



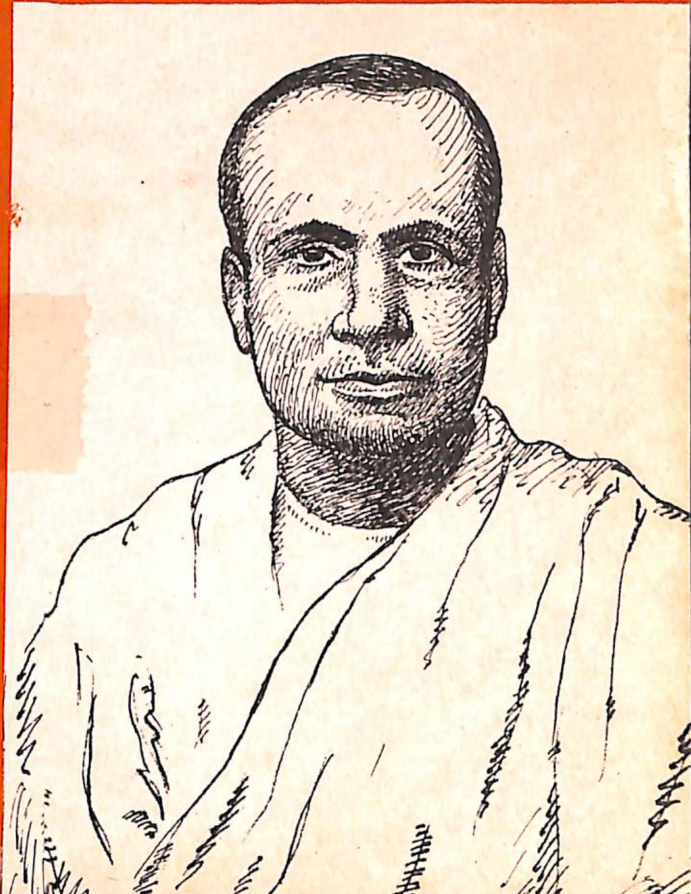
जयशंकर प्रसाद

रमेशचन्द्र शाह

N
810.92
P 886 S

भारतीय
साहित्यका
निर्माता

N
810.92
P 886 S



भारतीय साहित्यका निर्माता

जयशंकर प्रसाद

लेखक

रमेशचन्द्र शाह

अनुवादक

जीवन नामदुंग



साहित्य अकादेमी

Jalshankar Prasad : Nepali translation by Jiwan Namdung of
Ramesh Chandra Shah's monograph in English. Sahitya Akademi,
New Delhi (1985), **SAHITYA AKADEMI**
REVISED PRICE Rs. 15.00

साहित्य अकादेमी

N

810.92

P886 S

प्रथम संस्करण : १९८५

साहित्य अकादेमी

प्रधान कार्यालय

रवीन्द्र भवन, ३५, फीरोजशाह मार्ग,



IAS, Shimla

क्षेत्रीय कार्यालय

N 810.92 P 886 S

ब्लाक V-बी, रवीन्द्र सरोवर स्टेडियम



२६, एलडाम्स रोड (द्वितीय मंजिल)

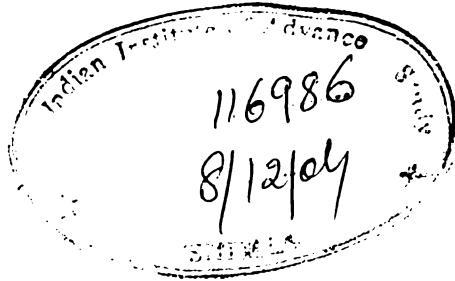
00116986

१७२, मुम्बई मराठी ग्रन्थ संग्रहालय मार्ग, दादर, बम्बई ४०००१४

मूल्य

SAHITYA AKADEMI

REVISED PRICE Rs. 15.00



मुद्रक

भारती प्रिण्टर्स

दिल्ली ११००३२

क्रम

१. युग	७
२. व्यक्तित्व	१७
३. 'कानन-कुसुम' अति झरना	२३
४. छायावाद : प्रसाद आपना सहवर्तीहरू मात्र	२६
५. 'आँसू' को प्रयोगशाला	३५
६. इतिहासको पाठ	४१
७. औपन्यासिक शल्य-क्रिया	५१
८. एक गीति-अन्तराल	६१
९. 'कामायनी' : एक संश्लेषण	६७
१०. उपसंहार	८४

परिशिष्ट :

प्रसादजीका प्रकाशित ग्रंथहरूको सूची	९०
-------------------------------------	----

कवि, नाटककार, कथा-शिल्पी अनि उपन्यासकार जयशंकर प्रसादको जीवन काल (१८८६-१९३७) आधुनिक भारतीय इतिहासको जुन कालखण्डको वार पार फैलिएको छ, त्यो अनेक दृष्टिकोणबाट यस इतिहासको सबभन्दा गौरवशाली अनि रोमाञ्चक अध्याय हो। आध्यात्मिक, नैतिक अनि सामाजिक-राजनैतिक घटनाहरूको यस्तो लह लह फसल प्रत्येक युगको भाग्यमा हुँदैन। केही पछिल्लिर फर्केर हेर्दा यस उज्जाड कालखण्डको जुन पृष्ठभूमि छ, यसको निर्माणमा दुइ महापुरुषको सबभन्दा ठूलो योगदान देखिन्छ, एकजना त रामकृष्ण परमहंस (१८३४-१८८६) अनि अर्का स्वामी दयानन्द (१८२४-१८८३)। यदि रामकृष्ण यो देशको आध्यात्मिक संस्कृतिले सृजित सबभन्दा सुन्दर फूल हुन भने, अर्कोतिर स्वामी दयानन्दको रूपमा हामीलाई आफ्नो राष्ट्रिय व्यक्तित्वमा भएको आत्म संरक्षण अनि आत्म नवीकरणको सामर्थ्यलाई एउटा यस्तो विस्फोट संभव भएको देखिन्छ, जसमा हाम्रो सार्वजनिक शास्त्रार्थ अनि टुक्राटुक्रा भएको परम्पराको एउटा तेजिलो नयाँ प्रासंगिकता लिएर प्रकट भयो। त्यस बेलाको सामाजिक परिस्थिति हेरौं : आफ्नो परायहरूमा शताब्दी-शताब्दी देखि चलि आएको शोषण तथा उत्पीडनले थुप्रै थुप्रै रूढीहरूको दलदलमा भासिएको हाम्रो सामूहिक जन-जीवन एकातिर जनमानसबाट टाडिएको मुट्टीभर अंग्रेजीबाजकै रंगमा रंगिएका बुद्धिजीविहरूको प्रगतिपना अर्कोतिर; यो थियो अस्तित्वगत परिस्थिति, जसमाथि यी महापुरुष हरूले, अनि यिनीहरू सितै त्यस युगका अन्य प्रतिभा-पुरुषहरूले पनि-आफ्नो सम्पूर्ण व्यक्तित्व अनि कृतित्वको ओज लामो छन अनि त्यो नितान्त आवश्यक आध्यात्मिक तत्व पैदा गरयो, जसले हाम्रो जीवनामृत देशमा एउटा नवीन संजीवनीको संचार गरयो। बगालमा केशवचन्द्र सेनको नेतृत्वमा प्रवर्तित ब्राह्म समाज अनि महाराष्ट्रमा रानाडे स्थापित प्रार्थना-समाज जस्ता आन्दोलनहरूले सामाजिक सुधारको क्षेत्रमा पहिलेबाटै हल-चलको काम गरिसकेका थिए। यसैले साहित्य यस हलचलबाट कसरी अछूत रहन सक्थ्यो। यो ब्राह्म समाजको पृष्ठभूमि बिना हामी दत्त परिवारको देनलाई—तरु दत्त जस्ता कवियत्री अनि रमेशचन्द्र दत्त जस्ता रामायणको सर्वश्रेष्ठ (सर्वप्रथम पनि) अंग्रेजी अनुवादकलाई-चिन्त

सर्वदैनौ । यहाँसम्म कि, स्वयं रवीन्द्रनाथ ठाकुर जस्ता स्वतः स्फूर्त प्रतिभाको लागि पनि यो पृष्ठभूमि उपेक्षणीय रहेन । यही प्रकारले मराठीको केशवसुत जस्ता कविहरूको निमित्त रानाडे प्रार्थना समाज आन्दोलनको पृष्ठभूमि उस्तै प्रकारले प्रसंगवश भन्न सकिन्छ, जुन प्रकार 'गीता रहस्य' लेखक तिलकको लागि मध्ययुगीन सन्त कवि ज्ञानेश्वरको परम्परा । अर्कोतर्फ आर्य समाजको आन्दोलनलाई-यस तथ्य बाहेक, क त्यसको व्यास यी दुवैभन्दा धेरै ठूलो थियो अनि उत्तर भारतको तुलनामा धेरै ठूलो भू-भाग अनि धेरै विविधतापूर्ण सामाजिक तहहरूसम्म पुग्न सकेको थियो, साहित्यमा प्रवेश गर्नु धेरै समय लाग्यो ।

यो प्रभावविना—उसका धनात्मक-ऋणात्मक पक्षहरू समेत श्री अरविन्द-सम्मलाई सीधै वेदहरूसित टक्कर लिने उत्कट-प्रेरणा शायद नै पाउने थियो होला, जसले उनलाई उनको जीवन-व्यापी—खोज-अनि साधनाको वाटो देखायो । यो संघर्ष अनि खण्डनात्मक साधन बिना—जो चाहिँ दयानन्दहरू जस्ताको कारणले संभव भयो—जयशंकर प्रसाद जस्ता लेखलाई पनि-दार्शनिकको सट्टा व्यावहारिक हिन्दुत्वको सिलसिलामा आफ्नो समाजको निर्मम चीरफाड़ गर्ने आवश्यकता अनुभव भयो होला, जस्तो हामी 'कंकाल' मा पाउँछौ । आज हाम्रो लागि यो निस्सन्देह धेरै सजिलो भएको छ हामीले आर्य समाजमा निहित विचार-धारालाई पुनरुत्थानवादी अथवा प्रगति-द्रोही भनेर मुक्त हुन्छौ । तर, प्रश्न यो छ—परवर्ती पिढी अथवा पिढीहरू, जुन यसको दोस्रो फेरोमा पूर्व-पश्चिम समन्वयको उदार-दलफल आदर्शको प्रभावमा वेहरी रह्यो, त्यसैले हाम्रो त्यस्तो कुन राम्रो काम गर्‍यो र ! यो द्वन्द्वात्मक अनुभवको उज्यालोमा हामीले सौँच्याँ भने यस्तो लाग्नेछ—दयानन्द पनि आफ्नो युगको उत्तिकै अनिवार्य अनि उत्तिकै ठोस अभिव्यक्ति थिए, जत्तिको रामकृष्ण परमहंस । दयानन्दले जुन भारतीय जीवन अनि भारतीय चिन्तन-परम्परालाई उसको अनि सम्पूर्ण विकास-क्रम देखि मोडेर सीधै वैदिक स्रोत-सित हामीलाई जोड्ने प्रयास गरे, अनि सनातनी गढमाथि लगातार आक्रमण गरे, त्यो पनि परिस्थितिको एउटा जरूरी खाँचो थियो, अनि रामकृष्णको सम्पूर्ण संवरण गर्ने साक्षात्कारी दृष्टि पनि हाम्रो लागि त्यस बेला त्यन्तिकै प्रेरणादायी थियो । बिना कुनै आत्मभ्रामक पुण्यात्मापनको, साँचो, स्वाभिमान अनि साँचो आत्म-विश्वासको परिवेश सृजना गर्नलाई, अनि भारतीयहरूको लागि एउटा यस्तो भविष्य-मार्ग खोल्नुलाई, जो सबै प्रकारको आत्म-प्रवंचना अनि भ्रान्तिदेखि मुक्त हुनसकोस, यी दुवै कुरो आवश्यक थियो; दयानन्दको जुझ्ने तीक्ष्णता पनि : साथै रामकृष्णको सम्पूर्ण घोले पचाउने विशालता पनि । यी दुवैको यसरी एकाग्र हुने ऐतिहासिक अर्थ यही हुन सक्थ्यो—कि हामीलाई यस्तो पैतृक सम्पत्ति मिलोस, जुन एकातिर त संकीर्ण पुनरुत्थानवादी धर्मोन्मादको विरुद्ध हाम्रो रक्षक बनिरहोस, अनि अर्कोतर्फ—एउटा जराविहीन धरमर गर्ने त्रिष्वमैत्रीसित पनि हामीलाई मुक्त

गनं सकोस । भनिरहने आवश्यकता छैन—परस्पर-पूरक यी दुवै अन्तर्दृष्टिको संयुक्त अवदान नै हाम्रो यहाँ महात्मा गान्धी जस्ता राष्ट्रिय नेता तथा जयशंकर प्रसाद जस्ता लेखकको आविर्भाव हुन सक्थ्यो ।*

यहाँ हामी त्यो सानो तर सार्थक भूमिकाको पनि याद गर्नुपर्छ, जो राष्ट्रिय आन्दोलनको ती महत्वपूर्ण वर्षहरूको समयमा थियोसफिकल सोसाइटी को घरेडी यहाँ सन् १८८६-मा मद्रासको नजीक आड्यार नामक स्थानमा भएको थियो । उतर-भारतमा यस संगठनको पहिलो महत्वपूर्ण शाखा प्रसादको आफ्नो शहर बनारसमा श्रीमती एनी बेसेण्ट द्वारा खोलिएको थियो । संभव हुनसक्छ यस संस्थाप्रति हाम्रो मानववादी कविमा पनि शुरुमा केही आकर्षण जागेको थियो, किनभने उनले आफ्नो एकलो छोरालाई यही संस्थाद्वारा स्थापित विद्यालयमा भर्ना गरेका थिए । तर छिट्टै एउटा यस्तो घटनाको कारणले गर्दा उनलाई त्यस देखि विकर्षण भयो, जुनचाहिँ शायद ती दिन-हरूका कुनैपनि सामान्य हिन्दु-पितालाई अप्रिय लाग्थ्यो । यस्तो भयो, त्यस समय कृष्णमूर्तिको आगमनमा स्कूलका छात्रहरूद्वारा उनको आरती गरियो । भनिन्छ जब प्रसादजीलाई यो तथ्य पत्तो लाग्यो तब उनले लगत्तै यसको विरोधमा आफ्नो छोरको नाम त्यहाँवाट फिर्ता लिए जवकि, त्यस समय बनारसमा सर्वश्रेष्ठ विद्यालय शायद त्यही थियो ।

राजनैतिक धरातलमा यो नौलो राष्ट्रिय चेतनाको अभिव्यक्तिको शुरुआतपनि सन् १८८५ मा इण्डियन नेशनल कांग्रेसको स्थापनापश्चात भईसकेको थियो । विस्तार-विस्तार यस मञ्चमा एउटा तेजस्वी नेतृत्वको उद्भव हुन लागेको थियो । यी नेता केवल राजनीतिज्ञ थिएनन, तर क्रान्तिकारी विचारक अनि समाज-सुधारक पनि थिए । यिनीहरूमा लोकमान्य तिलक, विपिनचन्द्र पाल, श्री अरविन्द अनि लाला लाजपतराय जस्ता महारथी सामेल थिए ।

हिन्दी साहित्यमा यस नौलो राष्ट्रिय-चेतनाको सूत्रपात भारतेन्दु हरिश्चन्द्रको हातबाट भईसकेको थियो, जुनचाहिँ कैयौं अर्थमा हाम्रा चरित्र नायकका साँचा अग्रज थिए । प्रसाद जस्तै भारतेन्दु पनि बहुमुखी प्रतिभाका धनी थिए । स्वाभावले कवि भएपनि भारतेन्दुका व्यक्तित्वको—अथवा यसो भनूँ—कि उनको परिस्थितिको नै—यो एउटा अनौठो विरोधाभास थियो, कि उनलाई आफ्नो कवि-व्यक्तित्वको उन्मोचन प्रचुरमात्रामा गद्यको माध्यमले प्राप्त भयो । कविताहरू उनले ब्रजभाषामा लेखिरहे जुन मध्ययुगको सर्वमान्य सांस्कृतिक सम्पर्क-भाषा थियो अनि जुन कालान्तरमा ह्यासोन्मुखी उपयोगिताको तर्कको अधीन आफ्नो व्यापकता अनि जिउँदोपना गुमाइ सकेरपनि एउटा सानो जादुमय परिधिको रूपमा कवियशः प्रार्थीहरूको लागि दुर्निवार बनिदै आइ रहेथ्यो । यसैबीच ऐतिहासिक दबावहरूको फलस्वरूप मध्यदेशको भाषामा एउटा अझै रूपान्तरण घटि-सकेको थियो । तर यो

यो भर्खर जन्मेको खड़ीबोलीको रूपमा भारतेन्दुका कवित्वको पद्यको गोरेटो हिंडुनु निकै असजिलो हुन्थ्यो । हो, यो भर्खर जन्मेको गद्यमा जुन एउटा नयाँ स्फूर्ति अनि स्वतन्त्रताको अवकाश प्राप्त भएको उनले देखे, त्यसको उनले प्रचुर लाभ उठाए अनि त्यसैमा आफ्नो आत्माभिव्यक्ति (अनि यथार्थमा भन्नूभने, काव्य मुक्ति पनि) खोजे । यो नवजात गद्य अहिले शतप्रतिशत, नवजात अनि स्वच्छन्द थियो, त्यस-ताक यसमाथि वैयाकरण अनि शुद्धिमागी आचार्यहरूको अंकुश लागेको थिएन तात्कालीन साहित्यिक भाषाको यस्तो विलक्षण परिस्थितिले पनि भारतेन्दुलाई साथ दियो; आफ्नो एकलो साहसमा पनि हिन्दी नाटक अनि यस प्रकारका हिन्दी रंगमञ्चको उत्थानमा । पारसी थियेटरको स्थूल ढाँचालाई पनि निर्वाह गर्दै उनले आफ्नो समयको प्रायः सम्पूर्ण पक्षहरूको प्रचुर अभिव्यक्ति दिएका थिए । भारतेन्दुका त्यो नवजात गद्यको नवीनता अनि जिउँदोपनलाई आजपनि हामी अनुभव गर्न सक्छौं; उनका मौलिक नाटकहरूमा मात्र होइन, तर 'दुर्लभ बन्धु' नामले प्रकाशित शेक्सपियरको 'मर्चेण्ट अफ भेनिस' नाटकमापनि उनको जिउँदो छायानुवादमा पनि ।

यो विशेष साहित्यिक सम्बन्धमाथि जोडिदिनुहामीलाई यसकारण पनि जरूरी लागिरहेछ कि जयशंकर प्रसादको केवल गद्य साहित्यमा मात्र होइन, तर काव्य-कृतित्वमा पनि हामी त्यो पोख्त मानवनिष्ठ दृष्टिको पूर्णरूपेण परिपक्वता पाउँछौं, जसको आरम्भिक बीज अनि सकेंत सम्पूर्ण गडवडिहरू तथा सीमाहरू बाहेक हामी भारतेन्दुको कृतित्वमा पाउन सक्छौं । प्रसादका कृतित्व अडकल गर्नलाई यो कुरा बुनियादी महत्वको छ, अनि यसलाई अझ स्पष्ट पार्नु यहाँ अप्रासंगिक हुँदैन ।

प्रसादको विशिष्टता जुन दुइ वस्तुसित सम्बन्धित छ, प्रथमतः नियाल्दा ती आफैमा विवादास्पद जस्ता देखिन्छ, तर प्रसादका उत्कृष्टतम कृतित्वमा यी दुवै तत्व यस्तो अविच्छेदरूपमा सम्बन्धित छ कि—दुवै तत्वको विकास लगातार नजीक भएर अन्तमा एउटै बिन्दुमा मिल्ने रेखामा भएको छ । यो बिन्दु निश्चय नै उनको श्रेष्ठतम कृति कामायनी हो । तर यो परिपक्वताको धेरै अधि हामी यो अनुभव गर्नसक्छौं कि उनका कृतित्व आफ्नो इतिहास बोधको कारणले पनि उत्तिकै विशिष्ट चारित्रिक परिचय दिन सक्छ, जत्तिको आफ्नो व्यक्तिमत्ताको कारण । प्रसादको जीवन र कृतित्वको जुन वास्तविक संघर्ष छ, त्यो एउटा यस्तो भावबोध र एकी-कृतका उपलब्धिको संघर्ष हो, जहाँ एकातिर उनका नाटक अनि कवितामा वैयक्तिक अतीत अनि राष्ट्रिय अतीत मानौं एकार्काको एउटै प्राण हुँदै गयो, अनि अर्कातिर वर्तमानको उथुलपुथुल कथा-सृष्टिको माध्यमले प्रत्यक्ष हुँदै गयो । यति सम्म कि, यी दुवै 'कामायनी'-सम्म आईपुग्दा एकाग्र भएर उनको जीवन-दर्शन तथा जीवन-सपनाको चरितार्थता सम्म पुग्यो । प्रसादका कविताको 'नाविक' केवल प्रसादका कवि व्यक्तित्वको अतीत होइन, त्यो एक प्रकारले सम्पूर्ण जातिका

सांस्कृतिक अतीत हो, सामूहिक जागरूकता पनि भन्न सकिन्छ । व्यक्तिगत विषादको मोक्ष विश्व-वेदनाको गहीरो अनुभूतिमा, अनि त्यस अनुभूतिको आफ्नो सांस्कृतिक चेतना एवं इतिहास-बोधद्वारा सृजनात्मक सार्थकता दिने प्रेरणा—यसैबाट कविको रूपमा प्रसादको इच्छा अनि उपलब्धिको घेरो निर्माण हुन्छ । कामायनी-मा अतीत अनि वर्तमानका ध्वंशवशेषहरू देखि स्वतन्त्र हुने जुन सपना अनि आदर्शको पुनः निर्माण भएको छ, त्यो अतीत अनि वर्तमानको मृगतृष्णालाई तोडेर नै संभव भएको छ । पुनरुत्थानवादी अथवा त्यसप्रकारका भविष्यवादी इच्छित चिन्तनको त्यसमा केही छेकावार छैन । यो विचारणीय छ कि—कवि यहाँ सम्म कसरी पुगे ? 'कामायनी'-को समुद्री-यात्रामा निस्कन अघि 'लहर'—को एउटा कविता यस्तो छ :

“अहा यो नाउलाई !

कसले सम्हाल्छ पतवारलाई यस आँधीमा

चारैतिर अन्धकार-गहन नियति जस्तो

प्रस्फुटित ज्योति-रेखाविहीन धुब्ध छ

समयरूपी नाविकले यसलाई

तानेर लगेको छ अनन्तमा

सास माछा झैं अड्केको छ-कुन आशामा ।”

प्रसादको काव्य-यात्रा उनका कविताहरूको पहिलो चयन 'कानन कुसुम' (१९१०-मा प्रकाशित) देखि शुरू हुन्छ । साथै एक कथाकारको रूपमा पनि उनी लगातार साम्ने देखा पर्दै जान्छ । सन् १९११ मा प्रकाशित उनको प्रथम कथा 'ग्राम' नै एउटा उजाडिएको जमिन्दारको चित्रण छ । सामन्ती जीवन-व्यवस्था माथि पूँजीवादी आक्रमणको, एउटा नीलो धनीवर्गको उत्थानको हिन्दी साहित्यमा प्रथम संकेत हो । आफ्ना पूर्ववर्ती भारतेन्दुझैं प्रसादपनि सम्पन्न परिवारका थिए, जो आफ्नो सामन्ती उदारता अनि ठाँटबाँटको निम्ति प्रसिद्ध भएका थिए । दुवै लेखकलाई मध्ययुगीन सामन्ती समाज-व्यवस्थाको सर्वोत्तम परम्परा पैतृक जेथाको रूपमा प्राप्त भएको थियो, अनि दुवैलाई आफ्ना जीवनको शुरूमै त्यस वैभवलाई नराओ घतले ढलफल भइरहेको देख्नु परेको थियो ।

पश्चिमी संस्कृति अनि पश्चिमी अर्थशास्त्रको प्रथम सोझै प्रभाव बंगालमाथि परेको थियो । कलकत्ता वृटिस साम्राज्यको राजधानी रह्यो अनि प्रचुर मेशीनहरू साथै थुपारिएका उद्योग-धन्धाहरूको चोट सबभन्दा पहिले त्यसैले सहनु पर्यो । यसैले, स्वभावतः सामाजिक परिवर्तनको गति यहाँ जोडदार रूपमा भयो । कालान्तरमा विकासशील पूर्व-पश्चिम-समन्वय भएको प्रतिक्रियालाई—जुनचाहिँ रवीन्द्रनाथ ठाकुरका कृतिको पनि प्रेरणा बन्यो—यही परिस्थितिसित दार्जैर हेर्न सकिन्छ । तर यसभन्दा अघिको युगमा एउटा वेग्लै प्रतिक्रियापनि बंगालको बुद्धीजीवि समाज-

मा उठान भएको थियो, जसको सर्वोत्तम परिपक्वता बंकिमचन्द्र चट्टोपाध्यायको कृतित्वमा देख्न सक्छौं। जयशंकर प्रसादको रचनात्मक प्रतिक्रिया पनि रवीन्द्र-नाथको तुलनामा बंकिमचन्द्रको नजीक देखापर्छ। यसको कारण यही हुन सक्छ—हिन्दी प्रदेशले यो सामाजिक अनि सांस्कृतिक आघातलाई बंगालको तुलनामा ज्यादै ढिलो प्रकारले अनि अधिक आन्तरिक प्रतिरोध सहित ग्रहण गर्‍यो। यसप्रकार सामाजिक रूपान्तरको यो अपेक्षाकृत ढिलो गतिमा चल्दै हिन्दी प्रदेशमा तथाकथित सामन्ती व्यवस्थासित सम्बन्धित जीवन मूल्य, अर्थात् मध्य-युगीन मूल्य—ठेट आधुनिक युगको मध्यतिर आइञ्जेलसम्म पनि चल्दो-मिल्दो रह्यो। साथै हामीले यो तथ्यलाई पनि ध्यानमा राख्नु पर्छ कि—स्वयं यो तथाकथित मध्ययुगले पनि हाम्रो सामूहिक जन-चेतनामा दुइवटा दूरगामी परिवर्तन ल्याइदिएको थियो। यी दुइमा पनि पहिलो त त्यो भक्ति आन्दोलन थियो, जसले हिन्दी कवितामा स्वर्णयुगको अवतरण गर्‍यो, अनि अर्कोलाई हाम्रो सामूहिक हृदयलाई एउटा अर्कै मुक्तिको रूपमा—साहित्यको धर्म निरपेक्षीकरण अथवा लौकिकीकरणको रूपमा देख्न सकिन्छ। साहित्यको यो ठेट लौकिकीकरण रीतिकालीन घटना हो। भी दुवै कार्य विशेषगरी ब्रजभाषाको माध्यमबाट सम्पन्न भयो। जस्तो कि हामीले पहिलेबाटै भनिसकेका छौं, भारतेन्दुले आफ्ना पद्य-साहित्य ब्रजभाषामा रचेका थिए। भारतेन्दुको सृजनात्मक व्यक्तित्वको एक भाग त यही मध्ययुगीन पैतृक जेथामै सम्बन्धित थियो, अनि दोस्रो भाग नौलो युगको प्रभावको उत्साहपूर्ण स्वागतको लागि तयार थियो। उनीभित्र जुन मध्ययुगीन भक्त-चित्त अनि मध्ययुगीन लीला-विलासी हृदय थियो, त्यो त पद्यमा अभिव्यक्त हुन्थ्यो, अनि जुन आधुनिक बुद्धिसम्पन्न जीवन्त सुधारक थियो, त्यसले स्वयंलाई गद्यमा प्रकट हुने प्रेरणा हुन्थ्यो। हामी यसलाई विभाजित-हृदयको संज्ञा दिनसक्दैनौं। यो त तत्कालीन सामाजिक अनि सांस्कृतिक परिवेश प्रतिको एउटा भर-पूर अनि संवेदनशील व्यक्तित्वको भर-पूर प्रतिक्रिया नै भन्नसक्छौं। यहाँ हामी व्यक्ति-प्रतिभाको परम्परा निष्ठता बाहेक पनि आफ्नो प्राप्त परम्परामा त्यो सूक्ष्म देखिने परिवर्तन भएको देखौं, जसको परिणाम स्वयं त्यही परम्पराको लागि दूरगामी सिद्ध हुने गर्छ।

के यसलाई केवल मीठो संयोगमात्र भनेर टार्न सकिन्छ—कि केही वर्षपछि हामीलाई जयशंकर प्रसादमा पनि परम्परा निष्ठता देखि विचलनको त्यही दोहोरो प्रक्रियाको दर्शन हुन्छ ? दुवै कवि अंग्रेजी शासनको विशेषता प्रति सचेत हुँदा-हुँदै-पनि राष्ट्रीय जीवनको त्यो दयनीय अनि अघोगति प्रति अति नै सचेत अनि अति नै तीव्र ढंगमा संवेदनशील थिए, जुन चाहिँ त्यही विदेशी शासनको कुपरिणाम थियो। 'अयोध्याका उद्धार' शीर्षक प्रसादको एउटा प्रारम्भिक रचना हो, जसमा मातृ-भूमिको यो दुर्दशा अनि उजाड़पना प्रचलित अनि अत्यन्त मार्मिक कथा-रूपक द्वारा अभिव्यक्त गरेका छन्। वाल्मीकिको महाकाव्य जस्तै यस कवितामा पनि उजा-

डिङ्को नगरको प्रेतात्मा सपनामा रामको वंशजको सामु प्रकट हुन्छ। भारतेन्दु जस्तै प्रसादका पनि शुरूका काव्य रचना ब्रजभाषामा लेखिए, जब उनको आफ्नै पत्रिका 'इन्दु'—मा प्रकाशित उनका आफ्नै तत्कालीन लेखहरूबाट स्पष्ट हुन्छ—गद्यमा उनलाई अपेक्षित अभिव्यक्ति क्षमता प्राप्त भईसकेको थियो। यस समयसम्म हिन्दी साहित्यमा, जसलाई भारतेन्दु-युग भनिन्छ, त्यसको ठाउँमा द्विवेदी-युगको प्रतिष्ठा भईसकेको कियो। यस युगका निर्माता अनि व्यवस्थापक थिए आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी, जसले मध्ययुगीन पैतृक जेथाबाट मुख फर्काएर संस्कृत साहित्य तर्क दृष्टिगोचर गर्न शुरू गरेका थिए। उनीद्वारा सम्पादित 'सरस्वती', मानौं त्यसवेला साहित्य मूल्य निर्धारण गर्ने संस्था बनेको थियो, शुद्धता उनको आदर्श थियो अनि एक मर्यादाबद्ध नैतिकता उनको मापदण्ड। पूर्ववर्ती युगको मूल्य 'उत्साह' थियो भने, यस युगको मूल्य बन्नगयो 'अनुशासन'। गद्यमा निखार ल्याउन यसको केही न केही त योगदान रह्यो। आचार्य द्विवेदीको व्यवस्थाले निश्चय रंग त ल्याएको थियो, तर कविताको लागि उनको कान केही कम संवेदनशील थियो। जे होस—'कानन-कुसुम'—का कविताहरूमा यस्तो कुनै विस्फोटक नयाँपन थिएन, अनि शुरूमा प्रसाद पूरै परम्परानिष्ठ तरीकाले भारतेन्दुयुगका उपलब्धि-हरूलाई आत्मसात गर्दै द्विवेदी-युगका तुलनाहरूमा धेरै थोर समानता बसाइ रह्यो।

तर सन् १९१८ मा जुन उनको पहिलो कविता संग्रह 'झरना' नामले प्रकाशित भयो—त्यसमा त्यो नौलो समवेदना अनि नौलो भाव बोधको प्रथम लक्षण प्रस्फुटित भएकै छ, जसलाई पछिबाट छायावादको नाम दियो। 'कानन-कुसुम' अनि 'झरना' का बीचको अन्तराल बाँड्ने प्रसादका कैयौं कथामूलक अनि वर्णनात्मक कविताहरू छापिए—जस्तै 'महाराणाको महत्व' अनि 'प्रेम पथिक' यी कविताहरूमा अतुकान्त छन्दको प्रवाहपूर्ण उपयोग छ, अनि लहरको बीचमा कहीं पनि बिराम दिनसक्ने छूट प्रथमपल्ट यहीं लिइएको छ। तरपनि यसमा रूढ काव्य-रूचिलाई ललकान्त जस्ता कुराहरू कुनै छैन। स्वयं आचार्य द्विवेदीको पनि यसमाथि आपत्ति हुनेथिएन अँ, 'झरना'—का कविताहरूमा निश्चय नै त्यो निजी-छाप छ, जुन काव्य-रूढिको लागि चुनौती बन्छ। बिस्तार-बिस्तार 'सरस्वती'-को क्षेत्रपनि नौलो प्रतिभाको दवाबबाट विस्तृत हुँदै गयो, अनि यसमा पन्त अनि पछि निरालाका कविताहरूले पनि स्थान पाउन लाग्यो।

छायावादको आरम्भ अनि राष्ट्रीय रंगमञ्च माथि गान्धीजीको नेतृत्वको आविर्भाव लगभग हारा-हारी भएको थियो। यस अधि क्रान्तिकारी मुक्ति-चेष्टा-हरूको पनि एउटा प्रवाह आई सकेको थियो। बंगालमा श्री अरविन्द घोष अनि पंजाबमा लाला हरदयाल जस्ता व्यक्तिहरूले यसको शंखनाद गरेका थिए। जय-शंकर प्रसादको रचनात्मक कल्पनालाई पनि बमको दर्शनको अपेक्षा गान्धीजीको

कार्य-प्रणाली ज्यादा रूचाए। अंग्रेजी राज्यको शैतानी चरित्रको साक्षात्कार गान्धी-सित पटककै भएको थिएन। विस्तार विस्तार उनी यो निष्कर्षमा पुगेका थिए, अनि तरपनि उनलाई कुनै हतार थिएन। उनी यही मुक्तिचेष्टाको घरेडीलाई बलियो बनाउन चाहन्थे। यसैको लागि उनले 'भारत माता ग्रामवासिनी'-सित अर्थात् यो देशको 'तीस करोड़ सन्तान नग्न तन, अर्ध-क्षुधित शोषित निरस्त्र जन'-सित आफ्नो तादात्म्यता स्थापित गरे। मुट्ठीभर तथाकथित बुद्धिजीविहरू द्वारा क्रान्तिको वेलायती अनुकरणले गान्धीको दृष्टिमा कुनै समाधान आएन। यसको विपरीत उनलाई तेतिञ्जेरुसम्म धैर्यपूर्वक प्रतीक्षा गर्नु नै आवश्यक लाग्यो जबसम्म जनता स्वयंमा आफूभिन्नै यस मुक्ति-संघर्षको लागि तयार हुँदैनथ्यो। जन मानससित आफ्नो साँचो तादात्म्यताको बलमा नै उनले त्यसको नाडी छाम्न सक्थ्यो अनि भित्रीरूपमा जान्दथे कि केवल 'राजनीति' अथवा मात्र 'संस्कृति'-को ढोल पिटेर काम चल्ने छैन। सट्टामा यस प्रकारका कल्पनाहरूबाट आफूलाई भुलाउनको निम्ति, गान्धीजीले समाजको आर्थिक-मानसिक पुनर्रचनाको उद्देश्यले नियोजित एउटा गृहकिलो रचनात्मक कार्यक्रम सामु राखे अनि बताए कि यही नै त्यो बाटो हो जसमा हिँडेर हामी सामूहिक आत्म-निर्भरता अनि सामूहिक दायित्व-भावनाको विकास गर्न सक्छौं—जुन विना राजनैतिक स्वतन्त्रताको कुनै अर्थ छैन। ठोस व्यवहारिक बुद्धिको धनी प्रसादजी निश्चय नै यस विचारले लज्जित भए होलान। स्वयं उनका काव्य अनि नाटकहरूमा सर्वत्र रचित 'करूणा'-को तत्वको संगति गान्धीजीको 'अरूहरूको भूलपति स्वइच्छाले प्रायश्चित्त' साथै 'असत्यको विरोधमा अहिंसक प्रतिरोध' वाला मान्यताहरूसित सजिलै मिल्न सक्थ्यो। तर यो मेलसंग संगै एउटा अन्तरपनि रहनु स्वाभाविक थियो। कवि प्रसाद करूणामा बलदँदा दिँदँपनि शान्तिको सट्टामा 'आनन्द'-लाई अस्तित्वको आधारभूत तत्वको रूपमा ज्यादै महत्व दिन्छन। स्पष्टरूपमा भन्ने हो भने रवीन्द्रनाथ ठाकुर अनि जयशंकर प्रसादका कृतित्व समवेत रूपमा शंकराचार्यको संसारलाई तिरस्कार गर्ने दर्शनलाई सबभन्दा जोडदार रूपमा खण्डन गर्छ। अलिकति सौँचेर हेर्दा करूणा अनि आनन्द-को यी आग्रहहरूमाझ यस्तो कुनै अनिवार्य अन्तरविरोध छैन। प्रसादको जुन तथा-कथित आनन्दवाद छ, त्यो पाश्चात्य अर्थमा प्रवृत्तिमार्गी भन्न सकिँदैन: त्यसमा तीव्र रागात्मक संसक्तिको सट्टामा आन्तरिक स्वतन्त्र-साधना अनि आत्मैक्य माथि नै बढ्ता जोड छ। उनका उपन्यास अनि नाटकहरूमा संघर्ष अनि समाधानको एउटा विचित्र चरित्र देखिन्छ: अन्तर्विरोध उनको रचनात्मक तीव्रता अनि सम्पन्न-तामा केही वृद्धि गर्छ घटाउँदैन। उनको चरित्रपनि राग तथा विराग, उत्साह अनि हतास, रागी भावोत्तेजना अनि विरक्त दार्शनिक चिन्ताकै माझमा आन्दोलित भई-रहन्छ। समाधानको सट्टामा संघर्ष अनि अस्थिरताको नै त्यहाँ ज्यादै तीव्र अनुभव पाइन्छ। तर उनका काव्य-रचनाहरूमा एउटा यस्तो सन्तुलन साधिएको प्रतीत

हुन्छ, जुन यस द्वन्द्वात्मक लीलाकै पारस्परिक धरातलमा घटने गछं अथवा त्यहाँ आसक्ति अनि विरक्ति, अत्याधिक रागात्मकता अनि अत्याधिक विराग, भावनात्मक तीव्रता अनि ज्ञानात्मक स्थिरता, आनन्द-वृत्ति तथा शान्त रस यी परस्पर-विरोधी ध्रुवहरूको तानातान आपसमा नै समाधान भएको प्रतीत हुन्छ, एउटा समरसताको अनुभूतिमा । त्यहाँ 'तुमुल कोलाहल'-को लगातार प्रवेशको अवसर छ भने यहाँ 'हृदयको कुरा' त्यस 'तुमुल कोलाहल'-लाई कायम गर्दै त्यसमाथि अधिकार जमाउँछ । भन्नु उसो होइन कि त्यो अस्थिरता अनि तुँवालोले जसलाई छोप्छ, त्यो, अनि यो प्रशान्त-बोध अनि समरसतालाई सिद्ध गर्ने—दुवै अन्ततः एउटै व्यक्तित्वको दुइ प्रक्षेप हुन । यो देशको लागि यो कुनै अनौठो कुरो होइन—पश्चिमको लागि त्यस्तो हुन सक्छ—कि एउटै व्यक्तित्व यी दुइ परस्पर-विरोधी जस्ता देखिने गुणहरूको एकै ठाउँ हुनु संभव हुन्छ । जीवनप्रति रहस्यनिष्ठ साधकको दृष्टि एकातिर अनि सहज बुद्धि-सम्पन्न कर्म-कौशल अर्कोतिर । शायद यही त्यो विन्दु हो जहाँ कवि प्रसादजीलाई पनि गान्धीजीको जीवन अनि कृतित्वबाट सहानुभूतिको अनुभव भयो होला । जीवनको निषेध गर्ने दर्शनसित उनको जीवन-व्यापी गुनासोको अर्को अर्थ के थियो ? आखिर गाँधीजीको लागि पनि त अनाश्रित-योगको सार्थकता जीवन अनि कर्तव्यको पक्षमा नै उपयुक्त हुनलाई थियो; तर जीवनको चुनौतीदेखि भाग्नलाई थिएन ।

