

देव और उनकी कविता (उत्तरार्द्ध)

।० नगेन्द्र एम्० ए०, डी० लिट०

गौतम बुक डिपो, दिल्ली ।

प्रकाशक—
गौतम बुक डिपो,
महं सचक, दिल्ली ।

सर्वाधिकार सुरक्षित

सुद्रक—
पं० विष्णुदत्त शास्त्री
पी० बी० आर्इ० प्रेस,
पहाड़गंज, दिल्ली ।

देव और उनकी कविता

यह ग्रन्थ मेरे गद्यपद्यात्मक निबंध का उत्तराद्ध है। आरम्भ में ही देव-विपणक सामग्री का एक आलोचनात्मक विवरण दे दिया गया है जिससे कि पहले ही यह स्पष्ट हो जाए कि मेरा अध्ययन कहां से आगे बढ़ता है। इसके उपरान्त देव के जीवन-चरित तथा उनके काव्य के विभिन्न पक्षों का सांगोपांग विवेचन एवं मूल्यांकन है।

—नगेन्द्र

देव और उनकी कविता

(उत्तराङ्क)

देव

१. देव-विषयक सामग्री और उमकी परीक्षा :—

२. देव का जीवन-चरित :—

देव नामधारी अनेक कवि,

नाम, जन्म, वर्णगोत्र, आदि ।

पिता का नाम तथा वंश-परम्परा, वास-स्थान ।

आश्रयदाता

यात्रा ।

गुरु तथा सम्प्रदाय ।

किम्बदन्तियाँ, मृत्यु ।

देव का व्यक्तित्व : आकृति और वेश-भूषा ; प्रकृति और स्वभा

प्रतिभा और विद्वत्ता ।

३. देव के ग्रन्थ :—

(देव के ग्रन्थ १. उनकी प्रामाणिकता, २. रचना-क्रम)

३. वर्य विषय अथवा प्रतिपाद्य

भाव-विलास	देव का पहला ग्रन्थ, प्रामाणिकता, वर्य विषय ।
अष्टयास	रचनाकाल, वर्य विषय ।
भवानी-विलास	प्रामाणिकता, वर्य विषय ।
शिवाष्टक	प्रामाणिकता, वर्य विषय ।
प्रेम-तरंग	प्रामाणिकता, रचनाकाल आदि ।
कुशल-विलास	वर्य विषय आदि ।
जाति-विलास	रचना काल, वर्य विषय आदि ।
रस-विलास	" "
प्रेमचन्द्रिका	रचनाकाल, वर्य विषय ।
सुगानविनाद	वर्य विषय, रचनाकाल, समर्पण आदि ।
या रसानन्दलहरी	
राग-रचनाकर	प्रामाणिकता, वर्य विषय आदि ।
गद्द-रसायन	प्रतिपाद्य

देवचरित्र खण्ड-काव्य की प्रवृत्ति, वक्ष्य विषय, रचनाकाल
आदि ।

देव-माया-प्रपञ्च नाटक प्रामाणिकता, रूपक का आधार,
प्रबंध-चन्द्रोदय का प्रभाव ।

देव-शतक रचनाकाल, वक्ष्य विषय आदि ।

मुखसागर-तरंग " " "

एक ग्रन्थ की खंडित प्रति

देव के अप्राप्य ग्रन्थ

देव के ग्रन्थों की संख्या

४. देव की कविता के विभिन्न पक्ष :

४. अ—देव की शृंगार-कविता :—

शृंगार का स्वरूप, शास्त्रीय विवेचन, मनोवैज्ञानिक विवेचन,
आध्यात्मिक विवेचन, वैज्ञानिक विवेचन ।

शृंगार रस का महत्व, शृंगार रस के भेद,

भारतीय साहित्य में शृंगार-भावना का विकास ।

देव का शृंगार-वर्णन —

१. शृंगार और प्रेम का स्वरूप तथा महत्व ।

२. रूप वर्णन ।

३. मिलन और उपभोग ।

४. चिरह ।

५. शृंगारिक अनुभूति ।

४. आ—देव की वैराग्य भावना और तत्त्व-चिंतन : —

शांत रस का विवेचन ।

देव के राग और विराग का सम्बन्ध, अतिशय राग की प्रति-
क्रिया, राग की क्लान्ति ।

तत्त्वचिंतन :—विश्लेषण ;

देव की चिन्ता धारा, धार्मिक सिद्धांत, नैतिक दृष्टि

४. इ—देव का रीति विवेचन : आचार्यत्व —

काव्य के सर्वांग का विवेचन

देव का रम्य भाव विवेचन

,, नायिका-भेद विवेचन

,, अलंकार विवेचन

देव की अलंकार-विषयक दो गान्यतायें
 देव का शब्दशक्ति और वृत्ति-विवेचन
 ,, रीति-गुण-विवेचन
 ,, पिगत-विवेचन
 सामान्य काव्य-सिद्धान्त और सम्प्रदाय ; आलोचना-
 शक्ति ।

५. देव की कला :

५. आ—चित्रण-कला तथा अभिव्यंजना के प्रसाधन ।

१. चित्रण-कला, धर्ष-योजना ।

२. अभिव्यंजना के प्रसाधन: अस्तुत विधान,
 सादृश्य, साधर्म्य, प्रभा-नाम्य;
 अमूर्त अस्तुत ;

धर्म के लिये धर्मों का प्रयोग,

मानवीकरण, सम्भावना-मूक अस्तुत विधान
 अलंकार-मूलक अलंकार, अतिशय-मूक अलंकार ।
 देव के प्रतीकों का विवेचन ।

५. आ—देव की भाषा

व्यजभाषा की प्रकृति : उच्चारण, संज्ञायें और विशेषण,
 विभक्ति, सर्वनाम ।
 क्रिया: वर्तमानकाल, भूतकाल,
 भविष्यत्काल, आज्ञा, प्रार्थना,
 सम्भावना आदि ; कृदन्त ।

साहित्यिक महत्व : व्यापकता, लौठव ।

देव की भाषा :

शब्दकोष,

स्वरूप :—

व्याकरण :—

कारक-चिह्नों की गड़बड़,
 कारक-चिह्नों के वैकल्पिक रूप,
 क्रिया-रूप,
 अध्वी और खड़ी बोली के
 क्रियापद और सर्वनाम ।

वाक्य-रचना, अन्वय-दोष, अल्पवस्था,

न्यून-पद, अधिक-पद, आदि दोष ।
 निष्कर्ष ।
 सौष्ठव : अलंकरण
 अर्थध्वनन
 कांतिगुण (पालिश)
 शक्ति शक्ति : लाक्षणिकता, प्रतीका-
 त्मकता ।
 व्यंजना,
 उक्ति-वैचित्र्य ।
 भाषा पर अधिकार;
 परिणाम ।

५. इ—छन्दः :

सवैया :—सवैया का विकास ; देव के प्रयोग ।
 कवित्त (घनाचरी) :—घनाचरी का विकास ; देव के प्रयोग ।

६. आदान-प्रदान :

६. अ—आदान : देव पर अन्य कवियों का प्रभाव ।

१. गाथा सप्तशती, अमर-शतक, आर्या सप्तशती,
२. संस्कृत के स्फुट पद्यों की छाया ।
३. देव और उनके पूर्ववर्ती हिन्दी कवि :
 १. सूरदास. खंडिता के चित्र, शरत्सीता आदि ।
 २. रसखान ।
 ३. केशवदास :-भावग्रहण, काव्य-सामग्री का ग्रहण, उक्तियों का ग्रहण ।
 ४. बिहारी ।
 ५. मतिराम ।
 - भौलिकता ।

६. आ—प्रदान : देव का हिन्दी के परवर्ती कवियों पर प्रभाव ।

१. रीति विवेचन पर प्रभाव :—दास, रसलीन, आदि ।
२. रीति-ग्रन्थ शृंगारिक कविता पर प्रभाव :—
 १. देव और दास ।

२. देव और बेनी-प्रचीन : - भाव और काव्य-सामग्री, अभिव्यंजना ।
 ३. देव और पद्माकर ।
 ४. रीतिमुक्त प्रेम कविता पर प्रभाव -
 १. देव और घनानन्द ।
 २. देव और ठाकुर ।
 ३. देव और बोधा ।
 ४. देव और भारतेन्दु :—भाषा-शैली, छन्द-ग्रन्थन ।
 ५. निष्कर्ष ।
७. हिन्दी काव्य में देव का स्थान ।

देव

सहायक ग्रन्थ

सूक्त
दक्षपतिराय धरणीवर
मन्दार
शिखरिन्द
गार्गा दनामनी

प्रियमन

नक्षत्रेरी निगारी
पं० ब्राह्मदत्त मिश्र
मिश्रबन्धु
कृष्णबिहारी मिश्र
ला० मगवानदीन
पं० पद्मविहार्गर्मा
पं० गोहृत्तचन्द्र दीक्षित
डा० धीरेन्द्र
पं० रामचन्द्र शुक्ल
डा० श्यामसुन्दरदाम
बलदेवप्रसाद मिश्र
पं० रा रामचन्द्र शुक्ल

सुजान-चरित्र

अलंकार-रत्नाकर

शृंगार-पद्म

शिवविह-सरोज

इस्लाम द ला लितरेत्योर इंदुई ए

इंदुस्तानी

दी मंडन चर्नकपूतर लिटरेचर आफ

हिन्दुस्तान

कवि-वैक्तिकलानिधि

सुखमागर-नरग की भूमिका

नवरस

देव और बिहारी

बिहारी और देव

बिहारी मजीवनी (भूमिका और भाष्य)

शृंगार-बिलासिनी की भूमिका

ब्रजभाषा का व्याकरण

बुद्धचरित्र की भूमिका

भाषा-रहस्य

भारतीय दर्शन

सूरदास : पुष्टि-मार्ग :

देव-विषयक सामग्री और उसकी परीक्षा

रीतिकालीन कवियों में देव का यद्यपि उतना लोकप्रिय होने का माना नहीं प्राप्त नहीं हुआ जितना कि विहारी और केशव का, परन्तु फिर भी काव्य-विद्वत्परिदलों और शास्त्रविद् कवियों में देव का नाम मध्य-युग में ही अत्यन्त आदर के साथ लिया जाता था। दाम्य जैसे आचार्य कवि ने जिन सुकवियों का व्रजभाषा का प्रमाण माना है, उनमें देव का नाम का भी सादर उल्लेख है।

“ लोलाधर, मेनापति, निपट, निराज, निवि,
नीलकण्ठ, मिश्र सुखदेव, देव, भाणिप ।” —(काव्य-निर्णय)

इसके बाद सूदन कवि ने सुजानचरित्र के आरम्भ में अपने पूर्ववर्ती १७५ मन्कवियों को प्रणाम किया है—उम सनी में ही देव का नाम यथा-स्थान आता है।

इनके अतिरिक्त कालिदास त्रिदोत्री ने रतन-हजारा में मरत १७५५ के लगभग और दत्तपतिराय, बंशीधर ने अलकाग-रत्नाकर में मंत्रत् १७६२ के लगभग, देव-कृत छन्दों को गौरव-पूर्वक मन्काव्य के उदाहरण रूप संकलित एवं उद्धृत किया है। ये दोनों ग्रन्थ देव के समय में ही सम्पादित किए गए थे, फिर भी दोनों में देव की प्रतिभा की महत्वपूर्ण स्वीकृति है। इनके उपरांत फिर तो जितने भी प्रसिद्ध संग्रह हुए उनमें देव को उचित स्थान मिला—जैसे प्रतापमहि के काव्य-विलास में या गोकुलप्रसाद के दिग्विजै-भूषण में अथवा मरदार के शृंगार-संग्रह आदि में। उपर्युक्त तीनों ग्रन्थों के कर्ता या संपादक रीतिकाल के गंभीर आचार्यों में हैं—अतएव उनका मत देव के महत्त्व पर यथोचित प्रकाश डालता है, इगमें मन्देह नहीं। इधर भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र के देव अत्यन्त प्रिय कवि थे। उन्होंने मुख्यतः शब्द-रम्यान और साधारण रूप में जाति-विलास के आधार पर देव के कतिपय उत्कृष्ट छन्दों का संकलन सुन्दरी-मिन्दूर नाम से प्रकाशित किया।

ऊपर जिन विद्वानों अथवा कवियों का उल्लेख है उनका केवल देव के गौरव के साक्षी रूप में ही पेश किया जा सकता है। उन्होंने या तो उनके छन्द उद्धृत कर उसकी अभावात्मक रचीकृति दी है, अथवा अधिक में अधिक कवि-कीर्तन किया है। देव के व्यक्तित्व अथवा उनके काव्य के विषय में वे सभी मौन हैं। इन्हें

दृष्टि में प्राचीन कवियों में सबसे अधिक महत्व है देव के प्रपौत्र भोगीलाल का और आधुनिक लेखकों में डा० शिवसिंह का। भोगीलाल ने अपने रम्य-ग्रन्थ वसन्तविलास में कविकुल-वर्णन करने हुए अपने और अपने पूर्वज देव क वंश, बर्षा, गोत्र आदि का निश्चिन्त एवं प्रामाणिक चित्रण दिया है :

“नाशयप गोत्र त्रिवेदी कुल कान्यकुब्ज कमनीय।

देवदत्त कवि जगन में भये देव रमनीय ॥”

इस चित्रण में पता चलता है कि देव को सरस्वती सिद्ध थी। उनके पुत्र का नाम पुरुषोत्तम था, और पौत्र शोभाराम भी रसकवि थे। डा० शिवसिंह सेंगर कृत शिवसिंह-सरोज प्रथम बार वसन्त १९३४ में प्रकाशित हुआ था। शिवसिंह के विषय में इतना कहना पर्याप्त होगा कि वे उन आरम्भिक काव्यरमिकों में से थे जिनकी ऐतिहासिक वृद्धि विदेशी शिक्षा-सभ्यता के सम्पर्क में थोड़ी थोड़ी जागरित हो रही थी। वे न तो कोई शास्त्रविद् पण्डित थे और न कवि ही। उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है कि इस संग्रह को प्रस्तुत करने का कारण केवल कवियों के देश, सज-संवत् बनाना है। फिर भी ग्रन्थ हिन्दी की गौरव-गाथा का पहला लेखा है और इस दृष्टि से उसका महत्व अक्षुण्ण रहंगा। देव के विषय में उनका मत था :

“देव कवि प्राचीन, देवदत्त ब्राह्मण, समन्ति गाँव, जिले मैनपुरी के निवासी सं. १६६१ में ३०।

यह महाराज अद्वितीय कवि अपने समय के भामह, मम्मट के समान भाषा काव्य के आचार्य्य हो गये हैं। शब्दों में ऐसी समाई कहाँ कि उनमें इनकी प्रशंसा की जाय ? इनके बनाये ग्रन्थों की संख्या आज तक ठीक ठीक ७२ हमको मालूम हुई है। उनमें केवल ११ ग्रन्थों के नाम, जो हमको मालूम है, लिखे जाते हैं; जिनमें से कुछ को अक्षर हमने देखा भी है। १ प्रेम-तरङ्ग, २ भावविलास, ३ रमविलास, ४ रम्यभन्द-लहरी, ५ सुजान-विनोद, ६ काव्य-रमायन पिंगल, ७ अष्टयाम, ८ देव-माया-प्रपंच नाटक, ९ प्रेमदीपिका, १० सुमिल-विनोद, ११ राधिका-विलास।”

× × × ×
“अथ इस समय बहुधा कवि लोग नीचे लिखे हुए ग्रन्थों को पढ़ते हैं।”

साहित्य में काव्य-विभूषण “काव्यकल्पद्रुम” “कविकुलकल्पतरु” भाषा-भूषण, रसरहस्य, रसिकप्रिया, कविप्रिया, “काव्यरसायन, काव्यविलास” इत्यादि—इसी उद्धरण की ज्यों की त्यों प्रतिलिपि नकलेंदी तिवारी कृत कविकीर्तिकलानिधि में कर दी गई है। सवत् १९४० में डा० प्रियदर्शन का ग्रन्थ ‘भारत की आधुनिक भाषाओं का साहित्य’ प्रकाशित हुआ, उसमें

उन्होंने देव को पुस्तक-कण्ठ से अपने युरा का सर्वश्रेष्ठ कवि मानते हुए उन्हें भागत क संकल्पियों में स्थान दिया ।

देवविषयक हमारा उपादेय विवरण मिलता है सुखसागर-तरङ्ग की भूमिका में; जो पं० बालकृष्ण मिश्र द्वारा शिवसिंह सराज के ठीक त्रैम वर्ष बाद लिखी गई । देव के व्यक्तित्व और काव्य का हमने पहला विवेचन कहना चाहिए । देव के जन्म और जाति आदि का प्रथम प्रामाणिक अनुसन्धान हमी में किया गया । इसके अतिरिक्त हम इस भूमिका में त्रयोवृद्ध मिश्र जी का आज से लगभग २० वर्ष पूर्व देव की काव्य-गन विशेषताओं के विवेचन का भी अपने रंग में प्रयत्न करते हुए पाते हैं—और हममें सन्देह नहीं कि उनके द्वारा निर्दिष्ट कई बातें आज भी उषा की न्यो स्वीकृत की जा रही हैं चाहे उनके तुलनात्मक अध्ययन का कोई न माने । सुखसागर तरङ्ग से हमें निम्नलिखित तथ्य उपलब्ध होते हैं.—

(१) भावविलास के आधार पर देव जी का जन्म सन् १७३० में सिद्ध होता है । अतएव शिवसिंह जी का विश्वास द्वारा संवत् १६६१ अशुद्ध है ।

(२) स्वयं देव के ही कथनानुसार यह प्रमाणित होता है कि वे इटावा के रहने वाले थे, और धौसरिया ब्राह्मण थे—“धौसरिया कविदेव का नगर इटावा नाम ।”

इस प्रकार शिवसिंह की यह स्थापना भी कि देव, समाने जिला मैनपुरी के निवासी थे, अधिक विश्वसनीय नहीं है । “परन्तु यदि यह समाने के निवासी है तो भी उस गाँव में अधिक नहीं रहे, क्योंकि जब इस महाकवि ने कुल पौडश ही वर्ष की बाल्यावस्था में भावविलास व अष्टयाम से ग्रन्थ बनाए, कि जिनमें काव्य व लालित्य कूट कूटकर भर दी है तो हममें ज्ञात होता है कि इन्होंने दस-बारह वर्ष की ही अवस्था से भाषा-काव्य सीखने का प्रारम्भ कर दिया होगा ।”

(३) देव के गुरु श्री हितहरिवंश थे—जो वृन्दावन में रहते थे । अतः यही संभावना है कि देव ने उनके स्थान पर ही विद्याध्ययन किया होगा । हितहरिवंशजी के १२ शिष्य थे, और उनमें देवजी मुख्य थे ।

[इस निराधार स्थापना का मूल वास्तव में भारतेन्दु जी द्वारा सम्पादित सुन्दरी-सिन्दूर के मुखपृष्ठ पर लिखे हुए इस आशय के शब्द ही हैं ।]

(४) शिवसिंह द्वारा उल्लिखित ७२ ग्रन्थों में से २५, ३० अथवा प्रान्त के अंतर्गत ही उपलब्ध थे—और मिश्र जी ने स्वयं उन्हें देखा सुना था । नीति-शतक का सबसे पूर्व उल्लेख उनकी भूमिका में ही मिलता है ।

(५) देव-काव्य की मुख्य विशेषताएँ हैं—१. सूत्र दृष्टि, २. सिद्ध-पाप, जो प्रसाद और माधुर्य गुणों पर आश्रित है, ३. अनुप्रास-सौंदर्य

४ शृंगार के अतिरिक्त शान्तरस्य और भक्तिविषयक भावनाओं पर भी इनका पूर्ण अधिकार था।

सूर्यसागर तरंग के लगभग १३ वर्ष उपरान्त पं० बालदेव जी मिश्र क पुत्रगमन मिश्रबन्धु-त्रय का नवरत्न प्रकाशित हुआ। देव के गौरव का पूर्ण रूप में प्रनिष्ठित करने वाला ग्रन्थ वास्तव में यही है। इसमें देव को सर और तुलसी के साथ स्थान दिया गया और सम्यक् विस्तार के साथ देव के जीवन-चरित्र, उनके प्रमुख ग्रन्थों और उनकी काव्यगत विशेषताओं का विवेचनात्मक परिचय दिया गया। देव के जीवन-चरित्र के विषय में मिश्रबन्धुओं ने कनिष्य महत्त्वपूर्ण ग्रन्थों का अनुसन्धान किया जो कि इस प्रकार हैं—

(१) देव जी भूमरिया नहीं घोसरिया (दुमरिहा) कान्यकुब्ज ब्राह्मण थे। वे पंगारी टोला बलालपुरा (शहर इटावा) में रहते थे। इनके वंशज अथ भी कुल इटावा में और अधिकतर कुममरा गोव में मौजूद हैं।

(२) कुममरा में देव के वंशजों में एक सज्जन मातादीन मास्टर भी हैं, जिनके पास उनके वंश-वृक्ष सुरक्षित है। उनके अनुसार देव के पिता का नाम विहारीलाल था और देव के दो पुत्रों का नाम भवानीप्रसाद और पुरुषोत्तम था। पुरुषोत्तम जी के पौत्र अर्थात् देव के प्रपौत्र भोगीलाल एक सत्कवि थे जिन्होंने सं० १८६० में 'वसन्तविलास' की रचना की। वसन्तविलास के अनुसार देव कोश्यप गोत्र में उत्पन्न द्विवेदी कान्यकुब्ज ब्राह्मण थे। वसन्तविलास की प्रति भी पं० मातादीन के पास है। उक्त वंश-वृक्ष के अनुसार वे सज्जन देव के प्रपौत्र भोगीलाल के भाई खुशालचन्द्र के प्रपौत्र हैं।

(३) देव की मृत्यु का समय लगभग सं० १८२४ माना जा सकता है क्योंकि उन्होंने अपना सुखसागर-तरंग ग्रन्थ जो अन्य ग्रन्थों का संग्रह होने के कारण कवि का अन्तिम ग्रन्थ प्रतीत होता है पिहानी के अकबर अलीखान (समय सं० १८२४) को समर्पित किया है। [यह मत बाद में शायद कृष्णविहारी जी की सहायता से स्थिर किया गया है, पहले मिश्र-बन्धु देव का मृत्यु-संवत् १८०२ ही मानते थे]।

(४) देव का व्यक्तिस्व अत्यन्त अभिमानी था। अतिरिक्त होने के कारण इनका चरित्र थोड़ा गडबड रहा होगा यद्यपि चारित्र्य और कर्तव्य को वे जीवन का बहुत ही महत्त्वपूर्ण अंग मानते थे।

(५) देव के ग्रन्थों की संख्या ७२ या ६२ कही जाती है। यह देखते हुये कि वे वही छंद इधर उधर उलट-पुलट कर नया ग्रन्थ तैयार कर लेते थे, ६२ बहुत बड़ी संख्या नहीं है। इनके प्रायः ग्रन्थ हैं—१-भावविलास,

२-अष्टादश्याम, ३-भवानीविलास, ४-सुन्दरी-विदूर, ५-सुजानविन्दोद, ६-प्रमत्त-नरग, ७-रागरत्नाकर, ८-कुशलविलास, ९-देवचरित्र, १०-प्रमत्तचन्द्रिका, ११-जातिविलास, १२-रम्यविलास, १३-काव्यरमायन या शब्दरमायन, १४-देवमायात्रय नाटक, १५-सुखसागर-नरग। इनके अनिश्चित श्री युगलकिशोर मिश्र, 'ब्रजराज' के माध्या-नुसार : १६-वृत्तविलास, १७-पाथसप्रियास, १८-देवशतक, नई खिन्न के अनुसार : १९-प्रमत्तदर्शन, (जो शायद प्रमत्त-श्री ही) शिवसिंह परोज के माध्यानुसार, २०-रमानन्द लहरी, २१-प्रमत्तपिका, २२-सुमिलविन्दोद, और २३-राधिका-विलास, तथा [रत्नाकर जी के अनुसंधान के अनुसार] २४ शिवाटक के नौ ग्रन्थ हैं। सुन्दरीसिन्दूर संग्रह-ग्रन्थ मात्र हैं, अतएव माधारणत, २२ हैं और शिवाटक को मिलाकर २३, देवकृत ग्रन्थों का उल्लेख नवग्रन्थ में मिलता है।

(६) जैसा कि देव के ही कतिपय ग्रन्थों से स्पष्ट है, जीवन में उन्हें आज्ञासभाह और अक्षय अतीतों के अतिरिक्त दारु के रहस्य भवानीवत्त वैश्य, भद्र के कुशलसिंह, धरदन्विह के पुत्र राजा च्योतसिंह बंस, और राजा भोगीलाल का आश्रय प्राप्त हुआ था। स्वयं प्रसिद्ध प्रणसा उन्होंने भोगीलाल की की है, अतएव यह परिणाम सहज ही निकाला जा सकता है कि उनके यहाँ कवि का अच्छा सम्मान हुआ होगा। फिर भी वास्तव में कुल मिलाकर देव को कोई ऐसा आश्रयदाता नहीं मिला जो उन्हें ऐहिक जीवन से मुक्त कर देता। अतएव वे बेचारे बहुत दिनों तक इधर उधर भ्रमण करने रहे। इमका और कुछ परिणाम निकला या नहीं, परन्तु कवि का अनुभव अवश्य ही स्पष्ट हो गया।

(७) समस्त हिन्दी-काव्य में देव का स्थान तुलसी और सर के उपरांत तीसरा है—श्री शृंगार-काव्य में स्वयं पहला। इनके कवित्व में अजायबधर की भोति अर्द्ध से अर्द्ध छंद देवते चले जाइए। इनके साहित्य में अभूतपूर्व कोमलता, रमिकता, सुन्दरता आदि गुण कूट कूट कर भरे हैं। प्रसाद, समता, साधुचर्य, सुकुमारता, अर्थव्यक्ति, समाधि, कान्ति और उदारता नामक गुण, देव की रचना में पाये जाते हैं। कहीं कहीं अंज का भी चमत्कार है। पर्यायोक्ति सुधमिता, मुशब्दता, संक्षिप्त प्रत्यलतादि गुणों की भी आपकी रचनाओं में बहार है। कुल मिलाकर जैसी सुहावनी भाषा यह महाकवि लिखने में समर्थ हुए हैं, उससे आधी सोहावनी भी कोई अन्य कवि नहीं लिख सका। भाषा-सम्बन्धी काव्याङ्गों के साथ, इन कवि ने अन्य काव्यांग भी अपनी रचना में बड़ी प्रचुरता से रखे हैं। इनके एक एक छंद में अनेकानेक अलंकार, गुण, लक्षणा, व्यजना, ध्वनि, भाववृत्ति, पात्र, रस आदि के उदाहरण मिलते हैं, और मानुषीय प्रकृति

के निरीक्षण का फल प्रायः सर्वत्र प्रकट है। भाव-शयलता और तल्लीनता इनकी रचना का सुव्यांग है।

मिश्रयन्त्रियों ने नवरत्न के उपरान्त देवग्रन्थावलोकनी, मिश्रयन्त्रुविनोद, और अभी कुछ दिन हुए देव-सुधा का सम्पादन किया। हमसे कहीं-कहीं कुछ भेद मिलता है, परन्तु यह सब भेद नवरत्न के छठ [अंतिम] संस्करण में मिट गया है। इसी के ग्राम-पाम कविता-कौमुदी [पहला भाग], और कीर्ण महोदय का द्विर्वा माहृत्य का इतिहास सामने आया। जहाँ तक देव का सम्बन्ध है इन दोनों ग्रन्थों में नवरत्न और विनोद के ही तथ्यों को ग्रहण किया गया है। संवत् १८७७ में पं० कृष्णविहारी मिश्र कृत 'देव और विहारी' में देव और विहारी के तुलनात्मक अध्ययन के अतिरिक्त स्वयं देव-सम्बन्धी अत्यन्त मूल्यवान् सामग्री उपलब्ध हुई। पं० कृष्णविहारी का विवेचन अत्यन्त व्यवस्थित और सामिक है—उन्होंने देव के अध्ययन में सम्यक श्रीवृद्धि की, इसमें संदेह नहीं है। उनके निष्कर्ष इस प्रकार हैं —

[१] देवशर्मा [धोसरिहा या दुसरिहा] ब्राह्मण थे। [धोसरिहा पाठ को उन्होंने अणुद्ध माना है]।

[२] मानार्दान से प्राप्त वंश वृत्त को संदिग्ध मानते हुए उन्होंने यही स्वीकार किया है कि "देव के पिता का नाम क्या था यह विदित नहीं है"। पं० बालरत्न जी के इस अनुमान को कि देव के निचागुरु गों हितहरिवंश रहे होंगे अधिक संगत नहीं माना।

[३] कुछ समय तक इटावा और मैनपुरी जिले एक में सम्मिलित रह है—अतएव सम्भव है कि देव के समय में भी वे एक ही हों। इस प्रकार, यद्यपि देव जी इटावा के ही निवासी थे—यही अधिक प्रमाण सम्मत है, फिर भी उन्हें मैनपुरी जिले का निवासी मानने वालों की धारणा भी सर्वथा भ्रान्त नहीं है।

[४] देव के आश्रयदाताओं में भतपुर-नरेश महाराज जवाहिरसिंह का भी नाम आता है। कहते हैं वहाँ जाकर देव ने एक कठोर भविष्यत्वाणी की थी जो बिलकुल ठीक उतरी।

[५] देव का मृत्यु-काल महमदी राज्य के अकबर अलीखान और भरतपुर के राजा जवाहिरसिंह के समय का विचार करते हुए स० १८२५ के लगभग रहना है।

[६] देव के स्वभाव में समिकता और आत्माभिमान के साथ, शान्ति और वैभवप्रियता का भी योग था। कहते हैं वे जो जामा पहनते थे वह इतना

विशाल और घेरदार होता था कि राजदरबारों में जाते समय कई सेवक उग्र धमिटने में बचाए रखने के लिए उठाए रहते थे ।

[७] देव के ग्रन्थों की मूल्या और नाम प्रायः वे ही हैं जो मिश्र-बन्धुओं ने नवरत्न में दिए हैं । केवल १-शृंगार-विलासिनी, २-नखसिख-प्रेमदर्शन और वैद्यक ग्रन्थ—ये तीन नाम और जोड़ दिये गये हैं । [परन्तु आज कृष्ण-विहारी जी का मत है कि शृंगारविलासिनी देवकृत ग्रन्थ नहीं है । शिवाष्टक के विषय में भी उनकी यही सम्मति है ।

[८] देव जी ने भी उत्तम भाषा में प्रेम का मन्दण किया है । हिन्दी कवियों में उन्होंने ही सबसे पहले यह मत दटना पूर्वक प्रकट किया कि शृंगार रस सब रसों में श्रेष्ठ है ।

[९] हिन्दी भाषा के कवियों में केशवदास जी प्राचीन अलंकार-प्रधान प्रणाली के कवि थे, तथा देव जी उसके बाद की-रस [भाव] को सर्वस्व मानने वाली-प्रणाली के ।

'श्रव और विहारी' का जवाब ला० भगवानजीन ने 'विहारी और देव' में दिया है । यह पुस्तक देवविषयक कोई सूचना हमको नहीं देती, परन्तु उनके दोनों—विशेषकर भाषा-सम्बन्धी अव्यवस्थाओं के अध्ययन के लिए इसका महत्व अस्वीकृत नहीं किया जा सकता । लाला जी की भाषा-विषयक पकड़ अच्छी होती थी और हम दृष्टि से देव के अध्ययन में हम इसकी उपेक्षा नहीं कर सकते ।

इस प्रकार वास्तव में देव-विषयक अनुसंधान एक तरह से 'देव और विहारी' पर आकर समाप्त हो जाता है । इसके उपरान्त पं० रामचन्द्र शुक्ल और डा० श्यामसुन्दरदास के इतिहासों में देव का प्रासंगिक विवेचन आता है । शुक्ल जी ने उन्हें अत्यन्त दृढ़ता-पूर्वक मनाद्य घोषित किया है, केवल इस आधार पर कि इटावा प्रायः मनाइयों की बस्ती है । इसके अतिरिक्त अन्य तथ्यों के विषय में वे या तो मौन हैं—या फिर नवरत्न की धारणा को ही उद्धृत कर संतोष कर लेते हैं । शुक्ल जी देव की प्रतिभा का लोहा मानते हुए भी यह सम्झते हैं कि देव ने पेचीले मजमून बंधने में उसका दुरुपयोग किया है । उन्होंने देव की तथाकथित मौलिक उद्भावनाओं का सप्रमाण निषेध किया है, और उन्हें आचार्यत्व का श्रेय नहीं दिया । शुक्लजी के कथन में सत्य का अंश स्वीकार करते हुए भी, यह तो मानना ही पड़ेगा कि उन्होंने देव के आचार्य और कवि दोनों रूपों के साथ अन्याय किया है । रायबहादुर श्यामसुन्दरदास का विवेचन अधिक सहानुभूति-पूर्ण अतएव संगत है । उन्होंने इटावा में मनाइयों की बहुसंख्या मानते हुए भी देव के विषय में मिश्रबन्धुओं के निष्कर्षों को ही (जो कि माता-

जीन आदि के साथ पर आश्रित है) ग्रहण किया है। उन्होंने देव के दोनो पक्षों के साथ परा परा न्याय करते हुए उनकी सौंदर्य-विवृति, तन्मयता, काव्यक्षेत्र की स्थापकता और तदनुसार शब्द-संगठन एवं कल्पना-कोष की समृद्धि की सुक-कण्ठ से प्रशंसा की है। हिन्दी में अन्य इतिहास भी समय समय पर निकले, परन्तु उनमें उपयुक्त नयों की ही उद्धृत किया गया।

संवत् १९६१ में फिर देव के भाग्य ने जोर मारा और उनके कुछ ग्रन्थों का छोटी-बड़ी भूमिकाओं के साथ प्रकाशन हुआ। साथ १९६१ में पं० लक्ष्मीनिधि चतुर्वेदी से 'भाव-विलास' का सम्पादन किया। उन्होंने आरम्भ में एक अत्यन्त संक्षिप्त प्रवचन दिया है, परन्तु उसका आधार सौ फीसदी तवरत्न ही है। इसी वर्ष भरतपुर के गिळान्त-वाचरपति पं० गोकुलचन्द्र दीक्षित ने एक बृहत् भूमिका के साथ देवकृत शृंगार-विलासिनी का, जो एक बार पहले भी पं० अम्बिकादत्त व्यास की कृपा से संवत् १९४४ में प्रकाशित हो चुकी थी, सम्पादन किया। दीक्षित जी ने १२० पृष्ठ देव पर किये हैं—जिनमें उन्होंने अनेक प्रकार की बातें हमारे सम्मुख प्रस्तुत की हैं :—

[१] देव का जन्म संवत् १७३० वि० में हुआ। वे इटावा में लालपुरा के निकट अस्तल मुहल्ले में रहा करते थे। इनके वंशज बहुत दिनों से लालपुरा, अस्तल, छिपौटी और घटिया आदि मुहल्लों में रहते आये थे। देव के इटावा-वास का प्रमाण ये :—

धोमरिया कवि देव को नगर इटावे वास।

इस बोहार्थ के अतिरिक्त शृंगार-विलासिनी के अन्त में उद्धृत निम्नलिखित संस्कृत के श्लोक को भी मानते हैं :—

'देवदत्त कविरिष्टिका पुरवासी स चकार।

ग्रन्थमिमं वंशीधर, द्विजकुल धुर बभार ॥

[२] देव जी के पिता का नाम वंशीधर था। इसका अकाव्य प्रमाण भी वे उपयुक्त श्लोकों तथा देवकृत संस्कृत ग्रन्थ 'लक्ष्मी-दामोदर-स्तवन' की निम्न-लिखित शिखरिणी को मानते हैं :—

इयं लक्ष्मी-दामोदर-नुति "इटेरा" भिषपुरा-

लयेनेत्थं वंशीधर-तनुज-देवाख्य-कविना।

कृता... .. (??)

[३] देव के आश्रयदाताओं की सूची में दीक्षित जी ने भरतपुर-नरेश जवाहिरसिंह के अतिरिक्त दिल्ली के कायस्थ रहस श्री पातीराम के पुत्र सुजानमणि,

गोहद के महाराणा बख्तमिश, उनके उत्तराधिकारी राणा माधवमिश, तथा लखुना के राव खड्गराव के पुत्र राव छत्रमाल का नाम और जोड़ा है। इनमें प्रसिद्ध ग्रन्थ सुजानविनोद सुजानमणि को, बख्तविलास आदि राणा बखतराह को, माधवगीत राणा माधवमिश को, तथा वृत्तमंजरी राव छत्रमाल को समर्पित है।

(४) देव की मृत्यु संवत् १८४३ में हुई होगी। संवत् १८४१ के पश्चात् तक व जीवित थे— इसमें कोई मन्दह नहीं, क्योंकि उन्होंने स्वयं मट्टोपत्नी नामक श्रौतिप ग्रन्थ पर लिखा है।

'संवत् १८४१ मार्गशुक्लप्रतिपदायां लक्ष्मणपुरे दीक्षितद्वयदत्तेन स्वपाठार्थं लिखितं मट्टोपत्नी नामानुसंगत'। राजा उद्योतमिश के यहाँ स चतुर्क देवकी पुरावली लले आये थे और यहाँ बड़े आभोद-प्रभोद में रहने थे। परन्तु महत्ता रुग्ण हो जाने से राव छत्रमाल ने उन्हें दलीपनगर की गद्दी में, जो यमुना के किनारे है और जलधायु की दृष्टि में अच्छा स्थान है, भेज दिया था। कहा जाता है कि वहाँ वे संवत् १८४६ में वृत्तमंजरी रच कर पंचतस्य को प्राप्त हुए।

(५) 'नवरत्न', 'देव और विहारी' आदि में उल्लिखित ग्रन्थों के अतिरिक्त देव के निम्नलिखित ग्रन्थों के नाम दीक्षितजी ने और दिये हैं :—

ब्रजभाषा— बख्त-विलास (रचनाकाल १८३१), बख्तविनोद (रचनाकाल सं० १८३५), बख्तशतक, कालिका-स्तोत्र, श्रीमृत्सिर्हरिच, प्रज्ञान शतक, माधव-गीत (सं० १८३६), वृत्तमंजरी (सं० १८४६)।

संस्कृत—शृंगार-विलासिनी, रघुनाथलहरी, शक्तिविलास, लक्ष्मीनृसिंह-पंचाशिका, श्रीलक्ष्मीनृसिंह-टक, मनोभिनन्दनी, महावीरमल्लारी-स्तोत्र, शिव-पंचाशिका, नाभ्यशिवाष्टकम्, लक्ष्मीदामोदरस्तोत्र।

ये सभी देवदत्त कवि की कृति हैं। इसके प्रमाण में प्रायः ऐसे उद्धरण दिये गए हैं, जिनमें कवि का नाम आता है और बहुत से उद्धरणों में समाप्तिकाल भी दिया हुआ है।

दीक्षित जी की भूमिका का अध्ययन करने में स्पष्ट हो जाता है कि दीक्षित जी ने गम्भीरतापूर्वक मनन करने के उपरान्त ये उपकर्म नहीं निकाले। इनमें बहुत जलद्वयाजी की गई है। जैसा उन्होंने लिखा है, यह ठोक है कि लखुना राज्य का इतिहास लिखते समय अथवा अन्य राजकीय कामों के मिलसिले में

❀ संवत् १८४६ आश्विन विजया दशमी वृत्तमंजरी पूर्णकृता।

उनको कुछ अच्छी हस्तलिखित मसग्रीं प्राप्त हो गई थी, परन्तु उसकी उचित परीक्षा करने का धैर्य उनमें नहीं रहा। साथ ही वांछित ऐतिहासिक एवं आलांच-नाम्नक दृष्टिकोण की भी उनमें निर्धनता दिग्गई देती है, इन्हीं लिए उनका त्रिवेचन ग्रन्थों हुआ तथा अस्मंगल है, उसमें काफी कच्ची-पक्की बातों का समावेश कर दिया गया है। कहीं वे मन् की मवत पद गए हैं—उदाहरण के लिए ला० भगवानदीन ने मिश्रबन्धु-विनोद के आधार पर देव का जन्म सन् १६७३ और मृत्यु सन् १७४७ में मानी है, परन्तु दीक्षित जी ने उन्हें संवत् ही मान लिया है। कहीं विना ग्रन्थ को देखे हुए ही उनके विषय में सम्मति दे गये हैं—जैसे “काव्य म्नायन और सुखसागरतरंग में कृति-मादृश्य है।” अथवा “राग-रत्नाकर के अनेक पद उद्यो क न्यो माधवगीत में आ गये हैं।” माधवगीत मैंने देखा नहीं है, परन्तु स्वयं दीक्षित जी ने उसका वर्णन करते हुए जो उदाहरण दिये हैं—उनसे स्पष्ट है कि वह ग्रन्थ ‘पदो’ में लिखा गया है, जब कि इसके विपरीत रागरत्नाकर पूरा देव क प्रिय चन्द कवित्त, मवैया, दोहा और छप्पय में ही समाप्त हुआ है। देव की प्रशस्ति-विषयक “सूर सूर, तुलसी सुधाकर, नक्षत्र केशी”—इस प्रसिद्ध कवित्त को आपने बेरुतके देव का ही मान लिया है। सर्वश्री ब्रजराज, मिश्रबन्धु और कृष्णविहारी जी का मान्य है कि यह छन्द बहुत नवीन है—और ब्रजराज जी के समय के ही ग्राम पास किमी अज्ञात कवि द्वारा रचा गया था। देव के किमी ग्रन्थ में यह छन्द नहीं मिलता। भवानीदत्त वैश्य को जिन्हें भवानी-विलास सम्पत्ति किया गया है, एक जगह औरैया जिला इटावा का रईस माना गया है—इसका जगह नादरी जिला बुलन्दशहर का, जबकि देव ने स्पष्ट ही उन्हें दादरीपति लिखा है। इसी प्रकार आप सुजानविनोद को संवत् १८०७ की रचना मान बैठे हैं—यद्यपि आपकी प्रति के प्रतिलिपिकार वेनीधर त्रिपाठी ने उस पर अपना नाम देने हुए स्पष्ट ही स्वपठनार्थ लिख दिया है जिससे सिद्ध है कि वह प्रति संवत् १८०७ की लिखी हुई है न कि सुजानविनोद। ऐसे ही कच्चे-पक्के निष्कर्षों के आधार पर उन्होंने (अ) छः ब्रजभाषा ग्रन्थ, और तेरह संस्कृत ग्रन्थों को देव पर और लाद दिया है, (आ) देव की अवस्था ११६ वर्ष की मान ली है। भाव-विलास से लेकर सुखसागर तरंग तक देव के सभी ग्रन्थों का अध्ययन करने वालों को यह तुरन्त ग्राह्य हो जायगा कि देव की शैली में उनके व्यक्तित्व की अमिट छाप है—आप मतिराम, घनानन्द, पद्माकर, बेनीप्रवीन—किमी के छन्दों के साथ उन्हें रख दीजिए, उनके विषय में भ्रम नहीं हो सकता। अतएव देव के ग्रन्थों की प्रामाणिकता का निर्णय करने में उसकी भाषा-शैली हमारे पास एक अत्यन्त विश्वस्त मानदण्ड है। इस शैली में और बखत-विलास अथर्व-विनोद, माधवगीत आदि की शैली में आकाश पाताल का अन्तर है।

[इसका सम्प्रमाण विवेचन देव के ग्रन्थों के प्रसंग में किया जाएगा ।]

अतएव हमारी निश्चित धारणा है कि उपर्युक्त अतिरिक्त ग्रन्थ किन्हीं दृश्यों के प्रवृत्त कवि के हैं। प्रतिभा उनमें इतनी साधारण थी कि देव के भाषा-काव्य में उनकी रचनाएँ किसी भी प्रकार नहीं खपाई जा सकती। अतएव दीक्षित जी के निष्कर्ष अधिकांशतः इन्हीं ग्रन्थों पर आधृत होने के कारण अमान्य हैं।

शृंगार-विलासिनी के चार वर्ष उपरान्त व्रजभाषा के लक्ष्म-प्रतिष्ठ कवि श्री हरिदयालुमिह द्वारा सम्पादित 'देवदर्शन' प्रकाशित हुआ। इसमें देव के प्रसिद्ध ग्रन्थों के चुने हुए छन्दों का संग्रह किया गया है। अन्त में जो 'स्फुट छन्द' दिए गये हैं वे भी प्रायः इन्हीं ग्रन्थों में या प्रंमतरंग, प्रंमपक्षीमी आदि में अन्त-भूत हैं, स्वतन्त्र नहीं हैं। ग्रन्थ के आरम्भ में २६ पृष्ठ की एक भूमिका है, परन्तु उसमें न कोई नवीन अनुसंधान है, और न नवीन दृष्टिकोण है। देव के जीवन-चरित्र के नाम पर तो हरदयालु जी ने प० कृष्णविहारी मिश्र के 'महाकवि देव' लेख के तद्विषयक अंश का अद्यतर मात्र दे दिया है।

देव-विषयक ग्रन्थों की सूची अन्त में सम्मेलन द्वारा प्रकाशित शब्द-रसायन (सं० २०००) पर आकर समाप्त होती है। इसका सम्पादक है श्री जानकीनाथ-मिह 'मनोज' एम० ए०। मनोज जी ने चौथे पृष्ठ की भूमिका में रीति-काव्य का सच्चिन्त ऐतिहासिक एवं वैज्ञानिक विवेचन देने के उपरान्त देव के जीवन-चरित्र, देव के काव्य-गत गुण-दोष तथा शब्द-रसायन की विशेषताओं पर दृष्टिपात किया है। इन्होंने रीति-काव्य के अध्ययन के लिए तो अच्युत एक नवीन दृष्टिकोण हमारे सम्मुख रखा है, परन्तु देव के विषय में मिश्रग्रन्थों के अनुसंधान को ही उपाय का उपाय स्वीकार कर लिया है।

देव का जीवन-चरित्र

देव नामधारी अनेक कविः—हिन्दी साहित्य में ६-७ देव अथवा देवदत्त कवियों के नाम आते हैं। श्रीयुक्त शिवमिह मंगर ने अपने संग्रह में प्रसिद्ध कवि देव के अतिरिक्त जिनको कि उन्होंने प्राचीन समन्ति जिला मैनपुरी वाले कहा है, तीन और देव अथवा देवदत्त नाम के कवियों का उल्लेख किया है। इनमें एक का नाम देव काठ-जिह्वा है। ये विरक्त साधु थे तथा संस्कृत साहित्य के उद्भट विद्वान् थे। ये प्रायः काशी में ही रहा करते थे। काशी-नरेश महाराज ईश्वरीनारायणमिह इनके परम भक्त थे। इनकी कविता का विषय भगवद्भक्ति था। इन्होंने निम्न-लिखित ग्रन्थों की रचना की है :—

विनयामृत, रामलगन, रामायण-परिचर्या, वैराग्य-प्रदीप और षडावली ।
यशवती का रचनाकाल संवत् १८६७ है ।

याम्त्व में देव के और इनके काव्य-व्यक्तित्व और स्वभाव में इतना अन्तर
है कि दोनों क विषय में किसी प्रकार की भ्रान्ति के लक्षण स्थान नहीं है । देव काण्ड-
त्रिहा की कविता भाषा और भाव दोनों की दृष्टि में अत्यन्त हीन है ।

जय मंगल गिय जू के पद है ।

जय निष्करोण यन्त्रमंगल के अस तरिवन क कद है ।

मलहि गलावहि जे तन मन के जिनकी शटक विरद है ।

मगल हू के मगल हरि जहँ मन्दा नमे ये हद है ॥

गण दो कवियों का पूरा नाम भी देवदत्त था ।—इनमें एक का जन्म
वि. वि. १७२२ माना है—इनकी मुख्य रचना है योगतत्त्व । मिश्र-
वन्धुगो ने इन्हें कन्नौज के पास कुसवारा ग्राम का निवासी लिखा है और इनका
जन्म सन् १७०३ तथा कविता-काल १७२० क आय-पाय माना है । ये कवि
प्रसिद्ध कवि देव में एक पीढ़ी बड़े थे—फिर भी ये, उनके समसामयिक अवश्य
रहें होंगे । दोनों के वास-स्थान भी बहुत दूर नहीं थे । कन्नौज में गुरी और डटावा
पास ही पाय है । परन्तु इन दोनों की काव्यशैली और काव्य-विषय में भी आकाश
पाताल का अन्तर है ।

पुहुमी पवन अकाम वारि पावक रासि दिनसनि ।

अरु कपात अजगर सजुह मृग वें मतंग गनि ॥

लवि पतंग अरु मीन अमर जुग विधि मधुमाछी ।

के पिगला निरास बाल लीला-रुचि आछी ॥

द्विज-कुमार कामुक विरचि मनिधर सुन लीन्हों ।

मकरी भूंगी जोग जान अपनो तनु चीन्हों ॥

चौदिय गुरु सिच्छा प्रगट भेदु-वाद सब परिहरौ ।

मभ्य सखिदानन्द घन, देवदत्त हरि पगु धरौ ॥

नीचे देवदत्त के विषय में शिवमिह को कोई विशेष जानकारी नहीं मालूम
पसती । सरोज में उनका एक ही छन्द उद्धृत है :—

सूने केज मन्दिर में नायक नवीने साथ नायका रसीली रम बात को छुवा गई ।

देवदत्त कौन हूँ प्रसंग में सुने ते नाडं सौति सौं रिमाह प्यारी पिय को बिदा बई ।

ताही समै पापी पपिहा की धुनि-कान परी आँसुई उमंग कतु पावस को हूँ गई ।

छूट केम छटा देवि ठेलि मेघ-घटा, बाल फिरै अटा अटा बाजीगर को बटा भई ।

इनका जन्म संवत् १७०५ दिया हुआ है, काव्य के विषय में लिखा हुआ है कि ललित-काव्य है—ग्रम ।

यदि शिवमिह जी की मान्यता को विश्वस्त मान लिया जाय तो ये कवि भी देव के समग्रामयिक रहे होंगे । यह ठीक है कि सूक्ष्म दृष्टि में देवने पर देव के छन्दों की अपेक्षा इस छन्द के बंधों में शिथिलता अस्पष्ट है, फिर भी इनकी शैली में कुछ स्पर्श ऐसे है कि इसके विषय में देव की आरम्भिक रचना होने का यन्किञ्चित् श्रम हो सकता है । 'बाजीगर को घटा भई' सुन्दर उपमा है । चिहारी ने ना इसका उपयोग किया ही है :—

'भई रहत नट कां घटा अटकी नागर नेह ।'

देव का भी ऐसी उपमाएँ प्रिय थीं ।

मिश्रबन्धु इस कवि के विषय में सर्वथा मौन है—उन्होंने कोई विशेष सामग्री उपलब्ध न होने के कारण उसका उल्लेख तक नहीं किया । राज में भी इस विषय की सामग्री हस्तगत नहीं हुई । ऐसी दशा में इस एक छन्द के आचार पर दो प्रकार की कल्पनाएँ की जा सकती हैं । एक तो यह कि यह छन्द देव के ही किसी आरम्भिक अग्रय ग्रंथ में से ही न हो । दूसरी यह कि इसका रचयिता कोई दूसरा देवदत्त कवि था जो हमारे आलोच्य में अवस्था में लगभग २५ वर्ष बड़ा था । वह भी रीतिकार कवि था और उमने भी नायिका-भेद पर कोई ग्रंथ लिखा था—स्तुत छन्द उन्नी में कलहांतरिता के उदाहरण रूप दिया गया होगा । कविता में यह अपना उपनाम न लिखकर पूरा नाम 'देवदत्त' ही लिखता था जबकि देव ने एक भी छन्द में 'देव' या 'देवन्' को छोड़ कहीं देवदत्त नहीं लिखा । हमारी धारणा यह दूसरी ही है । इस कवि के छन्दों की देव के छन्दों के साथ कुछ गड़बड़ हो सकती थी परन्तु देव के ग्रंथ स्फुट छन्दों के मकलन नहीं है कमबद्ध विवेचन ग्रंथ है । इसलिए यह स्वतन्त्रा भी नहीं रहता है ।

इनके अतिरिक्त दो कवि और शेष हैं जिनका अत्यन्त मजिप्त वर्णन मिश्रबन्धु-विनोद के द्वितीय भाग में मिलता है । इनमें एक अपने को देव कवि लिखते थे । इनका रचनाकाल संवत् १७६७ था । इनका केवल एक ही ग्रन्थ उपलब्ध है 'रागमाला' । इनके आश्रयदाता कोई अमीरखाँ थे । दूसरे कवि का नाम देवदत्त था, ये काश्मीर के महाराज-कुमार ब्रजराज के आश्रित थे । उन्हीं के कहने से इन्होंने संवत् १८१८ के आस-पास द्रौणपर्व की रचना की थी । उपर्युक्त दोनों कवि देव के जीवन के उत्तरार्ध में उनके समग्रामयिक अवश्य रहे होंगे, परन्तु साधारणतः देव और इसके समय में काफी अन्तर है ।

अब केवल एक या दो कवि और इस नाम के रह जाते हैं । इनका उल्लेख, 'सरोज' 'विनोद' अथवा 'खोज' किसी में भी नहीं है । इनके जीवन-वृत्त

श्रीर काश्य-सम्बन्धी अच्युत मामयी हमका प० गाकुलचन्द्र दीक्षित द्वारा सम्पादित शृङ्गार-विलासिनी की भूमिका में मिलती है। दीक्षित जी को यह सागरी लखना-गड्य के इतिहास का अन्वेषण करने हुए डलीपनगर के एक रईम में प्राप्त हुई थी। दीक्षित जी ने इनको और प्रसिद्ध कवि देव को एक ही मानते हुए इनके रचे हुए २० अनिरक्त ग्रन्थों के नाम दिये हैं जिनमें कुछ संस्कृत के हैं—जैसे शृङ्गार विलासिनी, लक्ष्म/दामोदर-स्तुति, शक्ति-विलास, ममांभिनम्बिनी, शिवाएक आदि और लगभग दस द्वितीय के हैं—उदाहरण के लिए कालिका-स्तोत्र, नृसिंह-चरित, बन्धत-विलास, बन्धन-विमोह, वरान-गतक, माधव-गीत और वृत्त-मंजरी इत्यादि। दीक्षित जी के दिये हुए स्रोतों के ही आधार पर शृङ्गार-विलासिनी की रचना संभवतः १७५७ में और वृत्तमंजरी १८४६ में हुई थी। इस प्रकार यह निष्कर्ष निकलता है कि देव का कविता काल ६० वर्षों तक विस्तृत था और वृत्तमंजरी की रचना के समय कवि की अवस्था कम से कम १०७, १०८ के आस-पास अवश्य थी। जैसा कि हमने अन्यत्र सिद्ध किया है कि प्रसिद्ध देव कवि के ना वे ग्रंथ हैं ही नहीं—उनके असिद्ध भी इनके रचयिता एक न होकर दो व्यक्ति थे। दीक्षित जी ने अनेक दीर्घजीवी स्त्री-पुरुषों के उदाहरण देकर यह प्रमाणित किया है कि ११६ वर्ष की अवस्था प्राप्त करना असंभव नहीं है, ठीक है, परन्तु १०७, १०८ की अवस्था में वृत्तमंजरी जैसा ३०० पृष्ठों का विशालकाय ग्रन्थ लिखना अवश्य विश्वसनीय नहीं है। दुर्भाग्यवश दीक्षित जी आज जीवित नहीं हैं और उनके सुपुत्र उक्त ग्रन्थों का पता लगा कर हमें देने में असमर्थ हैं, इसलिए हम विस्तृत प्रमाण देकर अपनी धारणा की पुष्टि नहीं कर सकते। परन्तु उन्होंने जो उदाहरण दिए हैं (और वे अप्रयोज्य नहीं हैं) उनमें यह स्पष्ट है कि दीक्षित जी यहाँ भी भूल कर गये हैं। उनके आधार पर यही निष्कर्ष निकलता है कि उपर्युक्त ग्रन्थों के रचयिता भी दो पृथक् देवदत्त कवि थे। दोनों की कविता में विषय तथा उसके प्रतिपादन की दृष्टि में कोई समानता नहीं है। शृंगार-विलासिनी तथा अन्य संस्कृत ग्रंथ एक देवदत्त कवि के हैं : ये वंशोधर दीक्षित के पुत्र थे और इटावा इनका निवास-स्थान था। दूसरे देवदत्त भी दीक्षित थे क्योंकि इन्होंने बन्धतविलास, माधवगीत आदि में परिच्छेदों की समाप्ति पर अपने को महीक्षित लिखा है। ये भी इटावा के ही आस-पास कहीं रहते थे। वहीं के कुछ राजा-रईस जिनमें सोहद के बन्धतसिंह, उनके पुत्र माधवसिंह और पुरावली के राव छत्र-पाल मुख्य थे, इनके आश्रयदाता थे। कविता में ये देव और देवदत्त दोनों ही नाम थे। ये दोनों ही व्यक्ति अत्यन्त साधारण श्रेणी के कवि थे, दोनों बहुत समय तक सस-सामयिक रहे होंगे, परन्तु जैसे संस्कृत-ग्रन्थकार का रचना-काल कुछ पहिले था।

प्रसिद्ध कवि देव का व्यक्तित्व इन सभी से पृथक् था ।

नाम :—कवि का पूरा नाम देवदत्त था । 'देव' उनका उपनाम था जिसका उपयोग वे छन्दों में—रायः प्रत्येक कवित्त ग्रंथ सर्वथा में करते थे । विभिन्न ग्रंथों के परिच्छेदों के अन्त में उन्होंने अपना पूरा नाम सर्वत्र देवदत्त ही लिखा है । भोगीलाल ने भी उनका नाम देवदत्त ही लिखा है—

देवदत्त कवि जगत में भये देव रसगाय ।

साधारण व्यवहार में लोग इनको देव ही कहते थे ।

जन्म — देव का जन्म उनका अपने माच्य के अनुसार मध्यत् १७३० ई० में हुआ था :—

शुभ मंत्रह में द्वियालिय, चढन सोरही नग ।

कटी, देव मुख देवता, भाव-विलास रागा ॥

उपर्युक्त दोहा भाव-विलास के उपसंहार रूप में लिखे हुए तीन दोहों में से दूसरा है । इसमें स्पष्ट है कि मध्यत् १७४६ में देव ने मालदेव वर्ग में पदार्पण किया था अर्थात् उनका जन्म मध्यत् १७३०-३१ में हुआ था । टाकुर शिवसिंह ने देव का जन्म-काल मध्यत् १७६१ लिखा है, परन्तु देव की माजी के भासने उनका जन्म-श्रुति पर आश्रित यह मत सर्वथा निराधार दृश्यता है ।

वर्ण, गोत्र आदि :— देव ने स्वयं अपने आपको चौसरिया ब्राह्मण कहा है । भाव-विलास की हस्तलिखित प्रति में इसका प्रमाण मिलता है :—

चौसरिया कवि देव को, नगर इटायो बास ।

जोवन नवल सुभाव रस, कीन्हों भावविलास ॥

आरम्भ में पण्डित बालदत्त जी मिश्र तथा मिश्रबन्धुओं ने चौसरिया को चौसरिया पढ़कर देव को सनाह्य ब्राह्मण मान लिया था । चौसरिया सनाह्य ब्राह्मणों की एक श्रृंखला होती है, इधर इटावा प्रान्त में सनाह्यों की अधिक संख्या होने के कारण यह धारणा और भी पुष्ट हो गई । रायबहादुर श्यामसुन्दर की भी राय सनाह्य पक्ष में ही थी । शुक्ल जी ने तो निश्चित रूप से ही देव को सनाह्य मानते हुए मिश्रबन्धुओं पर व्यंग भी किया है । परन्तु वास्तव में इस भ्रम का मूल कारण उपर्युक्त पाठ-दोष ही था । चौसरिया दुसरिहा का रूपान्तर है— यह शब्द ब्रजभाषा का ही है और 'देवसर' या 'देवसरिया' में 'हा' प्रत्यय लगाने से बनता है । देवसर या देवसरि का अर्थ है देव-तुल्य; 'हा' ब्रजभाषा में बाला के अर्थ में प्रयुक्त होता है जैसे 'मिमहा', 'दलिहा' आदि । इटावा प्रान्त और नगर में भी देवसर या दुसरिहा ब्राह्मण अनेक रहते हैं जो कान्य-कुब्ज (द्विवेदी) ब्राह्मण

है। इस प्रकार हमारी धारणा है कि यह शब्द 'देव शर्मा' का रवानगर न होकर देवशर्मा का ही प्रचलित रूप है। इटावा में मनास्य अग्रश्रेष्ठ हैं, परन्तु नगर में कान्य-कुञ्जों को ही मन्त्राधिकारी है। लाजपुरा, घटिया आदि में उनके बहुत से घर हैं जिनमें वे तीन वा देव क वंशजों क ही हैं। इनमें श्री नीलकण्ठ आज भी इटावा के प्रतिष्ठित पण्डित हैं और श्री रामप्रसाद शर्मा भी मरकृत क अच्छे जाता है।

देव के कान्यकुञ्ज ब्राह्मण होने का दर्पण यकाटय प्रमाण उनके प्रपौत्र भोगीलाल का दिया हुआ वंश-परिचय है जिसमें उन्होंने देव तथा अपने का स्पष्ट शब्दों में हाथपगात्रा त्रिवेदी कान्यकुञ्ज माना है।

काश्यप गात्र त्रिवेदी कुल कान्यकुञ्ज कमनीय।

द्वयद्वय कवि जगत में भये दय रमनीय ॥

अतएव देव त्रिवेदी कान्यकुञ्ज ब्राह्मण थे—उनका गात्र काश्यप था और अत्यन्त 'दुर्महिमा' था।

पिता का नाम तथा वंश-परम्परा.—कवि क पिता का नाम क्या था इस विषय में किसी ग्रंथ में दिया हुआ प्रामाणिक उत्तरेण्य नहीं मिलता। न तो देव ने और न भोगीलाल ने ही इस विषय में कुछ लिखा है। अतएव जिजासुओं को केवल प्रामाणिक प्रमाणों पर ही सतोष करना पड़ता है। इन प्रामाणिक प्रमाणों के आधार हैं पं० मानदीन दुबे और उनके पास सुशिक्षित देव का वंश-वृत्त। मानदीन जी से मैं स्वयं मिलता हूँ। वे अर्ध-शिक्षित ग्रामीण पण्डित हैं, उगमें आलोचनात्मक अथवा ऐतिहासिक दृष्टि का अभाव है, परन्तु स्वभाव से वे नरे और रपटवादी हैं। देव के कुछ ग्रंथों का पूर्ण पूर्ण स्वण्डित प्रतियाँ उनके यहाँ हैं ही, भोगीलाल के दो ग्रंथ बचत-विलास और अनेकांग-प्रदीप भी उनके पास मौजूद हैं—देव क विषय में कुछ विश्वस्त सूचनाएँ और किम्वदंतियाँ भी उनसे प्राप्त हो सकती हैं। मैंने उनसे घंटों बातचीत की है, निर्धनता-जन्य दो एक दोष उनके स्वभाव में अवश्य आ गये हैं, परन्तु लम्बी चौड़ी होरुने वाले आदमी वे नहीं हैं। उनकी बातचीत में देव अथवा अपने वंश की शान बढाने का प्रयत्न बिलकुल नहीं होता। जो बात उन्हें नहीं मालूम है, उनके विषय में वे स्पष्ट ही अपनी असमर्थता प्रकट कर देते हैं। उनको अधिकांश सूचना अपने पितामह पण्डित बुद्धिसेन से प्राप्त हुई है जो १६ वर्ष की आयु भोग कर मृत्यु १९५६ में स्वर्गवासी हुए थे। इस प्रकार बुद्धिसेन का जन्म मृत्युत् १८६० ठहरता है। देव की मृत्यु को तब केवल ३५, ३६ वर्ष हुए थे, भोगीलाल उस समय जीवित थे, उन्होंने तीन वर्ष पूर्व ही बचत-विलास को समाप्त किया था। अतएव पं० बुद्धिसेन से प्राप्त सूचना को अविश्वस्त मानने के लिए विशेष स्थान नहीं है। "इन्हीं सज्जनों" के वंश-वृत्त के साक्ष्य के

अनुसार देव के पिता का नाम बिहारीलाल दुबे था। ये लोग इनसे ही अपने वंश-वृत्त का आरम्भ करते हैं :—

दुबे बिहारीलाल भये निज कुल मेंह द्वीपक ।
 तिनके भं कवि देव कविन मेंह अनुपम रोचक ॥
 पुरुषोत्तम के छत्रपती वावा-कृति लेखक ।
 भये खुलामी चन्द्र पुत्र बुद्धिसेनहु जी तक ॥
 जिनके राजाराम सुत पितु हमरे मतिमान ।
 तासुन मातादीन यह, दास रावगं जान ॥

(एक मौखिक रूप में प्रचलित छन्द)

इसके विरुद्ध केवल 'श्रीगार-त्रिलामिनी' और 'लक्ष्मी-दामोदर-स्मरण' आदि के प्रमाण हैं जिनमें देव के पिता का नाम वंशीधर स्पष्ट शब्दों में दिया हुआ है।

इयं लक्ष्मी दामोदरनुति-रटेरा-भिधपुरा
 लयेनेन्थं वंशीधर-तनुज-देवाख्य-कविना-
 कृता

दीक्षित जी ने इयं ही स्वीकृत किया है, परन्तु हम पहले प्रसङ्ग में ही निवेदन कर आये हैं कि ये ग्रन्थ किसी अन्य देवदत्त कवि के हैं जो इटावा में ही रहते थे, परन्तु प्रस्तुत देव कवि से अवरथा में छोटे और कवित्व में अत्यन्त हीन थे। (इसका विस्तृत विवेचन आगे देव के ग्रन्थों के विवेचन के साथ भी किया गया है।)

इस वंश-वृत्त के अनुसार देव के कोई भाई नहीं था। पुत्र दो थे भवानी-प्रसाद और पुरुषोत्तम। भवानीप्रसाद के वंशज इटावा में हैं और पुरुषोत्तम के कुसमरा में। देव के पुत्र तो कदाचित् साहित्यिक नहीं थे परन्तु उनके पौत्र छत्रपति अवश्य काव्य में अनुराग रखते थे। मातादीन जी के पास देवमायाप्रबंध की जो प्रति सुरक्षित है वह इन्हीं की लिखी हुई है जिसकी प्रतिलिपि शायद इन्होंने अपने वृद्ध पितामह के आदेश पर की होगी। कुसमरा-निवासियों में भांगीलाल प्रसिद्ध कवि थे। मातादीन, रामबाबू आदि वहाँ अब भी मौजूद हैं। इटावा में भी पं० नीलकण्ठ ज्योतिषी और श्री रामप्रसाद शास्त्री आदि देव के वंशज जीवित हैं। इस प्रकार देव की आजकल सातवीं और आठवीं पीढ़ियाँ चल रही हैं।

वास-स्थान :—ठा० शिवसिंह ने और उनके अनुकरण पर कुछ लोगो ने देव को समनि गाँव जिला मैनपुरी का निवासी माना है परन्तु देव ने भाव-धिलाल में अपना वास-स्थान इटावा लिखा है :

श्रीमरिया कवि देव को नगर इटावें वाग ।

इसमें स्पष्ट है कि कम से कम भाव-त्रिलाम के रचनाकाल अर्थात् सोलह वर्ष की अवस्था तक देव इटावा में ही रहते थे। इटावा के पं० रामप्रसाद शास्त्री यादव का कथन है कि वे लालपुरा में रहते थे, (जहाँ उनके वंशजों के पुराने खानदानों मकान अब भी खड़े हैं) और २६ वर्ष की अवस्था में इटावा छोड़कर कुसमा चले गये थे। यह बात कहीं लिखी हुई नहीं है—कवि के वंशजों में मौखिक रूप से चली आती है। लाजपुरा के ग्राम-पाम ही घटिया मुहल्ला है जो यमुना के किनारे पर थोड़ी ऊँचाई पर बना हुआ है। यहाँ से यमुना का दृश्य अत्यन्त भव्य प्रतीत होता है, लोगों का कथन है कि यह स्थान देव को अत्यन्त प्रिय था। इस प्रकार देव के आरम्भिक ग्रन्थ भाव-त्रिलाम और अष्टयाम इटावा में ही रचे गये थे और यहीं से वे उन्हें लेकर आजमशाह की सेवा में उपस्थित हुए थे। कुछ वर्ष दिल्ली में और फिर कुछ वर्ष चम्पौर-दादरी में रहकर फिर इटावा लौटे और वहाँ कुछ दिन अजित मम्पति का उपभोग करने के उपरान्त कुसमा में जा बसे। प्रेमतरङ्ग को रचना कवि ने अनुमानतः इसी अवकाश काल में इटावा रह कर की होगी।

कवि ने इटावा क्यों छोड़ा और कुसमा में जाकर वह क्यों बसा ? इस विषय में उनके वंशजों को कुछ नहीं मालूम। किम्बदन्तियों भी इस विषय में मौन हैं। इससे यही निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि इसका कारण साधारण ही रहा होगा, कोई विशेष घटना नहीं। कुसमा इटावा-फर्रुखाबाद को सड़क पर इटावा से लगभग ३० मील की दूरी पर है। गाँव पुराना है, सड़क से दो फर्लाङ्ग हट कर मातादीन दुबे का मकान है। यह मकान बहुत पुराना नहीं है। लोगों का विचार है कि इसके पीछे वाले मकान में, जिसमें आज उनके अन्य वंशज रहते हैं, देव जी रहा करते थे। मातादीन जी के मकान के सामने ही एक बगीची के खण्डहर हैं जो आज भी देव जी की बगीची के नाम से प्रसिद्ध है। इसमें एक छोट्टे-मे छूटे-छूटे चबूतरे पर शिवलिंग स्थापित है और ऊपर एक पुराना नीम का पेड़ है। ये दोनों ही देव के हाथ के कहे जाते हैं। कवि जीवन के अन्त तक कुसमा में ही रहा, ऐसा प्रचलित किम्बदन्ती आदि से मिल्ता है। आश्रयदाताओं के पास अथवा यात्रा के लिए वह बराबर आता जाता रहा, परन्तु उसका गृहस्थ कुसमा में ही रहा।

आश्रयदाता—भक्तिकाल के सन्तों को छोड़ जो केवल भगवान् के दरबार में ही अपने को पेश कर सकते थे, हिन्दी के प्राचीन कवियों का सम्बन्ध किसी न किसी रूप में राजदरबार से आवश्यक था। वास्तव में मध्य युग के आरम्भ से ही अन्य वर्गों की भाँति कवियों का भी एक पृथक् वर्ग बन गया था।

जिनके लिए कविता एक पैतृक व्यवसाय थी। आज का कवि दफ्तर या विश्व-विद्यालय में नौकरी कर सकता है, खाँड और सुँघनी का व्यापार कर सकता है, इसके अनिरीक्त प्रेम की सुविधाओं के कारण साहित्य का भी थोड़ा बहुत व्यवसाय कर सकता है, परन्तु उस युग में कवि के लिए जीविका का केवल एक ही साधन था : राजाश्रय। अनपुन वीर-गाथा-काल और गीति-काल के कवियों का जीवनवृत्त उनके आश्रयदाताओं में भी बहुत कुछ प्रभावित है।

देव की प्राथमिक रचनाएँ हैं सावत्रिलाम और अष्टयाम, जिनको वे आजमशाह के यहाँ लेकर उभियत हुए थे। आजमशाह ने उन्हें पण्ड किया था और निश्चय ही पुरस्कृत भी किया होगा।

दिल्लीपति अवरंग के आजमशाह मरत।

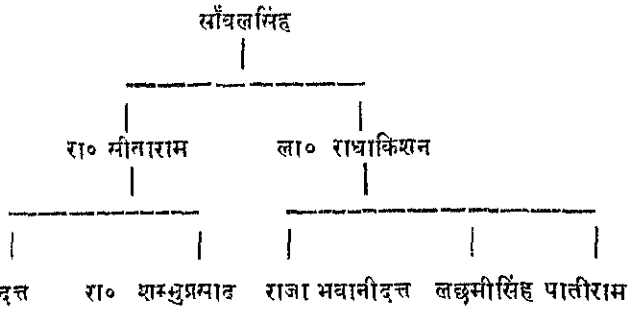
सुन्यो सराह्यो ग्रंथ यह अष्टयाम-संज्ञत ॥

परन्तु देव ने स्थिर रूप से अधिक समय तक उसका राज्याश्रय भोगा था, इस विषय में संदेह है। मंत्र १७४६ से लेकर सप्तमी मृत्यु पर्यन्त आजमशाह का जीवन अस्थिर ही था। पहले वह पिता का स्नेह-भाजन होने के कारण उसकी ओर से दक्षिण में लड़ना रहा, फिर उसके मंत्र का शिकार रहा, और अन्त में उसको मृत्यु के उपरांत तो कुछ समय तक अंतिम मंत्र्य कर वह बेचारा सदैव के लिये ही संसार से उठ गया। आजमशाह केवल आश्रयदाता ही नहीं था, वह उस युग का प्रतिष्ठित साहित्य-पारखी भी था। काव्य के प्रति उसे गहरा अनुराग था—उसके आश्रय में काव्य की सृष्टि के अतिरिक्त काव्य का सम्पादन भी हुआ। बिहारी-सतसई का आजमशाही क्रम उसीने किया-कराया था (१)। इसीलिए तो उदीयमान कवि देव उसकी सराहना को एक बड़े प्रमाणपत्र के रूप में उपस्थित करते हैं। गुणी और गुणज्ञ का यह साक्षात्कार दिल्ली ही में हुआ होगा। यह ठीक है कि आजमशाह इन दिनों दक्षिण में पिता के साथ युद्ध-संचालन में भाग ले रहा था, फिर भी देव का १६ वर्ष की अवस्था में दृष्टावे से दक्षिण पहुँचना बहुत संगत नहीं जँचना। बीच में कुछ समय के लिये जब युवराज दिल्ली आया होगा तभी देव उसकी सेवा में उपस्थित हुए होंगे।

ग्रंथों के रचनाक्रम के अनुरार देव के दूसरे आश्रयदाता दादरीपति राजा सीताराम के भतीजे भवानीदत्त वैश्य थे। दादरी दो हैं एक चर्ची-दादरी जो रेवाड़ी से आगे है, दूसरी धूम-दादरी जो जिला बुलन्दशहर में है। दोनों स्थानों से खोज-चीन करने पर यह निश्चित हो जाता है कि राजा सीताराम चर्ची-

ॐ रत्नाकर जी का मत है कि इस क्रम का सम्बन्ध आजमशाह से न होकर आजमखान से है।

दासों के रहने वाले थे। दिल्ली का बाज़ार सीताराम इन्हें का बसाया हुआ है। ये शाहजहाँ के पुत्राब्धी थे और इन्हें राजा का भी खिताब हासिल था। इनके पिता का नाम माँवलसिंह था—देव ने इन्हें सँवलसिंह लिखा है। इनका वंशवृक्ष इस प्रकार है।



इस वंश के लोग आजकल भी सीताराम बाज़ार में रहते हैं। उपर्युक्त वंश-वृक्ष के अनुसार भवानीदत्त राजा सीताराम के पुत्र न होकर भतीजे ठहरते हैं—देवीदत्त उनके चचेरे भाई थे। परन्तु देव ने भवानीदत्त और देवीदत्त को राजा सीताराम का पुत्र माना है। इससे यही सिद्ध होता है कि राजा सीताराम भवानीदत्त को भी पुत्रवन ही मानते थे। भवानीदत्त गुणज्ञ एवं काव्यरसिक व्यक्ति थे। जिन दिनों वे दिल्ली में रह रहे थे, उन दिनों भवानीदत्त भी सीताराम जी के साथ दरबार में आते जाते होंगे। वही उनका देव से साक्षात्कार हुआ होगा, और अनुमानतः जब आजमशाह दक्षिण वापस चले गए होंगे तभी देव भवानीदत्त जी के साथ दादरी चले आये होंगे। भवानीदत्त की 'उन्होंने यथेष्ट प्रशंसा की है। सीताराम को 'धर्मपुत्र' कहा है, (और वास्तव में आज उनके विषय में जो सूचना मिलती है, उसमें भी पता लगता है कि वे अत्यन्त धर्मभीरु व्यक्ति थे); भवानीदत्त को इन्द्र, कुबेर और देवतरु कहा है :—

ता सुत इन्द्र कुबेर सम वैश्य सुवंश महेन्द्र ।

देव के तीसरे आश्रयदाता थे फफूँद के कुशलसिंह। वे सोलह-सत्रह वर्ष की अवस्था में दिल्ली गए थे और आठ-दस वर्ष पश्चिम में रहकर इटावा लौटे होंगे जहाँ कुछ वर्ष रह कर उन्होंने अजित सम्पत्ति का भोग किया होगा। इसी अशुकाश-काल में शायद प्रेमतरंग का प्रणयन हुआ था। इसी बीच वे इटावा में कुम्भगा चले गए—और शायद वहीं से फिर फफूँद गए। कुशलसिंह के विषय में कवि ने लिखा है :

कुमल मरूप भूप भूपति कुसलमिह,
 नगर फकूँद धनी फूले जग जाहि के ।
 करन के करन मपूत सुभ करन के,
 मंगर महीप कुल दीप मधुमाहि के । (कुशलविलास)

इससे स्पष्ट है कि कुशलमिह जी मंगर जन्मिय थे, उनके पिता का नाम शुभ कर्णमिह था और फकूँद उनके रियासत की राजधानी थी। देव ने उनके वैभव और दान दोनों की प्रशंसा की है जिससे यही धारणा होती है कि वे फकूँद में कुछ समय तक अवस्थ रहें थे।

देव की आयु ३० वर्ष के लगभग थी। अब तक वे कम से कम तीन आश्रयदानाग्रो के यहाँ जा चुके थे। परन्तु अभी तक कोई ऐसा गुणज्ञ नहीं मिला था, जो उनको जीवन की चिन्ताओं से मुक्त कर देता, जिसके यहाँ स्थिरतापूर्वक रहकर वे मरस्वती का आराधन कर सकें। तत्कालीन राजा और रईमों का उन्हें अच्छा अनुभव नहीं था। वर्षों तक अभीष्ट मरत्तक की खोज में भटकते रहे, इन्हीं बीच में उन्होंने देशव्यापी एक दीर्घयात्रा भी की। अन्त में संवत् १७८३ के आस-पास उनकी एक उदार गुणज्ञ राजा भोगीलाल से भेंट हुई, जिन्होंने उनकी प्रतिभा का उचित आदर किया। रसविलास उन्हें को समर्पित है। अपने आश्रयदानाग्रों में देव ने सबसे अधिक प्रशंसा भोगीलाल की ही की है :—

पावस घन चातक तजै, चाहि स्वाति जलविन्दु,
 कुमुद सुदित नहि सुदित-मन जौ लौं उदित न इन्दु ।
 देव सुकवि तातें तजै, राइ, रान, सुलतान,
 रसविलास सुनि रीकहि है भोगीलाल सुजान ॥
 भूलि गयौ भोज, बाल विक्रम विपरि गये,
 जाके आगे और तन दौरत न दीदे हैं ॥
 राजा, राइ, राने, उमराइ उनमाने,
 उन माने निज गुन के गरव गिरवी-दे हैं ॥
 सुयस बजाज जाके, सौदागर सुकवि,
 चले हू आवैं दमदू दिसान के उनीदे हैं ॥
 भोगीलाल भूप लख, पाखर लिवैया जिन,
 लाखनि खरचि खरचि आखर खरीदे हैं ॥

(रसविलास की एक हस्तलिखित प्रति)

भोगीलाल के विषय में उक्त छंदों से केवल इतना ही परिचय मिलता है कि वे अत्यन्त गुणव्रती धनिक थे। काव्य में उनको रुचि थी, उनके यहाँ देव

के अनिरीक्त अन्य कवियों का भी मान होता था। वस इत्यमे अधिक उनके विषय में कुछ ज्ञान नहीं है। वे शायद कोई शासक राजा नहीं थे। राजा या तो उनका खिनाय था, या देव ने अपनी कृतज्ञता एवं भक्ति-भावनावश उन्हें 'भूप' लिख दिया है। देव ने अपनी समस्त कृतज्ञता उनके प्रति उँडेल दी है। उनको प्राप्त कर वे सुलतान आजमशाह, राध कृशलसिंह और मेठ भवानीदत्त को भी भूल गये। जिनने लाग लाल देकर उनके अक्षरों को खरीदा हो, उसको पाकर, कोई आश्चर्य नहीं कि, कवि भोज, विभ्रम और बलि जैसे दानियों को भी भूल जाये। परन्तु दुर्भाग्यवश यहां भी वे स्थिर होकर न रह पाये। मिश्रबन्धुओं ने इसके दो कारणों का अनुमान किया है, एक तो भोगीलाल की मृत्यु और दूसरा उनसे कवि की अनबन। ये दोनों ही बातें संभावना से परे नहीं हैं, परन्तु इनक अतिरिक्त भोगीलाल की असमर्थता भी ती एक कारण हो सकती है। विवरण से रपट है कि भोगीलाल इतने वैभव-सम्पन्न राजा महाराजा नहीं थे कि देव जैसे सम्भ्रांत व्यक्ति की जीविका का पूर्ण उत्तरदायित्व जीवन भर के लिये ले लेते। कुछ समय तक उन्होंने श्राद्ध और आत्रपूर्वक भक्ति का स्वागत-सकार किया होगा, फिर उसे स्वयं ही अन्यत्र आश्रय की खोज करनी पड़ी होगी। बड़े बड़े राज्यों में तो जीवन-वृत्ति की प्रथा चली आती है। वहाँ वह संभव भी थी, परन्तु छोटी रियासतों या ठिकानों में ऐसा सर्वदा संभव नहीं था।

भोगीलाल के यहाँ यद्यपि देव को अत्यन्त आदर सत्कार प्राप्त हुआ था, परन्तु इतने दिनों तक इधर उधर भटकने के कारण उनको इस प्रकार के पराश्रित जीवन से ग्लानि होने लगी थी। अबस्था भी अब काफ़ी प्रौढ़ हो चुकी थी। रस-विलास की समाप्ति तक वे यह अनुभव करने लगे थे—

बीचु मरीचन के मृग लौं अब धायै न रे सुन काहू नरिन्द के ।
इन्दु सौ आनन तू जु चितै अरविन्द-से पायिन पूजि गुविन्द के ॥

फिर भी उस समय का सामाजिक वातावरण इस प्रकार का था कि कवि के लिये आश्रय के अनिरीक्त और कोई जीविका का साधन नहीं था। अतएव देव को इसके उपरान्त भी आश्रयदाताओं की ही शरण में जाना पडा। प्रेम-चन्द्रिका का समर्पण उन्होंने मर्वनसिंह के पुत्र उद्योतसिंह को किया है। उद्योत-सिंह वैम सत्रिय थे और इटावा के पास ड्यौंढियाखेरा के राजा-जमींदार थे।

मरदनसिंह महीप सुत बैस वंश विद्वोत ।

करो सिंह उद्योत को राधा हरि उद्योत (प्रेमचन्द्रिका)

प्रेमचन्द्रिका के समर्पण में कोई विशेष भावुकता नहीं है, इसमें यही व्यंजित होता है कि देव यहाँ बहुत समय तक नहीं रहे।

जैसा कि हमने आगे सिद्ध किया है— सुजानविनोद, प्रेमचन्द्रिका के बाद की कृति है। उसकी रचना पातीराम के पुत्र सुजानमणि के लिये की गई थी। पातीराम राजा नरोत्तमदास के पुत्र थे, वे जाति के कायस्थ और दिल्ली के रहस्य थे। कुछ लोगों का विचार है कि कृचा पातीराम इन्हीं का बसाया हुआ है, परन्तु यह ठीक नहीं है। कृचा पातीराम के बसाने वाले दूसरे ला० पातीराम थे, जो राजा सीताराम के भतीजे और भवानीदत्त के भाई थे। पातीराम के पुत्र राय सुजानमणि अत्यन्त काव्य-मर्मज्ञ तथा उदार थे। उनको धन-धाम पुत्र-कलत्र आदि सभी का सुख था।

रघु ज्यों मनु के वंश में, नृपति नरोत्तमदाम ।
 ता सुत दशरथ ज्यों कियौ, पातीराम विलास ॥ ६ ॥
 पातीराम विलास निधि, प्रगट पुण्य को धाम ।
 तेहि सुत राय सुजानजू, ज्यों दशरथ के राय ॥ १० ॥
 राय सुजान सुजानमणि, धनि धनि धर्मखिलास ।
 इन्द्र सकल कायस्थ कुल, इन्द्रप्रस्थ निवास ॥ ११ ॥
 कुंजर विराजै द्वार गुंजरन भीर तीखे,
 तरल तुरंग रंग रग सुभ धान के ।
 दंपति सुफल शील संपति लहलहात,
 बहुल विलास्य, ज्यो महल मधवान के ।
 कहालौ बखानें 'देव' सगुन उदारता के,
 भूपति से भिच्छुक निवाजें दिन दान के ।
 पुन्य के प्रभाव लखि लखि श्री लुभाइ ऐसे,
 साहिब-सुभाइ राइ साहिब सुजान के ॥ १२ ॥
 पातीराम नन्दन प्रतापी संकम्पापति की,
 कीरन कहानी जोति जागती जलप की ।
 सत्रुन के सोखे परिपोखे परिचार तोखे,
 'देव' गुन पितरनि राखै न कल्प की ।
 दान करि भूप चित चंपत कुबेर धन,
 सम्पति अधीन कीन्ही वासी ज्यों तल्प की ।
 श्रीपति के अंक मिय सोवे निःसंक सके,
 मान के कल्पतरु मोभा संकल्प की ॥ १३ ॥
 दो०—भूप स्वयं भूपर किये, लुच्छ भिच्छुकनि गीत ।
 नृप सुजान संकल्प-सों, अल्प कल्पतरु होत ॥ १४ ॥

परम सुज्ञान सुज्ञान की, कृपा 'देव' कवि हर्षि ।

कियो सुज्ञान विनोद को, रचन बचन-वसु वपि ॥ १५ ॥

(सुज्ञानविनोद की पं० मातादीन वाली प्रति)

उपयुक्त छन्द मिश्रवन्द्यु-सम्पादित सुज्ञान-विनोद में नहीं मिलते । उस प्रति में आरम्भ के वे ३० छंद नहीं हैं, जो कुम्भरा में पं० मातादीन जो और-भरतपुर में श्री गोकुलचंद्र दीक्षित के यहां सुरक्षित प्रतियों में स्पष्ट मिलते हैं । कुम्भरा की प्रति सं० १८०७ वि० में बेनीधर त्रिपाठी नाम के किसी व्यक्ति द्वारा अपने उपयोग के लिये लिखी हुई है । हमसे यह तो निश्चय ही जाना है कि सुज्ञानविनोद की रचना सं० १८०७ से पूर्व अवश्य हुई थी । किसी दूसरे व्यक्ति ने अपने पढ़ने के लिए यह प्रति तैयार की है — इसका अभिप्राय यह हुआ कि उस समय तक यह ग्रन्थ पर्याप्त प्रसिद्धि प्राप्त कर चुका था । इधर हमकी प्रौढ शैली और अन्य अन्तर्माच्यों के अनुसार यह निश्चय ही रसविलास (सं० १७८२) तथा प्रमचन्द्रिका के भी वाद की रचना सिद्ध होती है । ऐसी दशा में हमारा अनुमान यही है कि सुज्ञानविनोद की रचना सं० १७६०-१७६५ के आस-पास हुई है । समर्पण से ज्ञात होता है कि सुज्ञानमणि ने देव को भली भाँति संतुष्ट किया था । देव तीस चालीस वर्ष अपने देश में बिताकर दूसरी बार दिल्ली आये थे और कुछ वर्ष इनके यहाँ रहकर फिर कुम्भरा लौट गये । वे अब काफ़ी बूढ़ हो चुके थे, शेष रचनायें जो था तो प्रौढ़ रीति ग्रन्थ हैं जैसे शब्दरसायन, या वैराग्यपरक ग्रन्थ हैं जैसे देवमायाप्रपंच देवशक्त आदि, उन्होंने किसी को समर्पित नहीं कीं । अतः यही निष्कर्ष निकलता है कि संवत् १८०० के आस-पास से वे अधिकतर कुम्भरा में ही रहने लगे थे । जीवन बहुत कुछ ढल चुका था । जीवन के कठोर संघर्ष एवं आश्रयदाताओं के रूखे व्यवहार ने उनके हृदय में वैराग्य की गहरी भावना जागृत कर दी थी । जीवन के विकासकाल में ही नरनाहों की 'नाही' सुनकर जो ग्लानि के भाव हृदय में अंकुरित हुये थे, वे अब परिपक्व हो चुके थे और वह अपने गाँव में ही रहकर जैसी भी कुछ स्थिति थी उसी से संतुष्ट होकर विरक्त भाव से जीवन-त्याग कर रहा था । किंवदन्तियों से पता लगता है कि इन बीच में भरतपुर-नरेश के यहाँ वह एकाध बार अवश्य गया था किन्तु वहाँ का भी अनुभव अत्यन्त कटु रहा, और, अंतिम दिनों में शायद अलवर-नरेश से भी उसका कुछ सम्बन्ध रहा था ।

इसके उपरान्त तो कवि ने बस एक ही बार और आश्रय की खोज की । उसके ये अन्तिम आश्रयदाता थे, अबादुल्लाहों के पुत्र अकबरअलीजाँ। वे महमदी राज्य के अधिपति थे और पिहानी इनकी राजधानी

थी। अकबरअलीख़ां प्रतापी और वीर होने के अतिरिक्त काव्य और कवियों के प्रेमी तथा रस-मर्मज्ञ भी थे :

‘ख़ानअली अकबरअली जानत ज़ह रस-पंथ ।’

❀

❀

सानी सिह दलीप महीपति पुरी-पिहानी ।

सदर जहानी सदरजही जू की रजधानी ॥

जिहि सुपुत्र सुर्वजा मुहम्मद सैद तासु सुत ।

सैद मुकदर तासु तासु खुर्रम अति अद्भुत ॥

तिहि पुत्र अवादुल्ला सुखद जाकी जग महिमा भली ।

तिहि तनय महमदी-महीपति खानअली अकबरअली ॥

ऐसो कौन आज-जाकी रोहत समाज जहाँ, सबको सुकाज स्याहिबी को सुख साज है ।
द्वेष गुण संत संत, सामंत समाज राज-काज को जहाज दिल दरियां दराज है ।
जा पै इतराज ता, गनीम तिर गाज बग-बैरिन पै बाज, सैद वंश सिरताज है ।
सानी सुर-राज, जो पिहानी-पुर राज करै मही मैं जहाज, महमदी महाराज है ।

(सुखनागर-तरंग)

अकबरअलीख़ां का समय संवत् १८२४ से आरम्भ होता है। उनके गद्दी पर बैठते ही कवि ने अपने समस्त ग्रन्थों का सार संगृहीत कर उन्हें समर्पित किया होगा। उसकी अवस्था अब ६४ वर्ष की ही चुकी थी। जीवन के कटु अनुभवों ने उसे आश्रयदाताओं की ओर से विरक्त कर दिया था, परन्तु फिर भी जीविका का प्रश्न सामने था। २०-२५ वर्ष घर पर रहने से कमाई पूंजी शिःशेव ही चुकी थी निदान जीवन के अन्तिम दिनों में भी उसे आश्रय की खोज में पिहानी जाना पड़ा। नई रचना तो अब क्या सम्भव थी, पुराने ग्रन्थों के ही अंग्रेष दूतों का संग्रह कर ६४ वर्ष का वृद्ध कवि पिहानी जाकर अकबरअलीख़ां के दरबार में उपस्थित हुआ। उपर्युक्त छन्दों से स्पष्ट है कि वहाँ उसका यथेष्ट स्वागत-सत्कार हुआ। इतनी अधिक अवस्था में पिहानी जाकर रहना तो संगत नहीं जान पड़ता, अतएव यही निकर्ष निकलता है कि उचित पुरस्कार प्राप्त कर वह तभी कुसुमरा लौट आया और वहीं आकर एक-आध साल में उसकी मृत्यु हो गयी। इस प्रकार १९ वर्ष की अवस्था में उचित आश्रय की खोज में जीवन का जो संघर्ष आरम्भ हुआ था, वह ६४ वर्ष की अवस्था तक लगभग निरन्तर ही चलता रहा।

यात्रा :—कवि के अलमस्त स्वभाव और जाति-विलास तथा रस-विलास में दिचे हुये विभिन्न-देशीय स्त्रियों के वर्णन के आधार पर मिश्रग्रन्थु तथा पं० रामचन्द्र शुक्ल आदि विद्वानों की धारणा है कि उसने अपने जीवन में बहुत भ्रमण किया था। जातिविलास में अन्तर्द मगध, मालवा, आभीर, केरल, द्रविड़

भूटान, काश्मीर आदि सभी प्रान्तों की स्त्रियों की बाह्य विशेषताओं का, कम से कम उनकी आकृति तथा वेश-भूषा आदि का, सटीक चित्रण है ? जिससे यह अनुमान होता है कि यह यात्रा देश-व्यापी थी। इतका उद्देश्य आश्रय की खोज, तीर्थार्जन अथवा परिभ्रमण इन तीनों से से कोई हो सकता है।—या वास्तव में तीनों ही मिले-जुलें हो सकते हैं। क्योंकि यदि केवल आश्रय की खोज ही लक्ष्य होता तो अन्य भाषा-भाषी प्रान्तों में जाने से बड़ा लाभ था; और यदि तीर्थार्जन होता तो भूटान में कौन-सा ऐसा तीर्थ था ? इस यात्रा का प्रभाव कवि के व्यक्तित्व और काव्य दोनों ही के लिए शुभ हुआ, इसमें मन्देह नहीं। उसके ज्ञान और अनुभव दोनों में समृद्धि हुई, जीवन के प्रति दृष्टिकोण में विस्तार आया। काव्य पर भी उसका इन सभी बातों द्वारा अप्रत्यक्ष प्रभाव पड़ा। परन्तु प्रत्यक्ष रूप में इस यात्रा के फलस्वरूप जो काव्य सृष्टि हुई वह अधिक उत्कृष्ट नहीं है—अन्धीक्षण की दृष्टि से भी चित्रण विशेष सफल नहीं कहे जा सकते क्योंकि कवि की दृष्टि प्रायः साधारण बाह्य विशेषताओं से आगे नहीं जा सकी।

गुरु तथा सम्प्रदाय :—पं० बालदत्तजी मिश्र ने लिखा है कि देव राधा-वल्लभीय सम्प्रदाय के अनुयायी थे और स्वयं गोस्वामी हितहरिवंश जी ने ही उन्हें अपने सम्प्रदाय में दीक्षित किया था। वे उनके द्वादश मुख्य शिष्यों के अन्तर्गत थे। इस मान्यता का आधार वास्तव में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र द्वारा सम्पादित सुन्दरी-सिन्दूर के मुद्र-पृष्ठ पर उद्धृत निम्नलिखित शब्द ही हैं :—

“श्री राधाचरण-सरोज-राजहंस गोस्वामी हितहरिवंश हित जी के द्वादश मुख्य शिष्यों के अन्तर्गत श्री स्वामिनी जी के अनन्य उपासक कवि-शिरोमणि मान्यवर श्री देव कवि रचित……।” देव के और गोस्वामी हितहरिवंश के समय में लगभग एक शताब्दी का अन्तर है। हितहरिवंश जी का जीवन अधिक-से अधिक संवत् १६४०—२० तक माना जाता है। ऐसी दशा में भारतेन्दु बाबू या सुन्दरी-सिन्दूर के प्रकाशक बा० अमीरसिंह को [क्योंकि ये शब्द या तो सम्पादक के हैं या प्रकाशक के] ऐसी धारणा कैसे हुई यह समझ में नहीं आता। वैसे तो देव का समस्त काव्य राधाकृष्ण की माधुर्य-लीलाओं से भरा हुआ है स्वयं राधा-विषयक उनके अनेक छन्द हैं—परन्तु उन्होंने राधावल्लभीय सम्प्रदाय में दीक्षा ली थी ऐसा संवेत उनके ग्रंथों से या अन्यत्र नहीं मिलता। मिश्र बन्धुओं ने उपयुक्त शब्दों को भारतेन्दु बाबू के माना है, और उनको गुस्त्व देते हुए यह कल्पना कर ली है कि देव हित जी के अपने ही सम्प्रदाय वाले १२ मुख्य शिष्यों के अन्तर्गत थे। परन्तु यह कल्पना दुरारूढ़ सी-ही लगती है, और हमारी धारणा है कि ये शब्द भारतेन्दु जी के न होकर अमीरसिंह के ही हैं; क्योंकि जैसा उन्होंने ‘विज्ञापन’ में कहा है, सुन्दरी-सिन्दूर का प्रकाशन भारतेन्दु जी

की मृत्यु के बाद हुआ था। परन्तु, शब्द-रसायन के मंगलाचरण में कवि ने गुरु की वन्दना में दो दोहे लिखे हैं जिनमें यह निर्विवाद सिद्ध है कि उसके कोई गुरु थे अथवा, जिनमें उसे गम्भीर श्रद्धा थी :

देव चरित गुरु देव की महिमा कहि जग भौन,
अध-अजगर लीलै न तरु, जियत निकासै कौन ?
श्री गुरुदेव कृपालु की, कृपा-सुबुद्धि समीप,
तिमिरु मिटै प्रगटै हृदय-मंदिर अनुभव-दीप। (शब्द-रसायन)

‘अध-अजगर लीलै न तरु’ आदि शब्दों से यही निष्कर्ष निकलता है कि वन्दना धर्म अथवा दीक्षा-गुरु की है, विद्या-गुरु की नहीं। शब्द-रसायन कवि की वृद्धावस्था की कृति है—इसके उपरांत उसने वैराग्य-परक कविता ही की है। अध, ये गुरु कौन थे— कहाँ रहते थे इसके विषय में कुछ कहना कठिन है। सम्भव है राधा-वल्लभीय सम्प्रदाय के कोई साधु हों, परन्तु इसका कोई विश्वस्त प्रमाण नहीं मिलता। देव की राग-विराग की कविता पर भी राधा-वल्लभीय सम्प्रदाय की कोई विशेष छाप नहीं है। देव के वंशज भी निश्चिन्त ही इस सम्प्रदाय के अनुयायी नहीं हैं, और न वृन्दावन आदि में पूछ-ताछ करने से ही उक्त मत की पुष्टि होती है। अतएव यह मानने में कोई विशेष कठिनाई नहीं होती कि किसी जनश्रुति पर आश्रित होने के कारण ये शब्द ही भ्रान्त हैं।

किम्बदंतियाँ :—दृठावा और कुसमरा में देव के विषय में कुछ किम्बदंतियाँ प्रचलित हैं। किम्बदंतियों में सत्य का कितना अंश होता है इस प्रश्न का एक सामान्य उत्तर देना कठिन है। प्रत्येक किम्बदंती की परीक्षा करने पर ही उसके सत्यांश का निर्णय किया जा सकता है। फिर भी यह मानने में आपत्ति नहीं होनी चाहिए कि जो किम्बदंतियाँ सामूहिक मान्यताओं को वहन करती हुई गहन रूप में चली आती हैं, उनमें सत्य का आधार-अणु अवश्य रहता है, जो विवेकपूर्वक परीक्षा करने पर सरलता से हट निकाला जा सकता है। हमारे देश में धार्मिक विश्वास की प्रधानता होने के कारण किम्बदंतियों में अनिप्राकृतिक तत्व का मिश्रण अनिवार्यतः हो जाता है। देव-विषयक किम्बदंतियों में भी प्रायः यही हुआ है। इनमें दो किम्बदंतियों का सम्बन्ध भरतपुर-नरेश से है। एक तो पहले ही ५० कृष्णविहारी मिश्र द्वारा देव-विहारी में उद्धृत की जा चुकी है। एक बार देव जी भरतपुर नरेश के यहाँ गये। उस समय डींग के किले का निर्माण हो रहा था। महाराज ने कहा, “कवि जी कुछ सुनाइए।” इन्होंने कहा, “महाराज, इस समय सरस्वती कुछ कहने की आज्ञा नहीं देती।” महाराज ने आप्रह किया तो कवि ने कुछ छन्द पढ़े जिनमें एक का आशय यह भी था कि इस किले में खोपड़ियाँ लुढ़कती फिरंगी। कहते हैं यह उक्ति वाद में बिलकुल सत्य

सिद्ध हुई। दूसरा अनुभव इसमें कहीं अधिक कटु था। एक बार फिर भरतपुर नरेश ने कवि को ग्रामन्त्रित किया और कविता सुनाने की प्रार्थना की। उन्होंने छन्द पढ़ कर सुनाए और मौन हां गए। राजा ने कुछ और कहने के लिए अनुरोध किया, तो उन्होंने कहा,—“ब्रह्म अब मरस्वती की इच्छा नहीं है।” राजा ने कहा, “कवि जी, आप अपनी ही हानि कर रहे हैं—हमने निश्चय किया था कि आपको प्रत्येक छन्द पर एक एक लाख मुद्राएं दान करते।” इस पर स्वामिधानी कवि ने हंस कर कुछ वैराग्य के छन्द सुनाए जो आज प्राप्त नहीं हैं। सम्भव है देव शतक के ही कुछ छन्द हां। इस स्पष्टवादिता से दोनों में कुछ तीखी बातचीत हो गई जिसे पर कवि ने राजा को लचक करने हुए निम्नलिखित दोहा पढा :

पीताम्बर फाटयो भलो, साजो भलो न टाट ।

राजा भयो तो का भयो, रह्यो जाट कौ जाट ॥

इस पर राजा ने इन्हें कैद करने की आज्ञा दी, परन्तु यह किसी तरह रात में ही भरतपुर की मोमा से बाहर दूसरे अन्य राज्य में भाग गये। बाद में यहाँ के राजा ने बीच में पडकर दोनों में समझौता करा दिया। एक-दो किंवदंतियों का सम्बन्ध अलवर-नरेश से भी है। कवि बृद्ध हो चुका था, अतएव अब वह अधिकतर कुसमरा में ही रहने लगा था। परिवार की ओर से वह काफ़ी सुखी था। उसके पौत्र-प्रपौत्र सभी योग्य थे। प्रपौत्र भोगीलाल स्वयं एक सत्कवि थे। अलवर-नरेश की उन पर विशेष कृपा थी। एक बार वह कुसमरा पधारे। वहाँ बयोबृद्ध कवि देव को हीन अवस्था में देखकर उन्हें बडा क्लेश हुआ और दया दिखाते हुये बोले—“कविवर आपका मकान बड़ा जर्जर हो रहा है। आज्ञा हो, तो हम आपके लिये एक अच्छा-सा मकान बनवा दें।” इस पर देव ने उन्हें एक छन्द पढ़ कर सुनाया :—

काहू न मंग गई गनिका जिमि को, को न कोपि गयो कुपरी कौ ।

देव तू काको भयो विगरै सठ, भूठौ भिरै भिगरै कुपरी कौ ॥

राखि मैं राखि सकैगो जु राखत जात न चंदन की खुपरी कौ ।

खान समान मैं खैचिहैं खोखरि, जंबुक खोहनि मैं खुपरी कौ ॥

इसी प्रकार एक दिन राजा मछली का शिकार खेलने गये। देव भी साथ थे। एक तालाब में वंशी डाली गई तो किसी कारण वह फँस गई। राजा ने इससे पूछा—“महाराज यह वंशी किसने पकड़ ली है ? इसके भीतर कौन है ?” देव ने झुंझलाकर कह दिया इसमें तीतर है। राजा को यह हरकत बड़ी बेजा लगी और उन्होंने कहा—“अच्छा हम पत्थर लगवाते हैं। यदि तीतर न हुये, तो आपको दण्ड मिलेगा।” तालाब में घुसकर देखा गया, तो वास्तव में तीतर मिला। रात

को देवता ने रवण दिया और कहा—आपके अघिवेक के कारण हमें तीतर बनकर अपनी जीभ खिचानी पड़ी, अब आप लोच सम्भर कर बात कहा कीजिए । प्रातः-काल स्वप्न की बात याद कर देव ने गद्गद् वंठ से निम्नलिखित छन्द देवता की स्तुति में पढ़ा—

चाहें सुमेर को छारि करै, अरु छार को चाहै सुमेर बनावै ।
 चाहै तो रंक को राव करै, चाहै राव को द्वार ही द्वार फिरावै ॥
 रीति यही करुणाकर की कवि 'देव' कहै बिनती मोहि भावै ।
 चीटी के पाँय में बाधि कै हाथी, वह चाहै समुद्र के पा लगावै ॥ ६३

कवि की वाक्मिद्धि के विषय में कुसमरा में कुछ और भी किंवदंतियाँ प्रचलित हैं । एक तो बाल्यावस्था की है । देव जब विद्याध्ययन करने काशी गए, तो वे काशी मन्दबुद्धि थे । एक दिन एक देवता को परितृप्त करने पर उन्हें बरवान मिला कि तुम्हारी जिह्वा पर सरस्वती नाचेगी । दूसरे दिन जब वे पाठशाला गए, तो सचमुच उन्हें सभी ग्रंथ कंठगत थे । यह देवकम उनके गुरु जी ने कहा कि आप तो वाक्मिद्धि पण्डित हैं—अब आपको पढ़ाने की मातृर्ध्व किममें है ?—दूसरी, एक पड़ोसी ब्राह्मण परिवार के विषय में आज भी कुसमरा में प्रचलित है । इनका नया घर बन रहा था । पाण्डेय जी ने देव को यामने देखकर पूछा—दुबे जी, आज मायत कर्मों हैं ? देव ने उत्तर दिया—“पाण्डे ठीक है, इस घर की संतति चार गांवों में फैलेगी ।” इस उक्ति के दो अर्थ हो सकते थे—एक तो यह कि यह परिवार अब फलेंगा यहां तक कि इस गांव से बाहर तक इसका विस्तार हो जायेगा । दूसरा अर्थ यह भी हो सकता था—यह घर चार-आठ हो जायगा; परिवार बिकर कर चार गांवों में बस जायेगा । इस दूसरे अर्थ में यह उक्ति ठीक बैठी और सचमुच यह परिवार आज चार गांवों में बिकर गया है ।

उपर्युक्त प्रायः सभी किंवदंतियाँ हमने कुसमरा में पण्डित मातादीन के मुंह से सुनी हैं—और मातादीन जी ने उन्हें अपने पितामह पं० बुद्धिसेन दुबे से सुना था । जैसा कि हमने अन्यत्र कहा है—बुद्धिसेन जी और देव के समय में ५० वर्ष से कम का ही अन्तर था । अतएव यदि मातादीन जी की स्मृति ने उन्हें अधिक धोखा नहीं दिया, तो ये किंवदंतियाँ देव के कुछ ही समय पश्चात् से चली आ रही हैं । इनका परीक्षण कर तीन परिणाम सरलता से निकाले जा सकते हैं—(१) देव वाक्मिद्धि कवि थे । 'वाक्मिद्धि' का शब्दार्थ में ही ग्रहण कर लोगों ने उनके विषय में यह धारणा बनाली थी कि उनके मुख से जो कुछ निकलता था—सत्य होता था ।

६३ [यह छन्द देव के नाम से फेवल मौखिक रूप में प्रचलित है ।]

(२) उनका स्वाभिमान सर्वत्र जागृत रहता था। उनका जीवन-दृष्टि सम्भर थी—राग के साथ त्रिराग की भावना भी उनमें अत्यन्त पुष्ट थी।

(३) अन्तिम दिनों में भी उनकी आर्थिक स्थिति अच्छी नहीं थी।

मृत्यु—देव के अन्तिम आश्रयदाता पिहानी के अकबर अलीखाने थे। उनका समय संवत् १८२४ में आरम्भ होता है। अतएव देव का कम से कम सं० १८२४ तक जीवित रहना सिद्ध होता है। मुख्यमागसराज उनका अन्तिम संग्रह-ग्रंथ है। इसके बाद उनका कोई भी अन्य ग्रंथ उपलब्ध नहीं है। अतएव यही परिणाम निकाला जा सकता है कि संवत् १८२४-२५ के आस-पास ही कवि की मृत्यु हो गई थी। इस समय तक उनकी अवस्था ६४-६५ वर्ष की हो चुकी थी। देव जैसे व्यक्ति के लिए जिनमें जीवन में रस का जी भरकर उपभोग किया हों—जिनका जीवन-सघर्ष इतना कठोर रहा हो, ६४-६५ वर्ष की अवस्था काफ़ी थी। उनकी मृत्यु किम रोग में और कहाँ हुई, यह निश्चितरूप में ज्ञात नहीं है। परन्तु उपर्युक्त परिस्थितियों और कतिपय किम्वदन्तियों के आधार पर यही धारणा होती है कि कुम्भरा में ही उनका शरीर छूटा। पण्डित गोकुलचन्द्र दीक्षित ने लिखा है कि देव की मृत्यु १२६ वर्ष की अवस्था में हटावा के पास जमुना के किनारे दलीपनगर ग्राम में हुई थी। जवा कि हमन अन्यत्र सिद्ध किया है—दीक्षित जी ने दो देव कवियों को एक समझकर इस प्रकार की अनेक भ्रान्तियों को जन्म दिया है। ये दूसरे देवदत्त कवि जिनकी मृत्यु संवत् १८४६ त्रि० में राव छत्रलाल के आश्रय में दलीपनगर में हुई थी—प्रस्तुत महाकवि देव से भिन्न थे।

देव का व्यक्तित्व

साधारणतः रीतिकाल की कविता अव्यक्तिगत है। फिर भी कविता, चाहे वह कितनी ही अव्यक्तिगत क्यों न हो, अपने मूलरूप में कवि के आत्म से ही उद्भूत होती है। कोई भी कवि अपनी कविता को व्यक्तिगत राग-द्वेषों से अलग नहीं रख सकता। आधुनिक कवि प्रत्यक्षरूप में ऐसा करता है, रीतिकाल का कवि अप्रत्यक्षरूप में करता था, बस यही अन्तर है। अतएव प्राप्त जीवन-तथ्यों के अतिरिक्त केवल काव्य के आधार पर भी देव के व्यक्तित्व की एक स्थूल रूप-रेखा अङ्कित की जा सकती है।

आकृति और वेशभूषा—आज देव का कोई चित्र प्राप्त नहीं है। नवरत्न का चित्र सर्वथा कल्पित है। अतएव उनकी आकृति वेश-विन्यास आदि के विषय में किसी प्रकार की निश्चित धारणा बनाना असम्भव है। केवल जनश्रुति के आधार पर यह कहा जा सकता है कि वे अत्यन्त स्वरूपवान् थे और वैभवपूर्ण वेश-

भूषा उनको प्रिय थी। वे एक लम्बा चोगा धारण करते थे, जिसे राजाओं के यहाँ आते जाते समय कुछ अनुचर उठाकर ले चलते थे। इसमें म-य का किन्ना अंश है, यह कहना संगत नहीं है। ऐसी दशा में इस विषय में सौ ही रहना पड़ता है।

प्रकृति और स्वभाव—अपने समसामयिक अन्य कवियों की भाँति देव की भी प्रकृति स्पष्टतः शृंगारिक थी। परन्तु यह शृंगारिकता छिड़ली रसिकता नहीं थी, जो विलास मात्र से सम्बन्ध रखती है। इसमें एक विशेष सम्भीरता थी। रीतिकाल के प्रायः अन्य कवि केवल नाग के सौंदर्य के रसिक थे। परन्तु देव का मन उसके सौंदर्य से आगे उसके व्यक्तित्व तक जाता था। रसिकता की तरलता के साथ उसमें प्रेम की सम्भीर निष्ठा भी वर्तमान थी। प्रकृति की यही सम्भीरता देव के व्यक्तित्व का अनिवार्य अंग थी। जीवन के प्रति विहारी के दृष्टिकोण में जहाँ ध्यानमय सुख-सरलता है, वहाँ देव की दृष्टि में एक कष्ट सम्भीरता है। अवज्ञा से आहत होकर विहारी मुस्कराकर व्यंग्य कर सकते थे, परन्तु देव के लिये यह सम्भव नहीं था। उनके आहत मन के लिये केवल एक ही शरण भूमि थी, “राधावर विरद को वारिधि” दूरे शब्दों में ‘प्रेम’। देव की कविता में इमीलिये हास्य का अभाव है। इस व्यक्ति के जीवन में ही उसका अभाव रहा होगा। राग के साथ ही वैराग्य के भी जो गहरे संस्कार उसके स्वभाव में मिलते हैं वे वास्तव में एक ही प्रवृत्ति के दो पक्ष हैं, जो परिस्थिति के अनुसार कवि के जीवन और काव्य में व्यक्त होते रहे थे। अपने रागात्मक जीवन में मन से “धनेरे-दुःख” पाकर देव के पास केवल एव ही उपचार रह जाता था, उसको मृद कर मार देना। जीवन की विषमताओं से समझौता कर लेना उनकी शक्ति के बाहर था। क्योंकि उनका दृष्टिकोण गहन रागात्मक अथवा भावगत था, बौद्धिक अथवा वस्तुगत नहीं था। इमीलिये तो इस कवि को जीवन में सुख नहीं मिला, परन्तु इमीलिये ही इसकी राग-विराग की अभिव्यक्तियों में गहराई है। स्वभाव का वह फक्कड़पन जो जगत एवं जगत्पति दोनों से मज़ाक कर सके, देव के लिये सम्भव नहीं था।

यौन सम्बन्धों में कठोर संयम का निर्वाह करना, रसिकता और विलास के वानावरण में रहने वाले रीति कवियों के लिये साधारणतः कठिन ही सम्झना चाहिये। देव में रसिकता पूरी मात्रा में थी, विभिन्न देश-जाति की स्त्रियों का उन्होंने धरुन किया है, सुरत के स्पष्ट चित्र प्रकृत किये हैं। परन्तु इसमें तुरन्त ही यह निष्कर्ष निकाल लेना कि इनका चरित्र भ्रष्ट था, अनायास होगा। जीवन के रस का, मन और शरीर के आनन्द का इन्होंने अच्छी तरह उपभोग किया होगा, इसमें सन्देह नहीं। परन्तु इस क्षेत्र में भी इनका दृष्टिकोण अनैतिक

नहीं हो पाया। जिस आग्रह के साथ इन्होंने स्वकीया के प्रेम पर बल देते हुए परकीया और सामान्या का निरस्कार किया है, जिस आग्रह के साथ इन्होंने विषय और प्रेम का अन्तर स्पष्ट करने हुए विषयासक्ति को कुत्सित घोषित किया है, वह केवल परम्परा का पालन नहीं है। उममे आप इनकी ईमानदारी में मन्देह नहीं कर सकते। कव्य का आदर्श देव के लिये वास्तव में 'चा था—

जाके न काम न क्रोध निरोध न लोभ छुनै नहि छोभ को छोहौ ।
मोह न जाहि रहै जग बाहिर, मोल जवाहर ता अति चाहौ ॥
बानी पुनीत ज्यो 'त्रय' धुनी, रर-गारव मारु के गुन गाहौ ।
सील समी सविता छविता कविताहिरचै कवि ताहि सराहौ ॥

दृष्टिकोण की गम्भीरता और स्वभाव की अनिश्चय भावुकता के कारण ही देव में व्यवहार-कुशलता नहीं आ सकी। उम युग की परिस्थिति के अनुकूल जिस हलके मन और हलकी जवान को आवश्यकता थी, वह उमको प्राप्त नहीं थी। स्वभाव में ही यह कवि केशव और बिहारी की तरह दरबारी नहीं बन सकता था और इमी कारण इनका प्रतिभाशाली एवं रर-सिद्ध होते हुये भी वह उचित आश्रय प्राप्त करने में अयमर्थ रहा। वैसे तो प्रायः सभी सत्कविता वस्तुतः स्वान्तःसुखाय लिखी जाती हैं, परन्तु देव की कृतियों के अध्ययन से आपको ज्ञात होगा कि उनकी अधिकांश कविता मूल रूप में आत्म-परितोष के निमित्त ही लिखी गई थी। जीविका का एकमात्र माधन राजा और रईमों का आश्रय होने के कारण देव को भी अनेक आश्रयदाताओं के 'विनोदार्थ' ग्रंथ जिलने पड़े थे हममें संदेह नहीं, परन्तु हम प्रकार क ग्रंथ प्रायः स्वतंत्र नहीं हैं ? पूर्व-लिखित ग्रंथों के छन्दों को ही जोड़ जोड़ कर तैयार किये हुए हैं। या फिर ऐसा हुआ है कि स्वतन्त्र रूप में रचे हुये ग्रंथों को ही नाम बदल कर या उमी रूप में पीछे से आश्रयदाताओं को अर्पित कर दिया गया है। विभिन्न ग्रंथों में छन्दों की उलट-फेर का कारण कवि की परिस्थिति और प्रकृति की यही द्विविधा थी। उनकी प्रकृति कहती थी कि—

आपनी बड़ाई जाहि भावै सो हमें न भावै,

राम की बड़ाई सुनि देखगो सु देखगो। [देव-शतक]

परन्तु परिस्थिति उन्हें इसी के लिए विवश करती थी। इसी मानसिक संघर्ष के कारण उनमें आत्माभिमान की भावना आवश्यकता से अधिक तीव्र हो गई थी। वास्तव में आत्माभिमान ही यह अतिशय संवेदना बहुत कुछ लौकिक असफलताओं के कारण उत्पन्न हीन भाव की प्रतिक्रिया थी। वैसे वे अहंकारी व्यक्ति नहीं थे। अपने काव्य की प्रशंसा में एक पंक्ति भी उन्होंने नहीं लिखी। प्रेम के

