एम० ए० (हिंदी)

पार्ट – 1, पत्र – 3

कफन (कहानी)

1. कहानी के तत्त्व
2. कफन कहानी का प्रतिपाद्य

प्रो. भूपेंद्र कलसी

पूर्व अध्यक्ष, हिंदी विभाग

मगध वि. वि.

बोध गया

Scanned by CamScanner

6·3 कहानी के तत्त्व :

उपन्यास की तरह कहानी में भी कथानक, पात्र, देशकाल और वातावरण, कथोपकथन, शैली और उद्देश्य उसके प्रमुख तत्त्व बताये गए। इसमें पात्रों के पारस्परिक अथवा परिस्थिति के विरुद्ध द्वन्द्व या संघर्ष, संघर्ष की पराकाष्ठा, चरम सीमा तथा संघर्ष की जटिलताओं के विघटन में कहानी के अन्त की विकास रेखा बतायी गयी। तात्विक दृष्टि से कहानी और उपन्यास में कोई अन्तर नहीं है, किन्तु इनकी प्रयोगविधि में अन्तर होता है। उपन्यास की कथावस्तु में एक से अधिक कथानकों का गुम्फन होता है, किन्तु कहानी में केवल एक ही कथानक होता है। उपन्यास के कथानक में अनेक मोड़, विश्राम स्थल और घटना स्थल भी अनेक होते हैं और इसकी यात्रा बड़ी लम्बी होती है। कहानीकार की यात्रा छोटी-सी होती है जिसमें विभिन्न मोड़ों, विश्रामस्थलों और घटना स्थलों की सम्भावना ही नहीं होती है। इसके अतिरिक्त उपन्यासकार की गति शिथिल होती है वह बैलगाड़ी में बैठे यात्री की भाँति अपने दाएँ बाएँ झाँकते हुए धीरे-धीरे आगे बढ़ता है जबकि कहानीकार वायुयान की चाल से अपने लक्ष्य की ओर दौड़ता है। उसके दाएँ-बाएँ क्या हो रहा है, इसे देखने का अवकाश उसे नहीं होता है। उपन्यास में पात्रों की संख्या कहानी से कई गुना अधिक होती है। उपन्यास अपने उपन्यास के प्रत्येक पात्र के व्यक्तित्व की सभी विशेषताओं का वर्णन करता है और उनके चरित्र का विकास करता है। कहानीकार कुछ पात्रों को लेता है और उनकी कुछ विशेषताओं अथवा किसी एक प्रवृत्ति का ही चित्रण करता है। कहानी का परिवेश कथावस्तु और पात्रों में समाविष्ट होता है, कहानीकार देश-काल के समस्त-रूप को प्रस्तुत करना आवश्यक नहीं समझता। उपन्यास में पूरी स्वतंत्रता से, परिवेश, वातावरण, प्रकृति, संस्कृति आदि का चित्रण करने के लिए उपन्यासकार मुक्त होता है। कहानी में कथोपकथन संक्षिप्त, आवश्यकता भर होते हैं जिससे कथा में अपेक्षित गति, सघनता और नाटकीय कौतूहल बना रह सके। उपन्यास में इस तरह की कोई बन्दिश नहीं रहती है। उपन्यासकार अपनी कृति में युग परिवेश की अनेक समस्याओं, सिद्धांतों, विचारों का चित्रण करता है, किन्तु कहानी में इसके लिए स्थान नहीं रहता, वहाँ कहानीकार का पूरा ध्यान किसी एक विचार सिद्धांत या समस्या पर केन्द्रित रहता है। कहानी में भाव तत्त्व का होना अनिवार्य है। शुष्क मनोविश्लेषण या वर्णन कहानी जो प्रभावोत्पादक नहीं बना पाते हैं, मानवीय भावनाओं का उद्वेलन, गहरी आत्मीयता की स्थापना पाठक के मनोमस्तिष्क पर गहरा प्रभाव छोड़ते हैं।

Scanned by CamScanner

कहानी लघुता की साधना है। जीवन के किसी घनीभूत क्षण को अनावृत्त करने की कला है। मानवीय संवेदनाओं को उद्‌भासित करने वाली मार्मिकता है। कहानी की विशेषता प्रभावान्विति में हैं, मानवीय चेतना में खलबली मचाने में है और भावप्रवणता को विवेक से अनुशासित रखने में है। कहानी में सीमित और आंशिक उपन्यास की अपेक्षा अत्यंत संश्लिष्ट रूप में जीवन का एक सुसंघटित अपने में परिपूर्ण चित्र उपस्थित किया जाता है।

आचार्यों द्वारा बताए गए तत्त्व परस्पर अभिन्न रूप में सम्पृक्त: होकर प्रत्येक कहानी में न्यूनाधिक रूप में वर्तमान रहते हैं। कहानी के किसी एक तत्त्व पर अधिक बल देने के कारण उसमें इतनी रूपात्मकता, विविधता दिखायी देती है कि कभी-कभी यह कहना कठिन हो जाता है कि वह रेखाचित्र या संस्मरण नहीं कहानी ही है। निश्चय ही कहानी में वर्णनात्मकता हो सकती है, उसमें किसी एक भावना, विचार या भाव की एकतानता विकसित किया जा सकता है, उसमें किसी चरित्र की विशेषता प्रस्तुत की जा सकती है फिर भी वह साधारण वर्णन निबंध, रेखाचित्र या संस्मरण से इस कारण भिन्न समझी जाती है कि उसमें किसी एक तत्त्व पर बल देते हुए पात्रों की क्रियाओं और प्रतिक्रियाओं के माध्यम से जीवन और उसकी व्याख्या प्रस्तुत की जाती है।

वस्तुत: हिन्दी कहानी का विविधरूपा विकास जिस तीव्रगति से हुआ उस तरह से उसका शास्त्र निर्मित नहीं हो सका। अपने जन्म के लगभग पांच दशक बाद उसे साहित्य की एक सशक्त विधा के रूप में गंभीरता से देखा जाने लगा। कहानी को समझने की ठोस प्रक्रिया की शुरूआत सन् 1961 की 'नई कहानियाँ' में प्रकाशित 'हाशिए पर' स्तम्भ से हुई मानी जाती है। इससे पहले 1959 में 'कहानी' में 'आज की कहानी' शीर्षक से एक लेखमाला प्रारम्भ की गयी थी जिसका उद्देश्य हिन्दी कहानी की उपलब्धियों तथा उसकी विभिन्न धाराओं पर कहानीकारों की दृष्टि से ही प्रकाश डालना था। नामवर ने 'कहानी पाठ प्रक्रिया' को नजर में रखकर तमाम नई कहानियों को अलग-अलग विश्लेषित किया, पुरानी कहानियों से उनका अंतर स्पष्ट किया और रचना तंत्र पर नए सिरे से विचार किया। स्वयं मोहन राकेश एवं राजेन्द्र यादव ने क्रमश: अपने कहानी संग्रह 'नए बादल' (57) तथा 'जहाँ लक्ष्मी कैद है' (57) की भूमिकाओं में कहानी सम्बंधी नयी चेतना को व्यक्त किया था। कहानी के रचनातंत्र पर विचार करने वाले अन्य विद्वान हैं इन्द्रनाथ मदान, सुरेन्द्र चौधरी, देवी शंकर अवस्थी, गंगा प्रसाद विमल, परमानंद श्रीवास्तव आदि। दृष्टि सम्पन्न समीक्षकों ने कहानी के स्वरूप, उसकी सामर्थ्य एवं रचनात्मक क्षमता पर विचार करते हुए कहानी के पूर्व निर्धारित तत्त्वों के अर्थ परिवर्तन की दिशा में नयी युक्तियों का परिचय दिया।

कथानक–कहानी के निर्माण का महत्त्वपूर्ण तत्त्व कथानक है। अपने विशिष्ट अर्थ में इसका तात्पर्य उस तत्त्व से है जो कृति में वर्णित, कालक्रम से शृंखलित घटनाओं को रीढ़ की हड्डी की तरह दृढ़ता देकर गति देता है और जिसके चारों ओर घटनाएँ बेल की भाँति उगती, बढ़ती और फैलती हैं। स्पष्ट (अर्थ में, अरस्तु के अनुसार-कथानक का अर्थ है कार्य व्यापार) रूप में कथानक का अर्थ घटनाओं और विवरणों का संयोजन मात्र नहीं है बल्कि अरस्तु की सहमति से कार्य-व्यापार की आत्मा के रूप में है, अर्थात् जब घटनाश्रित कथासूत्र जब हमारे मन में एक संश्लिष्टता लेकर उभरते हैं तब कहानी का एक ढांचा हमें उपलब्ध होता है। **ई० एम० फार्स्टर** ने कथा और कथानक का अंतर बताते हुए कहा है कि "कथा घटनाओं का कालानुक्रमिक वर्णन है और कथानक में भी घटनाओं का वर्णन होता है परन्तु उसमें कार्य-कारण-सम्बंध पर विशेष बल दिा जाता है।" कथानक की घटनाएँ यथार्थ घटनाओं की ठीक प्रतिकृति नहीं होती उसकी संयोजना कला के स्वनिर्मित विधान के अनुसार होती है।

कथानक कला का एक साधन है अत: जीवन की यथार्थता के साथ उसमें आकस्मिकता का तत्व भी आवश्यक है। इसी के द्वारा उसमें भावोत्तेजना आती है। **टामस हार्डी** के शब्दों में "सार्वकालिक और विश्वजनीन के साथ असाधारण के सामंज़स्य" में ही कथा के संघटन का रहस्य छिपा है।

इस तरह कथानक विन्यास में कार्य व्यापार की एकता, अपने में पूर्णता, विश्वसनीयता; आदि, मध्य और अंत का होना आवश्यक है। किंतु जीवन की असम्बद्ध घटनाओं का ऐसा संयोजन लेखक के लिए एक समस्या बनकर आता है। एक कलात्मक सुसंघटित कथानक के लिए उस जीवन की गहराई की माप आवश्यक है जहाँ

Scanned by CamScanner

से लेखक की कला दृष्टि (नैतिक दृष्टि) भी उदित होती है। फिलिप राह्व कहता है कि "कलाकार की मुख्य समस्या शैली की न होकर 'दृष्टि बिन्दु'-कथात्मक परिदृश्य आदि से सम्बंधित बातों से रही है।" अर्थात् अपनी विषय वस्तु को परिभाषित करना, अपने कथानक के भीतर से रास्ता बनाना ही कथाकार की प्रमुख समस्या है। कथावस्तु के निर्माण में विचार या दृष्टि बिन्दु की अवधारणा वह बुनियादी तत्त्व है जिसके अभाव में कहानीकार उपयुक्त और प्रभावशाली कथानक का निर्माण नहीं कर सकता। द्वन्द्वहीन विचार, जॉन बोलेंड के अनुसार, वस्तु विधान की योग्यता नहीं रखता। विचार की आंतरिक प्रकृति के आधार पर हम क्रमशः कथानक गढ़ते हैं। इस दृष्टि से कहानी के अनुसार (दृष्टि बिन्दु) और कथानक में प्रकृतिगत संगति की अपेक्षा होती है।

स्पष्ट है कथाकार अपने जीवनगत अनुभवों से निःसृत अपनी दृष्टि बिन्दु या विचार को केन्द्र में रखकर घटनाओं का संयोजन इस प्रकार करता है कि कहानी को न केवल सुसंघटित दृढ़ आधार मिले बल्कि उस कारण कहानी का वाह्य स्थापत्य पात्रों के कार्यव्यापार को सम्पादित करने की योग्यता रखता हुआ उसकी एकता, पूर्णता और चाहिए विश्वसनीयता को भी सुनिश्चित कर सके। कथावस्तु का निर्माण कार्य-कारण-सम्बंध में सुघटित होना साहित्य जिसमें आकस्मिकता के साथ एक सूक्ष्मता भी निर्मित हो सके। तथा उसमें एकान्विति हो।