जम्मै मिलाएर हामी यही भन्नसक्छौं कि—जहाँ एकतर्फ महात्मा गाँधीले इतिहासको यो घुम्तीमा भारतका लोक-चेतनालाई प्रवृत्तिमार्गी रहस्यभावनातर्फ उन्मुख गर्दै त्यसको नैतिक पक्षलाई दरिलो पार्न ज्यादा बल दिए, त्यहाँ प्रसाद अनि रवीन्द्रनाथ जस्ता कलाकारहरूले त्यही प्रवृत्तिका काव्यात्मक अनि दार्शनिक पक्षहरूमाथि—अर्थात् त्यसका आनन्दमूलक पक्षहरूलाई फस्टाउनमा आफ्ना भूमिका निभाए । जीवनको सम्बन्धमा जुनै पनि विधायक अन्तर्दृष्टिहरू—नैतिक, रसात्मक, व्यावहारिक अथवा रहस्यात्मक यस देशले आफ्नो सुदृढ लोक यात्राको अवधिमा बारम्बार प्राप्त गर्‍यो: अनि बारम्बार हराएर पनि फेरि बारम्बार प्राप्त गर्‍यो—यी विविध अन्तर्दृष्टिहरूको सन्तुलन उपलब्ध गर्ने एउटा कठोर साधना प्रसादको व्यक्तित्व र कृतित्वमा हामी देखौं । प्रसादको काव्य-कल्पना सँगै उनको प्रत्यक्ष जीवन अनुभवहरू अनि निरीक्षणहरू बाटै नियन्त्रित साथै निर्धारित भइरह्यो । रूमानी अनि रहस्यात्मक तत्वहरू बाहेक पनि उनको कथासाहित्य अनि नाट्य-कृतित्व एउटा गहीरो मनोवैज्ञानिक यथार्थवादको घरेङ्गीमा उभिएको छ, यस तथ्यलाई उपेक्षा गर्न सकिदैन । अँ, उनको कविता निश्चय आफ्नो स्वर अनि रंगमा ज्यादा आदर्श-प्रेरित छ, तर देश अनि कालमा विशुद्ध कल्पनाको यो उद्गान पनि प्रत्यासन्न यथार्थको आसन उल्लंघन गर्दैन । जीवनका जटिल समस्याहरूको यो आदर्श समाधान, एउटा सम्पूर्ण सरलतामा त्यस जटिलताको

मोक्षको यो कल्पना सृष्टिहरू पनि कुनै भाग्ने इच्छाको परिणाम हो भन्न सकिदैन । यससित हामी सहमत नभएतापनि यति स्वीकार नगरी हामीलाई धर छैन कि यो सरलता त्यही जटिलताहरूका प्रत्यक्ष अनुभव अनि त्यसकै लामो समयसम्मको चिन्तन-मननबाटै जन्मेको सरलता हो; जबर्दस्त थोपरिएको होइन ।

‘कानन-कुसुम’-मा संकलित प्रसादजीको एउटा ‘गान’ शीर्षक कविता छ, जुन देशका नवयुवक हरूलाई सम्बोधित गरेर लेखिएको छ । शायद यो उनको सर्वप्रथम राष्ट्रिय कविता हो । गाँधी अनि रवीन्द्रनाथ ठुवाँका जीवन सपना अनि जीवनका कर्तव्यहरूको एउटा अपूर्व पूर्वाभास दिनसक्ने यस कविताको नमूनाबाटै यो अध्यायलाई समाप्त गर्नु उचित हुनेछ :

“खुल्ला ढोका जस्तै होस मेरो छाती सर्वसित मिल्नलाई मानस शान्त, हृदय फूल होस, सुगन्धसहित खिलनलाई जो अछूतका स्वामी होस, कृपक हातहरूका बलियो हलो होस, दुखियाका आँखाको आँसु अनि मजदुरहरूको कारखाना होस, प्रेमले भरेको जीवन होस, जसका कार्यहरूमा जीवन होस, अचल सत्य संकल्प रहोस, नरहोस निद्रा जागृतिमै यस्तो युवक चिरंजीवी रहोस, देश सुखको राशी होस, अनि यसैले पछि त्यही महापुरुष अविनाशी होस ।”

२. व्यक्तित्व

जयशंकर प्रसादको जन्म माघ शुक्ल दशमी संवत् १९४६ (सन् १८८६)-मा काशीको एक सम्पन्न अनि यशस्वी घरानामा भएको थियो । भनिन्छ उनका पिता-पूर्खा मूलरूपमा कन्नौजका थिए । कन्नौजदेखि सत्रौं शताब्दीमा उनी जौनपुर आएर बसेका थिए । त्यही सन्तानको एउटा शाखा अठारऔं शताब्दीको अन्तमा काशी गएर बसेका थिए अनि त्यहीं उनीहरूले सूतीको व्यापार सम्हालेर बसेका थिए । यो व्यापार उनीहरूलाई यस्तो प्रकारले फाप्यो कि 'सुंधनी साहू'-को रूपमा उनीहरूको नाम चारैतिर फैलियो अनि काशीको राजापछि शहरमा उनीहरूकै प्रभुत्व थियो । उनीहरूद्वारा आविष्कृत नस नामी थियो । नस वाहेक तमाखुका अन्य प्रकार-हरूकापनि उनीहरूले लगातार नयाँ नयाँ चीजहरू बनाइरहन्थे जसको कतै कोही तुलना थिएन । यस कुरोमा, लाग्थ्यो, उनीहरूले तमाखुको व्यापारलाई एउटा ललित कलाको स्थानमै पुरयाइदिए । यो काम प्रचुर परिश्रमपूर्ण थियो अनि यसमा स्तर एवं नवीनता बनाइराख्नलाई प्रशस्त मुरुचि, विवेक अनि कर्म-कौशलको आवश्यकता पर्थ्यो । किनभने यो परिवार आफ्नो विद्याप्रेम अनि दानशीलताको निम्ति नामी थियो, अन्ततः विद्वानहरू, कविहरू, संगीतज्ञहरू, पहेलवानहरू, वैद्यहरू अनि ज्योतिषीहरूको त्यहाँ सधैं भीड जमिरहन्थ्यो । मानव-विविधताको, मानव-चरित्र-हरूको अनुशीलन गर्नलाई पनि मानौं यहाँ त्यति नै ठूलो मौका थियो, जतिको सुगन्ध हरू र अत्तरहरूको विवेकसिद्धिको लागि । दुवै उपलब्धि बराबर विकसित हुँदै गयो ।

अनि यस विविधतालाई के भन्नु ! उनी स्वयं आफैमा थरी थरीका चरित्रको एउटा सम्पूर्ण सृष्टि थिए । पश्चिमोत्तर सीमानाका पठानहरूको अनि चक्कू वेच्ने खानाबदोश बलूची स्त्रीहरू लगायत नेपाल अनि भूटानका कस्तूरी व्यापारीहरूसम्म, साधु-सन्तहरूदेखि लिएर थरी-थरीका पाखण्डीहरूसम्म, महापंडितहरूदेखि लिएर टुना-मुना गर्नेहरू, दार्शनिकहरूदेखि लिएर धामी-झाँक्रीसम्ममान्छेको शायद कुनै पनि रूप, कुनै नमूना रहेन जो त्यो रंगमञ्चमा आएन । यस्तोमा एउटा संवेदनशील बाल-हृदयमा जीवन-लीलाको यो विपुल अनि रंगीन विविधता अंकित हुँदै गइरह्यो, अनि यो स्वाभाविक पनि थियो ।

यो शैव परिवार थियो । शिवोपासना अनि शैव दर्शनको चिन्तन-मननको प्रचुर लामो परम्परा यसमा सम्बन्धित थियो । भन्न सकिन्छ कि काश्मीरी शैवागम अर्को शब्दमा सगुण अद्वैत-यस परिवारको स्वीकृत धर्म-विश्वास थियो । उसको आफ्नै मन्दिर थियो जहाँ राम्रो विधि-विधानले विशेष समारोहको साथ पूजा हुने गर्थ्यो । संगीत अनि नाँचको पनि यस रंगीन उत्सवी धर्म-चर्यामा महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुन्थ्यो । पण्डितहरूको नगरी काशीमा रहेर शास्त्रीय चर्चाहरूको मीन मेख निकाले आदत कसरी पर्ने र । प्रसादजीका बाजे अनि पिताजी दुवै यस्ता पाण्डित्य-पूर्ण वाद-विवादहरूमा स्वयं भाग लिन्थे : संस्कृत अनि तर्कशास्त्रमा उनको चाख थियो नै । तर उनको सहज व्यावहारिक बुद्धि मस्तिष्क-व्यायामभन्दा केही बढ्ता ध्यान आफ्नो शारीरिक स्वास्थ्यमाथि नै दिन्थे । यो यस्तो विवेक थियो जसले शास्त्रार्थ-मण्डपको वास्तविक अखडामा प्रभावी हुन दिँदैन थियो । प्रसादजीका मामा पर्नेहरू सबै कसरत गर्ने पहलवान अनि अखाड़ावाज थिए । प्रसादजीको पितामाथि पनि त्यति ठूलो कारवार अनि पूरै परिवार सम्हालने जिम्मा थियो । एक तर्फ यो वैभव-विलास अनि खुल्लाहात उदारता तथा दोस्रोतर्फ एकजना एकलो व्यक्तिको भरोशामा सम्पूर्ण कारवार छोडेर रहल भाइहरूको गैर-जिम्मेदार मनमौज, परिणाममा विस्तार विस्तार व्यापार सुस्ती हुँदै गयो । तर पिताको जीवन-कालमा कसैको पनि यस विषयमा सोंच्ने आवश्यकता भएन ।

जब पिताको देहावसान भयो, प्रसादजीको उमेर खालि एघार वर्षको थियो । घर सम्हाल्ने जिम्मावारी अब उनको ठूलाजु शम्भूरत्नको काँधमाथि आयो । शम्भूरत्न एक अत्यन्त उदार अनि विशाल हृदय भएका व्यक्ति थिए । तर उनमा आफ्ना पिताको झैं व्यापार कुशलता थिएन अनि यसकारण पैतृक व्यवसायलाई एक पछि अर्को धक्का लाग्दै गयो । ऋण टाउको चड्दै गयो, तर रहन-सहनमा केही परिवर्तन भएन, अनि अतिथिसत्कारको परम्परा जस्ताको तस्तै रही रह्यो । केही वर्ष-भित्रमै ठूलाजुको पनि स्वर्गवास भयो, अनि सोलह वर्षे प्रसाद माथि समस्याहरूको एउटा पूरै पहाड आएर भत्क्यो । आर्थिक दृष्टिले पूरै जर्जर भएको एउटा संस्कारी कूल-परिवारको लुप्त गौरवको रक्षा अनि पुनरुद्धारको चुनौती त मुख बाएरै खडा छँदैथियो, त्यसमाथि अन्तहीन मामला-मुकदमा, ऋणको गह्रौँ भारी, रहे पहेको लाई पनि माटो सित तौलने स्वार्थान्ध अनि षड्यन्त्रकारी नातागोता, तथाकथित मित्रहरू, शुभचिन्तकहरूको खोत्रो सहानुभूतिको असह्य व्यंग्य सबै उल्टै उल्टामात्र थियो । यस्तोमा शिक्षाको क्रम त टुट्थ्यो नै । ठूलाजुको प्यारपूर्ण संरक्षणमा अनि उर्दू-हिन्दी-ब्रज भाषाका काव्य-प्रेमी हरूको संगतमा जुन सपना विस्तार विस्तार यो किशोर कवि भित्र हुँकिरहेको थियो, त्यो सपना थियो सरस्वतीदेवीलाई आफ्नो सम्पूर्ण जीवन अर्पित गर्ने, अनि भाग्यले जस्तै यसको उल्टा सामग्री जुटाइराखेको थियो; सोलह वर्षको सुकुमार कविलाई दुनियाँको कठोरतम पाठ पढाउनको

लागि । अरू कोही भएको भए यस्तो बोझमा पिसिएर नै सम्पूर्ण प्रतिभा चकनाचूर हुन्थ्यो । तर प्रसादको अन्तर आत्मा एनाको होइन, हीराले बनिएको थियो । परिस्थिति सित मौलिक प्रतिशोध लिँदै उनले केही वर्षभित्र आफ्नो मरणासन्न पारिवारिक स्थितिलाई मुद्दु गरे, साथै आफ्नो मानसिक सम्पत्ति—आफ्नो बौद्धिक साथै भावनात्मक कमाइलाई—यी सम्पूर्ण विवादास्पद परिधिबाट चोखो बचाए । घर-परिवार व्यवस्थित भइसके पछि उनले आफ्नो अन्तर-जीवनको व्यवस्था पनि त्यत्तिकै कुशलतापूर्वक सम्हाल्न सके अनि अचूक विकास-कर्मद्वारा उनले साहित्य जगतलाई विस्मित पारिदिए । विस्तार विस्तार नजान्नेगरी उनका रचनाहरू साहित्यको वातावरणमा गहीरो भिज्दै गयो अनि के कविता, के कथ्य, के नाटक प्रत्येक क्षेत्रमा नौनीघिउ जस्तै रूपान्तरणकारी हुँदै गयो । साहित्यिक दलबन्दी, द्रोहपूर्ण आलोचना, पड्यन्त्रपूर्ण मौनता-कुनैले पनि यस प्रतिभालाई गतिहीन गराउन सकेन । यसको कारण यही थियो कि यी रचनाहरूमा पनि उही तेजस्विता, उही अनिवार्य मोहनीशक्ति थिए, जुन चाहिँ ती रचनाहरूको स्रोत प्रसादको व्यक्तित्वमा थियो ।

यस व्यक्तित्वको आकर्षण साँच्चै अन्वल थियो । प्राप्त तथ्य अनुसार जतिपनि सूत्रहरू पाइन्छ, सकै यही तथ्यलाई रेखांकित गरेको बुझिन्छ, कि प्रसादको व्यक्तित्वमा शालीनता, अचूक व्यवहारिक बुद्धिमता, मधुर मिलनसार, गंभीरता अनि विनोदी स्वभावको स्पृहणीय समावेश अनि सन्तुलन थियो । बजारको उनको दोकानमा साँझ बूढा अनि जवान प्रत्येक प्रकारका विद्या-अभ्यासी अनि लेखकहरू र कलाकारहरूको बैठक हुन्थ्यो । तर यो सर्वप्रियता अनि सर्वसुलभता हुँदाहुँदैपनि त्यहाँ कुनै प्रकारको उक्ताउलोपनालाई कुनै मौका थिएन । एउटा स्तर थियो जसबाट तलझर्ने चाहनेवाला सबैको अनि स्वयं आफ्नै दृष्टिमा हाँसोको पात्र हुनसक्थ्यो । प्रसादको उपस्थितिले त्यहाँ अदृश्य अनि अलिखित आचार-संहिता थियो, जुन चाहिँ उनको त्यो उदार अनि मुक्त आत्मा दान जस्तै अचूक अनि प्रभावशाली थियो । आत्म-सम्मानको उनको जुन धारणा थियो त्यसमा अर्काको व्यक्तित्वको सम्मान अन्तरनिहित थियो । साथै उनमा जुन साहस थियो, जुन रस थियो, त्यो यस अभिजात शालीनताको स्वेच्छा-स्वीकृत मर्यादाभित्र थियो । उनको दोकान शहरको हृदय-प्रदेशमा अनि खास चहल-पहलको माझ थिए । गणिका स्त्रीहरूको पनि त्यहाँ कमी थिएन ।

प्रसादजीसित मिल-जुल खानेहरूको संख्या यहाँ प्रचुरमात्रामा बढेको थियो । त्यसमा कवि, कथाकार, कला-पारखी, अनि विश्वविद्यालयका प्राध्यापक—सबै प्रकारका मानिस सामेल थिए । तर, जस्तो उनले आफैँ नै एकजग्गा भनेका छन, साँचो मित्र जीवनको सबभन्दा दुर्लभ प्राप्ति हो । अनि यो पनि कि यो प्राप्ति उनको लागि पनि दुर्लभ रह्यो । धेरै संभव छ यो मिलनसार अनि सामाजिक

बाहिरी रूपको भित्री दुनियाँमा चाहिँ उनी प्रायः एकलै रहेका थिए, अनि आत्मीय पात्र चाहिँ कोही थिएनन् । स्वयं प्रसादजीकै एउटा कविताको पंक्तिको प्रमाण छ : “अनि यति शून्य चाहन्छु, कोही पनि नजीक नहोस् ।” यही त के उनको कृतित्वको अन्तर साक्षीदेखि अनि के उनलाई नजीकैबाट चिन्नेहरूको बाह्य साक्षीदेखि दुवैले स्पष्ट गर्छ कि प्रसादमा असाधारण आत्म-संयम अनि संवरणशीलता थियो । उनको नाटक ‘विशाख’-को एउटा गीत याद आउँछ :

घेरिएको होस सब अतीत मेरो
तिमीले मेरो सबै देख्यौ
पर्दा भएर पनि...

के यो ‘पर्दा’ कलाको लागि नै होइन, संवेदनशील जीवन-मर्मको लागि पनि अपरिहार्य हुन सक्तैन ? के प्रसादजीको अझै अर्को नाट्य-गीति हामीलाई भन्दैन... कि “नाच गर्छे नग्न विकलता पर्दा पछिल्लिर ?”

प्रसादजीको निकट सम्पर्कमा रहेका डा० राजेन्द्रनारायण शर्माले उनीसित भएका एक वात चीतको रोचक संस्मरण दिएका छन् । यो प्रसादजीको निधन हुन अघि केवल तीन वर्षको घटना हो । उनी अनुसार प्रसादजीले उनलाई भने—‘साथी-को मेरो जुन परिभाषा छ, त्यसमा आँटने यस्तो मेरो कुनै साथी छैन ।’ जब डा० शर्माले उनीसँग सोधे कि ‘त्यो परिभाषा के हो ?’ प्रसादजीले त्यसवेला भने ‘मित्रता-को मेरो आदर्श कृष्णार्जुन जस्तो छ ।’

फेरि पनि कति जना यस्ता व्यक्ति थिए जो प्रसादजीको नजीकपनि थिए अनि केही सीमासम्म घनिष्ठ पनि । यस्ता साथीहरूको विषयमा प्रसादजी के सोच्थे होलान ? यस कौतूहलताको शान्तिको लागि ‘आँसू’-को एउटा छन्द उद्धृत गर्नु यहाँ अप्रसांगिक हुँदैन :

“विश्वासघातिनी थिई तर पनि मेरो
उनमा पूरा विश्वास थियो
त्यही मायाको छाँयामा
केही सत्य आफै बनेको थियो ।”

कुनै शोध-कार्यका विद्यार्थीले डा० शर्मासित यो प्रश्न गरे कि ‘के भारतीय इतिहास अथवा पुराणको कुनै चरित्रहरूबाट प्रसादजीले प्रेरणा पाएका थिए ?’ डा० शर्माले यस प्रश्नको जुन उत्तर दिए, त्यो निकै मार्मिक लाग्छ । डा० शर्माले भने कि ‘प्रसादको जुन आन्तरिक व्यक्तित्व थियो, त्यसले कृष्णको आदर्शबाट प्रेरणा पाउँथ्यो अनि उनको जुन सामाजिक व्यक्तित्व थियो, त्यसले मर्यादा-पुरुषोत्तम रामलाई आफ्नो आदर्श मान्यो ।

निश्चय नै प्रसादको काव्य पछि जुन जीवन अनि व्यक्तित्व छ, त्यसमा धैर्य अनि निस्संगताको महान क्षमता भएको हुनुपर्छ । यो धीरज अनि शालीनता उनको

व्यक्तित्वको अंग थियो । प्रसादजीको नामसित जुन 'आनन्दवाद'—अथवा अस्तित्वको बुनियादी तत्वको रूपमा आनन्द-स्वीकृतिको दर्शन—सम्बन्धित छ, त्यो तत्व पैतृक-जैथाको सहज उपज थिएन । यस दर्शनलाई उनले विपरीत परिस्थितिहरू, विषय बौद्धिक-मानसिक उत्पीडनसित जुझदै आर्जन गरेका थिए । यसकारण यसको मूल्य पनि छ । प्रसादको जीवनमा संकटहरूको कमी थिएन । हेरचौं भने हामी उनको प्रारम्भ र अन्तपनि दुःखपूर्ण भएको पाउँछौं । जब उनी आफ्नो सृजनात्मक-सामर्थ्यको टाकुरामा थिए, केवल सैंतालीस वर्षको उमेरमा नै एउटा घातक रोगले उनलाई समात्यो, अनि उपचारको लागि कुनै सेनेटोरियममा जाइरहनु भन्दा आफ्नो प्यारो काशीमै देह त्याग गर्नु नै स्वीकार गरे । प्रसादको जीवनी अनि त्यससित सम्बन्धित कृतित्व हाम्रो मनमा अनायासै कीट्सको विषयमा लेखिएका कवि विलियम बटलर येट्सको एक लहर गुञ्जन्छ : “हिज आर्ट इज हेप्पी, बट हू नोज हिज माइन्ड ?” (उसको कला आनन्दप्रद छ, तर त्यसको पछि जुन हृदय छ, त्यसको कथा कसले जान्नसक्छ ?) । तर जहाँसम्म प्रसादजीको, हृदयको सवाल छ त्यसको केही झलक हामीलाई अवश्य मिल्नसक्छ यदि हामी उनको आनन्दमय काव्य-कलामा मात्र होइन, उनका ती कथा-सृष्टिहरू अनि नाट्य-कृतिहरूमा पनि सतहदेखि तलतिर झरेर अलिकति डुव्यौं भने, जसमा कि विशुद्ध आनन्द अनि समरसता बाहेक पनि धेरै कुरो निहित छ ।

प्रसादका व्यक्तित्वसित सम्बन्धित जुनैपनि संस्मरण यस अध्ययनको समयमा मेरो नजरमा परेको छ, तिनीहरूमा सबभन्दा मार्मिक अनि अन्तर्दृष्टि-सम्पन्न वक्तव्य मलाई हिन्दीका यशस्वी कथाकार जैनेन्द्रजीको लाग्यो । कसैले जैनेन्द्रजीसित सोधे कि “भन्नोस त, प्रसादका सम्पूर्ण पक्षहरूमा तपाईंलाई कुन प्रिय लाग्यो ?” यस प्रश्नको जवाफमा जैनेन्द्रजीले जे पनि भने, त्यसलाई यहाँ सम्पूर्ण उद्धृत नगरीकन हुँदैन ।

जैनेन्द्रजी भन्छन :

“शायद अविश्वासको पक्ष । मेरो विचारमा उनी प्रथमतः बडो नास्तिक लेखक हुन् । प्रेमचन्द मूलतः नास्तिक थिएनन्, उनको नास्तिकता ईश्वरको नजीक हराइजान्थ्यो । हुनत उनी विश्वासी थिए अनि दरिलो प्रकारले । आखिरतिर भने उनी केही ढलफल भए झैं देखिन्छन । तर तेतिञ्जेलसम्म उनी निमग्न भएका देखिन्छन । तर प्रसादले शिर झुकाएनन् । प्रत्येक मत-मान्यतालाई सामाजिक होस कि नैतिक, धार्मिक होस् कि राजकीय, उनले जिज्ञासापूर्वक लिए । कसैलाई पनि अन्तिम मानेनन्, 'कंकाल' यसैले कस्तो भयंकर भएको छ मानौं शरीरको कोमलता मा आकर्षित हुन प्रस्तुत छैन । शल्य-क्रिया द्वारा भित्रका कालो एवं कुत्सित बाहिर ल्याएर प्रकाश गर्नमा उनी हिचकिच्याउँदैनन् । उनको यो रूप, जुन संसारीभेषमा उनको आफ्नै अनि अत्यन्तै नीजी थियो, अति जुन उनका रचनाहरूमा विविध

रंगीन ढंगले रंगिएर प्रकट भएको छ, मलाई अति प्रिय भयो अनि हुनेछ। हेर्नमा उनी अति सुन्दर तथा सफा नागरिक थिए। सुरुच्चि-सुचक-परिधान, सम्भ्रान्त व्यवहार, व्यवस्थित भाव-भंगिमा, यी सबै उनका सांसारिकको अनिवार्य तत्व थिए। नरात्रो चलन उनले शायद कहिले पनि देख्न सकेनन्। यी सबै उनका धर्म थिए। मानौं उनको जीवन एउटा ठूलो ड्राइंग-रूम थियो। यसैले जति लेखे, उनले अगोचरमै लेखे। मुनेको उनी रातमा लेख्थे। जसरी दिनमा जाग्थ्ये, त्यसरी नै रातका शुनशान पलहरू उनका हुन्थे।

मलाई उनको शिष्ट, सम्य र कुलीन रूप उति मन परेन। शायद यही कारणले कि उनी यति निर्दोष अनि सुन्दर थिए। उनमा सुग्घरीपनाको छाप थियो। यी वस्तुहरूलाई म आत्माभन्दा बड्ता पैसासित जोड्न चाहन्छु। मैले प्रसादलाई धेरैपल्ट भेटें, तर एकसाथ कहिले पनि धेरै वातको लागि होइन। यसले सामाजिक रूपमा त्यस अन्धकार चिरेर वास्तवमा भित्री तहसम्म प्रवेश गर्न सक्थो, मलाई यस्तो आश्वासन छैन”।

नकार अनि निषेध—लाई लिएर उठने दर्शनहरूलाई उनले प्राणपणले निराकरण गरे। अनि त्यस दर्शनलाई प्रतिष्ठित गर्न चाहे जुन जीवनप्रति निरपवाद स्वीकृतिको निमन्त्रण दिन्छ। हिन्दुत्व प्रति पनि उसको यही धारणा थियो। बौद्ध अनि जैन परम्पराहरूमा उनले निषेधमाथि बल देखे अनि त्यो उनलाई कुनै रूपमा पनि मान्य थिएन। मलाई लाग्छ जस्तै उनका साहित्यको यही मूल भार-मूल कोण हो।

उनका अतिशय सप्रश्नता, प्रखर बौद्धिकता जस्तो अनिवार्य छ, उनलाई त्यस ठाउँसम्म लिएका छन, जहाँ बुद्धिमा भर पर्नु मानिसको लागि संभव हुँदैन। आफ्नो परिपक्व परिणतिमा बुद्धिले यो नदेखाइ रहन सक्दैन, कि उ अपूर्ण छ अनि श्रद्धामा नै पूर्णता पाउँछ ‘कामायनी’ अहिले कागजमा शुरू भएको थिएन, मस्तिष्कमा त्यो बन्दै थियो। म बनारस जान्छु अनि हामी! वेनिया पार्कमा घुम्दै थियौं। प्रेमचन्द पनि हुन्छ। त्यस कैयौं पल्ट पार्कको अनेक चक्कर लगाउँदा उनले ‘कामायनी’ को रूमलिरहेको कथा सुनाएका थिए। ‘‘यस ग्रन्थमा श्रद्धालाई पूरा अनि योग्य स्थान मिलेको छ। यसको अर्थ यो होइन कि पहिलो मेरो स्थापना दोषपूर्ण छ। तर यही कि श्रद्धाको स्वीकृति उनलाई बुद्धिद्वारा हुनसकेको छ। जस्तै, बुद्धि माध्यम हो, श्रद्धा बिना त्यो अपूर्ण छ। यो मैले आफ्नै तर्फबाट जोडेर भनेको होइन ! त्यही सन्दर्भहरूकै चर्चाहरूको सिलसिलामा भनेको हूँ।’’

३. 'कानन-कुसुम' अनि झरना

प्रसादका कृतित्वमा उनका रचनात्मक विकासको तीन वटा लक्ष्य स्पष्ट झल्कन्छ । काव्य-रचनाहरूमा 'चित्राधार' 'कानन-कुसुम' 'महाराणाको महत्व' अनि 'प्रेम-पथिक' पहिलो काल क्रमानुसार आउँछन । नाटकहरूमा 'राज्यश्री' 'विशाख' अनि कथाहरूमा धेरजसो रचनाहरू जुन पछिवाट 'छाँया' नामक संकलनमा छापियो— यसै कालका रचनाहरू हुन् । दोस्रो काल त्यो जसमा एकातिर 'झरना' को प्रकाशन-सितै नयाँ रंग र स्वरूपको कविको रूपमा प्रसादले आफ्नो विशिष्ट परिचय स्थापित गरे, त्यहीँ आफ्ना दृढ कथा-संग्रह 'छाँया' अनि 'प्रतिध्वनि' कै माध्यमबाट उनले हिन्दी कथाको क्षेत्रमा पनि गुणात्मक परिवर्तन ल्याइदिए । यहीँमात्र होइन, उनको नाटककार रूपमा पनि यतिसम्म आई पुग्दा प्रचुर निखार आइसकेको थियो । 'विशाख' (आफ्नो विकसित रूपमा) अनि 'अजातशत्रु' जस्ता रूपकथात्मक नाटक पनि—जुनचाहिँ हिन्दीको लागि पूर्णरूपले नयाँ वस्तु थिए—अनि आजपनि जसलाई एउटा उपलब्धिको रूपमा प्रशंसा गर्न सकिन्छ—यहीँ कालका रचनाहरू हुन् । तर सृजनात्मक समृद्धिको दृष्टिले सबभन्दा महत्वपूर्ण समय तेस्रो हो—सन् २६ देखि सन् ३६ सम्मका अवधि—जुन उनका आयुको अन्तिम दशक हो । 'आँसु' 'लहर' अनि 'कामायनी'-मात्र होइनजस्तै प्रौढ काव्य-कृतिहरू तर 'कंकाल' 'तितली' अनि 'इरावती' (अपूर्ण)—जस्ता उपन्यास अनि 'चन्द्रगुप्त' 'स्कन्दगुप्त' 'ध्रुव-स्वामिनी' अनि 'एक घुँट'—जस्ता उनका सर्वश्रेष्ठ नाट्य कृतिहरूपनि यहीँ बीचमा रचिएका थिए । यो विपुल अनि तेस्रो रचनात्मक विस्फोट बाहेक 'आकाश-दीप' अनि 'आँधी' नामक कथा-संग्रह अनि 'काव्य अनि कला' शीर्षक उनका महत्वपूर्ण चिन्तनात्मक लेखहरूको संकलन पनि यहीँ दशकको देन हो ।

विकास-क्रमको यो रूपरेखा देखि स्पष्ट हुन्छ कि आफ्नो साहित्यिक जीवनको प्रत्येक लक्ष्यमा प्रसाद एक साथ कैयौँ विधाहरूमा रचनाशील रहे । एकैपल्ट उनका सम्पूर्ण कृतिहरूलाई दृष्टिपात गर्दा यस्तो लाग्नेछकि उनको नाटककार रूप, उनको कथाकार-व्यक्तित्वको तुलनामा कवित्वसित अर्थात् उनका कवि कर्मसित ज्यादै घनिष्ठ रूपले जोडिएको छ । यो तथ्य बाहेकपनि उनका कथाहरूको सूत्र-संचालन प्रचुर टाडा बसेको कविले नै गरेको बुझिन्छ । यस्तो लाग्छ कि कवित्व जस्तै नाट्य-

तत्वपनि उनको स्वभाव अनि प्रतिभामा कहीं बहुत गहीरो भिजेको छ, अनि उनका जीवानुभूतिको वुनियादी गुणधर्म अनि विशेषता हुन् । यही संशयमा हिँड्दै उनका बहुमुखी कृतित्वलाई अलिकति पनि जतिसक्दो अडकलन राम्रो उपाय यही हुन्छ कि—हामी उनका कवितालाई आफ्नो मध्यनजरमा राखौं, नाटकहरू, कथाहरू तथा उपन्यासहरू लाई बीच बीचमा आवश्यकतानुसार आफ्नो दृष्टिको परिधिमा ल्याइरहौं, जसमा परिप्रेक्ष्य पनि ठीकै रहन्छ अनि एकाग्र अवलोकनको शर्तपनि कुनै प्रकारले निर्वाह होस् ।

प्रसादजीका किशोर काव्यलाई, जस्तो कि हामीले अगिल्लो अध्यायमा संकेत गरिसकेका छौं—भारतेन्दु युगको भावनात्मक स्फूर्तिबाट प्रेरणा मिलेको थियो । यसभन्दा पछिको समय द्विवेदी-युगको थियो, जसमा, जस्तो कि अगिल्लो विवेचना-द्वारा स्पष्ट भयो होला, एक सर्वमान्य शुद्धताको आदर्शलाई तथा यस मान्यता अथवा आग्रहको बोलाबाला थियो कि पद्यको वाक्य-विन्यास त्यही हुन्छ, त्यही हुनुपर्छ, जुन गद्यको हुन्छ । हामीले यो पनि देख्यौं कि भिन्नभिन्न यो वातावरणदेखि असन्तोष गर्दै भएपनि आरम्भिक-प्रसाद-काव्य त्यसभन्दा धेरै सीमासम्म समा-योजित छ अनि आफ्नो छुट्टै वाटो बनाउनको उसलाई केही हतार छैन । तर 'कानन-कुसुम'-मा नै यस्तो कुनै चीज पाइन्छ, जसमा यो नयाँ वाटोको, नयाँ मौलिक वाक्य-विन्यासको पनि केही न केही आभास पाइन्छ । यो आरम्भिक उत्सुकता साँचो रंग तेस्रो कालमा देख्न पाइन्छ : अनि यो त्यो काल हो, जुन हिन्दी साहित्यको इतिहासमा-छायावाद'-को नामले परिचित छ । भनिरहनु पर्दैन कि प्रसादजी स्वयं यो नयाँ समयको अग्रदूत थिए ।

उनका शुरूको ब्रजभाषामा लेखिएका कविताहरूमा यस भावी विस्फोटको पूर्व-संकेत पाइँदैन । अँ, यति जरूर पतो लाग्छ कि यो कविको स्वाभाविक आकर्षण नीतिकार्य अनि लामो कथा-काव्य दुवैतर्फको हो । विषय-वस्तुको दृष्टिले उनको जीवन-व्यापी सरोकारहरूका केही अनुमान यी रचनाहरूमा हुनसक्छ । प्रेम, प्रकृति, अतीत-पुराण-इतिहास अनि मानवीय मनोविज्ञानसित उनको रुचि शुरूदेखि नै भएको देखिन्छ । रूप-तन्त्रको वास्त सित पनि विभिन्न छन्दहरू अनि लय-गतिहरूमा निहित अभिव्यक्तिका संभावनाहरूलाई जाँचबुझ गर्ने उमंग अनि देख-रेखको दर्शन यहाँ हुनजान्छ । 'चित्राधार'-को पहिलो कविता उजाड़ अयोध्याको कथा-रूपक-द्वारा देशको वर्तमान दुरावस्थाको झलक दिने अनि भविष्यको लागि आशा-संकेत पाउने अभिलाषाबाट उत्पन्न भएको छ । दोस्रो कविता 'वन-मिलन' स्नापावसानको पछि शकुन्तला अनि दुष्यन्तको मिलनको प्रसिद्ध कथामा आधारित छ । तेस्रो 'प्रेम-राज्य' मध्यकालीन इतिहासको एक घटनालाई आफ्नो विषय बनाउँछ, जसमा विजयनगरको वृद्ध शासक आफ्नै सेनापतिको विश्वासघातको फलस्वरूप मोगल-हरूको हातबाट पराजित हुन्छ । यसभन्द अगिल्लो कविताको शीर्षक छ 'कल्पना-

सुख’ जसले हामीलाई कीट्सको ‘ओड टु फेन्सी’-का संज्ञना गराउँछ। ‘मानस’- (प्रसाद-काव्यमा धेरै पल्ट प्रयोगित एउटा शब्द) शीर्षक कविता मानव-मन अनि त्यसका रहस्यहरूप्रति यस कविका तीव्र आकर्षण को सूचना दिन्छ। मन अथवा हृदयलाई यहाँ सागरको रूपकमा देखने बुझ्ने रोचक चेष्टा भएको छ जसको विकास अझै अधि गएर हामी कविको प्रौढ़-काव्यमा देखौं। त्यसको पछिप्रकृतिका विविध-पक्षहरूलाई लिएर धेरै कविताको एउटा शृंखला जस्तै छ। संग्रहको एउटा कविता अग्रज कवि भारतेन्दुको श्रद्धाञ्जलिमा लेखिएको छ।

‘चित्राधार’ ‘पराग’ अनि ‘मकरन्द-विन्दु’ छाडेर आधुनिक खड़ी बोलीमा कविको पहिलो लामो कविता ‘प्रेम-पथिक’ नामले छापियो। विषय वस्तु यो कविताको त्यही छ, जसले यस कविसित एउटा स्थायी भाव जस्तै महत्व राखेको देखिन्छ; अथवा मानवीय प्रेम-भावनाको दर्शन-एउटा अत्यन्त उत्कट वैयक्तिक प्रेमासिक्तको विस्तार-विस्तार एउटा आदर्श व्यापी प्रेमानुभूतिमा रूपान्तरण। अर्को शब्दमा प्रेमानुभूतिको विकास-क्रममा दुइ स्तरको सन्धान : एउटा त आत्म-न्वेषणको साधनको रूपमा अनि दोस्रो यस व्यक्तिको ‘आत्म’-लाई अतिक्रान्त गरेर विश्व-प्रेम अनि विश्व-करुणा लाई निर्वैयक्तिक मुक्तिको साधनाको रूपमा। रूप-तन्त्रको अनुसार पनि यो कविता बडो रोचक छ किन भने, यहाँ हामी प्रथमचोटि कविको अतुकान्त छन्दको अन्य पंक्तिबीच कहीं पनि पूर्ण विराम दिन सक्ने छूटको उपयोग गरेको पाउँछौं। ब्रजभाषा देखि सीधै आधुनिक हिन्दी पद्यमा कविको यो आत्म-विश्वासपूर्ण प्रवेशले हामीलाई उनको योग्यताको विषयमा आशावान गराउँछ अनि अन्य प्रत्याशा पनि जगाउँछ। रूप-तन्त्रका यी नवीन उद्भावनाहरूका एउटा अर्को विकास, एउटा चुनौतीको जवाफमा हामी प्रसादको लघु पद्य नाटक ‘करुणालय’-मा देखौं, जुन सत्य हरिश्चन्द्र अनि ऋषि विश्वामित्रको पौराणिक प्रसंगमाथि आधारित छ। यस पछिका कविता ‘महाराणाको महत्व’ पनि एउटा लामो कविता हो, जसमा पद्यमा कथा भन्ने कला अनि एकाग्रता कविको पूर्ण रूपले सिद्ध भएको छ—यस्तो स्पष्ट लाग्छ।