रंग में हुआ हुआ व्यक्ति यहकारी हां ही कैसे सकता है ? उनका भ्रमभाव गहन
द्वेषपूर्ण था—परहित की भावना उसमें निश्चित रूप में वर्तमान थी—

ऐसे असीम लक्ष्य जो सीम, लक्ष्य रहित नव ऊर्जा कहेंगे [देव-गतक]

जीवन को फल जग-जीवन को हितु करि,

जग में भलाई कर लेयगो नु लेयगो । [देव-गतक]

धार्मिक संकीर्णता इस व्यक्ति को छू तक नहीं गई थी । देव को भक्त कहना
तो अनिश्चयान्ति होती, परन्तु कृष्ण और राधा के प्रति उन्हे मन्त्रा अनुराग था
इसमें संशय नहीं किया जा सकता । भक्ति-परक उनकी अनेक उक्तियां वास्तव में
उनकी आत्मा की पुकार हैं ।

प्रतिभा और विद्वत्ता :—हृदय की इन विभूतियों के साथ, देव का व्यक्तित्व
मस्तिष्क की भी असाधारण विभूतियों से सज्जित था । सोलहवें वर्ष में भाव-विलास
मदश ग्रंथ की रचना कर लेना लोकोत्तर-प्रतिभा के कारण ही संभव हो सकता
था । इर्मालिण तो उनका जीवनकाल में ही लोग कहने लगे थे कि इन्हे मरस्वती
सिद्ध है । परन्तु वे प्रतिभा पर ही निर्भर नहीं रहे । अध्ययन भी उनका व्यापक और
गंभीर था । संस्कृत और प्राकृत के साहित्य तथा साहित्य-शास्त्र में उनकी गहरी
पैठ थी । तुलसी, सूर, केशव, विहारी आदि का उन्होंने गंभीर मनन किया था ।
वैष्णव साहित्य के साथ वेदांत तथा अन्य दर्शन और उधर तंत्राचार आदि का भी
उनको विशद ज्ञान था, ज्योतिष और गायत्रि आयुर्वेद में भी वे परिचित थे । यह
विस्तृत पांडित्य जीवन के व्यापक अनुभव से परिपुष्ट था । इस प्रकार देव का व्यक्तित्व,
भावुकता, प्रतिभा, अध्ययन और अनुभव से समृद्ध तो था, परन्तु उसमें बौद्धिक
शक्ति और कर्म के समुचित कांडिन्य का अभाव था । इसलिये वह न तो जीवन में
और न साहित्य में ही उदात्त एवं महान् वन पाया—कोतल तथा भावमय ही
रहा । परन्तु इसके लिए शायद आप परिस्थिति को भी दोष देना पसन्द करेंगे ।

देव के ग्रन्थ

[उनकी प्रामाणिकता, रचना-क्रम तथा वर्ण्य विषय अथवा प्रतिपाद्य]

देव के ग्रन्थ :- देव के लिये ५२ या ७२ ग्रन्थ कहे जाते हैं—इसका मनावाग क्या है, यह निश्चय तो नहीं मानूँ, परन्तु अनुमानतः पंडितों में प्रचलित जनश्रुति ही हो सकती है। देव के विषय में उनके अपने उद्धरणों के अतिरिक्त पहला लिखित प्रमाण उनके प्रपौत्र भोगीलाल कृत कतिपय दोहे ही हैं, जो संवत् १८५७ के लगभग रचे गये वखतबिल्लास में दिये हुये हैं। देव ने स्वयं तो कुछ कहा ही नहीं है, भांगीलाल भी इस विषय में मौन हैं। उन्होंने आजमगढ़ का उल्लेख तो गर्व के साथ किया है, परन्तु ग्रंथों के विषय में कुछ नहीं कहा—

जिनको श्री नवरंग सुत आजमगढ़ि सुजान,
जाहर कगे जहान में जान महित मन्मान।

इस प्रकार ग्रंथ-संख्या का पहला उल्लेख शिवसिंह-मरौज में ही मिलता है:—“इनके बनाये ग्रंथों की संख्या आज तक ठीक ७० हमको मालूम हुई है।” कहीं से मालूम हुई है, यह कुछ नहीं लिखा गया। परन्तु इतना निश्चित है कि शिवसिंह जी ने स्वयं उनको नहीं देखा था। कहीं पढा था—ऐसी भी ध्वनि उनके शब्दों में नहीं निकलती। ऐसी दशा में उनकी धारणा का आधार पंडितों में प्रसिद्ध जनश्रुति ही मानी जा सकती है। शिवसिंह के उपरांत इसी संख्या की पं० बालदत्त जी मिश्र ने दुहराया है और उनको बहुत कुछ निश्चयसमीय माना है: “एतद्देश ही में पच्चीस-तीस ग्रन्थ इन महाशय के रचे हुए प्रस्तुत हैं, और दृष्टिगोचर हुये हैं। देशांतरों में भी इनके और और ग्रन्थ सुने जाते हैं।” आगे चल कर हिन्दी नवरत्न में ७२ के साथ ५२ का विकल्प भी दे दिया गया है:—“कोई कहता है, इन्होंने ७२ ग्रन्थ बनाये और कोई इन्हें ५२ ग्रंथों का रचयिता घतलाता है। हम इतना अवरय कहेंगे कि यदि इन्होंने ५२ ग्रंथ बनाये हों, तो कोई आश्चर्य नहीं है, क्योंकि यह महाशय छन्द इधर-उधर उलट-पुलट कर रख कर नया ग्रन्थ तैयार कर देते थे।” पर देव को ५२ ग्रंथों का रचयिता कौन कहता है, इस विषय में मिश्रबन्धु मौन हैं। स्पष्टतः यहाँ भी पंडितों

में चली आई हुई जनश्रुति ही प्रमाण रही होगी। हाँ, ऊपर दिये हुये उतरण में यह लिखित है कि स्वयं मिश्रयन्त्रियों का मत ५२ मन्थ्या के ही पत्र में है। श्रीकृष्णविहारी, पं० रामचन्द्र शुक्ल और उनके उपरान्त अन्य सभी लेखक भी इन्हीं वैकल्पिक मन्थ्या-द्रव्य को उद्धृत करते हैं। अस्तु।

वास्तविक मन्थ्या कुछ भी हो, आज-कल मिलाकर देव के केवल १८ ग्रंथ प्राप्त हैं :—

मुद्रित

१ भावविलास	(तन्मण भारत प्रजावली, नारायण, प्रयाग इत्यादि)
२ अष्टयाम	(भारत जीवन प्रेम)
३ भवानी-विलास	" "
४ रम्यविलास	(भारत जीवन प्रेम)
५ प्रेम चन्द्रिका	(देव-प्रन्थावली, नागरी प्रचारिणी मभा)
६ रागरत्नाकर	
७ सुजान-विनोद	
८ जगद्दर्शनपचीसी	(बालचंद्र यंत्रालय, जयपुर)
९ आत्मदर्शनपचीसी	
१० तत्त्वदर्शन पचीसी	
११ प्रेम पचीसी	

कृष्णविहारी जी की हस्तलिखित प्रति में इम संग्रह का नाम देवशातक है।

१२ शब्द-रसायन (साहित्य सम्मेलन)

१३ सुख-सागर-तरंग—पं० बालदत्त मिश्र सरपादित

मुद्रित ग्रन्थों में सुन्दरी-मिवर भी है, पर वह स्वतन्त्र ग्रन्थ नहीं है।

हस्त-लिखित

१४ प्रेम-तरंग श्री वजराज पुस्तकालय गंधौली (तथा अन्यत्र प्राप्य)

१५ कुशल-विलास " " हिन्दी एन्फेडेमी (तथा अन्यत्र प्राप्य)

१६ जाति-विलास " " (तथा अन्यत्र प्राप्य)

१७ देव-चरित्र " "

१८ देवमायाप्रपंच (साटक) " तथा पं० मानादीन के पास

प्राप्त ग्रन्थों में दो ग्रन्थ और भी हैं, जो देवकृत कहे जाते हैं :

१ शृङ्गार-विलासिनी (जो सम्बत १९९१ में दूमरी बार श्री गोकुलचन्द्र दीक्षित के सम्पादन में भरतपुर के प्रकाशित हुई है ।)

२ शिवाष्टक (जो माधुरी में छप चुका है ।)

परन्तु इनके विषय में अभी विद्वानों में मतभेद है। फिर उपर्युक्त २० ग्रन्थों के अतिरिक्त कुछ अन्य ग्रन्थ भी कम से कम नाम-शेष रूप में बहुत दिनों से पांडितों में प्रसिद्ध चले आते हैं :—

- १ ग्यानन्द-लहरी (शिवसिंह सरोज, 'भारत के धुरन्धर कवि' में उल्लिखित)
- २ प्रमर्त्रीपिका (शिवसिंह सरोज)
- ३ सुभिल-विनोद (शिवसिंहसरोज, भारत के धुरन्धर कवि)
- ४ राधिका-विलास " " "
- ५ पावस-विलास (ब्रजराज जी के माध्यानुसार)
- ६ वृक्ष-विलास " " "
- ७ नख-शिव-प्रस-प्रदर्शन (?) (नागरी प्रचारिणी मभा की खोज)
- ८ नीतिशतक (पं० बालचन्द्र जी के साध्यानुसार)
- ९ वैद्यक ग्रंथ (भिनगा पुस्तकालय)

इस प्रकार प्राप्त और उल्लिखित ग्रन्थों की संख्या २६-३० हो जाती है। इनमें यदि दीक्षित जी द्वारा माने हुये अतिरिक्त ग्रन्थों को और जोड़ दिया जाय, तो देव कृत ४८ ग्रन्थों के नाम प्रस्तुत किये जा सकते हैं। परन्तु ये सभी मान्य नहीं हैं। ऊपर की सूची के कनिष्ठ ग्रन्थ और दीक्षित जी द्वारा उल्लिखित अतिरिक्त ग्रन्थ स्पष्टतः ही देवकृत नहीं हैं। अथ हम इनकी सविस्तर परीक्षा करेंगे।

भाव-विलास—

देव का पहला ग्रन्थ :—देव का पहला ग्रन्थ कौत-सा है, इस विषय में अधिक विवाद नहीं है। देव ने स्वयं भावविलास के अन्त में लिखा है—

शुभ सग्रह में छयालिस, चढत मोत्रही वर्ष।

कड़ी देव मुख देवता, भाव-विलास सहर्ष॥

दिल्ली-पति अवरङ्ग के, आजम माहि खपूत।

सुन्या सराह्यो ग्रन्थ यह, अष्टजाम संजुत॥

उपर्युक्त दोहे में यदि 'कड़ी देव मुख देवता' को साधारण अलंकारिक प्रयोग मानते हुये उसका केवल यही सीधा अर्थ किया जाय कि शुभ संवत् १७४६ में १६वें वर्ष में पदार्पण करते हुये देव ने भाव-विलास की रचना की, तो ऐसा अनुमान होता है कि अष्टयाम शायद उससे पहले बस चुका होगा। इस अनुमान के कुछ स्पष्ट कारण भी हैं। १-प्रायः ऐसा होता है कि कवि अपनी कृति को रचना के बाद फौरन किसी सहृदय या गुणज के पास ले जाता है, अधिक विलम्ब नहीं करता। यदि ऐसा मान लिया जाए, तो यही कल्पना की

जा सकती है कि अष्टयाम पहले ही बन चुका था। देव भावविलास की रचना कर आजमशाह के पास उपस्थित हुये। साथ ही अष्टयाम भी लेने गये, तो उनके पास पहले का रचा हुआ रखा था। इस पक्ष का समर्थन करने के लिये एक बात यह भी कही जा सकती है कि भावविलास जैसे बंधे हुये रीति-ग्रन्थ से पहले अष्टयाम के अपेक्षाकृत फुटकर छन्दों की रचना कवि के लिये अधिक सहज हुई होगी। इसके अनिश्चित यह भी अस्पष्टिग्य ही है कि अष्टयाम के छन्द भावविलास के छन्दों से हलके पडते हैं। अतएव इस दृष्टि से तो यह अनुमान होता है कि अष्टयाम देव की प्रथम कृति है। भावविलास की रचना उसके कुछ (कुछ सहीने) बाद हुई थी।

परन्तु उसके विपरीत यदि 'की देव मुक्त देवता' के शब्दार्थ को पूरी सांकेतिकता के साथ ग्रहण करते हुए, दोहे का अर्थ यह किया जाये कि संवत् १७४३ में मोलहर्व वर्ष के लगते ही देवी सरस्वती अत्यन्त हर्ष-पूर्वक (भाव-विलास के रूप में) देव के मुख से प्रकट हुईं तो इसमें मन्देह नहीं रह जाता कि भाव-विलास ही कवि का पहला ग्रन्थ है। मास्यती के सहर्ष प्रकट होने का तात्पर्य वाणी का प्रथम स्फुरण ही है। अष्टयाम भी तभी, उसी के आस-पास, रचा गया था। परन्तु उसका रचना-काल भाव-विलास के पश्चात् ही मानना पडेगा। अष्टयाम के पक्ष में जो तर्क दिये गये हैं, उनमें काफी शक्ति है, परन्तु वे अकार्य नहीं हैं, उनके विरुद्ध उसमें पुष्टतर युक्तियाँ दी जा सकती हैं। वास्तव में अष्टयाम इतना छोटा ग्रन्थ है कि उसकी रचना के लिये देव जैसे वाक्सिद्ध कवि को दस पन्द्रह दिन में अधिक नहीं लगे होंगे। अतएव यह बड़ी सरलता से कल्पना की जा सकती है कि भावविलास में शृंगार-रस के अंग-उपांगों का पूरा वर्णन करने के उपरांत, तभी, उसी के विरतार रूप उन्होंने अष्टयाम की भी रचना कर डाली है, और कुछ दिन बाद वे इन दोनों ग्रन्थों को लेकर ही नत्कालीन प्रसिद्ध गुणज्ञ आजमशाह के दरबार में उपस्थित हुए हों। दूसरे काव्य-युग के विषय में तो यह कहा जा सकता है कि किसी कवि के लिये आरम्भ में ही बँधा हुआ रीति-ग्रन्थ लिखना सहज नहीं है, परन्तु रीति-काल की तो यह परम्परा ही थी। प्रत्येक कवि प्रायः पहले अपनी शक्ति रीति-ग्रन्थ पर ही परखता था। प्रमाण-स्वरूप रीति-काल के अनेक कवियों के नाम उपस्थित किये जा सकते हैं जिन्होंने केवल रीति-ग्रन्थ ही लिखे हैं, या जिनकी प्रथम कृति निश्चित ही शुद्ध रीति-ग्रन्थ है। देव ने अपने विद्याध्ययन-काल में संस्कृत के रीति-ग्रन्थों का पारायण किया ही होगा। तभी उसी अध्ययन-काल में ही उन्होंने भानुवत्त की रस-तरंगिणी को, जो संस्कृत के हाम्य युग में अत्यन्त लोक-प्रिय हो गई थी, आधार मानकर भाव-विलास की रचना कर डाली—यह अनुमान, मैं समझता हूँ, अत्यन्त सहज और निर्दोष है। भाव-विलास

का क्रम-विधान बहुत कुछ रम-तरंगिणी के आधार पर बनाया गया है। देव ने यद्यपि ग्राह्य के एक प्रतिभावान् विद्यार्थी की भाँति बड़े रचच्छ रूप में अपने आधार का उपयोग किया है, तथापि उसमें किसी प्रकार की मौलिक रीति-उद्भावना कम से कम नहीं है। विवेचन का क्रम तथा भेद-प्रभेद सभी उसी के अनुकूल हैं। अब सीमरा तर्क यह रह जाता है कि भाव-विलास के छन्द अष्टयाम के छन्दों की अपेक्षा सुन्दर हैं—इसका उत्तर यह है कि वास्तव में जो भाव-विलास याज्ञ उपलब्ध है वह अनुमानतः जैसा कि मिश्र-बन्धुओं ने माना है, मूल भाव-विलास न होकर उसका संशोधित संस्करण है। अष्टयाम ही क्या, उसके कुछ छन्द तां 'भवानी-विलास', 'जाति-विलास', 'देव-चरित' आदि के अनेक छन्दों की अपेक्षा भी अधिक सुन्दर और प्रौढ़ हैं। तब क्या उसको इन सभी के पीछे की रचना थोड़े ही मान लिया जायेगा ? सांगंश यह है कि हम 'भाव-विलास' को ही देव की प्रथम-कृति मानते हैं, 'अष्टयाम' की रचना उसकी रचना के कुछ ही बाद सम्भवतः उसके अग्निम विलास (जिसमें कि अलंकारों का प्रकरण है) से पूर्व ही हुई थी। 'भाव-विलास' में शृंगार के सभी अंगों का वर्णन करने के उपरान्त, किशोर कवि ने उसी के विस्तार रूप अष्टयाम की भी रचना कर डाली, और कुछ दिन बाद युवराज आमजशाह के पास दिल्ली में जाकर उपस्थित हुआ। आमजशाह उस समय न केवल अपनी गुण-ग्राहकता वरन् साहित्यिक संस्कृति और अभिरुचि के लिए भी उत्तर-भारत में प्रसिद्ध था। आप देविये कवि आमजशाह के दान का गुण-गान नहीं करता, उसकी सराहना पर अभिमान करता है।

प्रामाणिकता—भाव-विलास देवकृत ग्रन्थ है, इसमें तो सन्देह के लिये स्थान ही नहीं है, स्वयं देव की गारंती है। परन्तु उसका काव्य इतना सुन्दर है, और देव के अन्य ग्रन्थों की अपेक्षा उसमें प्रौढता भी अधिक है, इसलिये यह प्रश्न अवश्य उठाया जा सकता है कि क्या भाव-विलास मूलतः इसी रूप में रचा गया था अथवा प्रस्तुत संस्करण उसका परिशोधित रूप है। देव १६ वर्ष की अवस्था में ही एक रीति-ग्रन्थ का प्रणयन कर राके, यह बात आश्चर्यजनक अवश्य हो सकती है, परन्तु अविश्वसनीय या असम्भव नहीं क्योंकि वे अत्यन्त प्रतिभावान् कवि थे। आधुनिक कवियों की कुछ आरम्भिक कृतियाँ भी इसकी गारंती हैं। परन्तु इसके आगे यह प्रश्न भी तो उठता है कि यदि देव मचमुच इतने प्रतिभावान् थे तो उनकी बाद की रचनाएँ भी उसी अनुपात से प्रौढतर होनी जानी चाहियें। परन्तु हम देखते हैं कि ऐसा नहीं हुआ। 'भवानी-विलास' और 'जाति-विलास' निश्चित ही भाव-विलास से सुन्दर काव्य नहीं हैं। अष्टयाम की कविता तो स्पष्ट ही कहीं हलकी है। इसलिये भाव-विलास के विषय में हमारी भी वही धारणा

बनती है जो मिश्रबन्धुओं ने प्रकट की है। अर्थात् प्रस्तुत भाव-विलास मूल भाव-विलास का मंगोक्षित रूप है। देव छन्दों की उलट-पुलट तो करने ही गले थे— भाव-विलास उनका पहला सर्वांगपूर्ण रीति-ग्रन्थ है, उसके प्रति उनका अभिप्राय होना स्वाभाविक ही था। अतएव उन्होंने उसके हलके छन्दों को थिकाल कर बाव के रचे हुए उत्कृष्ट छन्दों को उसमें रख दिया होगा, परन्तु ऐसा एक विशेष सीमा के भीतर ही हुआ होगा। मूल ग्रन्थ भी पर्याप्त रूप में उत्कृष्ट रहा होगा यह नहीं सुलाया जा सकता, क्योंकि आनन्दशाह जैसा व्युत्पन्न साहित्यिक किमी साधारण ग्रन्थ की प्रशंसा नहीं करता।

वर्ण्य विषय :—भावविलास का वर्ण्य विषय है :

“ कवि देवदत्त शृंगार-रस सकल भाव-संयुत संक्षो,
मय नायकादि-नायक-सहित, अलङ्कार वर्णन रच्यो ॥”

देव का सिद्धान्त है कि जीवन के चार पदार्थों में सब से प्रथम स्थिति है धर्म की, धर्म से अर्थ की उत्पत्ति होती है, अर्थ से सुख की। सुख का सर्वस्व रस है, और रस का कारण है भाव। रसों में मुख्य शृंगार है, इसलिये प्रस्तुत ग्रन्थ में उन्होंने केवल उम्मी का सर्वाङ्ग विवेचन किया है, अन्य रसों का स्पर्श भी नहीं किया। भाव-विलास में पांच विलास हैं। पहले विलास में स्थायी भाव रति का विवेचन है। रति दर्शन या श्रवण से उद्वुद्ध होती है। फिर विभाव अर्थात् आलम्बन और उद्दीपन का और अन्त में अनुभाव का वर्णन है। दूसरे विलास में शारीर और आन्तर संचारियों का अर्थात् सार्विक भावा और प्रचलित निर्वेदादि संचारियों का विवेचन है। आन्तर संचारियों की संख्या देव ने कुल को मिला कर ३४ मानी है और वितर्क के चार अर्वांतर भेद किये हैं—विप्रतिपत्ति, विचार, मंशय और अध्यवसाय। तीसरा विलास रस का वर्णन करता है। रस दो प्रकार का होता है—लौकिक और अलौकिक। अलौकिक के तीन भेद हैं—स्वाग्निक, मानोरथिक और औपायनिक; और लौकिक के ६ भेद हैं शृङ्गारदि। नाटक में भरत आदि ने ८ रस ही माने हैं, परन्तु काव्य में शान्त सहित नौ रस होते हैं। शृङ्गार के साधारणतः दो भेद हैं संयोग और वियोग। परन्तु देव ने इनके अतिरिक्त द्वां अन्य भेद भी माने हैं प्रच्छन्न और प्रकाश। संयोग के अन्तर्गत हाव का उल्लेख किया गया है, और वियोग के अन्तर्गत दश अवस्थाओं तथा मान आदि का। चतुर्थ विलास में नायक-नायिकादि का वर्णन है : यह नायिका-भेद प्राचीन संस्कृत आचार्यों के अनुकूल ही है। देव ने जाति, मत्व, अंग, देश आदि का अपना प्रस्तार यहाँ नहीं फैलाया। पाँचवे विलास में अलङ्कार हैं। देव ने अलङ्कारों की संख्या ३६ ही मानी है, और अलङ्कार जो भी हैं वे इनके भेद-प्रभेद ही कहे जा सकते हैं, स्वतन्त्र नहीं :

‘अलङ्कार मुग्ध उनतालिम है देव कहै,
येई पुराननि मुनि मतिनि मैं पाइये ।
आधुनिक रुचिन के संमत अनेक और,
इनही के भेद और विविध बताइये ।’

इन ३६ में रमयत्न, उज्ज्वल और प्रेम (प्रेय) के भी नाम हैं ।

जैसा कि मैंने अभी कहा—वर्णन का यह क्रम—अर्थात् पहले स्थायी भाव, फिर विभाव, अनुभाव, मान्दिक और संचारी, उसके उपरान्त रम,—हाव का संयोग के अन्वयान् वर्णन, इत्यादि, उद्यो का न्यो भानुदत्त की रम्यतरंगिणी के अनुकूल है । इसके अनिर्दिष्ट अन्य मुख्य उद्भावनाएं भी—उदाहरण के लिए मान्दिक और साधारण संचारियों के ‘शारीर’ और ‘आंतर’ नाम, त्रितर्क के चार भेद, चौबीसवां संचारी ‘छल’, रम के लौकिक अलौकिक और फिर स्वापिनिक आदि भेद, सभी भानुदत्त से ही ग्रहण किए गये हैं । परन्तु लक्षण और उदाहरण दोनों में ही देव स्वतन्त्र हैं । लक्षण में कहीं-कहीं रम्यतरंगिणी की ध्वनि मिल भी जाए किन्तु उदाहरण सर्वथा मौलिक है । भानुदत्त के अनिर्दिष्ट भावविलास का दूसरा आधार है केशव । शृंगार के प्रच्छन्न और प्रकाश भेद तथा अलङ्कारों के नाम और लक्षण प्रायः केशव के ग्रन्थों से लिए गये हैं । उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट है कि भाव-विलास वास्तव में बाल-रुचि का पहला सफल अभ्यास है । रीति-ग्रन्थ की दृष्टि से उनमें विवेचन की मौलिकता निस्सन्देह नहीं है, परन्तु विवेक और स्वच्छता अवश्य है । भाव-विलास में लक्षण बहुत स्पष्ट हैं और उदाहरण अत्यन्त स्वच्छ । प्रस्ताव का गोख-ग्रन्था, जो देव के रीति-विवेचन का सब से बड़ा दोष है, इसमें नहीं है । काव्य की दृष्टि से प्रस्तुत छन्द अत्यन्त सरस और मधुर हैं—भावों की कोमलता और हलकी रंगीनी, जो किशोर वय का वरदान होती है, उनमें सर्वत्र झलकती है । शैली में अभी वह प्रौढ़ता और गाढ़बन्धत्व नहीं आया जो देव के बाद के ग्रन्थों में मिलता है—परन्तु उनके अभाव में एक सुख-सरल गति, अर्थप्रपत्ति एवं स्फीतता उन्मत्त अनिवार्यतः मिलती है । उसमें देव के प्रौढ़ ग्रन्थों की वह दुरूहता और कष्टार्थ नहीं है, जो उनकी शैली का सब से बड़ा अभिशाप है । यही कारण है कि वह रसिकों को इतना अधिक प्रिय रहा है ।

अष्टयाम—

अष्टयाम देव का दूसरा ग्रन्थ है । जैसा कि उपयुक्त विवेचन से प्रमाणित होता है, इसकी रचना भाव-विलास के कुछ ही समय बाद संवत् १७४६ में हुई होगी । तभी भाव-विलास और अष्टयाम को लेकर देव आज्ञामशाह के दरबार में उपस्थित हुए होंगे । इस ग्रन्थ की प्रामाणिकता तो निर्विवाद ही है—

स्वयं देव के शब्द ही उसके तार्का हैं—'सुन्यो सराजो ग्रन्थ अह, अष्टयाम सं उत।' इमकी कविता में सौन्दर्य एवं साधुय की अपेक्षाकृत न्यूनता है, इमलिए देवी सरलता से यह माना जा सकता है कि प्रस्तुत रूप ही इमका मूल रूप है।

इमका वर्य विषय नाम से ही स्पष्ट है—इममें नायक-नायिका के अष्टयाम अथवा चौमठ घड़ी के विविध विलास का क्रमबद्ध वर्णन है—

दपति नीके देव कवि बरनत विविध विलास ।

आठ पहर चौमठ घरी परन प्रेम-प्रकास ॥

अष्टयाम की यह परम्परा वेणव कवियों से प्रहण की गई है, रीति-काव्य में इम प्रकार का विशेष प्रचलन नहीं था। वेणव कवियों ने जिन रीति और क्रम से भगवान अथवा राधाकृष्ण का कार्यक्रम वर्णित किया है, उन्ही रीति और क्रम से देव ने नायिका या दपति के विविध विलासों का वर्णन किया है। कहने का आवश्यकता नहीं कि लगभग यह सम्पूर्ण कार्यक्रम शृंगारमय ही है, वम भोजन का केवल एक बार वर्णन है। यह वास्तव में तत्कालीन धनपतियों के अकर्ममय विलासी जीवन का चित्र है जो अनियम आदि के वर्णनों से उन्हीं का स्यो मिल जाता है। रीति की दृष्टि से अष्टयाम को भी नव्य-शम्य का भाति मयोंग-शृंगार का एक अंग ही मानना चाहिए जिनमें स्वकीया के विविध विलासों का वर्णन होता है।

काव्य की दृष्टि से देव के ग्रंथों में अष्टयाम का महत्व शिवाष्टक को छोड़, और सबसे कम है—उसमें उत्कृष्ट छंद न हों यह बात नहीं, यों तो देव के कतिपय प्रथम श्रेणी के छंद उसमें मिलते हैं, परन्तु उनकी मंहुया अपेक्षाकृत बहुत थोड़ी है। अष्टयाम के बहुत थोड़े छंदों की ही देव ने अन्य ग्रंथों में पुनरावृत्ति की है। वर्णन कहीं-कहीं मर्यादा इतिवृत्तात्मक हो गये हैं। शैली में अभी वह प्रोढ़ि, तथा भाषा में वह गभीर झंकार नहीं आई।

सब मिलाकर अष्टयाम में ६५ दोहे, ३२ मंत्रिया और ३२ कवित्त घनाक्षरी हैं। अभी छंद नवीन है। भाव-विलास के एक भी छंद की अष्टयाम में पुनरावृत्ति नहीं हुई।

भवानी-विलास—

भवानी-विलास का रचना-काल नहीं दिया हुआ है—अतएव बहिर्साक्ष्य तथा अन्तर्साक्ष्य के आधार पर ही उसका निर्णय हो सकता है। भवानी-विलास के लिए दुर्भाग्य से बहिर्साक्ष्य का भी अभाव है क्योंकि उसका उल्लेख कहीं दूसरी जगह नहीं आता। स्वयं देव ने शब्द-रमायनादि में भाव-

विलास और रम-विलास का उल्लेख तो किया है, परन्तु भवानी-विलास के विषय में वे मौन हैं। ऐसी स्थिति में हमारे पास केवल अन्तर्साक्ष का ही आधार शेष रह जाता है। भवानी-विलास दादरी के राजा मीताराम के सुपुत्र (वास्तव में भनीज) भवानोदत्त वैश्य को समर्पित है :

श्रीपति जेहि सस्पति दई सन्तति सुमति सुनाम,
 आदरीक अति दादरी-पति नृप सीताराम ॥
 सबलसिद्ध ॐ (पति ?) धर्मधुज सीताराम नरेन्द्र,
 ता सुत इन्द्र कुबेर सम वैश्य सुबंस महेन्द्र ॥

ॐॐ

ॐॐ

उपयुक्त उद्धरणों से स्पष्ट है कि भवानीविलास राजा सीताराम के ही राज्य-काल (संवत् १७१०-१८००) में रचा गया था। भवानीदत्त अभी युवक ही थे। राजा का गिताय उन्हें अभी नहीं मिला था।

काव्यगुण और विवेचन की प्रौढ़ता की दृष्टि से भवानी-विलास देव की आरम्भिक रचना ही ठहरती है। उसके विवेचन में भाव-विलास की अपेक्षा अधिक विस्तार है—काव्य में अष्टयाम की अपेक्षा स्पष्टतः ही अधिक प्रौढ़ता और मौदर्य है। नायिकाओं का जाति-भेद अंश-भेद के अनुसार विस्तार सबसे पूर्व हमी ग्रंथ में किया है। परन्तु अभी देश-भेद का प्रस्तार नहीं फैलाया गया। जैसा कि अन्य पण्डितों का भी अनुमान है, देश-भेद का यह प्रस्तार देव की देश-विदेश यात्रा का परिणाम था—और सबसे पूर्व जानि-विलास में फिर रस-विलास में इसके समावेश किया गया था। काव्यगुण की दृष्टि से भवानी-विलास रम-विलास की अपेक्षा स्पष्टतः ही हलका है। अतएव भवानी-विलास की रचना कम से कम जानिविलास से पूर्व और भाव-विलास तथा अष्टयाम के बाद ही मानी जा सकती है। अब अगर जानिविलास को देव की देशव्यापी यात्रा के अनुभव का परिणाम मानें और रम-विलास के आधार पर उसका रचना-काल सं० १७८० के कुछ पूर्व निर्धारित करें, तो ऐसा अनुमान करने में कोई कठिनाई नहीं हो सकती कि कवि की यह यात्रा १६६१ के आस-पास आरम्भ हुई होगी। यह सीमा अभी कुछ और नीचे उतारी जा सकती है, क्योंकि भवानीविलास की प्रशस्ति से स्पष्ट है कि देव भवानीदत्त के यहाँ काफ़ी दिन तक ८-१० वर्ष तक अवश्य सम्मानपूर्वक रहे। ग्रंथ-रचना इस आश्रय-काल के आरम्भ में ही मानी जा सकती है। उसी के आधार पर तो यह मैत्री अथवा आश्रय मिला होगा। इसी प्रकार भवानी-विलास के रचना-काल की द्वितीय सीमा को हम सं० १७११

ॐ (सुत अथवा पितु)

तक आसानी से खींच ले आ सकते हैं। सम्भावना यही है कि दिल्ली में आज्ञामशाह के यहाँ कुछ वर्ष ही रहने के बाद—क्याकि आज्ञामशाह इन दिनों दिल्ली में व्यस्त था—देव वहाँ से वादरी चले आये होंगे और वहाँ रहकर सं० १०२०-२२ के बीच उन्होंने भवानीविलास की रचना की होगी। इस अनुमान में बहुत-सी कवियाँ जोड़नी पड़ी हैं परन्तु वे असम्भव नहीं हैं।

प्रामाणिकता - भवानी-विलास की प्रामाणिकता में कोई संदेह नहीं है। प्रायः प्रत्येक विलास के अन्त में देव ने अपना और अपने आश्रयदाता का नाम दिया है। भाव-विलास के अनेक छन्द उद्धृत हैं और इसके अनेक छंदों की देव के अन्य प्रायः सभी ग्रंथों में पुनरावृत्ति हुई है। इसके अतिरिक्त भवानी-विलास के रस और नायिका-विवेचन का क्रम, शब्दावली आदि भी ठीक जैसे ही हैं जैसे कि रम-विलास या कुशल-विलास आदि ग्रंथों के। इसका केवल एक ही संस्करण प्राप्त है, जो भारत-जीवन प्रेम से बा० रामकृष्ण वर्मा के सम्पादन में प्रकाशित हुआ है। इसकी हस्तलिखित प्रतियाँ सूर्यपुरा, टीकमगढ़ (?), गंधाली, खन्वज आदि में उपलब्ध हैं। यह संस्करण पाठ-शुद्धि की दृष्टि से अत्यन्त अमूल्योपजनक है। इसमें स्थान स्थान पर यहाँ तक कि विलासों के क्रम-बंधन में भी अशुद्धियाँ मिलती हैं। चौथा विलास कहाँ समाप्त होता है, इसका निर्देश ही नहीं है।

वर्ण्य विषय :—भवानीविलास यद्यपि रस के विवेचन में आरम्भ होता है, परन्तु उसका वर्ण्य विषय नायिका-भेद ही है। इसमें आठ विलास हैं, पहले विलास में मंगलाचरण के उपरान्त ग्रन्थ-निर्देशिका स्तुति है, फिर शृङ्गार रस की प्रसन्नता का प्रतिपादन और उसका मांगोपांग वर्णन है। दूसरे में शृङ्गार की प्रधान आलस्य नायिका का जाति तथा कर्मभेद से वर्णन है और तीसरे में अंशभेद के अनुसार। चौथे में मुग्धा के प्रथम चार भेदों के साथ पूर्वगाग वियोग का वर्णन है, जिसमें अभिलाष आदि दस काम-दशाओं का भी समावेश है। पाँचवें विलास में मुग्धा के अन्तिम भेद मलज्वरति और मध्या के प्रथम दो भेदों के साथ पहले समागम का वर्णन है, और अन्त में मध्या के अन्तिम दो तथा प्रौढा के चारों भेदों के साथ सुख-भोग का। छठे विलास में मध्या के अन्तर्गत नायिका की (स्वाधीन-पतिका, वामक-सजा आदि) आठ अवस्थाओं, और प्रौढा के अन्तर्गत दश हाव वर्णित किये गये हैं। सप्तम विलास में मध्या-प्रौढा के मान का विवेचन करते हुए धीरा, धीर-धीरा, अधीरा, ज्येष्ठा, कनिष्ठा, अन्य-सम्भोग-दुःखिता, गर्विता आदि का विवरण है—फिर परकीया के भेद संक्षेप में कहे गये हैं; और अन्त में नायक के भेद, मखा-मखी आदि का चर्चा उल्लेख है। आठवें तथा अन्तिम विलास में शृङ्गार के अतिरिक्त श्रेय आठों रमों का वर्णन है। देव ने वीर रस के युद्धवीर, दानवीर और दयावीर तीन भेद माने हैं। शान्त के, पहले-शरण्य और शुद्ध शांत दो भेद, फिर शरण्य के

प्रंम-भक्ति, शुद्ध-भक्ति और शुद्ध-प्रेम—तीन भेद दिये गये हैं। हारथ के उत्तम, मध्यम और अधम ये तीन भेद, और करुण के-करुण, अतिकरुण, महाकरुण, लघुकरुण और सुगुणकरुण ये पाँच भेद माने हैं। देव ने अपने रम-सम्बन्धी मुख्य सिद्धान्तों का प्रथम विवेचन भवानीविलास में ही किया है। भवानीविलास में उन्होंने स्पष्ट लिखा है कि नौ रंगों में तीन मुख्य हैं—शृङ्गार, वीर और शान्त-शेष छः रंग दो दो कर इन्हीं तीनों में लीन हो जाते हैं :—हास्य और भय शृङ्गार में, रौद्र और करुण वीर में, तथा अद्भुत और वीभत्स्य शान्त में। अन्त में शान्त और वीर भी शृङ्गार में लीन हो जाते हैं। अनापव मूल रम्य शृङ्गार ही है।

“भूलि कहत नव रम्य मुकवि, सकल मूल शृङ्गार,
वेदि उच्छाह निर्वेद ले, वीर गान्त मंचार।
भाव सहित मंगार में, नवरम्य भलक अजग्न,
ज्यो कंकन मदि-कनक को ताही में नवरसन ॥”

जैसा कि मैंने अन्यत्र कहा है—भवानीविलास का साहित्यिक मूल्य भाव-विलास में विशेष अधिक नहीं है। उसके रीति-विवेचन में भावविलास की स्वच्छता का स्पष्ट अभाव है। भावविलास के कवि की दृष्टि लक्षण-ग्रन्थ की रचना पर स्थिर रही थी। परन्तु भवानीविलास में ऐसा नहीं है। उदाहरणों का महत्व लक्षणों की अपेक्षा कहीं बढ़ गया है, भेद-प्रस्तार में वृद्धि हो रही है; हृमलिपि अनुपात शिथिल हो गया है। इसी प्रकार भावाभिव्यक्ति में भी स्वच्छता अपेक्षाकृत कम है। भावविलास के छन्दों की चंचलता और सुकुमारता भी यहाँ नहीं मिलती। परन्तु कविता के कर्ण में कुछ गांभीर्य अवश्य आता जा रहा है। रचना में शब्द-गुणों की कड़ियों जो देव की भाषा का विशेष गुण है—धीरे धीरे बनना आरम्भ हो गई हैं—यह महज ही लक्ष्य किया जा सकता है।

शिवाष्टक—

शिवाष्टक देव की अन्यन्त आरम्भिक कृति है। पुस्तिका के अन्त में देव ने स्वयं ही उसका रचना-काल दे दिया है :—इति श्रीदेवदत्तविरचितं शङ्करस्तोत्राष्टकं समाप्तम् सं० १७२५ ज्येष्ठ वदी ४। अतएव अनुमानतः भवानी-विलास की रचना के आस-पास ही इन छन्दों का भी निर्माण हुआ होगा। इसमें शिव की रमृति के केवल ८ कवित्त हैं। कुछ विद्वानों को इन छन्दों के देव-कृत होने में सन्देह है, परन्तु वास्तव में सन्देह के लिये कोई स्थान नहीं है। इसकी मूल प्रति पर देव का नाम अङ्कित है। राय कृष्णदास जी को यह प्रति देव-वंशज पण्डित मातादीन जी से प्राप्त हुई थी, जिनके यहाँ वह देव के दो तीन अन्य ग्रन्थों और भोगीलाल के दो ग्रन्थों के साथ बहुत दिनों से—शायद देव के ही

समय से ही गम्भी हुई थी। देव जैसे तो राधा-कृष्ण के उपासक थे परन्तु कुछ साम्प्रदायिक व्यक्तियों को छोड़कर हिन्दुओं की ईश्वर भावना मध्ययुग से ही इतनी व्यापक रही है कि वे शिव, विष्णु, शक्ति आदि से विशेष अन्तर नहीं करत आये हैं। कुम्भारा ग्राम में आज भी देव जी की बर्गाची के जो भवनावशेष मिलते हैं, उसमें एक छोटे से चबूतरे पर स्थापित शिवलिंग भी है। वही देव अपना पूजन-आराधन किया करते थे।

शिवार्चक देव की सबसे हल्की रचना है—उमके छंदों में तन्मयता का अभाव होने के कारण रम्य अत्यन्त नाग्य है। कुछ छंद तो शिव के विभिन्न विशेषणों को जोड़कर ही बना दिये गये हैं। शब्दाडम्बर इतना अधिक है कि अर्थ की संगति घंटाने में भी बड़ी कठिनाई होती है। भाषा में भी यह सुम्भित संकार नहीं मिलती जो देव की अपनी विशेषता है। फिर भी सब भिन्नाकर इमकी रचना में कुछ संकेत ऐसे अवश्य मिलते हैं, जिनमें इम देव की आरात्मिक निम्न कोटि की कृति मानने में आपत्ति नहीं की जा सकती। शिवार्चक अभी पुस्तकाकार होकर सामने नहीं आया, परन्तु फरवरी १९२८ की साबुरी में स्वर्गीय रत्नाकर जी की टीका और आलोचना सहित प्रकाशित हो चुका है।

प्रेम-तरङ्ग—

जैसा कि मैंने ऊपर निर्देश किया है, भवानीविलास क सम्पूर्ण से ध्वनित होना है कि देव भवानीदत्त के आश्रय में कुछ दिन अवश्य रहे होंगे। वे सोलह-सत्रह वर्ष की अवस्था में घर से चले थे और कम से-कम आठ-दस वर्ष पश्चिम में रहकर घर लौटे होंगे। घर आकर कुछ दिन तक अजित सम्पत्ति का उपभोग करते हुये उन्हें जीविका की और से निश्चिन्त रहने का अवकाश मिला होगा। हमारी धारणा है कि प्रेम-तरङ्ग का प्रणयन इमकी अवकाश-काल में हुआ होगा। इमलिए प्रेम-तरङ्ग किमी को समर्पित नहीं है। अनुमानतः इमका रचनाकाल संवत् १७६० के आस-पास माना जा सकता है। रीति-धिवेचन की दृष्टि से प्रेम-तरङ्ग में कोई नवीनता नहीं है। इमकी एक ही अपूर्ण प्रति प्राप्त है, जिसमें केवल तीन तरङ्ग प्राप्त हैं, परन्तु उसमें और कुशल-विलास में इतना अधिक साम्य है कि कुशल-विलास के आधा पर उमके वार्थ-विषय और वर्णन-पद्धति का अनुमान सहज ही किया जा सकता है। मुग्धा, मध्या, प्रौढा के अंश-भेद, जैसे कि भवानीविलास में दिए गए हैं, यहां भी मिलते हैं। इमके अनिश्चित भवानीविलास में देव ने मुग्धा के साथ दस कामवशाओं, मध्या के साथ आठ अवस्थाओं और प्रौढा के साथ दस हावों के वर्णन का जो नया क्रम बांधा था, वही इममें ग्रहण किया गया है। [यद्यपि पुस्तक का यह भाग खंडित है, पर चौथी

तरङ्ग का जीर्णक—इस विषय में कोई मंद्बह नहीं छाँडना]। वर्णन की दृष्टि से इसमें एक ही नवीनता है—वह है पति के विभिन्न दृष्टिकोणों के प्रति स्वकीया की प्रतिक्रिया, जो मनी अनन्याओं में अनुकूल रहती है। इस प्रकार प्रेम-तरंग में स्वकीयावाद की पूर्ण प्रतिष्ठा की गई है। भवानीविलास से तुलना करने पर प्रेम-तरंग के लक्षणों में भी बहुत कम नवीनता मिलती है। प्रायः तीस चौथाई लक्षण ज्यों के त्यों उद्धृत हैं। परन्तु उदाहरणों में पूर्ण मौलिकता है। प्रेम-तरङ्ग के मनी उदाहरण मौलिक है—भावविलास, अष्टयाम और भवानीविलास का प्रायः एक ही उदाहरण इसमें नहीं मिलना है। वास्तव में भावविलास, अष्टयाम, भवानीविलास और प्रेम-तरङ्ग चारों देव के कृत्स्न काल की रचनायें हैं। अभी वे नवीन ग्रन्थ ही लिख रहे थे—छन्दों की उलट-पुलट करके ग्रन्थ जोड़ना अभी आरम्भ नहीं हुआ था। काव्य की दृष्टि से प्रेम-तरङ्ग देव के द्वितीय श्रेणी के ग्रन्थों में आयेगी। इसकी कविता में तल्लीनता का गुण-शैली में रंगों की चटक अपेक्षाकृत कम है। अष्टयाम की कविता में थोड़ा अर्थ-गोभीर्य तथा उसकी सह-वर्तिनी नुस्सुता और याज्ञान पर उमका जो रूप होता, वही प्रेम-तरङ्ग की कविता का समझना चाहिये।

अपूर्ण होने पर भी प्रेम-तरङ्ग की प्रामाणिकता में मंद्बह नहीं किया जा सकता। उसकी तीनों तरङ्गों के अन्त में देव का नाम आता है—और लगभग सम्पूर्ण सामग्री ही कुशल-विलास और सुखसागर तरङ्ग में उद्धृत है।

कुशल-विलास—

कुशल-विलास एक प्रकार से प्रेम-तरङ्ग का संगोदित मस्करण है। प्रेम-तरङ्ग की सामग्री उसी क्रम से लक्षण और उदाहरण सहित दो-चार छन्दों को छोड़ ज्यों के त्यों उसमें उद्धृत कर दी गई है। अतएव यह कल्पना महज सम्भव है कि उसकी रचना प्रेम-तरङ्ग के कुछ ही वाद हुई होगी। यदि कुछ अधिक अन्तर होता, तो इस बीच में कवि कुछ नये छन्दों की रचना कर उसमें और जोड़ता। यहाँ यह प्रश्न उठ सकता है कि ऐसा ही क्यों माना जाए कि प्रेम-तरङ्ग का अन्तर्भाव कुशल-विलास में हुआ है, कम इसके विपरीत भी तो हो सकता है। इसके उत्तर में केवल एक ही बात कही जा सकती है—प्रेम-तरङ्ग की रचना स्वेच्छा से हुई है, किसी आश्रयदाता के आदेश से अथवा उसके प्रसादन के लिए नहीं हुई। स्वेच्छा से जो ग्रन्थ रचा जायगा, वह स्वभावतः स्वतन्त्र ही होगा, किसी दूसरे ग्रन्थ का रूपांतर नहीं। क्योंकि स्वतन्त्र-सुखाय रचे हुये काव्य में अपने ही ग्रन्थ का ज्यों का त्यों रूपांतर कर देने की क्या आवश्यकता हो सकती है? इसके अतिरिक्त प्रेम-तरङ्ग के विवेचन अथवा उदाहरणों में

किस्मी प्रकार का संशोधन भी लक्षित नहीं होता, जिसमें यह अनुमान कर लिया जाए कि कवि ने स्वतः ही अपनी पहली कृति को दुहरा कर शुद्ध किया होगा। उसके विपरीत कुशलविलास राजा कुशलमिह का आश्रय प्राप्त करने के लिए लिखा गया था। उसके क्रम में भी प्रेमतरङ्ग की अपेक्षा कुछ अधिक स्वच्छता है। अतएव यही सम्भव प्रतीत होता है कि उसकी रचना प्रमत्ताङ्ग के उपरान्त, जैसा कि ऊपर निर्दिष्ट किया गया है, थोड़े ही कालान्तर में हुई थी। समर्पण से विदित होता है कि राजा कुशलमिह शुभकरण के सुपुत्र और योग्य तन्त्रिय थे। उनकी राजधानी फफूँद थी। व दाना और काष्ठ-गमिक नृपति थे—पर वैभव उनका साधारण ही था। फफूँद की राजवंशावली के अनुसार उनका समय विक्रम की अठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध तक टहरता है :—

इन्हीं माच्यों के आधार पर कुशलविलास का रचनाकाल मयन १७६० के कुछ बाद माना जा सकता है :—

वर्ण्य विषयः—कुशलविलास का वर्ण्य विषय नायिका-भेद ही है। इसमें नौ विलास हैं। पहले में शृंगारमय की उत्पत्ति और उसके विभिन्न अंगों, विभाव, अनुभाव, तनसंचारी, मतसंचारी और नायक-नायिका का वर्णन है। दूसरे में नायक की विभिन्न चेष्टाओं के प्रति स्वकीया की प्रतिक्रियाएँ वर्णित हैं। नायक का दृष्टिकोण तो सदा एक-सा नहीं रहता :—

सुगंधमा अनुकूल पति, मध्यदमा पति दृच्छ ।

प्रीतदमा मठ शृष्ट पति, हृष्ट वहिक्रम पच्छ ॥

परन्तु स्वकीया नायक की शठता और शृष्टता के प्रति भी अनुकूल ही रहती है चाहे पुत्र प्राप्ति में उसकी प्रीति बट भले ही जाये।

पति की चौविधि रमिकता तिहूँ नैस बधि जात ।

प्रीति प्रौ-स्वकियान त्यौ पति सुत हित घटि जात ॥

गृहस्थ जीवन के कठोर मय्य का कितना निर्मम अंकन है। अन्त में स्वकीया का राज-मत्त से विचार है, अर्थात् राजाओं के महल में स्वकीया की क्या परिभाषा है, इसका विचार है :

भूपन के मंभोग हित भोग भामिनी और,

जो गंधर्व विवाह विधि व्याही सुख सिरमौर ।

यह भी पातिव्रत धर्म का पालन करती हुई अपनी सेवा से गवामी को सदैव प्रसन्न रखती हैं। इस विलास में परकीया की निन्दा करते हुये स्वकीया-चाद की प्रतिष्ठा की गई है। तीसरे विलास में परकीया और सामान्या के भेद

कह स्वकीया, परकीया ग्राम सामान्या के परिजनो का विवरण है। चौथे में नायिका के माधारण—जाति और अंश भेद देकर अंत में गंधर्वांश मुग्धा के पांचो भेदों का वर्णन है। मुग्धा के इस वर्णन-क्रम में एक नवीनता है, यहाँ उसके दो प्रकार से प्रचलित भेदों को एकरूप कर गणित किया गया है। उदाहरण के लिए नवमुग्धा और वयम्बन्धि एक ही रूप के दो नाम हैं, नववधू और अज्ञान-यौवना एक ही है, नवयौवना और ज्ञान-यौवना में, नवल अर्भगा तथा नवोद्गा में, और मलजरति तथा विश्रव्य-नवोद्गा में कोई अन्तर नहीं है। यह क्रम नवीन अवश्य है, परन्तु इसमें खींचतान भी की गई है, उदाहरण के लिये नवल-अर्भगा और नवोद्गा एक कैसे हो सकती है? जाति और अंश भेद के लक्षण भवानीविलास में उदयत है, परन्तु उदाहरण सभी भिन्न हैं। पाँचवें विलास में मध्या और प्रोद्गा के भेद हैं। इस प्रकार प्रेमतरंग की तीन तरंगों की सामग्री कुशलविलास के पाँच विलासों में विभक्त कर दी गई है। छठ, सप्तम और आठवें विलासों में, क्रमशः मुग्धा के साथ दस कामदशाओं का, मध्या के साथ आठ अवस्थाओं का, और प्रोद्गा के साथ दस हासों का वर्णन है। इन विलासों में कामदशा आदि के लक्षण नहीं दिये गये, केवल उदाहरण ही हैं; नये विलास में धीरा-अधीरा, प्रेम-गंधिता, रूपगंधिता तथा ज्येष्ठा-कनिष्ठा का उल्लेख है, और अन्त में संगोग-वियोग का धोडा-या वर्णन देकर ग्रन्थ समाप्त का दिया गया है। कुशलविलास में सब भिन्नाकर ३०६ छंद हैं, जिनमें से यदि ११६ दोहों को निकाल दिया जाए तो सवैया और रुक्तियों की संख्या १८० रह जाती है। यह ग्रन्थ अभी मुद्रित नहीं है, हस्तलिपित्व प्रतियाँ भी इसकी बहुत नहीं हैं। अभी तक देखने सुनने में प्रायः २-२ ही प्रति आती हैं। (१) श्री मजरज पुस्तकालय गंधौली (पण्डित कृष्णविहारी जी) की प्रति (२) हिन्दुस्तानी एकेडेमी की प्रति।

जातिविलास—

जातिविलास के विषय में देव ने स्वयं रसविलास में लिखा है:—

देवल रावल राजपुर नागरि तरुनि निवास।

तिनके लच्छन भेद सब बरसत जातिविलास॥

वास्तव में रसविलास की जातिविलास का संशोधित और परिवर्धित संस्करण कहना चाहिये। जातिविलास और भवानीविलास श्री अपेला उसमें इतने कम नवीन छंद हैं कि उनकी रचना में कवि को बहुत ही थोड़ा समय लगा होगा। इसलिये जातिविलास का रचनाकाल रसविलास से कुछ ही पूर्व, अनुमानतः संवत् १७८० के आस-पास माना जा सकता है। अगर यह अंतराय अधिक होना तो देव और भी थोड़े बहुत छंदों की रचना कर अपने गुणज्ञ

आश्रयदाता को समर्पित करते। जैसा कि सभी परिद्धतों का मत है—जातिविलास एक देशव्यापी यात्रा के फलस्वरूप लिखा गया है। यह यात्रा कारका लम्बी थी और दृग्-पन्द्रह वर्षों में अवश्य समाप्त हुई होगी। अतएव, सम्भवतः संवत् १७६२ के लगभग राजा कुशलसिंह के आश्रय से किमी कारण विमुक्त होकर देव देशाटन के लिए चल पड़े होंगे। इस यात्रा में देव ने समस्त भारत में पर्यटन किया, और वहाँ के सौंदर्य का, सौंदर्य से तात्पर्य उस समय केवल नारी-सौंदर्य का ही था, अवलोकन किया। जातिविलास में मुख्यतः जाति (वर्ण-व्यवसाय), वाम तथा देश के क्रम से नायिकाभेद का वर्णन है। इसके अतिरिक्त अष्टांगवती-नायिका का भी विचरण दिना हुआ, है परन्तु उसमें कुछ नवीनता नहीं है।

जाति-विलास की केवल द्वा प्रतियाँ ही उपलब्ध हैं :—(१) मिश्रवन्दुयों की प्रति जो अपूर्ण है—जिसमें केवल केरल बधू तक का वर्णन है; (२) दीक्षित गोकुलचन्द्र की प्रति जो पूर्ण है—जिसमें देश-भेद पूरे दिए हुए हैं।

रसविलास—

रस-विलास के रचना-काल के विषय में तो कोई सन्देह ही नहीं है। स्वयं देव के अनुसार उसका निर्माण विजयादशमी संवत् १७८३ वि० में हुआ था। कुशलविलास की रचना के उपरांत लगभग १५ वर्ष तक देव को वाञ्छित आश्रयदाता की खोज में भटकना पड़ा, अंत में १७८२-८३ के आस-पास उनको राजा भोगीलाल का आश्रय मिला। भोगीलाल वास्तव में अत्यन्त गुणज्ञ एवं काव्यानुरागी राजा थे, फिर, इतने वर्षों तक हृथर-उधर भटकने के उपरांत देव को सम्पूर्ण सम्मान प्राप्त हुआ था। अतएव कवि ने अपने हृदय की सम्पूर्ण कृतज्ञता उनके प्रति उंडेल दी है। रस-विलास की रचना के समय उसकी अवस्था ५३ वर्ष की हो चुकी थी। स्वभागतः वैराग्य की भावनाओं भी अब उनके हृदय में अंकुरित होने लगी थीं।

इन्हीं सौ आनन तू जु चितै, अरविन्द से पाँयन पूजि सुविन्द के।

इस ग्रंथ में लक्षण के १३४ दोहों के अतिरिक्त कुल २१६ कवित्त और सवैया हैं—परन्तु इन में से अधिकांश भवानीविलास और जातिविलास से उद्धृत हैं।

रस-विलास की प्रामाणिकता भी स्वतः सिद्ध है—ग्रंथ के आरम्भ में तथा प्रत्येक विलास के अंत में देवदत्त कवि का नामदेसलेख, देव के अनेक प्रचलित छंदों की पुनरावृत्ति, रस-रीति का क्रम आदि सभी उसके साक्षी हैं।

वर्ण्य-विषय :—रम-विलास भी जैसा कि उसके नाम से भावित होता है रस का ग्रंथ नहीं है। इसका सम्पूर्ण कलेवर नायिकाभेद को ही अर्पित है। ग्रंथ के आरम्भ में ही कवि ने नारी के महत्त्व-वर्णन द्वारा अपने शृंगार-सिद्धांत का प्रतिपादन किया है। शृंगार में योग का महत्त्व मुक्ति के लिये है, मुक्ति का भोग (आनन्द) के लिये—परन्तु योग, मुक्ति और भोग का मूल है काम—और जिम् काम की पूर्ति के बिना परमपद भी क्षुद्र लगता है, उसको तृप्त करने वाली है, चन्द्रवदनी नारी :

‘रमनी राका-ससि-मुखी पूरे काम समुद्र।’ इसीलिये तो देवता, राजस, मनुष्य, पशु आंग कीट पतंग सभी स्त्री के ही साथ सुखी है।

रम-विलास में मात विलास हैं जिनमें कामिनी के शत शत भेदों का वर्णन है। रीति-काल का रसिक कवि नारी को उसके समस्त रूपों में कितना चाहता था, इसका अस्मिन्दिग्ध प्रमाण रस-विलास है। इसमें पहले नागरी, पुरवासिनी, आसीणा, वनवासिनी, सैन्या, पथिक बधू—ये ६ भेद दिये गये हैं, फिर इनके अनेक अर्वांतर भेद, जिनमें चूहरी से लेकर ऋषिपत्नी तक को धमीट लिया गया है। ये भेद प्रायः जाति (वर्ण-व्यवसाय) को लेकर किए गये हैं। इसके उपरांत नायिका के जीवन, रूप, शील आदि आठो अंगों का सूक्ष्म वर्णन है। देव ने यहाँ रूप-शील आदि अमूर्त गुणों की परिभाषा करने का बहुत कुछ सफल प्रयत्न किया है। आगे जाति, (पत्निनी आदि), कर्म, गुण (मत्, रज, तम) और देश के क्रम से भेदों का विस्तार है, और अंत में काल, वय, प्रकृति और सत्व के अनुसार। प्रकृति वैद्यक के आधार पर तीन प्रकार की कही गई है : वात, पित्त, कफ; और सत्व नौ प्रकार के : सुर, किन्नर, नर, पिशाच, नाग, खर, कपि, और काग। सातवें और अंतिम विलास में संयोग के अन्तर्गत नायिका के दस हावों, और विधोग के अंतर्गत दस काम-दशाओं का वर्णन है। यह स्वीकार करते हुये भी कि संयोग दशा में अनेक हावों की उद्वुद्धि होती है, देव ने इनकी संख्या दस ही ठीक मानी है। विधोग-जन्य दस अवस्थाओं के वर्णन में अघश्य देव ने मान्य परिपाटी से कुछ स्वतंत्रता ली है और प्रत्येक के अनेक अर्वांतर भेद कर डाले हैं। उदाहरण के लिए :—

अभिलाष के पाँच भेद—श्रवणाभिलाष, उक्कण्ठाभिलाष, दर्शनाभिलाष, प्रेमाभिलाष।

चिंता के तीन भेद—गुप्त चिंता, संकल्प चिंता, विकल्प चिंता।

स्मरण के आठ भेद—श्रु-स्मरण, स्वेद-स्मरण आदि (अन्य सात्विकों के अनुसार)

प्रलाप के मान भेद—जान-प्रलाप, चैरास्य प्रलाप, उपदेश-प्रलाप, प्रंज-प्रलाप संशय-प्रलाप, विश्रम-प्रलाप, निश्चय-प्रलाप ।

उन्माद के पाँच भेद—मदनोन्माद, मोहोन्माद, विस्मरणोन्माद, विज्ञेपोन्माद, नियोगोन्माद ।

व्याधि के तीन भेद—संताप-व्याधि, ताप-व्याधि, पृश्चान्ताप-व्याधि ।

जड़ना और प्ररग—इनका एक ही एक भेद होता है ।

इस प्रकार रस-विलास नारी के विभिन्न जेदों और हाव-भावों का एक कोप है । परन्तु यह सब प्रस्ता नारी के विभिन्न रूपों का ही निदर्शन करता है—वैसे तो नारी, पुरुष कृमन पर अधिकार करने वाली—देखते ही मन को हर लेने वाली, मूलतः एक ही है ।—

तानें कामिनि एक ही कहन सुनन को भेद ।

राचें पागै प्रेम-रस मेटै मन के खेद ॥

इस ग्रन्थ की मिश्रवन्धुओं ने आवश्यकता से अधिक प्रशंसा की है । रीति-विवेचन की दृष्टि से तो कवि के पहले ग्रंथों की अपेक्षा इसमें कोई विशेषता है ही नहीं, क्योंकि जाति-विलास की तरह यह भी वर्णनात्मक ही अधिक है काव्य की दृष्टि से अत्रश्य इसमें प्रौढता मिलती है, परन्तु वह भी एक सीमा के भीतर ही । हाँ, यह निर्धिवाद कहा जा सकता है कि देव की शैली का स्वरूप इसके नवीन छन्दों में आकर पूर्णरूप से परिपक्व हो गया है—उसका अपना वैशिष्ट्य अपने समस्त गुण दोषों के साथ यहाँ आकर स्थिर होगया है ।

प्रेमचन्द्रिका—

प्रेमचन्द्रिका में रचनाकाल नहीं दिया हुआ, अतएव उसका निर्णय केवल अंतर्साक्ष्य और बहिर्साक्ष्य के आधार पर ही किया जा सकता है । अंतर्साक्ष्य हाँ सकता है महाराज मर्दानसिंह के पुत्र उद्योतसिंह का समय तथा शैलीगत प्रौढता; और बहिर्साक्ष्य हो सकता है प्रेमचन्द्रिका के छंदों का अन्य ग्रंथों में समावेश । राजा उद्योतसिंह डोडिया खेरा के राजा थे—उनका समय अठारहवीं शताब्दी का चतुर्थ चरण है ।

विषय की गम्भीरता और शैली की परिपक्वता की दृष्टि से प्रेमचन्द्रिका रस-विलास की अपेक्षा अधिक प्रौढ ग्रन्थ है, इसमें मंदेह नहीं । कवि की मनोवृत्ति वैचिह्य और विस्तार से खिमत कर धीरे धीरे गंभीर और एकाग्र होती जा रही है, उसका झुकाव शरीर से मन तथा आत्मा की और—स्थूल से सूक्ष्म की ओर बढ़ रहा है । भवानी-विलास तथा रस-विलास में जिस आग्रह के साथ शृंगार-रस

और नागी की स्तुति की गई थी, प्रेमचन्द्रिका और सुजानविनोद में उसी आग्रह के साथ प्रेम का साहाय्य बखिंत है—

भवानीविलास— भूलि कहत नवरस सुकवि, सकल मूल सिंगार।

रसविलास— काम अंधकारी जगन लखै न रूप कुरूप।
हाथ लिए डोलत फिरत कामिनि छरी अनूप ॥

प्रेमचन्द्रिका— ऐमें ही बिन प्रेमरस नीरम रस सिंगार।
प्रेम बिना सिंगार हू, सकल रसायन सार ॥

❁ ❁ ❁

वानी बनिता रस मधू प्रभु प्रिय प्रेम अनूप।
आसी विष फांसी विषम विषय विष महा कूप ॥

इसमें बाह्य अलंकरण की अपेक्षा आंतरिक रसात्मकता के प्रति आग्रह अधिक है, शब्दों की व्यंजना-शक्ति अत्यन्त विकसित हो गई है। छन्दों की आवृत्ति के विचार से इसका साम्य भवानीविलास, प्रेमपचीसी और सुजानविनोद से अधिक है। दश दशाओं के उदाहरण इसमें और भवानी-विलास में बहुत कुछ एक से हैं, गोपी-प्रेमभक्ति के छन्द प्रेमपचीसी में मिलते हैं और प्रेम का वर्णन ज्यों का त्यों सुजानविनोद में दिया हुआ है। प्रेमचन्द्रिका के जिन छः दोहों में प्रेम और विषय का अन्तर दिया गया है, वे तो यथावत् सुजानविनोद में दिए ही हुए हैं, उनके उपरान्त उन्हीं के प्रागे पाँच दोहे और भी हैं। हम प्रसंग को पढ़कर यह कल्पना सहज ही की जा सकती है कि प्रेमचन्द्रिका से ही सुजान-विनोद में ये दोहे उद्धृत किए गये हैं। अगर क्रम उलटा होता तो सुजान-विनोद के सभी दोहे प्रेमचन्द्रिका में उद्धृत होते, क्योंकि उसके शेष पाँच दोहे भी काफ़ी सुन्दर और महत्त्वपूर्ण हैं। अतएव हमारी धारणा है कि प्रेमचन्द्रिका की रचना रस-विलास के उपरान्त और सुजान-विनोद से पहले हुई है। उद्योतसिंह के समय को देखते हुए हम उसे संवत् १७६० के आस-पास मान सकते हैं।

इसकी प्रामाणिकता में तो कोई सन्देह ही नहीं है, उसके लिए भी वे सभी साक्ष्य उपस्थित किए जा सकते हैं जो भवानीविलास तथा रसविलास के लिये दिए गए हैं। प्रेमचन्द्रिका का केवल एक वही संस्करण मिलता है जो मिश्रबन्धु-सम्पादित देवग्रन्थावली के अन्तर्गत प्रकाशित हुआ है।

इसमें सब २२७ छन्द हैं जिनमें लगभग २६ दोहे हैं और १७१ कवित्त-सवैया हैं। अन्य प्रन्थों में तो सभी दोहे लक्षण या सिद्धांत प्रतिपादन के लिए प्रयुक्त हुए हैं, परन्तु इसमें सर्वत्र ऐसा नहीं हुआ। इसके कुछ दोहे भी कान्यगुण

की दृष्टि से अत्यन्त उगकृत हैं। प्रेमचन्द्रिका में नवीन छन्दों की गंगया ग्रन्थ ग्रन्थों की अपेक्षा अधिक है।

वरय-विषय—प्रेमचन्द्रिका शुद्ध प्रेम-रस का ग्रन्थ है। देव ग इममें बड़े सशक्त शब्दों में विषय का निरस्कार करते हुए प्रेम का साहाय्य प्रतिष्ठित किया है। इसमें स्पष्ट हो जाता है कि देव का दृष्टिकोण रीतिकाल के शुद्ध शृंगारिक और शुद्ध प्रेमी कवियों का मध्यवर्ती था। पुस्तक में चार प्रकाश हैं। पहले में साधारण प्रेम का वर्णन है जिसके अंतर्गत प्रेम-रस, प्रेम-स्वरूप, प्रेम-साहाय्य तथा प्रेम और विषय का अन्तर अत्यन्त स्पष्ट रूप में व्यक्त किया गया है। दूसरे प्रकाश में प्रेम के पाँच भेद किए गए हैं। मानुगाग शृंगार, सौहार्द, भक्ति, वात्सल्य और कार्पण्य। मानुगाग शृंगार का वास्तविक रूप सुग्धा के पूर्वानुराग में मिलता है—जिसका प्रफुटन अभिलाषादिक दृश दशाओं में होता है। द्वितीय प्रकाश में इन्हीं का सविस्तर वर्णन है। तीसरे में मध्या और प्रौढा का प्रेम है। देव का मत है कि मध्या का प्रेम कलह और प्रौढा का गर्व से कलुषित होता है। इसके आगे परकीया के प्रेम की अभिव्यक्ति की गई है जो तल्लीनता की दृष्टि से ग्रन्थ का सब से सरस भाग है। चौथे प्रकाश में प्रेम के शेष चारों भेदों का क्रमशः गोपियों के सौहार्द, गोपियों की भक्ति, यशोदा के वात्सल्य और राजा नृग के कार्पण्य आदि के व्यञ्ज से वर्णन है।

प्रेमचन्द्रिका शुद्ध काव्य की दृष्टि से देव का सब से सरस ग्रंथ है। रीति-बन्धन से मुक्त होकर इसमें कवि के अनुरागी मन ने समग्रतः डूब कर प्रेम के गीत गाये हैं। इतना आवेग, इतनी तल्लीनता, रीतिकाल में केवल घनानन्द को छोड़ अन्य किसी भी कवि में अप्राप्य है। यहाँ, वास्तव में प्रेम का वर्णन न होकर प्रेम की अभिव्यक्ति है—ऐसा प्रतीत होता है मानो कवि का सम्पूर्ण व्यक्तित्व पिघल कर बह उठा हो।

सुजान-विनोद या रसानन्द लहरी—

यह प्रेमचन्द्रिका के बाद की रचना है। इसमें प्रेम का साधारण-वर्णन प्रेमचन्द्रिका से उद्धृत है—और सुग्धा के पूर्वानुराग की दस दशाओं, मध्या की आठ अवस्थाओं तथा प्रौढा के दस हावों का वर्णन बहुत कुछ भवानी-विलास और रस-विलास से उद्धृत है। यहाँ भी प्रश्न उठ सकता है कि ऐसा ही क्यों माना जाए कि ये वर्णन रस-विलास आदि से उद्धृत हैं, वास्तविकता इसके विपरीत भी हो सकती है। जहाँ तक रस-विलास का सम्बन्ध है, यह बड़ी सरलता से माना जा सकता है कि सुजानविनोद की रचना रस-विलास से कहीं अधिक प्रौढ है। रस-विलास में प्रधानता है जाति और देश के क्रमानुसार नायिका के भेद-विस्तार की, जो

रीति और काव्यगुण दोनों की ही दृष्टि में गाम्भीर्य के अभाव का द्योतक है। पर सुजान-विनोद में उसके ध्याय दिया गया है, उसके विवेचन और दृष्टिकोण में स्पष्टतः स्थिरता है। इसके अनिश्चित उम्रमें पद-ग्रन्थ वर्णन को प्रधानता दी गई है—और पद-ग्रन्थ के ये उच्छृष्ट छंद सुव्यंग्य तरङ्ग को छोड़ और किसी भी ग्रंथ में नहीं मिलते। अध्यात्म-मन्थनधी काव्यों में तो उनके लिए स्थान ही क्या था, परन्तु नायिका-भेद के अन्य ग्रंथों में उनका न होना इस बात की और अवश्य संकेत करता है कि वे सभी सुजान-विनोद से पहले नहीं बन चुके थे क्योंकि ऐसे उच्छृष्ट छंदों को अपने नवीन ग्रंथों में उद्धृत करने का लोभ देव कठिनाई से ही संवरण कर पाते। प्रेमचन्द्रिका के विषय में तो अभी कहा जा चुका है कि वह सुजान-विनोद से पूर्व की रचना है। उसका समय यदि सघत १७६० के आस-पास माना जाए तो सुजान-विनोद की रचना सं० १७६२ के आस-पास मान लेना अनुचित न होगा।

मिश्रवन्धुओं ने स्पष्ट लिखा है कि सुजान-विनोद किसी व्यक्ति को समर्पित नहीं है—उन्होंने सुजान का अर्थ केवल सहृदय अथवा रमण ही माना है। परन्तु उसके विपरीत कुसमरा-निवासी प० माताजीन दुबे के यहाँ सुरक्षित सुजान-विनोद की अपूर्ण प्रति में, तथा प० गोकुलचन्द्र दीक्षित के पास रखी हुई सम्बन्ध १८०७ की एक अन्य प्रति में आरम्भ के १५ छंदों द्वारा आश्रयदाता का वर्णन किया गया है। उपर्युक्त दोनों प्रतिचौं हमने कुसमरा और भरतपुर जा कर स्वयं देखी हैं। माताजीन जी की प्रति भी काफ़ी पुरानी है—सम्भवतः देव के ही हाथ की हो। उधर दीक्षित जी की प्रति में तो लिपिकार ने संवत् १८०७ स्पष्ट ही दे दिया है। “शुभमस्तु श्रीरस्तु सघत् १८०७ मिति आश्विन मासे शुक्ल पक्षे सुदि ४ चतुर्थी त्रेनीधर त्रिपाठी स्वहस्ताक्षरतथा स्वपठनार्थं शुभम्।” यह प्रति मौलिक सुजान-विनोद से लिपि-बद्ध की गई मालूम पड़ती है। अतः ये छंद देव के नहीं हैं, ऐसा मन्वेह करने के लिए कोई स्थान नहीं है। शैली देव की ही है। ऐसी दशा में यही माना जा सकता है कि मिश्रवन्धुओं की प्रति में ये छंद नहीं हैं। ॥ भाव-विलास और रम-विलास की प्रतियों में भी ऐसा है। इन दिनों उपलब्ध संस्करणों में क्रमशः

शौगरिया कवि देव को नगर इटार्ये वास।

जीवन नवल सुभाव रस कीन्हों भावविलास ॥

॥ वास्तव में मिश्रवन्धुओं की प्रति में माताजीन और दीक्षित जी वाली प्रतियों के प्रारम्भिक ३० छंद नहीं हैं जिनमें से पहले १५ में राजवंश का वर्णन है और शेष में प्रेम-माहात्म्य, प्रेम देव राधाहरि की महिमा, तथा सयोग वियोग की चर्चा है। वृन्दावन-माहात्म्य के ३१ वें छंद से तीनों में समानता है।

तथा भोगीलाल-गम्यन्धी छंद नहीं मिलते। इस प्रकार यह सिद्ध है कि सुजान-विनोद की रचना दिल्ली के कायस्थ रईस पानीराम के सुपुत्र श्री सुजानमणि के विनोदार्थ हुई थी। वर्णन में प्रतीत होता है कि सुजानमणि वैभव-गम्पन्न, सुखी एवं दानी थे।

वर्ण-विषय :—सुजान-विनोद में ऋतुओं के अनुसार-अथवा यों कहिए कि विनोद-काल के अनुसार नायिका-भेद वर्णित है। शिशिर-वसन्त में शृङ्गार की उत्पत्ति होती है जिसकी पात्र है सुग्धा; ग्रीष्म-वर्षा विनोद का समय है जिसकी पात्र है मध्या, और शरद-हेमन्त विलास तथा उत्सव का समय है जिसकी पात्र है प्रौढा। इसमें सात विलास हैं, पहले में साधारण प्रेम का वर्णन है जो लगभग सभी प्रेम-चन्द्रिका से उद्धृत है। दूसरे और तीसरे में, शिशिर-वसन्त में रमोत्पत्ति की पात्र सुग्धा की चेष्टाओं, भेदों और पूर्वानुराग की दम दशाओं का वर्णन है, और चौथे में ग्रीष्म वर्षा में रम-प्रसोद की पात्र मध्या की आठ अवस्थाओं का वर्णन है। पांचवें विलास के विषय है प्रौढा के हाव, तथा रूप-प्रेम आदि का गर्व। इन वर्णनों के भी अधिकांश छन्द भवानी-विलास, रम-विलास और प्रेमचन्द्रिका से उद्धृत हैं। छठे और सातवें विलासों में केवल ऋतु-वर्णन है। यद्यपि ऋतु-वर्णन के भी अनेक छन्द पुराने ही हैं, फिर भी सुजान-विनोद का मौलिक अंग यही है। सम्पूर्ण ग्रन्थ में ३२४ छन्द हैं जिनमें से ८६ दोहे कम कर देने से कवित्त और सर्वेषों की संख्या २३८ रह जाती है। परन्तु इनमें से आधे से अधिक छन्द पुराने हैं।

सुजानविनोद देव के प्रौढतम ग्रन्थों में से है—काव्य की दृष्टि से इसका और प्रेमचन्द्रिका का ही स्थान सर्वोच्च कहा जा सकता है। ये दोनों ग्रन्थ देव के प्रौढ जीवन की कृतियाँ हैं। कवि की रम-दृष्टि यहाँ आकर पुरातः परिपक्व हाँगाई है, और वास्तव में इतनी प्रगाढ़ समाप्ति और किन्हीं ग्रन्थों में नहीं मिलती। यहाँ कवि की अनुभूति और अभिव्यक्ति दोनों का सम्यक् सन्तुलन मिलता है। अनुभूति में जितनी गम्भीरता है, अभिव्यक्ति में उतनी ही शक्ति है।

राग-रत्नाकर—

राग-रत्नाकर भी लक्षण ग्रन्थ है—परन्तु इसका विषय साहित्य न होकर सङ्गीत है। सुजान-विनोद के उपरांत कवि का ध्यान शुद्ध काव्य के अतिरिक्त गम्भीर लक्षण-ग्रन्थों अथवा वैराग्य की कविता की ओर चल पड़ा था। राग रत्नाकर इसी समय की रचना मालूम पड़ती है। इसमें दो अध्याय हैं—पहले में छः रागों का उनकी भार्याओं सहित सांगोपांग वर्णन है, और दूसरे में तेरह उपरागों का उल्लेख मात्र है। रागों और उनकी भार्याओं का वर्णन रीति-निरूपण और काव्य दोनों की दृष्टि से अत्यन्त रोचक है। देव ने एक ही छन्द में

राग का स्वरूप, गाने का समय, सहचारी वाद्य, वाहन, भूषण तथा स्वर-
लक्षण आदि समस्त 'ज्ञातव्य बातों का निरूपण तो कौशल-पूर्वक किया ही है,
इसके अतिरिक्त राग-भार्याओं का प्रतीकात्मक चित्रण भी बहुत सुन्दर किया है।
इन सभी छन्दों में 'सुरंग में प्यौ धनी' शब्द-माला की सम्पूर्णतः या अंशतः
आवृत्ति हुई है, जिसमें शाब्दिक अर्थ के अतिरिक्त 'सा, रे, ग, म, प, ध, नी' का
भी संकेत है। यह ग्रन्थ देव की बहुज्ञता का द्योतक है। श्री मिश्र वन्द्युओं ने
प्रसिद्ध मंगीतज्ञ विंदादीन के द्वारा इसके राग विवेचन की परीक्षा कराई थी।
विंदादीन जी का निर्याय है कि यह विवेचन सर्वथा शुद्ध और शास्त्र-सम्मत है।
इसमें स्पष्ट है कि देव साहित्य की ही नहीं सङ्गीत की भी रीतियों से पूर्णतः
परिचित थे। इस ग्रन्थ की प्रामाणिकता में कोई सन्देह नहीं है। शैली स्पष्ट रूप
से देव की है, इसके अतिरिक्त ग्रन्थ के आरम्भ में तथा प्रत्येक अध्याय के अन्त में
देव का नाम उसी परिचित शब्दावली में दिया हुआ है।

शब्द-रसायन—

शब्द-रसायन देव का [सब से प्रौढ़ रीति-ग्रन्थ है—अन्य सभी ग्रन्थों
में देव का कवि रूप मिलता है परंतु इसमें वे निश्चय-पूर्वक आचार्य-रूप में प्रकट
हुए हैं। शब्द-रसायन का रीति-विवेचन सर्वाङ्ग-पूर्ण एवं गम्भीर हैं। भाव-विलास में
केवल शृङ्गाररस और ३६ अलङ्कारों का वर्णन है, परन्तु इसमें काव्य की महिमा,
काव्य का स्वरूप, पदार्थ-निर्याय, नौ रस, दश-रीति, (गुण), चार-वृत्ति, अलंकार
तथा पिंगल का सम्पूर्ण विवेचन है। उदाहरण-स्वरूप जो नवीन छन्द उद्धृत हैं,
वे भी अत्यन्त प्रौढ़ हैं। इस प्रकार विषय और प्रतिपादन शैली दोनों की दृष्टि से
शब्द-रसायन भाव-विलास से लेकर सुजान-विनोद तक सभी ग्रन्थों से गम्भीर है।
नायिका-भेद को कवि ने एक हलका विषय समझ कर यहाँ छोड़ ही दिया है। यह
ग्रन्थ किसी को भी समर्पित नहीं है, और न कहीं अन्यत्र इसका उल्लेख ही मिलता
है। अतएव केवल अन्तर्साक्ष्य और वह भी केवल विषय और शैली की गम्भीरता
एवं प्रौढ़ता के बल पर ही यह निर्याय किया जा सकता है कि उसकी रचना नीति
और विराग की कविता तथा देव की अन्तिम कृति सुख-सागर-तरंग को छोड़ शेष
सभी ग्रन्थों के पश्चात् हुई होगी। देव के अन्तिम शृंगार-ग्रन्थ प्रेरु-चन्द्रिका और
सुजान-विनोद हैं जो रसविलास के बाद लिखे-गये थे। पहले तो देव जी राजा
भोगीलाल के यहाँ ही काफी दिनों तक रहे होंगे। फिर राजा उद्योतसिंह का आश्रय
प्राप्त करने तथा उनके यहाँ रहने में, और अन्त में, दिल्ली जाकर सुजानमणि जी
के आश्रय में रह कर सुजान-विनोद की रचना करने में भी पर्याप्त समय लगा
होगा। रस-विलास का रचना संवत् १७८३ है, अतएव शब्द-रसायन का निर्माण-
काल संवत् १८०० के आस-पास मानी जा सकता है। शब्द-रसायन आज साहित्य-

सम्मेलन की कृपा से मुद्रित रूप में प्राप्त है। मुद्रित सम्करण के अतिरिक्त उम्की हस्तलिखित प्रतियाँ भी अनेक उपलब्ध हैं। एक श्री मैथिलीशरण गुप्त की प्रति ना० प्र० स० काशी के कलाभवन में सुरक्षित है, दूसरी श्री कृष्णविहारी जी के पास है, तीसरी मिश्रवन्धुओं की अपनी प्रति है, चौथी नागरी प्रचारिणी के पुस्तकालय में है, और इनके अतिरिक्त दो तीस प्रतियाँ प्रस्तुत सम्करण के सम्पादक श्री मनोज जी के पास भी हैं।

शब्दरसायन रीति का सर्वाङ्गपूर्ण ग्रन्थ है—इसमें एकादश प्रकाश हैं। पहले प्रकाश के आरम्भ में देव ने काव्य के साहाय्य तथा समर्थ काव्य के स्वरूप का वर्णन किया है।

उंच नीच तरु कर्म बस, चलो जाव संगार,
रहत भव्य भगवंत-जस, नव्य काव्य मुग्यगार।
रहत न घर बर, धाम, धन, तरुवर, सरघर कृप,
जस शरीर जग में अमर, भव्य काव्य रस-रूप।

समर्थ काव्य के स्वरूप के विषय में देव का मत है :—

शब्द सुमति मुग्य ते कर्दे, लै पत्र बचननि अर्थ,
छन्द, भाव, भूषण सम, यां कहि काव्य समर्थ।

इस प्रकार देव काव्य को जीवन की एक बहुत बड़ी विभूति मानते हैं—परन्तु उम्की प्राण वे हरिजन को ही मानते हैं। आगे शब्दशक्तियों का समेद विवेचन है। देव ने अभिधा, लक्षणा और व्यंजना के अतिरिक्त इन तीनों में रमी हुई चौथी वृत्ति तात्पर्य के अस्तित्व को भी स्वीकृत किया है। शब्द-शक्तियों के सम्बन्ध में उनका सिद्धांत है :—

तिहूँ शब्द के अर्थ में, तीनिउ ओत प्रांत,
पै प्रवीन ताही कहत, जाको अधिक उदोत।

इस विलाम में लक्षणा का वर्णन अत्यन्त विस्तृत है—उम्के, पहले, समस्त शुद्ध भेद दिये गए हैं। फिर मिलित लक्षणा के भेदों का भी निरूपण है। दूसरे प्रकाश में तीनों वृत्तियों के संकीर्ण भेदों का विवेचन है, यथा :—शुद्ध अभिधा, अभिधा में अभिधा, अभिधा में लक्षणा, अभिधा में व्यंजना और इसी प्रकार शुद्ध व्यंजना, व्यंजना में अभिधा, व्यंजना में लक्षणा, व्यंजना में व्यंजना। इसके उपरांत तीनों वृत्तियों के चार-चार मूल आधार-भेदों का निरूपण है। अभिधा के आधार-भेद :—जाति, क्रिया, गुण और अदृच्छा, लक्षणा के कार्य-कारण, महशता, वैपरीत्य और आक्षेप; व्यंजना के वचन, क्रिया, स्वर और चेष्टा। तीसरे विलाम में रम-निर्णय है। इसके महत्व का प्रतिपादन करने के उपरांत कवि ने रस-लक्षणा, रस-भेद

रसोत्पत्ति, रस के विभिन्न अंग-स्थायी, स्थाविक, संचारी आदि; तथा रसों के सापेक्षिक गौरव आदि का वर्णन किया है।

रस के इस विवेचन का आधार भाव-विलास और भवानी-विलास हैं:— स्थायी, स्थाविक, संचारी आदि का वर्णन भाव-विलास पर आश्रित है; रसों का पारस्परिक सम्बन्ध, विभिन्न रस-भेदों के लक्षण-उदाहरण प्रायः ज्यों के त्यों भवानी-विलास में से उद्धृत कर दिए गए हैं (यद्यपि उनका मूलाधार भानुदत्त की रस-तरंगिणी ही है।)। भाव-विलास में रस-तरंगिणी के अनुकरण पर जो कुछ नवीन भेदान्तर दे दिये गए हैं, उनको शब्द-रम्यायन में अनावश्यक विस्तार समझकर छोड़ दिया गया है। उदाहरण के लिए:—रस के लौकिक और अलौकिक भेद जिनके अन्तर्गत स्वापिक, मानोथिक आदि का विवरण है, अथवा नवीन संचारी छल, या फिर भवानीविलास में दिए गए शांतरस के भेदान्तर। पांचवे प्रकाश में रसों की मिश्रता और शून्यता का विवेचन है—शून्यरस भी किम् प्रकार कवि-कौशल द्वारा मिश्र बन जाते हैं, हमका प्रमाण दिया गया है। फिर सरस रस, उदास रस और निरस रस का वर्णन है—जिसमें निरस रस के देश, काल, विधि-सधि-भाव आदि के विरोध पर आश्रित आठ भेदों का भी उल्लेख है; और उसके उपरान्त रस के सम्मुख-विमुख, स्वनिष्ठ-परनिष्ठ रूप दिए गए हैं जो बहुत कुछ रस-तरंगिणी से ही अनूचित हैं। इसके आगे विभिन्न रसों के संचारियों का, और अंत में कौशिकी, आर्भटी, भारती और सात्वती वृत्तियों का विवेचन है। छठे प्रकाश में प्रधान रस-शृंगार का विशेष विवरण है :—

प्रकृति पुरुष शृंगार में नौ रस कौ संचार,
जैसे मड आकाश में घटत अकास, प्रकास।

इन नौ रसों में से हास्य वीर और अद्भुत संयोग के अंग हैं, करुण, रौद्र और भयानक संयोग के, तथा वीभत्स और शांत रस दोनों के। रसों का यह संयोग नवीन है। भावविलास और भवानीविलास में इस प्रकार नहीं मिलता। इस प्रकाश में नायक-नायिका का भी संक्षिप्त वर्णन है, परन्तु वह विभाव के रूप में सीधा नहीं दिया गया है, वरन् शृंगार के वाच्य-वाचक, लक्ष्य-लाक्षणिक, तथा व्यंग्य-व्यंजक पात्रों के क्रम से अत्यन्त संक्षिप्त रूप में दिया हुआ है। वाचक पात्र हैं—शुद्ध-स्वभाव स्वकीया, अनुकूल पति, विद्यागुरु सखी, पीठमर्द नर्म सचिव, कुल-धर्म-उपदेशी धाय, दूती आदि; लाक्षणिक पात्र हैं—गर्व-स्वभाव स्वकीया, दक्षिण नायक, अतिमंग-शृंष्टा-सखी, विटनर्म सचिव, परिजन-बधू दूती, वशीकरण दूती आदि, व्यंजक पात्र हैं—शुद्ध पत्नीया, शठ स्वभाव उपपति, विद्यानाट्य-गुरु सखी, नर्म-सचिव-विदूषक, पुरजन दूती, निच कर्म उपदेशी, आदि। इसके आगे वाच्य-वाचक पात्र (सर्व-स्वभाव स्वकीया) और व्यंग्य-व्यंजक पात्र (शुद्ध

परकीया) की रमाभिव्यक्ति के अंगः—गचारी, स्यात्विक तथा अनुभाव आदि का वर्णन है । इस विवेचन के परिणाम स्वरूप देव का मत है :—

अभिधा उत्तम काव्य है, मध्य लक्षणा त्वीन,
अधम व्यजना रम-कुटिल, उलटो कहन नवीन ।

देव के उपयुक्त दोहे को लेकर आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल ने उन्हें कुछ भटके देने का प्रयत्न किया है और उनके अनुकरण पर दूसरे लोगों ने भी इस सिद्धांत पर आश्चर्य प्रकट किया है । परन्तु इसका वास्तविक अर्थ प्रसंग में पृथक् करके नहीं समझा जा सकता । इस दोहे के साथ ही आपको देव का एक और दोहा भी ध्यान में रखना होगा :—

स्वीथ सुग्ध मूरति सुधा, प्रौट-सिता पयगिन्त,
परकीया कर्कमगिता, मग्निच-पग्निचयनि-तिक्त ।

देव ने पात्र के क्रमानुसार अभिधा को स्वकीया में, और व्यंजना को परकीया में एक रूप कर देखा है—अतएव यह तिरस्कार व्यंजना का तिरस्कार नहीं है, परकीया द्वारा अभिव्यक्त रम का है । शुद्ध रमवादी होने के कारण देव अभिधा को प्रधानता तो देते ही थे, इसमें सन्देह नहीं, किन्तु इतने अनाड़ी नहीं थे कि व्यंजना को केवल पहेली बुझौवल ही मान बैठते ।

सातवें प्रकाश में रीति का वर्णन है । रीति में तात्पर्य देव ने गुण का लिखा है, और उसको काव्य का द्वार अर्थात्, शायद, अभिव्यक्ति का माध्यम माना है । रीति अर्थात् गुण साधारणतः दस हैं, जिनके नागर और ग्रामीण दो दो भेद हैं । परन्तु यमक और अनुप्रास को मिलाकर उनकी संख्या बारह हो जाती है । आठवें प्रकाश का उद्देश्य विषय है, चित्रकाव्य । चित्रकाव्य को देव ने अधम काव्य माना है, उभयमें केवल शब्दचित्रों का ही आकर्षण है । चित्र के मूलतत्त्व हैं, अनुप्रास और यमक; इस प्रकाश में पहले इन्हीं का वर्णन किया गया है । सिंहावलोकन का उल्लेख दास से पहले देव ने किया है, परन्तु उसे स्वतंत्र अलंकार न मानकर अनुप्रास का ही भेद माना है । इसके उपरांत कामधेनु आदि अनेक चित्रबन्धों का चक्रव्यूह रचा गया है । यह सब भिन्न रुचि के लोगों के परितोष के लिए ही किया गया है । देव का अपना सिद्धांत तो स्पष्टतः ही यह है—

मृतक काव्य बिनु अर्थ को, कटिन अर्थ के प्रेत ।
सरसभाव, रस काव्य सुनि, उपजन हरि रों हेत ॥

नवें प्रकाश में अर्थालंकार हैं, भावविलास के २६ अलंकारों को छोड़ देव ने यहाँ ४० मुख्य और ३० गौण अलंकारों का विवरण किया है । उन सबका मूल माना है उपमा को, जिसका कि यहाँ काकी* विस्तार किया गया है । अंतिम

श्री प्रकाश पिंगल को समाप्त हैं। आरम्भ में गद्य और पद्य का साधारण परिचय देकर गण, गणदेवता आदि का विवरण है, फिर मुख्य छंदों का संक्षेप में वर्णन है। इस वर्णन की दो विशेषताएँ हैं : एक तो लक्षण और उदाहरण एक ही छंद में दिये गए हैं, दूसरे, छंदों का वर्णन गणों के क्रम से किया गया है अर्थात् एक गण से चलने वाले सभी छंदों का वर्णन एक साथ ही दिया गया है। सबैसा का वर्णन करते हुए, उसके सभी भेदों के लक्षण केवल भगण के द्वारा ही समझाये गये हैं। दण्डको में देव ने ३३ वर्णों के दण्डक के रूप में एक नया आविष्कार किया है।

इस प्रकार काव्य के लगभग सभी अंग शब्दरसायन के अंतर्गत आ जाते हैं। कवि ने प्राकृत और संस्कृत ग्रन्थों का अध्ययन करके अत्यन्त परिश्रमपूर्वक इस ग्रन्थ की रचना की है। इसका नाम शब्दरसायन इसलिए रखा गया है, कि इसमें शब्द और अर्थ दोनों के रस का सार दिया गया है।

शब्दरसायन नाम यद्, शब्द-अर्थ रस सार।

जैसा कि मैंने आरम्भ में ही कहा है, यह ग्रन्थ शुद्ध रीति-निरूपण के निमित्त रचा गया है, अतएव जहाँ अन्य ग्रन्थों में कवि की दृष्टि लक्षण से अधिक उदाहरण पर केन्द्रित रही है, यहाँ हम उसे अत्यन्त परिश्रमपूर्वक रीति-ग्रन्थों की स्पष्ट करने का प्रयत्न करते हुए पाते हैं। शब्दरसायन में प्रत्येक उदाहरण के बाद दोहों के द्वारा लक्षण और उदाहरण का सम्बन्ध घटाने हुए अभीष्ट तथ्य की व्याख्या की गई है, परन्तु फिर भी साहित्य के ये जटिल विषय छोटे छोटे छंदों से स्पष्ट हो सकते हैं। देव की ओर से भरमक प्रयत्न होने पर भी शब्द-शक्ति, रीति और अलंकार तीनों का निरूपण सर्वथा अस्पष्ट ही रह गया है। आपको यदि इन विषयों का ज्ञान पहले से ही है, तब तो अवश्य आप शब्दरसायन को पढ़ कर कुछ प्राप्त कर सकते हैं, परन्तु यदि आप केवल उसी पर आश्रित हैं, तो आपका साहित्यिक ज्ञान सर्वथा अपरिपक्व ही रहेगा। देव के निरूपण में एक और दोष है : उनकी उलझी हुई अभिव्यक्ति, जो काव्य में थोड़ी बहुत निभ भी जाये परन्तु रीति-विवेचन में सर्वथा असमर्थ ही सिद्ध होती है। उदाहरणों की दुरुहता में यह उलझन और भी बढ़ जाती है। दाम, मति-राम, प्रतापसहि की भाषा की स्वच्छता यहाँ अप्राप्य है, अतएव देव का विवेचन भी उनका जैसा स्वच्छ नहीं हो पाया। अलंकार-प्रसंग में उपमा, स्वभावोक्ति, रूपक आदि कुछ मुख्य अलंकारों को छोड़ शेष का बहुत ही चलता निरूपण किया गया है, एक ही छंद में तीन-तीन चार-चार अलंकारों को उदाहरण कर दिया गया है। वास्तव में उपयुक्त विषय देव को अधिक प्रिय नहीं थे। उनका प्रिय विषय था रस, और रस का विवेचन शब्दरसा-

यन में अपेक्षाकृत बहुत ही सुव्यक्त एवं स्पष्ट है, साथ ही रस के विषय में देव के मूलगत सिद्धांत भी अत्यंत सशक्त और दृढ़ हैं। इसके अतिरिक्त पिंगल का वर्णन भी अपेक्षाकृत सुलभा हुआ है—कवि को विषय का अष्टाज्ञान है, और उसने कौशलपूर्वक उसका प्रयोग किया है। सब मिलाकर और रीतिकाल की सीमाओं को भी ध्यान में रखते हुए, शब्द-रसायन को उसके गौरव-पद से वञ्चित नहीं किया जा सकता। और यह गौरव-पद उसे सदैव प्राप्त रहा है। शिवसिंह सेंगर साक्षी है कि उनके समय में काव्यरीति के जिज्ञासु शब्दरसायन का पाठ्य-ग्रंथ के रूप में अध्ययन किया करते थे।

देव-चरित्र

शब्द-रसायन के निर्माण तक देव ७० वर्ष के आस-पास पहुँच चुके होंगे। आरम्भ से ही उनकी प्रकृति में एक तत्व ऐसा अवश्य मिलता है जो राग-लिप्त उनके हृदय को कभी कभी बड़े जोर से वैराग्य की ओर धकेल देता था। ७० वर्ष की अवस्था तक पहुँचते पहुँचते यह तत्व इतना प्रबल हो चुका होगा कि उनकी रमिकता पर भी हावी हो जाए। उधर, कृष्ण को शुद्ध शृंगार-नायक रूप में ग्रहण करने की अवस्था से परब्रह्म रूप में उनका चिंतन करने की अवस्था तक पहुँचने में थोड़ा समय अवश्य लगा होगा। इस बीच में उनके अलौकिक चरित्र का स्तवन करना आवश्यक था। क्योंकि वही इन दोनों अवस्थाओं का संधि-काल है। अतएव हमारी धारणा है कि उनके विराग-काल की पहली रचना देव-चरित्र ही है। भाव-विलास से लेकर शब्दरसायन तक कृष्ण को शुद्ध शृंगार-प्रतीक रूप में चित्रित करते रहने के उपरान्त, देव ने इस ग्रन्थ में उनके विभिन्न चरित्रों का वर्णन करते हुए रसिकराय के लोक पावन रूप की भी यत्किञ्चिन् भाँकी दी है। देव-चरित्र में १२० छंद हैं, जिनमें लगभग १० पुराने हैं, शेष सभी नये हैं। सम्पूर्ण ग्रन्थ एक ही भाग में समाप्त है, इसमें कोई अंतर्विभाग नहीं है। स्वयं देव के शब्दों में, इसमें कृष्ण के गुणकर्म का सूक्ष्म वर्णन है। ग्रन्थ का आरम्भ श्री-कृष्ण जन्म और ब्रज-सौभाग्य से होता है। अपूर्व पुण्यवती यगोदा के गर्भ से कृष्ण का जन्म होते ही सम्पूर्ण ब्रज में मानों सौभाग्य उमड़ उठा है, सारी वसुधा ब्रज को अंक में भरने के लिए लालायित हो रही है। कृष्ण अभी छः दिन के भी नहीं हो पाये कि उन्होंने दुष्ट वकी और तृणावृत्त राक्षस का वध कर डाला। फिर क्रमशः छठी और नामकरण का वर्णन है। अब कृष्ण का शिशुरूप थोड़ा विकसित हो गया है, उनके मोहक सौंदर्य और लीलाओं को देखकर यगोदा तथा अन्य गोपिधाँ वाससत्य-गद्गद हो जाती हैं। माखन-चोरी भी आरम्भ हो गई

है। आगे वृन्दावन-प्रयाण, फिर कमला-वकासुरवध, कालवन-वध, कालिय-दमन और प्रलम्बासुर के नाश का वर्णन है। चीर-हरण का वर्णन केवल दो छंदों में बहुत चलती हुआ किया है। इसके उपरान्त गोवर्धन-लीला, वरुण से नद की मुक्ति और तपश्चात् राम-रस का विस्तृत वर्णन है। कुछ दिन बाद ही अक्रूर आजाने हैं, और कृष्ण व्रजवासियों को अत्यन्त शांकाहत अवस्था में छोड़ मथुरा चले जाते हैं। वहाँ दुर्विनीत रजक को टण्ड देकर कुब्जा का उद्धार कर, और कंस के समस्त उत्पातो और शक्तियों को विफल कर भरी सभा में उसका वध कर डालते हैं। यहाँ तक तो कथा की रेखा सर्वथा स्पष्ट है, उसकी घटनाओं में भी पर्याप्त रंग है। पर आगे केवल मात छन्दों में जरामध के भय से कृष्ण का द्वारका-गमन, रुक्मिणी-स्वयंवर, मय्यमामा-वरण, भीमासुर के बन्धन से सोलह सहस्र रात्रियों का उद्धार तथा उनका पत्नी रूप में ग्रहण, रुक्मिणी के पुत्र का जन्म, महाभारत में पाण्डवों की महायत्ना आदि अनेक छोटे बड़े प्रसंगों का अत्यन्त सक्षिप्त तथा व्युत्थित वर्णन है। अन्त में कृष्ण के अपार ऐश्वर्य की महिमा एवं उनकी वन्दना के साथ ग्रन्थ समाप्त हो जाता है।

इस प्रकार देव-चरित्र कवि का प्रथम और एक मात्र खण्ड काव्य है। केवल ११० छन्दों में सम्पूर्ण कृष्ण-चरित्र को संकलित कर दिया गया है, इससे साधारणतः यही विचार उठता है कि कथा-प्रवाह सर्वथा खण्डित होगा, परन्तु वास्तव में स्थिति इतनी अमनोपजनक नहीं है। बजराम कृष्ण की सभी लीलायें एक सूत्र में गुंथी हुई हैं और उनके वर्णन भी रंग-भरे हैं। बाल-प्रीड़ाओं में वासव, कालियदमन तथा गोवर्धन-धारण के वर्णनों में करुण, और रास लीला में शृंगार का सम्यक् परिपाक है। कंस-वध प्रसंग का वीर रस भी अप्रसुप्त नहीं है। वास्तव में चित्रण-कला में देव अत्यन्त प्रवीण थे। अतएव जहाँ उनको थोड़ा अवकाश मिला है, उन्होंने परिस्थिति और भावना के काफ़ी सुन्दर चित्र उपस्थित किये हैं। जहाँ ऐसा नहीं हुआ, जहाँ कवि प्रसंग पर ठहरा नहीं है, वहाँ कविता इति-वृत्त-कथन के धरातल पर उतर आई है। और अन्त में जाकर तो सूत्र ही खण्डित हो गया है। देव-चरित्र खण्ड काव्य की दृष्टि से अधिक सफल नहीं है, परन्तु यह इतना सकेत अवश्य करता है कि कवि में कथा-निर्वाह की प्रतिभा निस्सन्देह थी और यदि इस ओर वह ध्यान देता तो अवश्य ही उसका यथेष्ट विकास कर सकता था।

देव-माया-प्रपञ्च नाटक—

देव-माया-प्रपञ्च विषय का गंभीरता और शैली की दृष्टि से देव चरित्र के बाद की रचना ठहरती है। यह अब तक अप्राप्य ग्रन्थ समझा

जाना था, परन्तु इसकी एक अन्यन्त प्राचीन प्रति देव के पात्र छत्रपति की लिखी हुई प० मातादीन के पास है और एक प० कृष्णसिंहारी जी के यहाँ मौजूद है। कवि इस समय किर्मी के आश्रित नहीं था। उसकी विराग-भावनायें धीरे धीरे अत्यन्त पुष्ट होती जा रही थी। देव-चरित्र में जहाँ मृत तथ्यों का वर्णन है देव-माया-प्रपंच में वहाँ जीवन के सृजनमय तथ्यों का विवेचन है। देव-चरित्र की शैली उहाँ युद्ध वर्णनात्मक है वहाँ देव-माया-प्रपंच की शैली में ताकतिकता एवं प्रतीकात्मकता भी मिलती है।

प्रामाणिकता:—देव-माया-प्रपंच देव-कृत रचना है, इस प्रियय में प० रामचन्द्र शुक्ल ने स्पष्ट प्रकट किया है परन्तु वास्तव में उसका लिये कोई ज्ञान नहीं है। ग्रन्थ के अन्त में कवि ने स्पष्ट ही अपने नाम का उल्लेख किया है—

“हृदै बसौ कवि देव के सत्संगति को पाय।”

इसके अनिश्चित शैली पर भी देव की छाप असंदिग्ध है, और सब से पुष्ट प्रमाण यह है कि ऐसे कुछ छन्द जो देव के सर्व-स्वीकृत ग्रन्थों में मिलते हैं, इसमें भी उद्धृत हैं। उदाहरण के लिये निम्नलिखित छन्द देव-माया-प्रपंच तथा देव-शतक के जगद्दर्शन-पञ्चीस्य खण्ड दोनों में उद्धृत हैं

हाय दई यह काल के खयाल में फूल में फूल सबे कुम्हिलाने ।
देव अदेव सभी बल हीन चले गये मोह की हौंस हिलाने ॥
या जग बीच बचै नहीं मीबु पै, जे उपजे ते मही में मिलाने ।
रूप कुरूप गुनी निगुनी जे जहाँ उपजे ते तहाँ ही बिलाने ॥

इसी प्रकार एक और छन्द लीजिये जो देव-माया-प्रपंच और शब्द-रमायन दोनों में मिलता है।

अंतरु कै नहिं, अंतरु कै, मिलि अंतरु कै, सुनिरंतरु धारै,
ऊपर वाहिन, ऊपर वाहित, ऊपरि बाहिर की, गति चारै;
बातन हारति, बात न हारति, हारति जीभ न बातन हारै,
'देव' रंगी सुरत्यों, सुरत्यों, मनु देवर की, सुरत्यों न बिसारै ।

देव-माया-प्रपंच प्रबोध-चन्द्रोदय की शैली पर लिखा हुआ पद्य-युद्ध नाट्य-रूपक है। इसकी कथा का मूल सूत्र इस प्रकार है : परं पुरुष के दो पत्नियाँ हैं— एक प्रकृति दूसरी माया। प्रकृति से बुद्धि का जन्म होता है, माया से मन का। मन पर माया का प्रभाव इतना बढ जाता है कि वह पिता, विमाता और बहिन तीनों से विद्रोह कर बैठता है। परं पुरुष माया का बन्दी बन जाता है। बुद्धि भी इस यंत्रणा से छुट्ट होकर मन से भटक जाती है। कुछ समय इधर उधर भटकते

के बाद वह जनश्रुति के उपदेश से सत्संगति से मिलती है। फिर धर्मपक्ष और अधर्मपक्ष में शुद्ध होता है। परन्तु तर्क की गति मन्त्रणा से मन का मोह पहिले ही दूर हो जाता है। वह माया के फन्दे से छूट कर बुद्धि से और फिर अपने पिता से मिलता है। उधर अधर्म पक्ष की पूर्ण पराजय होती है। माया के बंधन से परं पुरुष मुक्त हो जाता है। अन्त में प्रकृति, मन और बुद्धि सब का परं पुरुष से संयोग हो जाता है।

नाटक में छः अंक हैं। पहले में प्रस्तावना है, जिसमें नान्दी-पाठ के उपरान्त सूत्रधार रंगमंच पर उपस्थित हो कर भिन्नलिखित सांकेतिक दोहा पढ़ता है :

सुत भूल्यौ सुन के भये, पच्यौ पिता सो बीचु ।

मातु मते भगिनी तजी, घर घर नाच्यो नीचु ॥

इधर वह इसका अर्थ स्पष्ट करने का उपक्रम करता है, उधर नेपथ्य में से एक बाला विलाप करती हुई प्रकट होती है। बस यहीं से नाटक की कथा आरम्भ हो जाती है जो एक प्रकार से उपयुक्त दोहे का ही व्याख्यान है। जनश्रुति आकर नट आदि को यह बतलाती है कि यह बाला बुद्धि है जो अपने बन्धु से वियुक्त हो कर भटकी फिर रही है। इसके लिये एक ही गति है, वह है संगति की शरण में जाना। इतने में ही कलि के आने का उत्पात सुनाई पड़ता है। दूसरे अंक में कलि का कलह और कलक से सम्मिलन होता है, ये आपस में मिल कर बुद्धि और सत्संगति के संयोग के परिणामों पर विचार करते हैं। अंक के अन्त में दृश्य बदल जाता है। यह सगति का रम्य प्रदेश है जहाँ बुद्धि को लेकर जनश्रुति जा पहुँचती है। तीसरे अंक में सत्संगति और उसकी अनुवर्तिनी श्रद्धा, कल्याण, तत्त्वचिन्ता आदि द्वादश कृत्याओं का वर्णन है जो सभी अपने अपने अनुसार बुद्धि को उपदेश देती हैं। बुद्धि को वहीं छोड़ कर अब जनश्रुति कपट वेश धारण कर माया नगरी का भेद लेने के लिए जाती है। वहाँ उसकी वृथा-पुष्ट, व्यभिचार आदि से भेंट होती है। माया नगरी का वैभव अपार है, उसके वर्णाश्रम, उसके थोढ़ा, उसके शास्त्रकार सभी उसी के अनुकूल हैं। जनश्रुति के सौन्दर्य पर सुग्ध होकर सहजानन्द, इच्छानन्द, लिंगानन्द आदि उसको अपने अपने मत की दीक्षा देने का प्रयत्न करते हैं; धूर्तराज तंत्र, मन्त्र, यंत्र आदि का बखान करते हैं। अन्त में, माया की इतुति के साथ अंक समाप्त होता है। छठे अंक में ज्यों ही सुवराज मन का राभ्याभिषेक समाप्त होता है त्यों ही सरसंगति पक्ष के सेनानायक शांतानन्द के कृत उनके पास आते हैं और शांतानन्द का उपदेश उनको सुनाते हैं। अबसर पाकर तर्क मन में भ्रम को दूर कर देता है और वह जनश्रुति और तर्क के साथ माया के नगर से भाग कर बुद्धि के पास पहुँच जाता है। इधर माया श्रहंकार का अभिषेक

कर उसे शांतिानन्द आदि में युद्ध करने भेजती है। युद्ध में माया की पूर्ण पराजय होती है, उसके समस्त थोड़ा नष्ट हो जाते हैं और वह स्वयं भाग जाती है। पूर्ण पुरुष इस प्रकार बन्धन से मुक्त हो जाता है और अन्त में मन बुद्धि और प्रकृति आकर उसमें मिल जाते हैं।

रूपक का दार्शनिक आधार तो सर्वथा स्पष्ट ही है, माया का प्रपंच बड़ा भयंकर है। स्वयं पूर्ण पुरुष भी उसके बन्धन में फँस कर अनेक याननायें भोगता है। उसी के प्रभाव से मन बुद्धि का निरस्कार कर काम क्रोध आदि के बशीभूत हो जाता है। अंत में जब अस्मंगति तथा श्रद्धा, करुणा आदि के प्रभाव से बुद्धि शुद्ध हो जाती है और मन उसे पुनः प्राण कर लेता है तो उसका मोह नष्ट हो जाता है, माया का प्रभाव दूर हो जाता है, और आत्मा पुनः अपने शुद्ध-उद्ध चेतन स्वरूप को प्राप्त करता है। कथा के सैद्धान्तिक तथा इति-वृत्तात्मक पक्षों में सामंजस्य का निर्वाह प्रायः ठीक हो हुआ है। अनपरा रूपक की दृष्टि से उसमें कोई अस्मंगति नहीं है।

श्री मिश्रबन्धुओं ने देव-नाथा-प्रपंच को अर्थनाटक माना है, शायद उनका तात्पर्य यह है कि इसमें कार्य-व्यापार का अभाव है। परन्तु यह तो रूपक की अनिवार्य सीमा है। इसके अतिरिक्त उसका कथा-विकास ठीक ही है। घटनाएँ सहज क्रम से आगे बढ़ती हैं। वर्णनों में भी वास्तविकता, रोचकता और रस की कमी नहीं है। माया के वैभय का वर्णन बहुत सुन्दर है। चौथे और पाँचवें अङ्क में व्यभिचार, भूतराज और त्रिभिन्न शास्त्रकारों की बातचीत बड़ी सजीव है। दृश्य-विधान भी काफी अच्छा है। इसके अनिरीक्त कवि ने मुद्रार्थों के सूक्ष्म वर्णन देकर रंग-लंकेत का भी नियोजन स्थान रथान पर किया है :—

पङ्किताय कलह रिसाय कलि सों, 'क्यों दई तुम छोरि' ।

मुख मोरि नाक सकोरि ल्यौरी तोरि भोह मरोरि ॥

भाषा में गति है और प्रसंगोचित चांचल्य भी है। सूक्ष्म तत्वों को सूत्र रूप में अंकित करने में कवि ने सफलता-पूर्वक प्रतीकात्मक एवं सांकेतिक प्रयोगों का उपयोग किया है। श्रद्धा, करुणा आदि के वर्णन पूर्णतः प्रतीकात्मक हैं, चमा, तुष्टि आदि के सांकेतिक।

प्रबोध-चंद्रोदय का प्रभाव :—इस प्रकार के सैद्धान्तिक रूपकों का आदर्श कृष्ण मिस्र का प्रबोधचन्द्रोदय नाटक ही रहा है। देव के सम्मुख भी यही आदर्श था, इसमें संदेह नहीं। दोनों की शैली तो एक-सी है ही, दोनों के प्रतिपाद्य में भी थोड़ी बहुत समानता है। प्रबोधचन्द्रोदय का प्रतिपाद्य शांकराद्वैत सिद्धान्त है, देवमायाप्रपंच में भी उसी का ही प्रतिपादन है। उधर दम्भ, मोह,

अच्छा आदि कुछ पात्र भी समान है। बस इसके आगे कोई समानता नहीं है। कथावस्तु दोनों की सर्वथा भिन्न है और आत्मा में भी किसी प्रकार का साम्य नहीं है।

देवशतक—

देवशतक में चार पृथक पञ्चीसियां हैं—जगद्दर्शन-पञ्चीसी, आत्म-दर्शन-पञ्चीसी, तत्त्व-दर्शन-पञ्चीसी और प्रेम-पञ्चीसी। इनमें प्रेम-पञ्चीसी तो निश्चिन्त ही रस-विलास से पूर्ण की रचना है क्योंकि रस-विलास में उसका स्पष्ट उल्लेख मिलता है—‘अथ उपदेश-प्रलाप वर्णन—तथा प्रेम-पञ्चीसी में वैराग्य-सत्य कह्यौ है। (रस-विलास, भारत जीवन प्रेम) उपर्युक्त उद्धरण से यह भी अनुमान होता है कि प्रेम-पञ्चीसी या प्रेम-पञ्चीमी का पूर्वरूप थोड़ा इससे भिन्न था। इसमें कुछ छंद तो भवानी-विलास से उद्धृत हैं, शेष अनुमानतः उसी के पश्चात् रचे गये हैं। बाद में, तन्मयता, उन्माद आदि के ये छंद रस-विलास में और गोपियों की प्रेम-भक्ति के छंद प्रायः ज्यों के त्यों प्रेम-चन्द्रिका में उद्धृत कर दिए गए हैं।

प्रथम तीन पञ्चीसियों के प्रायः छंद मौलिक ही हैं। इन छंदों में जगन् की अस्मिता, उसमें लिस रहने के लिये जीव की भस्मना और अंत में ईश्वर के स्वरूप का वर्णन है। जीवन के शृंगार-छंदों की भांति ये वैराग्य-छंद भी कवि की सच्ची आत्माभिव्यक्ति है। वास्तव में इनमें से अनेक छंदों में तो जैसे उसकी आत्मा अपनी असहाय्यवस्था पर फूट फूट कर रो उठी है। देव में तीव्र राग के साथ ही विराग की चेतना आरम्भ से ही वर्तमान थी, जीवन के कटु अनुभवों से उद्दीप्त होकर वृद्धावस्था में वह स्वभावतः ही पूर्णतया परिपक्व हो गई थी। अतएव इसमें सदेह नहीं है कि ये छंद उसकी वृद्धावस्था की ही सृष्टि हैं और उनकी रचना देव-माया-प्रपञ्च आदि के बाद ही हुई है—क्योंकि देवमाया-प्रपञ्च आखिर एक क्रम-बद्ध प्रयत्न है जिसमें कवि-कौशल की चेतना भी स्पष्टतः वर्तमान है। ज्यों ज्यों कवि की अवस्था बदती गई होगी, यह चेतना निश्चित ही कम होती गई होगी, और अन्त में लिखे हुए छंदों में शुद्ध आत्माभिव्यक्ति मात्र ही रह गई होगी। इसलिए कवि की अंतिम रचना ये पञ्चीसियां ही प्रतीत होती हैं। अपने अंतिम दिनों में वृद्ध कवि ने एक क्रम-बद्ध नाट्य-रूपक न लिखकर, वैराग्य के फुटकर छंद ही लिखे होंगे, ऐसा अनुमान सहज ही किया जा सकता है। इनके बाद शायद उसने कुछ लिखा नहीं—बस अपने पूर्व लिखित रस के छंदों को सुखसागर-सरङ्ग में संगृहीत कर अकबरअलीखानों को समर्पित कर दिया। इस शतक में १०३ छंद हैं—

जिनमें लगभग ७५ नये हैं। जगद्दर्शन-पञ्चीमी में २६ छंद हैं—जिनका वर्ण्य विषय जीवन और जगत की निस्मारता है। ग्राम-दर्शन-पञ्चीमी में २५ छंद हैं जिनमें जीव के भ्रम का वर्णन है। इन छंदों में मानव-मन की निर्मम भस्मना है। तत्त्वदर्शन में ब्रह्म-तत्त्व का निरूपण है : इत्य ससारं जं एकमात्रं ब्रह्म की ही सत्ता है, जो चराचर को अपने में समाये हुए है। वह एक और श्रैभेद और अनिर्वचनीय है, दृग्गरी और भावना के अनुसार उसके अनेक रूप भी हैं। प्रेम-पञ्चीमी में प्रेम-तन्त्र का वर्णन है। परमात्मा केवल प्रीति में मिलता है। जीवन में प्रेम ही सार है। प्रेम के बल पर ही गोपियों ने उद्धव के निर्गुण-ज्ञान को मिथ्या सिद्ध कर दिया था।

दशशतक अत्यन्त प्रौढ रचना है। दार्शनिक भावनाओं को कवि ने पूर्ण अनुभूति के साथ अभिव्यक्त किया है। अतएव वे कोरा दर्शन न रहकर काव्य बन गई हैं। उसके ग्राम-ग्लानि के उद्गारों में उतनी ही तन्मयता है जितनी भक्त कवियों में मिलती है। भाषा की चंचलता और विलास पूर्णतः नष्ट हो चुके हैं। उसमें वस्तु के अनुरूप गांभीर्य और स्थिरता आ गई है।

सुखसागर-तरङ्ग—

सुखसागर-तरङ्ग पिहानी के अधिपति अकबरअलीख़ां को समर्पित है। अकबरअलीख़ां का शासन-काल संवत् १८२४ में आरम्भ होता है जब कि देव की अवस्था ६४ वर्ष की हो चुकी थी। अभिवेक आदि के उत्सवों पर राजाओं को विधिध प्रकार की भेंटें देने की प्रथा तो पुरानी है ही—अतएव रागभावना यही है कि अकबरअलीख़ां के गठी पर बैठते ही देव ने सुखसागर-तरङ्ग में अपने प्रथो का सग्रह कर उनको समर्पित किया होगा। इसी समय के ग्राम-पास कवि की मृत्यु भी हो गई होगी—क्योंकि देव जैसे व्यक्ति के लिए ६४, ६५ वर्ष की अवस्था काफ़ी होती है।

सुखसागर-तरंग को स्वयं देव ने 'संग्रह' कहा है :—'इति श्रीमद्विबुधविरुदा-वली-विराजमान महालक्ष्मीरूपानलोकन-निधान श्री खान साहेब अली अकबर-खान कारिते देवदत्त कविरचिते शृङ्गार सुखसागरतरंगसंग्रह- ' '। चारतव में ६४ वर्ष की अवस्था में कवि ने संग्रह के अतिरिक्त कोई मौलिक ग्रन्थ रचने की आशा करना भी व्यर्थ है—सुखसागर-तरंग में मुख्यतः अष्टयाम, भवानी-विलास कुशलविलास, रमविलास, सुजान-विमोद और कुछ अंशों में भाव-विलास और प्रेमचन्द्रिका के छंदों का समावेश तो रपटतय हुआ ही है—परन्तु इनके अतिरिक्त भी ऐसे काफ़ी छन्द रह जाते हैं जिनके मौलिक होने का भ्रम ही संभव है। रवयं मिश्रबन्धुओं को भी कुछ इस प्रकार की धारणा हुई है,

परन्तु वास्तव में यह बात नहीं है। ऐसं छन्दों की संख्या दो सौ के लगभग अवश्य है, और यह कल्पना करना कि इतनी जर्जर अवस्था में कवि ने दो सौ छन्दों की रचना की होगी, सर्वथा असंगत होगा। ऐसी दशा में प्रत्यक्षतः यही परिणाम निकाला जा सकता है कि शेष छन्द कवि के उन ग्रन्थों से संगृहीत हैं जो आज अप्राप्य हैं। सुधसागर-तरंग की हस्तलिखित प्रतियाँ श्री बजराम-पुस्तकालय गंधौली में, तथा मिश्रचन्द्रों के पास हैं। पं० बालदत्त जी द्वारा सम्पादित उसका एक मुद्रित संस्करण भी सन् १९५४ में अयोध्या से प्रकाशित हुआ था। यह संस्करण अशुद्धियों से मुक्त नहीं है - और दुर्भाग्य से आज अप्राप्य भी है।

सुधसागर-तरंग में बाह्य अध्याय और ८५६ छन्द हैं। इनका चर्च विषय सांगोपांग शृंगार है, जिसके अन्तर्गत नायिका-भेद का अत्यन्त विरचित वर्णन है। प्रथम अध्याय में आश्रयदाता का संक्षिप्त वंश-वर्णन देने के उपरान्त सरस्वती, महालक्ष्मी, गौरी, जानकी रुविमणी और राधा की वन्दना है। फिर शृंगार का स्वरूप और उसी प्रसंग में शृंगार के सांगतिक उत्सवों का वर्णन है, जिसके अन्तर्गत गौरी, जानकी, रुविमणी और राधा का सौभाग्य और श्रीपद्म-महोत्सव का चित्रण है। अन्त में दम्पती का परस्पर-शृंगार और उनके प्रेमाङ्कुर के मूल कारण श्रवण, चित्रदर्शन और स्वप्न का उल्लेख है। वास्तव में इस अध्याय का मुख्य वर्णन विषय मंगलोत्सव ही है और विषयों का क्रम अत्यन्त शिथिल है। दूसरे अध्याय का आरम्भ विचित्रतः प्रत्यक्ष-दर्शन से किया गया है। पहले रति के पोषक आलम्बन-उद्दीपन विभाव, प्रकाशक साधारण अनुभाव, विशेषक सात्विक, विलासक संचारी भावों का उल्लेख है, फिर पट्टणु का; और अन्त में अष्टयाम शुरू हो जाता है। पर अध्याय का अन्त बीच में संध्या के वर्णन पर ही समाप्त हो जाता है। यह अष्टयाम पूरा नहीं है। तीसरे अध्याय में रात्रि के शेष यामों की शृंगार-क्रीडाओं के उपरान्त, नायिका के नख-शिख और और वर्ण (व्यवसाय) भेद का सविस्तर अंकन है। अष्टयाम और वर्ण-भेद के ये प्रसंग अष्टयाम, रस-विलास श्रवण जाति-विलास से उद्धृत हैं। चौथे अध्याय में नायिका के आठ अंग तथा पविनी आदि चार जाति-भेद दिये हुए हैं। शेष आठ अध्यायों में क्रमशः अंश-भेद और उनके अन्तर्गत वयःक्रम भेद, मुग्धा, मध्या आदि की शिक्षा, फिर उसी पूर्व-क्रम से मुग्धा की दस दशायें, मध्या की आठ अवस्थायें, प्रौढ़ा के दस विलास, और अन्त में नायक तथा उसके सहायकों के भेद, मानलीला, आदि प्रभृत उदाहरणों द्वारा सविस्तर वर्णित हैं। इस प्रकार सुधसागर-तरंग को नायिका-भेद का एक विश्व-कोष समझना चाहिए। वास्तव में देव के सुन्दर छन्दों का स्वर्ण उन्हीं के द्वारा चयन होने के कारण इस ग्रन्थ का महत्त्व और ग्रन्थों की अपेक्षा अधिक है।

एक ग्रन्थ की खण्डित प्रति—

कुसुमरा के पं० मातादीन दुबे के पास रसानन्द-लहरी (सुजान-विनोद) की खण्डित प्रति के अतिरिक्त देव के एक अन्य ग्रन्थ की खण्डित प्रति भी है। इस पर स्वयं मातादीन जी अथवा किसी आधुनिक पण्डित ने 'नायिका-भेद' नाम लिख दिया है, परन्तु यह नाम प्रामाणिक नहीं कहा जा सकता। नायिका-भेद तो देव के सभी ग्रन्थों का विषय है, फिर भी उन्होंने किसी का नाम नायिका-भेद नहीं रखा। अतएव यह 'सुमिल-विनोद' जैसे किसी अप्राप्य ग्रन्थ की प्रति है, ऐसा ही निर्णय दिया जा सकता है। इस प्रति में बीच के लगभग ८० छन्द हैं—आरम्भ के तीन छन्दों में संयोग वर्णन है, उसके उपरान्त लगभग ६०-६५ छन्दों में षट्कृत वर्णन है जो कुछ छन्दों के उलट-फेर से प्रायः ज्यों का त्यों 'सुजान-विनोद' से उद्धृत कर दिया गया है, अन्त के १०-१५ छंदों में मान और दान-लीला का वर्णन है। प्रस्तुत प्रति को देखकर सहमा यही धारणा होती है कि शायद यह किसी उपलब्ध ग्रन्थ का ही खण्डित अंश हो। पहले मुझे भी यही भ्रम हुआ था कि यह सुजान-विनोद (रसानन्द-लहरी) का ही अंश है। क्योंकि इसके ५५-६० छंद ज्यों के त्यों उसी के षट्कृत वर्णन से उद्धृत हैं, परन्तु अधिक छान-बीन करने पर यह धारणा निर्मूल सिद्ध हुई। इसके कारण हैं—

(१) रसानन्द-लहरी (सुजान-विनोद) की जो खण्डित प्रति मातादीन जी के यहाँ इसके साथ सुरक्षित है, उसकी और इसकी हस्तलिपि, स्याही आदि में बहुत अंतर है।

(२) षट्कृत के समान छंदों में भी क्रम का भेद है। कुछ छंद ऐसे हैं जो एक में हैं, और दूसरी प्रति में नहीं हैं। प्रस्तुत प्रति में षट्कृत वर्णन के कुछ अतिरिक्त छन्द भी हैं।

(३) षट्कृत वर्णन के अतिरिक्त मान और दान-लीला के छन्द नवीन न होते हुए भी इस क्रम से किसी अन्य प्राप्य ग्रन्थ में नहीं पाये जाते।

(४) एक आध छन्द ऐसा भी है जो देव के किसी भी अन्य ग्रन्थ में हमें नहीं मिला।

(अ) गोरसु कहा है हरि जो रसु लिबैर्या सांभ भोर सु अंचैकै सबही सौं लरिबो करिरे । बाला दुलही ये कुलही सौं करि पालागनु आई है निसंकु उन्हें अंक भरिबो करि रे । देव तजि कानि आनि चैरी भई तेगी हरिनी-दग अहेरीहियो हेरि हरिबो करि रे । या ब्रज को राखु आखु तेरे घर आयो-तोहि जोई मन भायो सोई काखु करिबो करि रे ।

(आ) गोरस के प्यासे हैं उपासे तन तो रसके अधर सुधा से मंद हांसी ही हितौनि के

सूखे जात रूखे मुख भूखे हँसि बोलन के देव कहैं सेवक हैं सुधर सलौनि के ।
देखे सुखु पावत-सु आयत मिनहि इत गावत निपुन गुन प्यारी गज गौनि के ।
आकर बिनोद राधिका कर बिकाने चेरें बदन सुधाकर के चाकर चितौनि के ।

देव के अप्राप्य ग्रन्थ—

देव के प्राप्त ग्रंथ केवल उपर्युक्त १६ या १७ ही हैं—देवशतक की चारों पक्षीमियों को पृथक् ग्रंथ मान लेने पर यह संख्या १९ या २० हो जाती है। इनके अतिरिक्त सुखसागर-तरङ्ग के उन छद्मों के परीक्षण से जो प्राप्य ग्रंथों से बाहर के हैं, कम से कम नखशिख, षट्कृतु और राम-चरित्र इन तीन ग्रंथों का निश्चय और होता है। इनके नाम चाहे भिन्न हों, परन्तु इन विषयों पर तीन ग्रंथ अथर्व्य रहे होंगे। नखशिख का उल्लेख तो नागरी प्रचारिणी की खोज में ही मिलता है। भवानी-विलास में एक स्थान पर जय-विलास नाम के ग्रंथ की ओर भी संकेत है :— 'अथा जय-विलासे' (भ. वि. पृ. ४, भारत जीवन प्रेस)। देव ने अन्य ग्रंथों में भी अपनी पहली रचनाओं का संकेत किया है—जैसे रस-विलास में जाति-विलास का, या काव्य-रसायन में भाव-विलास का। अतएव जय-विलास भी देव का ही कोई ग्रंथ है, जो आज अप्राप्य है। तीन ग्रंथ ऐसे हैं जिनकी प्रतियाँ प्राप्त नहीं हैं, परन्तु जिनको श्री युगलकिशोर जी 'व्रजराज'—तथा पं० बालदत्त जी ने स्वयं देखा है। व्रजराज जी ने वृक्षविलास और पावस-विलास—दो ग्रंथ देखे थे। वृक्ष-विलास तो आज भी इटावा प्रांत के ताखा ग्राम में एक ब्राह्मणी के पास सुरक्षित बताया जाता है। श्रीयुत हरिश्चन्द्र देव वर्मा चातक के मित्र बिसनगढ़-निवासी ठा० हरनामसिंह बी. ए., एल. एल. बी. ने उसे स्वयं देखा है। अभी तक वह स्त्री उसे किसी अन्य को दिखाने या देने के लिए प्रस्तुत नहीं हुई। नीति-शतक पं० बालदत्तजी ने देखा था "चाहिए जिस कवि के शांत रस व भक्ति-पक्ष काव्य को इनके नीति-शतक व वैराग्य-शतक से, जो हमने देखे हैं मिला देखिये" (सुखसागर-तरङ्ग की भूमिका)। इसमें वैराग्य-शतक तो देव-शतक का ही दूसरा नाम है, नीति-शतक भिन्न कृति है। पावस-विलास में पावस-कृतु का वर्णन बताया जाता है, वृक्ष-विलास में अन्योक्तियाँ हैं और नीति-शतक का विषय तो नाम से ही स्पष्ट है। देव का एक ग्रंथ नल-दमयंती भी कहा जाता है। पं० सातादीन जी ने स्वयं उसे देखा है। वह पहले उन्हीं के पास था, परन्तु कुछ वर्ष हुए उनके एक सम्बन्धी पं० रामबाबू (जिनका नाम देव के वंश-वृक्ष में आता है) उसे जयपुर ले गये— तब से वह उन्हीं के चक्कर में पड़ा हुआ है, और आज प्रयत्न करने पर भी प्राप्य नहीं हो रहा। व्रजराज जी तथा मिश्रजी प्रतिष्ठित काव्य-मर्मज्ञ व्यक्ति थे। सातादीन

जी भी काफ़ी दिनों से देव के विषय में सतर्क है, अतएव इनके भाव्य को न मानने का कोई कारण नहीं है।—अब कुछ ग्रंथ ऐसे रह जाते हैं जिनको किसी ने देखा नहीं है—उनका आधार केवल जनश्रुति ही है। सबसे पूर्व इनका उल्लेख शिवसिंह-सरोज में मिलता है। इनके नाम इस प्रकार हैं : रसानन्द-लहरी, प्रेम-दीपिका, सुमिलविनोद तथा राधिका-विलास। इनमें से रसानन्द-लहरी तो सुजान-विनोद का ही दूसरा नाम है। सुजान-विनोद की तरङ्गों के अंत में यह नाम बार-बार प्रयुक्त हुआ है :—‘इति श्रीरसानन्दलहरीविलासे, सुजान-विनोदे कवि-देवदत्त-विरचिते..... प्रथमो विलासः’। अंतिम विलास में केवल इतना ही लिखा है ‘इति श्री सुजान-विनोदे श्रीदेवदत्त-विरचितायां रसानन्दलहरी-नायिकावर्णनम् समाप्तम्’। इसके अतिरिक्त पं० मातादीन और दक्षित जी वाली सुजान-विनोद की प्रतियों में एक दोहा और मिलता है जो इस भ्रम को निमूल कर देता है—

लहरी रस आनन्द की राधा-हरिगुण गान।

रचत देव बानी वचन सुनियो रसिक-सुजान ॥

एक तो इन्हीं दोहे के आधार पर, दूसरे रसानन्द-लहरी का नाम सुजान-विनोद में इतनी बार आया है इसलिए भी, मातादीन जी ने अपनी प्रति के शीर्षक रूप में ‘रसानन्दलहरी’ ही लिख दिया है, मानो पुस्तक का वही नाम हो। इस प्रकार इन उद्धरणों और प्रमायों से स्पष्ट है कि रसानन्दलहरी सुजानविनोद का अपशीर्षक है, कोई स्वतंत्र ग्रंथ नहीं है। शिवसिंह जी को इन्हीं उल्लेखों के कारण भ्रम हो गया है। प्रेमदीपिका शायद प्रेमचन्द्रिका का ही दूसरा नाम हो—अथवा फिर उसी के समानान्तर ग्रंथ हो। राधिका पर तो देव ने अनेक छंद लिखे ही हैं—प्रायः सभी ग्रंथों के मंगलाचरण में राधिका की चंदना है। इसके अतिरिक्त सुखसागरतरंग में उन पर बहुत से छंद एकत्र दिए हुए हैं—और वैसे तो नायिका ही राधिका का रूप है। इसलिए राधिका-विलास इन्हीं या ऐसे ही छंदों का संग्रह होगा। सुमिल-विनोद वास्तव में कुछ विचित्र-सा नाम है—कुछ पंडितों का मत है कि यह शायद सुजान-विनोद ही है जो लिपिकार की असावधानी से सुमिलविनोद बन गया है। परन्तु यह कुछ कष्ट-कल्पना है, सुजान और सुमिल में बहुत अन्तर है। नाम से यह भी नायिका-भेद का ही ग्रंथ जान पड़ता है। नागरी-प्रचारिणी की खोज में प्रेम-दर्शन नामक एक अन्य पुस्तक का उल्लेख है—जो कम से कम नाम से देवकृत अवश्य मालूम पड़ती है क्योंकि एक ओर प्रेम-तरंग, प्रेमचन्द्रिका, प्रेमपत्नीसी, प्रेमदीपिका और दूसरी ओर तत्त्वदर्शन, आत्मदर्शन तथा जगदर्शन जैसे नाम देव को प्रिय थे।

देव-साहित्य के पंडितों में अभी तक ये ही ग्रंथ दर्शन और श्रवण के आधार पर प्रचलित थे। श्री मिश्रबन्धु-तथा ८० कृष्णबिहारी मिश्र ने इन्हीं को स्वीकृत किया है। परन्तु उनके बाद में एक-दो विद्वानों ने देव के कतिपय अन्य ग्रंथों को भी देखा और सुना है। भारत के धुरंधर कवि के लेखक श्री कन्नोमल जी ने उपर्युक्त सूची के ग्रंथों के अतिरिक्त भानुविलास, श्यामविनोद, काव्यरस-पिंगल तथा सुमाल-विनोद इन चार ग्रंथों का हवाला और दिया है। इनमें सुमाल-विनोद तो सुमिल-विनोद का और काव्यरस-पिंगल काव्य-रसायनपिंगल (काव्य-रसायन का अंतिम खण्ड पिंगल है) का ही लिपि-दोष है। शेष के विषय में कन्नोमल जी ने कोई आधार अथवा प्रमाण नहीं दिया है। इसलिए उनके विषय में कोई मत स्थिर करना सम्भव नहीं है, बस इतना ही कहा जा सकता है कि मान्य विद्वानों ने उनको स्वीकृत नहीं किया। अस्तु !