पात्र–"वस्तु विधान (कथानक निर्माण) यदि स्थापत्य का बाहरी ढ़ांचा है तो व्यापार विधान उसका आन्तरिक स्थापत्य।" सुरेन्द्र चौधरी का यह कथन चरित्र निर्माण के महत्त्व पर प्रकाश डालता है। चरित्र चित्रण अथवा पात्र निर्माण कथा साहित्य का अन्य तम तत्त्व है। पात्रों के द्वारा ही कथाकार अपने दृष्टि बिन्दु या विचार को अभिव्यक्त करता है, इन्हीं के क्रिया कलापों से कथावस्तु का विकास होता है। किसी कहानी में घटनाओं की बहुलता हो या अल्पता पर पात्रों का अभाव नहीं हो सकता।

पात्र कथा का निर्माण करते हैं और अन्तर्निहित संश्लिष्ट संवेदन का सृजन एवं सम्प्रेषण करते हैं। कहानीकार की आस्था, उसका जीवनगत अनुभव, कला दृष्टि और नैतिक दृष्टि का वहन पात्र ही करते हैं। जीवन सत्य एक व्यापक और गतिशील धारणा है जिसकी आन्तरिक शक्तियाँ निरन्तर विकसित होती हुयी नए-नए सम्बंधों को अर्जित करती है। बाह्य परिवर्तनों के साथ ही हमारी संवेदना से उसके सम्बंध भी परिवर्तित होते चलते हैं, अतः जीवन के गतिमान सत्य से अपने को जोड़ते हुए कथाकार नए सत्यों का निर्माण अपने पात्रों के द्वारा ही करता है जो वस्तुतः भाव सम्बंधों से निर्मित होते हैं। गतिशील पात्रों की सृष्टि कहानी की महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है। एक ही पात्र के स्वभाव तथा उसके आधार पर किए गए कार्यों में मनोविज्ञान सम्मत परिवर्तन तथा कभी-कभी आश्चर्यजनक विरोध का चित्रण करके कथाकार अद्भुत सौन्दर्य की सृष्टि करवाता है। **आर्नल्ड बेनेट** के शब्दों में हम कह सकते हैं कि कहानी का मूलाधार पात्र निर्माण है अन्य कुछ नहीं।

कथावस्तु की घटनाएँ तो प्रायः पात्रों के स्वभाव और प्रकृति से प्रसूत होती हैं। उसके वातावरण और देशकाल का निर्माण चरित्रों को स्वाभाविकता और वास्तविकता प्रदान करने के लिए ही किया जाता है। देशकाल के अन्तर्गत केवल स्थान और समय नहीं, रीति-रिवाज, रहन-सहन के ढंग, पात्रों का शिष्टाचार, आचार-व्यवहार, चिंतन, वार्तालाप, भाषाशैली तथा कथा की प्राकृतिक पृष्ठभूमि आदि सभी बातें आ जाती हैं जो कहानी को स्वाभाविक वातावरण प्रदान करता है। महान् कथाकार बड़ी कुशलता से सामाजिक यथार्थ और युग बोध का जीवन्त जाग्रत चित्र उपस्थित करते हैं। विशेष जीवन समस्याओं और यथार्थ से सम्बंधित कहानियों में लेखक अपनी विशेष रूचि और सहानुभूति के साथ विविध सामाजिक प्रश्नों का शोध भी करते हैं। ऐसे शोध प्रसंगों में लेखक की निरीक्षण शक्ति और संश्लिष्ट वर्णन-क्षमता का परिचय मिलता है।

कथोपकथन–कथोपकथन या संवाद यद्यपि नाटक का प्रमुख तत्त्व माना जाता है पर कथासाहित्य में इसका प्रयोग पात्रों को जीवंत रूप में स्थित करते हुए उनकी प्रकृति को प्रत्यक्ष रूप में प्रकट करता है। कथोपकथन भाषा रचनात्मक उपयोग को संभव करता है। शब्दों के स्वराघात, लहजे, लय, प्रवाह, शैली, अनुरंजकता, अलंकरण आदि के सम्मिलित प्रभाव से वर्णन को विशिष्ट बनाया जाता है। कथोपकथन कार्य व्यापार को वास्तविकता प्रदान करता है और पात्रों में एक दूसरे के विरुद्ध सन्तुलन पैदा करता है। यद्यपि कहानी में इसकी बहुत गुंजाइश नहीं रहती है पर कथाकार अपनी प्रतिभा से संक्षिप्तता में ही अपेक्षित प्रभाव उत्पन्न कर पाता है।

Scanned by CamScanner

भाषा-शैली–भाषा-शैली किसी रचनात्मक कृत्य के साधन है। भाषा लेखक के विचारों को वहन करती है, उनका उद्घाटन करती है और सम्प्रेषण तथा सृजन करती है। भाषा भाव और इच्छा से सम्पन्न विचार-विनिमय का साधन है। शब्दों का चयन, वाक्य का गठन अर्थात् कथ्य के अनुरूप भाषा की खोज हर कथाकार के लिए चुनौती है, भाषा और शैली का अन्योन्याश्रित सम्बंध है। शैली अंग्रेजी के 'स्टाइल' (Style) का अनुवाद है और अंग्रेजी प्रभाव से ही हिन्दी में आया है। शैली का सम्बंध कहानी के सम्पूर्ण तत्त्वों से रहता है। इसलिए कहानी की शैली को सरल, सुबोध, सरस, प्रवाहपूर्ण और प्रभावोत्पादक होना कहा गया है। कलात्मक शैली में शब्द शक्तियाँ–अभिधा, लक्षणा, व्यंजना, मुहावरे, चित्रोपमता, हास्य, व्यंग्य, सजीवता, शक्तिमता, संक्षिप्तता और प्रवाह को समाहित किया जाता है। पात्र, परिवेश के अनुसार प्रांजल और लोक भाषा का प्रयोग, रोचक और सहज शैली यें कर लेखक अपेक्षित प्रभाव उत्पन्न कर पाता है। सच तो यह है कि कोई भी रचना जो अभीष्ट प्रभाव उत्पन्न कर पाती है वह अपनी भाषा-शैली की वजह से ही।

शैली–किसी कहानी से उसकी शैली को अलग कर उसका मूल्यांकन नहीं किया जा सकता, शैली एक गुण है, वह अनुभूत कथ्य को प्रस्तुत (अभिव्यक्त/सम्प्रेषित) करने के उस तरीके का नाम है जो कथ्य की अभिव्यक्ति को सुन्दर एवं प्रभावपूर्ण बनाते हैं। इस दृष्टि से शैली न तो अनुभूत विषयवस्तु या धर्म है, और न कहने के तरीके का ही। शैली की आत्मा मुख्यत: वे सम्बंध हैं, जिनके ढाँचे में अनुभूत विषय वस्तु को समाहित या व्यवस्थित किया जाता है। **बनार्ड शॉ** का यह कथन "प्रभावपूर्ण अभिव्यक्ति ही शैली का अथ और इति है।" शैली के वास्तविक स्वरूप एवं महत्त्व को स्थापित करता है। कहानी में शैली के रूप विधान पर भी विचार हुआ है। इसकी विभिन्न प्रणालियाँ बतायी गयी है–यथा ऐतिहासिक शैली, पत्रात्मक शैली, नाटकीय शैली, आत्मचरित शैली, डायरी शैली और मिश्रित शैली।

ऐतिहासिक शैली–इसके अन्तर्गत कहानीकार एक कथावाचक के रूप में पूर्णत: तटस्थ होकर वर्णनात्मक रूप में कहानी की सृष्टि करता है। स्वयं कहानीकार कहानी का सूत्रधार होता है और इसका नायक अन्यपुरूष या 'वह' होता है। कहानीकार बड़ी कुशलता से पात्रों के चारित्रिक गुणों का वर्णन करता है और उसके द्वारा कहानी के अन्य तत्वों को अपनी वर्णनात्मक शैली में समेट कर पूरे विकास को चरम की ओर ले जाता है। बीच-बीच में भावात्मक वर्णन, बौद्धिक विवेचन एवं विश्लेषण को भी स्थान मिलता है। पात्रों के कार्य व्यापार और उनके मानसिक अन्तर्द्वन्द्व से कथा को सहज रूप से विकसित कर लक्ष्य की ओर ले जाता है। इस शैली को वर्णनात्मक शैली भी कहा जाता है।

आत्मकथात्मक शैली–इस शैली को 'मैं शैली' का उत्तम पुरुषात्मक शैली भी कहते हैं। इसके अन्तर्गत कहानीकार अथवा कहानी का कोई पात्र 'मैं' रूप में आत्मकथा अथवा आत्मचरित्र द्वारा कहानी रचता है। पूरी कहानी 'मैं' में केन्द्रित होती है और उसी से प्रेरित भी होती है। जिस कहानी में एक ही पात्र प्रमुख होता है और शेष गौण, उसके लिए यह शैली अत्यंत शक्तिशाली सिद्ध होती है।

पत्रात्मक शैली–कहानीकार पत्रों के माध्यम से कहानी की रचना करता है। प्रभाव की दृष्टि से अन्य शैलियों की तुलना में यह शैली कम प्रभावोत्पादक है। इसमें प्रयोगशीलताऔर आडम्बर अधिक होता है जिससे कहानी का मूलकथा अप्रस्फुरित रह जाता है। यही कारण है कि इस शैली का प्रचलन और विकास कम ही हुआ है। कभी-कभी कहानीकार कहानी के आरम्भ और विकास की रचना विभिन्न पत्रों द्वारा करता है किन्तु अंत स्वतंत्र विवेचन द्वारा जैसे अज्ञेय की 'सिगनेलर' कहानी। इस प्रयोग में कहानी का ऐकान्तिक प्रभाव और कहानीकार की आत्मानुभूति दोनों की अभिव्यक्ति हुयी है। डायरी शैली-पत्र-शैली के समीप है, यह डायरी के विभिन्न पृष्ठों द्वारा गठित की जाती है। इस शैली में अतीत बहुत सजीवता से उभारा जा सकता है। डायरी शैली में आत्मविश्लेषण और विवेचन की सारी स्थितियाँ प्राप्त होती है। इलाचन्द्र जोशी की प्रसिद्ध कहानी 'मेरी डायरी के दो नीरस पृष्ट' इस शैली की एक सुन्दर कहानी है! डायरी शैली-आत्मकथात्मक शैली के बहुत समीप है।

आज ये शैलियाँ रूढ़ अर्थ में नहीं मिलती। कहानीकार अभिव्यक्ति की सृजनशीलता के लिए अनेक नयी प्रविधियों का प्रयोग करता है, उनका अन्वेषण करता है, कई शैलियों का मिश्रण भी करता है।

उद्देश्य–कहानी का छठा तत्व उद्देश्य कहा गया है। वस्तुत: कोई भी रचना उद्देश्य हीन नहीं होती। लेखक

Scanned by CamScanner

की जीवन दृष्टि, दृष्टि बिन्दु आदि का तात्पर्य उद्देश्य से ही है। लेखक अपने अनुभव जगत के कुछ संश्लिष्ट प्रभावसूत्रों से उद्वेलित होता है। उसका चिंतन और अपेक्षाएँ इन प्रभावसूत्रों में चयन की प्रक्रिया से एक सामंजस्य स्थापित कर एक निर्णायक स्थिति में आती है जिसे वह अभिव्यक्त करना चाहता है। जगत की गतिशीलता से भाव जगत का संघर्ष, मूल्य चेतना, मूल्य बोध, परिवर्तन की आकांक्षा आदि से यह दृष्टि बिन्दु निर्मित होता है। रचनात्मक अवधारणा में ही इस दृष्टि बिन्दु का पूर्ण रचना विधान रूपाकार लेता है। उद्देश्य अर्थात् लेखक की विशिष्ट जीवन दृष्टि उसकी कृति में, कथावस्तु विन्यास में, पात्र-योजना आदि में निहित रहती है। सच तो यह है कि कोई भी कलात्मक कृति दृष्टि विहीन नहीं होती हाँ उसकी मौलिकता पर संदेह किया जा सकता अथवा उसमें अपेक्षित गंभीरता या गहनता का अभाव हो सकता है।