‘कानन-कुसुम’-मा विषयहरू अनि छन्दहरूको यथार्थ विविधता छ। गद्यको जमानामा स्वभावैले कविताको बाटो निश्चय संकीर्ण हुन्छ नै, अनि त्यो संकीर्णता यहाँ पनि अनुभव हुन्छ। फेरि पनि शब्दहरूका मितव्यय, भावको उतार-चढावको अनुरूप लय-गतिको स्वरूप फेर्ने सावधानी अनि भावहरूको विश्लेषणमा एउटा मनोवैज्ञानिक व्याख्या, यी केही यस्ता खूबीहरू हुन्, जसले यस संग्रहलाई केही न केही विशेषता प्रदान गरेकै छ। नाटक अनि कथाको क्षेत्रमा आफ्नो प्रयोगशीलतामा हिँड्दै कविको पद्यपनि अधिकाधिक लचकदार अनि समावेशी हुँदै गयो। यहाँसम्म आइपुग्दा प्रसादका कथाहरू पनि जस्तो, मुन्सी अजमेरी कलाको नमूना जस्तो लाग्थ्यो—हिन्दी कथा-साहित्यमा यथार्थवादको प्रतिष्ठाको बनि-

सकेको थियो। यहीमात्र होइन, कथा-चरित्रहरूका अनि तिनका प्रेरक परिस्थितिहरूको यथार्थवादी झलक प्रसादजीका नाटकहरूमा पनि प्रशस्त मात्रामा झल्किन थालेको थियो। 'कानन-कुमुम'—का केही कविताहरूको भाषामा बोलचालकै मुहावराको नजीक हाँभो ध्यान आकर्षित गर्छ। जुन कुरो यहाँ पाईदैन, अथवा बिरलै पाइन्छ, त्योहो स्वरको नीजी विलक्षण वैशिष्ट्य, त्यो सघनता अनि सूक्ष्मता-जुनचाहिँ उनको प्रौढ काव्यमा पाइन्छ। फेरि पनि केही कविताहरूमा काव्यका तत्कालीन रूढीहरूदेखि कविलाई असन्तोष अनि त्यसलाई भूमिसात गर्ने इच्छा स्पष्ट देखिन्छ। 'सरस्वती'—ढंगको प्रभावप्रति मानौं यही मौन असन्तोषको भावनाले प्रेरित भएर उनको आफ्नो पत्रिका 'इन्दु' प्रकाशित भयो। 'इन्दु'-कै माध्यमले नै मूलरूपमा उनका अधिक रचनाहरू पुराना ढंगका अनि नवीन प्रयोगशील ढंगको पनि जनमानसमा आई रह्यो। 'इन्दु'-का सम्पादकीय लेखहरू पढ्दा यस्तो लाग्छ प्रसादजी आफ्नो समयका जागरूक अनि विवेकशील पाठकहरूलाई काव्य-रुचिमा आउने परिवर्तनहरूको लागि विस्तार विस्तार प्रस्तुत गरिरहेका छन्। यसको अर्थ कदापि यो होइन कि प्रसादजी काव्यमा गद्यमूल्यहरूलाई मान्यता दिंदैनथिए; तर ठीक विपरीत उनले त यो अनुशासनलाई काव्यमा अनुसरण गरेर नै बढेका थिए। यसैले उनका नवीन प्रयोगहरूलाई चाहिँदो प्रेरणा र ओज प्राप्त भएको थियो। 'कानन-कुमुम'-को कवित्वले ज्यादा जम्तो यिनै गद्यका मूल्यहरूलाई पचाएर आफ्नो काग गर्छन्। अँ, प्रसादजीलाई विष्कनै अलग प्रकारले चिन्न सकिने आवाज छ त्यसकै अनुरूप वाक्य-विन्यामको छ, जसको परिचय यहाँ होइन उनका अगिल्लो संग्रह, 'झरना'-मा पाइन्छ। रोचक कुरो यो छ कि स्वयं 'कानन-कुमुम'-मा पनि 'भावसागर' अनि 'डराउँदैन' (सनेट) शीर्षक दुइ यस्ता कविता छन्, जुन 'झरना'-को पूर्वाभास गराउनमा समर्थ छन्। दोस्रोतर्फ यो पनि साँचो हो कि 'झरना'-मा पनि यस्ता कैयन् कविता पाइन्छन् जसमा पुरानै पद्धति छ। यस-वाहेक 'झरना'-को संसार प्रशस्त एकाग्र, नीजी अनि एकान्वित प्रतीत हुन्छ। अब त्यो एक विषयदेखि दोस्रो विषयमा कुदेन विविध आसक्ति छैन; ऐतिहासिक घटनाहरूलाई अनुसरण गर्ने प्रवृत्ति पनि कमती भएको छ अनि सहज प्रकृति चित्रणको निमित्त पनि प्रकृति-चित्रण धेरै पछि छाडिएको लाग्छ। प्रत्येक कवितामा यहाँ एउटा सुस्पष्ट विकास छ; इतिवृत्तात्मकतादेखि मुक्त भएको। उपमादेखि रूपकतर्फ, त्रिम्ब देखि प्रतीकतर्फ एउटा अन्तर्निष्ठ अनिवार्य विकास-क्रम हो। लयात्मक-मूल्य-हरूका नयाँ नयाँ खोजीहरूको उत्तेजना अनि शब्दहरूसितै बड्दै गरेको कविको घनिष्ठता यस संग्रहलाई पहिलेको संग्रहहरूबाट अलग गरिदिन्छ अनि एउटा पूर्ण-रूपले नवीन विलक्षण आवाजहरू हामी सुन्छौं; पहिलो कविता नै हेरौं, जसको आधारमा पूरै संग्रहको नामकरण भएको छ :

मधुर छ स्रोत मधुर छ लहर
न त छ उत्पात रूप छ सुन्दर
मनोहर झरना ।

कठोर पहाड़ कहाँ नाघेर जानु
भेद निक्कै गहीरो छ
मधुर छ स्रोत मधुर छ लहर
कल्पनातीत समयको घटना
हृदयमा आयो अनायासै संज्ञना
देखेर झरना ।

पहिलो वृष्टिले यसलाई भर्नु
याद आईरहन्छ चट्टानलाई फोर्नु
कल्पनातीत समयको घटना

तनमन सम्पूर्ण प्लावित भयो
एकदिन तब दुःखको धारा
हृदयबाट झर्नु—

बग्याँ त्यसरी जसरी आँसु बहन्छ
प्रणय आँधीले गरचाँ पसारो
तन मन सारा प्लावित भई गो
प्रेमको पवित्र छायामा
लह लह हरियो बाक्लो झयाऊमा
बहँदै चलि रह्यो झरना ।

उत्तप्त जीवन शीतल गर्नु
सत्य यही तेरो सफाईमा
प्रेमको पवित्र छायामा ।”

यही थियो त्यो असन्दिग्ध सूचना—हिन्दी कवितामा एक सर्वथा नयाँ स्वर अनि नयाँ भाव-संवेदनाको—अनि त्यस नयाँ अवधिको उद्घाटनको-जसलाई पछिबाट साहित्यका पण्डितहरूले छायावादको नाम दिए। कवित्वको यस विकासमा कविका व्यक्तिगत विकासलाई पनि त्यक्तिकै ठूलो हात मान्नु पर्छ जति अभिव्यक्ति साधनहरूको मामलामा अर्जित उनका लगातार परिष्कारहरूको छ। इलियटले कहीं लेखेका पनि छन् कि कुनैपनि कविको ख्याति दुई दिशामा साथ साथै हुन्छ। एउटा दिशा त हो उसको शिल्प-गत प्रगतिको अर्को हो उत्तरोत्तर विकसित अनुभव-परि-पक्ताको। पहिलो दिशाको संकेतले धेरथोर गरिसकेको छ। दोस्रो दिशाको पत्तो भने हामीले आन्तरिक अनि बहिर्गत प्रमाण द्वारा लगाउन पर्छ। बहिर्गत प्रमाण अति नै कम हुन्छ। तर कविताको आन्तरिक साक्षी

जुन तर्फ इंगित गर्छ—दाँतेको विएत्रिचेको जस्तै कविको जीवनमा आयो—कुनै अति गहिरो प्रणयानुभूतिको-यसलाई पुष्टि दिने एउटा घटना अहिले हालैको खोजी-द्वारा चलिरहेको छ। एउटा यस्तो शोध-अनुसार स्वयं कविले एकपल्ट एकजना हितैषी साथीसित स्वीकार गरेका थिए कि पहिलो दृष्टिमा प्रणयको रोमाञ्चकारी अनुभूति उनलाई एकपल्ट भएको थियो, अनि त्यस स्त्रीको त्यो झलका उनलाई एउटा झरनाकै नजीक प्राप्त भएको थियो। यस घटनाको केही दिनपछि त्यस युवतीको मृत्यु भएको थियो, तर उसको संज्ञना सदाको लागि उनीभित्र अंकित भयो।

मृत्युको केही दिन अघि कविले तीन लहर लेखेका थिए, जुनचाहिँ यसको लग-भग एक महीना अघि लेखिराखेको चार लहरसित 'शेष गीत' शीर्षकमा प्रकाशित छ। त्यसलाई उद्धृत गर्नु यहाँ अप्रासंगिक नहोला :

मेरो जीवनको ध्रुव-तारा
तिम्रो माया फिजेको होस् आकाशको विस्तृत साँझ बनेर
चंचल ग्रहले नापोस शुन्य-पथ, छल्कोस नीलो महासागर
मेरो यात्रा किनार पाएर तिम्रो मधुर-ज्योतिको धारा।

(फागुन १९९४)

आज जीवनमा छ मधुर सुख
संसार मदिरा जस्तै भरिएको छ
प्राण तुल्य छ त्यो मधुर मुख।

(असार १९९४)

४. छायावाद : प्रसाद आपना सहवर्तीहरू माझ

हिन्दी कविताको इतिहासको जुन युगलाई छायावादको नामले चिनिन्छ, प्रमुखतः तीनजना महान कविहरूका सृजनात्मक शक्तिले आलोकित अथवा परिभाषित भएको मान्न सकिन्छ : प्रसाद, निराला अनि पन्त। यी तीनजनामा युगको सबभन्दा बढ्ता प्रतिनिधित्व पन्तजी ले गरेको देखिन्छ अनि यसमा पनि कुनै सन्देह छैन कि यस क्षेत्रमा धेरै अवधिसम्म साहित्यिक कृतिहरूको जुन एउटा समाज शास्त्र हुने-गर्छ, त्यसको कारण आफ्ना सहवर्तीहरूमा सबभन्दा वेसी चर्चा पन्तजीको नै भयो। तर अब आएर दीर्घ कालीन परिप्रेक्ष्यमा तीनैजनाका सापेक्षिक उँचाइहरू साँचो नाप-जोख गर्न संभव हुनसकेको छ।

प्रसादजिले जुन युगमा कविता रचना गर्न आरम्भ गरे, त्यो युग, प्रसाद जुन संस्कृतिका कवि हुन्—त्यो संस्कृतिको साँझ जस्तो हो। हामी पाउँछौं कि हाभ्रो जातीय-सांस्कृतिक इतिहासको सबभन्दा बढी आत्म-चेतना प्रसादमा नै पाइन्छ। अतीत पनि उनको रचनामा केही यस्तो प्रकारले बोल्लमानौं यो वर्तमानकै कुरा हो। केही कविहरूमा अतीतसित तादाम्यताको—अतीतको माध्यमले आत्म-स्थितिहरूको साक्षात्कारको—क्षमता स्वाभाविक अनि जन्मजात हुन्छ। प्रसाद यस्तै कवि हुन्। उनी पलायनवादी कवि होइनन्। विचारणीय छ कि उनको नाविक पनि उनलाई छलेर आखिर कतातिर जान्छ र? त्यहीँ नै, जहाँ 'अमर जागरण उषाको आँखाले बाक्लों ज्योति छरिरहेको छैन र?' प्रसादको कविताका नाविक केवल प्रसादका कविको व्यक्तिगत अतीत होइन्—त्यो एक प्रकारले सम्पूर्ण जातिको अतीत हो, संस्कृति हो, इच्छा गरचौं भने सामूहिक अवचेतना पनि त्यसलाई भन्नसकिन्छ। व्यक्तिगत विषादको मोक्ष विश्व-वेदनाको प्रगाढ़ अनुभूति (करूणा)-मा, अनि त्यस अनुभूतिलाई आफ्नो सांस्कृतिक चेतना एवं इतिहास-बोध द्वारा सर्जनात्मक सार्थकता साथै सन्तुलन दिने प्रेरणा... यही हो कविको रूपमा प्रसादको इच्छा।

हुनसक्छ प्रसादका कविता आफ्नो उद्गम अनि मूल प्रेरणामा अत्यन्त व्यक्तिगत होला, जस्तो कि महानभन्दा महान कविको पनि कविता हुनसक्छ, अनि हुन्छ नै। तर उनका कवितामा यो प्रेरक मूल 'हृत्कम्पन' जस्तै अन्तर्धान भइगएको छ,

विचारहरू अनि कलानुभूतिहरूमा ढलेर स्वयंले आफैलाई भुलेको छ । यस्तो सोंच्ने कुनै कारण छैन कि प्रसादमा कुनै पनि अरू—उदाहरणतः निरालाकै तुलनामा पनि संवेदन-क्षमता कम थियो । एउटैमात्र अनि महत्वपूर्ण अन्तर यही छ कि प्रसादका कवितामा त्यो संवेदन धेरै लामो-बाटो पार गरेर, ज्यादै जटिल स्तरहरू चुनेर आउँछ अनि यसैले स्वभावतः त्यससम्म पुग्नको लागि हामीलाई शायद परिश्रम पनि ज्यादा गर्नुपर्छ । रागात्मक ऐश्वर्य उनको कथा साहित्यमा बेसी छ । कवितामा उनी ज्यादा निर्लिप्त, ज्यादै सारपूर्ण छन् । कवितामा उनी अन्य विधाको तुलनामा ज्यादै सूक्ष्म उपकरणहरूले काम गर्न चाहन्छन् । अथवा कविता प्रति उनको धारणा नै यो छ कि उनी एक अत्यधिक सूक्ष्म उपकरण हुन्: अनुभूतिकोयथार्थ लाई पचाउनु अनि आत्मसात गर्नको लागि ।

‘छायावाद’ संज्ञा आफ्ना तिरस्कारका व्यञ्जनाहरूसित धेरै दिनसम्म घिसि-रह्यो । एउटा शक्तिशाली काव्यान्दोलन—जसमा एकैसाथ यति विविध अनि ठूला प्रतिमाहरूको योगदान रहेको छ—यसलाई परिभाषित गर्नलाई यो संज्ञा पूर्णरूपले उचित छैन । ‘छायावाद’ शब्दले नै एउटा सरल तरल रूमानीपनको धमिलो, निस्तेज स्वप्निलता अनि पलायनवादी मानसिकता को छाँट बुझाउँछ । के यी व्यञ्जनाहरू निरालाका कविता हरूसित न्याय गर्छन्, जहाँ हामीलाई भावनाहरूको एउटा अनौठो तेजस्विता मिल्छ ? के यो प्रसादका सूक्ष्मतर स्तरहरूमाथि काम गर्ने प्रतिभालाई कसैले अनुमान गर्नसक्छ ? साँचो त यही हो कि दुवैको काव्य-गुण यसको ठीक विपरीत छ । जहाँसम्म पन्तजीको प्रश्न छ, उनका त सर्वश्रेष्ठ कविताहरूले पनि यस नामको सार्थकतामाथि प्रश्नचिह्न लगाउँछन् । यति निश्चय छ कि पन्तजीको कवि-स्वभावमा केही यस्ता अध्याय स्वप्निलता अनि यथार्थ-भीति छन्, जसले यो छायावादी विशेषण त्यसैको लागि गाडिएको हो-यस्तो लाग्छ । पन्तजीको एउटा कविता ‘छाया’ हो, जसको प्रकाशन पछि उथुलपुथुल मन्चिएको थियो, अनि उथुल-पुथुल मन्चिएर नै शायद ‘छायावाद’ नाम यो नवीन काव्य-प्रवृत्तिसित आएर टाँसियो । पन्तजीको यो शुरूको कविताले जयशंकर प्रसादको ‘झरना’-मा संकलित एउटा प्रारम्भिक कविता ‘विषाद’-को याद गराउँछ अनि दुवै कवितालाई एकसाथ पढ्दा आफू आफूमैमा रोचक अनि दुवै कविका प्रवृत्तिहरू अनि क्षमताहरूलाई नजीकैबाट बुझ्न सहायक हुन्छ । यहाँ पूरै कविताहरू उद्धृत गर्न संभव नभएपनि यति आशा पाठकसित अवश्य गर्न सकिन्छ कि त्यसलाई यही विश्लेषण अन्तर्गत कविताहरूलाई सामु राखिन्छ । लौ हेरीं दुवैका प्रारम्भिक भाग यस प्रकार छन् :

“प्रकृतिको करुण काव्य जस्तो, को हो वृक्ष-पत्रको मधुर छायामा
लेखेकै तुल्य अचल खड़ा छ, अमृत जस्तै नश्वर कायामा ।”

यही प्रसादका कविको आरम्भ हो । अब पन्तजीको ‘छाया’ या हेरीं :

“को हौ तिमी लतारिएको लुगा झैं मलिन भएर धूलोमा मिलेको

हावाले लतारेको लहरा जस्तै, रतिशान्त भएकी ब्रजकी युवती जस्तै
नियति-वंचिता आश्रय रहिता, पाइतलाले टेकेर जर्जर पारेको
धूलै-धूलो भएकी मुक्त कुन्तला कसको चरणकी दासी ।”

के यी आरम्भिक पंक्तिहरूले नै दुवै कवि संवेदना हरूको गुण-धर्मको अन्तर
स्पष्ट गरिदैंन ? प्रसादका लहरहरू कविताको केन्द्रीय मनःस्थिति अनिप्रेरणा-
लाई केही थपथाप नगरी कनै त्यसको तात्कालिक सजीवतामा सीधै अनि अचूक
ढंगले स्थापित गरिदिन्छ । पन्तजीलाई के यहाँ यस्तो लाग्दैन कि विषय-वस्तु कवि
देखि बाहिर बसेर उसलाई नियाली रहेको छ अनि एकपछि अर्का उद्भावनाहरू
कविलाई थाह याद हुँदै गइरहेछ ? रोचक हुँदा-हुँदै पनि यी उद्भावनाहरूको स्रोत
हृदयको चंचलतामा छ, कुनै विशिष्ट अनुभूतिको गहिराईमा छैन । प्रसादका उपमा-
हरूले हामीलाई यता-उता भटकाउँदैनन्, विषय-वस्तुमा सीधै जोडिदिन्छ । कविको
अनुभूति हामीभित्र पनि त्यही प्रकारले रचना हुन्छ । हुनत, कविको चेष्टा स्थिति-
का अंकन कै छ, त्यसको विभोर गायनको छैन, तर पनि के कारण छ कि यी पंक्ति-
हरूले हामीलाई गीति-लाधवको अनुभव गराउँछन् । के यसको कारण यो होइन
कि कुराको रहस्य स्वयं कविभित्र छ ? त्यसैले, एउटा सफलतापूर्वक संप्रेषित स्थिति
लाई अनुभव गर्नु बाहेक हामी अरूपनि केही अनुभव गर्छौं ? कवितामा हाँसो ध्यान
बराबर लागि रहन्छ त्यही कुरामाथि, त्यही अनुभवको मर्ममाथि । शब्द यति एकाग्र
अनि शान्त भावले त्यही मर्मको पछिलागछ कि हाँसो ध्यान उनीतर्फ जाँदैन । यी
शब्दहरू छुट्टै रहेर आफ्नो महत्वको घोषणा गर्दैनन् । पन्तजीका शब्द सरल छन्
रहस्यमय छैनन् । प्रसादका कविताको केन्द्रमा एउटा निश्चित अनुभवको स्पन्दन
हामीलाई बराबर अनुभव होइरहन्छ पन्तजीको कल्पना अनुभवदेखि स्वतन्त्ररूपले
विचरण गरेको देखिन्छ । एकाग्रताको सट्टामा छरिएका अनि अपव्ययको अनुभव नै
हामीमा छाउन थाल्छ ।

प्रकटरूपमा यो एउटा विषयमा बाँधिएको कविता हो अनि कवि यस विषयको
भावना अनि विचार गरिरहेका छन् । तर यो भावना एकाग्र, केन्द्रीभूत हुन पाउँदैन ।
यो समानता हामीलाई जोडिँए झैं लाग्छ, उनीमा कौतुक प्रियता ज्यादा छ आत्म-
दान कम्ती । हामीलाई यसमा मार्मिकताको सट्टामा शिल्प-कुशलता ज्यादा अनुभव
हुन्छ । स्वाभाविकताको सट्टा सजावट अनि अनौठो मोह बेसी देखिन्छ । सम्पूर्ण
कविता हेरीसकेपछि हामी ती उपमाहरू, विशेषणहरूको अनिवार्यताको विषयमा
विश्वस्त हुन पाउँदैनौ । हामी सोध्न लाग्छौं कि यी शब्दहरूमा कस्तो अनि कति
अन्तरजीवन छ ? कविको विशिष्ट जीवनानुभूतिदेखि यिनीहरू कविसम्म स्पन्दित
छन् ? प्रसादमा अनुभूतिले एउटा बाक्लो विम्बको रचना गर्छ, आफ्नै अनुरूप स्वयं
प्रचुर अभिव्यक्तिमा पूरै प्रकारले भरिएर प्रकट हुन्छ :

“कसको रातमय भित्रीतहमा, झयाँउकिरीको झन्कार भइरहन्छ

संज्ञना मीनताले भरिरहन्छ, चंचलता निदाइरहन्छ ।”

यसलाई विम्ब नभनूँ, रूपक नै भनूँ । तर यो रूपक के हामीलाई औचित्य, पर्याप्तता अनि सांकेतिकताको स्वरूपबाट प्रचुर समृद्धि लाग्दैन र ? अनुभूति अनि बौद्धिक पहुँच के यसमा संश्लिष्ट हुँदैन ? अर्कोतिर पन्तजीको पंक्तिलाई हेरौं :

“चिर अतीतको विस्मृत स्मृति जस्तै, मीनता जस्तै आवाज ।”

यदि हामीले केही गमेर हेरौं भने, दुवै कवितामा एउटा अजीब समानता देखिन्छ । प्रसादको कविताका केही महत्वपूर्ण शब्द-संगतिहरू समान्तर अर्थ ध्वनि-हरूसितै पन्तजीकै ‘छाया’-मा मिल्न जान्छ, जस्तै निर्जन, करुणा, झंकार, स्मृति, विश्रान्त, चरण इत्यादि । प्रसादको सांकेतिकता पन्तमा फैलिएर चेटो भएको छ । प्रसादका ‘विषाद’-को छाया ‘छायावादी’—अथवा अनिश्चित, अमूर्त अनि अनेकाग्र छैन, जब पन्तको ‘छाया’ मानौं यस आरोपलाई निमन्त्रण गरेको देखिन्छ । प्रसादको ‘छाया’-मा व्यक्तिगत भाव अनि आवेगको विचित्र वेचैनलाई सार्थक काव्यानुभूतिको सूक्ष्म-सारमय संघटनमा परिवर्तित गर्ने शक्ति छ । यहाँ सार-संचयन छ जब त्यहाँ सन्दर्भ-संवलित मनोरम व्याख्या छ ।

छायावाद हाम्रो काव्य-संवेदनाको इतिहासमा एउटा महत्वपूर्ण मोड़ थियो । आफ्ना सर्वोच्च उपलब्धिहरू मद्दे यो ती काव्य-गुणहरूका पोषक संरक्षक बनियो, जुन लामो अवधि देखि हिन्दी कवितामा हराई सकेको थियो । रूढी अनि स्थूल इतिवृत्तको विरुद्ध सृजनात्मक संघर्ष यसको मूल प्रतिज्ञा थियो । यो मोड़ ल्याउनलाई जयशंकर प्रसादको प्रतिभाले महत्वपूर्ण भूमिका निभाए । उनले एकातिर द्विवेदी-युगमा पाएका गद्य-मूल्यहरूका अनुशासनलाई पूर्णरूपले आफ्नो कवि-कर्ममा पचाए, अर्कोतिर उसमा त्यही मात्रामा स्वल्प, तर गुणमा ठूलो तत्व पैदा गर्यो, जसले भाषामा एउटा नौलो आन्तरिकता, आत्मीयता अनि काव्य-मुक्ति संभव बनायो । (प्रयोगवादको जमानामा हामी अज्ञेय द्वारा पनि केही यस्तै रूपान्तर घटित भएको देखौं : प्रथम निर्वाह, फेरी स्वतन्त्रता ।)

प्रसादको आफ्नो स्वर, आफ्नै लय हो, जसद्वारा उनी आफ्नो एक दुइ लहर-हरूद्वारा नै पूरै प्रकाशमा आउँछन् । उनका पहिले पहिलेका कवितामा पन्त अनि निरालाका जस्ता विस्फोटक नवीनता शायदै नमिल्ला, तर जहाँ यी दुवैका कवितामा उनीहरूका व्यक्तिगत आवाज धेरै पछि मात्र सुनिन्छ, त्यहाँ प्रसादको कवि अपेक्षाकृत चाँडै तरुण भरर आफ्नो आवाज आफ्नै सूरमा आफ्नै कुरा भन्ने आत्म-विश्वास प्राप्त गर्छ । उसको वास्तविक समस्या थियो पद्यमा साँचो बोल्नसक्ने एउटा समर्थ शैलीलाई विकसित गर्ने : परम्पराप्राप्त भाषालाई आफ्नो बोलीको रूपमा स्पष्ट अनुभव गर्ने । जुन उसले पूर्णरूपमा समाधान गरे । उनी वाक्य-सम्मोहित छन् न कि आत्म-सम्मोहित । न त केवल ब्रजमाधुरीको विरुद्ध हिन्दी गद्यको ठण्डा विकासलाई प्रसादका पद्य आफूभिन्न समेट्छ, तर आफ्ना पूर्ववर्ती कविहरूले

चलाएका छन्द विधानहरू का संभावनाहरूलाई पनि लगातार छानबीन गर्दै अधि वड्छ।

प्रसादमा आवेग-सृजित लयात्मकताको त्यस्तो समृद्धि छैन, जस्तो कि हामी निरालामा पाउँछौं। उनमा भाषाप्रतिको त्यस्तो मोह-मुग्धता छैन। तर गीत-काव्यमा संगीत अनि काव्यको मित्रता अति नै सार्थक तथा फलदायक सिद्ध भएको छ। काव्यमा जति संगीत अँटाउन सक्छ-काव्यका आफना कुनै विशिष्ट गुणहरू बिना, अनुभूतिको यथातथ्यलाई क्षति पुर्याउनु —त्यसमा प्रसाद सिद्धहस्त छन्। उनका पद्यहरू अति नै लचकदार र दक्ष छन्। उनका कवितामा हामी परस्पर विरोधी भावनाहरू अनि विचारहरूको समगुम्फन पाउँछौं, जुन काव्य-रूढिलाई बराबर प्रतिरोध दिँदा संभव हुन्छ। उनीप्रति हाम्रा प्रतिक्रियाहरू पनि यसकारण कहिले पनि रूढ हुन पाउँदैन। उनका कविताहरू उनका तीव्र मानसिक क्रिया-प्रतिक्रियाहरूको सूक्ष्म अनि तीव्र नाटकीकरण जस्तो लाग्छ आफ्नो भावोद्वेगलाई उनी सीधै कवितामा बहाउँदैनन, त्यसबाट मुक्त भएपछि पनि उनको लीला देखा देखे हुन्छ मानौं उनी उनीहरूबाट बेग्लै कोही अरूका भाव-स्थितिहरू हुन। जुन कुरोमा जोड दिनु आवश्यक छ, त्यो हो, कि उनका कविताको भाव-प्रसंग मात्र 'छायावादी' भाव-प्रसंग होइन्, न त सर्वसुलभ काव्य-रूढि-सम्मत भाव नै भन्न सकिन्छ। वस्तुतः त्यो एक विशिष्ट अन्तर्जीवन देखि विकसित मनोवृत्तिहरूको मानव-समुदायका जटिल अनुभूतिहरूको घात-प्रतिघातलाई यथातथ्य तर सूक्ष्म अनि सारपूर्ण प्रतिच्छाया हो।

'झरना'-का कविले परम्परागत छन्दहरूको बन्धनमा—अनि त्यसदेखि केही पर सरेर पनि—कविताको नयाँ रूप सिकाए अनि भावहरूलाई त्यही अनुरूप लय-गतिमा ढाल्ने कोशिस गरे। हामीले पहिले नै भन्दै आएका छौं कि उनले लहरको बीचमा तोड्ने अनि पूर्ण विरामको खोजी गरेर पद्यको परम्परागत यान्त्रिक लीकलाई तोडेर त्यसलाई नौलो प्रदान गरे। साथै उनले सनेट जस्ता कठिन प्रकारका संभावनाहरूलाई हिन्दीमा पहिलोचोटि चिने अनि यसबाट न त केवल भावात्मक कडीहरू सुलझाउने कुनै सहायता लिए, तर आफ्नो त्यो वास्तविक व्यंग्य-विनोद पूर्ण तर्क-पद्धतिपनि थोपर्‍यो। उनको विद्वत्ताले उनलाई सूक्ष्म शब्द-संवेदनाको विवेक सम्मत बनाए। उनको प्रयोग साहसिकताको सट्टा नम्रताको परिचय नै बेसी दिन्छ। यही उनको सीमा हो, अनि यस अर्थमा निरालाले हामीलाई निश्चय नै धेरै प्रेरणा दिन्छ। तर साधनहरूको मितव्ययी-संयम अनि अर्थको गहीरो एकाग्रताको दृष्टिबाट उनी पन्त अनि निराला दुवैलाई उछिन्छन। पन्तजीको दृष्टि प्रसादजीको तुलनामा ज्यादै निरीक्षणशील छन्। प्रसादको कानभने अझ बढी संवेदनशील छ। आवेग हरूको तीव्रता भने निरालाको परिचय हो। प्रसादमा आफना चित्त वृत्तहरूप्रति एउटा विशेष प्रकारको चतुरता छ जसले उनलाई दुवै सहवर्ती-

हरूदेखि छुट्टै राख्छ। निरालाको प्रचण्ड वेगले नै मानौं पाठकको सजगतालाई शिथिल गरिदिन्छ। शब्दहरूको यो छुट्टै उज्ज्वलता प्रसादको यहाँ कम नै देखिन्छ। ध्वन्यात्मक-संवेदनाको सम्बन्धमा दुवै बराबरका कवि हुन्। निरालामा जति विविधता प्रसादमा पाइँदैन तर यो शायद यसैकारण कि प्रसादको ध्वन्यात्मक-संवेदना ज्यादै विशेषीकृत छ, अनि कविको लक्ष्य-प्राप्तिको लागि प्रचुर पनि छ। निरालाको प्राण शक्ति अधिक साहसपूर्ण छ। उनको यहाँ भाव-संवेग आफ्नै मौलिक तीव्रता अनि विह्वलतामा पनि काव्यको कारण बन्छ। तर प्रसादजीको लागि कविता आत्म-परिष्कारको साधन जस्तै हो। आत्माको जुन अस्त-व्यस्तता, अराजकता अनि अनगढ़ता उनका सम्पूर्ण कृतित्वमा बराबर घुसेर बसेको हुन्छ, उनका कवितामा सीधा प्रवेश मानौं निषेध गरिए झैं छ। यसलाई यिनका कविताको सीमा पनि मान्न सकिन्छ। यसको अर्थ निश्चय नै यो होइन कि उनका कविता उनको सम्पूर्ण मानसिकता बाट पार भएर आउँदैन। तर यति निश्चय भन्न सकिन्छ कि यो पार हुने प्रक्रिया उनको काव्यमा धेरै कुरो परोक्ष भईरहेको हुन्छ। लाग्छ, मानौं अनुभूतिले शरीर नबनिएर सीधै आफ्नो आत्मा बनिरहेको छ। वास्तवमा उनी नाटक तथा कथाको तुलनामा कवितामा ज्यादै एक्लो हुनजान्छन्, किनभने कविता उनको लागि ज्यादै सूक्ष्म उपकरण हो। हामीलाई यस सूक्ष्मता-सित गुनासो भए होस् तर विचारको भावनाभिन्न, संवेदनाको विचारभिन्न अनाधिकार प्रवेश यहाँ पनि बराबर भइरहन्छ अनि अन्तवृत्तिहरूको यो काव्य नाटक हामीलाई नौलो प्रकारले आन्दोलित गर्छ। यो यस्तो ताजा छ, जसलाई समयको प्रहारले ओइलाउँदैन, जीवनानुभूतिको यस्तो पुनर्रचना छ जुन कहिले पनि पूर्णरूपले अप्रासंगिक अनि निरर्थक हुँदैन।

५. 'आँसू' को प्रयोगशाला

'झरना'—पछि प्रसादको अर्को काव्य-कृति 'आँसू' हो। यस लामो कविता अनि निरालाको 'तुलसीदास' द्वुवैमा एउटै-प्रेरणा समानरूपमा अन्तर्निहित छ, अनि त्यो लौकिक प्रेमको उदात्तीकरण। कथातत्व 'तुलसीदास'-को लागि एउटा संरचनात्मक ढाँचा तयार गर्छन्। 'आँसू'-मा यस्तो कुनै निश्चित संरचनात्मक ढाँचा छैन। त्यस युगको शायद नै कुनै लामो कविता यति लोकप्रिय अनि प्रभावशाली रह्यो होला। कविहरूका पूरै पिढीले यसलाई उत्साहपूर्ण स्वागत गरेका थिए। यो पनि निर्विवाद छ कि परवर्ती पिढी अथवा उत्तर छायावादी कविहरूमाथि पनि नजान्दा नजान्दै-पनि यसको गहीरो असर परेको देखिन्छ। स्वयं कविले आफ्नो यस अत्यन्तै नीजी अनि दार्शनिक कविताको यस्तो प्रभावको कल्पना गरेका थिएनन होला।

तर काव्यका अनेक गुणहरूसित सम्पन्न भएर पनि 'आँसू' एउटा परिपूर्ण कृति लाग्दैन। जम्मै मिलाएर यही भान मनमा मडारिन्छ कि कविलाई उचित आलम्बन मिलिरहेको थिएन। कवि अन्तर्जीवन को अवरुद्ध संकुलतालाई अभिव्यक्त अवश्य गर्छन, तर त्यसबाट पूर्णरूपले मुक्त हुन पाउँदैनन्। शुरुका छन्दहरूमा एउटा यस्तो प्रवाह छ, जुन विशिष्ट प्रेरणा विना संभव हुँदैन, तर केही पर गएर केही अवरुद्ध भएको जस्तो लाग्छ। मार्मिकता अनि द्रवण-शक्ति उपस्थित रहेर पनि भावहरूका गति अनि विकास-क्रममा त्यो एकाग्रताको निर्वाह हुन पाउँदैन। कवि आफ्ना अनुभवलाई दुखाउँदै—चडकाउँदै वास्तविकताहरू तिर—गहीरो स्तरहरूतर्फ बढदा-बढ्दै मानौं एकाएक आफ्नै भावोद्वेगनका अकाट्य अन्धकारसित आशंकित भएर गहिराइमा नपुगी कनै फेरि माथि नै आएर प्रकाश अनि हावा तर्फ उठ्नु शुरु गरिदिन्छ। तरपनि, प्रक्रियाको यस अधूरोपन हुँदा हुँदैपनि हामी कविताको मार्मिकताले अभिभूतनभई रहन सक्दौं। अँ, पूर्णरूपले कविता पढी सकेपछि यो अधूरोपन अनि खण्ड खण्ड सृजनात्मकताको अनुभव मनमा मडारिनलाग्छ। कहीं केही छोडिएको लाग्छ। एउटा बिन्दुसम्म त पहिलेकै रूपमा पूर्वाग्रह बनिरहेको हुन्छ, अनि प्रभावको विस्तार घनापन पनि, तर यसपछि त्यो संयोजक सूत्रपनि खकुलो हुँदैजान्छ अनि छन्दहरूमा एउटा स्वयं पूर्णता आउन थाल्छ। पूर्णरूपले नीजीदेखि पूर्णरूपले निर्व्यक्त तर्फ यो प्रवेश परिपालन पूर्णरूपले हामीलाई आश्वस्त गर्दैन।

यसलाई लिरिक जस्तो पनि लाग्छ, वृत्तान्त काव्य जस्तो पनि लाग्छ, शोक-गीत जस्तो पनि लाग्छ अनि दार्शनिक काव्य जस्तो पनि । अन्तर्वृत्ति हरूको—जीवन्त नाटक यो होइन, न त एउटा लामो 'ड्रामाटिक मनोलोग' जस्तो नै । तब फेरि यस कविताको मूल संरचनात्मक ढाँचा आखिर के हो ?

कविताको सन्देश यही छ कि तिमी एकलैलाई होइन यो समस्त संसारलाई करुणा अनि सक्रिय प्रेमतत्वको आवश्यकता छ । यसमा सन्देश छैन, कि यी सम्पूर्ण भाव कवितामा भिजेको छ । संरचनात्मक अनेकाग्रता बाहेकपनि यो सन्देश संप्रेषित हुन्छ । किनभने त्यो कविको कमाई हो, केवल इच्छित चिन्तन होइन् । तर समस्या यो छ कि कविता पढ्दा खेरि हामी सन्देशको त्यति चिन्ता गर्दैनौं, जति काव्यानुभूतिको संश्लेषता अनि एकाग्र संघटनको गर्छौं । उन्मुक्तिको सन्तोष हामीलाई जसरी 'कामायनी'-ले दिन्छ, त्यही प्रकार 'आँसू'-ले शायद दिन सक्तैन । 'आँसू'-को यही सार्थकता छ कि यसले 'कामायनी' तर्फ इशारा गर्छ । यसमा जुन गति अनि प्रगति छ, त्यो यस कृतिको आफ्नै नीजी संगठनको होइन, तर आउने उपलब्धिको दिशामा गति छ :

यो करुणा-कलित हृदयमा
किन डरलाग्दो रागिनी बज्छ ?
किन हाहाकार स्वरहरूमा
सीमाहीन वेदना गर्जन्छ ?

'आँसू'-को पहिलो छन्द यही हो ! प्रसादको अर्थान्वेषिणी चेतनाको काम केवल बिम्बहरूद्वारामात्र चल्दैन । यो अझै तल प्रतीकको गहिराइमा बोल्दैन । निराला व्यक्तित्वको संघर्षका कवि हुन् । अस्तित्व चिन्तन उनको लागि संघर्षको वस्तु होइन । जसको पृष्ठभूमि उनलाई वेदान्तमा प्राप्य थियो । उनको कविताको केन्द्रमा उनी स्वयं नै छन् । प्रसादजी वस्तुहरूलाई मानिसहरू तत्त्वकैरूपमा देखोस चाहने आग्रही हुन्, व्यक्तित्व होइन् । यस तात्त्विकताको खोजमा अनुभवको शारीरिकताको केही क्षति हुनजान्छ त के अचम्भ छ ? उनको 'एलेगरी' तिरको संघर्ष पनि यसैकारण हो । यथार्थको यो नोक्सानी पनि यथार्थकै आवश्यकता बाट नै हुन्छ, यो विचारणीय कुरो हो ।

समुद्र अनि आकाश यस कविका प्रिय अनि धेरैपल्ट प्रयोग भएका प्रतीक हुन् । अति सरल, स्थूल व्याख्या गर्नलाई त भन्नसकिन्छ कि सागर मानवीय जीवनको अनि जटिलताहरूले भरेको मानव-हृदयको प्रतीक हो अनि आकाश जहाँ यस जटिल ग्रन्थिको उल्लानदेखि मुक्तिको संकेत गर्छ, त्यही त्यो कल्पना-शक्तिको संसारको, अथवा शुद्ध, स्वतन्त्र आनन्दलाई पनि व्यक्त गर्छ । यो पहिलो छन्द नै सागरको प्रतीकलाई अझ यहाँ यसको रूपकात्मक बिम्बलाई उकास्छ । के यो अकारण छ कि कविताको चरम बिन्दुमा यही समुद्रको बिम्ब फेरि पनि प्रकट

हुन्छ—प्रतीकको पूरै गहनता लिएर प्रदर्शन हुन्छ ?