अब शृंगार-विलासिनी के संपादक पं० गोकुलचन्द्र दीक्षित की दी हुई एक लम्बी सूची रह जाती है जो उन्होंने सम्प्रमाण उपस्थित की है। उसमें शृंगारविलासिनी तथा कतिपय स्तोत्र मिलाकर ११ ग्रन्थ तो संस्कृत के हैं, और ८ ग्रन्थ भाषा के हैं, यथा—दखतविलास (रचनाकाल संवत् १८३१), बखत-विनोद (२० का० सं० १८३५), कालिका-स्तोत्र, श्रीचुसिंह-चरित्र, प्रज्ञानशतक, माधवगीत (सं० १८३६) और वृत्तमंजरी (सं० १८४६ वि०)। जैसा कि मैंने पहले ही कहा है, दीक्षित जी का विवेचन अधिक संगत एवं विश्वसनीय नहीं है, इसकी सतर्क आलोचना हम अन्यत्र कर चुके हैं। यहाँ उनके गिनाए हुये ग्रन्थों की थोड़ी परीक्षा करना पर्याप्त होगा। संस्कृत के ग्रन्थों में शृंगार-विलासिनी की ही ले लीजिए, यह नायिका-भेद का ग्रन्थ है, परन्तु न तो इसका रीतिव्रम और न उदाहरणगत भाव ही देव के अन्य ग्रंथों में मिलते हैं। हमने शृंगार-विलासिनी को भावविलास और भवानीविलास दोनों के साथ रखकर पढ़ा है, परन्तु एक स्थान पर भी उनमें भाव सम्य नहीं है। देव जैसे कवि के ग्रन्थों में भावसाम्य का न होना असम्भव ही प्रतीत होता है, उनकी कोई भी रचना ऐसी नहीं है जिसमें छंदों का उलट-फेर न हो। अब हिन्दी की रचनाओं को लीजिए। दीक्षित जी के पास 'बखत-विलास' की जो प्रति मौजूद है वह संवत् १८३१ की है और उस पर देव नाम अंकित है : "इतिश्रीमद्दीक्षितदेवदत्तविरचितो दखतविलासाख्यो ग्रन्थो समाप्तः"। दीक्षित देवदत्त कवि ने उसे गोहद के राणा बखतसिंह के विनोदार्थ लिखा था। परन्तु मिश्रबन्धुओं ने जिस बखतविलास का उल्लेख किया है वह आज भी कुसमरा में पं० मातादीन जी के पास सुरक्षित है। मैंने स्वयं उस ग्रन्थ को आरम्भ से अंत तक पढ़ा है। वह न तो देवदत्त

दीक्षित का लिखा हुआ है और न गोहद के बखतसिंह के विनोदार्थ ही रचा गया था । वह निश्चित ही राजगढ़ के राजा बखतावरसिंह के लिये देव के प्रपौत्र भोगीलाल द्वारा संवत् १८२७ में लिखा गया था —

‘उदित उदारो सिरदारो लोभ धारो कलि देखि अविचारो करतारो हिय धर को ।
संपति बहाल भोगीलाल भाल दीननि कै लिखौ जो विलास सो करै गो कौन धर को ।
है रह्यो उदास लौलौ देखौ आय-पास जस प्रगट प्रकास ज्यों सुवास सुरवर को ।
छोडि के अदेस विधि बानो गह्यो बेम बखतावर-नरेश के भरोसो जानि कर को ।

दो०—एक एक तैं अधिक हैं गढ अनेक अवनीस ।

तिनमें राजत राजगढ़ राजत विस्वावीम ॥



“इति श्री कछुवाह-कुल-भूषण नरुका (?) श्री रावराजा बखतावरसिंह-
आनन्दकृते कविभोगीलालविरचिते बखतविलासे मंगलारम्भ राजकवि कुल-
वर्णनं प्रथम-विलासः”—इसके अतिरिक्त दीक्षित जी वाले बखत-विलास की
कविता भी उनके मत के प्रतिकूल पड़ती है । निम्नलिखित दोहे भोगीलालकृत
बखतविलास में कहीं नहीं मिलते हैं ।—भोगीलाल स्वयं सत्कवि थे उनके काव्य
का धरातल इनसे कहीं ऊंचा है ।—

इक कर कुच इक नीवि गहि परी बखत पिय पास ।

सोवत कै जागत पिथा, भूली पिय बिसवाम ॥



कहा करौ बखतेस बिनु, छाती कँपे निदान ।

निस कारी निमि सी घटा, चढ़ी प्रबल असमान ॥

बखत रिभावन निय चली, हिय सजि बैन रमाल ।

तन सजि भूषण को अधिक, सोही दीधित काल ॥



सकल नित्यनु ते बखत पिउ, उर मे बसल निदान,

प्यारी किमि रम अधिक है, छुई प्रेम विज्ञान ।

तात्पर्य यह है कि दीक्षित जी के पास सुरक्षित ‘बखतविलास’ और
मातादीन के पास रखा हुआ ‘बखत-विलास’ एक नहीं है । दीक्षित जी ने दूसरे
ग्रन्थ को बिना देखे ही दोनों को एक मान लिखा । इसी प्रकार ‘बखत-शतक’
के भी कुछ दोहे लीजिये :—

सरस्वत्य मैं बखतेश को, कौन वस्तु प्रिय आहि ।
याही में सो पाइये, देखो चित्त लगाहि ॥

❁

❁

❁

कुच मांगे उरु देत तिय, उरु मांगे कुच देइ ।
रति मांगे न देति है, बखतसिंह, हां लेइ ॥

❁

❁

❁

क्यों सिसके मसि केहि क्यों, मसि के ना रस लेइ ।
मसि के मिसु रसु बरसि है, बखत सिसिकि के देइ ॥

कहने की आवश्यकता नहीं कि उपयुक्त दोहे देव-काव्य के धरातल से बहुत ही नीचे हैं और फिर ये दोनों ग्रन्थ देव ने क्रमशः १०१ और १०२ की आयु में लिखे बताये जाते हैं। एक तो जगद्दर्शन, तत्त्वदर्शन और आत्मदर्शन के छंदों की रचना करने के उपरान्त ऐसे घोर शृंगारिक दोहों की रचना कवि ने इतनी आयु में की होगी—इसमें ही संदेह हो सकता है, दूसरे इन दोहों की शैली और काव्य-सामग्री दोनों ही देवोच्चत नहीं हैं। इतनी हलकी कविता देव ने कभी नहीं की। ज्यों-ज्यों समय बीतता गया था, देव की कविता अनुभूति और अभिव्यक्ति की दृष्टि से निरन्तर गंभीर एवं प्रौढ़ होती गई थी—अतएव सौ वर्ष की आयु पार करने पर उन्होंने इतने छिछले छंद लिखे होंगे यह अकल्पनीय है। यही बात संवत् १६३६ में रचे गए माधवगीत और संवत् १६४६ में रची गई वृत्तमंजरी के विषय में भी कही जा सकती है। उनके उदाहरण दीक्षित जी ने अपनी भूमिका में दिये हैं। अतएव हमारा निर्णय तो निश्चित-रूप से यही है कि ये ग्रन्थ दूसरे देवदत्त कवि की ही रचना है। ये कवि देवदत्त अपने को दीक्षित लिखते थे। अपने ग्रन्थों के अंत में उन्होंने श्रीमद्दीक्षित देवदत्त लिखा है—जब कि हमारे आलोच्य देव ने किसी ग्रन्थ में भी दीक्षित पद का उल्लेख नहीं किया। [द्विवेदी कान्यकुब्जों में दीक्षित होते भी हों तो भी हमारी युक्ति खण्डित नहीं होती, क्योंकि हम तो केवल यही कहना चाहते हैं कि प्रसिद्ध कवि देव अपने को दीक्षित नहीं लिखते थे।] दुर्भाग्य से दीक्षित जी की अभी अभी मृत्यु हो गई है उनके पुत्र पं० उमेशचन्द्र दीक्षित से भी हमें ये ग्रन्थ प्राप्त नहीं हो पाये। अतएव हम उनसे मिलकर इस विषय में अधिक विचार-विनिमय करने में असमर्थ हैं। परन्तु हम अपने पक्ष में उपयुक्त तर्कों के अतिरिक्त देव के विशेषज्ञ श्री मिश्रबन्धु एवं पं० कृष्णभिवारी जी की साक्षी भी उपस्थित कर सकते हैं। वे भी इन ग्रन्थों की प्रस्तुत कवि देव की रचना नहीं मानते।

देव के ग्रन्थों की संख्या—

इस प्रकार देव के प्राप्य ग्रन्थ अभी तक १८, १९ ही हैं—अप्राप्य ग्रन्थ जो अनुमानतः विश्वसनीय प्रतीत होते हैं लगभग १५ हैं, जिनके अंतर्गत ब्रजराज जी, तथा पं० बालदत्त जी के साक्ष्य, नागरीप्रचारिणी की खोज, सुखसागरतरंग में सकलित सामग्री के परीक्षण, शिवसिंह सेंगर के उल्लेख और देव के एकाध ग्रन्थ में दिये हुए संकेतों के आधार पर अनुमानित अथवा स्वीकृत सभी ग्रन्थों का समावेश हो जाता है । इनके अतिरिक्त भी कुछ ग्रन्थ देव ने और लिखे होंगे, यह कल्पना सुखसागर-तरंग को पढ़कर अवश्य की जा सकती है ।—फिर भी कुल संख्या ५२ या उससे भी २० अधिक ७२ तक पहुँची होगी ऐसी धारणा कम ही बँधती है क्योंकि देव पर पिछले ५० वर्ष से खोज हो रही है,—पर जयपुर, बुन्देलखण्ड (टीकम-गढ़), दतिया, इटावा, कुसमरा, पिहानी, और पूर्व यू. पी. के विभिन्न स्थानों पर संगृहीत ग्रन्थों की संख्या १९ से अधिक नहीं हो पाई । अतएव यही संभावना अधिक है कि लोगो ने शायद तीनों चारों देव कवियों के ग्रन्थो को पृथक् न कर—उनको एक ही कवि की कृतियाँ मानकर उनकी संख्या ५२ तक पहुँचा दी थी और शिवसिंह ने इसी जनश्रुति को प्रमाण मान कर उसे शब्द-बद्ध कर दिया ।

देव की कविता के विभिन्न पक्ष

रीतिकाल का विवेचन करते हुए हमने उसकी दो गूळ प्रवृत्तियाँ निर्धारित की थीं—१. शृंगारिकता २. आचार्यम्ब । देव की कविता में इन दोनों के अतिरिक्त एक तीसरी प्रवृत्ति भी आरम्भ से ही मिलती है—वह है वैराग्य-भावना । इन्हीं प्रकार उनके काव्य के रपष्टतः तीन पक्ष हैं :—

१. राग अथवा शृंगारिक पक्ष ।
२. विराग अथवा दार्शनिक पक्ष ।
३. रीति अथवा आचार्य पक्ष ।

रीतिकाल के अन्य कवियों में शृंगारिकता और रीति-निरूपण प्रायः अविभाज्य रूप में मिले हुए रहते हैं—परन्तु देव में ऐसा एक विशेष सीमा तक ही है—उनके काव्य के तीनों पक्ष प्रायः पृथक् और स्पष्ट हैं । राग अथवा शृंगारिक पक्ष के अन्तर्गत उनके काव्य का अधिकांश—साधारणतः अष्टयाम, जाति-विलास, रस-विलास, सुजान-विनोद, सुखरागरतरंग-मग्न और विशेषतः प्रेम-चन्द्रिका और प्रेम-पचीसी आते हैं । भाव-विलास, भवानी-विलास में शृंगारिक प्रवृत्ति के अतिरिक्त रीति-निरूपण को भी अद्येष्ट महत्त्व दिया गया है, अतएव इनकी दोनों पक्षों के अंतर्गत गणना होगी । विराग अथवा दार्शनिक पक्ष के अंतर्गत देव-माया-प्रपंच और जगद्दर्शन-पचीसी, आत्मदर्शन-पचीसी, तथा तत्त्व-दर्शन-पचीसी का नाम आता है । देव-चरित्र की स्थिति मध्यवर्ती है । देव की रस-दृष्टि देव-चरित्र पर स्थिर होती हुई—दर्शन की ओर प्रवृत्त हुई है । देव काव्य का आचार्य या रीति-पक्ष साधारणतः भाव-विलास और भवानी-विलास में तथा विशेषकर शब्द-रसायन में प्रस्फुटित हुआ है ।

देव की शृंगार कविता

शृंगार का स्वरूप :—

शास्त्रीय विवेचन :— शृङ्गं हि मन्मथोद्देवस्तदागमनहेतुकः ।

उत्तम-प्रकृतिप्रायो रसः शृंगार इष्यते । (साहित्य-दर्पण)

शृंग का अर्थ है कामोद्देक—उसके आगमन अर्थात् उत्पत्ति का कारण शृंगार कहलाता है । उत्तम प्रकृति का ही कामोद्देक शृंगार कहलाता है, अर्थात् ऐन्द्रिय वासना-युक्त कामोद्देक जिसमें शारीरकता का ही प्राधान्य हो शृंगार के अन्तर्गत नहीं आ सकता । इसके आलम्बन हैं—नायक-नायिका; उद्दीपन हैं सखी, मंडन, परिहास आदि अथवा घट्-ऋतु, वन, उपवन, चन्द्र आदि; अनुराग-पूर्ण शृङ्गुटि-भंग, हाव-भाव आदि अनुभाव हैं, आलस्य, मरण, उग्रता तथा जुगुप्सा को छोड़ अन्य निर्वेद :-अस्या धृति आदि सभी संचारी हैं, और स्थायी भाव रति है । रति का अर्थ है मनोनुकूल वस्तु में सुख प्राप्त होने का ज्ञान—अथवा प्रिय वस्तु के प्रति मन के उन्मुख होने का भाव—नायक और नायिका का पारपरिक अनुराग—प्रेम !

‘रतिर्मनोनुकूलेऽर्थे मनसः प्रवणायितम् ।’

इस प्रकार शास्त्र के अनुसार स्त्री पुरुष के हृदय में एक दूसरे के प्रति एक सहज आकर्षण—‘उन्मुखीभाव’ वर्तमान रहता है जो अनुकूल परिस्थिति में उद्बुद्ध होकर विशेष मानसिक एवं शारीरिक क्रियाओं द्वारा अभिव्यक्त होता है—इसे ही शृंगार या प्रेम कहते हैं ।

मनोवैज्ञानिक विवेचन—संस्कृत साहित्य-शास्त्र का उपयुक्त विवेचन आधुनिक मनोविज्ञान के विवेचन से तत्त्वतः भिन्न नहीं है । मनोविज्ञान के अनुसार ‘भाव’—किसी वासना (सहज प्रवृत्ति) के चारों ओर केन्द्रित मनोविकार है [Emotion is the feeling centred round an instinct] जीवन की एक प्रमुख वासना है काम—मिलनेच्छा । काम पर आश्रित मनोविकार ही शृंगार या रति है । प्रत्येक भाव के दो पक्ष होते हैं एक मानसिक दूसरा शारीरिक । मानसिक पक्ष के अंतर्गत आत्म-चेतना—[अर्थात् मैं अमुक परिस्थिति में हूँ, इस चेतना पर मन की सम्पूर्णा वृत्तियों का केन्द्रित हो जाना] के अतिरिक्त जो वास्तव में भाव की केन्द्रीय चेतना है, तीन तथ्य विचारणीय हैं :—

(१) भाव का कारण—व्यक्ति वस्तु अथवा परिस्थिति—जिसे साहित्य-शास्त्र में आलम्बन कहा गया है ।

(२) भाव का अनुभूत्यात्मक रूप—जो सुखमय, दुःखमय अथवा मिश्र हो सकता है ।

(३) विभिन्न परिवर्तित भाव-रूप जो उराके विकास का राहचरण करते हैं । ये ही भारतय में साहित्य के संचारी हैं ।

शारीरिक पक्ष में :—

(१) ऐन्द्रिय संवेदनाएँ—जो सात्विक भावों से अधिक भिन्न नहीं हैं ।

(२) बाह्य शारीरिक चेष्टाएँ—जिन्हें साहित्य में 'अनुभाव' कहते हैं ।

शृंगार या रति का कारण—अर्थात् आलम्बन है स्त्री अथवा पुरुष (नायक-नायिका), अनुभूति मूलतः सुखद है [इन्हींलिए विश्वनाथ ने शृंगार को सत्प्रकृति कहा है], परिवर्तित भाव-रूप असूया, हर्ष, आदि हैं, ऐन्द्रिय संवेदनाएँ रोमांच, स्वरभंग, त्रिवर्णता, स्वेद-अश्रु आदि हैं—और शारीरिक चेष्टाएँ है स्मित, कटाक्ष, चुम्बन, आलिंगन आदि ।—मनोविज्ञान की दृष्टि से रति काम पर आश्रित भाव-विशेष है, [और काम अर्थात् मित्रनेच्छा पर आश्रित होने के कारण वह सहज ही एक प्रकार का उन्मुखी भाव है—रागात्मक भाव है] जो हर्ष, असूया, आदि सहचारी भावों को जन्म देकर उनसे पुष्ट होता हुआ रोमांच, स्वरभंग, आदि सूक्ष्म ऐन्द्रिय संवेदनाओं और स्मित, कटाक्ष, चुम्बन, आलिंगन, रति आदि स्थूल शारीरिक क्रियाओं से अभिव्यक्त होता है । मनोविश्लेषण में इसी तथ्य को थोड़े भिन्न शब्दों में कहा गया है । यहाँ जीव की मूल वृत्ति मानी गयी है काम (Libido); प्रेम इसी मूल वृत्ति का एक परिमित अंश है जो दमन और कुण्डलाओं के प्रभाव-वश विभिन्न मरणियों में प्रेरित होता रहता है ।

आध्यात्मिक विवेचन :—शृंगार अथवा रति की आध्यात्मिक व्याख्या भी पौरुष्य और पाश्चात्य दर्शनों में की गई है । भारतीय आध्यात्म के अनुसार विश्व की एकमात्र सत्ता है ब्रह्म अथवा पुरुष जो भावावश अपने को दो रूपों में विभक्त कर लेता है—ये दो रूप हैं जीव तथा प्रकृति, या आत्म और अनात्म । पाश्चात्य दर्शन का आरम्भ आत्म और अनात्म के पृथक्करण से होता है । आत्म का स्वभाव है अपना विस्तार करना, वास्तव में आत्म का अनात्म में विस्तार—अथवा यह कहिए कि आत्म का अनात्म को अधिकृत करने का प्रयत्न ही जीवन है । क्योंकि आत्म सक्रिय है और अनात्म निष्क्रिय, इसलिए भारतीय दार्शनिकों ने आत्म को पुरुष और अनात्म को नारी रूप में देखा है । पुरुष रूप आत्म अपना विस्तार जिन क्रियाओं द्वारा करता है, उनमें सबसे मुख्य है प्रजनन । अतएव प्रजनन के लिए वह नारी रूप अनात्म के संग्रह की कामना करता है । 'एकाकी नारमत आत्मामं द्वेषो व्यभजत, पतिश्च पत्नी चाभवत् ।' अर्थात् एक में वह नहीं रमा, पति और

पत्नी के रूप में उसने अपने दो भेद कर लिए (वेदोपनिषद्) । लौकिक शृंगार इसी आध्यात्मिक क्रिया का प्रतिबिम्ब है । उसकी तीव्रता आत्म-विस्तार की इच्छा की तीव्रता है, उसका सुख आत्म-विरतार का ही सुख है । भक्ति सम्प्रदायों में राधा-कृष्ण—अथवा गोपियों तथा कृष्ण के शृंगार की इसी आधार पर व्याख्या की गई है । रूपक को अलग कर यह कहा जा सकता है कि जीवन्तु की मूल वृत्ति है आत्म-विस्तार, आत्म-विस्तार की प्राथमिक क्रिया है प्रजनन (Pro-creation) प्रजनन के द्वारा आत्म अनात्म को अधिकृत कर अपने विस्तार का ही तो प्रयत्न करता है । आत्म-विस्तार के इसी मूल-गत प्रयत्न—प्रजनन का सहकारी भाव शृंगार या रति है ।

वैज्ञानिक विवेचन—काम-शास्त्र तथा जीव-विज्ञान में जो प्रेम का विवेचन किया गया है, उसका आधार भी तत्त्वतः उपर्युक्त सिद्धान्त से भिन्न नहीं है । प्रत्येक स्त्री-पुरुष का शरीर कीटाणुमय कोष्ठको (cells) से बना हुआ है—इनमें कुछ प्रेरक और कुछ ग्राहक होते हैं । मनुष्य की जीवनी-शक्ति का मूल कारण ये ही कीटाणु-युक्त कोष्ठक हैं । शरीर-निर्माण की कुछ अवस्था तक दोनों प्रकार के कीटाणु वर्तमान रहते हैं, परन्तु कुछ समय के उपरान्त उनमें से एक की संख्या कम होती, और दूसरी की बढ़ती चली जाती है । वयस नभी से योनि-निर्णय हो जाना है । पुरुष-कीटाणु प्रेरक (katabolic) होते हैं, स्त्री-कीटाणु संग्राहक एवं ग्राहक (anabolic) होते हैं—उन्हीं के अनुपात के अनुसार लगभग छः सप्ताह के उपरान्त बालक-पिण्ड में पुरुष स्त्री का योनि-भेद हो जाता है । प्रकृति का एक मात्र सत्य है सृजन, उसकी समस्त क्रियायें एक इसी उद्देश्य की प्रेरणा से ही रही हैं । इसी नियम के अनुसार पुरुष और स्त्री के कीटाणु स्वभावतः एक दूसरे के पूरक रूप हैं—एक दूसरे से मिलने की उनमें सहज प्रवृत्ति वर्तमान है । सर्जन की प्रेरणा से इन्हीं दोनों पूरक कीटाणुओं का पारस्परिक आकर्षण पुरुष और नारी के चिर-रहस्यमय प्रेम का आख्यान है । हृदय के जिस पवित्र भाव को अनादि काल से मनुष्य अध्यात्म और काव्य के अनेक आवरण में लपेट कर रखता आया है—राज के जीव-विज्ञानों के लिये उसकी कहानी कितनी संक्षिप्त है ।

शृङ्गार रस का महत्त्व :—साहित्य में आरम्भ से ही शृंगार-रस को सबसे अधिक महत्त्व मिला है । आदि आचार्य भरत के शब्दों में—‘यन्किञ्चिद्वल्लोके शुचिमेध्यमुज्ज्वलं दर्शनीयं वा तच्छृङ्गारोपनीयते ।’ अर्थात् संसार में जो कुछ पवित्र, उत्तम, उज्ज्वल और दर्शनीय है वही शृंगार है । भरत के उपरान्त लगभग सभी आचार्यों ने किसी न किसी रूप में उसके महत्त्व को स्वीकृत किया है । अग्नि-पुराण में उसका गौरव-गान है—भोज ने शृंगार-प्रकाश में शृंगार को ही एक-

मात्र रस मानते हुए उसकी पर्या प्रतिष्ठा की है। हिन्दी के लगभग सभी आचार्यों ने एक स्वर से उभे रस-राज माना है।—इसके अतिरिक्त समार के साहित्य का बृहदंश शृंगार से ही अनुप्राणित है।

संस्कृत-हिन्दी तथा विदेश के साहित्य-शास्त्रों में इम प्रसंग का विस्तृत विवेचन किया गया है जिसका सारांश इस प्रकार है—

उत्तमता—उत्तमता की दृष्टि से शृंगारम सर्व-श्रेष्ठ है। शृंगार का स्थायी भाव रति अथवा प्रेम है। आध्यात्मिक दृष्टि में स्त्री-पुरुष का प्रेम प्रकृति और पुरुष की प्रणयलीला का प्रतिबिम्ब है। वह सृष्टि-विक्राम की अनि-वार्य आवश्यकता है। जीवन की स्फूर्ति, गद्-प्रेरणाएं, भक्ति और धर्म, साहित्य और कला सभी के मूल में प्रेम की प्रेरणा है। जीवन का सबसे बड़ा अभिशाप अहंकार है। और अहंकार का सबसे अमोघ उपचार है प्रेम, जिसके सत्प्रभाव से मनुष्य मृत्यु की भीति से विचलित नहीं होता। मनोविज्ञान की दृष्टि से प्रेम में मनोवृत्तियों के समीकरण की अद्वितीय शक्ति है, इस कारण वह आनन्द का पर्याय है। जीवन की आत्मार्थिनी (Egoistic) और परार्थिनी (Altruistic) वृत्तियों का इतना पूर्ण समन्वय किसी अन्य मनोदशा में सम्भव नहीं है।

मौलिकता और गम्भीरता—भारतीय-दर्शन के अनुसार जीव की दो मौलिक प्रवृत्तियाँ मानी गई हैं : राग और द्वेष। इनमें वास्तव में द्वेष, राग का वैपरीत्य ही है- स्वतन्त्र वृत्ति नहीं है। इस प्रकार जीवन की मौलिक-वृत्ति राग अथवा रति ही है। विदेश में भी प्रसिद्ध मनस्तत्ववेत्ता फ्रायड का मत विद्युत्त यही है। उसके मतानुसार भी जीवन की दो मूल वृत्तियाँ हैं : एक जीवन की और उन्मुख है, दूसरी विनाश की ओर। ये दोनों वृत्तियाँ इराँश और थेनेटॉस (Eros and Thanatos) भी वास्तव में राग और द्वेष की ही पर्याय हैं। इन दोनों में भी पहली—अर्थात् इराँश या राग ही मूल वृत्ति है। विनाश तो जीवन का वैपरीत्य-मात्र है। इसी रागात्मक वृत्ति को वहाँ लिबिडो या काम कहा गया है, और फ्रायड आदि मनस्तत्व के आचार्यों ने उसको जीवन की संचालिका वृत्ति माना है। भारतीय-दर्शन में भी काम की ऐसी ही महिमा कही गई है।

“काममय एवायं पुरुषः”—वेद।

त्रिमूढ ब्रह्म ततो विश्वं कामश्चेच्छा त्रयं कृतम्

स्पन्दोऽपशक्यो यं मुक्त्वा कामः सकल्प एवाह।

(शिव-पुराण, धर्म संहिता, अ० ८)

काम ही संकल्प है जिसके बिना कोई भी स्पन्दन सम्भव नहीं है। काम से ही यह विश्व उत्पन्न हुआ है।

श्रोत्र स्वक् चक्षुः जिह्वा प्राणानामात्मसंयुक्तेन मनसाधिष्ठिताम् स्वेषु स्वेषु विषयेष्वानुकूल्यान्तःप्रवृत्तिः कामः । (कामसूत्र १, २ । वासुदेयन)

कान, स्वचा, आंख, जिह्वा और नासिका—ये पाँचों इन्द्रियाँ—अपने अपने कार्यों में मन की प्रेरणा के अनुसार काम के द्वारा ही प्रवृत्त होती हैं।

गांभीर्य और तीव्रता के विचार से भी शृंगार-भावना का ही स्थान सर्वोच्च है। जीवन की मूल-वृत्ति होने के कारण वह स्वभावतः ही सब से अधिक गंभीर-वृत्ति भी है। उसके द्वारा जीवन में गहनतम परिवर्तन हो जाते हैं, जीवन की कोई भी मनोदशा इतनी स्थायी नहीं होती। मन स्वभाव से ही चंचल है, परन्तु प्रेम के वशीभूत होकर उसमें असाधारण एकाग्रता आ जाती है। सम्पूर्णा आत्म-निलय प्रेम में ही सम्भव है, अतएव प्रेम में अन्य भावनाओं की अपेक्षा तीव्रता भी अधिक है।

व्यापकता :—अन्य रसों एवं भावों की अपेक्षा शृंगार की परिधि भी अत्यधिक व्यापक है। मानव-हृदय के दोनो प्रकार के भाव—सुखात्मक एवं दुःखात्मक इसके अंतर्भूत हो जाते हैं। प्रेमार्द्र मन में जीवन की प्रत्येक वस्तु के प्रति द्रवित होने की शक्ति आ जाती है। प्रेम में सभी कुछ प्रिय लगता है। शृंगार का परिधि-विस्तार मानव-हृदय तक ही सीमित न होकर पशु-पक्षी, तथा लता-गुल्मों तक फैला हुआ है। ननस्पति जगत् का जीवन, उनका प्रस्फुटन, एक निश्चितन क्रिया नहीं है, उसमें स्पष्ट रूप से उत्पादन की प्रेरणा है। पशु-पक्षियों का प्रेम तो मानव-प्रेम के लिए उपमान बन गया है। सिंह का स्वकीया-भाव, कपोत का गार्हस्थ्य, मयूर का प्रेम-विभोर नृत्य, सारस की मृदु-मेढी अतल अनुरक्ति आदि काल से प्रेम के प्रतीक रूप में प्रयुक्त होते आ रहे हैं। शास्त्र के अनुसार भी शृंगार का क्षेत्र सब से अधिक व्यापक है; इसके संचारियों की संख्या सभी से अत्यधिक है; केवल ४ संचारी ही प्रेमे हैं, जो इसको पुष्ट करने में अत्यर्थ हैं। अनुभाव भी प्रेम के असंख्य हैं। नाविक-भाव सभी इसके अंतर्गत आ जाते हैं। दश अवस्था और हाव केवल शृंगार की ही संपत्ति हैं। इसके अतिरिक्त भिन्न-रसों की संख्या भी इसकी ही सब से अधिक है। कुछ रस तो सहज रूप में ही इसके अंग बन जाते हैं, शेष अभिन्न रस भी समय अथवा आलम्बन के अंतराय से इसके साथ-साथ चल सकते हैं। केशव और देव आदि ने तो नौ रसों को ही शृंगार का अंग बना दिया है। वास्तव में जैसा कि भोजराज ने कहा है, हमारे सभी भाव हमारी अहंकार-वृत्ति के ही प्रोक्षाम हैं। रस में जो आस्वादित होता है, वह यही अहंकार है। इसी को प्रवृत्ति अथवा रति कहते हैं—अतएव सभी रस शृंगार के अंतर्भूत हैं।

उपयुक्त युक्तियों में थोड़ा अतिवाद हो सकता है, परन्तु शृंगार की महत्व-

स्त्रीकृति में आपत्ति किये हो सकती है। वास्तव में हमारा समस्त जीवन राग पर रीत है। हमारी कलाएं—हमारा साहित्य जीवन की—और स्पष्ट शब्दों में—हमारी भागात्मक प्रवृत्ति की ही अभिव्यक्ति है, और यह रागात्मक प्रवृत्ति काम-मूलक है। अतएव श्रृंगार-साहित्य का अधिकांश शृंगारमय है।

शृंगार-रस के भेद—शृंगार के दो मूल भेद हैं—संयोग और वियोग। संयोग में आश्रय आत्मश्चन का मिलन रहता है, अतएव वह सुखात्मक है। रूप-वर्णन अर्थात् नख-शिख एवं आभूषण-वर्णन, हाव-चित्रण, अप्पयाम, लपचन उद्यान जलाशय आदि के क्रीडा-विलास, परिहाय-विनोद, इसके अंतर्गत आते हैं। वियोग में प्रेमी-प्रेमिका का विच्छेद रहता है, अतएव रवभावतः वह दुःखात्मक है। उसके चार भेद हैं—पूर्वराग, मान, प्रवास और करुण। पूर्वराग संयोग से पहले उत्पन्न होने वाली प्रणय की आकुलता है। मान, किसी अपराध के कारण (प्रायः) नायिका के रूठ जाने को कहते हैं, (हिन्दी कवियों ने नायक का रूठ जाना भी वर्णित किया है); प्रवास में नायक का विदेश-गमन होता है, करुण में किसी आधिदैविक अथवा अन्य प्रबल व्यवधान के कारण संयोग की आशा अत्यन्त क्षीण अथवा नष्टप्राय हो जाती है। वियोग के अंतर्गत कवियों में दश कामदशा, पत्र, मूर्ती, बारहमासा आदि का वर्णन करने की परिपाटी है। षट्षटु का अंतर्भाव संयोग-वियोग दोनों में हो सकता है।

भारतीय-साहित्य में शृंगार-भावना का विकास—मानव-शास्त्र के पंडितों का मत है कि आदिम-युग में स्त्री-पुरुष का सम्बन्ध सभी प्रकार के बन्धनों और नियन्त्रणों से मुक्त था। मानव अपनी समस्त जीवन-श्रुतियों को, जिनमें छुधा और काम मुख्य थीं, स्वच्छन्दता से तृप्त करता था। सामाजिक नीति-विधान तो उस समय था ही नहीं—परिवार के भी सदस्यों में माता, बहिन और पुत्री का विवेक नहीं था। राहुल सांकृत्यायन ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'बोल्गा से गंगा' की पहली दो कहानियों में आदिम मानव की इसी अवस्था का अत्यन्त सुंदर वर्णन किया है। उनका कहना है कि आदिम युग में समाज-विधान माना के द्वारा शासित था क्योंकि उस समय केवल मातृत्व ही निश्चित था, पितृत्व नहीं। माता अपने अधिकार का प्रयोग जीवन के अन्य उपकरणों के विशिष्ट उपभोग के लिए ही नहीं, वरन् सब से स्वस्थ और सुंदर पुत्र का अपने लिए वरण करने के लिए भी करती थी, उस युग में शृंगार-भावना एक शुद्ध शारीरिक आवश्यकता थी। किसी प्रकार की मनोप्रथियां—चाहे वे नैतिक हों अथवा आध्यात्मिक, उसमें बाधक नहीं थीं। वैदिक काल तक आते आते मानव-सभ्यता काफ़ी मंजिल तै कर चुकी थी। समाज-विधान बनकर व्यवस्थित हो चुका था। मानव के अन्य कर्मों की भाँति स्त्री-पुरुष

का सम्बन्ध भी सामाजिक नियमों द्वारा नियंत्रित था। विवाह-संस्था का अपने पूर्ण व्यवस्थित रूप में स्थापन हो गया था। समान गुण, कर्म, स्वभाव वाले युवक और युवती उचित अवस्था को प्राप्त होने के उपरान्त विद्वानों और पण्डित कुल-पुरुषों के समक्ष एक दूसरे का वरण करते थे। यह वरण केवल कुल को ही नहीं, वर्ण गोत्र की छोड़कर भी प्रायः दूर-स्थित स्त्री-पुरुषों के बीच ही होता था—जैसा कि दुहिता की निरुक्त-कृत व्युत्पत्ति में स्पष्ट है, और इसका मूल उद्देश्य होता था मन्तान द्वारा कुलवृद्धि करना—“ओं अमोऽमस्मि मा त्वं मा त्वमस्यमोऽहम् सामाहामस्मि ऋन्व औरहं पृथिवी त्व तावेव विवहावहै सह रेतो दधावहै प्रजां प्रजनयावहै पुत्रान् विन्दावहै बहुन् । ते मन्तु जरदण्डयः संप्रियो रोचिण्य सुमनस्यमानौ । पश्येम शरदः शत जीवेम शरदः शत शृणुयाम शरदः शतम् ।”—अर्थात् हे वधू ! जैसे ज्ञानवान् मैं ज्ञानपूर्वक तेरा ग्रहण करता हूँ वैसे तू भी ज्ञानपूर्वक मेरा ग्रहण कारी है। मैं सामवेद तुझ्य हूँ, तू ऋग्वेद के तुझ्य है। तू पृथ्वी के समान है, और मैं सूर्य के समान हूँ। वे तू और मैं दोनों ही प्रसन्नता-पूर्वक विवाह करें, साथ मिलकर वीर्य धारण करें, उत्तम मन्तनि उत्पन्न करें, बहुत से पुत्र उत्पन्न करें। वे पुत्र चिरायु हों। एक दूसरे के प्रति प्रीतिभाव रखने वाले, एक दूसरे में रुचि रखने वाले, अच्छी तरह विचार करते हुए सौ वर्ष तक एक दूसरे को प्रेम की दृष्टि से देखते रहे। सौ वर्ष पर्यन्त आनन्द से जीवित रहें—और सौ वर्ष पर्यन्त प्रिय वचनों को सुनते रहें।

इस प्रकार वैदिक काल में स्त्री-पुरुष का सम्बन्ध शारीरिक आवश्यकता मात्र न रहकर नैतिक एवं धार्मिक कर्तव्य बन गया था। शृंगार-भावना नीति और धर्म के नियमों द्वारा अनुशासित हो चली थी।

इसके उपरान्त महाकाव्यों का युग आता है—रामायण और महाभारत इस युग की सृष्टि है। रामायण में नीति के बंधन अत्यन्त दृढ़ हो गए थे। विवाह-संस्था के साथ इस समय स्वकीया भाव का महत्त्व भी अनिवार्य हो गया था। स्त्री-पुरुषों की वरण-सम्बन्धी स्वतन्त्रता कम हो चली थी। विशेषकर स्त्री वरण में स्वतंत्र नहीं रह गई थी। यद्यपि स्वयंवर-प्रथा अब भी प्रचलित थी, पर स्त्री के गुरुजन ही उसके योग्य पुरुष का चुनाव करते थे। भारतीय ही नहीं—यूरोप आदि के महाकाव्यों में भी एक बात अत्यन्त स्पष्ट रूप से मिलती है, वह यह कि उनमें शृंगार-भावना का महत्त्व सर्वत्र गौण रहा है। उनका मुख्य विषय रहा है सामूहिक जीवन; मर्यादा-पुरुषोत्तम राम सामूहिक जीवन के ही प्रतीक है। अतएव रामायण का मूल उद्देश्य धर्म है। सीता-राम का विवाह प्रेम के लिए नहीं होता—धर्माचरण के लिए होता है।

अध्वरीजनको राजा कौसल्यानन्दवर्धनम् ।
इयं मीता मम सुता सहधर्मचरी तव ॥
प्रतीच्छ चैनां भद्रं ते पाणि गृहीष्व पाणिना ।
पतिव्रता महाभागा छायेवानुगता सदा ॥

(बालकाण्ड)

कौसल्यापुत्र रामचन्द्र से राजा जनक बोले—“यह सीता मेरी कन्या है, और तुम्हारे साथ धर्माचरण करने के लिये तुम्हें दी जाती है। इसका तुम ग्रहण करो, तुम्हारा कल्याण हो, इसका हाथ अपने हाथ में लो, यह पतिव्रता और तुम्हारी छाया के समान होगी।” रावण सीता का हरण अपने प्रेम की पूर्ति के लिए नहीं करता, वरन् बहिन के अपमान का प्रतिशोध करने के लिये—धर्म के निमित्त करता है। [काम की किञ्चित् प्रमुखता हमें केवल दशरथ-केकयी सम्बन्ध में मिलती है, परन्तु सम्पूर्णा रामायण में उसकी भर्त्सा की गई है। एक प्रकार से रामायण की कल्याण का बीज ही बालमीकि ने इसी तथ्य को बनाया है।]—सीता-हरण के उपरांत राम का विलाप विप्रलम्भ शृंगार का अत्यन्त सुन्दर उदाहरण है। रस का परिपाक वहां अत्यन्त पुष्ट और गम्भीर है, परन्तु उम विलाप में भी स्थान रथान पर ऐसा लगता है जैसे राम का प्रेम ही नहीं, उनका धर्म भी आहत होकर रो रहा है। ये बार बार यही सोचते हैं—

कथं नाम प्रवेचयामि शून्यभ्रन्तःपुर मम ।
निर्वीर्यं इति लोको माम् निर्दयश्चेति वक्ष्यति ॥
कातरत्वं प्रकाशं हि सीतापनयनेन मे ।
त्रिवृत्तवनवासश्च जनकं मिथिलाधिपम् ॥
कुशलं परिपृच्छन्तं कथं शक्ये निरीक्षितुम् ।
विदेहराजो नूनं मां दृष्ट्वा विरहितं तथा ॥
सुता-विनाशसंतप्तो मोहस्य वशमेष्यति ।
अथवा न गमिष्यामि पुरीं भरत-पालिताम् ॥

(अरण्य-काण्ड)

अर्थात् सीता के बिना मैं शून्य भ्रन्तःपुर में कैसे प्रवेश करूंगा। लोग मुझे निर्वीर्य और निर्दय कहेंगे। सीता के नष्ट हो जाने पर मेरी अधीरता प्रकाशित हो जायेगी। बनवास से लौटने पर मिथिलाधिप राजा जनक जब मुझसे कुशल पूछेंगे तब मैं उनकी ओर कैसे देखूंगा।—इत्यादि।

महाभारत में आकर नीति-बंधन बहुत कुछ शिथिल हो गये हैं, परन्तु उसमें भी मूल वृत्ति धर्म ही है काम नहीं। वहां भी शृंगार-भावना स्पष्ट रूप से जीवन-

धर्म की अनुगामिनी है। तभी द्रौपदी पांच पतियों की भार्या हो सकती थी— तभी कुन्ती विभिन्न देवताओं से पुत्र के लिये याचना कर सकती थी। इस प्रकार महाकाव्यों में काम-भावना धर्म का एक अंग थी— उसका महत्त्व अपने में स्वतन्त्र नहीं था। वीर-तत्व का मिश्रण उसमें ही चला था। राम को सीता के लिये धनुष तोड़ना पड़ा था। अर्जुन को सीता के लिये मत्स्य-भेद करना पड़ा था। परन्तु फिर भी प्रमुखता शृङ्गार-भावना की नहीं थी— उसमें भी चात्र धर्म का ही प्राधान्य था। राम और अर्जुन दोनो में से किसी में भी पूर्वराग का उद्भव नहीं हुआ था। वे चात्र धर्म की प्रेरणा से ही शौर्य-परीक्षा में प्रविष्ट हुए थे, प्रेम की प्रेरणा से नहीं। इस दृष्टि से उनका दृष्टिकोण मध्ययुग के चरित-नायकों के दृष्टिकोण से भिन्न था।

चन्द्रगुप्त मौर्य से लेकर हर्ष-वर्धन और कुछ बाद तक का समय भारतीय सभ्यता तथा संस्कृति के लिये सुवर्ण-काल था। यह भारतीय साहित्य के भी वैभव का युग था। रूप और रस की मधुर-कोमल भावनाओं से समृद्ध ललित काव्य की सृष्टि इसी युग में हुई। कालिदास, भवभूति, बाण, श्रीहर्ष के काव्य गीति-वैभव से समृद्ध हैं। उन सभी में अपनी विशेषताएँ होते हुए भी गीत का लालित्य और लावण्य सर्व-सामान्य है। यह काव्य स्वीकृत रूप से शृंगार-काव्य है। शृंगार-भावना यहाँ अत्यन्त परिष्कृत और संस्कृत रूप में हमारे सामने आती है। शारीरिकता को उसमें स्वीकृति है, पर वह शरीर की प्रकृत भूख नहीं है, उसमें मन की कोमल सौन्दर्य-वृत्तियों को ही अधिक मूल्य दिया गया है। स्त्री-पुरुष का स्वध्वन्ध-वैभव और विलास के इस युग में, शरीर की आवश्यकता नहीं थी, वह मन का विलास था, इसीलिये उसमें तीव्रता एवं उत्कटता के स्थान पर माधुर्य और मसृणता मिलती है। दुःखन्त अथवा माधव, अथवा नल का विरह भी सरस-कोमल ही है। इसी प्रकार शकुन्तला, कादम्बरी, मालती आदि रस-सृष्टियाँ ही हैं, जिनमें मन की सौन्दर्य-चेतनायें मूर्तिमती हो गई हैं। वैभव से परिलुप्त मन और कल्पना के शत शत रंगों के स्पर्श से इस शृंगार में भारतीय रोमानी-भाव का अतिशय परिष्कृत लावण्य मिलता है। शोभा, श्री, कान्ति और सुकुमारता का ऐसा अपूर्व मिश्रण अन्यत्र दुर्लभ है।

इसके उपरांत मध्यकालीन वीर-गाथाओं का युग आता है। योरुप के मध्य युग की भाँति यह भी सामन्तवाद के चरम विकास का युग था। इस युग में एक अनगढ़ अहंवाद का जन्म हुआ जो सामन्तवाद का मानसिक पक्ष था। अधिकार और आत्माभिमान इस अहंवाद की दो मूल वृत्तियाँ थीं। काम के क्षेत्र में प्रवेश थाकर इन्ही दोनो में नारी ने वीरगाथाओं के शौर्याश्रित शृङ्गार (Chivalrous love)

को जन्म दिया। इस शृंगार में नारी के प्रति काम-चेतना के अनिरीक्त एक वत्सल भाव भी था। पुरुष की चिर-अधिकृत नारी एक और अपनी कोमलता में रक्षणीया बन गई थी, जो दूसरी ओर उसके शौर्य का पुरस्कार भी वही थी। 'None but the brave deserve the fair'—'वीर ही सुन्दरी के अधिकारी हैं'—मध्य युग का यह मिश्रित-वाक्य उसकी मनोवृत्ति का सहज परिचायक है। पृथ्वीराज रामो तथा अन्य वीर-गाथाओं के आधार-रस वीर और शृंगार ही हैं। इस युग में आकर इन दोनों में पोषक और पोष्य का सम्बन्ध स्थापित हो गया है। वैसे तो प्रायः वीर पोष्य और शृंगार पोषक है, परन्तु कहीं कहीं यह क्रम उलट भी जाता है, वीर पोषक और शृंगार पोष्य बन गया है। दूसरे शब्दों में, इन काव्यों में वर्णित युद्ध और विवाहों के बीच यही सम्बन्ध है। विवाह या तो युद्ध का परिणाम है—या कारण।

भारतीय साहित्य में वीर-गाथाओं की परंपरा लगभग ३०० वर्ष तक चली। चौदहवीं शताब्दी के मध्य में जब हिन्दू-शौर्य ने विजेता आक्रमणकारियों से हार मान कर निराशा के आँचल में झुँह छिपा लिया, तो स्वभावतः ही उसका युग समाप्त हो गया और पराजय तथा निराशा के अवसाद में से भक्ति का जन्म हुआ। अध्यात्म अथवा परोक्ष-प्रेम भौतिक जीवन की निफलता का ही दूसरा रूप है। इस जीवन में अभिव्यक्ति न पाकर पराजित हृदय की वृत्तियाँ उभय जीवन की ओर मुड़ीं, तर से व्रत होकर उन्होंने नारायण को अपना लक्ष्य बनाया। सारा देश भक्ति—अर्थात् प्रेम के मद् में खूब उठा। विजित हिन्दू और विजेता मसलमान दोनों ही उसमें विभोर हो उठे। वैसे तो भक्ति अथवा अपार्थिव प्रेम के सभी रूप—अनन्य, दास्य, मख्य, वाम्मल्य और दाम्पत्य—राग अथवा रतिमूलक होने के कारण शृंगार के अन्तर्गत आते हैं, परन्तु यहाँ केवल दाम्पत्य या माधुर्य से ही हम को प्रयोजन है क्योंकि शृंगार का वास्तविक रूप वही है। इस दृष्टि से भक्ति-युग में भागवत, गीतगोविन्द और सूफ़ी धर्म में प्रभावित, विद्यापति, मीरा, ज्ञानदास और सूर ही शृंगार-भाव का प्रतिनिधित्व करते हैं।

इस युग का शृंगार अपार्थिव शृंगार है—अर्थात् उसका आत्मस्वयं मनुष्य न होकर भगवान् है। इस अपार्थिव शृंगार का अपना शास्त्र और अपना दर्शन है परन्तु मनोविज्ञान पार्थिव और अपार्थिव शृंगार में कोई मौलिक भेद नहीं करता—इसका एक स्पष्ट प्रमाण यह है कि भक्ति शृंगार का प्रमुख शास्त्र-ग्रंथ उज्ज्वल नीलमणि मूलतः लौकिक शृंगार के आधार पर ही रचा गया है। इसके भेद-प्रभेद आत्मस्वयं-उद्दीपन श्रद्धादि का विवेचन साहित्य-शास्त्र के आधार पर ही किया गया है। शास्त्र में देव-विषयक शृंगार को उज्ज्वल रस कहा गया

है। इसका स्थायी भाव है भक्ति या कृष्ण के प्रति रति; आलम्बन हैं कृष्ण भगवान्; उद्दीपन हैं भागवत का श्रवण—रामलीला का अवलोकन आदि; अनुभाव है यश्रु रोमांच आदि; और संचारी हैं हर्ष, निर्वेद, भौंसुक्य आदि। वैष्णव दर्शन में इसे आदिरस कहा गया है, 'रसो वै सः' श्रुतिवाक्य प्रमाण है। भारतीय दर्शनों और उपर्युक्त भक्ति-शास्त्रों में भक्ति को भी एक मूल भाव माना गया है। उनका मत है कि आत्मा परमात्मा के प्रति एक सहज रागात्मक भावना का अनुभव करती है, यही भक्ति है। परमात्मा आत्मा का प्राण है, माया का प्रभाव कम होते ही वह उससे मिलने के लिए विकल होने लगती है। यह भाव ही जीवन का परम भाव है—यही अध्यात्म है। इसी भावना को वैष्णव साहित्य में दाम्पत्य ग्रथवा माधुर्य के रूपक द्वारा शतशत प्रकार में ग्रन्थिक्त किया गया है। आत्मा की सत्ता को मान कर चलने वाले भारतीय दर्शन और भारतीय भक्तिशास्त्रों के लिए तो इस अपार्थिव प्रेम की व्याख्या सरल और सुलभ है—उसके लिए तो जिन प्रकार मन की विभिन्न वृत्तियाँ प्रेम, शोक, भय आदि सत्य हैं, इसी प्रकार आत्मा की सह (आध्यात्मिक) प्रवृत्ति भी एकान्त सत्य ही है। परन्तु आत्मा का पृथक् अस्तित्व न मानने वाला आज का मनोविज्ञान (जिसमें मनोविश्लेषण भी सम्मिलित है) इसको अपने सहज रूप में स्वीकार नहीं कर सकता। यह उसे मन की वृत्तियों में ही बाँधने का प्रयत्न करेगा। इस विषय में पहली बात तो यही ज्ञातव्य है कि मनोविज्ञान भक्ति को मौलिक तथा अभिश्रित भाव नहीं मानता। वह मिश्र भाव है—जिनका आधार है रति (लौकिक अर्थ में ही)। परन्तु रति के आश्रय और आलम्बन दोनों ही पार्थिव होते हैं; यहाँ आलम्बन अपार्थिव है। इसलिए आलम्बन की अपार्थिवता का प्रभाव इस रति पर पड़कर उसमें थोड़ा मिश्रण, थोड़ा परिवर्तन कर देता है। जहाँ यह अपार्थिव आलम्बन निर्गुण है, अर्थात् केवल एक सत्य—एक विचार मात्र है, वहाँ उसके प्रति जिज्ञाना की भावना का रति में मिश्रण हो जाएगा; जहाँ यह आलम्बन सगुण और साकार है वहाँ उसके गुणों के अनुकूल (जो वास्तव में बुद्धि द्वारा ही आरोपित होते हैं) भय, विस्मय, कृतज्ञता आदि भावों का रति में सम्मिश्रण हो जाएगा। इसीलिए निर्गुण का प्रेम कहलाता है रहस्यवाद—जो रति और जिज्ञाना के मिश्रण में बनता है; और सगुण का प्रेम अनन्य भक्ति, दास्य भक्ति, सख्य भक्ति, वासल्य भक्ति, दाम्पत्य या माधुर्य भक्ति, आदि अनेक रूप धारण कर लेना है—जो रति में विस्मय, भय आदि भावनाओं के योग से बनते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि अपार्थिव आलम्बन के अनेक रूप हो सकते हैं—वह एक ओर सत्य की भाँति सूक्ष्मतम विचार-रूप हो सकता है, दूसरी ओर कृष्ण की भाँति बहुत कुछ स्थूल और प्रायश्च भी हो सकता है, परन्तु उसके सभी रूपों में एक विशेषता सर्व-सामान्य

है—विश्वास, जिसमें बुद्धितत्व अनिवार्यतः वर्तमान रहता है। इसीलिए अनेक दार्शनिकों ने भगवान् का केवल विश्वास ही माना है। अपार्थिव प्रेम में, चाहे वह अत्यन्त सूक्ष्म अर्थात् कम से कम ऐन्द्रियता हो चाहे अधिक से अधिक ऐन्द्रिक, इस बौद्धिक विश्वास की पृष्ठ-भूमि अनिवार्यतः रहती है। इस विश्वास को बौद्धिक में इसलिए कहता हूँ कि ईश्वर में जिन गुणों का भी आरोप किया जाता है, उन सभी का कारण बुद्धि ही तो है। इस प्रकार निष्कर्ष यह निकला कि मनोविज्ञान में अपार्थिव शृंगार एक मिश्र भाव है, उसमें ऐन्द्रियता के साथ बौद्धिकता का भी तत्त्व स्थायी रूप में वर्तमान रहता है। इसी बौद्धिक तत्व के कारण प्रायः धर्म अथवा भक्ति को शृंगार का उन्नयन (Sublimation) कहता है। वास्तव में आप विचार कर देखें तो ऐन्द्रिय प्रवृत्ति को स्थूल शरीरधारी व्यक्ति से हटाकर एक सूक्ष्म भाव अथवा अमूर्त आदर्श की ओर प्रेरित करना ही तो उन्नयन की क्रिया है। आलम्बन के अमूर्त और अतीन्द्रिय होने के कारण उसके द्वारा ऐन्द्रिय तृप्ति की सम्भावना न होने से, शृंगार में शारीरकता का अंश स्वभावतः अनुपात से कम होता जाता है, और बौद्धिक तत्व का समावेश हो जाता है। विदेश का प्लेटोनिक लव वास्तव में मनोविज्ञान की शब्दावली में बौद्धिक प्रेम ही है। परन्तु यहाँ एक प्रश्न उठ सकता है : भारतीय समुदाय ने तो इस बौद्धिकता का प्रबल शब्दों में निषेध किया है—फिर बौद्धिकता का सिद्धान्त यहाँ कैसे घट सकता है ? सूर की गोपियों कृष्ण के व्यक्तिगत गुण-दोषों का—उनके शरीर-स्पर्श का अनुभव कर चुकी हैं—मीरा भुरमुट में कृष्ण से मिल चुकी है। बौद्धिक तत्व के प्रतीक उत्सव का घोर तिरस्कार किया जाता है। राधा-वल्लभीय सम्प्रदाय में राधा का एकान्त ऐन्द्रिय रूप चित्रित किया गया है। इस सब का मनोविज्ञान के पास एक ही स्पष्ट उत्तर है : यदि आलम्बन सर्वथा स्थूल और इन्द्रिय-गम्य बन जाता है—और भक्त उसका सर्वथा उसी रूप में भावन करता है जिस रूप में किसी लौकिक व्यक्ति का, ऐसी दशा में उसकी भक्ति या अपार्थिव प्रेम किसी प्रकार भी पार्थिव प्रेम से मूलतः भिन्न नहीं है—अप्राप्य अथवा केवल मनःस्थित व्यक्ति के प्रति होने के कारण वह अतृप्त है, अस। इसीलिए उसमें मानसिकता तीव्र है शारीरकता कुण्ठित है। इसके विपरीत यदि आलम्बन किसी न किसी रूप में अपार्थिव रहता है, तो उसके प्रति रति भी किसी न किसी रूप में बौद्धिक अवश्य होगी। अपार्थिव का अर्थ है विशिष्ट अलौकिक गुणों का प्रतीक—और इन विशिष्ट अलौकिक गुणों को प्रतीक रूप देकर उसके प्रति विश्वास स्थिर करने में बौद्धिक क्रिया अनिवार्य है। अतएव ऐसी स्थिति में, जैसा कि मैंने पहले कहा, यह अपार्थिव शृंगार रतिभाव और बौद्धिक विश्वास के योग का ही नाम है। इसमें आलम्बन की स्थूलता के अनुपात से

शारीरिकता कम, और गुणों की प्रतीकता के अनुपात से बौद्धिक विश्वाग अधिक होगा। कबीर और मीरा की भक्ति में इन्हीं दोनों तरफों के अनुपात का ही अंतर है—मूलभावना का नहीं। इस प्रकार सगुणवाद में या तो स्पष्ट रूप से ऐन्द्रिय अनुभूति की महत्व-प्रतिष्ठा की गई है—यदि ऐसा है तो पार्थिव अपार्थिव के अंतर का प्रश्न ही नहीं रह जाता। या फिर बुद्धि का निषेध एक अतिवाद मात्र है—उसका अभिप्राय केवल ईश्वर की बुद्धि-गम्यता के स्थान पर उसकी मनो-गम्यता पर जोर देना ही है—इन्द्रियों को पीछे छोड़ कर ईश्वर की प्राप्ति नहीं हो सकती यही घोषित करना है। भारतीय सगुणवाद अपने मूल रूप में आनन्द-प्रधान था, परन्तु फारसी सूफ़ी मत के प्रभाव में उसमें पीडा की उत्कटता का भी समावेश हो गया था।

मारांश यह है कि भक्तिकाल का अपार्थिव प्रेम भारतीय दर्शन की दृष्टि से आत्मा का परमात्मा की ओर सहज उन्मुखी भाव है—यह भाव शुद्ध अतीन्द्रिय अथवा आध्यात्मिक है। इसमें प्रेम की और सभी विशेषताएँ विद्यमान हैं, परन्तु काम नहीं है। मनस्तव की दृष्टि से यह पार्थिव रति का ही उन्नयन है—और यह उन्नयन रति में यत्किञ्चिन् बौद्धिक विश्वास का मिश्रण होने से सम्भव होता है।

रीतिकाल में आकर शृंगार फिर शारीरिक धरातल पर उतर आया। रीतिकाल का शृंगार न तो आत्मा का परमात्मा की ओर उन्मुखी भाव है, और न धर्माचरण अथवा सन्तति के निमित्त स्त्री-पुरुष का शास्त्र-सम्पन्न संयोग है—वह तो स्पष्ट ही सहज आकृष्ट स्त्री-पुरुष का ऐन्द्रिय पर्व है—जिसमें कोई नैतिक अथवा आध्यात्मिक ग्रन्थि नहीं है। वह किसी अन्य साध्य का साधन नहीं है, स्वयं अपना साध्य है—यही इस युग की विफलता है। इसी के कारण रीतिकालीन शृंगार-भावना प्रेम न होकर विलास रह गई। रीतिकाल के प्रतिनिधि कवि रसिक ही थे प्रेमी नहीं। उनके शृंगार-चित्रों में प्रेम की एकाग्रता न होने से तीव्रता और गंभीरता प्रायः कम मिलती है, विलास का तारह्य और वैभव ही अधिक मिलता है। घोर सामाजिक और राजनीतिक पतन के इस युग में जीवन वाह्य अभिव्यक्तियों से निराश होकर घर की चहार-दीवारी में ही अपने को अभिव्यक्त कर सकता था—घर में हम समय न धर्माचरण था, न शास्त्र-चिंतन, अतएव अभिव्यक्ति का एक ही साध्य था—काम। वाह्य जीवन की असफलताओं से आहत मन नारी के अंगों में मुँह छिपाकर विसुध-विभोर हो जाता था। इस प्रकार रीतिकाल की शृंगार-भावना में स्पष्ट रूप से शारीरिक रति-काम की स्वीकृति है। उसमें किन्ही प्रकार की अतीन्द्रियता या अपार्थिवता के लिए स्थान

नहीं है, एकोन्मुख एवं एकाग्र न होने से उसमें उत्कटता एवं तीव्रता भी नहीं है, और मूलतः गृहस्थ जीवन की परिधि में बंधा होने से रोमानी साहसिकता और शक्ति का भी अभाव है। वह तां शरीर-सुख और उसमें उत्पन्न मन का सुख है, नागरिक जीवन की रमिकता उसका प्राण है, विलास की श्री और लसृष्टि उसका अलंकार।

देव का शृंगार वर्णन

देव मूलतः शृंगार-भावना के कवि हैं। दो एक प्रश्न को छोड़ उनके सभी ग्रन्थों में उमका ही वर्णन है, और वास्तव में शृंगार-रस का इनका विस्तृत विवेचन रौतिकाल के किसी अन्य कवि ने नहीं किया। शृंगार-रस का स्वरूप कवि ने निम्नलिखित शब्दों में वर्णित किया है:—

रम— जो विभाव अनुभाव अरु, विभचारिनु करि होइ ।

थिति की पूरन वायना, सुकवि कहत रस सोइ ॥

[भावविलास]

शृंगार रम—नव रस के थिति भाव, है, तिनको बहु विस्तार ।

तिनमें रति थिति भावते, उपजत रम शृंगारु ॥

भा० वि०]

रति स्थायी—नेकु जु प्रियजन देखि सुनि, आन भाव चित होइ ।

अनि कौविद पति कविन के, सुमति कहत रति सोइ ॥

[भा० वि०]

विभाव— नायकादि आलम्बन हाँई, उपवन सुरभि उदीपन सोई ।

[शब्द-स्मायन]

अनुभाव— आनन नैन प्रगश्रता, चलि चितौनि मुसकानि ।

ये अनुभाव शृंगार के, अग-भंग जिय जानि ॥

[भा० वि०]

संचारी— कहि 'देव' देव तैतीस हूँ, संचारी तिय संचरनि ।

[श० र०]

[इनके अतिरिक्त सांख्यिक भागों को 'तनसंचारी' की संज्ञा देते हुए, उन सभी को भी इनके ही अंतर्गत माना है]

अर्थात् विभाव, अनुभाव और व्यभिचारियों द्वारा स्थायी भाव की पूर्ण अभिव्यक्ति एवं आस्वादन को रम कहते हैं। रम नौ है, जिनमें से प्रत्येक का अपना अपना स्थायी भाव है। शृंगार-रम का स्थायी भाव रति है—रति उग्र मनोधिकार को कहते हैं जो प्रियजन के दर्शन अथवा श्रवण में उत्पन्न होता है। इसके आलम्बन है नायक-नायिका, उद्दीपन है सुरभि उपवन आदि। आनन और नयन की प्रसन्नता, चल चितवन, सुसकान, अंग-भंगिमा, आदि इसके अनुभाव हैं और निर्वेद अस्या आदि नेतीनों मन-संचारी और अश्र आदि आठों तन-संचारी अथवा सान्त्विक, इसके पोषक संचारी भाव हैं। इस प्रकार देवकृत शृंगार-विवेचन स्वीकृत शास्त्रमत के सर्वथा अनुकूल ही है। थोड़ा सा अंतर केवल यही है कि संस्कृत आचार्यों ने उग्रता, आलस्य, मरण और जुगुप्सा—इन चार संचारियों को शृंगार का पोषक नहीं माना है, वहाँ देव ने शृंगारकों सर्वव्यापकता सिद्ध करते हुए इनको भी उसके संचारियों के अंतर्गत मान लिया है। इसके प्रमाण-रूप उन्होंने अपना निम्नलिखित छंद उद्धृत किया है।

वैरागिति किधौ, अनुरागिति, सुहागिति तू,
 देव बडभागिति लजनि औ लरति क्यों ?
 मोवति, जगति, अरमति, हरपति, अनग्वाति—
 बिलखाति, दुख मानति डरति क्यों ?
 चौकति, चकति, उचकति औ बकति,
 विधकति औ थकति ध्यान, धीरज धरति क्यों ?
 मोहति, मुरति सतराति, इतराति, साह—
 चरज सराहौ, आहचरज मरति क्यों ? [शब्द-रम्यायन]

इसका स्पष्टीकरण स्वयं कवि के ही शब्दों में सुनिये :—

वैरागिति 'निर्वेद', 'उत्कण्ठता' है अनुरागिति,
 'गर्व' सुहागिति जानि, भाग-मदने बडभागिति ।

'लजा' लजति, 'अमर्ष' लरति, मोवति 'निद्रा' लहि;
 'बोध' जगति, 'आलस्य' अलस, हर्षति 'सुहर्ष' गहि ।

अनग्वाति 'असूया' 'ग्लानि', 'अम', बिलख दुखित दुख 'दीनता' ।
 'संकह' डरति, चौकति, 'अरमति', चकति 'अपस्मृति' लीनता ॥

उचकि 'चपल', 'आवेग' 'व्याधि' सौ त्रिथकि सु पीरति;
 'जडता' थकति, 'सुध्यान' चित्त 'सुमिरन' धर 'धीरति' ।
 'मोह' मोहि, 'अवहित्थ' मुरति, सतराति 'उग्र' गति,
 इतरौ 'उनमाद', साहचरज सराह 'मति' ।

अह आहचरज बहु 'तर्क' करि, 'भरन'-तुल्य मूरच्छि परति;
कहि देव देव तैतीम हूँ, संचारिन तिय संचरति ।

[श० २०]

उपयुक्त उदाहरण में कौशल-प्रदर्शन ही अधिक है, अनुभूति की सचाई नहीं—और वैसे भी यहाँ संचारियों का वर्णन मात्र है, व्यंजना नहीं है। परन्तु फिर भी आलस्य, उग्रता और मरण भी शृंगार के पोषक संचारी हो सकते हैं, इस विषय में कोई मनोवैज्ञानिक निषेध नहीं है। आधुनिक मनस्त्व-शास्त्र के अनुसार तो हमारे मनोविकारों में प्रायः विपरीत वृत्तियों का योग रहता ही है।

देव ने पूर्ण आग्रह के साथ शृंगार का रम-राजत्व सिद्ध किया है।—

निर्मल स्याम सिंगार हरि देव अकास अनंत,
उडि उडि खग ज्यों और रस धिबस न पावत अंत ।
भाव सहित सिंगार मैं नव-रस भलक अजलन,
ज्यों कंकन-मणि कनक को ताही में नधरन ।

[भवानीविलास, प्रथम विलास]

इसीलिए—तीन मुख्य नौ हूँ रसनि द्वै द्वै प्रथम मिलीन,
प्रथम मुख्य तिन तीनहूँ में दोऊ तेहि आधीन ।

[भा० वि०, अष्टम विलास]

भूलि कहत नव-रस सुकवि सकल मूल रिंगार,
तेहि उच्चाह निर्वेद लै, वीर, शान्त, संचार ।

[भवानीविलास, प्रथम विलास]

अर्थात् नौ रसों में मुख्य रस तीन हैं—शृंगार, वीर, शान्त; शेष रस इन तीनों के ही अंतर्गत आ जाते हैं, फिर इन तीनों में शृंगार ही मुख्य है क्योंकि शेष दो का भी अंतर्भाव उसमें हो जाता है, उसी के उत्साह से वीर और उसी के निर्वेद से शान्त का जन्म होता है। इसलिये वास्तव में एक ही मूल रस है।

शृंगार और प्रेम का स्वरूप तथा महत्व—देव रस-सिद्ध प्रेमी कवि थे, उनके द्वारा शृंगार का महत्व-स्थापन निर्जीव सिद्धान्त प्रतिपादन नहीं था, अनुभूति का आग्रह था। उनकी चाणी ने शत शत रूपों में शृंगार की महिमा का बखान किया है। जीवन की सम्पूर्ण साधना मुक्ति के लिए है, और मुक्ति का फल है भोग। परन्तु साधना, मुक्ति और भोग इन तीनों का मूल है काम। बिना काम पूर्ण हुए मुक्ति—परमपद भी तुच्छ लगता है—और काम की पूर्ति है चन्द्रमुखी रमणी :

युक्ति सराही मुक्ति हित, मुक्ति मुक्ति को धाम ।

युक्ति, मुक्ति और मुक्ति को, मूल सुकहिण काम ॥

बिना काम पूरन भये लगे परम पद चुन ।

रमनी राका सनि मुखी पूरे काम-रमद्व ॥

[रसविलाम]

इसीलिए त्रिभुवन मे सर्वत्र काम की ही महत्ता है—मनुष्य ही नहीं वरन्, सुर-असुर, यज्ञ-पिशाच, पशु-पक्षी सभी स्त्री के संसर्ग से ही सुखी रह सकते हैं—स्वयं भगवान् भी उसकी महिमा से अभिभूत हैं :

रची राम संग भीलनी यदुपति मंग अहीरि,

प्रबल सदा बनवासिनी नवल नागरिन पीर ।

[रसविलाम]

परन्तु काम को यहाँ तात्त्विक रूप में प्रयुक्त किया गया है—काम से अभिप्राय कामुकता (विषय) का नहीं है । देव ने प्रेम और कामुकता में अत्यन्त स्पष्ट अन्तर माना है :

यह विचार प्रेमीन को, विषयी जन को नाहिं,

विषय बिकाने जनन की प्रेमी छियत न छुंछि ।

शृंगार रस का मूल प्रेम ही है—कामुकता नहीं । जब तक दम्पति में प्रेम है तभी तक शृंगार का परिपाक हो सकता है, विषय के आधार पर वह असम्भव है । प्रेम-हीन कामुकता तो रसाभास अथवा शृंगाराभास मात्र है :—

तवहीं लौ शृंगार रसु जब लग दम्पति प्रेम ।

[प्रेमचन्द्रिका, प्रथम प्रकाश दो० १६]

×

×

+

प्रेम हीन त्रिय वेश्या है सिंगाराभास ।

[प्रे० च० द्वितीय प्रकाश दो० १०]

शृंगार, बिना प्रेम के, सर्वथा नीरस है, परन्तु प्रेम, बिना शृंगार के भी, समस्त रसों का सार है । इसी भावना के अनुकूल उन्होंने स्वकीया के प्रेमको ही सच्चा प्रेम माना है—परकीया का प्रेम उत्कट एवं तीव्र होते हुए भी अधिक श्रेयस्कर नहीं होता । वह उपपत्ति के प्रेम में अपने व्यक्तित्व को औटा कर खोवें के समान कर देती है—इस प्रकार उसके प्रेम में रस तो अवश्य अधिक आ जाता है परन्तु वह अवगुण करता है । इसके विपरीत, स्वकीया का प्रेम वृध की तरह सात्त्विक तथा लाभप्रद होता है ।—सामान्या के प्रति तो वे प्रेम का अस्तित्व ही नहीं मानते, वह तो विषय-तृप्ति मात्र है, उसमें धर्म

और धन दोनों की हानि होनी है।—इसके आगे देव, पार्थिव और अपार्थिव प्रेम में कोई स्पष्ट विभाजक रेखा नहीं लींगते।

सब सुखदायक नायिका-नायक जुगल अनूप।

राधा-हरि आधार जय रम-जिगार स्वरूप ॥ (भवानीविलास)

प्रेम की महिमा अपार है, इस रम को पीकर मनुष्य मरकर भी अमर हो जाता है, पागल होकर भी जगत् के रहस्य को जान लेता है। दम्पति का स्वरूप जो ब्रज में अवतरित हुआ था, वह वास्तव में प्रेम का ही अवतार था। वायना से मुक्त होते होते पार्थिव प्रेम अपार्थिव प्रेम बन जाता है। इसी-लिए प्रेम के जो पाँच भेद देव ने माने हैं, उनमें पार्थिव और अपार्थिव की सीमाएँ सर्वथा मिली-जुली हैं। सानुराग प्रेम और प्रेम-भक्ति अथवा सौहाद्र में शाण्डिक और आत्मिक का अन्तर नहीं है क्योंकि शुद्ध प्रेम के लिए आत्मा का सम्बन्ध तो सभी दशाओं में अनिवार्य है।

इस प्रकार प्रेम के प्रति देव का दृष्टि-कोण शुद्ध रीतिकालीन नहीं था। इसमें संदेह नहीं कि देव को अनेक पंक्तियाँ ऐसी हैं जो रीतिकालीन अनेकोन्मुखी रसिकता की ओर, जिसमें विलास का ही प्राधान्य था, संकेत करती हैं, जैसे—

काम अन्धकारी जगत लखै न रूप कुरूप,

हाथ लिए डोलत फिरै, कामिनि छरी अनूप।

तानै कामिनि एक ही कहन सुनन को भेद,

राचै पागै प्रेम-रस मेटे मन को खेद। [रसविलास]

परन्तु यह वास्तव में वातावरण का प्रभाव था। स्वभाव से देव की अपनी वैयक्तिक आस्था एक-निष्ठ प्रेम में ही थी। एक तरह से कहा जा सकता है कि उनका प्रेम-विषयक दृष्टिकोण विहारी, मतिराम, पद्माकर, आदि शुद्ध रीतिवादी कवियों और दूसरी ओर घनानन्द, ठाकुर, बोधा आदि रीतिमुक्त एकनिष्ठ प्रेमी कवियों का मध्यवर्ती था। उनकी शिक्षा और संस्कृति की प्रेरणा एक दिशा में थी स्वभाव की दूसरी दिशा में। उनके संयोग-त्रियोग के वर्णनों में रीति और व्यक्ति का यही मिश्रण सर्वत्र मिलता है। जैसे सम्पूर्ण योजना रीतिग्रस्त है—परन्तु विशेष वर्णनों में भावना का गहरा रंग है।

संयोग—

पहले संयोग 'वर्णन लीजिये : संयोग के दो मुख्य अंग हैं—एक रूप-वर्णन, दूसरा मिलन जिसके अंतर्गत पारस्परिक शरीर-सुख के विविधमय के अतिरिक्त विनोद और विहार आदि आते हैं।

(१) रूप-वर्णन—रूप की परिभाषा करना साधारणतः कठिन है । सौंदर्य को अनिर्वचनीय कहा गया है—सौंदर्य वह अनिर्वचनीय 'कुछ' है जो मन को भला लगता है । परन्तु यह शब्दावली अज्ञानिक है । मनोविज्ञान की दृष्टि से सौंदर्य का मूल तत्त्व सामञ्जस्य है । यह सामञ्जस्य पहले वस्तु के विभिन्न अंगों में होता है, फिर वस्तु और व्यक्ति के मन अर्थात् भाव के बीच । वस्तु के विभिन्न अंगों का सामञ्जस्य, अनुक्रम, अनुपात दूसरे शब्दों से—वस्तुगत सौंदर्य कहलाता है, और वस्तु और भाव का सामञ्जस्य (भावगत सौंदर्य) ही वह अनिर्वचनीय 'कुछ' है जो भिन्न भिन्न प्रकार की शब्दावली द्वारा व्यक्त किया गया । इस दृष्टि से, रूप सौंदर्य का वह पक्ष है जो नेत्रों के माध्यम से मन का प्रसादन करता है—यह शब्द प्रायः मानव-शरीर के सौंदर्य के लिये ही प्रयुक्त होता है ।

उपर्युक्त विवेचन के अनुसार रूप की अनुभूति की तीन अवस्थाएँ होंगी—

(१) वस्तुगतरूप की अनुभूति, जिसमें वस्तु के भिन्न अंगों के सामञ्जस्य का तदस्थ रूप से ग्रहण मात्र होता है । (२) रूप-जन्य मानसिक आनन्द की अनुभूति । इसके मूल में वस्तु और भाव का सामञ्जस्य होता है । (३) रूप के प्रति वाग्ना की अनुभूति । इसमें केवल आनन्द की भावना ही नहीं—वरन् रूप के ऐन्द्रिय उपभोग की वासना का भी गाढा रंग रहता है ।

रस-शास्त्र की दृष्टि से सौंदर्यानुभूति में विरमय, आनन्द और रति इन तीन भावों की पृथक् पृथक् अथवा सम्मिश्रित अनुभूति होती है ।

देव ने रूप की परिभाषा करते हुए लिखा है :—

देखत ही जो मन हरै, सुख अंगियन को देइ,

रूप बखानै ताहि जो जग चरो करि लेइ । [रसविलास]

अर्थात् जो नेत्रों को सुख देता हुआ मन को सुख दे, वही रूप है । यह रूप की शुद्ध भाव-परक व्याख्या है जो देव की जीवन-दृष्टि के सर्वथा अनुकूल है । उनके रूप-वर्णन में वस्तु-गत सामञ्जस्य का निरपेक्ष ग्रहण छूटना व्यर्थ होगा । वास्तव में यह आधुनिक वैज्ञानिक दृष्टि का ही प्रमाद है जो अठारहवीं शताब्दी के भारतीय कवि के लिये सम्भव नहीं थी । इस केवल विहारी में उसकी झलक कहीं कहीं है । रीतिकाल में वस्तु-परकता एक-दूसरे रूप में मिलती है—वह है परिपाटी-ग्रस्त उपमान आदि का परिगणन । इस प्रकार का वर्णन प्रायः कवि की व्यक्तिगत भावना से शून्य होता है—उसमें भावगत सामञ्जस्य के स्थान पर प्रायः उपमानों और प्रतीकों का वस्तुपरक सामञ्जस्य ही मिलता है । देव में इस प्रकार के वर्णन अत्यंत विरल हैं—परन्तु उनका अभाव नहीं है—

वै रक्षीनी पति बीच विरामिनि दामिनि-दीप समीप दिखावै ।

जो निज न्यारी उज्यारी करै, तव प्यारी के दंतन की छुति पावै ॥

उपयुक्त चित्र में उपमानों में जो सामञ्जस्य स्थापित किया गया वह भावना-परक नहीं है—वस्तु-परक ही है। वस्तु का चित्र तो सामाने उपस्थित कर दिया गया है, परन्तु कवि अथवा उसके प्रतीक नायक की उमड़ी भावना की अभिव्यक्ति नहीं हुई, और यदि हुई भी तो अत्यंत प्रच्छन्न है, उपमानों की योजना उसे पूरी तरह आच्छादित किए हुए है। सौंदर्य के इस प्रकार के रीति-बद्ध चित्र रीति-काव्य के स्वाभाविक ढूपण है।—देव में औरों की अपेक्षा इनकी संख्या कम अवश्य है—परन्तु वे इनसे मुक्त नहीं हैं, उनके नखशिख वर्णन से ऐसे बहुत से उदाहरण दिए जा सकते हैं।—एक आश्रम स्थान पर कवि ने चित्र में उपमानों का प्रयोग बचाया है, और अपनी दृष्टि को वस्तु पर ही केन्द्रित रखने का भी प्रयत्न किया है—

अम्बर नील मिली कवरो, मुकुता लर दामिनि-तो दशहूँ दिसि ।

तानधि माये में हीरा गुह्यो, सुगयो गङ्गि केशन की छवि सौँ लसि ।

सांग को मूल उतै सिर-फूल दब्यो, भ्रमकै कनकावलि सौँ धिसि ।

परन्तु इतने पर उसे पूर्ण संतोष नहीं हुआ और अंत में उपमानों के द्वारा ही चित्र पूरा किया गया—‘शृंग सुमेरु मिलैं रवि चंद्र ज्यों पावस मास अभावस की निसि ।’ फिर भी इस प्रकार के वर्णन देव की प्रकृति के अनुकूल नहीं थे। इनमें रूप के प्रति उनकी स्वाभाविक प्रतिक्रिया अभिव्यक्त नहीं है। सौंदर्यानुभूति की द्वितीय स्थिति ही जिसमें आगन्द की भावना का प्राधान्य रहता है, उनके लिए अधिक स्वाभाविक थी। ऐसे रूप-चित्र उनके काव्य में राशि राशि मिलेंगे :—

ललित तिलार भ्रम भ्रमक अलक भार, भग में धरत पग जावक घुरो परै;

देव मनि-नूपुर पदुम-पद दू पर ह्यै, भूपर अनूप रूप रंग निचुरो परै ।

‘घुरो परै’ ‘निचुरो परै’ दोनों में ही ढ़ऱटा की भावना ही स्पष्ट अभिव्यक्ति है। इसी प्रकार—

‘डगर डगर बगरावति अगर अंग,

जगर मगर आपु आवति द्विचारी-सी ।

के द्वारा भी नयनोत्सव की ही संयोजना है। कहीं कहीं अनुभूति अत्यंत सूक्ष्म हो जाती है, यहाँ तक कि रूप दृश्य न रह कर सम्पूर्ण चेतना में परिवर्धित हो जाता है—

संग संग डोलत सखीन के अमंगभरी,

अंग अंग उठत-तरंग स्वाम-रंग की ।

देव ने परम्परा के अनुसार नखशिख, शोभा-कान्ति आदि अलंकार, विलास, ललित आदि हाव, एवं अन्य मौद्ग्य-तन्त्रों का विस्तृत वर्णन किया है। उन सभी में आ-म-त्व (Subjectivity) की ही प्रधानता है। नख-शिख आदि में जब मौद्ग्य का वर्णन वे नहीं करते, वरन् उनमें तरंगित चेतन मौद्ग्य ही उनका लक्ष्य है। अलंकारों और हावों में तो अपने सहज रूप में ही आ-म-त्व वर्तमान रहता है, क्योंकि काम की चेतना से मौद्ग्य में जो एक सक्रिय आकर्षण आ जाता है उसे ही शोभा, विलास आदि की संज्ञा दी जाती है। देव ने इन सभी के अत्यंत मधुर चित्र अंकित किये हैं।

अब मौद्ग्यानुभूति की तीसरी स्थिति रह जाती है जो उपभोग-मूलक होने के कारण वासनामयी होती है। इसका सहचारी भाव हर्ष न होकर रति ही होती है, और चूँकि स्पष्टतः यह रति ऐन्द्रिय होती है इसलिए इसमें जीवन की उष्ण गंध लिए एक तीव्रता और प्रगाढ़ता मिलती है। रीतिकाल के रूप-वर्णन मूलतः इसी मौद्ग्यानुभूति से प्रेरित हैं। देव की गंभीर रसिकता इस क्षेत्र में खूब खुल खेली है। उनके वर्णनों में ऐसा लगता है जैसे कवि को सम्पूर्ण चेतना नारी के अंगों में लिपट लिपट कर रम-स्नात हो जाती है। एक उदाहरण लीजिए :—

भोर ही भोरे ही श्रो वृषभानु के आयो अकेलोई केलि भुलान्यो ।
 देव जू सोवतहो उत भामती भीने महा कलके पट तान्यो ।
 आरस ते उघरी हक बाँह भरी छवि देखि हरी अकुलान्यो ।
 मीडत हाथ फिरै उमड्यो-मो मडो ब्रज बीच फिरै मडरान्यो ।

नायिका भीना पट ओढ़े हुए मो रही है। आलस्य से एक बाँह उधर गई। अब उसी बाँह की भरी छवि को देखकर नायक व्याकुल होकर उसके चारों ओर हाथ मीडता हुआ मंडराता फिर रहा है। अलसायी बाँह की भरी छवि द्वारा व्यक्तिगत ऐन्द्रियता कितनी सादक है, उसमें वासना की कितनी भीनी मधु-गंध है।—रूप के उपभोग की यह वासना कहीं कहीं तो अत्यंत प्रगाढ़ होगई है; जैसे—

देव मैं सीस अग्यायो सनेह के भाल भृगम्मद बिंदु के भाख्यो ।
 कंसुकी मैं चुपरो करि चौवा लगाइ लियो उरसो अभिलाख्यो ॥
 के मखतल गुने गंहेने रस मूरतिबंत सिंगार के चाख्यो ।
 सांवरे लाल को सांवरो रूप, मैं नैनन में कजरा करि राख्यो ॥

सांवरे लाल के सांवरे रूप को कंसुकी में चौवा रूप में चुपड़ना, वच में भर लेना, अंगार के रूप में आस्वादिता करना, नयनों में अंजन रूप से आज लेना—सभी इन्द्रियों को जैसे शानदार दावत दी गई है।

मिलन और उपभोग :—मिलन के अंतर्गत संयुक्त प्रेमियों के समस्त मानसिक और शारीरिक सुख आते हैं। रीति-परम्परा के अचुस्कार कवि इस प्रसंग में नव दम्पति की 'रस-चेष्टाए', मुरत, अष्टयाम, बिहार आदि का वर्णन करते रहे हैं। वास्तव में रीति-काव्य का यही मुख्य वर्णन विषय था। उस युग की आहत चेतना आत्म-विरमरण के लिए ही तो शृङ्गार-साधना करती थी—अतएव रवभावतः ही उसमें संयोग के प्रति आग्रह अधिक था, क्योंकि रमिकता मूलतः संयोग-प्रधान ही होती है। जहाँ भावना एकोन्मुखी न होकर अनेकीन्मुखी होती है, वहाँ मिलन और उपभोग का प्रधान्य होना स्वाभाविक है। देव ने नायक नायिका की रस-चेष्टाओं के जो चित्र अङ्कित किए हैं उनमें मानसिक और शारीरिक सुख का गाढ़ा रंग है। उनमें मन और शरीर दोनों ही तन्मय होकर उत्सव मनाते हैं। एक और उन्होंने वासना का संस्कार अथवा परिशीघन कर मिलन को अतीन्द्रिय-दूसरे शब्दों में—केवल मन का सपना बनाकर नहीं छोड़ दिया है, दूरारी और शरीर की स्थूल चेष्टाओं का ही वर्णन कर उसे मांग-भुजा भी नहीं बना दिया है। एक रस-सिद्ध कवि की भांति उन्होंने मांसलता द्वारा भावना को प्रगाढ़ किया है और भावना के द्वारा मांसलता में रंग भर दिया है। इसीलिए उनके मिलन के चित्रों में विशेष रस-मगना मिलती है। हम कुछ क्रम-बद्ध उदाहरण देकर अपनी धारणा को पुष्ट करेंगे।

नव-वधू का गौना होकर जा रहा है। गुरुजन उसे भूषण-वस्त्रों से अलंकृत करते हैं, सखियों ससुराल के अनेक सुखों की चर्चा करती हैं। फिर शील सयान आदि की शिर्षा देती हुई चुपके से यह भी कह देती हैं कि 'मेरी वाणी बोलना जो मनभावन को अच्छी लगे।' नव-वधू गंभीर होकर सब सुनती रहती है—परन्तु ज्यों ही यह अन्तिम वाक्य उसके कानों में पड़ता है—अचानक ही उसके ओछे उरोजों पर अनुराग के अंकुर-से उग आते हैं :—

गौने के चार चली हुलही, गुरु लोगन भूपन भेष बनाए।
 लील सयान सखीन मिखायो, बड़े सुख सासुरे हू के सुनाये।
 बोलियो बोल सदा हँसि कोमल, जे मनभावन के मन भाये।
 यों सुनि ओछे उरोजन पै अनुराग के अंकुर से उठि आए ॥

उपयुक्त प्रसंग में अभी वास्तविक मिलन नहीं हुआ, अभी स्थिति सर्वथा मानसिक धरातल पर ही है। परन्तु मन के साथ शरीर का ऐसा सहज सम्बन्ध है कि दोनों में एक साथ चेतना उत्पन्न हो जाती है। अनुराग के अंकुर जो मन में उठे थे—वे ही उरोजों पर भी उभर आए। काम की प्राथमिक चेतना का किनचा सूक्ष्म-सरस वर्णन है।

दूरर उदाहरणों में संयोग पूर्ण हो जाता है ।

दूरी धरो दीपक मिलमिलान भीनो तेज, सेज के समीप छहरान्यो तम तामस्यो ।
 बूलहै दुराह आली कैलि के महल गई, पैलि के पठाई बध् सरद के मोम-मो ।
 अंक भरि लीन्हों गहि अंचल को छोरु, देव जोरु कै जनायै नवयौवन के जोम को ।
 लाल के अधर बाल अधरनि लागि लागि उठी मैन आगि पघिलान्यो मन मोम स्यो ॥

नायिका सलज्जरति सुग्धा है । अभी वह समागम के लिए प्रस्तुत नहीं है, परन्तु मखी की चालाकी से नायक के भुजपाश में फस जाती है । उसकी भी बौवन का घमण्ड है—थोड़ी देर तक दोनों में खींचतान होती है । परन्तु अन्त में नायक के अधरों से उसके अधर लगने के कारण काम की अग्नि प्रज्वलित हो जाती है और उसका मन मोम की भाँति पिघल जाता है । नायिका परवश हो जाती है । यह प्रसंग रस-सिक्त तो है ही साथ ही मनोविज्ञान की दृष्टि से भी अत्यंत सटीक है । प्रसिद्ध मनोवेत्ता फ्रायड ने एक ऐसी ही स्थिति का स्पष्टीकरण करते हुए लिखा है कि बलात्कार के समय यदि कोई स्त्री परवश होकर आत्म-समर्पण कर देती है तो इसमें उसके सतीत्व पर शंका नहीं करनी चाहिए, क्योंकि यह तो प्रकृति का आग्रह है । ऐसी परिस्थिति में, जहां उसका चेतन व्यक्तिव बलात्कारी का विरोध करता है, वहां उसका अवचेतन नारीत्व उसकी सहायता करता है । चेतन मन कटोर होकर आक्रांता को जितना ही दूर हटाने का प्रयत्न करता है, अवचेतन नारीत्व उतना ही पिघलता हुआ उसकी ओर बढ़ना जाता है ।

परम्परा के अनुरोध से देव ने सुरत और सुरतांत के भी चित्र अंकित किए हैं—परन्तु उनकी रूचि अधर नहीं थी । उन्होंने स्पष्ट कहा है—

सुग्धादिक वयभेद अरु, मान सुरत सुरतांत,
 बरने मत माहिर्य के, उत्तम कहे न संत ।

[सुजान-विनोद]

सुरत के चित्र जैसे होने चाहिए—वैसे ही हैं । इस प्रसंग में सूक्ष्म सुररुचि अथवा कोमल भावना के लिए स्थान कम ही है । देव ने अपने आँसु से प्रथम किया है कि ये वर्णन भी—

मैन लागे बैन लागे देव चतचैन लागे दुहुन के कव ख खेल ही स्यो खिलि गये ।
 भरि कै सरस रस हके सस्याने युग, जाने न परत जल बुद्धि ज्यों मिलि गये ॥”

तक ही सीमित रहें, परन्तु प्रसंग और भी आगे बढ़ जाता है :—“फेरि फेरि जही कहि नीके नैक रहो कहि बैठि बैठि उडि उडि रंग रच्यो रुचि कै ।” वास्तव में इस प्रकार के चित्र उपस्थित करने में कोई औचित्य नहीं है—यह रस नहीं रसा-

भाम है और कुरुचि उत्पन्न कर आनन्द में व्याघात उत्पन्न करता है। यही संतोष है कि ऐसे वर्णन केवल दो ही एक हैं। अन्यत्र कवि की मुरुचि ने उसका साथ नहीं छोड़ा है—और उनके अधिकांश वर्णन अश्लील—अर्थात् धीमत्स एवं कुरुचिपूरण होने से बच गए हैं। अश्लीलता को प्रायः नग्नता का पर्याय समझा जाता है—परन्तु वास्तव में नग्नता सदैव अश्लील नहीं हो सकती—न आवरण सर्वथा शोभन ही हो सकता है। ऐसी दशा में अश्लीलता का सीधा सम्बन्ध कुरुचि से ही मानना चाहिए।

मिलन के प्रसंग में परिहास :—विनीत का अपना माधुर्य है। वास्तव में संयोग के आनन्द और प्रेम के गर्भ को प्रकट करने के लिए इससे सुन्दर माध्यम सम्भव नहीं है। देव की प्रकृति गंभीर थी—अतएव स्वभावतः वह इस और कम गई है। अपना वाक्चैदम्ग उन्होंने प्रायः खण्डित के व्यंग्यों में ही व्यय किया है, परन्तु फिर भी वे रस के प्रसंगों में व्यंग्य और विनीत आदि की माधुरी से अनभिज्ञ नहीं थे। इस प्रकार के स्थल मंथना में तो अधिक नहीं हैं परन्तु जो हैं वे सरसता में अद्वितीय हैं :—

एक दिन की बात है एक संकीर्ण गली में होकर राधा अपनी सखियों सहित जा रही थी। कृष्ण को ज्यों ही यह सूचना मिली—वे अत्यंत आतुर होकर तुरन्त ही वहां आ पहुँचे और दूर से ही आवाज देकर कहने लगे—‘सुनिये, आप कहां से आई हैं। कुछ ऐसा लगता है जैसे शायद आपको हमने कहीं देखा है।’ राधा ने उसी तरह मुँह फेर कर कहा—‘महाशय, बस आप चले ही जाइए। हम आपको अच्छी तरह जानती हैं, और आप भी हमें अच्छी तरह जानते हैं।’

लागि प्रेम डोरि खोरि लांकरी हूँ कवी आइ नेह सों निहोरि जोरि आली मनमानती।
उतते उताल देव आये नन्दलाल, इत सौहैं भई बाल नव लाल सुख सानती।
कान्ह कछो टेरिकै कहां ते आई को हो तुम, लागती हमारे जान कोई पहिचानती।
प्यारी कछो फेरि मुख हेरि जू चलेई जाहु, हमैं तुम जानत, तुम्हैं हूँ हम जानती।

इसी तरह एक बड़ा हसका और मीठा मजाक एक और नायिका करती है :—

पान दियो हैंसि प्यार सों प्यारी बहू लखि त्यों हैंसि भौह मरोरी।
बांह गही ललचाइ लला, मुख नाहीं कही मुसकाइ किसोरी।
तोरी न लाज जेठानी सखी—जन, देव छिटाई करै नहीं थोरी।
लाल जितै चितवै तिय पै तिय त्यों त्यों चितौति सखीन की थोरी।

रात्रि का समय है। नायक नायिका पास बैठे हुए हैं—अन्तरंग सखियाँ भी उपस्थित हैं। नायक का मन आज कुछ उतावला हो रहा है। पहले वह हँस कर

प्यार मै नायिका को पान देता है, परन्तु नायिका हँसकर भौंह मरोड़ लेती है। इम पर नायक ललचा कर उमकी बाँह पकड़ता है। तो वह मना करती है कि— 'देखो, ये मखियाँ हमसे अधिक बयस्क है, इनके सामने लाज मत तौड़ो, परन्तु रस-लुब्ध नायक बेबस हो रहा है। नायिका इमी बेबसी का लाभ उठाती हुई उसे थोड़ा और छेड़ने का प्रयत्न करती है—नायक ज्यों ज्यों उमकी ओर ललचायी आँखों से देखता है त्यो त्यो वह शंतानी से मखियों की ओर देखने लगती है।— त्रिनोद कितना प्रच्छन्न और कितना सूक्ष्म-मथुर है।

एक अन्य स्थल पर यह त्रिनोद-परिहास अधिक प्रस्फुट हो जाता है। एक दिन सभी गोपियों ने मिल कर कृष्ण को छकाने की सोची। वे राधा को कंस का प्रतिहारी बनाकर मथुवन के कुञ्जाँ में कृष्ण के पाम ले आईं, और कड़कती हुई आवाज में कहा - "चलिए, महाराज कंस आपको बुलाते हैं। आप किसकी आज्ञा से दधि का दान लेते हैं?" कृष्ण के साथी बेचारे इस रहस्य को, न समझ पाये— वे सभी डर कर भाग गए। कृष्ण जी मटपटाने-से अकेले खड़े रह गये।—फौरन ही उनको पकड़ कर राज-प्रतिहारी के हाथ में दे दिया गया; बस यही आकर भेद खुल गया। प्रतिहारी की दृष्टि छल को छिपाये रखने में असमर्थ हो गई। भौंहों ने ढीली पड़कर मारा भेद खोल दिया।

राज पौरिया के रूप राधे को बनाह लाईं, गोपी मथुरा ते मथुवन की लतानि मैं। डेरि कह्यौ कान्ह सों, चलो हो कंस चाहै तुम्हें, काके कहे लूटत सुने हो दधि-दानि मैं। संग के न जाने, गए डगरि डराने 'देव', स्याम ससवाने-से पकरि करे पानि मैं। छूटि गयो छल सों छबीली की विलोकनि मैं, ढीली भई भौंह वा लजीली मुस्कानि मैं।

रस-चे-टाओं के अंतर्गत विभिन्न हावों का वर्णन भी आता है। देव ने हावों का सम्बन्ध प्रौढ़ा नायिका से मानते हुए उनके अन्तत रसमय वर्णन किये हैं। वास्तव में उनके सभी ग्रन्थ, लीला, विलास, विच्छिन्ति आदि के चित्रों से जग-भग है।

अत्र संयोग का एक अंग रह जाता है : विहार। रीति-काव्य का राज-वैभव में पीपण हुआ था, अतएव स्वभाव से ही उसमें विलास और विहार का राशि-राशि वैभव मिलना है। देव ने पट्ट श्रुतियों के विभिन्न उत्सवों द्वारा प्रेमी युगल के उमड़े हुए आनन्द का वर्णन किया है। यहाँ भी उन्होंने आंतरिक हर्ष और उत्साह को ही अभिव्यक्ति को प्राधान्य दिया है—सूख राजसी विलास की सामग्रियों का ठाठ नहीं बाँधा है। इन वर्णनों में ऐसा लगता है जैसे कवि का प्रेम-मग्न मन बदलती हुई श्रुतियों और चक्रवत् घूमते हुए पवों और उत्सवों में हर्ष-विभोर होकर नाचता है—

साँचे हँकारि पुकारि पिकी कहै नाच बनैगी बसंत पंचै ।

यहां दी एक लड़ाहरण ही यथेष्ट होंगे । मेघाडम्बर में झूले का उरसव है—
आप देखिए किस प्रकार ना 'क नायिका के शरीर, मन, उनके वरत्र, सम्पूर्णा वाता-
वरण और साथ ही कवि का मन सभी उसा में तन्मय होकर लहरा रहे हैं :—

सहर सहर सांधो सीतल समीर डोलै, घहर घहर वन गेरिकै घहरिया ।
झहर झहर झुकि भीनी झरि लायौ 'देव', छहर छहर छोटी बूँदन छहरिया ।
हहर हहर हँसि हँसि कै हिंडोरि चढ़ी, थहर थहर तनु कोमल थहरिया ।
फहर फहर होत पीतम फो पीत पट, लहर लहर होत प्यारी को लहरिया ।

इन चित्रों में आनन्द का वातावरण उपस्थित करने की अद्भुत क्षमता है जो वास्तव में उनकी सबसे बड़ी सफलता है । यहां भी देव की यह प्रमुख विशेषता है कि वे इन वर्णनों को केवल ऐन्द्रिय उरसव बनाकर ही नहीं छोड़ देते—वे उसके भीतर प्रेम के रस का सिंचन कर एक अपूर्व माधुरी भर देते हैं—

कैसरिया चकचौधत चीर ज्यों कैसरि नीर सरूप लसी ज्यों ।

लाल के रंग में भीजि रही सु शुलाल के रंग में चाहत भीजयो ।

पहली पंक्ति में रूप और स्फूर्ति की जो चमक है वह अन्तिम पंक्ति की मिठास से कितनी मरम बन गई है ।

विरह—

विरह के चार अंग हैं—पूर्वराग, मान, प्रवास और करुण । संस्कृत-शास्त्र में संयोग और वियोग का आधार सामीप्य अथवा पार्थक्य, या उपस्थिति अथवा अनुपस्थिति को न मान कर सुख और दुःख को ही माना है । इसलिए तो पूर्वराग और मान का भी विरह में अन्तर्भाव कर लिया गया है । पूर्वराग में आलम्बन की अनुपस्थिति सर्वथा अनिवार्य नहीं है—परन्तु मिलन के अवसर अथवा साधन का अभाव वहाँ अवश्य होता है, जिसके कारण पूर्वराग की अवस्था में मानसिक बलेश बना रहता है । मान में तो प्रेमी युग्म का विच्छेद ही नहीं होता—अनेक दशाओं में शारीरिक संयोग भी उसमें रहता है, परन्तु दोनों के मनों के बीच एक ऐसा व्यवधान पड़ जाता है कि संयोग भी वियोग ही बन जाता है । वर्गीकरण में शास्त्र का यही दृष्टिकोण रहा है । परन्तु आज कुछ विद्वान् इसके विपरीत दृष्टिकोण उपस्थित करते हुए उपयुक्त दोनों भेदों को वियोग को सज्ञा नहीं देते । वियोग के लिए योग पहले आवश्यक है—पूर्वराग योग के पूर्व की स्थिति है जिसमें अभिलाषा की व्याकुलता तो अवश्य है परन्तु प्रेम का परिपाक अभी उसमें नहीं है ।—अभी तो प्रेम अंशु-रीत ही हुआ है—अभी उसकी अभिलाषा ही है, प्राप्ति नहीं हुई । अतएव 'मिजि कै

विद्यु की विधा' न होने से वे पूर्वराग को वियोग के अंतर्गत नहीं मानते। हृषी प्रकार मान को तो वे लगभग संयोग का ही अंग मानते हैं। उनका मत है कि मान एक प्रकार से संयोग की एकस्वरता को तोड़ने के लिए मनोदशा का एक परिवर्तन-Change मात्र है। उसमें विरहोचित गांभीर्य नहीं होता।—यहाँ हमें इस प्रसंग पर अधिक विवाद नहीं करना है। वास्तव में वे दोनों ही मत अपना महत्व रखते हैं। मनोविज्ञान की दृष्टि से शास्त्र का मत सर्वथा निर्दोष है क्योंकि वियोग का तात्पर्य संयोग-सुख का अभाव है। संयोग-सुख अभीष्ट है पर प्राप्त नहीं हुआ—अथवा प्राप्त होकर नष्ट हो गया है : जहाँ तक अभाव का सम्बन्ध है, यह लक्ष्य-विशेष अर्थ नहीं रखता। पूर्वानुरागवती अथवा खण्डिता या विप्रलब्धा की मनोदशा में तीव्रता तो किसी प्रकार कम नहीं होती—परन्तु इसके साथ ही यह भी मानना पड़ेगा कि उनमें गांभीर्य की अपेक्षाकृत न्यूनता अवश्य होती है। पूर्वराग अथवा मान में अवसाद का वह गांभीर्य नहीं है जो प्रवास में होता है। पहले में चाञ्चल्य है, दूसरे में अस्थिरता है—जिसका जन्म निष्ठा के अभाव से होता है। इसीलिए स्वभाव से गंभीर आलोचक प० रामचन्द्र शुक्ल को नागमती और सीता का प्रवास—जन्य विरह ही ग्राह्य हुआ—क्रीडारत गोपियों का मान उन्हें खिलवाड़ ही लगा।

जैसा क आरम्भ में ही स्पष्ट किया गया है रीतिकाल में गंभीर जीवन-दृष्टि का अभाव था। उसके शृंगार में प्रेम की एकनिष्ठता न होकर विलास और रसिकता का प्राधान्य था। अतएव स्वभावतः ही उसका विरह भी अगंभीर है। रीतिकाल के कवि सामान्यतः प्रवास-जन्य विरह-गांभीर्य का वर्णन करने में इतने सफल नहीं हुए हैं जितने कि खण्डिता के मान आदि के वर्णन में। कारण यह है कि उनकी सहज रसिक वृत्ति इस प्रकार के प्रसंगों के ही अधिक अनुकूल पड़ती थी। वैसे इस प्रकार की परिस्थितियों में भी तीव्रता की कमी नहीं है; परन्तु यह तीव्रता ईर्ष्या और अतृप्त कामोद्दीपन की तीव्रता है। यह भूखे शरीर की ही तीव्रता अधिक है। गंभीर वियोग-पीड़ा का प्रसंग जहाँ आता है, वहाँ रीतिकालीन कवि अनुभूति के विफल हो जाने के कारण ऊहा, अतिशयोक्ति आदि परम्परा-भुक्त साधनों के द्वारा ऐसे चित्र उपस्थित करता है जो मजाक बन जाते हैं। बिहारी के विरहज्वाल वाले दोहे इसके अकाञ्च प्रमाण हैं।

देव के विषय में ये आरोप सत्य नहीं हैं। इसमें सन्देह नहीं कि उनके पूर्व-राग और विशेषकर खण्डिता के वर्णन अपूर्व हैं, परन्तु विरह की गंभीर अवस्थाओं तथा मनोदशाओं का अंकन करने में भी वे उतने ही सफल हुए हैं। यह कवि पीड़ा की गहरी अनुभूतियों से परिचित था, इसलिए इसे अतिशयोक्ति और ऊहा पर ही निर्भर नहीं रहना पड़ा।

विरह की परिस्थिति में कृशता को लेकर कथियाँ ने अनेक प्रकार के विधान बांधे हैं। बिहारी के कतिपय दोहे—उर्व, फारसी के बहुत से शेर इस प्रसंग में बदनाम हैं—और वास्तव में इस योग्य भी हैं। देव ने व्याधि-जन्य कृशता के कुछ चित्र अंकित किए हैं—उनमें अतिशयोक्ति का भी उपयोग किया है, परन्तु अनुभूति का साहचर्य हाने के कारण कहीं भी प्रसंग की गभीरता नष्ट नहीं हुई।—

लाल विदेश बियोगिनि बाल, बियोग की आगि जई भुरि सूरि ।
पान सों पानी सों प्रेम कहानी सों, प्रान ज्यों प्रानत यों मति हूरि ।
देवजू आबुहि ऐबे की औधि, सु बीतति देखि बिसंगि बिसूरी ।
हाथ उठायो उड़ाइके को उड़ि काग गरे परी चारिक चूरी ।

उपरोक्त छंद में भाव की सरसता और अतिशयोक्ति की शक्ति दोनों के सहयोग से एक ऐसी तीव्रता आ गई है जो 'कनकवलयभ्रंशरिक्तप्रकोष्ठः ।'

(कालिदास—मेघदूत)

अथवा

'कंचन की पदवी दुई तुम बिन या कहें राम ।'—(केशव, रामचन्द्रिका)

जैसी युक्तियों में भी नहीं है।

विरह की आग विकलता और ताप के वर्णनों भी देव ने भावना की गंभीरता और स्वाभाविकता को ही अभिव्यक्त किया है—उनकी तीव्रता भी अनुभूति पर आश्रित है, अलंकार के चमत्कार पर नहीं.—

बालम-विरह जिम जानयो न जनम-नरि,
बरि बरि उठै ज्यों-ज्यों बरसै बरफ राति ।
धीजन डुलावन सखी-जन त्यों मीत-हू में,
सोंति के सराप, तन-तापन तरफराति ।
देव कहै, साँसन ही अँसुआ सुखात, मुख
निकसै न बात, ऐसी सिसकी सरफराति ।
लौटि लौटि परति करौट खाट-पाटी लै-लै,
सूखे जल सफरी ज्यों सेज पै फरफराति ।

बियोग-पीड़ा का पहला ही अनुभव है—उसके ऊपर ईर्ष्या-व्यथ स्पष्टी का शाप है। गर्म श्वासों के कारण आँसू सूख गए हैं, कण्ठ के स्तम्भित होने से स्वर सिसकी में परिणत हो गया है, बात भी सुख से नहीं निकलती, बेचारी खाट पर पड़ी हुई एक पाटी से दूसरी पाटी तक करवटें बढ़ा रही है मानों जल के सूख जाने पर मड़ली तड़फड़ा रही हो।—ऐसी परिस्थिति में यदि जाड़े की रात में भी उसका संतप्त तन मन जल उठता है—और शीतल उपचारों से भी शांत नहीं होता तो

इसमें आश्चर्य ही क्या ? वास्तव में विरह के तीव्र वैकल्य का हमसे अधिक स्वाभाविक और मटीक वर्णन नहीं हो सकता। यहाँ जहाँ को भी स्वाभाविकता के पाश में बांध दिया गया है।—देव के विरह की गंभीरता-ताप पर ही समाप्त नहीं होती। उन्होंने मरण तक का वर्णन बड़े कौशल के साथ, चमत्कार के क्षिप्त भावका किन्हीं प्रकार भी बलिदान न करने हुए—तथा कारण की पूजा रक्षा करते हुए, किया है—

सांसन ही सो समीर गयो अरु आंसुन ही सब नीर गयो बरि ।

तेज गयो गुन ले अपनो, अरु भूमि गई तन की तनुता करि ।

जीव रखो मितिबेई की आस, कि आस हु पास अकास रखो भरि ।

जादिन ते मुग्य फेरि, हरे हंसि, हेरि हिया जु लियो हरि जू हरि ।

उपयुक्त छंद के भाव-सौन्दर्य की व्याख्या के लिए, यहाँ हम प्रसिद्ध देव-मर्मज्ञ पं० कृष्ण-विहारी मिश्र के शब्दों को उद्धृत करने का लोभ-संवरण नहीं कर सकते :—

“मनुष्य शरीर पचत्तर (पृथ्वी, जल, तेज, वायु और आकाश) निर्मित है। देव जी कहते हैं—मुख घुमाकर, ईपन हास्यपूर्वक जिस दिन से हरिजु ने हृदय हर लिया है, उस दिन से सम्मिलन मात्र की आशा से जीवन बना है (नहीं तो शरीर का हास तो खूब ही हुआ है।) उससे लेते, लेते वायु का विनाश हो चुका है, अविरल अश्रु-धारा-प्रवाह से जल भी नहीं रहा है; तेज भी अपने गुण-समेत बिदा हो चुका है, शरीर की कृशता और हलकापन देखकर जान पड़ता है कि पृथ्वी का अश भी निकल गया, और शून्य आकाश चारों ओर भर रहा है, अर्थात् नायिका विरह-वशा नितान्त कृशांगी हो गई है। अश्रु-प्रवाह और दीर्घोच्चारण अपनी चरम सीमा पर पहुँच गए हैं। अब उनका भी अभाव है। न नायिका सोसे लेती है, और न नेत्रों से आँसू ही बहते हैं। उसको अपने चारों ओर शून्य आकाश दिखलाई पड़ रहा है। यह सब होने पर भी प्राण-पखेरू केवल इसी आशा से अभी नहीं उड़े हैं कि सभव है, प्रियतम से प्रेम-मिलन हो जाय; नहीं तो निस्तेज हो चुकने पर भी जीवन शेष कैसे रहता ?

