

# उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलका प्रवृत्ति

त्रिभुवन विश्वविद्यालय  
मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय, डीन कार्यालयसमक्ष  
नेपाली विषयमा विद्यावारिधि उपाधिका लागि प्रस्तुत

## शोधप्रबन्ध

शोधार्थी

टीकाराम बुढा

विद्यावारिधि दर्ता नं. : ९/२०६१ माघ सत्र

त्रि.वि. दर्ता नं. : १९३०९-९०

२०८०

## सिफारिसपत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्कायअन्तर्गत नेपाली विषयमा विद्यावारिधि उपाधि हासिल गर्ने प्रयोजनका लागि श्री टीकाराम बुढाले **उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलका प्रवृत्ति** शीर्षकको प्रस्तुत शोधप्रबन्ध हाम्रा निर्देशनमा परिश्रमपूर्वक तयार पार्नुभएको हो । शोधार्थी टीकाराम बुढाको यो मौलिक शोधकार्य हो । आन्तरिक र बाह्य मूल्याङ्कनबाट प्राप्त सुझावअनुसार उहाँले यसको परिमार्जन गर्नुभएको छ । अतः हामी उहाँको यो शोधप्रबन्धलाई अन्तिम प्रतिवेदनका रूपमा सिफारिस गर्दछौं ।

.....

(प्रा.डा. कृष्णहरि बराल)

सहशोधनिर्देशक

.....

(प्रा.डा. देवीप्रसाद गौतम)

शोधनिर्देशक

मिति : २०८०/०९/२९

## प्रतिबद्धता

त्रिभुवन विश्वविद्यालयको मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय डीन कार्यालयमा विद्यावारिधि उपाधिका निमित्त प्रस्तुत उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलका प्रवृत्ति शीर्षकको यो शोधप्रबन्ध मैले सम्पन्न गरेको पूर्णतः मौलिक कार्य हो । मैले यस शोधप्रबन्धको लेखनका क्रममा विभिन्न स्रोतबाट सामग्री सङ्कलन गरी तिनको उपयोग गरेको छु र तीप्रति कृतज्ञ पनि छु । यस शोधप्रबन्धमा प्रस्तुत निष्कर्षलाई मैले यसअघि कहीं पनि कुनै उपाधि अथवा अन्य प्रयोजनमा निमित्त प्रस्तुत गरेको छैन । मैले यस शोध प्रबन्धको कुनै पाठ/अंश, पुस्तक वा पुस्तकको अंशका रूपमा प्रकाशित गरे गराएको छैन । मैले यहाँ प्रस्तुत गरेका यी प्रतिबद्धताका विरुद्ध कुनै प्रमाण भेटिए म त्यसप्रति पूर्णतः जिम्मेवार हुनेछु ।

.....  
टीकाराम बुढा

शोधार्थी

मिति : २०८०/०९/२७

## कृतज्ञताज्ञापन

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायबाट मैले उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलका प्रवृत्ति शीर्षकमा विद्यावारिधि तहको शोधकार्य सम्पन्न गर्दा मलाई आवश्यक सहयोग गर्नुहुने विभिन्न महानुभाव तथा सङ्घसंस्थाहरूप्रति कृतज्ञता प्रकट गर्नु आफ्नो कर्तव्य ठानेको छु ।

प्रस्तुत शोधप्रबन्ध मैले श्रद्धेय गुरु प्रा.डा. देवीप्रसाद गौतमको प्राज्ञिक निर्देशनमा तयार पारेको हुँ । यस शोधकार्यलाई समयमै सम्पन्न गरी मूर्त रूप दिनका लागि मैले उहाँबाट जुन प्रकारको विद्वत्तापूर्ण मार्गनिर्देशन र आत्मीय व्यवहार प्राप्त गरें त्यसका निम्ति सर्वप्रथम म उहाँप्रति हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु । यसरी नै शोधविशेषज्ञका रूपमा रही महत्त्वपूर्ण प्राज्ञिक परामर्श प्रदान गरेर शोधकार्यलाई यथासमयमा सम्पन्न गर्न सहयोग गर्नुहुने आदरणीय गुरु प्रा.डा. कृष्णहरि बरालप्रति हार्दिक कृतज्ञता प्रकट गर्दछु । साथै यस शोधप्रबन्धको प्रविधि मूल्याङ्कनदेखि लिएर आन्तरिक तथा बाह्य मूल्याङ्कनमा सहभागी भई मलाई प्राज्ञिक सुभावा दिनुहुने सबै विशेषज्ञहरूप्रति पनि आभार प्रकट गर्दछु ।

शोधकार्यको मूल्याङ्कनमा सहभागी भई हौसला बढाउनुहुने त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायका डीन प्रा.डा. कुशुम शाक्यप्रति हार्दिक आभार प्रकट गर्दछु । प्राविधिक र प्रशासनिक प्रक्रियामा सहयोग गर्नुहुने सहायक डीन प्रा.डा. दुबिनन्द ढकाल तथा विषम परिस्थितिमा पनि निरन्तर उत्साह जगाई हौसला बढाउनुहुने मेरा आत्मीय सहपाठी मित्र तथा सहायक डीन सह.प्रा.गोविन्दप्रसाद शर्माप्रति हार्दिक आभार व्यक्त गर्दछु । साथै डीन कार्यालयका कर्मचारी मित्रहरूबाट प्राप्त सहयोग पनि अविष्मरणीय रहेकाले उहाँहरू सबैलाई धन्यवाद दिन्छु । विश्वविद्यालय अनुदान आयोग, भक्तपुरलाई पनि धन्यवाद दिन चाहन्छु ।

प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्ने क्रममा विभिन्न सन्दर्भ सामग्री उपलब्ध गराई उत्साह जगाइदिने आदरणीय साहित्यकार उत्तमकृष्ण मजगैयाँ तथा मित्रहरू प्रमोद स्नेही, प्रभाती किरण, पुष्प अधिकारी अञ्जलि, डा.कृष्णराज सर्वहारी, नवीन विभास, तेजविलास अधिकारी तथा सबै गजलकारहरूप्रति पनि म आभार व्यक्त गर्दछु ।

यो शोधप्रबन्ध तयार पार्दा विविध प्रकारको सल्लाह सुभावा दिएर सहयोग गर्नुहुने डा.एम.पी.खरेल, गङ्गा बी.सी., रमेश सुवेदी, सन्तोष श्रेष्ठ, बखतबहादुर थापा, भरत रोदन साउद, भावेश भुमरी, दिल महारा र धनेश्वर पौडेलप्रति म आभार प्रकट गर्दछु । त्यसै गरी कम्प्युटर सेटिङको कार्यमा सहयोग गर्नुहुने 'जी' कम्प्युटर सेन्टर, कीर्तिपुरका मित्र जीतेन महर्जनलाई पनि म धन्यवाद दिन्छु ।

सधैँभरि शिक्षाको उज्यालोतिर लागिरहने प्रेरणा दिएर मलाई आजको यस अवस्थासम्म ल्याइपुऱ्याउनमा मेरा अभिभावकहरूको आशीर्वाद र परिवारका अन्य सदस्यहरूको सद्भाव रहेको छ । यस घडीमा दिवङ्गत बुवा धर्मजीत बुढा, आमा सुना बुढा र दिवङ्गत जेठो दाइ जीतमान बुढा, माहिला दाइ भरत बुढाप्रति म सभक्ति श्रद्धा व्यक्त गर्दछु भने भाइ तुला बुढालाई पनि धन्यवाद दिन्छु । यसैगरी घरायसी कार्यको बोझ आफूले वहन गरेर अध्ययनको वातावरण मिलाइदिने जीवनसाथी राधा, छोरा परिवेश र छोरी अनुभूतिलाई पनि म धेरै धन्यवाद दिन्छु ।

प्रस्तुत शोधकार्य गर्दा सहयोग पुऱ्याउने सङ्घसंस्थाहरूप्रति कृतज्ञता जनाउनु पनि मेरो कर्तव्य ठहर्छ । यस क्रममा जनता विद्यापीठ, बिजौरी दाडले अध्ययन बिदाका लागि सहमति जनाइदिएर तथा नेपाल संस्कृत विश्वविद्यालयले बिदा दिएर मलाई आभारी तुल्याएको छ भने सामग्री सङ्कलनका क्रममा सहयोग उपलब्ध गराउने त्रि.वि. केन्द्रीय पुस्तकालय, कीर्तिपुर, नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान पुस्तकालय, कमलादी, मदन पुस्तकालय, ललितपुर, सर्वोदय पुस्तकालय, घोराही तथा जनता विद्यापीठ पुस्तकालय, बिजौरी अनि महेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस पुस्तकालय, भरतपुर दाडबाट पनि म त्यत्तिकै लाभान्वित भएको छु । यस क्षणमा म ती सबै संस्था र सम्बद्ध पक्षहरूप्रति विशेष आभार व्यक्त गर्दछु ।

अन्त्यमा म यस शोधप्रबन्धलाई आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय, डीन कार्यालयसमक्ष प्रस्तुत गर्दछु ।

शोधार्थी

टीकाराम बुढा

मिति : २०८०/०९/२७

## शोधसार

प्रस्तुत “उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलका प्रवृत्ति” शीर्षकको यो शोधप्रबन्ध विद्यावारिधि उपाधिको प्रयोजनका लागि प्रस्तुत गरिएको हो । समयावधिको दृष्टिले २०३६ सालदेखि हालसम्मको नेपाली गजल उत्तरवर्ती चरणान्तर्गत पर्दछ । यस चरणका गजलहरूलाई विषयवस्तु, संरचना, शैलीशिल्प, भाषाका साथै विविध वैचारिक दर्शनका आधारमा पनि अध्ययन गर्न सकिन्छ । तर अहिलेसम्म उत्तरवर्ती चरणको गजलमा पाइने समग्र प्रवृत्तिबारे विस्तृत अध्ययन हुन सकेको छैन । यस शोधकार्यमा २०३६ सालदेखि २०६० सालभित्र पुस्तकाकार रूपमा प्रकाशित भएगरेका नेपाली भाषाका गजलसङ्ग्रहहरूको अध्ययन गरिएको छ । शोधकार्यमा विषयवस्तु, संरचना र शैलीशिल्पका दृष्टिले यस चरणका गजलहरूमा के कस्ता प्रवृत्तिहरू रहेका छन् भन्ने कुराको मात्र अध्ययन गरिएको छ । यस सन्दर्भमा प्रस्तुत अनुसन्धानको मूल समस्या भनेको विषयवस्तु, संरचना र शिल्पगत प्रयोगका आधारमा उत्तरवर्ती चरणका गजलहरूमा पाइने प्रवृत्तिहरूको विश्लेषण गर्नु रहेको छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा के कस्ता विषयवस्तुहरू प्रयोग भएका छन् र तिनको प्रस्तुति कसरी भएको छ, उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलको संरचना के कसरी निर्माण भएको छ तथा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा के कस्तो शिल्पगत स्वरूप भेटिन्छ भन्ने शोधप्रश्नको समाधानमा यो शोधकार्य केन्द्रित रहेको छ ।

प्रस्तुत शोधको सामग्री सङ्कलन सोदेश्यमूलक नमुना छनौट विधिमा आधारित छ । शोध विषयको प्राथमिक सामग्री उत्तरवर्ती चरणमा प्रकाशित गजलका पुस्तकाकार कृतिहरू हुन् र ती सबैको सूक्ष्म पठन गरी यस शोधका लागि आवश्यक सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । त्यस्तै उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमाथि गरिएका अध्ययन, अनुसन्धान र स्वतन्त्र आलेखका साथै अन्य सैद्धान्तिक सामग्रीहरूलाई द्वितीयक सामग्रीका रूपमा लिइएको छ । यस शोधकार्यमा शोधसमस्या अनुरूप शोधशीर्षकसम्बद्ध विषय, संरचना र शैलीशिल्पको अवस्था, तदनुरूप सामग्री विश्लेषणको ढाँचा निर्माण र सोही ढाँचाअनुरूप शोध कृतिहरूबाट सामग्री सङ्कलन र वर्गीकरण गरी सम्बद्ध सामग्रीको व्यवस्थित अध्ययन गरिएको छ ।

विषयवस्तु कुनै पनि साहित्यिक सिर्जनाका लागि एउटा अनिवार्य पक्ष हो । गजलको सिर्जनाका लागि पनि यो प्रमुख आधार हो । यसका साथै गजलका केही आफ्नै मौलिक संरचनागत पक्षहरू पनि रहेका हुन्छन् । मतला, काफिया, रदिफ, मकताजस्ता पक्षहरूले गजललाई कविताका अन्य उपविधाभन्दा पृथक पहिचान दिलाएका हुन्छन् । यसका साथै गजल गेय विधा भएकाले यसमा लयको भूमिका पनि प्रमुख रहेको हुन्छ । यसमा शास्त्रीय बहर र आक्षरिक लय दुवैको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । गजल कविता विधाको एउटा प्रमुख उपविधा भएकाले यसमा मूलतः बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारजस्ता शैलीशिल्पहरूको भूमिका

महत्त्वपूर्ण रहेको हुन्छ । समान गुणका आधारमा दृश्य वा अदृश्य अन्य कुनै वस्तुको कल्पना गरी प्रतिबिम्बका रूपमा राखिएको वस्तु वा चिन्तु प्रतीक हो । प्रतीकलाई सामान्यतया परम्परित, व्यक्तिगत, विश्वव्यापी र स्थानीय गरी चार प्रकारले वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ । यसै गरी सामान्यतया बिम्ब भनेको सर्जकको मानसपटलमा रहेको मानसिक तस्बिरलाई मूर्तता प्रदान गर्ने चित्रात्मक भाषा हो । दृश्य बिम्ब, स्वाद बिम्ब, गन्ध बिम्ब, श्रव्य बिम्ब र स्पर्श बिम्ब गरी यसका पाँच प्रकार छन् । साथै अलङ्कार भनेको अर्थगत र शाब्दिक चमत्कारद्वारा कुनै पनि विषय वा भावलाई सुन्दर रूपमा व्यक्त गर्ने कला हो । शब्दालङ्कार र अर्थालङ्कार गरी यसका दुई प्रकार छन् । यसरी गजलको शिल्प निर्माणका सन्दर्भमा अलङ्कारको भूमिका समेत महत्त्वपूर्ण रहेको हुन्छ ।

यो शोधप्रबन्ध गुणात्मक ढाँचाको अध्ययन हो । यसमा विभिन्न आधारबाट प्राप्त तथ्यको विश्लेषण गरी निष्कर्षमा पुग्ने काम गरिएको छ । प्रस्तुत अध्ययनमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजल भनेर २०३६ सालदेखि २०६० सालसम्मका नेपाली भाषामा लेखिएर प्रकाशित भएका गजलका सङ्ग्रहभित्रका गजलहरूलाई मात्र मानिएको छ । यसो गर्दा नमुना छनौट विधिद्वारा अध्ययन र विश्लेषणका लागि लिइएका गजलका सङ्ग्रहहरूलाई प्राथमिक स्रोत मानेर सामग्री सङ्कलन गरिएको छ भने गजलको सिद्धान्तसँग सम्बन्धित ग्रन्थ र शोधपत्र, अन्य सैद्धान्तिक ग्रन्थ तथा तत्सम्बन्धी भएगरेका व्याख्या विश्लेषणसँग सम्बन्धित सामग्रीहरूलाई द्वितीयक स्रोत मानेर सामग्री सङ्कलन गरिएको छ ।

यो शोधकार्य गुणात्मक प्रकृतिको हुनाले यसमा तथ्यको वर्णन गरेर त्यसको पुष्टिका लागि उदाहरणसमेत दिई विश्लेषण गरेर निष्कर्षमा पुग्ने काम गरिएको छ । यस शोधकार्यमा मूलतः आगमनात्मक विधिको प्रयोगबाट तथ्यको विश्लेषण गरी समग्र निष्कर्ष निकालिएको छ । साथै विश्लेषणका लागि सैद्धान्तिक आधार तयार गर्दा अलगै अध्याय नबनाई सम्बन्धित अध्यायमा चर्चा गर्ने काम भएको छ ।

यो शोधप्रबन्ध जम्मा पाँच अध्यायहरूमा विभाजित छ । पहिलो अध्याय शोधपरिचयका रूपमा रहेको छ भने दोस्रो अध्यायमा उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलका विषयवस्तुगत प्रवृत्ति अध्ययन गरिएको छ । तेस्रो अध्यायमा उत्तरवर्ती चरणका गजलमा विद्यमान संरचनागत प्रवृत्तिको अध्ययन भएको छ भने चौथो अध्यायमा यस चरणका गजलमा पाइने शैलीशिल्पगत प्रवृत्तिको निरूपण गरिएको छ । साथै पाँचौं अध्याय शोधप्रबन्धको अध्यायगत सारांश र निष्कर्ष खण्डका रूपमा रहेको छ ।

उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलले समाजमा विद्यमान राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक, शैक्षिक आदि क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रणलाई उच्च प्राथमिकता दिएका छन् । यस चरणका नेपाली गजलमा प्रेमप्रणय भावको अभिव्यक्ति, मानवीय मूल्य विघटनको चित्रण, सहरी सभ्यताप्रति वितृष्णा र गाउँघरप्रतिको अनुराग, अनिकाल र बेरोजगारी समस्याको उद्घाटन, हिंसा र अशान्तिको विरोध तथा शान्तिको

कामना, सामाजिक न्याय र परिवर्तनप्रति आस्थाजस्ता विषयवस्तुले समेत स्थान पाएका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणका गजलमा काफिया मात्र प्रयोग भएका मतलाका तुलनामा काफिया र रदिफ दुवै प्रयोग भएका मतला धेरै रहेका छन् । कतिपय गजलमा त्रुटिपूर्ण काफिया प्रयोग देखिए तापनि अधिकांश गजलमा काफियाको राम्रो निर्वाह गरिएको छ । यस चरणका अधिकांश गजलमा रदिफको प्रयोग गरिएको छ । धेरै गजलमा छोटो रदिफ प्रयोग भएका छन् भने त्यसपछि मझौला रदिफको प्रयोग पाइन्छ तर यस चरणमा लामो रदिफको प्रयोग सीमित मात्रामा भएको छ । उत्तरवर्ती चरणमा लेखिएका सीमित गजलमा मात्र मकताको प्रयोग गरिएको छ ।

उत्तरवर्ती चरणका अधिकांश गजलहरू आक्षरिक लयमा लेखिएका छन् । तीमध्ये यस चरणमा सबैभन्दा बढी चौध र सोह्र अक्षरका आक्षरिक लय प्रयोग गरिएका छन् । यसै गरी यस चरणका सीमित गजलमा मात्र शास्त्रीय बहरको प्रयोग गरिएको छ । सीमित गजलकारहरूले मात्र गजलमा लयको राम्रो निर्वाह गरेका छन् । यसरी यस चरणको नेपाली गजल लयका दृष्टिले कमजोर रहेको छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सबैभन्दा बढी बिम्बहरूको प्रयोग गरिएको छ । यस क्रममा दृश्य बिम्बहरू धेरै प्रयोग भएका छन् भने अन्य बिम्बहरूको प्रयोग कम मात्रामा भएको देखिन्छ । उत्तरवर्ती चरणका गजलमा सबैभन्दा बढी परम्परित प्रतीक प्रयोग गरिएको छ भने त्यसपछि व्यक्तिगत प्रतीक प्रयोग भएका छन् । यस अवधिमा सबैभन्दा कम विश्वव्यापी प्रतीक प्रयोग भएको पाइन्छ ।

उत्तरवर्ती चरणका गजलमा विभिन्न शब्दालङ्कार र अर्थालङ्कारहरूको प्रयोग गरिएको छ । शब्दालङ्कारमा सबैभन्दा बढी अन्त्यानुप्रास प्रयोग गरिएको छ भने केही मात्रामा सन्देह अलङ्कार, उपमा अलङ्कार, रूपक अलङ्कार अदिको समेत प्रयोग भएको पाइन्छ ।

समग्रमा यस शोधका माध्यमबाट नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरण विषयवस्तु प्रयोगका दृष्टिले व्यापक रहेको तथा शिल्पगत प्रयोगका दृष्टिले मध्यम स्तरको देखिए तापनि विधागत संरचनाका दृष्टिले भने सबल रहेको अन्तिम निष्कर्ष स्थापित गर्ने काम भएको छ ।

# विषयसूची

पृष्ठ

## पहिलो अध्याय शोधपरिचय

|         |                      |    |
|---------|----------------------|----|
| १.१     | विषयपरिचय            | १  |
| १.२     | समस्याकथन            | ४  |
| १.३     | शोधकार्यको उद्देश्य  | ५  |
| १.४     | पूर्वकार्यको समीक्षा | ५  |
| १.५     | शोधकार्यको औचित्य    | २७ |
| १.६     | शोधकार्यको सीमाङ्कन  | २७ |
| १.७     | शोधविधि              | २८ |
| १.७.१   | सामग्री सङ्कलन विधि  | २८ |
| १.७.२   | विश्लेषण विधि        | २९ |
| १.८     | अवधारणात्मक ढाँचा    | २९ |
| १.८.१   | विषयवस्तु            | ३० |
| १.८.२   | संरचना               | ३० |
| १.८.२.१ | मतला                 | ३० |
| १.८.२.२ | काफिया               | ३१ |
| १.८.२.३ | रदिफ                 | ३१ |
| १.८.२.४ | मकता                 | ३२ |
| १.८.२.५ | लय                   | ३२ |
| १.८.३   | शैलीशिल्प र भाषा     | ३३ |
| १.९     | शोधप्रबन्धको रूपरेखा | ३४ |

## दोस्रो अध्याय

### उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलका विषयवस्तुगत प्रवृत्ति

|       |  |    |
|-------|--|----|
| २.१   | परिचय  | ३५ |
| २.२   | मानवीय मूल्य विघटनको चित्रण तथा मानवीय गरिमाको पक्षपोषण    | ३५ |
| २.३   | युगीन विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण                        | ४० |
| २.३.१ | राजनीतिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण           | ४० |
| २.३.२ | सामाजिक-सांस्कृतिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण | ४३ |
| २.३.३ | धार्मिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण            | ४८ |

|       |   |     |
|-------|---|-----|
| २.३.४ | आर्थिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण              | ५१  |
| २.३.५ | गीतसङ्गीत क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण           | ५४  |
| २.३.६ | चलचित्र क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिको चित्रण                | ५६  |
| २.३.७ | शिक्षा क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण              | ५६  |
| २.३.८ | यातायात क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण             | ५७  |
| २.३.९ | कानुनी क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण              | ५८  |
| २.४   | सहरी सभ्यताप्रति असन्तुष्टि र गाउँघरप्रतिको प्रेम           | ५९  |
| २.५   | परिवर्तन र विद्रोहको अभिव्यक्ति                             | ६२  |
| २.६   | द्वन्द्व र अशान्तिको चित्रण तथा शान्तिको कामना              | ६७  |
| २.७   | जीवनसम्बन्धी चिन्तन   | ७२  |
| २.७.१ | आशावादी दृष्टिकोण   | ७२  |
| २.७.२ | निराशावादी दृष्टिकोण  | ७४  |
| २.७.३ | मृत्यु चिन्तन   | ७७  |
| २.८   | राष्ट्रियताको भावना   | ७९  |
| २.९   | जातिवादको विरोध   | ८३  |
| २.१०  | लाहुरे संस्कृतिको पीडा र प्रदेशी बन्नुपर्ने विवशताको चित्रण | ८५  |
| २.११  | प्राकृतिक विनाश, धर्तीको चिन्ता र वातावरण प्रदूषणको चित्रण  | ८७  |
| २.१२  | प्रेमप्रणय भावको अभिव्यक्ति                                 | ८९  |
| २.१३  | राजनीतिक परिवर्तनप्रति असन्तुष्टि                           | ९३  |
| २.१४  | सहिदहरूप्रति सम्मान   | ९५  |
| २.१५  | ईश्वरप्रति आस्था र अनास्था                                  | ९८  |
| २.१६  | विकासप्रति चासो र चिन्ता                                    | १०० |
| २.१७  | बुद्धिजीवीहरूको आलोचना                                      | १०२ |
| २.१८  | समकालीन समयप्रति असन्तुष्टि                                 | १०४ |
| २.१९  | वर्गचेतनाको अभिव्यक्ति                                      | १०५ |
| २.२०  | महिलामुक्तिको प्रसङ्ग                                       | १०७ |
| २.२१  | अतीतप्रतिको मोह   | ११० |
| २.२२  | निष्कर्ष  | १११ |

## तेस्रो अध्याय

### उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका संरचनागत प्रवृत्ति

|          |   |     |
|----------|---|-----|
| ३.१      | परिचय   | ११५ |
| ३.२      | उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मतला प्रयोग     | ११५ |
| ३.२.१    | काफिया र रदिफ दुवै प्रयोग भएको मतला           | ११६ |
| ३.२.२    | काफिया मात्र प्रयोग भएको मतला                 | ११८ |
| ३.३      | उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा काफिया प्रयोग   | ११९ |
| ३.३.१    | सजा मुतबाजी काफिया प्रयोग                     | ११९ |
| ३.३.२    | सजा मुर्तरफ काफिया प्रयोग                     | १२२ |
| ३.४      | उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा रदिफ प्रयोग     | १२६ |
| ३.४.१    | छोटो रदिफ प्रयोग                              | १२७ |
| ३.४.२    | मभौला रदिफ प्रयोग                             | १२९ |
| ३.४.३    | लामो रदिफ प्रयोग                              | १३१ |
| ३.५      | उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मकता प्रयोग     | १३३ |
| ३.५.१    | तखल्लुसको विशिष्ट प्रयोग                      | १३४ |
| ३.५.२    | तखल्लुसको सामान्य प्रयोग                      | १३६ |
| ३.६      | उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सेरहरूको अनुपात | १३८ |
| ३.७      | उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा लयको प्रयोग     | १४४ |
| ३.७.१    | आक्षरिक लयको प्रयोग                           | १४४ |
| ३.७.१.१  | चार अक्षरको लय तथा दुई र चार अक्षरमा विश्राम  | १४५ |
| ३.७.१.२  | छ अक्षरको लय तथा चार र छ अक्षरमा विश्राम      | १४५ |
| ३.७.१.३  | सात अक्षरको लय तथा चार र सात अक्षरमा विश्राम  | १४६ |
| ३.७.१.४  | आठ अक्षरको लय                                 | १४६ |
| ३.७.१.५  | नौ अक्षरको लय                                 | १४९ |
| ३.७.१.६  | दश अक्षरको लय                                 | १५२ |
| ३.७.१.७  | एघार अक्षरको लय                               | १५५ |
| ३.७.१.८  | बाह्र अक्षरको लय                              | १६१ |
| ३.७.१.९  | तेह्र अक्षरको लय                              | १६६ |
| ३.७.१.१० | चौध अक्षरको लय                                | १७२ |
| ३.७.१.११ | पन्ध्र अक्षरको लय                             | १७७ |
| ३.७.१.१२ | सोह्र अक्षरको लय                              | १८३ |

|   |     |
|---|-----|
| ३.७.१.१३ सत्र अक्षरको लय                    | १८८ |
| ३.७.१.१४ अठार अक्षरको लय                    | १९२ |
| ३.७.१.१५ उन्नाइस अक्षरको लय                 | १९६ |
| ३.७.१.१६ बिस अक्षरको लय                     | १९८ |
| ३.७.१.१७ चौबिस अक्षरको लय                   | २०० |
| ३.७.१.१८ अट्ठाइस अक्षरको लय                 | २०१ |
| ३.७.२ शास्त्रीय बहरको प्रयोग                | २०२ |
| ३.७.२.१ बहर रजज मुसम्मन मक्बुजको प्रयोग     | २०९ |
| ३.७.२.२ मुतकारिब मुसम्मन सालिम बहरको प्रयोग | २१० |
| ३.७.३ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यति दोष | २१० |
| ३.८ निष्कर्ष                                | २१३ |

### चौथो अध्याय

#### उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका शिल्पगत प्रवृत्ति

|  |     |
|--|-----|
| ४.१ परिचय  | २१६ |
| ४.२ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा बिम्ब प्रयोग           | २१६ |
| ४.२.१ दृश्य बिम्बको प्रयोग                               | २१८ |
| ४.२.२ स्पर्श बिम्बको प्रयोग                              | २२० |
| ४.२.३ श्रव्य बिम्बको प्रयोग                              | २२१ |
| ४.२.४ स्वाद बिम्बको प्रयोग                               | २२३ |
| ४.२.५ गन्ध बिम्बको प्रयोग                                | २२५ |
| ४.३ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रतीक प्रयोग          | २२७ |
| ४.३.१ परम्परित प्रतीकको प्रयोग                           | २२८ |
| ४.३.२ व्यक्तिगत प्रतीकको प्रयोग                          | २३२ |
| ४.३.३ विश्वव्यापी प्रतीकको प्रयोग                        | २३४ |
| ४.४ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा अलङ्कार प्रयोग         | २३६ |
| ४.४.१ उत्तरवर्ती चरणको गजलमा अर्थालङ्कारको प्रयोग        | २३६ |
| ४.४.२ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा शब्दालङ्कारको प्रयोग | २४५ |
| ४.५ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा भाषा प्रयोग            | २५२ |
| ४.५.१ सरलता  | २५२ |
| ४.५.२ सङ्क्षिप्तता                                       | २५३ |
| ४.५.३ प्रभावकारिता                                       | २५४ |

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| ४.५.४ अभिव्यक्तिको स्पष्टता | २५५ |
| ४.५.५ भाषिक विचलन           | २५७ |
| ४.५.५.१ पदक्रम विचलन        | २५७ |
| ४.५.५.२ वचनमा विचलन         | २५८ |
| ४.५.५.३ विभक्तिमा विचलन     | २५९ |
| ४.५.५.४ शब्द प्रयोगमा विचलन | २५९ |
| ४.५.५.६ कथ्य शब्दको प्रयोग  | २६० |
| ४.६ निष्कर्ष                | २६१ |

### पाँचौँ अध्याय

#### अध्यायगत सारांश तथा निष्कर्ष

|   |     |
|---|-----|
| ५.१ परिचय   | २६३ |
| ५.२ अध्यायगत सारांश                                       | २६३ |
| ५.२.१ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका विषयवस्तुगत प्रवृत्ति | २६३ |
| ५.२.२ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका संरचनागत प्रवृत्ति    | २६५ |
| ५.२.३ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका शिल्पगत प्रवृत्ति     | २६७ |
| ५.३ निष्कर्ष  | २६८ |
| ५.३.१ विषयवस्तुगत प्रवृत्तिसम्बन्धी निष्कर्ष              | २६८ |
| ५.३.२ संरचनागत प्रवृत्तिसम्बन्धी निष्कर्ष                 | २६९ |
| ५.३.३ शिल्पगत प्रवृत्तिसम्बन्धी निष्कर्ष                  | २७० |
| सन्दर्भसूची   | २७१ |

# पहिलो अध्याय

## शोधपरिचय

### १.१ विषयपरिचय

गजल कविताको एउटा लोकप्रिय उपविधा हो । अरबी भूमिबाट आफ्नो यात्रा प्रारम्भ गरेको यस विधाले समयक्रममा फारसी, हिन्दी, उर्दू आदि भाषामा पनि आफूलाई विस्तार गर्न पुगेको देखिन्छ । नेपाली भाषामा गजलको प्रारम्भ मोतीराम भट्टबाट १९४० सालपछि भएको हो । त्यहाँदेखि वर्तमानसम्म आइपुग्दा नेपाली गजलयात्रा विभिन्न आरोहअवरोह हुँदै अगाडि बढेको छ । नेपाली गजलको समग्र यात्रालाई मूलतः पूर्ववर्ती चरण र उत्तरवर्ती चरण गरी दुई चरणमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । पूर्ववर्ती चरण भनेको मोतीराम भट्टदेखि ज्ञानुवाकर पौडेलको आगमनअधिसम्मको समयावधि हो । यसले १९४० सालदेखि लिएर २०३५ सालसम्मको कालावधिलाई समेटेको छ । मोतीराम भट्टको आगमनदेखि लिएर ज्ञानुवाकर पौडेलको आगमनअधिसम्मको कालखण्ड यस चरणभित्र पर्दछ । यस समयावधिमा लेखिएका गजलको विषयवस्तु, शैलीशिल्प र लयमा कुनै उल्लेखनीय परिवर्तन देखिएको छैन । यस चरणमा मोतीराम भट्टका साथै नरदेव पाण्डे 'सुधा', गोपीनाथ लोहनी 'नाथ', रत्नलाल 'रत्न', गजब, मियाँ अम्जद हुसैन 'अन्जान', शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, भीमनिधि तिवारी, उपेन्द्रबहादुर जिगर आदिको योगदान महत्त्वपूर्ण रहेको देखिन्छ । भट्ट, ढुङ्गेल, तिवारी र जिगरले तुलनात्मक रूपमा धेरै गजल लेखेका छन् भने अन्य प्रतिभाका गजल कमै सङ्ख्यामा रहेका छन् । गजलकार जिगर (१९९६) सम्मका अधिकांश गजलकारहरूले शास्त्रीय बहर प्रयोगलाई प्राथमिकता दिएका छन् तर त्यसपछिका गजलकारले त्यसलाई वेवास्ता गरेको भेटिन्छ । यस चरणका गजलकारहरूले मूलतः प्रेमप्रणयजन्य भाव, शासकस्तुति, भक्तिभाव र अंशतः सामाजिक जीवनका आशानिराशाहरूलाई गजलको विषय बनाएका छन् । यसका साथै यस चरणमा सामूहिक गजलसङ्ग्रह *सङ्गीत चन्द्रोदय*, तिवारीको *बयासी गजल*, *बयासी र बिस गजल मेरी* अनि जिगरको *एक सय एक गजल* जस्ता पुस्तकाकार सङ्ग्रह प्रकाशित भएका छन् । तर जिगरपछि भने यस चरणमा कुनै पनि गजलका सङ्ग्रह प्रकाशित भएका छैनन् । यसरी नेपाली गजलको पूर्ववर्ती चरणमा पनि अधिल्लो समय अपेक्षाकृत बढी प्रभावकारी रहेको देखिन्छ । साथै गजलकार जिगरपछिको नेपाली गजल लामो कालखण्डसम्म सुषुप्त अवस्थामा रहेको छ ।

२०३६ सालदेखि हालसम्मको समय नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरण हो । सर्वप्रथम २०३६ सालको *रूपरेखा* मासिक पत्रिकामा गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलको एउटा गजल प्रकाशित भएपछि यस चरणको प्रारम्भ भएको हो । जिगर (१९९६) पछि लामो समय सुषुप्त अवस्थामा रहेको नेपाली गजललाई पौडेलकै समसामयिक भावयुक्त र मौलिक शैलीको

गजलसिर्जनाले सर्वप्रथम पुनर्जागृत गरेको बताइन्छ । सामाजिक सरोकार, समकालीन चेतना र नवीन शैलीशिल्पले यस चरणको नेपाली गजल पूर्ववर्ती चरणभन्दा नितान्त भिन्न रहेको छ । यस अवधिमा तीनवटा ऐतिहासिक राजनीतिक घटनाक्रमबाट नेपाली समाज अति प्रभावित बनेको छ । २०४६ सालको अन्त्यमा पञ्चायती व्यवस्थाको समाप्ति भएर देशमा प्रजातन्त्रको उदय, २०५२ सालदेखिको सशस्त्र सङ्घर्ष तथा २०६२/०६३ सालमा सङ्घीय लोकतान्त्रिक गणतन्त्रको स्थापना यस अवधिमा भएगरेका प्रमुख राजनीतिक घटनाक्रमहरू हुन् । यी ऐतिहासिक राजनीतिक परिघटनाका कारणले नेपाली समाजका हरेक क्षेत्र अति प्रभावित भएका छन् । यसका साथै आजको विश्व परिवेश पनि हिजोभन्दा धेरै परिवर्तन भएको छ । ती सबै घटनाक्रमहरूले नेपाली गजलको सिर्जनाका क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण प्रभावहरू पारेका छन् ।

नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणमा ज्ञानुवाकर पौडेलपछि चालिसको दशकमा मनु ब्राजाकी, ललिजन रावल, धर्मोगत शर्मा तुफान, बूँद राना, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', रवि प्राञ्जल, मुन पौडेल, वियोगी बुढाथोकी, बट्टीलाल निराशा, राममान तृषित, खगेन्द्रप्रसाद बस्याल, कृष्णहरि बराल, दिव्य गिरीजस्ता गजलकारहरू देखिएका छन् । पचासको दशकमा आइपुग्दा अझ धेरै नयाँ नयाँ गजलकार थपिएका छन् । कुमार शिशिर, खड्गसेन ओली, पूर्ण भण्डारी पङ्कज, रासा, व्याकुल पाठक, पदम गौतम, प्रोल्लास सिन्धुलीय, नेत्र एटम, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, आर.बी.फ्लेम, निमेष नेवा, विजय सुब्बा, गोविन्दराज विनोदी, राजेश्वर रेग्मी, कविराज पोखरेल, मधु साश्रु, काशिराम विरस, गोविन्द नेपाल, गोपाल अशक, दिव्य सागर साउद, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', महानन्द ढकाल, नारायण नेपाल, सुदीप गौतम, अमर त्यागी, उत्सव खरेल, रामलाल जोशी, मीनबहादुर थापा मिलन, प्रकाश राजापुत्री, माधव वियोगी, कृसु क्षेत्री, नारद निठुरी, चड्की श्रेष्ठ, रामबहादुर पहाडी, गोपाल पौडेल, शम्भुकुमार मिलन, श्यामप्रसाद शर्मा न्यौपाने, स्वागत नेपाल, शिव प्रणत, भीम खतिवडा, उज्ज्वल जी.सी., रामगोपाल आशुतोष, शशि मरासिनी, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', सुविसुधा आचार्य, देवी नेपाल, उत्तमकृष्ण मजगैयाँ, नारायण सल्यानी, धनराज गिरी, प्रकट पगेनी शिव, बागियान शर्मा, सुशील गौतम आदि यसै अवधिमा देखिएका गजलकारहरू हुन् ।

साठीको दशकपछि नेपाली गजलमा देखिएका प्रतिभाहरूमा छबिलाल कोपिला, रमेश सुवेदी, घनेन्द्र ओझा, होमशङ्कर बास्तोला, प्रभाती किरण, नारायणप्रसाद शर्मा गैरे, भोजराज नादिर, रुद्र ज्ञवाली, निर्मल ढुङ्गाना, अतीत मुखिया, बाबु त्रिपाठी, अञ्जु अञ्जली, राजेन्द्र पौडेल, गीता सापकोटा, दीपक समीप, अनुराग अधिकारी, पुष्प अधिकारी अञ्जली, इन्द्रकुमार विकल्प, लोकेन्द्र बञ्जारा, सुरेश सुमन डाँगी, कृष्ण उदासी, गोर्खे साइँलो, शान्तिराम पोखरेल, ईश्वर बा, युवराज भुजेल, लेखराम सापकोटा, सरोज काफ्ले, खोलाघरे साहिँलो, सरस्वती शर्मा 'जिज्ञासु', भोला धरातल, सुनीता कार्की, सरु काली, विष्णुमाया विभु, विमला केयरलेस, रूपक वनवासी, आवाज शर्मा, पुष्करराज भट्ट, दीपक आचार्य जलन,

सुवासचन्द्र ढुङ्गेल, सरला जोशी, नारायण निराशी, बिक्रम तिमिल्सिना, कृष्णसिंह पेला, सरुभक्त, जय गौडेल, राधा कणेल, श्रीजन श्री, जनक रसिक, दिनमान गुर्मछान दिगु, टीकाराम भण्डारी, ज्योति जङ्गल, घनश्याम पथिक, विद्या निर्दोषी, अविरल ओभ्केल, समीर यात्री, अभागी थेगुवा, रश्मि असफल, निराजन बतास, ऋषि शर्मा सुदामा, धीरेन्द्र प्रेमर्षि, माधव खतिवडा, रेणुका थापा 'सोलु', महेन्द्र चन्द्र महासागर, मनोज काफ्ले आदि प्रमुख रहेका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजल फुटकर रूपमा २०३६ सालपछि प्रकाशनमा आए तापनि पुस्तकाकार कृति भने २०४२ सालपछि मात्र देखिएका हुन् । यस वर्ष ललिजन रावलको *केही गजलहरू* तथा धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को *तुफानका गजलहरू* गरी दुईओटा कृति प्रकाशित भएका छन् । चालिसको दशकमा प्रकाशित अन्य कृतिहरूमा ललिजन रावलको *विरानो ठाँउमा* (२०४६), बद्रीलाल निराशाको *केही गजलहरू निराशाका* (२०४६), रवि प्राञ्जलको *तारिदेऊ न माझी दाइ* (२०४८), धर्मोगत शर्मा *तुफानको देशको माटो दुख्ने गर्छ* (२०४९) र ज्ञानुवाकर पौडेलको *खण्डहर नयाँ नयाँ* (२०४९) रहेका छन् । यसरी यस दशकमा जम्मा छ ओटा कृतिहरू मात्र प्रकाशित भएका देखिन्छन् भने फुटकर सिर्जना गर्ने स्रष्टाहरूको सूची पनि सीमित रहेको छ । पचासको दशकमा भने पाँच दर्जन बढी गजलका पुस्तकाकार कृतिहरू प्रकाशित भएका छन् भने फुटकर सिर्जनामा सक्रिय गजलकार पनि धेरै रहेका छन् । यस अवधिका अधिकांश गजलकारहरूले प्रेमप्रणयजन्य भावका साथै समकालीन समाजमा विद्यमान अन्य विषयहरूलाई पनि गजलमा उच्च प्राथमिकता दिएका छन् । यस अवधिका सीमित गजलमा मात्र शास्त्रीय बहर प्रयोग भएको पाइन्छ भने अधिकांश गजलमा आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको देखिन्छ । गजलकारहरू गजलको विधागत संरचनाप्रति क्रमशः सचेत बन्दै गएका छन् । साठीको दशकपछि नेपाली गजलमा पुराना स्थापित गजलकारका साथै नयाँ पुस्ताका धेरै गजलकारहरूको आगमन भनभन उत्साहप्रद रूपमा बढेर गएको छ । यस अवधिमा आक्षरिक लयमा गजल लेख्ने स्रष्टाहरूको सक्रियताका साथै बहरमा गजल लेख्नेहरूको सङ्ख्या पनि क्रमशः बढिरहेको देखिन्छ । यसले नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणलाई अभि समृद्ध र व्यापक बनाउँदै लगिरहेको छ ।

नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणलाई दोस्रो अध्यायका रूपमा पनि लिन सकिन्छ । गजलकृतिहरूको व्यापक प्रकाशनका दृष्टिले मात्र नभएर गजलकार र पाठकश्रोताहरू दुवैको यस विधाप्रतिका तीव्र आकर्षणका कारणले समेत यो चरण अत्यन्त महत्त्वपूर्ण र प्रभावकारी चरणका रूपमा रहेको छ । विभिन्न क्षेत्रबाट पुस्तकाकार गजलकृतिहरूको निरन्तर प्रकाशन, पत्रपत्रिकाहरूद्वारा गजलविशेषाङ्कहरूको प्रकाशन, गजलप्रधान पत्रिकाहरूको प्रकाशन, गजलगोष्ठीहरूको आयोजना, विभिन्न क्षेत्रमा चलिरहेका गजल अभियान आदिका कारणले पनि यसप्रति धेरैको अभिरुचि बढ्दै गएको छ । यस्तै आज गजलको विकास र उत्थानका

लागि भनेर देशका विभिन्न भूभागमा गजलसम्बन्धी संस्थाहरू पनि क्रियाशील भइरहेका छन् । पछिल्लो समयमा गजलहरूलाई सङ्गीतबद्ध गरेर गाउने र गजलका एल्बम प्रकाशन गर्ने प्रचलन पनि बढेको देखिन्छ । यस चरणमा गजलका बारेमा विभिन्न कोणबाट समीक्षा, समालोचना र टिप्पणीहरू पनि भइरहेका छन् । यी सबै गतिविधिहरूले उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजललाई अझै समृद्ध बनाउँदै लगिरहेका छन् । यसरी नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरण सिर्जना, प्रकाशन, चर्चा र विस्तार सबै दृष्टिले एउटा महत्त्वपूर्ण चरणका रूपमा स्थापित बनेको छ ।

नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरण सिर्जना र प्रकाशनका दृष्टिले निकै महत्त्वपूर्ण कालखण्डका रूपमा रहेको छ । नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणमा संरचनागत सचेतता बढ्दै गएको देखिन्छ । यस चरणका अधिकांश गजलमा गजलको विधागत संरचनामा आवश्यक पर्ने मतला, काफिया, रदिफ तथा लयप्रयोगमा प्रायः ध्यान दिइएको छ भने सीमित गजलहरूमा मात्र मकताको प्रयोग गरिएको छ । यसै गरी शैलीशिल्पका दृष्टिले पनि उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजल उल्लेखनीय रहेको छ । यस चरणका गजलमा विभिन्न बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारहरू प्रयोग गरिएका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा के कस्ता विषयवस्तुहरू प्रयोग भएका छन् र तिनको प्रस्तुति कसरी भएको छ, यस चरणका गजलको संरचना के कसरी निर्माण भएको छ र यस चरणको गजलमा के कस्तो शैलीशिल्पगत स्वरूप भेटिन्छ भन्ने शोधप्रश्नहरूको उत्तर यसमा गरिएको पूर्वकार्य समीक्षाबाट प्राप्त हुनसकेको छैन । यही शोध रिक्तता परिपूर्तिका लागि यो शोधकार्य केन्द्रित रहेको छ । यस शोधमा सोद्देश्य नमुना छनौट विधिद्वारा सामग्रीहरूको सङ्कलन गरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विद्यमान विषयवस्तु, संरचना, र शैलीशिल्पगत प्रवृत्तिको निरूपण गरिएको छ ।

## १.२ समस्याकथन

नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणले आजसम्म आइपुग्दा चार दशक बढी समय व्यतीत गरेको छ । यस अवधिमा धेरै गजलकारहरू नेपाली गजलको सिर्जनामा सक्रिय रहेका छन् । तीमध्ये धेरै गजलकारका एकल र सामूहिक कृतिहरू प्रकाशित भएका छन् । यस चरणका गजलहरू प्राज्ञिक अनुसन्धानका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण रहेका छन् तथा तिनको विश्लेषण विषयवस्तुको प्रयोग, संरचनागत स्थितिका साथै अन्य विभिन्न शैलीगत र वैचारिक दर्शनका आधारमा समेत गर्न सकिन्छ । यस सन्दर्भमा प्रस्तुत अनुसन्धानको मूल समस्या भनेकै विषयवस्तु, संरचना र शिल्पगत आधारमा उत्तरवर्ती चरणका गजलहरूमा पाइने प्रवृत्तिहरूको विश्लेषण गर्नु रहेको छ । यहाँ यिनै मूल समस्यासँग सम्बन्धित निम्नलिखित शोधप्रश्नहरूमा केन्द्रित रही अध्ययन अनुसन्धान गरिएको छ :

- क) उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा के कस्ता विषयवस्तुहरू प्रयोग भएका छन् र तिनको प्रस्तुति कसरी भएको छ ?

