सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण र विपठन

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय नेपाली
केन्द्रीय विभागअन्तर्गत नेपाली विषयको दर्शनाचार्य-विद्यावारिधि
तह तेस्रो सत्रको पाठ्यांश ७२० को
प्रयोजनार्थ
प्रस्तुत

शोधप्रबन्ध

शोधकर्ता
अनन्त लम्साल
दर्शनाचार्य तह, तेस्रो सत्र
क्रमाङ्कः १५/२०७९/०८०
नेपाली केन्द्रीय विभाग
त्रिभुवन विश्वविद्यालय
कीर्तिपुर, काठमाडौँ
२०८२

शोधनिर्देशकको सिफारिसपत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत नेपाली दर्शनाचार्य-विद्यावारिधि तह तेस्रो सत्रका शोधार्थी अनन्त लम्सालले *सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण र विपठन* शीर्षकको शोधप्रबन्ध मेरा निर्देशनमा तयार पार्नुभएको हो । परिश्रमपूर्वक तयार पारिएको यस शोधकार्य सन्तोषजनक रहेकाले आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि विभागसमक्ष सिफारिस गर्दछु ।

....

(प्रा.डा. लक्ष्मणप्रसाद गौतम)

शोधनिर्देशक

नेपाली केन्द्रीय विभाग

त्रिभुवन विश्वविद्यालय

कीर्तिपुर, काठमाडौँ

मिति : २०८२/०२/२५

त्रिभुवन विश्वविद्यालय
मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय
नेपाली केन्द्रीय विभाग
कीर्तिपुर, काठमाडौँ

स्वीकृतिपत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत, नेपाली केन्द्रीय विभागको दर्शनाचार्य-विद्यावारिधि तहका विद्यार्थी श्री अनन्त लम्सालले दर्शनाचार्य-विद्यावारिधि तह तेस्रो सत्रको पाठ्यांश सङ्केत ७२० को प्रयोजनार्थ तयार पार्नुभएको *सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण र विपठन* शीर्षकको शोधप्रबन्धको आवश्यक मूल्याङ्कन गरी स्वीकृत गरिएको छ ।

शोधप्रबन्ध मूल्याङ्कन समिति

	नाम	हस्ताक्षर
१.	प्रा.डा. कृष्णप्रसाद न्यौपाने (विभागीय प्रमुख)	………………………………..
२.	प्रा.डा. लक्ष्मणप्रसाद गौतम (शोधनिर्देशक)	………………………………..
३.	सहप्रा. डा. नेत्रमणि सुवेदी (आन्तरिक परीक्षक)	………………………………..
४.	प्रा.डा. नारायणप्रसाद गड्तौला (बाह्य परीक्षक)	………………………………..

मिति : २०८२/०३/११

कृतज्ञताज्ञापन

सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण र विपठन शीर्षकको प्रस्तुत शोधप्रबन्ध मैले त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय, नेपाली केन्द्रीय विभागअन्तर्गत दर्शनाचार्य-विद्यावारिधि तह तेस्रो सत्रको ७२० पत्रको प्रयोजनका लागि तयार पारेको हुँ । प्रस्तुत शोधप्रबन्ध आदरणीय गुरु प्रा.डा. लक्ष्मणप्रसाद गौतमको कुशल निर्देशनमा तयार पारेको हुँ। शोधप्रबन्ध तयार पार्नका लागि शोधप्रस्ताव लेखनदेखि सामग्री सङ्कलनलगायत शोधलेखनका क्रममा आवश्यक सुझाव प्रदान गरी शोधप्रबन्धलाई अन्तिम स्वरूप दिने कार्यसम्म अत्यन्तै महत्त्वका साथ लिई प्राज्ञिक निर्देशन गर्नुहुने आदरणीय गुरुप्रति हार्दिक कृतज्ञताज्ञापन गर्दछु ।

प्रस्तुत शोधप्रबन्धको आन्तरिक मूल्याङ्कन गरी महत्त्वपूर्ण सुझाव प्रदान गर्नुहुने सहप्रा. डा. नेत्रमणि सुवेदी, बाह्य मूल्याङ्कन गरी अत्यन्त स्नेहका साथ सुझाव र हौसला प्रदान गर्नुहुने प्रा.डा. नारायणप्रसाद गड्तौला, अन्य थप सुझावसहित शोधकार्यलाई सम्पन्न गर्न प्रोत्साहन गर्नुहुने विभागीय प्रमुख प्रा.डा. कृष्णप्रसाद न्यौपाने, अनुसन्धान समितिका सदस्य सहप्रा. डा. दुर्गाबहादुर घर्ती, सहप्रा. डा. रजनी ढकाललगायत शोधलेखनको सुरुआती समयमा अमूल्य सल्लाह एवम् उचित मार्गनिर्देशन गर्ने सबैप्रति अत्यन्तै कृतज्ञ छु । यसैगरी सामग्री सङ्कलन गर्नेदेखि अन्य प्राविधिक सहयोग पुऱ्याउने कार्यमा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्ने जीवनसाथी भगवती कडेल र मित्र सुदेश सत्याललाई हार्दिक धन्यवाद प्रकट गर्दछु । मलाई यो तहसम्म अध्ययन गर्न सक्षम तुल्याउने मेरा मातापिता र परिवारका सम्पूर्ण सदस्यप्रति सदा आभारी छु । अन्त्यमा प्रस्तुत शोधप्रबन्ध तयार पार्ने क्रममा जजसका सिर्जनात्मक र समालोचनात्मक कृति तथा लेख रचनाहरूको उपयोग गरिएको छ ती सबै स्रष्टा र समालोचक तथा लेखकहरूप्रति कृतज्ञता प्रकट गर्दै यस शोधप्रबन्धलाई आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि त्रिभुवन विश्वविद्यालय नेपाली केन्द्रीय विभागअन्तर्गत दर्शनाचार्य-विद्यावारिधि तह कार्यक्रमको शोधप्रबन्ध मूल्याङ्कन समितिसमक्ष प्रस्तुत गर्दछु ।

……………..
अनन्त लम्साल
क्रमाङ्क - १५
दर्शनाचार्य-विद्यावारिधि
तह, तेस्रो सत्र
नेपाली केन्द्रीय विभाग
त्रिभुवन विश्वविद्यालय
कीर्तिपुर, काठमाडौँ

मिति : २०८२/०२/२३

शोधसार

प्रस्तुत शोधप्रबन्धमा सत्तरीको दशकमा विभिन्न कथाकारहरूद्वारा लेखिएका कथाहरूको सोद्देश्य नमुना छनोट गरी विधामिश्रण र विपठन प्रयुक्तिका दृष्टिकोणले विश्लेषण गर्न उपयुक्त रहेका एघार कथाको विश्लेषण गरिएको छ । सत्तरीको दशकका नेपाली कथा भन्नाले नेपाली कथाको उत्तरार्ध चरणको पछिल्लो एक दशकको अवधि (२०७०-२०७९) मा लेखिएका नेपाली कथालाई बुझाउँछ । सत्तरीको दशकका नेपाली कथाले कथालेखनको परम्परागत मान्यतालाई भञ्जन गर्दै कथा प्रस्तुतिका विविध विकल्पहरू आफ्ना लेखनीमा अभिव्यक्त गरेका छन् । शैली, शिल्प तथा संरचना र अन्तर्वस्तुमा व्यापक नवीनताको प्रयोग गरी लेखिएका यस्ता कथाहरूले कथाको परम्परागत मान्यतालाई भत्काउँदै अघि बढेका छन् । यस क्रममा कथाको परम्परागत संरचक घटकहरूको अर्थपूर्ण अनुपस्थिति, अन्य विधाहरूको उपस्थिति, पूर्वपाठको विपठन जस्ता प्रक्रियाबाट अर्थगत अनिश्चितता तथा बहुलअर्थका सम्भावनाको खोजी गरिएको देखिन्छ । सत्तरीको दशकका कथाहरू विनिर्माणअन्तर्गतका यस्ता अनेकौं प्रक्रियाहरूको प्रयुक्तिका हिसाबले विश्लेषणीय छन् । सत्तरीको दशकका कथाहरूमा आएको यो प्रवृत्ति तथा नवीनताको विषयमा फुटकर अध्ययन भए पनि शोधका रूपमा गहन अध्ययन नगरिएकाले सोही रिक्ततालाई परिपूर्ति गर्नका लागि प्रस्तुत शोधकार्य गरिएको छ ।

सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विनिर्माणको अध्ययनलाई प्रस्तुत शोधको मुख्य समस्या बनाइएको छ । यसका लागि सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा केकस्तो विधामिश्रण छ ? र सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विपठन केकसरी गरिएको छ ? भन्ने दुईवटा शोधप्रश्न तयार पारिएको छ र तिनै शोधप्रश्नको उत्तरको खोजी गर्नुलाई प्रस्तुत शोधको मुख्य उद्देश्य बनाइएको छ ।

प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्नका लागि पुस्तकालय कार्यबाट सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । यस क्रममा विनिर्माणसँग सम्बद्ध विभिन्न पुस्तक, समालोचनात्मक कृति, शोध तथा लेखरचना र २०७० देखि २०७९ सम्म प्रकाशित विभिन्न कथाहरूको सङ्कलन गरिएको छ । सैद्धान्तिक पक्षको अध्ययन गर्नाका लागि विनिर्माण र यसअन्तर्गतका विधामिश्रण र विपठनसँग सम्बन्धित पुस्तक तथा विनिर्माणसम्बन्धी लेखरचना, शोधपत्र तथा समालोचनात्मक कृतिको उपयोग गरिएको छ । त्यसैगरी सोद्देश्य नमुना छनोटमा परेका कथाकारहरू दीनबन्धु शर्मा, अमर न्यौपाने, कुन्ता शर्मा, इन्दिरा प्रसाई, रोशन थापा 'नीरव', अर्चना थापा, कुमार नगरकोटी, उपेन्द्र सुब्बा र नयनराज पाण्डेद्वारा लिखित छापा माध्यममा प्रकाशित एघार कथाहरूलाई प्राथमिक सामग्रीका रूपमा लिई विभिन्न ढङ्गबाट तिनको विश्लेषण गरिएको छ ।

गुणात्मक विधिमा आधारित प्रस्तुत शोधकार्यमा पाठ विश्लेषणअन्तर्गत विषय विश्लेषण विधिको उपयोग गरी कथाको विश्लेषण गरिएको छ । यसमा ज्याक डेरिडाको विनिर्माणसम्बन्धी अवधारणालाई

प्रमुख सैद्धान्तिक आधार मानिएको छ । यसैअन्तर्गत रहेर विधामिश्रण र विपठनसम्बन्धी अवधारणाका आधारमा कथामा प्रयुक्त विधामिश्रण र विपठनको स्थितिको विश्लेषण गरिएको छ ।

जम्मा चार परिच्छेदमा सम्पन्न प्रस्तुत शोधकार्यमा सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण र विपठनको अध्ययन गरी निष्कर्षमा पुगिएको छ । विधामिश्रणले पारम्परिक कथा संरचनालाई भञ्जन गर्दै कवितात्मक, निबन्धात्मक र नाटकीय तत्त्वहरूको समावेशबाट कथालाई शैलीगत विविधता, बहुअर्थपूर्णता र कलात्मक सौन्दर्य प्रदान गरेको र पाठकलाई सक्रिय अर्थनिर्माता बनाएर नेपाली कथा परम्परामा नवीन प्रवृत्तिको मार्ग प्रशस्त गरेको निष्कर्ष निकालिएको छ । त्यसैगरी विपठनले पूर्वपाठको स्थिर अर्थ, समाजिक संरचना र मूल्यहरूलाई चुनौती दिँदै बहुल अर्थ, अन्तरविरोध र अस्थिरतालाई केन्द्रमा राखेको छ । कथामा पात्र, परिवेश र विचारलाई बहुविध विधा र दृष्टिकोणको समावेश, सामाजिक-सांस्कृतिक विमर्शको विस्तारका साथै उत्तरआधुनिकतासँग सम्बन्धित साहित्यिक प्रवृत्ति जस्ता नयाँ सन्दर्भमा पुनःपरिभाषित गरेको छ । यसबाट नेपाली कथा साहित्यमा बहुआयामिक विमर्श र साहित्यिक सौन्दर्यमा नयाँ आयाम थपेको निष्कर्ष निकालिएको छ ।

समग्रमा विधामिश्रण र विपठनका माध्यमबाट नेपाली कथा साहित्यमा सशक्त नवीनता र गहन विमर्शको सम्भावना थप्दै कथालाई परम्परागत सीमाभन्दा बाहिर निकाल्दै बहुअर्थपूर्ण, खुला, अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा प्रतिस्पर्धी साहित्यिक सिर्जनाका रूपमा स्थापित गरेको ठहर गरिएको छ ।

विषयसूची

पृष्ठ सङ्ख्या

शोधनिर्देशकको सिफारिस क

स्वीकृतीपत्र ख

कृतज्ञताज्ञापन ग

शोधसार घ

पहिलो परिच्छेद

शोधपरिचय

१.१ विषयपरिचय १

१.२ समस्याकथन २

१.३ शोधको उद्देश्य ३

१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा ३

१.५ शोधको औचित्य र महत्त्व ९

१.६ शोधको सीमाङ्कन ९

१.७ शोधविधि १०

१.७.१ सामग्री सङ्कलन विधि १०

१.७.२ सामग्री विश्लेषणको सैद्धान्तिक आधार र ढाँचा ११

१.८ शोधप्रबन्धको रूपरेखा १३

दोस्रो परिच्छेद

सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण

२.१ विषयपरिचय १४

२.२ विधामिश्रणको सैद्धान्तिक अवधारणा १४

२.२.१ कथामा नाटकको अन्तर्क्रियाका रूपमा मिश्रण १७

२.२.२ कथामा निबन्धको अनुनयताका रूपमा मिश्रण १७

२.२.३ कथामा कविताको ध्यान-चिन्तनका रूपमा मिश्रण १८

२.३ विधामिश्रणका आधारमा सत्तरीको दशकका नेपाली कथाको विश्लेषण १९

२.३.१ लाटो पहाड कथामा विधामिश्रण १९

२.३.१.१ नाटकको अन्तर्क्रियाका रूपमा मिश्रण २०
२.३.१.२ निबन्धको अनुनयताका रूपमा मिश्रण २३
२.३.२ मोन्टाज & सिनोप्सिस कथामा विधामिश्रण २६
२.३.२.१ नाटकको अन्तर्क्रियाका रूपमा मिश्रण २६
२.३.२.२ कविताको ध्यान-चिन्तनका रूपमा मिश्रण २९
२.३.३ फिस फ्राई कथामा विधामिश्रण ३३
२.३.३.१ निबन्धको अनुनयताका रूपमा मिश्रण ३३
२.३.३.२ कविताको ध्यान-चिन्तनका रूपमा मिश्रण ३६
२.३.४ अब्दुल कादिरको बेडरुममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो कथामा विधामिश्रण ३८
२.३.४.१ निबन्धको अनुनयताका रूपमा मिश्रण ३९
२.३.४.२ कविताको ध्यान-चिन्तनका रूपमा मिश्रण ४१
२.३.५ प्रेमको सानो चिनो कथामा विधामिश्रण ४५
२.३.५.१ निबन्धको अनुनयताका रूपमा मिश्रण ४६
२.३.५.२ कविताको ध्यान-चिन्तनका रूपमा मिश्रण ४७
२.३.६ निष्कर्ष ४९

तेस्रो परिच्छेद

सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विपठन

३.१ विषयपरिचय ५०
३.२ विपठनको सैद्धान्तिक अवधारणा ५०
३.२.१ कथानकमा विपठन ५२
३.२.२ पात्रमा विपठन ५३
३.२.३ मूलभावमा विपठन ५३
३.२.४ शैली तथा संरचनामा विपठन ५४
३.३ सत्तरीको दशकका कथामा विपठन ५४
३.३.१ फेरि मधेसतिर कथामा विपठन ५५
३.३.१.१ कथानकमा विपठन ५५
३.३.१.२ पात्रमा विपठन ५७
३.३.१.३ मूलभावमा विपठन ५८
३.३.१.४ शैली तथा संरचनामा विपठन ६०
३.३.२ शूर्पणखा कथामा विपठन ६३

३.३.२.१ कथानकमा विपठन ६३
३.३.२.२ पात्रमा विपठन ६५
३.३.२.३ मूलभावमा विपठन ७०
३.३.२.४ शैली तथा संरचनामा विपठन ७७
३.३.३ विवस्त्र रामायण कथामा विपठन ७८
३.३.३.१ कथानकमा विपठन ७९
३.३.३.२ पात्रमा विपठन ८१
३.३.३.३ मूलभावमा विपठन ८३
३.३.३.४ शैली तथा संरचनामा विपठन ८६
३.३.४ बघेनी कथामा विपठन ८८
३.३.४.१ कथानकमा विपठन ८९
३.३.४.२ पात्रमा विपठन ९१
३.३.४.३ मूलभावमा विपठन ९३
३.३.४.४ शैली तथा संरचनामा विपठन ९४
३.३.५ जूनको चक्र र बादलको खेल कथामा विपठन ९६
३.३.५.१ कथानकमा विपठन ९७
३.३.५.२ पात्रमा विपठन ९९
३.३.५.३ मूलभावमा विपठन १०२
३.३.५.४ शैली तथा संरचनामा विपठन १०४
३.३.६ भत्किँदै किल्लाहरू कथामा विपठन १०५
३.३.६.१ कथानकमा विपठन १०६
३.३.६.२ पात्रमा विपठन १०९
३.३.६.३ मूलभावमा विपठन १११
३.३.६.४ शैली तथा संरचनामा विपठन ११४
३.३.७ निष्कर्ष ११६

चौथो परिच्छेद
सारांश तथा निष्कर्ष

४.१ सारांश ११७
४.२ प्रमुख प्राप्ति र निष्कर्ष ११८

सन्दर्भ सामग्रीसूची

पहिलो परिच्छेद
शोधपरिचय

१.१ विषयपरिचय

सत्तरीको दशक भन्नाले वि.सं. २०७० देखि यता २०७९ सम्मको समयावधिलाई बुझिन्छ । यस शोधकार्यका सम्बन्धमा पनि सत्तरीको दशकका कथाले नेपाली कथाको उत्तरार्धचरणको पछिल्लो एक दशकको अवधि (२०७०–२०७९) सम्ममा लेखिएका नेपाली कथालाई बुझाउँछ । यस अवधिका कथाकारहरूले कथा लेखनमा विभिन्न आयाम तथा प्रवृतिहरूलाई अँगालेको देखिन्छ । समसामयिक सामाजिक यथार्थवाद, बहुलवादी र उत्तरआधुनिकता, मनोवैज्ञानिक र अस्तित्ववादी, प्रविधि र आधुनिक जीवनशैलीको प्रभाव, नारी जीवन र संवेदना, डायस्पोरिक चेतना र बहुभाषिकता, युद्ध र द्वन्द्वको प्रभाव, सामाजिक, सांस्कृतिक र राजनीतिक परिवर्तनको प्रतिविम्ब आदि सत्तरीको दशकका कथाका मूल प्रवृत्तिका रूपमा देखिन्छन् ।

कथा मानव सभ्यताको सुरुवातदेखि श्रुति परम्पराबाट विकसित हुँदै आएको एक साहित्यिक विधा हो । समयक्रममा विकास र विस्तार हुँदै आजको अवस्थामा आइपुगेको कथा विधा नेपाली कथाको इतिहासमा वि.सं.१८०० को पूर्वार्धमा लेख्य स्वरूपमा देखिएको हो । यस बीचमा पूर्वीय तथा पाश्चात्य परम्परा र सिद्धान्तबाट समयक्रममा प्रभावित रहँदै विकसित नेपाली कथाको परम्परामा शैली, शिल्प तथा विषयका सम्बन्धमा नवीन प्रयोग तथा प्रवृत्तिहरू देखिँदै आएका छन् । यसै क्रममा सत्तरीको दशकमा यस समयका कथाकारहरूले कथालेखनको परम्परागत मान्यतालाई भञ्जन गर्दै कथा प्रस्तुतिका विविध विकल्पहरू आफ्ना लेखनीमा अभिव्यक्त गर्ने कार्यलाई तीव्रता दिएका छन् । नेपाली कथा परम्पराको यस दशकमा विभिन्न नयाँपुराना कथाकारहरूले कलम चलाइरहेका छन् । यस सन्दर्भमा कथा परम्पराभन्दा भिन्न कोणबाट कथा सिर्जना गर्ने कथाकारहरूको सङ्ख्या उल्लेख्य छ । शैली, शिल्प, संरचना तथा अन्तर्वस्तुमा व्यापक नवीनताको प्रयोग गरी लेखिएका कथाहरूले कथाको परम्परागत मान्यतालाई भत्काउँदै अघि बढेका छन् । सत्तरीको दशकका कथाहरू विनिर्माणअन्तर्गतका अनेक प्रक्रियाहरूको प्रयुक्तिका हिसाबले विश्लेषणीय छन् । यस अवधिका कथाहरूमा देखिने कथागत विधाभञ्जन, विपठनअन्तर्गतका पुनःपठन तथा उत्तरपठनले अर्थको बहुल सम्भावनातर्फ, केन्द्र नभएर सीमान्ततर्फ र उपस्थितिलाई भन्दा अनुपस्थितितर्फ सङ्केत गरेका छन् । तसर्थ सत्तरीका दशकका कथाहरू र तिनमा प्रयुक्त विनिर्माणका स्वरूप तथा प्रयोजनको विश्लेषण तथा विवेचनाका दृष्टिले प्रस्तुत विषय अध्ययनीय रहेको छ ।

यस क्रममा कथाको परम्परागत संरचक घटकहरूको अर्थपूर्ण अनुपस्थितिद्वारा संरचनागत विनिर्माण, कथामा अन्य विधाहरूको उपस्थितिद्वारा विधाभञ्जन, विपठन आदि प्रक्रियाबाट अर्थगत अनिश्चितता तथा बहुलअर्थका सम्भावनाको खोजी गरिएको देखिन्छ । कथाको नवीन अभिव्यक्तितर्फ उन्मुख यस प्रकारको कथाकारिताले अभिव्यक्तिको फरक शैलीलाई आफ्नो मूल विशेषता मानेको छ । उत्तरआधुनिकतावादका प्रमुख चिन्तकहरूमध्ये ज्याक डेरिडा (सन् १९२०–२००४) एक प्रमुख चिन्तक हुन् । विनिर्माण यिनै फ्रान्सेली दार्शनिक डेरिडाद्वारा प्रतिपादित सिद्धान्त हो । डेरिडाले प्लेटोदेखि आधुनिक युगका ससुरसम्म निरन्तर पाश्चात्य जगत्मा विद्यमान रहँदै आएको परम्परित चिन्तन प्रणालीलाई शब्दकेन्द्रवादको आरोप लगाई आफ्नो नवीन विनिर्माण सिद्धान्तलाई अघि बढाएका हुन् । भाषामा हुने आलङ्कारिक गुणले गर्दा यो बहुअर्थी हुन्छ भन्दै यसले पाठकलाई त्यसमा अर्थवैज्ञानिक मुक्तनृत्यबाट आफ्नो अर्थ निकाल्न स्वतन्त्रता दिन्छ । यसै आधारमा डेरिडाले शब्दले अर्थ उपस्थित गराउँछ भन्ने परम्परित मान्यतालाई चुनौती दिएका छन् । उनले उपस्थितिलाई नभई अनुपस्थितिलाई, भिन्नतालाई महत्त्व दिएका छन् । त्यसै गरी उनले वाक्‌भन्दा लेखनलाई, दर्शनभन्दा साहित्यलाई त्यसको पठनमा महत्त्व दिएका छन् । विनिर्माण केन्द्रविरोधी चिन्तन भएकाले केन्द्रभञ्जन विनिर्माणको मूल अवधारणा हो । केन्द्रको अस्वीकार, द्विचरविरोधको अस्वीकार, उभय पठनप्रक्रियाप्रतिको विश्वास, लेखकीयतामाथि अविश्वास र पाठकीयतामाथि विश्वास, विधाहरूको विभञ्जन तथा मिश्रण, विधाविघटन आदि विनिर्माणवादका आधारभूत मान्यता हुन् । प्रस्तुत शोधमा विनिर्माणअन्तर्गत कथागत विधाविभग्नताका सन्दर्भमा विधामिश्रण तथा विपठनका तहबाट सत्तरीका दशकका कथाहरूको मूल्याङ्कन तथा विश्लेषण गरिएको छ । सत्तरीका दशकका कथाले कथाको पारम्परिक विधागत सीमाना तोड्दै नयाँ संरचना, भाषिक प्रयोग, बहुअर्थ र नवीन विमर्शको सम्भावना बोकेका छन् । विधामिश्रणले कथालाई बहुविधात्मक बनाएको छ भने विपठनले अर्थ र संरचनामा नवीनता ल्याएको छ । तसर्थ सत्तरीको दशकका नेपाली कथा विधामिश्रण र विपठनका दृष्टिले अध्ययनीय छन् ।

१.२ समस्याकथन

सत्तरीको दशकका नेपाली कथाले विधागत सीमा, परम्परागत संरचना र अर्थनिर्माणका परिपाटीहरूलाई चुनौती दिँदै नवीन प्रयोगको सुरुवात गरेको देखिन्छ । यस अवधिमा विधामिश्रण र विपठनजस्ता उत्तरआधुनिक सैद्धान्तिक अवधारणाहरू प्रबल रूपमा उदाएका छन् । विभिन्न कथाकारका कथाहरूमा देखिने नाटकीय संवाद, काव्यात्मक अभिव्यक्ति, तार्किकता, विश्लेषणात्मकता, खुला अन्त्य, अर्थको बहुलताजस्ता कथागत वैशिष्ट्यले नेपाली कथामा भित्रिएको नवीनताको पुष्टि गर्दछन् । यसका सन्दर्भमा विभिन्न लेखकहरूद्वारा छिटपुट रूपमा लघुअध्ययनहरू गरिएको पाइए तापनि विधामिश्रण र विपठनका कोणबाट सत्तरीको दशकका नेपाली कथाका क्षेत्रमा गम्भीर शोध नभएको हुँदा यही शोधरिक्ततालाई केन्द्रमा राखी प्रस्तुत शोधमा कथालेखनको नवीन प्रवृत्तिको वरण गर्ने क्रममा

विनिर्माणअन्तर्गत विधामिश्रण र विपठनको प्रयोग गरी लेखिएका सत्तरीको दशकका कथाहरूको विनिर्माणिक स्वरूप के कस्तो छ ? भन्ने मूल विषयलाई मूल समस्याका रूपमा लिइएको छ । यस समस्यासँग सम्बन्धित शोधप्रश्नहरू निम्नलिखित छन् :

(क) सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा केकस्तो विधामिश्रण छ ?

(ख) सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विपठन केकसरी गरिएको छ ?

१.३ शोधको उद्देश्य

प्रस्तुत शोध विषयको प्राज्ञिक उद्देश्य सत्तरीका दशकका कथामा प्रयुक्त विनिर्माणिक प्रक्रियाहरूमध्ये विधामिश्रण र विपठनका स्वरूपहरूको खोजी गर्नु हो । प्रस्तुत शोध कार्यका निम्नलिखित उद्देश्यहरूलाई बुँदागत रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ :

(क) सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा प्रयुक्त विधामिश्रणको विवेचना गर्नु,

(ख) सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा प्रयुक्त विपठनका प्रक्रियाको विश्लेषण गर्नु ।

१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा

समकालीन साहित्यमा उत्तरआधुनिकताका प्रभावले कथालेखनमा नयाँ प्रवृत्तिहरू जन्माएको पाइन्छ । विशेषगरी सत्तरीको दशकका कथाहरूमा परम्परागत कथानक र शैलीहरूलाई तोड्दै विधामिश्रण र विपठनका प्रयोगले कथालाई बहुआयामिक र बहुविधात्मक बनाएको देखिन्छ । यस्ता प्रयोगहरूले कथालाई केवल घटनाक्रमको प्रस्तुति मात्र नभई गहिरो मनोवैज्ञानिक, दार्शनिक र सामाजिक विमर्शको माध्यम बनाएका छन् । नेपाली समालोचनामा साहित्यिक कृतिमा प्रयुक्त विनिर्माणको अध्ययन गर्ने गरिएको पाइए पनि कथा विनिर्माणको मूल मर्मसँग सम्बन्धित अध्ययनहरू कमै भएका देखिन्छन् । छिटपुट रूपमा भएका अध्ययनहरूले समग्र दशकका कथाहरूलाई समेट्न सकेको स्थिति देखिँदैन । विनिर्माणअन्तर्गतका विधामिश्रण र विपठनका मान्यतामा केन्द्रित रहेर प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न भएको छ । यस क्रममा विनिर्माण र सत्तरीका दशकका कथामा आधारित भई के कस्ता अध्ययनहरू भएका छन् भनी खोजी गर्नु आवश्यक देखिएकाले यहाँ सोही अनुरूप पहिले भए गरिएका सैद्धान्तिक तथा विधागत अध्ययनलाई पूर्वकार्यका रूपमा लिई कालक्रमअनुसार समीक्षा गरिएको छ ।

कृष्ण गौतम (२०५९) को *आधुनिक आलोचना : अनेक रूप अनेक पठन* पुस्तकमा विसङ्घटन तथा विनिर्माणको चर्चा गर्दै यो सत्य र मूल्यमा, केन्द्रीयता र निश्चयात्मकतामा प्रश्नचिह्न उठाउँछ भनिएको छ । पुस्तकमा वाच्य र वाचकको एकत्व, वक्ताको आत्मोपस्थिति र पूर्ण सिद्धान्त आदिलाई स्थान छैन भन्दै यो स्वतन्त्रताको तथा सबै किसिमका दबाबहरूबाट चरम मुक्तिको सिद्धान्त हो भनेर विसङ्घटन तथा विनिर्माणलाई चिनाइएको छ । पुस्तकले विसङ्घटन एकत्वलाई, केन्द्रलाई, मौलोलाई नमान्ने हुँदा

यो तितरबितरमा, विस्फोट तथा विशृङ्खलतामा र धाँजाधाँजीमा रमाउने कुरा बताएको छ भने यसले रूढ, निश्चित, पूर्वाग्रहपूर्ण, अनुकरणात्मक तथा अभिव्यञ्जनात्मक, परम्परागत, जीवनवादी आलोचनाको विरोध गर्ने र व्याख्या र विश्लेषणको मुक्त पद्धतिको अनुमोदन गरेको कुरा व्यक्त गरेको छ। विसङ्घटन तथा विनिर्माणले साहित्यिक पाठलाई स्थिर अर्थ र केन्द्रीयताबाट मुक्त गराएर बहुआयामिक र बहुविधात्मक अर्थहरूको सम्भावना खोल्ने कुरा पुस्तकमा बताइएको छ । विनिर्माणले वाच्य र वाचकबीचको एकत्वलाई चुनौती दिने र पाठकलाई स्वतन्त्र रूपमा अर्थ निर्माण गर्ने भूमिका प्रदान गर्दै विसङ्घटनले साहित्यलाई कुनै निश्चित अर्थ वा व्याख्यामा सीमित नराखी, त्यसलाई निरन्तर पुनःनिर्माण र पुनःपठनको प्रक्रियामा राख्ने कुरा बताइएको छ । उक्त सैद्धान्तिक आधारले सत्तरीको दशकका कथाहरूमा देखिने विधामिश्रण र विपठनका प्रयोगहरूको अध्ययनमा गहिरो वैचारिक र विश्लेषणात्मक बल प्रदान गरेको छ। यसले कथाको परम्परागत संरचना भत्काएर नयाँ सिर्जनात्मक र आलोचनात्मक विमर्शको विकासलाई बुझ्न मद्दत पुऱ्याएको छ। तसर्थ उक्त पूर्वकार्य प्रस्तुत शोधकार्यको सैद्धान्तिक आधारका लागि महत्त्वपूर्ण आधार बनेको छ।

कृष्ण गौतम (२०६४) ले *उत्तरआधुनिक जिज्ञासा* पुस्तकमा विसङ्घटनलाई चिनाउँदै यो बनेकोलाई भत्काउनु, फुटाउनु, तोड्नु आदि हो भनेका छन् । यसलाई नरमीका साथ विश्लेषण भन्न सकिने र गरम भाषामा ध्वंस भन्न सकिन्छ भन्दै बनेकालाई भत्काउनु ध्वंस हो भने फुटाएर, अलग्याएर हेर्नु विश्लेषण हो, विवेचना हो, आलोचना हो, समीक्षा हो भनेका छन्। उनले उक्त पुस्तकमा विसङ्घटन तथा विनिर्माणका प्रमुख विशेषताहरूलाई चिनाएका छन् । पुस्तकमा शब्दकेन्द्रवादलाई अमान्य गर्नु, उपस्थितिको अध्यात्मवादलाई त्याग्नु, आवाज–केन्द्रवादको विरोध गर्नु, द्विचरविरोधको विरोध गर्नु अर्थात् डिकन्स्ट्रक्सन गर्नु, डिफरेन्सलाई अर्थात् भिन्नतालाई आधारभूत तत्त्वका रूपमा स्वीकार गर्नु, लेखनलाई प्रमुखतामा ल्याउनु, जग वा आधारलाई नमान्नु, अनिश्चयको खाडलतिर लैजानु जस्ता विनिर्माणका विशेषताहरूको चर्चा गर्दै तिनको उदाहरणद्वारा प्रष्ट पारिएको छ। प्रस्तुत शोधका लागि उक्त पूर्वकार्य सैद्धान्तिक तथा प्रायोगिक पक्षका लागि महत्त्वपूर्ण आधार रहेको छ।

गोविन्दराज भट्टराई (२०६६) को *उत्तरआधुनिक विमर्श* पुस्तकमा विनिर्माणवादका विभिन्न जुक्तिको उल्लेख गरिएको छ । अघिका पात्र, परिस्थिति र विषयवस्तुलाई नयाँ रङ्ग दिएर, नयाँ भूमिकामा फेरि लेख्ने क्रमलाई पुनर्लेखन वा विपठनका रूपमा चिनाउँदै अङ्ग्रेजी तथा नेपाली साहित्यका विभिन्न विधामा भएका यस प्रकारका लेखन प्रयोगको चर्चा गरिएको छ। त्यसै गरी उक्त पूर्वकार्यमा अन्तर्पाठीयतालाई एक पाठभित्र घुसेका अनेक पाठको सम्बन्धका रूपमा चिनाइएको छ । पुस्तकले पाठक पहिले पाठभित्र पस्छ र पछि सञ्जालमा बेरिएका पाठको जञ्जालमा छिर्छ भन्दै यसै प्रक्रियाद्वारा प्रत्येक पाठ अन्तर्पाठ बन्ने कुरा उल्लेख गरेको छ । प्रस्तुत शोधको शोधप्रश्न 'ख'को सैद्धान्तिक आधार तथा प्रायोगिक पक्षका लागि उक्त पूर्वकार्य उपयोगी तथा महत्त्वपूर्ण रहेको छ। उक्त

पूर्वकार्यले उत्तरआधुनिकतावादमा विनिर्माणवादको भूमिका र यसको साहित्यिक प्रयोगलाई स्पष्ट पार्दै शोधका लागि आवश्यक सैद्धान्तिक संरचना प्रदान गरेको छ ।

कृष्ण गौतम (२०६७) को *उत्तरआधुनिक संवाद* पुस्तकमा कृष्ण धरावासीको *शरणार्थी* उपन्यासलाई विनिर्माणको तहबाट विशद चर्चा गरिएको छ । उक्त पुस्तकमा *शरणार्थी* उपन्यासलाई अन्तर्पाठको जालोमा व्यवस्थित हुन आएको कृतिका रूपमा उल्लेख गरिएको छ । *शरणार्थी*लाई अग्रज कृतिहरूको पुनर्लेखन तथा उत्तरआधुनिक मिश्रणकलाको दृष्टान्तका रूपमा चर्चा गर्दै धरावासीका उत्तरआधुनिक आख्यान प्रवृत्तिका बारेमा स्पष्ट पारिएको छ । त्यसै गरी पुस्तकले धरावासीकै *राधा* उपन्यासका सन्दर्भमा टेकेर पाठको बहुल अर्थ, अर्थगत एकत्व तोडिनु र अर्थमा अनिश्चयको द्वार खुल्नुका पक्षबारे चर्चा गर्दै पुरानो आख्यानलाई नयाँ कोणबाट अभिव्यक्त गर्ने सन्दर्भमा पुनर्पठन तथा विपठनको प्रयोग सम्बन्धबारे खुलासा गरेको छ । विनिर्माणको प्रायोगिक स्वरूपका बारेमा स्पष्ट हुन प्रस्तुत शोधका लागि उक्त पूर्वकार्य सहयोगी रहेको छ ।

लक्ष्मणप्रसाद गौतम र ज्ञानु अधिकारी (२०६९) को *नेपाली कथाको इतिहास* नामक पुस्तकमा नेपाली कथाको विकास प्रक्रिया, धारा, कथाकार र प्रवृत्तिको विश्लेषण गर्दै नेपाली कथाको आधुनिक काललाई पाँचौँ मोडमा उत्तरआधुनिकतावादी बहुलवादी धाराअन्तर्गत राखिएको छ । यस मोडमा परम्परागत संरचना र शैलीभन्दा फरक, नवीन विषय र शैलीमा आधारित अति प्रयोगशील कथाहरूलाई चिनाइएको छ । यी कथाहरूमा विनिर्माण गरिएका वा विनिर्मित कथा, विधाभञ्जन गरिएका र विपठन तथा उत्तरपठन गरिएका कथा, केन्द्रभञ्जन गरी नवकेन्द्र वा उपकेन्द्र स्थापना गर्ने कथा, साथै अन्तर्विषयक, अन्तर्विधात्मक र अन्तर्पाठीय प्रकृतिका बहुलपरक कथाहरू समावेश छन् । यसरी उक्त पुस्तकमा बहुविधात्मक प्रवृत्तिका कथाकारहरूको चर्चासमेत गरिएको छ । उक्त पुस्तकमा नेपाली कथामा विनिर्माणवादी शैलीको प्रयोगको आरम्भकाल, यस शैलीका प्रमुख कथाकारहरू र विनिर्माणका विभिन्न प्रतिमानहरूको विश्लेषण गरिएको छ, जसले प्रस्तुत शोधकार्यका लागि महत्वपूर्ण आधार प्रदान गरेको छ । यस पूर्वकार्यले नेपाली कथाको आधुनिक काललाई सामाजिक यथार्थवादी, मनोवैज्ञानिक, समाजवादी, नवचेतनावादी, समसामयिक र उत्तरआधुनिकतावादी बहुलवादी धारामा विभाजन गरी प्रत्येक चरणको विशेषता र प्रवृत्तिहरूलाई स्पष्ट पारेको छ । विशेष गरी २०६० को दशकको राजनीतिक, सामाजिक र प्रविधिगत परिवर्तनहरूले नेपाली कथामा नयाँ बहुलवादी र प्रयोगवादी प्रवृत्तिहरूलाई जन्म दिएको उल्लेख गरिएको छ । यस प्रकार, उक्त पूर्वकार्यले नेपाली कथाको आधुनिक कालको उत्तरआधुनिकतावादी बहुलवादी चरणमा नविनतम कथानक, शैली र संरचनात्मक प्रयोगहरूको विशद परिचय गर्दै नेपाली कथाको विकासक्रम र प्रवृत्तिलाई समग्र रूपमा बुझ्न मद्दत पुऱ्याएको छ । यो पूर्वकार्यले यस शोधका लागि नेपाली कथाको विनिर्माणवादी शैली र बहुलवादी प्रवृत्तिको सैद्धान्तिक र ऐतिहासिक आधार तयार गर्ने कार्यमा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको छ ।

दयाराम श्रेष्ठ (२०७०) को *नेपाली कथा र कथाकार* पुस्तकमा २०७० सम्मका नेपाली कथाकारहरू, तिनका प्रमुख कृति तथा कथागत प्रवृत्तिहरूको सङ्क्षिप्त परिचय प्रस्तुत गरिएको छ । यस पुस्तकले नेपाली कथासाहित्यको समग्र विकासक्रमलाई समेट्दै विशेष गरी छानिएका कथाकारहरू- इन्दिरा प्रसाई, नयनराज पाण्डे, रोशन थापा 'नीरव', अमर न्यौपाने र कुमार नगरकोटीका कथामा देखिने विनिर्माणिक शैली र अर्थको अनिर्धारण, रचनाधर्मीताको समग्र चित्रण, तिनका जीवनवृत्त र शिल्पगत विशेषताहरूलाई स्पष्ट पारेको छ । उक्त पूर्वकार्यले ती कथाकारहरूको कथालेखनमा प्रयोग भएका विभिन्न शिल्पगत प्रविधि र शैलीगत नवप्रयोगहरूको विश्लेषण गरी नेपाली कथाको बहुआयामिक विकासलाई बुझ्न महत्वपूर्ण आधार प्रदान गरेको छ । यसले प्रस्तुत शोधकार्यका लागि ती कथाकारहरूको कथा साहित्यमा रहेको विशिष्टता र नवप्रवृत्तिहरूको अध्ययनमा मार्गदर्शन गर्ने महत्त्व राख्दछ । दयाराम श्रेष्ठ नेपाली कथासाहित्यमा यथार्थवाद र आधुनिकताको सैद्धान्तिक पक्षलाई समेत समेट्ने समालोचक तथा अनुसन्धानकर्ता हुन् जसले नेपाली कथाको इतिहास र प्रवृत्तिलाई गहिरो दृष्टिले विश्लेषण गरेका छन् । यसकारण, उनको *नेपाली कथा र कथाकार* पुस्तकले प्रस्तुत शोधमा समावेश गरिएका कथाकारहरूको कथा शैली र रचनात्मक विशेषताहरूको विवेचनमा अत्यन्तै उपयोगी भूमिका निर्वाह गरेको छ ।

लक्ष्मणप्रसाद गौतम (२०७०) ले *नेपाली साहित्यमा उत्तरआधुनिक समालोचना* पुस्तकमा विनिर्माणवादी समालोचनालाई प्रमुख रूपमा चिनाउँदै यसको प्रस्थान र विकासको विस्तृत चर्चा गरेका छन् । यस कार्यले विनिर्माणवादी समालोचनाको प्रायोगिक पक्षलाई गहिरो रूपमा बुझ्न सहयोग पुऱ्याएको छ । उत्तरआधुनिक समालोचनाअन्तर्गत पर्ने विनिर्माणवादी समालोचना प्रस्तुत शोधसँग निकट सम्बन्धित भएकाले यस पूर्वकार्यले शोधका लागि सैद्धान्तिक र विश्लेषणात्मक आधार प्रदान गरेको छ । यसले नेपाली कथामा विनिर्माणवादी शैली र समालोचनाको विकासक्रम, यसको विभिन्न प्रतिमानहरू र प्रयोगहरूलाई स्पष्ट पार्दै नेपाली साहित्यको उत्तरआधुनिक चरणमा यसको प्रभावलाई प्रस्ट गरेको छ । यस पूर्वकार्यले नेपाली कथाको बहुलवादी र प्रयोगवादी प्रवृत्तिहरूलाई समेट्दै विनिर्माणवादी समालोचनाको सैद्धान्तिक पक्षलाई बलियो बनाएको हुँदा प्रस्तुत शोधकार्यलाई समृद्ध र सुसङ्गत बनाउन मद्दत गरेको छ ।

कमलप्रसाद जोशी (२०७०) को *फूलको आतङ्क उपन्यासमा विनिर्माण* शीर्षक दर्शनाचार्य शोधमा उपन्यासभित्र १२६ शीर्षकअन्तर्गत स्वतन्त्र रूपमा प्रस्तुत गरिएका कथ्यवस्तु कसरी एकअर्कामा असम्बद्ध भए तापनि तिनीहरू अन्तर्पाठका रूपमा एकापसमा बद्ध भएका छन् र यिनीहरूमा वैचारिकताको सूक्ष्म रसायन छ जसले गर्दा समष्टिमा औपन्यासिक कृतिको स्वरूप निर्मित हुन पुगेको छ भन्ने तथ्यलाई खुलाइएको छ । त्यसै गरी विनिर्माणको पठनमा उपयोगमा ल्याइने द्विचरता, विभेदकता, वैचारिक उत्क्रमण, अनिश्चितताको रणनीति अपनाएकाले उपन्यासको पात्रीय ढाँचा परम्पराभिन्न तथा

नवीन बन्न पुगेको तथा विधागत सिद्धान्तलाई कृतिले अस्वीकार गरेको कुरा बताइएको छ । उक्त पूर्वकार्यमा *फूलको आतङ्क*को स्वरूप र वैचारिक दुवै पक्षमा देखिएको नवीनतालाई विनिर्माण सिद्धान्तका धरातलबाट अध्ययन विश्लेषण गरी विनिर्माणीय पठनमा *फूलको आतङ्क* उत्कृष्ट कृति भएको निष्कर्ष निकालिएको छ । उक्त पूर्वकार्यमा सत्तरीको दशकका कथाका सन्दर्भमा विनिर्माणको कुनै पनि कोणबाट चर्चा नभए पनि विनिर्माणको सैद्धान्तिक तथा प्रायोगिक पक्षको प्रयोजनका दृष्टिले प्रस्तुत शोधका लागि उक्त सामग्री उपयोगी रहेको छ ।

लक्ष्मणप्रसाद गौतम (२०७९) ले 'विधामिश्रण र विधाविघटन' शीर्षक लेखमा विनिर्माणवादलाई निर्मितिको भञ्जनका रूपमा चिनाएका छन् । उनका अनुसार विनिर्माणवाद केन्द्रविरोधी चिन्तन हो र भत्काउने अर्थमा भन्नुपर्दा केन्द्रभञ्जन विनिर्माणवादको मूल अवधारणा हो । केन्द्रको अस्वीकार, शब्दकेन्द्रवादको विरोध, द्विचरविरोधको अस्वीकार, कथ्यकेन्द्रवादप्रतिको विमति, लेख्यकेन्द्रवादको स्थापनामा विश्वास, उभय पठनक्रियाप्रतिको विश्वास, लेखकीयतामाथि अविश्वास र पाठकीयतामाथि विश्वास, विधाहरूको विभञ्जन र मिश्रण तथा विधाविघटन आदि विनिर्माणवादका आधारभूत मान्यताका रूपमा चर्चा गर्दै विधामिश्रण र विधाविघटनका बारेमा प्रस्ट पारेका छन् । प्रस्तुत शोध उक्त पूर्वकार्यसँग सम्बन्धित हुनाले यसको सैद्धान्तिक पक्षको अध्ययनका लागि महत्त्वपूर्ण आधार बनेको छ । यसका साथै उक्त पूर्वकार्य प्रस्तुत शोधको शोधसमस्या 'क'का लागि सैद्धान्तिक आधार निर्माण गर्न र विश्लेषणका लागि सूचकहरूको निर्माण गर्नका लागि पनि महत्त्वपूर्ण रहेको छ ।

पेम्पा तामाङ (२०७९) को 'विनिर्माणवादी समालोचनाको सैद्धान्तिक निरूपण' लेखमा विनिर्माणको अर्थ, परिभाषा तथा यसका पृष्ठभूमिमा सस्युरका मान्यता, संरचनावादी अवधारणा र रुसोको प्राक्सन्दर्भका बारेमा चर्चा गरिएको छ । त्यसै गरी विनिर्माणवादको पृष्ठभूमिमा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्ने नित्सेको चिन्तनका पृष्ठाधार, हुर्सलको चिन्तनका पृष्ठाधार, हाइडेगरको चिन्तनका पृष्ठाधार र फ्रायडका मान्यताको पृष्ठाधारको सविस्तार उल्लेख गर्दै विनिर्माणका विशेषताहरूको चर्चा गरिएको छ । प्रस्तुत शोधका लागि उक्त पूर्वकार्य विनिर्माण र यसका पृष्ठभूमिलाई बुझ्नका लागि महत्त्वपूर्ण आधार हुने हुँदा उपयोगी सामग्रीका रूपमा रहेको छ ।

बिन्दु शर्मा (सन् २०२२) को 'समकालीन नेपाली कथामा प्रयुक्त कथानकका स्रोत' शीर्षक लेखमा समकालीन नेपाली कथामा प्रयुक्त कथानकका स्रोतहरूको चर्चा गर्ने सन्दर्भमा कथाकार अर्चना थापाको 'विवस्त्र रामायण' कथामा रामायणका मिथकीय घटना र सन्दर्भलाई जस्ताको तस्तै राखी त्यसका चरित्रको आलोचनात्मक पुनर्व्याख्याद्वारा समकालीन महिला चेतना सम्प्रेषण गरिएको कुरा बताइएको छ । शर्माको यो पूर्वकार्यले विनिर्माणका विभिन्न प्रक्रियाहरू, विशेष गरी विपठन र उत्तरपठनका कोणबाट कथालाई विश्लेषण गर्न तथा कथाकार थापाका कथाकारीतामा पूर्वाख्यानका

सन्दर्भहरूको मूल्याङ्कन गर्न महत्त्वपूर्ण सैद्धान्तिक र प्रायोगिक आधार प्रदान गरेको छ । यसले प्रस्तुत शोधका लागि उपयोगी र महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको छ ।

माया घिमिरे (सन् २०२२) ले '*बेली* कथासङ्ग्रहका कथामा विधामिश्रण' शीर्षक लेखमा निलम कार्की निहारिकाकको कथासङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित कथाहरूमा कथाइतरका विधाहरूको मिश्रणका बारेमा विश्लेषण गरेकी छिन् । उक्त लेखमा कथाभित्र नाटक, कविता र निबन्धको मिश्रण भएको निष्कर्ष निकाल्दै यसले नवीन विचार, शैली, संरचना र अर्थको बहुल सम्भावनाका ढोका खोलेको तर्क गरिएको छ । उक्त पूर्वकार्य प्रस्तुत शोधको शोधसमस्या 'क'को सैद्धान्तिक आधार निर्माण गर्न तथा विश्लेषणका लागि सूचकहरूको निर्माण गर्न उपयोगी रहेको छ ।

शोभाकुमारी ढुङ्गाना (सन् २०२३) को 'दीनबन्धु शर्माका कथामा विनिर्माण' शीर्षक लेखमा विनिर्माणवादी चिन्तनलाई प्रमुख आधार बनाउँदै दीनबन्धु शर्माको *भत्किँदै किल्लाहरू* कथासङ्ग्रहका तीन कथाहरूको विश्लेषण गरिएको छ । उक्त पूर्वकार्यमा ढुङ्गानाले कथाहरूमा भएको पुनर्पठन र विधामिश्रणले कथाको विधागत अस्तित्व हराएको, अर्थगत निश्चितता हराएको, बहुकेन्द्रको स्थापना भएको कुरा बताउँदै कथाहरूमा नारी अस्तित्वको खोजी गरिएको देख्दा पाठकलाई आहा भन्ने जस्तो लागे पनि परम्परागत आदर्श, मर्यादा र नैतिकता भत्किएर नकारात्मक प्रवाह सिर्जना भएको कुरामा कथाकारको ध्यान जान नसकेको तर्क गरेकी छिन् । उक्त पूर्वकार्य प्रस्तुत शोधका लागि सैद्धान्तिक आधार निर्माण गर्न, विधामिश्रण र विपठनका सूचकहरू निर्माण गर्न र दीनबन्धु शर्माका कथागत वैशिष्ट्य केलाउने प्रायोगिक पक्षका लागि पनि महत्त्वपूर्ण रहेको छ ।

कटकबहादुर जप्रेल (सन् २०२३) को 'अग्निदत्त + अग्निदत्त उपन्यासको विपठन' शीर्षक लेखमा विनिर्माणवाद र यसका विभिन्न प्रक्रियाहरूको उल्लेख गर्दै विपठनका आधारमा ध्रुवचन्द्र गौतमको *अग्निदत्त+अग्निदत्त* उपन्यासको विश्लेषण गरिएको छ । उक्त पूर्वकार्यमा कथानक तथा पात्रहरूको विपठनात्मक विश्लेषण गिरीशबल्लभ जोशीको *वीरचरित्र* उपन्यासको कथानक र पात्रविधानका आधारमा गरिएको छ । यस पूर्वकार्यमा *अग्निदत्त+अग्निदत्त* उपन्यासमा पुरानो मिथकीय चरित्रलाई पुनः सिर्जना गर्दै समकालीन राजनीतिक सत्ता संरचना र व्यवस्थाको आलोचना गरिएको निष्कर्ष निकालिएको छ । उक्त पूर्वकार्य प्रस्तुत शोधकार्यको शोधसमस्या 'ख'को समाधानका लागि सैद्धान्तिक तथा प्रायोगिक दुवै दृष्टिले उपयोगी रहेको छ ।

माथि प्रस्तुत पूर्वकार्यहरू समालोचनात्मक कृतिबाहेक धेरैजसो फुटकर लेखरचना र सीमित रूपमा शोधप्रबन्धका रूपमा देखिएका छन् । फुटकर लेखरचनामा पनि निश्चित कथाकारका निश्चित कथामा मात्र विनिर्माण र यसका अन्य प्रक्रियाका कोणबाट विश्लेषण गरिएको पाइन्छ । केही लेखहरू विधामिश्रण तथा विपठनका कोणबाट केही निश्चित कथाहरूको सीमित अध्ययनमा सीमित देखिन्छन् । माथि

उल्लिखित पूर्वकार्यको अध्ययनबाट सत्तरीका दशकका कथामा प्रयुक्त विनिर्माणको छिटपुटबाहेक समष्टिमा अध्ययन भएको पाइँदैन। कतिपय अध्ययनहरू सामान्य कथानकका स्रोत, शैली तथा लेखकीय वैशिष्टयलाई केन्द्रमा राखेर भएका देखिन्छन् तर यी पूर्वकार्यहरूले सत्तरीका दशकका कथामा प्रयुक्त विनिर्माणलाई हेर्ने केही आधारहरू भने प्रदान गरेका छन्। माथि प्रस्तुत पूर्वकार्यको समीक्षाबाट हालसम्म सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण र विपठनसम्बन्धी गहन अध्ययन र शोधकार्य कसैले पनि गरेको पाइएन तसर्थ त्यही शोधरिक्ततालाई पूरा गर्ने उद्देश्यका साथ प्रस्तुत शोधकार्य गरिएको छ।

१.५ शोधको औचित्य र महत्त्व

प्रस्तुत शोधकार्य *सत्तरीका दशकका कथामा विधामिश्रण र विपठन* विनिर्माणसम्बन्धी सैद्धान्तिक मान्यताका आधारमा केन्द्रित भई गरिएको हुँदा यो विषय शोधकार्यका दृष्टिले उपयोगी, महत्त्वपूर्ण र औचित्यपूर्ण छ । माथि गरिएको पूर्वकार्यको अध्ययनबाट के स्पष्ट हुन्छ भने सत्तरीका दशकका कथाहरूका बारेमा अन्य विविध कोणबाट छिटपुट रूपमा समीक्षा, विश्लेषण तथा समालोचनाहरू भएको पाइए तापनि प्रतिनिधि कथाकार र तिनका विनिर्मित कथाहरूको विधामिश्रण र विपठनका आधारमा अध्ययन भएको नपाइएकाले प्रस्तुत शोधकार्यमा विधामिश्रण र विपठनका सैद्धान्तिक मान्यताका आधारमा सत्तरीका दशकका कथाहरूको गहन पठन र विश्लेषण गरी निष्कर्ष निकालिएको हुँदा यसको औचित्य स्पष्ट छ। सत्तरीका दशकका कथाले प्राप्त गरेको कलात्मक गुणवत्ताको अध्ययन विधामिश्रण र विपठनका मान्यताका आधारमा गरिएको हुँदा यसको प्राज्ञिक एवम् अनुसन्धानात्मक महत्त्व रहेको छ। यस अध्ययनबाट सत्तरीका दशकका कथामा प्रयुक्त विधामिश्रण र विपठनका स्वरूप, अवस्था तथा प्रयोजनका बारेमा जान्न चाहने जिज्ञासु पाठक तथा शोधार्थीहरूलाई लाभ हुन सक्ने भएकाले प्रस्तुत शोधकार्यको उपयोगिता रहेको छ।

१.६ शोधको सीमाङ्कन

प्रस्तुत शोधमा सत्तरीको दशक (२०७०–२०७९) का कथाहरूको मात्र अध्ययन गरिएको छ। यस अवधिमा कथालेखनमा सक्रिय कथाकारका कथाहरू विषय, शैली तथा संरचनाका दृष्टिले विविधतामय देखापर्दछन् । ती कथामध्ये विनिर्माण प्रयुक्तिको सबल उपस्थिति रहेका कथाहरूलाई विनिर्माणअन्तर्गतका विधामिश्रण र विपठनसम्बन्धी सैद्धान्तिक मान्यताका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ। प्रस्तुत शोधका लागि सोद्देश्य छनौट गरिएका सत्तरीका दशकका कथाकार र तिनका कथाहरूमध्ये अमर न्यौपानेको 'जूनको चक्र र बादलको खेल', इन्दिरा प्रसाईको 'बघेनी', कुन्ता शर्माको 'फेरि मधेसतिर', नयनराज पाण्डेको 'फिस फ्राई', रोशन थापा 'नीरव'को 'प्रेमको सानो चिनो', दीनबन्धु शर्माका 'भत्किँदै किल्लाहरू' र 'शूर्पणखा', अर्चना थापाको 'विवस्त्र रामायण', उपेन्द्र सुब्बाको 'लाटो पहाड', कुमार नगरकोटीका 'अब्दुल कादिरको बेडरूममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो' र 'मोन्टाज &

सिनोप्सिस' गरी नौ कथाकारका एघार कथाहरूको मात्र अध्ययन गरिएको छ। अध्ययनका लागि छनोट गरिएका कथाहरूको छनोटका आधारलाई निम्नलिखितअनुसार बुँदागत रूपमा देखाइएको छ :

(क) सत्तरीको दशकभित्र लेखिएका वा प्रकाशित भएका कथाहरू हुन् जसले सोही कालखण्डको कथात्मक प्रवृत्तिलाई प्रतिनिधित्व गर्ने,

(ख) परम्परागत कथाशैलीभन्दा भिन्न, विधागत नवीनता, प्रयोग र साहित्यिक चेतनाको प्रयुक्तियुक्त कथा हुनु,

(ग) कथाहरूमा अन्य विधाका तत्त्व तथा स्वरूपको मिश्रण पाइएको हुँदा विधामिश्रणका कोणबाट विश्लेश्य देखिनु,

(घ) पारम्परिक मूल्य, मान्यता, विचार तथा दृष्टिकोणप्रति आलोचनात्मक दृष्टिकोण देखिएकाले विपठनको कोणबाट विश्लेषण गर्न उपयुक्त हुनु,

(ङ) विभिन्न कथाकारका कथाहरू भएका हुँदा शिल्प, शैली, स्वर र दृष्टिकोणमा देखिने विविधता समेट्न उपयुक्त हुनु,

(च) उपलब्धता र शोधको मूल उद्देश्यका लागि सान्दर्भिक, उपयोगी र विश्लेषणीय हुनु।

अतः यी कथाहरूको विधामिश्रण तथा विपठनका सैद्धान्तिक मान्यताका आधारमा मूल्याङ्कन तथा विश्लेषण गरिएको छ। यही नै प्रस्तुत शोधकार्यको क्षेत्रका साथै सीमाङ्कन पनि हो।

१.७ शोधविधि

प्रस्तुत शोध गुणात्मक प्रकृतिको रहेको हुँदा पुस्तकालयीय कार्यद्वारा सामग्री सङ्कलन गरिएको छ। शोधप्रश्नसँग सम्बन्धित शोध समस्याहरूको समाधानार्थ विनिर्माण सिद्धान्तलाई आधार बनाइएको छ। यसलाई सङ्क्षेपमा निम्नलिखित तरिकाले देखाइएको छ।

१.७.१ सामग्री सङ्कलन विधि

सत्तरीका दशकका कथामा प्रयुक्त विनिर्माणअन्तर्गतका विधामिश्रण र विपठनमा केन्द्रित रहेर गरिएको प्रस्तुत शोधकार्यमा उठाइएका शोधसमस्याको समाधानार्थ आवश्यक पर्ने प्राथमिक सामग्रीका रूपमा सत्तरीका दशकका कथाकार र तिनका कथालाई सोद्देश्य छनौट गरिएको छ। त्यसैगरी द्वितीयक स्रोतका सामग्रीअन्तर्गत शोध्य विषयसँग सम्बन्धित शोध, समालोचनात्मक ग्रन्थ, लेख तथा समीक्षालाई उपयोग गरिएको छ। यसका साथै विनिर्माणअन्तर्गतका विधामिश्रण र विपठनसम्बन्धी सैद्धान्तिक आधारका लागि पनि द्वितीयक सामग्रीको उपयोग गरिएको छ। दुवै प्रकारका सामग्रीको सङ्कलन पुस्तकालयीय कार्यबाट गरिएको छ।

१.७.२ सामग्री विश्लेषणको सैद्धान्तिक आधार र ढाँचा

प्रस्तुत शोधमा उठाइएका समस्याहरूको प्राज्ञिक समाधानका लागि विनिर्माणसम्बन्धी सिद्धान्त र सत्तरीका दशकका कथाहरूलाई मुख्य आधार बनाइएको छ । यस क्रममा सोद्देश्य नमुना छनौट पद्धतिको प्रयोग गरी एघार वटा कथाहरूको मात्र अध्ययन गरिएको छ । विनिर्माणभित्रका विधामिश्रण र विपठनका सूचकहरूका अवधारणालाई विश्लेषणको मुख्य आधार बनाइएको छ । यी दुई कोणमा केन्द्रित रही सैद्धान्तिक उपकरणहरूको उपयोगद्वारा सत्तरीका दशकका नौ कथाकारका एघार कथाहरूको विश्लेषण गरिएको छ । प्रस्तुत शोधमा छानिएका कथाको विस्तृत, सघन एवम् सूक्ष्म पठन गरी मूल समस्याको प्राज्ञिक समाधानमा पुगिएको छ । विनिर्माणसम्बन्धी साहित्यिक मान्यताका आधारमा कृति विश्लेषण गरिएको हुनाले प्रस्तुत शोधकार्य निगमनात्मक विधिका माध्यमबाट गरिएको छ । यसमा सत्तरीका दशकका विनिर्मित कथाहरूको पाठपरक अध्ययन गरी विश्लेषण गरिएको हुनाले प्रस्तुत शोध गुणात्मक प्रकृतिको रहेको छ । यसमा मूलतः विश्लेषणात्मक र अंशतः व्याख्यात्मक तथा वर्णनात्मक विधिको प्रयोग गरिएको छ । फ्रान्सेली दार्शनिक ज्याक डेरिडाद्वारा प्रवर्तित विनिर्माणवाद अङ्ग्रेजी शब्द 'डिकन्स्ट्रक्सन'को नेपाली रूप हो । डिकन्स्ट्रक्सन तथा विनिर्माणले सामान्यतया भत्काउनु भन्ने अर्थ वहन गरे तापनि यसले विशेष निर्माण भन्ने गूढ अर्थलाई ध्वनित गर्दछ । विनिर्माणवादले शब्दकेन्द्रवादलाई मान्दैन भने उपस्थितिको अध्यात्मवादलाई त्याग्दछ । जग, आधार वा केन्द्रको विरोध तथा भञ्जन यस सिद्धान्तको मूल मान्यता हो । यससँगै भाषामा भिन्नता तथा अनुपस्थितिलाई, कथ्यभन्दा लेख्यलाई महत्त्व दिन्छ । 'परम्परागत मूल्य र अवधारणाका आधारमा समालोचनालाई हेर्ने हरेक कुराको सचेष्ट विरोधी विनिर्माण हो' (नोरिस,सन् २००४,पृ.xii) । विनिर्माणमा केन्द्रभञ्जनले विचार, मान्यता वा परम्पराको भञ्जनलाई नै सङ्केत गर्दछ । साहित्यका सन्दर्भमा विधागत संरचक घटकहरूको अर्थपूर्ण अनुपस्थिति नै संरचनात्मक विनिर्माण हो । 'विधागत परम्परागत स्थापनालाई भत्काएर स्थापित विधाका कृतिलाई खण्डीकरण गरी भत्काउनु विनिर्माण हो' (गौतम,२०७९,पृ.१४९) । यस प्रकारको प्रक्रियाद्वारा परम्परित दृष्टिकोणलाई उल्ट्याउँछ भने एउटा विधामा अन्य विधाका संरचक घटकहरूको अर्थपूर्ण उपस्थितिले पाठगत अर्थका अनेक बाटाहरू खुल्दछन् ।

अर्थको खुलापन भन्नु बहुल अर्थका सम्भावनाको खोजी पनि हो । विनिर्माणको यसै मान्यताका आधारमा शोधप्रश्न (क) को समस्या समाधानका लागि सत्तरीका दशकका कथामा देखिने विधामिश्रणका प्रयुक्तिलाई केन्द्रमा राखेर कथाको विश्लेषण गरिएको छ । साहित्य, चलचित्र, सङ्गीत तथा कलाका अन्य माध्यमहरूमा विधा भन्ने शब्दले रचनाको स्वरूप, संरचना, विषयवस्तु तथा शैलीका आधारमा गरिने वर्गीकरणलाई बुझाउँछ । समसामयिक सिर्जनात्मक अभ्यासमा यस्ता विधागत सीमाहरू धेरै हदसम्म लचिलो, तरल र खुला भइरहेका छन् । विधामिश्रण भन्ने धारणा यसै सन्दर्भमा प्रकट भएको हो । यसले परम्परागत रूपले पृथक् मानिएका विधाहरूलाई एउटै रचनाभित्र समाहित गर्ने प्रवृत्तिलाई जनाउँछ ।