[देव और विहारी १६६४; पृ० २१०]

अब खण्डिता के प्रसंग पर आइये। खण्डिता के चित्र, रीतिकाल में, देव से अच्छे शायद ही किसी कवि ने अंकित किए हो। उनकी अभिव्यक्तियों में विवशता की करुणा और व्यंग्य की चमक है :—

देव जु पँनित चाहिए नाह तो नेह निवाहिए देह मर्यो परै ;

ध्यों समुझाइ सुझाइ राह अमारग जो पग धोवे धरयो परै ।

नीके मैं फीके हैं आंसू भरी कत, ऊंची उसाम गरी क्यों भर्यो परै,
रावरो रूप पियो अखियान भर्यो सु भर्यो उबर्यो दर्यो परै ।

नायक रात अन्यत्र गिताकर प्रातः नायिका के पास आया है । उसे अपने अपराध का ज्ञान है, आते ही नायिका को चिकनी चुपड़ी बातों से भुलाना चाहना है । नायिका भी गंभीर होकर कहती है कि हमारा तो यह नियम है कि मरण के परांत भी पति के प्रति प्रेम का निर्वाह करना चाहिए । अतएव मन में यदि कभी विरोधी भावना आती भी है तो उसे दूर कर दिया जाता है । नायक को थोड़ा सहारा मिलता है और वह पूछता है कि यदि ऐमा है तो फिर सुख की कांति फीकी क्यों हैं, आंखों में आंसू क्यों भर रहे हैं, गला क्यों भरा हुआ है ? इसपर नायिका समस्त पीड़ा को व्यंग्य में संकलित करती हुई, उसी समय और गंभीरता के साथ, वाणी में किसी प्रकार का भी परिवर्तन न कर, उत्तर देती है :—आज आपकी छवि में कुछ विशेष माधुर्य है, इतना अधिक कि इन आंखों में समाता ही नहीं । ये आंसू नहीं हैं—तुम्हारी रूप-माधुरी ही है जो आंखों में न समाकर बाहर बही जा रही है ।—व्यंग्य कितना करुण-मधुर है । ऐसी उक्तियाँ देव में बहुत मिल जायेंगी—

१—प्यारे पराये को कौन परेखो गरे परि कौ लगि प्यारी कहैये ।

२—पतिव्रत-व्रती ये उपामी प्यासी अखियान,

प्रात उठि प्रीतम पिथायो रूप पारनो ।

कहीं कहीं यह व्यंग्य अत्यंत सूक्ष्म हो गया है—

रावरे पायन ओट लमै पग गूजरी बा महाबर डारे ।

सारी असावरी की भलके, छलके छनि बांधरे घूम घुमारे ।

आओ जू देव दुराओ न माहिंसों देव जू चद दुरै न अंध्यारे ।

देखौ हो कौनसी छैल छिपाई निरीछै हंसै वह पीछे तिहारे ।

और, कहीं व्यंग्य का सर्वथा लोप ही हो गया है, केवल करुण दीनता रह गई है :—

साथ में राखिये नाथ उन्हें, हम हाथ में चाहति चारि-चुरी ये ।

शृंगारिक अनुभूति—

संयोग-वियोग के उपर्युक्त निवेचन में स्पष्ट है कि देव की शृंगारिक अनुभूति का धरानल बहुत गहरा था । प्रेम का उन्हें अत्यन्त गम्भीर अनुभव था । इसी कारण उनकी अभिव्यक्तियों में विशेष आवेग और आवेश मिलता है जो रीति-कालीन कवियों के लिए साधारणतः सम्भव नहीं था । रीति के बंधन में बंध जाने से, और उधर निवेचन का अंग होने के कारण अनिवार्यतः थोड़े-से बौद्धिक-तत्त्व का मिश्रण हो जाने से, रीति-कवियों का आवेग आश्रय और संयमित

हो जाता था। उसमें आवेश के पूर्ण उद्गार के लिए अवकाश नहीं रह जाता था। परन्तु देव में ये सभी बंधन होते हुए भी भावना की गम्भीरता और ऊर्जा नष्ट नहीं हुई। उनके उद्गारों में स्वतंत्र गीत-कवियों के जैसा ही उन्मुक्त प्रवाह मिलता है :—

मद सुसवयाय लै समाय जी में उयाय लै रे प्याह्ले पीयूष प्यामी अधर सुधा की है। मेर सुखदाई दे रे देवजू दिखाइ नेकु एर ज-भूप तरे रूप इस छाकी ही।

वास्तव में समस्त परकीया-प्र'ग में ही जैसे कवि ने आवेग का बांध तोड़ दिया है :—

‘कैसी लाज कैसो काज कैसो धो सर्वा समाज, कैसो घर कैसो बर कैसो बरु कैसी कानि।’ ‘ऐसे निरमोही सदा मोही में बसत अरु मोहीं ते निकसि फेरि मोहीं न मिलत ही।’

आप देखिए कि यह आवेश वाणी का हलका आवेश नहीं है—हृदयके अन्तर में गम्भीर अनुभूति का भार है। आवेश और गम्भीरता के इसी मिश्रण से देव की रमातुभूति में एक विशेष तन्मयता आ गई है, और यह उसका दूसरा प्रधान गुण है। हृदय कवि का सम्पूर्ण चेतना जैसे प्रेम-रस में निमग्न हो जाती थी। यही तल्लीनता वास्तव में भाव योग का अस्था है—और यही कविता की मूलात्मा है। शास्त्र में हृदय को रस-दशा कहा गया है।

और चक अगाध निन्धु स्याही को उसड़ि आयो, तामें तीचो लोक बूडि गये एक संग मैं। कारे कारे आखर लिखे जु कारे काजर, सु न्यार करि वाँचि कौन जाँचि चित्त-भंग मैं। आखिन में तिमिर असायस की रैन जिमि, जम्बूरस बुँद जमुना जल तरंग मैं। यो ही मन मेरो मेरे काम को न रखां गाई, स्याम रंग हूँ करि समानो स्याम रंग मैं।

देव की रस-चेतना का यही सहज धरातल है। सूक्ष्मता अथवा तीक्ष्णता का उसमें अभाव हो यह बात नहीं, परन्तु मतिराम की तरह सूक्ष्म-तरल भावनाओं से खेलना, अथवा विहारी की तरह अपनी दृष्टि डालकर सौन्दर्य के वस्तु-तन्तुओं को पकड़ना उसकी प्रकृति में नहीं है। गम्भीर आवेग में एक प्रकार की संकुलता अस्वास्थ्य है, और निश्चित ही देव की रस-दृष्टि में वाञ्छित स्वच्छता सर्वत्र नहीं मिलती। आचार्य शुक्ल का जो देव से पेशीले मज्ज्मून बांधने की शिकायत है, वह बेजा नहीं है, परन्तु सका कारण कवि की चमस्कार-प्रियता इतनी नहीं है जितना कि आवेग को उसकी संपूर्ण गम्भीरता और तन्मयता के साथ शब्दों में बांधने का प्रयत्न।

देव की वैराग्य-भावना और तत्त्व-चिंतन

शृंगार रस में आपाद-चूड़-प्रभ यह कवि वैराग्य की भी गहरी भावना से ओत-प्रोत था, और यह कोई आश्चर्य की बात नहीं है। वास्तव में वास्तव में वास्तव में विरोधी इन भावनाओं की सीमाएँ तत्त्वतः एक दूसरे में मिली हुई हैं, और मनोविज्ञान की दृष्टि में विराग कोई स्वतन्त्र भाव न होकर राग का रूपान्तर ही है।

साहित्य-शास्त्र की दृष्टि से देव की ये कविताएँ शांत रस के अन्तर्गत आती हैं। तत्काल साहित्य-शास्त्र में इस रस की स्वतन्त्र सत्ता के विषय में बहुत विवाद रहा है। साधारणतः शांत रस का स्थायी भाव शम माना गया है, तावज्ञान, तप, चिंतन आदि विभाव है, काम, क्रोध आदि के अभाव अनुभाव है, धृति, मति आदि व्यभिचारी हैं। परन्तु इनके विरोध में कुछ प्रबल युक्तियाँ उपस्थित की गई हैं। एक तो तत्त्व-ज्ञान, तप, चिंतन आदि शांत रस की उद्बुद्धि उस रूप में नहीं करते जिस रूप में बसंत, पुष्प आदि शृंगार की उद्बुद्धि करते हैं। दूसरे काम, क्रोध आदि के अभाव अनुभाव कैसे हो सकते हैं? तीसरा प्रश्न स्थायी भाव का है—क्या शम कोई स्वतन्त्र भाव है? यदि है तो उसका क्या स्वरूप अथवा धर्म है? विरोधी आचार्यों का मत है कि वह कोई स्वतन्त्र भाव नहीं है—तभी तो भरत ने ४६ भावों में उसकी गणना नहीं की। उभमें यदि आत्मा के प्रेम की प्रधानता है तो वह रस से भिन्न नहीं है; यदि संन्यास के प्रति तिरस्कार-भाव की प्रधानता है तो वह जुगुप्सा से भिन्न नहीं है; यदि प्राणियों के प्रति दया भाव अथवा सत् के प्रति उत्साह मुख्य है तो उत्साह के विभिन्न रूपों में और उसमें क्या अन्तर है? इसी प्रकार सृष्टि के वैचित्र्य के प्रति विस्मय अथवा विविध दुःख से संतप्त मानवता के प्रति करुणा भी क्रमशः विस्मय और शोक के अंतर्गत आ जाती है। कुछ पण्डितों का मत है कि शांत का स्थायी भाव निर्वेद है। परन्तु इसका उत्तर यह है कि निर्वेद से तत्त्वज्ञान की उद्बुद्धि होती है शांत रस की नहीं। अन्त में शम की अभावात्मक मानकर भी उसका विरोध किया गया है।

इसके विपरीत आनन्दवर्धन, अभिनव गुप्त आदि आचार्यों का मत है कि जिस प्रकार शेष आठों रस धर्म, अर्थ और काम इन तीन पुरुषार्थों से सम्बन्ध हैं, इसी प्रकार शांत रस भी जीवन के परम पुरुषार्थ मोक्ष से सम्बन्ध है। इसीलिए अभिनव गुप्त ने उसे प्रधान रस माना है और भगवद् आदि आचार्यों ने भी उसकी सत्ता को निर्विवाद स्वीकृत किया है। बाद में इस विषय में तो कोई विवाद नहीं रह गया कि शांत रस आस्वादन की सक्रिय स्थिति है, शांति की निष्क्रिय अवस्था

नहीं है, परन्तु उसके स्थायी भाव के विषय में थोड़ा मतभेद रहा। अभिनव गुप्त अपने जीवन में एक निस्पृह साधु थे, अतः स्वभाव से ही वे शांत रस के अन्यन्त प्रबल पृष्ठ-भोपक थे। उन्होंने शांत रस और मोक्ष का सीधा सम्बन्ध मानने हुए लिखा है कि 'चूँकि केवल तत्त्वज्ञान से ही मोक्ष की प्राप्ति होती है, अतएव तत्त्वज्ञान ही शांतरस का स्थायी भाव है। तत्त्वज्ञान का अर्थ है 'आत्म-ज्ञान।' इस प्रकार शांत रस का स्थायी भाव अहंकार एवं राग-द्वेष से हीन, शुद्ध ज्ञान और आनन्द से ओत-प्रोत आत्म-स्थिति है। यह स्थिति चिरस्थायी है—रति, उन्माह आदि अन्य मनोदशाओं का आविर्भाव इसी में होता है। मम्मट ने बात को इतना नहीं बढ़ाया और साधारण रूप से निर्वेद को ही शांत का स्थायी माना है। निर्वेद दो प्रकार का हो सकता है—एक तत्त्वज्ञान-जन्य, दूसरा इष्ट के नाश और अनिष्ट की प्राप्ति से उत्पन्न। इनमें पहला स्थायी है, दूसरा मंचारी। इस प्रकार मम्मट के अनुसार तत्त्वज्ञान-जन्य निर्वेद ही शांतरस का स्थायी भाव है।

“स्थायी स्याद्विषयेष्वेव तत्त्वज्ञानाद्भवेद्यदि; इष्टानिष्टवियोगासिद्धतस्तु व्यभिचार्यमौ।” [काव्यप्रकाश]

विश्वनाथ ने शांत का स्थायी शम माना है, और उसकी व्याख्या करते हुए निम्नलिखित श्लोक दिया है :—

न यत्र दुःखं न सुखं न चिन्ता न द्वेषरागौ न च काचिद्विच्छा ।

रसः स शान्तः कथितो मुनीन्द्रैः सर्वेषु भावेषु शमः प्रधानः ॥

[साहित्यदर्पण]

इसके अनुसार शम वह स्थिति है जिसमें न दुःख का अनुभव होता है न सुख का, न जिसमें रागद्वेष की ही स्थिति सम्भव है, न कोई अन्य इच्छा ही। सुख इस स्थिति में भी होता है, परन्तु वह विषय-जन्य सुख नहीं होता—आत्मानन्द का सुख होता है।

उपर्युक्त विवरण से यह स्पष्ट है कि भारतीय शास्त्र शम को एक आध्यात्मिक अनुभव मानता है—उसे चाहे निर्वेद कह लीजिए चाहे आत्म-ज्ञान। उसके लिए आत्मा एक सहज सत्य था, अतएव उसको यह सब कुछ समझने समझाने में विशेष कठिनाई नहीं होती थी, परन्तु आधुनिक मनोविज्ञान के लिए इस मनोदशा की व्याख्या करना सरल नहीं है। मनोविकारों के मूलाधार रूप में एक चेतना का अस्तित्व वह भी स्वीकार करता है, परन्तु मनोविकारों से निरलिप्त उसकी सहज, परन्तु सक्रिय आत्म-सुख-रूपिणी स्थिति क्या हो सकती है, यह वह नहीं कह सकता। मनोविज्ञान के अनुसार इस मनस्थिति विशेष के केवल दो रूप ही हो सकते हैं। साधारण रूप में तो वह राग की क्लान्ति ही है, अर्थात् राग ही अपनी तीव्रता

से थक कर वैराग्य में परिणत हो जाता है। विशेष रूप में, वह अहं के ही आरवादन का एक प्रकार है। जय हमारी वृत्तियाँ किमी सूक्ष्म एवं महत्तर अथवा अलौकिक लक्ष्य—उद्वाहरण के लिए परमात्म-चिंतन अथवा तत्त्वान्वेषण पर केन्द्रित हो जाती हैं, तो भौतिक सुखों के प्रति रवभावतः ही हमारे हृदय में उदासीनता एवं तिरस्कार की भावना उत्पन्न हो जाती है। यह उदासीनता और तिरस्कार का मिश्र-भाव यहाँ अहं के संवर्धन में योग देने के कारण (द्वेष का अंश रखते हुए भी) दुःखमय न होकर सुखमय ही होता है। इस भावना का सीधा सम्बन्ध आत्म-विस्तार के सुख से है। भारती दर्शन में इसे ही 'भूमा' का सुख कहा गया है। मनोविश्लेषक इसे आत्म-रतिः का एक परिष्कृत रूप कहेगा।—परन्तु यह न समझना चाहिए कि ऊपर कहे हुए इन दोनों रूपों की स्थिति सर्वथा पृथक है। प्रायः ये एक दूसरे से मिले रहते हैं—प्रायः इन दोनों में कार्य—कारण सम्बन्ध रहता है। सांसारिक मनुष्य साधारणतः अतिशय राग से थक कर ही तत्त्वान्वेषण अथवा परमात्म-चिंतन की ओर प्रवृत्त होते हैं। अस्तु !

देव का वैराग्य मूलतः अतिशय राग की प्रतिक्रिया ही है—उनका तीव्र राग ही क्लान्त होकर वैराग्य में परिणत होगया है। यह बात नहीं है कि तत्त्व-चिंतन उनमें नहीं है—। अस्तव में उनके काव्य में अत्यन्त गंभीर आत्म-चिंतन मिलता है—परन्तु वह उनकी सहज प्रवृत्ति नहीं थी। विपरीत परिस्थितियों से आहत होकर, तथा राग के तीव्र उपभोग से थक कर ही वे तत्त्व-चिंतन की ओर प्रवृत्त हुए थे।

राग को क्लान्ति :—देव में जो राग को क्लान्ति मिलती है वह वैयक्तिक के साथ-साथ सामाजिक भी। जातीय जीवन का वह आवेग जो वीरगाथाकाल के भौतिक संघर्ष से उत्पन्न हुआ और भक्ति-काल के आध्यात्मिक संघर्ष के कारण गंभीरतर हो गया था—मुगल-राज्य की व्यवस्थित शान्ति के उपरांत रीतिकाल में आकर क्लान्त हो चुका था। उच्चतर अभिव्यक्ति से वंचित जीवन ऐन्द्रिय उपभोग में ही इच्छाओं को डुबा रहा था, और उसी से थक जाता था। इसीलिए तो इस युग के सम्पूर्ण साहित्य में शृंगार की चहल-पहल के पीछे एक प्रकार की क्लान्ति का अन्वेषण भी मिलता है जो उस समय कभी भी ऊपर उभर आया करता था। देव की व्यक्तिगत परिस्थिति भी कुछ ऐसी ही थी। स्वभाव से अत्यन्त रागी यह व्यक्ति विषम परिस्थितियों से आहत था। इतना तीव्र राग एक तो अतिशय उपभोग के कारण जैसे ही अपने प्रति विद्रोह कर उठा होगा। फिर परिस्थितियों ने भी उसे काफी झटके दए। न समंतः व क्लान्ति, पराजय, आत्म-भ्रष्टता युक्त वैराग्य में

परिष्कृत हो गया। राग की यह थकान देव की वराम्य-कविता में ग्रन्थन्त स्पष्ट है :—

- (१) हाथ कहा कहीं चंचल या मन की गति मे मति मेगी भुलानी ।
 हाँ समुक्थाय कियो रस-भोग न देव तऊ निसना बित्तमानी ॥
 दाड़िम दाख रसाल-स्विता मधु उख पिये औ पियूष से पानी ।
 पै न तऊ तरुनी-निय के अधरान के पीये की प्याम बुझानी ॥

रस-भोग की यही प्रतिक्रिया उचित आश्रय-दाता के अभाव में आर्थिक विकलता के कारण और भी गहरी हो गई थी। जीवन के सभी प्रकार के विषय-भोग से कवि को विरक्ति हो गयी थी।

- (२) ऐसो जो हौँ जानतो कि जैहै तू बिषै के संग,
 एरे मन मेरे हाथ, पाँव तेरे तोरतो ।
 आहु लौँ हौँ कत नर-नाहन की नाहीं
 सुनि, नेह सों निहारि हारि बदन निहोरतो ।
 चलन न देतो देव चंचल अचल करि,
 चाबुक चिताउनीनि मारि सुँह मोरतो ।
 भारो प्रेम-पाथर नगारो दै गरे ते बांधि,
 राधावर-बिरद के बारिधि में बोरतो ।

बस, यही क्लान्ति, यही वैफल्य कवि को तत्त्व-चिंतन की ओर प्रेरित कर देता है।

तत्त्वचिन्तन :—अभिनवशुल ने तत्त्व-ज्ञान को शांत रस का स्थायी मानते हुए उसे ही सभी रसों का आधार माना है। इसी सिद्धांत की व्याख्या डा० भगवान्दान ने अपने रस-मीमांसा लेख में अत्यन्त सुचारु ढंग से की है। 'इस महारस में अन्य सब रस देख पड़ते हैं, सबका समुच्चय है। श्रेष्ठ और प्रेष्ठ अंतर्गतात्मा परमात्मा का (अपने पर) परमप्रेम, महाकाम, महाशृंगार, ('अकामः सर्वकामो वाः...'), संसार की विडम्बनाओं का उपहास, संसार के महातमसु अंधकार में भटकते हुए दीन जनों के लिए करुणा ('संसारिणां करुणमाऽऽह पुराण-गुह्यम्'), षड्रिपुओं पर क्रोध ('क्रोधे क्रोधः कथं न ते'), इनको परास्त करने, इन्द्रियों की वासनाओं को जीतने, ज्ञान-दान से दीन जनों की सहायता करने के लिए उस्ताह ('युथोधयस्मज्जुहराणमेनः'), अन्तरारि षड्रिपु कहीं असाधधान पाकर निवृत्त न करदें इसका भय ('नरः प्रमादी स कथं न हन्यते यः सेवते पञ्चभिरेव पञ्च।'), इन्द्रिय के विषयों पर और हाड़ मांस के शरीर पर जुगुप्सा ('मुखं

लालाकिलान्नं पिबति चपकं मासवमिन'.....'अहो मोहान्धानो किमिव रमणीयं न भवति'), और क्रीडात्मक लीला-स्वरूप अगाध अनंत जगत का निर्माणा विधान करनेवाली परमस्वभा की (अपनी ही) शक्ति पर महाविरमय (स्वमेवैकोऽस्य सर्वस्य विधानस्य स्वयंभुवः..... ।) —सभी तो इम रस के रसन के अंतर्भूत हैं ।”

देव का तत्त्व-चित्तन प्रतिक्रिया का परिणाम होते हुए भी अत्यन्त रंभीर है । उसमें उपयुक्त प्रायः सभी रूपों का भावपूर्ण वर्णन है ; परन्तु क्रम थोड़ा भिन्न है । देव ने वैराग्यशतक में तत्त्व-ज्ञान के चार सोपान रखे हैं । पहला जगद्दर्शन है—सबसे पूर्व तो मायाच्छन्न जगत् की वास्तविकता का ज्ञान ही अनिवार्य है । विभिन्न नाम-रूपमय यह जगत्—जो शतशत आकर्षणों से मानव मन को चशीभूत कर लेता है, वास्तव में माया का ही चमत्कार है । माया की शक्ति अपार है, उसका वैभव अपरिमेय है :

जाही की सकति एक पुरुष पुराण दोऊ,
अश्विनी कुंवर तीन्धौ दानव दुवन पर ।
चार्यौ जुग पांचौ भूत, छहौ ऋतु,
सातौ सिंधु, आठौ वसु, नवौ ग्रह निग्रह उवन पर ।
दसहूँ दिगीस ईस येकादस, दिनकर,
द्वादश, त्रयोदस समुद्र के सुवन पर ।
मानव प्रमान देव माया जू की धान धान,
धान चरचा न चले चौदहो भुवन पर ॥

—ऐसा है माया का प्रभाव । एक पुरुष पुराण, दो अश्विनीकुमार, तीन दानव, चार युग, पांच भूत, छः ऋतु, सात सिन्धु, आठ वसु, नव ग्रह, दश दिशाएँ, एकादश ईस (रुद्र), द्वादश सूर्य, त्रयोदश चन्द्र, चौदह भुवन-सभी उसके चशीभूत हैं । सम्पूर्ण ब्रह्माण्ड में एक माया का ही शासन है, बेचारे मनुष्य की तो हस्ती ही क्या ?—परन्तु माया तो स्वयं ही अमत्य है । जबतक मनुष्य इममे आच्छन्न रहता है, वह इस भृगुलक्षणा के पीछे पागल होकर दौड़ता रहता है । जहाँ माया का 'मद्दा'—आवरण हटा, उसे इस संसार की असलियत का पता चलने लगता है । विश्व का यह समस्त वैभव—उसके सभी सुख-भोग, उसका राशि-राशि सौन्दर्य, सभी क्षणिक है । मनुष्य का रूप, गौरव, उसकी शक्ति, अहंकार, सभी कितना क्षण-भंगुर—और अपनी क्षण-भंगुरता में कितना करुण है ।

देव अर्द्ध बली बलदीन चले गये, मोह की हौम हिलाने ।

रूप कुरूप गुनी निगुनी जे जहाँ, उपजे ते तहाँ ही बिलाने ॥

—मृत्यु के आगे न मनस्वियों की चलती है, न अभिमानियों की, न बल-वानों की और न वैभव-पत्नियों की; न सम्राट ही उससे बच पाते हैं और न कवी-श्वर ही। शकवर जैसे सम्राट, तामसेन जैसे गुणी, केशव-गग जैसे कवि काल के सुख में समा गए —

एक दल सहित बिलाने एक पल ही में,
एक भये भूत एक मीजि मारे हाथी ने।

परन्तु फिर भी जीव मोह में अन्धा होकर विषयो के पीछे पागल दौड़ता रहता है।

आपुन काल के जाल पर्यौ अरु चाहत और की राज सिरी को।

× × ×

हो तकौं स्वान को स्वान-बिली को बिली तकें चूहा को चूहा सिरी को।
कौं विडम्बना है! यह सम्पूर्ण प्रपञ्च ही कितना उपहास्य है!

परिणाम यही होता है कि 'मन की भिटी न तौ लौं आप ही मिटि रखौं।' बस जगत और जीवन की रे ही करुण विडम्बनाएं कवि को उनके वास्तविक रूप का दर्शन करा देती हैं और वह अपने ज्ञान-चक्षुओं से देखता है कि अनंत ऐश्वर्य्य से मण्डित इस जगत और अपार वैभव से पूर्ण इस जीवन का सच्चा स्वरूप यह है :—

बागो बन्यो जरपोम को तामहि अंस को तार तन्यो मकरीने।
पानी मे पाहन पोन चले चढ़ि, कागद की छतरी सिर दीने।
कांख में बांधिके पाँख पतग के देव सुमंग पतग को लीने।
मोम को मंदिर माखन को मुनि बैठ्यो हुतासन आसन दीने।

बस उमे निश्चय हां जाता है कि—

हाँ ही तौलौं लोक जब हां न तब कौन जानै,
काहं को जगत कछु मेरो ही भरम है।

यह असुभव फिर उसे आत्म-दर्शन की ओर प्रेरित करता है। आत्मा अजर अमर है—सांसारिक सुख दुःख, उत्थान पतन, उसको नहीं व्यापते। मनुष्य अज्ञान-वश इन विषमताओं से ग्रस्त रहता है, परन्तु जब उसे आत्म-रूप का दर्शन हो जाता है तो वह सोचता है कि,

काहु न मार्यो मर्यो सो फिर्यो, पकर्यो न काहु फिर्यो पकर्यो सो।
जैसो को तैसो तऊ किनमो कहु, कौन के सोक रहै सकर्यो सो ?

अंत में वह अनुभव करता है कि वास्तव में वह अपने ही कौतुक में भूला हुआ है—

काहू की बात कहा कहाँ नेव हों आपही आपने कौतुक भूल्यो ।

अपने को वह इतना साधारण माने बैठा है, परन्तु वास्तव में वह इस विश्व का ग्यार है । तीनों लोकों का अधिकार उसी के हाथों में है, वही महाराजश्री का राजा है । आठो सिद्धि नवों निधि उम्मी के भाग्य में लिखी हं :—

तेरो घर घेरो आठौ याम रहे आठौ सिद्धि,

नवो निधि तेरे विधि लिखिये जलाट हैं ।

नेव सुख साज महाराजन को राज तुही,

सुमति सु सो ये तेरी कीरति के भाट हैं ।

तेरे अधीन अधिकार तीनों लोक को,

सुदीन भयो क्यों फिरै मलीन घाट वाः हैं ।

तत्त्व-ज्ञान की तीसरी स्थिति है परम तत्व अर्थात् ब्रह्म का अनुभव, जो आत्म-ज्ञान का प्रकाश प्राप्त करते ही मनुष्य को आप से आप हो जाता है । आत्मा की महत्ता का ज्ञान होते ही उसको यह चेतना होती है कि :—

तो मैं जो उठत बोलि ताहि क्यों न मिलै डोलि,

खोलिए हिण में दिण कपट—कपाट हैं ।

—अर्थात् तेरे अन्दर जो बोल रहा है—जो तेरी प्राण-शक्ति है, हृदय के कपाट खोलकर तू उससे क्यों नहीं मिलता । वही तो परम-तत्व है, समस्त संसार का उद्भव और लय उसी से है । सभी कुछ उसी के अंतर से उद्भूत हुआ है, और अंत में उसी में समा जाएगा ! सम्पूर्ण ब्रह्माण्ड में बाहर भीतर, ऊपर-नीचे वही परम तत्व तो आकाश की भाँति व्याप्त है :—

अंतर जाके निरंतर ते उपजे बिनसे तिन मांदि समाई ।

बाहर भीतर सो अध ऊध पूरि रह्यो सु अकास की नाई ।

इस परम तत्व का साक्षात्कार होते ही वह विस्मय से विभोर होकर देखता है ईश्वर की विराट् मूर्ति को, जो ब्रह्माण्ड को घेरे हुए विराजमान है । आकाश उसका मन्दिर है, पृथ्वी उसकी पीठिका है, समीर चंवर डुला रहा है ।—कवि का मन उसका पूजन करने को आगे बढ़ता है । सप्त सिन्धु और अगणित सरिताओं के जल से वह उसे स्नान कराता है, सम्पूर्ण पृथ्वीतल के सुगंधित फल-फूलों से उसकी अर्चना करता है, अनंत अग्नियां प्रज्वलित कर—समस्त ज्योतिष्यण्डों के

धूप-दीप जला कर उसका नीराजजन करना है। उधर नैवेद्य के लिये विश्व का
गारा अन्न ही उपस्थित है—

देव नभ-मंदिर मे वैठार्यो पुहुमि-पीठ,
मिगरे सलिल अन्हवाय उमहत हौ।
मकल महीतल के मूल-फल-फूल-दल,
सहित सुगंधन चढ़ावन चहत हौ।
अग्नि अनत, धूप-दीपक, अनन्त ज्योति,
जल-थल-अन्न वै प्रसन्नता लहत हौ।
दारन समीर चौर, कामना न मेरे और,
आठौ जाम राम तुम्हें पूजत रहत हौ।

बस उसके नेत्रों के छुद्र छिद्रों में से शोभा का समुद्र उमड पड़ता है—
“शोभा को समुद्र छुद्र छिद्रनि उमडि पर्यो।” और वह कोटि-कोटि नेत्रों से देखता
है कि चारों ओर प्रिय के मुखचन्द्र का रूप फैला हुआ है—उससे आनन्द की
वर्षा हो रही है :—

व्यापि गयो रूप कंत सुख को अनन्त सुख,
कोटि कोटि आखें इन आखिन में हँ रहा।”

वेदांती के लिए यही परम स्थिति है—परन्तु भक्त इतने से सन्तुष्ट नहीं
होता। उसके लिए अन्तिम स्थिति प्रेम की ही है—जहाँ वह अपने को परम प्रेय
में लीन कर देता है। वास्तविक द्वैत यहीं मिलता है। प्रेम के सागर में डूब
कर फिर कौन उबर सकता है :—

जाके मदमात्थो न उमात्थो कोई कहूँ, जहाँ,
बूड्यो उछर्यो न तर्यो सोभा-गिन्धु साम है।
पीवत ही जाहि जोई मर्यो सो अमर भयो,
बौरान्यो जगन जान्यो मान्यो सुख-धाम है।

यह प्रेम ही जीवन का चरम ध्येय है—इसका दुःख भी परम सुखमय है।
मोक्ष का सुख भी इसके सामने तुच्छ है।

हाय हाय काहे को तितेक दुख देखती जौ,
पीतम मिलै को हौं इतके सुख जानती।

यहाँ आनन्द का सागर लहराता है—जिसमें समस्त ब्रह्माण्ड मग्न हो जाता
है और प्रेमी का व्यक्तित्व उसमें निःशेष होकर खो जाता है :—“रयाम रंग हूँ
करि समान्यो स्याम रंग में।” देव गद्गद होकर ऐसे प्रेमरस को प्रशाम करने हैं।

देव प्रेमी भक्त थे—निदान उन्होंने भी तत्त्व-ज्ञान की चरम परिणति प्रेम में ही मानी है। साधारणतः तत्त्व-बोध, सम-बुद्धि, मोह का नाश, जगत की असारता आदि शांत रस अथवा वैराग्य के सभी तत्त्वों को उन्होंने रचीकार किया है :—

तत्त्व-बोध सम सत्य मति, छूटे मोह मसत्त्व ।

सान्ति बाढ़ि रस सान्त जहँ, जानै जगत अतत्त्व ॥

परन्तु शांत रस का सार नित्य चैतन्य ईश्वर से सम्बन्ध ही है। यह सम्बन्ध दो प्रकार का हो सकता है।

एक अनन्य, दूसरा शरण। अनन्य का दूसरा नाम भक्ति है, और शरण का दूसरा नाम ही प्रेम है। यह ठीक है कि आन्तरिक निर्वेद विकसित होकर ज्ञान और वैराग्य में परिणत हो जाता है, परन्तु प्रेम और भक्ति की मीठी लगन के बिना वह रुच और तुच्छ ही है :

आन्तरस सु निर्वेद बढ़ि होत ज्ञान वैराग ।

रौच तुच्छ सु है बिना प्रेम भक्ति की लाग ॥

विश्लेषण :—ऊपर देव की आध्यात्मिकता का दिग्दर्शन मात्र किया गया है—उसके वास्तविक स्वरूप को ग्रहण करने के लिए विश्लेषण अनिवार्य है। जहाँ तक उसके वैराग्य पक्ष का सम्बन्ध है, यह समझने में कोई कठिनाई नहीं होती कि वह अतिशय गगोपभोग की परिश्रान्ति एवं सांसारिक जीवन की अस्फलताओं की प्रतिक्रिया थी। वैराग्य राग का राहचारी भाव है, अंतवृत्तियों के थाड़े से ही उलट-फेर से हमारी अनुरक्ति विरक्ति में परिणत हो जाती है। परन्तु देव को आध्यात्मिकता के विषय में यह प्रश्न अवश्य उठता है कि क्या वह उनकी सहज अनुभूति थी, अथवा उस अनुभूति का बुद्धि द्वारा ग्रहण-मात्र? भारतीय दर्शन के अनुसार आत्मा की स्वतंत्र सत्ता मानते हुए उसी दृष्टि से आध्यात्मिक अनुभूति को एक स्वतंत्र अनुभूति मान भी लिया जाए, तो भी यह प्रश्न अवश्य उठता है कि क्या वास्तव में देव को ऐसी दिव्य दृष्टि प्राप्त हो गई थी कि,

नाक, भू, पताल, नाक-सूची ते निकसि आए,

चौदहो सुवन भूखे सुनगा को भयो हेत ।

चींटी-श्रृङ्ग-भंड में समान्यो ब्रह्मण्ड सब,

सपत समुद्र बारि-बुंद में हिलोरें लेत ।

मिलि गयो मूल शूल सूचम समूल कुल,

पंचभूत गन अनुकन मैं कियो निकेत ।

आपही तैं आप ही सुमनि मिखराई 'देव',
नख मिखराई मे सुमेरु दिखराई देत ।

इस प्रश्न का उत्तर 'हाँ' से देना भ्रामक होगा क्योंकि साधना और अभ्यास के द्वारा कवीर अथवा किसी अन्य साधक भक्त या योगी को उपयुक्त परम रहस्य का साक्षात्कार हो जाना तो सम्भव में आ सकता है; परन्तु देव-सदृश राग-रूप में लीप्त सांसारिक के लिये वह साधारणतया सम्भव नहीं माना जा सकता। और फिर इस तत्त्व को प्राप्त करने के बाद क्या देव को अकबर अलीश्यों के यहाँ जाने की आवश्यकता होती? ऐसी परिस्थिति में यही निष्कर्ष निकलता है कि देव की आध्यात्मिकता मुख्यतः बौद्धिक ही थी। सर्वथा बौद्धिक उसे इस लिये नहीं कहा जा सकता क्योंकि स्वभावतः भावुक होने के कारण कवि ने बुद्धि द्वारा गृहीत इन तत्त्वों को किसी सीमा तक तो भाव का विषय अवश्य ही बनाया है, और इसका स्पष्ट प्रमाण यह है कि ऊपर उद्धृत छन्द, या ऐसे अन्य छन्दों में रागात्मकता यथेष्ट मात्रा में वर्तमान है। इस प्रकार देव की आध्यात्मिकता का विश्लेषण करने पर, हमें मुख्यतः दो ही तत्व मिलते हैं, बुद्धितन्व और रागतन्व, अध्यात्मतन्व नहीं मिलता। यह बुद्धि द्वारा गृहीत दार्शनिक तन्वों को भाव का विषय बनाने का सफल-असफल प्रयत्न है।

देव की चिन्ता-धारा

धार्मिक सिद्धांत :—देव के धार्मिक विचार अत्यन्त उदार थे। राधाकृष्ण के अतिरिक्त उन्होंने राम-सीता, शिव-पार्वती, सरस्वती, दुर्गा आदि के प्रति भी प्रगाढ़ भक्ति-भावना व्यक्त की है। शिवलिंग तो आज भी कुम्भरा में उनकी बगीची में स्थित है। कहा जाता है इसकी स्थापना उन्होंने की थी—और प्रातः सायं वे यहीं स्नाना-वन्दन किया करते थे। उधर तत्त्व-दर्शन पक्षीसी में अद्वैतवाद के निराकार ब्रह्म के प्रति भी उन्होंने आस्था प्रदर्शित की है। परन्तु उनके काव्य की आत्मा और विभिन्न ग्रन्थों के मंगलाचरणों से इसमें सम्वेद नहीं रह जाता कि वे वैष्णव थे, और उनके इष्टदेव राधा-कृष्ण ही थे। कुछ विद्वानों ने उनकी भक्ति-भावना को और भी संकुचित कर उन्हें गो० हितहरिवंश की शिष्य-परम्परा में राधावल्लभीय सम्प्रदाय का अनुयायी बताया है, परन्तु इसका न तो कुछ बहिर्साक्ष्य ही मिलता है और न अन्तर्साक्ष्य ही। राधा के प्रति उनके ग्रन्थों में कोई निश्चित झुकाव नहीं मिलता। जो थोड़ा बहुत है भी वह इस कारण है कि देव का काव्य शृंगारिक है, और राधा स्त्री हैं, अतएव शृंगार की सार-प्रतिमा नायिका के साथ राधा का तादात्म्य करने में उन्हें सजलता रही है। जैसे जो छन्द शुद्ध भक्ति-भाव से प्रेरित हैं वे कृष्ण को ही लक्ष्य कर रचे गये हैं।

कृष्ण-भक्ति के चार प्रसिद्ध सम्प्रदाय हैं—इनमें बल्लभ-सम्प्रदाय ही उत्तर-भारत में सब से अधिक लोकप्रिय रहा है। चैतन्य-सम्प्रदाय का सम्बन्ध बंगाल से और माध्व तथा निम्बार्क सम्प्रदायों का दक्षिण-भारत से रहा है। बल्लभ-सम्प्रदाय का दार्शनिक सिद्धांत शुद्धाद्वैत के नाम से प्रसिद्ध है। इसके अनुसार ब्रह्म माया से निर्मित सर्वथा शुद्ध है।

मायाम्बन्धरहितं शुद्धमित्युच्यते बुधैः ।

कार्य-कारणरूपं हि शुद्धं ब्रह्म न माधिकम् ॥

[शुद्धाद्वैतमार्तण्ड]

माया के सम्बन्ध का निषेध करते हुए ब्रह्म के शुद्ध अद्वैत भाव की प्रतिष्ठा करने के कारण ही यह सिद्धांत शुद्धाद्वैत कहलाता है। शंकराचार्य ने ब्रह्म को मूलतः निरुण और अव्यक्त माना है—चूँकि उसका पारमार्थिक रूप अखण्ड, एकरस और अविकारी है अतः उसका विकार या परिणाम सम्भव न होने से वह जीव और जगत् का उपादान कारण नहीं है। इसी प्रकार चूँकि वह नित्य, शुद्ध, बुद्ध, मुक्त तथा कामनातीत है, इसलिये वह-निमित्तकारण भी नहीं है। शंकर ने ब्रह्म के दो रूप माने—एक नाम-रूप-विकार-भेदीपाधि-विशिष्ट, और दूसरा उसके विपरीत सर्वोपाधि-विवर्जित। इनमें से पहला उपाधि-विशिष्ट अर्थात् अविद्यात्मक है। अतएव वह केवल व्यापहारिक या उपासना के व्यवहार के लिये ही है। दूसरा रूप ही पारमार्थिक ब्रह्म-लक्षण है, जिसके अनुसार ब्रह्म न भोक्ता है न कर्ता—भोक्ता कर्ता की प्रतीति केवल माया अथवा विवर्त का ही परिणाम है। यह माया ब्रह्म की बीज शक्ति है। अग्नि की अपृथग्भूता दाहिका शक्ति की भाँति माया भी ब्रह्म की अपृथग्भूता शक्ति है। इसके दो रूप हैं—एक आवरण, दूसरा विक्षेप। आवरण शक्ति ब्रह्म के शुद्ध रूप को आवृत कर लेती है और विक्षेप शक्ति उस ब्रह्म में आकाशादि प्रपञ्च को उत्पन्न कर देती है। मायोपाधिक ब्रह्म ही जगत् का रचयिता है। जीव के विषय में शंकर का सिद्धांत है कि वह परब्रह्म का व्यपदेश होने के कारण अणु रूप नहीं वरन् विभु रूप है। परब्रह्म के साथ स्वाभाविक ऐक्य होने के कारण उसको भी नित्य चैतन्य मानना पड़ेगा। वह स्वयंसिद्ध, ज्ञान-रूप है। वैष्णव आचार्यों ने, विशेषकर वल्लभ ने शंकर के मायावाद का खण्डन करते हुए ब्रह्म को सर्वधर्मोविशिष्ट माना, और श्रुतियों का प्रमाण देते हुए उसमें विरुद्ध प्रतीत होने वाले धर्मों की स्थिति को भी नित्य माना। विरोधी धर्मों की यह स्थिति माया के कारण प्रसिभासित नहीं होती यह तो सहज सत्य है। भगवान् महतो महियान् और अखोरणीयान् हैं। उनको स्वत्ता को लक्षणों में कैसे बाँधा जा सकता है? वल्लभ के अनुसार ब्रह्म के तीन रूप हैं। १—परब्रह्म, २—अक्षर ब्रह्म, ३—क्षरब्रह्म। इनमें

चर ब्रह्म प्रकृति का ही दूसरा नाम है। अचर ब्रह्म उसमें श्रंष्ट है, परन्तु वह ब्रह्म का पूर्ण रूप नहीं है, उसमें आनन्दांश का किञ्चित् तिरोभाव रहता है। परब्रह्म आनन्द से परिपूर्ण ब्रह्म का पूर्ण रूप है। इसी को गीता में पुरुषोत्तम कहा गया है। यही कृष्ण है। जीव जगत् ब्रह्म के स्फुरितलिंग रूप है। अतएव वह भी नित्य ही है। भगवान् के सर्वश से जड़ प्रकृति और चिदश से जीव वा व्युत्करण होता है। प्रकृति में चिदश तथा आनन्दांश दोनों का तिरोभाव रहता है। जीव में केवल आनन्दांश का। जीव ज्ञाना, ज्ञानस्वरूप तथा अणुरूप है। जगत् के विषय में बल्लभाचार्य 'अविकृत परिणामवाद' को मानते हैं। अर्थात् ब्रह्म ही बिना किसी विकार को प्राप्त हुए जगत् में परिणत होता है, जिन प्रकार कुण्डल-वलय आदि में परिणत होने पर स्वर्ण में किसी प्रकार की विकृति नहीं आती, इसी प्रकार जगत् के नाना रूपों में परिणत होने पर अविकारी ब्रह्म में भी किसी प्रकार की विकृति नहीं आती। बल्लभ-मत में जगत् और संसार में भेद किया गया है। जगत् उस नित्य पदार्थ का नाम है, जो ब्रह्म के सर्वश से प्रादुर्भूत होता है। ब्रह्म का ही परिणाम होने के कारण यह चर ब्रह्म रूप है। संसार की सत्ता का कारण पंचपर्वी अविद्या ही है। यह वास्तव में जीव-कल्पित और ममता रूप है। ज्ञान के उदय होने पर संसार की सत्ता नहीं रहती, परन्तु जगत् ब्रह्म का व्युत्करण होने से नित्य है। बल्लभाचार्य जगत् के विषय में उत्पत्ति और विनाश के सिद्धांत को न मान कर अविर्भाव और तिरोभाव के सिद्धांत को मानते हैं। वह सिद्धांत यह है—“अचर ब्रह्म अपने सत् चित् और आनन्द इन तीनों स्वरूपों का आविर्भाव और तिरोभाव करता रहता है। तीनों स्वरूपों का प्रकाश तीन विभिन्न शक्तियों से होता है। सत् का प्रकाश सन्धिनी से, चित् का संवित् में, और आनन्द का ह्लादिनी से। पुरुषोत्तम ब्रह्म में ये तीनों शक्तियाँ अनावृत रहती हैं अर्थात् सत् चित् और आनन्द तीनों स्वरूपों का प्रकाश रहता है। जीव में सन्धिनी और संवित् अनावृत रहती हैं और ह्लादिनी आवृत रहती है। अर्थात् सत् और चित् का आविर्भाव रहता है, और आनन्द का तिरोभाव। जड़ में केवल सन्धिनी अनावृत रहती है और संवित् और ह्लादिनी दोनों आवृत रहती हैं। अर्थात् केवल सत् का आविर्भाव रहता है और चित् और आनन्द का तिरोभाव। इस व्यवस्था के अनुसार न तो ब्रह्म ही को प्रस्त करने वाली उससे अन्य कोई दूसरी वस्तु माया है, और न जीवात्मा को ही।” इस व्यवस्था के मूल में भगवान् की क्रीदनेच्छा ही रहती है, माया नहीं। कृष्ण के स्वरूप में विलास और लीला का प्राधान्य इसी धारणा के कारण हुआ। ब्रह्म के तीन रूपों के अनुसार साधना के भी तीन मार्ग हैं। प्रवाह मार्ग या कर्म मार्ग, मर्यादा मार्ग या ज्ञान मार्ग और पुष्टि मार्ग या भक्ति मार्ग। सांसारिक सुखों के लिए प्रयत्नशील रहना प्रवाह मार्ग

है, वेद-विहित मर्यादा का अनुसरण करना मर्यादा मार्ग है, और भगवान् के अनुग्रह के वशीभूत होकर एको आत्मसमर्पण कर देना पुष्टि मार्ग है। “पोषणं तदनुग्रहः।” इसमें लोक वेद दोनों ही पीछे छूट जाते हैं। तीनों में यही मार्ग श्रेयस्कर है। मर्यादा मार्ग से ज्ञानी केवल अक्षर ब्रह्म को प्राप्त करता है, परन्तु पुष्टि के द्वारा भक्त परब्रह्म के अतिरोहित सच्चिदानन्द स्वरूप को प्राप्त करता है। मर्यादा मार्ग भगवान् की वाणी से उद्भूत हुआ है। पुष्टि मार्ग उनके शरीर अथवा आनन्द श्रुति से। पहले का लक्ष्य सायुज्य मुक्ति है, दूसरे का है रमात्मिका प्रीति के द्वारा भगवान् का अधरामृत-पान। पहला सहेतुक होने के कारण पूर्ण आनन्दमय नहीं है, परन्तु दूसरा निर्हेतुक होने के कारण सर्वथा रसमय है।

साध्व-सिद्धांत द्वैताद्वैत कहलाता है। उसके अनुसार परमात्मा अर्थात् विष्णु अनन्त गुणयुक्त है। उसके गुण निरवधि और निरतिशय हैं, जिनमें सजातीय और विजातीय दोनों प्रकार की अनंतता है। परमात्मा उत्पत्ति, स्थिति, सहार, नियमन, ज्ञान, आवरण, बन्धन और मोक्ष इन सब का कर्ता है। ज्ञान, आनन्द आदि कल्याण गुण ही उसके शरीर हैं। लक्ष्मी परमात्मा की शक्ति है। वह परमात्मा के ही केवल अधीन रहती है। विष्णु और लक्ष्मी अभिन्न नहीं हैं। लक्ष्मी देश और काल की दृष्टि से विष्णु के समान है, परन्तु गुण में उससे न्यून है। इस दृष्टि से साध्व मत में और शाक्त-मत में अन्तर है। प्रकृति, जड़, निम्न, व्याप्त, सर्वलिङ्ग-शरीररूपा है, वही विश्व का उपादान कारण है। परमात्मा केवल निमित्त कारण है। जीव को, साध्व मन में अज्ञान, मोह, दुःख, भयादि दोषों से युक्त संसारी माना गया है। संसार में प्रत्येक जीव अन्य जीवों से भिन्न तथा परमात्मा से नितान्त भिन्न है। यह तारतम्य संसार दशा में ही नहीं मोक्ष-दशा में भी बना रहता है। मुक्त-जीवों के ज्ञानादि गुणों के समान उनके आनन्द में भी भेद है। मोक्ष भगवान् के नैसर्गिक अनुग्रह के बिना सम्भव नहीं है। साधारणतः उसके लिये श्रवण, मनन, ध्यान के अतिरिक्त तारतम्य-परिज्ञान भी अनिवार्य है। विश्व के पदार्थों में गुणादि दृष्टि से एक तारतम्य वर्तमान रहता है, और इनमें सभी गुणों का पर्यवसान परमात्मा में होता है, यही तारतम्य ज्ञान है।

निम्बाकोचार्थ का सिद्धांत भेदाभेद कहलाता है। उन्होंने सगुण ब्रह्म की ही प्रतिष्ठा की है। उनके अनुसार ब्रह्म अधिष्ठादि समस्त प्राकृत दोषों से मुक्त अशेष कल्याण गुणों की राशि है, ‘स्वभावतोऽपारतसमस्तदोषमशेषकल्याणगुणैक-राशिम्।’ इस जगत् में जो कुछ दिखाई देता है, या सुना जाता है नारायण उसके भीतर बाहर सर्वत्र व्याप्त होकर स्थित है। चिदचिद्रूप विश्व नियम्य तथा परतंत्र है, और ईश्वर पर आश्रित है। परब्रह्म, नारायण, भगवान्, कृष्ण, पुरुषोत्तम सभी

परमात्मा के विभिन्न नाम हैं। जीव और ब्रह्म में भेदाभेद सम्बन्ध है। ब्रह्मावस्था में अणुरूप, अल्पज्ञ जीव व्यापक सर्वज्ञ ब्रह्म से भिन्न होने पर भी त्रिप सं प्रभा, गुणी से गुण, प्राण से इन्द्रिय के समान अभिन्न भी है। इसी प्रकार मोक्ष-दशा में अभिन्न होने पर भी वह अपना स्वरूप और व्यक्तित्व बनाए रखता है। निम्नार्क-मत की यही विशेषता है।

चैतन्य मत में ब्रह्म का स्वरूप शंकराचार्य के ईपद् अनुकूल सजानीय विजातीय तथा स्वगन भेद से शून्य अखण्ड सच्चिदानन्दामक है। वह अचित्प्राकार, अनन्त-शक्तियों से युक्त है, फिर भी उसकी तीन शक्तियाँ मुख्य हैं ? स्वरूप शक्ति, तटस्थ शक्ति, माया शक्ति। स्वरूप शक्ति भगवद्द्रूपिणी है। उसमें सन्धिनी, संविन् और ह्लादिनी तीनों प्रवृत्तियों का योग रहता है। तटस्थ शक्ति जीव-सृष्टि के आविर्भाव का कारण होती है, और माया शक्ति जगत् के। भगवान् स्वरूप शक्ति के कारण विश्व के निमित्त कारण और तटस्थ तथा माया-शक्तियों के कारण उपादान कारण भी है। इस प्रकार वे विश्व के अभिन्न निमित्तोपादान कारण हैं। चैतन्यमत में जगत् सर्वथा सत्यभूत पदार्थ है क्योंकि यह ब्रह्म की ही माया-शक्ति का विलास है। परन्तु चूंकि ब्रह्म की शक्ति अचिन्त्य है, इसलिये न तो यह विश्व उसके साथ नितांत भिन्न ही प्रतीत होता है और न सर्वथा अभिन्न ही। ब्रह्म को अचिन्त्य शक्ति के साथ इसी भेदाभेद सम्बन्ध के कारण चैतन्य का मूल सिद्धांत अचिन्त्य भेदाभेद कहलाता है। भगवत्प्राप्ति का वास्तविक साधन भक्ति ही है, और चूंकि भक्ति में संवित् तथा ह्लादिनी शक्तियों का सम्मिश्रण रहता है, इसलिये भक्ति एक प्रकार से भगवद्द्रूपिणी ही है। भक्ति दो प्रकार की होती है, एक विधि-भक्ति जो बल्लभ के मर्यादा मार्ग के समानान्तर है, दूसरी सच्चि भक्ति या राग। इनमें दूसरी भक्ति ही मुख्य है। इसमें भक्त भगवान् को अपने प्रियतम रूप में ग्रहण करता है।

कृष्ण-भक्ति के प्रतिनिधि सम्प्रदायों के ये ही मूल सिद्धांत हैं। इनमें सूक्ष्म भेद होते हुए भी कुछ मूलगत समानतायें भी अत्यन्त स्पष्ट हैं। एक प्रकार से इनके मूल सिद्धांत सामान्यतः एक से ही हैं। सभी भगवान् के सगुण और नाकार रूप को ही मानते हैं। भगवान् अविद्यादि दोषों से मुक्त अनन्त कल्याण गुणों के निधान, सच्चिदानन्द रूप हैं। आर्त भक्तों पर उनकी निर्हेतुकी कृपा रहती है और वे उनके प्रेम के वशीभूत होकर समय समय पर संसार में अवतरित होते रहते हैं। उनके अखण्ड सच्चिदानन्द धन रूप का भोग करने का एकमात्र उपाय रसात्मिका प्रीति ही है। अन्यमार्ग पूर्ण नहीं हैं। जीव मूलतः अणु रूप है, परन्तु मुक्तावस्था में वह पूर्ण रूप हो जाता है। जगत् के आविर्भाव का कारण भगवान् की क्रीडनेच्छा

का विलास ही है; माया नहीं। जीव और जगत दोनों ही सत्यभूत पदार्थ हैं, माया या चिचर्त्त का परिणाम नहीं है। वास्तव में शंकर-प्रतिपादित माया का कोई अस्तित्व ही नहीं है। ब्रह्मावस्था में जीव अविद्या-ग्रस्त रहता है, परन्तु यह जीव और जगत की स्वाभाविक सीमा है, माया का प्रभाव नहीं है। इस प्रकार उपयुक्त सभी मत जगत को भीत अथवा संदिग्ध दृष्टि से नहीं देखते, वरन् प्रवृत्ति मार्ग पर बल देते हुए आनन्दवाद की पूर्ण प्रतिष्ठा करते हैं।

देव के दार्शनिक विचार प्रत्यक्ष रूप में देवशतक और अग्रत्यक्त रूप में देवमायाप्रपंच में मिलते हैं। इनके अतिरिक्त अन्य ग्रन्थों में बिखरे कुछ छंद भी उन पर यत्किंचित प्रकाश डालते हैं। कृष्णभक्त होने के नाते यही धारणा होती है कि ईश्वर, जीव, जगत आदि के विषय में देव के विचार उपयुक्त मतों के ही अनुकूल होंगे। परन्तु वास्तव में यह धारणा अधिक मत्स्य नहीं है। देव के सिद्धांतों पर वैष्णव मतों के साथ ही शंकर के अद्वैतवाद का भी गहरा प्रभाव है। देवमाया-प्रपंच में माया की स्पष्ट स्वीकृति है। ब्रह्म और जीव दोनों ही को माया-ग्रस्त माना गया है। ब्रह्म मूलतः निर्गुण है, परन्तु माया उसे गुणों में बाँध कर नचाती है :—

माया त्रिशुवन-नाथ बांधि नचायो गुननि त्यो ।

माया का प्रभाव अद्भुत है :—

फेरति पताल के अकाम निलि बासर इं आसपास तिमिर तरुण उगलती है ।
प्रगतत पूरव छिपूत दोऊ पच्छिम मे दच्छिन और उत्तर अपन बिहरती है ।
येक ते अनैक के अनैक ते करत एक; पंचभूत भूत अद्भुत गुनमती है ।
युरुप पुरानहिं खिलावै बटा जीबी पटा सीतभानु भानु देव माया भानुमती है ।

इस प्रकार देव इस सम्पूर्ण विश्व-प्रपंच को माया का ही खेल मानते हैं । यह माया ब्रह्म की ही शक्ति है, इसका उद्भव ब्रह्म से ही होता है। तत्त्वतः पूर्ण-परमानन्द ब्रह्म किस प्रकार माया के बन्धन में बंध जाता है ? इस प्रश्न के उत्तर में सत्संगति के मुख से देव ने अद्वैत मत के प्रसिद्ध रूपकों का व्यवहार किया है।

पै अपने गुण यों बंधै माया को उपजाय ।

ज्यों मकरी अपने गुननि उरकि उरकि मुरभाय ।

अथवा :—

क्यों बांधे कैसी बंधे पूरन परमानन्द ।

बंध्यो रूप यों देखिये ज्यों बादर में चंद ।

मकड़ी और जाले का रूपक तो अत्यन्त विश्रुत है ही। जिन प्रकार मकड़ी अपने ही मुख से उबभूत जाले में आप ही बन्दी हो जाती है, इसी प्रकार शोपाधि ब्रह्म भी अपनी माया में आप ही फँस जाता है। इसी प्रकार बादल द्वारा आच्छादित चन्द्रमा या सूर्य का दृष्टांत भी वेदांतियों में अत्यन्त प्रसिद्ध है। बादल का छोटा-सा टुकड़ा चिराट चन्द्र-मण्डल अथवा सूर्य-मण्डल को वास्तव में आच्छादित नहीं करता, वरन् देखने वालों की दृष्टि को ही आच्छादित कर लेने के कारण ऐसा प्रतीत होता है। इसी प्रकार परिच्छिन्न ज्ञान अनुभवकर्ता की बुद्धि को ढक लेता है, और उसी के कारण ऐसा प्रतीत होता है कि उसने अपरिच्छिन्न असंसारी आत्मा को आच्छादित कर लिया है। माया की इसी शक्ति का 'आवरण' कहा गया है। माया का यह प्रभाव अन्त में तर्कमयी बुद्धि, श्रद्धा, सम्मंगति आदि साधनों द्वारा नष्ट हो जाता है, और ब्रह्म शोपाधि समुण रूप का छोड़ अपने शुद्ध निर्गुण रूप को प्राप्त कर लेता है।

छुटि गये गुन सगुन के, निर्गुन रह्या निदान।

यहाँ यह शंका हो सकती है कि देवमाया-प्रपंच नाटक है, अतएव उसकी उक्तियाँ नाटकीय होने के कारण सर्वत्र कवि की भावना की अभिव्यंजक नहीं मानी जा सकती, परन्तु यह शंका निर्मूल है क्योंकि देवमाया-प्रपंच अत्यन्त नाटक न होकर सैद्धांतिक रूपक है, और ये सभी उक्तियाँ 'सत्यगति' आदि की ही हैं, जो कवि के अपने मुख-पात्र हैं। इसके अतिरिक्त देवशक्त में भी स्थान-स्थान पर इन्हीं विचारों का समर्थन है :—

- (१) आवे उमड़ा सो मोह मेह धुमड़ा सो देव,
माया को मड़ा-सो अविद्यन तैं उवारि वै।
- (२) एक तैं अनेक के परारधि-लौं पूरौ करि,
लेखो करि देखो एक सांचो और सून है।

अथवा .—

- (३) देखि देखि भीत ज्यों अंधेर भीत जानै भूत,
जेवरी को जानै सौप पायो न सरस है।

परन्तु फिर भी यह मान लेना अत्यन्त आमक होगा कि देव के ब्रह्म-विषयक विचार शांकर अद्वैतवाद के ही सर्वथा अनुकूल हैं। अद्वैत के निर्गुण के साथ ही वैष्णव-दर्शन के समुण को उन्होंने और भी आग्रह के साथ ग्रहण किया है। उनके मंगलाचरण इसके साक्षी हैं :—

वेदन हू गने गुनगनै अनगने भेद,
 भेद बिनु जाको गुन निरगुन हू यहै ।
 केतिक विरच्यो, महासुखन को गंच्यो जहाँ,
 बंच्यो ब्रजभूष सोई, परब्रह्म भूप है ।

‘यहाँ कृष्णस्तु भगवान् स्वयं’ की रपट ध्वनि है । इसके अतिरिक्त देव ने भी नगुण भक्त कवियों के स्वर में स्वर मिलाते हुए उद्धव-प्रसंग में सगुणवाद की पूर्ण प्रतिष्ठा की है —

कस-रिपु अंस अघतारी जहुबंस कोई,
 कान्ह सो परमहम्य कहै तो कहा सरो ।
 हम तो निहारि ते निहारे ब्रजवासिन मैं,
 देव मुनि जाको पचिहारे निसि-वामरो ।

इसी प्रकार देव के आत्मा-विषयक मिथ्यातों पर भी अद्वैत और वैष्णव-दर्शन दोनों का ही प्रभाव मिलता है । एक ओर शंकर-मत के अनुसार उन्होंने आत्मा को विभु रूप मानते हुए उसके सोऽहं रूप की प्रतिष्ठा की है :—

हौं ही छर अच्छर सगुन निरगुन ब्रह्म
 मोही में सकल मेरे पीछे कछु औन है ।

दूसरी ओर वल्लभ आदि वैष्णव आचार्यों के अनुकूल उसके अणुरूप पर भी जोर दिया है :—

थिर न कुबेर इन्द्र, दौरै देव रवि चंद्र,
 बंठि रहे, बौरै, तू कहां लौं बढ़ि जायेगो ?

परन्तु जहाँ तक जगत का सम्बन्ध है, देव ने शंकर के सिद्धान्त को ग्रहण करते हुए, उसके मिथ्या रूप को ही स्वीकृत किया है । ऐसा वारतव में इस कारण हुआ है कि जीवन भर संसार में लिस रहने के बाद देव को उससे एक घोर क्लान्ति और विरक्ति हो गई थी । अतएव भावना के अतिरंजित होने के कारण वे उसमें किसी प्रकार का भी सार नहीं देख पाये । वे जगत को सर्वथा दुःखमय, असार और असत् मानते हैं ।

साधना-मार्ग में भी कुछ उपयुक्त प्रकार की द्विधा मिलती है । देव-माया प्रपंच में उन्होंने मन की शुद्धि के लिए तर्कमय बुद्धि को अत्यन्त आवश्यक माना है । अंत में उसी के द्वारा माया का विघटन होकर आत्मा अपने शुद्ध-बुद्ध रूप को प्राप्त करता है । योग-शुक्ति, तत्त्व-वेत्ता, सत्क्रिया, सत्यता, श्रद्धा, भक्ति, शुद्धि,

स्मृति आदि भी इग्ने सहायक होती हैं, परंतु मूल साधन तर्कमय बुद्धि ही है। देवशक्त से भी ज्ञान की अग्नि द्वारा माया के नाश की बात कही गई है—

बाहिर हू भीतर निकारि अंधकार सध,
ज्ञान की अग्नि सो अयान बन बारि वै ।—

पर प्रेम-पञ्चीसी, प्रेम-चन्द्रिका एवं अन्य ग्रन्थों में रसात्मिकाँ प्रीति पर ही बल दिया गया है। 'हरि जस रस की रसिकता सकल रसायनि-सार !' और मर्यादा मार्ग को हेय बताते हुए 'राग-भक्ति' को ही सर्व-प्रधान माना गया है— 'नेम महातम मेदि कियो प्रभु प्रेम महातम आतम अपनु।' वास्तव में, यही देव का व्यक्ति-गत और जीवन-गत साधना-मार्ग था, ज्ञान अथवा बुद्धि के महत्व को उन्होंने केवल सिद्धांत-रूपेण ग्रहण किया था।

सिद्धांतों की इस दुविधा की व्याख्या करना आवश्यक है। देव के विचारों ने यह द्विविधा क्यों थी, यह प्रश्न सामने आता है। इसका एक और वस्तुतः मूल-गत कारण तो यह है कि कविता जीवन के प्रति भावात्मक प्रतिक्रिया है— बौद्धिक सिद्धांतों का उग्य पर प्रभाव अवश्य पड़ता है, परन्तु सहज रूप में यह प्रतिक्रिया स्वतंत्र ही है। सिद्धांतों का प्रतिबंध इसको नहीं जकड़ सकता। अतएव किसी भी मन्त्र कवि के काव्य में किन्हीं विशिष्ट साम्प्रदायिक सिद्धांतों का वैज्ञानिक प्रतिपादन अथवा उनका साम्प्रदायिक नियमन नहीं मिल सकता। यह तभी संभव होता जब कविता जीवन के प्रति भावगत प्रतिक्रिया न हांकर सैद्धांतिक अथवा सिद्धांत-बद्ध प्रतिक्रिया या कम-से कम, बौद्धिक प्रतिक्रिया ही, होती। काव्य के इसी साधारण मनोविज्ञान को न समझने के कारण ही जोणीले लोगों ने साम्प्रदायिक दृष्टि से परस्पर-विरोधी प्रतीत होने वाली तुलसी की अनेक उक्तियों के आधार पर अनेक उलझी हुई कल्पनाएँ की हैं और कभी उनको अद्वैतवादी, कभी विशिष्टाद्वैतवादी और कभी और कुछ प्रमाणित करने का प्रयत्न किया है। जब अनन्य इष्टोपासना में आस्था रखने वाले तुलसी जैसे कवि के विषय में इतनी कठिनाइयाँ हो सकती हैं तो देव की कविता में सैद्धांतिक द्विविधा का होना कोई आश्चर्य की बात नहीं होनी चाहिये। दूसरा कारण इस दुविधा का यह है देव स्पष्टतः साम्प्रदायिक कवि नहीं थे। प्रेम के रस में आकण्ठ डूबा हुआ यह रसज्ञ कवि साम्प्रदायिक सकीर्णता से स्वभावतः ही दूर था। इसके अनिश्चित उस युग में भी साम्प्रदायिक मत-मतान्तरों का जोर नहीं रह गया था। भक्ति-काल में तो युग की चेतना ही उसी धारा में बह रही थी; अतएव उस समय साम्प्रदायिक शब्दावली में जीवन की व्याख्या सुलभ और सहज थी, परन्तु रीति-काल में ऐसा नहीं था। धार्मिक मत-मतान्तरों के सूक्ष्म भेद-प्रभेद इस समय तिरोहित हो गए थे—

मौलिक और दिग्दृष्टि मिश्रित ही स्थूल रूप में लोगों के सम्मुख थे। उधर साम्प्रदायिक कटुता मिटाकर धार्मिक एकता की स्थापना का प्रयत्न जो तुलसी जैसे उदार वैष्णव-लोक-नायकों ने आरम्भ कर दिया था वह भी इस युग में एक स्थूल रूप में निरंतर चल रहा था। सामाजिक सुश्रुति में रत लोगों को तत्त्व-चिंतन के सूक्ष्म-जटिल पार्थक्य की अपेक्षा धर्मों की स्थूल एकता ही गृहज सुकर लगती थी। साधारणतः व्यवहार्य रूप में लोग कृष्ण की उपासना को साधन-मार्ग मान लेते थे। राम की उपासना भी काफी प्रचलित थी। उधर अन्य देवों की भी उपासना थोड़ी बहुत चल रही थी। कृष्ण लोकरप्रवृत्ति के अधिक अनुकूल पड़ते थे, परन्तु उनके प्रति साम्प्रदायिक आग्रह इस समय नहीं रह गया था।—विद्वान् तत्त्व-चिंतकों में, जिनकी संख्या अत्यन्त अल्प थी, वैष्णव दर्शनों की व्यापक लोकप्रियता होने पर भी अभी शांकरों के प्रति गहरी आस्था वर्तमान थी। वास्तव में तत्त्व-ज्ञान के भ्रातृत्व पर उसका किसी न किसी रूप में ग्रहण अनिवार्य था। यही कारण है कि देव के सिद्धांतों में यह द्विविधा अथवा सम्मिश्रण मिलता है। उनके दार्शनिक विचारों का सारांश यह है कि वे व्यवहार रूप में कृष्णोपासक थे और रसात्मिका प्रीति को ही श्रेयस्कर मानते थे। तास्विक भ्रातृत्व पर उनके विचारों में शंकरों के सिद्धांतों और चतुर्लभ, निम्बार्क तथा चैतन्य आदि वैष्णव आचार्यों के सिद्धान्तों का सम्मिश्रण था और वे वस्तु रूप में यही मानते थे कि :—

जोगिन जोगी, जनीन जती, मुनिह्न कछ् मुनि सो मन-मान्यो ।
छुत्रिन अत्र धरयो परख्यो, सृगया वन व्याधन व्याध बखान्यो ।
भिन्न भिन्न, अभिन्न सत्रु-सो, दूलह सो दुलही पहिचाग्यो ।
जैसो को तसो जहां को नहां जिहि जैसो लख्यो तिहि तैसोई जान्यो ।

यह ईश्वर के भावगत (Subjective) रूप की स्पष्ट स्वीकृति है, और वास्तव में मनुष्य की बुद्धि अन्त में यही जाकर रुकती है।

नैतिक-दृष्टि :—जैसा कि तत्कालीन सामाजिक स्थिति के विवेचन में स्पष्ट है, यह घोर नैतिक हास का युग था। धर्म और नैतिकता का विच्छेद हो गया था,—जीवन में संयम का स्थान वाह्य आचार ने ले लिया था। देव प्रेम को जीवन का समाधान मानते थे, अतएव स्वभावतः संयम और दमन पर आश्रित नैतिकता के प्रति उनको अधिक आस्था नहीं हो सकती थी। फिर भी प्रत्येक व्यक्ति की अपनी नीति अचरय होती है—देव प्रेम में वैध-प्रेम अर्थात् स्वकीया-प्रेम के पक्षपाती थे और प्रेम को कामुकता से भिन्न मन की उदात्त वृत्ति मानते थे। नीति के विभिन्न अंगों में वे प्रायः उनमें ही विश्वास रखते थे जो कोमल एवं प्रवृत्ति मूलक हैं, जैसे श्रद्धा, क्षमा, विनय, करुणा आदि।—

हैं अभिमान तजै सनमान वृथा अभिमान को मान ब्रह्मये ।
 देव दया करै सेवक जानि, सुसील सुभाय सुलोनी लहैये ।
 को सुनिकै यिन मोल बिकाय न बोलन को कोई माल न हँये ।
 पैये असीस लचैये जो सीम लची रहियं तव ऊंची कहैये ॥

उपर्युक्त पद में निरभिमानता, सुशील-स्वभाव, मधुर-भाषण और विनय के महत्त्व पर बल दिया गया है । इसी प्रकार लसा का भी कवि जीवन की स्फुल्लता के लिये अनिवार्य मानता था—

पायो न सिरावन सलिल छमा-छीटन सो,
 दूध लो जनम विनु जाने उफनायगो ।

वाह्य आचारों में उमे तनिक भी आस्था नहीं थी, वह प्रतीति अथवा आंतरिक विश्वास को ही परम साधना मानता था—

कथा मैं न, कथा मैं न, तीरथ के पंथा मैं न,
 पोथी मैं न, पाथ मैं, न साथ की बग्गीति मैं,
 जप मैं न, मुंडन न, तिलक-त्रिपुण्डन न,
 नदी-कूप-कुण्डन, अन्हान दान-रीति मैं ।
 पीठ-मर-मण्डल न, कुण्डल कमण्डल न,
 माला-दण्ड मैं न, देव देहरे की भीति मैं ।
 आपु ही अपार पारावार प्रभु पूरि रख्यो,
 पाइये प्रगट परमेसुफ प्रतीति मैं ।

कहने का तात्पर्य है कि देव का, जीवन के सूक्ष्म प्रवृत्तिमूलक मूल्यों में ही अधिक विश्वास था—सू ल निषेधमूलक मूल्यों में नहीं ।

देव का रीति विवेचन (आचार्यत्व)

काव्य के सर्वाङ्ग का विवेचन :—देव रीति-काल के उन आचार्य कवियों में है, जिन्होंने काव्य के सर्वाङ्ग का विवेचन किया है। इनके प्रमुख रीति ग्रंथ दो हैं। (१) भाव-विलास (२) शब्द-रसायन। सभी रसों का पूर्ण विवेचन मुख्यतः शब्द रसायन और भवानी-विलास में मिलता है। भाव-विलास में रस के आन्तरिक अंगों एवं रस-परिपाक का सम्यक् विवेचन है, परन्तु उसमें केवल शृंगार को ही लिया गया है। नायिका-भेद भाव-विलास, भवानी-विलास, रस-विलास कुशल-विलास, सुजान-विनोद और सुखसागर-तरङ्ग में पूर्ण विस्तार के साथ शैली-भेद से वर्णित है। अलंकार-निरूपण, भाव-विलास में संक्षेप से और शब्द-रसायन में ईषत् विस्तार-पूर्वक किया गया है। शब्द-रसायन में शब्द-शक्ति (पदार्थ-निरूपण) गुण-रीति और पिंगल का भी क्रमिक विवेचन है। इसके अतिरिक्त काव्य की आत्मा, काव्य-शरीर, काव्य-प्रयोजन और उसकी महिमा आदि के विषय में भी देव ने स्थान-स्थान पर सामान्य लिखावट दी है। तात्पर्य यह है कि केवल दोषों को छोड़ काव्य के प्रायः सभी अंगों का विवेचन देव के ग्रंथों में पाया जाता है। इसमें संदेह नहीं कि इनमें शृंगार-रस और नायिका-भेद का विस्तार अनुपात में कहीं अधिक है, क्योंकि वास्तव में कवि की प्रकृति उनमें ही रमी है, परन्तु अन्य काव्यांगों की भी उपेक्षा नहीं की गई।

रस :—महत्त्व की दृष्टि से काव्यांगों में सबसे पहला स्थान रस का ही है, अतएव उसी से आरम्भ करना उचित होगा। रस की परिभाषा देव ने इस प्रकार की है :—

जो विभाव अनुभाव अरु, विभचारिणु करि होइ ।

धिति की पूरन वासना, सुकवि कहत रस सोइ ।

(भाव-विलास)

अर्थात् विभाव, अनुभाव और व्यभिचारियों द्वारा स्थायी भाव की पूर्ण वासना को रस कहते हैं। यहाँ वासना शब्द का प्रयोग द्रष्टव्य है, वासना का अर्थ है, स्मरित-ज्ञान अथवा अनुभव। यहाँ वासना शब्द के प्रयोग में 'भाव स्मरण रसः' अर्थात् भाव का स्मरण या स्मरित अनुभव रस है। इस प्रसिद्ध रस-लक्षण की ओर संकेत है और दूसरे रस-परिपाक की आधार-रूपिणी वासना की महत्त्व-स्वीकृति भी है। रस परिपाक के विषय में देव का मत है।

चित्त थापित धिर बीज विधि, होत अंकुरित भाव ।
 चित्त बदलित, दल फूल फलि, बरसत सुरस सुभाव ॥
 खेत पात्र, प्रारब्ध विधि, बीज सुअंकुर जोग ।
 सलिल नेह, भाव सुविटप, छंद पत्र परिभोग ॥

(शब्द-रसायन)

‘पात्र’ का हृदय क्षेत्र अर्थात् रस का आधार स्थान है, संस्कार रूप से चित्त में स्थायी भाव बीज है जो स्नेह के स्विचन से अंकुरित पुष्पित अर फलित होता हुआ रसमें परिणत हो जाता है। यह प्रारब्ध तथा विधाता की कृपा से सम्भव होता है। विभाव रस को उपजाने वाले हैं, अनुभाव रस का अनुभव कराने वाले अथवा प्रकाशक हैं—इनमें सात्विक-भाव विशेषक अर्थात् रस को विशेषता-पूर्वक प्रकट करने वाले हैं और संचारी रस को झलकाने वाले अथवाः ‘विलासक’ हैं यही रस-परिपाक में विभाव अनुभाव और संचारी आदि का योग है।

रस अंकुर धार्द, विभाव-रस के उपजावन
 रस-अनुभव अनुभाव, सात्विकी रस झलकावन ।

(शब्द-रसायन)

उपयुक्त विवेचन स्पष्टतः शास्त्रानुकूल है। इसमें केवल एक बात विचार-योग्य है। वह यह कि देव ने स्नेह और प्रारब्ध को रस-परिपाक के लिए अनिवार्य माना है। स्नेह का वास्तव में अर्थ है रागात्मिका वृत्ति और देव का तात्पर्य है कि रस का पूर्ण परिपाक उसी हृदय में सम्भव है जिसमें रागात्मकता की प्रधानता हो और रागात्मकता की यह प्रधानता प्रारब्ध अथवा पूर्वजन्म के संस्कारों का परिणाम है। संस्कृत में भरत आदि आचार्यों ने रस-भोक्ता को अनिवार्यतः सहृदय तथा सवायन माना है। देव ने स्नेह और प्रारब्ध आदि शब्दों के द्वारा इसी तथ्य को ध्वनित किया है। आज की वैज्ञानिक शब्दावली में प्रारब्ध अथवा संस्कार को (Heredity) अथवा पितर-प्रभाव कहते हैं। मनोविज्ञान और पश्चात्त्य साहित्य-शास्त्र यह निश्चित रूप से स्वीकार करते हैं कि सौन्दर्यानुभूति में जीवन की उन वृत्तियों का महत्त्वपूर्ण योग है, जिनका अनुभूत्यात्मक रूप सुखकर है। इन्हींको हमारे यहाँ रागात्मिका वृत्ति कहा है। व्यक्ति विशेष के स्वभाव में इन वृत्तियों की अधिकता अथवा न्यूनता संस्कार और परिस्थिति पर निर्भर है।

॥ सुखसागरतरंग पृष्ठ ३६, ३७

॥ Affective Quality

अब रम के स्वरूप और रस की स्थिति के प्रश्न रह जाते हैं। वास्तव में ये दोनों ही अत्यन्त गम्भीर और तात्त्विक प्रश्न हैं, परंतु हिन्दी के अन्य रीतिकारों की भांति देव ने भी इनको विशेष महत्त्व नहीं दिया। इसका कारण एक तो यह था कि इन कवियों में इतनी गहराई में उतरने का उत्साह ही नहीं था, दूसरे गद्य के आभाव में तुक के बंधन में जकड़े हुए पद्यों द्वारा यह विवेचन सम्भव नहीं था। फिर भी जहाँ तक रस के स्वरूप का सम्बंध है, इसमें संदेह नहीं रह जाता कि देव उसे आनन्दमय एवं ब्रह्मानन्द-यहोदर ही मानते थे।

अर्थ धर्म ते होइ अरु काम अर्थ ते जानु ।

ताते सुख, सुख को सदा, रम शृंगार निदानु ॥

(भाव-विलास)

कहत लहत उमहत हियो, सुनत सुनत चित प्रीति ।

शब्द अर्थ भाषा सुरस, मरस काव्य दस रीति ॥

(शब्द-रसायन)

हरिजस-रस की रसिकता, सकल रसाइन सार ।

जहाँ न करत कदर्थना यह असार संसार ॥

(शब्द-रसायन)

इस प्रकार देव ने भारतीय रस-शास्त्र के अनुसार रम को आनन्दमय तथा आध्यात्मिक अनुभूति माना है। वे स्पष्टतः उसे लौकिक एवं ऐन्द्रिय अनुभव से परे मानते हैं :—“जहाँ न करत कदर्थना यह असार संसार”। रसकी स्थिति का भी क्रमिक विवेचन देव ने नहीं किया। पीछे उद्धृत एक दोहे में ही इसका संकेत किया गया है, और वह भी संदिग्ध है। इस दोहे में रसका रूपक बाँधते हुए पात्र को चंद्र अथवा रस का स्थान माना गया है—शास्त्रीय शब्दावली में रसकी स्थिति पात्र में मानी गयी है, परन्तु यह पात्र शब्द अत्यंत संदिग्ध है। साधारणतः तो पात्र का अर्थ रस का अधिकारी व्यक्ति अर्थात् सहृदय ही होता है, किन्तु शब्द-रसायन में आगे चलकर जहाँ इस रूपक का विस्तार किया गया है, वहाँ पात्र से अभिप्राय काव्यगत पात्र (Characters) का ही है। पात्र तीन प्रकार के माने गये हैं। वाचक, लाक्षणिक और व्यंजक, जिनके अन्तर्गत नायक-नायिका के विभिन्न भेद तथा सखी-दूती आदि के प्रकार आ जाते हैं। एक अन्य स्थान पर भी देव में स्पष्ट रूप से नायक-नायिका के हृदय को ही शृंगार रस का आधार स्थान माना है।

दंपति उर कुरखेत विधि बीज भीजि रम-भाव ।

(प्रेम-चन्द्रिका)

यह सिद्धांत अभिनव और भट्टनायक का उत्तलंघन करना हुआ भट्टलोल्लट के आरम्भिक रस-विवेचन का स्मरण दिलाता है। पर यह मानना ना उपायनी होगी कि देव भट्टलोल्लट के अनुयायी थे। देव का आधार ग्रंथ है भानुदत्त की रस संरगिणी और भानुदत्त मूलतः अभिनव-द्वारा स्थापित शास्त्रीय परम्परा में ही आते हैं। अतएव देव भी रसवादियों की उस सर्वमान्य परम्परा में अलग नहीं है, परन्तु फिर भी उपर्युक्त वाक्य में कुछ विचित्रता अवश्य है और उसका कारण जान लेना भी कोई कठिन नहीं है। वह कारण यह है कि देव ने साहित्यिक रस, हरि-रस और प्रेम-रस को अभिन्न माना है। अर्थात् वे काव्यगत शृंगार रसके आस्वादन और प्रत्यक्ष प्रेम-रस (जो उनकी दृष्टि में सदैव ही हरि-रस में अभिन्न अलौकिक अनुभूति है) के आस्वादन में कोई अन्तर नहीं मानते। प्रेम की मूल अनुभूति तो चूँकि नायक-नायिका का ही होती है इसलिये उन्होंने नायक-नायिका के हृदय की ही सामान्यतः रस का क्षेत्र मान लिया है, और उधर पात्रसहृदय और अपने आपको एक रूप में देखा है। रस की स्थिति नायक-नायिका के हृदय में मानने का यही कारण है।

रसों की संख्या देव ने ६ मानी है।

सो रस नव-विधि विबुध कवि बरतत मत प्राचीन ।

(शब्द-रसायन)

परन्तु मम्मट के अनुसार उन्होंने काव्य और नाटक में रसों की संख्या का भेद माना है। नाटक में केवल आठ रस होते हैं—शांत का परिपाक नाटक में सम्भव नहीं है। काव्य में नौ रस होते हैं :—

यहि भांति आठ विधि कहत कवि नाटक मत भरतादि रस,

अरु शांत यतन मत काव्य के लौकिक रस के भेद नव ।

(भाव-विलास)

जैसा कि रीति-काल के शास्त्रीय आधार का विवेचन करते हुए लिखा है—भरत ने मूलतः आठ ही रस माने हैं, परन्तु नवें रस का संकेत भी उन्होंने कर दिया है। उद्भट ने स्पष्ट रूप में शांत रस को स्वीकृत करते हुए नाटक में भी नौ ही रसों की स्थिति मानी है :—

‘नव नाट्ये रसाः स्मृताः ।’—ब्राह्म के आचार्यों ने नाटक और काव्य में भेद करते हुए नाटक में आठ और काव्य में नौ रस माने :—

शृंगार हास्य करुण रौद्र वीर भयानकाः ।

वीरभयानकभुत संज्ञौचेत्यष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः ।

(काव्य-प्रकाश)

अर्थात् नाटक में शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक वीभत्स और अद्भुत ये आठ रस कहे गये हैं। इसके उपरांत 'निर्वेदः स्थायी भावोऽस्ति शांतोऽपि नवमो रसः।' निर्वेद जिसका स्थायी भाव है, ऐसा शांत भी नवाँ रस है। (काव्य-प्रकाश)। यह विवाद आगे भी चलता रहा। पण्डितराज जगन्नाथ को नाटक में भी नौ रस मानने में कोई आपत्ति नहीं थी।

देव ने वरसल, प्रेयान्, भक्ति आदि को पृथक् रूप से स्वीकार कर रसों की संख्या-वृद्धि तो नहीं की, परन्तु रसके भेद-प्रभेदों में उन्होंने काफी विस्तार किया है। पहले तो उन्होंने रस के ही दो प्रकार माने हैं, लौकिक और अलौकिक। अलौकिक रस तान प्रकार का होता है, स्वापनिक (स्वापनिक) मानोरथिक और औपनायक (औपनायिक)। यह वर्गीकरण देव ने सीधा रस-तरंगिणी से लिया है। स च रसो द्विविधः लौकिकोऽलौकिकश्चेति। अलौकिको रसस्त्रिधा स्वापनिको मानोरथिक औपनायिकश्चेति। (रस त०, तरंग ६) इन तीनों के लक्षण नहीं दिए गए, केवल उदाहरण ही दिये गये हैं, जिनसे व्यंजित होता है कि स्वापनिक में स्वप्न द्वारा मानोरथिक में मनोरथ द्वारा, और औपनायिक में लीला आदि के व्याज से भगवान् के मिलन का अलौकिक रस प्राप्त होता है। लौकिक रसों में-शृंगार के पहले साधारणतः दो भेद किए हैं संयोग और वियोग, फिर दोनोंके प्रच्छन्न और प्रकाश ये दो भेद और किए हैं। प्रच्छन्नशृंगार गुप्त रहता है, प्रकाश सर्वविदित होता है, उसमें दुराव की आवश्यकता ही नहीं होती।

देव कहे प्रच्छन्न सो, जाको दुरो विलास।

जानहिं जाको सकल जन, बरनें ताहि प्रकाश।

[भाव-विलास]

ये दोनों भेद भी देव के अपने नहीं हैं। उनसे पूर्व केशव ने इनका वर्णन किया है :—

शुभ संयोग वियोग पुनि, दोउ शृंगार की जाति।

पुनि प्रच्छन्न प्रकाश करि, दोऊ द्वै द्वै भाति।

(रसिक प्रिया)

और केशव ने इन्हें भोज के शृंगार-प्रकाश से ग्रहण किया है।

साधारण वर्गीकरण के अनुसार संयोग एक ही प्रकार का होता है। वियोग के चार भेद हैं, पूर्वाग, मान, प्रवास और करुणात्मक वियोग। इनमें पहले तीन का वर्णन तो देव ने शास्त्रीय परम्परा के अनुकूल ही किया है, परन्तु उनके करुणात्मक वियोग के विवेचन में विचित्रता है :—

दम्पतीन में एकके, विषम मूरछा होइ ।

जहँ अति आकुल दूसरी, करुणातम कहि सोइ ॥ (भा० वि०)

करुणातम सिगार जहँ रति और शोक निदान । (श० र०)

अर्थान् जहाँ दम्पति में एक को विरह के मारे मूर्छा अज्ञाये और दूसरा अत्यन्त व्याकुल हो जाए वहाँ करुणात्मक वियोग होगा है, इसमें रति और शोक का मिश्रण रहता है । करुणात्मक वियोग के तीन भेद माने गये हैं—लघु, मध्यम, और दीर्घ । पहले में प्रिय की मृत्यु की सम्भावना-मात्र है, दूसरे में उसकी वास्तविक मूर्छा है, तीसरे में उसका जीवन खतरे में होता है । करुण विप्रलम्भ के विषय में संस्कृत आचार्यों में भी बहुत कुछ मत-भेद रहता है—कुछ ने उसकी स्वतंत्र सत्ता को ही नहीं माना, परन्तु परम्परा सामान्यतः उसे स्वीकार करती आई है । विश्वनाथ ने करुण विप्रलम्भ का लक्षण इस प्रकार किया है :—

यूनोरेकरस्मिन्गतवति लोकात्तरं पुनर्लभ्ये ।

विमनायते यदैकस्तदा भवेत्करुणविप्रलम्भारब्धः ।

(साहित्यदर्पण)

अर्थात् नायक और नायिका में से एक के मर जाने पर दूसरा जो दुःखी होता है, उस अवस्था को करुण विप्रलम्भ कहते हैं । परन्तु यह तभी होता है जब परलोकगत व्यक्ति के इसी जन्म में इसी देह से फिर मिलने की आशा हो ।' इस प्रकार शास्त्रीय परम्परा करुण विप्रलम्भ की स्थिति मरण से ही मानती आई है, पर देव ने उसे मूर्छा में मान कर मरण और अति-प्राकृतिक तत्व दोनों को बचाने का प्रयत्न किया है । उन्होंने विषम मूर्छा को मरण का प्रत्याभाम मानते हुए वियोग भावना की तीव्रता पर ही बल दिया है, जबकि मरण में स्थायित्व की भी भावना रहती है । अतएव यह मानना पड़ेगा कि मूर्छा के द्वारा शोक का उतना गहरा परिपाक सम्भव नहीं है जितना मरण के द्वारा—और उपर्युक्त लघु, मध्यम और दीर्घ भेद तो निरर्थक ही हैं । हारय के स्मित, हसित आदि साधारण छः भेदों को न लेकर देव ने उसके उत्तम, मध्यम और अधम ये तीन भेद ही ग्रहण किये हैं । पर जैसे इन भेदों का आधार हास्य की सूक्ष्मता—स्थूलता को ही माना है—'अधिक अधम, मधि मध्यजन, उत्तम हंसत विनीत ।' करुण के देव ने पांच भेद किये हैं—करुण, अतिकरुण, महाकरुण, लघुकरुण और सुखकरुण । इनमें पहले चार भेद तो रपष्टतः ही करुणा की मात्रा के अनुपात पर आश्रित हैं, अंतिम में करुणा का सुख में पर्यवसान हो जाता है । पहले चार भेदों का प्रस्तार तो किसी मनोवैज्ञानिक आधार पर आश्रित न होने के कारण व्यर्थ प्रयत्न मात्र है, सुखकरुण में अवश्य नवीनता है । परन्तु सुखकरुण का स्थायी भी क्या शोक ही रहता है, यह

प्रश्न है ! सुखकरुण की व्याख्या करते हुए देव ने 'दुख में सुखहि समेत (या संजोत) चाक्यांश का प्रयोग किया है जिसका अर्थ है 'दुख में सुख का योग ।' अर्थात् लक्षण के अनुसार तो स्थायी भाव दुख अथवा शोक ही रहता है, उररी में हर्ष का सम्मिश्रण हो जाता है । परन्तु जो उदाहरण दिया गया है उसमें यह तथ्य पूरी तरह नहीं घटता उसमें दुःख का हर्ष में पर्यवसान ही हो जाता है ।

भाग की भूमि, सुहाग को भूषण, लाज गिरी-निधि लाज निवांसू ।
आइये मेरी दुहूँ-कुल-दीपक, धन्य पतिव्रत-प्रेम-प्रकासू ।
लंक से आई निसंक लिए सुख, सर्वसु वारति कौसिला-सासू ।
पाँडव पं ते उठाइ लिए, हिय लाइ, बलाइ लै पोंछति आंसू ।

पहले तो हृष्ट का नाश न होने से इस प्रसंग में ही करुण का परिपाक सम्भव नहीं है परन्तु यदि आशा की क्षीणता—अथवा सम्भावना की कमी के कारण ऐसा मान भी लिया जाय फिर भी यहाँ तां हृष्ट की प्राप्ति हो गई है, अतएव शोक की स्थिति कैसे सम्भव हो सकती है ! मवीविज्ञान की दृष्टि से सुख-करुण जैसे रस-भेद की स्थिति मानी जा सकती है, हमका आधार होगा शोक, हर्ष संस्करण करेगा, परन्तु उसका आलम्बन भिन्न होगा और वह थोड़ी देर प्रकाश बिखरा कर अंत में शोक के अंधकार को और भी सघन कर देगा । शीवस्यिर ने अपने दुःखांत नाटकों में इन प्रकार के सुख-करुण रस का अच्छा परिपाक किया है । अतएव यदि सुखकरुण रस की स्थिति सम्भव हो सकती है तो वह इसी अर्थ में हो सकती है । देव द्वारा प्रतिपूजित सुखकरुण कम से कम करुण रस का भेद नहीं है । रौद्र, भयानक और अद्भुत का केवल एक ही भेद माना गया है । वीभत्स में जुगुप्सा के दो भेद माने गये हैं—

- (१) वस्तु धिनौनी देखि सुनि धिन उपजै जिय मांहि ।
धिन बाढै वीभत्स रस, चित की रुचि मिटि जाँहि ॥
- (२) निद्य कर्म करि निद्य-गति, सुनै कि देखै कोय ।
तन सकोच मन सम्भ्रमस, द्विविधि जुगुप्सा होय ॥

शब्द-रसायन]

इनमें पहला भेद तो परम्परागत जुगुप्सा—शारीरिक घृणा (horror) का ही है, परन्तु दूसरा स्पष्टतः ग्लानि का है । शास्त्रीय परम्परा प्रायः केवल प्रथम भेद को ही स्वीकार करती आई है । कुछ आचार्यों ने ऐसा भी माना है, परन्तु परम्परा ग्लानि द्वारा वीभत्स का परिपाक नहीं मानती । शास्त्रीय बाधा के अतिरिक्त भी, वास्तव में ग्लानि वीभत्स के अन्तर्गत कठिनता से ही आ सकेगी । आत्म-ग्लानि वीभत्स की अपेक्षा करुण अथवा शांत के ही अधिक समीप है, क्योंकि उससे

पश्चात्ताप जन्य शोक अथवा निर्वेद ही होता है। दूसरे के प्रति ग्लानिमूलतः जुगुप्सा के साधारण रूप से अभिन्न होगी। जुगुप्सा (शारीरिक) का आलम्बन प्रत्यक्ष एवं स्थूल होता है, ग्लानि (मानसिक) का आलम्बन सूक्ष्म। अतएव दोनों में स्थूलता की मात्रा का ही अंतर होगा, प्रकार का नहीं। दूसरों के प्रति ग्लानि घृणा का भी रूप धारण कर सकती है, उस अवस्था में वह क्रोध के अंतर्गत आयेगी क्योंकि घृणा निष्क्रिय अथवा अक्षम क्रोध का ही दूसरा नाम है। परन्तु देव इनती गहराई में नहीं गए है। स्थूल और सूक्ष्म या शारीरिक और मानसिक का अन्तर उनके मस्तिष्क में अवश्य था परन्तु वे उसे स्पष्टतया अभिव्यक्त नहीं कर पाये है। इसी-लिए उनके दोनों उदाहरणों में कोई स्पष्ट भेद नहीं है। वीर के स्वीकृत चार भेदों में से देव ने युद्धवीर, दयावीर और दानवीर को ही ग्रहण किया है—धर्मवीर को छोड़ दिया है। इसका कारण स्वतंत्र चिंतन न होकर रसतरंगिणीकार का अन्धानुकरण मात्र है, क्योंकि उन्होंने भी केवल ये ही तीन भेद माने हैं।

वीरस्तु युद्धवीर-कोपवीर-दयावीर भेदात् त्रिधा ।

[रसतरंगिणी प्र० तरंग, पृ० २३]

वास्तव में या तो जैसा कि पण्डितराज जगन्नाथ ने कहा है, वीर के अन्तर्गत भेद न कर, उसका एक साधारण रूप ही ग्रहण करना चाहिये, या फिर धर्मवीर को भी स्वीकार करने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए क्योंकि धर्म एक व्यापक प्रवृत्ति है, दान और दया तो उसके अंतर्गत आ सकते हैं परन्तु वह इनमें सीमित नहीं हो सकता। किन्ती भी नैतिक या आध्यात्मिक आदर्श के प्रति उरसाह आखिर धर्म के अतिरिक्त कहाँ जाएगा। शब्द-रसायन में शांत के भेद नहीं किए गये परन्तु भवानोविलास में उसको दो भागों में विभक्त किया गया है—एक भक्ति-मूलक शांत, दूसरा शुद्ध शांत। इनमें पहले के तीन उपभेद किये गये हैं: प्रेम-भक्ति, शुद्ध-भक्ति और शुद्ध प्रेम। शुद्ध शांत से तात्पर्य वैराग्यमूलक शांत का है। इस विभाजन में भी देव ने शास्त्र से वैचित्र्य प्रदर्शन करने का निष्फल प्रयत्न किया है। क्योंकि भक्ति—विशेषकर प्रेम-भक्ति और शुद्ध प्रेम तो शांत के अंतर्गत किसी रूप में भी नहीं आ सकते—वे तो शृंगार के अन्तर्गत आते हैं। जैसाकि अन्यत्र स्पष्ट किया गया है—इन दोनों में केवल आलाम्बन के स्वरूप का ही थोड़ा अंतर रहता है। वास्तव में यहाँ देव ने अपना ही विरोध किया है—उन्होंने केवल आलाम्बन के स्वरूप-भेद से उन्हीं छंदों को शृंगार और शांत के अन्तर्गत रख दिया है। परन्तु आलाम्बन के पाथिव और अपाथिव स्वरूप का यह भेद स्थायी भाव में थोड़ा परिवर्तन या मिश्रण भले ही करदे, उसको बिरकुटा ही कैसे बड़ा सकता है? इसीलिए तो उन्होंने बाद में अपनी वृत्ति को स्वीकार

करते हुए शब्द-रसायन में केवल शुद्ध, वैराग्यमूलक शांत को ही ग्रहण किया है।

अब रसों के पारस्परिक सम्बन्ध को लीजिए। देव ने इस विषय में दो स्थापनाएँ की हैं। पहली स्थापना के अनुसार मुख्य रस केवल चार हैं :—शृङ्गार, रौद्र, वीर, और वीभत्स—शांत को छोड़ शेष चार रसों का जन्म इन्हींसे होता है—शृङ्गार से हास्य का, रौद्र से करुण का, वीर से अद्भुत का, और वीभत्स से भयानक का।

होत हास्य गिंगार ते, करुण रौद्र ते जानु ।

वीर जनित अद्भुत कहो, वीभत्स ते भयानु ॥

[शब्द-रसायन]

यह स्थापना पहले तो मौलिक न होकर भरत का अनुवादमात्र है,

शृङ्गारादि भवेदास्यो रौद्राच्च करुणो रसः ।

वीराच्च वाद्भुतोत्पत्तिर्वीभत्साच्च भयानकः ।

[नाट्य-शास्त्र]

फिर इसका कोई विशेष औचित्य भी नहीं है। हास्य, शोक, विरमय और भय स्वतंत्र एवं मौलिक मनोवृत्तियाँ हैं। हास्य शृंगार की विकृति अथवा जैसा भरत ने कहा है उसकी अनुकृति से उत्पन्न हो सकता है, परन्तु उसकी सीमा इतनी ही नहीं है। जिन परिस्थितियों में शृंगार की गंध भी नहीं होती उनमें भी हास्य की उद्बुद्धि करने की क्षमता रहती है। इसी प्रकार “वीर का कर्म अद्भुत अवश्य है” (भरत)—अर्थान् विस्मय उत्साह से उत्पन्न हो सकता है,—उसका सम्बन्ध विराट् (Sublime) से है इसमें संदेह नहीं, परन्तु फिर भी विस्मय के उद्भव को उत्साह तक ही सीमित नहीं माना जा सकता। भय में भी भयानक वस्तु से घृणा एवं विकर्षण, अथवा वृत्तियों के संकुचित होने में, जुगुप्सा मूलतः वर्तमान रहती है—परन्तु तो भी दोनों का अनुभूत्यात्मक रूप (feeling) सर्वथा भिन्न होने से इनमें शुद्ध कार्य-कारण सम्बन्ध नहीं माना जा सकता। अर्थात् भय के मूल में जुगुप्सा की प्रतिक्रिया अवश्य रहती है, परन्तु जिसके कारण उसकी अनुभूति भय रूप में होती है, वह जुगुप्सा नहीं है। शोक को क्रोध से उत्पन्न मानना तो उसकी सीमा को अत्यन्त संकुचित कर देना है। शोक क्रोध की अपेक्षा न केवल व्यापक ही अधिक है, बल्कि मौलिक भी। भारतीय-दर्शन में भी शोक का सम्बन्ध षट्त्रिंशु चर्ग के क्रोध से न होकर मोह से ही है। रौद्र का कर्म करुण की सृष्टि करता है, भरत की यह स्थापना भी अत्यन्त एकांगी है।—इन्हीं तथा अन्य कारणों से मनोविज्ञान में ये सभी मनोवृत्तियाँ मौलिक ही मानी गई हैं, गौण अथवा अन्य-जनित नहीं।

इस विषय में देव ने दूसरी स्थापना और भी अधिक उत्साह के साथ की है :—

तीन मुख्य नौ द्व रसनि द्व द्व प्रथम निखीन ।
प्रथम मुख्य तिन तिनहुँ मै, दोऊ तेहि आधीन ।
हास्य भयरु सिंगार संग रौद्र करुन संग वीर ।
अद्भुत अरु वीभत्स संग शान्तहि बरनत धीर ।

[भवानी-विलास]

अर्थात् नौ रसों में तीन मुख्य हैं शृंगार, वीर और शांत । शेष छः रस इन्हीं तीनों के आश्रित हैं । हास्य और भय शृंगार के आश्रित हैं, करुण और रौद्र वीर के, और अद्भुत और वीभत्स शांत के । इस स्थापना के आधार का देव ने विशेष विवेचन नहीं किया, और न यह चास्तव में किसी विशेष मनोवैज्ञानिक आधार पर स्थित ही है । वीर के साथ रौद्र तो ठीक है, परंतु करुण को सभी परिस्थितियों में वीर के आश्रित कैसे माना जा सकता है ? इसी प्रकार शृंगार और भयानक का तो विरोध है, परन्तु देव ने [भय के बिना प्रीति नहीं होती] इस लोकोक्ति के आधार पर ही दोनों को सम्बद्ध कर दिया है :—

प्रीति भीति को संग है, भय बिनु प्रीति न होइ ।

[भवानी-विलास]

इसके अतिरिक्त जैसा कि ऊपर कहा गया है, काव्य के स्थायी भाव प्रायः सभी मौलिक मनोवृत्तियाँ होने के कारण स्वतन्त्र ही हैं, उनका एक-दूसरे में पूर्ण अन्तर्भाव सम्भव नहीं है । परन्तु देव तो धुर मूल तक जाते हैं, और वार, शांत का भी अन्त में, शृङ्गार में अन्तर्भाव कर देते हैं—“तेहि उच्चाह निर्वेद लै वीर-शांत संचार ।” शृङ्गार का उत्साह वीर को जन्म देता है, उसका निर्वेद शांत को । आगे चलकर शब्द-रसायन में इसी सिद्धांत का एक दूसरे ढङ्ग से प्रतिपादन किया गया है । शृङ्गार के दो भेद हैं, संयोग और वियोग । इनमें संयोग हास्य, वीर और अद्भुत का अन्तर्भाव कर लेता है, वियोग रौद्र, करुण और भयानक का; वीभत्स और शान्त दोनों में अन्तर्भूत हो सकते हैं :—

सो संजोग वियोग भेद, शृङ्गार दुविध कहु,
हास्य, वीर, अद्भुत संयोग के, लज्ज अङ्ग लहु,
अरु करुना, रौद्र भयान भये, तीनों वियोग अँग,
रस वीभत्सऽरु शांत होत, दोऊ दुहन संग,

यह सूक्ष्म रीति जानत रसिक, जिनके अनुभव सब रसनि,
नवहूँ सुभाव भावनि सहित, रहत मध्य शृङ्गार तनि ।।

[शब्दरसायन]

कहने की आवश्यकता नहीं कि यह वर्गीकरण भी अधिक मान्य एवं संगत नहीं है। इसका आधार शायद यही है कि संयोग चूँकि मधुर है; इमलिए हास्य, उत्साह और विस्मय मधुर या सुखात्मक भाव होने के कारण संयोग के अन्तर्गत मान लिए गए हैं, और वियोग कटु है; इमलिए क्रोध, शोक और भय कटु और दुःखात्मक होने के कारण वियोग के अंतर्गत रख दिए गए हैं। उपर्युक्त विभाजन का यही औचित्य हो सकता है, परन्तु यह भी पूर्ण नहीं है क्योंकि शांत को तो मधुर और कटु दोनों का सम्बन्धित रूप होने के कारण संयोग और वियोग दोनों के साथ लिया जा सकता है, परन्तु वीभत्स तां एकांत कटु अनुभव है, अतः उसको उभयरूप कैसे माना जा सकता है ? इम प्रकार पहले तो मूलतः ही यह वर्गीकरण असंगत है, फिर यदि कोई आधार रखा भी गया है तो उसका अच्छी तरह निर्वाह नहीं किया गया। शृंगार को प्रधानता देने वाला यह सिद्धांत संस्कृत रस-शास्त्र में बहुत पुराना है। भोजराज ने अपनी पूरी शक्ति लगाकर इमका प्रतिपादन किया है। हिंदी में भी देव से पूर्व केशव, चिंतामणि और मतिराम आदि इसकी घोषणा कर चुके थे। आधुनिक मनोविश्लेषण में भी इसकी चर्चा जोर से हो रही है। इसमें संदेह नहीं कि शृंगार जीवन की प्रमुख वृत्ति है, और काव्य में भी शृंगार रस सर्व-प्रधान है; इसमें भी सन्देह नहीं कि राग अथवा रति की सक्रियता ही जीवन के उत्साह का मूल कारण है, और उसकी परिश्रान्ति ही निर्वेद की जननी है, परन्तु फिर भी अन्य सभी रसों का शृंगार में अन्तर्भाव अथवा अन्य सभी मनोवृत्तियों का रति में अंतर्भाव अधिक संगत नहीं है। शृंगार की प्रधानता तो ठीक है, परन्तु उसकी एकमात्रता सर्वथा मान्य नहीं है। ऐसा करने से कहरण, भयानक, वीभत्स, रौद्र आदि विरोधी रसों को शृंगार में ठूसने की खींचातानी करनी पड़ेगी और यह प्रयत्न सफल नहीं होगा। केशव और देव दोनों ने यही चेष्टा की है कि सभी रसों के शृंगार-परक वर्णन किये जाएँ; परन्तु वे बुरी तरह असफल हुए हैं। उनके विभिन्न उदाहरणों में शृंगार का परिपाक तो हो गया है, परन्तु अन्य रसों का आभास भी अच्छी तरह नहीं मिल पाता। यह तो स्वतः स्पष्ट सा है कि भिन्न के अपराध पर मानिनी की भौहें चढ़ जाना और शत्रु के अपराध पर वीर की भौहें चढ़ जाना एक बात नहीं हो सकती। उनमें मूल भावना (स्थायी) का अंतर है। आधुनिक मनोविज्ञान में भी आज रति को व्यक्तित्व का प्रमुख अंश ही माना जाता है—फ्रायड की अपेक्षा युंग का सिद्धांत ही आज अधिक सत्य समझा जाता है। इसी

प्रसंग में शत्रु रसों के बीच समन्वय स्थापित करने का प्रयत्न भी किया गया है। यहाँ देव ने यह प्रमाणित करने की चेष्टा की है कि शृंगार और वीभत्स, वीर और भयानक, हास्य और करुण का विरोध कौशल-पूर्वक मिटाया जा सकता है। परंतु ऐसा हो नहीं पाया, क्योंकि दोनों रसों के आलम्बन भिन्न हो गए हैं। उदाहरण के लिए वीभत्स शृंगार का छंद लीजिए :—

लै मुच-मिधु-सुधा सुख मौनिके, आये इत रुचि थोठ अमी की।
मौहि निसक लई भरि अंक मयंक-मुखी सु मयंकति जी की।
जानि गई पहिचानि सुगंध, कष्ट छिन मानि भई मुख फीकी।
थोछे उरोज अंगौछि अंगौछन, पौछति पीक कर्पाजन पीकी।

[ग० र०]

इसमें वीभत्स का आलम्बन सपत्नी है, और शृंगार का आलम्बन नायक है। अतएव शत्रुता का प्रश्न ही नहीं उठता।

आगं रम दोष शीर्षक देकर देव ने रसके कुछ और भेद भी दिये हैं :

सरस-निरस, सम्मुख-विमुख, स्व-पर-निष्ठ पहिचानि।
भीत-अभीत, उदास चित, उचित सुचित बखानि ॥

[शब्द-रसायन]

इन भेदों के लक्षण नहीं दिए गए हैं, केवल उदाहरण मात्र ही दिए गए हैं। अतएव प्रायः इनका स्वरूप समझने में कठिनाई होती है। 'सरस' में कोई विशेषता नहीं दिखाई देती। 'उदास' में केवल प्रिय की उदासीनता ही प्रकट की गई है। शायद एकांगी प्रेम को देव उदास रस के अन्तर्गत मानते हैं। 'निरस' के वेश, काल, वर्ण, विधि, यात्रा, संधि, रस और भाव के विरोधानुसार आठ भेद किए गए हैं। वास्तव में इन सबका औचित्य की हानि से ही सम्बन्ध है। सम्मुख और विमुख रस का स्वरूप भी स्पष्ट नहीं हो पाया है। स्व-निष्ठ और पर-निष्ठ रस में अपनी और दूसरे की अनुभूति का भेद है। अर्थात् स्व-निष्ठ में नायिका की अपनी अनुभूति का वर्णन है, परनिष्ठ में दूसरों पर अपने प्रभाव का वर्णन है:— शब्दरसायन में दिए हुए उदाहरणों से स्वनिष्ठ और परनिष्ठ का यही स्वरूप समझ में आता है। इन प्रसंग के अधिकांश (नीरस के भेद, स्वनिष्ठ-परनिष्ठ आदि का विस्तार) का संकेत रस-तरंगिणी से ही लिया गया है, परन्तु देव उन्ने स्पष्ट रूप से ग्रहण भी नहीं कर पाये, उसका विवेचन तो दूर रहा।