चेतनाको लहर उठने छैन
जीवन-समुद्र स्थिर रहनेछ
साँझ होस् अध्याय प्रलयको
टुटेको भेट फेरि हुनेछ।

यी लहरहरू आफैमा यति सठीक, यति अर्थगौखलेपूर्ण छन्, अनि अहिलेसम्मका सम्पूर्ण भावोत्तेजनलाई केही यस्तो रूप दिएको प्रतीत हुन्छ कि यसपछि अरु केही रहे जस्तो लाग्दैन। यदि कविताको स्वाभाविक परिणति यसलाई मानौं भने एउटा सन्तुलन यसमा निश्चय नै आउँछ। तर प्रचुर अन्तरालपछि यस कवितालाई दुइ-तीनपल्ट पढ्छौं भने लाग्नेछ पछिको भाग त्यति अनमेल र विजातीय छैन, जति हामीले त्यसलाई संझिरहेथ्यौं। जुन कविलाइ ‘कामायनी’ लेख्नु थियो उसको लागि यो एक अनिवार्य गति जस्तै थियो। यसो भन्नुपनि ज्यादै अभद्र कथन हुनेछ कि पहिला कवि ठेट नैराश्यलाई व्यक्त गरिरहन्थे, अनि अब उनी आशावादी अनि ‘मधुरेण समापयेत्’-को अधीन भएका छन्, किनभने नैराश्यका मार्मिक अभिव्यक्ति-हरूपनि यसपछिका अंशमा अनुपस्थित छैनन्। साथै यस प्रकारका संशोधन-परिर्तन आफैमा अनिवार्यतः अनिष्ट नै हुन्छ, यसो पनि भन्न सकिँदैन। के कलरिजका प्रसिद्ध ‘डिजेक्सन ओड’-सित पनि के यस्तै घटना घटेको थिएन ? यो प्रायः असंभव नै हो कि प्रसादजीसम्म कलरिजको यस कविताको खबर पुग्योहोला। विषय-वस्तु चाहिँ नितान्त वेग्लैनेछ। कलरिजको कविता सृजन-शक्तिदेखि विच्छेद हुने दर्द-लाई अभिव्यक्त गर्छन्, जब प्रसादजीको कवितामा यसको ठीक विपरीत सृजन-सामर्थ्य अनि कल्पना शक्ति आफैमा मात्र नअँटाएर पोखिन्छ। खास प्रेरणा चाहे एउटा अत्यन्त नजी आन्तरिक व्यथाको शब्द दिने अनि त्यसदेखि मुक्त हुने नै होस् यो सृजनात्मक उत्साह त्यही मूल प्रेरणाकै यताउता पनि छल्किरहेको प्रतीत हुन्छ। कलरिजको यहाँ दोस्रो संस्करण पहिलेको भन्दा पूरै काँटछाँट भएको छ अनि कविताको कलात्मक अखण्डता यस काँटछाँट अनि संशोधन-परिवर्द्धनपछि मात्र निखार आएको छ जब प्रसादजीका कविता अझै ज्यादा फैलिएर जान्छ। फेरिपनि यो भन्न सकिँदैन कि यसमा अपव्यय छ जसले त्यस अर्जित एकाग्रतालाई बिथोलि दिन्छ।

निश्चय नै प्रसादजी पनि आफ्नो त्यस अत्यन्त नजी अनि आत्मीय उदासीनताको काव्य-परिणतिसित असन्तोष भए होलान—कलरिज जस्तै। तर यस्तो लाग्दैन कि उनको असन्तोष त्यति स्पष्ट अनि सुनिदिष्ट रह्यो होला। हेरौं भने खास प्रारूपमा पनि आत्माभिव्यक्तिका त्यस्तो सीधा जीवनीमूलकता अनि त्यस्तो उत्कट निरावरणता कहाँ छ ? कलात्मक अधूरोपनको चर्चा छोडिदियौं, भने पनि आत्म-निवेदनको अधूरोपनको अनुभव पनि त त्यहाँ छ ! कलरिजका समस्याको गुण-धर्म

नै अर्को थियो। त्यहाँ आत्म-निवेदनको कमी थिएन, तर अतिरेक (अधिवक्ता) थियो उसको। उसलाई संवरणको आवश्यकता थियो, संयमको आवश्यकता थियो, कलामा जीवनी अनि आत्म-चरित्रको सोझो हस्तक्षेप देखि वनिने—अनि त्यसै तर्फ उनी बढे। फेरि 'डिजेक्सन'को कलरिज आफना उत्कृष्टतम सृजन पछि छाडिसकेका थिए, जब प्रसादजी आफ्नो कवि आफना नवजात लक्ष्यहरू बाहेकपनि अझैपनि प्रयोगशील अवस्थामा नै थिए : उनको मानसिक परिपक्वता अनि अभिव्यक्तिगत परिपक्वताको माझमा अहिले एउटा अन्तराल वनिएको थियो। उनको सौन्दर्य बोध अनि जीवन-बोध उनको संवेदनशीलता अनि उनको दार्शनिकता अहिले एउटै हुन पाएको थिएन, प्रचुर भिजेको थिएन्।

कलरिजका संशोधित कविता उनका उदासीनतालाई गंभीररूपमा अभिव्यक्त गर्छन्, तर केही जोड्ने कडी भने हराडदिन्छन् जुन पहिलेको रूपमा थिए। प्रसाद केही निकालेर फर्काउँदैनन्, फेरि पनि हामीमा यो अनुभव नजागी रहँदैन कि आफना व्यथाको दुखाइको मूल्यसम्म पुग्ने अनि टिकेर त्यसको साक्षात्कार गर्ने आवश्यकता उनलाई त्यसप्रकारले अनुभव भएन् जसरी उनका पाठकलाई हुन्छ। यसको सट्टामा उनी ती यथार्थिक दुःखहरूलाई एकतिरवाट आफ्नो विश्व-करुणा अनि विश्वप्रेमको दार्शनिकतामा, अनि अर्कोतर्फ आफना सद्योपलब्ध रचनात्मक स्फूर्तिमा घुसाइदिइ रहेका छन्। दुवै कविमा दार्शनिक प्रतिभा थिए अनि दुवै यस विषयमा एकमत छन् कि रचनात्मक जीवनको मूलाधार नै त्यो आनन्द तत्त्व हो, जुन यो सृष्टिको मूलमा कहीं न कहीं निहित छ। मानौं दुवैजना आफना यी कविताहरूमा इच्छाको तहसम्म पुग्ने अनि त्यस भाव-सामर्थ्यलाई पत्तो लगाउनमा असमर्थ भइ रहन्छन्, जहाँ त्यो आनन्द-तत्त्व रचनाको लागि वास्तवमा उपलब्ध अनि प्रभावशील हुन सक्छ। कलरिज त्यहाँसम्म यसैले पुग्न सकेनन् कि त्यहाँसम्म उसको चरित्रमा लचक रहेन, जुन चाहिँ यातनासित जुझ्नु अनि त्यसलाई रूपान्तरित गर्नको निमित्त जरूरी छ। जब प्रसादजीको यस कविताको सन्दर्भमा त्यहाँसम्म पुग्न नपाउनु व्यक्तित्वको उदासीनताको कारणले होइन, तर शायद मुख्यतः त्यो स्वीकृत दर्शन नै जुन आफ्नो सीमा छ, स्थितिशीलता अनि उदासीनताको—त्यसको कारणले गर्दा वेसी छ।

प्रसादजीका उद्देश्य मात्र 'मधुरेण समापयेत्' भएपनि यस्तो कुनै बाध्यता थिएन कि मूल-कविताको नैराश्य अनि त्यससित टक्कर लिने मार्मिक आत्मोद-बोधन् अझै वेसी मार्मिकतासित प्रकट हुन्थे। आफ्नो आँसूको अञ्जलि, आँखाहरूमै भरेर किन पिउँछस। नक्षत्र पतनको क्षणमा उज्यालो भएर जिउँछस'...यो मात्र सूक्ति होइन्। यसमा कविलाई एक स्वाजित जीवन दर्शनतर्फ अग्रसर हुने—अनुभवको अराजकता देखि निस्केर वास्तविक आत्मोपलब्धितर्फ बढ्ने संकेत छ। 'आँसू'-मा यो आत्म संघर्ष अनि आत्म अन्वेषणको स्वर क्षीण भएर पनि यति

मौलिक अनि विलक्षण छ कि त्यसको विशिष्टता नै आशावाद अनि निराशावादको द्वैतलाई हल्का बनाइदिन्छ :

‘नियतिको संकेत पाएर,
अँध्यारोमै जीवन अल्झाए
जव मस्त निदाउँछ गुफामा,
चंचल केशराशी फिजाए ।’

यस छन्दका मर्मले संवेदित भइसकेपछि हामी बीचमा अड़किँदै-अल्मलिँदै भएपनि जहाँ पुग्यौं, त्यसले के हामीलाई के अनिवार्य सच्चाइवाट आश्वस्त गर्दैन ?

‘यो सपना झैं संसृतिको,
साँचो जीवन तिमी जाग
मंगल किरणहरूले सजिएको,
मेरो रात तिमी जाग ।’

आफना पाठकसित विदा लिँदै कवि कविताको आखिरी लहरहरूमा जुन करुणालाई आव्हान गर्छ—‘सबको निचोड़ लिएर तिमी सुखसित सुकखा जीवनमा विहान पोखिनु तिमी हिमकण सित, आँसू यस विश्वरूपी घरमा’ त्योपनि कुनै अमूर्त करुणा नभएर दृश्य जगतको विविध उपादानहरूकै निचोड़वाट निस्केको करुणा नै हो । यसको पृष्ठभूमिपनि ‘ज्वालामुखी’ आफ्नो धुरीमा शुन्यमा भट्कि-रहेको ग्रह-नक्षत्रहरू : ‘मरूभूमिहरू’ ‘निराश आँखाहरू’ ‘नदीको सुकखा विछचौना’—इत्यादिले बनेका छन् । फेरिपनि हाम्रो मनमा जुन चीज धेरै टिक्छ अनि गुञ्जिरहन्छ, त्यो यस कविताका समाप्तिका लहरहरूले होइन, अन्य स्थानहरूसित सम्बन्ध राख्छ :

रातको रोएका आँखाहरू, ज्योति बिन्दुझार्छन रात जस्तै विश्वासघातिनी-हरू मौनतामै उसलाई रिच्याउँछ । अपमानित गर्दै सुखले व्यंग्य हाँसो जब हाँसछ तव तिमी नरूनु चूपचापसित, यो कस्तो दासत्व हो । आफ्नै आँसुको अंजली, आँखामा भरेर किन पिउँछौ नक्षत्र-पतनको क्षणमा, उज्यालो भएर जिउँछौ ।

निश्चय नै ‘आँसू’-मा कविले धेरै कुरो एक साथ उठाउन चाहे अनि ती एक सूत्र, एक संरचना उनलाई प्राप्त भएन जुन ती सबलाई एउटा पूर्णतः सन्तोषजनक तारतम्य दिनुसक्छ । प्रसादको गीति प्रतिभा अनि प्रबन्ध क्षमता यहाँ एउटा अस्थिर सन्तुलनको स्थितिमा छ । तर प्रबन्धको दिशामा उनको यो गति महत्वपूर्ण छ । कविको आफ्नो आत्म-विकासको दिशा त यही काव्यवाट सूचित हुन्छ नै, भावी सफलताको बीजपनि यसमा स्पष्ट देखा पर्छ । यस दृष्टिले यो रचना प्रसादका काव्य साधनाको एउटा महत्वपूर्ण लक्ष्य हो, अनि प्रसादका पाठकहरू-आलोचक-

हरूलाई प्रसादको प्रयोगशालाको एउटा यस्तो अन्तरंग दृश्य यसबाट मिल्छ, जस्तो कुनै अन्य काव्य-कृतिबाट मिल्दैन । यहाँ हामी कविलाई संस्कृत, उर्दू अनि हिन्दी काव्यको पनि थुप्रै परम्पराहरूलाई सचेत ढंगबाट आत्मसात गरेको देख्छौं अनि त्यो नितान्त आफ्नो मौलिक शैलीतर्फ अग्रसर भएकोपनि, जसको बिना 'कामायनी' जस्ता उपलब्धि संभव थिएन् ।

६. इतिहासको पाठ

प्रसादको कवित्वमा यदि एकातिर भरपुर गीति सम्बन्ध छ भने अर्कोतिर जीवनको अत्यन्त नाटकीय संवेदन छ। सौचै भर्नु भने जीवन एउटा रंगमञ्च हो, यो उनको जीवनानुभूतिको अनि यसैकारण उनका कृतित्वका पनि मानौं एक स्थायी भाव छन्। यो बिना कारण होइन कि उनका कवितामा रंगकर्तव्यसित सम्बन्ध राख्ने बिम्बहरूको अधिकता छ। त्यसैपनि उनका सृजनात्मक स्वभावको यो एउटा आवश्यकता जस्तो नै लाग्छ कि उनी आफ्नो भोक्ता व्यक्तित्वदेखि धेरै टाढा पुगेका छन्। मानौं आफ्नो व्यक्तिगत आवाजको पनि रचनात्मक उपयोगिता उनले तब नै गर्नसक्छन, जब उनी त्यसलाई कुनै अन्य माध्यमले अनुभव गर्नसक्छन्। उनका नाटकहरूमा विन्यस्त गीत अनि स्वगत उक्तिहरू पनि उनका कृतित्वका उत्तिकै सारभूत अंग हुन् जति कि उनका स्वतन्त्र कविताहरू। तर कहिले-कहिले त यस्तो लाग्छ कि प्रत्यक्ष जीवनानुभूतिहरूलाई जस्तै सीधै अनाधिकार प्रवेश उनका यस नाटक अनि कथा-साहित्य भएका कवित्वमा हुन्छ, त्यस्तै उनका विशुद्ध कविताहरूमा हुन पाएको छैन। कविता-विधामा त उनको अनुभव चिन्तनका अनेक स्तरहरू चूनेर नै पुग्न सक्छ, सोझो अनिकच्चा कहिले होइन। निश्चय नै यस छनाडको फलस्वरूप सादृता अनि सूक्ष्मता आउँछ तर के यस्तो लाग्दैन कि यही सादृता अनि सूक्ष्मताको सट्टामा अनुभवका केही जिउँदा चल्मलाउँदै गरेका तन्तुहरूको बलिदान हुँदैन ?

यदि आज प्रसादजी जीवित भएदेखि उनको स्वाभाविक झगडा काव्य नाटककै तर्फ हुन्थ्यो। व्यर्थमा होइन, कि उनको पहिलो नाट्य-रचना 'करुणासय' थियो— जुन एक पद्य-नाटक हो। त्यही बास्तवमा उनका मनको अनुरूप विधा थियो। तर जमाना यसको अनुकूल थिएन, अनि पद्य-नाटक लेख्ने मौका फेरि आएन। यसको कुनै परम्परापनि थिएन : हिन्दी रंगमञ्चको अबस्था पनि धेरै खस्दै थियो। निश्चय नै त्यो भारतेन्दुको शहर थियो अनि यसैले नाटकीयतादेखि पूरै शून्यचाहिँ भएको थिएन। तर हिन्दी प्रदेशका अर्का शहरहरूमा रंगमञ्चको कुनै विकास भएको थिएन। केवल केही फारसी थियेटर गण्डलीहरूसम्म बाँचेको थियो अनि त्यसको अबस्था पनि गिर्दै थियो। गाउँमा लोक-नाट्य परम्पराहरू अहिले जरूर जीवित

थियो, तर नौलो कलात्मक चेतना अनि नयाँ नागरिक समाजसित यसलाई जोड्ने अनि यसप्रकार हिन्दी को आफ्नो नयाँ रंगमञ्चको विकास गर्ने कहीं केही सचेत प्रयास भएको देखिदैन थियो । पश्चिमसितको सम्पर्कको फलस्वरूप कविता, कथा अनि निबन्धमा त नयाँ त्राण आइरहेको थियो, तर जहाँसम्म हाँफ्रा नाटकको सवाल थियो, त्यसमा यस सम्पर्कले कुनै नौलो चेतना जाग्न पाएको थिएन । जब, साँचै भन्नेहो भने सबभन्दा असल चुनौति यही थियो कि रचनातिर आत्मनवीकरणको, अनि यही हाँफ्रो खास कमजोरी प्रकट हुन्थ्यो । हाँफ्रो शिक्षितमन, हाँफ्रँ सामूहिक जीवनदेखि, हाँफ्रो आफ्ना मानिसहरूको मनदेखि, हाँफ्रँजन जीवनदेखि, गहीरो नाता जोडनमा असमर्थ छ, यो स्पष्ट सिद्ध भईरहेथ्यो । यो पनि कि हाँफ्रो कल्पना-शक्ति ती स्रोतहरूदेखि आफ्नो खोराक लिनमा अक्षम छ, जुनचाहिँ हाँफ्रो जनताका कल्पनाशीलतालाई पनि शताब्दी शताब्दीदेखि भिजाइरहेको छ । यो त स्वीकृत तथ्य हो कि ड्रामा एउटा सामाजिक कला हो अनि व्यक्तिको स्वचेतन मनको तथा लोकचित्तको बीच आदान-प्रदानको सबभन्दा जीवन्त माध्यम हो । यस विधाका अवहेलनाको अनिवार्य परिणाम यही हुन्छ कि साहित्यका अन्य विधाहरू पनि दुर्बल रहोस् अनि साथै हाँफ्रो जीवनको गुणवत्तामा पनि पतन आवस् ।

विरोधाभास हेरौं—कि यिनी प्रसादजी नै थिए—आफ्नो युगको सबभन्दा बेसी बौद्धिक अनि दार्शनिक कवि—जसले नाटक-विधालाई पनि गंभीरतापूर्वक अनुसरण गरे अनि माथिका समस्याहरूप्रति आफ्नो जागरूकता प्रदर्शन गरे । भारतेन्दुको परम्परा सम्हाल्दै उनले त्यसलाई ऐतिहासिक नाटकहरूद्वारा नयाँ जीवन प्रदान गरे । भारतीय पूर्ण जागरणको त्यो मधुरो झलकका दिनहरूमा देशको अतीतको चित्र नै सबभन्दा बेसी दर्शकहरूका भावनाहरूलाई जगाउन सक्षम थियो । त्यो राजनैतिक उतरा-चढावको समय थियो । संस्कृतिका समस्याहरू उपेक्षित तुल्य थिए अनि राजनैतिक समस्याहरू नै सर्वत्र व्याप्त थियो । राष्ट्रियता, देशभक्ति, विदेशी पंजापंजाहरूबाट देशलाई स्वतन्त्र गर्ने संघर्ष, एकताको अनि सामूहिक जागरणको सपना-यति नै ती दिनहरूका प्रेरक शक्तिहरू थिए, अनि यिनी-हरूलाई नै प्रसादजीले आफ्ना नाट्य-लेखनको प्रेरणाको रूपमा नियोजित गरे । सम्पूर्ण वातावरण नै यस्तो थियो कि सिर्फ ऐतिहासिक विषय-वस्तुको नाटक नै केही सीमासम्म हाँफ्रा नाटक-विमुख नागरिकहरूको ध्यान आकर्षित गर्नसक्थ्यो, अनि प्रसादजीका सहज विवेकले यही प्राप्य अवसरको सदुपयोग गरे ।

प्रसादका नाटकहरूका नायक एतद्देशीय इतिहासको गौरव-चरित्र हुन् : राज्यश्री, हर्षवर्द्धन, अजातशत्रु, चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त, चाणक्य, गौतम-बुद्ध, ध्रुव-स्वामिनी इत्यादि । राष्ट्रका इतिहासको शायदै कुनै उज्ज्वल या संघर्षपूर्ण अध्याय उनको दृष्टिबाट छुट्यो होला । पारसी थियेटरका रूढीहरूको रचनात्मक निर्वाह गर्दै भएपनि उनले त्यसलाई उलंघन गरेनन् । यस्ता आलोचकहरूलाई, ज-जसले

यस्तो गुनासो गरेका थिए कि 'यी नाटक रंगमञ्चयमा खेलन सकिदैन'—भन्नेहरूलाई प्रसादजीको मुखभरिको जवाफ यस्तो थियो कि "नाटक मंचको लागि हुँदैन, मञ्च नाटकको लागि हुने गर्छ।" यो भनाइले निर्देशकलाई उसको ठीक ठाउँमा राख्छ, अनि आजपनि प्रासंगिक छ। प्रसादका नाटकहरूको वास्तविक रंग-मंचीय संभावनाहरूलाई त्यही निर्देशकले चम्काउनसक्छ, जो नाटककारको दृष्टिले पनि उसको दुनियाँलाई देखाउनु बुझाउनुसक्छ। जुन व्यक्ति आफ्नो मानसिक मञ्चमाथि प्रसादका नाटकलाई साक्षात्कार गर्न सक्तैन, त्यो रंगमञ्चमा पनि यसको जिउँदोपनाको उद्घाटन गर्नसक्छ, यसमा शंका छ। जसले उनको उद्देश्यलाई बुझ्न सक्दैन, अनि उनको दृष्टिबाट केही सीमासम्म सहानुभूति स्थापित गर्न सक्तैन, त्यसले उनको प्रभावशाली मञ्चन गर्ने सक्दैन। निर्देशकको आफ्नो आवेग तथा पूर्वाग्रहहरू थोपर्नलाई यो नाटक पटककै बनेको छैन। तिनीहरू आफ्ना केन्द्र-बाट नै प्रकाशित हुन सक्छ, तिनीहरूसित मनपरी गर्न सकिदैन। अँ, बुद्धिसम्मत, दृष्टिप्रेरित छुट नलिईपनि हुँदैन।

प्रसादजी आफ्ना युगको राष्ट्रिय भावनाहरूलाई प्रतिबिम्बित गर्थे, तर उनको इतिहास-बोध केवलभावनात्मक थिएन। भारतीय इतिहासको गहीरो ज्ञान उनलाई थियो, अनि यसको विषयमा आफ्नो निर्मोह सत्य-शोधक दृष्टिले दृष्टिपात गर्दा उनका धारणाहरू धेरै मौलिक र स्वतन्त्र थिए। यस विषयमा उनी 'प्रियं ब्रूयात्'-को पटककै अधीन थिएनन्। वास्तविकता यही हो कि लोकप्रिय भावनाहरूको उपयोगिता उनले आफ्ना त्यो वेहद आत्मालोचनपूर्ण दृष्टिलाई तयार गर्नको लागि गरे। त्यो भारतीय जीवनको मात्र होइन् भारतीय आचरणको पनि प्रखर दृष्टा आलोचक थिए। उनका नाटकहरूमा हामी इतिहासको गौरव होइन, त्यसको कुण्ठा, त्रास अनि झिजोको पनि त्यत्तिकै हल्लाउने रूपमा साक्षात्कार हुन्छ। उनका नाटकहरूको दुनियाँमा जुन उथुल-पुथुल अनि हाहाकार छ, त्यो केवल घटना-चक्रमा मात्र होइन, उनका पात्रहरूको अन्तर्जीवनमापनि छ। उनका नाटकहरूको चरित्र कोहीबेला चरित्र देखि ज्यादा मनोवैज्ञानिक वृत्तिहरू अनि शक्तिहरूलाई प्रतिनिधित्व गर्न लाग्छ। यही नै त्यो सदैव हरियो, सँधै प्रासंगिक जीवन हो, जुन चाहिँ उनको षाटच-लेखनको वास्तविक प्रेरणा हो : न त एउटा तथाकथित अतीतको तथाकथित प्रसिद्ध नायक-नायिकाहरू।

अनि यी नाटकहरूका दुनियाँ उत्सवधर्मी छैनन्, तर ठूलो हलचल मच्चाउने, धेरै त्रास उप्जाउने दुनियाँ हो। यो दुनियाँमा हिंसा अनि बर्बरता छ, कुचक्र अनि ठगाई छ, अनि एउटा रिंगटा खडा गरिदिने नैतिक दिवालियापन। यो गन्धे अनि सङ्केको अधिष्ठान सँधै राजाहरू, शक्ति-सामन्तहरू अनि धार्मिक नेतृत्वमा हुने गर्छ। 'स्कन्दगुप्त'-को खलनायक प्रपंचबुद्धि राज्यको सबभन्दा ठूलो मठको अधि-पति छ। विश्वासघाती अनि लम्पट भटार्क मगधको सेनापति छ। 'राज्यधी'-को

विकट घोष एक बौद्ध भिक्षुबाट डाकू अनि खूनी बन्छ। 'अजातशत्रु'-को देवदत्त त ईर्ष्या, पाखण्ड अनि महत्वाकांक्षाको अँधोपनको जिउँदो-जागदो प्रतीक नै हो, अनि उनी पनि एउटा धर्मपीठको मुखिया नै हो। राजकुमार विरुद्धक आफ्नै पिताको शत्रु हो, अनि अजातशत्रु आफ्नै पिता विम्बिसारलाई निर्वासन गरिदिन्छ। यस प्रकार प्रसादका नाटक संसारमा प्रत्येक घर भित्रबाट विभाजित छ, छोरा बाबुको विरुद्ध छ पत्नीले पतिको विरुद्ध कुचक्र रची रहेको हुन्छ, अनि मंत्री आफ्नो राजाको विरोधमा षड्यन्त्रकारीहरूसित मिलिन्छ। जहाँ सम्म प्रजाको सम्बन्ध छ, त्यसमा पनि जो कुलीन-धनी सँभ्रान्त नागरिक छ उनी यी सम्पूर्ण दृश्यप्रति एकदमै उदास अनि संवेदनहीन हुन्छ अनि साधारण जनतालाई त फिक्री गर्नेवाला कोही पनि हुँदैन। उनीहरू सर्वहारा हुन् अनि न त छरिएका न त संगठित। 'स्कन्दगुप्त'-को त्यो दृश्य याद गर्नु जसमा महान् योद्धा पर्णदत्त नागरिकहरूको उच्छृंखल मनोरञ्जनको सामग्री बन्न जान्छ। उनी देशको स्वतन्त्र संग्रामका घायल सैनिकहरूकोलागि सहायता जुटाउन भीक्षा माँगिरहे छ, अनि देवसेना प्रसादको सबभन्दा निःस्वार्थ अनि सबैभन्दा उदारमन भएको स्त्री-चरित्र गीत गाएर उसको सहायतामा आउँछ। यो हृदय विदारक दृश्य नाटकको अन्तमा श्मशान घाटको पृष्ठभूमिमा घटित भइरहेको छ। नागरिकहरूलाई संवेदनहीनता अनि कुत्सित भावनाले रिगटा चलाईदिन्छ। 'स्कन्दगुप्त' जुन यस अन्धकारमा जल्दैगरेको आशाको एकलो ज्वाला अनि देशको रहल-पहल चेतनाको एउटै मात्र सहारा हो, त्यो धीरोदात्त नायक-सम्मले आफ्नै मान्छेहरूबाट बराबर धोका खान्छ। उसको सौतेनी आमा र भाइले उसलाई मार्न लागेको छ। नाटकको आरम्भ पनि एउटा भयानक दुःसपना जस्तै दृश्यबाट हुन्छ। जहाँ एकजना बूढो विमारी राजा अनि स्कन्दगुप्तको आमाको विरुद्ध भयापक जाल रचिरहेको हुन्छ अनि अचम्भयो छ कि शर्वनाग जस्ता असल अरू मानिस पनि यसमा सामेल हुनजान्छन्। तीनजना विश्वासपात्र साँचो योद्धा अनि साम्राज्यको खाँवा जस्ता मान्य मानिस कुण्ठित भएर सबको सामु 'आत्म-हत्या' गरिदिन्छन्। ठीकै छ अन्तमा असत्यमाथि सत्यको विजय भएको देखिन्छ, तर यो विजय पूर्णरूपले आश्वस्त हुँदैन। नाटकको अन्तमा हामीभित्र जे बाँच्छ, त्यो केवल त्यस श्मशान घाटको अन्धकार जस्तै सिर्फ घोर अपव्यय अनि अराजकताको संत्रासमात्र हो। लाग्छ यो शांति पूर्णरूपले सुरक्षित पनि छैन। अँध्यारोको प्रभाव यस क्षीण उज्यालो भन्दा कैयौं गुणा बलियो छ। नाटकको अन्तमा नायक स्कन्दगुप्त एउटा भग्न-हृदय प्राणी हुन्छ। साँचो भनू भने ट्रेजेडीभन्दा पनि केही ज्यादै दुःखपूर्ण छ यस नाटकको मर्म।

निश्चय नै प्रेम, करुणा अनि क्षमाको उद्धारक तत्त्व केही न केही रूपमा यी नाटकहरूमा विद्यमान रहन्छ। तर यी जीवन-मूल्यहरूसित लेखकको प्रकट सम्पृक्ति बाहेक हिंसा अनि घृणा को अँध्यारो साम्राज्यलाई छेँड्नु यो उज्यालो

असमर्थ नै लाग्छ । जुन असत्य अनि कुत्सित छ त्यसको पराजय पनि पूर्णरूपले आश्वस्त गर्दैन । बौद्धधर्म प्रति लेखकमा आकर्षण पनि छ अनि आलोचनात्मक दिशा पनि । 'स्कन्दगुप्त'-को चौथो अंकमा बौद्ध-भिक्षुहरू अनि केही ब्राह्मण पुरोहितहरूको जबर्दस्त भनाभैरी हुन्छ । पुरोहित बलि दिन चाहन्छ अनि यही माथि संघर्ष छेँडिन्छ । राज्यका न्यायाधिकारीको सामु यो तिखो विवाद चलिरहन्छ । यतिमै लंकाका एकजना विद्वान् बौद्ध-भिक्षु धातुसेन त्यहाँ आइपुग्छन् । ब्राह्मण-हरूको आरोप यही छ कि देशका शत्रु हूणहरूलाई यी बौद्धहरू नै उकासिरहेछन् । यस विषयमा एकजना भिक्षु भन्छ कि एउटा जंगली धर्म मान्नेहरू भन्दा त हूण नै असल हो अनि भगवान बुद्ध का दुश्मनहरूले नै हामीलाई यसको लागि विवश पारयो यस विषयमा पुरोहित नेताले भन्छ : 'जुन जाति सम्पूर्ण विश्वका बौद्धिक नेतृत्व गर्नलाई सृजना भएको छ, त्यो कहिले पनि बौद्ध राजाहरूबाट गरिएका अपमानसित सम्झौता गर्न सक्दैन । हामीले रगत बलि दिन पाएकाछौं, स्वयं ईश्वरले चाहे पनि हामीलाई रोक्न सक्तैन ।'

विचारणीय कुरो छ—प्रसादका उपन्यास 'तितली'-को बाबा रामनाथ पनि केही यस्तै प्रकारका कुरा गर्छन, अनि प्रसादले त्यहाँ पनि यसलाई व्यंग्यपूर्वक नै लिएका छन् । आफ्नो संस्कृति प्रतिको यो अलंकारयुक्त आत्मतुष्टि प्रसादको आँखामा सँधै हास्यास्पद रहेको छ । यहाँ पनि प्रसाद ब्राह्मणहरूसित होइन, तर प्रख्यातकीर्ति अनि धातुसेनको तीव्र बौद्धिकता अनि मानवीय दृष्टिका पक्षधर छन् । यही भिक्षुले पुरोहितहरूलाई विश्वास दिलाइदिन्छ कि साँचो वैदिक धर्मको यस हिंस्रक कर्म-कांडसित केही सम्बन्ध छैन । ब्राह्मणत्व अनि वेदको वास्तविक मर्मको उद्घाटन यस प्रकार ब्राह्मणहरूबाट होइन, तर बौद्धहरूकै मुखबाट गराएका छन् । यो पूरै प्रकरण खास गरी-धातुसेन अनि प्रख्यातकीर्तिको संवाद—प्रसादको मानवनिष्ठ, प्रखर अनि प्रगतिशील चिन्तनलाई बुझ्नको लागि खूबै महत्वपूर्ण छ । प्रख्यातकीर्ति अनुसार सबै धर्म देशकालका विशेष परिस्थितिहरूकै उपज भएको कारणले अपूर्ण हुन्छ, किनभने मानिसको ज्ञान कदिले पनि पूर्णणालाई प्राप्त गर्न सक्दैन । यसैले इतिहास क्रममा जोडिने नयाँ ज्ञान अनि नौलो अन्तर्दृष्टिहरू प्रति ध्यान नदिनु मानिसको, आत्माको अपमान हो । विकासको अर्थ नै के हो ! यसलाई न स्वीकारीकन, लगातार खुल्लापन अनि ग्रहणशीलता विना काम चलदैन । जीवनको पुकार जीवनको अर्थ नै यही हो । ब्राह्मण धर्म अनि बौद्ध धर्म त मानव जातिको त्यही मूल धर्मका दुइ शाखाहरू हुन । त्यसमा झगडा कसरी ?

स्पष्टरूपले, खण्ड-दृष्टिहरू अनि विच्छिन्नतावादी विचारधाराहरूमाथि प्रसादजीका चिन्तन सँधै चोट पुर्याइरहेको हुन्छ । उनको आदर्श छ : आर्यहरूको आनन्दमूलक, प्रकृति-संयुक्त जीवन दृष्टि तथा बौद्ध मस्तिष्कको अहिंसा अनि महा-करुणाको महान सिद्धान्तहरूलाई एकाग्र समन्वय गर्ने साधना । तर उनका नाटक

जुन यथार्थको चित्रण गर्छ, त्यो यही आदर्शको जिउँदो-जाग्दो विडम्बना हो। 'स्कन्दगुप्त'-को हाहाकारमा यस विवेकको लागि भन्नु नै के रहन्छ र? त्यहाँ स्थितिहरू अमाध्य गलेको जस्तो देखिन्छ। 'अजातशत्रु' धेरै अघि लेखिएको नाटक हो अनि किनभने गौतम बुद्ध त्यहाँ स्वयं एक चरित्रको रूपमा उपस्थित छ, यसैले त्यहाँ भलाइको बल खरावी माथि छ। कतै आश्वस्तपनि गर्छ। तर स्कन्दगुप्तको संसार असह्य अन्धकार अनि अन्तहीन प्रवचनाहरू अनि यातनाहरूको संसार हो। त्यसमा जुन उज्यालो छ, मानवात्माको सौन्दर्य छ, त्यो कुण्ठित कामनाहरूले घेरिएको, एकदम एकलै भएको आरक्षित सौन्दर्य छ, अनि जसलाई केही ले सहारा दिँदैन। के नाटकीय तीव्रता अनि के गीत-सौकुमार्य, दुवै दृष्टिले 'स्कन्दगुप्त' प्रसादका सर्वोत्तम नाट्य-कृति मानि लिइन्छ। चन्द्रगुप्तको चाणक्यलाई भुल्याँ भने यस्तो लाग्छ कि कुनै पनि अरु पात्रको तुलनामा स्कन्दगुप्त, देवसेना अनि मातृगुप्त (कालिदास)-लाई सबैभन्दा बेसी लेखकको सहानुभूति प्राप्त छ। अनि यी पात्रहरूसित जे जति घटना घट्टछन् त्यो ती 'आदर्श' संभावनादेखि कति टाडो छ, जसको चर्चा भर्खरै गरियो-यो विचारणीय कुरो हो।

सबैभन्दा दुःखदायक जुन कुरो छ, त्यो यही हो कि कुत्सित अनि सिनिसिज्म-को यस अँध्यारो दुनियाँप्रति स्वयं यी आदर्श-चरित्रहरूको जुन दृष्टिकोण नाटकको अन्तसम्म वनिन्छ त्यो दुर्द्धर्ष संघर्षशीलता अनि प्रखर चुनौतिपूर्ण इच्छाको होइन, तर एउटा थकित करुणा अनि शोकाच्छन्न विरक्तिको हो।

एउटा झिञ्जेटलाग्दो प्रश्न यो पनि उठ्छ कि प्रसादका नाटकहरूमा क्षमा गर्ने प्रवृत्तिको यति अधिकता किन छ? जसरी एकपछि अर्को नराधम, एकपछि अर्को पश्चात्तापविहीन अनि जघन्य अपराधीले पनि क्षमादान पाउँदै जान्छ, त्यसले हाम्रो सहज बुद्धि र अल्प ज्ञानलाई चोट पुर्याउँछ। हामी त्यसलाई स्वीकार गर्न पाउँदैनौं। यो क्षमताशीलता मानव-स्वभावमा भएको भलाइको सक्रिय तेजस्विता-को प्रमाण न भएर उसको दुर्बलताको कलंकको नै ज्यादा बढ्ता महिमाको प्रमाण बेसी लाग्छ।

तर 'चन्द्रगुप्त' नाटकमा प्रसादले एउटा यस्तो महान चरित्र सृजेका छन्, जसले स्वयं लेखकको प्राँढ़ चिन्तनको धेरै उचित प्रतिनिधित्व गरेको प्रतीत हुन्छ। त्यो अरु कोही होइन, भारतको राजनैतिक परम्पराको त्यो विलक्षण अनि एक्लो प्रतिभा-पुरुष हो जसको नाम चाणक्य अथवा कौटिल्य हो, जसको मुखबाट प्रसादले भन्न लगाएका छन् कि "ब्राह्मणत्व अरु केही होइन, एउटा शाश्वत अनि सार्वभौम बुद्धिवैभवका प्रतीक हुन्।" कहिले कहीं यस्तो पनि लाग्छ जस्तै प्रसादको मानसिकता एउटा विभाजित मानसिकता हो जसमा उनी आफ्नो बौद्धिक व्यक्तित्व चाणक्यमाथि अनि भावनात्मक समृद्धि गौतमबुद्धमाथि समर्पण गरेको चाल पाइन्छ। 'मधु' र 'करुणा' दुई शब्द उनका कवितामा धेरैपल्ट प्रयोग भएको

पाइन्छ । 'मधु' मानौं चावी हो प्रकृति प्रेमी, आनन्द-खोजी आर्य संसारको; अनि 'करुणा' मानौं चावी हो बौद्ध प्रतिभाद्वारा निर्मित एउटा ज्यादै परिष्कृत अनि बुद्धिविवेकद्वारा उज्ज्वलित संसारको भण्डारको । कहीं यस्तो त होइन प्रसादजी आफ्नो साहित्यमा जुन दुनियाँको सपना प्रस्तुत गर्छन् त्यो एउटा पारस्परिक सहायता अनि प्रेमले परिपूर्ण भएको सभ्यता त हो, तर सभ्यताको जुन स्वाभाविक दुर्गुणहरू छन् जस्तो, लोभ, संग्रह-वृत्ति, धूर्तता इत्यादि ती दुर्गुणहरूबाट सर्वथा मुक्त पनि छ ? कहीं यस्तो त होइन कि प्रसादजीका खोजी यस्तो आदर्श संसारको सपनादेखि प्रेरित होस्, जसमा एकातिर आदिम-युगको सरलता होस् अनि अर्कोतर्फ सभ्यताको विकसित युगहरूको परिष्कार पनि, जुनबाट आदिम बर्बरता पूर्णरूपले छाँटिएको होस् ?

