधुनिक कवि छोड़ कर चल्ना चाहता है, परन्तु सफल नहीं। आधुनिक वाक्य की सजन प्रक्रिया का अध्ययन करते समय यह दसना होगा कि किस विधि द्वारा कवि किस चित्तवृत्ति को आवरण बनाता है। यह तो मानना ही होगा कि बहुत सी रचनाएँ इतनी सक्षिप्त हैं कि उनमें उक्त पुष्टि-वाद' के प्रयोग की गुंजाइश ही नहीं है, अतः ऐसे स्थलों पर किसी चित्तवृत्ति के वर्णन का आरण क्या है, यह योजना होगा। ऐसी उक्तियाँ में आवरण को भी हो सकता है कि वह आधुनिक यथाथ का वाणी दे रही हो। इतिहास जहाँ मोड़ ले रहा हो, वहाँ सीधा सत्य कथन भी आवरण हो उठता है यथा कबीर की उक्तियों में और ऐसा सोचना भी गलत है कि मात्र धारणाओं की घोषणा आवरण होती है कबीर की 'खरी वाणी' में उनका चित्त पर असत्य से उत्पन्न प्रतिप्रिया ही तीव्रता ही उनकी धारणाओं को जार भी आवरण बना देती है।

एक अथ कारण यह भी हो सकता है कि निम्ना चित्तवृत्ति का नवीनता के कारण आवरण जा जाय, नयी कविता' में कमजोर उक्तियाँ भी विचित्र अनुभवा की नवीनता के कारण ही कुछ समय तक रोचक लगती हैं। कभी नवीन विदो से पुरानी चित्तवृत्तियाँ भी मार्मिक हो उठती हैं, वाक्यानुय अथवा भामह के शब्दा में यथाविन' से भी नूतन चित्तवृत्ति की अभिव्यक्ति सफल हो जाती है। अतः यदि कवि पाठक को भावाभिभूत नहीं करना चाहता, वह यदि उसे कभी चकित करता, कभी जाघात करता, कभी पकड़ कर क्रिभ्रोडता, कभी विभ्रानता कभी रिभ्रानता और कभी उसके सामने रिरियाता' है, तो वह उक्त प्राचीन 'पुष्टिवाद' को यथावत् अपनाने के लिए विवश नहीं है। 'नमिसाधु' ने यह कहा भी नहीं है कि कव्य चित्तवृत्ति का परिपोष किस प्रकार किया जाय। प्रतिभाशाली कवियों के सम्मुख अन्य विधियाँ भी हो सकती हैं, उन्हें उन नवीन विधियों के प्रयोग से कवो वचित किया जाय ? अतः रसवाद को उक्त आवश्यक मोड़ दे कर नयी कविता की व्याख्या भी 'रसवाद के आधार पर संभव है। श्रद्ध और नेमि साधु के उक्त सिद्धांत को परवर्ती आचार्यों ने इसलिए स्वीकार नहीं किया था, क्योंकि उनके सम्मुख अधिवाशतः काव्य 'भावविभोरक' ही था। संस्कृत में बहुत अधिक नवीनता

की आशा थी भी नहीं। उसके वाक्य का 'पटन' निश्चित सा हो गया था, अतः काव्यशास्त्र की भी एक निश्चित परिपाटी है। किन्तु जसा उक्त विवेचन से स्पष्ट है, उसमें, एक निश्चित परिपाटी के भीतर प्रवाहित होने पर भी, ऐसे 'प्लसिस' हैं, जिनका विकास कर हम सद्भाषिक नैरतय का निर्वाह कर सकते हैं।

स्वयं भरत के अनुसार स्थायी भावा में प्रत्येक, दूसरे स्थायी भाव का संचारी हो जाता है, यथा रति' स्थायी के संचारिया में उत्साह, भय, हृष आदि की गणना की गयी है। इसी विधि से संचारिया में 'निर्वेद' को स्थायी बना कर ज्ञात रस का सृष्टि की गयी, जिसमें निर्वेद के अतिरिक्त अन्य संचारिया का प्रयोग किया गया। इसी आधार पर 'एकाकीपन', असहायता-बोधजन्य अवसाद' आदि को स्थायी बना कर अन्य मानसिक स्थितियों को सहायक बनाया जा सकता है अथवा बिना इस 'पुष्टिवाद' के अन्य किसी विधि से नूतन चित्तवृत्तियों का व्यञ्जित किया जा सकता है। निष्कर्ष केवल यह है कि यदि किसी चित्तवृत्ति का वर्णन 'जास्वादपरक' है, मार्मिक है या कम से कम वह अभिव्यक्ति 'जाकपक' है तो उस कवि को नूतन रस सृष्टि का गौरव दान में वृषणता का कोई कारण नहीं है। 'तीमरा सप्तक' के एक कवि ने 'ऊन रस' का उल्लेख भी कर दिया है। अतः सामाजिक दृष्टि से नूतन चित्तवृत्तियों का औचित्य विवेचित होगा और कला की दृष्टि से यह देयना होगा कि कोई मवेदित धारणा, एद्रिय बाध या मानसिक स्थिति किस प्रकार व्यक्त की गयी है और क्या कवि उस 'साधक' और 'स्वादिष्ट' बना सका है। यह स्मरणीय है कि स्वाद लोभ में छ प्रकार का और काय में अनेक प्रकार का होता है। अतः 'जास्वाद अनकरूपी और अनक माना वाला भी होता है। प्रश्न अब यह नहीं है कि क्या प्राचीन काव्य सिद्धान्तों द्वारा नूतन का विवेचन होना चाहिए प्रश्न वस्तुतः अब यह है कि नूतन काव्य शास्त्र या नूतन सौंदर्यशास्त्र के निर्माण में प्राचीन धारणाओं का उपयोग किस प्रकार और किस सीमा तक होना चाहिए, यह लेख इसी दिशा में विचारकों को प्रेरित करने के लिए लिखा गया है, किसी पूर्वनिश्चित धारणा के प्रसार के लिए नहीं—वादे वादे जायते तत्त्वबोध

साहित्य और विचारवाद¹

विचारवाद या 'आइडियॉलॉजी' शब्द अब काफी बदनाम हो गया है। अपने बदनाम जय में विचारवाद "सच्चाइया को दिपान के लिए की गई लपफाजी" के रूप में प्रयुक्त हान लगा है। मसलन् प्रियताम में जाति हत्या के लिए यह तब दना कि गुरिल्ला युद्ध में वानून द्वारा सस्थापित सरकारा और सस्थाआ की स्वतंत्रता का सतरा है, इसलिए गुरिल्ला युद्ध को समाप्त करने के लिए वियतामिया का जाति हत्या अनिवाय धम है। इस तब के पीछे अमरीकी पूजा और प्रभुत्व की रक्षा का स्वाय द्रिया हुआ है। इसी प्रकार भारत पर हमला करने के लिए चीन के विचारवादी तब गड लेते हैं। किसी विचार-यवस्था या व्यवस्थित विचारधारा का प्रयाग जब स्वाय व लिए होन लगता है, तब "आइडियॉलॉजी" शब्द बदनाम हो जाता है, जसा कि वतमान में हो रहा है।

'आइडियॉलॉजी' के बदनाम अर्थों में एक यह अर्थ भी है कि जयाव-हारिक या यथाय विराधी व्यक्ति का भी "आइडियॉलॉग" या विचरवादी कह दिया जाता है। नपोलियन ने इसी अर्थ में 'आइडियॉलॉजी' शब्द का प्रयोग किया था।² प्राय मिद्धातवादी यथाय की अपक्षा कर जाते हैं, इसलिए उन पर "विचारवादी" होने के आरोप लगते हैं।

लेकिन 'विचारवाद' का एक शुभ अर्थ भी होता है। इसके भी दो स्तर होते हैं। प्रथम स्तर पर 'विचारवाद' का मतलब यह है कि तथ्य या वास्तविकता का कमे देखा जाए, उनमें एक सूनता या सगति कमे उत्पन्न की जाए। तथ्य असह्य हैं, वे परस्पर विराधी भी लगते हैं। तथ्यों के इस विकट वविध्य में विचारवाद एक तार्किक सगति खोजता है, इससे तथ्य निरर्थक नहीं रह जाते वे 'साधक' और "साभिप्राय" लगने लगते हैं। इस तरह विचारवाद इस विराट जगत और मानव जीवा में, मानव के अस्तित्व और उसके सघप में, उसकी अभीप्साओं और व्यवहार में, एक सगति, एक मतलब खोजता है। धम, अधिदशन,

१ आइडियॉलॉजी

२ आइडियॉलॉजी एण्ड युनोपिया—वाल मनहीम

आचार-दशन, आदि इस दृष्टि से प्राचीन विचारवाद या आइडियालॉजी के ही विभिन्न रूप हैं। विचारवाद केवल प्रत्यक्ष तथ्यों तक ही समिति न रह कर, अदृश्य अथवा सीमातीत सत्ताओं (ब्रह्म, ईश्वर, स्वर्ग, नरक, अवतार आदि) की एक पूरी व्यवस्था प्रस्तुत करता है और इस तरह मानव के “अबौद्धिक” चेतना स्तरों के लिए रोचक “आदर्श” या “नीटनक” या “खिलौनों” को पेश करता है, अर्थात् मानव, अपने जीवन में जीन योग्य अवलम्बा की प्राप्ति नहीं कर सकता।

विचारवाद मनोमत सात्वनाओं के सिवा सामाजिक परिवर्तन का अस्त्र भी बनता है। वास्तविक जगत में जो कुछ कष्ट कर, अप्रिय और विरोधी है, उसे समाप्त करने के लिए विचारवाद “युटोपिया” या “मनोराज्यो” की सृष्टि करता है जैसे रामराज्य की कल्पना अथवा साम्यवादी समाज की कल्पना। वास्तविक परिस्थिति जितनी ही विषम और प्रतिबन्ध होगी, उसके घबस के लिए उतनी ही ऊष्मा के साथ ‘मनोराज्या की सृष्टि’ होगी। मनोराज्य “सामूहिक अस्तित्व” की चिन्ता से उत्पन्न होते हैं। मानव समूहों को एक विशेष दिशा में शीघ्र अग्रसर करना इनका लक्ष्य होता है फलतः मनोराज्यपरक मानसिक स्थिति व्यापक हो उठती है और एक उग्र आवेश का जन्म होता है जो घमायलता जसी स्थिति तक जा पहुँचता है। रूस और अन्य साम्यवादी देशों में साधारण जन की दुरावस्था के कारण ही मनोराज्यपरक मानसिक स्थिति उत्पन्न हुई हैं। तीव्र और व्यापक परिवर्तन बिना किसी विचारवाद या मनोराज्यपरक मानसिक स्थिति के नहीं हुआ करते। ‘आइडियालॉजी’ अपने बदनाम अर्थ में प्रयुक्त होकर, इस तरह के विराट परिवर्तनों या क्रांतियों को रोकने का भी काम करती है। यथा, अमरीकी व्यावहारिकतावाद या ‘प्रगमटिज्म’ के नीचे केवल सिद्धांतवादिता की सीमाओं को दूर करने का ही भाव नहीं छिपा हुआ है, बल्कि उसमें यह स्वाद्य भी है कि लाभ और प्रतियोगिता पर आधारित वर्णिक व्यवस्था या पूंजीवाद कायम रहे और समाजवादी विचार दशन उसे नष्ट न कर सके।

यदि “व्यापक” और “मूलभूत” परिवर्तन करना है तब विचारवाद से वचना असंभव है। इसके लिए वर्तमान काल में प्रचलित अनेक विचारवादों का निष्पक्ष अध्ययन आवश्यक है और इस अध्ययन प्रक्रियामें एक “स्वस्थ-सदेह” को बनाए रखना भी आवश्यक है। “वरण” के लिए यह आवश्यक नहीं है कि प्रचलित का अधानुकरण किया जाए। एसिया, अफ्रीका तथा लातिन अमरीका के देश अपनी स्थिति के अनुकूल ही एक “नवीन” लेकिन

सामाजिक "याय अथवा मानव मूल्यों पर आधारित विचार व्यवस्था खड़ी कर सकते हैं प्रचलित विचार वादा में 'मशोषन' कर सकते हैं, जिमकी प्रक्रिया छुटभड़क साम्यवादी देशों ने शुरू कर दी है। लेकिन—विधि, नीति, राजनीति, समाजनीति, साहित्य और कला किसी भी क्षेत्र में 'निरंतर सदेहवाद' वांछनीय नहीं माना जा सकता। क्योंकि सदेहवाद में एक बहुत बड़ा दुख यह होता है कि वह वास्तविकता को बदलना नहीं सिखाता, उसे सहन करना सिखाता है।

परस्पर विरोधी विचारधाराओं के विराट प्रचार के युग में साधारण व्यक्ति ही नहीं—असाधारण व्यक्ति भी "मूल्यमूढ़" होने लगते हैं (यह स्थिति भारतीय भाषाओं में ही नहीं, सावभौमिक है) किंतु सदेह के गभ से ही, विश्वास फूटते हैं, दृष्टियाँ उपजती हैं, उनको काय में परिणत किया जाता है पुनः असंगतियाँ उत्पन्न होती हैं फिर सदेह उत्पन्न होते हैं, फिर आत्मविश्वास को चुनौती मिलती है। यह द्वन्द्व सनातन है,—सृष्टि का यही स्वभाव है। लेकिन पिछले बीस वर्षों के हिन्दी साहित्य का मान बिहगा बलोकन ही यह साबित कर देगा कि हमारे तत्वदर्शियों ने, विचारवादों की टकरावट, उनके दुरुपयोग जादि को 'मानव नियति' के रूप में स्वीकार सा कर लिया है। पिछड़ी जाति के तत्ववेत्ता प्रायः अग्रगामी जातियों के सदेहों को भी "आधुनिक" मानकर उन्हें अपनी "नियति" मान लेते हैं और इस सदेह को यथास्थितिशील जतराष्ट्रीय पूजा-संस्थान बढ़ाया देते हैं, क्योंकि पिछड़े लोगों को यह सदेह गतिशील नहीं होना देता। उन्हें चिंतन की दृष्टि से भी परावलम्बी बना देता है।

यह स्पष्ट है कि जो "नियति" पुरान और नवीन—साम्राज्यवादियों की है वह "हमारी" नहीं हो सकती। हमारी कविता और कथा में निश्चित रूप से असंतोष है, लेकिन घुघ और कोहरा भी बहुत है। राजनीति और समाज में शब्दों के अर्थ लुप्त हो गए हैं यह सही है लेकिन साहित्य में भी वही जो व्याख्याना के बाद एक अजीब प्रवृत्ति होने का अहसास श्रोताओं और पाठकों का जकड़ लेता है। यह वैचारिक उत्तमन कम हो सकती है, अगर सम्पादक, आचार्य और अन्य तत्वदर्शियों अपना-अपना स्पष्ट मत, बिना गलतियों से भयभीत हुए, अपने पना, कक्षाओं और पुस्तकों में प्रकट करने लगे। जिम दमिण वह स्थिति का विश्लेषण करके—एक असहायता की मुद्रा धारण कर लेता है और अपने ही सहन शील मित्रों और सहायकों को या उनका अभाव में अपने का ही कोसन लगता है। यह "आत्म श्राप"

उक्त सदहवाद का अनिवाय परिणाम है और इस स्थिति के लिए विवेकहीन सम्पादक, आचार्य और जालोचक ही सर्वाधिक उत्तरदायी है। कवियों, कहानीकारों आदि से यह आशा नहीं की जा सकती कि वे निस्सग होकर एक वचारिक ढांचा प्रस्तुत कर सकें।

मैं यह नहीं मान पाता कि बहुसंख्यक इस दंग अथवा एसिया, अफ्रीका के अन्य देशों में अमरीकी ढंग की "वणिज्य-यवस्था" कायम हो सकती है। यह सही है कि अमरीकी पूँजीवादी चेतना के विचारक यह सिद्ध कर रहे हैं कि "मात्र आधुनिकीकरण" से अथवा केवल नवोन तकनीक के प्रयोग से साधारण जनो का जीवन सुगम बनना ही संभव है। ऐसे विचारक यह नहीं सोचते कि समस्या इतनी सीधी नहीं है। असला समस्या यह है कि यन्त्रोत्पत्ति किसके स्वार्थ के लिए हो? यंत्र पर स्वामित्व किसका हो? विराट यंत्र पर व्यक्ति स्वामित्व के कारण ही "सामूहिक मकट" खड़े होते हैं क्योंकि मुनाफे के लिए वणिज्य-संगठन "जातिहत्या" तथा विश्वयुद्ध के लिए भी प्रस्तुत हो जाते हैं (द्रष्टव्य, वातायन, जुलाई ६८ में ज्या पाल सात्र का लेख) अतः विशाल निर्माण और उत्पादन के साधना पर निजी स्वामित्व का विरोध, "सामूहिक अस्तित्व" के लिए जरूरी है और निजी स्वामित्व का विरोध व्यक्तिवाद द्वारा सफल नहीं हो सकता। वह समाजवाद या साम्यवाद अथवा इनके किसी सशोधित रूप से ही हो सकता है।

स्पष्टतः साहित्य में जीवन की तरह अप्रतिबद्ध नहीं रहा जा सकता क्योंकि वही "नवीन" स्याही हो सकता है, जो 'वाद्यनीय' हो, मृत्युपरक हो। 'विन्दु' (अप्रैल जून) में प्रकाशित साल बला के उपन्यासों की चर्चा इस दृष्टि से दिशा निर्देशक है। कोई उत्तरदायी—विचारवादी, भावात्मक—अभावात्मक स्थितियों, भूत-वर्तमान - भविष्य, जादि को "समग्र" देखता है। अणुवादी या क्षणवादी दृष्टि अपूर्ण विचार को ही प्रस्तुत कर सकती है। जिस विचारवाद में यथासंभव प्रत्येक तथ्य को अथवा तथ्यों से जाड़ कर न देखा जाए, किसी काव्य या रचना के नतीजों पर विचार न हो, जिसमें ध्यान आदि से अतः तब न रहे वह विचारवाद जीवन दान का रूप नहीं ले सकता।

पिछले वर्षों में अनुभववादियों ने "अणुवाद" (एंटामिज्म) का समग्र जीवन दान के पयाय के रूप अपनाना चाहा किन्तु उसमें वे बुरी तरह असफल हुए। अणुवाद "अनुभव" को व्यक्तिगत मानता है तथा अव्यक्तिगत अनुभवों और धारणाओं में निजी अनुभवों का विच्छेद मानता है। इसका दिग्गद आधुनिक मनोविज्ञान, समाजविज्ञान और इनके आधार पर गठित हुआ सामयिक ज्ञान किसी भी संवदन, कल्पना, भाव, अनुभव, विचार आदि का "अजनबी" नहीं

मानता। प्रत्येक हलचल, प्रत्येक अनुभव या अनुभूति एक सम्बन्ध प्रवाह का छिपाए रहती है। इन सम्बन्धों का विदग्धेपण विचारक ही कर सकते हैं। अनुभवी तो सजन या अनुभव क्षण में सिर्फ "होता" है या सिर्फ "घटित" होता है, वह कारण काय शृंखलाओं की गंजाज द्वारा, अपनी अनुभूति की तीव्रता का बम नहीं करना चाहता। वह उस 'अद्वितीय' अनुभव की वचारिक धारणा को सशय की दृष्टि से देखता है किन्तु इससे यह भी तो सिद्ध नहीं होता कि ऐसा रचनाकार पूण है, या उसके लिए सिर्फ संवेदना या अनुभव का माध्यम भर होना पर्याप्त है। साहित्य में, लघु कविताओं में तो इस अणुवाद से काम चल भी जाता है लेकिन दीर्घ कविताओं, उपन्यासों, नाटकों आदि में मात्र अनुभववादी घुरी तरह असफल होत है, क्योंकि "यथाय की पहचान" और "यथाय का अहसास" दोनों के बिना बड़ी विधाओं में कामयाबी नहीं हो सकती। कोई भी संवेदना शील व्यक्ति यथाय की विसंगतियों का दबाव और दुख महसूस कर लेता है, लेकिन उन विसंगतियों का स्वरूप क्या है इन्में समझे गिन यथाय चित्रण हमारा गन्त और भाग्य होगा। हमारे साहित्य में वास्तविक स्थितियों का विशद चित्रण इसलिए नहीं हो पाता कि उसके लिए 'यथाय की पहचान' अनिवार्य है और उमके लिए एक "बौद्धिक स्तर" की अपेक्षा होती है ताकि वस्तुओं, व्यक्तियों और अनुभूतियों के अस्तित्व में घ की दखा जा सके। इसके अभाव में मान जसतोप, आवेश-सन्निपात, कुंठा, सनक अथवा "भावुकता" की ही प्रधानता होगी। घुनियादी तब्दीली या व्यापक नाति के लिये प्रत्येक स्तर पर (और मानव चेतना के स्तर अनेक हैं) यथाय या सच्चाई की पहचान करने के लिए "समझ" का विकास करना होगा। यह बड़े भ्रष्ट का काम है, इसके लिए सामयिक ज्ञान विज्ञान का परिचय जरूरी है, जो एक दुरुह काय है। इस दुरुहता और समस्याओं की सकुलता से घबराकर एक "मसखर" नियेध-वाद को अपना लना बहुत सुविधानक होता है जिसमें हर एक विचार फालतू और अनाचार लगने लगता है तथा जिसमें साहित्य की भूमिकाओं से वचारिक भूमिका का बहिष्कार कर दिया जाता है। अतएव हिंदी के "आधुनिक" काव्य और कथा में 'अतराधलोकन' की पद्धति पर, अपनी अनुभूतियों का साक्षात्कार तो अच्छा हो सका है लेकिन "बौद्धिकता" और 'यथाय' के नारा के वावजूद, किसी तरह या तथ्य के अतस्मूत्रों का विवेक बहुत कम मात्रा में मिलता है, इस तरह की समझ के अभाव के कारण ही साहित्य की विस्तृत भूमिका का, केवल वयक्तिक संवेदना तक ही सीमित करने पर बल दिया जान लगता है।

इस "यथाथ की पहचान" में विचारवानों का परीक्षण और प्रयोग भी शामिल है। जिस प्रकार वनानिक जगत में पूर्व कल्पना के बिना आविष्कार संभव नहीं होता, उसी प्रकार 'सिद्धांत' या 'वाद' पूर्व कल्पनाओं के रूप में ग्रहण किये जा सकते हैं, जिनका निकट व्यवहार है। व्यवहार में "पूर्वजीवादी जाधुनिकता" बुरी तरह असफल रही है, दो युद्ध पूर्वजीवादी देशों की प्रतिभांगिता के कारण ही हुए थे। इसके सिवा यह विचारवाद सदा मृत्या की अराजकता की ओर ले जाता है, क्योंकि यह प्रवृत्ति "मुनाफे की आजादी" की धारणा में ही निहित है। इसके विरुद्ध हमारे देश में किसी न किसी प्रकार के समाजवाद या साम्यवाद को ही अपनाया जा सकता है, जो योग्यता के क्षेत्र में तो प्रतियोगिता का बढ़ायेगा, लेकिन शापण और मुनाफे के क्षेत्र में मनमानी पर जंकुण रखेगा। अगर ज्ञान ज्ञान विकास में प्रतिप्रियावादी तत्व बाधक है (और वे हैं) तो इस "मिश्रित ढांचे" को तोड़ना की प्रतिबद्धता का विकास होगा। साहित्य इस दूरगामी दृष्टि से एक महत्वपूर्ण भूमिका अदा कर सकता है। जो साहित्य का मात्र "आत्म अभिव्यक्ति" मानते हैं, वे गलती नहीं करते। गलती "आत्म" की इकहरी धारणा में होती है। जिस "आत्म" को कलाकर अपनी सत्य में सिर्फ अद्वितीय मानता है, वह साधारणता और असाधारणता की एक निशिष्ट सगति होती है जो साधारण या सामान्य जीवन, उस 'साधारण चेतना' के माध्यम से, उन "असाधारणता" के स्तर का भी प्रभावित करता है। यही कारण है कि बीसवीं सदी की असाधारणताओं और अद्वितीयताओं का उद्भव, इसी क्षताप्ली में सम्भव था। इसके पूर्व की "सत्य" का स्वरूप अपने सदर्भ के अनुरूप था।

इस दृष्टि से साहित्य में 'विशिष्ट आत्माओं' के माध्यम से, उनकी चिन्तितताओं के साथ साथ, 'साधारण और सामान्य' भी व्यक्त होता है। यह प्रायः अनजाने ही हो जाता है—लेकिन बहुत बार जान बूझ कर भी होता है। मसलन सामाजिक यथाथ को प्रधानतया चित्रित करने वाली अनेक रचनाएँ हैं। जो जगत् गवष्ट गहराता है, कहीं कहीं गह नहीं मिलती, तब सिर्फ आत्म अभिव्यक्तिताओं के अतिरिक्त अनेक ऐसे लेखक सामने आते हैं जो मात्र स्थिति का दर्शाव नहीं दर्शाते, बल्कि धीरे-धीरे और साहस के साथ वास्तविकता के उल्लंघन हुए सूत्रों का भी सुत्रभात में मानव की सम्भावनाओं की खोज करते हैं। वे उन समूहों और वर्गों के पास जाते हैं जो हताश नहीं हुए हैं, उन "मरजीवा" लोगो को व तलाशते हैं, जो सत्रमण काल में भी उलझते नहीं हैं, वे उन नगरों को ढूँढते हैं, जो अधकार का वेधन दूर तक देख सकती हैं। एक उदाहरण ल, अभी वन तक युद्ध के भय में निमू ल्यता का समथन बड़े

जोगे से किया जा रहा था। "बलि के दवर" मृत्यु की क्या चिंता कर ? लेकिन गम्भीर विचारक जानते थे कि आदमी में भरोसा रखने में ही वह विजयी हो सकता है। आज लग रहा है कि तृतीय युद्ध टल सकता है, निशमशी-करण भी शायद ही जाए। और उधर नक्षत्र विज्ञान द्वारा अतिरिक्त युग की अवतरणा मभावित हो उठी है। 'यथाथ' में सिर्फ असंगतियाँ हैं, संगतियों की सम्भावना भी नहीं है, यह दृष्टिकोण सिर्फ कुछ कवियों और कदाकारों का है। अच्छाई यह है कि ये लोग बहुत जल्द उग्रन लगते हैं। मसाले ६० के बाद अब पुनः 'सामाजिक सत्य' (Public truth) का बणन हो रहा है। लगता है, अभिमन्यु के हाथों में "टूटे पहिया" की जगह गाँव आ गया हो अथवा मोटरो क्लबों, होटलों, शराबों और परिभा में लूटी सदृश प्रसन्न पीढी की कुर्सियों के नीचे, मिट्टी के समझ जान बाँधे गेर, धीरे धीरे "सजीव" होत जा रहे हो, और 'नरलेखन' के प्रवाह को प्रतिनियोगादी कथ्यों से गँदला करन वाले "पुलपुले" अथवा, और उनके 'चमचो' को, उनके आश्रयदाताओं के महित निगलन का तत्पर हा। इसी तरह हर एक वह प्रवृत्ति जो आदमी की सकृलता की चिंता न कर उस सिर्फ 'दोना' समझती है या उस 'यमीना' और "बदी" समझती है उसके निरुद्ध एक तीव्र रोव ददता जा रहा है। 'आधुनिक साहित्य' सिर्फ वही नहीं माना जा सकता जो सिर्फ आदमी की कमजारियों पर नजर गड़ाये रहे। "आधुनिक" साहित्य में भ्रमों को तोटा गया है, यह जरूरी भी था लेकिन इमानी जिंदगी का 'भरम' पूरी तरह टूट नहीं सकता। पुराने युगों में भी दुखवाणियों के सभी प्रयत्न व्यर्थ मानविते हुए क्योंकि 'निलज्ज' जिजीविषा मृत्यु से प्रवृत्त है। जो मानवीय व्याख्या इस प्राकृतिक घरातल की उपेक्षा करती है, वह ध्वस्त हो जाती है। मानव जीवन में चाह कोई अर्थ न हो लेकिन समस्या यह है कि सब अर्थ भी तो नहीं है। इस स्थिति में निरंतर परिवर्तन द्वारा या सतत धारित द्वारा, जो रुढ़ है जो निरर्थक है, विनाशक है अवरोधक है, उसके निरुद्ध संघर्ष में यदि साहित्य और अधिक स्रायन हा तो साहित्य की क्या हानि होगी ?

साहित्य यदि एक रचना है तो उसमें एकरूपता क्या हो ? मिट्टी के घरोदे रचन वाला वालन भी स्रष्टा है क्याकि वह एक रूप का रचना करके जीवन को "आनपक" बनाता है। लेकिन अवरोधकों की अधिकता के युग में यदि साहित्य मात्र सौन्दर्य-सृष्टि के स्थान पर, अधिक "निटीकल" भूमिका भी अपनायता क्या उमंग रखन एक नवीन साहित्य की सृष्टि नहीं होगी ? और आज तो स्थिति यह है कि 'व्यक्ति' ही की जगह में बुगि तरह पंमकर रह गया है, हम सामाजिक ढाँच का ही सारा ही होगा लेकिन उसके पूर्व साहित्य

म उसका स्वरूप तो चित्रित हो और यह भी कि इस सडे हुए सांचे में ढल कर जो आदमी नुमा जंतु आ रहा है, आ गया है, आकर हमारे ऊपर सवार हो गया है वह ऐसा बयो है, उस समभन्ता होगा। सभी तो नहीं किन्तु अधिकतर व्यक्तिगत समभी जाने वाली यूनताएँ इसी सांचे के कारण हैं। यह सब समाजवादी 'जाइजियालाजी' (अच्छे अर्थ में) की सहायता से स्पष्ट हो सकता है और इस बोध से जमी रचनाएँ, उम प्राप्ति चेतना को उत्पन्न कर सकती है, जिसके बिना यह "सन्नमण कालीन सकट", स्थायी सकट में बदल सकता है और सामयिक साहित्य में व्यावसायिकता से बराहती हुई लेखकीय चेतना उसकी अभ्यस्त हो जाए, इसके पूव ही, युवापीढी के असतोष की दिशा देने के लिए यह स्पष्ट कहना होगा कि इस सताप का "मूल कारण" हमारे समाज का ढाचा है। केवल साहित्यिक प्रयोग, किसी 'विराट सामाजिक प्रयोग' के बिना सकट में उबार नहीं सकते। इसलिए साहित्य में नवीन प्रयोगों और समाज में नवीन प्रयोगों के मध्य सगति स्थापित करना प्रमुख काय है कम से कम मैं ऐसा ही सोचता हूँ।

आधुनिकता और

समसामयिकता

इधर 'आधुनिकता' पर बहुत ऊहापोह हो रहा है। प्रारम्भ में यह नवीन-पुराचीन का विचार था किन्तु अब तार्त्विक चर्चाएं हो रही हैं। यह दंग दार्शनिकों का देश है, किन्ती माधारण शब्द या वाक्य या वस्तु को लेकर अमूर्तीकरण हमें गूढ़ और आकपक गगता है। इस तरह दोनों प्रयोजन सिद्ध हो सकते हैं। यह वास्तविकता की शाध भी कर सकते हैं और पलायन भी। आधुनिकता पर प्रचलित चर्चाओं में ये दोनों प्रयाजन डूबने पर मिल जाते हैं। किन्ती भी तथ्य या विचार की तीन चार प्रविधिर्मा प्रचलित हो गई है, शास्त्रीय या परम्परागत मनोबज्ञानिक प्रायोगिक और ऐतिहासिक अथवा समाजशास्त्रीय। इनमें शास्त्रीय विधि एक मिश्रित प्रणाली है क्योंकि शास्त्रों में सभी प्रकार की यथायवादी और अयथायवादी दृष्टिया हैं। उनमें तत्वशास्त्र है वेदान्त है नास्तिक दर्शन है और भक्तिशास्त्र भी है। इसके अतिरिक्त प्रत्येक शास्त्र में यथायवादी और अयथायवादी तत्व हात हैं अतः शास्त्रीय-विधि से विचार में दृष्टव्य यह होना चाहिए कि किस दृष्टि में शास्त्र की सहायता ली जा रही है। क्रीच भी शास्त्र की सहायता लेता है और ग्राइबल भी। इनके सिवा अत्याधुनिक व्यक्ति कभी कभी ऐसी बात कहते हैं जो शास्त्रीय या परम्परा में प्राप्त होती हैं और वे समझते यह हैं कि वे 'अत्याधुनिक' कथन प्रस्तुत कर रहे हैं। मनोबज्ञानिक विधि में, कथन की पृष्ठभूमि में स्थित मनोवृत्ति का उद्घाटन हाता है किन्तु यथायवादी मनोबज्ञानिक, शरीर शास्त्रीय मनोविज्ञान तथा गस्टाण्ट मनोविज्ञान में भी सहायता लेते हैं और प्रायश्चय विधि से भी यत्र तत्र सहायता लेते हैं। पर प्रायश्चय पुराना पठ चुका है व्यवहारवादी (वाटसन) मनोविज्ञान अभी हिन्दी में प्रचलित नहीं है उसने दूसरे ध्रुवात पर यहाँ व्यवहार-विशेषण नहीं आत्मविश्लेषण अधिक होने लगा है। इस विधि में गहराई अधिक जा जाती है अमूर्तावृत्त धारणाओं के कारण। किन्तु अनेक आत्मविश्लेषणों में कौन सही है यह समझना उत्पन्न हो जाती है। समाजशास्त्रीय (माक्सवादी भी इसी में शामिल हैं) विधि को पुराना धारित

किया गया है किन्तु मनहीम के 'आइडियोलोजी एण्ड यूटोपिया' जैसे ग्रन्थों के अध्ययन में अत्र पुनः समाजशास्त्रीयविधि 'अत्याधुनिक' होने जा रही है क्योंकि मनहीम ने 'सदहयुग' के सदेह और सबटग्रस्त चेतनाओं का अध्ययन, गुप या सन्नह के आधार पर किया है जिसे कि 'व्यक्ति' बनता और विकास करता है। इसके सिवा 'गान्ति या परिवर्तन का प्रश्न भी उसके सम्मुख है।

अतः 'आधुनिकता और सामयिकता' पर विचार करते समय यह देखना होगा कि कृत्ता या लेखक किस दृष्टिकोण से विचार कर रहा है अथवा इस बिन्दु पर कभी निश्चय नहीं होगा। जसाकि होता है—उल्लेखनीय की स्थिति में या तो हम अनुपम और व्यय तीव्रता का विकास करेंगे अथवा 'लेखक या कृत्ता की विद्वत्ता' या 'गहराई' की प्रशंसा कर अप्रभावित होने पर भी प्रभावित हान का स्वागत कर मौन हो जायेंगे।

मेरी विधि प्रारम्भ से ही समाजशास्त्रीय और ऐतिहासिक रही है जिसमें मनाविज्ञान, नवविज्ञान तथा ज्ञान अनुशासनो का प्रयोग किया जाता है जिसमें 'व्यक्ति' को निरपेक्ष दृष्टि से नहीं देखा जाता। एक शब्द में मैं सापेक्षतावाद दृष्टि से देखने का प्रयत्न करता जा रहा हूँ और क्योंकि 'ज्ञान-अनुशासन राज तथ्या' पर नया प्रकाश प्रक्षिप्त कर रहे हैं अतः वास्तविकता में परिवर्तन करने की दृष्टि से विचार करने वाले लेखक के सम्मुख, 'सशोधन' की समस्या रहती है ताकि 'मूल' दृष्टि 'अविद्वान' न बन जाय। इस प्रकार विज्ञान एक निरंतर गति और सशोधन की प्रक्रिया बन जाती है क्योंकि वास्तविकता श्रम-क्षण परिवर्तनशील है और समाजविकास के जिस चरण में हम उसकी गति के लिए गतव्य प्रस्तुत करते हैं और उसके लिए तथ्यों की अमूर्तवृत्त व्याख्या करते हैं, वह चरण आगे बढ़ने ही नहीं अमगति या उत्पन्न हो जाती है और उन्हीं दूर करने के लिए हम अपनी व्याख्या और व्याख्या-विधि में सशोधन करते हैं, मात्र से मनहीम तक इस विकास को स्पष्ट देखा जा सकता है, समाजशास्त्रीय और इतिहासवादी विधि का 'अत्याधुनिक' रूप यही है, आलोचना के क्षेत्र में भी लुकाच, फिशर [नेसेसिटी ऑफ आट] जैसे नवीन लेखक इस तथ्य के प्रमाण हैं।

अतएव मेरी दृष्टि से 'आधुनिकता' दशकालातीत धारणा नहीं हो सकती। कालातीत होने का अर्थ केवल यह ही हो सकता है कि हम किसी काल में अस्तित्व प्राप्त तथ्य या विचार की सीमाओं के प्रति सावधान रहें परन्तु 'अस्तित्व' का अर्थ ही है कि हम किसी काल में स्थित और किसी दशक (स्पष्ट) में स्थित तथ्य पर विचार कर रहे हैं। काल के प्रवाह में आधुनिक युग, 'मध्ययुग, प्राचीनयुग' जसी सीमाओं का बोध होता है, किन्तु 'काल' के

'त्रिया' पर भी विचार कर, ये मनाएँ बनती हैं। आधुनिक युग योरोप में पुनर्जागरण युग से अस्तित्व में आया, इस कथन का अभिप्राय यही हो सकता है कि योरोप के कई देशों में औद्योगिक, बौद्धिक और सांस्कृतिक नाति हुई। वस्तुतः विज्ञान ने 'चर्च' द्वारा प्रसारित मध्ययुगीन धारणाओं को और नवीन राजनीतिक विज्ञान ने पुरानी राज्य व्यवस्थाओं को ध्वंसोन्मुख कर दिया। पूँजीवाद की असमत्तियों से पीड़ित आधुनिक युग में, 'आधुनिकतर' समाजवाद या साम्यवाद की धारणाओं को जन्म दिया। प्रतिभोगिता पर आधारित औद्योगिक समाजों ने नो विश्वयुद्ध प्रस्तुत किये, जिसमें साम्यवादी रूस को भी भाग लेना पड़ा। प्रथम विश्वयुद्ध से द्वितीय विश्वयुद्ध तक पूँजीवादी जनतंत्र और साम्यवादी व्यवस्था की असमत्तियाँ तटस्थ' विचारकों के सम्मुख आ गईं और सामूहिक प्रयत्नों के विरुद्ध, तथा किन्हीं विशिष्ट गतियों के प्रति मोहभंग होने लगा अतः मार्क्सवाद को भी 'पुराना' घोषित कर नवीन मूल्यों और आस्थाओं के अनुसंधान का प्रश्न उठा। निराशा, उलभन अस्तित्व-आशंका, अनिश्चय, व्यक्ति की निरपेक्ष स्वतंत्रता, वरण और एकाकीपन जमीन धारणाओं को सावकालिक सत्य के रूप में प्रस्तुत किया जाने लगा जबकि ये स्थितियाँ स्वयं देश काल के आघात में ही उपन्न हुई हैं। अतः स्वयं विचार-प्रक्रिया, विचार से प्राप्त गतियाँ, मायताओं और मूल्यों की सृजन प्रक्रिया पर विचार आवश्यक हो उठा और इस तरह 'ज्ञान का समाज शास्त्र' सम्मुख आया। दूसरे ध्रुवों पर आदर्शवादियाँ और अत्यात्मवादियाँ निरपेक्ष दृष्टि से ज्ञान शास्त्र प्रस्तुत किये।

भारतवर्ष में 'आधुनिकयुग' १९ वीं शताब्दी के मध्य से और विशेष रूप से १९ वीं शताब्दी के अन्तिम भाग से प्रारम्भ हुआ। इस देश में योरोपियन विधियों के प्रयाग से ही आधुनिकता का जन्म हुआ। अथ के क्षेत्र में औद्योगिकता 'आधुनिक' कहलाइ, राजनीति में 'जनतंत्र' और समाज के क्षेत्र में 'मानव-माय' 'आधुनिक' सज्ञा प्राप्त करने लगे। संस्कृति और कला के क्षेत्र में 'मानववाद' को आधार बनाया गया, 'ईश्वर' धर्म' पुराने आचार-संस्कार और मायताओं का महत्त्व कम होता चला गया। आज्ञा की जगह एक ओर रचनात्मक कार्य आधुनिकीकरण की प्रक्रिया के रूप में सम्भूत आया दूसरी ओर राष्ट्र के अस्तित्व और रक्षा के प्रयत्नों में प्राचीन भारतीय मानस या 'सामूहिक अवचेतन' का भी प्रयोग करना पड़ा। अतः प्राचीनता और नवीनता की धारणाएँ एक दूसरे को काटती हुई प्रचलित रहीं हैं। इसके सिवा समाजशास्त्रीय दृष्टि से भारतवर्ष में आज भी प्रागतिहासिक काल से लेकर आज तक के अनेक मानव समूह मिलते हैं। यहाँ जातीयक जातियाँ हैं, ग्रामीण समूह हैं, नागरिक समूह हैं और इनमें भी अनेक स्तर भेद हैं, जो ऐतिहासिक

विकास के विभिन्न चरणों पर हैं अतः 'आधुनिकता' के विषय में इन विभिन्न स्तरों से विभिन्न प्रतिप्रियाएँ व्यक्त होती हैं। क्योंकि समाज जब तक समग्र रूप में, 'सामूहिक अवचेतन' और 'आधुनिकता' में सामञ्जस्य नहीं बठा पाता तब तक 'आधुनिकता' केवल बहुत सीमित समूह या विशिष्ट बौद्धिकवर्ग की ही वस्तु रहती है और उस विशिष्ट बौद्धिकवर्ग के व्यक्ति, अपनी अपनी चेतनाओं को 'सामूहिक अवचेतन' तथा 'ग्रुप-अवचेतन' से अलग नहीं कर पाते अतः जब तक अधिकांश समाज, सामाजिक विकास की एक ही मजिल पर खड़ा नहीं हो जाता, तब तक यह विवाद शांत नहीं होगा। दूसरे शब्दों में आधुनिकता का विवाद हमारे विकसित समाज की आत्म जागरूकता का प्रतीक भी है और उस छटपटाहट का प्रतीक भी जिसमें हमारे समाज के आंक स्तर गुजर रहे हैं। अभी तो हमें देना है तकनीकी विकास भी पूरा नहीं हुआ, न शिक्षा सावजनिक हो पाई है तब 'आधुनिकता' और 'प्राचीनता' का सहअस्तित्व तब तक रहेगा, जब तक समाज का समग्रतः हम उगी स्तर पर नहीं ले आते, जिस पर स्थित होकर हम विचार कर रहे हैं।

इस प्रकार का अन्वेषण आधुनिकता का बाध इतिहास में और विशेषकर अपने इतिहास में, कुछ वर्षों का बोध है और उस बाध का जिम्मेदार बाह्य विकास है, जिसने इस आंतरिक बाध को जन्म दिया है अतः बाध की परिधि से हम बाह्य से बाधों को विस्तृत नहीं कर सकते। समसामयिकता का बोध 'हम समय' का बोध है, अपने वर्तमान का बाध, उस क्षण का बोध, जिसमें हम जी रहे हैं। अतएव समसामयिकता वर्तमान बोध है और वर्तमान बोध उस आधुनिकता का ही एक अंग है, जिसका प्रारम्भ कुछ पूर्व हो चुका है। आधुनिक युग में उत्पन्न होकर और आधुनिक युग की उपलब्धियों और असंगतियों पर विचार करने ही हम समसामयिक बोध का समझ सकते हैं क्योंकि समसामयिकता के बोध में आधुनिक युग के वे तत्व शामिल हैं जिन्होंने समसामयिकता को जन्म दिया है। तकनीकी युग आधुनिक युग है। इस आधुनिक तकनीक न मनुष्य के सम्मुख मौलिक प्रश्न उपस्थित कर दिये हैं जैसे क्या 'विकास' की धारणा सही है? यह आधुनिक प्रश्न है और समाजवाद की एक ही काल में स्थिति और विकास दर पर यह प्रश्न उठा है कि क्या हम सचमुच सामाजिक दृष्टि से 'विकास' कर रहे हैं, या ह्यासी-मुस है? यह समसामयिक प्रश्न है। क्या जब तक की सभी प्राचीन-नवीन धारणाएँ काल के प्रवाह में अपयाप्त, मोहभंगकारिणी नहीं साबित हुई हैं? कला और काव्य के क्षेत्र में यह उलभन अमूर्त कलाओं और अमूर्त काव्य में प्रकट हुई है, यह "समसामयिक" प्रवृत्ति है। इसके औचित्य और अनौचित्य पर विचार

चल रहा है, कोई निणय नहीं हा पा रहा है, केवल ध्रुवात प्रस्तुत किए जा रहे हैं ।

आधुनिक और समसामयिक में आधुनिक अधिक व्यापक है, क्योंकि समसामयिकता ज़रूरी बदलती है । भारतेन्दु युग से आज तक का युग 'आधुनिक युग' है, किन्तु नयी कविता, ताज़ा कविता, वास्तविक कविता, नवीनतम अर्थ विधाएँ, नए प्रयोग, नई आलोचना नई कथा या जकथा आदि 'समसामयिक' और आधुनिक प्रवृत्तियाँ हैं ।

'आधुनिकता एक जीवनदृष्टि के रूप में भी प्रयुक्त होती है । किसी भी क्षेत्र में 'वास्तविकता' के साथ मध्यम में जब ज़रूर शक्य अपयाप्त या अकारगर साबित हान लगने हैं तो नये 'दूरस की खाज 'आधुनिकता' मानी जाती है । यहाँ 'आधुनिकता' एक दृष्टि के रूप में स्वीकृत है । ये 'दूरस' ज्ञान के क्षेत्र में नूतन तक विधि का जन्म दत्त है, कला के क्षेत्र में नवीन कला-रूपों को और समाज के क्षेत्र में नए मानव सम्प्रदायों । इस प्रकार 'वास्तविकता' की पहचान करते रहना और उसके अनुसार जपन चिन्तन और मज्जना का उपयोग करना 'आधुनिकता' है । इस बिन्दु पर 'रुचि' का योगदान कला के क्षेत्र में विचारणीय है । प्रायः ऐसा होता है कि ऐतिहासिक दृष्टि से एक ही युग में, काल के उस विशिष्ट प्रवाह में, जिसमें उत्पादन व साधन और मानवीय सम्बन्ध एक सगति की स्थिति में हैं त्रिधा प्रतित्रिधा व रूप में कला-रूपों का विज्ञान होना है और इन परिवर्तनों से समाज के मूलभूत परिवर्तनों का सीधा सम्बन्ध नहीं होता । उदाहरण के लिए विज्ञान व वाणिज्य तकनीक में बहुत शीघ्र परिवर्तन हो रहे हैं, यह एक समसामयिक प्रवृत्ति है, फलतः कला-साहित्य के क्षेत्र में रोज नवीन नवीन विधियाँ और अभिव्यक्तियों का अम्पार लग रहा है । किन्तु मनीषों के नित्य नवनीकरण का प्रश्न जहाँ बाह्य वास्तविकता के साथ है वहाँ कला-साहित्य के क्षेत्र में नवीनता का प्रश्न 'आंतरिक वास्तविकता' और रुचि का प्रश्न है फलतः समसामयिक युग में कला-साहित्य के क्षेत्र में एक गली से लोग शीघ्र ऊँच उठते हैं और प्रायः एक ही कवि अपनी प्रत्येक नवीन रचना में एक 'संस्था नवीन' तकनीक का प्रयोग करता है । इस तरह नित्य नये फणनों की तरह, कला-साहित्य में भी फणनों की बाढ़ आ जाती है और 'तत्त्व पर ध्यान न रह कर केवल 'रूपों' पर ही ध्यान केन्द्रित हान गति है अतः अनेक 'स्वायी' तत्त्ववादी विचारक उत्पन्न होते हैं, जिनमें कुछ तो 'रूपवाद' की प्रतिष्ठित राक्ष मानकर पुरानों तकनीक का पक्ष समर्थन करने हैं, और कुछ 'बौद्धिक विभिन्नता' और 'रूपवादी' पूर्वाग्रहों का महत्त्व न देकर यह दखने लग जाते हैं कि अतः

परिवर्तन की इस आपाधापी में मनुष्य का कम परिवर्तनशील' पक्ष कौन-सा है और इन विधि से वह मानव सवेगो या मूल प्रवृत्तियों पर आधारित भावनाओं को ही महत्व देते हैं और उनकी उपक्षा का 'आधुनिकता' न मानकर उसे 'विकलांग आधुनिकता' मानते हैं। इस प्रकार कलाजी और साहित्य-सृजन चिंतन के क्षेत्र में, यह उलझन चींटियों, चिल्लाहटो, गारेबाजी, गालीगलौज और आरोग्योपचारोपायों को जन्म देती है, अत्याधुनिकों द्वारा इस प्रकार के 'साहित्य' की जो सृष्टि हुई है वह समाजशास्त्रियों और मनोवैज्ञानिकों के लिये बड़े काम की सामग्री है।

आज के 'समसामयिक' साहित्य का यदि जलजल से देखें तो उसमें हिंदी साहित्य के विकास के प्रत्येक साधन के कवि मिल जाते हैं। आज हिंदी में 'वीर' कवि है, 'भक्त' कवि है, 'रोतिवालीन' काव्य के कवि हैं और द्वितीययुगीन पद्धति पर महाकाव्यों के ढेर लगाने वाला कविराज है। स्वच्छंदतावादी या छायावादी अत्याधुनिकों द्वारा पुराने घोषित हो चुके हैं और 'काव्यतन' जस काव्यों के कर्ताओं ने साहित्य कर दिया है कि वह चुक गए हैं या कला चुक गई है किन्तु फिर भी स्वयं नए' कवियों में अनेक छायावाद से प्रभावित हैं कथाओं और उपन्यासों में 'प्रेम' सम्बन्धों की यादों में, छायावाद से न अज्ञेय ऊपर उठ मने न जन-द्रव्य न राज-द्रव्य यादों न माहुर राक्षस न निमल वर्मा ! फिर भी योराप के 'समासविराधी' आधुनिक' दृष्टिकोण का प्रयोग हिंदी में बहुत बढ़ा है। साधकालिक स्तर पर, दार्शनिक स्तर पर मनुष्य के अस्तित्व और उसके स्वरूप से संबंधित चिन्ताओं और आकांक्षाओं से ओतप्रोत रचनाएँ समसामयिक युग की एक विशेष उपलब्धि हैं। परम्पराओं के प्रति तीव्र घृणा भी एक समसामयिक प्रवृत्ति है किन्तु यदि 'आधुनिकता' एक दृष्टि है तो एक ही 'जाज' में प्रचलित और प्रयुक्त विभिन्न क्षताब्दियों की संवेदनाओं की ये अभिव्यक्तियाँ क्या 'आधुनिक' भी हैं ?

इस प्रश्न के उत्तर के लिए वस्तुतः इस निबंध के प्रारम्भिक भाग को ध्यान में रखना होगा कि कि-ही मानसिक स्थितियों, संवेदनाओं और भावनाओं की 'आधुनिकता' का निणय कैसे हो ? यदि बाह्य सन्दर्भ में हम किसी रचना को रखकर न देखें तो मात्र 'रुचि' से ही निणय करना होगा और 'रुचि' एक प्रवचक चीज है, धूमिल और जलुद्धिसंगत। पता नहीं, रुचिवाद हमें कब धोखा दे जाए और जमाकि ऊपर दिखाया गया है 'रुचि' भी वास्तविकता से अलग करके नहीं समझी जा सकती। 'रुचि' के भीतर की परिधि विभिन्न "अवचेतनों" के घन्टों से अलक्षित रहती है अतः कौन मानसिक स्थिति 'आधुनिक' है, कौन पिछड़ी हुई इसका निणय के लिए एकमात्र उपाय 'समसा

मयिक' बोध का इतिहासबोधपरक अध्ययन है, क्योंकि कलात्मक और साहित्य-सृजनात्मक-बोध जीवन के अर्थ सन्दर्भों के समानांतर नहीं चल सकता। साहित्य और कलाओं की वस्तुनिरपेक्षता का ही जा 'आधुनिक' या 'माडर्न' मानना चाहते हैं, उन्हें प्रणाम किया जा सकता है। उन्हें उनकी दृष्टि में उत्पन्न अतिविरोधा और वस्तु-प्रतिबुलताओं को उनके सम्मुख रखकर समझाया नहीं जा सकता क्योंकि वे सोचने और दायित्व में मगरेकार नहीं रखना चाहते और सचता यह है कि इस निरपेक्षतावाद का कारण भी यह इतिहास है कि हिंदी में प्रगतिवादी दौर में जो प्रचारवादिता और वस्तुपरकता की अतिशयता हुई, निरपेक्षतावाद अपने को 'आधुनिक' कहकर उसी की प्रतिक्रिया में उत्पन्न हुआ था। जब जब साहित्य व सांख्यिकी की हानि होती है तब तब सौष्ठव हानिकारक तत्वों को साहित्येतर रहकर सघन गुरु हो जाता है और यह प्रतिक्रिया यदि अधिक तीव्र हुई तो दूसरे ध्रुव तक पहुँच कर यह घोषणा होने लगती है कि साहित्य सृजना मयथा व्यक्तित्व सृजन है और व्यक्ति वस्तु से अप्रभावित रह सकता है जबकि यह कि मनुष्य में यह क्षमता है कि वह देश और काल का अतिरमण कर सकता है और इस प्रवृत्ति को ही 'आधुनिक' कहा जान सकता है तथा अर्थ समसामयिक सापेक्षतावादी दृष्टियों का 'गतानुगतिक' की मजा दी जाती है।

व्यक्ति का अद्भुत अनुपम और निरपेक्ष दृष्टक मानकर सोचने वाले विचारकों के लिए 'अत्याधुनिक' समाजविज्ञान का यह सिद्धांत ध्यातव्य है कि हममें चिंतन की प्रेरणा, कुछ सबग' जगात है या अर्थ 'इंटरैक्ट्स' हम सोचने की विशिष्ट विधि का आविष्कार करने के लिए प्रेरित करते हैं। ये 'सबग (इम्पल्स) और 'स्वाय' (इसमें 'परमाय' भी शामिल है) चिंतन का स्वरूप निश्चित करने के और इन पर ध्यान लिए बिना, चिंतन की आधुनिकता और गतानुगतिकता का निणय असम्भव है। यदि 'य सवेग' और 'स्वाय' बाह्य वास्तविकता के अनुकूल हैं, या बाह्य वास्तविकता की 'समसामयिक' अमर्गता के बुद्धिमत् दूरीकरण से सम्बन्धित हैं तब चिंतन 'आधुनिक' होगा अर्थात् वह 'मयाय' का पदभ्रष्टक होगा। अतः आधुनिकता का बोध इस प्रश्न में निहित है कि मनुष्य की सामूहिक रूप में गति और गन्तव्य के साथ उसका सम्बन्ध गत्यात्मक है या मयास्थितिशील। अतएव मयास्थितिशीलता आधुनिकता का विपरीत बोध है और यह 'मयास्थितिशीलता' अनेक रूपों में समसामयिक कलाओं और साहित्य के अंतर्गत में कितनी मात्रा में है, यह स्वतंत्र अनुसंधान का विषय है। 'समसामयिक' साहित्य में जिसे 'अत्याधुनिक' कहा जाता है उसमें 'मयास्थितिशीलता' के अनेक तत्व हैं और गत्यात्मक तत्व

भी हैं, इस प्रकार आधुनिकता और समसामयिकता का स्वरूप द्वैधात्मक वास्तविकता की समझ और उसके प्रतिबिम्बीकृत रूपा और अभिव्यक्तियों की समझ का प्रश्न है। दृष्टि के ओचित्य, अनौचित्य, वृश्मिता और वास्तविकता पर विचार किए बिना सृष्टि का स्वरूप निश्चित नहीं हो सकता,

हिन्दी आलोचना में चिंतन दृष्टियाँ व बाहुल्य के कारण 'संगति' उपस्थित हो गई है। विद्वत् के कुछ दशों में भी यह स्थिति बहुत पहले से ही है अतः 'सहमति' अनाधुनिक होती जा रही है और बिना सहमति के गति को दिशा मिल नहीं सकती, स्वयं 'गति' भी नहीं हो सकती। गति के स्थान पर हम एक समसामयिक परिधि में चक्रान्त रूप में घूमने लग जाते हैं फलतः 'व्यापकता' का लोप होना लगता है और यह व्यापकता का लोप आधुनिकता और समसामयिकता की विपत्तियों को व्यवस्त करता है, उपलब्धि का नहीं। हिन्दी में तल्लक्षणी तत्त्वा के वस्तुपरक अध्ययन के बिना प्रतीतियाँ की आधुनिकता पर ही बल दिया जा रहा है। प्राचीनवाक्याशास्त्र की पुनर्व्याख्या करने वालों के सम्मुख इसलिए दो प्रश्न हैं, क्या इस नवीन या आधुनिक मन स्थितियों की नवीन अभिव्यक्तियों की परीक्षा पुराने मापदण्डों से सम्भव है? इस प्रश्न के उत्तर में एक दल नवीन या अत्याधुनिक को नकार कर पुराने मापदण्डों का समर्थन करता है, दूसरा दल सशोधनवादी है किन्तु यह सशोधन अभी 'यवस्थित' रूप में सम्पन्न नहीं आ सका है। सवेतात्मक सशोधन अवश्य सम्पन्न है परन्तु सवेतो से काम नहीं चलता अध्ययनप्रविधि को व्यवस्थित होना ही पड़ेगा। प्राचीन साहित्य पर आधारित मापदण्ड के विषय में अत्याधुनिकों में दो दल हैं कुछ प्राचीन को नकारते हैं कुछ प्राचीन को अक्षत स्वीकार करते हैं। एक दल का कथन है कि भौतिकी रसायन जैसे क्षेत्रों में जिस तरह अरस्तू की मान्यताएँ पूणत बदल चुकी हैं उसी प्रकार वाक्यशास्त्र के क्षेत्र में नही हुआ क्योंकि मानवविधाओं के क्षेत्र में प्राचीनों की अतदृष्टि बहुत विकसित थी प्रायोगिक क्षेत्र में वे अवश्य पिछड़ गए हैं और समाजशास्त्र भी यह मानता है कि मूलसवेगा की दृष्टि से अभी मनुष्य बहुत नहीं बदला है शायद वह कभी भी पूणत नहीं बदलेगा अतः इस सवेगात्मक धरातल के मूल्यांकन में प्राचीन सहायक है उसी प्रकार जिस प्रकार 'युद्ध' का प्रश्न महाभारतकार के मन की उसी तरह भवभूरीता है जस वह हमारे मन की अतः आधुनिक आलोचना, वानिकों की तरह प्लेटो अरस्तू भरत और अभिनवगुप्त का उपेक्षा करके चल नहीं सकती,

अतः मेरी दृष्टि से तो वास्तविक आधुनिकता वही है जो समसामयिक चिन्ताओं, सक्टाओं और प्रश्नों का निराकरण कर सके और कला और साहि-

त्पसृजन के क्षेत्र में भी आधुनिकता वही होगी जो यथास्थितिशील मानसिक
 स्थितियों और मनुष्य की समसामयिकता से जय विपन्नताओं को चीर कर,
 उसे गतव्यपरक स्वरूप दे। यदि गतानुगतिक 'आदर्श' और 'स्वप्न' ध्वस्त हो
 रहे हैं और पूजावादी जन्तु समाजवादी जन्तु प्र तथा साम्यवादी यद-
 स्थाए तथा जीवनपद्धतियाँ और 'दर्शन' यदि अपयाप्त साबित हो रहे हैं तो
 इस 'सन्नान्ति' की अभिव्यञ्जना। तो आधुनिक और समसामयिक होगी किंतु
 'अत्याधुनिक' कला और चिंतन वही कहला सकता है जो इस 'सन्नान्ति' में
 घनात्मक तत्वों और मन स्थितियों को खोज करे और उसे व्यञ्जित करे।
 प्रसन्नता का विषय यह है कि हिंदी में मानव जिजीविषा और मानव की
 मूलभूत अभावजन्य चेतना काव्य और कथादि में पुनः व्यक्त होने लगी है।
 आज हिंदी में केवल निराशा, अनिर्णय, अस्तित्व-आगवा के ही
 स्वर नहीं हैं, आशा और आत्मविश्वास के स्वर भी मुखरित होन लगे हैं
 और वे भी आधुनिक शैली का जपनाकर ही चल रहे हैं। यही नहीं, यारोप
 की ह्लासशील चिन्ता से भी हम गावधान हान जा रहे हैं क्योंकि हम एशिया
 अफ्रीका के देशों के लगभग ठीक उसी वास्तविकता में नहीं जा रहे हैं, जिसमें
 अस्तित्ववादियों को जीना पड़ा है अतः दायित्व और 'वरण की शब्दावली
 अब नए सदभ पा रही है जोर अत्याधुनिक कला और साहित्य का भविष्य
 इस 'दायित्ववाद' पर ही आधारित है। यह सच है कि 'सन्नान्तिवादी'न
 कला और साहित्य नान्तिवादियों के जावेश को कम करती है किंतु यह भी
 सच है कि सन्नान्ति की ही अभिव्यञ्जना आधुनिक नहीं होती, उससे बच
 निकलन के उपाय के लिए प्रयत्नशील हान की प्रक्रिया से उत्पन्न चिंतन और
 कला में 'अत्याधुनिक' हो सकती है अतः 'सन्नान्तिबोध' समसामयिक तत्व
 है और उससे मुक्ति का उपाय ही 'अत्याधुनिक' तत्व है,

आधुनिकतावाद और समाजवादी यथार्थवाद

आज राजनीति के क्षेत्र में पूँजीवाद और साम्यवाद (समाजवाद), दर्शन के क्षेत्र में अद्वैतात्मक अभीतिवाद तथा द्वैतात्मक भौतिकवाद तथा साहित्य के क्षेत्र में आधुनिकतावाद और यथाथवाद का सघन अपने तीव्रतम रूप में चल रहा है। हिन्दी में आधुनिकतावाद या मार्डर्निज्म की आवाज सन १९४० ई० के बाद, प्रथम तारसप्तक (१९४३ ई०) के पश्चात् अधिक बलवत् हुई है, इस आधुनिकतावाद या नवीनतावाद को प्रायः राजनीति निरपक्ष, शुद्ध सौन्दर्यवादी आन्दोलन माना जाता है किन्तु कभी-कभी किसी आन्दोलन को अधिक कारगर बनाने के लिए उसे "राजनीति रहित" कहने या उसे शुद्ध सौन्दर्यवादी घोषित करने की आवश्यकता होती है, विरोधी विचारधारा और जीवनविधिगत मानव मूल्यों के विरुद्ध अपनी मायताओं के प्रचार का यह अधिक सूक्ष्म ढंग है।

पश्चिमी पूँजीवादी देश 'आधुनिकतावाद' के प्रचारक हैं और समाजवादी (साम्यवादी) देश यथाथवाद के। हिन्दी में 'नई कविता', 'नए उपन्यास', 'नई आलाचना', 'नई कहानी', आदि में द्रुत से तत्व जाने या अनजान, पश्चिमी पूँजीवादी सभ्यता के विचारों और मूल्यों से आय हैं। इसके विरुद्ध रूस में १९ वीं शताब्दी के यथाथवादी लेखकों तोलस्तोय, चर्निशेविस्की, वैल्स्की, पिस्सरोव, गागोल, चेखव आदि के "जीवन के यथावत चित्रण" के सिद्धांत का अधिक अनुसरण हुआ है। यह वस्तुतः 'महाकाव्य परम्परा' (Epic Tradition) कहलाती है जिसमें जीवन की साम्प्रतिक दृष्टियों तथा समस्याओं का चित्रण होता है। समाजवादी यथाथवादी युग में आकर द्वैतात्मक भौतिकवादी दृष्टि से जीवनगत यथाथ का चित्रण होने लगा। इस प्रकार यथाथवादी परम्परा में ही समाजवादी यथाथवाद का विकास हुआ है, जिसकी विशेषता है वस्तुनिष्ठ रूप में जीवन का प्रस्तुतीकरण। जबकि आधुनिकतावाद की विशेषता है, विशृंखलित मानसिक स्थिति का 'सबूजविटव' बणन अर्थात् आधुनिकतावाद, यथाथवाद की स्थूलता के विरुद्ध विद्रोह है। और यह विद्रोह वष्यवस्तु या उसके प्रति दृष्टिकोण तथा शिल्प दोनों क्षेत्रों में है। उदाहरणतः

मनुष्य में आस्था-प्रयत्न द्वारा, मानवसमाज को चण चणविहीन स्थिति में पहुँचाने की अदम्य निष्ठा, आत्म वि याग वीरता शौर्य, धर्म, यष्ट सहन आदि मानवीय गुणों की प्रशंसा, अत्याचार-मानाजिक वैषम्य के विरुद्ध सश्रिय संघर्ष और शिल्प के क्षेत्र में 'आधुनिक प्रयोगों' का स्वीकार करने भी मुख्यतः विवरणात्मकता पर चल यथायथा की विशेषता है। इसके विपरीत आधुनिकतावाद की विशेषता है अब तक विरहित सभी मानवीय मूल्यों (Human Values) की अस्वीकृति मनुष्य के स्वर्णिम भविष्य में अविश्वास, निष्प्रिय रहकर आत्मदाहमहा सामूहिक प्रयत्नों में अनास्था, लघुमानव के सीमित जीवन पर चल महामानव वाद का विरोध परम्परावाद के सभी रूपों और मायताओं का विराध और शिल्प के क्षेत्र में प्रतीकवाद, त्रिभुवादि और गूढ़ व्यञ्जनाओं का प्रयोग आदि।

प्रथम हिन्दी में उक्त दोनों परम्पराओं का शिल्पगत संघर्ष ही सामने लाया जाता है और आधुनिकतावाद के वैषम्य विषय या 'क-टे-ट' के प्रतिश्रिया वाद पर विचार नहीं किया जाता। शिल्प की चर्चाओं में पडवर सामाय पाठक और महत्वाकांक्षी नवलेखक' कथ्य' का आकषक शिल्प के साथ विष-सम्बन्धित शकरी के समान पी जाता है। फलतः आधुनिकतावादी, सन् ४० के पश्चात् यथायथादी परम्परा के विरुद्ध पाठकों का ध्यान अधिक आकषित कर सके हैं। यथायथादियों ने भी आधुनिक शिल्प' की स्वीकार कर लिया है वन्कि बहुत पहले ही स्वीकार कर लिया था। मायकोवस्की की प्रयागवादी कविताएँ प्रमाण है। फिर भी जिम प्रकार मायकोवस्की पश्चिमी पूँजीवादी देशों के आधुनिकतावादी अर्थों में माडन' नहीं माना गया उसी प्रकार आज के बहुत से आधुनिकतावादी लेखकों में, यदि कथ्य' की दृष्टि से आप समाज-वाद विरोधी परम्परावाद विरोधी नहीं हैं तब आपको 'गूढ़ माडन' की सना प्राप्त नहीं हो सकती। नवलेखन पर लिखी आलोचनाओं और साध प्रयोगों में इस भेदक तत्त्व की प्रायः उपक्षा होती आ रही है।

इस आधुनिकतावाद के विषय में सामाजिक यथायथादी प्रसिद्ध उपन्यासकार श्री कांस्टान्टिन फेदिन (Konstantin Fedin) के विचार आकषक हैं। उनके अनुसार आधुनिकतावादी पूँजीवादी देशों के रत्नक सोवियत रूस के लेखकों के विरुद्ध यही प्रचार करने रूढ़ कि समाजवादी देशों में साहित्य, सस्कृति, कला का अस्तित्व ही नहीं है। आधुनिकतावादी कलाकारों का सदा-न्तिक आधार, 'रूपवाद' है। किन्तु सबसे अधिक रोष आधुनिकतावादियों को

इस बात पर है कि रूसी लेखकों और वहाँ के साम्यवादी दल में सहयोग और सहभाव है।

पश्चिमी आधुनिकतावादियों की एक विशेषता यह है कि वे कला और साहित्य के विकास में ऐतिहासिक तत्वों को महत्व नहीं देना चाहते। इसके सिवा पश्चिमी लेखकों और कलाकारों का यह भी दिचार है कि उन्हीं के कला रूप ही अनुकरणीय हैं। वे अन्य कला-रूपों को सहन ही नहीं कर पाते क्योंकि आज भी योरोपीय प्रवृत्ति सस्कृति और कला के क्षेत्र में अपने को श्रेष्ठ मानने की है।¹ श्री फेदिन ने पूछा है कि क्या इस प्रकार का पश्चिम से प्रेरित साहित्य एशिया, अफ्रीका के उन देशों में अनुकरणीय हो सकता है जो विदेशी वासता, विदेशी प्रभाव और शोषण के विरुद्ध संघर्ष कर रहे हैं? जिस प्रकार की आधुनिकता योरोप और अमेरिका में प्रचलित है, "हजारों राष्ट्रीय साम्यवाद से भयभीत पूँजावादी देशों के लिए ही उपयुक्त हो सकती हैं क्योंकि मरणासन्न स्थिति में निराशावाद, अनास्थावाद, आत्महत्यावाद, आदि प्रवृत्तियाँ ही पनपती हैं किन्तु शताब्दियों के बाद दासता तथा बगवण्य से पीड़ित नवदेशों में यह आधुनिकतावाद इसलिए अविश्वसनीय लोगों के गले नहीं उतरता क्योंकि नए एशिया अफ्रीका के देशों में या तो स्वतंत्रता प्राप्ति के लिए संघर्ष चल रहा है अथवा नवनिर्माण। ऐसी स्थिति में निराशावाद और 'एक क्षण' का चित्रण विचित्र और जिस विकास-सोपान से वे गुजर रहे हैं, उससे असम्भव और अनपयुक्त लगता है। अतः फेदिन के इस एक प्रश्न पर विचार आवश्यक है कि क्या प्रत्येक राष्ट्र का इतिहास उसके लिए एक विशिष्ट कलामाग का निर्माण नहीं करता है?

श्री फेदिन का कथन है कि रूस में समाजवादी यथाथवाद अपने देश की समस्त कलाविधियों और स्वीकृत मानव मूल्यों को अपने में समेट कर चला है अतः यथाथवाद और साम्यवादी दल इतिहास के एक ही तात्पर्य को पूरा करने में एक साथ सक्षम हैं। उनमें आधुनिकतावादियों द्वारा फूट पैदा करने की चाल कामयाब हो नहीं सकती, क्योंकि यथाथवाद साम्यवादी दल द्वारा घोषित विधि नहीं है, वह परम्परा प्राप्त विधि है (और चेगव, तोल

1—According to this view the literature and art of any nation which does not repeat the current western fashion must be regarded as immature—

Soviet literature speech by Fedin Part 4, 1963 No of issue-8

स्तोय प्रेमचन्द आदि द्वारा उमकी सामर्थ्य प्रमाणित हो चुकी है) इसलिए आधुनिकतावादी 'यथाथवाद' और 'परम्परा'—इन दो वाता के घोर विराधी हैं। हिन्दी में 'नई कविता' के पश्चिमवादियों ने इन्हा दोनों तरफों पर अधिक कशाघात किये हैं हमारे भोले लेखक इस प्रचार का प्रयोजन नहीं समझ पाये। पश्चिम में आधुनिकतावादी जब अपनी यथाथवादी परम्परा का विरोध करते हैं तब हिन्दी के आधुनिकतावादी यदि उनका अनुकरण कर, वसा ही इस दश में करते हैं तो यह कोई बर्मा नहीं है और न इस पर गव किया जा सकता है।

हस में मायबोवस्की' और हिन्दी में निराला ने मुक्तछन्द का प्रयोग किया था किन्तु 'नई कविता' के 'पूर्णत मुक्तछन्द' या 'गद्य छन्द' और उक्त मुक्त छन्द में यह अन्तर है कि व्यक्तित्व की पूरी अभिव्यक्ति होने पर भी मायबोवस्की और निराला-पत आदि में उस घोर 'अतमु लता' का अभाव था जो आज के, 'नव' लेखका की विशेषता है। निराला आदि में एक मामा जिव परिप्रेक्ष्य सज्ज है, जिसका 'नई कविता' के पश्चिमवादियों (अनेय के गिप्यो) में अभाव है।

श्री फदिन के अनुमार आधुनिकतावाद वस्तुतः प्रगतिवाद के विरुद्ध विद्रोह है। प्रगतिवाद पर सबसे बड़ा आक्षेप है कि उममें कवि और कलाकार के व्यक्तित्व का विकास नहीं हो पाता क्योंकि 'पार्टी' का अक्रुश लेखक को स्वतन्त्रता नहीं देता किन्तु सावियत साहित्य में जो कविद्य भिन्नता है वह असम्भव हाता यदि 'पार्टी' का अक्रुश उमी मात्रा में होता जिस मात्रा में उम बनाया जाता है। फिर लेखका ने स्तालिन युग के गौह अनुशासन को मघप कर के समझ कर दिया है। अत्र 'पार्टी' लेखका को हस में समझानी है घमकियाँ नहीं देती—न हत्या करती है। किन्तु नव स्वतन्त्रता प्राप्त कई दशों में पूरी कचारिक आजादा है—भारतवप में तो उम प्रकार का कोई विशेष सबट नहा है (यद्यपि यहा भी अक्रुश है अवश्य) तब हिन्दी राजनतिक राघप से नफरत साहित्य का उद्देश्य क्या हा? अतत साहित्यकार के स्वप्नी की, राजनीति और सामाजिक आदावन ही काय रूप में परिणत कर मारत हैं। यदि राज नीतिन भ्रष्ट हैं तो भ्रष्टाचार के विरुद्ध मघप करो, राजनीति मात्र का विरोध तो साव है। अत भारत जम नव स्वतन्त्रता प्राप्त दशों में व्यक्तित्व का विकास में कोई विचारगत बाधा नहीं है (आर्थिक, सामाजिक बाधाएँ अवश्य हैं) साम्यवादी दशा में भी व्यक्तित्व या ही समत्वार है। निर्माण के प्रत्यक्ष क्षेत्र में क्या साम्यवाद और क्या पूँजीवाद, सज्ज प्रतिभागालो, मौलिक विचारक,

आर्थिक और कमयोगी महापुम्प ही आदर के पात्र हैं, वे ही अनुकरणीय है अतः व्यक्तित्व की उपेक्षा इस दृष्टि से समाजवादी देशों में सम्भव नहीं है। समाजवादी देशों में व्यक्ति समाज से और समाज व्यक्ति से सम्पृक्त हैं। पूँजीवादी देशों में अधिक व्यय के कारण व्यक्तित्व के विकास में अवश्य बाधाएँ हैं और विचारगत आजादी हाने के कारण, चित्तान पर भी कुछ न कर सकने के कारण पूँजीवादी देशों में 'नवीन अमानवीय' और दिशाहीन प्रयोग परक दृष्टिकोण अधिक प्रबल हुआ है।

यह समझना गलत होगा कि पश्चिम में सभी 'अति आधुनिकतावादी' हैं। वस्तुतः पश्चिम में पूँजीवादी देशों में समाजवाद से प्रभावित कलाकार ही केवल आधुनिकतावादी 'कथ्य' के विरोधी नहीं हैं, अपितु परम्परावादियों के विरोध का भी आधुनिकतावादियों को सामना करना पड़ रहा है, क्योंकि समाजवाद की तरह 'आधुनिकतावादी' परम्परा का ग्रहण-त्याग नहीं करते, वे केवल 'त्याग' ही करते हैं। इस नकारात्मक दृष्टि के कारण ही परम्परावादी उनके विरोधी हैं। स्वयं आधुनिकवादियों में कुछ टी एस इलियट जैसे परम्परावादी भी हैं जो ईसाई मत द्वारा ही आधुनिक सभ्यता के अतिविरोधी और सफट की दूर करना सम्भव मानते हैं। हिन्दी में भी आधुनिकवादियों का विरोध, समाजवादी-परम्परावादी दोनों न अपने अपने तर्कों से किया है और जो समाजवादी और परम्परावादी 'नवीनतावादी' कहलाते भी हैं, वे अपने दृष्टिकोण के कारण नहीं केवल शिल्पगत नवीनता के कारण ही 'नवीन' कहलाते हैं। इतिहास का यह बचिन्वय ही है कि परस्पर विरोधी परम्परावादी और समाजवादी (साम्यवादी भी) आधुनिकतावाद के विरुद्ध चाहने या न चाहने पर भी एक ही मंच में सघष कर रहे हैं जत हिन्दी में भविष्य उस 'आधुनिकतावाद' का है, जिसमें सामाजिक उत्तरदायित्व का निषेध न हो और शिल्प नवीन हो, वस्तुतः नयी कविता में ऐसा मोड़ आ गया है। हमारे आधे से अधिक 'नए' लेखक जनतावादी लेखक हैं।।

1—The individual is not divorced from society and society uses the examples of its best members (वही पृष्ठ ७)

साहित्य मे सार्वभौमिक तत्व

“कला की आवश्यकता” नामक पुस्तक में थो फिशर का कथन है कि मार्क्सवादियों को भी स्पष्टतः पता और साहित्य में सार्वभौमिक और सार्वकालिक तत्व को स्वीकार करना चाहिए क्योंकि वह एक वास्तविकता है—

The function of art in a class Society at war within itself differs in many respects from its original function. But nevertheless, despite different Social situations there is something in art that expresses an unchanging truth. It is this that enables us who live in the twentieth century, to be moved by prehistoric cave paintings or very ancient songs.¹

प्राचीन ग्रीक साहित्य क्यों प्रिय लगता है जबकि वह ग्रीकसमाज का प्रयास, रीतियों की दुःशा तथा श्रम से घना जसी विवृतियों से पीड़ित था? मार्क्स के अनुसार ग्रीक समाज और उसका प्रतिविम्ब ग्रीकसाहित्य मानवता की शिशु-अवस्था की स्थिति का परिचायक है अतः समाज की बाल्यावस्था क्यों “शाश्वत आकषण” का विषय बनने? थो फिशर ने मार्क्स की इस धारणा से इस सिद्धांत का निष्पीडन किया है कि यह विवादास्पद होने पर भी कि ग्रीक नामक शिशु थे, मार्क्स की उक्त व्याख्या से यह अवश्य सिद्ध होता है कि ग्रीक साहित्य और कला में मनुष्यता का एक ‘क्षण’ चित्रित हुआ है, अतः वह आज भी आकर्षक लगता है—

What matters is that Marx saw the time conditioned art of an underdeveloped social stage as a Moment of humanity and recognised that in this lay its power to act beyond the historical moment to exercise an eternal fascination.

अतः फिशर के अनुसार किसी ऐतिहासिक क्षण की भी सृष्टि होती है जो आगे के सभी ऐतिहासिक क्षणों में आकर्षण का विषय रहती है अतः

1 The Necessity of art—A Marxist Approach,—(अ० फिशर)

वगसघप में ऐतिहासिक निरन्तरता का महत्व कम नहीं आंकना चाहिए और कला और साहित्य के वगसघपार्थक्य और सावकालिक दोनों तत्वों पर बल देना चाहिए ।

स्पष्टतः प्रगतिवाद के प्रारम्भिक सोपान में वगसघपार्थक्य तत्व पर अधिबल दिया गया । सामाजिक श्रुति की बलवती भावना के कारण साहित्य के स्थायी तत्वों की कुछ अवश्य उपेक्षा हुई है ।

अब यह स्वीकार कर लिया गया है कि जीवन की तरह साहित्य में भी सघप और निरन्तरता (Continuity) चलती रहती है । हिन्दी के प्रगतिवादी लेखकों ने इस निरन्तरता तत्व की पहचान प्रारम्भ में ही कर ली थी और उसे वह 'अपेक्षाकृत अधिक स्थायी तत्व' कहा करते थे । उदाहरणतः बंकिम साहित्य में चित्रित समाज एक पिछड़ा हुआ समाज था । मनुष्य में तब आशा, उत्साह या विजय की भावना थी, मगलमय भविष्य के लिए प्राचीन जाय आश्वस्त थे । वचारिक उलझनों से आय अधिक पीड़ित नहीं थे । अस्तित्वरक्षा और जम्मित्व प्रतिष्ठा के लिए सघपरत आयों के कबीलाई तथा प्रारम्भिक कृषि-व्यवस्थाप्रधान समाज के सम्मुख एक चुनौती का वातावरण था जिसे उन्होंने स्वीकार किया था अथवा उस वह स्वीकार करने को विवश थे अतः बंकिम साहित्य में जाय दस्यु सघप मिलता है और स्वयं आयों के कबीला में शासक शामिल पुरोहित शासक आदि सघपों के रूप में चित्रित हुए हैं किन्तु साथ ही आयों का आशावाद और उत्साह, कम करों का उत्साह, प्रकृति के प्रति आश्चर्यमिश्रित प्रेम और जीवन के प्रति दुःखमयी आसक्ति, ये प्रकृतियाँ बंकिम साहित्य का आज भी प्रिय बनाये हुए हैं । उत्तर बंकिम काल में वास्तविक सघपों की प्रतीकवादी व्याख्या प्रारम्भ हुई, महाकाव्यों में कौरव-पाण्डव युद्ध तथा राम रावण युद्ध को पाप पुण्य के शाश्वत सघप के रूप में समझाया गया जो आज भी मनुष्य में यह विश्वास भरता है कि पाप का नाश अवश्यम्भावी है । यह एक वास्तविकता है कि मनुष्य-समूह अपनी अस्तित्वरक्षा के लिये कल्याणकारी मृत्यु को स्वीकार कर लेता है अतः प्रत्येक समाज में यह आरणा शाश्वत रूप से बस गई है कि पुण्य अंतिम रूप से विजयी होगा । इन 'पुण्यों' में परापहार, सत्य, दया, करुणा प्रेम आदि तत्वों की गणना होती आई है और प्राचीन साहित्य एक स्वर से इन मूल्यों की अंतिम विजय के विषय में आश्वस्त है अतः पिछड़े समाजों में यह प्राचीन साहित्य हमें आज भी प्रभावित करता है और करता रहेगा ।

एक यह प्रश्न उपस्थित होता है कि वगसघप और निरन्तरता

एक माघ विस प्रतिया से एक ही ऐतिहासिक क्षण में जन्म लेते हैं ? सस्कृत-साहित्य वाल्मीकि से लेकर आज तक मुख्यतः ब्राह्मणवादी तत्वा द्वारा लिखा गया है। ब्राह्मण, क्षत्रिय और वश्य सामाजिक व्यवस्था की दृष्टि से उच्च वर्ग का निर्माण करते हैं। वाल्मीकि, कालिदास, माघ भारवि, श्रीहृष्य आदि महाकवियों ने उच्चवर्गीय ब्राह्मणदशन के तत्त्व के अंतर्गत रहकर ही काव्य नाटकादि लिखे हैं। यह ब्राह्मणों द्वारा निर्दिष्ट समाज सामंतवादी नमाज था, जिसमें करोड़ों सेवकों के वर्ग का एक सद्भातिक व्यवस्था द्वारा (स्मृतियाँ घमशास्त्र) मदा के लिए 'भवक' अध्याम और 'गम' बनाया गया था और जिसे शताब्दियों के प्रचार द्वारा गूढ़गण ने स्वीकार भी कर लिया था। जातिप्रथा द्वारा निम्नवर्ग के असत्ताप को एक बड़ी सीमा तक समाप्त कर दिया गया था और कमवाद पुनर्जन्मवाद के द्वारा प्रत्येक व्यक्ति की स्थिति निश्चित कर दी गई थी अतः ऐसे समाज में प्रत्येक वर्ग के आदर्श पुरुषों का चित्रण किया गया क्योंकि यही एक उपाय था, जिसके द्वारा तबनीकी दृष्टि से विच्छेद समाज को स्थिरता और निरंतरता मिल सकती थी।

अतएव सस्कृत नाटको काव्या में मानव जीवन की नियति पूर्णतः निश्चित है नए प्रश्न सस्कृत काव्यकारों को बचते नहीं दते। भाग्यवाद कमवाद पुनर्जन्मवाद द्वारा प्रत्येक प्रश्न का समाधान जैसे सभी व्यक्तियों को प्राप्त है इसीलिए सस्कृत साहित्य में 'स्थायी रसा' का सृष्टि पर बल दिया गया। जब सघष मुखरित नहीं है मायता में व्यापक है, अमतोष का कारण होने पर भी कोई नया सामाजिक सिद्धान्त सम्मुख नहीं है तब मनुष्य का वही रूप सस्कृत में चित्रित हो सका है जो सावकालिक है अर्थात् मनुष्य के 'स्थायी' भावों की व्यञ्जना पर ही सारा जोर दिया गया है।

स्पष्टतः हम रामतीसमाज की धारणा अस्वीकृत कर चुके हैं आज समता का युग है। करोड़ों शूद्रों और अन्य कमकर वर्गों की वधानिक स्वतंत्रता प्राप्त है। राजे महाराजे मध्यवर्ग के नेताओं के सम्मुख गौरव और सम्पत्ति भी लगे चुके हैं। राजमहलों पर अब जो साहित्य लिखा भी जाता है वह श्री हृष्य की "रत्नावली" से भिन्न है। रत्नावली को पढ़ कर आज राजा के प्रति श्रद्धा उत्पन्न नहीं होती, बल्कि सागरदत्ता और वासवदत्ता के भगड़े दूतियों के पडयत्र आदि निरघक और मदभ हीन लगते हैं। इसी प्रकार द्रौपदी को नमन करने के पक्ष में कौरवों द्वारा प्रस्तुत तब दास प्रथा पर आधारित है जो आज वर प्रमाणित हो चुके हैं। राजाओं के परस्पर युद्ध आज उस युग की विच्छेद राजनीति पर प्रकाश डालते हैं किंतु इस "सघष"

और ऐतिहासिकता के सदम में आज निरर्थक लगने वाले तत्वों के अतिरिक्त सस्कृत साहित्य में मनुष्य के राग विराग का आकषक वर्णन है जो आज भी रुचता है। अपनी ऐतिहासिक सीमाओं में सिमटा, परिस्थिति को अपने अनुकूल करने के सभी उपाय करते हुए, अपनी वर्गीय स्थिति का पुष्ट करने के लिए तरह तरह के सिद्धांत गढ़ते हुए सस्कृत के उच्च वर्गीय कवि में भी एक धरातल ऐसा है, जिस पर वह "मानवमात्र" के स्वरूप के विषय में साक्षता है। रस साहित्य में सामान्य मानव की धारणा ही काय करती रही है। सघर्षों की काटि से परे भी एक ऐसा सदम है, जहां शासक शासित, पंडित मूख, सबल दुबल "एक" हैं यह धरातल है, भाव का धरातल।

चित्तन स्तर पर मनुष्य में विभिन्नता को स्वीकार किया गया है मुड़े मुड़े मतिभिन्ना कहा भी गया है, किंतु 'भाव' के धरातल पर मानव मात्र की एकता धारित की गई है, यही 'तत्व' निरंतरता का तत्व है। दूसरे शब्दों में जमा कि सभी प्रगतिवादी मानते जाते हैं, सामाजिक व्यवस्थाएँ बनती प्रगती हैं इतिहास में सभी कुछ 'कडीसड' होता हुआ चलता है 'भाव' भी इस वाह्य परिस्थिति में प्रभावित होता है, एक ही भाव का चित्रण का इतिहास युग में भिन्न भिन्न प्रकार से होता है तथापि 'साधु' भावों में मूल परिवर्तन बहुत कम होता है क्योंकि शृंगार, वात्सल्य क्रोध भय हास्य ग्लानि आदि भाव मनुष्य के 'जन्म अस्तित्व' के रक्षक हैं, उनमें मौलिक परिवर्तन विद्व-द्वारा क्या कि इतिहास में बहुत कम हो पाया है अतः ये भाव मनुष्य के मूल रूप के रक्षक रहें हैं मानवीय इतिहास की यह मूल सामग्री है। जन्मसम्पत्ति, जाति प्रकृति से प्राप्त है, इतिहास की आँच में तपकर नए रूप धारण करती है नए साहित्य का जन्म देती है किंतु इसमें मौलिक परिवर्तन कम होता है या इतना धीरे होता है कि उनमें तथ्य करना भी कठिन हो जाता है।

सस्कृतसाहित्यने इस "मूल मनुष्य" का स्वरूप भी किया है किंतु वहाँ ब्राह्मवादी दर्शन का एक बल है, जिससे बाहर जाने का उपक्रम किसी लेखक ने नहीं किया। ईश्वर, राजा, ब्राह्मण, वद, स्मृतियाँ, जाति आदि के प्रति श्रद्धा समाज की यथार्थ्यनि में अपरिवर्तन की भावना की सृष्टि ही इस साहित्य का लक्ष्य है किंतु इस "व्यवस्था" के साथ-साथ महाकवियों का मानवमात्र की संवेदनाओं और भावनाओं से प्यार भी कम नहीं है इसीलिए अभिमान शत्रु-तल में रमणीय शृंगार, बेगीमहार में वीरता और दण्ड, नागानन्द में वरुणा और भूतदया, गिणुपालवध में अत्याचार का विरोध और चौरतन, और मघदूत में दण्ड की प्राकृतिक गुणों में सभी मनुष्य

आज भी आनन्द के सवते हैं। मायताएँ बदलती हैं पर हृदय की मनुहार इतिहास को फोटिया का उल्लेख करने भगिष्य भाव का भी आदालत करती रहती हैं। भावनाओं का स्वतंत्र चणना का अतिरिक्त मानव सवदना (Sensibility) से सम्बन्धित अन्क कायत्यल आज भी आपक व गत हैं, क्याकि साहित्य म केवल विचार और भाव ही नहीं हात अपितु गद्द, स्पस रूप, रस और गध के चित्रण भी होते हैं। प्राचीन साहित्य अपनी अभिव्यक्ति कुशलता और भाषासामय्य म भी प्रभावित करता है, कला जोर साहित्य का यह अश 'जादू' का अश कहला सनता है। "कुशलता" सामाजिक दृष्टि से एक आवश्यक तत्व है, अत वह सवदा प्रभावित करती है, यह अवश्य है कि नवीनता के प्रति प्रेम का कारण हम नवीन कुशलताओं का अनुसधान म दत्तचित्त रहने हैं। ऐसी स्थिति म भी हमारी प्राचीन कुशलताएँ प्रेरक प्रमाणित होती हैं क्याकि उही का अध्ययन हम नवीन कुशलताओं की ओर उन्मुख करता है और प्राय साहित्यकार प्राचीन कुशलताओं की सहायता से नवीन "जादू" की सृष्टि करत दिखाई पडत है।

यह सत्य है कि मनुष्य के राग विराग का मन्वृत साहित्य म चित्रण "निरपेक्ष" रूप मे हुआ है पर 'जवी अस्तित्व' के एक स्तर पर ये भाव स्वतंत्र रूप म भी आनन्ददायक होत है। सूरदास का बाल चणन' उस काल मे एक सामाजिक प्रयोजन को लेकर बिया गया एमा समाजशास्त्री सिद्ध कर सकते है। किन्तु बाल्यावस्था के सौन्दर्य, सरलता, भालापन, शीडाएँ आदि आज भी उसी रूप म आपक लगती हैं जिसक मूल म "जवी अस्तित्व" काम करता है अत बिना किसी सामाजिक आग्रह का भी हम बच्चा स प्रेम करते हैं या बच्चा से प्रेम एक सामाजिक काय भी है अत यहा "प्रवृत्ति" और सामाजिकता मे विरोध नहीं है। हम सभी बच्चा से प्यार कर सकत है किन्तु सभी स्त्रियो स प्यार नहीं कर सकत वयोकि वहा "शृंगार" म प्रजनन अतमू त होत के कारण, प्रवृत्ति और सामाजिकता म द्वन्द्व उठ खडा हाता है अत शृंगार का चित्रण मे निषेध और स्वीकृति के दानो पक्ष चलत हैं, मयादाएँ अपना प्रभाव डालती है, नतिवता का प्रश्न उपस्थित हो जाता किन्तु फिरभी शृंगार के ऐसे चित्रण जहा निषेध आवश्यक नहीं होता, स्थावी सावित होते है, क्याकि ऐसे स्थल म मनुष्यमात्र अपने प्रेम की प्रतिध्वनि सुनता है। मेघदूत मे यक्ष्य और यक्षिणी की स्थिति के साथ सयोग वियोग मे हमारा तादात्म्य आज भी हो जाता है और मेघदूत आज भी रस, भारत, आदि सभी देश के युवका की प्रिय रचना हो सक्ती है।

आज की विपम स्थिति म शृ गार भय, त्राघ आदि के चिन्ण निरपेक्ष नहीं हो सकत, यह भी सच है क्याकि आज का युग प्राचीन युगो की तरह सरल नहीं है, सकुल है। प्रश्न प्रवृत्तिया से अधिक प्रबल सावित हो रहे ह और साहित्य का प्रयोजन "सौदय" की सृष्टि न रहकर, "साथकता" की खाज होता जा रहा है। साथक साहित्य म "मूलमनुष्य" को यथावत रूप मे चित्रित नहीं किया जा सक्ता, अपितु परिस्थिति और व्यक्त के बीच, परिस्थिति और समूह के बीच सकुल और विपम असामजस्य का दूर करने के सदभ मे "मूलमनुष्य" का चित्रण किया जाता है फलत एक जटिलप्रक्रिया का प्रयोग होन लगता है और पुराना 'रससाहित्य' मात्र प्रवृत्तिगत" प्रिमिटिव" प्रतीत होने लगता है। किन्तु यदि मनुष्य इतिहास को अपने अनुकूल करेगा तो पुन भावो के निरपेक्ष चित्रण पसन्द आ सकते हैं, कम से कम सम्भावना तो यह है ही। मनुष्य ने जहाँ तकनीक के क्षेत्र मे अभूतपूर्व सफलता प्राप्त की है, अर्थात् बाह्य प्रकृति पर उसन जिस सीमा तक विजय प्राप्त की है, उस सीमा तक आंतरिक प्रकृति" पर वह विजय प्राप्त नहीं कर सका इसका स्पष्ट उदाहरण यह है कि उत्तम सिद्धांता और आदर्शों को वह काय रूप म परिणत करत समय जपन लाभ, तोध आदि असगतियोसे विकृत कर देता है। चीनी साम्यवाद म माकमवाद की परिणिति के पीछे चीनी साम्यवादिया की मानवीय कमजोरियाँ मिथ्याह्वार, अधराष्ट्रवाद, रूस से ईर्ष्या आदि तथ्य प्रमाण है किन्तु यदि कभी मनुष्य आंतरिक प्रकृति पर भी विजय पा सका तो वह सामान्यमानव के रागविराग के चिन्ण को पुन प्रिय मानेगा ही यो वह उच्चतर धरातल पर ही सम्भव होगा। आल्डुअस हक्सले का यह कथन कि भविष्य म "सकुल सरलता" का विकास होगा, सही लगता है। आज सकुलता और जटिलता का युग है, कल इस जटिलता से आदमी ऊर भी सकता है, आज ऊव से प्रेम है, कल इस ऊव और उदासी पर वह विजय भी प्राप्त कर सकता है और पुन वह प्राचीन आनन्द का अनुसधान कर सकता है। आज के इतिहास का यह "मानवीय क्षण" आज के इतिहास से अनुकूल है, कल इतिहास मे परिवर्तन होने पर "मानवीय क्षण" भी बदल जायगा। निपेक्षपरक प्रवृत्तिया की प्रबलता का अर्थ है कि भावात्मक प्रवृत्तिया (positive Tendencies) अवसर मिलते ही पुन प्रबल होगी। मनुष्य के व्यक्तगत मन म जिस प्रकार परिस्थिति के अनुरूप भाव अभाव का सधप चलता है, इतिहास के मन मे भी यही प्रवृत्ति चलती है।

साहित्य आर कला मे सावभौमिक और सावकालिक तत्व का एक अर्थ रूप भी ह। "मनुष्य मरणशील है" यह एक सावकालिक वातनिक सत्य

है। प्राचीन साहित्य में मनीषिया ने मनुष्य जीवन का अध्ययन करके "सामान्यमनुष्य" के विषय में सावकाशिक धारणाओं को पकड़ने का प्रयत्न किया है। सत्य क्या है, असत्य क्या है, धर्म क्या है, अधर्म क्या है, इस प्रकार के प्रश्नों का उत्तर देने के लिए महाभारत में अनेक परिस्थितियाँ मनुष्य को रखकर समाधान देने का प्रयत्न किया है और अंत में कोई उत्तर नहीं मिलता। सावकाशिक तत्व में उभर कर सामन आता है मनुष्य की जिजीविषा इतनी प्रबल है कि वह बार बार निराश होकर भी निराश नहीं होता, वह एक अनवरत यात्रा में सलन है।" इसी प्रकार मनुष्य का सामान्य स्वरूप के विषय में प्राचीन काव्यों और कलाओं में उपयोगी धारणाएँ मिलती हैं। शेक्सपियर महात्मा इसलिए है कि उसमें मनुष्य के 'सामान्य रूप' पर गहरा प्रकाश पड़ता है। इसी प्रकार पशुओं, मृगों, बालकों, शालकों, गणितों, पंडितों, मूर्खों, धीरों, कायों, दुराचारियों, सच्चरित्रों आदि के विषय में सामान्य निष्कर्षों का प्रयोग को देखकर प्राप्त निष्कर्ष है, जिन्हें आधुनिक मनो विज्ञान भी स्वीकार करता है। मानव व्यवहार के विषय में प्राचीन की अंतर्दृष्टि बड़ी गहरी थी यह तत्व भी प्राचीन साहित्य को सावकाशिक स्पष्ट देता है। जब हम पढ़ते हैं कि 'हम एक इमर की मृग्यु का जीत हैं और एक दूसरे के जीवन को मारते हैं' तो एक सामान्य मानवाय सत्य का दर्शन करते हैं, नवीनों में भी ऐसे सामान्य सत्य कम नहीं हैं अतः कला और साहित्य का यह आयाम भी उन्हीं स्थायित्व देता है।

साहित्य और जीवन दोनों अस्थायी और स्थायी समसामयिक और 'शाश्वत' तत्वा की सगति का नाम है। महान साहित्य वही है जिसमें इन दोनों तत्वों का दूध शकरा की तरह समन्वय हो। प्रायः समसामयिकता की लाज में स्थायीतत्व स्वयं प्राप्त हो जाते हैं और जसाकि प्रायः होता है कि स्थायीतत्वा को सीधा अंकित करने पर समसामयिक युग उनमें झलकने लगता है जसाकि ऐतिहासिक रचनाओं में देखा जाता है। इसका कारण है मनुष्य के मन की द्विधात्मक स्थिति, जिसमें दोनों तत्व साथ चलते हैं अतः साहित्य में घसघस जसे तत्वा का अनुसंधान करके समय स्थायी तत्वों का अनुसंधान द्विधात्मक सिद्धांत के विरुद्ध नहीं जाता क्योंकि अस्थायी और स्थायी तत्व एक ही वास्तविकता के दो पहलू हैं ॥

प्रतिभा

भारतीय आगम शास्त्रों में शरीर के प्रत्येक अणु-परमाणु को शक्ति का एक एक स्वतंत्र स्रोत माना जाता है। ब्रह्माण्ड में व्याप्त शक्ति सूक्ष्म रूप धारण कर, हमारे शरीर में अवस्थित होती है। शक्ति से युक्त होने से प्रत्येक शरीर शक्तिमान है। निम्न कोटि के जीवा में भी यह शक्ति रहती है परन्तु वे उस शक्ति का विकास नहीं कर सकते किन्तु मनुष्य में आकर शक्ति, उसके प्रति उन्मुख होत ही स्फुरित होने लगती है और तब व्यक्ति शक्तिमान बन जाता है, स्फुरण की विभिन्न विधियों को ही विभिन्न शिक्षा प्रणालियाँ के नाम से अभिहित किया जाता है। जो आप से कुछ लिखने के लिए कहता है, वह एक लिखने की प्रस्तुत शक्ति का स्फुरित करने में सहायता देता है, यदि आप लिखने के लिए प्रयत्न नहीं करते। अतः व्यक्ति को शक्ति रहित मानकर चलना सद्भारितक दृष्टि से गलत है। शक्ति का स्फुरण कभी तो स्वतः या कभी किंचित प्रयत्न से अथवा कभी अनवरत और दीर्घ प्रयत्न से करना पड़ता है। प्रतिभाशाली व्यक्ति वह है जिसकी शक्ति किंचित प्रयत्न से ही स्फुरित हो जाय। परन्तु एक व्यक्ति कम है शायद बहुत कम। अतः दूसरा उपाय है शक्ति का स्फुरण प्रयत्न। शिक्षा के द्वारा ही यह सम्भव है और शिक्षा वस्तुतः आत्म प्रयत्न है। शिक्षा आपको शक्ति विकास के लिए प्रेरित कर सकती है बलात् शक्ति का स्फुरण नहीं कराया जा सकता। संसार में शायद ही कोई विचारधारा ऐसी हो जो यह मानने से इंकार करे कि व्यक्ति में अतिरिक्त शक्तियाँ अवश्य होती हैं केवल हमारा काम उनका विकास करना भर है। तब प्रतिभा का अर्थ क्या है ?

यदि प्रतिभा का अर्थ प्रसुप्त अवस्थित शक्ति (Potentiality) से लक्ष्य तब सभी प्रतिभावान् हैं और यदि प्रतिभावान् से अर्थ लक्ष्य कि किंचित प्रयत्न से ही शक्तियाँ विकसित हो जायें तो इसका अर्थ है कि प्रयत्न करने पर शक्तियाँ विकसित हो ही सकती हैं। तब प्रयत्न में कृपणता क्यों हो ? अतः आज जो 'प्रतिभा' (Talent) को प्रदर्शन की वस्तु बना कर दूसरों को आतंकित किया जाता है, वह एक समष्टिगत अन्वय है। ऐसे आत्म से आप दूसरे के हृदय में यह भाव पैदा करना चाहते हैं कि आपके अतिरिक्त

प्रमुक्त, अस्थित शक्ति (Potentiality) किसी मे है ही नहीं, और प्रयत्न के ता आप स्वयं शत्रु हैं ही। औरों से भी ये लाग कहते हैं कि प्रयत्न से कुछ नहीं होता सब स्वतः हाता है। और तारीफ यह है कि आप अपन को प्रगतिशील भी मानते हैं क्योंकि आस्तिक दशनों का विश्वास यह है कि शक्ति का स्फुरण प्रयत्न से भी होता है और शिव की कृपा से अकस्मात् भी होता है। इसे 'शक्तिपात' का सिद्धान्त कहते हैं। जब आप 'शक्तिपात' से ता प्रयत्न और प्रतिभा का विश्वास कर नहीं सकते जो करते हैं वे ही अधिक सुखी हैं। अतः आपको प्रयत्न और प्रतिभा से अविच्छिन्न सम्बन्ध मानना ही होगा।

प्रतिभा की जागृति के लिए समय की सर्वाधिक आवश्यकता है। किञ्चित् सफलता से ही मदोन्मत्त होकर, अपनी रचना को सर्वश्रेष्ठ सिद्ध कराने के हथकण्डे प्रयोग करना प्रतिभा की निशानी नहीं जडता की निशानी है। इस सिद्धान्त से जो अपनी यश प्राप्ति के लिए जघन्यता पर उतर आते हैं आत्म विज्ञापन आपाधापी व उखाड़ पछाड़ करते हैं, वे देश द्राही जनद्राही नहीं वस्तुतः आत्मद्रोही हैं क्योंकि विज्ञप्तिवादी कभी भी आत्म सस्कार मे समय नहीं रख पाता। वह उस अधय का प्रदर्शन करता है जिसमे कोई कलाकार मूर्ति का एक सुन्दर हाथ बनाकर बाजार मे चिल्लाता फिरता है कि देखा! यह मूर्ति कितनी सुन्दर है। जब तक अन्तर स्थित शक्तियों का—रचनात्मक या अभीक्षात्मक पूण विश्वास नहीं होता तब तक लेखक की मूर्ति (उसका व्यक्तित्व) अधूरी है वह महान सम्मान का पात्र नहीं है। और जब वह स्वयं वस्तुतः आश्वस्त हो जाता है कि उसकी मूर्ति पूण हो गई है उसकी शक्ति का अनन्त स्रोत प्रवहमान हो गया है तो वह स्वयं सन्तुष्ट होकर ऐसे आनन्द को प्राप्त करता है कि उसे किसी प्रकार के विनापन की आवश्यकता नहीं रहती।

आकाश और रचयिता के चित्त की स्थिति एकसी होती है। आकाश तब तक निमल नहीं हाता जब तक उसमे मेघखण्ड इधर उधर उडते रहते हैं किन्तु जब आकाश उन्हें अपरिमित विस्तार व घनता देकर बरसाता है तो मेघ लुप्त हो जाते हैं। कृची गिर पडती है, लेखनी विश्रान्त हो जाती है और आकाश के समान रचयिता का चित्त शान्त और निमल हो जाता है। अभिव्यक्त हो जाने पर शक्ति की श्रीला सामन हान पर, प्रतिमान का फिर और क्या चाहिए? साहित्य मे यह महान उपलब्धि इमीतिव नहा हाती बयाकि स्रष्टा में असमय रहना है और असमय मे चित्त का विकल्प उमचन नहीं एन देता, तब स्रष्टा इधर-उधर के झूठे उपायों से प्रचार से फूलमालाओं मे निमन्त्रणा आदि से अपना चित्त को शान्त करना चाहता है—जो असम्भव है

क्याकि आनन्द तो पूणता मे है, अपूणता मे आनन्द की जगह प्रमोद व रञ्जन मिल सकता है परन्तु साहित्य को मनोरजन मान कही भी नहीं माना गया । अत प्रतिभा की समस्या के साथ शक्ति-विकास का प्रश्न लगा हुआ है ।

आपको आश्चर्य होगा कि विना ब्रह्म के जगत के विस्तार व जीवन के सभी अनुभवा की व्याख्या कर सकन वा विश्वास करने वाले बहुत से लेखकों का मत उक्त मत से मिल जाता है । यह कोई आकस्मिक बात नहीं, मान बात को कहने के ढङ्ग मे अंतर है । भारतीय विना एक चेतन-बिन्दु के कुछ भी नहीं समझ पाते, क्याकि समझाने वा काय स्वय एक चेतन करता है जबकि ईश्वर के विना भी काम चलाने वाले विचारक चेतना को विकास का परिणाम बताकर पुन उस चेतना से वही काय लेते हैं जैसे हम चतय की व्याख्या करते हैं । एण्टन चेखवां न एक जगह लिखा है—

“Do you know what talent is ? It is courage, an independent mind, wide range फिर आगे चेखव कहते है कि—“He has great talent but no knowledge of life whatever, and where there is no knowledge, there can be no courage.” इस प्रकार चेखव के अनुसार प्रतिभा जीवन व ज्ञान वा नाम है, स्वतंत्र होकर सोचन वा नाम प्रतिभा है । अत प्रतिभा वा अस्तित्व ही आवश्यक नहीं, उसे धार पर रखना भी आवश्यक है अथवा जो बीज उगता नहीं फल फूल नहीं देता वह वक्ष कैसे कहलायगा ? लोग सामर्थ्य व उपलब्धि मे अंतर या तो जानते नहीं या दोनों को मिलाकर एक मान लेते है । “यह व्यक्ति बहुत योग्य है, यह अमुक काय कर सकता है” परन्तु शक्ति की विद्यमानता तो विशेष बात नहीं, उसका फल सम्मुख आना चाहिए और वह भी परिपक्व फल । हिन्दी के बहुत से प्रतिभाशाली लेखक शीघ्र ही महान बन जाने के प्रयत्न मे, पाल के फल बनकर भी, पके फल के भाव बिचना चाहते हैं, परन्तु यह सम्भव कैसे हो सकता है ?