संचारियों के वर्णन में भी देव ने सामान्य परम्परा से कुछ विचित्रता दिखाई है। शास्त्र में एक प्रकार के ही संचारी माने गये हैं; परन्तु देव ने उनके दो भेद

माने हैं—शारीरिक और आंतर अथवा तन-संचारी और मन-संचारी। तन-संचारियों से अभिप्राय सात्त्विक भावों से है; जिनको कि साधारणतः अनुभाव के अंतर्गत ही माना गया है। मन-संचारी से अभिप्राय निर्वेदादि सर्व-रचीकृत संचारियों से है।

ते सारीऽरु आंतर, द्विविध कहत भरतादि ।

स्तंभादिक सारीर अरु, आंतर निरवेदादि ॥

[भाव-विलास]

यह भी रसतरंगिणीकार के शब्दों का ही अनुवाद है ।

“प्रिकारश्च द्विविधः । आन्तरः शारीरश्च । आंतरोऽपि द्विविधः,
स्थायी भागो व्यभिचारी भावरचेति । सात्त्विकस्तु सात्त्विकभावादिः ।”

[रसतरंगिणी, प्रथम तरंग]

सात्त्विक भाव क्यों संचारियों के अन्तर्गत आने चाहिएँ, इसका विवेचन देव ने नहीं किया। परंतु कारण स्पष्ट है ही : जिस प्रकार निर्वेदादि मन में संचरण करते हुए इसका पोषण करते हैं, इसी प्रकार सात्त्विक भाव शरीर में संचरण करते हुए उसका पोषण करते हैं। अब यह प्रश्न उठता है कि इनमें कौन-सा मत ठीक है ? सात्त्विक भाव-अनुभाव है या संचारी। देव के शब्दों में, वे रस के प्रकाशक हैं या विलासक (पोषक) ? इनमें पहली स्थापना के विषय में तो संदेह किया ही नहीं जा सकता। अर्थात् अश्रु-रवेदादि भाव को प्रकट करते हैं—यह तो रसतः स्पष्ट है; परंतु वे उसको परिपुष्ट एवं समृद्ध भी करते हैं, इसमें भी संदेह नहीं है। अनुभव इसका प्रमाण है।

दूसरी नवीनता है, छल को चौंतीमर्वा संचारी मानना :—

अपमानादिकं करन को, कीजै क्रिया छिपाव ।

यक्र उक्ति अन्तर-कपट, सो] बरनै छल-भाव ॥

[भावविलास]

अर्थात् दूसरे का अपमान आदि करने के लिए, अंतर में कपट रखते हुए, यक्र उक्ति आदि के द्वारा क्रिया को छिपाने का प्रयत्न ‘छल’ कहलाता है। शुक्लजी ने इस नवीनता को निरर्थक मानते हुए छल को अवहित्थ के अन्तर्गत ही माना है, परन्तु देव ने रसतरंगिणीकार के अनुसरण पर दोनों से अंतर किया है। अवहित्थ में आकृति और कर्म का गोपन है : “लज्जा गौरव धृष्टता, गोपै आकृति कर्म” ; जबकि छल में क्रिया का। अब देव से पूछा जाय कि क्रिया और कर्म में क्या अंतर है? वास्तव में उनका यह ‘कर्म’ भानुदत्त के ‘व्यवहार’ शब्द का शिथिल अनुभाव है—“आकार-व्यवहार-संगोपनम् अवहित्थम्”—“सगुं छ क्रिया-संपादनम् छलम् ।”

भानुदत्त ने उसका सङ्कत न्याय-शास्त्र के प्रथम सूत्र से ग्रहण किया है, जहाँ कृत्त को स्वतंत्र भाव माना गया है। जैसाकि रस-प्रसङ्ग में मैंने स्पष्ट किया है, पहले तो संचारियों की संख्या निश्चित करना उचित नहीं है, फिर नवीन संचारियों का अन्वेषण, अथवा नाम-करण करना भी कोई असाधारण बात नहीं है। एक ही संचारी के परिस्थितियों की भिन्नता से अनेक भिन्न रूप हो सकते हैं; परंतु यह सब होते हुए भी देव-प्रतिपादित कृत्त में अवहित्य से कोई विशेष पार्थक्य नहीं है। भानुदत्त-कृत पार्थक्य भी कोई महत्व नहीं रखता, क्योंकि व्यवहार और क्रिया में आश्रित इतना अंतर नहीं है कि उसके लिए एक नवीन भाव की उद्भावना करनी पड़े। इस तथ्य का देव ने प्रौढ़ावस्था में जाकर अनुभव किया, और इसीलिए शब्द-रसायन में उसका उल्लेख नहीं है। उसमें केवल ३३ संचारी ही स्वीकृत किए गए हैं। कुछ संचारियों के अद्यान्तर भेद भी देव ने कर डाले हैं, जैसे चित्तक के ४ भेद—विप्रतिपत्ति, विचार, संशय और अभ्यवसाय, किन्तु यह भी उनकी मौलिक उद्भावना नहीं है। यहाँ भी वे भानुदत्त का ही अनुवाद कर रहे हैं :—“वितर्कश्च-तुविधः विचारात्मा, संशयात्माऽनध्यवसायात्मा, विप्रतिपत्त्यात्माश्चेत् ।” (रस तर-गिणी तरङ्ग ५)। इसी प्रकार जहाँ अन्य रीतिकारों ने आठ काम-दशाओं का वर्णन किया है, वहाँ देव ने प्रत्येक के अनेक उपभेद कर डाले हैं :

चिन्ता :—साधारण-चिन्ता, गुप्त-चिन्ता, संकल्प-चिन्ता और विकल्प-चिन्ता ।

स्मरण :—स्वेद-स्मरण, स्तम्भ-स्मरण, रोमांच-स्मरण, कप-स्मरण, स्वरभंग-स्मरण, वैचर्य-स्मरण, और प्रलय-स्मरण।

ये आठ भेद आठ सात्विक भावों के अनुसार किए गए हैं। जिस स्मरण से स्वेद का संचार हो जाय वह स्वेद-स्मरण, जिससे स्तम्भ हो जाय वह स्तम्भ-स्मरण, इत्यादि ।

गुण-कथन :—हर्ष-गुण-कथन, ईर्ष्या-गुण-कथन, विमोह-गुण-कथन, अपस्मार-गुण-कथन, ये चारों भेद चार संचारियों पर आश्रित हैं ।

उद्वेग :—वस्तु-उद्वेग, देश-उद्वेग, काल-उद्वेग ।

प्रलाप :—ज्ञान-प्रलाप, वैराग्य-प्रलाप, उपदेश-प्रलाप, प्रेम-प्रलाप, संशय-प्रलाप, विभ्रम-प्रलाप, निश्चय-प्रलाप ।

उन्माद :—मदनोन्माद, मोहोन्माद, विस्मरणोन्माद, विक्षेपोन्माद ।

व्याधि :—रांताप-व्याधि, ताप-व्याधि, पश्चात्ताप-व्याधि ।

मरण :—(मरण के भेद करने की हिम्मत नहीं पड़ी ।)

[दे० रसविलास]

कहने की आवश्यकता नहीं कि हृम प्रकार के अनावश्यक विस्तार का कोई भी महत्त्व नहीं है। परिस्थिति के अणु जैसे परिवर्तन हमारे भावों में कितने सूक्ष्म परिवर्तन कर देते हैं, हृमका हिमात्र कौन लगा सकेगा ? इस प्रकार की संयोजनाओं द्वारा तो असंख्य नवीन भेदों की सृष्टि की जा सकती है, अतएव साधारण विवेक यही कहता है कि सुपलक्षण-रूप में मूल भेदों का वर्णन करके ही प्रसङ्ग को समाप्त कर देना चाहिए। इस प्रकार का विस्तार रीति के अध्ययन में साधक न होकर बाधक ही होता है।

नायिका-भेद :—वैसं तो शृंगार रस के थालम्बन का विवेचन होने के कारण नायिका-भेद रम्य-प्रसंग के ही अंतर्गत आता है, परन्तु रीतिकाल में वह विवेचन का न केवल एक स्वतंत्र चरन् सर्व-प्रधान अंग भी बन गया था। देव ने भी काव्य के सभी अंगों की अपेक्षा उसे ही अधिक महत्त्व दिया है। उनका अधिकांश साहित्य नायिका-भेद में ही प्रस्त है। भाव-विलास, भवानी-विलास, कुशल-विलास, प्रेम-तरंग, सुजान-विनीत, सुखसागर-तरंग सभी में प्रकारान्तर से रस के आधार-भूत नायक-नायिका का ही वर्णन है। “वाणी को सार बखान्यौ सिंगार, सिंगार को सार किलौ-किलोरी।” अर्थात् वाणी का सार शृंगार है, और शृंगार का सार है दम्पति। दम्पति में भी रस की दृष्टि से नायिका ही मुख्य है। नायिका से अभिप्राय उस स्त्री का है जो यौवन, रूप, कुल, प्रेम, शील, गुण, वैभव और भूषण से सम्पन्न हो। ऐसी स्त्री ही अष्टांगवती नायिका कहलाती है। ये आठों अंग केवल स्वकीया में ही सम्भव हैं। परकीया में कुल और शील का अभाव रहता है, सामान्या में शील, कुल, प्रेम और वैभव का।

जा कामिनि में देखिए, पूरन आठहु अंग ।
ताही बरनै नायिका, त्रिभुवन मोहन रंग ॥
पहिलै जोवन, रूप, गुन, शील, प्रेम पहिचानि ।
कुल, वैभव, भूपन बहुरि, आठौ अंग बखानि ॥

[रस-विलास]

× × × ×
भूपन, जोवन, रूप, गुन, विभव, शील, कुल, प्रेम ।
आठौँ अंग स्वकियाहि के, परकिय बिन कुल नेम ॥
सामान्या बिन शील, कुल, प्रेम बिभौ पहिचानि ।
भूपन, जोवन, रूप, गुन, सहित उत्तमा जानि ॥

[भवानी-विलास]

रीति-काल में देव मन्त्रसे अधिक विस्तार-प्रिय कवि थे। अन्य कवियों ने जहाँ नायिका-भेद का वर्णन अधिक से अधिक कर्म, काल, गुण, वय क्रम, दशा और जाति के अनुसार ही किया है, वहाँ देव ने इनके अतिरिक्त देश, प्रकृति, मन्त्र और अंश के आधार को भी ग्रहण किया है। इस प्रकार उन्होंने याद या नौ आधारों को लेकर इस विषय का विस्तार-प्रस्तार किया है :—

जाति, कर्म, गुण, -देव अरु काल वय. क्रम जानु ।
 प्रकृति, मन्त्र, नायिका क आठों भेद बखानु ॥
 × × × ×
 पद्मिन्यादिक जाति त्रिय, अय सुदेवी आदि ।
 उत्तमादि गुण, कर्म वय, स्वक्रियादिक मुग्धादि ।
 दशा विरह स्वाधीन-पति आदि अवस्था हाव ।
 मन्त्र देव मन्त्रादि नहँ प्रकृति कफादि जनाव ॥

[कुशल-विलास]

जाति-भेद का आधार काम-शास्त्र है। इसके अंतर्गत स्त्री की काम-सम्बन्धी प्रतिक्रियाओं को दृष्टि में रखते हुए उसके स्वभाव और शरीर की विशेषताओं का विचार आता है। जाति के अनुसार नायिका के चार भेद हैं :—पद्मिनी, चित्रिणी, शंखिनी और हस्तिनी। संस्कृत में भरत, धनंजय, विरवनाथ, और भासुदत्त किसी ने भी इनका वर्णन नहीं किया है; परन्तु हिंदी में इनका आरम्भ केशवदास से ही हो जाता है। 'कर्म' से यहाँ नायिका का नायक से सामाजिक सम्बन्ध ही अभिप्रेत है। इस शब्द का प्रयोग कुछ अतिव्याप्त-स्वा है, इसीलिए दास ने इसके स्थान पर 'धर्म' शब्द का प्रयोग किया है, जो वास्तव में कहीं अधिक संगत एवं उचित अर्थ का द्योतक है। हरिऔधजी ने भी इसी को स्वीकार किया है। कर्म (अथवा धर्म) के अनुसार नायिका के तीन भेद हैं—स्वकीया, परकीया और सामान्या। वयः क्रम के अनुसार फिर स्वकीया के तीन भेद किए गए हैं—मुग्धा, मध्या और प्रौढा। मुग्धा के देव ने पाँच भेद माने हैं :—

१. वयस्सन्धि	१२१—१२॥ वर्ष
२. नवलवधू	१२॥—१३ ,,
३. नवयौवना	१३—१४ ,,
४. नवल अनंगा	१४—१५ ,,
५. सलज्ज रति	१५—१६ ,,

उपर्युक्त पाँच भेद प्राचीन विदर्भ देश के पण्डितों के अनुसार हैं। लक्ष्मी गौड़ीय पण्डित इन्हें दूसरे प्रकार में भी कहते हैं :—

यह प्राचीन विदर्भ मत्त अनुमत गौड़ नवीन,
वरनत्त मुग्धा पाँच विधि औरो नाम प्रवीन ।

[कुशल-विलास]

वयः सन्धि को तो वयः सन्धि ही कहते हैं, नवल वधू को अज्ञात यौवना,
नव-यौवना को ज्ञात-यौवना, नवल-ग्रनंगा को नवोद्गा, और सलज्ज-रति को
विश्रब्ध-नवोद्गा कहते हैं ।

वयस् संधि अज्ञात अरु ज्ञात यौवना वाम ।

नवोद्गा अरु विश्रब्ध त्यों मुग्धा पाँचौ नाम ॥

[कुशल-विलास]

ऐसा करने मे खींच-खाँच तो थोड़ी अत्रश्य ही हुई है : उदाहरण के लिए
कम से कम नवल-ग्रनंगा और नवोद्गा के लक्षण पूरी तरह नहीं मिलते । पहले पाँच
भेद थोड़े हेर-फेर से विश्वनाथ से—विश्वनाथ से भी नहीं वरन् धनंजय से—ग्रहण
किए गये हैं । धनंजय से विश्वनाथ ने, विश्वनाथ से केशव ने और केशव से देव ने
उन्हें ग्रहण किया है । केशव ने केवल चार ही भेद माने हैं—नवलवधू, नवयौवना,
नवल ग्रनंगा, लज्जा-प्राय रति । देव ने उनमें वयस् संधि और जोड़ कर विश्वनाथ
की पाँच संख्या पूरी कर दी है । दूसरे भेद लगभग ज्यों के त्यों भानुदत्त के अनुसार
हैं । प्राचीन विदर्भ तथा नवीन गौड़ीय पण्डितों से देव का संकेत किस और है
यह कहना कठिन है । जैसे तो उपयुक्त वर्गों का सम्बन्ध विश्वनाथ और
भानुदत्त से है, एरन्तु विश्वनाथ उड़ीसा के रहने वाले थे और भानुदत्तमिथिला के ।
विदर्भ और गौड़ उनमें से कोई भी नहीं था । वास्तव मे ये दोनों विशेषण देव ने
यों ही चलते ढंग से प्रयुक्त कर दिये हैं । विदर्भ-शैली प्राचीन थी, गौड़ी शैली
अपेक्षाकृत अर्वाचीन, यही उनकी उक्ति का आधार है ।

मध्या और प्रौढा के चार अर्वांतर भेद हैं :—

मध्या	प्रौढा
१. रूढ़ यौवना (आरूढ यौवना)	१६-१७ वर्ष लब्धापति २०-२१ वर्ष
२. प्रगट मनोज्ञा	१७-१८ ,, रतिकोविदा २१-२२ ,,
३. प्रगल्भ वचना	१८-१९ ,, आक्रांतनायका २२-२३ ,,
४. विचित्र सुरता	१९-२० ,, सविभ्रमा २३-२४ ,,

उपयुक्त विभेद भी देव ने प्रायः ज्यों के त्यों केशव सेके—शव ने थोड़ा परि-
वर्तन कर विश्वनाथ से लिए हैं; और विश्वनाथ का आधार यहाँ भी धनंजय ही
है । देव ने उन्हें सीधे विश्वनाथ से नहीं ग्रहण किया, इसका प्रमाण यह है कि इनके

कम अथवा नाम आदि में जो परिवर्तन हुए हैं, वे पहले केशव में मिलते हैं। अतएव उनका दायित्व अथवा श्रेय केशव को ही दिया जायगा। हाँ, यह वर्ष-विभाजन देव का अपना है; परन्तु यह अपने आप में अर्थ-हीन है, क्योंकि मानव-स्वभाव आयु की घड़ी द्वारा परिचालित नहीं है। आगे चल कर आयु के इन वर्षों को देव ने अंश-भेद के अनुसार भी क्रम-बद्ध किया है। स्त्री में नायिकाएँ केवल ३२ वर्ष की आयु तक ही रहती हैं। ये पैंतीस वर्ष अंश-भेद के अनुसार पाँच भागों में विभक्त हैं :—सात वर्ष तक देवी, सात से चौदह वर्ष तक देव-गन्धर्वी, चौदह से दसवीं वर्ष तक गन्धर्वी, दसवीं से अष्टाईस तक गन्धर्व-मानुषी और अष्टाईस से पैंतीस तक शुद्ध मानुषी। इनमें देवी (१०॥ वर्ष तक) पूज्या होती हैं, गन्धर्वी (१०॥ से २४॥ वर्ष तक) भोग के लिए और मानुषी (२४॥ से ३२ वर्ष तक) सुख-संतान के लिए होती हैं।

सुर अंस भवानी पूज्य जग गंधर्वी संभोत-श्रिय।

कुल धर्म कर्म संतान हित सरस्वती नर-अंस-त्रिय॥

(भवानी-विलास)

फिर नायिका के प्रति पति के प्रेम के अनुसार स्वकीया के दो भेद और किए गए हैं—ज्येष्ठा और कनिष्ठा। यह स्थिति स्वभावतः मान को जन्म देती है, और मान के अनुसार धीरा, धीराधीरा और अधीरा ये तीन भेद और हो जाते हैं। ये तीनों भेद सुगंध में तो सम्भव ही नहीं हैं, केवल मध्या और प्रौढा में ही होते हैं, इनका भी मूल आधार धनञ्जय का दश-रूपक है। वैश्वानर और विश्वनाथ दोनों ने ही इनका उल्लेख किया है।

ये तो स्वकीया के भेद हुए। अब परकीया के भेद लीजिए :—परकीया के विश्वनाथ ने केवल दो भेद किए हैं—परोडा (कुलटा) और कन्यका; परन्तु भानुदत्त ने राम मंजरी में परोडा के छः अमान्तर भेद भी कर डाले हैं, गुना, विदग्धा, लक्षिता, कुलटा, अनुशयाना, मुदिता। देव ने ये छः भेद विस्तार के साथ ग्रहण किए हैं। केवल अनुशयाना के अमान्तर भेद छोड़ दिए हैं।

नायिका भेद का तीसरा आधार है 'काज-क्रम'। इसके अनुसार आठ प्रकार की नायिकाएँ मानी गई हैं :—स्वाधीन-पतिका, करलहोतरिता, अभिसारिका, विप्रलब्धा, खण्डिता, उत्कण्ठिता, वासकमजा, प्रोषित-पतिका। इस विभाजन का सर्व-प्रथम उल्लेख भरत में मिलता है। उनके पश्चात् फिर सभी ने इसे ग्रहण किया है। भानुदत्त ने प्रोषित-पतिका के अंतर्गत एक नये भेद 'प्रोत्सव-भर्तृका' की ओर संकेत किया है, और उसी के आधार पर हिन्दी वालों ने प्रोषित-पतिका के निश्चय-

पूर्वक दो और अचान्तर भेद कर डाले हैं। प्रवर्त्यत्-पतिका और आगत-पतिका। देव इससे भी आगे बढ़े हैं और उन्होंने एक सूक्ष्म भेद गतागत-पतिका भी जोड़ दिया है। देव ने यह भेद-विस्तार काल-क्रमानुसार माना है। यहाँ 'काल' शब्द विचारणीय है। काल का प्रयोग देव से पूर्व केशव ने भी किया है :—

देश काल वय भाव ते केशव जानि अनेक ।

(रमिक-प्रिया)

यह शब्द यहाँ परिस्थिति के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है, क्योंकि उपयुक्त आठों भेद नायिका की विशेष परिस्थिति-जन्य मनोदशा (अवस्था) को ही व्यक्त करते हैं। भरत और विश्वनाथ ने इनको 'अवस्था' कहा है और हिन्दी के प्रायः आचार्यों ने, स्वयं देव ने भी कई एक स्थानों पर उसे स्वीकृत किया है। वास्तव में ये दोनों शब्द ही थोड़े अस्पष्ट एवं अतिव्याप्त हैं; परन्तु फिर भी काल की अपेक्षा अवस्था कहीं अधिक उपयुक्त और संगत है।

(इसके बाद फिर 'गुण' के अनुसार इन सभी नायिकाओं के तीन तीन भेद होते हैं—उत्तमा, मध्यमा और अधमा। इसका भी मूल आधार भरत का नाट्य-शास्त्र ही है, परन्तु भरत ने गुण के स्थान पर प्रकृति शब्द का प्रयोग किया है, जो निस्सन्देह अधिक व्यंजक और स्पष्ट है। दशा अर्थात् मनोदशा के अनुसार साधारणतः तीन भेद होते हैं :—अन्य-सभोग-दुःखिता, गर्विता तथा मानिनी। देव ने नायिका के आठों अंगों के अनुसार गर्विता के कुल-गर्विता, शील-गर्विता, रूप-गर्विता, यौवन-गर्विता, आदि आठ अचान्तर भेद कर डाले हैं। परन्तु देव की प्रस्तार-प्रियता यहीं पर नहीं रुकी। उन्होंने प्रकृति, सत्व और देश के क्रमानुसार भी नायिकाओं का प्रस्तार किया है। प्रकृति के तीन प्रकार :—तात, पित्त, कफ।

सत्व के ६ प्रकार :—सुर, किन्नर, यज्ञ, नर, पिशाच, नाग, खर, कपि, और काक।

देश के अनेक भेद :—मध्यदेश बधू, मगध बधू, कौशल बधू, पाटल बधू, उत्कल बधू, कलिंग बधू, कामरू बधू, बंग बधू, विन्ध्यवन बधू, मालव बधू, आभीर बधू, चिराट बधू, कुंकल (कौकण) बधू, केरल बधू, द्राविड़ बधू, जैलंग बधू, करनाटक बधू, सिन्धु बधू, गुजरात बधू, मारवाड़ बधू, कुरुदेश बधू, कुरमी (कूर्माचल) बधू, पर्वत बधू, सुदंत बधू, काश्मीर बधू, और सौवीर बधू यह विस्तार अभी और भी आगे चला है और जाति अर्थात् वर्ण-व्यवसाय तथा वास की दृष्टि से भी भेदों को बढ़ाया गया है :—

(१) नागरी :—

- (अ) देवल—१-देवी, २-पूजनहारी, ३-द्वारपालिका ।
 (आ) रामल—१-राजकुमारी, २-श्राय, ३-मखी, ४-दूनी, ५-दासी ।
 (इ) राजनगर—१-जौहरिन, २-झोपिन, ३-पटवाइन, ४-सुनारिन, ५-गंधिन, ६-
 तेलिन, ७-तमोलिन, ८-हलवाइन, ९-मोडिन, १०-कुम्हारिन,
 दरजिन, १२-चूहरी, १३-गणिका ।
 (२) पुरवासिन—१-ब्राह्मणी, २-राजपूतनी, ३-खतरानी, ४-वंश्यानी, ५-कायस्थनी
 ६-शूद्रिनी, ७-नाइन, ८-मालिन, ९-धोयिन ।
 (३) ग्रामोद्या—१-ग्रहोरिन, २-काञ्चिन, ३-कचारिन, ४-कहारी, ५-नुनेरी ।
 (४) वनवाग्नि—१-मुनिनिय, २-व्याघ्रिनी, ३-भीलनी ।
 (५) सेन्या—१-वृषली, २-वेश्या, ३-मुकेरिनी ।
 (६) पथिकतिय—१-घनजागिन, २-जोगिन, ३-नटनी, ४-कुवेरनी ।

इस प्रकार देव ने अन्वय कथियां को अपेक्षा प्रकृति, मत्त्व, अंश और देश, ये चार भेद अधिक माने हैं । पहले तो, ये चारों भेद-रूप भी सर्वथा मौलिक नहीं हैं—प्रकृति, मत्त्व और अंश का विवेचन तो आयुर्वेद तथा काम-शास्त्र में मिलता है । देश-भेद का रंकेत सम्मट ने काव्य-प्रकाश में तथा केशव ने रसिक-प्रिया में पहले ही दे दिया है । दास तथा वर्ण-व्यवसाय आदि के अनुसार वर्णन रहस्य के 'वरवै नायिका भेद' में है । दूसरे फिर इस भेद-विस्तार के ग्रौचित्य का प्रश्न भी उठता है । क्या ये सभी प्रकार की स्त्रियाँ शृंगार रस के विभावान्तर्गत आ जाती हैं ? क्या नाइन, तेलिन, चूहरिन सभी अष्टांगवती नायिकाएँ हैं ? क्या वे त्यागी, कृती, कुलीन, मानी आदि विशेषणों से सम्पन्न नायक की रति का आलम्बन मानी जा सकती हैं । साहित्य-शास्त्र की दृष्टि से तो इन सब का विस्तार अनुचित है ही । उसके अनुसार तो ये अधिक से अधिक दूती आदि अवर भेदों के अन्तर्गत आ सकती हैं । विवेक और सुरुचि की दृष्टि से भी यह सब वितरुद्ध मात्र है । भला खर, पिशाच आदि सत्त्वों से युक्त नायिकाएँ महदय की रति का आलम्बन कैसे मानी जायँगी ? वास्तव में इस विस्तार से रस-शास्त्र के मनोवैज्ञानिक विवेचन में किसी प्रकार की वृद्धि नहीं होती—वरन् नायिका-भेद का उद्देश्य ही अष्ट हो जाता है ।

उपयुक्त भेद-विस्तार के अतिरिक्त, देव ने अपने ढंग से वर्ग बनाकर कुल्लु नवीन संगतियों बैठाने का प्रयत्न भी किया है । उनमें दो मुख्य हैं :—१- एक तो मुग्धा, मध्या और प्रौढ़ा के विभिन्न भेदों की पूर्वराग, प्रथम-संयोग, और सुख-भोग के साथ संगति; दूसरी कामदशा, अवस्था और हाव की क्रमशः मुग्धा, मध्या और प्रौढ़ा के साथ संगति ।

पहली गति :—

सुग्धा—वयस् सन्धि	}—पूर्वराग	सुग्धा—सलज्जरति	}—प्रथम संयोग
” —नवकं वधु		मध्या—रुद्र-यौवना	
” —नव याचना		मध्या—भ्रगट-मदना	
” —नखल अनगा			
मध्या—भ्रगटभ-वचना	} सुख-भोग (सुरति आदि)		
” —विचित्र-सुरता			
भ्रौंदा—लब्धापति			
” रति-कावेदा			
” —दश-वसलभा (आक्रांत-नायका)			
” सावंभ्रमा			

दूसरी संगति :—

सुग्धा-के अंतर्गत अभिलाषा आदि आठ कामदशाओं का वर्णन ।
मध्या-क अंतर्गत स्वाधीन-पतिका आदि आठ अनस्थाओं का वर्णन ।
भ्रौंदा-के अंतर्गत लीला-विलास आदि दश हावों का वर्णन ।

इन दोनों संगतियों में थोड़ी विचित्रता अवश्य है, परन्तु उनका न तो विशेष औचित्य ही माना जा सकता है और न महत्व ही । औचित्य की दृष्टि से तो सुग्धा क प्रथम चार भेदों में पूर्वानुराग या पूर्वराग-वियोग मानना असंगत होगा । यह ठीक है कि भय और लाज के कारण सुग्धा-मिलन का (सुरति का) पूर्ण सुख प्राप्त नहीं कर पाती, परन्तु मिलन का अभाव यहाँ नहीं होता है, अतएव पूर्वराग-वियोग की स्थिति सुग्धा के लिए अनिवार्य नहीं मानी जा सकती । दूसरी संगति इससे अधिक दूररुद्र और अयुक्त है । एक ओर तो, पहली संगति में, सुग्धा को भय और लाज क कारण मिलन की अनुभूति के भी अयोग्य माना गया है, दूसरी ओर फिर द्वितीय संगति में, उसके अंतर्गत प्रलाप, उद्वेग, मरण आदि विकलित काम-दशाओं को भी खपटा दिया गया है । पूर्वराग में आठ काम-दशाओं का अंतर्भाव ही कुछ संगत नहीं है । इसी प्रकार आठ अवस्थाओं को सुग्धा में चाहे न भी मानिए—यद्यपि भातुदत्त, चित्तार्माण आदि सभी ने ऐसा किया है—परन्तु भोग को उनसे वंचित करना किसी प्रकार भी उचित नहीं होगा । भ्रौंदा और हावों की संगति के विषय में भी यही कहा जा सकता है । विभ्रम, भिन्नचित्ति विलास, लीला आदि की सम्भावना तो एक प्रकार से सुग्धा और मध्या में ही अधिक है । भ्रौंदा में गभीरता आ जाती है, अतएव उसे यह सब न अधिक हचिकर

ही होता है, न शोभन ही। देव को स्वयं अपने इस सिद्धांत के लचरपन का ज्ञान था।

दमा, अचस्था, हाव दम जद्यपि सकल त्रियानि ।
तदपि सुकवि क्रम ने कहन मुग्ध, मध्य, प्रौढानि ॥

[सुज्ञान-विनोद]

परन्तु विस्तार बढ़ाना और मीजात लड़ाना उनका कुछ स्वभाव ही हो गया था। इसी लिए अन्त तक वे नायिका-भेद का इसी क्रम से वर्णन करते रहे।

नायिका के अतिरिक्त देव ने नायक, नायक के महायक, दृती आदि का भी वर्णन किया है, परन्तु वह साधारण परम्परा के अनुगार ही है, उन्होंने अपनी ओर से उममें कोई उल्लेख योग्य उदाहरण नहीं की।

अलंकार—देव ने अलंकारों का केवल दो स्थानों पर विवेचन किया है—एक भाव-विलास के अंतिम विलास में—दूसरे शब्द-रम्यायन के आठवें और नवें प्रकाश में। भावविलास में केवल ३६ अलंकारों के बहुत ही चलते ढंग से लक्षण-उदाहरण दिए गए हैं। आरम्भ में देव ने केवल ३६ अलंकारों को ही मुख्य माना है:—

अलंकार मुख्य उनतालीस हैं देव कहे
येई पुराननि मुनि मतनि मे पाइये
आधुनिक कवि न के सम्मत अनेक और,
इनहीं के भेद और विविध बताइये ॥

• भावविलास]

अर्थात् मुख्य अलंकार ३६ ही हैं—प्राचीन आचार्यों का ऐसा ही मत है। आधुनिक कवि (आचार्य) और भी अनेक अलंकारों को मानते हैं, परन्तु वे इनके ही भेद हैं—स्वतंत्र नहीं हैं। प्राचीनों से यहां देव का तात्पर्य मम्मट, वरही आदि का ही है—उन्होंने भी अलंकारों की संख्या ब्रह्मशः ३८ और ३६ मानी है। बाद में तो ज्यों ज्यों समय बीतता गया उन्की संख्या में वृद्धि होती गई। यहां तक कि मम्मट में वह ७०, रुच्यक में ८४, विश्वनाथ में ६० तक पहुंच गई। कुवलयानन्द-कार ने उसे और भी आगे खींचकर १२० तक पहुंचा दिया। 'आधुनिक कविन' से देव का इन्हीं परवर्ती आचार्यों का आशय है। भाव-विलास में दिए हुए अलंकार प्रायः दण्डी के अनुसार ही हैं—दंडी से केशव ने और केशव से देव ने उन्हें ग्रहण किया है, इसीलिए यथा-संख्य आदि कुछ अलंकारों के नाम संस्कृत आचार्यों अनुसार न होकर केशव के अनुसार ही है। दंडी ने जैसे तो अलंकारों की संख्या ३६ मानी है—परन्तु इनमें अनुप्रास और यमक दो शब्दालंकार भी अन्तर्भूत

है। इसलिये उनके अर्थालंकार केवल ३४ रह जाते हैं। इन ३४ में 'उन्होंने भामह के अनन्वय, उपमेयोपमा और सन्देह को पृथक् न मान कर उनका उपमा में अंतर्भाव कर लिया है। देव ने दंडी के ३४ अलंकारों के साथ इन ३ को भी स्वतन्त्र ही माना है। इस प्रकार दंडी के ३७ अलंकार उद्यो कृत्यो देव ने स्वीकृत कर लिए हैं—केवल दो अलंकार—वक्रोक्ति और पर्यायोक्ति—ही ऐसे रह जाते हैं जिनको दंडी ने स्वतंत्र-रूप में ग्रहण नहीं किया। परन्तु पर्यायोक्ति की भामह में पृथक् सत्ता स्वीकृत की गई है—और वक्रोक्ति को अलंकारों का मूलाधार माना गया है। आत्पद्ये ये दोनों अलंकार वहीं से केशव की कवि-प्रिया की यात्रा करते हुए भाव-विलास तक आ पहुँचे हैं।

देव	केशव	दण्डी	भामह
१. स्वाभावोक्ति	(जाति स्वभाव)	स्वाभावोक्ति	स्वाभावोक्ति
२. उपमा	उपमा	उपमा	उपमा
३. उपमेयोपमा	परस्पर उपमा (उपमा का भेद)	(उपमा का भेद)	उपमेयोपमा
४. संशय	(उपमा का भेद)	संशय	संशय
५. अनन्वय	(उपमा का भेद)	(उपमा का भेद)	अनन्वय
६. रूपक	रूपक	रूपक	रूपक
७. अतिशयोक्ति	अतिशयोक्ति	अतिशयोक्ति	अतिशयोक्ति
८. समासोक्ति	समासोक्ति	समासोक्ति	समासोक्ति
९. सहोक्ति	सहोक्ति	सहोक्ति	सहोक्ति
१०. विशेषोक्ति	विशेषोक्ति	विशेषोक्ति	विशेषोक्ति
११. व्यतिरेक	व्यतिरेक	व्यतिरेक	व्यतिरेक
१२. विभावना	विभावना	विभावना	विभावना
१३. उत्प्रेक्षा	उत्प्रेक्षा	उत्प्रेक्षा	उत्प्रेक्षा
१४. आक्षेप	आक्षेप	आक्षेप	आक्षेप
१५. दीपक	दीपक	दीपक	दीपक
१६. उदात्त	उदात्त	उदात्त	उदात्त
१७. अपन्हृति	अपन्हृति	अपन्हृति	अपन्हृति
१८. श्लेष	श्लेष	श्लेष	श्लेष
१९. अर्थान्तरन्यास	अर्थान्तरन्यास	अर्थान्तरन्यास	अर्थान्तरन्यास
२०. व्याजस्तुति	व्याजस्तुति	व्याजस्तुति	व्याजस्तुति
२१. अप्रस्तुतप्रशंसा	अप्रस्तुतप्रशंसा	अप्रस्तुतप्रशंसा	अप्रस्तुतप्रशंसा
२२. आवृत्ति-दीपक	आवृत्ति-दीपक	(आवृत्ति)	आवृत्ति-दीपक
२३. निदर्शना	निदर्शना	निदर्शना	निदर्शना

१४. विरोध	विरोध	विरोध	विरोध
२५. परिवृत्ति	परिवृत्त	परिवृत्ति	परिवृत्त
२६. रसवत्	रसवत्	रसवत्	रसवत्
२७. ऊर्जस्वल	ऊर्जस्वल	ऊर्जस्वल	ऊर्जस्वल
२८. प्रेम	प्रेम	प्रेम	प्रेम
२९. समाहित	समाहित	समाहित	समाहित
३०. क्रम	क्रम	क्रम यथासख्य	यथासख्य
३१. तुल्ययोगिता	तुल्ययोगिता	तुल्ययोगिता	तुल्ययोगिता
३२. भाविक	भाविक	भाविक	भाविक
३३. संकीर्ण	(उपमा मे ही माना है)	संकीर्ण	संकीर्ण
३४. आशिष	आशिष	आशिष	आशिष
३५. लेश	लेश	लेश	लेश
३६. सूक्ष्म	सूक्ष्म	सूक्ष्म	सूक्ष्म
३७. हेतु	हेतु	हेतु	हेतु
३८. पर्यायोक्ति	पर्यायोक्ति	पर्यायोक्ति	पर्यायोक्ति
३९. वक्रोक्ति	वक्रोक्ति	वक्रोक्ति	अलंकारों के

[मूलाधार रूप में स्त्रीकृत]

आगे चलकर शब्द-रसायन में इस प्रसंग का अधिक विस्तार-पूर्वक विवेचन किया गया है—वहाँ ४० मुख्य अलंकार, और ३० गौण, इस प्रकार कुल मिलाकर उनकी संख्या ७० मानी गई है, तथा ही यह भी संकेत कर दिया गया है कि मुख्य-गौण के मिश्र-अमिश्र भेद मिलकर अनेक हो जाते हैं:—

मुख्य गौण विधि भेद करि, हैं अर्थालंकार ।

मुख्य कहौ चालीस विधि, गौण सुतीस प्रकार ॥

मुख्य गौण के भेद मिलि, मिश्रित होत अर्चत ।

गुप्त प्रगट सब काव्य में, समुक्त हैं मतिर्मत ॥

[शब्द-रसायन]

शब्द-रसायन में भेदों को छोड़कर लगभग ८५, ८६ अलंकारों से लक्षणा उदाहरण दिए गए हैं—जिसमें काव्यालंकार से कुवलयानन्द तक के अनेक अलंकार आ जाते हैं। भाव-विलास के उपर्युक्त ३९ अलंकारों के अतिरिक्त यहाँ जो अन्य अलंकार दिए हुए हैं वे इस प्रकार हैं: १. उल्लेख, २. समाधि, ३. दृष्टांत, ४. असम्भव, ५. असंगति, ६. परिकर, ७. तद्गुण, ८. अतद्गुण, ९. अनुज्ञा, १०. अवज्ञा, ११. गुणवत्, १२. प्रत्यनीक, १३. लेश, १४. सार, १५. मीलित, १६.

कारणमाला, १७. एकावली, १८. मुद्रा, १९. मालादीपक, २०. समुच्चय, २१. सम्भावना, २२. प्रहर्षण, २३. सूदोक्ति, २४. व्याजोक्ति, २५. विद्वृत्तीक्ति, २६. द्रियुक्ति, २७. विकल्प, २८. अत्युक्ति, २९. अति, ३०. स्मरण, ३१. द्रियुक्ति, ३२. निश्चय, ३३. सम, ३४. विषम, ३५. कल्प, ३६. अधिक, ३७. अन्योन्य, ३८. सामान्य, ३९. विशेष, ४०. उन्मीलित, ४१. अर्थापत्ति, ४२. पिहित, ४३. विधि, ४४. निषेध, ४५. अन्गोक्ति। इनमें दृष्टांत का आधिकार रुद्र ने किया था; व्याजोक्ति का वासन ने; अधिक, अन्योन्य, असंगति, एकावली, कारणमाला, तद्गुण; परिकर, प्रथनीक, पिहित, अति, मीलित, विषम, विशेष, समुच्चय, सार और स्मरण का रुद्र ने; अर्थापत्ति और समाधि का भोज ने; अतद्गुण, मालादीपक, सामान्य और सम का मम्मट ने; उल्लेख, काव्यार्थापत्ति और विकल्प का रुद्र ने; अत्युक्ति, अनुगुण या गुणवत्, अवज्ञा, असम्भव, उन्मीलित, प्रहर्षण, और सम्भावना का चन्द्रालोककार ने; तथा अनुज्ञा, अल्प, गूढोक्ति, निषेध (प्रतिषेध), युक्ति, विधि, विद्वृत्तीक्ति, और मुद्रा का कुवलयानन्द के लेखक ने। अब केवल ३ अलंकार शेष रह जाते हैं—निश्चय, अन्योक्ति और प्रत्युक्ति। इनमें निश्चय आन्तापन्दुति का ही दूसरा नाम है—विश्वनाथ ने इसका 'निश्चय' नाम से ही उल्लेख किया है। अन्योक्ति नाम संस्कृत में नहीं मिलता है—परन्तु हिन्दी में इसका केशवदास से ही स्वतंत्र रूप में उल्लेख है। प्रत्युक्ति चारतव में उत्तर अथवा प्रश्नोत्तर अलंकार का ही रूप है—जिसका आधिकार रुद्र ने किया था। उपयुक्त अलंकार-वर्णन किसी नियम अथवा क्रम-विशेष के अधीन नहीं है। इसमें मुख्य अलंकार कौन-से हैं और गौण कौन-से इसका भी स्पष्ट रूप से निर्देश नहीं है, वर्णन-विस्तार तथा पहले पीछे के हिसाब से ही थोड़ा बहुत अनुमान लगाया जा सकता है। जिनको कवि ने महत्वपूर्ण माना उनको पहले दिया है और विस्तार-पूर्वक दिया है शेष को बाद में चलता कर दिया है। जो ३९ अलंकार भाव-विज्ञान में दिए हुए हैं उनको यदि भामह, दण्डी आदि के साध्य पर प्रधान मान भी लिया जाए, फिर भी शेष ४५, ४६ अलंकारों के चयन में किस सिद्धांत को आधार बनाया गया है, यह जानना कठिन है। यह आधार अलंकार का स्वतंत्र महत्व एवं लोक-प्रियता ही हो सकती थी परन्तु देव-द्वारा स्वीकृत अनेक अलंकार स्पष्टतः ऐसे हैं जो इस कसौटी पर खरे नहीं उतरते:—जैसे असम्भव, द्रियुक्ति, निषेध, अल्प, अधिक आदि जो प्राचीन होते हुए भी स्वतंत्र महत्व नहीं रखते। इसके विपरीत, कतिपय अत्यन्त महत्वपूर्ण तथा प्रचलित अलंकारों को छोड़ दिया गया है—उदाहरण के लिए काव्यलिङ्ग, प्रतिवस्तूपमा, परिसंख्या इत्यादि वास्तव में, देव ने यह चयन किसी निश्चित आधार को

लेकर नहीं किया, वरन् अपनी व्यक्तिगत रुचि तथा उदाहरण-सुविधा को दृष्टि में रखकर ही किया है।

शब्दालंकारों में देव ने अनुप्रास, यमक और चित्र का ही उल्लेख किया है—इनमें भी एक प्रकार से चित्र का ही मुख्यरूप से ग्रहण है क्योंकि अनुप्रास और यमक को तो चित्र के आधार-रूप माना गया है.—

अनुप्रास अथ यमक ये, चित्र काव्य के मूल ।

इनही के अनुसार सो मकल चित्र अनुकूल ॥

[शब्द-रसायन]

यमक के अन्तर्गत उन्होंने सिंहासलोकन का भी उल्लेख किया है—परन्तु उसका लक्षण नहीं दिया। चित्र के कामधेनु, सर्वतोभद्र, पर्वत, हार, कपाट, धनु, कमल आदि अनेक भेदों का उल्लेख है—जिनमें एकाक्षर, अनुलोम-क्रम, गतागत क्रम, तथा अंतर्लापिका आदि का चमत्कार दिखाया गया है।

देव की अलंकार-विषयक दो मान्यताएँ.—अलंकारों के विषय में देव की दो मान्यताएँ विचारणीय हैं—एक तो यह कि उन्होंने शब्दालंकार को, और उससे तात्पर्य उनका मुख्यतः चित्र से है, अत्यन्त हेय माना है। इनमें शाब्दिक माधुर्य और चित्रोपमता अपश्य रहती हैं परन्तु अर्थ का अभाव अथवा क्लिष्टता होने के कारण इन्हें 'मृतक काव्य' अथवा 'मृत काव्य' ही माना जा सकता है:—

मृतक काव्य विनु अर्थ के कठिन अर्थ को मृत ।

[शब्द-रसायन]

शब्द-चित्र का आदर करने वालों पर कवि ने तीक्ष्ण व्यंग्य किया है:—

रसरस वाक्य पद्म, अरथ तजि, शब्द चित्र ममुहात ।

दधि, घृत, मधु, पायस तज, वायसु चाम चवात ॥

[शब्द-रसायन]

चित्र-काव्य के प्रति यह शुद्ध रसवादी दृष्टिकोण है। संस्कृत-साहित्य-शास्त्र के आरम्भिक युग में—अर्थात् भामह से आनन्दवर्धन के पूर्व तक अलंकार-चमत्कृति का अत्यधिक महत्त्व रहा। इसका प्रभाव उस समय के कवियों पर भी पड़ा था और बाण, भारवि, माघ आदि के लिए भी शब्द-क्रीड़ा अनिचार्य्य हो गई थी। बाण ने स्थान स्थान पर शब्द-चित्र प्रहेलिका आदि का प्रयोग किया है, माघ ने एक पूरा सर्ग ही इनकी समर्पित कर दिया है। आनन्दवर्धन और अभिनव-गुप्त ने ध्वनि की प्रतिष्ठा करते हुए रस-ध्वनि को उत्तम-काव्य माना और रस से हीन,

केवल शब्द-चमत्कार पर आश्रित चित्र आदि को अधम काव्य में परिगणित किया। परन्तु फिर भी, चाहे अधम ही सही, चित्र को उन्होंने काव्य संज्ञा से ध्वनित नहीं किया—क्योंकि वे मानते थे कि किसी न किसी रूप में सौन्दर्य की (चाहे वह सर्वथा वाच्य ही क्यों न हो) ध्वनि उसमें अवश्य वर्तमान रहती है। आनन्दवर्धन से लेकर मम्मट तक सभी ध्वनि-वादियों का यही दृष्टिकोण रहा।

‘शब्दचित्रं वाच्यचित्रमव्यग्यं त्वचरं स्मृतम्’ ॥२॥

चित्रमिति गुणालंकारी युक्तम् ।

अव्यग्यमिति स्फुटप्रतीयमानार्थरहितम् ।

(काव्य-प्रकाश १, ५, १)

अर्थात् जिस काव्य में शब्द चित्र और वाच्य चित्र हों और व्यंग्य अर्थ न हो उसको अधम काव्य करते हैं। अव्यग्य शब्द का अर्थ है जिसका कोई शीघ्र प्रतीयमान अर्थ न निकलता हो। दूसरे शब्दों में, जहाँ अर्थ का कोई सौन्दर्य ध्वनित न हो, केवल शब्द-सौन्दर्य ही ध्वनित हो।—परन्तु आगे चलकर विश्वनाथ ने चित्र को काव्य मानने से साफ़ इन्कार कर दिया। उन्होंने स्पष्टतः चित्र को काव्य में ‘गडुभूत’—अर्थात् गले में लटके हुए मांस की तरह किसी प्रकार का उपकार करने में असमर्थ, केवल भाररूप माना—

काव्यान्तर्गडुभूततया तु नेह प्रपठ्यते ।

और प्रहेलिका आदि में तो रस की परिपंथी होने के कारण—अलंकारत्व भी रचीकृत नहीं किया। देव की भी ठीक यही स्थिति है। जिस प्रकार घोर तिरस्कार करने के उपरांत भी विश्वनाथ ने परम्परा के अनुसार चित्र का थोड़ा बहुत वर्णन किया है, इसी प्रकार देव ने भी भिन्न रुचि के लोगों के लिए उसके कुछ भेद दे दिए हैं।

देव को दूसरी मान्यता अर्थालंकार सम्बन्धी है—वह यह कि अलंकारों में सबसे मुख्य हैं उपमा और स्वभावोक्ति :—

अलंकार में मुख्य हैं, उपमा और सुभाव ।

सकल अलंकारिन विषै, परसत प्रगट प्रभाव ॥

(श० र०.)

ॐ केचिच्चित्रास्व तृतीय काव्यभेदमिच्छन्ति । तदाहुः ‘शब्दचित्रं वाच्य-चित्रमव्यग्यं त्वचरं स्मृतम्’ । इति तत्र (साहित्यदर्पण, ४ परिच्छेद)

और हृण दोनो में भी उपमा का महत्व अधिक है—

सकल अलंकारनि विषे, उपमा अंग उपंग ।

या सकल अलंकारनि विषे, उपमा अंग लखाहि ।

(श० २०)

स्वाभावोक्ति का अलंकार-शास्त्र में इतना महत्व कभी नहीं रहा । कुं तक नें तो उसको अलंकार ही नहीं माना 'शरीरं (स्वभावं) चेदलंकारः किमलं कुस्तेऽपरम्' भामह ने वक्रोक्ति को और दण्डी ने अतिशयोक्ति को अलंकारों का मूलाधार माना है—और दोनो ने स्वाभावोक्ति को जो स्थूलतः वक्रोक्ति अथवा अतिशयोक्ति के विपरीत पड़ती है, साधारण अलंकार ही माना है । मम्मट और विश्वनाथ का भी यही मत है । ऐसी दशा में स्वभावतः यह प्रश्न उठता है कि देव ने स्वभावोक्ति को इतना व्यापक महत्व किस आधार पर दिया ? कम से कम किसी प्राचीन आचार्य का प्रमाण हम विषय में नहीं है । अतएव यह देव का अपना रुचि वैशिष्ट्य ही है, यही मानना होगा ।

यद्यपि इसका कारण उन्होंने कुछ नहीं दिया फिर भी उनके रमवाद से इस मान्यता का सम्बन्ध स्थापित कर लेना कठिन न होगा । कथन की साधारणतः तीन शैलियाँ हैं—एक वक्रोक्ति जिसमें बात को घुमा फिरा कर कहा जाता है, दूसरी अतिशयोक्ति जिसमें बात को बढ़ा चढ़ाकर कहा जाता है, तीसरी स्वभावोक्ति जिसमें बात को सहज रूप में अर्थात् बिना किसी घुमाव फिराव—या बढ़ाव चढ़ाव के कहा जाता है । इन तीनों में ही चित्त को चमत्कृत करने की शक्ति है, परन्तु वक्रता और अतिशय में जहाँ बुद्धि का माध्यम अनिवार्य है, वहाँ स्वभाव-वर्णन में उसका महत्व अत्यंत नगण्य है । इसकी पहुँच हृदय में सीधी है—मस्तिष्क में होकर नहीं है, अतएव पहले दो की अपेक्षा यह मार्ग रमवाद के अधिक निकट है । इसीलिए रमवादी देव ने हमको इतना गौरव दिया है—स्वभावोक्ति से वास्तव में उनका स्पष्ट अभिप्राय भावों की सीधो अभिव्यक्ति से है जो रमवाद का प्राण है ।—व्यापक रूप में विचार करने पर भी, स्वभावोक्ति को इतना गौरव देना अनुचित नहीं माना जा सकता । क्योंकि कोई भी वर्णन जब तक कि वह स्वाभाविक न हो काव्यगुण का अधिकारी नहीं माना जा सकता—अस्वाभाविक वर्णन अपने समस्त अलंकार वैभव के होते हुए भी सहृदय के चित्त का रंजन नहीं कर सकता । इसीलिए अस्वाभाविकता पर आश्रित विभिन्न दोषों को रस का अपकर्षक कहा गया है । अंत में, तत्त्व-दृष्टि से भी, स्वाभाविकता—अर्थात् सत्य काव्य-सौंदर्य का अनिवार्य अंग है ।

यहाँ तक तो दुई स्वभावोक्ति की बात । परन्तु देव इसके आगे, उपमा को और भी अधिक महत्व देकर उसको सभी अलंकारों का मूल मानते हैं । उपमा के उन्होंने एकदेशोपमा, मदीगोपमा आदि साधारण भेदों के अनिश्चित कुछ नवीन भेद भी किये हैं । उदाहरण के लिए अनेक अलंकारों को उपमा का अंगभूत मानते हुए उनके अंत में उपमा जोड़ दिया है—स्वभावोपमा, निश्चयोपमा, स्मरणोपमा, अमोपमा, सन्दर्भोपमा, अधिकोपमा, तुल्ययोगोपमा, आक्षेपोपमा, उल्लेखोपमा आदि । इतना ही नहीं जिन स्थितियों में उपमा का प्रयोग हो सकता है उन सबको भी उन्होंने उसके अन्तर्गत खपा दिया है, मानो वे उपमा के स्वतन्त्र भेद हों:—

वैर, प्रीति, मद ईर्ष्या, क्रीडा, वचन, विलास ।
 स्तुति, निंदा, करुणा दया, रर्ष, हास्य, उपहास ॥
 सुश्रुति, सांत, संदेह सुख, निश्चै तर्क विवाद ।
 उद्यम, आदर, अनान्दर, मान, प्रमान प्रसाद ॥
 चिन्ता, लोभन, छमापन, आभाषन, अपमान ।
 अंगीकार, उदारता, अहंकार, अनुमान ॥
 उपमा सम्भव, असम्भव, अनुगुन, संग, असंग ।
 तात्पर्य धुनि, व्यंग्य हैं, वाच्य, लक्ष्य, साभंग ॥

(श० २०—प्रकाश १)

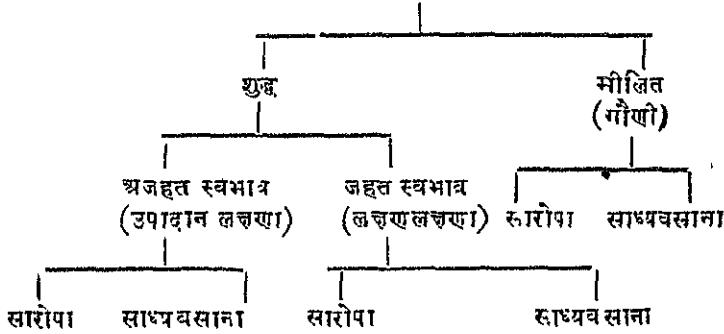
कहने की आवश्यकता नहीं कि यह सब खिलवाड़ है । जहाँ तक कि अन्वय, सन्देह, स्मरण, अम आदि अलंकारों को उपमा में अन्तर्भूत करने का प्रश्न है, वहाँ तक तो कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ता क्योंकि ये अलंकार वस्तुतः औपम्य-मूलक ही हैं । परन्तु प्रीति, मद, ईर्ष्या आदि संचारियों तथा वैर आदि स्वभाव-वृत्तियों से उपमा का प्रथि-बन्धन निरर्थक है; और उसको एक विफल वैचिभ्य-प्रदर्शन के अनिश्चित और क्या कहा जा सकता है । उपमा को सब से प्रधान ही नहीं बरन् सभी अलंकारों का मूल आधार मानना देव की मौलिक उद्भावना नहीं है । संस्कृत साहित्य-शास्त्र में वामन ने सब से पूर्व इस सिद्धांत की घोषणा की थी—और हिन्दी में भी देव से पूर्व भूषण इसको ग्रहण कर चुके थे 'भूषण सब भूषणनि में उपमा उत्तम चाहि ।' जैसाकि अलंकारों के मनोवैज्ञानिक आधार का विवेचन करते हुए कहा गया है; उपमा के मूल में मुख्यतः अपने भाव को स्पष्ट करने की ही प्रवृत्ति रहती है । इसमें सन्देह नहीं कि हमारी आत्माभिव्यक्ति के लिए इस प्रवृत्ति का अत्यन्त व्यापक महत्व है, परन्तु फिर भी यह तो मानना ही पड़ेगा कि आत्माभिव्यक्ति के सभी रूप स्पष्टीकरण के अन्तर्गत नहीं आ सकते हैं । वास्तव में अपनी बात दूसरे पर स्पष्ट करने के लिए भी उसको बड़ा चढ़ाकर

या नभरु मिर्च मिलाकर या कम में कम एक ख़ास अन्दाज़ से कहना जरूरी होता है। अतएव स्पष्टीकरण की अपेक्षा प्रभावित अथवा उत्तेजित करने की प्रवृत्ति अधिक मौलिक है, और अक्रोक्ति अथवा अतिगण जो इस प्रवृत्ति का माध्यम है, स्पष्टीकरण के माध्यम उपमा को अपेक्षा निश्चय ही अधिक मौलिक है।

शब्द-शक्ति और रीति—शब्द-शक्ति का विवेचन शब्द-रसायन के प्रथम प्रकाश ही में भिन्नता है। यह संस्कृत साहित्य-शास्त्र का अत्यन्त सूक्ष्म परन्तु महत्वपूर्ण विषय है। अविकीर्ण रीति कवियों का तो इतनी गहराई तक जाने का प्रायः साहस ही नहीं हुआ। कुछ गिने गिनाये आचार्यों ने ही उसको हाथ लगाया है—परन्तु वे भी इसे सुलझा नहीं सके हैं।

देव ने चार शब्द-शक्तियों मानी हैं अभिधा, लक्षणा, व्यञ्जना और तात्पर्य। शब्द-रसायन में अभिधा का एक भेद, लक्षणा के तैरह भेद और व्यञ्जना का एक भेद ग्रहण किया गया है। लक्षणा के तैरह भेद इस प्रकार हैं :—

१. रूढ़ि-लक्षणा २. प्रयोजनवतीलक्षणा



उपर्युक्त सभी प्रकार की लक्षणाओं के फिर दो दो भेद होने हैं अगूढ़-व्यंग्य और शूढ़-व्यंग्य। इस प्रकार प्रयोजनवती लक्षणा के १२ भेद और रूढ़ि का ४ भेद मिल कर १६ हो जाते हैं। यह विभाजन काव्य-प्रकाश १० अनुसार है, साहित्यदर्पण के अनुसार नहीं है—सम्मत ने केवल १३ ही भेद माने हैं, परन्तु विश्वनाथ ने रूढ़ि के १६ और प्रयोजनवती के ६४ भेद करते हुए उनकी संख्या ८० मानी है।—व्यञ्जना के सम्मत ने अभिगामूलक व्यञ्जना और लक्षणा मूलक व्यञ्जना—ये दो भेद किये हैं, और विश्वनाथ ने इनके अतिरिक्त शब्दों तथा आर्थों भेद भी किए हैं। परन्तु देव ने सामान्य रूप से व्यञ्जना का एक ही भेद दिया है। फिर इन

तीनों शक्तियों के मूल आधारों का विवेचन करते हुए उन्होंने प्रत्येक के चार भेदान्तर माने हैं ।

अभिधा के :—जानि, गुण, क्रिया और यहच्छा ।

लक्षणा के :—कार्य-कारण, सादृश्य, वैपरीत्य और आक्षेप ।

व्यञ्जना के :—चन-विकार, चेष्टा-विकार, क्रिया-विकार और स्वर-विकार ।

इसमें अभिधा के चारों आधार-भेद तो वे ही हैं जिनका भामह आदि ने चर्चात किया है, परन्तु लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ के आधार-भेदों में थोड़ा उलट-फेर कर दिया गया है । लक्ष्यार्थ की प्रतीति के संस्कृत आचार्यों ने मुख्यतः तीन ही कारण माने हैं, मुख्यार्थ का नाव, मुख्यार्थ का लक्ष्यार्थ से सम्बन्ध, रुढ़ि अथवा प्रयोजन । देव ने जो चार भेदान्तर दिये हैं वे स्वतन्त्र न होकर मुख्यार्थ और लक्ष्यार्थ के सम्बन्ध के प्रकार भेद हैं—उपादान-लक्षणा में यह सम्बन्ध प्रायः कार्य-कारण अथवा सादृश्य-मूलक होगा है, लक्षण-लक्षणा में वैपरीत्य-मूलक और सारोरा एवं साध्यवसाना में आक्षेप-मूलक । इसी प्रकार व्यंग्यार्थ की प्रतीति के उपर्युक्त चार भेदांतर भी स्वतन्त्र नहीं हैं ।—संस्कृत साहित्य-शास्त्र में—

संयोगो, विप्रयोगश्च, साहचर्यं, विरोधिता,
अर्थः प्रकरण, लिङ्गः शब्दस्यान्यरथ मन्निधिः,
सामर्थ्यमौचित्यी, देशः, कालो व्यक्तिः रवरादयः,
शब्दार्थस्यानवच्छेदे विशेष-स्मृति-हेतवः ।

[काव्यप्रकाश]

अर्थात् संयोग, विप्रयोग, साहचर्य, विरोधिता, अर्थ-प्रकरण, लिङ्ग, अन्य-सन्निधि, सामर्थ्य, औचित्य, देश, काल, व्यक्ति और स्वर आदि जो कारण दिये हुए हैं, उनमें से 'स्वर आदि' के अन्तर्गत इन चारों का भी समावेश हो जाता है । मम्मट ने 'आदि' शब्द से स्पष्ट रूप में चेष्टा, संकेत, अभिनय आदि के ग्रहण की ओर निर्देश किया है । देव ने भी अपने अवान्तर भेदों को पूर्ण नहीं माना है—इनके अतिरिक्त और भी अनेक भेद होते हैं यह उन्होंने असंदिग्ध शब्दों में स्वीकृत किया है :—

यह विधि तीनों वृत्ति के भेदान्तर प्रत्येक,

चारि चारि संक्षेप विधि, वरन्त सुमति अनेक ।

[श० १०]

जिसका तात्पर्य यह कि अन्य कारण भेदों को भी वे स्वीकार अवश्य

करते थे, परन्तु कुछ तां शायद वैचित्र्य-प्रदर्शन के लिए और कुछ स्यामिक महत्व की दृष्टि से उन्होंने उपयुक्त चार चार भेदों को ही अंगीकार किया है।

इन तीनों शक्तियों के विषय में देव का यह मत है कि किसी शब्दार्थ में साधारणतः ये तीनों ही श्रोत-प्रोत रहती हैं, परन्तु जहाँ जिसका अधिक प्रकाश रहता है वहाँ उसी की स्थिति मानी जाती है—

निहूँ शब्द के अर्थ ये तीनिउ श्रोत प्रांत ।

प प्रचीन ताही कहत, जाको अधिक उद्योत ॥

[श० र०]

इसी आधार पर उन्होंने तीनों शब्द-शक्तियों के अनेक नये संकीर्ण भेदों की सृष्टि कर डाली है, अभिधा में अभिधा, अभिधा में लक्षणा, अभिधा में व्यञ्जना, लक्षणा में अभिधा, लक्षणा में लक्षणा, लक्षणा में व्यञ्जना, व्यञ्जना में अभिधा, व्यञ्जना में लक्षणा और व्यञ्जना में व्यञ्जना।—यह सिद्धांत भी साहित्य-शास्त्र के सर्वमान्य सिद्धान्त से थोड़ा भिन्न है और उतना ही अमान्य भी। संस्कृत के आचार्यों ने तीनों शक्तियों की स्थिति सर्वत्र नहीं मानी है—केवल दो की ही मानी है। उनका मत है कि अभिधा और लक्षणा, दोनों में ही व्यञ्जना व्याप्त रहती है—‘सर्वेषां प्रायशोऽर्थां व्यञ्जकत्वमपीष्यते।’ [मम्मठा क० प्र० २, ६] इस प्रकार कम से कम दो शक्तियों की स्थिति प्रत्येक अर्थ में मिलती है।—वास्तव में यही ठीक भी है, क्योंकि वाच्यार्थ तो साधारणतः सर्वत्र वर्तमान रहेगा ही, व्यंग्यार्थ की स्थिति भी रहेगी, परन्तु लक्ष्यार्थ का अस्तित्व सर्वत्र नहीं माना जा सकता।—यदि ऐसा होता है तो व्यञ्जना के अभिधा-मूलक और लक्षणा-मूलक भेद ही निरर्थक हो जाते हैं। ध्वनि के प्रसिद्ध उदाहरण ‘सांक होगयी’ में वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ तो स्पष्ट है, परन्तु लक्ष्यार्थ का आभास भी नहीं है। देव को भी अपने उदाहरणों में लक्ष्यार्थ को सर्वत्र बैठाने के लिए प्रायः कल्पना करनी पड़ी है।

मैं सुनि कालिह-परों लगी सासुरे सोचेहु जैहो कहौ सखि सोऊ ।

देव कहै केहि भौंति मिलैं, अब को जनि काहि करौ कब कोऊ ।

खेलि तो लेहु भइ संग स्याम के, आजहु की निसि आए है वोऊ ।

हां अपने दंग मूँदति हो, घर धाइ के धाइ मिलो तुम दोऊ ।

यह उदाहरण प्रयोजनवती लक्षणा का है। परन्तु वास्तव में यहाँ, ‘दंग मूँदने’ में लक्षणा का आभास थोड़ा बहुत मान लिया जाए तो दूसरी बात रही। अन्यथा मुख्यार्थ सर्वाथा स्पष्ट और अबाधित होने से उसका अस्तित्व ही नहीं रह जाता है। इस पर देव की टिप्पण है—

मुख्य अर्थ दुख-पूछनां, लक्ष्य कपटतर खेल ।

प्रगट अंग मेखन दुह, दृतीपन सो मेल ॥

(श० र०)

अर्थात् उनके अनुसार 'कपटतर खेल' लक्ष्यार्थ हुआ, परन्तु यह तो स्पष्टतः ही वाच्यार्थ है—क्योंकि उममें मुख्यार्थ का किसी प्रकार भी बाध नहीं होता । इसी प्रकार अन्यत्र भी देवने सम्पूर्ण छंद के अर्थ में लक्षणा मान ली है जो कि साधारणतः सम्भव नहीं होती । लक्षणा की शक्ति प्रायः वाक्य में ही कार्य करती है—वाक्य-समूह के सम्मिलित अर्थ में नहीं ।

अभिधा, लक्षणा और व्यजना के अतिरिक्त देव ने तात्पर्य नाम की चौथी शब्द-शक्ति की भी सत्ता को स्वीकार किया है—जिसकी स्थिति तीनों प्रकार के शब्दार्थों में रहती है—'तात्पर्य चौथो अर्थ, तिहुँ शब्द के बीच ।' [श० र०]

इस वृत्ति के विषय में प्राचीन मीमांसकों में अत्यन्त मतभेद रहा है । अभिहितवाच्यवादी—अर्थात् कुमारिल भट्ट आदि वे मीमांसक जो अभिधा द्वारा उपस्थित अर्थ के अन्वय में स्वतंत्र रूप से विश्वास करते हैं, यह मानते हैं कि अभिधा शक्ति के एव-एक पदार्थ की अलग-अलग बोधन करके विरत हो जाने पर उन विखरे हुए पदार्थों को परस्पर सम्बद्ध करके वाक्यार्थ का बोधन करने वाली एक चौथी शक्ति 'तात्पर्य' भी है । इसके विपरीत प्रभाकर गुरु आदि अम्बिताभिधानवादी मीमांसकों का यह मत है कि पदार्थ एक दूसरे से सम्बद्ध ही उपस्थित होते हैं, अम्बद्ध नहीं—अतः चौथी वृत्ति की कोई आवश्यकता नहीं, अभिधा से ही कार्य चला जाता है । संस्कृत साहित्य-शास्त्र में यद्यपि यह वृत्ति अधिक मान्य नहीं हुई परन्तु फिर भी मम्मट ❀ विश्वनाथ आदि अनेक परवर्ती आचार्यों ने इसकी चर्चा की है । धनिक ने उनसे भी पूर्व यह संकेत कर दिया था कि व्यजना का अंतर्भाव तात्पर्य शक्ति में ही हो जाता है । हिन्दी में भी देव से पूर्व चितामणि ने इसका उल्लेख किया है । देव ने इसे असदिग्ध रूप में स्वीकार कर उपयुक्त परम्परा से ही अपना सम्बन्ध स्थापित किया है, कोई नवीन उद्घाटना नहीं की ।

रीति-गुण :—रीति-गुण का विवेचन भी देव ने काव्य-रसायन में ही किया है । रीतियों को उन्होंने काव्य का द्वार मानते हुए, रस से उनका अभिन्न सम्बन्ध माना है—'ताते पहिले वरनिष् काव्य-द्वार रस-रीति ।'

काव्य गुरु के रूपक में रीति की समता अग्र-मं-शान से की गई है । देव

❀ तात्पर्यवाच्य वृत्तिमात्र पदार्थान्वयबोध ।

तात्पर्यार्थ तदर्थं च वाक्यं तद् बोधकं परे ॥

[साहित्यदर्पण द्वि० प०]

का द्वार से तात्पर्य माध्यम हैं। हम प्रकार इस विषय में देव का मत प्राचीन मत से लगभग मिल ही जाता है क्योंकि शरीर भी तो आत्मा की बाह्य अभिव्यक्ति का माध्यम ही है। परन्तु एक बात बड़ी विचित्र मिलती है : वह यह कि उन्होंने रीति और गुण को एक कर दिया है—या यों कहिए की रीति शब्द का सर्वत्र गुण के स्थान पर प्रयोग किया है। संस्कृत-और हिन्दी के भी—आचार्यों ने वैदर्भी, गौड़ी आदि को रीति कहा है, और प्रसाद, अोज आदि को गुण। यह ठीक है कि गुण रीति की आत्मा है और रीतियों का वर्गीकरण गुणों के ही आधार पर हुआ है—परन्तु इन दोनों का एकीकरण किसी ने नहीं किया। देव ने वैदर्भी, पाञ्चाली का उल्लेख तक न कर प्रसाद, अोज, माधुर्य आदि का ही रीति नाम से चर्चन किया है। यह मानना तो निरर्थक हो ग कि देवको इन दोनों के विषय में कोई अनि थी। वास्तविकता यही है कि उन्होंने भ्रान्त कर ऐसा किया है। परन्तु कारण कुछ भी हो यह एकीकरण संगत किसी प्रकार भी नहीं माना जा सकता क्योंकि रीति गुण की अपेक्षा अधिक व्यापक है—एक एक रीति के अंतर्गत अनेक गुणों का समावेश हो जाता है।

भरत ने दश गुण माने हैं :—१. श्लेष, २. प्रसाद, ३. समता, ४. समाधि, ५. माधुर्य, ६. अोज, ७. सौकुमार्य, ८. अर्थव्यक्ति, ९. उदार, १०. कांति। भरत के उपरान्त दण्डी और वामन दोनों ने लक्षणों में परिवर्तन-परिशोधन करते हुए इनको ही स्वीकार किया है—दण्डी और वामन ही एक प्रकार से रीति-गुण सम्प्रदाय के अधिनायक हैं। परन्तु आग चलकर भ्रान्तिकार ने गुणों की संख्या दस से घटाकर तीन कर दी—उन्होंने माधुर्य, अोज और प्रसाद में ही शेष सात गुणों का अंतर्भाव कर दिया।—मम्मट आदि ने भी इन्हीं को स्वीकृति दी और तब से प्रायः ये तीन गुण ही प्रचलित रहे हैं। परन्तु देव ने इस विषय में पूर्व-ध्वनि परम्परा का अनुसरण करते हुए उपर्युक्त दस गुणों (रीतियों) को ग्रहण किया है—वरर उन्होंने तो अनुप्रास और यमक को भी गुण (रीतियों) के अंतर्गत मानते हुए उनकी संख्या बाह्य तक पहुँचा दी है। यमक और अनुप्रास की रीति (गुण) मानना साधारणतः असंगत है क्योंकि गुण काव्य की आत्मा का धर्म है, दूसरे शब्दों में काव्य का स्थायी धर्म है, इसके विपरीत यमक और अनुप्रास रस के अंतर्गत तब न होने से काव्य के अस्थायी धर्म हो रहेगे। परन्तु देव की इस स्थापना से एक महत्वपूर्ण सकेत अवश्य मिलता है : वह यह कि पण्डितराज जगन्नाथ की भाँति वे गुणों की स्थिति अर्थ के साथ-साथ वर्णों में भी मानते हैं। उपर्युक्त दस गुणों के विवेचन में उन्होंने भरत और वामन को अपेक्षा प्रायः दण्डी का ही अनुसरण किया।—क्रम भी बहुत कुछ दण्डी से ही मिलता है, लक्षण त्ते

कहीं कहीं काव्यादर्श से अनूदित ही कर दिए गए हैं—उदाहरण के लिए समाधि
गुण का लक्ष लीजिए :

समाधि

और वस्तु को सार लै, धरै और ही ठौर,
लोक सीव उल्लै अरथ, सो रामाधि कवि मौर ।

[देव—शब्द-रसायन]

अन्य धर्मरततोन्यत्र, लोकसीमानुरोधिना ।
सम्यगाधीयते यत्र, स समाधिः स्मृतः ।

[दण्डी—काव्यादर्श]

इसी प्रकार श्लेष, प्रसाद, समता, माधुर्य, सुकुमारता, अर्थव्यक्ति, और
श्रीज के लक्षण प्रायः दण्डी के ही अनुसार हैं । केवल दो गुण ही ऐसे रह जाते हैं
जिनके लक्षण भरत, दण्डी और वामन तीनों से भिन्न हैं : कांति और उदारता ।
कांति गुण में देव के अनुसार, सुहृत्पूर्य्य चारु वचनावली होनी चाहिए जिसमें
लोकमर्यादा की अपेक्षा कुछ विशेषता हो और जो अपने इस गुण के कारण लोगों
को सुखकर ही :

अधिक लोक मर्जाद ते, सुनत परम सुख जाहि ।

चारु वचन ये कांति रचि, कंति बखानत ताहि ॥

[शब्द-रसायन]

इस लक्षण का शेष भाग तो दण्डी से मिल जाता है, परन्तु दण्डी जहाँ
लोक-मर्यादा के अनुसरण को (लौकिकार्थनातिक्रमात्) अनिवार्य मानते हैं वहाँ
देव में उसके अतिक्रमण का स्पष्ट उल्लेख है । दण्डी के अनुसार तो अप्राकृतिकता
अथवा अस्वाभाविकता का बहिष्कार करते हुए लौकिक-मर्यादा के अनुकूल स्वाभा-
विक वर्णन करना ही कांति गुण का मुख्य-तत्त्व है । वामन ने समृद्धि—अर्थात्
औज्वल्य और रस-दीप्ति को कांति गुण का सार-तत्त्व माना है—जिसके लिए
साधारण प्रचलित शब्दावली का बहिष्कार अनिवार्य है । देव ने या तो दण्डी
का अभिप्राय नहीं समझा—या फिर कुछ पाठ की गड़बड़ है । इसके अतिरिक्त
एक सम्भावना यह हो सकती है कि 'अधिक लोक मर्जादते' से देव का अभिप्राय
कदाचित् वामन द्वारा निर्दिष्ट साधारण वचनावली के बहिष्कार का ही हो—
परन्तु यह कुछ विलम्ब कल्पना ही लगती है । इसी प्रकार उदारता के लक्षण में
भी 'यस्मिन् उक्ते (जाहि सुनत ही)', तथा 'उत्कर्ष' आदि शब्द देव ने दण्डी

मे ही लिए हैं, परन्तु दृष्टी जहाँ उत्कर्ष की भावना को उदारता का प्राण मानते हैं, वहाँ देव का कहना है

जाहि सुनत ही ओज को दूरि होत उत्कर्ष ।

[शब्द-रसायन]

ओज का उत्कर्ष दूर होने से उनका क्या अभिप्राय है यह जानना कठिन है। प्रयत्न करने पर यही अर्थ निकाला जा सकता है कि उदारता में एक प्रकार का उत्कर्ष होता है, जो ओज के उत्कर्ष से भिन्न होता है—या फिर यहाँ भी प्रति-लिपिकार की कृपा से पाठ की कुछ उलट फेर है।

इस प्रसंग में भी देव ने एक नवीन उद्भावना कर डाली है—उह यह है कि आपने प्रत्येक रीति (गुण) के दो भेद माने हैं—नागर और ग्राम्य । इन दोनों में यह अंतर है कि नागर रीति में सुरुचि का प्राधान्य होता है, ग्राम्य में रस का आधिक्य होते हुए भी सुरुचि का अभाव रहता है।

नागर गुण आगर, दुतिय रस नागर रुचि हीन ।

[शब्द-रसायन]

ये से दोनों की अपनी अपनी विशेषता है—एक को उत्कृष्ट और दूमरी को निम्न कहना असंभवता का परिचय देना होगा।—देव की अन्य उद्भावनाओं की भाँति यह भी महत्वहीन ही है और एक प्रकार से असंगत भी। क्योंकि पहले तो मानव स्वभाव में नागर और ग्रामीण का मूलगत भेद मानना ही युक्ति 'गत नहीं है (देव अपने उदाहरणों द्वारा यह अंतर स्पष्ट करने में प्रायः असफल रहे हैं), फिर यदि इस स्थूल भेद को स्वीकार भी कर लिया जाए, तो काँति, उदारता आदि कतिपय गुण ऐसे हैं जिनके लिए अग्राम्यत्व अनिवार्य है। ऐसी दशा में इनके भी नागर और ग्रामीण भेद करना इनकी आत्मा का ही निषेध करना है।

शब्द-शक्ति, रीति, गुण आदि के अतिरिक्त देव ने कैशिकी, आरभटी सात्वती और भारती वृत्तियों का वर्णन भी किया है जो कि श्रव्यकाव्य का अग न होकर दृश्य काव्य का ही अंग मानी जाती हैं। शृङ्गार, हास्य, और करुण में कैशिकी (कौशिकी), रौद्र, भयानक और वीरभक्त में आरभटी, वीर, रौद्र, अद्भुत और शांत में सात्वती; तथा वीर हास्य और अद्भुत में भारती वृत्ति का प्रयोग होता है। संस्कृत में नाट्य-शास्त्र, दश रूपक, माहित्य-दर्पण आदि में भी रसों के अनुक्रम से ही इनका विवेचन है—परन्तु देव का आधार यहाँ भी उपर्युक्त ग्रंथ

न होकर केशवदास की रसिक-भिया ही है। रसिक-प्रिया में ठीक इसी क्रम से इनका रसों के साथ सम्बन्ध बँटाया गया है, एक थोड़ा सा अन्तर यह है कि सात्वती के अन्तर्गत शृङ्गार के स्थान पर देव ने रौद्र को माना है, बस, परन्तु केशव मे शायद यह लिपि-दोष है।

पिंगल — संस्कृत के साधारण रीति-ग्रन्थों में पिंगल को नहीं लिया गया है। उसके ग्रंथ स्वतन्त्र ही हैं। इसके दो कारण हो सकते हैं, एक तो यह कि पिंगल काव्य के मूल तत्वों में नहीं है, और दूसरा यह कि इस प्रसंग में बंधे हुए लक्षण देने के अतिरिक्त किसी प्रकार के तात्त्विक विवेचन के लिए स्थान ही नहीं है। हिन्दी में भी प्रायः इसी परम्परा का अनुसरण किया गया है। परन्तु देव ने अपनी काव्य की परिभाषा में रस, भाव, और अलंकार के साथ छंद का भी उल्लेख किया है, इसलिए सापेक्षिक महत्त्व के अनुसार शब्द-रसायन के अंतिम भाग में उन्होंने उसका भी वर्णन कर दिया है। छंद को उन्होंने कविता कामिनी की गति माना है। इस प्रसंग में कवि ने लघु, गुरु, गण, देवता, फल आदि का परिपाटी-भुक्त वर्णन करने के उपरांत, फिर केवल उन वर्णिक एवं मात्रिक छंदों का विवरण दिया है जो हिन्दी में प्रचलित हैं। वर्णवृत्त के ३ भेद माने हैं :—गद्य—जिसमें कोई संख्या नहीं होती; पद्य जिसमें एक गण अर्थात् तीन वर्णों से लेकर २६ वर्ण तक होते हैं, [नाड़ी से लेकर सवैया तक अनेक प्रकार के छंद इसके अंतर्गत आ जाते हैं] ; और दण्डक जिसमें २७ से ३३ वर्ण तक होते हैं। मात्रिक छंदों में दोहा से लेकर, चौपैया, अमृत ध्वनि, आदि का वर्णन है।

पिंगल वास्तव में विवेचन का विषय न होकर वर्णन का ही विषय है, अतएव मुख्यतया इसकी वर्णन-शैली में ही थोड़ी बहुत नवीनता लाई जा सकती है। इस प्रसंग में देव के दो-तीन प्रयत्न उल्लेखनीय हैं :—(१) छंद का लक्षण और उदाहरण उसी छंद में दिया गया है। यह शैली संस्कृत के पिंगल ग्रन्थों में भी ग्रहण की गई है—उदाहरण के लिए वृत्तरत्नाकर या छंदोमञ्जरी में। बाद में हिन्दी में भी छंद प्रभाकर आदि में इसका प्रयोग मिलता है। (२) सवैया के विभिन्न भेदों के लक्षण भगण द्वारा किए गए हैं। यह एक नई सूझ अवश्य है, परन्तु इससे विद्यार्थी की कठिनाई बढ़ ही जाती है, उसको कोई विशेष लाभ नहीं होता। दूसरे अकेला भगण विभिन्न सवैयाओं की गति का पूर्णतः द्योतन करने में भी असमर्थ रहता है। (३) सवैया और घनाक्षरी के कुछ नवीन भेद भी दिए हैं—सवैया : मञ्जरी, ललित, सुधा, अलसा। ये चार भेद सवैया के साधारण भेदों के अतिरिक्त हैं, और देव ने इनको 'नवीन' मतके अनुसार माना है। घनाक्षरी में ३१-३२ वर्णों की घनाक्षरियों के अतिरिक्त देव ने ३३ वर्णों की घनाक्षरी भी मानी।

है—जी आज 'देव घनाक्षरी' के नाम से प्रसिद्ध है। ये उदायनाग' चाम्पव में महत्वपूर्ण हैं, परन्तु इनसे देव के आचार्य रूप की अपेक्षा उनके कलाकार-रूप पर ही अधिक प्रकाश पड़ता है। अन्त में, देव ने मेरु, पताका, मर्कटी, नष्ट और उद्दिष्ट को केवल कौतुक का विषय मानते हुए उनको त्याज्य बताया है।

सामान्य काव्य-सिद्धान्त और सम्प्रदाय :—देव विशुद्ध रसवादी थे—
उन्होंने कई स्थानों पर स्पष्ट शब्दों में रस को काव्य की आत्मा कहा है।

(१) काव्य मार शब्दार्थ को रस तेहि काव्य सुमार।

[शब्दरसायन]

(२) ताते काव्य (हिं ?) मुख्य रस, जामे दरमन भाव।

(३) अलंकार भूषण, सुरस जीव, छंद तन भाख।

तन भूषण हू बिन जिये, बिन जीवन तन राख ॥

[श० २०]

विश्वनाथ की यह रसवादी परम्परा उन्हें भानुदत्त से प्राप्त हुई थी। संस्कृत साहित्य-शास्त्र में पहले रस को अलंकार का अंग मानते हुए उसका विवेचन हुआ, फिर ध्वनिकार और उनके अनुसरण पर मम्मट आदि ने ध्वनि का अंग मान कर उसका विवेचन किया। विश्वनाथ ने इस परिपाटी को भंग करते हुए स्वतंत्र रूप में रस का निरूपण किया और ध्वनि को पृथक् परिच्छेद में ही दिया। हिंदी के रीतिकारों ने भी प्रायः इसी परिपाटी को ग्रहण किया है। देव ने रस को सबसे महत्वपूर्ण काव्य-तत्त्व मानते हुए उसका अन्य तत्वों की अपेक्षा कहीं अधिक विस्तृत विवेचन किया है। रस के अतिरिक्त, रीति, अलंकार आदि अन्य अंगों की भी उन्होंने उचित गौरव दिया है, परन्तु ध्वनि को वे बिल्कुल ही उदा गये हैं। रीति को उन्होंने काव्य का द्वार—अथवा रसाभिव्यक्ति का माध्यम माना है, अलंकार को भूषणवत् मानते हुए उसके महत्व को भी मुक्तकण्ठ से स्वीकृत किया है :

सो रस बरसत भाव बस, अलंकार अधिकार।

या,—कविता कामिनि सुखद पद, सुधरण सरस सुजाति।

अलंकार पहिरे अधिक अद्भुत रूप लखाति ॥

[श० २०]

काव्य पुरुष का रूपक उन्होंने भी बाँधा है—उसके अनुसार छंद-बद्ध शब्दार्थ काव्य का शरीर है—छंद को एक स्थान पर गति भी कहा गया है,

अलंकार भूषण हैं, रस आत्मा है। समर्थ काव्य के लिए वे शब्द, अर्थ, रस, भाव, छंद और अलंकार को आवश्यक मानते हैं :

शब्दः सुमति मुख ते कदै, लै पद वचननि अर्थ,
छंद भाव भूषण सरस, सो कहि काव्य समर्थ ।

[श० र०]

अर्थात् समर्थ काव्य वह है जिसमें अर्थयुक्त शब्द सरस भावों का वहन करते हुए अलंकार सहित, छन्द-बद्ध रूप में हमारे सम्मुख प्रकट हों।

ध्वनि की देव ने इतनी अपेक्षा क्यों की है, यहाँ पर यह प्रश्न स्वभावतः ही उठता है। एक कारण यह हो सकता है कि ध्वनि तो काव्य के सभी तत्वों में वर्तमान रहती है, अतएव उसका पृथक् विवेचन नहीं किया गया, परन्तु ऐसा नहीं है। उनके विवेचन में इस प्रकार के संकेत हैं जिनसे उनका ध्वनि-विरोध स्पष्ट लक्षित होता है—उदाहरण के लिये अलंकारों में स्वभावोक्ति को विशेष महत्त्व देना, अथवा अभिधा को उत्तम काव्य मानते हुए व्यंजना को रस-कुटिल एवं अधम काव्य मानना :—

अभिधा उत्तम काव्य है, मध्य लक्षणा लीन,
अधम व्यंजना रस कुटिल, उलटी कहत नवीन ।

[श० र०]

जैसा कि मैंने शब्द-रसायन के विवेचन में कहा है इसमें सन्देह नहीं कि इस उक्ति के सन्दर्भ पर विचार करने से व्यंजना की यह अधमता बहुत कुछ उसकी (व्यंग्य-व्यंजक) पात्र परकीया पर प्रक्षिप्त हो जाती है, फिर भी यह तो मानना ही पड़ेगा कि देव ने व्यंग्य की अपेक्षा वाच्य को ही अधिक महत्त्व दिया है। वास्तव में यह शुद्ध रसावाद के आग्रह का परिणाम है। अपने काव्य में भी उन्होंने भाव की सहज अभिव्यक्ति के बल पर ही प्रायः रस-सृष्टि की है। बिहारी की भाँति संकेतों के बल पर नहीं। शुद्ध रसावाद की प्रतिष्ठा स्पष्ट रूप से काव्य में कल्पना-तत्व पर अनुभूति (राग) तत्व की ही विजय घोषणा है। विश्वनाथ से पूर्व भी जिन्होंने रस के महत्त्व को उद्घोषित किया है वे भी व्यंग्यार्थ की अपेक्षा वाच्यार्थ पर ही अधिक निर्भर रहे हैं। रसावाद के सब से प्रबल पृष्ठ-पोषक भवभूति का काव्य इसका प्रमाण है। तात्पर्य यह है कि देव की इस उक्ति पर किसी प्रकार चौंकने की आवश्यकता नहीं है। इसको पृथक् रूप में न देख कर अन्य सिद्धान्तों के साहचर्य में ही देखिये। शब्द शक्तियों में अभिधा का प्राधान्य, अलंकारों में स्वभावोक्ति का

प्राधान्य रस के तत्वों में भाव का प्राधान्य, रस के पात्रों में शुद्ध-स्वभावा स्वकीया का प्राधान्य; अंत में काव्य के तत्वों में रस का प्राधान्य--ये सभी सिद्धान्त परस्पर सम्बद्ध हैं और इन सब का मूल आधार विशुद्ध रसवाद ही है।

आलोचना शक्ति :—देव के रीति विवेचन का सम्यक परीक्षण करने के उपरांत अब हम इस स्थिति में हैं कि उनकी आलोचना शक्ति का मूल्यांकन कर सकें। सब से पहले तो मौलिकता को ही लोजिये। हम दृष्टि से देव को अथवा हिन्दी के किसी भी रीतिकार को वास्तव में विशेष महत्त्व नहीं दिया जा सकता। उनके रस-प्रसंग में जिन कतिपय नवीनताओं का आभास मिलता है, वे प्रायः सभी भानुदत्त की रस-तरंगिणी से ग्रहण की गई हैं। नायिका-भेद में उन्होंने केशव के माध्यम से विश्वनाथ तथा भानुदत्त का अनुसरण किया है। यहाँ देश आदि क्रम से जो विस्तार हुआ है, उसके लिये भी कम से कम संकेत संस्कृत में अवश्य मिल जाते हैं। हिन्दी में तो रहीम ने भिन्न-भिन्न जाति-वर्णों की नयिकाओं का वर्णन किया ही है। इसके अतिरिक्त अलंकार, शब्द-शक्ति और रीति-गुण के विवेचन में कोई विशेष उल्लेखनीय नवीनता ही नहीं है। कुछ नवीन संगतियाँ बैटाने का प्रयत्न उन्होंने अवश्य किया है, परन्तु वे भी अधिक तर्क-सम्मत एवं गम्भीर नहीं हो पाई हैं। उनमें कुछ तो स्पष्ट ही अतिपूर्ण हैं। देव की मौलिकता वास्तव में विस्तार बढ़ाने तथा वर्ग बाँधने तक ही सीमित रही हैं, और इस क्षेत्र में भी उन्हें ऐसी सफलता नहीं मिली कि भारतीय रीति-शास्त्र पर किसी प्रकार भी उनका ऋण माना जाये। देव या हिन्दी के अन्य रीतिकारों के पक्ष में यह कहा जा सकता है कि उनके समय तक संस्कृत रीति-शास्त्र इतना विकसित और विस्तृत हो चुका था कि अब उसमें किसी प्रकार की मौलिक उद्भावनाएँ करना नहज सम्भव नहीं था। स्वयं संस्कृत में भी अभिनव गुप्त, कुंतक और महिमभट्ट के उपरांत मौलिक प्रतिपादन समाप्त हो चुका था। मम्मट, विश्वनाथ, जगन्नाथ स्वीकृत सिद्धांतों के व्याख्याता ही थे मौलिक उद्भावक नहीं। इन पण्डितों के आचार्य व का आज इसी रूप में गौरव है। परन्तु देव और उनके सहयोगी इस कर्तव्य को निवाहने में भी असमर्थ रहे। साहित्य के सूक्ष्म सिद्धान्तों के विवेचन में देव प्रायः असफल हुए हैं। उनके पद्यबद्ध लक्षण अस्पष्ट हैं, उनमें कहीं-कहीं छन्द पूर्ति के कारण ही ऐसे शब्द आ गये हैं जो अर्थ में विघ्न उत्पन्न कर देते हैं। उदाहरण का कौनसा चरण लक्षण से सम्बद्ध है इसका पता लगाना कठिन पढ़ता है, कहीं कहीं लक्षण और उदाहरण एक दूसरे से मेल ही नहीं खाते। रस के प्रसंग में तो कवि के मनोयोग के कारण कहिये या सिद्धान्त और स्वभाव के सामञ्जस्य के कारण कहिये, स्पष्टता मिलती भी है; परन्तु अलंकार, रीति-गुण, शब्द-शक्ति आदि के विवेचन तो एक प्रकार के गोरख-

धन्धे हैं जिनमें लक्ष्य को पकड़िये तो उदाहरण का तारतम्य हाथ नहीं बैठता है, और उदाहरण को सुलभा लीजिये तो लक्षण हाथ से छूट जाता है। उपर्युक्त प्रसंगों का कोई भी स्थल मेरे कथन की सत्यता प्रमाणित करने में समर्थ होगा, उसके लिये आपको उदाहरण ढूँढने की आवश्यकता नहीं पड़ेगी। आतियों की भी कमी नहीं है। कुछ तो पद्य के बंधनों के कारण अर्थ में थोड़ी दुरूहता स्वभावतः ही आ गई है, परन्तु वास्तविक आतियों भी कम नहीं हैं। ग्याथ ही कवि इस ओर सतर्क भी नहीं रहा। अलंकारों के विवेचन में उसने कितनी असावधानी और जल्दबाजी से काम लिया है। भला जिन सूक्ष्म अन्तरो को संस्कृत के आचार्य सूत्र, वृत्ति और कारिका देकर भी स्पष्ट नहीं कर पाये, उनको देव एक छन्द में कई २ अलंकारों को ढूँढकर कैसे सुलभाते? कहने का तात्पर्य यह है कि सभी दोष छंद की सीमाओं के मध्ये नहीं मढ़े जा सकते हैं। इनका सम्बन्ध कवि की प्रतिभा और स्वभाव से भी है। इस कवि का भावपक्ष जितना समृद्ध था, उतना विचार-पक्ष नहीं था। अपनी तीव्र संवेदन के कारण भावों के सूक्ष्म भेद-प्रभेदों का ज्ञान तो उन्हें सहज ही हो जाता था, और कल्पना तथा अध्ययन के आधार पर वे उनको संगतियाँ भी थोड़ी बहुत बैठा लेते थे। परन्तु इन भेद-प्रभेदों की सीमा रेखाओं को पृथक् पृथक् कर देखने वाली वस्तु-परक, विश्लेषण शक्ति, और उसके साथ ही उनके अंतर्गत मिलने वाले तारतम्य को पकड़ कर विशेष तथ्यों को सामान्य रूप में स्थिर करने वाली संरक्षेय शक्ति उनमें अत्यन्त अल्पमात्रा में थी। परिणाम यह हुआ कि उनका रीति-कथन आलोचनात्मक न होकर वर्णनात्मक ही रह गया है। काव्य के मूल तथ्यों की अनुभूति तो वे स्वच्छता और गहराई से कर सकते थे, परन्तु प्रतिपादन नहीं। अनुभूति की इस सचाई से उन्हें दृष्टि की स्थिरता अवश्य प्राप्त हो गई थी। उदाहरण के लिये रसवाद को उन्होंने अनुभूति के द्वारा इतनी सचाई से पकड़ लिया था कि अपने किसी भी ग्रन्थ में, काव्य के किसी भी प्रसंग के विवेचन में वे उससे विचलित नहीं हुए। कारण यही था कि इस सिद्धांत को उन्होंने बुद्धि से ग्रहण नहीं किया था हृदय से ग्रहण किया था। किन्तु विवेक और बुद्धि की वह दृढ़ता, जो इस स्थिरता को प्रौढ़ता और बल देती, उनके पास नहीं थी। फलतः उनकी स्थापनायें या तो एकांगी हीकर रह गई हैं, या अपुष्ट और या फिर कौतूहल का विषय बन गई हैं। उदाहरण के लिये उपमा को सब अलंकारों का मूल आधार मानने वाला सिद्धांत एकांगी है, तीन तीन रसों के वर्ग वाला सिद्धांत अपुष्ट है और अभिधा, लक्षणा और व्यंजना के संकर भेदों का प्रस्तार केवल कौतूहलमय। देव का विवेक भक्त वास्तव में इतना दुबल था कि विस्तार के जोश में प्रायः सुरुचि कुरुचि का भी भेद वे नहीं कर सकते थे। नायिका-भेद का प्रस्तार करते करते खर और काक सत्वों वाली नायिकाओं तक को वे रस के आलम्बन के अंतर्गत खींच लाये।

सारांश यह है कि आलोचक की दृष्टि से देव का मुख्य गुण है उनका रम-
संवेदन । हिन्दी रीति-साहित्य में रम-सिद्धांत का इतना समर्थ एवं व्यापक प्रतिपादन
दूसरा कवि नहीं कर पाया । इस दृष्टि से ही उनका गौरव है । इसके अतिरिक्त न
तो उनकी तथाकथित मौलिक उद्गावनायें, और न उनका भेद-प्रस्तार ही कुछ विशेष
महत्व रखता है ।

देव की कला

(अ) चित्रण-कला और अभिव्यञ्जना.

कला शब्द का प्रयोग यहाँ हम स्थूल अर्थ में कर रहे हैं। शास्त्रविक अर्थ में तो किसी कवि की कला उसके सम्पूर्ण आत्म की अभिव्यक्ति होती है। विभिन्न अनुभूतियों से निर्मित उसका आत्म अपनी अभिव्यक्ति के लिए प्रयत्न करता हुआ सहज-रूप में रंग, रेखा, शब्द आदि में बँधा जो आकार प्राप्त कर लेता है वही उसकी कला है। यह प्रयत्न दो प्रकार का होता है, एक अवचेतन, दूसरा चेतन। अवचेतन प्रयत्न द्वारा कलाकार मन में अनुभूति का साक्षात्कार करता है। अवचेतन प्रयत्न इतना सहज और सूक्ष्म होता है कि उसे स्वयं इसका ज्ञान नहीं होता। इसके उपरांत फिर वह मचेत होकर उस अनुभूति को रेखा, रंग, शब्द आदि में बाँधने का प्रयत्न करता है। यह दूसरा प्रयत्न निश्चय ही स्थूल होता है; क्योंकि इसके साधन—रेखा, रंग, शब्द आदि सभी तो स्थूल हैं। तत्त्व-दृष्टि से वास्तव में अवचेतन प्रयत्न ही मुख्य है। क्रोचे ने तो कला का पूर्ण कृतित्व उसी में मानते हुए चेतन-प्रयत्न को सर्वथा प्रासंगिक माना है। परन्तु फिर भी पहला यदि आत्मा है तो दूसरे को शरीर अवश्य मानना पड़ेगा, और आत्मा के स्वरूप को समझने के लिए शरीर का अध्ययन जितना महत्त्व रखता है, उतना महत्त्व हमें इस बाह्य प्रयत्न को अवश्य देना पड़ेगा।

देव ने अपनी रसानुभूतियों को व्यक्त करने के लिए काव्य के किन मूर्त उपकरणों का प्रयोग किया है, प्रस्तुत प्रसंग में इसी का विवेचन करना हमारा उद्देश्य है। अस्तु!

अनुभूति को आकार देने का सबसे सहज माध्यम है चित्र। क्योंकि आकार मूलतः चित्र-रूप ही तो होता है। अनुभूति निराकार होती है। उसका चित्र तो सम्भव नहीं। उसको व्यक्त करने के लिए कलाकार या तो अनुभोक्ता की मूर्त चेष्टाओं का अंकन करता है, या फिर अनुभोक्ता की वासना में रंगे हुए अनुभूति के विषय अथवा पात्र के रूप का चित्रण। संस्कृत के रसाचार्य ने इस तथ्य को पूर्ण-रीति से ग्रहण करते हुए पहले को अनुभाव-विधान और दूसरे को आलम्बन-विधान कहा है। देव की अनुभूति एकान्त शृंगारिक अनुभूति है, अतएव उन्होंने मुख्यतः शृंगार के ही आलम्बन, और आश्रय की चेष्टाओं के (अनुभावों के) मधुर चित्र अंकित किए हैं।

पहले कुछ पूरे रूप-चित्र लीजिए :—

पीत रंग सारी गोंरे अंग मिलि गई 'देव' श्रीफल उरोज आभा आभासै अधिक-सी ।
छूटी अलकनि कलकनि जल कननि की, बिना बेदी बंदन बदन-सोभा विकसी ॥
तजि तजि कुंज जेहे उपर मधुन पुंज गुंजगत मंजुरर बोलै बाल पिक-सी ।
नैननि हँसाइ नेक नीबी उकसाइ, हँसि, ससि-मुखी सकुचि, सरोवर ते निकसी ॥

इस चित्र में रंगों का प्रयोग नहीं है, इसका सौन्दर्य वाञ्छित अवयवों के चयन पर आश्रित है। पीत रंग की साड़ी का भोग कर नायिका के गोंरे अंगों में लिपट जाना और उन्हीं में मिल जाना, वस्त्र के शरीर से चिपक जाने के कारण श्रीफल जैसे सुडौल उरांजों का विशेष-रूप से व्यक्त हो जाना, बिखरी हुई अलकों से जलकणों का झटकना, माथे की बिन्दी और मांग का सिद्ध धुल जाने पर मुख की सहज शोभा का निखर आना, नेत्रों में हँसना, अंत में थोड़ा नीवी को उकसाना और संकोच से झुककर धीरे से सरोवर से बाहर आ जाना—ये सभी संकेत अपने में अत्यन्त मनोरम होने के अतिरिक्त चित्र की दृष्टि से भी सर्वथा सटीक हैं। इसमें रूप के तत्वों को बड़ी सूक्ष्म-दृष्टि से पकड़कर एक अविकल सौन्दर्य-चेतना के द्वारा संश्लिष्ट कर दिया गया है जिसके कारण चित्र पूर्ण हो गया है। तीसरी पंक्ति में परम्परा के अजुरोध-वश भौरों के मँडराने का उल्लेख थोड़ा अस्वाभाविक हो गया है, परन्तु इतने संकेतों में यह एक संकेत छिप जाता है। स्वर्गीय लाला भगवानदीन ने 'बोलै बाल पिकली' पर भी आक्षेप किया है। परन्तु हम समझते हैं यह अधिक अप्रासंगिक नहीं है। इसने चित्र के दृश्य-रूप में मुखरता का एक स्पर्श भी दे दिया है। उपयुक्त चित्र में हाथ का वर्णन होने के कारण, उसके अवयव प्रायः स्थिर ही हैं। नीचे के छंदों में गतिशील चेष्टाओं के द्वारा गतिमय चित्र का अंकन किया गया है :-

पीछे परबीनै-बीनै संग की सहेली, आगे
भार उर भूषन डगर डारै छोरि-छोरि ।
मोरे मुख मोरनि त्यों, चौकति चकोरनि त्यों,
भौरनि की भीर भीरु देखै मुख मोरि-मोरि ॥
एक कर आली कर ऊपर ही धरे, हरे—
हरे पग धरै दूव चतै चित चोरि-चोरि ।
दूजे हाथ साथ लै सुनावति वचन, राज—
हंसन चुनावति मुकुत-माल तोरि-तोरि ॥

ऐसे चित्रों में मुख्यतः चित्र-सामग्री के चयन में अर्थात् वाञ्छित के ग्रहण और अर्वाञ्छित के त्याग में ही कलाकार अपना कौशल दिखलाता है। इस दृष्टि से देव को विशेष सफलता वाञ्छित तत्वों के ग्रहण और प्रेरक भाव द्वारा उनकी

अन्वित करने में ही मिली है। अवच्छिन्न का त्याग वे मध जगह सफ़ाई में नहीं कर पाते हैं। बिहारी अवच्छिन्न का त्याग बड़ी सफ़ाई में करते हैं; परन्तु उनके चित्रों भावान्वित श्रपेक्षाकृत क्षीण रहती हैं। यदि और भी अधिक गति-वेग का चित्र देखना ही तो नीचे की चार पंक्तियाँ लीजिए :—

भूपननि भूति पेंहे उलटे दुकूल 'देव',
 खुले भुजमूल प्रतिकूल त्रिधि बंक मैं ।
 चूल्हे चदे छाँड़े, उफनात दूध भाँड़े,
 उन सुत छाँड़े अंक, पति छाँड़े परजंक मैं ॥

उपर्युक्त पंक्तियों में हड़बड़ी का अस्थित सजीव चित्र है।

ये सभी पूरे चित्रों के उदाहरण हैं। इनमें अनेक रेखाओं के द्वारा चित्र के विभिन्न अवयवों को उठाया गया है। परन्तु कुछ चित्र एक रेखा को ही विशेष-रूप से उभार कर बनाये जाते हैं, और रेखाएँ केवल झाँके को भरने के लिए होती हैं। चित्र में प्राण हमी उभरी हुई रेखा से आते हैं :

प्यारी संकेत विधारी मखी संग स्याम के काम सँदेसनि के मुख ।
 सूनी इत रँग-भौन चिते चित मौन रही चकि चौकि चहूँ रख ॥
 एक ही बार रही जकि ज्योकि ट्यों भौंहनि तानि के मानि महा दुख ।
 देव कछू रद बीरी दबी री सु हाथ की हाथ रही मुख की मुख ॥

यहाँ आरम्भ में कुछ अनिश्चित रेखाओं का प्रयोग हुआ है। जैसे, नायिका का रंगभवन को सूना पाकर चारों ओर चकित दृष्टि डालना और सुप हो जाना, भौंहों को तान कर ज्यों का त्यों रह जाना, परन्तु ये केवल ढाँचा तैयार करती हैं। चित्र में सजीवता आती है अन्तिम रेखा से ही—जिसको स्पष्टतः कवि ने गहग कर दिया है :—'देव कछू रद बीरी दबी री सु हाथ की हाथ रही मुख की मुख।' काव्य में जो कार्य व्यञ्जना करती है, चित्र में वह प्रायः रेखा द्वारा होता है, इसीलिए जब कभी व्यञ्जना को सूचन करना होता है तो कलाकार व्यञ्जक रेखा को हल्की कर देता है। देव चित्रण के इस रहस्य से भी महज-रूप से परिचित थे, और स्थान-स्थान पर उन्होंने इसका प्रयोग किया है। रात्रि में रंगभवन का चित्र है। मिलन के लिए आतुर नायक प्यार से नायिका को पान देता है, पर वह हँस कर भौंह मरोड़ लेती है। इस पर ललचा कर नायक बाँह पकड़ लेता है, तो नायिका स्पष्ट ही मुँह से मना कर देती है कि सखियाँ सभी हमसे अवस्था में बड़ी हैं—इस प्रकार किटाई करना ठीक नहीं है। बेचारा नायक अब ललचाई आँखों से देख ही सकता है। परन्तु नायिका उसे थोड़ा और तंग करना चाहती है। कवि इस अन्तिम मधुर

चेष्टा का एक हल्की रेखा से चित्र खींच देता है : 'लाल जितै चित्तवै तिय पै, तिय त्यों-त्यों चितौति सखीन की ओरी ।' ❀ नायक का धीरे-धीरे नायिका की ओर दृष्टि उठाना और नायिका का उसी अनुक्रम से अपनी दृष्टि को सखियों की ओर फेरते जाना, इन दोनों दृष्टियों को मिलाने वाली रेखा कितने हल्के हाथों से खींची गई है ।

कहीं-कहीं रेखा भी पूरी नहीं है । केवल एक अवयव को ही उभार कर एक ही अनुभाव के द्वारा चित्र में सजीवता लाई गई है ।

ठाढ़ी बड़े स्वन की बरसै बड़री अंखियान बड़े बड़े आँसू ।

यहाँ बड़ी आँखों में बड़े बड़े आँसू दिखा कर ही चित्र की पूर्ति की गई है ।।

कुछ भाग चित्रों में छायाकृतियों का प्रयोग होता है । पात्र की किसी भावना विशेष को मूर्तरूप देने के लिए चित्र की पृष्ठि-भूमि में छायाकृतियों का उपयोग किया जाता है । इनका मनोविज्ञान की दृष्टि से बहुत बड़ा महत्व है क्योंकि मूर्तिमत भावना को व्यक्त करने के लिए यह अत्यन्त सफल एवरोचक प्रयोग है । देव ने एक स्थान पर इस प्रकार का एक बहुत ही सुन्दर छाया-चित्र अंकित किया है :—

राखे पायन थोट लसै, पग गूजरी वार महावर ठारे ।

सारी असावरी की भलकै, छलकै छवि घाँवरे घूम घुमारे ।

जाओ जु जाओ दुराओ न मोहु सों, देव जू चन्द दुरै न अंधारै ।

देखौ हो कौनसी छैल छिपाई, तिरिछै हँसै वह पीछे तिहारे ।।

नायक को किसी के ध्यान में खोया हुआ देखकर, उसकी वास्तविकता का पता लगाने के लिए नायिका व्यंग्य करती हैं—'देखो तुम्हारे पीछे पैरों में महावर लगाए हुए, असावरी की भलकती हुई चूनर और घूमरदार घाँवरा पहने हुए तिरछी होकर वह कौन हँस रही है ? तुम उसे छिपा नहीं सकते - कहीं चन्द्रमा भी अंधेरे में छिप सकता है ।' वास्तव में है वहाँ कोई नहीं, परन्तु नायिका इस चित्र के द्वारा मानो नायक के मन में—अथवा ईर्ष्या के कारण अपने ही मन में घूमती हुई सपत्नी की छायाकृति को बड़ी सफाई से अंकित कर देती है । यह चित्र सचमुच कवि के सूक्ष्म कौशल का परिचायक है ।

वर्ण-योजना

रेखाओं का उपयोग चित्र में यदि भाव की वर्णजना के निमित्त होता है,

❀ पान दियो हँसि प्यार सो प्यारी, बहू लखि त्यों हँसि भौं मरारी ।

बाँइ गही ललचाइ लला मुख, नाहीं कही मुसकाइ किसारी ।।

तोरो न लाज जेठानी सखीजन, देव छिटाई करै नहिं थोरी ।

लाल जितै चित्तवै तिय पै, तिय त्यों-त्यों चितौति सखीन की ओरी ।।

सो रंगों का उसको समृद्ध करने के लिए । रीतिकाल कला की समृद्धि का युग था, अतएव उसकी चित्रशास्त्र में रंगों का प्राचुर्य मिलता है । बिकारी और देव दोनों ने अपने चित्रों में वर्ण-योजना का अद्भुत चमत्कार दिव्याया है । कहीं छाया-प्रकाश के मिश्रण द्वारा चित्र में चमक उत्पन्न की गई है, कहीं उपयुक्त पृष्ठभूमि देते हुए एक ही रंग को कासी चटकीला कर दिया गया है, और कहीं कहीं अनेक प्रकार के रंगों को सूक्ष्म कौशल से मिलाने हुए उनमें सतरंगी आभा उत्पन्न की गई है । पहले छाया और प्रकाश का चमत्कार देखिए :—

सूक्त न गान नीति आयो अधरान, लवि
सोये सब गुरुजन जानिकै बगर के ।
छिपि कै छथीली अभिमार को किवार खोलै,
खुलिये सुगन्ध चहूँ चन्दन अगार के ॥
देव कहै कुंजनि तैं भौरें पुंज गुंजि आये,
पूछि पूछि पीछे परे पादरू डगर के ।
देवता कि दामिनि ममाज है कि ज्योति-जात,
भगरो मचत जगे विगरे नगर के ॥

आधी रात नीति चुकी है, गुरुजन सब सोए हुए हैं, चारों ओर निस्तब्धता छाई है, शरीर तक दिखाई नहीं देता । नायिका चुपके से ज्योंही किराड खोलती , उसके शरीर की सुगंध सर्वत्र फैल जाती है । जिनके परिणाम स्वरूप कुंजों से भौरों के समूह आकर ऊपर मंडराने लगते हैं । पहरेदार चौकन्ने होकर पीछे लग जाते हैं । नगर में एक खलबली सी मच जाती है, कि आखिर यह है कौन—कोई देवी है, या दामिनी पृथ्वी पर उतर आयी है, या मशाल जल रही है, अथवा कोई ज्योति-पुंज है ? इस चित्र में पहले निस्तब्ध आधी रात के घने अंधकार और भौरों के समूह द्वारा छाया को गाढ़ा किया गया है, फिर दामिनी, मशाल, ज्योति-जाल आदि से प्रखर प्रकाश को उद्घाटन की गई है । निस्तब्ध काली रात में तेजी से आगे बढ़ती हुई मशाल में—अथवा सघन मेघों में चमकती हुई बिजली में जो छाया-प्रकाश का प्रभाव होता है, प्रस्तुत चित्र में कवि ने उसे ही अत्यन्त सफलतापूर्वक उत्पन्न किया है ।

अब कुछ ऐसे चित्र लीजिए जिनमें एक ही रंग का वैभव है :—

फटिक सिलानि सों सुधार्यौ सुधा-मन्दिर,
उदधि दधि बौ सो उफनाय उमगै श्रमंद ।
बाहर तै भीतर लौ भीति न दिखाई देत,
छोर के से फेन फैली चाँदनी फरस बन्द ।

तारा-सी तरुनि तामें देव जगमग होति,
 मोतिन की ज्योति मिल्यौ मल्लिका कौ मकरंद ।
 आरसी-से अम्बर मैं आभासी उज्यारी ठाढ़ी,
 प्यारी राधिका को प्रतिविम्ब सो लगत चन्द ।

पृथ्वी और आकाश में सर्वत्र चाँदनी का प्रवाह उमड़ रहा है। उसमें नहाता हुआ, स्फटिक-निर्मित सौध-मन्दिर ऐसा लगता है मानो दधि का समुद्र हो; संगमरमर के फ़र्श पर मानों दूध की लहरें लहरा रही हैं। उस फ़र्श पर तारिकापुत्री जैसी श्वेत-वसना, गौराङ्गी तरुणियाँ खड़ी हैं जिनके शरीर मोती और मल्लिका के आभूषणों से जगमगा रहे हैं। उनके मध्य में है चन्द्रकांता राधिका। उधर आकाश में भी यही दृश्य है—वहाँ भी चाँदनी का समुद्र उमड़ रहा है और उसमें तारिकापुत्री के समूह से घिरा हुआ चन्द्रमा अद्भुत आभा विकीर्ण कर रहा है। ऐसा प्रतीत होना है मानो आकाश ने आरसी का रूप धारण कर लिया है, जिसमें पृथ्वी का यह सम्पूर्ण दृश्य प्रतिविम्बित हो रहा है। आप देखिए, इस चित्र में चाँदी के औज्वल्य की कितनी प्रखर जगमगाहट है—सारा चित्र जैसे झलझला रहा है। मैं समझता हूँ कि चित्र-सामग्री की समृद्धि की दृष्टि से समस्त रीतिकाल में देव का स्थान अन्यतम है—ऐसे उदाहरण उनमें अनेक मिलेंगे जिनमें चाँदनी, चाँदी, सोना, हीरे-मोती, तरह तरह के जवाहरात, जरी के बन्धाभूषण, अनेक प्रकार के फूल, स्फटिक शिला, जल की फुहार आदि का अनंत वैभव बिखरा हुआ है :—

चाँदनी महल बैठी चाँदनी के कौतुक को,
 चाँदनी-सी राधा-छवि चाँदनी विशालरैं ।
 चंद की कला-सी देव दासी संग फूली फिरैं,
 फूल-से दुकूल पैन्हें फूलन की मालरैं ।
 छूटत फुहारे वे, विमल जल झलकत,
 चमकैं चंदोवा मनि मानिक महालरैं ।
 बीच जरतारन की, हीरन के हारन की,
 जगमगी जोतिन की, मोतिन की मालरैं ।

उपर्युक्त चित्रों में एकवर्ण की ही आभा होने के कारण वर्ण-योजना अपेक्षा-कृत सरल है—परन्तु ऐसे चित्रों में जहाँ अनेक वर्णों का सूक्ष्म मिश्रण है कवि को ज्यादा कारीगरी दिखानी पड़ती है। वर्ण-योजना के उदाहरण-स्वरूप ब्रजभाषा के आचार्यों में देव का यह छंद अत्यन्त प्रसिद्ध है :—

नीचे को निहारत नगीचे नैन-अधर,
 दुबीचे पर्यौ ख्यामारुन आभा अटकन को ।

नीलमनि भाग हूँ, पद्मराग हूँ कै,
 पुखराग हूँ विंध्यौ रहत छूँ वै निकट कन को।
 देव बिहँसत दुनि वंतन जुझानि जोति,
 विमल मुकुन हीरा-लाल गटकन को।
 थिरकि थिरकि थिर थाने पर थाने तोरि,
 थाने बदलत नट मोती लटकन को।

नीचे की निहारते ही नयन और ओठों की छाया पड़ने से लटकन के मोती की आभा श्यामारुण हो जाती है। कुछ भाग नीलमणि हो जाता है और कुछ पञ्चराग। शरीर की कान्ति से उसमें पुखराज का आभास होने लगता है और हँसते ही फिर वह विमल मुक्ता हो जाता है। यहाँ थोड़ा परम्परा का पालन अवश्य है, परन्तु फिर भी श्यामारुण आदि रंगों के स्पर्श अत्यन्त मनोरम धन पड़े हैं। नीचे के चित्र में रंगों का मिश्रण इससे भी सूक्ष्म है :—

मांग गुही मोतिन भुज्जग ऐसी बेनी, उर उरज उतंग औ मतंग गति गौन की।
 अङ्गना अनांग कैसी पहिरे सुरग सारी, तरल तुरग दग चाली मृग दौन की।
 रूप की तरंगनि बरंगिनि के अगनि सें, साँधे की अरंग ले तरंग उठै पौन को।
 सखी संग रंग में कुरग भैनी आवै तौलों कैयो रंगमई भूमि भई रंग भौन की।

नायिका की भुजङ्ग जैसी श्याम बेणी मोतियों से गुँथी हुई है—साड़ी रंगीन है। शरीर से रूप की तरंगें उठ रही हैं, नेत्र कुरंग जैसे हैं। रंग भवन की स्फटिक भूमि पर इन सब के प्रतिबिम्ब पड़कर मिल जाते हैं जिससे नायिका के आते आते ही वह अनेक रंगमयी हो उठती है।

यहाँ रंग सभी चटकते हैं। पर कहीं कहीं उनको हल्का करके भी मिलाया गया है :—

प्रात पयोदन ज्यां अरुणाई दिखाई दई तरुणाई प्रचीनै।

अथवा :—हेम की बेलि भई हिमराशि घरीक मै घाम सां जाति घुरी है।

अर्थात् कंचन की बेल जैसी नायिका धिरह के कारण हिमराशि-सी हो गई है जो तनिक भी ताप से घड़ी भर में घुली जा रही है। कंचन रंग का पीका पड़ कर हिम जैसा हो जाना और फिर उसका धूप से छुलते जाना—रंगों में कितनी कोमलता है।

‘गोरो गोरो मुख आज ओरो सो बिलानो जात।’ में रंग का स्पर्श और भी हल्का हो गया है। एक चित्र में कवि ने इससे भी सूक्ष्म कौशल का परिचय दिया है—“चौगुनो रंग चढ़ौ चित्त में, चुनरी के सुचात लाला के निचोरत।’

वर्षा में नायिका की चुनरी भीग गई है—नायक बड़े स्नेह से उसे निचोड़ रहा है । रंग से चुचाती हुई चुनरी को इस प्रकार अपने प्रेमी के हाथों से निचुड़ते देखकर नायिका के हृदय में चौगुना रंग चढ़ जाता है । यहाँ रंग भरा नहीं गया व्यक्तिगत किया गया है ।