'कामना' एउटा वेग्लै प्रकारको—एलेगरीमूलक—नाटक हो, जहाँ मनोवृत्ति-हरू अनि मानसिक शक्तिहरू नै पात्रहरूको रूपमा सामु आउँछन् । यसले अनि 'एक घूँट'-ले हामीलाई प्रसादजीको अन्तरको, उनका मानसिकताको पनि घनिष्ठ परिचय गराउँछ । 'कामना'-को परिवेश एउटा काल्पनिक द्वीपको छ, जहाँ-का निवासी पूर्णरूपले सरल आनन्द अनि सन्तोषको जीवन बिताइरहेछन् । नाटक-को आरम्भ नायिका कामनाको स्वगत कथनबाट शुरू हुन्छ । उनी आफ्ना प्रेमी सन्तोषको विषयमा सोचिरहिँछे, जसको सरल चरित्र देखि उसलाई एकाएक असन्तोष हुनजान्छ । विनोद अनि लीलाको रूपमा अझै एउटा युगल प्रेमी पनि नाटकमा छ । कामना एउटा रूखमुनि बसेर समुद्रतिर हेरिरहेको छ । त्यति नै बेला एउटा नाऊ आएको देखिन्छ, अनि त्यहाँबाट एकजना सुन्दर युवक ओल्हँन्छ । कामना त्यसको आकर्षणले मोहित हुन्छ अनि त्यो युवक 'विलास' उसको टाउकोमा सूनको मुकुट लगाईदिन्छ । त्यो पारीपट्टिबाट आएको छ, जहाँको मूल्यचाहिँ यो सीधासाधा द्वीपमा बस्नेहरूको मूल्यभन्दा पूरै विपरीत छ । उसले त्यहाँका प्राकृतिक सभ्यतालाई नष्ट गरेर बेरोक अहंकार, व्यक्तिवाद, असीमित महत्त्वाकांक्षा अनि संचय वासनाको संक्रामक-रोग फिजाउन चाह्यो । यतिमै उसको सामु एउटा छाँया देखा पर्छ, जसले उसको भर्त्सनागर्दै उसलाई भन्छ कि जब सम्म कुनै जाति आफ्नै पापहरूबाट भ्रष्ट हुँदैन, तबसम्म उनीहरूको आफ्नै शासकले पनि शोषण गर्नसक्दैन; तिमी जस्ता विदेशी अनाधिकार पंस्नेहरूको त कुरै छैन । यसैले यदि तिमी यी मानिसहरूमाथि शासन गर्न चाहन्छौ भने तिमीले सबैभन्दा पहिले यिनीहरूलाई सून र मदिराको लोभले भ्रष्ट पार्नुपर्छ । यो छाँया अरु कोही होइन स्वयं विलासको आफ्नो महत्त्वाकांक्षा हो । विलास त्यस्तै गर्छ अनि आफ्नो उद्देश्यमा सफल हुँदैजान्छ । द्वीपको सरल आनन्दमय जीवन हेर्दा हेर्दै लोभ, ईर्ष्या अनि अन्धो वासनाले कलुषित हुँदैजान्छ । दम्भ नामक यस पूँजी-धर्मको पुरोहित घोषणा गर्छ कि 'सूनको छत्रछायामा नै संस्कृति अनि धर्म फल्ल-फुल्ल ।' सम्पत्ति

अनि विलासिता को यो तानातान लेखूँ विग्रह अनि मारकाट लाई जन्म दिन्छ । करुणा अनि सहानुभूतिका वृत्तिहरू हराउँदै जान्छ । छिमेकी द्वीपमा आक्रमणको घोषणा गरिदिन्छ । निर्दोष मानिसहरूलाई फौजी कानूनको खोक्रो नाटक रचेर फाँसी दिँदै जान्छ । इच्छा ताण्डवको चरम शिखरमाथि नायिका आफ्नो रानीलाई सिंहासन छोडिदिन्छ अनि विवेक (जो यस मृत्युमा खालि एकलै विवेकको ज्वाला सम्हाल्दै भएपनि यी सबको विरोध गर्दै आइरहन्छ) साहसपूर्वक विद्रोहको झण्डा फहराई दिन्छ । विस्तार-विस्तार सम्पूर्ण मुख्य पात्र विलासदेखि अलग भएर द्वीप छोडेर एउटा नाऊमा बसेर भाग्छ । यतिमै द्वीपका निवासी (जसलाई अब नागरिक भनिन लागियो) आफ्ना सम्पूर्ण सून बटुनेर उनको नाऊमाथि फेंक्छन् अनि यो नाऊ यस वोझले पल्टिन्छ ।

‘एक घूँट’-को पृष्ठभूमि पनि यस्तै प्रकार एक आदर्श काल्पनिक ‘अरुणाचल आश्रम’-को नै छ । यहाँ शहरीया जीवन अनि ग्राम्य-जीवनको सन्धि अनि सन्तुलन छ । सरलता, स्वास्थ्य अनि सौन्दर्य यहाँको जीवन मूल्य हो । रसाल कवि हुन अनि उनको पत्नी वनलता उनी सित केही असन्तुष्ट छ । मुकुल एक जिज्ञासु नव-युवक हो अनि अर्को एक नवयुवक छ झाडूवाला । प्रेमलता मुकुलको टाडोको बहिनी हो । सबभन्दा महत्वपूर्ण पात्र हो आनन्द—एकजना विश्व भ्रमणकारी आकर्षक जवान—जसले स्वतंत्र प्रेममा विश्वास गर्छ, अनि त्यसवेला आश्रमको अतिथि भएर मुकुलसित बसिरहेको हुन्छ । प्रसादले यस चरित्रलाई ज्यादै बढाइ-चढाइ गरेर बात गर्ने अनि आफ्नो आत्मविश्वासमा नै हास्यास्पद चित्रण गरेका छन् । तर आश्रमवासी उनीसित प्रभावित छन् । उसको अमूर्त व्यवहार उसलाई हास्यास्पद बनाउँछ, तर उसले आश्रमको शान्त वातावरणमा खलबल मच्चाई-दिन्छ । प्रेमलताको सरल विवेक यो सिद्धान्तसित टक्कर लिएर अझै तीव्र हुन जान्छ । उनी जीवनको विषयमा अझै गहीरो प्रकारले सोच-विचार गर्छ । आफ्नो आत्मतुष्टि भ्रान्तिमा जकडिएको आनन्दले संझिन्छ कि वनलता उनीमाथि नै मोहित छ । वनलता उनीसित तर्क गर्दै आफ्नो मनोरचना छर्लङ्ग हेर्दै आफ्नो आत्माको असल आवश्यकताहरूलाई चिन्छ । उनी यस आपातरम्य दार्शनिकको आत्मतुष्ट अहम्मन्यताको आवरणलाई उघाउँदै आफ्नै पतिसित मिल्छ । यता दार्शनिक महोदय आफैँ प्रेमलता को सोझो विवेकमा फँसेर उसित दाम्पत्य सूत्रमा बाँधिन तयार हुन्छ । यस प्रकार आनन्द जो अरूलाई बदल्न निस्केका थिए, आफैँ बदलिन्छ । तरपनि उनको आगमनले केही अर्थ अवश्यै राख्छ अनि लेखकको उद्देश्य पूरा हुन्छ । आनन्द आएपछि केही परिवर्तन अवश्यै भएको छ । उसले अन्जानमै आश्रम वासीहरूका अन्तरका सर्वोत्तम गुणहरूलाई, उनीहरूका वास्तविक जीवन क्षमताहरूलाई प्रचुर मात्रामा उकासिदियो । यस विजातीय तत्वको धक्का सबलाई लाग्यो तर त्यसले ‘कामना’-ले झैं नष्ट गर्दैन । उसलाई पूर्णरूपले

पचाइदिन्छ। वास्तवमा उसले जराको काम गरेको छ। अज्ञानमै उसले आश्रमको जीवनको क्वालिटी बदलाइ छाड्यो। यो प्रक्रियामा दुवै पक्षलाई लाभ हुन्छ। आनन्दको आगमन आश्रमवासी हरूलाई आफ्नो अहिलेसम्मको मानसिकता अहिलेसम्मको जीवनबोधको पूर्ण मूल्यांकन गर्न प्रेरित गर्छ। साँचो भन्नू भने त्यो त्यति साह्रो विजातीय होइनपनि, त्यो उनको आफ्नै एउटा भित्रको, बहुत गहीरो जरूरतको प्रतीक बनेर आउँछ। मानौं त्यो उसैको अन्तर्जीवनमा गाडिएको तर कालान्तरमा भुलिएको, गहीरो आनन्द-संस्कारको नै एउटा आधुनिक अनि विकृत संस्करण हो। यसैले, उसलाई उनीहरूले आफैमा विलाउँछन अनि पचाउँछन्, बिना कुनै आन्तरिक नोकसानी र टूट-फूट बिनै।

दुवै नाटक बडो स्फूर्तिदायक र सुगठित छन्, धारणाको दृष्टिले सुस्पष्ट अनि निर्वाहमा पूरा कौशलको परिचय दिदै। तर 'एलेगरी' को सरलतम विन्यासमा ढालिएको कारणले त्यो हामीलाई गतिशील मानवीय ड्रामाको त्यस्ता सघन अनुभव गराउँदैन, जस्तो प्रसादजीका 'स्कन्दगुप्त' अथवा 'चन्द्रगुप्त' जस्ता नाटकले गराउनसक्छ। कैयौं संरचनात्मक गडबडी हुँदा हुँदै पनि प्रसादका नाटक हामीलाई जवर्जस्त संवेदना घात दिन्छ। मज्जाको कुरो यही छ कि यो चरित्र घरि घरि अविश्वासनीयताको सीमासम्म राम्रो-नराम्रो भएपनि नाटकको सौन्दर्यलाई खण्डित गर्दैन। नाटकको तीव्रता अनि सत्यता यहाँ ती चरित्रहरूमाथि होइन तर नाटकको पूरै संरचनामाथि निर्भर गर्छ। यसको अर्थ यो होइन कि प्रसादजी चरित्र-चित्रणमा कुशल छैनन्। उनको 'चन्द्रगुप्त', 'ध्रुवस्वामिनी' अनि 'चाणक्य' नै उनको क्षमता उज्यालन काफ़ी छ। भनाइको तात्पर्य यही हो कि नाटककारको रूपमा प्रसादजीको चिन्ताको केन्द्र चरित्र होइन केही अरू नै हो जुन धेरै महत्वपूर्ण छ। त्यो हो: अन्तर्वृत्तिहरू अथवा भावनात्मक शक्तिहरूको पारस्परिक प्रतिक्रिया एकातिर अनि विचारहरूको संघर्ष अर्कोतिर। एउटाकुरा जसले हामीलाई छक्क पाछै—सो यो, उनका नाटकहरूको सबभन्दा संवेदनशील अनि कवित्वपूर्ण बिन्दु वेसी जस्तो त्यो हो, जहाँ विवादमय भावनाहरूको—दुःख, निराशा, क्षोभ, विरक्ति अनि उदासीनताको प्रधानता छ। उनका सम्पूर्ण नायक शान्ति अनि विश्रामको लागि छट्पटाउँछ। वेसी जस्तो उनीहरू कर्म अनि लोभको जिन्दगीदेखि विरक्त हुन्छन्। आधुनिक भारतीय साहित्यमा आनन्द अनि जीवन पोषक मूल्य-हरूको लागि गहनतम स्तरहरूमा युद्ध गर्ने प्रसादजी आफ्ना नाटकहरूमा दुःख अनि दौरात्म्यको विकट समस्याहरूदेखि यसरी थाक्छन्, कि हाम्रो मगजमा आउँदैन कि यस दुनियाँमा काम गर्नु, सहनु अनि आशा गर्नुको के कुनै अर्थ हुन्छ! अनि के कलात्मक सौंदर्य-दृष्टि अथवा अनासक्त संन्यास-दृष्टि बाहेक यस सृष्टिमा मानिस-लाई दिनको लागि केही पनि छैन?

यहाँ 'चन्द्रगुप्त'-को चाणक्य हामीलाई एउटा टेक, एउटा सहायता प्रदान

गर्छ । राजाहरूको यो निर्माता अनि महाबौद्धिक चरित्र प्रसादले पूरा मेहनेतसित-गरेका छन्, अनि आफै आफमा उनी यो बुनियादी आत्मसंघर्षलाई विम्बित गर्छन जसलाई हामी प्रसादजीको व्यक्तित्व अनि कृतित्वमात्र होइन, स्वयं भारतीय इतिहास अनि सभ्यताको पनि सबभन्दा गहीरो अन्तर्द्वन्द्व मान्नसक्छौं । प्रवृत्ति अनि निवृत्ति, राग अनि विराग, कर्म जीवन अनि मनीपात्मक जीवनको दाउमा जुन कठिन संघर्ष छ त्यसलाई यहाँ निर्वेद अनि थकित करुणा द्वारा होइन, तर वास्तविक जीवनमा विवेक-बुद्धि को तेजस्वी सक्रियताद्वारा, अर्को शब्दमा इच्छा, क्रिया अनि ज्ञानले कमाएको एकताको माध्यमले समाधान गर्ने चेष्टा देखिन्छ । शायद यही कारण हो कि यति अनावश्यक मृत्युहरू अनि षड्यन्त्र भएरपनि 'चन्द्रगुप्त'-को संसारमा प्रसादका अन्य नाटकहरूको तुलनामा धेरै बेसी प्रकाश अनि स्वतन्त्रता छ । यसकारण उसको 'शान्ति' पनि ज्यादै वास्तविक लाग्छ किनभने जुन संघर्षको बाटोदेखि त्यो शान्ति उपलब्ध भयो त्यो स्वयं अपेक्षा-कृत अधिक सार्थक अनि एकाग्र संघर्ष बन्न गयो । यसको अर्थ यो होइन कि पीडा र एकलोपन यहाँ छैन । स्वयं नायक चन्द्रगुप्त नाटकको अन्तमा तीव्र मोह-भंगको मनःस्थितिवाट चलिरहेको हुन्छ । फेरि पनि यस उदासीनता बाहेक त्यसमा अदिले पनि यस्तो संकल्प-शक्ति, अनि चारित्रिक दृढताको विस्फोट हुनसक्छ त्यो स्वयं चाणक्यलाई ललकार्न सक्छ । उसको पकडाइलाई खुकुलो पादै आफ्नो स्वतंत्र व्यक्तित्वलाई स्थापित गर्नसक्छ । आफ्नो हितैषी शिष्यको तर्फबाट पाएको यस अप्रत्याशित चुनौतिको चोट चाणक्यको लागि एउटा यस्तो चोट भयो कि त्यो असह्य विचलित क्षणमा उनी आफै आफलाई, आफ्नो पूरै जीवनलाई व्यर्थता अनि सार्थकतालाई सहसा चम्किने विजुलीको उज्यालोमा बारिपारि हेर्दछ ।

चाणक्यको त्यो वेधक आत्म-साक्षात्कारले हामीलाई पनि आफ्नो शक्तिको परिधिभित्र तानेर राख्छ । यो एउटा साँचो दुःखपूर्ण क्षण हो जसमा चाणक्य आफ्नो आत्मज्ञानदेखि रूपान्तरित भएर आफ्ना सम्पूर्ण क्रूरताहरू अनि भाग्यहरूसित आफूले आफैलाई उल्लंघन गर्छन् । अँ, यसपछि उनी पनि कर्मक्षेत्रदेखि त्यागपत्र दिएर हिँड्छ । तर उनको त्यो 'पेशन' उनको जीवनको करुणाको त्यो तेजस्वी साक्षात्कार, उनको पराक्रम अनि त्यसको आत्म-ग्लानिको त्यो एकत्रित, जलन उसको निर्वेदलाई पनि एउटा यस्तो दीप्ति अनि एउटा यस्तो दुःखपूर्ण गरिमा दिएर जान्छ, जसको खोजी हामी प्रसादका नाटकहरूमा कहिले देखि गर्दै आइरहेका थियौं ।

७. औपन्यासिक शल्य-क्रिया

'आँसू' अनि 'कामायनी'-का बीचका वर्षहरू रचनात्मकताको स्वरूपले धेरै नै मलिलो वर्ष थिए । गीति काव्य, कथा, उपन्यास अनि नाटक सबै क्षेत्रमा प्रसादजी-का महत्वपूर्ण कृतिहरू यही अवधिको समय रचिएका थिए । यी विभिन्न समृद्धिको मूलमा स्वयं त्यस रचनात्मक स्वभावका तर्क थिए, जसको चरम परिणति 'कामायनी'-मा हुनु थियो । रचनाद्वारा आत्मान्वेषणको बाटो यो दोहरी संघर्ष भएर नै खुलिसक्यो : एकातिर समकालीन सामाजिक परिवेशबाट अनि अर्कोतिर एतद्देशीय इतिहास चक्रदेखि निर्वाह गर्दै । 'कामायनी'-ले अन्तमा यस कविको आध्यात्मिक आत्म-कथा हुँदा हुँदै यस देशको जन-समुदायको अन्ततः मानिसमात्रको आत्म कथा पनि बन्नु थियो । आफ्नो सुदीर्घ विकास-क्रमको समय कवि त्यो जीवन-दर्शनलाई उपलब्ध गर्ने दिशामा लगातार सचेष्ट थिए, जसले उसलाई भावनाको अराजक अन्धकारदेखि पार गरोस, उन्मोचन गरावस् । एकातिर स्वायत्त अन्तर्वृत्तिहरू अनि अर्कोतिर नियामक बुद्धिको दोहरी माँगहरूमा सन्तुलन अनि सामंजस्य स्थापित गर्नलाई यो जीवन-व्यापी अध्यवसायले उसलाई एउटा दोहरा 'भिजन' दिएको थियो । बुद्धिको स्तरमा त यो दोहरी प्रतीतिको एउटै तीव्र शक्तिमा घोलि-दिने ज्ञानको स्रोतसम्म यसको पहुँच थियो; तर भावनाको स्तरमा त्यो अहिलेपनि आदर्श अनि यथार्थको बीचको अन्तराललाई पुर्न सकेको थिएन् । यही अन्तरालमा एउटा लामो छाया आएर झर्थ्यो, अनि त्यो पनि इतिहासको, भूत अनि वर्तमान-को । कवि यसको सम्पूर्ण साक्षात्कार गर्न चाहन्थे; आफ्नो परम्परामा निहित जीवन-मृत्यु दुवैको । यो द्विविधा अथवा अथवा असमंजसलाई उसले पछ अनि गद्यको दोहरी सृजनात्मकता संवरण गरेर हल गरे । मोटामोटी रूपमा भन्नु हो भने यही कि प्रसादभिन्न जुन यथार्थवाद बसेको छ, त्यो नाटक अनि कथाका गद्य माध्यमहरू-बाट काम गर्दै थियो, अनि जुन आदर्शवादी (यसलाई चाहेको खण्डमा तवाई रोमां-टिक पनि भन्नसक्नु हुन्छ) थियो, त्यो पद्यको सूक्ष्मतर माध्यममाथि एकाग्र भइरहे-का थिए । कोही कोही वेला यी दुवै माध्यमहरूका भूमिकाहरू आपस्तमा बदलिने पनि गर्थ्यो । यस प्रकार यो दोहरो रचनात्मकताको बाटोदेखि प्रसादजी लगातार त्यो आदर्श संयोजनतिर—अर्थात् काव्य अनि नाट्य, इतिहास अनि मनोविज्ञान,

अतीत अनि वर्तमान, आदर्श अनि यथार्थ, वैयक्तिक अनि निर्वैयक्तिकको त्यो प्रायः पुरै घोलिएको तर्फबढिरहेको थियो, जसको नाम 'कामायनी' हो। आखिर प्रसादजी स्वयंले नै त एक ठाउँ घोषणा गरेका छन् कि "दुःखपूर्ण संसार अनि आनन्दपूर्ण स्वर्गको एकीकरण नै साहित्य हो।"

'कामायनी'-का सूत्र यदि एकातिरबाट त्यो एलेगरीमूलक नाटक 'कामना'-सित जोडिन्छ भने अर्कोतिर उनको उपन्यास 'कंकाल'-सित, जसको चर्चा हामी यहाँ गर्नेछौं। यो महाकाव्यको संरचनाको पहिलो विळ 'कामना'-मा खोज्न सकिन्छ, अनि जुन समाज दर्शन त्यहाँ प्रस्फुटित छ, त्यसको पृष्ठभूमि 'कंकाल'-मा देख्न सकिन्छ। शायद कवि आफैलाई पनि आफ्नो त्यो उपन्यास अनि यो महाकाव्य मात्र एउटा सूक्ष्म सम्बन्ध-सूत्रको चेतना रहेको थियो होला, त्यसैले उनले आफ्नो मनुलाई एक ठाउँ भन्न लगाउँछन् :

श्रापित जस्तो म यो जीवनको
कंकाल लिएर भट्किरहेछु।
त्यही खोक्रोपनमा जस्तै
केही खोज्दै अडकिरहेछु ॥

प्रसादका ऐतिहासिक नाटकहरूको विषयमा प्रेमचन्दजीले कहीं लेखेका छन्, 'गाडेको मूर्दा खनेर के फायदा!' 'कंकाल'-मा प्रसादले आफ्ना सम सामायिक समाजको जिउँदो मृत्युलाई उद्घाटन गरेर देखाए। कुनै पनि समाजको नैतिक आध्यात्मिक दुर्गन्धको यसभन्दा निर्मम तसवीर अरु के हुन्छ। केही उन्नाइस स्त्री-पुरुष पात्रहरू भित्रमा केवल एकजना अराजकतावादी विजय अनि अर्को त्यो अनाथ घण्टीखालि दुइजना पात्र उज्यालाका विन्दुहरू झैं यो हिलो भरिएको अँध्यारोमा डिव डिव गरेको देखिन्छ। आँसूको आदर्शप्रेरित मार्मिकताको पूरक यथार्थको रूपमा यसलाई हेर्नु पर्छ कि कुन प्रकार रूढिहरूले रुन समाजमा एक स्वतन्त्र व्यक्ति नै मूल्यहरूको स्रोत हुनजान्छ। यो उपन्यासले सम्पूर्ण सामाजिक संस्थाहरू अनि रूढिहरूलाई हँस्सी उडाउँछ किनभने ती संस्थाहरू अनि ती रूढिहरू समाज अनि सामाजिक व्यक्तिको एक सम्पूर्ण आदर्शको जिउँदो-जाग्दो भाग्यको रूपमा प्रस्तुत छन्। भारतीय संस्कृति अनुसार स्त्री-पुरुष सम्बन्ध पूर्ण समाजको आधारशिला हो। दुइ मानव अथवा व्यक्तिहरूको प्रेमपूर्ण एकता अनि मौखिक सहयोग सम्पूर्ण समाजको स्वास्थ्यको पूर्ण प्रतिज्ञा हो। पति-पत्नी सम्बन्धको यो एकाई पुरै अवमूल्यन अनि दुर्गति भएको यस उपन्यासमा हामी देखौं। यहाँ विवाहको आफ्नो सम्पूर्ण पवित्रता अनि अर्थ हराएको छ। दाम्पत्य बन्धनको प्रेरणा प्रेम छैन, सबै ठाउँ पैसा नै ठूलो छ। यो एउटा यस्तो विकृत दुनियाँ छ, जुन स्वार्थी वासना अनि सीमाहीन पाखण्डले संचालित हुन्छ। यो भ्रष्टाचारको सबभन्दा ठूलो पोषक अनि सहयोगी स्वयं धर्म हो। उपन्यासको सीधै चोट यही पाखण्डी धर्म

भनाउंदाहरू अनि उनका ठेकेदारहरूमाथि पर्छ । स्पष्ट लाग्छ कि केवल सुधारहरू वाट मात्रै त यो केन्सरको उपचार हुन असम्भव छ । स्त्री-पुरुष सम्बन्धहरूमा एउटा बुनियादी क्रान्ति घटित भएको हुनपर्छ अनि अन्य सामाजिक सम्बन्धहरूमा पनि, तब नै यो क्यान्सर ठीक हुन सक्छ ।

तारा अनि विजय अवैध सन्तान हुन् अनि ताराको छोरापनि । लेखकले देखाएका छन् कि कसरी यो समाजमा विहाले आफ्नो सार्थकता हराएर मात्र एउटा हृदयहीन व्यापारिक संज्ञाता वन्न गएको छ । विजय यो नैतिक अनि भावनात्मक मृत्युको विरुद्ध स्वतन्त्र प्रेमको दावी पेश गर्छ । व्यक्ति स्वतन्त्रताको खोजको यो नवोपलब्ध मूल्यको सामाजिक अर्थको अनुसन्धान त उपन्यासमा छँदैछ, त्यसको राजनैतिक अर्थहरूको पनि चिन्तन हो 'भारतसंघ'-को रूपमा । यो 'भारतसंघ' सामाजिक विभाजनका प्रत्येक रूपको—चाहे त्यो वर्ग, जाति, धर्म, धार्मिक कट्टरता होस्, चाहे वैशिष्ट्यवाद अनि अभिजात्यवाद होस् घोर भर्त्सना गर्छ । यस सन्दर्भमा एक पात्रको मुखवाट लेखकले जुन लामो भाषण दिन लगाएका छन्, त्यो अति महत्त्वपूर्ण छ अनि प्रसादजीका प्रखर चिन्तनको उदाहरण हो ।

आजको जनसंघको ठीक विपरीत यस उपन्यासको 'भारतसंघ' समाजका सर्वोत्कृष्टको—यसका प्रगतिशील शक्तिहरूको अनि यसकै माध्यमले समाजमा जुन रहे-पहेका अन्तरात्माको विवेक-चेतना छ, त्यसलाई एकाग्र अनि फलीभूत गर्ने सपना देख्छन् । हिन्दुस्थानी विवेक-बुद्धिले मानिसको लौकिक जीवनलाई व्यवस्थित गर्ने केही यस्तो कल्पना गरेका थिए, जसवाट मानिसको दैहिक-मानसिक तथा विभिन्न प्रकारका आवश्यकताहरू मुक्तरूपले पूरा हुन सकोस् । यस व्यवस्थाले समाजभित्र नै व्यक्तिको परिपूरतिको आग्रह थियो, जसमा कुण्ठा अनि दमित प्रवृत्तिहरूको गुनासो कमभन्दा कम रहोस् । प्रसादजी अनुसार यो धर्मको एउटा मानवनिष्ठ मानवतावादी संकल्पना थियो । जीवन को यस विन्यासमा मानिसको प्राकृतिक भोक अथवा वृत्तिलाई पांपको श्रेणीमा राख्ने प्रश्न उठदैन । प्रकृतिको सहयोगमाथि नै संस्कृतिको यो सपना खडा भयो, अनि मानव-मनका सम्पूर्ण प्राकृतिक माँगहरूको स्वीकृति अनि पूरति यो व्यवस्थामा निहित हुन्छ । मानिसको दैहिक-मानसिक संरचनाको स्वीकृत विवेकबाट नै प्राचीन समयका भारतीय दिमागले आश्रम अनि वर्णका दोहरो व्यवस्थाहरू निकाले । आश्रमको व्यवस्था मानिसको नीजी व्यक्तित्वको परिपूरतिको लागि थियो अनि वर्णको व्यवस्था उसको सामाजिक जीवनलाई सहीरूप दिनको लागि । यो दोहरी परिपूरतिको अभावमा के व्यक्ति अनि उसको सामाजिक जीवन दुवै आफ्नो वास्तविक संभावनाहरूका कंकाल मात्र रहन्छ । भारतीय समाज प्रसादजीको चिन्तन अनुसार—आफ्नो लामोइतिहासको समय आफ्नो त्यो लचकदार संरचना अनि सन्तुलन हराई सकेको छ । जोड्ने सूत्र भंग हुँदा पनि कालान्तरमा मानव जीवनका चार पुरुषार्थहरूमा

कहिले एकमाथि कहिले अर्कोमाथि अनावश्यक अनि ज्यादै जोड दिन लागे । कहिले 'मोक्ष'-को अत्यन्तै प्रभावमा परेको छ, कहिले अवरुद्ध जीवनको प्रवाहमा गाडिएको धर्मका रूढिहरूलाई नै अधिक मात्रामा जोडिदिने जिद्दीलाई बल दिन्छ । कहिले यी दुवैलाई उपेक्षा गर्दै 'अर्थ' र 'काम'-को नै अधिकता हुन गएको छ । हाँभो आतंकित युगहरूका प्रचुरता जीवनका ती सम्पूर्णताका धारणा अनि उपलब्धिहरूलाई तितर-वितर गर्ने सिद्ध भयो ।

'कंकाल'-मा चित्रित समाज आधुनिक युगको अन्ध भौतिकवादी समाज हो जसलाई एक पाखण्डपूर्ण धर्मको मान्यता छ । देवनिरंजन अनि बाधम जस्तै मानिस आफै नै आफ्ना अनियंत्रित वासनाहरू अनि पैसाको लालचको शिकार हो । बाहिर-वाट उनी एक धार्मिक संस्थासित अधिकारी रूपमा सम्बन्धित छन्, तर भित्रवाट उ जुन हिलोमा गाडिएका छन्, त्यसैमा अरूलाई पनि घिसाउँदै हिँडिरहेछ । यस समाज लाई साँच्चै यस्तो नै धर्म चाहिन्छ पनि, जसले उनको प्रत्येक कुत्सित इच्छा पूरा गर्न सक्छ अनि अन्यप्रतिको जिम्मेदारीको बोध-मात्रलाई अप्रासंगिक बनाइ-दिन्छ । श्रीचन्द्र, किशोरी अनि रञ्जनका पिता जस्तै चरित्र यसैले यस्तै धर्मको आश्रय खोज्दै गरेको पाउँछौं । आत्मालाई भ्रष्ट गर्ने यही प्रलोभन न त केवल लतिका अनि सरलालाई तर घण्टी अनि विजय जस्ता पात्रहरूलाई गिर्जाको प्रभावमा ल्याउँछ । चाहे हिन्दुत्व होस अथवा ईसाइत्व दुवै यहाँ यो उपन्यासमा मानिस भित्रका निम्नतम वृत्तिहरूलाई भडकाउने अनि सम्हाल्ने साधनहुन् । काम-भावना पनि यहाँ पुँजीको पछि छ । मानवीय सम्बन्ध विकृत गर्नमा सबभन्दा ठूलो भूमिका पूँजीको मायाले नै अदायगछ, यो यस उपन्यासवाट जाहेर हुन्छ । सम्पत्ति भोगको यो अन्धो इच्छा अनि उत्तराधिकारीवाट पनि यसलाई भोगि रहने तृष्णा नै दाम्पत्यको धुरी अनि नियम बनेर बसेको छ । व्यापारी श्रीचन्द्र अझै ज्यादा रूपियाँ वटुलनलाई अमृतसर जान्छन, अनि आफ्नो स्त्री किशोरीलाई महन्त देवनिरंजनको जिम्मामा छोडिराख्छ, जो चाहिँ श्रीचन्द्र जतिकै आडम्बरी छ । विजय, किशोरी अनि निरंजनको नै अवैध सन्तान हो । तारा (यमुना) पनि यही निरंजन अनि रामा नाम भएकी विधवासितको अवैध संयोगको फल हो । मंगल एक जना आर्य समाजी हुन्, जो आफ्नो वौद्धिक आदर्शवादको तरंगमा ताराको प्रेममा पर्छ, जो वेश्या बन्न मजबुर हुन्छ । दुवै साथै बस्नथाल्छन् अनि विवाह गर्नेवाला हुन्छ । यतिमै मंगल-लाई पत्तो लाग्छ कि ताराको आमापनि चरित्रवती थिइन । यतिमै उसको आदर्श-वादी प्रेम यही चोटले बिथोलिन्छ, अनि उनी आफ्नी प्रेमिकालाई गर्भवती बनाइ-राखेर बाटो लाग्छ । तारालाई आत्मघात गर्ने कोशिसवाट बँचाइन्छ अनि उनलाई आश्रय मिल्छ संयोगवश किशोरीको घरमा । किशोरी को छोरो विजय उसित प्रेम गर्न थाल्छ यदि तारा (अब यमुना) जसले धेरै कुरो जानिसकेको थिईउसित केवल बहिनीपना चाहन्छे । संयोगवश मंगल विजयको साथी भएर आउँछ अनि यमुना-

लाई चिन्छ । एक दिन सोचछ कि के तिम्रो नाम तारा हो ? यमुना जवाव दिन्छ, तारा कहिले मरीसकी, अँ, म उसको प्रेतात्मा निश्चय बाँचेको छु । विजयको सम्पर्क त्यसवेला घण्टीसँग हुन्छ । यो अनाथ केटीलाई लेखकले विचित्र व्यक्तित्व प्रदान गरेका छन् । उ ज्यादै उदार-हृदयी अनि मुक्तनिर्मल अन्तर्बाह्य भएको केटी हो । यमुना वृन्दावनको एउटा मठमा बस्नथाल्छे, जहाँको गोस्वामी कृष्णशरण एउटा सत्चरित्र अनि विवेकवान् मानिस हुन् । मंगल, विजय अनि घण्टी पनि त्यहाँ आइरहन्छन् । एकदिन विजय गोस्वामीजीसित घण्टीलाई विवाह गर्ने अनुमति माग्छ । गोस्वामी भन्छन्, “यदि तिमी दुइ एक अर्कालाई साँच्चै प्रेम गर्छौं भने ईश्वरलाई साक्षी राखेर विवाह गर ।” तब नै यमुना यो वार्तालापको बीचमै बोल्छ—“विजयवायु, आफूले आफैलाई धोका नदिनोस् । तपाईं वास्तवमा घण्टीलाई प्रेम गर्नु हुन्छ । केवल आफ्नो घमण्ड सन्तुष्टि गर्नलाई विवाह गर्न चाहनुहुन्छ ।”

घण्टी एउटा विलक्षण चरित्रको छ । उसित हराउने केहीपनि छैन । उसको आचरणमा वेधङ्क खुल्लापन छ—जिन्दगीका चोटहरूले उभित्रको यो स्वच्छ स्रोतलाई सुकाउँदैनन् । उ विजयसित भन्छ, तिमी उदार हुने सुख पाउन चाहन्छौ, यसैले त्यो प्रेमको प्रतिदान विवाहको रूपमा मलाई दिन चाहन्छो जुन म विना कुनै आशा मुक्तभावले तिमीलाई दिन्छु । ठीक छ । मलाई आश्रय अनि सुरक्षाको चिन्साले कहिले पनि सताउँदैन । म जे भन्छु त्यसलाई गरेर छाड्छु, अनि त्यही भन्छु जुन म साँचो अनुभव गर्छु । तिमी मलाई प्रेम गर्छौ, तब म हाँसेछु । तिमीले मलाई त्याग्यौ भने म रुनेछु । नारीलाई हाँसो अनि रोदन दुवैको आवश्यकता पर्छ, किनभने उसले प्रेम गर्नेर उसलाई प्रेम गर्ने दुवैको बुनियादी आवश्यकतासित जोडिएको छ । म सबै स्वीकार गर्छु ।

धेरै घण्टीलाई फँसाउने चेष्टामा छन् । यस्तै उसलाई भगाउने षडयन्त्रमा एकजना मान्छे विजयको हातबाट मारिन्छ । यो गण्डागोलमा घण्टी बाथमको जालमा फँस्छ । तब नै यमुना घटनास्थलमा पुग्छ अनि आफ्नो भाइलाई बँचाउन लाग्दा आफैपनि फँस्छ । आखिरमा उ मुक्त हुन्छ अनि फेरि पनि किशोरीको घरमा उसलाई शरण मिल्छ । विजयले आवारा भिखारीको जिन्दगी बिताउँछ । किशोरी मृत्यु शय्यामा छ अनि यमुना विजयलाई उनको आमासित भेट गराउन लैजान्छ । श्रीचन्दले विजयलाई चिन्दैन । विजय फेरि फर्केर आफ्नो पेशामा आउँछ । किशोरीको मृत्यु हुन्छ अनि केही दिन पछि विजयपनि भिखारीहरूको माझ मरेको पाइन्छ । उपन्यास यही दृश्यमा समाप्त हुन्छ : विजयको लास अनि उनको सिरानमा बसेकी यमुना ।

यो आकस्मिक होइन कि यी घटनाहरूको पृष्ठभूमि प्रयाग, हरिद्वार, मथुरा, वृन्दावन अनि बनारस जस्ता तीर्थस्थल छन् । पात्रहरूको जुन संसार छ, त्यसमा

एकातिर त गृहस्थी, संन्यासी, पुरोहित अनि तीर्थयात्रीहरूलाई शोषण गर्ने पण्डा-हरू छन्, अनि अर्कोतिर वदमाश, डाकू अनि वेश्याहरू छन् । उपन्यासको दर्पणमा न त केवल सनातनी हिन्दू-धर्म, तर सुधारवादी आर्य-समाज अनि मिशनरी ईसाइ-हरूको दुनियाँ प्रतिबिम्बित छ । यी सब बाहेक धनीहरूको विलासितापूर्ण जिन्दगी अनि गरीबहरूको दुरावस्थाको जवर्दस्त कन्ट्रास्ट पनि यहाँ अभिव्यक्त छ । गाला-पनि एकजना अनैतिक सन्तान हो जसको आमा-बाबुको सहज अनि स्वस्थ्य दाम्पत्य जीवन त्यो घरको वातावरणलाई तीक्ष्णतम विपरीत सामु राख्छ जहाँ विजय पाली पोषिएका थिए । कष्टको जुन गहिराइ अनि आत्म-वलिदानको जुन क्षमताको तेज यमुनाको व्यक्तित्वमा झल्काएका छन्, त्यो शायद लेखकको दृष्टिमा यो विमारी अनि कोढ़ीग्रस्त समाजको लागि आशा अथवा उद्धारको संभावनाको एउटा कड़ी हो, अनि आत्माको निर्मल स्वच्छन्दता, स्फूर्तिमत्ता अनि दबाउत नसकिने आनन्द-वृत्तिलाई घण्टीको चरित्रद्वारा चरितार्थ गरेको छ, त्यो शायद त्यस जीवनदायी संभावनाको दोस्रो कड़ी हो । समाज-संस्कारको एकता अनि त्यसको तत्व व्यक्तित्व-हरूको प्रसन्नता लेखकको दृष्टिमा त्यो अन्तरावलम्बन अनि प्रेमको पूर्णताद्वारा नै लाभ गर्न सकिने त्यस आदर्श सहयोग माथि नै निर्भर गर्छ, जुन यस सृष्टिको अथवा अस्तित्वमात्रको आधारभूत स्त्री-तत्व अनि पुरुष तत्वको बीच निहित अनि विकसित हुनुपर्छ । तर आजको जटिल संसारमा यो प्राकृतिक सन्तुलन भंग भएको छ — यसैले नत केवल परिवारभिन्न, तर बाहिर सामाजिक जीवनको प्रत्येक तहमा घोर अराजकता छाएको छ । पुरुषद्वारा स्त्रीको शोषण जस्ता कडा अनि वेधक वखान यस उपन्यासमा पाइन्छ, शायदै अरू कुनै उपन्यासमा यो पाइएला । यस-लाई हामी 'कामायनी'-मा पनि चिन्न सक्छौं ।