ओलिबियी र अन्य (सन् २०२४, अनु.२) का अनुसार विधामिश्रण भन्नाले दुई वा बढी साहित्यिक विधाहरूको एकै रचनाभित्र संयोजन वा अन्तरसम्बन्धलाई जनाउँछ । यसले पारम्परिक विधाका सीमाहरूलाई नाघ्दै नवप्रयोगात्मक शैली र अर्थको सिर्जनाका माध्यमबाट साहित्यिक अभिव्यक्तिमा नवीनता र बहुआयामिकता ल्याउने कार्य गर्छ । यसरी विधामिश्रण भन्नु कुनै साहित्यिक विधामा अन्य विधा तथा विधागत तत्त्वको उपस्थिति हो, जसका माध्यमबाट नवीन, बहुआयामिक र बहुअर्थी सिर्जनाको निर्माण हुन्छ । कुनै पनि विधामा त्यसका अतिरिक्त अन्य विधाहरुको मिश्रण हुनु विधामिश्रण हो । एउटा विधाको पाठमा अर्को विधाको पाठ वा स्वरूप र संरचनाको मिश्रण हुनु विधागत मिश्रण हो (गौतम,२०७९, पृ. १५१) । यो प्रवृत्तिले सिर्जनात्मकतालाई उत्साहित गर्नुका साथै पाठकलाई नवीन र अप्रत्याशित अनुभव प्रदान गर्दै अर्थका अनेक तहको दिशा देखाउँछ । यसै सन्दर्भमा शोधप्रश्न (क)को समस्या समाधानका लागि सत्तरीका दशकका कथामा भएको विधामिश्रणद्वारा कथागत सौन्दर्य केकसरी अभिव्यञ्जित भएको छ सोको मूल्याङ्कन गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधकार्यको शोधप्रश्न (ख) को समस्या समाधानका लागि विनिर्माणिक प्रक्रियाहरूमध्ये विपठनका सैद्धान्तिक आधारलाई उपयोग गर्दै कथाहरूको विश्लेषण गरिएको छ । विपठन विनिर्माणकै एक प्रक्रिया रहेको हुँदा विपठनलाई विनिर्माणकै रूपमा चिन्नु र चिनाउनु उपयुक्त देखिन्छ । यसरी हेर्दा विपठन भनेको पाठको स्थिर वा परम्परागत अर्थमा प्रश्न उठाउँदै त्यसमा रहेका अन्तर्विरोध, अस्पष्टता र वैकल्पिक अर्थहरूको अन्वेषण र आलोचना गर्ने प्रक्रिया हो । भट्टराई (२०६१, पृ.१०४) का अनुसार अपरिवर्तनीय ठानिएका तत्त्वहरूलाई भत्काएर वर्तमान परिस्थितिका मानवीकृत परिवेशसँग जोड्नु, अनादिकालका कल्पित चरित्रहरू वर्तमान युगको सापेक्षतामा उभ्याइनु र तिनीहरूलाई सामान्यीकरण गरी हाम्रै छिमेकी जस्ता व्यक्तिको रूपमा उभ्याउनु नै विपठनको विशेषता हो । यसरी हेर्दा कुनै पाठलाई पृथक् कोणबाट पुनः पठन गरेर पूर्वाख्यानका पात्र, विषय, परिवेश आदिलाई नयाँ दृष्टि तथा नवचेतनाका कोणबाट हेर्दै अभिव्यक्तिको नयाँ पाटोतर्फ सञ्चलन हुनु विपठन हो । कुनै पनि पूर्वपाठको विपठन भन्नु तथा विपठनको उद्देश्य भन्नु पूर्वपाठमा सङ्केतित अर्थ, सन्दर्भ तथा मान्यतालाई चुनौती दिँदै नयाँ अर्थका ढोकाहरू खोल्नु हो । यसर्थ अर्थहरू समयक्रममा हेर्ने कोणअनुसार फरक फरक हुन्छ भन्ने नै हो । अर्थको परिवर्तनशील स्वभावका बारेमा हिलिस मिलर भन्छन्, विनिर्माण भनेको पाठको संरचनालाई भत्काउनु होइन, तर यसले आफैंलाई भत्काइसकेको प्रदर्शन हो, स्पष्ट रूपमा भन्नुपर्दा यसको आधार चट्टान होइन तर पातलो हावा हो (सन् १९७६, पृ. १२६) । यसरी विनिर्माणवादी चिन्तक मिलरले पनि विनिर्माणको परिभाषा गर्ने क्रममा पाठका अनिश्चित अर्थलाई हावासँग तुलना गरेका छन् जो स्थान बदलिरहन्छ, अवस्था बदलिरहन्छ । शोधप्रश्न (ख) को समस्या समाधानका लागि कथागत विपठनका सूचकहरूका सन्दर्भहरूको विश्लेषण गर्दै साक्ष्यद्वारा तिनको प्रयोजनको औचित्यको पुष्टि गरिएको छ । प्रस्तुत अध्ययनलाई विनिर्माणको केन्द्रमा राखी सत्तरीका दशकका कथाहरूको विश्लेषण गर्ने क्रममा विधामिश्रण तथा विपठनजस्ता पक्षको विश्लेषणका लागि निम्नलिखित सूचकहरूको निर्माण गरिएको छ :

१.	सत्तरीको दशकका कथामा विधामिश्रण

(क) कथामा नाटकको अन्तर्क्रियाका रूपमा मिश्रण

(ख) कथामा निबन्धको अनुनयताका रूपमा मिश्रण

(ग) कथामा कविताको ध्यान-चिन्तनका रूपमा मिश्रण

२.	सत्तरीको दशकका कथामा विपठन

(क) कथानकमा विपठन

(ख) पात्रमा विपठन

(ग) मूलभावमा विपठन

(घ) शैली तथा संरचनामा विपठन

माथि प्रस्तुत सूचकका आधारमा सत्तरीका दशकका कथाहरूको विश्लेषण गरिएको छ । प्रस्तुत अवधारणात्मक ढाँचामा रहेर अध्ययन गर्दा सत्तरीको दशकका कथामा विधामिश्रणअन्तर्गत नाटक, निबन्ध र कविता मिश्रणको स्थिति र प्रभाव साथै विपठनका सन्दर्भमा कथानक, पात्र, मूलभाव र शैली तथा संरचनामा भएको विपठनको स्थिति र प्रयुक्तिले कथामा पारेको प्रभाव मूल्याङ्कन गर्न सहज भएको छ । तसर्थ माथि उल्लिखित अवधारणात्मक ढाँचा विश्लेषणका लागि उपयुक्त छ । विश्लेषणलाई प्रामाणिक र तथ्यपरक बनाउनाका लागि कृतिबाट यथोचित उदाहरण लिइएको छ । यिनै पृष्ठभूमिमा कथाहरूमा प्रयुक्त विधामिश्रण तथा विपठनसम्बन्धी मान्यताका आधारमा कथाहरूको अध्ययन गरी त्यसका मूल सन्दर्भहरूको वस्तुपरक विश्लेषण गरिएको छ ।

१.८ शोधप्रबन्धको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधकार्यको शीर्षकसँग सम्बद्ध सङ्कलित सामग्रीहरूलाई विनिर्माणका विधामिश्रण तथा विपठनसम्बन्धी मान्यताका आधारमा अध्ययन तथा विश्लेषण गरिसकेपछि त्यसलाई व्यवस्थित र सङ्क्षिप्त बनाउन शोधपत्रलाई निम्नानुसार चार शीर्षकमा विभाजन गरिएको छ :

पहिलो परिच्छेद : शोधपरिचय

दोस्रो परिच्छेद : सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण

तेस्रो परिच्छेद : सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विपठन

चौथो परिच्छेद : सारांश तथा निष्कर्ष

सन्दर्भ सामग्रीसूची

उपर्युक्त अध्यायहरूलाई आवश्यकताअनुसार विभिन्न उपशीर्षकहरू तथा उपोपशीर्षकमा विभाजन गरी अध्ययन र विश्लेषण गरिएको छ ।

दोस्रो परिच्छेद
सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण

२.१ विषयपरिचय

प्रस्तुत परिच्छेदमा सत्तरीको दशकमा लेखिएका नेपाली कथाहरूबाट छानिएका एघार कथामध्ये विधामिश्रणको सघन उपस्थिति देखिएका पाँच कथाहरूमा विधामिश्रणको स्थिति के कस्तो रहेको छ, सोको विश्लेषण तथा मूल्याङ्कन गरिएको छ । विधामिश्रण भन्नाले दुई वा बढी साहित्यिक विधाहरू तथा तिनका तत्त्वहरूलाई एउटै कृतिमा संयोजन गरेर प्रस्तुत गर्ने प्रवृत्तिलाई जनाउँछ, जसले कृतिको संरचना, शैली र भावप्रवाहलाई विशेष बनाउँछ । विधाविभग्नताका अवस्थाहरूमध्ये विधामिश्रणका माध्यमबाट कथाहरूमा अन्य विधाहरूको मिश्रण के कसरी भएको छ र त्यसले कथागत विधातत्त्वलाई कसरी भञ्जन गरेको छ सोको विश्लेषण गरिएको छ । विधामिश्रण अन्तर्गत कथामा कविताको मिश्रण, कथामा नाटकको मिश्रण र कथामा निबन्धको मिश्रण कसरी भएको छ र यसले कथामा आएर कथाविधालाई कसरी भञ्जन गर्न सफल भएको छ सोको विश्लेषण गरिएको छ । यसका साथै विधामिश्रणका माध्यमबाट कथामा निहित सम्प्रेषणीयता तथा कलासौन्दर्यको मूल्याङ्कनसमेत गरिएको छ ।

२.२ विधामिश्रणको सैद्धान्तिक अवधारणा

साहित्यिक सिर्जनामा विधागत परम्परा महत्त्वपूर्ण भए तापनि समयक्रममा विधागत सीमाहरू क्रमशः मेटिँदै गएका छन् । विधामिश्रण साहित्य, सिनेमा, कला वा अन्य सिर्जनात्मक अभिव्यक्तिहरूमा दुई वा दुईभन्दा बढी विधाहरूको संयोजन वा समिश्रण हो । उत्तरआधुनिक अवधारणाअन्तर्गत रहने विनिर्माणमा विधामिश्रणलाई विशेष रूपमा महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । विनिर्माणले परम्परागत विधागत सीमाहरूलाई भत्काउने कार्य गर्छ भने अर्थहरूको नयाँ सम्भावनाहरू प्रस्तुत गर्दछ । ज्याक डेरिडाद्वारा प्रवर्तित विनिर्माणको अवधारणाले भाषा र अर्थनिर्माण प्रक्रियामा रहेका स्थिर संरचनाहरूलाई चुनौती दिन्छ । 'पाठ बाहिर केही छैन/ केही हुँदैन ।' (डेरिडा,१९७६,पृ.१५८) । यस भनाइले पाठको बाहिर वा पछाडि कुनै स्थिर अर्थ छैन भन्ने डेरिडाको विचारलाई जनाउँछ । यसले पाठ र विधाहरू अस्थिर हुन्छन् र नयाँ अर्थहरू सिर्जना गर्दै जान्छन् भन्ने धारणा प्रस्तुत गर्छ । त्यसैगरी विधामिश्रणले साहित्यिक वा कलात्मक विधाहरूको कठोर सीमालाई तोड्दै नयाँ तरिकाले प्रस्तुत गर्दछ ।

विधामिश्रणको जरो प्राचीनकालदेखि नै देखिन्छ । प्राचीन पश्चिमी महाकाव्यहरूमा गद्य र पद्यको मिश्रण, लोककथामा गीत र गद्यको प्रयोग तथा नाटकहरूमा दर्शन र व्यङ्ग्यको संयोजन विधामिश्रणकै उदाहरण हुन् । यस प्रकारको विधामिश्रण प्राचीन पश्चिमी साहित्यदेखि आजको उत्तरआधुनिक

साहित्यसम्म फैलिएको देख्न सकिन्छ । कलमी लेखनका रूपमा विकसित विधामिश्रण विभिन्न भाषा र स्थान अनुसार आआफ्नै स्वरूपमा देखिए तापनि सैद्धान्तिक रूपमा विधामिश्रण उत्तरआधुनिकतावादी विनिर्माणवादी अवधारणाबाट विकसित भएको हो (घिमिरे, सन्२०२२,पृ.९८) । विधामिश्रणको यो प्रवृत्ति हाल आएर साहित्यिक विधामा मात्र सीमित नभएर कलाका अन्य क्षेत्रमा पनि देखिएका छन् ।

आधुनिकता साहित्यिक, दार्शनिक र कलात्मक परम्परामा १९औँ शताब्दीको अन्त्यदेखि २०औँ शताब्दीको मध्यसम्म विकसित एउटा आन्दोलन हो । यसले परम्परागत शैली, संरचना र दृष्टिकोणलाई चुनौती दिँदै नवीन प्रयोगहरूलाई स्थान दिन्छ । दोस्रो विश्वयुद्धपछि आधुनिकताका आदर्शहरूमाथि गहिरा प्रश्न उठ्न थाले । जब आधुनिकताको सीमाहरू चुनौतीमा परे त्यसपछि उत्तरआधुनिकताको अवधारणा सन् १९६० को दशकमा दोस्रो विश्वयुद्धपछि विकसित भएको हो । यसले परम्परागत आधुनिकतावादी शैली र विचारहरूलाई तोड्दै नयाँ साहित्यिक र सांस्कृतिक प्रवृत्तिहरूलाई जन्म दियो । उत्तरआधुनिकताले बहुअर्थ, शैलीगत विविधता र सामाजिक–दार्शनिक विमर्शलाई समेट्दै साहित्य र कलामा नयाँ आयाम थप्यो (अब्राम्स र हार्पम, २०१५, पृ.२२७-२२८) । उत्तरआधुनिकताले सत्य, तर्क र यथार्थको एकल परिभाषालाई अस्वीकार गर्दै बहुविध दृष्टिकोणको समर्थन गऱ्यो । यसले परम्परागत विधागत सीमाहरूलाई भत्काउँदै नयाँ संयोजनहरूलाई प्रश्रय दिन थालेको देखिन्छ । उत्तरआधुनिकता साहित्यमा मात्र सीमित रहेन । यसले दर्शन, समाजशास्त्र, कला र सङ्गीतमा समेत प्रभाव पारेको छ । उत्तरआधुनिकता एउटा विशाल छाता हो र यो छातामुनि दर्शन, कला, साहित्य, संस्कृति, समालोचना, समाजशास्त्रजस्ता अनेकन क्षेत्रहरू रहेका छन् । उत्तरआधुनिकतावादअन्तर्गत विनिर्माणवाद, नारीवाद, नवइतिहासवाद, नवमार्क्सवाद, नवमनोविश्लेषण- जस्ता विविध साहित्यिक सिद्धान्त तथा समालोचनाहरू पर्दछन् (गौतम,२०७९, पृ. १४८) । यस प्रकार उत्तर आधुनिकताले बहुलता,अस्थिरता र प्रयोगशीलतालाई प्रवर्धन गऱ्यो । त्यसै गरी १९६० को दशकमा फ्रान्सबाट सुरु भएको उत्तर संरचनावादले संरचनावादको ठोस र निश्चित अर्थ निर्माण गर्ने प्रवृत्तिलाई अस्वीकार गरेको छ ।

संरचनावादले भाषा र पाठलाई स्थिर संरचनाका रूपमा हेर्छ भने उत्तरसंरचनावादले भाषा, पाठ र अर्थलाई परिवर्तनशील र बहुआयामिक मान्छ । उत्तरसंरचनावादका प्रमुख चिन्तकहरू मिसेल फुको र रोलाँ बार्थले भाषा एक निश्चित संरचना होइन, बरु ऐतिहासिक, साँस्कृतिक र सामाजिक कारकहरूबाट प्रभावित हुन्छ भन्ने धारणा राखे भने ज्याक डेरिडाले भाषा आफैँभित्र अस्थिर रहेको र कुनै शब्दको निश्चित र स्थायी अर्थ नहुने कुरा बताए । उत्तरसंरचनावादकै प्रमुख प्रवृत्तिका रूपमा आएको विनिर्माणको अर्थ बनेकोलाई भत्काउनु, तोड्नु हो । यसले बनेकोलाई भत्काउने काम मात्र गर्दैन । भत्काउनु, तोड्नु, फुटाउनुको तात्पर्य सिङ्गो स्वरूपलाई फुटाएर, खोलेर, अलग्याएर हेर्नु हो । पूर्ण स्वरूपलाई टुक्र्याएर तिनको विश्लेषण गर्नु, विवेचना गर्नु विनिर्माण हो । यसले पाठलाई भिन्नता र द्विचर विरोधका आधारमा तोड्ने, भत्काउने वा विनिर्माण गर्ने कार्य गर्दछ (भट्टराई,२०६७, पृ.३४७) । विनिर्माण

परम्परागत सोच, व्यवहार र दृष्टिकोणभन्दा फरक तरिकाले सोच्नु, व्यवहार गर्नु र दृष्टिकोण बदलेर हेर्नु हो। विनिर्माणले मूल रूपमा पाठहरू निश्चित अर्थमा सीमित नहुने, भाषामा स्थिरता नहुनाले कुनै पनि विधा स्थायी रूपमा परिभाषित हुन नसक्ने र परम्परागत साहित्यिक संरचनाहरुलाई भत्काएर नयाँ अर्थ सिर्जना गर्न सकिने धारणा राख्दछ । यस प्रकार विनिर्माणले विधागत संरचनाहरु भत्काएपछि विधामिश्रण आधुनिक साहित्यको एक प्रमुख प्रवृत्तिका रूपमा विकसित भयो।

विनिर्माणका विभिन्न प्रक्रियाहरूद्वारा एउटा निश्चित संरचनामा रहेका पाठलाई भत्काएर अर्कै स्वरूप तथा संरचनामा तयार गरिन्छ। यस्ता प्रक्रियाहरूबाट विभिन्न विधाका सङ्कथन वा पाठहरूको विशिष्ट निर्माण, वैपरित्य निर्माण र पुनर्निर्माणसमेत भई पाठ वा सङ्कथनहरु पूर्वावस्थाबाट अन्यावस्थाहरुमा परिवर्तित हुन्छन् (गौतम, २०७९, पृ.१४९) । यसरी हेर्दा विनिर्माण प्रक्रियाले विभग्नतालाई मात्र सङ्केत नगरी निर्माणकै एक विशिष्ट प्रक्रियाका रूपमा रहेको सङ्केत गर्दछ। कुनै पनि पाठ वा सङ्कथनको विनिर्माण विधागत विभग्नताको स्वरूप तथा पठन प्रक्रियाका रूपमा विभिन्न प्रकारले हुन्छन्। विधाविभग्नताले मुख्य गरेर एउटा पाठमा अन्य विधाका पाठको उपस्थिति भएपछि पाठमा देखिने पृथक् स्वरूपलाई सङ्केत गर्दछ । विधाविभग्नता भन्नु नै पाठमा अन्तर्विधात्मक उपस्थितिले विधागत स्वरूपलाई भत्काउनु हो । विधाभञ्जन, विधामिश्रण, विधाप्रत्ययन तथा विधाविघटन आदिले विधा विभग्नताका रूपमा कार्य गर्दछन्।

यसरी एउटा विधामा इतरविधाका पाठ, शैली, स्वरूप तथा संरचनाको प्रयोगबाट लेखकले आफ्नो प्रस्तुतिलाई प्रभावकारी, तीव्र र सघन बनाउन यो शैलीको उपयोग गर्न सक्छ। कथामा कविताको मिश्रण, नाटकीय तत्त्वको मिश्रण, निबन्धात्मक तत्त्वको मिश्रण आदिले कथाको परम्परित मान्यतालाई भत्काउँदै कथामा विधाविभग्नताको स्थिति ल्याउँछ। यसैगरी अन्य साहित्यिक विधाका खण्डमा पनि यसै प्रकारको मिश्रणले विधागत भञ्जनलाई देखाउँछ। अत: विधामिश्रण उत्तरआधुनिक लेखनको एक प्रवृत्ति हो भने विनिर्माणको एक प्रक्रिया समेत हो। यो प्रक्रिया विधाको भत्काइबाट विशेष निर्मितिमा विश्वास राख्ने सिद्धान्त हो जसले पाठभित्र लुकेका अर्थहरूको खोजी गर्छन् (गौतम,२०७९,पृ.१६०)। तसर्थ विधामिश्रण कुनै निश्चित विधाका रचना वा कृतिमा अन्य विधाका अभिलक्षणको उपस्थिति रहनु हो।

विधामिश्रण केवल साहित्यमा मात्र सीमित छैन; सिनेमा, सङ्गीत, चित्रकला जस्ता विभिन्न क्षेत्रमा यसको प्रयोग व्यापक छ । विशेष गरी उत्तरसंरचनावाद र विनिर्माणका प्रभावले विधागत परम्परालाई पुनर्परिभाषित गर्दै नयाँ सिर्जनात्मक सम्भावनाहरूको मार्ग प्रशस्त गरेको छ । उत्तरआधुनिकताले विधागत तोडफोडलाई सहज बनाएको छ। यसका कारण साहित्यमा विभिन्न शैली, प्रविधि र संरचनाहरू समाहित गर्ने प्रवृत्ति बढ्दै गएको छ। साहित्यमा विधामिश्रण एक नवीन प्रवृत्तिका

रूपमा स्थापित भइसकेको छ जसले परम्परागत सीमाहरू भत्काउँदै बहुआयामिक सिर्जनाको मार्ग खुला गरिरहेको छ ।

२.२.१ कथामा नाटकको अन्तर्क्रियाका रूपमा मिश्रण

कथामा नाटकको मिश्रण भन्नाले कथाजस्तो वर्णनात्मक गद्यभित्र नाटकको शैली, संरचना र विशेषताहरूको प्रयोगलाई बुझिन्छ । यसले कथा केवल पढ्ने माध्यम नभई दृश्यात्मक रूपमा अनुभूत हुने बनाउँछ । संवाद, क्रियाशीलता, दृश्य संरचना र पात्रहरूको प्रत्यक्ष द्वन्द्वजस्ता नाटकीय तत्त्वहरू कथामा मिसिँदा त्यसले नाटकीय प्रभाव सिर्जना गर्छ । नाटकले कल्पित पात्रहरूबीचको संवादमार्फत क्रियाकलाप सिर्जना गर्न शब्दहरूको प्रयोग गर्छ, ती पात्रहरूले पाठकसँग होइन, आपसमा कुरा गरिरहेका हुन्छन् । यसरी अन्तर्क्रिया नाटकको मूल र मौलिक विशेषता हो (स्कोल्ज,सन् १९८६, पृ.XXX) । आधुनिक तथा उत्तरआधुनिक साहित्यिक प्रवृत्तिहरूले विधागत सीमाहरूलाई तरल बनाउँदै लगेका छन्, जसको परिणामस्वरूप यस्तो मिश्रण सम्भव भएको हो । कथामा नाटकको मिश्रण हुँदा कथा संवादप्रधान, दृश्यात्मक र जीवन्त बन्छ । विशेषगरी पात्रहरूबीचको प्रत्यक्ष संवाद, मञ्चीय उपस्थितिको आभास, समय र स्थानको एकताको प्रयोग र पाठक वा श्रोतालाई साक्षी बनाउने शैली नाटकका विशेषता हुन् । यिनै विशेषताहरू कथाभित्र मिसिएर कथालाई गहिरो संवेदनात्मक र नाटकीय प्रभाव दिने गर्छन् । गोविन्दराज भट्टराई (भट्टराई, २०६२, पृ.१२६) का अनुसार, यस प्रकारको मिश्रणले कृतिको उद्देश्यलाई बिगार्नाको सट्टा झन् ठूलो स्वतन्त्रता प्रदान गर्दछ; विविधता अटाउने फलक प्रदान गर्दछ । जीवन पनि एकरूप छैन; यो विविधतायुक्त धेरैखाले मसला हालेको तरकारीजस्तो छ । यसले कृतिमा तेस्रो अथवा चौथो रङ्ग उत्पन्न गर्दछ, मिश्रित स्वाद उत्पन्न गर्दछ । यी दृष्टिकोणहरूले स्पष्ट पार्छन् कि कथामा नाटकको मिश्रण केवल शैलीगत नवीनता होइन, संवेदनात्मक सघनताको एक सशक्त माध्यम पनि हो, जसले पाठकलाई कथा पढ्न होइन, अनुभूत गर्न बाध्य बनाउँछ ।

कथामा नाटकको मिश्रणले साहित्यिक विधाहरूबीचको सीमालाई मेट्दै कथालाई नवीनता प्रदान गर्दै जीवन्त बनाउँछ । संवाद, दृश्य संरचना, द्वन्द्व र मञ्चीय प्रभावजस्ता नाटकीय तत्त्वहरू कथाभित्र समावेश हुँदा कथा केवल वर्णनात्मक नरही दृश्यात्मक, संवेदनात्मक र सजीव बन्छ । यसले पाठकलाई केवल पाठकको हैसियतमा राख्दैन, बरु साक्षी र सहभागी बनाउँछ । कथाभित्रको नाटकीयता कुनै आकस्मिक प्रयोगका रूपमा नरही कथा-कला विस्तारको एक सशक्त प्रक्रियाका रूपमा देखिन्छ, जसले समकालीन कथालेखनमा अभिव्यक्तिको नवीन ढोका खोलिदिएको छ ।

२.२.२ कथामा निबन्धको अनुनयताका रूपमा मिश्रण

कथामा निबन्धको मिश्रण भन्नाले कथाकृतिभित्र निबन्धको चिन्तनशीलता, आत्मपरीक्षण, विश्लेषणात्मकता र विचारमूलकता समेटिनु हो । निबन्धले यसको शुद्धतम रूपमा विचारहरू स्थापित गर्न

शब्दको प्रयोग गर्छ । यो विचार निबन्धकारद्वारा सिधै पाठकलाई सम्बोधन गरिन्छ । यस आधारमा हेर्दा यसको मुख्य गुण प्रेरणा र तर्कद्वारा मनाउने (अनुनयता) हो (स्कोल्ज,सन् १९८६, पृ.XXX) । मूल रूपमा अनुनयता निबन्धको मूल विशेषता हुँदाहुँदै पनि यसका अन्य विशेषताहरू पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण छन् । वैयक्तिकता, निजात्मकता, आत्मप्रकटीकरण, सङ्क्षिप्तता, विषयवस्तुगत स्पष्टता, बौद्धिकता, हार्दिकता, विचारको प्रतिपादन आदि निबन्धका आधारभूत तत्त्व हुन् भने संवेदना र अनुभूतिको सहजता, भावको सघनता, तार्किकता पनि निबन्धका उपकरण हुन् (गौतम, २०७६, पृ.५०९०) । कथामा यस प्रकारका निबन्धात्मक विशेषता तथा गुणहरूको मिश्रणद्वारा कथा केवल पात्र र घटनामा सीमित नरही लेखकको दृष्टिकोण, सामाजिक-सांस्कृतिक व्याख्या, दार्शनिकता वा आत्ममूल्याङ्कनजस्ता निबन्धात्मक पक्षहरू प्रकट गर्न थाल्दछ । यसरी कथा निबन्धात्मक बन्छ र पाठकले कथाभित्र कथाकारको उपस्थिति र विचारलाई प्रत्यक्ष अनुभव गर्दछ । कथामा परम्परित वर्णनात्मकतासँगसँगै जब निबन्धात्मक विशेषताहरूको प्रवेश हुन्छ तब त्यहाँ निबन्धात्मकता प्रकट हुन्छ । कथामा निबन्धको मिश्रणले कथालाई गहिरो र बहुआयामिक बनाउँछ । निबन्धको निजात्मकता, तार्किकता र विचारशीलता कथामा समावेश हुँदा कथाको भावनात्मक र बौद्धिक पक्षहरू थप स्पष्ट र प्रभावकारी हुन्छन् । यसले कथालाई केवल घटनाको वर्णनभन्दा माथि उठाएर पाठकलाई लेखकको व्यक्तिगत अनुभव, सामाजिक विश्लेषण र दार्शनिक चिन्तनसँग जोड्ने काम गर्छ । निबन्धात्मक तत्त्वहरूले कथामा विषयवस्तुको विवेचना र वैचारिक गहिराइ थप्ने हुँदा कथाको प्रस्तुतीकरण व्यापक र समृद्ध हुन्छ ।

२.२.३ कथामा कविताको ध्यान-चिन्तनका रूपमा मिश्रण

कथामा कविताको मिश्रण भन्नाले कथाजस्तो गद्यात्मक विधामा कविता विशेषतः भाव, प्रतीक, लय, विम्ब, ध्वनि, आलङ्कारिकता र साङ्केतिकताको प्रयोग भई कथालाई काव्यमय बनाउने प्रक्रिया हो । कविता आफ्ना शुद्धतम रूपमा शब्दहरूको माध्यमबाट भावनाहरू अभिव्यक्त गर्छ । ती भावना यस्ता हुन्छन् जसले पाठकलाई सिधा सम्बोधन नगरी वक्ता आफैंसँग बोलिरहेको वा सोचिरहेको जस्तो लाग्छ । त्यसैले कविताको मुख्य विशेषता ध्यान–चिन्तन हो (स्कोल्ज,सन् १९८६, पृ.XXX) । यसले कथा केवल वर्णनात्मक वा घटनात्मक नबनी गहिरो भावात्मक, सौन्दर्यात्मक र अमूर्त अनुभूतिमा रूपान्तरित हुन्छ । जब कथा संवेदनशीलता, सङ्गीतात्मकता र भाषिक सौन्दर्यले युक्त हुन्छ, तब त्यसमा कविता मिसिएको अनुभव हुन्छ । कथामा यस्तो काव्यात्मकता आउँदा भावनात्मक घनत्व र कलात्मक प्रभाव उच्च हुन्छ । कथामा अन्य विधाहरूको मिश्रणकै प्रक्रियामा कथाभित्र कविताका तत्त्वहरूको सघन उपस्थितिद्वारा कथाको शैली, संरचना, प्रवाह तथा भावमा देखिने भिन्नताले नै कथामा कविताको मिश्रण पुष्टि हुन्छ । कविताले कथामा प्रयोग हुने भाषालाई समृद्ध बनाउँछ र कथाका पात्र तथा भावनाहरूलाई सूक्ष्म तर प्रभावकारी रूपमा व्यक्त गर्न मद्दत गर्छ । यसरी कविता र कथाबीचको अन्तरसम्बन्धले कथालाई एक नाटकीय, दार्शनिक र कलात्मक स्वरूप दिन्छ । यसले कथालाई बहुविध दृष्टिकोणबाट

बुझ्न र अनुभव गर्न सहज बनाउँछ । यस सन्दर्भमा विधामिश्रणले परम्परागत आख्यान संरचनालाई चुनौती दिँदै नयाँ सिर्जनात्मक सम्भावनाहरू खोल्ने माध्यमको रूपमा काम गर्छ । कथामा कविताको मिश्रणले कथालाई केवल भाषिक सौन्दर्य मात्र प्रदान नगरी सामाजिक, सांस्कृतिक र मनोवैज्ञानिक पक्षहरूलाई पनि प्रभावकारी रूपमा प्रस्तुत गर्न सक्षम बनाउँछ ।

२.३ विधामिश्रणका आधारमा सत्तरीको दशकका नेपाली कथाको विश्लेषण

सत्तरीको दशक नेपाली कथा साहित्यका लागि एक महत्त्वपूर्ण कालखण्डका रूपमा रहेको छ । यस अवधिमा नेपाली समाज, राजनीति र साहित्यिक प्रवृत्तिहरूमा व्यापक परिवर्तनहरू देखापरे । नेपाली कथाले परम्परागत धारबाट बाहिर निस्कँदै विभिन्न नवीन प्रयोगहरू आत्मसात् गर्न थाल्यो । विधागत दृष्टिले यस कालखण्डका कथाहरूमा अन्य विधाका तत्त्वहरूको प्रचुर संयोजनको अवस्था देखापरेको छ । यस प्रकारको संयोजनले कथाको परम्परागत मान्यतालाई तोड्दै कथाभित्र इतर विधाको मिश्रणको अधिकता देखिन्छ भने यस प्रक्रियाले कथाको विधातात्त्विक परम्परागत मान्यतालाई भञ्जन गरेको छ । यस अध्ययनले सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रणको भूमिका, प्रयोग, प्रभाव र स्थितिको पहिचान गर्ने प्रयास गरेको छ । सत्तरीको दशकका नेपाली कथाले विधागत सीमाहरू पार गर्दै कसरी विधामिश्रणको नवीन शैली अपनायो भन्ने कुरा यस विश्लेषणको केन्द्रमा रहेको छ । सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा देखिएका विधामिश्रणका प्रक्रियालाई साक्ष्यद्वारा देखाउँदै तिनको विश्लेषण यस प्रकार गरिएको छ ।

२.३.१ लाटो पहाड कथामा विधामिश्रण

नेपाली साहित्यमा नितान्त भिन्न र नवीन विषयवस्तु, शैली र संरचनामा संरचित कथाका रूपमा 'लाटो पहाड'लाई लिइन्छ । कथाकार उपेन्द्र सुब्बा (२०३०) को *लाटो पहाड* कथासङ्ग्रहमा सङ्गृहीत शीर्षकथा लाटो पहाडलाई प्रयोगपरक लेखनको एक उत्कृष्ट उदाहरणका रूपमा लिन सकिन्छ । प्रस्तुत 'लाटो पहाड' कथाको परिवेश, पात्र, संवाद र समाख्यानको शैलीलाई हेर्दा यहाँ कथातत्त्वका अतिरिक्त नाटक र निबन्धका गुण प्रशस्त देख्न सकिन्छ । पात्रहरूबिचको द्वन्द्व, संवाद र परिवेशको दृश्यात्मकतालाई हेर्दा यो कथा कथाविधा कम र नाटक ज्यादा देखिन्छ । त्यसैगरी कथामा आएका पात्रका मनोभाव, विचार र तर्कशीलतालाई विश्लेषण गर्दा निबन्धात्मक गुण प्रशस्त देखिन्छ । तसर्थ 'लाटो पहाड' कथामा इतर विधाको मिश्रण सबल रूपमा देखापरेको छ भने यो प्रकारको मिश्रणले कथाको परम्परागत मान्यता तथा संरचनाको भञ्जन गर्दै कथागत सौन्दर्य तथा सम्प्रेषणीयतालाई प्रभावकारी बनाएको छ । परम्परागत कथालेखनभन्दा भिन्न दृष्टिकोण र रचना प्रक्रिया अवलम्बन गरिएको प्रस्तुत कथामा प्रयुक्त विधामिश्रण के कसरी भएको छ ? र त्यसले कथागत विनिर्माणलाई कसरी सघाएको छ ? सो तथ्यलाई पहिल्याउन कथांशलाई साक्ष्यका रूपमा प्रस्तुत गर्दै विश्लेषण गरिएको छ ।

२.३.१.१ नाटकको अन्तर्क्रियाका रूपमा मिश्रण

नेपालको पूर्वीय आदिवासी लिम्बू समाज र मुन्धुमी संस्कृतिको सेरोफेरोमा लेखिएको प्रस्तुत कथाको संरचनात्मक स्वरूपलाई हेर्दा यस कथामा नाटकीय तत्त्वको उपस्थिति ज्यादा देखिन्छ। कथामा कथानकलाई अघि बढाउने सन्दर्भमा नाटकीय शैली तथा तत्त्वहरूको अत्यधिक उपस्थितिले गर्दा कथामा नाटकीयता हावी हुन गएको छ। पात्र, संवाद तथा समाख्याताका विविध पक्षबाट कथामा नाटकको प्रत्ययन स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ। के र कस्ता नाटकीय गुण तथा शैलीद्वारा कथामा नाटकको मिश्रण भएको छ भन्ने तथ्यको विश्लेषण कथांशलाई आधार मान्दै निम्नानुसार गरिएको छ।

> अङ्ग्रेजी अक्षरमा 'यु' आकारमा पूर्वी पहाडको एउटा प्राथमिक विद्यालय एक तले छ। विद्यालयको साइन बोर्डमा लालबहादुर प्रा.वि., आङसराङ वसाँगु, पाँचथर लेखिएको छ। टिङटिङटिङटिङ... गरेर स्कूलको घण्टी बज्छ। कक्षा एकको कोठाबाट नानीहरू होहल्ला र ठेलमठेल गर्दै भेँडाबाख्राजसरी निस्कन्छन्। यसरी निस्कँदा एउटा मङ्गोल केटाले अर्को आर्यन केटालाई ठेल्न पुग्छ। आर्यन लड्छ। दुवै उमेरले उस्तै देखिन्छन्, पाँच छ वर्षका जस्ता।
>
> आर्यन : (उठेर) यो फाङजङे चितुवालाई अहिले...
>
> फाङजङ : चितुवा ? मु... बिस्ने (हातको झुम्रोको बलले विष्णुलाई हान्छ)।
>
> 'चितुवा ! चितुवा ! लिम्बू लाटा चितुवा ! तीन पाथी घिचुवा !' भन्दै विष्णु भाग्छ। अरू आर्यन बच्चाहरू पनि उसै भन्दै विष्णुको पछिपछि ओरालो बाटो कुद्छन्।
>
> 'बाहुन क्षेत्री खसेत्रा ! निधारभरि अछेत्ता !' फाङजङसँगै मङ्गोल बच्चाहरू तेर्सो बाटोमा उभिएर कराउँछन्।
>
> केहीबेरमै मङ्गोल बच्चाहरू आधा बाटो पुगेर आधाआधा बाँडिन्छन्। एउटा सानो समूह उकालो लाग्छ।
>
> बाँकी समूहको एउटा लिम्बू केटा 'यो घर कसको ? आलेको। भित्रबाहिर टालेको' भन्दै कुद्छ। बाटो माथिबाट मगर बच्चाहरूले ढुङ्गा, माटोले लिम्बू केटाकेटीहरूलाई हान्छन्। फाङजङ र अरू लिम्बु केटाकेटीहरू तित्तरबित्तर हुँदै भाग्छन्। (२०७१, पृ.१४७)

प्रस्तुत कथांशमा नाटकमा रहने समाख्याताको शैली, दृश्यात्मकता, पात्रका बीच हुने बाह्य तथा आन्तरिक द्वन्द्व तथा संवादको प्रधानता प्रमुख बनेर आएको देखिन्छ ।.कथाको यस अंशमा समाख्याताद्वारा परिवेशको वर्णनलाई दृश्यपरक रूपमा उतारिएको छ। कथांशमा वर्णित विद्यालयको दृश्य, वरिपरिको वातावरण र पात्रहरूका गतिविधि नजिकबाट हेरेको अनुभव हुन्छ। टिङटिङटिङटिङ गरेर स्कुलको घण्टी बज्छ भन्ने जस्ता प्रस्तुतिले त्यहाँको वातावरणलाई प्रत्यक्ष अनुभूति गराएको छ, जुन कथामा रहने पारम्परिक वर्णनभन्दा फरक दृश्यात्मक प्रस्तुतिमा आधारित छ। जसले नाटकीय प्रभाव

सिर्जना गरेको छ । प्रस्तुत 'लाटो पहाड' कथाभरि नै कथामा घटेका घटनाहरूलाई प्रत्यक्ष देख्ने गरी चित्रण गरिएको छ । कथामा वर्णित पात्र तथा परिवेशको सजीवताले पाठकका आँखासामु सम्पूर्ण दृश्य देखापर्दछ । अंग्रेजी अक्षरमा 'यू' आकारमा पूर्वी पहाडको एउटा प्राथमिक विद्यालय एक तले छ भन्ने अंशले स्थानको विवरण प्रस्तुत गर्दै पाठकलाई घटनाको साँचो रूप र दृश्यात्मकता तर्फ डोऱ्याउँछ । त्यसै गरी विद्यालयको साइन बोर्ड, कक्षाकोठा, घण्टी बज्दा विद्यार्थीहरूको होहल्ला, ठेलमठेल र झगडाको दृश्यात्मक प्रस्तुतिले नाटकीय जीवन्त परिवेशको सिर्जना गरेको छ । आर्यन लड्छ ! दुवै उमेरले उस्तै देखिन्छन्, पाँच छ वर्षका जस्ता र फाङजङे र अरू लिम्बू केटाकेटीहरू तितरवितर हुँदै भाग्छन् जस्ता वाक्यहरूले कथा पढ्दा दृश्यहरु सजीव भएर आउँछन् । जुन नाटकमा देखिने मञ्चीय प्रभाव सिर्जना गर्न सफल छ ।

त्यसैगरी प्रस्तुत कथांशमा मंगोल र आर्यन केटाकेटीबीचको सङ्घर्षलाई देखाइएको छ । जसले पात्रहरूबीच जातीय पहिचानलाई लिएर प्रत्यक्ष टकरावको अवस्था देखाउँछ । यो फाङजङे चितुवालाई अहिले र बाहुन क्षेत्री खसेत्रा, निधारभरी अक्षता ! जस्ता आर्यन र मंगोल केटाकेटीका भनाभन तथा झगडाबाट नाटकमा रहने पात्रहरूबीचको तनाव र परस्पर सम्बन्धको प्रभावलाई देखाएको छ । त्यस्तै कथामा प्रयुक्त छोटा, तिखा र भावनात्मक रूपमा गहकिला संवादले पात्रहरुको मनोविज्ञानलाई प्रकट गरेका छन् । पात्रका आपसी संवादबाटै कथाको घटनाक्रम अगाडि बढेको छ जुन नाटकमा रहने प्रमुख विशेषता हो । प्रस्तुत अंशमा नाटकमा रहने दृश्य र स्थानको महत्त्वपूर्ण भूमिका र पात्रहरूको सङ्घर्षको चित्रण नाटककै अंशमा जसरी आएकाले कथाको सम्पूर्ण वातावरण र घटनाहरूलाई जीवन्त बनाएको छ । तसर्थ दृश्य र स्थानको समाख्याताको मञ्च निर्देशन र पात्रहरूको सङ्घर्षको चित्रणले कथाभित्र नाटकको मिश्रणलाई नकार्न सकिँदैन ।

> ठूलेले रक्सी र पैसा समाउँछ । रक्सीको बोतल केदाङलाई दिँदै भन्छ, "योचैँ तिम्ले समा ।"
> हरियो पातसँगै पैसा इस्टकोटको भित्री गोजीमा हाल्दै ठूले उठेर घरभित्र जान्छ ।
> फाङजङको बोजू : कस्को के र छ ठूले ?
> कोक्मा ठूले : माङजाबुङ्गेको घर पैँचो रे आमो ।
> फाङजङकुम्माले अगेनाको अगुल्टो जोडसँग ठोस्छिन् । आगोको फिलिङ्गो उठ्छ ।
> फाङजङकुम्मा : जहिलेजहिले च्याब्रुङ मात्रै नाँच्दै हिँड । घरको काम त वास्तै छैन ।
> कोक्मा ठूले : चुप, कि बिस्तारै बोल ।
> फाङजङकुम्मा सोतेले आगो फुक्छिन् । खरानी बुङ्गै उड्छ ।
> बोजू : जावस् न बुहारी ।
> कोक्मा ठूले चारवटा रक्सी खाने बटुका लिएर बाहिर निस्किन्छ । (२०७१, पृ.१५१)

प्रस्तुत कथांशमा आएका वाक्यहरू जस्तै; फाङजङकुम्माले अगेनाको अगुल्टो जोडसँग ठोस्छिन् । आगोको फिलिङ्गो उठ्छ । फाङजङकुम्मा सोतेले आगो फुक्छिन् । खरानी बुङ्गै उड्छ र कोक्मा ठूले चारवटा रक्सी खाने बटुका लिएर बाहिर निस्कन्छ । आदिले नाटकमा हुने भौतिक क्रियाकलापलाई सङ्केत गरेको छ । यी भौतिक क्रियाकलापको वर्णनले पात्रहरूको मानसिक स्थिति र वातावरणको वास्तविकतालाई दर्शाएका छन् । आगो फुक्नु, खरानी उड्नु, अगुल्टो जोडसँग ठोस्नु, रक्सी खाने बटुका लिएर बाहिर निस्कनु जस्ता दृश्यहरुले मञ्चमा देखिने प्रभावशाली नाटकीय प्रभाव सिर्जना गरेको छ ।

समग्र कथाभित्र संवादहरु छोटा तर प्रभावकारी छन्, जसले नाटकीय संवादको विशेषतालाई झल्काउँछ । बोजूको कसको के र छ र ठूले ? र फाङजङकुम्माको जहिलेजहिले च्याब्रुङ मात्रै नाच्दै हिँड । घरको काम त वास्तै छैन । भन्ने जस्ता वार्तालापीय संवादहरुले पात्रहरूको स्वभाव, सामाजिक सम्बन्ध र तनावलाई सहज रूपमा प्रकट गर्दछ । संवाद र भौतिक क्रियाकलापले पात्रहरूका बीचमा सङ्घर्षको स्पष्ट चित्रण गरेको छ । फाङजङकुम्मा र कोक्मा ठूलेबीचको वादविवादले दुई पात्रको वैचारिक भिन्नतालाई देखाएको छ । यी दुईबीचको विवादमा बोजूको प्रतिक्रियाले कथाको यस अंशमा पारिवारिक तनाव र आन्तरिक सङ्घर्षलाई देखाएका छन् । जहिलेजहिले च्याब्रुङ मात्रै नाच्दै हिँड । घरको काम त वास्तै छैन । जस्ता संवादमा फाङजङकुम्माले ठूलेलाई घरको जिम्मेवारी बिर्सेको आरोप लगाएकी छे भने कोक्मा ठूले स्वास्नीको कुरालाई मतलब नगरी बटुका बोकेर रक्सी खान बाहिर निस्केको सन्दर्भले पारिवारिक तनाव र द्वन्द्वलाई दर्शाउँछ । त्यसै गरी ठूलेको चरित्रले उसको जिम्मेवारी बोध र व्यक्तिगत इच्छाबीचको द्वन्द्वलाई झल्काउँछ । त्यस्तै कथावाचकले दृश्य प्रस्तुत गर्दा नाटकीय प्रभाव दिने गरी वर्णन गरेका छन् । हरियो पातसँगै पैसा इस्टकोटको भित्री गोजीमा हाल्दै ठूलै उठेर घरभित्र जान्छ । जस्ता वर्णन शैलीले नाटकमा हुने मञ्च निर्देशनको झल्को दिएको छ । यस कथामा कार्य-प्रतिक्रियाको संरचना बलियो भएर आएको छ । पात्रहरूले संवाद बोलेपछि तत्काल प्रतिक्रिया दिएका छन् । यो संरचनाले यहाँ कथाभन्दा नाटकीयता बढी देखिएको छ, किनभने नाटकमा पात्रहरुको क्रियाकलाप र संवादकै भरमा भाव प्रकट गरिन्छ र कथानकलाई अगाडि बढाइएको हुन्छ । नाटकमा सम्भावित स्थान र काललाई सङ्केत गर्न भौतिक क्रियाकलाप, संवाद आदिको सहयोग लिइएको हुन्छ । यस कथाको पनि प्रस्तुत अंशमा आएका आगो जलाउनु, रक्सी खाने बटुका लिएर बाहिर निस्कनु आदिको उल्लेखले गाउँघरको साँस्कृतिक र पारिवारिक परिवेश आदिको झल्को दिएको छ । यो कथामा नाटकीय शैली हो । यसरी माथिको कथांशलाई विश्लेषण गर्दा प्रस्तुत अंश नाटक जस्तै देखिन्छ । यस साक्ष्यले कथाभित्र नाटक विधाका विभिन्न तत्त्वहरुको मिश्रण भएको पुष्टि गर्दछ । संवाद, भौतिक क्रियाकलाप, संघर्ष, दृश्य तथा स्थानको वर्णन आदिको मूल्याङ्कनबाट यस कथामा नाटक विधाको मिश्रण भएको र यस मिश्रणले परम्परागत कथाको संरचना र शैलीलाई भत्काएर विनिर्मित कथाको रूपमा आफूलाई प्रस्तुत गरेको छ । यस प्रकार नाटकीय तत्त्वहरुको मिश्रणले कथालाई जीवन्त, दृश्यात्मक, संवाद प्रधान र गतिशील बनाएको छ । नाटकीय तत्त्वको अत्यधिक प्रयोगले भावनात्मक आत्मसंवादको अभाव देखिए पनि पात्रहरुको स्थिति र

तिनका कार्यव्यापारबाट पात्रहरूका मनोभाव बुझ्न पाठकलाई गाह्रो परेको छैन । समग्रमा नाटकीय मिश्रणले कथाको प्रस्तुतिमा फरकपन र रोचकता ल्याएको छ ।

२.३.१.२ निबन्धको अनुनयताका रूपमा मिश्रण

प्रस्तुत 'लाटो पहाड' कथालाई शैली, संरचना तथा समाख्यानका सन्दर्भबाट हेर्दा यो नाटकको स्वरूपमा लेखिएको कथाका रूपमा देखिन्छ । नाटकीय स्वरूप तथा नाटकीय तत्त्वको मिश्रणमात्र नभएर यस कथामा निबन्धात्मक गुण भएका पात्रका संवाद तथा अंशहरू पनि देख्न सकिन्छ । कथालाई अघि बढाउने सन्दर्भमा पात्रका संवादका रूपमा अभिव्यक्त त्यस्ता निबन्धात्मक गुण भएका अंशलाई साक्ष्यका रूपमा प्रस्तुत गरी तिनको मिश्रणले कथामा पारेको प्रभावको विश्लेषण गर्दै कथामा निबन्धको मिश्रणद्वारा कथा कसरी विनिर्मित भएको छ सोको मूल्याङ्कन गरिएको छ । उपेन्द्र सुब्बाको 'लाटो पहाड' कथामा निबन्धको प्रयोग यस प्रकार भएको छ :

> सामुदायिक वन कार्यालयको प्राङ्गणमा समितिका मान्छेलगायत गाउँलेहरू भेला भएका छन् । समितिका मान्छे बेन्चमा बसेका छन् भने कोक्मा ठूले, केदाङलगायत अरू भुइँमा बसेका छन् । नासपाते बूढा चोर औँला नचाउँदै चर्किएर बोल्दै छ ।
>
> नसपाते : तिमीहरूले रोपेको हो यो जङ्गलको रूख ? हाम्रो बाउबाजेले स्याँरेको, हुर्काको । किन काट्न नपाउने ? तिमीहरू मुलाङले आफ्नो बारीको डिलमा एउटा डाले घाँस रूख रोपेका छौ ? कुरा गर्छौ वन जोगाउने ? साँची भन्नु हो त हाम्रा बाउबाजेले तिमीहरूका बाउबाजेलाई साला फर्सी रोपिखाने जाग्गा देको । कुरा गर्छौ जाँठा हो । आफ्नो संस्कृति जोगाउनलाई, एउटा च्याब्रुङ बनाउनलाई एउटा रुख पनि काट्न नपाउने ? बेची खानलाई त काटेको होइन नि रुख तिमेरले जस्तो, ठूलेले ।
>
> सचिव : तिमी बूढा पनि यस्तै कुरा गर्छौ भने जेल जान्छौ है ।
>
> नसपाते बूढा : मैले जेलनेल नदेखेको हो ? २०३४ सालमा आफ्नै भाषामा पढ्न लेख्न पाउनुपर्छ, स्कूल खोल्न पाउनुपर्छ भन्दा राजद्रोहको मुद्दा खेपेको मान्छे हो म पनि । त्यतिखेर मैले मेरो पल्टनमा हाजिर हुन पाइनँ । त्यतिखेर यी टाठाबाठा भनाउँदो जाँठा लिम्बूहरू पनि चुइँक्कसम्म बोलेन ।
>
> अध्यक्ष : यसो हाउ सुब्बा साहब ! यो गाउँठाउँको कुरा हो । यतै मिलाऊँ । मुद्दामामिलामा नजाऊँ । मुद्दामामिलाले कसैलाई फाइदा गर्दैन । पन्ध्र बीस हजारको पनि कुरा नगरौँ । ६ हजारमा यतै मिलाऊँ । (२०७१ पृ.१९५/१९६)

प्रस्तुत कथांशमा आएको संवादलाई हेर्दा कथाभित्र निबन्धात्मक गुण प्रबल भएर देखा परेको छ । यसले कथामा निबन्धको मिश्रण छ भन्ने कुरा पुष्टि गर्दछ । निबन्धमा पाइने चिन्तन, तर्क, विश्लेषण,

आलोचना, ऐतिहासिक प्रसङ्ग तथा विचारमा आधारित संवाद यस अंशमा देख्न सकिन्छ । विशेषतः कुनै पनि निबन्धले कुनै विचार वा तर्कको प्रस्तुति गर्छ र त्यसका बारेमा बहस चलाउँछ । यस कथांशमा नसपाते बूढाले बोलेको संवाद तिमीहरूले रोपेको हो यो जङ्गलको रुख ? हाम्रो बाउ बाजेले स्याँरैको हुर्काको किन काट्न नपाउने ? ले वनको स्वामित्व, सांस्कृतिक अधिकार र सामाजिक अन्यायबारे बहस गरेको छ । नसपातेले सामाजिक अधिकारका लागि तर्कपूर्ण रूपमा आवाज उठाएको छ । आफ्नो संस्कृति जोगाउनलाई, एउटा च्याब्रुङ बनाउनलाई एउटा रुख पनि काट्न नपाउने ? बेची खानलाई त काटेको होइन नि रुख तिमेरले जस्तो, ठूलेले । भन्ने नसपातेको संवादले संस्कृति संरक्षण र प्रकृति संरक्षणका बीच भएको विवादमा तर्क र विचारको प्रवाह देख्न सकिन्छ, जुन निबन्धको गुण हो । निबन्धले गर्ने सामाजिक विषयको आलोचनात्मक मूल्याङ्कन पनि प्रस्तुत कथाको यस साक्ष्यमा देख्न सकिन्छ । तिमीहरू मुलाङले आफ्नो बारीको डिलमा एउटा डाले घाँस रूख रोपेका छौ ? कुरा गर्छौ वन जोगाउने ? भन्ने संवादले सामुदायिक वनको स्वामित्व, जातीय असमानता र कानुनी अन्यायबारे आलोचना गरेको छ । यस अंशमा सत्तासीन वर्गको वनसंरक्षणको नाममा सीमित वर्गलाई मात्र अधिकार दिने द्वैध चरित्रको आलोचना गरेको छ ।

त्यसैगरी निबन्धले प्रायः इतिहाससँग सम्बन्धित सन्दर्भ दिन्छ र ऐतिहासिकता पनि निबन्धको अर्को मुख्य विशेषता हो । प्रस्तुत कथांशमा नसपाते बूढाले २०३४ सालमा लिम्बू भाषामा पढ्न, लेख्न पाउनुपर्ने माग गर्दा आफू जेल परेको प्रसङ्ग सुनाएको छ । २०३४ सालमा आफ्नै भाषामा पढ्न लेख्न पाउनुपर्छ, स्कुल खोल्न पाउनुपर्छ भन्दा राजद्रोहको मुद्दा खेपेको मान्छे हो म पनि । भन्ने संवाद इतिहासको स्मरण हो । कथामा नसपाते बूढाको व्यक्तिगत इतिहासलाई हालको परिप्रेक्ष्यसँग जोडिएको छ । त्यस्तै चिन्तनशीलता तथा वैचारिकता निबन्धको अर्को गुण हो । निबन्धमा जसरी लेखकले विशेष विषयमा गहिरो चिन्तन गर्छ त्यसैगरी यस कथांशमा नसपाते बूढाले सामाजिक, सांस्कृतिक र कानुनी अन्यायबारे गम्भीर विचार प्रस्तुत गरेको छ । त्यतिखेर यी टाठाबाठा भनाउँदो जाँठा लिम्बूहरु पनि चुइँक्कसम्म बोलेन । भन्ने नसपातेको भनाइमा आफ्नै समुदायका मानिसहरुले पनि समर्थन नगरेको गुनासो र समाजको विरोधाभास प्रतिविम्बित छ ।

> निर्देशक रवि सेर्मासित एकजना युवक भन्दै थियो, ‘तपाईँको फिल्ममा हेर्ने चिज नै केही छैन । के बनाको यस्तो फिल्म ? न गीत छ, न फाइट, न डान्स ?’
> एउटा अलि बाठोजस्तो युवकले भन्यो, 'गाई त लडिमरेको हो नि ! त्यसमा पनि कानुन लगाउने ? यसरी नै सिध्याएको जनजातिहरूलाई । साँच्चै राम्रो फिल्म ! लु हाओ बधाइ !’
> युवकले सेर्मालाई गम्लङ्गै अँगालो मार्‍यो ।
> ‘धन्यवाद हजुर !’ निर्देशक सेर्माले जम्ल्या हात जोडेर भने, ‘यस्तै भो यो पल्टलाई । लाटो लिम्बूले बनाको, लाटो पहाड ।’ (२०७१, पृ.२२२)

निबन्धमा सामाजिक, सांस्कृतिक वा कलासम्बन्धी विषयलाई नै प्रायः विश्लेषण गरिन्छ । प्रस्तुत कथांशमा पनि चलचित्रमा गीत, फाइट र नाच नभएको भन्दै एक युवकले आलोचना गरेको छ । निर्देशक सेर्माले भने लाटो लिम्बूले बनाको, लाटो पहाड भनेर व्यङ्ग्य गरेको छ, जसले कलाको मूल्याङ्कनमा समाजको दृष्टिकोणबारे प्रश्न उठाउँछ । त्यसै गरी तपाईँको फिल्ममा हेर्ने चिज नै केही छैन । के बनाको यस्तो फिल्म ? न गीत छ, न फाट, न डान्स भन्ने भनाइले समाजमा व्यावसायिक चलचित्रको वर्चस्व र कलात्मक सिनेमाको उपेक्षाबारे गम्भीर बहस सिर्जना गरेको छ, जुन निबन्धात्मक गुण हो । त्यसै गरी निबन्धको अर्को विशेषता भनेको समाजका ऐतिहासिक र राजनीतिक सन्दर्भहरू प्रस्तुत गर्नु हो । गाई त लडिमरेको हो नि ! त्यसमा पनि कानुन लगाउने ? यसरी नै सिध्याएका जनजातिहरूलाई भन्ने वाक्यले राज्यद्वारा भएको ऐतिहासिक अन्याय र सामाजिक व्यवस्थाको आलोचना गरेको छ, जुन निबन्धात्मक विशेषता हो । यस अंशले कुनै व्यक्तिगत घटनामात्र नभई एउटा ठुलो उत्पीडन र सामाजिक प्रवृत्तिको चित्रण गरेको छ । यसका साथै प्रस्तुत संवाद केवल भावनात्मक नभई यसमा गहिरो सामाजिक-राजनीतिक विमर्श निहित छ र यो निबन्धको महत्त्वपूर्ण पक्ष हो ।

समाजका विसङ्गतिलाई व्यङ्ग्यात्मक शैलीमा प्रस्तुत गर्नु निबन्धको अर्को विशेषता हो । प्रस्तुत अंशमा निर्देशक सेर्माले लाटो लिम्बूले बनाको, लाटो पहाड भनेर आफ्नो सिर्जनालाई परिहासका साथ प्रस्तुत गरेको छ । यसले समाजमा सिर्जनात्मक अभिव्यक्तिमाथि गरिने पूर्वाग्रही दृष्टिकोणलाई व्यङ्ग्य गरेको छ । संवादको यस अंशमा जातीय पहिचान, कलात्मक स्वतन्त्रता र सामाजिक दृष्टिकोणबारे गहिरो व्यङ्ग्य छ । यस कथांशमा प्रयुक्त संवाद चलचित्रको कलात्मक मूल्य र सामाजिक मुद्दामाथि केन्द्रित छ । प्रस्तुत संवाद कथाको घटनाक्रम अगाडि बढाउनमात्र नभई, विचारको आदनप्रदानका लागि पनि प्रयोग भएको छ । गाई त लडिमरेको हो नि ! त्यसमा पनि कानुन लगाउने ? भन्ने संवादको अंशमा कानुनी व्यवस्थालाई अन्यायपूर्ण रूपमा प्रयोग गरिएको सङ्केत छ ।

अतः प्रस्तुत कथांशमा कला, समाज, इतिहास र विचारको आलोचनात्मक विश्लेषणका साथै व्यङ्ग्य, ऐतिहासिक सन्दर्भ र बहसको शैलीले कथालाई निबन्धसँग नजिक बनाएको छ । यसरी प्रस्तुत 'लाटो पहाड' कथामा नाटकका अतिरिक्त निबन्धात्मक गुण तथा तिनको मिश्रण पनि रहेको देखिन्छ । यद्यपि निबन्धात्मक गुण भएका अंशले संरचनात्मक तथा शैलीगत स्वरूपबाट कथालाई विनिर्माण गर्न नसके पनि संवादहरू निबन्धझैँ तर्कशील, विचारप्रधान र विमर्शात्मक रहेका हुनाले कथाभित्र निबन्धको मिश्रण भएको सङ्केत पाइन्छ ।

प्रस्तुत 'लाटो पहाड' कथामा निबन्ध र नाटकका तत्त्वहरूको मिश्रणले कथागत सौन्दर्यलाई विशिष्ट बनाएको छ । निबन्धात्मक गुणहरूले कथा केवल घटनाको प्रस्तुति मात्र नभई समाज, संस्कृति र राजनीतिक चेतनासँग जोडिएको बहसका रूपमा विकसित भएको छ । संवादहरूमा विचार आदानप्रदान, व्यङ्ग्य र ऐतिहासिक सन्दर्भको प्रयोगले कथालाई गहिराइ दिएको छ । त्यस्तै, नाटकीय तत्त्वहरू

दृश्यात्मकता, संवादात्मकता, द्वन्द्व र चरित्रहरूको सजीव उपस्थितिले कथालाई जीवन्त बनाएको छ । कथाभित्र पात्रहरूबीचको संवादले कथा मात्रै नभई समाजमा विद्यमान संरचनागत अन्याय, जातीय पहिचानको सङ्घर्ष र कलात्मक अभिव्यक्तिको सीमाबद्धतालाई चित्रण गर्दै पाठकलाई चिन्तनशील बनाउँछ । यसरी विधामिश्रणले कथाको सम्प्रेषणीयतालाई प्रभावशाली बनाउँदै यसमा गहिराइ, नाटकीयता र विचारशीलता थपेकाले कथा केवल मनोरञ्जनका लागि मात्र नभई बौद्धिक मन्थनका लागि पनि महत्त्वपूर्ण बन्न सफल भएको छ ।

२.३.२ मोन्टाज & सिनोप्सिस कथामा विधामिश्रण

कथाकार कुमार नगरकोटी (२०३१) द्वारा लिखित 'मोन्टाज & सिनोप्सिस' कथा उनको *कल्पग्रन्थ* (२०७७) कथासङ्ग्रहमा सङ्गृहीत कथा हो । परम्परित आख्यान लेखनका मानकहरूलाई भत्काउँदै लेखनका नवीन प्रयोगमा दत्तचित्त नगरकोटीको 'मोन्टाज & सिनोप्सिस' कथा पनि शैली, शिल्प तथा विधागत मान्यताका सीमाभन्दा बाहिर गई लेखिएको कथा हो । कथाका परम्परित मान्यता तथा कथागत विधातत्त्वको अनुपस्थिति र इतर विधाका तत्त्वहरूको सघन उपस्थितिले उनका कथाहरूको संरचना नवीन विन्यासमा विन्यस्त छन् । संरचनामा मात्र नभई भाषिक शैलीमा पनि उनका कथा परम्परित कथाको भाषाभन्दा पृथक् देखिन्छ । आफ्ना कथामा कविता, नाटक, डायरी, निबन्धलगायत अन्य विभिन्न विधाका तत्त्वहरू समाविष्ट गरेर अभिव्यक्तिको फरक बाटो बनाउने नगरकोटीको प्रस्तुत 'मोन्टाज & सिनोप्सिस' कथा पनि फरक संरचना र शैलीको प्रयोग गरिएको कथा हो । प्रस्तुत कथालाई विनिर्माणका अन्य विभिन्न पाटाबाट अध्ययन विश्लेषण गर्न सकिने देखिए पनि यहाँ भने कथामा प्रयुक्त इतर विधाका मिश्रणमा मात्र केन्द्रित रहेर कथाको विश्लेषण गरिएको छ । त्यसमा पनि कविता, नाटक र निबन्धको मिश्रणका पक्षमा मात्र केन्द्रित भएर विश्लेषण गरिएको छ । यसका साथै कथामा विधामिश्रणको स्थितिका कारण कथागत सौन्दर्यमा पर्न गएको प्रभावको पनि मूल्याङ्कन गरिएको छ ।

२.३.२.१ नाटकको अन्तर्क्रियाका रूपमा मिश्रण

प्रस्तुत कथामा नाटकीय तत्त्वको मिश्रणले कथालाई नाटकीय स्वरूप तथा संरचनामा पनि ढालेको देख्न सकिन्छ । नाटकमा प्रयुक्त हुने दृश्यात्मकता, संवाद, घटना, मञ्चसज्जा जस्ता तत्त्वहरूको उपस्थितिले प्रस्तुत कथालाई नाटकीय विशेषतायुक्त पनि बनाएको देखिन्छ । कथाका अंशहरूलाई साक्ष्यका रूपमा प्रस्तुत गर्दै सोको विश्लेषण निम्नलिखित अनुसार गरिएको छ ।

> यसो चिहाएर हेर्छु । वरपर-कुनाकाप्चातिर आँखा डुलाउँछु । स्पट-लाइटको मधुरो प्रकाशमा केही पर एउटा स्टुल देख्छु । ....

म चोकमा उभिएको छु । ल्याम्प-पोस्टमुनि । शङ्ख फुक्दै कोही आइरहेको छ । शङ्खनाद नजिकिँदै-नजिकिँदै छ । लौ हेर्नुस् शङ्ख-मानव एउटा गल्लीबाट निस्केको छ । कालो वस्त्र लगाएको छ । कपाल खौरेको । छ ।

लाश बोक्ने युवतीहरूको पछिल्तिर अब मलामीहरू पनि गल्लीबाट क्रमशः निस्कन थालेका छन् । तिनीहरू विकलाङ्ग छन् । सबै जना सर्वाङ्ग नग्न । छन् ।

म तिनीहरूलाई एकतमासले हेरिरहेको छु । हेर्दाहेर्दै तिनीहरू म नजिक आइपुगेका छन् ।

शङ्ख-मानव अब मसामु उभिएको छ । उसले मलाई दयालु नजरले हेरेको छ ।

चार युवतीलगायत विकलाङ्ग मलामीहरूको शवयात्रा रोकिएको छ । तिनीहरूले पनि मलाई मायालु नजरले हेरिरहेका छन् ।

मेरो नजरचाहिँ कर्पटमा लम्पसार परेको लाशमा अडेको । छ ।

लाशको मुहार हेरेर म अलमलिएको छु । भावशून्य, संज्ञाशून्य । जस्तो भएको छु ।

"तिम्रो आफ्नै लाश हो ।", शङ्ख-मानवले भनेको कुरा सुनेको छु, "किन नचिनेको झैँ गर्छौ?"

अघि सर्छु र लाशलाई नजिकबाट आँखाले छाम्छु । हो, रहेछ । मेरो आफ्नै लाश रहेछ । अनि यो मैंयाहरू चाहिं को रहेछन ? यी नवयौवनाहरूले मेरो लाशलाई काँधमा बोकी कता लैजान लागेका रहेछन् ?

"घाटमा । मोक्षघाटमा ।", नवयौवनाहरूले सामूहिक स्वरमा भनेको सुन्छु, "तिमी घाट मन पराउने लेखक ! तिमीलाई हामीले घाट लैजान लागेको !"

म त ज्युँदै छु । कसरी भन्ने ? कसरी मुख खोल्ने ?