- ख) उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलको संरचना के कसरी निर्माण भएको छ ?
- ग) उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा के कस्तो शिल्पगत स्वरूप भेटिन्छ ?

मूलभूत रूपमा यिनै जिज्ञासाहरूमा केन्द्रित रहेर यहाँ नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका गजलमा पाइने प्रवृत्तिहरूको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ ।

### १.३ शोधकार्यको उद्देश्य

नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरण विषयवस्तुको विविधता, संरचनागत सचेतता र शैलीगत प्रयोगका कारणले महत्त्वपूर्ण रहेको छ । यस चरणका गजलमा वैयक्तिक अनुभूतिदेखि लिएर सामाजिक जीवनका विभिन्न विषयवस्तुहरूको व्यापक प्रयोग गरिएको छ । यस चरणका अधिकांश गजलकारहरूले शास्त्रीय बहरभन्दा आक्षरिक लयको प्रयोगमा अभिरुचि देखाएका छन् भने गजलको आधारभूत संरचनागत पक्षप्रति पनि ध्यान दिएका छन् । यसका साथै यस चरणको गजलमा विभिन्न शैलीशिल्प समेत प्रयोग भएका छन् । यस परिप्रेक्ष्यमा उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलमा पाइने मूलभूत प्रवृत्तिहरूको अध्ययन गर्नु अनुसन्धानको मूल उद्देश्य रहेको छ । यससँग सम्बन्धित निम्नलिखित उद्देश्यहरूको परिपूर्तिमा यो अनुसन्धान केन्द्रित रहेको छ :

- क) उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रयुक्त विषयवस्तुहरूको विश्लेषण गर्नु,
- ख) उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विद्यमान संरचनागत अवस्थाको अध्ययन गर्नु,
- ग) उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा पाइने शिल्पगत स्वरूपको मूल्याङ्कन गर्नु ।

### १.४ पूर्वकार्यको समीक्षा

विश्व साहित्यका क्षेत्रमा गजल अरबी भाषासाहित्य र संस्कृतिको देन हो । नेपाली काव्यका क्षेत्रमा आज एउटा प्रमुख उपविधाका रूपमा स्थापित गजलको आरम्भ नेपाली भाषामा मोतीराम भट्टबाट १९४० सालपछि भएको हो । अरबी साहित्यमा सातौँ शताब्दीदेखि आरम्भ भएको गजलको विकासमा अनेकौँ मोडहरू देखिएका छन् । अरबीमा जन्मिए तापनि फारसी भाषामा निकै लोकप्रियता हासिल गरेको गजल उर्दूमा भन्दा व्यापक भएको देखिन्छ । त्यसपछि इतिहासका विभिन्न चरणहरू पार गर्दै वर्तमानसम्म आउँदा यसको विषयवस्तु र लयव्यवस्थामा केही परिवर्तनहरू देखिएका भए पनि आधारभूत संरचनामा खासै भिन्नता देखिएको छैन । संरचनाको मौलिकताकै कारण आज पनि काव्य विधाको यो उपविधा साहित्य जगत्मा अन्य विधाभन्दा पृथक अस्तित्व र पहिचानसहित जीवित रहेको छ ।

नेपाली भाषामा यसको आरम्भ मोतीराम भट्टबाट भएको हो । आजसम्म आइपुग्दा नेपाली साहित्यका क्षेत्रमा गजल काव्य विधाको एउटा अत्यन्त लोकप्रिय उपविधाका रूपमा

स्थापित भएको छ । वस्तुतः आज युवा स्रष्टाहरूका माझमा यसको प्रचार र प्रभाव धेरै देखिन्छ । आजसम्म आइपुग्दा नेपाली गजलका बारेमा विभिन्न अध्ययन, चर्चा र टिप्पणीहरू भएगरेका छन् । यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका प्रवृत्तिहरू अध्ययन गर्ने क्रममा आजसम्म भएगरेका नेपाली गजलसम्बन्धी प्रतिनिधि अध्ययनहरूलाई प्रस्तुत गर्नु आवश्यक देखिन्छ । त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत नेपाली विषयमा गर्न लागिएको प्रस्तुत उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका प्रवृत्ति शीर्षकको विद्यावारिधि शोधकार्यका लागि आजसम्म भएगरेका अध्ययनहरूको सर्वेक्षण र समीक्षालाई यहाँ पूर्वकार्य समीक्षाका रूपमा यसप्रकार उल्लेख गरिएको छ :

चिरञ्जीवी दत्त (२०२५) ले “नेपाली गजलसाहित्य” भन्ने लेखमा मोतीराम भट्टले नरदेव पाण्डे, गोपीनाथ लोहनी, लक्ष्मीदत्त पन्त आदिको मण्डलीले नेपाली गजल क्षेत्रमा पुऱ्याएको योगदानको चर्चा गरेका छन् । दत्तले मोतीरामका केही गजलका सेरहरू उल्लेख गर्दै त्यसको समीक्षासमेत प्रस्तुत गरेका छन् । त्यस्तै उनले शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, भीमनिधि तिवारीको पनि यथास्थानमा चर्चा गरेका छन् । दत्तले ढुङ्गेलले नाटकमा गजल राखेर नयाँ परम्परा बसालेको एवम् तिवारीले आफ्नो भूमिकामा गजल रचना गर्ने विधिको वर्णन गरेर राम्रो काम गरेको उल्लेख गर्दै यसको विकासका लागि गायनमा जोड दिएका छन् । दत्तको लेखमा नेपाली गजलको परम्पराबारे त्यति विशद अध्ययन प्रस्तुत नगरिएको भए तापनि मोतीराम भट्ट आदि गजलकारका बारेमा गरेको टिप्पणी र गजलमा गायनको भूमिकाबारेको परिचर्चा यस शोधकार्यमा उपयोगी रहेको छ ।

भरतराज पन्त (२०३५) ले “नेपाली गजलसाहित्य” भन्ने आफ्नो लेखमा नेपाली भाषामा गजल लेखनका क्षेत्रमा भएका विभिन्न प्रयासहरूको चर्चा गर्दै यस विधाले नेपाली साहित्यको समग्र विकासमा खेलेको भूमिकालाई देखाएका छन् । साथसाथै उनले लेखमा माध्यमिक कालका विभिन्न गजलकारहरूको गजलमा भेटिने विशेषताहरूबारे पनि सङ्क्षेपमा प्रकाश पारेका छन् । पन्तले लेखमा नेपाली गजलको पहिलो चरणका विशेषताबारे उल्लेख गरेका छन् । उनले मूलतः नेपाली गजलको पूर्ववर्ती चरणका प्रवृत्तिबारे चर्चा गरेको भए तापनि उत्तरवर्ती चरणका गजलीय प्रवृत्ति अध्ययन गर्ने क्रममा पन्तको यो लेख उपयोगी रहेको छ ।

रमा शर्मा (२०३८) ले “गजलबारे केही कुरा” भन्ने लेखमा गजल शब्दको अर्थ नै शृङ्गार रससम्बन्धी रचना भएकाले यसमा प्रेम भावनाको चित्रण हुनु स्वाभाविकै भएको बताउँदै त्यसबाहेक गजलमा अन्य विषयलाई पनि व्यक्त गर्न सकिने बताएका छन् । शर्माले लेखमा समाजचित्रण, देशप्रेम, भक्तिभावना आदि विषयका गजलहरू उर्दू साहित्यमा प्रशस्त लेखिएको चर्चा गरेका छन् । शर्माले गजल शब्दको शाब्दिक अर्थ, उर्दू गजलको परम्परा र नेपाली गजलको विकासका बारेमा सङ्क्षिप्त टिप्पणी गर्दै मोतीराम भट्ट नै नेपाली भाषाको पहिलो गजलकार भएको धारणा व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले नेपाली गजलपरम्परामा

सङ्गीत चन्द्रोदयदेखि उपेन्द्रबहादुर जिगरको गजलकृति एक सय एक गजल सम्मको सामान्य चर्चा गर्दै प्रेमप्रणयइतर गजल पनि उर्दू-हिन्दीमा प्रशस्तै लेखिएको उल्लेख गरेका छन् । शर्माको लेखमा प्रस्तुत प्रेमइतर गजल लेखनको परम्परा पुरानो रहेको भन्ने अवधारणा यस शोधकार्यमा समेत उपयोगी रहेको छ ।

घटराज भट्टराई (२०४२) ले “नेपाली गजल : प्रयोग र परम्परा” शीर्षक लेखमा गजल अरबी भाषाको स्त्रीलिङ्गी शब्द भएको धारणा व्यक्त गर्दै नेपालीमा यसको सिर्जना अरबी, फारसी, उर्दू-हिन्दी भाषा हुँदै भएको बताएका छन् । त्यसै गरी उनले उर्दू-हिन्दीको गजल पढेका र सुनेका मोतीराम भट्टले नेपाली भाषामा पनि गजल लेखिनसक्छ भनेर प्रयोग गर्दागर्दै नेपालीमा यसको सिर्जना भएको एवम् तत्कालीन परिवेशले हुर्कन सहयोग पुऱ्याएको बताएका छन् । त्यस्तै पन्तले लेखमा मोतीराम भट्टले हिन्दी र उर्दू गजल परम्पराबाट पाठ सिके पनि नेपाली मान्यता, वातावरण र दृष्टिकोणको ख्याल गरी गजल लेखेको जनाएका छन् । नेपाली गजलको चरण विभाजनका क्रममा यस शोधकार्यमा प्रस्तुत लेख उपयोगी भएको छ ।

ललिजन रावल (२०४५) ले “गजलसम्बन्धी गलत धारणाहरूबारे” शीर्षक लेखमा गजलसम्बन्धी विद्यमान केही गलत धारणाहरूको चर्चा गर्दै गजल एउटा रूप वा विधा भएकाले यसमा शृङ्गारिक मात्रै होइन, जीवनका हरेक पक्षहरूलाई उद्घाटन गर्नुपर्छ भनेका छन् । उनले गजलको सौन्दर्य पक्षलाई बचाएर जीवन र समाजका जुनसुकै विषयहरूमा गजल रचना गर्न सकिने तर्क गरेका छन् । उनले गजललाई प्रेम, रक्सी र नारी अवयवको बयानभिन्न मात्र सीमित गर्न चाहनेहरूले इकबाल, जोक, फिराक, फैज, मजाज, साहिर, कैफी आजमी आदिका गजल पढ्नुपर्ने विचार व्यक्त गरेका छन् । रावलको प्रस्तुत अध्ययन गजलको प्रवृत्तिभन्दा पनि परम्परामाथि केन्द्रित रहेको छ । यस लेखले गजललाई विषयको साधुरो घेराबाट धेरै पहिले बाहिर निकालिएको धारणा प्रस्तुत गरेको छ । यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणका गजलका विषयवस्तु अध्ययनका क्रममा रावलको यो अवधारणा उपयोगी भएको छ ।

मनु ब्राजाकी (२०४६) ले “गजल : एक चर्चा” भन्ने लेखमा गजलको सैद्धान्तिक चर्चा गर्दै इबारत (शैली), इशारत (प्रतीक), र अदा (छटा, भाव छाया) लाई गजलको प्राण भनेका छन् । त्यसै गरी उनले उर्दूका केही चर्चित गजलकारका सेरहरू उल्लेख गर्दै तिनको स्वरूप र अभिव्यक्ति शैलीमाथि प्रकाश पारेका छन् । उनले गजलको शब्दार्थ प्रेमिकासित कुराकानी गर्नु अथवा प्रेमिकाबारे केही भन्नु अथवा प्रेमिकालाई प्रणयबोध गराउनु भए पनि भावार्थमा यसको अर्थ प्रणय कामनाका हार्दिक भावहरूको ललित अभिव्यक्ति भएको उल्लेख गरेका छन् । ब्राजाकीको प्रस्तुत लेख मूलतः गजलको परम्परामाथि केन्द्रित रहेको छ । यस शोधकार्यमा गजलको शैलीशिल्पको विश्लेषण गर्ने क्रममा ब्राजाकीको अध्ययन पनि उपयोगी भएको छ ।

ललिजन रावल (२०४७) ले *समकालीन नेपाली गजलको* भूमिकामा आजको नेपाली गजल भक्ति र शृङ्गारिक भावको कैदखानाबाट मुक्त भएको उल्लेख गर्दै जीवनका विविध भोगाइहरू र समाजमा व्याप्त विभिन्न किसिमका विसङ्गतिप्रति गजलकारहरू सचेत रहेको विचार व्यक्त गरेका छन् । साथै रावलले नेपाली गजललाई सर्वप्रथम कालविभाजन गर्दै नेपाली गजललाई प्राथमिक काल (१९४०- १९९६) र पुनर्जागरण काल (२०४०- हालसम्म) गरी दुई कालमा विभाजन गरेका छन् । उनले पुनर्जागरण कालका गजलमा नेपाली समाज र जीवनको सजीव चित्रण भएको बताएका छन् । पुनर्जागरण कालका नेपाली गजलबारे रावलले गरेको अध्ययन यस शोधकार्यमा उपयोगी रहेको छ ।

रामदयाल राकेश (२०४८) ले “समकालीन गजलको स्वर र संचेतना” शीर्षक लेखमा समकालीन गजल रचना-संसार मोतीराम भट्ट र उनका दौतरीभन्दा भिन्दै स्वर र संचेतना लिएर आएको बताएका छन् । साथै उनले मोतीरामकालीन गजल रचनामा भक्ति र शृङ्गार दुवैको अभिव्यक्ति पाइने उल्लेख गर्दै समकालीन गजल रचना संसारमा शृङ्गारका साथसाथै आजको जीवनको जटिल संवेदनाको समावेश भएको धारणा व्यक्त गरेका छन् । राकेशले लेखमा भक्तिभावको सर्वथा लोप हुनु आजको गजलमा स्वाभाविकै हो भन्दै समकालीन गजलले आजको जीवनले भोगेका कटु यथार्थको चित्रण र युगीन सम्वेदनाको अभिव्यक्तितर्फ चासो राखेको जनाएका छन् । राकेशले प्रस्तुत गरेको पछिल्लो नेपाली गजलबारेको अध्ययन शोधकार्यका लागि उपयोगी सामग्री बनेको छ ।

कृष्णहरि बराल (२०४९) ले “मोतीराम भट्टको गजलकारिता” शीर्षक लेखमा संस्कृतमा मात्र आश्रित नेपाली साहित्यलाई मोतीराम भट्टले गजललेखनद्वारा व्यापक क्षेत्र प्रदान गरेको चर्चा गर्दै त्यस समयमा नेपालका शासक राणाहरूका दरबारमा विद्यमान गीत गायनको वातावरणले पनि उनको गजलप्रतिको रुचि बढाएको धारणा व्यक्त गरेका छन् । उनले लेखमा आफ्नो मौलिक संरचनात्मक स्वरूपका कारणले गजल गीत र कविताभन्दा पृथक भएको बताएका छन् । बरालले लेखमा मोतीराम भट्टका गजलहरूको विविध कोणबाट विश्लेषण पनि प्रस्तुत गरेका छन् । खास गरी उनले आफ्नो लेखमा सङ्गीतका आधारमा गजलकार भट्टका गजलहरूको सम्यक चर्चा गरेका छन् । बरालको गजलसम्बन्धी यो अध्ययन शोधकार्यमा गजलको सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माणमा उपयोग गरिएको छ ।

दुबसु क्षेत्री (२०५०) ले *समसामयिक नेपाली गजल* नामक सामूहिक सङ्कलनको भूमिकामा आजको नेपाली गजलले सामाजिक सरोकारका विषयलाई, समाजको अविरल गति र गतिशीलतालाई, आधुनिक जीवनको जटिलतालाई र विषयगत विविधतालाई आत्मसात गरेको कुरा उल्लेख गरेका छन् । उनले नेपाली गजललाई प्राथमिक काल (१९४०-१९९२), माध्यमिक काल (१९९३-२०३५) र आधुनिक काल (२०३६- हालसम्म) गरी तीन कालमा विभाजन गरेका छन् । उनले लेखमा प्राथमिक काललाई मोतीराम युग, माध्यमिक काललाई भीमनिधि युग र आधुनिक काललाई ज्ञानुवाकर युग भनेर नामकरण

पनि गरेका छन् । क्षेत्रीले नेपाली गजललाई विभिन्न कालहरूमा वर्गीकरण गर्नुका साथै ती काललाई पनि विभिन्न गजलकारको नामबाट चिनाउनुपर्ने प्रस्ताव गरेका छन् । उनको कालविभाजन सम्बन्धी अवधारणालाई नेपाली गजलको चरणविभाजन गर्ने क्रममा यस शोधकार्यमा उपयोग गरिएको छ ।

मनु ब्राजाकी (२०५०) ले “गजलगाथा” भन्ने आफ्नो लेखमा गजललाई अरबी भाषाको शब्द भनेका छन् । साथै उनले अरबी भाषाका तीनवटा शब्द ग-ज-अल संयुक्त भएर गजल शब्दको निर्माण भएको तथा ‘ग’ को अर्थ वाणी, ‘ज’ को अर्थ स्त्री र ‘अल’को अर्थ को अथवा साथ हुने बताएका छन् । उनले समयक्रममा गजल शब्दको अर्थानति भएर प्रेमिकासित वार्तालाप भन्ने अर्थमा रुढ हुन पुगेको उल्लेख गरेका छन् । उनले लेखमा आरम्भमा गजल प्रेमप्रणयमा केन्द्रित भए तापनि समयक्रममा यसले जीवनका विविध विषयमा प्रवेश गरेको उल्लेख गरेका छन् । ब्राजाकीको प्रस्तुत लेख यस शोधकार्यमा विषयवस्तुको विविधता उल्लेख गर्ने क्रममा उपयोग भएको छ ।

कृष्ण गौतम (२०५१) ले “नेपाली गजलसाहित्य : पृष्ठभूमि, परम्परा र मूल्याङ्कन” शीर्षक लेखमा नेपाली गजलको पृष्ठभूमि र परम्पराबारे व्यापक चर्चा गरेका छन् । गजललाई शृङ्गारिक अनुभूतिको भाषिक अभिव्यञ्जना ठान्ने गौतमले यसलाई विषयगत र रूपगत आधारमा हेर्नुपर्ने बताएका छन् । उनले भारतमा गदरको शासनकालभन्दा केही अगाडिदेखि नै मुसलमान सङ्गीतज्ञहरू नेपाल पसेकाले जङ्गबहादुरको पालादेखि नेपालमा गीत-गजलहरू गाउन थालिएको भए पनि सिर्जनाको परम्परा भने मोतीराम भट्टबाट भएको जनाएका छन् । उनले लेखमा माध्यमिककालीन नेपाली साहित्यमा विभिन्न प्रतिभाहरूले आफ्ना विविध कृतिहरूमा गजल राखेको स्पष्ट पारेका छन् । गौतमले शाहकालीन नेपाली साहित्य मुसलमानहरूको उर्दू वा फारसी साहित्यबाट अप्रभावित रहेको चर्चा गर्दै उर्दू र नेपाली साहित्यको उद्भव र विकासको स्थितिमा धेरै अन्तर भएको कारणले पनि माध्यमिक कालमा मात्रै गजल देखिएको बताएका छन् । उनले वर्तमान गजलमा विषयगत विविधता देखिएको, प्रेमको सीमा तोडिएको, वर्तमान जीवनका दिग्दारी, बेथिति, वाकवाकी, विद्रोह र विसङ्गतिलाई पनि यसले आत्मसात गरेको धारणा प्रकट गरेका छन् । गौतमले लेखमा प्रस्तुत गरेको वर्तमान गजलको प्रवृत्तिको विश्लेषण यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणका गजलका विषयवस्तुगत प्रवृत्ति पहिचानका क्रममा उपयोग भएको छ ।

भरतराज पन्त (२०५१) ले “नेपाली गजल : प्रारम्भदेखि वर्तमानसम्म” शीर्षक लेखमा मोतीराम भट्टभन्दा अगाडि नेपाली गजलकार देखा नपरेको उल्लेख गर्दै गजल प्रायः शृङ्गारिक भावधारामा लेखिने उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले उर्दूको छन्दव्यवस्था र संस्कृतको छन्दव्यवस्थाका बिचमा रहेको सामीप्यतालाई पनि औँल्याएका छन् । उनले सङ्गीत चन्द्रोदय माध्यमिककालीन गजलसाहित्यको महत्त्वपूर्ण दस्तावेज भएको र त्यसभन्दा पछि गजलको सङ्ख्या उत्तरोत्तर बढ्दै गएर शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलमा आइपुगेपछि ठूलो रूख

भएर भाङ्गिएको बताएका छन् । पन्तले लेखमा मोतीराम भट्ट, शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, भीमनिधि तिवारी, उपेन्द्रबहादुर जिगरदेखि विभिन्न चरणमा देखिएका नेपाली गजलकारका गजलमा पाइने प्रवृत्तिहरूको चर्चा पनि गरेका छन् । पन्तको लेखमा रहेको छन्दव्यवस्थाबारेको सामग्री प्रस्तुत शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणको गजलमा पाइने लयगत प्रवृत्ति विश्लेषणका क्रममा उपयोगी रहेको छ ।

घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी' (२०५३ ख) ले "नेपाली गजलको विकासप्रक्रिया" शीर्षक लेखमा मोतीराम भट्टद्वारा सूत्रपात गरिएको नेपाली भाषामा गजललेखनको परम्परालाई अगाडि बढाउने काम उनकै समकालीन कविहरू नरदेव पाण्डे 'सुधा', लक्ष्मीदत्त पन्त 'इन्दु', गोपीनाथ लोहनी 'नाथ' लगायत शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, गजब, अम्जद हुसैन आदिबाट भएको बताएका छन् । उनले ज्ञानुवाकर पौडेलको आगमनपछि नेपाली गजलमा नयाँ अध्याय आरम्भ भएको देखाउँदै त्यसपछि देखिएका विभिन्न प्रतिभाहरूको चर्चा पनि गरेका छन् । उनले लेखमा पौडेलको आगमनपछि विषयवस्तुले व्यापकता प्राप्त गरेको तथा शैलीमा पनि नवीनता थपिएको विचार प्रस्तुत गरेका छन् । शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणका गजलमा विद्यमान विषयवस्तुगत प्रवृत्ति अध्ययन गर्ने क्रममा परिश्रमीको लेख उपयोग गरिएको छ ।

दयाराम श्रेष्ठ (२०५२/२०५३) ले "नेपाली गजलको पुरानो अध्याय" शीर्षक लेखमा नेपाली गजलको पहिलो चरणको स्थिति, गति र प्रवृत्तिबारे चर्चा गरेका छन् । उनले माध्यमिक काल नेपाली साहित्यकै ऐतिहासिक विकासक्रममा जागरण कालका रूपमा रहेको चर्चा गर्दै नेपाली भाषामा गजल लेखिनुमा तत्कालीन विभिन्न सामाजिक-सांस्कृतिक सन्दर्भहरूले कारकका रूपमा काम गरेको बताएका छन् । उनले तत्कालीन राणादरबार विलासप्रिय बन्दै गएको र दरबारियाहरूमा सुरासुन्दरीको चाहना अत्यधिक रूपमा बढ्दै गएको त्यसको परिपूर्तिका लागि गजल एउटा माध्यम बनेको बताएका छन् । त्यसै गरी उनले बनारसमा अध्ययन गर्न बसेका मोतीराम भट्टले हिन्दी र उर्दूका गजलकारहरूको निकट सम्पर्क र सानिध्य पाएका कारणले पनि नेपाली भाषामा गजल लेखेको सन्दर्भ औँल्याएका छन् । शोधकार्यमा नेपाली गजलको परम्परा अध्ययन तथा चरणविभाजन गर्ने क्रममा श्रेष्ठको लेख उपयोगी भएको छ ।

सनतकुमार (२०५२) ले "गजल : अनावृत रहस्यको दर्शन" शीर्षक लेखमा गजल अरबी भाषाको शब्द भएको र यसको अर्थ स्त्रीसँग हुने वार्तालाप हो भनेका छन् । उनले आफ्नो लेखमा गजलको परिभाषा खोतल्दै गजलका विशेषता र संरचनाविधानका बारेमा पनि चर्चा गरेका छन् । काफिया, रदिफ, मतला, मकता, मिसरा, बहरजस्ता गजलका मौलिक संरचनागत तत्वहरूका बारेमा सङ्क्षिप्त चर्चा गर्दै उनले प्रभावकारितालाई गजलको प्राण मानेका छन् । उनले गेयात्मकता, सरलता, प्रभावोत्पादकता, अभिव्यक्तिको सशक्तता, स्पष्टता, सूत्रात्मकता आदिलाई गजलका लागि अनिवार्य तत्वका रूपमा उल्लेख

गरेका छन् । शोधकार्यमा सनतकुमारको प्रस्तुत लेख गजलको संरचनागत पक्ष अध्ययन गर्ने क्रममा उपयोग गरिएको छ ।

मनु ब्राजाकी (२०५२) ले “आधुनिक नेपाली गजलको विषय र स्वरूप” भन्ने लेखमा साहित्यको कुनै पनि विधा सतत् परिवर्तनशील भएकाले गजलले पनि अरबदेखि इरान तथा इरानदेखि भारत र नेपालसम्म विषयगत रूपमा अनेकौं काँचुली फेरिसकेको बताएका छन् । साथै ब्राजाकीले लेखमा मिर र गालिबदेखि नै यसले जीवनवादी र मानवतावादी रूप लिइसकेको, पछि आएर फैज, कासमी र फिराकको माध्यमबाट प्रगतिवादी र अन्तर्राष्ट्रियतावादी स्वरूप पनि प्राप्त गरेको बताएका छन् । साथै गजल विधालाई नै सुरासुन्दरीको, रतिरागात्मकताको, कामुकताको बाहक मात्र ठान्नु वा त्यस्तो देखाउन खोज्नु पूर्वाग्रही दृष्टिकोण भएको धारणा व्यक्त गरेका छन् । नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका विषयवस्तुगत प्रवृत्ति अध्ययन गर्ने क्रममा यस शोधकार्यमा ब्राजाकीको लेख उपयोग गरिएको छ ।

मधुसूदन गिरी (२०५३) ले “घामको छहारीमा तुसारोको अनुभूति” शीर्षक लेखमा वर्तमान गजलले मोतीरामकालीन गजललाई कलासौन्दर्यका दृष्टिले अभै उछिन्न असमर्थ रहेको भए पनि समाजप्रतिको दायित्वबोधका कारण भने आफूलाई बलियो रूपमा स्थापित गरेको विचार व्यक्त गरेका छन् । त्यसै गरी उनले लेखमा प्रेमप्रणयको साँघुरो घेराबाट आजका गजल जीवनजगत्का व्यापक क्षेत्रमा प्रवेश गरेको बताएका छन् । उनले आजको गजल मिठो बोल्ने अध्यापक वा नीति र सिद्धान्तका प्रस्तोता भएर आउने गरेको साथै समाजदर्शन एवम् कर्तव्यबोधको खबरदारी गर्न उत्सुक भएको धारणासमेत प्रकट गरेका छन् । यस शोधकार्यमा विषयवस्तुगत प्रवृत्ति अध्ययन गर्ने क्रममा गिरीको लेख उपयोगी रहेको छ ।

रामप्रसाद ज्ञवाली (२०५३) ले “सामाजिक यथार्थको धरातलमा यो मौसम” शीर्षक लेखमा पुनर्जागरण कालका गजलहरूले विषयवस्तुका दृष्टिले आफूलाई धेरै विस्तार गरेको उल्लेख गर्दै प्रगतिवादी चेतनामा पनि धेरै राम्रा गजलहरू लेखिएको विचार प्रकट गरेका छन् । उनले लेखमा साधारणतः गजल भन्नासाथ उताउला अभिनय र अड्ग परिचालनलाई प्रस्तुत गरिएका बासनामयी तर प्रेमपरक भनिएका सङ्गीतमय लयात्मक रचनालाई ठानिएकोमा असहमति प्रकट गरेका छन् । उनले गजललाई साँघुरो मानसिकताबाट हेर्ने प्रचलन विद्यमान रहेको वर्तमान अवस्थामा युगचिन्ता र जीवनचेतनालाई अभिव्यक्त गर्ने गजल देखिनु सकारात्मक भएको बताएका छन् । शोधकार्यमा विषयवस्तुगत प्रवृत्ति अध्ययन गर्ने क्रममा ज्ञवालीको लेख उपयोगी रहेको छ ।

गोवर्द्धन पूजा (२०५३) ले *आकाश* पत्रिकाको गजल विशेषाङ्कको भूमिकामा राजनीति र साहित्यले एकअर्कासँग सम्बन्ध राख्ने हुँदा २०४६ सालको प्रजातान्त्रिक व्यवस्थाको पुनर्स्थापनापश्चात् गजल लेखनमा स्वतन्त्रता आएको, राजनीतिक व्यङ्ग्यका

साथै सामाजिक विसङ्गतिहरू गजलका विषयवस्तु भएको र यस कालका गजलकारका विषय शृङ्गारिक भावका अतिरिक्त सामाजिक, राजनीतिक आदि विसङ्गतिहरू पनि मुख्य रूपमा रहेको उल्लेख गरेका छन् । उनले लेखमा राजनीतिक व्यवस्थामा आएको परिवर्तनले साहित्यमा पनि परिवर्तन आएको र त्यसबाट नेपाली गजल पनि अलग हुन नसकेको तर्क गरेका छन् । उनले नेपाली गजललाई प्राथमिक काल (१९४०-१९९२), माध्यमिक काल (१९९३-२०३५), पुनर्जागरण काल (२०३६-२०४५) र आधुनिक काल (२०४६- हालसम्म) गरी चार कालमा विभाजन समेत गरेका छन् । पूजाले नेपाली गजललाई चार कालमा विभाजन गर्नु उपयुक्त नभए तापनि उनको कालविभाजनबारेको अवधारणा चरणविभाजन गर्ने क्रममा प्रस्तुत शोधकार्यका लागि उपयोग भएको छ ।

गोपीकृष्ण शर्मा (२०५४) ले “मोतीराम भट्ट र उनका गजलहरू” शीर्षक लेखमा नेपाली भाषामा गजललेखनको प्रवर्तन र सम्बर्द्धन गर्ने श्रेय मोतीराम भट्टलाई जाने बताउँदै गजलले मूलतः रतिराग र प्रेमभावनाका छटपटीलाई व्यक्त गर्ने गरेको उल्लेख गरेका छन् । शर्माले लेखमा आजका गजलमा समसामयिक चिन्तन, भक्ति भावना र राष्ट्रबोधका अभिव्यक्तिहरू व्यक्त हुन थालेको बताएका छन् । साथै उनले पछिल्ला गजलमा समाज र जीवनका विभिन्न भावले स्थान पाएको उल्लेख गरेका छन् । शर्माको लेख यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणका गजलमा विद्यमान विषयवस्तुगत प्रवृत्ति औँल्याउने क्रममा उपयोगी रहेको छ ।

चङ्की श्रेष्ठ (२०५४) ले “आधुनिक नेपाली गजल र युवा पुस्ता” शीर्षक लेखमा समकालीन नेपाली गजलको पछिल्लो चरणमा देखापरेका विभिन्न गजलकारहरूको उल्लेख गर्दै तिनीहरूका गजलमा पाइने प्रवृत्ति र सीमाका बारेमा सङ्क्षेपमा चर्चा गरेका छन् । उनले धेरै गजलकारहरू रदफ-काफियाजस्ता संरचनातर्फ अल्भिका तर गजलको प्राणका रूपमा रहेका इबारत, इसारत र अदाप्रति उदासीन रहेको उल्लेख गर्दै प्रकाशनका अभावमा मोफसलका राम्रा प्रतिभा ओभ्केल परेको बताएका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका क्षेत्रमा देखिएका पछिल्ला छिमलका गजलकारहरूको खोजीमा केन्द्रित हुनु यसको महत्त्वपूर्ण प्राप्ति हो । यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणका गजलमा विद्यमान प्रवृत्ति पहिल्याउने क्रममा श्रेष्ठको लेख उपयोगी बनेको छ ।

शैलेन्दुप्रकाश नेपाल (२०५४) ले “नेपाली गजलको वर्तमान” शीर्षक लेखमा फारसीबाट उर्दू भाषा हुँदै नेपाली भाषामा गजललेखन परम्परा भित्रिएको एवं नेपाली साहित्यमा मोतीराम भट्टको नेतृत्वमा यसले हुर्कने अवसर पाएको धारणा राखेका छन् । उनले नेपाली भाषामा २०४० सालयता नवीन मान्यता र शिल्पशैली लिएर गजल विधा अभै विकसित भइरहेको उल्लेख गर्दै संरचनात्मक कौशल, विषयवस्तुगत वैविध्य, शिल्पगत सचेतता, माधुर्य, रोचकता एवम् सन्देशमूलक अभिव्यञ्जनाका सन्दर्भमा आजका गजलकारहरू सम्वेदनशील रहेको विचार व्यक्त गरेका छन् । नेपालले लेखमा वर्तमान नेपाली गजलकारहरूले जीवनका विवशता, वाध्यता, मूल्यहीनता, निराशा, अपूर्णता,

परिवर्तनले ल्याएको विसङ्गति, आशावादिता, व्यङ्ग्यचेतना, क्षोभ र कुण्ठा, उत्साह, इर्ष्या, अवरोध, भय, नियति आदि विषयवस्तुलाई आ-आफ्ना ढङ्गले अभिव्यक्त गरेको विचार व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले आजको गजलमा सामाजिक विषमता, नैतिकताको हास एवम् मानवमूल्यको अवमूल्यनले प्रमुखता पाएका कारण नेपाली गजलको भविष्य अझ उर्वर र उज्ज्वल रहेको उल्लेख गरेका छन् । नेपालको लेख प्रस्तुत शोधकार्यमा विषयवस्तुको विविधताको अध्ययन गर्ने क्रममा उपयोगी भएको छ ।

अमर त्यागी (२०५५) ले “नेपाली गजलको परम्परा र प्रवृत्ति” भन्ने लेखमा २०३६ सालको जनमत सङ्ग्रहपश्चात् नेपाली गजलले परम्परित प्रवृत्तिबाट वैचारिक धरातलमा ओर्लेर नवीन मूल्य र मान्यता तथा नवीन भावभङ्गीमामा पुनर्जागृतिको उद्घोष गरेको बताएका छन् । उनले लेखमा ज्ञानुवाकर पौडेल, ललिजन रावल, मनु ब्राजाकी, धर्मोगत शर्मा ‘तुफान’, घनश्याम न्यौपाने ‘परिश्रमी’ र रवि प्राञ्जलजस्ता प्रखर गजलकारहरूको उदय भएपछि नेपाली गजल विधाले नवीन भाव, छटा र वाणी पाएको विचार व्यक्त गरेका छन् । साथै लेखमा उनले पछिल्लो चरणको नेपाली गजल जीवन र समाजसँग प्रत्यक्ष जोडिएको धारणा राखेका छन् । त्यागीको लेख यस शोधमा उत्तरवर्ती चरणका गजलमा विद्यमान विषयवस्तुको विविधताबारे चर्चा गर्ने क्रममा उपयोगी भएको छ ।

भरत रोदन साउद पाखे (२०५८) ले “नेपाली गजल पवित्र गङ्गाजल : विधा एक सुविधा अनेक” शीर्षक लेखमा इसाको दशौँ शताब्दीतिर फारसी र उर्दू साहित्यमा प्रवेश गरेको गजल विधाले इसाको तेह्रौँ शताब्दीमा नै हिन्दी साहित्यमा प्रवेश गरेको विचार प्रकट गरेका छन् । उनले आजको गजलमा शृङ्गारिकता मात्र होइन मानिसका मानसिक पीडा, व्यथा, वेदना, विरोध, विद्रोह, सामाजिक, सांस्कृतिक, शैक्षिक आदि जीवनका अनेक क्षेत्रहरूको उद्घाटन भएको बताएका छन् । उनले लेखमा नेपाली गजलको वर्तमान यात्रामा धेरै गजलकारले बहरलाई नपछ्याए पनि गेयात्मकतामा भने ध्यान दिइरहेको बताएका छन् । उनले आजको नेपाली गजलले विषयवस्तुको विविधतालाई विशेष जोड दिएको तर्क गरेका छन् । यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणका गजलमा पाइने विषयवस्तुगत प्रवृत्ति अध्ययनका क्रममा पाखेको लेख उपयोगी रहेको छ ।

टीकाराम उदासी (२०५९क) ले “समकालीन नेपाली गजलप्रवृत्तिको विश्लेषण र मूल्याङ्कन” शीर्षक लेखमा आधुनिक नेपाली साहित्यका क्षेत्रमा वर्तमान नेपाली गजलले पुऱ्याएको योगदान महत्त्वपूर्ण भएको चर्चा गर्दै शैलीगत नवीनता र विषयगत विविधताका दृष्टिले आजको नेपाली गजल अत्यन्त सम्पन्न र प्रभावकारी रहेको बताएका छन् । त्यसै गरी उनले समकालीन नेपाली गजलमा केही प्रवृत्तिहरू अत्यन्त मुखर बनेर प्रकट भएको र कतिपय प्रवृत्तिहरू सामान्य रूपले देखिएको उल्लेख गर्दै व्यङ्ग्यचेतना, विकृति र विसङ्गतिको चित्रण, शृङ्गारिकता, प्रगतिशील चिन्तन, निराशावादी स्वर, सहरी सभ्यताप्रतिको वितृष्णालाई वर्तमान नेपाली गजलमा पाइने प्रमुख प्रवृत्तिका रूपमा चर्चा

गरेका छन् । साथै उनले मानवतावादी स्वर, देशप्रेम वा राष्ट्रियता, सांस्कृतिक आस्था, स्थान विशेषको वर्णन एवम् विविध वैयक्तिक अनुभव र अनुभूतिको प्रस्तुतिजस्ता प्रवृत्तिलाई आजका गौण प्रवृत्तिका रूपमा उल्लेख गरेका छन् । त्यस्तै उनले बिम्ब, प्रतीक र उपमाको प्रयोगमा प्रचुरता, शास्त्रीय बहरको प्रयोगमा न्यूनता, धार्मिक-औपदेशिक गजललेखन पूर्णतः समाप्त, सङ्गीतचेतना प्रायः कमजोर हुनु आदि पनि वर्तमान नेपाली गजलको विशेषता भएको धारणा व्यक्त गरेका छन् । उदासीको लेख यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणका गजलका प्रवृत्ति अध्ययनका क्रममा उपयोग गरिएको छ ।

टीकाराम उदासी (२०५९ख) ले *गजलसिद्धान्त र नेपाली गजलको इतिहास* नामक पुस्तकमा गजलसिद्धान्त, नेपाली गजलको पृष्ठभूमि र प्रारम्भ तथा नेपाली गजलको विकासक्रम र कालविभाजनका बारेमा चर्चा गरेका छन् । साथै उनले पुस्तकमा समकालीन नेपाली गजलका प्रवृत्तिहरूको सङ्क्षेपमा विश्लेषण गरेका छन् । उनले अध्ययनमा भाव, शैली, पङ्क्तिपुञ्ज र लयविधानलाई गजलका आधारभूत तत्त्वका रूपमा चर्चा गर्दै शैलीभित्र सरलता, सङ्क्षिप्तता, नवीनता, प्रभाव एवं पङ्क्तिपुञ्जभित्र सेर, मिसरा, मतला, मकता, काफिया, रदिफजस्ता पक्षहरूको सङ्क्षिप्त चिनारी प्रस्तुत गरेका छन् । उनले यसमा गजलसँग कविता, गीत, मुक्तक र लघुकथाको सम्बन्धबारे प्रकाश पारेका छन् । उनले नेपाली गजललाई पहिलो चरण (१९४०-२०३४) र दोस्रो चरण (२०३५-हालसम्म) गरी दुई चरणमा विभाजन गरेका छन् । उनले समकालीन नेपाली गजलमा व्यङ्ग्यचेतना, विकृति र विसङ्गतिको चित्रण, शृङ्गारिकता, प्रगतिशील चिन्तन, निराशावादी स्वर र सहरी सभ्यताप्रतिको वितृष्णा प्रमुख भावगत प्रवृत्तिका रूपमा आएको औल्याएका छन् । उदासीको प्रस्तुत अध्ययनका आफ्नै सीमाहरू भए तापनि यस शोधकार्यमा नेपाली गजलको चरणविभाजन र उत्तरवर्ती चरणका गजलमा विद्यमान प्रवृत्तिहरूको निर्धारणमा यसको उपयोग गरिएको छ ।

कृष्णहरि बराल (२०६०) ले *भिन्न कतै दुख्छ भने* नामक कृतिको भूमिका खण्डमा गजलको व्युत्पत्ति, गजलको संरचना, नेपाली गजलको चरण विभाजन र आधुनिक नेपाली गजलका प्रवृत्तिहरूका विषयमा चर्चा गरेका छन् । उनले गजल अरबी भाषाको स्त्रीलिङ्गी शब्द र त्यसको व्युत्पत्तिगत अर्थ प्रेमी वा प्रेमिकासित हुने वार्तालाप हुने बताउँदै सेर, मिसरा, मतला, मकता, काफिया, रदिफ, तखल्लुस, लय, भाव, भाषालाई गजलका तत्त्वका रूपमा चर्चा गरेका छन् । उनले लेखमा फारसी उर्दूमा प्रचलित १९ थरी बहरको नाम समेत सूचीकृत गरेका छन् । बरालले नेपाली गजललाई पहिलो चरण (१९४१-२००२), दोस्रो चरण (२००३-२०३५) र तेस्रो चरण (२०३६-हालसम्म) गरी तीन चरणमा बाँडेका छन् । उनले नेपाली गजलको तेस्रो चरणमा समाजमा व्याप्त विकृतिहरूप्रति व्यङ्ग्य, छयालिस सालपूर्वको अवस्थाको चित्रण, छयालिस सालको आन्दोलनको पृष्ठभूमि र प्रजातन्त्र, त्यस अवधिमा देखिएका विकृतिप्रति व्यङ्ग्य, छद्मभेषी प्रवृत्तिप्रति व्यङ्ग्य, सहरी सभ्यताप्रतिको वितृष्णा, राष्ट्रमा व्याप्त यौन विकृतिप्रति व्यङ्ग्य, नैतिकता हराएको

सन्दर्भप्रति व्यङ्ग्य, भगवानलाई हेर्ने दृष्टिकोणमा भिन्नता, मानवताको खोजी, प्रगतिवादी स्वर, निस्सारता, प्रेम वा शृङ्गार, संयोग भाव, वियोग भाव, गजलप्रतिको दृष्टिकोण आदिलाई खास प्रवृत्तिका रूपमा उल्लेख गरेका छन् । यस शोधकार्यमा बरालको लेख नेपाली गजलको चरण विभाजन र उत्तरवर्ती चरणका गजलमा विद्यमान प्रवृत्तिहरूको अध्ययनमा उपयोग गरिएको छ ।

सुरेश वाग्ले (२०६०) ले “गजल-एक परिचय” भन्ने लेखमा आधुनिक गजलले खुला आकाश पाइसकेको साथै यसले भ्रष्टाचार र कुशासनका विरुद्ध नैतिकताको पाठ पढाएको, कुसंस्कार विरुद्ध चेतनाका स्वरहरू घन्काएको तथा अन्याय, अत्याचार, शोषण र थिचोमिचोका विरुद्धमा आन्दोलन गर्नुपर्ने पाठसमेत सिकाएको विचार व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले लेखमा आजका गजलले हत्या र हिंसामा परेको मुलुकको पीडा र वेदनामा मलम लगाउने काम गरेको तथा देशभक्ति र सामाजिक मेलमिलापको भावना अभिव्यक्त गरेको धारणा पनि प्रकट गरेका छन् । यस शोधकार्यमा वाग्लेको प्रस्तुत लेख उत्तरवर्ती चरणका गजलमा पाइने प्रवृत्ति अध्ययनका क्रममा उपयोग भएको छ ।

सुदीप गौतम (२०६२) “राप्ती अञ्चलका गजलकारहरू र तिनका प्रकाशित गजलकृतिहरूको सङ्क्षिप्त परिचय” लेखमा गजलीय संरचना, शैलीगत प्रयोगशीलता एवम् समकालीन भावबोधका दृष्टिले आजको नेपाली गजल अत्यन्त सशक्त विधाका रूपमा निरन्तर अगाडि बढिरहेको बताएका छन् । उनले राप्तीका गजलकारहरूले पनि समकालीन समयका विभिन्न विषयलाई गजलमा स्थान दिएको उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले राप्तीका गजलहरूमा विषयगत विविधता रहेको जनाएका छन् । यस शोधकार्यमा गौतमको लेख उत्तरवर्ती चरणका गजलमा पाइने प्रवृत्तिको अध्ययनका क्रममा उपयोगी रहेको छ ।

ईश्वरी कार्की ‘वर्षा’ (२०६२) ले “गजललेखनमा नारी हस्ताक्षरको योगदान” शीर्षक लेखमा नेपाली गजलपरम्परामा पचासको दशकपछि मात्रै श्रेष्ठ प्रिया पत्थरजस्ता प्रतिभाबाट महिलाहरूले गजललेखनमा अग्रसरता देखाएको बताएका छन् । त्यसै गरी उनले एक दशकदेखि नेपाली गजलमा महिला हस्ताक्षरहरू क्रमशः बढिरहेको चर्चा गरेका छन् । उनले लेखमा आज नेपाली साहित्यमा महिलाहरूले पनि गजलकृतिहरू प्रकाशित गरिसकेको एवम् सिर्जनामा पनि सक्रियतापूर्वक लागेको उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले अन्य गजलकारजस्तै महिला गजलकारहरूले पनि जीवन र समाजका विभिन्न भावहरूलाई गजलमा स्थान दिएको धारणा राखेका छन् । यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा नारीहरूको सहभागिता र विषयवस्तुगत प्रवृत्ति अध्ययन क्रममा यो लेख उपयोगी रहेको छ ।

दिलु श्रेष्ठ (२०६३) ले लेखमा गजलको प्राचीन रूढिगत मान्यतालाई अतिक्रमण गर्दै वर्तमानका गजलहरूले युगानुकूल काचुली फेर्दै गएको बताएका छन् । उनले आजको गजलमा शृङ्गारिक अनुभूतिको भाषिक अभिव्यञ्जनाका अतिरिक्त वर्तमान ह्यासोन्मुख मानवीय अस्मिता, सामाजिक विषमता, वर्गद्वन्द्व, अन्याय, अत्याचार, शोषण, उत्पीडन,

राजनीतिक अस्थिरता, जीवनका निराशा, सामाजिक विसङ्गति, राष्ट्रप्रेम, देशभक्तिका भावजस्ता विषयवस्तुले आधिपत्य जमाएको विचार व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले हिजोभन्दा आज नेपाली गजलको विषयले व्यापक क्षेत्र समेटेको धारणा राखेका छन् । उत्तरवर्ती चरणको गजलमा विद्यमान विषयवस्तुगत प्रवृत्ति अध्ययन क्रममा श्रेष्ठको लेख उपयोगी भएको छ ।

घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी' (२०६४क) ले *गजल सौन्दर्य मीमांसा* पुस्तकमा गजलका विविध सैद्धान्तिक पक्षहरूका बारेमा चर्चा गरेका छन् । परिश्रमीले पुस्तकमा गजलको परिचय, अर्थ र परिभाषाका बारेमा चर्चा गर्नुका साथै गेयता, सङ्गीतसँग अन्योन्याश्रितता, कोमलता, सुकुमारता, अभिव्यक्ति कौशल, उक्ति वैचित्र्य, सूक्तिमयता, शैल्पिक प्राञ्जलता, सूक्ष्मता, गहनता, बिम्बात्मकता, प्रतीकात्मकता, अनुभूतिको तीव्रता, कल्पनाशीलता, सम्प्रेषणीयता आदि गजलका लागि आवश्यक हुनुपर्ने धारणा राखेका छन् । उनले आजको गजलमा सामाजिक चेतनाको व्याप्ति देखिएको, प्रणय भावमा गुणगुनाउने हिजोको गजल आज विद्रोहको स्वर उराल्ने भएको, अन्याय र अत्याचारविरुद्ध कुर्लेको, समकालीन सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक, आर्थिक तथा व्यावसायिक लगायतका विषयमा बोलेको उल्लेख गरेका छन् । उनले काफिया, सेर, रदिफ, मतला, मकता, तखल्लुस र बहरलाई गजलका प्रमुख तत्त्वका रूपमा उल्लेख गर्दै ती तत्त्वभित्रका विविध पक्षका बारेमा चर्चा गरेका छन् । उनले गजलमा प्रयोग हुने विभिन्न बहरहरूको उदाहरणसहित व्याख्या गर्दै संस्कृत छन्द र गजलको बहरबिचको सम्बन्ध एवम् ती दुई बिचको समानता र असमानतालाई समेत उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले गजल र मुसायराबिचको अन्तःसम्बन्ध केलाउँदै फारसी र उर्दू साहित्यिक जमिनमा मुसायराको परम्परा एउटा मौलिक संस्कृति बन्न पुगेको भए पनि हाम्रोमा भने अझै त्यो स्थिति नआएको विचार व्यक्त गरेका छन् । परिश्रमीले गरेको गजलको सैद्धान्तिक विश्लेषणलाई यस शोधकार्यमा उपयोग गरिएको छ ।

ललिजन रावल (२०६४) ले "गजलको सौन्दर्यशास्त्र र नेपाली गजल" नामक आफ्नो लेखमा गजलको सैद्धान्तिक चर्चा गर्दै शृङ्गारिक विषयवस्तुभन्दा समकालीन समाज र जीवनका अन्य विषय नै आजका गजलको विषयवस्तु भएको धारणा राखेका छन् । त्यसै गरी उनले फारसी, उर्दू र हिन्दी हुँदै नेपालीमा भित्रिएको गजल आज नेपालभित्रका अन्य विभिन्न भाषामा समेत विस्तार भएको बताएका छन् । रावलले लेखमा गजलका लागि आवश्यक हुने रदिफ, काफिया, मतला, मकताजस्ता संरचनागत पक्षदेखि लिएर गजल सिर्जनाका लागि आवश्यक हुने शास्त्रीय बहरहरूको समेत चर्चा गरेको देखिन्छ । साथै उनले समाजको परिवर्तनअनुसार नेपाली गजलको विषयवस्तु पनि फेरिएको धारणा राखेका छन् । यस लेखमा गरिएको गजलको सैद्धान्तिक चर्चा र विषयवस्तुको व्यापकताबारेको टिप्पणी शोधकार्यका लागि उपयोगी रहेको छ ।

देवी नेपाल (२०६४) ले “गजलको शास्त्रीयता” नामक आफ्नो लेखमा गजललाई अरबीमा जन्मिएर फारसीमा हुर्कदै नेपाली आदि भाषामा पनि आफ्नो अस्तित्व देखाउन सफल विधाका रूपमा उल्लेख गर्दै अरबी भाषासाहित्यमा अति चर्चित तथा दरबारका महफिलहरूमा गाइने कसिदाको विकसित रूप भएको धारणा राखेका छन् । उनले सुरूमा कसिदा र तस्बिब एउटै रचनाका रूपमा प्रस्तुत भए पनि पछि प्रेमप्रणय विषयमा आधारित हुने तस्बिब लोकप्रिय हुँदै गएर गजलको स्वरूप ग्रहण गर्न पुगेको धारणा राखेका छन् । उनले सातौँ शताब्दीको अन्त्यतिर यसले विधागत स्वरूप ग्रहण गरेको र औपचारिक रूपमा गजलको उत्पत्ति भएको उल्लेख पाइने धारणा राखेका छन् । त्यसै गरी उनले आफ्नो लेखमा गजलको व्युत्पत्तिका बारेमा चर्चा गर्दै गजलको आन्तरिक र बाह्य संरचनालाई दृष्टिगत गर्दा गम्भीरता, गेयात्मकता वा गतिशीलता, जीवन्तता, जनप्रिय वा जादूपूर्ण, लयात्मकता, लाक्षणिकता वा ललिता नै यसले दिने व्यञ्जनात्मक अर्थ भएको बताएका छन् । उनले लेखमा फारसी बहरको प्रयोग, पिङ्गल छन्दको प्रयोग, लोकछन्दको प्रयोग, स्रष्टानिर्मित सैद्धान्तिक छन्दको प्रयोग, परम्परित तथा नियमबद्ध लयको प्रयोग र स्वतन्त्र वा मुक्त लयको प्रयोग गरी नेपालीमा जम्मा छ प्रकारका लय प्रयोग भएको विचार व्यक्त गरेका छन् । लेखमा रहेको गजलको लयसम्बन्धी अध्ययन यस शोधकार्यका लागि उपयोगी रहेको छ ।

प्रभाती किरण (२०६४) ले “नेपाली गजलको विकासक्रममा देखिएका प्रमुख चरण र प्रवृत्ति” नामक लेखमा अहिलेसम्म नेपाली गजललाई विभिन्न व्यक्तिहरूले गरेको चरण विभाजनलाई उल्लेख गर्दै १९४१ सालदेखि २००२ सालसम्मलाई पहिलो चरण वा आरम्भ एवम् विस्तार काल भनेका छन् । उनले २००३ सालदेखि २०३५ सालसम्मलाई दोस्रो चरण वा सुषुप्त काल र २०३६ सालदेखि हालसम्मलाई तेस्रो चरण वा पुनर्जागरण एवम् उर्वर वा विकास कालका रूपमा उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले पहिलो चरणको नेपाली गजलको मूल प्रवृत्ति शृङ्गार रहेको तथा सहायक रूपमा ईश्वरभक्ति, देशभक्ति, सामाजिकता, नैतिक शिक्षा, जातिप्रेम आदि रहेको बताएका छन् । त्यस्तै उनले दोस्रो चरणका गजलमा पाइने प्रवृत्तिमा शृङ्गारिकतालाई प्रमुख विषयवस्तु किटान गर्दै संरचनामा कमजोर, काफिया प्रयोगमा त्रुटि, सङ्ख्यात्मक र गुणात्मक दुवै दृष्टिले कमजोरजस्ता प्रवृत्तिहरू उल्लेख गरेका छन् । उनले लेखमा नेपाली गजल गायनमा प्रवेश, मोतीरामकालीन गजलभन्दा केही नवीनता तर सिर्जनामा न्यूनतालाई उल्लेख गरेका छन् । उनले लेखमा तेस्रो चरणका गजलमा स्वाभाविकता, प्रभावकारिता, भाव सघनता, शृङ्गारभिन्न विषय, प्रस्तुतिमा परिपक्वता, व्यङ्ग्यात्मकता, बिम्ब-प्रतीकको प्रयोग, प्रगतिवादी स्वर, नैराश्य, कृत्रिम सहरको विरोध, क्रान्तिकारी स्वरजस्ता प्रवृत्तिहरू रहेको कुरा उदाहरणसहित उल्लेख गरेका छन् । किरणले लेखमा २००३ सालभन्दा अगाडि रचना गरिएका अधिकांश गजलहरू शास्त्रीय छन्द वा उर्दूका बहरहरूमा रचना गरिएको तर त्यसपछिका गजलहरू भने मौलिक नेपाली लोकलय वा स्वनिर्मित लयमा आबद्ध रहेको उल्लेख गरेका छन् । किरणको नेपाली गजलको

चरणविभाजन र तेस्रो चरणमा उल्लेख गरिएका प्रवृत्तिसम्बन्धी अध्ययन यस शोधकार्यमा उपयोग गरिएको छ ।

विजय सुब्बा (२०६४) ले आफ्नो “समकालीन गजल लेखनमा देखिएका मूल प्रवृत्तिहरू” शीर्षक लेखमा नेपाली गजलमा समकालीन शब्दले २०३६ सालपछिको अवधिलाई समेट्ने धारणा राखेका छन् । उनले नेपाली गजललाई नेपालमा विकसित राजनीतिक घटनाक्रमलाई आधार मानेर प्राथमिक काल (१९४० - १९९६), माध्यमिक काल वा सुषुप्त काल (१९९७ - २०३५), पुनर्जागरण काल (२०३६ - २०४६) र आधुनिक काल (२०४७ देखि हालसम्म) गरी चार कालमा विभाजन गरेका छन् । सुब्बाले २०३६ सालपछिको गजललेखनका मूल प्रवृत्तिअन्तर्गत मानवीय मूल्यविघटन, मान्छेका पीडा, वेदना, निराशा, निस्सारता, बाध्यता, असन्तुष्टि तथा युद्ध र आतङ्कको विरोध, नारीप्रतिको दृष्टिकोण, परिवेशको चित्रण, राजनीतिक विकृति र विसङ्गति, राष्ट्रियताको अभिव्यक्ति, सङ्घर्षशीलता र विद्रोहजस्ता भावहरू पाइने उल्लेख गरेका छन् । त्यसै गरी उनले यस अवधिका गजलमा न्याय र न्यायालयप्रतिको भावना, जातीय समानताको खोजी, प्रतिगमन, प्रेम, गजल, सामाजिक अन्तर्विरोध, प्रगतिवादी स्वर, लोकतन्त्र, सहिदप्रतिको भावना, सीमा समस्या, बालबालिकाका लागि गजल लेखन, अन्य भाषामा गजल लेखनजस्ता प्रवृत्ति देखिएको बताएका छन् । सुब्बाको चरणविभाजन र पछिल्लो चरणमा पाइने प्रवृत्तिहरूको सर्वेक्षणसम्बन्धी अध्ययन यस शोधकार्यमा उपयोग भएको छ ।

सुरेश सुवेदी (२०६४) ले आफ्नो लेखमा नेपाली गजलमा नयाँ पुस्ताको अवस्था, योगदान र प्रवृत्तिका बारेमा चर्चा गर्दै नेपाली गजलको कालविभाजन प्राथमिक काल (१९४०-१९९९), माध्यमिक वा सुषुप्त काल (२०००-२०३५), पुनर्जागरण काल (२०३६-२०४९) र आधुनिक वा उर्वर काल (२०५० देखि हालसम्म) गरी चार कालमा गरेका छन् । उनले नयाँ पुस्ताको गजलमा शृङ्गारिकता, मान्छेप्रतिको दृष्टिकोण, राजनीतिक निरङ्कुशताको विरोध, प्रकृति चित्रण, मदिरा, युद्धको विरोध, जीवनप्रतिको निराशा, देवताप्रतिको दृष्टिकोण, आशावाद, नारीवादी स्वरहरू, गजलसम्बन्धी दृष्टिकोणजस्ता प्रवृत्तिहरू पाइने धारणा राखेका छन् । सुवेदीको आधुनिक कालका नेपाली गजलका प्रवृत्तिसम्बन्धी अध्ययन यस शोधकार्यमा उपयोग गरिएको छ ।

घनश्याम न्यौपाने ‘परिश्रमी’ (२०६४ख) ले “नेपाली गजलमा उर्दू-हिन्दी गजल-परम्पराको प्रभाव” भन्ने लेखमा गजल शब्दको व्युत्पत्ति र उद्भवका बारेमा चर्चा गर्दै अरबी साहित्यमा गर्भावस्थामा रहेको गजलको जन्म फारसी साहित्यमा भएको धारणा व्यक्त गरेका छन् । उनले गजल परम्पराको चर्चा गर्दै उर्दू-हिन्दीका केही पुराना गजलकारका केही सेरहरूका आधारमा उनीहरूको गजलीय शैली र शक्तिको नमुना प्रस्तुत गरेका छन् । साथसाथै उनले नेपाली गजलका क्षेत्रमा तिनले पारेको प्रभावसमेत खुलाएका छन् । त्यस्तै उनले केही नेपाली गजलकार र हिन्दी गजलकारका बिचमा तुलना गर्नुका साथै आजको नेपाली गजलमा देखिएको बहरप्रतिको युवा आकर्षण र विषयगत विविधतालाई उल्लेख

गरेका छन् । परिश्रमीले गजलको काव्यिक स्वरूप खोजी गर्दा अरबी भूमिमा पुगिने साथै इसाको सातौँ शताब्दीको उत्तरार्द्धतिर नै गजल लेखिएको भेटिएकाले त्यसअघि नै यसको आरम्भ भएको हुनसक्ने विचार प्रस्तुत गरेका छन् । उनले लेखमा उर्दू-हिन्दी गजलपरम्पराको चर्चासँगै केही सेरहरूसमेत प्रस्तुत गर्दै नेपाली गजल हिन्दी र उर्दू गजलको तुलनामा धेरै पछाडि रहेको भए पनि यो पनि विकासको गतिशील यात्रामा रहेको बताएका छन् । उनले हिन्दी-उर्दूमा जस्तै नेपालीमा परम्परित रूपमा प्रणय कथ्यमा आधारित शृङ्गारिक भावका गजलहरू लेखिएको बताउँदै विषयवस्तु र शिल्प-शैलीका दृष्टिले समेत परम्परालाई भङ्ग गर्दै आधुनिकीकरण र उत्तरआधुनिकीकरण गर्ने काम भइरहेको धारण व्यक्त गरेका छन् । उनले मानवजीवन, समाज र प्रकृतिका विविध पक्षसँग जोडिएका भोक-रोग, बेकारी-बेरोजगारी, महङ्गी, अन्याय-अत्याचार, भ्रष्टाचार, दुराचार, अमानवीयता, द्वेष, रिसराग, खुनखराबी, देहव्यापार, द्वन्द्व, प्रकृति, प्राकृतिक प्रकोप, धर्म, राजनीति र समाजसेवाका क्षेत्रमा देखिएका कुकृत्यजस्ता कथ्यहरू आधुनिक नेपाली गजलका विषयवस्तुका रूपमा आएको उल्लेख गरेका छन् । परिश्रमीको लेखमा रहेको बहरबारेको टिप्पणी तथा पछिल्लो चरणको नेपाली गजलमा विद्यमान प्रवृत्तिसम्बन्धी अध्ययन यस शोधकार्यमा उपयोग गरिएको छ ।

श्रेष्ठ प्रिया 'पत्थर' (२०६४) ले आफ्नो लेख "नेपाली गजलमा नारी सर्जकहरू" मा नेपाली गजलमा गजलको विधागत संरचनालाई प्राथमिकता दिइएको, जीवन तथा जगतसम्बन्धी विषयलाई सम्बोधन गरिएको, शब्दगत शिल्पको चामत्कारिक प्रयोग भएको तथा नेपाली गजलमा स्वतन्त्र, लोकलय र शास्त्रीय छन्द प्रयोग भएको धारणा राखेका छन् । पत्थरले नेपाली गजलमा देखिएका नारी गजलकार र तिनका गजलकृतिहरूको उल्लेख गर्दै उनीहरूका गजलमा शृङ्गारिकता, राजनीतिक विकृति र विसङ्गतिको चित्रण, नेताहरूको पदलोलुपता, समाजमा विद्यमान कुरीतिको विरोध, जीवनको अवमूल्यनको चित्रण, मानवीय मूल्यको वकालत, मान्छेमा नैतिकताको खोजी, राष्ट्रियता, मानवतावादी भावना आदि प्रवृत्ति पाइने धारणा राखेका छन् । पत्थरको नेपाली नारीका गजलमा पाइने प्रवृत्तिसम्बन्धी अध्ययन यस शोधकार्यमा उपयोग गरिएको छ ।

राजेन्द्र सुवेदी (२०६४) ले "नेपाली गजलसिर्जनामा मोतीराम भट्टको योगदान" शीर्षक लेखमा राणाहरूको शासनसत्ता र क्रूरता उत्कर्ष धुरीतिर अभिमुख भइरहेको अवस्थामा मोतीराम भट्टको आगमन भएको उल्लेख गर्दै नेपाली गजलको आरम्भ उनले नै गरेको बताएका छन् । साथै उनले मोतीरामका गजलमा देव विषयक, संयोग प्रणय केन्द्रित, वियुक्त प्रणय केन्द्रित विषय वा भाव पाइने चर्चा गर्दै भाषिक सौन्दर्य र शास्त्रीयताको निर्माण भइनसकेको नेपाली भाषामा गजल तयार गर्ने कठोर प्रयासमा देखिएको उनको सफलताले नेपाली गजल सिर्जनाको इतिहासमा महत्त्वपूर्ण आधार निर्माण गरेको धारणा राखेका छन् । साथै उनले गजल रचनाको शास्त्रीय प्रविधि पूर्ण रूपमा निर्वाह हुन नसके पनि विचलनका यात्राहरूमा मोतीरामका गजलहरूमा रदिफ, काफिया, तखल्लुस, बहर र

यसका विविध प्रकारहरूको स्वतःस्फूर्त ढङ्गले उपयोग भएको बताएका छन् । सुवेदीको लेख यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका प्रवृत्ति अध्ययनका क्रममा उपयोग गरिएको छ ।

नारायण निराशी (२०६४) ले “भीमनिधि तिवारी र उनको गजलकारिता” भन्ने लेखमा भीमनिधि तिवारीको गजलकार व्यक्तित्वको परिचय दिँदै तिवारीको गजलसम्बन्धी धारणालाई पनि प्रस्तुत गरेका छन् । साथै उनले भीमनिधिको गजलयात्रालाई तीन चरणमा विभाजन गर्दै बाह्य र आन्तरिक संरचनाका आधारमा उनका गजलहरूको विश्लेषण गरेका छन् । त्यसै गरी उनले तिवारीले गजलमा प्रयोग गरेका केही बहरहरूलाई पनि उल्लेख गर्दै तिवारीका गजलमा शृङ्गारिकता, व्यङ्ग्यात्मकता, आध्यात्मिकता, राष्ट्रियताजस्ता विशेषताहरू पाइने बताएका छन् । तिवारीको गजलमा पाइने बहरसम्बन्धी अध्ययन यस शोधकार्यमा उपयोगी रहेको छ ।

बलराम दाहाल (२०६४) ले “लक्ष्मीदत्त पन्त ‘इन्दु’को गजलकारिता” भन्ने लेखमा आज पनि प्रेमप्रणयसहित सामाजिक-राजनीतिक आदि विषयवस्तुमा गजलहरू लेखिएको उल्लेख गर्दै नेपाली गजलको प्रथम चरणमा शृङ्गारिकता, भक्तिभाव, व्यङ्ग्यभाव, देशभक्ति एवम् सामाजिक सुधारजस्ता प्रवृत्ति तथा दोस्रो चरणका गजलमा सामाजिक विकृति र विसङ्गतिको भण्डाफोर, राजनीतिक स्वर, मानवतावाद, शृङ्गारिकता, सहरिया जीवनशैलीप्रतिको वितृष्णाजस्ता प्रवृत्तिहरू पाइने बताएका छन् । दाहालले लेखमा लक्ष्मीदत्त पन्तका गजलहरूलाई विश्लेषण गर्दै मूलतः भक्तिभाव र अंशतः शृङ्गारिक भावका गजलहरू लेखेका पन्तका गजल गजलीय संरचनाका आधारमा कमजोर भए पनि भावका दृष्टिले भने शक्तिशाली भएको धारणा प्रस्तुत गरेका छन् । दाहालको लेखमा रहेको गजलको संरचनासम्बन्धी सामग्री यस शोधकार्यमा उपयोग गरिएको छ ।

रवि प्राञ्जल (२०६४) ले “मनु ब्राजाकीका गजलमा लयचेतना” भन्ने लेखमा ब्राजाकीका गजलमा प्रेम, सामाजिक-राजनीतिक विसङ्गति, पाखण्डप्रति प्रहार, वेदना र निराशावादी स्वर, क्रान्तिचेतना, प्रगतिशीलता, नागरीय त्रासदी, व्यङ्ग्यजस्ता प्रवृत्तिहरू पाइने उल्लेख गर्दै लयको आयोजनालाई उदाहरणसहित चर्चा गरेका छन् । साथै प्राञ्जलले ब्राजाकीका गजलमा सोह्र मात्रा, चौध मात्रा र बाह्र मात्राको स्वनिर्मित लयको सफल प्रयोग भएको बताउँदै स्वरलिपि समेत दिएका छन् । उनले मनुलाई स्वनिर्मित लयको प्रणेता भन्दै उनका गजलमा पुनरुक्ति दोष, भावको अस्पष्टता, पछिल्ला शेरहरूमा पाइने भावगाम्भीर्यको कमी, कतिपय गजलमा अभिधामूलक प्रस्तुतिजस्ता कमजोर पक्ष रहेको भए पनि धेरै कारणले उनले नेपाली गजलको वर्तमान यात्रामा आफ्नो मौलिक पहिचान बनाएको उल्लेख गरेका छन् । प्राञ्जलले गरेको ब्राजाकीका गजलको लयगत अध्ययन यस शोधकार्यमा गजलको संरचनागत प्रवृत्ति अध्ययनका लागि उपयोगी रहेको छ ।

मधुसूदन गिरी (२०६४) ले “ज्ञानुवाकर पौडेलको खण्डहर नयाँ नयाँमा अभिव्यञ्जित यथार्थ” भन्ने लेखमा नेपाली गजलको दोस्रो चरणका आरम्भकर्ता पौडेल भएको उल्लेख गर्दै उनको गजल लेखनको प्रेरक सन्दर्भ उर्दू-हिन्दी भाषाका गजलको अध्ययन भएको चर्चा गरेका छन् । गिरीले लेखमा नेपाली समाज, जाति र तिनको उत्थानको कामना बोकेकै कारण पौडेलले आफ्ना गजलमा समकालीन समयका सन्दर्भहरूलाई प्रस्तुत गरेको बताएका छन् । साथै उनले पौडेलका गजलमा विषयको विविधता रहेको जनाएका छन् । गिरीले पौडेलका गजलहरूको बहुआयामिक अध्ययन त गरेका छैनन् तर उनका गजलमा पाइने विषयवस्तुगत प्रवृत्तिहरूलाई राम्रोसँग केलाएका छन् । यस शोधकार्यमा उनको यही अध्ययन उपयोगी भएको छ ।

घनेन्द्र ओझा (२०६४) ले “ललिजन रावलको गजलकारिता” भन्ने लेखमा रावलका गजलमा पाइने रूप, लयजस्ता बाह्य तथा शैली, प्रतीकजस्ता आन्तरिक पक्ष अनि राष्ट्रियता, सहिदप्रति सम्मान, क्रान्तिचेतना, स्वतन्त्रताप्राप्तिको चाहना, विकृत राजनीतिप्रति व्यङ्ग्य, वर्गचेतना, जीवनप्रतिको दृष्टिकोण, अमानवीयताप्रति चिन्ता, सामाजिकता, शृङ्गार, प्रकृति चित्रणजस्ता भावगत प्रवृत्तिहरू रहेको चर्चा गरेका छन् । साथै उनले मूलतः मार्क्सवादी विचारधाराबाट प्रभावित रावलले गजलकारिताको प्रारम्भिक चरणमा राजनीतिक, सामाजिक र सांस्कृतिक रूपमा स्वतन्त्रताको चाहना प्रमुख रूपमा व्यक्त गरेको तथा पछिल्लो चरणमा भने असल मानवीय संस्कार, राजनीतिमा सुधारको चाहना र प्रेमप्रणय विषयमा पनि गजलहरू लेखेको उल्लेख गरेका छन् । ओझाको प्रस्तुत अध्ययन ललिजन रावलको गजलमा केन्द्रित भए तापनि यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणका गजलमा पाइने विषयवस्तुगत प्रवृत्ति अध्ययनका क्रममा उपयोगी रहेको छ ।

भागवत आचार्य (२०६४) ले “बूँद रानाको गजलकारिता : सङ्क्षिप्त चर्चा” भन्ने लेखमा बूँद रानालाई समाज सचेत गजलकारका रूपमा उल्लेख गर्दै रानाका गजलमा समाजका विकृति, विसङ्गति, शोषण, उत्पीडन, भ्रष्टाचार, पदलोलुपताजस्ता विविध विषय चित्रण भएको बताएका छन् । साथै आचार्यले जटिल विषयलाई पनि प्रतीक र बिम्बका माध्यमबाट प्रस्तुत गर्ने रानाको अभिव्यक्ति शैली सरल तर शक्तिशाली रहेको उल्लेख गरेका छन् । आचार्यले मानव जीवनका विसङ्गति, अस्तित्व, स्वाभिमान, मानवता, मान्छेको मूल्यको ह्रास, गिर्दो चारित्रिक अवस्था, स्वार्थी प्रवृत्ति, देशप्रतिको मायाजस्ता अनेकौँ प्रवृत्तिहरूलाई आत्मसात गर्ने रानाले लयचेतनालाई पनि निकै राम्रोसँग पक्रेको बताएका छन् । आचार्यको प्रस्तुत अध्ययन यस शोधकार्यमा विषयवस्तुको प्रवृत्ति विश्लेषणका लागि आवश्यक सामग्रीका रूपमा रहेको छ ।

बालकृष्ण लामिछाने (२०६४) ले “गजलमा प्राञ्जल” भन्ने लेखमा गजलकार रवि प्राञ्जलका गजलमा शिष्ट र श्लील शृङ्गारिक अभिव्यक्ति पाइनाका साथै उनले सामाजिक-आर्थिक विषमताको पनि कलात्मक चित्र उतारेको धारणा राखेका छन् । त्यसै गरी उनले

प्राञ्जलका प्रेमप्रणय केन्द्रित गजलमा गेय चेतना बलियो तथा सामाजिक विषयवस्तुमा केही कमजोर पाइने बताउँदै उनका गजलमा शिल्प र विषयवस्तुको राम्रो संयोजन भएको धारणा राखेका छन् । लामिछानेको प्राञ्जलसम्बन्धी यो लेख यस शोधकार्यमा विषयवस्तुगत प्रवृत्ति अध्ययनका क्रममा उपयोग गरिएको छ ।

मनु ब्राजाकी (२०६४) ले “गजलमा महाकविको प्रतीक्षा” भन्ने लेखमा हिन्दी गजलको प्रारम्भ नै सामाजिक सरोकारसित सम्बद्ध रहेको र उर्दू गजलले पनि मुगल साम्राज्यको अवसानदेखि नै आफूलाई सामाजिक सरोकारका विषयतिर उन्मुख गराएको चर्चा गर्दै मोतीराम भट्टकालीन गजलकारहरूले भक्ति र शृङ्गारिक विषयवस्तुमा आफूलाई सीमित गर्नमा तत्कालीन परिस्थिति दोषी रहेको बताएका छन् । साथै उनले नेपाली साहित्यमा गजललाई आयातीत भन्न नहुने धारणा राख्दै वर्तमान नेपाली गजलको भाव र विषयवस्तुगत विविधतामा स्वाभाविक परिवर्तन भएको उल्लेख गरेका छन् । त्यस्तै उनले नयाँ पुस्तालाई शास्त्रीय बहरको कडा अनुशासनभन्दा स्वनिर्मित लयचेतनातर्फ प्रोत्साहित गर्नुपर्ने विचार प्रकट गरेका छन् । ब्राजाकीको गजलको परम्परामा देखिएको परिवर्तनसम्बन्धी अवधारणा यस शोधकार्यमा गजलको विषयवस्तुगत विविधता अध्ययन गर्दा उपयोगी रहेको छ ।

नेत्र एटम (२०६४) ले “नेपाली गजल : भूत, वर्तमान र भविष्य” शीर्षक कार्यपत्रमा गजललाई अरबी मूलको शब्दका रूपमा उल्लेख गर्दै यसले प्रेमालापको सौन्दर्यमूलक विधालाई बुझाउने बताएका छन् । साथै उनले अहिले नारीपुरुषको प्रेमका अतिरिक्त गजलमा सामाजिक जागरण, क्रान्तिकारी विचार, राष्ट्रियता, मानवता आदि विविध भावको अभिव्यक्ति पाइने धारणा प्रस्तुत गर्दै यसको वाचन वा गायनमा चाहिँ रहस्यमय ईश्वरीय चिन्तन गर्ने सुफी दर्शनको विशेष प्रेरणा रहेको बताएका छन् । उनले अरबीका प्रेमपरक भावका कारण चर्चित गजलले फारसीमा चौधौँ शताब्दीतिर लोकप्रियता हासिल गरेको र यसलाई रुदकी, हाफिज, सअदी, रुमी, जामी आदि गजलकारहरूले समृद्ध बनाएको उल्लेख गरेका छन् । उनले १९४० सालदेखि १९९४ सालसम्म प्रमुख साहित्यिक विधाका रूपमा स्थापित बनेको नेपाली गजल २००२ सालपछि भने विविध कारणले शिथिल बन्दै गएको र २०३६ सालपछि पुनः जागृत भएको उल्लेख गरेका छन् । एटमले नेपाली गजलको समग्र यात्रालाई पूर्वाद्ध खण्ड (१९४०-२०३५) र उत्तरार्द्ध खण्ड (२०३६-हालसम्म) गरी दुई कालमा विभाजन गरेका छन् । यस शोधकार्यमा नेपाली गजलको चरणविभाजन गर्ने क्रममा एटमको अध्ययन उपयोगी रहेको छ ।

घनश्याम न्यौपाने ‘परिश्रमी’ (२०६४ग) ले “नेपाली गजलमा प्रयुक्त लय तथा बहरहरू” शीर्षक कार्यपत्रमा गजलको परिभाषा र परम्पराको चर्चा गर्दै नेपाली गजलमा प्रयोग भएका विविध लय वा बहरहरूको उदाहरण उल्लेख गरेका छन् । उनले उच्चार्य समअक्षरी बहर, उच्चार्य सममात्रात्मक बहर र शास्त्रीय बहर गरी नेपाली गजलहरूमा

तीन थरिका लय प्रयोग भएको बताएका छन् । पुनर्जागरण कालमा धेरैजसो गजलकारले उच्चार्य समअक्षरी बहरहरूको प्रयोग गरेको बताउँदै परिश्रमीले यसप्रकारका १६ वटा लयको उदाहरण प्रस्तुत गरेका छन् । साथै उनले लेखमा पुनर्जागरण कालसँगै उपेक्षित बन्न पुगेको शास्त्रीय बहरको प्रयोग विस्तारै पुनः जीवित हुन थालेको बताएका छन् । यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणका गजलमा पाइने लयहरूको अध्ययनका क्रममा परिश्रमीको खोज उपयोगी रहेको छ ।

प्रेमलाल भण्डारी (२०६५) ले *दाङका गजल र गजलकार* नामक पुस्तकमा दाङका पुस्तकाकार कृति प्रकाशित गर्ने गजलकारहरूको गजलीय योगदान र प्रवृत्तिलाई उनीहरूको प्रकाशित गजलकृतिहरूका आधारमा विश्लेषण गरेका छन् । उनले पुस्तकमा संरचना, विषयवस्तु, लय, विम्ब, प्रतीक तथा अलङ्कार, भाषाजस्ता पक्षका आधारमा दाङका गजलहरूको विवेचना गरेका छन् । भण्डारीको गजल विश्लेषणसम्बन्धी रूपरेखा यस शोधकार्यमा उपयोगी रहेको छ ।

राधा कणेल (२०६६) ले “नेपाली गजलमा नारी सहभागिता” शीर्षक लेखमा नेपाली गजलको पहिलो चरणमा कुनै नारी हस्ताक्षर नदेखिएको र चालिसको दशकपछि मात्रै विभिन्न नारीहरूले यस क्षेत्रमा कलम चलाएको बताएका छन् । साथै उनले श्रेष्ठ प्रिया पत्थरलाई पहिलो नारी गजलकार मान्नुपर्ने तर्क राख्दै उनको २०५३ सालमा प्रकाशित पत्थरको गजलसङ्ग्रहदेखि वर्तमानसम्म आउँदा देखिएका विभिन्न नारी गजलकारहरूको सङ्ग्रहको सर्वेक्षण गरेका छन् । उनले लेखमा नारीहरूको गजलमा पाइने लयचेतना, विषयवस्तु, राष्ट्रियता, नारी संवेदना, राजनीति, क्रान्तिचेत, विसङ्गतिबोध, समसामयिकता आदि विशेषताहरूको पनि उल्लेख गरेका छन् । यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणको गजलमा विद्यमान विषयवस्तुगत प्रवृत्ति अध्ययनमा कणेलको लेख उपयोगी रहेको छ ।

घनेन्द्र ओझा (२०६७) ले *नेपाली गजल : सिद्धान्त र विवेचना* (२०६७) नामक पुस्तकमा गजलका केही सैद्धान्तिक र प्रायोगिक समालोचनाहरू समेटेका छन् । उनले वस्तुपरक विवेचनाभिन्न गजलसिद्धान्त, नेपाली गजलमा लय र बहर, नेपाली गजलमा वैचारिकता, नेपाली गजलमा शृङ्गारिकताजस्ता विभिन्न पक्षबारे चर्चा गरेका छन् । साथै उनले व्यक्तिपरक विवेचनाअन्तर्गत मनु ब्राजाकी, ज्ञानुवाकर पौडेल, बूँद राना, ललिजन रावल, उपेन्द्रबहादुर जिगर, धर्मोगत शर्मा तुफान र रवि प्राञ्जलका गजलमा पाइने विभिन्न पक्षका बारेमा विश्लेषण गरेका छन् । उनले पुस्तकमा स्नातक तहको पाठ्यक्रममा राखिएका मोतीराम भट्ट, उपेन्द्रबहादुर जिगर, ज्ञानुवाकर पौडेल, ललिजन रावल, बूँद राना, विजय सुब्बा, धीरेन्द्र प्रेमर्षि र गोपाल अशकका गजलहरूको विवेचना पनि गरेका छन् । ओझाको पुस्तक मूलतः नेपाली गजलका प्रतिनिधि गजलकारको व्यक्तिपरक अध्ययनमा केन्द्रित रहेको देखिन्छ । यस शोधकार्यमा ओझाको व्यक्तिपरक अध्ययनलाई सान्दर्भिकता अनुसार उपयोग गरिएको छ ।

कृष्णहरि बराल (२०६८) ले *गजल : सिद्धान्त र परम्परामा* गजलको स्रोत, व्युत्पत्ति र अर्थदेखि यसको संरचना तथा तत्त्वहरूका बारेमा व्यापक चर्चा गरेका छन् । त्यस क्रममा उनले भाव तथा विषयवस्तु, कल्पना, सङ्गीत, बिम्ब तथा प्रतीक, भाषालाई गजलका तत्त्वहरू भनेका छन् । उनले नेपाली गजलको चरणविभाजनसम्बन्धी भएका विभिन्न प्रयासहरूको उल्लेख गर्दै १९४० सालदेखि २०३५ सालसम्मलाई नेपाली गजलको पूर्वार्द्ध र २०३६ सालदेखि हालसम्मको अवधिलाई उत्तरार्द्ध गरी दुई चरणमा विभाजन गर्नुपर्ने धारणा राखेका छन् । साथै उनले पूर्वार्द्धलाई पनि १९४० देखि २००२ सम्म प्रथम चरण र २००३ देखि २०३५ सम्मलाई द्वितीय चरणका रूपमा व्याख्या र विश्लेषण गर्नु बढी वैज्ञानिक हुने तर्क गरेका छन् । उनले मोतीराम भट्टदेखि ललिजन रावलसम्मका पहिलो र दोस्रो चरणका १३ जना गजलकारलाई नेपालीका केही महत्त्वपूर्ण गजलकारका रूपमा छनौट गरी उनीहरूका गजलमा पाइने विविध पक्षका बारेमा चर्चा समेत गरेका छन् । बरालको प्रस्तुत पुस्तकमा रहेको सैद्धान्तिक खण्डका साथै नेपाली गजलको चरणविभाजन सम्बन्धी अवधारणालाई यस शोधकार्यमा उपयोग गरिएको छ ।

नारायणप्रसाद शर्मा गैरे (२०७३) ले *नेपाली गजलको परम्परा र प्रवृत्ति* मा नेपाली गजलको विकासप्रक्रियाबारे चर्चा गर्दै नेपाली गजल यात्रालाई पहिलो चरण (सुरुदेखि १९९० सम्म), दोस्रो चरण (१९९१ देखि २०३५ सम्म) र तेस्रो चरण (२०३६ देखि हालसम्म) गरी तीन चरणमा बाँडेका छन् । उनले नेपाली गजलको प्रवृत्तिबारे चर्चा गर्दै पहिलो चरणमा शृङ्गारिकता, आध्यात्मिकता, सुधारवादी चेतना, देशभक्ति, शासकस्तुति र प्रकृति चित्रणजस्ता प्रवृत्ति रहेको औल्याएका छन् । उनले दोस्रो चरणमा सुधारवादी चेतना, शृङ्गारिकता, भक्तिभाव, प्रकृति चित्रण, देशप्रेम, शासकस्तुति, निराशावादी स्वर, आशावादी स्वर र भाषाप्रेमजस्ता प्रवृत्ति आएको उल्लेख गरेका छन् । उनले तेस्रो चरणमा प्रवृत्तिगत विविधता रहेको बताएका छन् । उनले भावगत प्रवृत्तिभित्र यथार्थवादी दृष्टिकोण, व्यङ्ग्य चेतना, प्रगतिवादी चिन्तन र क्रान्तिकारी स्वर, स्वच्छन्दतावादी धारणा र सहरी सभ्यताप्रति वितृष्णा, युद्ध, हत्या र हिंसाको विरोध तथा शान्ति र मानवताको खोजी, शृङ्गारिक तथा प्रणय भावको अभिव्यक्ति, राष्ट्रियता र देशभक्ति, लोकतान्त्रिक चेतनाको प्रस्तुति र प्रतिगमनप्रतिको आक्रोश, सन्त्रासमय परिवेशको चित्रण रहेको बताएका छन् । साथै उनले नारीवादी चेतना, भ्रष्टाचारको विरोध, जातीय विभेदको अभिव्यक्ति, बेरोजगारी अवस्थाको चित्रण, सहिदहरूप्रतिको आस्था, सीमासम्बन्धी समस्याको चित्रणलाई पनि यस चरणका प्रवृत्तिका रूपमा उल्लेख गरेका छन् । गैरेको तेस्रो चरणसम्बन्धी अध्ययन र प्रवृत्तिगत निर्धारणबारेका सामग्री यस शोधकार्यमा उपयोग गरिएको छ ।

खगेन्द्र गिरी 'कोपिला' (२०७३) ले *गजल सञ्चेतना सन्निधि* नामक पुस्तकमा नेपाली गजलका विभिन्न सैद्धान्तिक विमर्शबारेका टिप्पणी र केही फुटकर समीक्षाहरू समेटेका छन् । यसभित्र उनले प्रकाश राजापुरी, धनराज गिरी, राजेन्द्र थापा, नीरज भट्टराई,

जीवनपानी, ज्ञानुवाकर पौडेल, अमला अधिकारी आदिका गजलसङ्ग्रहका समीक्षाहरू लेखेको पाइन्छ भने पछिल्लो चरणमा देखापरेका नेपाली गजलबारेका विवाद, टिप्पणी र चर्चाहरूमाथि आफ्ना विचार प्रस्तुत गरेका छन् । उनले नेपाली गजलको पछिल्लो चरणमा विषयको विविधता देखिएको उल्लेख गरेका छन् । गिरीको पुस्तकमा रहेका सामग्रीमध्ये मूलतः व्यक्तिपरक अध्ययन यस शोधकार्यमा उपयोगी भएका छन् ।

नेत्र एटम (२०७३) ले “समकालीन नेपाली गजलका प्रवृत्ति” शीर्षक लेखमा २०४६ सालपछिको नेपाली गजललाई समकालीनताभित्र समेट्नुका साथै त्यसपछिको नेपाली गजलमा पाइने संरचनागत प्रवृत्ति, विषयगत प्रवृत्ति, अभिव्यक्ति शिल्पगत प्रवृत्ति र लयात्मक प्रवृत्तिका बारेमा उदाहरण दिएर विश्लेषण गरेका छन् । उनले समकालीन नेपाली गजलमा धेरै गजलकारहरूमा संरचनागत सचेतता बढ्दै गएको र विषयको विविधता देखिएको उल्लेख गरेका छन् । उनले शिल्पगत परिष्कारमा यस अवधिका गजलकारले अभूँ साधना गर्नुपर्ने खाँचो औँल्याउँदै आक्षरिक लयलाई धेरैले पछ्याएको बताएका छन् । साथै उनले गजलको गायन र प्रस्तुतिमा प्राथमिकता दिने हो भने नेपाली गजलको लोकप्रियता अभूँ बढ्ने विश्वास व्यक्त गरेका छन् । यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणका गजलमा विद्यमान प्रवृत्तिहरूको अध्ययनका क्रममा एटमको लेख उपयोग गरिएको छ ।

कुनै पनि साहित्यिक विधाको विकास र विस्तारका लागि त्यसको सार्थक सिर्जनाका साथसाथै त्यससम्बन्धी उपयोगी विमर्श र समीक्षा-समालोचनाको परम्पराले निकै महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको हुन्छ । यस दृष्टिले हेर्दा नेपाली गजलको सिर्जनाका तुलनामा यसबारेका अध्ययन र सार्थक विमर्श परम्परा अभूँ त्यति समृद्ध बन्न सकेको देखिँदैन । आजसम्मको खोजमा २०२५ सालको मधुपर्कमा प्रकाशित चिरञ्जीवी दत्तको “नेपाली गजलसाहित्य” भन्ने लेखलाई नै यसतर्फको पहिलो प्रयासका रूपमा उल्लेख गर्नुपर्ने हुन्छ । त्यसपछि २०३८ सालमा आएर मात्रै रमा शर्माको यससम्बन्धी एउटा लेख प्रकाशित भएको भेटिन्छ । चालिसको दशकपछि भने क्रमशः यसतर्फ अरूले पनि कलम चलाउने जमर्को गरेका छन् । पचासको दशकपछि चाहिँ केही पत्रपत्रिकाहरूमा गजलसम्बन्धी लेख-समालोचनाहरू निरन्तर प्रकाशित भएका देखिन्छन् ।

यसबिचमा त्रिभुवन विश्वविद्यालय नेपाली केन्द्रीय विभागका साथै देशका अन्य क्याम्पसहरूबाट समेत नेपाली गजलका विभिन्न पक्षका बारेमा केही शोधपत्र लेखिएका छन् । यसबिचमा नेपाली गजलबारे केही विद्यावारिधि स्तरका शोधकार्य पनि सम्पन्न भएका छन् भने केही गजलका समालोचना कृतिहरू प्रकाशित भएका छन् । पत्रपत्रिकामा आएका अधिकांश लेख-आलेख र समालोचनाहरू गजलको परिचय, परिभाषा, शैलीसंरचनासँग सम्बन्धित देखिन्छन् भने केही रचनाहरूले मात्र नेपाली गजलको विकासक्रम, प्राथमिककालीन गजलको विश्लेषण र उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलको बदलिँदो भावधाराका बारेमा प्रकाश पार्ने काम गरेका छन् । केही समालोचनामा गजलको परम्परा,

गजलको सैद्धान्तिक स्वरूप र यसमा प्रयोग भइरहेका बहरहरूका बारेमा पनि चर्चा गरिएको पाइन्छ । थोरैलाई छाडेर धेरै रचनाहरू अखबारी लेखनका सीमादेखि बाहिर आउन सकेका छैनन् । भएका केही राम्रा अध्ययनहरू पनि अपेक्षाकृत वस्तुगत र विश्लेषणात्मक हुन सकेका छैनन् । त्यसमा पनि उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलको समग्र स्वरूप, गति र प्रवृत्तिबारे कुनै गतिलो अध्ययन हुन सकेको पाइँदैन । यसक्रममा यहाँ गरिएको पूर्वकार्य समीक्षाको प्रस्तुति र चर्चाबाट पनि यही पुष्टि हुन आउँछ । यति हुँदाहुँदै पनि नेपाली गजलको समग्र विकास र यसको अध्ययन परम्परामा भने यसअघि भएगरेका सबै अध्ययन-विश्लेषण र चर्चा-परिचर्चाले महत्त्वपूर्ण आधारभूमि तयार गरिदिएका छन् । वस्तुतः उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलको समग्र स्थिति र प्रवृत्तिको वस्तुगत अध्ययनमा खासै काम हुन नसकेको भए पनि आजसम्म भएका सबै प्रयासहरूलाई आधार मानेर नै आगामी प्राज्ञिक यात्रालाई व्यवस्थित र फराकिलो बनाउन सकिन्छ ।

यहाँ पूर्वकार्यहरूको अध्ययन गर्दा मूलतः नेपाली गजलको परम्पराबारे बढी चर्चा गरिएको पाइन्छ । कतिपयले नेपाली गजलको चरणविभाजनबारे आफ्ना धारणा पनि व्यक्त गरेका छन् भने धेरैले चाहिँ गजलको सैद्धान्तिक परिचर्चामा अभिरुचि देखाएका छन् । त्यसमा पनि गजलमा बहर प्रयोगबारे थोरैले कलम चलाउने जाँगर गरेका छन् । कतिपय लेखकहरूले व्यक्तिपरक अध्ययन गरेका छन् भने थोरैले नेपाली गजलमा नारीहरूको अवस्थालाई पनि औँल्याएका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका विविध आयामबारे लेखिएका सामग्रीहरूलाई हेर्दा धेरैजसोले विषयवस्तु प्रयोगमा देखिएको विविधतालाई प्राथमिता दिएर चर्चा गरेका छन् । गजलको संरचनागत अध्ययन सीमित मात्रामा भएको पाइन्छ भने लयप्रयोगबारेको अध्ययनको अवस्था पनि कमजोर छ । साथै उत्तरवर्ती चरणको गजलमा प्रयुक्त बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारको अध्ययन पनि हुन सकेको देखिँदैन । यसरी नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका प्रवृत्तिबारे यसअघि भएगरेका अध्ययनहरूको आफ्नै सीमा रहेको देखिन्छ ।