कहानी के ये तत्त्व उसके निर्माण के आवश्यक अंग हैं। इनके बिना किसी कहानी की रचना नहीं हो सकती, किंतु केवल इन तत्वों के विधान के आधार पर समीक्षा के प्रतिमान निर्धारित नहीं किए जा सकते। कहानी की रचनाशीलता स्वयं अपने प्रतिमानों का निर्माण करती आयी है, परम्परित बंधनों को तोड़ती आयी है। एलन पो ने कहानी को जिन नियमों में बांधा था, वे बंधन कब के टूट चुके हैं। संक्षेप में कह सकते हैं कि गति कहानी की धड़कन है, सोद्देश्यतावाद उसकी आन्तरिक निष्ठा और संवेदना उसका लक्ष्य; जो सशक्त रचनाशीलता भाषा-शैली के द्वारा अभिव्यक्त और सम्प्रेषित होकर अर्सृजित होता है।

Scanned by CamScanner

7·1 परिचय :

प्रेमचंद नवाब राय के नाम से उर्दू में सन् 1898 से ही लिखा करते थे। उन्होंने उर्दू में कई उपन्यास और कहानियाँ लिखी। सन् 1907 में 'सोजे-वतन' (वतन का दु:ख दर्द) नाम से उनकी पाँच कहानियों का संग्रह आया जिसमें अंग्रेज सरकार को विद्रोह की गंध आयी। लेखक नवाब राय को खोजकर बुलाया गया और उनके सामने

Scanned by CamScanner

उनकी जब्त की गयी रचना की होली जला दी गयी। इसके साथ ही उनपर कई पाबंदियाँ लगा दी गयी। 'जमाना' के सम्पादक मुंशी दया नारायण निगम को प्रेमचंद ने एक पत्र में लिखा था "नवाबराय तो कुछ दिनों के लिए जहान से गए। दोबारा याददहानी हुयी है कि तुमने मुआहिदे में गो अरबकारी मज़ामीन नहीं लिखे, मगर इसका मंशा हर किस्म की तहरीर से था। गोया ख्वाह मैं किसी उन्वान (विषय) पर लिखूँ.....मुझे पहले.....कलक्टर साहब बहादुर को खिदमत में पेश करना होगा। और मुझे छठे छमाहे लिखना नहीं। यह तो मेरा रोज का धंधा ठहरा।.....इसलिए नवाबराय मरहूम हुए....." मुंशी दयानारायण निगम ने प्रेमचंद नाम सुझाया। इस तरह घनपत राय या नवाब राय हमेशा के लिए प्रेमचंद बन गए। इसके बाद वे प्रेमचंद नाम से 'जमाना' में सामाजिक कहानियाँ लिखने लगे। हिन्दी में अपनी कहानियों को मन्नन द्विवेदी गजपुरी भी प्रेरणा से रूपान्तरित कर छपवाया। हिन्दी में उनकी कहानियों को लोकप्रिय होते देर न लगी। 1917 में 'सप्त सरोज' नाम से उनकी सात कहानियों-**बड़े घर की बेटी, सौत, सज्जनता का दंड, पंचपरमेश्वर, नमक का दारोगा, उपदेश, परीक्षा-का संग्रह** आया। इसके बाद उनके कई कहानी संग्रह आए जिनमें कुल मिलाकर लगभग 400 कहानियाँ हैं। प्रेमचंद की लगभग सभी कहानियों का संग्रह 'मानसरोवर' नाम से आठ भागों में सरस्वती प्रेस, बनारस से प्रकाशित हो चुका है।

प्रेमचंद ने जिस समय कथा-साहित्य के क्षेत्र में पर्दापण किया, उस समय हिन्दी में कहानियों की कोई पुष्ट परम्परा नहीं थी। उन्होंने कहानी-कला के विकास में अपनी मौलिक प्रतिभा का परिचय दिया और हिन्दी कहानी को कलात्मक ऊँचाई तक पहुँचाया।

प्रेमचंद जी गाँधी युग के प्रतिनिधि कथाकार थे। उनका दर्शन भारतीय था। 'प्रेम प्रसून' की भूमिका में उन्होंने लिखा था कि भारत का प्राचीन साहित्य आदर्शवाद का समर्थक है। हमें भी आदर्श की मर्यादा का पालन करना चाहिए। हाँ, यथार्थ का उसमें ऐसा मिश्रण होना चाहिए कि सत्य से दूर न जा पड़े। प्रेमचंद युग एक ओर स्तवंत्रता आन्दोलन और गाधी के अहिंसा, प्रेम एवं असहयोग का युग था, दूसरी ओर सामाजिक पुनरुत्थान एवं नवनिर्माण के लिए प्रयत्नशील था। प्रेमचंद ने अपने युग परिवेश के सत्य को साहित्य में चित्रित किया। वे पहले रचनाकार थे जिन्होंने हिन्दी में जागरण और निर्माण की कहानियाँ लिखीं, समाज सुधार और आदर्श मर्यादाओं की स्थापना की कहानियाँ लिखीं। प्रेमचंद आदर्शवादी थे पर उनका आदर्शवाद पलायनवाद नहीं था। वे साहित्य की सामाजिक उपयोगिता में विश्वास रखते थे। जीवन से विच्छिन्न और जीवन-निर्माण से दूर साहित्य की कल्पना उन्हें रुचिकर न थी। वे साहित्य का समाज सापेक्षता, सामाजिक प्रगतिशीलता और जीवन हेतू सोद्देश्यता पर जोर देते थे। उच्चकोटि का साहित्य वे उसे मानते थे "जहाँ यथार्थ और आदर्श का समावेश हो गया हो।" प्रेमचंद इस समावेश को आदर्शोन्मुख यथार्थवाद मानते थे। यथार्थ को आदर्शोन्मुखी दिशा की ओर ले जाने के पीछे उनकी समाज उत्थान की भावना थी। उनका मानना था कि "यथार्थवाद हमारी दुर्बलताओं हमारी विषमताओं और हमारी क्रूरताओं का नग्न चित्र होता है और इस तरह यथार्थवाद हमको निराशावादी बना देता है, मानव चरित्र पर से हमारा विश्वास उठ जाता है, हमको अपने चारो ओर बुराई ही बुराई नजर आने लगती है।" किंतु प्रेमचंद ज्यो-ज्यों अनुभव सिद्ध होते गए, उनके नजरिए में परिवर्तन आता गया।

तीसरे दशक के अंत तक राष्ट्रीय आन्दोलन के राजनीतिक चरित्र में गुणात्मक परिवर्तन आया। यह चूँकि व्यापक राजनीतिक आंदोलनों का समय था और श्रमिक तथा शिक्षित-अर्धशिक्षित जन समुदाय का बहुत बड़ा भाग इस समय सक्रिय राजनीति में प्रविष्ट होकर केन्द्रीय समस्याओं के सफल समाधान का स्वप्न देखने लगा था, इस कारण हिन्दी कहानी में मूल सुधारवादीता और अतिभावुकता को संदेह की दृष्टि से देखा जाने लगा था। प्रेमचंद भी गाँधीवाद को यथार्थ पर लागू कर इस निष्कर्ष पर पहुँच चुके थे कि देश के संदर्भ में विशेषत: ग्राम जीवन के प्रश्नों का सही हल गाँधीवादी दृष्टि और विचारधारा में नहीं है-उनकी रचनाओं में आदर्शोन्मुखता निरंतर कम हो रही थी, उनके केन्द्रीय पात्र केवल कुछेक विशेष आदर्शवादी विचारों का प्रतिनिधि न होकर अधिक संश्लिष्ट, सघन और यथार्थपरक होने लगे थे। महत्त्वपूर्ण बात यह थी कि गाँधीवाद को पूरी तरह

Scanned by CamScanner

अपनाकर धीरे-धीरे संदेहशील होने वाले प्रमेचंद ने कहानी के दूसरे दौर की अत्यंत महत्त्वपूर्ण रचनाएँ लिखी और उस दौर के संदर्भ में यथार्थवादी लेखन की परम्परा को उसके चरम आलोचनात्मक आदर्श तक पहुँचाया। 'कफन' इस दौर की प्रतिनिधि कहानी है।

दर्शन, चिंतन और वाह्य-प्रभावों के साथ प्रेमचंद के निजी अनुभवों का उनके साहित्य में गहरा प्रभाव रहा है। आर्थिक तंगी के कारण उनका जीवन अत्यंत संघर्षपूर्ण रहा। जीवन को वे खेल की एक बाजी मानते थे....हारने के बाद, पटखनी खाने के बाद, धूल झाड़ खड़े हो जाने की ताकत वे रखते थे। गरीबी को उन्होंने जितनी नजदीकी से देखा और भोगा था उतना संभवतः हिन्दी में किसी अन्य कथाकार ने नहीं। वे किसानों, मजदूरों, सेठ, साहूकार, महाजनों के जीवन एवं व्यवहार को तथा ग्रामीण रूढ़िवादिता, धर्मांधता को भी अच्छी तरह पहचानते थे, यही कारण है कि उनके चित्रण में गहरी विश्वसनीयता और ईमानदारी के कारण आत्मीयता दिखायी देती है। उन्होंने अपने युग की परिस्थितियों का सही अध्ययन, मनन और चिंतन करके अपनी एक प्रगतिशील विचारधारा बनायी थी। समाज में प्रचलित समस्त कुप्रथाओं और रूढ़िवादिता को प्रचलित वर्ण व्यवस्था, वर्ग भेद, धार्मिक पाखंड आदि बुराइयों और कुप्रथाओं के प्रति असंतोष और विद्रोह की भावना प्रेमचंद की जीवन दृष्टि को निर्मित करने में सहायक रहे। वे मानव-चरित्र के प्रति आस्था रखते थे और स्वयं उच्च कोटि के मानव थे, यही कारण है कि बुरे से बुरे चरित्र में वे सच्चे मानव की तलाश करते और उन कारणों का अन्वेषण करते हैं जिसमें मानवीयता का अवमूल्यन किया।

प्रेमचंद का रचनात्मक साहित्य उनकी व्यक्तिगत जीवनानुभूतियों से प्रेरित रहा और जीवन के प्रति प्रगाढ़ आस्था से उन्होंने जीवन को खेल की एक बाजी की तरह खेला।

'कफन' प्रेमचंद के जीवन के अंतिम काल में लिखी गयी कहानी है। यहाँ तक आते-आते वे मानने लगे थे कि कहानी में विस्तार नहीं संक्षिप्ता चाहिए। उन्होंने लिखा–"कहानी जीवन के बहुत निकट आ गयी है।...उसमें कई रसों, कई चरित्रों और कई घटनाओं के लिए स्थान नहीं रहा। वह केवल एक प्रसंग का आत्मा की एक झलक का सजीव हृदयस्पर्शी चित्रण है। इस एक तथ्यता ने उसमें प्रभाव, आकस्मिकता और तीव्रता भर दी है.....उसमें व्याख्या का अंश कम संवेदना का अंश अधिक रहता है।.....लेखक....अपने चरित्रों के मनोभावों की व्याख्या करने नहीं बैठता केवल उसकी तरफ इशारा कर देता है.....कहानी का आधार अब घटना नहीं, अनुभूति है।" 'कफन' कहानी उनकी इन मान्यताओं का प्रत्यक्ष प्रमाण है।

7·2 कहानी का निर्माण :