"तिमी पो ज्युँदै छौ ।" मलामीहरूले नै भनेको सुनेको छु, "तर मिस्टर नगरकोटी, तिमीभित्रको लेखक त मरिसकेको छ नि त ! कस्तो अबुझ-अज्ञानी तिमी ! आफ्नै लाश देखेर पनि तिमीलाई विश्वास भइरहेको छैन ।"

त्यही त ! मलाई विश्वास भइरहेको । छैन । (२०७७, पृ. ११५-११७)

यसरी कथालाई अघि बढाउने क्रममा कथाकारले परिवेशको वर्णन गर्दा रङ्गमञ्चीय परिवेशको शैलीलाई कथामा भित्र्याएका छन् । यस कथांशमा नाटकका विभिन्न तत्त्वहरू स्पष्ट रूपमा देखिन्छन्, जसले कथालाई नाटकीय बनाएको छ । प्रस्तुत कथांशमा दृश्यात्मकता र मञ्चीय प्रभाव अत्यन्त बलियो रूपमा आएको छ । स्पट-लाइटको मधुरो प्रकाश, ल्याम्प-पोस्टमुनि उभिएको पात्र, गल्लीबाट प्रवेश गर्ने शङ्ख-मानव, विकलाङ्ग मलामीहरूको क्रमशः आगमन जस्ता विवरणहरूले मञ्चमा देखाइने प्रकाश प्रविधि र प्रवेश-प्रस्थान को झल्को दिन्छन् । यस्तै संवादको प्रयोग पनि अत्यन्त नाटकीय छ; तिम्रो आफ्नै लाश हो ।, घाटमा । मोक्षघाटमा ।, तिमी पो ज्युँदै छौ । तर मिस्टर नगरकोटी, तिमीभित्रको लेखक त मरिसकेको छ नि त ! जस्ता संवादहरू संवादप्रधान नाटकको शैलीसँग मेल खान्छन् । विशेष गरी,

नवयौवनाहरूको सामूहिक स्वर प्रयोगशील नाटकमा हुने कोरस प्रविधिसँग मिल्दोजुल्दो छ । यसले कथामा नाटकीयतालाई थप बलियो बनाएको छ । द्वन्द्वको स्तर पनि अत्यन्त अस्तित्ववादी छ; मुख्य पात्र आफ्नै लाश देखेर अलमलिएको छ, जसले जीवन-मृत्यु, अस्तित्व-अनस्तित्व, सर्जक-सिर्जना को गहिरो टकराव देखाउँछ । यो आन्तरिक द्वन्द्व नाटकमा पाइने मनोवैज्ञानिक सङ्घर्षसँग मेल खान्छ । प्रतीकात्मकता पनि अत्यन्त गहकिलो छ; शङ्ख-मानव धार्मिक र आध्यात्मिक सङ्केत हो, लाशले मृत्युलाई मात्र होइन, लेखकको सिर्जनात्मक अवसानलाई पनि जनाउँछ भने मोक्षघाट पुनर्जन्म वा मुक्तिको प्रतीक पनि हुन सक्छ । यस्ता बहुआयामिक विम्बहरूले कथालाई नाटकीय अभिव्यक्तिसँग नजिक बनाएका छन् । संवादप्रधानता, मंचीय प्रभाव, द्वन्द्व र प्रतीकात्मकता जस्ता नाटकीय तत्त्वहरूको समावेशले यस कथालाई नाटकसँग निकट पार्दै कथामा नाटकको मिश्रण रहेको स्पष्ट रूपमा पुष्टि गर्छ । कथाका दृश्यहरू मञ्चमा सहजै रूपान्तरण गर्न सकिने खालका छन्, जसले यसलाई नाटक र कथाको सङ्गमविन्दुमा पुऱ्याएको छ ।

> मभित्रको ज्युँदो-जाग्दो लेखक मरिसकेछ ? कहिले मरेछ ? कसरी मरेछ ? म स्वयम्लाई त्यसको खबर छैन । वास्तवमै कस्तो अबुझ-अज्ञानी म । यद्यपि दिवङ्गत नगरकोटीको लाशलाई घाटतिर लैजानै यी विकलाङ्ग मलामीहरू को रहेछन ? म चिन्न चाहन्छु । म बुझ्न चाहन्छु ।
>
> यस्तैमा शङ्ख मानवले शङ्ख फुकेको छ आफैंले फुकेको शङ्खनादलाई पछयाउँदै ऊ अघि बढेको छ । चार नवयौवनाहरु अघि बढेका छन् । उनीहरुलाई पछयाउँदै घोसेमुन्टो लगाउँदै विकलाङ्ग मलामीहरु पनि अघि बढेका छन् । तिनै मलामीहरुले अन्ततः आफ्नो परिचय दिँदै मलाई सम्बोधन गर्दै भनेका छन् :
>
> फिक्सन डिजाइनर !
> हामी तिमीले सेन्सर गरेका
> पात्रहरु हौँ, जसलाई तिमीले आफ्ना
> कथा र उपन्यासहरूबाट काँटछाँट गरेर
> मिल्काइदियौ । तिमीले हामीलाई आफ्ना
> किताबहरुबाट निकालेर फ्याँकिदियौ ।
> आज तिमीलाई फ्याँक्न तिम्रो लाश
> लिएर हामी घाटतिर जाँदै छौँ । (२०७७, पृ.११७-११८)

प्रस्तुत कथांशमा पनि नाटकीय तत्त्वहरू निकै सशक्त रूपमा प्रकट भएका छन् । यसले कथालाई नाटकको संरचनासँग निकट बनाएको छ । दृश्यात्मकता, संवादप्रधानता, द्वन्द्व, प्रतीकात्मकता र मञ्चीय प्रभाव जस्ता नाटकीय विशेषताहरू यस अंशमा पनि स्पष्ट रूपमा देखिएका छन् । दृश्यात्मकताको दृष्टिले,

यो अंश अत्यन्त नाटकीय छ । शङ्ख-मानवले शङ्ख फुकेको छ । आफैंले फुकेको शङ्खनादलाई पछ्याउँदै ऊ अघि बढेको छ । जस्ता वाक्यहरूले मञ्चमा देखाइने ध्वनि प्रभावको झल्को दिन्छ । शङ्खनादको प्रयोगले संस्कार, मृत्युसंस्कार वा आध्यात्मिक यात्राको सङ्केत दिन्छ, जुन नाटकमा दृश्यलाई गहन बनाउन प्रयोग गरिन्छ । यस्तै चार नवयौवनाहरू अघि बढेका छन् । उनीहरूलाई पछ्याउँदै घोसेमुन्टो लगाउँदै विकलाङ्ग मलामीहरू पनि अघि बढेका छन् । जस्ता वाक्यहरूले मञ्चीय प्रवेश-प्रस्थानलाई दर्शाउँछ । संवादप्रधानताको दृष्टिले यो अंश शुद्ध नाटकीय संवादको उत्कृष्ट उदाहरण हो । फिक्सन डिजाइनर !, हामी तिमीले सेन्सर गरेका पात्रहरू हौँ, जसलाई तिमीले आफ्ना कथा र उपन्यासहरूबाट काँटछाँट गरेर मिल्काइदियौ । जस्ता संवादहरूले कथालाई नाटकको शैलीमा रूपान्तरण गरेका छन् । हामी तिमीलाई फ्याँक्न तिम्रो लाश लिएर घाटतिर जाँदै छौँ । भन्ने संवाद अझ बढी नाटकीय छ किनभने यसले कथानायक (मुख्य पात्र) सँग प्रत्यक्ष टकराव उत्पन्न गरेको छ । पात्रहरू सजीव रूपमा संवाद गर्दै छन् । यसले नाटकमा हुने स्टेज संवादको अनुभूति गराउँछ । द्वन्द्वको दृष्टिले यो अंश अस्तित्ववादी र मनोवैज्ञानिक द्वन्द्वले भरिएको छ । मभित्रको ज्युँदो-जाग्दो लेखक मरिसकेछ ? कहिले मरेछ ? कसरी मरेछ ? जस्ता प्रश्नहरूले नायकभित्रको आत्मसंघर्षलाई प्रकट गर्छ । यहाँ मुख्य पात्र स्वयम्लाई उसको लेखक-स्वरूपको मृत्युबारे थाहा छैन, तर उसका सेन्सर गरिएका पात्रहरूले त्यसको घोषणा गर्छन् । यसले पात्रको आत्मपहिचानको संकटलाई देखाउँछ, जुन नाटकमा प्रयोग गरिने शक्तिशाली द्वन्द्वको रूप हो । प्रतीकात्मकताको दृष्टिले शङ्ख-मानव, विकलाङ्ग मलामी, नवयौवनाहरू र फिक्सन डिजाइनर जस्ता विम्बहरू कथाभित्र नाटकीयता ल्याउने प्रमुख तत्त्व बनेका छन् । शङ्ख-मानव धार्मिक, आध्यात्मिक प्रतीक हो । विकलाङ्ग मलामीहरू लेखकको सेन्सर गरिएका पात्रहरू हुन्, जसले उनलाई फ्याँक्न आएका छन् । यहाँ लाश केवल शारीरिक मृत्युको सङ्केत नभई लेखकको सृजनात्मक समाप्तिको प्रतीक बनेर आएको छ ।

२.३.२.२ कविताको ध्यान-चिन्तनका रूपमा मिश्रण

प्रस्तुत 'मोन्टाज & सिनोप्सिस' कथा कथालेखनको परम्परा तथा मानकलाई भञ्जन गरेर लेखिएको कथा हो । कथागत संरचना, भाषिक शैली तथा प्रस्तुतिका सबै कोणबाट कथाले विधागत विनिर्माणको शैलीलाई अँगालेको छ । प्रस्तुत विश्लेषण खण्डमा यस कथामा विधामिश्रणअन्तर्गत कविताको मिश्रण कहाँ र कसरी भएको छ त्यसको पुष्टिका लागि साक्ष्यलाई आधारमा राखेर सोको विश्लेषण गरिएको छ । कुमार नगरकोटीको 'मोन्टाज & सिनोप्सिस' कथामा कविताको प्रयोग यसरी गरिएको छ :

भित्र छिरेको छु ।
अँध्यारो परिवेशलाई छामछुम-छामछुम गर्दै भित्र छिरेको छु ।
कसको मनभित्र छिरेको छु ?

यति चकमन्न, यति निर्जन, यति सुनसान मन कसको हो ?
कति उदास मन ! कति उजाड मन !
के यो तिम्रो मन हो ?
या तिम्रो प्रेमीको ?
या यो मेरो आफ्नै मन हो ?
यति निस्तब्ध, यति निःशब्द मन कसको हो ?
कुनै प्राचीन दरबारको गर्भगृहजस्तो लाग्छ ।
यो निराकार शून्य पौराणिक यौवनाको पाठेघरजस्तो लाग्छ ।
कुनै उत्तर-आधुनिक थिएटरको ब्ल्याकबक्सजस्तो लाग्छ, यो ठाउँ ।
चारैतर्फ अन्धकार व्याप्त छ ।
सुगन्धित अगरबत्तीको यो बास्ना कहाँबाट आइरहेको छ ? (२०७७, पृ.११३/११४)

कविताको महत्त्वपूर्ण गुण लय हो,जसले शब्दहरूलाई संगीतात्मक बनाउँछ । प्रस्तुत कथांशमा आएको अँध्यारो परिवेशलाई छामछुम-छामछुम गर्दै भन्ने वाक्यमा शब्दहरूको ध्वन्यात्मक पुनरावृत्ति देखिन्छ भने यति चकमन्न, यति निर्जन, यति सुनसान, यति निस्तब्ध, यति निशब्द जस्ता पद-पदावलीको पुनरावृत्तिले लयात्मक प्रभाव सिर्जना गरेको छ । त्यसै गरी कवितामा विम्बात्मक तथा आलङ्कारिक भाषाको प्रयोग गरिएको हुन्छ । यसले विचारलाई गहिरो र सौन्दर्ययुक्त बनाएको हुन्छ । कुनै प्राचीन दरबारको गर्भगृहजस्तो लाग्छ र यो निराकार शून्य पौराणिक यौवनाको पाठेघर जस्तो लाग्छ, जस्ता वाक्यहरुमा प्रयुक्त विम्बात्मकता र रूपकको प्रयोगले प्रस्तुत कथाको यस अंशलाई कवितात्मक बनाएको छ ।

त्यस्तै के यो तिम्रो मन हो ? या तिम्रो प्रेमीको ? या यो मेरो आफ्नै मन हो ? जस्ता प्रश्नहरूमा मनको खोजी, अस्तित्वको प्रश्न र दार्शनिक अनिश्चितता झल्किएको छ । जहाँ कथाको सट्टा कवितात्मक अनुभूति बढाउने विशेषता देखिन्छ । यस प्रकार प्रस्तुत अंशको बाह्य संरचना र आन्तरिक संरचनाको मूल्याङ्कन गर्दा कविताका प्रमुख तत्त्वहरू प्रष्ट देखिन्छन् । यति मात्र नभई एउटा पूर्ण कविताको प्रयोग यहाँ देखिन्छ । लयात्मक पुनरावृत्ति, रूपकको प्रयोग, प्रश्नात्मकता, विम्बात्मकता र संवेदनशीलता जस्ता तत्त्वहरूले माथिको अंशलाई कवितात्मक बनाएका छन् । तसर्थ प्रस्तुत साक्ष्यलाई विश्लेषण गर्दा कथामा कविताको मिश्रण भएको पुष्टि हुन्छ ।

कथांशमा कुनै ठोस घटना वा कार्य छैन, जसले कथालाई अघि बढाओस् । पात्रको यात्रा या उद्देश्य प्रष्ट देखिँदैन, जसबाट कथानकको अस्पष्टता टड्कारो देखिन्छ । परम्परागत कथामा पात्रहरू सक्रिय रूपमा संलग्न हुन्छन् तर यहाँ पात्रको केवल मानसिक अवस्थाबारे सङ्केत मात्र पाइनुले कथामा चरित्र विकासको अभाव देखा पर्दछ । कथामा संवादहरू पात्रहरूबीचको अन्तरक्रियाको माध्यम हुनुपर्ने

स्थितिका बाबजुद यहाँ केवल आत्मसंवादात्मक प्रश्नहरू मात्र देखिनुले कथामा संवादको अभाव देखिन्छ। त्यसैगरी कथागत परिवेशमा रहने समय र स्थानको स्पष्ट चित्रण नहुनाले कथाको ठोस संरचनालाई कमजोर बनाएको छ र कविताको मिश्रणका माध्यमबाट कथागत विधातत्त्वको भञ्जन गरेको छ।

पुनः सन्नाटा छाएको छ।
म भुइँबाट उठेको छु।
काँचो अन्धकारलाई छामछुम-छामछुम गर्दै बाहिर निस्कने ढोका खोज्दै छु।
यस्तैमा दिवङ्गत स्त्रीले मेरै नाम काढेर मलाई सम्बोधन गरेकी छे :
नगरकोटी, मलाई तिमीले सृजना त गऱ्यौ तर कहिल्यै छापेनौ।
मलाई रचेर तिमीले बिर्सिदियौ।
मलाई सिर्जेर तिमीले कतै मिल्काइदियौ।
म त्यही अप्रकाशित कविता हुँ।
मलाई तिमीले कहिले छाप्छौ ?
म तिमीले नै लेखेको मायावी काव्य हुँ।
मलाई तिमीले कुन म्यागजिनमा प्रकाशन गर्छौ ? (२०७७, पृ.११६)

माथिको कथांश प्रस्तुत कथाकै दोस्रो उपशीर्षक 'सिनोप्सिस'बाट उधृत गरिएको हो। प्रस्तुत अंशमा पनि कथाकारले कथा भन्ने क्रममा कविताको मिश्रण गरेका छन्। कथामा देखिएको यो प्रकारको बान्कीले कविताको बाह्य संरचनाका साथै आन्तरिक संरचनालाई ग्रहण गर्दै कथामा कविताको प्रवेश गराइएको यथार्थलाई सिद्ध गरेको छ। कथांशलाई यसमा प्रयुक्त पदावली, लय, संरचना जस्ता कवितात्मक तत्त्वहरूका आधारमा हेर्दा कथामा कविताको मिश्रण स्पष्ट देखापर्दछ। यो अंश कुनै वर्णनात्मक आख्यानको रूपमा नभई चिन्तनशील, लयात्मक र रूपात्मक ढाँचामा प्रस्तुत छ। यसले यस अंशलाई कविता बनाएको छ। प्रस्तुत अंशले कथाभित्र कविताको मिश्रणलाई स्पष्ट रूपमा झल्काउने भावनात्मक गहिराइ, लयात्मकता, कवितात्मक संरचना र प्रतीकात्मक भाषाशैली बोकेको छ। यस साक्ष्यलाई हेर्दा यहाँ भावपक्ष अत्यन्त गहिरो, संवेदनशील र आत्मसंवादात्मक रूपमा आएको छ। नगरकोटी मलाई तिमीले सिर्जना त गऱ्यौ तर कहिल्यै छापेनौ भन्ने भनाइ रचनाकारको आफ्नै सिर्जनासँगको सम्बन्ध झल्काउने भाव हो। मलाई रचेर तिमीले बिर्सिदियौ। मलाई सिर्जेर तिमीले कतै मिल्काइदियौ। भन्ने भनाइमा त्यागिएको सिर्जनाको पीडा प्रस्तुत भएको छ। यस प्रकार यो अंशमा सिर्जनात्मक संवाद र कलाको अस्तित्वबारेको गहन विमर्शले कवितात्मक भावको गहिराइलाई दर्शाएको छ। त्यस्तै वाक्यहरूमा भएको शब्द तथा पदावलीगत पुनरावृत्तिले लयात्मक प्रभाव सिर्जना गरेको छ। रचेर बिर्सिदियौ र सिर्जेर मिल्काइदियौ जस्ता द्वन्द्वयुक्त पुनरावृत्तिले विशिष्ट लय सिर्जना गरेको छ। यस अंशमा प्रयुक्त लयात्मक पुनरावृत्ति, प्रश्नात्मक शैली र ध्वन्यात्मक प्रवाहका कारण कविताको मिश्रण पुष्टि

हुन्छ । प्रस्तुत कथामा परम्परागत कथाको जस्तो स्पष्ट आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खला छैन, बरु भावनात्मक अनुभूति, प्रतीक र प्रश्नहरूको लयबद्ध संयोजन छ । मुक्तछन्दमा रहेको यस अंश कुनै मात्रात्मक छन्दमा बद्ध नभए पनि कविताको प्रवाहसँगै गद्यात्मक लय सिर्जना गर्न सफल छ । अतः संरचनात्मक कोणबाट हेर्दा पनि यस कथामा कथाभन्दा कविता प्रभावशाली देखिन्छ किनभने कथांशमा कथाको रूपमा घटनाक्रम नभएर अनुभूतिको बहाब छ । भाषाशैलीका दृष्टिले पनि प्रस्तुत अंश काव्यात्मक छ । भाषाशैलीमा कविताको जस्तो घनत्व, विम्बात्मकता र आत्मसंवादको प्रभाव स्पष्ट रूपमा देखिन्छ ।

अतः प्रस्तुत कथामा कविताका तत्त्वहरूको मिश्रणले कथालाई भावनात्मक, प्रतीकात्मक र संवेदनशील बनाएको छ । लयात्मक पुनरावृत्ति, प्रतीकात्मकता, आत्मसंवाद र खुला संरचनाले कथालाई सिर्जनात्मक रूपमा फरक अनुभव दिने बनाएको छ । कथामा सामान्यतः कथानक, चरित्र विकास, संवाद, र द्वन्द्व मुख्य हुन्छन् । यद्यपि यहाँ कवितात्मक शैलीको प्रयोगले परम्परागत कथात्मक संरचनालाई भङ्ग गर्दै कथा र कविताबीचको सीमारेखा मेटाउने प्रयास गरेको छ । म तिमीले नै लेखेको मायावी काव्य हुँ, जस्ता वाक्यहरूले कथालाई कविता जस्तै अनुभूति गराउँछन्, जहाँ सिर्जनाको अस्तित्व र स्वीकृतिबारे गहिरो विमर्श छ । कविताको रहस्यात्मकता, लयात्मकता र विम्बात्मकताले कथा पढ्ने अनुभवलाई अझै गहिरो, संवेदनशील र आत्मअन्वेषणमुखी बनाएको छ । तथापि, कथाका केही पारम्परिक तत्त्वहरू जस्तै, स्पष्ट कथानक, संवाद र द्वन्द्वको न्यूनताले यसलाई पूर्ण कथा होइन बरु कविता मिसिएको गद्यरूप जस्तो बनाएको छ । यसरी कथामा कविताको मिश्रणले परम्परागत कथात्मक सीमालाई चुनौती दिँदै यसको सौन्दर्यलाई गहनता, संवेदनशीलता र वैचारिक बहुआयामिकता प्रदान गरेको छ ।

अतः संवादप्रधान संरचना, मञ्चीय प्रभाव, द्वन्द्व र प्रतीकात्मकता जस्ता नाटकीय तत्त्वहरूले यस कथालाई नाटकसँग अत्यन्त निकट बनाएको छ । संवादहरू संवादमूलक नाटकका जस्तै छन्, दृश्यहरू सहजै स्टेजमा मञ्चन गर्न सकिने र कथाले पात्रहरूको प्रवेश-प्रस्थान र गतिलाई सशक्त रूपमा चित्रण गरेको छ । यसैले यो कथामा नाटकको मिश्रण स्पष्ट रूपमा देखिन्छ, जसले यसलाई केवल कथा मात्र नभई नाटकीय आख्यानको रूपमा स्थापित गरेको छ । 'मोन्टाज & सिनोप्सिस' कथा पारम्परिक कथनशैलीबाट विचलित हुँदै विनिर्माणको प्रक्रियाबाट पुनःपरिभाषित भएको देखिन्छ जहाँ कविता र नाटकका तत्त्वहरू मिश्रित भएर कथाको परम्परागत संरचनालाई भञ्जन गरिएको छ । कथा, कविता र नाटकबीचको स्पष्ट सिमाना मेटिँदै कथाले कविताको लयात्मकता, प्रतीकात्मकता र अमूर्ततासँगै नाटकको संवादप्रधानता, दृश्यात्मकता र मञ्चीय प्रभाव बोकेको छ । कथा पारम्परिक संरचनागत नियमहरूमा अडिग रहनुपर्ने मान्यता भत्काउँदै असङ्गठित दृश्य, आत्मसंवाद, रहस्यात्मक प्रश्न र प्रतीकात्मक संरचनामा विकसित भएको छ । विधामिश्रणकै प्रक्रियाबाट कथा परम्परागत गद्य आख्यानको निश्चितता तोड्दै अर्थको तरलता, बहुस्तरीय विम्ब र पाठकलाई स्वतन्त्र व्याख्या गर्ने

खुलापन प्रदान गर्ने साहित्यिक संरचनामा परिणत भएको छ । अतः, कविता र नाटकको मिश्रणद्वारा उत्पन्न विधागत विनिर्माणले कथालाई एउटा स्थिर रूपभन्दा गतिशील, प्रयोगात्मक र बहुस्तरीय कलात्मक संरचनामा पुनःपरिभाषित गरेको छ। यसले कथासौन्दर्यलाई नयाँ आयाम दिएको छ।

२.३.३ फिस फ्राई कथामा विधामिश्रण

कथाकार नयनराज पाण्डे (२०२३) द्वारा लिखित 'फिस फ्राई' कथा उनको *जियरा* (२०७७) कथासङ्ग्रहमा सङ्गृहीत कथा हो। सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक तथा आर्थिक यथार्थको चित्रण, पात्रहरूको मनोवैज्ञानिक चित्रण, सरल तर प्रभावकारी भाषाशैलीका साथ नवीन विषयवस्तु र प्रयोगशीलता कथाकार पाण्डेका कथागत विशेषता हुन् । परम्परागत कथा मान्यताबाट पर हटेर नवीन शिल्प, शैली तथा अभिव्यक्तिको विविधता प्रस्तुत गर्ने पाण्डेको 'फिस फ्राई' कथा पनि परम्परागत कथा मान्यतालाई भत्काएर विनिर्माणिक शैली अवलम्बन गरी लेखिएको कथा हो । माछालाई फ्राई गर्ने तौरतरिका, रेसिपी र विधिबाट सुरुवात गरिएको कथामा माछापालनसँग जोडेर लेखकले राजनीतिक व्यङ्ग्य प्रस्तुत गरेका छन् । माछालाई जनतासँग तुलना गरी विम्बका रूपमा प्रस्तुत कथामा मधेश राजनीतिलाई मूल विषय बनाइएको छ । प्रस्तुत कथालाई विनिर्माणका विभिन्न तहबाट विश्लेषण गर्न सकिने देखिए पनि यहाँ भने कथामा प्रयुक्त अन्य विधाका मिश्रणलाई केन्द्रमा राखी विधामिश्रणका कोणबाट कथाको विश्लेषण गरिएको छ।

२.३.३.१ निबन्धको अनुनयताका रूपमा मिश्रण

नयनराज पाण्डेको 'फिस फ्राई' कथाले केवल कथा र कविता मात्र नभई निबन्धात्मक विशेषताहरू पनि समेटेको छ । कथाभित्र विचारप्रधान अंशहरू, आत्मपरक विश्लेषण, समाजप्रति टिप्पणी, र तर्कनात्मक प्रस्तुति समावेश हुँदा कथामा निबन्धको मिश्रण भएको देखिन्छ । विशेषगरी कथाका पात्रहरूका विचारोक्तिहरू, लेखकको व्याख्यात्मक शैली र समसामयिक सामाजिक मुद्दाहरूमा गरिएको टिप्पणी निबन्धात्मक शैलीका परिचायक छन् । यस खण्डमा कथामा मिश्रण भएका निबन्धात्मक तत्त्वहरूको विश्लेषण गर्दै कथागत संरचनामा तिनले ल्याएको प्रभावबारे चर्चा गरिएको छ। नयनराज पाण्डेको 'फिस फ्राई' कथामा निबन्धात्मक शैलीको प्रयोग यस प्रकार गरिएको छ :

> माछा अत्यन्त गुणकारी कुरा हो भन्ने कुरा डाइटिसियन र विज्ञान दुवैले साबित गरिसकेको कुरा हो । माछामा फ्याटी एसिड हुने भएकाले यसको सेवनले मस्तिष्कको विकासमा सहयोग पुर्याउँछ । त्यसैले अचेल डाक्टरहरूले बालबालिकाहरूलाई पनि फिस फ्राई खुवाउने सल्लाह दिन्छन्। उनीहरू भन्छन् "माछामा पाइने ओमेगा थ्री फ्याटी एसिडले मुटु बलियो बनाउँछ। छाला र कपाल राम्रो बनाउन पनि यसले सहयोग गर्छ। यसको सेवनले क्यान्सरको सम्भावनालाई कम गर्छ"।

परिवार या साथीभाइसित रमाइलो जमघट गर्दै हुनुहुन्छ भने सितन या स्टार्टरका रूपमा तात्तातो फिस फ्राइ उपयोगी हुनसक्छ । जाडो याममा त यो झनै स्वादिलो लाग्छ । सर्भ गर्ने बेला फ्राइड फिसमाथि हल्का क्रिम हाल्नुभयो भने राम्रो देखिन्छ । वरिपरि गाजर, मूला, काँक्रोका पिसहरू राखेर बीचमा फिस फ्राई राख्दा झनै राम्रो देखिन्छ । सलादसित फिस फ्राई खानु झनै स्वस्थकर हुन्छ । (२०७७, पृ.६७)

प्रस्तुत अंशले कथाभित्र निबन्धात्मक प्रवृत्ति झल्काउँछ । यसमा डाइटिसियन र वैज्ञानिक अध्ययनलाई आधार बनाएर तर्क प्रस्तुत गरिएको छ । यसले निबन्धमा पाइने तार्किकता, तथ्यात्मकता र सूचनात्मक विशेषतालाई बल पुऱ्याएको छ । यस साक्ष्यमा निबन्ध तत्त्वको मिश्रण स्पष्ट देखिनुको कारण यसको संरचना कथात्मकभन्दा बढी व्याख्यात्मक र जानकारीमूलक छ । यस खण्डमा फिस फ्राईलाई सामान्य भोजनका रूपमा परिभाषित गर्दै यसको पोषण मूल्य, स्वास्थ्य लाभ र परिकार प्रस्तुत गर्ने शैलीबारे चर्चा गरिएको छ । यस्ता विशेषताहरू निबन्ध विधामा पाइने सूचनात्मक तथा तर्कपूर्ण शैलीसँग मेल खान्छन् । साथै, 'उनीहरू भन्छन्' भन्ने वाक्यांश प्रयोग गरी विशेषज्ञहरूको मतलाई उद्धृत गर्ने प्रवृत्ति अपनाइएको छ जुन निबन्ध लेखनको विशेषता हो ।

कथाका अन्य भागहरूमा भूमिहीन, विस्थापित र पहिचान गुमाएका पात्रहरूको पीडा झल्काउने रूपमा फिस फ्राईले विशेष प्रतीकात्मक अर्थ बोकेको छ । तर यहाँ भने यो विशुद्ध व्यावहारिक पक्षबाट प्रस्तुत गरिएको छ । यस्तो विश्लेषणपरक विवरणले कथा प्रवाहलाई निबन्धात्मक बनाउँछ किनभने यसमा कुनै पात्रहरूको मनोवैज्ञानिक सङ्घर्ष छैन, कुनै संवेदनात्मक कथा क्षण छैन, बरु तथ्यहरूको संयोजन गरिएको छ । यस प्रकारको विधामिश्रणले कथा विधाको परम्परागत मान्यतालाई भञ्जन गर्छ । यहाँ एकाएक निबन्ध जस्तो विश्लेषणात्मक व्याख्या आउँदा कथा लयलाई भङ्ग गर्ने तरिका अपनाइएको छ । यो 'फिस फ्राई' जस्ता प्रतीकलाई दुई फरक तरिकाबाट हेर्ने दृष्टिकोण पनि हो । यस प्रकार कथामा निबन्धात्मक तत्त्वको मिश्रणले कथालाई औपचारिक सूचना र व्यक्तिगत पीडाको दोहोरो रूप दिन्छ, जसले कथा शिल्पलाई पारम्परिक रूपबाट अलग बनाउँदै विधागत सीमाहरूलाई भञ्जन गर्ने प्रयास गरेको छ ।

रज्जाक, रजिया र नकिम अझै पनि मुख्यमन्त्री निवासका कुनाकाप्चामा भूत बनेर बसेका छन् । उनीहरू मान्छे देख्दा तर्सिन्छन् । राजनीतिसित डराउँछन् । सरकारसित आतङ्कित हुन्छन् । रज्जाकहरूलाई मरेपछि पनि सुख छैन ।
गरिबहरू यसै पनि माछा न हुन्, जसलाई फ्राई गरेर बेच्छन् मत्स्येन्द्रकुमारले । चुनावका बेला उनको फिस फ्राई सबैभन्दा बढ्ता बिक्री हुन्छ । चुनाव भनेको माछाको सिजन हो । त्यतिबेला रज्जाकको कविता सुन्नुको कुनै औचित्य हुन्न । (२०७७, पृ.८४)

कथाभित्र यस प्रकारका निबन्धात्मक अंशहरूको समावेशले परम्परागत कथात्मक संरचनालाई भत्काउने काम गरेको छ । परम्परागत कथाहरू मुख्यतः सिधा घटनाक्रम, संवाद र पात्रहरूको अन्तरक्रियामा केन्द्रित हुने गर्दछन ।'फिस फ्राई'मा भने कथाभित्रै सूचनात्मक, तार्किकता र विश्लेषणात्मक अंशहरू मिसाइएका छन् । यसले कथा भन्ने पुरानो ढाँचालाई चुनौती दिएको छ । 'फिस फ्राई' कथाको प्रस्तुत साक्ष्यमा निबन्धात्मक गुणको उपस्थिति देखिन्छ, जसले कथा विधालाई परम्परागत संरचनाबाट भञ्जन गरी निबन्धको मिश्रणद्वारा नयाँ अर्थपरक स्तर सिर्जना गरेको छ । साक्ष्यमा देखिने विचारप्रधान प्रवृत्तिले कथालाई आत्मपरक निबन्ध जस्तै बनाएको छ । रज्जाक, रजिया र नकिम अझै पनि मुख्यमन्त्री निवासका कुनाकाप्चामा भूत बनेर बसेका छन् भन्ने वाक्यले केवल पात्रहरूको स्थिति चित्रण गर्दैन बरु यसले प्रतीकात्मक रूपमा राज्यसत्ताबाट विस्थापित गरिएका निमुखा नागरिकहरूको अवस्थालाई दर्शाउँछ । कथामा निबन्धको जस्तो विश्लेषणात्मक शैली प्रयोग गरिएको छ, जहाँ राजनीतिक सत्ता, सामाजिक अन्याय र मतदाता शोषणको विमर्श स्वतन्त्र ढंगले प्रवाहित भएको छ । गरिबहरू यसै पनि माछा न हुन्, जसलाई फ्राई गरेर बेच्छन् मत्स्येन्द्रकुमारले भन्ने वाक्यमा रूपकको प्रयोग भएको छ । यसले गरिबी, दमन र राज्यद्वारा गरिने आर्थिक-राजनीतिक शोषणलाई गहिरोसँग प्रकट गरेको छ । यो विश्लेषणात्मक स्वरूप निबन्धात्मक गुणको परिचायक हो । यसै गरी चुनाव भनेको माछाको सिजन हो भन्ने वाक्य केवल कथात्मक वर्णन मात्र नभई राजनीतिक व्यवस्था र जनताको उपभोक्ताकरणको आलोचनासहितको सामाजिक टिप्पणी हो, जुन निबन्धको विशेषता हो ।

यसरी कथामा निबन्धको मिश्रणले फिस फ्राईलाई एक विनिर्मित कथाका रूपमा उभ्याएको छ । परम्परागत कथाले पालना गर्ने नियमहरूलाई यस कथाले अंशतः भत्काएर कथा र निबन्धबीचको सिमाना मेटाएको छ भने कथात्मक प्रवाहमा देखिएको विविधताले विविध पाठकीय अनुभव प्रदान गरेको छ । यसको परिणामस्वरूप 'फिस फ्राई' केवल एउटा कथाका रूपमा मात्र नभई विचारप्रधान विमर्शको माध्यम समेत बनेको छ । 'फिस फ्राई' कथामा कविता र निबन्धको मिश्रणले कथाको परम्परागत संरचनालाई भञ्जन गर्दै नवीन शैलीको निर्माण गरेको छ । कविताले पात्रको मनोभावना, पीडा र प्रतिरोधलाई उचाइ दिएको छ । यसले कथा भावनात्मक रूपमा प्रभावशाली बनाएको छ । उदाहरणका लागि, रज्जाकले गाएका गीतहरू उनका भोगाइको यथार्थपरक दस्तावेज हुन् । यसले कथा भित्रको सामाजिक विभेदलाई उजागर गर्छ । निबन्धात्मक अंशहरूले भने विश्लेषणात्मक स्वरूप ग्रहण गर्दै समाजप्रतिको आलोचनात्मक दृष्टिकोण प्रस्तुत गर्छन् । 'फिस फ्राईः रेसिपी र विधि' भन्ने अंशले कथामा सूचनात्मक र व्यङ्ग्यात्मक शैलीलाई मिसाएको छ जसले कथामा मिसिएर निबन्धात्मक आख्यानको निर्माण गरेको छ ।

२.३.३.२ कविताको ध्यान-चिन्तनका रूपमा मिश्रण

प्रस्तुत 'फिस फ्राई' कथा नेपाली साहित्यमा नवीन प्रयोगको एक उत्कृष्ट उदाहरण हो । यस कथामा आख्यान र कविताको मिश्रण गरिएको छ जसले परम्परागत कथानक संरचनालाई चुनौती दिएको छ । कवितात्मक अंशहरू कथाभित्र समावेश हुँदा, कथा केवल आख्यानको माध्यमबाट मात्र नभई कवितात्मक प्रस्तुति मार्फत पनि अगाडि बढेको छ । गद्य र पद्य, आख्यान र कविताको मिश्रण साहित्यमा नयाँ प्रयोग होइन । विश्व साहित्यमा जस्तै नेपाली साहित्यमा पनि कथाभित्र गीत, भजन वा कविताका अंशहरू समावेश गर्ने परम्परा पाइन्छ । नयनराज पाण्डेले 'फिस फ्राई' कथामा यो मिश्रणलाई विशेष कलात्मक तरिकाले प्रयोग गरेका छन् । नेपाली ग्रामीण समाजमा गीत-संगीत र कविताको महत्त्वपूर्ण स्थान रहेको सन्दर्भमा कथा भित्रका कविताहरू केवल अलङ्कार मात्र नभई कथाको भावनात्मक अभिव्यक्तिका प्रमुख साधन बनेका छन् । 'फिस फ्राई' कथामा कथाइतरका विधामध्ये कविताको मिश्रण के कसरी र कुन रूपमा भएको छ र यो मिश्रणले कथाको विधातत्त्वलाई कसरी भञ्जन गरेको छ सोको विश्लेषण गरिएको छ । कथामा मिश्रण गरिएका कवितालाई साक्ष्यका रूपमा प्रस्तुत गर्दै तिनको मिश्रणले कथाको संरचना, शैली र सौन्दर्यमा के कस्तो प्रभाव पारेको छ सोको मूल्याङ्कन तथा विश्लेषण यस खण्डमा गरिएको छ । नयनराज पाण्डेको 'फिस फ्राई' कथामा कविताको प्रयोग यसरी गरिएको छ :

> गाउँ फर्किंदा रज्जाक र रज्जाक जस्ता अरू सयौँ गाउँलेले वर्षौंदेखि भोगचलन गरिआएको सयौँ बिघा ऐलानी जमिन सरकारले मत्स्येन्द्रकुमारलाई लिजमा दिइसकेको थियो । उनले त्यो जग्गामा पनि विशाल माछापोखरी बनाइसकेका थिए । अब रज्जाकको यो देशमा खुट्टा टेक्ने जग्गा पनि थिएन । उनी बेघर भएका थिए । घरबास नै नभएपछि माटोले पनि चिनेन रज्जाकलाई । गाउँले पनि चिनेन । गाउँको बाटो र कुलोले पनि चिनेन । अनि चित्त दुखाउँदै सहर आएर सबैलाई उनले आफ्नो हात र मुठ्ठी देखाउँदै भने, "यो देश बनाउन मेरो हात र मेरो मुठ्ठीको पनि योगदान छ ।"
>
> तर पत्याएन कसैले । अनि निराश भएका रज्जाकले दुःखी गीत गाए-
>
> हामीले टेकेको जमिन अनि
> हाम्रै मुठ्ठीभित्रको माटोले पनि चिनेन हामीलाई
> र धोबीपाट दाउ लगाएर पछार्यो हामीलाई हाम्रै आँगनमा ।
> लखतरान परेर आउँदा घाममा
> सरकार ! तिमीले खोलिदिएनौ आफ्नो दरबारको साँकल
> र बोलाएनौ हामीलाई भित्र ।
> हाम्रै गाउँको हावाले पनि माग्न थाल्यो हामीसित
> हामीसित हुँदै नभएको हाम्रो लालपूर्जा

र रिसाएर मेटिदियो धूलोमा युगौँदेखि बनेका हाम्रा पाउका छापहरू ।
सरकार ! के अब तिम्रो मौजामा
हाम्रो पैतालाको छाप पनि वर्जित भएको हो ?
अब त यहाँको कुलियाको पानीले पनि चिन्दैन हामीलाई
र त बगाउँछ अब यसले हाम्रो शरीरसँगै हाम्रा आँखाभित्रका सपनाहरू !
टेक्ने धरातल खोसेर मेरो सरकार
तिमी मलाई ढाकाटोपी लगाएर
जुलुसमा सामेल हुने ऊर्दी दिन्छौ पटकपटक
र बीचचौराहामा उभिएर गाउँन लगाउँछौ हामीले नबुझ्ने राष्ट्रगान ।
के अझै पनि हामीले तनक्क तन्किएर
सलाम ठोक्नुपर्ने हो मेरो सरकारलाई ?
के अब पनि ढाड दुखुन्जेल
पाउलागी गरिरहनुपर्ने हो तिमीलाई मालिक ठानेर ?
के अब पनि हामीले रुँदै दिइरहनुपर्ने हो
आफ्नै माटो, आफ्नै जमिन, आफ्नै हावा
र आफ्नै पानीलाई आफ्नो परिचय ?
सरकार ! के तिम्रो र मेरो पैताला फरक हो ?
के तिम्रो र मेरो पैतालाको अधिकार फरक हो ?
एक दिन अचानक आफ्नो जमिन र पहिचान खोजिरहेका रज्जाक नामका कवि आफूले पढाइरहेको मदरसाको गेटमा मारिए । भारतीय नम्बर प्लेटका दुई ओटा मोटरसाइकलमा आएका चार जनाले उनको छातीमा एकसाथ छ गोली हानेका थिए । (२०७७, पृ.८३-८४)

प्रस्तुत कवितात्मक अंशले कथाभित्रका पात्रको विस्थापन, भूमिसँगको सम्बन्ध र सामाजिक अन्यायलाई उद्घाटन गरेको छ । कथा गद्यमा अगाडि बढे पनि कविताका यी अंशहरूले कथाको लय परिवर्तन गरेका छन् । यसले पाठकलाई गहिरो भावनात्मक प्रभाव दिन सफल भएको छ । परम्परागत कथामा कथानक, पात्र, संवाद र वातावरण जस्ता तत्त्वहरू संरचनाबद्ध रूपमा आउँछन् भने ‘फिस फ्राई’मा कविताको प्रयोगले यी तत्त्वहरूलाई नयाँ तरिकाले पुनःपरिभाषित गरेको छ ।

यस कथाले कथा र कविताको मिश्रणद्वारा भावनात्मक गहनता र प्रतिरोधको स्वर प्रकट गरेको छ । प्रस्तुत साक्ष्यमा रज्जाकले आफ्नो अस्तित्व, पहिचान र न्यायको खोजीमा गरेको संघर्षलाई लयात्मक शैलीमा, कविताको गहिरो भावनात्मक अभिव्यक्तिद्वारा प्रस्तुत गरेको छ । कथाको मध्य भागमा उसले गाएको गीतले गद्य संरचना तोडेर कविताको रूपमा परिवर्तन ल्याएको छ । यसमा पुनरावृत्ति, प्रश्नावली र

प्रतीकात्मकता झल्किएको छ । सरकार ! के अब तिम्रो मौजामा हाम्रो पैतालाको छाप पनि वर्जित भएको हो ?, के तिम्रो र मेरो पैताला फरक हो ?, के तिम्रो र मेरो पैतालाको अधिकार फरक हो ? जस्ता प्रश्नहरूले शासकीय अन्याय र नागरिक अधिकारको गहिरो विमर्शलाई व्यक्त गरेका छन् । रज्जाकको गीतले कथा र कविताको सीमारेखा मेटाइदिएको छ । सरकार ! तिमीले खोलिदिएनौ आफ्नो दरबारको साँकल जस्ता वाक्यले केवल कथा नभई कवितात्मक विम्ब सिर्जना गरेको छ । यहाँ सरकारलाई अदृश्य, शक्तिशाली, असंवेदनशील पात्रका रूपमा प्रतीकात्मक चित्रण गरिएको छ । यस्तो शैलीले कथालाई भावनात्मक रूपमा थप उचाइमा पुऱ्याएको देखिन्छ । कविताको मिश्रणले कथामा गहिरो प्रभाव पारेको छ । पहिलो, यसले भावनात्मक गहिराइ थप्दै पाठकलाई घटनासँग आत्मीय बनाएको छ । दोस्रो, प्रतीकात्मकता प्रयोग गरेर कथालाई केवल घटनाको विवरणको रूपमा सीमित नराखी राज्यसत्ता र नागरिक सम्बन्धको गहिरो विमर्श बनाएको छ । तेस्रो, विरोधका भावनालाई शाब्दिक रूपमा मात्र नभई कविताका सौन्दर्यशास्त्रीय उपकरणहरूद्वारा बलियो रूपमा प्रस्तुत गरेको देखिन्छ ।

प्रस्तुत कथामा कविताको मिश्रण केवल एक शैलीगत प्रयोग नभएर कथानक, पात्र र भावनात्मक प्रस्तुति निर्माण गर्ने एउटा प्रमुख तत्त्व बनेको छ । यस प्रकारको कथामा कविताको मिश्रणले कथालाई परम्परागत संरचनाबाट अलग पार्दै नेपाली कथामा नयाँ प्रयोगका सम्भावनाहरू खोलिदिएको छ । नयनराज पाण्डेले कथाभित्र कविताको समावेश गरेर कथा लेखनको मौलिक स्वरूपलाई पुनःपरिभाषित गरेका छन्, जसले नेपाली कथामा नवप्रयोगको ढोका खोलिदिएको छ । यस कथामा पारम्परिक कथावाचन प्रविधिहरूलाई पुनर्व्याख्या गर्दै, संरचनागत तोडफोड गरिएको छ । यसले कथालाई विनिर्मित कथाको स्वरूप दिएको छ । परम्परागत कथात्मक सीमारेखाहरू भत्काउँदै कवितामार्फत कथाको प्रवाहलाई भिन्न कोणबाट प्रस्तुत गरिनु, अर्थ निर्माणको बहुलताको सम्भावना खोलिनु र पाठकलाई नयाँ तरिकाले संलग्न गराइनु यस कथाको विनिर्माणवादी विशेषता हुन् ।

यसरी, कविता भावनात्मक लय र प्रतिरोधको प्रतीक बनेको छ भने निबन्धले कथालाई विचारप्रधान र तार्किक बनाएको छ । कथाको यस विधामिश्रणले सामाजिक विसङ्गति, अन्याय र विस्थापनको यथार्थलाई कलात्मक रूपमा उजागर गर्दै कथालाई परम्परागत सीमाबाट बाहिर निकालेर गहिरो र प्रभावशाली बनाएको छ ।

२.३.४ अब्दुल कादिरको बेडरुममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो कथामा विधामिश्रण

प्रस्तुत 'अब्दुल कादिरको बेडरुममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो' कथा पनि कथाकार कुमार नगरकोटीको *कल्पग्रन्थ* (२०७७) कथा सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत एक प्रयोगमूलक कथा हो । कथाहरूलाई परम्परागत कथा मान्यताका आधारमा प्रस्तुत नगरेर तिनमा विनिर्माणका विभिन्न पद्धतिहरूको प्रयोग गर्दै कथाको स्वरूप, संरचना तथा शैलीमा नवीनता पस्कनु नगरकोटीको कथागत मूल विशेषता हो । प्रस्तुत

'अब्दुल कादिरको बेडरुममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो' कथा विनिर्माणका कोणबाट विश्लेष्य कथा हो । शीर्षक, अभिव्यक्तिको शैली तथा कथा प्रस्तुतिका क्रममा विभिन्न इतर विधाबाट गरिएका मिश्रण आदिले प्रस्तुत कथा विनिर्मित कथाका रूपमा देखापर्दछ । प्रस्तुत कथामा इतरविधाको मिश्रण कसरी भएको छ र यसले कथाको मानक संरचना र शैलीलाई कसरी भञ्जन गरेको छ भन्ने तथ्यमा केन्द्रित रहेर तल प्रस्तुत साक्ष्यलाई आधार मान्दै विश्लेषण गरिएको छ ।

२.३.४.१ निबन्धको अनुनयताका रूपमा मिश्रण

प्रस्तुत 'अब्दुल कादिरको बेडरुममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो' कथामा कथाकार कुमार नगरकोटीद्वारा कविता तथा नाटकका अतिरिक्त निबन्धात्मक शैली तथा निबन्धात्मक तत्त्वहरूको पनि उद्देश्यपूर्ण प्रयोग गरिएको देखिन्छ । कथामा साहित्यका अन्य विधाहरूको धेरथोर उपस्थिति नगरकोटीका कथाहरूका विशेषता नै हुन् । यहाँ प्रस्तुत कथामा आएका केही निबन्धात्मक गुण भएका कथांशलाई साक्ष्यका रूपमा प्रस्तुत गर्दै तिनको विश्लेषण गरिएको छ ।

> तिम्रो र मेरो चिनजानको मुमुक्षामयी अवसरचाहिँ महोत्सवमा मैले वाचन गरेको हिन्दी कविता 'तुम सो रही थी' र अङ्ग्रेजी नज्म 'इकोज् अफ साइलेन्स'ले जुराइदिएको थियो । कस्तो बिडम्बना ! यता स्वदेशमा म तथाकथित फिक्सन डिजाइनरको रूपमा बदनाम छु र उता परदेशमा चाहिँ तिमी मेरो काव्यवाचनद्वारा वशिभूत भयौ । कविता मलाई मौन आत्माको संवादजस्तो लाग्छ, जसलाई सार्वजनिक समारोहतिर गुनगुनाउन म उतिसारो रुचाउँदिनँ । पोयट्रीलाई मनको एकान्त जङ्गलमा गुञ्जनका निम्ति छाडिदिनुपर्छ जस्तो लाग्छ ।
>
> तर, तिम्रो शहर 'पिंक सिटी' अपवाद रह्यो । सुफी र दरबिसहरूमाझ काव्य सेलिब्रेसन गर्नुको स्पिरिचुअल आनन्द नै बेग्लै ।....
>
> तिमीले त्यसपछि गज्जबको वाणी बोलेका थियौः
>
> आप जैसे सुफियोँ के लिए क्या देश क्या परदेश ! सारा जहाँ अपना देश । (२०७७ पृ.२९१-२९२)

प्रस्तुत साक्ष्यमा कथामात्र नभई निबन्धात्मक विशेषता समेत मिसिएको छ, जसले कथालाई पारम्परिक आख्यानभन्दा फरक बनाएको छ । कथा सामान्यतः घटनाक्रम, द्वन्द्व र पात्रहरूको अन्तर्क्रियामा केन्द्रित हुन्छ । यहाँ भने विचारप्रधानता, चिन्तनशीलता र आत्मविश्लेषण मुख्य रूपमा देखिन्छ जुन निबन्धगत विशेषता हुन् । कविता मलाई मौन आत्माको संवादजस्तो लाग्छ, जसलाई सार्वजनिक समारोहतिर गुनगुनाउन म उतिसारो रुचाउँदिनँ । पोयट्रीलाई मनको एकान्त जङ्गलमा गुञ्जनका निम्ति छाडिदिनुपर्छ जस्तो लाग्छ । यस कथांशलाई आत्मपरक निबन्धको रूपमा हेर्न सकिन्छ ।

आत्मपरक निबन्धले व्यक्तिको निजी अनुभव, विचार र भावना प्रस्तुत गरेको हुन्छ । यस अंशमा पनि पात्रले आफ्नो व्यक्तिगत दृष्टिकोण र अनुभूतिलाई प्रकट गरेको छ । यहाँ यस अंशले कविताका बारेमा पात्रको व्यक्तिगत दृष्टिकोणलाई स्पष्ट पारेको छ जसले पात्रको आन्तरिक विचार र भावना प्रकट गर्न मद्दत गरेको छ । पात्रले कविता र मौन आत्माको संवादको तुलना गर्दै कवितालाई बाह्य सार्वजनिक प्रदर्शनको सट्टा व्यक्तिगत एकान्तमा प्रकट गर्न चाहने आफ्नो निजी आस्था र संवेदनशीलताको रूपमा प्रकटीकरण गरेकाले यो विशेष रूपमा आत्मपरक निबन्धको अंशका रूपमा व्याख्या गर्न योग्य छ । आप जैसे सुफियोँ के लिए क्या देश क्या परदेश! सारा जहाँ अपना देश । भन्ने संवादले सुफी विचारधारासँग जोडिएको आध्यात्मिक चेतनालाई प्रकट गरेको छ । यसले कथा केवल घटनाहरूको प्रवाहमा अगाडि बढ्ने साधारण संरचनामा नरही, गहन सांस्कृतिक विमर्शको स्तरमा प्रवेश गरेको देखिन्छ ।

निबन्धात्मक मिश्रणकै कारण कथा परम्परागत कथात्मक संरचनाबाट विचलित हुँदै विचारप्रधान र प्रयोगात्मक रूपमा अघि बढेको छ । कथामा घटनाको सट्टा चिन्तनशीलता हावी भएको छ यसले कथा र निबन्धबीचको सीमारेखा मेटाउँदै कथालाई एक प्रकारको साहित्यिक विमर्शको रूपमा स्थापित गरेको छ । पारम्परिक कथामा संवादहरू कथानकलाई अघि बढाउने माध्यम मात्र हुन् तर यहाँ संवादहरू दार्शनिक विमर्श जस्ता छन् । यसले कथात्मक संरचनाभन्दा निबन्धात्मक प्रभाव उत्पन्न गर्छ । निबन्धमा पाइने आत्मसंवाद, साहित्यिक आलोचना र सांस्कृतिक विश्लेषण जस्ता विशेषताहरू यस कथामा बलियो रूपमा प्रकट भएकाले कथा विधाको परम्परागत मान्यतालाई भञ्जन गर्दै विधामिश्रणद्वारा नयाँ साहित्यिक सौन्दर्यको स्थापना गरेको देखिन्छ । प्रस्तुत कथांशमा पात्रले आफ्नो मनोविज्ञान र सृजनात्मक विचारका बारेमा साक्षात्कार गर्दै कविता र त्यसप्रति आफ्नो धारणा गहन रूपमा व्यक्त गरेको छ । तसर्थ यस अंशले आत्मपरक निबन्धको मिश्रण कथामा भएको तथ्यलाई पुष्टि गरेको छ ।

> र, त्यही दिनदेखि प्रधानमन्त्रीले ऐनामा आफ्नो मुहार हेर्न थाल्यो । आजपर्यन्त ऊ मुहार हेरी नै रहेको छ । उसलाई आफ्नो मुहार भव्य लाग्छ । अतुलनीय लाग्छ ।
> मेरा डेड कालिगडी कलिगहरू भन्ने गर्छन्- देशमा यस्तो बेथिति छ, अत्याचार र भ्रष्टाचार छ, सिन्डिकेट छ तर यो बास्टर्ड प्राइम मिनिस्टर ऐनामा आफ्नो मुहार हेर्दै मुग्ध भई बसेको छ । बजिया स्वाँठलाल त कस्तो ग्रिक मिथलजीको क्यारेक्टर नार्सिसस जस्तो परेछ ।
> मलाई थाहा छैन,यो कुन देशको कथा हो । मलाई यो पनि थाहा छैन कि यो कथामात्रै हो या वास्तविकता नै हो । मलाई त केवल यतिमात्र थाहा छ कि ऐनासामु उभिएर एकनासले आफ्नो मुहार हेरिरहेको शासक ज्यादै खतरनाक हुन्छ ।
> त्यो शासक चाहे प्रधानमन्त्री होस् या राष्ट्रपति ! यो चाहे कुनै घरेलु पति नै किन नहोस् ! ऐनामा आफ्नो अनुहार हेरिरहेको मान्छे ज्यादै खतरनाक हुन्छ । (२०७७, पृ.२९९)

प्रस्तुत कथांशमा आएको गहन दार्शनिक र सामाजिक आलोचनात्मक विचार हेर्दा यो कथांश नभएर एउटा गहिरो निबन्धको अंशका रूपमा देखिन्छ । यसले कथालाई विशुद्ध आख्यान बनाउनुको साटो चिन्तनशील र विचारप्रधान रचनाको रूपमा स्थापित गरेको छ । कथाका पारम्परिक मान्यताअनुसार, कथा कुनै निश्चित घटनाक्रममा केन्द्रित हुनुपर्छ जसमा पात्रहरूबीचको अन्तर्क्रिया, द्वन्द्व र परिणाम स्पष्ट हुनुपर्छ । यहाँ भने घटनाभन्दा विचारप्रधानता हावी छ । प्रधानमन्त्रीले ऐनामा आफ्नो मुहार हेर्न थाल्यो । आजपर्यन्त ऊ मुहार हेरी नै रहेको छ । भन्ने वाक्यले कुनै ठोस घटना नभई प्रतीकात्मक रूपमा सत्ता, अहंकार र आत्ममुग्धताको सङ्केत गरेको छ । कथामा प्रधानमन्त्रीको कार्यको प्रत्यक्ष प्रभाव देखाइने होइन बरु उसको आत्मरतिको अवस्थामाथि विश्लेषण गरिएको छ । बास्टर्ड प्राइम मिनिस्टर ऐनामा आफ्नो मुहार हेर्दै मुग्ध भई बसेको छ । जस्ता वाक्यहरू कथामा संवादजस्तो देखिए पनि यी पात्रहरूबीचको अन्तर्क्रियालाई अघि बढाउने उद्देश्यले नभई राजनीतिक व्यङ्ग्य र विश्लेषण प्रस्तुत गर्ने निबन्धात्मक शैलीमा लेखिएका छन् । यसबाहेक ऐनामा आफ्नो अनुहार हेरिरहेको मान्छे ज्यादै खतरनाक हुन्छ । जस्ता दार्शनिक कथनहरू नाटक वा कवितामा पाइने शैली जस्तै छन् । यसले व्यक्तिको मानसिक अवस्थाको आलोचना मात्र नभई राजनीतिक चिन्तनको रूपमा पाठकलाई सोच्न बाध्य पार्छ । यहाँ पात्रले शासकहरूको चाहे राजनीतिक नेता होस् या व्यक्तिगत रूपमा परिवारका सदस्य (पति) को सत्ता र शक्ति प्रयोगको खतरनाक पक्षलाई विचार गर्दै यसलाई निबन्धात्मक रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । यस अंशमा मिश्रित निबन्धात्मक शैली तथा कथनले शासकले आफ्नो शक्ति र प्रभावलाई आत्ममूल्य र आत्मसमर्थनका रूपमा हेर्ने, शासकको आफूलाई एकमात्र साँचो र प्रभावशाली मान्ने, बाह्य संसार र अन्यका विचारबाट टाढा रहने प्रवृत्ति समाज र अरूका लागि हानिकारक हुनसक्ने साथै सत्ता र शक्तिले व्यक्तिको अहंकार र स्वार्थलाई चरममा पुऱ्याउने तथ्यप्रति सङ्केत गरेको छ ।

२.३.४.२ कविताको ध्यान-चिन्तनका रूपमा मिश्रण

प्रस्तुत 'अब्दुल कादिरको बेडरुममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो' कथामा कथा इतरका विधामध्ये कविता तथा काव्यतत्त्वको मिश्रण कसरी भएको छ र कवितात्मक तत्त्व तथा शैलीको उपस्थितिले कथागत विधालाई कसरी भञ्जन गरेको छ उक्त तथ्यको विश्लेषण गर्न विभिन्न कथांशलाई साक्ष्यका रूपमा प्रस्तुत गरी विश्लेषण गरिएको छ । कुमार नगरकोटीको 'अब्दुल कादिरको बेडरुममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो' कथामा कविताको प्रयोग यसरी भएको छ :

खर्पन

खर्पनमा बोकी हिंड्छु अचेल तिम्रो यादका सामलहरू
सतबीजहरू यिनै हुन् मेरा सगुनका अक्षता-चामलहरु

अनिँदो रातपछिको चन्दन-विहानमा तिमी छौ

यो लवलिन मनको निर्जन-चिहानमा तिमी छौ ।

तिमी छौ मेरा संवेदनाका ऋचा र मन्त्रहरुमा
राग मलहारमा तिमी, तिमी नै गीतका अन्तराहरुमा ।

घाँसमा अल्झेका शीतहरूमा तिम्रै प्रितको गीत छ
मोह-मायाको बहिखातामा तिम्रै अतीतको जीत छ ।

कुरुसले तिम्ले बुनेको मनमा तिम्रै औँलाको दाग छ
मेरा आलाप र एकालापमा हेर, तिम्रै गीतको राग छ । (२०७७, पृ. २९७)

प्रस्तुत अंशमा कविताका विभिन्न तत्त्वहरू गहिरो रूपमा समावेश भएका छन् जसले 'अब्दुल कादिरको बेडरुममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो' कथालाई गद्यमात्र नभई काव्यात्मक आख्यानको रूपमा पुनःपरिभाषित गरेको छ । अनुप्रास, लय, भाव, प्रतीकात्मकता, विम्बात्मकता, पुनरावृत्ति र आन्तरिक तथा बाह्य संरचना जस्ता कवितात्मक विशेषताहरू यहाँ बलियो रूपमा देखिन्छन् । यहाँ यादका सामलहरू- अक्षता चामलहरू, प्रितको गीत छ- अतीतको जीत छ, औँलाको दाग छ- गीतको राग छ जस्ता पदावलीहरूले अन्त्यानुप्रासको आयोजना गरेका छन् । अनुप्रासको दृष्टिले यस अंशमा शब्दहरूको ध्वन्यात्मक पुनरावृत्ति पाइन्छ जसले लयात्मक सौन्दर्य थपेको छ । सतबीजहरू यिनै हुन् मेरा सगुनका अक्षता-चामलहरू, राग मलहारमा तिमी, तिमी नै गीतका अन्तरहरूमा जस्ता पङ्क्तिहरूमा सतबीज-सगुन-संवेदना, राग-रिचा-रात, तिमी-तिम्रै-तिम्ले जस्ता ध्वन्यात्मक पुनरावृत्तिहरू छन् । यस्ता अनुप्रासहरूले कथांशमा कविता जस्तो लयात्मक प्रवाह सिर्जना गरेका छन् । भावका दृष्टिले प्रस्तुत अंश प्रेम, सम्झना र आत्मीय संवेदनाले भरिएको छ । खर्पनमा बोकी हिँड्छु तिम्रो यादका सामलहरू, घाँसमा अल्झेका शीतहरूमा तिम्रै प्रितको गीत छ जस्ता पङ्क्तिहरू प्रेमको अमूर्त उपस्थिति, अनुभूतिको स्मृतिगत बोझ र सम्बन्धको संवेदनशीलतालाई झल्काउँछन् । अनिँदो रातपछिको चन्दन-विहान भन्ने पङ्क्तिले रातको बेचैनीपछि आउने उज्यालो क्षणको प्रतीकात्मकता समेटेको छ । यसले सङ्घर्ष र स्वीकारोक्तिको भावलाई उद्घाटन गरेको छ । आन्तरिक तथा बाह्य संरचनाको दृष्टिले यस अंश मुक्त संरचनामा छ । यसमा कुनै निश्चित मात्रिक छन्द नभए पनि गद्य लयात्मकता बलियो छ । आन्तरिक संरचनामा पुनरावृत्ति र समानान्तर वाक्य संरचना पाइन्छ, जस्तै; तिमी छौ, तिम्रै, मेरा, गीत जस्ता शब्दहरूको पुनरावृत्तिले लयको सिर्जना गरेको छ । बाह्य रूपमा पनि यो अंश अलग्गै उपशीर्षक 'खर्पन' अन्तर्गत प्रस्तुत भएकाले यसको पाठ संरचना कविताजस्तै अलग्याइएको छ । यसबाट कथामा कवितात्मकता आएको छ । प्रतीकात्मकताको दृष्टिले खर्पन केवल भौतिक वस्तु होइन बरु स्मृतिको भार, प्रेमको बोझ र विगतसँगको सम्बन्धको प्रतीक बनेको छ । सतबीज, सगुनका अक्षता-चामल, राग

मलहार, शीत र बहिखाता जस्ता शब्दहरूले जीवन, प्रेम, सङ्घर्ष र स्मृतिको विम्बात्मकता बोकेको छ। विम्बहरू प्रयोग गर्दा विशेष गरी प्रकृतिमार्फत भावनाको चित्रण गरिएको छ जसले कवितालाई झल्काउँछ।

अनुप्रास, लय, भाव, प्रतीकात्मकता र आन्तरिक तथा बाह्य संरचनात्मक विशेषताहरूले यो अंश कथा भन्दा पनि गद्य-कविताको रूपमा विकसित भएको देखिन्छ। संवाद वा कथानकभन्दा भाव, विम्ब र संवेदनाको प्रधानता भएकाले कथामा कविताको प्रभाव अत्यन्त प्रबल छ। तसर्थ अब्दुल कादिरको बेडरुममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो कथामा कविताको मिश्रण भएको स्पष्ट रूपमा पुष्टि हुन्छ।

अ जङ्गल सोनाटा

मभित्र
एउटा जङ्गल थियो
जङ्गलमा
तिम्रो नामको एउटा वृक्ष थियो
वृक्षको हाँगामा
नवजात मृत्युको एउटा गुँड थियो
मृत्यु आफ्नो गुँडमा
नआएको पनि अब त युगौँ भयो
जङ्गलमा म तिम्रो
दिवङ्गत आत्मा कुरी बसेको छु।

अ ब्लु ह्यान्डकरचिफ

वर्षौंअघिको अन्तिम भेटमा
तिमीले एउटा ह्यान्डकरचिफ दिएकी थियौ
त्यो ह्यन्डकरचिफले
मैले आफ्नो आँसु पुछेको थिएँ
खल्तीको त्यो
नीलो ह्यान्डकरचिफ
हेर न ! आजसम्म गिलो छ (२०७७, पृ.२९९-३००)

कथाको प्रस्तुत अंशमा 'अ जङ्गल सोनाटा' र 'अ ब्लु ह्यान्डकरचिफ' शीर्षकका यी अंशहरू स्पष्ट रूपमा कविता शैलीमा लेखिएका छन्। यिनले 'अब्दुल कादिरको बेडरुममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो' कथामा कविताको मिश्रण रहेको प्रमाणित गर्छन्। यी अंशहरूमा अनुप्रास, लय, भाव,

प्रतीकात्मकता, विम्बात्मकता, पुनरावृत्ति र आन्तरिक तथा बाह्य संरचना जस्ता काव्यात्मक विशेषताहरू बलियो रूपमा पाइन्छन् । यी अंशहरूमा लयात्मक प्रवाहलाई सशक्त बनाउन अनुप्रासको प्रयोग गरिएको छ । जङ्गलमा तिम्रो नामको एउटा वृक्ष थियो । वृक्षको हाँगामा नवजात मृत्युको एउटा गुँड थियो । जस्ता पङ्क्तिहरूमा जङ्गल-जङ्गल, वृक्ष-वृक्ष, गुँड-गुँड को पुनरावृत्तिले कविताको तालबद्ध सौन्दर्य झल्काएको छ । त्यस्तै, खल्तीको त्यो नीलो ह्यान्डकरचिफ हेर न! आजसम्म गिलो छ । भन्ने वाक्यमा ह्यान्डकरचिफ-ह्यान्डकरचिफ को पुनरावृत्तिले सङ्गीतात्मकता सिर्जना गरेको छ । भावनात्मक रूपमा पनि यी अंशहरू अत्यन्त शक्तिशाली छन् । जङ्गल मनको जटिलता र भूतकालको स्मृतिको प्रतीक बनेको छ, भने वृक्ष प्रेमको स्थायित्व वा विगतको सम्झनाको प्रतीक हो । त्यस्तै, त्यो ह्यान्डकरचिफले मैले आफ्नो आँसु पुछेको थिएँ । भन्ने वाक्यले प्रेम र विछोडको गहिराइलाई उजागर गरेको छ । आजसम्म गिलो छ भन्ने पङ्क्तिले अतीत अझै ताजा रहेको अनुभूति दिलाउँछ । यसले विछोडको पीडालाई कालातीत बनाएको छ ।