चेखव ने बार-बार कहा है कि काम करो, काम ही प्रतिभा है । सृष्टि वा आधार काय है, वही शक्ति वा परिणाम है, परिणाम को देखकर ही शक्ति का निणय होता है । काय मत करा, या रही काय करो परन्तु हमे महान् स्रष्टा मान लो” यह माँग गलत है । चेखव न लिखा है कि प्रतिभा स्वतंत्रता वा नाम है । किससे स्वतंत्रता ? पारमार्थिक इच्छाओं से ।

“Talent is freedom freedom from passions” (वही पृष्ठ १६१)। गोकर्ण ने चेतव्य के विषय में जो लिखा है वह हमारे लिए बहुत महत्वपूर्ण है और वह भी आज के इस सत्राति युग में जहाँ, काय के स्थान पर आत्म विज्ञापन को ही रचनात्मक व सांस्कृतिक प्रयत्न माना जा रहा है। गोकर्ण ने चेतव्य के विषय में लिखा है—

“I never met anyone who feel the significance of work as the basis of culture so profoundly and thoroughly as Anton Pavlovich ” (पृष्ठ-१६१)

अर्थात्, मुझे कोई ऐसा व्यक्ति नहीं मिला जो ए०पी० चेतव्य के समान इतनी गहराई व पूर्णता के साथ काय के महत्व को सांस्कृतिक आधार समझता हो। चेतव्य रात दिन काय करता था उसके अनुसार लेखक बिना काय के जीवित नहीं रह सकता। साथ ही वृत्त काय में जितना ही असंतोष होगा उतना ही काय अच्छा होगा।

“Dissatisfaction with the oneself is one of the fundamental qualities of every true talent” प्रतिभा एक उत्तरदायित्व को अनुभव करती है उसका स्रष्टा हान के गत एक निश्चित कृत व्य है उस पूरा न करता पर जीव प्रसन्नता न पान पर, जब लेखक पुरानी पीढी व नवीन पीढी में जन्मजात वर मानकर आप गनाप प्रलाप करत हैं ता चेतव्य का स्मरण हो आता है। आज के हिन्दी लेखक को अपनी रचनाओं से कुछ भी असन्तोष है, ऐसा कभी न सुनने में आया, न पढ़ने में। प्रतिभा अह नहीं है, वह सबदा इस आर ध्यान दती है कि बिधर से क्या कमी है, पर हमारे यहा लोग “जो नहीं है” उसका भी डड्डा पीटत फिरते है, जनवरत काय की शाण पर के रचनात्मक शक्तिया का तेज नहा करते। पुस्तका की सख्या की चिन्ता अधिक है, उनके गुण को चिन्ता नहीं, यह खेद का विषय है।

शेट ने लिखा है कि वही व्यक्ति प्रतिभाशाली कहा जा सकता है जो प्रतिभा के लिए प्रत्येक दिन लड़ता है। परंतु हमारे धीर, वाक्वीर, अपन नाम का गीप पर देखने के लिए अक्षीहिणी सजा रहे हैं, भारती के सपूत ‘महाभारत’ मचा रहे है।

आप समझते हैं कि फन के लिए प्रचार आवश्यक है। परंतु आप तुलसी, सूर व प्रसाद के विरुद्ध प्रचार बीजिये और परिणाम देखिये। प्रेमचंद में सच्ची प्रतिभा थी, उनका काय गवाह है, अतः उनको इस देश की जनता

ने कौन-सा आसन दिया है। हजारी प्रसाद द्विवेदी और महादेवी ने काय किया है, अतः उनका महत्त्व "हिन्दी के जादिकाल" सूर साहित्य, कवीर तथा नाथसम्प्रदाय, नीरजा, दीपशिखा आदि पर स्थिर हो चुका है। आप चाहते हैं कि भारतीय जनता सस्त प्रचार में बह, परन्तु इस देश में यही तो बचिन्त्य है कि वह कृतघ्न नहीं है। इसे आप क्या कोई भी कभी कृतघ्न बना पाएगा, यह असम्भव है। क्योंकि यह देश सहस्र। वर्षों के अनक ज्ञात अज्ञात स्रष्टाओं को श्रद्धा देना जानता है परन्तु इसकी श्रद्धा गम्भीर है, वह जल्दी नहीं मिलती। आप खूब दलबन्दी कीजिये, भारतीय जनता चुपचाप अलग रहेगी। आप कुछ दीजिये और मौन हो जाइए, आपका नाम ले लेकर यह जनता युगो-युगो तक चिल्लाती रहेगी, आपको ईश्वर तक बग़ा देगी, आपकी मूर्तियाँ बनाएगी, आपके नाम व्रत, पूजा कराएगी। यदि आप काठ की हाडी एक बार चढ़ाना चाहें, शौक से चढ़ाए परन्तु इस देश में आपकी पहचान हो चुकने पर आप कुछ भी कहिए, कोई न सुनेगा। यह देश धीरे धीरे विश्वास करता है, आपके काय को देखता है केवल सम्भावना को नहीं। अतः आप चुपचाप काय कीजिये। जिनका सम्मान मिल गया है मितने दीजिये, ईर्ष्या से पेच मत खाइए। ईर्ष्यालुओं पर नहीं, दयालुओं पर यह जनता दया करती है। अहं के साथ आप कुछ भी दीजिये, इस देश की जनता मौन रहेगी। रावण विद्वान था, क्या हुआ? अतः मौन गम्भीर साधना के परिणाम पर रोभने वाले देश में भी यदि आप भूकम्प बन कर आँगे तो अस्तव्यस्ता से आप को क्या मिलेगा? यदि प्रतिभा है तो काय द्वारा जनता को प्रभावित कीजिये, मिथो द्वारा प्रशंसा कब तक चलेगी?

साहित्य में सौन्दर्य

कला में रागात्मक सूत्र की सत्ता अन्विष्य है, कल्पना और बुद्धितत्व अपने स्वतंत्र रूप में उच्चतम कोटि की सृष्टि में असमर्थ है। कला विदलेपण के लिए प्राचीन ध्वनिवाद को ध्वनन व्यापार के रूप में समझना चाहिए और रसवाद के प्राचीन रूप का यथावत स्वीकार न कर, उसमें परिवर्तन वाछनीय है कि जहाँ रसवाद कलाकार से भिन्न इतर विषयो को ही वाच्य का विषय बनाने पर जोर देता है, वहाँ कलाकार अपनी सामान्य मानसिक स्थितियाँ और बोद्धिवृत्तों की व्यञ्जना भी कर सकता है।

मायता सम्बन्धी तीसरा सिद्धांत है 'सौन्दर्य' का अर्थात् 'रूप का। रूप' की अवहेलना इधर बहुत हुई है। प्रथम तो यह स्वीकार्य होना चाहिए कि सौन्दर्य स्वयं मनुष्य की ऐंद्रिय संवेदना का शिक्षित करता है। रग, ध्वनि स्पश आदि का अनुभव करने वाली वृत्तियाँ को सूक्ष्म और सुरक्षिपूण बनाना रूप का नाय है।

मनुष्य उपयोगिता व सौन्दर्य दोनों के लिए प्रयत्न करता आया है। पशु भी सौन्दर्य से मुग्ध हो जाते हैं परन्तु मनुष्य ने तो ससृष्टि में 'सुरक्षि' को अधिकाधिक स्थान दिया है। अतः रूपा की सृष्टि स्वतः जन-कल्याण के विरुद्ध नहीं जाती। बुद्धितत्व सौन्दर्य को तटस्थ दृष्टि से देख ही नहीं सकता। सौन्दर्य के सृजन को, बुद्धितत्व ऐंद्रिय पाप के विरुद्ध जिहाद समझना चाहिए। सौन्दर्य और जन-कल्याण में विरोध नहीं है। यह ठीक है कि गुणा का सौन्दर्य भी होता है परन्तु उसका विचार 'रागात्मक' में होता है यहाँ केवल वाद्य रग, रूप, आकार ध्वनि आदि के सौन्दर्य से अभिप्राय है।

सौन्दर्य का दूसरा रूप, उपकरण को विशेष प्रकार प्रस्तुत करने में दिखाई पड़ता है। साहित्य के उपकरण हैं—बुद्धि, रग, कल्पना, शब्द व अर्थ।

सन्तुलन, सगति, सामञ्जस्य आदि नियमों को ध्यान में रखने से इन्हें विशेष आकर्षक रूप दिया जा सकता है। कथा, उपन्यास, काव्यादि में पात्र, परिस्थिति, का सन्निवेश किस प्रकार होना चाहिए, यह प्रश्न विचार का विषय बनता है। कुछ उपन्यास सुगठित नहीं होते, उनमें वर्णना का मनमाना रूप मिलता है। पात्रों की संख्या और उनके उचित विकास पर भी ध्यान नहीं दिया जाता। नाटकों में सबसे अधिक समस्या हलना उपकरणों के प्रस्तुतीकरण की ही होती है अतः शली में जो आकर्षण आना चाहिए, वह नहीं आ पाता। तब लेखक केवल वक्तृत्व शक्ति से ही काम चलाता है। पर वाक्शक्ति, विन्यास के अभाव में प्रलाप-सी लगती है। और विन्यास का विचार जितना होना चाहिए उतना आज नहीं होता। दृष्टिकोण महान् हान पर भी लक्ष्य कृतियों की भरमार का कारण सौन्दर्य के सामान्य नियमों की उपेक्षा ही है।

उपयुक्त मायताओं को ध्यान में रखने पर स्वतः ही विशिष्ट परन्तु साधारणीकरण में सक्षम, शली का विकास होगा। यह युग वशिष्ट्य प्रदर्शन का है, प्रत्येक व्यक्ति किसी भी मूल्य पर मौलिकता का दावा पेश कर रहा है अतः सन्तुलन का अभाव अनिवार्य है। मनुष्य के मन को विज्ञापनवादियों की प्रवृत्ति पर किसी भी प्रकार अपनी ओर खींच लेने की प्रवृत्ति बढ़ जाने से ही वशिष्ट्य-प्रदर्शन की होड़ लगती है और सज्जन का काय "वात्स्यायन" की कला का पर्याय बन जाता है। अतः वशिष्ट्य प्रदर्शनवादियों को उपयुक्त तथ्यों पर विचार करना चाहिए। विचित्र के सृजन में सन्तुलन न रहने पर, उपहासास्पद सृष्टि हो रही है और यह मान लिया गया है कि साहित्य में रागात्मकता का पर्याय है चित्तवृत्तियों का स्वतन्त्र प्रवाह और तटस्थता का अर्थ है एक विशेष रुचि के पाठकों के लिए साहित्य सृजन। सामयिकता व शाश्वतता में उच्चकोटि का कलाकार अंतर केवल इस दृष्टि से मानता है कि वह सस्ते प्रचार को महत्व नहीं देता, किन्तु सामयिकता को शाश्वत बना देना ही वह मुख्य काय समझता है। युग सत्य से बचकर, उसे न समझ कर, साहित्य की सृष्टि नहीं हो सकती और न साहित्य में प्राचीन सिद्धांतों के विपरीत चला जा सकता है इसलिए नहीं कि वे प्राचीन हैं अतः आदरणीय हैं, अपितु इसलिए कि उनमें तथ्य है, वे विचारपूर्ण हैं अपनी परिस्थिति में उन्हें हम किस रूप में स्वीकार करें, कैसे उनका पुनर्जीवन करें, यही हमारा काय है।

रस और राग की समस्या को सुलभाकर हम साहित्य सृष्टि में बुद्धितत्व पर विचार करना चाहते हैं। प्रश्न यह है कि क्या सत्य

के लिए आवश्यक है, मृत्यु का कौन-सा रूप कला में व्यक्त होता है और किस पद्धति पर, इस सम्बन्ध में भी अनेक सिद्धांत हैं। यूनानी विचारकों ने 'सम्भावित सत्य' की अभिव्यक्ति पर जोर दिया था। कला में चित्रित परिस्थिति पूर्णतया वास्तविक हो, यह आवश्यक नहीं। परन्तु यह सम्भावित सत्य वा सिद्धांत कला की प्रक्रिया से सम्बन्धित है। अतः इसे हम यहाँ छोड़ सकते हैं। मुख्य प्रश्न यह है कि कला क्या किसी 'सत्य' को प्रेषणीय बनाती ही है? क्या उसके बिना कला का कार्य नहीं चल सकता? उत्तर है कि बुद्धि तत्व का दा प्रचार से कला में प्रयोग होता है, एक—सजनक्षणो में एक प्रकार की बौद्धिक जागरूकता के बिना, अभिव्यक्ति पागल का प्रलाप बन जाती है बुद्धि अभिव्यक्ति की सफलता का निणय देती चलती है, वह उक्ति में मूर्तित विचार (आइडिया) या रूप की साधकता और निर्वाह के लिए भी कलाकार को प्रेरित करती है। बुद्धि तत्व का दूसरा रूप सृष्टि के उद्देश्य से सम्बन्धित है। अतः कलाकार क्या कहना चाहता है उसका संदेश क्या है, मात्र रूप चित्रण तो संवदा सम्भव नहीं अतः साहित्य में सत्य या संदेश पर विचार करना पड़ता है। यहाँ सत्य के इसी रूप पर विचार करना है।

दाशनिक के लिए सत्य निरपेक्ष है, परन्तु मनोरञ्जक तथ्य यह है कि यह निरपेक्ष सत्य भी युगानुरूप परिवर्तित होता है। उपनिषद् युग में एक बग सत्य को निरपेक्ष मानता था परन्तु शङ्कर के निरपेक्ष सत्य पर युग का प्रभाव स्पष्ट है। वही निरपेक्ष सत्य अरविन्द दान में दूसरे रूप में स्वीकृत है। अतः युग का प्रभाव थोड़ा बहुत विचार और कल्पना पर अवश्य पड़ता है। यदि यह प्रश्न किया जाय कि भले ही निरपेक्ष सत्य की कल्पना पर युगानुरूप प्रभाव हो, परन्तु जब जगत के पीछे चेतनसत्ता की कल्पना के सम्बन्ध में तो वही भी भाँति नहीं दिखाई पड़ती? इसका उत्तर यह है कि कार्य-कारण के सिद्धांत से मनुष्य जब सृष्टि के पीछे किसी चेतन सत्ता की कल्पना करता है, तब एक तो इस सृष्टि के अनुसार ही अतः योजनावद्ध जगत् के पीछे कोई नियामक शक्ति ही चाहिए, दूसरे मनुष्य में इतना धैर्य नहीं है कि वह तब तब प्रतीक्षा करे, जब तक विज्ञान द्वारा किसी चेतना तत्व की सत्ता सिद्ध या अस्ति नहीं हो जाय। तीसरा, वह यह भी नहीं सोच पाता कि निरपेक्षसत्य वा विद्वान् केवल परम्परागत गम्भार है और मार दानिक उसे प्रथम स्वीकार करके ही आगे बढ़े हैं। परीक्षा के बाद प्रतीति में वे विद्वान् नहीं रहते। अतः निरपेक्ष सत्य में कल्पना गम्भारी मन विद्वान् ही नहीं करता, वह उगे प्रश्न करने के लिए तत्पर रहने के प्रयत्न भी करता है, यही धर्म है।

प्राचीन युगो से लेकर वैज्ञानिक युग के पूव तक मनुष्य के ये दार्शनिक विश्वास व धार्मिक भावनाओं उनको एक विशिष्ट प्रचार की सृष्टि करने मे प्रेरक रही ह। मध्य युग की सारी कलाएँ धार्मिक भावनाओं की अभिव्यक्तियाँ हैं। हमारे यहाँ दार्शनिकों ने ही वाक्य कला पर भी विचार किया है। अतः कला का आनन्द भी उसी निरपेक्ष सत्य से प्राप्त आनन्द का ही सहोदर स्वीकृत हुआ है। वास्तविक सत्त्वर छायावाद तक दर्शन या धर्म के सत्य कला द्वारा व्यक्त होत रहें हैं। यहाँ तक कि रीतिकाल मे भी लौकिक वासना का भी वर्णन उसी सत्य के नाम पर किया गया ह। यह 'सत्य' चूँकि नाना रूपो मे अवतरित होता ह अतः उसको विभिन्न छवियों, मुद्राओं, घटनाओं का चित्रण करना का प्रिय विषय रहा है। जो अवतारवादी नहीं हैं, वे मानवीय प्रेम भावना को भी उसी सत्य से जाह कर रहस्यवाद का वर्णन करते है। जो अवतारवादी है उनको लिये तो जैसे कम रूप और विचारो के लिये विपुल क्षेत्र मिल गया है। इस अचित्यसत्ता से माध्यम के सारे जीवन को अभिव्यक्त किया गया है। अतः यह अचित्यसत्ता जहाँ एक ओर पलायनवाद अथ विश्वास, भाग्यवाद तथा सम्प्रदायवाद का दृष्ट करन म मुख्य कारण है वही इसी के माध्यम से कलाकारो न अद्भुत रूप सृष्टि की है अन्तर्मानवीय सत्यो का उद्घाटन किया है, जनता को अनेक बार इसी सत्ता के नाम पर शक्ति के पथ पर लाकर खड़ा कर दिया है, समाज विरोधी तत्वो व क्रूरतियो का विरोध किया है, एक शब्द मे अचित्य सत्ता अपने युग की शक्ति का भी माध्यम रही है। अतः प्राचीन व मध्ययुगीन का या और कलाओं म ईश्वर और निरपेक्ष ब्रह्म के इन दाना रूपो को हम देखना चाहिए। हिन्दी के भक्तियुग म ये दोनो रूप पूर्णतः स्पष्ट रूप स दमे जा सकते ह। छायावाद म भी सामाजिक चेतना को मोडने मे इसी "अचित्यसत्ता" का सहारा लिया गया था।

छायावाद के बाद वैज्ञानिक चिंतन स्पष्ट होता जा रहा है। विज्ञान और समाजदर्शन ने अचित्य सत्ता को जगत का मूल कारण न मानकर उसे मनुष्य की कल्पना सिद्ध कर दिया ह और शोषासन की स्थिति मे दृश्यमान सत्यो को अस्वीकार कर मनुष्य को यथाथ सामाजिक समस्याओं की ओर उन्मुख कर दिया है। सामाजिक समस्याओं का समाधान व दयितिक चेतना की शिक्षा साहित्य का मुख्य विषय बनता जा रहा है अतः समस्याओं को पाठको के सम्मुख प्रस्तुत करने की प्रक्रिया प्रारम्भ हुई जिसे यथाथवाद कहा जाता है। 'यथाथवाद' के पीछे मनुष्य को अधिक बुद्धिमान बनाने का प्रयत्न है। बदलता के पीछे न दौड कर इसी जगत को सोचने, समझने और इसे

अधिक समृद्ध और सुखी बनाने का प्रयत्न ही यथाधवाद का उद्देश्य है। अतः आदर्श के आकाशमार्गी रूप आज पसन्द नहीं किये जाते न व्यक्तिगत वचनियों का चित्रण आज आवश्यक माना जाता है।

अतः आज के कलाकार के सम्मुख यह स्पष्ट होना चाहिए कि आज का युग सत्य क्या है? आज कोई भी रचना केवल मौखिक शास्त्रीय नियमों का पालन करके उच्चकाटि की कलाकृति नहीं बन सकती क्योंकि सौन्दर्य का सम्बन्ध रूप और तथा वस्तु से होता है। रूप विन्यास के बिना जैसे वस्तु, कला की रक्षा नहीं पा सकती वैसे ही 'वस्तु' या सत्य की पहचान के बिना विन्यास आत्मा रहित शरीर के समान रह जाता है, वह प्रभावित नहीं करता। अतः जब हम कहते हैं कि कला की आत्मा भाव है, व्यापार कल्पना है, तब प्रश्न होता है कि केवल प्रकृति के सुन्दर दृश्यों का ही वर्णन क्यों न कर परन्तु जसा कहा कि मात्र रूप-दर्शन अपर्याप्त है (यद्यपि वह भी आवश्यक है क्योंकि उससे ऐन्द्रिय जगत समृद्ध होता है) तब प्रश्न होता है कि अतः वह कौन-सा युग सत्य है या उपेक्षणीय नहीं है। हमन देखा है कि मध्ययुग की तरह निरपेक्षसत्य कला का विषय बन कर मध्ययुग की पुनरावृत्ति करेगा और हम कवीर व तुलसी की तरह ब्रह्म से अपील करके सफल हो भी नहीं सकते अतः आज कलाकार के लिये समाज का अध्ययन अनिवार्य सा हो गया है। समाज को तभी प्रभावित किया जा सकता है जब कलाकार समाज के अन्तर्गत को समझता हो, उसकी आवश्यकताओं से परिचित हो।

नाना रमणीय रूपों के सृजन और प्रेमगीतों का बहिष्कार हम नहीं चाहते साथ ही हम कलाकारों का समाजिक वास्तविकता से प्रति परिचित होना अनिवार्य मानते हैं। अपने देश में स्वतन्त्रता के पश्चात् निर्माण का प्रश्न है परन्तु निर्माण के पूर्व निर्धारित लक्ष्य होना चाहिए। फिर निर्माण कृत्रिम, सतही और रुक रुक कर भी हो सकता है। अतः जनता के असंतोष को, उनकी आशा आकाशाओं को भी व्यक्त करने की आवश्यकता है। निर्माण के लक्ष्य के रूप में कल्याणकारी राज्य की घोषणा हो चुकी है परन्तु वग विहीन राज्य की स्थापना बिना वग सम्बन्धों का समर्थन हुए हो नहीं सकती, क्योंकि कुछ वग प्रतिगामी और कुछ प्रगतिकामी होते हैं। फिर प्रतिगामी वग को या तो जाति के द्वारा नष्ट कर दिया जाय अथवा उस पर दबाव की दिन प्रति दिन वृद्धि होती जाय। इसका लिये भी साहित्य को सचेष्ट होना पड़गा। जन कल्याण के लिये जनता की इन सच्ची समस्याओं का चित्रण अनिवार्य है। परन्तु हमारे कवि शाश्वत मूल्यों की आराधना में तत्पर हैं, उपवासकारों में बितने ही लेखक मानवीय दुर्बलताओं का उत्तेजित करने में ही आनन्द पाते हैं

और यौन समस्याओ को सुलभाने मे ही ध्यानावस्थित रहते हैं । वे सबम श्रांति वा श्रांति मानते हैं । उनकी समझ मे नही आता कि यौन समस्या भी समाज की मुख्य समस्याओ के साथ सम्बद्ध है । समाज मे परिवर्तन मुख्य बात है, उसक बिना सारे परिवर्तन मात्र सुधार हैं, सच्ची श्रांति नही । आर्थिक ढांचे को बदलने म जनता की चेतना को बदलने की आवश्यकता है । और साहित्यकार जनता की चेतना को यह मोड सहज ही दे सकता है । परन्तु हमार कई कवि "यौन" वजनाओ से पीडित होकर पगु मुद्रा म अपने गण वित्त के मंच पर आने वाली दमित मनोवृत्तियो के अभिनय को मूर्त करने म तत्पर है । यह यथाथ नही है जो दिया निर्देश नही करता । यदि मानवीय चेतना आर्थिक अभाव व यौनवजनाओ से पीडित होकर साहित्य मे प्रकट होना चाहती है तो क्या यह आवश्यक नही है कि उनके कारणों का पता लगाया जाय और असामाजिक तत्त्वो के विरुद्ध संगठित प्रयत्न किया जाय ।

'युग-सत्य' का प्रश्न उपेक्षणीय नही है । 'सामयिकता से बचो' यह नारा दो कारणो से सामने आया एक—उन प्रगतिशील लेखको की रचनाओ के कारण जो साहित्य को विज्ञापन के स्तर पर उतार लाए और जिनके समयको न सौन्दर्य शास्त्र के सामान्य नियमों की, अवहलना की वे युग सत्य की समझ कर भी उसे मुदर नही बना पाये अथवा उसकी प्रतिप्रिया मे प्रतिगामी शक्तियो को यह बहने का अवसर न मिलता कि प्रगतिवाद मर गया है । दो—'शास्त्रवाद' के प्रचारक या तो प्राचीनतावादी हैं जिनका दृष्टिकोण गतानुगतिक है या घोर प्रतिप्रियावादी है । वस्तुतः इन प्रतिगामियो ने ही 'शास्त्रवाद' का प्रचार अत्यधिक किया है । आज सभी दश भक्त शक्तियों के संगठन और "युग सत्य" पर विचार करने की सबसे अधिक आवश्यकता है । "युग सत्य" म इन तत्त्वो की स्वीकृति चाहिए—

१—जगत् और जीवन के सम्बन्ध म अवज्ञानिक मायताओ का विरोध ।

२—वैषम्यहीन समाज की स्थापना के लिये मानम सम्बन्धो का अध्ययन ।

३—देश के निर्माण मे सहायता ।

४—प्राचीन सस्कृति व सिद्धांतों का पुनर्जीकरण ।

५—दृष्टिकोण का अधिकाधिक मानवीय बनाने का प्रयत्न ।

६—समाज की वस्तु स्थिति का चित्रण तथा अंतर्विरोधो का उद्घाटन ।

—जन वरदानकारी शक्तियो के संगठन व प्रियशीलता की आवश्यकता ।

परम्परा के जीवन रूप

प्रथम विश्वयुद्ध के पश्चात् पश्चिमी योरोप में 'आदर्श भंग' और स्वप्नभंग की स्थिति उत्पन्न हुई, द्वितीय विश्वयुद्ध ने उस अधिव व्यापन बनाया अतः पश्चिमी योरोप में इस प्रकार के ग्रन्थ प्रकाशित हुए, जिनमें पश्चिमी सभ्यता के पतन, 'अत', 'ह्रास', सन्नाति', 'अवनति', 'मृत्यु' की चर्चा अधिक मिलती है।¹ इसमें स्पेंगुलर का 'पश्चिम का ह्रास'² इस उक्त प्रवृत्ति का प्रतिनिधि ग्रन्थ है। स्पेंगुलर ने वर्तमान पश्चिमी सभ्यता के ह्रास की कथा परम्परा के आधार पर कही है और उसमें गटे का 'इन कथन को अपने चिंतन का प्रेरकत्व माना है कि परमसत्य जीवित में अथवा 'होन' तथा परिवर्तन' में प्रभावशाली होता है 'विगत' और 'स्थिर' में नहीं अतएव मानवीय विवेक 'होन' और 'जीवित' के माध्यम से ही पूर्णता की ओर उन्मुख होता है और इस प्रिया में 'विगत' और 'स्थिर' का वह उपयोग करता है।³ स्पेंगुलर ने आधुनिक सभ्यता में दिग्भ्रमित होकर प्राचीन और मध्ययुगीन सभ्यताओं और मस्तिष्क को मनुष्य का विकास और आधुनिक सभ्यता को ह्रास की स्थिति स्वीकार किया है, परम्पराप्रियता का यह विस्मयजनक ध्रुवान्त है। रोचक तथ्य यह है कि स्पेंगुलर ने पूर्व की सभ्यताओं का सम्पादित दृष्टि से देखा है। साहित्य के क्षेत्र में टी० एस० इलियट योरोप की सन्नाति (Waste land) से मृत्ति का उपाय पुरानी 'ईसाई आस्था' में पाते हैं, वह भारतवर्ष के 'गीता' और बौद्धमत' की ओर भी लक्ष्मणभरी दृष्टि से देखते हैं।⁴ अस्तित्ववाद काट, हीगेल और अन्य ज्ञान व्यवस्थितकर्त्ताओं के

1 Ideology and Utopia—Karl Mannheim Preface Louis Wirth, London 1963, 1 Ednon

2 Decline of the west Page 13

3 The Godhead is effective in the living and not in the dead, in the becoming, and the changing not in the become and set fast and therefore similarly the reason is concerned only to strive towards the divine through the becoming and the living, and the understanding only to make use of the become and the set fast -- The decline of the west, Vol I Page 19

4 फोर वारटर्स

विरुद्ध या विवेकवाद के विरुद्ध, आंतरिक आस्था विश्वास के आधार पर जन्मा, जिसमें आगे नास्तिक अस्तित्ववादियों ने विवेकवाद और सामूहिकतावादी (माक्सवाद) दार्शनिक विचारधाराओं का उग्र विरोध किया। कैंबेगाद ने सत्य को 'आत्मगत अभिज्ञा' कहा था, जत वस्तुगत और विवेकगत आधार न रहने से सत्य' वैयक्तिक विषय बन गया, इससे अनिश्चयात्मक निश्चय वरणज-पदशन, सदेह, मृत्युवाध निरर्थकता बाध और आत्महत्या जसी धारणाओं और अनुभूतियों ने युद्ध जय परिस्थिति में 'परम्परा' के प्रति निस्संग दृष्टिकोण का असम्भव बना दिया।

माक्स के द्विधात्मक भौतिकवाद में परम्परा को ऐतिहासिक भौतिकवाद के आधार पर परखा गया। हीगेल के द्वन्द्ववाद को मूल स्थितियों के आधार पर प्रतिष्ठित करके मानवीय चेतना को यथाथ का प्रतिबिम्ब माना गया। अर्थात् अमूर्तचित्तन भौतिक शक्तियों का प्रतिबिम्ब प्रमाणित हुआ। ऐतिहासिक भौतिकवाद के अनुसार वगहीन समाज में जिस प्रकार पूंजीवादी व्यवस्था का तकनीकीपक्ष तिरस्कृत नहीं होता उसी प्रकार 'परम्परा' का उपयोगी अंश भी स्वीकृत होत हैं जत माक्सवाद का परम्परा के प्रति दृष्टिकोण न अतीत पूजक था न निषेधवादी। किन्तु विचार की "शुद्धता" न मानन, और चित्तन की पृष्ठभूमि में "उद्देश्य", (Motives) की जान या जनजान में स्थिति सिद्ध करने के कारण (जीवशास्त्र, मनोविज्ञान, विकासवाद आदि की महायता से) एवम् सामतवादी पूंजीवादी सस्टुति, धर्म विधि, चित्तन और गोपण परक परिस्थिति में आधारभूत (Structural) सम्बन्ध स्थापित कर देने के कारण, अधिक परम्परावादी विचारकों के लिये साम्यवादी सामाजिक व्यवस्था में माक्स द्वारा घोषित 'कल्पित मनाराज्य' (यूटोपिया) की पूर्णता न होने के कारण, पश्चिमी जनतंत्रों में माक्सवादियों के कथन और कार्यों की असंगतियों का बसा ही पर्दाफाश किया गया जमाकि माक्सवादियों ने पूंजीवादी जनतंत्र का किया था (जो आज भी प्रचलित है) अत एगिया, अफ्रीका लातिन अमरीका' के दशा में 'परम्परा' मस्टुति, कला, व साहित्य के प्रति पश्चिम योरोपीय, अमरीकी या माक्सवादी दृष्टियाँ, समानांतर अथवा मिश्रित रूप में प्रसारित हो रही है और परस्पर 'पर्दाफाशीकरण' के व्यापक प्रचार तथा दानों सभ्यताओं में सामाजिक विज्ञानों और मानवीय विज्ञानों को

1 इन दशा में 'विकासवाद' को भी पूर्ण स्वीकृति नहीं मिल सकी, प्रोटेस्टेंट मत की प्रधानता ही रहा।

पूण स्वतंत्रता प्राप्त न होने के कारण¹ तथा इस सत्र के ऊपर तृतीय विश्व युद्ध की भीषण छाया में, 'परम्परा', संस्कृति, कला और साहित्य पर विचार भी एक सदेहवाद से पीड़ित होता चला जा रहा है, और सदेहवाद मिनाश का कारण है, यह भारतीय परम्परा ने अनुभव से सीखा था। आंद्रे जीत के एक उपन्यास में एक पात्र कहता है कि सदेहवाद कभी वरेण्य नहीं रहा क्योंकि यह असमर्थियों को "सहन" करना सिखाता है।²

इस 'सदेहवाद' से जहां अनायास वपम्य-महनशक्ति का दुष्ट विकास होता है, वहीं इससे एक लाभ भी यह हुआ कि हम किसी विचार या व्याख्या को अपनाते के पूर्व अधिक सावधान और मूधम बनते हैं, सतही पक्षधरता के स्थान पर समृद्धपक्षधरता विकसित होती है।

सदेह युग में 'परम्परा' क्या है, उसके मृत और जीवित रूप क्या हैं, यह भी विवादस्पद हो उठता है। किस आधार पर हम इन धारणाओं का विवेचन करें? केवल एक ही विषय शकास्पद नहीं है कि हम मनुष्य हैं, कि हम आत्यंतिक दृष्टि से असहमतियां मंजी कर भी, स्वतः प्रमाणित है कि हमारा व्यक्तिगत और सामाजिक अस्तित्व है और सभी खतरों उलभना तथा दिग्भ्रमों के बावजूद मनुष्य की जिजीविषा पर्याप्त प्रबल है,³ जीवन की

- 1 It is virtually impossible for instance even in England and America to inquire into the actual facts regarding communism, no matter how disinterestedly without running the risk of being labelled a communist these subjects are still for the most part subsumed under what the Japanese call *kyōshiso* or dangerous thoughts—Preface, *Ideology and Utopia*, XVII
- 2 Scepticism has never been very good one knows for that matter where it leads—to tolerance! I consider sceptic people without imagination without ideals, fools—(The coiners—Andre Gide, 354)
- 3 Unamuno related that when he was young he was shown a picture of hell but did not impress him very much, and it seemed to be preferable to complete oblivion and extinction—A History of Philosophy Mayer 597

निरधक्ता, उससे अस्तित्व की प्रयोजनहीनता और ब्रह्माण्ड में मनुष्य की स्थिति की असहायता के तीव्रतम बोधप्राप्तकर्त्ता भी त्री रहे हैं, स्वतन्त्रता, प्रतिबद्धता और नवीन मानव मूल्यों के अनुसंधान में रट है,¹ यह एक आशाजनक प्रवृत्ति है। काल बड़ाह में रक्षित होने पर भी मनुष्य जीना चाहता है, युधिष्ठिर को यह देखकर 'द्वापर' (मदह युग) में जो विस्मय हुआ था, वह मृत्यु बोध पर जीवन प्रियता की विजय की स्वीकृति थी और वह सत्य आज भी जीवत सत्य है।

अतः जिजीविषा हमारे चिंतन का उद्देश्य और अवलम्ब बन सकती है। जिजीविषा जीवों में परिस्थिति के प्रति अनुकूलिकरण उत्पन्न करती है, और उक्त मानव-परिस्थिति में ही हम परम्परा से प्रेरणा ले सकते हैं। अतः परम्परा के जीवत रूपों का अध्ययन सद्भंगत (Situational) ही हो सकता है।

मध्ययुगो तक सामाजिक व्यवस्था अधिक परम्परायुक्त रहती है किन्तु तबनीकी विकास के कारण आर्थिक क्षेत्र में औद्योगिक क्रांति के पश्चात् 'परम्परा' का वह अंश अस्वीकृत होन लगता है जो पिछड़ी हुई उत्पादन विनिमय व्यवस्था को याय सगत सिद्ध करता था किन्तु आर्थिक और वैज्ञानिक क्षेत्रों में परम्परा की यह समाप्ति समाज विनाश और मानव विनाश के क्षेत्र में उस सीमा तक नहीं दिखायी पड़ती राजनीति शास्त्र, विधि शास्त्र, सौन्दर्य शास्त्र, नीति शास्त्र और मूल्य मोमासा में ग्रीक रोमन विचारका और भारत में वेद, उपनिषद्, पुराण, नागाञ्जु न, शंकर, भरत, कौटिल्य, अभिनवगुप्त आदि का आज भी उपयोग है।

इसका कारण है, मनुष्य द्वारा मनुष्य व सबसामान्य, आयामों का निरीक्षण, मानवीय सम्बन्धों के गभीर अध्ययन में एक सीमा तक तटस्थता निर्वाह

-
- 1 ज्यो पाल सात्र के "अस्तित्ववाद और मानवतावाद", उ मूनो के The tragic sense of life में दायित्वपूर्ण चिंतन और मूल्यों का विकास — We should welcome suffering and anguish, for, through pain, we become more conscious of the tragic sense of life and of the limitations of our existence. Such suffering develops a spirit of compassion, makes all men our brothers and shows us that mere reason is not adequate but that we need faith to sustain our heart. (OS वही)

को मानवीय शक्ति और प्राचीन सभ्यताओं में अनेक प्रकार की जीवन स्थितियों और घटनाओं के घटित होने और उनसे जूझकर निकलन वाली मानवीय चेतना की नमूना विकसित अतट्ट पिट तथा घटनाओं की पुनरावृत्ति ।^१ प्राचीन सभ्यताओं के पान इसीलिये मानवीय अनुभवा की एक विराट राशि हाती है जो भविष्य में भी उपयोगी होती है क्योंकि आर्थिक और तकनीकी मानव "मूलजवीमानव" को एक ही आघात में नहीं बदल सकता । इसके सिवा 'आधुनिक' बहे जाने वाले 'मनुष्य' की चेतना की ऊपरी सतह ही आधुनिक हो पाती है क्योंकि उसका अवचेतन परम्पराप्रसूत हाता है । यह 'सामूहिक अवचेतन' ज्ञानाब्धियों की अवधि में किसी देश और जातिगत चेतना का 'स्थायी' अंश बन जाता है और वह हमारे लिये 'महज', सुरक्षादायक और निजत्वपूर्ण प्रतीत होता है । इस सामूहिक अवचेतन में पूवजा के वृत्तित्व, आस्थाओं के प्रतीक, सौन्दर्यरोधा के रपरा जीवन विधिया और अन्य अनेक प्रकार के आदश स्वभावगत हो जाते हैं । निर्माण और सफटकाल में दश इसी अवचेतनमानस का प्रयोग करते हैं । साम्यवादी दशों में भी संधारण जनता के इस "सामूहिक अवचेतन" का कुशल प्रयोग किया जाता है और जनता में तो अधौद्धिक वफादारिया और आस्थाओं की रक्षा के त्रिय विनोप उपाय भी किये जाते हैं, यद्यपि उनके बौद्धिक विवेचन आर विवकपूर्ण गमीकरण के उपाय भी प्रचलित रहते हैं ।

इस प्रकार मनुष्य के बौद्धिक और जगद्धिक दागो रस्तरो पर परम्परा दूधभीरवत मिली रहती है । परम्परा और आधुनिकता का द्विदात्मक, सघप, एक दीघकालीन सघप और समन्विति बन जाता है ।

विज्ञान और उक्त सामूहिक अवचेतन का विराध, दधन आधुनिकता की विशेषता होती जा रही है किन्तु विज्ञान की बहिमु रस्ता और मानव चेतना के 'आत्मगत तत्व' में पुन असगति उत्पन्न हो जाती है । जारमगति या अतमु रस्ता के क्षेत्र में विज्ञान मभी प्रदना का पूण समाधान प्रस्तुत नहीं कर पाता, अतएव परम्परा में पूवजा की अंतरावलोकन पद्धति पर प्राप्त अनुभूतियाँ और अत-दृष्टियाँ ससृति के क्षेत्र में पथप्रदशक प्रमाणित हाती रहती हैं । कभी क चुनौतियाँ का रूप धारण करती हैं और कभी समाधान प्राप्ति में सहायक तत्वा

१ इतिहास में मूल मानवीय समस्याओं की निरंतरता में अतिरिक्त घटनाओं की पुनरावृत्ति भी, मात्रात्मक अंतर के साथ अवश्य हाती रहती है । प्रवृत्ति में सघप एक निरंतर प्रक्रिया है मुड विप्लव विराध, गमीकरण आदि घाने प्रमाण हैं ।

वा । भारत म तो अभी तक इतिहास के प्राय सभी विगत युग समसामयिक हैं^१ । यहाँ आरण्यक, अटनशील, ज्वीलाई, सामंती व्यवस्थाएँ अभी भी मिलती हैं अत शिक्षित वर्ग के भी एक 'अति प्रवृद्ध समूह का छोटकर'^२ यहाँ परम्परा का प्रबल दबाव मिलता है, यहाँ तक कि भारतीय सस्कृति के नाम पर, यहाँ प्राय प्रत्येक प्रकार के विश्वास और रीति का समर्थन हाता है । इसके सिवा इस देश म ग्रामो का बहुमत है जहाँ भारतीय परम्परा अपन सुवृत्त विकृत रूपो म प्रतिष्ठित है । ग्राम चेतना परम्परा म सुरक्षा अनुभव करती है और जडता की स्थिति म रहकर भी वह अपनी विशिष्टता की रक्षा के लिए कटिबद्ध रहती है । इतिहास म आन्तमणो व समय जननेताओ ने साधारण जनता की इसी परम्परा प्रियता को उत्तेजित कर अपने आस पास लक्ष्मण रेखा खींचकर सुरक्षा का भावना दृढ़ की है । दसवीं शताब्दी के बाद भारतीय जीवन विधि पर प्रहार हान पर, यह सकीणता भारतीय सस्कृति के नाम पर बराबर बढ़ी है या सती, भगता के आन्दोलनो ने इसे काफी उदार बनाया है, पर वह उदारता साधना और भक्ति तथा कला के क्षेत्र म ही अधिक रही है जाति, आचार, आस्थाप्रतीक, तथा रोटी-बेटी के क्षेत्र मे नहीं अत विमान आर मानव 'याय के आन्दोलन अभी चेतना की सतह को ही प्रिय लगत हैं, अशरो, सवेदनाजी और विचारा तक ही के स्वोकाय हा सब हैं, पुरान सस्कार, पूजाग्रह पक्षपात, आचार और जातिगत सम्यघ अभी तक स्थित है, वल्कि विभिन्न जातियाँ आजादी के वाद अपने मे पूव से अधिक जाति जागरूक

१ Whatever chronology might say Thucydides world and my world had now proved to be philosophically contemporary—Arnold Toynbee—Theories of History

Edited by
P Gardiner
(U S A)

२ साधारण जनता के अनेक समूहो से लम्बाकार (Vertical) गति से, बुद्धि जीविया के आगमन होने पर उन समूहो से प्राप्त 'सामूहिक अवचेतन' बुद्धिवादियो का अवीद्धिन चेतनाग वनता है जिसका विनयन और विगलन एक दीर्घ जोर बध्ट साथ त्रिया है ।

हो गई है। भारतवर्ष की इस प्रहेलिकापरक स्थिति को देखकर और एक बार पुनः राष्ट्रीय विघटन के भय से, अमेरिका के जनतन्त्र प्रेमी भी चिन्तित हैं। "भारत वर्ष की सतरनाक दशाब्दियाँ" जसी अनेक पुस्तकों का यही विषय बन गया है।^१

अतएव सावभौम वैज्ञानिक शिक्षा, पूर्ण तकनीकी विकास द्वारा शारीरिक और मानसिक श्रम का अन्तर विनाश तथा मानव न्याय पर आधारित सामाजिक व्यवस्था के निमाण के पूर्व अनवरत रूप से परम्परा की परिस्थिति मापेक्ष पुनर्व्याख्या आवश्यक है। और यस्तु स्थिति यह है कि इसके बाद भी मानव जीवन को, सतत जागरूक रखने के लिए, साहित्य और संस्कृति के क्षेत्र में मूल्य अनुसन्धान के लिए परम्परा से जीवन्त रूपों का दोहन करते रहना होगा। सौभाग्यवश इस देश में पुनर्व्याख्या की भी एक जीवन्त परम्परा है। इतिहास, पुराण, साहित्य, दशन और कला ही नहीं, धर्म और गृह्य सूत्रों की देशकालानुसार व्याख्याएँ यहाँ स्वीकृत रही हैं। यास का स्पष्ट वचन है कि इतिहास-पुराणों से अर्थात् पुनर्व्याख्याओं से अनभिन्न व्यक्ति से बंद भयभीत रहते हैं कि कहीं ऐसा अनाड़ी व्यक्ति मुझ पर प्रहार न कर दे।^२ धर्म का यहाँ एक धर्म निरपेक्ष (secular) रूप भी है जो जनअभ्युदय और सफल लोक यात्रा से सम्बन्धित रहा है। धर्म का यह रूप मूल्य या व्यवस्था विशेष से सम्बन्धित नहीं है, अपितु यह सावकार्यिक धारणा है, जिसमें मनुष्य मात्र का हित और अभ्युदय ही अभीष्ट है।^३

इसी प्रकार भारतवर्ष में मूल्य मीमांसा भी मानव हित पर आधारित की गई है, अहिंसा सत्य, त्याग, आदि मानव मूल्य मनुष्य के चरम आदर्श हैं किन्तु जीवन में इनका चरम प्रयोग संभव नहीं है अतः नीति, अनौचित्य, पाप, पुण्य,

१ India, the most dangerous decades--Harrison

२ इतिहास पुराणान्या बंद समुपब ह येत्

त्रिभेत्यल्प श्रुताद् वेदो, मामय प्रहरिष्यति । महाभारत, गीताप्रेस,
१९५५ इ० जित्द १, वष १, आदिपव द्दलोक २६८

३ अ-मूढमो धर्मो महाराज नास्य विद्मो वय गतिम्-आदिपव
प्रथम अध्याय

व-मूढमा गतिर्हि धर्मस्य, बहुगास्या ह्यतिवा-आदिपव

म-धारणाद् धर्ममित्याहुर्धर्मा धारयन्ते प्रजा

यन् म्वाद् धारणमयुक्त्वा न धर्म इति निश्चय-वर्णपव

द-गाययाप्राथमम् धर्म प्रदत्तन वृत्तम्-गानिपव

हिंसा-अहिंसा के द्वन्द्व उपम्वित होने पर 'मानवहित'^१ को ध्यान में रखकर ही निणय सम्भव है, गीता में हिंसा और अहिंसा पर विचार परिस्थिति सापक्ष है, निष्काम काम योग में व्यथ हिंसा अथवा अयायपूर्ण हिंसा न होकर अयाय विरोध के लिए दुर्योधनादि का वध गीता में उचित ठहराया गया है किंतु यहाँ भी सवमहारक अस्त्रों के प्रश्न पर दोनों पक्षों में सहमति प्राप्त कर ली गई थी अथवा कुरक्षेत्र धर्मक्षेत्र न कहलाकर सवसहारक युद्ध के कारण अधर्म क्षेत्र कहलाता, अतः आज के तृतीय विश्व युद्ध के सन्दर्भ में भी भारतीय परम्परा के पास जीवन्त सुभाव है ।

इसी प्रकार वेद की पुनर्व्याख्याओं में सर्वाधिक यथाथवादी और जीवन वास्तविकताओं के सन्दर्भ में सिद्धान्ता और मूल्या पर विचार करने वाला महाभारत पुराण वावजूद परस्पर विरोधी कथनों तथा ब्राह्मणवादी वगैरे स्वाथ के, 'मानव प्रेम' और यथाथपरक मूल्य भीमासा का बहुमूल्य सन्दर्भ ग्रन्थ है, महाभारत में जर्मन जातिवाद का विरोध,^२ प्रारब्ध से पुरुषार्थ की श्रेष्ठता^३ दय और पलायन का विरोध, वदों की अपूर्णता की स्वीकृति^४ वध वगैरे आदिम साम्यवाद की स्वीकृति^५ मानव द्वारा मानव के दासत्व का विरोध,^६ आदि अनका जीवन्त धारणाएँ और मूल्य हैं ।

महाभारत वेदा, ब्राह्मणों और उपनिषदों की पुनर्ध्यायना है, अतः उसका प्रथम उल्लेख किया गया । आधुनिक युग में वदों की प्रबल प्राणवत्ता जीवन से प्रेम, ब्राह्मण ग्रन्थों में जीवन की व्याख्याएँ और प्रतीकों का सृजन, उपनिषदों द्वारा उच्चादर्शों के लिए नचिकेताओं का चित्रण, बुद्ध द्वारा रुद्धि, व्यथ हिंसा, अतिवाद, जातिवाद, और ब्राह्मण पीरोहित्य का विरोध, जन धर्म द्वारा

१ यद् भूतहितमत्यन्तं तत् सत्यमिति धारणा
विषययकृतौऽधर्म पश्य धर्मस्य लक्षणम्—शातिपव

२ (अ) जातिरत्र महासप, मनुष्यत्वे महामते

सकरात् सववर्णानां दुष्परीक्ष्येति मे मति —वनपव

(ब) दृष्टव्यं अनुशासनं पव—श्लोक १४३-५०

३ शातिपव,

४ श्रुति धर्म इति ह्येके नत्याहुरपरे जना

न च तत्प्रसूयामो न हि सव विधीयते—शातिपव

५ न विशेषोऽस्ति वर्णानां सर्वं ब्राह्ममिदं जगत्—शातिपव

६ पाणिमत्तो बलवत्तो धनवत्ता न सगय

मनुष्या मानुषरेव दासत्वमुपपादिता —शातिपव

दया, सयम और अनुशासन का प्रचार—य सय परम्परा के जीवन्त रूप हैं जो इस देश का ही नहीं अन्य देशों का भाग्य जीवों से उच्च जीवन की ओर प्रेरित करते रहेंगे।

दशान के क्षेत्र में जिस प्रकार ग्रीक दार्शनिकों के विचार रत्नवीज योराप के जादूवादी भौतिकवादी विचारकों के लिये प्रेरक प्रमाणित हुए, उसी प्रकार अस्तित्ववाद में आस्तिकता पर इमार्ड मर्मों सतो का प्रभाव पड़ा है। भारतीय पुनर्जागरण के युग में उपनिषद् का अद्वैतवाद तथा शंकर और सतत ब्रह्मणो राममोहनराय रामकृष्ण, विद्यमानन्द, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, पत्त, निराला, प्रसाद महादवी का प्रभावित किया। द्वैतात्मक भौतिकवाद का द्वन्द्ववाद ग्रीक दार्शनिकों हिराक्लिटस^१ और हीगेल के चिन्तन की मायसवादी परिणति है। श्रोत्रे का दशान बौद्ध विज्ञानवाद और अस्तित्ववाद, स्वयं प्रकाश ज्ञानवाद तथा अनुभूतिवादी चिन्तकों की परम्परा की पुनर्जागरण है। भारत के दान में मनोविज्ञान की महत्त्वपूर्ण सामग्री है। याय वापिक, लाकायत, साह्य, आगम और वेदान्त आदि परम्पराओं में अमिद्ध धारणाओं के अतिरिक्त, नीति शास्त्र और मृत्यु मीमांसा तथा भाषा विज्ञान के लिये पुष्कल उपकरण है।

साहित्य में मध्य युगों तक, परम्परा की पुनर्जागरण द्वारा ही हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष और समीकरण के सद्भ में सौन्दर्य की सृष्टि हुई। सिद्धनाथ सन परम्परा अग्र्य अधिक आतिथकारिणी थी किन्तु औद्योगिक आतिथ के अभाव में, उनका उग्रता और प्रसरता, आगे चलकर, साम्प्रदायिक साहित्य में कुण्ठित हो गई। भारतीय सभ्यता ने परम्परा की पुनर्जागरण करके सक्ककाल में आत्मरक्षा की है यह प्रवृत्ति अंग्रेजी राज्य में और भी स्पष्ट रूप में व्यक्त हुई। पुनर्जागरण और पुनरुत्थानवाद, साहित्य में योरोपीय प्रविधियों और भारतीय साहित्यिक शक्तियों के मिश्रण तथा यारोपीय दृष्टि को भारतीय चेतना बल में ही ग्रहण करने की प्रवृत्ति में द्यायावाद तक का साहित्य परम्परा ने संस्था विलग नहीं दिखाई पत्ता। जिस प्रकार मध्य युगों में प्राचीन मूल्य प्रतीकों की पुनर्जागरण हुई थी,^२ उसी प्रकार आधुनिक युग में भी प्रिय प्रवास, साकेत राम की शक्ति पूजा कामायनी, दीपशिखा, हिमकिरी टनी, आदि में परम्परा से ही नवपरिणाम ली गई। योरोप के रोमानी काय से, अभिव्यक्ति के नये रूपों की वृद्धि में एक परम्परा ही बन चुकी थी किन्तु

१ History of Modern Philosophy—Mayer Page 435

२ रामचरित मानस सूरमागर,

यहाँ वह सवथा नवीन प्रतीत हुई, प्रसाद जी ने इस नवीन 'लाक्षणिकता' को प्राचीन शब्द शक्तियों और वश्रोक्तिवाद के आधार पर ही विवक्षित किया है।^१ इस सन्दर्भ में यह भी स्मरणीय है कि योरोप के रोमांटिक काव्य के कथ्य की 'सववादी' दाशनिकता पर—विशेषकर जमनी में—भारतीय सववाद का पर्याप्त प्रभाव पडा था।^२ फिर भी छायावाद युग तक के साहित्य में पश्चिमी योरोप के जनतन्त्रात्मक नव मानव मूल्यों का स्वीकार किया आर द्विवेदी युग ने दृढता के साथ रीतिकालीन परम्परा से अपन को मुक्त किया। इस प्रकार यहाँ भी दृष्टव्य यह है कि नये तनावों की स्थिति में भारतीय परम्परा का एक रूप तिरस्कृत होता है तो उसके किसी अथ जुम पक्ष का पुनरुद्धार कर लिया जाता है—रीतिकालीन सौन्दर्य बोध और मूल्यों के स्थान पर, आधुनिक युग ने उपनिषदों, आगमों और वेदांत से अथिक् प्रेरणा ली है किन्तु उस रूप में नहीं, जिस रूप में उन्हें मध्य युगीन दाशनिका और कवियों ने व्याख्यायित और रूपायित किया था।

प्रगतिवादी दशन के नातिवारी साहित्य में भारतीय परम्परा का शुभ मूल्यों का कभी निषध नहीं हुआ। कथा, काव्य और आलोचना में भारतीय जनता के मन में स्थायी रूप से स्थित आशावाद पाप पर पुण्य की अतिम विजय, सघप करों की अदम्य शक्ति तथा "शोक श्लोकत्वमागत" की मान वतावादी साहित्यिक धारा को, मुक्त रूप में अपनाया गया। किन्तु प्रगतिवाद ने सवप्रथम भारतीय परम्परा के जडताग्रस्त अधविश्वासात्मक और वषम्य समथक, कमवादी, भाग्यवादी, पुनजन्मवादी, परमसत्तावादी, मरणोमुख रूपों पर उग्र प्रहार किये, एक नवीन मानव मूर्ति की प्रतिष्ठा के पयत्न में परम्परा की पुनर्व्याख्या का प्रयत्न भी किया गया, जा अब तक प्रचलित है। फिर भी प्रगतिवाद में कवियों, कथाकारों में अधिकांशत विगुद्ध नातिवारी नहीं थे, पन्त जी के युगान्त, युगवाणी, प्रेमचन्द जी के 'गोदान' के पूर्व के उपन्यासों, प्रसाद जी के ककाल ओर तितली और नाटकों में भारतीय आदर्शवाद और

१ काव्य कला और अथ निबन्ध

2 Among the intellectual excitements of the nineteenth century was the rediscovery of Indian thought which was congenial especially to German Romantics and American Transcendentalists —The Uses of the Past-

यथाथवादी प्रभावों के रंग रंगे मिले जुले रूप में ही हैं उच्च तिलतदुल्लवत साफ तौर पर देगा जा सकता है। तू कि आलोचना में 'अवचेतन' पर अपक्षावृत्त अधिक सरलता से विजय प्राप्त की जा सकती है अतः प्रगतिवादी आलोचना के 'सांस्कृतिक पक्ष' पर अधिक मतवय दिखाई पड़ा किन्तु मार्क्सवाद के निष्कर्ष पर भारतीय साहित्य की परीक्षा में उग्र मतभेद, प्रगतिवादी आलोचना की विरोधता है, सृष्टि की व्याख्या में भी यही प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है, साहित्य में यह विवाद वस्तुतः परम्परा के जीवन्त रूपों के अनुसंधान का प्रयत्न है। प्रो० हबीब द्वारा इलियट और डाउगन के इतिहास की भूमिका, प्रो० वाशास्वी का भारत का इतिहास, राहुल, रामेयराधव, रामविलास गर्मा, शिवदानसिंह चौहा आदि द्वारा भारतीय इतिहास, सृष्टि और साहित्य की पुनर्व्याख्याओं में तीव्र मतभेद यह प्रमाणित करता है कि 'परम्परा' के जीवन्त रूपों की शोध का प्रश्न शीघ्र समाधानित प्रश्न नहीं है और इस विषय पर बहस का रूप भी सदा जीवन्त रहने। एक ही दृष्टि से परम्परा में प्रेरणा ग्रहण और पुनर्मुत्पादन के इन प्रयत्नों में वैदिक के मूल में, ऐश्वर्य की मानसिक रचना पर परम्परा के कुलभ्रमागत, जातिगत, घमगत, भाषागत और संस्कारगत विभिन्न रूपों के उत्तराधिकारों का नात-अनात प्रभाव प्रमाणित होता है और प्रगतिवादी साहित्य की उपगति का कारण भी वस्तुतः यही है।

प्रायः साहित्य में पूर्व साहित्यिक परम्पराओं के निषेध द्वारा 'नवीनता' की मूर्ति प्रारम्भ होती है। प्रयोगवादी कविता में छन्दमुक्ति और वज्रनाओं की अभियोजना द्वारा और मनोविश्लेषण परक उपन्यासों में अवचेतन के उद्घाटन द्वारा यह निषेध सम्मुख आया। नयी कविता में यह परम्परा निषेध-सर्वाधिक तीव्र रूप में व्यवहृत हुआ है। काव्य और कथा में, अत्याधुनिक लेखकों में इस निषेध बोध ने वष्य विषयो, छन्द, भाषा, विम्ब और विषय निर्वाह में अद्भुत विप्लव उपस्थित किया। काव्य में 'अवविता', 'विद्रोही कविता', 'ताजी कविता', और कथा में 'अवधा' जैसे शब्दों के प्रयोग, परम्परा के प्रति विप्लव के साक्ष्य हैं। पिछले बीस पच्चीस वर्षों में हिन्दी में 'स्वीकृति' से अधिक 'अस्वीकृति' का साहित्य अधिक लिखा गया है। सत्य के सबसेहममत तत्वों, भाव के सावजनिक स्पर्दन और सवदनाओं के सवस्यशकारी रूपों के स्थान पर, आत्मगत पद्धति पर क्षणवाद और 'निजमूल्यानुसंधान' की प्रवृत्ति ने

परम्परागत मूल्या और अभिव्यक्ति रूपों को हतप्रभ कर दिया है, असहमति और शीघ्र परिवर्तन, रचि का उत्थान पतन, और पपन भंगिमा में नित्य नवीन प्रयोग अत्याधुनिकता की विशेषता है।

किन्तु यह समझना गलत होगा कि अत्याधुनिक साहित्य में कोई परम्परा नहीं है। जसा कि कहा जा चुका है, परम्परा, चेतना के गहन स्तरों में स्थित रूप इच्छा शक्तियाँ और दृष्टियों पर भीतर से अज्ञात प्रभाव डालती हैं। दूसरे, प्रेषणीयता के प्रश्न ने परम्परा से प्रतीकों को ग्रहण करने पर लेखकों को विवश किया है। सबसे प्रथम दृष्टय यह है कि अत्याधुनिक साहित्य पर पश्चिमी योरोप अमेरिका के चिंतन और प्रयोगों का अत्यधिक प्रभाव है, साम्यवाद से प्रभावित गिबिरो म दृष्टि जातिमूत्रक ६ अतः वहाँ अत्याधुनिकता अधिकतम जाति की आवश्यकता प्रदर्शन के लिए प्रयुक्त हुई है जैसे मुक्तिबोध, रामदीर, वेदार और त्रिलोचन में। अज्ञेय में यद्यपि इधर भारतीय “विराट” के स्वर पुनः बोलने लगे हैं, फिर भी अज्ञेय ने पश्चिमी योरोप की दृष्टियों से तत्त्व को सत्य बनाकर देखने की परम्परा का अधिक प्रयोग किया है। धर्मवीर भारती के “अधायुग” और “बनुप्रिया” में महाभारत की और भागवत में राधा की पुनर्व्याख्याएँ हैं। “सशय की एक रात” में नरेश मेहता ने राम की अस्तित्ववादी के रूप में प्रस्तुत किया है, देवराज की “उवणी न कहा” और ‘इतिहास पुरप’ में सांस्कृतिक चेतना को आधुनिक मद्भ में व्यक्त किया गया है। इस प्रकार परम्परा का स्वगत प्रयोग अत्याधुनिक साहित्य की भी विशेषता है। कथा के क्षेत्र में भी सदैव सन्नति बोधों की ही प्रवृत्ति है किन्तु यहाँ भी मूलदृष्टि के आधार पर ही इस सन्नति बोधों को वाणा मिली है उदाहरणतः प्रगतिवाद से प्रभावित राजेन्द्रयादव, मोहन रावेश कमलेश्वर माकण्डेय शिवप्रसादसिंह के स्वर ‘परिमल’ समूह के लेखकों के स्वर से भिन्न है।

इस अत्याधुनिक साहित्य के विषय में यह ध्यातव्य है कि लेखकों के व्यक्तियों और सृजन में पूर्ण सगति नहीं है मुक्तिबोध, आलोचना और काव्य में एक सीमा तक दो प्रकार के मुक्तिबोध हैं काव्य में ज तरावलोकन पद्धति और अनुभूतियों के साक्षात्कार में भारतीय परम्परा ने भीतर से अपना जार दिखाया है अतः मूल भारतीय प्रवृत्ति न भीतर से कवियों लेखकों का प्रभावित किया है अतः भारतीय परम्परा के सार मानवप्रेम और छायावाद के सवेगात्मक पक्ष से बहुत कम रचनाएँ बच सकी हैं। सब कुछ एक्सड है, निरर्थक है, की धुन में एसीवहुत कम रचनाएँ हैं जो इन बोधों का सफलता के साथ यत्त

कर पाइ हैं क्योंकि भारतीय परम्परा में काव्य साहित्य और धनात्मक दक्षिणा ने शताब्दियों तक आनन्दवादियों, उत्तरदायित्वहीन वराग्यवाद, निरर्थकतावाद के विरुद्ध संघर्ष किया है, शायद परम्परा का यही धनीभूत रूप लखवों के अंतर्मानस में बठ कर उन्हें परम्परा से अधिक विलग नहीं होने देता ।

प्रयोजनहीनता और निषेध वर्तमान दुर्गतित और व्यक्ति की निरसगति के सूचक है किन्तु अत्याधुनिक साहित्य परस्पर अविरोधी—विरोधी दृष्टियों और मतेदनाओं का आवत वनता जा रहा है । नवतावाद के पुराधा ज्ञेय 'के इत्यलम् और 'इन्द्रधनुष रीदे हुए' की रचनाओं में दृष्टिगत अंतर है । 'इत्यलम्' में क्षणवाद उतना नहीं है, जितना 'इन्द्रधनुष रीदे हुए' में ।^१ यह स्मरणीय है कि विचार की दृष्टि से यह क्षणवाद भी भारतीय परम्परा के लिए कोई अपरिचित चेतना सिद्धांत नहीं है । 'आगन के पार द्वार' में एक रहस्यवाद की जाहट सुनाई पडने लगती है जो आयु का अनु रोध है अथवा वस्तुगत चिंतन के निषेध की स्वाभाविक परिणति है ।^२ 'सुनहरे शबाल' में भावात्मक चित्तवक्तियों की अभिव्यक्ति पुन मिलने लगी है, अत अज्ञेय के 'नदी के द्वीप' में रोमानी तत्व और विभक्ततत्वदर्शन एक साथ हैं, और 'अपने अपने अजनबी' का मृग्यबोध और इधर का नवरहस्यवाद भारोपीय परम्पराओं की प्रतिध्वनियों से अनिविच्छेद है ।

वस्तुतः अत्याधुनिक साहित्यमण्डलों के जागरूक वक्तव्यों और मूर्ष्टि में सक्षम सगति न रह पाया स्वाभाविक है क्योंकि हमारे परम्परागत संस्कार प्रासंगिक रचना के अंग हैं, यह भीतर से अज्ञात रूप में अभीप्साओं दिशास्वप्नों और अतस्तिया अदमादों में व्यवत हाते रहते हैं । सूर्योदयी कविता^३ और 'सचेतन' कहानी तो विधिपरक तत्वा से समचित हे ही किन्तु 'संज्ञात'^४

१ इत्यलम् में सगकी भारतमाता है यह देखकर रिदों को एक नविक जाघात लगता है इन्द्रधनु रीदे हुए में क्षणवाद बद्धि पर है—

एक क्षण क्षण में प्रवहमान व्याप्त सम्पूर्णता

इससे क्वापि बड़ा नहीं था महामुधि जो धिया था अग्रस्त ने ।

आज क इस विविधत यद्वितीय इस क्षण को

पूरा हम जी ल आत्मसात करलें ।

२ 'महाभूय वह महाभौन अविभाज्य, अनाप्त, अद्रवित अप्रमेय, जो गच्छान सत्र में गाता है —' आगन के पारद्वार'

३ भारती (वम्बई) में प्रकाशित अनक कविताएँ

४ बंलगा वाजपेयी

जैसे सग्रह जो सीधे सत्रातिबोध के उद्बोधक वाक्य हैं, उनमें भी विरोध का रूप भारत की विद्रोहिणी चेतना की ही आधुनिक शृंखला जान पड़ती है। कबीर के पास आस्था का अबलम्ब था परन्तु उसका विद्रोह व्यापक विद्रोह था जिसमें अस्वीकृति भी कम नहीं थी, किन्तु स्वतन्त्रता के बाद का स्वप्न भंग (Disillusionment) स्रष्टाओं को इस रस के लिए विवश करता है कि वे "पूणनिराशा" पूणसदेह पूणअविश्वास और पूण अस्वीकृति को एक जीवन-दान के रूप में अपनाकर आत्ममग्न हो जाएँ वे इस विधि द्वारा कथनी और करनी की एकता की प्रतिष्ठा करना चाहते हैं, जो भारतीय परम्परा की सबसे बड़ी दुबलता रही है। नवसाहित्य की उत्तरदायित्वहीन धोपणाएँ अपने को प्रतिष्ठित करने की इच्छा, पश्चिमी योरोप के निराशावादी दशन की स्वीकृति तथा ध्यानावपण के इरादा के बावजूद आज के त्रोधित नवयुवक की कलागत सक्रियता यह साबित करती है कि वे परिस्थितियों से असंतुष्ट हैं। असतोप की दिशाहीनता यह साबित नहीं करती कि असतोप का अभाव है दिशाहीनता इसलिए है कि मध्यवर्गीय अहंकार और महत्वा कांक्षाएँ अत्याधुनिकों को भी उनकी अपनी करनी और कथनी में सगति के लिए प्रयत्न से रोकती हैं और प्रयत्न के लिए किसी स्तर पर सहमति और सगठन अनिवाय तत्त्व है। दिशाहीन विद्रोह से हानि यह होती है कि सामान्य व्यक्ति जो मध्यवर्ग से नेतृत्व चाहता है, यथास्थिति के विरुद्ध असहायता का अनुभव करने लगता है और प्रतिनियामावादी शासन और वर्ग इस दिशाहीन त्रोध को आइडियोलॉजी के रूप में प्रयुक्त करते हैं। जो साहित्य में किसी भी प्रकार के यूटोपियन तत्त्व को मनपने नहीं देना चाहते और बिना यूटोपियन तत्त्वों के यथास्थिति में त्रांति असम्भव है।^१

किन्तु आधुनिक वाक्य में इतिहासपुरूप^२ आत्मजयी^३ जसी ताजी

१ A State of mind is utopian, when it is incongruous with the state of things, within which it occurs which transcends reality and which at the same time breaks the bonds of the existing order Ideology and Utopia Mannheim page 173

(२) डॉ० देवराज (३) कुँवरनारायण

(३) यह आत्महत्या का विदु, जिस तक नचिकेता पहुँचता है, भुंके अत्यंत महत्त्वपूर्ण लगा, प्राचीन और आधुनिक दोनों ही सदमों में। भारतीय

कृतियाँ भी हैं और गजानन मुक्तिबोध नागाजु न, वेदार, भरतभूषण अग्रवाल (अनुपस्थित लोग) इत्यादि जनक प्रगतिशील कविया का आधुनिक वाच्य भी सम्मुख है इनमें सभी आंतरिक तनावों की अभिव्यक्ति के बाद भी जिजीविषा प्रबलतम रूप में प्रकट हो रही है। आत्मजयी में आधुनिक नचिकेता मृत्युबोध से जीवन की पहचान करता है, आस्था पाता है, और इतिहास पुरुष में भारतीय सांस्कृतिक चेतना की निरंतरता की स्वीकृति है।^१ इसके अतिरिक्त पूर्व हिंदी केन्द्रों के अतिरिक्त राजस्थान, बिहार, मध्यप्रदेश की घरती स उगे हुए नए अक्षर^२ नवीन स्तर और नवीन आस्था के कवि हैं। आत्म विरोधी तर्कों से स्वयं को उबार लेने के लिए “विद्रोही पीढियाँ” की आवाजें भी उठने लगी हैं।^३ इनके सिवा भारतीय दशम के गतिवादी काल अनिश्चयकारी किन्तु मंगलच्छाओं से ओतप्रोत पुराने स्वर भी युद्ध विभीषणा में परम्परा की जीवित शक्ति को प्रमाणित कर रहे हैं।^४ अत्याधुनिक काव्य का एक वह

दशम की तो शायद ही ऐसी कोई महत्वपूर्ण धारा हो जिसका प्रवक्तक इस बीतराग स्थिति से नहीं गुजरता। मृत्यु को विचारते हुए सहसा जीवन से उपराम होजाते हुए बुद्ध की निराशा, नचिकेता की निराशा से बहुत भिन्न नहीं, इसी प्रकार गीता में, युद्ध नहीं करेगा, कहकर अजु न जब हथियार टाल देता है, उस समय जीवन की असारता के प्रति अकम्पात सचेत हुए अजु न की वैदना का कोई अन नहीं। इस विदु से हम देखते हैं, कि प्रत्येक चिंतक लौटता है, फिर एक बार जीवन की ओर, वह फिर से जीवन को जीता है, किसी ऐसे सत्य के लिए जिसे वह समझता है जमर है नचिकेता (भूमिका, ६)

१ किमी भी उल्लेख्य लेखक पर उस समूचे अतीत का भार रहता है जिसमें आपाप सहाय करत हुए उसकी चेतना गठित होती है।

(इतिहास पुरुष भूमिका, पृष्ठ ७)

२ “अक्षर की कतनता” (दिनकर सोनवलकर) “नीलजल सोई परछाइयाँ” (रामसिंह नीरज) “वीनसे सदभ दे दूँ” (सुरेन्द्र) किंतु (मृत्यु जय उपाध्याय) ‘कविता’ (अलवर में प्रकाशित) ‘निष्ठा’ (जयपुर के कवि) ‘वाता यन’ (वीकानर के कवि) भूपभरी सुबह (जुगमदिर तायल) में नागिरिस (ऋतु राज) ‘वे सपने ये प्रेम (रणजीत)

३ विद्रोही पीढी—केसरी प्रसाद चौरसिया इलाहाबाद १९६६

४ अनागता की आँखें (वीरेन्द्रकुमार जन), लोवायतन (सुमित्रा नदन पत)

स्तर भी है जिसमे परम्परागत प्रकृतिप्रेम व लोकछविया अभिव्यक्त होती है । प्रायः प्रत्येक काव्य संग्रह और पत्र पत्रिकाओ मे प्रकाशित रचनाओ मे प्रस्तुत अप्रस्तुतों के रूप मे यह "सौंदर्य चयन" जीवन और प्रकृति की पुरानी घोषित एकता का ही प्रमाणवर्ता है ।

लघुकथा पर हुई बहसों मे ^१ परम्परा का जो निषेध मिलता है, वह सतही ही है । किन्तु उसमे खरी खरी सुनाने की प्रवृत्ति के नीचे पुराने स्वानुभववाद को ही प्रामाणिक माना गया है । ^२ कथाकारों मे सबसे अधिक निषेधवादी दूधनार्थसिंह रवीन्द्र कालिया, विमल और रमेश बक्षी "बुद्धिवाद विरोधी-परम्परा" के आधुनिक सस्करण लगते हैं । यद्यपि प्रगतिकाभी मोहन राकेश, राजेन्द्र यादव, कमलेश्वर, निवप्रसादसिंह ने भी स्वानुभूतिवाद पर बल दिया है, परन्तु वह सामाजिक दायित्व से अपने अनुभवों को जोड़ लेते हैं जब कि बाह्य परिस्थिति मे इच्छानुसार परिवर्तन न पाकर अतिवादी ऐसा रत्न अपनाते हैं जैसे साहित्य एक निर्द्वेष्य निरर्थक और निणयहीन त्रिया हो, उसी प्रकार जिस प्रकार वह सारे जीवन को एक अभिशाप मानते हैं और अभिशाप मुद्रा मे वे दूसरों को अभिशाप देने की मुद्रा अपनाते हैं । ^३ किन्तु रोचक तथ्य यह है कि किसी न किसी स्तर पर हिन्दी का अतिवादी से अतिवादी कथा लेखक प्रतिबद्धता को स्वीकार करता है, वस्तुतः पूर्ण निषेधवाद साधना का विषय है, साहित्य और जीवन का नहीं । विराग के प्रति राग को एक राग ही माना गया है, किन्तु बराग्य के लिए चित्तवृत्ति प्रवाह को जड़मूल से काटना

^१ द्रष्टव्य—भारतीय सस्कृति ससद द्वारा बलकृते मे आयोजित कथा पर परिसवाद का ज्ञानोदय, फरवरी १९६६ मे प्रकाशित विवरण ।

^२ "भारतीय समाज नितांत असभ्य और असास्कृतिक हो चुका है कोई चीज प्रामाणिक नहीं है, न इतिहास, न भविष्य, न आसपास की चीजें कुछ भी प्रामाणिक है तो अपना अनुभव । (श्रीकांत, वर्मा, ज्ञानोदय, फरवरी ६६ पृष्ठ ११४)

^३ अ—'हम अपना रास्ता डिस्कवर नहीं कर पाते रास्ता ढूँढने की कोशिश भी नहीं दिखाई पडती आज का कथाकार हर स्थिति को तीव्रता से भोगता है" (रवीन्द्र कालिया पृष्ठ १२०)

^४ ब—'स्वतंत्रता के बाद हमारे सामने कोई लक्ष्य नहीं रह गया, जिसके लिए हम सब एक मत होकर फाइट कर सकें, ऐसी स्थिति मे हमारा सारा सघप इटर्नल हो गया (दूधनार्थसिंह, पृष्ठ ११८)

पडता है अतः स्वयं सीमित अनुभूतिवाद में विराग के माध्यम में उब और वितण्णा के माध्यम से आसक्तिभोग द्वारा नए मूल्यों का अनुसंधान, विसर्गति के विरुद्ध गठित सघष के अभाव में एक आत्मताप की स्थिति है, स्वप्न विच्युति और दिवास्वप्न की शीर्षासनावस्था है।

हिन्दी के उपन्यास नाटक और अर्थ विधाओं में परम्परा का नवान व्याख्याओं में शुभ पक्षों का निषेध उतना नहीं है।^१ आलोचना तो परम्परा के मृत रूपों से भी अभी तक पीछा नहीं छोड़ा सकी है विशेषकर सद्भाषितक आलाचना में परम्परा की पुनःप्रस्तुति ही अधिक हुई है। किन्तु अर्थ ज्ञानानुशासनो के प्रकाश में भारतीय काव्यशास्त्र की पुनर्व्याख्याएँ इधर अधिक होने लगी हैं। इस क्षेत्र में भारतीय काव्यशास्त्र के ध्वनिसिद्धान्त को नयी कविता के भी कतिपय लेखक सम्भावना पूर्ण मानते हैं, और तटस्थ विचारकों का मत है कि इस सिद्धान्त के आधार पर कलामात्र का परीक्षण सम्भव है बशर्ते कि आधुनिक ज्ञानानुशासनो से उसका शोधन किया जाए। रस सिद्धान्त को कलामात्र के निरूपण में प्रस्तुत नहीं किया जा सके, पर प्रयत्न हो रहा है।^२

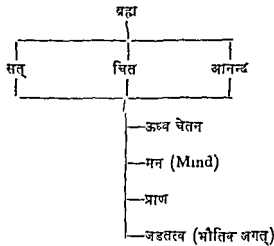
प्रत्येक समाज की परम्परा में एक रूप गतानुगतिक और एक तत्काल का अतिश्रमण करने वाला होता है, इस काल अतिश्रमण रूप में, मनुष्यमात्र के हित के लिये शुभेच्छाएँ, भविष्य की सम्भावनाएँ और चरममूल्यों का विधान होता है, मानवता के इही स्वप्नों में वर्तमान सहा बनता है और अस्तित्व साधक बनता है, प्राचीन भारत में ऐसे विश्वासों की एक महाराशि है, जिन्हें प्राप्त करने के लिये त्याग और तप के महान आदेश मिलते हैं। परम्परा के ये

— १ हिन्दी में अभी तक यथायवादी उपन्यासकार प्रबल हैं, यशपाल नागर भगवती बाबू, भरवगुप्त, नरेशमेहता, राजेंद्र यादव राकेश, कमलेश्वर, रेशु उदयशंकर भट्ट आदि के अतिरिक्त ऐतिहासिक उपन्यासों में भारतीय इतिहास की पुनर्व्याख्या से परम्परा के जीवित रूपों का बंदावनलाल वर्मा ने सबसे सशक्त ढंग से प्रस्तुत किया है। गुरुदत्त के उपन्यासों में तो परम्परा के मृत रूप भी व्यक्त हो रहे हैं। नाटक के क्षेत्र में लक्ष्मी नारायणलाल, विष्णुप्रभाकर, चिरजीत गोविन्ददास, राकेश भारती आदि ने परम्परा की पुनर्व्याख्याएँ प्रस्तुत की हैं अघायुग में आधुनिक दृष्टि है पर वह घातक रूप में नहीं है।

२ रस सिद्धान्त डॉ० नगेन्द्र।

अरविन्दवादी सौन्दर्य शास्त्र

आज की प्रचलित विचारधाराओं में 'अरविन्द दर्शन' भी एक महत्वपूर्ण दृष्टिकोण प्रस्तुत करता है। 'अरविन्द दर्शन' प्रातिभज्ञान (Intuition) पर आधारित है। अरविन्द के अनुसार इस दृश्यमान जगत् के पीछे एक शुद्ध चिन्मय सत्ता है, जो स्वयं अपनी शक्ति द्वारा इस भौतिक जगत् के रूप में अभिव्यक्त हुई है अतः जगत भी "सर्वम् खलु इदं ब्रह्म" श्रुति की साक्षी से ब्रह्म का ही एक रूप है। शुद्ध चतस्र, लीला की इच्छा से, निम्न विकास (Involution) द्वारा इस जगत के रूप में परिवर्तित होता है। इसका प्रथम इस प्रकार है—



अरविन्द के विचार से, बुद्धि, मन, प्राण और जडतत्व सब एक ही चतस्र के विभिन्न सोपान हैं। केवल मन अथवा बुद्धि (Reason) से जो जगत् पर विचार करते हैं, वे या तो ब्रह्म का एक मात्र सत्ता द्वारा मान कर जगत का निषेध करते हैं—(आदशवादी, बकले, नागाजुन, शकराचार्य आदि) अथवा केवल जडतत्व (Matter) की सत्ता मानकर ब्रह्म का निषेध कर देते हैं—(भौतिकवादी, चार्वाक, मार्क्स, लेनिन आदि)। बुद्धि द्वारा सत्य का एक पक्ष ही सम्मुख आता है, क्योंकि बुद्धि विभाजित करके देखती है अतएव बुद्धि द्वारा पूर्ण सत्य का साक्षात्कार नहीं हो सकता। सत्यनिर्णय के लिये बुद्धि में भी ऊपर, चेतना के महत्तर रूप प्रातिभज्ञान या स्वयं प्रकाशज्ञान का विकास करना चाहिए, तभी हम पूर्ण सत्य का पा सकते हैं।

प्रेरक रूप आज भी हमारी सभ्यता और साहित्य के 'मूल' में उबरक का काय कर सकते हैं। साधारण जनमानस में तो वे आज भी जीवित हैं, हम तो उन सम्भावनाओं को काय में परिणत करना है। दार्शनिकों ने जीवन और जगत् की व्याख्याएँ की हैं, नतिषबोध दिया है, एन्द्रिय स्तर से संतुष्ट न रह कर इन्द्रियातीत होकर केवल हित और कल्याण के लिये जीना सिखाया है। हम इतिहास के उस बिन्दु पर हैं कि या तो हम उन्हें कायरूप में परिणत करें या मूल्य ममता रहित स्थिति में तृतीय युद्ध छेड़कर समाप्त हो जाए, अतः यह वरणक्षण है, अजुन की तरह अनिश्चय जय अवगाद में धनुष फेंक देने का क्षण नहीं है, विगत के पास तमसोमा ज्योतिर्गमय का मंत्र है प्रश्न यह है कि क्या हम इस चुनौती को स्वीकार करेंगे ?

सभ्यता और सभ्यता के विकास की लय का यह सिद्धांत है कि आगत चुनौतियों का हम सामना कर सकें ' अथवा ह्रास और अत की लय प्रारम्भ हो जाएगी हम चाहे काव्य में लय के विरोधी हो पर विकास की लय माननी होगी। इस सबव्यापी चुनौती का सामना बुद्धिवाद, अनुभववाद और प्रयत्न के आधार पर सम्भव है केवल स्वानुभूतिवाद पूणत अपर्याप्त है। परम्परा का अथ विरोधी होना आत्मघातक है।

1 In a growing civilization a challenge meets with a successful response which proceeds to generate another and a different challenge, which meets with another successful response. There is no term to this process unless and until a challenge arises which the civilization in question fails to meet, a tragic event which means a cessation of growth and what we called a breakdown —

Theories of History
A J Toyenbee
USA 1960

प्रातिभज्ञान योग, मन, चित्त, बुद्धि व स्वच्छ होने पर स्वतः स्फूर्त होता है। इस स्थिति में हम जगत, जीव, ब्रह्म आदि किसी भी समस्या पर विचार करें, हम शुद्ध निष्पत्ति मिलता है, अतएव सौन्दर्य के विषय में शुद्ध मनन तभी होगा जब हम इस प्रातिभज्ञान से सहायता लें अन्यथा केवल बुद्धि द्वारा आलोचकों के अशुद्ध और एकांगी निष्पत्तियाँ से हम कभी सतुष्ट नहीं हो सकते।

प्रातिभज्ञान और सौन्दर्य — क्याकि मन, चित्त, बुद्धि आदि शक्तियाँ, आत्मा के ही निम्न सोपान हैं और आत्मा इनके माध्यम से ही अभिव्यक्त होती है, अतएव आत्मा की, दो स्थितियाँ हैं — प्रथम स्थिति में, आत्मा, मन, चित्त और बुद्धि से सहायता नहीं लेती, यह शुद्ध समाधि की अवस्था होती है। इस स्थिति में ज्ञाता और ज्ञेय, दृश्य और द्रष्टा व भेद नहीं रह जाते। द्वितीय स्थिति में आत्मा, अन्तःकरण से सहायता लेती है, इस स्थिति में ही कला की सृष्टि होती है। इस स्थिति में भी दो स्थितियाँ आती हैं, प्रथम में मन, चित्त और बुद्धि व सकल्प विकल्प और चिन्तन में आत्मज्ञान सयुक्त रहता है। द्वितीय स्थिति में अज्ञान की अधिपत्या व कारण केवल मन के सकल्प विकल्पा और विचारा की व्यजनाएँ होती हैं। इस द्वितीय स्थिति में ऐन्द्रिय और एकांगी कला का जन्म होता है। केवल प्रकृति के बाह्य रूपों का अनुकरण या पुनरुपस्थिति अथवा चित्रण होता है या मानवीय भावनाएँ, प्रेम, क्रोध, घृणा हर्षादि की व्यजनाएँ होती हैं। अरविन्द के अनुसार ऐसी रचनाएँ निम्न काटि की होती हैं।

द्वितीय स्थिति में आत्मा से सयुक्त होकर अन्तःकरण अभिव्यक्त होता है, इसमें ऐन्द्रियता के साथ साथ अतीन्द्रियता का भी कभी स्पष्ट मिलता है परन्तु उच्चतम काटि की सौन्दर्य सृष्टि स्वयं प्रकाशज्ञान द्वारा ही होती है। इस स्थिति में आत्मा का प्रकाश ही अन्तःकरण को संचालित करता है। चेतना के उच्चतम शृंग से विच्छुरित आलोक, अन्तःकरण के स्तरों को अनुशासन में रखता हुआ “द्विन्द्व सृष्टि” कराता है। बौद्धिक ऋषियों ने इसी स्वयं प्रकाशज्ञान द्वारा वेदमंत्रों की रचना की है। ऋचाओं में ऋषियों के भावजगत् का उपयोग है किन्तु वह सामान्य भावजगत् से उच्चतर काटि का सज्जन है। वह प्रातिभज्ञान द्वारा अनुशासित और प्रकाशित है। अतएव सौन्दर्य की सृष्टि का चरमरूप वेदमंत्र है काव्यकला का श्रेष्ठ रूप ‘मन्त्रकाव्य’ है।

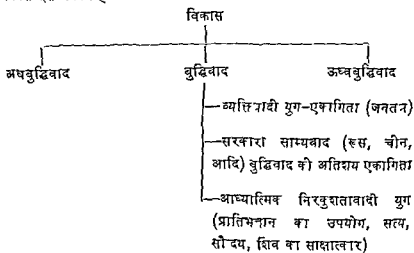
अरविन्द के अनुसार इस मन्त्रकाव्य का सौन्दर्य हम बुद्धि द्वारा समझना चाहते हैं जो असम्भव है। प्रातिभज्ञान द्वारा निर्मित केवल प्रातिभज्ञान द्वारा ही समझी जा सकती है। प्रातिभ सृष्टि में वस्तु का बाह्य अवन नहीं होता अपितु वस्तुस्थित, आनन्दमयी सत्ता का उद्घाटन होता है। इन्द्रियबोध,

कल्पा, सक्त्प विकल्प आदि से परे इस अखंड सौंदर्य का साक्षात्कार और अभिव्यक्ति को ही, वास्तविक सौंदर्य सृष्टि कहना चाहिए।

मन्त्रयुग और उपनिषदों के पश्चात् सस्कृत तथा प्राकृत में जो सौंदर्य सृष्टि हुई है, वह चेतना के निम्न स्तरों को सृष्टि है, अतः गालिदान, अश्वघोष, भारवि, माघ और श्रीहर्ष आदि का सौंदर्य उच्चतम काटि का नहीं है। आलोचना क्षेत्र में भी मन्त्रयुग के पश्चात् मनुष्य ने केवल बुद्धि से ही अधिक काय लिया है इसलिये भ्रात और एकांगी निर्णय हुए प्राप्त हैं (अभिनवगुप्त, मम्मट, विश्वाय आदि के निर्णय बुद्धिवादी निर्णय हैं, यूरोप के आलोचक भी बुद्धिवादी हैं।) अरविन्द के अनुसार बुद्धिवाद का निष्कृष्टतम रूप 'साम्यवादी व्यवस्था' में दिखाई पड़ता है, अतः साम्यवादों विचारकों के निर्णय सर्वाधिक एकांगी और हठ धर्मों पर आधारित होते हैं।'

साम्यवाद के बाद अध्यात्मवादी युग में जिस सौंदर्य को सृष्टि होगी, वह बौद्धयुगीन सौंदर्य के सदृश होगा। आज की एकांगी बाब्यकला चित्र कलादि इसी आगामी 'अध्यात्मवादी या अतिमनवादी' युग की आरंभ कर रहे हैं। यह आगामी सौंदर्य सृष्टि तभी हो सकती है जब हम साम्यवादी बुद्धिवाद से ऊपर उठें और पुनः प्रातिभज्ञान द्वारा सत्य, शिव और सौंदर्य का दर्शन करें। हम इस प्रातिभज्ञानवादी सत्य के साक्षात्कार के लिये आधुनिक शिक्षा पद्धति में परिवर्तन करें और याग शिक्षा प्रारम्भ करें।

१ प्रातिभज्ञानयुग (बौद्धयुग) के ह्रास के बाद बुद्धिवादी युगों का विकास इस प्रकार है —



अरविन्द के मत से, आगामी मन्त्र युग के प्रथम लक्षण द्विदमन, कार पटर, तथा रवीन्द्रनाथ ठाकुर आदि में दिखाई पड़ने लगे हैं। अरविन्द के अनुसार सौन्दर्य भावना के भी तीन स्तर पाये जाते हैं। प्रथम सापान में भाषा शैली का सौन्दर्य हमें अधिक प्रिय होता है, द्वितीय सापान में रचना के विचार, भाव और कल्पना के सामञ्जस्य को हम अधिक पसन्द करते हैं, आधुनिक युग में अभी यही तक सौन्दर्य बाध का विकास हुआ है, परन्तु सौन्दर्य का एक तृतीय स्तर और है, जिसमें सापक्ष वस्तु में स्थित निरपक्ष सौन्दर्य के दर्शन होते हैं। यह सौन्दर्य, सामान्य इन्द्रिय बोध तथा प्रवृत्तियों की पृष्ठभूमि में स्थित, अतीन्द्रिय सौन्दर्य (Supersensuous Beauty) है। यह बुद्धि के लिये अगम्य है। इस सौन्दर्य के जाग्रत हो जान पर प्रकृति के प्रत्येक लघु, विराट रूप में, सत्य शिव और आनन्द का एक साथ साक्षात्कार होता है, सौन्दर्य की सृष्टि करना वस्तुतः आत्मा में स्थित ब्रह्म की शक्ति और मूर्ति का बहिर्प्रक्षेपण है।¹ मन के सकल्पों का नहीं बल्कि आत्मा के सकल्पों का वर्णन अलौकिक अतीन्द्रिय अनुभवा की व्यञ्जना ही सच्ची सौन्दर्य सृष्टि है।

अरविन्द के अनुसार उपयुक्त दृष्टि से कला का मम समझने में सुविधा होती है। उनका कथन है कि बुद्धि तो अतीन्द्रिय तत्त्व को समझती नहीं, 'विचार' का एक आन्तरिक अंश (Soul idea) रहता है। भाव के बाह्य अंश को ही भारतीय अल्कार शास्त्री, 'रसानुभूति' कहते आए हैं परन्तु भाव का एक आन्तरिक अंश (The soul of the emotion) भी होता है, उसी प्रकार, जिस प्रकार विचार का एक आन्तरिक अंश होता है अतएव विचार और भाव के आन्तरिक अंश को समझना ही कला का मम है, मन्त्र युग में इसी कला का मम उद्घाटित हुआ था।

कला के उपकरण हैं अनुभूति, अतद्वृष्टि, सत्यशाधन, लय, छन्द और भाषा। ये सभी तत्त्व केवल कवि मन्त्रों में मिलते हैं अन्यत्र नहीं। वस्तु का चित्रण, अपने में लक्ष्य रहित होने से, महत्त्वहीन है परन्तु सूय, वरण, अग्नि, सोम, उषा, मरुत आदि वस्तुओं पर आन्तरिक सत्यों के प्रकाशन के लिये मन्त्रों में पदाय 'स्तुति विषय' के रूप में स्वीकृत है।²

1 To find highest beauty is to find God to reveal, to embody, to create, as we say, highest beauty is to bring out of our souls, the living image and power of God—The Human cycle Page, 160

2 The Future Poetry, Page 280

वस्तु, विचार और भाव के बाह्य अंश का चित्रण हमें सांसारिकता में निमग्न करता है परन्तु चिन्मय सत्ता पर आधारित सौन्दर्य सृष्टि मनुष्य को दिव्य भाव भूमियों की ओर उन्मुख करती है। बुद्धिवादी आलाचक समझता है कि सृष्टि केवल सामान्य बुद्धि से होती है, परन्तु सच्ची सृष्टि ता अतदृष्टि से ही सम्भव है। प्रतिभा मदा ऊँच बुद्धिवादिनी होती है, क्योंकि प्रतिभा प्रातिभज्ञान का फल है।^१

बुद्धिवाद ने शिरप, बुद्धि तथा रसि की प्रधानता के कारण 'क्लासिकल' तथा 'व्यक्तिवादी' या 'रोमांटिक'—ये दो कलाभेद किये हैं परन्तु ऐसी कोटियाँ भ्रामक हैं। उच्चकोटि की कला में ये दोनों तत्त्व रहते हैं। सौन्दर्य को वस्तुतः खण्डा में बाँटकर नहीं देखा जा सकता। सृजन प्रक्रिया के क्षणों में प्रातिभज्ञान अतदृष्टि के रूप में स्फुरित होता है तभी अनुपम लाकोत्तर, अनुभूतियाँ और रूपा की सृष्टि होती है। यही सौन्दर्य का दशन और यही सृजन प्रक्रिया है। दोनों की पद्धति एक है। ऐसी सौन्दर्य सृष्टि बुद्धिवादियों द्वारा घापित "मापदण्ड" में बन्धी बँध नहीं सकती। ऐसी कला का विवेचन उपयुक्त अतदृष्टि प्राप्त आलाचक ही कर सकता है।

इस विवेचन से स्पष्ट है कि अरविन्द 'स्वयं प्रकाश्य ज्ञानवादी' विचारक है। शोचें का अभिव्यजनावाद भी इसी पद्धति पर चला है। स्वयं अरविन्द की कविताओं से स्पष्ट है कि वह केवल एक विशेष प्रकार की कला के प्रेमी थे किन्तु उनका अध्यात्मवादी रचनाएँ रहस्याघात हैं। भविष्य युग में अरविन्द काव्य को समझने के लिये 'यागमाधना' करनी होगी और एक विशेष 'प्रातिभ'वग ही इस प्रकार की कला से लाभ उठा सकेगा। अन अरविन्द का दृष्टिकोण भी एकांगी है। 'स्वयं प्रकाश्य ज्ञान ही अरविन्द दशन का आधार है। किसी क्षेत्र विशेष में कायरत रहने पर जो एक अभूतपूर्व अनुभव सहसा जाग्रत हो जाता है, उससे भिन्न स्वयं प्रकाश्य ज्ञान की कोई सत्ता नहीं है, अथवा योग द्वारा प्राप्त प्रातिभज्ञान से ही जीवन के क्षेत्र में सभी प्रकार के आधिष्णिक सम्भव हो जाते परन्तु अतिरिक्त युग व आविष्कारों को जो 'अतदृष्टि' प्राप्त हुई है वह क्षेत्र विशेष में कायरत रहने का प्रतिफल है, याग का परिणाम नहीं। 'योग' वस्तुतः ध्यान केन्द्रित करने के अनेक उपायों में एक उपाय है एसा अभ्यास जिसमें कमक्षेत्र स "मन" का अलग कर उसे मानवमानिक विधि पर, अनुगासित किया जाता है। इससे

“मन” को कुछ शक्तिया भी प्राप्त हो सकती है, इसमें सन्देह नहीं किन्तु उसी “मन” (माइण्ड) को जब वज्ञानिक किसी वस्तु पर केन्द्रित करते हैं, तब ‘अरविन्दयोग’ से भी अधिक चमत्कारक चीज और ‘अतदृष्टिया’ प्राप्त होती हैं। उनकी दृष्टि साधनावादी है, जीवनवादी नहीं। इस प्रकार अरविन्द का स्वयं प्रकाशय ज्ञान सवथा निरपेक्ष, शाश्वत अनुभव नहीं है। वह पूर्वभूत अनुभवा और आवश्यकताओं के सघप से ‘उच्छाल’ के रूप में प्राप्त, स्वतः उद्भूत प्रतीत होने वाली ‘मानसिक’ जिया है।

अरविन्द के अनुसार मन, बुद्धि आदि चेतना स्तर आत्मा के ही रूप हैं। यदि इन सभी में आत्मा अनुस्यूत है तो यह मानना होगा कि बुद्धिवादी विवेक में भाव, कल्पना और अतदृष्टि सभी तत्त्व रह सकते हैं। ये परस्पर विरोधी स्थितियाँ नहीं हैं, इनके “बाह्य” और ‘आंतरिक’ अंग परस्पर निरपेक्ष और स्वतंत्र नहीं हैं। अरविन्द एक दार्शनिक परम्परा के प्रभाव के कारण आत्मा और जगत में एक “द्वैत” मान लेते हैं, यद्यपि वह घोषणा यह करत है कि वे अद्वैतवादी हैं। यही कारण है कि वे ‘आत्मा’ का एक परम स्वतंत्र, परम तटस्थ ‘द्रष्टा’ के रूप में मानत हैं, जबकि वास्तविकता यह है कि परम तटस्थ स्थिति एक कल्पना मात्र है, क्योंकि ‘आत्मा’ अतः कारण के सघात का ही नाम है अतः कारण से सवथा तटस्थ, चेतना का भ्रम इसलिये हाता है कि ‘आत्म ज्ञान’ (Self awareness) की स्थिति का हम अनुभव करते हैं किन्तु इस ‘आत्म ज्ञान’ के स्वरूप पर विचार करते ही साफ लगता है कि हम ‘बाह्य’ सद्भ से सवथा अलग नहीं हैं, यस्तुत यह आत्म ज्ञान भी एक बाह्य से “कडीसाड” स्थिति है, क्योंकि इस “आत्म ज्ञान” का भी प्रारम्भ और विनाश दिखाई पडता है।

जिस वेदमंत्र की व्याख्या अरविन्द कर रहे हैं उस व्याख्या को यदि ऋषि पढ़ पाते तो उन्हें अरविन्द की “पहुँच” की प्रशंसा करनी पडती क्योंकि एक वेद की अनेक व्याख्याएँ हैं जो व्याख्याकारों की ‘आत्माओं’ के अनुसार प्राप्त हुई हैं। अरविन्द आत्म ज्ञान को निरपेक्ष मानकर चले हैं अतएव सामान्य ज्ञान और सामान्य अनुभवा की उपेक्षा हुई है। अरविन्द के मापदण्ड के अनुसार हम सारी कलाओं की व्याख्या नहीं कर सकते। अरविन्द की व्याख्या स्वोच्चार करने पर तो “शावर मन्त्रों” को बर्दिक ऋचाओं से भी अधिक कलापूर्ण मानना होगा क्योंकि आगम के अनुसार शावर मन्त्रों में साक्षात् शिव सगुण रूप में अवस्थित है। इसी तर्क पर निराला के ‘बादलराग’ से अधिक महत्व निराला की ‘अचना’ की प्राथनाओं को देना होगा और कालिदास

से बड़ा कवि कृष्णमिश्र (प्रबोध-चन्द्रोदय) को धोपित करना होगा। क्या अभिज्ञान शाकुन्तल से 'प्रबोध चन्द्रोदय' श्रेष्ठ नाटक है? यदि नहीं, तो अरविन्दवादी सौन्दर्य शास्त्र एक एकांगी प्रयत्न है।

वस्तुतः कल्पना की सहायता से जब भाव व्यञ्जना होती है, तब न तो अनुभव अतीन्द्रिय होता है और न वह मात्र प्रवृत्ति परक होता है अतएव भाव व्यञ्जना अतः प्रवृत्तियों के उदात्तीकरण में समर्थ है। रजन और उदात्तीकरण के लिये भाव व्यञ्जना, वस्तु व्यञ्जना और अलंकार व्यञ्जना (विश्व विधान) समर्थ है और इनसे प्राप्त आनन्द चाहें ब्रह्मानन्द न हो पर वह 'जीवनानन्द सहोदर' अवश्य होता है और इस ही अभिनवगुप्तादि आचार्य, जो कोरे ताकिक नहीं थे (आनन्दवधन, अभिनव आदि शब्दाघक थे, जो 'तक' का भी अर्थ अनुभूति करते हैं), स्वीकार करते हैं और यह मत, अरविन्द की तुलना में अधिक युक्ति-युक्त है। अरविन्द जिस विभाजन की निंदा करते हैं, स्वयं उसी से आत्रान्त हैं। भाव और विचार के बाह्य और 'आंतरिक' अंशों के विभाजन केवल पूर्व निश्चित, पूर्व कल्पित आध्यात्मिक सत्या की प्रतिष्ठा के लिये किये गये हैं अतः अमाय्य हैं।

सौन्दर्य की सृष्टि में वस्तु का बाह्य सौन्दर्य और द्रष्टा की चेतना पर उसके प्रभाव से उत्पन्न प्रतिबिम्बों सौन्दर्य सजन में प्रयुक्त होती है अतः सौन्दर्य द्रष्टा और दृश्य का एक द्विधात्मक सम्बन्ध है, वह अखण्ड और अचल स्थिति नहीं है। क्षण क्षण परिवर्तित सत्ता में क्षणमात्र को निलम्बित मानव चेतना ही साक्षात्कार करती है या सायकता है और इस निलम्बित (Suspended) मन स्थिति में भी कुछ मानसिक स्पन्दन होता रहता है। या व्यक्तियों के 'दशन' की स्थिति में जो द्रष्टा को तटस्थता प्राप्त होती है, वह भी प्रवाह के कारण ही प्राप्त होती है और यह भी कि तटस्थता के समय व्यक्ति और बाह्य दोनों का अंश सक्रिय रहता है अतः 'द्रष्टा' और 'दृश्य' दोनों की परस्पर स्थिति, सौन्दर्य में सबदा रहती है। केवल 'द्रष्टा' का अन्तरावलोकन और उसी के आधार पर मापदण्डों का निर्माण वस्तु जगत के सौन्दर्य और उसके स्वतंत्र अस्तित्व की उपेक्षा करना है।

श्रीच पक्षी का वध देखकर बाल्मीकि का "भाव" प्रथम श्लोक का जम दे सका था, ज्ञाता नेय से रहित निरपेक्ष प्रातिभनान ने इस प्रथम श्लोक की रचना नहीं हो सकती थी क्योंकि मातृप्रेम ही बाल्मीकि का प्रेरक था कोई सावभौमिक सत्य नहीं। इसी प्रकार यथाथवादी काय और कला के मूल में यही मानव सहानुभूति और कृपा है। मनुष्य द्वारा मनुष्य पर प्रहार