रीतिकाल के अन्य कवियों की भाँति देव में भी मानव-चित्रों का ही प्रधान्य है । रीति कविता का मुख्य त्रिपथ शृंगार है और उसका वातावरण सर्वथा धरेलू है, अतएव स्वभावतः ही उसमें प्रकृति के चित्रों के लिए विशेष स्थान नहीं है । प्रकृति को यहाँ केवल उद्दीपन के रूप में ही ग्रहण किया गया है । अतएव षट्कृत और बारहमासे से अधिक ये कवि नहीं जा सके हैं । बदलते हुए मौसम और बदलती हुई ऋतुओं की प्रणयी-मन पर क्या क्या प्रतिक्रियाएँ होती हैं इसी पर इनका ध्यान गया है । प्रकृति के सहज सौन्दर्य ने इन्हें आकृष्ट नहीं किया । देव ने सुजान-विनोद और सुखसागरतरंग में षट्कृत तथा बारहमासे के चित्र दिये हैं । उनका चित्रण भी यद्यपि प्रधान रूप से उद्दीपन की दृष्टि से ही हुआ है परन्तु फिर भी कवि के सहज रूप-मोह और सूक्ष्म अन्वीक्षण के कारण कुछ प्रकृति-चित्र वास्तव में बहुत ही सुन्दर बन पड़े हैं :—

आस पास पूरन प्रकाश के पगार सूअें, वनन अगार डीठ गखी ह्वै निबर ते
पारावार पारद प्रपार दसौ दिसि बूड़ी, बिधु बरम्हण्ड उत्तरान बिधि बर ते ।
सारद जुनहाई जन्हु पूरन सरूप धाई, जाई सुधा-सिधु नभ सेत गिरिवर ते ।
उमड़ी परत जोति-मंडल अखंड सुधा, मंडल मही में इन्दु-मंडल बिबर ते ।

इस चित्र में कोरे उद्दीपन के निमित्त परम्परा का निहित नहीं है, इसमें स्पष्ट ही प्रकृति के प्रति कवि की भावना उमड़ रही है । ऐसा प्रतीत होता है मानो उसका मन शरद ज्योत्स्ना के इस तरंगयित प्रवाह में उछल उछल कर नहा रहा हो । प्राकृतिक सौन्दर्य के प्रति ऐन्द्रिय आनन्द की भावना तो देव के अनेक चित्रों में मिल जाएगी :—

१—वरन सोपाननि ऊपर रख्यो भू पर को, चारिहू तरफ फहरानी रस-चादरें ।

२—रंगराती हरी हहराती लता झुकि जाती समीर के झूकनि-सों ।

एकाध चित्र में कवि ने सूक्ष्म अन्वीक्षण का अपूर्व चमत्कार दिखाया है । सुधा के सरोवर-सों अम्बर उदित ससि मुदित मराल मनु पैरिबे कों पैठ्यो है । बेला के विमल फूल फूलत समूल मानो, गगन ते उडि उडुगण गण बैठ्यो है ।

चन्द्रिका—मण्डित आकाश में हाल ही में उदित हुआ चन्द्रमा ऐसा लगता है मानो कोई हंस सुधा के सरोवर में तैरने के लिए अभी अभी प्रविष्ट हुआ हो । “पैरिबे को पैठ्यो है” में हंस की मुद्रा का और उसके द्वारा चन्द्रमा की

तत्कालीन छवि का अत्यन्त सूक्ष्म-कोमल चित्र अंकित किया गया है जो ग्रंगरेजी कवि मिल्टन के एक ऐसे ही प्रसिद्ध चित्र का स्मरण दिलाता है :—

To behold the wandering moon,

× × ×

And oft, as if her head she bow'd
Stooping through a fleecy cloud

अंत में, देव के चित्र-कौशल का विवेचन करने हुए रीतिकाल के प्रतिष्ठित चित्रकार-कवि बिहारी का स्मरण हो आना स्वाभाविक ही है। बिहारी के चित्रों में नकाशी का प्राधान्य है—उनकी रेखाएँ पैनी और रंग जड़े हुए हैं—वे चित्र वस्तु-परक अधिक और भाव-परक कम हैं। यह स्पष्टतः ही उन पर जयपुर कलम का प्रभाव है।—जयपुर कलम का अठारहवीं शताब्दी में काफ़ी प्रचार था—मुग़ल शैली का गहरा प्रभाव होने के कारण इम शैली में भी रूप-रेखा की कड़ाई विशेष रूप से मिलती है। बिहारी का जयपुर दरवार से सीधा सम्बन्ध था—अतएव वहाँ चित्ररत्ना की जिस शैली का संवर्द्धन हो रहा था उसका बिहारी के काव्यचित्रों पर प्रभाव पड़ना सहज स्वाभाविक ही था। देव के चित्रों में रेखाएँ हलकी-कोमल, रंग तरल और घुले-निले हैं—उनका सम्बन्ध राजस्थानी-शैली से है जो भारत की अपनी देशी शैली थी और मूलतः भाव-परक होने के कारण जिनमें मार्दव की विशेषता थी। बिहारी और देव के चित्रों की यह तुलना आधुनिक युग में पंत और महादेवी के चित्रों की तुलना का अनायास ही ध्यान दिला देती है।

अभिव्यंजना के प्रसाधन

अलंकार-सम्प्रदाय के विवेचन में हमने सौन्दर्य-शास्त्र के इस मूल रहस्य को स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है कि भाव की रमणीयता और उक्ति की रमणीयता अथवा अनुभूति के सौन्दर्य और अभिव्यक्ति के सौन्दर्य में सहज सम्बन्ध है। भारतीय रीति-शास्त्र ने इन दोनों तरवों के महत्त्व को तो पूर्णतः ग्रहण कर लिया था, परन्तु उसने उन्हें अभिन्न रूप में न देखकर पृथक् पृथक् ही देखा था। यह बात नहीं कि इन दोनों के सम्बन्ध से वह अनभिज्ञ था परन्तु इनकी अनिवार्य एकता का क़ायल वह नहीं था—इसलिए उसने अनुभूति और अभिव्यक्ति के पार्थक्य का सर्वथा लोप नहीं होने दिया। इसके विपरीत विदेश का नवीन सौन्दर्य-शास्त्र दोनों का अनिवार्य अपार्थक्य मानता है—उसका कहना है कि भाव की रमणीयता की स्थिति उक्ति की रमणीयता के अतिरिक्त और है ही क्या ? इस प्रकार वह वस्तु और आकार की एकता का प्रतिपादन करता है। यह सिद्धांत चाहे पूर्ण रूप से संगत न हो, परन्तु वस्तु की समृद्धि बहुत कुछ आकार की समृद्धि पर आश्रित है, इसमें संदेह नहीं किया जा सकता। अनुभूति की उत्तेजना

अथवा रमणीयता को अभिव्यक्त करने में अभिव्यञ्जना के साधारण उपकरण समर्थ नहीं होते—उनके लिए कवि को चेतन अथवा अवचेतन रूप में विशिष्ट (सबल एवं रमणीय) उपकरणों का प्रयोग करना अनिवार्य हो जाता है। रीतिकाल के कवि अभिव्यक्ति के प्रति विशेष रूप से सतर्क थे—उनमें अन्य कवियों की अपेक्षा चेतन प्रयत्न अधिक स्पष्ट मिलता है।

अप्रस्तुत-विधान :—अभिव्यक्ति को रमणीय एवं सबल बनाने का सबसे सहज तथा उपयोगी साधन है अप्रस्तुत-विधान अर्थात् प्रस्तुत की श्रीवृद्धि के लिए अप्रस्तुत का उपयोग। यह अप्रस्तुत-विधान प्रधानतः साम्य पर आधृत रहता है और यह साम्य मुख्यतया लीन प्रकार का होता है, रूप-नाम्य (सादृश्य), धर्म-नाम्य (माधर्म्य) और प्रभाव-साम्य।

सादृश्य :—सादृश्य-मूलक अप्रस्तुत का प्रयोग वस्तु के स्वरूप को स्पष्ट करने के निमित्त किया जाता है। देव ने अपने शृंगार-चित्रों में रूप की अनुभूति को स्पष्ट एवं तीव्र करने के लिए ही उसका उपयोग किया है। रीतिकाल में आकर उपमान प्रायः रूढ़ हो गये थे। संस्कृत में नायक-नायिका के प्रत्येक अंग के लिए, रूप के प्रत्येक अवयव के लिए, उपमानों की एक परम्परा-सी निश्चित हो गई थी। रीतिकाल के साधारण कवि तो प्रायः उनका ही रूढ़ि-बद्ध प्रयोग करते रहे, परन्तु प्रतिभाशाली कवियों ने उनके अन्तर्गत भी कल्पना की राहायता से अनेक रमणीय विधान प्रस्तुत किये। देव में परम्परागत उपमाओं का प्रयोग अवश्य है, उनके नख-शिख-वर्णन में और कहीं-कहीं अन्यत्र भी कुछ अप्रस्तुत-विधान सर्वथा रूढ़ उपमानों पर आश्रित होने के कारण निश्चय ही ऐसे हैं जो रूप की अनुभूति कराने में किसी प्रकार भी समर्थ नहीं होते—उनमें चित्रमयता नाम को भी नहीं है, केवल असमर्थ परम्परा का अनुसरण है : 'जानि न परत अति सूक्ष्म ज्यों देव गति, भूत की चलाकी धौ कला है कोटि नट ते।' यहाँ रूढ़ि के प्रभाववशा बेचारी कटि को देवगति, भूत की चलाकी और नट की कला बनाना पड़ा है—इसमें सन्देह नहीं कि सूक्ष्मता और संदिग्ध अस्तित्व की व्यञ्जना करने में ये उपमान काफ़ी समर्थ हैं, परन्तु इनसे कटि के सौन्दर्य की अनुभूति कहाँ होती है ? इसी प्रकार—

त्रिबली त्रिवेणी लट रोमावली धूम-लट, यौवन पटल ज्योति बँदी छभि तुण्ड मैं ।
वेद-ध्वनि बोलै गुणवंत मुनि किंकणीक रसना रतन मणि मुकुतान भुण्ड मैं ।
× × × × × मनोज मलु माड्या नाभि-कुण्ड मैं ।

मनोज के यज्ञ को पूरा करने के लिए त्रिबली को त्रिवेणी, और रोमावली को धूम-शिखा बनना चाहे स्वीकार्य भी हो जाए, लेकिन किंकणी स्वयं मुनि बन्ध कर अपनी भुनकार को वेद-ध्वनि में परिणत करने को कभी तैयार नहीं हो सकती।

परन्तु ऐसे उदाहरण देव में बहुत कम हैं—उनके लिए खोज करनी पड़ती है । साधारणतः उनकी कविता में छवि के अत्यन्त रम्य गाँवर रूप बिखरे मिलते हैं —

बैस बराबर दोऊ सुहात सु गौरी को गात प्रभात ज्यो पुनो ।

वचःसन्धि में छिपते हुए शैशव और निखरते हुए यौवन की स्पष्ट अनुभूति कराने के लिए कवि ने पूर्णिमा के प्रभात की उपमा दी है—भोले शैशव की मृदुल छवि मानो राका की चोदनी है और यौवन की कान्ति प्रभातकालीन आभा है; इस प्रकार दोनों के सम्मिलित सौन्दर्य को चेतना वचः सन्धि के सौन्दर्य की अनुभूति में सहायक होती है । वर्ण-योजना के प्रसंग में उद्धृत उपमा इसमें भी अधिक स्पष्ट है—“प्रात पयोदन ज्यो अरुणाई दिखाई दई तरुणाई प्रवीनै ।” और उधर ‘जगर मगर आपु आवति दिवारी-मी’ में रूप की जगमगाहट और भी प्रखर हो गई है । पुराने उपमानों के योग से भी स्थान-स्थान पर रूप के सूक्ष्म-विधान खड़े किए गये हैं :—“अमल कमल बीच किरणि तरणि की-सी झलकै छलानि छवि छांय रवि सोम लै” हाथों में अंगूठियों की आभा ऐसी लगती है जैसे कमल पर चमकती हुई रवि की किरणें हों । इसी प्रकार :—

मन्द हंसी अरविन्द ज्यो बिन्द, अंचै गये दीठि में दीठि खुभै कै ।

कंज की मंजिम जन मानो, उड़े खुनि चंचुनि चंचु चुभै कै ॥

यहाँ अप्रस्तुत-विधान के द्वारा नेत्रमिलन की सूक्ष्म अनुभूति कराई गई है । उपमान पुराने हैं; परन्तु उनकी योजना नवीन है; अतएव अलंकार में एक नया चमत्कार ही आगया है ।

रूप के प्रति देव की संवेदना कितनी सूक्ष्म-कोमल थी, इसका निर्देश पहले ही चुका है । पाठक के मन में भी उमें ज्यो का त्यों उद्बुद्ध करने के लिए उतनी ही सूक्ष्म अभिव्यञ्जना-शक्ति की अपेक्षा थी और यह शक्ति निस्संदेह इस कवि में थी । अपनी स्थापना की पुष्टि के लिए यहाँ हम केवल दो उदाहरण उपस्थित करते हैं—

१-बड़े-बड़े नैननि सों आँसू भरि-भरि ढरि

गोरो गोरो मुख आजु ओरो सो बिलानो जात ।

यह देव का अत्यन्त प्रसिद्ध उदाहरण है । देव-मर्मज्ञ मिश्र-बन्धुओं ने इसके काव्य-गुण की भूरि-भूरि प्रशंसा की है; परन्तु स्वर्गीय लाला भगवान्‌दीन ने मुख के लिए ओले की उपमा को अनुचित मानते हुए इस चरण में पाठ की अशुद्धि मानी है । उनका आग्रह है कि वास्तविक पाठ यह है—“बड़े-बड़े नैननि सों आँसू भरि-भरि ढरि, गोरे मुख परि आजु ओरे लौ बिलाने जात ।”

इसमें सन्देह नहीं कि आँसू और ओले में आकार-साम्य कहीं अधिक है, और अनुपात की दृष्टि से ओला मुख की अपेक्षा आँसू का ही अधिक समीचीन उपमान है; परन्तु ऐसा मान लेना, वास्तव में, स्थूल अनुपात के लिए सूक्ष्म रूप-चेतना का बलिदान करना है। उपर्युक्त उपमानों में सादृश्य केवल रंग तक ही सीमित है। कवि यहाँ यही कहना चाहता है कि आँसुओं के कारण क्रमशः फीकी होती हुई मुख-रूप ओले के समान धुलती-सी प्रतीत होती है। जिन्होंने एक ओर आँसुओं में धुलती हुई मुख की गौर-कान्ति को और दूसरी ओर वर्षा की बूदों से धीरे-धीरे धुलते हुए ओले को देखा है, वे अवश्य ही इस सादृश्य-विधान के अपूर्व सौन्दर्य की दाव दे सकते हैं।

साधर्म्य :—साधर्म्य-मूलक उपमानों का उद्देश्य धर्म अथवा गुण की अनुभूति में सहायक होना है। सादृश्य-विधान के द्वारा जहाँ कवि वस्तु के रूप की चेतना को संवेदनीय बनाता है, साधर्म्य-विधान के द्वारा वहाँ उसका अभीष्ट वस्तु के धर्म अथवा गुण की अनुभूति को संवेदनीय बनाना होता है। आधुनिक उपमान—जिनमें लक्षणा का चमत्कार प्रायः वर्तमान रहता है, साधर्म्य-मूलक ही अधिक होते हैं। पुराने कवियों ने भी उनका अपने ढंग से उपयोग किया है। देव में इस प्रकार की सुन्दर योजनाएँ मिलती हैं :—

१—देव कछू अपनी बस ना, रस लालच लाल चितै भईं चेरी,
वेग ही बूड़ि गई पंखियाँ, अखियाँ मधु की मखियाँ भईं मेरी।

जैसे मधुमक्खी के पंख रस में डूब जाते हैं, इसी प्रकार आँखों की पांखें भी लाल के रूप में डूब गईं। आँखों में और मधुमक्खी में रूप-साम्य विशेष नहीं है, परन्तु दोनों में रस के लोभ, अर्थात् धर्म का साम्य है।

२—‘मालुन-सो तन दूध-सो जीवन.....’ में भोली-भाली ग्राम्या के शरीर की उपमा मक्खन से और जीवन की दूध से दी गई है। शरीर और मक्खन अथवा जीवन और दूध में सादृश्य की तो सम्भावना है नहीं—साधर्म्य का सौन्दर्य अवश्य स्तुत्य है। अंगों के भोले मार्दव और स्निग्धता की इतनी स्पष्ट अनुभूति मक्खन से अधिक कदाचित् ही कोई दूसरा उपमान करा सके; इसी प्रकार जीवन के सात्विक तारक्य के लिए भी दूध अत्यन्त सार्थक उपमान है। ये दोनों ही उपमान नायिका के निरञ्जल सौन्दर्य की अत्यन्त मधुर व्यञ्जना करते हैं। एक और उदाहरण लीजिये जो इससे भी कहीं अधिक सूक्ष्म-तरल है :—

३—विमल विलास ललचावत लला को चित,
पंचत इतै को वे उतै ही को सुरत हैं।

पारे ही के मोती किधौ प्यारी के सिधिल गान,
ज्यो ही ज्यो बटोरियत त्यो-त्यो बिथुरत हैं ।

नायिका के प्रणय-मान का वर्णन है ; इधर उसके विभ्रम विलास पर सुब्ब हीरर नायक उसके मोत-मं सिधिल अंगो को समेटने के लिए सांख्य-भरे हाथ बढ़ाता है, उधर वह उतना ही उन्हें सिकोडती चली जाती है। ये नायिका के अंग हैं या पारे के मोती ? जितना ही नायक उन्हें बटोरने का प्रयत्न करता है, उतने ही वे बिथुरते चले जाते हैं। यहाँ रमणी के गौर अंगो और पारे के मोतियों में रग का साम्य तो साधारण है, पर दोनों के बिथुर जाने में स्पर्श के साम्य की अनुभूति किननी स्पष्ट है ! यह उपमा एकदम अच्छी है। कहीं-कहीं साधर्म्य का प्रयोग और भी सूक्ष्म और भाव-गम्य हो गया है :—

पतिव्रत-व्रती ए उपासी प्यासी अंखियन,

प्रात उठि प्रीतम पिआयो रूप-पारनौ । — दर्शन को लालायित आँखे मानो उपवास-रता पतिव्रता हैं—और दूसरे दिन आनेवाले प्रियतम का रूप उनके लिए पारण (अर्थात् उपवास के उपरांत मिलने वाला भोजन) है। इस विधान में दोनों ही अप्रस्तुत अत्यन्त भाव-पूर्ण हैं—दर्शन की प्यासी आँखों पर उपवास-रत पतिव्रता का आरोप, और फिर उसी परम्परा में रूप के ऊपर सूक्ष्म साधर्म्य के आधार पर पारण का आरोप—व्यंग्य में डूब कर कितना करुण-मधुर हो गया है।

प्रभाव-साम्य :—प्रभाव-साम्य और साधर्म्य में कोई स्पष्ट अन्तर नहीं किया जा सकता। वास्तव में प्रभाव-साम्य साधर्म्य का सूक्ष्मतर रूप ही है। इसका प्रयोग वस्तु अथवा व्यक्ति के गुण को संवेदनीय बनाने के स्थान पर किसी प्रभाव की अनुभूति को स्पष्टतर करने के निमित्त होता है। इसका भी सौन्दर्य बहुत कुछ लक्षणा पर ही आश्रित रहता है। आधुनिक अभिव्यञ्जना प्रणालियों में इसको और भी अधिक महत्व प्राप्त है। प्रभाव-साम्य पर आहत देव के कुछ अप्रस्तुत-विधान लीजिये :—

१—ये अंखियां सखियां न हमारियै, जाय मिलीं जल-बिन्दु ज्यों कूप में ।

कोटि उपाय न पाइये फेरि समाय गईं रंगराय के रूप में ॥

यहाँ नेत्रों में और जल-बिन्दु में, अथवा रूप और कूप में सादृश्य तो है ही नहीं, साधर्म्य भी कोई विशेष नहीं है। परन्तु नेत्रों के रंगराय के रूप में डूब कर उसी में समा जाने में, और जल-बिन्दु के कूप में डूब कर उसी में तिरोहित हो जाने में अन्तिम प्रभाव का गहरा साम्य है। डूब कर लय हो जाने का गम्भीर प्रभाव दोनों में समान है। नेत्रों के रूप में डूब कर उसी में समा जाने में लक्षणा का

भी भावमय प्रयोग दर्शनीय है। ठीक यही बात 'जम्बु-रस-विन्दु जमुना जल तरंग-में' के लिए कही जा सकती है। इमने मन जम्बु-रस को बूद है, और कृष्ण का श्याम रंग जमुना-जल को तरंग है। कृष्ण के तरंगाधित श्यामल सौन्दर्य की उपमा-री जमुना-जल-तरंग से रूप, धर्म और प्रभाव तीनों के साम्य की दृष्टि से ही ठीक वैठ जाती है; परन्तु जम्बु-रस-विन्दु और मन में साधारणतः रूप अथवा धर्म की समानता नहीं मिलती।

२—आनन सुगंध ज्यों सुगंध जैसे फूलन तैं,
फूल से दुकूलन तैं रूप निकस्यो परै।

कोमल एवं सुवासित (फूल से) दुकूलों से नायिका का रूप इस प्रकार उत्कीर्ण हो रहा है जैसे पुष्प से सुगंध। रूप नेत्रों का विषय है, और सुगन्ध घ्राण का परन्तु आश्वादन की अवस्था में माध्यम का अंतर नहीं रहता, अतएव दोनों की ऐन्द्रिय अनुभूति में मौलिक भेद नहीं रहता। दूसरे शब्दों में, मन पर दोनों का प्रभाव एक-सा ही पड़ता है। उपयुक्त अप्रस्तुत-विधान में, जो सर्वथा आधुनिक प्रतीत होता है, इन्ही मनोवैज्ञानिक सत्य का आश्रय लिया गया

३—अब लगी आँखिन की पूतरी कजौटिन में
लागी रहै लीक वा की सोने की गुराई की।

आँखों की काली पुतली में बली हुई गौर-कान्ति की रेखा और कसौटी पर लगी हुई सोने की लीक में रूप-साम्य तो अन्यन्त स्पष्ट है ही, परन्तु इसके वास्तविक सौन्दर्य का कारण रंग का सादृश्य न होकर मन पर पड़े हुए सम्मिलित प्रभाव का साम्य ही है। रूप की दृतनी सूक्ष्म चेतना और उसकी दृतनी सबी एवं सटीक अभिव्यक्ति प्राचीन साहित्य में अनेक कवियों के लिए सहज नहीं थी।

अभिव्यञ्जना की समस्त प्रणालियों में अप्रस्तुत-विधान ही देव को सब से अधिक प्रिय है। देव स्वभाव से भावुक और सिद्धांत से रसवादी थे। उन्हीं के शब्दों में रस की सम्पत्ति है भाव, और भाव की स्पष्ट अनुभूति कराने में (स्वभावोक्ति को यदि स्वतन्त्र अलंकार न मानें तो) सब से सहज सहायक औपम्य-मूलक अलंकार ही हैं। देव ने सिद्धांत-रूप में भी उपमा के प्रति अपना पक्षपात घोषित किया है, और उधर व्यवहार में भी इन्हीं अलंकारों के प्रयोग में अद्भुत-कौशल का परिचय दिया है। उनको उपमाओं और रूपकों में पर्याप्त वैचित्र्य एवं विभिन्नता मिलती है। एक ओर, जैसा कि उपयुक्त उदाहरणों से स्पष्ट है, जहाँ उन्हींने कल्पना-प्रसूत रम्य और रंगीन उपमाओं ग्रहण की हैं, तो दूसरी ओर नित्यप्रति के साधारण जीवन से भी उनका चयन किया है :

पट्टे पलटी उलटे पट ज्यों,

या फिर—

देव तेऽव गोरी के बिलात गात वान लगे,

ज्यों-ज्यों सीरे पानी पीरे पान से पलटियत ।

अमूर्त अप्रस्तुत :—साधारणतः कवि अमूर्त भावना अथवा तथ्यों को व्यक्त करने के लिये मूर्त उपमानों का प्रयोग करते हैं और वास्तव में अमूर्त की अभिव्यक्ति की यह प्रणाली सहज स्वाभाविक भी है। परन्तु कभी-कभी मूर्त को अमूर्त द्वारा व्यक्त करना भी सहज और रोचक होता है। कुछ अमूर्त तथ्य अथवा भावनायें हमारे मन के निकट इतनी स्पष्ट और व्यक्त हो जाती हैं कि वे अनेक मूर्त पदार्थों की भी अपेक्षा सहज-प्राह्य बन जाती हैं, इमीलिये वे कभी-कभी मूर्त वस्तुओं की अनुभूति में भी विशेष रूप में सहायक हो सकती हैं। छायावादी कवियों में इस प्रकार के अत्यन्त सुन्दर अमूर्त-विधान मिलते हैं। प्राचीन कवियों में इनका अभाव तो नहीं है क्योंकि सहज मनोविज्ञान पर आश्रित यह प्रवृत्ति किसी विशेष देश अथवा काल की सम्पत्ति नहीं हो सकती। उदाहरण के लिये तुलसी का प्रसिद्ध वर्षा-वर्णन ही लिया जा सकता है, परन्तु इस प्रकार की परिपाटी को उन्होंने विशेष प्रश्रय नहीं दिया, अतएव ऐसे विधान प्राचीन कविता में अधिक नहीं हैं। देव में इस प्रकार की भी कुछ एक योजनायें मिल जाती हैं—जैसे नख-शिख में एक स्थान पर उन्होंने उरोजों को 'ओज के उज्ज्वल रूपक' कहा है :

कैधों रचि भूपर अनूप रचि राखे देव,
रूपक-समूह द्वै उज्यारे अति ओज के ।

उरोजों के सुन्दर उभार की अनुभूति को व्यक्त करने के लिये यह उपमान अत्यन्त व्यञ्जनापूर्ण है, इसमें कल्पना का उपयोग जितना रम्य है उतना ही सार्थक भी। इसके अतिरिक्त और भी कुछ उद्धरण उपस्थित किये जा सकते हैं :

कुल की-सी करनी, कुलीन की-सी कोमलता,
सील की-सी सम्पत्ति, सुसील कुल कामिनी ।

❧ दामिनि दमक रही धन माहीं, खल की प्रीति जथा थिर नाही ।

नुट्र नदी भरि चली तोराई, जस थोरे धन खल बौराई ॥

उदित अगस्त पंथ जल सोखा, जिमि लोभइ सोखइ संतोपा ।

बूँद अघात सहैं गिरि कैस, खल के वचन संत सह जैसे ॥

[रामचरित मानस]

दान को सो आदर, उदारताई सूर की-सी,
गुनी की लुनाई, गुनमंती गज गामिनी ॥

× × ×

धर्म के लिए धर्मी का प्रयोग :—इसमें भी अधिक रमणीय तथा सूक्ष्म प्रणाली है, धर्म के लिये धर्मी का प्रयोग। इसका सौन्दर्य भी सर्वथा लक्षणा के आश्रित है। साध्यवसाना लक्षणा इसके मूल में रहती है। रच्युत रूप में यह प्रयोग वाचक-धर्मलुप्ता उपमा के समान प्रतीत होता है, परन्तु वास्तव में उपमा के इस निर्जीव भेद में इतनी अभिव्यञ्जक शक्ति कहाँ सम्भव है? दूसरे, इसका उद्देश्य भी उपमा से भिन्न होता है। उपमा में जहाँ साम्य सदैव ही प्रकट एवं रूपरत रहता है, यहाँ उसका कोई भी मूल्य नहीं है। यहाँ अभीष्ट है केवल प्रभाव का तीव्र संवेदन; तीव्रता इस प्रयोग का अनिवार्य गुण होता है। अतएव वही विशेषण अथवा उपमान यहाँ उपयोगी हो सकता है, जिसका धर्म परम्परा से इतना रिश्ता हो चुका हो और जिसका सम्बन्ध हमारे संस्कारों में इतना गहरा हो गया हो कि धर्मों के उल्लेख मात्र से ही हम धर्म को पूरी तरह ग्रहण कर लें। यह प्रयोग भी बहुत कुछ आधुनिक है, और वास्तव में देव में इस प्रकार के अत्यन्त सुन्दर उदाहरण देखकर उनके अभिव्यञ्जना-कौशल पर चकित रह जाना पड़ता है।

(१) तारे खुले न घिरी बरुनी घन, नैन भये दोउ सावन भादों।

यहाँ सावन भादों का साधारण वाच्यार्थ है 'निरन्तर बरगन वाले'। सावन भादों के सन्ध 'के समान' वाचक शब्द और 'निरन्तर नरगने वाले' साधारण धर्म को लुप्त मान लेने से उपयुक्त पद वाचक-धर्म-लुप्ता उपमा का सीधा उदाहरण बन जाता है। परन्तु नेत्रों को एक ओर 'सावन भादों' की तरह बरसने वाले कहना और दूसरी ओर 'सावन भादों' ही कह देना एक बात नहीं है। दूसरे प्रयोग से जो आतिशय की ध्वनि है वह पहले में नहीं है। अतएव आधिक्य अथवा तीव्रता की वृद्धि के लिए यहाँ धर्म के स्थान पर धर्मों का ही प्रयोग किया गया है।

(२) पन्नग की मनि कीन्हों उन्हेँ, उन पन्नग की किंचुली कियो चाहत।

अर्थात् हमने उन्हें सर्प की मणि बनाया, परन्तु वे हमको सर्प की कंचुली बनाना चाहते हैं। सर्प का मणि के प्रति मोह और कंचुली के प्रति सहज औदार्य प्रसिद्ध है। उन्हीं का आश्रय लेकर मोह और औदार्य की तीव्र व्यञ्जना करने के लिए यहाँ वाचक शब्द को बचाकर मोह और औदार्य के प्रसिद्ध पात्रों का प्रयोग किया गया है।

(३) पावस ते उठि कीजिये चैत अमावस ते उठि कीजिये पूनौ।

पहले उद्धरण में अप्रस्तुत सावन भादों के साथ प्रस्तुत नेत्रों का भी उल्लेख है। परन्तु यहाँ अप्रस्तुत ने प्रस्तुत को पूर्णतः निर्गीर्ण कर लिया है—उम्का अस्तित्व ही लुप्त हो गया है। यहाँ विरह के विषाद के लिए पावस और अमावस का, तथा मिलन के उल्लास के लिए चैत और पूनो का प्रयोग हुआ है। पावस के अंधकार और वर्षा द्वारा मन के विषाद तथा बरसते हुए नेत्रों की, और इम्क के विपरीत—चैत्र द्वारा मन के उल्लास तथा मुस्कराती हुईं सुख-झुंझ की व्यजना हमारे सस्कारों के इतने निकट है कि धर्म के लिए धर्मी का यह प्रयोग अर्थ-ग्रहण में बाधक तंत्र होता ही नहीं है—बल्कि उलटा वाचक शब्दों की किफायत करता हुआ और अनेक सम्बद्ध संस्कारों को जगाना हुआ व्यक्त गुण की श्री-वृद्धि कर देता है। अमावस और पूनो के मूल में भी यही सत्य है। परम्परा और सस्कार के प्रभाव से ऐसे शब्द ही प्रतीक पद को प्राप्त करते हैं और वास्तव में उपर्युक्त चार शब्दों में कम से कम पावस, पूनो और अमावस तो एक प्रकार से स्वीकृत प्रतीक हैं ही। एक छंद में प्रती हो का प्रयोग देव ने और भी उदारता-पूर्वक किया है।

- (४) पूनो प्रकास उकासि कै सारदी, आम्हू पास बसाय अमावस;
 दे गए चिंतन सोच विचार, सु लैगए नीद बुधा बल-बावस।
 है उत देव बसंत सदा, इत हैउत है हिय कप महावस;
 लै लिसिरौ-निसि, ग्रीष्म के दिन, आंखिन राखि गए ऋतु पावस।

इसमें पूनो, अमावस, और पावस के अतिरिक्त, जीवन के उल्लास के लिए बसंत, और विषाद के लिए हेमंत, शिशिर-निशा, तथा ग्रीष्म के दिनों का प्रयोग किया गया है।

मानवीकरण :—भाव-संवेदन को तीव्र करने की इससे थोड़ी भिन्न किंतु लक्षणा की ही आश्रित एक अन्य सफल युक्ति है—मानवीकरण। मानवीकरण में जब वस्तुओं, अथवा भावनाओं, अथवा किसी अंग विशेष पर कर्तृत्व आदि मानव सुखों का आरोप किया जाता है। विदेश में इसको एक स्वतंत्र अलंकार माना गया है। हमारे यहाँ अङ्गरेजी के प्रभाव से इसको लोकप्रियता चाहे आधुनिक युग में ही प्राप्त हुई हो, परन्तु इसका प्रयोग प्राचीन काव्य में भी निश्चित रूप से हुआ है। भाव की तीव्र अनुभूति को व्यक्त करने का प्रयत्न करते हुए देव, विदेशी अलंकार-शास्त्र का स्वप्न में भी ध्यान न कर, न जाने कितनी बार इसका प्रयोग कर गए हैं :

- (१) ऐसो जो हौं जानतो कि जैहै तू विषय के संग,
 मेरे मन मेरे हाथ—पांव तेरे तोरतो।

(२) मेरे मन में तें घनेरे दुख दीने अब,
ए किबार दे के तोहि मूँदि मारों एक बार ॥

यहाँ सूक्ष्मेन्द्रिय मन पर मानव-श्रद्धों का आरोप किया गया है। मन पर विभिन्न मानवोचित क्रियाओं का आरोप तो अनेक छंदों में मिलता है :

‘लट मैं लटक, कटि—जोयन उलटि करि,
त्रिपत्नी पलटि कटि-तटनि मैं कटि गयो ।

अथवा :—प्रेम-पयोधि परो गहिरे अभिमान को फेर रखो गहि रे मन ।
कोप-तरंगन सों बहि रे पछिताय पुकारत क्यों बहि रे मन ?
'देवजू' लाज-जहाज ते कृदि रखो मुख मूँदि, अजौ रहि रे मन;
जोरत, तीरत प्रीति तुही अब तेरी अनीति तुही सहि रे मन ॥

इसी प्रकार एक स्थान पर नेत्रों पर भी दौड़ कर धार में घुसना, फँस जाना, उलकने में असमर्थ होना, अँगड़ाई लेते हुए गहरे में गिर जाना आदि मानव क्रियाओं का आरोप किया गया है :

धार में धाड़ धँपी निरधार हूँ, जायँ सी लकसीं न अँधेरी ।
री अँगराय गिरी गहिरीं, गहि फेरे फिरीं न धिरीं नहिँ धेरी ॥

ये प्रयोग भावना की मूर्तिमत्ता के सहज परियाप्त हैं। मन-सम्बन्धी पदों में भावना की तीव्रता के कारण मन एक सूक्ष्मेन्द्रिय मात्र नहीं रह गया, वह कवि की अनुभूति में एक स्वतंत्र गहरी व्यक्तिव धारण कर उपस्थित हो गया है—मानों वह उलकना कोई घनिष्ठ सखा या परामर्शदाता हो। इसी प्रकार अन्तिम छंद में रूप चेतना इतनी तीव्र और गहरी होगई है कि उसका अनुभव करने वाले नेत्र पर स्वतंत्र व्यक्तिव का आरोप आपसे आप हो गया है।

सम्भावना-भूलक अप्रस्तुत-विधान :—कुछ अप्रस्तुत योजनाएँ इस प्रकार की होती हैं जिनका सौन्दर्य किसी प्रकार के साम्य पर आश्रित न होकर सम्भावना पर ही आश्रित होता है—हेतुप्रज्ञा और फलोत्प्रेक्षा इसी प्रकार के अलंकार हैं। उत्प्रेक्षा में साधारणतः उपमेय-उपमान सम्बन्ध की स्थिति आवश्यक मानी गई है, परन्तु इन दोनों भेदों के लिए वह अनिवार्य नहीं है। इनमें काव्यमय सम्भावना का ही चमत्कार रहता है। इसीलिए कल्पना की ललित क्रीड़ा के लिए इनमें विशेष अवकाश रहता ; और भावुक कवि उसमें भावुकता का मधुर पुट देकर एक अद्भुत सौंदर्य उत्पन्न कर देते हैं। यही कारण है कि जिन कवियों में कोमल भाव और ललित कल्पना का प्राधान्य रहता है, उनमें इन अलंकारों के प्रति एक सहज मोह होता है। देव भी मतिराम की भाँति इसी प्रकार के कवियों

की श्रेणी में आते हैं, स्वभावतः ही उनकी कविता में इस प्रकार की ललित सम्भावनाएं अनेक हैं।

नायिका की भौहों के लिए कहा गया है :—

नारि हिये त्रिपुरारि बंधे सुनि, हारि कै मैन उतारि धर्यो धनु ।

अर्थात् भौहें मानो काम देवका धनुष हैं, जो उसने यह सुनकर कि अब तो शिव नारी-हृदय में बंध गए हैं, उतार कर रख दिया है क्योंकि अब इसकी श्या ज़रूरत है। इसमें संदेह नहीं कि इस उल्लेख में डीली भौहों और उतरे हुए धनुष में साम्य का आधार भी निश्चित रूप से है ही, परन्तु वास्तविक सौन्दर्य का कारण उपयुक्त मधुर सम्भावना ही है जो एक प्रसंगोचित मधुर घटना के स्कार मन में जगाकर हमारी सौन्दर्य-चेतना को और भी उद्बुद्ध कर देती है शिव पर नारी की विजय की स्मृति रूप-चेता के मन पर पड़े हुए नारी के प्रभाव को जैसे और भी गहरा कर देती है। इसी प्रकार एक स्थान पर नेत्रों की दीप्ति को देखकर कवि सम्भावना करता है कि : 'दीपति मैन महीप सिखाई समीप सिखा गहि-दीप-सिखा की।' ऐसा लगता है मानो कामदेव ने दीपक को पाम रखकर सवर्ण अपने आप तरुणी के नेत्रों की दीप्ति विकीर्ण करना सिखाया है।—इस सम्भावना का सौन्दर्य स्वतः व्यक्त है, और स्पष्टीकरण की कोई आवश्यकता नहीं है।

उपयुक्त सम्भावनाओं में रूप की चेतना का प्राधान्य है। कुछ सम्भावनाएं केवल भाव की ही श्रृष्टि करती हैं, जैसे—

बाल के अधर लाल-अधरनि लागि जागि

उठी मदनागि पधिलान्यो मन मोम सो ।

अथवा—दुलही के विलोचन-वानन कौं, ससि आज को सान समान भयो ।

या—यों सुनि ओछे ऊरोजन पै अनुराग के अंकुर से उठि आए ।

या फिर—आँसुन बूझ्यो उसास उद्ध्यो किधौ मान गयो हिलकी की हिलोरनि ।

इन चारों उदाहरणों में सम्भावना जितनी भावपूर्ण है उतनी ही सूक्ष्म भी। यहाँ वह व्यक्त न होकर एक प्रकार से अर्ध-व्यक्त ही रही है, जिससे उसकी भावगम्यता और भी बढ़ गई है।

चमत्कार-मूलक आलंकार :—अभिध्वज्जना में आकर्षण और प्रभाव उत्पन्न करने का दूसरा मुख्य साधन है चमत्कार। चमत्कार का सम्बन्ध है हमारी विस्मयवृत्ति से।—काव्य की अनुभूति में विस्मय वृत्ति का भी कुछ योग अवश्य रहता है—सत्काव्य या कला में यद्यपि हमारे चित्त का रंजन करने का गुण ही

मुख्य होता है, परन्तु भस्तिष्क को चमत्कृत करने की भी थोड़ी बहुत शक्ति अनिवाध्यमान रहती है। काव्य के मूल + र्मा को जाननेवाले कवि और सहृदय तो सदा इन दोनों तत्त्वों के इतनी अनुपात को स्वीकार करते आए हैं, परन्तु जिनकी दृष्टि ऊपरी स्तर तक ही पहुँच पाती है जो काव्य को आत्माभिव्यक्ति के रूप में ग्रहण न कर आत्म-प्रदर्शन के रूप में ही ग्रहण करते हैं, वे हम अनुपात को उलट देते हैं। उनके लिए चमत्कार मुख्य हो जाता है और हृदय का रंजन गौण। संस्कृत और हिन्दी में ऐसे कवि और आचार्य अनेक हुए हैं—वास्तव में प्रयत्न-सुलभ होने के कारण चमत्कार ऐसे कवियों का, जो स्वभाव से रस-सिद्ध नहीं हैं अथवा जिनकी रुचि गंभीर नहीं है, अत्यन्त प्रिय साधन रहा है। संस्कृत-हिन्दी के अनेक कवियों ने चमत्कार को 'रिविन्न हीडाए' को है। केशवदाम ने तो चमत्कार के लिए रस, औचित्य, ध्वनि, किमी का भी बलिदान कर दिया है। उनके उपरांत अनेक रीति कवियों पर भी यह कुप्रभाव पड़ा, बिहारी जैसे मर्मज्ञ कवि पर भी चमत्कार का जादू खूब खेला। परन्तु मतिराम, देव आदि इससे मुक्त रहे—मतिराम अपनी संयत रुचि के कारण और देव रस के प्रति उत्कट आग्रह के कारण। पं० रामचन्द्र शुक्ल ने न जाने देव को चमत्कार-प्रिय कवियों की कोटि में क्यों रख दिया है। यमक के प्रति अनश्य थोड़ा गुनगार होते हुए भी यह कवि चमत्कार के फेर में नहीं पड़ा। उनकी अतिशय भावुकता और गंभीर रस-चेतना चमत्कार को कैसे सहन कर सकती थी? नश्चय ही देव के काव्य में चमत्कार-मूलक अलंकारों का प्रयोग बहुत कम है—स्वभाव और धौम्य-मूलक अलंकारों के जहाँ प्रभूत उदाहरण मिल जायेंगे, वहाँ चमत्कार-मूलक अलंकारों के लिए आपको खोज करना पड़ेगा। इस वर्ग के अन्तर्गत वे अलंकार आते हैं जिनका उपयोग उक्ति में विचित्रता लाने के लिए होता है—वैषम्य और श्लेष-मूलक अलंकार प्रायः इसी उद्देश्य की पूर्ति करते हैं। देव ने जहाँ इनका प्रयोग किया भी है वहाँ चमत्कार को स्थूल कभी नहीं बनाया—उनके वैषम्य और श्लेष सूचक रहकर ही उक्ति में वैचित्र्य उत्पन्न करते हैं, और इसका कारण यह है कि वे सदैव साधन रूप में ही प्रयुक्त हुए हैं, साध्य नहीं बन पाए। कुछ उदाहरण लीजिए :—

(१)

कातिक की राति पूनो हन्हु परगाम वूनो ।
 आस पाम पावस अमास खगी रहे ।
 प्रीषम की कामा, मयूप मान कीनी, मुख—
 देखं सनमुख निसि-सिसिग लगी रहे ॥
 बरसै जुन्हाई सुधा-बसुधा सहस धार—
 कौमुदी न सूखे ज्यों-ज्यों जामिनी जगी रहे ।

द्वोक पच्छ उज्ज्वल विगजे राजहंसी देव,
स्याम रंग-रंगी जगमगी उमगी रहै ।

(विरोधाभास)

- (२) ये श्रंतियों विनु काजर कारी, श्रंपारी चितै चित मे चपटी-सी ।
मीठी लगे बतियाँ मुख मीठी, यों मौतिन के उर में दपटी-सी ॥
श्रंगह राग बिना श्रंग श्रंग, झकोरे सुगन्धन की झपटी-सी ।
प्यारी त्रिहारी ये एही लगे, विन जात्रक पात्रक की लपटी-सी ॥

(विभावना)

उपर्युक्त पद में स्पष्टतः कवि का अभीष्ट रूप की अनुभूति को व्यक्त करना है, फिर भी विभावना का चमत्कार भी साधन रूप में उसमें अत्यंत सूक्ष्म योग दे रहा है, इसको अरवीकार नहीं किया जा सकता ।

इसी प्रकार,

- (३) आपुने ओछे हिये मे दुराह, दयानिधि देव बसाह लिए मै ।
हों ही अमाध बसी न कहूं, पल आध अगाध तिहारे हिये में ।

यहां विभावना और शिरोक्ति का सूक्ष्म मनुजन है । मैं हम छन्द को भाव-गांभीर्य का अन्यतम उदाहरण मानता हूँ—फिर भी आप देखें कि उक्ति में वैचित्र्य उत्पन्न करते हुए भाव को गंभीर करने में इस सूक्ष्म अलंकार-योजना का कितना सुन्दर योग है ।

अतिशय-मूलक अलंकार :—अपने मूल रूप में अतिशयोक्ति का उद्देश्य उत्तेजना को संवेदनीय बनाना, अर्थात् अपनी उत्तेजना को व्यक्त करना और दूसरे को उत्तेजित करना है । उत्तेजना के लिए चित के विस्तार और उत्कर्ष की अपेक्षा होती है—और चित के विस्तार और उत्कर्ष के लिए अपनी बात को बड़ा चढ़ाकर कहना आवश्यक होता है, तभी अतिशय-मूलक अलंकारों का जन्म होता है । भाव की उद्दीप्ति काव्य का मुख्य ध्येय होने के कारण अतिशय प्रायः कथन की सभी प्रणालियों में प्रचलन अथवा प्रकाश रूप में वर्तमान रहता है । इस प्रकार वास्तव में उसका मूल सम्बन्ध भावोद्दीप्ति से ही है । परन्तु रस के भर्म को न समझने वाले कवियों ने इस सम्बन्ध को विच्छिन्न कर दिया—अतिशय-मूलक अलंकारों का कार्य निर्द्वन्द्व होकर ची उषाने भाना तथा चमत्कार को सृष्टि करना ही रह गया । बिहारी ने अतिशयोक्ति के बड़े करिश्मे दिवाए हैं, और हिन्दी के चमत्कार-रसिक आलोचकों ने उनकी काव्य-प्रतिभा की मुक्त कण्ठ से प्रशंसा की है—परन्तु गंभीर काव्य-मर्मज्ञों ने ऐसे प्रयोगों को एक खिलवाड़ मात्र मानते हुए उन्हें काव्य की

समृद्धि के लिए उपयोगी नहीं माना है। स्वभावोक्ति के प्रेमी दम को इसके प्रति कोई आकर्षण नहीं था—उन्होंने चमत्कार के लिए कहीं भी इन्हें नहीं अपनाया—भाव की उद्दीप्ति के लिए अवश्य कहीं कहीं इनका प्रयोग किया है, और वह अत्यन्त सफल बन पाया है :—

ले रजनीपति बीच बिरामिनि दीमिनि-दीप समीप दिखवै ।
जो निज न्यारी उज्यारी करै तब प्यारी के दंतन की चुत्ति पावै ॥

उपर्युक्त अतिशयोक्ति की सफलता दाँतों की चमक की तीव्र अनुभूति कराने में ही है, रूप के उपमानों के एक नवीन चमत्कार का आविष्कार करने में नहीं है।

इसी प्रकार—“सेज पे ज्यो रंगरेज मनोज केसलाने सोने की बेलि बनार्है ।” विरह की कृशता पर कितनी रम्य एवं भाव-पूर्ण अत्युक्ति है। सेज पर पड़ी हुई विरह-लीण नायिका ऐसी लगती है मानों कामदेव-रूपी रंगरेज ने विछौने के ऊपर सोने की बेल छाप दी हो। यहाँ ‘स्वभाव’ और ‘अतिशय’ में कितना मधुर सामञ्जस्य स्थापित किया गया है। पारिभाषिक रूप में यद्यपि यह उत्प्रेक्षा का ही उदाहरण है; परन्तु वास्तव में आधार इसका अतिशय ही है।

देव के प्रतीकों का विवेचन :— किसी के व्यक्तित्व, उसके स्वभाव, आशा-आकांक्षाओं का अध्ययन करने के लिए प्रतीकों का अध्ययन आधुनिक मनो-विज्ञान में विशेष महत्त्व रखता है। वैसे तो अनेक प्रकार के प्रतीक माने गए हैं; परन्तु उनमें से मुख्य प्रकार तीन हैं :—१. सृजन के प्रतीक, २. नाश के प्रतीक और ३. काम के प्रतीक। रीतिकाल के सामान्य विवेचन में हमने स्पष्ट किया है कि किस प्रकार उसमें काव्य के सुखद एवं प्रसन्न प्रतीकों का प्रयोग ही मुख्य-रूप में हुआ है। देव में भी निश्चित रूप से शृंगार-प्रतीकों का ही प्राधान्य है—ऊपर दिए हुए प्रतीकों में ही देख लीजिए—प्रात-पयोदों में अरुणिमा, चन्द्रमा में बिजली, यमुना-तरंग में जम्बूरम-विन्दु, कूप में जल की बूँद, कसौटी में सोने का लीक, रस में डूबी हुई मधुमक्खी—ये सभी स्पष्टतः शृंगार के प्रतीक हैं। शृंगार के प्रतीक होने से ये सभी प्रतीक कोमल, रमणीय और चित्रमय हैं। इनमें रंग का वैभव और उल्लास है। इसमें संदेह नहीं कि रीतिकाल के सभी कवियों की तरह देव की काव्य-सामग्री भी सीमित ही है, और वे रूढ़-उपमानों को नहीं बचा पाये हैं, उनके नख-शिख बर्णन में ऐसे अनेक प्रयोग हैं। परन्तु शृंगार की चेतना अत्यन्त तीव्र होने के कारण उनके अप्रस्तुत-विधान प्रायः रूप अथवा भाव के संवेदन में असमर्थ नहीं हुए। रूढ़ उपमानों को भी उन्होंने भावुकता में रंग दिया है और इस प्रकार उनमें एक नवीन अभिव्यञ्जक शक्ति उत्पन्न कर दी है; साथ ही

उनके विधान में भी वैश्विक की सृष्टि की है। फिर भी, एक ओर प्रकृतियों के जीवन-रूप-विधानों से घनिष्ठ परिचय न होने के कारण और दूसरी ओर अभिन्न-प्रजातों के अमूर्त उपकरणों का प्रचलन न होने के कारण देव भी अपनी अलंकरण-सामग्री का उचित विकास नहीं कर पाये।

परन्तु यह परिमिति भी मापेच्छिक ही सम्भनी चाहिए। आधुनिक युग के, विशेषकर छायावाद के कवियों की रोमानी अनेकरूपता अथवा तुलसी, मूर, जायसी जैसे कवियों का जीवन-व्यापी विस्तार देव में नहीं है, इसमें सन्देह नहीं, परन्तु साथ ही यह भी असंदिग्ध है कि रीतिकाल के कवियों में केशव और बिहारी के अतिरिक्त किसी का भी क्षेत्र इतना विस्तृत नहीं है। केशव ने जहाँ अपने पाण्डित्य और कल्पना-वैभव के आधार पर रीतिकाल की अलंकरण-सामग्री की श्रीवृद्धि की है और बिहारी ने अपने सूक्ष्म अन्वीक्षण के आधार पर, वहाँ देव ने अपने भाव-वैभव के द्वारा उसको सम्पन्न बनाया है। अंतर्जगत् की प्रवृत्तियों से घनिष्ठ परिचय होने के कारण अमूर्त उपादानों का भी उन्होंने स्थान-स्थान पर सुन्दर प्रयोग किया है, उधर धर्म के स्थान पर धर्मी का प्रयोग कर, तथा भावनाओं अथवा जड़ वस्तुओं पर मानव-गुणों का आरोप कर उस यैथी हुई सीमा के भीतर भी वैश्विक-विकास की सफल चेष्टा की है। स्पष्टतः ही देव के अधिकांश प्रतीक भाव-मूलक ही हैं, कल्पना-मूलक अथवा बौद्धिक नहीं है। वे हमारे भाव-संवेदनों की ही विशेषतया उद्बुद्ध करने हैं, कल्पना अथवा बुद्धि को इतना उत्तेजित नहीं करते।

(आ) देव की भाषा

अभिव्यञ्जना का सबसे मुख्य और सहज माध्यम है भाषा । रीतिकाल तक आते-आते ब्रजभाषा निश्चित रूप से उत्तर भारत की काव्य-भाषा बन चुकी थी । भक्तिकाल में अवधी और ब्रज के बीच थोड़ा प्रतिद्वन्द्व रहा ; परन्तु रीतिकाल में साहित्य का स्वीकृत माध्यम ब्रजभाषा ही हो गई थी । इस युग का प्रत्येक साहित्य-कार , चाहे उनकी मातृ-भाषा राजस्थानी हो, अथवा अवधी, अनिवार्य रूप से ब्रजभाषा की शरण लेता था । देव को यही भाषा अत्यन्त समृद्ध रूप में उत्तराधिकार में मिली थी; अतएव उनकी व्यक्तिगत भाषा-शैली का विवेचन करने से पूर्व ब्रज-भाषा की स्थापना प्रकृति और सौष्ठव का थोड़ा विश्लेषण कर लेना उपादेय होगा ।

ब्रजभाषा की प्रकृति :—ब्रजभाषा का सम्बन्ध शौरसेनी अपभ्रंश और उसी परिवार की प्राकृत से है । इन दोनों भाषाओं का उससे माता और मातामही का सम्बन्ध है । यों तो अन्य देशी भाषाओं की भाँति इसका भी जन्म और प्रचार बारहवीं-तेरहवीं विक्रम शताब्दी से ही आरम्भ हो जाता है । पृथ्वीराज रासो में ब्रजभाषा की पद-योजना स्थान-स्थान पर भिलती है :—“बाला बैस सरि ता समीप अमृत-रस पिन्निथ” में ‘ता’ ब्रजभाषा सर्वनाम का ही विभक्ति-हीन प्रयोग है । इसके उपरान्त निर्गुण सन्तो में गोरखनाथ के गद्य-लेख स्पष्ट ही ब्रजभाषा में लिखे हुए हैं, उधर कबीर आदि की भी माखियों, विशेषकर पदों में इस भाषा का प्रचुर प्रयोग हुआ है । डाक्टर धीरेन्द्र वर्मा ने लिखा है कि ब्रजभाषा के साहित्यिक महत्व की वास्तविक प्रतिष्ठा सोलहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में ही हुई, ‘संवत् १५५६ वैशाख सुदी ३ आदित्यवार को गोवर्धन में श्रीनाथजी के विशाल मंदिर की नींव रखी हुई थी । वही तिथि साहित्यिक ब्रजभाषा के शिलान्यास की तिथि भी मानी जा सकती है । [ब्रजभाषा का व्याकरण] इसमें संदेह नहीं कि बल्लभाचार्य तथा उनके पुत्र एवं शिष्य-परंपरा ने ब्रजभाषा के प्रचार एवं समृद्धि में सबसे अधिक योग दिया और उनके प्रयत्न के फल-स्वरूप ब्रजभाषा-साहित्य का निरंतर क्रमबद्ध विकास हुआ ; परन्तु उनके द्वारा शिलान्यास की बात अधिक मान्य नहीं है । शास्त्रज्ञ कवियों ने समय के साथ प्राकृत से अपभ्रंश और अपभ्रंश से उराकी उत्तराधिकारिणी ब्रजभाषा को क्रमानुसार स्वतः ही—बल्लभ और उनकी शिष्य-परम्परा के प्रभाव से अछूते रह कर भी—साहित्यिक माध्यम के रूप में ग्रहण कर लिया था । संवत् १५६८ में लिखी हुई कृपाराम की ‘हित-तरंगिणी’ इसका प्रमाण

है। उसकी भाषा स्वच्छ साहित्यिक ब्रजभाषा है। वास्तव में उसकी अनिश्चय स्वच्छता देखकर ही कुछ विद्वान् उसे अप्रामाणिक मानने लगने लगे। परन्तु उसे डा० साहय का भी यही मत हो, परन्तु उसकी रचना-विधि इतने असाधारण रूप में दी हुई है कि उसे पर संदेह करना, जब तक कि कोई विरोधी प्रमाण न मिल जाए, सरल नहीं है। यह कवि—शास्त्रज्ञ कवियों की परम्परा में होने के कारण, भक्ति-कविता के प्रभाव में सर्वथा दूर था, यह तो निर्विवाद ही है, साथ ही उसकी भाषा से स्पष्ट है कि वह इस परम्परा का पहला कवि भी नहीं था। उसमें पहले कुछ अन्य कवियों ने भी ब्रजभाषा का प्रयोग किया होगा।

किसी भाषा की प्रकृति का निर्णय करने का वास्तविक साधन उसका शब्द-समूह न होकर व्याकरण ही होता है। शब्द-समूह में प्रायः निरंतर परिवर्तन होता रहता है; क्योंकि किसी भी जीवित भाषा का कार्य बिना उचित आदान-प्रदान के चल नहीं सकता। इसके विपरीत व्याकरण के रूप अपेक्षाकृत स्थिर रहते हैं, उनमें परिवर्तन होता तो है, परन्तु बहुत ही धीरे-धीरे। अतएव किसी भाषा का स्वरूप स्थिर करने के लिए उसका व्याकरण ही अधिक विश्वसनीय साधन है। ब्रजभाषा के विशेषज्ञों ने भाषा-विज्ञान एवं साहित्यिक दृष्टि में उसका सम्यक् अध्ययन करने के उपरान्त निम्नलिखित विशेषताएँ निर्धारित की हैं :—

उच्चारणः—अवधी में जहाँ इ और उ के उपरान्त अ की स्थिति उ्यों की त्यों बनी रहती है, वहाँ ब्रजभाषा में खड़ी बोली की तरह इ और अ का य तथा उ और अ का य हो जाता है—प्यार, क्वार। इसी तरह इ और उ की अपेक्षा ब्रजभाषा में य और व का प्रचार अधिक है। अर्धी के ह को भी ब्रजभाषा-भाषी य करके बोलते हैं :—मौय (माँहि)।

संज्ञाएँ और विशेषणः—ब्रजभाषा की पुंल्लिङ्ग संज्ञाएँ तथा विशेषण प्रायः ओकारान्त होने हैं। इसके विपरीत खड़ीबोली में उनके रूप आकारान्त और अवधी में अकारान्त पाये जाते हैं—पुं० संज्ञा : घोडो (ब्रज), घोडा (खड़ी) और घोड (अवधी); विशेषण : भडो (ब्रज), भडा (खड़ी) और भल (अवधी)। इस प्रकार पश्चिमी भाषाओं की प्रवृत्ति दीर्घान्त है, और अवधी की लघ्वन्त। विभक्ति लगने से पूर्व ब्रजभाषा में इनके विकृत रूप बहुवचन में न प्रत्यय लग जाता है—'घोडन कू' (कों)।

(२) विभक्तिः—कर्त्ता— ने (इसका प्रयोग भूतकालिक सकर्मक क्रिया के साथ ही होता है)

- कर्म— कां, कौं, को, कौ; कू, कु ;
 करण— मां, सौं, से; ते, तैं । (कर्मवाच्य और भाववाच्य में पै और पर भी होता है)
 सम्प्रदान— को, कौ; कौ, कौ; कू, कुं ।
 अपादान— मां, सौं, से, सुं, सु ; ते, तैं ।
 सम्बन्ध— को, कौं; के, के, कै, कै, की (स्त्रीलिङ्ग)
 अधिकरण— में, मैं; माँहि माँय, मैंह, मांरु [ये सब मध्य से बने हैं, इसलिए यहाँ अवधी की हि का भूम नहीं होना चाहिए]: पै, पर ।

सर्वनाम—

उत्तम पुरुष :—साधारण रूप :—(एकवचन) मैं, हौं (प्रांत-भेद से हों और हूँ भी); (बहुवचन) हम ।

विकृत रूप :— (एकवचन) मो, (बहुवचन) हम ।

	एकवचन	बहुवचन
कर्त्ता—	मैं, हौं, (प्रांत-भेद से हों और हुँ भी)	हम

कर्म-सम्प्रदान— मोकों, मोकूँ, मोहि आदि । हमकों, हमकूँ, हमहिं, हमैं ।

करण-अपादान— मोसों, मोसैं, मोतैं । हमसों, हमसैं, हमतैं ।

सम्बन्ध— मेरी, मेरो, मेरे, मेरी । हमारी, हमारो, हमारे, हमारी ।

अधिकरण— मांमे, मांपै इत्यादि । हममें, हम पै इत्यादि ।

मध्यम पुरुष :—साधारण रूप :—एकवचन—तू, तैं ।

बहुवचन—तुम ।

विकृत रूप :—एकवचन—तो,

बहुवचन—तुम ।

	एकवचन	बहुवचन
कर्त्ता—	तू, तैं ।	तुम ।

कर्म-सम्प्रदान— तोकों, तोकूँ, तोहि आदि तुमकों, तुमकूँ, तुमहिं, तुमहैं ।

करण-अपादान— तोसों, तोसैं, तोतैं । तुमसों, तुमसैं, तुमतैं ।

ॐ [मथुरा और उसके आस-पास के गाँवों में, इधर अर्लागढ़ तक कूँ ही बाका जाता है । कौं या कौं पूर्व के सोरो आदि ब्रजभाषा भातों में अब भी जों का ल्यो नियमति की बोलचाल में आता है । साहित्यिक भाषा में का और कौं का ही अधिक प्रयोग है ।]

सम्बन्ध— तेरी, तेरो, तेरे, तेरो । तुम्हारी, तुम्हारे आदि: तोग, तिमहारै, तिहारै आदि ।

अधिकरण— तामें, तोपै इत्यादि । तुममें, तुमपै ।

अन्य पुरुष :—साधारण रूप :—एकवचन—वह ।

बहुवचन—वे ।

विकृत रूप :—एकवचन—वा ।

बहुवचन उन ।

एकवचन

बहुवचन

कर्त्ता— वह, वो, खु आदि ।

वे,

कर्म-सम्प्रदान— वाको, वाकू, वाहि ।

उनको, उनकू, उनहि, उनहँ ।

करण-अपादान—वासों, वासैं, वातैं ।

उनसों, उनसैं, उनतैं ।

सम्बन्ध—

वाकौ, वाकी, वाके, वाकी । उनकौ, उनको, उनके, उनकी ।

अधिकरण—

वामें, वापै, आदि । उनमें, उनपै, आदि ।

सकैतवाचक, सम्बन्धवाचक, प्रश्नवाचक, नित्यसम्बन्धी सर्वनामों के रूप प्रायः अन्यपुरुष के ही अनुसार चलते हैं ।

क्रिया

मूल रूप :—त्रिधा का मूल रूप जिसे भाववाचक अथवा क्रियावाचक संज्ञा भी कहते हैं, वो अथवा (हूँ) वो लग कर बनता है । जैसे चलनी या चलियो ।

वर्तमान काल

ब्रजभाषा में अवधी की भांति वर्तमान काल में क्रिया का रूप प्रायः ल लग कर बनता है । खड़ीबोली में जहाँ यह दीर्घान होता है, ब्रज में अवधी की तरह वहाँ यह लृप्तान्त होता है । उदाहरण — खड़ीबोली में 'चलता (है)', ब्रजभाषा में 'चलत (है)' । स्त्रीलिंग में प्रायः हूँ और कभी-कभी ईँ और लग जाती है । जैसे-चलति (है), अथवा चलती (है) । इनके अतिरिक्त वर्तमानकालिक क्रिया के रूप कभी-कभी दूसरे प्रकार से भी चलते हैं—चलै (हैं), चलौं (हैं), चलौ (हैं) आदि । स्त्रीलिंग और पुल्लिंग में यहाँ भेद नहीं होता ।

सहायक क्रिया के रूप :—एकवचन

बहुवचन

उत्तम पुरुष—हौं, हूँ ।

हैं ।

मध्यम पुरुष—है ।

हौ ।

अन्य पुरुष—है ।

हैं ।

भूतकाल

भूतकाल में क्रिया का साधारण रूप 'अथवा औ' कही-कहीं 'यो अथवा यौ' लगकर बनता है, यही भूतकालिक कृदन्त का भी रूप है। य लगकर बने हुए भूतकाल के रूपों में खड़ीबोली और ब्रजभाषा में विशेष अंतर नहीं है।

सहायक क्रिया के रूप .— एकवचन

बहुवचन

उ० पु०—हो, हुती, हती ।

हे, तुते, हते ।

म० पु०—हो ।

हे, ,, ,, ।

अ० पु०—हो ।

हे, ,, ,, ।

स्त्रीलिंग—(एकवचन) ही, हुती, हती; (बहुवचन) हीं, हुतीं, हतीं ।

भविष्यत् काल

भविष्यत् काल में क्रिया का साधारण रूप प्रायः ग लगकर बनता है— 'चलैगो'; परन्तु 'इह' लग कर भी बने हुए रूप कम नहीं मिलते 'चलिहै' ।

सहायक रूपः—एकवचन

बहुवचन

उ० पु०—उंगो, औंगो; इहौं ।

पंगे, यंगे, इहें ।

म० पु०—ऐगौ, यगौ, इहै ।

औंगे, उंगे, हुंगे, इहौ ।

अ० पु०—ऐगो, ,, ,, ।

यंगे, पंगे, हिंगे, इहें ।

आज्ञा, संभावना, प्रार्थना आदि :—

एकवचन

बहुवचन ।

आज्ञा :—उ० पु०—उं, ऊं ।

यं, ए ।

म० पु०—(आ), उ, हु ।

ओ, उ, हु ।

अ० पु०—ए, ऐ, य, इ ।

यं, एं ।

प्रार्थना :—एकवचन

बहुवचन

इयो, इँजियो ।

इये इँजिये, इँजे ।

संभावना :—एकवचन

बहुवचन

उ० पु०—तो ।

ते ।

म० पु०—तो ।

ते ।

अ० पु०—तो ।

ते ।

कृदन्त

वर्तमान कालिक :—पुँ लिंग—त, अत अतु, (प्रायः एकवचन में)

स्त्रीलिंग—ति, अति, अती ।

एकवचन	बहुवचन
भूतकालिक—पुँल्लिग—ओ, औ; यां, यो, स्त्रीलिग—ई, यी ।	ए, ये, ईं यीं ।
पूर्वकालिक—१. पुँल्लिग तथा स्त्रीलिग दोनों में 'इ' प्रत्यय जुगता है, तथा 'इ' का कभी कभी 'य' भी हो जाता है ।	
२. कभी कभी पूर्वकालिक कृदन्त अपनी पूर्ति कैँ लिये के, कैँ आदि की अपेक्षा करते हैं ।	

व्यापकता :—ब्रजभाषा अपने समय में अत्यन्त व्यापक भाषा रही है । उसका क्षेत्र ब्रज के चौरासी कोस तक तो कहने भर को ही था । उसका प्रसार इतना व्यापक था कि आसपास की अनेक प्रांतीय बोलियों का अस्तित्व उसमें खोप ही गया था । उत्तर-पूर्व में कनौजी, दक्षिण में बु'देलखण्डी अपना स्वतन्त्र अस्तित्व न रख पाई, और लगभग ब्रजभाषा के रूपांतर-रूप बन गईं । कनौजी और बु'देलखण्डी दोनों में भूतकाल में यो के स्थान पर ओ (गओ, दओ) का प्रयोग होता था और अब भी होता है । बु'देलखण्डी में कुछ सर्वनामों में अनुस्वार लग जाता है । इ के स्थान पर सदैव र का प्रयोग होता है । ब्रजभाषा ने इन सभी विशेषताओं को इतने सहज-रूप में ग्रहण कर लिया कि इनका स्वतन्त्र रूप ही नहीं रह गया । वास्तव में पूरी तीन शताब्दियों तक उत्तर-भारत की साहित्यिक भाषा रहने के कारण ब्रजभाषा का स्वरूप इतना व्यापक हो गया था कि ब्रज की बोली उसको समा नहीं सकती थी—यह ब्रजभाषा वास्तव में एक साहित्यिक भाषा ही थी, बोलचाल की भाषा नहीं थी । ब्रज की बोली इसका मूल आधार अवश्य थी, परन्तु अनेक बाह्य प्रभाव पड़ने के कारण वह काफी लचीली और व्यापक हो गई थी । उसका शब्द-भण्डार तो अनेक भाषाओं के शब्दों से समृद्ध हो ही गया था, उसका व्याकरण भी इतना व्यापक हो गया था कि आसपास की बोलियों के अतिरिक्त अवधी के रूपों को भी उसने स्वच्छन्दता से ग्रहण कर लिया था । किसी समृद्ध साहित्यिक भाषा को उसके मूल बोलचाल के रूप में सीमित नहीं किया जा सकता । साहित्यिक अभिरुचि और परिष्कृति उसमें अनेक परिवर्तन और परिशोधन कर उसके स्वरूप को ही प्रायः बदल देती है । ब्रजभाषा के साथ ठीक यही हुआ । सत्रहवीं, अठारहवीं और उन्नीसवीं शताब्दियों में गोरखपुर बनारस में लेकर उदयपुर तक और कमायूँ गढ़वाल से रीवाँ, छत्तीसगढी आदि तक में बसने वाले कवि जिनकी मातृभाषाएँ भिन्न-भिन्न थीं, ब्रजभाषा में काव्य-रचना करते थे । अतएव इन प्रांतों की बोलियों का प्रभाव उस पर पड़ना स्वाभाविक था । उदाहरण के लिये पूर्वी-पश्चिमी अवधी के 'हि' में समाप्त होने वाला रूप, 'वी' में समाप्त होने वाले रूप, अनेक लघ्वंत रूप; और राजस्थानी के म्हारों, धारो आदि सर्वनाम, यहाँ तक

कि संज्ञाओं के कुछ 'आकारांत' बोझ) विकृत रूप ब्रजभाषा में स्वच्छन्दता से प्रयुक्त होते थे। इनके अतिरिक्त एक और महत्वपूर्ण प्रभाव था—काव्य तथा छन्द का आग्रह। ब्रजभाषा का प्रायः समस्त साहित्य छन्दोबद्ध है। छन्द के बन्द, लय और तुक की अपनी विशेष आवश्यकतायें होती हैं, उधर काव्य के माधुर्य, ओज आदि गुणों की अपनी माँगें होती हैं, जिनके कारण काव्य-भाषा की शब्दावली और पद्योपमा में अनिवार्यतः एक विशिष्टता आ जाती है। जिन भाषाओं में गद्य का साहित्य भी समानान्तर चलता रहता है, उनके कवियों पर तो व्याकरण का अनुशासन अधिक रहता है क्योंकि गद्य में व्याकरण के नियमों का पालन सहज सुगम होता है, परन्तु जिनमें गद्य का अभाव होता है, उनके कवियों को अपेक्षाकृत अधिक स्वच्छन्दता रहती है। ब्रजभाषा के साथ यही हुआ है। इसीलिये उसमें अत्यधिक व्यापकता तथा वैकल्पिक रूपों की भरमार मिलती है, और इसीलिये शास्त्र-निष्ठ आलोचकों को उससे नियंत्रण के अभाव की शिकायत है।

सौष्ठव :—ब्रजभाषा का सौष्ठव लोकोपिभ्रत है। उसकी स्तुति में न जाने कितने छन्द और कितने आख्यान प्रचलित हैं। इस भाषा का सर्वप्रधान गुण है माधुर्य, जो इसका सहज गुण है। भाषा का माधुर्य यों तो उसके प्रयोग पर बहुत कुछ निर्भर होता, परन्तु फिर भी कसी भाषा में यह सहज गुण के रूप में भी वर्तमान रहता है। यह सहज गुण उसकी जन्मदात्री भाषा और बोलने वालों की प्रकृति तथा चित्र पर आश्रित रहता है। ब्रजभाषा का जन्म शौरसेनी प्राकृत से हुआ है, और प्राकृतों में शौरसेनी का माधुर्य अन्तिम था। इसके अतिरिक्त ब्रजभाषा जिस जन-पद की भाषा है वह वैभव और संस्कृति का केन्द्र रहा है। निचार और भाव की समृद्धि एवं परिष्कार ने भाषा की समृद्धि और परिष्कार आन से आप हो जाया है। बाद में कृष्ण-भक्ति की रम-धारा भी शताब्दियों तक यहीं बही इसके कारण मन की आर्द्र-कोमल और मधुर वृत्तियों का इस भाषा से सहज प्रस्थान-बन्धन हो गया और फलस्वरूप इसमें भी आर्द्रता, कोमलता तथा माधुर्य आदि गुण सहज-रूप में तथाप्त हो गये। कठोर वरुण धीरे धीरे धिन कर मधुर हो गये, संयुक्त वर्ण पृथक् होकर सुगम कोमल हो गये। ब्रजभाषा में तत्सम शब्दों की अपेक्षा तद्भव का ही प्राचुर्य है। उच्चारण-सौकर्य आदि के आग्रह से ही तत्सम शब्द की भाषा तद्भव में परिवर्तित होती है, अतएव तद्भव शब्दों में एक सहज-कोमलता वर्तमान रहती है। ब्रजभाषा में तद्भव शब्दों का प्राचुर्य उसका मातुरा का एक महत्वपूर्ण कारण है।

ब्रजभाषा का दूसरा काव्योचित गुण है उसका लचीलापन। यह लचीलापन शब्द तथा कारक-सिद्ध आदि की विविधता का सहज परिणाम है। और भाषायें जहाँ अपनी विशिष्ट भिन्नियों से जकड़ी हुई हैं, वहाँ ब्रजभाषा की अपेक्षाकृत

अधिक स्वतन्त्रता है। शब्दों के विषय में भी यही बात है। संस्कृत का एक लक्षण शब्द ब्रजभाषा में अनेक तद्भव रूप धारण कर लेता है। अकेले कृष्ण के लक्षण कान्हा, कान्हर, कन्हैया आदि अनेक रूप बन जाते हैं। इस विविधता से कवि का छन्द, गीत आदि के लिए विशेष बन्धन-बाधा नहीं रहती और भाव की अभिव्यक्ति में सौंदर्य आ जाता है। शब्दों और कारक-चिन्हों के अतिरिक्त ब्रजभाषा के उच्चारण में भी एक विशेष मार्दव और लोच है। डाक्टर धीरेन्द्र वर्मा ने 'अपने व्याकरण में ब्रजभाषा के ध्वनि-समूह का विवेचन करते हुए उसके चार विशेष मूल-स्वरों का उल्लेख किया है, जो क्रमशः ए, ओ, ऐ और औ के ह्रस्व रूप हैं। इनके द्वारा दीर्घ-स्वरों में एक प्रकार की कोमलता और लोच आ जाता है, जो संस्कृत तथा खड़ीबोली में सम्भव नहीं है।

ब्रजभाषा का तीसरा गुण है उसकी समृद्धि। समृद्धि इस भाषा को वास्तव में उत्तराधिकार में प्राप्त हुई थी। इसके तीनों पूर्व-रूप शौरसेनी-प्राकृत, नागर-अपभ्रंश, और पिंगल उत्तर-भारत के सबसे प्रिस्तृत तथा समृद्ध एवं संस्कृत-भू-भाग का साहित्यिक माध्यम रह चुके थे। अतएव स्वभावतः ही इसको एक अत्यन्त समृद्ध शब्द-कोष तथा परिष्कृत पद-योजना उत्तराधिकार में प्राप्त हुई। इधर अपने सहज गुणों के कारण इसने भी स्वदेशी-विदेशी भिन्न-भिन्न भाषाओं से काव्योचित शब्दों को ग्रहण कर अपना समुचित विस्तार और विकास किया और संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश आदि प्राचीन भाषाओं के अतिरिक्त अरबी, राजस्थानी तथा अन्य प्रांतीय बोलियों के व्यञ्जक तथा कोमल-ध्वनिक शब्दों से इसका भण्डार भर गया। उर फारसी के अनेक शब्द ब्रजभाषा के सांघों में ढल कर सर्वथा उसी के अंग बन गये। ब्रजभाषा को व्यापक बनाने का यह कार्य भक्त कवियों द्वारा संपादित हुआ। इन भक्त कवियों का विशेषकर सूर और तुलसी का सम्बन्ध एक ओर जहाँ उच्च साहित्य और शास्त्र से था, वहाँ दूसरी ओर जन-समुदाय से भी था, अतएव इनको वाणी में सहज ही व्यापकता आ गई जो और कवियों के लिए दुःसाध्य होती। रीति-काल के कवियों ने इसी व्यापक भाषा को ग्रहण कर उस पर खराद करना आरम्भ किया जिसने थोड़ी अस्वाभाविकता आ जाने पर भी भाषा में एक नई चमक आ गई।

देव की भाषा

ब्रजभाषा के स्वरूप और सौन्दर्य का सामान्य विवेचन हमें देव की भाषा के स्वरूप और सौन्दर्य को समझने में सहायक होगा। स्वरूप के अन्तर्गत हम उसके शब्दकोष, व्याकरण, पद-योजना आदि की, और सौन्दर्य के अन्तर्गत उसके काव्य-गुण और व्यञ्जना-शक्ति, प्रयोग-कौशल, अलंकरण आदि की परीक्षा करेंगे। देव की भाषा साहित्यिक ब्रजभाषा है। उनको जो भाषा मिली

थी वह अत्यन्त समृद्ध थी। सूर ने उसकी निखिल शक्तियों का विकास कर उसको अत्यन्त व्यापक बना दिया था। हितहरिवंश और नन्ददास ने उसकी पद-योजना को संस्कृत की शब्द-मशयों से जड़ दिया था, बिहारी ने उसके समारा-गुण को पूर्ण विकास पर पहुँचा दिया था और मतिराम ने उसको सर्वथा स्पष्ट और परिष्कृत कर दिया था। देव ने अपने उत्तराधिकार का पूर्णतया राहुपयोग करते हुए उसको और भी समृद्ध किया। नव ब्रजभाषा के प्रमुख प्राचार्यों में से हैं। इनके काव्य में ब्रजभाषा पूर्ण समृद्ध रूप मिलना है।

स्वरूप :—हम कह चुके हैं कि साहित्यिक ब्रजभाषा का शब्द-कोष अत्यन्त व्यापक था, उसमें ब्रज में प्रचलित तद्भव और देशज शब्दों के अतिरिक्त संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश, फारसी, तथा उत्तर भारत की अन्य बोलियों के शब्दों का स्वच्छन्दता से प्रयोग होता था। देव का भी शब्द-रोच अत्यन्त भरा पूरा है। संस्कृत के गंभीर पण्डित होने के कारण तथा उसके रीति-ग्रन्थों से सीधे प्रभावित होने के कारण उनकी भाषा में संस्कृत शब्द प्रचुर-मात्रा में मिलते हैं। संस्कृत के तत्सम शब्द ब्रजभाषा की प्रकृति के अधिक अनुकूल नहीं पड़ते, अतः प्रायः कवि-गण उन्हें तद्भव रूप देकर ही ग्रहण करते हैं। केशव ने इस बात की ओर ध्यान नहीं दिया और उनके ग्रन्थों में हमें संस्कृत के तत्सम शब्द उर्ध्व के स्थों बहुत बड़ी संख्या में मिलते हैं। तुलसीदास ने भी विनय-पत्रिका में ऐसा ही किया है। देव का मार्ग मध्यवर्ती है, उन्होंने तत्सम शब्दों का प्रयोग मतिराम, पद्माकर आदि अन्य रीति-कवियों की अपेक्षा अधिक किया है, परन्तु उनका उद्देश्य पाण्डित्य या चमत्कार प्रदर्शित नहीं है। उन्होंने भाषा की श्रीवृद्धि करने के लिये ही प्रायः तत्सम शब्दों का ग्रहण किया है। यद्यपि अनेक स्थानों पर यमक और अनुप्रास का आग्रह भी इसका कारण है, यह भी मानना ही पड़ेगा। एक उदाहरण लीजिये—

आस-पास पूरन प्रकास के पगार सके,
बनन आगार डीठ गली हूँ निबरते।
पारावार पारद अपार दसौ दिसि बड़ी,
बिधु बरहण्ड उतरात बिधि बर ते।
सारद अन्हाई जहू-जाई धार सहस,
सु धाई सुधा-सिन्धु नभ सेत गिरि बर ते।
उमड़ो परत जोति-मण्डल अखण्ड सुधा,
मण्डल मही में इ'दु-मण्डल बिबर ते।

उपर्युक्त छंद में रेखांकित शब्द सभी लगभग अपने तत्सम रूप में वर्तमान हैं। परन्तु आप देखें कि इन शब्दों का प्रयोग चांदनी के रजत-प्रवाह के विस्तार और

गम्भीरता का ध्वनन करने के लिये ही किया गया है। साथ ही प्रत्येक शब्द को व्रजभाषा के अनुकूल ढाल लिया गया है। 'व' व्रजभाषा की प्रकृति के अनुसार सर्वत्र 'व' हो गया है, सहस्र का संयुक्त 'स्व' स रह गया है। निवृत्त की द्विधा निबरते बन गई है। सभी शब्द प्रचलित हैं। केवल 'निबरते' प्रचलित रूप में थोड़ा भिन्न हो जाता है।

खंजन मीन मृगीन की छोटी ह्रस्वचल चंचलता निम्पिपा की।
 देव मयंक के अंक की पंक निसंक लै कज्जल लीक लिखा की।
 कान्ह, बनी अखियान विपे विसफुरति बीस विसे विसिखा की।
 दीपति मैत-महीप लिखाई समीप सिखा गहि दीप-सिखा की।

यहाँ भी संस्कृत तत्सम शब्दों का प्राचुर्य है—विस्फूर्ति, दीप्ति, विशिख आदि शब्द शुद्ध तत्सम रूप में होकर भी व्रजभाषा का सहज अंग बनकर प्रयुक्त हुए हैं। संस्कृत के कठिन तत्सम शब्द जिनके लिए हिन्दी के साधारण पाठक को कोप की शरण लेनी पड़े, देव में हैं तो अवश्य परन्तु उनका अनुपात अधिक नहीं है :—उदाहरण के लिए चामीकर, वृंदारक, रथाङ्क, पुलोमजा, सरोस्व, आसीविष, चीरज (चन्द्रमा), कैतव, दुरोत्तर, शंकरादि, हयती, छंद (मनोरंजन के अर्थ में) इभ आदि को उद्धृत किया जा सकता है। ऐसे तत्सम शब्द जो भाषा की प्रकृति के प्रतिकूल पड़ते हों या जिनसे भाषा का मादव नष्ट होता हो, बहुत कम हैं :—

—भूषण भाषण भेष विशेष सुभोजन पान सुगन्धनि की निधि।

(पथवा) - देव कन्दर्प के दर्पण द्वै कि सतापम तर्पण दर्प बुधाके।

इसी प्रकार प्रेम-चन्द्रिका में 'दुरतिक्रम', 'अनभ्याम' आदि का प्रयोग भी हुआ है। इनके अतिरिक्त दो एक छंदों में विनय-पत्रिका की संस्कृत-बहुला भाषा को भी प्रयुक्त किया गया है ; जैसे :—

जय-जय भगवत रूपी महारत्न,
 भारायमान क्षितीभार संभारहन,
 कमलनयन केशव स्वामि, कंसारि,
 वंसावतंस, स्फुरद्रूप गोपाल भूपाल भृत,
 करुणानिलय कोटि कंदर्प दर्पापहारी,
 महा सुन्दर स्याम मूर्ति छत्रि व्रीडनं।
 अजिन हरन राज राजेन्द्र देवेन्द्र,
 दुःखापहो मेन्द्र वृन्दावना कीड संकीडनं।

(शब्दरसायन पिंगल पृ० १२५)

परन्तु ये 'द' उदाहरण के लिए गढ़े गये हैं, अतएव इनको विशेष महत्त्व

नहीं दिया जा सकता। आधुनिक देश-भाषाओं का ताना-बाना प्रकृत और अपभ्रंश के शब्दों से ही बना हुआ है। ब्रजभाषा के अधिकांश तद्भव शब्द प्राकृत और अपभ्रंश शब्दों के ही विकसित रूप हैं। पुरानी हिन्दी और पिंगल आदि की व्यवस्था तक तो ये शब्द बहुत कुछ अपने प्रकृत रूप में ही वर्तमान थे, परन्तु धीरे धीरे वे घिस कर चिकने हो गए। फिर भी साहित्यिक ब्रजभाषा के शब्द-कोश में प्राकृत और अपभ्रंश के अविकृत शब्द भी मिलते हैं। देव में ऐसे शब्दों की संख्या नगण्य नहीं है। लोचन के लिए लोचन, विद्युत के लिए बिजु, मदन के लिए मयन, मद के लिए मय (मयमंत), यूथ के लिए ब्रूह, नाथ के लिए नाह, आदि प्राकृत-अपभ्रंश शब्द उनके काव्य में स्वच्छंदता से प्रयुक्त हुए हैं। परन्तु ये प्रायः हिन्दी के ही 'तद्भव' शब्द बन गए हैं। साधारणतः पाठक के ध्यान में नहीं आता कि ये प्राकृत-अपभ्रंश के शब्द हैं। एकाध स्थान पर प्राचीन हिन्दी के 'दीसंत' आदि का भी प्रयोग है। जैसा कि पहले कहा जा चुका है ब्रजभाषा में अरबी-फारसी के शब्दों का भी समावेश हो गया था। मुसलमानों से नित्य प्रति का सम्पर्क, मुसलमानी राज्य होने के कारण अनेक बार उनके यहाँ ही आश्रय-प्राप्ति, अनेक मुसलमान कवियों द्वारा ब्रजभाषा में काव्य-रचना, मुसलमानी संस्कृति का प्रभाव, आदि, ऐसे महत्त्वपूर्ण कारण थे जिनसे उस युग की कोई भी व्यापक-भाषा अरबी-फारसी के शब्दों से बच नहीं पाई। रीतिकाल में भूषण और बिहारी की कविता में इन शब्दों का अत्यधिक प्रयोग है। पहले के काव्य का प्रतिनायक मुसलमान था, और दूबरे का आश्रय-दाता (मुसलमान शासन का एक विशिष्ट पदाधिकारी होने के कारण) मुसलमानी संस्कृति के रंग में क्राफ़ी रंगा हुआ था। देव में अरबी-फारसी के शब्द उपयुक्त दोनों कवियों की अपेक्षा तो बहुत ही कम हैं, साधारण अनुपात से भी उनकी संख्या थोड़ा ही है। गुलाब, कमान, महल, मखमल, कैबी, कतेजा, जहाज आदि शब्द तो हिन्दी में ऐसे मिल गए हैं कि इनको पृथक् करना भी सरल नहीं है, इनके अतिरिक्त और जो शब्द देव के काव्य में प्रयुक्त हुए हैं वे भी उस समय आमरूहम ही थे—जैसे रुख, बर्फ, किर्च, सही, ज़ोर, शर्बत, गरीब आदि। इस प्रकार वास्तव में मखमल, फ़र्शबंद, ख़ासी, कज़ाक (कजाक), फ़ागन (फारखती), शरीक जैसे विदेशी लगने वाले शब्द देव में कुछ एक ही रह जाते हैं। इनमें पहले चार तो एक प्रकार से पारिभाषिक-से हैं क्योंकि उनसे वस्तु या व्यक्ति-विशेष का बोध होता है, 'शरीक' भी पहले सरीक और फिर इनी प्रत्यय लगने से स्त्रीलिंग में सरीकिनी बनकर ब्रजभाषा में ही बिलकुल घुल-मिल गया है। फ़ागन शब्द यद्यपि शुद्ध विदेशी है, परन्तु यह ब्रज के गाँवों में फारखती के रूप में आज भी काफी प्रचलित है। एकाध स्थान पर जहाँ विषय-उस प्रकार का है, वहाँ जरूर अरबी-फारसी का पुट गहरा

हो गया है—उदाहरण के लिए सुखसागर-नारंग का समय-द्वारा लिखा जा सकता है जो पिहानी के सुखलमान अधिपति अकबर अली खाँ की प्रशंसा में लिखा गया है :

ऐसे कौन आज जाकी साहल समाज जहाँ,
सब को सुकाज साहिबी को सुख साज है ।
देव गुणमंत संत सामंत समाज, राज-
काज को जहाज दिल वरिया-वराज है ।
जापै हतराज ता गनीम मिर गाज बग-
बैरिन पै बाज सैद बंश सिरताज है ।
सानी सुरराज जो पिहानी-पुर राज करै,
मही में जहाज महमदी महाराज है ।

पर यह वास्तव में देव की भाषा का सहज रूप नहीं है। सुखलमान आश्रयदाता की प्रशंसा को उसकी संस्कृति के अनुकूल बनाने के लिए ही कवि ने प्रयास ऐसा किया है।

अन्य प्रांतीय बोलियों के शब्द तो ब्रजभाषा में इतने सुल-मिल गए थे कि आज उनको पृथक् करके देखना भी सर्वथा सम्भव नहीं होता। उसमें बुंदेलखंडी, कन्नौजी के अतिरिक्त, अवधी और राजस्थानी आदि के शब्दों का अनुपात, किन्नी प्रांत-विशेष में कवि के वास पर प्रायः निर्भर रहता था। देव अपने जीवन में इटावा, भरतपुर, दिल्ली आदि प्रान्तों में ही रहे थे। बाद में शायद कुछ दिन के लिए अवध में पिहानी जाकर रहे हों, अतएव स्वभावतः ही उनकी भाषा में ब्रज से भिन्न बोलियों के शब्द बहुत कम हैं। जो हैं वे प्रायः पूर्व-कवियों द्वारा स्वीकृत साहित्यिक शब्द ही हैं दूसरी बोलियों के देशज शब्द अधिक नहीं हैं। यों तो देव की कविता में अनेक शब्द नये से मालम पड़ते हैं, परन्तु वे वास्तव में किसी दूसरी भाषा के नहीं हैं। केवल ठोड़-मरोड़ के कारण ही विलक्षण प्रतीत होते हैं। उदाहरण के लिए 'लपना', 'सौरई' और 'रिष्यो' को लीजिए। ब्रजभाषा-भाषी हम पर थोड़ा चौंक सकता है। पर वे दाहर के शब्द नहीं हैं—लपना जलपना से निकला है, सौरई श्यामलता की विकृति है, और रिष्यो रेश्या से बना लिया गया है। अन्त में कुछ शब्द ही ऐसे रह जाते हैं जो ब्रज की परिधि से थोड़े बाहर पड़ते हैं :—अंभा, ब्रीकना आदि। अंभा बुंदेलखंड में आजकल नागा के अर्थ में सर्वसाधारण में प्रचलित है।

वेध पर शब्दों को विकृत करने का दोष लगाया जाता है। पं० रामचन्द्र शुक्ल इस अपराध में भूषण के साथ ही देव की भी गणना करते हैं। वास्तव में

इस प्रसंग में भूषण के साथ देव की तुलना तो उनके साथ बहुत बड़ा अन्याय है, परन्तु जैसे यह आरोप उचित ही है। लाला भगवानदीन ने देव के द्वारा प्रयुक्त अनेक शब्दों का विश्लेषण करते हुए उनके अनौचित्य का अत्यंत प्रामाणिक विवेचन किया है। देव ने यमक, अनुप्रास अथवा तुक के लिए शब्दों की बहुत ही तोड़-मरोड़ की है। ऐसा करने में उन्होंने भाषा-विज्ञान के नियमों का उल्लंघन ही नहीं किया, कहीं कहीं तो उनका रूप ऐसा बदल दिया है कि वे सर्वथा नवीन शब्द ही प्रतीत होते हैं जिनका अर्थ लगाना असम्भव हो जाता है। इस शब्द-विकृति के मूल में प्रायः दो कारण हैं: एक तुक का आप्रह, दूसरा यमक अथवा अनुप्रास का आप्रह। तुक के आप्रह से कंकुर का कद बन जाता है, इच्छा का ईछी, अभिलाषिणी का अभिख्या, हिरण्य का हिरन, तुला का तुलही, उत्कलित-हृदयवाली का हिये-उलही, विदित का विद्वोत, द्वन्द्व का दंदरा:—

१. औचक ही उचकौ कुच 'कंद' सौ।
२. भूख न भोजन की कछु 'ईछी' ॥
३. राखै मुख आभा अभिमान की 'अभिख्या' हौ।
४. तौलियत मानिक ते तुलासों 'हिरन' के।
५. कपोल ज्यों प्रेम पला 'तुलही' के।
६. मिले सुखदायक न देख्यो दुख 'दंदरा'।
७. मरदनमिह मदीप सुत दैम बंस-'विद्वोत'।

इसी तरह, (२) यमक अनुप्रास के आप्रह से भी पूर्वोक्त का पुमनेन्दु —
व्यामोह का व्योह, जलपना का लपना, पाण्डु का पण्डल, हेमंत का हेउत बन गया है।

१. 'लपनै' कहां लौं बालपने की बिकल बातें—
२. है उत देव बसंत सदा इत 'हैउत' है हिय कंप महाबस।

यह अत्याचार केवल संस्कृत के शब्दों के साथ ही नहीं हुआ, हिन्दी के शब्दों का भी बड़ी निर्दयता से अंग भंग किया गया है:—

गर्बीली गुननि लजीली डीली भौंहनि कै,
ज्यों ज्यों नई जाति स्यों स्यों नये नेह 'नितई'।
बीधी बात बातनि, 'उनीधी' गात गातनि,
'समीधी' पर्यङ्क में निर्मक अंक 'हितई'।
सुवन भीजी बीजी सीजी औ पसीजी,
भीजी पी जी सौं पड़ी-की राग रंग रैन रितई।

नाह नाह सौहैं के हँसौहें नह सौहें नरी,
क्यो हू नाह सौहैं ना हँसौहें नैक चितहँ ।

इसी प्रकार—वंशी वागी के वज्र पर धनर्मी वागी, ननमा वारा, महत्त्व के वज्र पर रहचर, महचर, चहचर, आदि अनेक शब्द देव ने गठ लिए हैं, उनकी संगति बैठती है या नहीं उनका कुछ अर्थ निकलता है या नहीं, इसकी कोई विन्ना नहीं की। देव के काव्य में ऐसे शब्द भी सैकड़ों हैं जिनका कोई अर्थ ही नहीं मिलता। तीभ, धील, बावस, हुद्र, सीजी, बमीकने, गमार्यो, दुहुन, तरावक, हूप, आदि आदि। वेसे तो वज्रभाषा का कोई भी काव्य हमसे मुक्त नहीं है परन्तु देव में यह दोष इतना अधिक है कि पाठक को प्रायः अर्थ के उलभ जाने के कारण अत्यन्त खोभ होता है। उनके छंदों की बहुत बड़ी संख्या इस प्रकार से प्रयोगों से अस्त है।

व्याकरण

व्याकरण की दृष्टि से भी देव की भाषा अत्यन्त सदोष है। उन्होंने स्थान-स्थान पर उसके नियमों का उल्लंघन किया और इसके मूल में भी वही तुक, अनुप्रास और यमक का मोह है। इसी मोह में पढ़कर वे लिंग-सम्बन्धी दोष, कारक-चिह्नो तथा क्रिया रूपों की गड़बड़, वाक्य-विन्नाम का शैथिल्य, आदि अनेक व्याकरण दोषों के दोगी हुए हैं। इसका यह अभिप्राय नहीं है कि वे व्याकरण के निगमोंसे अनभिज्ञ थे, अथवा शुद्ध भाषा जिनसे में ही असमर्थ थे। जहाँ उन्होंने थोड़े भी संयम से काम लिया है, वहाँ उनकी भाषा विदकुल शुद्ध तथा व्याकरण-सम्मत मिलती है।

गौने के चार चली तुलही, गुरु लोगन भूपन भेष बनाए*।
सोल-सयान सखीन सिखायो, सबै सुख सासरे हू के सुनाये ।
दोलियो बोज सदा हँसि कोमल, जे मन भावन के मन भाये ।
यो सुनि ओछे उरोजन में अनुराग के अंकुर से उठि आये ।

छंद की गति ग्रीक लय के आग्रह तथा प्रायः अवधारण की दृष्टि से काव्य भाषा में क्रिया पहले आ जाती है और कर्ता, कर्म बाद में—ऐसा खड़ीबोली की कविता में—और अंगरेजी आदि में भी होता है। बस इस विपथ्य को छोड़कर उपर्युक्त छंद में व्याकरण के सभी नियमों का पूर्ण निर्वाह है। अन्तिम पंक्ति में तो अन्वय की भी आवश्यकता नहीं है।

राधिका कान्ह को ध्यान धरै, तब कान्ह हूँ राधिका के गुन गावै;
त्योँ असुआ बरसै, बरसाने को पाती लिखै, लिखि राधे को ध्यावै ।
राधे हूँ जाय घरीक में 'देव', सुप्रेम की पाती लै छाती लगवै;
आपने आपु ही में अहम्, सुरम्, बिरम्, समुम्, समुकावै ।

इस छंद में वाक्य सरल नहीं हैं, संयुक्त हैं, कृदन्तों का प्रयोग भी कई बार हुआ है। कृदन्त-प्रधान अंशों के प्रयोग से वाक्य रचना प्रायः जटिल हो जाती है, पर आप देविण् देव ने कितनी सफ़ाई से प्रत्येक वाक्य और वाक्यांश की स्वच्छता की रक्षा की है। लगभग संपूर्ण छंद ज्यों का त्यों गद्य में परिणत किया जा सकता है।

एक उदाहरण और लीजिए :

‘कंपत हियो’; ‘न हियो कंपत हमारो’; ‘यो
हँसी तुम्हें अनोखी’; ‘नेकु सीत में ससन देहु’;
‘अंबर-दरैया, हरि, अंबर उजेरो होत’;
‘हेरिकै हँसै न कोई’; ‘हँसै तो हँसन देहु।’

यहाँ एक क्षी पंक्ति में उत्तर-प्रत्युत्तर दिया गया है, शुक्लजी की शब्दावली में क्या मजाल कि जो एक भी शब्द इधर उधर हो जाये। वास्तव में देव बड़े पण्डित और शास्त्रविद् कवि थे, परन्तु एक तो ब्रजभाषा की प्रणाली ही कुछ विगड़ी हुई थी, दूसरे देव ने भंकार, गति-लय, पद-बंध, समास-गुण, साधुर्थ आदि भाषा के साहित्यिक गुणों पर इतना अधिक ध्यान दिया है कि उसके व्याकरण की प्रायः उपेक्षा हो गई है। पर यह दोष अपने आप में किसी प्रकार भी साधारण अथवा नगण्य नहीं है।

वचन और लिंग के दोष :—

पायनि के चित चायन को बल लीलत लोग अथायनि बैद्यो।

(१) लोग सदैव बहुवचन में प्रयुक्त होता है, यहाँ लोग के साथ ‘बैद्यो’ एकवचन क्रिया का प्रयोग किया गया है।

(२) कुछ शब्द ऐसे होते हैं जो एक से अधिक वस्तुओं का द्योतन करने के कारण, जबतक कि पार्थक्य के लिए उनमें से एक का विशेष रूप से प्रयोग न किया जाए, साधारणतः सदैव ही बहुवचन में प्रयुक्त होते हैं—केश, दंत, नख, नेत्र, कुच, नितम्ब, हाथ-पैर आदि ऐसे ही शब्द हैं। ‘एक आँख दुखती है—’ यहाँ तो पार्थक्य व्यञ्जक एकवचन का प्रयोग ठीक है, परन्तु साधारणतः आँख दुखने आगई है, आँखें खुल गईं, ‘आँखें खिल गईं’ आदि ही कहते या लिखते हैं—कुच और नितम्ब का भी बहु (द्वि) वचन में ही प्रयोग होता है। परन्तु देव ने एक वचन में ही उन्हें बाँध दिया है :

—त्यों पुलक्यौ जल सौं मलक्यौ उर औचक ही ‘उचकौ’ कुच कंद-सौं।

—दैवजू चाइत ओप घरीं पल, त्योंहीं नितम्ब भयौ कहु ‘भारो’।

यहाँ किसी प्रकार भी पार्थक्य का निर्देश न होने से एकवचन के लिए कोई स्थान नहीं है।—‘नेन ते सुव्य के अमुवा मनो भौर मयोजन न ‘सरक्यौ’ परै ।’ में उपमेय ‘अमुवा’ बहुवचन में होने के कारण उपमान भाग भी बहुवचन में ही होना चाहिए, और उसी के अनुसार क्रिया भी होनी चाहिए। परन्तु ‘सरक्यौ’ एकवचन है। कहीं कहीं आपने भाववाचक संज्ञा का भी बहुवचन कर डाला है—

ई‘गुर सो रँग एडिन बीच, भरी अंगुरी अति ‘कोन जनायनि ।’

इसी प्रकार जिंग-दोष भी देव में हैं :

१. पेजि कै पठाई, बभू मगद के ‘मोम-सो’ ।
२. न रचा है चित और, अरचा है चितचारी ‘को’ ।
अरचा खीलिंग है, पर ‘को’ पुँल्लिंग का चिह्न है ।—
३. उचकै कुच कंद कदब-कली-‘सी’—कुचकन्द पुँल्लिङ्ग है ‘सी’ खीलिंग है ।
४. राधा मन मोहि मोहि मोहन ‘भई भई ।’
५. लहर लहर होत प्यारी की ‘लहरिया’

लहरिया प्रायः पुँल्लिंग में ही प्रयुक्त होता है—देव ने इसका खीलिंग में प्रयोग करते हुए उसके साथ क्रिया ‘होत’ को पुँल्लिंग ही रहने दिया है ।

६. ‘लंक’ शब्द कहीं पुँल्लिंग और कहीं खीलिंग में प्रयुक्त हुआ है :

पुँल्लिंग—सु भयो छवि दूबरो लंक विचारो ।

चा मुख मयक जीत्यौ लंक मृगराज हू को ।

खीलिंग—लंक गहि लीनी.....

या—लंक लचकि लचकि जात ।

लंक शब्द प्रायः खीलिंग में ही प्रयुक्त होता है, अवधी में भी इसका यही रूप है—

‘बसा लक बरनै जग भीनी ।’ (जायसी)

कारक-चिह्नों की गड़बड़ :—कविता की भाषा में कारक-चिह्नों का प्रयोग नियमित रूप से नहीं हो सकता—भाषा की कसावट को बनाए रखने के लिए कविजन इनको छोड़ भी देते हैं। ब्रजभाषा के कवियों ने—विशेषकर रीतिकाल के कवियों ने—प्रायः ऐसा किया है। देव के लिए तो अश्लथ पदबंध अत्यधिक महत्त्व रखते थे, अतएव उन्होंने स्थान स्थान पर कारक-चिह्नों को उड़ा दिया है। इन सबमें कर्ता के चिह्न ‘ने’ का प्रयोग सबसे कम हुआ है। एक प्रकार से ‘ने’

को उड़ा देना ब्रजभाषा का स्वभाव ही बन गया था, यहाँ तक कि वैयाकरणों ने इसे नियम के भीतर ही ले लिया है। परन्तु वास्तव में ऐसा माना नहीं जा सकता क्योंकि यह केवल छंद का आग्रह ही है। ब्रजभाषा का जो थोड़ा बहुत गद्य है, उसमें ऐसा कहीं नहीं मिलेगा। भूतकालिक सकर्मक क्रिया के साथ गद्य का वाक्य बिना 'ने' के पूर्ण ही नहीं हो सकता,

‘अब जो यह बात श्री गुसाँई जी ने कही।’

परन्तु कविता में 'ने'—रहित प्रयोग कहीं मिल जायेंगे। यही अधिकरण की विभक्तियों के लिए भी कहा जा सकता है। देव ने भी स्थान स्थान पर विभक्तियों को छोड़ दिया है :—

१. जब ते जदुराय दई दुहि गाय

२. उनहूँ अपनो पहिराय हरा सुसकाय कै गाय कै गाय दुही ।

३. राधिका प्यारी हमारी सो तू कहि कालिह की बेन बजाई मैं कैमी ।
निम्नलिखित पद में कई कारकों की विभक्तियाँ नदारद हैं :

भाँवरि होत निछावरि हूँ गुन दामरि मेलि गरे गहरान्यो ।

चित्त चुभ्यो मद ओठनि को हिय नेह मयो हरि के दहरान्यो ।

देव दुहूँ रस लोभ बढ़यो, भयो लाज के छोभ कछू हहरान्यो ।

दूलह प्रेम—पियूष पियो, सुर-रुख ज्यो ऊजहि के लहरान्यो ।

‘चित्त चुभ्यो’ और ‘हिय...हरि’ में अधिकरण का निम्न ‘मे’ नहीं दिया गया; ‘दुहूँ रस लोभ बढ़यो’ में सम्बन्ध या कर्म का विग्रह ‘को’ और ‘दूलह प्रेम—पियूष पियो’ में कर्ता का चिन्ह ‘ने’ उड़ा दिया गया है।

यहाँ तक तो कोई विशेष हानि नहीं है, परन्तु इसके आगे जब कारक चिह्नों की गड़बड़ होने लगती है—तो यह क्षमा नहीं की जा सकती :

देव अहो बलि हौँ बलिहारी, तिहारी सी प्रीति निहारी न ‘मेरे’ ।

यहाँ कर्ता की विभक्ति होनी चाहिए, परन्तु देव ने सम्बन्ध की विभक्ति लगा दी है।

—“कल हंस कलोलत हैं कल ‘सों’ ।” यहाँ ‘सो’ निरर्थक है।

—“खुले भुजमूल प्रतिकूल विधि बंक ‘मैं’ ।” यहाँ ‘सों’ (करण) के स्थान पर ‘मैं’ (अधिकरण) का भ्रान्त प्रयोग कर दिया गया है क्योंकि द्वारा के अर्थ में ‘सों’ ही आता है ‘मैं’ नहीं, ‘बंक (उलटी) विधि सों (द्वारा)’ ही शब्द न कि ‘बंक विधि मैं’ ।

कारक-चिह्नों के वैकल्पिक रूप—देव के प्रस्तुत शुद्धि और हस्त-
लिखित ग्रन्थों में कारक-चिह्नों के प्रायः सभी वैकल्पिक रूप मिलते हैं। कर्म कारक
के को, कौ, कौ और कहीं कहीं कौ भी, करण और अपादान के सां, सं, ने, तं,
अधिकरण के मैं, में, माहि, माझ, मध्य, मधि, तथा पै, पर, पाहि—सभी को यथा-
सुविधा प्रयुक्त किया गया है। जहाँ तक कर्म कारक की विभक्तियों में ओं, और
'ओ' तथा 'ओं' की ध्वनियों का सम्बन्ध है, यह निर्णय करना कठिन है कि देव ने
मूल रूप में इनमें से कौनसी ध्वनि को स्वीकृत किया था क्योंकि उनकी कोई
प्रामाणिक मूल-लिपि प्रस्तुत नहीं है। प० मानादीन और चातक जी के पास
सुरक्षित कुछ खण्डित पृष्ठ हैं जो देव की अपनी हस्त लिपि कहें जाते हैं; उनमें
'ओ' ध्वनि अर्थात् 'को' का ही प्रयोग अधिक है—यद्यपि 'कौ' का भी सर्वथा
अभाव नहीं है। जिथ एक छंद का चित्र हमने दिया है उसमें तीन बार 'कों' और
एक बार 'कौ' आया है। इसको प्रमाण न भी माना जाय तब भी यह तो सत्य
ही है कि मथुरा और मथुरा के आस पास, इधर पश्चिम में अलीगढ़, और बुलंद-
शहर तक 'ओ' ध्वनि का प्रचार अधिक है, और जितना आगरा से आगे इटावा
मैनपुरी की ओर जाइए उतना ही 'ओ' के प्रति आग्रह अधिक मिलेगा, उधर 'ओ'
और 'औ' का प्रचलन घटा, बदायूं आदि प्रांतों में है। ऐसी परिस्थिति में
देव के लिए कर्म चिह्न में 'ओ' की ध्वनि ही अधिक सम्भाव्य मानी जा सकती है।
इसके अतिरिक्त जैसा कि एक व्याकरणकार ने लिखा है 'औ' की अपेक्षा 'ओ' की
ध्वनि अधिक कोमल होने के कारण साहित्यिक ब्रजभाषा में 'को' ही अधिक प्राह्य
रहा है। रत्नाकर जी का मत पं० कृष्ण बिहारी मिश्र आदि अनेक अधिकारी
पण्डितों को आज मान्य नहीं है।

क्रिया-रूप :—काव्य-भाषा में समास-गुण के आग्रह के कारण कारक
चिह्नों की भांति क्रिया रूपों का भी प्रयोग थोड़ी कफायत से किया जाता है।
चरस्तव में कविता की भाषा में संयुक्त क्रियाएँ ही ठीक बैठती हैं। वर्तमानकाल
की सहायक क्रिया 'है' जिसका गद्य में बाहुल्य मिलता है, काव्य में प्रायः उड़ा दी
जाती है। खड़ी बोली का परिमार्जन करते हुए, कवि पंत के सामने भी यह समस्या
आई थी, और उन्होंने काव्य भाषा से संयुक्त क्रियाओं की उपादेयता पर बल देते
हुए इस दो सींगों वाले कनक-मृग 'है' को कविता की पञ्चवटी से पूर्णतः बहिष्कृत
करने का अनुरोध किया था। खड़ी बोली तो अपनी स्वाभाविक स्त्रीमाओं के
कारण इस प्रयत्न में सफल न हो सकी, परन्तु संयुक्त क्रियाओं का प्रयोग ब्रज-
भाषा का तो एक सहज गुण रहा है। वर्तमानकाल के अनिश्चित और अपूर्ण रूपों
में 'है' के प्रयोग का विधान तो है, परन्तु काव्य में प्रायः उसको त्याग ही दिया
जाता है। इसके अतिरिक्त वर्तमानकाल के वैकल्पिक क्रिया-रूपों में तो 'है' क्रिया

में ही संयुक्त हो जाता है—'है' का 'हि' और 'हि' का ऐ बनकर क्रिया के धातु रूप में लग जाने से ही वर्तमान कालिक क्रिया के आद्यै, राद्यै आदि वैकल्पिक रूप बनते हैं। वर्तमान-कालिक कृदंत में भी जहां खड़ी बोली में 'कर' को पृथक् रूप से जोड़ना पड़ता है, वहां व्रजभाषा में प्रागः क्रिया में ही 'ह्' या 'य' प्रत्यय लगा देने से कृदंत रूप बन जाते हैं। शताब्दियों तक काव्य का माध्यम रहने के कारण व्रजभाषा में खड़ी बोली की अपेक्षा ये विशेषताएं प्राग से प्राग आगई हैं। देव ने इन सभी का वाञ्छित उपयोग करते हुए अपनी भाषा की समास-शक्ति का विकास किया है। 'है' का प्रयोग पृथक् रूप में उनकी कविता में बहुत ही कम मिलता है :

धैरागिनि की धौं अनुरागिनि सुहागिनि त् ,
 देव बड़भागिनि लजाति औ लरति क्यों ?
 सोवति, जगति, अरसाति, हरखाति,
 अनखाति, बिलखाति, दुख-मानति डरति क्यों ?
 चौकति चकति उचकति और बकति,
 विथकति औ थकति ध्यान धीरज धरति क्यों ?
 मोहति, मुरति, सतराति, इतराति साह—
 चरज सराहि 'आहचरज' मरति क्यों ?
 —उंचे धाम बाम चढ़ि आवत उत्तरि जाति ।
 —सूखे जल सफरी लो सेज पै फरफराति ।
 —बदन लिलार बड़े बार धुमडे परत ।

'युक्त क्रिया-रूपों की भी देव में बहुलता है :—

पवन झुलावै, केकी-कीर बतरावै, 'देन' ।
 कोविल हलावै, हुलसावै करतारी दै ॥

परन्तु यह सब होते हुए भी क्रिया-रूपों की गड़बड़ी देव में खूब मिलती है। एक तो क्रियाओं के रूप निश्चित नहीं है—काक-चिहों की भांति यहाँ भी प्रायः सभी वैकल्पिक-रूप मिलते हैं।—भगिण्यन्, कालिक क्रियाओं में ग और ह दोनों में अन्त होने वाले रूप तो मिलते ही हैं—कहीं कहीं बी में अंत होने वाले रूप भी प्रयुक्त हुए हैं जो किसी प्रकार भी शुद्ध नहीं माने जा सकते हैं :

कछु और उपाय करै जनि ही हतने दुख सों सुख सों भरिबी ।
 फिरि अंतक रो भिन कंत बसत सु आवत जीवत ही 'जरिबी' ।
 बन वीरन वीरी हूँ जाठगी देव सुने धुनि कौकिल की 'डरिबी' ।
 जब डोलिहँ औरै अबीर भरी सु हहा कहि वीर कहा 'करिबी' ।

की कारान्त क्रियाएं विधि लिंग में ही प्रत्युक्त होती हैं—गूध, तुलसी, मतिराम, दास, सभी ने इसका इसी रूप में प्रयोग किया है—

लखनलाल कृपाल ! निपटहि 'डारिबी' न विसारि ।

'पालिबी' सब तापसिनि ज्यो राज धरम विचारि ।

डा० श्याम सुन्दर दास के अनुसार यह रूप ब्रज के दक्षिण से लेकर बुन्देलखंड तक प्रचलित है । एक प्रकार से आजकल इसे बुन्देलखण्ड की क्रियापद ही माना जाता है । कहीं-कहीं दुहरे प्रत्यय लगा कर क्रिया का रूप विचित्र बना दिया गया है—

'माधव 'बितैहौगी' उमा-धव को ध्यान कै ।' यहां 'है' और 'गी' दोनों ही अवशिष्ट वाची प्रत्यय लगा दिए गए हैं । लाखा भगवानदीन ने ऐसे ही शब्दों को पकड़ कर देव को खूब झंझोड़ा है ।

'देव जू' गोहिंन लागे फिरैं, गहिके गहिरे रग में 'गहिराऊ' ।

पीतपटा पहिरो है, भद्र, उन्हें नीलपटा अपनो 'पहिराऊ' ॥

बांसुरी की बनि तानन मों, ब्रज की बनितान सबै 'बहिराऊ' ।

यहाँ एक तो गहरो से आज्ञा में 'गहिराऊ' बना लेना ही व्याकरण सम्मत नहीं है, फिर दीर्घांत कर देना तो सर्वथा अनियमित है । यही बात 'पहिराऊ' और 'बहिराऊ' के लिए भी कही जा सकती है । इसी प्रकार क्रियापदों में भी काल की गड़बड़ियाँ अनेक हैं । कुछ स्थानों पर एक ही वाक्य में वर्तमान और भूतकालों को भिड़ा दिया गया है :

दर्पन देखि इतै दग दै, रचि मेरे सिंगार बिगारत हैं हरि ।

× × ×

भाल मृगममद बिन्दु बनाय कै, इन्दु-सो मोहि गुबिन्द गये करि ।

वाच्य-परिवर्तन में देवने भाषा का रूप काफी बिगाड़ा है । - ब्रजभाषा में 'इयत' प्रत्यय लगाकर तथा 'जानो' क्रिया के विभिन्न रूपों को जोड़कर कर्म-वाच्य और भाव-वाच्य बनाये जाते हैं । 'इयत' प्रत्यय प्रत्येक शब्द में ठीक नहीं बैठता, इसलिए जानो क्रिया के विभिन्न रूपों को जोड़ने की आवश्यकता पड़ती है । पर देव ने इसका उचित ध्यान नहीं रखा—'सुननो', 'धुननो' आदि से 'सुनियत', 'धुनियत', तो ठीक है, चदानों से 'चढाइयत' भी सहजिया जाए, परन्तु 'लपटानो' से 'लपटाइयत' तो व्याकरण सम्मत होते हुए भी साधारणतः व्यवहारार्थ नहीं है । देखिए नीचे के छंद में 'इयत' प्रत्यय का कितना दुरुपयोग किया गया है—

मोहन की मूरति सो मोही मनमोहिनी सु,
 मोहि महामोह ब्योह भो हिय 'मदाह्यतु' ।
 भौर भौर भीतर सरोज फरकत, ऐसी,
 अघखुली-अख्यान उपमा 'बदाह्यतु' ।
 आलिन की आन उर आनी, तन आनी आन,
 कात न कान ही सयान ही 'पदाह्यतु' ।
 लोनौ मुखमण्डल पै पंडल प्रकास जैसे,
 'देव' चन्द-मण्डल पै चन्दन 'चदाह्यतु' ।

यहाँ मुख्य क्रिया-पद है 'चदाह्यतु' जिसका अर्थ है चढ़ाया जा रहा है । यह तो ठीक है । परन्तु 'मदाह्यतु' का अर्थ मढ़ाया जा रहा है, लेने से पहले प्रधान वाक्य का शब्दार्थ होगा, हृदय मोह और व्यामोह से मढ़ाया जा रहा है; और 'बदाह्यतु' का अर्थ 'बढ़ाया जा रहा है' करने से दूसरे प्रधान वाक्य का शब्दार्थ होगा : अघखुली आँखों के लिए उपमा बढ़ाया जा रहा है (उ प्रत्यय पुल्लिङ्ग वाची है) । भला ऐसे वाच्य प्रयोगों से कुछ चुक बैठती है ? इसके अतिरिक्त कर्त्वाच्य और कर्म-वाच्य की उलझनें तो देव की भाषा में अनेक मिलती हैं—परन्तु यह हिन्दी का स्वाभाविक दोष है—खड़ीबोली इतने नियमन के उपरांत भी बुरासे मुक्त नहीं हो पाई—देव बेचारे दोषी हैं तो क्या आरचर्ग ?