दृष्टि बिन्दु–'कहानी के तत्त्व' इकाई में हमने देखा कि कथानक और पात्र कहानी निर्माण के प्रमुख तत्त्व हैं। लेखक युग परिवेश की स्थितियों से जो कुछ अनुभव पाता है, उन्हें अपनी प्रतिभा एवं उद्देश्य से संग्रहित करता है। लेखक की रचनात्मक परिकल्पना में सारे सत्य संश्लेषित होकर जो प्रभाव सूत्र निर्मित करते हैं, वही लेखक की रचनात्मक दृष्टि को निर्धारित करते हैं।

प्रेमचंद साहित्य-सृजन के लिए 'कुरेदन' एवं 'तड़पन' की बात करते हैं। उनके अपने जीवन में यह 'तड़पन' थी जिसके कारण वे विषम, विपरीत और अमानवीय स्थितियों के बीच से जीवन तत्वों, निर्माण और सामंजस्य की तलाश करते रहे। वे व्यक्ति के अन्तःकरण को 'कुरेदने', और उसके शुद्धिकरण में विश्वास रखते थे। उनकी दृष्टि दूषित अन्तःकरण का रेचन करने की रही है। हृदय परिवर्तन, पछतावा, पतित से पतित पात्र में भी मानवीय भाव की चमक, दुर्बलताओं में छिपा नैतिक मानव प्रकट कर वे अपना रचनाधर्म निबाहते हैं। उनका दृष्टि बिन्दु 'जीवन सत्य' की मूल धारण पर अवस्थित है। वस्तु तत्व गतिशील है इसलिए उसके अवस्थान की शक्तियाँ निरंतर विकसित होते हुए नए-नए सम्बंधों को अर्जित करती हैं और इस प्रकार नयी अवस्थाओं में प्रवेश करती है। प्रेमचंद इन अवस्थाओं और सम्बंधों की गतिशीलता के प्रति सजग करते हैं। बाह्य वस्तुओं के परिवर्तन

Scanned by CamScanner

के साथ हमारी संवेदना से उसके सम्बंध में भी परिवर्त्तन होते रहते हैं। परिवर्तन के इस अंतरंग से निरंतर अपने को जोड़कर ही कोई साहित्यकार कालजयी रचनाओं का निर्माण कर सकता है। गतिमान सत्य से अपने को जोड़कर ही नए सत्यों का निर्माण किया जा सकता है। 'कफन' कहानी परिवेशगत सत्य में मानवीय सम्बंधों के बदलते स्वरूप का उद्‌घाटन करती है, और लेखक चेतना के स्तर पर पाठक को उद्वेलित एवं सक्रिय कर नैतिक चेतना से सम्पन्न नए सत्यों का निर्माण करता है।

अनुभूति की व्यापकता और टेकनीक (निर्माण) की दृष्टि से प्रेमचंद की यह कहानी सृजनशीलता के अनेक श्रेष्ठ धरातलों का स्पर्श करती है। प्रेमचंद ने अत्यंत सांकेतिकता, कल्पनाशीलता एवं काव्यात्मक औदात्य के साथ युगानुभूति का सघन, संश्लिष्ट बिम्ब प्रस्तुत किया है। इस कहानी में जो कालजयी संवेदना अभिव्यक्त हुयी है वह घीसू, माधव और बुधिया की जीवनगत त्रासदी से निर्मित नहीं है, बल्कि भूख, अभाव, अतृप्ति और असंतोष के नैरन्तर्य से उत्पन्न मानव मूल्यों के सम्पूर्ण ह्रास की स्थिति से निर्मित है। अपनी इस रचना दृष्टि को उन्होंने अत्यंत कलात्मक रूप दिया। कहानी घटनाओं के कार्य कारण सम्बंध से नहीं, संवेदना, सांकेतिकता एवं नाटकीय आकस्मिकता एवं त्वरा से निर्मित है। एक प्रसंगजनित अनुभूति से इसमें युगानुभूति की अभिव्यक्ति हुयी है। एक छोटी सी कहानी में महाकाव्यात्मक विधान समाहित है। सम्पूर्ण निर्माण के तीनों धरातल-कथात्मक (Narration), भावात्मक (Emotional) तथा सांस्कृति (Cultural) एक साथ अत्यंत कौशल से गुम्फित है और तीनों स्तरों पर कहानी सामान्य से विशिष्ट, स्थूल से सूक्ष्म एवं अनुभव से संवेदना में विकसित होती है।

वस्तु विन्यास–'कफन' के कथानक को निर्मित करने वाले दो प्रमुख तत्त्व हैं पहला ग्रामीण परिवेश का जीवन और घटनापूर्ण चित्र तथा दूसरा आर्थिक शोषण की पृष्ठभूमि। पहला कथा के आरम्भ में मिलता है–"झोंपड़े के द्वार पर बाप और बेटा दोनों एक बुझे हुए अलाव के सामने चुपचाप बैठे हुए हैं और अंदर बेटे की जवान बीबी बुधिया प्रसव-वेदना से पछाड़ खा रही थी।.....जाड़े की रात थी, प्रकृति सन्नाटे में डूबी हुयी, सारा गाँव अंधकार में लय हो गया था।" इस पार्श्व में पात्रों की मनः स्थिति का रूप खड़ा किया गया है। 'बुझे हुए अलाव' तथा 'सारा गाँव अंधकार में लय हो गया था' प्रतीकात्मक संकेत है जिनका मर्म सांस्कृतिक धरातल पर अनावृत होता है। सामान्य और भावात्मक स्तर पर यह व्यक्ति और वस्तुस्थिति के सम्बंध का बोध कराता है।

दूसरा प्रमुख तत्त्व–आर्थिक शोषण-बाप बेटे की बातचीत में उभरता है।

"घीसू ने कहा–"मालूम होता है, बचेगी नहीं। सारा दिन दौड़ते हो गया, जा देख तो आ।"

माधव चिढ़ कर बोला–"मरना ही है तो जल्दी क्यों नहीं जाती ? देखकर क्या करूँ ?"

"तू बड़ा बेदर्द है बे ! साल भर जिसके साथ सुख चैन से रहा, उसी के साथ इतनी बेवफाई।"

"तो मुझ से उसका तड़पना और हाथ-पाँव पटकना नहीं देखा जाता।"

इन दो स्थिति-स्थापक तत्वों के बीच एक मर्म है–प्रसव वेदना से छटपटाती बुधिया। कहानी का संतुलन बिन्दु यह तृतीय आहत, शोषित पक्ष है। कथा वस्तु निर्माण में एक ही केन्द्रीय घटना है–प्रसव-वेदना से छटपटाती बुधिया की मृत्यु। 'कफन' का कथानक इसी घटना को जीवन की सामान्य, किंतु व्यापक परिस्थिति के केन्द्र में रखकर निर्मित है। कहानी की समाप्ति बिना किसी पूरक घटना के होती है। अर्थात् मृत बुधिया के अन्तिम संस्कार के लिए किया गया पूरा उपक्रम अधूरा ही रह जाता है और कहानी की सम्पूर्ण गति एक बार फिर इसी केन्द्र की ओर लौट जाती है। इस अर्थ में कहानी का निर्माण एक रेखीय न होकर वृत्तात्मक है। बुधिया की मृत्यु एक नाटकीय अवस्था है, इसके गर्भ से कथा अबाध गति से विकसित होती है। गाँव के जमींदार से बुधिया के अन्तिम संस्कार के लिए दो रुपये मिलते हैं। अपनी नाटकीय हरकतों, रोना-धोना से जमींदार के साथ बनिये, महाजन को भी भावात्मक सांस्कृतिक स्तर पर अपने अभाव में शामिल कर लेते हैं। परिणाम "एक घंटे में घीसू के पास पाँच रुपये की अच्छी रकम जमा हो गई।" घीसू और माधव बाजार से कफन लाने चले।" परम्परित कथानक निर्माण

Scanned by CamScanner

की दृष्टि से यह स्थिति आरोह की है। प्रयत्न या द्वन्द्व के बाद कथा का विकास इस बिन्दु से चरम सीमा की ओर होता है। "दोनों एक दूसरे के मन की बात तो ताड़ रहे थे".....तब दोनों न जाने किस दैवी प्रेरणा से एक मधुशाला के सामने आ पहुँचे' में कहानी चरम बिन्दु तक पहुँचती है।

कथावस्तु का विकास दो पद्धतियों से किया गया है, एक कथावाचक रूप में वर्णन द्वारा, दूसरा क्रियाशीलता में नाट्यात्मक रूप में। कथा की पृष्ठभूमि 'दृश्य-फलक' के साथ सामंजस्य स्थापित करती हुयी आगे बढ़ती है। "चमारों का कुनबा था और सारे गाँव में बदनाम' से कहानी में अप्रत्याशित रूप से प्रवेश मिलता है "किसानों का गाँव था" से दृश्यफलक उभरने लगता है और उसमें घीसू तथा माधव जैसे पात्रों का गठन भी उभरने लगता है। घीसू, माधव की अकर्मण्यता, उनकी गमहीनता, चिंता से मुक्ति, और मार-गाली के प्रभाव से बेअसर उनकी निर्लज्जता का वर्णन लेखक बड़ी सहजता और आत्मीयता से करता है। बुधिया.....मर जाय, तो आराम से सोये" कहकर उनके चारित्रिक विकास को विराम मिलता है। प्रेमचंद अत्यंत सांकेतिकता से वास्तविकता की दूसरी स्थिति-आर्थिक शोषण-की पृष्ठभूमि को भी निर्मित करते हैं। शोषण के भिन्न स्तर अत्यंत सूक्ष्मता से उभरते हैं। शोषण के पार्श्व में बुधिया का चित्रण इस बोध को पूर्ण करता है। बुधिया जब से आई उसने इन दोनों के खानदान में "व्यवस्था की नींव डाली थी। पिसाई करके या घास छीलकर वह सेरभर आटे का इंतजाम कर लेती..." और इस तरह बाप-बेटे को पाल रही थी और आज जब वह प्रसव वेदना से भर रही है तो..."दोनों शायद इस इंतजार में थे कि वह मर जाए..." शोषण, प्रताड़ना का एक चित्र पूर्ण होता है। बुधिया-वस्तुनिर्माण में मात्र संतुलन बिन्दु न रहकर कहानी के निर्माण को 'बोधात्मक' बनाने का महत्त्वपूर्ण आयाम है। बुधिया की मृत्यु के बाद पूरी कहानी क्रियात्मक एवं संवादात्मक है, उसमें नाटकीय तत्व निरन्तर विद्यमान है। अनिश्चितता, द्वन्द्व, कौतूहल, आकस्मिकता, व्यंग्य, हास्य, और करुणा भी।

कहानी में रचनाशील भावना से अनुरंजित अनुभूतियों के कारण परम्परागत रूप में आरम्भ, विकास और अन्त नहीं मिलता है। विकास के गर्भ से कहानी का आरम्भ निसृत है। कथा के संयम से कहानी के निर्माण तत्व तादात्म्य स्थापित कर एकात्म स्तर पर पहुँचते हैं जिन्हें विशेष रचनात्मक दबाव तीन मार्मिक स्थितियों से प्राप्त होता है-(क) माधव प्रसव वेदना से छटपटाती अपनी पत्नी को अन्दर देखने नहीं जाता, क्योंकि उसे डर है उसका बाप आलू चट कर जायेगा (ख) दोनों दिल से चाहते हैं वह मरती है तो मर जाए (ग) कफन के लिए मिले पैसों से जीवन भर की भूख को तृप्त करना।

कहानी का विकास सामान्य से विशेष की ओर होता है। लेखक समस्त दृश्य-फलक की स्थापना के बाद तात्कालिक पृष्ठभूमि पर अपनी दृष्टि केन्द्रित करता है। यहाँ कहानी वास्तविकता की एक विशेष भंगिमा से प्रारम्भ होकर एक बहुत ही प्रतीकात्मक स्तर पर आकर समाप्त होती है। कहानी का अन्तिम दृश्य कथा और चरित्र उद्घाटन की चरम सीमा है। कथावाचक नाट्य के सूत्रधार की तरह उपस्थित होकर क्रिया व्यापार के बाद की स्थिति को घोषित करता है।