नेपाली गजलका क्षेत्रमा भएगरेका यसअघिका विभिन्न अध्ययनहरूलाई यस शोधकार्यमा पनि विभिन्न किसिमले उपयोग गरिएको छ । पूर्वकार्य अध्ययनका क्रममा मूलतः दुई प्रकारका सामग्री भेटिएका छन् । एकथरी अध्ययन गजलको सिद्धान्तसँग सम्बन्धित छन् । गजलको स्वरूप र संरचना, बहरजस्ता विविध विषयमा लेखिएका सामग्री यसअन्तर्गत पर्दछन् । सैद्धान्तिक अध्ययनका क्रममा आएका यस्ता तथ्यहरूलाई शोधप्रबन्धमा रहेको गजलको सैद्धान्तिक चर्चा क्रममा उपयोग गरिएको छ भने विकासक्रम र चरणविभाजन सम्बन्धमा भएगरेका अध्ययनहरूलाई पनि यथास्थानमा उपयोग गरिएको छ । यस्तै अरबी, फारसी, हिन्दी र उर्दूदेखि नेपाली गजलको विकासक्रमका बारेमा धेरै लेख-समालोचना र केही पुस्तकहरू लेखिएका छन् । यी सामग्रीलाई आवश्यकता अनुसार यस शोधप्रबन्धमा उपयोग गरिएको छ । यसका साथै कतिपय अध्ययनहरू गजलको

संरचना, शैलीशिल्प, लय र विषयवस्तु वा भावका बारेमा गरिएका पनि छन्, ती सामग्रीहरूलाई पनि सम्बन्धित अध्यायहरूमा आवश्यकता अनुसार उपयोग गरिएको छ । साथै उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका विविध आयाम, प्रवृत्ति र व्यक्ति प्रतिभाका बारेमा लेखिएका लेख र समालोचनाहरूलाई सान्दर्भिकता हेरेर यस अध्ययनमा चर्चा र उल्लेख गरिएको छ । यसरी यसअघि भएका सान्दर्भिक अध्ययनहरूलाई आवश्यकताअनुसार यस अध्ययनमा उपयोग गरिएको छ । त्यसक्रममा अध्ययनमा भएका प्राप्तिहरूलाई समर्थन र गल्तीहरूलाई औँल्याउने काम पनि भएको छ । यसरी प्रस्तुत शोधकार्य र यससँग सम्बन्धित रहेका पूर्वअध्ययनहरूको गहिरो सम्बन्ध रहेको छ ।

#### १.५ शोधकार्यको औचित्य

नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका प्रवृत्तिहरूका बारेमा अग्रज विद्वान् र समालोचकहरूले सामान्य समीक्षा र समालोचना गरेका तथा टिप्पणी गरेका भए पनि आजसम्म यसको विस्तृत अध्ययन अनुसन्धान भएको देखिँदैन । अतः यस विषयमा गरिएको प्रस्तुत शोधकार्यमा उक्त अभावलाई परिपूर्ति गर्दै उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलको समग्र प्रवृत्तिको शोधपरक अध्ययन गरिएको छ । यसमा गजलको केही सैद्धान्तिक चिनारी दिनुका साथै उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विद्यमान विषयवस्तुगत प्रवृत्ति, संरचनागत प्रवृत्ति र शैलीशिल्पगत प्रवृत्तिका बारेमा अध्ययन भएको छ । यसबाट नेपाली काव्यको एउटा महत्त्वपूर्ण उपविधा गजलका बारेमा शोधपरक अध्ययन भई ज्ञानको क्षेत्र विस्तार भएको छ । प्रस्तुत शोधकार्यबाट नेपाली साहित्यका अध्येता, शोधार्थी, समालोचक, सर्जन एवम् पाठकहरूसमेत लाभान्वित हुनेछन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा २०३६ सालदेखि २०६० सालसम्मको नेपाली समाजको सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक, राजनीतिक, मनोवैज्ञानिक स्थिति तथा कतिपय तत्कालीन विश्व दुनियाँको प्रतिबिम्बनसमेत भएको पाइन्छ । यस अध्ययनले त्यसलाई प्रस्तुत गरेको छ । साथसाथै यस अध्ययनमा नेपाली समाजमा भएगरेका द्वन्द्व, अशान्ति र त्यसबाट जनतामा विद्यमान उन्मुक्तिको चाहना अभिव्यक्त गरिएका कतिपय रचनालाई समेत विश्लेषण गरिएको छ । अतः यस शोधकार्यबाट तत्कालीन नेपाली समाज र विश्व परिवेशको अध्ययन गर्न चाहने अनुसन्धाता, योजनाविद् र राजनीतिज्ञहरू पनि लाभान्वित हुनेछन् । यसरी यस शोधकार्यको औचित्य र महत्त्व पुष्टि हुन्छ ।

#### १.६ शोधकार्यको सीमाङ्कन

नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरण २०३६ सालदेखि हालसम्मको अवधि हो । यस अवधिको नेपाली गजल यात्रामा धेरै गजलकारहरू समर्पित भएर लागेका छन् भने तिनका धेरै गजलकृतिहरू प्रकाशित समेत भएका छन् । त्यसका साथै यस चरणमा धेरै फुटकर गजलहरू लेखिएका छन् भने कतिपय गजल सङ्गीतबद्ध समेत भएका छन् । यसै गरी गजललाई अन्य विधासँग राखेर विभिन्न सङ्ग्रहहरू पनि प्रकाशित भएका छन् । साथै

नेपालीबाहेक नेपालभित्रका अन्य विभिन्न भाषामा गजल लेखिनुका साथै तिनका सङ्ग्रह पनि प्रकाशित भएका देखिन्छन् । यस शोधकार्यमा ती सबैको अध्ययन गरिएको छैन । अतः यस शोधकार्यका सीमा निम्नानुसार रहेका छन् :

- क) यस शोधकार्यमा २०३६ सालदेखि २०६० सालभित्र प्रकाशित भएका नेपाली भाषाका पुस्तकाकार गजलका कृतिहरूलाई मात्र अध्ययन सामग्री बनाइएको छ ।
- ख) यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विद्यमान विषयवस्तु, संरचना र शैलीशिल्पका बारेमा मात्र अध्ययन गरिएको छ ।
- ग) यस शोधकार्यमा विधागत संरचनामा रहेका तथा प्रवृत्तिगत विविधतालाई प्रतिनिधित्व गर्ने गजलका प्रतिनिधि सेरहरूलाई मात्र विश्लेषणका लागि लिइएको छ ।

## १.७ शोधविधि

यो गुणात्मक ढाँचाको अध्ययन हो । यसमा विभिन्न दस्तावेजबाट प्राप्त तथ्यको विश्लेषण गरी निष्कर्षमा पुग्ने काम गरिएको छ । यसका लागि शोधप्रबन्धमा यस प्रकारको सामग्री सङ्कलन विधि र विश्लेषण विधिलाई अनुसरण गरिएको छ :

### १.७.१ सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत अध्ययनमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका पाँच दर्जन सङ्ग्रहमा रहेका विभिन्न सेरहरूलाई जनसङ्ख्या मानी सोद्देश्य नमुना छनौट विधिका आधारमा विषयवस्तुगत, संरचनागत र शैलीशिल्पगत विविधता प्रयोग भएका सेरहरूको चयन गरिएको छ । यस क्रममा उत्तरवर्ती चरणको गजलमा विद्यमान विषयवस्तुगत प्रवृत्ति अध्ययनका लागि दुई सय चार ओटा गजलका सेर, संरचनागत प्रवृत्ति अध्ययनका लागि एक सय एकानब्बे ओटा गजलका सेर तथा शिल्पगत प्रवृत्ति अध्ययनका लागि एक सय अट्ठाइस ओटा गजलका सेर गरी जम्मा पाँच सय तेइस ओटा गजलका सेरहरूलाई नमुनाका रूपमा छनौट गरिएको छ ।

प्रस्तुत अध्ययनमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजल भनेर २०३६ सालदेखि २०६० सालसम्मका नेपाली भाषामा लेखिएर प्रकाशित भएका गजलका सङ्ग्रहभित्रका गजलहरूलाई मात्र मानिएको छ । तीमध्ये यस अवधिमा प्रकाशित भएका पाँच दर्जन गजलका कृतिहरूबाट प्राप्त तथ्यहरूको सूक्ष्म अवलोकन गरी तथ्याङ्क सङ्कलन गरिएको छ । यसो गर्दा नमुना छनौट विधिद्वारा अध्ययन र विश्लेषणका लागि लिइएका गजलका सङ्ग्रहहरूलाई प्राथमिक स्रोत मानेर सामग्री सङ्कलन गरिएको छ भने गजलको सिद्धान्तसँग सम्बन्धित ग्रन्थ र शोधपत्र, अन्य सैद्धान्तिक ग्रन्थ तथा तत्सम्बन्धी भएगरेका व्याख्या विश्लेषणसँग सम्बन्धित सामग्रीहरूलाई द्वितीयक स्रोत मानेर सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । यस क्रममा नेपाली तथा हिन्दी अध्येताहरूका पुस्तक, शोधग्रन्थ तथा

लेखहरूलाई उपयोग गरिएको छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका प्रवृत्तिहरू विश्लेषणका लागि लिइएका सामग्री सङ्कलन गर्ने क्रममा प्रकाशित सङ्ग्रहमा राखिएका तथा गजलको विधागत अनुशासनमा रहेका सामग्रीलाई मात्र प्राथमिकता दिइएको छ । यस क्रममा प्रवृत्तिगत विविधताको प्रतिनिधित्व गर्ने सामग्रीहरू सङ्कलन गर्ने काम भएको छ । यसरी यस शोधमा प्राथमिक र द्वितीयक दुवै स्रोतबाट सामग्रीको सङ्कलन गरिएको छ ।

प्रस्तुत अध्ययनमा प्राथमिक स्रोतका रूपमा रहेका विभिन्न गजलसङ्ग्रह र तिनमा प्रकाशित गजलका सेरहरूको उपयोग गरिएको छ । यसका साथै द्वितीयक स्रोतका रूपमा रहेका गजलका सैद्धान्तिक ग्रन्थ, शोधप्रबन्ध र अन्य प्रकाशित लेखहरूलाई पनि आवश्यकता अनुसार प्रयोग गरिएको छ । त्यसैले यसमा प्रकाशित दस्तावेजहरूबाट प्राप्त तथ्यहरूको सङ्कलन गर्ने काम भएको छ ।

### १.७.२ विश्लेषण विधि

यो शोधकार्य गुणात्मक प्रकृतिको हुनाले यसमा तथ्यको वर्णन गरेर त्यसको पुष्टिका लागि उदाहरणसमेत दिई विश्लेषण गरेर निष्कर्षमा पुग्ने काम गरिएको छ । त्यस क्रममा अवलोकन, उदाहरण र पाठ विश्लेषण विधिको उपयोग गरी निष्कर्ष निकाल्ने काम भएको छ । यस शोधकार्यमा आगमनात्मक विधिको प्रयोगबाट तथ्यको विश्लेषण गरी समग्र निष्कर्ष निकालिएको छ । साथै विश्लेषणका लागि सैद्धान्तिक आधार तयार गर्दा अलग्गै अध्याय नबनाई सम्बन्धित अध्यायमा चर्चा गर्ने काम भएको छ । यस क्रममा पूर्ववर्ती अध्येताका मान्यताहरूलाई आधार मानी निष्कर्षमा पुग्ने काम भएको छ । साथै उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रयुक्त विषयवस्तुगत, संरचनागत र शैलीगत प्रवृत्तिहरूको विश्लेषण गर्दा गजलका सेरहरूलाई उदाहरणका रूपमा प्रयोग गरी विश्लेषणद्वारा निष्कर्षमा पुग्ने काम भएको छ । यसरी प्रस्तुत शोधकार्यमा आगमनात्मक विधिको उपयोग गरी सङ्कलित सामग्रीहरूको अध्ययन गरिएको छ ।

### १.८ अवधारणात्मक ढाँचा

गजल कविता विधाको एउटा उपविधा हो । तर यसको आफ्नै मौलिक परम्परा र स्वरूपका कारण कविताका अन्य उपविधाभन्दा यसको स्वतन्त्र पहिचान स्थापित छ । गजलमा विद्यमान आफ्नै मौलिक संरचक घटकहरूका कारणले यसलाई काव्यका अन्य उपविधाभन्दा भिन्न अस्तित्व प्रदान गर्दछ । तर, यो कविताकै एउटा उपविधा भएकाले काव्यमा विद्यमान कतिपय पक्षहरू यसमा पनि स्वतः समाहित भएर आउने गर्छन् । यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलको प्रवृत्ति विश्लेषणका लागि ती सबैलाई समेटेर एउटा अवधारणात्मक ढाँचा निर्माण गरिएको छ ।

### १.८.१ विषयवस्तु

विषयवस्तु कुनै पनि सिर्जनाको अनिवार्य पक्ष हो । गजलको निर्माणमा पनि यसको भूमिका अनिवार्य हुन्छ । जुनसुकै किसिमको साहित्यिक कृतिलाई अस्तित्व प्रदान गर्ने विषयवस्तुसँग सम्बन्धित आन्तरिक सारतत्वलाई वस्तु भनिन्छ (लुइटेल्, २०६०, पृ. ७५) । गजल लयात्मक, सङ्गीतात्मक र गेयात्मक काव्य विधा भएकाले यसको निकटतम सम्बन्ध हृदयसँग हुन्छ । यसैले यसको भाव सुकोमल र सरल हुन्छ । गजलमा दुई प्रकारले यसको अस्तित्व रहन्छ । एउटा गजलमा एउटै विषय वा भावको प्रस्तुति पनि हुनसक्छ र एकभन्दा धेरै विषय वा भाव पनि आउनसक्छन् । यस आधारमा गजललाई मुसलसल र गैरमुसलसल गरी दुई प्रकारमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ ।

मुसलसल अरबी भाषाको शब्द हो । यसको अर्थ सिलसिला, नियमितता वा क्रम हो (बर्मा, सन् २०११, पृ. २६३) । यदि कुनै गजलमा एउटै मात्र विषयवस्तु रहेको छ भने त्यसलाई गजल मुसलसल भनिन्छ । कतिपयले यसलाई मुसलसल गजल पनि भनेका छन् (सिंह, सन् १९९०, पृ. २०) । यसको इतिहास धेरै लामो रहेको छ । कृष्णहरि बरालले दशौं शताब्दीका फारसी गजलकार रुदकीले एउटै विषयमा गजल लेखेको पाइनुले गजल मुसलसलको इतिहास धेरै लामो रहेको बताएका छन् (बराल, २०६८, पृ. २०) । यसका साथै गजलमा एउटै विषय नभएर फरकफरक विषयहरू पनि अभिव्यक्त हुनसक्छन् । यस प्रकृतिको गजललाई गजल गैरमुसलसल भनिन्छ । गजल परम्परामा यस प्रकारको गजललाई बढी प्राथमिकता दिइएको पाइन्छ । आजसम्म लेखिएका अधिकांश गजलहरू यस प्रकृतिका छन् । गजलमा भाव वा विषयवस्तुका दृष्टिले प्रत्येक सेर स्वतन्त्र पनि हुन्छन्, त्यसमा प्रयुक्त बहर, काफिया तथा रदिफहरूले सबै सेरलाई एउटै सूत्रमा बाँध्ने काम गर्दछन् (सिंह, सन् १९९०, पृ. २२) । गजलमा विषयवस्तुको प्रयोग दुई प्रकारले गरिने भए तापनि यसको अभावमा गजलको कल्पना असम्भव छ । यसरी विषयवस्तु गजलको आधारभूमि हो ।

### १.८.२ संरचना

गजललाई कविताका अन्य उपविधाबाट पृथक बनाउने प्रमुख आधार भनेको यसको मौलिक संरचना हो । गजलमा विभिन्न सेरहरू हुन्छन् । गजलको निर्माणमा मतला र मकताका साथै अन्य सेरहरूको भूमिका पनि महत्त्वपूर्ण रहन्छ । सामान्यतया सेरमा काफिया र रदिफ प्रयोग गरिएका हुन्छन् ।

#### १.८.२.१ मतला

सामान्यतया मतला गजलको पहिलो सेरका रूपमा आएको हुन्छ । यसले गजल आरम्भ भएको सङ्केत गर्दछ । यसको शाब्दिक अर्थ उदयस्थल हो । यसलाई उदय हुने दिशा पनि भनिएको छ (बर्मा, सन् २०११, पृ. २३०) । गजलका लागि मतला अनिवार्य हुन्छ (जगन्नाथ, सन् १९९७, पृ. २४) । यसलाई मतला भन्नुको कारण यसबाट नै गजलको प्रारम्भ हुने भएकाले हो । यसमा दुईओटा हरफहरू हुन्छन्, तिनलाई मिसरा भनिन्छ (शुक्ल,

सन् २०१३, पृ. २५) । पहिलो मिसरालाई मिसरा-ए-उला तथा दोस्रो मिसरालाई मिसरा-ए-सानी भन्ने गरिन्छ । दुवै मिसरामा समान लय, काफिया र रदिफहरू प्रयोग गरिएका हुन्छन् । मतलाकै आधारमा अन्य सेरहरूको निर्माण गरिने भएकाले गजलमा यसको केन्द्रीय भूमिका रहन्छ ।

### १.८.२.२ काफिया

काफिया गजलको संरचनामा आउने अनिवार्य तत्त्व हो । यो अरबी भाषाको शब्द हो (मद्दाह, सन् १९९२, पृ. १७७) । यो अरबी भाषाको 'कुफु' धातुबाट बनेको शब्द हो । यसको अर्थ कतै जानका लागि तयारी अवस्थामा रहनु भन्ने हुन्छ (केशरी, सन् २०१६, पृ. ६९) । तर, गजलका सन्दर्भमा यसको अर्थ त्यो अक्षर वा अक्षर समूह हो, जसले बारम्बार सेरमा आएर सबै सेरहरूलाई गजलको एउटै सूत्रमा बाँध्ने काम गर्दछ (नरेश, सन् २००४, पृ. २३) । हिन्दीमा काफियालाई तुकान्त भनिन्छ (रुबाब, सन् २००८, पृ. ६) । यदि कुनै मिसरामा रदिफ प्रयोग गरिएको छ भने रदिफभन्दा पूर्ववर्ती तुकान्त शब्द नै काफिया हो । रदिफ प्रयोग नभएको अवस्थामा भने काफिया मतलाका दुवै मिसराका अन्त्यमा र त्यसपछि प्रत्येक सेरको दोस्रो मिसराको अन्त्यमा प्रयोग गरिएको हुन्छ । यसले गजलमा लयको सिर्जना गर्नुका साथै गजललाई विशिष्ट संरचना प्रदान गर्दछ । काफियालाई हिन्दी गजलका अध्येता जगन्नाथ (सन् १९९७) ले सजा मुतबाजी काफिया र सजा मुर्तरफ काफिया गरी दुई प्रकारले वर्गीकरण गरेका छन् । समान अक्षर भएको र अन्त्यानुप्रासयुक्त काफियालाई सजा मुतबाजी काफिया भनिन्छ । जस्तै : जाल, साल, पाल आदि यस प्रकारका काफिया हुन् । त्यसै गरी समान अक्षर नभएर पनि एकआपसमा अन्त्यानुप्रासयुक्त रहेका छन् भने ती सजा मुर्तरफ काफिया हुन् । जस्तै : घर, सहर अथवा नाम, बदनाम यस्तै काफियाका उदाहरण हुन् । यसरी काफिया गजलको संरचनामा अनिवार्य पक्ष मानिन्छ ।

### १.८.२.३ रदिफ

रदिफ अरबी भाषाको शब्द हो (मद्दाह, सन् १९९२, पृ. ५६७) । रदिफको शाब्दिक अर्थ पछि आउनेवाला वा अनुगामी हो । रदिफको अर्को अर्थ फर्कनु वा फेरि आउनु पनि हुन्छ (गुप्ता, सन् २००९, पृ. ११) । गजलका सन्दर्भमा भने रदिफको अर्थ त्यो अक्षर, शब्द वा शब्दसमूह हो, जो गजलका प्रत्येक सेरमा काफियाको पछाडि र बारम्बार दोहोरिएर आएको हुन्छ । सामान्यतया गजलमा मतलाका दुवै मिसराका अन्त्यमा यसको निर्धारण गरिन्छ, अनि त्यसपछिका प्रत्येक सेरका दोस्रा मिसरामा यसलाई दोहोर्याएर प्रयोग गर्दै गइन्छ । गजलमा यो काफियापछि उही रूपमा निरन्तर पुनरावृत्त भइरहन्छ । यसले गजललाई बढी स्मरणीय र गेयात्मक बनाउने गर्दछ । गजलका लागि यसलाई अनिवार्य भने मानिदैन । यसैले रदिफ प्रयोग गरिएको गजललाई मुरदफ गजल र रदिफ प्रयोग नगरिएको गजललाई गैरमुरदफ गजल भनिन्छ । विनस केशरी (सन् २०१६) ले शब्द प्रयोगका आधारमा रदिफलाई छोटो रदिफ, मझौला रदिफ र लामा रदिफ गरी तीन प्रकारले

वर्गीकरण गरेका छन् । एउटै अक्षर वा शब्दको रदिफ छोटो रदिफ हो भने दुई शब्दको रदिफ मझौला रदिफ हो । यसै गरी तीन अथवा त्यसभन्दा बढी शब्द प्रयोग गरिएको रदिफलाई लामो रदिफ भनिन्छ ।

#### १.८.२.४ मकता

सामान्यतया मकता गजलको अन्तिम सेरका रूपमा आएको हुन्छ । गजलको अन्तिम सेरमा कहिलेकाहीं गजलकारले आफ्नो नाम वा उपनाम पनि प्रयोग गरेको हुन्छ । यसरी सेरमा प्रयोग गरिएको नाम वा उपनामलाई तखल्लुस भनिन्छ । तखल्लुस प्रयोग भएको सेरलाई मकता भनिन्छ । गजलका सन्दर्भमा यसले रचना सकिएको सङ्केत गर्दछ (अस्थाना, सन् १९८७, पृ. ६६) । यसरी मकता हुनाका लागि गजलको अन्तिम सेर हुनु र त्यसमा गजलकारको नाम वा उपनाम प्रयोग गरिनु दुवै जरुरी छ (नदीम, सन् १९९९, पृ. १२) भन्ने हिन्दी गजलका जानकार नरेश नदीमको भनाइ छ । गजलमा गजलकारले आफ्नो नाम वा उपनाम केवल मकता निर्माणका लागि मात्र राखेको छ अथवा कुनै विशिष्ट अर्थका लागि प्रयोग गरेको छ भन्ने आधारमा यसलाई दुई प्रकारले वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । तखल्लुसको अर्थपूर्ण प्रयोगले गजललाई सुन्दर र प्रभावकारी बनाएको हुन्छ ।

#### १.८.२.५ लय

लय कविताको अनिवार्य तत्त्व हो । गजल गेय विधा भएकाले यसमा लय मात्र भएर पुग्दैन । त्यो गेयात्मक पनि हुनुपर्दछ । वर्ण र मात्राको निश्चित क्रम र गतिद्वारा कवितामा छन्दको निर्माण गरिएको हुन्छ (शर्मा, सन् २०१६, पृ. २६९) । यस्तै गजलमा पनि लय निर्माणका लागि विभिन्न बहरहरूको प्रयोग गरिएका हुन्छन् । बहर अरबी भाषाको शब्द हो । यसलाई बजन वा बज्ज पनि भनिन्छ (रुबाब, सन् २००८, पृ. ९४) । लयको सम्बन्ध समय र गतिसँग हुन्छ । लय गतिको नियन्त्रित तथा नापिएको प्रवाह हो । यसको सम्बन्ध भाषाको वार्षिक चरित्र, अक्षरको सङ्ख्या, पददा लाग्ने समय वा त्यसको सुरमा आधारित हुन्छ (बराल, २०६८, पृ. ७५) । कतिपय अवस्थामा समानार्थी रूपमा प्रयोग हुँदै आएको देखिए पनि लय र छन्दका बिचमा मौलिक भिन्नता छ । लय आन्तरिक भावावेग हो भने छन्द त्यही भावावेगलाई नियमबद्ध गराउने बाह्य रूप हो (अधिकारी, २०३१, पृ. १४३) । यसरी लय हुँदा त्यहाँ छन्द वा बहर प्रयोग गरिएको छ भन्न सकिदैन । गजलमा प्रयोग गरिने लयले सेरहरूलाई गेयात्मक बनाउनु अनिवार्य हुन्छ ।

बहर गजलको लय निर्माणमा प्रयोग गरिने एउटा महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । गजलका सन्दर्भमा आठौँ शताब्दीमा ओमानमा जन्मिएका अब्दु रहमान खलिल बिन अमहद बसरी फरहुदी (खलिल बिन अहमद) अरूजशास्त्र वा छन्दशास्त्रका आविष्कारक मानिन्छन् । उनले अरबी भाषाका विशेषतालाई आधार बनाएर सबैभन्दा पहिले अरूजशास्त्र बनाए (सिंह, सन् १९९०, पृ. १२३) । उनले प्रारम्भमा जम्मा पन्द्रहओटा बहरको निर्माण गरेका थिए । पछि अबुल हसन अखफस, युसुफ निशापुरी आदिले अन्य चार बहर थपेर यसको सङ्ख्या

उन्नाइस पुऱ्याएका हुन् । यी उन्नाइस बहरबाट पनि कालान्तरमा धेरै बहरहरू निर्माण भएका छन् । अहिले अरबी, फारसी र उर्दूमा जम्मा ७४ ओटा बहर प्रयोग गरिदै आइएको छ भनिए तापनि मुजाहिफ र परिवर्तित बहर गरी हाल २६७ ओटा प्रचलनमा रहेको मनोजकुमार ठोसरले उल्लेख गरेका छन् (ठोसर, सन् २०१६, पृ. ३२९) । गजलमा कतिपय बहर बढी प्रसिद्ध छन् भने कतिपय लोप हुने स्थितिमा पनि रहेका छन् । तीमध्ये कतिपय बहर संस्कृत छन्दसँग मिल्दाजुल्दा पनि छन् ।

धेरै लामो समयदेखि गजलमा मात्रिक बहरले पनि शास्त्रीय बहरसँगै मान्यता पाउँदै आइरहेको छ । यो बहर अरबी-फारसी बहरको मूल नियमबाट होइन, आफ्नै मौलिक लयमा आधारित रहेको हुन्छ । गजलको इतिहासमा यो बहर सत्रौँ शताब्दीबाटै देखा परेको हो तापनि उर्दूका प्रसिद्ध सायर मिर तकी मिरले अठारौँ शताब्दीमा मात्रिक बहरको व्यापक प्रयोग गरेका छन् । उनले लोकप्रिय बनाएका कारण उर्दू साहित्यका प्रसिद्ध आलोचक शम्भुरहमान फारुकीले यसलाई बहरे मिर भनेका छन् (केशरी, सन् २०१६, पृ. १६८) । पछिल्लो अवधिमा विश्वका अन्य भाषाका साथै नेपालीमा पनि आक्षरिक लयहरूको प्रयोग भइरहेको देखिन्छ । यो पनि मात्रिक बहरसँगै मिल्दोजुल्दो रहेको छ ।

### १.८.३ शैलीशिल्प र भाषा

गजल कविता विधाको एउटा प्रमुख उपविधा भएकाले यसमा मूलतः बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारजस्ता शैलीशिल्पहरूको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको हुन्छ । सामान्यतया बिम्ब अभिधात्मक हुन्छ भने प्रतीक व्यञ्जनात्मक हुन्छ अनि प्रतीक अनिश्चिततातिर र बिम्ब निश्चिततातिर उन्मुख हुन्छ (बराल, २०६८, पृ. ११९) । साहित्यमा प्रतीक अभिव्यक्तिको यस्तो उपकरण हो, जसले आफ्नो शब्दपरम्परा, वस्तुगत, काव्यगत परिप्रेक्ष्यमा विशिष्ट समता, सन्दर्भ र मानसिक सम्बन्धका कारण अप्रस्तुत तथा अमूर्त रहेको अर्थलाई वस्तु, भावना, सिद्धान्त, विश्वास र समवेदनाको कुनै स्तरमा मूर्त तथा सम्प्रेषित गर्ने क्षमता राख्छ (सिंह, सन् २००५, पृ. ३) । प्रतीकलाई सामान्यतया परम्परित, व्यक्तिगत, विश्वव्यापी र स्थानीय गरी चार प्रकारले वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ ।

बिम्ब पनि गजलमा प्रयोग हुने एउटा शैलीगत पक्ष हो । सामान्य अर्थमा भन्दा यसले वस्तु, कार्य, भाव, विचार, धारणा, मनका व्यथा, ऐन्द्रिक, अतिऐन्द्रिक अनुभवलाई बुझाउने गर्छ । यसको जन्म भाषिक ध्वनिको सहयोगले अमूर्त अनुभूति प्रक्रियाबाट हुन्छ र यसको मूल उपकरण इन्द्रियजन्य अनुभव हुने गर्छ (बराल, २०६८, पृ. ११३) । यसको प्रयोग कुनै वस्तुको छाया, प्रतिच्छाया, अनुकृति आदिको अर्थमा गरिएको हुन्छ । बिम्ब रचनाको प्रक्रिया वस्तुतः अमूर्त अनुभूतिलाई मूर्त रूपमा प्रस्तुत गर्ने प्रक्रिया हो (गिरीषबाबु, सन् १९८३, पृ. ७९) । बिम्बहरूको निर्माण र प्रयोगमा भाषिक, सांस्कृतिक र सामाजिक पृष्ठभूमिहरूले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेका हुन्छन् । यिनको प्रयोगले गजलका

भावहरूलाई अर्थपूर्ण र प्रभावकारी बनाउन ठुलो सहयोग गर्दछन् । दृश्य बिम्ब, स्वाद बिम्ब, गन्ध बिम्ब, श्रव्य बिम्ब र स्पर्श बिम्ब गरी यसका पाँच प्रकार रहेका छन् ।

अलङ्कार पनि गजलको शैलीशिल्पमा आउने महत्त्वपूर्ण पक्ष हो । यसको शाब्दिक अर्थ गहना, आभूषण वा शृङ्गारको सामग्री हो । साहित्यका सन्दर्भमा भन्दा यसको अर्थ अर्थगत र शाब्दिक चमत्कारद्वारा कुनै पनि विषय वा भावलाई सुन्दर रूपमा व्यक्त गर्ने कला हो । शब्दालङ्कार र अर्थालङ्कार गरी यसका दुई प्रकार छन् । यदि कुनै रचनामा प्रयोग गरिएको अर्थले अलङ्कार सिर्जना गरेको छ भने त्यसलाई अर्थालङ्कार भनिन्छ । यसका साथै यदि कुनै रचनामा वर्ण तथा अक्षरको समान प्रयोगले भावलाई चमत्कारपूर्ण बनाएको छ भने त्यसलाई शब्दालङ्कार भनिन्छ । यी दुवै अलङ्कारका विभिन्न प्रकार रहेका छन् । समयअनुसार अलङ्कारको शक्तिमा धेरथोर विवाद देखिए तापनि काव्यको शोभाकारक तत्त्वका रूपमा भने यसको महत्त्व पहिलादेखि अहिलेसम्म स्विकारिँदै आइएको छ (बराल, २०६८, पृ. ११६) । यसरी गजलको शिल्प निर्माणका सन्दर्भमा अलङ्कारको भूमिका समेत महत्त्वपूर्ण रहेको हुन्छ ।

गजलमा भाषाप्रयोगको पनि उत्तिकै ठुलो भूमिका रहन्छ । गजल गेयात्मक विधा भएकाले यसको भाषा सरल, बोधगम्य र सम्प्रेषणीय हुनु आवश्यक हुन्छ । अभिव्यक्तिको स्पष्टता र सङ्क्षिप्तता पनि यसको भाषिक विशेषता हो । काव्य विधाको एउटा महत्त्वपूर्ण उपविधा भएकाले विविध कारणले यसमा भाषिक विचलन भएको हुन्छ । यी सबै कारणले गजल एउटा सरल, सरस र सम्प्रेषणीय सिर्जनाका रूपमा स्थापित भएको देखिन्छ ।

यस शोधकार्यमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका प्रवृत्ति अध्ययन गर्ने क्रममा माथि चर्चा गरिएका गजलमा प्रयुक्त विषयवस्तु, गजलको मौलिक संरचना तथा त्यसमा आउने बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारजस्ता शैलीशिल्प र भाषालाई विश्लेषणको मुख्य आधार बनाइएको छ ।

## १.९ शोधप्रबन्धको रूपरेखा

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका प्रवृत्ति शीर्षकमा अध्ययन गरी तयार पारिएको यस शोधप्रबन्धलाई निम्नलिखित ढाँचामा सङ्गठित र व्यवस्थित गरिएको छ :

पहिलो अध्याय : शोधपरिचय

दोस्रो अध्याय : उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलका विषयवस्तुगत प्रवृत्ति

तेस्रो अध्याय : उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलका संरचनागत प्रवृत्ति

चौथो अध्याय : उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलका शिल्पगत प्रवृत्ति

पाँचौँ अध्याय : अध्यायगत सारांश तथा निष्कर्ष

## दोस्रो अध्याय

### उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलका विषयवस्तुगत प्रवृत्ति

#### २.१ परिचय

साहित्यको जुनसुकै विधामा विषयवस्तुको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहन्छ । यसकै आधारभूमिमा उभिएर अन्य तत्त्वहरू कलासाहित्यमा प्रस्तुत हुने गर्दछन् । विषयवस्तुले कुनै पनि सिर्जनाको संसारलाई एउटा निश्चित दिशाबोध गराउन मार्गदर्शन गर्दछ । साहित्यका अन्य विधाहरूमा जस्तै गजलका लागि पनि विषयवस्तु एउटा महत्त्वपूर्ण पक्ष हो । अरबी भूमिमा जन्मिएको गजल आज संसारका धेरै भाषासाहित्यमा विस्तारित हुन पुगेको छ । साथै प्रारम्भिक समयदेखि केही समयसम्म प्रेमप्रणयको आमन्त्रण, पीडा र गुनासाकै सेरोफेरोमा सीमित रहेको गजल विस्तारै जीवनका बहुल अनुभव, युगचेतना र समाजका अन्य विभिन्न सरोकारलाई समेत अभिव्यक्त गर्न अभिमुख भएको इतिहास रहेको छ । नेपाली गजलको पूर्ववर्ती चरणका गजलकारहरूले आफ्ना गजलहरूमा मूलतः प्रेमप्रणय र भक्तिभावको प्रकटीकरण तथा अंशतः सामाजिक सरोकार समेतलाई आफ्नो विषय बनाएको देखिन्छ । नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूले भने प्रेमप्रणयदेखि युगजीवन र समाजका बहुविध विषयहरूलाई आफ्नो गजलमा अभिव्यक्त गरिरहेका छन् । विषयवस्तुका दृष्टिले उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजल पूर्ववर्ती चरणका तुलनामा अत्यन्त समृद्ध र बहुआयामिक रहेको छ । गजलको पुरानो परम्पराका रूपमा रहेको प्रेमप्रणयजन्य विषयका साथै नेपाली समाज र जीवनका अन्य क्षेत्रहरू उत्तरवर्ती चरणका गजलहरूको उच्च प्राथमिकतामा रहेका छन् । यस चरणका गजलहरूमा जीवनका अनेकौं जटिलता, सामाजिक सरोकार, विश्व परिवेश तथा युगीन राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक, व्यापारिक, सांस्कृतिक आदि क्षेत्रका मूलतः विसङ्गत स्थितिहरू विषय बनेर आएका देखिन्छन् । साथै समाजमा विद्यमान मानवीय मूल्यको विघटन, चारैतिर फैलदै गइरहेको विकृति र विडम्बना, बढ्दै गइरहेको अराजकता र असुरक्षा, सांस्कृतिक मूल्यको खलन, बहुविध सामाजिक द्वन्द्व र सन्त्रास, सुधारको भावना र परिवर्तनका आकाङ्क्षाहरू, वातावरण विनाशको चिन्ता र सामाजिक न्यायको खोजीजस्ता धेरै सन्दर्भहरू आज नेपाली गजलको विषयका रूपमा देखापरेका छन् । यस सन्दर्भमा यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा पाइने प्रमुख विषयवस्तुगत प्रवृत्तिहरूलाई तथ्यसहित विश्लेषण गरिएको छ ।

#### २.२ मानवीय मूल्य विघटनको चित्रण तथा मानवीय गरिमाको पक्षपोषण

कुनै पनि समाजमा मानवीय मूल्यको महत्त्व सधैं रहिरहन्छ, तर आज नेपाली समाजमा मानवीय मूल्यको तीव्र विघटन हुने क्रम निरन्तर बढिरहेको छ । सामाजिक मूल्य र मान्यताहरू सबैतिर खलित भइरहेका छन् । समाजमा नैतिकता र आदर्श, समवेदना र

मानवता, आस्था र विश्वास, सद्भाव र सहयोगजस्ता मानवीय मूल्यहरू विघटन हुँदैछन् । उत्तरआधुनिकता, उदारीकरण र उपभोक्तावादी संस्कृतिका नाममा भइरहेको गलत सामाजिकीकरणको प्रभावले आज समाजमा अनेकौँ समस्याहरू जन्मिरहेका छन् । यसलाई उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलकारहरूले निकै चिन्ता र चासोका रूपमा लिइरहेका छन् । यसरी मानवीय मूल्यको विघटनको चित्रण तथा मानवीय गरिमाको पक्षपोषण उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा एउटा प्रमुख विषयवस्तुगत प्रवृत्तिका रूपमा प्रस्तुत भएको छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मानवीय मूल्य विघटनको चित्रण तथा मानवीय गरिमाको पक्षपोषणलाई विषयवस्तु बनाएर गजल लेख्ने गजलकारहरूमा रवि प्राञ्जल, बूँद राना, ज्ञानुवाकर पौडेल, राजेश्वर रेग्मी, राममान तृषित, उत्सव खरेल, वियोगी बुढाथोकी, दीर्घराज अनुराग, गोविन्द नेपाल, गोविन्दराज विनोदी, धनराज गिरी, चङ्की श्रेष्ठ, रवि प्राञ्जल, बी.पी.सेढाई 'अभागी', प्रोल्लास सिन्धुलीय, पदम गौतम, विजय सुब्बा, रासा, जनकराज पौड्याल, उदय जीएम, नवीन विभास, सुदीप गौतम, यज्ञविक्रम शाही, नारायण नेपाल, दिव्य सागर साउद, काशिराम विरस, खड्गसेन ओली, रोशनकुमार राजभण्डारी, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', बिष्णुबहादुर सिंह, अमर त्यागी, शशि मरासिनी, नारद निठुरी, मधु साश्रु, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, गोबर्द्धन पूजा, स्वागत नेपाल, नेत्र एटम, कुमार शिशिर, दिव्य गिरी, पूर्ण भण्डारी पड्कज, मनु ब्राजाकी, कृसु क्षेत्री आदि रहेका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मानवीय मूल्य विघटनको चित्रण तथा मानवीय गरिमाको पक्षपोषण के कसरी भएको छ भन्ने कुराको विश्लेषण तल गरिएको छ :

(१) मात धेरै लागेपछि महलको कुरा चल्थो

मान्छे पनि बिक्री हुने पसलको कुरा चल्थो (रासा, २०५८, पृ. ५६) ।

माथि दिइएको गजलकार रासाको सेरमा मदिराको मात लागेपछि महलको कुरा चलेको तथा मान्छेसमेत बिक्री हुने पसलको कुरा चलेको उल्लेख छ । यसबाट समाजमा मानिसहरू अनेकौँ अवसर, पद र सुखभोगका नाममा वस्तुजस्तै खरिदबिक्री भइरहेको चित्रण गरिएको छ । आज मानिसहरू समाजमा आफ्नो अस्मिता र अस्तित्व बिसेर कुनै पसलमा सामान बिक्री भएभैं बिक्री भइरहेका छन् । प्रस्तुत सेरले समाजमा देखापरेको यही मानवीय मूल्यको तीव्र विघटनलाई चित्रण गरेको छ ।

(२) के यस्तो चर्चा हो, कतै शान्ति छैन अरे

के भर र अब आफ्नैले छुरी धस्यो भने (सुब्बा, २०५७, पृ. ७८) ।

माथि दिइएको गजलकार विजय सुब्बाको सेरमा समाजमा मानिस आज आफ्नै आफन्त, साथीभाइ र इस्टमित्रदेखि पनि असुरक्षित र भयभीत भएको उल्लेख छ । असुरक्षा यत्ति बढेर गएको छ कि आज मानिसलाई कुनै पनि कारणले आफ्नै साथीभाइ, इस्टमित्र र

आफन्तहरूले पनि छुरी धस्न सक्छन् । कसैले कसैमाथि कुनै पनि बहानामा छुरी धस्नु आज समाजमा सामान्यजस्तै भएको छ । आजको यो कटु सत्य मानवीय मूल्य विघटनको एउटा चरम उत्कर्ष हो । यसै विडम्बनालाई माथिको सेरले व्यक्त गरेको छ ।

(३) मान्छे चिन्न गाहारो भयो, मानिसकै भीडमा

जताततै देख्छु अचेल, फटाहा र जाली (प्राञ्जल, २०६०, पृ. १०) ।

माथि दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको सेरमा आज समाजमा कुन राम्रो वा कुन नराम्रो मानिस हो भनेर चिन्न र बुझ्न निकै कठिन भएको भाव व्यक्त गरिएको छ । आज समाजमा मानिसहरू द्वैध चरित्र र अनेक थरिका आडम्बरहरू बोकेर बाँचिरहेका छन् । गजलकारले यस सेरमा समाजमा जताततै फटाहा र जालीहरू मात्र देख्न पुग्नु मानवीय मूल्य विघटनकै चित्रण हो । यहाँ यस्तो स्थितिप्रति गजलकारको असन्तुष्टि पनि व्यक्त भएको छ ।

(४) नैतिकता यो देशमा अब इतिहास बन्यो

हराएकी बूढी खोज्न जानुपर्ला होटेलभित्र (गौतम, २०६०, पृ. ११) ।

माथि दिइएको गजलकार पदम गौतमको सेरमा गजलकार समाजमा भइरहेको मानवीय मूल्यको विघटनप्रति निकै चिन्तित देखिएका छन् । उनले यहाँ नैतिकता अब इतिहास बनिसकेको र आफ्नै श्रीमतीहरूप्रति पनि विश्वास हराउँदै जान थालेको कटु सन्दर्भ प्रकट गर्छन् । साथै उनले सेरमा हराएकी श्रीमती होटेलमा खोज्न जानुपर्ने स्थिति रहेको देखाएर समाजमा व्याप्त अनैतिकताको सीमान्त स्थितिलाई उद्घाटन गरेका छन् ।

(५) फूलको थुङ्गा हुनुपर्थ्यो तिम्रो हातमाथि

तर मैले देखें तिम्रो हातमा छुरी थियो (रावल, २०४२, पृ. ४०) ।

माथि दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरमा आज समाजमा मायाप्रेमको पवित्र दुनियाँ पनि नराम्ररी अपवित्र र असुरक्षित बन्न पुगेको देखाइएको छ । फूलको थुङ्गा बोकेर प्रेमीलाई भेट्न आउनुपर्ने प्रेमिकाको हातमा पनि आज धारिलो छुरी हुनु मानवीय मूल्य विघटनको कुरूप तस्वीर हो । गजलकारले प्रस्तुत सेरमा यही स्थितिको सुन्दर रूपमा चित्रण गरेका छन् ।

(६) ओल्लो घरमा रुवाबासी छ, कस्तो विजोग ?