होता हुआ देखकर जय गोकर्ण और प्रेमचन्द की लेखनी मनुष्य की आह या श्लोक को व्यजित करती है, तब क्या उसके पीछे लोक मंगल की वही भावना नहीं होती जो आदिकवि के मुख से 'सहसा' फूट पड़ी थी ? अरविन्द के काव्य को पढ़कर मानवीय हृदय की भूख नहीं मिटती, न अरविन्दीय साहित्य को पढ़कर, वास्तविक मानव जीवन की समस्याओं, सवटों और सवालों का, विवेक-संगत समाधान होता है। कलाकार मनुष्य की प्रवृत्तियों ऐन्द्रिय सवद-नामा, भावों और कल्पनाओं को अपनी रचना द्वारा 'मानवीय' बनाता है, योग द्वारा प्राप्त अनुभवों में इतनी रजकता, मूत्तता तथा व्यापकता नहीं हाता अतः अरविन्द के दृष्टिकोण से, अभिनव गुप्त, मम्मट, विश्वनाथ तथा आज के मानव प्रिय यथाथवादी विचारकों का दृष्टिकोण अधिक मानवीय और वज्ञानिक है।

शैव-दर्शन और सौन्दर्य-शास्त्र

सब प्रथम 'शैव दर्शन' व 'सौन्दर्य शास्त्र' इन दो शब्दों का स्पष्टीकरण आवश्यक है। शैव दर्शन के अनेक भेद हैं। इस लेख में हम केवल शैव दर्शन की कश्मीरी शाखा पर ही विचार करेंगे। कश्मीरी शैव दार्शनिकों ने सौन्दर्य शास्त्रीय सिद्धांतों का भी निर्माण किया है। आनन्दवर्धन का ध्वन्यालोक, अभिनवगुप्त का "लोचन" ('ध्वन्यालोक' की व्याख्या) तथा अभिनव भारती (भारत के नाट्यशास्त्र की व्याख्या) आदि ऐसे ही ग्रंथ हैं। इस लेख में हम इन ग्रंथों को आधार न बनाकर केवल अभिनवगुप्त के 'तत्रालोक' से प्राप्त सौन्दर्य शास्त्रीय तत्वों पर विचार करेंगे। 'तत्रालोक' में प्राचीन आगमों तथा कश्मीरी शैव मत के अन्य ग्रंथों को आधार मानकर शैव दर्शन की व्याख्या की गई है, इस व्याख्या में सौन्दर्य शास्त्र के लिए भी प्रकाश मिलता है।

'सौन्दर्य शास्त्र' कला का दर्शन (Philosophy of Art) है।^१ कलाकारों का गुण दोष विवेचन (आलोचना—Art criticism) इसका लक्ष्य नहीं है, अपितु कला (वाच्य, संगीत, चित्र, मूर्ति और स्थापत्य आदि) को सामग्री (Material) के रूप में स्वीकार करते कला, सौन्दर्य, कला-अर्थ आनन्द आदि पर 'सौन्दर्य शास्त्र' सद्भाषितक विवेचन करता है, कला व सौन्दर्य की परिभाषा करता है, कलाकार की मानसिक स्थिति तथा कला सृष्टि के क्षणों की प्रक्रिया का वनानिव विवेचन करते कुछ सिद्धान्त निरचित करता है और इन सिद्धांतों को अधिकाधिक तक पूर्ण बनाता है, अत आलोचना के

१ बोसार्क ने अपने 'सौन्दर्य के इतिहास' में लिखा है कि 'सौन्दर्य शास्त्र दर्शन' (philosophy) का एक अङ्ग है। केवल पान के प्रति अभिरुचि के कारण ही इस शास्त्र का अध्ययन होना चाहिए न कि इसलिए कि इसके पठन पाठन से कला की सृष्टि में सहायता मिलेगी। सौन्दर्य शास्त्री 'कलाकार' का अध्ययन अपनी जिज्ञासापूर्ति के लिए करता है कलाकार के क्षेत्र में जाकर उसे कुछ सिद्धान्तों के लिए नहीं—History of Aesthetic—
preface

क्षेत्र में जो अस्पष्टता आवेश या भायुकता रहती है, वह सौन्दर्य शास्त्र में नहीं मिलती। सौन्दर्य सम्बन्धी सिद्धांतों से अपरिचित रहकर भी आलोचक या सहृदय कला का आनन्द प्राप्त कर सकता है परंतु इन सिद्धांतों से परिचित हो जाने पर आलोचना में स्पष्टता व निर्भीकता अवश्य आती है, दूसरे उसकी दृष्टि सूक्ष्म व सक्षम हो जाती है, तीसरे वह साहित्य व कला के सम्बन्ध में अथवा आलोचकों, सौन्दर्य शास्त्रियों व कलाकारों के सिद्धांतों में तब विरोधी तत्वों को दूर करके आलोचना के सिद्धांतों को अधिक वैज्ञानिक बना सकता है। चूंकि सौन्दर्य शास्त्र सिद्धांतों के विवेचन पर अधिक ध्यान देता है अतः वास्तविक स्थिति से दूर जान का भय बराबर रहता है। वह अथवा सिद्धांतों के दोष तो सुविधा से खोज लेता है परंतु जब स्वयं सिद्धांतों का निर्माण करता है तो उनमें वह औपचारिक हो जाता है। आलोचक को सौन्दर्य शास्त्र के अध्ययन से अपनी सद्भावितक विवेचना को अधिक त्वसगत और वास्तविक बनाने का अवसर मिलता है।^१

उपरोक्त विवेचन से स्पष्ट है कि सौन्दर्य शास्त्र काव्य शास्त्र या आलोचना शास्त्र का सहायक शास्त्र है, दोनों ही कलाओं को विवेचन का उपकरण (Material) बनाते हैं, अतः अलग होकर वे भी परस्पर सम्बन्धी हैं। भारतीय काव्य शास्त्र सौन्दर्य शास्त्र सम्बद्ध रूप में ही मिलता है। योरोप में जिस प्रकार काव्य शास्त्र व सौन्दर्य शास्त्र अलग अलग दिखाई पड़ते हैं, उस रूप में यहाँ विवास नहीं हुआ। अतः शैव दर्शन में भी सौन्दर्य शास्त्र व काव्य शास्त्र दोनों के लिए प्रेरणाएँ और प्रकाश हैं।

शिव दर्शन जगत की सृष्टि का विस्तार से वर्णन करता है, इसमें सृष्टि प्रक्रिया का रहस्य निहित है। जिस प्रकार जगत में आकाश, वायु, अग्नि,

१ आर० जी० कार्लिंगवुड के अनुसार सौन्दर्यशास्त्र का अध्ययन एक सीमा तक आवश्यक है। सौन्दर्य शास्त्री दो प्रकार के होते हैं (१) आलोचक सौन्दर्य शास्त्री (२) दार्शनिक सौन्दर्य शास्त्री। आलोचक यह बताते हैं कि कला किन किन तत्वों से बनती है, कला पूर्ण और कला हीन दोनों को वे अलग-अलग करते हैं। सौन्दर्य शास्त्र एक कदम और आगे जाकर कला और सौन्दर्य की परिभाषा करता है, सृष्टि के क्षणों पर विचार करता है, वह आलोचक के अस्पष्ट और व्यवस्थाहीन सिद्धांतों की जगह स्पष्ट, व्यवस्थित और त्वसगत विचार रखता है, अतः सौन्दर्य शास्त्र के अध्ययन से आलोचक को त्वसगत व व्यवस्थित होने का अवसर मिलता है तथा साथ ही वह सौन्दर्यशास्त्र की कोरी सिद्धांतवादिता के स्तर से भी बचना सीखता है।

जल, पृथ्वी आदि पंचभूतों और इनसे पर्वत, नदी, वृक्ष, पुष्प, पत्थर आदि नाना पदार्थों की सृष्टि होती है, उसी प्रकार कलाओं के क्षेत्र में अनेक रूपों की सृष्टि होती है। जगत की सृष्टि की प्रक्रिया तथा कला की सृष्टि प्रक्रिया एक ही क्योंकि जगत् की सृष्टि की कल्पना में स्वयं व्यक्ति की सृष्टि प्रक्रिया ही प्रमाण है। पिण्ड तथा ब्रह्माण्ड की सारी प्रक्रियाएँ समान हैं। अतः शब्द-द्वय में बाह्य जगत की सृष्टि का वर्णन कलाकार की सौन्दर्य सृष्टि का ही वर्णन है, ऐसा मानना चाहिये।

शब्द-द्वय के अनुसार जगत् की इस सृष्टि का कारण एक चेतनतत्त्व है, उसका नाम है "परम शिव"।^१ यह चेतन तत्त्व आदोलनातीत है वह दगाबालवद् नहीं है, अतएव इसका वर्णन सम्भव नहीं है। यह सबया भेद रहित स्थिति है। इस स्थिति में सृष्टि सम्भव नहीं है। अर्थात् चेतना अपने आत्यंतिक गुण रूप में स्थिर होकर सृष्टि से परे हो जाती है। इस लिए सौन्दर्यानुद को "ब्रह्मानन्द" नहीं कहा जाता क्योंकि सौन्दर्यानुद, ब्रह्मानन्द से निम्न स्थिति है। प्रज्ञा के स्थिर हो जाने पर सृष्टि नहीं हो सकती।

स्वच्छ दत्तावाद—

शुद्ध चेतन तत्त्व में शब्द एक स्वतंत्र शक्ति की स्थिति मानते हैं। यदि यह प्रश्न हो कि परम शिव (ब्रह्म) में सृष्टि की इच्छा क्यों उत्पन्न होती है तो उसका उत्तर यह है कि ब्रह्म अपनी स्वतंत्र इच्छा शक्ति से सृष्टि करने को उन्मुख होता है। अतः सौन्दर्यशास्त्र का प्रथम सिद्धांत यह है कि कलाकार अपनी स्वतंत्र इच्छा शक्ति से सृष्टि करने के लिए उन्मुख होता है यह स्रष्टा की स्वच्छन्द प्रवृत्ति है, बाह्य दबाव सृष्टि का कारण नहीं हो सकता। पुनः प्रश्न होगा कि अतः कुछ तो सृष्टि इच्छा का कारण होना ही चाहिए, तो उत्तर होगा कि सृष्टि करने में चेतना को आनन्द प्राप्त होता है।^२ अनुभव से ही आत्मा (चैतन्य) को आनन्द मिलता है यद्यपि आत्मा या चैतन्य स्वतः सत्चित आनन्दमय है, तथापि सृष्टि उसकी स्वानुभूति मात्र (Self realization) है। अथवा बाह्य उद्देश्य सृष्टि नहीं कर सकते।^३

१ उपनिषद् में यही "परब्रह्म" बहलाता है।

२ स्वात्मप्रच्छादनश्रीला, पण्डित परमेश्वर तत्र, १० चतुर्थ आह्वित

३ उपयोगी कला और गुण कला का भेद यहाँ स्पष्ट हो जाता है।

गुण-कला केवल अपनी प्रेरणा, अपनी स्वच्छन्द-प्रक्रिया पर चलती है, उपयोगी कला या शिल्प (Craft) में कोई बाह्य उद्देश्य रहता है इसीलिए तुल्य-वन्दी या ममस्या प्रति को हमारे यहाँ ६४ गिला कलाओं में रखा गया है और वाक्य या गुण कला का गिला-कला में अलग कर लिया गया है।

अतएव सृष्टि का कारण है, स्रष्टा की स्वतंत्र इच्छा शक्ति । यह इच्छा श्रीडाजय आनन्द प्राप्ति की इच्छा है । जिस प्रकार श्रीडाजय बालक श्रीडा के बिना भी पूण है परन्तु श्रीडा के द्वारा वह अपने ही आनन्द का भोग करता है, नाना पदार्थों की सृष्टि करके अपने आनन्द का विस्तार करता है, उसका अनुभव करता है, उसी प्रकार अपनी स्वतंत्र इच्छा शक्ति से परम शिव जगत् की सृष्टि करता है और इसी तरह कलाकार अपनी स्वच्छन्द-इच्छा शक्ति से आत्म अनुभूति के लिए, आनन्द विस्तार के लिए सृष्टि रचना करता है ।^१

बुद्ध चेतन तत्व मे यह स्वतंत्र इच्छा उत्पन्न होते ही उसमे पहले से ही विद्यमान शक्तियाँ जाग्रत हो जाती हैं । ये शक्तियाँ चेतना के साथ एकाकार हैं परन्तु स्वतंत्र इच्छा शक्ति से सृष्टि का सकल्प उदय होते ही चेतना का यह अंश (शक्तितत्व) चेतना से भिन्न प्रतीत होने लगता है । इसे शिव-दर्शन मे "शक्तितत्व" कहा गया है, और शक्ति के साथ एकाकार चेतना का दूसरा अंश शिवतत्व कहलाता है । इस प्रकार परम शिव के दो रूप दिखाई पड़ते हैं, शिव तत्व और शक्ति तत्व । इनमे शक्तितत्व को विमपतत्व या त्रियातत्व भी कहा जाता है । यह शक्तितत्व ही सृष्टि मे समथ है, दूसरे शब्दों मे स्रष्टा, शक्ति द्वारा सृष्टि करता है । यह शक्तितत्व स्वतंत्र या स्वच्छन्द तत्व है क्योंकि चतय वा एक अंश या रूप होने पर भी यह जड़ तत्व की सृष्टि मे समथ है । अतः जब जगत् शक्ति का एक रूप है, वह वेदातियाँ के अनुसार 'मिथ्या' नहीं है । इसलिए सृष्टि का आनन्द जो शिव या स्रष्टा को प्राप्त होता है, वह भ्रम जय आनन्द नहीं है वह अपनी ही शक्ति द्वारा शक्ति के ही रूप मे प्राप्त आनन्द है । कलाकार (शिव) अपने रूप शक्तितत्व का विस्तार करके ही आनन्द पाता है ।

ध्यानासवाद—

बुद्ध चेतन तत्व का एक अंग द्वारा व्यक्त होना ही "बाह्याभास" है । सारे सृष्टि एक प्रतिबिम्ब के समान है और यह प्रतिबिम्ब चतय मे ही

१ इग 'स्वच्छन्दतावाद' मे "कला कला के लिए है", "कला केवल आनन्द के लिए है" जैसे ग्यामी मिद्धाता के लिए स्थान नहीं है क्योंकि शिव दर्शन मे आनन्द, ज्ञान, त्रिया, इच्छा इनको परस्पर सम्बद्ध माना गया है । ज्ञान, त्रिया य इच्छा इन सबका सामरस्य से ही सृष्टि होती है अतः शिवत्व और सत्य भी मोक्ष मे सम्मिलित रहते हैं । भेदवादी दृष्टि ही एकागिनी हाती है । प्रपानता के कारण ही अलग नाम दिये जाते हैं न कि सारे अनुभवों मे पूणत, विच्छिन्न और त्रिरपथ होने के कारण ।

प्रतिष्ठित है। जैसे दण्डन में अपना प्रतिबिम्ब आनन्ददायी होता है वग ही सृष्टि शिव का ही प्रतिबिम्ब है। कलाकार अपनी सृष्टि में अपना ही प्रतिबिम्ब देखता है और आनन्दित होता है। जैसे प्रतिबिम्ब और बिम्ब अलग होने पर भी अभिन्न होते हैं, वैसे ही कला व कलाकार भी, अलग प्रतीत हान पर भी एक और अभिन्न हैं। यह प्रतिबिम्ब की प्रश्रिया शक्ति के माध्यम से व्यक्त होती है। शिव (कलाकार) अपनी गान, इच्छा व प्रिया द्वारा इस प्रश्रिया को पूरा करता है। माध्यम से भिन्न अभिव्यक्ति या सृष्टि की शक्ता नहीं है।^१

आभास या प्रतिबिम्ब की प्रश्रिया इस प्रकार है। शिव पंच शक्तियों द्वारा अपने को अभिव्यक्त करता है। चित्त, आनन्द, ईरण, पान व प्रिया ये पाँच शक्तियाँ ही सृष्टि करती हैं। शिव मूलतः पूरा होने पर भी स्वातन्त्र्य शक्ति से, बाह्य रूप में प्रकट होने की इच्छा करता है और सवप्रथम वह 'अहम्' (मैं हूँ) इस अनुभव को प्राप्त करता है। तत्पश्चात् वह 'इदम्' (यह है,) ऐसा अनुभव करता है किन्तु ये दोनों अनुभव अस्पष्ट रहते हैं। इदम् यह पान बराबर "अहम्"—इस पान से मयुक्त रहता है। ज्ञानशक्ति की प्रधानता इस अवस्था में स्पष्ट दिखाई पड़ती है। अहम् व इदम् यदि अस्पष्ट अवस्था में ही रहें और पान शक्ति और प्रिया शक्ति का संयोग इसके साथ न हो तो सृष्टि नहीं हो सकती।^२ इसीलिए पान शक्ति के साथ जब अहम् व इदम् के अनुभवों का संयोग होता है तब शैव-दर्शन शिव की इस स्थिति को ' ईश्वर' मज्ञा देता है। कलाकार को भी इसलिए ईश्वर या सृष्टा कहा गया है। ईश्वरीय अवस्था

१ अभिव्यक्ति के विवेचन में जलवार, भाषा छन्द आदि के भेद करते हुए व्याख्या करना केवल बाह्य व्याख्या है और मात्र व्यावहारिक है। वास्तविक दृष्टि से अभिव्यक्ति को, माध्यम से अथवा कलाकार की मानसिक शक्तियों से भिन्न नहीं किया जा सकता।

२ शैव दर्शन का यह नियम सौन्दर्य शास्त्र के लिए अत्यधिक महत्वपूर्ण है। मनोविश्लेषक कला में 'अवचेतन' मन को ही सर्वस्व मानते हैं, जो एक अतिवाद है। इसी प्रकार लिवास्वप्न या भ्रम सृष्टि की इच्छा भी कला का मुख्य कारण नहीं है। कल्पना की अतिशयता में विश्वास करने वाले ज्ञान का महत्व कला में स्वीकार नहीं करते अतः यह सिद्धांत भी अतिवादी है। कला-सृष्टि में ज्ञान शक्ति अनिवाय रूप से रहती है। कॉलिंगवुड ने तो ऐंद्रिय अनुभव (Sensation) और विचार (Thought) के मध्य 'कल्पना (Imagination) का स्थान माना है।

म त्रिया शक्ति काय करने लगती है। त्रिया शक्ति के पूव सृष्टि कलाकार के मन मे स्थिर रहती है। त्रिया के द्वारा वह बाह्य रूप धारण करती है।

अहम् व इदम् के अनुभव को माया, कला, विद्या राग, काल व नियति-ये तत्व शासित करते हैं, ये ही कचुक या आवरण हैं, इनसे आवृत होकर ही शिव सृष्टि करता है। इनमे अहम् व इदम् का भेद करने वाली शक्ति 'माया' कहलाती है। उसी मायाशक्ति से शिव को 'जीव' सज्ञा प्राप्त होती है।

माया रूप का गोपन करती है अथात जो पूण चैतन्य है, उसे अंश रूप मे प्रकट होने देती हैं। यही माया सृष्टि कारिणी होने से "कला" कहलाती है। यह कला का 'दाशनिक' और विशेष अर्थ है। "कला" से ही कम की ओर हम उन्मुख होते हैं और कम की ओर उन्मुख होने के लिये यह आवश्यक है कि शुद्ध चतन्य जाग्रत हो और साथ ही स्वरूप गोपन हो। इसीलिए प्रारम्भ मे ही कहा गया है कि परम शिव की स्थिति मे अर्थात् शुद्ध चतन्य की स्थिति मे, सृष्टि संभव नहीं है। 'कला' का अर्थ क्या है? कला का अर्थ है—'किंचित्त्वत्त त्व'—'बुद्ध करना' ही कला है। अतः केवल कविता लिखना या चित्रकारी ही कला नहीं है अपितु प्रत्येक काय मे कला शक्ति काय करती है, और प्रत्येक काय मे—प्रत्येक सृष्टि मे वही आनन्द प्राप्त होना चाहिए जो कवि को वाक्य-सृष्टि से मिलता है। प्रत्येक कम मे कर्ता की मानसिक स्थिति वही होती है जो एक कलाकार की होती है। मिट्टी से छोटे-छोटे घर बनाने वाला बालक खेल को तयार करने वाला कृषक, गृहस्थी सँवारने वाली गृहिणी, ये सब कलाकार हैं, अतः केवल यह है कि वाक्य, चित्र आदि के सृजन मे कलाकार का स्वरूप-गोपन कुछ कम होता है और वह उस समय, निकटतम लाभ की इच्छा से सृजन नहीं करता। यदि कृषक की मानसिक स्थिति भी यही रहे तो वह भी कलाकार कहा जा सकता है। इसी लिये शिव-दशन मे कला के दो रूप रवीकृत हैं। प्रथम अशुद्ध कला,—इसमें जडता प्रधान रहती है, जडता का अर्थ है, आंतरिक प्रकाश का किंचित् भभाव। ईर्ष्या, द्वेष, मोह, शोध आदि मे शुद्ध कला की सृष्टि संभव नहीं है। द्वितीय, शुद्ध कला—इसमे जडता दूर हो जाती है, आंतरिक प्रकाश या चतन्य

ऐन्द्रिय अनुभव को, कल्पना मे, ज्ञानशक्ति ही परिवर्तित करती है, ज्ञान ज्ञानशक्ति के कल्पना, ऐन्द्रिय अनुभवा को इच्छित रूप नहीं दे सकती। अतः कला मे ज्ञानशक्ति मान्य होनी चाहिए, किन्तु ज्ञानशक्ति का बोद्धि रूप जिसका प्रयोग विज्ञान के क्षेत्र मे होता है, सृष्टि के लिए आवश्यक नहीं है।

का उदय होता है, इसीलिये गीत, काव्यादि में आनन्द उत्पन्न होता है। उदासीनता के दूर होने से, व्यक्तिगत जड़ता के नाश से और गुड चेतन के भास्वरित होने से शुद्ध कला का जन्म होता है। सुदर से सुदर शब्दा और उक्ति वैचित्र्य का घनघोर प्रयोग करने पर भी यदि स्रष्टा की चेतना गुड नहीं है, यदि वह निजी शोध व ईर्ष्या आदि से पीडित है तो शुद्ध कला का जन्म असंभव है। शिल्प व जादू (वाक् चातुर्य) का "कला" नहीं कह सकते यद्यपि इनकी सहायता कला में आवश्यक है। कला में आत्म परामर्श, स्वरूप गोपन, विवक्षित, ज्ञान व वाह्य रूप में अपने को व्यक्त करने की इच्छा, यथा तत्त्व अनिवाय हैं। शुद्ध चेतन तत्त्व स्वयं अपने का जाग्रत करके, कला के रूप में अभिव्यक्त होता है।

जिस प्रकार बीज में सर्वप्रथम उच्छ्रूनता (Swelling) उत्पन्न होती है, वैसे ही कर्त्ता में यह कला उत्पन्न होती है। ज्ञान, इच्छा व नियम द्वारा यह कला शक्ति स्वयं प्रेरिका, घनकर स्रष्टा से सृष्टि कराती है। कला द्वारा सृष्टि करके स्रष्टा अपने को साक्ष्य मानता है। अपने को कर्त्ता मानने से, उसे एक विशेष आनन्द प्राप्त होता है, उसी प्रकार, जिस प्रकार शिव को सृष्टि काय में आनन्द होता है। अतः कला द्वारा कर्त्ता अपनी कलाता (करने की शक्ति) की अभिव्यक्ति करता है। कला द्वारा ही कर्त्ता भोग करता है और आनन्द पाता है।^१

कला ज्ञान के अभाव में अधःपतन की ओर भी ले जाती है। कला को मात्र मनोरंजन समझने वालों के लिये यह महत्त्वपूर्ण है। ज्ञान के पूर्व कला "दोपालय" है और ज्ञान के बाद "सुभा", यही कला का "मम" है। कला का मम समझ लेने से निरन्तरता आती है। स्रष्टा विवेकहीन होने पर दोषपूर्ण कला को जन्म देगा और श्रांति या त्याग भी ज्ञान के अभाव में गुड कला से भी अधःपतन का प्राप्त होगा, यह निश्चय है। विवेक क्या है? अकर्त्तृत्व का अनुभव ही विवेक है। इसके बिना स्रष्टा अहंकार के कारण विकास नहीं कर सकता और पाठक या दर्शक आसक्ति के कारण कला को कवन वासना-पूर्ति का साधन समझ बैठेगा। विवेक के उत्पन्न होने पर न केवल कविता चित्र आदि अपितु जगत् का प्रत्येक अनुभव, प्रत्येक कायकलाप, प्रत्येक दृश्य आनन्द

१ कर्त्तृशक्ति ध्यानवस्तु कला सात प्रयोजिका।

ततः कलासमापुक्तो भागेऽणु कर्त्तृकारणम-तत्रालोक नवम आदित्य

का सृजन करता है और सुख दुःखादि में चेतना का क्षोभ, उसकी आतंरिक शक्ति का नष्ट नहीं कर पाता। चेतना के ब्राह्म स्तरो, मन व इन्द्रिय जग को शुद्ध करके जो कलाकार आतंरिक रूप से स्वस्थ और तटस्थ नहीं सकता, वह कलाकार नहीं है मानसिक रोगी है। इसीलिये कला का ज सात्त्विक अवस्था में सभव है। 'तामस व रजस' की स्थिति में कला का ज नहीं होता, शिल्प और शोक का ज म होता है। 'ध्व-यालोक', 'अभि-भारती' तथा 'कव्य प्रकाश' में इस सात्त्विक स्थिति का विस्तार से वर्ण किया गया है। कला के लिये सात्त्विकता अनिवार्य है। सात्त्विक स्थिति ज्ञान-शक्ति की सहायता से 'राग' की 'यजना ही कला' कहलाती है।

इस प्रकार विद्या स विषय का चयन राग से निश्चित विषय के प्रतिलीनता तथा कला में रूपों की सृष्टि होने पर ही सृष्टि होती है। यह सृष्टि काल विशेष में ही होती है, अतः काल भी सहायक तत्त्व है। नियति तत्त्व सृष्टि या नष्ट विशेष करने की प्रेरणा होती है, अतः माया, कला, विद्या, रा काल व नियति ये कञ्चुक सृष्टि के लिये अनिवार्य हैं। इनमें 'काल' को छोड़कर सभी मानसिक प्रेरणाएँ या स्थितियाँ हैं। नियति ईश्वरीय प्रेरणा है अतः हम छोड़ सकते हैं। विद्या ज्ञान का ही एक रूप है, बुद्धि भी ज्ञान का ही एक रूप है जो इन सभी कञ्चुकों से होन वाली सृष्टि से उत्पन्न "अहम्" का मन कराती है। इसी बुद्धि में गुद्ध चतन्य प्रतिबिम्बित होता है, अतः बुद्धि द्वारा अहं का मनन या परामश वस्तुतः स्वयं चतन्य का ही परामश है। इस प्रकार उपयुक्त सृष्टि की सारी प्रक्रिया चतन्य के द्वारा एक 'आभास' या प्रतिबिम्ब की प्रक्रिया है। आत्मा की भित्ति पर ही, आत्मा की स्वतन्त्र इच्छा शक्ति से ही यह सारी नीडा हो रही है और इस नीडा के द्वारा स्रष्टा आनन्द में निमग्न रहता है।

ज्ञानन्दवाद—

अविद्या या माया के कारण आदरस से पूरा यह जगत् जो शिव व कला है, दुःख रूप प्रतीत होता है। माया के कारण भेद-बुद्धि उत्पन्न होती और कर्ता जगत् को अपन से भिन्न समझ बैठता है। वह आतंरिक प्रकाश में विवेक के अभाव में कल्याणी सृष्टि को अपन अज्ञान से उत्पन्न दुःख के कारण दुःखमयी मान लेता है परन्तु यह उदासीनता या अवसाद कला के मम के समझ पाने के कारण है। जगत् सूक्ष्म चेतना का ही व्यक्त रूप है, यह ज्ञान पर अनिश्चित आनन्द उत्पन्न होता है। यह स्फुरणा चेतना का

कहलाती है।^१ इससे युक्त व्यक्ति "सहृदय" कहलाता है।^२ और तब दुःखादि भावनाओं में भी वह आनन्दमय रहता है। शोक व वीभत्स के वणन में आनन्द इसीलिये मिलता है कि उस समय सहृदय सार्विक स्थिति में होने पर निजी राग व द्वेष से ऊपर उठ जाता है। उस समय विभाव, अनुभाव, संचारी भावा आदि के वणन या दर्शन से 'सहृदय' अपनी चेतना के शुद्ध रूप की भल्क पा जाता है और उस शुद्ध चेतना के ऊपरी स्तरो—मुख-दुःखादि भावों का, जो कि साधारणीकृत हो जाते हैं, भोग करता है। इस प्रकार कला द्वारा सहृदय अपने भावों का भोग करता है। कला का सौंदर्य 'सहृदय' की इस मानसिक अवस्था को उदीप्त करने में है। कला द्वारा वर्णित विषय 'सहृदय' की स्फुरणा को जाग्रत कर देता है, और तब सहृदय अपने ही आनन्द को "चवणा" करता है। यहाँ विषयी गत सौंदर्य और विषयगत सौंदर्य दोनों एक हो जाते हैं, यही "रसावस्था" है। रस की अवस्था में, चेतना में प्रतिबिम्बित होने वाले मुख-दुःखादि वासनाओं का भोग आनन्द देता है जबकि शुद्ध चेतना के सुप्त रहने पर, निजी मुख-दुःख के अनुभव से सकट मोह और शोक होता है। जिस प्रकार दण्ड में भूमि जनादि प्रतिबिम्बित होते हैं और साथ ही वे दण्ड से अभिन्न भी रहते हैं, उसी प्रकार रसावस्था में, शुद्ध चेतना के जाग्रत हो जाने पर अर्थात् विगलितवेद्य होने पर (गिजता, परतादि का नाश न रहने पर) मुख दुःखादि भावनाओं का वणन, चित्रण या प्रदर्शन आनन्ददायी होता है।

यह सारा विश्व चतय से सलग्न होकर ही आभासित हो रहा है। अतः चतय स्वच्छ है। उसमें सब विश्व प्रकाशित है। यदि सवित् या चतय स्वच्छ नहीं है तो उसमें पदार्थ का प्रतिबिम्ब नहीं पड़ सकता। प्रतिबिम्ब रूप का ही क्यों दिखाई पड़ता है? क्योंकि रूप तेज का साथी है अतः नेत्र को केवल रूप का ही प्रतिबिम्ब दिखाई पड़ता है स्पश आदि का नहीं किन्तु चाा, स्पश आदि का भी होता है अतः रूप का प्रतिबिम्ब प्रधान होने से, कला के क्षेत्र में रूप की ही महिमा है, यद्यपि शब्द, स्पश रस और गंध भी आनन्ददायक हैं। रूप ही स्पर्शादि की ओर बढ़ने के लिये उत्तेजित करता है। यथा

१ सा स्फुरता महासता देगफालविनेपिणी ।

सया सारतया प्रोषता हृदय परमेष्टिन ।

२ आनन्दशक्ति सद्योक्ता, यत सहृदयोजन —

कामिनी के रूप को देखकर ही, स्पर्शादि की इच्छा कामुक करता है। वैसे ही रूपों के प्रतिश्रिम्ब से हम प्रथम जगत् के मूल में स्थित चेतना की ओर बढ़ते हैं। रूप, रस, गंध आदि का बार बार भाग करके भी हम तृप्त नहीं होते क्योंकि इन आभासों के पीछे गुह्य चेतना की प्राप्ति जब तक नहीं होती, तब तक ये रूपरसादि शोभ कर ही रहते हैं^१ किंतु आनंद के मूल स्रोत को प्राप्त कर लेने पर रूप, रस, गंधादि शोभनरही हान, अपितु ये शांति के सहायक हो जाते हैं। अतः रसावस्था में, चेतना का आवरण एक सीमा तक भंग हो जान पर, रूप, रस, गंध सुख दुःखादि सब आनंद के सहायक हो जाते हैं। अतः जगत् में जा आह्लादकारी पदाथ हैं, रूप हैं, वे सब आनंद के मूल स्रोत से, सलग्न कर देने पर पूजा के उपकरण बन जाते हैं।^२ इसीलिये भारतीय काव्य जीर कला रहस्यात्मक जीर सकेतात्मक है, व्यजना का इसीलिये हमारे यहाँ आदर है। केवल भोग की लालसा को कला द्वारा व्यक्त करना, पाप माना गया है। इस लालसा को शिव दर्शन 'लालिका' कहता है। 'लोलिका' में अपूर्णता का अनुभव रहता है अतः लालपा प्रधान कला विनाशकारिणी है। मनाविद्वेषण की भाषा में कहें तो यह कला हमारा उदात्तीकरण नहीं करती अथवा कॉलिङ्गबुड की शब्दावली का प्रयोग करें तो उसमें भावनाओं और प्रवृत्तियों का वशीकरण (Domesticating) नहीं होता।

निष्कर्ष—शिव-दर्शन से प्रथम शिक्षा यह मिलती है कि कला स्वतः स्फूर्त चेतना का उच्छ्वसन है। चेतना का "स्वरूप" ही ऐसा है कि उसमें अपने को प्रकाशित करने की इच्छा रहती है, अतः इस दृष्टि से इस सिद्धांत को "स्वरूपवाद" कहा जा सकता है।

१ प्रच्छन्न रागिणीकान्- प्रतिबिम्बितसुन्दरम्

दपणं कुचकुम्भ्या, स्पर्शात्यति न तत्प्रति-तत्रा० ततीय आह्लिक

२ यत्किञ्चिमानसाह्लादि, यत्रयवापीन्द्रियस्थितौ।

योजयते ब्रह्म सद्ब्रह्मि—पूजोपकरणं हि तत-तत्रा० चतु० आ०

तात्रिकों और ध्वंणवों ने इसीलिये इंद्रिय और मानस जगत् को— शब्द, स्पर्श, रूप, रस, गंध, इच्छा, आशा, रति आदि को पूजा का उपकरण स्वीकार किया था और केवल भगवान को इनका लक्ष्य बनाकर—लीला वर्णन द्वारा कला और साहित्य के क्षेत्र में अदभूत सृष्टि की थी। किसी महान लक्ष्य के लिये यदि इंद्रिय जगत् व मानसिक जगत् को उपकरण न बनाया जायगा, तो कला भष्ट हो जायगी।

(२) स्रष्टा व सृष्टि एक और अभिन्न हैं, सृष्टि में स्रष्टा अपने शक्ति रूप से रूपांतरित हो जाता है अतः स्रष्टा व सृजन में आत्यंतिक एकता है। जिस सृजन में कलाकार के 'स्व' पर प्रकाश नहीं पड़ता, उसने व्यक्तित्व का अंश व्यक्त नहीं होता, वह कलाहीन हो जाती है।

(३) कला का आनंद स्वतः अपने में पूर्ण होता है, वह शिवत्व या सत्य का विरोधी नहीं है परंतु ये तत्त्व अप्रत्यक्ष रूप से कला को प्रभावित करते हैं। काट जिसे "उद्देश्यहीन उद्देश्य" (Purposiveness without Purpose) कहता है, वही वस्तुतः सुंदर सृष्टि का उद्देश्य होता है।

(४) 'सुंदर' किसे कहते हैं, कोई पदार्थ सुंदर क्यों लगता है? यदि प्रश्नों के उत्तर में निवेदन यह है कि शिव जगत् के सभी पदार्थों को सुंदर मानते हैं, जो पदार्थ अधिक सुंदर प्रतीत होते हैं, उनमें ब्रह्मतेज अधिक व्यक्त हो रहा है, ऐसा उनका विश्वास है। 'ज्यामित' के आधार पर सौंदर्य के बाह्य-कारणों की मीमांसा इस दशन में नहीं मिलती, परंतु अतमु ख सौंदर्य (Subjective beauty) की व्याख्या अवश्य मिलती है। सुन्दर या असुंदर—यह अनुभव हमारे वासना पर निर्भर करता है। देश, जाति, काल, पात्र के भेद से सौंदर्य के अनेक स्तर व मापदण्ड बनाये गये हैं परंतु चेतना के साथ सम्पृक्त हो जाने पर असुंदर पदार्थ भी सुंदर प्रतीत होने लगते हैं। शिवत्व तथा सत्य का ज्ञान हो जाने पर ही सौंदर्य का वास्तविक ज्ञान उत्पन्न होता है। अतः सौंदर्य का शिव और सत्य से अभिन्न सम्बन्ध है। इसका अर्थ यह नहीं है कि सौंदर्य सृष्टि स्थूल नतिवृत्ता और दशन शास्त्र से निर्णीत सत्य का दस्तावेज है। शिव तथा सत्य अप्रत्यक्ष रूप से कलाकार की चेतना में स्फूर्ति उत्पन्न करते हैं, अतः आत्मस्फुरण की अभिव्यक्ति कला है और 'आत्म' का निर्माण शिव और सत्य के ज्ञान से पूर्ण होता है, बाह्य जगत् तथा समाज आदि सभी का ज्ञान "शिव-सत्य" में सम्मिलित है।

(५) पारमार्थिक दृष्टिकोण से सौंदर्य सृष्टि के वे सिद्धांत हीगेल से साहचर्य रखते हैं। एक सत्य या विचार (Idea) ही कला में व्यक्त होता है, उसी प्रकार जिस प्रकार एक ब्रह्म जगत् के द्वारा व्यक्त हो रहा है।

1 In Art, reality shines as beauty through a medium which may be directly presented as in the cases of a statue or a building or strain of music or in sensuous imagery as in poetry (History of Modern Philosophy—W. K. Wright)

(६) सृजन-क्षणो के ज्ञान शक्ति, कल्पना (इच्छा का एक रूप)^२ राग आदि वृत्तियों में पूर्ण सामञ्जस्य की आवश्यकता है। “वृत्ति-सामरस्य” ही तादात्म्य की सृष्टि करता है। बिना ‘तादात्म्य’ के आनन्द की मजना नहीं हो सकती। अतः कला की सफलता ‘सामरस्य’ पर आधारित है। किंचित् सतुलन के अभाव में ही कला विकलाग हो जाती है। उदाहरण के लिये ‘कामायनी’ में ज्ञानशक्ति व रागतत्व का सामञ्जस्य पूर्ण मात्रा में नहीं हो सका उसमें बुद्धि तत्व किन्हीं सगों में अधिक व्यक्त हुआ है। परन्तु यह स्मरणीय है कि ‘कामायनी’ में कई स्थलों में पर्याप्त “सामरस्य” है। पतञ्जलि के नूतन काव्य में बुद्धितत्व बहुत अधिक है अतः काव्य, घापणा में परिवर्तित हो गया है, यद्यपि उसमें यत्र-तत्र बिखरा हुआ काव्य बभूव अवश्य मिलता है। ‘सामरस्य’ का अत्यधिक अभाव मात्र रूपवादी (फामलिस्ट) काव्य में मिलता है। इसमें सवेदन की अस्थिरता के क्षणों में ही अभिव्यक्ति हाती है, अतः विचार-सूत्र कही बहुत क्षीण, कही अव्यवस्थित और कही विकृत रूप में (कुण्ठा में) व्यक्त होता है। रागतत्व के उलझे हुए तार, सगतिहीन सगीत का जन्म देता है, “सनकी” काव्य की भी यही स्थिति है। आज की चित्र कला में भी ‘सामरस्य’ की यूनता है। सजन के समय यदि मानसिक स्थिति सूत्रहीन होगी, तो सृष्टि के पश्चात्—मानसिक स्थिति बदल जान पर कला का समझ लेना दुःसाध्य होगा। शैव सौन्दर्य शास्त्र, अधिदशनात्मक है उसमें चेतना की प्राथमिकता स्वीकृत होने से वह, वचनिक और वस्तुगत चिन्तन नहीं है किन्तु उसमें अनेक अतद्दृष्टियाँ और महत्त्वपूर्ण सवेत हैं।

२ ‘कल्पना’ शब्द का प्रयोग शैव शासन में नहीं मिलता, किन्तु इसे इच्छा का एक रूप माना गया है। कुछ लोग इसे “प्रातिभ ज्ञान” यह नाम देना चाहते हैं, जो गलत है क्योंकि प्रातिभ-ज्ञान स्वयं प्रकाश्य ज्ञान (Intuition) है, जबकि ‘इच्छा’ या कल्पना में ज्ञान शक्ति की जागरूकता स्पष्ट दिखाई पड़ती है, प्रातिभ ज्ञान अस्मात् उदित होता है।

कलाओं का वर्गीकरण

श्रीवे का मत है कि कला एक अलण्ड अभिव्यक्ति है इसलिए उसका विभाजन असम्भव है। कला जय मूल रूप में उपस्थित होती है तब उसके विभिन्न रूपा व दशन हात हैं। इन रूपों की भिन्नता में तात्विक भिन्नता न होकर केवल बाह्य भिन्नता होती है। उसकी मूल अभिव्यक्ति एक ही रहती है। इसलिए तात्विक दृष्टि से कला का विभाजन सम्भव नहीं।

कलाओं के वर्गीकरण के सम्बन्ध में भारत के सिवा, पाश्चात्य देशों में विस्तार से विचार हुआ है। भारतीय विचारका न काव्य (साहित्य) को 'कला' (६४ कलाय, जिनमें छद्मपूर्ति भी सम्मिलित है) से भिन्न माना है। उन्होंने काव्य की गणना विद्या में तथा कलाओं की अविद्या में की है। स्थापत्य, मूर्ति निर्माण तथा चित्र—य कला के क्षेत्र में आते हैं जय कि साहित्य (काव्य) और संगीत की चर्चा एक साथ की गई है—

“साहित्य संगीत कला विहीन
साक्षात् पशु पुच्छ विषाण हीन”

इन प्रकार के भारतीय विभाजन का आधार क्या है? विद्या (काव्य, संगीत) में 'रस' को लक्ष्य माना गया है, जब कि अन्य कलाओं में "कौशल" के द्वारा बाह्य-सौंदर्य की सृष्टि को ध्यान में रखकर विचार किया गया है। काव्य और संगीत में विषय और विषयी का जो तादात्म्य पाया जाता है, वह कलाओं में कम मिलता है।

प्रसाद ने काव्य और अन्य कलाओं के दो स्पष्ट भेद करते हुए काव्य के विषय में लिखा है—काव्य आत्मा की भक्त्वात्मक अनुभूति है जिसका सम्बन्ध विश्लेषण, द्विकल्प और विज्ञान से नहीं है। यह एक श्रेयमयी प्रेय रचनात्मक धारणा है। आत्मा की मना क्रिया जो बाह्यमय रूप में अभिव्यक्त होती है वह निस्संदेह प्राणमयी और सत्य के उभयपक्ष प्रेय और श्रेय दोनों में परिपूर्ण होती है। कला को उपविद्या मानने से वह विद्या से अधिक निकट सम्बन्ध रखती है। प्रसाद की उपर्युक्त धारणानुसार काव्य को कला नहीं माना जा सकता। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल भी प्रसाद के मत का समर्थन करते हुए काव्य को कला मानने की प्रवृत्ति की निन्दा करते हैं। उनका दृढ़ मत है कि काव्य का कला और सौंदर्य शास्त्र से कोई भी सम्बन्ध नहीं है।

सकता। वे कहते हैं—“सौन्दर्यशास्त्र में जिस प्रकार चित्रकला, मूर्तिकला आदि शिल्पो पर विचार होने लगा है, उस प्रकार काव्य का भी, सबसे बेढङ्गी बात तो यही हुई।” शुबल जी का मत है कि काव्य को कला मानने की भाँत धारणा के ही कारण हिन्दी-समीक्षा में अभिव्यजनावाद, सौन्दर्यवाद और रहस्यवाद आदि का विवेचन होने लगा। यदि ऐसा न होता तो काव्य में इनके विवेचन की आवश्यकता ही न पड़ती क्योंकि इनका काव्य से कोई सीधा सम्बन्ध नहीं है।

प्रसाद और आचार्य शुबल के उपर्युक्त मतों को ही यदि अंतिम मान लिया जाय तो हीगेल द्वारा वर्णित ललित कलाओं के विभाजन पर विचार करने का प्रश्न ही नहीं उठता। काव्य को विद्या तथा अन्य कलाओं को उपविद्या मानने का प्रश्न ही हीगेल के सम्मुख न था क्योंकि वह समस्त कला को “आइडिया” का माध्यम मानता था। हमारा मत है कि हिन्दी में उक्त दोनों विद्वानों के समय तक हिन्दी में हीगेल के कला विभाजन वाले सिद्धांत का सही विवेचन नहीं हो सका था। इधर परवर्ती विद्वानों ने इस विषय पर काफी प्रकाश डाला है।

पाश्चात्य कलाशास्त्र की विचार प्रणाली भारतीय विवेचकों की विचार प्रणाली से भिन्न रही है। इसलिए हमें पहले योरोप में हुए कला विषयक विचारों को देखना पड़ेगा।

भारत की तरह योरोप में कला और विद्या का विभाजन नहीं मिलता, यही कारण है कि कला विभाजन में वहाँ के विचारकों को अनेक असुविधाओं और असंगतियों का सामना करना पड़ा है। ग्रीस में पाँचवीं शती ईसा पूर्व से ललितकलाओं और उपयोगी कलाओं (Craft) का भेद स्वीकृत हो चुका था परन्तु फिर भी सामान्य भाषा में इस अंतर को स्पष्ट नहीं किया गया था। क्रमशः वहाँ उपयोगी व ललित कलाएँ भिन्न होती गईं। अस्तु में यह भेद स्पष्ट रूप से स्वीकृत है। इस भेद का आधार है ‘पुनर्प्रस्तुति’ (Representation) का सिद्धान्त। जहाँ वस्तु को शब्द, रंग, रेखा आदि के माध्यम से पुनर्प्रस्तुत किया जाय, वही सौन्दर्य होता है। उपयोगी कलाओं में दारुकार, लौहकार, कुम्भकार आदि का ध्यान वस्तु की पुनर्प्रस्तुति पर न होकर केवल ‘उपयोग’ पर होता है अर्थात् सौन्दर्य गौण और उपयोग प्रधान होता है।

कलाओं का वर्गीकरण

त्रोचे का मत है कि कला एक अखण्ड अभिव्यक्ति है इसलिए उसका विभाजन असम्भव है। कला जब मूल रूप में उपस्थित होती है तब उसके विभिन्न रूपों के दशन होते हैं। इन रूपों की भिन्नता में तात्त्विक भिन्नता न होकर केवल बाह्य भिन्नता होती है। उसकी मूल अभिव्यक्ति एक ही रहती है। इसलिए तात्त्विक दृष्टि से कला का विभाजन सम्भव नहीं।

कलाओं के वर्गीकरण के सम्बन्ध में भारत के सिवा, पाश्चात्य देशों में विस्तार से विचार हुआ है। भारतीय विचारकों ने काव्य (साहित्य) को 'कला' (कलाय, जिनमें छन्दपूर्ति भी सम्मिलित है) से भिन्न माना है। उन्होंने काव्य की गणना विद्या में तथा कलाओं की अविद्या में की है। स्थापत्य, मूर्ति निर्माण तथा चित्र—ये कला के क्षेत्र में आते हैं जब कि साहित्य (काव्य) और संगीत की चर्चा एक साथ की गई है—

“साहित्य संगीत कला विहीन,
साक्षान् पशु पृच्छ विपाण हीन”

इस प्रकार के भारतीय विभाजन का आधार क्या है? विद्या (काव्य, संगीत) में 'रस' को लक्ष्य माना गया है, जब कि अन्य कलाओं में 'कौशल' के द्वारा बाह्य-सौंदर्य की सृष्टि को ध्यान में रखकर विचार किया गया है। काव्य और संगीत में विषय और विषयी का जो तादात्म्य पाया जाता है, वह कलाओं में कम मिलता है।

प्रसाद ने काव्य और अन्य कलाओं के दो स्पष्ट भेद करत हुए काव्य के विषय में लिखा है—काव्य आत्मा की भक्त्पात्मक अनुभूति है जिसका सम्बन्ध विद्वलेषण विकल्प और विज्ञान से नहीं है। यह एक श्रेयमयी प्रयत्नरचनात्मक ज्ञानधारा है। आत्मा को मनन किया जो बाह्यमय रूप में अभिव्यक्त होती है वह निस्सन्देह प्राणमयी और सत्य के उभयपक्ष प्रेय और श्रेय दोनों से परिपूर्ण होती है। कला का उपविद्या मानने में वह विज्ञान से अधिक निकट सम्बन्ध रखती है। प्रसाद की उपयुक्त धारणानुसार काव्य को कला नहीं माना जा सकता। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल भी प्रसाद के मत का समर्थन करते हुए काव्य को कला मानने की प्रवृत्ति की निन्दा करते हैं। उनका दृढ़ मत है कि काव्य का कला और सौंदर्य शास्त्र से कोई भी सम्बन्ध नहीं है।

सकता। वे कहते हैं—“सौन्दर्यशास्त्र में जिस प्रकार चित्रकला, मूर्तिकला आदि शिल्पो पर विचार होने लगा है, उस प्रकार काव्य का भी, सबसे वेदङ्गी बात तो यही हुई।” शुबल जी का मत है कि काव्य का कला मानने की भ्रात धारणा के ही कारण हिन्दी-समीक्षा में अभिव्यजनावाद, सौन्दर्यवाद और रहस्यवाद आदि का विवेचन होने लगा। यदि ऐसा न होता तो काव्य में इनके विवेचन की आवश्यकता ही न पड़ती क्योंकि इनका काव्य से कोई सीध सम्बन्ध नहीं है।

प्रसाद और आचार्य शुबल के उपर्युक्त मतों का ही यदि अंतिम मान लिया जाय तो हीगेल द्वारा वर्णित ललित कलाओं के विभाजन पर विचार करने का प्रश्न ही नहीं उठता। काव्य को विद्या तथा अन्य कलाओं का उपविद्या मानने का प्रश्न ही हीगेल के सम्मुख न था क्योंकि वह समस्त कला को “आइडिया” का माध्यम मानता था। हमारा मत है कि हिन्दी के उक्त दोनों विद्वानों के समय तक हिन्दी में हीगेल के कला विभाजन वाले सिद्धांत का सही विवेचन नहीं हो सका था। इधर परवर्ती विद्वानों ने इस विषय पर काफी प्रकाश डाला है।

पाश्चात्य कलाशास्त्र की विचार प्रणाली भारतीय विवेचका की विचार प्रणाली से भिन्न रही है। इसलिए हमें पहले यारोप में हुए कला विषयक विचारों की देखना पड़ेगा।

भारत की तरह योरोप में कला और विद्या का विभाजन नहीं मिलता, यही कारण है कि कला विभाजन में वहाँ के विचारकों को अनेक असुविधाओं और असंगतियों का सामना करना पड़ा है। ग्रीस में पाचवी शती ईसा पूर्व से ललितकलाओं और उपयोगी कलाओं (Craft) का भेद स्वीकृत हो चुका था परन्तु फिर भी सामान्य भाषा में इस अंतर को स्पष्ट नहीं किया गया था। क्रमशः वहाँ उपयोगी व ललित कलाएँ भिन्न होती गईं। अस्तु में यह भेद स्पष्ट रूप से स्वीकृत है। इस भेद का आधार है ‘पुनः प्रस्तुति’ (Representation) का सिद्धान्त। जहाँ वस्तु को शब्द, रंग, रेखा आदि के माध्यम से पुनः प्रस्तुत किया जाय, वही सौन्दर्य होता है। उपयोगी कलाओं में दारकार, लोहार, कुम्हार आदि का ध्यान वस्तु की पुनः प्रस्तुति पर न होकर केवल ‘उपयोग’ पर होता है अर्थात् सौन्दर्य गौण और उपयोग प्रधान होता है।

ग्रीक विचारकों के पदचात् 'काट' के पूव तब कल्पना और भाव की 'ऐन्द्रिय अभिव्यक्ति' को कला का लक्षण माना जाता रहा अतएव उपयोगी कलाओं को ललित कलाओं से भिन्न मान लन पर भी यह विचार न हो सका कि क्या भाव, कल्पना अथवा माध्यम के आधार पर काव्य, संगीत, चित्रादि कलाओं का विभाजन हो सकता है।

सब प्रथम 'काट' ने कलाओं का विभाजन इस आधार पर किया कि कला एक अभिव्यक्ति (Expression) है और सत्रथेष्ट अभिव्यक्ति, वागाभिव्यक्ति है क्योंकि वाक के द्वारा विचार, ऐन्द्रिय सवदन तथा भाव तीनों की अभिव्यक्ति एक साथ होती है। वाक् म शब्द, चष्टा (Gesturo) तथा स्वर सघात (Accent) रहते हैं, अतएव कलाओं का विभाजन इस प्रकार हो सकता है—

१—वाक्-कला (Arts of speech)

२—रूप-कला (Arts of form)

३—सवेदन श्रीडा प्रधान कला (Arts of play of sensation)

काट न कलाओं म थ्रष्टता का भी निणय किया है। काव्य सवथेष्ट है क्योंकि उसम अभिव्यक्ति की शक्ति सबसे अधिक है। काव्य म सादृश्य तथा श्रीडा (Play) दोनों विद्यमान हैं जबकि चित्रकला मे केवल सादृश्य रहता है श्रीडा नहीं। मूर्ति तथा स्थापत्य कलाओं म 'ऐन्द्रिय सत्य' (Sensuous truth) ही रहता है, समता व श्रीडा नहीं। 'सादृश्य' का अथ भ्रम या प्रवचना नहीं है। उदाहरण के लिए काव्य मे चंद्र, पवत, सरितादि की अभिव्यक्ति होने पर जो सादृश्य उत्पन्न होता है, वह भ्रम नहीं है परन्तु फिर भी सादृश्य है अत काव्य और चित्र दोनों मे 'भ्रम रहित सादृश्य' मिलता है, जबकि स्थापत्य व मूर्ति कला मे "ऐन्द्रिय सत्य" की प्राप्ति होती है। इनमें वस्तु का रूप चित्र व काव्य से कहा अधिक मात्रा म अभिव्यक्त होता है, तभी उसे 'सत्य' कहा गया है। किन्तु यह स्मरणीय है कि स्थापत्य म भी पूण सत्य नहीं रहता यद्यपि उसमे सादृश्य रहना अवश्य है।

यह एक विचित्र तथ्य है कि 'संगीत' को इस विभाजन मे स्थान नहीं मिला। संगीत स्वर पर आधारित है। संगीतात्मक अभिव्यक्ति म स्वर के ज्यामितिक (Mathematical) सम्बन्ध से मिश्रित विचारों व भावों की अभिव्यक्ति होती है। स्वरों द्वारा हान वाली अभिव्यक्ति में भावा का वाहुल्य अत्यधिक रहता है अत इस अभिव्यक्ति मे अस्पष्टता व धूमिलता इतनी अधिक रहती है कि वह व्यक्तिगत रुचि की वस्तु बन जाती है।

सौन्दर्य प्रसाद (Pleasantness) और शिव (Good) दोनों से भिन्न है जो अथ कलाओं द्वारा तो अभिव्यक्त होता है परन्तु संगीत में 'प्रसादता' की ही प्रधानता रहती है, अभिव्यक्ति गौण हो जाती है (अपनी धूम्रता के कारण)। 'प्रसादता' की दृष्टि से संगीत श्रेष्ठ है परन्तु अभिव्यक्ति की दृष्टि से वह स्थापत्य से भी निम्नकोटि की कला है।

ग्रीक विचारक संगीत या महत्व समझते थे परन्तु काट ने ग्रीक विचारकों की उपेक्षा की थी, अतः १६ वीं शती तक संगीत की प्रायः उपेक्षा ही होती रही। वास्तव में इतना अवश्य किया था कि उक्त विभाजन में संगीत को अभिव्यक्ति की दृष्टि से न सही चित्त प्रसादन की दृष्टि से अवश्य महत्व दिया था।

हीगेल ने ऐतिहासिक दृष्टि से भी कलाओं का विभाजन किया है। हीगेल के अनुसार सर्वप्रथम मनुष्य में वस्तुओं को देखकर कल्पनाएँ और दिवास्वप्न उत्पन्न हुए होंगे। विचार, भाव कल्पना आदि मानसिक शक्तियाँ सम्बद्ध रूप में ही आदिम युग में कार्य करती रही होंगी अतः प्रारम्भिक युग की कला को "प्रतीकात्मक कला" कहा जा सकता है। यहाँ प्रतीक का विशेष अर्थ है। अस्पष्ट मानसिक स्थिति में जो अभिव्यक्ति होती है, हीगेल उसे ही 'प्रतीकात्मकता' कहता है। इस प्रकार की कला में अभिव्यक्ति मनमानी और बुद्धि विरोधी (Irrational) होती है।^१

'कलासीकल कला' ऐतिहासिक विकास के द्वितीय सोपान में उदित होती है। इसमें विचार, भाव मानवीय सम्बन्ध आदि स्पष्ट रूप से व्यक्त होने लगते हैं।^२

रोमांटिक कला—ऐतिहासिक विकास के ऊँच सोपानों में जब समाज सकुल और मिथित हो जाता है तो प्राचीन आदर्शों, निश्चित नियमों, अभिव्यक्ति-शास्त्र द्वारा निश्चित विधानों और रूपों का विरोध होने लगता है

१ हीगेल ने प्रतीकात्मक कलाओं के उदाहरणों में प्राचीन हिन्दू कला को रखा है जिसमें देवता की महानता, बल और सामर्थ्य को उसकी अनेक भुजाओं और शस्त्रों द्वारा सकेतित किया गया है। प्राचीन कथाएँ (Fables) समासोक्ति (Allegory), बर्णनात्मक तथा शिक्षात्मक कविताएँ भी प्रतीकात्मक कला में आती हैं।

२ कलासीकल कला के उदाहरणों में हीगेल ने ग्रीक स्थापत्य तथा मूर्ति कला को रखा है।

और मानवीय आत्मा अपनी पूर्ण स्वच्छन्दता, वेग आर शक्ति के साथ अभिव्यक्त होती है। विचार तत्व पूर्णरूपण विकसित हो जाता है परन्तु भाव और कल्पना की इस कला में उपेक्षा नहीं होती। प्राचीन कलासीकल कला साधारण (Simple) और स्थिर (Fixed) होती है, जबकि रोमांटिक कला मिश्रित और गतिशील होती है। रोमांटिक कला में विषयगतता (Subjectivity) अधिक रहती है। कलासीकल कला में वस्तुपरकता की प्रधानता रहती है।

वस्तुतः हीगेल के विभाजन का आधार 'आइडिया' (विचार या प्रत्यय) है। 'आइडिया' का अर्थ समझ लेने से हीगेल के विभाजन का रहस्य भी समझ में आ जायेगा।

"आइडिया" कला का वस्तुतत्त्व है। 'आइडिया' की अभिव्यक्ति इन्द्रिय ग्राह्य कल्पनाओं के द्वारा होती है। 'आइडिया' मूर्त (Concrete) होना चाहिए, अमूर्त (Abstract) नहीं। उदाहरण के लिए यदि हम कहें कि "ईश्वर एक है" तो यह अमूर्त प्रत्यय हुआ। इस विचार में न वणन है और न बौद्धिक स्पष्टता। निराकारवादी धर्म इसलिए श्रेष्ठ कला को जन्म नहीं दे सके। परन्तु ईसाई धर्म में विचार मूर्त रूप में भी स्वीकृत है। अतः उसमें कला का श्रेष्ठ विकास हुआ है। हिन्दू धर्म में सत्ता को मूलतः निराकार मानने पर भी त्रिदेवा की कल्पना हुई, फिर नारा दवी, देवताओं के रूप, बाहन, वेगमूपा, मुद्रादि की कल्पना हुई अतः इनकी अभिव्यक्ति कला द्वारा सम्भव हो सकी। इससे यह सिद्धांत निश्चित हुआ कि कला का विषय सदा मूर्त (Concrete idea) ही होता है, अमूर्त सिद्धांत या विचार नहीं। यदि प्रत्यय मूर्त और स्पष्ट होगा तो 'रूप' भी स्पष्ट और मार्मिक होगा अतः जहाँ रूप या अभिव्यक्ति में दोष दिखाई पड़ता है वहाँ समझना चाहिए कि कलाकार का आइडिया अमूर्त और अस्पष्ट है। चूंकि प्रागतिहासिक युगों में विचार अमूर्त और अस्पष्ट था इसलिए उन युगों की कला का रूप भी प्रतीकात्मक रहा। कलासीकल और रोमांटिक कला में विचार तत्व मूर्त रूप में व्यक्त हुआ है। परन्तु कलासीकल कला में ऐंद्रियता (Sensuousness) की अधिकता रहनी है क्योंकि प्रत्यय अभी 'बौद्धिक आंतरिकता' के रूप में विकसित नहीं हो पाया। रोमांटिक कला में भाव, कल्पना और ऐंद्रियता के साथ एक बौद्धिक आंतरिकता (Intellectual inwardness) भी रहती है। कला का यही श्रेष्ठ रूप है।

हीगेल का प्रसिद्ध कला विभाजन प्रत्यय की मूर्तता के आधार पर ही किया गया है जिसमें माध्यम की दृष्टि से कला की श्रेष्ठता तथा हीनता

निधारित की गई है। परन्तु इस विभाजन के सम्बन्ध में आलोचकों को प्रायः यह भ्रम रहा है कि हीगेल न माध्यम को ही आधार माना है जब कि हीगेल 'आइडिया' को आधार मानता है। उपर्युक्त विवेचन इसका प्रमाण है।

हिंदी में वाचस्पत्यमुरदास आदि ने माध्यम को ही आधार मान कर कला विभाजन का विवेचन किया है, जो गलत है।

हीगेल के अनुसार स्थापत्य प्रथम ललित कला है। इस कला में अचेतन (Inorganic) प्रकृति का सादृश्य प्रस्तुत किया जाता है। अतः इसका माध्यम भी स्थूल जड़ पदार्थ है—पत्थर, ईंट आदि। इसमें ज्यामिति के बाह्य नियमों (वर्गाकार, आयताकार, वृत्ताकार आदि) से काम चल जाता है। प्रकृति की स्थूल बाह्य वस्तुओं में जो गुण होते हैं उसी स्थूलता तथा आकारादि का सादृश्य इस कला में मिलता है। इसमें चूँकि "आइडिया" अमूर्त रूप में अभिव्यक्त होता है अतः भाव की पूर्ण अभिव्यक्ति नहीं हो पाती। कला का निम्नतम रूप इसी कारण स्थापत्य को माना गया है। इसमें मूर्त 'आइडिया' की अभिव्यक्ति असम्भव है। यह अपनी "आइडिया" की अमूर्तता के कारण हीन है, न कि केवल माध्यम की स्थूलता के कारण जसा कि प्रायः कहा गया है। अतः हीगेल द्वारा वर्णित 'माध्यम' विचार या प्रत्यय के साथ सम्बन्ध है। हीगेल "आइडिया" की अमूर्तता और इसलिए माध्यम की स्थूलता के कारण इस कला को निम्नतम कोटि की कला मानता है। ऐतिहासिक दृष्टि से इस कला का नाम 'प्रतीकात्मक' कला है। यह कला "आइडिया" का अमूर्त रूप में अनुभव कराती है। जिस भवन में विचार अमूर्त रूप में भी अभिव्यक्त नहीं होता वह कलाहीन होता है। उसका निर्माण केवल उपयोग की दृष्टि से ही किया जाता है।

इस कला से केवल इतना ही लाभ होता है कि यह स्थूल वस्तु को विवेक के अनुसार सुदृढ़ आकृति देने का प्रयत्न कर प्रकृति की उग्रता से बचाने का साधन बनती है। चतुर्, स्तूप, मन्दिर सुन्दर भवन आदि इस कला के सुन्दर उदाहरण हैं। इनमें 'रूप' का कारण 'सामजस्य' है। मूर्ति कला के विषय में भी यही निष्कर्ष लाभ होता है। इसमें "प्रत्यय" अपेक्षाकृत अधिक मूर्त रूप में व्यक्त होता है। मन्दिरों के निर्माण में स्थापत्य एवं मूर्ति दोनों कलाओं का सम्मिश्रण रहता है क्योंकि मन्दिरों में ही प्रायः मूर्तियों की स्थापना की जाती है। मूर्तिकला में स्थूल वस्तु को चेतन मन के अनुरूप मानव आकृति में ढाला जाता है। इस प्रकार भाव और एन्द्रिय आकृति में सामजस्य हो जाता है।

जलते और उबलते प्रश्न

चित्रकला—इसमें स्थापत्य तथा मूर्ति कला की भांति स्थान (Space) उपयोग तो होता है परन्तु प्रस्तर, मिट्टी आदि के स्थान पर रेखा व रङ्गों प्रयोग होता है। अतः इसका माध्यम अधिक विकसित है क्योंकि इसमें आइडिया अधिक मूर्त होकर अभिव्यक्त होता है। मानव हृदय प्रत्येक स्थान-विचार, कल्पना आदि चित्र द्वारा व्यक्त हो सकता है। सूक्ष्मतम कल्पनाओं से स्थूलतम वस्तुओं का इस कला द्वारा चित्रण सम्भव है।

संगीत चित्र से भी अधिक सूक्ष्म कला है। इसमें प्रत्यय की अभिव्यक्ति माध्यम (स्वर) की सूक्ष्मता और अतमु खता के कारण अधिक सफलता के साथ होती है। संगीत, स्थान (Space) का अतिभ्रमण कर केवल 'काल' में व्यक्त होता है। चित्र में स्थान के उपयोग के कारण अतमु खता नहीं आती यद्यपि साकेतिकता अवश्य आ जाती है। स्थूल जडत्व (जिसे भवन, मूर्ति में प्रयुक्त किया गया था) यहाँ गति (Motion) में बदल जाता है। 'गति' स्थूल जडत्व से अधिक विकसित और 'सत्य' के निकटतर होने के कारण संगीत चित्रादि से उच्चतर कोटि की कला बन जाता है। संगीत "आइडिया" को स्थूल जडत्वों—स्थान, दिक् तथा स्थूल माध्यमों में मुक्त कर देता है। संगीत में मानसिक अतमु खता इसीलिए अधिक है। संगीत में प्रत्यय अधिक अप्रच्छन्न रूप में यत होता है जबकि स्थूल कलाओं में उसका रूप प्रच्छन्न और अस्पष्ट रहता है। परन्तु फिर भी संगीत में भाव तथा उद्वेग की अधिकता के कारण आइडिया पूर्णरूप से अप्रच्छन्न और वास्तविक रूप में व्यक्त नहीं हो पाता। संगीत कला में अनिश्चितता का कारण यही है। दूसरी बात यह कि स्थापत्य कला की भांति ज्यामिति के नियमों से अनुशासित होने के कारण इसमें पूर्ण स्वच्छन्दता भी नहीं रहती।

वाक्य कला—वाक्य श्रेष्ठ ललितकला है। मस्तिष्क पर इसका प्रभाव सबसे अधिक पड़ता है। संगीत में केवल हासिक स्पष्ट रहता है। वाक्य

१ शॉपिन हाउस को वाट की तरह संगीत को अन्य कलाओं के साथ रखने में कठिनाई हुई है। उसके अनुसार अथ कलायें, विचारों तथा भावों को अभिव्यक्ति देती हैं जबकि संगीत विचारों की पृष्ठभूमि में स्थित "इच्छा" को प्रवाणित करता है। मनुष्य की यह प्रवृत्ति है कि उसमें "इच्छा" नित्य जाग्रत रहती है और कभी सन्तुष्ट नहीं होती। संगीत द्वारा यह इच्छा कुछ समय के लिए अथ कलाओं से कहीं अधिक सन्तुष्ट होती है। अतः संगीत कला अथ ललित कलाओं से कुछ विनिष्टता रखती है।

म भी केवल स्वर ही माध्यम के रूप में प्रयुक्त होते हैं, परन्तु इसमें स्वर-सौन्दर्य नहीं रह जाता अपितु 'स्वर' सकेतो में बदल कर 'शब्द' बन जाते हैं। सकेत स्वतः अपने म असमर्थ वस्तु हैं किन्तु यही सकेत प्रत्यय के मूर्तीकरण में सबसे अधिक समर्थ रहते हैं। संगीत में रहने वाली स्वरो की अनिश्चितता काव्य में शब्दों की निश्चित शक्ति में बदल जाती है। काव्य में भाव और कल्पना संगीत की तरह अनिश्चित रूप में व्यक्त न होकर निश्चित रूप में व्यक्त होते हैं। इस प्रकार काव्य स्वर (Sound) को शब्द (word) में बदल देता है। शब्द विचार को सकेतित करता है और शब्द के अतिरिक्त विचार को मूर्त रूप में अथवा कोई माध्यम व्यक्त नहीं कर सकता। 'शब्द' स्थान, दिक्, काल सबका अतिग्रहण कर जाता है और किसी भी प्रकार के सूक्ष्माति-सूक्ष्म विचार तत्त्व को मूर्त कर देने की शक्ति रखता है। काव्य का शुद्ध रूप यही है। परन्तु व्यवहार में काव्य संगीत, चित्र एवं मूर्ति से भी सहायता लेता है। अतः काव्य को गाया भी जा सकता है उसमें चित्र पद्धति पर वस्तु का "चित्रण" भी हो सकता है। परन्तु यह काव्य का मुख्य धर्म नहीं है। संगीत और चित्र के बिना भी काव्य की स्वतन्त्र सत्ता है।

इस प्रकार काव्य देश, काल और स्थान से अतीत एक सावदेशिक, सावकालिक कला है जिसमें 'आत्मा' बिना बाह्य स्थूल माध्यमों के स्वच्छन्द होकर अभिव्यक्त होती है। काव्य 'विचारतत्त्व' को ऐन्द्रिय (sensuous) रूपों में अभिव्यक्त कर, पूणता की उपलब्धि कराने में समर्थ है।

उपरोक्त विवेचन से यह निष्कर्ष निकला कि स्थापत्य एक बाह्य कला (external art) है, मूर्तिकला वस्तुपरक (objective) कला है, तथा चित्र, संगीत व काव्य अन्तर्मुखी (subjective) कलाएँ हैं। चित्र, संगीत तथा काव्य को समष्टि रूप से क्लामी कला कहा गया है। माध्यम की दृष्टि से स्थापत्य से काव्य कला तक क्रमशः माध्यम सूक्ष्म होता चला जाता है और काव्य में अमुख्य हो जाता है। जिस कला में माध्यम जितनी सीमा तक अनिवाय रहता है वह कला उसी सीमा तक निम्न कोटि की कला होती है।

हीगेल के अनुसार प्रतीकात्मक कला की पूणता स्थापत्य कला में मिलती है। कलासीकल कला मूर्ति कला में पूणता प्राप्त कर लेती है। रोमाण्टिक कला में चित्र, संगीत व काव्य को चरम उत्कृष्ट प्राप्त होता है। काव्य के सम्बन्ध में यह स्मरणीय है कि इसमें अथवा क्लामिक कलाओं के सभी

'सौन्दर्य प्रकार' मिलते हैं और सभी कलाओं में यह कला 'अनुसृत' रहती है, क्योंकि कल्पना इसका मुख्य तत्त्व है। कल्पना से ही सभी प्रकार की सौन्दर्य सृष्टियाँ सम्भव होती हैं। वाक्य में ही मानवीय आत्मा की अनुभूति पूर्ण रूप में व्यक्त होती है।

हीगेल का विभाजन योरोपीय सौन्दर्य शास्त्र में सबसे अधिक व्यवस्थित, माना जाता है। हम पहले वह आये हैं कि भारतीय विचारकों ने वाक्य तथा संगीत को विद्या तथा चित्र, मूर्ति एवं स्थापत्य को 'कला' माना है। माध्यम की दृष्टि से हीगेल का विभाजन वनानिब हो सकता है जैसे कि प्रसाद जो वा मत था। परन्तु आनन्द की दृष्टि से भारतीय उक्त विभाजन को स्वीकार नहीं कर पाते। कारण यह है कि वाक्य और संगीत का लक्ष्य हमारे यहाँ 'रसानुभूति' माना गया है, आचार्यों ने तो कलाओं का उद्देश्य भी रसनिष्पत्ति सिद्ध किया है। अतः विभिन्न माध्यमों से एक ही लक्ष्य भी रसनिष्पत्ति रमनिष्पत्ति है। अतः विभिन्न माध्यमों से एक ही लक्ष्य भी रसनिष्पत्ति रमनिष्पत्ति है। अतः विभिन्न माध्यमों से एक ही लक्ष्य भी रसनिष्पत्ति रमनिष्पत्ति गई है। भारतीय सौन्दर्य शास्त्र यह स्वीकार नहीं करता कि स्थापत्य, चित्रादि कलाओं में विचार' तत्व की अपूर्ण अभिव्यक्ति होती है। भाव को रूप में बदल देना ही कला है और भवन, मूर्ति आदि से भी भावान्भिव्यक्ति होती है। माध्यम की विशिष्टता के अनुसार आनन्द भी विशिष्ट रूप धारण करता है। उदाहरण के लिए हीगेल की यह बात सही है कि कामल माध्यमों-रंग, स्वर, शब्द द्वारा विचार को अधिक सुविधा के साथ मूर्त किया जा सकता है परन्तु यह भी मानना पड़ता है कि स्थापत्य तथा मूर्ति कला में कठोर माध्यमों के द्वारा रूप का विनाश अधिक स्थिर और स्थिरता के साथ-साथ अस्पष्ट होता है। चित्र, संगीत तथा वाक्य में साकेतिकता के साथ-साथ अस्पष्टता और अस्थिरता भी अनिवाय रूप से आ जाती है। इसके विपरीत स्थापत्य तथा मूर्ति कला में स्पष्टता और स्थिरता अधिक रहती है।^१ अतः कलात्मिक कलाओं में प्रत्येक कला की अपनी अपनी विशेषताओं हैं। इनमें हीनता और उच्चता के निर्धारण के स्थान पर, इनकी विशिष्टताओं का विचार ही अधिक वनानिब होगा अथवा विभाजन अगुद्ध होगा। हीगेल के विभाजन में यही दोष है कि वह कलाओं की अद्वितीय विशिष्टताओं पर जोर नहीं देता।

माध्यमों में कुछ 'चल' तथा कुछ 'अचल' होते हैं अतः 'चल' माध्यम वाली कला में रसिक को "अचल" होना पड़ता है। यथा संगीत में

स्वरा के आरोह-अवरोह का आनन्द लेने के लिए चित्त को स्थिर करना पड़ता है। 'अचल' माध्यम वाली कला म रूप का विन्यास स्पष्ट होता है, अतः रसिक को इसका आनन्द लेते समय अपने म "चलता" या गति लानी पड़ती है। मूर्ति दर्शन में रसिक नभ्रादि के 'चालन' से गति की खोज करता है।^१ यहाँ भी कलाओ की विशिष्टता दृष्टव्य है। प्रत्येक कला का सौन्दर्य सब कलाओ में एक सीमा तक सामान्य होने पर भी कुछ 'विशिष्ट' भी रहता है जो दूसरी कला में नहीं मिलता। अतः प्रत्येक कला इस दृष्टि से दूसरी से श्रेष्ठ हाती है।

हीगेल ने कहा है कि संगीत में स्थान (स्पेस) की जगह 'काल' रह जाता है परन्तु भारतीय दृष्टि काल के 'चल' और 'स्थिर' दो रूप मानती है। स्थापत्य में इसी स्थिर काल तत्व का आनन्द है। हीगेल 'आइडिया' के केवल मूर्त रूप को महत्व देता है जबकि भारतीय दृष्टि से उसका अमूर्त रूप भी भारतीय कलाओं द्वारा व्यक्त हुआ है। मन्दिर, मूर्ति स्थिर काल के तथा संगीत, काव्य प्रवहमान काल तत्व के व्यञ्जक कला रूप हैं। शॉपेन हाउर भी संगीत कला को अथ कलाओं से विशिष्ट मानता है।

भवन कला से स्थिरता, सुरक्षा और दृढता का अनुभव होता है।^२ हमारी बुद्धि को अचल सत्यो का बोध इसी कला द्वारा हो सकता है। इसमें विचार के चिर तन तत्व की स्थूल अभिव्यक्ति होने से यह अथ कलाओं से विशिष्ट होती है। इसी प्रकार 'आकार' की सम्पूर्णता सबसे अधिक इसी कला में होती है।

१ वही पृष्ठ १४७

२ हीगेल के पश्चात् शॉपेनहाउर ने स्थापत्य द्वारा कुछ सत्यो की व्यञ्जना की सभावना स्वीकृत की है। उसके अनुसार 'स्थापत्य' में गाम्भीर्य (gravity) स्पष्टता (cohesion), स्थिरता (rigidity) कठोरता (hardness) की अभिव्यक्ति मिलती हैं। शॉपेनहाउर मनुष्य के दुःख का कारण 'इच्छा' (will) को मानता है। ज्ञान भी इच्छा के अधीन रहता है। कला में हम कुछ समय के लिये 'इच्छा' से स्वतंत्र हो जाते हैं। स्थापत्य को यद्यपि यह निम्नकोटि की कला मानना है तथापि स्थापत्य हमें 'इच्छा' से मुक्त करता है। अतः शॉपेनहाउर ने हीगेल से कहीं अधिक स्थापत्य का महत्व स्वीकार किया है।

इसी प्रकार मूर्तिकला में प्रस्तर अथवा घातु से उसी दिव्य आनन्द की स्रष्टि होती है, उसी सार्वभौमिकता का जन्म होता है जो काव्य और संगीत में होती है। अथ, स्वर, रंग आदि के अधीन न रहकर कलाकार मूर्ति निर्माण में अधिक स्वतंत्रता का अनुभव करता है। इस सम्बन्ध में डा० हरद्वारीलाल शर्मा का यह कथन सव्या उपयुक्त है कि 'पत्थर में अव्यक्त, शून्य अवस्था इसे कला के लिये उपयुक्त माध्यम बनाती है। जयवन्त में प्रबल और स्पष्ट व्यक्तित्व का आविर्भाव ही कला सजन है, कि तु हीरोल आदि दाशनिवो ने माध्यम के इस गुण पर ध्यान न देकर पत्थर आदि को कला की नीची श्रेणी का माध्यम माना है।' कठोर माध्यम से स्थिरता और चिरतनता की अभिव्यक्ति में जो सहायता मिलती है वह अथ किसी माध्यम से नहीं मिल सकती। भारत में कुशलता प्रियता के कारण ही मूर्तिकार को शिल्पकार माना गया न कि इसलिए कि मूर्तिकला हीन कला है। हमारे यहाँ शबों वणवो और बौद्धों ने मूर्तियों में जिस सौंदर्य का अंकन किया है वह हमारे महाकाव्यों से कम सुन्दर नहीं है। कामायनी और ताजमहल में कौन अधिक सुन्दर है ? भारतीय दृष्टि से दोनों में अपना-अपना विशिष्ट सौंदर्य है अतः हीरोल का विभाजन विवादास्पद है।^१

मनुष्य शब्द, स्पष्ट रूप, रस और गंध का भोग कला द्वारा उच्च स्तर पर करता है। इनके साथ ही सारा मानसिक जगत् भी समुत्त होकर कला में व्यक्त होता है अतः स्यापत्य, मूर्ति एवं चित्र में रूप का आनन्द नेत्रों को अधिक आकर्षक लगता है और संगीत तथा काव्य में शब्द हमारी कर्णद्रियों को अधिक आकर्षित करते हैं। गंध, रस तथा स्पष्ट की तृप्ति भी वस्तुओं के वणन या चित्रण द्वारा मिलती है। अतः कलाओं के विभाजन में न तो मात्र माध्यम को आधार बना कर श्रेष्ठता निर्दिष्ट हो सकती है और न मात्र

१ सौंदर्य शास्त्र — डा० हरद्वारीलाल शर्मा, पृष्ठ १९६

२ हीरोल के अनुसार मूर्तिकला कलासिक्ल कला है, अतः स्यापत्य से उच्चतर होने पर भी उसमें स्वच्छन्दता नहीं है। गॉपेनहाउडर के अनुसार यद्यपि मूर्तिकला स्यापत्य से श्रेष्ठ है परन्तु उतने स्पष्ट शब्दों का प्रयोग किया है कि मूर्तिकला में 'इच्छा' की अधीनता नष्ट होती है और हमारा ध्यान रूप से धिचाराँ और भावों की ओर जाता है। अतएव गॉपेनहाउडर ने इस कला को भी हीरोल से अधिक महत्व दिया है। प्रत्येक कला जगत व दुर्लभों को ब्रू करने में सहायक है।

विचार या 'आइडिया' को लेकर। क्योंकि विचार का जो अर्थ हीगेल लेता है, वह विवादास्पद है। "विचार" का आध्यात्मिक अर्थ करके हीगेल ने विकास के आधार पर जो कला का वर्गीकरण किया है वह इसलिये अमान्य है कि 'विचार' का आध्यात्मिक अर्थ हमें स्वीकृत नहीं है और विचार का सामान्य अर्थ करने पर सभी कलाओं से विचार, भाव और कल्पना की अभिव्यक्ति होती है, यह मानना होगा। ताजमहल को देखकर अनेक भावों तथा बोधों से हृदय उमिल हो उठता है, नटराज की मूर्ति कितने भावों और विचारों से हमारे मानस को तरंगित कर देती है! अजन्ता, एलोरा, एलीफंटा की मूर्तिकला को देखकर हम जो अनिवचनीय कलात्मक अनुभूति होती है वह क्या काव्य तथा संगीत से उत्पन्न रसानुभूति से हीन कोटि की होती है? अतएव ललित कलाओं में माध्यम की दृष्टि से विभाजन करना मात्र व्यावहारिक है। अनुभूति और आनन्द की दृष्टि से सभी ललित कलायें जिस प्रकार अपने माध्यमों की विशिष्टता रखती हैं, वैसे ही अपने सौन्दर्य और तज्जय आनन्द में भी वे विशिष्ट हैं। भारतीय दृष्टि से सभी कलाओं का लक्ष्य रसानुभूति है। योरोप में तक की रक्षा में विचारक वास्तविक अनुभव से बहुत दूर चले जाते हैं। इसके विपरीत हमारे यहाँ 'अनुभव' को ही सबसे अधिक प्रामाणिक माना गया है। अनुभव सभी ललित कलाओं को समवक्ष रखता है। सरस्वती के 'मन्दिर' में सरस्वती की मूर्ति, सरस्वती के चित्र, सरस्वती की पूजा के समय के 'संगीत' तथा सरस्वती के 'काव्यमय वणन' में से उपासक किसे हीन तथा किसे श्रेष्ठ माने? और किस आधार पर? जब कि सभी से कला की अधिष्ठात्री देवी की आनन्दमय अभिव्यक्ति होती है।

अतः कला के प्रति भारतीय दृष्टिकोण की इस न्यूनता का उल्लेख आवश्यक है कि वह अपने काव्यशास्त्र में भावुकता या भावात्मकता (सटी-मटलिटी) पर आवश्यकता से अधिक बल देता है—आधुनिक कला में यह भावात्मकता क्षीण मात्रा में ही है अतः रसानुभूति शब्द का बहुत व्यापक अर्थ में प्रयोग करना चाहिए ताकि उसमें कल्पना प्रधान, स्वप्निल, मुग्धसाहचर्यपरक प्रभाववादी आदि सभी प्रकार की कलाओं से जन्य आनन्द का समावेश हो जाता है।

आचार्य वामन और प्रयोगवाद

कतिपय प्रयोगवादी बन्धु कहते हैं कि प्राचीन काव्यशास्त्र आधुनिक कला और काव्य के मूल्यांकन में पूर्णतः अक्षम है। निश्चित रूप से प्राचीन आचार्यों ने अपने समय के साहित्य के आधार पर ही विचार किया है। एक यह भी कठिनाई थी कि संस्कृत भाषा का साहित्य जन प्रचलित नहीं था वह केवल शिक्षित वर्ग तक ही सीमित था, फिर भी हमारे आचार्यों की अंतर-दृष्टि इतनी गम्भीर थी कि हमारी नवीनतम कला और कविता के मूल्यांकन में भी प्राचीन काव्यशास्त्र से सहायता मिलती है। क्योंकि नूतनकाव्य शास्त्र प्राचीन काव्यशास्त्र के इन उपयोगी अंशों की नींव पर ही खड़ा हो सकता है अतः यहाँ नयी कविता के बहुप्रचारित 'विम्बवाद' अथवा 'सादृश्यवाद' पर वामन की अतृप्त दृष्टिपूर्वक विवेचना उपयोगी हो सकती है।

नवीनता का जो आन्दोलन आज चल रहा है, संस्कृत साहित्य में भी वह एक मोड़ तक प्रचलित हुआ था, इसका प्रमाण मिलता है। प्रायः नूतन विम्बवाद के अनुसंधान में कविजन, उसी प्रकार अनौचित्य की ओर चले जाते थे, जिस प्रकार हमारे आज के प्रयोगवादी कवि। फलतः हास्यरस की सृष्टि तो होती थी किन्तु कवि को हास्यरस अभिप्रेत नहीं होता था। रति, उत्साह, शोक की अभिव्यक्ति में विम्बवाद की अनुपयुक्तता से श्रोता लगन हँसलन से, उसी प्रकार जिस प्रकार आज के अनुचित सौन्दर्य-बोध के कारण लोग हँस पड़ते हैं अतः आचार्य वामन ने विस्तार से अप्रस्तुत विधान के अनौचित्य पर विचार किया है।

अलङ्कारवाद में दो प्रकार की रचियाँ प्रधान थीं। भामह और उनके अनुयायी वक्रोक्ति-अतिशयोक्ति को उक्ति मात्र का सौन्दर्य मानते थे। प्रयोगवाद की व्यंग्यमय, भस्मनात्मक तथा प्रहाररसक रचनाओं के लिए 'भामह' और 'वा' के कुतव का वक्रातिवाद सहायक हो सकता है किन्तु प्रयोगवाद नवीन मानसिक स्थितियों के लिए नए उपमानविधान या विम्बविधान पर भी बल देता है अर्थात् विराघमूलक उक्ति या अतिरिक्त, प्रयोगवाद में साम्यमूलक अलङ्कारों का प्रयोग भी पर्याप्त मात्रा में होता है, वामन ने इसी पक्ष पर अपना उपमा विवेचना में बल दिया है। वामन द्वारा विवेचित

उपमा अलंकार, बिम्ब विदलेपण के लिए उपयोगी है। वण्यवस्तु को चेतना में स्फुरित करने या एकमात्र उपाय उपमा है। सहस्र प्रतिवस्तु ही बिम्ब है।^१ श्री रॉबिन के अनुसार बिम्ब या इमेज प्रतीक, उपमा और रूपक—इन तीन रूपों में प्राप्त होती है। इनमें वामन शब्द को उपमा का ही एक भेद मानते हैं और बहुत से प्रसिद्ध उपमान ही प्रतीक बन जाया करते हैं, प्रतीक में बिम्ब का आधारभूत गुण 'सादृश्य' कम मात्रा में ही रह पाता है अर्थात् प्रतीक में सादृश्य एकदेशीय और अपर्याप्त रह जाता है अतः भारतीय साहित्य और सिद्धान्त में प्रतीक से उपमा का अधिक आदर हुआ है। वामन के अनुसार जहाँ गुणों में उपमान उत्कृष्ट हो किन्तु गुणलेप से उपमेय के प्रति साम्य हो, वहाँ उपमा होती है।

इसका ध्वनित अर्थ यह है कि श्राव्य एक ओर तो कवि द्वारा वर्णित वस्तु तथा अनुभूति का आनन्द लेता है और साथ ही वह वण्यवस्तु से भी अधिक उत्कृष्ट बिम्ब या 'इमेज' का भी आनन्द ग्रहण करता है। वामन के अनुसार उपमान या बिम्ब दो प्रकार के होते हैं, लोकप्रसिद्ध यथा चन्द्रमा व समान भुव तथा कवि कल्पित। प्रयोगवाद कविकल्पित उपमानों का आन्दो लन है, यह वामन के विवचन का आधार पर कहा जा सकता है। कविकल्पित उपमानों के लिये वामन नववी शताब्दी की अवधि तक संस्कृत साहित्य के नूतन बिम्बविधान को प्रस्तुत किया है। यह स्पष्ट नहीं होता कि वामन ने ऐसे 'प्रयोगवादी' उदाहरणों की स्वयं रचना की है अथवा दूसरों के पद्य उद्धृत किये हैं। यदि ये उदाहरण स्वयं उनके हैं तो निश्चित रूप से वामन एक अच्छे 'प्रयोगवादी' कवि थे, आज के किसी भी प्रयोगवादी को वह प्रभावित कर सकते हैं, कविकल्पित उपमा का यह उदाहरण है—

उद्गमभ्रूणतरुणीरमणोपमद—

भुग्नोन्नतिस्तननिवेशनिभ हिमाक्षो ।

त्रिम्ब कठोरत्रिसकाण्डकडारगौरविष्णो

पद प्रथममग्रवरव्यनक्ति ।^२

अर्थात् व्यक्तगर्भा हूण सुन्दरी के उपमादित और आलिंगित होने के कारण दमित और कृष्णमुख स्तन के समान चन्द्रमा का बिम्ब पके हुए मृणाल-

१ आधुनिक विचारकों के अनुसार बिम्ब में वण्यवस्तु का मात्र सादृश्य नहीं होता। बिम्ब में, "कुछ और" का अतिरिक्त तत्त्व भी होता है।

२ कायालङ्कार मूत्रप्रति द्वितीय अव्याय, अधिवरण ४

दण्ड के समान पीत और शुभ्र उदयकालीन किरणों से आकाश को प्रकाशित कर रहा है !

यहाँ चंद्र बिम्ब की उपमा गर्भिणी दूण तरुणों के स्तन से दी गई है ! सवया नूतन कल्पना है ! इसी प्रकार आधुनिक प्रयोगवादिया के समान नवीन वस्तुओं का वर्णन भी प्राचीन प्रयोगवाद की विरोधता है, नारङ्गी का नूतन वर्णन देखिये और साथ ही शिरीष पुष्प का —

(१) सद्योमुण्डितमत्तहूणचिबुजप्रस्पर्धि नारङ्गवम ।

(२) अभिनवकुशसूचिस्पर्धि पर्णे शिरीषम् ।

प्रथम पद्य का अर्थ है—अभी हाल ही घुटो हुई किसी शराबी पठान की ठोड़ी के समान यह नारङ्गी का फल है !

द्वितीय पद्य में शिरीष को डाम की नई भाङ्ग के समान बताया गया है ! प्रयोगवाद का यह क्लासीकल प्रयोग है !

इसी तरह किसलयों को तोता की चोंच से उपमा दी गई है !^१

वामन के अनुसार किसी वस्तु के यथाथ स्वरूप को मन में उतारने के लिये ही बिम्ब का प्रयोग नहीं होता अपितु प्रशंसा और निन्दा के लिए भी बिम्बविधान किया जाता है ! इस प्रशंसा और निन्दा के क्षेत्र में आप प्रयोगवादियों की आत्मनिन्दा आलोचक निन्दा, राजनीति निन्दा, मानव जीवन निन्दा आस्था निन्दा, आत्मविश्वास निन्दा, आगानिन्दा, उत्साह निन्दा अर्थात् 'सवनिन्दा' को रख सकते हैं ! किन्तु वामन कवि कल्पित बिम्ब विधान में नवीनता प्रेमी कवियों को बार-बार सावधान करत है ! प्रथम, बिम्बविधान में उपमान हीनता नहीं होनी चाहिए ! यह हीनता उपमेय पर भी लागू होती है ! हीनता जाति, परिणाम और धर्म की हो सकती है ! आधुनिक प्रयोगवाद में यह 'बिम्बहीनत्वदोष' पग-पग पर मिलता है, वामन के उदाहरण लीजिए—

“आपने (मनिवा ने) भङ्गियों के समान साहस किया ,”^२

यहाँ बौर को हीन उपमान से उपमा दी गई है यह जातिगत हीनत्व दोष हुआ ! यह सूय अग्नि के समान चमक रहा है—यह परिमाणगत हीनत्व है ! 'वृष्णमृग के चाम को धारण किये हुए और मूँजे की बघनी से युक्त नारद नील मेघ से घिरे हुए मूय के समान शोभित हुए !' यह धर्मगत हीनत्व का

१ वही !