"....फिर दोनों नाचने लगे। उछले भी, कुदे भी। गिरे भी, मटके भी। भाव भी बताए, अभिनय भी किए। और आखिर नशे से बदमस्त होकर वहीं गिर पड़े।" कथावाचक द्वारा दिया गया यह विवरण विशिष्ट संवेदना का वाहक है जिस अर्थ कथा के सांस्कृतिक स्तर पर खुलता है। वस्तु विन्यास में अत्यंत सहजता से संश्लिष्टता आयी है जिसे **एलन टेट** 'प्रकृत प्रतीकात्मक' विधि की संज्ञा देता है। शोषण की आर्थिक पृष्ठभूमि के कारण कहानी युग सत्य बन जाती है जो प्रभाव और प्रतिपाद्य की एकता के कारण कथानक को संचेतनता प्रदान करती है।

इस तरह हम देखते हैं कि 'कफन' कहानी में प्रेमचंद ने घटनाओं का उपयोग नहीं किया है। कहानी के केन्द्र में केवल एक घटना है और सारा निर्माण उसी के इर्द-गिर्द किया गया है। कहानी किसी अन्त पर समाप्त न होकर एक स्थिति पर ठहरती है और वहीं पहुँचती है जहाँ से शुरू हुयी थी। निर्माण की इस विशिष्टता के कारण ही इस कहानी को 'बोधात्मक' कहा गया है।

Scanned by CamScanner

पात्र-रचना–कथानक का धरातल केवल घटनाओं का धरातल नहीं होता है। जितना सम्बंध कथानक का घटनाओं एवं स्थितियों से है उतना ही चरित्र व्यापारों से भी। चरित्र व्यापारों के कारण की व्याख्या कथानक के आधार पर ही हो सकती है। मोरिस बोदी कथानक को चित्रत्र एवं घटनाओं से जोड़कर देखता है। उसने लिखा है कि "पाठक के लिए सर्वप्रथम और तात्कालिक रूप से चरित्रों और घटनाओं का कथात्मक स्तर ही दृश्यमान होता है।" कहानी का कथ्य चाहे जो भी हो पर उसे कहा तो पात्रों के माध्यम से जायेगा। लेखक का जीवन दर्शन पात्र ही व्यक्त करते हैं। प्रेमचंद ने अपने साहित्य में किसानों, मजदूरों, आर्थिकभार सहते अभावग्रस्त, शोषित, प्रताड़ित वर्ग को अहमियत दी। ग्रामीण जीवन का जैसा अनुभव उन्होंने किया था जिसमें अनेक रंग और रस हैं, अनेक प्रवृत्तियों के लोग हैं उनसब का उपयोग उन्होंने अपने कथा-पात्रों के निर्माण में किया। पात्रों को परिस्थितियों के परिप्रेक्ष्य एवं दवाब में इस तरह कार्य व्यापार में नियोजित किया कि वह यथार्थ से भी बड़े, सच्चे और अपनी जीवन त्रासदी में भरी सर्वाधिक आकर्षक बन सके और अपने वर्ग के प्रतिनिधि बने। 'गोदान' का होरी हो, या धनिया, गोबर हो या महाजन दातादीन, 'कफन' का घीसू या माधव उनके अमर पात्र हैं।

'कफन' कहानी में दो प्रमुख पात्र हैं घीसू और माधव। बुधिया जो मृत रूप में उपस्थित है पूरी कहानी के केन्द्र में है। 'घीसू' और 'माधव' केवल चरित्र विशेष नहीं हैं, वे उन मनोवैज्ञानिक अवस्था के प्रतीक हैं जो भूख, अभाव, अतृप्ति और असंतोष के कारण आज उग्र रूप में उत्पन्न हो चुकी है। गाँव में गरीबी तो है, पर मेहनती आदमी के लिए पचास काम है। प्रेमचंद इनकी चारित्रिक विशेषताओं का खाता बड़े इत्मीनान से दिया है–"चमारों का कुनबा था और सारे गाँव में बदनाम घीसू एक दिन काम करता तो तीन दिन आराम। माधव इतना कामचोर था कि आध घंटे काम करता तो घंटे भर चिलम पिता।" उनकी इन आदतों के कारण लोग विवशता में ही इन्हें बुलाते। इस कारण इन्हें मजदूरी नहीं मिलती। घर में मुट्ठी भर आनाज हो तो उनके लिए काम करने की कसम थी। दो चार फाँके हो जाते तो घीसू पेड़ पर चढ़ कर लकड़ियाँ तोड़ लाता और माधव बाजार में बेच आता और जबतक वह पैसे रहते दोनों इधर-उधर मारे-मारे फिरते, किंतु इस फटेहाली और तंगी में भी जिए जाते थे। "संसार की चिंताओं से मुक्त ! कर्ज से लदे हुए ! गालियाँ भी खाते, मार भी खाते, मगर कोई भी गम नहीं। दीन इतने कि वसूली की बिलकुल आशा न रहने पर भी लोग इन्हें कुछ न कुछ कर्ज दे देते थे। मटर, आलू की फसल में दूसरे के खेतों से मटर या आलू उखाड़ लाते और भून-भानकर खा लेते या दस-पाँच ऊख उखाड़ लाते और रात को चूसते।" घीसू ने इसी आकाश-वृत्ति से साठ साल की उम्र काट दी और माधव भी सपूत बेटे की तरह बाप के ही पद चिन्हों पर चल रहा था बल्कि उसका नाम और भी उजागर कर रहा था। प्रश्न उठता है इन दोनों के ऐसे कामचोर, आलसी, होने का कारण क्या है ? दर असल घीसू उस कुनबे से आता है, जो सदियों से बेजमीन है। सालों भर उसकी रोजी का ठिकाना नहीं है। यदाकदा काम मिलता है तो गाँव के सम्पन्न लोग उनसे बेगार लेते हैं, या पूरा पैसा नहीं देते। हाड़ तोड़ मेहनत के बाद पेटभर भोजन नहीं मिलता, तन ढ़कने को पकड़ा नहीं और घर के नाम किसी तरह जोड़ी गयी झोपड़ी। गाँव के सम्पन्न लोग किसानों की दुर्बलताओं से लाभ उठाते। प्रेमचंद फिर भी घीसू को विचारवान बताते हैं–"हम तो कहेंगे, घीसू किसानों से कहीं ज्यादा विचारवान था.....उसे यह तसकीन तो थी कि ही कि अगर वह फटेहाल है तो कम-से-कम उसे किसानों की ली जी-तोड़ मेहनत तो नहीं करनी पड़ती और उस की सरलता और निरीहता से दूसरे लोग बेजा फायदा तो नहीं उठाते।"

प्रेमचंद ने अत्यंत कौशल से एक ओर इनकी निकम्मी विशिष्टताओं का चित्रण किया है और दूसरी ओर इन्हें ऐसा बना देनी वाली, आर्थिक-सामाजिक शक्तियों का चित्र भी खींचा है। इस घीसू-माधव अपने प्रभाव में 'कफन' कहानी के दो पात्र न रहकर अपनी जमात, जिसकी संख्या बहुत अधिक है, के प्रतिनिधि बन जाते हैं।

घीसू और माधव में मानव-मूल्य नहीं बचे हैं। सम्बंधों की अहमियत उनके लिए समात हो चुकी है। आत्म केन्द्रित इन पात्रों के जीवन में शायद एक ही तृष्णा बची है भरपेट भोजन ! घीसू को अपनी साठ वर्ष की आयु में सिर्फ एक बार जी-भर स्वादिष्ट खाना मयस्सर हुआ, माधव को तो एक बार भी वैसा नहीं मिला। इस भूख में

Scanned by CamScanner

आदमी आदमी न रह जाए तो आश्चर्य नहीं। संवेदना हीन ये पात्र किसी के प्रति मोह ग्रस्त नहीं। घीसू को बेटे के लिए मोह नहीं हैं, माधव को अपने बाप के लिए और न ही इन दोनों को बुधिया के लिए कुछ परवाह है। माधव तड़पती हुयी अपनी पत्नी बुधिया को अन्दर देखने नहीं जाता, क्योंकि उसे डर है कि उसके जाते ही उसका बाप आलू चट कर जायेगा। घीसू भी वहाँ से हटना नहीं चाहता क्योंकि उसे भी यही डर है। दोनों दिल से चाहते हैं बुधिया मर जाए और अंत में बुधिया के मिले कफन के पैसे जिन्दगी भर की भूख को तृप्त करना–कहानी की ये तीन मार्मिक घटनाएँ हैं। ये तीनों मार्मिक स्थल मानव मूल्यों के सम्पूर्ण ह्रास के द्योतक चित्र हैं। स्वयं ये पात्र स्वीकार करते हैं कि बुधिया ने....."किसी को सताया नहीं दबाया नहीं....." बुधिया ने आकर अपनी मेहनत से इस खानदान में व्यवस्था की नींव डाली थी, पर उसके इनकी निसंगता निसंदेह कहानी को व्यापक सत्य से जोड़ती है। प्रेमचंद युग सत्य को अत्यंत सूक्ष्यता से बुधिया के प्रसंग से उद्घाटित करते हैं। समाज में केवल घीसू माधव की जमात शोषित नहीं है, बल्कि स्त्री की स्थिति तो और भी दयनीय है। वास्तविक शोषित तो वह है, जिसकी असहनीय पीड़ा में, पीड़ा पहुँचाने वाला उसकी मृत्यु की कामना करता है और भीख में मिले पैसों से उसका अन्तिम संस्कार नहीं अपनी 'भूख' को तृप्त करता है। इस भूख में केवल पेट भरना नहीं है, बल्कि संचित, कल्पित अभिलाषाओं को पूरा करना है–"साहू जी एक बोतल हमें भी देना। इसके बाद कुछ चिखौना आया, तली हुई मछलियाँ आई और दोनों बरामदे में बैठकर शान्तिपूर्वक पीने लगे.....दो सेर पूड़ियाँ, चटनी, अचार, कलेजिया भी आयी और फिर बची पूड़ियों का पत्तल उठाकर एक भिखारी को दे दिया.....।" देने के आनन्द, गौरव और उल्लास की तृप्ति भी है। ये प्रसंग भावात्मक और सांस्कृतिक स्तर पर कहानी के सूक्ष्म अर्थों को अनावृत करते हैं।

दुनियादारी के मामले में घीसू का कोई सिद्धांत, नहीं, साठ साल के लम्बे तजुर्बे ने उसे बता दिया है कि सारे सिद्धांत तोड़ने के लिए बनते हैं। व्यावहारिक जीवन के अनुभवों ने उसे विचित्र ढंग से प्रखर बना दिया है उसके तर्कों की प्रत्युत्पन्नता का आधार भी यह अनुभव है माधव के सभी प्रश्नों का उत्तर वह जिस दृढ़ता और विश्वास से देता है वह ध्यातव्य है।–"घीसू हँसा– 'अबे कह देंगे कि रुपये कमर से खिसक गए। बहुत ढूंढा मिले नहीं। लोगों को विश्वास तो न आएगा, लेकिन फिर वही रुपये देंगे।"....."तू कैसे जानता है कि उसे कफन न मिलेगा ? तू मुझे ऐसा गधा समझता है ? साठ साल क्या दुनियाँ में घास खोदता रहा हूँ ? उसको कफन मिलेगा और इससे बहुत अच्छा मिलेगा।" और जब नशे में माधव की संवेदना जगती है और यह याद कर कि "बेचारी ने जिन्दगी में बड़ा दु:ख भोगा....."आँखों पर हाथ रखकर रोने लगा, चीखे मार-मार कर" तब घीसू उसे समझाता है–"क्या रोता है बेटा, खुश है कि वह मायाजाल से मुक्त हो गयी, जंजाल से छूट गयी। बड़ी भाग्यवान थी जो इतनी जल्द माया-मोह के बंधन तोड़ दिए।" यह संवाद सांत्वना मात्र नहीं है। जीवन के पूँजीभूत कष्ट का निचोड़ है। भावनाओं के जड़ीभूत हो जाने की पीड़ा का रूदन है। मानव जीवन की त्रासदी का मौन शोक है।