संरचनात्मक रूपमा हेर्दा यी अंशहरू मुक्तछन्दमा लेखिएका छन् । यसमा कुनै निश्चित मात्रिक छन्द नभए पनि लयात्मकता बलियो छ । अ जङ्गल सोनाटा भन्ने शीर्षक नै सङ्गीतसँग सम्बन्धित छ, जसले यसलाई सङ्गीतात्मक कविताको स्वरूप दिएको छ । त्यस्तै अ ब्लु ह्यान्डकरचिफ शीर्षकले कुनै वस्तुका माध्यमबाट भाव व्यक्त गर्ने वस्तु-केन्द्रित कविताको शैलीलाई अपनाएको छ । विम्बात्मक रूपमा जङ्गल, गुँड, नीलो ह्यान्डकरचिफ, गिलोपन जस्ता शब्दहरूले प्रेम, विछोड, स्मृति र अनुभूतिलाई कवितामार्फत उजागर गरेका छन् । अतः अनुप्रास, लय, भाव, संरचना, प्रतीकात्मकता र विम्बात्मकता जस्ता काव्य विशेषताहरूको प्रयोगले यी अंशहरू स्पष्ट रूपमा कविता शैलीमा लेखिएका छन् । संरचनागत रूपमा कथानक नभई टुक्रिएको भावनात्मक प्रवाह प्रस्तुत गरिएको छ । यसले कथालाई गद्यकविताको रूप दिएको छ । त्यसैले यी साक्ष्यहरूका आधारमा 'अब्दुल कादिरको बेडरुममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो' कथामा कविताको मिश्रण भएको पुष्टि हुन्छ ।

यसरी अभिव्यक्तिलाई गहन र काव्यिक बनाउने सन्दर्भमा प्रस्तुत कथामा काव्यात्मक शैली र संरचना मात्र कविताको नभई भाव, शिल्प, संरचना तथा काव्यात्मक भङ्गिमाले युक्त सग्ला कविताको मिश्रणले कथामा कविताको मिश्रणलाई छर्लङ्ग्याएको छ । प्रस्तुत कथामा मिश्रित यी कविताहरूले कथाको परम्परा, संरचना र कथानक प्रस्तुतिको पूर्व परम्परालाई त्याग्दै विनिर्माणको नवप्रवर्तनलाई अँगालेको देखिन्छ ।

'अब्दुल कादिरको बेडरुममा एउटा नदी बगिरहन्थ्यो' कथामा कविता र निबन्धको मिश्रणले विधागत विभग्नता ल्याउँदै परम्परागत आख्यान संरचनाबाट यसलाई अलग बनाएको छ । यस कथामा प्रचलित कथनशैलीभन्दा फरक लयात्मकता, प्रतीकात्मकता र विचारप्रधान विश्लेषण हावी छन् । यसले कथा, कविता र निबन्धको सीमारेखा मेटाएको छ । कथाका विभिन्न अंशहरूमा प्रयोग गरिएका

काव्यात्मक वाक्यविन्यास, लय, पुनरावृत्ति र प्रतीकहरूले पाठकलाई केवल घटनाक्रम मात्र नभई गहिरो अनुभूति गर्ने अवसर प्रदान गरेको छ । उदाहरणका लागि नदीको विम्ब केवल भौतिक पानीको धारामात्र नभई एउटा अस्तित्ववादी बहाब, स्मृतिको तरलता वा समयको प्रवाह जस्ता विभिन्न अर्थको सङ्केत गर्न सक्छ । निबन्धीय विश्लेषण कथामा विभिन्न चिन्तनशील तत्त्वहरू प्रस्तुत गर्दै अघि बढेको छ । पात्रहरूका मनोवैज्ञानिक अवस्थाहरू र कथावाचकका आत्मसंवादहरू दर्शन, राजनीति र व्यक्तिगत अस्तित्वबोधका गहन प्रश्नहरू उठाउँछन् । कथा पारम्परिक रूपमा केवल घटनाको प्रवाहमा सीमित रहने भए पनि यहाँ निबन्धको समावेशले कथालाई विश्लेषणात्मक स्वरूप प्रदान गरेको छ । कथाभित्रका प्रश्नहरू परम्परागत कथा प्रविधिभन्दा फरक गम्भीर दार्शनिक बहस सिर्जना गर्न प्रयोग गरिएका छन् । यसले पाठकलाई कथा भित्रमात्र सीमित नराखी सामाजिक तथा अस्तित्वगत प्रश्नहरूमा सोच्न बाध्य पार्छ ।

यस विधामिश्रणको कारण कथामा लयात्मक सौन्दर्य, गम्भीर चिन्तन र अनुभूतिजन्य प्रभाव एकैसाथ देखिन्छ । कथा केवल घटनाको विवरणमात्र नभई अनुभव गर्ने कुरा बनेको छ । परम्परागत कथामा पाइने कथानकको स्पष्टता, चरित्र विकास र संवादको तारतम्य यहाँ मेटिएको छ । यद्यपि यसले कथालाई विशिष्ट बनाएको छ । कथाका सन्दर्भहरू केवल तथ्यमा होइन, भाषिक सौन्दर्य र बहुअर्थी सङ्केतहरूमा आधारित हुँदा पाठकलाई कथाको निश्चित निष्कर्षमा पुऱ्याउनेभन्दा पनि अर्थको बहुलतातर्फ सोच्न बाध्य पार्ने खुलापन प्रदान गरेको छ । अतः विधामिश्रणले कथालाई परम्परागत कथा संरचनाबाट अलग पार्दै नवीन सौन्दर्यशास्त्र सिर्जना गरेको छ । कविता र निबन्धका मिश्रणले कथा प्रविधिमा नयाँ प्रयोग थप्दै पाठकलाई भावनात्मक, बौद्धिक र दार्शनिक रूपमा संलग्न गराउन सशक्त प्रभाव पारेको छ ।

२.३.५ प्रेमको सानो चिनो कथामा विधामिश्रण

कथाकार रोशन थापा ‘नीरव’द्वारा लिखित ‘प्रेमको सानो चिनो’ कथा उनको *कोष्ठकभित्र हाँसो* (२०७७) कथासङ्ग्रहमा सङ्गृहीत कथा हो । कथालेखनका पारम्परिक सूत्रहरूका विपरीत धारमा कलम चलाउने थापाका कथाहरू विसङ्गत पात्रहरूको अनिर्णित वर्तमान र अस्पष्ट भविश्यसँग अन्तर्क्रिया गर्दछन् । परम्परागत कथालेखनको शैलीबाट निकै नै पृथक् शैलीमा सिर्जनामा लागेका उनका कथामा कथानक, पात्र, परिवेश जस्ता कथागत तत्त्वहरूको सङ्गठन विरलै पाइन्छ । यसरी हेर्दा कथाकार थापा प्रयोगवादी कथाकारका रूपमा देखापर्दछन् । परम्परागत कथा मान्यताबाट पर हटेर नवीन शिल्प, शैली तथा अभिव्यक्तिको विविधता प्रस्तुत गर्ने थापाको ‘प्रेमको सानो चिनो’ कथा पनि परम्परागत कथा मान्यतालाई भत्काएर विनिर्माणिक शैली अवलम्बन गरी लेखिएको कथा हो । प्रस्तुत कथालाई विनिर्माणका विभिन्न तहबाट विश्लेषण गर्न सकिने देखिए पनि यहाँ भने कथामा प्रयुक्त अन्य विधाका मिश्रणलाई केन्द्रमा राखी विधामिश्रणका कोणबाट कथाको विश्लेषण गरिएको छ ।

२.३.५.१ निबन्धको अनुनयताका रूपमा मिश्रण

कथाकार रोशन थापा 'नीरव'द्वारा लिखित प्रस्तुत *'प्रेमको सानो चिनो'* कथामा इतर विधाको मिश्रणका सन्दर्भमा रहेर कथाको विश्लेषण गर्दा निबन्धको मिश्रण पनि देख्न सकिन्छ । कथामा निबन्धात्मक गुण भएका अनुच्छेदहरूको अध्ययन गर्दा कथामा निबन्धको मिश्रणलाई सहज रूपमा देख्न सकिन्छ। यस खण्डमा निबन्धात्मक गुण भएका अंशलाई साक्ष्यका रूपमा प्रस्तुत गरी तिनको विश्लेशण गरिएको छ। यसका साथै निबन्धात्मक गुणले कथाको विनिर्माणमा खेलेको भूमिकाको मूल्याङ्कन गर्दै कथागत सौन्दर्यमा पारेको प्रभावका बारे पनि विश्लेषण गरिएको छ। कथाकार 'नीरव'को प्रस्तुत कथामा निबन्धको मिश्रण यस प्रकार देखिएको छ :

> भूकम्पको कडा स्वरूप गएको दुई हप्ता भइसकेको थियो, तर सानासाना स्वरूप भने बाँकी थिए र बेलाबेला आउँथे, त्रासलाई किसानले युरिया मल छरेजस्तै गरी हल्लाउँथे । हल्लाउँदा सम्पूर्ण नागरिकको शरीर नै हल्लाएर जान्थे।
> हामी एउटा पोखरी जस्तो ठाउँमा पुग्यौँ। सबैले आफ्नोआफ्नो कुनालाई स्थान निर्धारण गरेर उद्धार कार्यमा लाग्यौँ। भग्नावशेषहरू पन्छाउन झन्डैझन्डै तीन घन्टा नै लाग्यो । मान्छेहरू भन्दै थिए, यो पोखरीमा माछाहरू थिए, तर उत्खनन गर्दा माछा त भेटेनौं, तर मानवोचित 'युज एन्ड थ्रो'का धेरै वस्तु आफ्नो ऐतिहासिक स्वरूप लिएर फेला पर्दै थिए। (२०७७, पृ.२८९)

प्रस्तुत कथांश विशुद्ध कथात्मक विवरणमात्र नभएर घटनालाई विवेचनात्मक रूपमा विश्लेषण गर्ने शैलीमा प्रस्तुत भएको छ। निबन्धको महत्त्वपूर्ण गुण वा विशेषता भनेकै विषयलाई सूक्ष्म विश्लेषण गर्दै भावनात्मक र बौद्धिक तवरले प्रस्तुत गर्नु हो। यहाँ भूकम्पपछि मानिसमा रहेको मनोवैज्ञानिक त्रासलाई तर्कपूर्ण रूपमा चित्रण गरिएको छ। निबन्धमा एकैसाथ व्यक्तिगत तथा सामूहिक अनुभव समेट्ने जुन प्रवृत्ति हुन्छ प्रस्तुत अंशमा भूकम्पपछिको समाजको अवस्थालाई व्यक्तिगत महसुस मात्र नभइ समग्र नागरिकको अनुभूतिका रूपमा चित्रण गरिएको छ। यस्तो सामूहिक चेतनासँग सम्बन्धित शैली प्रायः निबन्धमा पाइन्छ। कथाभित्र निबन्धको प्रभाव देखिनु भनेको केवल घटनालाई बयान गर्नुमात्र नभइ घटनाप्रतिको सामाजिक, मनोवैज्ञानिक र दार्शनिक दृष्टिकोण प्रस्तुत गर्नु हो। यस अंशमा भूकम्पपछि उत्पन्न सामूहिक भयलाई केवल भोगाइका रूपमा नभई गहिरो सामाजिक मनोविज्ञानका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ जुन निबन्धको विशेषता हो। पारम्परिक कथाले पात्र, संवाद र घटनाक्रममा केन्द्रित भएर कथानकलाई अघि बढाउँछ तर यस अंशले भूकम्पले ल्याएको असरलाई आत्मपरक विचारका रूपमा प्रस्तुत गर्दै वर्णनभन्दा एक विमर्श सिर्जना गर्ने प्रयत्न गरेको छ। विभिन्न किसिमका गहिरा रूपकहरू र प्रतिकात्मकताको प्रयुक्ति निबन्धको अर्को गुण हो। यहाँ त्रासलाई युरिया मलसँग तुलना गर्नु केवल कथात्मक विशेषता नभइ एक दार्शनिक चिन्तनशीलता हो जुन निबन्धमा पाइने विशेषता हो। परम्परागत

रूपमा कथा पात्र, संवाद र घटनाक्रममा आधारित हुन्छ भने निबन्ध तर्क विवेचना र विश्लेषणमा केन्द्रित हुन्छ । प्रस्तुत अंशमा यी दुई तत्त्वहरू मिसिएर कथालाई परम्परागत रूपमा परिभाषित गर्न कठिन बनाएको छ । यस प्रकार विधाको सीमारेखा मेटिँदा कथा विनिर्मित रूपमा प्रस्तुत भएको छ । त्यसै गरी पारम्परिक कथाले एकल कथा दिन्छ तर यस कथामा निबन्धको मिश्रणले पाठकलाई घटनामाथि थप विचार गर्न बाध्य पारेको छ । भूकम्प र त्यसपछिको अवस्थालाई पाठकले भौतिक घटनाको मात्र होइन सामजिक र मनोवैज्ञानिक परिप्रेक्ष्यबाट पनि अर्थ लगाउन सक्छन् जुन विनिर्माणवादको विशेषता हो । पारम्परिक कथाले घटनालाई एकरेखीय रूपमा प्रस्तुत गर्छ तर प्रस्तुत कथाको यस अंशले विचारमूलक पाठकलाई घटनाबारे सोच्ने, तुलना गर्ने र व्याख्या गर्ने अवसर पनि प्रदान गरेको छ । तसर्थ कथा संरचनात्मक रूपमा निबन्धात्मक भई खुला व्याख्यायोग्य बनेको छ जसले यसको विनिर्मित स्वरूपलाई पुष्टि गर्छ ।

यसरी प्रस्तुत कथामा माथि उल्लिखित अंश र यस्तै अन्य अंशहरूले परम्परागत कथात्मक प्रवृत्तिभन्दा फरक निबन्धात्मक गुणहरूको प्रयोगमार्फत कथाको विधागत मिश्रण प्रस्तुत गरेको छ । यसरी विधागत मिश्रणकै कारण प्रस्तुत कथा परम्परागत संरचनाबाट अलग भई कथाको विनिर्मित स्वरूपतर्फ उन्मुख भएको छ ।

२.३.५.२ कविताको ध्यान-चिन्तनका रूपमा मिश्रण

प्रस्तुत भागमा 'प्रेमको सानो चिनो' कथामा कथाइतरका विधामध्ये कविताको मिश्रण केकसरी र कुन रूपमा भएको छ र यो मिश्रणले कथाको विधातत्त्वलाई कसरी भञ्जन गरेको छ भन्ने विषयमा केन्द्रित रहेर सोको विश्लेषण गरिएको छ । कथामा मिश्रण गरिएका कवितात्मक गुण तथा कवितालाई साक्ष्यका रूपमा प्रस्तुत गर्दै तिनको विश्लेषण गरिएको छ । अन्त्यमा कथाभित्र कविता तत्त्वको मिश्रणले कथाको विनिर्माणमा खेलेको भूमिका र यसबाट कथा सौन्दर्यमा पर्न गएको प्रभावको पनि मूल्याङ्कन गरिएको छ । कथाकार रोशन थापा 'नीरव'को 'प्रेमको सानो चिनो' कथामा कविताको मिश्रण यस प्रकार गरिएको छ :

> खोलेपछि केही म्यासेजहरूले मोबाइल भरिएको थाहा भयो । अरू त केही भएन । केही म्यासेजले पक्कै पनि एक पटक माथिङ्गल रिङ्ग्याइदियो । म्यासेजमा यसै युवतीले आफ्ना अमुक प्रेमीलाई गरेकी प्रेमालाप भरमार थियो । केही म्यासेज यस्ता थिए...
> (तिमी आउँछु भन्थ्यौ, आएनौ..
> म यहीँ बिहान आठ बजेदेखि बसेकी थिएँ..
> यही पोखरीको डिलमा बसेर...
> तिमीले यही पोखरीमा भेट्ने पनि भनेका थियौ मदन...

मुना, तिमी त्यहीँ बसिराख.. म आधा घन्टासम्म पनि आइपुग्छु भनेका थियौ..।

म त कति समयसम्म त्यति नै बसिरहेकी थिएँ...

यो पोखरी.....

तिमीले भन्थ्यौ...

प्रेमको पवित्र तीर्थस्थल रे...

यहाँ जति पनि प्रेमी जोडी आउँथे...

आएर जोडीका जोडी माछा छोडेर आफ्ना प्रेमको दिगोपनालाई याचना

गर्ने गरिन्थ्यो रे... (२०७७, पृ.२९१)

प्रस्तुत अंश कथाको मूल गद्यको प्रवाहमा आएको भए पनि स्वरूप, संरचना तथा भाषाशैलीका दृष्टिले काव्यात्मक गुण बोकेको छ । साक्ष्यमा प्रस्तुत अंशको संरचना गद्यात्मक र लामो हुनुको साटो तिनलाई टुक्र्याइएको छ जसले लयात्मकताको सिर्जना गरेको छ । पङ्क्ति विभाजन र संवादको लय कवितात्मक छ । परम्परागत गद्य संरचना विपरीत संवाद, विचार र भावनाहरू छरिएको शैलीमा प्रस्तुत भएका छन्, जुन कविताका लक्षण हुन् । प्रेम, प्रतीकात्मकता र भावनात्मक तरलता यस अंशमा प्रमुख रूपमा आएका छन् भने भाषाशैलीका कोणबाट हेर्दा पनि यहाँ प्रयुक्त पद तथा पदावलीहरूमा रूपक तथा प्रतीकात्मकता पाइन्छ । प्रस्तुत साक्ष्यले कथामा कविताको मिश्रण भएको स्पष्ट रूपमा देखाउँछ । कथाकारले प्रेमिकाले प्रेमीलाई पठाएका म्यासेजहरूलाई प्रस्तुत गर्ने तरिका स्वयं कवितात्मक छ । प्रेमालापका यी म्यासेजहरू साधारण संवादजस्ता नलागेर मुक्तक तथा कविताको शैलीमा प्रवाहित भएका छन् । वाक्य संरचनाहरू छोटा, टुक्रिएका र लयबद्ध छन् । यसले कविताको गुण झल्काउँछ । विशेष गरी तिमी आउँछु भन्थ्यौ, आएनौ.., म यहीँ बिहान आठ बजेदेखि बसेकी थिएँ.., यो पोखरी..... तिमीले भन्थ्यौ... जस्ता अभिव्यक्तिहरूमा पुनरावृत्तिको सौन्दर्य देखिन्छ, जुन कविता लेखाइको एक महत्त्वपूर्ण पक्ष हो । यस कथामा कविताको मिश्रणले कथागत विनिर्माणमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको छ । कथाकारले वर्णनात्मक शैलीको ठोस गद्यलाई प्रेमिकाको म्यासेजभित्रका कवितात्मक भावहरूसँग मिसाएर पाठकलाई घटनामा गहिरोसँग डुबाउने वातावरण सिर्जना गरेका छन् । यदि म्यासेजहरू केवल सोझो गद्यमा प्रस्तुत गरिएका भए तिनले पाठकमा उस्तै प्रभाव पार्न सक्ने थिएनन् तर कवितात्मक प्रस्तुतिको शैलीले प्रेमिकाको पीडा, आशा र असहाय भावनालाई गहिरो रूपमा प्रकट गरेको छ ।

यसरी कथामा कविताको प्रयोग केवल सौन्दर्य वृद्धि गर्ने माध्यम मात्रै होइन कथा नै पुनर्निर्माण गर्ने औजार बनेको छ । यस मिश्रणले कथालाई विशुद्ध गद्यको रूपमा मात्रै नभई कवितात्मक संवेदनाको कथात्मक संस्करणका रूपमा उभ्याएको छ । कथामा घटनाको यथार्थवादी पाटोलाई कवितात्मक अनुभूतिको तहमा लैजानु नै यसको कलात्मक विनिर्माण हो । यस प्रकार प्रस्तुत कथामा कविताको मिश्रणले परम्परागत कथागत संरचनालाई तोड्दै नयाँ कथा शैलीको निर्माण गरेको छ । कथाभित्र

कविताको मिश्रण हुँदा कथाको भाषिक सौन्दर्य, भावनात्मक प्रभाव र पाठकीय अनुभवलाई गहिराइ प्रदान गरेको छ । तसर्थ प्रस्तुत कथाले परम्परागत कथा संरचनाबाट अलग, विनिर्मित कथाको स्वरूप ग्रहण गरेको देखिन्छ ।

२.३.६ निष्कर्ष

सत्तरीका दशकका कथाहरूमा विधामिश्रणको प्रभाव उल्लेखनीय देखिन्छ । पारम्परिक आख्यान संरचनाभन्दा भिन्न यी कथाहरूमा कवितात्मक, निबन्धात्मक, नाटकीय तथा संवादात्मक तत्त्वहरूको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । यसले कथालाई विनिर्मित कथाका रूपमा स्थापित गरेको देखिन्छ । विधामिश्रणले कथाको शैलीगत विविधता, सम्प्रेषणीयता, कलात्मक सौन्दर्य र प्रभावशीलतालाई थप गहिरो बनाएको पाइन्छ । कथामा कविताको मिश्रण हुँदा भाषा लयात्मक, प्रतीकात्मक र भावनात्मक रूपमा अझ शक्तिशाली बन्न पुगेको छ । यसले पाठकलाई संवेदनशील रूपमा कथा अनुभव गर्न प्रेरित गरेको छ । निबन्धात्मक तत्त्वहरूका माध्यमबाट तर्क, समाजचेतना तथा विमर्शशीलताको विकास भएको छ जसले कथालाई बौद्धिक रूपमा सम्पन्न बनाएको छ । त्यस्तै संवादात्मक र नाटकीय प्रयोगहरूले कथालाई जीवन्त बनाएका छन् । विधामिश्रणकै कारण यी कथाहरू परम्परागत संरचनाको भञ्जन गर्दै नयाँ साहित्यिक प्रवृत्तिका रूपमा अघि बढेका छन् । यस्तो प्रयोगले कथाको कलासौन्दर्यलाई थप विविधता दिएको छ जसले कथा सिर्जनाको भावानुभूति, विम्ब प्रयोग र भाषिक सौन्दर्यलाई बलियो बनाएको छ । यसले पाठकलाई घटनाको उपभोक्ता मात्र होइन अर्थ निर्माण गर्ने सक्रिय पाठकको रूपमा स्थान दिएको छ । बहुअर्थको सम्भावनाले यी कथाहरूलाई खुला आख्यानको रूपमा स्थापित गराएको छ । समग्रमा विधामिश्रणले कथा लेखनमा नयाँ सम्भावनाको ढोका खोल्दै नेपाली आख्यान परम्परामा सशक्त नवीनता थप्ने कार्य गरेको देखिन्छ ।

तेस्रो परिच्छेद
सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विपठन

३.१ विषयपरिचय

'सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विपठन' शीर्षकको परिच्छेदमा सत्तरीका दशकमा लेखिएका नेपाली कथाहरूबाट छानिएका एघार कथामध्ये विपठनको सघन उपस्थिति देखिएका छ कथाहरुमा विपठनअन्तर्गतका स्थितिहरुको विश्लेषण गरिएको छ । विपठन भनेको पाठको स्थिर वा एकल अर्थलाई चुनौती दिँदै तिनमा अन्तर्निहित अन्तरविरोध, बहुअर्थ र अस्थिरतालाई उद्धाटन गर्ने पाठ विश्लेषणको एक प्रक्रिया हो । यो लेखनका सन्दर्भमा पुनःपठन तथा उत्तरपठनका प्रक्रियाबाट सम्पन्न हुन्छ । यो, पाठलाई पुनःपठन र उत्तरपठनका माध्यमबाट नयाँ दृष्टिकोणले व्याख्या गर्ने प्रविधि हो । यस परिच्छेदमा विपठनका माध्यमबाट कथानक, भूमिका, परिवेश, दृष्टिविन्दु, भाषाशैली, विमर्श आदि कथागत तत्त्वका आधारमा कथाहरूको विपठन कसरी भएका छन् र अर्थको बहुल सम्भावनालाई ग्रहण गरेका छन् भन्ने कुराको विश्लेषण गरिएको छ । यसका साथै पूर्वपाठको विपठनबाट कथाको सम्प्रेषणीयता र कला सौन्दर्यमा पारेको प्रभावको मूल्याङ्कनसमेत गरिएको छ ।

३.२ विपठनको सैद्धान्तिक अवधारणा

विपठन पाठको परम्परागत वा स्थापित बुझाइबाट अलग्गिएर त्यसलाई आलोचनात्मक ढङ्गले पढ्ने र नयाँ सम्भावित अर्थहरू अन्वेषण गर्ने प्रक्रिया हो । यो प्रक्रिया पठन र लेखन दुवै सन्दर्भमा घटित हुन सक्छ । उत्तरआधुनिक अवधारणाअन्तर्गत रहने विनिर्माणमा विपठनलाई विशेष रूपमा महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । विनिर्माणले पाठ, भाषा र अर्थको परम्परित धारणा र स्थायित्वमाथि प्रश्न गर्छ र पाठभित्रका विरोधाभास, अस्थिरता र बहुल अर्थहरूको उद्धाटन गर्दछ । विनिर्माणले कुनै एकल निश्चित तथा निर्दिष्ट अर्थलाई सङ्केत गर्दैन, जुन अन्य अर्थ तथा उपयोगहरूलाई छाडेर पछाडि उभिन्छ । विनिर्माण फरक सन्दर्भमा फरक अर्थ सञ्चारका लागि कुनै एउटै शब्दको सम्भावित अनन्तताको श्रृंखला हो (थोम्सन, सन् २००६, पृ.३००) । अतः विनिर्माण भन्नु नै पाठलाई भत्काएर त्यसमा निहित फरक सन्दर्भ, अर्थ र सम्भावनाको खोजी हो । यसै प्रकार विपठनले पनि पूर्व पाठहरूलाई स्थिर वा निश्चित अर्थ बोकेको वस्तु मान्दैन । यसले पाठ र पाठकबीच र अग्रज लेखकका पाठमा आधारित भएर अनुज लेखकले लेखेको नयाँ पाठबीचको अन्तर्क्रियाबाट विभिन्न अव्यक्त अर्थहरूको खोजी गर्दछ ।

विनिर्माणको सैद्धान्तिक आधार उत्तरसंरचनावादसँग जोडिएको छ । उत्तरसंरचनावादले संरचनावादको स्थिर, निश्चित र वस्तुपरक अर्थमाथि शङ्का गर्दै भाषाको तरलता, बहुअर्थ र अस्थिरतालाई केन्द्रमा राखेर कुनै पनि पाठलाई एकल वा निश्चित अर्थमा सीमित गर्दैन । यसै क्रममा

उत्तरआधुनिकताले आधुनिक युगपछि, खासगरी बिसौं शताब्दीको उत्तरार्धमा विकसित आर्थिक, सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक, प्राविधिक विकास र त्यसबाट सिर्जित जीवनशैली र मनोदशालाई बुझाउँछ (गिरी, २०६७, पृष्ठ २०) । अतः उत्तरआधुनिकतावादले पनि परम्परागत सत्य, स्थायित्व र धारणालाई अस्वीकार गर्दै बहुलवादी दृष्टिकोणलाई आत्मसात् गर्छ । यो कला, साहित्य, वास्तुकला तथा चिन्तनका विविध पक्षमा परम्परागत अर्थ तथा व्याख्याको सट्टा खुला, अनिश्चित र गतिशील संरचनालाई प्राथमिकता दिन्छ । विनिर्माण पनि उत्तरआधुनिक चिन्तनमा आधारित अवधारणा हो । दार्शनिक ज्याक डेरिडाद्वारा प्रतिपादित यस अवधारणाले भाषा तथा पाठलाई निश्चित अर्थमा कैद गर्न असम्भव रहेको तर्क प्रस्तुत गर्दछ । विनिर्माणमा कृतिलाई सतहमा ल्याएर पोस्टमार्टम गरिन्छ र त्यसभित्रका अमूर्त तहहरू एवम् प्राक्कल्पनाहरूको खोजी गरिन्छ । कृतिका सीमाहरूलाई परीक्षण गर्दै त्यसभित्र ध्वनित नहुने दमित विचार, पात्र, बोलीलाई सुन्न तथा लेखकीय प्रधानतामा अमिल्दा प्रभावहरुको अन्वेषणमा विनिर्माणको सहयोग लिइन्छ (एटम,२०६७, पृ. २६७) । यसरी हेर्दा विनिर्माणको अन्तिम लक्ष्य भन्नु नै पाठको बहुअर्थको अन्वेषण हो ।

विनिर्माणका विभिन्न प्रक्रियाहरू मध्ये एक प्रमुख प्रक्रियाको रूपमा विपठन रहेको छ । यसले पाठभित्रका द्वन्द, विरोधाभास र अव्यक्त अर्थहरूको उद्घाटन गर्छ । यसले लेखनका रूपमा परम्परागत साहित्य, भाषा र संरचनागत सीमाहरूलाई भत्काउँछ भने पाठलाई निश्चित अर्थमा बाँध्ने परम्परागत सोचलाई अस्वीकार गर्दै बहुअर्थी व्याख्याको सम्भावनालाई खुल्ला गर्दछ । पूर्वपाठका घटना, सन्दर्भ परिवेश आदिलाई नयाँ दृष्टिकोण र फरक सन्दर्भबाट व्याख्या गर्दै अर्थका अनेक सम्भावनाहरू पहिल्याउनु विपठनको मूल लक्षण हो । डेरिडाले भाषा, पाठ र अर्थका स्थिरता र एकरूपतामा प्रश्न उठाउँदै विपठनको आधारशिला तयार गरेका छन् । उनको पाठबाहिर केही छैन, केही हुँदैन (डेरिडा, १९७६, पृ.१५८) भन्ने तर्कले विपठनलाई मूल रूपमा भाष्यात्मक प्रक्रियाका रूपमा बुझाएको छ । कुनै पनि पाठको दोहोरो पठन (समतलीय-उर्ध्वतलीय, स्थूल- सूक्ष्म , क्रमिक- व्यतिक्रमिक) आदि गरेर एउटा पाठलाई पृथक् किसिमले उल्ट्याएर त्यसलाई पृथक् रूपमा पुनः पठन गरेर र पूर्व लेखकले समापन गरेका ठाउँबाट पुनः सुरु गरी पाठको विपठन गरिएको हुन्छ (गौतम २०७९, पृ. १५१) । विपठनको प्रक्रियाले पाठभित्रका स्थापनाहरू भत्काउँदै भाषाको भित्र भित्र लुकेका अर्थ संरचनालाई उद्घाटन गर्छ । तसर्थ विपठन केवल पाठको आलोचना मात्र नभई त्यसलाई पुनः परिभाषित गर्ने एउटा प्रक्रियासमेत हो । लेखकले एक पटक रचना गरेपछि त्यसमाथि लेखकको अधिकार समाप्त हुन्छ । हरेक कृति अनुकृतिको अनुकृति भएकोले एउटा आद्यरूपमा अनेक प्रारूप थप्नु, घटाउनु, अनुकूलित गर्नु, अनेक सम्भावनाको खोजी गर्नु, नयाँ लेखक, समीक्षक तथा पाठकको खुसी र रोजाइ हो । अर्को पाठक वा लेखकले त्यसलाई जसरी पनि उपयोग गर्न सक्छ । त्यो कृति विपठित हुन सक्छ, विनिर्मित हुन पाउँछ (भट्टराई २०६१, पृ.१०५) । यसरी हेर्दा विपठन पूर्वपाठको स्थापित तथा निर्धारित परिधिमाथि विश्लेषण, मूल्याङ्कन र शङ्का गर्ने प्रक्रिया हो । विपठनका दुई युक्तिहरू पुनः पठन र उत्तरपठन रहेका छन् । पुनः पठन पाठको

गहन पठन पश्चात् पाठको नयाँ अर्थ वा गहिरो बुझाइलाई अगाडि ल्याउने प्रक्रिया हो । लेखनगत हिसाबले पुनःपठन गर्दा मूल पाठलाई नयाँ आयामबाट हेरिन्छ । अर्थगत रूपमा एउटा निश्चित अर्थमा रुढ पाठलाई बहुल कोणबाट विश्लेषण, मूल्याङ्कन र चिन्तन गरिन्छ । पाठमा अव्यक्त अर्थहरु तथा अव्यक्त र लुकेका पक्षहरुलाई देखाइन्छ । यो युक्ति पाठको पाठकीय पठनका सन्दर्भमा साथै मूल पाठको पठन/अध्ययन पश्चात् नयाँ लेखकका लेखनका सन्दर्भमा पनि लागु हुन्छ । समष्टिमा पुनर्पठन प्रक्रियाका माध्यमबाट पाठमा अव्यक्त पक्ष तथा बहुल अर्थका सम्भावनाहरूको खोजी गरिन्छ । त्यसै गरी मूल पाठलाई आधार बनाएर नयाँ व्याख्या सिर्जना गर्ने वा नयाँ सन्दर्भमा त्यसको अर्थ पुनर्निर्माण गर्ने प्रक्रिया उत्तरपठन हो । पूर्वपाठ समापन भएको स्थानबाट अर्को पाठको सुरुवात गरेर पाठको संरचना, पात्र वा घटनाक्रमलाई परिवर्तन गरेर नयाँ दृष्टिकोणबाट पाठको निर्माण गर्दै परम्परागत अर्थलाई भत्काउने मात्र नभई नयाँ कोणबाट अर्थको पुनर्निर्माण गर्ने प्रक्रिया उत्तरपठनमा हुन्छ । तसर्थ उत्तरपठनले पूर्वपाठलाई आधार बनाएर ऐतिहासिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक वा दार्शनिक दृष्टिकोणबाट हेर्दै समयसापेक्ष रूपमा नयाँ ढङ्गले व्याख्या गर्न सक्छ । उत्तरपठनले पाठलाई पुनर्लेखन गरी वा नयाँ सन्दर्भमा पाठलाई ढाल्दै पाठको पुनर्निर्माण गर्दछ ।

समग्रमा विपठन विनिर्माणको एक महत्त्वपूर्ण प्रक्रिया हो, जसले पाठमा विद्यमान अर्थ, धारणा र सीमाको अस्थिरताको विश्लेषण गर्दै फरक सन्दर्भ र कोणबाट अर्थका अनेक सम्भावनाहरूको अन्वेषण गर्दछ ।

३.२.१ कथानकमा विपठन

कथानकमा विपठन भन्नाले मूल आख्यानको कथानक संरचना, जसमा घटनाहरूको क्रम, कारण–परिणाम सम्बन्ध, चरित्रहरूको क्रियाकलाप र अन्त्यको निष्कर्ष आदिले निर्माण गरेको वृत्तान्तलाई पुनरवलोकन गर्दै त्यसमा वैकल्पिक दृष्टिकोण, विरोधाभासी तर्क वा अवश्यम्भावी ठानिएका घटनालाई चुनौती दिने पुनर्लेखनको प्रक्रियालाई जनाइन्छ । सामान्यतया, कथानक भनेको कथाको आदिदेखि अन्त्यसम्म घटेका घटनाहरूको एक सुसङ्गठित शृङ्खला हो । जब कुनै नयाँ कथा कुनै पूर्वकथामा आधारित भएर लेखिन्छ, त्यो नयाँ कथा मूल आख्यानको घटनाक्रमलाई जस्ताको तस्तै स्वीकार नगरी, त्यसमा भएका खाल्डा–खुल्डी, मौनता वा एकपक्षीयता उजागर गर्दै भिन्न कोणबाट कथानक प्रस्तुत गर्न सक्छ । अपरिवर्तनीय ठानिएका तत्त्वहरूलाई भत्काएर वर्तमान परिस्थितिका मानवीकृत परिवेशसँग जोड्नु, अनादिकालका कल्पित चरित्रहरू वर्तमान युगको सापेक्षतामा उभ्याइनु र तिनीहरूलाई सामान्यीकरण गरी हाम्रै छिमेकी जस्ता व्यक्तिका रूपमा उभ्याइनु नै विपठनको विशेषता हो (भट्टराई, २०६१, पृ.१०४) । पूर्वकथाका घटना, पात्र, परिवेश, शैली, दृष्टिविन्दु, घटनाहरूको शृङ्खला, समापन जस्ता घटकहरूलाई भत्काउँदै त्यसको विशेष निर्माण गर्नु नै कथानकमा विपठन हो । यसरी मूल

कथानकमा भएको स्थिरता वा अपरिवर्तनशीलतालाई भत्काउने कार्य नै कथानकमा विपठनका रूपमा बुझिन्छ ।

३.२.२ पात्रमा विपठन

पात्रमा विपठन भन्नाले कुनै मूल आख्यान (पूर्वकथा) मा चित्रित पात्रहरूको पहिचान, भूमिका, मूल्य–दृष्टिकोण तथा नैतिक स्थानलाई पुनरवलोकन गर्दै ती पात्रहरूलाई नयाँ कोणबाट प्रस्तुत गर्ने साहित्यिक अभ्यासलाई जनाइन्छ । यसको अर्थ, मूल आख्यानमा नायक ठानिएको पात्रलाई आलोचनाको दृष्टिबाट हेर्नु वा खलपात्र मानिएको पात्रलाई सहानुभूतिपूर्ण र मानवीय दृष्टिकोणले पुनः परिभाषित गर्नु पात्रमा विपठनको उदाहरण हो । पूर्वआख्यानका चरित्रहरूलाई लेखकले वर्तमान परिवेशमा मानवीय लोभ, लालच, अहङ्कार, दम्भ, चलाकी जस्ता गुणहरूले भरेर उभ्याउँछन् (भट्टराई,२०६१, पृ.१०५) । पूर्वकथामा पात्रहरू अक्सर सांस्कृतिक, धार्मिक वा परम्परागत मूल्यका आधारमा निश्चित परिधिमा बाँधिएका हुन्छन् । उदाहरणका रूपमा 'राम' सत्य र धर्मका प्रतीक, 'शूर्पणखा' लोभ, क्रोध र विकारकी प्रतीक, वा 'सीता' आदर्श नारीको प्रतीक आदि । यसका विपरीत जब कुनै लेखकले त्यही पूर्वकथा पुनर्लेखन गर्छ, उसले ती पात्रहरूका कार्य, दृष्टिकोण वा अवस्थाहरूमा अन्तर्निहित अन्याय, मौनता, वा दबाइएका पक्षहरूलाई प्रकट गर्न सक्छ । यसरी पात्रहरूका पहिचान वा भूमिकामा मूल आख्यानले दिएको अर्थमा हस्तक्षेप हुने गर्छ । यही प्रक्रिया नै पात्रमा विपठन हो । संक्षेपमा, पूर्वकथाका पात्रहरूलाई नयाँ दृष्टिकोणबाट हेर्दै उनीहरूको भूमिकामा रहेको एकपक्षीयता वा अन्यायलाई प्रश्न गर्ने, त्यसको विकल्प प्रस्तुत गर्ने कार्यलाई नै पात्रमा विपठन भनिन्छ । यसले पाठकलाई यथास्थितिवादी मूल्य–मान्यताबाट अलग सोच्न प्रेरित गर्छ ।

३.२.३ मूलभावमा विपठन

मूलभावमा विपठनले कुनै परम्परागत आख्यान (पूर्वकथा) को मूल उद्देश्य, शिक्षा, आदर्श वा सन्देशलाई पुनरवलोकन गर्दै त्यसको वैधता, एकपक्षीयता वा सार्वभौमिकताको दाबीमा प्रश्न उठाउने र त्यसका वैकल्पिक अर्थहरू उद्घाटन गर्ने प्रक्रियालाई जनाउँछ । यस प्रकारको लेखनमा पात्र, परिवेश, कथानक सबै अर्कै हुनसक्छन्, अलिअलि झल्का वा छायाँ मात्र पहिलेको हुनसक्छ । दर्शन र दृष्टिकोण फरक हुनसक्छ (भट्टराई, २०६१, पृ.२४१) । मूलभाव भन्नाले आख्यानले सम्प्रेषण गर्न खोजेको मूल सन्देश जस्तो कि धर्मको जय, पापको नाश, नायकत्वको महिमा, नारीको आदर्श रूप वा सामाजिक मूल्यहरूको संरक्षण आदिलाई जनाउँछ । यसका विपर्यासमा जब नयाँ पाठले सोही आख्यानलाई समकालीन दृष्टिकोण, विमर्श वा आलोचनात्मक दृष्टिबाट पुनर्व्याख्या गर्दै मूल सन्देशमा रहेका वैचारिक पूर्वाग्रह, दबाइएका आवाजहरू वा निषेधित प्रश्नहरू सतहमा ल्याउँछ भने यही प्रक्रिया नै मूलभावमा विपठन हो । उदाहरणका लागि, '*रामायण*'को मूलभाव धर्मको रक्षा र अधर्मको विनाश मानिन्छ, तर

समकालीन पुनर्लेखनमा जब यही धर्मको नाममा नारीमाथि अन्याय भएको देखाइन्छ वा प्रश्न उठाइन्छ भने पूर्वकथाको मूलभावमा नै हस्तक्षेप हुन पुग्दछ । त्यसै गरी कुनै दन्त्यकथाले नारीले आज्ञाकारी र समर्पित हुनु पर्छ भन्ने सन्देश दिएको छ तर नयाँ कथाले यदि त्यो समर्पणलाई दमनको रूप ठहर गर्दै नारीको आत्मविकास र विद्रोहलाई मूलभाव बनाउँछ भने यसले पूर्वकथाको मूलभावमा विपठन गर्छ । संक्षेपमा पूर्वकथाको शिक्षामूलक सन्देश, धार्मिक आदर्श, नैतिक मूल्य वा सामाजिक मान्यतालाई अपरिवर्तनशील ठान्ने दृष्टिकोणलाई चुनौती दिँदै त्यसको वैकल्पिक व्याख्या, प्रश्न र आलोचना गर्ने कार्य नै मूलभावमा विपठन हो ।

३.२.४ शैली तथा संरचनामा विपठन

शैली तथा संरचनामा विपठन भन्नाले मूल आख्यान (पूर्वकथा) मा प्रयोग गरिएको वर्णनशैली, भाषिक प्रविधि, दृष्टिविन्दु, कथा अनुक्रम आदिलाई पुनरवलोकन गर्दै त्यसमा नयाँ प्रयोग, भङ्ग वा विकृति ल्याउने साहित्यिक अभ्यासलाई बुझिन्छ । विपठन वा पुनर्लेखनमा कथावर्णनको पुनर्लेखन मात्र नभई त्यसलाई अझ जटिल अथवा सरल बनाएर र भिन्न रूपले प्रस्तुत गर्न सकिन्छ, विधाहरू बदलिन सक्छन्, देशकाल अर्कै हुनसक्छ । यस्तो पुनर्लेखनमा सुरुको कथालाई अर्कै पाराले प्रस्तुत गरिन्छ (भट्टराई, २०६१, पृ.२४१) । पूर्वकथाको संरचना प्रायः रैखिक हुन्छ । घटना प्रारम्भबाट अन्त्यतिर क्रमबद्ध रूपमा अगाडि बढ्छ । पुनर्लेखनमा भने यो संरचना तोडिन सक्छ, कथाको सुरुआत अन्तबाट हुन सक्छ वा फ्ल्यासब्याक, असङ्गत अनुक्रम, विभिन्न दृष्टिकोणको समिश्रण जस्ता प्रविधि अपनाइन सक्छ । सङ्क्षेपमा पूर्वकथाको शैली (भाषा, वर्णन प्रविधि, स्वर) र संरचना (घटनाक्रम, प्रस्तुतिको ढाँचा, कथा अनुक्रम) मा परिवर्तन, भञ्जन वा प्रयोगात्मकता ल्याउने कार्यलाई नै शैली तथा संरचनामा विपठन भनिन्छ । यस्तो विपठनले पाठको अर्थ निर्माण प्रक्रियामा विविधता ल्याउँछ र पाठकलाई मूल आख्यानलाई नयाँ आँखाले हेर्ने अवसर दिन्छ ।

३.३ सत्तरीको दशकका कथामा विपठन

सत्तरीको दशक नेपाली कथा लेखनका लागि शिल्पगत र विचारगत परिवर्तनका लागि महत्त्वपूर्ण कालखण्ड मानिन्छ । यस अवधिमा लेखिएका कथाहरूले परम्परागत प्रवृत्तिहरूलाई चुनौती दिँदै नवीन संरचनागत एवम् शैलीगत प्रयोगहरू अपनाएको देखिन्छ । परम्परागत अर्थनिर्धारणका विरुद्ध उभिन र पाठका बहुअर्थका सम्भावनाहरूलाई अन्वेषण गर्न यस दशकका लेखकले पूर्व लेखकका पाठ (कथा) लाई लेखनका माध्यमबाट विपठन गरेका छन् । पूर्वकथालाई आधार मानेर त्यसमा व्यक्त पूर्वविचार तथा धारणालाई कथानक, पात्र, परिवेश, शैली तथा संरचना र विचार सन्दर्भका फरक कोणबाट पुनःपरिभाषित गर्ने कार्य यस समयमा भएका छन् । यस अध्ययनमा सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विपठनको भूमिका, प्रयोग, प्रभाव र स्थितिको पहिचान गर्दै विपठनका माध्यमबाट कथा सौन्दर्यमा

पारेको प्रभावको पनि मूल्याङ्कन गरिएको छ । यस भागमा सत्तरीको दशकमा लेखिएका विपठित कथाहरूमध्ये छानिएका छ कथाहरू र त्यसका अंशहरूलाई साक्ष्यका रूपमा प्रस्तुत गर्दै तिनको विश्लेषण गरिएको छ।

३.३.१ 'फेरि मधेसतिर' कथामा विपठन

'फेरि मधेसतिर' (२०७६) नेपाली कथा साहित्यमा एक नवीन र प्रयोगशील कथा हो। कथाकार कुन्ता शर्मा (२००३) द्वारा लिखित यस कथाको मूल आधार कथाकार विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला (१९७१-२०३९) को प्रसिद्ध कथा 'मधेसतिर' हो। विनिर्माण अन्तर्गतका विभिन्न प्रक्रियाहरूमध्ये विपठन पनि एक महत्त्वपूर्ण प्रक्रिया हो। प्रस्तुत 'फेरि मधेसतिर' कथा कोइरालाको मूल कथा 'मधेसतिर'को विपठित कथा हो। 'मधेसतिर' कथाकै निरन्तरता भए पनि प्रस्तुत कथाको शैली तथा संरचना, कथानक, पात्र, विचार तथा पाठकीय प्रभावमा उल्लेखनीय भिन्नता पाइन्छ। मूलकथाले अङ्गिकार गरेको विषयवस्तु तथा कथाको मूल तत्त्वबाट पर हटेर 'फेरि मधेसतिर' कथाले फरक दृष्टिकोण र अर्थको निर्माण गरेको छ। यस कथामा कथानक, पात्र, शैली तथा संरचना र मूलभावका तहबाट पूर्वकथाको पुनःपठन गरिएको छ। तसर्थ प्रस्तुत भागमा कथाको कथानक, पात्र, शैली र मूलभाव जस्ता पक्षहरूलाई आधार मानेर कथाको विपठन कसरी भएको छ भन्ने पक्षमा विश्लेषण गरिएको छ। मूल कथाका सन्दर्भहरूसँग नयाँ कथाका सन्दर्भहरू जोड्दै, विपठित कथाका अंशहरूलाई साक्ष्यका रूपमा राखी हरेक पक्षमा भएको विपठनलाई पुष्टि गरिएको छ। विशेष गरी, विपठनले कसरी मूल कथाको स्थिर अर्थ, दृष्टिकोण तथा अवधारणालाई भञ्जन गर्दै नयाँ अर्थ र परिप्रेक्ष्य स्थापित गरेको छ भन्ने विषय नै मुख्य अध्ययनको केन्द्रमा रहेको छ।

३.३.१.१ कथानकमा विपठन

साहित्यिक कृतिहरू विशेषतः कथाहरूको समय, परिस्थिति, समाज र विचारको परिवर्तनअनुसार पुनर्लेखन र पुनर्व्याख्या हुने गर्छन्। यस परिप्रेक्ष्यमा, 'मधेसतिर' र फेरि 'मधेसतिर' कथा दुवैबीच कथानकमा स्पष्ट रूपमा विपठन देख्न सकिन्छ। यी दुई कथामा पात्रको मनोवैज्ञानिक अवस्थादेखि समाजप्रतिको दृष्टिकोणसम्मका धेरै पक्षहरू फरक ढङ्गले प्रस्तुत भएका छन्। विशेषगरी, पात्रहरूको चरित्र विकास, समाज र नारी अस्तित्व, गोरेको भूमिकामा आएको परिवर्तन तथा कथा समापनका दृष्टिले यी दुई कथाको कथानकमा उल्लेखनीय भिन्नता देखिन्छ। 'मधेसतिर' कथाको सुरुवात पहाडको भौगोलिक कठोरता, आर्थिक अभाव, भोक र सामाजिक परम्परागत कठोर नियमबाट बच्न पहाडबाट तराई झर्ने पात्रहरूको सामूहिक यात्राबाट भएको छ। यो सामूहिक यात्रामा विधवा, भोटे, धने, बुढा र गोरेको उपस्थिति छ। 'फेरि मधेसतिर' कथाको सुरुवात भने विधवाको मुक्त अवस्थाबाट गरिएको छ। 'लामो समयको अवसादपछि विधवाको मन आनन्दित भएको थियो। वैधव्यको कठिन अनुशासनबाट मुक्त भएकी थिई ऊ। भागेकी थिई गाउँबाट। घर अनि माइती दुवै अनुकूल भएका थिएनन् उसका लागि।

उसको सपना बेग्लै थियो' (२०७६, असोज १८, *नयाँ पत्रिका*) । पहाडको कठोर जीवनशैलीसँग असन्तुष्ट भएर समाजबाट विद्रोह गर्दै मधेस झरेकी विधवा नयाँ जीवनको यात्रामा अगाडि बढेको देखिन्छ । यस कथामा विधवाको पहाड छाड्ने निर्णयलाई व्यक्तिगत स्वतन्त्रताको रूपमा चित्रण गरिएको छ, जुन पहिलो कथाको सामूहिक विस्थापनको स्वरूपबाट पूर्णतः भिन्न छ । त्यसै गरी विधवाको मनोदशा र चरित्र विकासका सम्बन्धमा पनि विपठन भएको छ । 'मधेसतिर'मा विधवा मानसिक रूपमा कमजोर देखाइएको छ । विधवा आफूभन्दा कान्छा युवक गोरेलाई प्रेम प्रस्ताव राख्छे, उसको भावनात्मक र भौतिक सहाराको अपेक्षा राख्छे तर गोरेले धोका दिएपछि ऊ भावनात्मक रूपमा पूर्णरूपमा पराजित देखाइएकी छ भने मधेसलाई नियाल्ने क्षणमा ऊसँग कुनै उत्साह बाँकी देखिँदैन । 'फेरि मधेसतिर'मा भने विधवा क्रमशः आत्मनिर्भर बन्दै जान्छे । निकै बेर घोरिएपछि उसले मन मसक्क बाँधेर सोची, बरु कसैको भान्से लागेर बस्छु, तर पहाड फर्केर मरिगए पनि जान्नँ भन्ने अंशले यो पुष्टि गरेको छ कि गोरेबाट धोका पाएपछि पनि ऊ पहाड फर्केर जाने निर्णय गर्दिन, बरु मधेसमै नयाँ जीवन सुरू गर्ने प्रण गर्छे । उसको संघर्ष, स्वाभिमान र आत्मनिर्णयको चेतनाले ऊ स्वावलम्बी बनेकी देखाइएको छ । गोरेप्रतिको मोह हराएर ऊ आफ्नो जीवनको अर्थ मधेसमा नै खोज्न उद्यत छे । 'मधेसतिर'मा गोरेलाई केवल एक स्वार्थी र धोकेबाज पात्रका रूपमा चित्रण गरिएको छ । ऊ विधवाको सम्पत्ति लिएर भाग्छ, उसको सपना भत्काउँछ र कहिल्यै फर्किँदैन । 'फेरि मधेसतिर'मा गोरे पुनः कथामा प्रवेश गरेको देखाइएको छ । यसपटक उसलाई स्वयम् जीवनले धोका दिएको पात्रको रूपमा देखाइएको छ । मधेसमा गएर बसेको उसको जीवन विफल भएको छ । ऊ आफूले लिएको बाटोमा पछुतो मानिरहेको पात्रका रूपमा प्रस्तुत भएको छ । विधवाको जीवन हराभरा भइरहेका बेला गोरे भने पराजित भएर फर्किएको हुन्छ । यसरी पहिलो कथामा ऊ शक्तिशाली चोरका रूपमा देखिए पनि दोस्रो कथामा ऊ लाचार, पराजित, विफल व्यक्ति बनेर देखापरेको छ । यसले गोरेको चरित्रगत भूमिकामा गरिएको विपठनलाई पुष्टि गर्दछ । पूर्वकथामा विधवाले पनि अन्य पात्रले झैँ विस्तीर्ण मधेसलाई नियाल्छे तर ऊसँग कुनै आशा र उत्साह हुँदैन । मधेस उसको जीवनलाई बचाउने स्थान त बन्न सक्छ, तर त्यसले उसलाई आत्मसन्तुष्टि दिएको छैन । 'फेरि मधेसतिर'मा विधवाले मधेसलाई पूर्णरूपमा स्वीकार गरेकी छे । उसले नयाँ परिवार, पति, बालबच्चा प्राप्त गरेर जीवनलाई पुनःनिर्माण गरेकी छे । ऊ आफू पूर्ण भएको अनुभूति गरेकी छे । कथाको अन्त्यमा उसको जीवन र सङ्घर्ष सफल भएको अनुभूति गराइएको छ ।

> दश बिघा छ। ईश्वरको कृपा हो। घरका मालिक असल हुनुहुन्छ। मलाई पनि एउटा फटाहाले लुटेको थियो। मेरो बाँच्ने आधार पोल्टाको सुन चोरेर बाटोमा अलपत्र पारेर भागेको थियो। तर, यस संसारमा सबै मान्छे खराब हुँदा रहेनछन्। यी असले मान्छेले मलाई इज्जत, धनमाल र सन्तानले भरिपूर्ण पारे। (२०७६, असोज १८, *नयाँ पत्रिका*,)

यस प्रकार मूल कथाको अन्त्यको विपठन नयाँ कथामा भएको छ । त्यस्तै ‘मधेसतिर’मा विधवा समाजको परम्परागत संरचनाबाट उम्कन खोजे पनि अन्ततः ऊ पुनः परनिर्भरताको अवस्थामा आइपुगेकी छे । उसको स्वतन्त्रताको यात्राले सार्थकता पाएको छैन । विधवाको यौनिकता, उसको दमित इच्छाहरू र आत्मसन्तुष्टिका प्रयासहरू कथाभर छायाँमा नै रहेका छन् । यसले गर्दा उसको विद्रोह अधुरो प्रतीत भएको छ भने ‘फेरि मधेसतिर’मा विधवा स्वतन्त्रताको स्पष्ट परिभाषा दिन्छे । ऊ परनिर्भर नरही आफ्नै निर्णयमा बाँच्न सक्ने देखाइएको छ । यहाँ विधवाको सङ्घर्ष केवल अस्तित्व बचाउने यात्रासम्म सीमित नरही समाजलाई चुनौती दिने स्तरसम्म पुगेको छ । उसको यौनिकता, आत्मनिर्णय र जीवन निर्माणको अधिकारलाई कथाले स्वीकार गरेको छ । यो परिवर्तन महिला सशक्तिकरणको सूचक बन्न पुगेको छ । यहाँ विधवा केवल पुरुष पात्रहरूसँगको सम्बन्धमा परिभाषित हुँदिन बरु आफ्नो निर्णय स्वयम् लिन्छे ।

समग्रमा ‘मधेसतिर’ मूलतः एक पीडादायी यात्राको कथा हो जहाँ पात्रहरू मधेस पुगे पनि उनीहरूको मनोदशा अन्योलग्रस्त छ । उनीहरूका सपनाहरू अधुरा छन् । तर ‘फेरि मधेसतिर’ भने पुनर्जन्मको कथा हो । यहाँ पात्रले सङ्घर्ष गरेर नयाँ जीवन निर्माण गरेका छन् । यस प्रकार कथानकमा भएको यो विपठन केवल कथाको पुनर्लेखन नभई विचार, समाज र पात्रहरूको विकासक्रमलाई पुनःपरिभाषित गर्ने प्रक्रिया हो । पहिलो कथाले अँध्यारो अन्त्य दिएको छ भने दोस्रो कथाले उज्यालोको सम्भावनालाई जीवन्त बनाएको छ ।

३.३.१.२ पात्रमा विपठन

प्रस्तुत ‘फेरि मधेसतिर’ कथामा प्रयुक्त पात्रहरू पूर्वकथा ‘मधेसतिर’कै पात्रहरू हुन् । पछिल्लो कथाको सन्दर्भ, घटना र परिवेश अनुसार केही नयाँ पात्रहरूको प्रयोग पनि देखिएको छ । पूर्वकथालाई विपठन गर्ने सन्दर्भमा कथाकार कुन्ता शर्माले कथाका पात्र र तिनको भूमिकालाई पनि विपठन गरेकी छिन् । यस भागमा पूर्वकथामा प्रयुक्त मूल पात्रहरू र नयाँ कथाका नयाँ पात्रहरूको माध्यमबाट व्यक्तिगत तथा सामूहिक चरित्रमा देखिएको भिन्नतालाई केलाउँदै विपठनको पुष्टि गरिएको छ ।

‘मधेसतिर’ कथामा विधवा एक संवेदनशील, परनिर्भर र कमजोर महिला पात्रको रूपमा प्रस्तुत भएकी छे । उसले सामाजिक तथा सांस्कृतिक उत्पीडन भोगेकी छे र पहाडको कष्टकर जीवन छोडेर मधेसतिर प्रस्थान गरेकी छे । उसले गोरेलाई प्रेम प्रस्ताव राख्छे, आफ्नो घरबार बसाउने चाहना व्यक्त गर्छे र उसको साथबाट सुरक्षित भविष्यको अपेक्षा गर्छे । यस क्रममा गोरेले धोका दिएपछि ऊ मानसिक रूपमा अत्यन्त निराश हुन्छे । मधेससँगको त्यत्रो लगावका सामु पनि मधेस पुगेर त्यहाँको समतल भूमि नियाल्दा उसमा कुनै उत्साह देखिएको छैन । पूर्वकथामा विधवा पात्रलाई सामाजिक सीमाहरूभित्र कैद गरिएको छ, जहाँ ऊ पुरूष सहाराबिना बाँच्न असमर्थ देखाइएको छ । ‘फेरि मधेसतिर’ कथामा विधवालाई आत्मनिर्भर पात्रको रूपमा उभ्याइएको छ । गोरेबाट धोका पाएपछि ऊ पहाड फर्कने सोच राख्छे तर

अन्ततः मधेसमै बस्ने निर्णय गर्छे । ऊ परनिर्भर नभई आफ्नै बलबुतामा नयाँ जीवन शुरू गर्छे । मधेसमा एउटा परिवारमा भान्से भएर बसेपछि उसले क्रमशः आफूलाई पुनःस्थापित गरेकी छे । समाजमा महिलाको अस्तित्व केवल पुरूषसँगको सम्बन्धमा मात्र निर्भर हुँदैन भन्ने कुरालाई कथाले पुष्टि गरेको छ। कथामा गोरेले दिएको धोका उसलाई भत्काउने होइन बरु आत्मनिर्भरताको मार्गमा अघि बढाउने उत्प्रेरणा बनेको छ । यो चरित्र विकासले कथालाई सशक्त नारीवादी दृष्टिकोण प्रदान गरेको छ । त्यस्तै 'मधेसतिर' कथामा गोरे स्वार्थी र धोकेबाज पात्रको रूपमा प्रस्तुत छ । ऊ विधवाको सम्पत्ति लिएर भाग्छ, उसको सपना भत्काउँछ र कथाबाट पूर्णतः हराउँछ । ऊ पूर्वकथामा केवल एक नकारात्मक पात्रका रूपमा सीमित छ । 'फेरि मधेसतिर'मा गोरेको चरित्रलाई पुनः प्रस्तुत गरिएको छ । यो पटक ऊ पनि जीवनले धोका पाएको पात्र बनेर आउँछ । मधेसमा गएर बसेपछि ऊ आफैं धोका खाएको, परिवार विखण्डन भएको र एक्लो बनेको देखिन्छ । विधवाले नयाँ जीवन पाइसकेकी छे भने गोरे विपन्न, लाचार, र पछुतोमा बाँचिरहेको हुन्छ । यसरी पहिलो कथामा ऊ शक्तिशाली ठग भए पनि दोस्रो कथामा ऊ पराजित पात्र बन्छ । यसले केवल पात्रको चरित्र मात्र होइन, कथाको मूल स्वर नै परिवर्तन भएको देखिन्छ । सहायक पात्रहरूका सन्दर्भमा पनि पहिलो कथामा बुढा पात्र केवल सहानुभूतिपूर्ण व्यक्तिका रूपमा मात्र देखिएको छ । उसले समाजको एक परम्परागत चरित्रको प्रतिनिधित्व गरेको छ, जसले विधवाको अवस्थालाई सामान्यीकरण गर्छ । दोस्रो कथामा भने मधेसका घरमालिक पात्र अत्यन्त सकारात्मक रूपमा प्रस्तुत भएको छ । ऊ विधवालाई सम्मानपूर्वक काम दिने, उसको अस्तित्वलाई स्वीकार्ने र अन्ततः विधवासँग विवाह गर्ने निर्णय गर्दै परम्परित सामाजिक रुढि र कुसंस्कारप्रति विद्रोह गर्ने चरित्र हो। यो चरित्रले पुरूषप्रधान समाजमा पनि नारीलाई सम्मानपूर्वक स्थापित गर्न सकिने सम्भावनालाई देखाइएको छ।

'मधेसतिर' कथामा पात्रहरूको नियति नियतिवादले निर्देशित गरेको देखिन्छ भने 'फेरि मधेसतिर' कथामा पात्रहरू स्वयम् आफ्नो नियतिको निर्धारणकर्ता बनेका छन् । विधवाको आत्मनिर्णय, गोरेको पराजय र समाजको बदलिएको दृष्टिकोणले कथाको कथानक मात्र होइन त्यसको मूल दृष्टिकोण नै परिवर्तन भएको देखिन्छ । यसरी पात्रको विपठनले 'फेरि मधेसतिर' कथा केवल पूर्वकथाको निरन्तरता मात्र नभई एक सशक्त पुनर्लेखनको उदाहरण पनि बनेको छ ।

३.३.१.३ मूलभावमा विपठन

पूर्वकथा 'मधेसतिर'कै पात्र, परिवेश तथा कथानकलाई आधार मानेर लेखिएको कथा 'फेरि मधेसतिर' पूर्वकथाकै पुनर्पठन हो । कथाकार कुन्ता शर्माद्वारा लिखित यस कथाले पूर्वकथालाई विपठन गर्ने सन्दर्भमा यसको मूल कथानकलाई विपठन गर्दै उत्तरकथाका रूपमा आफूलाई प्रस्तुत गरेको छ । विपठनको यस प्रक्रियामा कथाले यसको मूल कथानक, पात्र, मूलभाव र शैली तथा संरचनाको पनि विपठन गरेको छ । प्रस्तुत भागमा नयाँ कथा 'फेरि मधेसतिर'ले पूर्वकथा 'मधेसतिर'ले अभिव्यक्त गरेको

कथागत सन्देश, मूलभाव तथा विचारको भञ्जन गर्दै कसरी नवीन दृष्टिकोण निर्माण गरेको छ ? सोको विश्लेषण गरिएको छ ।

'मधेसतिर' कथामा निम्नवर्गीय आर्थिक स्थितिका पात्रहरूको चयन गरेर वर्गीय समाजको यथार्थलाई देखाइएको छ । त्यसै गरी सानैमा लोग्ने मरेर विधवा भएकी मूल पात्र विधवाको अवस्थालाई यौनमनोवैज्ञानिक कोणबाट मात्र हेरिएको छ । समग्रमा 'मधेसतिर'ले कथाका पात्र, घटना र परिवेशलाई मनोसामाजिक कोणबाट हेर्दै तटस्थ रूपमा रहेर तत्कालीन समाजको यथार्थलाई अभिव्यक्त गरेको छ । नयाँ कथा 'फेरि मधेसतिर'ले भने पाठकलाई कथालाई हेर्ने नयाँ दृष्टिकोण दिएको छ । नारीवादी चिन्तनका दृष्टिले कथाका पात्र, परिवेश र घटनाक्रमलाई हेर्दा अर्थ तथा विचारको पुनर्व्याख्या यसमा भएको छ । गहन रूपमा हेर्दा 'फेरि मधेसतिर' कथाले महिलाको स्वत्व, पितृसत्तात्मक दमन, सम्बन्धमा असमान शक्ति सन्तुलन र महिला सशक्तिकरणको सम्भावनाका मुद्दाहरूलाई उठाएको देखिन्छ ।

> वैधव्यको कठिन अनुशासनबाट मुक्त भएकी थिई ऊ । भागेकी थिई गाउँबाट । घर अनि माइती दुवै अनुकूल भएका थिएनन् उसका लागि । उसको सपना बेग्लै थियो ।....
> रुखोसुखो जिन्दगी र विनापत्ताका नियमाकानुनसँग वाक्क भइसकेकी थिई ऊ । यो गर्नु हुँदैन, त्यो गर्नुपर्छको दिक्क लाग्दो कुरा, बाध्यतापूर्वक बाँच्नुपर्ने नीरस अनि खल्लो जिन्दगी ।
> (२०७६, असोज १८,*नयाँ पत्रिका*)