२ चाण्डालरिक् मुष्मामि साहस परम वृत्तम्—४ २-६

उदाहरण है—यहाँ उपमान घम के आसपास वृष्णचम की तरह मेघ तो हैं किन्तु मौझी मेखला के लिये बिजली का सन्निवश कवि ने मघा के साथ नहीं किया अतः उपमान में 'घमगत हीनत्व' दोष है। कोई प्रयोगवादी इन दोनों की चिन्ता करता है? आखिर वह क्यों परवाह करे? प्राचीन परम्परा कूडा है, यह कह कर यह अपने सौन्दर्य-बोध की अज्ञता को सुविधा से छिपा सकता है।

हीनत्व की तरह अधिकत्व भी दोष होता है, यह भी जाति, परिमाण और धमगत होता है। यथा 'भगवान् रुद्र को तरह महापराशमी कहार अदर आ जाते'^१ यहाँ उपमान में अधिकत्व दोष है। अलि रडियम सी चमक रही है" ऐसे आधुनिक प्रयोगों में यही उपमान का अधिकत्व दोष है। 'वह सुन्दरी राजरा की बाल जसी है' अजेयजी की इस उपमा में उक्त उपमानगत हीनत्व दोष है। कुँवरनारायण की इस उक्त उपमा में भी हीनत्व दोष है—

पर आवाग प्रकाश न मुभका,

मरन दते सरल मीत युते की।

वामन न उपमेय और उपमान को एक ही लिङ्ग वचन में प्रयुक्त करने पर बल दिया है ताकि बिम्ब वण्यवस्तु के साथ पूष्ण सादृश्य प्राप्त कर ले। सीमाव्यवश हिन्दी में संस्कृत की तरह तीन लिङ्ग वचना न होने से लिङ्ग-वचन सम्बन्धी दोष कम मिलते हैं।

'असादृश्य' बिम्ब विधान का पाँचवाँ दोष है, यथा "फली हुई अथरूप रश्मियों से युक्त काव्य रूपी चन्द्रमा को भी ग्रथित कर रहा हूँ।"^२ काव्य और चन्द्रमा में असादृश्य होने से दोष है। आधुनिक प्रयोगवाद का सबसे बड़ा दोष है—किञ्चित् सादृश्य से ही असदृश उपमानों का जमाव। वज्ञातिक उपमानों से विज्ञान के साथ निकटता भले ही प्राप्त की गई हो किन्तु असादृश्य रूप बिम्ब दोष बहुत अधिक मात्रा में बड़ा है। वामन के इस कथन की आज कौन उपस्था कर सकता है—

असादृश्यता ह्युपमा तन्निष्ठाश्च कवयः । ४-२-१७

अर्थात् सादृश्य के अभाव में उपमा नष्ट हो जाती है और सादृश्य

१ विशतु विष्टय शीघ्र रुद्रा इव महोजस ।

—काव्यालङ्कारसूत्रवृत्ति ४-२-११

२ ग्रन्थामि काव्यशानि वितताथ रश्मिम् ।

—४-२-१६ काव्यालङ्कार सूत्रवृत्ति

विहीन उपमा द्वारा कविया का (यश, स्थान, महत्त्व-प्रतिष्ठादि का) भी नाश हो जाता है ।

यह प्रश्न वामन के समय भी उठा था कि यदि किञ्चित् सादृश्य वाले उपमानों की भीड़ एकत्र कर दी जाय तो वष्यवस्तु स्फुरित हो जाती है । आधुनिक प्रयोगवादी अज्ञान ही इसे मानते हैं, किंतु वामन का कथन है कि अधिकाधिक सादृश्य वाले एक विम्ब का प्रयोग ही कवि की कसौटी है, अधिक असमय उपमानों का प्रयोग दोष है । यथा—“कपूर रहारहरहाससित यशस्त ।” तुम्हारा यश कपूर मुलाहार, तथा शिव के हास्य के समान है । इन उपमानों को यश उपमेय के साम्य में प्रस्तुत किया गया है । वामन के अनुसार ये सभी उपमान पूरा सादृश्य से हीन हैं अतः अपर्याप्त हैं क्योंकि इन सबसे भी अर्थ की पुष्टि नहीं होती—न कश्चिदर्थविशेषं पुष्पाति ।

‘असम्भव’ दाप उठा और अंतिम उपमा दाप है । यह असम्भवता भी आधुनिक प्रयोगवादी में पर्याप्त मिलती है । वामन का उदाहरण यह है—

“खिले हुए कमल के भीतर सुन्दर चाँदनी के समान नायिका के उल्लसित मुख पर मुस्कराहट का ठाया चमक रही है”—यहाँ चाँदनी में कमल का खिलना बताया गया है अतः यह असम्भव दाप है । यदि कहें कि अतिशयता के कारण यहाँ त्रिगिप्ता का प्रदर्शन है तो वामन का उत्तर है कि विरह अतिशय का प्रयोग नहीं करना चाहिए ‘न विरहोऽतिशयः’ ।

(४-२-१)

विम्बवाद की महिमा—वामन सादृश्यवादी आलोचक थे । वामन के पदचक्र अप्पय दीक्षित ने ही उपमा का महत्त्व समझ पाया था । वस्तुतः भरत ने ही काव्य में विम्बों का महत्त्व भली भाँति समझ लिया था । इसीलिये नाट्यशास्त्र में यमक शब्दालंकार के जनावा रूपक, दीपक और उपमा इन तीन अयालङ्कारों में दीपक और रूपक वस्तुतः उपमा के ही प्रपञ्च मात्र हैं, यही दृष्टि वामन के यहाँ स्वीकृत है । अपनी चमत्कारवादी लिप्ता के कारण भामह इस मम को नहीं समझ सके अतः वामन ने अनुप्रास और यमक शब्दालंकारों के सिवा अर्थ सर अयालङ्कार (संख्या ३०) का उपमा का ही विस्तार भेद माना है, इससे वामन की सहृदयता और काव्य प्रणिया से सम्बन्धित उनकी अतृप्त दृष्टि का पता चलता है । आधुनिक प्रयोगवादी काव्य प्रणिया में विम्बवाद प्रजातम है । इस प्रकार आधुनिक प्रयोगवादियों की तरह वामन सबके उपयुक्त विम्बविधान का ही अनुसंधान करते थे, यहाँ पर कि विरोधमूलक अलङ्कारों में भा उहीन उक्ति की वक्षता को सौंदर्य का

आधार न मानकर विम्ब को ही सौंदर्य का आधार माना है । अतः वामन द्वारा अय अलङ्कारों को उपमा का प्रपञ्च सिद्ध करना वस्तुतः विम्बवाद का समर्थन है । अतएव वामन अलङ्कारों की परिभाषाओं में सर्वत्र विम्बवाद पर ही ध्यान रखते हैं । प्रतिवस्तूपमा अलङ्कार में उपमेय के समान अय वस्तु का वर्णन होना चाहिए, वह वामन का लक्षण है । परवर्ती परिभाषाओं में दो वाक्यों की समानता और दोनों के एक धर्म पर बल दिया गया है किंतु वामन का बल इस बात पर है कि वस्तु के सदृश प्रतिवस्तु ही ।

समाप्तोक्ति, अपहृति, रूपक आदि साम्यमूलक अलङ्कारों में भी विम्ब-विधान सभी मानते हैं किंतु श्लेष, वक्रोक्ति, विभावना, विशेषण उच्च अलङ्कारों में भी वामन का साहस्य की चिन्ता है । श्लेष के लक्षण में वामन ने 'अयं धर्मो तत्र प्रयोगे श्लेषः'—अर्थात् तत्र से प्रयोग ज्ञान पर श्लेषों के धर्मों में तत्कारण श्लेष कहलाता है । तत्र का अर्थ है, तत्र से अनेक धर्मों को अनेक अर्थों की नद्वयता । अतः श्लेष (महावीर) जिनम वार वधुआ के स्तनो ने अयं वार वधुआ के स्तनो ने विकार या भय रूप क्षोभ उत्पन्न नहा किदा एव विम्बोत्पत्तिरिति श्लेषः' (४-३-७) यहाँ वारवधुस्तन और योद्धा श्लेषों के अर्थों में श्लेष का विम्बविधान किया गया है ।

इस प्रकार वामन ने सभी अलङ्कारों में सद्दृश्य या सम्यक विम्बविधान पर बल दिया है। 'शोभा-भङ्ग' या सौन्दर्यहानि को वह अक्षम्य अपराध समझते थे सभी उन्होंने कहा है कि अलङ्कार ही सौन्दर्य है अर्थात् कवि की चित्तवृत्ति से काव्य में सौन्दर्य या अलङ्कृति का जन्म होता है और विम्बविधान द्वारा अर्थात् उपमादि अलङ्कारों के प्रयोग से गुणजय सौन्दर्य की वृद्धि होती है।

वामन का विम्बविधान इस प्रकार भावहीन या चमत्कारवादी नहीं है, वह 'सगुण अभिव्यक्ति' को काव्य की आत्मा मानते थे। काव्य में कवि के मन पर होने वाली जगत् की प्रतिप्रिया स, जो उत्तेजना उत्पन्न होती है, वही काव्य का प्राण है, यदि वे ऐसा न मानते तो आधुनिक प्रयोगवादियों की तरह वह भावों का निषेध करके कोर विम्बविधान की प्रतिया ही समझते रहते किन्तु उ होने स्पष्ट कहा है—काव्य ग्राह्यमलङ्कारात्—काव्य का ग्रहण अलङ्कार के कारण है, अलङ्कार का यहाँ अर्थ है सौन्दर्य या अलङ्कृति यह सौन्दर्य दोषों की हानि और गुणों के उपादान से उत्पन्न होता है। अर्थात् गुणा द्वारा वामन कवि की मानसिक स्थितियों—भाव कल्पना, बुद्धि का योगदान स्वीकार करते हैं और इससे साथ ही दोषहीन विम्बविधान की आवश्यकता भी स्वीकार करते हैं अतः जब वामन कहते हैं कि रीति काव्य की आत्मा है, तब यह समझना भूल होगी कि जांचाय केवल शब्दविन्यास या पदविन्यास का ही काव्य मानते हैं, वामन विशिष्ट पद रचना का रीति या शली या अभिव्यक्ति कहते हैं। विशिष्ट का अर्थ है, गुण सहित रीति—विशेषो गुणात्मा अर्थात् काव्य 'सगुण अभिव्यक्ति विशेष' है।

काव्य के उपकरणों में आत्मा की शोध और काव्यात्मा के साथ अर्थ अंगों की सगति स्थापित करने पर ही हमारा ध्यान अधिक रहने से हम अपने आचार्यों के विवेचन के मर्म को भूलते रहे हैं। यदि आज के विद्वानों के प्रकाश में देखा जाय तो काव्य शास्त्र में 'आत्मवाद' का अर्थ अवज्ञानिक है क्योंकि आत्मा, अवयवस्थान, अवयव आदि का जो भेद आचार्यों ने किया है वह सबका द्वैतवाद पर आधारित है। शरीर और आत्मा को भिन्न और परस्पर विरोधी तत्त्व मानने के कारण रस और अलङ्कार अथवा भाव और विम्बविधान का परस्पर सम्बन्ध स्थापन आचार्यों द्वारा भ्रात रूप में प्रस्तुत हुआ है न तो रस वृत्त्य और तटस्थ आत्मा की तरह होता है और न अलङ्कार हारादिवत् होने है काव्य की पूरी प्रतिया सद्दृश्य है। काव्यांगों में परस्पर अविच्छिन्नता है जिस प्रकार जीवन अनन्त तत्त्वा की अविच्छिन्न ईर्वाइ है, उसी

उसी प्रकार वाच्य भाव, कल्पना, बुद्धि, विम्ब विधान और पद रचना की एक अखण्ड अभिव्यक्ति है यह तत्व वामन को ज्ञात नहीं था क्योंकि तब शरीर और आत्मा के विषय में अद्वैतवाद के नाम पर द्वैतवाद (शरीर से चेतना की स्वतन्त्रता) प्रचलित था किन्तु इस पक्ष के दुर्धल होने पर भी वामन 'विम्ब विधान' और उसके दोषों पर महत्वपूर्ण प्रकाश डालते हैं। वामन सगुण विम्ब-विधानवादी आचार्य थे, जबकि आज का प्रयोगवाद गुणों को महत्व नहीं देता और दोषों की पराहण नहीं करता। वामन ने ऐसे कवियों का सलाह दी है कि नदोष विम्बविधान से तो कुकवित्व की ही सृष्टि हो सकती है, और कुकवित्व आत्म विडम्बना ही है, इससे तो मौन रहना अच्छा अकुण्ठ कीर्ति जिस वाय से न मिले, यह ध्यय है—

प्रतिष्ठा वाच्यवचस्य यशस सरणि विदु

अकीर्तिर्वर्तिनी त्वेव कुकवित्वविडम्बनाम् ।



फ्रायडवाद • आत्म सम्मोहन एव आत्म प्रक्षेपण

१९वीं शताब्दी के अंतिम भाग में योरोप में फ्रायड अमेरिका में विलियम जेम्स तथा रूस में आई पी पावलोव ने मनोविज्ञान के क्षेत्र में नई उद्भावनाएँ की। इनमें पावलोव ने शरीर विज्ञान को अपना आधार बनाया और अपने आगे के विकास में इस शरीर विज्ञान की कभी उपेक्षा नहीं की किन्तु फ्रायड और जेम्स ने दिमागी उड़ान से बहुत काम लिया। अतः फ्रायड और जेम्स की शोध को क्वान्तिव नहीं माना जा सकता। यद्यपि धार्मिक अथ विश्वासों के खण्डन में इन दोनों का योगदान स्वीकार करना पड़ता है क्योंकि दोनों, सिद्धांत वादिता या अधिदशानात्मक दृष्टि का खण्डन करते हैं और मस्तिष्क को ही चेतना का केन्द्र मानते हैं परन्तु साथ ही इन्होंने एक नये अथ विश्वास को भी जन्म दिया है। फ्रायड तथा जेम्स की स्थापनाओं का सारांश है कि आप 'मानवीय प्रवृत्ति' को बचल नहीं सकते। इस "शाश्वत मानव प्रवृत्ति" में, 'निजी-सम्पत्ति संग्रह' की 'मूल प्रवृत्ति' भी शामिल है। इसका अर्थ यह हुआ कि सम्पत्ति-एवाधिकार, युद्ध तथा वगैरह की प्रवृत्तियाँ 'नित्य प्रवृत्तियाँ' हैं।

फ्रायडवाद की इन मान्यताओं का कारण है, उसमें विज्ञान का अक्षय कम होना और सम्मोहन (Hypnotism) एव आत्मप्रक्षेपण (Self Projection) का बाहुल्य होना।

फ्रायडवाद में सम्मोहन की धारणा कस आई, इसके लिये फ्रायड के जीवन को देखना होगा। बचपन से ही फ्रायड काट के प्रशक्त थे। गेटे का यह वाक्य पढ़कर कि प्रकृति सभी रहस्यों के उत्तर देती है फ्रायड, विज्ञान की ओर उन्मुख हुए। उन्होंने शरीर-विज्ञान पढ़ा फिर वियना विश्वविद्यालय में, शरीर विज्ञान का अध्यापक होना चाहा, पर यहूदी होने के कारण ऐसा न हो सका तो डाक्टर हो गये। यही फ्रायड का ध्यान उन मानसिक रोगियों की ओर गया जिनके रोग के कारणों का पता नहीं चलता था। १८८८ ई० में फ्रायड ने Suggestion and its application as a Therapy

पढी। इस पुस्तक व ट्रेपव डा० बनहम न, सम्मोहन अथवा मनोअवेदा द्वारा लकवा, मृगी आदि के रोगियों के इलाज का विवरण दिया था। डा० फ्रायड न भी सम्मोहन का प्रयोग किया और उन्हें अद्भुत सफलता मिली।

किन्तु "सम्मोहन प्रक्रिया" से प्रत्येक रोगी को ठीक नहीं किया जा सका, कमजोर इच्छाशक्ति के रोगियों पर फ्रायड का सम्मोहन चलता था, शेष पर नहीं। इसके सिवा सम्मोहन का प्रभाव हटते ही रोग पुन उभर आता था। अब डा० ब्रियर (Breuer) की सहायता से फ्रायड दमित वासना के सिद्धांत तक जा पहुँचे। उन्हें पता चल कि यदि रोगी, सम्मोहन की अवस्था में अपनी पूव घटनाओं, भावनाओं आदि का स्मरण करे और दमित इच्छा के साथ सम्बद्ध पूव परिस्थिति की पुनरावृत्ति कर तो रोग लुप्त हो जाता है। डा० फ्रायड ने इस नई पद्धति से, जिसमें रोगी अपनी भावनाओं का हाथर के सम्मुख रेचन करता है कई रोगियों को लाभ पहुँचाया। डा फ्रायड इस सोपान में सर्वप्रथम इस तथ्य से परिचित हुए कि मानवीय चेतना के भीतर अज्ञात गुह्य उपचेतन है और वही मुख्य है। फिर भी Project नामक पुस्तक में, जो १८९५ ई० में लिखी गई डा० फ्रायड ने प्राकृतिक विज्ञान से अपना सम्बन्ध बनाय रखने का प्रयत्न किया है। किन्तु कुछ मिलाकर इस पुस्तक में कल्पना से बहुत अधिक काम किया गया है। फ्रायड इसके बाद बराबर प्रचार करते रहे कि मनोविज्ञान, मस्तिष्क विज्ञान (Brain Physiology) की सहायता के बिना भी स्वतंत्र विज्ञान के रूप में काम कर सकता है।

इस मनोविश्लेषण का आधार 'दमित वासना' का सिद्धांत है। जब किसी स्वस्थ व्यक्ति के मन में लज्जाजनक प्रेरणा या भावना (Shameful impulse) उत्पन्न होती है तो उसका विरोध होता है। यह सघष तब तब चलता है, जब तब लज्जाजनक प्रेरणा का निषेध नहीं हो जाता और उस लज्जाजनक प्रेरणा का अनुभव कराने वाली मानसिक शक्ति भी दब नहीं जाती किन्तु एक रागी व अतद्धृदय भिन्नता रहती है। रोगी की लज्जाजनक प्रेरणा, चेतना (Consciousness) तक आ ही नहीं पाती, वह उपचेतन में, हलचल उत्पन्न करती रहती है फलतः मानसिक शक्ति या सद्बुद्धि इनर्जी लज्जाजनक प्रेरणा में छुटकारा नहीं प्राप्त कर पाती अतः 'अचेतन लज्जाजनक प्रेरणा' (Unconscious impulse) शक्तिशालिनी बनी रहती है। रोगी की चेतना को इसीलिये यह दमितवासना में उत्पन्न सबलघलात किये रहते हैं और रोग के रूप में अथवा अय रूपों में उनकी अभिव्यक्ति होती रहती है। इस पूरी प्रक्रिया को 'दमन' (Repression) कहा गया है। डा० फ्रायड

इस चिंतन का सबसे कमजोर पक्ष यह है कि वे स्नायुरोगी की पृष्ठभूमि का शारीरिक आधार (Physiological State) नहीं मानते अपितु उसे एक मासिक स्थिति (दमन) की स्थिति मानते हैं।

लज्जाजनक सबगो या प्रेरणाओं को आगे चलकर फ्रायड ने 'मूल प्रवृत्ति' (Instincts) मान लिया और इनमें भी 'यौन प्रवृत्ति' को अग्र्य सब के आधार के रूप में स्वीकार किया। इसके अतिरिक्त अग्र्य बलशाली प्रवृत्तियाँ को, बाद में फ्रायड ने 'ऊर्ध्व अह' (Super Ego) में अवस्थित माना। 'ऊर्ध्वअह' को सामाजिक, नैतिक और धार्मिक मापदण्डों का परिणाम बताया गया।

एच० वे० वल्म के अनुसार फ्रायडवाद में "दमन के सिद्धांत का नेत्र है साइकिक इनर्जी का सिद्धांत, तो भी फ्रायड 'साइकिक इनर्जी' के अस्तित्व पर एक भी प्रमाण प्रस्तुत नहीं कर पाये। वास्तव में फ्रायड ने 'साइकिक इनर्जी' का केवल अनुमान किया क्योंकि, इसके बिना निषिद्ध सवेग हानिकर नहीं होगा। क्योंकि 'साइकिक इनर्जी' के स्पष्ट के कारण निषिद्ध सवेग, रोगी की चेतना को कष्ट देते रहते हैं, अतः मनोविश्लेषक का फ्रायड के अनुसार काम यह था कि वह 'साइकिक इनर्जी' के स्पष्ट को दूर करदे अथवा दमित इच्छाओं का रक्षा कर दे। इसके लिये दमित इच्छा को अनावृत करना आवश्यक समझा गया और इस अनावरण की पद्धति को 'मनोविश्लेषण' कहा गया।

१८९६ ई० से १९०२ ई तक फ्रायड ने एकाकी रहकर ही काम किया। इस अवधि में उन्होंने 'रेखन' के लिये आत्मपरीक्षण (Introspection) मुक्त-साहचय (Free Association) स्वप्न-व्याख्या (Interpretation of dreams) तथा स्थानान्तर (Transference) नामक चार पद्धतियों का आविष्कार किया। इन पद्धतियों से दमित इच्छाओं और सवेगों को विभिन्न रूपों में चेतना तक पहुँचाया जाता था। आजकल भी इन्हीं पद्धतियों का प्रयोग होता है।

मुक्त-साहचय-पद्धति में रोगी को आराम से एक कुर्सी पर लिटाया जाता है और वह बिना अपने विचारों का दिशानिर्देश किये हुए जो कुछ मन में आता है उसे कहता जाता है। मुक्त-साहचय पद्धति द्वारा उठ विचारों का महत्त्व किया जाता है, जिनकी प्रायः उपेक्षा की जाती है। फिर इन विचारों की व्याख्या की जाती है जिनमें रोगी की 'दमित वाननाओं का पता चल जाता है। स्पष्ट है कि फ्रायड की मुक्त-साहचय-पद्धति एक अनैतिक पद्धति

नहीं थीं अपितु इस पद्धति द्वारा कुछ 'सूत्रों' (Clues) को प्राप्त किया जाता था, जिनकी बाद में व्याख्या करनी पड़ती थी और वह व्याख्या एक 'कला' थी। इस कला के १ नियम थे, न चाये।

मुक्त साहचर्य की ही तरह स्वप्नो का उपयोग किया गया। स्वप्न-चित्रों (Dream images) द्वारा प्रतीकात्मक सामग्री प्राप्त की जाती थी। तृतीय पद्धति स्थानांतर पद्धति कहलाती है। उपचार में रोगी और डाक्टर के बीच एक भावात्मक सम्बन्ध कायम हो जाता है, कभी रोगी डाक्टर से प्रेम करता है, कभी घृणा। फ्रायड के अनुसार रोगी अपनी पूर्ण परिस्थिति का पुनः अभिनय करता है अतः डा० के प्रति रोगी के भावात्मक सम्बन्धों की अभिव्यक्ति से ऐसे सूत्र प्राप्त हो सकते हैं, जिनसे उसकी दमित इच्छाओं का पता चल सके किन्तु यहाँ भी 'व्याख्या' की आवश्यकता पड़ती है।

इन पद्धतियों को पृष्ठभूमि में स्नायु रोगों का यह सिद्धांत था कि मनोप्रस्ता (Obsessions) पक्षाघात (Paralysis आदि के माध्यम से रोगी की दमित इच्छाएँ, मवेग आदि व्यक्त होने हैं। डा० फ्रायड के अनुसार 'दमन' के इतिहास पर विचार करने से ज्ञान में शशवस्था में किसी 'दमित इच्छा विशेष' का पता चल जाता है। १८९८ ई० में डा० फ्रायड ने बताया कि प्रत्येक स्नायुरोग की पृष्ठभूमि में शशवावस्था में तो यौन सम्बन्ध शक्ति अविकसित रहती है, इसका उत्तर भी डा० फ्रायड ने दिया कि—स्नायुरोग के लक्षण वास्तविक यौन सम्बन्ध से सम्बद्ध नहीं होते, अपितु यौन इच्छाओं, तरङ्गों (Fantasies) आदि से सम्बन्धित होते हैं। अतः यौन इच्छा के दमित हान से ही रोग उत्पन्न होता है।

यह स्मरणीय है कि फ्रायड १ सबसे अधिक स्वप्न-व्याख्या को महत्त्व दिया है। दमन के सिद्धांत में यौन इच्छाओं के दमन को ही मात्र लेने से फ्रायड की स्वप्न व्याख्याएँ विचित्र प्रतीत होती हैं—उनके अनुसार स्वप्न में दोखने वाले सम्पूर्ण लम्बे और सीधे पदार्थ—लकड़ी, वृक्षों के तने, छाता, चाकू, तलवार, भाला, छड़े आदि 'पुरुष तत्त्व' का प्रतिनिधित्व करते हैं। इसी तरह गोल और गहरे पदार्थ स्त्रीतत्त्व के प्रतीक होते हैं, यथा छोटे बक्स, साँडूक, डिब्बे, जहाज, बमर, गहरे बतन आदि। स्वप्न में यदि आप एक कमरे में से निकल रहे हो तो फ्रायड के अनुसार इसका अर्थ होगा वेदालय। सीढियाँ, ऊपर की ओर चढ़ाव आदि 'सम्भोग' के प्रतीक माने गये हैं। इसी प्रकार, यात्रा के मिर का बोध उसने 'पाप' का प्रतीक माना गया है। डा० अनुसार स्वप्न दमित इच्छा की गुप्त प्रति है। स्पष्ट है कि फ्रायड इस

व्याख्या के द्वारा वज्ञानिक-पद्धति का छोटा टुकड़ा—और वज्ञानिक काय की जगह एक 'पौराणिक काय' कर रहे थे।

फ्रायड यदि केवल स्नायु रोग के इलाज तक ही इन सिद्धांतों को सीमित रखते तब भी गनीमत थी किन्तु उन्होंने दमन सिद्धांत द्वारा ज्ञान की प्रत्येक शाखा को व्याख्या सम्भव सिद्ध कर दी, यह काय एक वज्ञानिक का नहीं एक दासनिक् का था और इमीलिय फ्रायड न भी आत्मप्रक्षेपण की कल्पना और अनुमाना से काम लिया।

फ्रायड ने कल्पना की है कि चेतना के दो भाग हैं प्रथम चेतन, जो बहुत छोटा भाग है इसमें पदार्थों का प्रत्यक्षीकरण, स्मरण आदि काय होते हैं। द्वितीय है 'अवचेतन' (Unconscious) चेतना के इस भाग में मूल प्रवृत्तियाँ (Innate Instincts) तथा वजित इच्छाएँ, भाव आदि रहते हैं। चेतना की दो व्यवस्थाओं के मध्य एक 'पर्दा' (Screen) या 'बजक' स्थिति और है, जिसका काय है—चेतन की पहरेदारी। "बजक चेतना" (Censorial Guardian) दो काय करती है। (१) यह निषिद्ध इच्छाओं, सवगों आदि को अवचेतन से चेतन की ओर, नहीं जान दती। (२) अवचेतन में स्थित निषिद्ध इच्छाओं को चेतन मन से छिपाए रखती है।

चेतना का यह सारा विभाजन 'दासनिक् विभाजन' है, वज्ञानिक नहीं। न जीवन से यह सिद्ध होता है कि सारी इच्छाओं का मूल 'सम्भोगेच्छा' ही है।

१९०२ ई० तक फ्रायड दशन, विकसित हो गया। शारीरिक विज्ञान के अधिक विकसित न होने से फ्रायडवाद का विरोध सम्भव नहीं था। १९०४ ई० में फ्रायड ने 'दमन' के सिद्धांत को दैनिक जीवन पर भी लागू किया। (Psychology of Everyday life) दमन के इस सिद्धांत को दूर तक खींचने के परिणाम स्वरूप कोई भी व्यक्ति 'स्वस्थ' नहीं है, यह स्वतः सिद्ध हो गया क्योंकि प्रत्येक के मन में फ्रायड के अनुसार चेतन व उपचेतन में सघष चलता रहता है। अंतर सिर्फ मात्रा का है। सघष अधिक तीव्र होने पर आदमी रोगी कहलाता है और अनुशासन में रहने पर वह 'नॉर्मल' कहलाता है।

फ्रायड के अनुसार मनुष्य की चेतना का निर्माण प्रवृत्तियाँ और अवचेतन के दमन से होता है परंतु यह है कि मनुष्य की चेतना का निर्माण सामाजिक कार्यों के दौरान ऐन्द्रिय अनुभवों से होता है। फ्रायड ने अवचेतन में केवल दमित इच्छाओं, मवेगों तथा विचारा का अस्तित्व माना है जबकि

घास्तविकता यह है कि मनुष्य की इच्छाशक्ति (Will power) जिसका कि वह सामाजिक काम करते हुए विकास करता है, उसके अन्तर्गत पर अनुशासन रखकर भी मनुष्य को बीमार नहीं होने देती, यही कारण है कि हमारे यहाँ योग का और फ्रायड के यहाँ सम्भोग को महत्व दिया गया है।

फ्रायडवाद में दमित इच्छाओं सेवेगा और विचारों का सम्बन्ध देश और काल से सम्बन्धित नहीं माना गया, यह इस मत का एक और दुराग्रह है।

फ्रायड की मानसिक प्रक्रिया के तीन रूप हैं। भौगोलिक (Topographic) गतिमत्त (Dynamic) तथा वचन का सिद्धांत (Economic) भौगोलिक प्रक्रिया का अर्थ है—मस्तिष्क के दो भाग हैं—चेतन तथा अवचेतन। इन दोनों के मध्य में 'वज्रक चेतन तत्व है स्पष्ट ही यह विभाजन कल्पित है। अवचेतन को बाह्य जगत् से निरपेक्ष मान लेने के कारण फ्रायड मानवीय चेतना का रूप निर्धारण ऐंद्रिय-अनुभवों द्वारा न मान कर मूल प्रवृत्तियों और उनके दमन द्वारा मानने के लिए विवश हुए हैं। फ्रायड के मानसिक भूगोल में अवचेतन को ही प्रथम और प्रमुख माना गया है।

फ्रायड के गतिमत्त तथा वचन के सिद्धांत चेतना के दमन से सम्बन्धित हैं। फ्रायड ने वज्रक तत्व को 'सुपर इगो' कहा है और अवचेतन को 'इड' कहा है। सुपर इगो या ऊर्ध्व मन के लिये, चेतन मन प्रवृत्तियों का दमन करता है, यद्यपि वे दमित प्रवृत्तियाँ, ऊर्ध्व अह को नष्ट करने की फिरोक में रहती हैं। इस चिन्तन में फ्रायडवाद का समाज विरोधी दशन झलकता है क्योंकि मानवीय चेतना का उद्देश्य बाह्य जगत् से ज्ञान प्राप्त करना है न कि केवल अवचेतन से पुद्भरत रहना, जैसा कि फ्रायड कहते हैं।

समाज और सभ्यता का अस्तित्व पार्श्विक वृत्तियों के अनुशासन पर निर्भर है। सभ्यता के निर्माण से व्यक्ति का अस्तित्व भी सुरक्षित हुआ है, उसकी उन्नति और रक्षा के साधना का विकास हुआ है किन्तु फ्रायड के अनुसार समाज और सभ्यता व्यक्ति के लिए एक व्याधि है। फ्रायड के लिए अधिक विकसित समाज व्यवस्था का अर्थ है, प्रवृत्तियों का अधिक दमन और दमन का परिणाम होगा—बुस्वप्न, अभद्र परिहास, स्नायुरोग आदि। इस प्रकार इस सिद्धांत के परिणाम की दृष्टि से समाज का विनाश आवश्यक हो जाता है ताकि व्यक्ति सामाजिक दबाव से दृक्कर अपनी पार्श्विक वृत्तियों की सन्तुष्टि कर सके !

किन्तु फ्रायड के इस निराशावाद में एक आशा की क्षीण भरक भी दिखाई पड़ती है। कुछ विशिष्ट व्यक्ति दमित इच्छाओं का उदात्तीकरण करके, स्नायुरोगों में बच सकते हैं। उदाहरण के लिए एक व्यक्ति दबपन में अपनी माता के प्रति यौन आकर्षण का अनुभव करता है, किन्तु समाज के दबाव से उसकी दमित इच्छा कभी-कभी उस प्रकृति के अन्वेषण की ओर प्रवृत्त कर देती है, फलतः वह व्यक्ति एक कथानुसार बन जाता है। मतलब यह कि वैज्ञानिक कवि, कलाकार आदि प्रतिभाशाली व्यक्ति, वे विशिष्ट प्राणी हैं जो अपनी दमित इच्छाओं के उदात्तीकरण में सफल हो सकते हैं—किन्तु उदात्तीकरण के अभाव में स्नायुरोग अवश्य होगा। फ्रायड ने अपने चिंतन में वस्तुतः अपने का ही प्रक्षिप्त (प्रोजेक्ट) किया है। उसने अपने दमन के सिद्धांत को सभी क्षेत्रों में लागू किया, इसीसे उसने आदिम सभ्यता के इतिहास की याहया की। फ्रायडवाद में धर्म, चरित्र और समाज आदीपस काम्प्लक्स या पुत्र और पिता की प्रतिद्वन्द्वता की धारणा पर आधारित है। फ्रायड यह मानने को तयार नहीं कि धर्म, चरित्र और समाज के विकास में आर्थिक, सामाजिक आवश्यकताओं का ही मुख्यतः योगदान रहा है और धर्म, चरित्र, बला दशन आदि तदनुरूप विकसित हुए हैं। फ्रायड के अनुसार इतिहास की गति देने वाले कुछ विशिष्ट व्यक्ति हात हैं। समाज इन्हें 'पिता' के रूप में स्वीकार करता है और साथ ही उनसे भयभीत भी रहता है। इस प्रकार फ्रायड इतिहास दर्शन में महान व्यक्तियों के सिद्धांत का प्रचार करते हैं, उनका अनुसार सारा इतिहास आदीपस काम्प्लक्स की ही कहानी है। फ्रायड के लिए इस इतिहास सिद्धांत को मानना ही चाहिए क्योंकि व्यक्ति का मानसिक विलेपण इसकी साक्षी देता है। सन् १९३२ में आईंस्टीन के एक पत्र के उत्तर में फ्रायड ने लिखा था कि 'विश्वयुद्ध अवश्यम्भावी है क्योंकि प्रत्येक मनुष्य में मारलुच्छा रहती है और रहेगी' अतः विश्वशांति फ्रायडवाद के अनुसार असम्भव है।

फ्रायड की इन सब कल्पनाओं का खण्डन पावलोव के शरीर विज्ञान द्वारा होता है। पावलोव के शरीर विज्ञान स्नायुरोग स्वप्न आदि की व्याख्या स्नायुओं के अध्ययन द्वारा ही हो सकती है। फ्रायड ने शरीर पर पड़ने वाले प्रभावों का अध्ययन न कर, अचेतन को बाह्य जगत् से निरपेक्ष मान कर पौराणिकता लिए, के द्वार खोल दिए हैं। पावलोव के अनुसार स्नायु रोग बाह्यदबाव (Over Strain) के कारण होते हैं। स्वप्नों की व्याख्या एक सीमा तक शारीरिक आधार पर की जा सकती है। उदाहरण के लिए, नासिका स्वच्छ होने पर वायु का आवागमन जब सुविधापूर्ण होता है तब स्वप्न में मनुष्य अपने का उदता हुआ देखा है किन्तु फ्रायड

के अनुसार स्वप्न की उडान का अर्थ है-सम्भोगेच्छा के लिए योग्यता प्राप्ति का प्रयत्न ।।

शरीर विज्ञान की अत्रिक्लित अवस्था में विलियम जेम्स की तरह फ्रायड आत्मवाक्यों के आत्मा के सिद्धांत के स्थान पर "नित्य मूल प्रवृत्तियों" के सिद्धांत का प्रचार करते हैं। यह शापेनहाउसर, और काट से बुरी तरह प्रभावित थे, फ्रायड का सारांश यह है कि मनुष्य न तो अपने को बदल सकता है और न बाह्य जगत को जान ही सकता है वह केवल अपनी प्रतीति को व्याख्या कर सकता है ।

यहाँ यह कहना आवश्यक है कि हिन्दी में फ्रायडवाद को वैज्ञानिक मानकर जिन उपयासा, कथाओं और आलोचनाओं को सृष्टि हुई है उनका गली की दृष्टि से भले ही महत्व हो, वस्तुतःत्व की दृष्टि से बहुत अधिक महत्व नहीं है। फ्रायड के मनोविज्ञापण की असलियत तब खुलती है, जब ज्ञान की अन्य शाखाओं में इस पद्धति का प्रयोग को हम पूणत असफल होता हुआ देखते हैं। हिन्दी साहित्य की व्याख्या में फ्रायडवाद को पूणत स्वीकार कर लेने वाले लेखकों को वैज्ञानिक दृष्टि सम्पन्न नहीं कहा जाएगा। 'शेखर एक जीवनी' जस उपयासा तथा वजनाओं के पुजो को प्रतिध्वनित करने वाली कविताओं को अमर्याधिक एवं लेखक का आत्मप्रक्षेपण माना जाएगा। उपयासा में अव्यक्तन की व्याख्या में युग और एडलर के अगुमार्ग, भी 'यथाथवादी' नहीं कहना सकत क्योंकि वहाँ भी आत्म प्रक्षेपण ही अधिक है। यथाय के लिए 'बाह्यसघष और तदनुरूप मानसिक सघष' की सत्यता देखनी चाहिए क्योंकि इस तथ्य की पुष्टि शारीरिक विज्ञान द्वारा भी होती है।

वर्जनाहीन आधुनिकता

हिन्दी कविता में अपनी वैयक्तिक विशिष्टताओं के प्रति जागरूकता बहुत बढ़ी है। मानसिक स्थितियों और वास्तविकता के विभिन्न स्वरूपों की दृष्टि से "विविधता" की उपलब्धि भी हुई है। आन्दोलन की छापी से अपने को न बचा पाकर भी, सजनकर्त्ता धीरे धीरे अपने को पहचानने की कोशिश करता गया है और यह प्रक्रिया जब पूरी हो लेगी तब सिर्फ नाम के लिए अजीबो गरीब शीपको के अनुसंधान के स्थान पर, "सत्य अनुसंधान" ही प्रमुख हो जाएगा—यानी हमारी आधुनिकता की प्रक्रिया बजनाजो, आतको और कु ठाआ से मुक्त हो जाएगी लेकिन अभी तो यह स्थिति नहीं है।

अभी तो साधारणतः ध्यान इस ओर रहता है कि कोई नमूना लाजो, तब उसी तरह की कविता या अकविता लिखो। सृष्टि की कोशिश में, कवि को अवचेतन इतना अधिक "प्रभावित" रहता है कि वह अपना नमूना या प्रारूप (मॉडल) नहीं खड़ा कर पाता, जबकि सभी तरह की आधुनिकताओं के प्रारम्भ से ही, प्रतिभाशाली कवियां अपने अपने 'प्रारूप' गढ़े और उस 'प्रारूप' को इतना माजा कि वह उनके 'व्यय' को उसी रूप में व्यक्त कर सका जमा वह चाहते थे। यही कारण है कि अंग्रेजी के टी० एस० इलियट, एजरा पाउंड हापकिंस जस कवियों में आधुनिकता और पारम्परिकता की असंगति या द्वन्द्व, शांत होने लगता है। बी० एस० पिण्टो ने "नाइसिस इन इंग्लिश पोयट्री" में इस तथ्य को इन शब्दों में स्वीकार किया है—

"In a sense, it might be said that English Poetry had by this time overcome its internal crisis," the cleavage between the modernists or Traditionalists. The mature poetry of Eliot, Edith Sitwell or Day Lewis can not be called modernist or Traditionalist. It has absorbed the lessons of modernism and combined them with those elements of English Tradition which can live in the modern world (पृष्ठ 234)

किंतु क्या यही स्थिति हमारे नवलेखन में है? हमारे यहाँ तो अभी "परम्परा और आधुनिकता" की टकराट चल रही है जो प्रायः आन्दोलना

त्मकता और अखबार नवीसी से पीडित होने लगती है। यहाँ 'नवलेखन' अपनी काव्यपरम्परा का गम्भीर अवगाहन, अपनी प्रतिभा का हनन मानता है। दूसरी आर स्थिति यह है कि जिस "ग्रुप" से वह जुड़ा है, उसकी संवेदना और अधविश्वामो को दुहराने में ही वह कुशल मानता है, वह 'नयेयन' से इतना अधिक आतंकित है कि वह समझता है कि आगे भी पराए प्रारूप ही उसके लिए पर्याप्त हैं।

एजरा पौड और इलियट न "गद्य के प्रति निकटता" की बात इस लिए की थी क्योंकि जब तक वहाँ विकास और तकनीक का विकास चक्र तेजी से घूम चुका था अतः 'दो सृष्टियों' का सघष तीव्र हो चुका था। विशेषीकरण के युग में काव्य भाषा के वावटीपन, छंदोवद्धता के कारण उत्पन्न जकड़व'दी का अहसास, काव्य को गद्य के निकट लेजाना चाहता था और बठिन बठोर, अशिथिल, भावुकतारहित और बौद्धिक काव्य के विकास में सफरता भी प्राप्त की गई थी। दो दो युद्धों से "आधुनिकता," "प्रगति" जस शब्दा व साराशो और उनसे नतीजो की भी खोज बोन हुई और यह भ्रम दूर होने लगा कि 'तकनीकी सभ्यता,' 'अतकनीकी सभ्यता' या उसकी सृष्टि में उच्चतर होती है। अभी हमारे लेखक इस तरह सोच नहीं पाते। इसका कारण यह है कि 'प्रगतियुग' की भारत वष में तो अभा शुरू-आत ही हुई है अतः 'विकरपो' में द्वन्द्व तीव्रतम है, और इस द्वन्द्व से तरह तरह की बजनाएँ उत्पन्न होना स्वाभाविक ही है।

कि तु अमरीकी नव्यतर कविता में और कविया में 'मुक्तता' अधिक मिलती है। वहाँ अनेक कवि अपना रग" अलग रखना चाहता है। प्रायः विरोध से भी किसी तथ्य की आर ध्यान चला जाता है। उदाहरण के लिए आधुनिकता के प्रथम ज्वार में "गद्य के प्रति निकटता" के जोश में यह कहना प्रतिप्रियावाद मान जाने लगा कि छंदोवद्ध काव्य प्रारूपों की भी मृष्टि करनी चाहिए। अतः आधुनिक होन के लिए हीरे की तरह सस्त होन या "मुक्तता" (प्रीसाइज) के चक्कर में, एक ही तरह से क्या लिखा जाता रह ? यदि प्रयाग बाछनीय है, तो अनुशासन" (एजरा पौण्ड इसके लिए "पुरान" कविया को आदस मानता था) के लिए छंदोवद्ध कविता लिखकर देना जाय कि क्या

१ 'यदि औद्योगिक और तकनीकी प्रगति ही सफलता का मापदण्ड है तो हमें चाटियों और मधुमक्खिणा की पूजा करनी चाहिए और अरिस्टोफीस की बिडिया व अहकार के सम्मूय नाक रगडनी चाहिए' —बर्नाड शा

बनता है। वजनामुक्त व्यक्तित्व ही इस तरह सोच सकता है, किसी आन्दोलन का पिछलग्गू तो सोचेगा कि अज्ञेय जी अभी तक ऐसा लिख रहे हैं अथवा अमुक जी ने इस तरह लिखा है, वही हमारा प्रयोग "दकियानूसी" न कह दिया जाय। वजनामुक्त व्यक्तित्व किसी प्रयोग में असफलता की भी चिन्ता नहीं करता, वह बार बार नये नयेप्राप्ति गढ़ता है और उस प्रक्रिया में उसका अपना "रग" उभर आता है। "जक कलमो" की "एक कालविनिस्ट का प्रेम" शीघ्र रचना इस प्रकार है —

I will not kiss you, Country fashion,
By hedgeside where
Weasel and hare
Claim Kinship with our passion
Our love is full grown Dogma's offspring
Election's child
Making the wild
Heats of our blood an offering ?

विधि निषेधा से सत्रस्त 'धार्मिक' व्यक्ति प्रेम के क्षण में क्या सोचता है, यह यहाँ दृष्टव्य है लेकिन यदि क्या समसामयिक आधुनिक कालविनो^२ पर तब व्यंग्य नहीं करता जब वह यह कहता है—

"This bare clay pit is truest setting
For love like ours
No bed of flowers
But Sand bedge for our petting "

आधुनिकता को अनवरत ऋद्धि से विद्रोह समझना चाहिए लेकिन हम अपने को, कब तक दुहराते रहेंगे। इस तरह की 'नव्यतर' रचनाओं से कई मवाल उठते हैं। अमरीकी 'नव्यतर कविता कमिगजवादी' उच्छृंखल (खल प्रयोग ?) प्रयोगों से आगे बढ़ चुकी है। एलेन टैट जम 'नए आगेचक' कमिगज के प्रयोगों की सीमाओं को रखाकित कर चुके हैं (कलविनिस्ट एसेज) अतः अब ऐसा लगता है कि समसामयिक स्थितियों के बोध और संवेदना को 'सहज' रूप में और प्रायः दृ. दीपक रूप में कहने की प्रवृत्ति बढ़ रही है। अब टी०एस० इलियट की तरह "दुरुह" होना या 'जसमयता' को, 'आधुनिकता' कहने

१ Penguin Modern Poets, 6 Page 13-14

२ कालविन, प्रसिद्ध सुधार सत (१५०६-१५६४)

की प्रवृत्ति बहुत कम हो गई है। कम से कम साठासठरी के कई कवियों के विषय में यह निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है।

छन्दोबद्धता के सिवा एक और बात पर ध्यान जाता है कि ये कवि किसी भी वस्तु को शीपक बनाकर उसमें माध्यम से या उसके सहारे स्वानुभूत सत्यो या सवेदनाओं को प्रकट करते हैं फलतः शीपक की एक तस्वीर उभरती है, तो साथ ही समसामयिक स्थितियों की व्याख्या भी होती चलती है, कुछ शीपक देखने योग्य हैं—

- १ पनचक्की
- २ गड्ढे में ईसामसोह
- ३ टुड़ाई करने वाला (दुरासत्त्व वेत्ता)
- ४ पर्याप्तता
- ५ माँ, उठो, बिवाह खोलो
- ६ कोठी
- ७ पोलो का खिलाड़ी
- ८ ड्रिल शिक्षक
- ९ खरगोश की चीस
- १० स्टव की 'एनाटामी' का देगवर
- ११ साम्राज्यवादी का 'रिटायर' होना
- १२ चार्ल्स पठ का पागलपन
- १३ सोन के समय की कहानी
- १४ निदेशक को रफट भेजना
- १५ कचोनुमा आदमी
- १६ अण्डरवियर
- १७ यत्रा न करने वाले कवि के प्रति
- १८ एक पागल बच्चे का इलाज करते हुए

इस तरह की नव्यतर कविताओं को पढ़कर ऐसा लगता है कि सकट बोध सतह पर नहीं है। वह गहराई में नीचे और नीचे जाकर बठ गया है लेकिन वह सतह पर गुजरती जिं दगी के सहज दौर से हमें बाटता नहीं, न उसकी व्यथता, निरथकता (दानात्मिक मुद्रा में) की ही वह सस्ती घोषणा करता है। लगातार सिरदद की तरह, 'सक्रांति बोध' छा नहीं जाता बल्कि वह वादलों में कभी-कभी कौंध जाता है और उस कौंध की तरफ से, वादलों पर सोचने पर, व्यक्तिगत अनुभव सामान्य अनुभव में बदलने लगता है, इससे

कविता, कविता बन जाती है, वह मात्र आत्म अभिव्यक्ति नहीं रह जाती। इन सग्रहा में, एलिन गिंसबर्ग की भी कविताएँ हैं लेकिन उसका "रग" अलग है। उससे हिंदी चेतना परिचित भी है, उसका "नमूना" प्रचलित भी हो गया है, जिसे विरुद्ध कविता या आश्रयी कविताओं में देखा जा सकता है लेकिन अत्यन्त नव्यतर कविताओं में जीवन के सहज स्तर पर, अति सहज मुद्रा में, बोलते, बतियाने, किसी परिचित चीज पर ध्यान के द्रव्य करते, व जीवन के किसी पक्ष को उजागर करने हुए कवि आगे बढ़ जाता है। इससे एक मानवस्पर्श मिलता है जो "चीज" को 'आदिममत्त' की "छुअन" देकर भी न ता बनावटी मानवीकरण अपनाता है और न व्यथ के "प्रसंगभरत" को ही समेटता है जो इलियट जैसे कवियों की विशेषता थी।

यह नव्यतर कवि धारणा और अनुभूति को पृथक् करके भी नहीं देखता। वह मन होने पर सीधे युद्ध का विरोध करता है, मानवीय जीवन की सायकताओं, सुखों और मूल्यों को बाणो देता है। वह सुखों, दुःखों, सबको और पराजय से भागता नहीं, प्रत्येक अनुभव को व्यवत करता है—

Mother get up, unbar the door
Throw wide the window pane
I see a man stand all covered in Gand
Outside in Vicarage Lane

चाहना कौसले की इन पवित्रता में सभी प्रकार की सबीणीताओं के विरुद्ध मानव प्रेमी कवि का स्वर है। सचमुच आज हमारे द्वार बन्द हैं और हर एक द्वार के बाहर एक एक आदमी धूलबूसरित खड़ा हुआ है लेकिन कोई किवाड़ नहीं खोलना चाहता।

हे मा, तुम अपने पति की बाहो में,
काफ़ी अरम से बँधी रह चुकी हो
उठो मेरी प्रिय मा, तुम्हारा प्रिय यहाँ है
इस शांत मदान में।

इसी 'मूड' में मा के प्रति यह प्रार्थना ऊपर से सपाट घरेलू 'वक' वास सी लगती है लेकिन जब कवि अभ्यागत का चित्रण करता है तब 'सदभ' बदल जाता है और पूरी कविता आज के मनुष्य की स्थिति की व्यञ्जक बन जाती है—

His body is shot with seventy stars

His face is cold as Cain

His coat is a crust of desert dust

जो यह समझते हैं कि नयापन सिर्फ "केन" (आदम का पुत्र=हत्यारा) की तरह चेहरे, इस प्रयोग में है, वह यह भूलते हैं कि यहाँ कवि का ध्यान विम्व्य वचिन्त्य पर नहीं, युद्ध से उत्पन्न मानव सबूत पर है और इसके लिए आदम के पुत्र और हत्यारे (Abel का हत्ता) 'आदमी' का उपमान, चमत्कारक कम सवेदक अधिक है। दूसरे कवि न इस अहसास को दृष्टोवद्ध करके भी यह साबित किया है कि "आधुनिकता" के लिए जो निषेध शुरू में अपनाए गए थे, अब उनका भी निषेध होना चाहिए। क्योंकि आधुनिकता एक दृष्टि है, अपनी और अपनी स्थितियों की सही पहचान और अभीप्साओं की पूर्ति के लिए सभावनाओं और विकल्पों की खोज। इसके लिए कोरी नकरात्मकता और "अस्वीकृति" निहायत पिछड़ापन है क्योंकि नव्यतर कवि अस्तित्ववादी, प्रतीकवादी, अतियथायवादी वगैरह सभी "श्रमों" से ऊपर उठकर भारतीय सवेदनाओं को व्यक्त करना चाहता है। उसका ध्यान पराये प्रारूपों और परायी मनोदशाओं की नकल पर नहीं, अपनी चिन्तना और अहसास के द्वारा आदमी को आत्म जागरण बनाना है। कोई व्यथ की चातुरी नहीं, कोई भाषाडम्बर नहीं वाइ अथल्य या छन्दल्य या लयहीनता का आग्रह नहीं। जसा कि मार्टिन वेल कहता भी है—

Help me to tell the truth and not feel dull



आधुनिक मुद्राएं

पाश्चात्य दंगो में आधुनिकता का विस्फोट लगभग अर्धशती पूर्ण हुआ था। उस समय अकादमी में सम्बन्धित विषयों में आधुनिकता के वामपथ का अतिरिक्त रूप में पक्ष किया गया। टी. एस. इलियट को 'एक मदिरोमन्त-वोलशविक' (एक डेकिन वोलशेविक) कहा गया था। अब इलियट में कुछ भी वामपथी (रडीकल) नहीं प्रतीत होता। यही स्थिति हिन्दी में अज्ञेयजी की है। पहले उनके वामपथ का अतिरिक्त रूप में प्रस्तुत किया गया लेकिन अब उनमें कुछ भी "वामदिशापरक" नहीं मिलता। "हिन्दी साहित्य-एक आधुनिक परिदृश्य" में तो लगता है कि अज्ञेय का अध्यापकीकरण हो गया है। अज्ञेय इस पुस्तक में वामपथ या रडीकल होने के साथ-आधुनिकता का कोई सम्बन्ध नहीं दिखाते। हिन्दी में स्थापित होते ही कितनी जल्दी आधुनिक लेखक विस्थापित हो जाता है कितनी जल्दी उसकी ताजगी लुप्त होती जाती है-अज्ञेय, भारती नरेश महता, सर्वेश्वर शकौन्त वमा, जोर जब कलाश वाजपयी-वगरह इनके समूह हैं? सिनमा के नायक-नायिकाओं की तरह इधर लटक भी बड़ी त्वरा से नायक की भूमिका छोड़कर, 'चरित्र-भूमिकाएँ' करने लगा है।

यही कारण है कि उम्र के साथ आधुनिकता का सम्बन्ध स्थापित करने देना जाने लगा है। दो चार साल 'छाटा क्लेक' अपने अग्रजों को 'पुराना करने' लगता है। यीटस ४५ वर्ष की उम्र में 'ग्रीन हिलमेट' कीपक आधुनिक कविता लिखी थी जिसके विषय में एजरा पौड ने कहा था कि इस रचना ने अज्ञेयजी कविता को अलवारो से मुक्ति दी।

'ग्रीन हिलमेट' का रचनाकाल १९१० ई० है। इसमें पहली बार अज्ञेयजी कविता के मुहावरे में एक लक्षक पन्ना की गई थी। उम्र के साथ आधुनिकता का सम्बन्ध जोड़ने पर दूधनाथसिंह की कहानियों का 'पुरानी-पीढ़ी' की कहानी कहना पड़ेगा क्योंकि "सगढ़ केहरे वाला आदमी" गापक कहानी यथाथ के एक वाक्य को ही व्यक्त करती है और दूधनाथसिंह, इस सगढ़ में विलुप्त भी 'अप्रतिमद्ध लेखक' नहीं लगते। अतः यदि कोई कह कि दूधनाथ सिंह न सिर्फ पत्रों बढ़ते हैं बल्कि और उनके प्रति मानवसम्मान नहीं है जो प्रेमचन्द में भी था कि यगपाल में तो ऐसा बयान 'अधुनिक' कहा जायगा,

किन्तु सत्य यही है। अतः उम्र और आधुनिकता का सम्यक् हो भी सक्ता है और यही भी हो सकता है इसलिए इनका किन्तु सम्यक् मानना वचनना है।

प्लेखानोव ने "कला और सामाजिक यथाथ" में पारनेसियन तथा रोमांटिक कवियों की मुद्राओं का आकषण वर्णन किया है। हमारे यहाँ छायावादियाँ न प्रभावित अनेक "किंगोर" छायावादी मुद्राएँ अपनाकर समझत थे कि वे कवि हैं, लेकिन कवि पत्र प्रसाद निराला और महादेवी न उनकी "मुद्राएँ" नहीं अपनाई। प्रसाद और महादेवी न तो विरबुल नहीं अपनाई। बड़े बड़े केश रखना, "सारे जहाँ का दूद हमारे जिगर में है"— कुछ ऐसा भाव मुग्न पर लादे रखना, आँसु में सपन और अतीन्द्रिय सत्यो को उतारना, सोलते समय यह प्रभाव देना कि किसी दूर और ऊँची चोटी से बोल रहे है या फिर किसी घाटी अथवा गुएँ से आदि मुद्राएँ प्रसिद्ध ही हैं। तब ये मुद्राएँ आधुनिक थीं और बाद में खुभाएँ, पन तेवर वाले, मारपीटपरक लेहजा वाले, महाप्राण-प्रगतिवाणी जनन की आवाजा रखन वाले लेखकों को वे हास्यारपद मुद्राएँ अब पुगनी हो गई हैं। अगर हमारे विश्वविद्यालयों में ग्रीन हैल्मेट और प्रथम युद्ध के बाद की रोमांसधिंगेधी रचनाएँ (वेस्ट लड आदि) पढाएँ जातीं तो हमारे रोमांटिक आ दालन का क्या वही स्वरूप होता जो हम मिला है? कुकुरमुत्ता में निराला न इलियट पर व्यग्य किया है किन्तु 'जुही की कली' के समय क्या व उससे परिचित थ ? और कही "माटंगू चेम्सफोड सुधारयुग" में रूमी विद्रोह-वाक्य से हमारे कवि परिचित होते तो निश्चय ही छायावादी मुद्राओं के अभाव अथवा मुद्राएँ भी उभरतीं पर नर !

और आज आधुनिक बनन की होड है। प्रयोकि अ प्रेजी नहीं आती अतः अत्याधुनिक या बिल्कुल 'टटवे' कवि—कहानीकार आलोचक दिल्ली बम्बई की मुद्राओं का अ धानुकरण कर रहे है। दाढी रखना विद्रोह या नाराजी का चिह्न है, इसलिए दाढी रखाओ, लेकिन नाराजी बही दिखाओ, जहाँ 'करियर' का मुकसान न हो। विताय कोस में लगवान के लिए किसी सडे हुए 'अधिकारी आलोचक' की तारीफ करनी पड़े ता कर दो लेकिन ध्यत्तिगत रूप से उसे गालियाँ देकर क्षतिपूर्ति कर लो। वस्तुतः अजनगीपन उस गहरी-तौली अमृतुष्टि का सवूत होता है, जब आप इतन अधिक विस्मयितोद्य से सतप्त ह। कि किसी भी स्थिति या ध्यत्ति की महत्व न दें। वयोकि लडने से शत्रु को महत्व मिलता है अतः अलग रहा, अजनवी की तरह, कुछ न चाहो

यश भी नहीं, पद भी नहीं, गरिमा और आत्मगौरव भी नहीं। वामू के अजनबी में इसकी एक भलक मिलती है। लेकिन हिन्दी में यह बेमानगी और 'अस्वीकृति' भी भुनाने के लिए ही है—ऐसा लगता है।

अलवैयर वामू ने "द फाल" में आधुनिकता के नाम पर इस 'आत्मरति' का गहरा चित्रण किया है। अभी तक कोई ऐसा पयवेक्षण नहीं हुआ है जिससे पता चले कि आधुनिक मुद्रा धारणा करने के बाद बाजार में कौन कितने मँहगे या सस्ते बिके ? कितनी ने कितना रुपया पद, यश और शिष्य प्राप्त करने के लिए क्या-क्या किया ? कितनी ने कितनी के साथ विश्वासघात किए ? मानवीय सम्बन्धों की अस्थिरता और अप्रतिबद्धता के नाम पर कितने कपटी मुनियों को कितना लाभ हुआ ? इत्यादि, इत्यादि। मुद्राओं और कम के अंतर्विरोध का अनुसन्धान अब होना ही चाहिए, क्या कोई साहसी अनुसन्धानकर्ता यह काय नहीं कर सकता ?

समग्रहमूलक समाज में समग्रह इसलिए किया जाता है कि सुख हो, आर दूमरो का ध्यान आकर्षित हो, ताकि अपना भाव बढ सके। अगर रचना अ-यत्र नहीं छप सकती तो अपनी पत्रिका निकालो और उसमें अपनी तारीफ छपाओ। आत्मसाक्षात्कार हो न हो नौकरी के लिए 'साक्षात्कार' के समय वह योगदान उपयोगी साबित होगा। मेरा मतलब यह हरगिज नहीं है कि नई पत्रिका निकालना गलत है, लेकिन अब पत्रिका के पीछे दृष्टि क्या है ? जमने की और उखाड़न की यानी अस्तित्व का सपथ या कोई और बड़ा उद्देश्य है ? विमर्शवृद्धि में इस प्रवृत्ति का बहुत योग रहा है।

'द फाल' में कथित आत्मरतिग्रस्त आधुनिक के कुछ स्वीकार प्रस्तुत हैं, ये हिन्दी के अनेक नकली आधुनिकों की असली तस्वीर पेश करते हैं—

(१) मैं अ-यो के साथ सम्बन्धों में अप्रतिबद्ध हूँ क्योंकि मैं अपने को सर्वोच्च मानता हूँ।

(२) दूसरा के दिमाग का अपमान किए बिना, दूसरों पर धाक नहीं जम सकती है।

(३) कोई भी व्यवस्था चाहे वह कितनी ही प्रतिभा उज्ज्वल क्यों न हो पीछे ही मुझे उबा देती है लेकिन मैं उन प्रेमिकाओं के साथ नहीं ऊबता, जिन्हें (जिस क्षण में) मैं चाहता हूँ।

(४) मैं भुव जाता हूँ क्योंकि मैं अपने को प्यार करता हूँ।

(५) ऊब की दवा औरत है।

(६) (कुछ लोग) दूसरो की नुवताचीनी इसलिए करते हैं ताकि उनकी थालोचना न होने लगे ।

(७) उन मित्रों का विश्वास मत करो जो आपसे कहें कि आप उनके प्रति सच्चे रहें ।

(८) मैं कभी विश्वास नहीं कर सकता कि मानवीय विषयो को गम्भीरता से लेना चाहिए ।

(९) 'मनुष्यों की आत्मा आकाशाओ या स्वार्थों में भागीदार न बनने के कारण मैं प्रतिबद्धता में विश्वास नहीं कर सका ।'

(१०) "मैंने औरतों में क्षरण इसलिए ली क्योंकि वे कभी मानवद्वलता की निंदा नहीं करती" दो स्त्रियाँ के मध्य ऐश करने पर, तूष्णी समाप्त होती है और आग यत्रणादायक नहीं रहती । दूसरे शब्दों में जीवित रहने का संकट समाप्त हो जाता है । (कम से कम कुछ समय के लिए ।)

किंतु इन "आत्मग्रस्त आधुनिक" का काम समयन नहीं करता अपितु वह इस आधुनिकता की विसंगतियों का पर्दा फाश करके रख देता है और इस पुराने नतीजे या 'मूल्य' पर पहुँचता है कि एनिय भोग वत्पनाशक्ति और निणयशक्ति का क्षय करता है । (५०७८) इसी तरह कामू ने यह भी महसूस किया था कि बहुत से लोग आजकल अपनी ही सूली पर इसलिए चढ़ रहे हैं (या कबिता में बसा घोषित कर रहे हैं !) ताकि दूर से लोग उन्हें देख सकें और मजा यह है कि पहले से सूंगे पर चढ़े हुएों को कुचल कर वे स्वयं सूली पर चढ़ते हैं । सूली पर चढ़ने के लिए भी प्रतिभोगिता है, आपाधापी है ।

स्तरीय, सुखी, समृद्ध जीवन प्रिताने की दृष्टि से भी उड़ी तरकी हुई है । अनेय और मुक्तिबाध को मन में एक साथ रखकर देखने पर क्या लगता है ? लगता है, नेहरूजी गाँधीजी के साथ खड़े हैं यानी आधुनिकता में असंलयित मुक्तिबाध के पक्ष में है । मात्र भाषा संस्कार, चहरे और तक की सफाई तथा अवसरवादी हाथापाई अनेय की विशेषता है और मुक्तिबोध में मुद्राएँ नहीं थी, स्वर्ग नहीं था सप्रहमूल्यता नहीं, असंगतियों का सीखा बोध था और अभिव्यक्तिज्वल खावड—भारतीय जीवन की ही तरह ! उधर कहानी वारो में जिनमें मुद्राएँ अधिन हैं विद्रोह की जगह आश्रय अधिक हैं, उनमें 'विच्छिन्न' अब उभरता आ रहा है । राजेंद्र यादव का ह्यास 'लेखन में मुद्राओं' के आविष्य के कारण ही हुआ है । श्री वात वरमा जैसे 'गालीमार्की' लेखकों में वह गहराई नहीं आ पाई जो निमल उर्मा और दूधगार्थसिंह की

कहानियां मे है । जत 'व्यथ का तीखापन' या "बनावटी शब्दिक हिंसा" भी एकमुद्रा ही है और साथ ही अंधविश्वास भी कि इसी तरह का टोन अपनाओ या देखने मे ऐसे लगे तो 'आधुनिक मान लिए जाओगे ।

आधुनिक कविता को टी० ई० ह्यूम ने जो दशन या मानसिक स्थिति थी, उसम मानववाद का विरोध किया गया था । धर्म से प्रेरणा लेने के अलावा 'युद्धाहत' यारोप के सम्मुख अथ कोई विकल्प नहीं था । इलियट और एजरा पौड इस चेतना के प्रतिनिधि कवि थे । वे उस आधुनिकता के विरोधी हैं जो सग्रहित चेतना' का लेकर नहीं चलती, जिसमे सारा इतिहास नहीं बोलता अथवा जो अपने युग के लिए परम्परा का पुन उपाजन नहीं करती अथवा जो भूत की वतमानकालीनता को नहीं पकड पाती । अज्ञेयजी को छोडकर अथ अधिकांश आधुनिकता ने ता नकारात्मक दृष्टि अपना ली, क्योंकि नकारात्मक होना सुविधाजनक है, उससे अपनी प्रतिष्ठा और स्थान सुरक्षित हाता है । सजन के स्तर पर, नयी भाषा या सवेदना की खोज में नकारात्मक हाता ठीक है, लेकिन मानव नियति निर्धारण म या जीवन की जटिलताओं की तलाश मे 'नकारात्मक' या 'जस्वीकृति' अपनाता अवीधता या जडता है । और यह अस्वीकृति भी एक 'मूड' क रूप मे रहे तो कोई हज नहा लेकिन इमे तो जीवनदशन' के रूप म प्रसारित किया जा रहा है, सिफ दूसरा से अपने को भिन्न सिद्ध करने के लिए ।

इस विराट 'नकारात्मकता' ने जनक अंधविश्वासो या पूर्वाग्रहो को ज म दिया है उसे —

(१) कही कुछ नहीं हो सकता अत सिफ अपने को मग्बोधित रहो ।
 (२) विसंगति ऊन अस्पष्टता और सन्देह के व्यतीकरण के लिए—
 विसंगत ऊने हुए अस्पष्ट जोर सन्नेहग्रस्त होकर जीना और भोगना अनिवाय है तथा इमे 'व्याधि के रूप मे नहीं, उपचार और 'अनोक्षेपन' के लिए अपनाता चाहिए ।

(३) लेकिन सजन मे किसी भी तरह की 'रोक' का विरोध करो । उदाहरण क लिए साठाल्तरी अमरीका कविता म छन्दो का प्रयोग बढ रहा है, इस प्रवृत्ति की जोर से आँस मोच लो क्योंकि छन्द का अनुशासन न मानना ही हमारा ध्येय है, अच्छी रचना बन या न बने ।

(४) अपने को सकारो' दूसरो को नकारो ।

(५) धारणावाद का विरोध करा लकिन मतलबपरगती की धारणाओ म विन्वाग करो ।

(६) नया और पुराना परस्पर विरोधी होता है, धारणा और अनुभव भी परम्पर विरोधी होते हैं तो फिर बचन और बम भी यदि परस्पर विरोधी हो तो इसमें क्या हानि है ?

आंदोलन के अगुवा लेखक जो वह उसे दुहराओ। जब उनकी जगह दूसरे नेता आगे आ जाएँ तो उन्हें दुहराओ। इसकी चिन्ता मत करो कि बल तुम क्या कह रहे थे या बल क्या तुम कहोगे ?

जल्ता और उजलता प्रश्न यह कि जिस 'विसगति' या 'एक्सडिटी' के अस्तित्व की बात कही जा रही है, वह जीवन और समाज में है, लेकिन उसकी बढ़ोतरी में भागीदार होना क्या वस्तुतः वाछनीय है ?

स्पष्ट है कि अपने वतन में जिस प्रकार अनेक राजनीतिक सिद्धांतों की खिचड़ी पक रही है उसी तरह अनेक 'परस्पर विरोधी' आधुनिकताओं की भी खिचड़ी खलब रही है, विसगति का एक कारण यह भी है। इसलिए कोई किसी की नहीं सुन रहा है और वास्तविकता का अहसास एक दूसरे को बाटती रेखाओं का अमूल्य चित्र बन गया है। इस दुष्चित्र को तोड़ने का उपाय तो राजनीतिक, सामाजिक प्राग्नि है, कि तु बौद्धिकस्तर पर इसे तोड़ने का उपाय है "आधुनिकताओं का वस्तुगत अध्ययन"। विचारणीय यह है कि हमारे लेखकों के सम्मुख जो प्रारूप है नमूने हैं, वे कहाँ से आए हैं ? किन परिस्थितियों में उगे, पनपे और उनकी हमारा यहाँ समिति किस रूप में हो सकती है ?

उदाहरण के लिए एक 'आधुनिक दल' सिर्फ रचना प्रक्रिया के अध्ययन पर बल देता है, तो दूसरा—'रचना' को प्राकृतिक कृति न मानकर (प्राकृतिक कृति में प्रयोजन और प्रभाव का अध्ययन नहीं होता यथा विज्ञान में। वहाँ रचना प्रक्रिया का ही अध्ययन होता है।) उसे मानव कृति मानता है और प्रत्येक 'मानव रचना' अपनी सकुलता में अपनी दृष्टि, या प्रयोजन तथा प्रभाव को भी छिपाए रहती है। योरोपीय-अमरीकी आधुनिकता रचना के प्रयोजन और प्रभाव की चर्चा को गौण मानती है तो साम्यवादी आधुनिकता प्रयोजन और प्रभाव के अध्ययन को 'रचना प्रक्रिया' का अपरिहार्य अङ्ग मानती है। पिछड़े समाजों की आधुनिकता के अध्ययन में रचनाकार और रचना के इरादों, अभिप्रायों (चाहूँ वे कुछ भी कहें) का जाँच पड़ताल ही नहीं, उस परिस्थिति या संदर्भ का भी निमग्न विश्लेषण अनिवार्य है जिसमें एक खास तरह की 'अप्रतिबद्ध' आधुनिकता के प्रचार के लिए विदेशी स्वायत्त इतना स्पष्ट सूत्र

कर रहे हैं। (यानी साहित्य सस्कृति के क्षेत्र में वे धन का नियोजन कर रहे हैं, हम पर अहसान नहीं कर रहे।) वे हमें अपने जसा बनाना चाहते हैं, वे चाहते हैं कि हमारी चेतना—मूलहीन और मूल्यहीन हो जाए। वे चाहते हैं हम उनकी जीवन विधि को यथावत् अपना लें। यदि हम उनसे भिन्न रहना चाहते हैं, अथवा अपने आप अपनी नियति का निर्माण करना चाहते हैं, तब अपने विवेक को ही हमें निष्पन्न बनाना होगा जसा कि अज्ञेयजी हिन्दी साहित्य के 'आधुनिक परिदृश्य' (पृष्ठ १-१६) में "जतत" स्वीकार कर लेते हैं। यह क्या आकस्मिक तथ्य है कि नव्यतर किशारों के द्वारा पिछले जमाने के वाद आधुनिकता के पूर्व दावेदार विवेक की बातें करने नग जाते हैं? या यह भी स्वीकृति पाने की कोई मुद्रा है?

प्रबुद्धों की भूमिका

"प्रबुद्धवर्ग" ("इंटेलिक्चुअल") इस अर्थ में एक वर्ग नहीं होता, जिस अर्थ में श्रमिक, कृषक या सेठों का वर्ग होता है। प्रबुद्ध वर्ग में सभी वर्गों, जातियों और समूहों से व्यक्ति आते हैं। पिछले बीस वर्षों में पौडित समूहों से, अनेक व्यक्ति प्रबुद्ध वर्ग में शामिल हुए हैं यह नोचे से ऊपर या लम्बाकार गति (वर्टीकल) बढ़ती ही जायगी।

शिल्स ने भारतीय बुद्धिवादी-वर्ग के विषय में कुल मिलाकर सतोपजनक धारणा व्यक्त नहीं की। शिल्स ने इस वर्ग की साधनहीनता-सस्कारप्रियता, अव्यवस्था और अमीलकता पर कटाक्ष किये हैं जो सही हैं। सम्भावना की दृष्टि से इस वर्ग से बड़ी बड़ी आशाएँ की जा सकती हैं।

लेकिन इस शिविर की भूमिका के लिये भारतीय समाज की संरचना को ध्यान में रखना जरूरी है। भारतीय समाज विभिन्न जातियों, धर्मों और परस्पर विरोधी स्वार्थों का एक पिटारा है। इसलिए प्रबुद्ध वर्ग एक अजीब कदमकदम में पड़ा रहता है। मुख्य विशेषता यह है कि प्रबुद्ध व्यक्ति अपनी स्थिति की सुरक्षा के प्रति सर्वाधिक जागरूक रहता है। राजनीति, शिक्षा, साहित्य और अन्य सभी क्षेत्रों में यही हकीकत है।

यही कारण है विचारों और चिंतन प्रक्रिया का उतना महत्व नहीं रह जाता, जितना महत्व 'स्वरक्षा-चेतना' को मिलता है। इस दशा या दुर्दशा में सक्रिय योगदान के लिए स्वतंत्रता एक सीमित मात्रा में ही दिखाई पड़ती है।

'स्वरक्षाचेतना' व्यक्तिवादी आदतों, अदाओं और धारणाओं की ओर ले जाती है। अनिश्चय, सट्टिष्णुता निष्कर्षण और 'बहरेपन' का कारण भी यही है।

विज्ञान में विचारों का सधम कम आविष्कारों का सधम अधिक होता है। इसलिए वहाँ 'प्रबुद्ध व्यक्ति' मानव और समाज सम्बन्धित प्रश्नों पर मौन रहता है लेकिन कला, राजनीति, समाज शास्त्र, संस्कृति और दर्शन के क्षेत्रों में 'वर्णन' और 'चयन' का प्रदान आता है।

भारतीय प्रबुद्धवग आज की सशक्ति, ह्रास और दुष्चक्र को भाग रहा है। लेकिन उसकी मुख्य असंगति यह है कि वह अपने वग की भूमिका से बेखबर है। आज्ञाती के सघर्ष में उसी वग या जमात न अपने बल का स्मरण किया था और विराट "जनता" का नस्तुत्व किया था—लेकिन आज वह समग्रत मध्यवर्गीय भ्रमा में उलझ गया है उनसे निकलने की टटपटाहट तो है, लेकिन सिर्फ व्यावृत्ता, घुटन और अपनी इस निष्प्रियता को 'मानवीय नियति' मानकर सहते जाने का अहसास, उपचार नहीं है, विसंगति है।

इस हालत में अस्तित्ववाद आकष्य लगता है। लगता है कि मनुष्य सिसिपस है, जिसे पाताललोक में दण्ड दिया गया है ताकि वह अपन भार को ढाकर या ठेलकर चाटी पर ले जाय और वहाँ से उभरे नीचे लुडकाय, फिर उसे ऊपर ठेल—यह निरथक चढन उतरने की जिदगी, यह अनन्त मातना का बोध इमलिष प्रिय लगता है क्योंकि उमवे लिए परिस्थिति अनुकूल है।

दाशनिक दृष्टि से अपने अस्तित्व को, प्रवाह से बाटकर, सोचने पर सब कुछ निरथक प्रतीत होता है, लेकिन दाम्त्विकता इस मानसिक प्रत्यय को स्थायी और व्यापक नहीं बनने देगी। प्रयाथ जीवन की असंगतिमा, 'विसंगति बोध' को व्याधि का नाम देगी और जनजीवन में घुमडता तीव्र अमतोप, प्रबुद्धों की जमात में, उसके सर्वाधिक सवेदनशील व्यक्तियों में, किसी भी निराशा वादी जीवन बोध को अम्वीकार करने के लिए विवश कर देगा। पिछले बीस वर्षों से, इस प्रकार का आक्रोश अद गूँजने भी लगा है।

इस तरह व्यापक जडता और 'निष्कृष्णा' के प्रसंग में, मानव-दुःख से दग्ध व्यक्ति, 'प्रबुद्धों की जमात' में भी बढते जा रहे हैं अतः सकल्प विवल्प में सिफ एष का दखना अतिवाद है।

प्रबुद्ध-वग में सकल्पशील तत्व भी सब एक जस नहीं हैं। कुछ वेधत धीरज के साथ समाधानों पर मनन कर रहे हैं लेकिन किसी नतीज पर नहीं पहुँच रहे हैं, कुछ ध्वस के मार्ग पर चलने को समाधान की रचना-प्रक्रिया समझ रहे हैं और कुछ सिफ गरजते हैं—तिलमिलाते हैं, दांत पीसते हैं लेकिन मोके पर खीसँ निवाल देने हैं।

विशेषीकरण के कारण, बारीक श्रम विभाजन और इसलिए सत्य विभाजन का शिकार यह सबका दोहरे सघर्ष से पीडित है एक अपने क्षेत्र में मौलिक काम करके दिखाओ, दूसरे त-दीली की प्रत्यक्ष तह पर मुखरित हो और वीरिय नेतृत्व करो।

इस जमात की शक्ति समझकर, इसका रस अनुकूल धरन के लिए पश्चिमी विदेशी सत्ताएँ इस क्षेत्र में भारी वित्त-विनियोग कर रही हैं जो इन्फ्लायो अ डाजो को स्थितिशीलता के हावभावों में बदल दें लेकिन रूस, चीन वगैरह भी डट कर रसाकशी कर रहे हैं। एक और तबका राष्ट्रवादी है जो दोनों से फायदा उठाकर भी न केवल राष्ट्रवादी बना रहता है, बल्कि स्थितिशील भी बना रहना चाहता है।

बौद्धिकता में होने वाली हर घहस, भीतरी-बाहरी दबावों से एक गोल चक्कर में घूमन लगती है। इस प्रवृत्ति के विरुद्ध भी आशोश बढ़ रहा है। क्योंकि 'सहमति' नहीं बिकती, असहमति बिकती है, अतः मात्र ज्ञान का प्रदत्तन करो और दूसरों का मूल सिद्ध करो-श्रोता समाधान स्वयं खोज लेंगे-अब इस स्थिति से भी घृणा होती जा रही है।

सतोप का विषय है कि असतोप है और असतोप का विषय है कि अभी भी सतोप बहुत है और असतोप घटी जाहिर होता है, जहाँ वह अधिक नुकसानदेह न हो।

उधर 'स्थापित' तत्व यह देखते रहन है कि देखें कौन असतोप प्रकट करता है। बड़े लागों की 'शोध प्रतिशोध-परक' हाती है। 'प्रबुद्धता में प्रभु' लोग समथक या अनुगामी खोजत हैं, साथी नहीं।

मनहीम का स्थाल है कि प्रबुद्धवग सभी प्रचलित-धारणाओं कायों-परिवर्तनों का तटस्थ द्रष्टा हो सकता है। सत्य' का पक्षधरता और पक्षपात से बचाने का काय प्रबुद्ध वग हो कर सकता है। यह शुभकामना या सम्भावना, इस निरोधन पर आधारित है कि मनुष्य में सीमाओं और सभी प्रकार के परिदेश के प्रभाव का अतिरूपण कर, सत्य की ओर बढ़ने की स्वाभाविक प्रवृत्ति है जो चाहे प्रवृत्तिगत हो या विकासमूलक, लेकिन वह वहाँ है और प्रबुद्ध वग की मुख्य भूमिका यही है कि इस 'निस्तगविवेक' के साथ कोई समझौता न करे और वह प्रत्येक तथ्य का वस्तुगत अन्वेषण करे।

इस 'त्रिनेत्र' का एक सूत्र यह है कि प्रबुद्ध व्यक्ति, प्रत्येक विचारवाद, काय और स्थिति को कमिया को पकड़ ही लेता है। जो 'दूरदर्शी' अपने दल या मन का साधन भी करते हैं वे उस दल या मत को 'शब्दप्रमाण' नहीं मानते, और यह भी कि विराधी तत्त्वा और व्यक्तियों के आवपक या ग्रहणीय तत्व भी त्रिनेत्र के अवधान में आजात हैं। इस विवेक' के आधार पर दृढता से खड़े रहकर, विचारों-प्रमाधानों की खोज और उसे प्रेरणापरक शत्रुओं में

प्रस्तुत करना हां तत्त्ववेत्ताओं का काम है—दूसरो का मात्र दिढोरची होना नहीं, चाहे वह दल या मत काई भी क्यों न हो ।

कोई नहीं कह सकता कि यह 'विवेक' पिछले बीस वर्षों में, वावजूद सारी विसर्गतियों और भटकावा के, बढ़ा नहीं है । प्रबुद्ध वर्गों के सम्पक में छात्र, कायकर्त्ता श्रमिक आदि पहले से अधिक सतक, शुद्ध, सूचनायुक्त और अधिक सनकी-साहसी हो गये हैं, होते जा रहे हैं । इसके पीछे प्रबुद्धों की सगत-असगत भूमिका भी है और उनकी वेवसी, क्लीवता और जडता भी ।

यह रोमाटिक कल्पना है कि बिना किसी बड़ी उचल पुचल के प्रबुद्धवग किसी एक दिशा में, जनता का नेतृत्व करेगा । परि वतन वा भार श्रम' होते हैं, बुद्धिजीवी नहीं । बुद्धिवादी ता और भी नहीं क्योंकि विवेक की रक्षा के लिए उह आराम से रहना पडता है — 'गमे कौम है लकिन—आराम के साथ" ।

लेकिन किसी व्यापक 'बदलाव' में अथवा समान-स्वाथ वाले सवालो (जसे देश की प्रभुसत्ता आदि) पर प्रबुद्धवग की एकता देखी जा सकती है । फ्रांस की राज्यनाति में अगुवा प्रबुद्ध थे लेकिन श्रमिका के साथ अपना भाग्य न बाधने और 'मध्यवर्गीयभ्रमो' के कारण प्रबुद्धों की ही क्लीवता प्रमाणित हुई थी । ब्रिटिश साम्राज्यवाद से देश के विभाजन का समझौता भारतीय प्रबुद्धों' न हो किया था, जिसमें गाधी, नेहरू और जिना सभी समान रूप स दापी हैं । अगर श्रमिको और बुद्धिजीवियो का वास्तविक 'समीकरण' नतत्व में हाता तो क्या दश बँट सकता था ? क्या साधारण व्यक्ति को सम्प्रदायवादी भ्रष्टाचारी, स्वार्थी, "प्रभु" और 'प्रबुद्ध वग' के ही व्यक्ति नहीं बनाते ? प्रभु और प्रबुद्ध अपना हृदय-परिवतन करलें तो ठीक, अथवा मजदूरी में उहे बदलना होगा ।

क्या यह कल्पना अधिक कठिन है कि हमारे प्रबुद्धों में अधिन्तर बुद्धि-वादिता' को पेशा समझ कर आत हैं, ध्येय समझ कर नहीं ? यह क्या पहचानना असम्भव है कि औसत 'प्रबुद्ध अहकार की दृष्टि से पहाड सग्जा की दृष्टि से रईस, सस्कारो की दृष्टि स आदिम या अधिक स अधिक मध्य कालीन, लहजे की दृष्टि से आधुनिक और नतिक साहस की दृष्टि स चूहा है ? उसमें बिल्ली की चालाकी कुत्ते की भक्ति, गिद्ध की दूरदृष्टि वानर की वासना और शूकर की आत्मतपति है । यह बौद्धिक सूचनाओं की दृष्टि से है नेतृत्व की दृष्टि स नहीं । यह निष्कथ वग के विषय में है, अपवाद अनेक हैं और बढ़ने जा रहे हैं ॥

प्रबुद्ध वग, वगत तब अपनी भूमिका समझेगा जब वह प्रभु वग' की नकल से बाज आएगा और हृदय से अपना भाग्य आम जनता से जाड लेगा, इस जुडाव के अभाव के कारण ही साहित्यिक' किसिम के जीव 'तुडाव या अलगाव' को 'शास्वत जीवन दशा' मानने लगे हैं। यह व्यभिचारी भाव' है और सिफ सामयिक है।

साहित्य में प्रबुद्धचतना के लिए आम आदमी की ह्रारत का ही चाट न हो बल्कि सकुल यथाय का वस्तुगत चित्रण और अधिक होना चाहिए। क्या कथाकारो ने प्रभुवग और समूहा की तस्वीर पेश की है? माय गालियाँ देने से या 'यौनश्रान्ति से नहीं, बल्कि पाठक के सम्मुख सामाजिक यथाय को विशद रूप में प्रस्तुत करना होगा। वयवितक सक्टवोध को वाणी तो दी ही गई है। साहित्यकार इन प्रबुद्धा का असली हुलिया आम पाठक को पेश क्यों नहीं करते? हिन्दी में तो किमी न किसी नीकरशाह का भी निभय-बेलौस चित्रण नहीं है, न किसी 'वज्ञानिक' का, न किसी 'बुद्धिवादी' को जब यह स्थिति है तत्र हम 'असाहित्यिक प्रबुद्धा' से क्या आशा कर सकते हैं?



आलोचना . वनाम आलोचना

हिन्दी आलोचना के क्षेत्र में आलोचना' (त्रयाक्षिक) की कहानी दिल-चस्प है। श्री शिवदानसिंह चौहान इसने प्रथम सम्पादन ५- पाठको को आशा की थी कि अब हिन्दी में एक विशाल दृष्टि में साहित्य, सभ्यता और समाज को देखा जा सकेगा और इस दृष्टि' (प्रगतिवादी) के सम्बन्ध में भी अब "दृष्टियाँ" मिलती रहेंगी लेकिन जब तक आलोचना का प्रगतिवादी स्वरूप निश्चित हो, जब तक आलोचना पर सम्पूर्णता का आरोप लगाकर, उस-सम्पूर्णता विरोधी घमवीरमारती विजयचन्द्रनारायण साहू वगैरह का सौपन की स्थिति आई लेकिन चौहान जी जिस तरह अपनी दृष्टिकोशिक भौतिकवादी दृष्टि के बावजूद एक व्यापक लक्ष्य समूह का साथ लेकर चले, वह नवीन "सम्पादकी" के लिए असम्भव हो गया फिर पुन आलोचना को वहाँ से तलाक दिया कर उसे आचार्य नन्द दुलार बाजपेयी को सुपुद कर दिया गया लेकिन बाजपेयीजी की "अध्यापकाय", टण्डी और अपूर्ण भारतीय सभ्यता प्रधान" एवम् नवलेखन विरोधी दृष्टि के कारण, पुन पाठको ने महसूस किया कि "करण" में फिर गलती होगई। अब कारण भी होंगे। पुन आलोचना चौहानजी के पास लौट आई। लेकिन अब तक चौहानजी भी उतने सत्रिय नहीं रह गए थे और यह भी था कि उनके साथ शायद प्रकाशक ने जो बर्ताव किया, उसके वह अभ्यस्त नहीं थे फिर भी उनमें अभी इतना तेज था कि वह आलोचना और उसके प्रकाशक दोनों को छोड़ सकते थे। इस दुबारा "तलाक" की कायवाही में आगामी सम्पादक ने भी अपना सहायक योगदान किया और आलोचना अब डा० नामवरसिंह के पास है।

बहरहाल, डा० नामवरसिंह के पास आने पर आशा यह थी (अभी तक हिन्दी के पाठकों का भ्रमभंग नहीं हुआ है।) कि पिछले दो दशकों में जो उत्तम उत्पन्न हो गया है, उस पर नामवरसिंह अब जमकर विचार कराएँगे और आलोचना को बाजपेयी चेतना और चिंतन का माध्यम बनाया जा सकेगा लेकिन आलोचना के दो अंकों को देखकर यह कहा जा सकता है कि नामवरी आलोचना ने इस उत्तम को बढ़ाने में काफी काभयावा हासिल की है और जिस तुले हुए और दावपची अदाज में रचनाओं और

लेखको का सप्रह किया गया है वह गौरतलब ह । आलोचना से बिन पक्षो पर प्रकाश अपेक्षित था ?

१-साम्यवाद और समकालीन साहित्य का स्वरूप और रिस्ता क्या है, क्या होना चाहिए ?

२-आइडियालोजी को पिछले दशको के बहुत से लेखक नकारते रहे हैं, उनमे कुछ लेखक तो ऐसे हैं जो अपने को शहीदाना अदाज म कम्युनिष्ट भी कहते थे । आज ऐसे लेखका की हिंदी मे स्थिति क्या है ? भारत भूषण (जिनकी कविता दी गई है) प्रभाकर माववे, नेमीचंद जन आदि की स्थिति यदि "चुनाव के बाद" स्पष्ट हो पाती तो 'साहित्यिक जनता' को अधिक लाभ होता क्योंकि चुनाव का या राजनीति का जो विश्लेषण दिया गया है उसका समकालीन साहित्यिक चेतना से सम्बन्ध जोडकर नहीं दिखाया जा सका ।

साम्यवादी सिद्धान्त उसके असली रूप, विशेषकर सन् १९६२ के चीनी आक्रमण के बाद, के "बौद्धिक भ्रमभंग" का विश्लेषण हो सकता था लेकिन शायद "धुलेपन" लडाकूपन तजतरार (द्वितीय अंक, पृष्ठ ८, सम्पादकीय) विश्लेषणा का सम्बन्ध "अपनी स्थिति" से नहीं है, पराई स्थिति से ही है । और यदि यह आवरण, अस्पष्टता, सकेत, मौन वगैरह किसी विस्फोटक राजनतिक "क्रांति" की प्रतीक्षा के वारण है तो बसा साफ कहने मे क्या हानि है ? कोई उग्रवामपथी अपने इरादो को नहीं छिपाता । यदि माक्सवाद मे मौलिक सशोधना की आवश्यकता है तो उसे बसा कहने मे क्या सक्क है ? यदि माक्सवाद त्याज्य है तो क्या नामवरसिंह उसे मन से छोड चुके है ? केवल तन से साम्यवादी होना अजीब स्थिति है । आखिर अब तो पाठको को बताइये कि आप क्या हैं और क्या करना चाहते हैं ? जब तक "आधुनिकता" और साम्यवादी चिंतन और व्यवहार का सम्बन्ध स्पष्ट नहीं किया जाता तब तक पाठक को हक है कि वह सदेहवाद और अवसरवाद का आरोप लगाए । आलोचना को पढ़कर यह नहीं लगता कि सम्पादक सामाजिक दृष्टि-अवरोध की हालत मे कोई दिशा देना चाहता है । हाँ अपनी दोस्ती दुश्मनी भँजाने पर उसका ध्यान अधिक है । इसका सबूत है कमलेश्वर, भारती के लेखा का नामवरसिंह पर आतक । क्या प्रथम अंक के सम्पादकीय का स्तर यही होना चाहिए था ?

हिंदी का पाठक आपके निजी मंत्री-अमनी सवधा मे कोई दिलचस्पी नहीं रखता । वह सच्चाई जानना चाहता है जिसे प्रथम संपादकीय और

राजेन्द्र यादव की टिप्पणी पर सपादकीय नोट से छिपाया गया है। कल तक कमलेश्वर, यादव और राके। प्रगतिगामी लेखक थे, आज। वे अज्ञात नहीं, 'पूगत' पथभ्रष्ट हो गए। यदि यह सही है तो प्रगतिवाद के प्रथम उस्ताहम जो सकीण समाजशास्त्र पनपा था, उसमें और इस "नव मानसवाद" में क्या अंतर है? 'सकम' सबधी गरजिम्मदाराना रवध्य का विरोध चाहे शत्रु करे या मित्र, यदि आपका ध्यान सच्चाई पर है तो उसका स्वागत करना चाहिए। इसका यह अर्थ नहीं कि कमलेश्वर या यादव से आप। सब जगह सहमत ही हैं। अतः नामवर की दृष्टि "सत्यो-मुख" न होकर न। हाकर राजनतिक दावपचा के कारण, असत्य से 'रिपयूज्ड' हो जाती है, और यह कनपूजन तथा डिपपूजन दोनों सपादकीयो म स्पष्ट देखा जा सकता है। साफ लगता है कि सपादक खुल नहीं रहा है, कुछ छिपा रहा है, कुछ कहना चाहता है पर कहते कहते कुछ और कहने लगता है। ऐसा क्या है, किसका डर है?

अब सपादक की कतिमय 'धारण'ओ" पर विचार होना चाहिए।

जिस तरह प्रारम्भिक प्रातिवाद ने नेतृत्व के लिए छायावादी कवियों को जबरदस्ती अपन चावटे म बसने का प्रयत्न किया था, और उनमें भी अपने प्रिय" कवि को, नातिकारी और अप्रिय को प्रतिगामी धावित किया था, उसी तरह (दावपच मित्र है) नामवरामह ने अब 'सकमालीन' लेखका का नेतृत्व करना चाहा है। जब कि असलियत यह है कि आज का 'नवलेखक' बेचार नामवरसह तो क्या मावम माजो या फिर इलियट, अज्ञेय किसी को भी अपना नेता नहीं मानना चाहता। वह आलोचक, नेताजो अथवा पत्रकारों पर भी भरोसा नहीं करता क्योंकि पता नहीं कब, कौन नेता, लेखक विशेष के विषय म अपनी 'व्याख्या' पदस दे। इस स्थिति म आलाचना दादागिरी न करके यथासभव निस्मग होकर, अपनी द्विद्वैत्मक दृष्टि से समकालीन साहित्य की विशिष्टताओ और तूननाजो पर विचार कर सकती थी सभी प्रगतिशील लेखको का सहयोग प्राप्त कर सकती थी लेकिन क्या ऐसा हो सता है?

यदि "कृति एक सांस्कृतिक प्रक्रिया है और कृतिकार पाठक और आलोचक एक ही प्रक्रिया क अंग है" (द्वितीय अंश, पृष्ठ २, सम्पादकीय) तब परिवर्तनवादी, आलाचक के सम्मुख शत्रुता मित्रता का 'द्वन्द्व' नहीं रह सकता। शत्रु वह है जो गति में बाधक है, नातिक का अवरोधक है चाहे वह क्रिया के रूप में हो या धारणा के रूप में। अतः मानसवादी चेतना में यह म्ख नहा चल सता कि लेखक 'अपन' लिए लिखता है। यह 'स्व' और 'बाह्य'

"व्यक्ति और समाज", "क्षण और प्रवाह" आदि को परस्पर विरोधी तत्वा के रूप में, जो पिछले दशकों में प्रस्तुत किया गया है, गलत है। यह वाह्य परिवेश में, भेदा और वषम्या की अधिकता तथा सग्रह मूलक सभ्यताओं (एक्वीजीटिव सोसाइटीज) का प्रभाव है, जिससे हम तब तक नहीं बच सकते जब तक अपने देश की "अधःपनिवेशिक" स्थिति समाप्त करके, हम १९ वीं शताब्दी की साम्राज्यवादी सस्कृति के अवशेषों से मुक्त नहीं होते। तब तक हम स्पष्ट विकल्प पाठक के सम्मुख रख नहीं सकते। लेकिन "आधुनिकता" के नाम पर नामवरसिंह, "समकालीन लेखन" व "अमूल्य समर्थन" में इस बढ़ते हुए सांस्कृतिक खतरे को नकारते हैं, जो हीरोसन (इण्डिया द मोस्ट डजरस डिक्लेडस) सीगल' आदि अमरीकी लेखकों की वृत्तियों से उभर कर सम्मुख आ रहा है। सग्रहमूलक जनतंत्रों की इस 'आधुनिक सभ्यता' और उसके 'साहित्य' के प्रति "नामवरी" आलोचना की दृष्टि क्या है ?

यदि "आलोचना" त्रमासिक मात्र फ्लेटकाम है तो भी कोई हज़ नही लेकिन 'विभिन्न प्रतिक्रियाओं के द्वन्द्व' से जो सगति निर्मित होगी, उसका क्या पूर्वाभास सम्पादक को है ? यदि यह पूर्वाभास' सम्पादक का हाता तो "नई आलोचना" "सघटनात्मक आलोचना" (स्ट्रक्चरल थ्रिटीसिज्म) तथा 'शली विज्ञान' के मात्र परिचय से संतुष्ट न होकर, सम्पादक इन नवीन "मण्डालोजोज" की यूनताओं का "भी" रखाकित करता। सत्य यह है कि "भाषा शलीवादी" विश्लेषण पद्धतियों में रचना प्रक्रिया की अवधि में, विचारों की भूमिका को उपेक्षित कर दिया जाता है। अमरीका में वस्तुतः जिस "नवरोतिवाद" का आविष्कार हुआ है, उससे नामवरसिंह आतंकित लगने हैं। निश्चय ही, अमरीका की इस 'नयी आलोचना' या "कृतीक्षा" से भी बहुत सी बातें हम सीख सकते हैं, लेकिन यहाँ तो 'अधानुकरण' की पर परा प्रबल है अतः पतरस यही है कि पाठक बही यह न समझें कि अथ विधिया तो पिछड़ गइ, नवीनतम विधि अमरीकी विधि है और इस 'नवीनतम' विधि के अधानुकरण का परिणाम यह होगा कि हमारे साहित्य चिंतन में सामान्य प्रश्नों पर (संस्कृति समाज के सदभ म साहित्य पर विचार आदि) जो 'सवाद' होता है, वह अस्म्बद्ध हो जायगा। यह स्मरणीय है कि अमरीका में भी इस 'विवरण प्रधान विधि' से वहाँ के सभी आलाचक संतुष्ट नहीं हैं और स्वयं—'एलेन टैट' जैसे प्रबुद्ध नये आलाचक ने भी, तथाकथित—"नयी आलोचना" का सोच समझ कर ही प्रयोग किया है। उसके सक्लित निबन्धों में "सामान्य प्रश्नों" पर भी विचार मिलता है। नामवरसिंह यह भूलत हैं कि

‘नयी आलोचना’ पद्धति में निहित, वस्तुगत या अव्यक्तिगत ‘एप्रोच’ को ही स्वीकार किया जा सकता है, उसकी ‘औपचारिक’ विवरणपरकता को नहीं। ‘नयी आलोचना’ क नवरीतिवाद से चिढ़कर, शिकागो क नव अस्तूवादियों ने पुनः सैद्धांतिक आलोचना का समर्थन किया है।

जत प्रश्न मानदण्डों का भी है और पद्धति का भी है। प्रत्येक आलाचक जान या अनजान में, प्रायः जानकर ही, किसी ‘विश्लेषण विधि’ का अग्रनाता है। इस ‘विधि’ के पीछे उसकी जीवनदृष्टि और रचि रहती है और यह आवश्यक नहीं कि उसमें अय विधियाँ सहायक न हों। उदाहरणतः मार्क्सवादी विधि से यथावसर आप मनावनानिक विधि, भाषाशास्त्रीय विधि आदि का प्रयोग कर सकते हैं, इसी तरह मनोविश्लेषक, समाज मनोविज्ञान को व्यक्ति मनोविज्ञान के साथ ही अपन अवधान में रख सकता है। जब भी हम किसी चीज का अध्ययन करना चाहते हैं तुरंत ‘विधि’ का प्रश्न आ जाता है, स्वयं—मार्क्सवाद या द्वैतात्मक भौतिकवाद यदि एक दृष्टि है तो एक विधि भी है और प्रत्येक विधि में विवेच्य वस्तु पर नूतन प्रकाश पड़ता है। ‘आधुनिक’ ज्ञान के विकास का एक बड़ा कारण इन विधियों और उनके लिए धारणाओं का ही विकास है।

इसी सन्दर्भ में विश्लेषण क जस्थो और मानकों क रूप में प्राचीन काव्यशास्त्र सौन्दर्याशास्त्र आदि क पुनर्मुल्यांकन की आवश्यकता होती है। प्रत्येक युग में परम्परा का सशोभन होता है। त्याग और ग्रहण होता है, विदेशों से तुलना और सादृश्य प्रस्तुत होता है, यह ‘चयनवाद’ (एकलवटीसिद्धि) नहीं, तलाश है प्रयोग है—और तलाश और प्रयोग में भूतबाल का बहिष्कार सम्भव नहीं है। मानवज्ञानशास्त्रों (ह्यूमनिटीज) में, प्राचीन शास्त्र यदि कही, किसी विवेचन बिन्दु पर महत्वपूर्ण आलोक देते हों, तो उसे बर्णनिक दृष्टि रखने वाला व्यक्ति कैसे त्याग सकता है?—एकलवटीसिद्धि वहाँ होता है, जहाँ आप सग्रह के लिए सग्रह करें अथवा चयनवाद वहाँ होता है जहाँ किसी एक पद्धति के आधार पर अन्य पद्धतियों, धारणाओं का समर्थन (इटी प्रेशन) नहीं हो पाता। उदाहरण के लिए मार्क्सवादी लेखक, द्वैतात्मक भौतिकवादी दृष्टि और पद्धति क आधार पर अन्य दृष्टियाँ और पद्धतियाँ का, ‘सृजनात्मक उपयोग’ कर सकता है उदाहरणतः थिस्टोफर वाडवेल ने, भौतिकवाद के आधार पर इनो संप्रतिष्ठित पद्धति का प्रयोग, अपन चिन्तन और आलोचना में किया है। इससे सिवा वरतमान प्रश्नों के समाधान क लिए ही तलाश हानी है और उस प्रक्रिया में भूत’ का अध्ययन जाना है वहाँ उस

‘चयनवाद’ कहना अविवेक है। जहाँ मात्र ज्ञान प्रदर्शन के लिए “अभिनवगुप्त, रिचर्ड्स, वाडवेल” आदि को एकत्र बिया जाय वहाँ चयनवाद होता है किन्तु समर्पित चिंतक के लिए, सत्य के अनुसंधान की एक शृंखला होती है जिसमें पूव की कड़ी से अगली कड़ी बनती है स्वयं भावस इसके सबूत हैं। प्रत्ययवादी विचारको और विरोधकर हीगेल के प्रत्ययवाद’ के सदभ मे, विकसित ‘द्वन्द्ववाद’ का “चयन” ही भावस ने बिया था क्योंकि भावस सामयिक अनुगू जो और समाशो से प्रभावित नहीं थे। वे मात्र नवीनता नहीं, ‘सत्य’ की तलाश में थे और इमीच्छा प्रत्ययवाद के धार विरोधी थे लेकिन थे उसी के ऋणी। लगता है नामवरसिंह सामयिक गू जो अनुगू जो के गौर में, अपना लगर सो रह है जयवा वे जानबूझ कर “फाँड” कर रहे हैं।

क्योंकि विज्ञान की भाषा तनाव पक्षपात, आवश, रदा, और हाय हाय से बचकर चलती है जत आलोचना का आदग रूप पही होगा जिसमें— भावुकता न हो और जो अपने विद्वेषणपरक स्वरूप को न खो दे। रामचन्द्र गुबल की शली इसीलिए चल पडी क्योंकि वह ‘पत्र कारिता’ से बचकर (गुबल जी के पूव पत्रकारिता की शली प्रबल थी) विवेचनात्मक (एनाल्टीकल) व्यक्तित्व बनावर चलती है। लेकिन मत्र तत्र, किसी भी ‘गम्भीर’ किन्तु “सजीव” व्यक्ति का तरह वह चुटकियाँ लेती है चिबोटियाँ काटती है और मौज आ जाए तो भापड भी रसीद कर देती है। लेकिन उसका मुख्य रूप विवेचनात्मक ही है। इस शली में ध्यान कृति, प्रवृत्ति या प्रतिमान के विद्वेषण पर रहता है, मूल्याकन छनकर स्वत आ जाता है। इसमें अपनी रुचिया, पक्षपातो से ऊपर उठना पडता है और अपने निष्कर्षों के विरुद्ध सघष करना पडता है, (प्रत्येक बात पर सदेह करा’—भावस) किन्तु सदेह और आत्मालोचन का अर्थ—मदेहवादी होना नहीं है। इस प्रकार, आलोचना का प्रमाणिक स्वरूप, और उसकी भाषा विवेचनात्मक (एनाल्टीकल) ही होगी क्योंकि पाठक आलोचना की मनोरजन के लिए नहीं, कृति की विशेषताओ, यूनताओ के उद्घाटन, सृजनकर्म से सम्बन्धित सामाय चर्चा (बला बया है, साधकता बया है, बध्य जीर रूप बया है, सस्कृति और समाज में उसका बया स्थान है आदि) के लिए पढते है। यह अच्छा है कि नामवरसिंह ने शुबल जी के उद्धरण से बात गुरु की है लेकिन वे यह भूलते है कि शिवदानसिंह चौहान और स्वयं उनकी अपनी भाषा भी शुद्ध गुबल परम्परा की है और यह भी कि डा० रामविलास शर्मा सबत्र सरलीकृत पद्धति नहीं अपनाते। निबन्धो के अलावा उन्होंने पुस्तकें भी लिखी हैं। (शिवदानसिंह रागेय राघव, राहुल आदि के नामा का बहिष्कार ध्यान देन योग्य है)

संजनशील आलोचना का अपना महत्व है, लेकिन अतन्त बुनियादी चिन्तन के लिये वह मच्ची सामग्री ही साधित होती है। प्रारम्भ मे प्रायः प्रभाव आविष्ट आलोचना आती है, धीरे धीरे टृतियों और युगों का वस्तुतः वनानिक अन्वयन अनुगधान चल पडता है अतः विद्वविद्यालयों मे प्रचलित "नैनी" का दोष नही है, दोष आरम मनुष्यि का है, जो तलम्पार्गी, प्रदनाकुल और वनानिक नही होन देती है। अतिविशेषीकरण से साहित्य को जो निरपेक्ष रूप मे देना जा रहा है वह ज्यादा बडा सतरा है। वस्तुतः अपने "मुहावरे" के विवास के चक्कर मे विभिन्न गानविना से अपरिचित रहना और व्यवस्थित चिन्तन न करना अब पदान वनता जा रहा है, "बचकाने पन" का एक बहुत बडा पनता यह है।

अतः मे 'मानसवादी आलोचना' के विषय मे पुनः कुछ बहना आवश्यक है। लुकाच का कथन है कि मानसवादी सौन्दर्यात्मक का विकास संभव है (इटोडकशन टू ए मोनोग्राफ आफ इन्स्यटिक्स) इससे एक ओर तो "प्रत्ययवादी चिन्तन" का प्रभाव कम होकर "वनानिकता" बढ सकेगी और दूसरे समकालीन सप्रह मूलक समाजो को "जस्टीफाई" करने वाले और वस्तुतः इसी उद्देश्य के लिए उत्पन्न की गई रचनाओ—पारणाओ और आलोचनाओ का—शील भग किया जा सकेगा। आलोचना" मे दस तरह की—वचारिक जागरूकता का वही परिचय नही मिलता।

में 'आलोचना' के 'लेखको की धारणाओ पर यहाँ विचार नही करना चाहता क्योंकि लेखको को "आलोचना" मे लिखना है और धमयुग या सारिका मे भी छपना है, अथवा जो "सादर" उनके रचना, मणि उसमे प्रकाशित होना है। किन्तु यह क्या आकस्मिक है कि हिन्दी मे सिर्फ दो ही आलोचक माने गये, एक श्री विजयदेव नारायण साहो, दूसरे आलोचना के सम्पादक डा० नामवरसिंह ! यह क्या आकस्मिक है कि आलोचना मे, जिस ग्रुप ने साम्यवाद की वुत्सित निडा की और जो अब भी या तो सेठो की थलियों के चट्टे बट्टे हैं अथवा अपने मन्थवर्गीय भ्रमो के कारण कम्यूनिज्म विरोध का काय बडी हैकडी से कर रहें हैं, उसी ग्रुप के—लेखको को विशेषकर, आमन्त्रित किया गया, शेष लेखको मे 'पक्षधरो' को भी लतियाया गया ? क्या नामवरसिंह अनेय थी कात वर्मा, रघुवीर सहाय वगैरह की वचारिक असंगतियों से वाकिफ हैं या जानबूझ कर अपने किन्ही विरोधियों के खिलाफ उन्हें इस्तमान करना चाहते हैं ?