पल्लो घरमा नाँचगान –बजाना रहेछ ! (मरासिनी, २०६०, पृ. १०) ।

माथि दिइएको गजलकार शशि मरासिनीको सेरमा समाजमा पहिलेको जस्तो छिमेकीपनको आदर्श आजभोलि नरहेको उल्लेख छ । नेपाली समाजमा जीउँदाको जन्ती र मर्दाको मलामी भनिने छिमेकी आज अर्को छिमेकीलाई आपतविपद पर्दासमेत बेखबर छ । वल्लो घरमा रुवाबासी हुँदा पल्लो घरमा नाँचगान हुनु निश्चय नै सभ्य समाजका लागि

गम्भीर चिन्ताको विषय हो । यस सेरले समकालीन समाजको यही गम्भीर मूल्य विघटनलाई उद्घाटन गरेको छ ।

(७) विश्वासको पुल टुट्यो, सद्भावको दियो निभ्यो

जानीजानी आफन्तले अन्तर्घात गरेपछि (त्यागी, २०५७, पृ. १०) ।

माथि दिइएको गजलकार अमर त्यागीको सेरमा आफन्तले अन्तर्घात गरेपछि विश्वासको पुल टुटेको र सद्भावको दियो पनि निभेको वर्णन छ । आपसी विश्वास नभएपछि एकअर्कामा सद्भाव बाँकी नरहनु स्वाभाविकै परिघटना हो । यो आज हाम्रो सामाजिक सम्बन्धमा देखिएको मूल्यहीनताको स्थिति हो । यहाँ गजलकारले यही स्थितिको सजीव चित्रण गरेका छन् ।

(८) फुटपाथमा बेवारिस लास हेर्ने भीड छ ठूलो

विडम्बना ! यहाँ कुनै हृदयमा शोक छैन (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. १४) ।

माथि दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरमा आज सार्वजनिक सडकको फुटपाथमा बेवारिस मानिसहरू मरिरहेको चित्रण छ । यहाँ सडकमा लास हेर्ने मानिसहरूको भीड पनि उत्तिकै लागेको तर विडम्बनाको कुरा कुनै पनि मानिसको हृदयमा शोक भने नभएको उल्लेख छ । लास हेर्न आउने सबै मानिसहरू सम्वेदनाशून्य रहेका छन् । यो पनि मानवीय मूल्य विघटनको चरम स्थिति हो । कुनै मानिसको मृत्युमा पनि आज मानिस सम्वेदनशील छैन । प्रस्तुत सेरमा गजलकारले समाजमा विद्यमान यही स्थितिको मार्मिक चित्रण गरेका छन् ।

(९) कुनै पनि भेटिएन इमान्दार र स्वाभिमानी

इमानको बजारमा बेइमानको हुल थियो (प्राञ्जल, २०४८, पृ. ४२) ।

माथि गजलकार रवि प्राञ्जलले आफ्नो सेरमा समाजमा कुनै पनि व्यक्ति इमान्दार र स्वाभिमानी नभेटिएको उल्लेख गरेका छन् । साथै यहाँ उनले इमानको बजारमा बेइमानहरूको हुल मात्र रहेको बताएर समाजमा असल मानिसहरूको खडेरी परेको देखाएका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरले पनि समाजमा रहेको मानवीय मूल्य विघटनको डरलाग्दो तस्वीर प्रस्तुत गरेको छ ।

(१०) गतिछाडा मान्छेहरू हल्ला गर्छन् यताउता

जति गरून् चिप्ला कुरा कोखाभित्र धार हुन्छ (एटम, २०६०, पृ. २५) ।

माथिको सेरमा गजलकार नेत्र एटमले गतिछाडा मान्छेहरूले अनावश्यक हल्ला गर्दै हिँडेको उल्लेख गर्दै मिठा कुरा गर्ने मानिस पनि आज कोखाभित्र छुरा बोकेर हिँडेको चित्रण गरिएको छ । कोखामा छुरा बोकेर हिँड्नु र बाहिर कुरा मिठा गर्नु आपसमा विरोधाभास चरित्र हो । यहाँ यही मानवीय मूल्यको विघटनलाई देखाइएको छ ।

मानिसको समाज अन्य जीवजन्तुहरूभन्दा भिन्न हुनुमा उसमा विद्यमान विवेकशीलता र सभ्यता नै हो । यसकै आधारमा मानिसले आज दुनियाँमा अनेकौँ भौतिक र बौद्धिक विकास गर्न पनि सफल बनेको छ । मानिस यहाँसम्म आउनाका पछाडि उसमा रहेको मानवीय गरिमा र विवेक पनि हो । असल मानिसहरूले समाजमा जहिले पनि यसको पक्षमा वकालत गरिरहन्छन् । यो मानिसको स्वतन्त्रताको भोक र अस्तित्ववोधी चेतनाको अभिव्यक्ति पनि हो । उत्तरवर्ती चरणका गजलमा मानवीय मूल्य विघटनको चित्रण मात्र नभएर समाजमा मानवीय गरिमा र स्वाभिमानको महत्त्वलाई पनि चित्रण गरिएको छ । यहाँ केही उदाहरण दिएर त्यसलाई पुष्टि गर्ने काम भएको छ :

(११) पालन धेरै गरिसकेँ सधैं तिम्रा आदेशहरू

स्वाभिमानी मानिस यहाँ कहिलेसम्म बन्छ दास ? (रावल, २०६०, पृ. ६०) ।

माथिको सेरमा गजलकार ललिजन रावलले एउटा स्वाभिमान मानिसले सधैंभरि निरङ्कुश शासकहरूको दास भएर रहन नसक्ने बताएका छन् । साथै उनले कसैका आदेशहरू पनि सधैंभरि पालन गर्न नसकिने पनि उल्लेख गरेका छन् । यसरी उनले प्रस्तुत सेरका माध्यमबाट मानवीय गरिमा र स्वाभिमानको पक्षमा खुलेर वकालत गरेका छन् ।

(१२) नबिर्स कहिल्यै हामीसँग जमेको रगत छैन

स्वाभिमानको लागि लड्ने प्रशस्त जोश छ यहाँ (उदय, २०५४, पृ. ६) ।

माथिको सेरमा गजलकार के.बी. उदयले शत्रुसँग लड्नका लागि नेपालीमा अभै तातो रगत रहेको उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले यहाँ अभै नेपालीमा स्वाभिमानका लागि लड्ने जोश पनि भएको विचार अभिव्यक्त गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि मानवीय गरिमा र स्वाभिमानको पक्षमा वकालत गरिएको छ ।

माथिको उदाहरण नं. १ मा मान्छे पनि बिक्री हुने पसलको कुरा चलेको, उदाहरण नं. २ मा आफ्नैले छुरी धस्न पनि बेर नभएको, उदाहरण नं. ४ मा देशमा नैतिकता इतिहास बनेको, उदाहरण नं. ५ मा फूलको थुङ्गा हुनुपर्ने प्रेमिकाको हातमा छुरी भएको, उदाहरण नं. ६ मा ओल्लो घरमा रुवावासी हुँदा पल्लो घरमा नाँचगान चलेको र उदाहरण नं. ८ मा फुटपाथको वेवारिस लास हेर्ने भीड भए तापनि कसैको हृदयमा शोक भने नभएकोजस्ता अभिव्यक्तिले समाजमा मानवीय मूल्यको विघटन तीव्र रूपमा भइरहेको सन्दर्भलाई सुन्दर ढङ्गले प्रस्तुत गरेका छन् । माथि आएका अन्य उदाहरणमा भने विषयवस्तुको प्रस्तुति अपेक्षाकृत रूपमा त्यति प्रभावकारी पाइँदैन । यसरी उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूले आफ्ना गजलमा मानवीय मूल्यको विघटनप्रति चिन्ता व्यक्त गर्नुका साथै मानवीय गरिमा र स्वाभिमानको पक्षमा पनि आफ्नो आवाज उठाएका छन् । यसर्थ यो उत्तरवर्ती चरणको गजलमा विद्यमान एउटा विषयवस्तुगत प्रवृत्तिका रूपमा रहेको छ ।

## २.३ युगीन विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण

कुनै पनि समाजमा सकारात्मक र नकारात्मक दुवै पक्षहरू विद्यमान रहेका हुन्छन् । सामाजिक जीवनका विभिन्न पक्षहरूमा रहेका सकारात्मक र नकारात्मक पक्षप्रति स्पष्टाहरूको ध्यान जानु एउटा स्वाभाविकै प्रक्रिया हो । वर्तमान समयमा नेपाली समाज अनेकौँ प्रकृतिका नकारात्मक पक्षहरूले बढी आक्रान्त बन्दै गइरहेको छ । नेपाली समाजको राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक, धार्मिक, नैतिक, पारिवारिक आदि विभिन्न क्षेत्रहरू विकृति र विसङ्गतिबाट मुक्त हुनसकेका छैनन् । यस परिप्रेक्ष्यमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलले सामाजिक जीवनका यिनै विविध पक्षहरूमा रहेका विकृति र विसङ्गतिहरूको विभिन्न ढङ्गले चित्रण गरेको छ । खास गरी यस चरणका गजलकारहरू नेपाली समाजका निम्न क्षेत्रमा रहेका विकृति र विसङ्गतिको चित्रणमा बढी केन्द्रित भएका देखिन्छन् :

### २.३.१ राजनीतिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण

राजनीति भनेको राज्यको मूल नीति हो । यो समग्र राज्य सञ्चालनको विधि पनि हो । यसैका आधारमा समाजका अन्य क्षेत्रहरूको दिशा र गन्तव्य निर्धारण हुन्छ । यसकारण राजनीति कुनै पनि समाजको विकास र विनाश दुवैका लागि सबैभन्दा बढी जिम्मेवार रहन्छ । कुनै पनि देशको राजनीतिले सही दिशा निर्धारण गर्‍यो भने नै समाजका अन्य क्षेत्रहरूले पनि सकारात्मक दिशा लिन्छन् । त्यस्तै राजनीतिले गलत दिशा लिन पुग्यो भने समाजका अन्य क्षेत्रहरू पनि सङ्कटमा पर्दछन् । नेपाली राजनीतिका कतिपय सकारात्मक पक्षहरू हुँदाहुँदै पनि आज यस क्षेत्रमा अनेकौँ थरिका विकृति र विसङ्गतिहरू पनि मौलाएका छन् । यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा समकालीन नेपाली राजनीतिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रणलाई उच्च प्राथमिकता दिइएको छ । यो उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलको एउटा महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति बन्न पुगेको छ । आजका राजनीतिक विकृतिहरूप्रति धेरैले गम्भीर चासो देखाएका छन् । यस प्रवृत्तिमा गजल लेख्ने गजलकारहरूमा बूँद राना, ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', उत्सव खरेल, वियोगी बुढाथोकी, दीर्घराज अनुराग, अशोक बोहरा 'असीम पीडा', गोविन्द नेपाल, गोविन्दराज विनोदी, धनराज गिरी, रामगोपाल आशुतोष, चङ्की श्रेष्ठ, रवि प्राञ्जल, प्रोल्लास सिन्धुलीय, विजय सुब्बा, उदय जीएम, नवीन विभास, खड्गसेन ओली, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ललिजन रावल, अमर त्यागी, गोपाल पौडेल, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, शम्भुकुमार मिलन, नेत्र एटम, दिव्य गिरी, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', मनु ब्राजाकी, कृसु क्षेत्री आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा राजनीतिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण के कसरी भएको छ भन्नेबारे विश्लेषण गरिएको छ :

(१३) भुपडीमा बस्नेले कसरी महल बनायो

आहा ! छया आज सांसद गन्हायो

फुटेको खुट्टामा मखमलको जुत्ता सुहाएन

सियो नबन्ने देशमा पजेरो भन्भनायो

आजभोलि मेरो छोरा पनि गुन्डागर्दी सिक्दैछ

तपाईं भन्न सक्नुहुन्छ यो कस्ले सिकायो (पूजा, २०५४, पृ. ५५) ।

माथि दिइएका गजलकार गोबर्द्धन पूजाका सेरहरूमा देशका नेताहरू जनताको सेवा गर्नुभन्दा पनि आफ्नै व्यक्तिगत सम्पत्ति आर्जन गर्न र पजेरो चढ्नकै होडबाजीमा देखिएको चित्रण गरिएको छ । कुनै समय गरिब जनताका भुपडीमा बसेर राजनीति गर्नेहरू आज वातानुकूलित भव्य महलहरूमा पुगेका छन् । साथै आज राजनीति हिंसा, अराजकता र गुन्डागर्दी उत्पादन गर्ने थलो पनि बन्दै गएको छ । यहाँ गजलकारले आफ्ना सेरहरूमा राजनीतिक क्षेत्रको यही विकृत स्थितिलाई चित्रण गरेका छन् ।

(१४) देख्नु भो अचेल पैसामा इमान बेच्नेका तालहरू

हेर्नेस् हजुर महल बने हिजोका ती त्रिपालहरू (भण्डारी पङ्कज, २०५७, पृ. १२) ।

माथि दिइएको गजलकार पूर्ण भण्डारी पङ्कजको सेरमा धनपैसामा इमान र नैतिकता बेच्ने मानिसहरू नै आज समाजमा अगाडि देखिएका छन् भन्ने कुरा उल्लेख गरिएको छ । हिजो गाउँघरमा सामान्य जीवनयापन गर्नेहरू राजनीतिक पहुँचकै कारणले आज महलमा मस्ती गरिरहेका छन् । यी पनि आजको राजनीतिक व्यवस्थाले सिर्जना गरेका विकृति र विसङ्गतिहरू हुन् । यहाँ गजलकारले देशको यसै स्थितिलाई चित्रण गरेको पाइन्छ ।

(१५) मन लागी गर्नुहोस्, यहाँकै राज छ

वस्तुसरि चर्नुहोस्, यहाँकै राज छ

गिजोलेर आलो मासु देशकै अचेल,

भुँडी आफ्नो भर्नुहोस्, यहाँकै राज छ (रासा, २०५८, पृ. ५८) ।

माथि दिइएका गजलकार रासाका सेरहरूमा आज देशको राजनीतिक नेतृत्व वर्ग अति नै अराजक, पदलोलुप र स्वार्थी बनिरहेको चित्रण गरिएको छ । गजलकारले गरिब जनताको सेवा र उन्नतितर्फ भन्दा पनि देशको आलो मासु गिजोलेर आफ्नै भुँडी भर्नका लागि आजको राजनीतिक नेतृत्व सक्रिय रहेको गम्भीर आरोप लगाएका छन् । यहाँ उनले नेताहरू वस्तुभाउजस्तै देशको सम्पत्तिमाथि निष्फिक्री चरिरहेको बताएका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा देशको विद्यमान विकृत राजनीतिक अभ्यासलाई चित्रण गरिएको देखिन्छ ।

(१६) गरिब, निमुखा नेपाली जनता नहाँसेर के भो र

आफ्ना शाखा सन्तान भए गदगद मन्त्री हुँदा (साश्रु, २०५७, पृ. २९) ।

माथि दिइएको गजलकार मधु साश्रुको सेरले पनि आजको राजनीतिक विसङ्गतिको चित्रण गरेको छ । आजको नेपाली राजनीति अनेकौँ दलहरूमा मात्रै विभाजित छैन, एउटै

दलभिन्न पनि अनेकौं गुटउपगुटहरूमा विभक्त छ । त्यसभन्दा अझ पर प्रायः सबै दहहरूमा नेतृत्व गर्ने नेताहरू आफ्नै परिवार र इस्टमिन्नहरूको निहित स्वार्थका लागि मात्र राजनीति गरिरहेका हुन् कि जस्ता देखिन्छन् । राज्यका विभिन्न प्रशासनिक संयन्त्रमा हुने राजनीतिक नियुक्तिदेखि विकास निर्माणका क्षेत्रमा पनि आज पारिवारिक सम्बन्धले भूमिका निर्वाह गरिरहेको छ । त्यसैले यहाँ कुनै नेता मन्त्री बन्दा उसकै शाखा सन्तानहरू मात्रै खुसी हुने तर आम गरिब जनता भने खुसी नहुने स्थिति पनि देखिएको छ । गजलकारले यहाँ देशको यही राजनीतिक विकृतिलाई व्यङ्ग्यमिश्रित शैलीमा अभिव्यक्त गरेका छन् ।

(१७) मुलुकमा यत्ति चाँडै कसरी अँध्यरो भयो ?

प्रजातन्त्र हेर्दाहेर्दै प्राडो र पजेरो भयो (सिन्धुलीय, २०५९, पृ. २५) ।

माथि दिइएको गजलकार प्रोब्लेस सिन्धुलीयको सेरमा राजनीतिमा देखिएको प्राडो र पजेरो संस्कृतिको चित्रण गरिएको छ । नेपाली जनताले देशको परिवर्तन र विकासका लागि धेरै पटक आन्दोलन गरेका छन् । निरङ्कुश एकदलीय पञ्चायती व्यवस्थाको अन्त्य भएर छ्यालीस सालको आन्दोलनको परिणामस्वरूप देशमा प्रजातन्त्र पनि आएको हो तर हेर्दाहेर्दै प्रजातन्त्रमा अनेकौं विकृति र विसङ्गति भरिएर देश पुनः अँध्यारो सुरुडभिन्न पस्न बाध्य भयो । जनताका लागि अँध्यारो भए पनि धूर्त नेताहरूका लागि भने प्रजातन्त्र प्राडो र पजेरो बन्न पुग्यो । गजलकारले प्रस्तुत सेरमा देशको यही राजनीतिक विकृतिलाई उल्लेख गरेका छन् ।

(१८) मस्त निद्रा र मिठो भोक हो कुर्सी

कसैका लागि त सबै थोक हो कुर्सी

हार्नेलाई करेला र निबुवा होला

जित्नेका लागि मनभोग हो कुर्सी (राना, २०५६, पृ ५५) ।

माथि दिइएका गजलकार बूँद रानाका सेरहरूमा पनि नेताहरूको चरम पदलोलुपता र कुर्सीमोहको सुन्दर चित्रण भएको छ । इमान्दार नेताका लागि कुनै पद र कुर्सी भनेको जनसेवाको एउटा अवसर मात्रै हो तर आजका स्वार्थी नेताहरूका लागि कुर्सी नै सबथोक बन्न पुगेको स्थिति छ । चुनाव वा अवसरको दौडमा पछि पर्नेका लागि महत्त्वहीनजस्तो भए तापनि जित्नेका लागि कुर्सी नै गुलियो मनभोग भइरहेको छ । आज राजनीतिको केन्द्रमा देशउत्थान र जनसेवा नभएर सुबिधायुक्त कुर्सी बनिरहेको छ । गजलकारले यस सेरमा देशभिन्न विद्यमान यही विसङ्गत राजनीतिक अवस्थाको चित्रण गरेका छन् ।

(१९) निको पार्न सकिएला नेपालको क्षयरोग ?

रुघाखोकी लाग्दा पनि पारिपट्टि धाउनेबाट (ब्राजाकी, २०५६, पृ. १२) ।

माथि दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरमा पनि राजनीतिक नेतृत्वमा देखिएको सुविधाभोगी प्रवृत्तिको उद्घाटन गरिएको छ । अभावमा बाँचेका गरिब जनता आज

सामान्यभन्दा सामान्य रोगको उपचार गर्न पनि असक्षम छन् । देश स्वयं बिरामीजस्तै छ । अनेकौं थरिका किटाणुहरूले देश आक्रान्त छ तर यो देशका नेताहरूमा भने सामान्य रुघाखोकी लाग्दा पनि बिदेश धाउने होडबाजी भने उस्तै चलिरहेको छ । गजलकारले देशको यही विडम्बनालाई प्रस्तुत गरेका छन् ।

(२०) स्याल कराउँदै छन् कस्तो प्रजातन्त्र

जनता डराउँदै छन् कस्तो प्रजातन्त्र

असुरक्षित छ यहाँ सबैको जिन्दगी

चेली हराउँदै छन् कस्तो प्रजातन्त्र (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. १३) ।

माथि आएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरमा नेतालाई स्यालको संज्ञा दिइएको छ । समाजमा आज उनीहरू कराइरहेकै छन् तर जनता भने सुरक्षित छैनन् । साथै असुरक्षाका कारणले चेलीहरू हराउने क्रम पनि रोकिएको छैन । यसरी नेताहरूले भाषण गर्न पाए तापनि प्रजातन्त्रभित्र जनता भने असुरक्षित बनेका छन् । यो पनि नेपाली राजनीतिको विकृत तस्बिर हो । यहाँ गजलकारले यही तस्बिरलाई प्रस्तुत गरेका छन् ।

माथिको उदाहरण नं. १३ मा सियो नबन्ने देशमा पजेरो भन्भनाएको र अराजकताबाट पाठ सिकेर छोराले गुन्डागर्दी सिकन थालेको, उदाहरण नं. १४ मा हिँजोका त्रिपालहरू आज महलमा अनुवाद भएको, उदाहरण नं. १६ मा नेपाली जनताका छोराछोरीले हाँस्न नपाए तापनि मन्त्रीका सन्तान खुसीले गद्गद् भएको, उदाहरण नं. १७ मा प्रजातन्त्र हेर्दा हेर्दै प्राडो र पजेरो बनेको तथा उदाहरण नं. १९ मा रुघाखोकी लाग्दा पनि आज नेताहरूले बिदेश धाउने गरेको जस्ता अभिव्यक्तिले देशको समग्र राजनीतिक विसङ्गति र नेतृत्व वर्गको जनघाती चरित्रलाई प्रभावकारी रूपमा उद्घाटन गरेका छन् । तर माथिका अन्य उदाहरणमा भने राजनीतिक क्षेत्रका विसङ्गतिहरू विषयवस्तु बनेर आएका भए तापनि कलात्मक प्रस्तुतिको अभावका कारण ती त्यति स्तरीय बन्न सकेका छैनन् । समग्रमा यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा नेपाली राजनीतिक क्षेत्रका विभिन्न विकृति तथा विसङ्गतिहरूको चित्रण गरिएको छ ।

### २.३.२ सामाजिक-सांस्कृतिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण

नेपाली समाजमा राजनीतिक विकृति र विसङ्गतिका साथसाथै अनेकौं प्रकृतिका सामाजिक-सांस्कृतिक विकृति र विसङ्गतिहरू पनि विद्यमान छन् । कतिपय सामाजिक-सांस्कृतिक विकृति र विसङ्गतिहरू इतिहासको लामो कालखण्डदेखि विद्यमान रहँदै आइरहेका छन् भने कतिपय चाहिँ आजको बदलिँदो सामाजिक जीवनशैलीले जन्माएका नयाँ प्रकृतिका पनि छन् । उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलकारहरूले आफ्ना गजलहरूमा यी दुवै थरिका सामाजिक-सांस्कृतिक विकृति र विसङ्गतिहरूलाई चित्रण गरेका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सामाजिक-सांस्कृतिक विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण व्यापक रूपमा भएको देखिन्छ। यस प्रवृत्तिमा गजल लेख्ने यस अवधिका गजलकारहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, बूँद राना, रामगोपाल आशुतोष, चड्की श्रेष्ठ, रवि प्राञ्जल, प्रोल्लास सिन्धुलीय, पदम गौतम, विजय सुब्बा, रासा, जनकराज पौड्याल, सुदीप गौतम, दिव्य सागर साउद, काशिराम विरस, खड्गसेन ओली, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', ललिजन रावल, राजेश्वर रेग्मी, उत्सव खरेल, वियोगी बुढाथोकी, गोविन्दराज विनोदी, धनराज गिरी, गोपाल पौडेल, अमर त्यागी, शशि मरासिनी, नारद निठुरी, रवि प्राञ्जल, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, स्वागत नेपाल, नेत्र एटम, कुमार शिशिर, दिव्य गिरी, मनु ब्राजाकी, गोविन्द नेपाल, ज्ञानुवाकर पौडेल, उत्सव खरेल आदि रहेका छन्।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सामाजिक-सांस्कृतिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण के कसरी भएको छ भन्ने कुराको विश्लेषण गरिएको छ :

(२१) सबै यहाँ पैसाका पुजारी मात्र रहेछन्

गरिबको मृत्युमा मलामीको हुल भएन (पूजा, २०५३, पृ. ३२)।

गजलकार गोबर्द्धन पूजाको माथिको सेरमा आज समाजमा मानवीय सम्बन्ध हुनु र नहुनुमा धनपैसा नै केन्द्रभागमा रहेको देखाइएको छ। सबैले आज पैसालाई नै उच्च प्राथमिकतामा राखेका छन्। आजको मानवीय सम्बन्ध, मानवीय शक्ति र हैसियतलाई पैसाले नै निर्धारण गर्न खोजिरहेको छ। मानवीय मूल्यको निर्धारण र सामाजिक जीवनशैली सबै पैसाकै वरिपरि परिभ्रमण गरिरहेका देखिन्छन्। समाजका अधिकांश मानिसहरू पैसाकै पुजारी बनेका र गरिबीकै कारणले एउटा गरिब नागरिकले मलामी पनि पाउन नसकेको सामाजिक विसङ्गति डरलाग्दो स्थितिका रूपमा खडा भएको छ। माथिको सेरले यसै सामाजिक-सांस्कृतिक विसङ्गतिको निकै मार्मिक रूपले उद्घाटन गरेको छ।

(२२) बिहान खाए साँझ खान समस्या पर्नेहरूले पनि

बिदेशीको प्रतिस्पर्धामा फेसन गर्छन् कान्तिपुरमा (साश्रु, २०५७, पृ. ३२)।

गजलकार मधु साश्रुको माथिको सेरमा नेपाली समाजमा अनेकौं खालका आयातीत संस्कृतिहरूको प्रबर्द्धन र विस्तार भइरहेको उल्लेख छ। खास गरी आज सहरमा यो क्रम निकै तीव्र गतिमा अगाडि बढिरहेको छ र त्यसले गाउँलाई पनि विस्तारै आक्रान्त बनाउँदै लगेको छ। बिहान खाएपछि साँझ के खाऊँ भन्ने समस्यामा रहेका अभावग्रस्त मानिसहरूलाई पनि बिदेशी फेसनले नराम्ररी छोएको छ। यहाँ समाजको यही विडम्बनापूर्ण सांस्कृतिक अवस्थालाई चित्रण गरिएको छ।

(२३) देख्दा मात्रै अहो ! कति राम्रो राम्रो महासभ्य हुन्छ

के थाहा त्यस्तैले इज्जत भित्रभित्र कति लुटे होलान् (सुब्बा, २०५७, पृ. ६७)।

गजलकार विजय सुब्बाको माथिको सेरमा समाजमा सिद्धान्त र नैतिकताका कुरा गरेर नथाक्ने समाजका फटाहाहरूले भित्रभित्रै धेरैको अस्तित्व र अस्मिता लुटिरहेको उल्लेख गरिएको छ । बाहिर राम्रो र सभ्य देखिने अनुहारहरूले आज समाजमा भित्राभित्रै कतिपयको अस्मिता र इज्जत पनि लुटिरहेका छन् । यो सांस्कृतिक विसङ्गतिले आज नेपाली समाज अति नै आक्रान्त छ । गजलकारले नेपाली समाजको यही सामाजिक विसङ्गतिको पर्दाफास गरेका छन् ।

(२४) आजभोलि दुनियाँको सभ्यता छ कस्तो

भित्र खोक्रो, बाहिर मात्र तडकभडक भयो (प्राञ्जल, २०५२, पृ. ७) ।

गजलकार रवि प्राञ्जलको माथिको सेरमा आजको हाम्रो सामाजिक संस्कृति अत्यन्त ढाँगी र आडम्बरयुक्त भएको चित्रण गरिएको छ । भित्र केही नभए पनि मानिसले अरूलाई देखाउनकै लागि बाहिर भने अनेक प्रकारका तडकभडक गरिरहेको छ । वस्तुतः आज मानवीय मूल्य र चेतनाका हिसाबले मान्छे भित्र खोक्रो छ तर उसले बाहिर तडकभडक भने देखाइरहेकै छ । यहाँ आज समाजमा रहेको यही सांस्कृतिक विसङ्गतिको चित्रण भएको छ ।

(२५) चौतारीमा डम्फू मादल पनि बज्ने छाडिसके

मिठा मिठा सङ्गीतको आज कतै धुन छैन (गौतम, २०६०, पृ. १५) ।

गजलकार पदम गौतमको माथिको सेरले आज अनेकौँ विदेशी कुसंस्कृतिहरू बिना रोकतोक देशमा भित्रिइरहेको उल्लेख गरेको छ । आज देशका मौलिक संस्कृतिहरू विदेशी संस्कृतिहरूको अतिक्रमणमा परेर सङ्कटग्रस्त हुँदै गएका छन् । यसैले हाम्रा परम्परागत पहिचानका रूपमा रहेका चौतारीहरूमा आज डम्फू र मादलहरू बज्ने छाडेका छन् । गजलकारले यहाँ आज समाजमा देखिएको यो उल्टो परिवर्तन तथा त्यसले सिर्जना गरेको सांस्कृतिक विसङ्गतिलाई चित्रण गरेका छन् ।

(२६) सभा र समारोहपछि जब सुरा चल्ल

कामको भन्दा ज्यादा सुन्दरीको कुरा चल्ल (गिरी, २०५४, पृ. ३२) ।

गजलकार दिव्य गिरीको माथिको सेरमा आज बौद्धिक उन्नयन र समाज विकासका नाममा गाँउदेखि सहरसम्म अनेक प्रकारका सभा तथा समारोहहरू भइरहेको चित्रण गरिएको छ तर आज विकासका नाममा हुने गरेका सभासमारोह सबै औपचारिकतामा मात्रै सीमित देखिन्छन् । निकै आदर्शका भाषण र सामाजिक जीवनबारे बहस गर्नेहरूको नक्कली स्वरूप कार्यक्रमको समाप्तिपछि पटाक्षेप हुने गरेको छ । बाहिर ठुलाठुला सभाहरू आयोजना गर्ने विकासका नक्कली अभियन्ताहरूको भित्री तस्वीर भने घिनलाग्दो रहेको छ । यहाँ मदिरापानपछि सबै बिर्सेर सुन्दरीको कुराकानीमा सीमित हुनुले यसै अवस्थालाई देखाएको

छ । यसरी यस सेरले हाम्रो समाजमा विद्यमान यही सांस्कृतिक विडम्बनालाई सटीक रूपमा चित्रण गरेको छ ।

(२७) द्रौपदीको चीरहरण सधैं यहाँ हुन्छ

दुर्योधनले होइन यो त थियो कुनै श्याम (ब्राजाकी, २०५१, पृ. ४) ।

गजलकार मनु ब्राजाकीको माथिको सेरमा श्यामले नै द्रौपदीको चीरहरण गरेको बताइएको छ । हिन्दुहरूको लोकप्रिय धार्मिक ग्रन्थ महाभारतको कथामा दुर्योधनले द्रौपदीको चीरहरण गरेको कथा उल्लेख भएको छ । तर आज समाजमा कुनै श्यामले नै नारीहरूको चीरहरण गर्दै हिँडिरहेको छ । बलात्कार र यौनहिंसाका घटनाहरू आज दिनदिनै बढिरहेकै छन् । यो पनि आजको बढ्दो सामाजिक विसङ्गति हो । गजलकारले यस सेरमा यसै सामाजिक विसङ्गतिको चित्रण गरेका छन् ।

(२८) प्रगतिको प्रतिवेदन बनाउँदै भुटो

माथि माथि पुगेका छन् कामचोरहरू (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. १) ।

गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को माथिको सेरमा आजको प्रशासनिक संयन्त्रभित्र बस्नेहरूको कामचोर प्रवृत्तिको चित्रण गरिएको छ । आज समाजमा आफ्ना माथिल्ला निकायमा भुटो प्रगतिको विवरण पठाएर विकासको भ्रम फैलाउने मात्र होइन, पदोन्नति र पुरस्कार प्राप्त गर्नेहरूको पनि कुनै कमी देखिँदैन । भुटो प्रतिवेदनका भरमा कामचोरहरू माथि पुग्नु हाम्रो सामाजिक विडम्बना हो । यसै अवस्थालाई प्रस्तुत सेरले चित्रण गरेको छ ।

(२९) बाइफाले आइमाईजस्तो बिटुलिएको छ नैतिकता

लोग्नेबाहेक पनि जसका हेर थुप्रै नाठा छन् (श्रेष्ठ, २०५०, पृ. ६) ।

माथिको सेरमा बाइफाले आइमाईसँग आजको नैतिकताको तुलना गरिएको छ । साथै आज कतिपय नारीहरू आफ्नो लोग्नेसँग मात्र सन्तुष्ट नभएर बाहिर परपुरुषसँग पनि हिँडेका छन् । आज समाजमा पतिव्रता नारीहरूको पनि खडेरी हुन थालेको छ । प्रस्तुत सेरले समाजमा बढ्न थालेको यही विसङ्गतिलाई चित्रण गरेको देखिन्छ ।

(३०) भित्र चाहे जस्तो पो होस्, बाहिर उजिल्याउनै प्यो

आलु खाएर पेडाको धाक, यहाँ लगाउनै प्यो (विरस, २०५८, पृ. ३६) ।

गजलकार काशिराम विरसको प्रस्तुत सेरमा आज समाजमा आडम्बर र पाखण्डीपन पनि निकै बढ्दै गएको चित्रण गरिएको छ । अरूलाई देखाउनकै लागि मानिसले कपडा लगाउने गरेको छ, अरूलाई देखाउनकै लागि मानिसले ऋणमा भए पनि घरको तला थप्ने गरेको छ अनि रबाफकै लागि भए पनि चाहिनेभन्दा नचाहिने कर्म गर्दै हिँडेको छ । माथिको सेरमा आलु खाएर पेडाको धाक लगाउनुपर्ने तथा भित्र जेसुकै भए तापनि बाहिर भने राम्रो

देखाउनै पर्ने स्थितिको चित्रण हुनुले यसै अवस्थालाई प्रतिबिम्बित गरेको छ । समाजमा आज ढोंग र आडम्बरको मात्रा निकै बढेर गएको छ । आज समाजमा चारैतिर आडम्बरीहरूको बिगबिगी चलिरहेको छ । यसप्रति आजका गजलकारहरूले पनि चासो राखेका छन् ।

(३१) घरमा दुइटी, तीनटी पनि नेताजीकै देखें

अब सुन्नुस् यिनैबाट नारी हकको सवाई (ब्राजाकी, २०५६, पृ. १०२) ।

माथिको सेरमा गजलकार मनु ब्राजाकीले घरमा दुईतीनओटी श्रीमती राखेर नारी अधिकारका लागि भाषण गर्ने आडम्बरी नेताको चित्रण गरेका छन् । कार्यक्रममा नारी हकको सवाई भन्ने व्यक्तिले नै घरमा धेरै श्रीमती राखेर भोग गरिरहेको छ । आज समाजमा नारी अधिकार र स्वतन्त्रताको बखान गर्नेहरू धेरै नक्कली छन् । उनीहरूको वास्तविक जीवनचरित्र त्यसको उल्टो छ । उनीहरूले नारी हकका बारेमा जति राम्रा सवाई भन्दै हिँडे तापनि त्यसको कुनै अर्थ छैन । माथिको सेरले समाजको यही सांस्कृतिक विडम्बनालाई प्रस्तुत गरेको देखिन्छ ।

(३२) दुर्भाग्य नै मान्नुपर्छ यो माटोका लागि

मन्त्रीभन्दा पनि ठुला हुन्छन् तिनका साला (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. २४) ।

गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'ले प्रस्तुत सेरमा समाजमा विद्यमान नातावादको चित्रण गरेका छन् । सार्वजनिक पद वा ठाँउमा बसेर समेत नातासम्बन्धका आधारमा कसैको काम गर्नु र कसैको काम नगर्नु नातावाद हो । आज नेपाली समाजमा नातावादको चरम प्रभाव छ । समाजका राजनीतिक, प्रशासनिक र बौद्धिक सबै क्षेत्रहरू आज यसबाट आक्रान्त बनेका छन् । आजका कतिपय गजलकारहरूले समाजको यो अवस्थालाई पनि आफ्ना गजलमा स्थान दिएका छन् । माथि दिइएको सेरमा गजलकार परिश्रमीले नातावादकै कारण आज यो देशमा मन्त्रीभन्दा पनि उसको सालो बलियो बन्न पुगेको विडम्बना प्रस्तुत गरेका छन् । गजलकारका अनुसार यस्तो अवस्था आउनु देशकै लागि दुर्भाग्य हो । यसरी सेरमा गजलकारले समाजमा नातावाद एउटा विसङ्गतिका रूपमा बढ्दै गएको स्थितिप्रति गम्भीर चिन्ता प्रकट गरेका छन् ।

माथिका उदाहरणहरूमध्ये केहीले विषयवस्तुलाई प्रभावकारी रूपमा प्रस्तुत गर्न सफल देखिएका छन् । उदाहरण नं. २२ मा साँभुबिहान खान समस्या पर्नेहरूले पनि सहरमा फेसनको प्रतिस्पर्धा गरिरहेको, उदाहरण नं. २४ मा आजभोलि दुनियाँको सम्यता भनेको भित्र खोक्रो भए तापनि बाहिर तडकभडक देखाउनु पर्ने रहेको, उदाहरण नं. २७ मा आज द्रोपदीको चीरहरण गर्ने दुर्योधन नभएर श्याम भएको, नैतिकता बाइफाले आइमाईजस्तो बिटुलिएको, उदाहरण नं. ३१ मा घरमा दुईतीन ओटी श्रीमती राख्नेहरूले नै आज नारी हकको सवाई गाइरहेको तथा उदाहरण नं. ३२ मा मन्त्रीभन्दा पनि उनका साला

ठुलो बनेको जस्ता अभिव्यक्तिले विषयवस्तुलाई अभै गहनता प्रदान गरेका छन् । यीबाहेक अन्य उदाहरणमा भने अभिव्यक्ति कौशल कमजोर रहेको देखिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सामाजिक-सांस्कृतिक विकृति र विसङ्गतिहरूको व्यापक चित्रण भएको पाइन्छ ।

### २.३.३ धार्मिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण

मूलतः धर्म भनेको मानवकल्याण वा सेवा हो । तर आज समाजभित्र धर्मका नाममा अनेक थरिका विकृति र विसङ्गतिहरू फैलिएका छन् । आज धर्मका नाममा समाजभित्र विभेद, हिंसा, पाखण्ड र अमानवीयता बढेको छ । आजभोलि कतिपय मानिसहरू धर्मका नाममा आफ्ना व्यक्तिगत, पारिवारिक र साम्प्रदायिक निहित स्वार्थहरू परिपूर्ति गरिरहेका देखिन्छन् । यसरी उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूले धार्मिक क्षेत्रमा विद्यमान विभिन्न प्रकारका गलत प्रवृत्तिहरूको चित्रणतर्फ पनि गम्भीर चासो र सरोकार व्यक्त गरेका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा धार्मिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिको चित्रणले पनि प्राथमिकता पाएको देखिन्छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा धार्मिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूलाई विषय बनाउने गजलकारहरूमा बूँद राना, चड्की श्रेष्ठ, पदम गौतम, विजय सुब्बा, उदय जीएम, सुदीप गौतम, काशिराम विरस, खड्गसेन ओली, रोशनकुमार राजभण्डारी, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', बिष्णुबहादुर सिंह, अमर त्यागी, शशि मरासिनी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, मनु ब्राजाकी आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा धार्मिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण के कसरी भएको छ भन्ने कुराको विश्लेषण गरिएको छ :

(३३) मनभित्र कलुषित भावना गुम्सिएको छ भने,

बिहान हातमा पूजाको थाली भएर के भो ? (साश्रु, २०५७, पृ. ४२) ।

माथि दिइएको गजलकार मधु साश्रुको सेरमा आज मानिसहरू मनमा कलुषित भावना र हातमा पूजाको थाली बोकेर मन्दिर गइरहेको सन्दर्भ चित्रण गरिएको छ । भगवान्को पूजाआजा गर्ने पवित्र मनले हो । मन अपवित्र छ भने पूजाआजा गर्नुको कुनै अर्थ पनि हुँदैन तर आज समाजमा धर्मलाई एउटा कर्मकाण्डका रूपमा लिने मानिसहरू बढी देखिँदैछन् । यो समाजको धार्मिक क्षेत्रमा देखिएको विसङ्गति हो । यस्तै प्रवृत्ति भएका मानिसहरूका कारणले धर्म आज बदनाम भइरहेको छ । यस सेरमा आज समाजभित्र बढिरहेको यस्तै धार्मिक विसङ्गतिको चित्रण भएको देखिन्छ ।

(३४) दर्शन गर्न गएका भक्तजनहरू यसै फर्किए

मन्दिरको देवता सुटुक्क बसाइँ सडैँछन् आज (त्यागी, २०५७, पृ. १८) ।

माथि दिइएको गजलकार अमर त्यागीको सेरमा आज भक्तजनहरू मन्दिर गइरहेको भए तापनि त्यहाँ उनीहरूले पुज्ने देवता भने नभएको दुखद् स्थिति चित्रण गरिएको छ । मन्दिरका देवताहरू पनि बसाइँ सरिरहेको सन्दर्भबाट गजलकारले आज देशभित्र मन्दिरका मूर्तिहरूको तस्करी पनि चलिरहेको विडम्बना प्रस्तुत गरेका छन् । भक्तहरू मन्दिर जाँदा मन्दिरभित्र भगवान् नहुनु भनेको आफैमा विसङ्गति हो । यसरी यस सेरमा धार्मिक क्षेत्रमा भित्रिएको विसङ्गतिलाई उद्घाटन गरिएको छ ।

(३५) सर्वश्रेष्ठ प्राणीको पगरी गुथेर संसारमा

हिन्दु, मुस्लिम र सिखमा बाँडिएको छ जिन्दगी (निठुरी, २०५८, पृ. ५) ।

माथिको गजलकार नारद निठुरीको सेरमा धर्मले समाजका मानिसहरूलाई मानवीय सम्बन्धको सूत्रमा बलियो गरी जोड्नु पर्नेमा भन उल्टो सबैतिर विभाजन मात्रै गरिरहेको उल्लेख छ । आज हिन्दु, मुस्लिम, बौद्ध, क्रिस्चियन आदिका नाममा मानिसहरू सबैतिर विभाजित भएका छन् । आजको वैज्ञानिक युगमा पनि मानिस साम्प्रदायिक चेतनाको चौघेराबाट बाहिर निस्कन नसक्नु दुःखद् कुरा हो । सेरमा गजलकारले आफैलाई सर्वश्रेष्ठ प्राणी ठान्ने मानिसका लागि यो साम्प्रदायिक चेतना नसुहाउने तर्क गर्दै समाजमा विद्यमान यही धार्मिक विकृतिलाई प्रस्तुत गरेका छन् ।

(३६) जनैको डोरीले नै बाँधिदैछ संस्कारहरू

बाँकी केही छैन, सबका सब पूरा चल्छ (गिरी, २०५४, पृ. ३२) ।

माथि दिइएको गजलकार दिव्य गिरीको सेरमा धर्म भनेको आज पाखण्डीहरूको निमित्त केवल कर्मकाण्ड मात्रै भएको चित्रण गरिएको छ । समाजमा कर्मकाण्ड पनि सीमित संस्कारहरूमा मात्र कैद बनेको छ । गजलकारको दृष्टिमा त भन यो जनैको डोरीमा मात्रै बाँधिएको छ । परम्परागत संस्कारका नाममा मानिसहरू जनै त लगाइरहेका छन् तर अन्य कुनै धार्मिक आदर्शमा भने बाँधिएका छैनन् । धर्मले वर्जित गरेका अनैतिक व्यवहार र खानपिन भने सबै चलिरहेका छन् । यहाँ प्रस्तुत सेरमा आज समाजमा रहेको यही धार्मिक पाखण्ड र विकृतिको चित्रण भएको छ ।

(३७) हामीलाई धर्मको पाठ पढाउँदै गर्नाँस्

कुम्भीपाप नरकको डर देखाउँदै गर्नाँस्

तर चुसेर मजदुर र किसानहरूलाई

आफू भने मस्तीमा मोज उडाउँदै गर्नाँस् (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ४२) ।

गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को माथिको सेरमा धर्म भनेको समाजका सीमित टाठाबाठाहरूकै स्वार्थसिद्धि गर्ने साधन मात्र बनेको उल्लेख छ । आज धर्मका नाममा गरिब र अशिक्षित मानिसहरूलाई विभिन्न पापको डर देखाएर आफ्नो भक्त बनाउने तर आफूले भने उनीहरूलाई शोषण गरेर मोज गर्ने प्रवृत्ति देखिएको छ । सर्वसाधारणलाई नरकको भय

तथा कुम्भीपाकको पाठ पढाउनेहरूले गरिब मजदुर र किसानहरूलाई शोषण गरिरहेका छन् । समाजका धार्मिक ठगहरूले आज धर्मको बदनाम गरिरहेका छन् । सेरमा गजलकारले समाजमा विद्यमान यही धार्मिक विसङ्गतिको चित्रण गरेका छन् ।

(३८) 'मनु' जहाँ बस्छ त्यहाँ घरबास केही छैन

मन्दिरमा हालिएको बरु सुनको छाना रै'छ (ब्राजाकी, २०५६, पृ. ५७) ।

गजलकार मनु ब्राजाकीको माथिको सेरमा समाजमा गरिब मानिसहरूका लागि घरबास नभएको तर तिनै मान्छेका नाममा बनाइने धर्मका केन्द्र मन्दिरहरूमा भने सुनको छानो भएको घोर विसङ्गति चित्रण भएको छ । गरिबका लागि घरबास नहुनु तर मन्दिरमा भने सुनको छानो हुनु आफैमा विसङ्गतिको नमुना हो । यहाँ धर्मका नाममा गरिबहरूको शोषण गरिएको भाव पनि अभिव्यक्त भएको छ ।

(३९) जति आए यो बस्तीमा, कान चिरेकै जोगी आए

घुम्टो ओढी ब्रह्मचारीको पाखण्डी र भोगी आए (राजभण्डारी, २०५५, पृ. २७) ।

गजलकार रोशनकुमार राजभण्डारीको माथिको सेरमा धर्मको ठेक्का लिएका जोगीहरू पनि ढाँगी मात्र भएको उल्लेख छ । बस्तीहरूमा कान चिरेका जोगीहरू ब्रह्मचारीको भेषमा आइरहेको भए तापनि ती सबै पाखण्डी र भोगी मात्र भएको बताइएको छ । यसरी समाजमा धर्मका नाममा हुने गरेका पाखण्डीपनको सिलसिला आज पनि यथावत् नै चलिरहेको सन्दर्भ प्रस्तुत छ ।

(४०) किन होला साधुहरू सधैं सधैं मौन बस्छन्

भन्ने गर्छन् मै हुँ साधु यता व्यभिचारीहरू (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. २०) ।

गजलकार चड्की श्रेष्ठको माथिको सेरमा पनि वास्तविक साधुहरू मौन बस्ने गरेको तर व्यभिचारीहरूले भने आफूलाई साधु घोषणा गर्दै हिँडिरहेको विसङ्गत अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । गजलकारले वास्तविक साधुहरू गुमनाम भएको तर नक्कली साधुहरूले समाजमा आफ्नो रबाफ जमाइरहेको देखाएका छन् । यसले पनि समाजमा रहेको धार्मिक विसङ्गतिलाई नै उद्घाटन गरेको छ ।

माथिका उदाहरणमध्ये उदाहरण नं. ३४ मा मन्दिरका देवता सुटुक्क बसाइँ सरेको, उदाहरण नं. ३६ मा जनैको डोरीमा संस्कारहरू बाँधिएको, उदाहरण नं. ३८ मा कसैको घरबास नभए तापनि मन्दिरमा भने सुनको छाना हालिएको तथा उदाहरण नं. ४० मा साधुहरू मौन बसिरहेका भए तापनि व्यभिचारीहरूले आफूलाई साधु घोषित गरिरहेको सन्दर्भले समाजमा विद्यमान धार्मिक क्षेत्रका विकृतिलाई रोचकतापूर्वक चित्रण गरेको पाइन्छ । यीबाहेक अन्य उदाहरण यही विषयवस्तुमा केन्द्रित भए तापनि त्यति प्रभावकारी बन्न सकेका छैनन् ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा धार्मिक विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण गरिएको छ । यो पनि यस चरणको गजलमा पाइने एउटा महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति हो ।

### २.३.४ आर्थिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण

समाजमा विद्यमान विकृति र विसङ्गतिहरू समाजका सबै क्षेत्रसँग कुनै कुनै रूपले जोडिएका हुन्छन् । आर्थिक क्षेत्रको विसङ्गतिको लहरो समाजका अन्य क्षेत्र तथा अन्य क्षेत्रका विसङ्गतिहरूको लहरो यस क्षेत्रमा पनि जोडिएका छन् । यसैले कुनै पनि विकृति र विसङ्गति विशुद्ध एउटै क्षेत्रका लागि मात्रै हुन्छन् भन्ने हुँदैन । यस परिप्रेक्ष्यमा समाजको आर्थिक क्षेत्रमा अनेकौं विकृतिहरू हुनुलाई एउटा स्वाभाविक परिणतिका रूपमा हेर्नुपर्ने हुन्छ । नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूले यस क्षेत्रमा रहेका विकृति र विसङ्गतिहरूलाई पनि प्राथमिकताका साथ चित्रण गरेको देखिन्छ ।

एउटा राजनीतिक व्यवस्थामा कुनै पनि सरकार देशको राजनीतिक परिवर्तन र आवधिक निर्वाचनको परिणामसँगै निरन्तर परिवर्तन भइरहन्छ तर कर्मचारीतन्त्र भने सधैं नै स्थायीजस्तो रहन्छ । यस अर्थमा कर्मचारीतन्त्रलाई देशको स्थायी सरकार पनि मानिन्छ । त्यसैले राजनीतिक क्षेत्रमा मात्रै नभएर कर्मचारीतन्त्रभित्र पनि अनेकौं प्रकृतिका विकृति र विसङ्गतिहरू विद्यमान रहेका छन् । खास गरी आर्थिक चलखेल, ढिलासुस्ती र भ्रष्टाचार नै कर्मचारीतन्त्रभित्र रहेका मुख्य विकृतिहरू हुन् । नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूले विभिन्न सन्दर्भमा यसको पनि चित्रण गरेका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यस प्रवृत्तिका गजलहरू धेरै रहेका छन् । यस प्रवृत्तिमा गजल लेखेहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, रामगोपाल आशुतोष, विजय सुब्बा, उदय जीएम, नवीन विभास, सुशील पुन 'विरही', दिव्य सागर साउद, खड्गसेन ओली, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', धनराज गिरी, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', रोशनकुमार राजभण्डारी, बिष्णुबहादुर सिंह, शशि मरासिनी, कुमार शिशिर, मनु ब्राजाकी, जनकराज पौड्याल, गोपाल पौडेल, पूर्ण भण्डारी 'पड्कज' आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा आर्थिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण के कसरी भएको छ भन्ने कुराको विश्लेषण गरिएको छ :

(४१) हेर्नुस् त कति स्वार्थी रहेछ यो जमाना हजुर

राम्रो कार्यालयमा पुगे फलाना फलाना हजुर

इमान्दार र अनुशासितले यहाँ बाँचन कठिन भो

भ्रष्ट र घुसखोरले जम्मा गरे खजाना हजुर (साशु, २०५७, पृ. ५) ।

गजलकार मधु साशुका माथिका सेरहरूमा आर्थिक रूपले भ्रष्ट कर्मचारीहरू नै राम्रा र आकर्षक कार्यालयमा पुगेको देखाइएको छ । साथसाथै यहाँ आज इमान्दार, नैतिकवान् र अनुशासित कर्मचारीहरूलाई बाँचन कठिन भइरहेको चर्चा गर्दै भ्रष्ट र घुसखोरीहरूलाई भने

सधैं फलिफाप भएको स्थिति चित्रण भएको छ । इमान्दार कर्मचारीलाई बाँच्न कठिन हुनु तर घुसखोरीहरूले खजाना जम्मा गर्न पनि सफल देखिनु समाजको विडम्बना हो । कर्मचारी संयन्त्रभिन्न आज देखिएको यस स्थितिले पनि आर्थिक क्षेत्रको विसङ्गतिलाई नै उजागर गरेको छ ।

(४२) कति भो ऐ नाना ! मनको खुशी सरेको ?