कथामा नारी पात्र विधवाले भोग्नुपरेको समाजिक दुर्व्यवहार, उसका प्रति देखिने सङ्कुचित दृष्टिकोण र विधवाको अस्तित्वलाई हेर्ने समग्र समाजको दृष्टिकोण यी सबै सङ्कीर्ण पितृसत्तात्मक समाजका लक्षण हुन् । नारीवादी दृष्टिकोणबाट हेर्दा कथाले यी संरचनाको मौन रूपमा आलोचना गरेको छ । मूल पात्रले आफ्नो जीवनको निर्णय आफैँ लिन खोज्नु चाहे त्यो मधेस झर्ने सवालमा होस् या पुनः सम्बन्ध बनाउने सन्दर्भमा होस्, यस प्रकारको स्वनिर्णयले केही समय पीडा दिए पनि अन्ततः विधवालाई स्वनिर्णय गर्न सक्ने आत्मनिर्भर पात्रका रूपमा उभ्याउने प्रयास कथामा गरिएको छ । नारीवादी दृष्टिमा महिलाको आत्मनिर्णयलाई महिला सशक्तिकरणको मूल आधार मानिने सन्दर्भमा कथाले यो पाटोलाई पनि अगाडि ल्याएको छ । कथामा विधवाले प्रेम गर्ने, सम्बन्ध बनाउन खोज्ने निर्णय तथा चाहनालाई समाजले सहज रूपमा स्वीकार नगरेको अवस्थालाई दर्शाइएको छ । महिलाको यौनिकता र प्रेमप्रतिको आकांक्षालाई पितृसत्तात्मक समाजले निषेधात्मक ढाँचामा हेर्ने सन्दर्भलाई पनि कथामार्फत् प्रस्तुत गरिएको छ । त्यसैगरी कथाकी मूल पात्र विधवाले गहना चोरिएपछि पहाड फर्कने कि तराई झर्ने भन्ने विषयमा द्विविधा रहँदा गरेको निर्णय, बरु कसैको भान्से लागेर बस्छु, तर पहाड मरिगए पनि जान्नँ, थातथलो नभएको मधेसमा कमसेकम पाखुरा बजाएर खान पाइहालिन्छ भन्ने उसले सोची र त्यहीँ बस्ने निर्णयमा पुगी भन्ने वाक्यहरूमा विधवाको नयाँ ठाउँ पुगेर काम तथा आश्रय खोज्ने मनस्थितिको

विश्लेषण गर्दा उसले स्वअस्तित्व र आर्थिक स्वतन्त्रताको यात्रा सुरु गरेको देखाइएको छ । आर्थिक स्वतन्त्रताले महिला मुक्ति र सशक्तीकरणको सवालमा अहम् भूमिका खेल्छ, जसलाई कथाले प्रतीकात्मक रूपमा प्रस्तुत गरेको छ ।

३.३.१.४ शैली तथा संरचनामा विपठन

कथाकार कुन्ता शर्माद्वारा लिखित 'फेरि मधेसतिर' कथा विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको 'मधेसतिर' कथाको विपठित कथा हो । 'मधेसतिर' कथालाई विपठन गर्ने सन्दर्भमा 'फेरि मधेसतिर'ले कथानक, पात्र र मूलभावमा मात्र नभएर शैली तथा संरचनाका तहमा पनि विपठन गरेको देखिन्छ । कोइरालाको कथा सरल, यथार्थपरक र संवादप्रधान शैलीमा बाह्य घटनाक्रम र सामूहिक पात्रमा केन्द्रित छ भने कुन्ता शर्माको कथा आत्मकथ्यात्मक, मनोविश्लेषणात्मक र भावनात्मक गहिराइमा केन्द्रित छ । 'फेरि मधेसतिर'ले मूल कथाको रैखिक संरचनालाई भत्काउँदै गैर-रैखिक, स्वप्न र यथार्थको मिश्रण र पात्रको व्यक्तिगत सङ्घर्षलाई प्रकट गर्ने शैली अपनाएको छ । यस खण्डमा दुवै कथाको भाषा, प्रस्तुति, कथा प्रवाह, पात्र चित्रण, दृष्टिकोण, संरचनागत भिन्नता र अन्त्यका ढाँचामा देखिएका विपठनहरूलाई उद्धरणसहित विश्लेषण गरिएको छ ।

मूलकथा 'मधेसतिर'मा भाषा अत्यन्तै सरल, संवादप्रधान र चित्रात्मक छ । उक्त कथामा समाख्याताले परिवेशको वर्णन गर्दै पात्रहरूको मनोदशा र सामाजिक अवस्थालाई सजीव बनाएको छ । पात्रहरूको संवाद अत्यन्त स्वाभाविक देखिन्छ जसले उनीहरूको सामाजिक अवस्था, आपसी सम्बन्ध र मनोविज्ञानलाई प्रकट गरेको छ । 'मधेसतिर'का संवादहरूमा पात्रहरूको अभाव, आशा र सामाजिक पीडा झल्किएको पाइन्छ । कथामा पात्रहरूलाई बाह्य घटनाक्रम, तिनको बाह्य सङ्घर्ष र तिनीहरूको सामूहिक यात्रमा केन्द्रित गराइएको छ । विधवा पात्रको मनोविज्ञान चित्रण भए तापनि त्यो संवाद र बाह्य क्रियाकलापमा सीमित छ । कथा तटस्थ र तृतीयपुरुष दृष्टिविन्दुमा अघि बढेको छ । यसको विपरीत 'फेरि मधेसतिर' कथाको शैली पूर्णरूपमा भिन्न छ । यस कथाको भाषा आत्मकथात्मकता, भावनात्मक र गहन मनोविश्लेषणात्मक देखिन्छ । कथामा विधवाको भित्री मनोभाव, सामाजिक दबाब, व्यक्तिगत आकांक्षा र सपनालाई सूक्ष्म रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

> लामो समयको अवसादपछि विधवाको मन आनन्दित भएको थियो । वैधव्यको कठिन अनुशासनबाट मुक्त भएकी थिई ऊ । भागेकी थिई गाउँबाट । घर अनि माइती दुवै अनुकूल भएका थिएनन् उसका लागि । उसको सपना बेग्लै थियो ।.... 'म गोरेसँग घरजम गर्छु ।' छलिएर हेरेको सिन्दुर बट्टे गोलो ऐनामा उसले आफूलाई सधैँभन्दा धेरै राम्री र आकर्षक देखी । पुष्ट गालाहरूमा केही लाली चढेको अनि अछुता राता ओठहरूको सुन्दरता देखेर ऊ आफैँ मुग्ध भई । मधेसमा अलिकति धानखेत, एउटा सानो टाँडेघर, वस्तुभाउ अनि

गोरेको न्यानो अँगालो। आँगन उज्यालो पारेर खेल्ने केटाकेटीहरू। उसको मन कल्पना मात्रले पनि गद्गद् भयो। गोरेलाई मायालु स्वरमा भनी, 'गोरे, तिमी र म बिहे गरौँ।' (२०७६, असोज १८, *नयाँ पत्रिका*)

'फेरि मधेसतिर'मा विधवाको आन्तरिक द्वन्द्व, सामाजिक नीति नियममा बाँधिएको नारीमन र नयाँ जीवनको खोज र चाहनालाई आत्मसंवाद, कल्पना र स्वप्नमार्फत् देखाइएको छ। यहाँ संवादभन्दा बढी भित्री एकालाप, कल्पना, स्वप्न र भावनात्मक प्रस्तुतिका साथ कथा अगाडि बढेको छ। पात्रको भोगाइ, चाहना र निराशालाई प्रतीक तथा विम्बमार्फत् गहिरो बनाइएको छ। कथामा सिन्दुर, सारी, ऐना, स्वर्ग, पोखरी आदिले विधवाको मनोविज्ञानलाई दर्शाउन सशक्त भूमिका खेलेका छन्। यस प्रकार 'मधेसतिर' कथा बाह्य यथार्थ र सामाजिक संवादमा केन्द्रित छ भने 'फेरि मधेसतिर' मनोविज्ञान, आत्मसंवाद र पात्रको भावनात्मक गहिराइमा केन्द्रित छ। 'मधेसतिर'मा पात्रहरू सामूहिक रूपमा चित्रित छन् भने 'फेरि मधेसतिर'मा विधवा पात्रको व्यक्तिगत अनुभूति, सङ्घर्ष र पुनर्जन्मको कथा प्रधान छ। कोइरालाको तटस्थ, वस्तुनिष्ठ र संवादप्रधान शैलीको विपरीत शर्माको शैलीमा आत्मकथ्य, प्रतीकात्मकता र गहिरो मनोविश्लेषणात्मकता छ। यसरी नयाँ कथा 'फेरि मधेसतिर'ले पूर्वकथा 'मधेसतिर'को शैलीगत संरचनामा विपठन गरेको छ जहाँ भाषा, प्रस्तुति, प्रतीक र मनोविज्ञानको प्रयोगमा नवीनता देखिन्छ।

मूलकथा 'मधेसतिर'को संरचना रैखिक ढाँचामा देखिन्छ। कथा बिहानको उज्यालोबाट सुरु भएर पात्रहरूको यात्रा, संवाद र सामाजिक सम्बन्धको चित्रण गर्दै मधेस पुग्ने आशामा बाह्य घटनाक्रमको निरन्तर प्रवाहमा अघि बढेको हुन्छ। उक्त कथामा पूर्वदीप्ति वा स्वप्न-कल्पनाको प्रयोग देखिँदैन र पात्रका विगतका कुराहरू पनि उनीहरूको आपसी संवादमा सीमित छन्। पात्रहरूको यात्रा, भोक, आशा, संवाद र अन्त्यसम्मको घटनाक्रम समयको स्वाभाविक प्रवाहमा निरन्तर अगाडि बढेको हुन्छ। यसले 'मधेसतिर' को संरचनालाई सहज, सरल र बाह्य यथार्थमा केन्द्रित बनाएको छ। 'फेरि मधेसतिर'को संरचना पूर्णतः गैर-रैखिक ढाँचामा छ। यथार्थ, स्वप्न, कल्पना र आत्मसंवादको मिश्रणबाट कथाको प्रवाहलाई भिन्न बनाइएको छ। कथा विधवाको आन्तरिक संसार, उसका सपना, कल्पना, डर, निराशा र पुनःस्थापनाको यात्रा वरिपरि घुमेको छ।

उसको मन कल्पना मात्रले पनि गद्गद् भयो।... आँखाहरू उघारै हुँदा पनि सपनाहरूको बिस्कुन लाग्यो उसको अघिल्तिर। लुकाएर बोकेको बिहेको रातो सारी लगाई। रातो सारी, रातो चोलो अनि निधारमा रातो ठूलो टीका। ऊ अत्यन्त मिठा कल्पनामा डुबिरहेकी थिई। तर, गोरे मौन थियो। 'साह्रै लजालु रहेछ बरा,' लख काटी उसले।...अहो ! ऊ त निद्रामा पो रहिछे।

(२०७६, असोज १८, *नयाँ पत्रिका*)

यहाँ सपनाको संसार र यथार्थको संसार एकअर्कामा मिसिएका छन् । घटनाक्रम बाह्य यात्राभन्दा आन्तरिक यात्रामा केन्द्रित छ । 'फेरि मधेसतिर'मा पात्रको मनोवैज्ञानिक अवस्थाले कथालाई अघि बढाएको छ । जुन प्रक्रियाले कथालाई बहुआयामिक र गहन बनाएको छ । त्यसैगरी मूलकथामा तृतीयपुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग छ । समाख्याताद्वारा तटस्थ रूपमा पात्रहरूको यात्रा, संवाद र समाजलाई चित्रण गरिएको छ । पात्रहरूको मनोदशा संवाद र बाह्य क्रियाकलापबाट प्रस्तुत गरिएको छ । यसका विपरीत 'फेरि मधेसतिर'मा भने प्रथमपुरुष र तृतीयपुरुष दृष्टिकोणको मिश्रण देखिएको छ ।

> कस्तो स्वर्गीय आनन्द । ऊ त आनन्दको सरोवरमै चोपलिई । उसले मनमनमा भनी– सायद स्वर्ग भनेको यही नै होला । धन्य प्रभु ! कुन जन्मको पुण्यले यो स्वर्ग प्राप्त भयो मलाई । मेरो सुन्दर गृहस्थीमा कसैको आँखा नलागोस् ।'... निकै बेर घोरिएपछि उसले मन मसक्क बाँधेर सोची, 'बरु कसैको भान्से लागेर बस्छु, तर पहाड फर्केर मरिगए पनि जान्नँ ।'
> (२०७६, असोज१८, *नयाँ पत्रिका*)

समाख्याताले विधवाको आत्मसंवाद, भावना, सपना र डरलाई प्रत्यक्ष रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । यहाँ कथा विधवालाई केन्द्रमा राखेर आत्मकथ्य शैलीमा अगाडि बढेको छ । यस प्रकारको शैलीले पाठकलाई पात्रको मनभित्रको संसारमा प्रवेश गराएको छ र कथालाई झनै मनोवैज्ञानिक र आत्मीय बनाएको छ ।

'फेरि मधेसतिर' कथाले अन्त्यको संरचनामा पनि मूलकथाको विपठन गरेको छ । मूलकथाको अन्त्य बाह्य घटनामा टुङ्गिएको छ । पात्रहरूको मधेस पुग्ने आशा अधुरो रहेको छ, विधवाको सपना चकनाचुर भएको छ र कथा खुला अन्त्यमा समाप्त भएको छ, जसले पाठकलाई पात्रहरूको भविष्यबारे सोच्न बाध्य बनाएको छ । 'फेरि मधेसतिर'मा कथाको अन्त्य भित्री यात्रामा टुङ्गिएको छ । विधवा पात्रले सबै गुमाएपछि नयाँ समाजमा पुनःस्थापनाको बाटो रोजेको, उसको भोगाइ, सङ्घर्ष र पुनर्जन्मको कथा अन्त्यमा जीवनप्रतिको नयाँ आशा र आत्मसम्मानमा रूपान्तरित भएको छ । यस प्रकार 'फेरि मधेसतिर'को अन्त्य पुनःस्थापनाको आशा र आत्मनिर्भरताको सन्देशमा टुङ्गिएको छ, जुन मूलकथाको निराशाजनक अन्त्यका विपरीत छ । त्यस्तै 'फेरि मधेसतिर' कथामा पात्र संरचनामा पनि विपठन देखिन्छ । मूलकथामा चार पुरुष र विधवाको सामूहिक पात्र संरचना छ । यिनै पात्रको यात्रा, संवाद र सहकार्यमा कथा केन्द्रित छ भने 'फेरि मधेसतिर'मा कथा मुख्यतःविधवाको एकल यात्रा, उसको सङ्घर्ष, सपना, धोका र पुनःस्थापनामा केन्द्रित रहेको छ । नयाँ पात्र (घरमालिक, मालिक्नी) को प्रवेशले कथामा सामाजिक सम्बन्ध र नयाँ परिवेशको संरचना थप भएको छ ।

यसरी नयाँ कथा 'फेरि मधेसतिर'ले मूलकथा 'मधेसतिर'को शैली तथा संरचनामा विपठन गरेको छ । प्रस्तुत कथाले भाषा, प्रस्तुति, प्रतीकका प्रयुक्तिका साथै रैखिक बाह्य घटनामा सीमित संरचनाबाट

गैर-रैखिक, मनोविज्ञान, स्वप्न, आत्मसंवाद र पुनःस्थापनाको बहुआयामिक संरचनामा रूपान्तरण गरेको छ । पात्र, दृष्टिकोण, अन्त्य र घटनाक्रमको प्रवाहमा आएको यो विपठनले 'फेरि मधेसतिर' कथालाई आधुनिक, मनोवैज्ञानिक र नारीकेन्द्रित कथाका रूपमा आफूलाई उभ्याएको छ ।

यस प्रकार प्रस्तुत 'फेरि मधेसतिर' कथाले पूर्वपाठ मधेसतिरको विपठन गर्ने प्रक्रियामा कथाको कथानक, पात्र, भाव तथा विचार र शैली तथा संरचनामा फरक प्रसङ्ग, घटना र दृष्टि प्रस्तुत गर्दै पूर्वकथाले दिएको दृष्टिकोण, अर्थ तथा विचारको भञ्जन गरेको छ । नयाँ कथामा पूर्वपाठकै कथानकलाई आधार बनाउँदै पाठको पुनर्पठन गरिएको छ । समय, सन्दर्भ र परिस्थितिअनुसार पूर्व धारणा भत्कने विनिर्माणको मान्यतासँगै यस कथाका माध्यमबाट पूर्वकथाको स्थिर विचार तथा धारणालाई भञ्जन गर्दै अर्थ तथा विचारको क्षितिजलाई फराकिलो पारिएको छ ।

३.३.२ शूर्पणखा कथामा विपठन

कथाकार दीनबन्धु शर्मा (२०१८) द्वारा लिखित 'शूर्पणखा' कथा पौराणिक कथा '*रामायण*'को घटनालाई विपठन गरी लेखिएको एक विनिर्मित कथा हो । प्रस्तुत कथा कथाकार शर्माको *भत्किँदै किल्लाहरू* (२०७२) कथासङ्ग्रहमा सङ्गृहित छ । विनिर्माणका विभिन्न प्रक्रियाहरूमध्ये विपठन प्रक्रियाको माध्यमबाट *रामायण*को मूल कथा तथा रूढ दृष्टिकोणभन्दा भिन्न तरिकाले प्रस्तुत गरिएको यस कथाले मूल कथाले निर्माण गरेको स्थिर अर्थ तथा दृष्टिकोणलाई भञ्जन गर्दै फरक दृष्टिकोण तथा अर्थको निर्माण गरेको छ । यस कथाले मूल कथालाई प्रत्यक्ष रूपमा आधार बनाउँदै कथाको विषय, पात्र र सन्दर्भलाई पनि निरन्तरता दिएको छ । शूर्पणखा कथाले *रामायण*का घटनालाई पुनः हेर्ने र तिनमा नयाँ अर्थ दिने प्रयास गरेको छ । यस कथामा कथानक, पात्र, मूलभाव र शैली तथा संरचनाका तहबाट पूर्वकथाको पुनर्पठन गरिएको छ । प्रस्तुत भागमा कथाको कथानक, पात्र, मूलभाव र शैली तथा संरचनाका आधारमा कथाको विपठन कसरी भएको छ भन्ने विश्लेषण गरिएको छ । नयाँ कथासँग मूल कथाको सन्दर्भ जोड्दै, तुलना गर्दै विनिर्मित कथाका अंशहरूलाई साक्ष्यका रूपमा राखी विभिन्न पक्षमा भएको विपठनलाई पुष्टि गरिएको छ । विपठनका माध्यमबाट मूल कथा सन्दर्भको स्थिर अर्थ तथा विचारलाई भञ्जन गर्दै कसरी नयाँ अर्थ र विचार निर्माण गर्न सफल भएको छ भन्ने विषयलाई नै केन्द्रमा राखेर कथाको विश्लेषण गरिएको छ ।

३.३.२.१ कथानकमा विपठन

साहित्यिक कृतिमा अभिव्यक्त विचार तथा पात्रको चित्रण त्यस समयमा व्याप्त सामाजिक चेतना, दृष्टिकोण र सत्ता संरचनाको आधारमा निर्माण भएको देखिन्छ । विशेषतः धार्मिक आख्यान वा पौराणिक ग्रन्थहरूमा नारी पात्रहरूको चित्रण प्रायः पितृसत्तात्मक दृष्टिकोणबाट प्रभावित पाइन्छ । यस्तो दृष्टिकोणको एक ज्वलन्त उदाहरणका रूपमा शूर्पणखा पात्रलाई लिन सकिन्छ । *वाल्मीकि रामायण*मा

शूर्पणखालाई रावणकी बहिनी, कुरूप, लोभी, कामातुर र नकारात्मक पात्रका रूपमा चित्रित गरिएको पाइन्छ । आधुनिक साहित्यिक प्रवृत्तिमा पुरातन आख्यानहरूमा प्रस्तुत पात्रहरूलाई पुनःपाठ र पुनर्व्याख्या गरी नयाँ दृष्टिकोणले प्रस्तुत गर्ने प्रवृत्ति बढ्दो छ । यसै सन्दर्भमा लेखिएको 'शूर्पणखा' कथा मूल *रामायण*को कथानकको विपरीत अर्थ स्थापना गर्ने एउटा महत्त्वपूर्ण कृति हो । यस कथाले शूर्पणखाको कथानकलाई परम्परागत दृष्टिकोणबाट होइन, स्वयम् शूर्पणखाको भोगाइ, पीडा र भावनाको दृष्टिकोणबाट प्रस्तुत गरेको छ । *रामायण*को अरण्यकाण्डअन्तर्गत पर्ने शूर्पणखाको कथालाई मूल आधार मानेर फरक दृष्टिकोणबाट प्रस्तुत यस कथाले पूर्वपाठको पुनर्पठनका माध्यमबाट विपठन गरेको छ ।

प्रस्तुत कथामा मूल *रामायण*का पात्रलाई हेरिने र हेरिँदै आएको दृष्टिकोणलाई पनि विपठन अथवा पुनर्व्याख्या गरिएको छ । *रामायण*मा शूर्पणखा एक खलपात्र, दुष्चरित्र र वासनाले भरिएको पात्रका रूपमा चित्रित छिन् भने यस कथामा उनलाई साधारण इच्छासहितकी एउटी स्वाभाविक नारीका रूपमा चित्रण गर्दै उनको प्रेम र चाहनालाई सामान्य मानवीय गुण वा चाहनाका रूपमा हेरिएको छ ।

> लज्जा, उत्तेजना र प्रेमभावको संवेगले शूर्पणखाका आँखा भरिन थाले र उनले आफ्नो कुरा छिटो पुरा गर्न चाहिन् – 'हे सुन्दर राजकुमार राम, तिमी धर्मरक्षाका निमित्त यहाँ आएका छौ । पानीका निम्ति तिर्खाएकालाई पानी दिनु धर्म होला, कालको मुखमा पर्न लागेको प्राणीलाई सुरक्षा दिनु वा जीवनदान गर्नु नै धर्म होला, ग्रीष्म ऋतुको घाममा तड्पिएकालाई छहारी दिनु धर्म होला अनि हेमन्तको ठन्डीले कठ्याङ्ग्रिएकालाई न्यानो ठाउँमा पुऱ्याइदिनु धर्म होला । हुन त मेरा दाजुले मलाई दानवराज विद्युज्जिह्वसँग विवाह गरिदिनु भएको हो तर रणभूमिमा दुर्घटनावश वहाँले नै मेरा पतिको प्राण लिनुभयो र म असमयमै विधवा भएँ । हे राजकुमार, म तिमीलाई देखेर कामोद्दीप्त भएकी छु ।' (२०७२, पृ.८२)

त्यसै गरी यस कथाले न्यायी, धीर र आदर्श नायकका रूपमा चित्रित राम र लक्ष्मणको चरित्रलाई विपठन गरी नारीको अपमान र हिंसा गर्ने पितृसत्तात्मक समाजका नारीद्वेषी पात्रका रूपमा चित्रण गरेको छ ।

> यतिमात्र भएको थियो र ती बल र उमेरले मत्त भएका युवकहरूमध्ये दाजु चाहिँले भाइलाई इसारा गरेका थिए । शूर्पणखाले त्यो इसारा बुझिनन्, भाइचाहिँले शूर्पणखाको सुन्दरताको प्रतीक नाक र कान आफ्नो तरवारले काटिदिए । उनले ती सुन्दरीमाथि यति सहज रूपमा यति भयानक निष्ठुरता प्रदर्शन गरे मानूँ उनी कुनै झारपात काटिरहेका छन् । (२०७२, पृ.८४)

यस प्रकार प्रस्तुत कथामा पौराणिक पात्र राम र लक्ष्मणको चरित्रलाई एउटा संयमी, आदर्श, वीर, प्रज्ञावान् र दयालु चरित्रबाट भत्काएर अभिमानी, अन्यायी र नारी दमनकर्ताका रूपमा उभ्याएर पात्रगत पूर्वनिर्मितिलाई विपठन गरिएको छ । त्यसैगरी शैली तथा संरचनागत रूपले पनि पौराणिक घटना तथा

कथाको विपठन गरिएको छ । मूल पाठमा रहेको छन्दबद्धता र वर्णनात्मकताको सट्टा यस कथामा कथा भन्ने शैलीमा नवीनता ल्याइएको छ । कथालाई अघि बढाउने सन्दर्भमा दृश्यविभाजन, दृश्यात्मकता र संवादको प्रयोगले कथालाई नाटकीय स्वरूप प्रदान गरेको छ । त्यस्तै प्रसङ्ग अनुसार कविता र गीतको मिश्रणले फरक प्रभाव सिर्जना गरेको छ । त्यसैगरी कथाले पूर्वपाठले अभिव्यक्त गरेको वैचारिक दृष्टिकोणलाई पनि विपठन गरेको छ । मूलपाठमा सजायको रूपमा नाक कान काटिएको प्रसङ्गलाई सामान्य रूपमा हेरिएको तथ्यप्रति यस कथाले यस घटनालाई हेर्ने फरक दृष्टि राखेको छ । प्रस्तुत कथामा उक्त प्रसङ्गलाई नारीप्रतिको अन्याय र हिंसाका साथै पुरुषप्रधान समाजको महिलाद्वेषी चरित्रका रूपमा चित्रण गर्दै त्यस्ता प्रवृत्तिका विरुद्ध आवाज उठाएको छ ।

यस प्रकार 'शूर्पणखा' कथाले पौराणिक *रामायण*को मूल कथानकमा देखिएको नारीप्रतिको अन्याय, दमन र विकृत दृष्टिलाई प्रश्न गर्दै शूर्पणखाका पक्षबाट घटनालाई हेर्ने र मनन गर्ने कार्य गरेको छ । त्यसै गरी अन्य पात्रहरू, कथाको शैली तथा संरचना र विचारका तहबाट पनि मूलपाठको विपठन गर्दै कथानकलाई भिन्न स्वरूप र दृष्टि दिइएको छ ।

३.३.२.२ पात्रमा विपठन

साहित्यिक सिर्जनामा पात्र र तिनको चरित्र चित्रणले कुनै पनि आख्यानको दृष्टिकोण र अर्थ निर्माणमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्दछ । विशेषतः पौराणिक आख्यानहरूमा नायक पात्रहरूलाई पूर्ण रूपमा आदर्श र नायकत्वले भरिपूर्ण देखाउने र महिला पात्रहरूलाई हेपिने वा दोषी देखाउने प्रवृत्ति विद्यमान देखिन्छ । *वाल्मीकि रामायण*मा शूर्पणखा जस्तो पात्रलाई कुरूप, कामातुर र खलनायिकाका रूपमा चित्रण गरिएको छ भने राम र लक्ष्मणलाई आदर्श र धर्मनिष्ठ पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यद्यपि दीनबन्धु शर्माद्वारा लेखिएको 'शूर्पणखा' कथामा यी चरित्रहरूको पुनःअर्थ स्थापना अर्थात् विपठन गरिएको पाइन्छ । शूर्पणखालाई यहाँ आत्मसम्मानी, स्वाभिमानी र प्रेम गर्न पाउने अधिकारयुक्त मानवीय पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । त्यस्तै राम र लक्ष्मणजस्ता आदर्श पात्रहरूको चरित्रलाई समेत प्रश्न गरिएको छ, जसले अस्वीकार र हिंसाको माध्यमबाट एक निर्दोष नारीको अस्तित्वमाथि चोट पुऱ्याएका छन् । यस खण्डमा शूर्पणखा, राम र लक्ष्मण पात्रहरूको चरित्र चित्रणमा देखिएको विपरीत रूपान्तरणको विश्लेषण साक्ष्यसहित गरिएको छ ।

> दृष्य १
> वृद्धा शूर्पणखालाई आफ्नो कक्षमा निन्द्रा लागेन । करूवा उठाएर पानी खाइन् । उनका चाउरी परेका हात कामिरहेका देखिन्छन् । गोरो अनुहारभित्रका गालाहरूमा र विशाल निधारमा पनि वृद्धत्वका प्रशस्त धर्साहरु देखिन्छन् । उनको स्मृतिमा कुण्ठा र पीडामय

यौवनका दृश्यहरू छन् । क्रमशः उनका आँखाहरू शून्यमा हराउँछन् र दृश्यहरू पालैपालो अगाडि देखा पर्छन् । (२०७२, पृ.७६)

*वाल्मीकि रामायण*मा चित्रित शूर्पणखा पात्र कामातुर, आक्रामक र निन्दनीय स्वरूपकी स्त्रीको रूपमा चिनिन्छिन् भने प्रस्तुत 'शूर्पणखा' कथाले उनको चरित्रलाई संवेदनशील, पीडित र गहिरो आन्तरिक द्वन्द्व बोकेको पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । कथाको प्रारम्भमा वृद्धा शूर्पणखाको जीवनस्थितिको वर्णन गर्दै उनका चाउरी परेका हात, ओइलिएका गाला र स्मृतिप्रदूषित मानसको चित्रण गरिएको छ । साक्ष्य अनुसार, वृद्धा शूर्पणखालाई आफ्नो कक्षमा निन्द्रा लागेन । करूवा उठाएर पानी खाइन् । उनका चाउरी परेका हात कामिरहेका देखिन्छन् । भन्ने अभिव्यक्तिले शूर्पणखाको अहिलेको एक्लोपन र विगतका असह्य पीडाहरूको दिगो प्रभाव देखाउँछ । जुन पात्रलाई *वाल्मीकि रामायण*ले एक ढङ्गले चित्रित गर्‍यो, त्यही पात्रलाई यस कथाले आत्मपरीक्षण गर्ने, स्मृतिभरि घाइते स्त्रीको रूपमा देखाएर गहिरो मानवीय स्वरूप प्रदान गरेको छ । "तर ती युवक हाँसे । अर्का युवक पनि हाँसे र साथमा रहेकी युवती पनि हाँसिन् । शूर्पणखाको घाइते हृदयमा चसक्क घोचियो - उनको विचारमा यो हाँस्ने समय उपयुक्त थिएन ।" (२०७२, पृ.८३) प्रस्तुत 'शूर्पणखा' कथामा *वाल्मीकि रामायण*को अर्को महत्वपूर्ण धारालाई पनि भञ्जन गरिएको छ । शूर्पणखाको प्रेम प्रस्तावप्रतिको व्यवहारलाई पनि कथामा फरक दृष्टिकोणका साथ देखाइएको छ । मूल आख्यानमा उनको प्रस्तावलाई खेलवस्तुजस्तो लिएर हाँसो, व्यङ्ग्य र अपमान गरिएको पाइन्छ । यस कथामा भने त्यही हाँसो शूर्पणखाको लागि गहिरो पीडाको कारक बनेको छ । तर ती युवक हाँसे । अर्का युवक पनि हाँसे र साथमा रहेकी युवती पनि हाँसिन् । शूर्पणखाको घाइते हृदयमा चसक्क घोचियो- उनको विचारमा यो हाँस्ने समय उपयुक्त थिएन । भन्ने अभिव्यक्ति तथा दृश्यले शूर्पणखाको आत्मसम्मानमा लागेको गहिरो चोटलाई सङ्केत गरेको छ । प्रेम प्रस्ताव अस्वीकृत हुनु सामान्य हुनसक्छ तर त्यसमा गरिएको हाँसो र उपहासले उनको मानवीय गरिमामाथि प्रहार भएको देखाइएको छ । यसरी उनको पात्रमा भएको यो विपरीत चित्रणले उनलाई सहानुभूतिपूर्ण र सम्मानित दृष्टिकोणबाट हेर्ने दृष्टि विकास गराएको छ । त्यसैगरी नयाँ कथामा शूर्पणखाको चरित्रलाई अन्यायका विरुद्ध विद्रोही बनाइएको छ ।

शूर्पणखाले यी दुई भाइको खिसिट्युरी बुझिनन् र उनी फेरि रामको पछि लागिन् ।
अनि लक्ष्मणको पछि,
अनि फेरि रामको पछि ।
यसरी उनी धेरैबेर जिल्लिरहिन् अनि मात्र उनलाई थाहा भयो- ती सुन्दरीको स्वाभिमानलाई अत्यन्त अपमानजनक ढङ्गले तिरस्कार गरिएको थियो । उच्चकुलीन कामिनीमाथिको यो नाटकीय अपमानले उनको क्रोधको आवेगलाई ह्वात्तै बढाइदियो । 'म तिमीहरूले गरेको यो

अपमान कदापि सहने छैन', उनले आवेगमै भनिदिइन्, 'मसँग यही दण्डकारण्यमा नै हजारौँ सेना छन्, मतिहीन बबुराहरू।' भनिन्। (२०७२, पृ.८३-८४)

शूर्पणखाको चरित्रमा देखिएको विपरीत परिवर्तन वा विपठन उनको क्रोध र प्रतिकारको स्वरूपमा पनि देखिन्छ। *वाल्मीकि रामायण*मा उनको क्रोध आवेगात्मक, प्रतिशोधी र नकारात्मक रूपमा देखाइन्छ भने दीनबन्धु शर्माको यस कथामा उक्त क्रोध अपमानको स्वाभाविक प्रतिक्रिया र आत्मसम्मान रक्षा गर्ने साहसी स्वरूपमा प्रकट भएको छ। यसरी उनी धेरैबेर जिल्लिरहिन् अनि मात्र उनलाई थाहा भयो- ती सुन्दरीको स्वाभिमानलाई अत्यन्त अपमानजनक ढङ्गले तिरस्कार गरिएको थियो, भन्ने कथनले शूर्पणखाको क्रोध कुनै व्यक्तिगत आक्रोश नभई सामाजिक असमानताविरुद्धको विद्रोह स्वरूप प्रकट भएको देखाउँछ। म तिमीहरूले गरेको यो अपमान कदापि सहने छैन भन्ने अभिव्यक्ति यसैको प्रतिफल हो। यस प्रकार प्रस्तुत कथाले शूर्पणखाको क्रोधलाई नकारात्मक होइन, आत्मसम्मान र अस्तित्व बचाउने सकारात्मक शक्ति र प्रतिरोधका रूपमा चित्रण गरी चरित्रको विपठन गरेको छ।

दृश्य १०

ओछ्यान परेकी वृद्धा शूर्पणखाले आफू मृत्युको ढोकामा उभिएको सपना देखिन्। ढोका उघारेर मृत्युले उनलाई आफ्नो विशाल दरबारभित्र आउने आमन्त्रण गऱ्यो। ढोकाभित्र उनले रावण, कुम्भकर्ण, खर- दुषण, राम, लक्ष्मण आदि लगायत लुला-लङ्गडाहरूसम्म सबैलाई देखिन्। राजा-महाराजा र दासहरू, पुरुष र स्त्री, धनी र गरिब, निकै चतुर बाठा बुद्धिजीवी र अल्पबुद्धि भएकाहरू सबैलाई एउटै आँगनमा राखिएको देखेर उनी चकित भइन्। अझै अनौठो आश्चर्य के थियो भने त्यहाँ भएका सबै मानिसहरू नग्न थिए। उनलाई बिस्तारै मृत्युले ढोकाभित्र पुऱ्यायो। त्यत्तिका धनी-मानी र राजा महाराजाहरूका बहुमूल्य परिधान र गहनाहरू कहाँ गए होलान् भनेर पनि तिनले सोचिन्। सम्पूर्ण मानिसहरु भर्खर जन्मेका शिशुजस्तै भएर निर्लज्ज सुतिरहेका थिए। त्यसै बेलामा अकस्मात् उनले सम्झिन् र आफूलाई पनि हेरिन्- उनी आफै पनि नाङ्गै थिइन्- जीवनभर बडो जतनले ढाकिएका उनका अङ्गहरू छरपष्ट भएका थिए। त्यो सुतेका मानिसहरूको विशाल आँगनको दृश्यमा एक ठाउँ पुगेर उनका आँखा टक्क अडिए। उनी आफ्नो आवेग थाम्न नसकेर चिच्याइन् - 'दानवराज !!!' उनले विद्युज्जिह्वलाई पनि त्यहीँ देखेकी थिइन्। आफ्नो चिच्याइले शूर्पणखा आफैँ ब्युँझिइन्। ब्युँझेपछि शूर्पणखाले आफैँसँग प्रश्न गरिन्ः

'के सारा युद्धहरू व्यर्थ थिए ?'

'यहाँ के के कुराहरु व्यर्थ थिए ?' (२०७२, पृ.८७-८८)

शूर्पणखाको चरित्र विपठनको चरमविन्दु कथाको अन्त्यतिर देखिएको सपनाको दृश्य हो। यो सपना केवल व्यक्तिगत स्मृतिको जगमात्र नभएर गहिरो जीवनदर्शन र बोधको प्रतीक बनेको छ।

*वाल्मीकि रामायण*ले उनलाई निन्दनीय अन्त्य प्रदान गरे तापनि यहाँ उनी अस्तित्व, समानता र जीवनको व्यर्थताको दर्शन गर्ने पात्र बनेकी छन् । साक्ष्यमा उल्लेख भएअनुसार- के सारा युद्धहरू व्यर्थ थिए ? यहाँ के के कुराहरू व्यर्थ थिए ? भन्ने यस प्रश्नले उनको आन्तरिक बौद्धिक विकास र आत्मबोधलाई प्रकट गरेको छ । मृत्युको मुखमा पुगेर सबै राजा, धनी-गरिब, राम-लक्ष्मणसम्मलाई नग्न र समान रूपमा देख्नु उनको चरित्रमा आएको चेतना र नयाँ दृष्टिकोणको प्रतिनिधित्व हो । यसरी कथामा उनी केवल शक्तिका लागि लड्ने पात्र मात्र होइन, जीवनका सार्थकता र मानवीय समानताको खोजी गर्ने चेतनशील नारीका रूपमा पुनःस्थापित भएकी छन् भन्ने कुरा यसबाट स्पष्ट हुन्छ । त्यसै गरी *रामायण*मा वर्णित पात्रहरू राम र लक्ष्मणको चरित्रलाई पनि प्रस्तुत कथाले पुनर्पठनका माध्यमबाट विपठन गरेको छ । कथामा प्रयुक्त अंशहरूलाई साक्ष्यका रूपमा राखी तिनको विश्लेषणद्वारा पुष्टि गरिएको छ ।

> युवकले भने- 'सुन्दरी, म त विवाहित हुँ । यी मेरी पत्नी मसँगै छन् । सौतामाथि किन आउँछयौ, बरू मेरा यी भाइ खाली छन, मभन्दा तन्नेरी र सुन्दर पनि छन्, तिमीलाई भार्या बनाउन योग्य यिनी पो होलान् ।' शूर्पणखालाई युवकको भनाइ सत्य लाग्यो र लक्ष्मणतिर मुखातीव हुँदै उनले भाइसँग उही आग्रह दोहोऱ्याइन् ।
> 'रक्तकमल जस्तै गोरी हे सुन्दरी', लक्ष्मणले भने - 'तिम्रो हृदय सोझो छ, त्यसैले म सत्य कुरा भन्छु, म त रामको दास मात्र हुँ । मसँग बिहे गर्नु भनेको दासी हुनु हो र दाइसँग बिहे गर्नु भनेको महारानी हुनु हो, आकाश जमिनको फरक छ, त्यसैले हे विशाललोचने ! तिमी त राजा रामचन्द्रलाई मात्र सुहाउँछयौ ।'
> 'तर उनको त बिहे भइसकेको छ,' शूर्पणखाले भनिन् ।
> 'कान्छी महारानी भएर बस्न पनि त सकिन्छ, उसै पनि राजाहरूका निम्ति बहुपत्नी हुनु कुनै नयाँ कुरा होइन, सुन्दर कटी भएकी हे वरवर्णिनी, तिमीलाई पत्नी बनाउन नचाहने मानिस को होलान् ?'
> शूर्पणखाले यी दुई भाइको खिसीट्युरी बुझिनन् र उनी फेरि रामको पछि लागिन् ।
> अनि लक्ष्मणको पछि,
> अनि फेरि रामको पछि ।
> यसरी उनी धेरैबेर जिल्लिइरहिन् अनि मात्र उनलाई थाहा भयो - ती सुन्दरीको स्वाभिमानलाई अत्यन्त अपमानजनक ढङ्गले तिरस्कार गरिएको थियो । (२०७२, पृ.८३)

*वाल्मीकि रामायण*मा राम र लक्ष्मण पात्रहरूलाई आदर्श पुरुष, मर्यादित व्यवहार गर्ने, धर्मनिष्ठ र सत्यवादी पात्रका रूपमा चित्रित गरिएको पाइन्छ । तर दीनबन्धु शर्माद्वारा रचित 'शूर्पणखा' कथाले यी दुवै पात्रको चरित्रको नयाँ अर्थ स्थापना गर्दै विपठन गरेको देखिन्छ । शूर्पणखालाई राम र लक्ष्मणले सम्मानपूर्वक अस्वीकार नगरी खेलवस्तुजस्तो व्यवहार गर्नु, खिसीट्युरी गर्नु र उपहास गर्नु उनीहरूको

चरित्रको अर्को अनुहार प्रस्तुत गर्ने प्रयत्न हो । युवकले भने- 'सुन्दरी, म त विवाहित हुँ... मभन्दा तन्नेरी र सुन्दर पनि छन्, तिमीलाई भार्या बनाउन योग्य यिनी पो होलान् ।' भन्ने अभिव्यक्तिले राम पात्रको उपहासपूर्ण व्यवहारलाई देखाउँछ । त्यस्तै, लक्ष्मणको पनि म रामको दास मात्र हुँ... राजाहरूका लागि बहुपत्नी हुनु कुनै नयाँ कुरा होइन... भन्ने कथनले उनलाई भद्र र मर्यादित पात्रभन्दा फरक बनाएको छ । शूर्पणखाले बारम्बार आग्रह गर्दा राम र लक्ष्मणले समानुभूति देखाउनुपर्ने ठाउँमा उल्टै उनको भावनासँग खेलवाड गरेका छन् । त्यसैले शूर्पणखाले यी दुई भाइको खिसीट्युरी महसुस गर्छिन् र अन्ततः तिरस्कार, घृणा र अपमानको गहिरो अनुभूति गरेकी छिन् । यसरी कथाले राम र लक्ष्मण पात्रको आदर्श छवि उल्टाएर उनीहरूलाई पितृसत्तात्मक मानसिकता भएका पुरुषका रूपमा चित्रित गरेर *वाल्मीकि रामायण*को चरित्र चित्रणको सशक्त विपठन गरेको छ ।

> यतिमात्र भएको थियो र ती बल र उमेरले मत्त भएका युवकहरूमध्ये दाजुचाहिँले भाइलाई इसारा गरेका थिए । शूर्पणखाले त्यो इसारा बुझिनन्, भाइचाहिँले शूर्पणखाको सुन्दरताका प्रतीक नाक र कान आफ्नो तरवारले काटिदिए । उनले ती स्वप्न सुन्दरीमाथि यति सहज रूपमा यति भयानक निष्ठुरता प्रदर्शन गरे मानूँ उनी कुनै झारपात काटिरहेका छन् । हेर्दाहेर्दै शूर्पणखाको सुन्दर अनुहार कुरूप बन्यो र रगतको भेल बग्न थाल्यो । (२०७२, पृ.८४)

दीनबन्धु शर्माद्वारा लेखिएको 'शूर्पणखा' कथाले *वाल्मीकि रामायण*मा आदर्श पुरुषको छवि बनाइएका राम र लक्ष्मणको व्यवहार र चरित्रको गहिरो आलोचना र विपठन गरेको देखिन्छ । रामले लक्ष्मणलाई शूर्पणखाको सुन्दरताका प्रतीक नाक र कान काट्न इसारा गर्नु र लक्ष्मणले त्यसलाई निःसंकोच तरिकाले कार्यान्वयन गर्नु, नारी अस्तित्वमाथि भएको क्रूरताको प्रतीक हो । यतिमात्र भएको थियो र ती बल र उमेरले मत्त भएका युवकहरूमध्ये दाजुचाहिँले भाइलाई इसारा गरेका थिए । शूर्पणखाले त्यो इसारा बुझिनन्, भाइचाहिँले शूर्पणखाको सुन्दरताका प्रतीक नाक र कान आफ्नो तरवारले काटिदिए । यो कथनले राम र लक्ष्मण पात्रहरूलाई सहिष्णु, मर्यादित र भद्र पुरुष होइन, बलको घमण्डले भरिएका, नारी अपमानलाई सामान्य ठान्ने र स्त्री देहमाथि हिंसा गर्न सक्षम पुरुषका रूपमा देखाएको छ । *वाल्मीकि रामायण*मा यस घटनालाई नायकत्व र वीरता देखाउने दृश्यझैँ प्रस्तुत गरिएको छ तर 'शूर्पणखा' कथाले यसै घटनालाई हिंस्रक पुरुष अहङ्कार र नारी शरीरमाथिको अमानवीय आक्रमण को रूपमा चित्रण गरेको छ । शूर्पणखाको अनुहार कुरूप बनाउनु र उनको सौन्दर्य नष्ट गर्नु केवल बाह्य चोट होइन, नारी अस्मितामाथि गरिएको अमानवीय आक्रमण हो । हिंसालाई यसरी सामान्य पार्नु र नारीलाई झारपातझैँ काटिनु *वाल्मीकि रामायण*को मूलधारको सोचको गम्भीर प्रश्न हो । यसरी कथाले राम र लक्ष्मण पात्रको व्यवहारलाई पितृसत्तात्मक मानसिकता, नारी विरोधी हिंसा र सत्ता अहङ्कारको प्रतीकका रूपमा चित्रण गरेर ती पात्रहरूको परम्परागत छविको प्रभावकारी विपठन गरेको छ ।

'शूर्पणखा' कथा *वाल्मीकि रामायण*को परम्परागत कथानक र चरित्रचित्रणको प्रभावकारी विपठन हो । यस कथाले विशेषतः शूर्पणखा जस्तो पौराणिक आख्यानमा उपेक्षित र खलपात्रको रूपमा चित्रित पात्रलाई मानवीय संवेदना, आत्मसम्मान र अस्तित्वका लागि संघर्ष गर्ने स्वाभिमानी पात्रका रूपमा पुनःस्थापित गरेको छ । वृद्धा शूर्पणखाको आत्मदर्शन, उनका स्मृतिमा सुरक्षित पीडा र अन्ततः जीवन र मृत्युबोधले उनको चरित्रलाई गहिरो अर्थ दिएका छन् । त्यसैगरी राम र लक्ष्मण पात्रहरूको चरित्रमा पनि परम्परागत आदर्शताको विपरीत व्यवहार देखाइएको छ । कथाले उनीहरूलाई पितृसत्तात्मक मानसिकता बोकेको, नारीप्रति असंवेदनशील र हिंस्रक प्रवृत्ति प्रदर्शन गर्ने पात्रका रूपमा चित्रण गरेको छ । शूर्पणखामाथि गरिएको उपहास, तिरस्कार र अन्ततः नाक-कान काट्ने जस्तो क्रूर कार्यले उनीहरूको आदर्श छवि भत्किएको देखिन्छ । यसरी 'शूर्पणखा' कथाले परम्परागत आख्यानमा स्थापित चरित्रको स्थिर छविलाई भञ्जन गर्दै नयाँ दृष्टिकोण र चेतना प्रस्तुत गरेको छ । विशेषतः नारी अस्तित्व, आत्मसम्मान र सामाजिक अन्यायप्रतिको प्रतिकारलाई केन्द्रीकृत गर्दै यस कथाले चरित्र विपठनको सशक्त उदाहरण प्रस्तुत गरेको छ ।

३.३.२.३ मूलभावमा विपठन

साहित्यिक कृतिहरूमा मूलभाव र विचार ती मर्म हुन्, जसले सिर्जनाको दृष्टिकोण, मूल्यबोध र पाठकीय संवेदनालाई निर्धारण गर्छन् । पौराणिक आख्यानहरूमा विशेषतः *रामायण*जस्ता ग्रन्थहरूमा नायकत्व, धर्मपालन, नारी मर्यादा र सामाजिक श्रेणी व्यवस्था जस्ता विचारहरू मूल स्वरूपमा स्थापित पाइन्छन् । 'शूर्पणखा' कथाले यिनै मूलभाव र विचार संरचनाको पुनरावलोकन गर्दै परम्परागत पाठको विपठन गरेको छ । *वाल्मीकि रामायण*मा खलपात्रका रूपमा चित्रित शूर्पणखा यस कथामा पीडित, चेतनशील र स्वाभिमानयुक्त नारीको प्रतिमूर्ति बनेकी छन् । धर्म, सत्ता, नारी-पुरुष सम्बन्ध, जातीय पूर्वाग्रह र नैतिकताको व्याख्या यस कथामा भिन्न कोणबाट गरिएको छ । यसले नायक भनिएका पात्रहरूको कार्यकलापमाथि नै आलोचनात्मक दृष्टि प्रक्षेपण गरेको छ । यस खण्डमा 'शूर्पणखा' कथाले मूल पौराणिक पाठमा स्थापित विचार र भाव-संरचनालाई कसरी भत्काउँदै नयाँ वैकल्पिक चेतनाको सम्भावना निर्माण गरेको छ भन्ने पक्षलाई साक्ष्यका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

> लज्जा, उत्तेजना र प्रेमभावको संवेगले शूर्पणखाका आँखा भरिन थाले र उनले आफ्नो कुरा छिटो पूरा गर्न चाहिन् - 'हे सुन्दर राजकुमार राम, तिमी धर्म रक्षाको निमित्त यहाँ आएका छौ । पानीका निम्ति तिर्खाएकालाई पानी दिनु धर्म होला, कालको मुखमा पर्न लागेको प्राणीलाई सुरक्षा दिनु वा जीवनदान गर्नु नै धर्म होला, ग्रीष्म ऋतुको घाममा तड्पिएकालाई छहारी दिनु धर्म होला अनि हेमन्तको ठन्डीले कठ्याङ्ग्रिएकालाई न्यानो ठाउँ पुऱ्याइदिनु धर्म होला । हुन त मेरा दाजुले मलाई दानवराज विद्युज्जिह्वसँग विवाह गरिदिनुभएको हो तर रणभूमिमा दुर्घटनावश उहाँले नै मेरा पतिको प्राण लिनुभयो र म असमयमा नै विधवा भएँ ।

हे राजकुमार, म तिमीलाई देखेर कामोद्दीप्त भएकी छु । मेरा निम्ति पानीको प्यासभन्दा पनि यौवनको यो प्यास तीव्र भएको छ । तिमी मलाई आफ्नी पत्नी बनाऊ र मेरो यो सम्पूर्ण तृष्णा शान्त पारिदेऊ । तिमी धर्मात्मा छौ र तिमीले मेरो यो प्यास बुझाएर धर्म नै गर्नेछौ ।' शूर्पणखाले आफ्नो भनाइ पूरा गरिन् र आँखा चिम्लिन् । उनका आँसु बर्र खसे । (२०७२, पृ.८२-८३)

*वाल्मीकि रामायण*मा शूर्पणखाको रामसमक्षको यौन प्रस्तावलाई वासनामा अन्धी दानवी स्त्रीको रूपमा चित्रित गरिन्छ, जसको इच्छालाई नकारिनु नै धर्म र मर्यादाको रक्षाका रूपमा वर्णित छ । 'शूर्पणखा' कथामा भने उही प्रसङ्गले पूर्णतः भिन्न भाव ग्रहण गरेको देखिन्छ । शूर्पणखा यहाँ आत्माभिव्यक्ति गर्ने, प्रेमप्रस्ताव राख्ने र आफ्नै यौवनबोधलाई सम्मानपूर्वक प्रस्तुत गर्ने नारीका रूपमा प्रस्तुत भएकी छिन् । उनले धर्मको व्याख्या पारम्परिक पुरुषकेन्द्रित दृष्टिकोणबाट नभई सहानुभूति, सुरक्षा र करुणामूलक व्यवहारका रूपमा गरेकी छिन् । म तिमीलाई देखेर कामोद्दीप्त भएकी छु... तिमी धर्मात्मा छौ र तिमीले मेरो यो प्यास बुझाएर धर्म नै गर्नेछौ भन्ने भनाइमा शूर्पणखाले प्रेमलाई धर्मसँग जोडेर आफ्नो प्यासलाई पवित्र याचनाका रूपमा व्यक्त गरेकी छिन् । यसरी कथामा मूलपाठको नारी यौनप्रस्ताव पापको रूपमा हेरिने धारणाको विचारगत संरचना भत्काउँदै, शूर्पणखाको प्रेमलाई मानवीय गरिमा र आत्मसम्मानको पक्षबाट पुनःसंस्थापन गरिएको छ ।

"नारी जातिमाथि नै अपमान हुने गरी शूर्पणखामाथि हिंसा भएको थियो । शूर्पणखाको विद्रोह साम्य हुने खाले थिएन । यसले राम-लक्ष्मणका विरुद्ध एउटा भयानक युद्धको रूप लियो । लगत्तै युद्धमा सेनाधिपतिहरु खर-दुषणको आकस्मिक मृत्युले युद्धलाई चौपट पारिदियो ।" (२०७२, पृ.८४*)*

*वाल्मीकि रामायण*मा शूर्पणखाको नाक-कान काट्ने घटनालाई वीरता, सतित्वको रक्षा र दुष्टतालाई दण्डित गर्ने कार्यका रूपमा व्याख्या गरिएको छ । 'शूर्पणखा' कथामा भने त्यही कार्यलाई नारीमाथिको अपमानजन्य हिंसा र दमनको चरम रूपका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । साक्ष्यअनुसार नारी जातिमाथि नै अपमान हुने गरी शूर्पणखामाथि हिंसा भएको थियो भन्ने कथनले व्यक्तिगत पीडालाई सामाजिक चेतनामा रूपान्तरण गरेको छ । यहाँ शूर्पणखाको प्रतिरोध केवल बदला नभएर त्यो पितृसत्तात्मक हिंसाको विरुद्धमा उठेको आत्मसम्मानको विद्रोहका रूपमा देखापरेको छ । यसले युद्धलाई नायकत्वको गौरव होइन, सामाजिक न्याय र लैङ्गिक समानताको पक्षमा उठेको सङ्घर्षका रूपमा अर्थ दिन खोजेको छ । मूलपाठमा अस्वीकार भएकी महिला पात्रको क्रोध अमर्यादित ठहरिन्छ तर यहाँ त्यसलाई नै विद्रोहको वैध आधार बनाइएको छ ।

दृश्य ८

महाराज रावण दरबारकै आँगनमा रहेको अग्लो सितलपाटीको बरण्डामा उभिइरहेका थिए
र शूर्पणखा आँगनमा उभिएर ठूलो आवाजमा गर्जिरहेकी थिइन् :
हे महाराज !
मैले पठाएका सञ्चारदूतहरू कहाँ मरे ?
या तिम्रो कानमा ठेडी ठोकिएको छ ?
खर-दुषण ध्वस्त भए
तिम्रो सेना सोत्तर भयो,
तिमी मदिरा पिएर उत्सव मनाऊ
तिमी बेखबर छौ
तिम्रो टाउकोमाथि शत्रु छ,
नीति बिनाको राज्य
धर्मविनाको धन
विवेकविनाको विद्या
विनयविनाको प्रीति
हात लाग्यो शून्य ।....

सज्जनलाई अनादर गर्ने
विषयमा लम्पट
देश र कालको यथार्थलाई नचिन्ने
तिम्रो सत्ता नष्ट हुनेछ
विपत्तिको स्वागतद्वार
तिम्रो अगाडि तयार छ
स्वस्ति छ राजन् प्रवेश गर ! (२०७२, पृ.८४-८७)

*वाल्मीकि रामायण*मा शूर्पणखालाई रावणलाई रामसँग लड्न उक्साउने पात्रका रूपमा मात्र चित्रण गरिएको छ तर प्रस्तुत कथामा उनी आफ्नै दाजु रावणको शासनप्रणाली, विवेकहीनता र अहङ्कारको घोर आलोचक बनेकी छन् । नीतिबिनाको राज्य... विषयमा लम्पट... तिमी त बालक जस्ता रैछौ... जस्ता भनाइले एउटा महिला पात्रलाई राजनीतिक, नैतिक र सामाजिक विवेक धारण गर्ने पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । शूर्पणखा यहाँ सत्य बोलीरहेकी आमजनताको प्रतिनिधिका रूपमा उभिएकी छिन् । यसरी मूलपाठको विचार, जहाँ नारीहरू राजनीतिक विमर्शबाट पर हुन्छन् । त्यसको विचार संरचना भत्काएर नारी पात्रलाई सत्यवक्ता, विवेकी र सचेत नागरिकको भूमिकामा स्थापित गराइएको छ । यसका साथै

शूर्पणखाको जीवनको अन्तिम अवस्थाको चित्रणबाट कथाले समग्र चिजको नश्वरता र शून्यतातर्फको विचार अभिव्यक्त गरेको छ।

> दृश्य १०
>
> ओछ्यान परेकी वृद्धा शूर्पणखाले आफू मृत्युको ढोकामा उभिएको सपना देखिन्। ढोका उघारेर मृत्युले उनलाई आफ्नो विशाल दरबारभित्र आउने आमन्त्रण गऱ्यो। ढोकाभित्र उनले रावण, कुम्भकर्ण, खर-दुषण, राम, लक्ष्मण आदि लगायत लुला-लङ्गडाहरूसम्म सबैलाई देखिन्। राजा-महाराजा र दासहरू, पुरुष र स्त्री, धनी र गरिब, निकै चतुर बाठा बुद्धिजीवी र अल्पबुद्धि भएकाहरू सबैलाई एउटै आँगनमा राखिएको देखेर उनी चकित भइन्। अझै अनौठो आश्चर्य के थियो भने त्यहाँ भएका सबै मानिसहरू नग्न थिए। उनलाई बिस्तारै मृत्युले ढोकाभित्र पुऱ्यायो। त्यत्तिका धनी-मानी र राजा महाराजाहरूका बहुमूल्य परिधान र गहनाहरू कहाँ गए होलान् भनेर पनि तिनले सोचिन्। सम्पूर्ण मानिसहरु भर्खर जन्मेका शिशुजस्तै भएर निर्लज्ज सुतिरहेका थिए। त्यसै बेलामा अकस्मात् उनले सम्झिन् र आफूलाई पनि हेरिन्- उनी आफै पनि नाङ्गै थिइन्- जीवनभर बडो जतनले ढाकिएका उनका अङ्गहरू छरपष्ट भएका थिए। त्यो सुतेका मानिसहरूको विशाल आँगनको दृश्यमा एक ठाउँ पुगेर उनका आँखा टक्क अडिए। उनी आफ्नो आवेग थाम्न नसकेर चिच्याइन् - 'दानवराज !!!' उनले विद्युज्जिह्वलाई पनि त्यहीँ देखेकी थिइन्। आफ्नो चिच्याइले शूर्पणखा आफैँ ब्युँझिइन्। ब्युँझेपछि शूर्पणखाले आफैँसँग प्रश्न गरिन्ः
>
> 'के सारा युद्धहरू व्यर्थ थिए ?'
>
> 'यहाँ के के कुराहरु व्यर्थ थिए ?' (२०७२, पृ.८७-८८)

'शूर्पणखा' कथाको अन्तिम दृश्यमा प्रस्तुत गरिएको मृत्युको स्वप्नदृश्य केवल व्यक्तिगत अन्त्यको कल्पनामात्र होइन। यो समस्त सामाजिक संरचना, सत्ता, युद्ध, मूल्य र विभाजनको निरर्थकताको गहिरो विमर्श हो। जीवनको अन्तिम क्षणमा शूर्पणखाको आँखाबाट बेग्लै संसारको दृश्य देखाइएको छ। जुन दृश्यमा राजा, दास, स्त्री, पुरुष, धनी, गरिब, ज्ञानी, मूर्ख सबै नग्न र समरूप अवस्थामा छन्। यसले अन्ततः सबै भिन्नता व्यर्थ हुने सत्य उद्घाटित गरेको छ। साक्ष्य अनुसार शूर्पणखाले आफैँसँग प्रश्न गरिन् - के सारा युद्धहरू व्यर्थ थिए ? भन्ने अंशबाट उनी आफ्नै विगतको पीडा, विद्रोह र घृणालाई पुनःपरीक्षण गर्दै जीवनको गहिरो प्रश्नतर्फ उन्मुख भएको कुरा प्रस्ट हुन्छ। *वाल्मीकि रामायण*मा युद्धहरू धर्म र मर्यादाको स्थापनाको लागि अनिवार्य देखाइन्छ तर यहाँ ती सबै युद्धहरू (रामको, रावणको, शूर्पणखाको) निरर्थक रहेको कुरा शूर्पणखाका दृष्टिबाट देखाइएको छ। लेखकले जीवनको अन्तिम क्षणमा सबै प्रकारका विभाजन– शक्ति, जात, लिङ्ग, नैतिकता आदि नग्न रूपमा उदाङ्गिन्छ भन्ने विचारमार्फत मूल ग्रन्थको वीरगाथात्मक र न्यायप्रधान विचार संरचना भत्काएका छन्। यसरी कथाको समापन दृश्यले

केवल पात्रगत वा घटनागत तहमा मात्र नभएर दार्शनिक तहमा नै पौराणिक मूलभाव र विचारहरूको गहिरो र प्रभावशाली विपर्यास प्रस्तुत गरेको छ ।

अन्ततः 'शूर्पणखा' कथाले *वाल्मीकि रामायण*मा स्थापित मूलभाव र विचार संरचनाको प्रभावकारी रूपमा पुनरावलोकन र विपठन गरेको छ । पौराणिक आख्यानमा शूर्पणखा वासनामयी, खल र विकृतिको प्रतीक पात्रको रूपमा चित्रित छिन् भने यहाँ उनी संवेदनशील, प्रेमप्रेमी, चेतनशील र विद्रोही नारीको रूपमा पुनःस्थापित भएकी छन् । उनले धर्म, प्रेम, युद्ध र सत्ता सम्बन्धी मूल मान्यताहरूलाई नारी दृष्टिकोणबाट पुनः परिभाषित गरेकी छिन् । यहाँ शूर्पणखामाथिको हिंसा केवल व्यक्तिगत अपमान नभई नारी अस्तित्वमाथिको आक्रमण बन्न पुगेको छ जसको विरोधले युद्धको स्वरूप लिएको छ । उनले रावणजस्ता पात्रविरुद्ध खुलेर प्रश्न गरेकी छिन् । शासन, नैतिकता र मूल्यको पतनको आलोचना गरेकी छिन् । अन्ततः मृत्युसरोवरमा सबैको अवस्था समान देखिपछि उनी आफैंलाई प्रश्न गर्छिन् कि के सारा युद्धहरू व्यर्थ थिए ? यसरी प्रस्तुत कथा प्रेम, प्रतिरोध र दर्शनका माध्यमबाट मूलपाठको धर्म–अधर्म, नायक–खलनायक, मर्यादा–अवधारणा जस्ता विचारधारात्मक ढाँचाहरूको सशक्त विपठन गर्दै वैकल्पिक, मानवीय र नारीकेन्द्रित चेतनाको प्रस्तुति दिन सफल भएको छ ।

३.३.२.४ शैली तथा संरचनामा विपठन

साहित्यिक सिर्जनामा शैली र संरचना केवल प्रस्तुतीकरणका उपकरण मात्र नभई त्यसको अर्थ, दृष्टिकोण र भावनात्मक प्रभाव निर्माण गर्ने आधारभूत तत्त्वका रूपमा पनि रहेका हुन्छन् । परम्परागत आख्यानहरू विशेषतः पौराणिक कथाहरू वर्णनात्मक शैलीमा लेखिएका हुन्छन् । तिनमा घटनाहरू एक रेखीय ढाँचामा प्रस्तुत हुन्छन् । पात्रहरूमा गहिरो मनोविज्ञानको प्रवेश हुँदैन र पाठकलाई बाह्य दृष्टिकोणबाट कथा बुझाइएको हुन्छ । दीनबन्धु शर्माको 'शूर्पणखा' कथाले शैली र संरचनाको दृष्टिकोणबाट परम्परागत आख्यानको स्पष्ट विपरीत दिशा अँगालेको छ । यो कथा आत्मसंस्मरणात्मक र पूर्वदीप्तिमूलक शैलीमा लेखिएको छ । कथामा वृद्धा शूर्पणखाले आफ्नै विगतको पुनःस्मरण गर्दै कथा बुनिरहेकी हुन्छिन् । कथामा दृश्यात्मकता, दृश्य विभाजन, संवाद र भावनात्मक द्वन्द्वहरू यति सजीव छन् कि यसले नाटकीयता ग्रहण गरेको छ । यसका साथै, गीत, कविता र संवेदनशील चित्रणको प्रयोगले कथालाई एकान्त भावनात्मक गहिराइ प्रदान गरेको छ । यस भागमा कथाको शैली र संरचनामा आएको यस्तो रूपान्तरण जुन मूल पौराणिक आख्यानको सरल र रैखिक बनावटको विपरीत रहेको छ त्यसको विश्लेषण साक्ष्यहरूका आधारमा गरिएको छ ।

दृष्य १

वृद्धा शूर्पणखालाई आफ्नो कक्षमा निन्द्रा लागेन । करूवा उठाएर पानी खाइन् । उनका चाउरी परेका हात कामिरहेका देखिन्छन् । गोरो अनुहारभित्रका गालाहरूमा र विशाल

निधारमा पनि वृद्धत्वका प्रशस्त धर्साहरु देखिन्छन् । उनको स्मृतिमा कुण्ठा र पीडामय यौवनका दृश्यहरू छन् । क्रमशः उनका आँखाहरू शून्यमा हराउँछन् र दृश्यहरू पालैपालो अगाडि देखा पर्छन् । (२०७२, पृ.७६)

प्रस्तुत 'शूर्पणखा' कथाको शैली र संरचनाले *वाल्मीकि रामायण*मा देखिएको परम्परागत आख्यानशैलीको स्पष्ट रूपमा विपर्यास गरेको देखिन्छ । मूल ग्रन्थमा शूर्पणखा पात्रको जीवनका घटनाक्रमहरू रैखिक, वस्तुनिष्ठ र तृतीयपुरुष दृष्टिविन्दुमा प्रस्तुत गरिएको छ, जसले उनको अन्तर्मन, भावुकता वा पीडालाई स्थान दिँदैन । यस कथामा प्रयुक्त आत्मसंस्मरणात्मक शैलीमा वृद्धा शूर्पणखा आफैँ विगत सम्झँदै कथा प्रस्तुत गरिरहेकी छिन् । वृद्धा शूर्पणखालाई आफ्नो कक्षमा निन्द्रा लागेन... उनका आँखाहरू शून्यमा हराउँछन् र दृश्यहरू पालैपालो अगाडि देखा पर्छन् । भन्ने अंशले स्पष्ट गरेको छ कि कथा अहिले र विगतको बीचमा बगिरहेको छ, जहाँ पात्र स्वयं नै दृष्टिकोणको केन्द्रमा छन् । यो पूर्वदीप्तिमूलक संरचनाले शूर्पणखाको अनुभवलाई पुनः केन्द्रमा ल्याएको छ, जहाँ न त उनको स्वर दबिएको छ, न त पीडा गुम्सिएको छ । साथै, दृश्यात्मक चित्रण चाउरी परेका हात, ओइलिएका गाला, निधारको धर्साले कथालाई केवल सुनिने नभएर दृश्यात्मक अनुभूति दिने बनाएको छ । यसरी *वाल्मीकि रामायण*को पौराणिक र वृत्तान्तमुखी संरचना विपरीत यहाँको व्यक्तिगत र संवेदनात्मक शिल्पले शूर्पणखाको पक्षबाट कथावाचन गराउँदै परम्परागत आख्यानको शिल्पगत संरचनालाई प्रभावकारी ढङ्गले उल्ट्याइएको छ । त्यसैगरी कथामा अन्य नाटकीय तत्त्वहरूको सघन उपस्थिति देखिन्छ ।

मन्दोदरी : 'नानी शूपर्णखा तपाईंलाई त एकछिन् माइती आउँदा पनि ज्वाइँकै अत्यार लाग्छ कि कसो, कता हराउनुभएको ?'