निराला समसामयिक सौन्दर्य में

“अंग्रेजी कविता में सन्नाति” नामक पुस्तक में वी० पिंटो ने लिखा है कि अंग्रेजी कविता में आधुनिक और पारम्परिक की खाई भर ली गई है, कि टी० एस० इन्ग्रिट, टे० सिटवेल और सी० डे० लीविस को न ‘आधुनिक’ कहा जा सकता है, न ‘पारम्परिक’, क्योंकि इन कवियों ने आधुनिकता से सख लेकर अंग्रेजी पाठ्य परम्परा को अपने में समेट लिया है किन्तु बाह्य परिवेष में अब भी सन्नाति है जो अब भी सगति नहीं पा सकी है। अपने स्वरूप की रक्षा के लिए कविता अब भी केवल कुछ लोगों की कविता बनी हुई है। एफ० आर० लीविस का कथन है कि जनता के बिना कविता जिंदा नहीं रह सकती। साधारण व्यक्ति कविता को नहीं पढ़ता, यह महत्वपूर्ण सत्य है।^१

किन्तु आस्ट्रेलिया में जनवरी १९६७ में होने वाले ‘आस्ट्रेलिया और एशिया के साहित्यों में आगमन प्रदान’ विषय पर परिमवाद में कवयित्री जूडिथ राइट ने आंतरिक खाई और बाह्य खाई दोनों को स्वीकार किया है। उनके अनुसार “पाश्चात्य औद्योगिक सभ्यता में कवि की स्थिति दुखद है। पूर्वी देशों में कवि कम जितना सहज और सामान्य माना जाता है, या कम से कम कुछ दिन पहले माना जाया था, पाश्चात्य देशों में उतना नहीं माना जाता। कवि यहाँ अज्ञात होकर रह गया है। कवि को आदर निश्चय ही प्राप्त है, यानी अगर आलोचक किसी कवि को महान् घोषित कर दें तो लोग उसका नाम जान जाएँगे भले ही उसकी कविताएँ उतनी कभी न दी हों। लेकिन यह विचित्र प्रकार की प्रतिष्ठा है। इससे कभी कभी संरक्षण भाव की गंध आती है हम मूत चुड़ेलो में जास्था नहीं हैं लेकिन एक माने में उनका स्थान कवि ने ले लिया है। अधिकतर लोग मानते हैं कि कवि और कविता का सम्बन्ध कुछ निपिद्ध और गोपन विषयों से है। किसी गप गोप्टी में किसी कविता का उद्धरण प्रस्तुत कीजिए और फिर देखिये क्या सन्नाटा छा जाता है। हमें कविता पर मरोसा नहीं है, हमारे लिये निश्चय ही वह किसी चुनौती

का रूप नहीं है। हमें डर है कि अगर हम उसे कच्चा खाने की कोशिश करेंगे तो वह हमें कच्चा खा जायगी। कविता से भावात्म अपच हो जाएगा, किसी न किसी रूप में हमारी कलाई मुल जायगी। इसीलिए हम बिचौलिए की मांग करते हैं। हम कहते हैं कि कोई अध्यापक या आलोचक हमारे और कविता के बीच आकर खड़ा हो।”^१

इससे स्पष्ट है कि बाहरी खाई के अलावा आंतरिक खाई भी अभी है और यही समसामयिक कविता की स्थिति है। इस आंतरिक खाई की पहचान ही नयी कविता, अविकता, दिगम्बर कविता भूमी पीढी की कविता, नृद्ध युवकों की कविता, युयुत्सावादी कविता, विद्रोही कविता, ताजी और ठोस कविता के विभिन्न रूपों में सामने जाती रही है। बाह्य परिस्थिति में भी उलभन इतनी अधिक है कि प्रत्येक साधारणीकृत निष्पत्ति ज म लेते ही अघूरा लगने लगता है।

निराला जी के काव्य के प्रारम्भिक दौर में, कम से कम कवि की दृष्टि से परिस्थिति और प्रेक्षक प्रयोक्ता के मध्य ‘द्वन्द्व’ को एक रोमांटिक ‘मध्य’ द्वारा ‘संगति’ ही गई थी जो समसामयिक दृष्टि से आरोपित लग सकती है किन्तु निराला के लिए वह स्वयं उपलब्ध विश्वास के रूप में थी। प्रश्नों परेक्षणानयों के संकट को विवेकानन्द ने अद्वैत वेदान्त के आधार पर, मुलझा लिया था और निराला ने वही से ‘अधिवास’ प्राप्त कर लिया था जिसके बल पर ज वन और प्रकृति ही नहीं आधुनिक और पिछड़ी सभ्यताओं के व्यक्ति मात्र की एकता और मुक्ति घोषित हो रही थी।^२

यह ‘सप्रयत्न सूत्र’, आज की दृष्टि से ‘भ्रम’ होने पर भी ‘सौन्दर्य’ की सृष्टि के लिए, विराट और उदात्त के प्रति उन्मुखता के लिए एवम् दूसरी

१ दिनमान १७ फरवरी सन् १९६७ ई०

२ “साहित्य की मुक्ति उसके काव्य में देख बढती है, इस तरह जाति के मुक्ति-प्रयास का पता चलता है, चित्रों की सृष्टि होती है, पर वहाँ उन तमाम चित्रों का अनादि और अनन्त सौन्दर्य में मिलान की बड़ी चेष्टा रहती है साहित्य में इस समय यही प्रयत्न जोर पकड़ता जा रहा है और यही मुक्तिप्रयास के चिह्न भी हैं जाति के मस्तिष्क में विराट दृश्यों के समावेश के साथ ही साथ स्वतंत्रता को भी प्रखरतर करते जा रहे हैं—

—“परिमल की भूमिका”

और 'प्राणसत्ता' के अभावज 'य' 'दशमो' के प्रति तादात्म्य के लिए भी एक सहायक तत्व है, जिसकी अभिव्यक्ति 'विषवा', 'भिक्षुक' आदि में और मनुष्य की विवशनाओं, परत प्रताप व विरुद्ध 'बादलराग' 'जागो फिर एक बार', 'शिवाजी का पत्र' जसी रचनाओं में हुई है अतः देश काल की—अतिशक्ति करने वाले इस 'ग्रन्थ' का बोध, स्वच्छ-दत्तावाद व मानववाद का अविरোধी बनकर आया था जिसमें अपूर्णता का निषेध था, पूर्णता का नहीं। 'जुही की कली', सध्या सुन्दरी, 'तरंगो के प्रति' गीतिका के गीत, तुलसीदास और राम की शक्तिपूजा में कमनीय और महाा को अपने में उतारने का वह प्रयत्न, समतल को उचाइयो से जाडता था जो अंतिम व्याख्या में निराला के शब्दों में 'कुरूपता' से "मुक्ति का व्यापक प्रयास" था।

किन्तु परवर्ती प्रयोगशील काव्य में निराला जहाँ अर्चना और आराधना में उक्त "मिथ" के प्रति निवेदन करते रहते हैं वहाँ 'कुकुरमुत्ता', 'नए पत्ते', 'बेना' और 'अणिमा'—विशेषकर प्रथम दो में, असंगतियों को वे 'अविनश्वर' से नहीं जोडते हैं, वह सीधे 'सामयिक' की कुरूपताओं को प्रस्तुत करते हैं। अवयवों में अनुपात और अविच्छिन्नता खोजने वाली उनकी चेतना ऊल-जालूय और विसंगतियों पर ही ध्यान केन्द्रित करती है। अभिव्यक्ति का 'छायवादी' रूप अस्त होता हुआ, आक्रोश और व्यग्य का मार्ग अपना लेता है। वस्तुतः यही से सप्तसामयिक प्रयोगशील काव्य का प्रारम्भ मानना चाहिए।

'कुकुरमुत्ता' में ही सर्वप्रथम 'वात्त लापात्मक' शली मिलती है। इसी कविता में सबप्रथम प्राचीन नवीन, प्रगति, अप्रगति का विद्रूप प्रस्तुत होता है। 'नए पत्ते' की "आजकल पण्डित जी देश में विराजते हैं" में 'वीर-पूजा' व विलाफ विद्रोह मिलता है जो नए मानव मूल्यों की खोज में एक नया तत्व है, साधारण व्यक्ति या लघु मानव के प्रति निष्ठा अब भी शेष है और यह 'भ्रम' सामयिक कविता की एक धारा में गूँजता भी है।

निराला के इस प्रयोगशील काव्य में, उनके 'कुरलीभाट' और 'चतुरी चमार' की तरह 'आत्राश' की आच व्यंगो के आवरण में साफ महसूस होती है। यद्यपि पूवकाव्य भी निराला के लिए 'प्रयोग' ही थे और इनमें उदात्त और सुन्दर के प्रति आसक्ति के साथ-साथ 'बादल राग' आदि में शक्ति

का घोष सुनाई पड़ता है किन्तु परवर्ती काव्य में निराला अचना-आराधना करते हुए भी भारतीय समाज की जड़ता और रीढ़हीनता की खबर मुख्यतः 'विद्रूप' से लेते हैं। प्रकृति को छोड़कर सारा परिवेश अतुच्छ, असंगत और निरर्थक लगने लगता है, उह केवल 'साधारण व्यक्ति में विश्वास और आशा का अवलम्ब मिलता है —

अधिक सोच न सवा, मालूम किया, जो कुछ पढा है, कुछ नहीं, जो कुछ किया, व्यर्थ है, जा कुछ सोचा है, स्वप्न। कुल्ली घाय है, वह मनुष्य है इतने जम्बुको मे सिंह है।" वह अधिक पढा लिखा नहीं, लेकिन अधिक पढा लिखा व्यक्ति कोई उससे बडा नहीं। उसने जो कुछ किया, सत्य ममभकर।^१

राष्ट्रीय नेताओं के द्विविध जीवन को देखकर निराला स्पष्टतः उनके नकली नेतृत्व में सदह करते थे। "शक्ति का विकास होने पर दूसरे अशक्तों से मनुष्य भिन्न हो जाता है—भारत की जनता की मौन करणध्वनि ने दूसरी सत्ताओं को शासन के लिए बुलाया।"^२

एक ओर यह "मौनकरणध्वनि" और दूसरी ओर चारों ओर फली 'ए-सिडिटी' नेतृत्व की सन्नति आदि दृष्टियों ने निराला की विद्रोही चेतना को टूटन न दी, अवसाद और ऊब दी जो घनावटी नहीं, असली अनुभूति थी अतः उनका आक्रोश पाखंडिया पर फूट पड़ता है

अजकल पंडितजी देस में विराजत हैं
लन्दन के ग्रजुएट, एम० ए० और वरिस्टर
बीसियों भी पत्तों के अ दर गुले हुए
राजों के बाजू पकड़, बाप की बकालत स
लेंडी जमींदारों को आग्यो तने रक्मे हुए
मिलो के मुनाफा खान वालों के अभिन्न मित्र
देस के किसानों, मजदूरों के भी अपन सगे
विलायती राष्ट्र से समझौते के लिए
गले का चढ़ाव बोझ आजों का नहीं गया।^३

दू म हो जिमका जीवन की कथा है', उस 'लघु मानव' न अपने नेत्रों के सम्मुख जन स्वाधीनता के मोदागर, को दग्धकर, और दूसरी ओर—सामा

१ कुल्ली भाट, १९३६ ई०

२ प्रभावती

३ गए पत्ते

जिव जडता का साक्षत्कार कर जो सहा धा, उसने अमय को प्रज्वलित करके उन्हे तोड डाला । असगत परिवेश के इस त्रास को कवि ने पूव हो स्वीकार कर लिया था —

होगया व्यथ जीवन, मैं रण मे गया हार
सोचा न कभी । (वन वेला)

अथवा

घाये मैं पिता निरथक था, कुछ भी तेरे हित कर न सका ।
लखकर अनथ आर्थिक पय पर, हारता रहा मैं स्वाथ समर ।
दुस ही जीवन की क्या रही, क्या कहूँ आज जो नही कही ।¹

निराला म यह 'भ्रम भग' की स्थिति वास्तविक अनुभूति के रूप मे मिलती है अपने ही "प्रामाणिक अनुभव" से वह उन्हे मिली थी, यह "आयातित" भ्रमभग नही है । 'जुही की कली' की इकाई मे विराट की स्वच्छन्द सजन प्रक्रिया के दशन कर, अतिश्रातिमयी चेतना भी इस 'भ्रमभग' से कवि को बचा नही सकी । विद्रोह लक्ष्यवेध मे असफल होकर अपने आश्रय को मारता है । विद्रोह म चित्तवृत्ति 'या तो पूण अथवा कुछ नही' (All or nothing) का भाव रहता है विद्रोही अपने "भोलेपन" (Innocence) मे विश्वास करता है और 'समभोता' पसन्द नही करता क्योंकि उससे "प्राप्ति" चित्तवृत्ती हा जाती है जो बदल म चित्तवृत्ती पीडी तयार करने लगती है । विद्रोही का 'भ्रमभग' स्वाभाविक होता है क्योंकि जो वास्तविक 'करणा' से प्रेरित होता है वह कभी सन्तुष्ट नही हो सकता² और जो ब्यवित विद्रोह करता है वह प्रष्ट्या अय ब्यवितयो मे तादात्म्य करता है ।³ इस स्थितिमे अयाय के विरोधी को यदि वह नही मारता तो वह स्वम अपने को मारने लगता है ।

निराला न 'सहसा आत्महत्या नही की किन्तु उनकी 'सजग चेतना' ने स्वत आत्महत्या की थी, धीरे धीरे अपनी एक एक डोर तोडकर, अपनी

1 सरोजस्मृति १६३५ ई०

2 'There is no salvation for the man who feels real compassion' (The Rebel, Albert, comus, London Page 52)

3 'When he rebels a man identifies himself with other men' वही, पृष्ठ 23

एक एक सीढ़ी काटकर, अतृप्ति में अपना ही खतपान करती हुई शक्ति, जो यह जवाब न पा सती कि आदमियों की दुनिया में आयायी क्यों जीतते हैं —

आया न समझ में यह दबी विधान

रावण अधमरत भी अपना, मैं हुआ अपर

यह रहा शक्ति का खेल समर, शकर, शकर !^१

राम ने अपने 'कमलनयन' की बलि देनी चाही, निराला न अपनी "पूण चेतना" का बलिदान दिया, 'All or nothing' ["पूण स्वतंत्रता"] की प्राप्ति में समसामयिक विद्रोह ने "अतिचेतना" या इश्वर को अस्वीकार किया। यदि जीवन विधान ही गलत है तो 'अतिचेतना' गलत है और यदि 'अतिचेतना' गलत है तो सृष्टि का प्रयोजन ही गलत है, — गलत प्रयोजन में विश्वास और भी गलत है ॥

भारतीय "रोमांटिक विद्रोह" "अतिचेतना" का निषेध नहीं करता, वह "अलक्ष्य सत्य", "लक्ष्य सत्य" और "स्व" में एकता का दार्शनिक अनुसंधान था जिसे 'समसामयिक विद्रोह' न नामजूर कर दिया और पूण निषेधवाद अपनाया। इसके विरुद्ध भारतीय रोमांटिक कवियों और कवियत्रों निराला में विश्वास का उक्त स्तर अत तक बना रहा। इसलिए उनमें "मूल्यगत सन्नति" का तीखा बोध नहीं मिलता।

निराला 'मूल्यहीन' परिवेश को पहचानते थे लेकिन वह अपने को भी पहचानते थे, सामयिक साहित्य में अपनी पहचान मुश्किल होती जा रही है। सचेत निराला न है, अतन्द्रित भी है किंतु वह निद्रा स्थिति की कल्पना कर सकते थे, वे परिवेश का अभिशप्त समझते थे, अपने 'अस्तित्व' को नहीं। हम कहा आ गए' इस ज्ञान में यह शामिल है कि 'हम सही जगह जन्मे होते, तो ऐसा न होता किंतु 'हम क्यों आए कोई एक जगह अभिशप्त नहीं, हमारी सत्ता ही अभिशप्त है', मानव नियति की एक्सिडटी की यह अनुभूति निराला में नहीं है। उका विद्रोह इस वाघ पर आधारित है कि "हम कहाँ आ गए।" इसमें आशा छिपी हुई है टूटने पर भी यह कही चेतना है कि लाहा यदि और ढग से तप्त किया जाता और अय ढग से पीटा जाता तो वह ईरपात बन जाता लेकिन आज का, भ्रम भग पर आधारित तीखा विद्रोह यह मानता है कि लोहा लोहा नहीं है, घोखा है हर घोखा अपने को ईरपात बहता

है, 'पारस' कहता है। इसलिए 'दास्तावस्की' का 'इवान' पाप को चुनता है, ईश्वर को विदा करता है। पाप के द्वारा अपने अस्तित्व को सगति (Cohrence) देता है। अपनी आधारभूत "निरीहता" (Innocence) में विश्वास कर वह अथ सबको नकारता है। उसकी आवाज और अदाज में तेजावी तीखापन आ जाता है, जब वह देखता है, "सब व्यथ है, कुछ नहीं हो सकता" और इस स्थिति में 'आत्महत्या' द्वारा भी वह अपना विरोध प्रकट करता है अथवा साहस के अभाव में, शक्ति और प्रभुत्व की ओर मुड़ जाता है। निराला ने विवना मजूर नहीं किया। यदि हम कुछ नहीं कर सकते, तो तुलसीदास, राम, राजकुमार, (अप्सरा), चन्दन (अप्सरा), विजय (अलका), 'प्रभावती' (प्रभावती) कुमार (निरपमा) कमला (कमला) कहानी) ज्यातिमयी (सखी) चतुरी, कुतली और विल्लसुर ता निरंतर—सघपशील रहेंगे। निराला की सनक के पर मजबूत जमीन पर है, तभी उनमें 'पूण अस्वीकृति' नहीं है। स्वयं 'धुरी हीन' हावर वह दूसरा को 'धुरी हीन' नहीं कहत। यह अपनी धुरी कायम रखते हैं, और दूसरो की 'धुरीहीनता' को कभी बिना छेड़े नहीं मानत वह बार बार याद दिलाते है —

वे पहले फटीचर में पर अत्र अमीर बन गए हैं। दा मजिला मकान खडा कर लिया है, माटग पर सर करत है। मुझे दखत हैं, जैसे मेरा उनका नौकर मालिक या रिश्ता हो, नक्की स्वरो म कहत हैं, हा अच्छा आदमी है, जरा सनकी है"१

हिन्दी में सामयिक लेखन में तीखापन आया है लेकिन उसकी जड़े निराला में हैं।

विद्रोह और सनक प्राति और पागलपन यदि मानववेदना, प्रेम या गम्भीरचिन्तन पर आधारित नहीं हैं, तो वह नक्ली विद्रोह है। निराला जी 'पगली' की मुद्राओं में व्यापक प्रतीक नहीं खोजते लेकिन विद्रोह का अर्थ ही यह है कि विद्रोही अन्य कदियों से जुड़ा हुआ महसूस करता है—

"जाज तक कितन वर्षा शीत ग्रीष्म इसने भेले है पता नहीं। लोग नपोलियन की प्रशंसा करते हैं पर वह कितनी बड़ी शक्ति है, काई नहीं सोचता। सब उसे पगली कहत हैं पर इसके परिवर्तन के क्या वही योग कारण नहीं?"२

१ दयो कहानी "सखी" शीपक कथा संग्रह।

२ पगली—"सखी"।

रोमांटिक विद्रोह के विषय में कहा जाता है कि उसमें पाप और 'व्यक्ति' को अधिक पसन्द किया गया था। उसमें अव्यावहारिक "शिवत्व" के लिए, पाप करने की विवशता का अनुभव था। शतान अपने स्रष्टा के प्रति इसलिए विद्रोह करता है कि उसे दबाने के लिए इश्वर ने शक्ति का प्रयोग किया था। अघकार के इस देवता ने अघकार का समथन माग इसलिए चुना क्योंकि ईश्वर ने शिवत्व का ऐसी परिभाषा की, जिसके द्वारा बल प्रयोग होता है। यह भी कहा गया है कि दिखाऊ वागीपन, जो रोमांटिकों का विशेषता थी, अंत में इस भाव में परिणत हो जाता है कि जिन्दा भ दपण के सामने रहेगे और मरेगे तो भी दपण को सामने रखकर।^१

किंतु निराला में न तो पापप्रियता है और न "रुग्ण व्यक्तिवाद" ही मिलता है, उनमें 'वेगानगी' और हर चीज के जिगर में प्रश्न चिह्न भाँवते चलने की भी स्थिति नहीं है किंतु एक "अकेलापन और आघातित" होने का तेज अहमास मिलता है। उनका जहकार भी मौन और मरणासन्न आम आदमी की दमित प्रखरता का विस्फोट था, उनमें महानता इसलिए थी कि वह साधारण के असाधारण प्रतिभ थे। भीड़ अपने लिए ही अपनी किसी इकाई को अपनी विशिष्टता देकर उनके सामने खड़ा करती है जो यह नहीं मानते कि भीड़ सचेतन जीवों का समूह है। अंत भारतीय रोमांटिक विद्रोह का भारतीय रूप पश करता है उसमें भ्रम है किंतु यह स्मरणीय है कि साहित्य में वह उल्लेखनीय विद्रोह है। उसके कुछ पक्षों से अलगव जहरी है, किंतु उसने सरहपा, कबीर और सरमद से जिस तरह अपन को काट कर नहीं दखा उसी तरह हमें समसामयिक विद्रोही चिंतन में (जो पूण स्वीकृति का दावा करता है) उस अस्वीकृति को नहीं भूलना चाहिए जो प्रत्येक विद्रोह के मूल में रहती है और निराला तो इसलिए भी इस विद्रोहीधारा से जुड़ हुए हैं कि उन्होंने सजन में प्रयोगो-मुखता का सबसे प्रथम परिचय दिया था। कुतुरमुत्ता और नए पत्ते के बाद विरोधी दल के सभी कवि 'अस्वीकृति' की आधार शिला पर खड़े हुए हैं, इनमें रामविलास गर्मा हैं, रामशेर हैं गजानन माधव मुक्तिबाध हैं वेदार और त्रिलोचन हैं, नागाजुन हैं, राजकमल चौधरी हैं मुझे लगता है कि "अधरे में" मुक्तिबाध निराला के ही भाग पर हैं—

अब अभिव्यक्ति के सारे खतर उठान ही होंगे
तोड़ने होंगे ही मठ और गढ़ सब।^२

१ काम् पृष्ठ ४६

२ "बाँद का मुह टैका है"

“अभिव्यक्ति के खतरे” निराला ने सबसे ज्यादा उठाए थे। जिस नये कवि में उक्त मौन वरुणा की ध्वनि है, उसमें निराला का ही आत्मदाह उसके प्रयोगों को बागज के फूल नहीं बनने देता। “मुक्तिबोधों” को, जैसे अपनी व्यथा सोप कर ही निराला जी होश को अनावश्यक समझ सके और आज प्रत्येक कवि चाहे वह प्रथम तारसप्तक और ‘प्रतीक’ से नूतन काव्य का प्रारम्भ मानता हो अथवा “नयी कविता” (१९५४) से या नयेपत्ते (१९५३) से^१ किंतु ये सब कुकुरमुत्ते^२ के ही “नये पत्ते” हैं। कुकुरमुत्ते भी तरह तरह के हो सकते हैं और जिस गुलाब और ‘बुही’ को निराला ने इतनी ललक से देखा था, उसे ता वह स्वयं छोड़कर, “गम पकौड़ी” खजाहरा “महगू महगा रहा” तथा कुकुरमुत्ते को अपना लेते हैं। टी० एस० इलियट के ‘वही का इट वही का राधा’ का वह पहचानते हैं। अनेक जो माइकल मधुसूदनदत्त और फन्त जी के नये रोलाछ, दो की चर्चा करते हैं, किन्तु यह स्पष्ट नहीं कहते कि उनसे पूर्व निराला प्रयागशील काव्य के प्रवर्तक हैं, उनके परिवार के अथवा कवि भी यह नहीं कहते। “म्या जो भी वारण हो लेकिन अन्य नये कवि निराला का प्रथम प्रयागशील कवि मानते हैं। ‘चाँद का मुँह टैदा’ का भूमिका में शमशेर बहादुर सिंह मुक्तिबोध द्वारा चित्रित सघन मनमन का चित्र उद्धृत करते हुए कहते हैं कि इसमें निराला की याद उभरती है।

दिल के भीतर गम इट है, गम ईट है
जले हुए ठूँठ के तने सी, स्याह पीठ है
जमीन की जीभ निकल पडी है।

ज्यो कोई च्यूटी शिलालेख पर चढती है, अक्षर अक्षर रेंगती नहीं कुछ पढती है त्यो मन भीतर के लेखों को छू लेता है, बेचन भटवता है, बेकार ठिठकता है पर पकड नहीं पाता उसके अक्षर
(मुक्तिबोध)

निराला के काव्य में वरुणा ही नहीं है, एक “प्रस्ट्रेंशन” भी है। और इस निराशा के कारण हम हैं, हम जो वरवाद हाने के बाद ही इस अह्मास को पा सके कि हम किरता में बागी बनते रहें, हम एकदम समूचे बागी नहीं बन सके —

१ नवतेसन, डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृष्ठ ४१ (विद्या निवास मिश्र भी काव्य सफलन में मौन हैं)

ठीक है कि हम भी तो दब गए
हम जो विरोधी थे
कुँआ तहवानो मे बद बद
लेकिन, हम इसलिए मरे कि जल्द से
ज्यादा रही, बहुत बहुत कम हम बागी थे ।

(मुक्तिबोध)

हम कुछ भी कह लकिन हमे यह बाध है । यही सबट है । यही अन्तःकन्द का कारण है । समाज भी जानता है । वह हमे उन नजर से देखता है, जिससे हमारी आत्मसजगता जगी रहती है और 'हम देखे जा रहे हैं' यह ज्ञान 'सहायत' के लिए हमे विवश करता है । यही कारण है कि सामयिक कवि प्रत्येक देश में आज अभूतपूर्व बेचनी से पीड़ित है वह न पश्चिम में स्वीकृत है, न पूर्व में, न घर में बाहर । यदि निराला के विद्रोह जसी उमम ईमानदारी है तब विद्रोह की कीमत दब भी (धर जीवन जो पाता ही आया है विरोध) यह सतोप रहगा कि टूटन या तोड़ने वाला मे हम पहले नहीं हैं । अथ परम्पराएँ चाह स्वीकृत न हो पर विद्रोह की परम्परा तो माननी ही होगी ।

निराला अपने और पराये दुख को बड़ी गहराई से महसूस करते हैं, जो कभी कभी भावुकता में वह उठता है— "मरे जीवन को धिक्कार है, जिसमें सदा विरोध ही रहा" यह सवेदनशील व्यक्तित्व की स्वाभाविक चीज है, जिसे छिपाना फाँड लगना है लेकिन समकालीन "अज्ञानबो" के विद्रोह में अपने पर तरस खाने की प्रवृत्ति नहीं है । अतहीन लड़ाई और किसी भी तरह की आशा के अभाव में, कवि, अपने को इतिहास की अग्निमय विरोधधारा से जोड़कर और विद्रोह को प्रत्येक युग, प्रत्येक व्यवस्था में, कवि धम समझ कर (क्योंकि असंगतियाँ हमेशा रहती) वह विद्रोह को, अपने जैसे दिमागों, दिलों और जिगरों के लिए, नियति मान लेता है सिसिफिस की नियति, व्यवस्था के सिर पर चढ़ते उतरते रहे । इस अनन्त यातना से सिर्फ 'भाटी खालवाल' बच सक्ते हैं, इसलिए ऐसा विद्रोही एक असम्भूति में जोता है वह किसी पर तरस नहीं खाता लेकिन वह विरोध उही का करता है, जो जमे हुए है और जो अपनी साया में न कुछ उगते नहीं दत हैं जोर ब्रेगर्मी से, उमे दुओं का मजे ले लेकर बीना बनाते हैं और हर एक हवा के साथ सिर हिलाते हैं ।।।

बहुत गहरी तकलीफ में आदमी असम्भूत हो जाता है बहुत गहरी नफरत, अमानवीयता से नफरत, विद्रोही की स्थितप्रज्ञ, तटस्थ और ताबतवर

बना देती है उसमें, नतिक शक्ति का तेज रहता है और "मैं सही हूँ, ये गलत हैं, गलीज है, गिजगिजे हैं", इस अहसास से आत्मविश्वास भरता है। ऐसा व्यक्ति रो नहीं सकता, न इसे दुःख का विषय मानता है कि उसे दुःख क्या मिला क्योंकि उसका दुःख वरण किया हुआ है, वह उस पर आरोपित नहीं किया गया है इसलिए वह न रिरियाता है, न गरजता है, न तडपता है वह ज्वालामुखी की तरह नहीं फूटता, बुरादे की तरह चुपचाप जलता है। लेकिन जलन को वह स्वीकार कर चुका है उसे कोई पश्चाताप, कोई ईर्ष्या, कोई लोभ नहीं होता। "ठण्डी नफरत" आत्मकवच है और सृजन की शत भी। ऐसा सृजन, पाठक का माथा नहीं बदलता भीतर का गूदा बदल देता है। मुझे हिन्दी के किसी कवि व व्यक्तित्व म यह ठण्डी जीर सृजनात्मक नफरत, अस्ती फीसदी भी नहा मिली, हाँ दस बीस फीसदी ऐसी नफरत जरूर मिलती है। बृद्ध म तो यह पच्चीस प्रतिशत भी है ॥

निराला की चीख सच्ची है, इसलिए उसका जसर हाता है, उनम समय भी है, तरम" स तराशी गई पत्तियाँ निराला म कम ही हैं। उनको रचनाओं मे, इम बतन व एन किसान की गरज और गू ज हैं जो न त्रोध छिपाती है और न अनुराग का "आउट आफ डेट" घोषित करती है। एक असली, जान पहचाने कडियल किसान का मन, तपता है भोगता है और ठिठुरता है लेकिन जो गडगडाते वादला मे उस तूफान की गरज सुनता है जा आना चाहता है, कुछ कदम कभी कभी चलना भी है लेकिन कम्बस्त फिर रुक जाता है ॥

पटकथा और समकालीन संदर्भ

नयी कविता के ताव और तेवर बदल रहे हैं, एक सीमा तक बढ़त गये हैं। इधर भीड़ की सञ्चाइयो की तरफ फिर ध्यान गया है। अभिनव कविता में कवियों की जलमु खता, बाहरी हकीकत से अपन को काटकर अपन में ही घुमड कर नहीं रह जाती बल्कि भीतरी और बाहरी, अपना और पराय, जस ध्रुवों में भटकने वाली रचना प्रतिरिया को, एक वार फिर इस नजरिए से नया रूप दिया जा रहा है कि 'व्यक्तिक और सामूहिक' समानांतर नहीं चलत। यही सबब है कि इधर की रचनाओं में बाहरी मुसीबतों को इस तरह पण किया जा रहा है जैसे वे 'अपनी आर भीतरी' हैं। निराला जी न कहा था, 'मैंने मैं शली अपनाई'। किन्तु इसी रचना में 'एक दु खी भाई को देखे जान और उससे आव भर आने की वास्तविकता को छुपाया नहीं गया है।

असलियत यह है कि बहुत कम रचनाओं में इस पद्धति का प्रयोग में सफलता मिली है। मैं की प्रधानता में रचना में आन्तरिक कसाव का अभाव, व्यय आत्मालाप, विस्तृत प्रलाप और शब्दों के साथ अदलील व्यवहार अधिक हुआ है जो इस तरह की रचनाओं में वह 'उबाऊ ऊपरीपन' नहीं मिलता जो साठोत्तरी कविताओं में बुरी तरह बढ रहा है। फिर भी अपने भीतर सामयिक युग के गहरे और उथले सक्टों को उतार कर जधवा अपने में, सनाति काल का विस्तृत साक्षात्कार और अपने पर उसकी प्रतिरिया महसूस करते समय, 'आत्मालापपरक' शलीकार को बहुत अधिक सावधान रहना चाहिये अन्यथा आन्तरिकता और एक 'धुनेपन' में कोई अंतर नहीं रहता। 'धुनापन की स्थिति में कवि भीतर भुनभुनाता अधिक है और तनाव में चेतना अपन आस पास घूमने लगती है जस कोई कीडा खचकर भरता और भुनभुनाता है। नतीजा यह हाता है कि बाहरी दबावों में मनोवक्तियों की गतिया साकार नहीं हो पाती, और स्वभावत वास्तविकता एक 'अमूत' रूप धारण कर लेती है। इस प्रकार की उलभन, पुनरावृत्ति और अमूत न उक्त 'धुनेपन' के कारण ही आता है। अमूत न और चेतनाप्रवाह विधियों के लिए रचनाकार को बहुत अधिक रक रक कर चलना पडता है। अन्यथा चेतना प्रवाह विधि, मात्र अमूत प्रवाह विधि बन जाती है।

‘पटवधा’ दूसरे ध्रुव पर, सपाटता^१ के विन्दु पर पहुँच जाती है, यो पुरुखात “मैं” विधि से ही हाती है—

‘जब मैं बाहर आया, मर हाथो म वविता थी—और दिमाग म आँतों का एक्सरे, वह बाला घबरा, जो बल तक एक शब्द था’ मैं सोचा और सस्कार के वजित इलाको म अपनी आदता का शिकार होन स पहल ही बाहर चला आया ।

यहाँ ‘मैं’, अपनी वधा बहन लगता है “बाहर हवा थी, घूप थी, मैंन कहा आजादी !”

लेकिन घूमिल की चेतना म भुन भुनाहट नहीं है, मानगिन घटना की सपाई से पकडने का रुमान है । उनरे साथ दिक्कत यह है कि वह जल्दी जल्दी ‘पकड’ के बननर म रहत हैं । नतीजा यह हाता है कि ‘नाटकीयता’ आजाती हैं, जस विसी नाटय म कोई बयता एक विनय प्रभाव की सट्टि करने के लिये ‘विदग्ध मवाद’ प्रस्तुत कर रहा हो

“मैंने कहा, आ जा दो

और दीडता हुआ सेता की ओर गया—

वहाँ बतार के बतार, अनाज का अकुर पूट रह था ।

मैंने कहा, जस बसरत करत हुए बच्चे ।

तारो पर चिटियाँ चहचहा रही थी

मैंने कहा, काँसे की बजती हुई घटियाँ ।

खेत की मेड पार करत हुए ।

मैंने एक बल की पीठ चपचपाई ।

सडक पर जाते आदमो से, उसका नाम पूछा और कहा, ‘बधाइ’ ।

यह सचाई है कि ‘नयी कविता’ मे ऐसा ‘ब्रिलाग स्वर’ खोजने से ही कही मिलेगा । नयी कविता के प्रगतिशील रचनाकर मुक्ति-बोध, क्षमसेर आदि भी इस साफगोई और सरलता से काम नहीं लेते । फटसी खडी करने या नवीन बिम्बा की तलाश पर तब ज्यादा ध्यान दिया जा रहा था । भाषा या तो प्रयोगात्मक होने से अस्वाभाविक हो जाती थी या ‘कविभाषा’ (पोयटिक डिक्शन) का रूप धारण करने लगती थी । लेकिन पटवधा’ जसी रचनाआ मे, लगता है, भाषा का राजमर्ग की भाषा के निकट ले जाया गया हो । नयी

१ यह सपाटता “प्रतिध्रुतपीढी” (सम्पादक, रणजीत) म भी, आवश्यकता से अधिक मात्रा म मितती है ।

कविता का आग्रह कविभाषा को गद्य के निकट ले जान पर था, अभिनव कविता में 'कविभाषा' को 'कविगद्य' के स्थान पर 'जीवन में प्रयुक्त वास्तविक गद्य' के निकट ले जाया जा रहा है। इस वांछिनी की प्रशंसा होनी ही चाहिए।

लेकिन पूर्वपीढ़ी के प्रति प्रतिक्रिया के जोग में, उसकी उपलब्धियों की उपेक्षा गलत है। घमिल की कविता में या कविताकथा में विम्ब प्रायः अलंकार बन जाते हैं। यहाँ 'सादृश्य' तो है लेकिन विम्ब में जो 'बुद्ध और' होता है वह इनमें नहीं मिलता—'अनाज के अकुरा को कसरती बच्चे' कहने से अथवा चिड़ियों की बोली को 'काँस की बजती घटिया' कहने में वारीक धीनी नहीं है। दूसरी पक्ष में कहीं अधिक कामयाबी मिली है। काँस की घटियाँ 'एक खास ढंग' से बजाई जाएँ तो पक्षियों को चहचहाहट का भान हो सकता है पर घूमिल एक बर का रचना में उलभना नहीं चाहते, वह 'अपनी जाँच पड़ताल करके एक कलात्मक 'धातुपीपन' का अपना कर चलते हैं—

हवा में गरदन उचका उचका कर

लम्बो लम्बी साँस साँचता रहा

देर तक महसूस करता रहा

कि मेरे भीतर, वक्ता का सामना करने के लिए औसतन जवान खून है !

यह 'सरलवृत्त' 'औसतिया जहणियत' उलभी हुई स्थितियाँ की सारी सिराभो, धमनिया, रक्त, अस्थि मांस वगैरह की पहचान नहीं करना चाहती, और न प्रतिपक्षी विचारों के यजन का अंदाजा लगाना चाहती है। यहाँ तो 'आस्था' के लिये खाली दडबो में कबूतरों का जोड़ा छाड़ देना काफी समझा जाता है। इस तरह की सरलता से पाठक हर बात के तुरंत फसले से, पहले तो बहुत खुश होते हैं, लेकिन जब वह देखते हैं कि रोटी, कपडा की समस्या तो अब सिर्फ तकनीकी ज्ञान से ही हल हो सकती है तो 'क्रातिबोध' उन्हें फालतू लग सकता है। घूमिल ही नहीं, अन्य साठोत्तरी कवियों का असंतोष और आकाश सामान्य श्रांतिचेतना में सहायक तत्व है लेकिन श्रांति बड़ा ही धोखेवाज शब्द है श्रांति सिर्फ आर्थिक ढाँचे को बदलने तक ही सीमित नहीं होती, प्रत्येक 'अमानवीयता' या 'कुरूपता' अथवा प्रत्येक प्रकार की असंगति के विरुद्ध निरंतर संघर्ष ही क्रातिबोध है।

साठोत्तरी पीढ़ी को भ्रम है कि सिर्फ वक्तव्यपरक हो जान से काम चल जायगा। लेकिन 'वक्तव्यता' एक अर्थ भ्रम की सृष्टि करती है। यह

‘मनुष्य’ की असगतियों का हाकर अध्ययन नहीं करती, सरलीकृत निष्कर्षों की, ‘वातूनी’ लहजे में अभिव्यक्ति करन लगती है। वह मध्य वग, जिसका वह भ्रम दूर करना चाहती है, उसे कविता न मान कर, मात्र प्रचार कहकर टाल जाता है, क्योंकि सच्चाई अपने सरलीकृत रूप में इतिहास, समाजशास्त्र और भग्य जानों के पास रहती ही है। ‘उपतव्यता’ के हलके रूप इस रचना में बहुत हैं—

ससृष्टि, शांति मनुष्यता

ये सार शब्द ये, सुनहरे वादे ये

सुगफहम इराद थ, सुदर थ, मौलिक ये ।

इस तरह के भाषणों के मध्य कभी कविता भी कौध जाती है—

‘भीड बढती रही, चौराहे चौडे होते रहे ।’

दरअसल, कविताहीन सहज गद्य में गहराई भरकर कहने पर, साठोत्तरी पीढी को और अधिक ध्यान देना होगा। वस गहर लेकिन बोधगम्य गद्य में कविता लिखने के लिये, मेरी दृष्टि से, एक विगेष तरह की अतिश्रांति की जरूरत होती है। कवि ‘अपने’ तनाव और जावेगो और फफकती भाषा की सीमाओं को तोडकर, उह इस तरह देखे, जैसे वह किसी और की भीतरी हरारत को दख रहा हो। अ तरावलोकन में ‘अजनबी’ न हो सकने का नतीजा यह होता है कि इस तरह की लपफाजी कविता के नाम पर मिलती है—

हिमालय से हिंदमहासागर तक फला हुआ, गीली मिट्टी का ढेर है

जहाँ हर तीसरी जुवान का मतलब, नफरत है, साजिश है, अधेर है ।

यह मेरा देश है । और यह मेरे देश की जनता है । जनता क्या है एक शब्द

सिफ एक शब्द है ।

इस भाषण में ‘जनतन’ कोई पक्ति ध्यान अवदय खीचती है—

“(अपना देश) एक पड है जो ढलान पर

हर आती जाती हुवा की जुवान में

हाँ S S हाँ S S करता है ।”

जो चेहरा आत्महीनता की स्वीकृति में कधे पर चुडक रहा था
किसी भनभनाते हुए चाकू की तरह खुलकर कडा होगया ।

“एक समूचा और सही वाक्य टूटकर, बिगड़ गया है।”

धूमिल हाल की घटनाओं का सतही जायजा लेते हैं और चुनाव, अकाल और ताशकन्द की भाकियाँ प्रस्तुत करते हैं। फिर हिन्दुस्तान को भी एक हमशकल के रूप में अपने सामने पेश करते हैं (यह 'देश' को मनुष्य या 'माता जी' बनाकर पेश करना रुढ़िगत है)।

इस नाटक में भी कुछ पनिया दिल्चस्प हैं। पटकथा में 'वातावरण सृष्टि' की कोशिश भी है लेकिन इस वाय में मुक्तिबोध अब भी अद्वितीय हैं। वातावरण सृष्टि और भाषण साथ नहीं चल सकते। फिर भी यह 'उदाहरण' गौरतलब है—

एक अजीब सी प्यार भरी गुराहट

जैसे कोई मादा भेड़िया अपने छोटे को दूध पिला रही है।

और साथ ही किसी भेड़ने का सिर चबा रही है

धूमिल में तमतमाहट खूब है। दुश्मन को, अपनी 'मशहूर' हरकतों के साथ उखाड़ने के लिये भीड़ को 'बोधित' करने की सामर्थ्य भी कम नहीं है। वह "फसले तक आते आते बात का रक जाना या चन्द टुकड़ों सुविधाओं के लालच के सामने अभियोग की भाषा के चुक जाने के, समकालीन सकट की नब्ज सही तौर पर पहचानते हैं लेकिन उनकी कविता कहानी के विवरण और नाटकीय अंदाजों में दबन लगती है। स्थिति का विश्लेषण न होकर, विशेषणों की बोझार होने लगती है—

'बुद्ध रोगी है कुछ भोगी है

कुछ हज़डे है, कुछ जागी हैं

तिजोरियों के प्रशिक्षित लाल हैं

आँखा के अंधे हैं, घर के कपाल हैं

गू गे हैं, बहरे हैं

वे इस बात पर ससमत है कि इस देश में असह्य रोग हैं और उनका

एकमात्र इलाज चुनाव है।

यह विशेषणपरक शली छायावादी ही नहीं, शास्त्रीय काव्यों की भी परिचित गली है और अखबार भी इसका प्रयोग करते हैं। यो सटीक विशेषण की खोज क्या है लेकिन उसका अभाव में 'अखबारी' होने से बिद्रोपीकरण तो होता है वास्तविकता का 'विम्बन' नहीं होता। तरवीर न बनकर 'बारदून' बनन लगता है।

असंगतिया तीव्रतम होन पर और विकल्प अस्पष्ट होने पर, जो 'समूहशास्त्री' है, या सामाजिक इंजीनियर' है, व निर्भ्रांत स्वर में एक बुनियादी तब्दीली की माग करते हैं और वे अपनी बुनियादी तब्दीली की धारणा को इतने व्यापक, मानवीय जोर प्राय सभी प्रश्नों के उत्तरो सहित प्रस्तुत करते हैं कि कवि के आकाश का माग मिल जाता है, माक्स ऐसा ही सामाजिक तत्ववेत्ता था और उसकी दृष्टि ही 'धूमिल' को, अपने सामाय रूप में, दिशा देती है। यही कारण है कि 'पटकथा' 'आलोचना' में प्रकाशित हुई है।

निश्चित रूप से राजनतिक चेतना जाग्रत करने की दृष्टि से पटकथा, एक जोशीली राजनतिक कविता है। वह किसी भी कवि सम्मेलन में या राजनतिक सभा में हटकम्प मचा सकती है लेकिन आलोचना में प्राय सतही, राजनतिक कविताएँ ही क्यों प्रकाशित होती है? सम्पादक, चिंतन में अनिणय का शिकार है लेकिन सृजन के लिये जो 'प्रारूप या माडल वह प्रस्तुत करता है, वह प्रचारात्मक क्यों हो जाता है? एक ही कवि एक तरह की रचना 'आलोचना' में लिखता है, दूसरे तरह की 'धमयुग' में लिखता है।

यदि किसी रचना में निम्नमध्यवर्गीय लेखक अपनी सशयग्रस्तता या असंगतिया का गहरा चित्रण करता है तो क्या वह माक्सवाद द्वारा बहिष्कृत हा या उसे 'अनिवाय स्थिति के प्रतिबिम्ब' के रूप में अपनाया जाये? क्या अज्ञेय, भारतीय, नरश महता, कुँवर नारायण, सर्वेश्वर, लक्ष्मीकांत वर्मा, निम्न मध्यवर्गीय चेतना के यथाथ को कलात्मक रूप में प्रस्तुत कर सके हैं? यदि वे ऐसे न होते, जैसे वह हैं, तो क्या बीसवी शताब्दी के पिछले दशक के 'मानसिक मौसम' को उसके उतार चढाव के साथ व्यक्त किया जा सकता था? क्या सशय और अनिणय सिफ वगगत है अथवा बौद्धिकों में सशय के लिये स्वयं रूसी, चीनी और नामवरसिंह जैसे हिन्दुस्तानी साम्यवादी भी जिम्मेदार हैं?

असलियत यह है "पटकथा एक सरलीकृत त्रातिप्रोध की रचना है। इस सरलीकरण के विरुद्ध 'आलोचना' के सम्पादक आक्षेप करते आये हैं लेकिन उनकी कविता के चयन में वही सरलीकृत, सपाट मनोदशा मिलती है। साधारण व्यक्ति यह समझता है कि प्रगतिवाद, ऊपरी राजनतिक चेतना का नाम है। वह व्यक्ति और समाज के गूढस्तरों आर अगाध मनोवृत्तियों की जाँच पडता या अहसास को समझने के लिये वार्ड अथ पैमाना खोजता है।

नव कथा साहित्य में भारतीय संस्कृति

भारतीय संस्कृति की धारणा बहुत उलझी हुई धारणा है। अगर भारतीय संस्कृति का अर्थ "हिंदू संस्कृति" लिया जाये तो अधिक सुविधा हो सकती है, क्योंकि तब वेद, पुराण, पद्दशन स्मृति और धर्मशास्त्र, नाट्यशास्त्र और कालिदास की सांस्कृतिक परम्परा, मूल्य और मान्यताओं पर ध्यान केंद्रित हो सकता है, लेकिन "भारतीय संस्कृति" का यह अर्थ "सकीण" है। इसलिये स्वभावतः बौद्ध, जनसिद्ध, पारसी तथा इस्लाम के आदर्शों, जीवन-विधियाँ, मूल्यों और कलाओं वगैरह को भी शामिल किया जाता है। नतीजा यह होता है कि एक 'जनमल या अधमेल'-सांस्कृतिक धारणा, "भारतीय संस्कृति" के नाम से उभरती है।

इस स्थिति में, "व्यतिरेक-विधि" द्वारा "भारतीय संस्कृति" क्या नहीं है, इस पर विचार किया जाए। प्रथम, भारतीय "जाति", जम्हायती (अरबों, यूनानियों आदि) से स्पष्टतः भिन्न दिखाई पड़ती है। हिन्दू, मुसलमान, पारसी ईसाई या बौद्ध, विदेशियों की भीड़ में, भारतीय कोम के रूप में अलग से पहचान लिये जाते हैं (कुछ सीमाओं पर दूसरी जातियों को छोड़कर)। इस भारतीय 'चेहरे' के रूप साहित्य और कला में चित्रित होते आये हैं— "रुक्मिणी नहीं राधिका" में उषा प्रियम्बदा ने जोर 'कृष्णकली' में "शिवानी" में, इसी भारतीय चेहरे को पहचाना है। जनजाने ही कथाकारों द्वारा मुद्राओं और बनावटों के विवरणों से 'भारतीयता' का वर्णन हो जाता है। शायद किसी कथाकार ने यह नहीं कहा कि 'भारतीय रूप' से वह उवाहा हुआ है।

लेकिन भारतीयों का जम्हायती से, एक स्वतंत्र "स्वभाव" भी होता है। विवादास्पद बातें हुए भी, इस "भारतीय स्वभाव" को लक्ष्य किया जा सकता है। क्षेत्रीय विविधता होने पर भी, शताब्दियों की अवधि में—एक विशिष्ट वातावरण से प्रभावित रहे हैं। यह वातावरण लगभग सारे देश में एक सा रहा है। 'आधुनिक' युग के पूर्व यह "स्वभाव" अधिक व्यापक था। पिछले दो सौ वर्षों में, पाश्चात्य शिक्षा-दीक्षा, वैज्ञानिक चेतना आदि के कारण

इस "स्वभाव" में अत्यंत तत्त्वा या मिश्रण बढ़ा है, फिर भी अभी यह मिश्रण सिर्फ शिक्षितों (इलीट) में ही अधिक हुआ है।

इस भारतीय स्वभाव की प्रथम विशेषता "भावुकता" है। समग्रत यह भावुकता सभी उष्ण देशों की विशेषता मानी जा सकती है। एशिया और अफ्रीका के देशों में यह "भावुकता" अधिक मिलती है। अतः भारतीय भावुकता की तुलना, यारोपीय स्वभाव के 'ठडेपन' से की जा सकती है। इस प्रसंग में यह भी कहा जा सकता है कि "भाव ऊष्मा" सामान्य जनता की विशेषता है। बौद्धिकता में "ठडापन" या "ठहराव" या सतुलन अधिक होता है, लेकिन "दिमागी आँस" से यह साफ दला जा सकता है कि भारतीय अधिक भावुक होते हैं, भाव या रस प्रधान साहित्य इसी स्वभाव की परिणति है। लेकिन नवकथा साहित्य में इस "स्वभाव" पर प्रहार पर प्रहार किये गये हैं। बंगाल के शरत् चन्द्र चटर्जी की कथाओं में भी यह भावुकता मिलती है लेकिन प्रेमचन्द और शरत् के बाद का कथाकार इस "भावात्मक टायप" की जगह अधिक "सतुलित" ऊपर से 'ठण्डे', भीतर से गहर उत्तेजनारहित और मननशील "टायप" के विकास में जान-अजानान मदद कर रहा है।

भावुक व्यक्ति परिस्थिति का निमग्न वि लेपण नहीं कर सकता। वह एक "भ्रम" में रहता है, निरत्यक्त मोह पालता है जो टूटन पर भावुक व्यक्ति को, घणा, उदासीनता या वराम्य के दूसरे ध्रुव पर ले जाता है। कथा साहित्य में, 'प्रेम' से सम्बंधित भावुकता का पर्दाफाश सर्वाधिक मात्रा में हुआ है। कारण यह है कि यह "भारतीय सत्कृति", औद्योगिक सभ्यता के प्रतिकूल पडती है। भारतीय संस्कृति एक दीर्घ सामंती समाज व्यवस्था में विकसित हुई है जिसमें 'भाव' के लिये पर्याप्त स्थान रहता है। स्वामी-सेवक, माता-पिता, पिता-पुत्र आराध्य-आराधक, प्रकृति मानव जादि रिस्तो में मात्र 'मुद्रा' (रूपया) ही निर्णायक नहीं होती बल्कि 'भाव' भी निर्णायक होता है। इस "भाव" को बनाये रखने के लिये कवि कविता लिखते हैं (रामायण, भक्ति के पद, रीतिकालीन प्रेम आदि) कलाकार चित्र बनाते हैं और संगीतकार शास्वत प्रेम के गीत गाते हैं लेकिन यह "भावात्मकता", औद्योगिक तकनीकी युग में विशेषकर पूँजीवादी प्रतिष्ठानों में, "अयोग्यता" और "पिछडापन" मानी जाने लगती है। सम्बन्धों का "सातत्य" समाप्त होता है और सम्बन्धों की मानवीयता "मुद्रा परक" सम्बन्धों में बदल जाती है, प्रतियोगिता और

प्रय-विश्रय ही प्रधान हो जाता है, "मूल्यों" के स्थान पर 'मुद्रा' वरेण्य हो जाती है।

इस मानव-मूल्यहीन वातावरण में "नवीन" कथाकार वह है जो इस 'भाव की हत्या' से उत्पन्न स्थिति का चित्रण करे और "नवीन" सबंधों को पहचान ले। यही कारण है कि राजेंद्र यादव की एक कहानी में (एक कटी हुई कहानी) नायक विवाह के बाद बधन महसूस करता है और स्वच्छन्द प्रेम की लालसा के कारण, अपनी प्रेयसी से कहता है कि विवाह एक दूसरे को "बोर" करने का विधान है। इसी तरह हास्य रस 'मंजानरजन ने विवाह प्रक्रिया को हास्यास्पद रूप में चित्रित किया है —

"अगर प्रेम से खुटकारा मिल गया है, तो इसमें दुख की कोई बात नहीं है। दरअसल, मुझे समझ नहीं आ रहा है कि क्या किया जाए अथवा क्या किया जा सकता है। मेरी पत्नी सतुष्ट और निश्चित है और उसके खिले हुए चेहरा से मुझे प्रसन्नता नहीं हो रही है। यह खिला हुआ चेहरा और कुछ नहीं, विश्रय का गव है। यह स्पष्ट है कि मैं घाटा खा चुका हूँ और मुझे पराजित करने वाला मेरा साथी तत्काल हर चीज की मांग करने का अधिकारी हो गया है।"

तो प्रश्न 'स्वच्छन्दता' का है, विवाह इस स्वच्छन्दता में बाधक है, इसीलिए यह सब ऊहापोह है। स्वतंत्रता आधुनिक व्यक्ति की मूल विशेषता है और "भारतीय संस्कृति" का सम्पूर्ण व्यापहारिक प्रयत्न इस स्वतंत्रता को कर्तव्यों में बंधने पर रहा है (पित ऋण, ऋपिऋण आदि)। स्वच्छन्दता में व्यक्तित्व का विकास मनमाने ढंग से हो सकता है, बधन में "टायप" ढल सकता है। यही सत्य है कि "भारतीय संस्कृति" के अनुगामियों में स्वतंत्र व्यक्तित्व सिर्फ यत्र तत्र ही मिल पाते हैं। "भारतीय संस्कृति" वासना को अनुशासित करने और परिवार की व्यवस्था के चलाने के लिए विवाह को अनिवार्य करती है किंतु इस व्यवस्था में "रवेच्छा से वरण" का अभाव होने से नवीन कथा साहित्य इसके विरुद्ध विप्लव कर रहा है।

यह प्रयत्न वस्तुतः जीवोपेक्षित तकनीकी और पूँजीवादी सम्पत्ता के

१- अणिमा का कथा विश्लेषण।

२- पूर्व काल में स्वयंवर की परम्परा थी, पर वह कभी जनप्रचलित प्रथा नहीं रही। अतः 'भारतीय संस्कृति' से महा अवप्रचलित जीवन विधि से ही लेना चाहिए।

लिए व्यक्तिगत को तयार करने का साहित्यिक आयोजन है और साथ ही इसके पूर्णजीवादी रूप का विरोध भी हो रहा है

साम ती घेरो मे मनुष्य को बंधने का एक उपाय यह था कि "असा माजिक" समझी जान वाली अनुभूतियों और भावनाओं को गुप्त रखा जाए। मसलन पुरानी कथाओ मे प्रेम के वाल विवाह आवश्यक है (फिल्मो मे अब भी यही भारतीय परम्परा चल रही है) या यह कि वासनाओ का वणन निषिद्ध है, उनका एकांत भोग हो तो हो पर उसे गुप्त रखा जाए। इस "भारतीय प्रवृत्ति का" पदाफास, नवीन कथाओ मे बहुत हुआ है। बजनाओ या अवचेतन मन की विकृतियों का वणन नए कथा साहित्य की विशेषता है। 'अपना मरना' और "रीछ" नवीनतम कथा प्रयत्न उदाहरण है। "अपना मरना" मे गंगाप्रसाद विमल ने एक ऐसी पत्नी का अकन किया है, जिसका पति एक "बकरी" से रत करता है या उसे इस तरह का भ्रम होता है। प्रत्येक पति किस तरह भीतर ही भीतर अपनी पत्नी से बचकर, या तो बाहर प्रेम प्रसंग खोजता है या विकृति तक पहुँच कर 'पशु' रति, करता है, यह एक आम प्रवृत्ति है। नतीजा यह निकला कि विवाह प्रथा घातक है। "रीछ" मे दूधनाथसिंह मन मे छिप हुए रीछ का क्लात्मक वणन देते हैं। इस मन के रीछ से सभी पीडित हैं, लेकिन किसी मे भी साहस नहीं जो "भारतीय सस्कृति" के बंधना को तोड़कर, स्वच्छन्द जीवन जिए, क्योंकि सामाजिक सम्मान विवाहवादियों को ही प्राप्त है। सरकार ने निधम बनाया है कि तलाक सम्भव है लेकिन उसमे भ्रष्ट भी तो बहुत है अत भीतर ही भातर छटपटाहट रहती है।

'ऐयाश प्रेतों का विद्रोह' शापक लेख मे कमलेश्वर ने स्वच्छन्दता वादियों की अराजकता पर कटाघात किए है। सबसे पर भारतीय सस्कृति के बंधनों का विरोध स्वागत योग्य होने पर भी, उस अराजकता तक नहीं पहुँचने देना चाहिए, यह भावना भी ठीक है। लेकिन कमलेश्वर ने "अराजक आधुनिकों" के इस अधेपन को रेखांकित नहीं किया कि प्रेम सम्बंधों की स्वच्छेदता की माग अभी तक सतही स्तर पर हाँ हुई है। आधुनिक लेखक न बंधन से उत्पन्न घुटन की वणना तो खूब जमकर की है लेकिन यह बहुत कम सोचा गया है कि सम्बंधों का अस्थायित्व परिस्थिति-सापेक्ष है वह 'शाश्वत सजा' नहीं है जो मनुष्य की प्रकृति या परमेश्वर से अनिवायत मिलती है। यह भी नहीं सोचा गया कि विवाह और स्वच्छन्द सम्बंध ये दोनों विकल्प अपनी-अपनी मुसीबतें उत्पन्न करते हैं। बर्टेण्ड रसल ने 'स्वच्छन्दप्रेम'

के विकल्प की असफलता की आर ध्यान खींचा है। उधर साम्यवादी देशों में भी विवाहविधि उतनी असफल नहीं हो सकी क्योंकि वहाँ मुक्त प्रतियोगिता पर समाज सघटना नष्ट की गई। "सहयोग" के आधार पर वहाँ सामाजिक रचना की गई है। लेकिन इस "विकल्प की ओर नव्य कथाकार ने ध्यान ही नहीं दिया और अगर 'सहयोग' की स्थितियों का विश्लेषण कथासाहित्य में हो तो "भारतीय संस्कृति" के इस 'पुराने' सत्य को स्वीकार किया जा सकता है कि प्रेम में भोग और 'त्याग' दोनों की संगति होती है। यानी प्रेम सबधों के भीतर मानव मूल्य रहते हैं, प्रेममात्र वासना नहीं है। प्रेम का सारा प्रपञ्च, मनुष्य का खड़ा किया हुआ है, जिसमें केवल ऐंद्रिय स्तरों की संतुष्टि ही नहीं है, मनोवैज्ञानिक स्तरों की तृप्ति भी शामिल है।

अतएव "ऐसा प्रेम तो" के विद्रोह में जो अतिवाद है वह विला सोचे सन्धे विरोध की दिशा में बढ़त चरना या नजर का अधापन है। प्रेम की समस्या कितनी गंभीर है, -सक लिए ज्या पाता सात्र का सबसे पर निव घ पटना शिक्षाप्रद हा सनता है। प्रेमम, प्रेमी को अपन व्यक्तित्व के निरन्तर "परीक्षित" हान का सबट मताता रहता है। मैं देखा जा रहा हूँ (I am being looked at) यह प्रतीति प्रेमिका और प्रेमी को एक दूसरे के प्रति सावधान रखती है। अतः प्रेम में भोग और प्रेम के स्तर के अतिरिक्त उनमें एक 'आपसी-इन्तहान' भी चलता रहता है जो विग्रह का कारण बन जाता है। वासना का पना ढीला होना ही अतः में यह 'इन्तहान' ही बाकी रह जाता है। इस "परस्पर सूक्ष्म परीक्षण" से वचना नामुमकिन है- इसलिए 'स्वच्छंद प्रेम' का समाधान कुछ राहत दे सकता है लेकिन उसमें इतनी उलझन है कि फिर आदमी शांति के लिए व्याकुल होने लगता है और यह शांति तभी मिल सकती है जब प्रेमियों में एक दूसरे को संतुष्ट करने की स्पथा हो। इस प्रकार का प्रेम, उक्त "परीक्षण" को भी 'सीड़ा' में बदल सकता है।

इस तरह भारतीय संस्कृति में जो आरौपिन निग्रह और दमन है उसका विरोध यदि भारतीय संस्कृति का ह्रास है तब अवश्य नवकथा-साहित्य में वह मिलता है। लेकिन यह भी तो संभव है कि पश्चिमी देशों, विशेषकर अमेरिका की तरह ऊब कर पुनः प्रेम को एक मानव-मूल्य मान लिया जाए और उस अराजकता से आदमी बच जाए जिसकी जाज व्यथ वधना को तोड़ने के लिए एक सीमा तक आवश्यकता भी है। सहयोग के आधार पर नया समाज जब बनगा, तब पुनः भारतीय संस्कृति के पुराने प्रेम मूल्य रचने लगने लगे। रूस में 'रामचरित मानस' में चित्रित प्रेम इसीलिए प्रिय लगता है।

रामचरित मानस के इसी पाठक राम सीता के एक अखण्ड प्रेम को सामने प्रेम नहीं मानता। वे उस एक जादू के रूप में ग्रहण करते हैं और

ऐसा प्रेम राजाओ या शासकों की ही वपौती नहीं है साधारण व्यक्ति भी, इससे प्रेरणा ले सकता है। लेकिन प्राचीन प्रेममूल्या में, जो "सामती" तत्व हैं ("पति" शब्द स्वयं सामती है, "पिता" शब्द भी, क्योंकि ये "पत्नी" को "रक्षिता" और पुत्रको 'पोषित' मानते हैं) उन्हें छोड़ा जा सकता है।

इसी तरह 'भारतीय सस्कृति में अत्यन्त मानवीय सम्बन्धों की 'स्वीकृति' भी व्यक्तिवादी प्रतियोगी-आधुनिक समाज की "अस्वीकृति" में बदल रही है। रमेश बक्षी की एक कहानी में पत्नी के छोड़ जाने पर नायक अपने अवोध शिषु को शराब पिलाता है। लेकिन यहाँ भी नए सबधों की तलाश है। नयी कहानियों में पिता माता, अध्यापक आदि गुरुजनों के प्रति विद्रोह मिलता है। यह भी स्वच्छ दत्ता की प्यास है। भारतीय सस्कृति में दले पिता माता, सत्तान को अपने अनुरूप ढालना चाहते हैं लेकिन 'नयी पीढी' भटकाव का खतरा उठाना चाहती है। वह किसी तरह का अनुभव नहीं चाहती वह गुरुजनों से अधिक दोस्तों को मानती है। कविता और कहानी में यह 'समान धर्मा मित्रवाद' कल्पित नहीं एक वास्तविकता है। नवशिक्षित विशार अपने मित्रों की सहायता से जन्म सकता है, तरकीबें कर सकता है जत माता पितादि "फालतू" लगने लगते हैं। घरों में सुविधाओं का अभाव होता है अतः विद्रोह और बढ़ता है। बूढ़ों की अगर पूछ हाती भी है तो तभी जब पेंशन वगैरह का लोभ हो या प्रभाव का या अ-प किसी प्रकार की सुविधा का। भीमसेन त्यागी की "पश्चिम" कहानी इस प्रवृत्ति की ही परिचायक है।

मानवा रिश्तों की पुरानी धारणाएँ तो टूट ही रहीं हैं, अस्तित्व सबधी सवाल पर भी आधुनिक कथासाहित्य भिन्न रख अपनाता है। भारतीय दशम और धर्म के सम्मुख अस्तित्व सम्बन्धी प्रश्नों का कोई संकट नहीं है। यहाँ हिन्दू हो या बौद्ध या मुसलमान-अस्तित्व के ऊपर एक 'महाअस्तित्व' स्वीकृत है, जिसमें लय हाना ही मोक्ष है। लेकिन आधुनिक व्यक्ति इस महा अस्तित्व को कल्पना मानता है। उसके लिए 'ईश्वर मर गया है।' जास्या का तब आधार क्या होगा? इस प्रश्न के उत्तर की चिन्ता आधुनिक को नहीं है, क्योंकि "महाअस्तित्व के बिना भी 'अस्तित्ववाद जसा तत्ववाद मिल सकता है और 'सोमाओ के क्षेत्र' (वाडर सिन्चुएन्स) में जाकर जीवन को असलियत जानी जा सकती है अथवा एक 'अनपहचानी स्थिति' में भी रखा जा सकता है। रवीन्द्र कालिया की 'धक्का' कहानी इस स्थिति का उदाहरण है।

"उस भी मातूम नहीं कि मन स्थिर कहीं है और उनका नम्बर क्या है और भुक्तोज कहीं रखा है, क्योंकि मरी ही तरह न यह कमरा उसका है न

नोकर । न ड्रेसिंग टेबल और न रेफ्रीजरेटर । दरअसल इस घर का हमें बहुत कम ज्ञान है ।”

यह अनिश्चय, चोजो जोर हालात की पहचान का अभाव, एक अज्ञात बेचनी, हम लूटे जाने को है कुछ इस तरह का भास, या मृत्यु आशंका, विवशता, गतव्य का श्रेय और उलभन यह सब स्वीकृत भारतीय संस्कृति की दृष्टि से त्याज्य है क्योंकि हमारे दर्शन में जास्था है, विश्वास है, मजिल निश्चित है, आत्मा का स्वरूप निश्चित है तथा साधना का माग निश्चित है । नयी कथा में इस ‘निश्चितता’ का विरुद्ध विद्रोह है । यह “आरोपित निश्चय” प्रत्येक व्यक्ति को माचन नहीं देता, व्यक्ति का भीड़ में बदलने लगता है । “दरअसल, इस घर का हमें बहुत कम ज्ञान है”, इस समसामयिक स्थिति में आधुनिक विचारधाराओं का परस्पर विरोध पुरानी मान्यताओं की सपाटता राजनीति की आपाधापी, हर बात पर सदह का प्रवृत्ति आदि ने स्थितप्रज्ञा या निश्चयात्मक बुद्धि को एक भँवर में पटक दिया है, अतः “किंकर्तव्य विमूढता” ही नवीनतम प्रवृत्ति हो गई है, हम सवाल में जी रहे हैं, उत्तरो में पुराने लाग जीत थे । यह स्थिति है ।

इस दृष्टि से जीवन को देखने पर वह विसंगतियुक्त या हास्यास्पद लगता है अथवा वह एक उलटबासी सा प्रतीत होता है । नापका की कथा नियों में जीवन की इन विसंगतियों और विडम्बनाओं का सूत्र मजाक बनाया गया है । जवधनारायणसिंह का ‘अनिश्चय’ में उक्त निश्चयहीनता का ही एक रूप है ।

प्रायः कहानियों में इस तरह की स्थितियों का चित्रण से यह पता नहीं चलता कि ये हालात किसी परिस्थिति की गडबडी के कारण हैं अथवा यह मनुष्य जीवन की प्रकृति ही है । सत्य यह है कि आज का व्यक्ति इन सकेटों को “देहधरे का दण्ड” भी मानता है और यह भी कि ये कही समाज रचना, शिक्षा वगैरह को असंगतियों से भी उत्पन्न होते हैं । परेश की “कुछ कहा था उसने” कहानी में यह बात देखी जा सकती है । लेकिन सिद्धेश के अथहीन वह मैं तथा दूधनाथसिंह की ‘सपाट चहरे वाला आदमी’ की कई कहानियों में, भारती की “गुल की बत्ती” और रामेश्वरराव की “गदल जोर “ऐयाश मुँह” एवम् कमलेश्वर, राकेश तथा राजेन्द्र यादव की अनेक कहानियाँ को पढ़कर लगता है कि सकेट दार्शनिक नहीं, परिस्थितिजय है ।^१ और जिस

१ कमलेश्वर की ताजी कहानी ‘जोसम’ (कहानी, जून १९६६) तलस्पर्शी और कलात्मक यथाववाद का एक अच्छा उदाहरण है ।

सोमा तक सकट, बाहर के हालात की बेचकूफियों में है, उस सोमा तक आबमी उसे बुर कर सकता है। शायद उसे दूर करने के लिए ही वह अपने माध्यम से सबके अनिश्चय, सकट और प्राप्त का वर्णन कर रहा है।

भारतीय भाषाभाषा का नव उत्पन्न म जिम दु म का वर्णन है, वह सामंती व्यवस्था से आधुनिक औद्योगिक संरचना की व्यवस्था का जार बढ़ने के कारण उत्पन्न हुआ है। नवीन परिवर्तन का प्रति, मानव चेतना के अनुकूलिकरण का प्रयत्नो म, कहानीकारों का योगदान कम नहीं है। उधर इस औद्योगिक सम्यता के कारण भी सबके उत्पन्न हुआ है, एक पूर्ण प्राचीन मूल्यव्यवस्था नष्ट हो रही है—प्राचीन सभ्यता का चिह्न हो रहा है। स्थिरता, पिछड़ी तकनीक, स्थायी मानव मूल्य और भावपरक बला का आधार पर निर्मित भारतीय सभ्यता का प्रचलित आचार-विचार, रीति रिवाज और मर्यादाएँ ध्वस्त हो रही हैं लेकिन मरी दृष्टि, म भारतीय सभ्यता का 'मूल तत्व' धाती बुझा नहीं है, न यज्ञ और सत्यनारायण की स्था है, न भजन पूजन है न देवता और पूजकों की पूजा है, न नुमाज भारतीय जगत् असली रूप है, साह्य, वेदान्त, बगरह भी विचारों का सापान मात्र है, उसका असली तत्त्व निम्न स ऊर्ध्वगति, अधकार से प्रकाश की ओर गति की प्रेरणा है। श्रेय और प्रेय "दोनो" का जम्बुद्वीप और सम जय है। अन्य और पलायन भारतीय सभ्यता नहीं है, न रुद्रियों का नाम भारतीय सभ्यता है—राजा, पुरोहित, स्वामी-सेवक के स्थायी रिश्तों का नाम भी 'भारतीय सभ्यता' नहीं है। चावल, गोश्त, मसाला डोसा, दाल और आचार को भारतीय सभ्यता नहीं वह सभ्यता। हमारे पास जो कुछ श्रेष्ठ है और बरप्य है, सिर्फ वही "भारतीय सभ्यता" है, जो काल के आगे बढ़ने के साथ खड़ा हाकर कह सके कि मैं जमर हूँ। जो परिवर्तनशील है, वह ऊपरी है। स्थायी तत्व, सृजन चेतना है जो वेदों, पुराणों, तंत्रों, कलाकृतियों, पुस्तकों आदि में है, लेकिन प्रत्येक "सजन" को किस तरह ग्रहण कर यह "द्रष्टा" पर निर्भर करता है। मानवचेतना, उच्च सधप करने के लिए सबदा भारतीय सभ्यता का श्रेष्ठ तत्वों की जार उमूख होती रहेगी। 'भारतीय सभ्यता' की 'ऊँचाई' और "गहराई" उसकी इस मूल प्रवृत्ति में है कि प्रतीतिमात्र ही सब कुछ नहीं है, उसके भीतर जो तत्व छिपा है, उसे खोजो। विज्ञान में भी प्रतीति और सत्य का यही स्वरूप मिलता है ऊपर से ठोस लगने वाले पदार्थ के भीतर परमाणु प्रवाह" रहता है। अपने (मानवीय रूप) में भारतीय सभ्यता वस्तुतः "मुक्ति" या स्वच्छन्दता की ही धारणा है—जत यदि आधुनिक तथा साहित्य में मध्यकालीन या प्राचीन

बचनो और धेरो के विरुद्ध सघप है ता उसे "अभारतीय" नही कहा जा सकता । "अभारतीय" उसे तभी कहा जाएगा, जब प्रकाश की शोध बंद होने लगेगी, सास्कृतिक दीपशिखा बुझने लगेगी, मनुष्य प्रतीतियो म ही उलभकर रहने लग जाएगा अथवा वह प्रकृति और समाज को मानव के हिता के अनुकूल बनाने का प्रयत्न बन्द कर देगा । किन्तु हमारे कथाकारा म तो अद्भुत सजीवता है, उछाडने की शक्ति वाला ही जमा सकता है । एक सवधा नवीन सामाजिक प्रयोग की कामना "अभारतीय" नही हो सकती, रस प्रकार जसली भारतीय सस्कृति मनुष्य की स्वच्छता की साधना म है । यह आजादी समाज व्यक्ति आदि प्रत्येक स्तर पर होगी और स्तर और व्यक्ति एक नही, अनेक है, वहा स्वच्छन्दता म अराजकता न होकर, दूसरो की स्वच्छन्दताओ का आदर भी उक्त धारणा मे स्वीकृत होगा । अत दूरगामी दृष्टि स ता 'सतयुग' की अवतारणा के लिए ही यह विराट प्रयत्न हा रहा है लकिन सत्य का माग सीधा नही होता । उसम बडे भटकाव होत हैं और ये भटकाव भी जादमी को प्रामाणिक अनुभव ही दते हैं । कोरे उपदशा और रुढियो के पालन से सत्य की खोज असम्भव है अत "नचिकेता" और "बाजिद जती शाह" दोनो मानवात्मा की पहुँचो या 'प्राप्तियो' व ही जालख ह । स्वय वृष्ण जस योगिराज" भारतीय सस्कृति के सर्वोच्च प्रतीक हैं जो भौतिक और उच्चतर मानसिक जीवन मे एकसूत्रता स्थापित करने और अखण्ड कमयोग का उपदेश देते हैं । परम स्वतन्त्रसिद्धा (वीट्स हप्पी तथा अवागाद साहित्यिक, इ ही के आधुनिक सस्करण है) की साम्य मूलक और सहज जीवन पद्धति भी भारतीय सस्कृति का ही अग है । भेदभाव तथा रुढि जब जब प्रबल होती है, तब तब यहा क्रांति द्रष्टा उत्पन्न होते रहे है, 'आधुनिक नव लेखक' इसी क्रांतिकारिणी भारतीय परम्परा के ही अग हैं । उनका "निर्वासन" या "आत्मनिर्वासन" उसी रुढिविरोधी "सतत क्रान्ति चेतना" का अंश है, जो सवदा जयाय पर आधारित स्थापित व्यवस्था की शत्रु होती है । अतएव भारतीय मन और समाज के "कायाकल्प" के लिए मैं नव कथाकारो का प्रयत्न अभिनन्दनीय मानता हूँ । सस्कृति की खोल को उतार कर उसक भीतर के "अमृत" के अनुसधान के लिए यह आवश्यक है कि 'भारतीय सस्कृति' के नाम पर साम ती मूल्या, अंधविश्वासो, मानव विरोधी रीतिया आदि का डट कर विरोध हो तभी सवधा नवीन समाज व्यवस्था मे नूतन और प्राचीन का विरोध शान्त हो सकेगा, अन्य कोई पथ नहीं है नाय पय विद्यते ।

सामयिक सकट और विद्रोह साहस

साहित्य, सस्टुति और समाज में पिछले डेढ़ दो दशकों में बाहरी और भीतरी टाराहटों के विभिन्न रूप सामने आये हैं। हम इस अर्थ में अपने को भाग्यशाली कह सकते हैं कि हम बड़ी दिलचस्प शताब्दी में जी रहे हैं। विज्ञान की अद्भुत उन्नति इसी अवधि में क्षितिज छू पाई है, इसी अवधि में जनको देश सुप्तमहादीप में आजाग हुए हैं। निर्माण और सकट के तरह तरह के परिणाम सामने आए हैं। इसी अवधि में जहाँ शप ससार में 'जाइडियालाजी' के कारण उत्पन्न अविरोधों से हम परिचित हुए हैं, वही चीन और उसके समयक तत्वा में 'जाइडियालाजी' के जावार पर ही अफीम के 'नसनाशक' नशे की जगह एक अभूतपूर्व सकल्पशक्ति का उदय हुआ है और विकल्पपीडित जनतंत्रों और समाजवादी दलों के बौद्धिकों के लिए अब यह एक नयी चुनौती बन गया है—क्या विकल्प से सकल्प को पराजित या अनुशासित किया जा सकता है? क्या चीनी विद्यतनामी हवा को एशिया के अवरुद्ध अस्त और वग कोटरों में सुरक्षित समाज रोक सकते हैं?

और उधर एशिया—अफ्रीका के दशों में बढ़ता अमरीकी प्रभाव 'धारणावाद' का विरोधी है। विश्वविद्यालयों में मानव विज्ञानों में अमरीकी अनुकरण, अपरिवर्तनकारी चिंतन और सत्य का बिना किसी परिप्रेक्ष्य के टुकड़ों में बाँटकर किया जानेवाला अध्ययन इस अनुकरण की विशेषता है। त्राति नहीं, 'एडजस्टमेंट' ही इस प्रवृत्ति का रहस्य है। 'आजादी' शब्द के अर्थ में, इसका ध्यान केवल थोड़ी व्यक्तिगत स्वतंत्रता पर ही है, यह ऐसे समाज की कल्पना है जिसके पर और पट मूखे और भूखे हों लेकिन जिस पर चहुरा अमरीकी हो और तेवर—तेवरो की क्या जरूरत है, तेवर तो प्रतिबद्धता' से उत्पन्न होते हैं।

और ऊपर से विश्व विनाश का भय—सस्टुतिवत्ता टायबी चीख रहा है कि रूस और अमरीका यदि एक नहीं होते तो चीन विश्वयुद्ध करा देगा और तब यह नक्षत्र जो हमारी कविता और चिंतन का आधम रहा है हमारे

प्रेम और पराक्रम का असाधारण—वह कुछ भदाघा की मृत्यु-नामना या चिट्ठि से, उबलते तेजाब, गस और आग की लपटा का मेहमान बन जाएगा !

इस पहली-जसी स्थिति में बौद्धिक उत्थान में है, और स्रष्टा इस उलझन भरी नजर से परिचित है। उसने इसीलिए अपने को बेमाना और शहर-बंदर' घोषित कर दिया है। भीतर रहना असंगत लगता है—बाहर रहना व्यर्थ लगता है, लेकिन स्वीकार किसे कर—नवावा के पीछे गया है, यह तो नकाबपोश स्थिति नहीं जानते। क्योंकि जम लेने के साथ ही नयी चाल की जगह समाज नयी नकाब उगाता है। इसे उतारना सम्भव ही नहीं लगता इसलिए एकदम सबको 'नामज़ूर' करो। अस्वीकारो और अपने में जियो आउट सायडस !

साहित्य के अग्रिम दस्त में इसीलिए अधता तथा अधरे का चित्रण अधिक हुआ है। प्रत्येक आत्महत्या अधवार से ही गुरू हाती है, सदह से ही डलान पर लुढ़कना साथक लगता है। अत आंतरिक असंगतियों की खोज, सामयिक साहित्य की विशेषता रही है और दूसरी दृष्टि से यह 'आत्म अनुसंधान' भी कहला सकता है। हर एक बड़े काम के पूर्व आदमी अपने को तोलता है, जब रेखायें समानांतर न हों, एक दूसरे को काट रही हों तब कुछ अस्वरूप-अपरिभाषित और अपरिचित होता जा रहा हो सामने बड़े व्यक्ति, सामने के पदाथ और घटनाय विशुद्ध खल और बेमानी लगने लग, तब इस स्थिति में बहुत समय तक (डेढ़ दशक !) रह लेने पर कौन निणय कर करे, किस आधार पर करे ?

उधर सतही स्तर पर जीनवाला सादा आदमी आज भी सघप करता है। वह घर में, गाँव गली में लडता है, सरकार से लडता है देश के दुश्मन से लडता है—उत्सवों में मस्त होता है, प्यार करता है, खाता-पीता है, स्वप्न देखता है और सपनों के लिए ही खटता हुआ मरता है। मरने के बाद भी औसत आदमी की खुली आँखा में सपने होते हैं, कोई भी यह सब औसत आदमी के पास जाकर उसकी मरणोत्तर आँखों में देख सकता है !

तसवीर का दूसरा पहलू भी है, जो अत्र उपेक्षा का विषय बनता जा रहा है। यह पहलू उस प्रतिबद्ध आदमी का है जो 'ऐक्सड सम्प्रदाय' के सनकिया को पुराने वरान्यवादियों की जीलाद कहता है जो की भावनाओं का अपमान करते थे और साथ ही उसी मनुष्य का स्वात थे। यह आदमी कहता है कि जीवन का चाह अपने में कोई

सामयिक सकट और विद्रोह साहस

साहित्य सृष्टि और समाज में पिछले डेढ़ दो दशकों में बाहरी और भीतरी टकराहटों के विभिन्न रूप सामने आये हैं। हम इस अर्थ में अपने को भाग्यशाली कह सकते हैं कि हम बड़ी दिलचस्प शताब्दी में जी रहे हैं। विमानों की अद्भुत उन्नति इस अवधि में क्षितिज छू पाई है, इसी अवधि में अनेकों देश सुप्तमहादीपों में जा जागृत हुए हैं। निर्माण और स्रष्टा के तरह तरह के परिणाम सामने आए हैं। इसी अवधि में जहाँ शपथ सत्कार में 'जाइडियालाजी' के कारण उत्पन्न अंतर्विरोधों से हम परिचित हुए हैं, वहीं चीन और उसके समर्थन तत्वा में 'जाइडियालाजी' के आधार पर ही अफ्रीका के 'नमनाशक' नश की जगह एक अभूतपूर्व सत्त्वगति का उदय हुआ है और 'विकल्पपोडित' जनता और समाजवादी दशा के बौद्धिकों के लिए अब यह एक नयी चुनौती बन गया है—क्या विकल्प से सत्त्व का पराजित या अनुगासित किया जा सकता है? क्या चीनी वियतनामी हवा का एशिया के अजरुद्ध प्रस्त और वग कोटरों में सुरक्षित समाज राव सन्न ?

और उधर एशिया—अफ्रीका के दशों में बढ़ता अमरीकी प्रभाव, 'धाराणावाद' का विरोधी है। विद्रोहविद्यालयों में, मानव विज्ञानों में अमरीकी अनुकरण, अपरिचित नवामी चिंतन और सत्य का बिना किसी परिप्रक्षय के टुकड़ों में बाँटकर किया जाना अत्यन्त इस अनुकरण की विपत्ति है। प्राति नहीं, 'एडजस्टमेंट' ही इस प्रवृत्ति का रहस्य है। 'आजादी' शब्द के अर्थ में, इसका ध्यान केवल शोषी व्यक्तिगत स्वतंत्रता पर ही है, यह एक समाज की सत्त्वना है जिससे पर और पट मूख और नूखे हा लभित जिस पर चला अमराची हो और तब—तबों की तथा जम्हूर है तबरे ता प्रतिबद्धता से उत्पन्न होत हैं !

और ऊपर से विश्व विज्ञान का भय—मनुष्यवत्ता टागनों की रक्षा है कि क्या और अमरीकी शक्ति का नष्ट होना ता चीन विश्वगुरु बरा दशा और तब यह नारा नारा विज्ञान और चिंतन का आधम रक्षा है हमारे

प्रेम और पराश्रम का जसाड़ा—वह कुछ मदान्धा की मृत्यु-वामना या विकृति से, उवलत तेजाव, गस और आग की लपटा का मेहमान बन जाएगा ।

इस पहली जसा स्थिति म बोद्धिक उलभन मे है, जोर स्रष्टा इस उलभन भरी नजर से परिचिन है । उसन इसीलिए अपन को 'वेगाना' और 'सहर-बदर' घोपित कर दिया है । भीतर रहना असगत लगता है—वाहर रहना 'व्यथ लगता है, लेकिन स्वीकार किसे कर—नकावा के पीछे बया है, यह तो नकाबपोश स्वय नही जानते । क्योकि ज म लेन क साय ही नयी साल को जगह समाज नयी नकाव उगाता है । इस उतारना सम्भव ही नही लगता इसलिये एबदम सबको 'नामजूर' करो । अस्वीकारो और अपन म जियो आउट सायडस ॥

साहित्य के अग्रिम दस्त म इसीलिए अघता तथा अधेरे का चित्रण अधिक हुआ है । प्रत्येक आत्महत्या अधवार स ही गुरू होती है, सदह से ही डलान पर लुडकना साधक लगता है । अत जातरिव असगतियो की खोज, सामयिक साहित्य की विशेषता रही है और दूसरी दृष्टि से यह 'आत्म-अनुसधान' भी कहला सकता है । हर एक बडे काम के पूव आदमी अपन को तोलता है, जब रसायें समानांतर न हा, एक दूसरे को बाट रही हा सब कुछ असप्त-अपरिभाषित और अपरिचित होता जा रहा हो सामन बडे व्यक्ति, सामने के पदाथ और घटनाय विशु खल और बेमानी लगने लग, तब इस स्थिति मे बहुत समय तक (डेड दशक !) रह लेने पर कौन निणय करे कसे कर, किस आधार पर करे ?

उधर सतही स्तर पर जीनवाला सादा आदमी आज भी सधप करता है । वह धर म गाँव गली मे लडता है, सरकार से लडता है देश के दुश्मन स लडता है—उत्सवो म मस्त होता है, प्यार करता है, खाता-पीता है, स्वप्न देखता है और सपनो क लिए ही सटता हुआ मरता है । मरन के बाद भी औसत आदमी की खुली आँखो म सपने होते हैं, कोई भी यह सब औसत आदमी के पास जाकर उसकी मरणोत्तर जाखा मे देख सकता है !

तसवीर का दूसरा पहलू भी है, जो अज उपेक्षा का विषय बनता जा रहा है । यह पहलू उस प्रतिबद्ध आदमी का है, जो 'ऐव्सड सम्प्रदाय' के सनकियो को पुरान बराग्यवादियो की औलाद कहता है जो मनुष्य की भावनाओ का अपमान करत थे और साथ ही उसी मनुष्य का दिया पात थ । यह जादमी कहता है कि जीवन का चाहे अपन म कोई अथ

न हो, किन्तु जीन की तिलज्ज इच्छा जीवन का साधक बनाने के लिए हम अभिसन्त कर चुके हैं। यह आदमी जीवन को इकहरा नहीं मानता, समुल मानता है—एक लहर को सागर मत समझो सागर लहरों का सघात है द्रव्या का अनवरत उत्सव। अतः प्रतिदूल के विरुद्ध पराश्रम ही जीवन है। बेगाना बन कर तमाशा देयना भी तभी सम्भव है जब अधिक्तर व्यक्ति तमाशा कर रहे हों और उस तमाशा को वास्तविक समझत हों।

इसलिए यह व्यक्ति 'चित्पबोध' के वायूत शक्यता का आत्मपरीक्षण का विषय बनाता है। वह जानता है यह सामयिक सबट बाई पहला सबट नहीं है। सामयिक सबट की विशेषता यह है कि यह सभावनापूण है। यह सोचला सबट नहीं है। हमारी आज की असगतिर्या बाँक नहीं हैं इसलिए विश्व विज्ञान से वचन के लिये कुछ वगान भी अपना से सहमत है। सहमति के ये स्तर एन नहीं हैं अनक ह 'स्वीटति का यह रूप जस्वीटतिवादी भुला देना चाहते हैं। 'आधुनिकता' इन सहमतिया के स्तरों को स्वीकारन में भी है। 'अस्तित्व' का अर्थ वेगन हाता नहीं है विवसित होते रहना भी है।

सारी साष्टतिक विनिष्पत्ताय उस आधुनिकता से टकराती है, जिसमें दश काल रचित धारणामानय का चित्रण होता है जो हर दश में एक सा ही होता है। इसके विरुद्ध 'वास्तविक आदमी' किसी तरह और काल का हाड़ मास का और चतनायुक्त व्यक्ति होता है—उस अपने सबट का तिलम्बित कर देखना समझना पडता है, सामूहिक स्वर में स्वर मिलाकर गाना पडता है उसका दिल बनकर धटवना पडता है। अपने पक्षपाता अपनी पूव कल्पनाओं को विसर्जित करना पडता है। जसली आदमी का उसके वक्त में होने वाली प्रक्रियाओं में समझना पडता है। प्रक्रिया से खीचकर 'यक्ति' की नियतिमात्र का चित्रण गलत है, अनाधुनिक है और विशिष्टता और आधुनिकता की इस टकराहट और समीकरण में हम विशिष्टता का स्वरूप और महत्व इसलिये नहीं समझ पाते, क्योंकि हम बेगानेपन को एक पूर्वाग्रह या केवल "मूड" के रूप में लेते हैं। इस धारणा से चित्त रग जाता है, जो यह भ्रम उत्पन्न करता है कि हम केवल आत्म विश्लेषण कर सकते हैं दूसरों को न समझ सकते हैं न दूसरों की भावनाओं-आशाओं के गुण और परिमाण का अंदाज लगा सकते हैं। 'भ्रमभग' हुए हैं, इसमें सन्देह नहीं कि तु कौन से नये भ्रम उत्पन्न हुए हैं, इस जोर ध्यान नहीं जाता। इस स्थिति में स्वयं 'भ्रमभग' की स्थिति एक भ्रम बन जाती है।

अनुभव से यह भी सिद्ध नहीं होता कि जो 'यक्ति' और समूह मोहों में पल रहे हैं उनके भ्रममुक्त व्यक्ति या समूह श्रेष्ठ हैं, अथवा यह कि पश्चिमी

गम्भ्यताय नष्ट भी हो सकती हैं, किन्तु जीवन का नाश नहीं हो सकता। और महाप्रलय भी हो जाय, तो भी पुनः सृष्टि हागी। इस 'निरन्तरता-बोध' के बल पर ही यहाँ सक्टा का सामना किया गया है। बाध अस्तित्व से अलग नहीं किया जा सकता क्योंकि 'बोध प्रक्रिया' में अस्तित्व ही बोलता है। अतः जब चिन्तन अस्तित्व विरोधी होता है तब अधिक स्वस्थ चिन्तन की माँग होती है। और यही 'आइडियालाजी' के विकास का प्रथम है। किन्तु शासक दल 'अपनी' आइडियालॉजी द्वारा स्वार्थों को छिपाते हैं।

कामू ने द रिबेल में इस सक्टा का तलस्पर्शी वर्णन किया है। 'प्राति' (Revolution) सजदा सरकार बनाती है, यथा १७८६ की फ्रांसीसी राज्य प्रान्ति अथवा १६१७ की चोटोविक राज्यप्रान्ति। प्रथम न 'भूजीवादी जनतंत्र' की सृष्टि की दूसरी न एंग्लो की तानाशाही कायम की। किन्तु 'विद्रोह' एक सतत प्रक्रिया है, वह अन्तर्विरोधों का शत्रु होता है और व्यवस्था अपने गम में अन्तर्विरोधों को रखती ही है। अतः कामू के अनुसार लेखक का प्रातिकारी नहीं 'विद्रोही' बनना चाहिए। क्योंकि सरकार बनते ही प्रातिकारी लेखक सरकार का प्रचारक बन जायगा और जा लेखक ऐसा नहीं करता, वह सताया जाता है। फिर विद्रोह होता है।

विद्रोह को इतने गम्भीर रूप में, एक निरन्तर प्रक्रिया के रूप में हिंदी के आधुनिक साहित्य में नहीं लिखा गया, क्योंकि बौद्धिकता के नारे बुलन्द होने पर भी हिन्दी में बौद्धिकता अभी प्रारम्भ की स्थिति में ही है। फिर भी 'प्रातिकारी प्रगतिवाद' और 'एडजस्टमेंटवादी' जनतंत्रवाद-दान' के विरुद्ध 'विद्रोह' के स्वर अत्याधुनिक साहित्य में रूपायित हुए हैं। आज का साहित्य किसी भी विचार-व्यवस्था में बंधना नहीं चाहता। यहाँ तक कि 'क्रमवक' के रूप में भी वह किसी विचार-व्यवस्था को नहीं स्वीकारना चाहता। उसमें परिवर्तन की तीव्र पुकार है और जडता का तो वह शत्रु ही है। यह गुण है किन्तु विद्रोह में जिस समय पर कामू बल देता है, उस पर ध्यान नहीं दिया गया। और हमारा विद्रोह भावुकता में उसी प्रकार परिवर्तित हो जाता है, जिस प्रकार 'शान्तिवादी' साहित्य भावुकता से प्रारम्भ में नहीं बच पाया था।

इसके सिवा 'विद्रोह' समझीता स्वीकार नहीं करता। 'श्रुतस यदि रोमन जनतंत्र के शत्रुओं को नहीं मारता तो वह अपने को मारता'—विद्रोह का यह अवश्यम्भावी परिणाम होता है। पूण अस्वीकृति की स्थिति में या तो शत्रु का वध हो अथवा आत्मवध—अथवा कोई उपाय नहीं है। तभी आत्महत्या का प्रश्न आता है, जिसकी गुँज कहानानारा और कवियों में सुनाई पड़ती है। किन्तु

हिन्दी के 'विद्रोही' साहित्य में विद्रोह इक्हरा है, सवरतरीय नहीं है, वह 'यशलिप्सा स घुरी तरह पीडित है। जीवन के सत्रिय क्षेत्रा में वह विद्रोह सत्रियता में परिणत नहीं हो पाता और न वह लेखक में 'आत्महत्या' का साहस ही भर सका है। फलत यदि नातिवादी साहित्य सकीणता से पीडित हुआ, तो 'विद्रोही साहित्य' समभौते स प्ररत हुआ है। रवभावत स्थितिशील या रुढिवादी तबके विद्रोहियों को त्रिय करन के लिये प्ररतुत रहते है और प्राय सफल होते है।

'विद्रोह' में श्रम विभाजन नहीं चल सकता कि हम केवल 'लेखन' में विद्रोह करेगे 'साधारण लोग' जीवन में विद्रोह करे। साधारण लोगो में 'मूडस' के अनुकरण की प्रवृत्ति उतनी नहीं होती, जितनी कम के अनुकरण की। विद्रोह' यदि करे नियेध पर आधारित होता है तो नियेध सवदा 'हत्या' में परिणत होगा। हिन्दी का नियेधवाद' तो मौखिक और 'फशनपरक' अधिक है। यहा एन भी श्रुप' ऐसा नहीं है जो वस्तुत तेजस्वी हो अत विद्रोह त्रियता और अप्रियता तब ही रह जाता है। यह जास्मिक नहीं है कि हिन्दी के विद्रोही साहित्यकारो में सर्वाधिक कमनीय और वलड्ड' लोग है, फलत उनका वाव्य वनावटी हो जाता है। भीतरी ताप क अभाव में साहित्य कागज का फूल बनता है। नये शीपको की तो वाड जा जाती है कि तु केवल 'सहना' और 'सहने की स्थिति का भोग धुए और कुहरे की सृष्टि करता है, अग्नि की नहीं। यह स्मरणीय है कि कामू कही नहीं कहता कि विद्रोह एक 'धारणा' नहीं है मात्र अनुभव है। वस्तुत अनुभव और धारणा का अलग करना सरल नहीं है।

यदि विद्रोह दशन' पर विचार किया जाये तो जिस तरह कामू ने उसे 'त्राति' से अलग किया है, वह सम्भव नहीं लगता। विद्रोह और त्राति की समस्या वस्तुत व्यक्ति और समूह की समरया है। अराजकतावाद क्यों असफल हुआ? इसलिये कि व्यवस्था के त्रिना समूह नहीं चल सकता। इसी तरह 'मान' विचारो की व्यवस्था के बिना विकसित नहीं हो सकता। अत विद्रोह दशन का वास्तविक रूप त्राति का विरोधी नहीं होता। क्योंकि त्राति जब व्यवस्था में परिणत हागी तब विद्रोह 'कग्विटव' रूप में सत्रिय रह सकता है और यदि कोई त्राति विद्रोह के दमन का माग अपनाती है, तो उसी क्षण से वह जाततायी बन जाती है। एकदलीय शासनो की असफलताओ का एक कारण उनकी 'स्थितिशीलता' है, वास्तविक अनुभव या यथाथ की उपेक्षा है— 'विद्रोहियों की यह बात सही है। किन्तु विद्रोह और त्राति दोनो मानव-

स्वभाव' की कमजोरियाँ को यदि पच्यत्र समझ बैठ, तो बहना होगा कि विद्रोह में समय और धन का अभाव है, यानी विद्रोह बोध ही एकांगी है।

'साम्यवाद' ही एक ऐसी विचार व्यवस्था है, जिसने इस "मानव स्वभाव" में व्यापक परिवर्तन के लिये व्यक्ति और समूह के सभी 'द्वन्द्वों' की समाप्ति के लिये व्यापक काय किया है। इस सम्बन्ध में यह भी ज्ञातव्य है कि किसी विशाल जन-दोलन की प्रक्रिया में ही मानव-स्वभाव में गुणात्मक परिवर्तन हो सकता है। साम्यवादी आन्दोलन इसका एक उदाहरण है। साम्यवाद की उपलब्धियाँ उसकी क्रिया की तरह 'असाधारण' हैं, अभूतपूर्व हैं। दिशा सही है, अवरोध और सन्धियों के विरुद्ध संघर्ष आवश्यक है, किन्तु इसके लिये केवल कमियों को देखकर, दूसरे ध्रुव पर जाकर, पूर्णनिषेध की पुकार, विद्रोह में समय के अभाव की चोटक है। इस देश को यह सुविधा है कि अन्य देशों के 'प्रयोग' इसके सम्मुख हैं, जहाँ दूसरे देशों की भूलों से, 'आत्महत्या और सामूहिक हत्या' के मार्ग से बचकर, व्यक्ति और सामूहिक प्रयत्नों द्वारा 'समाजवादी जनतन्त्र' को सफल बनाने की सम्भावनाएँ सम्मुख हैं। यह भी पूर्णनिषेधवादी दृष्टि से एक भ्रम है, कि तु जसा कि कहा गया है कि सभी 'भ्रम' त्याज्य नहीं हो सकते। अतः भ्रमों में भी 'वरण' करना पड़ता है। आत्यंतिक दृष्टि से तो स्वयं जीवन भी एक भ्रम ही है, निरर्थक भ्रम, किन्तु इस दृष्टि से तो सिवा 'आत्महत्या या सत्याम के अन्य कोई रास्ता नहीं रहता। और यह आत्यंतिक दृष्टि 'सारजनिक' नहीं हो सकती, सावभौमिक नहीं हो सकती, अतः विद्रोह भी दो प्रकार के हो सकते हैं। वास्तविक विद्रोह—जिसमें जीवन और समाज की असमत्तियों के विरुद्ध संघर्ष एक अनवरत प्रक्रिया के रूप में स्वीकृत होता है और प्रयोजन होता है, 'पूर्णता'। और व्यक्तिगत या व्यक्तिवादी विद्रोह में 'सनक' ही प्रक्रिया होती है, और 'सनक' ही प्रयोजन होता है। सामयिक साहित्य और संस्कृति में इसी 'सनकी विद्रोह' की मात्रा बढ़ रही है मूल्यों की सन्नाति का कारण एक यह भी है। विधि के बिना 'निषेध' की धारणा परस्पर विरोधी कथन है। प्रयोजन के बिना परिवर्तन की माँग अराजकतावाद है, अतः सामयिक साहित्य में 'बौद्धिकता' का स्वरूप 'पराये बोधों से पीड़ित है। बिना स्वबोध' के स्वदेश' में सन्नाति और विद्रोह केवल समझौते में ही परिणत होंगे, स्वबोध साहस—कामू के शब्दों में समय (Restraint)—की अनुभूति ही वास्तविक आत्मबोध या आधुनिक बोध है।

रेखाचित्र और रिपोर्टाज

हिंदी की अपेक्षाकृत कम प्रचलित विधाओं में सम्मरण रेखाचित्र, रिपोर्टाज, यात्रा साहित्य, आदि को अधिक महत्व प्राप्त नहीं हो सका। वस्तुतः प्राचीन साहित्य में काव्य को जिस प्रकार सर्वाधिक महत्व प्राप्त था, और उसी को लेकर सिद्धान्तों का जिस प्रकार निर्माण हुआ, उसी प्रकार हिन्दी ही नहीं अन्य भारतीय भाषाओं में भी काव्य और तत्पश्चात् कथा को ही अधिक जनप्रियता प्राप्त हुई। आज भी यही स्थिति है। हिंदी की सिद्धांत-वादिता अधिकांशतः 'काव्य को आधार बनाकर प्रस्तुत होती रही है अथवा इधर कथा उपन्यास की चर्चा अधिक हो रही है। गोष्ठियाँ, परिसंवादों और विशिष्ट व्याख्यानो में भी काव्य और कथा का ही ऊहापोह अधिक होता है, स्वभावतः अन्य विधाओं के लेखक उपक्षिप्त अनुभव करते हैं और इन विधाओं को साधारण प्रतिभाएँ ही प्राप्त हो पाती हैं। कभी कभी अन्य विधा विशेषज्ञ इन अप्रचलित विधाओं में भी कुछ लिख देते हैं किन्तु हिंदी में इन विधाओं में अभी तक गम्भीर प्रयत्न नहीं हुए हैं। जालाचना की एक भी अच्छी कृति इन विधाओं पर अभी तक प्रस्तुत नहीं हो सकी है, फलतः यदि इन विधाओं के लेखक यह कहते हैं कि हिन्दी में कवि, कथाकार और आलोचक अन्य विधाओं का विकास नहीं देखना चाहते तो इस आरोप में सत्य का अंश अवश्य है।

एक दृष्टि से किसी साहित्य की समृद्धि और व्यापकता का पता इस तथ्य से चलता है कि उसमें कितनी विधाओं में उच्चतम कोटि का साहित्य विद्यमान है और यह भी कि उसके साहित्यशास्त्र या सिद्धान्तिक आलोचना में व्याप्ति कहा तक है? हिंदी का रस सिद्धान्त पण्डितों के द्वारा अभी तक इतना व्यापक नहीं बन पाया है कि उसके द्वारा इन कम प्रचलित विधाओं का परीक्षण हो सके। अतः अप्रचलित विधाएँ हमारे सम्मुख इस प्रकार की कुछ चुनौतियाँ प्रस्तुत करती हैं। सिद्धांत शास्त्र केवल सारतत्व (Essence) पर ही आधारित होकर नहीं चल सकता क्योंकि वह दर्शन की तरह केवल 'मूलतत्त्व' पर विचार का अभ्यस्त होने के कारण सन्दर्भहीन और सतही बन जाता है।

सारतत्ववादी दृष्टि से साहित्यमात्र की विसिष्टता, विचार भाव और संवेदनाओं की कलात्मक अभिव्यञ्जना है। स्पष्टतः इस महाध्यातित म रेखाचित्र रिपोर्ताज भी ना जाते हैं किन्तु इससे साहित्येतर और साहित्य का भेद प्रस्तुत हो जाने पर भी कुछ स्पष्ट नहा होता। वस्तुतः प्रत्येक विधा अपने मूल म एक जीवन दृष्टि—एक परिप्रेक्ष्य छिपाए रहती है। वास्तविकता के 'चित्रण' म परिप्रेक्ष्य से चित्रण विवधता जाती है, जतएव वा य, कथा, नाटक स रेखाचित्र रिपोर्ताज-संस्मरण जादि म जो चित्रण-विविध्य है, उमका कारण लेखक का परिप्रेक्ष्य परिवर्तन है। स्वयं रेखाचित्र और रिपोर्ताज जादि के मध्य इस परिप्रेक्ष्य-अनुबेध को दया जा सकता है जोर कवल इसी आधार पर इनकी विसिष्टताओ और भेदो को समझा जा सकता है। काव्य रूप की समस्या मात्र बाह्य विभाजन नहीं है, अपितु विधास्थित दृष्टि या परिप्रेक्ष्य का अनुसन्धान है।

कम प्रचलित विधाओ और काव्य-कथा नाटक म मुख्य अंतर यह है कि उपन्यास, काव्य जादि की तुलना म रेखाचित्रादि वस्तु-सम्पूणतावादी दृष्टि लेकर नहीं चलते। महाकाव्य और महानाटक तथा उपन्यासो म वास्तविकता को उसकी पूणता म विम्बित चित्रित किया जाता है जबकि रेखाचित्रादि म एक स्थान पर स्थित होकर (Positonal) वस्तु या व्यक्ति को देखा जाता है। रेखाचित्रादि व्यक्तिगत, तथा समष्टिगत जीवन की सभी धाराओ, सभी कालत्रमा और सभी प्रदनों समाधानो एवम् प्रवृत्ति को नहीं देख सकते। सत्य और तथ्य की सागोपागता (Totality) इन विधाओ म नहीं मिलती। कम से कम हिन्दी की अपेक्षाकृत अप्रचलित विधाओ के विषय म यह कथन सही लगता है।

दृष्टि के अतिरिक्त दृष्टिप्रेरक तत्वो—मनोवेगो, उद्देश्यो और भावावगो (Impulses) की मात्रा, विस्तार और गम्भीरता की दृष्टि से भी अप्रचलितविधाओ और काव्य कथादि मे अंतर उपस्थित हो जाता है। रेखाचित्रादि मे लेखक की सम्पूण चेतना (Total Consciousness) समाविष्ट नहीं हो पाती, शायद इसीलिए इहे साहित्यकार उतना महत्व नहीं देना चाहते। परन्तु इसीलिए इनका विसिष्ट महत्व भी सिद्ध होता है क्योंकि समुद्र के अतिरिक्त सुन्दर सरोवरो, लघु बीचविलासमय सरिताओ और किसी प्रतर या पल्लव पर चमकती एक बूद का भी अपना अद्वितीय सौन्दर्य होता है। शायद 'लघु' हमारे जीवन के अधिक निकट प्रतीत होता है जत महत्ता का अभाव होने पर भी ये लघुविधाएँ परिचित ससार का परिचित पद्धति पर

आलेखन करती हैं। अपने अस्तित्व की नम्रता और लघुता समझकर भी ये विधाएँ साहित्य और जीवन का एक अपनत्व देती हैं। परायेपन का अभाव, आतंक का अभाव और 'अतिरिक्त' मघागत—वल्पनागत ऊहापोह का अभाव इनकी उपलब्धि है।

कम प्रचलित विधाओं में स्मरण, रेखाचित्र और रिपोर्ताज परस्पर निवृत्ततम विधाएँ हैं। स्मरण में भावात्मकप्रियता अधिक कायरत रहती है उदाहरणतः पंडित बनारसीदास चतुर्वेदी की 'स्मरण' नामक पुस्तक में पंडित श्रीधर पाठक आदि पर लिखित स्मरणों में 'प्रियता' लेखक के चित्त को वण्यव्यक्ति की उन जीवन स्थितियों पर केन्द्रित कर देती है, जो उसे प्रिय हैं, पसंद है। अतः स्मरणों को पढ़ते समय लेखक के व्यक्तित्व का भी अध्ययन होता चलता है। हिन्दी में ऐसे स्मरण बहुत कम मिलते हैं, जिनमें स्मयमाण व्यक्ति का 'तटस्थ स्मरण' किया गया हो। इसका कारण यह है कि दिवगत व्यक्तियों के विषय में भारतीय धारणा अप्रिय पक्षों की चर्चा को मृतात्मा के प्रति असम्मान समझती है। राग द्वेष से रहित 'शव' को यहाँ परम पवित्र माना गया है और जो उपस्थित नहीं है, उस व्यक्ति की सत्ता 'शव' है। 'शव' के प्रति सम्मान-पूर्ण दृष्टि का अर्थ यह है कि व्यक्ति पूर्ण नहीं होता, कोई कृति पूर्ण नहीं होती। इसलिए जीवन-तत्त्वों में सहायक पक्षा और मूल्यों का स्मरण ही विधेय है। प्राचीन काल से 'परम्परा' के प्रति जो यह दृष्टि रही है, वही स्मरण लिखते समय लेखक के मन में समाई रहती है अतः भारतीय स्मरणों में शुभ पक्षा का ही उद्घाटन अधिक होता है, जानने पर भी कुत्सित पक्षों का उल्लेख अवाञ्छनीय माना जाता है।

रेखाचित्र स्मरणों से अधिक तटस्थ अकन है। 'रेखाचित्र' शब्द से तो लगता है कि इस विधा में केवल व्यक्ति या वस्तु या स्थान का शब्दचित्र रहता है। मूलतः यह चित्रकला के क्षेत्र की प्रवृत्ति है, जहाँ रेखाओं द्वारा व्यक्त या वस्तु का आभास प्रस्तुत किया जाता है। रेखाओं के चित्र में रंग अनावश्यक होते हैं इसी तरह शब्द के माध्यम से अंकित चित्रों में भाव की ऊष्मा अनावश्यक है। किन्तु रेखाओं से चित्र बनाते समय व्यक्ति या वस्तु के प्रति—एक उन्मुखता आवश्यक है। उन्मी प्रकार साहित्यिक रेखाचित्र में व्यक्ति या वस्तु के प्रति एक राग उन्मुखता अनिवार्य तत्व है। बाह्यकृति अकन के लिए वण्य व्यक्ति या वस्तु में कोई विशिष्टता लेखक को आकर्षित करती है। यह विशिष्टता आकृतिगत ही नहीं, आचरणगत, अभ्यासगत (आदत सम्बन्धी) स्वभावगत और पद्धतिगत भी हो सकती है अतः प्रायः जीवन

मे प्रचलित और स्वीकृत प्रणालियों से भिन्न जब किसी व्यक्ति में कुछ विलक्षणता दिखाई पड़ती है तब वह रेखाचित्र के योग्य बनता है। "यह व्यक्ति अपने में एक 'करक्टर' है, यह रेखाचित्र के योग्य है",—इस प्रकार के कथन प्रायः सुनाई पड़ते हैं। फिर भी साधारण से साधारण व्यक्तित्व में कुछ अद्वितीयता होती ही है। प्रत्येक व्यक्ति इस अथवा अद्वितीय होता है और इस दृष्टि से एक सामान्य सचि के भीतर ढला हुआ होना पर भी प्रत्येक व्यक्ति कुछ स्तरों पर विलक्षण हान के कारण रेखाचित्र का विषय बन सकता है। उपयासों, कथाओं में रेखाचित्रों का बहुत अधिक प्रयोग होता है। प्रत्येक उपयास के ये रेखाचित्रात्मक स्तर वर्णित वस्तु या व्यक्ति को वाणी देते हैं। रेखाचित्र द्वारा वस्तु और व्यक्ति सवाक हो उठते हैं, उनकी असाधारणता स्पष्ट होती है अतः रेखाचित्र प्रचलित और स्वीकृत साक्षात् के मध्य व्यक्ति के गौरव का, सौंदर्य और आकर्षण का, विविध और महिमा का आकलन बन जाता है। रेखाचित्र यह सिद्ध करते हैं कि प्रत्येक अस्तित्व में सामान्य और विशिष्ट की एक सगति रहती है। इस प्रकार एक बहुत बड़ा सत्य रेखाचित्र लखक अनजान ही हमारे सम्मुख प्रकट करता है।

रेखाचित्र में उपयुक्त 'तटस्थता' और 'उत्मुखता' की सगति जितनी अधिक होगी, उतना ही वह सफल होगा। 'तटस्थता' का जय ह्वि का अभाव नहीं है। 'तटस्थता' का जय है कि हम व्यक्ति को अपने साथ जुड़ी—निजताओं-परताओं से ऊपर उठकर—एक सौंदर्यपरक दृष्टि से देख सकते हैं। इससे व्यक्ति की विलक्षणताएँ एक सौन्दर्य विषय के रूप में प्रस्तुत हो जाती हैं। इसका यह अर्थ नहीं कि वस्तु या व्यक्ति के प्रति हमारे मन में कोई राग नहीं होता। राग हाता है पर वह आवेगन या भावुकता बनकर रेखाचित्रण की स्थिति में हम सम्मोहित नहीं कर लेता। तटस्थता और उत्मुखता की सामान्य स्थितियों के भीतर रेखाचित्रलखक की रुचियाँ मूल्य और जीवन दृष्टियाँ भी कायरत रहती हैं, उसका सौन्दर्यबोध भी सलग्न रहता है अतः एक ही व्यक्ति, वस्तु और स्थान पर विभिन्न प्रकार के रेखाचित्र मिलते हैं। विशाल भारत के "शहीद अक" में शहीदों पर लिखे गए रेखाचित्रों में बाह्यदृष्टियों के सम्पुञ्जन और आलखन में यह दृष्टि कायरत है कि शहीद महामानव थे, व मानवता के उदारक तथा सर्वस्वहोमी थे अतः उनकी साधारण चाल-डाल, रूप, हावभाव, चेष्टादि उनके विकट प्रयोगों व परिचायक निर्देशों या चिह्नों का रूप धारण कर लेते हैं। ऐसा लगता है जैसे यदि उनका रेखाचित्र भिन्न होता तो वे ऐसे विकट कर्मा नहीं हो सकते थे और यह सत्य है

कि हृद् सकल्पो व्यक्ति की शरीर रचना चाह जसी हो, उसकी चित्तबनि और चाल-ढाल में कुछ अजीब आवरण जा ही जाता है। गठन, गति स रूप पाता है। रेखाचित्र इस बाह्य गठन आदि को ही अंकित करता है, वह 'गति' के साथ सम्बन्ध जोड़कर कारण-काय परम्परा अपनाकर विश्लेषण नहीं करता अतएव रेखाचित्र प्रतीतियों का अवन है, ऐसी प्रतीतियों का जिनके कारणों की चेतना रेखाचित्र-लेखक के मन में होती है पर वह उसकी व्याख्या नहीं करता। वह परिणाम को देता है। उसका ध्यान 'सृष्टि' पर है तथ्य पर नहीं कि वह इस प्रकार की ही क्या है इसमें ज यथा क्या नहीं है ?