ठालुको गैराबारीमा शीरफूल झरेको ? (विभास, २०५९, पृ. २१) ।

गजलकार नवीन विभासको माथिको सेरमा समाजमा विद्यमान आर्थिक असमानतालाई चित्रण गरिएको छ । आर्थिक असमानताले समाजमा गरिबी बढाउनुका साथै शोषण र अन्याय पनि बढाइरहेको छ । आर्थिक असमानताकै कारण समाजमा ठालुहरूले गरिबका चेलीबेटीहरूको अस्मितामाथि खुलेआम खेलवाड गरिरहेका छन् । यसकै कारण समाजका कतिपय ठालुहरूले गरिब चेलीहरूमाथि बलात्कार गरिरहेका छन् । गजलकारले यहाँ समाजको यही आर्थिक विसङ्गतिले सिर्जना गरेको विडम्बनालाई चित्रण गरेका छन् ।

(४३) सर्टिफिकेट चाड लगाई काम नपाई सडेको छु

चहारेर धेरै गल्ली थाकी अहिले लडेको छु (ढुङ्गाना पथिक, २०६०, पृ. २९) ।

गजलकार गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक'को माथिको सेरमा कुनै पनि समाजमा बेरोजगारी समस्या बढ्नु पनि देशको आर्थिक धरातल कमजोर हुनुकै परिणति भएको उल्लेख गरिएको छ । आज दिनदिनै श्रमबजारमा आएका अशिक्षित जनशक्ति मात्रै नभएर शिक्षित जनशक्ति पनि धेरै बेरोजगार बनेका छन् । आज आफ्ना योग्यताका प्रमाणपत्रहरू बोकेर गल्ली गल्ली धाउने धेरै युवाहरू हैरानीले थकित बनेका छन् । यहाँ गजलकारले आफ्नो यस सेरमा नेपाली समाजको यसै विसङ्गत स्थितिलाई प्रस्तुत गरेका छन् ।

(४४) खाद्य भित्रिभित्रै गोदाममा सड्यो

यता देशमा भने अनिकाल पच्यो

भोकै भोकको कविता लेख्दालेख्दै

यस देशको एउटा कवि भोकै मच्यो (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. १४) ।

गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को माथिको सेरमा आर्थिक विकृतिको जन्म कतिपय सन्दर्भमा राज्यको व्यवस्थापनका कारणले पनि हुनपुगेको स्थिति चित्रण भएको छ । खाद्यवस्तुहरू गोदाममा हुँदाहुँदै पनि देशमा अनिकाल पर्नु र कविता लेख्दालेख्दै भोककै कारण कुनै गरिब कविको मृत्युसम्म हुनु यसैको परिणाम हो । राज्यको गोदाममा खाद्यान्न हुँदाहुँदै अनिकाल पर्नु आफैमा विडम्बना हो भने कविता लेख्दालेख्दै कुनै कविको मृत्यु हुनु पनि घोर विसङ्गतिको उदाहरण हो । यसरी यहाँ गजलकारले राज्यको सही व्यवस्थापन नीति नहुँदा समाजमा उत्पन्न हुने आर्थिक विसङ्गतिको चित्रण गर्दै त्यसले भयावह रूप लिने उल्लेख गरेका छन् ।

(४५) घाम डुबेजस्तै किन उदास छौ कवि !

भरे साँभ खानलाई पिठो भएन कि (प्राञ्जल, २०५२, पृ. ५२) ।

माथिको सेरमा गजलकार रवि प्राञ्जलले अभावग्रस्त जीवन भोगिरहेका गरिब र विवश कविहरूको स्थितिलाई चित्रण गरेका छन् । उनले कविलाई सम्बोधन गर्दै साँभ खानलाई पिठो भएन कि भनेर सोधेका छन् । सामाजिक चेतना र जीवनको सन्देशलाई प्रवाहित गर्ने देशको एउटा कवि भोकभोकै बस्ने अवस्था हुनु आफैमा दुःखद् सन्दर्भ हो । यसरी गजलकारले प्रस्तुत सेरमा गरिब स्रष्टाहरूको अभावलाई मार्मिक रूपमा चित्रण गरेका छन् ।

(४६) यो देशको हावा, पानी, माटो, भाषा सबै चिन्छु

तर पनि खाते हुँ म, मेरो आफ्नो नाउँ छैन (ओली, २०५४, पृ. ४७) ।

गजलकार खड्गसेन ओलीको माथिको सेरमा सडक बालकहरूको दयनीय स्थितिलाई चित्रण गरिएको छ । समाजमा दिनदिनै खाते बालकहरू बढ्दै जानु समाजको आर्थिक विसङ्गतिकै परिणाम हो । आज जुनसुकै सहरमा खाते बालकहरू भनभन बढिरहेका छन् । यो देशमै जन्मिएका भए पनि उनीहरूले आज अनागरिक हुनुको चर्को पीडा भोग्न अभिशप्त छन् । गजलकारले यहाँ समाजको यही आर्थिक विसङ्गतिले जन्माएको विडम्बनापूर्ण स्थितिको चित्रण गरेका छन् ।

(४७) भुइँको चिसो असह्य छ, अभ्रै चिसो बतास

सडकभरि सुत्नेलाई ठाँउले सतायो (शिशिर, २०५०, पृ. ६१) ।

माथिको सेरमा पनि गजलकार कुमार शिशिरले सडक बालकहरूको दुर्दशालाई नै चित्रण गरेका छन् । चिसो भुइँ, चिसो बतास अनि सुत्ने ठाँउको अभाव जाडो याममा सडक बालकहरूले भोग्नुपर्ने परिस्थिति हो । यसले पनि समाजको आर्थिक विसङ्गतिलाई नै उजागर गर्दछ ।

(४८) कोही भोक मेट्न हरदम बुलाकी बन्धक राख्दैछन्

कसैलाई नजराना पनि हीराको हार चाहिने

कोही जागिरको खोजीमा जुत्ता फटाइरहेछन्

कसैलाई सधैं यहाँ एयरपोर्ट—भन्सार चाहिने (क्षेत्री, २०६०, पृ. २०) ।

माथिका सेरमा गजलकार कृसु क्षेत्रीले गरिबहरूलाई आफ्नो भोक मेट्न पनि बुलाकी बन्धकी राख्नुपर्ने स्थिति भएको तर धनीहरूलाई उपहार पनि हीराको हार चाहिने गरेको चित्रण गरेका छन् । साथै उनले कोही बेरोजगारलाई जागिरको खोजीमा हिँड्दा जुत्ता फटाउने स्थिति भए तापनि जागिर भएका कसैलाई भने भ्रष्टाचार गर्नका लागि एयरपोर्ट वा भन्सार खाँचो पर्ने गरेको देखाएका छन् । यसरी यसमा आर्थिक क्षेत्रमा मौलाएको विकृतिको अनावरण गरिएको छ ।

माथिका उदाहरणमध्ये उदाहरण नं. ४१ मा फलाना फलाना राम्रा कार्यालयमा पुगेको, उदाहरण नं. ४२ मा ठालुको गैराबारीमा शीरफूल भरेको, उदाहरण नं. ४४ मा खाद्य गोदाममा सडिरहेको भए तापनि देशमा अनिकाल परिरहेको र कविता लेख्दा लेख्दै कुनै कविको मृत्यु भएको, उदाहरण नं. ४६ मा देशको हावा, पानी, माटो, भाषा सबै चिन्ने व्यक्ति सडकमा वास बस्नुपर्ने स्थितिका कारण उसको कुनै पहिचान नभएको तथा उदाहरण नं. ४८ मा कसैले जागिरका लागि सडकमा जुत्ता फटाइरहेको भए तापनि कसैले भने नजरानाका रूपमा हीराको हार खोजिरहेका जस्ता अभिव्यक्तिले विषयवस्तुलाई रोचक बनाएका छन् । यी सबै उदाहरणले समाजमा रहेका आर्थिक विसङ्गतिलाई प्रस्तुत गरेका छन् ।

यसरी विकृति र विसङ्गतिहरूबाट समाजको आर्थिक क्षेत्र पनि पृथक देखिँदैन । यसलाई पनि नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूले विभिन्न शैलीमा चित्रण गरेका छन् ।

### २.३.५ गीतसङ्गीत क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण

गीतसङ्गीत पनि समाजको एउटा महत्त्वपूर्ण विधा हो । यसले समाजको चेतना स्तर, सांस्कृतिक स्थिति र मौलिक पहिचानलाई समेत प्रतिबिम्बित गर्दछ तर आज यस क्षेत्र पनि विकृति र विसङ्गतिहरूबाट मुक्त हुन सकेको छैन । आजको नेपाली समाज सांस्कृतिक अतिक्रमणले पनि आक्रान्त बन्दै छ । यसैका कारण नेपाली मौलिक गीतसङ्गीत कमजोर बन्दै गएका हुन् कि भन्ने स्थिति देखापरेको छ । उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलकारहरूले यस स्थितिको पनि चित्रण गरेका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यस प्रवृत्ति भएका गजलहरू सीमित रहेका छन् । रासा, काशिराम विरस, रवि प्राञ्जल आदिले यस प्रवृत्तिका गजल लेखेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा गीतसङ्गीत क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण के कसरी भएको छ भन्ने बारेमा विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(४९) भ्याउँकिरीको तालजस्तो सङ्गीतको सुर सुन्दा

नेपालीको धुन दिने अचेल कुनै गान छैन (भण्डारी पङ्कज, २०५७, पृ. ३५) ।

माथिको सेरमा गजलकार पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज'ले आजको अत्याधुनिक वा उत्तरआधुनिक सङ्गीतलाई भ्याउँकिरीको तालजस्तो भएको बताएका छन् । साथै उनले नेपाली मौलिक धुनहरू समाजबाट लोप हुन थालेकोमा चिन्ता प्रकट गरेका छन् । उनले आज नेपाली मौलिक धुनहरू सुन्न नपाइएको तथा भ्याउँकिरीको तालजस्तो कर्कश सङ्गीत सुन्नुपर्ने विवशता रहेको औल्याएका छन् । यसरी गजलकारले यहाँ आयातीत संस्कृतिको अतिक्रमणले गर्दा समाजका मौलिक संस्कृतिहरू लोपोन्मुख स्थितिमा पुगेको चित्रण गरेका छन् ।

(५०) मेहनत कहाँ गयो, नैतिकता कहाँ

कवि पनि लेखनमा चोर भा'को हेर्नु ! (रासा, २०५८, पृ. ४३) ।

माथिको सेरमा गजलकार रासाले साहित्यिक क्षेत्रको विकृतिको चित्रण गरेका छन् । आज सिर्जनाका क्षेत्रमा पनि चोरी बढ्दै गएका घटनाहरू सार्वजनिक भइरहेका छन् । गजलकारले आजभोलि लेखक-कविमा मेहनत गर्ने बानी हराएको मात्रै नभएर उनीहरूमा नैतिकतामा पनि क्रमशः ह्रास आइरहेको उल्लेख गरेका छन् । यसरी समाजमा सुन्दर संस्कृतिको निर्माण गर्ने अभिभारा बोकेका स्रष्टाहरू आफैँ अनैतिक काममा लागेको पाइनु विडम्बना हो । प्रस्तुत सेरले यही सांस्कृतिक विसङ्गतिको चित्रण गरेको छ ।

(५१) सत्य, मिथ्या छुट्याउने छैनन् मानिसहरू

नक्कली प्रतिभाकै सम्मान गर्छन् हिजोआज (विरस, २०५६, पृ. ५) ।

गजलकार काशिराम विरसको माथिको सेरमा पनि सम्मान र पुरस्कारका क्षेत्रमा देखापरेको विकृति तथा विसङ्गतिको चित्रण गरिएको छ । गजलकारका अनुसार आज समाजमा सक्कली प्रतिभाको सम्मान होइन, नक्कली प्रतिभाहरूलाई सम्मान गर्ने काम भइरहेको छ । आज समाजमा नक्कली प्रतिभाहरूले नै पुरस्कार पाइरहेका छन् । सत्य र मिथ्या छुट्याउन नसक्नु समेत आजको समाजको विडम्बना हो । गजलकारले यस सेरमा समाजको यसै अवस्थालाई प्रस्तुत गरेको देखिन्छ ।

(५२) पुरस्कार कहाँ पायो प्रतिभाको सम्राटले ?

उल्टै शायद भेट्छ उसले हथकडी र नेल हजार (प्राञ्जल, २०४८, पृ. ४५) ।

गजलकार रवि प्राञ्जलको माथिको सेरले प्रतिभावान् मानिसले समाजमा पुरस्कार र सम्मान नपाएको, बरु उल्टो नेल र हथकडी लगाउनु परेको स्थितिलाई चित्रण गरेको छ । खास गरी अभिव्यक्ति स्वतन्त्रता नभएको र निरङ्कुश व्यवस्था भएको समाजमा स्वाभिमानी प्रतिभाहरूले यस्तो स्थितिको सामना गर्नु परेका उदाहरण धेरै छन् । यसरी समाजका सचेत र प्रतिभाशाली व्यक्तिहरूले पुरस्कार पाउनुको साटो उल्टो जेल जानुपरेको स्थिति समाजको विसङ्गति हो । गजलकारले यहाँ आफ्नो सेरका माध्यमबाट यसै विसङ्गतिको चित्रण गरेका छन् ।

माथिको उदाहरण नं. ४९ मा आज सङ्गीतको सुर पनि भ्याउँकीरीको तालजस्तो सुनिएको, उदाहरण नं. ५१ मा हिजोआज नक्कली प्रतिभाको सम्मान भइरहेको तथा उदाहरण नं. ५२ मा प्रतिभाशाली स्रष्टाले आज पुरस्कार होइन हथकडी र नेल पाउनु परेको विडम्बना प्रस्तुत भएको छ । यहाँ विषयवस्तुलाई गजलकारको अभिव्यक्ति कलाले आकर्षक बनाएको छ । अन्य उदाहरणमा भने कलात्मक सौन्दर्यको कमी रहेको छ ।

यसरी यस चरणका गजलमा गीतसङ्गीत क्षेत्रका विकृति पनि चित्रण गरिएका छन् ।

### २.३.६ चलचित्र क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिको चित्रण

चलचित्र क्षेत्र पनि समाजको एउटा महत्त्वपूर्ण क्षेत्र हो तर आज यो क्षेत्र पनि विकृतिमुक्त बन्न सकिरहेको देखिँदैन । यस क्षेत्रमा पनि अनेक प्रकृतिका विकृति र विसङ्गतिहरू विद्यमान रहेका छन् । उत्तरवर्ती चरणका केही गजलकारहरूले आफ्ना गजलमा यसलाई पनि चित्रण गर्न छाडेका छैनन् । यस प्रवृत्ति भएका गजल निकै सीमित रहेका छन् । यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा चलचित्र क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिको चित्रण के कसरी भएको छ भन्ने चर्चा गरिएको छ :

(५३) उमङ्ग ल्याउन दर्शकमा अङ्ग प्रदर्शन गर्नुपर्छ

प्रायःजसो चलचित्रमा जीउज्यानको चर्चा हुन्छ (साश्रु, २०५७, पृ. २७) ।

माथिको सेरमा गजलकार मधु साश्रुले चलचित्रमा प्रतिभाको प्रदर्शनले नभएर अङ्ग प्रदर्शनले प्राथमिकता पाएको विसङ्गति चित्रण गरेका छन् । यहाँ कलाक्षेत्रमा कलाको सुन्दरता र गतिलो अभिनयको चर्चा हुनुपर्नेमा आज जीउज्यानको चर्चा हुने गरेको विडम्बना प्रस्तुत भएको छ । कलाकारले आफ्नो प्रतिभा वा कला नभएर दर्शकहरूलाई अङ्ग प्रदर्शन गर्नुपर्ने स्थिति आउनु विसङ्गतिको पराकाष्ठा हो । प्रस्तुत सेरले चलचित्र क्षेत्रको यही विसङ्गत स्थितिलाई चित्रण गरेको छ ।

### २.३.७ शिक्षा क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण

शैक्षिक क्षेत्र भनेको समाजलाई सही ज्ञान, सिप, सूचना, विवेक र दिशा प्रदान गर्ने अति महत्त्वपूर्ण क्षेत्र हो । तर आजको शिक्षाक्षेत्रमा पनि विभिन्न प्रकारका विकृतिहरू विद्यमान रहेका छन् । यसको चित्रणतर्फ पनि उत्तरवर्ती चरणका केही गजलकारहरूले चासो राखेका छन् । घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', मधु साश्रु र ललिजन रावलले यस प्रवृत्तिका केही गजल लेखेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा शिक्षा क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण के कसरी भएको छ भन्ने विश्लेषण गरिएको छ :

(५४) च्याउभैँ उम्रिएका बोर्डिङहरू देखेर

गरिब निमुखा पढ्ने स्कुलहरू रुन्छन् (साश्रु, २०५७, पृ. ६९) ।

गजलकार मधु साश्रुको माथिको सेरमा सहरभित्र च्याउभैँ उम्रिएका निजी स्कुलहरू देखेर दूरदराजका गाउँमा रहेका निमुखा गरिबका छोराछोरीहरूले पढ्ने सरकारी स्कुलहरू रोइरहेको स्थितिबाट आजको शैक्षिक असमानताले जन्माएको विसङ्गतिलाई चित्रण गरिएको छ । आज सहरमा सुविधासम्पन्न निजी स्कुलहरू धमाधम खोलिएका छन् भने दुर्गम गाउँठाँउमा चाँहि गरिबका छोराछोरीहरूले पढ्ने सरकारी विद्यालयहरूको अवस्था नाजुक हुँदै गएको छ । यहाँ देशको यही विसङ्गत शैक्षिक स्थितिलाई चित्रण गरिएको छ ।

उदाहरणमा बोर्डिङ स्कुलहरू बढ्नुलाई च्याउभैँ उम्रिएको देख्नु र गरिब निमुखा पढ्ने स्कुलहरू रोएको भेट्नुबाट सामुदायिक विद्यालयको खस्कदो अवस्थालाई चित्रण गरिएको छ । यहाँ गजलकारको कलात्मक अभिव्यक्तिका कारण विषयवस्तुको प्रस्तुति उल्लेखनीय बनेको देखिन्छ ।

### २.३.८ यातायात क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण

यातायात विकासको एउटा महत्त्वपूर्ण भौतिक पूर्वाधार हो । नेपालमा अन्य क्षेत्रको विकास सँगसँगै यस क्षेत्रको विकास पनि क्रमशः हुँदै गइरहेको छ । भौगोलिक विकटता र अन्य क्षेत्रको गतिलो व्यवस्थापन अभावका कारण आज यस क्षेत्रमा पनि अनेकौँ प्रकृतिका जटिलताहरू रहेका छन् । तिनले यस क्षेत्रमा विभिन्न प्रकृतिका विकृति र विसङ्गतिहरू पनि जन्माएका छन् । उत्तरवर्ती चरणका कतिपय नेपाली गजलकारहरूले यसलाई पनि विषय बनाएका छन् । यस विषयमा लेखिएका गजलहरू भने सीमित रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यातायात क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण के कसरी भएको छ भन्नेबारेमा चर्चा गरिएको छ :

(५५) मौका सधैं परेको छ बगलीमाराहरूलाई

कस्तो भीड गाडीभित्र ठेलमठेल भइरहेछ (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. ३३) ।

गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को माथिको सेरमा गाडीभित्र भीडभाड हुनु बगलीमाराहरूका लागि राम्रो अवसर भएको उल्लेख छ । गाडीमा भीडभाड हुँदा नै बगलीमाराहरू बगली मार्न सफल हुन्छन् । आज गाडीमा भीड हुनु सामान्य जस्तै हो । यसरी यहाँ यातायात क्षेत्रको विसङ्गतिलाई सरल रूपमा चित्रण गरिएको छ ।

(५६) खाँदाखाँद भीडाभीड यात्रुहरू तिर्खाएछन्

त्रिशुलीमा यो गाडीको ह्यान्डिल मोड्नुपथ्यो (नेपाल, २०६०, पृ. ८२) ।

गजलकार स्वागत नेपालको माथिको सेरमा गाडीभित्र यात्रुहरूको खाँदाखाँद भएका कारणले त्रिशुलीमा दुर्घटना हुनपुगेको अवस्था देखाइएको छ । कुनै पनि गाडीमा यात्रुहरूको क्षमताअनुसार मानिस राख्ने हो भने यस खालका दुर्घटनाहरू हुने थिएनन् तर यातायात क्षेत्रमा मौलाएका विभिन्न विकृतिका कारणले दिनहुँजसो दुर्घटनाहरू भइरहेका छन् । दुर्घटनाका कारणले अनेकौँ मानिसहरूको अनाहकमा ज्यान गइरहेको छ । यस सेरले यसै विकृत स्थितिको चित्रण गरेको देखिन्छ ।

(५७) ठहरै भो ट्रकमुनि किचिएर काम खोज्न हिँडेको कलिलो ठिटो

फूल फुल्न नपाउँदै गरिब बाआमाको एउटा उज्यालो सपना मथ्यो (त्यागी, २०५७, पृ. २१) ।

गजलकार अमर त्यागीले माथिको सेरमा सडक दुर्घटनाको विभत्स अवस्थालाई चित्रण गरेका छन् । साथै गजलकारले यहाँ ट्रकमुनि किचिएर कुनै बुबाआमाको सपनाजस्तै

गरिब कलिलो ठिटोको मृत्यु भएको दुखद् घटनालाई उल्लेख गरेका छन् । यहाँ दुर्घटना हुनुलाई यातायात क्षेत्रकै विकृतिको परिणतिका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी यस सेरले नेपालको यातायात क्षेत्रमा रहेको विकृतिलाई औँल्याएको छ ।

माथिको उदाहरण नं. ५६ मा यात्रुहरू तिर्खाएको हुँदा त्रिशुली नदीतर्फ गाडी मोड्नुपर्ने अवस्था भएको तथा उदाहरण नं. ५७ मा काम खोज्न हिँडेको कुनै कलिलो केटो ट्रकमुनि किचिएको सन्दर्भबाट यातायात क्षेत्रका विकृतिलाई नवीन ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी यहाँ गजलकार विषयको आकर्षक प्रस्तुतिका सचेत देखिएका छन् ।

यसरी सीमित मात्रामा भए तापनि उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूले नेपालको यातायात क्षेत्रमा रहेको विकृतिलाई पनि चित्रण गरेको देखिन्छ ।

### २.३.९ कानुनी क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण

आज अन्यायमा परेका जनतालाई न्यायनिसाफ दिने जिम्मेवारी बोकेको अदालत पनि विकृतिमुक्त हुनसकेको छैन । न्यायपालिकाभित्र भ्रष्टाचार र नातावाद हावी भएको चर्चा नयाँ होइन । यसकै कारण अदालत पनि बेलाबखत विवादमा आइरहन्छ । समाजका अन्य क्षेत्रको नकारात्मक प्रभाव न्यायालयभित्र पर्नु निश्चय नै विडम्बना हो । यस परिप्रेक्ष्यमा आज उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलकारहरूले कानुनी क्षेत्रमा देखापरेका विभिन्न विकृति र विसङ्गतिहरूलाई पनि चित्रण गरेका छन् । मात्रागत रूपमा यस प्रकारका गजलहरू भने सीमित रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा कानुनी क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण के कसरी भएको छ भन्नेबारेमा चर्चा गरिएको छ :

(५८) अदालतको कुर्सीमाथि अन्धो न्यायाधीश छ

लासले बरु भन्डा पाउला निर्धो बेवारिस छ (ओली, २०५४, पृ. ६०) ।

गजलकार खड्गसेन ओलीको माथिको सेरमा अदालतको कुर्सीमाथि अन्धो न्यायाधीश बसेको विसङ्गति प्रस्तुत गरिएको छ । साथै समाजमा कुनै सम्भ्रान्त लासले भन्डा पाउनसक्ने स्थिति औँल्याउँदै निर्धाले भने कुनै न्याय पाउन नसक्ने स्थिति देखाइएको छ । अदालतको कुर्सीमाथि अन्धो न्यायाधीश हुनु आफैमा घोर विसङ्गति हो भने त्यसका कारण निर्धाले न्याय नपाएर बेवारिस बन्नु थप विडम्बना हो । यसरी यहाँ न्यायका क्षेत्रमा व्याप्त विकृतिलाई सजीव रूपमा पर्दाफास गरिएको छ ।

(५९) बुर्कुसी मार्दैछ कानुन लगाम फुस्केको घोडासरि

भन्छन् थियो रे पहिले जड्गल अनकन्टार यहाँ (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ६७) ।

गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले माथिको सेरमा आजको कानुन लगाम फुस्केको घोडाजस्तै अराजक बनेको उल्लेख गरेका छन् । समाजमा न्याय र अन्याय छुट्याउने जिम्मेवारी पाएको कानुन नै अराजक बनेपछि समाजको अवस्था कस्तो होला भन्ने कुरा

सहजै अनुमान गर्न सकिन्छ । यहाँ हाम्रो कानुनी क्षेत्रमा देखापरेको यही कहालीलागदो अवस्थालाई चित्रण गरिएको छ ।

(६०) बन्दै छौं कि आजभोलि अन्यायको हिमायती

रुपियाँको धाकमा कानुनलाई बिर्सिदियो (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. ५४) ।

माथिको सेरमा गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'ले अन्यायको हिमायती हुनेहरूप्रति गम्भीर प्रश्न गरेका छन् । आज समाजमा कतिपय सत्ता र शक्तिमा पहुँच हुनेहरूले पैसाकै भरमा कानुनलाई नै किन्ने गरेको उनको धारणा छ । यसले समाजमा कानुनको स्वतन्त्र र निष्पक्ष भूमिकाबारे जटिल प्रश्नहरू उठ्न थालेको देखाइएको छ । यसरी कानुनको भूमिकामाथि नै प्रश्न उठ्नु भनेको आज कानुनी क्षेत्रमै मौलाएको विसङ्गतिकै परिणति हो भन्ने पुष्टि हुन्छ ।

माथिको उदाहरण नं. ५८ मा अदालतको कुर्सीमा अन्धो न्यायाशीश बसेको तथा कुनै लासले भन्डा पाउने स्थिति रहे तापनि निर्धो वेवारिस हुनुपर्ने देखिएको अनि उदाहरण नं. ५९ मा कानुनले लगाम फुस्केको घोडाजस्तै बुर्कुसी मारिरहेको अवस्थाको चित्रणले विषयको प्रस्तुतिलाई प्रभावकारी बनाएको देखिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलमा कानुनी क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिको चित्रण समेत भएको भेटिन्छ ।

## २.४ सहरी सभ्यताप्रति असन्तुष्टि र गाउँघरप्रतिको प्रेम

समाजमा सहरीकरणको प्रक्रियासँगै सहरी सभ्यताको यात्रा पनि स्वतः प्रारम्भ हुन्छ । आजको नेपाली समाज पनि क्रमशः सहरीकरणको प्रक्रियातर्फ अगाडि बढिरहेको छ । यसले सहरी सभ्यताका अभिलक्षणहरू पनि विस्तारै प्रस्तुत गरिरहेको छ । गाँउबाट सहर पसेका कतिपय मानिसहरूलाई भने विकासक्रममा देखापरेका सहरीया सभ्यताका नकारात्मक अभिलक्षणहरू मन परिरहेका छैनन् । साथै उनीहरूका मनमा गाउँघरप्रतिको प्रेम रहेको देखिन्छ । नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलकारहरूले सहरी सभ्यताप्रति वितृष्णा भाव प्रकट गरिरहेका छन् । उत्तरवर्ती चरणका अधिकांश गजलकारहरूले सहरी सभ्यताप्रति तीव्र असन्तुष्टि र गुनासा प्रस्तुत गरेका छन् । साथै उनीहरूले आफ्ना गजलहरूमा गाउँघरप्रतिको प्रेमलाई पनि अभिव्यक्त गरिरहेका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यो पनि एउटा मत्वपूर्ण विषयवस्तुगत प्रवृत्तिका रूपमा देखिएको छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यस विषयमा गजल लेख्नेहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', वियोगी बुढाथोकी, गोविन्द नेपाल, रामगोपाल आशुतोष, चड्की श्रेष्ठ, बी.पी.सेढाई 'अभागी', पदम गौतम, रासा, सुशील पुन 'विरही', काशिराम विरस, खड्गसेन ओली, रोशनकुमार राजभण्डारी, धर्मोगत शर्मा 'तुफान',

ललिजन रावल, गोपाल पौडेल, रवि प्राञ्जल, मधु साश्रु, दिव्य गिरी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', कृसु क्षेत्री आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सहरी सभ्यताप्रति असन्तुष्टि र गाउँघरप्रतिको प्रेम के कसरी अभिव्यक्त भएको छ भन्नेबारे विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(६१) सहरबाट गाउँ आउँदा गाउँ राम्रो लाग्यो

देउराली र भञ्ज्याङको ठाँउ राम्रो लाग्यो

मादलको घिन्ताडसँगै गुञ्जिएको गीत

सुनूँ सुनूँ लाग्यो फेरि सुनाऊँ राम्रो लाग्यो (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. २३) ।

माथि दिइएका सेरहरूमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले सहरबाट गाँउ आँउदा गाँउ राम्रो लागेको चर्चा गरेका छन् । साथै उनले गाउँमा छँदा देउराली र भञ्ज्याङका ठाँउहरू राम्रो लागेको उल्लेख गरेका छन् । यसै गरी उनले गाउँघरमा आउँदा मादलको घिन्ताड घिन्ताडसँगै गीत गुञ्जिएका कारण आफूलाई पनि गीत सुन्न र सुनाउन मन लागेको धारणा व्यक्त गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारको आफ्नो गाउँघरप्रति अगाध प्रेम अभिव्यक्त भएको छ ।

(६२) सहरमा बसेको छु भन्ने सौँचै थिएँ तर

थाहा भयो मान्छे किन्ने बजारमा बसेको छु (गौतम, २०६०, पृ. ५१) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार पदम गौतमले पहिले आफू सहरमा बसेको छु भन्ने सौँचेको तर यथार्थमा भने त्यो भ्रम मात्र भएको उल्लेख गरेका छन् । गजलकारलाई सहरमा बस्दा मान्छे किन्ने बजारमा बसेको तीतो अनुभव भएको उल्लेख छ । यस्तो स्थितिमा पुग्नु गजलकारमा सहरी सभ्यताप्रति तीव्र वितृष्णा हुनु हो । यसैले उनले यहाँ सहरप्रति वितृष्णा भाव व्यक्त गरेका छन् ।

(६३) मान्छे भन्ने एउटै छैन मुर्दा बस्ने यो सहरमा

मरिसके सबै किन मचाँहि एकलै बाँचिरहँ (नेपाल, २०६०, पृ. ९४) ।

माथिको सेरमा गजलकार स्वागत नेपाललाई सहर भनेको मानिस नभएर मुर्दा बस्ने ठाँउजस्तो लागेको छ । उनले सहरमा सबै मानिसहरू मरेको तर आफू भने बाँचिरहेको स्थिति देखाएर त्यसप्रति तीव्र असन्तोष प्रकट गरेका छन् । हुन पनि मानवीय भावना र सम्बन्धहरू नभएको सहर मुर्दाघरजस्तै हो । यसैले यस सेरमा सहरी जीवनप्रति तीव्र असन्तुष्टि व्यक्त गरिएको छ ।

(६४) फिलीमिली सहरमा विश्वासको टुकी छैन

समृद्धिको हिउँचुली छ, इमानको सुकी छैन

धेरै भएछ यो सहरमा पसेको र बसेको नि

शङ्का लाग्छ म आफू नै मान्छे पनि छु कि छैन (ओली, २०५४, पृ. १) ।

गजलकार खड्गसेन ओलीको माथिको सेरमा बाहिरबाट हेर्दा सहर निकै भिल्लीमिली भएको उल्लेख गरिएको छ । सहरमा समृद्धिको हिउँचुली पनि छ तर त्यहाँ न मानिसहरूभित्र विश्वासको उज्यालो छ, न त त्यहाँ इमान बाँकी नै छ । त्यसैले गजलकारलाई सहर पसेर त्यतै बसेको धेरै समय भइसकेपछि पनि आज आफू स्वयम् मान्छे हो कि होइन भन्ने दुविधाले नराम्ररी सताएको छ । यो मनस्थिति निर्माण हुनु सहरप्रतिको वितृष्णाकै परिणति हो । यसैले गजलकारले यस सेरमा सहरी सभ्यताप्रति तीव्र असन्तुष्टि प्रकट गरेका छन् ।

(६५) मेरो गाउँ भोकै रुन्छ बलैसीमा भिजी यहाँ

सभ्यताको क्यासिनोमा रमाउन सक्तिनँ म (एटम, २०६०, पृ. १९) ।

माथिको सेरमा गजलकार नेत्र एटमलाई सहरमा बसे पनि गाउँकै सम्झना र मायाले औधी सताएको उल्लेख गरिएको छ । यहाँ आफ्नो गाउँ भोकै बलेसीमा भिजेर रोइरहेको स्थितिमा सहरसँग क्यासिनोमा रमाउन उनी असमर्थ छन् । उनलाई अभाव र पीडामा भए पनि आफ्नै गाउँ प्रिय छ, सहरप्रति उनी असन्तुष्ट छन् । यसरी गजलकारले यस सेरमा सहरप्रतिको आफ्नो असन्तुष्टि भाव व्यक्त गर्दै गाउँघरप्रतिको अनुरागलाई समेत प्रस्तुत गरेका छन् ।

(६६) रहर लागेर सहर पसिएछ कुन साइतमा कुन्ती

अर्कालाई मारेर बाँच्नेहरू धेरै हुँदा रहेछन् सहरमा (क्षेत्री, २०५०, पृ. २९) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकारले आफूलाई सहर मन नपरेको धारणा व्यक्त गरेका छन् । उनले कुनै दिन रहर बोकेर सहर पसेको भए तापनि आज सहर पसेकोमा भने आफूलाई पश्चात्तापबोध भएको बताएका छन् । उनलाई सहरमा अर्कोलाई मारेर बाँच्नेहरू धेरै हुन्छन् भन्ने लागेको छ । त्यस्तो प्रवृत्तिप्रति उनको तीव्र असन्तुष्टि रहेको छ ।

(६७) सहरी सभ्यताभित्र मान्छे नभेटेर

घनु गाउँतिर लाग्न गुन्टा कस्तै छ (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. ८) ।

माथिको सेरमा गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'ले सहरी सभ्यताभित्र मान्छे नभेटेको उल्लेख गरेका छन् । सहर मानिसविहीन अवश्य पनि छैन तर उनलाई मानवीय गुण नभएको मानिस मानिस लागेको छैन । सहरमा मानवीय गुण भएको मानिस नभेटेका कारण उनलाई गाउँ जाने मन लाग्नु सहरी सभ्यताप्रतिको वितृष्णाले जन्माएको स्थिति हो । यसरी गजलकारले प्रस्तुत सेरमा सहरी सभ्यताप्रतिको वितृष्णाका साथै गाउँघरप्रतिको प्रेमलाई अभिव्यक्त गरेका छन् ।

(६८) दुःख, सुख, पीर, व्यथा पोख्ने मेरो ठाँउ छैन

पसिनामै बगूँ भने आफ्नो भन्ने गाउँ छैन (विरस, २०५६, पृ. ३३) ।

माथिको सेरमा गजलकार काशिराम विरसले सहरभित्र आफूले दुःख, सुख, पीर, व्यथा पोख्ने ठाँउ कतै नपाएको विचार व्यक्त गर्दै पसिना पोख्नका लागि पनि आफ्नो गाउँ नभएको उल्लेख गरेका छन् । उनलाई पसिना पोख्न पनि गाउँ चाहिएको छ । यसरी उनले यहाँ सहरप्रतिको असन्तुष्टि तथा गाउँप्रतिको प्रेमलाई अभिव्यक्त गरेका छन् ।

(६९) सुखले बाँचनै नदिने कस्तो यो सहर

मजाले हाँसै नदिने कस्तो यो सहर

सक्कली कुन, नक्कली कुन, बुभूँनै गाह्रो

यथार्थ जाँचै नदिने कस्तो सहर यो सहर (रासा, २०५८, पृ. ६४) ।

गजलकार रासाको माथिको सेरमा सहरले सुखसँग बाँचन र मजासँग हाँस नदिएको गुनासो व्यक्त गरिएको छ । साथै यहाँ सहरमा नक्कली र सक्कली कुन हो भनेर बुभूँन कठिन भएको धारणा व्यक्त गरिएको छ । यसरी सेरमा सुखसँग बाँचन र मजाले हाँस नदिने सहरप्रति वितृष्णा भाव प्रकट भएको छ । यस सेरले गजलकारमा सहरप्रति तीव्र असन्तुष्टि रहेको पुष्टि गर्दछ ।

माथिको उदाहरण नं. ६२ मा गजलकारले आफू सहरमा बसेको भ्रममा मान्छे किन्ने बजारमा बसेको उल्लेख गरेका छन् भने उदाहरण नं. ६३ मा सहरमा मान्छे होइन मुर्दा बस्ने गरेको चर्चा गरेका छन् । यस्तै उदाहरण नं. ६४ मा भिलीमिली सहरमा समृद्धिको हिँउचुली भए तापनि विश्वासको टुकी र इमानको सुकी नभएको धारणा प्रकट भएको छ । उदाहरण नं. ६६ मा सहरभित्र अरूलाई मारेर बाँच्नेहरू धेरै हुने गरेको उल्लेख छ भने उदाहरण नं. ६९ मा सहरभित्र कुन सक्कली र कुन नक्कली हो भन्ने पनि छुट्याउन नसकिने स्थिति भएको बताइएको छ । यहाँ सहरी सभ्यताप्रतिको वितृष्णालाई विभिन्न शैलीबाट रोचक रूपले प्रस्तुत गर्ने काम भएको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणका धेरै गजलहरूमा सहरी सभ्यताप्रतिको वितृष्णा र गाउँघरप्रतिको प्रेमलाई व्यक्त गरिएको छ ।

## २.५ परिवर्तन र विद्रोहको अभिव्यक्ति

नेपाली समाजमा युगौँदेखि अनेकौँ प्रकारका राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, भाषिक, जातीय आदि विभेदका साथै बहुविध अन्याय र शोषणहरू रहेका छन् । यसकै कारण समय समयमा नेपाली समाजभित्र अनेक थरिका द्वन्द्वहरू पनि देखा परिरहेका देखिन्छन् । साथै समाजमा सामाजिक न्याय र परिवर्तनका अभियानहरू पनि चलिरहेका छन् । समाजमा बेलाबखत विविध प्रकृतिका विद्रोहहरू पनि भइरहेका छन् । यसरी समाजमा भइरहेका सामाजिक न्याय र परिवर्तनका अभियानदेखि बेलाबखत हुने गरेका विद्रोहहरूप्रति उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलकारहरूले आफ्ना धारणाहरू प्रकट गरेका छन् । आजको गजलमा सामाजिक सरोकार, सामाजिक न्याय र परिवर्तनका पक्षमा उभिएर कलम चलाउने

गजलकारहरू समेत उत्तिकै सक्रिय रहेका छन् । यो पनि उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा देखिएको एउटा महत्त्वपूर्ण विषयवस्तुगत प्रवृत्ति हो ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा परिवर्तन र विद्रोहलाई विषयवस्तु बनाउने गजलकारहरूमा घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', बूँद राना, रामगोपाल आशुतोष, चड्की श्रेष्ठ, रवि प्राञ्जल, प्रोल्लास सिन्धुलीय, पदम गौतम, विजय सुब्बा, उत्सव खरेल, दीर्घराज अनुराग, धनराज गिरी, जनकराज पौड्याल, उदय जीएम, नवीन विभास, के.बी.उदय, सुदीप गौतम, काशिराम विरस, खड्गसेन ओली, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ललिजन रावल, शशि मरासिनी, रवि प्राञ्जल, नेत्र एटम, पूर्ण भण्डारी 'पड्कज', आर.बी.फ्लेम आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा परिवर्तन र विद्रोहको अभिव्यक्ति के कसरी गरिएको छ भन्नेबारेमा विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(७०) पसिनाले हलो जोत्ने, भोकभोकै मर्छ

सधैं प्यास खप्नुपर्ने, हुनुपर्ने उदास (पूजा, २०५४, पृ. ६०) ।

गजलकार गोबर्द्धन पूजाको माथिको सेरमा पसिनाले हलो जोत्ने श्रमजीवी वर्ग भोकै मर्नुपर्ने स्थितिमा रहेको चित्रण गरिएको छ । निश्चय नै सामाजिक विभेदका कारण आज समाजमा रातदिन पसिना बगाउनेहरू भोकै मरिरहेका छन् । उनीहरूमाथि चर्को शोषण र दमन अभै जारी छ । यस प्रकारको सामाजिक शोषण, अन्याय र अव्यवस्थाप्रति असन्तुष्टि व्यक्त गर्दै गजलकारले यहाँ सामाजिक न्यायको पक्षमा वकालत गरेका छन् ।

(७१) बल्ल ब्युँभिएको छ उपेक्षित जाति

धर्तीका तिनै जातहरूलाई सलाम (प्राञ्जल, २०५२, पृ. १३) ।

माथिको सेरमा समाजभित्र उत्पीडित जातिले न्यायको आवाज उठाएकोमा त्यसप्रति गजलकार रवि प्राञ्जलले सम्मान प्रकट गरेका छन् । नेपाली समाजमा युगौँदेखि विभेदकारी जातिप्रथा छ । जातिप्रथाले कसैलाई कथित उपल्लो जाति र कसैलाई तल्लो जातिका रूपमा विभक्त गरेको छ । यसले समाजको मानवीय सम्बन्ध र सद्भावलाई समेत दुषित बनाइदिएको छ । यस्तो स्थितिप्रति गजलकारको चित्त बुझेको छैन । यसकारण समाजका उपेक्षित जातिहरू ब्युँभएको देखा उनी अत्यन्त खुसी छन् । साथै यहाँ उनले उत्पीडित जातिहरूले प्रारम्भ गर्न थालेको परिवर्तनको अभियानलाई समर्थन पनि गरेका छन् ।

(७२) युगौँदेखि कार्यशील तमाम जिन्दगीले

पसिनाको मोल अभै पाउन बाँकी छ (रावल, २०५९, पृ. ६) ।

गजलकार ललिजन रावलको माथि दिइएको सेरमा युगौँदेखि समाजका कर्मशील मानिसहरूले विभिन्न प्रकारका अन्याय र शोषणको सिकार भएर बाँच्नु परिरहेको स्थिति देखाइएको छ । उनीहरूले रातदिन आफैले पोखेको श्रम र पसिनाको उचित मूल्य अभै पाएका छैनन् । यस्तो स्थितिमा समाजभित्र कुनै सामाजिक न्याय हुने कुरै भएन । त्यसैले

गजलकारले यहाँ समाजमा श्रमजीवीहरूका लागि सामाजिक न्यायको खाँचो अभै पनि रहेको धारणा व्यक्त गरेका छन् ।

(७३) चर्चा उस्तै छ यहाँ न्याय अनि स्वाधीनताको

दमन उस्तै छ निर्धामाथि मार उस्तै उस्तै (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. ४५) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार चड्की श्रेष्ठले समाजमा निर्धाहरूमाथिको दमन अभै उस्तै रहेको उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले आज सामाजिक न्याय र स्वाधीनताको चर्चा पनि चलिरहेको धारणा राखेका छन् । यसरी उनले न्याय र स्वाधीनताको चर्चा चलिरहेको भए तापनि समाजमा अभै निर्धाहरूमाथिको दमन नरोकिएकोमा आक्रोश व्यक्त गरेका छन् ।

(७४) शोषणको वकालत गर्ने यी ठेलीहरूलाई

खोजीखोजी अग्निकुण्डमा मिल्काउनुपर्छ (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ४०) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले समाजमा शोषणको व्यवस्था कायम राख्ने सबै प्रकारका भाष्यहरू आगोले खरानी बनाउनुपर्ने बताएका छन् । गजलकारमा पाखण्डी र ढोंगी समाजप्रति तीव्र आक्रोश छ । त्यसैले उनी समाजमा शोषण र अन्यायका पक्षमा वकालत गर्ने सबै ठेलीहरूलाई आगो लगाएर जलाइदिनुपर्छ भन्ने पक्षमा छन् । यसरी गजलकार यहाँ सामाजिक न्याय र परिवर्तनका पक्षमा दृढो गरी उभिएका छन् ।

(७५) कालसँग लडिरह्यौं मर्न जानिएन

आत्तिएर आत्महत्या गर्न जानिएन

टाकुरामा पुग्नु थियो लडिहाले पनि

उठ्यौं, हिड्यौं बाटो तल भर्न जानिएन (राना, २०५६, पृ. १३) ।

माथि दिइएका सेरहरूमा गजलकार बूँद रानाले परिवर्तनको यात्रामा जे जस्ता चुनौतीहरू भए तापनि आफू अनवरत त्यसकै पक्षमा हिँडेको बताएका छन् । उनले परिवर्तनका लागि आफू मृत्युसँग समेत निरन्तर लडिरहेको र टाकुरामा पुग्नुपर्ने भएका कारण बेलाबखत लडे पनि पुनः उठेर अगाडि बढेको धारणा प्रकट गरेका छन् । उनले आत्तिएर आत्महत्या गर्न नजानेको उल्लेख गरी अन्यायसँग निरन्तर लडिरहने प्रतिबद्धता पनि व्यक्त गरेका छन् । यसरी यहाँ गजलकारले आफूलाई सधैं सामाजिक न्याय र समानताको पक्षमा उभ्याउने प्रतिबद्धता प्रस्तुत गरेका छन् ।