'कंकाल'-को संरचनाले मलाई बेन जोन्सनका नाटकहरूको याद दिलाउँछ । घटनाहरू चरित्रहरूको भिन्नबाट निस्कन्छ, अनि मानौं यी चरित्रहरू मनोवैज्ञानिक शक्तिहरू हुन्, मानव-हृदयका वृत्तिहरू हुन् जसले आफ्ना सन्तुलन हराएर पूर्ण-रूपले स्वच्छन्द अनि उन्मत्त भएको छ । उनका रचना स्वयं पर्याप्तताको तर्कले होइन, तर समाजका व्यंग्योद्घाटक साक्षात्कारको निमित्तबाट भएको थियो । यसैले तिनीहरू 'रिप्रेजेन्टेशन'-को सट्टामा 'केरीकेचर' को नजीक छन् । प्रसादजी-को तेस्रो उपन्यास 'तितली' कथाको परिपाटी अनि निर्वाहको दृष्टिले ज्यादा सन्तोषजनक छ । चरित्र-चित्रणपनि त्यही अनुसार ज्यादा कसिलो छ । चार भाग-हरूमा बाँडिएको यो उपन्यासमा चरित्र अनि घटनाचक्र दुवैको निर्वाह अत्यन्तै कुशलतापूर्वक गरेका छन् । प्रथम भागमा चरित्रहरूलाई तिनीहरूकै स्वाभाविक परिवेशमा प्रस्तुत गरेका छन् । प्रायः सबैसित पाठक परिचय गर्छन् । दोस्रो भागमा कथानकले विस्तार पाउँछ । अंग्रेज केटी शैलाको धर्म-परिवर्तन, नायक-नायिका मधुवन अनि तितलीको विवाह, राजकुमारी अनि चौबेको रोमान्स, यही चौबे अनि

उनको जोड़ी तहसिलदारका धूर्तताहरू, श्यामलाल को रंग-रोमान्स, अनवरीबाई-का कर्तूतहरू इत्यादि घटनाहरूद्वारा कथानकमा चमक आउँछ, अनि संघर्षको भूमिका बन्छ। तेस्रो भाग मुख्य पात्रहरूका संभावनाहरूलाई निदर्शन गर्छ अनि गाउँले र शहरेहरूलाई मुखामुख भिडाइदिन्छ। इन्द्रदेव बेरिष्टर बनेर जान्छ। शैला गाउँ-विकासको रचनात्मक कार्यमा संलग्न हुन्छ, मधुवन अनि तितली बाँझो जमीनको टुकामा मनप्राणले एकाग्र हुनजान्छ, अनि बाबा रामनाथ संन्यास लिन्छ। यही भागमा गाउँका सुकुम्वासीहरूको त्यहाँ भ्रष्ट अमलदारहरू तथा जमिन्दार-हरूसित संघर्ष छेँडिन्छ। मधुवन अनि उनको मण्डली तहसिलदारहरूको घोर अत्याचारहरूको विरोध गर्छ अनि यसैमा चौबेलाई साफी चुटाइ हुन्छ। चौथो भाग उपन्यासको गलित पात्रहरूको पराभाव देखाउँछ। इन्द्रदेव र शैलाको विवाह हुन्छ अनि शैला उसको सहयोगिनी बन्छ। उपन्यासको अन्तमा विद्रोही मधुवनमा तितली भएको मा फर्केर आउँछ। यस्तै सुखान्त लयमा उपन्यासको समाप्ति हुन्छ।

तितलीको परिवेश ग्रामीण छ। तर शहरियाहरू पनि यहाँ उच्च वर्गीय मुमुकुन्दलाल अनि नन्दरानीको रूपमा तथा निम्नवर्गीय रामाधार पाण्डे अनि बिरुको रूपमा विद्यमान रहन्छन्। यो समाजको आशाको सहारा मधुवन जस्तो सामान्य अनि सर्वहारा मानिस छ।

प्रसादका उपन्यास त्यो अकस्मात हृदय-परिवर्तन अनि अतिमानवीय करुणा क्षमाको विस्फोटहरूको तुलनामा मुक्त छन्। यो उपन्यास मानव-दर्पण हो, ती खराबीहरू अनि व्याधिहरू जसले के गाउँ, के शहर चारैतिर जीवनलाई विकृत गरिरहेछ। हेरचौं भने प्रसादजीको त्यो पहिलो कथा 'ग्राम'-को प्रेरणा अनि विषय-वस्तु जे छ, त्यसैको गहिराई अनि विस्ताररूपमा गएर नियाल्ने चेष्टा 'तितली'-मा देखिन्छ। मधुवन एकजना भूतपूर्व जमिन्दारको छोरो हो तर उनीसित एउटा थोत्रे घर अनि दुइ विघा जमीन बाहेक केही छैन। पुजारी-धर्मको जुन प्रतिनिधि यस उपन्यासमा छ, त्यो एकजना सूदखोर महाजन छ, जसले भगवानको नाम लिएर बेहिसाव सूदखोरी गर्छ। 'तितली'-मा गांधीजीको प्रभाव स्पष्ट परिलक्षित हुन्छ। मार्क्सवादको सट्टा गांधी बिचार अनि गांधी कर्मको यस उपन्यासमा जुन गाउँ उद्धारको सपना छ, उसलाई प्रेरणा दिन्छ। एउटा चरित्रले स्पष्ट भन्छ हामीहरूमद्धेका केही शिक्षा पाएका मानिसहरूले शहरीया जीवनको लोभ त्यागेर गाउँमै बस्नुपर्छ, अनि गाउँ-उत्थानको कार्यमा सक्रिय भाग लिन पर्छ। 'कंकाल'-को बाथम एकजना सिद्धान्तहीन मौकाबाज मानिस थिए—समाजमा व्याप्त दुर्गन्धको एउटा नमूना तर 'तितली'-मा जो वाट्सन आएको छ उनी एकजना सहृदय उदार मनभएको अनि सम्यक दृष्टिले विचार गर्ने चरित्र हो। उसलाई लेखकको सहानुभूति प्राप्त छ। 'कंकाल'—वर्तमानको यथार्थमा—वस्तुस्थितिको

यथातथ्य निर्मम उद्घाटनप्रति ध्यान केन्द्रित गर्छ । जब 'तितली'-मा 'के हो'—देखि एक पाइलो अघि बढेर 'के हुन सक्छ अनि के हुन पर्छ' को तर्फ उपन्यासकारको ध्यान छ । समाजका जीवन्मृत अंगहरूको वस्तुनिष्ठ चित्रण 'तितली'-मा बराबर विद्यमान छ तर जुन नयाँ जीवन-मूल्यहरू उत्पन्न भइरहेछन, वा उत्पन्न हुनेछन जसले यस सङ्गल-पङ्गल व्यवस्थाको कंकालमाथि नयाँ समाज अनि नयाँ जीवनको बुनियाद राख्नेछन्—त्यसतर्फ संकेत गर्नु यस उपन्यासको रचना-प्रेरणा हो, अनि नभनेपनि हुन्छ कि यो प्रेरणा उपन्यासको विधानमा फलीभूत छ ।

प्रसादले 'कामायनी'-को रचना गरिसकेपछि एउटा तेस्रो उपन्यास 'इरावती'-पनि लेख्न शुरू गरेका थिए । तर घातक विमारीले उसलाई यो पूरा गर्न दिएन । यो एक ऐतिहासिक उपन्यास हो, अनि जीवनका सम्पूर्ण स्वीकारको ज्वाला यसमा पनि उतिकै एकाग्र ज्योतिमित जलिरहेको छ । कतै-कतै तयो अपूर्ण उपन्यासभिन्न यस्तो सघनता अनि तीव्रता छ, जसले उनका सर्वोत्तम काव्यसित टक्कर लिन लाग्छ । यदि यसले आफ्नो परिणतिसम्म पुग्ने मौका पाएको भए निश्चय नै प्रसादजीका नाटककाररूप अनि उपन्यासकाररूप संयुक्त भएर एउटा अनौठो कृति निर्माण हुन्थ्यो ।

प्रसादजीको मित्र अनि हिन्दीको अमर कथाकार प्रेमचन्दको लागि कविका यी उपन्यासहरू अनि 'मधुवा' 'गुण्डा' जस्ता कथाहरू पढ्न एउटा सुखद विस्मय थियो । उनले यसको लागि उनलाई वधाई पनि दिए । प्रसादको मनमा यी महान कथाकारप्रति ठूलो स्नेह अनि आदर थियो । यी कथाहरू अनि उपन्यास उनको 'गाडेको मूर्दा उखाल्ने' आरोपको उत्तर दिनलाई अथवा कुनै प्रतिस्पर्धाको भावना-मा लेखिएका उपज थिएनन् । एक कथाकारको हैसियतले प्रसादजी आफ्ना सीमा राम्ररी चिन्न सक्थे । उनको कथा-कृतित्व उनको आफैँ आफूमा अनि आफ्नो समय अथवा परिवेशसित गहीरो मौनताको, आत्मसंघर्षको फल हो । यथार्थवाद उनको चिन्तनको मात्र होइन मृजनात्मक व्यवहारको पनि अंग थियो । तर उनको यथार्थ-वाद कविदृष्टिदेखि नै प्रेरित हुन सक्थ्यो । तथाकथित वस्तुपरकताको विषयमा पनि उनको दृष्टि प्रेमचन्दसित भिन्नै नै हुन सक्थ्यो । उनी 'गोदान' अनि 'कफन' रचनसकदैनथिए । यो निश्चय नै उनको अधीनको कुरो थिएन । तर अर्कोतिर, हिन्दुस्थानका कहानी-कलाको विचित्र आधुनिक प्रतिनिधि प्रेमचन्दको विषयमा पनि यो कल्पना असंभव लाग्छ कि उनी 'गुण्डा' अनि 'आकाशद्वीप' जस्ता कथाहरू लेख्न सक्थे, किनभने उनको दृष्टि ती ठाउँहरू सम्म पुग्ने सक्तैन थिए । तरपनि एउटा समय आउनेछ जब आलोचकहरूको ध्यान यी दुइ महान सृजकहरूका कथा-कृतित्वहरूमा पाउन सकिने सम्बन्ध-सूत्रहरूमाथि जानेछ ।

साँचो त यो हो कि कुनै लेखकलाई रोमानी अथवा यथार्थवादीको स्तरमा राख्नु उनको कृतित्वलाई बुझ्ने समस्या कहिले पनि समाधान हुँदैन । सामाजिक

यथार्थको आफनो व्यापक विचार अनि सीमा बाहेक प्रेमचन्द कहीं धेरै आदर्शवादी लाग्छ । प्रसादमित त अझैपनि हालत जटिल छ । आफना गीतहरू अनि लामा कविताहरू उनी आफू बाहेक आदर्शोन्मुख देखिन्छ । आफना गद्य कृतिहरू अनि विशेषगरी आफना उपन्यास कथाहरूमा—सम्पूर्ण कवि सुलभ भावुकता अनि दार्शनिकता बाहेकपनि उनी कहीं घोर यथार्थवादी लाग्छ त कहीं रहस्यवादी लाग्छ । अब यो रहस्य रोमान्स नै हेरौं : उनीमा यो कसरी बनिन्छ ? 'गुण्डा' कहानी का नायक नन्हकू जुन आत्म-बलिदानको परिचय दिन्छ, त्यो एक रोमानी आदर्शवादी, रहस्यात्मक मूल्य हो । तर जुन सामाजिक-ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमा, जुन कथा-स्थितिको सन्दर्भमा यो मूल्य घटित हुन्छ, त्यसलाई हेर्दा के त्यो 'तितली'-को बाबा रामनाथवाला सांस्कृतिक आत्म-तुष्टि अनि अतिरिक्त आत्म-विश्वासको तुलनामा कम दयनीय अनि हास्यास्पद छ ? बाबा रामनाथ हुनत् आफना विचार-हरूलाई प्रतिनिधित्व गर्नसक्ने लाग्छ अनि केही सीमासम्म यस्तो हो पनि तर त्यो चरित्रको आत्मतुष्टि अहंको फुकुण्डालाई लेखकले व्यंग्यको सूक्ष्म सुझारले घोंचेर प्याच्च फुटाइदिन्छ, त्यो के त्यसै हो ? यस प्रकार 'गुण्डा'-को नन्हकू जसले शौर्यपूर्ण आत्म-बलिदान देखाउँछ, उसको प्रति कहानी पढेर हाँस्रो संवेदनात्मक प्रतिक्रिया के हुन्छ ? के कथाकारले आफैँ हामीभित्र यो 'बलिदान'-को घोर देखावटीपूर्ण अप्रासंगिकता अभिव्यक्त गरेको छैन ? अनि यो उसले दुइ-तीन वाक्यहरूको व्यंग्योक्तिले गरेको छैन, तर पूरा कथाको धारणा अनि विन्यासमा यो विडम्बना अनि विद्रूप रचेको छ । कथानकको रंगीन पर्दा बाहिर हामी आफैँलाई एउटा सम्पूर्ण छलकपट अनि निराशाको अँध्यारोले आक्रान्त पाउँछौं अनि थुप्रै उत्तेजित गराउने प्रश्नहरूदेखि पनि । आखिर नन्हकूको यो बलिदानको अर्थ के निस्वयो—उसले यो द्वारा के वचाउन सक्यो ? एक खान्दानी भग्नावशेषको प्रतिष्ठा ? उसको आफनो प्रेम-भावनाको खण्डहर ? यस्तो प्रेमभावनाको, जसको चरितार्थ हुने संभावना कतै केही थिएन ? यस्ता प्रश्नहरूदेखि घेरिएर के तब हामी यो सौँचन वाध्य हुँदैनौं कि यो आत्म-बलिदान एउटा निरर्थक बलिदान थियो—निराआत्मघात अथवा आत्मजिज्ञासा यो थियो—केवल एउटा रूमानी आदर्शवादी प्रेमीको मात्र होइन, तर एउटा सम्पूर्ण शहर अनि सम्पूर्ण पिढीको—जसले आफनो कुनै पनि अमूल्य वस्तु वचाउनमा असमर्थ सिद्ध भइसकेको छ । जुन भित्रवाट खोफ्रो भइसकेको छ, अनि आफनो यो असाध्य आत्महीनताको अनुभवलाई यो अन्तिम नशामा धूलो पार्न चाहन्छ । आत्म-बलिदानरूपी आत्म-प्रवचनामा । एउटा आखिरी बलिदानको दयनीय आत्म-तुष्टिमा ।

प्रसादजीका कथाहरू उनका परिचित मानव-चरित्रहरूलाई अनि उनको परिवेशको विषयमा, यो देशको नजीक अनि टाँडाको अतीत तथा दुर्वह वर्तमानको वारेमा उनका भावनात्मक उल्लसनहरू तथा गाँठोहरूलाई केवल सुल्झाउनको लागि-

मात्र होइन, त्यसले उनी स्वयंको विरेचन पनि गर्छ नै । चेतन-अवचेतन जीवनानु-भूतिका कैयन दुःस्वप्न, कैयन नपग्लिएका गाँठोहरूपनि यी कथाहरूमा देख्न-सकिन्छ । यिनीहरूमा कति यस्ता छन्, जसले उनको खास-खास चिन्ताहरू अनि धूनहरूलाई तीखो बनाउँछ—तिनीहरूमाथि एक प्रकारको लिрикल टिप्पणी पनि गरिएको छ—अनि यस प्रकार उनले कवि-कर्मको लागि अधिक स्वस्थतापूर्वक एकाग्र हुने अवसर दिन्छ । उनी जस्ता कविको लागि कथा-कविता जति स्वयं साध्य हुन सक्तैन : साधनको रूपमा उपयोग नै त्यसको उसलाई लक्ष्य रहन्छ । यसैले कहानी-कलाको उच्चतम मानदण्डहरू अनुसार आफ्नो आफूमै एक कलात्मक संरचनासम्म कथालाई उठाउने चिन्ता उनलाई नभएको पनि हुनसक्छ । एकजना हरप्रकारले निर्दोष मुकम्मल कथा गर्हिरिदा ज्यादा उनलाई फिक्की हुन्छ, आफ्नो निरीक्षण अथवा भाव-चिन्तन को एक तथ्यलाई लिएर उनको भावनात्मक अनि संभावनात्मक कड़ीहरूसित प्रयोग गरेर हेर्नेपनि । कहीं यस्तो हुन सक्छ कि स्थिति-ले जतिमाँदछ त्यसभन्दा बेसी भाव शक्ति त्यसमा भरियोस अनि कथाको किनारा नाघेर बाहिर छल्कन लाग्छ; त कहिले यस्तो पनि हुन सक्छ कि त्यो कम्ती हुन्छ अनि पाठकलाई त्यो कंजूसी नमीठो लाग्दो हो, जुन लेखकको पक्षबाट कंजूसीको तर्क थिएन् । यस बाहेक धेरै कविहरूले कथा लेख्ने आवश्यकता अनुभव गरे अनि त्यो अकारण थिएन । हिन्दीमा त देखिन्छ कि प्रत्येक ठूला कविलाई गद्यको माध्यम-ले नै आफ्नो कवित्वको निकासी अनि वार्य लागेको छ । आखिर आधुनिक हिन्दीमा रचनात्मक शक्ति पहिले गद्यमा नै त उत्रेको थियो । त्यो एउटा छुट्टै विषय हो आफै-आफमा । यहाँ हामी केवल यस तथ्यलाई उल्लेख गरेर यस अध्यायलाई समाप्त गर्छौं कि उपर्युक्त सम्पूर्ण चर्चाहरू बाहेकपनि प्रसादजीका कम-से-कम एक दर्जन कथाहरू यस्ता छन्, जसलाई हिन्दी कथाको इतिहास भुल्न सक्तैन ।

८. एक गीति-अन्तराल

प्रसाद ती कविहरूमध्ये एक थिए जसले सांगीतिक समवेदना सहित संगीत-कलाको पनि गहिरो ज्ञान प्राप्त थियो। उनका नाटकहरूका गीत आफ्नो सन्दर्भदेखि अलग्गैपनि स्वतन्त्र रूपले हाम्रो स्मरणमा गुंजिरहन्छ। जस्तो हामीले हेर्दै आएका छौं कि शुरू-शुरूमा उनका कविता द्विवेदी-युगको इतिवृत्तात्मकतासित ज्यादै संघर्ष गर्नुपरयो अनि त्यसलाई पचाएर नै उनका गीति-संवेदनाले आफ्नो स्वतन्त्र विकास उपलब्ध गर्न सक्यो। यो अर्जित विकास-क्रमको परिचय हामी झरना संग्रहको विवेचन प्रसंगमा पढिसकेका छौं। जब प्रसादले 'कचाई' जस्ता 'चतुष्पदी' लेखे त्यतिबेला उनले नीजी प्रकारले अनि आठपलाई संग संग, जुन नयाँ अभिव्यक्तिको उत्तेजना मिल्यो होला, त्यसको कल्पना हामी गर्न सक्छौं। 'कचाई' अनि 'लहर' अनि 'कामायनी' कवि व्यक्तित्वलाई एक सूत्रताको त्यसको दुर्निवार विकास-क्रमको सूचित गर्छ। यहाँ यो पनि स्पष्ट गरिदिनु आवश्यक छ कि प्रसादका गीत कविता पहिले छन गीत चाँहि पछि। छायावादको निर्माणको अवधिमा हामी देखौं कि गीतहरूको बाढी आएको छ अनि त्यसमा अधिकांश गीत कविताका शर्तहरूबाट सजिलै पिण्ड छुटाएर भागेका गीतहरू हुन्। प्रसाद र निरालाका गीतहरू यहाँ-अहिले त्यो रूढ़ विशेषीकरणको अवस्थामा पुगेका थिएनन्। 'लहर'-मा संकलित कविताहरू उत्कृष्ट गीतिकाव्यको उदाहरण प्रस्तुत गर्छन्।

हामीले 'आँसू' भएको अध्यायमा केही अपठयारोढंगले नै किन नहोस्, आफ्नो यस प्रतीति लाई झल्काउने कोशिश गरेका थिए कि त्यहाँ कविलाई त्यो पूर्णरूपले उपयुक्त आलम्बन अनि कला-रूप शायद मिलेको थिएन, जसले उसलाई आफ्ना भावदशाहरूमा लिप्त हुन नदिई उनको सम्पूर्ण आन्तरिकतालाई एकाग्र उन्मोचन दिनसक्छ। यहाँ यस नयाँ संग्रहमा हामी पाउँछौं कि 'आँसू'-सित जोडिए-को अनि त्यसबाट स्वतन्त्र रूपले कैयन भावदशाहरू भरपूर संश्लिष्टतासित स्वतन्त्र प्रगतिहरूको रूपमा आफ्ना एकाग्र कलात्मक उन्मोचन पाउन सकेको छ।

'लहर'-को प्रकाशन-वर्ष सन् १९३५ हो। त्यसबेलासम्म प्रसादजीले आफ्ना सर्वोत्तम नाटक अनि उपन्यास पनि लेखिसकेका थिए। यस संग्रहका कविताहरू एक परिपक्व कवि-मन अनि त्यसको विकसित संवेदनाको गहिरो प्रमाण दिन्छ अनि

यस प्रकार 'कामायनी'-को पूर्वराग हामी उनीमा मुन्छौं। धेरजस्ता कविताहरू गीति-संवेदनात्मक छन् तर ती मध्ये केही बोल्दै गरेका अर्थात् संलाप-गुणले युक्त पनि छन् अनि कतिचाहिं विशुद्ध गीति-लाघवले परिपूर्ण छन्। यस बाहेक तीन कविताहरू मुक्त छन्दका पनि छन्, जसमा 'प्रलयको छाया' नामक एक लामो कवितापनि सम्मिलित छ। यदि यस कवितालाई निरालाको 'शिवाजीको पत्र'-सित पढियो भने लाग्नेछ कि जस्तो कि मुक्त छन्दमा प्रसादजीको गति अधिक सहज अनि मुक्त भएको छ। त्यस्तो नभएपनि, यति त मान्नेपछि कि निरालाका ती लामा रचनाहरू ज्यादै सफल छन्, जसमा छन्द अनि नुकवन्दीको अनुशासन छ। तर छन्द जति घुमाइएको हुन्छ, निरालाजीको भाव-संवेग उति नै शक्ति-सौन्दर्य अनि लगनसित प्रकट हुन्छ। प्रसादसित स्थिति केही वेग्लै छ। उनको यहाँ भाव-संवेग-हरूको मूल शक्ति प्रेरणाहरू काव्य रचदैनन्-एउटा दीर्घ अनुशासित भाव-साधना भित्रवाट छानेर नै कविता निष्पन्न हुन्छ। यसैले उनी पहिलेदेखि सफा व्यवस्थित रहन्छन् अनि मुक्त छन्दको मुक्ततामा छरिदैन जब निरालामा भाव-संवेग आफ्नो मौलिक तीव्रता अनि विह्वलतामा नै काव्यको प्रेरक बन्छ। यसैले उसको सुन्दर काव्याभिव्यक्तिमा परिणत हुनलाई छन्दको अनुशासन सहायक हुन्छ। प्रसादको स्वभावमा पनि यति संयम अनि अनुशासन छ कि उनलाई अभिव्यक्तिको अनुशासनमा थप सजगताको आवश्यकता नै पर्दैन।

प्रसादका केही लय-गतिहरू उनलाई यति सिद्ध भएका छन्—उसको कवि व्यक्तित्वदेखि उस प्रकार अनुकूल जस्तो कि ती लय-गीतहरू कविको आफ्नो नीजी आवाजको गुञ्जन् जस्तै हाँसा कानहरूमा गुञ्जिरहन्छ। 'हिमालयको आँगनमा उसलाई', 'हिमाद्रि तुंग शृंगदेखि', 'अब जाग जीवनको प्रभात,' 'बित्तोरत अब जाग' इत्यादि उनका केही चुनिएका लय-गतिहरू हुन्, जसका संगीत मानौं प्रसादका कविताको खास आफ्नो, धेरै आफ्नो संगीत हो। निरालाको प्राणशक्ति ज्यादै दुर्दम छ, यसैले उनको लयात्मक उद्भावनाहरू पनि धेरै विविधतापूर्ण छन्। निरालाका कविता भाषाको अधिक पटभूमिमा अनि अधिक स्तरहरू माथि कार्यशील भएको छ पन्त अथवा प्रसादको तुलनामा। प्रसादका भाषिक संवेदना कम विस्तृत अनि कम सजग छन्। निरालाको अनुकरण गर्न सकिन्छ अनि यो अर्थमा त्यो कविहरूको लागि ज्यादै कामको विषय हो। तर प्रसादको अनुकरण न त त्यति सजिलो छ न त उतिकै सुरक्षित। उनका यहाँ वस्तुको मूल संवेदन एउटा बोध संवेदनमा रूपान्तरित हुन लाग्छ, मानौं उनले कविताद्वारा कुनै एक वस्तु, कुनै एक भावस्थितिलाई होइन, तर त्यसको सम्पूर्ण बोधलाई आफ्नो सम्पूर्ण आत्म-वत्ताको हैसियतमा पकडनु चाहन्छ। 'लहर'-को एउटा प्रसिद्ध कविताको दुइ शब्द पैँचो लिँदै हामी भन्न सक्छौं कि उनको प्रत्येक कविता त्यही एउटा 'ठूलो जीवन'-को 'सानो कथा' बनिन्छ।

यो कथा अनि कहिले पनि पुरानो हुँदैन । शब्द दोहोरिन्छ, तर त्यसको अर्थ र प्रयोजन होइन् । प्रत्येक पल्ट त्यो नयाँ ढंगले हाम्रो सामु आउँछ । प्रसाद बौद्धिक समवेदनाका कवि हुन् । यो बौद्धिक समवेदना उनले अनवरत साधनाद्वारा आफ्नो पितृ-ऋण चुकाउँदै—परंपराको भित्रीतहसम्म पचाएर अर्जित गरेका थिए । यसमा उनको यति इच्छाको खाप छ कि परम्पराको जीवन उनीभित्र उनको आफ्नो व्यक्तिगत जीवनी जत्तिकै रचिएको छ अनि दुवैमा विम्ब-प्रतिविम्ब सम्बन्ध स्थापित हुँदै गएको छ । उनको व्यक्तिगत अनुभूति अनि व्यक्तिगत संवेदन यस सांस्कृतिक जीवनलाई ज्ञानात्मक चेतनासित टक्कर दिएर परावर्तित अनि आवर्तित हुँदै गएको छ ।

पहिलो अध्यायमा हामीले 'लहर'-को एक कविता 'पेशोलाको प्रतिध्वनि'-देखि एउटा उद्धरण दिएका थियौं । यहाँ हामी दुइवटा अन्य कविताहरू उद्धृत गर्छौं, जसमा एउटा वार्तालापको नजीक छ भने अर्को गीतिको । दुवैको सहयोगले हामी यस संग्रहको मूलस्वरको—कविमा 'आँसू' पछि आएको परिष्कार अनि प्रौढत्वको पनि अनुमान हुन सक्नेछ । यिनीहरूभन्दा पहिलो कविताको इतिहास बढो रोचक छ । प्रेमचन्दले 'हँस' को आत्मकथांकको लागि प्रसादजी सित केही सामग्री मागेका थिए । प्रसाद जीले यो कविता लेखेर पठाए :

भमराले गुनगुन गर्दै कसले आफ्नो कथा भन्छ,
ओइलिएर झरिरहेका पातहरू हेर आज कति बिघ्न छ ।
यो गंभीर अनन्त आकाशमा असंख्य जीवन इतिहास,
लो हेर, गरिनै रहन्छ आफ्नो व्यंग्य मलिन उपहास ।
तब पनि भन्छौ-भन्दौँ आफ्नो वितेको दुबलता
सुख पाउनेछौ सुनेर तिमी, देख्नेछौ यो हृदयको रिक्तता ।
तर कहीं यस्तो नहोस कि तिमी नै खाली गर्नेवाला
आफैलाई नसंझ, मेरो रस लिएर आफैलाई भर्नेवाला
यो विडम्बना ! अरे सहजै म तेरो उपहास गरूँ म
मेरा भूलहरू, अरूका आरोपहरू के देखाउँ म ।
उज्ज्वल गाथा कसरी गाउँ मधुर जुनेली रातहरूका
अहो खिलखिलाउँदै हाँस्टै गरेका ती बातहरूका ।
मिल्यो कहाँ त्यो सुख जसलाई सपनामै देखेर ब्युझि उठें
अंगालोमा आउँदा-आउँदै मुस्काएर जो भागि गयो ?
जसका रकितम गालाहरूको मदमस्त सुन्दर छायामा
अनुरागिनी उषाले लिने गर्थी आफ्नो चमक मधुमयामा ।
उसको याद लक्ष्य बनेको छ चकित पथिकको बाटोको
के पाउँछौ उधिनैर पनि मेरो लुप्त कथाको ?

सानो-तिनो जीवनको कस्ता ठूलो कथाहरू आज भर्नु ?

अहिले समय पनि छैन—थाकेर सुतेको छ मेरो मौन कथा ।

पाठक स्वयंले नै यो कविता पढेर निर्णय गर्न सक्छन् कि आत्म-कथा अंकको लागि पठाइएको यो काव्योत्तर मात्र एउटा अल्मलाउने रहस्यवाद हो अथवा एकजना कविको एउटा सम्पूर्ण सारभूत आत्म-कथा हो । के हाम्रो मनमा केही सूत्र आफै आफै जोडिँदै जाँदैन र ? 'झरना'-को प्रसंगमा अनि त्यो कवित आफै-आफमा जे भन्छ, त्यसको विकसित अनि परिष्कृत रूप के यहाँ कुनै लहरमा देखिँदैन ? 'आँसू'-का ती लहरहरू के यहाँ अनायासै याद आउँदैन ?

“झरना जस्तै झर्-झर् गई

माधवी कुञ्ज छायामा

चेतना बहँदै गइ रहेंथ्यो

मन्त्र-मुरध भएर मायामा ।”

अनि जब आत्म कथा सुनाउने प्रलोभनको विरुद्ध कवि यति ठूलो अनि एकदम झस्काइदिने बिम्ब-तर्क दिएर हामीलाई चूप गराईदिन्छ : आकाशका ताराहरू-लाई 'असंख्य जीवन-इतिहासहरूका व्यंग्य मलिन उपहास' भनेर, तबके 'आँसू'-को त्यस प्रतीतिलाई एक प्रौढतर अनि धेरै अनुभव-परिपक्व रूप हामीलाई देखाउँदैन ?

“निमोह कालको कालो

पर्दामा अस्पष्ट केही लेखिएको

सबै लेखिएको नै रहि रहन्छ

सुख दुःखमय जीवन-रेखा ।

दुःख सुखमा चड्दै-झर्दै

संसार भाच्छादित हुनेछ

फर्केर कहिले पनि हेर्ने छैन

कसको भलाई र कुभलाई हुन्छ ।”

'आँसू'-को अतिरिक्तता अनि सूक्ति-परकता यहाँ कस्तो प्रकारले छाँटिएको छ अनि कसरी अनेक फलकीय व्यंग्यात्मकता अनि संश्लिष्ट प्रतीकात्मकता कवि-लाई सिद्ध भई आयो, विचारणीय कुरो हो । आत्मकथाको व्यर्थताको उत्कृष्ट काव्य-तर्क अनि ठोस दार्शनिक तर्क पनि दिइसकेपछि कविले ख्याल-ख्यालमा केही न केही बताउने स्थिति कायम राख्दै भएपनि सम्पूर्ण बताइ दिएका छैनन् ? 'आँसू'-मा हामीले पढेका थियौं :

“के दुःख थियो उसलाई, मेरो

जुन सुख लिएर यसरी भागे

निद्रामै चुम्बन लिएर

अलिकति ब्युँझदा नै म

यहाँ आत्माभिव्यक्तिको पारदर्शितामा कुनै सीमासम्म अलिकति सूक्ति-चमत्कारको कुहिरोपनि लपेटिएको छ, तर के त्यो कुहिरो छाँटेर अनि तीखो तथा एकाग्र सचाई झल्काउँदैन जब हामी यस 'लहर' भएको कवितामा तलका लहर-हरूमाथि पुग्छौं :

“मित्यो कहाँ त्यो सुख जसलाई मैले सपनामा देखेर व्युंझि उठें ?

अंगालोमा आउँदा आउँदै मुस्काएर जो भागि गयो ?”

यही प्रकार 'आँसू'-मा 'संसारका सजग व्यथाहरूलाई कण-कण देखि छानिलिने' जुन संकल्प छ, जुन यहाँ 'लहर' नामक कविताको पहिलो नै पंक्तिले 'मधुप'-को प्रतीक-बिम्बद्वारा संकेतित छ अनि अधिपनि एक पंक्ति 'सानो तिनो जीवनको कस्तो ठूलो कथाहरू आज भन्नु' द्वारा व्यापक हुन्छ। स्पष्ट छ कि 'आँसू'-को विषय-वस्तुको दवाव अझैसम्म कविमाथि छ, उनी यसबाट मुक्त छैनन् : एउटा गहिरो अर्थमा जसलाई उक्सनु भनिन्छ 'त्यो उक्सनु अझै बाँकी छ।' तब त त्यो 'स्मृति' त्यो 'उज्ज्वल गाथा' त्यो 'मौन व्यथा' त्यो 'सोझोआत्मकथा' का संकेत यहाँ यस कवितामा पनि कविले सम्पूर्ण अस्वीकार गर्दा गर्दै पनि घरि-घरि प्रकट गरिन्छ। तर 'संसारका सजग व्यथाहरूलाई कण-कण देखि चुन्ने' संकल्प केवल ('आँसू' अनुसार) 'जन रञ्जनकारी कथाहरू'-मा परिणत भइरहुनुको लागि होइन, यो यस प्रौढतर कविताबाट पत्तो लाग्छ। जसबाट त्यो 'आत्म-कथा'-को परिणत-परिपक्व काव्यको आउँदो झलकू मिलेको छ, त्यही भन्न सकिन्छो यस कविताको आखिर मा कि :

“अहिले समय पनि छैन—थाकेर सुतेको छ मेरो मौन व्यथा।” किनभने त्यो आउनेवाल 'समय'-को आहट उसले आफ्नो चेतन-अवचेतन मनमा पाइसकेको थियो, जसमा उसको यो थाकेर सुतेको मौन व्यथा त्यो संसारको कण-कणबाट चुनिएका सजग व्यथासित सृजन-क्षमताको अन्तिम विस्फोटमा संयुक्त भएर 'कामायनी' जस्ता महान काव्य रच्नेवाला छ।

अन्तमा, यस सम अध्यायलाई समाप्त गर्दै हामी यस संग्रहका त्यो कविता-लाई यहाँ उद्धृत गर्नेछौं, जसबाट न केवल यो संग्रहको नामकरण भएको छ, तर यो पूरै संग्रहको 'निचोड' हो (संगीतको शब्दावलीमा)।

उठ-उठए ! सानो सानो चंचल लहर !

करुणाको नयाँ स्फूर्ति जस्तो

मलयानिलको छाँया जस्तो

यो सुकखा किनारमा छरिएको छहर !