शूपर्णखा : 'भाउजू, हेर्नुहोस् न बाहिर, मौलासिरीका वृक्षहरू आफ्नो सुन्दरता कसरी छरिरहेका छन्, कतै मन्दाकिनीको जलले भरिएका प्रफुल्ल कमलहरूबाट अलङ्कृत पुष्करिणीहरू अझै कति सुन्दर छन्, चम्पा, अशोक, पुंनाग,मन्दार, नरिबल, प्रियाल, पनस यी सबै रूखहरू आफ्नो फूलको उज्यालाले पहाडका चुचुराहरूलाई समेत चम्काइरहेका छन् ।'

(एकछिन रोकिएर मनमनैजस्तो फेरि भनिन्)

'तिखा, बलिया, अग्ला, उज्याला पहाडहरू ।'

मन्दोदरी : 'नानी त आफ्ना दाजु जस्तै कवि पो हुनथाल्नुभो ।'

शूपर्णखा : 'होइन भाउजू, यता मसँगै झ्यालमा उभिएर हेर्नुहोस् न, कवि त त्यहाँ छन्, मिठो बोली भएका यी कामार्त किन्नरहरू आफ्ना कामिनीहरूसँग रागयुक्त गीत गाइरहेका छन्– काम भावनालाई उत्तेजित तुल्याउने गीतहरू ।'

मन्दोदरी : (हाँसेर) 'आँखाहरू मदमत्त भएका ती हात्तीहरूलाई पनि हेर्नुहोस् ।'

(२०७२, पृ.७७)

'शूर्पणखा' कथामा प्रयोग भएको नाटकीयता, दृश्य संरचना र काव्यात्मक संवादले *वाल्मीकि रामायण*को परम्परागत वृत्तान्तामुलक आख्यानशैलीको स्पष्ट भञ्जन गरेको छ । मूल ग्रन्थमा शूर्पणखा पात्र र उनको परिवेशको वर्णन वृत्तान्तमुलक ढङ्गले गरिएको पाइन्छ । त्यहाँ संवाद शुष्क र कार्य-केन्द्रित देखिन्छन् । प्रस्तुत कथामा भने शूर्पणखा र मन्दोदरीबीचको संवादले दृश्यात्मक सौन्दर्य, नारी मनको हलचल र संवेदनाको कलात्मक प्रस्तुति दिएको छ । मौलासिरीका वृक्षहरू आफ्नो सुन्दरता कसरी छरिरहेका छन्... रागयुक्त गीत गाइरहेका छन्, काम भावनालाई उत्तेजित तुल्याउने गीतहरू । भन्ने जस्ता पङ्क्तिहरूले दृश्यलाई केवल वर्णनात्मक होइन, रङ्गमञ्चीय उपस्थितिमा रूपान्तरण गरेका छन । संरचनात्मक रूपमा यो संवाद प्रखर नाटकीयता बोकेको दृश्य हो । यसमा वातावरण, पात्र र भाव एकैसाथ खुलेका छन् । शूर्पणखा यहाँ केवल पात्र होइन, सौन्दर्य, चेतना र अनुभवकी वाहक भएर उपस्थित भएकी छिन् । यहाँ उनका संवाद प्राकृतिक प्रतीकहरू मार्फत आन्तरिक भावनाको चित्रण गर्न सफल भएका छन् । यसरी *रामायण*को रैखिक र विवरणमुखी संरचनाका विपरीत यहाँको संवादप्रधान, दृश्यात्मक र काव्यात्मक संरचनाले कथा शिल्पमा मौलिक नवीनता ल्याएको देखिन्छ । यो शैलीगत र संरचनात्मक विपर्यासको सशक्त उदाहरण हो । त्यतिमात्र नभएर साहित्यका अन्य विधाहरूको विधागत तत्त्व तथा विशेषताको मिश्रण पनि कथामा सघन देखिन्छ ।

'घर पनि सुनकै छन् गल्लि जो छन् सुनैका
मणिजडित हुनाले झन असल छन् कुनैका
घुमिघुमिकन हेरैँ सब बगैँचा तलाउ
सहजसित कसैको लाग्दैन दाउ ।' (२०७२, पृ.७६)

शूर्पणखाः (गीत गुनुनाउँछिन्)
'यौवनको राग मिठो
यो फूलको बास मिठो
यो मुटुमा बस्यौ राजा
तिमी कति मिठो (२०७२, पृ.७७)

हे महाराज !
मैले पठाएका सञ्चार दूतहरू कहाँ मरे ?
या तिम्रो कानमा ठेडी ठोकिएको छ ?
खर-दूषण ध्वस्त भए
तिम्रो सेना सोत्तर भयो,
तिमी मदिरा पिएर उत्सव मनाऊ (२०७२, पृ.८४/८५)

नीतिबिनाको राज्य
धर्म विनाको धन
विवेक विनाको विद्या
विनयबिनाको प्रीति
हात लाग्यो शून्य । (२०७२, पृ. ८५)

'शूर्पणखा' कथामा परम्परागत आख्यानशैलीको एकमुखी स्वरूपलाई भङ्ग गर्दै अनेक साहित्यिक विधाहरूको सम्मिश्रण गरिएको छ । *वाल्मीकि रामायण*जस्तो वृत्तान्तप्रधान ग्रन्थीय संरचनामा कथा वस्तुनिष्ठ वर्णनमा केन्द्रित हुन्छ, संवादहरू सीमित र पात्रहरू पृष्ठभूमिमा रहन्छन् । 'शूर्पणखा' कथामा भने छन्दबद्ध कविता, सङ्गीतमय गीत, गद्यकविता र काव्यात्मक संवादहरूको समावेशले शैली र संरचनामा मौलिक नवीनता ल्याएको देखिन्छ । घर पनि सुनकै छन् गल्लि जो छन् सुनैका..., वा शूर्पणखाले गाउने गीत यौवनको राग मिठो..., अनि गद्यकविताको रूपमा प्रस्तुत भावप्रधान प्रतिरोध हे महाराज! मैले पठाएका सञ्चारदूतहरू कहाँ मरे ? ... हात लाग्यो शून्य । भन्ने जस्ता अंशहरूले कथालाई केवल वर्णनात्मक नभई भावात्मक, नाटकीय र भाषिक रूपमा जीवित बनाएका छन् । यी मिश्रित शिल्प प्रयोगहरू शूर्पणखाको अन्तर्मन, आक्रोश र संवेदना प्रकट गर्न प्रयोग भएका छन्, जसले कथालाई बहुस्वरात्मक स्वरूप प्रदान गरेको छ । यसरी कथा केवल विषयवस्तुका रूपमा नभई संरचना र शिल्पका तहमा पनि *वाल्मीकि रामायण*को पौराणिक आख्यानको शैलीगत र संरचनात्मक विपर्यासको सशक्त उदाहरण बनेको छ ।

तसर्थ 'शूर्पणखा' कथा शैली र संरचनाको दृष्टिले पौराणिक आख्यानको परम्परागत बनावटको स्पष्ट विपर्यासका रूपमा उभिएको छ । *वाल्मीकि रामायण*को रैखिक, वृत्तान्तमुखी र तृतीयपुरुष दृष्टिविन्दुको सीमित संरचनामा व्यक्त नारीपात्र शूर्पणखा यहाँ आफ्नै स्वरसहित सजीव पात्रको रूपमा पुनःस्थापित भएकी छन् । आत्मसंस्मरणात्मक पूर्वदीप्ति शैली, दृश्यात्मक संरचना, संवादप्रधान प्रसङ्ग र काव्यात्मकता यी सबै शिल्पको प्रयोगले कथा मूल आख्यानको सीमा तोडेर बहुध्वन्यात्मक, भावप्रधान र नाट्यमूलक बनेको छ । छन्द, गीत र गद्यकविताको मिश्रणले भाषिक विविधता मात्र बढाएको छैन शूर्पणखाको अन्तर्मन, अस्मिता र विद्रोहको स्वरलाई कलात्मकता दिँदै प्रतिरोधका स्वरहरू उरालिएको छ । यसरी कथामा प्रयोग भएका शिल्पगत नवीनता र संरचनात्मक प्रयोगहरूले *वाल्मीकि रामायण*को शैलीगत एकरूपताको प्रभावकारी विपर्यास गर्दै नारी दृष्टिकोण र संवेदनाको पक्षमा विपठनको सशक्त उदाहरण प्रस्तुत गरेको छ ।

दीनबन्धु शर्माद्वारा लिखित 'शूर्पणखा' कथा परम्परागत पौराणिक आख्यानको पुनरवलोकन मात्र नभई त्यसको गहिरो विपठनात्मक पुनर्लेखन हो । कथानकको तहमा *वाल्मीकि रामायणमा* पुरुष–नायक केन्द्रित युद्धगाथालाई चुनौती दिँदै यहाँ कथा एक वृद्धा शूर्पणखाको आत्मसंस्मरणीय दृष्टिबाट प्रस्तुत

गरिएको छ । यसले पीडाको पुनर्समीक्षा र नारीको स्वस्वरको पुनःस्थापन गरेको छ । पात्र तथा चरित्रका तहमा शूर्पणखा केवल कामातुर दानवी पात्रमात्र होइन प्रेम, विद्रोह र आत्मसम्मानको संवाहक पात्रका रूपमा उभिएकी छिन् भने राम–लक्ष्मणजस्ता आदर्श नायकहरू हठी, दम्भी र नारी दमनकर्ताका रूपमा देखिएका छन् । शैली तथा संरचनामा परम्परागत रैखिक वर्णनात्मकता तोड्दै आत्मसंस्मरणात्मक पूर्वदीप्ति, दृश्यात्मकता, संवाद, गीत र कविता मिसाएर बहुविधात्मक शिल्प अपनाइएको छ । यसले आख्यानलाई नाटकीय र संवेदनशील बनाउन सहयोग गरेको छ । अन्ततः मूलभाव तथा विचारका तहमा यो कथा धर्म, न्याय, सत्ता र यौन नैतिकता जस्ता *रामायण*का स्थायी विचारहरूलाई भत्काउँदै मानवीय संवेदना, प्रश्नशील चेतना र नारी दृष्टिकोणको पुनःसंरचनाका तहबाट विपठित छ । यसरी 'शूर्पणखा' कथामा चारवटै तहमा गरिएको विपठनले मूल आख्यानको सीमित संरचना भत्काई नवीन सामाजिक, लैङ्गिक र दार्शनिक चेतनाको प्रस्ताव प्रस्तुत गरेको छ जुन नेपाली साहित्यमा आलोचनात्मक पुनर्लेखनको सशक्त नमुना बनेको छ ।

३.३.३ विवस्त्र रामायण कथामा विपठन

कथाकार अर्चना शर्माद्वारा लिखित 'विवस्त्र रामायण' कथा पौराणिक आख्यान *रामायण*को घटनालाई विपठन गरी लेखिएको आधुनिक दृष्टिकोणयुक्त आख्यान हो । प्रस्तुत कथा उनको *कठपुतला (२०७४)* कथासङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छ । विपठन भनेको मूल आख्यानको आलोचनात्मक पुनर्पाठ हो, जसले परम्परागत दृष्टिकोणलाई प्रश्न गर्दै वैकल्पिक आवाज र अर्थको सम्भावनालाई उजागर गर्छ । यही दृष्टिकोणबाट प्रस्तुत कथा *रामायण*मा विद्यमान सत्तात्मक संरचना, नारीप्रतिको दृष्टिकोण र सामाजिक मूल्यमान्यतामाथि पुनर्विचार गर्ने प्रयत्न हो । यस कथाले मूल आख्यानका पौराणिक पात्र तथा परिवेशलाई वर्तमान सन्दर्भमा उतार्दै मूल कथा र रुढ दृष्टिकोणभन्दा फरक दृष्टिबाट वैकल्पिक व्याख्या प्रस्तुत गर्छ । परम्परागत *रामायण*मा सीता, राम, लक्ष्मण, शूर्पणखा आदि पात्रहरू निश्चित भूमिकामा सीमित गरिएका छन् तर प्रस्तुत कथाले विशेषतः सीताको दृष्टिकोणबाट कथा पुनर्लेखन गर्दै मूल आख्यानमा दबिएका नारीस्वरलाई पुनरुत्थान गर्ने प्रयास गरेको छ । 'विवस्त्र रामायण' मा पितृसत्ताको आलोचना, धार्मिक सत्ता र सामाजिक मूल्यमान्यताप्रति प्रश्न र नारी यथार्थको उद्घाटन विपठनका प्रमुख पक्षहरू हुन् । यस कथाले *रामायण*का घटना, पात्र, सन्दर्भ र विचारलाई पुनरावलोकन गरी नयाँ अर्थ र विमर्श निर्माण गर्न खोजेको छ । प्रस्तुत विश्लेषण खण्डमा कथानक, पात्र, परिवेश र मूल विचार तथा दृष्टिकोणका आधारमा विपठन कसरी घटित भएको छ भन्ने कुरा विश्लेषण गरिएको छ । नयाँ कथालाई मूल *रामायण*सँग तुलना गर्दै कथाभित्रका अंशहरूलाई साक्ष्यका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसले विपठन कसरी घटित भएको छ भन्ने कुरा पुष्टि गरेको छ । मूल आख्यानको स्थिर अर्थ, विचार र दृष्टिकोणलाई भञ्जन गर्दै कसरी नयाँ अर्थहरूको निर्माण भएको छ भन्ने पक्षलाई यस अध्यायको केन्द्रमा राखिएको छ ।

३.३.३.१ कथानकमा विपठन

'विवस्त्र रामायण' कथामा कथानकको मूल संरचना, पात्र र परिवेशलाई स्त्री दृष्टिकोणबाट भत्काउँदै, नयाँ विमर्श निर्माण गरिएको पाइन्छ । मूल *रामायण*मा पुरुषकेन्द्रित आख्यान र धार्मिक मर्यादाको स्थापनाका नाममा नारीको मौनता, बलिदान र पवित्रता प्रदर्शन गरिन्छ भने अर्चना थापाको यस कथाले ती स्थापनाहरूमा प्रश्न उठाउँदै नयाँ व्याख्या प्रस्तुत गरेको छ । तल प्रस्तुत कथांशहरूका आधारमा कथानकमा भएको विपठनको पुष्टि गर्न सकिन्छ ।

> मेरो जीवन श्री कौशल्यासुत रामानन्दजीकी सहधर्मिणी अथवा भनौँ भर्ता–प्रतिच्छाया बनेर बित्छजस्तो लागेको थियो । एक पत्नी निष्ठावानकी भार्या– रामजाया ! अहिले सुन्दा कम्ता हास्यास्पद लाग्दैन यो परिचय । तर यस्तै अर्थ्याइएको थियो मेरो परिचयलाई ।
> श्री रामानन्दजीसित विवाह भएपछि सबैले भनेका कुरा एउटै सारका हुन्थे, "तिमी त कति भाग्यमानी ! ओहो, यस्तो पति पाउनु त भाग्यको कुरा हो । अब तिमीलाई अरु के चाहिन्छ र ? अबदेखि पतिको सुख तिम्रो सुख र पतिको दुःख तिम्रो दुःख ।" यस्तै उपदेशको कोसेली बोक्नै नसक्ने भारी बनाएर भिराइएको थियो ।
> कहिलेकाहीँ कुरा मनमा बिज्थे, "के मेरा पतिलाई पनि उनका परिवारजनले यस्तै सल्लाह दिन्छन् होला ? के मजस्तो भार्या पाउनु उनको भाग्यको कुरा होइन ? आफ्नो घरपरिवार, नाताकुटुम्ब, साथीसङ्गी छाडेर पतिको घर आएकी मेरो हैसियत के सेविका हुनुमात्रै थियो ? बिरानो परिवेशमा मेरो इच्छा, चाह, रूचि र अरूचिको अर्थ थियो वा थिएन ?
> (२०७४, पृ.१५५-१५६)

यस साक्ष्यमा मैथिली (सीता) आफैँले आफ्नो जीवनप्रतिको अनुभूति व्यक्त गरेकी छिन्, जसमा उनले एक स्वतन्त्र व्यक्ति नभई पतिको छायाँ, सेविका र त्यागशील पात्र भएर बाँच्नुपरेको स्वीकार गरेकी छिन् । यो अनुभवले मूल *रामायण*को 'एकपत्नी व्रतधारी राम' र 'पतिको सेवा गर्ने सती सीता' को आदर्श संरचनालाई उल्ट्याइदिएको छ । मैथिली पतिको सुखमा समर्पित हुनुपर्ने धार्मिक शिक्षणको बोझ महसुस गर्छिन् । उनी प्रश्न पनि उठाउँछिन् साथै पतिको भाग्यकी रूपमा आफ्नो कहिल्यै मूल्याङ्कन नगर्नुमा विरोध पनि गर्छिन् । यस्तो प्रश्नले विवाहसंस्थामा समाहित लैङ्गिक असमानताको शास्त्रीय औचित्यमाथि आलोचना गरेको छ । मूल आख्यानले धर्म, कर्तव्य र त्यागमा नारीको मौन समर्पणको प्रशंसा गरिरहँदा, यस साक्ष्यमा मैथिली (सीता) आफैँ ती आदर्शहरूप्रति असहमति जनाइरहेकी छिन् । यसरी कथाको मूल सन्देश 'सीता धर्मरक्षार्थ मौन छिन्' लाई प्रत्यक्ष अस्वीकार गरिएको छ जुन कथानकमा भएको स्पष्ट विपठन हो । कथानकमा भएको विपठनलाई तलको साक्ष्यले अझै स्पष्ट बनाएको छ ।

> तर, पेनकिलरले मेरो मानसिक तनाव निदान गर्न सकेन । अग्निपरीक्षाको नाममा गर्न खोजिएको अक्षतयोनि परीक्षाको अपमानले झनझन् विकराल रूप लिँदै गयो । बुझ्न थालेँ, मर्यादित श्री रामानन्दजीका अमर्यादित परीक्षाले मलाई मात्रै होइन, अरु थुप्रै स्वास्नीमानिसलाई भोग्या र पवित्रा दृष्टिकोणमा विभाजित गरेका रहेछन् । सतित्व, पतित्व, नारीत्वजस्ता परीक्षाहरू दौरान मेरो सक्रोध मौनतालाई सर्वकालीन सहमति बनाएर अर्थ्याइयो । (२०७४, पृ.१६२)

मूल *रामायण*मा अग्निपरीक्षा सीताको पवित्रता प्रमाणित गर्ने धार्मिक प्रतीकका रूपमा देखाइएको छ जसलाई सुसंस्कारको उदाहरणको रूपमा रुढ गरिएको छ । प्रस्तुत कथाको यो साक्ष्यमा भने त्यस परीक्षालाई 'अक्षतयोनि परीक्षण' भनी गहिरो यौनिक अपमानका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी मैथिलीले धर्मका नाममा गरिने नारी परीक्षणको मूल औचित्यमै प्रश्न उठाएकी छिन् । त्यस्तै उनको मौनता, जसलाई मूल आख्यानमा मर्यादाको रूपमा हेर्ने गरिन्छ, यहाँ क्रोधले भरिएको निषेधात्मक मौनता हो भन्ने खुलासा गरिएको छ । यो मौनता सामाजिक दबाबले सिर्जित असहमतिको अभिव्यक्ति हो जुन पितृसत्ताको संरचनात्मक हिंसातर्फ औंला उठाउने साहसी दृष्टिकोण हो । यस सन्दर्भले मूल कथामा भएको 'सतित्वको विजय' भन्ने सन्देशको पूर्ण रूपमा भञ्जन गरेको छ ।

> "हद छ बा.... ! तपाईं दुवै दाजुभाइ आफ्नो विवेकले सोच्नुहुँदो रहेनछ । आमालाई दोष लगाएर घर छाडेर हिँड्नुभयो । अरुका कुरा सुनेर मैथिलीमाथि शङ्का गर्नुभयो । परीक्षा जति सबै लिन तयार । तपाईंको दाइलाई परीक्षा लिने लास्टै सोख रहेछ । हेडमास्टरको जागिर खाएको भए पाक्षिक, अर्धवार्षिक, वार्षिक र दैनिक परीक्षा... ! जहिले मन लाग्यो परीक्षा लिन मिल्थ्यो । विचरी मैथिलीलाई सास्ती हुने थिएन ! तपाईंहरू आफ्ना गल्ती नकेलाउने । तर दोष सबै अरुतिर तेर्स्याउने ?" (२०७४, पृ.१७२-१७३)

मूल *रामायण*मा राम-लक्ष्मण न्यायशील, विवेकशील र आदर्श राज्यकर्ताको रूपमा चित्रित छन् । तर यस कथामा मिनाक्षी (आधुनिक शूर्पणखा) ले उनीहरूलाई लज्जास्पद रूपमा प्रश्न गरेकी छिन् कि उनीहरूलाई परिक्षणको रोग लागेको, विवेकविहीन र दोष सार्ने पुरुष पात्रका रूपमा चित्रण गरेकी छिन् । यो व्यङ्ग्यात्मक शैली रामको धर्मनिष्ठ छविलाई व्यङ्ग्य, तिक्तता र प्रतिरोधले प्रतिस्थापित गरेको छ । लक्ष्मणजस्तो पात्रको मौनता पनि यहाँ दोषपूर्ण ठानिन्छ । मूल कथानकमा रामले सतित्वको रक्षा गरे भनेर चित्रण गरिन्छ भने यहाँ उनका गल्तीहरूको कारण महिलाले दुःख भोग्नु पर्‍यो भन्ने तर्क उठाइएको छ । यसरी कथामा नायकहरूको गरिमामय छविमा गहिरो धक्का पुगेको छ र मूल सन्देशको विन्दुबाट कथा पूर्णतः विचलित हुन पुगेको छ । यही नै कथानकमा विपठनको सशक्त प्रमाण हो । त्यसै गरी मूल *रामायण*को परिवेश एक मिथकीय, धार्मिक, पुरुषसत्तात्मक समाज हो जहाँ नारीहरूको स्वतन्त्रता सीमित छ । उनीहरूको भूमिका घरभित्र सिमित गरिएको छ भने 'विवस्त्र रामायण'को परिवेश समकालीन छ ।

जहाँ महिलाहरू पढेलेखेका, स्वतन्त्र निर्णय क्षमता भएका र आवाज उठाउन सक्ने छन् । मिनाक्षीले शूर्पणखालाई आधुनिक सन्दर्भमा पुनर्स्थापित गर्दै त्यस मिथकीय चरित्रको मानवीकरण मात्रै होइन, सामाजिक न्यायको पक्षबाट पुनःपाठ पनि गर्छिन् । कथाको परिवेशीय रूपान्तरणले मात्र होइन त्यस परिवेशभित्र नारी चेतनाको उदयले पौराणिक आख्यानलाई समकालीन विमर्शसँग जोडिदिएको छ । पौराणिक पात्रलाई आधुनिक परिवेशमा सारेर कथा लेख्नु नै मौलिक *रामायण*को समय, स्थान र सन्दर्भको भौतिक तथा सांस्कृतिक रूपान्तरण हो । यसले मूल कथा संरचनालाई मात्र होइन त्यसको सामाजिक दृष्टिकोणलाई पनि उल्ट्याएको छ ।

प्रस्तुत सबै साक्ष्यहरू कथानकको संरचना, पात्र, मूल्य र परिवेशमा भएको गहिरो विपठनका उदाहरण हुन् । मैथिली र मिनाक्षीले मूल आख्यानका धार्मिक, सामाजिक र नैतिक संरचनाहरूलाई आलोचनात्मक दृष्टिले भत्काएर आफ्नो अनुभूति, प्रश्न र पीडाको आवाजमार्फत एक नयाँ, प्रतिरोधात्मक नारी आख्यान निर्माण गरेका छन् । मूल *रामायण*मा जहाँ धर्म र मर्यादा छन्, यहाँ प्रश्न र प्रतिरोध छन् । यही दृष्टिकोण नै कथानकमा भएको विपठनको स्पष्ट सङ्केत हो ।

३.३.३.२ पात्रमा विपठन

अर्चना थापाद्वारा लिखित 'विवस्त्र रामायण' कथामा परम्परागत *रामायण*का पात्रहरूलाई पुनर्रचना र पुनर्व्याख्याको सशक्त माध्यमबाट नयाँ अर्थ, दृष्टिकोण र सन्दर्भमा प्रस्तुत गरिएको छ । कथाले पात्रहरूलाई केवल घटनाको सञ्चालक वा नैतिकताको मूर्ति होइन बरु सामाजिक सञ्जालमा बाँधिएका, पीडित र विद्रोही मानवका रूपमा चित्रण गरेको छ । यसरी पात्र वा चरित्रको पुनःव्याख्या अर्थात् विपठनमार्फत कथाले केवल मूल आख्यानको प्रतिरोधका रूपमा मात्र नभएर नवीन दृष्टिकोणद्वारा समकालीन चेतनाको उद्घोष पनि गरेको छ । सबैभन्दा गहिरो र प्रभावशाली विपर्यास मैथिली (परम्परागत सीता) को चरित्रमा देखिएको छ । 'विवस्त्र रामायण'मा मैथिली पात्रमात्र नभई कथावाचिकाका रूपमा पनि आएकी छिन् जसले आफ्नो जीवन, भोगाइ र भावनालाई प्रत्यक्ष रूपमा पाठकसामु प्रकट गरेकी छिन् । परम्परागत आख्यानमा सीतालाई पतिव्रता, सहनशील र आदर्श पत्नीको रूपमा चित्रित गरिन्छ जसको कर्तव्य पतिको आदेशमा समर्पित रहनु हो । तर यस कथामा मैथिलीले पतिकेन्द्रित संस्कार र परम्परागत नारी भूमिकाप्रति गम्भीर प्रश्न उठाएकी छिन् । विवाहपश्चात् थोपरिएको संस्कारप्रतिको उनको आलोचनात्मक प्रतिक्रिया यसरी आएको छ :

> मेरो जीवन श्री कौशल्यासुत रामानन्दजीकी सहधर्मिणी अथवा भनौँ भर्ता–प्रतिच्छाया बनेर बित्छजस्तो लागेको थियो । एक पत्नी निष्ठावानकी भार्या– रामजाया ! अहिले सुन्दा कम्ता हास्यास्पद लाग्दैन यो परिचय ।

श्री रामानन्दजीसित विवाह भएपछि सबैले भनेका कुरा एउटै सारका हुन्थे, "तिमी त कति भाग्यमानी ! ओहो, यस्तो पति पाउनु त भाग्यको कुरा हो। अब तिमीलाई अरु के चाहिन्छ र ? अबदेखि पतिको सुख तिम्रो सुख र पतिको दुःख तिम्रो दुःख।" यस्तै उपदेशको कोसेली बोक्नै नसक्ने भारी बनाएर भिराइएको थियो। (२०७४, पृ.१५५-१५६)

मैथिलीको यो बयान 'भाग्यमानी' भन्ने भाष्यको पर्दाफास हो जुन विवाहपछि महिलाको सम्पूर्ण अस्तित्व पतिमा विलय हुने मान्यता बोकेको छ। उनले आफ्नो मौनतालाई विद्रोहमा रूपान्तरण गरेकी छिन् र भोगिएको अन्यायलाई मौन सहनुको सट्टा प्रतिवादको भाषामा अनुवाद गरेकी छिन्। विशेष गरी अग्निपरीक्षाको पुनःनिरूपण 'अक्षतयोनि परीक्षा' जस्तो वाक्य प्रयोगमार्फत कथाले पितृसत्ताको हिंसात्मक प्रकृतिलाई औंल्याएको छ।

तर, पेनकिलरले मेरो मानसिक तनाव निदान गर्न सकेन। अग्निपरीक्षाको नाममा गर्न खोजिएको अक्षतयोनि परीक्षाको अपमानले झनझन् विकराल रूप लिँदै गयो। बुझ्न थालेँ, मर्यादित श्री रामानन्दजीका अमर्यादित परीक्षाले मलाई मात्रै होइन, अरु थुप्रै स्वास्नीमानिसलाई भोग्या र पवित्रा दृष्टिकोणमा विभाजित गरेका रहेछन्। सतित्व, पतित्व, नारीत्वजस्ता परीक्षाहरू दौरान मेरो सक्रोध मौनतालाई सर्वकालीन सहमति बनाएर अर्थ्याइयो। (२०७४, पृ.१६२)

यी अभिव्यक्तिहरू केवल भावनात्मक अभिव्यक्ति नभएर ती सशक्त विमर्शका स्वरूपमा उपस्थित छन। यसले मैथिलीलाई परम्परागत मौन, सहनशील नारीबाट आत्मबोध सम्पन्न, आलोचनात्मक र विद्रोही नारीमा रूपान्तरण गरेको छ। यसरी मैथिलीको परम्परागत चरित्र भञ्जन गर्दै नवनिर्माण गरिएको छ। त्यस्तै रामानन्द (राम) को चरित्रलाई पनि आदर्श पुरुषको सिंहासनबाट तल झारिएको छ। उनी अब मर्यादा पुरुषोत्तम होइनन् बरु पत्नीप्रति शङ्का गर्ने, बारम्बार परीक्षा लिने, पितृसत्तात्मक सोच बोकेको पात्रको रूपमा देखा परेका छन्। रामको यस्तो चित्रण मूल *रामायण*को आदर्श वस्त्रलाई उतार्ने प्रयत्न हो जसले पाठकलाई आदर्शताको मुखौटापछाडि लुकेको अन्याय देख्न बाध्य बनाएको छ।

लक्ष्मण पात्र पनि यथास्थितिबाट टाढा जान खोजेको देखिन्छ। मिनाक्षी (शूर्पणखा) ले लक्ष्मणप्रति लक्षित गर्दै यसो भन्छिन् : "तपाईंको दाइलाई परीक्षा लिने लास्टै सोख रहेछ। ... विचरी मैथिलीलाई सास्ती हुने थिएन ! तपाईंहरू आफ्ना गल्ती नकेलाउने। तर दोष सबै अरुतिर तेर्स्याउने ?" (२०७४, पृ.१७३)

शूर्पणखाको यो भनाइले नारीमाथिको अन्यायको आलोचना गरेको छ र पुरुष पात्रहरूको व्यवहारगत दोष औंल्याएको छ। विशेषगरी गल्ती नकेलाउने तर दोष अरुतिर तेर्स्याउने जस्ता वाक्यले राम-लक्ष्मणको निर्णयमाथि नैतिक प्रश्न उठाएको छ। त्यसैगरी शूर्पणखाको पुनर्रचना मिनाक्षीको

चरित्रमार्फत गरिएको छ जो अब न त केवल हास्यास्पद प्रेम प्रस्तावक हुन् न त शारीरिक अश्लीलताको प्रतीक नै हुन् । उनी एक शिक्षित, स्वाभिमानी, आत्मनिर्भर महिलाका रूपमा कथामा आएकी छिन् जो लन्डनको प्रकाशन गृहमा कार्यरत, तराईको भूगोल चिन्न सक्ने र विवेकी संवाद गर्ने क्षमता राख्दछिन् । शूर्पणखाको यस्तो चरित्रले परम्परागत पाठमा विकृत भनेर पन्छाइएकी नारीलाई प्रतिष्ठा दिने प्रयत्न गरिएको छ ।

यसरी हेर्दा 'विवस्त्र रामायण' कथामा देखिएका पात्रहरू कुनै नैतिक आदर्शका प्रतिमूर्ति होइनन् बरु सामाजिक व्यवहार, पितृसत्ताको संरचना र नारी चेतनाको द्वन्द्वका संवाहक पात्रहरू हुन् । कथा पात्रहरूका माध्यमबाट पितृसत्तात्मक समाज, मिथकीय आदर्श र धार्मिक मूल्यमान्यतामा पुनर्विचार गराउँदै नवीन नारी विमर्शलाई स्थापित गर्न सफल भएको छ । पात्रहरूको यो पुनःव्याख्या नै कथानकको भित्री संरचना परिवर्तन गर्ने सबैभन्दा शक्तिशाली उपाय बनेको छ ।

३.३.३.३ मूलभावमा विपठन

अर्चना थापाको 'विवस्त्र रामायण' मूलतः विचारगत पुनर्लेखनको कथा हो जसले परम्परागत आख्यान *रामायण*का आधारभूत मूल्य, आदर्श र दृष्टिकोणमा प्रश्न उठाउँछ र त्यसलाई नयाँ भाव तथा विचारको प्रकाशमा पुनःस्थापित गर्छ । परम्परागत *रामायण*को मूलभावमा स्त्री-पुरुष सम्बन्धमा समर्पण, त्याग, शील, मर्यादा र धार्मिक कर्तव्यबोध जस्ता मूल्यहरू स्थापित छन् । विशेषतः नारी पात्रहरूका लागि सहनशीलता, पतिव्रता, पवित्रता आदि गुणहरू नै नैतिकताको मापदण्डझैँ प्रस्तुत गरिएको छ तर 'विवस्त्र रामायण'मा यिनै मूल्यहरूलाई पितृसत्तात्मक नियमनका रूपमा प्रस्तुत गर्दै कथाकारले ती विचारहरूमा गहिरो भञ्जन र प्रतिवाद गरेकी छन् ।

कथामा प्रयुक्त पात्रहरूको आन्तरिक आवाज, संवाद, आलोचनात्मक दृष्टिकोण र आत्मसमीक्षाले मूल आख्यानको बौद्धिक, नैतिक र सांस्कृतिक संरचनामा नै चुनौती दिएको छ । मैथिलीको विद्रोही स्वर, मिनाक्षीको आलोचनात्मक दृष्टिकोण र पितृसत्ताको संरचनामाथि उठाइएका प्रश्नहरू मूल भावभूमिमा रहेको नारी मौनता, त्याग र धार्मिक मर्यादावादको प्रतिपक्षमा उभिएका छन् । यसरी कथाले मूल *रामायण*का विचार र आस्थालाई पुनरावलोकन गर्दै समकालीन नारी चेतनाको आलोकमा आख्यान पुनर्लेखनको सशक्त उदाहरण प्रस्तुत गरेको छ । 'विवस्त्र रामायण' कथाले परम्परागत *रामायण*मा विद्यमान मूलभाव जसमा धर्म, त्याग, मर्यादा र नारीको समर्पणको महिमामण्डन गरेको छ । त्यसैको विरुद्धमा उभिएर पुनर्विचारको ढोका खोल्ने प्रयास गरेको छ । यस कथामा विचारगत रूपमा स्थापित पितृसत्ताको नियन्त्रित मूल्य संरचना भत्काउन खोजिएको छ जसमा राम र लक्ष्मणजस्ता पात्रहरूलाई आदर्श र मर्यादाका मूर्तिको रूपमा चित्रण गरिन्छ । तर कथामा मिनाक्षीले लक्ष्मणलाई तर्कसहित प्रश्न गर्दै भनिएको संवादले उक्त परम्परागत विचार संरचनामा सीधा प्रहार गरेको छ: "लेखिए जति सबै *रामायण*

पढेको दाबी गर्दिनँ । तर, फोटोकपीका कपीहरूमा महिमामण्डित मर्यादापुरूषोत्तम र उनका भातृभक्त लक्ष्मणको अचाक्ली गुणगान छ । ताडका, शूर्पणखा, मन्दोदरी, उर्मिला, अहिल्या, शबरी, त्रिजटा, कैकेयी, मन्थराहरू उपेक्षित छन् ।" (२०७४, पृ.१७३) यस संवादमा फोटोकपीका कपीहरूमा महिमामण्डित भन्ने वाक्यांश पुरानो आख्यानको आलोचनात्मक दृष्टिकोण हो । यसले मिथकीय पुनरावृत्तिमा आदर्शीकरण गरिएको राम-लक्ष्मणको अतिशयोक्ति प्रस्तुतिलाई प्रश्नमा ल्याएको छ । प्रस्तुत साक्ष्यले मूल आख्यानमा स्थापित विचारको खण्डन गर्दै महिला पात्रहरूको हकमाथिको ऐतिहासिक उपेक्षालाई प्रकट गरेको छ । मिनाक्षीको विचारमा ताडका, शूर्पणखा, अहिल्या जस्ता पात्रहरूको अनुभूति, न्याय वा मानवीयता कहिल्यै मूल आख्यानको केन्द्रविन्दु बन्न सकेनन् । उनीहरू सदैव राम-लक्ष्मणको आदर्श पुष्टि गर्ने माध्यम बने । यद्यपि 'विवस्त्र रामायण'मा यिनै उपेक्षित पात्रहरूलाई विचारका मूलधारमा ल्याएर कथाले मूलभावको पुनःपरीक्षण मात्र होइन एक प्रकारको विचार-विपर्यास पनि सिर्जना गराएको छ । मिनाक्षीद्वारा लक्ष्मणसँग गरिएको संवाद 'विवस्त्र रामायण'को विचार विपर्यासको एउटा उत्कृष्ठ नमुना हो । कथामा शूर्पणखाको प्रसङ्ग उठाउँदै परम्परागत *रामायण*मा पुरुष पात्रहरूलाई नैतिकताको प्रतीक र नारी पात्रहरूको इच्छा अभिव्यक्तिलाई अनैतिक ठहर गर्ने प्रवृत्तिको तीव्र आलोचना गरिएको छ ।

> "शूर्पणखाले आफ्नो इच्छा निसङ्कोच व्यक्त गरेकै कारण अस्त्र शस्त्र भिरेका दिव्यपुरूषहरूले 'स्लट शेमिङ' गरे । सुनसान ठाउँमा एक्ली केटी, सरी एक्ली राक्षसी देखेर ऊसित जिस्केर क्षणिक रमाइलो पनि गरे । तपाईंहरूको गलत बुझाइले गर्दा शूर्पणखाको इच्छा अभिव्यक्ति अनैतिक ठहरियो तर तपाईंहरू ऊसित जिस्केको नैतिक... ?"
>
> "होइन त्यस्तो कुरा होइन...," मिनाक्षीका कुरा सुनेर लक्ष्मणले अप्ठ्यारो मानेजस्तो गऱ्यो ।
>
> मिनाक्षीले बोल्न दिइन, "...दण्डको त्रास देखाएर, आदर्शप्रेरित सांस्कृतिक आलेख तयार गरियो । नैसर्गिक यौनेच्छा र प्रेमेच्छालाई पतीत स्वेच्छाचारी राक्षसीको विद्रूप इच्छा भनेर परिभाषित गरियो । विद्रूप इच्छा गर्ने आइमाईलाई दण्ड दिइन्छ भन्ने त्रासलाई जीवन्त राखियो । मौन, ग्रहणशील र निस्सारता स्वीकारेकी आइमाईलाई पूजिता मानिने संस्कारको थालनी गरियो । सामाजिक दण्डको डरले गर्दा आइमाईहरू आफ्ना इच्छा लुकाउने अभिनयमा पोख्त भए । त्यसपछि विद्वानहरूले आइमाईका मनका कुरा कसैलाई थाहा हुँदैन भनेर ज्ञानका नयाँ अध्याय थपे । आदर्शोन्मुख रामराज्यमा केटी जिस्क्याउने नरलीलाको रमाइलो नैतिक मानियो । नैतिकताको अभिभारा बोकेकाहरूका राक्षसी प्रवृत्ति मर्यादित आचरण भनेर परिभाषित भए । आइमाईका शरीर, इच्छा र अभिव्यक्तिमाथि निषेधाज्ञा जारी गर्न परिपाटीसमेत निर्माण हुँदै गए । होइन त ? तपाईं नै भन्नुस् ।" मिनाक्षीका आँखा हाँस्दै थिए । (२०७४, पृ.१७५-१७६)

शूर्पणखाको कथानक परम्परागत रूपमा राम र लक्ष्मणको वीरता, नारीमोहविरुद्धको संयम र राक्षसीका विकृत यौनइच्छाको रूपमा व्याख्या गरिएको छ । यो सन्दर्भमा कथामा मिनाक्षी भन्छिन्, शूर्पणखाले आफ्नो इच्छा निसङ्कोच व्यक्त गरेकै कारण अस्त्र शस्त्र भिरेका दिव्यपुरूषहरूले 'स्लट शेमिङ' गरे... यो वाक्य नै मूल विचारप्रणालीको भण्डाफोर हो । लक्ष्मणसँगको संवादबाट नै मिनाक्षीद्वारा स्थापित पितृसत्तात्मक मूल्यहरूको विकृतिलाई उदाङ्गो पारिएको छ । नारीको इच्छा, यौन अभिव्यक्ति वा स्वतन्त्रतामाथि सामाजिक नैतिकताको नाममा थोपरिएको नियन्त्रणबारे यसले गहन विमर्श खडा गरेको छ । परम्परागत *रामायण*को मूलभाव मर्यादा, आदर्श, संयम, नारी समर्पण आदिमा केन्द्रित थियो, जसमा नारी स्वतन्त्रता वा यौन स्वायत्तताको कुनै स्थान थिएन, तर यस कथामा मिनाक्षी भन्छिन्- मौन, ग्रहणशील र निस्सारता स्वीकारेकी आइमाईलाई पूजिता मानिने संस्कारको थालनी गरियो...। यस वाक्यले मूल आख्यानमा महिलाको मौनता र त्यागको महिमा गाइने परिपाटीको तिक्त आलोचना गरेको छ । पूजनीयता प्राप्त गर्ने नारीले आफ्ना इच्छा र भावना दबाउनुपर्छ भन्ने सोचको जडमा कडा प्रहार गरेको छ । यस्तै, कथाको यो अंशले, नैतिकताको अभिभारा बोकेका शक्तिशालीहरूका राक्षसी प्रवृत्ति मर्यादित आचरण भनेर परिभाषित भए भन्दै पितृसत्ताप्रेरित विचार संरचनाको दोहोरो मापदण्डलाई प्रकट गरेको छ । मर्यादाका नाममा गरिएको नारीदमनलाई कथामा नैतिकताको विलोमका रूपमा चित्रण गरिएको छ । त्यसैले मूल आख्यानको विचारधारा जहाँ राम मर्यादा पुरुषोत्तम, लक्ष्मण त्यागी, र नारी पात्रहरू सहयोगी वा उपेक्षित रहन्छन् । त्यसैलाई 'विवस्त्र रामायण'ले मूलबाट खोतल्दै विपरीत दृष्टिकोणबाट पुनर्परिभाषित गरेको छ । यही नै कथामा आएको मूलभाव तथा विचारगत विपठन हो । यस तथ्यलाई स्पष्ट पार्नमा तलको अंश झनै उपयुक्त देखिन्छ ।

> अब म मौनताको मुकुण्डो त्यागेर आफ्नो मानवीय स्वरूप अँगाल्ने प्रयास गर्दै छु ।
> किनकि...
> छोरी, बहिनी, सहयात्री र आमा ।
> मोहिनि, मुग्धा, जया, विजया र ज्ञाता
> सबै हुँ म । बहुलस्वरूप नारी हुँ म ।
> कहिले गार्गी, आत्रेयी, अनुसूया र अरुन्धती
> थुप्रै रूप, नाता र कर्मक्षेत्रमा बाँडिएकी
> प्रकृति, शक्ति र संहारिनीको सकल स्वरूप
> नारी हुँ म । (२०७४, पृ.१६३)

प्रस्तुत अंश कथामा मैथिली (सीता) को आत्मसंस्मरणात्मक लेखनका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ जसले नारीको बहुआयामिक अस्तित्व र चेतनाको सशक्त उद्घोष गर्दछ । यो अंश परम्परागत *रामायण*को मूलभाव जहाँ सीता मौन, सहनशील र पतिव्रता पत्नीका रूपमा चित्रित हुन्छिन्, त्यसको पूर्ण विपर्यास

गरेको छ । अब म मौनताको मुकुण्डो त्यागेर... भन्ने मैथिलीको यो वाक्य पितृसत्तात्मक परम्परामा नारीमाथि लादिएको मौनताको संस्कार विरुद्धको घोषणाका रूपमा आएको छ । मूल *रामायण*मा सीता बारम्बार मौन छिन् । उनको मौनता अग्निपरीक्षामा, वनवासमा, प्रसवकाललगायत अन्य अवस्थामा पनि जारी रहन्छ । त्यसका विपरीत यहाँ उनी मौन छैनन्, स्वरप्रकट छिन्, अर्थात् अब उनी आफ्नै कथा लेख्दै छिन् । छोरी, बहिनी, सहयात्री र आमा... मोहिनी, मुग्धा, जया, विजया...भन्ने पङ्क्तिबाट मैथिलीले आफूलाई केवल पत्नी वा देवीको साँघुरो घेरामा अटाउने परम्पराको अस्वीकार गर्दै नारीको बहुरङ्गी, बहुआयामिक स्वरूपको पहिचान गरेकी छन् । यस्ता विश्लेषणबाट कथाले मूल *रामायण*को आदर्शिकृत र एकपक्षीय नारीछविको भञ्जन गरेको देखिन्छ । प्रकृति, शक्ति र संहारिनीको सकल स्वरूप नारी हुँ म भन्ने वाक्यले नारीलाई केवल कोमलता वा त्यागको प्रतीक होइन, ज्ञान, भक्ति, शक्ति र संहारको समुच्चयको रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । यसले *रामायण*को मूलभावमा रहेको नारीको निष्क्रिय, ग्रहणशील र पतिदेवकेन्द्रित भूमिकाको पूर्णतः विपठन गरेको छ । यो अंशले 'विवस्त्र रामायण' कथामा मूल *रामायण*को एकपक्षीय, आदर्शीकृत, मौन र सहिष्णु नारीको छविलाई तोड्दै एक चेतनशील, स्वतन्त्र, बहुलस्वरूपयुक्त र विद्रोही नारी छविको निर्माण गरेको पुष्टि गर्दछ । यही नै मूलभावमा भएको विपठनको केन्द्रविन्दु हो ।

३.३.३.४ शैली तथा संरचनामा विपठन

'विवस्त्र रामायण' मूल *रामायण*को पारम्परिक शैली र संरचनामा आमूल विपर्यास ल्याउने आधुनिक कथा हो । यसमा पौराणिक आख्यानमा स्थापित आदर्श, मौनता र पुरुषकेन्द्रित दृष्टिकोणलाई भत्काउँदै नारी पात्रहरूको भोगाइ, विद्रोह, आत्मस्वीकृति र सामाजिक विमर्शलाई केन्द्रमा राखिएको छ । मूल *रामायण*को महाकाव्यात्मक, आदर्शवादी र रैखिक संरचनाको विपरीत प्रस्तुत 'विवस्त्र रामायण' कथामा आत्मकथात्मकता, मनोवैज्ञानिक गहिराइ, बहुदृष्टिकोणीयता र संवादप्रधान आधुनिक शैली अपनाइएको छ । प्रस्तुत भागमा शैली तथा संरचनाका तहमा मूल *रामायण*को विपठन 'विवस्त्र *रामायण*' कथामा कसरी भएको छ भन्ने कुरालाई उपयुक्त साक्ष्य प्रस्तुत गर्दै विश्लेषण गरी पुष्टि गरिएको छ ।

मूल *रामायण*को शैली महाकाव्यात्मक, आदर्शवादी र धार्मिक छ । यसमा कथावाचन सधैँ तृतीयपुरुष सर्वज्ञ दृष्टिकोणबाट हुन्छ । *रामायण*मा पात्रहरूको चरित्रचित्रण आदर्श, मर्यादा र नैतिकताको उच्चतम स्तरमा आधारित हुन्छ । राम, सीता, लक्ष्मण, हनुमान्‌जस्ता पात्रहरूलाई आदर्शको प्रतीकका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । भाषामा काव्यात्मकता, गम्भीरता, संस्कृतिनिष्ठता र धार्मिक भाव प्रधान देखिन्छ । यसका तुलनामा 'विवस्त्र रामायण' कथामा शैली पूर्णतः भिन्न देखिन्छ । यो कथा आधुनिक, व्यङ्ग्यात्मक, विम्बात्मक र नारी अनुभूतिमा केन्द्रित छ । यहाँ कथावाचनमा आत्मकथात्मकता, मनोवैज्ञानिक गहिराइ र विद्रोहको मिश्रण छ । सीता (मैथिली) को आत्मस्विकृती, पीडा, मौनता, सामाजिक दबाब र आन्तरिक द्वन्द्वलाई खुला रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । कथामा पौराणिक पात्रहरूको

आदर्श छविलाई प्रश्न गर्दै उनीहरूको भोगाइ, मौनता, विद्रोह र सामाजिक अन्यायलाई सशक्त रूपमा उठाइएको छ । शूर्पणखाजस्ता पात्रको यौनेच्छा, स्वतन्त्रता र सामाजिक दण्डका विषयलाई नयाँ विमर्शमा ल्याइएको छ ।

> वाल्मीकिले शूर्पणखालाई 'कामोत्तेजक कलङ्किनी'को रूपमा प्रस्तुत गरेर 'स्लट शेमिङ' गरेको कुरा धेरैले बुझिसकेका छन् । आफ्नो इच्छा व्यक्त गरेको कारण शूर्पणखालाई सजाय दिइयो । आइमाईले इच्छा गर्न हुन्न, नत्र दण्ड पाउँछे भनेर आइमाईहरूको सातो लिइयो । वाल्मीकि त निकै बाठा रहेछन् । *रामायण*लाई नैतिक नियमको सांस्कृतिक आलेख बनाएर अर्थ्याए । (२०७४, पृ.१७४)

यस्तो शैलीले मूल *रामायण*को आदर्शवादी पुरुषकेन्द्रित, मौन नारीछविलाई भत्काएर नारी अनुभूतिमा केन्द्रित, विद्रोही र आत्मस्वीकृतिपूर्ण नयाँ शैली सिर्जना गरेको छ । संवादहरूमा व्यङ्ग्य, तिक्तता र सामाजिक व्याख्याको मिश्रण छ । पात्रहरूबीचको बहसले समाज, धर्म, सत्ता र लैङ्गिक विभेदमाथि प्रश्न उठाएको छ ।

त्यसै गरी मूल *रामायण*को संरचना रैखिक ढाँचामा छ । आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा सम्पूर्ण घटनाक्रम आएका हुन्छन् । तसर्थ मूल *रामायण*को संरचना रैखिक घटनाक्रममा केन्द्रित र पुरुष नायकको यात्रा, युद्ध, विजय, आदर्श र धर्मको स्थापनमा केन्द्रित छ । घटनाहरू रामको दृष्टिकोण र उनको नायकत्त्वको वरिपरि घुमेका छन् । सीता, शूर्पणखा, उर्मिला, कैकेयी जस्ता पात्रहरू सधैँ पुरुष पात्रको छायामा, सहनशील र मौन भूमिकामा सीमित छन् । यसका विपरीत 'विवस्त्र रामायण'मा भने संरचना आत्मकथात्मक, गैर-रैखिक र बहुदृष्टिकोणले युक्त छ । यहाँ कथा मैथिली (सीता) को आत्मकथा, उसका आघात, मौनता, विद्रोह र सामाजिक दबाबमा केन्द्रित छ । यस कथामा पूर्वकथा र अहिलेको जीवनबीचको सम्बन्ध, पात्रहरूको भित्री भावना, समाजप्रतिको व्यङ्ग्य अनि मनोवैज्ञानिक सोच र विचार सँगसँगै आएका छन् ।

> "शूर्पणखाले आफ्नो इच्छा निसङ्कोच व्यक्त गरेकै कारण अस्त्र शस्त्र भिरेका दिव्यपुरूषहरूले 'स्लट शेमिङ' गरे । सुनसान ठाउँमा एक्ली केटी, सरी एक्ली राक्षसी देखेर ऊसित जिस्केर क्षणिक रमाइलो पनि गरे । तपाईंहरूको गलत बुझाइले गर्दा शूर्पणखाको इच्छा अभिव्यक्ति अनैतिक ठहरियो तर तपाईंहरू ऊसित जिस्केको नैतिक... ?".... "तपाईले चिन्नुभएनझैँ लागेकै थियो । साँच्चै मलाई चिन्नुभएनछ ! म मिनाक्षी... ! अझै चिन्नुभएन ? वाल्मीकिले कामोत्तेजक कलङ्किनी भनेर चित्रण गरेकी पात्र मै हुँ । आइमाईहरूलाई तह लगाउन र नैतिक गरिमाको नियम लागू गर्न मेरो नाम मेटाएर राक्षसनी बनाए । मेरो वर्णनमा शब्द खर्चे... रौद्ररूप, विकृत, कुरुपिणी, दुर्मुख, कुनख (नराम्रो नाक),

डरलाग्दी, काली, राक्षसी... आदि इत्यादि । शब्द खर्चेअनुसार परिणाम सफल रह्यो," आफ्नो रातो नेलपालिस लगाएको लामो नङ्ग्रा तेर्स्याउँदै, आँखी भौँ उचाल्दै अनौठो मुखाकृति बनाएर लक्ष्मणलाई तर्साउने अभिनय गरी। (२०७४, पृ.१७५-१७९)

त्यसैगरी पात्रहरूका बहस, आत्मसंवाद र सामाजिक विमर्शद्वारा कथा अगाडि बढाएइको छ । कथामा शूर्पणखाजस्ता उपेक्षित पात्रहरूका दृष्टिकोण, अनुभूति र विद्रोहलाई केन्द्रमा राखिएको छ। यस प्रकार 'विवस्त्र रामायण'को संरचना परम्परागत घटनाक्रमभन्दा फरक विमर्श, आत्मस्वीकृति र सामाजिक प्रश्नमा केन्द्रित छ। 'विवस्त्र रामायण'ले *रामायण*को महाकाव्यात्मक, पुरुषकेन्द्रित, धार्मिक, आदर्शवादी शैली र संरचनालाई भत्काएर नारी अनुभूति, आत्मकथात्मकता, विद्रोह, सामाजिक व्यङ्ग्य र मनोवैज्ञानिक गहिराइमा आधारित नयाँ शैली र संरचना सिर्जना गरेको छ। पौराणिक पात्रहरूको मौनता, पीडा, विद्रोह र सामाजिक अवस्थालाई विम्बात्मक, आत्मस्वीकृतिपूर्ण र सशक्त भाषामा प्रस्तुत गरिएको छ। यसरी 'विवस्त्र रामायण' मूल आख्यानको विपरीत नारीदृष्टिकोण, आत्मकथात्मकता र सामाजिक विमर्शमा आधारित आधुनिक कथा शैलीको उत्कृष्ट उदाहरण बनेको छ। शैली तथा संरचनामा भएको यो विपठनले नेपाली कथामा मिथकको पुनर्लेखन र लैङ्गिक विमर्शको नयाँ मार्ग खोल्न सफल भएको छ।

यस प्रकार 'विवस्त्र रामायण' कथाले परम्परागत *रामायण*मा विद्यमान मूलभाव र विचारप्रणालीको गहिरो पुनर्व्याख्या गर्दै नारीका पक्षमा वैचारिक हस्तक्षेप प्रस्तुत गरेको छ। यस कथामा नारी पात्रहरूलाई मौन, ग्रहणशील र सहिष्णु पात्रको साटो चेतनशील, स्वाभिमानी र आत्मस्वरप्रद रूपमा चित्रण गरिएको छ। धर्म, मर्यादा र नैतिकताको नाममा नारीमाथि थोपरिएका सामाजिक मूल्यहरूलाई प्रश्न गर्दै कथाले *रामायण*को आदर्श संरचनाभित्र लुकेका अन्याय र असमानतालाई विमर्शको केन्द्रमा ल्याएको छ। यसरी 'विवस्त्र रामायण' मूल आख्यानको आदर्शोन्मुख दृष्टिकोणबाट भिन्न, नारीकेन्द्रित बहुल दृष्टिकोणको प्रस्तावना गरेको छ। यसले मूलभाव तथा विचारको विपठनलाई सफलतापूर्वक रूपान्तरित साहित्यिक प्रतिरोधका रूपमा स्थापित गरेको छ। यसरी प्रस्तुत कथाले मूल *रामायण*का धार्मिक-नैतिक विचार संरचना, पुरुष केन्द्रित व्याख्या र नारी पात्रहरूप्रति रहेको उपेक्षालाई चुनौती दिँदै नारी अनुभूतिका सन्दर्भबाट नयाँ मूल्य, दृष्टिकोण र भावको पुनःस्थापना गरेको देखिन्छ। मूल आख्यानमा नारी पात्रहरूको मौनता अर्थात् विचारविहीनता र 'विवस्त्र रामायण'मा देखिने विचारशीलता र प्रश्न उठाउने चेतनाबीचको भिन्नता नै यहाँको विचारगत विपठनको मूल प्रमाण हो।

३.३.४ बघेनी कथामा विपठन

साहित्यिक सृजनामा पुराना लोककथाहरू, किंवदन्ती र सामाजिक मिथकहरूलाई पुनरावलोकन गर्ने परम्परा आजको समकालीन लेखनमा निकै सक्रिय देखिएको छ। यसै प्रवृत्तिमा आधारित भएर कथाकार इन्दिरा प्रसाई (२०१४) ले आफ्नो कथा 'बघेनी'मार्फत बोधविक्रम अधिकारीद्वारा सङ्कलित

'शिशिर वसन्तको कथा' को मूल संरचना, पात्र र मूलभावलाई नयाँ कोणबाट पुनःनिर्माण गरेकी छन् । 'बघेनी' कथा सर्वप्रथम *मधुपर्क* (२०७९,फागुन) मा प्रकाशित भएको थियो भने हाल यो उनको *बघेनी* (२०८०) कथासङ्ग्रहमा सङ्गृहित छ । मूलतः 'शिशिर वसन्तको कथा' एक लोकपरक र राजकीय परिवेशमा आधारित प्रेम तथा सतीत्वको महिमाको कथा हो जहाँ रानीको बलिदान, कर्तव्यबोध र शिशिरको वफादार चरित्र चित्रण गरिएको छ । यसै 'शिशिर वसन्तको कथा'लाई मूल आधार मानेर लेखिएको प्रस्तुत 'बघेनी' कथामा तिनै पात्र र प्रसङ्गहरूलाई समकालीन दृष्टिकोण, लैङ्गिक चेतना र आन्तरिक विद्रोहको स्वरले पुनःपरिकल्पना गरिएको छ । 'बघेनी'मा मूल कथाका सन्दर्भहरूलाई बदल्दै रानी पात्रलाई एउटा प्रतीकात्मक, कुण्ठित, र अभिशप्त नारीका रूपमा पुनःनिर्माण गरिएको छ । प्रस्तुत कथाले परम्परागत नारी सहनशीलता, कर्तव्यपरायणता र मौनताको अवधारणालाई चुनौती दिएको छ । यसरी 'बघेनी' कथाले 'शिशिर वसन्त'को कथानक, पात्र र मूलभावलाई विकेन्द्रित गर्दै एउटा फरक विमर्श खडा गरेको देखिन्छ । यस अध्ययनमा विशेषतः कथानकको विपठन, पात्रको विपठन र मूलभावको विपठनका आधारमा दुवै कथाबीचको भिन्नता, विमर्श र प्रतिरोधलाई विश्लेषण गरिएको छ ।

३.३.४.१ कथानकमा विपठन

'शिशिर वसन्तको कथा' पारम्परिक नेपाली दन्त्य आख्यानको एउटा रूप हो जसमा वीर र आदर्श पुरुष पात्र शिशिरको साहसिक कार्य र प्रेम–विवाहपछिको सङ्घर्षको कथा प्रमुख रूपमा अघि सारिएको छ । पुरुषकेन्द्रित यो आख्यानको मूल कथानक एक वीर पुरुषको विजय, उत्तरजीवन र राजा बन्ने यात्रामाथि केन्द्रित छ । इन्दिरा प्रसाईको 'बघेनी' कथामा भने यही शिशिरको कथा उल्टो धारबाट पुनः रचना गरिएको छ, जहाँ कथा अब शिशिरको होइन, शिशिरकी रानीको त्यसमा पनि उपेक्षित, वञ्चित र कुण्ठित रानीको दृष्टिकोणबाट अगाडि बढाइएको छ ।

> कथा सन्दर्भः
>
> बोधविक्रम अधिकारीले लेखेको लोककथा 'नेपाली दन्त्यकथा'भित्रको एउटा कथा 'शिशिर वसन्तको कथा' । त्यस कथामा कुनै देशकी रानीको बिहे गरेकै रात लोग्ने मर्ने भएकाले हरेक दिन हात्तीले रानीका लागि एउटा पुरुष खोजी ल्याउने उपक्रममा कथामा बिचल्ली परेको शिशिर राजा बनेको छ । हुनत ऊ राजकुमारै थियो । शिशिर त्यस कथामा धीरोदात्त पात्र थियो त्यसैले ऊ चाहिँ मरेन । बाँच्नेकै कथा बन्ने हो, मरे के कथा ? शिशिर नमरेरै राजा भयो र कथा अघि बढ्यो अर्थात् त्यसैले कथा 'शिशिरवसन्तको कथा' भयो । अब यो कथा मैले लेख्न लागेको कथा चाहिँ अब अघि बढ्ने सुरमा छः तर यो शिशिरवसन्तको कथा होइन, हुन पनि सक्तैन, किनभने यो शिशिरकी रानीको कथा हो । (२०७९: ६४१, पृ.२०)

इन्दिरा प्रसाईको 'बघेनी' कथामा मूल कथा संरचनालाई उल्ट्याइएको छ । समाख्याताले 'शिशिर वसन्तको कथा'लाई पृष्ठभूमिमा राखेर प्रष्ट रूपमा उद्घोष गरेको छ कि यो शिशिर वसन्तको कथा होइन, हुन पनि सक्दैन, किनभने यो शिशिरकी रानीको कथा हो, यही वाक्य कथाको कथानकमा भएको विपठनको स्पष्ट उद्घोष हो । यहाँ कथा शिशिरको विजय होइन, शिशिरका कारण जीवनमा बाँचेकी तर एक किसिमको श्रापमा बाँचेकी रानीको दुःखान्त अस्तित्वको कथा बनेको छ । 'बघेनी' कथा त्यही राजकीय प्रणाली, प्रतीक्षाको पीडा, यौन र राजनीतिक दायित्वको दोधारमा बाँचेकी रानीको अकथित अन्तःपीडाको कथा हो जसलाई मूल आख्यानले हेर्ने आँखा नै दिएको थिएन । यसरी मूल कथानकमा जहाँ पुरुष नायक बाँचेर विजयको कथा बन्छ 'बघेनी'मा त्यही पुरुष पात्रको पृष्ठभूमिमा छुटेको स्त्री पात्रको अभिशप्त र प्रतीक्षायुक्त कथा केन्द्रमा आएको छ । कथा केन्द्रको यो उल्टो यात्राले कथानकमा सशक्त विपर्यास गर्छ, जुन विपठनको एक सशक्त रूप हो । 'बघेनी' कथामा मूल लोककथाको केन्द्र शिशिर होइन, ऊ त अनुपस्थित पात्र हो। कथामा शिशिरको नाम लिइए पनि त्यो केवल स्मरणको रूपमा, प्रतीक्षाको रूपमा वा प्रतीकको रूपमा मात्र आउँछ । वास्तविक कथा 'ऊ बघेनी थिई' भन्ने वाक्यबाट सुरू हुन्छ । यसले 'शिशिर वसन्तको कथा'को केन्द्र पात्रको साटो एक महिला पात्रलाई कथा सञ्जालको मूलमा राखेको छ । यो रूपान्तरण लोककथाको कथानकमा मूलतः पुरुष दृष्टिकोणको वर्चस्वलाई खारेज गर्दै नारी पीडा, अस्मिता र आकाङ्क्षालाई केन्द्रमा ल्याउने प्रयास हो ।

> यस कथामा शिशिर युद्ध विभीषिकाको सिकार भएपछि पनि बघेनी भने बाँचिरही । 'तर शिशिरले तरबारले मभित्र बस्ने गरेको एउटा नाग काटेपछि मेरो नाकबाट अरू नाग निस्किन छोडेको थियो । त्यसपछि शिशिरसँग मेरो सरसम्बन्ध हुन्जेल मभित्रका अन्य नागहरू सुषुप्त रहे । शिशिरको डरले नागहरूले मेरो नाकको बाटो नै बिर्सेका थिए । जसै शिशिर मेरो जीवनबाट अलप भयो अनि नागहरू मैरै नाकको बाटोबाट पुरुषरक्त प्यास बोकेर ओहोरदोहोर गर्न थालेका थिए । त्यसपछि...शिशिर मारिएपछि पनि सत्ताको नियमानुरूप राजगद्दी खाली नगर्नका लागि हात्तीले देवराज, वीरभद्र, हिमायु, बनेश्वर आदि अनेकानेक पुरुषहरू प्रत्येक दिन दरबारमा बाजागाजाका साथमा भित्र्याउने गर्थ्यो तर प्रत्येक बिहान मेरो अन्तःपुरबाट तिनको शव निष्कासित हुने गर्थ्यो । यस प्रक्रियाले म आजित भइसकेकी थिएँ । ए लेखक ! तिमी नै भन न ? म कतिवटा पुरुष परिवर्तन गरौँ । म नगरबधू पनि होइन, म त त्यस देशकी सम्मानित रानी थिएँ । तर रानी भएर पनि हरेक रात पुरुष फेरेर भोग गर्नु र आफूले भोग गरिसकेको पुरुषको आफैँभित्रको नागद्वारा हत्या गरिएको दृश्यसमेत भोग्नु ! यस प्रक्रियामा म विरक्त भइसकेकी थिएँ । तर राज्यका लागि मैले पुरुष भोग्नै पर्थ्यो । पुरुष भोग मेरो विलाशिता नभएर राज्यप्रतिको दायित्व थियो । (२०७९: ६४१, पृ. २२-२३)

‘शिशिर वसन्तको कथा’मा शिशिरलाई विवाहपछि मृत्यु टार्नुपर्ने शर्त छ र ऊ बाँचेर राजा बन्न पुग्छ भने ‘बघेनी’ कथामा रानीलाई नै दिनहुँ एक पुरुषसँग यौन सम्पर्क गर्नु परिरहेको छ र ती सबै पुरुष नागको विषबाट मर्छन्। यहाँ रानीको इच्छाभन्दा राज्यको बाध्यता प्रबल छ । यसले गर्दा शारीरिक सम्बन्ध समेत राजकीय दायित्वका रूपमा चित्रित भएको छ । कथानकमा यहींबाट निर्णायक मोड आएको छ। ‘बघेनी’मा कथानक केवल स्त्री केन्द्रित बनाइएको मात्र छैन बरु लोककथाको मूल स्वरूप नै खण्डित गरिँदै त्यसमा नयाँ, विद्रोही, आत्मस्वाभिमानी स्वर भरिएको छ। शिशिर यहाँ एउटा आदर्शको प्रतीक बनेर मात्र बाँच्छ जबकी रानीको पीडा, विद्रोह र प्रतीक्षा कथानकको मुख्य विन्दु बनेको छ। यस प्रकार ‘बघेनी’ कथामा मूल लोककथाको संरचना, दृष्टिकोण र सन्देश नै विपर्यास गरिँदै कथानकको गहिरो रूपान्तरण भएको छ जसलाई स्पष्टतः विपठन मान्न सकिन्छ।