(७६) माटो मात्र होइन अब ढुङ्गा पनि गल्नुपर्छ

कालो धनले चुलिएका महलहरू ढल्नुपर्छ (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. २९) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'ले आफूलाई सामाजिक न्याय र परिवर्तनका पक्षमा दह्रोसँग उभ्याएका छन् । उनले यहाँ अब माटो मात्रै गलेर नपुग्ने र ढुङ्गा पनि गल्नुपर्ने विचार व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले समाजमा कालो धनले बनेका सबै घरहरू ढल्नुपर्ने धारणा व्यक्त गर्दै सबै प्रकारका शोषणहरू समाप्त हुनुपर्ने बताएका छन् । यसरी गजलकारले प्रस्तुत सेरमा सबै प्रकारका सामाजिक विभेदहरू समूल अन्त्य भई समाजमा सबैले न्याय पाउनुपर्ने विचार व्यक्त गरेका छन् ।

नेपालको राजनीतिक इतिहासमा विभिन्न समयक्रममा अनेक प्रकृतिका क्रान्ति र आन्दोलनहरू सम्पन्न भएका छन् । तिनले देशमा केही न केही परिवर्तनहरू पनि ल्याएका छन् तर तीमध्ये धेरै संस्थागत र स्थायी भने बन्न सकेका छैनन् । यसैले नेपाली जनताले विभिन्न प्रकृतिका प्रतिगमनका पीडाहरू पनि बेलाबखत भोग्दै आएका छन् । उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलकारहरूले आफ्ना रचनामा देशले भोग्नुपरेका विभिन्न प्रतिगमनहरूलाई पनि चित्रण गरेका छन् । जस्तै :

(७७) फेरि सूर्य अस्ताएर रात भएको छ

मान्छेमाथि फेरि पनि घात भएको छ (प्राञ्जल, २०५२, पृ. ४९) ।

माथिको सेरमा गजलकार रवि प्राञ्जलले देशमा भएको आन्दोलनले परिवर्तनको सूर्य बोकेर आएको भए तापनि असमयमै सूर्य अस्ताएर रात भएको स्थितिको चित्रण गरी प्रतिगमनले न्यायप्रेमी जनतामाथि फेरि घात गरेको बताएका छन् । उनले यस्तो प्रकृतिको घात इतिहासका विभिन्न चरणहरूमा हुँदै आएको पनि उल्लेख गरेका छन् । यसरी सेरमा नेपाली समाजमा परिवर्तन र प्रतिगमनको चक्र निरन्तर चलिरहेको कुरा प्रस्तुत गरिएको छ ।

(७८) चल्दै जान्छ जति बेगले सङ्घर्षको आँधी

खुल्दै जान्छन् उति उति नयाँ नयाँ क्षितिजहरू (विभास, २०५९ : ३८) ।

गजलकार नवीन विभासको माथिको सेरमा सङ्घर्षको आँधी जति जति बेगले चल्दै जान्छ, उति उति सम्भावनाका नयाँ नयाँ क्षितिजहरू खुल्दै जाने उल्लेख गरिएको छ । यहाँ नयाँ नयाँ क्षितिजहरू खुल्दै जाने विश्वास गर्नु भनेको परिवर्तनबोधी चेतनाको अभिव्यक्ति हो । यसरी गजलकारले प्रस्तुत सेरमा आफूलाई परिवर्तनको पक्षमा उभ्याएका छन् ।

(७९) बादल फाट्ला, आकाश खुल्ला, पर्ख दुईचार दिन

वसन्त आउला, फूल फुल्ला, पर्ख दुईचार दिन

मृत्यु गन्हाउने बस्तीभरि आशाको ज्योति बालेर

निशङ्क भई मानव डुल्ला, पर्ख दुईचार दिन (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. ५८) ।

गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरको माथिको सेरमा दुईचार दिन पर्खिएपछि बादल फाट्ने र आकाश खुल्ने विश्वासद्वारा परिवर्तनप्रतिको आस्था व्यक्त गरिएको छ । यसै गरी मृत्यु गन्हाउने बस्तीमा पनि दुईचार दिन पर्खिएपछि मानिसले स्वतन्त्रताको श्वास फेर्न पाउने धारणा प्रकट गरिएको छ । यसरी सेरमा प्रतिकूल परिस्थिति हुँदाहुँदै पनि एकदिन परिवर्तन हुने विश्वास व्यक्त भएको छ ।

(८०) नबगाऊ आँसु अब बरु मलाई साथ देऊ

जलाउन आज फेरि अँध्यारोमा दियालाहरू (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. २५) ।

माथिको सेरमा गजलकार चड्की श्रेष्ठले अब कसैले आँसु बगाउन नहुने, बरु परिवर्तनको यात्रामा उनलाई साथ दिनुपर्ने आग्रह गरेका छन् । साथै उनले अँध्यारो हटाउनका लागि आफूले दियालाहरू जलाइरहेको जनाएका छन् । यसरी अँध्यारामा दियालाहरू जलाइरहेको उल्लेख गरेर गजलकारले परिवर्तनको आवश्यकता अभै बाँकी रहेको औँल्याएका छन् ।

(८१) यो रात लामो भयो त के भो, अजम्मरी त छैन

प्रत्येक रातको छातीमा एउटा बिहान हुन्छ (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ९) ।

गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को माथिको सेरमा रात जति नै लामो भए तापनि अजम्मरी नहुने बताइएको छ । साथै प्रत्येक रातको छातीमा बिहान हुने उल्लेख गरेर परिवर्तन अपरिहार्य भएको विश्वास व्यक्त गरिएको छ । यसरी गजलकारले रात जति लामो भए तापनि एक दिन उज्यालो बिहान आउने धारणा व्यक्त गर्दै परिवर्तन अवश्यम्भावी रहेको विचार प्रकट गरेका छन् ।

(८२) धेरै नै भयो पीडाका गीतहरू सुन्दै आइरहेको

अब त जीवन बदल्ने गीत कसैले सुनाउनुपर्छ

धर्तीलाई पक्कै हँसाउला भोलि उदाउने सूर्यले

यो कालो रातलाई जसरी पनि बिताउनुपर्छ (रावल, २०४२, पृ. ५७) ।

गजलकार ललिजन रावलको माथिको सेरमा पीडाका गीतहरू सुन्दै आएको धेरै भएको उल्लेख गरिएको छ । साथै कसैले जीवन बदल्ने गीत सुनाउनुपर्ने धारणा पनि व्यक्त भएको छ । यसरी गजलकारले पीडाका गीतहरू सुन्दा सुन्दा थाकेको अनि जीवन बदल्ने गीत सुन्न चाहेको बताएर समाजमा परिवर्तन आवश्यक रहेको औँल्याएका छन् । साथै उनले भोलि उदाउने सूर्यले धर्तीलाई पक्कै हँसाउने विश्वास व्यक्त गर्दै कालो रातलाई जसरी पनि बिताउनुपर्ने विचार राखेका छन् । यसबाट गजलकारले परिवर्तनको खाँचो मात्रै औँल्याएका छैनन्, त्यसप्रतिको दृढ विश्वासलाई पनि अभिव्यक्त गरेका छन् ।

माथिको उदाहरण नं. ७४ मा शोषणको वकालत गर्ने सबै ठेलीहरूलाई खोजीखोजी अग्निकुण्डमा मिल्काउनुपर्ने धारणा, उदाहरण नं. ७६ मा माटो मात्र नभएर ढुङ्गा पनि

गल्लुपर्ने र काला धनले चुलिएका महलहरू ढल्लुपर्ने विचार तथा उदाहरण नं. ७८ मा बेगले सङ्घर्षको आँधी चल्दै जाँदा नयाँ नयाँ क्षितिज खुल्दै जाने विश्वास सबैले परिवर्तनबोधी विषयलाई सुन्दर रूपमा अभिव्यक्त गरेका छन् । यस्तै उदाहरण नं. ८१ मा रात जति लामो भए तापनि अजम्बरी नहुने र प्रत्येक रातको छातीमा बिहान लुकेको हुने तथा उदाहरण नं. ८२ मा जीवन बदल्ने गीत सुनाउनुपर्ने धारणा प्रकट गरिएको छ । यी सबैले विषयवस्तुलाई सुन्दर रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा परिवर्तन र विद्रोहको अभिव्यक्तिले पनि यथेष्ट स्थान पाएको देखिन्छ ।

## २.६ द्वन्द्व र अशान्तिको चित्रण तथा शान्तिको कामना

२०५२ साल फागुन एक गतेदेखि देशमा तत्कालीन नेकपा माओवादीले सशस्त्र युद्धको घोषणा गरेपछि देश क्रमशः द्वन्द्वमा फस्दै गयो । यस अवधिमा विभिन्न हिंसात्मक गतिविधिहरूबाट प्रत्यक्ष द्वन्द्वमा होमिएका पक्ष मात्र नभएर आम नेपाली नागरिक पनि पूर्ण रूपले प्रभावित हुनपुगे । यसले नेपाली समाजको राजनीतिक, आर्थिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, बौद्धिक आदि सबै क्षेत्रहरूलाई अति प्रभावित गर्‍यो । यसबाट स्वाभाविकै रूपमा उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलकारहरूलाई समेत गजलसिर्जनाका लागि एउटा नयाँ विषयवस्तु वा भावभूमि प्राप्त भयो । नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणमा यही द्वन्द्वको पीडा र शान्तिको कामना गरिएका धेरै गजलहरू लेखिएका छन् । यो नेपाली गजल इतिहासकै नितान्त नवीन विषयगत प्रवृत्तिका रूपमा प्रकट भएको छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा द्वन्द्व र अशान्तिको चित्रण तथा शान्तिको कामना पनि विषयवस्तुका रूपमा आएको छ । यसलाई विषय बनाएर गजल लेख्ने यस चरणका गजलकारहरूमा राजेश्वर रेग्मी, दीर्घराज अनुराग, धनराज गिरी, रामगोपाल आशुतोष, चङ्की श्रेष्ठ, बी.पी.सेढाई 'अभागी', पदम गौतम, विजय सुब्बा, रासा, जनकराज पौड्याल, उदय जीएम, नवीन विभास, सुदीप गौतम, नारायण नेपाल, सुशील पुन 'विरही', दिव्य सागर साउद, खड्गसेन ओली, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', ललिजन रावल, शशि मरासिनी, नारद निठुरी, रवि प्राञ्जल, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, गोबर्द्धन पूजा, के.बी.उदय, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', मनु ब्राजाकी, कृसु क्षेत्री, आर.बी.फ्लेम आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा द्वन्द्व र अशान्तिको चित्रण तथा शान्तिको कामना के कसरी गरिएको छ भन्नेबारे चर्चा गरिएको छ :

(८३) सुन्न पनि छोडे हुन्छ कल्ले बन्द गरे आज

गन्न पनि छोडे हुन्छ कति मान्छे मरे आज (भण्डारी पङ्कज, २०५७, पृ. १) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज'ले हिंसात्मक द्वन्द्वको सिलसिलामा भएका हत्या र नेपाल बन्दलाई सजीव रूपले चित्रण गरेका छन् । नेपालमा भएको सशस्त्र द्वन्द्वको अवधिभर अनेकौँपल्ट नेपाल बन्द र जिल्ला बन्दका कार्यक्रमहरू भए । हिंसा-प्रतिहिंसामा परेर अनेकौँ मानिसहरूले अकालमै आफ्नो अमूल्य ज्यान गुमाए । साथै प्रत्यक्ष हिंसामा संलग्न रहेका दुवै पक्षका मानिसहरूमात्रै नभएर धेरै निर्दोष जनताले पनि अनाहकमा ज्यान गुमाए । कुनै कुनै दिन त मानिसको लास गन्त पनि मुस्कल पर्ने अवस्था आयो । यसरी यस सेरले तत्कालीन समयको हिंसात्मक स्थितिलाई चित्रण गरेको छ ।

(८४) पश्चिमतिर युद्ध सुरु भयो भन्छन्, मलाई त

लाग्छ पीडा अलिकति चलमलाएको मात्र हो (सुब्बा, २०५७, पृ. ९०) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार विजय सुब्बाले पश्चिमतिर भनेर जनयुद्धको आधार इलाका मानिएको रोल्पा-रुकुमलाई सम्बोधन गरेका हुन् । उनका अनुसार समाजमा अनेकौँ पीडाहरू छन् र त्यही पीडा अलिकति चलमलाएका कारण पश्चिम नेपालबाट युद्ध आरम्भ भएको हो । यसरी यस सेरले स्पष्ट रूपमा सशस्त्र माओवादी द्वन्द्वलाई नै चित्रण गर्न पुगेको देखिन्छ ।

(८५) भुलिरहेछन् मृत्युहरू पानीपँधेरीमा पनि

कुनै साँझ छैन बारुदले नछोएको अचेल (विभास, २०५९, पृ. २३) ।

माथिको सेरमा गजलकार नवीन विभासले सशस्त्र द्वन्द्वकालमा पानीपँधेरामा पनि मृत्यु नै फैलिएको र कुनै पनि साँझ बारुदबिनाको नभएको भयावह स्थितिलाई चित्रण गरेका छन् । हरेक साँझ बारुदले छोइने स्थिति हुनु तथा पानीपँधेरीमा पनि मृत्यु नै भुलिरहनु कम्ती डरलाग्दो बिम्ब होइन । यसरी गजलकारले यहाँ हिंसात्मक गतिविधि तीव्र भइरहेको तत्कालीन समयमा देशको स्थिति कतिसम्म भयावह थियो भन्ने कुरालाई चित्रण गरेका छन् ।

(८६) भाइभाइबिच किन चलिरहेछ गोली अचेल

बुद्धको देशमा किन बग्छ रगतको खोली अचेल (आशुतोष, २०६०, पृ. २२) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार रामगोपाल आशुतोषले भाइभाइका बिचमा गोली चलेकोमा चित्त नबुझेको बताएका छन् । साथै उनले बुद्धको देशमा रगतको खोलो बगेकोमा समयसँग प्रश्न पनि गरेका छन् । यहाँ गजलकार बुद्धको देशमा रगतको खोलो बगेकोमा चिन्तित छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमार्फत गजलकार अशान्तिको विपक्षमा तथा शान्तिको पक्षमा उभिएका छन् ।

(८७) हजारौँ सिउँदो पुछिए, हजारौँ काख रित्तिए

नरित्तिए आँसुको भेल, कसरी पुछ्ने हो ? (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. ५३) ।

माथिको सेरमा गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरले द्वन्द्वमा हजारौं नेपाली नारीको सिन्दूर पुछिएको र हजारौंको काख रित्तिएको बताएका छन् । साथै उनले जति बगे तापनि नरित्तिते आँसुको भेललाई कसरी रोक्ने होला भनेर प्रश्न पनि गरेका छन् । उनी समाजमा शान्तिको स्थापना भई आँसुको भेल रोकिएको हेर्न चाहन्छन् । यसरी यस सेरले देशमा भएको अशान्तिको चित्रण गर्नुका साथै शान्तिको कामना समेत गरेको छ ।

(८८) जिन्दगीको मूल्य छैन, मृत्यु धेरै सस्तो भयो

टुलुटुलु हेर्नुपर्छ आफ्नो आँखाले आफ्नै लास (रावल, २०५९, पृ. ६०) ।

माथिको सेरमा गजलकारले आज देशमा मृत्यु अति सस्तो भएका कारण जिन्दगीको कुनै मूल्य नभएको बताएका छन् । साथै उनले आफ्नै आँखाले आफ्नै लास हेर्नुपर्ने विवशतालाई पनि देखाएका छन् । जिन्दगीको मूल्य नहुनु र आफैले आफ्नो लास हेर्नुपर्ने स्थिति आउनु भनेको अवश्य सामान्य अवस्था होइन । यसरी यहाँ गजलकारले नेपालको द्वन्द्वकालीन स्थितिलाई मार्मिक रूपले चित्रण गरेका छन् ।

संसारमा आज अनेक प्रकारका शस्त्रअस्त्रहरूको होडबाजी चलिरहेको छ । त्यसका कारणले कुनै देशको निश्चित भूगोल मात्रै नभएर सिङ्गो विश्वकै अस्तित्व सधैं सड्कटमा परिरहेको छ । कुनै पनि बखत कुनै देशको सन्की शासकका कारण यो धर्तीमाथि अकल्पनीय विपत्ति आइलाग्न सक्छ । यस गम्भीर समस्याप्रति आजका नेपाली गजलकारहरू पनि परिचित छन् । त्यसैले उनीहरूले कतिपय आफ्ना गजलमा यसलाई नै विषय बनाएर प्रस्तुत गरिरहेका देखिन्छन् ।

(८९) ए मान्छे हो उठ, रोकनै पर्छ होडबाजी शस्त्रको

नत्र भने यो धर्ती पक्कै पनि चिहान हुन्छ .(शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ९) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले आज विश्वमा देखिएको शस्त्रास्त्र समयमै रोक्न नसक्ने हो भने धर्ती नै चिहान हुने खतरा रहेको औँल्याएका छन् । त्यसै गरी उनले संसारमा भएगरेका यस्ता मानवविरोधी गतिविधिको सबै धर्तीवासीहरूले सशक्त विरोध गर्नुपर्ने बताएका छन् । यसरी यस सेरमा विश्वमा भन्भन् फैलिइरहेको शस्त्रास्त्रको विरोध गरिएको छ । यसबाट अशान्तिको चित्रण र शान्तिको कामना व्यक्त भएको छ ।

(९०) शक्तिको होडबाजी यसरी चलिरहेछ संसारभरि

कि धर्तीमा भोलि आफ्नो भन्ने कुनै आँगन नहोला

विज्ञानलाई प्रयोग गरिरहेछन् संहारको लागि

अन्तमा मृत्यु मात्र होला पृथ्वीमा जीवन नहोला (रावल, २०४२, पृ. २६) ।

गजलकार ललिजन रावलको माथि दिइएको सेरमा पनि विज्ञानलाई संहारका लागि प्रयोग गर्न सकिने खतरा रहेको चित्रण गरिएको छ । आज विश्वमा वैज्ञानिक खोज र अनुसन्धान कर्म अभूतपूर्व गतिले अगाडि बढिरहेको छ । त्यसबाट आजको विज्ञानजगत् मात्रै नभएर समग्र समाज लाभान्वित पनि भइरहेको छ । तर आज वैज्ञानिक उपलब्धिको दुरुपयोग हुने क्रम पनि उत्तिकै चिन्ताजनक रूपमा देखिएको छ । प्रस्तुत गजलमा गजलकारले त्यसप्रति गहिरो चिन्ता प्रकट गरेका छन् । साथै उनले संहारका लागि विज्ञानको प्रयोग हुने क्रम यसरी नै बढिरहेमा कुनै दिन सारा पृथ्वी नै मानवशून्य हुने निश्चित भएको धारणा राखेका छन् । यसरी सेरमा विज्ञानको दुरुपयोगले विश्वमा सम्भावित खतराहरू पनि विद्यमान रहेकोप्रति चिन्ता प्रकट भएको छ । यसले पनि आज संसारमा भइरहेको अशान्तिको चित्रण गरेको देखिन्छ ।

(९१) शान्ति शान्ति मन्त्र मात्रै पढ्दा बुद्ध जाग्ला र !

खुकुरीलाई दापभित्र राख्दा युद्ध भाग्ला र ! (ओली, २०५४, पृ. १०) ।

गजलकार खड्गसेन ओलीको माथिको सेरमा शान्तिको मन्त्र मात्रै पढेर बुद्ध जाग्नेमा आशङ्का व्यक्त गर्दै त्यत्तिकै शान्ति स्थापना हुनसक्ने उल्लेख गरिएको छ । साथै यसमा खुकुरीलाई दापभित्र राख्दा आफै युद्ध समाप्त नहुने पनि औँल्याइएको छ । गजलकारका दृष्टिमा स्थायी शान्तिका लागि सबैले सार्थक पहल गर्नुपर्ने आवश्यक छ । यसरी यस सेरले विश्वमा भइरहेको अशान्तिको चित्रण गर्दै त्यसको सही समाधानका लागि सबैले इमान्दार पहल गर्नु अनिवार्य रहेको धारणा प्रस्तुत गरेको छ ।

(९२) शिर भुक्त थाल्यो अब बुद्धको देश भन्दा

बुद्धको देशभित्र यति सस्तो गोली यहाँ (क्षेत्री, २०५०, पृ. ९) ।

माथिको सेरमा पनि गजलकारले हिंसा र प्रतिहिंसा चलिरहेका कारण नेपाललाई बुद्धको देश भन्दा शिर भुकेको बताएका छन् । साथै उनले बुद्धको देशभित्र पनि गोली निकै सस्तो भएकोमा आश्चर्य पनि प्रकट गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि देशमा भइरहेको अशान्तिलाई चित्रण गरिएको छ ।

(९३) हाम्रो बस्ती कुहिरोभित्रै लुकेको छ

अब बाँकी क्यै रहेन शिरै भुकेको छ

दाजुभाइ रगतको होली खेलिदिंदा

हाम्रै आफ्नी चेलीको सिन्दूर चुकेको छ (यात्री, २०६०, पृ. १४) ।

माथिको सेरमा गजलकार इन्द्र यात्रीले सारा बस्ती अशान्तिको कुहिरोभित्र लुकेको तथा हिंसकै कारणले शिर भुकेको उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले दाजुभाइको युद्धका कारण आफ्नै चेलीहरूको सिन्दूर पुछिएको विडम्बनालाई पनि चित्रण गरेका छन् । यसरी

यस सेरले देशभित्र आफ्नै दाजुभाइबिच भएको हिंसाको सिलसिला तथा त्यसबाट आफ्नै चेलीहरूले दुःख पाएको देखाएको छ ।

(९४) कति बलोस् मन्दिरमा शान्तिको यो सुदीप पनि

यहाँ बुद्धको मूर्तिअघि रगतको ताल छ (गौतम, २०५९, पृ. २) ।

गजलकार सुदीप गौतमको माथिको सेरमा बुद्धको मूर्तिअघि रगतको ताल परिरहेको स्थितिमा मन्दिरमा शान्तिको बत्ती बल्न नसक्ने उल्लेख गरिएको छ । बुद्धको मूर्तिअघिले नेपालको अवस्थितिलाई सङ्केत गरेको छ भने रगतको तालले नेपालमा भएको युद्धलाई प्रतिबिम्बित गरेको छ । यसरी यस सेरले पनि देशको हिंसात्मक द्वन्द्वलाई सजीव रूपमा चित्रण गरेको देखिन्छ ।

(९५) यो के हुँदैछ बस्तीमा, असुरक्षा हर गल्लीमा

सम्साँभै जोसुकैले छुरा धस्लाधस्ला जस्तो छ (गिरी, २०५४, पृ. ३०) ।

गजलकार दिव्य गिरीको माथिको सेरमा पनि हिंसा र अशान्तिकै चित्रण भएको छ । हरेक बस्ती र गल्लीमा असुरक्षा बढ्नु तथा सम्साँभै कसैले छुरा धस्ने स्थिति देखिनु अशान्तिकै परिणति हुन् । यसरी आज समाजमा मानिसहरू दिनदिनै बढिरहेको अराजकता र अशान्ति तथा त्यसले जन्माएको असुरक्षाको अनुभूति बोकेर बाँच्न अभिशप्त भएका छन् । प्रस्तुत सेरमा यसै प्रतिकूल स्थितिलाई देखाइएको छ ।

(९६) आजकल मान्छेलाई अपराधीको डर हुन छाडेको छ

सायद मान्छेलाई प्रहरीको पनि भर हुन छाडेको छ (क्षेत्री, २०६०, पृ. १) ।

गजलकार कृसु क्षेत्रीको माथिको सेरमा पनि समाजमा बढिरहेको असुरक्षाप्रति चिन्ता प्रकट गरिएको छ । सधैंभरि अपराधीसँग सामना गर्नुपर्ने भएकाले मानिसहरूलाई अपराधीप्रतिको डर पनि हराउन थालेको चित्रण गरिएको छ । साथै गजलकारलाई यहाँ राज्यको सुरक्षा संयन्त्रका रूपमा रहेको प्रहरी प्रशासनको पनि विश्वास लाग्न छाडेको छ । यसरी सेरमा गजलकारले समाजमा बढिरहेको हिंसावृत्तिको चित्रण गर्दै त्यसको समाधानप्रति गम्भीर आशङ्का समेत व्यक्त गरेका छन् ।

(९७) संसारमा नाम थियो शान्तिप्रिय हाम्रो

हराएका हाम्रा बुद्ध खोज्नुपन्थ्या छ (मरासिनी, २०६०, पृ. ५७) ।

गजलकार शशि मरासिनीको माथिको सेरमा हिंसाको चित्रण मात्र नभएर शान्तिको कामना पनि गरिएको छ । यहाँ गजलकारले शान्तिप्रिय देशका रूपमा नेपालको आफ्नो पहिचान भएको उल्लेख गर्दै हराएका बुद्धलाई खोज्नुपर्ने धारणा राखेका छन् । यसरी गजलकारले यहाँ पनि शान्तिको कामना गरेका छन् ।

(९८) जो क्षति भयो युद्धमा, त्यो पूर्ति हुन नसके नि

आशा र विश्वासका गीत भने सुनाउन आएँ (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. ५७) ।

गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरको माथिको सेरमा युद्धले ठुलो क्षति गरेको उल्लेख छ । साथै गजलकारले यहाँ युद्धले गरेको क्षतिपूर्ति हुन नसके तापनि आफूले आशा र विश्वासको गीत सुनाइरहेको बताएका छन् । यसरी यहाँ समाजमा शान्तिका लागि आशा र विश्वासहरू जगाउनुपर्ने धारणा प्रकट गरिएको छ ।

(९९) गाउँतिर हाकाहाकी खुनी ब्वाँसो पसेको छ

जुटाउनु पर्दैन कि चारैतिर हुललाई ? (राना, २०५६, पृ. २४) ।

गजलकार बूँद रानाको माथिको सेरमा पनि समाजमा फैलिएको अशान्तिलाई चित्रण गरिएको छ । गाउँमा हाकाहाकी ब्वाँसा पस्नु भनेको हिंसाकै प्रतिबिम्ब हो । साथै गजलकारले गाउँमा हुल जुटाउने कुरा गरेर हिंसालाई समाप्त गर्नुपर्ने विचार पनि प्रकट गरेका छन् । त्यसका लागि सबै एकजुट हुनुपर्ने उनको आग्रह छ ।

माथिको उदाहरण नं. ८३ मा मान्छे मरेको सङ्ख्या पनि गन्न छाडिदिन गरिएको आग्रह, उदाहरण नं. ८३ मा मृत्यु पानीपधैरामा भुलिरहेको सन्दर्भ र उदाहरण नं. ८८ मा आफ्नै आँखाले टुलुटुलु आफ्नै लास हेर्नुपर्ने स्थितिको चित्रणले अशान्ति र द्वन्द्वको परिस्थितिलाई सजीवसँग प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । यस्तै उदाहरण नं. ९४ मा बुद्धको मूर्तिअघि रगतको ताल बनेको र उदाहरण नं. ९९ मा गाउँघरतिर हाकाहाकी खुनी ब्वाँसा पसेको चित्रण भएको छ । यहाँ उल्लेख गरिएका उदाहरण विषय र प्रस्तुति दुवै दृष्टिले उल्लेखनीय रहेका छन् । माथि आएका अन्य उदाहरण भने कलाका दृष्टिले कमजोर देखिन्छन् ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणका धेरै गजलहरूमा युद्ध, अशान्ति र असुरक्षाको चित्रण हुनुका साथै शान्तिको कामना पनि व्यक्त गरिएका छन् । माथिको विश्लेषणले यसैको पुष्टि गर्दछ ।

## २.७ जीवनसम्बन्धी चिन्तन

समाजमा रहेका हरेक मानिसको जीवनवोध वा जीवनलाई हेर्ने दृष्टिकोण आफ्नै हुन्छ । स्वाभाविक रूपमा नेपाली गजलकारहरूको जीवनवोध तथा दृष्टिकोणहरू पनि आआफ्नै छन् । यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलहरूमा जीवनलाई विभिन्न प्रकारले विश्लेषण र चित्रण गरिएको छ । खास गरी यस चरणका गजलकारहरूले जीवनलाई निम्नानुसार तीन प्रकारले लिने गरेका छन् :

### २.७.१ आशावादी दृष्टिकोण

नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलकारहरूले जीवनलाई आशा, उत्साह र उल्लासका साथै प्रकृतिको अत्यन्त महत्त्वपूर्ण उपहारका रूपमा व्याख्या गरेका छन् । सुखदुःख, सङ्घर्ष र प्राप्तिलाई पनि उनीहरूले जीवनको एउटा स्वाभाविक प्रक्रियाका

रूपमा हेरेका छन् । जीवनप्रति उनीहरूको खासै ठुलाठुला असन्तुष्टि र गुनासाहरू पनि केही छैनन् । यो जीवनप्रतिको सकारात्मक र आशावादी दृष्टिकोण हो । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा जीवनसम्बन्धी यस प्रकृतिका आशावादी भावहरू धेरै प्रकट भएका छन् । यो पनि उत्तरवर्ती चरणको गजलमा भेटिने एउटा महत्त्वपूर्ण विषयवस्तुगत प्रवृत्ति हो । उत्तरवर्ती चरणका धेरै गजलहरूमा जीवनप्रति आशावादी दृष्टिकोणहरू अभिव्यक्त भएका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा आशावादी दृष्टिकोणलाई प्रकट गर्ने गजलकारहरूमा घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', राजेश्वर रेग्मी, राममान तृषित, उत्सव खरेल, वियोगी बुढाथोकी, दीर्घराज अनुराग, गोविन्दराज विनोदी, बूँद राना, रामगोपाल आशुतोष, नारायण नेपाल, रासा, प्रोल्लास सिन्धुलीय, दिव्य सागर साउद, सुशील पुन 'विरही', खड्गसेन ओली, रोशनकुमार राजभण्डारी, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', धनराज गिरी, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', ललिजन रावल, अमर त्यागी, शशि मरासिनी, नारद निठुरी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, स्वागत नेपाल, कुमार शिशिर, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', नेत्र एटम आदि धेरै रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा जीवनप्रतिको आशावादी दृष्टिकोण के कसरी अभिव्यक्त भएको पाइन्छ भन्नेबारे चर्चा गरिएको छ :

(१००) साच्चै कति नमिलेका छन् यी जिन्दगीका रेखाहरू

सकेसम्म तिनलाई मिलाउँछु, म जीवन सुन्दर बनाउँछु (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. २१)

माथिको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले जिन्दगीका कतिपय रेखाहरू नमिलेको स्वीकार गर्दै त्यसलाई मिलाएर अझै सुन्दर बनाउने उद्घोष गरेका छन् । कसैको पनि जीवन आफैमा पूर्ण र मिलेको हुँदैन । हामी सबैले त्यसलाई मिलाएर बाँच्नुपर्छ । गजलकारले जीवनको यस तथ्यलाई राम्ररी बोध गरेका छन् । यो जीवनप्रतिको आशावादी दृष्टिकोण हो ।

(१०१) लुक्नुहुन्न, भाग्नुहुन्न, हालतदेखि जीवनको

रुम्दै जुम्दै निरन्तर बग्दै अघि बढ्नुपर्छ (राजभण्डारी, २०५५, पृ. ४५) ।

माथि दिइएको सेरमा पनि गजलकार रोशनकुमार राजभण्डारीले जीवनको जेजस्तो अवस्था भए तापनि त्यसबाट भाग्नु नहुने बताएका छन् । साथै उनले यहाँ समस्याहरूसँग निरन्तर जुम्दै अगाडि बढ्नुपर्ने धारणा व्यक्त गरेका छन् । यसरी जीवनका विविध प्रतिकूलताहरूसँग निरन्तर सङ्घर्ष गर्न चाहनु आशावादी दृष्टिकोण हो । प्रस्तुत सेरमा यही दृष्टिकोण अभिव्यक्त भएको छ ।

(१०२) आफ्नै जिन्दगीसँग हार मान्नु उचित छैन

त्यसैले त दुःखमा पनि म विचलित छैन (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. २२) ।

माथिको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले जति दुःख भए तापनि आफ्नो जीवनसँग हार खानु उचित नभएको बताएका छन् । साथै उनले यहाँ दुःख पर्दा पनि आफू कहिल्यै विचलित नभएको उल्लेख गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा जीवनप्रति आशावादी भाव अभिव्यक्त भएको छ ।

(१०३) रुनु पनि जिन्दगी भो, हाँस्नु पनि जिन्दगी भो

गहभरि आँसु लुकाई बाँच्नु पनि जिन्दगी भो (भण्डारी, २०५७, पृ. २२) ।

माथिको सेरमा गजलकार पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज'ले जीवनलाई सुखदुःख दुवैको सङ्गम मानेका छन् । रुनु र हाँस्नु दुवै जीवनका दुई आयाम भएको स्वीकार गर्दै यहाँ गहभरि आँसु लुकाएर पनि जीवन बाँच्नुपर्ने आशावादी स्वर मुखरित गरिएको छ । यसरी जीवनमा जस्तो स्थिति आइलागे तापनि त्यसलाई आत्मसात गरी बाँच्नसक्नु नै जीवनको सार हो भन्ने कुरा यहाँ देखाइएको छ ।

(१०४) दुई दिन बाँच्नु त हो, के को रुनु अब

खुसी भई नाँच्नु त हो, के को रुनु अब (रासा, २०५८, पृ. ३२) ।

गजलकार रासाको माथिको सेरमा दुई दिनको जिन्दगीमा खुसी भएर बाँच्नुपर्ने धारणा व्यक्त गरिएको छ । साथै यहाँ दुई दिनको जिन्दगीमा खुसी भएर नाँच्नुपर्ने धारणा पनि अभिव्यक्त भएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले जीवनप्रति आशावादी स्वर मुखरित गरेका छन् ।

(१०५) निराशाका बादलहरू हटाउने मन छ

कमजोरीका डोरीहरू चुँडाउने मन छ (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. ५८) ।

माथिको सेरमा गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'ले निराशाका बादलहरू हटाउने इच्छा प्रकट गरेका छन् । साथै उनले आफ्ना कमजोरीका डोरीहरू पनि चुँडाउने चाहना व्यक्त गरेका छन् । यहाँ निराशाका बादलहरू हटाउन खोज्नु र कमजोरीका डोरीहरू चुँडाउन खोज्नुले उनी जीवनप्रति आशावादी भएको प्रमाणित गर्दछ । यसरी यस सेरमा जीवनप्रति आशावादी स्वर प्रकट भएको देखिन्छ ।

माथिको उदाहरण नं १०० मा आशावादी दृष्टिकोणलाई नमिलेका जिन्दगीका रेखाहरू मिलाउने चाहनासँग जोडेर प्रस्तुत गरिएको छ भने उदाहरण नं. १०५ मा त्यसलाई कमजोरीका डोरीहरू चुँडाउने विचारसँग गाँसेर व्यक्त गरिएको छ । यसरी सेरमा आफ्नो विचारलाई कुशलतापूर्वक भनिएको छ ।

## २.७.२ निराशावादी दृष्टिकोण

नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलकारहरूले जीवनलाई निराशाका रूपमा मात्रै पनि हेरेका छन् । जीवनका सकारात्मक पक्षतर्फ ध्यान नदिएर उनीहरूले यसलाई एउटा बाध्यता र पीडाका रूपमा मात्रै बुझेका छन् । उनीहरूको जीवनप्रतिको

असन्तुष्टि र गुनासाहरू पनि निकै धेरै छन् । यस चरणमा यो प्रवृत्तिमा गजल लेख्ने गजलकारहरूको सूची लामै रहेको देखिन्छ । तीमध्ये ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, राजेश्वर रेग्मी, राममान तृषित, उत्सव खरेल, वियोगी बुढाथोकी, गोविन्दराज विनोदी, रामगोपाल आशुतोष, बूँद राना, प्रोल्लास सिन्धुलीय, पदम गौतम, कृसु क्षेत्री, दिव्य गिरी, विजय सुब्बा, जनकराज पौड्याल, रामबहादुर पहाडी, रोशनकुमार राजभण्डारी, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', गोपीकृष्ण ढुङ्गाना पथिक, ललिजन रावल, अमर त्यागी, शशि मरासिनी आदि पनि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा निराशावादी दृष्टिकोण के कसरी अभिव्यक्त भएको छ भन्नेबारेमा चर्चा गरिएको छ :

(१०६) धर्तीको धूलो हुँ म जूनतारा बन्नु छैन

एकलै आएँ एकलै जान्छु साथ कोही गन्नु छैन (पूजा, २०५४, पृ. ९) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार गोबर्द्धन पूजाले आफूलाई धर्तीको धूलोभैँ अस्तित्वहीन सम्भकेका छन् । यो दुनियाँमा एकलै आएकोले एकलै जानुपर्ने भन्दै उनले कोही साथीलाई पर्खनु नपर्ने बताएका छन् । साथै उनले आफूना दुःखपिर हटाइदिने कोही नभएका कारण ती सबै खपेर एकलै बाँचिरहने विचार व्यक्त गरेका छन् । यसरी यो सेर जीवनप्रतिको घोर निराशाको अभिव्यक्ति बन्न पुगेको छ ।

(१०७) हाँस बिर्सिसकेको छु बाँकी छैन आँसु पनि

रुने साथी चाहिएमा फेरि पनि डाके हुन्छ (गौतम, २०६०, पृ. २७) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार पदम गौतमले आफूले हाँस पनि बिर्सिएको बताएका छन् । साथै उनले रुनलाई आँसु पनि सकिएको भन्दै कसैलाई रुने साथी चाहिएमा भने आफूलाई बोलाउन सकिने उल्लेख गरेका छन् । हाँस बिर्सनु र रुने साथी चाहिएपछि मात्र बोलाउनु भन्ने अभिव्यक्तिले जीवनप्रतिको घोर निराशा भावलाई मुखरित गरेको छ । यसरी यस सेरमा जीवनप्रतिको निराशा भाव प्रकट गरिएको छ ।

(१०८) सुख भन्ने सपनाभैँ जागे हराउँछु

दुःख भने बनेको छ जिन्दगीको साथी (राना, २०५६, पृ. ३०) ।

माथिको सेरमा गजलकार बूँद रानाले जीवनप्रतिको निराशावादी दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेका छन् । सुख भन्ने कुरा सपनाभैँ ब्युँभेपछि हराउने भन्दै उनले दुःखमात्रै जीवनको साथी बनेको धारणा राखेका छन् । यसरी यो पनि जीवनप्रतिको निराशाकै अभिव्यक्ति हो ।

(१०९) जिन्दगी यो लाग्छ दुःखै दुःखको सङ्गम हो

बाँच्चलाई धेरै धेरै काट्नुपर्ने कहर छ (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. १०) ।

माथिको सेरमा गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'ले जिन्दगीलाई नै दुःखको सङ्गम बताएर जीवनप्रतिको निराशा भाव व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले यस सेरमा बाँचनलाई धेरै कहरहरू काट्नुपर्ने धारणा राखेका छन् । जीवनमा कहर काट्नुलाई स्वाभाविक प्रक्रिया मान्न सकिए तापनि सारा जीवनलाई नै दुःखको पर्याय मान्नु भने निराशाकै अभिव्यक्ति हो । यसरी यहाँ गजलकारले जीवनप्रतिको निराशालाई प्रकट गरेका छन् ।

(११०) डुब्यो सूर्य, डुब्यो चन्द्रमा, मेरा लागि डुब्यो संसार

बाँकी रहे पट्यारलाग्दो कहिल्यै नडुब्ने रातहरू (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. १) ।

माथिको सेरमा गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरले आफ्ना लागि सूर्य, चन्द्रमा र संसार सबै डुबेको बताएका छन् । यहाँ सूर्य तथा चन्द्रमा उज्यालो र आशाका प्रतीक हुन् । ती सबै डुबेको बताएर यहाँ आफ्ना लागि अँध्यारो र निराशा मात्र बाँकी रहेको उल्लेख गरिएको छ । साथै यहाँ उनले आफूसँग पट्यारलाग्दो रात मात्र बाँकी रहेको बताएका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा जीवनप्रतिको निराशालाई अभिव्यक्त गरिएको छ ।

(१११) कुन घाउ देखाऊँ अब ?