अवधी और खड़ी बोली के क्रियापद और सर्वनाम :—जैसा कि पहले ही स्पष्ट किया जा चुका है, ब्रजभाषा में हिन्दी की अन्य समीपवर्ती उपभाषाओं के भी क्रियापद और सर्वनाम आदि घुल-मिल गये थे । देव में 'आहिं' आदि अवधी के क्रिया-पद मिल ती जाते हैं पर उनका अनुपात बहुत ही कम है । 'दीन्ह', 'कीन्ह' आदि अवधी रूप जो बिहारी में प्रचुरता से मिलते हैं, देव में ब्रजभाषा की प्रकृति के अनुसार 'दीन्ही', 'कीन्ही' बन कर ही प्रयुक्त हुए हैं । 'बकती', 'भुक्जाती', 'जहरती' जैसे वर्तमान-कालिक कृदंत साधारणतः खड़ी बोली के ही हैं, परन्तु ब्रजभाषा में भी वैकल्पिक रूप में उनका प्रयोग थोड़ा बहुत होता ही था । ठेठ ब्रजभाषा लेखक रसखान में भी 'बोलती है' जैसे क्रिया-पद मिल जाते हैं । सर्वनामों में देव ने प्रचलित रीति के अनुसार सभी वैकल्पिक रूपों को ग्रहण किया है । उन्होंने उत्तम-पुरुष के मैं हूँ, मोहि (मोय); मध्य पुरुष के तू, तैं, तोहि (य), तौको, सभी का यथा-सुविधा प्रयोग किया है । इसके अतिरिक्त संकेत-वाचक सर्व नामों में तो जाको, जाहि (य) ताको, ताहि (य) के साथ शुद्ध अवधी-रूप जेहि, तेहि और इह भी स्थान-स्थान पर मिल जाते हैं :—

—करत समाज सुमाज सुग्य राजहंम 'जेहि' मय ।

—काव्य सार शब्दार्थ को, रग्य 'तेहि' काव्य सुमाग ।

वाक्य-रचना :—विश्वनाथ के अनुसार आकांक्षा, योग्यता और आवृत्ति से युक्त पद-समूह को वाक्य कहते हैं। वाक्यार्थ की पूर्ति के लिये भिन्नी पदार्थ की जिजासा बना रहना आकांक्षा है, एक पदार्थ का दूसरे पदार्थ के साथ सम्बन्ध करने से बाधा न होना योग्यता है, और जिन पदार्थों का प्रकरण में सम्बन्ध है, उनके बीच में व्यवधान न होना आवृत्ति है। अर्थ की उचित प्रतीति के लिए वाक्य-गत्त व्यवस्था सर्वथा अनिवार्य है। कविता में कवि को पदों का क्रम थोड़ा उधर-उधर करने की स्वतन्त्रता सदा से रही है। व्यवस्था का ध्यान रखने वाले कवियों ने तो इस स्वतन्त्रता का उचित उपयोग ही किया है, परन्तु अनेक कवि इमका वुरुपयोग भी खूब करते आये हैं। हिन्दी के प्राचीन साहित्य में तुलसी को छोड़ कर अन्य कवियों ने वाक्य-रचना के नियमों का हंग से पालन नहीं किया। रीति-काल के अन्य कवियों की भांति देव का ध्यान भाषा की समृद्धि और अलंकरण की ओर ही अधिक था। अतएव उनकी भाषा में वाक्य-रचना की विशेष व्यवस्था इतना व्यर्थ होगा। इस युग में आकर सर्वथा और कवित्त में अन्तिम चरण के बन्द का महत्व इतना अधिक हो गया था कि कवियों को प्रायः उसी पर जाकर वाक्य समाप्त करना पड़ता था, कर्ता और प्रधान-क्रिया अधिकतर उसी में रहती थी। स्वभावतः वाक्य का स्वरूप इस प्रकार कृत्रिम बन जाता था, और उसका क्रम उलट जाता था। देव के अनेक छन्द इसका प्रमाण हैं :—

रेसम के गुन छीनि छुरा करि, छोर तें एं चि सनेह रचावै ।

देव दसौ अंगुरी कर पांइ, बरै उरकाइ के रंग मचावै ।

मोहति सी, मन पोहति सी, तन चोगति सी, छवि भौंहं चलावै ।

चञ्चल नैननि सैनन सों पटवा की बहू नटवा से नचावै ।

दंपति एक ही सेज परे पग पीछुरी दाबि दुहूँ को रिखावति,

आपने ओछे उठौहैं कठोर उरोजन को मलै एड़ी मिलावति;

भौहैं उमेठि रहै ठकुराहनि ठाकुर के उर काम जगावति,

लौड़ी अनोखी लड़ाइते लाल की पाँय पलोटै कि चोटै चलावति ।

यह बात नहीं है कि ये व्यवस्थित वाक्य-रचना में समर्थ ही नहीं थे। इस परिच्छेद के आरम्भ में उद्धृत छंदों की वाक्य-रचना उनकी समर्थता की साक्षी है, परन्तु वास्तव में उन्होंने इसे कभी विशेष महत्व नहीं दिया। यह बात उन पर ही नहीं हिन्दी के अधिकार प्राचीन कवियों पर ही लागू होती है। इसी पर खीझ कर श्री शुक्ल जी को कहना पड़ा कि 'वाक्य-दोष हिन्दी में भी हो सकते हैं, इस का ध्यान

तो बहुत कम लोगों को रहा।' फलस्वरूप देव की वाक्य-रचना अव्यवस्थित और उलझी हुई है, और यह त्रुटि उनमें शायद दूसरे कवियों से भी अधिक है। वाक्य-का सब से मुख्य दोष है अन्वय-दोष, जिसे शास्त्रीय शब्दावली में 'अभवभूत संबंध' कहते हैं। वाक्य-पदों का सम्बन्ध कठिनाई से प्रैठना अथवा न बैठना इसके अन्तर्गत आता है। उधर शास्त्र के अक्रमत्व, संदिग्धत्व आदि दोष भी इसी में आ जाते हैं। देव में यह दोष विरल नहीं है—

१—काके कहें लूटत सुने हो वधि-दान में ।

इसका खींच-तान कर अन्वय होगा :—'काके कहें वधि-दान लूटत में' सुने हो ।

२—धरत न धीर, उर अधिक अधीर मैं ।

सहाँ उर और मैं के बीच उर के विशेषण 'अधिक अधीर' आ गये हैं ।

३—एक तुही वृषभासु सुता, अरु तीनिहै वे जु-समेत सची हैं ।

कितना शिथिल पद है ।

४—ओठन ते उठि पीठि पै बैठि, कंधान पै एँठि मुरथो मुख मौरनि ॥

देव कटाच्छन तें कढ़ि कोपि, लिलार चढ्यो बढि भौह मरोरनि ।

अंक में आय मयंक-मुखी लई, लाल को बंक चितै दग-फोरनि ।

आँसुन बूड्यो उसाम उड्यो किधौं मान गयो हिल मी की हिलोरनि ।

इस छन्द में कर्ता 'मान' बिलकुल अन्त में आया है। रीति-काल की परिपाटी के अनुसार इसकी स्वीकार भी कर लिया जाये, परन्तु तीसरे चरण में एक गभित-वाक्य और आ गन्ना है, जिससे यह अन्तर और भी बढ़ गया है, और फिर, इस गभित-वाक्य का अन्वय ही नहीं बैठता। 'चितै' को यदि 'चितौनि' के स्थान पर गलती से प्रयुक्त किया हुआ माना जाये तब कहीं कठिनता से यह संगति बैठती है कि लाल को (अपनी और) बंक-दग-कोरो से देखती हुई मयंक-मुखी को उन्होंने (लाल ने) आकर गोद में ले लिया। 'लाल को' के स्थान पर 'लाल' ने पाठ मान लेने से यह समस्या हल हो जाती है, परन्तु सभी ग्रन्थों में यही पाठ होने से इसको प्रामाणिकता पर सन्देह करना भी सहज नहीं है। इसके अतिरिक्त ऐसे पद-समूह जिनका कोई भी अन्वय नहीं बैठता, देव में एक दो नहीं, अनेक हैं, कहीं, कहीं पाठ की अशुद्धि मानी जा सकती है ?

वाक्य के अन्य मुख्य दोष हैं न्यून-पदत्व, (जिसके अन्तर्गत साकांच्य आदि अन्यशास्त्रीय दोष आ जाते हैं) और अधिक-पदत्व (जिसमें निरर्थक-पदत्व आदि का)

भी समावेश हो जाता है)। भाषा के अन्य दोषों की भांति इनके लिये भी छन्द, अनुप्रास और एकाध रथान पर यमक का आग्रह ही उत्तरदायी है।

न्यून पद :— खेचि ग्वरी दई दौरि सखी के उरोंजन बीच सरोज फिनाय के।

यहाँ लिंग दोष नहीं है, जैसा कि लाला जी ने दिखाया है, वरन् 'की माल' छूट जाने से न्यून-पदत्व ही है। ठीक ऐसा ही एक जगह और हुआ है—

बालम आंग बिलोकि के बाल, दई मानां खेचि मनाल सरोज की।

यहाँ भी 'माल' गलत रह गया है।

ये उदाहरण तो साधारण हैं, इनका अर्थ तो थोड़ी कठिनाई के बाद निकल ही आता है। परन्तु देव में ऐसे अनेक छंद भरे पड़े हैं जिनमें न्यून-पद और कण्ठार्थ दोष मिल कर एक हो गये हैं। लक्षणा, व्यंजना, रीति-गुण, रस-भेद तथा अलंकार आदि के उदाहरण रूप दिये हुए छंदों में ये दोष प्रायः सर्वत्र ही मिलते हैं, और यहाँ थोड़ी देर के लिये समा भी किए जा सकते हैं। परन्तु इरा कवि में तो यह एक साधारण बात है :—

अंत रुकै नहिं अंतर के मिलि, अन्तरु के सु निरंतर धारै;
ऊपर बाहि न, ऊपर वा हित, उपर-बाहिर की गति चारै;
बातन हारति, बात न हारति, हारति जीभ न बातन हारै;
देव रंगी सुरत्यो सुरत्यो मनु देवर की सुरत्यो न बिसारै।

अब इसका अर्थ कीजिये, पहले तो अन्तिस पंक्ति से देवर शब्द लीजिये। देवर से अन्तर करके भी अन्त में नहीं रुकती अर्थात् उससे मिलती ही है। मिल कर फिर जब पृथक् होती है तो उसमें निरंतर हृदय में धारण करती है। ऊपर से (प्रकट रूप में) उससे प्रेम नहीं करती, प्रकट रूप में तो वर अर्थात् प्रति से प्रेम करती है। इस प्रकार ऊपर-बाहर वाली गति से अर्थात् प्रकट-रूप में औचित्य का ध्यान रखते हुए चलती है—इत्यादि। इस छन्द में न्यून-पदत्व और कण्ठार्थत्व ही स्पष्ट है ही, कथित-पदत्व भी पहली पंक्ति में मिलता है।

अधिक-पद.—अधिक और निरर्थक पद देव की भाषा में शायद और भी अधिक होंगे।

१—लाज लिय अभिलाष लखी लखिमी बिलखी 'लख लाख लखी की।'

२—तह-बहो गंध, 'बह-बहो है सुगंध'

(दूसरा वाक्यांग सर्वथा अनावश्यक है)

३—एक पूरा छंद लीजिये :—

सकल कलानि भरी सकल कलानिधि सी,
 सुतनु बन्वानियत खानि रतननि की ।
 सोभे शुभ बानी-मी धिमांहे शुभ बानी बोलि,
 हस चढ़ी बानी ज्यों मयानी जतननि की ।
 देव कमनीय कमला हू ते कमल भुग्वी,
 कोमल विमल पति-दुःख पतननि की ।
 सांभा सधिवेक एक राधिका कुँवरि पर,
 वारौ रति-रमनी अनेक अतननि की ।

यहाँ जतननि की, पति-दुःख पतननि की, तो सर्वथा निरर्थक है, उधर रति कह देने के बाद 'अतननि की रमनी' पद भी अधिक है ।

निष्कर्ष :—इस विवेचन के उपरांत निम्नलिखित निष्कर्ष निकलते हैं—

(१) देव की भाषा साहित्यिक ब्रजभाषा ही है । उसे पूर्णतः शुद्ध ब्रजभाषा, जिस अर्थ में कि रसखान और घनानन्द की भाषा है, नहीं कहा जा सकता । परन्तु उनकी मातृभाषा लगभग ब्रजभाषा ही होने के कारण उसमें अधधी, राजस्थानी आदि का मिश्रण अपेक्षाकृत बहुत कम है ।

(२) व्याकरण की दृष्टि से देव की भाषा केशव और भूषण को छोड़कर अन्य समर्थ कवियों की अपेक्षा अधिक सदांग है । उनमें व्याकरण के प्रायः सभी प्रमुख दोष मिलते हैं । वाक्य-दोषों की प्रचुरता के कारण उनकी भाषा स्थान-स्थान पर अर्थ-व्यक्ति एवं प्रसाद गुण खो बैठती है, जिससे उसकी स्वच्छता नष्ट हो जाती है । मतिराम, बेनीप्रवीन, घनानन्द आदि के साथ तुलना करने पर आप स्वच्छता के इस अभाव का अनुमान लगा सकते हैं ।

(३) परन्तु इसका कारण, जैसा कि मैंने पहले कहा है यह है कि देव का ध्यान भाषा के सौष्टव और समृद्धि पर इतना अधिक रहा है कि वे उसके स्वरूप को शुद्धता और स्वच्छता की भी अपेक्षा कर बैठे हैं । अतएव देव की भाषा का वास्तविक मूल्यांकन करने के लिये उसके अभिव्यजना-सौष्टव की परीक्षा करनी चाहिये । वह काव्य भाषा (Poetic diction) है । गद्य-भाषा के नियमों से उसे परखना अनुचित होगा ।

सौष्टव

अलंकरण :—इस दृष्टि से सब से प्रमुख विशेषता जो देव की भाषा में मिलती है, वह है उसकी अलंकृति और सजा । पद-योजना पर कवि ने विशेष परिश्रम कर उसको अत्यन्त समृद्ध बना दिया है । ब्रजभाषा की प्रकृति के अनुसार

पद प्रायः छोटे और असमस्त है। उनके बंदों में सर्वत्र अनुक्रम और संतुलन है जिसके कारण सभी पद छोटी-छोटी लड़ियों-सी बना कर एक कोमल रङ्कार में गुंथ जाते हैं। पद-बंधों का यह कलात्मक गुंफन प्रायः अनुप्रास तथा वीप्सा पद-वृत्ति के विभिन्न प्रयोगों पर आश्रित रहता है। वीप्सा के द्वारा भाषा में गति उत्पन्न होती है और अनुप्रास के द्वारा ऋकार और सस्वरता—

- (१) रींकि रींकि रहसि रहसि 'सि हँसि उठै,
साँसै भरि आँसू भरि कहत दई दई।
× × × ×
मोहि मोहि मोहन को मन भयो राधामय,
राधा मन मोहि मोहि मोहन मई भई।

पहले चरण की वीप्साओं में 'रींकि रींकि', 'रहसि रहसि', 'हँसि हँसि' की आवृत्ति तो स्पष्ट है। 'रहसि' और 'हँसि' में 'हसि' की और 'साँसै भरि' तथा 'आँसू भरि' में 'आँस भरि' की आवृत्ति कुछ सूक्ष्म है। इसी प्रकार अद्वितीय चरण 'मोहि मोहि' की स्पष्ट आवृत्ति में मोहन के 'मोह' की आवृत्ति सूक्ष्म रूप से अनुस्यूत है तथा 'राधामय' और 'राधामन' में राधा के साथ 'म' की भी आवृत्ति है। वीप्सा-गत ये आवृत्तियाँ शब्दों को आगे दुलकाती हुई भाषा में एक विशेष गति पैदा कर देती हैं। उधर पहले चरण में र, ह, (ऋ में भी ह वर्तमान है) और न व्यंजनों के साथ साथ ह स्वर का (जो ई और ऐ में भी सूक्ष्म रूप से वर्तमान है) साम्य और अन्तिम चरण में म, ह और न व्यंजनों के साथ ह और ओ स्वरों का साम्य एक कोमल सस्वरता को जन्म देता है। कुछ और उदाहरण लीजिये—

- (२) छूटी अलकनि छलकति जल बूँदन की,
बिना बेदी-बंदन बदन रीभा बिकसी।
तजि तजि कुंज-पुंज ऊपर मधुप-गुंज
गुंजरत मञ्जु रथ बोलै बाल पिकसी।

- (३) वारि की बूँद चुधैं चिलकैं अलकैं, छवि की छलकैं उछली-सी।
अञ्चल भँने भकैं भलकैं, पुल कुच-कन्द कदम्ब-कली-सी।

हममें वृत्त्यनुप्रास और छेकानुप्रास दोनों का मनोरम सङ्मिश्रण है और मधुर वर्ण जैसे घुलते चले जा रहे हैं। अनुप्रास के प्रयोग में देव ने प्रायः सूक्ष्म-कोमल वर्ण-मैत्री पर ही विशेष ध्यान दिया है, एक व्यञ्जन विशेष से आरम्भ होने वाले शब्दों का लौटा बाँध देना उनका अभीष्ट नहीं रहा। सानुप्रास पद-योजना में व्यञ्जन और स्वर दोनों की ही आवृत्ति वास्तव में भाषा की उचित श्री-संबुद्धि

करती है। देव इस सौन्दर्य-रहस्य से भली भाँति परिचित थे। उनके पद-बंधों में दोनों की ही मैत्री मिलती है।

भूलत ना वह भूलनि बाल की, फूलन माल की लाल पटी की।
देव कहै लचकै कुच-चचल चोरी दगंचल चाल नटी की।
अञ्चल की फहरानि हिये, थहरानि उरोजनि-पीन तटी की।
किंकिय की भररानि बुलावति, भूकन सो भुकि जानि कटी की।

भूलत, भूलनि, फूलन; लाल और माल; चञ्चल, दगंचल और अञ्चल; फहरानि, थहरानि, भररानि और भुकि जानि में क्रमशः अन्त्यानुप्रास का स्वर-व्यञ्जनमय साम्र है, और उधर सारे पद में ल, च, ह, भ, र और न आदि कोमल वर्ण छोटे घुंघराओं की तरह गुंथे हुए हैं। अन्त्यानुप्रास-युक्त पद एक विशेष अनु-क्रम और संतुलन की सृष्टि करते हैं और ल, च आदि स्फुट वर्णों की आवृत्ति कोमल भङ्गति उत्पन्न करती है।

यमक का प्रयोग भी देव ने प्रायः पद-बंधों की सजावट और कसावट के लिये ही किया है—

जे हरि मेरी धरें पग जेहरि, ते हरि चोरी के रंग रचे री।

यहाँ जे हरि, जेहरि और ते हरि, तथा रिचेरी और रचेरी के शाब्दिक संतु-लन और अनुक्रम से पद-बंध में एक ऐसी कसावट आ गई है कि श्रोता का ध्यान उसी पर जम जाता है, शब्दार्थ-गत चमत्कार पर जाता भी नहीं है। इस तथ्य की पुष्टि में कुछ और उदाहरण लीजिये।

(२) ए री पनहारि 'देव' तेरी मनुहारि करौ,
नेक ही निहारि हरि गयो हिय हारि कै।

(६) तो दग भरौखा वै भलक, पट उभके,
छल कपट छंछि कै पलक पट खोलि खोलि।

इस प्रकार आप देखिये कि जो यमक व्याकरण की दृष्टि से भाषा का सब से बड़ा अपकारक है वही थोड़े संयम के साथ प्रयुक्त होकर पद-बंधों को कसता हुआ उसका कितना उपकार करता है। चमत्कार के लिये भी यमक का कहीं-कहीं प्रयोग हुआ है, पर अधिक नहीं—

जगुरी जगावै जगु जगुरी जगै न, उजगै न जोति जगै होति ही जो जग जग री।
द्वार को द्वार-द्वारी प्रदति का पै डग डग परी परतु डील डोलै डग डग री।
देव गुन-अगुरी उसावै भरै, अगुरी, द्वाये, वंतु अगुरी अचल अंग अंग री।
खंख-अगुरी, कलक लग अगुरी लखीन-संग अगुरी सखी न-संग अगुरी।

शुक्र है कि यमक के ऐसे गोरखबंधे ज़्यादा नहीं हैं। वास्तव में देव के श्रायः सभी प्रसंगों में ऐसे उदाहरण मिल जाने का कारण यह है कि देव का स्वभाव कुछ अतिप्रिय था। प्रत्येक बात को सीसा तक पहुँचा देने का उनको कुछ चाव-सा था।

अर्थ-ध्वनन :—अर्थ-ध्वनन काव्य-भाषा का अत्यन्त मन्त्वपूर्ण गुण है। कुछ शब्द अथवा शब्द-समूह इतने मुखर होते हैं कि वे ध्वनि मात्र से ही अपना अर्थ व्यक्त कर देते हैं। अर्थ-ध्वनन का चमत्कार ऐसे ही शब्द-समूह की योजना पर आश्रित रहता है। पाश्चात्य अलंकार-शास्त्र में यह एक स्वतन्त्र अलंकार ही माना गया है। हमारे यहाँ यह अनुप्रास के ही अन्तर्गत आता है। एक ओर व्यञ्जनों की मैत्री और दूसरी ओर अनुकरण-मूलक शब्द इसमें विशेष रूप से सहायक होते हैं। वास्तव में भाषा को समृद्ध करने का यह इतना सुन्दर माधन है कि प्रत्येक भाषा-शिल्पी अनिवार्यतः इसका जाने अनजाने में प्रयोग करता है। आधुनिक युग में कवि पंथ की भाषा में यह गुण प्रचुर मात्रा में मिलता है। रीतिकाज में देव और पद्माकर इसके सब से बड़े उस्ताद थे। देव के कुछ प्रयोग देविये—

हाँ ही ब्रज बृन्दावन सोही मैं बसत सदा, जमुना तरंग श्याम रंग अवलीन की।
चहुँ ओर सुन्दर भजन बन देवियन, कुजनि में मुनियन, गुंजनि अलीन की।
बंसीवट तट नट-नागर नटतु, मोमै राम के विलास की मधुर धुनि बिन की।
भरि रही भनक बनक ताल ताननि की तनक तनक तामे भनक चुरीन की।

पहले चरण के उत्तरार्ध से तरङ्ग-रव, दूसरे चरण से भौरों का गुंजन और अंतिम से ताल-तान और चूड़ियों की मिश्रित भंकार कितने स्पष्ट रूप में ध्वनित हो रही है।

सहर-सहर सोंधो सीतल समीर डोलै,
घहर-घहर घन वेरि के घहरिया।
झहर-झहर झुकि झीनी झरि लायो 'देव'
छहर-छहर छोटी बूँदन छहरिया।
हहर-हहर हँसि हँसि के हिंडोर चढ़ो,
थहर-थहर तनु कोमल थहरिया।
फहर-फहर होत पीतम को पीत पट,
लहर-लहर होत प्यारी की लहरिया।

इस छन्द के शब्दों से ही वायु का मन्द संचरण, बादलों का घहराव, चर्चों की झड़ी का झंझर शब्द, छोटी छोटी बूँदों का छहराना, अपेक्षाकृत भारी पीत

पट का फहराना और बारीक लहरिया का लहराना आपसे आप ध्वनित हो उठता है।

कांति-गुण :—कांति शब्द का प्रयोग यहाँ हम वामन के पारिभाषिक कांति गुण से कुछ भिन्न अर्थ में कर रहे हैं। यहाँ हमारा तात्पर्य केवल शब्द-गत औज्ज्वल्य एवं मसृष्टता से ही है जिसे अंग्रेजी में 'पालिश' कहेंगे। रीति युग ने हमारी भाषा को जो सच से बड़ा वरदान दिया वह यही औज्ज्वल्य और मसृष्टता है। हम युग के कवियों ने सूर, तुलसी, नन्ददास आदि से प्राप्त भाषा को मानो खराद पर चढ़ा चढ़ा कर चिकना और चमकीला बना दिया। देव की भाषा में यह गुण रीतिकाल के अन्य कवियों से भी अधिक मिलता है। उसके शब्दों में उज्ज्वल वर्णों का प्राचुर्य है। उनका सुरदरापन प्रयत्नपूर्वक दूर कर दिया गया है। कहीं कहीं तो इसके लिये व्याकरण के नियम अथवा अर्थ-व्यक्ति का भी बलिदान करना पड़ा है। हम कवि की भाषा में कांति गुण इतना स्पष्ट है कि उसके लिए विशेष प्रमाण की आवश्यकता नहीं होनी चाहिये। ऊपर उद्धृत प्रायः सभी छन्दों में वह वर्तमान है। फिर भी एक और उदाहरण लीजिये—

आई बरसाने तैं बुलाई वृषभानु सुता,
निरखि प्रभानि प्रभा भान की अर्थ गई।
चक चकवानि के चकाये चक-चोरन सों,
चौकत बकौर चका चौध सों चकै गई।
देव नन्द-नन्दन के नैननि यनन्द मई,
नन्द जी के मंदिरन चन्द मई कै गई।
कंजनि कलिन-मई कुंजनि अलिन-मई,
गोकुल की गलिन नलिन मई कै गई।

भाषा के विषय में कवि पंत ने एक स्थान पर लिखा है :—“जिस प्रकार कढ़ी चुवाने से पहले उड़द की पीठी को मथ कर कोमल कर लेना पड़ता है उसी प्रकार कविता के स्वरूप में.....ढालने के पूर्व भाषा को भी हृदय के ताप में गलाकर कोमल, करुण, सरस, प्रांजल कर लेना पड़ता।” ये शब्द देव की भाषा का बड़ा ही सच्चा वर्णन करते हैं, वास्तव में इस कवि ने शब्दों को हृदय के मधुर ताप में गलाया ही नहीं है, माधुर्य रस में उनको पाग भी दिया है।

शक्ति :—रीति प्रसंग में हम स्पष्ट कर चुके हैं कि किस प्रकार देव ने शब्द-शक्तियों में अभिधा को सर्वोत्तम माना है और इससे उनका वास्तविक अभिप्राय क्या है ? लक्षणा और व्यंजना के ऊपर अभिधा की महत्व-प्रतिष्ठा

शिल्प के ऊपर भाव की महत्व-भाँतण्डा ही है, परन्तु जिन्हे प्रकार देव ने भाव को काव्य का सार मानते हुए भी व्यवहार रूप में कला को उचित स्थान दिया है, इन्ही प्रकार उन्होंने लक्षणा और व्यंजना का भी उचित रीति से पूर्ण मनोयोग के साथ प्रयोग किया है। वास्तव में कला—विशेषकर अभिव्यंजना की शक्ति और सौष्ठव बहुत कुछ लक्षणा और व्यंजना पर ही आश्रित रहते हैं। कुछ लोगों का यह विचार है कि हिन्दी की लाक्षणिकता तथा मूर्तिमत्ता का विकास आधुनिक युग का ही प्रसाद है, परन्तु यह धारणा भ्रान्त है। रीतिकाल में ही, जो कि इन शक्तियों के हास के लिए बदनाम है, घनानन्द, पद्माकर, प्रतापसाहि, बिहारी, देव आदि अनेक कवियों ने इनका उचित प्रयोग किया है। अप्रस्तुत योजना के प्रसंग में हम देव की भाषा की इन शक्तियों का थोड़ा बहुत विवेचन कर चुके हैं :—धर्म के स्थान पर धर्मा का प्रयोग, मानवीकरण, आदि प्रणालियाँ मूलतः इन्हीं पर आश्रित हैं। देव के लाक्षणिक प्रयोग कुछ तो इतने मार्के के हैं कि उनको आसानी से आधुनिक प्रयोगों के समकक्ष रखा जा सकता है। पीछे दिये हुए 'पावस ते उठि कीजिए चैत, अमावस ते उठि कीजिए पूतो' आदि सुन्दर उद्धरणों के अतिरिक्त और भी अनेक ऐसे ही उदाहरण लिए जा सकते हैं :

(१) अंगनि उमंगन को 'विहंगम जग्यो पर ।'

स्फुरण के लिए 'विहंगम जग्यो परै' का प्रयोग कितना अर्थ-मुखर है ।

(२) विछियान की 'जीभें न लागती हैं ।'

(३) सुनि सुनि श्रवणन 'भूख-सी भजति है ।'

(४) मदन 'सदेह' जाग्यो—

काव्य के तीव्र आवेग को व्यंजित करने के लिए 'सदेह' पद कितना समर्थ है ।

(५) ब्रज पौरि बिधा की कथा 'बिधुरी' है ।

इसी प्रकार लक्षणा का ही सहारा लेकर कहीं-कहीं स्फुट शब्दों में भी एक नवीन अर्थ-वैचित्र्य उत्पन्न कर दिया गया है :—

छाप बनी काह् 'ओछे उरोज' की [—इम शब्द का कवि ने अनेक बार इसी (अर्ध-स्फुट) अर्थ में प्रयोग किया है ।]

रैहै कयो 'ऊजरी' गोकुल में ब्रजगूजरी गूजरी गोकुल की गीखी ।

—छैल सुओ जनि छाती 'अछूती' ।

—मदन मरौरे 'कोरे' थंग कुम्हिलाने जात ।

संज्ञा के ही आश्रित भाषा की एक अन्य प्रौढ़ शक्ति है प्रतीकात्मकता । विदेश में, अभिव्यंजनवाद आदि के प्रभाव के कारण, नवीन कविता में उसका विशेष प्रचार बढ़ा है । प्रतीकात्मकता जैसे तो अति-वरतुवाद* आदि के आश्रित होने के कारण अत्यन्त जटिल और सूक्ष्म वृत्ति है, परन्तु अमूर्त भावनाओं को मूर्त रूप देने के लिए इसका सरल रूप में भी सभ्य कवि प्रयोग करते हैं । अंगरेजी में कीट्स द्वारा अंकित पतझड़ का, अथवा हिन्दी में प्रताप जी द्वारा अंकित इन्दा का प्रसिद्ध प्रतीक-चित्र भाषा की इसी शक्ति का प्रसाद है ।

Sometimes whoever seeks abroad may find
Thee sitting careless on a granery floor,
Thy hair soft-lifted by the winnowing wind,
Or, on a half-reap'd furrow sound asleep,
Drowned with the fume of poppies, while thy hook
Spares the next swath and all its twined flowers.

त्रिखरी अलकें उषा तर्क-जाल

वह विश्व-मुकुट-ला उज्ज्वलतम-शशि-खण्ड-सदृश था स्पष्ट भाल,

दो पन्न-पलाश चषक-से टग देते असुराग विराग ढाल ।

गुंजरित मधुप-से मुकुल-सदृश था आनन जिसमें भरा गान ।

वसुधायुध पर एकत्र धरे संसृति के सब विज्ञान-ज्ञान ।

था एक हाथ में कर्म-कलश वसुधा जीवन रस-सार लिए,

दूसरा त्रिचारों के नभ को था मजुर अभय अवलम्ब दिये ।

त्रिवली थी त्रिगुण तरंगमयी, आलोक वसन लिपटा अराल ।

चरणां में थी गति भरी ताल ॥

(इन्दा—कामायनी)

आपको आश्चर्य होगा कि रीति-बन्धन में जकड़े हुए देव ने भी इस प्रकार की प्रतीक भाषा का सफल प्रयोग किया है। उन्होंने अपने 'देव-माया-प्रपञ्च' नाटक में अमूर्त भावनाओं को सांकेतिक तथा प्रतीकात्मक व्यक्तित्व प्रदान किये हैं । सांकेतिक चित्रों में तो चमा, स्मृति आदि अमूर्त भावनाओं को मूर्त रूप देने के लिए चमामयी और स्मृतिरता नायिकाओं का ही वर्णन कर दिया गया है; परन्तु प्रतीक-चित्रों में भाषा की प्रतीकात्मकता तथा मूर्तिमत्ता का पूर्ण उपयोग करते हुए अमूर्त को मूर्त रूप दिया गया है। उदाहरण के लिए कण्ठ का चित्र लीजिए :—

पीर पराईं सों पीरो भयो मुख, दीननि के दुःख देखे बिलाती,

भीजि रही करुना कहना-रस काल की केजिन सों कुम्हिलाती ।

लीले उसासन आंसुन सों उसमें स्मरिता भरिकें करि जाती,
नाव-लौं नैन भरै-उद्धरै जल ऊपर ही पुनरी उतरानी ।

व्यञ्जना :—लक्षणा से जहाँ भाषा में वैदग्ध्य और समृद्धि आती है, वहाँ व्यञ्जना से वक्रता और धार आती है। इस रहस्य को परिचानतं हुए देव ने खिडता की उक्तियों में प्रायः व्यञ्जना का उपयोग किया है :—

साँझ ही स्याम को लेन गई, सु बग्गी बग में सब जाभिनि जाय कै ।
मीरी बयारि छिद्र अथरा, उरभो उर भोग्यर भार मँभाय कै ।
तेरी गी को करिहँ करत्ति, हुती करिवे सो करी तैं वनाय कै ।
भोर ही आई भद्र हत, सो दुखदाहन काज इतौ हुग पाय कै ।

यहाँ व्यंग्य बिलकुल सीधा है जैसा कि संस्कृत के काकु या अंगरेजी के आँधरनी में होता है। परन्तु व्यञ्जना का प्रयोग किसी अप्रिय वान को सार्थक कहने अथवा आशय को भंग्यंतर से प्रकट करने के लिए भी होता है :—

‘पतिव्रत-व्रती ये उपासी-प्यासी अंखियत,

प्रात उठि प्रीतम पिआयो रूप-पारनो ।’ मे धीरा नायिका

अपने सान का दैन्य में लपेट कर कितने मानिक रूप में प्रकट करती है ।

साँझ शशि हूँ कै हँसि विहँसि कुमुदिनी सों, रहे चलि नीके नलिनी के उर-शूल ते ।
शिशिर भयंक सो सशंक पंकजिनी जानि रजनी गमाई भले मानी गई भूल ते ।
कीनी निहिचित हौं दुरंत चित चिंत मँटी देव सेवकलि के सदा ही अनुकूल ते ।
लाल लाल अम्बर उदित बाल भाजु हेरि भोर बिनु लोहन कमल कैसे फूल ते ?

यहाँ खिडता नायिका का अभिप्रेत अर्थ तो यह है कि तुम बड़े कपटी और कठोर हो। रात्रि भर तो तुमने दूसरी स्त्री के साथ रमण कर उसे सुख दिया, अब प्रातःकाल लाल आँखें लिए हुए मुझे दुःखी करने आये हो। परन्तु वह बात को साधती हुई दूसरे प्रकार से कहती है—“आप अपनी संविकाओं के प्रति बड़े अनुकूल हैं। रात्रि में आपने शशि रूप धारण कर उस कुमुदिनी को (दूसरी नायिका को) स्नेह-शीतल किया, और अब प्रातःकाल बाल रवि का रूप धारण कर मेरे लोचन-कमलों को खिलाने आये हो।” लक्षणा से चन्द्रमा से शीतल करने का, और बाल-रवि से संतप्त करने वाले लाल नेत्रों का भाव व्यक्त किया गया है। कहने की आवश्यकता नहीं कि लक्षणा से पुष्ट व्यञ्जना का यह प्रयोग अत्यन्त भावगम्य और कल्पना-प्रचुर है। इसमें शब्द-शक्तियों का अत्यन्त सूक्ष्म रूप मिलता है।

‘देव तुम्हें मोहि अन्तर पारत द्वार उत्तारि इतै धरि राखो ।’

गणिका की इस उक्ति में भी अभिप्राय भंग्यंतर से व्यक्त किया गया है ।

मुहावरे और कहावतें.—मुहावरे और कहावतें प्रौढ़ भाषा के सहज गुण हैं । यद्यपि कुछ वाक्य-दोषों के कारण देव की भाषा का चलतापन नष्ट हो गया है ; परन्तु उनको बचाकर यदि ध्यान से देखा जाय तो आपकी मुहावरे और बनावहारिक प्रयोग उसमें सहज रूप में गुम्फित मिलेंगे । पहली बात तो यह है कि देव को साधारण क्रिया-पदों की अपेक्षा चलते हुए क्रिया-पद ज्यादा पसन्द हैं :—

—रावरो रूप पियो अंखियान ‘भर्यो’ सु ‘भर्यो’ ‘उबर्यो’ सु ‘ढर्यो’ परै ।

—कीन्ही अनाकिनि यों ‘मुख मोरि पै जोरि भुजा हिय भेंदत ही बन्यो’ ।

—साचे हँकारि पुकारि पिकी कहै ‘नाचे बनेगी’ बसन्त की पांचैं ।

—लाल के रंग मे भीजि रही सु गुलाल के रंग में ‘चाहति भीज्यो’ ।

—घनरयामहिं नेकहूँ एक घरी को इहां लजि जो ‘करि पाइये तौ’ ।
लाज ‘गहिवे हौं रही’.....

—साखो कछो बहुतेरो पै देव कहा कहिये कहि आवत नाही ।

—इसी प्रकार चलते हुए शब्दों के प्रति भी देव को विशेष अनुराग है :—

—‘गहगह्यो’ गोरी को अनूप ‘लहलह्यो’ रूप..... ।

—‘जगर मगर’ आपु आवति दिवारी-सी ।

—पंकज-सी अंखियानि ‘झुका-झुकी’ । आदि आदि ।

मुहावरों की भी देव की भाषा में अच्छी बक्षार है; परन्तु वे सर्वत्र ही वाक्य का सहज अंग बन कर प्रयुक्त हुए हैं, अपने में स्वतन्त्र चमत्कार बन कर नहीं । बिहारी के ‘मूँड चढ़ाये हू रहै’ आदि प्रयोगों में मुहावरे अस्यन्त चमकते हैं; परन्तु देव की भाषा में प्रायः वे ऐसे घुल-मिल गये हैं कि उनको थोड़ी छान-बीन करने के बाद ही पृथक् किया जा सकता है :

—चाह भई फिरों या चित मेरे की ‘छाँह भई फिरों’ नाह के पीछे ।

—जोवन आयो न ‘पाप लग्यो’ कधि देव रहें शुरु लोग रिराँह ।

—खेलिबोड़ हँसिबोड़ कहा सुख सो बसियो ‘प्रिसे बीस’ बिसारो ।

इन मुहावरों पर किमी का ध्यान भी नहीं जाता; परन्तु फिर भी उक्ति और भाव को रमणीय बनाने में उनका जो सूक्ष्म योग है उसका निषेध कैसे किया जा सकता है ? इसके अनिरिक्त जहाँ-जहाँ मुहावरे में किसी प्रकार की विशेष चमक मिलती भी है वहाँ वह भाव या अलंकार के चमत्कार की ही वृद्धि करती है—उसका अपना स्वतन्त्र चमत्कार उसकी सिद्धि नहीं है :—

करे हों कान्ह निकारे हो 'कीर्ति', रहे गुन कीर्तिपे योगुन नाम ।

यहाँ 'कीर्ति' की मफनना कृपा की विप्रेली वृत्तियों को सम्बन्ध को अभिव्यक्त करने में ही है। ऐसे ही—'गोत गुमान उनें, हत प्रानि मचाडरिन्नी अखियान पै खँची ।' यहाँ पर भी मुहावरे को सिद्धि प्रेमजन्य *अविवेक को तीव्र अनुभूति कराने में ही है।

मन मनिका दे हरि हीग गांठ बांध्यो हम,
निन्हें तुम बनिज बतावत हो कौडी को ।

इस उक्ति में मुहावरा भाव की तीव्रता में सहायक होने के अतिरिक्त वैषम्यमूलक अलंकार के उत्कर्ष को भी बढ़ाना है।

कहावतों के प्रयोग के विषय में भी यही सत्य है—यद्यपि मुहावरों की अपेक्षा उनको संख्या देव की भाषा में बहुत ही कम है, फिर भी जो हैं वे आप से आप भाषा में बैठती चली जाती हैं—कहीं भी ऊपर उठी हुई नहीं दिखाई देती :-

- श्रोस की आस बुझै नहीं प्यास बिमास उसै जनि काल-फनिन्द के ।
- आप हो तें आपु ही सुमति मिखराई 'देव',
नख-सिख राई मे सुमेरु दिखराई देत ।
- देव निसाकर ज्योति जगै न जगै जुगुचून को बुँज उजरो ।

उक्ति-वैचित्र्य :—अपनी भाषा को समृद्ध बनाने के लिए विदग्ध कवि कुछ अन्य विधियों का भी उपयोग करते हैं जिनसे उक्ति में एक विशेष चमत्कार और आकर्षण आ जाता है। इनमें से कुछ तो वाक्य की गठन में आकर्षण उत्पन्न करती हुई और कुछ विरोधाभास आदि के सहारे उक्ति को प्रभावपूर्ण बनाती हैं। अंगरेजी में इन सभी विधियों का नामकरण करते हुए उनको स्वतन्त्र अलंकार मान लिया गया है। वाक्य के गठन से सम्बन्ध रखने वाली विधियाँ कहीं साम्य अथवा वैषम्य-मूलक पद-संतुलन का सहारा लेती हैं, कहीं अनुक्रम और कहीं आरोह-अवरोह का :-

- १—कुलकानि की गांठि ते छूट्यो हियो, हिय ते कुल कानि की गांठि छुटी ।
- २—जोग हू ते कठिन संजो । पर-तारी को ।
- ३—पैहै असीस लचैये जु सीस लची रहिए तब ऊंची कहैये ।
- ४—बानी की सार बखान्यो सिंगार सिंगार को सार किसोर किसोरी ।

पहले में संतुलन का आश्रय साम्य, तीसरे में वैषम्य, और चौथे में क्रमिक आरोह है ।

उक्ति में आकर्षण पैदा करने के लिए हमारे यहाँ के तुल्ययोगिता, दीपक, आवृत्ति-दीपक, सहोक्ति, एकावली आदि अलंकार भी कम उपयोगी नहीं हैं। इन अलंकारों का भी मूल सम्बन्ध वास्तव में कथन की शैली से ही अधिक है। सजातीय अथवा विजातीय चम्तुओं को एक तार में पिरो कर—प्रायः एक ही क्रिया-पद से बांध कर ये अलंकार उक्ति में एक अगूठा चमत्कार पैदा कर देते हैं:—

—टूटि गयो एक बार विदेह महीप को सोच, सराराम संशु को।

—रानि की भलक पट खुले रंगमहल पलक पट प्यारी के छल कपट छैल के।

—पुरि रखो राग अनुराग नय दूखह को, भाग सखियान को सुहाग सुख-
देनी को।

—मोचु पकचवान को, अरोच अभिमान को, ये सोच पति-प्राण को, संकोच
सखियान को।

दो विजातीय कर्मों को एक ही सकर्मक क्रिया-पद में बांध देने वाले तुलसीदास के एक ऐसे ही प्रयोग की पं० रामचन्द्र शुक्ल ने बड़ी प्रशंसा की है। 'भरत की कुशल अचलु लाए चलिके।' (देखिये—गोस्वामी तुलसीदास उक्ति-वैचित्र्य) परन्तु ये दोनों कर्म विजातीय प्रतीत होते हुए भी विजातीय नहीं हैं। यहाँ अचल भी कुशल का ही प्रतीक है। उधर भरत की कुशल और बृधर लक्ष्मण की कुशल दोनों ही राम को मिल गईं। वास्तव में गेरी प्रयोगों का चमत्कार ही इस पर आश्रित है कि इनमें ग्रथित वस्तुएं ऊपर से विजातीय प्रतीत होती हुई भी वस्तुतः सजातीय होती हैं। देव की पहली उक्ति में 'शम्भु का शरासन' और 'विदेह महीप का सोच' दोनों में विजातीयता होते हुए भी कितना गहरा सम्बन्ध। उधर 'टूटि गयो' के लालचैक चमत्कार ने उस मौन्दर्य को और भी बढ़ा दिया है। दूसरी उक्ति के रहस्य की भी यही व्याख्या है। तीसरी और चौथी में सजातीय सम्बन्ध अधिक स्पष्ट है, यद्यपि विजातीयता की भलक उनमें भी उतने ही निश्चित रूप से वर्तमान है। इन तीनों ही प्रयोगों में जो संज्ञाएं एकत्र की गई हैं उनमें कार्य-कारण सम्बन्ध है; इसलिए आंतरिक सामञ्जस्य बड़ा पूरा बैठता है। इस प्रकार मणियों की भाँति छंदों में जड़ी हुई तरह-तरह की विदग्ध उक्तियाँ देव की भाषा का शृंगार करती हैं। रीतिकाल में विहारी और घनानन्द को भी इनसे विशेष प्रेम था।

भाषा पर अधिकार :—उपर्युक्त विवेचन के उपरांत इसमें संदेह नहीं रह जाता है कि कुछ दोषों के होते हुए भी इस कवि का भाषा पर व्यापक अधिकार था। उसके व्यापक, शब्द-भण्डार, लचीले प्रयोग, लालचैक तथा प्रतीकात्मक शब्द-शक्तियों का विकास, प्रचुर अलंकरण आदि अनेक गुण इसके मुखर साक्षी हैं। चाहे

छंद की आवश्यकता ही या तुक की—अनुप्रास की अथवा यमक की—की तो कहीं भी शब्दों की कमी नहीं पड़ी। प्रत्येक आवश्यकता की पूर्ति के लिए शब्दों जैसे प्रास से आप आते चले गए हैं—यदि कहीं तोड़ मरोड़ की आवश्यकता हुई है तो उसकी भी प्रात अनायास ही हो गई है। मिश्रबन्धुओं ने देव के भाषा पर अधिकार की चर्चा करते हुए उनके तुकांत प्रयोगों की प्रशंसा की है—“ये सभी प्रकार के तुकान्त रख कर सरलता-पूर्वक निभा ले जाते थे।” लाला भगवानदीन ने उन पर शब्दों की तोड़ मरोड़ का दोष लगाते हुए मिश्रबन्धुओं की इस दाद का सजाक उड़ाया है; परन्तु लालाजी के आरोप का औचित्य स्वीकार करते हुए भी देव को हल महत्व से वञ्चित नहीं किया जा सकता। इसमें संदेह नहीं कि शब्दों का रूप भी विकृत हुआ है; परन्तु कठिन से कठिन तुकांत का निर्वह जिम् मफाई और सरलता से किया गया है उससे उनके भाषाधिकार में भी संदेह नहीं रह जाता। तुकान्त ही क्यों, अनुप्रास के विभिन्न रूपों, यमक, आयुक्ति आदि सभी का जिस स्थिर और नियमित रूप से प्रयोग हुआ है, वह भाषा पर व्यापक अधिकार के बिना सम्भव ही कैसे हो सकता था? मेरा समस्त खल यहाँ केवल इस बात पर है कि देव को यह सब करने के लिए प्रयत्न नहीं करना पड़ा, यह उनकी भाषा का स्वाभाविक रूप ही बन गया है। भाषा पर अधिकार की दूसरी कसौटी है प्रमंग के अनुकूल उसमें रूप-परिवर्तन की क्षमता। रीतिकाल के कवियों में देव का काव्य-क्षेत्र अपेक्षाकृत विस्तृत था। उनके ग्रन्थों में राम-विराग, रीति-नीति का तो प्रचुर विवेचन है ही, इसके अतिरिक्त युद्ध आदि का भी यथास्थान वर्णन मिलता है। शृंगार की पदावली मधुसिक्त तथा भंकारभय है, वैराग्य-कविता की पदावली में ज्ञानोचित प्रौढ़ता और घनत्व है और रीति तथा नीति के विवेचन में वह व्यवहारिक तथा इतिवृत्तात्मक हो जाती है। थोड़ा और बारीकी से देखिये तो शृंगार की मधु-सिक्त पदावली में ही विषय के अनुकूल सूक्ष्म अंतर मिलेगा—मिलन-प्रसंगों की भाषा में जहाँ स्निग्ध कोमलता है :—

आपुस में रस में रहसैं बिहसैं बन राधिका कुंज बिहारी ।

स्यामा सराहति स्याम की पागहि, स्याम सराहत स्यामा की सारी ॥

वहाँ विरह और मान आदि की भाषा में एक प्रकार का तीखापन मिलता है :—

कोमल कूकि कै कैलिया कूर करेजनि की किरचैं करती क्यों ?

आवेग की व्यञ्जना में भाषा में आप से आप गाम्भीर्य और पृथुलता आ जाती है :—

औचक अगाध सिन्धु स्याही को उगछि आयो,
तामै तीनों लोक बूड़ि गये एक संग में ।

× × ×

यों ही मन मेरे मेरो मेरे काम को न रह्यो माई,
स्यामरंग दै करि ममान्यो रयाम रंग में ।

यहाँ दीर्घ स्वर आवेग के विस्तार और गांभीर्य को ध्वनित करते हैं ।

पात्र के अनुसार भाषा को परिवर्तनशीलता का अध्ययन करने के लिए विभिन्न जरातियों की नागरी और ग्रामीण नायिकाओं के वर्णन लिये जा सकते हैं । वहाँ प्रायः नायिका की जातीय विशेषताओं के अनुकूल शब्द ग्रहण किए गए हैं :—

—कुन्दन लीक कसौटी मे लेखी-सी देखी सुनारि सुनारि सखीनी ।

{ माखनु-सो तन दूधसो जोवजु, है दधि ते अधिको उर ईडी ।
× × × ×
{ ऐसी रसीली अहीरी अहे, कहौ भयों न लगे मनमोहन सीटी ।

परिणाम :—देव की भाषा के विषय में ब्रजभाषा के आचार्यों के दो विरोधी मत हैं । पं० रामचन्द्र शुक्ल और लाला भगवानदीन का मत है कि “इनकी भाषा में रसाङ्गता और चलतापन कम पाया जाता है । कहीं-कहीं शब्द व्यय बहुत अधिक और अर्थ बहुत अल्प है । अक्षर-मैत्री के ध्यान से इन्हें कहीं-कहीं अशक्त शब्द रखने पड़ते थे जो एक ओर तो भद्दी तड़क-भड़क भिड़ाते थे, और दूसरी ओर अर्थ को आच्छन्न करते थे । तुकान्त और अनुमास के लिये ये, कहीं-कहीं शब्दों को ही तोड़ते-मरोड़ते न थे, वाक्य को ही अविन्यस्त कर देते थे ।” (शुक्लजी) ❀ । उधर रीतिकाल के विशेषज्ञ श्री मिश्रबन्धु और पं० कृष्णबिहारी मिश्र की निश्चित राय है कि “भाषा-साहित्य में देव और मतिराम इन दो कवियों की भाषा सर्वोत्कृष्ट है । भाषा की कोमलता और सरसता में ये दोनों कवि अन्य कवियों से बहुत बढ़े-चढ़े हैं ।विशेषकर देव की भाषा अद्वितीय है” (मिश्रबन्धु) + । वास्तव में अस्त्युक्ति की निकाल देने के बाद ये दोनों ही मत बहुत अंशों में सत्य ठहरते हैं । शुक्ल जी की वस्तु-परक दृष्टि भाषा के स्वरूप की व्यवस्था तथा स्वच्छता पर पड़ती है, और उनकी आलोचना वस्तुतः देव की भाषा में इन दोनों गुणों के स्पष्ट अभाव को ही व्यक्त करती है । उधर श्री मिश्रबन्धु तथा कृष्णबिहारी जी उसकी समृद्धि और सौष्ठव को देखते और सराहते हैं ।

❀ (हिन्दी साहित्य का इतिहास १९६० पृ० २८४-२८५)

+ (नवरत्न १९८५ पृ० २६२)

इसमें सन्देह नहीं कि वेद की भाषा से उचित स्थानस्था नहीं मिलती। भार्गव जैसे कवि से तुलना करने पर उसमें स्वच्छता का अभाव अस्यन्त व्यक्त हो उठता है, परन्तु जहाँ तक भाषा की श्री-समृद्धि का सम्बन्ध है व्रजभाषा के अनेक कवि इसकी समता नहीं कर सकते। उन्होंने व्रजभाषा के माधुर्य और संगीतकी अपूर्व श्री-वृद्धि की है; उसकी औजस्य एवं क्रान्ति आदि गुणों से अलंकृत किया है तथा उसकी शक्तियों का संवर्धन किया है—और इस प्रकार व्रजभाषा की पूर्ण समृद्धि का श्रेय निस्संदेह ही उनको दिया जा सकता है।

(६) छंद

कविता और छंद का सम्बन्ध आकस्मिक न होकर अनिवार्य ही है। पश्चिम के प्रसिद्ध दार्शनिक मिल के शब्दों में “जब रो मनुष्य मनुष्य है तभी सँ इसके सभी गंभीर और सम्बद्ध भावों की अपने आप को लय युक्त भाषा में व्यक्त करने की प्रवृत्ति रहती है। भाव जितने ही अधिक गंभीर हुए हैं लय उतनी ही विशिष्ट और निश्चित हो गई है।” यह एक मनोवैज्ञानिक सत्य है जिसके कारण भाषा के आरम्भ से ही प्रत्येक देश और काल में कविता और छंद का मूलगत आंतरिक सम्बन्ध रहा है। इस सत्य की व्याख्या इस प्रकार की जा सकती है :—साधारणतः हमारे रक्त की धारा एक विशेष सम गति में बहती रहती है—यह सम गति, जो हृदय की धड़कन और श्वास-प्रश्वास में नियमित आरोह अवरोह में मूर्त होती रहती है, स्वभावतः लय-युक्त है क्योंकि नियमित आरोह अवरोह ही तो लय है। भावोच्छ्वास की अवस्था में रक्त की गति तीव्र हो जाती है, हृत्कंपन तथा श्वास के आरोह अवरोह में भी उसी के अनुसार अंतर पड़ जाता है—और इस प्रकार उस मूलगत सम लय में विशिष्टता आ जाती है। वह लय स्थिर और मंद न रहकर अब अस्थिर और तीव्र बन जाती है। यह विशिष्ट लय इतनी सशक्त होती है कि इसका हम स्पष्ट अनुभव करते हैं। यही अपने आप शारीरिक क्रियाओं में (जैसे हाथ पैर उछालना आदि में) व्यक्त हो जाती है—आरम्भ में लय का जन्म इसी प्रकार हुआ—और इसी प्रकार कुछ दिनों बाद इसी आंतरिक लय का भाषा पर आरोप कर मनुष्य ने सहज रूप से छंद का भी आविष्कार कर लिया—तभी वास्तविक कविता का जन्म हुआ और तभी छंद का। साहित्य में जो विशेष रसों और विशेष छंदों का सम्बन्ध स्थापित किया जाता है, उसका भी आधार यही है। हमारे सभी भाव एक-सी हृत्कंपन पैदा नहीं करते—प्रत्येक भावोच्छ्वास एक विशेष प्रकार की हृत्कंपन तथा श्वास के आरोह अवरोह को जन्म देता है। दूसरे शब्दों में उसकी अपनी एक विशेष आंतरिक लय होती है, जो भाषा पर आरोपित होकर एक विशेष छंद-लय को जन्म देती है। इसी कारण रस-विशेष का छंद-विशेष से एक आंतरिक सम्बन्ध रहता है—यह सम्बन्ध छंद के वाह्य रूप से न होकर उसकी आंतरिक लय से होता है।

कविता और छंद का पारस्परिक सम्बन्ध क्या है तथा वे एक दूसरे को किस प्रकार प्रभावित करते हैं इस तथ्य को और भी स्पष्ट करने के लिए हम कवि-कला-कार पंथ के भासिक शब्दों को उद्धृत करते हैं :—

“कविता तथा छंद के बीच बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध है; कविता हमारे प्राणों का संगीत है, छंद हृत्कम्पन; कविता का स्वभाव ही छन्द में लयमान होना है। जिस प्रकार नदी के तट अपने बन्धन से धारा की गति को सुरक्षित रखते हैं—जिनके बिना वह अपनी ही बन्धन-हीनता में अपना प्रवाह खो बैठती है,—उसी प्रकार छंद भी अपने नियन्त्रण से राग को स्पन्दन-कम्पन तथा वेग प्रदान कर, निर्जीव शब्दों के रोड़ों में एक कोमल, सजल, कलरव भर, उन्हें सजीव बना देते हैं। चाण्डीकी अनियमित साँसें नियन्त्रित हो जातीं, तालयुक्त हो जातीं; उसके स्वर में प्राणायाम, रोधों में रेफूति आ जाती, राग की असम्बद्ध-भङ्गारे एक वृत्त में बँध जातीं, उनमें परिपूर्णता आ जाती है। छन्द-बद्ध शब्द, सुम्बक के पार्श्ववर्ती लोहचूर्ण की तरह, अपने चारों ओर एक आकर्षण-क्षेत्र (Magnetic field) तैयार कर लेते, उनमें एक प्रकार का सामञ्जस्य, एक रूप, एक विन्यास आ जाता; उनमें राग की विद्युत्-धारा बहने लगती, उनके स्पर्श में एक प्रभाव तथा शक्ति पैदा हो जाती है।”

[पल्लव की भूमिका]

भारतीय छंद-विधान के मूल हैं रवर और व्यञ्जन—स्वरों का सम्बन्धमात्राओं से है, और व्यञ्जनों का भाषा के आधार-भूत ध्वनि-समूह से। इन्हीं के अनुसार उसके मात्रिक और वर्णिक दो भेद किए गए हैं। भारत की विभिन्न भाषाओं ने अपनी प्रकृति के अनुसार वर्णिक अथवा मात्रिक छंदों का प्रयोग किया है। संस्कृत बहुत कुछ संश्लिष्ट भाषा है, उसकी विभक्तियां शब्दों से संयुक्त रहती हैं—उसमें संधि और समास की बहुलता है—अतएव उसमें रवभावतः वर्णों की एक श्रृंखला-सी बन जाती है। ऐसी भाषा के वर्णिक छंद ही अधिक अनुकूल पड़ सकते थे—निदान संस्कृत में वर्णिक छंदों का ही प्राधान्य रहा, हिन्दी की प्रकृति एकांत विरले-पण-प्रधान है—अतएव उसकी रुचि स्वभाव से ही मात्रिक छंदों पर रही। वीर गाथाकाल में वर्णिक छंदों का भी प्रयोग हुआ, परन्तु उनकी अपेक्षा दोहा, छप्पय, पद्यिका आदि मात्रिक छंद ही कहीं अधिक प्रचलित थे। भक्तिकाल के गेय पदों का तो मात्रिक छंदों का कोमलतम रूप कहा जा सकता है, उनका सौन्दर्य सर्वथा स्वरों पर ही आश्रित है। परन्तु भक्तिकाल के उपरान्त रीतिकाव्य को अचानक ही दो वर्णिक छंदों ने—मेरा अभिप्राय सवैया और घनाचरी से है,—आच्छादित कर लिया।

सवैया और घनाचरी में समता मुख्यतः यही है कि ये दोनों वर्ण वृत्त हैं जैसे सवैया गणों के बन्धन में पूर्णतः जकड़ा हुआ गति और यति के नियमों द्वारा आवद्ध है, और घनाचरी अपेक्षाकृत कहीं अधिक स्वतंत्र है। वह केवल अक्षरों की सम-संख्या पर दृष्टि रखता है और इसी लिए उसे मुक्तक दशक भी कहा गया है

फिर भी संयोग-वशा इन दोनों छंदों का ऐसा प्रथि-बन्धन हुआ कि शताब्दियों तक ये साथ ही साथ चलते रहे। सवैया और घनाक्षरी में सवैया पुराना छंद है। सवैया स्पष्टतः ही संस्कृत शब्द नहीं है—पंडितों में इसकी व्युत्पत्ति के काफ़ी मतभेद है—परन्तु हमारी धारणा है कि यह सपादिका का ही अपभ्रंश रूप है। पहले भाट लिंग सवैया की अंतिम पंक्ति को द्वां वार—मव से पूर्व और चौथे चरण के बाद—पढ़ते थे। इस प्रकार इसमें चार के स्थान पर पांच पंक्तियाँ नियम-पूर्वक पढ़ी जाती थीं। सवाये (सपाद्) रूप में पढ़े जाने के कारण ही इसका नाम सवैया (सपादिक) पड़ गया। सवैया संस्कृत का छंद नहीं है। प्राकृत-साहित्य में भी साधारणतः उसका विशेष प्रयोग नहीं है, परन्तु वैसे है वह प्राकृत का ही छंद। प्राकृत-पैंगलम् में सवैया शब्द का प्रयोग तो नहीं है, परन्तु ऽ भगण वाला किरिट और ऽ सगण वाला दुर्मिल—ये दोनों छंद निश्चित रूप से उसके पृष्ठ २७५-७६ पर लक्षण-उदाहरण सहित दिए हुए हैं :—

- (१) ठावहु आइहि सवकगण तह सह विसजहु बेवि तहा पर
सोउर सहजुअं तह खेउर एपरि गारह भव्व गशाकर ।
काहल जुगल अन्त करिजसु एपरि चौविह बरण पश्चात्तहु,
बत्तिस, मत्त पत्रापत्र लेख्यहु, अठ भधार किरिट बिसेमहु ।
(ऽ भगण किरिट)
- (२) तम् तुणु सुन्दर किजिअ शंदर ठावह वाणह खेम धया ।
(ऽ सगण दुर्मिल)

प्राकृत-पैंगलम् का रचना-काल संवत् १३०० के आस-पास माना जाता है। इससे यह सिद्ध है कि कम से कम तेरहवीं शताब्दी के अन्त में सवैया का आविर्भाव अवश्य हो गया था। वहीं से यह हिन्दी के आरम्भिक काल के चारणों के हाथ पड़ गया। घनाक्षरी के त्रिषय में कोई निश्चित प्रमाण नहीं मिलता। संस्कृत के पिंगल ग्रंथों में अथवा प्राकृत-पैंगलम् में इसका कोई उल्लेख नहीं है। कुछ विशेषज्ञों की धारणा है कि भ्रुपद् राग में गाये जाने वाले कतिपय पदों का रूप इससे मिलता है और अनुमान यही है कि लोक-गीतों की कुछ लयों को वर्णिक आधार देकर थोड़े परिवर्तन-परिशीघन कर चारणों द्वारा यह छंद बनाया गया। इस अनुमान की पुष्टि सूरसागर के निम्न-लिखित पद से, जो राग मल्हार में है, असंदिग्ध-रूप में हो जाती है :—

सेज रवि पचि साउयो सघन कुंजनि कुंज,
चित्त चरननि लाग्यो जूतिया धरकि रही ।

हा हा चलि प्यारी तेरो प्यारी चोंकि चोंकि परे,
 पातकी खरक पिय हिय मे खरकि रही ।
 बातन धरति कान नानति हैं भौह बान,
 उत न चलति वाम अंखिया फरकि रही ।
 सूरदास मदन दहत पिय प्यारी सुनि ज्यों ज्यों
 कहो त्यों त्यों वह उतको सरकि रही ।

आप देखिए कि उपर्युक्त पद रूप-घनाक्षरी का कितना स्पष्ट उदाहरण है । गाने वाले राग भल्लार में ढाल कर हमें कोई रूप दे दें, परन्तु साधारण रूप से यह घनाक्षरी ही है ।

हिन्दी में इनका प्रचलन कब से हुआ, यह निश्चित रूप से कहना कठिन है । अकबरी दरबार के प्रसंग में शुकृती ने अपने इतिहास में लिखा है :—“यह अनुकूल परिस्थिति हिन्दी काव्य को अग्रसर करने में अवश्य सहायक हुई । वीर-शृंगार और नीति की कविताओं के आविर्भाव के लिए विस्तृत क्षेत्र फिर खुल गए । जैसा आरम्भ काल में दिखाया जा चुका है, फुटकल कविताएं अधिकतर इन्हीं विषयों को लेकर छप्पय, कवित्त, सबैयों और दोहों में हुआ करती थी ।” परन्तु आरम्भ काल के जिस स्थल की ओर यहाँ संकेत किया गया है, वहाँ अकेले दोहा का ही उल्लेख है :—“धर्म, नीति, शृंगार, वीर सब प्रकार की रचनाएं दोहों में मिलती हैं ।” वीर-गाथा-काल की सामान्य विवेचन करते हुए, एक दूसरे स्थल पर उन्होंने छप्पय का भी जिक्र किया है :—“राज-राभा में सुनाए जाने वाले नीति शृंगार आदि विषय प्रायः दोहों में कहे जाते थे और वीर रस के पद छप्पय में ।” [देखिए हिन्दी साहित्य का इतिहास १९६० पृ० १६] इस प्रकार इन दोनों प्रसंगों के विवेचन में सबैया और कवित्त का (घनाक्षरी का) स्पष्ट उल्लेख नहीं किया गया । वैसे भी हम युग की जो काव्य-सामग्री संग्रह-ग्रंथों में अथवा स्वतंत्र रूप से प्रकाशित हुई है, उसमें दोहा, छप्पय तो प्रभूत संख्या में मिलते हैं, परन्तु सबैया कवित्त का एक भी उदाहरण नहीं मिलता । पुरानी हिन्दी का जो जैन अथवा वीर-गाथा साहित्य प्रामाणिक-ग्रामाणिक रूप में आज उपलब्ध है उसमें ये दोनों छंद दृष्टिगत नहीं होते । चंद के पृथ्वीराज-रासो में उस समय के अन्य ग्रंथों की अपेक्षा कहीं अधिक शास्त्रीयता मिलती है, उसमें अनेक प्रकार के शास्त्रीय छंदों का प्रयोग हुआ है जिनमें, दोहा और छप्पय की संख्या शायद सब से अधिक होगी, परन्तु ये दो छंद वहाँ भी नहीं हैं । रासो में छप्पय को कवित्त और दोहा को प्रायः वृहा लिखा गया है । इस प्रकार रासो में जो कवित्त मिलता है वह छप्पय ही है घनाक्षरी नहीं । रासो में एक छंद आता है दुमिला या दुमिला, जिससे दुमिल

सवैया की श्रान्ति हो सकती है, परन्तु उसकी गतिलय की परीक्षा इसे निर्मूल कर देती है। 'दुमिलानय छंदं पद्यं कुनिन्दं कहि कविचंदं, गुनगोई।' आरम्भ काल के उपरान्त भक्तिकाल के पर्वार्ध में संत कवियों ने छप्पय दी तो छोड़ दिया। दोहे (साखी) के साथ उन्होंने लोकगीतों की परम्परा से 'पदों' को ग्रहण कर लिया। सुसलमान प्रेममार्गी कवियों ने फारसी मनसबी से प्रेरणा पाकर चौपाई और 'दोहा की एक नई व्यवस्थित योजना बना ली और उसमें प्रबन्ध काव्यों की रचना आरम्भ कर दी। इस प्रकार विक्रम की सौलहवीं शताब्दी के मध्य—[सूर के आविर्भाव] तक हिन्दी में सवैया और कवित्त का प्रवेश नहीं हो पाया। पृथ्वीराज रामो, बीमलदेव रामो, हस्मीर रामो, जैन कवियों की धर्म-नीति आदि की रचनाएं विद्यापति और खुसरो की रचनाएं, कबीर और नानक की बानी, सूफियों की प्रेम-गाथाएं सभी को देख लीजिए—किसी में ये दो छंद नहीं मिलेंगे। जगनिक के आदहखंड में कुछ सवैया अवश्य बिखरी मिलती हैं। उदाहरण के लिए :—

श्री गिरिजापति को विनयों, पुनि मैं विनयों गिरिजेश तुलारो।

अंजनिपुत्र बली हनुमान, तुही सब भातिन सों रखवारो।

हर्षि हिये विनयों सब देवन, भक्तन कष्ट सदा निरवारो।

मैं भक्तिमंद यथामति सों, सब के हित गावत वीर पंवारो।

ये सवैया प्रायः युद्ध-वर्णनों के आरम्भ में दी गई है (देखिए हिन्दी के कवि और काव्य पृष्ठ ५७, ८२), परन्तु जागनिक का यह काव्य शाताब्दियों तक केवल शैविक परम्परा द्वारा ही चलता रहा था। उसमें समय-समय पर कितने अद्वैतो ने अपनी-अपनी गढ़तों को जोड़ दिया है, इसका कोई भी हिसाब नहीं है। यहाँ तक कि आदहखंड का वास्तविक रूप क्या था इसका भी निर्याथ नहीं हो सकता। ऐसी दशा में इन सवैयों के विषय में भी निश्चयपूर्वक क्या कहा जा सकता है। वैसे भाषा आदि की दृष्टि से ये काफी बाद की लिखी मालूम पड़ती हैं।

प्रामाणिक रूप में इन दोनों छन्दों का प्रयोग सब से पहले दरबारी कविता के द्वितीय उत्थान के साथ, अर्थात् अकबर के शासन-काल में ही मिलता है। अकबर, रहीम, टोडरमल, बीरबल, गंग और लखर नरोत्तमदास तथा तुलसीदास—जिन्होंने इनका स्थिर रूपसे व्यवहार किया है—शुभभग समकालीन ही थे। इन सब में नरोत्तमदास ही सब के पूर्ववर्ती थे। उन्होंने 'सुदामा चरित' में सवैया और कवित्त का जितना सुथरा प्रयोग किया है, उससे यह धारणा अवश्य बनती है कि वे इन छन्दों के प्रथम प्रयोक्ता नहीं थे। उनमें इन छन्दों का वह आरम्भिक अनगढ़ रूप ही नहीं है। इससे यह स्पष्ट है कि वे किसी न किसी रूप में काफी पहले से

चले आ रहे थे—सवैया तो निश्चित ही तेरहवीं शताब्दी के आसपास प्राकृत-अपभ्रंश से हिन्दी में आ गया होगा। किसी लिखित प्रमाण के अभाव में यही अनुमान किया जा सकता है कि यह रूप मौखिक ही रहा होगा। राजदरबारी कवियों और चारणों में दोहा, छप्पय आदि के बाद कवित्त और सवैया की परम्परा भी शायद चल पड़ी थी। यह परम्परा बहुत समय तक तो मौखिक रही, तत्पश्चात् अकबर के समय में उचित प्रोत्साहन पाकर फिर उभर आई।

सवैया :—पारिभाषिक दृष्टि से सवैया गण नियम से शासित वर्णवृत्त है। गण तथा अन्त में आने वाले लघु गुरु के विचार से हिन्दी में सवैया के अनेक भेद मिलते हैं। भानुजी ने अपने छन्द-भाकर में १० भेद दिये हैं। देव ने भी शब्द-रसायन में इस छंद का सविस्तर विवेचन करते हुए १२ भेदों की व्याख्या की है। इस छंद में २२ से लेकर २६ तक अक्षर होने हैं। इसकी विशेषता यह है कि संपूर्ण छंद में एक ही गण चलता है, चाहे वह भगण (ी, या जगण, या सभण) मद्रिा, किरीट, मालती (मत्तगयंद), चित्रपदा, अलसा (अरसात) में केवल भगण ही होता है। इनमें अक्षरों की संख्या तथा तुकांत गुरु-लघु के क्रम का ही भेद रहता है। तुमिल, कमला (सुखदानी), ललित और सुधा (अरचिद) में सर्वत्र भगण ही होता है; और मल्लिका (सुमुखी), माधवी (वाम), मंजरी (मुक्ताहरा) में जगण। समान गण वाले इन छन्दों में अक्षरों की संख्या तथा तुकांत गुरु-लघु के क्रम का ही भेद रहता है—और उसी के अनुसार इनकी गति में सूक्ष्म अन्तर पड़ जाता है। इन प्रकार इस छन्द की गति और लय एक ही गण अर्थात् ध्वनि-योजना की अनेक आवृत्तियों पर आश्रित रहती है—इसलिए उसमें एक निश्चित स्वर-विधान होता है। यह लय रागवृत्तों की शृंखला-सी बनाती है जिसमें एक निश्चित क्रम से झकोरें-सी उत्पन्न होती चलती हैं, और अन्त में तुक पर जाकर एक और लपेट पड़ जाती है। नियमित रूप से राग का यह स्वरपात सवैया में एक अनूठा संगीत पैदा कर देता है, उसके राग का प्रवाह धीरे-धीरे बल खाता हुआ एक निश्चित सीमा तक बढ़ता है—फिर वहाँ एक झकोर लेकर फिर उसी क्रम से आगे बढ़ता है। काव्य पंक्त का यह आक्षेप सर्वथा उचित ही है कि इस संतुलित गति के कारण सवैया में स्वच्छन्द प्रवाह और स्वर-वैचित्र्य के लिए अवकाश कम रह जाता है। ❀

❀ चूने के पके किनारों के बीच बहती हुई धारा की तरह रस की स्रोतस्विनी से अपने वेगानुसार तटों में स्वाभाविक काट-झुँट करने का अधिकार छीन लिया जाता है; अपने पुष्प-गुल्म लताओं के कोमल पुलिनों से चुम्बन आलिङ्गन बदलने, प्रवाह के बीच पड़े हुए रङ्ग-विरङ्गी रोड़ों से फेनिल-हास-परिहास करने, क्षिप्र आवर्तों के रूप में

परन्तु उन्होंने उसके राग पर जो जड़ता का आरोप किया है, वह अमान्य है । भला मत्तगायन्द की तरह भूमते-भूकौरते हुए चलने वाले इस छंद में जड़ता कैसे आ सकती है ।—अपनी लोच लचकके कारण यह छंद अनायास ही मधुर रसों का सहज माध्यम बन गया होगा । क्योंकि इसका लचीला स्वरपात भाव-माधुर्य में एक निश्चित योग देता है । इसके अतिरिक्त अन्य छंदों में जहां अक्षर-मन्त्री के लिए प्रयत्न करना पड़ता है, यहाँ वह अपने आप ही सिद्ध हो जाती है ।

कोई भी छंद सर्वत्र उपयोगी नहीं हो सकता । सवैया का प्रत्येक पद कटा-छंटा अपने में पूर्ण होता है । अतएव वह वीर या प्रेम-गाथाओं के अविच्छिन्न कथा-प्रवाह के अनुकूल नहीं पड़ा और न अकूल होकर बहने वाली भक्ति की तरल उद्गीतियों के । आज के वैचिन्त्य-प्रिय कवियों की भी उद्देश्य-पूर्ति वह नहीं कर सकता परन्तु रीति-काल के मुक्तक शृंगार-चित्रों में वह ऐसा जम कर बैठ गया था मानों उसका आविष्कार उन्हीं के लिये हुआ हो । और, इस युग में उसका, बनाव-शृंगार भी पूरी तरह हुआ । बीच में अड़ने वाले शाब्दिक रोड़ों को हटाकर उसके प्रवाह-पथ को संगमरमर की तरह चिकना बना दिया गया । अकबर के समय में सवैया में एक अनगढ़पन था जिससे उसका संगीत अच्छी तरह फूट नहीं पाया—स्वयं तुलसी के प्रयोगों में यह दोष अत्यंत स्पष्ट है :

रानी मैं जानी अजानी महा पवि-पाहन हू ते कठोर हियो है ।

राजहु काज अकाज न जान्यो कछो तिथ को जिन कान कियो है ।

पेढ़ी मनोहर मूरति वे, बिछुरं कैसे प्रीतम लोग जियो है ।

आँखिन में सखि राखिबे जोग इन्हें किमि कै बनवाम दियो है ॥

सात भगण और दो गुरुवाला यह सवैया अपनी गति की मस्ती के कारण मत्तगायंद कहलाता है । तुलसी के छंद में यह प्रवाह भाषाके आवश्यक लोच, विरामों की समुचित व्यवस्था और सबसे अधिक अक्षर-मन्त्री के अभाव में किस प्रकार अपनी मस्ती खो बैठा है यह दिखाने की आवश्यकता नहीं है । इसके विपरीत:—

प्राण पिया मन भावन संग, अनंग तरंगनि रंग पसारे ।

सानी निला मतिराम मनोहर, केलि के पुंज हजार उधारे ।

होत प्रभात चलयौ चहै प्रीतम, सुन्दरी के हिय में दुख भारे ।

चंद सौ आनन, दीप-सी दीपति, स्याम मरोज मे नैन निहारे ॥

अप्राण करने का उसे अवसर ही नहीं मिलता; वह अपने जीवन की विचित्रता स्वतन्त्रता तथा स्वच्छन्दता खो बैठती है । [पल्लव की भूमिका]

मूरति जो मन मोहन को मन मोहिने के थिर हूँ थिरकी-सी ।
 'देव' गोपाल के बोल सुने छतियाँ सियराति सुधा-छिरकी-सी ।
 नीके झरोखे हूँ शौंकि सके नहीं नैनन लाज घटा थिरकी-सी ।
 पुरन धीति हिये हिरकी, खिरकी खिरकीन फिरै फिरकी-सी ।

इन छंदों में विराम-योजना इतनी व्यवस्थित तथा अक्षर-मैत्री इतनी पूर्ण है कि लय में आप से आप अद्भुत लोच आ गया है ।

सवैया में तीन विभिन्न लय होती हैं—एक भगण के आश्रित, दूसरी सगण के आश्रित और तीसरी जगण के आश्रित । देव ने तीनों को ही, पूर्ण मनोयोग के साथ अपनाया है—यद्यपि इसमें सदेह नहीं कि अन्य कवियों की भाँति उनका भी विशेष अनुराग मत्तगयन्द पर ही है । ये तीनों लय इस प्रकार हैं :—

भगण (८) } १-देव घरी पल जानि घुरी अँसुवान के नीर उभाय समीरन
 किरीट { इसका गणारमक रूप यह होगा .—
 देवघ गोपाल जानिपु रीअँसु वानक नीर उभाय समीरन

सगण (८) } २-रँगरानि हरी लहरानि लता झुकि जाति समीरन क झुकि लो ।
 दुर्मिल { गणारमक रूप .—
 रँगरा तिहरी लहरा तिलवा झुकिजा निदसो रकफू कनिसो ।

जगण (८) } ३-कहाँ लगी लाल कछु कहिये इतनी सहिने लब रापरे काज ।
 सुकाहरा (भजरी) { गणारमक रूप :—
 कहाँल गिलाज कछुक हिपेइ तनीम हियेम बराव रकाज ।

देव ने अंत्यानुप्रास की सहायता से इन लहरियों में दुहरी लपेटें दे दी हैं—पहली पंक्ति में 'घरी' और 'घुरी' तथा 'नीर' और 'समीर' पर, दूसरी पंक्ति में 'रँगरानि' और 'झुकिजाति' पर, तीसरी पंक्ति में 'कहिये' और 'सहिये' पर सवैया की स्वाभाविक लचक दुहरे बल खा जाती है, जिससे उसकी लय का संगीत गहरा हो जाता है । इसके अतिरिक्त वृत्त्यनुप्रास का माधुर्य भी एक कोमल झकार उत्पन्न करता हुआ उसमें मधुर योग देता है ।

उपरोक्त तीन गतियों में तुकांत के लघु-दीर्घ वर्णों की योजनाओं को बदल देने से सूक्ष्म वैचित्र्य उत्पन्न हो जाता है—इन्हीं के आधार पर तो इन भेदों के कई उपभेद कर डाले गये हैं । देव ने ११ प्रकार के सवैयाओं का सफलतापूर्वक

कवित्त (घनाक्षरी) :—घनाक्षरी का इतिहास भी सर्वैया के साथ जुड़ा हुआ है। सर्वैया की भाँति इसका भी प्रयोग प्रामाणिक रूप से सबसे पहले अकबर के शासनकाल में ही मिलता है। लिखित-साहित्य में नरोत्तसदास्य, रांग, बलभद्र, बीरबल, रहीम, तुलसी आदि की रचनाओं में ही घनाक्षरी का आरम्भिक रूप मिलता है। उनके पश्चात् केशव, सेनापति जैसे रीति-प्रिय कवियों ने उसको क्रमशः विकसित किया और अन्त में रीतिकाल में आकर वह अपने पूर्ण समृद्ध रूप को प्राप्त हो गया। कुछ कलाविदों की सम्मति में घनाक्षरी कवित्त हिन्दी का औरस पुत्र न होकर पोष्य पुत्र है—उसका अनुमान है कि बंगला के अक्षर-मात्रिक पथारछंद से जिसमें १४ अक्षर होते हैं और उनमें आठों और चौदहों अक्षर पर यति होती है, शायद इसको प्रेरणा मिली हो। इसके आविर्भाव के विषय में कवि पन्त का कहना है :—“सम्भव है, पुराने समय में भाट लोग इस छंद में राजा-महाराजाओं की प्रशंसा करते हों और इसमें रचना-सौकर्य पाकर तत्कालीन कवियों ने इसे धीरे धीरे साहित्यिक बना दिया हो।”—कवित्त की मूल प्रेरणा पथार छंद शायद रहा हो, परन्तु इसका आविर्भाव इसी प्रकार पहले-पहल भाटों ने राजद्वारों में तत्काल ही प्रशस्ति बनाकर सुनाने के लिए किया होगा इसमें सन्देह नहीं। लिखित रूप के बजाय यह छंद मौखिक रूप में अधिक खुलता है।

कवित्त अनियमित-गण प्रायः ३१—३२ अक्षरों का छंद है। अक्षर मन्थ्या के अतिरिक्त यह केवल यति का ही नियम स्वीकार करता है—साधारणतः ८, ८, ८, ७, या ८, ८, ८, ८ अक्षरों पर यति होती है, परन्तु कहीं कहीं ८ के स्थान पर ५, ६ पर भी यति पड़ जाती है। कवित्त के नाद-सौन्दर्य के विषय में भी हिन्दी के दो सर्वश्रेष्ठ कला-मर्मज्ञों के विरोधी मत है। कवि पन्त की धारणा है कि “कवित्त छंद हिन्दी के इस स्वर और लिपि के सामञ्जस्य को छीन लेता है। उसमें यति के नियमों के पालन-पूर्वक चाहे आप इकतीस गुरु अक्षर रख दें चाहे लघु, एक ही बात है; छंद की रचना में अन्तर नहीं आता। इसका कारण यह है कि कवित्त में प्रत्येक अक्षर को चाहे वह लघु हो या गुरु एक ही मात्रा-काल मिलता है, जिससे छंद-बद्ध शब्द एक दूसरे को झकझोरते हुए परस्पर टकराते हुए उच्चारित होते हैं, हिन्दी का स्वाभाविक सङ्गीत नष्ट हो जाता। सारी शब्दावली जैसे मद्यपान कर लडखटाती हुई, अडती खिंचती, एक उत्तेजित तथा विदेशी स्वरपात के साथ बोलती है।” इसके विपरीत निराला जी का निश्चित विश्वास है कि “यदि हिन्दी का कोई जातीय छंद चुना जाए तो वह यही होगा। × × कारण यह छंद चिरकाल से इस जाति के कण्ठ का हार रहा है। दूसरे इस छंद में एक विशेष गुण यह भी है कि इसे लोग चौताल आदि बड़ी तालों में तथा डुमरी की तीन तालों में सफलता

पूर्वक गा सकते हैं, और नाटक आदि के समय इसे काफ़ी प्रवाह के साथ पढ़ भी सकते हैं। × × × इस छंद में Art of reading का आनन्द मिलता है।” [परिमल की भूमिका]

यह मत-वैपरीत्य वास्तव में इस छंद को दो विरोधी दृष्टिकोणों से परखने के कारण है। पन्तजी की सूक्ष्म-कोमल प्रकृति भाषा की बाल-भंकारों से खेलना समन्द करती है। उधर निराला का ऊर्जरिवत स्वभाव नाद-गांभीर्य और ओज-प्रवाह में नरना चाहता है। इन्में सन्देह नहीं कि कवित्त का स्वाभाविक प्रवाह ओज के अधिक अनुकूल है क्योंकि इस छंद में विस्तार काफ़ी है—मेघनाद-वध के ओज को बहन करने के लिए श्री मैथिलीशरण गुप्त ने इन्हीं को समर्थ पाया, और निराला ने भी अपने ओजस्वी मुक्त छंद का आधार इन्में ही बनाया है। रीतिकाल में और उससे पूर्व भी इस छंद का उपयोग तुलसी, भूषण, पद्माकर, चन्द्रशेखर वज्रपेथी आदि ने भी वीर रस में किया है।—परन्तु फिर भी रीतिकाल तो शृंगार-काल था—तीर-रस की कविताएं इस युग में गिनो चुनो ही रची गईं। निदान इस छंद को भी शृंगार के ढाँच में ढाला गया। इस कार्य की सम्पादित करने वाले कृती कवियों में देव का नाम अग्रगण्य है। इन्में पूर्व बलभद्र, केशवदास, मेनापति और मतिराम ने इतने और सफल प्रयत्न किया था, इसमें सन्देह नहीं, परन्तु शृंगारोचित पूर्ण मार्दव, लोच और भङ्कति सबसे पूर्ण देव ने ही उसे प्रदान की। फिर यह प्रक्रिया पत्राकर पर जाकर समाप्त हुई। कवित्त की लय को शृंगार के अनुकूल मनुष्य और मृदु बनाने के लिए देव ने प्रायः निम्नलिखित साधना का प्रयोग किया है :—

(१) श्रुति-अनुप्रास-युक्त मधुर-कोमल वशों का प्रयोग।

(२) वीप्सा अलंकार की प्रचुरता।

(३) अन्वयानुप्रास-युक्त पदों की आशुति।

(४) लघु अक्षरो तथा ओ, ए, अ, आदि कोमल स्वरों का प्राचुर्य।

—ये प्रायः वे ही साधन हैं जो कवि ने भाषा की समृद्धि के लिए भी प्रयुक्त किए हैं।

अरुन उदोत, सकरुन हूँ, अरुन नैन,

तरुनी-तरुन तन तूमत फिरत हैं।

कुंज-कुंज केलि के नयेली बाल बेखिन सों,

नायक पवन बन भूमत फिरत हैं।

अंबकुज बकुल समीझि मीझि पाँडरनि,

मल्लिकानि मीझि, घने घूमत फिरत हैं।

द्रुमन द्रुमन दल धूमत, मधुप देव,
सुमन सुमन मुख चूमत फिरत हैं ।

इस छंद में उपर्युक्त चारों गण वर्तमान हैं । अरुन, सररुन, अरुन, तरुन; केलि, नवेली, बेलि; पवन, वन; शंबकुल, बकुल; द्रुमन, सुमन में अत्यानुप्रास की छटा है । इसके अतिरिक्त इमका तुकात भी बहुत लम्बा है । कुंज कुंज, द्रुमन द्रुमन, सुमन सुमन आदि में वीप्सा है । श्रुत्यनुप्रास तो प्रायः सम्पूर्ण छंद में ही शिखरा हुआ है । उधर अन्तिम चरण का संगीत सर्वथा लघु घणों पर आश्रित है ।

कवित्त के वैसे तो कई भेद हैं, परन्तु उनमें मनहर जिसमें ३१ अक्षर होते हैं और रूपघनाक्षरी जिसमें ३२ अक्षर और अन्त में लघु होता है, मुख्य हैं । अन्य कवियों की भौति देव ने भी ३१ वर्ण के मनहर का प्रयोग ही अधिक किया है । रूप-घनाक्षरी का उसकी अपेक्षा प्रयोग कम है—इसके अतिरिक्त उन्होंने ३३ अक्षरों का कवित्त भी लिखा है जो उनके ही नाम पर देव-घनाक्षरी नाम से प्रचलित है । देव ने अन्त्यवर्णों के क्रम को विशेष महत्त्व नहीं दिया । उन्होंने केवल अक्षरों की संख्या को ही मुख्य मानते हुए कवित्त के विभिन्न भेदों को एकत्रिंशाक्षरी, द्वित्रिंशाक्षरी तथा त्रिंत्रिंशाक्षरी नाम दिया है । ३३ अक्षर वाले कवि में लय बहुत ही अधिक विंच जानी है जिन्में स्वाम को और भी अधिक 'दण्ड' मिलता है ।

इम-ले घिरत चहुँवाई से घिरत घन,
आवत भिरत भीनै भरसो भूपकि रूपकि ।

इसीलिए एक आध कवि को छोड़ किसी ने भी इसका प्रयोग नहीं किया । कवित्त के विशेषज्ञ रत्नाकर जी ने स्पष्ट शब्दों में इसको निम्न की है :—'देव कवि ने जो तीस तथा तैंतीस अक्षर के दो छंद घनाक्षरी भेद में लिखे हैं, वह और कवियों के काव्य में विशेष देखने में नहीं आते और कानों में भी वह विशेष रोचक नहीं ज्ञात होते ।'

[घनाक्षरी-नियम-रत्नाकर पृ० ६]

कवित्त का केवल आधार लय है । उसमें गण, मात्रा आदि का कोई महत्त्व नहीं—और लय एक अत्यन्त सूक्ष्म-तरल तत्व है जो संगीत और ध्वनि-मैत्री पर आश्रित रहती है । यों तो कवित्त की लय पर अनुशासन करने वाले अनेक सूक्ष्म सिद्धांत हैं, जिनमें सम-विषम विचार काफी महत्त्वपूर्ण हैं । यति-व्यवस्था का भी अपना महत्त्व है, परन्तु उसका आधार अपेक्षाकृत स्थूल है, इसीलिए कभी कभी उसका विचार न करने पर भी लय अच्युत रहती है । यति की स्थिति साधारणतः १६ और १५ या १६ अक्षरों के बाद और विशेषतः ८, ८, ८, ७ (या ८) के बाद मानी गई है । देव ने अन्य कवियों की भौति चार यतियों के नियम पर

विशेष ध्यान नहीं दिया क्योंकि इस प्रकार कवित्त के 'सुकृत्व' में बाधा पड़ती है। आप उनका कोई भी छंद उठा लीलिए चाग यतियों की व्यवस्था उसमें नहीं मिलेगी :-

रीकि रीकि रहसि रहसि हंसि हंसि उठे,
साँसे भरि आसू भरि कहति दई दई।
चौंकि चौंकि चकि चकि औचकि उचकि देव,
थकि थकि वकि वकि उठति बई बई।
दुहुन के रूप गुन दांज बरनत फिरै,
पल न थिरात रीति नेह की नई नई।
मोहि मोहि मोहन को मन भयो राधा मय,
राधा-मन मोहि मोहि मोहन मई मई।

लय और संगीत की दृष्टि से यह देव के अत्यन्त पूर्ण छंदों में से हैं, परन्तु इसमें स्पष्ट ही ८ अक्षरों के उपरांत यति नहीं है।

छंद है कमल कमलाकर कमलमुखी, फूलानि मे फूलिकै खरीये खिलि जाति है।
चित्रनि से चित्रते भिचित्र होति चित्रिनी, अनूप चित्रसारी के सरूप हिलि जाति है ॥

उपयुक्त छंदों में ८ अक्षर वाली यति को तो नियमित रूप से भंग किया ही गया है। तीसरी पंक्ति में १६ के स्थान पर १५ वर्यो पर यति दे दी गई है। यति के द्वारा साधारण नियम का उल्लंघन भी देव ने कम नहीं किया। उन्होंने अनेक छंदों में १६ अक्षरों पर यति न देकर दो एक अक्षर इधर उधर कर दिए हैं :-

- (१) सखिन के सोच गुरु-सोच मृगलोचनि— (१५ पर यति)
रिसानी पिय मौं जु उन नैक हंसि ह्युयो गात ।
- (२) एक कर आली कर ऊपर ही धरे—(१४ पर यति)
हरे हरे पग धरै देव चलै चित चोरि चोरि ।
- (३) वृजे हाथ साथ लै सुनायति वचन—(१४ पर यति)
राज-हंसन लुनायति सुकुल माल तोरि तोरि ।
- (४) छोह भरी छरी-सी छवीली छिति मौंहि—(१४ पर यति)
फूल छरी के छुवति फूल छरी-सी छहरि परी ।

इन उद्धरणों में कहीं १५ और कहीं १४ पर यति दी गई है, और इस प्रकार साधारण अति-नियम का भी पालन नहीं हुआ, परन्तु फिर भी लय में

❀ रत्नाकर जी ने स्पष्ट ही कहा है कि यति-नियम का विशेष महत्व नहीं है।

(यत्नाक्षरी नियम रत्नाकर)

दोष नहीं आने पाया। इसका कारण यह है कि देव ने सम-विषम की सूक्ष्म व्यवस्था पर पूरा ध्यान दिया है। प्रसिद्ध छंदःशास्त्रकार श्री भानु जी ने सम-प्रयोगों को सब से अधिक कर्णमधुर माना है। इसके अतिरिक्त “यदि कहीं विषम प्रयोग आजावे तो उसके आगे एक विषम प्रयोग और रख देने से उसकी विषमता नष्ट होकर समता प्राप्त हो जाती है और वे भी कर्णमधुर हो जाते हैं”। विषम के उपरांत सम और फिर विषम का प्रयोग छंद की लय के लिए घातक है। देव ने इन नियमों का बड़ी सूक्ष्म रीति से पालन किया है। उन्होंने पहले तो सम का ही प्रयोग अधिक किया है, जैसे :—

- (१) फलि फलि, फूलि फूलि, फैलि, फैलि, झुकि झुकि ।
 (२) बारै कोटि इंदु अरविदु रस विंदु पर ।
 (३) रीभे सुख पाऊँ और न खीभे सुख पाऊँ ।

मेरे रीभि खीभि एकै रंग राग्यो सोई रागि लुक्यो ।

इसके अतिरिक्त विषम यदि कहीं आया है तो उसके उपरांत सुरन्त ही दूसरा विषम अनिवार्यतः आ गया है—जिससे संगीत की पूरी रचा हुई है :—

१—भूपकि भूपकि आई कु जे चहुँ कोदते ।

२—हमरं बगन देहु, देखत हमारं कान्ह,

अजहूँ बसन देहु बजमें बसन देहु ।

वास्तव में इस प्रकार की व्यवस्था वीप्सा और अनुप्रास का प्रचुर प्रयोग करने वाले इस कवि के लिए सहज सुकर हुई है क्योंकि सम विषम मूत्री आवृत्ति और वीप्सा-अनुप्रास आदि दोनों का ही आधार अक्षर-मैत्री है। जैसा मैंने ऊपर कहा है देव ने इस नियम का सूक्ष्म रूप में निर्वाह किया है, स्थूल रूप में नहीं। अतएव सम प्रयोगों में केवल दो दो अक्षर वाले, और विषम प्रयोगों में केवल तीन तीन अक्षर वाले शब्द ही सर्वत्र नहीं प्रयुक्त किये गये। ऐसा करना भाव-प्रकाशन को एक अनावश्यक बंधन में जकड़ देना होता। इसलिए उन्होंने शब्दावली का प्रयोग तो स्वच्छन्दता से किया है, परन्तु उसमें अनुरयुत लय के अन्तसूत्र को सर्वत्र ही सावधानी से अक्षुण्ण रखा है।

गोकुल की कुल-बधू को कुल सम्हारै नहीं ।

दो कुल निहारै लाज नासी है री नासी है ॥

यहाँ शब्दों के अनुसार सम विषम की व्यवस्था नहीं बैठती, परन्तु लय के अनुसार पढ़ने से उसमें कोई त्रुटि नहीं मिलती :—

गोकुल कीकुल बधू कोकुल सम्हारै नहीं ।

दोकुल निहारै लाज, नासी हैरी नासी है ॥

इसी प्रकार—भूले हू न भोग, बड़ी विपति वियोग बिथा ।

जोग हूते कठिन संजोग पर नारी की ।

—का लययुक्त रूप होगा—

भूले हू न भोग बड़ी विपति वियोग बिथा ।

जोग हूते कठिन संजोग पर नारी की ।

—जो सम-विषम व्यवस्था के अनुसार नितांत शुद्ध है ।

इनके अतिरिक्त रत्नाकर जी ने कवित्त की लय को ठीक रखने के लिए कुछ और भी सूक्ष्म नियम बनाए हैं, जिन में दो पर उन्होंने यथेष्ट बल दिया है :

‘(१) छंद के आदि में और चार, आठ, बारह, सोलह, चौबीस तथा अट्ठाइस वर्णों के पश्चात् यदि कोई शब्द आरम्भ हो तो उसके आदि में जगण (IS) तथा तगण (SSI) न पढ़ने पावे ।’

‘(२) तीन, सात, ग्यारह, पन्द्रह, उन्नीस, तेइस और सत्ताइस अक्षरों के पश्चात् जो शब्द आये और एक अक्षर से अधिक का हो तो उसके आरम्भ में लक्ष गुरु IS का होना आवश्यक है ।’

[देखिए घनाक्षरी-नियम-रत्नाकर]

लय की परख होने के कारण देव के छंदों में साधारणतः इन नियमों का पालन अपने आप ही हो गया है—परन्तु कहीं कहीं उनका उल्लंघन भी मिलता है :—

१—‘सकेत सदन देव मदन विनाम,।’ यहाँ आदि में तगण आ गया है और निश्चित ही लय में थोड़ी बाधा उपस्थित हो जाती है ।

२—रूप की बनक मनि कनक नूपुर पाँय आइ गई अनक मनकनि अनकवार ।

इस छंदशां में ११ अक्षर के उपरांत IS न आकर SI आया है, साथ ही अन्तिम अंश में यति की बड़ी गड़बड़ है जिससे लय विकृत हो गई है । परन्तु इस प्रकार के उदाहरण देव में बहुत कम ही हैं । उनमें अर्थों का उचित संपादन अभी नहीं हुआ, इसलिए पाठ की अशुद्धि के कारण भी उनमें अनावश्यक छंद-दोष मिल जाते हैं, जिनके लिए वे उत्तरदायी नहीं हैं ।

प्राचीन परिपाटी के कवियों में कवित्त पढ़ने की दो शैलियाँ प्रचलित हैं— एक तो भाटों वाली ‘लुढ़कंत’ शैली है और दूसरी की ‘पषाकरी’ शैली कह सकते हैं जिसको रत्नाकर जी ने अमर कर दिया है । पहली शैली की लय पहाड़ी ढाल पर झरझर बहने वाले झरने के समान है, और दूसरी की समतल भूमि पर मरती से बहने वाले भँवरदार स्फीत वारि-प्रवाह के समान । इनमें स्पष्टतः पहली

शैली ही अधिक प्राचीन है। देव के अनेक छंदों के परीक्षण से स्पष्ट है कि उनकी लय पद्याकरी स्फीत शैली में नहीं बैठाई जा सकती, उदाहरण के लिए ऊपर उद्धृत 'फलि फलि, फूलि, फूलि फैलि फैलि, झुकि झुकि ।

भूपकि भूपकि थ्राई कुंजे चहुं कोद ते ।'... छंद ही लिया जा सकता है इससे अनुमान होता है कि तब तक दूसरी शैली का जन्म नहीं हुआ था—'लुदकंत शैली का ही प्रचार था। और वास्तव में देव के कवित्तों की लय भी ढाल पर हलकी धार से बहने वाले पहाड़ी बनने के ही अधिक निकट है। स्फीत वारि-प्रवाह क्वी भस्ती, जो पद्याकर या रत्नाकर की वाग्धारा में मिलती है, उनके कवित्तों में प्रायः कम ही है—उनके कवित्तों में शृंगारोचित रन-भुन ही अधिक मिलती है। कवित्त के विकास में उनका योग मुख्यतः यही है।

आदान-प्रदान

आदान—देव पर अन्य कवियों का प्रभाव—

कवि के लिए शक्ति के उपरान्त दूसरा सब से अधिक स्पृहणीय गुण साहित्यिक व्युत्पन्नता है। वास्तव में कवि की शक्ति का संस्कार अपने प्राचीन तथा समसामयिक साहित्य के अध्ययन और मनन से ही होता है—और उसी के द्वारा उसकी अभिरुचि का निर्माण भी होता है। देव के रीति-विवेचन पर भरत, दण्डी, और विशेष रूप से भानुदत्त तथा केशव का क्या और कितना प्रभाव पड़ा यह हम अन्यत्र दिखा चुके हैं—प्रस्तुत लेख में हमारा उद्देश्य देव के काव्य पर पड़े हुए पूर्ववर्ती कवियों के उन प्रभावों का विश्लेषण करना है जिनके द्वारा उनकी कवि-प्रतिभा का संस्कार तथा उनकी साहित्यिक अभिरुचि का निर्माण हुआ था।

शृंगार की मुक्तक-परम्परा का आरम्भ एक प्रकार से हाल की गाथा-सप्तशती से माना जा सकता है, उसके उपरान्त अमरुशतक और फिर गोवर्धनाचार्य की आचार्यसप्तशती इस परम्परा के विशिष्ट मार्ग सिद्ध हैं। हिन्दी के प्रमुख मुक्तक कवि विहारी ने अपने दोहों की रचना करते समय इनका आदर्श सामने रखा है। देव के काव्य का परिचय करने के उपरान्त यह स्पष्ट हो जाता है कि वे संस्कृत साहित्य-शास्त्र तथा काव्य से भली भाँति परिचित थे और उपयुक्त तीनों ग्रन्थों का अध्ययन भी उन्होंने अवश्य ही किया था—परन्तु उनके छन्दों को ध्यान में रखकर, जैसा कि केशव विहारी और पद्माकर आदि ने किया है, इन्होंने रचना नहीं की। केवल अमरु के ही अनेक छन्दों को विहारी के दोहों तथा केशव, पद्माकर, आदि के छन्दों से मिलाने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि उनकी रचना करते समय इन कवियों के मन में निश्चय ही अमरु के छंद धूम रहे थे और इन्होंने जान बूझकर उनको ग्रहण किया है। उदाहरण के लिए दो छन्द पर्याप्त होंगे :—

क प्रस्थितासि करभोरु घने निशीथे,
प्राणाधिपो वसति यत्र निजः प्रियो मे।
एकाकिनी वद कथं न विभेषि बाले,
नन्वस्ति पुंखितशरो मदनरसहायः।

(अमरु-शतक)

देखिए, इस छन्द के भाव और शब्दावली दोनों को ही केशव ने और उनसे भी अधिक पद्माकर ने कितने स्पष्ट रूप में ग्रहण किया है :—

X X X

भारी भयकारी निशि, निपट अकेलो तुम ।
नाहीं प्राणनाथ साथ, प्रेम जो सहाई है ॥

(केशव, रसिक-प्रिया)

कौन है तू चली जाती किते, बलि वीती मिसा अधि राति प्रसाने ।
हो 'पद्माकर' भावती मैं, निज भायते पै अयहीं मोहिं जानै ।
तो अलखेली अकेली डरै किन, क्यों डरूँ मेरी सहाय न आनै ।
है मम संग मनोभव सो भट, कान लो बान सरासन तानै ।
(पद्माकर, जगद्धिनोद.)