यसरी इन्दिरा प्रसाईको ‘बघेनी’ कथाले बोधविक्रम अधिकारीको ‘शिशिर वसन्तको कथा’को मूल पुरुषकेन्द्रित कथानकलाई नारी दृष्टिकोणबाट पूर्णतः उल्ट्याउँदै विपठन गरेको छ । लोककथाको नायक शिशिर अनुपस्थित छन् र केन्द्रमा अब रानी छिन् जो सत्ता, यौन, न्याय र अस्तित्वको गहिरो प्रश्नसँग जुधिरहेकी हुन्छिन्। मूल आख्यानमा अन्त्य भएको कथा 'बघेनी'मा सुरु हुन्छ। यसरी कथानकमा भएको विपठनले नारी अनुभवको अमूर्त, पीडादायी तर सशक्त आकृतिलाई प्रकट गरेको छ।

३.३.४.२ पात्रमा विपठन

लोककथाहरूमा पात्रहरूको पहिचान सामान्यतः स्थिर, रूढ र परम्परागत ढाँचामा सीमित हुन्छ। वीर पुरुष, कोमल स्त्री, सहायक पात्र, खलपात्र आदिको भूमिकालाई निश्चित र नचुक्ने ढाँचामा बाँधिएको पाइन्छ। ‘शिशिर वसन्तको कथा’ पनि यही परम्परागत संरचनामा आधारित छ। उक्त कथामा शिशिर आदर्श वीर पात्रका रूपमा चित्रित छन् र रानी प्रेमप्राप्त पात्रको रूपमा सीमित छिन्। प्रस्तुत इन्दिरा प्रसाईको ‘बघेनी’ कथामा भने यिनै परम्परागत भूमिकाहरूको पुनर्व्याख्या र पुनर्संरचना गरिएको छ। ‘बघेनी’मा शिशिर अनुपस्थित छन्। यस कथामा तिनको नाममात्र स्मरण र प्रतीकका रूपमा आएको छ भने रानी पात्र कथाको केन्द्रमा छिन्। शिशिरको विजयको कथा यहाँ रानीको प्रतीक्षा, पीडा र कुण्ठाको यथार्थले विस्थापित भएको छ। रानी अब निष्क्रिय पात्र होइनन्; उनी सत्ता, यौन, न्याय र अस्तित्वका गहिरा प्रश्नसँग जुधिरहेकी एक सक्रिय, जिजीविषा बोकेको महिला पात्रका रूपमा उभिएकी छिन्। यो रुपान्तरणले पारम्परिक लोककथामा हेपिएका, गौण ठानिएका स्त्री पात्रलाई कथाको केन्द्रमा ल्याएर नयाँ दृष्टिकोणबाट पुनःपारिभाषित गरेको छ। ‘ए लेखक ! तिमीले शिशिरलाई भेटेका छौ ? म उसैलाई युगौंदेखि पर्खिरहेकी छु । मभित्रको नाग उसको तरबारले काटिन सक्छ । अदालतको गर्भगृहबाट शिशिरले मात्रै नागको विषदाँत उखेलेर फाल्न सक्छ। लेखक मेरो शिशिरलाई भेट्यौ भने म पर्खिरहेकी छु भनिदेऊ है’ (२०७९: ६४१, पृ. २३)’ भन्ने अंशमा रानी पात्रले शिशिरलाई केवल प्रतीक्षाको चरम

प्रतिमास्वरूप प्रस्तुत गरेकी छन्। यद्यपि शिशिर मूल कथा (शिशिर वसन्तको कथा) का वीर पुरुष नायक हुन् तर 'बघेनी'मा उनी केवल स्मृति र आश्रित आशाको प्रतीक बनेका छन्। रानीको मभित्रको नाग उसको तरबारले काटिन सक्छ भन्ने वाक्यले शिशिरको साहसी चरित्रलाई प्रतीकात्मक ढाँचामा रूपान्तरित गरेको छ। यसले शिशिर अब केवल युद्धवीर होइन नारीको अन्तःसङ्घर्षमा समाधानको कल्पित प्रतिमूर्तिमा परिणत गराएको छ। यसरी शिशिरको परम्परागत वीर नायकत्व 'बघेनी'मा अवास्तविक र अनुपस्थित अस्तित्वमा खुम्चिएको छ भने, रानी पात्रको व्यथा, प्रतीक्षा र चेतना नै कथा सञ्चालक तत्व बनेका छन्। यही रूपान्तरण पात्रहरूको संरचना र अर्थमा सशक्त विपठन हो। त्यसै गरी प्रस्तुत कथामा रानीको पारम्परिक भूमिकामा पनि विपठन गरिएको छ।

> ए लेखक ! तिमी नै भन न ? म कतिवटा पुरुष परिवर्तन गरौँ। म नगरबधू पनि होइन, म त त्यस देशकी सम्मानित रानी थिएँ। तर रानी भएर पनि हरेक रात पुरुष फेरेर भोग गर्नु र आफूले भोग गरिसकेको पुरुषको आफैँभित्रको नागद्वारा हत्या गरिएको दृश्यसमेत भोग्नु ! यस प्रक्रियामा म विरक्त भइसकेकी थिएँ। तर राज्यका लागि मैले पुरुष भोग्नै पर्‍यो। पुरुष भोग मेरो विलाशिता नभएर राज्यप्रतिको दायित्व थियो। (२०७९: ६४१, पृ.२२-२३)

प्रस्तुत साक्ष्यमा रानी पात्रले आफ्नै चरित्रको सामाजिक र सांस्कृतिक पुनर्परिभाषा गरेकी छिन्। पारम्परिक आख्यानमा रानी पदको अर्थ सुसंस्कृत, आदर्श र पतिव्रता नारीको रूपमा चित्रित हुन्छ, तर 'बघेनी'मा प्रस्तुत रानी एक अनौपचारिक विद्रोहको स्वर बनेर प्रस्तुत भएकी छिन्। पुरुष भोग मेरो विलाशिता नभएर राज्यप्रतिको दायित्व थियो भन्ने भनाइले रानी पात्रलाई भोग्याको सन्दर्भबाट राजकीय उत्तरदायित्वको विमर्शमा रूपान्तरित गरेको छ। यथार्थमा उनले नगरबधूको आरोप अस्वीकार गर्दै सत्ता र परम्पराको नाममा आफूले भोग्नुपरेको यौन यातनालाई औंल्याएकी छन्। यस्तो चित्रणले रानीलाई अब निरीह या शोभाको पात्र होइन बरु चेतनशील, पीडित र विद्रोही पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। यसरी 'बघेनी' कथामा रानी पात्र पारम्परिक रानी चरित्रको विपर्यास हुन् जसले आफ्नै कथावाचनको स्वामित्व ग्रहण गरेकी छिन्। यही प्रक्रिया नै पात्रमा सशक्त विपठनको स्पष्ट उदाहरणका रूपमा देखा परेको छ।

> शिशिर मारिएपछि पनि सत्ताको नियमानुरूप राजगद्दी खाली नगर्नका लागि हात्तीले देवराज, वीरभद्र, हिमायु, बनेश्वर आदि अनेकानेक पुरुषहरू प्रत्येक दिन दरबारमा बाजागाजाका साथमा भित्र्याउने गर्‍यो तर प्रत्येक बिहान मेरो अन्तः पुरबाट तिनको शव निष्कासित हुने गर्थ्यो। यस प्रक्रियाले म आजित भइसकेकी थिएँ। (२०७९: ६४१, पृ.२२)

यस साक्ष्यमा रानी पात्रले आफूमाथि लादिएको यौनिक तथा राजकीय दायित्वको चक्रबाट उत्पन्न मानसिक थकान र अस्वीकारको भाव प्रकट गरेकी छन्। परम्परागत आख्यानमा रानी पात्रहरू सौम्य,

समर्पित र नियतिको स्वीकारकर्ताका रूपमा प्रस्तुत हुन्छन् भने 'बघेनी'मा रानी पात्र नियतिवादी होइन, विद्रोही आवाज बोकेकी नारी पात्रका रूपमा चित्रित छिन्। प्रत्येक बिहान मेरो अन्तःपुरबाट तिनको शव निष्कासित हुने गर्थ्यो भन्ने वाक्यले यौन सम्पर्कलाई केवल दाम्पत्य सम्बन्ध वा प्रेमको विषय होइन राज्यको हिंसात्मक संयन्त्रको रूपमा देखाएको छ। रानीको आजित भइसकेकी थिएँ भन्ने आत्मस्वीकृतिले उनको मानसिक संघर्ष र सत्ता-संरचनासँगको असन्तोष प्रकट गरेको छ । यसले पारम्परिक रानी चरित्रको स्वभावमा पुनर्व्याख्या गर्दछ। यसका साथै प्रस्तुत साक्ष्यबाट पुरुष पात्रहरूको मूल्यह्रास स्पष्ट रूपमा देखिन्छ। हात्तीले ल्याएका पुरुषहरू केवल रानीको यौन दायित्व पूरा गर्न आएका शरीरहरू मात्र हुन्। उनीहरूलाई न त नाम छ, न त चरित्र विकास । यसले नायकत्वको परम्परागत धारणालाई भञ्जन गरेको छ। जहाँ लोककथामा शिशिर जस्ता पुरुष पात्र उद्धारकर्ता वा विजेताका रूपमा प्रस्तुत हुन्छन् त्यहाँ 'बघेनी'मा पुरुषहरू केवल रानीको यौनिक-राजकीय अनिवार्यता पूरा गर्नका निम्ति केवल एक उपकरणका रूपमा देखापरेका छन्। यसरी रानीको दृष्टिकोणबाट गरिएको मूल्याङ्कनले पुरुष पात्रहरूलाई परम्परागत नायकत्वबाट विस्थापित गरेको छ र चरित्र संरचनामा सशक्त विपर्यास ल्याएको छ। यही विपर्यास नै पात्रमा विपठनको अर्को प्रमाण हो।

यसरी 'बघेनी' कथामा परम्परागत पात्रको अवधारणा र संरचनालाई चुनौती दिइएको छ । शिशिरकी प्रतीक्षारत रानी, जो शिशिरलाई मुक्तिदाता ठान्छे केवल प्रेमिकाको भूमिकामा सीमित छैन; ऊ आफैँ सत्ता र यौन राजनीतिबाट मुक्तिको खोजी गरिरहेकी एक विद्रोही पात्रका रूपमा चित्रित छे। उसले भोगेका पुरुषहरूका शवहरू, बारम्बारको यौन सम्पर्क र त्यसबाट उत्पन्न दिक्दारीले यौनिक-राजकीय भूमिकालाई प्रश्न गरेको छ । यस कथामा पुरुष पात्रहरू नामरहित, औजारसरह उपयोग गरिएका र नायकत्वबाट वञ्चित छन् भने रानीको दृष्टिकोण, आवाज र अस्वीकार सशक्त रूपमा आएको छ। यिनै विशेषताले गर्दा कथाका पुरुष र महिला पात्रहरू दुवै पारम्परिक रूपबाट टाढिएका छन् । यसरी 'बघेनी'मा पात्रको संरचना, भूमिका र मूल्याङ्कनमा गरिएको परिवर्तनले कथाको पात्र वा चरित्रमा सशक्त विपठन गरेको छ।

३.३.४.३ मूलभावमा विपठन

दन्त्यकथा वा लोककथाहरूले विशेषतः समुदायको सांस्कृतिक मूल्य, नैतिक शिक्षा र सामाजिक संरचनाका आदर्शहरूलाई प्रस्तुत गर्ने गर्दछन्। 'शिशिर वसन्तको कथा' पनि यस्तो एक आख्यान हो जहाँ वीरता, धैर्य, कर्तव्यपालन, प्रतीक्षा, सत्मार्ग आदि मूल सन्देशको रूपमा प्रकट गरिएको छ । यस्ता आख्यानमा पुरुष पात्रको साहस र विजय प्रमुख विषयवस्तु बन्न पुग्छ भने स्त्री पात्रलाई सामान्यतः धैर्य, समर्पण र प्रतीक्षाको प्रतीकका रूपमा चित्रण गरिन्छ। इन्दिरा प्रसाईको 'बघेनी' कथाले यिनै मूल्य, आदर्श र भावलाई उल्ट्याउने प्रयास गरेको छ। मूल आख्यानले दिने पुरुष नायकत्व, नारीको सहनशीलता र

राजकीय स्थायित्वको महिमा वर्णनको सन्देशलाई ‘बघेनी’मा खण्डित गरिएको छ । यहाँ विजयको भाव नरहेको मात्र होइन, प्रेम, सत्ता र यौनसम्बन्धमा आश्रित भएर बाँचेकी रानीको आन्तरिक विद्रोह र आत्मसत्ता प्राप्तिको सङ्घर्ष मूल भाव बनेको छ । यसरी कथाको भावात्मक र वैचारिक केन्द्र नै फेरिएको हुँदा 'बघेनी' मूल आख्यानको भाव तथा विचारप्रति एक प्रतिरोधात्मक अभिव्यक्ति बनेर उपस्थित भएको छ ।

> म कतिवटा पुरुष परिवर्तन गरौँ । म नगरबधू पनि होइन, म त त्यस देशकी सम्मानित रानी थिएँ । तर रानी भएर पनि हरेक रात पुरुष फेरेर भोग गर्नु र आफूले भोग गरिसकेको पुरुषको आफैँभित्रको नागद्वारा हत्या गरिएको दृश्यसमेत भोग्नु ! यस प्रक्रियामा म विरक्त भइसकेकी थिएँ । तर राज्यका लागि मैले पुरुष भोग्नै पर्‍थ्यो । पुरुष भोग मेरो विलासिता नभएर राज्यप्रतिको दायित्व थियो । (२०७९: ६४१,पृ.२२-२३)

यस अंशले नारी-पुरुष सम्बन्धको पारम्परिक सोचलाई उल्ट्याएको छ । जहाँ सामान्यतया पुरुष यौनको क्रियाशील पात्र र महिला निष्क्रिय भोग्याका रूपमा चित्रित गरिन्छन्, त्यहाँ रानीले पुरुषलाई भोग गर्नु एक अनिवार्य दायित्व बनाइएको छ । यौन क्रिया यहाँ राज्यको राजनीतिक स्थायित्वसँग गाँसिएको छ जसले यौनलाई निजी र संवेदनशील विषयबाट हटाएर सार्वजनिक उत्तरदायित्वको विषय बनाएको छ । यसका साथै रानीले आफूलाई नगरबधू नभई सम्मानित रानी घोषणा गर्दा यौनिकतासँग जोडिएका लाज, सङ्कोच र पापको धारणालाई चुनौती दिइएको छ । यसरी कथाले नारीको यौनिक अधिकार, स्वतन्त्रता र कर्तव्यको विमर्शमार्फत मूलधारको विचार संरचनामा पुनर्व्याख्या गरेको छ । “शिशिर मारिएपछि पनि सत्ताको नियमानुरूप राजगद्दी खाली नगर्नका लागि हात्तीले देवराज, वीरभद्र, हिमायु, बनेश्वर आदि अनेकानेक पुरुषहरू प्रत्येक दिन दरबारमा बाजागाजाका साथमा भित्र्याउने गर्थ्यो तर प्रत्येक बिहान मेरो अन्तःपुरबाट तिनको शव निष्कासित हुने गर्थ्यो ।” (२०७९: ६४१, पृ.२३) प्रस्तुत अंशमा परम्परागत नायकत्व र वीर पुरुषको छविलाई व्यङ्ग्यात्मक रूपमा भञ्जन गरिएको छ । राज्यका लागि निरन्तर नयाँ पुरुषहरू ल्याइएका छन् तर ती सबै असफल भएर रानीको अन्तःपुरमा मृत घोषित भएका छन् । वीरता, पौरुष र शक्ति प्रतीकका रूपमा प्रस्तुत गरिने पुरुषहरू यहाँ असहाय, निरीह र केवल उपभोग्य शरीरमा सीमित देखाइएको छ । यसरी, कथाले नारी पात्रलाई सक्रिय शक्ति र पुरुष पात्रलाई निष्क्रिय तथा असफल संरचना भित्र सीमित गरेर परम्परागत मूल्य-संरचनामा मूलभावगत स्तरमै भञ्जन गरेको अवस्था देखाउँछ ।

३.३.४.४ शैली तथा संरचनामा विपठन

बोधविक्रम अधिकारीद्वारा सङ्कलित दन्त्यकथा ‘शिशिर वसन्तको कथालाई मूल आधार मानेर इन्दिरा प्रसाईद्वारा लेखिएको ‘बघेनी’ कथाले मूल कथाको कथानक, पात्र, मूलभावका अतिरिक्त कथाको

शैली तथा संरचनाका पक्षमा पनि आमूल विपठन गरेको छ । लोक तथा दन्त्य कथाहरू प्रायः सामाजिक शिक्षाको उद्देश्य बोकेका सरल र नैतिक सन्देशयुक्त आख्यानहरू हुन् जहाँ पात्रहरू प्रायः प्रतीकात्मक र घटनाहरू काल्पनिक हुन्छन् । यिनै विशेषता बोकेको 'शिशिर र वसन्तको कथा'मा प्रेम, समर्पण, वियोग र पुनर्मिलनका भावहरूलाई संरचनागत सरलता र काव्यात्मक भाषामा प्रस्तुत गरिएको छ । यसै कथाको जगमा उभिएर लेखिएको 'बघेनी' कथाले भने मूल आख्यानको परम्परागत संरचना र शैलीको विपठन गर्दै नवीन शैली तथा संरचनाका माध्यमबाट कथाको पुनर्लेखन गरेको छ । यस खण्डमा 'बघेनी' कथाले मूल कथाको शैली र संरचनालाई कसरी भञ्जन गरेको छ भन्ने समस्यामा केन्द्रित रहेर विश्लेषण गर्दै पुष्टि गरिएको छ ।

मूल आख्यानको भाषाशैली सरल र सहज छ । पात्रहरूबीचको संवादमा सजीवता छ । वाक्यको संरचना लघु आकारका, अभिधा अर्थ दिने र सहज अर्थबोध गर्न सकिने प्रकारका छन् । कथा बालमनोविज्ञान, भातृप्रेम र पारिवारिक सम्बन्धमा केन्द्रित भएकाले भाषामा आत्मियता, करुणा र संवेदनशीलता झल्किएको छ । त्यसै गरी काल्पनिकता, वाक्य, पदपदावलीको पुनरावृत्तिले सिर्जना गरेको लयात्मकताद्वारा कथालाई आकर्षक र स्मरणीय बनाइएको छ । यद्यपि 'बघेनी' कथाले यही शैलीलाई भत्काएर नयाँ शैलीको निर्माण गरेको छ । कथामा लेखक र पात्रबीचको संवाद, पात्रको मनोदशा र अस्तित्वबोधको चिन्तनमा आत्मचिन्तनप्रधान र प्रयोगशील भाषाशैलीको प्रयोग भएको छ ।

> त्यहाँ केवल एउटा ठूलो टाउको बन्न सक्नेजस्तो डल्लो थियो । मांशपिण्ड भाँतीको त्यस डल्लामा मानवीय कुनै ज्ञानेन्द्रियको अस्तित्व थिएन । डल्लोबाहेक डल्लैमा जोडिएका धागोका केही रेशाजस्तै त्यसमा देखिन्थे । त्यसैले जनेन्द्रियादी अङ्गको अस्तित्व त्यहाँ हुने कुरै भएन । ठ्याम्मै पत्रिकामा छापिने कार्टुन चित्र भाँतीको अस्तित्वजस्तो अस्तित्व मात्रै फेला परेको थियो । तर उसबाट आवाज भने रेडियोभाँती आएको थियो । तर रेडियोमा जस्तो औद्योगिक उत्पादनको कुनै निसानी त्यहाँ थिएन । त्यस अस्तित्वको कुनै परिचय नभएको परिचयले उसप्रति झनै कौतुहल जागेको मेरो अवस्था थियो । (२०७९, ६४१, पृ.२०)

'बघेनी' कथामा पात्र र घटनाहरूलाई प्रतीक, विम्ब र रूपकमार्फत प्रस्तुत गरिएको छ जसमा विम्बात्मक र प्रतीकात्मक भाषाको प्रयोग देखिन्छ । यस प्रकारको भाषिक प्रयोगले वातावरण, पात्रको अवस्था र अनुभूतिको वर्णनमा पृथक् शैली र नवीनताको निर्माण गरेको छ ।

त्यसैगरी मूल कथाको संरचना रैखिक ढाँचाको छ । कथा आरम्भ, मध्य र अन्त्यको स्पष्ट शृङ्खलामा अगाडि बढेको छ । यसका विपरीत 'बघेनी' कथा रैखिक ढाँचालाई भत्काएर वृत्ताकारीय ढाँचामा अगाडि बढेको छ । नयाँ कथामा कथाको घटनाक्रम क्रमशः नबढेर स्मृति, वर्तमान र

कल्पनाबीच ओहोरदोहोर गरेको छ । यसले पाठकलाई स्थूल घटनाभन्दा पनि पात्रको आन्तरिक सङ्घर्षमा केन्द्रित गराएको छ । यसका साथै मूल कथा तृतीयपुरुष दृष्टिविन्दुमा वर्णित छ भने नयाँ कथामा पात्र आफैँ बोल्ने, प्रतिवाद गर्ने र आफैँ कथावाचन गर्ने स्थितिलाई देखाइएको छ । यस प्रकारको आत्मवृत्तान्तीय प्रविधिको प्रयोगले संरचनात्मक स्तरमै नारीपात्रलाई स्वायत्तता प्रदान गराइएको छ । यसरी 'बघेनी'ले मूल कथाको परम्परित आख्यान संरचनालाई भत्काएर आत्मचिन्तनशील, विम्बात्मक, प्रयोगवादी र भावात्मक भाषिक शैलीको प्रयोगद्वारा 'शिशिर वसन्तको कथा'को शैली तथा संरचनामा विपठन गरेको छ ।

यस प्रकार कथाकार इन्दिरा प्रसाईको 'बघेनी' कथाले 'शिशिर वसन्तको कथा' जस्तो परम्परागत लोककथाको मूलभाव राजा-रानीको धर्मपालन, नारीको समर्पणशीलता र पुरुष नायकत्वको विजयगाथालाई भत्काउने कार्य गरेको छ । मूल आख्यानमा नारीपात्र प्रतीक्षारत र समर्पित देखाइन्छ भने 'बघेनी'मा रानी विद्रोही, सक्रिय र चेतनशील पात्रको रूपमा उदाएकी छिन् । कथामा रानीले राज्यसत्ताका लागि पुरुषहरूलाई भोग गर्नुपर्ने अवस्थाको चित्रणले यौन, सत्ता र उत्तरदायित्वबीचको सम्बन्ध पुनः परिभाषित गरेको छ । यौनिकता जस्तो व्यक्तिगत विषयलाई सार्वजनिक कर्तव्यमा रूपान्तरण गर्नु र नारीले आफ्नो यौनिक निर्णयप्रतिको स्वामित्व घोषणा गर्नु परम्परागत नैतिकताको प्रतिरोध हो । यसका साथै पुरुष पात्रहरूको असफलता र निरीहताको चित्रणले पितृसत्तात्मक नायकत्वको विफलताको सङ्केत दिएको छ । यसरी 'बघेनी' कथाले मूल आख्यानका आदर्श र भावनात्मक मूल्य संरचनालाई उल्ट्याउँदै नारी मुक्ति, यौनिक स्वायत्तता र वैचारिक प्रतिरोधको सशक्त अभिव्यक्तिका रूपमा आफूलाई स्थापित गरेको छ ।

३.३.५ जूनको चक्र र बादलको खेल कथामा विपठन

'जूनको चक्र र बादलको खेल' (२०७६) नेपाली कथा साहित्यमा एक नवीन र प्रयोगशील कथा हो । कथाकार अमर न्यौपाने (२०३४) द्वारा लिखित यस कथाको मूल आधार विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला (१९७१–२०३९) को प्रसिद्ध कथा 'मधेसतिर' हो । नेपाली कथासाहित्यमा पुनर्पठन र विपठनका अभ्यासहरूले परम्परागत कथानक, पात्र, मूलभाव र शैली तथा संरचनामा नयाँ दृष्टिकोण थप्ने काम गरेका छन् । 'मधेसतिर' कथा विस्थापन, भोक, आशा र अन्त्यमा आउने गहिरो निराशाको कथा हो, जसमा विधवा पात्रको सपना, माया र जीवनप्रतिको चाहना अन्ततः धोका र एक्लोपनमा परिणत भएको छ । यही कथाको अन्त्यबाट अमर न्यौपानेको 'जूनको चक्र र बादलको खेल' सुरु भएको छ । यस कथाले मूल कथाको भाव, संरचना र पात्रको नियतिको पुनर्परिभाषा गर्दै विपठनात्मक सिर्जना प्रस्तुत गरेको छ । नयाँ कथामा कथानकको प्रवाह, पात्रको मनोविज्ञान र मूलभावमा गहिरो परिवर्तन देखिन्छ । मूल कथामा विधवा पात्रको सपना, माया र आशा गोरेको धोका र गहना गुमाएपछि चकनाचुर हुन्छ र कथा निराशामा टुङ्गिन्छ । प्रस्तुत विपठित कथामा भने त्यही निराशा र असहायपनको क्षणमा विधवा

पात्रले प्रकृतिका सङ्केतहरू (नदी, घाम, हावा, जून) बाट प्रेरणा लिन्छे । नयाँ कथामा पात्रको आत्मबोध र आत्मनिर्भरता प्रकट भएको छ । अब ऊ अरूको सहारामा होइन आफ्नै बलमा जीवनको यात्रा अघि बढाउने निर्णय गर्छे । यसरी कथानकमा निराशाबाट आशातर्फको यात्रा, पात्रमा आत्मनिर्भरता र आत्मबोधको विकास र मूलभावमा जीवनको गतिशीलता र आशावादको सशक्त सन्देश प्रस्तुत गरिएको छ । यसले मूल कथाको सीमितता तोड्दै नेपाली कथासाहित्यमा विपठनात्मक सिर्जनाको नवीन र सशक्त उदाहरण प्रस्तुत गरेको छ । यस खण्डमा 'जूनको चक्र र बादलको खेल' कथामा कथानक, पात्र, मूलभाव र शैली तथा संरचनामा केकसरी विपठन भएको छ भन्ने विषयलाई विभिन्न साक्ष्य र तर्कद्वारा विश्लेषण गरिएको छ ।

३.३.५.१ कथानकमा विपठन

कथानकमा विपठनको अर्थ मूल कथामा रहेका घटनाक्रम, पात्रहरूको यात्रा, सङ्घर्ष र अन्त्यमा आउने निष्कर्षमा नयाँ दृष्टिकोण, परिवर्तन वा विमर्श थप्नु हो । 'मधेसतिर' कथामा विधवा पात्रले मधेसमा नयाँ जीवनको आशा बोकेर यात्रा थालेकी छे, तर गोरेको धोका र गहना गुमाएपछि उसको सपना चकनाचुर हुन्छ र कथा निराशामा टुङ्गिन्छ । विपठित कथा 'जूनको चक्र र बादलको खेल' ले यही कथानकलाई पुनःसंरचना गर्दै, निराशा र असहायपनको क्षणमा पात्रको आत्मबोध, आत्मनिर्भरता र जीवनप्रतिको आशावादलाई केन्द्रमा राखेको छ । यस खण्डमा दुवै कथाको घटनाक्रम, पात्रहरूको यात्रा र अन्त्यमा आएको विपठनलाई विभिन्न साक्ष्यका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

'जूनको चक्र र बादलको खेल' कथामा, विधवा पात्रको जीवनमा सबै सपना चकनाचुर भएपछि ऊ पूर्ण निराशामा डुब्छे । मूल कथामा यहीँबाट कथा लगभग टुङ्गिएको छ । विधवाको सपना, भरोसा र भविष्यप्रतिको आशा सबै समाप्त भएको छ तर अमर न्यौपानेको कथामा विपठनको पहिलो महत्त्वपूर्ण मोड यहीँ देखिएको छ । विधवा टाकुरामा उभिएर सुनकोसी नदी, बगिरहेको हावा र माथि चढ्दै गरेको घामलाई नियाल्छे । यी प्राकृतिक तत्वहरूले उसलाई जीवनको गतिशीलता र निरन्तरताको सन्देश दिएका छन् ।

> सुनकोसीले भनिरहेजस्तो लाग्यो- बाँच्नु छ भने बग्नुपर्छ । जीवनलाई गति दिन गोडालाई पनि गति दिनुपर्छ । विचार र योजनालाई गति दिनुपर्छ । ... हावाले भनिरहेजस्तो लाग्यो- शीतका थोपा झर्छन् भनेर मैले बहन छोड्नुहुँदैन । ... घामले भनिरहेजस्तो लाग्यो- बेलाबेलामा बादलले ढाक्छ भनेर मैले उदाउन छोड्नुहुँदैन, प्रकाश दिन छोड्नुहुँदैन । (२०७६, चैत्र १, *कान्तिपुर*)

मूल कथामा निराशाले पात्रलाई थिचेर निष्क्रिय बनाएको छ तर विपठित कथामा प्रकृति पात्रको गुरु बनेको छ । सुनकोसी, हावा, र घामले जीवनमा निरन्तरता, सङ्घर्ष र आशावादिता आवश्यक छ भन्ने सन्देश दिएका छन् । यसरी कथानकमा निराशा र पराजयको स्थिर अवस्थाबाट गतिशीलता, आत्मबोध र नयाँ यात्रातर्फ मोडिएको छ । यो विपठनले कथानकलाई मात्र होइन पात्रको मनोविज्ञान र मूलभावलाई समेत नयाँ अर्थ दिएको छ । प्रकृतिका यी संवादहरूले विधवा पात्रलाई आत्महत्या वा पूर्ण निराशाको बाटोबाट फर्काएका छन् । उसले सोच्न थालेकी छे कि ‘अब के गर्ने ? कहाँ जाने ?’ यस प्रकार कथानकमा अब पात्रको यात्रा बाह्य सहारा वा अरूको साथमा निर्भर रहेको छैन बरु उसले आफ्नै भित्री शक्ति र प्रकृतिबाट प्रेरणा लिएर नयाँ यात्रा सुरु गर्न थालेकी छे ।

उसको अनुहारको द्वितीयाको जूनमा कालो बादल लाग्यो ।... फेरि बादल फाट्यो । एकाएक उसको अनुहारमा तृतीयाको जून उदायो भन्ने जस्ता प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति जूनको चक्र र बादलको खेल अर्थात् उज्यालो र अन्धकारको आवृत्ति, पात्रको भावनात्मक उतारचढावसँग प्रतिविम्बित गराइएको छ । यस प्रकारको प्रत्येक अन्धकारपछि फेरि उज्यालो आउने, प्रत्येक निराशापछि आशा पलाउने सङ्केतले कथानकलाई खुला, गतिशील र आशावादी बनाएको छ । यो विपठन मूल कथाको बन्द, निराशाजन्य अन्त्यको ठीक विपरीत हो । त्यसैगरी प्रकृतिबाट प्रेरित भएर विधवा पात्रले अरूको सहारामा होइन आफ्नै बलमा जीवनको यात्रा अघि बढाउने निर्णय गरेकी छे ।

> सुनकोसी एक्लै बग्दै छ, बग्दै जाँदा सुनकोसी ठूलो हुँदै छ । घाम पनि एक्लै हिँड्दै छ, हिँड्दै जाँदा घामले अझ धैरै प्रकाश दिँदै छ । हावा पनि एक्लै बहदै छ, बहँदै जाँदा हावाको वेग पनि बढ्दै छ । अब मैले धैरै बेर रोकिनुहुँदैन । (२०७६, चैत्र १, *कान्तिपुर*)

मूल कथामा पात्रहरूको यात्रा सामूहिक थियो र विधवा अरूको साथ वा सहारा खोज्थी । ‘जूनको चक्र र बादलको खेल’ विपठित कथामा ऊ एक्लै, आत्मनिर्भर भएर अघि बढेकी छे । उसको यात्रा अब बाह्य सहारा होइन भित्री आत्मबल र प्रकृतिको गतिशीलता/प्रेरणामा आधारित छ । यसरी कथानकमा सामूहिकता र परनिर्भरताबाट व्यक्तिगत आत्मनिर्भरता र आत्मबोधतर्फ विपठन भएको छ । मूल कथाका विपरीत कथानकको खुला, गतिशील र आशावादी अन्त्यले पनि कथानकमा विपठन गरेको छ ।

> एक्कासि उसलाई खुसी थाम्नै सक्दिनँजस्तो भयो । बार नबारे पनि उसले आफ्नो घरबार बारेको देखी । रातो र कमेरो माटोले पोतेर चिटिक्क परेको घर देखी, जहाँ आफ्ना नानीहरू खेल्दै गरेको र धुरीखाँबोझैं उभिएर तीर्थले आफू र आफ्ना सन्तानलाई ओत दिइरहेको देखी । एकाएक अनुहारको बादल फाट्यो र उसको अनुहारमा पूर्णिमाको जून उदायो । (२०७६, चैत्र १, *कान्तिपुर*)

प्रस्तुत कथामा मूल कथाको जस्तो निराशाजन्य अन्त्यका विपरीत यहाँ पात्रको यात्रा खुला र गतिशील देखिएको छ । निराशाले अन्त्य पाएको मूल कथाका विपरीत आशा र नयाँ यात्राको सुरुवातमा परिणत भएको सन्दर्भबाट पनि कथानकमा भएको विपठन स्पष्ट रूपमा देखापर्दछ ।

यसरी 'जूनको चक्र र बादलको खेल' कथामा प्रस्तुत भएका साक्ष्य र विश्लेषणहरूले कथानकमा भएको विपठनलाई अत्यन्त स्पष्ट बनाएका छन् । मूल कथा 'मधेसतिर'मा विधवा पात्रको यात्रा आशा, सपना र नयाँ जीवनको खोजबाट सुरु भएर अन्त्यमा पूर्ण निराशा, धोका र एक्लोपनमा पुग्छ । गोरेद्वारा गहना चोरी भएपछि विधवा केवल भौतिक रूपमा हैन भावनात्मक र सामाजिक रूपमा पनि शून्यतामा पुग्छे । विपठित कथामा भने यहीँबाट कथानकमा निर्णायक मोड आएको छ । निराशा र पराजयले थिचिएको पात्रलाई प्रकृतिले नयाँ जीवनदृष्टि दिएको छ । सुनकोसी नदीको निरन्तर बहाव, हावाको अविरल बगाइ र घामको उज्यालोले उसलाई जीवनमा गति, संघर्ष र आशावादिता आवश्यक छ भन्ने सन्देश दिएका छन् । यसरी कथानकमा निराशाबाट आशातर्फ, स्थिरताबाट गतिशीलतामा र परनिर्भरताबाट आत्मनिर्भरता र आत्मबोधतर्फ विपठन भएको छ । पात्रले अब अरूको सहारा खोज्दैन बरु आफ्नै भित्री शक्ति र प्रकृतिको प्रेरणामा नयाँ यात्रा सुरु गर्छे । कथा निराशाजन्य बन्द अन्त्यमा सीमित नरही, खुला, गतिशील र आशावादी यात्रामा परिणत भएको छ । यसले कथाको मूल संरचना र भावलाई नयाँ जीवनदृष्टि, आत्मविश्वास र आशाको सन्देश दिएको छ, जसले नेपाली कथासाहित्यमा विपठनात्मक सिर्जनाको सशक्त उदाहरण प्रस्तुत गरेको छ ।

३.३.५.२ पात्रमा विपठन

पात्र तथा चरित्रमा विपठन भन्नाले मूल कथामा रहेका पात्रहरूको भूमिका, मनोविज्ञान, सम्बन्ध र विकासक्रममा आएको परिवर्तन वा नयाँ दृष्टिकोणलाई बुझिन्छ । 'मधेसतिर' कथामा विधवा, गोरे, बूढो, भोटे र धनेजस्ता पात्रहरूको आपसी सम्बन्ध, आश्रयको खोज, सामूहिकता र परनिर्भरताको भाव प्रमुख देखिन्छ । 'जूनको चक्र र बादलको खेल' मा भने ती पात्रहरूमध्ये विधवा पात्रको मनोविज्ञान, आत्मबोध र जीवनप्रतिको दृष्टिकोणमा गहिरो रूपान्तरण देखिएको छ । यस खण्डमा मूल कथा र विपठित कथामा पात्र तथा चरित्रमा कसरी विपठन भएको छ भन्ने विषयलाई विभिन्न साक्ष्यका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

मूल कथाका विपरीत विपठित कथामा विधवाको मनोविज्ञान र आत्मबोधमा आएको परिवर्तनले विधवाको चरित्र तथा भूमिकालाई विपठन गरेको छ ।

> सुनकोसीले भनिरहेजस्तो लाग्यो- बाँच्नु छ भने बग्नुपर्छ । जीवनलाई गति दिन गोडालाई पनि गति दिनुपर्छ । विचार र योजनालाई गति दिनुपर्छ । ... हावाले भनिरहेजस्तो लाग्यो-

शीतका थोपा झर्छन् भनेर मैले बहन छोड्नुहुँदैन। ... घामले भनिरहेजस्तो लाग्यो- बेलाबेलामा बादलले ढाक्छ भनेर मैले उदाउन छोड्नुहुँदैन, प्रकाश दिन छोड्नुहुँदैन। मेरो प्रकाशले जतिसुकै बाक्लो बादललाई पनि छेड्न सक्छ। (२०७६, चैत्र १, *कान्तिपुर*)

मूल कथामा विधवा पात्र परनिर्भर, सामूहिकताको खोजीमा रहने र पुरुष पात्र (विशेषतः गोरे)प्रति भावनात्मक रूपमा आकर्षित देखाइएको छ। उसले गोरेसँग घरवार बसाउने, नयाँ जीवन सुरु गर्ने सपना देख्छे र आफ्ना गहना-रुपैयाँसमेत गोरेप्रति विश्वास गरेर खुलस्त गरेकी छ। जब गोरेले धोका दिन्छ तब विधवा पूर्ण रूपमा निराश, असहाय र भावनात्मक रूपमा शून्य बनेकी छ। 'जूनको चक्र बादलको खेल' कथामा भने यहीँबाट विधवा पात्रको मनोविज्ञानमा निर्णायक मोड आएको छ। निराशा र एक्लोपनको क्षणमा उसले प्रकृतिबाट प्रेरणा लिएको कुरा देखाइएको छ- सुनकोसी, हावा, घामजस्ता तत्वले उसलाई आत्मबोध र आत्मनिर्भरता सिकाएका छन्। अब उसले अरूको सहारामा होइन, आफ्नै बलमा जीवनको यात्रा अघि बढाउने निर्णय गरेको कुरा प्रस्तुत गरिएको छ। यसरी पात्रको मनोविज्ञानमा परनिर्भरताबाट आत्मनिर्भरता र आत्मबोधतर्फ गहिरो विपठन देखिन्छ। यस्तै मूल कथा 'मधेसतिर'मा मुख्य चरित्रको रूपमा रहेको गोरेको भूमिकामा पनि विपठन भएको छ। मूल कथामा गोरे पात्र विधवाको सहारा बन्ने सम्भावनाका रूपमा प्रस्तुत भएको छ। ऊ लाज मान्ने, धेरै नबोल्ने तर विधवाको मायामा आकर्षित देखिन्छ। घटनाक्रमले मोड लिएपछि गोरे पात्र नै कथाको नकारात्मक मोडको कारक बनेको छ। ऊ गहना र रुपियाँ चोरेर भाग्छ। विपठित कथामा भने गोरे पात्रको उपस्थिति केवल स्मृतिमा सीमित भएको छ। कथा विधवा पात्रको दृष्टिकोणमा केन्द्रित भएको छ र गोरेको विश्वासघातले विधवाको आत्मबोध र आत्मनिर्भरता जागृत गराएको छ। यस प्रकार पात्रको भूमिकामा भएको यस्तो रूपान्तरणले कथामा नायक-नायिका सम्बन्धको परम्परागत संरचनालाई तोडेर एकल महिलाको आत्मनिर्भर यात्रालाई प्रमुख बनाएको छ। त्यसैगरी कथामा सामूहिकता र सम्बन्धको स्वरूपमा पनि विपठन भएको छ। मूल कथामा पात्रहरूबीचको सम्बन्ध सामूहिकता, सहारा र आपसी सहयोगमा आधारित थियो। विधवा, गोरे, बूढो, भोटे र धने सबैजना भोक, विस्थापन र आशाको यात्रामा सँगै थिए। विधवाले च्युरा बाँडेर, कपडा दिएर, सबैलाई मायाले बाँध्छे। विपठित कथामा भने यात्रा एक्लोपनतर्फ मोडिएको छ। गोरेको धोका र गहना गुमेपछि विधवा एक्लै बाँच्न, अघि बढ्न विवश भएकी छे। उसले सामूहिकताको सहारा गुमाउँछे तर यही एक्लोपनले उसमा आत्मबोध र आत्मनिर्भरता जागृत गराएको छ। त्यस्तै पात्रको विकासक्रमका सन्दर्भमा पनि विपठन देखापर्दछ।

'सुनकोसी एक्लै बग्दै छ, बग्दै जाँदा सुनकोसी ठूलो हुँदै छ। घाम पनि एक्लै हिँड्दै छ, हिँड्दै जाँदा घामले अझ धेरै प्रकाश दिँदै छ। हावा पनि एक्लै बहदै छ, बहँदै जाँदा हावाको वेग पनि बढ्दै छ। अब मैले धेरै बेर रोकिनुहुँदैन।' फेरि बादल फाट्यो। एकाएक उसको

अनुहारमा चतुर्थीको जून उदायो। ऊ मधेसतिर फरक्क फर्की र गोडाहरूलाई कुदाई, जसरी कुनै कारणले रोकिएको नदी बाँध फुटाएपछि अझ बेगले बग्छ। (२०७६, चैत्र १, *कान्तिपुर*)

मूल कथामा पात्रहरूको विकास बाह्य परिस्थिति र अरू पात्रको सहारामा निर्भर छ। विधवा पात्रको सपना, योजना र भविष्यप्रतिको आशा गोरेको व्यवहारमा केन्द्रित थियो। उसले गोरेसँग घरबार बसाउने, खेती गर्ने, नयाँ जीवन सुरु गर्ने सपना देखेकी थिई। गोरेको विश्वासघातपछि उसको सम्पूर्ण आशा, आत्मबल र यात्रा एकैचोटि चकनाचुर भएको थियो। त्यसबेला उसले आफूलाई पूर्ण रूपमा असहाय, निराश र परनिर्भर महसुस गरेकी छे। बाह्य सहारा गुमेपछि उसले आफूलाई जीवनमा अगाडि बढ्न असमर्थ ठानेकी छे जसले उसको विकासलाई स्थिर र निष्क्रिय बनाएको छ। विपठित कथामा भने यही मोडबाट पात्रको विकासक्रममा गहिरो परिवर्तन आएको छ। गोरेको धोका र सबै सपना गुमेपछि, विधवा पात्रले बाह्य सहारा खोज्न छोडेकी छे र आफ्नै भित्री शक्ति र आत्मबोधमा भरोसा गर्न थालेकी छे। प्रकृतिका सङ्केत- सुनकोसीको अविरल बहाव, घामको उज्यालो, हावाको निरन्तर बगाइ आदि उसका लागि प्रेरणाका स्रोत बनेका छन्। यी तत्त्वहरूले उसलाई जीवनमा निरन्तरता, गतिशीलता र आत्मनिर्भरता आवश्यक छ भन्ने सन्देश दिएका छन्। अब पात्रको यात्रा बाह्य सम्बन्ध वा सहारामा होइन आत्मबल, आत्मविश्वास र जीवनप्रतिको सकारात्मक दृष्टिमा आधारित भएको छ। उसले एक्लै तर दृढ मनोबलका साथ नयाँ यात्रा सुरु गरेकी छे। यसरी विपठित कथामा पात्रको विकासक्रम भित्री सङ्घर्ष, आत्मबोध र जीवनप्रतिको आशावादमा आधारित भएर अगाडि बढेको छ। यसले मूल कथाको परनिर्भरता र स्थिरतालाई तोड्दै आत्मनिर्भरता र गतिशीलताको नयाँ विमर्श प्रस्तुत गरेको छ।

यस प्रकार 'जूनको चक्र र बादलको खेल' कथामा पात्र तथा चरित्रको विकासमा मूल कथाभन्दा गहिरो विपठन भएको छ। मूल कथामा विधवा, गोरे र अन्य पात्रहरूको जीवन बाह्य सहारा, सामूहिकता र परनिर्भर भावनामा केन्द्रित थियो। उनीहरूको आशा, सपना र यात्रा अरू पात्र वा परिस्थितिमा निर्भर थियो तर विपठित कथामा विधवा पात्रको मनोविज्ञानमा निर्णायक परिवर्तन आएको छ। ऊ निराशा र एक्लोपनको क्षणमा बाह्य सहारा खोज्न छोडेर, प्रकृतिबाट प्रेरणा लिएर आत्मबोध, आत्मबल र आत्मनिर्भरतातर्फ उन्मुख भएकी छे। गोरे पात्रको भूमिकामा पनि परिवर्तन देखिएको छ। ऊ अब केवल स्मृतिमा सीमित छ र विधवाको आत्मनिर्भर यात्राको उत्प्रेरकमात्र बनिरहेको छ। सामूहिकता र सम्बन्धको स्वरूप पनि भित्रभित्रै व्यक्तिगत सङ्घर्ष र आत्मदर्शनमा रूपान्तरित भएको छ। यसरी पात्रहरूको विकासक्रम बाह्य सहाराबाट भित्री आत्मबलमा, परनिर्भरता र सामूहिकताबाट आत्मनिर्भरता र व्यक्तिगत यात्रातर्फ रूपान्तरित भएको छ। यसले कथामा जीवनप्रतिको सकारात्मक दृष्टिकोण र आशावादलाई सशक्त बनाएको छ।

३.३.५.३ मूलभावमा विपठन

साहित्यिक कृतिको मूल्याङ्कन गर्दा कथाको मूलभाव तथा विचार अत्यन्त महत्वपूर्ण पक्षका रूपमा उभिन्छन् । कुनै पनि आख्यानको गहिराइ, प्रभाव र सन्देश तिनमा निहित मूलभाव र विचारले निर्धारण गरेको हुन्छ । मूल आख्यानमा स्थापित भाव र विचारले पाठकमा जुन अनुभूति र चिन्तन जगाउँछ, त्यसको विपठित (रूपान्तरित) आख्यानमा ती भाव र विचारहरूमा के कस्तो परिवर्तन, विस्तार वा गहिराइ आएको छ भन्ने कुरा विश्लेषण गर्नु साहित्यिक अध्ययनको महत्त्वपूर्ण पक्ष हो । 'मधेसतिर' कथामा जीवन सङ्घर्ष, आशा, सामूहिकता र मानवीय सम्बन्धलाई मूलभावका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ भने त्यसको विपठित कथा 'जूनको चक्र र बादलको खेल'मा ती भाव र विचारहरूमा उल्लेखनीय रूपान्तरण देखिन्छ । विपठित कथामा पात्रको आत्मबोध, निराशा, व्यक्तिगत अस्तित्वको खोज, र जीवनप्रतिको नयाँ दृष्टिकोण झल्किएको छ । यस खण्डमा, मूल कथा र विपठित कथामा मूलभाव तथा विचारमा कसरी विपठन भएको छ भन्ने पक्षलाई तुलनात्मक रूपमा विश्लेषण गरिएको छ । यसका लागि दुवै कथामा प्रस्तुत भाव, सन्देश, दर्शन र प्रतीकहरूको प्रयोगलाई साक्ष्यका आधारमा तुलनात्मक रूपमा विश्लेषण गरिएको छ ।

'मधेसतिर' कथामा पात्रहरू (विधवा, गोरे, भोटे, धने, बूढो) सामूहिक सङ्घर्षमा छन् । उनीहरू भोक, घरवारविहीनता, सामाजिक पीडा र भविष्यप्रतिको अनिश्चितताबीच पनि आशाको किरण देख्छन् । उनीहरू एकअर्कामा सहारा खोज्छन्, सँगै यात्रा गर्छन् र मधेसलाई उद्धारको भूमि, नयाँ जीवनको प्रतीकका रूपमा हेर्छन् । विधवाले पनि मधेसमा गएर घरजग्गा, परिवार, सन्तानको सपना देखेकी छे । मूल भाव सामूहिकता, सहकार्य, सामाजिक सम्बन्ध र बाह्य आश्रयमा आधारित छ । विपठित कथाले भने पूर्व कथाको मूलभावलाई विपठन गरेको छ ।

> उभिइरहेर उसले तल बगिरहेको सुनकोसीलाई हेरी । सुनकोसीले भनिरहेजस्तो लाग्यो- बाँच्नु छ भने बग्नुपर्छ । जीवनलाई गति दिन गोडालाई पनि गति दिनुपर्छ । विचार र योजनालाई गति दिनुपर्छ ।....उसलाई घामले भनिरहेजस्तो लाग्यो- बेलाबेलामा बादलले ढाक्छ भनेर मैले उदाउन छोड्नुहुँदैन, प्रकाश दिन छोड्नुहुँदैन । मेरो प्रकाशले जतिसुकै बाक्लो बादललाई पनि छेड्न सक्छ । (२०७६, चैत्र १, *कान्तिपुर*)

प्रस्तुत साक्ष्यमा विधवा गहिरो निराशा, एक्लोपन र भित्री सङ्घर्षमा छे । गोरेको विश्वासघातपछि सामूहिकता र बाह्य सहारा हराएको छ । ऊ आफ्नै अस्तित्व, आत्मशक्ति र जीवनको अर्थ खोज्न बाध्य भएको कुरा देखाइएको छ । यहाँ विधवाले प्रकृतिका तत्त्वहरूसँग (नदी, हावा, घाम) संवाद गरेजस्तो अनुभूति गराइएको छ । सुनकोसीको बहाव, हावाको निरन्तरता, घामको प्रकाश यी सबैबाट ऊ जीवनको

गति, निरन्तरता, पुनर्जागरण र आत्मबलको सन्देश लिएकी छ । आशा, बाह्य सहारा वा सामूहिकताको प्रतीक छैन बरु भित्री आत्मबोध, प्रकृति-प्रेरणा र व्यक्तिगत अस्तित्वको खोजमा रूपान्तरित भएको छ । यो विपठनले मूल कथाको सामूहिकता, सामाजिक सम्बन्ध र बाह्य आश्रयमा आधारित आशालाई पूर्ण रूपमा व्यक्तिगत, आत्मकेन्द्रित र अस्तित्ववादी चिन्तनमा रूपान्तरण गरेको छ । पात्रको जीवनमा निराशा, धोका र पीडा आए पनि प्रकृतिको निरन्तरता, घामको उज्यालो, हावाको बहाव र सुनकोसीको बगाइबाट उसमा आत्मबल, पुनर्जागरण र जीवनप्रतिको सकारात्मक दृष्टिकोण प्राप्त भएको देखाइएको छ । उसको यात्रा बाह्य सहारामा होइन आत्मबल र भित्री प्रेरणामा आधारित छ- बाँच्नु छ भने बग्नुपर्छ, प्रकाश दिन छोड्नुहुँदैन जस्ता अभिव्यक्तिले जीवनको सार निरन्तर सङ्घर्ष, पुनःउत्थान र आत्मनिर्भरता हो भन्ने विचारलाई बल दिएको छ । मूल कथामा रहेको सामूहिकता, सामाजिक सम्बन्ध र बाह्य आश्रयमा आधारित आशा विपठित कथामा गहिरो आत्मबोध, प्रकृति-प्रेरणा र व्यक्तिगत अस्तित्वको खोजमा रूपान्तरण भएको प्रस्तुत साक्ष्यले पुष्टि गरेको छ । पात्रको मनोदशा, जीवनप्रतिको दृष्टिकोण र संघर्षको स्वरूपमा आएको यो परिवर्तनले कथाको मूलभाव तथा विचारमा गहिरो विपठन भएको प्रस्ट देखिन्छ । त्यसै गरी कथाको अन्तिम अनुच्छेदमा आएको विधवाको आत्माभिव्यक्तिले पनि पूर्वकथाको विचार तथा सन्देशलाई विपठन गरेको छ ।

> एकाएक अनुहारको बादल फाट्यो र उसको अनुहारमा पूर्णिमाको जून उदायो ।
> ठीक त्यही बेला गोरेले गहना र रुपैयाँ चोरेर भागेपछि आफू रुँदै गर्दा बूढोले सम्झाएको सम्झिई, ‘किन रोएकी नानी ? चोरिने कुरा चोरियो । मधेसमा केही उपाय भैहाल्छ । तिमीले पोइ पनि पाउँछयौ । तिम्रो घर पनि हुन्छ । नआत्तियौ, लौ हिंड ।’
> उसलाई लाग्यो, बूढोले त्यतिबेला ठीकै भनेको रैछ। मेरो जीवन त मधेसमा बूढोले भनेजस्तै भयो । तर, बूढोको जीवन अहिले कस्तो हुँदै होला ? भोटे, धने र गोरेको हाल के होला ? तिनीहरू कहाँ के गर्दै होलान् ? (२०७६, चैत्र १, *कान्तिपुर*)

यस साक्ष्यले मूल कथाको सामूहिकता र बाह्य सहारामा आधारित आशालाई गहिरो व्यक्तिगत अनुभूति, आत्मबोध र स्मृतिमा रूपान्तरण गरेको छ । विधवा एक्लै छे तर जीवनका सबै सङ्घर्ष, धोका, निराशा र पीडा पार गर्दै अन्ततः ऊ आफैंमा नयाँ उज्यालो (पूर्णिमाको जून) भेट्छे । बूढोले उहिल्यै भनेको मधेसमा उपाय भैहाल्छ भन्ने आशावादलाई ऊ स्मृतिमा सम्झिन्छे तर अब त्यो बाह्य सहारा होइन भित्री स्वीकारोक्ति र आत्मशक्तिमा रूपान्तरित भएको छ । उसले आफ्नो जीवनको सार बुझ्न थालेको देखाइएको छ । संसार परिवर्तनशील छ, सम्बन्धहरू टाढा गइसके तर जीवनको यात्रा निरन्तर छ भन्ने तत्त्वबोध विधवामा भएको छ । विधवाको अनुहारमा पूर्णिमाको जून उदाउनु, बादल फाट्नु आदि सबै प्रतीकात्मक छन् । निराशा, एक्लोपन र पीडाको कालो बादल हटेपछि आत्मबोध, स्वीकारोक्ति र नयाँ

आशाको उज्यालो छर्लङ्ग देखिएको छ । प्रस्तुत साक्ष्यले पुष्टि गर्छ कि विपठित कथामा आशा, सहारा र भविष्यप्रतिको विश्वास बाह्य सम्बन्ध र सामूहिकता होइन, आत्मबोध, स्मृति र आत्मनिर्भरता बनेर उदाएको छ । अब विधवाले जीवनका सबै उतारचढाव, विफलता र विछोडलाई आत्मसात् गर्दै आफैंभित्र नयाँ उज्यालो, नयाँ यात्रा र नयाँ शक्ति फेला पार्छे । स्मृतिमा साथीहरू (बूढो, भोटे, धने, गोरे) को खोज, उनीहरूको वर्तमान अवस्थाबारेको सोचाइ यी सबैले जीवनको परिवर्तनशीलता, सम्बन्धको क्षणिकता र आत्मशक्तिको स्थायित्वलाई देखाएको छ ।

३.३.५.४ शैली तथा संरचनामा विपठन

'मधेसतिर' र 'जूनको चक्र र बादलको खेल' कथाबीचको भिन्नता केवल कथानक, पात्र र मूलभावमा मात्र सीमित नभई शैली र संरचनाको तहमा पनि यी दुई कथाले फरक साहित्यिक दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेका छन् । कोइरालाको कथा यथार्थपरक वर्णन र रैखिक संरचनामा आधारित छ भने न्यौपानेको कथा भावनात्मक प्रवाह, प्रतीकात्मक तथा वृत्तात्मक संरचनामा अघि बढेको छ । प्रस्तुत खण्डमा दुवै कथाको शैलीगत र संरचनागत पद्धतिबीचको भिन्नता परीक्षण गर्दै परम्पराको पुनराविष्कारस्वरूप देखिएको विपठनलाई केन्द्रमा राखी विश्लेषण गरिएको छ ।

कथाकार विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाद्वारा लिखित मूलकथा 'मधेसतिर'मा कथाको भाषा सिधा, संवादप्रधान र यथार्थपरक छ । उक्त कथामा पात्रको मनोदशा बाह्य संवाद र घटनाबाट मात्र प्रकट भएको छ भने 'जूनको चक्र र बादलको खेल'मा भाषा अत्यन्तै विम्बात्मक, काव्यात्मक र प्रतीकात्मक छ । पात्रको भावनात्मक अवस्थालाई 'जून' (चन्द्रमा) र 'बादल' जस्ता प्राकृतिक विम्बहरूमा निरन्तर रूपान्तरण गरिएको छ । कथाको सुरुवातमै विधवाको अनुहारमा पूर्णिमाको जून लागेको उल्लेख छ जुन उसको आशा, प्रेम र जीवनप्रतिको सकारात्मक दृष्टिकोणको प्रतीक हो ।

> निदाउनुअघिसम्म विधवाको अनुहारमा पूर्णिमाको जून लागेको थियो। ब्युँझँदा त औंसी पो लागिसकेछ। किनभने राति गोरेले उसको गहना र रुपैयाँ मात्र होइन, जून पनि चोरेर भागिसकेको रहेछ।... फेरि बादल फाट्यो। एकाएक उसको अनुहारमा षष्ठीको जून उदायो।... एकाएक अनुहारको बादल फाट्यो र उसको अनुहारमा पूर्णिमाको जून उदायो। (२०७६, चैत्र १, *कान्तिपुर*)

कथाभरि पात्रको अनुहारमा जूनको आकार फेरिँदै जानु, बीचबीचमा बादल लाग्नु र फाट्नुले पात्रको मनोदशा र भावनात्मक चक्रलाई अत्यन्तै संवेदनशील ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी 'मधेसतिर'को संवाद केन्द्रित र बाह्य यथार्थमा आधारित शैलीका विपरीत 'जूनको चक्र र बादलको खेल'मा पात्रको भित्री द्वन्द्व, आत्मसंवाद र मनोवैज्ञानिक गहिराइलाई विम्ब र प्रतीकमार्फत प्रस्तुत

गरिएको छ । कथामा प्राकृतिक चक्र (जून, बादल, घाम, हावा, पानी) लाई विधवा पात्रको जीवनचक्र र भावनात्मक उतारचढावसँग जोडिएको छ । यसले नेपाली कथामा एक नवीन शैलीको विकास गरेको छ ।

त्यसै गरी 'मधेसतिर' कथाको संरचना रैखिक छ । घटनाहरू एकपछि अर्को बाह्य यात्रामा केन्द्रित भएर अघि बढेका छन् । यसका विपरीत 'जूनको चक्र र बादलको खेल'मा कथाको संरचना भावनात्मक चक्र र प्रतीकात्मक अवस्थामाथि आधारित छ । घटनाक्रम बाह्य यात्राभन्दा भित्री यात्रा, भावनात्मक उतारचढाव र आत्म-रूपान्तरणमा केन्द्रित छ । कथाको प्रत्येक मोडमा पात्रको अनुहारमा जूनको आकार फेरिएको छ जुन उसको आशा-निराशा, सम्बन्ध र जीवनप्रतिको दृष्टिकोणसँग प्रत्यक्ष रूपमा जोडिएको छ । कथाको अन्त्यमा विधवाले नयाँ परिवार, घर र सम्बन्ध पाएको देखाइएको छ, तर त्यो यात्रा सपाट नभएर निरन्तर द्वन्द्व, आत्मसङ्घर्ष र प्रतीकात्मक पुनर्जन्मको चक्रमा घुमेको छ । अन्तिम मोडमा जब उसले जीवनमा पुनः आशा, प्रेम र घरबार पाएको देखाइएको छ तब उसको अनुहारमा पूर्णिमाको जून उदाएको छ । यसरी 'मधेसतिर'को परम्परागत रैखिक घटनाक्रमको सट्टा 'जूनको चक्र र बादलको खेल'मा प्रतीकात्मक अवस्थाहरूको शृङ्खला छ । यस्तो प्रयुक्तिले कथालाई बहुआयामिक र गहिरो बनाउँदै पूर्वकथाको संरचनामा विपठन गरेको छ ।

'जूनको चक्र र बादलको खेल'ले 'मधेसतिर'को संवादप्रधान, यथार्थवादी र बाह्य घटनामा केन्द्रित शैली तथा संरचनालाई भत्काएर बिम्बात्मक, मनोवैज्ञानिक, आत्मसंवादी र भावनात्मक चक्रमा आधारित नयाँ शैली र संरचना प्रस्तुत गरेको छ । कथामा पात्रको जीवनचक्र, आशा-निराशा, प्रेम-घृणा र आत्म-रूपान्तरण प्राकृतिक बिम्ब र प्रतीकमार्फत गहिरो रूपमा प्रस्तुत भएको छ । कथानक, पात्र र मूलभावसँगै शैली तथा संरचनामा देखिएको यो विपठनले नेपाली कथा परम्परामा एक नवीन उपलब्धि प्राप्त गरेको छ ।

यस प्रकार दुवै कथाबाट देखिन्छ कि मूल आख्यानको सामूहिकता, आशा र बाह्य सहारामा आधारित जीवन दृष्टिकोण विपठित आख्यानमा गहिरो एक्लोपन, आत्मबोध र आत्मशक्तिमा रूपान्तरण भएको छ । पात्रले निराशा र विछोडबीच पनि प्रकृति-प्रेरणा र भित्री आत्मबलको उज्यालोबाट नयाँ यात्रा सुरु गरेको देखाइएको छ । यसरी विपठित कथाले जीवनका कठिनाइ, निराशा र विफलतालाई आत्मशक्ति, निरन्तरता, पुनर्जागरण र अस्तित्वको खोजमा बदल्दै पाठकलाई निरन्तर अघि बढ्न प्रेरित गरेको छ ।

३.३.६ भत्किँदै किल्लाहरू कथामा विपठन

कथाकार दीनबन्धु शर्मा (२०१८)द्वारा लिखित 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथा कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीको बहुचर्चित कथा 'छिमेकी' कथाको विपठन गरी लेखिएको कथा हो । प्रस्तुत कथा कथाकार शर्माको कथासङ्ग्रह *भत्किँदै किल्लाहरू* (२०७२) मा सङ्गृहित शीर्ष कथाका रूपमा रहेको छ ।

साहित्यिक आख्यानमा विपठनको अध्ययनले मूल कथाको भाव, संरचना र विचारमा समय, समाज र परिवेशसँगै कसरी आमूल परिवर्तन आउँछ भन्ने गहिरो बोध दिन्छ । गुरुप्रसाद मैनालीको 'छिमेकी' कथामा देखिएको छिमेकी सम्बन्ध, सामाजिक एकता, मेलमिलाप र आशावादको भाव नेपाली ग्रामीण समाजको आदर्श चित्र हो । दीनबन्धु शर्माको 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथामा भने त्यही परिवेश, पात्र र स्मृतिलाई लिएर नयाँ समयको विघटनशील, विछोडपूर्ण र अस्तित्ववादी यथार्थ उजागर गरिएको छ । 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथामा परम्परागत छिमेकी सम्बन्ध, पारिवारिक संरचना, पुर्ख्यौली थलो र सामाजिक मूल्यहरू क्रमशः भत्किँदै, टुक्रिँदै र विखण्डित हुँदै गएको देखिन्छ । गाउँ छोडेर सहर, विदेश, अनिश्चित भविष्यतर्फ मान्छेहरू दौडिरहेका छन् । घर, किल्ला, देवता, सम्बन्ध र आशाका आधारहरू भत्किँदै छन् । पात्रहरूबीचको आत्मीयता, सामीप्य र सहकार्यको ठाउँमा एक्लोपन, मोहभङ्ग, विछोड र असन्तुष्टि देखिन्छ । यस खण्डमा 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथाले 'छिमेकी' कथाको मूल भाव, संरचना र विचारलाई कसरी विपठित गर्दै नयाँ समयको विघटन, विछोड र अस्तित्वको प्रश्न उठाएको छ भन्ने पक्षको विश्लेषण गरिएको छ । कथानक, पात्र, मूलभाव र शैली तथा संरचनामा देखिएको विपठनले नेपाली समाजको परिवर्तनशीलता, मूल्य–विघटन र अस्तित्ववादी चिन्तनलाई कसरी प्रकट गरेको छ भन्ने विषयमा तर्क र साक्ष्यका आधारमा चर्चा गरिएको छ । यसरी विपठनको अध्ययनले दुई कथाबीचको भिन्नतालाइ मात्र नदेखाई समग्र नेपाली समाजको ऐतिहासिक, सांस्कृतिक र मनोवैज्ञानिक परिवर्तनलाई समेत प्रकट गर्दछ ।

३.३.६.१ कथानकमा विपठन

कथानक कुनै पनि आख्यानको मेरुदण्ड हो । यसले पात्र, परिवेश र घटनाक्रमलाई जीवन्त बनाएको हुन्छ । गुरुप्रसाद मैनालीको 'छिमेकी' कथामा ग्रामीण समाजको आत्मीयता, छिमेकी सम्बन्ध, मेलमिलाप र सामाजिक सद्भावको आदर्श चित्रण पाइन्छ । यही परिवेश र स्मृतिलाई लिएर दीनबन्धु शर्माको 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथामा भने कथानकमा आमूल परिवर्तन देखिन्छ । मूल कथामा जहाँ विग्रह र झगडापछि पनि मेलमिलाप, पुनर्मिलन र सामाजिक पुनर्संरचनाको आशावादी अन्त्य छ । विपठित कथामा भने विछोड, विघटन, एक्लोपन र निरन्तर परिवर्तनको यथार्थ छ । 'भत्किँदै किल्लाहरू'मा गाउँका घर, किल्ला, देवता, सम्बन्ध र आशाका आधारहरू भत्किँदै, टुक्रिँदै र विखण्डित हुँदै गएका छन् । कथानकमा स्थायित्वको साटो विछोड, विघटन र अस्तित्वको प्रश्न छ । परम्परागत छिमेकी, परिवार र सामाजिक संरचना क्रमशः कमजोर, अर्थहीन र अप्रासङ्गिक बन्दै गएका छन् । पात्रहरू गाउँ छोडेर सहर, विदेश, अनिश्चित भविष्यतर्फ दौडिरहेका छन्; सम्बन्ध र मूल्यहरूमा स्थायित्वको साटो अस्थिरता र अनिश्चय छ । यस खण्डमा, 'छिमेकी' र 'भत्किँदै किल्लाहरू' दुवै कथाको कथानकमा देखिएको विपठनलाई सशक्त साक्ष्य र विश्लेषणका आधारमा अध्ययन गरिएको छ । कथानकमा आएको यो परिवर्तनले नेपाली समाजमा समय, संस्कृति र सम्बन्धको गहिरो रूपान्तरणलाई