शीतल कोमल चिर कम्पन जस्तो,

दुर्ललित हठिलो बचपन जस्तो

ए ! तिमी फर्केर कहाँ जान्छौ-

पखं पखं यो खेल-खेल
 उठ्दै उठ्दै झर्दै झर्दै
 फेरि फेरि आउँछौं
 नर्तित पद-चिह्न बनाउँदै जान्छौ,
 बालुवाका रेखाहरू उकासेर
 आफना तरल स्वर्भं भरिदिन्छौ—
 नर्विसिनु तिमी पंकज वनमा,
 जीवनको यो मौनपनामा
 ए ! प्रेमोन्मादले भरी ढलेको
 आएर चुम्बन गर तटका रसहीन अधरलाई

यस कवितामा 'तरल स्पर्श'-को व्यञ्जनातिर ध्यान दिँदै हामी यही संग्रहको एउटा अर्को कविताको याद गर्छौं : 'कति दिन जीवन-जलनिधिमा/विकल अनिल-सित प्रेरित भएर/लहरहरू तटको चुम्बन गर्ने/हिँड्झै/लड्दै-उठ्दै जस्तै अड्ठी अड्ठीकन/सृजन गर्छ छविले गतिविधिमा...।' हामी पाउँछौं कि प्रसादजीको यो सृजन गर्ने लहर अनि त्योवालुवामा आफ्नो 'तरल-स्पर्श' भरिने लहर केवल 'अस्थिर आशाको अभिनय' होइन । त्यो 'आशाको सुन्दर अवधि' हो अनि 'करुणाको नयाँ स्फूर्ति' हो । यो करुणा कुनै सजिलो रूढि भएको आस्तिक विश्वासको करुणा होइन । यसको सम्बन्ध त्यो बुद्धिसित छ जसको अनुभव पाउनको लागि प्रसादले आजीवन साधना गरे अनि त्यस साधनामा आफ्नो व्यक्तित्वलाई अनवरत आहुति दिए ।

६. 'कामायनी' : एक संश्लेषण

“समरस थियो जड वा चेतन
सुन्दर साकार बनिएको थियो
चेतनता एक विलासित
आनन्द अखण्ड घना थियो ।”

यी हुन् प्रसादजीका सर्वोच्च कृति 'कामायनी'-का समाप्तिका लहरहरू । जुन घना अनि अखण्ड आनन्दको यहाँ उल्लेख छ, त्यो त्यस जीवनव्यापी साधनाको महान उपलब्धि हो, जसको शुरु प्रलय ताण्डवले घेरिएको प्रकृतिको रंगमञ्चमा भएको थियो । जल-प्रलयको कथा संसारका धेरै देशहरूमा प्रचलित सृष्टि दन्तकथा-हरूमा पाइन्छन्, अनि प्रसाद जस्ता कलाकारको लागि—जो यस सृष्टि रंगमञ्चमा विश्व मानवको आत्मकथा सुन्नु अनि सुनाउने ध्येयले प्रेरित रहेका थिए—यो सहजै स्वाभाविक थियो उसको सृजनात्मक कल्पना यस्ता सम्पूर्ण सृष्टि कथाहरूको महत्तम समापवर्तक निकाल्नु अनि यस्ता महान फेण्टेसीको रचना गर्नु जसमा मनो-विज्ञान अनि इतिहास, आदिम तत्त्व अनि आधुनिकता धार्मिक संवेदना अनि धर्म-निरपेक्ष दृष्टि, नाटक अनि कवित्व सब एउटा बिन्दुमा एकाग्र अनि संघटित हुन सकोस । 'कामायनी' यस्तै फेण्टेसी अनि यस्तै नै काव्य नाटक कथा हो । जसको शुरुका छन्द यस प्रकार छन् :

हिमगिरीको उच्च शिखरमाथि
चट्टानको शीतल छाँयामा बसेर
भिजेका आँखाहरूले एक पुरुष
हेरीरहेथे प्रलय-प्रवाह ।

तल पानी थियो, माथि हिउँ थियो,
एउटा तरल थियो, अर्को सघन,
एकै तत्त्व थियो दुवैमा
भनीं यसलाई जड अथवा चेतन ।

टाडा टाडासम्म फिजिएको थियो हिउँ
स्तब्ध उसको हृदय जस्तै
चट्टानको खुट्टासित नीरवता जस्तै
ठोक्कदै फिथर्यो वायु-प्रवाह ।

तरुण-तपसी जस्तै उनी बसेको
साधन गर्दै सुर-श्मशान,
तल प्रलय नदी लहरहरूको भने
हुँदै थियो सकरुण अवसान ।

यी तरुण तपस्वी पनि मनु हुन् : यस मानवताको महाकाव्यका नायक, जस्तो कि स्वयं कामायानीका लेखकले आफ्नो भूमिकामा लेखेका छन्, “आर्य-साहित्यमा मानवहरूका आदिपुरुष मनुको इतिहास वेदहरूदेखि लिएर पुराण अनि इतिहास-हरूमा फैलिएको पाइन्छ ।” उनी अनुसार “मन्वन्तरको अथवा मानवताको नवयुगको प्रवर्तकको रूपमा मनुको कथा आर्यहरूको अनुश्रुतिमा दृढरूपमा मानिएको छ ।” चाहे हामी मनुको ऐतिहासिकतालाई स्वीकार गरौं अथवा नगरौं (लेखक स्वीकार गर्ने पक्षमा छन्) हामी भारतीय साहित्य-परम्परामा स्वीकृत त्यो पुराण गाथालाई अवहेलना गर्न सक्तौंनै, जुन अनुसार श्रद्धा अनि मनुको सहयोगले मानवताको विकास मानिएको छ । यो एउटा रूपक मात्र भएतापनि यसमा एउटा सार्थकता अनि संगति छ, किनभने मानवताको विकास अनि त्यो विकासद्वारा जीवनको पनि उद्देश्य पूर्ति अस्तित्वका यी दुइ आधारभूत तत्वहरू-स्त्री तत्त्व अनि पुरुष तत्त्व अथवा श्रद्धा अनि मनु-इडाको पारस्परिक सहयोगले नै संभव छ । कथंकाल यस रूपकमा यदि कविलाई मानव जातिको मनोवैज्ञानिक इतिहासको संभावनाको पूर्ण झल्को मिलेको छ भने यसलाई स्वाभाविक नै मान्नुपर्छ ।

प्रसादजीको लागि दर्शन केवल बुद्धि-विलास होइन, तर मानवात्मामा निहित सहजबुद्धि अनि अन्तर्दृष्टिको प्रकाश पनि हो । यही सहज विवेकद्वारा उनले मानिसको मिथकलाई आफ्नो प्रखर इतिहास-वोधसित जोडे । परम्परा अनि यसको गतिशील अर्थमा प्रसादजीको झुकाउ उनको मित्र अनि अग्रज मैथिलीशरण गुप्तको तुलनामा कम थिएन । तर जहाँ मैथिलीशरणजीले पौराणिक चरित्रहरू अनि घटनाहरूका काव्यपयोग आफ्नो मध्ययुगीन धार्मिक मूल्य निष्ठाको निरन्तरतामा गरे, त्यहाँ प्रसादजीले पुराण अनि महाकाव्यहरूको अवगाहन तिनीहरूमा लुकेको धर्म निरपेक्ष मानव-तत्त्वको खोज गर्नको लागि अनि त्यो खोजीले वीसौं शताब्दीको मानिसको, अथवा मानव-द्रोही राष्ट्रवाद अनि खोक्रो अन्तर्राष्ट्रियताको दुइ पक्षको माझमा फँसेको मानवताको उद्धारको बाटो निकाल्नको लागि गरे । अतीतको खोजी उनले गौरव-गानको इच्छाले होइन, तर एक आधुनिक पुरातत्ववेत्ताको

जस्तै उत्कट जिज्ञासाले प्रेरित भएर गरे। भावना अनि बुद्धि दुवै धरातलहरूमा उनको चेतना वर्तमानको उथुल-पुथुलले पूर्णरूपले संवेदित थियो। अतीत अनि वर्तमान दुवैका प्रखर संवेदनात्मक ज्ञान उनलाई थियो अनि दुवैको मात्र जुन खाइल मुख बाएर वसेको थियो—त्यो प्रति पनि उनी ज्यादै सचेत थिए। अतीतको अवगाहन उनले यसकारण गरेनन् कि अतीतको मापदण्डले वर्तमानलाई जोखु—जस्तै इलियटले उनकै समयमा गरे। उनको प्रेरणा अर्को थियो—त्यो एकप्रकारको समुद्र मन्थन थियो—मानव-जातिका सामूहिक अनुभवको—अनि उनले त्यो यसकारण गरे कि जे जति यो समुद्र मन्थनबाट उनले निकालेर ल्याउनेछन् त्यो मानिसको वर्तमान अनि भविष्यको लागि मूल्यवान हुनेछ, अनि उनलाई पनि एक आधुनिक मानव निष्ठ बौद्धिकको हैसियतले आजको हिन्दुस्थान अनि आजको विकट दुनियाँमा आफ्नो वास्तविक भूमिका निभाउने सामर्थ्य दिनेछ।

उनका नाटक अनि उपन्यास यही खोजका आवश्यक उपकरण थिए : नाटक दुरवीक्षणको लागि अनि उपन्यास-कथा आफ्नो निकट परिवेशको अन्वीक्षणको लागि। अनि कविता ? हामी भन्नसक्छौं कि कविता प्रसादजीको त्यस दूरवीक्षण अनि त्यो सूक्ष्म निरीक्षणका नतीजाहरूलाई धारण गर्छ : एउटा यस्तो मितव्ययी, सफा अनि प्रतीकात्मक भाषामा, जसले लगातार एउटा निजी अनि आत्मीय भाषासित धेरै व्यापक अति धेरै पारदर्शी सांकेतिकता तर्फ बढदै गरेको देखाउँछ। यिनै अत्यन्त सूक्ष्म, सारमय अनि संवेदनपूर्ण परिणामहरूको एकाग्र संघटन भएको छ ‘कामायनी’-मा, जुनचाहिँ के आफ्नो गहिराईमा, अनि के आफ्नो सतहमाथि, प्रसादजीबाट नाटककार, कथाकार अनि कवि तीनै रूपमा अर्जित गरिएका अन्तर्दृष्टिहरूलाई एउटै बिन्दुमा संघटित गर्छ। हामीले उनको रूपकथात्मक रूचिको चर्चा गरेका थियौं। रूपकथात्मक संरचना एकाग्र अर्थ निष्पत्तिको स्वरूपबाट, प्रभावको सान्द्रता अनि एकान्वितिको स्वरूपले प्रसादजीलाई धेरै अनुकूल पछि, हुनत विशुद्ध नाट्य तत्व अनि मानवीय मार्मिकताको रूपबाट यस प्रकारको चुनाइमा केही सरलीकरण हुन्छ नै। स्वयं कविको भूमिकाले पनि सामान्य पाठकहरूलाई अल्मल पारिदिएको छ अनि हिन्दी-संसारमा एकप्रकारको अप्रासंगिक विद्वता पनि यसलाई ज्यादै महत्त्व दिने कारण उब्जेको हो जसले यस महान कविता अनि त्यसका सरल पाठकहरूका बीच अकारण अनि नचाहिँदो बाधाहरूपनि उत्पन्न भएको छ।

सौभाग्यवश यो भूमिका श्रद्धाको विषयमा खूबै कम भन्छ। यसलाई कविको सहज-विवेक भनिन्छ, किनभने श्रद्धा अथवा कामायनी यस कविताको प्राण हो। कामायनीलाई कामको—प्रथम देवताको—छोरी भनिएको छ अनि ‘ऋग्वेद’-मा श्रद्धा अनि मनु दुवैको वर्णन ऋषिहरूको रूपमा पाइन्छ। अस्तित्वको रहस्यमा स्त्री तत्व अनि पुरुष तत्व दुवै बराबरी साझे हामीले यहाँ शुरुदेखि नै मानेर आएका

छाँ । नभने पनि हुन्छ यही श्रद्धालाई कामायनीको लेखकले आफ्नो सृजनात्मक कल्पनाको सम्पूर्ण स्वाधीनता अनि स्वतःस्फूर्तिमा नै सृजेका हुन् ।

कथाको सार संक्षेपमा दिनाले यम ग्रन्थका खूबीहरूका कुनै अडकल हुन सक्तैन, किनभने असल बीज यहाँ काव्य हो, कथा त यसको निमित्त मात्र हो । कथा अनि चरित्र त जस्तै त्यो असाधारण लयात्मक स्फूर्तिको सवारमात्र हो, जसको माध्यमले कविको पूरै 'भिजन' हाँफ्नो सामु भाउँछ । तर हिन्दी क्षेत्रदेखि बाहिरका मानिस हरूलाई यो महाकाव्यको परिचय धेरै कम छ, यसैले यसको रूपरेखा प्रस्तुत नगरीकन कसरी काम चल्ला ।

यो महाकाव्यको जुन अनिवार्य पृष्ठभूमि छ जल प्रलयको, त्यो 'शतपथ ब्राह्मण'—को आठौं अध्यायमा वर्णित छ । प्रसादजी अनुसार त्यो भारतीय इतिहासको एउटा यस्तो घटना हो, जसले मनुलाई देवताहरू देखि वेग्लै मानिस-हरूको भिन्ने संस्कृति प्रतिष्ठित गर्ने मौका दियो । देवताहरूको जुन सभ्यता थियो त्यो आफ्नै उच्चखलताले, आफ्नै भोग-विलासको अधिकताले जर्जर भएर नष्ट भयो । यो प्रलय-विनाशले केवल एकैजना मनु व्रान्तन सक्थ्यो, अनि उनले मानव-संस्कृतिको मानव-दृष्टि-प्रेरित मूल्यहरूको परम्परा शुरू गरे । मनुको अस्तित्वगत परिस्थिति प्रलयको लगत्तै पछि एकजना आफ्नो पैतृक जेथावाट वञ्चित गरिदिए-को व्यक्तिको हो, अनि विरोधाभास यो अभिशाप नै वरदान सिद्ध हुन्छ । यस विपत्तिको कारण नै पहिले त उनलाई आफ्नो भित्र-बाहिरको उजाड़पनाको साक्षात्कार हुन्छ, आत्म-चेतना नामको नौलो सम्पत्ति प्राप्त हुन्छ, अनि यही आत्म-चेतनावटै आफ्नो विशुद्ध मानवीय प्रवृत्तिहरू, भावनाहरू अनि बुद्धिको सम्पदा-पनि । पहिलो सर्गमा घट्टै गएको जल-प्रलय अनि देखिदै गरेको पृथि धरतीको पृष्ठभूमिमा मनुको चिन्ताको विस्फोट देखाइएको छ । विगत-सुख वैभवका यादहरू सजीव चलचित्रहरू जस्तै मनुभित्र उब्जन्छ अनि त्यसका विध्वंशका दृश्यरूपनि । मनु स्वयंलाई त्यो तथाकथित अमरताको 'जिउँदो' तर 'डरलाग्दो जर्जर दम्भ'—को रूपमा देखेछ । मृत्यु उसलाई ज्यादै यथार्थ लाग्छ अनि जीवन चाहिँ त्यसको एउटा सानो अंशमात्र । मानव-बुद्धिको उदय सितै 'हामी परिवर्तनका पुतलामात्र हौं देवता होइनौं' मनुलाई यो प्रत्यक्ष हुन्छ । चिन्ता स्वयं आफैँ आफूमा यो ध्वंशको, यो परिवर्तनको अचूक लक्षण हो अनि यो अकारण होइन कि चिन्ताको यो प्रथम रेखाको लागि प्रथम उपमा 'विश्व वनको व्याली'-को अनि अन्तिम उपमा 'पुण्य सृष्टिमा सुन्दर पाप'-को बिचार आउँछ । यो चिन्ता 'ज्वालामुखी स्फोटको भीषण प्रथम कम्पन जस्तै उन्मत्त' छ, 'अभावको चपल बालिका' अनि 'जल-मायाको चल रेखा' छ । यो 'हृदयाकाशमा धूमकेतु जस्तै' छ धमकेतु त्यसै त मानिसको कल्पनामा अनिष्ट अनि अपशकुनसित जोडिएको छ, अनि यी सम्पूर्ण उपमाहरू आफैँ आफूमा सार्थक अनि मिथकीय मनोवैज्ञानिक दृष्टिबाट पनि यथार्थ छ ।

दोस्रो सर्गको शीर्षक ‘आशा’ पनि उतिकै सार्थक छ । प्रलयको काल रात्रि आफ्नो ताण्डव मचाई सकेपछि पानीमा अन्तर्निहित भइजान्छ अनि उषा सुनौलो वाण वर्षाउँदै जय लक्ष्मी जस्ती’ (समुद्र मन्थनको याद दिलाउँदै) उदय हुन्छ । प्रकृतिको विवर्ण अनि त्रस्त मुहार मानौं फेरि हाँस्न लाग्छ । ‘चिन्ता’ सर्गमा यदि प्रलय अनि मृत्युको काव्य थियो भने यहाँ जीवनको उत्तिकै शक्तिशाली कविता छ । प्रकृति अनि मानिसको एकीकरण यहाँ कसरी एकेक सजीव विम्बहरूद्वारा उद्घाटित गरेका छन् कविले—!

आच्छादित हिउँ बिस्तार-बिस्तार
हट्न लाग्यो धरतीबाट,
जुमुराउँदै उठे वनस्पतिहरू
मुख धुँदै चिसो-पानीले
आँखा मिचीरी खेल्दै मानौं
लाग्यो आसक्त हुन प्रकृतिसित
समुद्र छालहरू उठ्दै-झर्दै
घरि घरि विलीन हुन्थे ।
समुद्रको विछयौनामा धरा-बधू अब
केही लजाएर बसेकी छ,
प्रलय रात्रीको तूफानी यादमा
मानौं ठुस्किएर बसेकी छ ।

मनुको परिस्थिति चिन्तन फेरि अघि बड्छ । प्रलयपछि कुन चाहि शक्ति थियो ? निश्चय नै प्रकृति आफै । तर प्राकृतिक शक्तिहरूलाई पनि त देव भनिन्छ ? अहा ! यसको अर्थ यही भयो कि नत यो देव हों न हामी । प्रलयले प्रमाण गरिदियो कि यो तथाकथित देवत्व सबै झूठा हुन्, सबै परिवर्तनका पुतला हुन् । तर पुतला भए फेरि यिनीहरूको सूत्र कसको हातमा छ ? कसको हो यो लीला ? कसले यी वनस्पतिहरूलाई प्राण दिइरहेको छ ? त्यो अस्तित्व कहाँ छ ? जसको सत्तालाई ग्रह नक्षत्रदेखि लिएर रूख-पातहरू सम्मले शीर निहुराएर स्वीकार गरिरहेका छन् ? विचारणीय कुरो यो छ कि मनुलाई आफ्नो अस्तित्ववादी, अस्तित्वमूलक चिन्ताको उत्पीडन देखि नै यो ‘अस्तित्व’-को संकेत मिल्छ जुन ‘अत्यन्त रमणीय’ छ अनि जसको भार विचारले वहन गर्न सक्तैन । जस्तै मनु यो अनन्त रमणीय ‘अस्तित्व’ लाई अनुभव गर्छन, उसको प्राणमा भित्रभित्रै एउटा गहीरो उन्मेष हुनलाग्छ । यो उन्मेषको कविता हेर्नास :

म हूँ यो वरदान जस्तो किन
गुञ्जन लाग्यो कानहरूमा
म पनि भन्न लागें, म बाँचूँ
शाश्वत आकाशका गानहरूमा ।

इच्छाहरूको यो विस्फोटपछि मनु एउटा गुफामा बसेर आफ्नो जीवन क्रम शुरू गर्छन । जीवनको अनुभव उनलाई एउटा यज्ञको रूपमा हुन्छ । अनि यो उनको दैनिक जीवनको अंगपनि बनिन्छ । अनुभूति अनि चिन्तनको विस्तार हुँदै जान्छ : मानिस आफ्नै अन्तर्जगतको आविष्कार गरिरहेको जस्तो । विस्तार विस्तार मनुमा आफ्नो एकलोपनाको अनुभव तीव्र हुदै जान्छ ।

श्रद्धा सर्गमा मनुलाई आफ्नो हृदयको पुकारको मूर्त जवाफ मिल्छ : 'प्रथम कविको सुन्दर छन्द' जस्तै श्रद्धासित उसको भेट हुन्छ । उनको जिज्ञाशाको उत्तरमा मनु आफ्नो परिचय दिदै भन्छन् : 'म धरती अनि आकाशमाझ निरूपाय डुलिरहने जीवन रहस्य हूँ...विस्मृतिको अचेत स्तूप हूँ ।' श्रद्धा निराश मनुको हृदयमा नीलो आशाको संचार गर्छ । 'शृण्वन्तु विश्वे अमृतस्य पुत्राः' जस्तो आश्वासन उसलाई दिन्छ: 'नडराउ ए अमृत सन्तान...।' उसले उसलाई 'चेतनाको सुन्दर इतिहास-' रूपी 'अखिल मानवभावनाहरूको सत्य' को प्रति उन्मुख गर्छ ।

मनुलाई श्रद्धाको साथ पाएर उसको जीवनमा परिवर्तन आउँछ । 'काम' अनि 'लज्जा' शीर्षक सर्ग कवित्व समृद्धिको दृष्टिले 'कामायनी'-का उपलब्धिहरू हुन् । मनु आफ्नो जीवन वनमा चूपचापसित बहँदै आएको मधुमय वसन्तको गहीरो अनुभूति गर्छन्, अनि सृष्टि तथा मानव हृदयमा रचिएको सौन्दर्य-तत्त्वको साक्षात्कारपनि । क्रमशः सौन्दर्यको त्यो अमूर्त, भोग निरपेक्ष—चिन्तन उनको मनमा वाक्क लाग्नु थाल्छ । एक दिन सपनामा उनले कामको स्वर सुन्छ, जसले सृष्टि लीलाको प्रेरित गर्ने मूल शक्तिको अथवा प्रेम कलाको परिचय उनलाई दिन्छ अनि भन्छ 'उसलाई पाउने इच्छा भए योग्य वन ।'

'वासना' सर्गमा मनु अनि श्रद्धाको सह-जीवनका दृश्यहरू छन् अनि पुरुष अहमको विकाससंगै वही रहेका अन्तर्वृत्तिहरूका जटिलताको चित्र पनि । मनुभित्र ईर्ष्या, अधिकारको इच्छा इत्यादि भावनाहरू पनि जाग्न थाल्छ । यही सर्गमा स्त्रीप्रति पुरुषका इच्छाको जागरण अनि त्यसको अभिव्यक्तिको विचित्र भाव प्रसंग आउँछ । श्रद्धाको सरल नारीत्व पनि पुरुषको यो उन्मादले आन्दोलित भई उठ्छ । यस पक्षलाई पनि कविले अत्यन्त संवेदनशील स्पर्शहरूले सजीव पारिदिएका छन् :

अनि त्यो नारीत्वको जुन मूल मधुर अनुभाव
आज जस्तै हाँसी रहयो भित्र बढाउँदै चाह
चिन्ता मिश्रित मधुर क्रीड़ा लिएर संगै उल्लास
हृदयको आनन्द नाच्न लाग्यो गर्दै हर्षोल्लास ।

'लज्जा' शीर्षक सर्ग पूर्णरूपले नारी हृदयको यो अत्यन्त सूक्ष्म कारीगरी माथि नै केन्द्रित गरिएको छ । समर्पणदेखि अघि अन्तर्जगतका यी भावाकुल सृष्टि, त्यसको गतिविधिको यस्तो संवेदनशील अंकन—म मान्दिनँ, हिन्दी साहित्यमा

अरू कहीं प्राप्त हुन्छ । प्रसादका कवित्वको यो जाडू यहाँ हात्रो शीरमाथि चडेर भन्छ अनि प्रथम छन्दले नै हामी यो टूनामा बाँधिन्छौं । एक अंग्रेजी (आधुनिक) कविको उक्ति छ ‘द अफुल डेयरिङ अफ ए मोमेण्ट्स सरेण्डर...’ । नभनेपनि हुन्छ कि मुख्यतः नारी-हृदयको कुनाको यही समर्पणको सघनता अनि रोमाञ्चकारी तीव्रता यो सर्गको ‘वस्तु’ हो । अनि यस वस्तुको संप्रेक्षण जुन एकाग्र गीतीमयता-सित भएको छ, त्यसको भाषान्तर लगभग असंभव लाग्छ । यो एउटा अजीव विरोधाभास छ कि प्रसादजी छायावादको स्रवैभन्दा बेसी ऐन्द्रिक अनि सबभन्दा बेसी बौद्धिक कवि एकसाथ हुन् । उनको विम्ब-सृष्टि आफ्नो प्रकृति-परिवेश अनि आफ्नो सांस्कृतिक जीवनसित यसप्रकारले एकसूर छ कि त्यसको सम्पूर्ण तत्वहरू लाई समाउन पनि केवल त्यही प्रकृति अनि संस्कृतिमा ढुकिएको संवेदनाको लागि मात्र संभव छ :

कोमल किरालयको आँचलमा
 कलिला कोपिला जसरी लुक्छ,
 गोधूलीको धमिलो क्षणमा
 दीयोको स्वरमा ज्योति जस्तै ।
 मधुर सपनाहरूको विस्मृतिमा
 मनको उन्माद निखारिन्छ जब
 सुरभित लहराहरूको छाँयामा
 कल्पनाको फेनहरू वैभव छरिन्छ किन ।
 त्यस्तै मायामा लपेटिएको
 ओंठमाथि औंला राखेर
 माधवको सरस कौतूहलको
 आँखामा आँसू भरेर ।

यो हुन ‘लज्जा’ सर्गका प्रारम्भिक लहरहरू । यहाँ कोही गेण्डू मार्बेल-जस्त अंग्रेजी मेटाफिजिकल कविहरूमा भएको (कौय मिस्ट्रेस) ठुस्किएकी प्रेमिकाछैन् । जुन लज्जा अनि इज्जतको गाथा यहाँ गाइएको छ, त्यो पूर्णरूपले वेग्लै वस्तु हो, तर पनि त्यसमा मेटाफिजिकल कल्पनाको पूरा योग छ । सृष्टिको सन्दर्भमा नारीको जुन पुरुषभन्दा ज्यादै महत्वपूर्ण भूमिका हात्रोमा यहाँ स्वीकारि-इएको छ, त्यो केवल एउटा साहित्यिक रूढी होइन । यसको मूल स्वीकृति त स्वयं भारतीय दार्शनिक परम्परामा नै विद्यमान छ, जसको मुताबिक परम-तत्त्वको जुन सक्रिय अनि सृष्टि संलग्न पक्ष छ, त्यो आफै स्त्रीतत्त्व हो—अथवा माया-शक्ति । यो महाकाव्यमा पनि यो व्यर्थमा होइन कि प्रारम्भमा कामायनीको जुन स्थितिशील भूमिका छ, पछि त्यो गतिशील अनि रूपान्तरकारी बन्न जान्छ, जब शुरूको गति-

शील अनि शक्तिले छल्कँदै मनु पछिवाट एक स्थिर अनि ग्रहणशील भूमिकामा ढलन जान्छ ।

अन्तर्वृत्तिहरूको यो नाटकमा 'लज्जा'-ले एउटा खास आफ्नै भूमिका निभाउनुपर्छ । त्यो स्वयं अथवा 'लज्जा' नामक वृत्तिको मानवीरूप-यस भूमिकालाई यसरी झल्काउँछु:

उज्ज्वल वरदान चेतनाको
जसलाई सबले सौन्दर्य भन्छ
जसमा अनन्त अभिलाषाको
सबै सपना जागि रहन्छ
म त्यही चञ्चलताको जन्मदायिनी हूँ
गौरव महिमा सिकाउँछु
जसलाई ठोकर लाग्न खोज्छ
उसलाई विस्तार बुझाउँछु ।

प्रसादजीले यहाँ दुइ अनुभव अवस्थाको माझ—अथवा मनको ज्ञान-पूर्व सरलता तथा मनको अनुभव परिपक्वता यी दुइ अवस्था तथा यसका प्रतिनिधि-हरूको बीच एउटा गहीरो वार्तालापको स्थिति निर्माण गरेका छन् । जुन प्रभाव हामीमाथि पर्छ, त्यो एक सघन आन्तरिक एकलैको वार्तालाप हो । जुन सरलताको पक्ष छ, त्यो मानौं काँचो अनि सहज मनोवैज्ञानिक शक्तिहरूको पक्ष हो अनि जुन अनुभवको पक्ष छ, त्यो मानौं परम्परा अनि संस्कृतिको भाषामा आफ्नै तर्क राख्छ । यसप्रकार सहज अन्तर्वृत्तिहरूको आवेगमय संसार माथि—अथवा विशुद्ध प्रकृति माथि संस्कृतिको छाउनी छ । श्रद्धा अथवा कामायनीको निःस्वार्थ सरलता भएको पक्ष हेर्नाँस :

बेसहारा भएर पौरीरहन्छु
यो हृदयको गहिराइमा,
व्युंझन चाहन्न कहिले पनि
सपनाको यो निर्मलतामा,
रोकिन्छु अनि उभिन्छु
सोँच विचार गर्न सक्तिन तर,
विक्षिप्त जस्तो भित्र कोही
बसेर जस्तो बवराउँछ रातोदिन ।
म जहिले पनि तौलने उपचार गर्छु
आफै तौलिई जान्छु
वाहु लता फैलाएर नर-तरुसित
पीड जस्तै म पनि झुलिरहन्छु ।

यहाँसम्म त पाठकलाई श्रद्धासित तादाम्य स्थापित गर्नमा केही बाधा छैन । तर जब श्रद्धा यस अन्तर्नाट्यको अगिल्लो व्याख्या प्रस्तुत गर्छ, तब उसको आत्म कथ्यको सत्यतादेखि संवेदित हुँदै भएपनि पाठक एउटा अपठ्यारोको अनुभव गर्छन् :

यस अर्पणमा अरु केही होइन
केवल उत्सर्ग छल्कन्छ,
म दिऊँ अनि केही नलिऊँ
यति नै सरल झलक छ ।

तर पाठकलाई यो पनि सरल लाग्दैन । यो मानवस्थितिको परिप्रेक्ष्य ज्यादा पूर्ण अनि साँचो तब लाग्छ जब हामी कामायनीको यो सरलतालाई एउटा अर्को सरलतासित—येट्सको ‘क्रेजीजेन’ जस्ता स्थूलतर सहजतासित दाँजिर पढ्छौं :

“ए वुमन केन बी प्राउड एण्ड स्टीफ
ह्विन अन लभ इन्टेन्ट
फर नथिङ केन बी होल एण्ड सोल
अन्टील इट ह्याज बिन रेण्ट”

के श्रद्धापनि—आफ्नो अज्ञानतामै यही ‘होलनेस’ यही पूर्णताको इच्छाले प्रेरितछ ? पश्चिमी कविको लागि प्रेममा संघर्षको तत्वपनि त्यतिनै अनिवार्य छ जतिको समर्पणको कामायनी ज्ञान अनि क्रिया दुवै स्तरहरूमा समर्पण वृत्तिले नै प्रेरित छ । यो यसको सहज स्वाभाविकता हो । यसको लागि त्यसले आफ्नो त्यो आन्तरिक गुरु-स्थानीय ‘लज्जा’-का निर्देशहरूको मुखापेक्षी हुनसक्तैन, जुनचाहिँ एउटा मनोवैज्ञानिक अनि सांस्कृतिक अंकुश हुन् । तर कामायनी माथि उल्लेखित-अवतरणमा जुन समर्पण अनि उत्सर्गको कुरा भन्छ, लज्जा उसलाई त्यसमा निहित अति सरलीकरणको रूपमा सावधान गराउँछ । यसको चेतावनी व्यर्थमै छैन : त्यसको पछि अनुभवको सत्यताको प्रेरणा छ । ‘लज्जा’-को यो उद्बोधन—जसवाट सर्गको अन्त हुन्छ—केवल सुझावमात्र होइन, एक यथार्तपरक अनि भ्रमरहित चेतावनी हो :

के भन्छी पखं नारी
संकल्प आफनै अश्रु-जलले
तिमीले दान गरिसक्यौ पहिले नै
सून झैं सपना जीवनको
नारी ! मात्र तिमी श्रद्धा हो
विश्वास रजत नग पग-तलमा,
अमृत झैं स्रोत वहाउने गर
जीवनको सुन्दर समतलमा ।

हामीलाई यहाँ याद हुन्छ कि वीसौं शताब्दीको त्यो भयानक काव्य ‘वेस्ट

ल्याण्ड'-मा पनि इलियटले समसामायिक सभ्यताको नर्कमा जुन एकमात्र उद्धारक आशा-तत्वको प्रच्छन्न जस्तै संकेत छाडेका छन्, त्यो स्त्रीको यातनासित सम्बन्धित छ। हामीलाई महान रसियाली उपन्यासकारहरूको पनि याद आउँछ, जो निरपवादरूले यही सारसित—नारीको पीडा बोधले—मानव-जातिको पाप वहन गर्ने निष्कवच शक्तिदेखि बहुत गहीरोमा ग्रस्त अनि उन्मथित देखिन्छन्। प्रसादजी यहाँ लज्जाको सूक्ष्म व्यंग्यपूरित मर्मोक्तिवाट जुन अर्थ देखाउन चाहन्छन् त्यो यही त हो कि पुरुष होइन, स्त्री नै यो संसार एवं यो तथाकथित सभ्यताको संजीवनी अनि आशा हुन्। किनभने यो सृष्टि अनि मानव-मनभित्र जुन दैवी अनि आसुरी शक्तिहरू संघर्षरत छन्, तिनीहरूको सन्तुलनको सूत्र अनि रहस्य नारीसित नै छ, पुरुषसित होइन। यहाँ प्रसादजीको रचना इलियट भन्दा एक पाइलो अघि छ, किन भने उनको मस्तिष्कमा केवल नारीको सहन शक्ति, अथवा निष्क्रीय पीडाबोधको सामर्थ्यमात्र होइन—तर उसको एउटा सक्रिय अधिक तेजस्वी कल्पना अनि धारणा पनि छ। यो उनको दार्शनिक परम्पराको सर्वथा अनुरूप नै छ। अँ, हामी उनीसित एउटा कुरोमा अलिकति असुविधा अनुभव गर्छौं अनि त्यो यही हो कि उनी संघर्ष-तत्त्वलाई पूर्णरूपले अस्वीकार गर्छन। उनले यसमा कुनै अर्थ अथवा आवश्यक देखेनन्। 'लज्जा'-लाई उनले जे पनि भन्न लगाएका छन्, त्यसको व्यंग्यात्मक अंश बाहेक हामी अरूसित हामी पूर्णरूपले सहमत हुन पाउँदैनौं।

अगिको कथा केही गतिमान छ। मनुको आत्मविश्वास जागृ छ अनि उनी यज्ञको लागि तयार हुन्छन्। तर यज्ञका विधि-नियमहरू उसले भुलिसकेका थिए। पुरोहितको जरूरत पछि। दुइ असुर पुरोहित—आकृलि अनि किलात उनलाई कामायनीले पालेको मृगको पाठोलाई बलिदिन लाउँछ। श्रद्धा फर्केर आईवरि यो दृश्य देख्छ अनि उसको दुःखले सीमा नाँछ। उनको दृष्टिमा यो संस्कार भ्रष्ट-आचरण हो। आफ्नो सपना अनि विश्वासको सरल निष्पाप संसारमा दुष्टयाई को अनाधिकार प्रवेश उसलाई मानव सभ्यतालाई आफ्नो कल्पनामाथि कुठाराघात जस्तो लाग्यो। भविष्यको अनिष्ट आशंकाहरूले उनको हृदय डाँवाडोल भई उठ्छ अनि त्यसले मनुलाई दोष दिन्छ। मनु आफ्नो शुद्ध भोगवादी दृष्टिकोण पेश गर्छन, जसलाई पूर्ण दृढतासित श्रद्धाले प्रतिवाद जनाउँछ। मनुका विचारहरूमा उसलाई स्वार्थ-प्रेरित घमण्डको गन्ध आउँछ अनि उनी स्पष्टसित भन्छन यो यज्ञ होइन, तर यज्ञको घोर देखावटी हो। सृष्टि परमेश्वरको अनवरत यज्ञ हो अनि यस सृष्टि जीवनको अंश मानिसलाई यसकारण प्रदान गरि दिएको हो कि त्यो उसमा निहित उद्देश्यको विकासमा सहभागी होस्। 'मानिस यस ब्रह्माण्डको केन्द्र होइन। आफूमा सबै कुरो भरेर उसले आफ्नै विकासको वाटो बन्द गर्छ अनि सर्वनाशतिर बढ्छ।' मनु यस तर्कको कुनै उत्तर दिन पाउँदैन अनि देखावटी सहमतिसित मदिराको प्याला श्रद्धाको हातमा दिदै भन्छ कि 'त्यही गर्छु जुन तिमी भन्छौ।'।

सुधी श्रद्धा यसमा आश्वास्त हुन्छ अनि मदिरा पिउँछ। फेरि त्यही हुन्छ जे हुनु थियो : ‘हृदय काल्पनिक विजयमा सुखी, चेतनता नशा नशामा...’

आठौं सर्गको नायक मनस्तत्त्व ईर्ष्या हो। श्रद्धा गर्भवती हुन्छ। उनको व्यक्तित्वको मस्तपना, चंचलता अनि उन्मादकता जुन मनुको आकर्षणका केन्द्र थियो, घट्न थाल्छ। यही बीचमा मनु ती असुर पुरोहितहरूको प्रभावमा धेरै बदलिहाल्छ, अनि शिकार उसको पेशा बनिन्छ। उनको महत्कांक्षा अनि अतृप्ति बढ्दै जान्छ। श्रद्धाको सरल मातृ-सौन्दर्यले उसलाई पिरोलो पार्छ। मनुको यो परिवर्तनसित अज्ञात श्रद्धा जब आफ्नो भविष्यको कल्पनामा साझे बनाउन चाहन्छ, तब मनुलाई यो आफ्नो अधिकार सुखमा अर्काको हस्तक्षेप जस्तो लाग्छ। गृहस्थी उसलाई बन्धन लाग्न थाल्छ अनि उनी सोंच्छन म अब श्रद्धाको संसारको केन्द्र रहिनँ, उसको मन बाँडिएको छ। किन म स्वतन्त्ररूपले विचरण नगर्छु अनि मनपरी नगर्छु ? उनी आत्म-विस्तारको महत्त्वकांक्षाले घर छोडेर हिँड्छ।

‘इडा’ नामक नवौं सर्गमा हामी मनुलाई सारस्वत प्रदेशमा सरस्वतीको किनारमा एकलै पाउँछौं। यही त्यो भूमि हो, जहाँ देवताहरूका राजा इन्द्रले देव-सभ्यताको घड़ेरी उठाएका थिए। अहिले यो ‘वेस्ट ल्याण्ड’ भएको छ। मनुलाई ती दिनहरूको याद आउँछ : देवासुर संघर्षको। असुर शरीर उपासक थिए, देवगण आफ्ना अपूर्ण अहमलाई नै ‘आत्मा’ संज्ञन्थे। दुवै भ्रान्तिमा थिए : वास्तविक आत्म-ज्ञान समानरूपले वञ्चित। जब उनीहरूले तर्कले यो झगडालाई सुल्झाउन सकेनन, तब लडाईं गरे। त्यो लगातारको संघर्षले त्यो संस्कार बीज निर्मूल भएन्, त्यो फेरि त्यसभित्र हुकिरहेको छ। श्रद्धाको त्याग यही संघर्ष-बीजदेखि प्रेरित भयो होला। एकपल्ट फेरि मनुलाई आफ्नो अन्तरहृदयमा कामदेवको आवाज गुञ्जेको लाग्छ। त्यो आवाजले मनुलाई झपाछै : ‘तिमीले त त्यो सौन्दर्य-सागरदेखि केवल आफ्नो विषको भाँडामात्र भर्यौं...’ ठीक छ अब तिमि स्वतन्त्र भयौं... तिमिले त्यो प्राणमयी ज्वालाको प्रणय-प्रकाश त ग्रहण गरेनौं, अँ, वासनाको जलनलाई नै आफ्नो यो जीवन भ्रममा प्रथम स्थान दियौं। तिम्रो प्रजातन्त्र शुरुदेखि नै कलुषित छ अतः त्यो श्रापले भरेको हुनेछ।... वर्तमानदेखि वञ्चित भएर तिमि आफ्नो भविष्यमा एकाग्र होऊ... जुन वास्तविक श्रद्धा रहस्य छ, त्यही ज्ञानले भुल्नेछ— कि स्वर्ग अरू कहीं होइन, कल्याण भूमि त यही पृथिवी भित्र छ। उनी आफ्नो अत्यचारमा यो सरल रहस्यलाई भुलेर परलोक-वंचनाको शिकार हुनेछ अनि आफ्नै बुद्धि वैभवदेखि भ्रान्त भएर भट्किरहेनेछ।’

अन्तमा मनुको भेंट त्यही इडा (बुद्धिको प्रतीक)-सित हुन्छ। उनी एकपल्ट यस प्रदेशको रानी बनिसकेकी थिई। मनुको नैराश्यगाथा सुनेर उनी उसलाई आश्वस्त गर्दै भन्छन कि ‘तिमी आफैमा पूर्ण हो—आफ्नो सहायता आफै गर। यो प्रकृतिको अखिल ऐश्वर्य तिम्रै प्रतीक्षा गरिरहेको छ। यसको पटल खोल साथै

सबको नियम-शासन गर्दै आफ्नो क्षमतालाई विस्तार गर । तिमी नै यसको निर्णायक हौ ।' इडाको यो बोली मनुलाई साह्रै प्यारो लाग्यो किनभने उसले त्यही भनिरहेको थियो जुन उमले सुन्न चाहन्थे ।

दसौं सर्गमा श्रद्धाले एउटा सपना देखेछ । उसले मनु इडासित सारस्वत प्रदेशमा शासन गरेको देखेछ । नागरिक सभ्यताको निर्माणमा सवैजना व्यस्त छन् । श्रद्धा यस आश्चर्य-लोकवाट डुल्दै महलमा पुग्छ अनि देखेछ कि मनु सिंहासनमाथि बसको छ अनि इडा उसलाई गदिराको प्याला थमाईरहिछ । मनु घोर आत्मतुष्टि को मुद्रामा भनिरहे "मैलेछ यति राम्रो शहर वसाई दिँँ तर मेरो हृदयलाई कसले वसाउँछ ? के तिमी मेरो होइनौ ?" इडाले भन्छ "म त तिम्रो प्रजा हूँ ।" तर वासनाले उन्मत्त मनु इडालाई अंगालोमा बाँधेछ । इडा डरले कहालिँदै फुत्किन्छ । मनुको अत्याचारले प्रलय मच्चाई दिन्छ । प्रकृतिको रिसले भयभीत प्रजा राजाको सामु दौडेर आउँछन् । तर मनुको पापी मन जन-विद्रोहको डरले राजद्वार बन्द गरिदिन्छ ।

श्रद्धाको सपना साँचो थियो । वास्तवमा सारस्वत प्रदेशका प्रजा विक्षुब्ध थिए । भित्र मनु सौँचिरहेका थिए, "मैले यी असभ्य मानिसहरूलाई सभ्यता अनि नियम व्यवस्था दिँँ । प्रकृतिलाई दुहुन सिकाएँ । यो मेरो सृष्टि हो अनि मलाई नै आँखा देखाइरहेछ । म त सँधै अनुबन्धित छु, नियम बनाउने हूँ । म किन कसैलाई मानूँ ? यति मा इडा आएर उसलाई भन्छ "तर नियम बनाउने नै यदि नियम मान्दैन भने सर्वनाश नै भएको सम्झ । अहो प्रजापति स्वतन्त्र अधिकार आजसम्म न कसैले भोग्न पायो न पछि भोग्नेछ :

ताल तालमा हिँड, सुर नटूटोस जसमा

तिमी विवादस्वर नअलाप नजानी यसमा

मनुको प्रतिक्रिया बडो उग्ररूपमा हुन्छ । उनी इडालाई 'मायाविनी' अनि 'मूर्तिमती अभिशाप' भन्छ अनि उनीमाथि आरोप लगाउँछ कि यो संघर्षको भूमिका उसैले सिकाएका थिए । फेरि अब यो लय-ताल अनिनियमको चक्करमा किन परि-रहनु । मनु मनपरी गर्छ...उता "सिंहद्वार चुँइकिन्छ, जनता भित्रै पसे ।" मनुको दर्पोद्गत भाषणले जनताको क्रोधाग्निलाई भडकाइदिन्छ । "तिमीले नै हामीलाई योग क्षेमद्वारा धेरै संचय गर्ने लोभ सिकाएर संकटमा पारथौ अनि मेशीन लदाएर हाम्रो प्रकृत शक्ति खोसेर हाम्रो जीवन रित्तो पारिदियौ..." जनताको यो आरोप-ले मनु रिसले अग्निशर्मा भए अनि 'अरे प्रकृतिको पुतला ।' भनेर चिच्याउँदै उनी-हरूमाथि जाइलाग्छ । देखेछ कि आकुलि अनि किलात स्वयं विद्रोहीहरूका अगुवा बनेको छ । मनु उनीहरूलाई घराशयी गराइदिन्छ अनि आफै पनि घायल भएर लड्छ ।

सामूहिक हत्याको यो संघर्ष-पर्व पछि शुरु हुन्छ निर्वेद सर्ग । त्यस नर-संहार-

को दृश्यमा इडा देखिन्छ अनि मनुको घाइते शरीर । इडा ग्लानिले पूर्ण भएर वितेका कुराहरू सोंचि रहेको छ । घृणा अनि ममताको अन्तर्द्वन्दमा थाहै नपाई उसका कैयन रात विते । उसको उल्लसन बढे डरलाग्दो छ :

तर त्यही मेरो अपराधी
जसको उ उपकारी थियो
दोष उसैवाट प्रकट भएको छ
जो सबको गुणकारी थियो ।

आफनै दोधारमा डुवेको इडाले अनायासै एउटा आवाज सुन्छ । यतिमै श्रद्धा अनि उसको पुत्र त्यहाँ प्रकट हुन्छ । अत्यन्त आत्मीय वातावरणमा श्रद्धाको स्वर लहरी त्यहाँ गुञ्जन लाग्छ । “तुमुल कोलाहल कलहमा, म हृदयको कुरा ए मन ।”...विहान हुन्छ अनि मनुले आँखा खोल्छ । श्रद्धा प्रति उनको पश्चाताप अनि कृतज्ञताको सीमा हुँदैन । श्रद्धा मनुभित्र उठेको आँधीलाई चूपचाप झेलिरहेको देख्छ । फेरि जब सबैजना निद्रामा पर्छ, मनु एकलै चिन्ताग्रस्त भएर व्युञ्जिरहन्छ :

सोंचिरहेथे जीवन सुख हो ?
होइन, यो विकट रहस्य हो,
भाग, अरे मनु ! इन्द्रजाल देखि
कति व्यथा झैलेनी ?