घीसू का दृष्टिकोण बहुत पूर्ण है अपनी अमानवीयता में भी। समाज से जो मिला, जैसा मिला उसका इतना संश्लिष्ट व्यक्तित्व प्रेमचंद का बोध ही निर्मित कर सकता था। घीसू, माधव, बुधिया का चरित्र उस व्यवस्था का क्रमिक विकास है जहाँ बुधिया की श्रमशीलता, जीवन के प्रति-आस्था छली जाती है, माधव को किसी अज्ञात नैतिक चेतना के बावजूद अकर्मण्य और संवेदनहीन बनाती चलती है और अन्ततः घीसू के रूप में सभी प्रकार के सामाजिक, नैतिक, धार्मिक व्यवहारों से ऊपर उठाकर पूर्णतया अमानवीय बना देती है। स्मृति रूप में कहीं अंतर में पड़ी भावना "मेरी औरत जब मरी थी, तो मैं तीन दिनतक उसके पास से हिला तक नहीं था" क्षणभर को जागती है, किन्तु वह शक्तिहीन है। अपनी अमानवीयता में ये पात्र पाठक के मन में घृणा नहीं, करुणा उत्पन्न करते हैं और उसे उस व्यवस्था को जानने, समझने के लिए जागरुक करते हैं, जिसने उनका ऐसा रूपान्तरण किया।

7·3 कहानी का सृजन :

संवेदना–कहानी के सृजन का प्रश्न कहानी में अन्तर्निहित अर्थों की विपृति स्तरों के प्रश्न से जुड़ा है। जब हम कोई कहानी-पढ़ते हैं तो उसे पढ़ते हुए आनन्द प्राप्त करते हैं, उसके कथा रस से हमारा सामंजस्य हो जाता

Scanned by CamScanner

है, कहानी को हम समझ जाते हैं और उसके बारे दूसरों को सरलता पूर्वक बता सकते हैं, किंतु कुछ कहानियाँ पढ़ लेने के बाद भी समझ नहीं आती है, समझ आने पर भी उसके अर्थों का विश्लेषण नहीं कर पाते हैं, अथवा कथा और विचार के वैभिन्नय को देख नहीं पाते हैं। वस्तुतः हम कथानक के स्तर पर उन विशिष्ट प्रभाव सूत्रों का अवगाहन नहीं कर पाते हैं जिन्हें लेखक जीवन सत्य, युग सत्य, आदि के रूप में प्रस्तुत करता है। कहानी के निहितार्थ को, उसके आन्तरिक सत्य को, मर्म को जानने के लिए हमें अन्य स्तरों की खोज करनी पड़ती है जिससे हम कहानी को उसकी संपूर्णता में ग्रहण कर सकें। यह तो मानना ही पड़ेगा कि कहानी पहले की कहानियों की तुलना में अधिक जटिल और अन्तर्मुखी हो गयी है। जटिल जीवन के विविध प्रभावों को अभिव्यक्त करने में वह अधिक संश्लिष्ट हो गयी है। अतः कहानी के मर्म तक पहुँचने के लिए विभिन्न स्तरों के अर्थान्वेषण के लिए अत्यंत सजगता से उसमें प्रवेश करना पड़ता है। कहानी का अन्तर्निहित सत्य सूक्ष्म एवं सार्वकालिक हो सकता है, बिना उसका अवगाहन किए हम कहानीकार की रचनाशीलता का सही मूल्यांकन नहीं कर सकते। गुलेरी जी की प्रसिद्ध कहानी 'उसने कहा था' के मर्म को हम कथानक के स्तर में नहीं समझ सकते, जबकि उनकी सुखमय जीवन कहानी कथानक के स्तर से खुल जाती है। वैशिष्टय कलात्मक अभिव्यक्ति में हैं, शिल्प भाषा और निर्माण की संश्लिष्टता में है। इन सबसे सबके संतुलित समन्वय कथा के निहितार्थ का अन्वेषण एक सजग पाठक करता है। ये निहितार्थ संवेदना का निर्माण करते हैं और रचना को सामान्य से विशिष्ट बनाते हैं।

हमारे समाने 'कफन' कहानी है। कथात्मक स्तर जो चित्र या अर्थ बनता है वह स्पष्ट है; घीसू, माधव निकम्में, कामचोर आलसी और स्वार्थी हैं। अन्दर माधव की बीबी प्रसव वेदना में मरणासन्न है और माधव उसे देखने, कोई उपाय करने झोपड़े में भी नहीं जाता। बुधिया मर जाती है। घीसू उसके अन्तिम संस्कार के लिए जमींदार से गुहार करता है। जल्दी ही पाँच रुपये इकट्ठे हो जाते हैं। बाप-बेटा कफन खरीदने जाते हैं, पर कफन खरीदने के बदले एक मधुशाला में बैठकर, आजतक न खा पाये थे जो, वह सब खाकर अपने को तृप्त करते हैं। घीसू-माधव के इस अनैतिक अमानवीय व्यवहार पर हमें उनसे घृणा होनी चाहिए थी, क्रोध आना चाहिए था, किंतु ऐसा कुछ नहीं होता। आप सोचे क्यों ऐसा नहीं होता ? इसका उत्तर आपको कथानक में नहीं मिलेगा। सहज, सरल प्रवाह में कथा तत्व की शक्ति से हम एक अर्थ ग्रहण करते हैं कि अभावमय जीवन जीते-जीते व्यक्ति की नैतिकता का ह्रास हुआ और उसने ऐसा अमानवीय कृत्य किया, किंतु कहानी का मर्म यह नहीं है। यह केवल शोषण या आर्थिक तंगी में जीने वाले पात्रों की कथा नहीं है। तो विशेष क्या है ? इसकी कलात्मक रचनाशीलता क्या है, वह अन्वेषित करने के लिए अर्थ विवृति के दूसरे स्तर पर जाना होगा।

पहले स्तर पर, सामान्य पाठक अपने को स्वाभाविक रूप से टिका लेता है। डॉ० नामवर सिंह ने लिखा है "निसंदेह यह तथाकथित 'कथानक' हर कहानी की सतह पर होता है। कहानी के अतंवर्ती विविध प्रसंगों में जो सम्बंध सूत्र होता है कहानी समाप्त करने के बाद सबसे पहले मन में वही उभरता है।.....लेकिन कितने लोग यह जानते हैं कि यह केवल 'सतह' है-प्रभाव का प्रथम धरातल....."किंतु यह प्रभाव का प्रथम धरातल महत्त्वपूर्ण होता है जिस पर पश्चिय में पर्याप्त विचार हुआ है निर्माण में इस स्तर पर घटनाओं का कार्यकारण सम्बंध दिखाना घटनाओं का वैचित्र्य दिखलाना और फिर चरित्र से उसका अन्वय करना लक्ष्य होता है। डॉ० नामवर सिंह ने कथा स्तर के अंतर्गत ऐसी कहानियों की चर्चा की है जिन्हें हम कैंटेसी या घटना-वैचित्र्य प्रधान कहानियाँ कहते हैं। कह सकते हैं कि 'प्रभाव के प्रथम धरातल' पर विषयवस्तु के ग्रहण के साथ विचार का अंतर्विरोधी संदर्भ भी निर्मित होता है, जिससे विशिष्ट अर्थ अवगाहन के सूत्रों से सम्पर्क होता है।

कथानक का दूसरा **स्तर-भावात्मक** होता है। कथा साहित्य में ऐसी अनेक कहानियों के उदाहरण मिलेंगे जिनका मर्म केवल कथानक के स्तर पर नहीं खुलता, उसके लिए दूसरे स्तरों की खोज करनी पड़ती है। भावात्मक स्तर पर कहानी के मर्म का खुलना केवल भावुकता की पुकार नहीं है। न ही वह भावुक उपचारों से बनता है। उसके लिए जीवन सत्य की आंतरिक प्रतीति-व्यक्ति बोध के धरातल पर अन्वय आवश्यक है। भावात्मक अनुभव

Scanned by CamScanner

के रूप ही विविध नहीं होते, उसकी प्रकृति भी विविध होती है। भावुकता में लिखी गयी कहानी और बोधस्तर पर भावना का मर्म लेकर खुलने वाली कहानी में अंतर होता है। सुरेन्द्र चौधरी ने लिखा है कि भावुक कहानी की कथा मानवीय संवेदना को कृत्रिम परिस्थितियों के योग से उभारने की चेष्टा करती है। ऐसी कहानियों में घटनाएँ और उन घटनाओं के प्रति पात्रों की तात्कालिक प्रतिक्रिया ही कहानी का आधार बन जाती है। घटना का चमत्कार निकाल दीजिए, कहानी का ढाँचा बैठ जायेगा। इसके विपरीत उन कहानियों में, जिनका मर्म भावात्मक स्तर पर खुलता है, घटनाएँ चामत्कारिक नहीं होती फलतः उनसे प्राप्त बोध भी चमत्कार जन्य नहीं होता। भावात्मक स्तर वाली कहानियों में छोटे-छोटे उल्लेख भी अर्थ संभावनाओं को प्रकट कर देते हैं। 'कफन' में घीसू का एक छोटा सा वाक्य है "तू बड़ा बेदर्द है बे। सालभर जिसके साथ सुख-चैन से रहा, उसी के साथ इतनी बेवफाई।" यह छोटा सा वाक्य कहानी की मूल संवेदना को धारण करने वाला है। इसमें एक सम्पूर्ण जीवन-पद्धति के क्षय का संकेत है। एक पीढ़ी का जीवन-प्रवाह, उसके मूल्य, ध्वनित होते हैं। इसका अर्थ यह नहीं है कि माधव संवेदना शून्य हो गया है उसका उत्तर .."तो मुझसे उसका तड़पना और हाथ पाँव पटकना नहीं देखा जाता" अपनी विवशता से समझौते की सम्पूर्ण वेदना से आर्द्र है। कहानी के उत्तरार्द्ध में माधव के छोटे-छोटे संवाद इसी वेदना को सघन करते हैं...."बेचारी ने जिन्दगी में बड़ा दुख भोगा। कितना दुख झेल कर मरी।" यह बोध उसके अमानवीय लगने वाले चरित्र के प्रति आकर्षित होता है और उन कारणों की खोज में प्रवृत्त होता है जिसने उसकी मानवता का क्षय किया।

'कफन' कहानी में विरूप जीवन के प्रति जो भावात्मक आवेग है वह हमें झकझोरता है। 'कफन' खरीदे बिना दैवी प्रेरणा से एक मधुशाला पहुँचते हैं। 'ताबड़-तोड़ पीने और जी भर मनचाहा खाने के बाद "घीसू खड़ा हो गया और जैसे उल्लास की लहरों में तैरता हुआ बोला–हाँ बेटा बैकुण्ठ में जाएगी। किसी को सताया नहीं, किसी को दबाया नहीं। मरते-मरते हमारी जिन्दगी की सबसे बड़ी लालसा पूरी कर गई। वह न बैकुंठ जाएगी तो क्या ये मोटे-मोटे लोग जायेंगे, जो गरीब को दोनों हाथों से लूटते हैं और अपने पाप धोने के लिए गंगा में नहाते हैं और मंदिरों में जल चढ़ाते हैं। "इसमें एक पंक्ति 'मरते-मरते हमारी जिन्दगी की सबसे बड़ी लालसा पूरी कर गई" जीवन की सबसे बड़ी लालसा को पूरा करने को आंतरिकता, जो सम्पूर्ण जीवन के अभाव का सघन, संश्लिष्ट बिम्ब है, कितनी मार्मिक है। युगों की भूख हाथ में आए दुर्लभ रुपयों के कारण सारी परम्पराओं, मर्यादाओं को ध्वस्त कर देती है। आत्मतृप्ति का यह क्षण जैसे "जंगल में कोई शेर अपना शिकार उड़ा रहा हो। अमानवीय होने पर भी अमानवीय नहीं रह जाता, वह मानवीय करुणा को जन्म देता है भावात्मक आवेग के ऐसे प्रसंगों में गति की सहजता, मानवीयता और निश्चयता एक गंभीरता और विश्वसनीयता के साथ विद्यमान है।