कसरी प्रकट गरेको छ भन्ने पक्षमा विशेष ध्यान दिइएको छ । प्रस्तुत कथामा मूल कथाका विपरीत छिमेक र परिवारबीचको सम्बन्धमा विघटन, बिरानोपन र निराशा देखाइएको छ ।

छोरीकोt जात केही गरे आफ्नो हुँदैन ।' अझै बोलिरह्यो, 'पुर्खाले नजानेरै भनेका हुन् त, अर्काको नासो गलाको पासो ?' ...'छोरो–छोरो भन्छौ, खै तिम्रो छोरो फर्किएन क्यारे' ...
'गओ, माँमरो, आन्द्राँघुसो ।' ...
'गयो माया मऱ्यो आन्ध्र प्रदेशमा घुस्यो ।' (२०७२, पृ.१९-२०)

'छिमेकी' कथामा छिमेकीबीच झगडा भए पनि अन्ततः मेलमिलाप, सहकार्य र आपसी भरोसा कायम भएको देखिन्छ । तर 'भत्किँदै किल्लाहरू'मा छोरीप्रतिको अविश्वास, छोराप्रतिको निराशा, परिवारभित्रको बिरानोपन र विछोडले कथानकमा गहिरो विपठन देखाएको छ । छिमेकी, परिवार, सन्तानलगायतका सबै सम्बन्धमा पात्रहरूमा आशाको साटो मोहभङ्ग र निराशा व्याप्त भएको देख्न सकिन्छ । पात्रमा परम्परागत मेलमिलापको स्थिति भङ्ग भएको छ । त्यसैगरी मूल कथा 'छिमेकी'मा धनजिते र गुमानेको झगडापछि एकापसमा माफी र मेलमिलापको स्थितिले कथाको समापनलाई सकारात्मक बनाएको स्थितिका विपरीत 'भत्किँदै किल्लाहरू'मा एकापसका वैमनस्यता झनै गहिरो तहमा विकसित भएको सन्दर्भलाई देखाइएको छ ।

'के को कटाच्छे हो ?'
'केको हुनु ? उहिलेको कुरा बिर्सिस् ? धनजितेको धानको बीउ गुमानेको गोरुले चरिदिएको ?'
'अनि त्यो त मिलाएका हैनन् र मैनाली बुढाले ?'
'त्यही मिलेर त अहिले नमिलेका नि !' ...
'धनजिते मरेछ । ... गुमाने मलामी पनि गएन रे । ... धनजितेको छोराले आफ्नी छोरी उडाइदिएको उसको रिस मर्दै मरेन रे ।' (२०७२, पृ.२१)

यहाँ म पात्रले पुरानो परिवेशलाइ स्मरण गरिरहेको सन्दर्भमा भएको संवादले गुमाने र धनजितेबीच फाटो आउनाको नयाँ कारणका बारेमा चर्चा भएको छ । धनजितेको छोरा र गुमानेकी छोरीबीच प्रेमसम्बन्ध हुनु, गुमानेकी छोरीले पेट बोक्नु र अन्ततः धनजितेको छोराले गुमानेकी छोरी टिपेर गाउँ छोड्नुले कथाको घटनाक्रममा भएको परिवर्तन र विकासलाई स्पष्ट गर्छन् । त्यतिमात्र नभएर धनजितेको छोराले आफ्नी छोरी टिपेर लगेको झोकमा धनजिते मर्दा गुमाने मलामी पनि नगएको प्रसङ्गले मूल कथाले छाडेको 'ज्यूँदाको जन्ती मर्दाको मलामी' भन्ने छिमेकीको महत्त्व र मेलमिलापको अनिवार्यतालाई भञ्जन गरेको छ । 'छिमेकी' मा झगडापछि मेलमिलाप, माफी र सामाजिक पुनर्संरचना हुन्छ भने 'भत्किँदै किल्लाहरू' मा उही घटना स्मृतिका साथमा देखिएको नयाँ परिदृश्यबाट वर्तमानमा मेलमिलाप होइन, रिस, विछोड र सम्बन्धको अन्त्य मात्र बाँकी देखिएको छ । गुमानेको रिस मर्दै नमरेको

र मलामी समेत नगएको प्रसङ्गले कथानकमा मेलमिलापको साटो विछोड र कटुता स्थायी बनेको देखाइएको छ । 'भत्किँदै किल्लाहरु'मा सामाजिक मूल्य, मान्यता, विश्वास र आदर्शहरू पनि भत्कँदै गइरहेको र परिवर्तन भइरहेको यथार्थलाई देखाइएको छ ।

> 'पोहोर साल त्यहाँ रहेको कोटघर भत्कियो भाइ । त्यहाँ मूर्ति थियो एउटा, कसैले पूजा गर्थे पनि । पछि पूजा रोकियो । पोहोर कोटघर भत्किँदा त्यो मूर्ति पनि ढल्यो । अजम्मरी कोही रहेनछ भाइ, कोही पनि रहेनछ अजम्मरी, देवता भनेको त्यो मूर्ति पनि ढल्यो । होइन अचम्मै भएको छ यो ठाउँलाई, यहाँ बस्न चाहने कोही छैन, सित्तैमा घर छोडेर हिँडेका छन् मान्छेहरू, घर धुवाँरिदिनेसम्म मान्छे छैन, एकएक घरहरु भत्किँदै छन्- पितापुर्खाले रोजेको यो ठाउँ, हाम्रा निम्ति जोगाड गरिछाडेका किल्लाहरु ।' (२०७२, पृ.२५)

कथामा समयको परिवर्तनशील चक्रमा हरेक कुरा परिवर्तन भइरहेको र कुनै समयको केन्द्र भत्कँदै गइरहेको यथार्थलाई प्रस्तुत गरिएको छ । 'छिमेकी' कथामा गाउँ, घर, पुर्ख्यौली थलो, देवता र परम्परा स्थायित्व, आश्रय र सामाजिक एकताका आधारका रूपमा देखाइएको छ भने 'भत्किँदै किल्लाहरू'मा घर, किल्ला, देवता, मूर्ति सबै भत्किँदै, ढल्दै, अर्थहीन बन्दै गएका छन् भन्ने कुरा देखाइएको छ । कथानकमा स्थायित्वको साटो विघटन, विछोड र विफलताको यथार्थ छ । मूर्तिको पूजा रोकिनु र देवता नै ढल्नु सांस्कृतिक पतनको सूचक हो । यसले पुरानो सामाजिक-सांस्कृतिक विश्वास र परम्पराको क्षयलाई जनाउँछ, जुन 'छिमेकी' कथामा सामाजिक सद्भाव र परम्पराको संरक्षण थियो । गाउँमा मानिसहरूको पलायन र सुनसानले सामाजिक सम्बन्ध र मेलमिलापको अन्त्यलाई दर्शाएको छ साथै आधुनिकता र प्रवासले पुरानो गाउँ, परिवार संरचनामा पारेको प्रभावलाई देखाएको छ । 'छिमेकी' कथामा गाउँ र परिवार स्थिर छन्, यहाँ ती संरचनाहरू कमजोर हुँदै गएका छन् । 'छिमेकी'मा गाउँ जीवनको केन्द्र र सामाजिक मेलमिलापको स्थल थियो भने यहाँ त्यो अस्तित्व नै सङ्कटमा परेको देखाइएको छ । त्यस्तै 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथाको अन्त्यमा जीवन र समाजको परिवर्तनशीलता र अनित्यतालाई स्वीकार गरिएको छ ।

> म पनि गाउँमा अड्न सकिन र सहरमा घर बनाएँ । मलाई लागेको थियो त्यहाँ सधैँ अडिनेछौँ। तर मेरो छोरो वयस्क पनि नहुँदै त्यही मेरो घर छोडेर अमेरिका हानियो ।
> म रन्थनिएँ ।
> तर म आफूलाई राति अबेरसम्ममा शान्त गर्न सफल भएँ किनभने आकाशमा बालदका बुट्टाहरु बन्दै र भत्किँदै थिए ।
> हिजो बनेकाहरु आज भत्किए, परिवर्तन नै शाश्वत होला । आज भत्किएकाहरु भोलि बन्नेछन्- फेर्दै रूपहरु अर्कैअर्कै ...। (२०७२, पृ.२५)

कथाको अन्तिम अनुच्छेदको रूपमा रहेको प्रस्तुत अंशको मूल स्वरमा जीवन, घर, गाउँ, सम्बन्ध, आश्रय सबैमा स्थायित्वको साटो अस्थिरता, विघटन र परिवर्तनशीलताको अनुभूति देखापरेको छ । म पनि गाउँमा अड्न सकिन र सहरमा घर बनाएँ। मलाई लागेको थियो त्यहाँ सधैँ अडिनेछौँ। तर मेरो छोरो वयस्क पनि नहुँदै त्यही मेरो घर छोडेर अमेरिका हानियो । भन्ने अंशले पुस्ता–पुस्तामा जोगाइएका गाउँ, घर, थलो, परिवार, सम्बन्ध आदित्यादी अब अस्थायी, असुरक्षित र विघटनशील बनेका छन् भन्ने भाव प्रकट गरेको छ ।'छिमेकी' कथामा गाउँ, घर र सम्बन्ध स्थिर, सुरक्षित र पुनर्निर्माणशील थिए; विपत्तिमा पनि मेलमिलाप र पुनःस्थापना सम्भव थियो भने यहाँ त्यो आधार नै हराउँदै गएको देखाइएको छ । पुर्खाको थलो छोडेर सहर, सहरबाट विदेश जाने लहर, सम्बन्ध, आश्रय र उत्तरदायित्वको शृङ्खला टुट्दै गएको स्थितिले पूर्वकथामा रहेको अन्ततः मेलमिलाप, क्षमा र पुनर्मिलनको क्रमलाई यहाँ भने सम्बन्धमा विछोड, मोहभङ्ग र निरन्तर टुटफुटको अवस्थाले विपठन गरेको छ । अन्त्यमा प्रकृतिसँग जीवनको तुलना गरी परिवर्तन नै शाश्वत भएको स्वीकारोक्तीसँगै कथाको समापन भएको छ । 'छिमेकी' कथाले जीवनको चक्र मेलमिलाप र पुननिर्माणसँग सन्दर्भित गरेर अर्थ्याउन खोजेको छ भने 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथाले प्रकृतिको चक्र जस्तै जीवन, सम्बन्ध र समाज पनि निरन्तर बनिरहन्छ, भत्किरहन्छ भन्ने भाव अभिव्यक्त गर्दै अस्थिरता र अनित्यतालाई स्वीकारेको छ।

यस प्रकार 'छिमेकी' कथामा गाउँ, परिवार र छिमेकीबीचको सम्बन्ध स्थिर, मेलमिलापपूर्ण र पुनर्निर्माणशील छ भने यहाँ ती सबै संरचना भत्किँदै, टुक्रिँदै र अर्थहीन हुँदै गएका छन् । 'छिमेकी'मा झगडापछि पनि सामाजिक पुनर्संरचना हुन्छ तर यहाँ परिवार र छिमेकीबीच मोहभङ्ग, टाढोपन र विछोडको स्थिति छ । आधुनिकता र प्रवासले परम्परागत संरचनालाई कमजोर बनाएको छ, जसले कथानकमा नयाँ यथार्थ र चुनौती प्रस्तुत गरेको छ । आशा र निराशाको द्वन्द्वले पात्रको मनोवैज्ञानिक जटिलता देखाउँछ जुन मूल कथाको आशावादभन्दा फरक रूपमा आएको छ । प्रकृति र जीवनको परिवर्तनशीलतालाई जोडेर जीवनको अनित्यतालाई प्रकट गरिएको छ। यही नै कथाको मूलभावमा आएको मूल परिवर्तन हो।

३.३.६.२ पात्रमा विपठन

पात्र वा चरित्रहरू कथाका आत्मा हुन् । पात्रहरूको सोच, व्यवहार, सम्बन्ध, मनोदशा, सामाजिक भूमिका र जीवनप्रतिको दृष्टिकोणमा आएको परिवर्तनले कथाको मूल भाव, संरचना र सन्देशलाई पृथक् बनाउँछ। गुरुप्रसाद मैनालीको 'छिमेकी' कथामा पात्रहरूबीच आत्मीयता, मेलमिलाप, क्षमा, सामाजिक उत्तरदायित्व र सामूहिकता प्रमुख छ। दीनबन्धु शर्माको 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथामा भने ती पात्रहरूकै सम्बन्ध, व्यवहार र मनोदशामा आमूल परिवर्तन देखिन्छ- जहाँ आत्मीयता, सहकार्य र मेलमिलापको साटो दूरी, विछोड, मोहभङ्ग, असहयोग, निराशा र अस्तित्वको प्रश्न छ । यस खण्डमा दुवै कथाका पात्रमा देखिएको विपठनलाई साक्ष्य र तर्कसहित विश्लेषण गरी पुष्टि गरिएको छ।

'छिमेकी' कथामा मुख्य पात्रका रूपमा धनजिते र गुमाने रहेका छन् भने सहायक पात्रका रूपमा आसामरु साहु र धर्मानन्द पाध्ये देखिन्छन् । प्रस्तुत 'भत्किँदै किल्लाहरु' कथामा भने पात्रहरूको भूमिका परिवर्तन भएको छ । यहाँ म पात्र मूल पात्रका रूपमा देखिएको छ भने सहायक पात्रका रूपमा काभ्रापाटे देखिएको छ । यिनै दुई पात्रबीचको संवाद, स्मृति र धारणाबाट नै समग्र कथाको घटनाक्रम अगाडि बढेको छ । यसरी पात्रको भूमिकाका आधारमा देखिने यो परिवर्तनले पूर्वकथाका पात्र तथा चरित्रको भूमिकालाई विपठन गरेको छ । कथाका पात्रहरूको सम्बन्ध र व्यवहारमा आएको परिवर्तनले पनि पूर्वकथाका पात्र तथा चरित्रको भूमिकालाई विपठन गरेको छ । 'छिमेकी' कथामा गुमाने, धनजिते, धर्मानन्द, आसामरु जस्ता पात्रहरूबीचको सम्बन्ध, व्यवहार र भावनामा आत्मीयता, मेलमिलाप र सामाजिक सद्भावको गहिरो झल्को पाइन्छ । झगडा, रिस, कटुता भए पनि अन्ततः सहानुभूति, क्षमा र मेलमिलापले सम्बन्धलाई पुनःस्थापित गरेको छ तर 'भत्किँदै किल्लाहरू'मा ती पात्रहरूकै सम्बन्ध, व्यवहार र मनोदशामा आमूल परिवर्तन देखिन्छ । अब त्यो आत्मीयता दूरी, विछोड, मोहभङ्ग, असहयोग र निराशामा परिवर्तित भएको छ ।

> एकछिन रोकिएर फेरि भन्यो, 'त्यसकी आमा पनि बितेपछि एक्लो भएँ भाइ । म छमकट्टै एक्लो ।'
> 'एक्लो कसरी हुन्छौ ? विहे गरेका भएर के भो त । नौ नौ वटी छोरीहरु यही ओल्लोपल्लो गाउँमा छन् तिम्रा, उः आसामरु साहुको हेर त ।'
> (आसामरु साहुलाई आफ्नो पसल प्यारो थियो । त्यसैमा उसले संसार देखेको थियो । उसको जीवनको केन्द्र त्यही पसल थियो, पसलभित्र जीवन, जीवनभित्र पसल मात्र, अविच्छिन्न, अभेद्य भनेको । छोराको विहेपछि पसल पनि छोराले नै जिम्मा लियो । छोराबुहारी पसल भएको घरमा बसे । आफू बुढोघरमा बस्यो । तर छोरो धेरै दिन थामिएन, पसल बेचिदियो र स्वास्नी लिएर विदेसियो ।)
> 'न पसल छ, न छोरो छ ।' मैले नै भनें । (२०७२, पृ.२२)

मूलकथा 'छिमेकी'का विपरीत प्रस्तुत कथामा पात्रहरूमा एक्लोपन र मोहभङ्गको मनोदशा चित्रण गरिएको छ । बुढाबुढीको एक्लोपन, छोराछोरी र परिवारबीचको दूरी, सामाजिक संरचनामा आएको खाडल आदिले यी सबै पात्रको मनोदशामा गहिरो असर पारेका छन् ।'छिमेकी'मा छिमेकी, परिवार सबैले सहारा दिन्छन्, यहाँ ती सबै सम्बन्धमा दूरी, अविश्वास र आत्मकेन्द्रिकता देखिन्छ । आफ्नै छोरा-छोरी, छिमेकी, गाउँ-सबै टाढा छन् र पात्र एक्लो, असहाय र निराश छ । त्यसैगरी पात्रको सामाजिक भूमिका, मूल्य र विश्वासमा आएको क्षयले पनि पात्रको चरित्रलाइ विपठन गरेको छ । मूल कथामा पात्रहरूमा सामाजिक मूल्य, नैतिकता, सहिष्णुता, आदर्श, विश्वास बलियो रूपमा देखाइएको छ भने 'भत्किँदै किल्लाहरू' मा ती मूल्य, विश्वास र आदर्श क्रमशः कमजोर, अर्थहीन र विघटित हुँदै गएका छन् ।

पुख्यौंली सम्पत्ति, व्यवसाय, घर, सम्बन्ध आदिमा क्षय, पतन र विघटन छ । 'छिमेकी'मा पुख्यौंली सम्पत्ति, घर, परिवार, व्यवसाय सामाजिक एकता र उत्तरदायित्वका आधार थिए; यहाँ ती सबै विघटित, अर्थहीन र अस्थायी बनेका छन् । पुख्यौंली थलो, देवता, मूर्ति, घर, किल्ला सबैको विघटनले पात्रहरूको विश्वास, मूल्य र सामाजिक भूमिकामा गहिरो क्षय आएको छ ।

> म पनि गाउँमा अड्न सकिन र सहरमा घर बनाएँ । मलाई लागेको थियो त्यहाँ सधैँ अडिनेछौँ ।
> तर मेरो छोरो वयस्क पनि नहुँदै त्यही मेरो घर छोडेर अमेरिका हानियो ।
> म रन्थनिएँ ।
> तर म आफूलाई राति अबेरसम्ममा शान्त गर्न सफल भएँ किनभने आकाशमा बादलका बुट्टाहरु बन्दै र भत्किँदै थिए । हिजो बनेकाहरु आज भत्किए, परिवर्तन नै शाश्वत होला । आज भत्किएकाहरु भोलि बन्नेछन्-फेर्दै रूपहरु अर्कैअर्कै …। (२०७२,पृ.२५)

कथाको अन्त्यमा पात्रहरूको अन्तिम अवस्था निराशा, एक्लोपन र परिवर्तनशीलताको स्वीकारोक्तिकासाथ समापन भएको छ । 'छिमेकी'मा अन्त्य मेलमिलाप, सामाजिक पुनर्निर्माण र आशावादमा हुन्छ; यहाँ निरन्तर परिवर्तन, विघटन र अस्थिरता जीवनको नियमका रूपमा अभिव्यक्त छ । यस प्रकार छिमेकी' कथाको आत्मीय, मेलमिलापपूर्ण, सामाजिक मूल्यमा आधारित पात्र-चरित्र 'भत्किँदै किल्लाहरू'मा विछोड, मोहभङ्ग, असहयोग, निराशा, अस्थिरता र अस्तित्वको प्रश्नमा रूपान्तरित भएका छन् । पात्रहरूको सम्बन्ध, व्यवहार, सोच, मनोदशा, सामाजिक भूमिका, मूल्य र विश्वास-सबैमा गहिरो विपठन आएको छ । यसरी कथानकमा मात्र होइन पात्रको तहमा पनि 'छिमेकी' को मूल भाव, संरचना र जीवनदर्शनलाई 'भत्किँदै किल्लाहरू'ले आमूल विपर्यासमा रूपान्तरण गरेको छ । यसले नेपाली समाजमा समय, संस्कृति, सम्बन्ध, मूल्य र अस्तित्वको गहिरो परिवर्तनलाई अभिव्यक्त गरेको छ ।

३.३.६.३ मूलभावमा विपठन

कुनै पनि साहित्यिक कृति केवल कथानक र पात्रहरूबाट मात्र सीमित हुँदैन त्यसले व्यक्त गर्ने मूलभाव र विचार नै त्यसको आत्मा हो । मूलभावले कथाको भावनात्मक र दार्शनिक आधार तयार पार्छ भने विचारले त्यस कथाले समाज, जीवन र मानवीय सम्बन्धप्रति के सन्देश दिन्छ भन्ने स्पष्ट गर्छ । गुरुप्रसाद मैनालीको 'छिमेकी' कथामा सामाजिक मेलमिलाप, सहकार्य, क्षमा र आशावादको मूलभाव प्रबल छ । यस कथाले मानवीय सम्बन्ध र छिमेकीपनलाई जीवनको आधार मान्छ र सामाजिक सद्भावनामा विश्वास राख्छ । दीनबन्धु शर्माको 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथामा भने त्यही मूलभाव र विचारलाई लिएर नयाँ यथार्थ प्रस्तुत गरिएको छ । यस कथामा विघटन, विछोड, मोहभङ्ग, निराशा र अस्तित्वको प्रश्न प्रधान बनेका छन् । यहाँ सामाजिक संरचना, सम्बन्ध र मानवीय मूल्यहरू क्रमशः क्षय हुँदै गएका छन् र जीवनको अनित्यतालाई स्वीकार गरिएको छ । यस खण्डमा दुवै कथामा देखिएका

मूलभाव र विचारमा आएको विपठनलाई साक्ष्यका साथ गहिरो विश्लेषण गर्दै नेपाली समाजमा समयसँगै आएको सामाजिक, सांस्कृतिक र दार्शनिक परिवर्तनलाई कसरी कथाले प्रतिविम्बित गरेको छ भन्ने विषयमा चर्चा गरिएको छ।

प्रस्तुत 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथाले पूर्वकथा 'छिमेकी'को मूलभाव तथा विचारभन्दा फरक कोणबाट नयाँ भाव तथा सन्देश प्रक्षेपण गरेको छ। यस कथामा मूल कथामा अभिव्यक्त मेलमिलाप र सामाजिक एकताको मूलभावलाई विघटन गरिएकोछ। 'छिमेकी' कथामा छिमेकीबीचको झगडा, रिस र कटुता अन्ततः मेलमिलाप, क्षमा र सामाजिक एकतामा रूपान्तरण भएको छ। गुमाने र धनजितेबीचको झगडा भए पनि विपत्तिको बेला गुमानेले धनजितेको सेवा गर्छ जसद्वारा मानवता र छिमेकीपनको विजय देखाइएको छ। यसले सामाजिक उत्तरदायित्व, माया-ममता र मेलमिलापको मूलभावलाई प्रकट गरेको छ। 'भत्किँदै किल्लाहरू'मा भने त्यो मेलमिलापको साटो विछोड, कटुता र असहयोग देखिन्छ। धनजिते मरेछ। तिन बर्षपछि म गाउँ आएको थिएँ फेरि। गुमाने मलामी पनि गएन रे। सम्धी त उसले भन्दै भनेनछ। धनजितेको छोराले आफ्नी छोरी उडाइदिएको उसको रिस मर्दै मरेन रे। (२०७२, पृ.२३) भन्ने कथांशले छिमेकीबीचको सम्बन्ध पूर्वकथाले व्यक्त गरे झैँ नरहेको कुरा प्रस्ट गरेको छ। यहाँ छिमेकीबीचको सम्बन्धमा अब मेलमिलाप छैन बरु पुरानो रिस, कटुता र विछोड स्थायी बनेको छ। मूलभावमा आएको यो विपर्यासले सामाजिक संरचना र सम्बन्धमा आएको विघटनलाई देखाएको छ। 'छिमेकी' कथामा गाउँमा फैलिएको विपत्तिपछि पनि पात्रहरूबीच एकापसमा आशा, मेलमिलाप र सामाजिक पुनर्निर्माणको भाव देखिएको छ। अमृत रोपेको ठाउँमा विष फलेको कतै सुनेका छौ ? माटाको भर ढुङ्गो ढुङ्गाको भर माटो, संसार भरैभरमा अडेको छ। यो भरको ताँदो छिन्नेबित्तिकै सबै भताभुङ्ग हुन्छ। भन्ने आसामरुसँग गुमानेको संवादांशले समाजमा आपसी भरोसा, मिलन र पुनःस्थापनाको आशावादलाई बल दिएको छ। 'भत्किँदै किल्लाहरू'मा भने निरन्तर मोहभङ्ग, निराशा र परिवर्तनशीलताको स्वीकृति छ। परम्परा, मूल्य र विश्वासको संरक्षणको सट्टा यस कथामा मूल्य-विघटनको स्थितिलाई देखाइएको छ। 'छिमेकी' कथामा गाउँका थानी, सिमेभूमे, घाटकी देवी र गाउँका भूमेको पूजा गरेको सन्दर्भले परम्परा, विश्वास र सामाजिक संरचनामा समाजको दृढता देखिन्छ। 'भत्किँदै किल्लाहरू'मा भने ती मूल्य, विश्वास र संरचनाहरू क्रमशः भत्किँदै, अर्थहीन बन्दै गएको परिस्थितिलाई देखाइएको छ।

> 'पोहोर साल त्यहाँ रहेको कोटघर भत्कियो भाइ। त्यहाँ कोटघरमा तँ पुगिस् पुगिनस् कुन्नि, आँगनमा मुकुट लगाएको मूर्ति थियो एउटा, कसैले पूजा गर्थे पनि। पछि पूजा रोकियो। पोहोर कोटघर भत्किँदा त्यो मूर्ति पनि ढल्यो।
> अजम्मरी कोही रहेनछ भाइ, कोही पनि रहेनछ अजम्मरी, देवता भनेको त्यो मूर्ति पनि ढल्यो। होइन अचम्मै भएको छ यो ठाउँलाई, यहाँ बस्न चाहने कोही छैन, सित्तैमा घर छोडेर हिँडेका छन् मान्छेहरु, घर धुवाँरिदिनेसम्म मान्छे छैन, एकएक घरहरु भत्किँदै छन्,

पितापुर्खाले रोजेको यो ठाउँ, हाम्रा निम्ति जोगाड गरिछाडेका किल्लाहरु ।' (२०७२, पृ.२५)

प्रस्तुत अंशमा 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथाको मूलभाव र विचारलाई प्रतिबिम्बित गर्ने गहन प्रतीकात्मकता छ । यसले नेपाली समाजमा आएको सामाजिक, सांस्कृतिक र भौतिक विघटनलाई स्पष्ट गरेको छ । कोटघर र देवताको मूर्ति ढल्नुले परम्परागत सामाजिक संरचना र आस्थाको पतनलाई सङ्केत गरेको छ । कोटघर सामूहिक चेतना, निर्णय प्रक्रिया र सांस्कृतिक एकताको प्रतिनिधित्व गर्थ्यो । यसको विघटनले गाउँको सामूहिक पहिचान र साझा मूल्यहरू खण्डित भएको देखाउँछ । मूर्ति ढल्नुले धार्मिक आस्था र सांस्कृतिक अभ्यासको अन्त्यलाई जनाउँछ जुन 'छिमेकी' कथामा पूजा, विश्वास र सामूहिकताको आधार थियो । त्यसैगरी गाउँको सुनसान र घरहरूको खालीपनले आधुनिकता, रोजगारी र शहरीकरणको प्रभावबाट हुने पलायनलाई देखाएको छ । यो 'छिमेकी' कथाको सामूहिक जीवन र सहकार्यको विपरीत हो । जहाँ गाउँले नै आपसी सम्बन्ध र आश्रयको केन्द्र बनाएको थियो । अब गाउँ मानिसविहीन, संस्कृतिविहीन र भावनाहीन बनेको छ । यसले सामाजिक जीवन र परिवेशमा आएको परिवर्तन र विघटनको अवस्थालाई प्रतिबिम्बित गरेको छ । किल्ला भत्किनुले पुस्तादेखि जोगाइएको ऐतिहासिक र सांस्कृतिक धरोहरको अवमूल्यनलाई देखाउँछ । यसले नयाँ पुस्ताको पुरानो मूल्यप्रतिको उदासीनता र आधुनिकताप्रतिको झुकावलाई जनाउँछ । 'छिमेकी' मा पुर्ख्यौली थलो, घर र सम्बन्धलाई संरक्षण गरिएको देखिन्थ्यो तर यहाँ त्यो विरासत नै अस्वीकार गरिएको अवस्था छ ।

आकाशमा बादल फुट्तै, गोलिँदै र फुट्तै थियो,
बादलका केन्द्रहरू बन्दै र भत्किँदै थिए,
मकैका बोटहरू ढल्दै थिए,
धानका बिउहरू उभिँदै थिए, ...
तर म आफूलाई राति अबेरसम्ममा शान्त गर्न सफल भएँ किनभने आकाशमा बादलका बुट्टाहरु बन्दै र भत्किँदै थिए ।
हिजो बनेकाहरु आज भत्किए, परिवर्तन नै शाश्वत होला । आज भत्किएकाहरु भोलि बन्नेछन्, फेर्दै रूपहरु अर्कैअर्कै ...। (२०७२, पृ.२०-२५)

'भत्किँदै किल्लाहरू' कथामा परिवर्तनलाई जीवनको शाश्वत नियम र अस्तित्वको अपरिहार्य सत्यको रूपमा स्वीकार गरिएको छ । बादलका केन्द्रहरू बन्दै र भत्किँदै हुनु, मकैका बोटहरू ढल्दै र धानका बिउहरू उभिँदै हुनुले जीवनको निरन्तर चक्र र परिवर्तनशीलतालाई सङ्केत गरेको छ । यसले जीवन र समाजमा स्थायित्व नभई निरन्तर परिवर्तन र पुनर्निर्माणको प्रक्रियामा रहेको दार्शनिक सत्यलाई प्रकट गरेको छ । प्राकृतिक प्रक्रियाहरू (बादल बन्नु र फुट्नु, बोट ढल्नु र उभिनु) लाई जीवन र समाजसँग जोडेर परिवर्तनको प्राकृतिकता र अपरिहार्यता देखाइएको छ । यसले मानव जीवन र सामाजिक

सम्बन्धहरू पनि अनित्य र परिवर्तनशील हुने सन्देश दिएको छ । यस प्रकार 'छिमेकी' कथाको स्थायित्व, मेलमिलाप र सामाजिक पुनर्निर्माणको आशावादी भावलाई विपरीत गर्दै 'भत्किँदै किल्लाहरू'मा जीवन, समाज र सम्बन्धहरूको अनित्यतालाई स्वीकार गर्ने नयाँ दार्शनिक दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेको छ । यसले परिवर्तनलाई जीवनको शाश्वत नियम र अस्तित्वको अपरिहार्य सत्यका रूपमा स्वीकार गरी नयाँ भाव र विचार प्रवाह गरेको छ ।

३.३.६.४ शैली तथा संरचनामा विपठन

कथाकार दीनबन्धु शर्माद्वारा लिखित 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथाले कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीद्वारा लिखित मूलकथा 'छिमेकी'को विपठन गर्ने सन्दर्भमा कथानक, पात्र र मूलभावका अतिरिक्त कथाको शैली तथा संरचनाका तहमा पनि विपठन गरेको छ । मूल कथा 'छिमेकी' र नयाँ कथा 'भत्किँदै किल्लाहरू विभिन्न साहित्यिक युग र चेतनाका प्रतिनिधि कथाहरू हुन् । दुवै कथाले समाजसँग गहिरो सरोकार राख्छन् तर ती सरोकारको अभिव्यक्तिको शैली र संरचनामा स्पष्ट भिन्नता देखापर्छ । वास्तवमा 'भत्किँदै किल्लाहरु' कथाले 'छिमेकी' जस्तो आदर्शोन्मुख सामाजिक यथार्थवादी कथा संरचनाका आधारमा संरचित तथा बौद्धिक रूपले नियन्त्रणमा राखिएको कथा संरचनालाई भत्काउने काम गरेको छ । प्रस्तुत भागमा शैली तथा संरचनाका तहमा 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथाले छिमेकी कथामा गरेको विपठनलाई विभिन्न साक्ष्यहरू र तिनको विश्लेषणद्वारा पुष्टि गरिएको छ ।

गुरुप्रसाद मैनालीको मूल कथा 'छिमेकी' सरल, औपचारिक र स्पष्ट भाषाशैलीमा लेखिएको छ । पात्रहरूको मनोभाव र सामाजिक अवस्थालाई सहज, सुलभ र व्यवस्थित ढङ्गमा वर्णन गरिएको छ भने लेखनमा भाषिक अनुशासन कायम रहेको छ । विपठित कथा 'भत्किँदै किल्लाहरू'को भाषिक शैली उत्तरआधुनिकतावादी विशेषताले युक्त छ । यस कथामा परम्परित कथनशैलीलाई भञ्जन गर्दै नयाँ संरचना, विम्ब, प्रतीक र बहुस्तरीय अर्थहरूको प्रयोग गरिएको छ । 'छिमेकी'को तुलनामा भाषा जटिल, विम्बात्मक र अमूर्त चिन्तनयुक्त देखिन्छ ।

> 'के भयो त, डाँडाभाटा, झ्यालढोका, दलिन, ढुंगा सबै छोराकै घरका हुन्, माटाले जोडेको मात्र नयाँलाई नयाँ जोडन दिएको, छोराको ठाउँमा छोरी राख्छ, हुँदो रैछ त !'
> 'अब छोरीले पाल्छे भनेर बाँचेको छ, पाल्छे कि फाल्छे, होइन भाइ, छोरीले पालेको कि छोरीलाई पालेको आसामरुले ?'
> 'छोराले पनि त पालेन नि, जे बुझ, तिमीले चाहेको तिमीले बुझ, मैले चाहेको मैले बुझुँला, बुझाइहरु आ–आफ्ना । आसामरुकी छोरीले बुझेको, ज्वाइँले बुझेको, तिमीले बुझेको, आसामरुले बुझेको सप्पै आफ्नै–आफ्ना, सग्लै–सग्ला बुझाइहरु ।' (२०७२, पृ.२२)

मूल कथा 'छिमेकी'को भाषाशैली भावनात्मक र वर्णनात्मक छ भने भत्किँदै किल्लाहरूको भाषाशैली बौद्धिक, दार्शनिक र आत्मचिन्तनवादी छ । त्यसैगरी प्रस्तुत कथामा समय, स्थान र सम्बन्धका यथार्थ वर्णन गर्ने पूर्वकथाको शैलीलाई विचार, अनुभूति र संवेदनाको लहरमा बहने भाषाशैलीको प्रयोग रहेको छ ।

> म पनि गाउँमा अड्न सकिन र सहरमा घर बनाएँ । मलाई लागेको थियो त्यहाँ सधैँ अडिनेछौँ। तर मेरो छोरो वयस्क पनि नहुँदै त्यही मेरो घर छोडेर अमेरिका हानियो ।
> म रन्थनिएँ ।
> तर म आफूलाई राति अबेरसम्ममा शान्त गर्न सफल भएँ किनभने आकाशमा बादलका बुट्टाहरु बन्दै र भत्किँदै थिए । हिजो बनेकाहरु आज भत्किए, परिवर्तन नै शाश्वत होला । आज भत्किएकाहरु भोलि बन्नेछन्, फेर्दै रूपहरु अर्कैअर्कै ...। (२०७२, पृ.२५)

'भत्किँदै किल्लाहरू'ले पूर्वकथाको वर्णन र पात्र चित्रणको शैलीमा पनि विपठन गरेको छ । 'छिमेकी'मा पात्रहरू स्पष्ट रूपमा परिचित छन् । मुख्य पात्रको नैतिक दुविधा, छिमेकीको व्यवहार आदिमा लेखको टिप्पणीजन्य भूमिकाबाट लेखकको दृष्टिकोण स्पष्ट हुन्छ । 'भत्किँदै किल्लाहरू'मा पात्रहरूको उपस्थिति अस्पष्ट छ । उनीहरूको नाम, मनस्थितिको स्थायित्व देखिँदैन भने पात्रहरूप्रति लेखकको दृष्टिकोणसमेत स्थिर छैन । यस कथामा समाख्याता कतै आलोचक, कतै द्रष्टा त कतै केवल निरीक्षकका रूपमा देखापर्छ । यो शैली भन्नु नै मूल कथाको यथार्थवादी चित्रणप्रतिको विपठनात्मक शैली हो ।

यसैगरी 'छिमेकी' कथामा संरचना परम्परागत छ । कथा आरम्भ, उत्कर्ष र अन्त्यको शृङ्खलामा संरचित छ । एउटा घटना वा मानसिक द्वन्द्व वरिपरि घुम्दै अन्त्यमा एउटा स्पष्ट निष्कर्ष दिइएको छ । यसका विपरीत 'भत्किँदै किल्लाहरूमा कुनै सुनिश्चित प्रारम्भ वा अन्त्य छैन । यस कथामा पूर्वदीप्ति, आत्मसंवाद, विम्बात्मक चित्रको प्रयुक्ति स्पष्ट देखिन्छ जसले कथालाई गैर-रैखिक संरचनामा ढालेको छ । कथामा कथाकारको भूमिकाको सन्दर्भमा हेर्दा पूर्व कथामा कथाकार स्वयम् दृष्टि प्रदान गर्दै नैतिकता, जिम्मेवारी, सदाचार,मानवीयता आदिको सङ्केत दिन्छन् र कथामाथि नियन्त्रण कायम गराइएको छ भने 'भत्किँदै किल्लाहरूमा लेखकको अस्तित्व तरल देखिन्छ । कथामा कथाकार कहिले कथाभित्र समाहित भएको देखिन्छ भने कतै पाठकजस्तै बाहिर बसेर निरीक्षण गरिरहेको छ । यस प्रकार लेखकको सर्वज्ञ भूमिकालाई 'भत्किँदै किल्लाहरू'मा भत्काइएको छ । छिमेकी एउटा सुसङ्गत, यथार्थवादी र नैतिक बोध दिने कथा हो । त्यसको शैली र संरचनाले पाठकलाई निश्चित भावभूमिमा उभ्याउँछ भने भत्किँदै किल्लाहरूले त्यो सुनिश्चित भाव भूमिको अस्वीकार गर्दै कथन, संरचना, पात्र र भाषामार्फत् विपठन गर्दछ ।

गुरुप्रसाद मैनालीको 'छिमेकी' कथामा सामाजिक मेलमिलाप, सहकार्य र मानवीय सम्बन्धको पुनर्निर्माणको आशावाद प्रबल छ । झगडा र रिसका बाबजुद पनि अन्ततः छिमेकीबीच माया, क्षमा र

पुनर्मिलन भएको छ । यसले गाउँ र परिवारलाई स्थायी सामाजिक एकताको आधार बनाएको छ । दीनबन्धु शर्माको 'भत्किँदै किल्लाहरू' कथाले भने यही मूलभावका विपरीत सामाजिक विघटन, मोहभङ्ग, विछोड र अस्तित्वको प्रश्नलाई केन्द्रमा ल्याएको छ । यहाँ गाउँ, परिवार, देवता, परम्परा र सम्बन्धहरू क्रमशः भत्किँदै, टुक्रिँदै, अर्थहीन बन्दै गएका छन् । पात्रहरूमा आशा र मेलमिलापको साटो निराशा, एक्लोपन र मोहभङ्ग देखिन्छ । जीवनको स्थायित्व र पुनर्निर्माणको सट्टा परिवर्तन, विघटन र अनिश्चितता स्वीकार गरिएको छ । यसरी 'भत्किँदै किल्लाहरू'ले 'छिमेकी'को सामाजिक सद्भाव र मेलमिलापको आशावादलाई विघटन, विछोड र अस्तित्ववादी चिन्तनमा रूपान्तरण गरी नयाँ युगको यथार्थ र चुनौतीहरूलाई कथामा प्रभावकारी रूपमा प्रस्तुत गर्दै नेपाली समाजमा समयसँगै आएको परिवर्तन र त्यसको प्रतिविम्बलाई प्रष्ट पार्ने काम गरेको छ ।

३.३.७ निष्कर्ष

सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विपठनको अध्ययनले नेपाली कथा साहित्यमा आएको गहिरो शिल्पगत, संरचनागत र विचारगत रूपान्तरणलाई प्रकट गरेको छ । यस अवधिमा लेखिएका कथाहरूले परम्परागत अर्थ, संरचना र पात्रको स्थायित्वलाई चुनौती दिँदै पाठको बहुअर्थ, अन्तरविरोध र अस्थिरतालाई केन्द्रीय विषय बनाएका छन् । छानिएका छ वटा कथाको विश्लेषणबाट विपठन केवल पाठको आलोचना होइन त्यसमा लुकेका नयाँ सम्भावना, अर्थ र दृष्टिकोणको अन्वेषण गर्ने सशक्त प्रक्रिया हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । यी कथाहरूले पूर्वपाठका स्थिर अर्थ, सामाजिक संरचना, मूल्य र सम्बन्धलाई भत्काउँदै नयाँ सामाजिक, सांस्कृतिक र दार्शनिक सन्दर्भमा पाठको पुनर्निर्माण गरेका छन् । हरेक कथामा मूलकथाका पात्र, परिवेश र विचारलाई पुनःपठन र उत्तरपठनका माध्यमबाट नयाँ कोणबाट पुनःपरिभाषित गरिएको छ । परम्परागत कथामा देखिएको पात्रको परनिर्भरता, सामाजिक सीमाबद्धता र निराशालाई नयाँ कथामा आत्मनिर्भरता, विद्रोह, संघर्ष र पुनर्निर्माणमा रूपान्तरण गरिएको छ । यसरी विपठनले नेपाली कथामा नारी अस्तित्व, सामाजिक विघटन, मूल्यविघटन, आधुनिकता र अस्तित्ववादी चिन्तनजस्ता विषयलाई नयाँ गहिराइ र बहसको विषय बनाएको छ । कथानक, पात्र, परिवेश, भाषाशैली, विमर्श आदिमा आएको यो विपर्यासले नेपाली समाजमा समयसँगै आएका राजनीतिक, सांस्कृतिक, आर्थिक र मनोवैज्ञानिक परिवर्तनलाई साहित्यिक रूपमा अभिव्यक्त गरेको छ । कथाहरूले केवल पुरानो अर्थलाई भत्काएका छैनन्, बरु नयाँ अर्थ, सम्भावना र दृष्टिकोणको निर्माणसमेत गरेका छन् । यसले पाठकलाई पाठको एकल अर्थमा सीमित नराखी बहुल अर्थ, बहस र व्याख्याको खुला सम्भावना प्रदान गरेको छ । समग्रमा सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विपठनको प्रयोगले नेपाली कथा साहित्यलाई अन्तर्राष्ट्रिय समकालीन प्रवृत्तिसँग जोड्दै, पाठको बहुअर्थ, अस्थिरता र विमर्शको नयाँ दिशातर्फ डोऱ्याएको छ । यसले नेपाली कथामा सिर्जनात्मक स्वतन्त्रता, सामाजिक-दार्शनिक गहिराइ र साहित्यिक सौन्दर्यको नयाँ आयाम थपेको छ ।

चौथो परिच्छेद
सारांश तथा निष्कर्ष

४.१ सारांश

सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण र विपठन शीर्षकको शोधप्रबन्धलाई चारवटा परिच्छेदमा संरचित गरिएको छ । शोधप्रबन्धको पहिलो परिच्छेदमा शोधपरिचय प्रस्तुत गरिएको छ । यसअन्तर्गत विषयपरिचय, समस्याकथन, शोधको उद्देश्य, पूर्वकार्यको समीक्षा, शोधकार्यको औचित्य, शोधकार्यको सीमाङ्कन, शोधविधि तथा शोधप्रबन्धको रूपरेखालाई समावेश गरिएको छ । यस क्रममा शोधशीर्षकलाई विषयपरिचयमा परिभाषित गरी पूर्वकार्यको समीक्षाका आधारमा शोधसमस्याको निरूपण गरिएको छ। निरूपित समस्यामा आधारित भई शोधउद्देश्य निर्माण, विश्लेषण विधि, सैद्धान्तिक आधार र विश्लेषण ढाँचा तयार पारिएको छ । पूर्वकार्यको अध्ययनबाट प्राप्त प्रमाण र निष्कर्षका आधारमा शोधसमस्याको प्राज्ञिक महत्त्व र औचित्यको स्थापना गरिएको छ । शोधविधिअन्तर्गत सामग्री सङ्कलन विधि र विश्लेषण विधि तथा सैद्धान्तिक ढाँचा र विश्लेषण ढाँचालाई प्रस्तुत गरिएको छ ।

शोधप्रबन्धको दोस्रो परिच्छेदमा सत्तरीको दशकका कथामा विधामिश्रणको अध्ययन गरिएको छ । यस क्रममा विनिर्माण र यसअन्तर्गत रहेको विधामिश्रण सम्बन्धी सैद्धान्तिक अवधारणा प्रस्तुत गर्नुका साथै उक्त सैद्धान्तिक अवधारणाका आधारमा विभिन्न कथामा विधामिश्रणको स्थिति के कस्तो रहेको छ भन्ने कुराको विश्लेषण गरिएको छ । विधामिश्रणअन्तर्गत कविताको मिश्रण, नाटकको मिश्रण र निबन्धको मिश्रण गरी छुट्टाछुट्टै उपशीर्षकमा राखेर छानिएका कथाहरूको साक्ष्यका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ र अन्तमा निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ ।

सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रणको अध्ययनका लागि ज्याक डेरिडाको विनिर्माण सम्बन्धी सिद्धान्तलाई प्रमुख आधार बनाइएको छ र कथाको विश्लेषण गरिएको छ । कथामा कथाइतरका विभिन्न विधाहरू तथा अन्य विधाका विधातत्वको सघन उपस्थितिले परम्परित कथाको शैली तथा स्वरूपलाई भञ्जन गरेको हुन्छ भन्ने तथ्यलाई कथाबाट उधृत उपयुक्त साक्ष्यहरूको विश्लेषणबाट प्रस्तुत गरिएको छ । कथामा कविता, नाटक तथा निबन्धको मिश्रणले कथालाई विनिर्मित कथाका रूपमा स्थापित गरेको र यस प्रकारको मिश्रणले कथाको शैलीगत विविधता, सम्प्रेषणीयता कलात्मक सौन्दर्य र प्रभावकारितालाई थप गहिरो बनाउँदै बिधामिश्रणले कथामा बहुअर्थको सम्भावनालाई खुला राख्दै नेपाली कथा परम्परामा सशक्त नवीनता थप्ने कार्य गरेको निष्कर्ष निकालिएको छ ।

शोधप्रबन्धको तेस्रो परिच्छेदमा सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विपठनको अध्ययन गरिएको छ । यस क्रममा विपठनसम्बन्धी सैद्धान्तिक अवधारणा प्रस्तुत गरी त्यसैका आधारमा कथाको विश्लेषण

गरिएको छ । विश्लेषणलाई सहज तुल्याउन छानिएका हरेक कथाहरूलाई छुट्टाछुट्टै शीर्षकमा राखी कथागत तत्त्वहरू; कथावस्तु, पात्र वा चरित्र, शैली तथा संरचना र मूलभाव तथा विचारमा भएको विपठनको विश्लेषण गरिएको छ । सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा देखिएको विपठनलाई मूलतः कथावस्तु, पात्र र मूलभाव तथा विचारका कोणबाट प्रस्तुत गरिएको छ । विश्लेषित कथाहरूले पूर्वपाठका स्थिर अर्थ, सामाजिक संरचना, मूल्य र सम्बन्धलाई भत्काउँदै नयाँ सामाजिक, सांस्कृतिक र दार्शनिक सन्दर्भमा डोऱ्याएको निष्कर्ष उल्लेख गरिएको छ ।

शोधप्रबन्धको चौथो परिच्छेदमा प्रस्तुत शोधकार्यको परिच्छेदगत सारांश र तिनको निष्कर्षलाई प्रस्तुत गरिएको छ । परिच्छेदगत सारांशमा प्रत्येक परिच्छेदको सार प्रस्तुत गरिएको छ भने निष्कर्षमा शोधसमस्याको समाधानका क्रममा प्राप्त निष्कर्षलाई बुँदागत रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

४.२ प्रमुख प्राप्ति तथा निष्कर्ष

सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विनिर्माणका विभिन्न प्रक्रियाहरूमध्ये विधामिश्रण र विपठन कसरी भएको छ भन्ने मुख्य समस्यामा केन्द्रित भएर प्रस्तुत शोध तयार पारिएको छ । यसको समाधानका लागि २०७० देखि २०७९ सम्म प्रकाशित विभिन्न कथाहरूमध्ये विधामिश्रण र विपठनको सघन उपस्थिति भएका नौ कथाकारका एघार कथाहरूको विश्लेषण गरी विधाविश्रण र विपठनको प्रयोगले कथा विधामा ल्याएको शैलीगत र विचारगत नवीनताको मूल्याङ्कन गरिएको छ । सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण र विपठन शीर्षकको प्रस्तुत शोधकार्य मूल रूपमा दुईवटा समस्यामा केन्द्रित रहेको छ । उक्त समस्याहरूको समाधानार्थ निर्माण गरिएको अवधारणात्मक ढाँचा र तिनको विश्लेषणबाट प्राप्त प्रमुख प्राप्ति बुँदागत रूपमा निम्नलिखितअनुसार रहेका छन् :

(१) सत्तरीको दशकका कथाहरूमा नाटकका तत्त्वहरूको मिश्रणले कथा विधाको पारम्परिक ढाँचाको भञ्जन गर्दै त्यसलाई संवादात्मक, दृश्यात्मक र संवेदनात्मक रूपमा थप प्रभावकारी बनाएको छ । संवादको सघन प्रयोग, समय–स्थानको एकता, क्रियाशील पात्रहरू तथा मञ्चीयता जस्ता नाटकीय विशेषताले कथामा पाठकको संलग्नतालाई गहिरो बनाएको छ । यसले कथा पढ्ने अनुभवलाई नाटक हेर्ने अनुभूतिमा रूपान्तरण गर्दै पाठकलाई कथाको सहयात्रीका रूपमा रूपान्तरण गरेको छ । साथै कथामा प्रयुक्त नाटकीय विशेषता तथा तत्त्वको मिश्रण केवल प्रयोगका रूपमा मात्र नभइ कथाकला र कथागत सौन्दर्य विस्तारको सशक्त प्रक्रियाका रूपमा देखिएको छ ।

(२) सत्तरीको दशकका कथाहरूमा निबन्धात्मक प्रवृत्तिको समावेशले कथालाई विचारप्रधान र आत्मपरक बनाएको छ । यसबाट कथाहरूमा दर्शन, चिन्तन, आत्ममूल्याङ्कन, व्याख्या, तर्क, विश्लेषणको रूप प्रकट भएको देखिन्छ । कथामा निबन्धात्मक शैली घुल्दा कथा केवल

घटनाको बयान नभई विचार विमर्शको मञ्च बन्ने सम्भावना देखाएको छ जसले पाठकीय चेतनालाई जगाउने कार्यसमेत गरेको छ ।

(३) सत्तरीको दशकका कथाहरूमा कवितात्मक तत्त्वको मिश्रणद्वारा गद्यमा लय, प्रतीक, विम्ब र भावनात्मक गहिराइ थपिएको पाइन्छ । कथाभित्र कविता झैँ लयात्मक वाक्य, विम्ब प्रयोग र भाषिक सौन्दर्य आउँदा कथाहरू गहिरो संवेदनात्मक धरातलमा उभिएको देखिन्छ । कथा वर्णनात्मक मात्र नभई लयात्मक, सङ्गीतात्मक र भावप्रधान अभिव्यक्तिको माध्यम बन्न पुगेको छ । यसले पाठकलाई कथाभित्र छिर्ने मात्र होइन, त्यसलाई महसुस र अनुभूत गर्न बाध्य बनाएको छ । यस प्रकार यस्ता कथाहरूले विधागत सीमालाई पार गर्दै कला र भावको उच्च समन्वय प्रस्तुत गरेका छन् ।

यसरी सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रणले पारम्परिक आख्यान संरचनाभन्दा फरक कवितात्मक, निबन्धात्मक र नाटकीय तत्त्वहरूको समावेशी कथालाई शैलीगत विविधता र कलात्मक सौन्दर्य प्रदान गर्नुका साथै कथालाई भावनात्मक, बौद्धिक र संवेगात्मक रूपमा समृद्ध बनाएको, पाठकलाई सक्रिय अर्थ निर्माता बनाएको र यसले नेपाली कथा परम्परामा नवीन साहित्यिक प्रवृत्तिको मार्ग खोल्दै कथालाई बहुअर्थपूर्ण र खुला आख्यानका रूपमा स्थापित गरेको निष्कर्ष प्राप्त भएको छ ।

(१) सत्तरीको दशकका कथाहरूमा पूर्वाख्यान वा परम्परागत सांस्कृतिक, धार्मिक वा पौराणिक आख्यानहरूको पुनर्व्याख्या र पुनर्रचना गर्दै तिनको कथानक संरचना भत्काउने तथा नयाँ दृष्टिकोणबाट प्रस्तुत गर्ने प्रवृत्ति देखा परेको छ, जसले स्थापित अर्थ, नैतिकता र मूल्य प्रणालीप्रति प्रश्न उठाएको छ र कथालाई स्थिर सन्देशवाहक होइन, बहस र पुनर्विचारको खुला मञ्चका रूपमा उभ्याएको छ ।

(२) सत्तरीको दशकका कथाहरूमा पूर्वआख्यानहरूमार्फत स्थापित पात्र तथा चरित्रहरूको हरूको विपठन गर्दै तिनको भूमिकामा उथलपुथल गरिएको पाइन्छ । यसले नायक र खलनायकबीचको सीमारेखा मेटाउँदै सामाजिक–सांस्कृतिक पूर्वमान्यताहरूमा प्रश्न उठाएको छ र पात्रलाई स्थायी पहिचान होइन, परिवर्तनीय चेतनासम्पन्न अस्तित्वको रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । पात्रमा भएको यस्तो विपठनले पात्रकै माध्यमबाट पूर्वाख्यानको अर्थ-सञ्चारमा गहिरो विपर्यास सिर्जना गरेको छ ।

(३) सत्तरीको दशकका कथाहरूमा पौराणिक, सांस्कृतिक वा परम्परागत पूर्वाख्यानहरूसँग गाँसिएका मूलभावहरू धर्म, कर्तव्य, नारी–आदर्श, बलिदान वा नायकत्वजस्ता स्थायी मूल्यहरूलाई प्रश्न गर्दै त्यसको वैकल्पिक दृष्टिकोणमार्फत पुनर्व्याख्या गरिएको छ । यस प्रक्रियाले मूलभाव तथा सन्देशलाई निष्कलङ्क, सार्वभौमिक वा यथार्थ ठान्ने प्रवृत्तिमाथि

चुनौती दिएको छ र पाठकलाई कथामा अन्तर्निहित विचारधारा, सत्ता संरचना र पूर्वधारणाप्रति आलोचनात्मक दृष्टिकोण अपनाउन प्रेरित गरेको छ।

(४) सत्तरीको दशकका कथाहरूले परम्परागत शैली र संरचनालाई तोड्दै आत्मसंवादी, विम्बात्मक, वृत्ताकारीय, बहु-दृष्टिकोणयुक्त, मनोवैज्ञानिक र नारीकेन्द्रित प्रस्तुति अपनाएर कथा लेखनमा भाषिक, दृश्यात्मक र समाख्यान प्रविधिको नवीन प्रयोग गरेका छन्। यसले कथालाई भावनात्मक गहिराइ, आलोचनात्मक दृष्टिकोण र शिल्पगत प्रयोगमार्फत वैकल्पिक चेतनाको उचाइमा पुऱ्याएको छ।

यसरी सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विपठन प्रयुक्तिको अध्ययनले कथालाई शिल्पगत, संरचनागत र विचारगत रूपान्तरणतर्फ डोऱ्याएको देखिएको छ। परम्परागत अर्थ र संरचनालाई चुनौती दिँदै पाठको बहुअर्थ, अन्तरविरोध र अस्थिरतालाई केन्द्रमा राखेको छ। कथामा पात्र, परिवेश र विमर्शलाई नवीन सामाजिक, सांस्कृतिक र दार्शनिक सन्दर्भमा पुनःपरिभाषित गर्दै सिर्जनात्मक स्वतन्त्रता र सामाजिक गहिराइ थपेको, जसको परिणामस्वरूप नेपाली कथा साहित्यले अन्तर्राष्ट्रिय समकालीन प्रवृत्ति पछ्याउँदै बहुआयामिक विमर्श र साहित्यिक सौन्दर्यको नयाँ आयामहरु प्राप्त गरेको छ भन्ने निष्कर्ष प्राप्त भएको छ।

सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण र विपठन शीर्षकको प्रस्तुत शोधकार्यमा विभिन्न कथाकारका २०७० देखि २०८० सम्म प्रकाशित एघार कथाको विश्लेषण गरिएको छ। चार परिच्छेदमा सम्पन्न प्रस्तुत शोधकार्यका लागि विनिर्माण सिद्धान्तलाई प्रमुख सैद्धान्तिक आधार बनाइएको छ भने पाश्चात्य चिन्तक तथा दार्शनिक ज्याक डेरिडाको विनिर्माण प्रक्रियासम्बन्धी विधामिश्रण र विपठनको अवधारणालाई कथा विश्लेषणको प्रमुख ढाँचा बनाइएको छ। गुणात्मक पद्धतिअन्तर्गत विषय विश्लेषण विधिको उपयोग गरिएको प्रस्तुत शोधकार्यमा सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण र विपठनको अध्ययन गरिएको छ। प्रस्तुत शोधकार्यले सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण र विपठनको प्रयोगले कथाको शैलीगत संरचनागत र विचारगत क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण रुपान्तरण ल्याएको निष्कर्ष निकालेको छ। विधामिश्रणले पारम्परिक कथा संरचनालाई भञ्जन गर्दै कवितात्मक, निबन्धात्मक र नाटकीय तत्त्वहरूको समावेशबाट कथालाई शैलीगत विविधता, बहुअर्थपूर्णता र कलात्मक सौन्दर्य प्रदान गर्दै पाठकलाई सक्रिय अर्थनिर्माता बनाउँदै नेपाली कथा परम्परामा नवीन प्रवृत्तिको मार्गप्रशस्त गरेको छ। त्यसै गरी विपठनले कथामा पूर्वपाठका स्थिर अर्थ, सामाजिक संरचना र मूल्यहरुलाई चुनौती दिँदै बहुलअर्थ, अन्तरविरोध र अस्थिरतालाई केन्द्रमा राखेको छ। यसले कथाका पात्र, परिवेश र विचारलाई नयाँ सामाजिक, सांस्कृतिक र दार्शनिक सन्दर्भमा पुनः परिभाषित गरी सिर्जनात्मक स्वतन्त्रता र सामाजिक दार्शनिक गहिराइ थपेको छ। परिणामस्वरूप नेपाली कथा साहित्यले अन्तर्राष्ट्रिय समकालीन प्रवृत्ति पछ्याउँदै बहुआयामिक विमर्श र साहित्यिक सौन्दर्यमा नयाँ आयामहरू

प्राप्त गरेको छ । समग्रमा प्रस्तुत शोधकार्यले सत्तरीको दशकका नेपाली कथामा विधामिश्रण र विपठनको प्रयोगले नेपाली कथा साहित्यमा सशक्त नवीनता र गहन विमर्शको सम्भावना थपेको निष्कर्ष निकालेको छ । यसले नेपाली कथालाई परम्परागत सीमाभन्दा बाहिर निकाल्दै बहुअर्थपूर्ण, खुला र अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा प्रतिस्पर्धी साहित्यिक सिर्जनाको रूपमा स्थापित गरेको छ । यस प्रकार प्रस्तुत शोधकार्यले नेपाली कथाको शिल्प र चिन्तनमा आएको परिवर्तनलाई प्राज्ञिक दृष्टिले पुष्टि गर्दै आगामी अनुसन्धानका लागि नयाँ मार्ग प्रशस्त गरेको छ ।

सन्दर्भ सामग्रीसूची

एटम, नेत्र (२०६७). नेपाली समालोचनामा उत्तरआधुनिकताको सरगर्मी. *भृकुटी, १०*, पृ. २५६-२७६ ।

एटम, नेत्र (२०७४). *सङ्क्षिप्त साहित्यिक शब्दकोश*. काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

गिरी, अमर (२०६७). रूप र सारमा उत्तरआधुनिकतावाद. *भृकुटी, १०*, पृ. १७-४६ ।

गौतम, कृष्ण (२०५९). *आधुनिक आलोचना : अनेक रूप अनेक पठन*. ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

गौतम, कृष्ण (२०६४). *उत्तरआधुनिक जिज्ञासा*. काठमाडौं : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन्स ।

गौतम, कृष्ण (२०६७). *उत्तरआधुनिक संवाद*. काठमाडौं : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन्स ।

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद र अधिकारी, ज्ञानु (२०६९). *नेपाली कथाको इतिहास*. काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद (२०७०). *नेपाली साहित्यमा उत्तरआधुनिक समालोचना*. काठमाडौं : ओरिएन्टल पब्लिकेसन्स हाउस ।

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद (२०७६). निबन्धका प्रकार, *रत्न बृहत् नेपाली समालोचना सैद्धान्तिक खण्ड*. (सम्पा.) राजेन्द्र सुवेदी र लक्ष्मणप्रसाद गौतम). पृ.५०९-५१९. काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद (२०७९). विधाविघटन र विधामिश्रण. *रत्न बृहत् नेपाली समालोचना (भाग ३)*. (सम्पा.) राजेन्द्र सुवेदी र लक्ष्मणप्रसाद गौतम. पृ.१४६-१६२. काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।

घिमिरे, माया (सन् २०२२). *बेली* कथासङ्ग्रहका कथामा विधामिश्रण. *सहयात्रा* ५. पृ. ९७-१०८ ।https://doi.org/10.3126/sahayaatra.v5i1.57159

जप्रेल, कटकबहादुर (सन् २०२३). अग्निदत्त+अग्निदत्त उपन्यासको विपठन. *प्रवासन. १०*, पृ. ६९-७६ ।

जोशी, कमलप्रसाद (२०७०). *फूलको आतङ्क उपन्यासमा विनिर्माण* (अप्रकाशित दर्शनाचार्य शोधप्रबन्ध). त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाली केन्द्रीय विभाग, कीर्तिपुर ।

ढुङ्गाना, शोभाकुमारी (सन् २०२३). दीनबन्धु शर्माका कथामा विनिर्माण. *Cognition*. 5(1).191-202. https://doi.org/10.3126/cognition.v5i1.55441

तामाङ, पेम्पा (२०६९). विनिर्माणवादी समालोचनाको सैद्धान्तिक निरूपण. *रत्न बृहत् नेपाली समालोचना (भाग-३)*. (सम्पा.) राजेन्द्र सुवेदी र लक्ष्मणप्रसाद गौतम. पृ.११९-१३३. काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।

थापा, अर्चना (२०७४). *कठपुतला*. काठमाडौं : अक्षर क्रियसन्स नेपाल ।

थापा, रोशन, नीरव (२०७७). *कोष्ठकभित्र हाँसो*. काठमाडौं : शिखा बुक्स ।

नगरकोटी, कुमार (२०७७). *कल्पग्रन्थ*. काठमाडौं : बुकहिल पब्लिकेसन ।

न्यौपाने, अमर (२०७६, चैत्र १). जूनको चक्र र बादलको खेल. *कान्तिपुर* । https://ekantipur.com/koseli/2020/03/14/158416907269761285.html

पाण्डे, नयनराज (२०७७). *जियरा*. काठमाडौं : फाइनप्रिन्ट बुक्स ।

प्रसाई, इन्दिरा (२०७९, फागुन). बघेनी. *मधुपर्क*. ६४१. पृ. २०-२३ ।

भट्टराई, गोविन्दराज (२०६१). *पश्चिमी बलेंसीका बाछिटा*. काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

भट्टराई, गोविन्दराज (२०६२). *उत्तरआधुनिक ऐना*. काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।

भट्टराई, गोविन्दराज (२०७१). *उत्तरआधुनिक विमर्श*. काठमाडौं : ओरिएन्टल पब्लिकेसन ।

भट्टराई, रमेशप्रसाद (२०६७). डेरिडा र विखण्डनवाद. *भृकुटी, १०*, पृ. ३४१-३६३ ।

शर्मा, कुन्ता (२०७६,असोज १८). फेरि मधेसतिर, *नयाँ पत्रिका* । https://jhannaya.nayapatrikadaily.com/news-details/548/2019-10-05

शर्मा, दीनबन्धु (२०७२). *भत्किँदै किल्लाहरू*. काठमाडौं : सिम्फोनी पब्लिकेसन ।

शर्मा, बिन्दु (सन् २०२२). समकालीन नेपाली कथामा प्रयुक्त कथानकका स्रोत. *Interdisciplinary Research in Education*. *7*(2), 23–36. https://doi.org/10.3126/ire.v7i2.50468

श्रेष्ठ, दयाराम (२०७०). *नेपाली कथा र कथाकार*. काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

सुब्बा, उपेन्द्र (२०७१). *लाटो पहाड*. काठमाडौं : फिनिक्स बुक्स ।

Abrams, M. H. & Harpham, G. G. (2015). *A glossary of literary terms* (11th ed.). USA : Cengage Learning.

Derrida, Jacqes (1976). *Of grammatology* (G. C. Spivak,Trans.). USA : John Hopkins University Press.

Klaus, C.H., Scholes, R., Comley, N.R. & Silverman, M. (1986). *Elements of literature*. (Rev.ed.). New York : Oxford University Press.

Miller, J. Hillis (1991). *Theory now and then*. USA : Duke University Press.

Norris, Christopher (2004). *Deconstruction*. London : Taylor & Francis e-Library.

Olabiyi, Winner, Edwin Frank, James Joyce and Sebastian Joyce. (2024). Genre Blending. *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/385801241_Genre_Blending।

Thompson, Alex (2006). Deconstruction. *Literary theory and criticism*. (Ed.) Patricia Waugh. 298-318. UK: Oxford University Press.