मनु भाग्छ । ‘दर्शन’ शीर्षक अगिल्लो सर्गमा श्रद्धा आफ्नो पुत्र इडालाई सुम्पेर मनुको खोजमा निस्कन्छ अनि उसलाई खोजेर निकाल्छ । यस सर्गको आरम्भमा इडा अनि श्रद्धाको संवाद ज्यादै मार्मिक छ । श्रद्धा इडासंग भन्छ—तिमीसित विरक्ति कसरी ? तिमि त जीवनको अन्धानुरक्ति हो । मसित विछोडिएको मनुलाई सहारा दिएर जीवित राख्ने श्रेय तिमिलाई नै छ । यसको सट्टा तिमिलाई दिनको लागि दुइ मधुर शब्द बाहेक मसित के छ र ?’ यो सुनेर इडाले आफ्नो गंभीर अन्तर्द्वन्द श्रद्धाको सामु अनुरोध गर्छ । श्रद्धा त्यसलाई जति सक्दो समाधान गर्छ अनि भन्छ कि ‘चेतनतालाई भौतिक विभाजन गर्नु नै भूल हो । यो रूप बदल्ने, विरह-मिलनमय नृत्य-निरत जगत् सँधै भगवानस्वरूप छ अनि यसको मूलमा सतत आनन्द नै छ ।’ यसपछि श्रद्धा आफ्नो छोरोसित भन्छ ‘ए सौम्य, इडाको पवित्र-प्यारले तेरो व्यथाको भार हर्नेछ । तँ श्रद्धामय छस् अनि यो तर्कमयी छ । स्वभावैले मननशील तँ, निर्भय भएर कर्म गर अनि मानव-भाग्यको उदयको भूमिका बना । यो इडाको सन्तापपनि तँले हर्नु सक्नेछस-अनि समरसताको सन्देशपनि फिजिन सक्नेछ ।’

श्रद्धाको मनुसित भेट हुनजान्छ । मनुलाई श्रद्धा ‘लोकअग्नि’-मा तप गरेर गलीवरि ठूलो ‘विश्वमित्र मातृमूर्ति’ जस्तो लाग्छ । उसले यो बुझेर ढलेको दुःख लाग्छ कि छोरोलाई श्रद्धाले इडाको हातमा—उसको शत्रुको हातमा छोडेर आयो ।

श्रद्धाले उसको शंका हटाइदिन्छ, अनि भन्छ 'यो त विनिमय हो । तिम्रो ऋण पक्ष अब धन पक्ष बनिरहेको छ । तिम्री जहाँ बन्दी थियो, त्यहीं अब मुक्त छौ ।' आजैको दिन आफ्नो जीवन तिम्रीलाई अर्पण गरेर म तिम्रो भएको थिएँ ।' '...तब जाऊँ जहाँ शान्ति प्राप्त, म सँधै, तिम्रो सत्य वात ।'

अनन्त शून्यलाई निर्निमेष दृष्टिले नियाल्दै मनुलाई एउटा विराट साक्षात्कार हुन्छ नट्टराजको : 'नट्टराज स्वयं थिए नृत्यमा तल्लीन, थियो अन्तरिक्ष प्रहसित मुखरित ।'

पछिल्लो सर्गको शीर्षक 'रहस्य' सर्वथा उपयुक्त शीर्षक हो । मनु अनि श्रद्धा हिमालय-आरोहण गर्दछन् । महाभारतको स्वर्गारोहण-पर्वको याद दिलाउँदै मनु थाक्छ अनि अगि बढ्नुमा असमर्थता प्रकट गर्छ । विगत-जीवनका सम्बन्धहरू अनि यादहरूका वादलले उनको मनलाई घेछ । श्रद्धा उसलाई ढाइस दिँदै भन्छ : 'हेर त हामी कहाँ आइपुग्यौं ।' मनुलाई स्फूर्तिको एउटा नौलो अनुभव हुन्छ । यहाँ शुद्ध अवकाश छ, अनि चेतना नै रूपान्तरित हुन्छ । त्यतिवेला मनुले तीनवटा उज्याला बिन्दु देख्छ : मानौं त्रिभुवनका प्रतिनिधि थिए, तिनीहरू अमिल्दा थिए, तर सजग थिए ।' कामायनी मनुको जिज्ञाशा शान्त गर्दै बताउँछ, कि यो इच्छा, ज्ञान अनि क्रियाको संसार हो अनि तिम्री यी त्रिकोणका मध्यबिन्दु हो । इच्छा-संसार त्यो उपाको भकुण्डो जस्तै रक्तम अनि सुन्दर छ । यो जीवनको मध्यभूमि हो जुन मधुर लालसाका लहरहरूले स्पन्दित छ । यहाँ मायाको राज्य छ :

चिर वसन्तको यो हो उद्गम,
पतझड आउँछ एकपल्ट
समन्वय छ अमृत विषको
सुख दुःख बाँधिने, डोरी छ एउटै ।'

दोस्रो जुन कालो गोलो छ, त्यो कर्म-लोक हो । यहाँ निर्यातको प्रेरणाले कर्म-चक्र लगातार घुमि रहेको छ । त्यहाँ जुन इच्छा-लोकको मानसिक सुख थिए, त्यो यहाँ दुःखमा बदलि रहेको छ । यहाँ सतत संघर्ष, विफलता अनि हल्लारवल्लाको राज्य छ । प्राण-तत्त्वको घोर साधनाको पानी नै यहाँ हिउँको डल्ला बन्न जान्छ ।

मनु यो कर्म-लोकको वर्णनले उद्विग्न भएर बीचमा नै श्रद्धालाई उछिनेर तेस्रो चाँदी जस्ती चम्किलो ज्ञान लोकको विषयमा सोच्छ । श्रद्धा भन्छ : 'यो ज्ञानक्षेत्र हो, जहाँ दुःख-सुख दुवैप्रति उदासीनता छ, अनि निर्मल न्यायको बुद्धिचक्र चल्ल । न्याय, तपस्या अनि बौद्धिक-ऐश्वर्यको कारणले यी प्राणी चम्किलो अवश्य लाग्छ, तर यो चमक मरुभूमिको सुक्खा नदीको बालुवाको विस्तार जस्तो हो । यो केवल त्यस्तोमात्र हो, जस्तो कसैले शीत-बिन्दुहरू चाटेर आफ्नो तिर्खा मेट्न चाहन्छ । यिनीहरूलाई केही नियालेर हेर : कति सीम्य लाग्छ बाहिरबाट, तर भिन्न-भिन्न चाहिँ शंकापूर्ण छ अनि घमण्ड तथा आत्म-तुष्टिले भरिएको छ । यहाँ जीवनरस

मानौं जोगाड़ गर्नुको लागि मात्र हो तृप्तिको लागि होइन । यो सामञ्जस्यको नकलयात्र हो, तर वास्तवमा केवल विषमता फिजाउँछ । सहज मानवगत इच्छा-दृष्टिलाई डाँट्ने यिनीहरू मूल स्वत्व केही अरु नै बताउँछ । शान्तिको भ्रम खडा गर्छ तर आफै चाहिँ यति व्यस्त छ कि शान्तिको अनुभव आफैले गर्न सक्दैन । शस्त्र अनि शास्त्रको रक्षाको दायित्व यिनीहरूमाथि छ, त्यसैया निर्भर छ । अन्तमा श्रद्धा भन्छ :

‘ज्ञान केही टाडो कर्म छ वेग्लै
इच्छा मनको पूरा हुन्छ किन,
एकाकीसित मिलन हुँदैन
विडम्बना हो यो जीवनको ।’

तर त्यो कुन चाहिँ विडम्बना हुन सक्छ जुन श्रद्धाको प्रतापले टाडो हुन सक्तैन ? प्रसादजीका मनुले यस श्रद्धालाई एकपल्ट हराएर फेरि प्राप्त गरेको छ । प्रसादजीको श्रद्धा बुद्धिसित बाँचेर निस्केको श्रद्धा होइन, तर बुद्धिको बाटोदेखि, बुद्धिलाई उसको चरम सीमामा जितेर पाइएको श्रद्धा हो, यसैले कविलाई विश्वास छ कि :

महा ज्योति रेखा जस्तो बनेर
श्रद्धाको मुस्कान आयो उनमा
अचानक उनीहरू सम्बद्ध भए फेर
उठेको थियो ज्वाला जसमा ।

यो विश्वाससित जोडिएको जुन बिम्ब छ, त्यो के आफ्नो कथा आफै भन्दैन ?

मनरूपी चिता लगातार जल्दा
महाकालको विषम नृत्य थियो,
विश्व रन्ध्र ज्वालाले भरेर
आफ्नो विषम क्रिया गर्दै थियो ।

यस विषम-कर्मको फलस्वरूप नै :

सपना, तन्द्रा, जागरण भस्म होस्,
इच्छा, क्रिया, ज्ञान मिलेको लय थियो,
दिव्य अनाहत निनादमा
श्रद्धायुक्त मनु मात्र तन्मय थियो ।

आनन्द सर्ग यस महाकाव्यको उपसंहार हो । यात्रीहरूको एउटा डफफा कैलाश पर्वतको नजीक मानसरोवरतिर बढिरहेको छ । यस डफफामा इडा अनि मनुको पुत्र पनि सामेल छ । उनी मानसरोवर पुग्छ, जहाँ मनु त्यो निर्मल मानस-तटमा ध्यान-मा एकाग्र बसेको छ अनि श्रद्धा फूलहरू अंजुलीमा लिएर छेवमै खडा छ । फेरि पनि,

श्रद्धाको अंक भरिरहेको
मानव उसलाई अपनाएर
इडाको शीर खुट्टाहरूमा थिए
त्यो पुलकित गद गद स्वर ।

मनुकैलाशतिर संकेत गर्दै सबलाई भन्छ 'हेर यहाँ कोही पनि पराई छैन ।
अर्काको सेवानै आफमो मुख-संसृति हो । द्वैत भाव नै विस्मृति हो ।' यस अद्वैत काव्य
हेर्नोस :

म को मेरो चेतनता
सबलाई नै स्पर्श गरे जस्तै
सबै विभिन्न परिस्थितिहरूको
मादक घुट्टोको पिए जस्तै ।

कामायनीको यस दृश्यमा 'संसारलाई एक्लो मंगल कामना' 'पूर्ण कामको
प्रतिमा' अनि 'पुलकित विश्व-चेतना' को रूपमा वर्णित छ । सर्गको नाम सार्थक
गर्दै प्रसादजीका नव-नव उन्मेषशालिनी कल्पना यहाँ हिमाली प्रकृतिको पृष्ठभूमिमा
काव्यको एकातिर अझै शिखर छन्छ :

सुख सहचर दुःख विदूषक
उपहासपूर्ण गर अभिनय,
सबैको विस्मृतिको परिवेशमा
लुकि रहेथ्यो अब निर्भय

जीवित जस्तै लाग्यो आज
हिमवती प्रकृति पाषाणी
त्यो रमाइलो नृत्यमा विह्वल
थिई हाँसेको झै कल्याणी ।

त्यो चन्द्र रजत पर्वत पर्वत
पुराना पुरुष झैं स्पन्दित
हेथ्यो मानसी गौरी
लहरहरूका कोमल नर्तन ।

प्रतिफलित भई सबै आँखा
त्यो सुन्दर प्रणय-ज्योतिले
परिचित झैं लाग्यो सबै
आपनै एउटा कलाले ।

समरस थियो जड़ या चेतन
सुन्दर साकार बनिएको थियो
चेतनता एउटा विलसित
अखण्ड आनन्द पूरा थियो ।

यही उदात्त स्वरसितै प्रसादजीको जीवन व्यापी साधनाको चरम परिणति-
स्वरूप यस महाकाव्योपम कृतिको यो आनन्द संगीत पनि शेष हुन्छ ।

‘कामायनी’-जस्ता काव्य-कृतिको माध्यमले आफ्नो एकाग्र अनि भरपूर उन्मोचन उपलब्ध भइसकेपछि अब समय आएको थियो कि हाम्रा कवि जीवन अनि कला सम्बन्धी आफ्नो अर्जित धारणा पनि सूत्रबद्ध रूपमा सामु राख्नु। साहित्यको इतिहासमा धरेजसो यो देखिन्छ कि कुनै काव्यान्दोलनका जो अग्रणी अनि पुरस्कर्ता हुन्छन् उनी आफ्ना प्रथम रचनाहरू सँग-सँगै अथवा लगत्तै पछि त्यो नवीनताको घोषणा-पत्र पनि प्रस्तुत गरिदिने गर्छन्। प्रसादजीलाई यस विषयमा कहिले पनि आतुरी परेन। उनले आफ्नो ‘छायावाद’, ‘रहस्यवाद’ अनि ‘यथार्थवाद’ शीर्षक प्रसिद्ध लेख, त्यसवेला लेखे, जव आफैँ त्यसको रचनात्मक पाइलोको फलस्वरूप नै यी प्रवृत्तिहरू हाम्रो साहित्यमा स्थापित भईसकेका थिए। हामी पाउँछौं कि उनको सूत्रबद्ध स्थापनाहरूमा अङ्कलवाजी अथवा इच्छित-चिन्तनको धमिलोपन कहिले छैन, किनभने त्यो उनको मुदीर्घ साधनाको अर्जित फल हो। प्रसादजी आफ्नो अन्तःप्रमाणले जान्दथे कि त्यो उनको तथाकथित आनन्दवादी दर्शन—जुन उनको समस्त लेखनको मूलाधार जस्तै हो—मात्र एउटा अतीत युगको मानसिकतालाई पुनर्जीवित गर्ने पलायनवादी कोशिश होइन्। तर आफैँ आफूमा त्यो एकमात्र ठोस तर्क-संगति हो जसको आधार लिएर भारतीय समाजमा जीवन अनि कला दुवै एकार्कालाई सहारा दिँदै, एकार्कालाई खुराक पुर्याउँदै नयाँ जमानाका चुनौती-हरूको सामु दरिलो प्रकारले खड़ा रहेर आफ्ना संभावनाहरूलाई प्रशस्त वाटो दिन्छ। साथै प्रसादजी आफ्ना अन्तःप्रमाणसित नै यो पनि राम्ररी जान्दथे अनि बिचारथे कि जीवन अनि संसारको निरपवाद स्वीकृति को यो घनात्मक दर्शन—जुन-चाहिँ उदासीनता देखि एकदमै वेग्लै चीज हो—त्यो विना मानवीय अस्तित्वमा निहितद्वैतको गहिरो पीड़ा-बोधको मूल्यांकन हुन सक्तैन।

प्रसादको ‘नियतिवाद’-को ठूलो चर्चा रहेको छ। सहजबुद्धिको उपयोग यही हो कि हामी यति स्वीकारेर हिंडौं कि थोमस हार्डीको कृतित्व पछि जुन प्रेरणा छ-मृष्टि अनि मानिसको प्रति गहिरो नैराश्यको—त्यसदेखि प्रसादको नियतिवाद बुनियादी अनि गुणात्मक रूपमा वेग्लै छ। त्यही प्रकारले उनको आनन्दवादलाई पनि यूनानी दार्शनिकहरूको दृष्टिमा सुख-वाद अथवा एपिक्थोरनिजम संज्ञा भयं-

कर भूल हुनेछ । जस्तो हामीले पहिलेपनि तोक्यौं, प्रसादका कवितामा घरि घरि प्रयोग हुनेदुइ शब्द छन् 'मधु' अनि 'करुणा' । उनका मूल्य-भावना अनि मूल्य-चेतनामा—अथवा उनको जीवनानुभूतिमा पनि एउटा दोहरो अथवा दोधारे संवेदना अनि विवेक निरन्तर कार्यशील रहेको छ—यसको संकेत यहीबाट पाइन्छ । करुणा प्रमुखता बौद्ध धारणा हो । 'मधु' जब अर्कोतिर—वैदिक आर्यहरूको जीवन-बोधमा निहित अन्तःस्फूर्ति अनि सृष्टि-समरसता तर्फ संकेत गर्छ । प्रसादजी अनुसार 'आनन्दवाद' अथवा जीवन अनि सृष्टिमात्रको आनन्दमूलकताको अनुभूति हिन्दुस्थानी हृदयको गहनतम अनि प्रबलतम संस्कार अनुभूति हुन्, तर हाम्रो इतिहासमा यो संस्कार अनि यो अनुभूतिलाई एउटा अर्कै चिन्ता-धारा सित लगातार जुझनु-मर्नु परयो अनि त्यो चिन्ता-धारा हो दुःखवादको, अथवा बौद्धिक निराशा-वादको । हाम्रो ऐतिहासिक अस्तित्व प्रवाहमा यस्तो कैन्यन अवसर आए जब हाम्रो त्यो आनन्दवादी संस्कारको पूर्णतालाई यस दुःखवादी संवेदना अनि विचार-धाराको तर्कले लगभग पूर्ण रूपमा गाँज्यो । तर त्यो संस्कारमा जुन जीवन्तता छ त्यसले कहिले हार मानेन अनि आउनेवालाहरूको रूपमा त्यसले एकपल्ट स्वयंलाई बलपूर्वक स्थापित गरि दियो । यो प्रक्रियामा शैवागमले साँचो ढंगमा वैदिक जीवना-नुभूतिलाई पुनः प्रतिष्ठित गर्ने अनि यसलाई एउटा रहस्योन्मुख वीरोचित दीप्ति प्रदान गर्नमा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्यो ।

तर हाम्रो लागि यो प्रतीतिलाई उड़ाउनु कठिन छ कि जीवन-जगतको बारेमा बौद्ध विवेकद्वारा उपलब्ध खोजहरू अनि निष्कर्षहरूको—अर्थात् जुन खोजहरू अनि निष्कर्षहरूको शताब्दी-शताब्दीहरूको बरिवरि फैलिएको आतंकको जादू-टूना यी आउनेवालाहरूले होइन, तर शंकराचार्यको अद्वैत-वेदान्तले गर्यो । प्रसादजीको स्थापना यही छ कि शंकराचार्यको दिग्विजय हिन्दुस्थानी मनलाई खास गाह्रो यसले पर्यो कि उनले बौद्धमतको निराकरण गर्नलाई आफ्नो महा-बौद्धिक चेष्टामा आफैलाई उपनिषदहरूका मूल (आनन्द-मुखी) वेदान्तको एक जीवन-विमुख रहस्य-दर्शनमा परिणत गरिदियो । यो शांकारी हस्तक्षेपले एकातिर-बाट हेर्यौं भने त त्यस मूल द्वन्द्वको समस्या समाधान गर्नको सट्टा यसलाई अझ व्यंग्यात्मक बनाइदिए । जबसम्म त्यो बौद्धिक निराशावाद अथवा तर्कवादी दुःख-वाद हामीलाई स्पष्टसित आफ्नो सामु बौद्ध दर्शन मा जैन दर्शनको रूपमा परिचित हुन आउँथ्यो, तबसम्म हाम्रो आनन्दवादी मूलधाराले लागि पनि यसलाई वस्तु-परक ढंगले हेर्न सक्नु अनि यसलाई दृढ़तापूर्वक प्रतिरोध दिन सक्नु संभव बनी-रह्यो, तर जब त्यो विरोधी दर्शनको तार्किकता स्वयं हाम्रो अधिकृत दार्शनिक-धार्मिक रूचि अनि शास्त्राचारको अंग बनेर प्रतिष्ठित भइगयो, तब हाम्रा बुद्धि-जीवीहरू अनि सामान्य मानिसहरूको लागि पनि त्यो दुःखवादमा निहित खतरा-हरूप्रति—राष्ट्रजीवन अनि राष्ट्रीय चरित्रका लागि संभवतः त्यसका नराम्रा

परिणामहरू प्रतिसावधान रहनु आफ्नो संस्कारी विवेक बनाइराख्नु कठिन भन्दा कठिन हुँदै गयो। प्रसादजीले त शंकराचार्यका ती आलोचकहरूसित पनि सहमति प्रकट गर्छन् जसले उनलाई 'गुप्त बौद्ध' भनेका थिए।

तब प्रसादजीको सबभन्दा कडा विरोध शंकरको यो जीवन अनि संसारलाई तिरस्कार गर्ने 'निवृत्तिमूलक मायावाद' सित छ। तर स्वयं प्रसादजीका आफ्ना कृतित्वको अन्तःप्रमाण हामीलाई के भन्छ? यही त होइन उनको सृजनात्मक कल्पना त्यो करुणासित पनि उतिकै घनिष्ठ अनि प्रतिबद्ध छ, जतिको त्यो आनन्द-सित छ। हामीले अनुभव गर्यौं कि यो करुणामय सम्वेदना उनको आनन्दमय संस्कारमाथि घरि-घरि प्रभाव परेको देख्छौं। घरि-घरि उनी अस्तित्वको आफ्नो दुर्निवार पीडाबोधलाई त्यो वीर दर्शनमा घोलेलाई प्राणपन (अनि मार्मिक)-ले कोशिश गर्छन् अनि घरि-घरि यो दुःखबोध, अनि त्यो त्रासले उनको सम्वेदनालाई आफ्नो अधिकारमा ल्याइरहन्छ। हामीले देख्यौं कि उनका नाटकहरू अनि कथा साहित्यमा सर्वाधिक मार्मिक अनि घोंच्नेविन्दु त्यहाँ छ जहाँ यो करुणा-जीवनको भाग्य अनि करुणाको तीक्ष्णतम अनुभव—नै सबभन्दा वेसी प्रकट छ। 'कामायनी'-मा निश्चय पनि एउटा प्रभासिक्त पवित्रता छ, एउटा गहीरो श्रद्धाको उक्सिरहेको उज्ज्वलता छ, जुन उनको नाटक संसारबाट वेग्लै वातावरण रन्छ, तर हेर्यौं भने त्यहाँ पनि हामी विश्वासपूर्वक यो दावीगर्ने स्थितिमा स्वयंलाई पाउँदैनौं कि यो आनन्द पूर्णतः तेजस्वी, ट्रेजिक गरिमायुक्त, परिस्थिति अनि अनि नियतिको तेजिलो आत्मविश्वाससित ललकार्न सक्ने आनन्द छ। यसमा शंका छैन कि मनु यस विवेक अनि यस आनन्दमूलक आत्मसाक्षात्कारलाई अन्ततः उपलब्ध गरिलिन्छ, तर फेरि पनि प्रश्न बाँचिरहन्छ कि यो उपलब्धिको उसको लागि व्यवहारिकता के छ? जुन आशा अनि आलोक संभावना छ, त्यो उसको संघर्ष-जर्जरित आत्माको लागि होइन, तर उसको उत्तराधिकारी पुत्रको लागि हो। अनि यो पुत्र, यो भविष्य पनि त कविले आनन्द-शक्ति श्रद्धालाई होइन, तर तर्कमयी इडाको हातमा सुम्पेका छन्। यति निश्चय हो कि यो इडा स्वयं श्रद्धासित गहीरा माथि प्रतिकृत अनि प्रभावित भएको छ—आफ्नो अपर्याप्ततासित साक्षात्कार गरिसकेको छ—यस्तो आश्वासन यो महाकाव्यबाट हामीलाई मिल्छ। पहिलो अध्यायमा उद्धृत जैनेन्द्र-जीको एउटा वाक्यलाई फेरि पनि उद्धृत गर्दै भन्न सकिन्छ कि "श्रद्धाको स्वीकृति प्रसादजीको बुद्धिबाट नै हुन सक्थो। जस्तै बुद्धि माध्यम हो, श्रद्धाबिना यसलाई सोंचि नसक्नु छ।"

के हामी आफ्नै पक्षबाट यो भनू कि प्रसादजीको आनन्दको साक्षात्कार पनि करुणाको माध्यमले भयो? हामीले देख्यौं पनि कि उनका नाटकहरूमा एकातिर त हराएका मीकाहरूको विषाद, कुण्ठित इच्छाहरूको चित्कार अनि अन्तहीन वर-वादीहरूको नकारात्मक कडी छ अनि अर्कोतिर यसको प्रतिकारको लागि अन्त-

रात्माको विवेक-चेतना, करुणा तथा संकल्प-शक्तिको सकारात्मक शक्तिहरू छन् । तर हामी अनुभव गर्छौं कि सबै मिलाएर जुन प्रभाव हामीमाथि पर्छ, त्यो विषाद अनि बरवादीको जोरदाङ्पनाको नै पर्छ । आनन्दवादको सिद्धान्त पूर्णरूपले स्वीकार भएपछिपनि—बुद्धिको स्तरमाथि पनि उसको अकाट्यताप्रति आश्वस्त हुँदैन—प्रसादको त्यस बौद्धिक दुःखवादको धारादेखि भिन्नसम्म अभिसिञ्चित नभई रहन सकेन । उनका विचारकले उसलाई चाहे जति नै गलत अनि अनिष्ट मानिरहेको होस्—अनि यसमा सन्देह छैन कि यहाँ उनले कहिलेपनि संझौता गरेनन्—बंकिम अनि रवीन्द्रदेखि पनि एक कदम अघि बढेर उनले निषेधवादी प्रवृत्तिहरूमाथि चोट पुर्याए, तरपनि आफ्नो सृजन व्यवहारमा उनले उनीहरूलाई उपेक्षा गर्न सकेनन् । उनीभित्र बसेका कलाकार हाँप्रो सामूहिक चेतनामाथि घेरा हालेर बसेको दुःख-वादी दर्शनहरूका ऐतिहासिक दवाव देखि अप्रभावित रहन सकेनन् । यसबाट के यही बुझिदैन र जसलाई उनले बौद्धिक दुःखवाद भने, त्यो केवल बौद्धिक होइन, इतिहासवाट जन्मेको अनि अस्तित्वगत यथार्थको अंग हो, अनि भारतीय चिन्तन परम्परामा पनि यसको पक्ष एक गौण अथवा माथिल्लो धाराको नभएर आनन्द-वादको बराबर नै एक समान गहिराई भएको समानान्तर धाराको हो । तर यहाँ हामीले एउटा कुरो मान्नुपर्छ अनि त्यो प्रसादजीको पक्षमा नै जान्छ कि यो दवाव अनि अवचेतन् स्वीकारमा हिँड्दा नै उनका रचनाहरूमा एउटा यस्तो संघर्ष-तत्त्व विकसित हुन सक्यो, जुन उनले आफ्नै समयका अन्यलेखकहरूसित केही अर्थमा छुट्टै एउटा विशेषता प्रदान गर्छन् । यसमा केही शंका छैन कि बीसौं शताब्दीका हिन्दुस्थानी मन-मस्तिष्कको उथुल-पुथुललाई बिचारुको लागि प्रसादका कृतित्व धेरै नै महत्त्वपूर्ण छ ।

कविता प्रसादजीको लागि आत्माभिव्यक्ति भन्दा बेसी आफ्नो आत्म-परिष्कारलाई जाँचबुझ गर्ने प्रक्रिया हो । दैनिक-जीवन अनि परिवेशका ती उदांगो स्थूलताहरू जुन उनका कथाहरू अथवा नाटकहरूमा पनि वहिष्कृत छैनन्, काव्यमा त्यसप्रकार अनाधिकार प्रवेश गर्न पाउँदैन । उनका कवितामा यो मामूली संसार जस्तै आफ्नो मामूलीपन देखि उक्सेर अनि परिष्कृत भएर नै अभिव्यक्त हुन्छ । उनी अनुभवको प्रतीक-व्यवस्थाको, अनुभूति अनि विवेकका रासायनिक संश्लेषणका कवि हुन् । आफ्नो कवितामाउनी 'आत्माको संकल्पात्मक अनुभूति' भएको परिभाषा अनि आदर्शको पनि चरितार्थ गरेको देखिन्छ । यस विषयमा उनी आफ्ना सहवर्ती कवि निरालासित अलग देखिन्छ । उनको काव्य-शक्ति सोझो आवेगात्मक अभिव्यक्तिको सट्टा अर्थको उर्ध्वगामी संचरणलाई संभव गराउन अधिक एकाग्र रहन्छ । फेरिपनि यो आग्रहबाहेक—अथवा भन्नू यसकै कारणले, उनको कविता-पनि उनका सम्पूर्ण कृतित्व जस्तै एउटा गहीरो अर्थमा 'जीवनको आलोचना प्रस्तुत गर्छ—एउटा यस्तो आलोचना, जसमा हाँप्रो सभ्यताको लागि बेहद जरूरी एउटा

जीवनदायी आत्मालोचनको शक्ति विद्यमानछ । यस कुरोलाई हामी एउटा रूपक-द्वारा यसरीपनि राख्न सक्छौं कि उनका कविता यदि यो जीवनदायी अर्थ अनि आत्मालोचनाको एउटा ध्रुव—मानौं धनात्मक ध्रुव—हो भने उनका कथा नाट्य कृतित्वपनि त्यही जीवनदायी अर्थ अनि आत्मालोचनाको अर्को ध्रुव—मानौं ऋणात्मक ध्रुव हो । दुवै ध्रुवको मेलले जुन विद्युत तरंग हामीभित्र दौडन्छ, त्यो—मेरो विचारले—प्रसादजीका भारतीय मानिसलाई अनि हिन्दी साहित्यको परम्परा-लाई सबभन्दा ठूलो अनि सब भन्दा विलक्षण देन हो ।

आइरिस कवि येट्सले 'भारतीय ज्ञान-परम्परा (अनि अनुभव-परम्परा)-को निभ्दै गएको ज्योति' भनेका थिए—प्रसादजीभित्र यसको तीव्र चेतना विद्यमान थियो अनि यो संगसंगै त्यसलाई जलाईराख्ने चिन्ता अनि विवेक-पीडापनि । उनका कृतित्वलाई निरीक्षण गर्दा हामीलाई यस्तो अनुभव हुन्छ जस्तो उनको तुमुल कोलाहल भरिएको विक्षुब्ध हृदय, उनको सम्वाद-खोजी, सन्तुलन-शोधक विवेक-को नियन्त्रण लगातार स्वीकार गरिरहन्छ । यो पनि कि यो सम्वाद-सन्तुलन, यो व्यवस्था उनको लागि आफ्नो परम्पराको सर्वोत्कृष्ट पैतृक जेथाको संयोगमा नै हुन सक्थ्यो । उनले जीवनभर त्यो सांस्कृतिक आँखा पाउनको लागि तपस्या गरे । यो तपस्या कठिन छ अनि आवश्यकपनि—कठिन यसले कि यो त्यो व्यक्तिको तपस्या हो, जो त्यही संस्कृति र त्यही परम्पराको एउटा ठूलो अंशप्रति घोर शंका अनि मूलरूपमा विद्रोहको स्वर प्रकट गर्दै आएको छ, अनि आवश्यक यसले कि त्यो यस्तो युगमा संभव बनाइयो जब हाम्रो सम्वेदना अनि हाम्रो संस्कृतिवीचको धेरजसो साँघु (अनि सबभन्दा बलियो साँघु) भत्किसकेको थियो । अनि यस तथ्य-लाई त कुनैपनि इमान्दार विश्लेषणकारीले झूटो बनाउन सक्तैन कि हाम्रा धेरै लेखकहरूमा यस प्रकारको 'ट्रेजिकसेन्स' देखिन्छ, जस्तोकि प्रसादलाई यहाँ हामी (उनी बाहेकपनि) हामी पाउँछौं । फेरि कुरा के छ भने 'कामायनी'-को समाधानले हामीलाई पूर्णरूपमा आश्वस्त गर्दैन । के हाम्रो प्रतीति मोटामोटीरूपमा यही हो कि प्रसादजी आफ्नो कवित्वलाई आफ्नो जटिल जीवनानुभूतिहरूको सम्पूर्ण व्यास भएर निर्वाह गर्ने अनि पार गराउनुको सट्टा त्यसलाई आखिरी परिणतिदेखि केही अधिनै एउटा उध्वीकरण प्रक्रियातर्फ नियोजित गर्ने सांस्कृतिक प्रेरणाको वशमा थिए ?

तब के हामी यही निष्कर्षमा पुगेर सन्तोष हौं कि प्रसादजीले आफ्ना कवित्व-को यो विकास अनि ठीक यो परिणति संकल्प गरेका थिए ? गरेका थिए अथवा गरेका थिएनन्, यसको जवाफ कसैले दिन सक्दैन अनि अडकल गरेर केही लाभ पनि छैन । हाम्रो लागि यति अनुभव गर्नु नै काफी हुनेछ कि यो प्रखर प्रतिभाको स्वामीले आफ्नो आत्मामा लुकेको कवित्व अनि कवि-सृष्टिलाई एउटा सीमासम्म त शुद्ध काव्यको माध्यमले चरितार्थ गरे अनि रहल आफ्नो नाटकीय अनि कथा-

त्मक साहित्यको बाटोदेखि । जहाँ यो नाटकीय अनि औपन्यासिक कवित्व-जीवन-को अनिवार्य संघर्षतत्व माथि ज्यादै एकाग्र हुनसके, त्यहीं उनको काव्यगत कवित्व त्यो संघर्ष अनि त्यो अन्तरद्वन्द्वलाई नै सूक्ष्मतर ढंगले परिभाषित गर्ने तथा त्यसको समाधानको खोजीतर्फ प्रवृत्त भयो ।

प्रसादजीका प्रकाशित ग्रन्थहरूको सूची

१. काव्यसंग्रह :

- प्रेम पथिक : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९१०
कानन-कुसुम : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९१२
चित्राधार : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९१८
झरना : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९१८
आँसू : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९२६
लहर : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९३५
कामायनी : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९३६
प्रसाद ग्रन्थावली, खण्ड १ : लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, १९७७

२. नाटक :

- करुणालय : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९१२
राज्यश्री : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९१५
उर्वशी चम्पू : (१९०९) भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९१८
सज्जन : (१९१०) भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९१८
प्रायश्चित्त : (१९१५) भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९१८
विशाख : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९२१
अजातशत्रु : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९२२
जन्मेजयको नागयज्ञ : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९२६
कामना : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९२७
स्कन्दगुप्त : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९२८
एक घूँट : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९३०
चन्द्रगुप्त : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९३१
ध्रुवस्वामिनी : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९३३

३. कथासंग्रह :

- छाया : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९२२

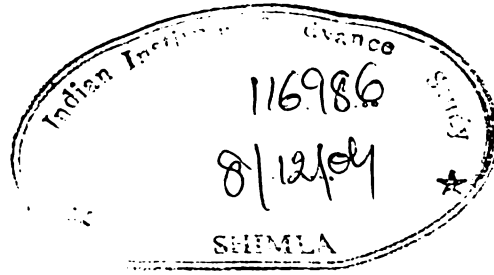
प्रतिध्वनि : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९२६
आकाशदीप : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९२९
आँधी : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९३१
इन्द्रजाल : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९३६

४. उपन्यास :

कंकाल : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९२९
तितली : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९३४
इरावती : भारती भण्डार, इलाहाबाद, १९३८

५. चिन्तन :

काव्यकला तथा अन्य निबन्ध : भारती भवन, इलाहाबाद, १९३८



हिन्दीका मूर्धन्य उपन्यासकार जैनेन्द्रकुमारले जयशंकरप्रसादको प्रशंसा 'हाम्रो साहित्यको प्रथम महान स्वतंत्र चेतना'-को रूपमा गरेका छन्। प्रसादको दर्शन भारतीय इतिहास प्रवाहमा अर्जित, गुमाइएको तथा फेरि प्राप्त नैतिक तथा सौंदर्यात्मक, व्यवहारिक अनि रहस्यात्मक अंतर्दृष्टि-हरूलाई समन्वय गर्ने साहसी प्रयास हो। उनको कवि-कल्पना सधैं उनको नीजी जीवन अनुभवहरू तथा अन्वीक्षणहरूद्वारा संयमित अनि संरचित रह्यो। उनका कथा-साहित्य तथा नाट्य-साहित्य आफ्नो संपूर्ण रूमानी तथा रहस्यात्मक वातावरण बाहेक गहीरो मनोवैज्ञानिक यथार्थवादको घरेडीमा खडा छ।

कवि-नाटककार-उपन्यासकार तथा कथाकार जयशंकर प्रसाद-माथि लेखिएको प्रो यो सानो पुस्तकमा हिन्दीका प्रसिद्ध युवा आलोचक, चिन्तक अनि उपन्यासकार रमेशचन्द्र शाहले प्रसादलाई उनके ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यमा राखेका छन्, जीवन वृत्तान्त प्रस्तुत गरेका छन् तथा पाठकलाई उनका सम्पूर्ण कृतित्वको



Library IAS, Shimla

N 810.92 P 886 S



00116986

SAHITYA AKADEMI

REVISED PRICE Rs. 15.00