अर्थ विवृत्ति की दृष्टि से कहानी का अंतिम **स्तर सांस्कृतिक** होता है। यहाँ कहानियाँ विशेष से सामान्य हो जाती हैं, अर्थात वे एक सम्पूर्ण जीवन पद्धति का आंतरिक सत्य बन जाती है। जीवन की घिसे-पिटे नैरंतर्य के बीच जब आन्तरिक सत्य का बोध होता है तो समय बीत चुका होता है। माधव का यह बोध "उसकी माँग में तो सेंदूर मैंने डाला था" उसकी आन्तरिकता का बोध ही है। कहानी के आरम्भ में 'बुझे हुए अलाव के सामने चुपचाप बैठे बाप-बेटे का चित्र उभरता है। 'बुझ चुका अलाव' जीवन के उष्माहीन होने, वातावरण के जड़ होने का प्रतीक है। यह बिम्ब व्यक्ति से समाज तक अभावात्मक निष्प्राण जीवन का द्योतक बन जाता है। बुझ-चुके अलाव के द्वारा पारिवारिक सद्भाव और उष्मा के चुक जाने का संकेत मिलता है और 'गाँव का अंधकार में लय हो जाना' मानो पूँजीवादी व्यवस्था की ही प्रगाढ़ होता हुआ अंधेरा है जो सारे मानवीय मूल्यों-आत्मीयता और सद्भाव को रौंदता हुआ निर्भमभाव से बढ़ता जा रहा है। आकाशवृत्ति पर जिंदा रहने वाले बाप-बेटे के लिए भुने हुए आलुओं की कीमत उस मरती हुयी स्त्री से ज्यादा है जिसने घर को एक व्यवस्था दी, पिसाई करके या घास छीलकर वह दोनों बेगैरतों का दोजख भरती रही। हलक और तालू जल जाने की चिंता किए बगैर वे जिस तेजी से गर्म आलू खा रहे हैं उससे उनकी जानलेवा भूख और गरीबी का अनुमान लग जाता है। तक 'बुझे हुए अलाव' और 'अंधकार में लय' होने के आन्तरिक सत्य की प्रतीति होती है। 'प्रसव वेदना से छटपटाती बुधिया' और उसकी मृत्य भिन्न

Scanned by CamScanner

संदर्भों में भिन्न अर्थ देती है। एक ऐसी सामाजिक व्यवस्था की ओर संकेत है जो श्रय के प्रति व्यक्ति में हतोत्साह पैदा करती है, इस श्रम की कोई सार्थकता नहीं दिखायी देती। निर्मम शोषण निर्बल का होता है। घीसू, माधव यदि जमींदार महाजन, साहूकार द्वारा शोषित जमात के प्रतिनिधि हैं तो बुधिया कमजोर वर्ग में भी कमजोर वर्ग स्त्री-की प्रतिनिधि है।

'कफन' की रचनाशीलता इस बात में नहीं है कि यहाँ लेखक तटस्थ भाव से एक सामाजिक स्थिति को सामने लाता है, बल्कि इसके विपरीत उस स्पष्ट वैचारिकता में है जिसके परिप्रेक्ष्य में ही विभिन्न पात्रों को विकृतियों और विषमताओं के प्रतिनिधि रूप को समझा जा सकता है। घीसू का अपनी पुत्रवधू के परिश्रम और ईमानदारी की चर्चा के बाद यह कथन-".....वह बैकुंठ में न जाएगी तो क्या ये मोटे-मोटे लोग जाएंगे, जो गरीबों को दोनों हाथों से लूटते हैं और अपने पाप को धोने के लिए गंगा में नहाते हैं, मंदिरों में जल चढ़ाते हैं"-सामाजिक यथार्थ के द्वंद्वों को उत्थापित करता है और सामाजिक सत्य को सामने लाता है कि शोषण और असमानता पर आधारित सामाजिक व्यापार संस्कृति और चिंतन के आयाम को अत्यंत दूषित और अमावनीय बनाता है। प्रेमचंद इसी संदर्भ में यथार्थ एक अन्य सत्य को भी उजागर करते हैं-उनका यह कथन:-"हम तो कहेंगे, घीसू किसानों से कहीं ज्यादा विचारवान था और किसानों के विचार शून्य समूह में शामिल होने के बदले बैठक बाजों की कुत्सित मंडली में जा मिला था। हाँ उसमें यह शक्ति न थी कि वह बैठक बाजों के नियम और नीति का पालन करता। इसलिए जहाँ उसकी मंडली के और लोग गाँव के सरगना और मुखिया बने हुए थे, उस पर सारा गाँव उंगली उठाता था। फिर भी उसे यह तसकीन तो थी ही कि अगर वह फटे हाल है तो कम से कम उसे किसानों की सी जी-तोड़ मेहनत तो नहीं करनी पड़ती और उसकी सरलता और निरीहता से दूसरे लोग बेजा फायदा तो नहीं उठाते"-

इस लेखकीय समझ का संकेत देता है कि 'किसानों के विचारशून्य समूह' में शामिल होना उस आधारभूत अनैतिकता और निष्क्रियता में शामिल होना है जो शोषण मूलक सम्बंधों की ही चरम परिणति है और लेखक घीसू और माधव की समस्या को दो व्यक्तियों की निजी मनोवैज्ञानिक या नैतिक विसंगति नहीं मानता, बल्कि उस बेहद अमानवीय जीवन स्थिति के प्रति निराशापूर्ण आत्यंतिक विरोध मानता जिस स्थिति के मूलगामी कारणों से व्यापक जनसमुदाय पूरी तरह अनभिज्ञ है। 'प्रेमचंद' 'बैठक बाजो की कुत्सित मंडली' के संदर्भ से वह यह भी स्पष्ट करते हैं कि सामंती शोषण परम्परा के साथ-साथ गाँव में एक नयी सामाजिक-आर्थिक विकृति का संचार हो रहा है जो लम्बे समय से प्रतिष्ठित रीति-नीति और मर्यादाओं को त्याग कर 'बैठक बाजी' और बाजारूपन की ओर बढ़ रही है और पैसे तथा शक्ति के बल पर नए जनतांत्रिक माहौल में गाँव के सरगना और मुखिया के पदों को हथिया रही है, अर्थात् वर्तमान व्यवस्था एक ऐसे संश्लिष्ट और दुहरे शोषण की हो गयी है। सामंती रूढ़िवादिता और नयी थुज्वी मूल्यहीनता के भयावह सम्मिश्रण के परिणामस्वरूप जो 'विचार शून्यता' किसान समूह में है घीसू-माधव उसके विरुद्ध खड़े हैं। अपने सांस्कृतिक स्पाट पर 'कफन' युग बोध की अत्यंत सशक्त अभिव्यक्ति है।

इस कहानी का फलक अत्यंत व्यापक एवं संश्लिष्ट है। कथा के स्तर पर इसका मर्म नहीं खुलता है वह खुलता है भावना के स्तर पर और उससे भी गहराई में सम्पूर्ण संस्कृति के स्तर पर। जीवन की विरूपता को सामने रख प्रेमचंद उस सामंजस्य को पाने की चेष्टा करते हैं जो हमारे युग की अनिवार्यता है। **केसरी कुमार** मानते हैं कि 'कफन' में मानव मूल्यों के सम्पूर्ण ह्रास के चित्र हैं किंतु हम घीसू माधव से घृणा नहीं करते, हम तो यह सोचने के लिए उत्तेजित होते हैं कि घीसू और माधव जैसे व्यक्ति आज क्यों निर्मित होते हैं.....इसमें युग की अनुभूति का निचोड़ है।" सम्पूर्ण सांस्कृतिक स्तर पर जो अमानवीयता व्याप्त है उसका प्रतिकार होना चाहिए। बुधिया की मृत्यु इसी तथ्य को उजागर करती है। इस अर्थ में प्रेमचंद की प्रस्तुत कहानी घोर बोधात्मक शिल्प में लिखी गयी है और अपने प्रतीकात्मक संकेतों के कारण अनेकार्थी महत्त्व रखती है। मात्र जीवन की विरूपता का निर्देश प्रेमचंद का इष्ट नहीं है, वे उसका भयावह रूप भावात्मक स्तर पर और सांस्कृतिक स्तर पर ले जाकर खोलते हैं। इस तरह कहानी में सामाजिक जागरुकता का उद्देश्यपूर्ण रचनात्मक संदर्भ इसे विशिष्ट बनाता है।

Scanned by CamScanner

भाषा-शैली–प्रेमचंद भाषा के समर्थ प्रयोक्ता हैं। उन्होंने हिन्दी में भाषा का अत्यंत अर्थपूर्ण रूप विकसित किया। उनकी भाषा में ऐसी सरसता, प्रवाह और जीवंतता है कि सहज ही पाठक तल्लीन हुए बिना नहीं रहता। वातावरण परिवेश का निर्माण वे भाषा द्वारा ही करते हैं। अत्यंत संश्लिष्ट कथन के बिम्बो, उपमाओं, प्रतीकों का मुहावरों, लोकोक्तियों का उन्होंने स्वाभाविक प्रयोग किया। भाषा न तो कृत्रिम है, न ही अलंकरण लोभ से बोझिल। वस्तुतः प्रेमचंद जनभाषा के हिमायती थे। वे भाषा का जनतांत्रिक रूप विकसित करने में सफल भी हुए। अनपढ़, निरीह, अभावग्रस्त लोगों की भाषा को अत्यंत समृद्ध बनाकर साहित्य में उसे पेश किया।

'कफन' कहानी का आरम्भ जिस तरह होता है उसमें व्यक्ति और परिवेश दोनों एक दूसरे के पूरक बनकर प्रस्तुत हैं। एक-एक पंक्ति दृश्य-विधान में सक्षम है–

"झोपड़े के **द्वार** पर **बाप और बेटा** दोनों एक **बुझे हुए अलाव** के **सामने चुपचाप** बैठे हुए हैं और **अंदर** बेटे की जवान बीबी बुधिया प्रसव-वेदना से **पछाड़ खा** रही थी। **रह-रहकर** उसके मुँह से ऐसी दिल हिला देने वाली आवाज निकलती थी कि **दोनों कलेजा थाम लेते** थे। **जाड़ों की रात** थी, प्रकृति **सन्नाटे** में **डूबी** हुई, **सारा गाँव अंधकार में लय** हो गया था"

रेखांकित शब्दों पर ध्यान दें। ग्रामीण संस्कृति, वातावरण, परिवेश के साथ घीसू-माधव की जड़ता, उनके अभावजनित जीवन का बिम्ब, बुधिया का वेदना के प्रति विवश आर्द्रता, असाहयता, विमूढ़ता, निष्क्रियता, निराशा बोध, चेतना शून्यता आदि अनेक अर्थ बिम्ब पूरी कहानी के कथ्य का संश्लिष्ट रूप प्रस्तुत करते हैं। 'प्रकृति का सन्नाटा', 'बाप और बेटों' 'चुपचाप' भयावहता का बोध देते हैं। वो समर्थ पाठक इससे आन्तरिक सत्य के अन्वेषण का प्रथम प्रभाव सूत्र भी ग्रहण कर सकते हैं। अंधकार में विलीन होने की अपेक्षा उन्होंने 'अंधकार में लय' होना प्रयोग किया है। विलीन होना अस्तित्वहीन होना है, लय होना सामंतर एवं समन्वय का बोध देता है।