हमी प्रकार :— शून्यं वासगृहं विलोक्य शयनादुत्थाय किञ्चिच्छनै-
सिंद्वाव्याजमुपागतस्य सुचिरं निर्वाण्य पत्युमुखम् ।
द्विसब्धं परिशुभ्य जातपुलकामालोक्य गण्डस्थलीं;
लज्जानम्रमुखी प्रियेण हस्तता बाला चिरं सुम्बितां ॥
(अमर-शतक)

X X X

मैं मिसहा सोर्यां मसुभि मुँह चूम्यो दिग जाय ।
हंरयो हिसानी गर गहौ, रही गरै लपटाय ।

(बिहारी-सतसई)

गाथा-सप्तशती और आर्या-सप्तशती के विषय में भी यही सत्य है—पं० पद्मसिंह शर्मा के विवेचन से उनके प्रभाव का अनुमान लगाया जा सकता है । गाथा-सप्तशती की शर्माजी ने केवल तीन-चार ही गाथाएं दी हैं, परन्तु उसकी आठ वस गाथाएं ऐसी हैं जिनका बिहारी ने एक प्रकार से रूपांतर करके रख दिया है । वास्तव में बिहारी ने अपने शृंगार-मुक्तको की रचना करते समय उपयुक्त तीनों श्रुतियों को आदर्श-रूप में सामने रखा है—इन्हीं के अनुकरण पर उन्होंने कहीं एक भाव, कहीं एक चमत्कार को लेकर समास शैली में दोहों का निर्माण किया है । इसीलिए शायद प्रयत्न करने पर भी वे इनके अर्थापहरण से नहीं बच पाए । देव के काव्य का आदर्श तथा उसकी प्रेरणा थोड़ी भिन्न थी, उन्होंने या तो लक्षण-उदाहरण देकर रीति-बद्ध कविता की है या फिर रीति-मुक्त होकर प्रेम के उद्गार व्यक्त किए हैं । अतएव उन पर इनका प्रत्यक्ष प्रभाव अपेक्षाकृत नगण्य ही है—गाथा-सप्तशती में एक भी गाथा ऐसी नहीं है जिसके विषय में यह असंदिग्ध रूप से कहा जा सके कि देव ने अपने किसी भी छन्द में इसका अर्थापहरण किया है । केवल दो तीन गाथाएं ऐसी मिलती हैं जिनका कि देव के छंदों से भाव-साम्य है—

- (१) * रुद्रं अचक्षीसु दिशं फरिसो अङ्गेषु जग्मिषथ कण्ठे ।
 द्विश्रं द्विश्रं द्विश्रं द्विश्रं द्विश्रं किं स्थ देव्येण । (१३०)
 रावरो रूप रक्ष्यां भरि नैननि, बैननि के रस यों श्रुति सानो ।
 गात में देखत गात तुम्हारेई, वात तुम्हारिये बभन बखानो ।
 ऊधो ह हा हरि सों कहियो तुम, हौ न इहां यह हौं नहिं मानो । (देव)

× × × ×

- (२) एकैकभवद्भवेष्टण विवरन्तर दिश्रत्तरलण अशाण ।
 तह बोलन्ते बालश्र पंजरसउणा इश्रं लीण । (२२०)
 फेरि फेरि हेरि मगु वात हित बंछी पूछै,
 पंछी हू मृगंछी जैसे पंछी पीजरा पर्यौ । (देव)

परन्तु इन छन्दों के विषय में निश्चय-पूर्वक यह नहीं कहा जा सकता कि देव ने इनके भाव उपयुक्त गाथाओं से ही लिए हैं।—जैसा कि आगे चलकर स्पष्ट होगा केशव तथा बिहारी आदि में भी ये भाग मिलते हैं, और यह सम्भव है देव ने उन्हें वहीं से लिया हो।

अब अमर-शतक को लीजिए। अमर-शतक भी प्रनिष्ठा संस्कृत साहित्य में उपयुक्त दोनों सप्तशतियों से भी अधिक है। रीति-ग्रंथों में उदाहरण रूत उसके छंद भरे पड़े हैं। हिंदी कवियों पर उराका प्रभाव कितना अधिक रहा है यह अभी दिखाया जा चुका है। वास्तव में केशव, मतिराम, बिहारी, पद्माकर आदि गीतिका-काल के सभी प्रमुख कवियों पर उनका गहरा प्रभाव है—और इन रूची में विलापति, सूर आदि को भी सरलता से अतभूत किया जा सकता है। परन्तु जहाँ तक देव का सम्बन्ध है उनके एक भी छंद पर उसके किमी पद्य-रत्न की स्पष्ट छाया नहीं मिलती। अमर के केवल तीन छंद ऐसे हैं जिनके भाव का हलका-गवा प्रतिबिम्ब अथवा एकाध पंक्ति की प्रतिध्वनि का आभास-सा देव में मिलना है : भाव का प्रतिबिम्ब :—

* (१) रूपमद्गणोः स्थितस्पर्शोऽङ्गेषु जल्पितं करणं ।

हृदयं हृदये निहितं विभोजितं किमत्र दैवेन ॥

आँखों में रूप [समाया हुआ] है श्रंगों में स्पर्श [रमा हुआ] है, कानों में वाणी [गूँज रही] है, हृदय में हृदय निहित है; फिर विधाता ने वियोग ही किसका किया है।

(२) एकैकवृतिवेष्टनविवरान्तरदत्तरलनयनया ।

त्वयि व्यक्तिक्रान्ते बालक पंजरशकुनायितं तथा ॥

तेरे चले जाने पर एक एक आवरण के विवरों में तरल दृष्टि डालती हुई, वह पिंजरबद्ध शकुन जैसी हो गई ।

दृष्टवैकासनसंस्थिते प्रियतमं परचातुपेयाद्वरा-

देवस्थानयने पिधाय-विहित क्रीडानुबन्धच्छलः ।

ईपद्भक्तिमकन्धरः सपुलकः प्रेमोल्लसन्मानसा-

मन्तर्हासलम्कपोलफलकां धूर्तो परां चुम्बति । ३६ ।

खेलत फांगु खिलार खरे अनुराग भरे बड़ भाग कन्हाई ।

एकही भीम में दोउन देखिके देव करी थक चातुरताई ।

लाल गुलाल सो लीनी मुठी भरि बाल के बाल की ओर चलाई ।

वा दृग मूँदि उतै चितये हून भेटी इतै वृषभान की जाई । [देव]-

हून दोनों पद्यों में कनिष्ठा के नेत्र बढ़कर ज्येष्ठा को चुम्बने या आलिंगन करने का भाव मात्र ही समान है, वैसे प्रसंग-विधान सर्वथा भिन्न है। हाँ सकता है कि देव के मन में अमरु के उपयुक्त छंद की छाप रही हो, परन्तु निश्चय-पूर्वक उसका प्रभाव मानना उचित नहीं होगा क्योंकि ऐसी चातुरताई तां ज्येष्ठा-कनिष्ठा के लक्षण में ही निहित है। इसके विपरीत आप देखिए कि पद्याकर ने अमरु के छंद का ज्यों का त्यों अनुवाद ही कर डाला है।

३—'दोऊ छुधि छराजवी छुवीली मिलि आगन पै जिनहि विलांकि रहयो जान न जितै जिनै । कहै पद्याकर पिछौंहे आइ आदर सों छुलिया छुवीली छैल बामर बितै बिन । मूँदे तहां एक अलबली क अनोखे दृग सुदृग मिचाउनी के स्थालन हितै हितै । नेसुक नवाइ भीवा धन्य धन्य दूसरी को औचक अचूक मुख चुम्बत चितै चितै ।' जगद्विनोद के इस छंद में भावानुवाद ही नहीं शब्दानुवाद भी है, पद्याकर ने 'ईपद्भक्तिमकन्धरः' को भी नहीं छोड़ा। स्फुट पंक्तियों की प्रतिध्वनि :—

(१) दीर्घावन्दनमालिका विरचिता दृष्टयैवनेन्दीवरैः

पुष्पाणां प्रकरः स्मितेन रचितो नो कुन्दजात्यादिभिः।

दत्तस्थेदमुचा पयोधरशुगेनाध्यो न बुम्भांभसा ।

स्वैरेवावयवैः प्रियस्य विशतस्तम्बा कृतं मंगलम् । [४०]

पहली पंक्तिकी प्रतिध्वनि देव में इस प्रकार मिलती है:

सखिविधान के आनन इन्हुन ते अखिविधान की बन्दनवार तनी ।

परन्तु यह भी दूर की कौड़ी ही लगती है—यह भाव अमरु से पूर्व भी कालिदास आदि में आया है। कुछ भी हो देव की उपयुक्त पंक्ति में अधिक से अधिक अमरु की एक क्षीण प्रतिध्वनि के अतिरिक्त और कुछ नहीं माना जा सकता। हाँ, देव से पूर्व सतिराम ने अवश्य इस भाव को इच्छा-पूर्वक ग्रहण किया है।

पिय मिलाप के हेत तिय सजे उछाह सिंगार ।

दृग-कमलनि के द्वार पै बाँधे बन्दनवार ॥ [सतिराम-संतसई]

यह भी सम्भव है कि देव ने यह प्रतिध्वनि मतिराम से ही ग्रहण की हां ।

[२] लाञ्छालक्ष्मलाटपट्टमभितः केयूरमूद्रागले
चन्त्रे कञ्जल-कालिमा नयनयोरताम्बूलरागोदयः ।

* दृग्दृवा कौपविधायि मण्डनमिद् प्रातश्चिरं प्रेयसां

* लीलातामरस्योदरं मृगदृशाः श्वासाः समासि गताः । म्म ।

अंजन अधर उर बीच नख-रेख्य लाल, जावक-तिलक भाल लाभ्यो अध मोंग के ।
मौहें अलसौहै पल सौहें पगे पीक रग, रानि जगे रनि सैन सदन सुहाग के । [देव]

यहाँ भी अमरु का निश्चित आभार नहीं माना जा सकता, क्योंकि उपयुक्त सभी चिह्न खण्डिता कलक्षण में ही सन्निहिता रहते हैं । केशर, बिहारी, मतिराम आदि देव के पूर्ववर्ती कवियों ने भी इसी सामग्री का प्रयोग किया है । वास्तव में जैसा कि आगे दिखाएंगे, उपयुक्त पद्यांश पर बिहारी के एक दोह का ही सीधा प्रभाव पड़ा है ।

कहने का तात्पर्य यह है कि अमरु का सीधा प्रभाव देव पर नहीं माना जा सकता, परन्तु उनकी कारयित्री प्रतिभा का स्कार करने में हाल की तरह अमरु का भी हाथ है, इसमें संदेह नहीं किया जा सकता । आर्या-सप्तशती का प्रभाव अपेक्षाकृत और भी कम है—वारत्तव में उनकी कविता इन दोनों की अपेक्षा हीन है । उसमें समय के प्रभाव-वश चमत्कार तथा अतिशय आदि का अधिक महत्व दिया गया है, जो देव की रुचि के अधिक अनुकूल नहीं पड़ता ।

वयितप्रहितां दूतीमालम्ब्य करेण तर्मासि गच्छन्ता ।

स्वेदच्युतमृगनाभिर्दृराद्गोरांगि दृश्यासि ॥ [आ० स०]

देव दुरियत न अधारे अध रातहू के,

गात हू छिपाये पूछे पाहर पकरि कै ।

× × ×

कासरि करग-सार केसरि कुसुम सार ।

आस पास घने घन-सारनि परसि कै । [देव, सुख-सागरतरंग]

उपयुक्त दोनों पद्यों में शरीर की कान्ति और मृगमद के द्वारा नायिका के लक्षित हो जाने का भाव ही समान है । साधारणतः गोवर्धन की एक भी आर्या का अर्थ देव ने ग्रहण नहीं किया ।

संस्कृत के स्फुट पद्यों की छाया

इनके अतिरिक्त संस्कृत के कुछ स्फुट पद्यों की छाया भी देव में यत्र-तत्र मिल जाती है । कालिदास का एक पद्य है :

पुरमविशदयोध्यां मैथिलीदर्शनानाम्
कुवलयितगवाक्षां लोचनैरंगनानाम् । [रघुवंश]

मैथिली को देवती हुई पुरांगनाओं के नेत्रों से अयोध्या की अट्टालिकाओं के गवाक्षों में कमल से खिल उठे थे।—देव हनी भाव को ग्रहण करने हुए लिखते हैं :—

अनुगाग के रंगनि रूप तरंगनि, अगनि श्रोप मनो उफनी ।
'कवि देव' हिये मिथरानी सनै, सियरानी को देखि सुहाग सनी ।
वर भ्रामनि वाम चढी वरगै, मुमकानि सुधा घनसार घनी ।
सखियान के आननि इदुन तै, अखियान की बंदनवार तनी ।

बन्दनवार शब्द से अभिव्यक्ति में थोड़ी चक्रता आ गई है, परन्तु भाव की आत्मा वही है, इसके अतिरिक्त प्रसंग में भी बहुत कुछ साम्य है ।

देव का निम्नलिखित पद्य मरण के चमत्कार-पूर्ण उदाहरण के रूप में अत्यन्त प्रसिद्ध है :—

मौस्यन ही सो समीर गयो अरु आंसुन ही सब नीर गयो ढरि ।
तेज गयो गुन लै अपनो अरु भूमि गई तनु की तनुता करि ।
देव जियै मिलिबेई की आम् कि आस हू पास अकास रह्यो भरि ।
जा दिन ते मुख फेरि हरै हँसि हेरि हियो जु लियो हरि जू हुरि ॥

इस पर स्पष्ट ही प्रसन्नराघवकार कवि जयदेव के इस छंद का प्रभाव है :—

मांसं कार्श्याद्भिगतमपां विन्दवो वाष्पपातात्,
तेजः कान्तापहरण्यशाद्वायवः श्वास-दैर्घ्यात् ।
इत्थ नष्ट विरहवपुपः तन्मयत्वाच्च शून्यम्,
जीवत्येवं कुलिशकठिनो रामचन्द्रः विमेतत् ॥

[प्रसन्नराघव]

यहाँ प्रसंग सर्वथा भिन्न है, मूलभाव में भी कोई साम्य नहीं है, परन्तु संस्कृत पद्य के भाव-खण्डों को देव ने ज्यों का त्यों ग्रहण कर लिया है—'अपां विन्दवो वाष्पपातात्' और 'आंसुन ही सब नीर गयो ढरि' एक ही बात है, इसी तरह 'वायवः श्वास दैर्घ्यात्' और 'सौसन ही सो समीर गयो' में कोई अन्तर नहीं है । इसके अतिरिक्त तेज और भूमि का भी उल्लेख दोनों में है, परन्तु प्रयोग में थोड़ा अन्तर है । यहाँ भी देव ने थोड़ी चक्रता की वृद्धि अवश्य की है, परन्तु प्रसंग और भाव की गंभीरता जो जयदेव के पद्य में है वह देव के छंद में नहीं है ।

प्राकृत और अपभ्रंश के भी एकाध पद्य की छाया देव में कहीं कहीं मिल जाती है। उदाहरण के लिए विरह की कृशता-विषयक यह मनोहर अत्युक्ति स्पष्ट ही अपभ्रंश के एक दोहे से प्रभावित है :—

लाल बिना विरहाकुल बाल वियोग की ज्वाला भईं जरि भूरी ॥
 पौन गौ पानी सों प्रेम कहानी सों पान ज्यों प्राननि राखत हुरी ।
 देवजू आहु मिलाप की औधि स्यो बीतत देवि विसेख विसूरी ।
 हाथ उठायो उड़ायिबे भों लडि कागगरे गिरीं चारिक चूरी ॥

× × ×

ॐ वायसु उड्ढावन्तिग्रए पिउ दिद्रउ महरुत्ति ।
 अद्धा बलया महिहि गय अद्धा फुह तडत्ति ॥

यह दोहा हेमचन्द्र का है, (प्रियतम के आने का शकुन विचारती हुई) प्रोषित-पत्निका कौए को उड़ा रही थी कि इतने में सहसा प्रिय दिखलाई पड़ गया। (विरह की कृशता के कारण) उसकी आधी चड़ियाँ पृथ्वी पर गिर पड़ीं और आधी (खुशी से फूल जाने के कारण) चटक कर टूट गईं। देव ने इस दोहे का एक भाग ही ग्रहण किया है और वही वास्तव में अधिक करुण भी है, दूसरे में शक्ति होते हुए भी रवाभाविकता की कमी है और इसीलिए 'स्वभाव' के प्रेमी कवि ने उसे ग्रहण नहीं किया। विरह की कृशता के कारण हाथों में मलय या चूड़ी गिरने का भान संस्कृत में बहुत पुराना है। शाकुन्तलम् में दुष्यंत कहता है, 'कनकवलयं स्वस्तं स्वस्त मर्याद प्रतिष्ठा तै'। उभर यत्न के साथ भी यही हुआ, उस बेचारे का भी कनकवलय प्रकोष्ठ में गिर जाता है :—'नीत्वा माम्वात् कनक-वलय-अ शरित्त-प्रकोष्ठः ।'

इस प्रकार के कुछ और समानान्तर पद्य उद्धृत किए जा सकते हैं, परन्तु वे अनावश्यक होंगे। उपयुक्त विवेचन के ही आधार पर यह निष्कर्ष सरलता से निकाला जा सकता है कि देव ने संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश के मुक्तक श्रुत-साहित्य का अध्ययन किया था, और उसके संस्कार उनके काव्य में वर्तमान हैं। परन्तु यह स्मरण रखना चाहिए कि देव ने संस्कार मात्र ही ग्रहण किए हैं—सचेष्ट होकर संस्कृत और प्राकृत के किसी कवि का अनुकरण उन्होंने नहीं किया। भासुदत्त की रस-नरंगिणी और रस-मंजरी से उन्होंने रीति-विवेचन सम्बन्धी बहुत-सी बातें

ॐ दास ने इस दोहे का ज्यों का त्यों अनुवाद करके रख दिया है :—

"दास कहै ता समै सुहागिनि को कर भयो बलया विगत तुहँ वातन प्रसंग तै ।

आधिक ढरकि गई विरह की जामता तै, आधिक तरकि गई आनंद उमंग तै ।"

ग्रहण की हैं, परन्तु उदाहरण सर्वत्र अपने ही दिए हैं। हमने ज्ञानों को साथ रखकर पढ़ा है, मुश्किल से उनके एकाध छंद पर भागुदत्त के उदाहृत छंद की छाया का आभास मिलता है, जैसे—

सङ्कत-केलिगृहमेथ निरोच्य शून्य-
मेणीदृशो निभृतनिःश्वसिताऽधरायाः ।
अर्धाक्षरं वचनमर्धविकाशि नेत्रं
ताम्बूलमर्धकवलीकृतमेव तस्थौ ॥

(रस-मञ्जरी, मध्या विप्र०)

प्यारी संकेत सिंधारो रखी सग रयाम के काम सँदेसनि के मुख ।
सूनौ इतै रंगभौन चितै-चित्तमौन रही चकि चौक चहुँ रख ।
एकही बार रही जकि ज्यो कि त्यों भौंहनि तानि कै मानि महादुख ।
देव कछू रद बीरी दक्षी री सु हाथ की हाथ रही मुख की मुख ।

[सुजानविनोद, विप्रलब्धा]

यही बात कृष्णमिश्र के प्रबोध चन्द्रोदय के विषय में भी कही जा सकती है। देव-भाया-प्रपंच पर उसकी भौलो का प्रभाव अवश्य है, परन्तु उसके किसी पद्य की छाया देन ने ग्रहण नहीं की।

देव और उनके पूर्ववर्ती हिन्दी कवि :—

हिन्दी कवियों के विषय में उपर्युक्त कथन उतनी सच्चाई से नहीं घटता। देव से पूर्व हिन्दी में सैकड़ों रमणिक कवि हो चुके थे, और उनमें अनेक अत्यन्त प्रसिद्धि पा चुके थे। इनमें से कृष्णभक्त कवियों तथा रीति-कवियों की रचनाओं से ही देव की कविता का साम्य बैठता है और तुलनात्मक अध्ययन से यह स्पष्ट हो जाता है कि देव इनसे प्रभावित अवश्य हुए हैं। जहाँ तक कृष्ण-भक्त कवियों का सम्बन्ध है वहाँ तक तो हमारी धारणा यही है कि उनका प्रभाव प्रायः अप्रत्यक्ष ही है—देव के काव्य संस्कारों के निर्माण में ही उनका हाथ अधिक रहा है। परन्तु रीति-कवियों का प्रभाव अधिक प्रत्यक्ष है, वे देव के मन में आदर्श रूप से वर्तमान रहे हैं। कृष्णभक्त कवियों की परम्पराएँ तो विद्यापति से ही आरम्भ हो जाती हैं, परन्तु विद्यापति का प्रचार पश्चिम की अपेक्षा पूर्व में ही अधिक रहा। उनका प्रत्यक्ष प्रभाव बंगाल के वैष्णव कवियों पर जितना पड़ा उतना हिन्दी के कवियों पर नहीं। सूर आदि प्राचीन कृष्णभक्त कवियों पर उनकी रीति-शैली का प्रभाव अवश्य पड़ा, परन्तु वे इन प्रान्तों में लोकप्रिय कभी नहीं हुए। विद्यापति वास्तव में बंगाला के ही कवि समझे जाते रहे। हिन्दी के कवि रूप में तो वे बहुत कुछ आधुनिक युग के ही अनुसन्धान हैं। अठारहवीं शताब्दी में

पश्चिमीय प्रान्तों में उनका कोई विशेष प्रचार नहीं था, अतएव देव पर उनका कोई प्रभाव नहीं माना जा सकता। कहीं-कहीं देव की और उनकी कुछ पंक्तियों में जो थोड़ा-कुछ भाव-साम्य मिल जाता है, वह या तो आश्चर्यजनक है और यह फिर इस कारण से है कि दोनों में एक ही प्राचीन संस्कृत कवि की प्रतिध्वनि है।

सूरदास

विद्यापति के उपरांत सूर आते हैं, जिनका सूर-सागर भक्ति-शृंगार की कविता का सागर है। हिन्दी का कोई भी मध्यकालीन शृंगारी कवि सूर के प्रभाव से नहीं बच सका, उनका काव्य संयोग-क्रीड़ा, उपात्मभ तथा विरह का अमित भावहार है और प्रकारान्तर से प्रायः सम्पूर्ण नायिका-भेद भी उसमें आ जाता है।

देव ने भक्ति और कविता दोनों की दृष्टि से सूर-सागर का पारायण किया होगा। उन्होंने इन सभी प्रसंगों को ग्रहण किया है और उनकी अनुभूति तथा अभिव्यक्ति दोनों पर सूर की छाप है। प्रेम के करुण मर्म को अभिव्यक्त करने वाला सूर का यह दोहा देव ने ज्यों का त्यों ले लिया है :

बाह छुड़ाये जात ही निबल जानि कै मोहिं ।

हिरदै ते जब जाहुगे, मरद बढौंगे तोहि ॥ (सूर)

ऊधो हहा हरि सों कहियो तुम, ही न यहाँ यह हौं नहि मानौं ।

या तन तैं बिहुरे तो कहा, मनतैं अनतैं जो नमौ तब जानौं ॥ (देव)

इसके अतिरिक्त उनके खण्डिता आदि के चित्रों पर, रासलीला एवं अन्य संयोग-क्रीड़ाओं के वर्णनों तथा उद्धव-प्रसंग आदि पर, सूर का गहरा प्रभाव है। आप देखिए कि देव ने ही नहीं रीतिकाल के अन्य कवियों ने भी सूर की काव्य-सामग्री का कितना अधिक उपयोग किया है।

ॐ सैसव जौवन दुहु मिलि गेल

खवनक पथ दुहु लौचन लेल । (विद्यापति—पदावली)

कटिक गौरव पाशोल नितम्ब

एक क खीन अशोक अवलम्ब । (विद्यापति प०)

कानन की दिग है दृग दौरत चातुरी चाउ चवाउ पसारो ।

दाब्यो दुहँन दुहँ दिशि ते भयो दूषण सो दवि लंक विचारा । (देव)

पंकज मधु-विधि मधुकर र

उषए पसारल पारै । (विद्यापति)

वेगि ही बूझि गई पँखियाँ, अँखियाँ मधु की मखियाँ भईं मेरी । (देव)

खण्डिता के चित्र :—

गात ते गिरत फूल पलटे हुकल अनुराग अनुकूल भाग जागे वड भाग के ।
 अंजन अधर बीच नख रेख लाल लाल जावक निलक भाल गधन रुद्राग के ।
 भौहै अलसौहै पलसौहै पगे पीक रस रंग मग नन रैन जागे लगे लाग के ।
 काहे को लजात जलजात से बदन मोहि महा सुखदेता थाए देव पंच पाग के ।
 (देव)

भोरही थाए भया करि सोपर बैठिहू दर्पण देति मंगाए ।
 ओठन अंजन लीक लसे दग देव दुहू पल पीक लगाए ।
 अंगन मे अगरे बगरे गुण बाल गरे रंग रैन रंगाए ।
 को इन लोहन लाल लखे जिन्ह कोहन लोहन लयाये लगाए (देव)
 पीक भरी पलकै मलकै अलकै जु गड़ी सु लखै भुज खोज की ।
 छाय रही छत्रि छैल की छाती मै छाप बनी काहू ओछे उरोज की । (देव)

उपर्युक्त चित्रों की सम्पूर्ण सामग्री सूर में मिलती है । लाला भगवानदीन ने, जिसको बिहारी का भाल समझा है,—वह सूर का (और वास्तव में सूर कदा भी नहीं संस्कृत के कवियों का, तथा भागवत आदि का) है ।

१. प्यारी नितै रही मुख पिय की ।

अंजन अधर कपोलनि बंदन लाग्यो काहू लिय की ।
 तुरत उठी दरपन कर लीन्हे देखौ बदन सुधारी ॥

× × ×

२. चन्द्रावलि धाम श्याम भोर भये आये ।

× × ×

रिस नहीं सकी सम्हारि बैठि चढी द्वार बारि ठाढे
 गिरिधारि निरखि छंबि नख सिख ही तें ।
 बिन गुण बनी हृदय माल ता बिच नख छत रखाल
 लोचन दोउ दरसि लाल जैसी रुचि बाड़ी ।
 जावक रंग लाग्यो भाल चंदन भुज पर बिसाल
 पीक पलक अधर मलक बाम प्रीति गाडी ।
 क्यों थाए, कौन काज नाना करि अंग साज,
 उलटे भूपन सिंगार निरखत हौ जाने ।
 ताही के जाहु श्याम जाके निसि बसे धाम
 मेरे घर कहा काम सूरदास गाने ॥

३. लाल उनींदे लोचना आलस भरि आए ।
 अरुक्ति काम की बेलि सों कोने बिलमाए ।
 स्थिति पेच सिर पाग के जात्रक रंग भीने ।
 लाली भरे लाल की सब तनु ढोले ।

× × ×

४. आये लाल जामिनी जागे ते भोर ।
 नील कलेवर कोमल उर पर गड़ि गर्ये कुच जु कठोर ॥

× × ×

५. आजु हरि रैन उनींदे आए ।
 विनु गुन माल विराजति उर पर, चन्दन रेख लगाए ।
 अंजन अधर लिलाट महावर नयन तमोर खवाए ।
 मगन देह सिर पाग लटपटी जात्रक रंग रंगाए ।
 नख रेख विराजति हृदय सुभग ककन पीठि बनाए ।

[सूर-सागर-खण्डिता-वर्णन]

× × ×

देव की खण्डिता की यह युक्ति अत्यन्त कसण है :—

भारे हौ भूरि भराई भंर अरु भांतिन भौंतिन कै मनभाये ।
 भाग बचो बरु भागती को जेहि भागते लै रग भौन वसाये ।
 भय भलोई भली निधि गो करि भूलि परं किधौ काह भुलाये ।
 लाल भले हो भली मियव दीन्ही भली भई आजु भले बनि आये ॥

परन्तु यह भी सूर की लुक्ति की प्रतिधनि है :

धन्य आजु यहि दरस दियो ।
 धन्य धन्य जासों अनुरागे तब जानी नहि और बियो ।
 भले श्याम वह भली भावती, मिले भले मिलि भली करी ।

[सूर-सागर खण्डिता वर्णन]

× × ×

इसे बिहारी ने भी ग्रहण किया है । देव के मन में उपयुक्त छंद की रचना करते समय शायद 'सूर और बिहारी' दोनों के ही संस्कार वर्तमान थे ।

रास-लीला :—देव के रास-लीला के वर्णन भी सूर से काफ़ी प्रभावित हैं । लीला का आरम्भ होते ही गोपियों की दशा का चित्रण लीजिए :—

घोर-रु नीजन विपिन तरुनी जग हँ
 निकसी निमंक निसि आतुर अतंक में ।
 गनै न कलंक मृदु लंकनि मगंक-मुखी
 पंकज पगन धाई भागि निसि पंक में ॥
 भूपननि भूलि पैन्हँ ललटे दुकूल देव
 खुले भुजमूल प्रतिकूल विधि वंक में ।
 चूल्हे चढ़े छाँड़े उफनात दूध भाँड़े उन
 सुत छाँड़े अंक पति छाँड़े परजक में ॥ (देव)

मंजन अंजन अंग शृंगार । पट भूषण छूटो परिवार ॥ रास रसिक गुण गाय हों ।
 एक दुहावत तै उठि चली । पति सेवा कछु करि न भली ॥ उतकण्ठा हरि सों बढी ।
 उफनात दूध न धर्यो उतारि । सीपी थुजही चुलहैं डारि ॥ पुष्य तजे जेवत हुते ।
 पै प्यावत बालक धरि चली । पति-सेवा कछु न करि भली । धर्यो रह्यो
 भोजन भली ॥

[सूरसागर-रासलीला]

गोपियों की आतुरता के लिए देव ने पावस नदी की उपमा दी है :

‘पावस-नदी-सी ग्रह पावस नदी सो परें उमडी अमंगत तरङ्गित तरनि सों ।’
 यह उपमा भी सूर की ही है—‘जैसे जल-प्रवाह भादों को सो को सकै बहोरि ।’

रास का वर्णन करते हुए देव कहते हैं :—

× × ×
 कंकन किकिनि रव नूपुर अनूप सुर,
 मुरली मधुर रस भीने रव फोकि कै ।
 बीच-बीच वाम बीच बीच श्यामसुन्दर,
 ज्यौं बीचुदाम श्याम घन देव घरि घोकि कै ॥ (देव)

सूर ने भी इन बातों का इसी रूप में उल्लेख किया है :—

कंकन चुरी किकिनी नूपुर पग जनि विछिया सोहत ।
 अब्भुत धुनि उपजत इन मिलि कै भ्रमि भ्रमि इत उत जोहत ॥

× × ×
 मध्य श्याम वनलङ्कित भामिनी अति राजति शुभ जोरी ।

[सूर, सूर-सागर-रास-लीला]

× × ×

श्याम के अंतर्हित हो जाने पर गोपियों की क्या दशा होती है। पहले यह देव से सुनिष्ठ और फिर सूर से :—

कालिन्दी के कूलनि तरुन तर मूलनि निहारि हरि भ्रङ्ग के हुकूलनि उघेरतीं ।
मल्ली मल्ले भासती नेवारी जाती जूथी देव अंबकुल बकुल कदम्बन में हेरतीं ॥
ताल दैदै तालनि तमालनि मिलत फिर बोलि-बोलि बाल भुज भेंडि भट भेरतीं ।
पुलक पुलकि पुलननि मैं पुलोमजा सी बिलपि बिलोकि कान्ह-कान्ह कर टेरतीं ॥

[देव-चरित्र]

मोहन मोहन कहि कहि टेरें कान्ह हवौ यहि बन मेरे ।

× × ×

हूँ कत है तू म बेली बाला भई बेहाल करति अवसरे ॥

× × ×

कहि धौरी बन बेलि कहूँ तुम देखे हूँ नंद नंदन ।

बूझहुं धौं मालती कहूँ तैं पाये हूँ तनु चंदन ॥

× × ×

रास लीला के अतिरिक्त सुरति, दामलीला, तथा देव-चरित के गोवर्धन-धारण आदि प्रसंगों में भी देव ने सूर से भाव तथा घटनाओं के संकेत प्रहण किए हैं। प्रणय-परिहास का वह मधुरचित्र, जिसमें गोपियां राधा को राजपौरिया बनाकर कृष्ण को छकाती हैं, सूर से ही ग्रहण किया गया है।

अंत में, मिश्रबन्धु-प्रशंसित देव की प्रसिद्ध उपमा—

“गोरो गोरो सुख आज ओरो सो बिलाने जात”—भी सूर में मिलती है।

“अब सुन सूर-स्याम के हरि थिनु गरत गात जिमि ओरे।”—यह उपमा सूर से शायद आलम ने ली और आलम से शायद देव ने—“ओरे-सी बिलानि है जू”—

‘बिलाति’ शब्द इस अनुमान को पुष्ट करता है।

इस प्रकार और भी अनेक स्फुट उदाहरण देकर देव पर सूर का प्रभाव दिखाया जा सकता है, परन्तु वह अनावश्यक होगा। उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट है कि देव ने सूर की सामग्री का प्रचुर प्रयोग किया है। परन्तु एक बात स्मरण रखनी चाहिए कि सूर को आदर्श रूप में सामने रखकर उन्होंने कविता नहीं की। उनके काव्य का सामग्री के भाण्डार रूप में उपयोग किया है।

रसखान

सूर के अतिरिक्त दूसरे कृष्ण-भक्त कवि, जिनका देव पर गहरा प्रभाव है, रसखान हैं। सूर और अष्टछाप के अन्य कवियों की कविता में कृष्ण के वस्तुगत

और भावगत दोनों रूपों को ही ग्रहण किया गया है, परन्तु रसखान ने उनके एकांत भावगत रूप को अपना कर कृष्ण-काव्य को शुद्ध आत्मगत गीति-तत्त्व प्रदान किया है। उनके एक-निष्ठ प्रेम की तीव्रता और तन्मयता का प्रभाव स्पष्ट ही प्रेमी कवि देव की कविता पर पडा है, उनके आत्मतत्त्व को देव ने रुचिपूर्वक अपनाया है। इसी आत्म-तत्त्व के कारण तो देव की शृंगार-भावना रीतिकाल के प्रतिनिधि कवियों से हृतनी भिन्न है। रसखान का प्रभाव देव के काव्य की आत्मा पर है, और तभी उनमें स्थान-स्थान पर रसखान के छंदों की स्पष्ट प्रतिध्वनि मिलती है।

[१] देव का निम्नलिखित छंद, रूप-लोभ को अभिव्यक्ति का अत्यन्त उत्कृष्ट नमूना है :—

धार में धाड़ धँसीं निरधार हूँ, जाय फंसीं उकसी न अवेरी ।
री श्रंगराइ गिरीं गहिरी, गहि फेरे फिरीं न धिरीं नहिं घेरी ।
देव कछु अपनो बसु ना, रसु लालच लाल त्रितै भईं चेगी ।
बेगि ही बूढ़ि गईं पखियाँ, अँखियाँ मधु की मखियाँ भईं मेरी ।

आप देखिए इसमें रसखान के एक ऐसे ही छंद की कितनी स्पष्ट प्रतिध्वनि है :—

प्रेम पगो जु रंगे रंग साँवरे, मानै मनाइ न लालची नै ना ।
धावत हैं उतही जित मोहन, रोके रुकै नहिं घूँघट ऐना ।
कानन लौं कल ना हिअरे सखि, प्रीति सों भीजि सुने मृदुबैना ।
हूँ रसखान मधु मखियाँ, अब नेह सु बंधन क्योँह छुटै ना ।

[रसखान और घनानंद]

रसखान से पूर्व नन्ददास ने भी इस उपमा का प्रयोग किया है।

कोऊ पिय को रूप नैन भरि उर धरि आवत ।
मधुमाखी जयो देखि दसो दिसि अति छबि पावत ॥

[रासपञ्चाध्यायी]

उपयुक्त पद्यों में मूलभाव के अतिरिक्त अभिव्यञ्जनाश्यों में भी गहरा स्वाम्य है।

कुछ उदाहरण और लीजिए :—

[२] रसखान—तौ रसखानि सनेह लग्यौ कोउ एक कह्यौ कोउ लाख कह्यौ री ।
और तो रंग रह्यो न रह्यो इक रंग रंगी सोई रंग रह्यो री ।

[रसखान-पदावली]

देव— रीभे सुख पाऊँ औ न खीभे सुख पाऊँ,
मेरे रीभ-खीभ के रंग राग्यो सोई रागि चुक्यो ।

× × ×

लोगन लगायो सो ती लाग्यो अनलाग्यो देव,
पूरो पन लाग्यो मन लाग्यो सोई लागि चुक्यो ।

[३] रसखान—भले बृथा करि पचि मरौ, ज्ञान गरुर बढ़ाय ।
बिना प्रेम फीको सबै, कोटिन किए उपाय ॥

[१० प०]

देव— जिन जान्यो वेद ते तौ बाद कै विदित होंहि,
जिन जान्यो लोक तेऊ खीक पै लरि मरौ ।

× × ×

हौं तौ नन्द के कुमार तेरी खेरी भई,
मेरो उपहास स्यो न कोऊ कोटिन करि मरौ ॥

देव-कृत प्रेम के सैद्धांतिक विवेचन में भी कहीं-कहीं रसखान की प्रतिभ्वनि है :-
रसखान—प्रेम अगम अनुपमा अमित, रागर-सरिस बखान ।
जो आवत एहि ढिग, बहुरि जात नाहिं रसखान ॥

[१० प०]

देव—विमल शुद्ध सिंगार-ररा देव अकास अनंत ।
उडि उडि खग ज्यो और रस विवम न पावत अंत ॥

केशवदास

रीतिकाल के कवियों में केशवदास किन्हीं अंशों में देव के आदर्श थे । रीति-विवेचन में उन्होंने किस प्रकार केशवदास की महत्ता को मुक्तकण्ठ से स्वीकृत करते हुए, उनके प्रभाव को ग्रहण किया है, इसका साङ्ग विवेचन अन्यत्र किया जा चुका है । केशव को उन्होंने स्पष्ट शब्दों में अनुकरणीय महाकवि माना है । उनके काव्य पर भी, यद्यपि दोनों के काव्यों की आत्माएं सर्वथा भिन्न हैं, केशव का प्रभाव निश्चित रूप से लक्षित होता है । देव के अनेक छंदों पर केशव के छंदों की छाया है ।

स्व० लाला भगवानदीन ने देव के यहाँ से केशव का बहुत-सा 'माल-बरामद किया है'। हालांकि कहीं-कहीं बेचारे देव झूठे शब्दों में भी बुरी तरह पकड़े

गये हैं, फिर भी इगमें शक नहीं कि लाला जी की लहकीकार ननुन लुञ्ज कानधात्र हुई हैं, देव ने निश्चय ही केशव से भाव, काव्य-सामग्री, उक्ति, उपमा, आदि का ग्रहण किया है।

भाव-ग्रहण :— नैनन के तारन में राखी प्यार पतरी कै, मुरली ज्यों लाय राखी दरन बसन में। राखौ गुंज बीच बनमाली बनमाला करि चंदन ज्यों चनुर चदाय राखी तन में। केशोराय कलकंठ राखी बलि कठुला कै, करम-करम क्यों इ आनी है भवन में। चंपक कली-सी बाल सूं धि-रूं धि देवता-नी, लेहु प्यारे लाल इन्हें मेलि राखौ मन में।
(केशव, रसिकप्रिया)

लेहु लला उठि लाई हौं बालहिं लोक की लाजाहिं सों लरि राखौ।
फेरि इन्हें सपनेहु न पयत तौ आने उर में धरि राखौ।
देव लला अबला नवला यह, चन्दकला कठुला करि राखौ।
आठहु सिद्धि नयो निधि लै घर बाहर भीतर हू भरि राखौ ॥
(देव)

देव ने मूलभाव निस्संदेह केशव से ग्रहण किया है। दोनों छन्दों का प्रसंग-प्रधान एक है—मूल भाव भी एक है। 'कठुला करि राखौ' तथा 'बलि कंठ राखौ कठुला कै', और 'अपने उर में धरि राखौ' तथा 'मेलि राखौ मन में' विस्तृत एक बात है। इसके अतिरिक्त 'लेहु लला' का सम्बोधन तक दोनों में एक ही है। उपयुक्त कवित्त को छाया देव के एक और छंद में इसमें भी अधिक गहरी है :—

पीत पटी लौं कटी लपटी रहै, छैज छरी लौं खरी पकी रहै।
कान्ह के कंठ की कण्ठी भई, बनमाल ह्वे बाल हिये पसरी रहै।
देव जू कान लुरै लुरकी लौं, भई बंसरी अवरान धरी रहै।
पाग ही पाग ह्वै मूड़ चढी, गहनो सब ग्वालि गुपाल करी है ॥
(देव)

लाला जी की धारणा है, और पं० कृष्णगिहारी भी उसे किसी अंश में स्वीकार करते हैं कि केशव के उपयुक्त कवित्त से देव ने अपने निम्नलिखित प्रसिद्ध छंद की प्रेरणा प्राप्त की है :—

देव में सीस बसायो सनेह कै भाल मृगममद विन्दु कै भाख्यो।
कंलुकी से लुपरो करि चोवा लगाइ लियो उरमें अभिलाख्यो।
कै भखतूल गुने गहने इस मूरतिवंत सिंगार कै चाख्यो।
सांधरे लाल को सांधरो रूप में नैनन में कजरा करि राख्यो।
परन्तु यह धारणा अंत क्योंकि दोनों के मूल भाव में बहुत अन्तर

केशव के छंद में आदर और रनेह के आधिक्य की अभिव्यक्ति है, देव के छंद में स्पष्टतः (श्याम-रस) के उपभोग की तीव्र व्यञ्जना है। इसके अतिरिक्त दोनों की काव्य-सामग्री सर्वथा भिन्न है और अन्त में दोनों के काव्य-स्तर में बहुत बड़ा अन्तर है। दोनों में केवल 'उल्लेख' की समानता देखकर उनमें 'श्रेयक-श्रेयित सम्बन्ध मान लेना अनुचित है। अनुभूति और अभिव्यक्ति की तीव्रता की दृष्टि से देव का छंद कहीं अधिक उत्कृष्ट है—केशव का छंद उसके सम्मुख अत्यन्त अशक्त प्रतीत होता है।

- (२). अंखियां न मिलीं, सखियां न मिलीं, पतियां न मिलीं बतियां लजि मौने ।
 ध्यान बिधान मिली मन ही मन, ज्यों मिलै एक मनो मिलि सौने ।
 केसव कैसेहु बेग मिलौ नतु हूँ है वहै हरि जो कछु हौने ।
 पुरन प्रेम समाधि मिले, मिलि जैहै तुम्हें मिलिहौ तब कौने ।

[केशव, २० प्रि०]

× × × ×

पूछत हौ, पछिताने कहा फिरि, पीछे ते पावक ही को पिलोगे ।
 काल की हाल में बूझति बाल, बिलोकि हलाहल ही को हिलोगे ।
 लीजिए ज्याय सुधा मधु प्याय कि न्यायन ही विष गोली मिलोगे ।
 पञ्चनि पञ्च मिले परपञ्च में, बाहि मिले तुम काहि मिलोगे ॥

(देव)

यहाँ भी प्रसंग और मूल भाव एक है। दोनों छंदों में दूती का नायक से निवेदन है कि नायिका विरह में मरी जा रही है, आप समय पर ही जाकर उसे अचा लीजिए। यदि उसकी मृत्यु हो जाने के बाद आप पहुँचेंगे तो किससे मिलेंगे ? देव को नायिका के पञ्चतत्त्व में मिल जाने की शंका है, केशव पूर्ण प्रेम-समाधि साधकर स्वयं नायक में उसके लीन हो जाने की बात करते हैं। इसमें सन्देह नहीं कि केशव की उक्ति अधिक रसाद्र है, परन्तु दोनों की युक्तियाँ भिन्न हैं। देव की दूती नायक को नायिका की मृत्यु के उपरांत होने वाली उसकी अपनी दशा के प्रति सचेत करती है, उपर केशव की दूती केवल नायिका की दयनीय दशा पर ही बल देती है।

(३) छवि सौं छबीली वृषभानु की कुँवरि आञ्जु रही हुती रूप भद मान
 भद छकि कै । मारहु सौं सुकुमार नन्द के कुमार ताहि आये री भनावन सयान सब
 तकि कै । हंसि हंसि सौं हँ करि करि पांय परि परि केशौराय की सौं सख रहे जिय

जकि कै । बाही समै उठे घन घोर घोर दामिनी-गी लागी लोरि श्याम घन तर खों लपकि कै ।

[केशव २० प्रि०]

रूठ रही दिन द्वैक तें भामिनी, भानी नहीं हरि हरे मनाइ कै ।
एक दिना कहुं कारी अंधारी, घटा धरि आई घनी घहराइ कै ।
ओर चहुँ पिक चातक मोर के, सोर सुने सु उठी अकुलाइ कै ।
भेटी भट्ट उठि भामते कों, घन धोले ही धाम अंधेरे में जाइके ।

[देव]

(४) सौं हैं दिवाय दिवाय सखी इक बारक कानन आन वसाये ।
जानै को केशव कानन तें कित हूँ हरि नैनन मोंक सिधाये ।
लाज के साज धरेई रहे, तब नैनन लै मनही खों भिलाये ।
कौसी करौं अब क्यों निकसै री, हरेई हरे हिय में हरि आये ।

[केशव २० प्रि०]

(अ) कानन पैठि कै आँखिन हूँ हरिकै हिय बंठि रहे हरि के गुन ।

(देव)

(आ) प्रेम कहानिन राँ पहिले, हरि कानन आन समीप किये तैं ।
चित्र चरित्रन मित्र भये, सपने महुँ मोहि भिलाय दिये तैं ।
देव जू दूर ते दौरि बुराइ कै, प्रेम सिखाय दिखाय दिये तैं ।
वारिज से विकसे मुख पै, निकसे इत हूँ निकसे न । हयें तैं ।

(देव)

इनके अतिरिक्त अन्यत्र भी देव में केशव के स्फुट भावों की स्पष्ट प्रतिध्वनि मिलती है जैसे :

(५)--- नाह ते नेह निबाहि बलाइ लयो, नाहीं सों नेह कहा निबाहैगो ।

[केशव २० प्रि०]

पेरी लड़बावरी अहीरि ऐसी बूमौ तोहि,
नाह सों सनेह कीजे नाहीं सो न कीजिए ।

[केशव २० प्रि०]

देव जू देखो विचारि अहो तुम्हें नाहीं सों नातो कि नाह सों नातो ।

(देव)

काव्य-सामग्री का ग्रहण :—

भाव के अतिरिक्त कुछ छंदों में देव ने केशव की काव्य-सामग्री का भी ग्रहण किया है। यद्यपि इसमें संदेह नहीं कि उन्होंने उसका उपयोग अपने ढंग से किया है और प्रायः उसके सौन्दर्य की वृद्धि ही की है। उदाहरण के लिए कुछ पद्य लीजिए :—

(१) प्रेत की नारि ज्यों तारे अनेक चढ़ाय चले चितवै चहुँ वातो ।
 कौन्दिनि सी कुकरे करि कंजनि, केशव रेत सबै तन तातो ।
 भेटत ही बरै ही अब ही तो बरथाय गई ही सुखै सुखसातो ।
 कैमी करौ कहु कैसे बचौं बहुरथो निशि आई किये मुख रातो ॥
 (केशव—२० प्रि०)

वा चकई को भयो चित चीतो चितौति चहुँ दिशि चाय सौं नाची ।
 ह्वै गई छीन कलाधर की कला जामिनि जोति मनो जम जांची ।
 बोलत बैरो बिहंगम देव संजोगनि की भई गम्पति कांची ।
 लोहू पियो जु बियोगिनि को, सु कियो मुख लाल पिशाचिनि प्राची ॥
 (देव)

इन दोनों उदाहरणों के प्रसंग-विधान भिन्न हैं। एक नियोगिनी को उक्ति है, दूसरी संयोगिनी की। केशव ने रात्रि को लाल मुख वाली 'प्रेत की नारि' कहा है, देव ने प्राची को लाल मुख वाली पिशाची कहा है। इस प्रकार मूल काव्य-सामग्री दोनों में समान है। परन्तु केशव ने भी इस रूपक की उद्भावना नहीं की—उन्होंने इसे लिया है वाग्भट्टालंकार के निम्नोद्धृत श्लोक से :—

कीर्णान्धकारालकशालमाना,
 निबद्धतारास्थिमणिः कुतोऽपि ।
 निशा-पिशाची व्यञ्जरदधाना,
 महान्त्युलूकध्वनि फेरकृतानि ॥

देव के सामने केशव का छन्द था, इसमें तो संदेह है ही नहीं, परन्तु साथ में श्लोक का पिशाची शब्द यह संकेत करता है कि वाग्भट्ट का भी संस्कार उनके मन पर वर्तमान था

(२) फूल ना दिखाउ सूल फूलति है, हरि धिनु,
 दूरि करि माला, बाला, ब्याल-सी लगति है ।
 चर चलाउ जिनि, बीजन हलाउ मति,

केशव सुगन्ध वायु वाहू-सी लगति है ।
 वंदन चढ़ाउ जिनि नाप सी चढ़ति तन,
 कुंकुम न लाउ अंग आग-सी लगति है ।
 बार-बार बरजति बावरी है बारौ आन,
 बिी ना खवाउ बीर, बिस सी लगति है ॥

(केशव-१० प्रि०)

दुख देत चैन चन्द्रिका अचेत करि,
 चैन ना चितौत चढे चंदन को डारि है ।
 जन लगी है छवि बीजन करे न 'देव',
 बीजन सुहात थे समीजन निवारि है ।
 वे सजि सेज न करेजन में खूज उठे,
 जारि है निकट कुटी राउटी उजारि है ।
 कै ज्यों फनी री फूल माल कों न नीरी करि,
 थे बी री बीरीये जाति ये बीरी बगारि है । (देव)
 पि दोनों की काव्य-रामझी लगभग एक-सी है—इसमें सम्यक् नही
 सामझी उद्देश्य-वर्णन में एक प्रकार से रट हां गई है, परन्तु उसका
 ही ढंग से प्रयोग सर्वथा आभरिप्रक नहीं माना जा सकता । भवानी-
 देवास आदि आरम्भिक ग्रंथों का प्रणयन करते समय केशव की
 देव के रामने अवश्य थी, यह तो निश्चित ही है, और यह छन्द
 इस भी है । अतएव केशव के उपर्युक्त कवित्त की थोड़ी छाया इस
 गाने में अवश्य पडी है ।

केशव का एक प्रसिद्ध छन्द है :

काछे सितामित काछनी केशव पातुर ज्यो पुतरीन बिचारो ।
 कोटि कटाक्ष नचै गति भेड नचायत नायक नेह निहारो ।
 बाजत है मूढु हास मृदंग-सो दीपति दीपन को लजियारो ।
 देखत हौ हरि देखि तुम्हें यह होतु है अखिन बीच अखारो ॥

[केशव-१० प्रि०]

ब्रधान की बिहारी और केशव दोनों ने ही अपने-अपने ढंग से ग्रहण

सब अंग करि राखी सुधर नायक नेह सिखाय,
 रसयुत लेत अनंत गति पुतरी पातुर राय । (बिहारी)

बिहारी का दोहा तो एक प्रकार से केशव का अनुवाद-सा ही है, देव ने केशव मूल-रूपक को ही ग्रहण किया है।

बाजी बलै रमना रसनाद सु नूपुर भोग कीं भूपर सारे ।
चोज के तान मनोज के बान सौं अोज के गात्र गरे अनुसारे ॥
लाज छुटी छिन एक छुटी लट देव कटाच्छ-कुटीर के द्वारे ।
प्रेम चुटी सुख थोग जुटी, सु नटी भ्रुकुटी त्रिकुटी के आवारे ॥

केशव ने पुत्ररी को पातुरी (नदी) बनाया है—देव ने भ्रुकुटी को; केशव के रूपक में प्रेम नायक (उस्ताद) है, देव के रूपक में उसे चुटकी बजाने वाला (ताल देने वाला) अथवा चुटकी लेने वाला (प्रेरक) कहा गया है। शेष सामग्री सर्वथा भिन्न है।

(५) नन्दलाल आगम बिलोकै कुंज जाल बाज,
लीन्हैं तेहि काल गति पिंजर पतंग की ।
(केशव—रसिक-प्रिया)

—फेरि फेरि हेरि मगु बात हित बंछी पूछै,
पंछी हू मृगंछी जैसे पंछी पीजरा पर्यौ ।
—स फिरै फरकै पिंजरा की चिरी ज्यौं ॥ (देव)

उपमा काफ़ी प्रचलित और पुरानी है, परन्तु प्रायः एक-से ही प्रसंग में प्रयुक्त होने के कारण केशव का प्रतिविम्ब माना जा सकता है।

केशोदास नील वास ज्योति जगमग रही, देह धरे देखियत मानों दीप मालिका ।
(केशव—क० प्रि०)

अंग अंग उमड़ो परत रूप रंग नव यौवन अनूपम उजासन उजवारी-नी ।
डगर डगर बगरावत अगर अंग, जगर-भगर चली आवति दिवारी-ती ।
(देव)

उक्तियों का ग्रहण :—अंत में, देव के छंदों में कहीं-कहीं केशव की उक्तियों की भी स्पष्ट प्रतिध्वनियाँ मिल जाती हैं :—

(१) खात खवावत ही जु बिरी, सु रही मुख की मुख हाथ की हाथहि ।
(केशव—र० प्रि०)

देव कछू रद बीरी दबी री सु हाथ की हाथ रही मुख की मुख ।
(देव)

ग्रह भाव जैसाकि हमने अन्यत्र स्पष्ट किया है—भानुदत्त की रगमजरी में भी मिलता है। सम्भव है वहीं से केशव और देव दोनों ने इतने ग्रहण किया हो।

(२) गोरस की सौ बवा की सौ तोहि किवार लगी कहि संरी सौ को ही ।
(केशव—१० प्रि०)

प्राहण की सौ बवा की सौ मोहन मोहि बवा की सौ गोरस की सौ ।
(देव-)

(३) माखन के चोर मधु चोर दधि दूध चोर..... ।
(केशव—१० प्रि०)

दूध-चोर दधि-चोर अम्बर अबधि-चोर,
वित हित चोर चित चोर रे माखन चोर ।
(देव)

(४) देखि तेरी सूरति की मूरति बिसूरति हो,
लालन के दृग देखिबे कौ ललचात हैं ।
(केशव: १० प्रि०)

देव दुख मोचन सलोनी मृग लोचनि,
तो देखि देखि लोचन लला के ललचात है । (देव)

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि केशव का देव के आचार्य और कवि दोनों रूपों पर ही प्रभाव है। वास्तव में जैसा कि मैंने अन्यत्र भी कहा है, हिन्दी के सभी रीति-कवियों के सामने केशव प्रथम आचार्य और अनुकरणीय महाकवि के रूप में उपस्थित थे। संस्कृत में तो अनेक कवि और आचार्य हो चुके थे, जिनका अध्ययन ये लोग निपुणता और अभ्यास की प्राप्ति के लिए करते थे, परन्तु हिन्दी में केवल उन्हें एक ही शास्त्र-निष्ठ कवि और आचार्य दिखाई पड़ता था। एक प्रकार से केशव का काव्य संस्कृत रीति-साहित्य में प्रवेश करने के लिए सिंह-द्वार था, इसलिए उनका महत्व इन लोगों के लिए सूर, तुलसी से भी अधिक था। सूर और तुलसी जनता के कवि थे, केशव कवियों के कवि थे। बिहारी, मतिराम, देव और बाद में दास, पद्माकर आदि पर उनका एक श्रृंखलित प्रभाव है। देव ने स्वभाव और प्रवृत्ति भिन्न होते हुए भी उनका सिका माना है। रसवाद के इतने प्रबल समर्थक होते हुए भी जो उनको यह स्वीकार करना पड़ा कि :—

कविता कामिनि सुखद पद सुवरन सरस सुजाति ।

अलंकार पहिरे अधिक अद्भुत रूप लखाति ॥

(शब्द-रसायन)

उसका कारण केशव का ही रोष था । वैसे यह दोहा भी केशव के प्रसिद्ध दोहे के बज्जन पर ही बनाया गया है :—

जद्यपि जाति सुलच्छिनी सुवरन सरस सुदुत्त,
‘भूयन विनु न विराजई’, कविता बनिता मित्र ॥

(क० प्र०)

श्रीर केशव के प्रभाव-वश ही ‘उपमा और स्वभाव’ के कायल होते हुए भी उन्हें यमक और श्लेष का इतना मोह था ।

बिहारी

.हिन्दी के दूसरे कवि, जिनको कवियों का कवि बनने का सौभाग्य प्राप्त हुआ, बिहारी थे । बिहारी का कविता-काल देव से लगभग ७०-८० वर्ष पूर्व पड़ता है । संस्कृत-काव्य में अमर-शतक की भाँति हिन्दी में बिहारी के ये दोहे बहुत शीघ्र ही साहित्य-गाँठियों के शृङ्गार बन गये थे । वैसे तो देव और बिहारी के दृष्टिकोण एक नहीं हैं । देव का दृष्टिकोण शुद्ध गंगात्मरु था, वे भाव की सहज अभिव्यक्ति पर बल देते थे, बिहारी की आँख चमकार खोजती थी, चाँ तो वह भाव का ही या अलंकार का । फिर भी देव ने बिहारी के काव्य का अध्ययन किया था । उसके संस्कार उनके काव्य पर कुछ खोमा तक अवश्य पड़े थे, और उनकी सरलता से पृथक् करके दिखाया जा सकता है :—

(१) हौं हो वौरी बिरह बस के वौरो यह गोव,
कहा जागि ये कहत है, समिहि लीत कर नाँव ।

(बिहारी)

देव ने अपने दो छन्दों में इस भाव की छाया ग्रहण की है :—

हौं ही हौं और कि ये सब और कि डोलत आहु को आँरै समीते ।
यातें इन्हें तन ताप सिरातु पै, मेरे हिये न विरातु है धीरौ ।
ये कहैं कोकिल कूक भलो, सुधि कान सुने जम आगत नीरौ ।
लोग ससी को सराहत री सब, तोहू लभै राखी साँचेहु सीरौ ॥

(देव)

रैनै सोई दिन, इन्दु दिनेस, जोन्हई है धाम घनो विष दाई ।

× × × ×

हौं ही भलानी कि भूलें सबै, कहैं धीषम को सरदागम माई । (देव)

(२) बाल, कहा लाली भई लोयन-कोयन भाँहि ।

लाल, तिहारे दगन की परी दगन में छौह ॥

(बिहारी)

भोर भये मन भावन आगे, औ प्यारी तिन्हें लवि कै हग फेरे ।
 सोधे सुभावन लाल कही, कहु काहिक लाल त्रिलोचन तेरे ।
 बोलि उठी तिय मान भरी, औ गुमान भरे करि जैन तरेरे ।
 काहू के रंग रंगे हग रावरे, रावरे रंग रंगे हग मेरे ।
 देव का यह छन्द बिहारी के दोहे की टीका-सा लगता है ।

- (३) भमकि चदत, उतरत अटा, नेक न थाकत देह ।
 भई रहत नट को बटा, अटकी नापर नेह ॥ (बिहारी)
 माधनि देह सनेह, निराटक है मति कोऊ कहुँ अटकी-सी ।
 ऊँचे अकाम चडे उतरै, सु करै दिन रैन कला नटकी-सी । (देव)

कुछ जन्दा में बिहारी की अभिव्यञ्जनायें ज्यों की त्यों प्रतिध्वनित होती हैं :—

- (अ) ग्रीषम वासर सिसिर निसि, पिय सो पास बसाय ।
 (बिहारी)
 लै मिसिरौ निसि, दे दिन ग्रीषम आँखिन राखि गये ऋतुपावस ।
 (देव)
 (आ) याजु मिले सु भली करी भले बने हो लाल । (बिहारी)
 लाल भले हो भली सिख दीन्हों, भली भई याजु भले बनि आए ।
 (देव)
 (इ) ऊव, मयूख, पियूख की तौ लगि भूख न जाय । (बिहारी)
 पीयत हू पिय प्याम बुझे न अहूख सहूख न ऊखन हेरे । (देव)

दूसके अनिश्चित बिहारी के कुछ रूपक, उपमा आदि का भी प्रतिविम्ब देखें हैं :—

- (अ) दुहू ओर ऐं ची फिरै फिरकी लो दिन जाय । (बिहारी)
 धाई फिरै फिरकी सी हुं हू दिसि, देव दुवौ गुन जोर के ऐं ची ।
 (देव)
 (आ) डीठि वरत बांगी अटनि चडि आवत न डरात ।
 हत उन ते मन दुहुन के नट लौ आवत जात ॥ (बिहारी)
 दुहूँ कर लीन्हें दोऊ बैस बिसवास बाँस,
 डीठि की वरत चक्री नाचै भौँह नटिनी । (देव)

ऐसे ही कुछ और भी उद्धरण दिये जा सकते हैं। स्व० लाला भगवानदीन ने बिहारी का भी बहुत-सा माल देव के यहाँ से बरामद किया है, परन्तु बिहारी का प्रभाव देव पर संस्कार रूप में ही माना जा सकता है। बिहारी के चमत्कार-वाद तथा ध्वनि-प्रेम को उन्होंने कभी स्वीकृत नहीं किया। साधारण काव्याभ्यास के लिये उन्होंने बिहारी का उपयोग किया है, और इसीलिये उनकी अभिव्यंजनाओं पर ही बिहारी की बंदिशों का अमर ज्यादा है।

मतिराम

देव के पूर्ववर्ती रीति-कवियों में मतिराम भी अच्छी प्रतिष्ठा प्राप्त कर चुके थे। देव पर उनका प्रभाव है तो अवश्य, परन्तु वह बहुत ही थोड़ा है। मतिराम की अनुप्रासमयी मधुर भाषा का आदर्श देव के सामने रहा है। इस का आभास उनकी भाषा के परीक्षण से मिलता है। उनके शब्दों के चमत्कार पर भी पूर्ववर्ती कवि का प्रभाव स्पष्ट है।

महलनि मद सुसकयान की महमही ।

× × ×

उर मतिराम माल मालती डहडही ।

× × ×

गोरी की गुराई गोरे गातन गहगही ।

× × ×

बेला को फुलेल, फूली बेलि-सी लहलही ।

(मतिराम : रसरज)

गहगहो गोरी को अनूप लहलहो रूप,

डहडहो आनन, बिलास मृदु बात के ।

बहबहो गंध, बहबहो है सुगन्ध स्वास,

महमहो आनद भिनोद सुख सात के ।

(देव)

इसी प्रकार— × × ×

...

× × ×

× × ×

तुंग छुजा फहरान लगी,

छनदा की छटा छहरान लगी ।

बिरही बनित्त थहरान लगी,

पयोद घटा धहरान लगी ।

(मतिराम : रसरज)

सहर-सहर सौंधो रीतल समीर डोलै घहर-घहर घन घेरि क घहरिया ।
 भहर-भहर भुकि भीनी गरि लायो देव छहर-छहर छोटी वू'र्दान छहरिया ।
 हहर-हहर हँसि-हँसि कै हिडोरि चढी, थहर-थहर तमु कोसल थहरिया ।
 फहर फहर होत प्रीतम यो पीतपट, लहर-लहर होत प्यारी की लहरिया ॥

(देव)

कुछ छंदों पर भी मतिराम का प्रभाव देखिए"—

(१) सपने में लालन चलत, लखि रोई अकुलाइ ।

जागत हूँ पिय हिय लगी, हिलकी तऊ न जाइ ।

(मतिराम रसराज)

संग सोवत ही पिय के सुख सों मुख सो नहिं योग त्रियोग सहै ।

सपने महँ स्याम बिदेश चले, सु कथा कवि देव कहाँ लों कहै ।

तिय रोइ सकी न सुनी सिसकी, हँसि प्रीतम त्यों भरि अंक गहै ।

बड़ भागी लला उर लागी जऊ, तिय जागी तऊ हिलकी न रहै ।

(देव)

उपर्युक्त दोनों छंदों में प्रसंग, मूल भाव, और शब्दावली भी बहुत कुछ एक-सी है। देव का छंद दोहे की अत्यन्त सुन्दर व्याख्या है। इसी प्रकार का एक और उदाहरण लीजिये :—

(२) भाल लाल बंदी दिये उठे प्रात अलसात ।

लोनी बाजनि गडिगई, लखे लोग मुसकात ॥

(मतिराम : सतसई)

×

×

×

देव लला गये सोवत त, मुख मॉह महा सुखमा घुमडी-सी ।

प्यारी की पीक कपोल में पीके विलोकि सखीनि हँसी उमडी-सी ।

सौहन सैन न लोचन होत, कोचनि सुंदरि जानि गडी-सी ।

(देव)

यहाँ प्रसंग और मूलभाव एक है। चित्र के अवयव-मात्र भिन्न हैं। ऐसा ही एक चित्र और है :—

(६)

सहज सुवाल युत देह की दुगुनि हुति,

दासिनि दमक दीप केसरि कनक ते ।

मतिराम सु कवि समुखि सुकुमारि अंग,

सोहत सिंगार चाह जोवन बनक ते ।

सोहबे को सेज चली प्राणपति प्यारे पास,
जगत जुम्हार्ई जोति हँगति तनक ते ।
चढ़त अटारी गुरु लोगनि की लाज प्यारी,
रसना दसन दाबै रसना भनक ते ।

(मतिराम : रमराज)

नेवर के बजत कलेवर कँपत देव,
देवर जगै न लगे सोवत तनक ते ।
ननद नछीछी त्योरी तीरति तिरीछी लखि,
बीछी कैसो विष बगरावैगी भनक ते ।
देखिए कठिन साथ गहौ जू न हठि हाथ,
कैसे कहौ जाहु नाथ आए हो बनक ते ।
बस ना हमारे रंग रसना बनत चौकि,
रसना दसन दाबै रसना भनक ते ।

(देव)

इन दोनों की चित्र-सामग्री में काफ़ी अंतर है, परन्तु प्रसंग एक ही है, और अंतिम चरण तो देव ने जाने-अनजाने ज्यों का त्यो ही उद्धृत कर दिया है:—

(ध) निखि दिन औनन पिथूप सो पिगन रहै,
छाय रखी नाद बांरारी के सुर-ग्राम को ।
तरनि तनूजा तीर बन कुंज बीथिन में,
जहाँ तहाँ देखति हे रूप छविधाम को ।
कवि मतिराम होत हॉतो न हिये तँ नैक,
ख प्रेम गत को परस अभिराम को ।
ऊधो तुम कहत बियोग तजि जोग करो,
जोग तब करै जो बियोग होइ श्याम को ।

(मतिराम : रसरज)

जो न जी मैं प्रेम तब कीजै अतनेम जन्म,
कंजसुख भूलै तब संजम बिसेखिए ।
आस नहीं पीकी तब आसन ही बांधियत,
सासन कै साँसन को मूँद पति पेखिये ।
नख तै सिखा लौं सब प्रेम मई बाम भई,
बाहिर लौं भीतर न दूजो देव देखिए ।

जोग करि मिलै जो बियोग होइ वालम को,
छाँन हरि होयँ सब ध्यान धरि देखिए ।

(देव)

(५)—देव द्वारा दिए गए उन्माद के उदाहरण में मतिराम की गतिध्वनि है :—

पांछति है कर खां किसलै गहि बूकति स्वाम सरीर गुपालहि ।
भोरी भई है मयंकमुखी भुज भेटति है भरि अंक तमालहि ॥

(मतिराम : रसराज)

आजु भले गहि पाये गुपाल गहाँ गहि लाल तुम्हें गुण जालहि ।
होन न देऊँ कहुँ चल चाल बसाऊँ हिये मैं मिलाय कै मालहि ।
बोलत काहे न बोल रसाल हौ जानति भाग भरे निज भालहि ।
सौंचति नैन बिसालन के जल बाल सुभेटति बाल तमालहि ।

(देव)

यह भाव वास्तव में मतिराम का भी नहीं है। संस्कृत-साहित्य में यह अनेक स्थानों पर मिलता है। भागवत में गोपियां उन्माद के वशीभूत होकर तमाल को कृष्ण समझ कर उसे अपने स्तन अर्पित करती हैं। रघुवंश में राम तमाल-गुच्छों का सीता के स्तनो के धोखे में आलिंगन करते हैं।

कुल मिलाकर मतिराम का प्रभाव देव पर साधारण ही है। मतिराम की भाषा की माधुरी से वे अवश्य प्रभावित हुए थे, और उन्होंने उसमें और भी श्री-वृद्धि करने का सफल प्रयत्न किया है, इसमें सन्देह नहीं। काव्य की आत्मा की दृष्टि से भी केशव और बिहारी की अपेक्षा मतिराम देव के अधिक निकट हैं, परन्तु संयोगवश उनकी प्रतिद्धि उन दोनों से कम थी। अतएव अठारहवीं शताब्दी के महत्वाकांक्षी कवि की दृष्टि उनकी अपेक्षा मतिराम पर कम पड़ी।

मौलिकता

वाह्य प्रभाव का सम्यक् परीक्षण कर लेने के उपरान्त अब हम देव की मौलिकता का मूल्यारूढ सरलता से कर सकते हैं। साहित्य की मौलिकता विज्ञान की मौलिकता से बहुत भिन्न है—विज्ञान में जहाँ मौलिकता से अभिप्राय केवल 'नवीन उद्भावना' का ही है, वहाँ साहित्य में दृष्टिकोण अथवा विवेचन की नवीनता ही उसके लिए अपेक्षित रहती है। भाव-साम्य अथवा प्रभाव-ग्रहणमात्र से ही किसी कवि की मौलिकता की हानि नहीं होती, इस विषयमें संस्कृत के अनेक आचार्य—आनन्दधर्म, अभिनवशुल, राजशेखर आदि—शताब्दियों पूर्व नियोग दे चुके हैं। पारचास्य समालोचक वाह्य प्रभाव का परीक्षण कवि के व्यक्तित्व-

निर्माण का अभ्यसन करने के उद्देश्यसे ही करते हैं। उनकी मौलिकता की नाप-जोख वे कूपरे ही प्रकार से करते हैं। वास्तव में भाव और विचार सार्वजनिक सम्पत्ति हैं। साहित्य में केवल उनकी अभिव्यक्ति ही कवि की शपनी होती है। अतएव यदि कोई कवि अपने पूर्ववर्ती आचार्यों के भाव ग्रहण कर उनकी अपने आत्म का अंग बना कर अभिव्यक्त करता है तो उसकी मौलिकता में किसी प्रकार भी कमी नहीं आती। इसके अतिरिक्त, भाव-साम्य को भी तो सभी दशाओं में निश्चित रूप से प्रभाव-ग्रहण नहीं माना जा सकता, उसके और भी अनेक कारण हो सकते हैं। एक सामान्य कारण तो यही है, कि समान परिस्थिति में अनेक व्यक्तियों की स्वभावतः एक-सी ही प्रतिक्रिया होती है क्योंकि मानव-स्वभाव के मूल-तत्त्व समान ही हैं। जिस प्रकार भौतिक वातावरण के परिवर्तनों के प्रति हमारे शरीरों की प्रतिक्रियाएँ बहुत अंशों में समान होती हैं, इसी प्रकार समान मानसिक परिस्थितियों में भी हमारे मनों में बहुत कुछ एक-से ही विकार उत्पन्न होते हैं। परिस्थिति के साथ व्यक्तियों के संस्कार, उनके सामाजिक वातावरण, तथा विचार-पद्धति में भी यदि समानता हो तो भाव-साम्य की सम्भावना और भी अधिक हो जाती है। रीतिकाल के कवियों के न केवल संस्कार, विचार-पद्धति तथा सामाजिक वातावरण ही समान थे, वरन् उनके काव्य-त्रिपय और काव्य-साम्य भी समान थी; अतएव उनमें भाव-साम्य होना स्वाभाविक ही है। भाव-साम्य का दूसरा कारण यह है कि कभी कभी दो या दो से अधिक कवि एक ही पूर्ववर्ती कवि के भाव को जाने-अनजाने में अपनाते हैं। रीतिकाल में यह भी बहुत हुआ है। इस युग के प्रायः सभी कवियों के सम्मुख संस्कृत के कुछ निशिष्ट रीति अथवा काव्य-ग्रन्थ आदर्श रूप में वर्तमान थे। ये तो साम्य के आनुषंगिक कारण हुए। इनके अतिरिक्त, पर्येक व्युत्पन्न कवि अपने पूर्ववर्ती साहित्य का गम्भीर अध्ययन करता हुआ, उससे संस्कार भी ग्रहण करता है। जिस प्रकार खा कर पचाया हुआ भोजन हमारे शरीर का अंश बन जाता है उसी प्रकार अध्ययन और मनन के द्वारा ग्रहण कर पचाया हुआ भाव और विचारों का कोष भी हमारे व्यक्तित्व का अंश बन जाता है, और यदि हम स्वयं भी साहित्यकार हैं तो उसके कुछ कण अवश्य कभी-कभी हमारी वाणी से अनायास ही विकीर्ण होते रहते हैं। जब कोई ध्वनि किसी गुहा में होकर गुंजरती है तो वह ध्वनि न रहकर प्रतिध्वनि बन जाती है। यह प्रतिध्वनि सर्वथा वाछ्य वस्तु न होकर बहुत कुछ गुहा का अपना अंग होती है। यही सिद्धान्त भाव की प्रतिध्वनि के विषय में भी इतना ही सत्य है।

उपर्युक्त तीन प्रकार का भाव-साम्य मौलिकता में बाधा नहीं डालता, इसके आगे, जब कोई कवि भाव-ग्रहण का जानबूझ कर प्रयत्न करता है, तो वह निश्चित ही साहित्यिक चोरी का अपराधी है। कहने की आवश्यकता नहीं कि देव

एक अपराध से सर्वथा मुक्त हैं। उनमें मिलने वाला भाव-साध्य प्रायः तीसरे प्रकार का है—उन्होंने पूर्ववर्ती कवियों का सम्भार अध्ययन किया था—और निश्चित ही यह अध्ययन उनके व्यक्तित्व का अंग बन गया था। समान अंग और अतः स्थिति में यदि उसकी कुछ पंक्तियाँ अथवा कोई भाव आप से आप कहीं-कहीं प्रतिध्वनित हो गया है, तो इसमें आश्चर्य ही क्या ? देव ने जानबूझ कर प्रयत्न-पूर्वक ऐसा नहीं किया; इसका स्पष्ट प्रमाण यह है कि पूर्ववर्ती कवियों के जो-जो भाव उनमें मिलने हैं उनमें से अधिकांश में कोई विशेष सौन्दर्य नहीं है, कम से कम इतना सौन्दर्य नहीं है कि उनके लिए देव जैसे रम-सिद्ध कवि को अर्थापहरण के लिए बाध्य होना पड़े। संस्कृत के कवियों का सीधा आभार, जैसा कि हम आरम्भ में दिखा चुके हैं, रीतिकाल के अन्य कवियों की अपेक्षा उनके काव्य पर निश्चय ही बहुत कम है। इस दृष्टि से उनका काव्य केशव, विहारी, मतिराम और पद्माकर के काव्यों में भी कहीं अधिक मौलिक है, दास आदि की तो बात ही क्या ? वास्तव में देव प्रतिभावान् कवि थे। उनकी अनुभूति इतनी तीव्र एवं समृद्ध तथा साहित्य-निपुणता इतनी भरी-पूरी थी कि दूसरे का अवलम्ब लेने की आवश्यकता ही उनको नहीं थी। देव के काव्य के विश्लेषण से स्पष्ट है कि उसमें आत्म-तत्त्व की अत्यन्त प्रधानता है और आत्म-तत्त्व की प्रेरणा से लिखी हुई कविता में बाहर की सामग्री के लिए स्थान कम ही हो सकता है। देव की मौलिकता का यह प्रमाण रहस्य है

प्रदान

[देव का हिन्दी के परवर्ती कवियों पर प्रभाव]

शक्ति, निपुणता और अभ्यास—इन तीनों गुणों से विभूषित होते हुए भी देव परिस्थितियों के असुरोध से केशव तथा बिहारी की भांति न्याति प्राप्त करने में असमर्थ रहे, और इन दोनों की अपेक्षा हिन्दी साहित्य पर उनका प्रभाव भी सीमित ही है। फिर भी इसमें सन्देह नहीं कि परवर्ती कवियों में उनका पर्याप्त सम्मान था, और अनेक लब्ध-प्रतिष्ठ कवियों के रीति-विवेचन और काव्य पर उनका निश्चित प्रभाव है। देव का प्रभाव तीन दिशाओं में लक्षित होता है : (१) रीति-विवेचन पर :—रीति-विवेचन में देव की प्रमुख विशेषता उनका भेद-विरतार ही है—उसको अपमाने वाले कवियों में साधारणतः दास और रसलीन का नाम आता है। (२) रीति-बद्ध शृंगारिक कविता पर :—इस दिशा में उनका प्रभाव मुख्यतः दास, बेनी प्रवीण, पद्माकर, आदि कवियों पर पड़ा है। (३) रीति-मुक्त प्रेम की कविता पर :—जैसा कि उनके काव्य के विवेचन में स्पष्ट किया गया है, देव की शृंगारिक चेतना सर्वथा रीति-बद्ध नहीं थी। अन्य रीति कवियों की अपेक्षा उन्हें प्रेम की गहरी अनुभूति थी, उन्होंने रीति के प्रभाव से मुक्त होकर भी अनेक छंदों में प्रेम के उद्गार व्यक्त किए हैं, जो उनको रीति-मुक्त कवियों की श्रेणी में ले आते हैं। उनके काव्य के इस पक्ष का प्रभाव लगभग सभी परवर्ती रीति-मुक्त प्रेमो कवियों पर थोड़ा-बहुत पड़ा है—घनानन्द ठाकुर, बोधा और विशेषकर भारतेन्दु, हरिश्चन्द्र के नाम साक्षी रूप में उपस्थित किए जा सकते हैं।

(१) रीति-विवेचन पर प्रभाव

दास ने आचार्य और कवि दोनों रूपों में ही देव का प्रभाव ग्रहण किया है। वे पहले आचार्य थे, जिन्होंने हिंदी साहित्य को दृष्टि में रख कर रीति-विवेचन किया है। उनका स्थान वास्तव में एक संग्राहक आचार्य का था, उनका ध्यान विवेचन पर अधिक था—उदाहरणों की रचना में उन्होंने एतना परिश्रम नहीं किया; जितना अन्य रीति कवियों ने किया। इसीलिए दूसरों की छाया ग्रहण करने में उन्हें कोई संकोच नहीं रहा। उन्होंने केशव, बिहारी, मलिराम, देव आदि ररा-सिद्ध हिंदी कवियों के अतिरिक्त संस्कृत के कवियों के भावों और अभिव्यञ्जनाओं को भी स्वच्छन्दता से अपनाया है।—आचार्य रूप में देव का उन पर प्रभाव अधिक नहीं है; उनके रसवाद की दास ने तब तो उतने आग्रह के साथ स्वीकृत किया है, और न उनकी तद्विषयक संगतियों को ही ग्रहण किया है। देव का प्रभाव उनके भाषिकाओं

के प्रस्तार पर ही विशेषतया लक्षित होना है। स्तकीया के लक्षण को व्यापक बनाने हुए रत्नचाम में रहनेवाली अन्य योग्य भामिनियों का भी उसमें अन्तर्भाव कर लेने वाला सिद्धांत—जो परकीया-प्रंम के रत्नाभास का परिष्कार करना है—नाम ने देव से ही शब्दावली-सहित ग्रहण किया :-

श्रीमाननि के भौन में भोग्य भामिनी और ।

तिवहूँ को सुकियाहि में गनै सुकवि सिरमौर ॥

(दास : शृंगार-निर्णय)

भूषण के संभोग हित भोग्य भामिनी और ।

जो गंधर्व-त्रिवाह विधि ब्याहीं सुख सिरमौर ॥ (देव : कुशलविलास)

शुक्लजी ने इसे दास की उद्भावन मानते हुए इसका श्रेय उन्हीं को दिया है, परन्तु वस्तुतः दास ने यह देव से ही लिया है। देव ने जाति-विलास में विभिन्न देशों और जातियों की स्त्रियों का वर्णन किया है—दास ने उसी के अनुसार रस-सारांश में इन सब का वर्णन-विस्तार किया है, अन्तर केवल इतना है, देव ने उन्हें नायिका माना है। दास ने दूतियों की श्रेणी में रखा है।

रसलीन पर देव का प्रभाव और भी कम है। रसलीन ने अपने प्रथम में पूर्व-वर्ती सभी कवियों को अनुशीलन करने के उपरान्त नायिका-भेद का सम्पूर्ण विस्तार-प्रस्तार दिया है। उसी सिद्धसिले में उन्होंने देव के कुछ मीजानों को भी ले लिया है। देव ने अंश-भेद के अनुसार नायिका के पांच प्रकार माने हैं—और उनकी अवस्था का क्रम इस तरह दिया है :- १-देवी (७ वर्ष), २-देव-गंधर्वी (१४ वर्ष), ३-शुद्ध गंधर्वी (२१ वर्ष), ४-गंधर्व-मानुषी (२८ वर्ष); ५-शुद्ध मानुषी (३५ वर्ष)।

सुकिया देवी प्रथम देव गन्धर्वी दूजी ।
गन्धर्वी गन्धर्व मानुषी नारि अदूजी ॥
सुद्ध मानुषी सात सात बय वर्ष बखानौ ।
अवधि वर्ष पैतीस तरुनि तौही लो जानौ ॥
सुर अंस भवानी पूज्य जग गन्धर्वी संभोग श्रिय ।
कुलधर्म कर्म सन्तान हित सरस्वती नर अंस त्रिय ॥

रसलीन ने इस पूरे विवरण को अपनाया है :-

सात बरस लौं जानिए देवी विधि परमान ।
बहुरो देवी गंधर्वी चोदह लौं अह जान ॥
तेहि पीछे इषकीस लौं शुद्ध गंधर्वी होय ।
पुनि गंधर्वि मिलि मानुषी अष्टादस लौं जोय ॥

सुद्ध मानुषी को बहुरि पेंतीस लों उरभारि ।
सात बरस प्रति प्रति लहति पांच नाम ये नारि ॥

× × ×
गोंरी पूजन जोग है लक्ष्मी भोग समर्थ ।
बहुरि सररघति जानिगु गनो वृत्तिके थर्थ ॥

इसी प्रकार मुग्धा, मध्या और प्रौढा के अवान्तर भेदों का अचरथा-कम भी रसलीन ने देव से ग्रहण किया है :—

तीनि मास अंकुरित नवजोवन नव मुग्धाम् ।
नवल बधू पट् मास लो वर्ष तेरही ताम् ॥
नवयौवना सु चौदही पन्द्रह नवल अशंग ।
सोरह वर्ष सलज्ज-रति मुग्धा पांचौ शंग ॥
रूढ़-जौवना सत्रहै वर्ष सुग्धया बैस ।
प्रगट-अनोज अठारहें प्रगलभ बचन उनैस ॥

(देव : भगानीविलास)

प्रथम अंकुरित जोवना तीनि मास लों होइ ।
नवल बधू पट् मास लों थह निश्चय जियजोइ ॥
बहुरि चौदहें बरस पुनि नव-यौवना निताय ।
नवल-अनंगा पन्द्रहें, बरस करत परकास ॥
होय सोरहवें बरस पर पुनि सलज्ज-रति नारि ।
हृग्यादि ।

+ + +
तेह्रसवें बस-बसलभा नाम धरत बुधियंत ।
साढ़े चौबिस लों बहुरि रहै सविभ्रमा अंत ॥

(रसलीन : रस-प्रबोध)

एकाध लक्षण पर भी देव का प्रभाव है । उदाहरण के लिए रति का लक्षण कीजिए :—

नेकु जु परिजन देखि सुनि आन भाव चित होय ।
अति कोविद पति कबिनु के, सुमति कहति रति सोय ॥

(देव : भाव-विलास)

प्रिय जन लखि सुनि जो फछु प्रीति भाव चित होय ।
है रति भाव सिंगार को थाई जानो सोय ॥

(रसलीन : १० प्र०)

अन्त में रमलीन ने भी देव की तरह गंजारियों के दो भेद किए :—
तन-संचारी (भासिक भाग), और मन-संचारी (निर्वैदाह) परन्तु सम्भव है
कि ये भेद उन्होंने देव से न ग्रहण कर उनके मूल आधार भाष्यत से ही ग्रहण
किए हों ।

(२) रीति-वद्ध शृंगारिक कविता पर प्रभाव

देव और दास :—इस प्रसंग में भी मधमे पूर्व दास का नाम आता
है । उनकी काव्य-चना पर देव का प्रभाव अपेक्षाकृत कहीं अधिक है । उनके
अनेक छन्दों पर देव के छन्दों की स्पष्ट छाया है :—

- (१) सांभ ही स्वाम को लेन गई, सु बसी बन में सब यामिनि जाय कै ।
सीरी बयारि छिदे अधरा, उरभो उर भांखर मार संकाय कै ॥
तेरी सी को करिहै करतूति, हुती करिबे सु करी लें बनाय कै ।
भोर ही आई भद्र हत मो दुखदाहनि काज महा दुख पाय कै ॥
(देव)

धनि धनि सखि मोहि लागि तू, सहे दसन नख देह ।
परम हितू है खाल मो, आई राखि सनेह ॥

(दास : काव्यनिर्णय)

एक अन्य कवि ने देव के भाव को और स्फुट रूप में उपस्थित किया है :—

आलि दसे अधर सुगंध पाइ आनन कौ,
कानन में ऐसे चारु चरन बलाए हैं ।
फाटि गई कंचुकी लगे ते कट कुंजन के,
बैनी बरहीन खोजी वार छबि छाए हैं ॥
बेग तैं गवन कीनों धकधक होत लीनों,
उरध उसासैं तन स्वेद सरसाए हैं ।
भली प्रीति पाजो बनमाजो के बुलाहबे कों,
मेरे हत आजो ! बहुतेरे दुःख पाए हैं ॥

- (२) धाई खोरि-जोरि तैं बधाई पिय आधन की,
सुनि, कोरि-कोरि रस भामिनि भरति है ;
भोरि-भोरि बदन निहारति विहार-भूमि,
घोरि-घोरि आनन्द घरी-सी उधरति है ।
'देव' कर जोरि-जोरि बंदत सुरन, गुरु-
लोगनि के लोरि-लोरि पाँयन परति है ;

सोरि-सोरि माल पर मोनिन की चौक ,
निवछावरि को छोरि-छोरि भूपन धरति है ।

(देव)

जानि जानि आधे-ध्यारे प्रोत्तम बिहार भूमि जानि मानि मंगल सिंगारन सिंगारती ।
वास दग-दोरन को द्वारन में तानि तानि, छानि छानि फुले फुल सेजहि सँचारती ।
भयान ही में आनि आनि पीं को गहि पानि पानि गे चि पट तानि तानि मैन मदगारती ।
प्रैम गुन गानि गानि अमृतनि सानि सानि, नरानि नानि खानि खानि बैनन बिचारती ।

(दाग : का० नि०)

×

×

×

उपयुक्त दोनों छंदों में मूलभाव एक ही है । वीरसालंकृत वाक्य-रचना एक-सी ही है, बिहार-भूमि आदि शब्दों की भी आवृत्ति हुई है । दास ने केवल वर्णन के अंगों में अन्तर कर दिया है । ठीक ऐसा ही एक और छंद के विषय में कहा जा सकता है :—

(३) थ—मन मनभावन को मानो किरकिला शोभाभिधु में थिरकि बख फल
में-रूपति पर्यो । नीलाम्बर नील जाल बीच ही उरकि देव भुरकि सिवाल लट जाल
में लपटि पर्यो । माल छवि भूद्यो सीक सँदुर कैसर सूद्यो वीर्यो बरुणीन भौंह
दीपति दपटि पर्यो । ठोड़ी ते हरकि पर्यो चीकने कपोल गढ्यो गाड़नि सरकि
रूप कूप में रूपटि पर्यो ।

(देव)

×

×

×

था—लट में लटकि लोचनन में ललटि करि ,

त्रिबली पलटि कटि तटी मोहि कटि गयो ।

(देव)

×

×

×

हु—ऊँचे कुच-गिरि ते गिरयो फिरि न फिरयो तीर ,

त्रिबली तरंगनि गहीर नाभि कूप सों ।

(देव)

×

×

×

माल में बाम के हँ के बली बिधो बाँकी भ्रुवें बरुनीन में आइ कौ ।
हँ के अचेत कपोलन छुवै बिलुरै अधरा को सुधा पियो धाइ कै ॥
दास जू दास छटा मन चौकि घरीक लौं ठोड़ी के बीच बिकाइ कै ।
जाइ उरोज सिरै चदि कूद्यो गयो कटि सों त्रिबली में नहाइ कै ॥

(दाग का० नि०)

(४) तैत्तिरीय संचाग्रियों का उदाहरण करने वाला देव का विष्णुलिखित छंद रस-शास्त्रियों में अत्यन्त प्रसिद्ध है,—

बैरागिन किर्धौ अनुरागिन, सांहागिन तू,
 'देव' बडभागिनि लजाति औ लरति क्यो ?
 सोवति, जगति, अरसाति, हरपाति,
 अनखाति, बिलखाति, दुख माननि, डरति क्यो ?
 चौकति, चकति, उचकति, औ बकति,
 बिभकति, औ थकति, ध्यान धीरज धरति क्यो ?
 मोहनि, मुरति, सतराति, इतराति, साह-
 चरज सराहै, आहचरज मरनि क्यो ?

(देव)

× × ×

दास ने ठीक इसी के आधार पर अपना छंद रचा है :—

सुभिरि, सकुचि, न थिरात चित्त-संकित हूँ,
 वसति, तरल उग्र बानी हरपाति है।
 उनींदति, अलसानि, सोवति अघीर चौंकि,
 चाहि चित्त अमित, सगर्व हरपाति है।
 'दास' पिय नेह छिन-छिन भाव बदलति,
 स्यामा सधिराग दीन मति के मखाति है।
 जलपि, जकति, कहरति, कठिनाति मति,
 मोहति, मरति, बिललाति बिलखावति है।

(दास श्र० वि०)

× × ×

इनके अतिरिक्त दारा के और भी बहुत से छंद ऐसे हैं जिन पर देव का प्रभाव अत्यन्त स्पष्ट है। पं० कृष्णबिहारी मिश्र ने देव और बिहारी में छः और छंद दिए हैं जिनमें दास ने देव के भाव तथा काव्य-सामग्री को इच्छापूर्वक ग्रहण किया है—(देखिए देव और बिहारी पृ० २०१-२०५)। दाम देव के भावों को ही अपना सके हैं। जैसे उन्होंने शैली का भी अनुकरण करने का प्रयत्न किया है; परन्तु देव के हृदय और शैली में जो संगीत था वह दास में नहीं मिलता है। परिणाम-स्वरूप दास की कविता में स्वच्छता-देव से अधिक होते हुए भी, उनकी जैसी सभृद्धि नहीं आ पाई।

देव और बेनी-प्रवीन :—बेनी-प्रवीन जैसे तो मनिराम की परम्परा के

कवि हैं—और सतिराम का ही उनपर गहरा प्रभाव है, परन्तु देव की भी वृत्त उनपर थोड़ा बहुत है ही। अपने कई छंदों में उन्होंने देव के भाव, वाक्य-सागरी तथा अभिरुच्यजनार्ण्य अपनाई हैं।

भाव श्रौचकाव्य-जातरी :— (१) लीके मुन पाऊं श्री न खीके सुख पाऊं, मेरे रीक खीक एकै रंग राग्यो सोई रागि चुक्यो। जस अपजस कुनवाई औ बड़ाई गुन श्रौगुन न जान्यो जीव जाग्यो सोई जागि चुक्यो। कौन काज गुरु जन बरजे छु दुरजन कैसे कुल नेम प्रेम पाग्यो सोई पागि चुक्यो। लोगन लगायो सु खी लाग्यो अनलाग्यो देव, पूरो पन लाग्यो मन लाग्यो सोई लागि चुक्यो ॥ (देव)

नै चुकी हैं सखियाँ राते अंखियां ये कलंकदि लै चुकी लै चुकीं ।
जे चुकी हैं घर बाहर हू लें, चवायनै चौचंदु कै चुकी के चुकीं ।
बेनी-प्रवीन कहा कइती अथ, वा छवि छैल की छै चुकी छै चुकीं ।
लै नहीं जानती हैं हम, या मन मोदि कै मोइनै दे चुकी दे चुकीं ।

(बेनी प्रवीन—नव-रस-तरङ्ग)

यहाँ मूल-भाव तो एक है ही, उसको अभिव्यक्त करने की स्वामी भी बहुत कुछ वही है।

(२) मालिनि हूँ हरि मान गुहे चितवै मुख चेरी भयो विल आइन
पान खवावे खवासिनि हूँ के सखासिनि हूँ सिखने सुखगाहन ॥
बंदी है, देख दिवाह के दर्पन जायक देत भयो अत्र नाइन ।
प्रेम-पगौ पिय पीत पिछौरी सो प्यारी के पोंछि पिछौरी से पाहन ॥
(देव)

मालिनि हूँ हरवा गुहिवेत, चुरी पहिराये बने चुरिहेरी ।
नायनि हूँ के निखारति केस, हमेस करे बनि जोभिनि केरी ।
बेनी-प्रवीन बनाइ बिरी बरईनि, बने रहै राधिका केरी ।
नन्द किशोर सदा वृपभान की पौरि पै ठाढ़े बिके बने चेरी ॥

(बेनी प्रवीन—नव-रस-तरङ्ग)

(३) निम्नलिखित छंदों में परिस्थिति भिन्न होते हुए भी काव्य-स्वामी कितनी समान है। बेनी प्रवीन ने उम्मे सादर देव के छंद से ग्रहण किया है—हृसमें संदेह नहीं :—

नील पट तन पै घटा-सी सुमाय राखौं, वंत की चमक सों छटा-सी
बिचरति हौं । हीरमि की किरनै लगाय राखौं जुगुनू-सी, कोकिला, पपीहा, पिय बानी
सों भरति हौं । कौच अंसवानि की मचाऊं कवि देव कहै, पीतम बिदेसी को

सिधारिवी हरति हौ । इन्द्र कैमौ धनु स्वाजि बेसरि कगनि आजु, रहरे बसत गोहि
पावस करति हौ ।

(दय)

भृकुटी धनु बेसरि मोर मनो मनि सानिक ईदु अमू जित है ।

दुति दामिनि कोर हरी वन बेलि, घटा घन ध्रंघटु सौ हेतु है ।

उँगी रमं बेनी प्रवीन रसाल भयो अब चातक सौ अतु है ।

हित राधरे नौल किसोर लला अबला भई पायस की रितु है ।

(बेनी प्रवीन—न० २० त०)

अभिव्यञ्जना :—

चदि काम के धाम धरजा फहरात, सुमीनन काम कहा जल सौ ।

(देव)

जनमै ते पियूष पै सिन्धु लखो, तिन मीनन काम कहा जल सौ ।

(बेनी प्रवीन—न० २० त०)

नील घन धूम पै तड़ित दुति धूम धूम भूँधरि सी धाई दाप आवरु लपट-सी ।

(देव)

दव कैसी धधरि धधकि धाई कु जन मै, मानौ धूम पुञ्जन मै लपट लपेटी है ।

(बेनी प्रवीन—न० २० त०)

देव और पद्माकर:—पद्माकर पर देव का प्रभाव अत्यन्त सीमित है ।

पद्माकर ने सर्वथा स्वतंत्र रूप से भाषा और छंद-शैली का विकास किया है और

वास्तव में पद्माकरी भाषा तथा पद्माकरी छंद-प्रवाह का ब्रजभाषा में एक पृथक् ही

अस्तित्व है जिसपर देव या किसी भी पूर्ववर्ती कवि की छाप नहीं है । बस उनके

दो एक ही छंद ऐसे हैं, जिनपर देव के भावों की छाया है, इनके अतिरिक्त कुछ

ऐसी पंक्तियाँ मिल जाती हैं, जिनमें देव की कुछ पंक्तियों की प्रतिध्वनि है ।

सोन सरोज कलीन के खोज उरोजन काँ उरबो जु निहारो ।

देव जु बाढ़त ओप धरी पल त्योंही नितम्ब भयो कछु भारो ।

कानन की दिग हौ दृग दौरत चातुगी चाउ चवाउ पसारो ।

दान्यो दुहुँन दुहुँ दिशि ते भयो दूबरौ सो दबि लंक विचारो ।

(देव)

ये अलि या बलि के अधरानि मे आनि चढ़ी कछु माधुरई-सी ।

ज्यों पद्माकर माधुरी त्यों कुच दौउन की चढ़ती उनई-सी ।

ज्यों कुच त्योंही नितम्ब चढ़े कछु ज्योंही नितम्ब त्यों चातुरई-सी ।

जानी न ऐसी चढ़ाचढ़ि में कहि धौँ कटि बीच ही लूटि लई-सी ॥

(पद्माकर—जगद्विनोद)

चरननि-चूमि, छत्रै छयानि ह्यै चकित देव, भूमि धै, दुःकृतन न धृगि करि घटि गयो । कोरे कर-कमल कोरे कुच-कंदुकनि खेलि खेलि कोमल कपोलभनि पटि गयो । ऐसो मन मचला अचल अंग अंग पर लालच के काज लोक लाजहि नै हटि गयो । लट् मै लटक कोहननि मै उलटि करि त्रिबली पलटि कटि-भटी मांहि कटि गयो ॥ (देव)

ईश की दुहाई शीशफूल तैं लटकि, लट-लर तैं लटक, लर कंध पै ठहरिगो । कहै पधाकर सुमंद चलि कंध हू तैं भूमि भ्रमि भाई मी भुजा में त्यों भभरिगो । भाई सी सुजा तैं भ्रमि आयो गोगी गोरी बांह गोरी बांह हू तैं चपि चूरिन मै अरिगो । हरे हरे हरे हरी चूरिन तैं चाहौ जौ लौ लौ लौ मन मेरो दौरि हाथ तरे परिगो (पधाकर—जगद्विन्द)

इन दोनों छंदों में मूत्रभाव एक ही है, पर उसकी अभिव्यक्ति में शोका अंतर है । दोनों में ही नायिका के निभिन्न अंगों में नायक के मन का लोट-पोट होना दिखाया गया है । पहले वह अङ्ग-अङ्ग से उलटता पलटता हुआ अन्त में कटि में जाकर कट जागा है । दूसरे में मस्तक से चलता है, और विशिष्ट अंगों पर किसलता हुआ अन्त में नायिका के हाथ में पड़ जाता है । इन छंदों का, तथा इनसे ऊपर दिए छंदों के मूल-भाव काफी प्रसिद्ध और पुराने हैं । देव से पूर्व भी अन्य कवियों ने इन दोनों को अभिव्यक्त किया है, अतएव यह निश्चय-पूर्वक कहना तो कठिन है कि पद्माकर ने इन्हें देव से ग्रहण किया है—अथवा मीमां पूर्ववर्ती कवियों से, परन्तु अभिव्यञ्जनाओं के परीक्षण से इतना आभास अवश्य मिलता है कि उनकी दृष्टि से देव के दोनों छंद ज़रूर गुज़रे होंगे ।

भागों के प्रभाव की अपेक्षा कुछ विशेष पंक्तियों की प्रतिध्वतियों अधिक स्पष्ट हैं । उदाहरण के लिये :—

देव—मोहि मोहि मोहन को मन भयो राधामय राधामन मोहि मोहि माहन भई भई ।

पद्माकर—मोहनी को मन मोहन से बस्यो मोहनी को मन मोहन मोही ।

या—राधामयी भई श्याम की सूरत श्याममयी भयी राधिका डोलै ।

(ज० वि०)

देव—पूरन प्रीति हिये हिरकी खिरकी खिरकीन फिरै फिरकी-सी ।

पद्माकर—भांकति है खिरकी मै फिरै थिरकी थिरकी खिरकी खिरकी मै ।

(ज० वि०)

देव—भूँठी भलमल की भलक ही मै भूलयो, जलमल की पखाल, खत, खाली खाल पाखी तैं ।

पद्याकर—रीती राम नाम ते रही जो नित काम लो या स्वरिज खराम हाँह
खाल की खलीली है ।

गीति-सुकुत प्रेम-कविता पर प्रभाव

रीतिभुक्त प्रेमी कवियों की परम्परा रमखान से आरम्भ होती है । देव किल
प्रकार रसगान से प्रभावित हुए हैं, यह हम पहले दिखा चुके हैं । बाद में यह
परम्परा घनानन्द, ठाकुर, बोया और बाबू हरिश्चन्द्र तक चली । कुतकाने छाँड़कर
पार्थिव प्रेम की उपासना करने वाले हूँ सभी कवियों के सामने देव-कृत प्रेम के
छन्द थे, इसमें सन्देह नहीं ।

देव और घनानन्द :—घनानन्द का व्यक्तित्व देव से साधारणतः पृथक्
है, परन्तु 'नेह की पीर' का तत्त्व दोनों में वर्तमान है—मात्रा का अन्तर हो, यह
दूसरी बात है :—

कोऊ कही कुलया कुलीन अकुलीन कही, कोऊ कही रंकिनि कलकिनि कुनारी हो ।
कैसी परलोक नरलोक बरलोकन में, लीन्हों में अलोक लोक लोकन ते न्यारी हों ।
तन जाह मन जाह देव गुह जन जाह जीव किन जाह टेक टरन न टारी हों ।
नृन्दावननारी बनपारी की भुकुटपारी पीतपट वारी बाहि मूरति पै वारी हों ।
[देव]

हूँ तो देव नन्द के कुमार तेरी चेरी भई ;

मेरी उपहास क्यों न कोटिन करि मरी ।

[देव]

कोऊ मुख मोरी जोरी कोटिक चपार क्यों न तोरी सब कोऊ करि सोरी मेरें को सुनै ।
नेहरस-हीन दीन अंतर मलीन लीन दोष ही मैं रहैं गहैं कौन भाँति वे गुनै ॥
रूप उजियारे जान प्यारे पर प्रान वारे आँखिन के तारे न्यारे कैसे धौं कराँ उनै ।
टरे नहीं टेक एक यही धन आनंद जो निन्दक अनेक सोम खीसनि पर धुनै ।

[घनानन्द—सुजान-सागर]

देव कछु अपना थसु ना, रस-लालच लाल चित्तै भईं चेरी ।

बेगिही बूढ़ि मयीं पँखियौं, अँखियौं मधु की मखियौं भईं मेरी ॥

[देव]

साधुरी-निधान प्रान उयारी जान प्यारी तेरी रूप-रम चाखै आँखें मधुमाखी हूँ गहैं ॥

[घनानन्द—सुजान-सागर]

अंग-अंग उठति तरंग स्याम-रंग की ।

[देव]

अंग-अंग स्याम रंग रस की तरंग उठै । [घनानन्द]

देव और ठाकुर :—ठाकुर पर देव का प्रभाव अधिक प्रत्यक्ष और गहरा है। यहाँ तक कि उनके समूह में देव का एक छन्द "पट्टा की बधू नटवा-ने नचावे।" उद्यो का त्यों समानिष्ट मिलता है। इसके अतिरिक्त उनकी प्रेमभि-
व्यक्तियों तथा कृतिर्पय अभिव्यञ्जनाओं पर देव का प्रभाव अग्रांविभ है :—

(१) बोरयो बंरा-निरादु मैं बोरी शई बरजति मेरे वार वार बीर कोई पास बैठो जनि ।
तुम तिगरी सयावी विगरी योली रौली गोहन में छाँड़ी भोसों भोहन प्रमोटी जनि ॥
कुलटा कलकिनो हौ कायर कुमलिकर काहू केजुन काम की निकारा रातै मेँटो जनि ।
देक तहाँ बेडियत जहाँ बुद्धि दे हीं तो बैठी हौं बिकल कोई मोहि मिलि बैयो जनि ॥

(देव)

देखिए, उपयुक्त छन्द की छाया को ठाकुर न कितने स्वतर्क होकर ग्रहण किया है :—

हम एक कुराह चलीं तो चली हद की इन्हें ए ना कुगत चलीं ।
इहँ तो बलि आपनौ सूकती हैं, प्रन पाखिगु सोई जो पाले पलीं ।
कवि ठाकुर प्रीति करी है गुपालसों उरै कही सुनो जंसे गलीं ।
हमें नीकी लागी सो करी हमनें, तुम्हें नीकी लागी न लागी तो भलीं ।

[ठाकुर — ठाकुरठराक]

ठाकुर का ऐसा ही एक दूसरा छंद है :—

(२) अथ कू समुक्तातीं को समुभै, बदनामी के बीजन बां चुकी री ।
इतनौ हु बिचारा करी तो रखी, इहि लाज की साजकों भो चुकी री ।
कवि ठाकुर काम न था सबकौ, करि प्रीति पतिव्रत खो चुकी री ।
सब नेकी-बदीं जो बदी हुती भाल मैं, होनी हुती सु तो हो चुकी री ॥

[ठा० ठ०]

यह देव के 'रीके सुख पाऊँ और न खीके सुख पाऊँ' कवित्त का रूपान्तर-
मात्र है। इसी प्रकार :—

(३) ऐसे निरमोही सदा मोही मैं बसत ,
और मोही तैं निकसि मोही मोहीं न मिलत ही ।
मोही मैं रहत रहैं मोही मैं उदास सदा.....

[देव]

[ठाकुर : ठा० ठ०]

प्रश्न की इन तीव्र अभिव्यक्तियों के अतिरिक्त ठाकुर के कुछ साधारण शृंगार-
रिक्त छंदों पर भी देव की गहरी छाप है :—

सापने में गईं देखन हीं गुनि नाचत मन्त्र जनावति को नः ।
 वा सुतवशाह के भाव बताइ के, मेरोह खैचि परो पत्नी पट ।
 तो लागि गाइ रग्हाइ उठी, 'कविदेव' बभून मथयो दीप वी गट ।
 चौकिं परी तब कान्ह कहं न, कदम्ब न, कुंज न कारिणी को तट ॥

[देव]

× × ×

सापने हों फुलवारी गई हरि अक भरी मुज कण्ठन मेली ।
 हों सकुची कोउ सुन्दरी देखत जे जिन बांह सो बांह पछेली ।
 ठाकुर भोर भये गये नींद के देखहुं तो घर मांक अकेली ।
 आँख खुली तब पास न सांचरो बाग न बाचरो वृक्ष न देखी ।

[ठाकुर ठा० ठ०]

अब देव से प्रभावित एक छंद बोधा का भी लीजिए :—

पांचन के आगे आँच लागे ते न लौटि जाय,
 देव और माँच देह प्यारे को सती लौं बैठि सर मैं ।
 तथा:— प्रेम सो कहत कोई ठाकुर न ऐंठौ गुनि
 बैठौ गहि गहिरे तो पैरो प्रेम-घर मे ॥

[देव]

लोक की लाज औ सोक अलांक की वारिये प्रीति के ऊपर देऊ ।
 गांव वी गेह को उह को नातो सनेह में हांतो करै पुनि सोऊ ।
 बोधा सुनीनि निवाह करै घर ऊपर जाके नहीं सिर होऊ ।
 लोक की भीत डेरत जी मीत तो प्रीति के पैडे परै जनि कोऊ ॥

[बोधा]

देव और भारतेन्दु :—

भारतेन्दु बाबू पर देव का प्रभाव ठाकुर से भी अधिक है । वे देव के परम-भक्त थे, और उनको कवियों का वादशाह कहा करते थे । सुन्दरी-सिन्दूर नाम से देव के उत्तम छंदों का संग्रह कर तथा अपने नाटकों से उनके दो छन्दों को उद्धृत कर उन्होंने अपनी 'देव-भक्ति' का ग्रन्थ प्रमाण भी दिया है । भारतेन्दु बाबू का कवि-व्यक्तित्व, जिसमें रीतिकाल की रसिकता पर प्रेम का गाढा रंग था, देव के बहुत कुछ समान भी था । अतएव देव के प्रति उनको स्वाभाविक आकर्षण था । उनकी कविता की भाव-सामग्री उसकी भाषा-शैली तथा छंद के बन्दों पर देव की अभिष्ट छाप है :—

हम हूँ रात्र जानतीं लोक की चालनि क्यों इतनी बहारातीं ही ।
हित जायें हमारी बन सौ करै, सखियाँ तुम मेरी कहावती ही ।
'हरिचंद्र जूँ जूँ न लाभ कछु हमें जानन क्यों बहारावती ही ।
सजनी मन हाथे हमारे नहीं, तुम कौन काँ का मसुभारती ही ॥

इस प्रकार के अनेक छन्द उन्होंने लिखे हैं, जो देव के छन्दों से टकर खाते हैं । कुछ साधारण शृंगारिक छन्दों में भी देव के भावों को ग्रहण किया गया है :—

भाव भरथी सगरे ब्रज सोर, सराहत तेरेहू सील सुभाहन ।
दुःख हेरात सिरात हिरथी, गहिरात चितैवे कौ चित्त रुवाहन ।
पेरी अहो ठकुराहन मेरी, सु चेरी हौं तेरी, परौ इन पाहन ।
सौति हू की अंखियाँ सुख पावतीं तो मुख देखि सखी सुखदाहन ।

[देव]

सासु जेठानिन सों दवती रहै, लीने रहै रुख टगो ननदी की ।
दासिन सों सतरात नही, हरिचंद्र करै सनमान सभी की ।
पीअ को दच्छिन जानि न कूसत चौगुनो चाउ बढे चा लती की ।
सौतिन हू कौ असोसै सुहाग, भरै कर आपने सेंदुर टोकी ॥

[हरिचंद्र]

भापा शैली :—

देखि बनस्याम घनस्याम की सुरति करि, जिय में बिरह घटा घहरि घहरि उठै ।
थ्योंही हनुप्रधनु बगमाल देखि बनमाल मोतीलर पी की जिय लहरि लहरि उठै ।
हरिचंद्र मोर भिक धुनि सुनि बंसीनाद बांकी छधि बार बार छहरि छहरि उठै ।
देखि देखि दामिनि की तुगुन दमक पीतपट छोर मेरे हिय फहरि फहरि उठै ॥

[हरिचन्द्र-चन्द्रावली]

इय छंद की शब्द-योजना पर देव के प्रसिद्ध छंद,

'सहर सहर लोंधो सीतल समीर डोलै'.....का कितना प्रभाव है । इसी प्रकार—“छरी-सी, छकी-सी, जव भई-सी, जकी-सी, घर हारी-सी, बिकी-सी, सो तो सबही धरी रहै ।... ..” [चन्द्रावली] आदि की शब्द-योजना देव के निम्न-लिखित छंद की शब्द-योजना के अनुकारण पर हुई है :—

×

×

×

छोही-सी छली-सी छीनि लीनी-सी छकी-सी छीन जकी-सी चकी-सी
लागी थकी थहरानी-सी । बीधी-सी बँधी-सी थिय-बूधी-सी विमोहित-सी
बैठी बाल बकति बिलोकति बिकानी-सी ।

छंद-बन्धन :—भाषा-शैली के अतिरिक्त भारतेन्दुजी ने देव के छंद-बंधनों को भी रुचि-पूर्वक अपनाया है। उन्होंने बहुत कुछ देव के आचरण पर ही, परन्तु उनकी अति को बचाते हुए, वीर्या, अनुप्रास, संतुलन आदि उपकरणों को ग्रहण कर अपनी छंद-लाय को संवारा है। उनकी सबैयाओं में देव की सबैयाओं की धुंध और उनके कवित्तों में देव के कवित्तों की लघु वर्णों से रंग उभर करती हुई गति मिलती है।

निष्कर्ष

कुल मिलाकर परवर्ती साहित्य पर देव का प्रभाव बहुत अधिक नहीं है। परवर्ती रीति-विवेचन पर तो उनका आभार प्रायः नगण्य सा ही है—क्योंकि उन्होंने स्वयं ही लगभग सभी मूल-तत्त्व अपने पूर्ववर्ती आचार्यों से ग्रहण किए थे। केवल वर्णन-विस्तार और कुछ संगतियाँ उनको अपनी हैं, परन्तु उनको हिन्दी में विशेष महत्त्व नहीं दिया गया। उनका विशेष महत्त्व रस-सिद्धांत को अधिक व्यापक और मान्य बनाने में है, और इसका थोड़ा बहुत अप्रत्यक्ष प्रभाव बाद के रीतिकारों पर अवश्य पड़ा होगा—बस ! कवि रूप में उनका प्रभाव अपेक्षाकृत अधिक है, परन्तु केशव और बिहारी से तुलना करने पर वह भी साधारण ही माना जायगा। इसका विशेष कारण है। केशव की मूल विशेषता आचार्यत्व और पाण्डित्य है और बिहारी की मुख्य विशेषता है रस की सूक्ष्म तथा चमत्कारपूर्ण कला। इसके विपरीत देव का मुख्य काव्यगुण है तन्मयता एवं आवेग-पूर्ण रसाद्रूपा—कलाकार वे भी अपने ढंग के हैं परन्तु उनकी कला अधिक सूक्ष्म-तरल है। तन्मयता की अपेक्षा आचार्यत्व एवं पाण्डित्य तथा चमत्कारिता आदि गुणों का अनुकरण सरलता से किया जा सकता है—और यही हुआ भी। रीति-साहित्य का यह दुर्भाग्य रहा कि वह देव के भाव और भाषा की समृद्धि को नहीं अपना सका।

७ हिन्दी काव्य में देव का स्थान

भारत हिन्दी-काव्य में देव का स्थान निश्चित करना न तो साधारणतः सम्भव है, और न समीचीन ही। हिन्दी-काव्य एक यागर के समान है, इसमें प्रत्येक धारणों प्रबलमान हैं जो दिशा, परिमाण तथा गुण सभी में एक दूसरे से भिन्न हैं। इन विभक्तियों का विचार न करते हुए किसी भी एक काव्य का समस्त सजातीय-विजातीय कवियों में एक साथ स्थान निर्धारित कर देना सर्वथा आमक एवं निराधार होगा। जो जाति, धर्म, प्रकृति और गुणों में असमान हैं, उनकी तुलना का आधार ही क्या, और बिना इस आधार के स्थान का निश्चय कैसे? अतः स्थान का निर्णय सजातीयों में ही हो सकता है। देव रीति-कवि हैं—शास्त्रीय दृष्टि से उनका काव्य—समस्त रीति-साहित्य ही—सुस्तक काव्य की श्रेणी में आता है। रीति-काव्य की दो मूल प्रवृत्तियाँ हैं। (१) रीति-निवेदन (२) शृङ्गारिकता। देव के काव्य में इन दोनों के अतिरिक्त वैराग्य की प्रवृत्ति भी मिलती है, परन्तु वैसाकि हमने अन्यत्र स्थापित किया है, उनकी वैराग्य भावना अतिशय राग की प्रतिक्रिया, दूसरे शब्दों में, राग-व्यक्तित्व ही है, जो निर्गुण अथवा सगुण संतों के शमभान से सर्वांगी भिन्न है। उन की इस प्रवृत्ति को शृङ्गारिकता से पृथक् कर राग के वैराग्य-काव्य की परम्परा में देखना अनुचित होगा। अतएव देव का स्थान हम एक ओर हिन्दी के रीति-शास्त्रीय और दूसरी ओर शृङ्गार-मुक्तकारों की परम्परा में ही उचित रीति से निर्धारित कर सकते हैं।

आचार्य रूप में देव ने भारतीय साहित्य-शास्त्र में कोई मौलिक योग नहीं दिया। संस्कृत के आचार्यों ने इसका जो विकास-विवर्धन किया, वह उनके पश्चात् एक प्रकार से समाप्त ही हो गया था—और भारतवर्ष में हिन्दी के रीति-साहित्य का सम्यक् अध्ययन करने के उपरान्त हमको शृङ्खलाजी की यह धारणा स्वीकार करनी ही पड़ती है कि देव अथवा रीतियुग का कोई भी हिन्दी आचार्य इस क्षेत्र में विशेष कृतकार्य नहीं हो सका। संस्कृत में भी आचार्यों की दो पृथक् श्रेणियाँ हैं; एक में भरत, भानु, दण्डी, वामन, आनन्दवर्धन, अभिनव, कुतक आदि मौलिक उद्भावनाकार आचार्य आते हैं, दूसरी में मम्मट, विश्वनाथ, पण्डितराज जगन्नाथ आदि व्याख्यानकार आचार्य आते हैं। पहली श्रेणी का तो प्रश्न ही नहीं उठता, दूसरी श्रेणी में भी देव के लिए कोई स्थान नहीं है। प्रथम श्रेणी के आचार्यों की मौलिक सृजन-प्रतिभा और दूसरी श्रेणी के आचार्यों की स्वच्छ गम्भीर सामञ्जस्य-दृष्टि दोनों का ही देव में अभाव है।

रीति-काव्य का साधारण आलोचन करने हुए हमने निर्देश किया है कि विवेचन-निषय तथा विवेचन-शैली की दृष्टि से किंग प्रकार हिन्दी-आचार्यों के तीन पृथक् वर्ग मिलते हैं। (१) मम्मट तथा विश्वनाथ आदि की शैली पर काव्य के दशांग का विवेचन करने वाले आचार्य (२) शृंगार-तिलक और रघुसंजरी आदि के अनुसार केवल शृंगार रस और उसकी प्रधान आलम्बन नायिका का वर्णन करने वाले आचार्य, (३) चन्द्रादौक तथा कुलव्यानन्द आदि के आधार पर अंकार-मात्र का निरूपण करने वाले आचार्य। देव ने काव्य के सर्वांग का ही विवेचन किया है, अतएव स्पष्टतः ही उनका स्थान पहले वर्ग के अंतर्गत पड़ता है। इस वर्ग में उनके प्रतिद्वन्द्वी हैं केशव, कुलपति मिश्र, श्रीपति, दाम और प्रतापसाहि। केशव का ऐतिहासिक महत्त्व देव की अपेक्षा कहीं अधिक है, उन्हें संस्कृत रीति-शास्त्र को हिन्दी में अंतरित करते हुए, अंकार और रस दोनों सम्प्रदायों की प्रतिष्ठा करने का मुख्य श्रेय प्राप्त है। देव ने मुक्त-कण्ठ से उनका गौरव स्वीकार किया है, और अनेक स्थानों पर उनका अनुकरण किया है। इसके अतिरिक्त जहाँ तक पाणिन्य की गम्भीरता का प्रश्न है, केशव देव से बढकर हैं। देव का विषय-क्षेत्र अपेक्षाकृत किंचित् अधिक व्यापक है, उन्होंने शब्द-शक्ति, रीति, गुण, पिगल आदि का भी विवेचन किया है, परन्तु अस्पष्टता दोष दोनों में प्रायः एक-सा ही है। केवल एक नाम से ही स्पष्टतः ही केशव से अधिक गौरव के अधिकारी हैं— वह है उनकी सूक्ष्म एवं गहरी रस-चेतना, जो कि आलोचक अथवा आचार्य का एक मूलवर्ती गुण है। केशव के अतिरिक्त शेष चारों कवियों—अर्थात् कुलपति, श्रीपति, दाम तथा प्रतापसाहि ने आचार्य-कर्म को देव की अपेक्षा कहीं अधिक गंभीरता तथा मनोयोग के साथ ग्रहण किया है। कुलपति ने मम्मट की प्रणाली को स्थिरता से ग्रहण करते हुए काव्य के सभी प्रमुख अंगों का प्रौढ़ विवेचन किया है। देव की तरह वे इधर-उधर भटकते नहीं हैं। अतएव विवेचन की प्रौढ़ता तथा सिद्धान्तों की स्थिरता में देव उनकी समता नहीं कर सकते। श्रीपति से दो गुण और भी अधिक हैं, वे हैं विषय-प्रतिपादन की स्पष्टता और भिद्धान्तों का व्यावहारिक उपयोग। यह बड़े खेद का विषय है कि उनका मुख्य ग्रन्थ श्रीपति-सरोज साधारण पाठक के लिए अभी अप्राप्य है। लक्ष्णों की स्पष्टता और उदाहरणों की रचच्छता की दृष्टि से यह ग्रन्थ रीतियुग की सर्व-श्रेष्ठ विभूति है। इसके अतिरिक्त श्रीपति ने दोष आदि के विवेचन में कविगत उदाहरणों की रचना नहीं की वरन् केशव के उदाहरण देने हुए व्यावहारिक रीति-विवेचन की पद्धति को जन्म दिया, यह उनकी दूसरी विशेषता है। ये दोनों गुण दास में और भी प्रचुर मात्रा में मिलते हैं। वास्तव में दास हिन्दी के पहले आचार्य हैं, जिन्होंने हिन्दी साहित्य पर दृष्टि स्थिर रख कर, हिंदी पाठक की आवश्यकताओं का विचार करते हुए, रीति-विवेचन किया है। रीतियुग के आचार्यों में हिंदी की

प्रकृति का इतना विशद ज्ञान और किली की भी नहीं था। विवेचन की शक्ति, सिद्धांतों का व्यावहारिक उपयोग तथा भाषा की प्रकृति का ज्ञान—इन तीनों के विचार से दास की तुलना में देव का, कोई भी अन्य रीतिवादीन आचार्य नहीं उहरता। उनका केवल एक ही पक्ष दुर्बल है—मौलिकता, और इस दृष्टि से देव की स्थिति उनकी अपेक्षा दृढ़तर है। अब प्रतापराशि रह जाते हैं। प्रतापराशि की लोग प्रसिद्ध व्यंग्य-विद् के रूप में—दरंगारथ-मोमुदी के लेखक के रूप में ही अधिक ज्ञात हैं। उनका दूषण और सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण काव्य-ग्रन्थ काव्य-विलास-सुप्रसन्न होने के कारण प्रकाश में नहीं आ सका, अतएव आचार्य रूप में उनका उचित आदर नहीं हो पाया। परन्तु जिन्होंने काव्य-विलास का अध्ययन किया है, वे उनके आचार्यत्व से प्रभावित हुए बिना नहीं रह सकते। उन्होंने व्याख्याता आचार्य मम्मट, विश्वनाथ, पण्डितराज जगन्नाथ आदि का आधार दृढ़तापूर्वक ग्रहण करते हुए काव्य के स्वरूप, तथा उनके दर्शांग का अत्यन्त प्रौढ़ विवेचन किया है। प्रतापराशि रीतियुग के प्रथम श्रेणी के कवियों में हैं। परन्तु काव्य-विलास में सिद्धांतों का निरूपण तथा उनका व्याख्यान करते समय वे अपने कवित्व को बाधक नहीं हो देते। वास्तव में काव्य-विलास पढ़ते हुए हिंदी का पाठक मम्मट और विश्वनाथ के प्रौढ़ तथा सांगोरांग शास्त्रीय विवेचन का थोड़ा बहुत आभास अवश्य प्राप्त कर लेता है, जो ग्रन्थत्र कुर्बान है—और कम से कम देव में अलभ्य है। कहने का तात्पर्य यह है कि काव्य के सर्वांग का विवेचन करने वाले इन रीति-आचार्यों में देव की गणना तो अवश्य की जा सकती है, परन्तु आचार्यत्व की दृष्टि से वे इन सभी से हल्के पड़ते हैं। वास्तव में, उनका महत्त्व रसवाद की पूर्ण प्रतिष्ठा करने के कारण ही है। अन्य क्षेत्रों में उनकी गति ही है, गहरी पैठ नहीं।

शृंगारिक सुक्तव-कारों की परम्परा के प्रमुख कवि हैं विद्यापति, केशव, बिहारी, मतिराम, देव और पद्माकर—इसी में रीतिमुक्त प्रेमी कवि भी आते हैं जिनमें घनानन्द मुख्य हैं। रथूजतः सूर को भी इसी क अंतर्गत लिया जा सकता है परन्तु जीवन के प्रति दृष्टिकोण, काव्य-प्रेरणा, तथा प्रतिभा के धरातल को दृष्टि में रखते हुए उनको इस श्रेणी से पृथक् ही रखना उचित होगा। विद्यापति के पद विशेष कारणों से देव-काव्य में परिगणित किये जाने लगे हैं। परन्तु मूलतः वे मानव-शृंगार, उसमें भी विशेष रूप से मानव-सौंदर्य के कवि हैं। जहाँ तक सौंदर्य की सूक्ष्म और रसमय चेतना का सम्बन्ध है, उपर्युक्त कवियों में से यदि कोई भी विद्यापति की तुलना में थोड़ा बहुत खड़ा हो सकता है तो वह देव ही हैं। विद्यापति का रोम-रोम जैसे नारी की सौंदर्य सुरा का पान कर नाच उठता है। इस प्रकार के आत्म-रस में डूबे हुए सौंदर्य-चित्रों के सामने रीतिकाल के सर्वश्रेष्ठ

चित्रकवि बिहारी के चित्र निर्जीव-से लगते हैं। देव में आत्म-रस का प्राचुर्य है। गीति-तरंग भी उनमें प्रभूत-मात्रा में है, परन्तु फिर भी उनका स्थान विद्यापति के बाद ही पड़ेगा क्योंकि उनका आत्मनिःसृत उतना पूर्ण नहीं है। जितना विद्यापति का; साथ ही भाषा और भाव का सादक संगीत जितना विद्यापति में है उतना देव में नहीं है।

केशव का प्रभाव देव के कवि रूप पर भी पड़ा है। उनका व्यक्तित्व देव की अपेक्षा अधिक पारिड्य-प्रौढ़ है, इसमें संदेह नहीं। शुक्ल जी तथा उनकी अनुयायियों ने गानचन्द्रिका के कुछ आलंकारिक अनौचित्यों के कारण ही केशव को एकदम हृदयहीन घोषित कर दिया है, परन्तु रसिक-प्रिया का लेखक आलंकारिक मात्र नहीं था। उसमें रसिकता पूरी पूरी मात्रा में वर्तमान थी, रसिक-प्रिया के अनेक छंद इसके मधुर साक्षी हैं। फिर भी, यह रचीकार करने में आपत्ति नहीं होनी चाहिए कि देव का हृदय-पक्ष केशव की अपेक्षा अधिक, समृद्ध है। उनमें आवेग, तन्मायता, रसाङ्गता केशव से निश्चय ही अधिक है, और इस प्रकार उनकी रसानुभूति निश्चय ही अधिक समृद्ध है। कला-पक्ष भी देव का केशव से अधिक सम्पन्न है। उनकी भाषा में केशव की भाषा की अपेक्षा औज्वल्य, भङ्गति नाजसिद्धता, गति गगन की अधिक गितने हैं, छंदों में कहीं अधिक समृद्धता तथा संगीत है। एक शब्द में, देव में केशव की अपेक्षा गीतित्व अधिक समृद्ध और प्रसन्न है।

इस क्षेत्र में देव के सब से प्रमुख प्रतिद्वन्द्वी बिहारी हैं। द्विवेदी-युग के आलोचकों में देव और बिहारी को लेकर अच्छी मोर्चें बन्दी हुई थी। वास्तव में बिहारी मध्य युग के सब से अधिक लोक-प्रिय कवि हैं। अठारहवीं शताब्दी के आरम्भ से लेकर हरिश्चन्द्र-काल तक बिहारी-सतसई का सम्मान प्राकृत में गाथा-सप्तशती और संस्कृत में अमरु-शतक से भी अधिक रहा है। इसके कई कारण दिए जा सकते हैं। एक तो यही कि गाथा-सप्तशती और अमरु-शतक के आदर्श पर लेखा हुआ हिन्दी का यह प्रथम स्वतन्त्र मुक्तक ग्रंथ था अतएव रचयिता ही यह उनके समान ही लोक-प्रसिद्धि का अधिकारी हुआ। दूसरा कारण तत्कालीन रसिक-सम्प्रदाय की चमत्कार-प्रिय रसि को माना जा सकता है। लोक-प्रसिद्धि की दृष्टि से देव की बिहारी से कोई समता नहीं। परन्तु लोक-प्रसिद्धि साहित्यिक उत्कर्ष की अतर्क्य कसौटी भी नहीं है, और इसमें संदेह नहीं कि उचित तुलनात्मक अध्ययन के अभाव में रीतिकाल के कई रस-सिद्ध कवियों के ऊपर बिहारी को अनावश्यक महत्व दिया गया है। बिहारी में चमत्कार का आग्रह इतना अधिक है कि वे प्रायः उक्ति के बाँकपन के लिए रस की भी उपेक्षा कर देते हैं, उनके ऐसे श्लोकों की एक बृहत् संख्या है जो वृत् की सूझ या उक्ति के साधारण चमत्कार

ये केवल मलिनता को प्रभावित कर रह जाते हैं, हृदय को रमाई नहीं कर पाते । रमाईता की दृष्टि से देव की कविता निश्चय ही उनकी कविता की अपेक्षा उत्कृष्ट है । देव की प्रेमासुभूति कहीं अधिक गहरी और सख्त है - तन्मयता तथा द्रव्य-शीलता में केशव को भौति विहारी भी देव की समता नहीं कर पाते । परन्तु यहाँ एक बात ध्यान में रखनी चाहिए :—यह यह कि इन दोनों कवियों के दृष्टिकोण भिन्न हैं । विहारी की दृष्टि वस्तु-परक अभिक है देव की भाव-परक, और इसका प्रभाव उनकी सौन्दर्य-चेतनाओं पर पड़ा है । विहारी में सौन्दर्य के सूक्ष्म से सूक्ष्म लक्षण को ग्रहण कर शब्द-बद्ध करने की जैसी अपूर्व क्षमता है, वैसी देव अथवा रीति-युग के किसी भी कवि में नहीं है—परन्तु सौन्दर्य में पूर्णतः रसमग्न होने की क्षमता देव में उनसे कहीं अधिक है । रसमग्न रूप से विचार करते हुए, देव के काव्य की आत्मा विहारी के काव्य की आत्मा से अधिक समृद्ध है । काव्य-शिल्प की दृष्टि से दोनों ही एक समान रूप से प्रबल हैं—यद्यपि यहाँ भी देवकीक दोनों की सर्वथा भिन्न है । देव की अपेक्षा विहारी की कला अधिक उत्सुक है—उन्होंने कला का माध्यम भी अपेक्षाकृत सूक्ष्म ही चुना है । रचनागतः उनके शिल्प का मुख्य गुण है सूक्ष्म जड़त्व । इसके विपरीत देव के शिल्प में कोमल गाम्भीर्य अधिक है । विहारी की भाषा देव की भाषा से अधिक प्रौढ़ है । उसमें लालचलित तथा व्यंजनात्मक शक्ति अत्यन्त विकसित, तथा समासगुण अद्भुत है । उभर देव की भाषा में भक्ति, संगीत और औजस्यत्व अधिक है । अतएव शिल्पी रूप में दोनों के स्वापेक्षिक महत्त्व का निर्णय निर्णायक की रुचि पर ही निर्भर है ।

रीति-युग में मतिराम शृंगार की उर्मिल भावनाओं की सरल कोमल व्यंजना करने वाले कवि हैं । भाव और भाषा की स्वच्छता उनकी विशेषता है, जिसके प्रति देव जैसे कवि को सहज ईर्ष्या हो सकती है । परन्तु भाव-गाम्भीर्य में मतिराम देव के समकक्ष नहीं खड़े हो सकते । मतिराम चटुल वीनियों से काँडा करने वाले स्वच्छ सरोवर हैं—तो देव गहन-गंभीर वापी । यह गंभीरता आपको पद्माकर में मिलेगी । पद्माकर के भावों में गाढ़ा रस-परिपाक और उनकी भाषा में तरंगित नाद-प्रभाव है । परन्तु उनकी अनुभूति में देव की सी सचाई नहीं है—उगम उतना आत्म-द्रव नहीं है । पद्माकर की काव्यासुभूति में शक्ति तो है, परन्तु उतनी स्निग्ध तथा सूक्ष्म-कोमल अभिरुचि नहीं है । इसीलिए उनकी कविता में कृत्रिमता की प्रवृत्ति स्पष्ट मिलती है, उनके संग्रह में ऐसे छंदों की कमी नहीं है, जो शब्दों की पड़क-भड़क दिखा कर केवल नाद-प्रभाव उत्पन्न कर रह जाते हैं ।

अनुभूति की सचाई एवं आत्मद्रव वास्तव में रीति-बद्ध कवियों में धिरता ही है । यह भक्त कवियों की या फिर रीति-मुक्त प्रेमी कवियों की निभूति है ।

रीतिमुक्त कवियों में धनानन्द ही देव के समकक्ष रम्ये जा सकते हैं। ठाकुर, बांधा यादि का काव्य-स्तर निश्चय ही उनसे नीचा है। धनानन्द में आत्म-तन्त्र में अधिक है—आवेग, तन्मयता तथा द्रवणशीलता उनमें देव में प्रचुरतर है। इसके अतिरिक्त उनकी 'बंदू की पीर' में एक अभूतपूर्व तीव्रता है, जो देव में उत्तरी मात्रा में नहीं है। भाषा की शुद्धता तथा लाक्षणिक वक्रता में भी धनानन्द देव से आगे है। इन गुणों के संतुलन में देव के काव्य में वैभव अधिक पाया जाता है। देव की काव्य-सामग्री स्पष्टतः ही अधिक समृद्ध है। उनको शैली में कल्पित, औज्वल्य, तथा संगीत का कहीं अधिक उल्लास है।

देव के प्रतियोगी हिन्दी के उपर्युक्त कवि ही हैं—और काव्य के सभी तत्वा पर विचार करते हुए यह सरलता से कहा जा सकता है कि इनमें देव को स्थान अन्यतम है। ये सभी कवि द्वितीय श्रेणी के कवि हैं। स्वभावतः देव भी हमों के अन्तर्गत आते हैं। प्रथम श्रेणी में मैं उन कवियों की गणना करता हूँ, जो जीवन को समग्र रूप में ग्रहण करते हैं, जिनकी कल्पना और अनुभूति की गति उसकी विराट से विराट ऊँचाइयों और गंभीर से गंभीर गहराइयों तक होती है। शारद्रीय शब्दावली में—जिनका मधुर के साथ ही विराट पर भी समान अधिकार होता है। हिन्दी में रामचरित-मानस, सूर-सागर और कामायनी आदि के स्रष्टा ही इस श्रेणी में आते हैं। रसिक-प्रिया, विहारो सतसई, रसराज और सुखसागर-तरङ्ग के रचयिता नहीं।

शम्भू