कुछ रेखाचित्र व्यक्ति या वस्तु की विलक्षणता के राक्षक अंश पर ही अधिक ध्यान देते हैं, यथा सुरेदानाय दीक्षित व 'पण्डित जी' में अथवा बाबू गुलाबराय के नापिताचाय' में। कुछ लेखक व्यक्ति के भीतरी उपकरणों पर अधिक ध्यान देते हैं, यथा व दावनलाल वर्मा के 'हलकू' में। यह स्पष्टत 'दृष्टिभेद है। यही केवल बाह्य आकृतियाँ और प्रतीतियाँ का आकलन हाता है जम भगवत्गण उपाध्याय के 'वो दुनिया में। कुछ स्थान का शब्दचित्र प्रस्तुत करना है जस सहृदय के राँची के प्रयात' तथा रासबिहारीलाल के 'खण्डहर बोलते हैं' में। यहाँ लेखक 'हृद्य' व साथ अपनी दृष्टि का तादात्म्य करता है, एक साँसवादात्मक तटस्थता के साथ। मानवप्रेमी प्रवृत्तियों पर सर्वांगिक ध्यान देकर रेखाचित्र बनारसादास चतुर्वेदी ने लिखे हैं, जस नवीन जी' पर उनका एक रेखाचित्र है। यह स्मरणीय है कि स्मरण और रेखाचित्र की विधाएँ एक दूसरे में समाविष्ट हाती चलती हैं। इन दोनों में भेदक तत्व सिफ भावात्मकता की मात्रा का है—स्मरण में भाव लेखक का पचाप्त मात्रा तक जनालाचक बनाये रखता है, रेखाचित्र में उ मुखता अथवा रागात्मक स्पष्टता से ही काम चल जाता है।

रेखाचित्र व्यंग्यमयी चित्तवृत्ति में भी लिखे जाते हैं और शस्त्रहीन, अजटिल सौ दबवोक्क स्थिति में भी। ये दोनों स्थितियाँ एक ही दृष्टि में मिली भी रह सकती हैं। धार शत्रुता की मानसिक स्थिति बनाकर खिरली उड़ाने की मानसिक दशाओं में भी रेखाचित्र लिखे जा सकते हैं तबिन ऐसी दशा में राग, चित्रित व्यक्ति में न होकर लेखक की धारणाओं में प्रतिबद्ध होता है। भरी जानकारी में हिंसा में पूर्ण वनानिक स्थिति में लिखित रेखाचित्र एक भी नहीं मिलता। वस्तुतः रेखाचित्र मानवप्रेमी विधा है एक विषय प्रकार की सहानुभूति और तादात्म्य इसके लिए अनिवार्य है। कन्हैयालाल मिश्र प्रभाकर ने साधारण जनो पर 'दोप जल, शख उजे' वृत्ति में जनक रेखाचित्र प्रस्तुत किए

हैं, यहाँ मानवीय सहानुभूति के कारण साधारण जन विशिष्टता प्राप्त करते हैं। रामवृक्ष बेनीपुरी व 'गेहूँ और गुलाब' में भी यही प्रवृत्ति है। वेदव बना रसी के 'उपहार' में हास्यरसात्मक शब्दचित्र हैं। हास्यरस के लेखकों के लिए रेखाचित्र के क्षेत्र में असीम सम्भावनाएँ हैं या वेदव, काका, निभय, बरसान-लाल चतुर्वेदी, चाच, कुल्हड़ जादि ने पद्यात्मक रेखाचित्र प्रस्तुत किये हैं और उनमें अनेक रोचक हैं।

रेखाचित्रों में चित्रण की प्रधानता होती है, सस्मरणों में विवरण अधिक होते हैं। सस्मरणों में प्रसंगों और कथाओं का प्रयोग हाता चलता है। घटित का विवरण और उसमें वण्यव्यक्तियों की विशिष्टता या उपलब्धि पर प्रकाश-प्रक्षेपण, सस्मरण की प्रचलित विधि है जबकि रेखाचित्र में लगी शैली में, रूप अभिव्यक्तिकारक नये तुल्य शब्दों का प्रयोग अधिक होता है अतः रेखाचित्र सस्मरण से कहीं अधिक बड़े कलाकार की अपेक्षा करता है। सस्मरण में वण्यव्यक्ति के कृतित्व और महिमा का बल रहता है क्योंकि पाठक या श्रोता का ध्यान लेखक के विवरण से होता हुआ वण्यव्यक्ति के गौरव या विशिष्टता का अनुसंधान कर, उससे आकर्षित होता है और सस्मरण की दुबलता को वण्यव्यक्ति की महत्ता देना ले सकता है किन्तु रेखाचित्र में कलाकार की शब्दशक्ति पर रूप को स्पष्ट और सवाक करने की क्षमता पर पाठक या श्रोता का सीधा ध्यान रहता है। सफल से सफल सस्मरण लेखक वण्य वस्तु या व्यक्ति का वह गौरव नहीं दे सकता जिसके लिए यह वण्य वस्तु या व्यक्ति अयोग्य होता है, हाँ असफल सस्मरण लेखक वण्य व्यक्ति की महत्ता को अस्पष्ट रख सकता है। अतः जिस सीमा तक असफल सस्मरण लेखक अपने विषय का गौरव घटा सकता है सफल सस्मरण लेखक अपने प्रतिपाद्य का गौरव उसी सीमा तक बढ़ा नहीं सकता। सफलतम सस्मरणों में गोरकी का तोल्स्तोय पर लिखा सस्मरण इसलिए भी अधिक सफल हुआ है क्योंकि उसका विषय है तोल्स्तोय। इस सस्मरण में हम गोरकी और तोल्स्तोय दोनों प्रभावित करते हैं। साधारण व्यक्तियों पर लिखित सस्मरणों में गोरकी उतना प्रभावित नहीं कर सके। रेखाचित्र जब किसी प्रसिद्ध और पूरे से ही मन में बसे व्यक्ति पर लिखा जाता है, तब उसे भी यह उक्त सुविधा मिल जाती है किन्तु साधारण व्यक्तियों पर लिखे रेखाचित्रों और सस्मरणों में रेखाचित्रकार का कार्य अधिक कठिन है।

पद्मसिंह शर्मा और श्रीराम शर्मा के 'नमः पद्मरायण' और 'बोलती प्रतिमा' में वह 'शब्दचित्र' नहीं मिलता जो बेनीपुरी की 'माटी की मूरत' और

प्रकाशचन्द्र के 'मिट्टी के पुतले' और 'पीपल', 'खण्डहर' आदि में मिलता है। विशेषकर बेनीपुरी के रेखाचित्र अधिक सफल हुए हैं क्योंकि वहाँ विषय के लिए शब्द का विम्बपरक चुनाव किया गया है। यह शब्दचयन जितना अधिक वास्तविकता के सहस्य होगा अर्थात् वास्तविकता की अनुरूपता का वह जितना अधिक आभासक होगा, उतना ही रेखाचित्र अधिक सफल होगा। मछिन्द्रनाथ की 'घास वाली' हृषदेव के 'पण्डित पातेप्रसाद आदि में वह शब्द अतट्ट पिट्टि नहीं मिलती जो बेनीपुरी की 'गेहूँ और गुलाब और 'माटी की मूरत' में मिलती है। प्रकाशचन्द्र गुप्त ने निर्जीव वस्तुओं यथा 'लटर बक्स' 'तोता का ताल' 'दिल्ली दरवाजा' आदि का जपन शब्दचित्रों से सजीव कर दिया है। इसका कारण लेखक की निर्जीव वस्तुओं में भी जान डाल देने की क्षमता है जो वस्तुओं में अपनी चेतना प्रक्षेपण की क्रिया है। विस्तृत हृदय का व्यक्त हो यह चेतनादान कर सता है। यह दृष्टि स्पष्टतः प्रकाशचन्द्र गुप्त को प्रगतिवादी मानववाद से मिली है और बेनीपुरीजी को समाजवादी मानववाद से जबकि बाबू गुलाबराय को 'पराधीर' समझन वाली वृष्णवता से और पण्डित बनारसीदास चतुर्वेदी को उनकी प्रिय अराजकतावादी उदात्त व्यक्त धारणा और मानवप्रेम से मिली है। यह प्रेम वस्तुओं तक फलकर उठे जीवत रूपा के विच्छुरण की शक्ति यत्ता है और दूसरी ओर यही प्रेम किसी व्यक्ति या वस्तु पर केन्द्रित होत ही लेखक की चेतना में साथ-साथ शब्दों को उसी तरह उभारता है जो न मन दुग्ध से नवनीत को जन्म देता है, जो सस्मरणों और रेखाचित्रों में हिंदी की यह मानव प्रेमी प्रवृत्ति ही परिलक्षित हुई है।

यात्रा साहित्य और सस्मरण नहीं जाने वाली वृत्तियाँ वस्तुतः रेखाचित्रों की भी उदाहरण बन जाया करती हैं क्योंकि प्रायः हिन्दी लेखकों में सस्मरण लिखते समय पत्रले या मध्य में रेखाचित्र प्रस्तुत करने की एक परम्परा ही दिखाई पड़ती है। इस दृष्टि से अरे यायावर रहेगा याद, एक बूँद सहसा उड़ली (अनोय), ठेले पर हिमालय (धमबीर भारती), सुबह क रंग (अमृतराय) नन्दन से लदन (अक्षयशेखर नारायण) सागर की लहरों पर (भगवतशरण उपाध्याय) दूसरी दुनिया (अक्षयकुमार जन) आदि यात्रात्मक साहित्य में रेखाचित्र के जस मिलते हैं। सस्मरणों में अतीत के चलचित्रों, स्मृति की रेखाएँ (महादेवी) सस्मरण (बनारसीदास चतुर्वेदी), क्या गारी क्या साँवरी, रेखाएँ बोल उठी (देवेन्द्र सत्यार्थी) जजोर और दीवार (बेनीपुरी) जो न भूल सका जा लिखना पडा (भदत जानद कौशल्यायन), पथचिह्न, परिव्राजक की प्रजा (शान्त प्रिय द्विवेदी), भूले हुए चेहर, जिंदगी मुस्कराई

(प्रभाकर), साहित्यिक जीवन के सस्मरण (विशोरोदास वाजपयी), मरी असफलताएँ, कुछ उथले कुछ गहरे (गुलावराय) स्मृति वण (सठ गोविन्ददास), पहली सलामी (चतुरसन), चाँद पत्रिया का 'फाँसी अक', ज्यादा अपनी, कम पराई (अदक), आदि कृतियाँ म रेखाचित्र भरे पढे हैं। रेखाचित्रा की दृष्टि से भी इनका उल्लेख आवश्यक है।

इसी प्रकार 'इण्टरव्यू'-साहित्य म भी रेखाचित्रात्मक अद्य मिलत हैं, में इनसे मिला' (डा० कमलेश) के अतिरिक्त पत्रपत्रिकाओ म प्रवाहित इण्टरव्यू-साहित्य विपुल मात्रा मे मिलता है, यथा और उपन्यासो म प्राप्त रेखाचित्रो का उल्लेख किया या चुका है।

रेखाचित्रा की दृष्टि से वेनीपुरी, प्रभाकर, बनारसीदास चतुर्वेदी, और प्रकाशचन्द्र गुप्त का नाम विशेषरूप से उल्लेखनीय है।

रिपोर्ताज हिन्दी की नवीन विधा ह। सस्मरण और रेखाचित्र हिन्दी म आजादी के बहुत पूव लिखे जान लगे। लेकिन रिपोर्ताज १९४० क बाद ही लिखे गए। किसी घटना की रिपोर्ट के कलात्मक और साहित्यिक रूप को रिपोर्ताज कहा जाता है। किन्तु इसम लेखक घटना का प्रत्यक्ष साक्षात्कार करता है यो सुनी हुई घटना पर भी रिपोर्ताज लिखे जा सकते हैं। इस दूसरी विधि मे घटना के होने के काल का कल्पना और पूर्वानुभव स मानसिक प्रत्यक्षीकरण किया जाता है। द्वितीय महायुद्ध म इस विधा का विशेष विकास हुआ। इलिया एहरेनगुग क रिपोर्ताज प्रसिद्ध हैं। हिन्दी म बंगाल के अकाल पर रागेय राघव ने शक्तिशाली रिपोर्ताज लिखे। प्रकाशचन्द्र गुप्त, अमृत राय, प्रभाकर माचवे आदि ने भी रिपोर्ताज लिखे हैं। आकाशवाणी स मेलो उत्सवो, क्रीडाओ, खेलकूद, जम मरण आदि अवसरो पर जनसमूह की त्रिया-प्रतिक्रियाओ का क्षणपरक वर्णन प्रसारित होता है, ये रिपोर्ताज प्रसारित हुए हैं, गाधी नेहरू और शास्त्रीजी की मृत्यु के अवसर पर प्रसारित रिपोर्ताजो मे यदि करुणा जनक दृश्यो का साक्षात्कार किया गया है जो पर्व, उत्सवो के के विवरणो म हर्षोल्लास का। खेलकूद के विवरण मे उत्साह और विनोद की अभिव्यक्ति होती है। अभी यह साहित्य मात्रा और गुण मे प्रारम्भिक स्थिति मे ही है।

रिपोर्ताज मे घटना का यथावत वर्णन और लेखक का उत्साह य दो मुख्य तत्व होते हैं। यहा भी लेखक किस दृष्टि स घटना का देखता है और उस 'होन' (becoming) को अपने 'स्व' से कैसे जोडता है, यह बहुत महत्वपूर्ण होता है। मात्र होने की रिपोर्ट या तो पुलिस थान म लिखी जाती है या अ य

अधिकृत सूचनाओं में। किन्तु घटना एक सकुल प्रक्रिया है। व्यक्तियों के समूह घटना को जम देते हैं अतः उनकी आशा अवाक्षाएँ, उनकी चेष्टाएँ, सदेह और निश्चय, पराजय और पराजय आदि सभी कुछ रिपोर्टाज में व्यक्त होते हैं। रेखाचित्र में लेखक एक सौ दयवीधक तटस्थता बरतता है किन्तु रिपोर्टाज में—पक्षधरता ही अधिक व्यक्त होती आई है। राधेमराधव के अकाल पर सस्मरणों में केवल भूख से तड़पते जगल के व्यक्तियों का ही शब्दचित्र नहीं है अपितु लाशों पर भँडराते गिद्धों—अन्न के लिए अस्मत् बेचती नारियों, मुनाफा खोर घन्नासेठों की लालचप्रस्त आखों, जफसरो की लापरवाह मुखनुद्राओं और सरकार के पाखण्डों का भी जीताजागता चित्रण किया गया है और इन सारी घटनाओं को एक सूत्रता देने वाली दृष्टि है, लेखक की जनता के प्रति प्रीति। यदि राधेमराधव की जगह कोई प्रतिनियोगादी लेखक अकाल पर रिपोर्टाज लिखता तो वह भारतीयों के भाग्यवाद, जगरेजगाही की कठिनाइयों और उदारता से विवरण में एकसूत्रता का बाय लेता। इस प्रकार परिप्रेक्ष्य के प्रति पक्षधरता अथवा प्रतिबद्धता अथवा प्रतिबद्धता के दिना रिपोर्टाज में लेखक का उत्साह व्यक्त नहीं हो सकता।

रिपोर्टाज रूस में बहुत लिखे गए, विशेषकर द्वितीय विश्वयुद्ध के समय। वहाँ लेखकों को युद्ध के मोर्चों पर भेजा गया और वहाँ से उहोन युद्ध में रूसी जनता की वीरता और बलिदान का युद्ध की भयवर्ता और विनाश का जीवन्त चित्रण किया। भारत पर चीन और पाकिस्तान के आक्रमण के समय लेखकों को मोर्चों पर नहीं भेजा गया कुछ चित्रकार बाद में अवश्य भेजे गए अतः स्वतंत्रता के बाद रिपोर्टाज का यह स्वर्णिम अवसर निकल गया। निर्माण-कार्यों के स्थलों पर भी रिपोर्टाज नहीं लिखवाए गए। खेद का विषय है कि इधर अब भी यान नहीं दिया जा रहा है।

रिपोर्टाज वस्तुगत सत्य को प्रभावशाली बनाता है, उसका सम्बन्ध सिर्फ वर्तमान से होता है किन्तु उसका लेखक वर्तमान के उस बिन्दु पर होता है, जिसमें भूतकालीन मूल्य और भावनाएँ रहती हैं और भविष्य के प्रति उत्कट लालसा भी अतः रिपोर्टाज में सबत्र एकहरा वणन नहीं होता। इनमें लेखक की गूढ चेतना से उछलते हुए और चिन्तन और अनुभव से सबलित शब्द और वाक्य अनायास ही सम्मिलित होते चलते हैं और साथ ही आमूलचूल स्पष्टित भावकण क्षण प्रतिक्षण घटन वाली वास्तविकता का मानवीय सद्भ देते हैं। कभी लेखक 'घटना' का क्षण क्षण परिवर्तित रूप आकलित करता है तो कभी उस में 'पूर्व' और 'पर' का जोड़कर उसे एक काल प्रवाह

मे रखकर देखता है, कभी उस 'घटना के स्वरूप और व्यक्तियों पर नजर डालता है तो कभी घटना जोर मनुष्य की नियति पर विचार करता है अतः रिपोर्ताज साहित्य क्रिया के क्रम में रचित होकर रचा जाता है। रिपोर्ताज का लेखक घटना का स्वयं अंश है और उसका द्रष्टा भी है। वह मात्र सिंहावलोकन नहीं करता न वह चित्रकार की तरह दूर से दृश्य को देखता है, वह घटना का साक्षात् भोक्ता बनता है। अकाल में रागेयराघव का लेखक भूख के साथ भूख की पीड़ा से तड़पता है दो मुट्ठी अन्न पाकर वह उस भोजन के आनंद की कल्पना को अनुभव में बदलता है। इसी तरह बुद्ध में रिपोर्ताज लेखक मारने वाले के साथ मारता है और मरने वाले के साथ मरता है। अतः रिपोर्ताज में लेखक घटना और द्रष्टा के मध्य की दूरी का अपने माध्यम से समाप्त कर देता है और विरोधाभास यह कि फिर भी वह एक स्तर पर तटस्थ रहता है। वह चंद्रवरदाई की तरह द्रष्टा भी है और भोक्ता भी, लेखक भी है और मरजीवा भी। बिना कल्पना को अनुभव में बदले सफल रिपोर्ताज नहीं लिख जा सकते और साथ ही अनुभव में पवाए बिना भी वह रिपोर्ताज का सफल लेखक नहीं बन सकता।

इस प्रकार रखाचित्र की तटस्थता का विगलन और साथ ही रेखाचित्रक की तटस्थता रिपोर्ताज के अनिवाय तत्व है। रिपोर्ताज में कल्पना भाव और बुद्धि सर्वाधिक रूप में सक्रिय रहते हैं अतः यह विधा साहित्य की सबसे अधिक त्रियात्मक विधा है जिस एक ही व्यक्ति में ब्रह्मा, विष्णु और महेश तीनों एक साथ क्रियारत हो और फिर भी एक स्तर से 'परमब्रह्म की तरह लेखक अपनी चेतना के इन तीनों सक्रिय आयामों को साथ-साथ देखता चल रहा हो ॥

ऐसी सक्रिय विधा में शब्द उसी प्रकार त्वरा पकड़ते हैं जैसे स्वचालित बंदूक से निकलने वाली गोली। यह स्वचालित प्रक्रिया रिपोर्ताज लेखक के समय उपयुक्त शब्दों का स्वतः चेतना में अवतरित कर देती है क्योंकि शब्दसिद्धि के लिए वरण और चयन का समय रेखाचित्र-संस्मरण आदि में मिल सकता है, रिपोर्ताज में नहीं। अतः यहाँ सरस्वती जस विद्युत् जाघात पा जाती है और लेखक के मुख या लेखनी से बाह्य घटना, विद्युत् की तरह भटके दे देकर उसका श्रेष्ठ रचनात्मक तत्व खान्धकर बाहर निकाल देती है। इस प्रकार रिपोर्ताज में ध्यान, धारणा कल्पना और भाव की 'गति' में समन्वित होती है जबकि रेखाचित्र में इन सबकी समति स्थिरगति' में हाती है। रेखाचित्र में लेखक की चेतना का चमत्कार मिलता है रिपोर्ताज में प्रिया और लेखक पर उसकी

तीव्रतम प्रतिक्रिया, इन दोनों का। अतः रिपोर्टाज क्रिया का सौन्दर्य है, स्मरण क्रिया और व्यक्तित्व के स्मरण का सौन्दर्य है और रेखाचित्र वाह्याकृतियों और चोटियों को पुनःप्रस्तुति का सौन्दर्य है।

रेखाचित्र और रिपोर्टाज के क्षेत्रों में लेखकों की सफलता की असीम सम्भावनाएँ विद्यमान हैं। काव्य, कथा और आलोचना के वशीभूत हिन्दी लेखन यदि इन प्रचलित विधाओं को भी आवश्यक समय और शक्ति दे तो न केवल साहित्य जीवन के अधिक निवृत्त पहुँच सकेगा अपितु हिन्दी का साहित्य-चिन्तन जिस सदेहवाद और निरथकताग्रस्त स पीडित हो रहा है, उससे भी उसे मुक्ति पान में मदद मिलेगी। अप्रतिष्ठित या कम प्रतिष्ठित विधाओं को प्रतिष्ठित करने की प्रक्रिया में लेखकों को भी प्रतिष्ठित होने का अवसर मिलेगा और साथ ही हिन्दी की भागीरथी का प्रवाह भी विस्तृत होगा। आशा है लेखक बंधु इधर ध्यान देंगे।

प्रथम आपत्ति में भी अधिक दम नहीं है। जेम्स ज्वायस का यूलिसिस नामक नवीनतम शैली के उपन्यास का 'विश्लेषण' विदेश में खूब हुआ है। एक भारतीय विद्वान् न "जेम्स ज्वायस पर भारतीय प्रभाव" इस विषय पर लखनऊ विश्वविद्यालय से उच्चतम शोध उपाधि प्राप्त की है और इस विश्लेषण को वडों प्रशंसा हुई है (डा० बालाप्रसाद मिश्र, जब दिवंगत)। उधर नवलेखन में अनेक प्राध्यापक भागीदार हैं। स्वयं रचनाकारों ने अपने रहस्योद्घटन भी कम नहीं किए हैं, और इस सामग्री का उपयोग ही सबता है, अनेक छात्र छात्राएँ भी रचनाकार हैं वे प्राध्यापकों को पढा रहे हैं।

इसके सिवा जो आज 'रहस्यमय' "ध्याख्या से परे" और सबथा "निराकार" लगते हैं, वे कुछ समय बाद "पकड़ में" आ जाते हैं। टी० एस० इलियट की वेस्टलड, गजानन माधव मुक्तिबोध की 'अधरे में', ब्रह्म-राक्षस और 'ओरट उटाग', रामशेर क "प्रयोग" और अज्ञेय के "आगन के पार द्वार" भी अब बोधगम्य हो गए हैं और जब तो सन् १९६० के बाद "प्रत्यक्ष कथन" बढ़ता जा रहा है। जागरूक पाठक "युयुत्सा" का रचनाओं से लेकर राजकमल के "मृत्तिप्रसंग" तक अभिव्यक्ति के भिन्न भिन्न तरीकों का पहचान गया है।

काव्य-अनुशासा में इसलिए प्रथम प्रश्न यह होगा कि जब कविता अनेक प्रकार की है तब क्या अनुशासा का कोई एक तरीका अपनाया जा सकता है? स्पष्ट उत्तर होगा कि अनुशासा रचनाविशेष के अनुकूल होगी, उदाहरण के लिए, कुछ रचना प्रकार प्रस्तुत हैं—

आज नदी विल्कुल उदास थी

सोइ थी, अपने पानी में

उसके दपण पर, बादल का वस्त्र पढा था

मैंने उसको नहीं जगाया, दवे पाँव घर वापस आया^१।

यहाँ "रचनाप्राक्रया" बिम्बवात्मक है लेकिन बिम्बवाद पर भाषण देने से काम नहीं चल सकता। यहाँ द्रष्टव्य यह है कि वस्तुस्थिति क्या है और उसे किस सटीक बिम्ब द्वारा रूपायित किया गया है। नदी का उदास होना, उसका अपने पानी में सोना—इस स्थिति को कवि अनुभव करता है, नदी नहीं। उदासी कवि के मन में है, जिसका कारण वास्तविक परिस्थिति में

१ केदारनाथ अग्रवाल, "फूल नहीं रंग बोलते हैं।"

है, अत उदासी व कारण को समझना होगा ताकि बोध का आधार स्पष्ट हो उठे। अब इस उदासी की स्थिति में वस्तुतः लगेगा कि नदी उदास होकर अपने में सिमट कर सो गई है लेकिन उसका पानी दपण की तरह स्वच्छ है (यहां आज के हर उदास आदमी की चतना की निमलता और विवशता व्यक्त है) और बादल का प्रतिबिम्ब पड रहा है। यही कवि की बिम्बविधान शक्ति की परीक्षा होती है और वह “दपण पर पडे हुए वस्त्र” के रूप को प्रस्तुत करता है, इससे दो रूप, एक दूसरे के सम्मुख आ खडे होते हैं—दपण, दपण पर पडा वस्त्र। दपण में प्रतिबिम्बित वस्त्र दूर से देखने पर, दपण पर पडे हुए वस्त्र सा लगता है। परिणामतः नदी का अस्तित्व कुछ भी छिपता नहीं सब प्रकट हो जाता है। नदी की उदासी, उसकी स्वच्छता, उसकी शोभा—एक शब्द में नदी अपने सश्लिष्ट रूप में व्यक्त होने लगती है और इस सम्पूर्ण चित्र से आज व आदमी की ‘स्थिति’ या ‘नियति’ की ओर भी ध्यान चला जाता है जिससे नदी और समकालीन आदमी “सम्बद्ध” हो जाते हैं।

लेकिन कल्पनाहीन श्रोता या पाठक के लिए यह अनुशसा या विश्लेषण व्यथ है और कल्पनाप्रवण, सवेदनशील व्यक्ति के लिए भी यह अनुशसा उसकी अपनी कल्पना के लिए सहायक मात्र ही है, वह इतने सकेत से कवि की मान निकता के निकट पहुँच सकता है, लेकिन फिर भी यह महसूस करता है कि यह “वाक्यानुभव” अनिवचनीय है क्योंकि कविता जो चेतना के भीतर रच देती है, जगा देती है, क्या उसका वणन सम्भव है ?

इस प्रकार अनुशसा काव्यगत अनुभव के निकट पहुँचने-पहुँचाने की एक कोशिश ही है।

इस कोशिश में कभी असफलता भी हो सकती है, कभी कुछ सफलता ही मिलती है कभी कुछ अधिक कामयाबी मिल सकती है, यह सब बोद्धा, वक्ता, श्रोता आदि पर भी निर्भर करता है।

अब “रुचियों की भिन्नता” शीघ्र एक मायकोवस्की की रचना लीजिए—

एक ऊँट को देखकर एक घोडे ने कहा

“क्या असाधारण दोगला घोडा है !”

ऊँट की बारी आई, बोला—

‘तुम कुछ नहीं, एक छोटे कद के ऊँट हो’।

और सतक्षण अन्तरिक्ष में केवल ईश्वर जानता है

कि दानो भिन्न भिन्न किस्मों के जीव हैं।

यहाँ 'रचनाप्रक्रिया' का रहस्य सिर्फ इतना है कि रूस में, प्राति के जोश में, प्रायः रुचियों की भिन्नता को स्वीकृति देने में सकोच रहता था और इस प्रवृत्ति से "व्यक्ति की विशिष्टता" को उचित गौरव नहीं मिल पाता था। इस ग्रहणियत पर हमला करने के लिए मायकोवस्की ने गधे, ब घोड़े या, लोक में प्रचलित, उदाहरण लिया। साधारण व्यक्ति भी जानता है कि भिन्नता के लिए इ ही का उदाहरण दिया जाता है अतएव कवि ने वही प्रतीक चुना जो 'सटीक' साबित हुआ। लेकिन यदि प्राति की अवधि में बढ़ती 'एकरूपता' के खतरे का नहीं बताया जाए तो कविता का मर्म अस्पष्ट रहेगा।

इसी तरह नागाजुन की 'आत्मा की बांसुरी' शीघ्र रचना में "वृज्वाधुनिकता" का पर्दाफाश करना कवि का उद्देश्य है। "दृष्टि" का परिचय करा देने के बाद फिर स्वयं स्पष्ट हो जाता है—

पता नहीं कितने छेद हैं, तुम्हारी आत्मा की बांसुरी में
बजती है फूँक से, अथवा बिना फूँके ही ?

सभी ओर धुंध, सब ओर कुहासा
निकलोगे कैसे विकट चन्द्रव्यूह से ?
नादान अभिमन्यु, क्या तुम करोगे ?
हम तो भई, निहायत मामूली किस्म के
अदना से आदमी ठहरे
पडती है उलभन, सुलभा भी लेत है
कसी भी गाँठ हो, खुल ही जाती है ।

एक कविता में धर्मवीर भारती ने अपन को ऐसे धायल अभिमन्यु के रूप में दिखाया है, जिसके हाथ में रथ का टूटा पहिया है और जो युग की यात्रिकता, तृतीय विश्व-युद्ध की आशंका, और इसी तरह की अन्य उलभनों से पीड़ित है लेकिन इस कायरता, विवशता और विकृत व्य विमूढता को जन-वादी कवि नागाजुन मध्यवर्गीय मनोवृत्ति का 'रिचयक मानते है जो पृजीवादी दशों के सफट को अपना सकट मानकर उसे "मानव नियति" के

पर्यायरूप में प्रस्तुत करती है। नागाजु न इसी 'वायु मनोवृत्ति' पर हमला करते हैं अतः यहाँ भी "रचनाप्रक्रिया" का रहस्य "दृष्टि" में छिपा हुआ है, उस "जीवनदशन" में छिपा हुआ है, जो नान्तिकारी है।

यहाँ प्रतिपक्ष को नीचा दिखाने के लिए, अपने पक्ष को नीचा दिखाने की जनता में प्रचलित कथनविधि का प्रयोग किया गया है।

अ घेरे में आँखों पर हथलियाँ रख—दवान पर
 दीखते हैं, अनेक रंग
 और—हरे काले रंग को घेरती है
 लाल, लाल परछाईं।

सुबह के पहले ही, पेट के खाली कनस्तर में
 गू जने लगती है, गूँगे आदमी की चीख
 धूप का ताप उसे गस सिलडर की तरह
 "बस्ट कर देता है।

मुझे चारों तरफ स—ठण्डे गोश्त की हवा घेरे है,
 आखिर क्यों ?^१

यहाँ "नान्तिकारिता का स्वर" पृष्ठभूमि में है, संवेदना के माध्यम से ही 'नान्तिकारिता' को व्यक्त किया गया है। अंधेरा प्रातःकाल का प्रतीक प्रसिद्ध ही है। अंधकार में सचमुच आँखों पर हथेली रखकर दवाने पर अनेक रंग दिखाई देते हैं (इसका 'प्रयोग प्रश्न' भी किया जा सकता है) और लाल लाल परछाईं भी महसूस होती है जो वस्तुतः इन्कलाव का चिह्न है। "गूँगे आदमी की चीख" का विरोधाभास द्वारा कवि आज के आदमी की स्थिति का वर्णन करता है कि किम तरह वह सह रहा है, लेकिन भीतर ही चीख रहा जाता है और खाली पेट के लिए कनस्तर और फिर धूप में गससिलेंडर की तरह उसका फटना—सामयिक भूख और लाचारी का साथक चित्र बन जाता है।

इस भयकर स्थिति में जब कोई उपाय नजर नहीं आता तब कुछ कवि "विसर्ग" की गूँज के लिए अटपटे रूप अपनाते हैं, काय का ढाँचा

१ अंधेरे के रंग—श्री हृष, युगुत्सा, वल्कला, नवम्बर, १९६७, पृष्ठ ६०।

तोड़ते हैं। उनके अनुसार 'विसगति' ('एम्सडिटी') को चिकनी, बनावटी, कायकारणयुक्त, वाक्य भाषा द्वारा व्यक्त नहीं किया जा सकता अतः "विसगत कविता" की यह पृष्ठभूमि समझ लेने पर, रचना का स्वरूप और उसकी साधकता उभरने लगती है—

कुछ कुछ नहीं, ही, न, छ कु
कु-छ न ही न कु ही न छु ।
कुछ नहीं, कुछ नहीं कुछ नहीं, कुछ नहीं
 नहीं, नहीं नहीं, कुछ ।

अथवा

दि दि दि दि दि व्या व्या व्या दि व्य दि व्य
व्य दि व्य दि व्य दि दि व्या दि दि दि दि ।

प्रथम में "निरधकता" और दूसरी "रचना" (?) में "दिव्य" शब्द का जो "प्राचीनो" द्वारा दुरुपयोग हुआ है, उसकी ओर इशारा है। प्राचीनता के हमारे लेकिन आडम्बरपूर्ण जीवन व्यतीत करने वालों के पाखण्ड का खण्डन ही दूसरी रचना का उद्देश्य है जो 'नयी पीढी' के उपहास, विडम्बक स्वर और आक्रोश को व्यक्त करती है।

किन्तु ऐंद्रिय सवेदन (शब्द, स्पश रूप रस और गंध के अनुभव) के स्तर पर केवल 'जीवन दृष्टि' बताकर रचना का मम नहीं खोला जा सकता, उदाहरण के लिए पतंजली के नौकाविहार के रूपों में मन से विचरना होगा, पूर्व 'दृक्प्रत्ययो' का स्मरण करना कराना होगा और साथ ही उस छायावादी "दृष्टि" पर प्रकाश डालना होगा जो वस्तुओं, दृश्यों के आकषणों को चुनती थी, तब "विसगतिबोध" था ही नहीं। यो जगदीश गुप्त की कविताओं में "रूपों" का चित्रण अधिक होता है लेकिन समकालीन कविता में, प्रत्येक कवि में, स्वतंत्र रूप से और कहीं अनुभवों से मिश्रित अहसासों की अभिव्यक्ति हो रही है। मिश्रित और सबुल सवेदना का एक रूप दृष्टव्य है—

शीत वाट लिया व नो ने,

कब ध दलदल में सघपरत ।

रक्त से सतह पर बन गया जो जमूत चित्र

उमें भी अपने चेहरों के मुगपृष्ठों के लिए छीन ले गए ।

विभिन्न कोणों से अवेपण का विषय मैं
 एक 'विशेषज्ञ' ने तो कहा, जादूगर है।
 कब घ और दलदल का खेल दिखाता है
 और अपना सिर "सेफ डिपोजिट" में जमा कर आता है।
 गलने के पूर्व, किसी साफ तीशे में हास, मैं अपनी
 तस्वीर देखपाता

लेकिन मैं तो व्याख्याएँ सुनने के लिए अभिगन्त हूँ।
 सवेदन त्वचा में अब भी है, सुन्नूंगा
 अगर हाथ एक बार ऊपर उठ सका,
 तो ककड पत्थर मारने वाले 'तटस्थ' बच्चों से
 टा, टा, कूँगा।

यहाँ कवि को यह महसूस होता है कि यह दलदल में फेक दिया गया है (समकालीन मानव स्थिति)। कीचड़ में सघष—कीचड़ में पत्ने और गलन का इन्तजार, सिर कटन पर भा उस स्थिति का इन्द्रिया पर प्रभाव, दुग्धि, पक का चिकना चिकना सड़ा स्पश, चारों ओर दलदल का दृश्य, कीचड़ के "जल" का अहसास, पाखण्डियों और आत्मग्रस्ता के बहकह, उनके द्वारा लिये गए चित्र (कवि की स्थिति के), तरह तरह की अपवाह, अफवाहफरोशा के नृणास्पद चेहर, लाचारी का तीखा बोध, निमलचेतम् लेकिन शरारती बच्चों के प्रति—नवागत पीढी के प्रति, कवि की ममता—गरज यह कि रचना में—ऐन्द्रिय अनुभव, परिस्थितिगत अनुभव, परिवर्तन की तीव्र आकांक्षा वगैरह 'गडमगडू' रूप से व्यक्त हुए हैं।

जहाँ सवेदना असबुल रूपों में व्यक्त होती है, वहाँ वाय अनुशसा में उन अनुभवों का पुनसृजन करके, उनका विवरण देते चलन से, पाटक या श्रोता के मन में वही सवेदना जग जाती है यथा "उमिल लहर का तट से गुजरना और ऐसा लगना कि चांदी का साप पास से सरक गया हो"—इस स्थिति में 'टुकप्रत्यय' और 'स्पश' व अनुभव हैं, जिनका विवरण नेन से व सहज ही स्फुरित हो उठते हैं। एक अन्य उदाहरण—

Trees turned and talked to me

Tigers sang, houses put on leaves !

Water rang
Flow in, flew out
On my tongue's thracad
A Speech of birds
From my hurt head 11

“सकुल सवेदना” का यह एक अच्छा प्रारूप है। लेकिन “अकविता” में इस कलात्मक सवेदना का भ्रमेला नहीं है, वहाँ कला अकलात्मक तरीके से व्यक्त होती है। “काव्यभाषा,” “काव्य प्रतीक” “काव्यपन” आदि का पूण वहिष्कार किया जाता है कोई निषेध नहीं, किमी ‘विधि’ का अनुसरण नहीं। अत यदि सतीश जमाली को “एक और नगा आदमी” में पी० एल० ४८० का कुप्रभाव भारत पर दिखाना है तो वह एक पूरा बजट ही प्रस्तुत कर देंगे यहा ‘विवरण’ अकलात्मक लगेगा लेकिन “अकवि” के आलोच के रुन्दभ में देखने पर “बजट का विवरण” साधक लगने लगता है, वह “कवित्वपूण” लगे ऐस आग्रह ‘अकवियो’ को नहीं है। जत “कवियो” और “कुकवियो” द्वारा दा गयी गालियार्, नग शब्दों का प्रयोग (श्रीगम गुवल की “गदी” रचनाएँ) ‘विद्रोही पीढी’ (केशिनीप्रसाद चौरदिया) के जुगुप्सापरक प्रयोग ये सब स्पष्ट हो सकते हैं बशर्ते कि व्याख्याता सदभों और सदभों में पले हुए अभिप्रायो को स्पष्ट कर, दे, और फिर पूरी तरह स्पष्ट हो ही यह आग्रह भी व्यथ ही है, कोशिश की जा सकती है, पाठक पर, रचना का प्रभाव तो पडेगा ही, उसके कारणों को व्याख्या की जा सकती है।

प्रश्न यह होगा कि अमूत चित्रकला और “ऊलजलूल” रचनाओं से पाठक या श्रोता मनमान ‘अथ’ लेगा तो कवि या अकवि के मन्तव्य या अनुभव का पता कस लगेगा ? किन्तु कवि या चित्रकार यदि रचना ही ऐसी करे कि उसका मन्तव्य स्पष्ट न हो और वह यदि यही चाहे कि द्रष्टा जो देख सके या देगना चाहे वही देखे, तब इस तरह की रचनाओं से साधारणीकरण और ‘एकायकता’ का आग्रह व्यथ ही है। यह भी एक रोचक अनुभव है कि एक रचना में पाठका को भागीदार बनाकर यह देखा जाए कि वे क्या अनुभव करते है और यदि वे अनुभव स्वतन्त्र रूप से व्यक्त हो सकें तो एक

नए ढंग की "काव्यअनुशासा" प्रारम्भ हो सकती है अतः परीक्षाओं या व्याख्याओं में इस तरह की रचनाओं से "एकाधिकता" की माँग एक गलत माँग है।

इस प्रकार, सामयिक कला और कविता के एक बड़े अंश की अनुशासा और विश्लेषण सम्भव है। दूसरे, रचनाप्रक्रिया" मात्र सब कुछ नहीं है, कवि की जीवन दृष्टि या वास्तविकता के प्रति 'एप्रोच' उतनी ही महत्वपूर्ण है, जितनी तकनीक की व्याख्या, और तीसरे, काव्य अनुशासा के लिए 'पद्धति' रचनाविशेष पर आधारित होगी। उस रचना के 'स्वरूप,' अभिप्राय" और उसमें व्यक्त मानवीय अनुभव या राग या बोध की पहचान पूरी तरह यदि सम्भव नहीं है, तो भी रचना की ओर कवि की 'करीब करीब सही" पहचान अन्वय सम्भव है और प्रायः इस प्रक्रिया में, सचेत विवचक या व्याख्याता, रचनाविशेष में वह साधकता, अभिप्राय और अनुभव खोज निकालता है, उसे नये सन्दर्भ दे देता है कि स्वयं काव्य चमत्कृत रह जाता है। इसीलिए यह सत्य है कि भावक एक स्वतन्त्र स्रष्टा ही होता है, वह मात्र लेखक और पाठक के मध्य "विचौलिया" नहीं होता।

ऊर्ध्वोर्ध्वमारुह्य यदयतरु

धी पश्यति श्रान्तिमवेदयन्ती।

शांति का अनुभव न करने वाली, विवचका की बुद्धि, उर्ध्व आरोहण करते हुए अन्त में (जिस) अथ तत्त्व को देखलती है :

हिन्दी में अनुसंधान : एक प्रतिक्रिया

अनुसंधान का शाब्दिक अर्थ सबसे कठिन और सरल कार्य है। कठिन उनके लिए जो मात्र उपाधि के लिए शोध कार्य करते हैं और सरल उनके लिए जो केवल उपाधि और तदनंतर वृत्ति के लिए कार्य करते हैं। एक कथा और है। ऐसे छापाखानों भी हैं जो उपाधि और वृत्ति के लिए ही शोध-कार्य करते हैं किन्तु उस पूरे उत्तरदायित्व के साथ करते हैं।

वर्तमान स्वरूप—शाब्दिक एक पवित्र कार्य है। ज्ञान की राशि को समृद्ध करना ही इसका उद्देश्य है। किसी भी भाषा के प्रारम्भिक विकास-सोपानों में उस भाषा के लेखकों और अनुसंधानकर्त्ताओं में एक "सवाभाव" होता है। इस स्थिति में इन ज्ञान क्षेत्र के स्वयंसेवकों को केवल सम्मान मिलता है और अपने कार्य से सतोष। शिवाग्रह, मिश्रबन्धु, रामचन्द्र गुवल प्रभृति विद्वानों में यही प्रवृत्ति प्रधान दिखाई पड़ती है। विश्वविद्यालयों में हिन्दी के प्रवेश के पूर्व "हिन्दी-सवा" ही लेखकों का उद्देश्य हुआ करता था और हिन्दी सवा राष्ट्रीयता-आन्दोलन की एक दृढ़ शृंखला थी। पद प्राप्ति या अथलाभ तब नितान्त गौण था। भारतेन्दु-मुग तथा द्विवेदी युग में या तो लेखक सवहारा ध अथवा धनीमानों सज्जन, जो अपनी मातृक 'धुन' के कारण हिन्दी का कार्य करते थे। बालकृष्ण भट्ट प्रतापनारायण मिश्र जैसे लेखक प्रथम श्रेणी में और भारतेन्दु और प्रेमधन दूसरी कोटि में प्रतिष्ठित किए जा सकते हैं। सस्याओं में लेखकों को अवश्य वृत्ति मिल जाया करती थी और इसीलिए काशी नारी प्रचारिणी, साहित्य सम्मेलन हिन्दी क आदि गठ बनते गए। किन्तु इन सस्याओं के प्रारम्भ रूप में जब तक हिन्दी सेवा भाव प्रबल रहा, तब तक शोधकार्य अच्छा हुआ। बाद में विश्वविद्यालयों की तरह नौकरशाही मनावृत्ति ने इन सस्याओं का भी घर दबोचा। फलतः इन सस्याओं में शोध-कार्य का स्तर गिरा।

बड़े बड़े कलित्रा, विश्वविद्यालयों में हिन्दी का प्रबल हान ही हिन्दी सेवा व्यक्तित्व उन्नति का पथ बनती गई। यह ऐतिहासिक दृष्टि से -4
बिक नी था ' अर हिन्दी का क्षेत्र ध्यःसायिक प्रतिष्ठिता से पोषित

लगा। विश्वविद्यालयों और कॉलेजों में किए गए अनुसंधान काम के संचालन और निरीक्षण को कोई पूव परम्परा हिन्दी में थी नहीं। अन्य विषयों इतिहास, अंग्रेजी, संस्कृत, भूगोल, राजनीति तथा विज्ञान विषयों में परम्पराएँ बन चुकी थीं और इन विषयों की अनुसंधान परम्परा और स्तर अंतर्राष्ट्रीय परम्परा और स्तर से सम्बद्ध थे। विशेषकर इस दशक में हिन्दी के सिवा अन्य विषयों के अनुसंधान पश्चिमी योरोप से शिक्षित होकर लौटते थे और अनुसंधान का माध्यम अंग्रेजी भाषा होने का कारण एक देश के काम का अंतर्राष्ट्रीय प्रचार और परीक्षण होता था या हा सरता था। हिन्दी में अनुसंधान की भाषा कतिपय निबंधों में अंग्रेजी रही बिन्तु “भारतीय विद्या” (इडोलोजी) में यदि हिन्दी को योरोपीय देना स्वीकार कर लेते तो इंग्लैंड फ्रांस, जर्मनी आदि देशों में अन्य विषयों की ही तरह हिन्दी का अनुसंधान उसी प्रकार होता, जसा संस्कृत और दशक में क्षेत्रों में हुआ। बिन्तु योरोपीय देशों के हिन्दी-विभागों में जो अनुसंधान हुआ भी, वह एक तो भाषा और लोकसाहित्य आदि से सम्बन्धित रहा दूसरे “भारतीय हिन्दी अनुसंधान” उनके लिए आदर्श बना। अन्य विषयों में शोधार्थी दूसरे देशों के स्तर का देखता है, हिन्दी के लिए दूसरे देश, भारतवर्ष के विश्वविद्यालयों और अन्य संस्थाओं को देखते हैं। रूस में अवश्य हिन्दी शोधकाय स्वतंत्र रूप में हुआ कि तु वहाँ भी भाषा सम्बन्धी काम अधिक हुआ। तात्त्विक चिंतन के लिए भारतीय लेखकों को देखा गया। अतएव हिन्दी के लिए विश्वविद्यालयों को मापदण्ड मान लिया गया। हमारे हिन्दी के प्राध्यापकों और अनुसंधानकर्तों पर कितना बड़ा उत्तरदायित्व है, यह स्पष्ट है।

क्या इस उत्तरदायित्व का हम निभा पायेंगे ? परिमाण ही दृष्टि से अणुशास्त्र और रसायनशास्त्र ही हिन्दी से तुलना कर सकते हैं। दोष विषयों को हिन्दी परिमाण की दृष्टि से पीछे छोड़ चुकी है। हजार से ऊपर अनुसंधानकर्तों का काम कर रहे हैं और प्रति वर्ष शोधार्थियों की संख्या बढ़ती जा रही है। पी० एच० डी० इतने अधिक हैं कि अब एम० ए० और पी० एच० डी० ही कॉलेजों और विश्वविद्यालयों में लेक्चरर नियुक्त किए जाते हैं अगले दस बीस वर्षों में बिना डी० लिट्० की उपाधि के शायद कोई लेक्चरर भी नहीं हो सकेगा और उपाधि का पद के साथ सम्बद्ध होना यह बताता है कि आज पी० एच० डी० कितनी सरती है, डी० लिट्० की उपाधि आज से कुछ वर्षों बाद उतनी ही सरती हो जायगी। कारण क्या है ?

सर्वा गव्यापी ह्रास—प्रायः कहा जाता कि विकास का अवसर मिलते ही विकास भावावत की तरह हाता है और नियमत, परिमाणानुसृत विकास

प्रथम होता है, तदनन्तर उससे गुणात्मक विकास होता है किन्तु हिन्दी में, प्रारम्भ में लेखकों में जो श्रम करने का स्वभाव था, वह बराबर कम हुआ है और चिंतन शक्ति का बराबर ह्रास हुआ है क्योंकि शिक्षा का एकमात्र उद्देश्य वृत्ति प्राप्ति है। अतः जब तक बेकारी की समस्या हल नहीं होती, तब तक अनुसंधान का स्तर इन्ने गिने मनीषियों के शोधकाय के अतिरिक्त उच्चतर ही नहीं सकता। अतएव शोधकाय का सम्बन्ध वर्तमान सामाजिक स्थिति के साथ सम्बद्ध है, यह तथ्य 'अनुसंधान' पर लिख गये किसी ग्रन्थ में नहीं मिलता। विश्वविद्यालय न तो बढ़ती हुई जावादी को कम कर सकते हैं और न राजनैतिक, सामाजिक भ्रष्टाचार का ही अनुशासित कर सकते हैं। अवसरवादी वातावरण की सृष्टि का सारा उत्तरदायित्व नेताओं, शासकों और अन्य लोगों पर है छात्रों पर नहीं। अतः अनुसंधान में 'शाट कट', सिफारिश से शोध प्रयत्नों की स्वीकृति, खुशामद से उपाधि प्राप्ति, आदि प्रवृत्तियाँ बाह्य समाज की प्रतिबिम्ब मात्र हैं। व्यक्तिगत पूजा पर आधारित समाज में जनतंत्र 'दबाव तंत्र' बन जाता है और ऐसा कोई काय नहीं है जो जनतंत्र में "दबाव" से न हो सके। इस सबनयापी दबाव से, विश्वविद्यालय के अध्यक्ष प्राध्यापक निरीक्षक उपकुलपति, आदि 'विवश' हो जाने हैं क्योंकि जनतंत्र में दबाव से अथवा सम्बन्ध से ही उच्चपद प्राप्त हो सकते हैं। देश में अभी तक, साहित्य क्षेत्र में, सर्वस्वीकृत विद्वानों का, अध्यक्षता 'भेट' करने की परम्परा बन नहीं पाई है। औपचारिक उपाधियों को अधिक महत्त्व दिया जाता है क्योंकि "औपचारिक पाण्डित्य" का ही यहाँ बोल वाला है। जो जिस विधि से जिस वस्तु को प्राप्त करता है, उसी विधि से वह वाटता है, १७

१ अब तो हिन्दी में लड़कर पद छीनने की प्रवृत्ति बढ़ रही है। आज सगठित प्रचार, अफवाहफरोशी और तिवडिम से, स्थापितों को विस्थापित और विस्थापितों को स्थापित किया जा सकता है। टटपूँजया वग से आन के कारण अधिकांश लोग महत्वाकांक्षी होते हैं आर महत्वाकांक्षी का भोती निष्ठुरता की सीप में बंद रहता है। इसलिए विद्वान आर नादान, चिंतक और निदरक आलोचक और 'कठफोडक', मर्मी और तिवडिमी, धुनी और घुनियाँ—सब एक भाव बिक रहे हैं। कोई किसी की सुनना नहीं चाहता, न पढ़ने लिखने का 'जानलेवा' काम को अधिक गम्भीरता से लेना चाहता है। जो लोग अपने विषय के प्रति समर्पित हैं उन्हें वही कोफन होती है। आगा ना जावार यह है कि इस स्थिति से, अब तंत्र घुणा बढ़ती जा रहा है, और

यह नियम आज काय कर रहा है। जनतांत्रिक सस्थाओं में, शोधस्तर को केवल हिन्दी के प्रारम्भिक लेखकों—शिर्वासिंह, मिश्रवन्धु, रामचन्द्र गुबल बालकृष्ण भट्ट, भारतेन्दु आदि की “मिशनरी स्प्रिट” पुनः अपनाकर ही उच्चतर किया जा सकता है, शायद इस बात से किसी को मतभेद न होगा किन्तु इस मनोवृत्ति के विकास में बाधाएँ हैं—असमान वेतनधर्म प्रथम बाधा है। एक ही काय करने वालों को एक वेतन नहीं मिलता और उन्नति शोध काय या अन्य साहित्यिक काय व “गुण” के आधार पर नहीं होती। राजकीय सस्थाओं में तो काय करने की आवश्यकता ही नहीं होती क्योंकि सरकार, उत्तीर्ण और अनुत्तीर्ण का प्रतिशत पूछती हैं, ऐसा कोई नियम नहीं है कि जो प्राध्यापक या अध्यक्ष उपाधि के अतिरिक्त साधकाय नहीं करता, उसकी वेतन वृद्धि न हो।^१ सम्मान पद के साथ सम्बद्ध होगया है, अध्यक्ष का पाठयक्रम में प्रकाशकों की पुस्तकें स्वीकार करने का अधिकार है अतः प्रकाशक अध्यक्ष को ही धरते हैं। अध्यक्ष प्रभाव, धन और शक्ति का केन्द्र बन जाता है और इस बाह्य परिस्थिति के कारण ऐसे मनोविकारों का विकास करता है, जो पुराने राजा, रईसों या बड़े जफसरो में होते हैं फिर सरकार, योग्यता का आधार भी पद को मानती है। हर सरकारी कमेटी में वैचारिक अध्यक्ष को ही घसीटा जाता है, पुनः रुखा और प्रभाव जाता है और उसका अपना अध्ययन अनुसंधान काय में शीघ्रता और लापरवाही का सुबद विकास होता है। प्राध्यापकों को शोध वजीफा नहीं मिलता, उनकी उत्तनी पूछ नहीं होती अतः वहीनभाव से पीड़ित रहते हैं, अपने शोधार्थियों को उपाधि दिलाने के लिए उठ बही करना पड़ता है जो उन्हें अपनी उपाधि के लिए करना पड़ता है। शोधार्थियों की आर्थिक दुरावस्था में शोध निरीक्षक और उपाधिदाता वरुणाप्सुत भी हो उठते

हिन्दी के इस एस्टेब्लिशमेंट की, इमज खराब हो चुकी है। अगर वेतन भोगी तबका, एक दशक के भीतर, जान की पुरानी, उच्च मर्यादाओं को स्थापित करने में असफल रहा, तो, वेतन भोगी वर्ग का ‘सामाजिक बहिष्कार’ शुरू हो जायगा और उसके साथ हिन्दी की प्रतिष्ठा भी बहिष्कृत होगी।

१ इस सन्दर्भ में एक जोर यह सकट है कि इधर बहुत से लोग शोध के नाम पर कूड़ा करकट इकट्ठा कर देते हैं अतः गुण परखने के लिए कोई ‘स्तर’ निर्दिष्ट करना होगा। बिना इस ‘स्तर’ का प्राप्त किये सुविधा-वृद्धि नहीं होनी चाहिए।

हैं, अन्ततः वे मनुष्य है और जिस छात्र न तीन चार वर्ष धर्म करके जो कुछ लिखा है, उसे टाइप कराने में व्यय हुआ है, (२५०) विश्वविद्यालय ल ही लेते हैं। गरीब छात्र जब किसी उपाधिदाता परीक्षक से रोता है तब परीक्षक क्या करे ? तो परिस्थिति संकुल है, बहुत सरलीकरण संभव नहीं है वर्तमान स्थिति में न तो छात्रों को शाध करने से रोका जा सकता है और न कॉलेजों और विश्वविद्यालयों के प्राध्यापकों से अधिक आशा की जा सकती है, आशा का अवलम्ब कुछ विशिष्ट व्यक्ति हो सकते हैं जो 'शाधव्रत' ल और उच्च दुबलताओं और कठिनाइयाँ पर यथासंभव विजय प्राप्त कर, एस व्यक्ति ही परम्परा बना सक्त है। इसके अतिरिक्त शोध विद्यापीठों की स्थापना हानी च हिए जहा अध्यापन का काम न हो, केवल शोध का वाय हो और अध्यापन केवल शोधार्थियों का हो।^१ शोध के निरीक्षकों से सरकार कम से कम काम ल और यदि काम ले ता वह शाध से ही सम्बन्धित हा। सरकार हिन्दी की उच्चकोटि की आलोचनात्मक और शाध पत्रिकाओं की पूण सहायता करे ताकि पत्रिकाओं के सम्पादकों को प्रकाशकों की प्रसन्नता के लिए न लिखना पडे, इन शाध पत्रिकाओं में एक एक शाध प्रबन्ध पर गम्भीरता से विचार किया जाय एक एक रिफरस की जाच की जाय और यदि प्रबन्ध म कभी है तो उसका विरुद्ध जनमत तयार किया जाय। हिन्दी म आज एक भी निर्भीक पत्रिका नहा है जो इस काम काय को कर रही हा एक नी ऐसा लेखक नही है जो स्पष्ट रूप से अनुसंधान की परीक्षा करके अपना मत द रहा हो। इसके अतिरिक्त विश्वविद्यालय भी 'आत्मनिरीक्षण' कर इस पवित्र काय म सहयोग दे सकते ह। शोध की परीक्षा प्रक्रिया में छात्र और परीक्षक के बीच 'बलक' एक ऐसी अनावश्यक शृंखला है, जिसे समाप्त न किया जा सके तो प्रभावहीन अवश्य किया जा सकता है। शोधप्रबन्ध के परीक्षण काय के बदले पाश्चिमिक बहुत कम मिलता है, जो बहुत कम है। यदि छात्र पर भार बढता है तब इसे प्राध्यापकों के 'आवश्यक कार्यों' म सम्मिलित किया जा सकता है अथवा इस तरह के व्यय को सरकार पूरा कर सकती है। किन्तु इस प्रकार के जितने सुधार किये जाएंगे उह लागू करने में अन्तिम रूप में किसी व्यक्ति या व्यक्तियों पर निर्भर रहना पडेगा और व्यक्ति की नतिक दृढता ही अन्तिम व्याख्या

१ कुछ शोध विद्यापीठ स्थापित हुए हैं, लेकिन वे अब तक, कालेजों, विश्वविद्यालयों के लिए न तो नवीन शोध पद्धतियों की जोर ध्यान दते हैं और न नियुक्तियों में सम्बन्धा से ऊपर उठ पाते है।

संशोधन काय को उच्चतर बना सकती है। यह नतिक दृढता ऊपर से प्रारम्भ, हानी चाहिए, महाजनो येन गत स पथ ॥ शिष्यवाद, जातिवाद, -क्षेत्रीयता) वाद और प्रतिष्ठावाद की बाधाओं को पार करना ही होगा। । ।

संज्ञात्मक बाधाएँ—व्यावहारिक दृष्टि से शोध काय पर विचार कर लेने के पश्चात् अत्र संज्ञात्मक दृष्टि से विचार करना चाहिए। प्रथम शाध सम्बन्धी भ्रमा का निराकरण आवश्यक है। शाध क्या है इस प्रश्न को उत्तर सरल नहीं है। विश्वविद्यालय कहते हैं कि ज्ञात को ज्ञात की पुनर्व्यवस्था करना शोध है। किन्तु इसमें यह विदु विचारणीय है कि साहित्य के मूल उत्पादनो या प्रक्रिया पर स्वतंत्र रूप से चिन्तन अनुसंधान है या नहीं? उदाहरण के लिए एडीसन ने कल्पना' पर जो निबंध लिखा है, अथवा क्रोचे के सौ नव सम्बन्धी निबंध जैसे किसी निबंध पर पी० एच० डी० या डी० लिट० दा जाम या नहीं? मेरा अपना मत यह है कि कला और साहित्य की तात्त्विक चर्चा को सभ्य अधिक महत्व मिलना चाहिए क्योंकि यही कार्य सबसे अधिक कठिन होता है। अज्ञात तथ्यों का ज्ञात करना बहुत उपयोगी काय है और म मानता हूँ कि तथ्य पवित्र होता है। पाठसंशोधन और पाठ नियंत्रण भी ऐसी ही आवश्यक काय है। उसके बिना जिस प्राचीन ग्रंथ की व्याख्या ही असम्भव है। किन्तु यह सब साधन है साध्य है साहित्य की तात्त्विक चर्चा। हिन्दो के अनुसंधान में ज्ञात ग्रंथों की शाध काफी हुई है। यद्यपि एक इसी क्षेत्र में अभी शताधिक वर्षों का काम पना हुआ है। न जान कितनी पांडुलिपियां अभी तक शोधार्थी के सम्मुख नहीं जा पाई हैं। कई पुराने धार्मिक पुस्तकालयों के ताल जब तक नहीं खुले हैं। किन्तु पिछले वर्षों में और विशेष रूप से स्वतंत्रता के बाद इस क्षेत्र में पर्याप्त काम हो रहा है केवल धर्म और सामाजिक ज्ञान से ही यह काम हो जाता है अतः इस क्षेत्र में सराहनीय काय हुआ है। दूसरे इस क्षेत्र में भ्रमा की गुंजायश कम है। कोई पुराना ग्रंथ मिल जाने पर फिर आगे का काय सरल हो जाता है। पाठ संशोधन और पाठ नियंत्रण का काय अपेक्षाकृत पिछड़ा हुआ है। इस क्षेत्र में डा० माताप्रसाद गुप्त, डा० सदान जस विनोद उपयोगी काय कर रहे हैं।

अधिनतर शोधार्थ तथ्यों की पुनर्व्यवस्था प्रवृत्तियों की व्याख्या अथवा कविता उपासना नाटक, गद्यकाव्य आदि की व्याख्या के विषय में होती है। कारण क्या है? इस शाध के बाद अग है। प्रथम नूनिवादा स चर्चित है। नूनिवादा द्वारा दा काय जान है—मुख्य विषय की पृष्ठभूमि

प्रस्तुत करना, द्वितीय प्रतिपाद्य विषय के राजनतिक, सामाजिक सन्दर्भ की शोध। प्रथम में ऋग्वेद से लेकर प्रतिपाद्य युग तक का विहंगावलोकन अनक शोध ग्रन्थों में मिलेगा किन्तु इनमें अधिक भूमिकाएँ उपहासास्पद होती हैं। यह तो ठीक है कि ऋग्वेद से हमारा साहित्य और समाज का अध्ययन आरम्भ होना चाहिए, किन्तु भारतीय विद्याएँ एक कठिन विषय हैं और इसलिए इन विषयों से सम्बन्धित हिन्दी के अनुसंधानकर्त्ताओं का ज्ञान अपर्याप्त होता है। सस्कृतन इतिहाससत्ता तथा अन्य व्यक्ति हिन्दी के शोध ग्रन्थों का इसलिए उपहास करते हैं। द्वितीय भूमिकाएँ जयन्ता पृष्ठभूमियाँ प्रतिपाद्य युग के इतिहास से सम्बन्धित होती हैं। हिन्दी शोध ग्रन्थों में प्रस्तुत इतिहास न इतिहास होता है, न कल्पना। प्रायः शोधार्थी इतिहास की किसी पाठ्यपुस्तक की नकल कर देता है। उस विषय पर विभिन्न इतिहासकारों का ज्ञान के प्रकाश में तथा स्वयं अपने ज्ञान के प्रकाश में वह तथ्या और प्रवृत्तियों को नहीं परखता। वह यह भी चिन्ता नहीं करता कि स्वयं इतिहास के प्रति जनक धारणाएँ हैं और इन धारणाओं से परिचित होना उतना ही आवश्यक है, जितना कि युग के साहित्य से परिचित होना। उदाहरण के लिए हिन्दी के बहुत से 'आचार्य' भी यह नहीं जानते कि इतिहास के प्रति नियतिवादी, वगसघपवादी, सस्कृतिवादी धारणाओं में अन्तर क्या है? दूसरे देशों के साहित्य सम्बन्धी अनुसन्धानों का स्तर इसीलिए उच्चतर है, क्योंकि वहाँ एक साहित्यिक का अध्ययन विषयों का ज्ञान भरपूर होता है। प्राचीन और मध्ययुग के साहित्य की शोध और उसकी व्याख्या के लिये इतिहासविद् होना अनिवार्य है किन्तु हिन्दी में जा एक व्याख्या चल पड़ती है तो वहाँ शोध ग्रन्थों में भी उसकी पुनरावृत्ति होती रहती है। यही कारण है कि मध्यकालीन सत्त वृष्णव साहित्य की नवीन व्याख्या उपाधिधारी नहीं कर सके। प्रगतिवादियों के प्रयत्न से गुबल जी के बाद इतिहास के प्रति द्विद्वैतमक भौतिकवादी दृष्टि का प्रचार हुआ किन्तु प्रगतिवादियों को छोड़कर सामान्य शोधार्थी इसका खण्डन करने में तो दूर इसे समझ भी नहीं पाया। द्विद्वैतमक भौतिकवादी व्याख्या के खण्डन में 'अमरीकी सम्प्रदाय' आया, जो इतिहास की वगसघर्षीय व्याख्या तथा भविष्यवाणीवादियों के विरुद्ध इतिहास की व्याख्या में किन्हीं सावभौमिक नियमों के अनुसंधानों को अनतिहासिक काय मानता है। श्री पापर की "पावर्टी आफ हिस्टोरीसिज्म" नामक पुस्तक इसी प्रकार की है। इस सम्प्रदाय से भी हिन्दी का परिचय नहीं है। इसी तरह इगर्ट ड के प्रसिद्ध विद्वान "टायनवी" की इतिहास सम्बन्धी धारणाएँ ध्यान देने योग्य हैं इन सबसे यह पता चलता है

शास्त्र का जय यह है कि समाज के सम्पूर्ण विकास को समझने का प्रयत्न करना, जोर दान, धर्म साहित्य और कलाओं के आविर्भाव और विकास को समाज के विकास के साथ सम्बद्ध करके देना ।

“शुद्ध साहित्यिक अध्ययन” जसी कोई वस्तु होती नहीं है । परन्तु साहित्य में समाज के प्रतिबिम्ब का स्वरूप कैसे समझा जाय इसक लिये समाज के स्वरूप को समझना होगा । जिन शोधग्रन्थों में रस अलंकार, छन्द, कल्पना, भाषा आदि का विवरण होता है उन्हें ‘शुद्ध साहित्यिक अध्ययन’ कह दिया जाता है । किंतु इन अध्ययनों के विषय में विवाद है । कुछ परीक्षक निरीक्षक और उपाधिदाता आलाचना और शोध में अंतर नहीं मानते हैं । मान लीजिये ‘तुलसीदास व काव्यसौष्ठव’ पर आपने एक पुस्तक पूरी सूझ बूझ और धर्म से लिखी किंतु ‘शोध’ यह तभी मानी जायगी, जब इस पर आपको उपाधि मिली हो । अथवा ‘जनरल बुक’ है, कह कर उसकी अपक्षा की जायगी । इसी विषय पर उपाधि के लिये प्रस्तुत और स्वीकृत प्रबंध में और आपकी पुस्तक की तुलना करने पर, भले ही आपकी पुस्तक में अधिक मौलिकता हो किंतु आपकी पुस्तक का वह महत्व न होगा क्योंकि एक तो आपने उपाधि न लेने की घृष्टता की, दूसरे आपने पुस्तक की विराट सूची, शब्दा नुक्रमणिका वगैरह पुस्तक के साथ नहीं दी, और उद्धरण देते वक्त आपने, उद्धृत पुस्तकों का पूरा वशविवरण नहीं दिया ।

शोध का हर विषय कठिन है यदि उस पर प्राप्त सम्पूर्ण ज्ञान से परिचित होकर मौलिक चिंतन किया जाए । मौलिकता के स्थान पर इधर अनुसंधान प्रक्रिया पर बहुत बल दिया जाने लगा है । मौलिक चिंतन में वह शक्ति है जो ज्ञान के नये आयाम खोलता है, किंतु एम० ए० परीक्षा की उत्तर पुस्तिकाओं में जिस प्रकार मौलिकता को अपराध माना जाता है, उसी प्रकार शोध में निरीक्षक अथवा परीक्षक अथवा सम्भावित परीक्षकों की दृष्टिकोण के विरुद्ध जाना खतरनाक समझा जाता है । यह वाय है भी कठिन । अतः अनुसंधान प्रक्रिया पर अधिक बल दिया जाना लगा । अनुसंधान प्रक्रिया में ध्यातव्य सिर्फ इतना है कि विषय का प्रतिपादन किस तरह करना चाहिए

२ ‘हिन्दी अनुसंधान और अध्यापन में प्रचलित पूर्वाग्रह और पक्षपात’ यह एक रोचक शोध विषय हो सकता है लेकिन किम में साहस है जो ऐसे विषय चुने और कितने ऐसे आचार्य हैं जो इस तरह के अध्ययन को सहें, सराहें और आत्म निरीक्षण करें, वास्तविक उदारता दुर्लभ है ।

और किस तरह उद्धरण आदि देना चाहिए किंतु यह सब बहुत सहज है, साधन है, साध्य है चिंतन की मौलिकता और उसी का शोधग्रन्थों में जभाव मिलता है। "तसव्वुक और सूफी मत" चन्द्रवली पाण्डेय का पुस्तक है, शोधग्रन्थ नहीं है, किंतु उस पुस्तक में जो अंतर्दृष्टि है, ज्ञान है, वह बाद की इसी विषय की पुस्तकों में कहा मिलता है ? रामचंद्र गुक्ल की जायसी की भूमिका अभी तक बेजोड़ है। चन्द्रवली पाण्डेय की केशवदास पुस्तक में लेखक की अंतर्दृष्टि देखत ही बनती है। अथवा वह कहाँ है ? नये शोधार्थियों में वह अंतर्दृष्टि नहीं विकसित हो पाती ? कारण यही है कि न तो समाज सापेक्ष चिंतन पर बल दिया जाता है न साहित्य के मर्मोद्घाटन में शोधार्थी को शिक्षित किया जाता है, फलतः साहित्य की व्याख्या विवरणात्मक होती चली जा रही है। भाषा वानानिक अध्ययनों के लिए तो अभी आवश्यक सुविधाओं का ही अभाव है। और आज का भाषाविज्ञान, साहित्यालोचन के क्षेत्र में भी प्रयुक्त होने लगा है, लेकिन 'काव्य के भाषावैज्ञानिक अध्ययन की अभी' गुरुआत भी नहीं हुई है।

इही भ्रातृ दृष्टिकोणों के कारण हिंदी का अनुसंधान-कार्य गुणात्मक दृष्टि से पिछड़ा रहा है। इही भ्रातृत्वों में एक भ्रातृ यह है कि तात्त्विक चर्चा वाला निवृत्ता को अनुसंधान न माना जाय ! 'कला क्या है' इस विषय पर यदि कोई विचारक मौलिक चिंतन प्रस्तुत करे और उसमें दूसरों के उद्धरण न हो तो वह पोथावादी शोष से अधिक उपयोगी होगी। 'पकड़ और पहुँच' का हिंदी शोध से सम्बंध छूटता जा रहा है। काव्यशास्त्र से परे चिंतन आगे बढ़ता नहीं दिखता। काव्यशास्त्र की मनोवैज्ञानिक व्याख्या हुई है, इसी तरह सामाजिक या समाजशास्त्रीय व्याख्या भी होरही है, रीतिवालों के आचार्यों के विचार भी सम्मुख आये हैं किन्तु मुख्य बात यह है कि भारतीय काव्यशास्त्र का आज क्या उपयोग है। इन विदुषों पर पत्र-पत्रिकाओं में अदृश्य चर्चा हुई है, "अनुसंधान" में भारतीय काव्यशास्त्र का स्तवन विवरण आदि ही अधिक हुआ है। हिंदी के काव्यशास्त्री सिद्धांतों का विवरण श्रम पूर्वक प्रस्तुत करते हैं लेकिन उनके समकालीन साहित्य में, सृजनात्मक प्रयोग के बिंदु पर मौन रहते हैं अथवा प्राचीन प्रतिमानों को, संशोधित किये बिना ही, उसके षट्पदों में नवीन साहित्य का फिट करने लगते हैं।

शास्त्रीय चर्चा में मग्न जब हिंदी के दो पंडितों को रमनिष्पत्ति वाले भरतमूत्र की व्याख्या करते हुए पाया जाता है, तब घोर मनोरजन होता है। यह विचार करने की जसे आवश्यकता ही नहीं है कि कला और काव्यगत मर्म क्या इतना ही आवश्यक है कि जिसमें क्या कहा है ? यह भी बताना

चाहिए कि जो कहा है वह कितना उपयोगी है। और कहाँ तक ? विवरणात्मक अनुसंधान से प्राचीन साहित्य और नूतन साहित्य की खाई और भी गहरी हो गई है। और मजा यह है कि सस्कृतियों की व्याख्याएँ आज भी हिंदी के व्याख्याकारों से अधिक प्रामाणिक मानी जाती हैं। हिंदी के अनुसंधानकर्त्ताओं का काय यह है कि वे प्राचीन मापदण्डों का आधुनिकीकरण करें। डॉ० नमोदत्त ने प्राचीन काव्यशास्त्र को आधुनिक शब्दावली में कहा है, परन्तु अभी भी प्राचीन का उपयोग क्या और कहाँ तक है यह बताना शेष है। यह काय किसी एक वाद की व्यापकता सिद्ध करने में नहीं हो सकता। इसके लिए समकालीन साहित्य और कला का गम्भीर अध्ययन अपेक्षित है। तत्पश्चात् इस साहित्य के विवेचन की प्रतिया में 'वादों की शक्ति और सीमा देखने की आवश्यकता है। यह टूटती है कि मिद्धान्तों से मुसज्जित आचार्य समकालीन साहित्य के विषय में अपने विश्लेषण प्रस्तुत नहीं करते और यह पूरा क्षेत्र अव्यवस्थित और "जाविष्ट" ढंग से सोचने वालों के लिए छोड़ दिया गया है।'

'अतिशय विशेषीकरण' हिंदी अनुसंधान की एक अत्यन्त व्याधि है। कारण यह है कि साहित्य एक और अविभाज्य होता है। आधुनिक साहित्य को पढ़कर ही प्राचीन की महत्ता का बोध हो सकता है। इसी तरह प्राचीन साहित्य को पढ़कर ही आधुनिक साहित्य का स्वरूप स्पष्ट होता है। जिस प्रकार क्लासिकल फिजिक्स का जाने बिना बवाटम थ्योरी सापेक्षता सिद्धात अनिश्चितता सिद्धात आदि नहीं जाने जा सकते, इसी प्रकार प्रत्येक देश या आधुनिक या नवलेखन उस देश की परम्परा का पुष्प भी है और परम्परा के विरुद्ध प्रतिप्रिया भी। अतः जिस प्रकार मापदण्डों के निर्माता काव्यशास्त्री या सौन्दर्यशास्त्रों को सब पढ़ना पड़ता है, उसी प्रकार प्राचीन काल के विशेषज्ञों को नवीन का और नवीन युग के अनुसंधानकर्त्ताओं को प्राचीन का ममस होना ही चाहिए। अथवा विवेचक, विभिन्न प्रारूपों (माडल) की तुलना ही नहीं कर सकेगा।

एक और आवश्यकता है हिंदी के अनुसंधान की, जहाँ सम्भव हो, वहाँ उसे प्रायोगिक रूप देना होगा। सौन्दर्य के विश्लेषण में हम पुरानी उत्तियाँ दुहराते हैं परन्तु सुन्दर पदार्थ की प्रतीति का एक शरीरीय आघार भी है। क्या विभिन्न पदार्थों को देखकर यह पता लगा लिया गया है कि कोई पदार्थ तभी हमें सुन्दर लगता है जब उसका हमारे नाडी, जगत पर अच्छा प्रभाव पड़ता है ? यह काय प्रयोगशाला में ही सम्भव है। सौन्दर्य को 'आञ्जवित्तव धोडा

बहुत माना ही जाता है अतः इस 'वस्तुगत अर्थ' के अध्ययन में, प्रयोग हमारी सहायता कर सकते हैं। 'संज्ञकितव' अध्ययन के लिए हम व्यक्ति की अथवा मानसिकता परम्पराओं आदि को देखना होगा। इसी प्रकार कोई काव्य किस परिस्थिति में कसा लगता है, यह भी अभी तक नहीं देखा गया। 'साधारणीकरण' की परीक्षा भी प्रायोगिक रूप में ही सकती है काव्यशास्त्र तो प्रायः 'चरम रस दशा' का ही वर्णन करते हैं लेकिन कलानुभव में, निश्चय ही, तारतम्य रहता है और किस पर, कला का कसा प्रभाव पड़ता है, जब तक इनका वस्तुगत या प्रायोगिक अध्ययन नहीं होता, तब तक साधारणीकरण की प्राचीन धारणाओं का दुहराव, एकांगी प्रयत्न ही रहेगा, उसमें वानिकता लाने के लिए, हिन्दी अनुसंधान को 'कामपरक' 'कव्शनल बनाना होगा और इसके लिए अखिल भारतीय स्तर पर "शोधनीति एवम् प्रविधि समिति" बनानी होगी।

मैंने जानबूझकर हिन्दी अनुसंधान का गौरवगायन नहीं किया। इससे यह समझना कि मैं निराश हूँ, या मैं अपमानजनक दृष्टिकोण अपना रहा हूँ, गलत है। एक सहकर्मी के नाते यह आत्मनिरीक्षण है, इससे हम वास्तविक स्थिति को समझ सकते हैं और हिन्दी के विषय में जो धारणाएँ हमारी असावधानी, अथवा अन्य कारणों से बन गई हैं, उन्हें बदल सकने का एकमात्र उपाय यही है कि हम जो कर चुके हैं, उससे सतोष न कर लें तभी कार्य आगे बढ़ सकता है। हिन्दी साहित्य का विदेशीय अनुशीलन हो रहा है। हमारे शोध ग्रंथ भी वहीं पड़े जाएँगे। अभी तो विदेशी राजनतिक कारणों से, प्रशंसात्मक रत्न दिखा रहे हैं लेकिन हिन्दी साहित्य को जब कोई ए० बी० "कीथ" मिलेगा, तब क्या होगा, इस क्षण के लिए हम तैयार होना चाहिए।

रुचि का सामाजिक अध्ययन

किसी 'तत्त्व' या 'धारणा' के अध्ययन में अभी तक समाजशास्त्रीय दृष्टि का प्रयोग कम होता है। प्रगतिवादी आलोचना में अवश्य मानसवादी समाज शास्त्र का प्रयोग होता रहा है और अब भी हो रहा है किन्तु नवीनतम समाजशास्त्र में, वगैरह आधार के 'अतिरिक्त मानव समूह' (स्पेशल ग्रुप्स) को अधिक महत्व दिया जाता है, विशेषकर कला और साहित्य जैसे क्षेत्रों में, जहाँ अनेक वर्गों के व्यक्ति इन क्षेत्रों में अपना योगदान करते हैं। सामाजिकीकरण की दृष्टि से मानस का वगैरह समग्रतः अभी भी स्वीकृत है पर आवश्यक संशोधनों के साथ। क्योंकि अतिसामाजिकीकरण से विशिष्ट की जटिलताओं का गहराई से अध्ययन नहीं हो पाता।

उदाहरणतः साहित्य और कला के क्षेत्रों में अधिकतर योगदान 'मध्य वर्ग' का रहा है, कबीलाई समाजों में कला का रूप सामूहिक रहता है, यद्यपि इनमें भी 'पुरोहितों' का योगदान अधिक होता है। यह सामाजिकीकरण सही है किन्तु 'मध्य वर्ग' में भी तरह-तरह के समूह या गोष्ठी-समूह प्राचीन कला और साहित्य के रक्षण, प्रचार, प्रसार, व्याख्या और मूल्य मीमांसा करते हैं, और इनमें कुछ 'नवीन' की सृष्टि करते हैं। अतः एक सामान्य 'वर्ग' के भीतर इन गोष्ठियों या 'सहचिंतकों' या 'सदस्यों' के स्वरूप का अध्ययन कला-साहित्य के अध्ययन में सहायक होता है। सारांश यह कि नवसमाजशास्त्र साहित्य और कला में बदलती या स्थिर रुचियों का अध्ययन लघु विराट जनसमूहों या सगठनों के आधार पर करता है। वह ऐसी जड़ धारणाओं का वैज्ञानिक नहीं मानता कि अमुक रुचि 'युगात्मा' (स्प्रिट ऑफ द एज) है। क्योंकि समाजशास्त्र के अनुसार शाप वरुण पर जिसे 'युगात्मा' कहा जाता है, वह किसी एक 'ग्रुप' की 'जात्मा' या 'रुचि' साक्षित होती है, जिसे 'युगात्मा' कहकर वह 'ग्रुप' व्यापकता देने में कभी सफल और कभी असफल होता है।

प्रायः यह दखा जाता है कि किसी अवधि में कोई एक रुचि अथवा रुचियों पर हावी हो जाती है। कभी तुलसी की 'रामायण' ही अधिक रचती थी, आधुनिक युग में उसका स्थान कथा और काव्य ने ले लिया है। पुराने कवियों की पाठ्यग्रन्थ अथवा पेंसेवर आलोचकों और साहित्यिकों को छोड़कर

लोग कम पढ़ते हैं, सम्प्रदायो में या उनकी धारणाओं में प्रभावित लोग जब भी उन्हें पढ़ते हैं। कभी शैक्सपियर को विद्वान साहित्यिक नहीं पढ़ते थे, किन्तु 'जनता' (साधारण शिक्षित अथवा अशिक्षित जनसमूह) शैक्सपियर को नाटक पर जान देती थी। अब विद्वान भी शैक्सपियर को पढ़ते हैं किन्तु उन बातों के लिये वे शैक्सपियर को पसन्द नहीं करते, जिनके लिये 'जनता' उस पसन्द करती थी। १९ वीं शताब्दी के कुछ महिलाएँ यूरोप के उच्च वर्गों में जोर-जोर से कथा (रामास) का पाठ करती थीं। इनके सौंदर्य वर्णन में वित्ताव पढ़ते समय हिलते हुए पतले लाल होठों की सुन्दरता का भी वर्णन मिलता है किन्तु अब महिलाएँ भी कम से कम पढ़ते समय चुप रहती हैं।

हिन्दी में 'तारसप्तक' के बाद 'नयी कविता' का रीव अधिक रहा है और उसी का युगात्मा सिद्ध करने के लिये विभिन्न स्थानों के कई 'ग्रुप' प्रयत्नशील रहे हैं। इधर 'छोटी कहानियाँ' में उपन्यासों को हस्तप्रभ कर दिया है, अधिकतर आलोचना या तो कविता को लेकर होती है या कहानी को लेकर और अन्य विधाओं पर उसे लागू कर दिया जाता है, ये रचि के बदले हुए हैं। सन ६० के बाद अब तथाकथित "नयी कविता" से भी मन उबने लगा है अब रचि 'सामाजिक' हो रही है। स्कूल, कॉलेज और विश्वविद्यालय रचि के रक्षक माने जाते हैं, इनमें प्रायः काल्जयी रूढ़ियों का अध्ययन अधिक होता है और उन्हीं के आधार पर 'सिद्धांत' बनते हैं। इस "गुट" या 'ससूह' को 'प्राचीन रचिरक्षक' कह सकते हैं। ये लोग नित्य नये के आगमन से चौंकते नहीं, 'परिपक्व' की प्रतीक्षा करते हैं। स्वरूप जब निश्चित हो लेता है तब उसका मूल्यांकन होता है अतः नवीन रचि के 'ग्रुप' इन प्राचीन रचिरक्षकों को 'अध्यापकीय' 'गतानुगतिक', 'पिछड़ा हुआ', 'परम्परावादी', 'पिष्टपेपित' और 'छात्रोपयोगी'^१ कहते हैं। नवीन रचि इसका दूसरा 'ध्रुवात् प्रस्तुत

१ इसका ताजा उदाहरण है 'दिनमान' में साहित्य अकादमी द्वारा पुरस्कृत डा० नगेन्द्र की रस सिद्धांत पुस्तक को छात्रोपयोगी घोषित किया जाना। अन्य जो और उनके ग्रुप की रचि तब सतृप्त होती जब यह साबित किया जाता कि रस सिद्धांत आज की कविता का मूल्यांकन कर सकता है, डॉ० नगेन्द्र ने रस सशोधन को आरंभ करके किया है किन्तु यदि उनके ग्रंथ का शीघ्र सशोधित रस सिद्धांत होता और उसमें समकालीन कला काव्य आदि की परख की जाती और श्रेष्ठता का निर्णय हो पाता, एक निश्चित प्रविधि सामन जाती तो शायद छात्रवादिता का आराधन न लगता किन्तु 'रस सिद्धांत' मात्र छात्रोपयोगी पुस्तक नहीं है बल्कि रस सशोधन का प्रथम पग है।

करती हैं। स्वभावतः मध्यमाप्रतिपदावादी कुछ 'ग्रुप' उत्पन्न हो जाते हैं जो नये और पुराने को इसलिये स्वीकार नहीं करते कि वे नये या पुराने हैं बल्कि वे उन वृत्तियों या सिद्धांतों का प्रभाव और दिशा को ध्यान में रखकर सोचते हैं। इस तरह साहित्य और कला में दोष में रुचियों का संपर्क उनके प्रवृत्ताओं का 'ग्रुपों' का ध्यान में रखकर किया जा सकता है।

प्राचीन और नवीन रुचियों की समसामयिकता के कारण रुचि का वस्तुगत अध्ययन कठिन हो जाता है क्योंकि कोई यह नहीं चाहता कि उसे पिछड़ा हुआ घोषित कर दिया जाय, किन्तु साथ ही 'युगात्मावाद' के आधार पर असंयुक्त दृष्टि का विकास होता है। उदाहरणतः अजय भी गाथिक शैली में चर्चों का निर्माण होता है। कबीलाई चित्रकला से आधुनिक चित्रकला प्रेरणा लेती है। सुदूरपूर्व की चीनी जापानी कलाओं से एजरा पौड अपना विषयवाद विकसित करते हैं। टी० एस० इलियट 'कलासिकल' कला के समर्थक हैं, आस्था की दृष्टि से पुरानी ईसाइयत के किन्तु वे शैली की नवीनता के कारण नयी कविता के मसीहा भी हैं, उनकी इस नवीन शैली पर अंग्रेजी के "दादा निव" कवियों का प्रभाव है, जो 'पुराने' हैं। शहरी रुचि नवीनता के लिये गाँवों की ओर देखती है और गाँव शहरी की ओर अतः 'युगात्मा' की सृजन कर समाजशास्त्री 'सामाजिक समूहों' के वृत्तित्व को परखते हैं।

किन्तु इस 'ग्रुप' की जाँच पड़ताल भी सावधानी से होनी चाहिए। १८वीं शताब्दी में इंग्लैंड में मध्य वर्ग जागरूक था, पर कला-साहित्य को संरक्षण देकर लोग दते थे। भारतवर्ष में मध्य वर्ग ही समग्रतः स्रष्टा और विचारक है किन्तु मध्यवर्ग का चिंतन प्रभावित करने के लिये धनपतियों के संगठित मासिक, दैनिक और साप्ताहिक पत्र सदैव जागरूक रहते हैं। 'दिनमान', 'धर्मयुग', 'साप्ताहिक हिन्दुस्तान', 'सारिका', 'ज्ञानोदय' आदि पत्रों में "हसी" और 'चीनी रुचियों और 'युगात्माओं' का प्रभुत्व नहीं चल सकता। धनपतियाँ व पत्र सीधा आग्रहण पूँजीवाद' पर कर ही नहीं सकते अतः इन पत्रों के द्वारा 'नवमूर्तियों की चर्चा में समाज की यथास्थिति रक्षा' की प्रवृत्ति अतर्निहित रहती है। स्वभावतः इन 'ग्रुपों' में बड़ी विविधताएँ हैं परन्तु इनके द्वारा प्रचारित 'रुचियों' से प्रभावित नवयुवकों के 'ग्रुप "ऊपरी" परिवर्तनों की बात करते हैं। ये रचनाओं में नवीनता के हामी हैं किन्तु 'सामाजिक रचना' में, 'नवीन प्रयोग' के लिये वे तैयार नहीं हैं अतः 'नयी कविता' या 'नवकथा' के प्रवृत्ताओं का 'ग्रुपों' का अध्ययन सर्वाङ्गीण अध्ययन के रूप में होना चाहिए। 'रुचि' विषय अपने भीतर अनेक मतव्या, दृष्टियों और

नीतिक सामाजिक विचारों को छिपाय रहती है, 'रुचि' को 'ग्रुप निरपेक्ष' वस्तु नहीं है !

'नयी कविता' और 'नवकथा' के क्षेत्र में प्रगतिवादी ग्रुपों के लेखक भी हैं इनका नवीनतावाद केवल शैलीगत होता है। वस्तुगत दृष्टि से प्रगतिशील लेखक, साँच व परिवर्तन पर ध्यान केंद्रित करता है। नागाबु न, यशपाल आदि लेखकों में यशपाल आज पुराने हैं नागाबु न नये भी पुराने भी, मुक्तिबोध नये, शमशेर नये, केदार नये।^१ किन्तु जब तक यह—'श्रांतिकारी ग्रुप' का सन्दर्भ में नहीं परखा जाता, तब तक इनकी नवीनता या प्राचीनता की दिशा निर्दिष्ट नहीं हो सकती और साथ ही 'रचना प्रक्रिया' भी स्पष्ट नहीं हो सकती क्योंकि 'प्रक्रिया' प्रयोजन से प्रभावित होती है। यदि कोई नया लेखक कहता है कि उसकी रचना का कोई प्रयोजन नहीं है तो उसका प्रयोजन या तो यह है कि वह प्रचलित प्रयोजना का विरोधी है या किसी श्रांतिकारी प्रयोजन की तीव्रता को वह मद्द करना चाहता है अथवा वह 'दून्यवादी' है। इधर ऐसा 'शून्यवाद' काफी बड़ा है सन् ६० के आसपास के कुछ कथाकार प्रायः अपने को अतिउद्ध, सापेक्ष आदि कहते रहे हैं,^२ यह निषेधवादी शास्त्र की स्वावृत्त शब्दावली है। निषेधवाद (निहिलिज्म, पुराना" दशन है और अबसर 'केयोस' की दशा में, अपना प्रभाव बड़ा लेता है,) व 'अहवाद' इसका फल है। इसमें भी इस 'ग्रुप' के कई प्रयोजन हैं—(१) समाज की जड़ता के विरुद्ध आन्तेश प्रकट करना (२) नवीनतम प्रयोगों की स्वीकृति कराने के लिये विचित्र रख अपमाना, (३) नवीनों में नवीनतर बनने के लिये सन ६० के पूर्व के लेखकों से अपने को अलग करना, (४) पूर्व लेखकों की कुछ कमजोरियाँ छाडना, कुछ अपनाये रहता और कुछ नयी बुराइयाँ पालना और उनमें मजा लेना आदि।

आधुनिक युग में लेखक या कवि राजा रईसों पर निर्भर नहीं है। वह या तो सस्थाओं पर निर्भर है या पत्र-पत्रिकाओं या प्रकाशन गृहों पर। यहाँ भी द्रष्टव्य यह है कि सस्थाओं पर निर्भर व्यक्तियों में पुरानापन अधिक माना जाता है क्योंकि सस्थाओं (विश्वविद्यालय, कॉलेज स्कूल, सभाएँ आदि) के व्यक्तियों को सस्थागत मर्यादाओं के भीतर काम करना पड़ता है अतः हिन्दी में पत्रकार 'अतिशय नवीनतावादी' माने जाते हैं। कई 'अध्यापक' सस्थाओं

१ अब ये भी "नयों में पुराने" घोषित हो चुके हैं।

२ द्रष्टव्य—'ज्ञानोदय' में कल्कत्ता में हुई कथा गोष्ठी का विवरण, फवरी अंक, १९६६ ई०।

को छाड़ नर पत्रो म गये हैं और उनकी अभिव्यक्ति अध्यापकीय होने पर भी, वह ठाट स रहत है कि व 'नवीन' ह, योकि व 'अध्यापक' नहीं हैं ! कुछ अध्यापक अपन ऊपर बहुत लज्जित रहते हैं, व धूमधूम पर मुनादी करते फिरत हैं कि वे-इस सङ्के पक्ष को छोड रह है, लेकिन छोडत नहीं हैं ! ऐसे लोगो का ख्याल है कि वाश ! व अध्यापक न हाते, ता वे या करत, यों बनत लेकिन किताब कोस म लगवान के लिए, किताब का समपण किसी बडे अध्यापक को ही करत हैं ! उनसे कहा जाए कि शिक्षक तो विचार व लिए पूग स्वतंत्र है और यह कि अधिकतर नवनि रेशक, शिक्षक ही हुए हैं तो बाह्र भर कर चुप रह जाते हैं !

पत्र पत्रिकाआ म स्थानांतरण स भी ग्रुप-परिवर्तन होते हैं, 'रुचि' बदल जातो है 'कृति' के श्रोवान्त वर्मा और २५ दिनमान' के श्रोकांत वर्मा म फर है योकि 'कृति म एवत्र ग्रुप' का स्वरूप दिनमान ग्रुप' स भिन्न था । कुछ लयव इधर प्रकाशक बन गय हैं, प्रकाशक बनन के पूव उनकी 'रुचि' कुछ और थी, अब और है सामाजिक संभव घा मे भी रुचि-परिवर्तन को इसी सन्दर्भ को ध्यान म रग कर देखा जा सकता है ।

'ग्रुप-नता' की राजनीतिक, सामाजिक और बलागत रुचियो और विचारो म पूरा ग्रुप' प्रभावित हाता है । सस्थाओ क लेखका पर भी संस्थाओ के बाहर क 'ग्रुप' का प्रभाव देखा जा सरता है ।

प्रत्येक 'ग्रुप' अपन सत्य' और 'रुचि' को युग-सत्य' और 'प्रतिनिधि रुचि' कह कर प्रचार करता है । इनम जिसके पास अधिक प्रकाशन-साधन ह, वह उतना ही अधिक कामयाब होता है, वसतों कि वह दूकानदार की तरह यह कहता रह कि उसी क पास सदस ताजी' (लेटेस्ट) चीज है । इस तरह नवतावादिया म व्यापार के नियम अधिन स्पष्टता के साथ देखे जा सकते है । प्रारम्भ म यह दूकानदारी बहुत सहायक होती है योकि ध्यानाकर्षण के लिए साहित्य मे व्यापारीवृत्ति का प्रयोग कारगर साबित होता है । यदि उस ग्रुप मे 'प्रतिभा' हुई तो वह सचमुच अपनी उपलब्धियो से 'रुचि'-परिवर्तन कर देता है अथवा कोई अधिक 'प्रतिभाशाली ग्रुप' जनता व ध्यान पर बाजी मार ले जाता है । इस 'ध्यानाकर्षणवाद' से इधर हिंदी म इतनी आपा धापी, तूफानए बदतमीजी और चीख पुकार हुई है कि सामारण व्यक्ति सोचने लगता है कि अन्तत ये सब लाग क्या कह रह है ? 'रुचि क समाजशास्त्र' के एक प्रसिद्ध लेखक के ये शब्द उद्धृत करन योग्य है, आज की मला की धारणा बकवास तक जा पहुँची है । 'प्रतिभा'—इस शब्द म जो अभिप्राय छिपे ये, जे

विखर कर इधर उधर गिर गये हैं। सजनात्मक लेखक प्रत्येक दशा में अपनी रचना की, अपनी रुचि की स्वीकृति चाहता है। यह 'रुचि की तानाशाही' है। इसके अनुसार हमें प्रत्येक अभिव्यक्ति को स्वीकार कर लेना चाहिए, हर उस लेखक को, जो अपने को कलाकार कहता है। इस दृष्टि के वकील अपने उचित विचार को इस परस्परविरोधी स्थिति तक ले जाते हैं कि साधारण व्यक्ति को कलाकार की शानदार उपस्थिति में चुपचाप सुनना चाहिए और जब तक कलाकार न कहे, चुप रहना चाहिए। यदि कलाकार अपने को व्यवहार न करे, श्रोता को चुपचाप चले जाना चाहिए, इस तरह 'रुचि' के नये शाहशाहों के गर्विले अधिकार और वक्तव्य सामने आ रहे हैं।^१

शूकिंग का कथन है कि वूज्वॉ युग में प्रथम बार लेखकों ने अपनी असफलता को दूसरों के मध्ये मडना सीखा। वस्तुतः सजनों के लिए आत्म विश्वास अनिवाय है और असफलता स्वीकृति से उस आत्म विश्वास की हानि होती है। इस तरह श्रोताओं और पाठकों की नासमझी या शरारत को दोष देकर लेखक इस सन्देह से बच जाता है कि वह सफल हो रहा है या असफल। यूरोप के कुछ देशों में तो यह प्रवृत्ति १७वीं शताब्दी से ही बढ़ने लगी थी कि लेखक एक 'आदस' पाठकों की ध्यान में रख कर लिखे सत्रसाधारण (शिक्षित) सब साधारण) को नहीं। परिणामतः लेखक केवल अपनी 'रुचि' से ही प्रेरित होने लगा। कभी 'उस्ताद' या 'रईस' रचना सुधार किया करते थे, पोप' और और वाल्टर जस लेखकों को भी यह अपमान सहना पड़ता था अब लेखक 'परम स्वतंत्र' है सौंदर्यवाद या कलावाद या रूपवाद के जन्म का यही कारण था। 'भोड से बचा' यह एक व्यसन की तरह प्रचलित होता गया।

यह समझना गलत है आज का लेखक जनता की कमायी पर जाधित नहीं है, जनता को मुख्य द्वार से निकाल बाहर करना और पीछे के द्वार से उसे घर में प्रवेश देना, यह अत्याधुनिक प्रवृत्ति है।

क्याकि वास्तविक परिस्थिति से कुछ 'युग' प्रेरणा नहीं लेते, अतः कलाकार भीतरी उत्साह को व्यक्त नहीं कर पाते, इसीलिए सह-अनुभूति रखने वाले दोस्तों की जरूरत पड़ती है, 'मन्त्रीवाद' का यह भी एक कारण है। सहकर्मी या सहानुभूतिवर्त्ता की आलोचना ही सत्य हो पाती है अतः आज के सजनों में शास्त्रीय या 'सिद्धान्तवादी' आलोचना से वितर्णना

१ द सोस्योलोजी आफ लिटरेरी टेस्ट एल० एल० शूकिंग लन्दन ततोय सस्वरण १९५० ई०, पृ० ५८।

अनिवार्य हो गयी है। यदि सहकर्मियों के ऐसे 'ग्रुप' नहीं बन पाते तो सज्जन का विकास रुक जाता है। हिंदी के पिछले कुछ वर्षों का सज्जन इन्हीं 'ग्रुपों' के बनने-बिगड़ने का इतिहास है, गुटबन्दी के बिना 'रुचिबंदी' असम्भव हो गयी है !

आज आलोचक यह है जा कि सा 'ग्रुप' का प्रवर्तन है अथवा वह 'अध्यापक' है ! इसमें सन्देह नहीं कि किसी 'ग्रुप' की 'रुचि' विशेष को 'जनता' तक ले जाना म इन आलोचकों का महत्वपूर्ण योगदान है किन्तु ऐसी आलोचना सीमित सकीण और लफ्फाजी पर अधिक आधारित होती है। परिप्रेक्ष्य का बार-बार जा करन पर भी सम्पूर्ण सज्जनेतिहास से वह अलग-पड जाता है। एक शब्द म वह 'वैज्ञानिक आलोचना' नहीं होता। कभी-कभी ऐसा भी होता है कि आलोचक स्रष्टाओं के ऊपर छा जाता है, उसी तरह जिस तरह मध्य युग म पुराहित, खुटा और बंदो—दोनों पर छाया रहा। सूक्ति के अनुसार जर्मनी में आलोचक नाटककार के ऊपर हावी है। जनता को, ग्रुप चेतना का आलोचक द्वारा नासमझ मान लिया गया है।

यह सत्य है कि 'नया' लेखक पुरानी रुचि से विद्रोह कर नवीन रुचि गढता है और वह रुचि 'जनप्रिय' बन जाती है किन्तु इधर जन प्रियता के सम्बन्ध म जा अनुसंधान हो रहे है, उनसे यह साबित होता है कि 'रुचि' विशेष की अपनी श्रेष्ठता के स्थान पर मित्रों का प्रचार अधिक कारगर हुआ है। ये मित्र 'रुचिरक्षक' (मित्र टैस्ट होल्डिंग) हात है और अनुकरण की विधि पर प्रसिद्धि होती चली जाती है। बार-बार एक ही चीज सामने आने पर या भी उसका प्रतिपमदगी जाग्रत हो जाती है और 'रुचि' बदल जाती है। मक्स लिवरमन का एक कथन गूगिंग न उद्धृत किया है कि इस चित्र को मेरे सामने से हटाओ अथवा म इसे पसंद करने लूँगा ! !