माधव जब बुधिया को झोपड़े में देखने नहीं जाता तो घीसू का यह कथन 'तू बड़ा बेदर्द है, बे!" अत्यंत शकितशाली वाक्य है। फिर आगे 'सालभर जिसके साथ सुख-चैन से रहा, उसी के साथ **इतनी बेवफाई** और पूरे वाक्य को दो बार विस्मयबोधकादि चिह्न में विशिष्टता दी गयी है। 'बे' में आत्मीयता, अभिभावकत्व, प्रताड़ना और व्यंग्य मिश्रित उलाहना भी 'इतनी बेवफाई' सामाजिक रूप से उसके अमानवीय व्यवहार, नैतिकता और मर्यादा के विरुद्ध आचरण पर विस्मय मिश्रित आपत्ति भी है।

प्रेमचंद ने हमारी सामाजिक व्यवस्था पर गहरा व्यंग्य किया है **वे** "कैसा बुरा रिवाज है कि जिसे जीते जी तन ढॉकने को **चीथड़ा भी** न मिले, उसे मरने पर **नया कफन** चाहिए।" वाक्य में सरल बोलचाल के शब्द हैं किंतु वाक्य में उनका प्रयोग एक तल्खी को जन्म देता है। सारी परम्पराओं रूढ़ियों को एक साथ कटघरे में ला खड़ा करता है। समाज के ठेकेदार श्रम का उचित मूल्य नहीं देते, इतना शोषण होता है कि व्यक्ति जीवन से हाथ धो बैठता है, दवा-दारू का कोई सहयोग नहीं वहाँ रूढ़ियों का पालन किया जाना, सामाजिक शोषण पर करारी चोट है। वाक्य दो विरोधात्मक शब्द हैं 'चिथड़ा भी नहीं' 'जीते जी' के संदर्भ में और 'नया कफन' मरने पर, बोध को बहुत तीखा, तिलमिलाने की हद तक जागरुक करने का प्रयत्न है।

वातावरण परिवेश का एक दृश्य-फलक कहानी के प्रारम्भ में था, एक यह भी दृष्टव्य है–

"वहाँ के वातारण में सुरूर था, नशा था। कितने तो यहाँ आकर एक चुल्लू में मस्त हो जाते थे। शराब से ज्यादा वहाँ की हवा उनपर नशा करती थी। जीवन की बाधाएँ यहाँ खींच लाती थीं और कुछ देर के लिए यह भूल जाते थे कि वे जीते हैं या मरते हैं, या न जीते हैं न मरते हैं।

और यह दोनों बाप-बेटे अब भी भजे ले लेकर चुसकियाँ ले रहे थे। सबकी निगाहें इनकी ओर जमी हुई थी। दोनों कितने भाग्य के बली हैं, पूरी बोतल बीच में है।"

प्रेमचंद के शब्द बोलते भी हैं दिखायी देते हैं। मधुशाला का इतना सजीव चित्र है और वहाँ की हवा में

Scanned by CamScanner

भी नशा होना, उस स्थान के विशेष आकर्षण का संकेत हैं। जो पीने की स्थिति में है, उनकी ओर सबकी निगाहें होना बहु अर्थक है। पीने के साथ दूसरों की नजर में ऊपर उठना, नशे को गहराता है, दूसरे को पीते देखकर आशा और तृप्ति दोनों का एहसास होता है।

माधव 'बेदर्द' घोषित है, किंतु अनेक बार उसके संवादों में पत्नी का प्रसंग उसके आन्तरिक सत्य को उद्घाटित करता है।

"माधव भी हँसा– इस अनपेक्षित सौभाग्य पर। बोला–'बड़ी अच्छी थी बेचारी। मरी भी तो खूब खिला पिला कर। वेदना की ऐसी आर्द्रता अपराध बोध, पछतावा, परिस्थितियों में क्षय होती मानवीयता के कई प्रभाव सूत्र भावना को उजागर करते हैं।

प्रेमचंद की भाषा में लाक्षणिकता, व्यंग्य विशिष्ट अर्थ रखते हैं–एक पूरे सामाजिक यथार्थ पर यह व्यंग्य युग बोध का एक सशक्त चित्र है–

वह न बैकुंठ जायेगी तो क्या ये **मोटे-मोटे लोग** जायेंगे, जो गरीब को **दोनों हाथों लूटते** हैं और अपने **पाप को धोने** के लिए **गंगा में नहाते** है और **मंदिर में जल** चढ़ाते हैं।

रेखांकित शब्द, मुहावरे, मिथकीय संदर्भ, वर्ग भेद के यथार्थ को सफलतापूर्वक चित्रित करते हैं।

प्रेमचंद की भाषा सूक्तियों से भी रचनाशीलता ग्रहण करती है–'अस्थिरता नशे की खासियत हैं'।

मुहावरे-'गाढ़ी कमाई', 'रोएँ रोएँ से आर्शीवाद', 'चुसकियाँ लेना', 'काले कम्बल पर रंग-चढ़ना' आदि।

संवाद–कहानी में संवाद जीवन प्रसंगों को स्वाभाविक बनाते हैं और रोचकता को बढ़ाते हैं। 'कफन' के संवाद दोनों ही दृष्टियों से कलात्मक है। संक्षिप्ता उनकी विशिष्टता है। संश्लिष्टता में वे अत्यंत गहरे और बहुअर्थक हैं। कहानी के प्रारम्भ में घीसू और माधव का संवाद पूरी कहानी को, उसके प्रभाव को केन्द्रीभूत करता है। बाप-बेटे की बातचीत से जो 'दृश्य' उपस्थित होता है, वह एक ऐसे क्षण को निर्मित करता है जिसकी संवेदनीयता अभूतपूर्व है। संवाद का हरएक वाक्य नपा-तुला और सटीक है। घीसू जमींदार के पास जाकर बुधिया के संस्कार के लिए सहायता के लिए जो चिरौरी करता है उसकी एक बानगी देखें–

'....सरकार! बड़ी विपत्ति में हूँ। माधव की घरवाली रात को गुजर गई। रात भर तड़पती रही सरकार! हम दोनों उसके सिरहाने बैठे रहे। दवा-दारू जो कुछ हो सका, सब किया, मुदा वह हमें दगा दे गई! अब कोई एक रोटी देनेवाला भी न रहा मालिक! तबाह हो गए, घर उजड़ गया। आपका गुलाम हूँ, अब आपके सिवा कौन मिट्टी पार लगायेगा!....."आदि।

सारा संवाद नाटकीय है। पाठक इसमें व्याप्त झूठ को पहचानता है और खुशामद के स्वर से ध्वनित होते व्यंग्य की अर्थ व्याप्ति भी समझता है। घीसू की चारित्रिक विशेषता भी उभरती है। निसंदेह वह अनुभव सिद्ध, व्यवहार ज्ञाता और चतुर है।

कहानी में घीसू-माधव के संवाद कहानी के मर्म को, संवेदना को निवृत्त करने में अत्यंत सफल हैं। प्रेमचंद की संवाद शैली में नाटकीयता, आरोह अवरोह, लय-भाव-भंगिमा और चेष्टाओं का अद्भूत संयोजन मिलता है इसके साथ ही सरल, स्पष्ट संवाद प्रभावोत्पादक भी है।

शैली–प्रेमचंद जीवन के कलाकार हैं। उन्होंने अपनी कथा सामग्री अपने आस पास के जीवन से ली। यह सामग्री उनके निजी अनुभव-आप-बीती, आँखों देखी, विश्वस्त सूत्रों से सुनीं-पढ़ी पर आधारित होती थी। यही कारण है कि उनकी कहानियों में स्वाभाविकता, विश्वसनीयता और यथार्थतन का गुण विद्यमान रहता है। प्रेमचंद ने कथा नियोजन में विशेष प्रयोग नहीं किए किंतु उन्होंने अपनी पहली कहानियों के ढाँचे में आवश्यक परिवर्तन किए, किंतु ये परिवर्तन निर्माण की सुघरता के लिए किए होंगे ऐसा उनके बारे नहीं सोचा जा सकता। 'कफन' निर्माण की दृष्टि से उनकी अत्यधिक महत्त्वपूर्ण कहानी है।

Scanned by CamScanner

स्वर्गीय आचार्य नलिन विलोचन शर्मा ने प्रेमचंद को 'पैदाइशी किस्सागों' कहा था। इसका स्पष्ट अर्थ था कि निर्माण की दृष्टि से प्रेमचंद कथाओं और आख्यायिकाओं की परम्परा के कथाकार थे। उनकी समस्त कहानियों में कथानक तत्व इस गत का साक्षी है कि यह कथा विरासत में मिली थी। 'सरलता में सरलता' निकालने को कमाल मानने वाले प्रेमचंद संभवत: इस कारण ही पैदाइयी किस्सागो माने जाते थे। वे कथानक की सरलता के बीच से समस्त मानवीय भावनाओं को कारण रूप में प्रतिष्ठित करते हैं जिससे घटनाओं के चामत्कारिक अन्तर्भाव की आवश्यकता नहीं रह जाती है। प्रेमचंद की कहानी के कथात्मक स्थैर्य के अंतरग में जो गति है, जो सहज योग क्षेम अनुभूति है और जो संवेदनयती है उसे कथानक से विकसित किया, विचार के बहिरंग से नहीं। इस अर्पूव कथाशक्ति का प्रयोग वे निरंतर नए प्रभाव उत्पन्न करने की दिशा में करते हैं। कथानक में कहीं कोई रहस्य, रोमान्स नहीं, कोई नाटकीयता नहीं, कोई घटना वैचित्र्य नहीं, कही कोई संयोग नहीं, बस एक सहजगति ओर उससे उत्पन्न सम्पूर्ण जीवन पद्धति की संवेदना जो हमारी चेतना पर छा जाती है। 'कफन' में प्रेचमंद सीधे कथा के मूल में प्रवेश करते हैं। कारण-कार्य का यह सरल सम्बंध उनके रचना कौशल की आत्मा है। 'कफन' में वस्तु का निर्देश नहीं है, वस्तु का दृश्य-विधान है। उनकी बाद की कहानियों में यह दृश्य विधान कथानक को अधिक एकात्मक और प्रभावशाली बना सका है।

कथात्मक स्तर पर पात्रों और घटनाओं को व्यापार बद्ध करने की कला बहुत पुरानी है। प्रेमचंद अपने पात्रों को परिस्थितियों के हाथ में पुतला नहीं बनाते हैं, बल्कि मानवीय प्रेरणाओं से कार्य करते हैं। उन्होंने अपनी कहानियों के द्वारा मानवीय व्यापारों के मनोवैज्ञानिक कारणत्व की खोज की जिससे उनकी कहानियों का कथानक घटनाक्रम से प्रभावित है, उतना ही व्यापारों के संयोजन से। प्रेमचंद ने कहानी के बाहरी रूप को उतना महत्त्वपूर्ण नहीं माना जितना उसके आन्तरिक स्थापत्य को। 'कफन' कहानी के पात्रों का निरूदन एक सम्पूर्ण जीवन प्रक्रिया के अंतविरोध का परिणाम है। कथानक की दृष्टि से यह संश्लिष्ट कहानी है।

इस तरह हम देखते हैं कि प्रेमचंद में कहानी गढ़ने की अद्‌भूत क्षमता है। उन्होंने विरासत से मिली कथा शक्ति का मौलिक रूप में विकास किया। उनकी यह शैली परवर्ती कथाकारों के द्वारा भी अपनाई गयी।

Scanned by CamScanner