प्रश्न होगा कि 'ग्रुप' के अध्ययन से रचना के आंतरिक सांस्कृतिक मूल्य पर क्या प्रकाश पडता है ? इसका उत्तर यह है कि जो एक 'ग्रुप' की चित्तवृत्ति, रुचि, विचार और संवेदनाएँ हैं, उह हर्मिज सभी जनता की चेतना' नहीं माना जा सकता। साहित्य का अध्ययन म यह भूल प्रारम्भ से ही होती आयी है पंडित रामचंद्र गुक्ल जिस 'जनता की चित्तवृत्ति' कह कर स्वीकारते है वह किसी एक 'ग्रुप' या कुछ 'ग्रुपों' की चित्तवृत्ति थी अतः

‘सामान्य प्रविधि’ (जनरल मथोडॉलॉजी) के रूप में ‘ग्रुप’ को ‘जनता’ व रूप में पेश करना एकाकी और भ्रात प्रविधि है ।

कला में उत्तराधिकार नहीं होता । यदि एक छोटा ‘ग्रुप’, एक नया आदर्श अपनाता है, इसका यह अर्थ नहीं कि अन्य सब उसके अनुगामी हैं ।^२

यह अवश्य स्वीकार्य हो सकता है कि अपनी ‘रुचि’ को जमाने की रुचि कहने से बहुत बार अच्छा सजन प्राप्त होता है । यही नहीं, नवतावाद में एक ‘नवयौवन’ या ताजगी भी होती है और यह भी कि इन्हीं ‘ग्रुपों’ में वे ‘ग्रुप’ भी होते हैं, जिनकी ‘रुचि’ इतनी अतिवादिनी नहीं होती, जसी कि आज की उग्र पीढ़ियों में दिखायी पड़ती है । इनके आदर्श और सबेग सबसाधारण के विपरीत नहीं होते, हाँ, कलागत उच्चता, गहराई और नवीनता अवश्य होती है । ऐसे ‘ग्रुप’ जगल की आग की तरह जाता में फलते हैं और समाज के बहुत बड़े भाग को दिशा देते हैं या सबेल्ना मशोधन करते हैं । एम ग्रुपों से ‘कालजयी’ कृतियाँ भी प्राप्त हो सकती हैं । कलागत प्रतियोगिता में वही ‘ग्रुप’ या ‘ग्रुप’ का कोई कलाकार प्रतिनिधि’ कलाकार बनता है जो अधिकाधिक और विविध मानव समूह की ‘सह अनुभूति’ प्राप्त करता है अथवा साधारण या मध्य श्रेणी की कुछ कृतियाँ देकर ‘ग्रुप’ पिछड़ जाता है । पिछले बीस पच्चीस वर्षों में यही ‘ग्रुप-प्रक्रिया’ कायम रही है, स्पष्टतः सभी रचनाओं से एक अच्छा सकलन तयार किया जा सकता है । किन्तु ‘महान’ और ‘कालजयी’ कृति या कृतियाँ कौन सी हैं इसका नियम आज की ‘रुचि’ नहीं कर सकती, ‘कल’ की ‘रुचि’ करेगी, ‘कल’ का वह मानव समूह नियम करेगा, जिसमें आज की वरेण्य कृतियाँ ‘संस्कार’ बन कर ढल जायेंगी । तुलसी, सूर प्रसाद शेक्सपियर, दाँते आदि के साथ केवल उन्हीं कलाकारों को ‘क्लासिक’ सना प्राप्त होगी ।

श्रवविता . एक अनिबन्ध

“अकविता” की धारणा विवादास्पद हो गई है लेकिन, विवादियों सवादियों के तकजाल से, अलग हट कर सोचा जाए तो ‘अकविता’ उस कविता को कह सकते हैं जो कविता प्रतीत न हो। कविता हो लेकिन कविता को तरह न लगे—यह विरोधी ब्यन सा है लेकिन “कविता” नाम से प्रसिद्ध अधिकतर रचनाओं में “काव्यभाषा” (पौयटिक डिक्शन) का प्रयोग होता आया है। यह काव्यभाषा, किसी बोली या भाषा का परिनिष्ठित परिष्कृत रूप होती है। इस बनी सँवरी या बनी ठनी भाषा में शब्दों को, “ठेठपन” से दूर किया जाता है, उ हे रतकर या “रि-द” कर, चिकनाकर, इस्तमाल में लाया जाता है। इस प्रक्रिया से गुजर कर शब्द, उच्चवर्गीय सांस्कृतिक स्पश देन लगते हैं, उनमें गरिमा, शिष्टता और महिमा आ जाते हैं। स्वभावतः इस प्रकार की काव्यभाषा का रक्ष दैनिक ठास जीवन नहीं, शब्दकोषों की ओर हो जाता है। संस्कृत भाषा का सम्पूर्ण साहित्य, इसी ‘काव्यभाषा’ में लिखा गया है। उसके समानांतर, ‘अकविता’ का स्पश प्राकृतों अपभ्रंशों में मुक्तों में पाया जाता है लेकिन वही,, जहाँ कवि ठेठ बोली में शब्द प्रयुक्त करते हैं।

आधुनिक आयभाषाओं के मध्यकालीन रूप में उक्त दोनों प्रवृत्तियाँ दिखाई पड़ती हैं। सूर-तुलसी और अथ वणवा की कविता में, समग्रतः, संस्कृत परम्परा का प्रयोग अधिक हुआ है। मसनू जायसी की अवधी में ‘ठेठपन’ अधिक है, तुलसी में ठेठपन है पर वह सांस्कृतिक बोझ, के नीचे दबा हुआ है। कृष्णभक्त कवियों में ब्रजभाषा का ठेठ रूप है लेकिन सूर के रूप-वणन, दार्शनिक प्रसंग, प्रकृति वणन आदि में परिनिष्ठित शब्दावली खुलकर प्रयुक्त हुई है। इसके विपरीत कबीर की भाषा में ‘अकविता’ की प्रवृत्ति मिलती है—

लिखा पढी की है नही, देखमदेखी बात

दूल्हा दुल्हन मिल गए, फीकी परी बरात ।

का चूरा, पायल भूमकाएँ, कहाभयो विद्युआ ठमकाय ।

हावडि घावडि जनम गवाव

बबहुँ न राँक, चरन चितलाव

कविता में कवि शब्द गढ़ने छीलन छालने, रगने सवा ने पर ध्यान देता है, अकविता में कवि, आम जादमी द्वारा प्रयुक्त शब्दा को सुनता है, उनको एक नया विन्यास देता है, जम में रखता है और अपने विशप अभिप्राय के लिए, अकृत्रिम शब्दावली को इस तरह अपनाता है कि सदभ के कारण उनमें नया अर्थ आजाता है। रोज व रोज के इस्तमाल में शब्दों के साथ जो भाव नाएँ, कल्पनाएँ और सस्कार त्रिपट जाते हैं, वे कवि द्वारा प्रयुक्त शब्दों के साथ हा बने रहते हैं लेकिन नए अर्थों सकेता और मुद्राओं के कारण, ठेठ शब्द अनगढ़ पत्थर न रहकर, अनगढ़ हीरे बन जाते हैं—कबीर इस कला के सर्वोत्तम कवि थे और चूँकि वे निरक्षर थे इसलिए उन्हे कविता से अकविता की ओर बढ़ने के लिए बनावटी कोशिश नहीं करनी पड़ी, उनके व्यक्तित्व का माध्यम से कविता स्वयं अकविता बन कर निकल पड़ती थी।

बन्तुत वह कोशिश हिंदी के प्रथम कवि सरहपा में दिखाई पड़ती है। सिद्ध व्यक्ति साधारण शब्दों में, गूढ गूँज भरते हैं। परिचित का रहस्यमय बना देना सिद्धा के लिए मामूली बात थी जबकि संस्कृत के साहित्य में शब्दों के तमाशे प्रस्तुत किए जा रहे थे। यमक और श्लेष के जादू और बौद्धिक खीचतान के समानांतर अगर सिद्धों नाया और सतों (कबीर दादू नानक) की "अकविता" को आप गौर से देखें तो आपको यह लगेगा कि शास्त्रविरोधी, विद्रोही कवि एक नवीन प्रकार की कविता का आविष्कार कर रहे थे।

सूर तुलसी संस्कृत के आचार्यों के प्रभाव में थे लेकिन कबीर, हिंदू मुस्लिम पीरोहित्य के समूचे संस्कारों के ही विरोधी थे क्योंकि पीरोहित्य—“विच्छेद” या “अलगाव” का कारण था और उससे, ऊँच नीच के भाव पर आधारित समाज का समथन होता था। परम्परा और भारतीयता (हिंदू संस्कृति) के विश्वासी व्यक्ति इसीलिए सत कवियों को कविता-कला की दृष्टि से घटिया मानते हैं हिंदू विश्वबोध के कारण ही, रामचंद्र शुक्ल, नन्ददुलारे वाजपेयी वगैरह आचार्य यह नहीं देख सके कि विद्रोहिंदी की तोषफोड अथवा परिनिष्ठित शिष्ट परम्परा के विराध की प्रक्रिया में सरहपा गोरखनाथ और कबीर, एक विशप प्रकार की ‘कला’ को जन्म दे रहे थे।

वास्तविकता तो यह है कि नवीन कला भी तो ‘सयत्नज’ और कभी ‘अयत्नज’ रूप में विकसित होती है। सूर तुलसी सचेत कलाकार थे, उन्होंने सजो सँवरी कला का शिलायास किया था, रीतिकाल की ताजमहली नक़्क़ाशी की नाव में भरू कवियों की संस्कारिता थी लेकिन सिद्ध सता की बागी जमातों में, एक दूसरे प्रकार की कला विकसित हुई। इस घुणक्षरयाय

से भी समझा जा सकता है। काठ को काटने वाला “घुण” पेट भरता है, कला का अभ्यास नहीं करता लेकिन घुण खाया हुआ काठ एक कलाकृति बन जाता है। कभी-कभी उसमें अक्षर भी लिख जाते हैं, तस्वीरें सी अंकित हो जाती हैं। सिद्ध और नाथ यागो, अपनी बात कहते हैं—लेकिन बात अनजाने ही अकविता बन जाती है। इस रहस्य का कारण यह है कि सिद्धो-नाथो सत्तो के पास परिवेष की विसंगतियों के प्रति नफरत के भाव थे, सदश थे, और आलोचना थी। इस कथ्य या “ब टेट” की शक्ति के कारण साधारण शब्द, कुछ और ही भंगिमा पा जाते हैं—

“वागड देस लुअन का डर है”

—श्वीर

ये शब्द रोज ब रोजी शब्द है लेकिन प्रतीयमान जीवन को देखकर मनुष्य की आंतरिक वेदना को कबीर समझत था। हर कोई इस भीतरी घबराहट से मुक्त होने के लिए लूलपटा का सामना नहीं कर सकता, वह तो मालवा जाना चाहता है, जहाँ ‘डग डग रोटी, पग पग नीर’ है, लेकिन वागड देस की लूलपटा का सामना किए बिना भला जीवन के रहस्यों का पता कैसे लग सकता है ?

वागड देस लुअन का डर है
 तहाँ जिनि जाइ, दाभन का डर है
 देस भालवा गहर गभीर
 डग डग रोटी, पग पग नीर !

इस प्रकार की अकविता, एक अचानक चमक (फ्लश) के साथ साधारण को गभीर बना देती है, बाहरी छूट जाता है, “भीतरीपन” घुलने लगता है—सच्चाइयों और साहस्यों (अमोसिएशंस) का तमाशा शुरू हो जाता है और श्रोता अनुचितन में ऊब डूब जाने लगता है। “मरमी” कहे जाने वाले सत्तो की ‘अकविता’ की यही विशेषता है। इसमें गभीर उलझे हुए, अदरुनी अहसासों को, सहज ही कह जाने की सिपत होती है, इस सुनकर आदमी सिर नहीं धुनता, न छापी पीटता है, बस अपने में गाता लगाना गुरू कर देता है, जुगाली करने लगता है और जितना ही सोचता है, उतना ही वह महसूस करता है कि पढ़े लिखे ताते इस बात को, इतने बेलाग और सहज ढंग से कह ही नहीं सकते थे।

इसीलिए मध्यकालीन ‘अकविता’ सीखने से नहीं आती, न वह किताबी दौर से गुजरने पर ही जा सकती है, वह तो जिन्दीगी के सीधे साक्षात्कार

और फिर उसकी "जुगाली" (Brooding) के बाद, आम बातचीत की सभा बनाओ को खोज से आती है जिसे कोई काव्यशास्त्री नहा सिखा सकता, —

“सीस उतार भुँइधर, सो पठे येहि मांह,
कबीर यह घर प्रेम का, पाला का पुर नाहि ।”

इसी पुरानी कविता और तबुँ के अन्तहीन लटाई या पड़ित और औपड या आचाय और 'मरमी' की लागडाँट का एक नवीन रूप आधुनिक अकविता का आन्दोलन है ।

अकविता मूलत "नयी कविता" के 'कथ्य' और रूप की एकसरसता के विरुद्ध प्रतिक्रिया है । नयीकविता थी तो छायावाद की 'काव्यभाषा' और उसके वायवी रोमानी दृष्टिकोण का विरोध करती रही है, लेकिन एक डेढ़ दशक के विकास में हो उस का रूप स्थिर होने लगा था । दूसरे वह नयी कहला कर भी इस विषय में पुरानी ही थी कि वह 'काव्यभाषा' का ही का प्रयोग करती थी, इसके सिवा "कथ्य की, दृष्टि से, नयीकविता", कुछ कवियों का छोडकर "व्यक्ति" का इतना अधिक महत्व देकर चली कि व्यक्ति सत्य और समूहसत्य परस्पर विरोधी काटिया में विभाजित स प्रतीत होन गये । अतः, भारतीय जगतीगुप्त, साही वगैरह की कविताओं में, जीवन की वास्तविकताओं का यथाय रूप नहीं है, वही तो वह रोमानी है, कही अस्तित्वपरक है और वही मात्र ही दयवादी । उसमें अनिश्चय, अवसाद कु ठा, आत्मरति और अतद्धृदय विश्लेषण अधिक है । सामाजिक शक्तियों के प्रति उसमें भय और अनास्था के स्वर है । अपने ही खोल में बंद रहकर भुनभुनात रहने की प्रवृत्ति से नयीकविता का यह अंश, अतमुख होकर वास्तविकताओं को सिर्फ 'स्व' के सन्दर्भ में ही देखता है । उसमें अपने वह के वृत्त का अतिक्रमण करके, कोटि-काटि इसानो की नियति का व्यापक 'विजन' नहीं है । नयीकविता, एक अपने बनाए घेर में ऋग्ण घिरती गई और इस जडता को तोडने की अतक काशिशों में एक काशिश का नाम है — अकविता ।

अकविता, "एण्ट्रा-पोयट्री" का अनुवाद प्रतीत होता है लेकिन डा० श्याम परमार की राय यह है कि 'हिंदी कविता में उभरते हुए नये अंदाज'

का अकविता कहा जाना चाहिए ।^१ लेकिन इस परिभाषा में अति व्याप्ति है। नयीकविता के वाद, राजकमल चौधरी के 'मुक्तिप्रसंग' में निश्चय ही नया तत्व (क-टे ट) तथा 'नयाअन्दाज' है लेकिन 'मुक्तिप्रसंग' कविता की कृति है, वह अकविता नहीं है। इसी तरह 'जनागरिक', 'श्मशानी', 'युयुत्सा', 'आज की कविता', 'छोस कविता' वगैरह नय अंदाज हैं लेकिन ये 'अकविता' के उदाहरण नहीं बन सकते। यों इनकी रचनाओं में अकविता का रंग-रङ्ग जहाँ तहाँ है। इसलिए अकविता को नयीकविता की प्रतिप्रिया में उभरते नवीन काव्य रूपों में, एक विविष्ट काव्यरूप ही बहना चाहिए। अथ उभरते नये अन्दाज कवितापरक है जबकि अकविता का नया अन्दाज, ऐसी भंगिमा प्रस्तुत करता है जो ऊपर से 'एणो पोयट्रो' और भीतर से कविता है। 'अ' का अर्थ श्याम परमार निषेधवाचक नहीं लेते, यह अच्छा है। वह अकविता को एक विशेष प्रकार की कविता कहते हैं। लेकिन मेरी दृष्टि से अकविता का लक्षण, 'काव्यभाषा' के स्थान पर जीवन का भाषा के प्रयोग से निर्मित कविता है 'अकविता' के इस निष्कर्ष पर प्रसिद्ध अकवियों की भी बहुत सी रचनाएँ कविता सिद्ध होगी अथवा वे 'कुक्विताएँ', भी प्रतीत हो सकती हैं।

होगा

सब कुछ होगा

जो कित्तों में नहीं आया, वह सब होगा।

जो अखबारों ने नहीं छापा,

होगा जो किसी का इंगित नहीं होगा

किसी का कहा नहीं होगा।^१

डा० श्यामपरमार की यह रचना 'अकविता' है, क्योंकि इसमें 'काव्य भाषा' को छोड़ा गया है। यों तो 'नयीकविता' के पश्चात्—सप्तम दशक की कविता में, समग्रतः 'काव्यभाषा' से बचने का प्रयत्न दिखाई पड़ता है लेकिन कहीं-कहीं ही अकविता का अन्दाज उभर पाता है। एक 'काव्यभाषा' के स्थान पर दूसरी 'काव्यभाषा' का प्रयोग, अकविता नहीं है वरन् ऐसे लहजे को अपनाने से अकविता बनती है कि सुनने या पढ़ते समय लगे कि आप कविता नहीं, कोई बात सुन रहे हैं और उस बात में कोई ऐसी बात है कि वह अकविता लगने पर भी कविता होती है—

१ 'सप्तम दशक की कविता' — राष्ट्रवाणी, १९६८ का विशेषांक

ऐसी ही पतियाँ हर साल निबलती हैं
 हर साल ऐसे ही गुल खिलते हैं
 हर साल अफवाह होती है कि वसन्त आ गया है !
 कभी कभी तो सचमुच लगता है, आगया है !
 लेकिन जजीव बात है कि हर बार एक जसा ही होता है !
 हर बार जहाँ जो खिलता आया है, वही खिलता है !
 कोई खिलने से इन्कार नहीं करता !
 वही, कुछ भी नहीं अप्रत्याशित
 सत्र के सब उद्धरण बनने का लालायित !
 लाचारिया का गवाह हूँ
 क्या अन्तर पडता है, कोई खिले या विगत हो !
 यह सत्र जो है, यो ही हैं !
 क्या अन्तर पडता है अगर पास बठा चमत्कारी हो या चुगत हो !
 न कोई शरारत है न बदला है !
 मजबूरियों का एक अतहीन सिलसिला है ।

न चुनना है, न चुकना है

चुपचाप तकना है चुप चाप !

रितुराज हो या जय काई और राज !

यहाँ "स्व" और "पर" में कोई भेदक दीवाल नहीं है ! परिवेष के
 सकट का, समझा ही नहीं गया है, सहा भी गया है और बाहर की विसंगतियों
 को सहते सहते लेखक का मन में इतनी गहरी नफरत भर गई है कि वह सीधे
 सीधे गुस्से को जाहिर न कर एक जजीव थके हुए तटस्थ स्वर में कहता है !
 यह पुरमजाक असम्पृक्ति, तलस्पर्शी तीव्रता से उत्पन्न होती है; यह रोमानी
 और ब्यक्तिवादिनी नहीं है न यह अस्तित्ववाद से ही प्ररत है । लगता है,
 'अकवि'—जिसी तूफान के इन्तजार में है । इसलिए उसने पास कौन है, दूर
 कौन है इन सब बातों की तरफ उसका ध्यान नहीं है, यथाथ का उस पर
 एक दबाव सा है और उस दबाव में वह 'गम्भीर' और 'हास्यास्पद' को
 मिलाने की कोशिश करता है यह एक 'बुगते हुए' का आत्मालाप है, जो

अन्तमु सता वा वास्तविकता के वाटरी भीतगी रूपा व साय एक वरने की वागिस मे है ।

इस 'अकविता' मे "अन्तद्वन्द्व" भी है लेकिन वह नयी कविता के व्यक्तिवादी 'अन्तद्वन्द्व' से भिन्न प्रकृति का अन्तद्वन्द्व है । उसमे सामाजिकता सँ चिड नहीं है, उसकी असातियों को दूर करने की प्यास है । श्याम परमार का कहना है कि अकविता की दौदिकता अधिक प्रौढ और निमम है । नयी कविता की दौदिकता, किशोरो की दौदिकता थी, इसलिए नयी कविता मे कलाप्रियता, रोमास और वचित्र्यप्रियता अधिक थी । अकविता सभी तरह के दिखावे के खिलाफ है । वह बेलीस और निमम मन स्थितियों की बदिता है । "अकवि न जमने की चिंता करता है, न उखडने की । वह न वचियस प्रार्थी है न सामाजिक-सम्मान का उम्मीदवार । वह नये कवि की तरह अनिणय का भी शिकार नहीं है ।"^२

यहाँ तक तो सहमति हो ही सकती है लेकिन श्याम परमार सरकारी अफसर हैं—इसलिए 'विचारधारा' के प्रश्न पर वह भी नयी कविता के "ऊनायागिया" जसा रव अपनाते हैं । श्याम परमार, जगदीश चतुर्वेदी वगैरह शिर्षा भा विचारधारा को स्वीकार नहीं करना चाहते । वे तो 'निरुद्धे ग प्रति श्रिया' का अर्थ करने मे अकविता' ही माथकता मानते हैं ।

नयी कविता भावुकता से पूरी तरह पीछा नहीं छुड़ा सकी और भावुकता असलियत को नगा करके पेग नहीं कर सकती । इसलिए अकविता मे एक 'औपडी निराकुलता' मिलती है जो विकृतियों पर सीधी चोट करती है और गन्दगी को ग दे समझे जाने वाले शब्दो मे भी कह सकती है । औपचारिक स्तर पर औपचारिक भाषा काम देती है लेकिन आम जनता मे प्राय वजित या निपिद्ध शब्दो के प्रयोग से, सीधे मम पर चोट की जाती है, "जो तू वाभन बभनी का जाया, आन चाट हू बयो नहीं जाया"—यह आत्म रक्षात्मक युद्ध शली आम आदमी की है । यहा "बनावट" और 'तुनावट' और "सवटना" की चिंता नहीं की जाती । कुत्सित क अनावरण के प्रयत्न मे स्वय ही एक विशिष्ट "बुनावट" अकविता मे आ जाती है । सतीश जमाली के 'एक और नगा आदमी' मे यह प्रवृत्ति देसी जा सकती है लेकिन इन सग्रह मे बहुत सी बचकानी अकविताएँ भी है ।

लेकिन सभी विचारधाराओं के प्रति अधी अस्वीकृति का क्या कारण है ? श्याम परमार के लेखन में कोई विचारधारा निहित है ?

ऐसा लगता है कि श्याम परमार के मन पर जीवन की व्ययता और विसंगतियों का आतंक आवश्यकता से कहीं अधिक है। उनके अनुसार मनुष्य भटकाव के रास्ते से गुजर रहा है। स्पगुलर ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक—“पश्चिम र ह्यास” में कल्पना की है कि पश्चिमी सभ्यता उस “हिमबिन्दु” को छू रही है, जहाँ हर चीज जड़ हो जाती है। श्याम परमार इस “ह्यासवाद” से पीड़ित प्रतीत होते हैं। उनके अनुसार उक्त स्थिति में हर एक व्यक्ति दुनिया में बदला केा जाता है। जागाप्रद स्थितियों से नफरत होना लगती है। अतः श्याम परमार ‘अकविता’ को जी० एस० इलियट के “वेस्टलण्ड” का आगामी चरण सिद्ध करते हैं।^१

यहाँ श्याम परमार का मध्यवर्गीय शकालु मन प्रकट होता है। श्याम परमार जिसे “पश्चिम का पतन” कहते हैं वह वहाँ की “पूँजीवादी सभ्यता” का पतन है, जगम जनता वहाँ भी ह्यासशील शोषक वर्गों के विरुद्ध सघष कर रही है। वह ‘आशादीप्त स्थितियों’ के प्रति नफरत नहीं करती और न भारतवर्ष की साधारण जनता निराशावाद से ग्रस्त है, न वियतनाम, चीन का आम आदमी ह्यासवादी है। वह साम्राज्यवाद के शोषण के विरुद्ध जान माल की बाजी लगाये हुए है। स्वयं अमेरिका के नीग्रो और गरीब गोरे इस ह्यास के दशन को अस्वीकार करते हैं क्योंकि निराशावाद अथवा लक्ष्यहीन घृणा से स्थापित स्वार्थों का ही लाभ होता है। आत्म सजग और बग चेतना से समृद्ध श्रमिकों का विराट समूह दुनिया में बदला नहीं, दुश्मनों से बदला लेना चाहता है।

इसलिए हर एक विचार धारा से नफरत “सनकीपन” है जो ‘कवियों’ और विशेष कर कुछ ‘नये कवियों’ को भले ही शोभा दे, मूलतः विद्राही अकविता को शोभा नहीं देता। अकविता में दुश्मन के खिलाफ घृणा होनी चाहिए “दोस्तों” और ‘दुनिया’ के खिलाफ नहीं।

श्याम परमार का कहना है कि नये कवि “छुपाव” करते हैं। वे सच्चाई को भर आँसू दस नहीं सके। नये कवि बाह्य व्यवस्था से भयभीत हैं। वे उससे प्रतिष्ठा भी चाहते हैं। वे साधन सम्पन्न भी होना चाहते हैं, हुए भी। नतीजा यह हुआ कि तथाकथित ‘नये कविता’ के वणधार अनेक,

वै. १, कुँअर नारायण, लक्ष्मीकांत वर्मा, वगैरह के जीवन और 'दुराव' और 'दुविधा' की भरमार है। वे अपनी और दूसरो की समझौता और हथकण्डो का चुपचाप पी जाते हैं। वे अगर कुछ निहायत अहिंसक मुद्रा अपना लेते हैं। इससे आश्रमण, उपालम्भ जाता है। श्याम परमार का मत है कि अकविता इस आत्म विनाशक 'व' के विरुद्ध विद्रोह है। व्यक्ति और व्यक्ति के, यक्ति और सत्य व्यक्ति और माजक मध्य जो विच्छेद' (एलियनेशन) है, उसे मुलेपन से ही दूर किया जा सकता है और इन तरह मनुष्य को वा के प्रति सचेत किया जा सकता है।

म इस बिन्दु पर परमार जी से सहमत हैं—लेकिन हम इस अकविता-स दुराव डिपाव के भी शत्रु हैं, जो उह, वास्तविक विद्रोही नहीं। जो उह नौकरशाहों, नट नेताओ, टग ठाकुरो और जय "दिल्ली के के विषय मे मौन रहने को मजबूर करता है। श्याम परमार जगदीश सतीश जमाली (भूतपूर्व अकवि) वगैरह "अमृत" रूप मे, गिर करत है। वे नये कविया की तरह ही नौकरी, घर और वि ता करते है। अत उनकी कमजोरियाँ और उनके नतिक साहम अकविता की विशेषता नहीं है।

"अकविता" किसी भी तरह की कमजोरियों के खिलाफ बगावत का उसम निरंतर सघप द्वारा इन्सानी हालात को बेहतर बनाने का है या होना चाहिए। उसका ध्वस और पर्दाफाशीकरण अथवा 'कारटूनीकरण' दुनिया से घदला लेने के लिए नहीं होना चाहिए। एक गहरे "इ सानी तमुधुर (वकील, शिवदान सिंह चौहान) के होना चाहिए।

इसलिए अकविता मानव मूल्यों, सपनों और आकाक्षाओं के उच्चाटन नहीं हो सकती लेकिन आश्चय यह है कि नयी कविता का विरोध श्याम परमार स्वयं उसके 'निषेधवाद' के शिवार हो जाते हैं। एनार के लिए 'अकविता का टक्ष्य है, परम्परा, पारस्परिक मानवीय, कला, सौंदर्य, धर्म, दशन, आदश, मूल्य और प्रतिमान आदि का उच्चाटन। यह निषेधवादी विचारधारा का असर है। परमार जी ने

यह नहीं कहा कि वह गुस्से में यह मत बद रहे है या वह गम्भीरता के साथ सब कुछ का निषेध कर रहे है ?

अगर श्याम परमार की अकविता, कविता से ऊबे हुए लोगो की वृत्ति है तो उक्त सब निषेध क्यों आवश्यक है ? अगर सबका निषेध किसी नवीन मनोदशा के लिए है तो किसी "मूड" के लिए सबका निषेध स्थायी नहीं होगा। 'मूड' इतना चंचल और अस्थिर होता है कि नवीन से ऊबकर वह प्राचीन को भी अपना सकता है। 'मूड' का क्या भरोसा है ? इसलिए 'मूड' के आधार पर सबनिषेध की धारणा व्यापक स्वीकृति नहीं पा सकती। और विवेक की दृष्टि से तो "निषेध का निषेध" ही स्वीकृत हो सकता है। आज के सम्पत्तिवादी समाज के मूल्यों का निषेध होना चाहिए, परम्परा में रूढियों और अंध-विश्वासों तथा मानवीय सम्बन्धों में, 'परावलम्बन' का निषेध होना चाहिए लेकिन सभी मानवीय मूल्यों के तिरस्कार से तो अकवियों का भी अस्तित्व खतरे में पड़ जाएगा। जब मानवजीवन की कोई कीमत न रहेगी, तब इन्सानी रिश्तों की जगह किस तरह के रिश्ते श्यामपरमार चाहते हैं ? क्या 'सब निषेध' का तक बचकाना तक नहीं है ? नयी कविता ने भी 'सब निषेध' का नारा नहीं लगाया था। वे तो 'मूल्यों' की भी चर्चा किया करते थे। वस्तुतः 'सब निषेध' का रुख अपनाकर श्याम परमार, 'अकविता' के "बन्धु" को सीमित और सनसनीखेज बना देना चाहते हैं लेकिन जिस नयी कविता में 'बन्धु' की दृष्टि से, मुक्ति बोध प्रगतिशील रुख अपनाते हैं, उसी तरह अकविता में भी "बन्धु" — नान्तिबाधक होना चाहिए। दरअसल 'नये अंश' के रूप में अकविता और कविता का वेद काव्य भाषा' का आधार पर ही, हो सकता है। फिर भी अकवियों के बन्धु को, नयी कविता के बन्धु से अलग करके देखना आवश्यक है —

१ निस्संग विश्लेषण— "नशा टूटता है कि वस्तुएं नगी होकर इतनी क्रूर हो जाती है, "पहचान में नहीं आती।"

(अतुल भारद्वाज)

२ रोमास विरोध— 'तमाम आवाज और चेहरे अपरिचित दानु है'

(जगदीश चतुर्वेदी)

३ प्रतिशोध की इच्छा— 'देह के गरिष्ठ दन्धनों में आग लगाने और नगरो और महिलाओं की गरिमा का इतिहास बनाने की इच्छा'

(जगदीश चतुर्वेदी)

(८) ऊ०—“उबकर व्यक्ति तमाम जानवरो की फेहरिस्त मे खुद को शरीक कर लेता है”
(सतीश जमाली)

(५) विद्रोह—हर एक “ही” जानवर बनाती है ।

अजब-अजब वरतव दिखाते दोपाये

बिना किसी चोट के ओंघा कर जाती है, मजबूरी है ।

देखो न, खुद तुम्हारे परो और सर क बीच कितनी बड़ी दूरी है ।

(सतीश जमाली)

सिफ अंतिम रूपाण मे “अकविता” का गहरा रंग उभर सका है । गगनप्रसाद बिमल, जगदीश चतुर्वेदी, और श्याम परमार की अकविताओ के संग्रह “विजय” की अनेक रचनाओ मे, नयी कविता के बाद का नव्यतर स्वर है इसम स देह नही लेकिन ये अकविताएँ, प्राय ‘उत्प्लेन’ से पीडित हैं । शोर, घोषणा, काट कचोट, मारघाड दडाड अधिक है । जिस काव्य भाषा’ से अकविता बचती है या उसे बचना चाहिए, उससे विजय’ के कवि बचने की कोशिश तो करते हैं लेकिन ये ‘अखबारी’ होने लगते हैं । उनके अतमन म छिपे कविता के सस्वार उनकी अकविताओ को जहाँ-तहाँ दबोच लेते है । जगदीश की एक अ-य रचना लें—

“कोई नही है, जिसे शाति का जय मालूम हो,

बट-ड रसेल या सात्र या गांधी की आवाज अपराह्न म खा जाती है ।

हल्ला कभी शब्द नही बन सकता ।

भीड कभी भो शाति के लिए इकट्ठा नही हा सकती ।

शाति के लिए इकट्ठा जन समुदाय मौत का साक्षी है ।

केवल जापाघापी, केवल रतपात, बटे पिंड

रक्त पिपासुओ का तान्त्रिक गान

यह ‘अखबारीपन’ अकविता को रचना नही बनने देता । ‘विजय’ इसी प्रवृत्ति से ग्रस्त है । अगर घोषणा परक कविताओ को ‘अकविता’ मान लिया जाए तो ‘द्विवेदीयुग’ की अनेक कविताओ को ‘अकविता’ मानना होगा । ‘अकवि’ यह भूल गए कि घूमिलता और दुराव के विरोध मे दूसरी “अति” पर पहुँचना खतरनाक है । अकविता’ म स्पष्टता के बावजूद—आंतरिकता

चाहिए अथवा यह 'बुकविता' हो जाएगी। 'विजय' में "बुकविताओं" श्या काफी है।

चम्बल का पानी, ऊपर से बड़ा निमल और उथला दिखाई पड़ता है पारा में उतरत ही आदमी डूबने उतराने लगता है। अकविता इसी का कवि कम है—या मेरी दृष्टि से उसे ऐसा ही हाना चाहिए। गर से बुद्ध उथली जोर भीतर से गहरी रचना का एक नमूना पद्य

रेडियोधर्मी धूल में साँस लेनी पड़ती है

इसलिए चुप है।

आपका शायद यह सवाल है कि नाटकीय होना सम्भव है ?

तब गरम कीलियों पर निरर्थक बहकते,

सितारे सवाद बोलते नजर आते।

गृहत्वाक्षपण के लिए घुटना अनिवाय है।

हर एक चुम्बक चुपचाप रहती है।

आक्षपण का एक एक वृत्त होता है

उसके उस पार के साथियों की—

सिफ जामूसी निगाहों से देखा जा सकता है।

कभी-कभी विस्फोट चुनौती बन जाते हैं

और मैं किसी जलते हुए नगर की तरह,

अपने चेहरे की तमतमाहट साफ

मरसूस करता हूँ।

यह इस तरह होता है कि किसी को खबर नहीं हाती

दीवाल में एक ईंट और जुड़ जाती है

बक्त जिसे घिसता नहीं,

छू कर सरक जाता है।

मुझे लगता है, मैं तुम्हें एक तस्वीर

जोर नकाब दे सकता हूँ।

जहरीली गसों के बीच

इतनी सात्वना कम नहीं

होती।

और अगर तुम्हें लगे कि आस्मान साफ

हो गया है

या ऊसर फूला इन्द्र धनुषो से भर
गया है

तो इस मुसौट की चुप्पों को
फक देना कतई मुश्किल नहीं है,

या फिलहाल मुझे ऐसी उम्मीद नहा
है ।

मैं जानता हूँ, जिन्दगी अनजानी—

लिपि में लिखी एक कविता है ।

लेकिन मैं रहस्य सफता के पहले पान से
ही परिचित हूँ

आगे व अन्तर सिर्फ अपनी

वाशिसा से ठी स्पष्ट हो सनन
हैं ।

यह नहीं कि इरादा नहा है

अबिन सार पान उलटन की

फुरसत नहीं है !

और हर रहस्य पूरी तरह

पुलन क क्षण म हमला नी तो

कर सकता है ।

प्रत्येक सम्पक स—

अज्ञेय अक्षरों की कतार से कुछ

भेद स्पष्ट होकर सामने आते हैं

सलाम करते हैं ।

और तब वह सम्पक वासी

हो जाता है ।

उबकाई उठती हैं,

एक कडुवाहट उभरती है ।

जो शायद कहती है

“अब कुछ नया उद्घाटित—

होने को है ।”

आंतरिकता अथवा बाहरी मुसीबतों का, "आम्यतरीकरण" तो एक अनिवाय प्रक्रिया है, जिसके बिना न कविता सम्भव है, न अकविता। लेकिन 'गहराई' का मतलब यह नहीं है कि वह "गारख-ध धा" बन जाए।

वेतकुल्लफी के साथ बतियाते हुए चलन में खतरा यह है कि बात फलती चली जाती है। इस फलाव या बिखराव की भी थोड़ी बहुत चिंता अकवि को करनी होगी लेकिन—वात्सलापी जन्दाज में, अकवि, जन्दी ही बात के भेद को समझने के लिए इशारे करने लगता है। अगर पाठक इन इशारों को नहीं समझ पाता तो अकविता, कविता से भी अधिक 'दुरूह' और उलट-बाँसी सी प्रतीत होन लगती है। या, कविता के टाठ (स्ट्रक्चर) को तो न के लिए, अकवियों ने उलटबाँसियों, का प्रयोग किया है और अका, नवशो, रपटो, तथा चतानिक विवरणों को भी अपने तरीके से इस्तमाल किया है लेकिन 'एक और नगा आदमी' की आँकड़ेवाजी से कविता का ढाँचा तो टूटा है लेकिन अकविता की निर्मिति में बाधा आई है।

कविता से औपचारिक स्वर (टोन) को भगाकर उसकी जगह जिन्दगी के रोजनामचे के नजदीक पहुँचना—हर एक गली, मुहल्ले, बाजार और खेत खलिहान में ढलते फिकिरो, बक्वासों और गम्भीरनुमा चर्चाओं सवादों बहसों, नगडों, गालियों, उपदेशों, भर्त्सनाओं अटपटे प्रेम बचनों, बहूदगियों, चीख-पुकारों, आवाहनों—नारा नकला, भडतिया, स्वाँग रुरराटो, क्षत्रियों, अकडूखी लहजों, इशारों और अतिशयावृतियों, जल्लादी तबरो और मामूम मुद्राओं में भर बोला, बहकहा और चुहला, बुद्धिमत्तापूर्ण बचनों और पगलाए वाक्यों, गप्पा और एड्ड उच्चारणों, जिद्दी और अहसी भाषा व नमूनों को जो मन में टाँक ले और सोच कि इन्हें बिना टिप मतलबों और भाशाओं को व्यवत करने में कस प्रयुक्त कर यह अकविता की समस्या है।

अकविता सजीदगी और मसखरपन को एक साथ घोट पीस कर भी एक नया मुहावरा गढ़ती है।

"प्रचलित" की जगह "बानू" 'सलावप्प' की जगह "नमकीन", 'अय' की जगह 'पोपा', "कपोत" के स्थान पर "कूतर", भवन के लिए 'बन्न', कार के लिए "छक्का" "हस्तिनी नायिका" के लिए डेला या बुल डोजर या टक, 'आदमी' के लिए "बाज" या 'गुर्जा' "व्याख्यान" के लिए "बक्वास" और "स्वागत है, पधारिय" के लिए 'मर गए, आ ही गए, आएं' को इसलिए पसंद किया जा रहा है कि सामाजिक सच के

मुख्य कारण, "सफ़दपाशा" (भद्रजनो क लिए) का अस्तित्व है। सफ़ेदपोश अपनी 'ग-गी सिफ़्टाचार' द्वारा छिपाए रखना चाहते हैं। कथनी और करनी का भेद मध्यवर्ग की एक आम बीमारी होती है। इस स्थापित, सडे हुए तबके को जो सिर्फ़ अपने और अपने घर के लिए, सत्र कुछ कर गुजरन को तयार रहता है वरवाद क्रिये बिना या दूसरे शब्दो म इसे शापित वर्ग की तावेदारी म लाये बिना, कोई रचनात्मक काम ढग स नही हा सकता—

कविरा खडा बाजार म, लिए सुकाठी हाथ
अब घर जार तासु बा, जा चल हमारे साथ ।

"घर", "सान्दान" और 'जाति'— इन तीनों का आधार पर ही भद्रलोक के मूल्य विवक्षित होत हैं। लकिन ये तीन ही आदमी को जानवर बनात हैं। जो घर और परिवार म 'आदमी' सा लगता है, वही 'सम्प्रधियो' क लिए, उनिया क सारे पगु-पक्षियो क काम करता है। इस निजी सम्पत्ति के मसल न जन्धे खास जादमी का क्या बना दिया है, इसे देखने के लिए किसी भी 'भले जादमी' का विक्टनम—निरीक्षण रोचक साधित होगा। एक ही जादमी २४ घण्टा म अनक यानियो से गुजरता है। शिकार करना अगर उसके स्वाय के लिए जरूरी ह ता वह किसी भी घम ग्रन्थ की या कोई दासनाक गवाही पश कर, फौरन लकडढध्या बन जाएगा। गरिमा और 'गौरव' से ममाज म इज्जत मिलती है और "प्रतिष्ठा" एक प्रकार का वित्त विनियोग (इन्वन्टमण्ट) है जिसक बदले म पद, धन, प्रभाव वगरह सब आता है। या भी आदमी का भूठ घमण्ड म मजा आता है, उस "भरम" पालने म, मरगियाँ पालने स अधिक दिलचस्पी रहती है। असलियत से आँख मिलाना मुश्किल सौदा होता है। कोई अकवि ही इतना औषड हो सकता है जो अपनी जदालत म कसम खाता है—“मव कहूँगा और सच के अलावा और कुछ नही कहूँगा।”

अकविता इस धोखेराज, शीरीन, दयनीय, घमण्डी और "शानदार कस इयो" के गिरोहो की नकाय उतारना चाहती है। जब साहित्यकार अपनी श्रान्तिकारी भूमिका को पहचान लेता है तब वह भाषा के औजारो

१ "अज्ञेय" हो या सेय
दूसरा को समझते है हय
हाय रे थ्येय

को तेज करता है—अकविता “गरिया और गोरव” के सेवरो को तराश वर असली “हुनिया”, सामने पश करना चाहती है। और टटपू जिया मध्यवग, जिसके पास भ्रमो को छोड कर और कुछ नही होता, इस “तूपानए बद-मगजी” या “कविता के अदलीलीकरण” या “विकृत। रचि” पर चिदता है क्योंकि मध्यवग जान-अनजान उच्च वग वी दलाली वा ही काम करता रहता है। उच्चवग निम्नवग को ठगता है लेकिन उसके हर एव गुस्से और-गुरगहट को, मध्यवग, अपने “सौम्य” जीवन दगन और अरप मम्पत्ति के भय पर आधारित “सुकुमारता” के कारण यपकिया दता है। ‘प्रबुद्धता’ और “भद्रता” के रीव से पीडित भीड फिर चुपचाप अपने धाव चाटन लगती है—

“सुनिये, मैं दीमक या नमक वनकर इस मलव को नही लगना चाहता मैं असली दुश्मन को जानता हूँ, किताबो की दुरबीनो स अपनी आंखे फोडना बेवजूफी है” ।

मैं मैं चाहता हूँ हमला करूँ ।

पर उसके पहले छत पर कब्जे के लिए
कुछ खरोच कर तो देख लूँ कि सधि कहा है ?
जहा तुम्ह और मुझे किसी दिन कमन् व साथ फना जाना है ।
न हो सका ता कलम से एक ई ट तो उलाड हो लूँगा ।
अब अथ समभने से ज्यादा राचक है । पयूज उडा दिया जाय ।
ऊब रहा है, चला विसां तर्किय पर कोई जगर निरिचत सिर हो,
तो उसे जलतरग की तरह बजा दिया जाए ।
सुविधागण जुगने जुटाते सुविधा जो” क ‘गिता जो’ होने स
यह अच्छा है
वरग लिफाफो म भर कर प्यारे ५२ करोड भाइयो को
वरर, ततथा, विच्छू साप वगरह सादर भेज दिए जाएँ ।
एक भारी गाली,—अपने चेहरे पर, जड कर
और एक हवा म फटकार कर,
कह दिया जाए, कह दिया जाए, कह दिया जाए ।।।
क्या ।।। अरे यह तो बूल ही गए ।।
सर कोई बात नहीं ।

क्या खुशनुमा कविता स "केन्द्रीय कण्ट" दूर करने का माहौल बन सकता है ? हर एक रचना, अगर उसमें दम है, तो वह मनुष्य को किसी न किसी स्तर पर, सँवारती है, उसे कुछ न कुछ जवश्व बना जाती है अथवा मनमना ही जाती है लेकिन "केन्द्रीय विकृति" को नष्ट करने के लिए टुट पट फायदे पहुँचाने वाली पृष्ठियों की तरह खुशनुमा कविताएँ, जादमी को सघर्ष के लिए तयार नहीं करतीं । वे उसे उस स्थान पर एकत्र नहीं करती, जहाँ इतिहास के फसले होते हैं ।

अकविता कुल्हाड़ी होती है जो पत्तियाँ और शाखाएँ को वाद म काटेगी, पहले जड़ पर चोट करेगी । "दिल्ली की अकविता" में भी आक्रोश बहुत है लेकिन वह जड़ को छोड़कर तने की छाल छीलने या दो चार डाले उड़ाने के काम को ही बहुत बड़ा काम समझ रही है । इस सन्दर्भ में श्री गिरिजाकुमार माधुर की एक 'अकविता' का उल्लेख जरूरी है । माधुर जी न अप्रैल, १९६९ में, आकाशवाणी भवन में, श्री गोपाल वृष्ण कौल द्वारा सयोजित एक गोष्ठी में "देश की टूँजड़ी" शीर्षक एक अकविता पढ़ी थी । इस रचना के आगे, उनकी पहली खुशनुमा कविताएँ फीकी पड़ जाती हैं और वास्तविकता नग्न होकर सामने उतर आती है । "अकविता" की धारणा का यह दमदार प्रयोग है ।

यह सोचना गलत है कि 'अकविता' सिर्फ सामयिक सवटों को दूर करने का ही माध्यम है अथवा वह उच्चशर्गीय कविता की हदों का फलाव मात्र है । अकविता में मानव जीवन के गूढ़ अनुभवाँ और मानसिक लहरों को, बड़ी सूक्ष्मता लेकिन सहजता के साथ व्यक्त किया जा सकता है । नयी कविता जहाँ बिम्बों की तलाश में व्यर्थ भटकती रही, वहाँ 'अकविता' अनायास आस पास के जीवन को गौर से देखती सुनती है और साधारण बातों और सवादों में थोड़ी सी मरोड़ पदा करके उन्हें व्यक्त बना देती है, "भ्रमभंग" को इस तरह भी कहा जा सकता है —

भरम मिट गया हो तो चल ।

समय कोई फल नहीं है जो तराशने से तित्तिर वितर हो जाए ।

और न हवा कोई कची है,

जिससे हम एक दूसरे को काट कर,

आपकी नाप के वगडे सिएँ ।

हम अभी तक सबको अपना भागीदार समझते थे
 लेकिन य तो गवाह भी नहीं है हमारे भ्रमों के ।
 छिपते बचते हम कितनी दूर निकल आए हैं ।
 लेकिन खुला आस्मान भी हमें तराजू सा तोलन लगता है
 हर एक चीज वजन आफन की फिराक में है
 जिस तालाब से पूछा, वही किसी बूढ़े की तरह
 सिर हिलाने लगता है ।

× × × × ×
 उत्तरा की जगह, वहाँ गठना, महज वचनता है ।

अपनी छाया का छोडकर, किसी जोर का साथ,
 एक दिल्लगी है दुघटना है ।

हमने पागल बनकर भी देखा,

चालाक और बेवकूफ बनकर भी

कुद नतीजा नहीं निबला ।

बाइ कही बचाव नहीं है

और हम हैं कि बड़े ताक रहें

गुह्त हो लिया, अब टलें ।

भरम मिट गया हाँ तो चलें ॥११

कविता के विधि निषेधो एवम् कविता की परम्पराओं और मर्यादाओं की चिन्ता अकविता नहीं करना चाहती । 'एकसाधन' तोड़ने के लिए यह आवश्यक भी है । अकविता कविता की 'स्नातृरी' या ऊँची नाक होने का भरम"—तोड़ती है वह उसे और प्रदशन पर आधारित, बड़े और मँकील वर्गों के स्वाँगों से घुणा करती है । वह उन सब सद्भारितक चालाकियाँ और बदतमीजियों की घण्टियाँ उडाती है जो तरह-तरह की लफ्फाजों द्वारा "जनप्रिय सस्कृति और, कविता तथा प्रबुद्ध और समृद्ध बग की सस्कृति और कविता" को समानान्तर लिखाओ में चलाना चाहते हैं । वे चाहते हैं कि कविता और साहित्य में इस तरह की भाषा का प्रयोग हो जो सिप थोड़े से

हलको मे ही वह सीमित रह जाए क्योंकि साहित्य की इ कलावी तावत को वे मन ही मन समझते है। मगर जफसोस यह है कि भूठी शान और इज्जत के भूखे नवकवि इस पड्यत्र को समझ नहीं पाते, वे नहीं जानते कि लाखो-करोडो लोग, जीवन की निरन्तर लडाई के दौरान, उस "काव्य भाषा" को गढ़ रहे हैं, जिसके शब्द अनेक प्रसंगो म प्रयुक्त होकर, "सिद्ध" हो जाते ह— इन 'सिद्ध' शब्दा, कहावतो 'और' मुहावरो' के प्रयोग स सभी प्रसंग, पाठक के मन मे चमक उठत हैं। अकविता ही जन जीवन के अनेक पक्षो और प्रसंगो की चाशनी मे लिपट शब्दो के इस्तमाल की कला है

जनशब्दो म प्रसंगो क छिप रहने के कारण वही यजकता होती है। जिस तरह मन के शब्द, देवता, उसकी शक्ति उसके वाहन जीर उसके चमत्कारो के "व्यान" से "सिद्ध" या कायदा म बनते है अर्थात वे एक दीध मानसिक केन्द्रीकरण से गुजरते है, उसी तरह जीवन के वास्तविक प्रसंगो का स्पग, अकविता को जनजीवन और उसके सुख-दुख से जोडे रहता है—पुरान मर्मी सन्त और सिद्ध शब्दो की इस "जन शक्ति" से परिचित थे, इसीए व प्रचलित शब्दो का "सामा यीकरण" करक गूड जथ भर सक्न मे कामयाग हुए थे—अकविता इस विधि को पकडती है —

“कहिए कसा लगा ?”

यह रात आप गुलावजामुन खात हुए लागो व मुँह स भी सुन सकत हैं, कोई दृश्य देखते हुए मित्रा की मण्डली मे इन सुना जा सकता है लेकिन इस बात का "सामा यीकरण" करिए तो यह प्रश्न जीवन व्यतीत करन के बाद किसी व्यक्ति से भी पूछा जा सकता ह या खट्टे मीठे अनुभव पाए हुए किसी व्यक्ति के सद्म मे इसे यो कहा जा सकता है —

कहिए कसा लगा ?

पहाड स गिरा, धड रेत म, सिर ऊपर ।

तुम्हे ऊँचाइयाँ पानी थी, मुझे पड कर

कुछ मिला ?

कहिए कसा लगा ?

जिन्गी की विसगति और मुसीबत का यह साक्षात्कार है लेकिन यहाँ कविता की "वडनकू" शब्दावली का प्रयोग नहीं है।

साधारण व्यक्ति अमूर्तता से बचता है, उसके चन्दा में "मूर्तता" हाजी है। वह 'स्टिचक्राफ' को 'वनमुनी' कहता है, और किसी मामूली एग्जेंट को वह 'चपर बनाती' या 'रखटा' कहता है। पागण्डो और नीतर ग रिनन व्यक्ति को वह 'बपार चय' शब्दों और दुबल लरिन माजन मट्ट व्यक्ति को 'नरपुल' (एक प्रकार का बस)। उता "प्रत्यय" सीध और धनि प्रधान हा है—भरतपुरिया, तलदुपिहा (लाल टापी धारी) हि दुग— लन मुड़ी (गारा न लिण) नमन (एग्जेंट या दलात न लिण) गुस्य म पहरा लान यद्व्या गा हा गया, तमा ता लया, ता ततार ता उड़, न्यपड रिया वो याट बन जाओगे— उल्लू वा ीरट रही जा रहे हा , ' राम रागव म गधे पओरी गा रहे है , अगर क मुट्टे गा चढ़या है, ' यह ओरत बड़ी पदकुल है , कटे जून सा पत न न , दे की पटकी सा गिर पट गया', उ विनाय जयो जीय , गा र रर न है",— 'बट्टमा था चू है', बतिया (लोकिया या बट्टी की) गा रहे है लन किपर जा रहे है" (जाय किपर जा रहे है), परमाना जा गया (भोव जा गया), ' बीया म मगारु गा भभक रा ' — दम तल क प्रयाया की नग ता ने रर भकनियता जता मट्टी है। स्वनात इनम हर नान वाम ता पलगा कि नरु रिया को गम ता बविगा वा रा म म नता नी है। बरदि ई छलावनी मट्ट मट्टा है चह प्रपिता वार्गीक भ्याकारिक बीजा क रात्रा गिह रोरो

तो, उस टटोलना खोदना और खरादना
 शायद किसी घाटी में कोई गोद हो,
 और कोई बाप के बंधे जमा कोई कोना हो,
 कौन जानता है, किसी पूरव जनम में तुम्हारा—
 सुहागिन, “शान्ति व समुद्र” में कोई प्यार का—
 पाती छिपा आई हो ।

कभी-कभी तो तुम्हारे मुहल्ले की अप्सराएँ—
 उल्टाएँ बन कर वहाँ तुमसे आकर टकरा सकती हैं ।
 कुछ पता नहीं चलता, कौन जाने चंद्रमा न
 तुम्हारी चाहत परखने के लिये, अपना मेकअप
 बदल लिया हो ।

कहो न कही चरखा कावती हुई बुढिया, हिरन और खरगोश
 की कहानी सुना रही होगी ।

यंत्रों की घरघराहट में अक्सर मुलायम
 दास्तानें देव जाया करती हैं ।

और बुढिया का भी क्या भरोसा,
 अपना चरखा, हिरन और खरगोश लेकर वह
 तुम्हें आते देख मगल, शुक्र या सनीचर की
 तरफ चली गई हो ।

उसे पता है, तुमने इन्सानों रिक्तों को, बटनो, बुलटा,
 और बंधों में बदल दिया है ।

फिर भी डोकरी मा से कहो, चांद पर आदमी आया है
 उसे एक मौका और दिया जाए ।

हां सकता है आकाश गंगा को किसी वृद्ध से
 उसकी पितरत ही बदल जाए ।¹

अकविता कविता को एक नया रंग देना चाहती है । वह लोक-कविता
 नहीं है लेकिन कविता को लोक के नजदीक लाना चाहती है । इस काम में,

१ चंद्र यात्रा—एक अकविता

व्यभिचारी मनोवृत्ति बाधक है, सकुचित सौन्दर्यबोध बाधक है जो लोकशब्दों के स्वर जैसे लचीलेपन से परिचित नहीं है। इसीलिए 'अकवि' के लिये 'वगचेतना' अनिवार्य है। अकवि सौन्दर्य और सायकता के लिये, विराट जन जीवन और प्रकृति को देखता है, वह अपने मन की हर एक हरकत पर गौर करता है, अपने से खूब उलभता है लेकिन हर एक लहर को रूपायित करने के लिये भौतिक जीवन में कहीं न कहीं प्रतिमा अवश्य है। वह सिर्फ किसी एक व्यक्ति के वक्त में या उसकी जमात के घेरे में नहीं मिल सकती, उसके लिए जीवन की विशद प्रतियाओं को, सहानुभूति से सोचना समझना होगा—मानसिक प्रतियाँ बहुत बारीक और धूमिल हो सकती हैं लेकिन व्यापक जीवन प्रतियाँ उसकी हर एक हलचल का प्रतिबिम्ब कहीं न कहीं अवश्य छिपा हुआ है—यह खोज ही अकवि को चहार दीवारों को लाँघने के लिए प्रेरित करती है।

सभी काव्यान्दोलन एक सीमा खींच कर, उसमें बंद हो जाते हैं। सजनात्मक शक्ति के केन्द्रिकरण के लिये यह जरूरी भी हो सकता है लेकिन उसे तोड़ना भी जरूरी है। अकविता, अवतक की काव्य परम्परा और 'शास्त्रीय सस्कार' को तोड़ती है और जिन्दगी के अन्तहीन विस्तार की तरफ ले चलती है। पिछड़ी हुई और परावलम्बी सस्कृतियों के प्रबुद्ध कलाकार, अकवि मनोवृत्ति द्वारा अपनी जाति के विकास या कायाकल्प में मदद कर सकते हैं।

कुछ मित्रों का कहना है कि हर नये आन्दोलन का समर्थन जल्दबाजी है। बात सही है लेकिन इन पवित्रता का लक्षक, भारतीय स्थापित व्यवस्था के विरोध का समर्थक है लेकिन समर्थन का अधःस्थानी पीढ़ी, अनागति कविता, युगसापरक लेखन बीटनिक या दिग्ग्वर कविता का अघसमर्थन नहीं है, न कोरी बाह्यवाही से इन नये स्वरों की सम्भावनाओं का विकास हो सकता है। हिन्दी में किसी आन्दोलन को व्यापक सद्भ्रम में रखकर समझने की उतनी कोशिश नहीं होती, जितनी उनमें किसी एक के अनुसरण और अर्थों के विरोध की। मसलन किसी 'उत्कृष्ट अकवि' के अभाव में, अकविता की धारणा और उसकी संभावना को भी मजाक में टाल दिया जाता है अथवा 'नयी कविता' के प्रति पापापरक रविया अपनापन वाले शौचमयी गुप्त उस नयीकविता की ही एक मुद्रा बहन लगत हैं जबकि अकविता कवितामात्र के खिलाफ चलकर रचना सम्भावना की साज है।

इसलिए अकविता की धारणा में बल जरूर है। अगर हिन्दी के अकवि कमजोर हैं तो दोष उनका है। गिरिजाकुमार माथुर न, अकविता से प्रेरणा लेकर कुछ बहुत सशक्त अकविताएँ लिखी हैं, औरो पर भी असर है जो राष्ट्रवाणी के सप्तम दशक की कविता के अक में देखा जा सकता है।

रचना क्षेत्र के आंदोलनों और सम्प्रदायों की मुक्त प्रतियोगिता जड़ता तोड़ती है और हर एक लेखक अनुठेपन की तलाश करने लगता है। दो दो चार चार मिलकर कुछ नया गढ़न के लिए उतावले हो जाते हैं, लेकिन किसी रंग या अन्दाज को अपनाकर उसकी सभी सम्भावनाओं का समाप्त करके ही उसे छोड़ना चाहिये। इससे रोज रोज की 'दलबदलपन' से मुक्ति मिलेगी।

नयी कविता की "मुक्तिवाचक" (गजानन मुक्तिबोध, शमशेर, त्रिलोचन वगैरह) धारा ही, 'वध्य' की दृष्टि से अकविता और अन्य स्थापित व्यवस्था के विरोधी काव्यान्दोलनों में फूट पड़ी है लेकिन इससे कविता के ही रूपांतरण की स्थिति आ गई है। अधिक बहकने पर, इनसे रचनात्मकता की भी हानि हो सकती है, हो भी रही है—लेकिन अगर 'नाम और नामा' के लिए, 'बहुरूपियापन' के खिलाफ लड़ाई लीखी हो उठे, तो असली माल की ही तारीफ होगी और कूड़ा करवट अलग छोट जायगा। साहित्य क्षेत्र में भी मुखौटों की भरमार है, इन्हें उतारना होगा।

अकविता के विषय में यह मेरा अपना ख्याल है, यहाँ जो अप्रकाशित उदाहरण दिये गये हैं, उनका मशाल सिर्फ नुक्त को स्पष्ट करना है, यह दावा करना नहीं कि ये "अकविताएँ" थोड़े हैं वा जो "प्रसिद्ध अकविताएँ" हैं, उनमें कुछ भी अच्छा नहीं है।

असलियत यह है कि अपने को स्थापित करने के लिए भी बहुत से रचनाकार उन तर्कों को अपना लेते हैं, जिनमें उन्हें विश्वास नहीं होता। "व्यवस्था के विरुद्ध विद्रोह" के तर्क को दुहराते हुए ऐसे बहुत से लेखकों को देखा जा सकता है जो यही नहीं जानते कि इस व्यवस्था का रूप क्या है, इसे कैसे मिटाया जा सकता है और इसकी जगह जो दूसरी व्यवस्था बनेगी, वह कसी होगी? साहित्यकार हर एक व्यवस्था के विरुद्ध सषष करने को अभिप्राप्त है अथवा क्या कोई ऐसी व्यवस्था बन सकती है, जिसमें डाले और पतियाँ ही छाँटनी पड़े, जड़ काटना अनावश्यक हो जाय।

इस तरह के प्रश्नों पर स्पष्ट चिंतन का बहुत अभाव है। नतीजा यह होता है कि व्यवस्था के विरोध में प्रायः युवक लेखक अमूर्त आश्रित प्रकट

करते रहते हैं, शमशानी पीढी और अकविता के शिविर। म यह प्रवृत्ति स्पष्टतः देखी जा सकती है। निभय मल्लिक जगर सिफ गन्दगी और गिलाजत का ही सामने लाने को विद्रोह समझते है तो अकविता जहलील होने का ही अपना मजहब बना लेती है। लेकिन बिना जागरूक सामाजिक चेतना के, विद्रोह अत मे स्वयं अपने ही विरुद्ध हान लगता है। लेखक वास्तविकता की सही पहचान के बिना "सनकियाने" लगते है, अथवा वे पहचान (रिकॉग्नीशन) के अभाव म घृणावादी होने लगते हैं। लक्ष्यहीन नफरत, घृणित की रक्षा करती है और 'नफरती' को ही खा जाती है। इस प्रकार की नफरत और बौखला हट आजकल रामदरश मिश्र जैसे नयी कविता के कुछ "छुटभइयो" म बहुत अधिक है। उनके नीचे की जमीन खिसक रही है उनकी बनावट, बुनावट और चिक्नापन दिवाल्या हो गया है, भविष्य "अभिनव कविता" और "कलात्मक" अकविता का है।

सप्तम दशक की कविता

कई मित्र पचासोत्तरी, साठोत्तरी पीढी का विभाजन नहीं मानते । लेकिन किसी नए रस की पहचान और उसके रेखांकन के लिए ऐसे नाम सुविधाजनक होते हैं और उन्हें इसी रूप में ग्रहण भी करना चाहिए ।

पिछले दशक के 'नए कवियों' के हलकों में अवसर सुना जाता है कि सप्तम दशक अथवा साठोत्तरी पीढी में कोई अभूतपूर्व बात नहीं है । नवीनता का आदोलन अनादियों के हाथ पड़कर अराजक स्थितियों में बदल रहा है और यदि सप्तम दशक में वही कुछ अच्छा है तो वह नई कविता का ही शाखा प्रसार है । जत नए कवियों के प्रति नयेतर तरुणों का आश्रय प्रतिष्ठा प्राप्ति की सस्ती वाशिस है । इसीलिए राजकमल चौधरी, केदारनाथ सिंह, धीकांत वर्मा, कलाश वाजपयी, विशेषकर अद्वितीय विद्रोही कवि राजकमल को अनेक भारतीय जगदीश गुप्त वगैरह उतना महत्व नहीं देना चाहते और इनके बाद के धूमिल चंद्रमौलि, मृत्युजय आदि सबथा ताजे कविया तथा श्याम परमार, जगदीश चतुर्वेदी, गंगाप्रसाद विमल को वे कुछ 'पराया' सा अनुभव करते हैं ।

सप्तम दशक की कविता नई, कविता के आत्मपीडक स्वरो और अनानामक मुहावरे को पीछे छोड़ रही है । या प्रतिष्ठा प्राप्ति के लिए सप्तम दशक के नव्यतर कवि, अनेक-भारतों वगैरह की खुशामद भी करते हैं । जगदीश गुप्त यह साफ महसूस कर रहे हैं कि उनका तलाक कर सप्तम दशक अपन रूप का स्वतंत्र अनुसंधान कर रहा है । 'धर्मयुग' में गुप्तजी के लेख में उनकी हीनता की भावना स्पष्ट प्रकट हुई है । उन्होंने मुझ पर भी, एक निःशक्तक अंदाज में, यह आरोप लगाया है कि मैंने 'सूर्योदयी कविता' को नई कविता की' अध्यात्मवादी शाखा क्यों कहा, और यह कि अनेकजी को वीरेन्द्रकुमार जन और सुमित्रानंदन पंत के साथ नथी क्यों नहीं किया । लेकिन गुप्तजी स्वयं जानते हैं कि अनेकजी तब तक "स्पष्टत" नव रहस्यवाद के पक्षधर नहीं थे । फिर किसी प्रवृत्ति के निर्देशन के लिए नामों की वारात जरूरी भी नहीं है ।

म 'नई कविता' के द्वारा प्राप्त नया शिल्प, नवीन काव्यरूप और मुहावरे का यागदान स्वीकार करता है, लेकिन नई कविता के 'कथ्य' में सभी स्वर गतिशील नहीं है। पश्चिमी योरोप की नकल में जिन मानसिक स्थितियों और निमू ह्ये 'सौचो' के नेक्टस यहाँ रापे गए थ, उनका विरोध तब हमने किया था और इस सप्तम दशक में १व्यतर विशोर भी विरोध कर रह है। प्रतिगामी स्वरो के कारण नई कविता का एक हिस्सा और नए कविया के कुछ वक्तव्य प्रतिश्रान्ति के प्रतीक बनते गए, फलत नई कविता के प्रचारक कवि जगदीश गुप्त यदि नम्यतर विकास से कुछ चिढे हुए लगते हैं, तो इसमें आश्चर्य की बात क्या है ?

नई कविता में अज्ञेयजी टी एस इलियट की तरह एक ओर जा पडे है, तो एजरा पौड की तरह विम्बवादी कवि जगदीश गुप्त 'हिमविद्ध' होकर ही रह गए। यह तुलना भी अपने आप में अधूरी ही है (प्रत्येक तुलना अधूरी होती है) बयो कि अज्ञेयजी टी एस इलियट का "विजन" नहीं पा सके और न समकालीन सभ्यता और इतिहास के सकट और सम्भावना को कस कसकर काव्य पक्तियों में दबा सके। जगदीश गुप्त की एजरा पौड से तुलना तो वस्तुतः हास्यास्पद है। लेकिन "किचित् सादृश्य" भी तुलना के लिए आधार बन जाता है। वस्तुतः जगदीश गुप्त कुछ थोड़ी सी चित्रकारी ही कर सके, वह 'नई कविता' के सम्पादक हैं, कवि सम्पादक से बडा होता है।

धमवीर भारती 'अधा युग' के वाद ठडे होते गए। "बनुप्रिया" ता, भावुकता से ग्रस्त रचना है और स्वतंत्र रचनाओं में उनका 'क्षयी रोमास' पीछा नहीं छोड सका। साही को अपेक्षाकृत अधिक सफलता मिली।

इन आदोलनी कवियों की तुलना में कुअनारायण ने अलग रहकर काम किया। चिन्तनशील नए कवियों में उनके आत्मजयी का कवि स्मरणीय रहेगा, लेकिन "आत्मजयी" कृति बनते-बनते रह गया, ऐसा महसूस होता है। इस अधूरेपन का कारण अस्तित्ववादी चिन्तन की गहरी अवधारणा का अभाव है या अत्य कुछ, यह तो कहना कठिन है लेकिन कुअरनारायण का नया मुहावरा भी चिन्तन की गहराइयों के अभाव को ढक नहीं पाता।

सबसे निराले और सबसे अधिक उपेक्षित मुक्तिरोध ही 'नई कविता' में सर्वोच्च कवि बन सके। इसे इसका कारण यह है कि यत्तिमानम और समूह मानस के अतड्ड, असंगति और समायोजन का बोध सर्वाधिक मात्रा में

मुक्तिबोध को हुआ था। अज्ञेय की तरह उनमें 'आयातित' माल नहीं है उन्होंने कविता को खुद सघप करके उपलब्ध किया था। अज्ञेय हिन्दी काव्य में नए प्रारूप ला सकते हैं, किन्तु प्रारूप (मॉडल) में व्यवत तो अन्तत कवि ही होता और अज्ञेय में चिंतनशीलता होने पर भी उस 'ताप' का अभाव है जो केवल जि दगी की लूलपट से मिलता है।

'द्वन्द्वबोध' एक रूप में मुक्तिबोध में व्यवत हुआ था तो अपने प्रयोग-शील रूप में वह शमशेर में प्रकट हुआ और सरलीकृत रूप में केदार अग्रवाल में। अब वही द्वन्द्वबोध सप्तम दशक में केदारनाथ सिंह, धूमिल, विजेन्द्र भारत रत्नभार्गव, वीर सक्सेना, धनजय कौल, रणजीत, हरीशभादानी, जगदीश चतुर्वेदी, चन्द्रमौलि, मृत्युंजय आदि में व्यवत हो रहा है और यह द्वन्द्वबोध उसी त्रातिबोध की परिणति है जो प्रगतिवाद द्वारा अस्तित्व में आया था, अतः वह नई कविता की शाखा-प्रशाखा नहीं है। वस्तुतः प्रगतिशील त्रातिबोध की ही यह शाखा प्रशाखा सप्तम दशक में विकसित हुई है जिसका मूल निराला के 'नए पत्ते' और 'कुतुरमुत्ता' में है और जो प्रयोगवाद के ऊबड़-खाबड़ माग से मुक्तिबोध, शमशेर जैसे रचनाकारों को गड़ता हुआ सप्तमदशक के किशोरो में फल गया है और अपने धक्के से अज्ञेय भारती जगदीश गुप्त आदि को एक ओर धकेल कर तरुणों के स्वरो में गूँज रहा है। पिछले दशक के त्रातिविरोधी, प्रतिबद्धता विरोधी, मानव के ठहराव, सदेह और अनिश्चय की ही उसका "स्वरूप" समझनेवाले "आदोलनी" कवियों को यह देखकर आश्चर्य हो रहा है कि जिस विद्रोह को रोकने या पथभ्रष्ट करने के लिए उन्होंने इतने उपाय किए थे वर फिर साहित्य में प्रमुख हा गया है और उसकी "कोड़ा मार" भगिमा स 'मुलायम लेखक' सत्रस्त हो उठे हैं।

यह सत्य है कि सप्तम दशक 'आइडियालाजी' से बचना नहीं चाहता, लेकिन सिद्धांतशास्त्री जिस अहसास और बोध को विचारव्यवस्था देता है, धारणाओं में बोलता है उसी अहसास और बोध को कवि अपनी सहज प्रतीत के बल पर पाता है। तभी इलियट ने कहा था कि शेक्सपियर प्लूटाक तथा परवर्ती इतिहासकारों से कहीं अधिक समझता था कि इतिहास-चेतना क्या होती है। इसके सिवा प्रगतिशील दशन, यह नहीं चाहता कि कवि किसी दल का प्रचारक बने। वह तो चाहता है कि लेखक जीवन के प्रति वफादार रह, यानी ध्येय और समाज की कमजोरियों के विरुद्ध सघप करें, असगतियों का वणन कर।

सप्तम दशक की कविता की उपयुक्त प्राति बोधक परम्परा में कवि और परिवेश का अलगाव समाप्त हो रहा है। द्वन्द्व है, लेकिन अलगाव नहीं है। अलगाव वृत्तिमत्ता, रहस्यवाद, अतिप्राति या वास्तविक यथार्थ के अतिप्रमण की ओर ले जाता है अथवा मानवात्मा को एक अलग निरपेक्ष इकाई मानकर धीरे धीरे उसमें प्रतिविम्बित यथाथ को धोया जाता है, लेकिन प्रतिविम्ब कभी धुलते नहीं है। ऐसे 'आत्महाराज' को एक नवीन व्यक्ति कवट में फाँसकर, वास्तविकता न्यतर चेतना का खोज में निबल पड़ती है, जहवादी पुँछे छूट जाते हैं।

सप्तम दशक में इसीलिए बाह्य वास्तविकता के दबाव से जब प्रति वृद्धता, युयुत्सा, प्राति, पक्षधरता, दायित्व आदि के स्वर पुन जाग्रत हुए हैं। इसी दशक में "भीड़" ने साहित्य कर दिया कि वह विरोध और युद्ध के लिये सक्षम है, पिछले चुनाव सवृत हैं। धियतनाम के युद्ध से उत्पन्न उष्मा गवाह है कि आदमी की नियति के विषय में निराशावाद और कृष्ठा व्यथ है और यह कि "भीड़" कही जानेवाली जनता का सहज विवेक, नई कविता के प्रतिगामी कवि से बहुत आगे है। इसलिये सप्तम दशक के न्यतर कवियों में कविसत्य और बाह्य सामाजिक सत्य में पुन समायाजन दिखाई पड़ता है। परिवर्तन की तीव्र कामना ही इस न्यतर चेतना का मुख्य लक्षण है। यही गिसबग के 'हॉल' और 'अमेरिका' शीपक कविताओं में व्यक्त हो रही है और यही भूखी पीढी, विद्रोही पीढी, अकविता पीढी आदि में। जगदीश गुप्त ने शुष्कप्राय शाखाओं को, अक्षय हरियाली से गदबदी शाखाओं प्रशाखाओं व साथ गडम् गड्ड कर दिया है यह 'द्वन्द्वबोध' के अभाव का चोतरु है।

सप्तम दशक में एक नई वक्तव्यता का प्रयोग हो रहा है जो स्थूल और सूक्ष्म रूपों में व्यक्त हो रही है। स्थूल रूप में इसे धूमिल की 'पटकथा' (आलोचना, मार्च ६८) में और रणजीत-राजीव सबसेना वगरह की 'प्रतिश्रुत पीढी' में देख सकते हैं और चेतनाप्रवाही अविचिहीन शली में उसे "खण्ड-खण्ड" पाखण्ड पत्र में देख सकते हैं—लेकिन 'वदतव्यता' और 'विस्तार' दोनों प्रारूपा में मिलता है। यहाँ वनीवनाई मानव नियति की खोज नहीं है, अपितु आसपास के असतोप के विरुद्ध लड़कर स्वयं नियति बनाने का इरादा है।

उन्होंने किसी चीज को सही जगह नहीं रहने दिया है।

न सना, न विनोपण, न सवनाम

एवं समूचा सही वाक्य, टूटकर विसर गया है।

1। मासूमियत के हर तकाजे को ठोकर मार दो
 अब वनत आ गया है कि तुम उठो
 और अपनी ऊब को आकार दो। घूमिल)

× × × × ×

अमरीका, मैं कम्युनिस्ट हुआ था, जब मैं बालक था।
 मुझे खेद नहीं है।

मैं मरोजाना फूंकता हूँ जब भी अवसर पाता हूँ।

मैं कई दिनों अपने घर में बठा रहता हूँ

और गुलाबा को घूर करता हूँ।

जब मैं चीना टाऊन जाता हूँ तो गराम में बुत होता हूँ।

मुझे निश्चय हा गया है, कोई आफत जाने वाली है। (गिसबग)

1 यह काव्यविधि 'जन्तमुख वचनविधि' के विपरीत 'वक्तव्यविधि' है, जो जनता की चीज है, जनता के मन की चीज है। इसके लिये गिसबग न जाइम्ब्रिक छन्द का तोण और टी एस इलियट की प्रसंगभित्तशला और एजरा पाउंड की प्रिम्बवादी लघु रचनाओं की कसावट की जगह विखराम और विस्तार को पसंद किया। 'बुद्ध' और प्रबुद्धआलोचक गोपाल कृष्ण कौल व शब्दों में 'पञ्चोकार' और 'कारोगर' कवि नहीं होते, क्योंकि वे एक पूरे युग की जायाशाया को समझ नहीं पाते। एक खास मुहावर को लेकर सकीण घरे में घूमते हुए वे समझते हैं कि वे कवि हैं। नए युगों के अवेपी ही कवि होते हैं किसी नई पगडण्डी की खाज बहुत बड़ी प्रतिभा का सबूत नहीं होता।

1 विद्रोह का यही स्वर सप्तम दशक का मुख्य स्वर है। कलाश बाजपेजी के अस्तित्ववादी लहजे में भी यही व्यापक विराध है। यो अत्र उनमें 'ठण्डापन' और दुहुराव जा रहा है, स्वाभाविक भी है।

राजकमल एक तान्त्रिकनुमा विद्रोही कवि थे। 'मुक्ति प्रसंग' के विखराम, अय्यन के अभाव जादि पर ता कुछ 'ठंडे ज्वालामुखी कविया' न सही ब्याध त किये हैं। किन्तु यह प्रिले ही कहते हैं कि 'मुक्ति प्रसंग' विद्रोही युग का दस्तावेज है, जिसने नई 'कविता' की 'मासूमियत' को बनावटो साबित कर दिया है।

यही वक्तव्यता एक दूसरे लहजे में, चतना प्रवाह गली में मणि मधु वरन अपना है —

“सुदकशी करने से पहले मुझे अपन आवेश का कारण जान लेना होगा ।

यह भी कि मैं अकेला नहीं हूँ ।

और भी हैं जो साधनों के अभाव में जिंदा हैं

आवाज़ जिनके गला में जम गई है बर्फ की तरह ।

असमय हैं जिनका हाथ

चाहकर भी वे मौत के फंदे उसकी मूँज तक पहुँच नहीं पाते ।

सयानी लटकियो वे सयान रामाकुरो की बेरहम बेजदवी से

रोदता खोंदता हुआ भाग रहा है एक हवशा

और मैं रात दिन ख्याल किए बगर उसका पीछा कर रहा हूँ ।”

यह गवाहों का बयान नहीं है, लडाकू छापाभारा का आत्मपरिचय है । नई कविता में अगतिशील ‘रिचियात’ हुए चित्रित मनुष्य से सप्तम दशक की मानवमूर्ति सवथा भिन्न है । अब ‘मणिधर’ अपनी असलियत खुद बहने लगे हैं —

मेरी असलियत में एक छिद्र है,

चुगलखोर है और सचमुच मुझ इसका खेद है ।

(जो चार है, खतरनाक है, वह अपन अभियोग से बरी है ।)

महमूस तो करता हूँ कि मुझ में गर्मी है या गर्मी की शक्ती है ।

(मौलिकता पर भरोसा नहीं रहा ।) (मणि, मधुकर)

इस बतव्य शक्ती में प्रायः व्यथ दुहराव है, उदाहरण के लिए कोष्ठक में द पत्रियों को निकाला जा सकता है, उसमें एक अजीब ‘सुझापन’ और ‘अनापसनापी भुनभुनाहट’ भी है जिसमें वह मन ही मन, वास्तविकता के स्पष्ट बोध के बिना, “मुन मुन” कर रहा हो । लेकिन नई कविता के पाखण्डों का खण्ड करने के लिए भी यह रचना लिखी गई है, यह स्पष्ट है ।

पठ दशक में आवेश के कारणों को जानने की छटपटाहट नहीं थी वस्तुतः छायावाद की भावुकता के विरोध के बावजूद नई कविता में एक बड़े अंश में ‘ताव’ बहुत था । वह ‘ताव’ जब भी बहुत है, लेकिन ‘वर्ध’ परिवर्तन-बोधक होने से वह धरातल से जुड़ा हुआ है ।

सप्तम दशक में ‘आत्महत्या के विरुद्ध’ जस शीपक वही इ गित कर रहे हैं । सर्वेश्वर दयाल सक्सेना की प्रसिद्ध रचना में अब खिड़की नहीं

खोलूँगा' में भी यही त्राति की आहट का अहसास है। अर्थात् 'पुराने नए कवि' भी सप्तम दशक के आन्वेषी स्वर का पहचान रहे हैं। श्रीकान्त वर्मा के 'माया दण' में हालात के ऊलजलूलपन का तीखा अहसास और उस पर खीझ और बौखलाहट है, नफरत के लकव से चेतना जैसे एँठ रही हो, या गुस्से में गाला देने के अलावा जैसे कोई उपाय न हो।

सप्तम दशक का एक सशक्त स्वर युयुत्सापरक रचनाओं में मिलता है। चन्द्रमौलि उगाध्याय का 'युद्धश्रेयस' इस स्वर की क्लासिक रचना कही गई है। इस काव्य की महाकाव्योचित गम्भीर भाषा की कुवरेनाथ राय ने (युयुत्सा, जनवरी ६८) प्रशंसा की है, जिसका एक वाक्य ध्यान देने योग्य है —

'इतना खुलकर और महाकाव्यो जसी गम्भीर भाषा में साठोत्तरी पीढी की किसी प्रतिभा ने नहीं कहा है और कहा भी है तो अपशब्दों की भाषा में या सागभाजी की भाषा में। सागभाजी का भाषा में कुजड़े से भ्रमण किया जा सकता है, भविष्य का तूयवादन और स्वतः पाठ नहीं है।

सप्तम दशक की काव्यभाषा के बहिष्कृत के यह प्रमाण है।

एक और प्रवृत्ति उदित हुई है, कविता में कहानी कहते चलने की प्रवृत्ति, इससे रचना का भीतरों ढाँचा बिखरता नहीं है और कहानी सिर्फ अनुभूति के लिये मागदशक होने के कारण कविता से स्वतंत्र स्थान नहीं बनाती, सहायक मात्र रहती है। यह प्रवृत्ति 'पटकथा में भी है, और यत्किंचित 'युद्धश्रेयस' में भी। धूमिल के 'मोचीराम' (आरम्भ, अप्रैल १९६८) में भी यही शली है।

पष्ठ दशक में कविचेतना और परिवेश एक दूसरे को अस्वीकार करने के क्रम में थे। निरथकता का बोध इसी की परिणति थी। लेकिन अब चेतना परिवेश को अनुकूल बनाने के कटिबद्ध हो रही है जिसके लिए 'निरन्तर विद्रोह' अनिवार्य है—

मैंने इतिहास के रथ को नहीं रोक़ा
मैंने इस व भी मुक्त नहीं किया
मैं व भी मुक्त नहीं हुआ इतिहास के झूठ से
अपने जहकार से, देवत्व की कल्पना से
युद्ध से, अपने आप से, कालचक्र से
मे समय से कभी नहीं छूटा,

मेर रथ के चक्के लौक नहीं छोड़ सके ।
 मैं युद्धरत रहा, मैं हर वार प्रमदवन म
 पदा होवर गुरुक्षेत्र तक पहुँचता रहा
 वही रहा मरा अन्तिम तीर्थ । (युद्धश्रेयस)

'गुद्ध कविता' नई कविता की ही एक नजावत थी । प्रतीकवादिया ने देखा था कि प्राचीन कविता 'सम्पूर्ण कविता' हाती है । उसम सम्पूर्ण ललित कलाओ, विचारो, भावा आदि का प्रयोग होता है । इसकी जगह यदि कविता सिर्फ सवेदनपरक हो तो वह गुद्ध कविता हागी । इसने लिए कविस्पर्श रूप-रस गद्य क सवेदनो का यथावत् अभिव्यक्त द । गुद्ध कविता भी कवि चेतना का एक स्तर है । अभी तो इस देश म उथल पुथल का युग है । गुद्ध कविता योग्य अभी उतनी सूक्ष्म शब्दावली भी नहीं है, लकिन असगतिया के इस महादेश म कवि को गुद्ध कविता की जगह "अ-कविता" इधर ध्यानाकर्षक लगी । अत गुद्ध कविता ही नहीं, कविता मान की बनावट अतरने लगी । नई कविता न 'नये मानव और मूल्यो' की तलाश म कुछ चिक्न चुपडे और निहा-यत पाखडी नेता-कवियो को ज-म दिया जो "पराई जूठन और टूटन" क ही कवि रह गये ।

अ-कविता की धारणा के विषय म मतभेद है । स्याम परमार क अनु सार नई कविता के ढरें का तोडने का यह एक उपाय था, एक दि ॥ थी-एक ऐसी कविता जिसमे सारे नतिक अपराधो आडवरो का साफ साफ विरोध हो, और 'काव्य भाषा' (पोएटिक डिक्शन) का हरगिज प्रयाग न हो भाषा ऐसी हो, जिसमे रोजमर्रा का गद्य प्रयुक्त हुआ हो । गद्य के प्रति प्रवृत्ति नई कविता' म थी लेकिन वह गद्य कविताबी था, बोद्धिको का बनावटी गद्य था ।

काव्यभाषा के विरुद्ध बड स्वय न विद्रोह किया था पर चला नहीं । लेकिन उससे कृत्रिमता तो कम हुई ही थी । इसी प्रकार सप्तम दशक में छाया वाद और नई कविता की बनावटी भाषा के विरुद्ध सघष हो रहा है । कथ्य की दृष्टि स अ-कविता मूलत निपिद्ध का प्रयोग करती है । गुप्तागो से सवधित शब्दावली के कारण 'अ-कविता' को विकृत समझ लिया गया है—

तुम और हम क्या कर सकते हैं

लूप लगी शताब्दियो क साथ सिवा बलात्कार के

लेकिन इस पवित्र के पीछे जो त्रोध है, वह सप्तम दशक क मूड के विरुद्ध नहीं है । कथ्य की इस समता पर अब तक ध्यान नहीं दिया गया है ।

अ-कविता की धारणा मेरे मत से स्वागत योग्य है, इस रूप में कि कविता की भाषा और जोवन की भाषा में एकरूपता होनी चाहिए। मध्ययुग में सूर-तुलसी कवि थे, लेकिन सिद्ध और सत ज कवि थे, विशेषकर सरहपा और कबीर। सत्य को सहज परिचित शब्दों में कहना बहुत कठिन होता है, इसके लिए गूढ अभिप्राय, किस तरह अनायास रूप में व्यक्त हो, इस बात पर ध्यान रखकर आम आदमी की बोलचाल की भाषा पर ध्यान रखना पड़ता है। कविता को साधारण आदमी तक यही विधि पहुँचाती है। जटिल वेदांत को कबीर किस तरह बेलीस ढंग से व्यक्त करते हैं।

सब कोई कहै, तुम्हारी नारी, माका यह सदेह रे,
जौ ली एकमएक न सोव, तो ली कसो नेह रे !

‘न बात कहन में कोई सकोच है और न शब्द चुनने में, ‘एकमएव’ उदाहरण है।

अ-कविता की दिशा यही हानी चाहिए। छायावाद से अब तक जो काव्य का ‘विशेषीकरण’ हुआ है यानी उस जो केवल शिक्षिता का काव्य बनाया जाता रहा है, वह अब ‘अबोधिता’ तक तभी पहुँच सकेगा जब काव्य भाषा की कृत्रिमता के विरुद्ध सघप किया जाय। अकविता इसी ओर गवत करती है। उसे केवल चुनो हुई स्थितियों और गुप्तांग तक सीमित रखना ज्यादाती है।

जो ‘आधुनिक’ कवि भारतीय जनता से नफरत नहीं करते, जो उसके बीच रह कर आम आदमी की बात सुनत है, व जानते है कि साधारण बात चीत में बहुत अधिक इशारे छिपे रहत हैं, उ हे ‘नया सदभ’ देकर उन शब्दों को काव्य में बदला जा सकता है।

‘कहिए, कसा लगा ?’

यह पक्ति किसी हलवाई की दूकान पर सुनी जा सती है। लेकिन जीवन के आस्वाद के बाद, आस्वादक से यही प्रश्न पूछा जाए तो यह ‘अकविता’ हो जाएगी—

‘कहिए, कसा लगा ?’

पहाड से गिरा धड रत में, सिर ऊपर
तुम्हे ऊँचाइया पानी थी, मुझे पढकर !

कहिए कुछ मिला ?

कहिए, कसा लगा ?

‘नई कविता’ में जिस बौद्धिक गद्य की भरमार हुई थी, उससे इस तरह की अ-कविता की गहराई सप्तम दशक में ही पहचानी जा सकती।

इस प्रकार सप्तम दशक आक्रोश और विरोध का दशक है। क्या हमारी आधारभूत चेतना में कोई अब तक गुणात्मक परिवर्तन हुआ है? स्पष्ट उत्तर है कि अभी तक तो नहीं, लेकिन सप्तम दशक दिशा निर्देशक तो अवश्य है। यदि सामाजिक ढाँचे में हम परिवर्तन न कर सके तो सप्तम दशक के नये-नये विद्रोहों का भी वही हाल होगा जो अमेरिका में “वीट कविता” का हुआ है —

“अंतिम रूप में वीट्स से कोई अन्तर नहीं पड़ा। पुरानी सामाजिक स्थिति यथावत् है। विद्यालय छात्रों से भरे हैं। (पाठ्यक्रम में विद्रोही कवियों को शामिल कर दिया गया है)। कल जिससे लोग चोरने थे, आज उस काव्य संग्रहों में शामिल किया जाता है। पुराने कवि गिंसबर्ग के कुछ छंदों का अनुकरण कर रहे हैं जबकि नव्यतर ‘आय्रिक पेटामीटर’ को अपना रहे हैं, और आनंदित हैं। मूलभूत चेतना वही बनी हुई है—यद्यपि “पुरान” को एक ठाँकुर अवश्य लगी है। नए नशों की ओर रुचि बढ़ी है। अब कॉक टेलपार्टी की जगह चण्डू और गाँजापार्टी हुआ करेगी, दाढ़ियाँ आवश्यक मानी जाएँगी। समलैंगिक प्रेम स्वीकृत हो जाएगा, सिर्फ वीट्स की गद्गलों को स्वीकृति नहीं मिलेगी क्योंकि साधुन के उपयाम में बहुत रूपया लगा है।” (वेटिंग फार द एण्ड, एल ए फिटजर पविन सीरीज)

कही यही स्थिति भारत में न हो, लेकिन यदि अमराकी पूँजावाद का अनुकरण बढ़ता गया तो यही होगा। क्रांति जब तक ढाँचे की नहीं बदलती तब तक ऊपरी विद्रोह सिर्फ स्वागत में परिणत होता रहता है। हम वास्तविक क्रान्तिकारी साहित्य की आवश्यकता हैं जो कबल मन की अस्थिरता को ही सम्मुख न रखे बल्कि चारा नार जा बुद्ध मृत्यु और जसत्य है उसे कट्टे। सप्तम दशक के काव्य का रुख इसी ओर है।

डा० जिवागो का रोग निदान

वैज्ञानिक क्षेत्र में रूसी राकेट ने जितनी प्रसिद्धि और प्रशंसा पायी है, साहित्य क्षेत्र में बोरीस पास्टरनाक के उपन्यास डा जिवागो के प्रकाशन से रूस की उतनी निन्दा भी हुई है। इस उपन्यास को कूटनीति का लक्ष्य बनाया गया और इस पर नोबल पुरस्कार दिया गया। रूस में इस के प्रकाशन को उचित न समझने के कारण साम्यवादी व्यवस्था को लक्षित किया गया और सबसे बड़ी उपलब्धि यह हुई कि जिहां इस उपन्यास को कभी नहीं पढ़ा, उंहाने भी साम्यवाद की भरपूर निन्दा की, यह घोषित कर दिया गया कि रूस में मनुष्य को वैधानिक स्वतन्त्रता नहीं दी गयी है, वहां जार से भी गये वीते नरभक्षक दानव रहते हैं।

मैं इस कूटनीति के चक्र को एक ओर रूढ़ कर इस उपन्यास का विश्लेषण पसन्द करूंगा, ताकि पाठक का अपना मत निर्धारित करने में सुविधा रहे। इन उपन्यास का उद्देश्य क्या है? डा जिवागो के मुख से ही सुनिए।

“क्या मार्क्सवाद विज्ञान है? संभवतः उस विज्ञान बताना खतरनाक है— मार्क्सवाद से अधिक आत्म केन्द्रित व तथ्यों से दूर शायद ही कोई कथन होगा।”^१

इस प्रकार डा जिवागो का उद्देश्य यह प्रमाणित करना है कि मार्क्सवाद वैज्ञानिक नहीं है, यह आत्म केन्द्रित एवं अव्यावहारिक है।

इसी उपयुक्त तथ्य को प्रमाणित करने के लिए यह उपन्यास लिखा गया है। डा जिवागो अर्थात् बोरीस पास्टरनाक की राय में मार्क्सवाद वैज्ञानिक इसलिए नहीं है कि राजनैतिक सत्ता उनके हाथ में है वे सत्य का सामना नहीं करते और अपनी पौराणिक कल्पनाओं यानी मार्क्सवादी विचारों को ही सत्य घोषित करते रहते हैं।^२

१ डा जिवागो पृष्ठ २३५

२ वही पृष्ठ वही।

तब डा जिवागो की सहानुभूति वहाँ है ? क्रान्तिविरोधियों के साथ । डा जिवागो को प्रथम जार की सना में काम करना पड़ता है, वह अपना काम मुस्तैदा से करता है । किन्तु क्रांति के समय डा जिवागो को विवश हो कर क्रांतिकारियों के साथ कुछ समय के लिए रहना पड़ता है । क्रांतिविरोधियों के साथ एक बार लड़ने का भी अवसर आता है । डा जिवागो दुश्मन के सामने जमीन पर लेंटा हुआ, भगवान से प्रार्थना करता है कि क्रांति विरोधियों की विजय हो । क्या ? क्योंकि शिक्षा, नतिकता और मानवीय मूल्यों की दृष्टि से डा जिवागो दुश्मनों के साथ अपना साम्य दर्शाता है ।

डा जिवागो की यह विशेषता है कि उसके मन में साम्यवादी शिक्षा, उद्देश्य, रचि तथा साम्यवादी क्रांति के प्रति धार घूणा है यह कही भी किसी भी रूप में साम्यवादियों में समझौता नहीं करता । अब तक जितना साहित्य साम्यवाद विरुद्ध प्रकाशित हुआ है सम्भवतः साम्यवाद के विरुद्ध इतनी घणा कही नहीं प्रकट हुई है । नाबालप्राइजदान का यही कारण है ।

अतः डा जिवागो की इस नफरत का कारण क्या है ? डा जिवागो समृद्ध जोर मुग्धित मध्यवर्गीय परिवार का सदस्य है । बचपन में ही उसने माता पिता की मृत्यु देखी थी । अतः एक प्रकार का दुःखवाद और फलस्वरूप निराशावाद से वह पीड़ित रहा है । यद्यपि उसका गार्लन पार्लन और शिक्षा दीक्षा एक प्राप्ति के महा हृद तथापि बचपन के दुःख ने उसे अतन्मुखी बना दिया है । उसने मन के अन्तर ही एक अपनी दुनियाँ बसा ली है, उससे बाहर वह कभी नहीं निकल सता । अतः वह वह जीवन सघन, ऐतिहासिक उत्थान-पतन क्रांति प्रतिनिधि जादि को उम्मी दुःख और निराशा की स्थिति में देखता है, उसका मूल्यांकन करता है । डा जिवागो सभी क्रांति के समय हिंसा को देखकर समझ लेता है कि जार की ही तरह साम्यवादी भी बबर है । इसके सिवा डा जिवागो की धार्मिकता भी क्रांति विरोधिनी प्रवृत्तियों का कारण है । लेखक इस उपन्यास में जगह जगह पर ईसाई धर्म का अपविष्टाव और जार के साथ उसके पञ्चमों को तथा देवता, उस चर्च की घटियों की आवाज की मधुरता और प्रार्थना के समय की क्रांति का जानद अधिक पसन्द है ।

अतः ५०० पृष्ठों का इस उपन्यास का नामक करता क्या है ? वह जार की ओर से लड़ता है, लड़ाई के समय लारा से उसका परिचय होता है, लारा ने पाशा से विवशता में विवाह किया था । क्योंकि वह कामारोवस्की नामक एक चरित्रहीन किन्तु प्रभावशाली व्यक्ति की वासना का शिकार बन

चुका थी। कामारोवस्की ने ही डा जिवागो के पिता को घुला घुला कर आत्महत्या के लिए विवश किया था। डा जिवागो मोर्चे से मास्को लौटता है। क्रान्ति भडक उठती है। डा जिवागो क्रान्ति के पक्ष में नहीं था। अतः वह भागता है। माग में वह साम्यवादियों द्वारा बलात् श्रम के दण्ड दखता है, हजारों घर उजड़ जाते हैं, जंगल का राज्य स्थापित हो जाता है। उपन्यास के प्रथम भाग में इतना ही है। तमाशबीन डा जिवागो को माध्यम से लेखक ने क्रान्ति की बरहमी का खोपनाक घणन किया है। ऐसा नहीं जान पड़ता कि क्रान्तिवारी साम्यवादी कुछ सिद्धांतों को लेकर लड़े थे। ऐसा लगता है कि वे केवल दरिद्रे थे, जिन्हें आदमी का खून पीने में ही मजा आता था।

उपन्यास के द्वितीय भाग में सायवेरिया की यात्रा में जिवागो का परिचय स्ट्रैलिकव नामक क्रान्ति समर्थक एक सेनापति से होता है जो अस्तुत द्वारा का पति पाशा या वह लारा के वास्तविक प्रेम को पाने के लिए युद्ध में चला गया था। डा जिवागो घुर यतिन प्रदेश में अपनी पत्नी टोनिया के साथ गुप्त रूप से रहता है और यहाँ भी सामदेव्यावत नामक क्रान्ति समर्थक व्यक्ति के अष्ट चार पर अवलम्बित रहता है।

उत्पन्न उसे साम्यवादियों पार्टीजन की सेना में विवश होकर काम करना पड़ता है। वहाँ से भी वह भागता है। लौट कर लारा से मिलता है। किन्तु लारा को कामारोवस्की फिर उड़ा ले जाता है। इसी बीच लारा के पति पाशा पर से साम्यवादियों का विश्वास उठ जाता है और वह विवश होकर आत्महत्या कर लेता है। डा जिवागो सायवेरिया से भाग कर पुनः मास्को आता है, और उसकी पत्नी टोनिया के परिसर चल जाने के कारण पुनः विवाह करता है, दो बार बच्चों को जन्म देता है और रात दिन लारा के वियोग और साम्यवादियों की क्रान्ति के नरसंहार से परेशान होकर एक दिन इस दुनियाँ से चल बसता है।

स्पष्ट है कि डा जिवागो एक अतृप्त पात्र है जो शुरू से अन्त तक केवल दशक रहता है। वह केवल क्रान्ति के कारण उत्पन्न कष्ट को अनुभव करता है और साम्यवादियों के प्रति घणा को चुपचाप मन में भरता रहता है। वह एक से नहीं तीन तीन के साथ प्रेम लीला रचता है और उनमें से एक के प्रति भी सच्चा नहीं रह पाता। टोनिया की उसके विषय में

“तुम जसाधारण हो, तुम में अनेक अतिविरोध है।” यद्यपि यह बात प्रसशात्मक लहजे में कही गयी है, लेकिन इस उपयास का पढ़ कर कोई भी देख सकता है कि घूरी या डा जिवागो के चरित्र में अनेक अतिविरोध हैं। नाति स नयमीन होकर सायवेरिया में छोटी मोटी सेती में दिये गये धर्म की तो जिवागो प्रससा करता है। किन्तु वही जिवागो धर्म के गौरव के स्थापक लेनिन और उनके साथिया का कातिल और जाहिल समझता है। वह कामारोवस्की से घोर घृणा करता है, किन्तु उस अशाति के समय में भी बदला नहीं लेता। वह लारा के प्रति अवध प्रेम का अनुचित समझता है, फिर भी करता है। उबर बेकारी, वृद्धता, रोग की स्थिति में वह मेरीना से विवाह करता है जब कि उसे आशा थी कि उसका अपना परिवार पेरिस में था और वापस आने की आशा भी थी। वह नाति का विरोधी है, तथापि कुछ नहीं करता किसी नातिविरोधी कायवाही में भाग नहीं लेता, केवल अपनी रुचियों, अपनी प्रतिभा और अतमु खता की स्थिति में प्रकृति के दृश्यों का आनन्द लेता रहता है। वह दबी जुवान से एक जगह साम्यवादियों की मानसिक दृढता की तारीफ भी करता है, परन्तु साय ही नाति के समय उन की घोषणाओं का उतना बुरा असर उन पर नहीं पड़ता जितना उन घोषणाओं की पुनरावृत्ति का। जिवागो के दोस्त दुदरोव तथा गौरडन को उसके विषय में यह राय सही था कि वह अपने विचारों से ही उलझन वाला व्यक्ति है, जिवागो जानबूझ कर कर अपने जीवन का बरवाद करता है, जैसे उस बरवादी में उसे आनन्द हो।

जिवागो के चरित्र से आधेक सफल पात्र लारा है जो अपने शत्रु कामारोवस्की को ठिकाने लगाने के लिए उसकी हत्या तक के लिए सन्नद्ध हो जाती है। वह पति की दोज के लिए मोर्चे पर नस बनती है, कठिन परिस्थितियों में कभी नहीं घबडाती और अहमान करने वालों से अपना दामन बचाव रखती है। उसके मानसिक संयम की स्वयं जिवागो भी तारीफ करता है। वह शिक्षा, गृहस्थी, प्रेम सभी क्षेत्रों में एक आवश्यक मर्हला है।

इन दोनों पात्रों के अलावा कामारोवस्की की दृढता और सफलता भी आवश्यक है। लारा व पति पाशा की दृढता तो अद्भुत है। टानिया की माता तो धार्मिक है परन्तु इस उपयास के पात्रों में अधिकतर पात्र ऐसे हैं जो पीछे याद नहीं रह सकते। ऐसा लगता है कि एव ही तथ्य को पाठकों के सम्मुख रखने के लिए अनेक पात्र गढ़े गए हैं अतः लेखक का ध्यान उस वास्तविकता को

बांधने पर है, पात्रों के चित्रण पर नहीं। वह वास्तविकता क्या है? साम्यवादी शान्ति की नृगसता, साम्यवाद की निन्दा, प्रतिशान्तिवादियों की प्रशंसा।

उपयुक्त वास्तविकता को चित्रित करने के लिए लेखक ने कथावस्तु में जाकस्मिक तत्वों का बहुत अधिक प्रयोग किया है। इससे उपन्यास का वक्षपन ही प्रकट होता है। जिवागो की गोली ठीक वही लगती है, जहाँ शत्रु व्हाइटस के दल का सिपाही एक यत्र बाधे हुए था। जिवागो का छद्मवेशी पाशा से भट होना, फिर भी पाशा का उसकी रक्षा के लिए कुछ न करना, कोमारोवस्की का भूत की तरह चाहे जहाँ प्रकट हो जाना, आदि एक नहीं अनेक घटनाएँ ऐसी हैं, जिनमें अद्भुत तत्व का प्रयोग किया गया है। यह नहीं है कि ऐसे संयोग नहीं होते, परन्तु संयोग के बल पर ही कहानी की गति देने से उपन्यास महान नहीं बनता।

संयोग की अधिकता भी वर्दाशत की जा सकती है यदि पढ़ने में यह उपन्यास इतना अधिक ऊँच पदा करने वाला न होता। पर्याप्त धीरज के साथ इस उपन्यास को पढ़ा जा सकता है, क्योंकि लेखक एक कवि भी है, अतः दृश्य वर्णन का लोभ सवरण नहीं कर सका है। दृश्यों के साथ साथ असम्बद्ध विवरणों की भी अधिकता है। आलोचकों ने लेखक की प्रकृति-चित्रण की बड़ी प्रशंसा की है। यद्यत्प्रकृति के दृश्यों को सुंदरता से अंकित किया गया है, यह सच है। किन्तु विवरणों में कसाव नहीं है। प्रवाह जो जीवन का चिह्न है, कहीं भी नहीं आ पाया है। चिंतन व निरीक्षण का अर्थ यह नहीं होता कि हर मूल्यतापूर्ण बात का उल्लेख होना ही चाहिए—चयन यहाँ भी आवश्यक होता है। अतः इस उपन्यास का वर्णनात्मक पक्ष कमजोर है। वस्तु में त्रिया के जभाव तथा विवरण व आधिक्य ने इस उपन्यास को काफी कमजोर कर दिया है।

फिर भी उद्देश्य, चरित्र चित्रण और कथावस्तु की दृष्टि से कमजोर होने पर भी यह उपन्यास दुर्दिल्लेव के नॉट वाई ब्रड एलोन' की तरह एक महान रचना भले ही न हो, फिर भी उस असफल उपन्यास नहीं कहा जा सकता। यदि हम बला की पूर्णता पर ध्यान न दें, उद्देश्य की अपवित्रता पर पर भी विचार न करें तो इस उपन्यास में लेखक की घनीमूत पीडा निश्चित रूप से इसे एक उल्लेखनीय उपन्यास बनाती है। तबक अपने परिवार के लिए और सुनिधा के लिए मगर के आभू नहीं बहाता, सच्चे आभू बहाता है।

“ओह मर प्यार बच्चो, तो तुम सब मास्को म ही हो। तुमन अकले ही इतनी लम्बी यात्रा की ? यह कस सम्भव हुआ ? तुम्ह वहाँ कस मकान मिला हागा ? मैं भी कितना मूल हूँ, मैं यह भी नहीं जानता कि वहाँ मास्को मे मकान बचा भी हागा या नही ?”

“ह इस्वर ! यह सब कितना दारुण जोर कष्ट दायक है। यदि मैं यह सब साब न पाता। मैं स्पष्ट रूप से नहीं विचार कर पा रहा हूँ। टोनिया मैं समझता हूँ कि मैं रुग्ण हो गया हूँ, हम लोग क्या अब क्या होगा ? टोनिया, टोनिया, प्यारी टोनिया ! तुम्हारा भविष्य अब क्या होगा ? ह दारुणतप्रकाश ! मुझे तूने क्या दूर फेंक दिया ? हम हमारा ही विछुड़े रह। हम फिर एक होंगे। चाहे मास्को तक फिर पदल ही क्यों न चलना पड़े, हम फिर एक दूसरे से मिलेंगे, हम कुशल से रहेंगे।”

ये भाव सच्चे हैं यद्यपि ये एक ऐसे सकीर्ण व्यक्ति की भावनाएँ हैं जो हजारों वर्ष के उत्पीड़न से ग्रस्त सामान्य जनता के सात्विक क्रोध से भयभीत है। किन्तु फिर भी यह तो मानना ही होगा कि जिवागो की अनुभूति चाहे वह सकीर्ण भले ही हो, सच्ची है। उसने जो अनुभव किया है वह लिखा है, अतः वह प्रभावित करता है। कठिनाई यह है कि वह अपने दद से कभी भी ऊपर नहीं उठ पाता और कोई भी मनुष्य केवल दद की दृष्टि से ही तथ्यों को देखे, यह सहनीय नहीं हो सकता। अतः जिवागो की सफलता का कारण उसका अपना दद और दृश्यचित्रणशक्ति है। और उसकी असफलता का कारण भी यही दद है। क्योंकि उससे ऊपर उठ कर ही इतिहास के साथ यात्रा किया जा सकता था। क्रांति के ४० वर्षों की प्रगति जिस लेखक के सम्मुख हो, वह उसकी प्रशंसा में एक शब्द न बड़े, यह देख कर आश्चर्य और दुःख होता है।

डा जिवागो में रुग्णता सब जगह व्याप्त है, उसमें मिथ्यात्व का प्रवेश हो गया है और उसी मिथ्यात्व की समाजवादविरोधिया ने प्रशंसा की है। उसी मिथ्यात्व के लिए नोबल प्राइज दिया है। अत्यधिक अतमु खी कला यद्यपि हृदय से निकलती है और हम कह चुके हैं कि यह विशेषता डा जिवागो में है अपने ही प्रश्नों की पुनरावृत्ति करती है। वह अपने असतोष को व्यक्त करते नहीं थकती, कि तु उसी में उलझ कर रह जाती है। डा जिवागो इस प्रकार की अतमु खता से, जिसमें सामाजिक और ऐतिहासिक सच्चाई को न समझने

की शपथ खा ली जाती है अवश्य पीटित है। दुर्दिस्सेव ने भी रूसी सरकार के मंत्रियों और अफसरों के घमड़, दुराग्रह, महात्वाकांक्षा, तथा हर नयी बात का विरोध करने की प्रवृत्ति का पर्दाफाश किया है, किंतु दुर्दिस्सेव को यह भी मान्य है कि जनता को मुक्ति दिलाने में साम्यवादी ही अग्रगण्य थे और नवनिर्माण का श्रेय भी उन्हीं को है, अतः मार्क्सवाद को कायरूप में परिणित करते समय दोषों की आलोचना उसकी सेवा है, कतव्य है, जो दुर्दिस्सेव ने पूरा किया है। परन्तु बोरिस पास्तरनाक की अतिसूखता का परिणाम यह हुआ कि इतिहास में प्रथम बार जनता के मुक्ति संग्राम के औचित्य के आगे एक प्रश्न चिह्न लग गया है। कोई यह नहीं कहता कि साम्यवादी-नान्ति में कुछ भी अनुचित नहीं हुआ, बाढ़ आने पर किनारे कट जाते हैं, पेड़ भी पराशायी होते हैं और कीचड़ भी फलता है। परन्तु बाढ़ वास्तविक वृद्धि का एक मात्र उपाय है। अतः असलियत से जाख बंद कर लेने के कारण जो भ्रष्टता दुर्दिस्सेव को अपनी रचना "नाट बाई ब्रैंड एलोन" में मिली है, वह डा जिवागो के बोरिस पेस्टरनाक को नहीं मिल सती।

विद्रोह कविता के विरुद्ध

यह अजीब सयोग है कि हिन्दी का प्रथम कवि सरहपा विद्रोही कवि था, यही प्रवृत्ति समकालीन अनक कवियों में मिलती है। भारतीय भाषा के कवियों को विपरीत परिवेश से निरंतर द्वन्द्वयुद्ध करना पड़ा है। सरहपा के समय सामन्त-शाही और सम्प्रदायशाही का आडम्बरमय दबाव था। मध्ययुग में विदेशी शासन, ह्रास और विग्रह था, दुःख था, दारिद्र्य और सांस्कृतिक शोषण था। भक्तिकाल के कवि इससे विपरीत, धार्मिक प्रतीकों का माध्यम से, सदैव सघन रहते रहे। रीतिकाल में भी भक्ति और "भूषणों" की एक धारा लगातार जूझती रही और आधुनिक साहित्य में भी एक प्रबल धारा परिवेश से जूझ रही है।

लेकिन इस यशस्वी विद्रोह में सबत्र कला और कविता का स्वरूप की क्षति न हुई हो, यह समझना भ्रम मात्र है। सिद्धो, सतो, भतो और जाधुनिकों ने प्रचारात्मक काव्य भी बहुत बड़ी मात्रा में लिखा है और "इस" प्रचारपरक अंश का, जब कविता कहकर, समझा नहीं किया जा सकता। बड़े से बड़े कवियों में—तुलसी और सूर में भी—ऐसे अंश सहजता से अलग करके देने जा सकते हैं। भारतीय युग में भी प्रचारात्मकता मिलती है। द्विवेदी युग में तो कविता उपदेश का पर्याय बन गई। छायावाद में कला तत्त्व पर ध्यान दिया गया, और यह दृष्टव्य है कि 'श्राति' से सम्बंधित कविता के श्रेष्ठ उदाहरण निराला ने ही 'बदल राग', 'भिद्युक्त' जसी रचनाओं द्वारा प्रस्तुत किये।

प्रयोग और विद्रोह के दशक में कुकुरभक्ता से प्रारम्भ होकर प्रथम सप्तक की रचनाओं का अध्ययन करने पर यह स्पष्ट होता है कि कविता के तत्त्व की सबत्र रक्षा नहीं हो सकी। प्रयोग के नाम पर सप्तको और नयी कविता में बूढ़ा कम नहीं है। इस बिन्दु पर भी काव्य कला विकास का अतियोग से पीड़ित रहा है। या तो प्रचारात्मक तत्व या अभिधेयता प्रबल हो गई है अथवा कविता अत्यधिक दुराम्ब हो गई है। मुक्तिबोध इस दुरम्बता दोष के शिकार थे। कविता का अत्यधिक "मनोविज्ञानीकरण" से कथ्य का स्पष्ट

विश्व उभर नहीं पाता क्योंकि प्रत्येक कला में आत्मगतता और वस्तुगतता के द्वन्द्व का एक विशिष्ट समन्वय ही प्रस्तुत होता है। जहाँ इनमें किसी एक तत्व का अतिरेक हुआ, वही रचना या तो सतही हो जायेगी, अथवा एक अस्पष्ट (नबुलस) भुनभुनाहट या “धुन्नेपन” से ग्रस्त हो जायेगी अथवा वह श्रमहीन, बिस्तर हुए चिन्तों का विचित्र बटल बन जायेगी।

इस देश में सृजन सदा क्रिया प्रतिक्रियात्मक रूप लेकर चलता है, इसका कारण हमारा पिछड़ापन है। ऐसे व्यक्तियों का अभाव है, जिनकी चेतना को प्रयोगशाला में, प्रतिक्रियाएँ तथ्यों के साथ, एक समीकरण, एक सगति प्राप्त कर सतुलित रूप में व्यक्त हो सकें। पराये को पचाये बिना सृजन, मात्र प्रतिक्रियात्मक या अतिवादी ही होगा।

इस प्रवृत्ति का प्रसिद्ध उदाहरण सन ३० के बाद की कविताओं में मिलता है। स्वच्छन्दतावादी काव्य आकाशमार्गी होता गया, तो प्रातिक्रामी काव्य, नारेबाजी में परिणत होन लगा—‘वाणी मेरी चाहिए तुम्हें क्या अल-कार’ कहने वाला कवि, भाषा को मात्र विचार का वाहन ही मानने लगा। इस स्पूलता के विरुद्ध प्रयोगशील नई कविता ने व्यक्ति सत्यों को व्यक्त करना प्रारम्भ किया और यह कविता अत्यधिक व्यक्तिगत और अन्तर्मुखी हो गई। भाषा नई होता गयी तत्व गायब होता गया। विश्व और प्रतीक नये आये लेकिन भीतर की ऊष्मा के अभाव में, धारणाओं और अर्थसत्यों का वमन किया जान लगा। व्यक्ति-मैदान के तक को खींच कर अराजकता तक पहुँचा दिया गया। किसी भी प्रकार के अनुशासन को, अत्याचार मानने के कारण, कला के आन्तरिक अनुशासन की भी हानि होनी ही थी। केवल ‘अन्दरूनी उल्लास’ का साक्षात्कार और उस “सना-बना” के द्वारा व्यक्त करने की ही पुरुषार्थ मान लिया गया। जिसने जरा भी चूँ-चपड़ की, उसे दकिनानूसी और दरिन्दा घोषित कर दिया गया।

इस अतिव्यक्तिगतता और अन्तर्मुखता के विरुद्ध इस दशक (१९६-० ७०) में पुनः प्रतिक्रिया हुई। अब कविता पुनः सतही और प्रचारात्मक होती जा रही है। उसमें “सामूहिक सत्यों” की ओर दमन अथवा अपनी खाल से निकलकर, बाहर भाँवने की प्रवृत्ति तो है लेकिन आन्दोलनों की तोड़-फोड़ और नारबाजी से यह कविता चुरी तरह प्रभावित है। विद्रोह समाज की असंगतियाँ से अवश्य होना चाहिए। साहित्य की रुढ़ियों और अपनी” रुढ़ियाँ से भी विद्रोह आवश्यक है, क्योंकि विद्रोह ही इस “दलदली देश” का एक मात्र उपचार है। लेकिन कविता प्रचार में बदल कर, चेतना पर स्थायी

प्रभाव छोड़ नहीं सकती। यह नहीं है कि इस मोटी बात से विद्रोही कवि परिचित न हो, लेकिन प्रतिश्रियात्मक फिजा से वह बच नहीं पाते, चाहे वह 'अकविता' के कवि हो या 'अनागरिक' कवि हो या "श्मशानी पीढ़ी" के कवि हो, या "भूखी पीढ़ी" के कवि हो। इसके विपरीत, अ य कवि अब भी अपनी उलझनों को ऊलजलूल या उलभाऊ शली में जान बूझकर व्यक्त करते हैं, अतः दोनों तरह की रचनाओं में विद्रोह स्वयं कविता के विरुद्ध होने लगता है। नतीजा यह होता है कि प्रतिगामी सबका के "अगरजी-हवा"-तत्व मुनादी कर देते हैं, "ये हिन्दा के कवि हैं," ये अपन भोंडेपन जोर बढ़ाहमी पर कभी विजय प्राप्त कर ही नहीं सकते।

'धूमिल की 'पटकथा के सतहीपन पर मैं अग्रिम लिख चुका हूँ। यहाँ कुछ अग्र "विद्रोही" कवियों से उदाहरण दूँगा और कतिपय विदेशी कवियों की रचनाओं के साथ उनकी तुलना करूँगा—

आइये बंधु, हम सभी बुद्धि जीवी

कवि, कहानीकार आलोचक

सभी हिजड़े इकट्ठे हो जायें

शोध से लाल हो, हवा में मृट्टियाँ उछालें।

अपने लिगा गो बड़ा कर लें।

और अपने ही चूतड़ की तरफ, उ हें मोड़ द।

हिरोशिमा और नागासाकी का, त्रिन लोगाने,

अपन जलते हुए लिगा से रेप किया था।

पया उही के समानधर्मी लाग,

आज काफ़ा की माँ-बहनो का रूप नहा कर रह हैं ?

हाँ, गा बंधु, आइये, हम सभी बुद्धिजीवी

नाक जोर माये के बल, परा को ऊपर पर

छड़े हा जायें, अपन-अपन लिगा वा बड़ा कर

मृट्टियो में घाम लें ॥

(निभय मलिनक, श्मशानी पीढ़ी,

'विभक्ति' तृतीय अंक)

इस "गाली कविता" या "गली कविता" की गुरुआत से लगता था कि कवि अपने विद्रोह को आंतरिकता देगा। आयाग का बमन न करके, भावों को कम-बम कर गंगा में उसादना और उन प्रसन्न कराने का कला का निर्वाह

करेगा ताकि प्रभाव गहरा हो, लेकिन यह कविता कुँजडो—गाडीधानो, रिक्शाचालको की “पक्की बोली” का नमूना बन गई है। इसे पढ़ते समय, परम विद्रोही पाठक भी “निभय” को निभय होकर सिर्फ गालियाँ ही देगा, प्रशंसा और प्यार नहीं, यो मेरी तरह वह—निभय मल्लिक के विरोध तथा क्रोध की प्रशंसा करेगा।

भद्रलोक की भद्रता का आडम्बर तोड़ने के लिए कविता को तेज चारू में बदलना होगा, जो इस तरह तराश कर रख दे कि पता न चले लेकिन यह सीधी ‘हिज्जड’ शक्ती, भद्रलोक के प्रति कम, कवि के प्रति अधिक नफरत पदा करेगी। अब “हलकी बतव्यता” के नमूने देखिए —

- १ “नही” चाहता हूँ अब कोई ऐसी बात कहना
- २ जिसमें किसी के लिये जरा भी सहानुभूति हो
- ३ या जिसमें अतीत की कोई स्मृति कोई गूँज
- ४ जपन या अपने किसी साथी के गाये
- ५ गीतो की हो। कोई तस्वीर, नही देखना चाहता जो पुरानी हो।
- ६ हर पुरानी तस्वीर जावृत्ति अब डरावनी
- ७ और दुग धमयी हा चुकी है—हर गये गीत
- ८ अब मेरे लिये मातमी धुनो स भर गये ह।
- ९ हर स्मृति, जा फूला रूदी थी, अब घिनीनी और
- १० चिरायँधभरी, गडमगड्ड, अधजले मुर्दा की कतार
- ११ बन चुकी है

(मधुकर गगाधर, सनीचर अगस्त १९६८)

यहाँ शब्द अपव्यय और सही शब्द न उन पान का सबूत यह है कि द्वितीय पक्ति के बाद व्याख्या की जरूरत पड़ गई है। प्रथम दो पक्तियों की अवधारणा में, कवि ने कोई कौशल नहीं दिखाया। व्याख्यात्मक पक्तियाँ (३, ४, ५, ६) में, चालू मुहायरा यथावत् अपना लिया गया है, जिस कोई नेताजी भाषण दे रहे हा। दशम पक्ति में ‘अधजले मुर्दा की कतार’ में क्लासिस अवश्य है लेकिन “घिनीनी” “गडमगड्ड” (चिरायँध) शब्द व्यर्थ ही नर दिये गये है। इनमें ‘अधजले मुर्दा’ की कतार से पाठक की सक्रिय होती हुई कल्पना का सफा लगता है। कवि पाठक की गति पर यकीन नहीं करता। सब कुछ कहता चला जाता है।

सनीचर के इसी अंक में अलखनारायण, हृषीकेश और शलभ श्री. राम सिंह की रचनाओं में थोड़ी चतुराई अवश्य है। लेकिन ये कवि भी अपन को बख्ताते हुए, चलते चलाते, कुछ लिखने की फिर में लगे रहते हैं —

यह कदगाह या स्मशान नहीं है ।
फिर भी मौत की छाया मँडराती रहती है ।
नदी बहती है कोने पर तर रही है ।
राजकमल चौधरी की लाश ।
हम घास काटते हैं, घोडा हिनहिनाता है ।
जसे करता हो मेर दुवक जान का आह्वान
और मैं हूँ कि अडियल गदहे की तरह रँवता हूँ ।

अलखनारायण की इस कविता में “विरोधा को आमन सामने” रखने की शक्ति का कुछ अन्दाज तो होता है, लेकिन अनुभूति सघन नहीं होती अन्तिम पक्ति सटीक है ।

अलखनारायण की “अनागरिकता” (जून-१९६८) में छंदो ‘त्रिक’ कविता, के बीच बीच में कुछ स्थल पुरअसर है। लेकिन यहाँ भी “पिल्ली उडाने” का चालू नुरखा ही अधिक है ।

पुस्तको, घटालो और दलालो से मोक्ष प्राप्त कर
तुम रग-बिरगी चूडियाँ खरीद लो ।
वितरित करते हुए उ हे नामी, गिरामी नीतिज्ञो के बीच
भाग जाओ जगला में— (त्रिक)

लेकिन कहीं कहीं कविता ‘त्रिक’ शीपक रचना में भी भावने लगती है —

खतरा उठाया अश्लील हो लेने का
। “साहित्यालोचन में विषय की अश्लीलता का प्रश्न उठाना असंगत है।”
विलक्षण एक और बात
तुम पाजोगे कि वस्तुओं की स्तब्धता और ध्वनियों
के बीच नहीं है, कोई विरोधाभास । अज्ञात बात के
अस्तित्व पर गहरा सशय प्रकट करगा ।
“एक अजनबी, दूसरे अजनबी पर बुरी तरह मरेगा”
(त्रिक)

आज की मजबूरियों, मुसीबतों और उनके विरुद्ध नाराजी पर जगणित रचनायें आ रही हैं। लेकिन श्याम परमार जैसे अकवि भी कही कही कामयाब हो जाते हैं। कामयाबी का एक उदाहरण दृष्टव्य है—

भरे माथे में विसी का हाथ तेजी से एक पंच कसने लगता है।

घिरे हुए सवाल की कीले चुभती है।

उनके बीच घिरी हुई जगह में तभी काई चेहरा

शकाओं से भरी टुकें खाली करता है।

मेरा रक्त जमन लगता है।

(दपग—राजकमल—अक)

यहाँ अकवि अपने मन के भीतर उतरता है, परेशानी में क्या होता है, इसे टटोलता है और फिर उसे व्यक्त करने के लिये सोचता है कि कैसे कहूँ—यहाँ कवि और अकवि का प्रवृत्त माग है। एकदम सीधे-सीधे शुरू हो जाने वाले कवि सत्रह पर ही शोर करते हुए रह जाते हैं। किन्तु उक्त रचना में, श्याम परमार “सवाल की कीले” (चालू मुहावरा है) तक ही नहीं रुक जात, बल्कि उनके बीच की जगह में उभरती शकाओं को भी रूप देते हैं जो “टुकें खाली हान” के विभव से व्यक्तित्व प्राप्त कर लेते हैं।

इसी तरह हल्के और एक गहरे (लेकिन धुनेपन से रहित) व्यंग्य के दो उदाहरण ल सन्ते हैं—

इसमें पहले कि वे सविधान का जाग लगा कर भून सके

आजो हम उसके पत्रा पर दही—बग खाय।

इससे पहले कि वे सी सक, पूरे देश के लिये

एक तिरगा कफन, हम उसका जाँघिया बनाएँ।

(नन्द किशोर आचार्य, वातायन)

(अगस्त १९६८)

यह हल्का-फुलका व्यंग्य है, कविता नहीं है यो शीपक है “एक कविता”। इनके विपरीत विजन्द्र की “रूपधना” (शीपक रीतिकालीन है) में गम्भीरता है—

अब एक वार मुझे अपना कब्जा बताना होगा।

जबकि इस वार में पुराने टीले की तरह

बाहरी अनुदान से खोदा गया हूँ

और कुछ एवं साजुत चीजों के निकल जान की वजह से

आदमियो का वहम टूटा है कि म अब सिफ
 झडी रास का डेर नही है, न अवेला ताड
 न जतून और न सुनसान द्वीप है, यो आत्मरक्षण की
 रसमयता ने मुझे काफी भटकाया है
 सुरगो मे (वातायन, अगस्त, १९६८)

विजेन्द्र ने, साठोत्तरी चेतना मे हुये इस गुणात्मक परिवर्तन का सावधानी से आका है कि पिछले दशक के, 'टूटे पहिये वाले अभिम यु' 'आत्मा मे लोहा दवाय कायर' "नदी के बेचारे द्वीप", जसे प्रताको मे व्यक्त होने वाले बीमार लोगो की 'दूर्वा व्यक्तिता' से आज की विद्रोही कविता बिलकुल भिन्न है। घुटन टूट रही है और धुँआ छोट रहा है। एडियाँ रगडन वाले अब धूँसा तान कर खडे हो रहे हैं। लेकिन इस सत्य की पहिचान से, यह कम महत्वपूर्ण नहीं है कि विजेन्द्र अपने विद्रोही कथ्य को कविता बना सक हैं यो अभी भी शब्द की और भी अधिक सही पहचान आवश्यक है— "शाकाणु" "रसमयता" जैसे शब्दो से वचना चाहिये।

साठोत्तरी विद्रोही कविता की एक अन्य प्रवृत्ति यह है कि कवि सहजता और कौशल का एक साथ बहुत कम निर्वाह कर पाते हैं विदेशो मे अब शब्द गर्भित "इलियटीय" कविता की जगह, सहज और सरल होने का रुख बढ रहा है, आर फिर भी इस तरह की रचनाओ मे "सकृलता" बनी रहती है। इसे 'सकुल सहजता' कह सकते हैं। इन रचनाओ मे भाषा और मुहावरा आम बोलचाल का होता है, लहजा निहायत अपनापन लिये हुये है और कविता प्राय अब छ-दाबद्ध होती है। अकथ' मे जब मन छ-दोबद्धता का एक सवाल उठाया था तो लकीर के फकीरो ने समझा कि रूढिवाद का समथन किया जा रहा है। ये जो अत्याधुनिकता का मुखौटा लगाये हुये है इनमे भी रूढि से लडने की मौलिक शक्ति नहीं है। इनके मन मे औरो से भिन्न होने के लिये साहसी प्रयोग की क्षमता नहीं है। ये मात्र 'गद्यमयता' को आधुनिकता का पर्याप समझते है। लेकिन आधुनिक चेतना गद्य और पद्य दोनो मे व्यक्त हो सकती है। विद्रोह पद्यबद्ध भी होता है, हो सकता है। दर असल हम भयभीत रहते है कि हम पर काई प्राचीनता का आरोप न लगाये विदेश के अनक कवि इस मिथ्या भय से पीडित नहीं है। वे आधुनिकता को फशन के रूप मे ग्रहण भी नहीं करते, वजनामुक्त रहत है—

विवाह प्रथा हमारे देश मे व्यक्तित्व और विद्रोह के विकास मे सबसे बडी बाधा है। "अनिकेत" हुये बिना व्रान्ति असम्भव है। लेकिन इस चेतना के धारणात्मक रूप पर डनिस लिबरतोव इस तरह कहता है—

The ache of marriage
 thigh and tongue, beloved,
 are heavy with it,
 it throbs in the teeth
 we look for communion
 and are turned away beloved,
 each and each
 two by two in the ark of
 the ache of it

“विवाद एक दद का मेहराज है जो दा स बनता है”—यह उक्ति कविता की उक्ति है। शब्द चुने हुये है लेकिन अकवितापरक हैं, कविता एक साधारण छन्द म बँधी है जोर स्वच्छन्दता वा सकत है, “ववाहिक नियति” या सफट का बोध गहर उतर वर अनुभव विया गया है। अपनी कीमत पर कवि व्यग्य बहुत कम करते है, लेकिन कुछ कवि अपनी असगतियों पर भी इस प्रकार बेलाग होकर बह सकते है।

She is Sow

and I a Pig and a poet—Loverlov

“विश्व शांति पर सफाट कविताय बहुत हैं लेकिन यह भी तरीका है बात कहने का—

On a quiet Sunday
 when the Sun is out
 you can drive to
 a village in kent
 which boasts a
 coffe for with the plastic tablea

a bird in a

painted cage says
 “Ban the bomb ban
 the bomb ban the

Bomb ban the bomb (Edwin Brock)

“एक शा त रविवार है, सूरज डूब गया है, आप एक गाँव जा सकते है। जिसे एक काफी घर वा गब है। वहा तमाम चीजा म, एक रग विरगे

पिजड़े में चिड़िया है जो "वम बनाना बन्द करो," "बन्द करा वम बनाना" कहती है।"

यदि कवि स्वयं एक दो वम बनाने की बात कहता या य' कहता तरबूजा से वम बनाये जा रहे हैं अब इन पनघटों का क्या होगा?" तो वह प्रभाव नहीं आता जो एक साधारण सी चतुराई से आ गया है। गाव की एक चिड़िया के मुख से वम निषेध सारे दृश्य को कविता में बदल देता है। यही "मकुल सहजता" है। इसके लिये पगम्बरी और बख्तवारी मुद्रा छोड़नी होगी, अनाप शनाप न कहकर विवरण से, किसी एक को होशियारी से चुनना होगा। विजलीघर से लेकर सारे खम्भा और तारों का वणन आवश्यक नहीं, बटन या स्विच को खोज से ही जैसे सम्पूर्ण स्थिति आलोकित हो उठती है उसी की तरह पक्षी की पुकार से विश्व युद्ध के विनाश की फिल्म पाठक के मन में खुलन लगती है, रील पर रील देखते चले जाइये।

यह कविता एडविन ब्रुक की है जो एक अमरीकी कवि है। पम्बुइन माडन पायट्स सीरीज के सप्रहो में बीट कवि भी हैं, पर उनके शोर शरघे कलाहीनता और मुद्रा-जास भिन्न स्वतंत्र आधुनिक कवि इस सप्रमण युग का खूब समझते हैं। और जा इस बाध का गले उतार चुका है, उस 'आधुनिक' मानन में कोई बाधा नहीं चाहिये। जब यह क्या आवक हो कि "नाति आर सनाति बाध" को एक ही तरह में सप्र यत्त कर ? विद्रोही सहज तभी हो सकता है जब विद्रुति से घणा उसके पार पोर में समा गई हो। तब उसकी मुस्कुराहट, उसका लहजा "जहर बुझा" हो जाता है। जहर को देखकर चीखना और मुह नोचना या सिर्फ चिढ़ना या चिढ़ाना या स्थापा करना या फिर कुट्टन कर सजन पर सिर्फ घुटना या नाटकीय हाना या मात्र दार्शनिक हाना तमाशा है, असली त्वेष नहीं।

'विद्रोही-बीटो (कनिनीप्रसाद चौरसिया) से लेकर अकविता तक और अकविता से लेकर अनागरिक और दमशानी पीली तक हमारी कविता उमलेपन और अनापीपन में प्रस्त है। इसका अर्थ यह हरगिज नहीं हो सकता कि इस सम्पूर्ण प्रयत्न में कोई उपलब्धि नहीं हुई है। प्रदन सिर्फ यह है कि अस्तोप और विद्रोह की यत्त वाणी गले से निकल रही है या बलजे से ? दूसरा प्रश्न यह है कि क्या उगाल और उबाल कविता है ? कविता न लिये कुछ और साक्षियाँ नाच उतर कर, वध्य का आन्तरिकीकरण करना पड़ता है। मेरा मत यह है कि बहुत सा रचनाओं में यह आन्तरिकीकरण (इष्टरनलाद अरण) नहीं हो पाया है।

क्या इस उपलेपन और अनाडापन का कारण मात्र कवि प्रतिभा का अभाव है ? इस देश में प्रतिभा का अभाव नहीं है। अभाव है, प्रस्तुत सफट को गहराई से महसूस ने का। साथ ही हिन्दी का कवि इस सफट का कारण क्या है ? इसे बहुत मोटे रूप में जानता है, उसका सफट 'चित्तनशील' नहीं है। अतः विद्रोह स्वयं कविता का विरुद्ध होने लगता है।

कविता वमन नहीं है, कुत्सा नहीं है, न वह मात्र तीखे आनोश की ललकार है। अब कविता से बला का आग्रह करना चाहिए और लघु-पत्रिकाओं के सम्पादकों को मात्र मानसिक स्थिति या अनुभूति की नवीनता ही नहीं देखनी चाहिए अपितु 'अदायगी' पर भी गौर करना चाहिए।

मैंने समकालीन अभिनव आन्दोलनों का "स्वस्थ कथ्य" की बराबर प्रशंसा की है और उसके लिए मुझे लाक्षित भी होना पड़ा है। श्री विमल वर्मा ने, सनीचर, (१९६६) के एक अंक में, मेरे द्वारा श्मशानी पीढ़ी के समयन का पानी पी पी कर कोसा है लेकिन 'सम्बोधन' (काँकरोनी, राजस्थान) और विभक्ति (कलकत्ता) तथा 'सनीचर' (कलकत्ता) में प्रकाशित मेरी टिप्पणियाँ को भी विमल वर्मा ने गौर से नहीं पढ़ा। मैंने कहा भी, श्मशानी पीढ़ी की "अदायगी" या समयन नहीं किया है और इस विरोध के परिणाम स्वरूप, सुनने में आया है कि अब कविता को इस 'कुञ्जडापन' से बचाने का प्रयत्न किया जायगा। यह शुभ समाचार है।

हिन्दी में, वासीपन को तोड़ने के लिए, गुरू से ही नहीं 'कटे' के लिए आन्दोलन हाते रहे हैं। 'नया कविता' का विरुद्ध जो अभिवाक्य का आन्दोलन चल रहे है, उनमें भी, 'कथ्य' का परिवर्तन की पुकार है और बदले हुए कथ्य के लिए, भाषा को भी बदलना पड़ता है लेकिन 'विद्रोही कथ्य' हान से ही कविता, कविता नहीं बन जाती, कथ्य और रूप की संगति खोजनी पड़ती है और इसी बिन्दु पर समकालीन कविता को सावधानी बरतने की जरूरत है।

'जातमहत्या के विरुद्ध' (रघुवीर सहाय) माया दण (श्री कांत वर्मा) जैसे जमे हुए कविता के सग्रहों में भी, "अव्यवस्थापन" बहुत अधिक है, इसलिए यह नहीं कहा जा सकता कि किशोर कवि ही रूप सम्बन्धी असावधानी दिखाते हैं। आंतरिक समय और कुशलता के बिना, स्वस्थ कथ्य भी, वक्तव्य होकर ही रह जाता है—आशा है, तत्त्व और रूप की इस असंगति पर ध्यान दिया जायगा।

पुराकथा और प्रतीक

पुराकथा (माइवालाजी) में आदिम मानव की इच्छापूर्ति (विशुद्ध किलमट) व्यक्त होती है, उसमें प्रकृति के ऊपर कल्पित विजय की कामना छिपी रहती है जो प्रायः जादू-त्रियाओं का रूप धारण करती है, उसमें पूजकों का इतिहास वीज रूप में सुरक्षित रहता है और इनके साथ ही—आदिम मनुष्य की सजनात्मक कल्पना शक्ति का स्वतंत्र चमत्कार भी लिखाई पड़ता है। इस प्रकार पुराकथाओं के प्रारम्भिक मानवचेतना के विभिन्न स्तर—विभिन्न इच्छाएँ, भावनाएँ और स्वयं (अवचेतन) अभिव्यक्ति पाते हैं।

इस दश के वेदों—ब्राह्मणों, आरण्यकों, पुराणों और महाकाव्यों में पुराकथाओं का अनेक रूप मिलता है। विकास की दृष्टि से इस आधुनिक और रहस्यमय पुराकथा के दो साधन माने जा सकते हैं। इसका प्रारम्भिक साधन पुराणों और महाकाव्यों से पूर्व का है और द्वितीय रूप पुराण महाकाव्यकालीन है। पुराण जिस रूप में प्राप्त है, उस रूप में प्राचीनतर पुराकथाओं का, विभिन्न सम्प्रदायों के साधकों पण्डितों ने मनमाने रूप दिया है। 'महाभारत' में भी यही प्रक्रिया दिखाई पड़ती है किन्तु जैसा कि पुराणा का कथन है, उनमें वर्णित पुराकथाओं के वीज बिना न दिसा रूप में—वदिक साहित्य में मिल जाते हैं, तभी यह कहा गया है कि पुराण वेद की ही कथात्मक व्याख्या करते हैं अथवा आज के शब्दों में पुराण उपन्यासात्मक वेद हैं।

इस देश की सांस्कृतिक निरंतरता का एक अद्भुत रूप पुराकथाओं में सुरक्षित है।

जिस प्रकार वेदों की ऐतिहासिक, कर्मकाण्डपरक, दार्शनिक, मनो-वैज्ञानिक और प्राकृतिक व्याख्याएँ होती थीं, उसी तरह पुराकथाओं की व्याख्याओं का प्रचलन था। सम्पूर्ण भारतीय साहित्य इन पुराकथाओं पर ही आधारित है, वाल्मीकि रामायण और महाभारत में दो प्रमुख पुराकथाओं का ही उपयोग किया गया है और उनसे अनेकप्रकार की विविधायामी काव्यसौंदर्य की सृष्टि हुई है, यथा, महाभारत, इतिहास भी है और मानवजीवन की 'निन्द्य निरवस्था' का प्रतीक भी, यह धर्मशास्त्र भी है और साथ ही कर्तव्य शास्त्र भी।

संस्कृत काव्यों, नाटकों, कथाओं में पुराणकथा का ही प्रयोग हुआ है और मानव जीवन में साधारणीकृत भावभौमिक मानव की जो छवि अवतरित हुई है, और उसके साथ ही अनेक अपरिभाष्य स्थितियों, अनुभवों और सत्यों की जो प्रतीकात्मकता उत्पन्न हो गई है, उसका कारण पुराणकथाओं का उपयोग है।

पुराणकथा सबदा प्रतीकात्मक होती है यथावि' उसमें मनुष्य के विवेक-पक्ष, जागरूक, बौद्धिक चेतन के अतिरिक्त उसके अविवेकी, असंगत अचेतन को स्पष्ट किया जाता है। पुराणकथा किसी सत्य की 'बुद्धिगम्य' बनाने का भी प्रयत्न करती है किन्तु वह सबदा सृजन प्रिया की दृष्टि से मनुष्य की भीतरी गुफाओं से गुजरती है। वह चेतना के पाताललोक से राह बनाती है, वहाँ बनने वाले रूपों को, बौद्धिक अनुशासन की चिंता किये बिना, उसी रूप में प्रस्तुत करती है, जिस रूप में वे प्रतीत होते हैं या वहाँ उभरते हैं। इस 'रहस्य मयता' के कारण ही वे 'रूप' जागरूक होकर विचार करने पर किन्हीं सत्यों या भावों के प्रतीक लगने लगते हैं और काव्य पुराणकथाओं के प्रयोग द्वारा रचित 'रेडियम' की तरह अनेक प्रकार की किरणों या सुभावों का अक्षय कोष बन जाता है।

इसलिये रामकथा मानवकरण का प्रतीक है, महाभारत सधप और पराश्रम की अस्पष्टता का। अभिमान शत्रुन्तल नारी पुरुष के सम्बन्धों की निविडता का प्रतीक है तो 'गिद्युपाल बध' साहस और दृढ़ता का। 'कादम्बरी और वासवदत्ता रोमास का प्रतीक है, तो कुमारसम्भव उत्तरदायी प्रेमी का। नपथीय यदि अस्पष्ट मन (नल) का प्रतीक है तो रामचरित मानस मनोराज्य का।

आधुनिक युग में 'वामाशनी' में नानाथकता पुराणकथा के कारण उत्पन्न हुई है और 'वामाशनी, अघायुग, अनुप्रिया, एक बूढ़ विपत्तिका', आदि साहित्य इस तथ्य का प्रमाण है कि पुराणकथा द्वारा समसामयिक सबदनाओं समस्याओं और उलझनाओं को रूपायित किया जा सकता है, बल्कि पुराणकथा द्वारा ही सफलतापूर्वक यह काम किया जा सकता है।

पुराणकथा का एक अन्य पक्ष है जो सृजन की प्रेषणीयता से जुड़ा हुआ है और जिस पर बहुत कम विचार किया गया है। मूलतः यह प्रश्न सांस्कृतिक प्रश्न है। उदाहरण के लिये भारत में पुराणों की बचाएँ बहुत प्रचलित हैं। साधारण व्यक्ति बहुत सी प्रेरणाएँ ही बचाएँ से पाता है। इनके पास और घटनाक्रम केवल 'आदर्श' रूप में ही नहीं आते बल्कि वे साँसे

ये साथी बन जाते हैं और स्वतंत्र रूप में भी वह मानव मन को अपना रहस्यमय तत्त्वा में उल्लंघन करते हैं, अतः पुराकथाओं का माध्यम अपनाते ही साहित्य साधारण व्यक्ति के जवचेतन-चेतन का हमराही हो जाता है और लेखक को अपना मन्तव्य प्रेषित करने में सुविधा हो जाती है अतः जो देश पुराकथाओं की दृष्टि से जितना ही अधिक समृद्ध है, वह उतन ही उच्चकोटि के और साथ ही उतन ही संप्रेषणयुक्त साहित्य की सृष्टि कर सकता है।

इतिहासकथा भी साहित्य में प्रतीक बन सकती है यथा शेक्सपियर का 'जूलियस सीजर' अथवा वृंदावनलाल वर्मा का—'भाँसी की रानी' नामक उपन्यास क्योंकि साहित्य में विशिष्ट सामाज्य बन जाता है किन्तु पुराकथाओं में काल की प्राचीनता से, पूर्वस्मृतियों के जुड़े रहने से, कल्पना के मुक्त प्रवाह से अथवा विगतकाल की भ्रंश से जिस 'रहस्यमयता' की सृष्टि होती है, वह इतिहासकथा द्वारा सम्भव नहीं है। यह स्मरणीय है कि यह पुराकथाओं की रहस्यमयता 'रहस्यवाद' नहीं है। यहाँ रहस्यमयता का अर्थ है, एक निश्चित, स्पष्ट स्थिति से अधिक सन्तुलन-सन्तुलन को उत्पादक स्थितियों की सृष्टि।

सभी पुराकथाएँ एक जसी प्रतीकत्मक नहीं होती। 'अतिपरिचित' होने से पुराकथाओं की साकेतिकता कम होन लगती है। कुछ कथाएँ ऐसी होती हैं, जिनका एक प्रसिद्ध अभिप्राय प्रचलित हो जाता है जैसे 'रामकथा' का। ऐसी कथाओं की भी पुनः व्याख्या द्वारा समसामयिकता की अभिव्यक्ति हो सकती है यथा 'सत्य की एक रात' (नरेश मेहता) में। किन्तु युगप्रवृत्त क रचनाओं में लिये प्रायः लक्षक कम प्रचलित पुराकथाओं का अनुसंधान करते हैं, जैसे 'कामायनी' में प्रसादजी ने किया है।

समसामयिक युग के लिए यम यमी, पृथु, ययाति, विश्वामित्र, जसी कथाएँ अधिक उपयोगी हो सकती हैं और 'महाभारत' तो 'अधायुग' के बाद भी, यथाथ प्रतीक है। महाभारत में विषय में जो यह कहा गया है कि जो महाभारत में नहीं है, वह कहीं नहीं है—वह एक बहुत बड़ा मनोवैज्ञानिक सत्य है।

1. आज की स्थिति ययाति और विश्वामित्र की मिश्रित स्थिति है। क्या इन कथाओं के स्रष्टा यह कल्पना कर सकते थे कि वे कामधेनुमयी अक्षय-उपयोगपरक कथाओं की सृष्टि कर रहे हैं। वस्तुतः पुराकथाओं की नित्य नूतनता का रहस्य यह है कि मानवमन जब एक जसी (एक नहीं) स्थितियों से गुजरता है तब पूर्व स्थिति की स्मृतियाँ, उसकी समस्याओं और भावनाओं

के लिये एक क्षेत्र प्रस्तुत कर देती है, जहाँ वह पूवपात्रा और घटनाओं व द्वारा अनन्य मन को टटोलता है और प्रायः अपनी उलझनों से गुजरत हुए, पुरावधा का क्षेत्र उसे समाधानों का सकेत दे जाता है, इसलिये पुरावधाएँ पुरानी 'भाषा में 'कामधेनु' कहलाती है। इसी दृष्टि से बीसवीं सदी के तकनीकी दृष्टि से विकसित विद्वान् मनुष्यता की दृष्टि से अभी भी अविकसित नवीन 'सम्यक्ता की सञ्ज्ञान को प्रस्तुत करने के लिये पुरावधाओं का उपयोग प्रचलित है।

बजिल का 'एनीड', दान्त की 'डिवायन कामेडी', शेली का, 'प्रासी-थियस, अनवाउण्ड', निराला की 'राम की शक्तिपूजा', प्रसाद की 'कामायनी', भारती का 'अघायुग' जैसी कृतियों से, प्रारम्भ से अतः तब-मानवीय-चेतना की निरंतरता और विकास की दुर्दमनीयता प्रकट होती है, लगता है कि हम उन्हीं 'आत्मशिल्पियों' से जुड़े हुये हैं, जिन्होंने हिमालय के शृंगों को देखकर शिव की कल्पना की थी, जिन्होंने पर्वत की गुफा को देखकर साक्षात् कि यह परगुगम के परगु का चमत्कार था, जिन्होंने नीले आकाश को 'दिगम्बर रत्न' का विम्वर दिया था, और प्रकृति के बदलते मन और विराट शक्ति का दायकर 'पावती' की मानसिक रचना की थी, जिन्हें वह पूजकर आत्मविद्वान् प्राप्त करता था और साथ ही साहित्य में उन्हें वर्णित कर अपनी चेतना के लिये पाथेय जुटाता था।

घटनाओं में पुनरावृत्ति अवश्य होती है, भल ही उनमें मात्रा और गुण की दृष्टि से अंतर हो—उदाहरण के लिये 'प्रलय' की आशंका पुगनी है, सवनाश का भय कबीलाई जीवन की एक वास्तविक आशंका थी। आज यह सवनाश नवीन रूप में उपस्थित है अतः प्रलय से सम्बन्धित कथा की ओर हमारा मन भागता है। सशययुग में 'हापर' की जार रुमान बदना स्वाभाविक है। अतः टी० एन्० इलियट के शब्दों में 'विगत की—वत्त मानता' (प्रजटनस आफ पाम्ट) का बाध उन कवियों को अवश्य होता है जो वाच्य या साहित्य की रचना पच्चीस वय के बाद भी करते रहना चाहते हैं। अतः पुरावधाओं के प्रयोग का काय पच्चीकारो या कलाकारिता नहीं है अपितु यह 'भूतसिद्धि' है, शक्याधना है, सम्पूर्ण इतिहास के साथ जुड़े रहने का प्रयत्न है। अतः जा परम्परा के नाम पर, समसामयिकचेतना के भीतर बठी हुई पुरावधाओं का वहिष्कार करना चाहते हैं वे सृजन के मूल स्तम्भ को ही काट फटना चाहते हैं।

कल्पनाहीन व्यक्ति पुराणका जो वे सामयिक प्रतीकत्व को नहीं पकड़ पाता। कभी कभी महज प्रतिप्रियावश वह पुराणका जो भी समृद्धि से दामन छुड़ाता है और अबल जात्मकथन पर ही जीवित रहना चाहता है। प्रतीकात्मकता से ऊपरकर साहित्य में स्पष्ट कथन को दूर आते ही हैं। आज भी सभी साहित्यकार पुराणका का प्रयोग नहीं करते और वे सफल भी होते हैं किन्तु स्थायी नवीनता की सृष्टि के लिये पुराणका भी एक महत्वपूर्ण माध्यम है, इससे इनकार नहीं किया जा सकता। भारतीय समृद्ध पुराणकाएँ लेखकों को अपने पास इसलिये भी बुलाती हैं क्योंकि किसी भी समस्या के रूपायन के लिये यहाँ पुराणकाएँ विद्यमान हैं। स्वर्गीय डा० केशिनीप्रसाद चौरसिया ने मुझे "सीता की आत्महत्या" के "मिथ" के विषय में कई पत्र लिखे थे। ये पत्र नवीन लेखक की सृजनाकुलता के श्रेष्ठ परिचायक हैं।

आत्महत्या की धारणा कायरता पूर्ण है या वीरतापूर्ण, वह पाप है या पुण्य, इसे लेकर बहुत सोचा गया है। नारी पुरुष के प्राकृतिक, सामाजिक और मनावज्ञानिक सम्बन्धों और उस सम्बन्ध में आत्महत्या की उल्लंघन के लिये "सीता की आत्महत्या" की पुराणका बहुत संकेतमयी लगती है अतः डा० चौरसिया उस पर काव्य लिखना चाहते थे, पर वह शायद पूरा नहीं कर सके। उनके मन में ऐतिहासिक प्रश्न भी उठते थे, क्या सीता ने 'आत्महत्या' की थी? क्या राम ने सीता को उसके लिये विवश कर दिया था अथवा प्रतीकात्मकता को उभार कर कहे, 'क्या प्रत्येक पुरुष नारी को आत्महत्या के लिये ही विवश करता है अथवा नारी, पुरुष को एक भ्रम से गुजार कर फिर उसे अपने विषय में सदेहग्रस्त करके तृप्ताती है? राम का 'एकपत्नीव्रत' क्या एक गलत निष्कर्ष नहीं था?' इस तरह के अनेक सवालों को प्रस्तुत करने और इस तरह आज की "नतिक सन्नति" को भूलवाने के लिये "सीता की आत्महत्या" की पुराणका एक सशक्त माध्यम है और नूतन "सामूहिक अद्वैत" में सीता अवस्थित है अतः इस प्रकार का सन्नतिबोध सहज ही प्रेषणीय हो सकता है। इस तरह मानव मन की दृष्टि से—भूतकाल या परम्परा या नवीनता एक ही धातु के विभिन्न रूप हैं—भूत वर्तमान की भट्टी में गलकर नवीन बन जाता है और उसमें नवीन युग के नये प्रतीक की क्षमता आ जाती है।

क्या प्रत्येक मौलिक कल्पना में प्रतीकत्व आ जाता है? यह एक आधारभूत प्रश्न है। वस्तुतः भौतिक आवश्यकताओं के दबाव से, स्वच्छन्दता की सृष्टि होती है जो बाद में भौतिक स्वतन्त्रता में परिणत होती है, यह

पुराकथा और प्रतीक

त्रम प्राचीन युगो मे स्पष्ट देखा जा सकता है। ग्रीक देवताओ और भारतीय देवताओ की सृष्टि आदमी ने अपनी मूर्ति को प्रतिबिम्बित या प्रक्षिप्त करके ही की है। कालांतर मे बुद्धि द्वारा उनका प्रतीकत्व विश्लेषित होने लगता है, जब मनुष्य अन्त सघष का धीर धीरे साक्षात्कार करने लगता है। साहित्य मे यह अन्त सघष ही व्यक्त होता है अर्थात् जादू की क्रियाएँ, देवताओ के काय और रूप जादि प्रतीकात्मक रूप पाने लगते हैं। इस दृष्टि से पुराकथाओ की प्रतीको मे परिणति का प्रवाह चलता रहता है। क्योंकि चन्द्र, शुक्र, मंगल आदि ग्रहो की विजय हम बुद्धि द्वारा कर रहे हैं, केवल कल्पना द्वारा नहीं जसाकि 'पुराकथा' मे होता है, अतः 'ग्रहविजय' के पश्चात् नवीनतम मानव सभ्यताओ मे भी (यदि तृतीय विश्वयुद्ध न हुआ तो) पुराकथाओ से नित्य नये प्रतीको का दोहन प्रचलित रहेगा, क्योंकि मानवमन की सकुलता बाह्य व्यवस्था की सकुलता के साथ बढ़ती ही जायगी और यदि मनुष्य "सकुल सहजता" का विकास कर भी लेगा तो भी पुराकथाओ मे "सकुलसहज-प्रतीको" का भी अभाव नहीं है और फिर भी पुराकथाएँ अनवृक्ष, अद्भुत और नवीन बोधो का माध्यम बनी रहेगी।

पुराकथाएँ छायाओ की तरह होती हैं जो नये प्रकाश मे उगे सवालओ के शतानो से जूझती हैं और वे कभी हमारा साथ नहीं छोडती ॥

राष्ट्रभाषा का प्रश्न—खतरे

दो विदेशी वात कर रहे थे। हिन्दी के लिये आन्दोलन चल रहा था, हिन्दी के विरुद्ध आन्दोलन चल रहा था—“यह हिन्दुस्तानी चरित्र है जो पराये को सह लेता है लेकिन अपन को नहीं सह पाता।”

“यह अनि सरलीकृत, सामायीकरण है”—दूसरा कुछ कुछ कर बोला।

प्रथम ने कहा—सबूत यह है कि तमिल और बंगाल में एक तबका अगरेजी को सीखना पसन्द करेगा, हिन्दी को नहीं, क्योंकि हिन्दी अपनी की है, अगरेजी परायो की भाषा अतः एक विशिष्ट सस्कृति भी तो साथ लाती है। हिन्दी को अपनाने से तमिल और बंगाल में भारतीयता के प्रति निकटता का बोध होगा। अगरेजी अपनाने से दोगली सस्कृति बराबर बनी रहगी। हाँ, राष्ट्रभाषा हिन्दी होन पर किसी भी विदेशी भाषा और उससे सन्निकट सस्कृति का अध्ययन और समीकरण स्वेच्छया होगा अतः भारत ‘सास्कृतिक दोगलेपन’ से बच सकेगा—भारतीय व्यक्ति में उसकी रीढ़ अपनी होगी।

किन्तु हिन्दी विरोधी मूलतः स्वार्थों के लिये सघष का एक रूप है, अतः नेताओं के सम्मुख प्रश्न अब यह नहीं है कि हिन्दी राज्यभाषा या श्रु खलाभाषा हो या कोई अन्य भाषा—यह तो निश्चित हो गया कि है हिन्दी ही श्रु खला भाषा होगी लेकिन हिन्दी की इस रूप में सब स्वीकृति के लिये “स्वार्थों में सन्तुलन” करना होगा। हिन्दी से किसी प्रान्त के तरुणों की नौकरियों पर बुरा असर न पड़े, किसी अंचल पर दूसरे का अनुचित प्रभाव न बढ़ जाये, आदि-आदि।

यदि एक दल होता, निरकुश शासन होता, यदि कांग्रेस शासन में डुलमुल्यकीनी न होती तो भाषावार राज्य बनाने समय ही यह समस्या हमेशा के लिये सुलभ जाती किन्तु “यदि” हटाकर अब तो यथाथ का सामना करना है। फिलहाल यह भी सम्भव नहीं कि प्रतिन्रियावादी वृज्वा सरकारों की जगह क्रांतिकारी दल शासन का अधिकार पा जायें। और यह भी क्या

अनिवाय ही है कि शान्तिकारी शासन में भाषावाद का समाधान सीधा और सरल हो सकेगा ? अब तो गाँठ पड़ गई है, रस्ती भोग चुकी है ।

चाहे युक्तियुक्त हो या अनुपयुक्त या जनद्रोह, असलियत यह है कि जनतंत्र में जो जनता की भावनाओं को भडका लेता है वह अनुचित निणय भी करा लेता है, तभी “प्रबुद्ध जनमत” की सतत जागरूकता अनिवाय होती है । भाषावाद एक भूतावेश के रूप में बढ़ रहा है, बढ़ गया है और देश का अस्तित्व ही खतरे में है । वे लोग भोले हैं जो यह कहते हैं कि हिन्दी विरोध मात्र कुछ राजनीतियों का भटकाव है ।^१

स्थिति यह है कि कोई समूह अपने स्वार्थों को नहीं छोड़ना चाहता । उपवादी तबके जानते हैं कि देश की एकता को खडित करने के बिन्दु तक बढ़कर दिखा दो, तो “एकतावादी केन्द्रीय शासन” तुरन्त अधिकाधिक माँगें स्वीकार कर लेगा और उस क्षण उदारता से यह कह देंगे कि यदि हिन्दी न घोषी जाये, तो हम भारतवर्ष के अग वने रहेंगे ।

राजनीति में आज भी ‘भावुकता’ ही निर्णायक तत्व है और भाषा के प्रति समूहों का एक रागात्मक सम्बन्ध होता है, जहाँ विवेक अपमानजनक लगने लगता है । इस स्थिति से वे “हिन्दी वाले” वाकिफ हैं, जो हिन्दी इतर प्रदेशों में काम कर रहे हैं । अंगरेजी-प्रधान वर्ग का प्रभाव तो स्वीकार्य है, परन्तु “हिन्दी वालों” के प्रभाव से तो मौत अच्छी” कुछ इस तरह की मनोवृत्ति बनती जा रही है ।

नेहरूजी के आदेशानुसार कानून बन जाने के पश्चात् हिन्दी के लिये सघष और भी दूरगामी और दुधर हो जायगा, लेकिन किसी शान्तिकारी विकल्प के लिए हम स्वयं प्रस्तुत नहीं हैं ।

किसी भी मूल्य पर राज्याधिकार रखने के महत्वाकांक्षी केन्द्रीय सरकार के सदस्य पुन पुन तब तक समझौते करेंगे, जब तक भाषा का समाधान “असाध्य” न हो जाये क्योंकि दश से अधिक उन्हें अपने अस्तित्व की चिन्ता हो गई है ।

ऐसी स्थिति में सरकार के विरोध के साथ साथ, सभी भारतीय भाषाओं के विवेकशील समूहों का सद्भाव प्राप्त करना है और एक प्रबल जनमत तयार करना है कि अगले चुनाव में यह त हो जाय कि हिन्दी को राष्ट्रभाषा बनाना है या नहीं । यों अभी तो स्वयं हिन्दी प्रदेशों में ही विधि,

१ द्रष्टव्य—तमिलनाडु में भाषाई भावुकता—आरिगपूडि, घमयुग १५ अक्टूबर, सन् १९६७ ।

वासन, तकनीकी गान आदि क्षेत्रों में अंगरेजी का साम्राज्य है। और भारतीय भाषाओं की शिक्षा माध्यम बनाने की जो वागजी घोषणा हुई है, उसे विश्व-विद्यालयों के उस तबके पर छोड़ दिया गया है जो अंगरेज परस्त था, और अब भी अंगरेजी परस्त है। यही तबका, उच्च नौकरशाही से साँठ गाँठ कर भारतीय भाषाओं की पीठ में छुरा भौकता आया है और यह गिरोह पुनः भारतीय भाषाओं को सहज ही माध्यम नहीं बनाने देगा। पा पा पर युद्ध करना होगा अन्यथा भाषण हिन्दी में दिया जाएगा और पढ़ाई अंगरेजी में चलेगी, यात्री हिन्दी "औपचारिक" भाषा के रूप में ही इन गिरोहों में स्वीकृत होगी।

जन-सघर्ष, छात्र-आन्दोलन तीव्रतर हो रहे हैं। इस सन्दर्भ में कुछ विन्दुओं पर विचार करना होगा।

प्रथम, विदेशी भाषाओं से हिन्दी तथा अन्य भाषाओं में अनुवाद काय विस्तृत पमाने पर ध्यान देना चाहिए। एक "अनुवाद मण्डल" होना चाहिए जो शिक्षा विभाग के अंतर्गत काम करे अथवा विश्वविद्यालयों, कालेजों को एक "विराट अनुवाद योजना" के अंतर्गत काम बाँट दिया जाय। अनुवाद के बिना देश कूपमण्डल हो जायगा क्योंकि अभी तक हम अंगरेजों के माध्यम से विदेशी प्रगति से परिचित होते थे, नई पीढ़ी में अधिकांश को यह सुविधा नहीं होगी। केवल १८ करोड़ रुपये से तो पाठ्य-पुस्तकों का भी अनुवाद नहीं कराया जा सकेगा, जिसकी व्यवस्था केन्द्रीय शिक्षा विभाग ने की है।

दूसरा काय जो अविलम्ब होना चाहिए, वह यह कि विश्वविद्यालयों में सभी प्रमुख भारतीय भाषाओं के शिक्षण का प्रवर्ध हो—हिन्दी के अतिरिक्त कम-से-कम एक भारतीय भाषा की अनिवार्यता उच्चपदा के लिये अवश्य होगी चाहिए, तभी हिन्दुस्तान प्रायः ही हिन्दी का स्वीकृति मिल सकेगी और यह मायता बन सकेगी कि "हिन्दी वाले" भी तमिल जसी भाषाओं को अपनी भाषा मानते हैं। इसे कहा तो गया है पर इस वक्त इस तथ्य का न केवल रेखांकित करना आवश्यक है, बल्कि इसे अमल में लाना होगा। हिन्दी प्रदेशों में "त्रिभाषा फ़ांमूला" असफल इसलिए हुआ कि उसे लागू नहीं किया गया; इससे हिन्दुस्तान प्रदेशों में हिन्दी प्रदेश के प्रति आश्चर्यजनक घनपत्ती है जो एकता के लिये खतरनाक हो सकती है।

और अंत में स्वयं हिन्दी प्रदेश में भी जन वोलियों को उचित सम्मान और संरक्षण मिलना चाहिए। उद्ग को राज्यभाषा बनाना तो अवज्ञानिक है

किन्तु उस मुविभाषे मिला ही चाहिए। इसी तरह अपभ्रंश, राजभाषा, मारवाड़ी, हाड़ीली, मराठी आदि अनेक समृद्ध बोलियाँ और उपभाषाओं की समृद्धि से हिन्दी का हित ही होगा। अतः मैं यह लिय चुका हूँ कि बिना प्रकार कुमाउनी, राजस्थानी (मारवाड़ी, हाड़ीली), मराठी आदि सभी) प्रदेशों में बड़ीबोली हिन्दी को जागरण की दृष्टि से दया जा रहा है कि वही हिन्दी अपभ्रंश ही तरह स्थानीय भाषा के प्रति उदात्तरत्न दृष्टि न अपना ले। इस प्रस्ताविक मनावृत्ति का आदर तथा दूरदर्शिता न समझ पर, डॉ० राम गोपाल शर्मा 'दिनत्र' ने 'साहित्य-परिषद (जागरण) में भरी मान्यता का पाठे राजातिक कारणों का अनुमान किया था। परन्तु राजनतिक दृष्टि से भी यह अच्छो है कि बोलियाँ और उपभाषाओं की समृद्धि ही अन्यथा उस प्यार कर्मन बाव उदा भाषा से पूजा करणे ही, जिस आप "प्यार" करत है। यह सर है कि 'राजस्थानी पूर राजस्थान में स्वीकृत कई एर भाषा नहा है, यह "मारवाड़ी उपभाषा" तहला सक्ती है लकिन मैं तो मारवाड़ी हाड़ीली, हूँदाड़ी, मराठी आदि सभी की समृद्धि की बात करत हूँ। वराडा भाग जिस बोली में बात करत हा भावनाएँ प्रकट करत हा उसमें यदि आत्र गद्य नहा है तो बल "जातकल्प" से गद्य भी लिखा जा सकता है और यह बोली 'सि हा का माध्यम' बन सक्ती है। यही नहा, बोलियाँ के जागरण पर गतित प्रदेशों की भाँग अभी समाप्त नहा हुइ है, अतः पाठन और शिक्षा के माध्यम आदि में निय यदि हिन्दी का 'स्थायी स्वीकृति' दिलानी है तो यहा उचित है कि उस प्रदेशों की बोली और उपभाषा की स्थिति उपाधीय न हो।

हिन्दी के उच्चतर अविष्य को जोड़ राव नही सक्ता क्योंकि कोटि-कोटि जना ने तण्डा से, लेखनियों से हिन्दी प्रकट हो रही है। कोटि-बाटि जन हिन्दी तथा अब भारतीय भाषाओं द्वारा ही अपनी "जुवान" का सक्ते हैं, मौलिक चिंतन और सृजन कर सक्ते हैं, इसीलिये हम हिन्दी और अन्य भारतीय भाषाओं के समर्थक हैं, इसलिये नहा कि हम पक्षपाती या दुराग्रही हैं या हमारे मंगूरे देण और जनता के हित के प्रतिद्वल हैं।

राष्ट्रभाषा के लिये व्यापक सपप के दाणा में दूर-दूरतरी और सम्भावनाओं पर एक साथ विचार होना चाहिए।

हिन्दी प्रदेश और केंकड़ें

हिन्दी प्रदेश में इधर 'केंकड़ों' का जोर बहुत बढ़ा है। सुना है कि अगर आप केंकड़ों की किसी घेरे में बंद कर दें और अगर उनमें कोई निकलने की कोशिश करे तो दूसरे उसकी टांग खींच कर नीचे कर लगे। नतीजा यह कि अधिकतर उस घेरे के बाहर नहीं, भीतर ही रह जाते हैं और इधर उधर न देखकर सिर्फ अपने पिण्ड में ही ब्रह्माण्ड देखते हैं। अपवादा पर यह नियम आरोपित नहीं किया जा रहा लेकिन एक बहुत स्पष्ट रूझान इधर यही है, इस लिये यह लिसना जरूरी है।

ऐसा क्यों है ? इसका एक बड़ा सबब है, "अपनी कीमत" बढ़ाने के लिये रचना से अधिक विनायन की कोशिश। इसके लिए ही सम्पादक और लेखकों, लेखकों और लेखिका, लेखकों और आलोचकों में "लतियाव" चल रहा है। जब जब लेखक का अवधान धेन समुचित होता है, चेतना अपने में ही सिमितन लगती है, तब तब ऐसा ही होता है। दूसरा सबब है, हिन्दी प्रदेश में समष्टिमूलक चेतना का पिछड़ापन तथा उसके परिणाम स्वरूप पूंजीवादी, सामंतवादी मनावक्तियों का दबाव। यह दबाव प्रायः अचत रूप में ही होता है जो लेखकों में स्वस्थ प्रतिस्पर्धा की जगह, उनमें 'केंकड़ापन' की प्रवृत्ति को बढ़ावा देता है। बाहर बाजार, व्यापार, उद्योग और प्रतिष्ठानों की प्रतियोगिता का प्रतिबिम्ब लेखकों में व्यक्त हो रहा है और इस तरह की प्रतियोगिता जिस तरह सेटियों, जमींदारों, नेताओं और चौधरियों को सिर्फ "आत्मकेन्द्रित" कर देती है, यानी उन्हें अपनी प्रतिष्ठा, अपने परिवार, जाति या वंश की प्रतिष्ठा तक ही सीमित कर देती है, ठीक इसी तरह लेखकों में शक्ति सम्पन्न, धनसम्पन्न, प्रतिष्ठा सम्पन्न और अब "पत्रसम्पन्न" (सम्पादक बनने की होड़) की गलाकाटक प्रतियोगिता चल रही है। यह कई छद्म रूप धारण करती है। मिसाल के लिए, कुछ इस तरह के उपाय अपनाए जा रहे हैं—

(१) जिसे गिराना हो, उसे "पुराना" घोषित कर दो इसके लिए रात दिन मित्रों में प्रचार करो, सम्पादकों को पत्र लिखो और जो न मानें, उसे भी "पुराना" घोषित कर दो ।

(२) यदि रचना की चर्चा नहीं होती तो प्राचलिक आन्दोलन खड़ा करो, जो (प्रान्त, जिला, तहसील, गाव, जाति, धर्म आदि के आधार पर हो सकता है ।

(३) जो आलोचक आपकी चर्चा करे, उसकी आप चर्चा करिये, उसे उद्घाटन, भाषण, परिसवाद आदि के लिए बुलाओ, जो ऐसा न करे, उसका हुक्का पानी बंद । अगर फिर भी उसका पूछा जाए तो उसके श्रोताओं में बुरा मूह बनाकर बठो । हर अकल्मन्दी की बात पर इस तरह हसा जसे वह सिढी और सडा हुआ है ।

(४) अपनी जपनी जलग पत्रिका निकालो और उसमें सिफ उहा को छापो, जा आपने प्रशंसक बन सकते है याना पत्रिका का काय रचना को बढावा दना नही रचनाकार की "इमज" गढना ही है ।

(५) जा शली या मन स्थिति जीरा का ध्यान आकर्षित करे, उसकी नकल गुरू कर दो ।

(६) खिलाफ उन्ही क लिखो जो जीवन में हानि नहीं पहुँचा सकते । अधिकारी आलाचक धनी सठ, प्रभावशाली मंत्री, अपनी सस्था के चौधरी आदि की चापलूसी करो, एका न मे गालिया देकर कोटा पूरा कर लो ।

(७) सिफ एंग्लो-अमरीकी लेखकों से प्रेरणा लो, समाजवादी दशा से प्रेरित होने में सम्पत्ति, प्रतिष्ठा आदि को खतरा है । इसलिए कहो कि प्रगतिशीलता मर गई, प्रगतिवाद को जला दिया गया ।

(८) क्रांति सिफ सक्स्तरी पर करो ताकि भोग निर्वाध हो या फिर गरीब बाप माँ को कोसो ।

इसलिए इधर "बेचारे पीढी" नहीं, "अतिचारी" पीढी है जा "अस्वीकार" पर चल रही है लेकिन इस "अस्वीकार" में नान्तिचेतना नहीं है, जनता को भ्रान्त करने का व्यापक पथ्यत्र है । 'अराजनतिक' होत जाने का यही कारण है कि अराजनतिक हाने में सुख है सुविधा है और बुग्ना शासन और समाज में प्रतिष्ठा का कारण भी । प्रज्ञा जानता है कि

यह आक्रोश वस्तुगत, नहीं है, व्यक्तिगत है। चोट जड़ पर नहीं होती, पीठ पर हलकी धोल लगती है।

उपाय क्या है ? उपाय तो यह है कि सामाजिक तथा राजनतिक चेतना जगे, बग सघष तीव्र हो।

छायावाद, प्रगतिवाद, प्रयोगवाद भी 'युयुत्सा' के दश (बगाल) से ही घुरू या फिर इधर आया। अब 'युयुत्सा' और "वाम" जैसे पनो को देखकर सम्भव है, यहाँ भी कुछ जगे। कुछ तो जगे हुए है, वे कभी सोते नहीं है, और जो अधिकतर सोते हैं, सुख से, वे कभी जगते नहीं है, इसलिए अपनी टुकटकी तो आपकी तरफ (कलकत्ता के त्रान्कारि लेखन) ही लगी हैं, यही क्या कम है कि इधर काफी लेखक आपकी तरफ देख रहे है। ककडों को परो से छुडा रहे हैं।

प्रतिबद्धता बनाम अप्रतिबद्धता

प्रतिबद्धता की धारणा तभी विवादास्पद बनती है जब परिवर्तनशील और प्रतिगामी शक्तियाँ के सघर्ष में गर्मी आने लगती है। सांख्यिक समाजों (कबालों, प्रारम्भिक वृषि-समाज आदि) में व्यक्ति अप्रतिबद्ध हो सकता है, यह कल्पना करना भी कठिन है।

इस देश के लम्बे सामन्ती समाज में भी प्रतिबद्धता का प्रश्न नहीं उत्पन्न हुआ। वाक्य का हेतु 'मानव करुणा' (शोक श्लोघत्वमागत) स्वीकार किया गया, क्योंकि सामन्ती समाज में व्यक्तित्व जाति, गाँव, वंश, परिवार, ग्राम आदि घेरा में बँधा रहता है, जत वह पूण व्यक्तित्वादी नहीं हो पाता।

इस तरह अप्रतिबद्धता की धारणा, व्यक्ति की स्वच्छन्दता की धारणा है, जो औद्योगिक पूँजीवादी समाज व्यवस्था में पनपी है—इस व्यवस्था में 'मानवीय सम्बन्ध', 'पैसे के रिश्तों' में बदलन आगत हैं। एक नये ब्रूजर्वा वग का जन्म होता है, जो राजाओं की तरह सुरक्षित कारण नहीं, प्रदर्शन और सप्रह के लिये बला और साहित्य की ओर देखता है, उसे विन्नी की वस्तु बनाता है।

ब्रूजर्वा वग की इसी कुत्सित रुचि के कारण कलाकार 'अलगाव' महसूस करता है, जो दार्शनिक नहीं परिस्थितिजन्य होता है। फ्रांस में गोटिए ने इसी कारण 'बला कला के लिए'—यह नारा लगाया था, क्योंकि ब्रूजर्वा वग दोहरा जीवन जीता है। वह एकांत में अन्तिक और समूह में नतिकता का दावा करता है। इसलिए इस द्वेष पर चोट करने के लिए गोटिए ने कहा था कि किसी नगी औरत को देखने के लिए वह फ्रांस की नागरिकता को छोड़ सकता है। इस तरह 'स्थापित' व्यवस्था के मूल्यों के लिए सजक और चितक 'नहीं' घोषित करने लगते हैं।

अप्रतिबद्धता का दूसरा रूप 'शीत युद्ध' के काल में उदित हुआ है। दो शिविर अपनी-अपनी 'आइडियोलॉजी' के अनुसार सृजन और चिन्तन का राजनतिक हिता के लिये प्रयोग करना चाहते हैं। ऊँच कर 'आत्म शिल्पी'

सजक और चिन्तक अपने को अप्रतिबद्ध घोषित करने लगते हैं ताकि उनकी स्वतन्त्रता सुरक्षित रहे। इस अप्रतिबद्धता के भी अनेक रूप हैं।

हिन्दी में प्रगतिवाद न 'पक्षधरता' की धारणा प्रस्तुत की थी। सामाजिक चेतना को जगाने और उसे 'क्रान्तिकारी चेतना' में बदलने के साम्यवाद ने सजको का जाह्वान किया था। किन्तु अधिक 'बसाव' और इस देश के धार्मिक कृपक वर्गों के सगठनों की अनेक असंगतियों और अप्रगणत आ के कारण, साहित्य में बग चेतनात्मक पक्षधरता का इच्छित विकास न हो सका।

इस उग्र पक्षधरता के विरोध में ही उग्र-व्यक्तिवाद अथवा अप्रतिबद्धता की धारणा प्रचारित हुई थी जिसके लिए अमरीका से प्रेरणा और विचार मिलते थे। सांस्कृतिक स्वतन्त्रता' (कल्चरल फ्रीडम) जैसे आन्दोलन मुख्यतः साम्यवादी-समाजवादी धारणाओं के अवरोध के लिए ही चले थे। अनेक जो इस आन्दोलन के एक सक्रिय सदस्य रहे और शायद अब भी हैं।

अप्रतिबद्धता या आन्दोलन जहाँ लेखकों की स्वच्छन्दता के लिए सघप करता है, वहाँ वह आजादी' की धारणा को 'आवश्यकता की पहचान' में अलग करके देखता है। मिसाल के लिए, अमरीका को अपने आर्थिक प्रभाव की आजादी चाहिए, तो एशिया, अफ्रीका और लातिन अमरीका के देशों को इस आर्थिक साम्राज्यवाद और उसके साथ आने वाली 'वर्णिक' मस्कृति' के विरोध की आजादी चाहिए। किन्तु 'कल्चरल फ्रीडम' के मूल के विचारक इस तरह सोचने से घबराते हैं।

चीन, यूगवा, अरब देशों वसा और अब वियतनाम के सघप 'अप्रतिबद्ध' होकर नहीं लड़े जा सकते थे। इन देशों का साहित्यकार और चिन्तक आम आदमों की हारत का जनदसा नहीं कर सकता। अनेक और वाद्यों के विचार एक में नहीं हा सकते क्योंकि अनेक पूँजीपतियों द्वारा दी गयी सुविधाओं का भाग कर, 'मानवात्मा की मनोवैज्ञानिक आवश्यकताओं, पर सुख से इस तरह सोच सकते हैं जैसे वह निरपेक्ष हो। हिन्दी की बड़ी बड़ी व्यावसायिक पत्रिकाएँ (धर्मयुग, 'सारिका' आदि) और पत्र (विजला, साहू जन, डालमिया जादि के), चाहे वे दैनिक हो या साप्ताहिक, पक्षधर क्रान्तिकारी चेतना के विकास के लिए कुछ नहीं कर सकते, क्योंकि अन्तिम व्याख्या में ये पत्र पूँजीवाद को जमाये रखने के लिए हैं, उखाड़ने के लिए नहीं। इसीलिए इनके सम्पादक 'बड़े' होने पर जनता की दृष्टि से जल्दी ही 'सड़े' साबित होते हैं।

ये बड़े व्यावसायिक पत्र यश, पद, धन और प्रभाव के भूम मध्य वर्ग के लेखकों को 'लेखक' बनाने में निर्णायक भूमिका निभा कर रहे हैं और

दोली के विरोधी 'सस्यान' इनके साथी और सहयोगी होते हैं, क्योंकि उन्हें 'प्रसिद्धि' चाहिए। इसीलिए व्यावसायिक पत्रों का वहिष्कार सम्भव नहीं हो पाता है।

'लेकिन परिवेश की दुर्गति का दबाव इस पत्रिका का पर्दाफाश करता है। इसलिए 'अप्रतिवद्धता' को बूजर्वा घारणा मानकर पुनः प्रतिवद्ध हित्य की ओर ध्यान जाता है। पिछले दशक में 'अप्रतिवद्धता' का बोलवाला पत्र। सन् ६० के बाद पुनः प्रतिवद्धता की प्यास बढ़ती जा रही है।

सन् ६० के बाद लघु पत्रिकाओं और आन्दोलनों के नाम ही इस तेवद्धता का सावित करते हैं—'निष्ठा', 'वातायन' (राजस्थान), 'भूखी डो' (बंगाल), 'विद्रोही पीढी' (इलाहाबाद), दिगम्बर पीढी' (आंध्र), और 'श्मशानी पीढी'।

'श्मशानी पीढी', 'विभक्ति' (बलकत्ता) नामक पत्रिका के लेखकों ने रू की है। गत दो फरवरी को नीमतल्ला श्मशान घाट पर एक मुर्ते की अध्यक्षता में कवि गोष्ठी की गयी—

“भारतीय युवा पीढी के लिये इस तरह के विद्रोह की आवश्यकता, जहाँ स शरीर या जिन्दगी की अधवत्ता की गुरुआत हो बीटनिक और ह्यूनी पीढी पलायनवादी है, क्योंकि वह यथाय को भेलने (समाज व्यवस्था में न परिवर्तन) में नितात असमथ है हर तरह के बूजर्वा इस नये रचनात्मक ष से भयभीत हैं।”

यह स्वर पिछले दशक की मासूमियत और सी-दयवादिता से भिन्न है। आज हर लघु पत्रिका में रूसी वास्तैयद, शैली और मायकोवस्की के प्रेत लय रहे हैं।

फ्रास ने फिर सावित कर दिया है कि वामपथी प्रतिवद्धता क्या कर सकती है। जहाँ पात साय ने छात्रों क सम्मुख क्या कहा, यह तो अभी नहीं डने को मिला, लेकिन 'अस्तित्ववाद' जिसे कुछ अपड और कुछ प्रतिगामी म्खको ने बडे ही मरियल' रूप में पेश किया है, कितना वातिकारी हो सकता है। यह साय और कामू के लेखन और कर्म से सावित होता है।

प्रतिष्ठानों द्वारा लेखकों और विचारकों को 'नयी प्रतिष्ठा' और पद मले हैं—उनसे एक अभिजात लेखक' या 'अमीर लेखक' का भ्रम उत्पन्न आ है। इस वग में साहित्य की तवदोली पसंद भूमिका का नकारा जाता

है, और सिर्फ गतिहीन सौंदर्य, कमहीन चरित्रचित्रण अथवा देशकाल निरपेक्ष सर्वातीती सृजन को ही महत्व मिलता है। ऐसे वातावरण में 'जात्म शिल्पी' सजक 'जात्मा की सम्भावनाओं' पर ध्यान नहीं देते, व सिर्फ चेतना की दुरु हताशा तथा दुर्गतियों को रूपायित करते हैं। इससे पाठक एक ऐसी 'मिथ' में विहार करने लगता है, जिसमें वास्तविक जीवन अमूल्य, निरर्थक और निमूल्य प्रतीत होता है। यह अज्ञेय के 'नव रहस्यवाद' में, 'नदी के द्वीप' में, भारती कथायी रोमांस में और इन्हीं के चेले चपाटों के लेखन में मिलता है।

यह याद रखना चाहिए कि पिछले दशक की 'नयी कविता' में हमारे दश की असंगतियाँ और अधता ही प्रतिबन्धित हुई है—उनके विरुद्ध सघन कमजोर हुआ है। कविता में शमशेर, मुक्तिबोध जैसे प्रगतिकामी कवि अवश्य अपने अतद्वन्द्वों के साथ-साथ व्यक्तक विद्रोह के प्रति जागरूक रहे हैं। इस विद्रोह चेतना ने ही नयी कविता का सर्वश्रेष्ठ कवि मुक्तिबोध को बनाया, न कि अज्ञेय को। नयी कहानी में कमलेश्वर राजेन्द्र यादव, राकेश वगैरह ने अधिक यथाथबोध का परिचय दिया है, लेकिन यह भी अपने चूर्वा घिराव और दवाव से बच नहीं सके।

इस दवाव का एक दिलचस्प सूत्र यह है कि 'अस्वीकृति', 'अजनबी', 'वरण' जसी प्रातिबोधक धारणाएँ हिन्दी में जुलूम को सहन के लिए प्रयुक्त की जाती रही हैं। कामू का 'अजनबी' (आउट साइडर) बूजवा समाज से भयकर लेकिन गहरी और शीतल घणा करता है। 'द फाल में कामू एक सफल आधुनिक व्यक्ति का आत्म विश्लेषण प्रस्तुत करता है। अपनी कमजोरियों के प्रति यह निममता 'सत्य के प्रति प्रतिबद्ध' लेखक में ही होती है—किसी 'सत्य' के नाम पर अपने को जमान वाले लेखक इस छिपात हैं और अधिकतर लेखक इस नतिक साहस से रहित हैं।

देश के 'शमसान' बनते जाने में एक यह भी कारण है। मुर्दा अप्रतिबद्ध होता है, लेकिन 'शव साधना' से 'शव' भी जग जाता है। असुरक्षा और पूँजीवादी मूल्यों का शिकार भारतीय लेखक इस 'शव साधना' से डरता है, लेकिन अब नव्यतर पीढ़ी सन' ६० के बाद जाग्रत और स्वस्थ अस्वीकृति को वाणी दे रही है, गर जानिवदारों के नीचे से जमान खिसक रही है।

आधुनिकता के विषय में

“आधुनिकता” एक दृष्टि है, एक प्रक्रिया है, इसलिये इसे एक निश्चित धारणा में बाँधने की कोशिश व्यर्थ साबित हुई है। यह प्रक्रिया, देश काल के अनुसार विविध रूपों में दिखाई पड़ती है इससे कठिनाई और बढ़ जाती है। विकास के मोपान भिन्न होने से, एक देश में जो आधुनिक माना जाता है, उसे दूसरे देश में गतानुगतिक मान लिया जाता है।

देश और काल के अतिरिक्त विभिन्न ज्ञान क्षेत्र इस आधुनिकता की विशिष्ट परिभाषाएँ प्रस्तुत करते हैं। उदाहरण के लिये कुछ अर्थशास्त्री-समाजशास्त्री आधुनिकता का एक ही भेदक लक्षण मानते हैं—“टकनालॉजी” या तंत्र कौशल। प्राचीन युग को आधुनिक युग से तंत्र कौशल के आधार पर अलग किया जा सकता है इसमें सन्देह नहीं लेकिन साहित्य और कला के क्षेत्र में केवल तंत्र कौशल तक ही आधुनिकता को सीमित नहीं किया जा सकता। कारण यह है कि रचना, मात्र तंत्र कौशल नहीं होती उसमें “तत्त्व” (विचार भाव, सचेदना) का निर्णायक महत्व होता है। मसलम् स्फटिक में प्रवृत्ति का मात्र तंत्र कौशल नहीं है। स्फटिक भौतिक “तत्वों” की ही एक विशेष सगति का नाम है। इसी तरह काव्य और कलाओं में सिर्फ कारीगरी नहीं होती, लेखक या स्रष्टा का विश्वबोध, भाव और सचेदन का भी मूलमूल महत्व होता है।

प्रो० राजकृष्ण^१ का कथन है कि साहित्यिक कृतियों या अन्य कलाकृतियों या अन्य कलाकृतियों के विषय में आधुनिकता के आधार पर निर्णय नहीं हो सकता क्योंकि तंत्र कौशल की दृष्टि से बहुत विकसित युगों के “सहृदय” लोग, प्राचीन कला को पसन्द कर सकते हैं और उनमें अपनी मानसिक समस्याओं का समाधान भी खोज सकते हैं। इसलिये सृजन के क्षेत्र

१ “परम्परा और आधुनिकता” पर अनुसंधान परिषद्, हिन्दी विभाग, राजस्थान विश्वविद्यालय, द्वारा आयोजित परिसंवाद में प्रो० राजकृष्ण का विषय प्रवक्तव्य भाषण। (१९६८)

मे, "हचि" के ऊपर आधुनिकता को छोड़ देना चाहिए। वीसवीं शताब्दी का कोई आधुनिक व्यक्ति गाथिक स्थापत्य को पसन्द कर सकता है, कोई 'शास्त्रीय संगीत' को अधिक 'शुद्ध' और 'जमूँत' मान सकता है, कोई विगत रचनाओं का पूण तिरस्कार कर, सिर्फ सामयिक कला को ही आधुनिक कह सकता है तो कोई महाभारत और रामायण, इलियड और ओडिसी, युद्ध और शांति तथा हेमलिट से मानसिक खुराक पा सकता है। तत्र कौशल की तरह इसान जल्दी जल्दी नहीं बदलता अतएव प्रो० राजकृष्ण के मतानुसार, कला और सजन के क्षेत्र को "हचि" के तक पर छोड़ देना चाहिए क्योंकि तत्र कौशल के सिवा, आधुनिकता के अन्य भेदक लक्षणों को गिनाते ही, उनका खडन हो जाता है।

लेकिन यदि "तत्व" को ध्यान में रखकर—“आधुनिकता” पर विचार करे तो पश्चिमी देशों में यानी पूजावादी देशों में “मनुष्य” के विषय में एक अभूतपूर्व धारणा का विकास हुआ है।—मसनन एथोनी क्रोनिन का विचार है कि आधुनिकता का परम्परागत सजन से मुख्य अंतर इस प्रकार है —

“आधुनिक सजन में जीवन की बुनावट का यथावत् अंकन होता है जसाकि “पूलिंसिज” (जेम्स ज्वायस) में हुआ है। मानव स्वभाव संकुल (काम्प्लेक्स) है, प्राचीन और मध्यकालीन लेखक उसे “सरल” समझते थे। बहुत से समसामयिक स्रष्टा भी मानव स्वभाव की गूढ़ता को नहीं समझते वे भद्रता की धुन में, आदमों की नीचता, कमोनापन, गन्दगी और अविश्वसनीयता को छुपाकर लिखते हैं। इसके विपरीत प्रारम्भिक “आधुनिक” लेखक जेम्स ज्वायस और दोदलेयर वगैरह ने आदमों के—भ्रमों (आदर्शों, मूल्यों, स्वप्नों) के नीचे छिपे असली रूप को चित्रित करने का प्रयत्न किया है। उन्होंने ‘काव्यभावों’ (Poetic emotions) के स्थान पर अर्थात् प्राचीन काव्यों में चित्रित सामा योद्धत रति, हास, विस्मय, ग्लानि आदि काव्यभावों के स्थान पर, असली भावों और मशाओं का, स्वार्थों और छुद्रताओं का वणन किया है और इनके वणन में,—“तत्र कौशल” से काम लिया है। इस प्रकार तत्व की दृष्टि से आधुनिकता का प्रथम लक्षण ‘भ्रमों का घ्वत’ और संकुल मानव स्वभाव” का चित्रण है।”

मनुष्य के मन की सच्ची तस्वीर पेश करने में, ‘सपाट-बयानी’ काम नहीं दे सकती यानी “सपाट बयानी” का अर्थ है कि लेखक में “अभिना की

गहराई" और "ईमानदारी" का अभाव है। ईमानदारी का मतलब है कि रचनाकार "आदमी" के मूल स्वरूप से परिचित होकर भी कभी कभी, किसी बाह्य उद्देश्य से, उसे "भद्र" या "महान" या "उदात्त" रूप में चित्रित करना चाहता है—अतः सच्चाई के साथ समझौता न करके, सत्य को नग्न रूप में—
 धकित करना ही आधुनिकता है।

आधुनिकता की इस "पश्चिमी-परिभाषा" में—परम्परागत "उदात्त", "भय्य", "महान", "आदशवाद", "त्यागी", वीर" और—"भद्र" नायक का दूसरा ध्रुव प्रस्तुत किया गया है। परम्परा से आधुनिकता का विकास इन ध्रुवों में समझा जा सकता है —

परम्परा	आधुनिकता
१ आदशवादी	१ यथाथ प्रिय
२ निश्चय	२ अनिश्चय
३ भद्रता, शालीनता	३ अभद्रता, अशालीनता
४ शांति	४ क्षाम अशांति
५ पारलौकिकता	५ इहलौकिकता
६ मर्यादा	६ स्वच्छन्दता
७ सामाजिकता	७ व्यक्तिवाद तथा "असोशल" होना
८ विश्वास	८ विश्वास का सन्देह—अविश्वास
९ नैतिकता	९ अनैतिकता (अमारल) तथा नैतिकता विरोध
१० मानव सम्बन्धों में स्थिरता	१० सम्बन्धों का सन्देह, मानव सम्बन्धों के विरुद्ध विद्रोह
११ सृजन का उद्देश्य— मनोरंजन और उच्चतर मानव मूल्य, प्रकाश की सृष्टि	११ सृजन द्वारा स्वयं प्रकाशन तथा मनुष्य का भ्रमभंग, छाया या अंधकार की पहचान
१२ तत्र बौद्ध या भाषा शाली में प्रयोगों का अभाव	१२ नूतन प्रयोग, वक्तानक, जीवोगिक और नागरिक विम्बविधान

इस सूची को और बढ़ाया जा सकता है लेकिन आधुनिक स्रष्टा की मानसिकता, दृष्टि और संवेदना को समझने के लिए इतना काफी है। इस सन्दर्भ में एक दो विद्वानों का स्पष्टीकरण आवश्यक है। "आधुनिक" लेखक "परम्परा" को एक "स्टॉक" या पुराने सामान के ढेर की तरह मानता है जिसके कुछ तत्व, परम्परावादी तंत्रों में जीवित रूप में भी दिखाई पड़ते हैं। ममलन सभी देशों में, जहाँ का एक बड़ा भाग जब भी दबी शक्तियों, धर्म-धर्म आचार रीति रिवाजों में विश्वास करता है। इसे भी 'आधुनिक' एक 'स्टॉक' के रूप में ही देखता है और पुरानी पुराने कथाओं पात्रों और सजाओं का प्रयोग भी कर सकता है। लेकिन आधुनिक उनका प्रयोग किसी "आस्था" जगाने के लिये या किसी भी—"मूल्य-व्यवस्था" को स्वीकारने के लिये ऐसा नहीं करता बल्कि उपयुक्त—"आधुनिक" मानसिकता उत्पन्न करने के लिये करता है। कामू ने "सिसीफिस", जेम्स ज्वायस ने "यूलिसिस", धर्मवीर भारती ने महाभारत की कथा, (अध्याय), कुँवर नारायण ने नचिवेता (आत्म ज्यो) और राजकमल चौधरी ने "भुक्ति प्रसंग" में तांत्रिक देवी के मिथको और प्रतीकों का प्रयोग किया है। इस तरह "आधुनिक" लेखक "परम्परा की सामग्री" का अपने प्रयोजन के लिये प्रयोग करता है परन्तु वह "दूसरे ध्रुव" पर बैठकर ऐसा करता है।

दूसरा विद्वान है, काव्यभावों की जगह—सकुलभावों का अवन। आधुनिक मनोविज्ञान ने मानव मन की जटिलताओं का एक विकट रूप प्रस्तुत किया है अतएव वाल्मीकि, तुलसी और हरिऔध के भावुकतावादी विवरण, कालिदास माघ और श्री हर्ष क रसात्मक चित्रण, इस भ्रम पर आधारित प्रतीत होते हैं कि मानव भाव सरल और सीधे होते हैं। जबकि "आधुनिक" तथ्य यह है कि भाव स्थायी और संचारी की क्रीटियों में न बँटकर, एक दूसरे को काटते चलते हैं। पुराने जीवन और समाज में भावों की सरलता रहती है लेकिन सकुल समाजों में मानव सम्बन्धों की अस्थिरता और द्वन्द्व के कारण, अनेक विचारधाराओं और विज्ञान के कारण, भाव सीधे रेखाओं में नहीं चलते। वे परस्पर 'दाधक वाय' रूप धारण करते हैं अतः "रस सिद्धांत" के मूल आधार, भावों के साध्य साधक सम्बन्ध, का खंडन हो जाता है। प्राचीन साहित्य में, विशेषकर भारतीय साहित्य में, एक "स्थायीभाव" (रति, हास, विस्मय आदि) को अनेक संचारियों द्वारा पुष्ट किया जाता था। स्थायी भाव 'साध्य' माना जाता था, व्यभिचारी "साधक" लेकिन यह सरलीकृत चरण अब खंडित हो चुकी है क्योंकि कोई भी सचेत और आधुनिक

व्यक्ति आत्मनिरीक्षण की विधि से भी देख सकता है कि परिस्थिति की जटिलता के कारण, भाव, एक दूसरे के प्रति वाध्य बाधक विधि अपना लेते हैं। आधुनिक कला की अस्पष्टता या सकुलता का यह एक बहुत बड़ा कारण है और इसीलिए 'रस सिद्धान्त' ही सरलीकृत व्याख्या के आधार पर इसे नहीं समझा जा सकता। कभी कभी तो 'भाव' का पता ही नहीं चलता सिर्फ सपनों, मानसिक भ्रमों, मुक्त सहचार, अवचेतन के तबहीन इन्द्रजालों और सनको का ही चित्रण होता है। इस स्थिति में "भाव" को ही काव्यसबस्व मानने वाले शास्त्रीय सिद्धांत "दयनोय" लगने लगते हैं।

पश्चिमी देशों और उनसे प्रभावित अन्य देशों की आधुनिक कला और साहित्य में, सामयिक 'सकट और सकाति' की गहरी छानबीन की गई है। इसीलिये "वातायन" में आधुनिकता और समसामयिकता" शीघ्र निबंध में, "सन्नान्तिबोध" को आधुनिकता का भेदकलक्षण स्वीकार किया था। आधुनिक मृज्जनों में आज के जागरूक इंसान की घबराहट, उलझन, अलगाव, अप्रतिबद्धता, अनिश्चय, अनास्था और छुद्रता की "कलात्मक" तस्वीर खींची गई है। जैसे मनुष्य अपनी सारी विचारगत और सांस्कृतिक जड़ें काटकर, घटनाओं को सवथा अपरिभाष्य समझकर और किसी भी तरह के "गुण-परिवर्तन" के भ्रम को छोड़कर सिर्फ अपनी "सनक" में जी रहा हो। "सृजन के भ्रम" को वह फिर भी नहीं छोड़ सका है। वह मूत अमूत विधियाँ अपनाकर इस शताब्दी के खतरों और आशंकाओं को व्यक्त करके लकिन उन्हें दूर करने का भार दूसरों पर छोड़कर, "जात्मलीन" हो गया है। "भ्रमों" का विषेध करते और इंसान के अधिकार पक्ष पर ही ध्यान केन्द्रित करते हुए वह एक विराट "नूय" का गवाह बनकर जी रहा है। सशय और अनिश्चय उसने साथी है और उग्र प्रतिश्रिया उसका अस्त्र। चिड़ रीझ और लताड़ के अलावा वह क्या करे, यह वह स्वयं नहीं समझ पाता क्योंकि 'प्रगति' की जिन यथानिक और सामाजिक शक्तियाँ (जनतंत्र तथा समाजवाद) की उसने हिमायत की थी, वही अब मानवता की वेडियों में परिवर्तित हो गई हैं। एक विराट तत्राशैल का एक पुर्जा बनकर वह "मुक्ति" का कोई उपाय नहीं देख पाता अतः ऐसा सवेदनशील व्यक्ति कभी तो कामू की तरह 'निरन्तर विद्रोह' ("त्रान्ति" नहीं, क्योंकि वांति या "रिवोल्यूशन" फिर एक व्यवस्था या प्रतिष्ठान में आत्मी को बांध नेता है) की बात करता है और कभी, सालबत्तो की तरह आम्वाओं के भ्रम का पुनः पालने की ओर भुवता है। कुछ को सबसे के अनावा अन्य किसी काय में प्रामाणिकता" का अनुभव नहीं होता।

अतींद्रिय स्तरो के भ्रमों को तिलाजलि देकर, वह सिर्फ इंद्रियों के “भ्रमों” को ही विश्वसनीय पाता है। “संस्कृति” और ‘मूल्य’, “राजनीति” और “प्रगति” “मानवता” और “राष्ट्रीयता” जस शब्दों के पीछे वह कुछ स्वार्थी और मूख नेताओं का छल-कपट पाता है और तृतीय विश्वयुद्ध के लिए वह ‘विचारधाराओं’ और उनके “प्रचारकों” को दोषी ठहराता है।

परिवेप “असंगत” होने पर, तीखे अहसास वाला व्यक्ति, ‘आत्म-केन्द्रित’ ही हो सकता है और साथ-साथ ही खाज से, वह अपने प्रत “प्रयोग” करने लगता है। “खतरनाक ढंग से जियो”, “समाजगत” नहीं, ‘जीवनगत’ दृष्टि अपनाओ “अपने लिए खुद सकट खड़ा करो और फिर उस हालत में आत्म साक्षात्कार करो”, “विवेक द्वारा परिवेप नहीं बदल सकता तो घृणा द्वारा उसका सम्पूर्ण निषेध करो”, “वशिष्ट बनकर नहीं, दुर्वासा बनकर शब्दों की जगह अपशब्दों का प्रयोग करो”—इस प्रकार के विचार “आधुनिक” व्यक्ति की अतिरिक्त सवेदनशीलता और उसके नीचे छिपी “मानव के लिए चिन्ता” की गवाही देते हैं।

इसे साबित करने की जरूरत नहीं है कि पिछले दशक में इस “आधुनिकता” का भारतीय भाषाओं पर ही नहीं बल्कि विश्व की अनेक भाषाओं के साहित्य और कला पर प्रभाव है—दूसरे शब्दों में यह ‘अंतर्राष्ट्रीय’ प्रवृत्ति है। क्योंकि “आधुनिक” किसी देश, जाति, स्थान, अचल, धर्म या सम्प्रदाय को “सम्बद्ध” नहीं होना चाहता अतः वह अपनी सवेदना और अतदृष्टि के अतिरिक्त किसी मूल्य व्यवस्था को किसी आग्रह और अनुरोध को स्वीकार नहीं करता।

“सम्पूर्ण अस्वीकृति” ही इस आधुनिकता की सर्वव्यापी पहचान है।

‘अलगाव’ और अस्वीकृति की मात्रा और स्वरूप के अनुसार ही ही ‘विरोध’ का उदय होता है। यह “विरोध” किसी स्पष्ट जीवनदर्शन या “समाजदर्शन” पर आधारित नहीं है। यह विरोध वस्तुतः असंगतियों की ओर ध्यान आकषण के लिए है या ‘आत्मप्रतिष्ठा’ के लिए है। कभी ये दोनों तत्त्व एक साथ ही मिले जुले रहते हैं। विरोध का कोई समान आधार न रहने से, विरोध विद्रोही बलाकार, प्रायः सनकीपन में डूब जाते हैं। वह ‘बयो’ और “किसलिए” प्रायः जस प्रश्नों अथवा बतानिकी की तरह कारण-काय विधि पर सोचने वालों से भी घणा करने लगते हैं। इस तरह विरोध और विद्रोह एक “मानसिक रुग्णता” की ओर बढ़ने लगता है और यह स्थिति पागलपन, जात्महत्या, बल्ल, व्यभिचार, जात्मपीडन, परपीडन, पटयत्र, भ्रूण, प्रदशन,

दम्भ और दा ये परिणित हाती है । कलाकार जीवन में या समाज में नहीं, आत्ममयन या 'ब्रूडिंग' में जीन लगता है और इस स्थिति में पदाथ प्रवृत्ति और मनुष्य जिस तरह प्रतीत हाते हैं, उसी तरह वह उन्हें चित्रित करता है । किसी भी प्रकार के बौद्धिक अनुशासन या भाव प्रेम से उसे चिढ़ हो जाती है ।

आधुनिक सृजन की असामान्यता, असाधारणीकरण, उसको "निरसता" और उच्छ्वसिता का कारण यही है । 'परिचित' और "सामान्य" यथाथ से कटकर मादक द्रव्यों के सेवन से, "नवीन यथाथ" की खोज का कारण भी यही है ।

आधुनिक सृजन की न्यूनता बताते हुए एथीनी श्रोनिन ने भी यह स्वीकार किया है कि आधुनिक रचना जगत में "समय सूत्रों" का अभाव है । आधुनिक सृजन, स्वच्छ न्तावादी सृजन की तरह कोई भावार्थक या दार्शनिक समन्वय प्रस्तुत नहीं कर सका ।^१

("सन्नान्ति" 'केयोस' या 'साइसिस') को प्रतिबिम्बित या ध्वजित करने वाले 'आधुनिक आन्दोलन को, प्रो० राजकृष्ण की तरह मात्र "तन्त्र कौशल" के आधार पर, प्राचीन से अलग नहीं किया जा सकता, यह स्पष्ट है । प्राचीन और आधुनिक सृजन के बोध और अनुभव में भी विपरीतता है ।

पूजावादी देशों के दार्शनिक और साहित्यचिन्तक इस आधुनिक अलगाव अस्वीकृति और 'केयोस' को "साश्वत" मानने लगते हैं यानी वे उसे "मानव जीवन की अनिवाय दशा"^२ मानते हैं । ईसाई मत जिस तरह "आदिम पाप" की धारणा को और हिन्दू मत जिस तरह "मानव भाग्य या नियति" के विचार को, अपरिहाय जीवन दशा मानता है, उसी तरह आधुनिक अलगाव या अजनवीपन को अस्थायी नहीं, स्थायी जीवन स्थिति माना जाने लगा है । लेकिन अलगाव और 'केयोस' स्थायी दशाएँ नहीं हैं, वे मनुष्य के ऐतिहासिक विकास में अस्थायी सापान मात्र हैं ।

आत्मात दृष्टि से 'अलगाव' मले ही अपरिहाय स्थिति लगे लेकिन वस्तुगत दृष्टि से वह वास्तविक जीवन विधि का ही प्रतिबिम्ब है । मानव समाज में 'अलगाव' का मूलभूत कारण 'व्यक्तिगत सम्पत्ति और पूजा' है, जो आदमी को "बीजा" में बदल देती है और कुछ थोड़े से लोगों के हाथों

१ It has no emotional no philosophical synthesis as did the Romantic movement " वही पृष्ठ २२

२ Human condition

मे पूजा और अधिकार केन्द्रित हो जाते हैं। राज्य, नौकरशाह और कुबेरपति, और उनके अस्तित्व की रक्षा के लिए बौद्धिक समर्थन देने वाले, "प्रबुद्ध" लोग, इस विराट शोषण और 'आधुनिक दास प्रथा' को चला रहे हैं। इस तरह के समाज में चीजों तथा पदों के लिए भयंकर प्रतियोगिता होती है। फलतः श्रमिक अपने 'श्रम' को, विद्वान अपनी विद्वत्ता को, कलाकार अपनी 'कृति' और प्रतिभा को तथा वणिक् अपने उत्पादन को बेचने के लिए विवश होते हैं और बेचने के लिए 'आत्मविज्ञापन' अनिवार्य हो जाता है, गुटबन्दी उखाड़ पड़ाड़ बगरह सब व्याधियाँ "वाजारू जीवन विधि" से ही उत्पन्न होती हैं।

प्रतियोगिता और मुनाफ पर आधारित उत्पादन और विवरण, अव्यवस्थित और अनियोजित रहता है—उत्पादन विधि में निहित यह "केपीस" ही, सृजन में प्रतिबिम्बित और अक्षित होता है और जब तक व्यक्तिगत स्वामित्व से रहित और सहयोग पर आधारित उत्पादन और वितरण विधि को नहीं अपनाया जाता तब तक अलगाव और केपीस, सत्रास और सशय "शाश्वत" प्रतीत होते रहेंगे। अतएव, पूर्ण आधुनिक साहित्य और सृजन वही हो सकता है, जो इस मूल कारण के प्रति पाठक को सचेत करे। सच्चा कृतिवार मात्र फोटोग्राफर या प्रतिबिम्बक दण मान नहीं जाता, वह यदि "परिभू स्वयभू" है तो उसे अपनी सृष्टि का "साथक" बनाना होगा—'आत्मजयी', "आत्महत्या के विरुद्ध", अधेर म" जस वाशिस इसी दिशा की ओर संकेत कर रहा है—

“अब जन्मिभ्यक्ति के सारे खतरे उठान ही होंगे
ताडन हांगे ही मठ जोर गढ सब
पहुँचना होगा दुगम पहाडो के उस पार
तब वही देखने मिलगी बाहे जिनमें कि प्रतिपल काँसता रहता
अरुण कमल एक
ले आन उसको, धँसना ही होगा, भीत के हिम दा त जल मे ।
(मुक्तिबोध)

यदि 'आधुनिकता' एक प्रक्रिया है तो मात्र सन्नान्ति और अस्वीकृति प्रतिबिम्बन से "अब" ऊँच होन लगी है और विराध न स्वर की माँग बढ़ रही है अतः "निषेध" का "निषेध", 'गतिशील आधुनिकता' का स्फुल्ल माना जाना चाहिए। इस गतिशील या वामपक्षी या 'प्रातिशील आधुनिकता' का केन्द्रीय तत्व है, 'मनुष्य में आस्था', यह विश्वास कि इस ज्ञान रूपक वरख

हालात को बेहतर बना सकता है। इस बिन्दु पर, अब मात्र निराशावादी स्वर अनाधुनिक लगने लगे हैं यानी, आधुनिकता को नवीन तत्व (कटेट) प्रदान किया जा रहा है। पिछले दशक की "नयी कविता" पर उक्त 'पश्चिमी आधुनिकता' का बहुत अधिक प्रभाव था, जिससे 'मुक्तिबोध' जैसे कवि ही अपना स्वतंत्र माग बना सके थे। अब साठोत्तरी सृजन में रचनाकार आक्रोश अधिक प्रकट कर रहा हैं। आक्रोश भावात्मक या पाजिटिव स्वर होता है, "ऊब", अभावात्मक या निगेटिव मनोवृत्ति होती है अतः पिछले दशक को ध्याड कर, -प्रस्तुत दशक "तत्व" की दृष्टि से प्रगतिवादी दशक से हाथ मिलाने लगा है। वास्तविकता की अधिक समय तक उपेक्षा ही भी नहीं सकती। लेकिन, आधुनिकता की बदलती प्रक्रिया में एक नया खतरा भी पदा हो गया है। "अभिज्ञा की गहराई" का अभाव बढ़ रहा है अतएव कविता सपाट बयानी में बदल रही है। रघुवीर सहाय के "आत्महत्या के विरुद्ध" में तो वह खूब है लेकिन श्रीकान्त वर्मा के "माया दपण" में, अस्तित्ववादी स्थितियाँ भी सतही रख लेकर ध्वस्त हुई हैं। "सबुलता" के विरुद्ध प्रति प्रिया में "सकुल सरलता" नहीं, वतव्यता जा रही है। "आत्महत्या के विरुद्ध" में इस तरह की "सकुल सरलता" विरल ही है—

कितना आसान है, पागल हो जाना

और भी जब उस पर इनाम मिलता है।

उत्तर 'अकवि' जगदीश चतुर्वेदी "अनिश्चय के बीच हाहाकार सा जीवित हैं मैं", जसो अतिरजित पत्तियाँ लिखते हैं और अन्य 'कितनी नावों में कितनी बार' में जैसे अपनी आंतरिकता के स्थान पर घोषणा का माग अपना रहे हैं। धूमिल, जगूडी, सव्यसाची, वगैरह की साठोत्तरी कविताओं में 'कथ्य का तेज' और 'कहने की होशियारी' के बावजूद, ऊपरीपन बहुत अखरता है। इस अचल के कवियों में रणजीत, वीर सक्सेना, भारत रत्न भागवत, विजेन्द्र, बजरंग बिश्नाई और ऋतुराज में यथाय की पहचान है लेकिन ये कवि भी 'ऊपरीपन' और कलात्मक अनुशासन के प्रति लापरवाही बरत पाते हैं।

प्रश्न होगा कि सकुलता और सन्नान्तिबाध 'महाभारत' में भी है और शोक नाटकों में भी तब इन्हें आधुनिक क्यों नहीं कहा जाता? इसका उत्तर यह है कि प्राचीन सृजन में आधुनिक तत्वों का होना असम्भव नहीं है। 'उत्कृष्ट कोटि की कृति सजदा—' विविधायामो' होती है अथवा आगामी युगों में उसकी आस्वादन क्षमता समाप्त हो गई होती। फिर मनुष्य की मूल

। भूत समस्याओं को कुछ भलक प्राचीना। को भी मिली थी। यही कारण है कि हम 'प्राचीन को घतमानकालीनता' में दिलचस्पी लेते हैं। रामायण-में राम प्रयत्न करके भी अपना जीवन सफल नहीं बना पाते—मह, "प्रयत्नो को व्यर्थता" की कलक का सर्वत है। फिर भी मनुष्य सघप करता है और प्राचीन साहित्य इस प्रकार की मानवद्वियों के कारण तथा आधुनिक सृजन का 'कट्रास्ट' प्रस्तुत कर सकने के कारण आकर्षक लगता है। वह पूरी तरह तपित इसलिए नहीं दे पाता क्योंकि वह अपनी विशिष्ट ऐतिहासिक स्थिति का प्रतिबिम्ब है लेकिन प्रत्येक "विशिष्ट" में "सावकालिक" छिपा रहता है, उसी का अनुसंधान प्रत्येक युग नए सिर से करता है और अंतरह: "आधुनिक" को 'परम्परा' समृद्ध और पूण बनाती है। इस प्रकार 'विरोध और स्वीकृति' के द्वंद्व परम्परा और आधुनिकता का द्वंद्वत्मक सम्बंध प्रमाणित होता है। आधुनिकता, परम्परा का ही एक गुणात्मक परिवर्तन प्रस्तुत करती है।

आधुनिकता के विषय में अतिम बिन्दु यह है कि यदि व्यक्तिगत सम्पत्ति और प्रतियोगी उत्पादनविधि ही सारे संकट का कारण है, तो साम्यवादी देशों के युवुशको जस कवि विद्रोही कवियों बन रहे हैं? सहयोगी समाज होने पर भी वहाँ व्यक्तिगत स्वतंत्रता का अभाव होने से, कला और साहित्य क्यों औपचारिक होता जा रहा है?

इसका जवाब यह है कि मानव के समूह सघप के इतिहास में पहली बार साम्यवादी देशों में वग वणहीन समाज की रचना हो रही है। हजारों वर्षों से, शासन, प्रभुत्व और प्रतियोगिता का अभ्यस्त-मनुष्य साम्यवादी समाज में एकदम नहीं बदल जाता। दूसरे पूँजीवादी देशों द्वारा घिराव के कारण शासन और दल के सम्मुख, 'सामूहिक हित' प्रधान रहता है। फिर उन्हे अनेक विकास-सोपान कम से कम समय में पार करने पड़े हैं इसलिए वहाँ भी असगतियाँ और विसगतियाँ हैं, लेकिन गौरवशय तथ्य यह है कि पश्चिमी देशों की तरह वहाँ 'सक्राति' और 'सडाध' का संकट नहीं, 'क्राति' से उत्पन्न समस्याएँ हैं और सवेदनशील कलाकार वहाँ भी शासन, दल और नौकरशाही की जडताओं के विरुद्ध सघप कर रहे हैं। दुर्दिसेव (सिर्फ रोटी नहीं) से लेकर युवुशको तक, वहाँ भी विरोध की एक श्रृंखला है जो सजन के क्षेत्र में सरकारी हस्तक्षेप के विरुद्ध लडती है।

लेकिन एक 'जनराज्य' और 'वणिकतंत्र' की कोई तुलना नहीं हो सकती। साम्यवादी देशों में 'आम जादमी' की वड होती है, वहाँ जादमी की

आधुनिकता के विषय में

'चीन' नहीं माना जाता। दल के एकाधिकार की जगह वहाँ की जनता अपने ज तांत्रिक अधिकारों को भी ले सकेगी लेकिन पूँजीवादी जनतंत्रों में तो मुक्ति का कोई उपाय ही नजर नहीं आ रहा है, इसलिए यहाँ ता अभी गतिशील आधुनिकता के अनुकूल समाज की संरचना भी गुरू नहीं हुई है। बूजर्वा शासक देश को 'मुक्त बाजार' बनाते चले जा रहे हैं।

इस देश में वामपन्थी 'गतिशील' आधुनिकता का भविष्य पश्चिम की 'क्षयपिण्ड आधुनिकता' की नकल के साथ सम्बद्ध नहीं है और न वह इस चीन की अधी अनुकृति के साथ जुड़ा हुआ है। वह हमारी 'मौलिकता' के साथ सम्बद्ध है यानी अपने देश काल के गभीर विदलेपण और प्रतिविम्बन तथा 'स्वतंत्र एवम् सही' निणय लेने पर निर्भर है। लेकिन इसका आधार, 'सहयोगी समाज की धारणा ही हो सकती है, सीढीदार (हायरार्कीकल) समाज के आधार पर आधुनिक मानवीय समाज और साहित्य की रचना नहीं हो सकती।