ज्यूँदो लास भएको छु (प्राञ्जल, २०५२, पृ. २५) ।

गजलकार रवि प्राञ्जलको माथिको सेरमा जीवनप्रतिको निराशा अभिव्यक्त भएको छ । गजलकारले सेरमा घाउ नै घाउ भएको अवस्थामा कुन घाउ देखाउने भनेर प्रश्न गरेका छन् । साथै उनले आफूलाई जीउँदो लास स्वीकार गरेका छन् । यसरी आफूलाई जीउँदो लास भन्नु निराशाकै अभिव्यक्ति हो ।

(११२) मरुभूमि जिन्दगी यो वियोगले गर्दा

जता हेर्छु उतै देख्छु विपत्तिको रास (गिरी, २०६०, पृ. ४०) ।

माथिको सेरमा गजलकार धनराज गिरीले कसैसँग वियोग भएकै कारण अघि सारेर जिन्दगीलाई मरुभूमि भएको बताएका छन् । साथै उनले सबैतिर विपत्ति मात्र देखेका छन् । यसरी सबैतिर विपत्ति मात्र देख्नु तथा जीवनलाई मरुभूमिका रूपमा चित्रण गर्नु निराशाको चरम अभिव्यक्ति हो ।

(११३) बुझ्न सकिन पिरको व्याकरण कठिन भो

जिन्दगी भन् भन् शोकमा अल्भिन गो

बेकारमा चुट्किला सुनायौ तिमीहरूले

हाँस सक्तिनँ म अब निकै दिन भो (पौडेल, २०४९, पृ. १६) ।

माथिका सेरमा गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलले पिरको व्याकरण बुझ्न नसकेका कारण जिन्दगी भन् भन् शोकमा अल्भिन गएको उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले जति

चुट्किला सुनाएर उनलाई हँसाउन खोजिए तापनि आफूले हाँस समेत बिसिएको जनाएका छन् । यसरी जीवन भन् भन् शोकमा अल्झिनु, पिरको व्याकरण बुझ्न कठिन हुनु र जति नै चुट्किला सुनाए तापनि हाँस नसक्नु सबै निराशाकै सन्दर्भहरू हुन् । माथिका यी सेरले निराशाको उत्कर्षलाई अभिव्यक्त गरेका छन् ।

माथिको उदाहरण नं. १०६ मा आफूलाई धर्तीको धुलोसँग तुलना गरिएको छ भने उदाहरण नं १०७ मा आफूले हाँस बिसिएका कारणले रुने साथी चाहिएमा बोलाउन सकिने विचार व्यक्त गरिएको छ । यस्तै उदाहरण नं. ११० मा आफूसँग पट्यारलाग्दो रात मात्र बाँकी रहेको उल्लेख गरिएको छ, भने उदाहरण नं. ११३ मा पिरको व्याकरण बुझ्न कठिन भएको स्वीकार गरिएको छ । यसरी माथिका उदाहरणमा जीवनका निराशालाई पनि विभिन्न कोणबाट प्रकट गरिएको छ । यसले अभिव्यक्तिलाई रोचक र भावपूर्ण बनाएको देखिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलहरूमा आशाका साथसाथै निराशाका भावहरूले पनि उत्तिकै स्थान पाएका छन् ।

### २.७.३ मृत्यु चिन्तन

मृत्यु चिन्तन जीवनको निराशाको उत्कर्ष रूप हो । यो जीवनविरोधी र मृत्युन्मुखी चिन्तन हो । जीवनप्रतिको घोर अनास्था र मृत्यु चाहनाका कारण मानिसमा यो विचार जन्मन्छ । जीवनका पीडा र निराशाको सीमान्त अभिव्यक्तिका रूपमा यसले आफूलाई प्रस्तुत गर्दछ । उत्तरवर्ती चरणका केही सीमित नेपाली गजलकारहरूले आफ्ना गजलहरूमा मृत्यु चिन्तनका भावहरूलाई पनि प्रकट गरेका छन् । यो पनि उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलको एउटा विषयवस्तु बनेको छ । जीवनलाई निराशावादी दृष्टिकोणबाट हेर्ने गजलकारहरूले नै यो भाव गजलमा व्यक्त गरेका छन् । यस प्रवृत्तिमा गजल लेखेहरूमा राजेश्वर रेग्मी, राममान तृषित, वियोगी बुढाथोकी, गोविन्द नेपाल, रासा, जनकराज पौड्याल, रामबहादुर पहाडी, दिव्य सागर साउद, रोशनकुमार राजभण्डारी, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना पथिक, नारद निठुरी, मधु साश्रु, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, गोबर्द्धन पूजा, स्वागत नेपाल, कुमार शिशिर आदि रहेका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मृत्युचिन्तनका विषयहरू के कसरी अभिव्यक्त भएका छन् भन्नेबारेमा तल चर्चा गरिएको छ :

(११४) आजै राति यो समाजमा सबै मान्छे मरेहुन्थ्यो

घरघरै छानामाथि मेघ गर्जी भरेहुन्थ्यो (नेपाल, २०६०, पृ. ५६) ।

माथिको सेरमा गजलकार स्वागत नेपालले सबैका घरघरमा मेघ बर्षिएर त्यसबाट सबै मान्छे मरे हुन्थ्यो भन्ने चाहना व्यक्त गरेका छन् । यो जीवनप्रतिको घोर निराशावादी दृष्टिकोण मात्रै नभएर मृत्युमुखी चिन्तन पनि हो । सबै मान्छे मर्नु भनेको संसार नै समाप्त

हुनु हो । संसार समाप्त भएको देख्नु चाहनु मृत्युमुखी चेतना हो । यसरी यस सेर मृत्युमुखी चिन्तनको गतिलो उदाहरण बनेको छ ।

(११५) यो दसैं बितिगयो अर्को दसैं आउँदैछ

आजैदेखि 'मनु'लाई बोको सम्झी पाले हुन्छ (ब्राजाकी, २०५६, पृ. ५) ।

माथिको सेरमा गजलकार मनु ब्राजाकीले एउटा दसैं गए पनि अर्को दसैं आइरहेको साथै त्यसका लागि आफैलाई बोको सम्झेर पाल्न आग्रह गरेका छन् । दसैंका लागि बोको सम्झेर आफैलाई पाल्नु भनेको पनि प्रकारान्तरले मृत्युमुखी चिन्तनकै अभिव्यक्ति हो । यसरी यहाँ पनि मृत्युमुखी चिन्तन प्रकट भएको छ ।

(११६) उजाड छ, के छ र मात्र विषाद सिवाय

निस्सार छ, के छ र फोस्रो विवाद सिवाय

भोगियो जिन्दगी पनि, सकियो जिन्दगी पनि

के हुनु बाँकी छ र खरानीमा अनुवाद सिवाय (क्षेत्री, २०५०, पृ. ३१) ।

माथिको सेरमा गजलकारले जीवनलाई उजाड र विषादको संज्ञा दिएका छन् । साथै उनले जीवनलाई फोस्रो विवाद र निस्सारको रूपमा पनि चित्रण गरेका छन् । यसै गरी अब जीवन खरानीमा अनुवाद हुनुबाहेक केही बाँकी नरहेको घोर निराशा पनि प्रकट गरेका छन् । यस सेरले पनि मृत्यु चिन्तनलाई नै अभिव्यक्त गरेको छ ।

(११७) लासको माभ अल्झी बाँचेको ज्युँदो लास हुँ म

मुखभित्र पस्न लागेको मृत्युको गाँस हुँ म (साउद, २०५६, पृ. ४) ।

माथिको सेरमा गजलकार दिव्य सागर साउदले आफूलाई लासहरूको माभमा अल्झिएको ज्युँदो लासका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । साथै उनले आफूलाई मृत्युको मुखमा पस्न थालेको गाँसका रूपमा पनि लिएका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि स्पष्ट रूपले गजलकारको मृत्यु चिन्तन व्यक्त भएको देखिन्छ ।

(११८) बाँचेको छु, ज्युँदै मर्ने तयारी गर्दै छु

चोटको नदी वारिपारि गर्दै छु (रेग्मी, २०५५, पृ. २) ।

माथिको सेरमा गजलकार राजेश्वर रेग्मीले आफू बाँचेको भए तापनि मर्ने तयारी पनि गरिरहेको उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले यहाँ चोटको नदी वारिपारि गरिरहेको पनि बताएका छन् । चोटको नदी वारिपारि गर्नुलाई निराशावादी भाव मात्र मान्न सकिए तापनि मर्ने तयारी गरिरहेको घोषणालाई भने निराशाको अभिव्यक्ति मात्र मान्न सकिदैन । यसरी यस सेरमा गजलकारको मृत्यु चिन्तन प्रकट भएको छ ।

(११९) मनै मरेपछि अब बाँच्ने रहर कहाँ हुन्छ

मन बहलाउन सक्ने गाउँ-सहर कहाँ हुन्छ (तृषित, २०५४, पृ. ११९) ।

माथिको सेरमा मनै मरेपछि गजलकार राममान तृषितलाई बाँच्ने रहर नभएको उल्लेख गरिएको छ । साथै यहाँ मन मरेको स्थितिमा मन बहलाउने गाउँसहर पनि नभएको धारणा प्रकट गरिएको छ । गजलकारलाई बाँच्ने रहर नलाग्नु र रमाउने गाउँसहर नभेटिनु सबै मृत्युमुखी चिन्तनका अभिव्यक्ति हुन् । यसरी यस सेरमा गजलकारले आफ्नो मृत्युमुखी चिन्तन प्रकट गरेका छन् ।

माथिको उदाहरण नं. ११४ मा घरघरै छानामाथि मेघ गर्जी भरे हुने र उदाहरण नं. ११५ मा दसैंका लागि आफैलाई बोको सम्भरेर पाले हुने भनिएको छ । यस्तै उदाहरण नं. ११७ मा आफूलाई लासको माझमा अल्झिएर बाँचेको ज्यूँदो लास र मुखभित्र पसून लागेको मृत्युको गाँस भएको उल्लेख गरिएको छ । यी उदाहरणले मृत्युचिन्तनको भावलाई प्रखर रूपले प्रस्तुत गरेका छन् । दिइएका अन्य उदाहरणमा भने कलात्मक अभिव्यक्तिको अभाव रहेको देखिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणका गजलमा मृत्यु चिन्तनका भावहरूलाई पनि अभिव्यक्त गरिएको पाइन्छ ।

## २.८ राष्ट्रियताको भावना

कुनै पनि राष्ट्र बन्नका लागि एउटा स्वतन्त्र भूगोल, त्यसभित्र बसोबास गर्ने जनता, अधिकार प्राप्त स्वतन्त्र सरकारका साथै ती सबैको व्याख्या गर्ने संविधान चाहिन्छ । त्यसबाहेक आजको विश्व परिप्रेक्ष्यमा राष्ट्र हुनाका लागि सावैभौमिकता र अन्तर्राष्ट्रिय मान्यता पनि आवश्यक पर्दछन् । यसरी यी सबै तत्त्वहरूको समष्टि रूप नै राष्ट्र हो । राष्ट्रको एकता, अखण्डता र सार्वभौमिकतालाई अविच्छिन्न राख्न चाहने नागरिकहरूको दायित्वबोधलाई नै राष्ट्रियता भन्न सकिन्छ ।

नेपाली कलासाहित्यका क्षेत्रमा धेरै लामो समयदेखि नै राष्ट्रियताका भावनाहरूले महत्त्वपूर्ण स्थान लिँदै आइरहेका छन् । यसै परिप्रेक्ष्यमा उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलहरूमा पनि राष्ट्रियताको भावना उत्तिकै बलियो रूपमा मुखरित भएको देखिन्छ । देशप्रतिको प्रेम, बैदेशिक हस्तक्षेपको विरोध तथा आफ्नो राष्ट्रप्रतिको गौरवलाई आजका गजलकारहरूले उत्तिकै प्राथमिकता दिएका छन् । साथसाथै आजका गजलमा आफ्ना मौलिक संस्कृतिप्रतिको अनुराग तथा तिनको संरक्षणप्रतिको चासो पनि अभिव्यक्त भएको पाइन्छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा राष्ट्रियतालाई विषयवस्तु बनाएर गजल लेख्ने गजलकारहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, राजेश्वर रेग्मी, उत्सव खरेल, दीर्घराज अनुराग, गोविन्द नेपाल, गोविन्दराज विनोदी, धनराज गिरी, बूँद राना, रामगोपाल आशुतोष, चड्की श्रेष्ठ, रवि प्राञ्जल, सुदीप गौतम, सुशील पुन 'विरही', दिव्य सागर साउद, काशिराम विरस, खड्गसेन ओली, रोशनकुमार राजभण्डारी, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', गोपीकृष्ण ढुङ्गाना

‘पथिक’, ललिजन रावल, रवि प्राञ्जल, के.बी.उदय, कुमार शिशिर, पूर्ण भण्डारी ‘पङ्कज’, मनु ब्राजाकी, कृसु क्षेत्री आदि रहेका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा राष्ट्रियताका भावना के कसरी प्रकट भएका छन् भन्नेबारे विश्लेषण तल प्रस्तुत गरिएको छ :

(१२०) सगरमाथा सधैं उँचो देख्न पाए हुन्थ्यो  
देशको माटो अङ्गालेर लेख्न पाए हुन्थ्यो  
नाङ्गो छाती तेर्स्योएर ढाल बनूँ बरु  
सीमानाको अतिक्रमण छेक्न पाए हुन्थ्यो (भण्डारी, २०५७, पृ. ७) ।

माथि दिइएका सेरहरूमा गजलकार पूर्ण भण्डारी ‘पङ्कज’ले देशको गौरवका रूपमा रहेको सगरमाथालाई सधैं उँचो भएको हेर्ने र देशको माटो अँगालेर लेख्ने इच्छा व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले नाङ्गो छाती तेर्स्योएर भए पनि देशमाथिको अतिक्रमण रोक्ने विचार पनि प्रकट गरेका छन् । यसरी सगरमाथालाई सधैं उच्च देख्न चाहनु, देशको माटो अङ्गालेर कलम चलाउन चाहनु अनि देशको सिमानामा हुने अतिक्रमण रोक्न चाहनुजस्ता अभिव्यक्तिहरूले राष्ट्रियताको भावनालाई सशक्त रूपमा उजागर गरेका छन् ।

(१२१) सोधिरहेछन् आज मेची र महाकाली  
जागा बसेका छौँ कि सुतेका छौँ नेपाली ?  
ओइलाई फूल सारा फूलबारी शोकमा छ  
दुस्मन कुनै पस्यो कि गद्दार भयो माली ? (राना, २०५६, पृ. ७०) ।

माथि दिइएका सेरहरूमा गजलकार बूँद रानाले आज नेपालीहरूलाई जागा छौँ कि सुतेका छौँ भनेर यक्ष प्रश्न गर्दै फूलबारीरूपी देशका फूलरूपी जनता शोकमा पर्नुमा मालीरूपी शासक नै गद्दार भएको हो कि भन्ने आशङ्का पनि व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले कुनै शत्रु यहाँ पसेको हो कि भन्दै विदेशी हस्तक्षेपप्रति सङ्केत पनि गरेका छन् । देशमा बढिरहेको बैदेशिक हस्तक्षेपप्रति उनको ठूलो सरोकार छ । यसरी देशका शासकहरू कमजोर भएको अवस्थामा राष्ट्रियता पनि कमजोर हुने गजलकारको धारणा रहेको छ ।

(१२२) गण्डकी र कोशी अनि टनकपुर सँगसँगै  
कालापानी छातिभरि सेना हेदै देश रोयो (पथिक, २०६०, पृ. २३) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार गोपीकृष्ण ढुङ्गाना ‘पथिक’ले कालापानीमा बिदेशी सेना बसेको तथा त्यसका कारणले गण्डकी, कोशी र टनकपुर रोइरहेको उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले ती नदीहरूसँगै आज देश नै पीडाले रोइरहेको बताएका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले देशमाथि हस्तक्षेप बढ्दा राष्ट्रियता पनि कमजोर हुने भाव प्रकट गरेका छन् । सेरले गजलकारको राष्ट्रियताको स्वरलाई मुखरित गरेको छ ।

(१२३) चाहिदैन अब कुनै निष्ठुरीको माया

यही माटोको माया आज मुटुभिन्न घुल्यो (प्राञ्जल, २०४८, पृ. ३७) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार रवि प्राञ्जलले देशको माया नै मुटुमा घुलेपछि कुनै निष्ठुरीको मायाप्रेम पनि नचाहिने विचार प्रस्तुत गरेका छन् । उनलाई कुनै प्रेमिकाप्रतिको मायाभन्दा पनि देशको माया धेरै माथि छ भन्ने कुरामा पूर्ण विश्वास छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि राष्ट्रियताको भावनालाई प्रभावकारी रूपमा अभिव्यक्त गरिएको देखिन्छ ।

(१२४) लुटिदैछ देश मेरो राष्ट्रगीत गाउनेबाट

दौरासुरुवाल, ढाकाटोपी मिलाएर लाउनेबाट (ब्राजाकी, २०५६, पृ. १२) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार मनु ब्राजाकीले आज राष्ट्रियताकै नक्कली गीत गाउनेहरूले देश कमजोर बनाएकोमा गहिरो चिन्ता प्रकट गरेका छन् । यहाँ आज एकातिर बैदेशिक हस्तक्षेप र अतिक्रमणले गर्दा यो चिन्ता बढाएको उल्लेख छ भने अर्कातिर स्वयम् देशघाती शासकहरूको गलत प्रवृत्तिका कारण देशको स्थिति दयनीय बन्दै गएको चित्रण गरिएको छ । यसरी गजलकारले प्रस्तुत सेरमा राष्ट्रगीत गाउने नक्कली राष्ट्रवादीहरूबाट देश लुटिएको उल्लेख गर्दै त्यसप्रति चिन्ता प्रकट गरेका छन् । यहाँ पनि राष्ट्रियताको भाव मुखरित भएको छ ।

(१२५) हिमाल, पहाड, तराईभरि फैलिएका जनजाति

सबै एकै हौं है हामी चुस्ने एउटै छाति (विरस, २०५६, पृ. ३७) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार काशिराम विरसले हिमाल, पहाड र तराई जता फैलिएका भए तापनि सबै नेपाली जाति भएको उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले सबैले नेपाल आमाको दुध चुसेको हुनाले एकजुट हुनुपर्ने बताएका छन् । गजलकारले भनेजस्तै बाह्य राष्ट्रियता मात्रै नभएर देशको आन्तरिक राष्ट्रियता पनि उत्तिकै बलियो हुनु जरुरी छ । यसरी यहाँ गजलकारले राष्ट्रिय एकताको सन्देश दिएर राष्ट्रियतालाई सुदृढ गर्नुपर्ने बताएका छन् ।

कुनै पनि समाजको आफ्नै मौलिक सांस्कृतिक पहिचान हुन्छ । यो उसको इतिहास, भाषा र संस्कृति आदिका माध्यमबाट अभिव्यक्त हुन्छ । नेपाली समाजका पनि आफ्नै स्वतन्त्र पहिचान र मौलिक संस्कृतिहरू रहेका छन्, जसका माध्यमबाट यसले आफूलाई विश्वमाभ चिनाइरहेको छ । तर आज विश्वमा देखापरेको भूमण्डलीकरण, सूचनाप्रविधिको अभूतपूर्व विकास तथा ज्ञानको आदानप्रदानको तीव्र गतिका कारण समाजका मौलिक पहिचानका रूपमा रहेका कतिपय संस्कृतिहरू लोप हुने अवस्थामा रहेका छन् । नेपाली संस्कृतिका कतिपय महत्त्वपूर्ण पक्षहरू पनि आज सड्कटमा परेका छन् । मौलिक संस्कृतिको संरक्षण तथा सम्बर्द्धनबिना देशको राष्ट्रियता बलियो पनि हुँदैन । यसकारण आफ्नो मौलिक

संस्कृतिप्रति नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूले चासो र चिन्ता प्रकट गरेका छन् ।

(१२६) पश्चिमतिर ढल्की हिँड्नु किन पन्यो

बाँच्च सिक्नुपर्छ आफ्नै पन लिएर (रावल, २०६०, पृ. ४१) ।

गजलकार ललिजन रावलको माथि दिइएको सेरमा आज नेपाली समाज पश्चिमा पूँजीवादी संस्कृति र उपभोक्तावादी चिन्तनको तीव्र सिकार बनिरहेको उल्लेख गरिएको छ । गजलकारले सेरमा पश्चिमको नकारात्मक प्रभावमा परेर होइन, बरु आफ्नै मौलिकता जोगाएर हामीहरू बाँच्नुपर्ने विचार प्रस्तुत गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा आफ्नो मौलिक संस्कृतिको पक्षपोषण गरिएको छ ।

(१२७) भरियाले फलैचामा बिसाएर डोकाहरू

लैबरीमा गाउन थाले अब हाम्रो गाँउ आयो (क्षेत्री, २०५०, पृ. ११२) ।

माथिको सेरमा पनि गजलकारले नेपाली मौलिक संस्कृतिप्रति अनुराग राखेका छन् । नेपाली समाजमा गाँउको आफ्नै मौलिक संस्कृति, परम्परा र जीवनशैली छ । भरियाले फलैचामा आफ्ना भारी बिसाएर गाँउमा नै लैबरीको भाकामा गीत गाउँछन् । गजलकारले यहाँ नेपाली संस्कृतिको यही विशिष्ट पक्षलाई चित्रण गरेका छन् ।

(२२८) आफ्नै घरमा उत्साहको न्यानो छँदा छँदै

पराईको आगो किन तापुपन्यो कुन्नी ! (ओली, २०५४, पृ. ४४) ।

माथिको सेरमा गजलकार खड्गसेन ओलीले आफ्नै घरमा उत्साहको न्यानो भएकाले पराईको आगो तापन आवश्यक नरहेको बताएका छन् । यहाँ आफ्नै घर भनेर देशलाई सङ्केत गरिएको छ भने पराई भनेर विदेशीलाई औल्याइएको छ । गजलकारले बेलाबखत नेपाली शासकहरू विदेशको आगो तापन गइरहने प्रवृत्तिप्रति लक्षित गर्दै आफ्नै देशप्रति गम्भीरतापूर्वक ध्यान दिन आग्रह गरेका छन् । यहाँ आफ्नै देशमा उत्साहको आगो भएको हुनाले कतै जानु आवश्यक नभएको धारणा प्रकट गरिएको छ । यसरी यस सेरमा राष्ट्रियताको भावना प्रतिबिम्बित भएको छ ।

माथिको उदाहरण नं. १२० मा देशको माटो अँगालेर लेख्न पाए हुन्थ्यो भनिएको छ भने उदाहरण नं. १२१ मा ओइलाई फूल सारा फूलबारी शोकमा छ भनिएको छ । यहाँ देशको माटो अँगालेर लेख्न चाहनुले गजलकारमा राष्ट्रियताको भावना प्रबल रहेको पुष्टि गर्दछ । साथै यहाँ देशलाई फूलबारीका रूपमा प्रस्तुत गरी त्यसलाई शोकमा रहेको देख्नु राष्ट्रियता खतरामा रहेको देखाउनु हो । यस्तै उदाहरण नं १२६ मा गजलकारले पश्चिमतिर किन ढल्किएर हिँड्नु पन्यो भनेर प्रश्न गर्दै पश्चिमको इसारामा चलनु आवश्यक नहरेको धारणा प्रकट गरेका छन् । उदाहरण नं. १२७ मा भरियाले फलैचामा बिसाएका डोकाहरू भनिएको छ भने आफ्नै आँगनमा उत्साहको न्यानो रहेको उल्लेख गरिएको छ । यसरी

उदाहरणमा राष्ट्रियताका भावलाई विभिन्न प्रकारले अभिव्यक्त गरिएको छ । दिइएका अन्य उदाहरणमा भने खासै नयाँ पन देखिँदैन ।

## २.९ जातिवादको विरोध

नेपाली समाजमा इतिहासको एउटा विशेष कालखण्डदेखि जातिप्रथा अस्तित्वमा रहँदै आइरहेको छ । इतिहासको एउटा विशिष्ट कालखण्डमा सामाजिक आवश्यकता र श्रमविभाजनका क्रममा यसले अस्तित्व प्राप्त गरेको हो । समाजशास्त्री र मानवशास्त्रीहरूका अनुसार जुनसुकै सन्दर्भ र स्थितिबाट समाजमा यसले स्थान ग्रहण गरेको भए पनि आज यसका बारेमा धेरै प्रकारका बहसहरू सतहमा देखिएका छन् । साथै नेपाली समाजका सन्दर्भमा यसका विभिन्न नकारात्मक प्रभाव र मनोविज्ञानहरू आज पनि विद्यमान रहेका छन् । जातिप्रथाले जन्माएका सामाजिक विभेद र अमानवीय संस्कृतिप्रति यस समयका गजलकारहरूले आक्रोश व्यक्त गरेका छन् । साथै गजलकारहरूले जातिप्रथालाई सामाजिक असमानता र अन्यायको एउटा सूचकका रूपमा लिएर त्यसको खण्डन पनि गरेका छन् । यसैले उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यो पनि एउटा महत्त्वपूर्ण विषयगत प्रवृत्तिका रूपमा देखिएको छ । यस प्रवृत्तिमा गजल लेखेहरूमा रवि प्राञ्जल, जनकराज पौड्याल, सुशील पुन 'विरही', धर्मोगत शर्मा 'तुफान', बिष्णुबहादुर सिंह, शशि मरासिनी, दीर्घराज अनुराग आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा जातिवादको के कसरी विरोध गरिएको छ, भन्ने चर्चा गरिएको छ :

(१२९) रगत सबैको रातै हुन्छ तर

मान्छेले सधैं जात हेर्छ साथी (साश्रु, २०५७, पृ. २३) ।

माथिको सेरमा गजलकार मधु साश्रुले सबै मानिसको रगत रातै भए तापनि समाजमा जातलाई अझै प्राथमिकता दिने गरिएकोमा चिन्ता व्यक्त गरेका छन् । सिद्धान्तमा धेरैले जातिप्रथाको विरोध गर्छन् तर व्यवहारमा समाजका अधिकांश मानिसहरू जुनसुकै कामहरू गर्दा पनि जातलाई अगाडि राखेर मात्र निर्णय गर्छन् । यस सेरमा गजलकारले समाजमा रहेको यही पुरातन चिन्तन र व्यवहारप्रति असन्तुष्टि व्यक्त गरेका छन् ।

(१३०) मनहरू मिलेकै थे, रगत भनै उस्तै थियो

मान्छे-मान्छेबिच किन ठूलोसानो जात आयो ? (सिन्धुलीय, २०५९, पृ. २२) ।

गजलकार प्रोल्लास सिन्धुलीयको माथिको सेरमा नेपाली समाजमा जातिप्रथाको प्रभाव सबैतिर उत्तिकै शक्तिशाली रहेको चित्रण गरिएको छ । आज समाजमा मन र रगत मिलेर मात्रै प्रेम सम्बन्ध अनि विवाह हुँदैन । बिचमा जातभात र उचनिच आएर त्यसलाई अबरुद्ध बनाइदिन्छ । यस्ता घटनाहरू समाजमा निरन्तर हुँदै आइरहेका पनि छन् । यस

सेरमा जातिप्रथाका कारणले समाजमा देखापरेको यही चिन्ताजनक स्थितिलाई व्यक्त गरिएको छ ।

(१३१) सक्न त सक्छु प्रिय पुछ्न म तिमी एउटाको आँसु तर

म थुप्रै थुप्रै दलितहरूको अधरमा हाँसो हेर्न चाहन्छु (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. २०) ।

माथिको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले आफूले आफ्नी प्रेमिकाको आँसु पुछ्न सक्ने भए तापनि सबै दलितहरूको जीवनमा नै हाँसो लिन चाहेको बताएका छन् । नेपाली समाजमा आज पनि मानिसलाई छुतअछुत भनेर छुट्याउने जातिप्रथा विद्यमान छ । त्यसलाई नहटाएसम्म सामाजिक परिवर्तन र न्याय असम्भव छ । यसरी यस सेरमा गजलकारले त्यसलाई हटाउने जिम्मेवारी आफ्नो प्राथमिकतामा रहेको बताएका छन् । उनी आफ्नो सेरमा जातिप्रथाको विरोधमा उभिएका छन् ।

(१३२) जातपातका कुरा सोधे भनिदिए हुन्छ

मान्छे हुँ म अरू कुनै छैन मेरो जाति (रावल, २०६०, पृ. ३०) ।

माथिको सेरमा गजलकार ललिजन रावलले समाजमा मानिसको एउटा मात्रै जात रहेका विचार व्यक्त गरेका छन् । उनले आफूलाई कसैले जात के हो भनेर सोधेमा त्यसको जबाफ मानिस भनेर दिने गरेको धारणा प्रस्तुत गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले समाजमा विद्यमान जातिप्रथाको विरोध गरेका छन् ।

(१३३) बल्ल ब्युँभिएको छ उपेक्षित जाति

धर्तीका तिनै जातहरूलाई सलाम (प्राञ्जल, २०५२, पृ. १३) ।

माथिको सेरमा गजलकार रवि प्राञ्जलले समाजमा जातिप्रथा रहेको देखाउँदै उपेक्षित जाति बल्ल ब्युँभन थालेको बताएका छन् । साथै उनले धरतीमा रहेका तिनै उपेक्षित जातिहरूलाई सलाम भनेर उनीहरूकै पक्षमा उभिएको उद्घोष गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि जातिप्रथाको विरोध गरिएको छ । साथै उपेक्षित जातिहरूले समाजमा मानवोचित न्याय र स्वतन्त्रता चाहेको बताइएको छ ।

माथिको उदाहरण नं. १२९ मा सबै मानिसको रगत रातै हुने भए तापनि मान्छेले आखिर जातै हेर्ने गरेको सन्दर्भबाट समाजमा विद्यमान जातिवादी चिन्तनलाई चित्रण गरिएको छ भने उदाहरण नं. १३२ मा कसैले जातपातको कुरा सोधेमा मान्छेबाहेक आफ्नो अर्को कुनै जात नभएको उल्लेख छ । यहाँ विषयलाई गम्भीरतापूर्वक प्रस्तुत गरिएको छ । यीबाहेक अन्य उदाहरणमा भने विषयको कोरा वर्णन मात्र भेटिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा जातिवादको विरोध पनि भएको पाइन्छ ।

## २.१० लाहुरे संस्कृतिको पीडा र प्रदेशी बन्नुपर्ने विवशताको चित्रण

नेपाली समाजमा गाँस, बास र कपासको जोहो गर्न अर्थोपार्जनका लागि प्रदेश जाने संस्कृति निकै प्राचीन समयदेखि चल्दै आएको हो । मूलतः गरिबी र बेरोजगारी समस्याका कारण नेपालीहरू आजका दिनसम्म विदेश लाग्ने गरेको देखिन्छ । नेपाली समाजमा विदेश जानेहरूको पीडा र बाध्यताका साथसाथै त्यसका कारण उनका घरपरिवारले भोग्नुपर्ने विवशताका पनि अनेकौं रूपहरू छन् । नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका केही गजलहरूले यसप्रति पनि गम्भीर चासो र चिन्ता प्रकट गरेका छन् । यस प्रवृत्तिमा गजल लेख्नेहरूमा धनराज गिरी, जनकराज पौड्याल, नवीन विभास, सुदीप गौतम, यज्ञविक्रम शाही, सुशील पुन 'विरही', धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ललिजन रावल, बिष्णुबहादुर सिंह, अमर त्यागी, नारद निठुरी, मधु साश्रु, स्वागत नेपाल, नेत्र एटम, कुमार शिशिर, मनु ब्राजाकी आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा लाहुरे संस्कृतिको पीडा र प्रदेशी बन्नुपर्ने विवशताको चित्रण के कसरी भएको छ भन्ने विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(१३४) मेहनत बिकने भए आफ्नै देशको बजारमा

नेपालीलाई किन यो प्यारो लाहुर हुने थियो (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ४४) ।

माथिको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले नेपालीहरूलाई गाँस, बास र कपासको जोहो गर्न विदेश जानु रहर नभएर बाध्यता भएको उल्लेख गरेका छन् । देशभित्रै आफ्नो पसिना र मेहनत बिकने भए कोही पनि लाहुरे बन्ने थिएन । देशमा रहेको गरिबी, अभाव र बेरोजगारी समस्याका कारण नेपाली युवाहरू आज पनि लाहुरे बनिरहेका छन् । प्रस्तुत सेरमा गजलकारले नेपालीहरूको यही विडम्बनालाई अभिव्यक्त गरेका छन् ।

(१३५) नेपालीको छोरो भई श्रम विदेश बेचन लाने

ढुङ्गामाथि छरिएको अनुत्पादक दानु हुँ म (पौड्याल, २०६०, पृ. १७) ।

माथिको सेरमा गजलकार जनकराज पौड्यालले आज धेरै नेपालीहरू बैदेशिक रोजगारका नाममा प्रदेश लागेको बताएका छन् । साथै उनले अरबका मरुभूमिहरूदेखि लिएर युरोपका विभिन्न भूभागहरूमा आज नेपाली युवाहरूले आफ्नो श्रम र पसिना खन्याइरहेको सन्दर्भ पनि उल्लेख गरेका छन् । उनले नेपाली छोराहरूलाई विदेशमा पनि सन्तोष र सुख नभएको जनाएका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले नेपालीको छोरा भएर विदेशमा श्रम बेच्नुपर्ने बाध्यता रहेको चित्रण गरेका छन् ।

(१३६) बाटो हेरी हेरी कति दसैं गयो तिहार गयो

एउटै फूल नफुलेर जिन्दगीको बहार गयो

यसपालि त खेत रोप्न आउँछौं होला भन्दाभन्दै

छपछप हिलो माटोसँग खेल्ने असार गयो (रावल, २०४६, पृ. २५) ।

गजलकार ललिजन रावलको माथिको सेरमा बिदेश जानेहरूको पर्खाइ अत्यासलागदो भएको चित्रण गरिएको छ । नेपाली समाजमा प्रदेश जानुपर्ने विवशताले जन्माउने पीडाका आयामहरू मूलतः दुई प्रकृतिका छन् । पहिलो, स्वयम् प्रदेश लाग्नेहरूको पीडा र दोस्रो, त्यसैका कारण उसको घरपरिवार र आफन्तहरूले भोग्नुपरेको पीडा । यी सेरमा कुनै पत्नीले प्रदेशीको बाटो हेर्दा हेर्दा दशैतिहार गएको, जिन्दगीमा कुनै फूल नफुलेरै बहार गएको तथा यसपालि त असारमा खेत रोप्न आउँछ कि भनेर पर्खिएको पनि व्यर्थ भएको पीडा सबैलाई एकएक गरी प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । यसरी गरिब नेपालीहरूको प्रदेश लाग्नुपर्ने बाध्यता र त्यसका दुखद् परिणामलाई यहाँ मार्मिक रूपले चित्रण गरिएको छ ।

(१३७) मूकदर्शक बनेका छन् नीति बनाउने विधायक

बिदेशतिर होमिदै छन् न्याय खोज्ने सुराहरू (निठुरी, २०५८, पृ. ५१) ।

माथिको सेरमा गजलकार नारद निठुरीले राज्यका सञ्चालकहरूप्रति तीव्र आक्रोश प्रकट गरेका छन् । यहाँ गजलकारले देशको नीति बनाउने विधायकहरू नै नेपालको बैदेशिक नीति कस्तो बनाउने तथा देशका युवाहरूका लागि के कसरी रोजगारी सिर्जना गर्ने भन्नेबारेमा मूकदर्शक बनेको गम्भीर आरोप लगाएका छन् । साथै उनले न्याय खोज्नुपर्ने मानिसहरू प्रदेशयात्रामा लागेपछि समाजमा अन्याय स्वाभाविक भएको पनि बताएका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरले पनि नेपालीहरू बिदेश लाग्नुपर्ने बाध्यताकै चित्रण गरेको छ ।

(१३८) देखें बस्ती विराना, सबै नौला अनुहार देखें

आफन्त कोही देखिनँ, परदेशीको हातमा रोएँ म (शिशिर, २०५०, पृ. ११) ।

माथिको सेरमा गजलकार कुमार शिशिरले देश छाडेर विरानो भूमिमा एकलै बस्नु पर्दाको मनस्थितिलाई व्यक्त गरेका छन् । उनले प्रदेशका सबै चीजहरू अपरिचित र विरानो लागेको सन्दर्भ प्रस्तुत गर्दै त्यो अवस्था आफ्ना लागि अति पीडादायी भएको बताएका छन् । यसरी यहाँ पनि बिदेशिनु परेको पीडा अभिव्यक्त भएको छ ।

(१३९) सुनकै थाली किन नहोस् आज यता बिदेशमा

प्यारो लाग्छ सँगै खाने केराको त्यो पात पनि (नेपाल, २०६०, पृ. ८७) ।

गजलकार स्वागत नेपालले माथिको सेरमा बिदेशमा सुनकै थालीमा खाए पनि सन्तुष्ट हुन नसकिने बताइएको छ । साथै सेरमा आफ्नो देशमा छँदा केराको पातमा खाए पनि ठुलो सन्तुष्टि मिल्ने उल्लेख भएको छ । यसरी यहाँ गजलकारले प्रदेशमा जे जस्तो सुखसुबिधा भए पनि सन्तोष हुन नसकिने स्थिति देखाएका छन् । यसमा पनि प्रदेशपीडा अभिव्यक्त भएको पाइन्छ ।

माथिको उदाहरण नं. १३४ मा देशभित्र मेहनत बिक्री हुने भए नेपालीलाई लाहुर प्यारो नहुने धारणा प्रस्तुत भएको छ भने उदाहरण नं. १३५ मा आफूलाई ढुङ्गामाथि छरिएको अनुत्पादक दाना ठानिएको छ । यसैगरी उदाहरण नं. १३६ मा एउटै फूल नफुलेर

जिन्दगीको बहार आएको चर्चा गरिएको छ भने उदाहरण नं. १३८ मा आफन्त कोही नदेखेर प्रदेशीको हातमा रोएको अनुभव प्रकट गरिएको छ । यसरी यी उदाहरणमा विषयवस्तुलाई भावपूर्ण बनाएर प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । बाँकी अन्य उदाहरण भने सामान्य रहेका छन् ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा लाहुरे संस्कृतिको पीडा र प्रदेशी बन्नुपर्ने विवशताको चित्रण भएको देखिन्छ ।

## २.११ प्राकृतिक विनाश, धर्तीको चिन्ता र वातावरण प्रदूषणको चित्रण

प्रकृति सबैको साझा घर हो । साझा घरमा देखिने समस्याले सबैलाई प्रभावित गर्दछ । प्रकृतिमा देखिने समस्याको प्रभाव मानिसलाई मात्रै नपरेर यहाँका सबै चराचर जगत्लाई पर्दछ तर यसप्रति अबै सबै मानिसहरू त्यति गम्भीर बन्न सकिरहेका छैनन् । यसैले आज विश्वमा विभिन्न कारणले प्राकृतिक विनाशका घटनाहरू बढिरहेका छन् । प्राकृतिक विनाशका साथै युद्धका त्रासदीहरूले पनि धर्तीको अस्तित्वबारे विभिन्न चिन्ताहरू जन्मिएका छन् । वातावरण प्रदूषणको समस्याले पनि आज विश्वव्यापी रूप लिइरहेको स्थिति छ । यी सबै स्थितिहरूप्रति नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूले गम्भीर सरोकार राखेर गजलहरू लेखिरहेका छन् । यसकारण यो पनि आजको गजलमा देखिएको एउटा महत्त्वपूर्ण विषयवस्तुगत प्रवृत्ति बनेको छ । यस प्रवृत्तिमा गजल लेख्नेहरूमा उत्सव खरेल, पदम गौतम, सुदीप गौतम, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', ललिजन रावल, रवि प्राञ्जल, दिव्य गिरी, मनु ब्राजाकी आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्राकृतिक विनाश, धर्तीको चिन्ता र वातावरण प्रदूषणको चित्रण के कसरी भएको छ भन्नेबारेमा चर्चा गरिएको छ :

(१४०) पाएर क्षमता धेरै के भर मान्छे सैतान होला कतै

अणुसँग नखेल पागल यो धर्ती मसान होला कतै (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. ४६) ।

माथिको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले शासकहरू धेरै बलिया भए भने उनीहरू शक्तिको उन्मादका कारण सैतान हुनसक्ने धारणा व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले त्यस्तो अवस्थामा उनीहरूले अणुबमको प्रयोग गरी धर्ती नै मसान बनाउन सक्ने खतरा रहेको औँल्याएका छन् । आजको विश्व राजनीतिमा शक्तिशाली शासकहरूको बढ्दै गएको प्रभावलाई हेर्दा सम्भावित दुर्घटना पनि हाम्रो सामु रहेको छ । यसरी यस सेरमा गजलकारले धर्तीको अस्तित्वमाथि दिनदिनै खतरा बढ्दै गएकोमा गहिरो चिन्ता प्रकट गरेका छन् ।

(१४१) आफ्नै अन्त्य गर्ने अस्त्र बनाउँदैछ मान्छे

मान्छेमाथि मान्छेकै विष खन्याउँदैछ मान्छे

बाहिर हेर्दा मान्छे जति सुन्दर भए पनि

मान्छेभित्र आजभोलि गनाउँदैछ मान्छे (प्राञ्जल, २०४८, पृ. ३५) ।

माथिको सेरमा गजलकार रवि प्राञ्जलले आज विश्वमा मानिसले आफ्नै अन्त्य गर्नका लागि खतरनाक अस्त्र बनाइरहेको धारणा राखेका छन् । उनले आफैले बनाएको अस्त्र मानिसले जत्तिखेर पनि दुरुपयोग गर्नसक्ने भन्दै त्यसप्रति गहिरो चिन्ता प्रकट गरेका छन् । साथै यहाँ उनले आजको मानिस बाहिरबाट जति नै सुन्दर देखिए पनि भित्र भने गन्हाइरहेको उल्लेख गरेका छन् । यसरी यस सेरमा पनि धर्तीको आगामी भविष्यप्रति गम्भीर चिन्ता व्यक्त गरिएको छ ।

(१४२) वातावरण संरक्षणका कुरा आज कहाँ गए

जग्गा दिने नाम गरी वनजङ्गल कस्ले फाँड्यो (सिंह, २०५८, पृ. ६१) ।

माथिको सेरमा गजलकार विष्णुबहादुर सिंहले विभिन्न नाममा आज वनफडानी गर्नेहरूप्रति असन्तुष्टि प्रकट गरेका छन् । साथै उनले गलत निर्णयका कारणले हुने वातावरण विनाशबारे सरोकारवालाहरूलाई सचेत रहन पनि आग्रह गरेका छन् । यस सेरमा वनविनाश कसले गरेको हो भनेर प्रश्न पनि गरिएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा दिनदिनै बढिरहेको वातावरण विनाशप्रति गहिरो चिन्ता अभिव्यक्त भएको छ ।

(१४३) सेतीको बगरमा खस्तो छ पोखरा

फेवाको फोहोरमा फस्तो छ पोखरा (क्षेत्री, २०६०, पृ. १३) ।

गजलकार कृसु क्षेत्रीको माथिको सेरमा पर्यटकीय सहर पोखरालाई प्राकृतिक विपत्ति र प्रदूषणले उच्च जोखिममा पारिएको चित्रण गरिएको छ । साथै गजलकारले यसतर्फ सम्बन्धित निकायले ध्यान नदिएमा त्यसको गम्भीर असर पर्न सक्नेप्रति पनि ध्यानाकर्षण गराएका छन् । यसरी यस सेरमा पनि गजलकारले पोखराको वातावरण प्रदूषणप्रति चिन्ता जाहेर गरेका छन् ।

(१४४) चारैतर्फ दुर्गन्ध गनाउँछ काठमाडौँ

लाग्छ नरक पर्व मनाउँछ काठमाडौँ

बाटो चौबाटो चोक जहाँतहीं पनि

खुला शौचालय बनाउँछ काठमाडौँ (गिरी, २०५४, पृ. २१) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार दिव्य गिरीले देशको सङ्घीय राजधानीका रूपमा रहेको काठमाडौँको अव्यवस्थित फोहोरमैला र वातावरण प्रदूषणको सजीव चित्रण गरेका छन् । बाटो र चौबाटो जताततै खुला शौचालय भेटिनु तथा आफै नरक पर्व मनाउनु काठमाडौँका लागि सामान्य स्थिति हो । यसले यहाँका शासक र प्रशासकहरू अनुत्तरदायी भएको देखाउँछ । यस सेरमा यही अवस्थाप्रति चिन्ता प्रकट भएको छ ।

(१४५) सुकिलो पोशाक लगाएर आफूलाई सभ्य देखाउँदै

फोहोरमैला जति सडकमा हवन गर्छन् कान्तिपुरमा (साश्रु, २०५७, पृ. ३२) ।

गजलकार मधु साश्रुको माथिको सेरमा सहरमा बस्ने मानिसहरू आफूलाई सभ्य ठान्छन्, सुकिलो पोशाक पनि लगाएर हिँड्छन् तर फोहोरमैला व्यवस्थापन गर्न भने जान्दैनन् भनी आरोप लगाइएको छ । साथै यहाँ काठमाडौँ सहरमा फोहोर सडकमै फालिने गरेको विडम्बना उल्लेख भएको छ । यसरी गजलकारले प्रस्तुत सेरमा वातावरण विनाशको चिन्ता प्रकट गरेका छन् ।

माथिका उदाहरणमध्ये उदाहरण नं. १४३ मा पोखरालाई सेतीको बगरमा खस्दै गरेको चित्रण गरेर वातावरण विनाशले निम्त्याएको स्थिति चित्रण गरिएको छ भने उदाहरण नं. १४४ मा काठमाडौँलाई नरक पर्व मनाइरहेको विचार प्रस्तुत गरिएको छ । यसैगरी उदाहरण नं. १४५ मा आफूलाई सभ्य भन्नेहरूले नै फोहोरमैला सडकमा हवन गरिरहेको उल्लेख गरिएको छ । यसरी यी माथिका उदाहरणमा विषयवस्तुलाई रोचक ढङ्गले अभिव्यक्त गर्ने काम भएको छ । अन्य उदाहरणमा भने यस्तो कलात्मकता कम रहेको पाइन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सीमित रूपमा भए तापनि वातावरण विनाशको चिन्ता प्रकट भएको छ ।

## २.१२ प्रेमप्रणय भावको अभिव्यक्ति

प्रेमप्रणय गजलका क्षेत्रमा प्रयोग भइरहेको एउटा महत्त्वपूर्ण विषयवस्तु हो । नेपाली गजलमा पनि यसको प्रयोग आरम्भिक चरणदेखि नै हुँदै आइरहेको छ । प्रेमप्रणयका विभिन्न भावहरूलाई उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूले पनि आफ्नो विषय बनाएका छन् । खास गरी प्रेमका मिलन र विछोडका प्रसङ्ग, धोकाका गुनासा, प्रेमिकाका रूपरङ्गका वर्णन, प्रेमका पश्चात्ताप, प्रेमका असन्तुष्टिजस्ता भावहरूले आजका गजलहरूमा प्राथमिकता पाएका देखिन्छन् । नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणमा प्रेमप्रणयजन्य भावका धेरै गजलहरू लेखिएका छन् । तीमध्ये ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', राजेश्वर रेग्मी, राममान तृषित, उत्सव खरेल, वियोगी बुढाथोकी, दीर्घराज अनुराग, गोविन्द नेपाल, गोविन्दराज विनोदी, धनराज गिरी, बूँद राना, रामगोपाल आशुतोष, चङ्की श्रेष्ठ, रवि प्राञ्जल, प्रोल्लास सिन्धुलीय, पदम गौतम, रासा, जनकराज पौड्याल, सुदीप गौतम, यज्ञविक्रम शाही, नारायण नेपाल, सुशील पुन 'विरही', दिव्य सागर साउद, काशिराम विरस, खड्गसेन ओली, रोशनकुमार राजभण्डारी, गोबर्द्धन पूजा, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ललिजन रावल, कुमार शिशिर, गोपाल पौडेल, शम्भुकुमार मिलन, शशि मरासिनी, नारद नितुरी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, स्वागत नेपाल, नेत्र एटम, कृसु क्षेत्री आदि पनि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रेमप्रणय भावको अभिव्यक्ति के कसरी भएको छ भन्ने विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(१४६) कताबाट आयौ कुन्ती अल्भिएर फस्यौ यतै  
यात्रा लामो थियो भन्थ्यौ अचम्मले बस्यौ यतै  
मैले गरें कल्पना यी जूनतारा मेरै भनी

जूनताराजस्तै तिमी मेरै छेउ खस्यौ तिमी .(पौड्याल, २०६०, पृ. ४७) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार जनकराज पौड्यालले लामो यात्रा छ भनेर बताउने प्रेमिका अचानक आफ्नो नजिक जूनताराजस्तै खसेर आफ्नै नजिक बसिरहेकोमा अचम्मत बनेका छन् । जूनतारालाई आफ्नो भनेर कल्पना गरिरहेका गजलकार अचानक आफ्नै सामू जूनताराजस्तै प्रेमिकाको उपस्थिति देखेर हतप्रभ भएका छन् । यसरी यस सेरमा प्रेमिकाप्रतिको समर्पण भाव अभिव्यक्त भएको देखिन्छ ।

(१४७) तिमी पनि मेरै बाटो पर्खिएकी हौली

साँझैपिच्छे डाँडातिर फर्किएकी हौली (नेपाल, २०६०, पृ. ६३) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार स्वागत नेपालले आफ्नै प्रेमिकालाई सम्बोधन गर्दै उनले पनि आफ्नै बाटो पर्खिरहेकी होलिन् भनेर कल्पना गरेका छन् । साथै सेरमा उनले प्रेमिकाले हरेक साँझ आफू आउने डाँडातिर फर्किएर हेरिरहेको विश्वास भाव पनि प्रस्तुत गरेका छन् । यसरी सेरमा एउटा प्रेमीबाट आफूप्रति प्रेमिकाको पूर्ण प्रेम, समर्पण र भरोसा रहेको विश्वास व्यक्त भएको छ ।

(१४८) धेरैपछि भेट हुँदा तिमीलाई छुँदा मैले

प्रिया तिम्रो अँगालोमा पराइको गन्ध थियो (आशुतोष, २०६०, पृ. ४६) ।

गजलकार रामगोपाल आशुतोषको माथि दिइएको सेरमा प्रेमका नाममा आज अनेक स्वार्थका खेल र विचलनहरू भइरहेको चित्रण गरिएको छ । गजलकारको दृष्टिमा प्रेममा पनि अनेक धोका र छलकपटहरू विद्यमान रहेका छन् । धेरै पछि प्रेमिकासँग भेट हुँदा उनको अँगालोमा पराईको गन्ध आएको प्रसङ्गबाट गजलकारले प्रेमको नाममा छलकपट गर्ने प्रेमिकाप्रति व्यङ्ग्य पनि गरेका छन् । यसरी यहाँ प्रेमको नाममा आज आपसी धोका, अविश्वास र छलकपट पनि चलिरहेको उल्लेख छ ।

(१४९) तिमी आउने बाटोभरि फूल छरिदिउंला

रङ्गाएर सिन्दूरले सिउंदो भरिदिउंला

सुम्पिदिन्छु जिन्दगी यो सम्हालेर राख

तिम्रै जीवनसाथी बनी देखा परिदिउंला (मिलन, २०५९, पृ. १७) ।

माथि दिइएका सेरहरूमा गजलकार शम्भुकुमार मिलनले सर्वप्रथम आफ्नी प्रेमिका आउने बाटोभरि फूल छरिदिने बताएका छन् । त्यसपछि उनले सिन्दूरले रङ्गाएर प्रेमिकाको सिउंदो भरिदिने पनि उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले अन्त्यमा प्रेमिकाको जीवन साथी

बनेर आफ्नो सारा जिन्दगी नै उनलाई सुम्पिदिने धारणा राखेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा प्रेमिकाप्रतिको प्रेम, विश्वास र समर्पण सबै एकसाथ प्रकट भएको देखिन्छ ।

(१५०) बासनाको बैठकमा को-को आए गए,

तिम्रो लागि हृदयको छिँडी राख्या छु (ब्राजाकी, २०५१, पृ. ४९) ।

माथिको सेरमा गजलकार मनु ब्राजाकीले बासनाको बैठकमा जो जो आएर गएका भए पनि हृदयको छिँडी भने सधैं आफ्नै प्रेमिकाकै लागि सुरक्षित रहेको उल्लेख गरेका छन् । यसरी उनले यहाँ बासनात्मक सम्बन्ध र प्रेमका बिचमा गहिरो अन्तर हुने बताएका छन् । साथै उनले आफ्नो गजलमा बासनाभन्दा प्रेमको महिमा धेरै उच्च र पवित्र हुने धारणा राखेका छन् ।

(१५१) मेरो आँगनीमा आज, बेहुलीभैँ तिमि आयौ

अन्धकार चिदैँ चिदैँ बिजुलीभैँ तिमि आयौ (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. ६०) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'ले प्रेमिका बिजुलीभैँ अन्धकारलाई चिदैँ आफ्नै आँगनमा आइपुगेको बताएका छन् । साथै उनले प्रेमिका आउंदा आफ्नो वरिपरिको अन्धकार हटेर उज्यालो छाएको महसुस गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा प्रेमिकाको उपस्थितिले जीवनमा नौलो खुसी र उत्साह थपिएको धारणा व्यक्त गरिएको छ ।

(१५२) आँखामा छ साउने भरी, मनमा चैतको हुरी

घाइते छ दिल रोपिदिदा विश्वासघातको छुरी

हिजोसम्म भेटघाटबिना दिनै ढल्दैनथ्यो

आजभोलि बढेको छ हाम्रो प्रीतको दूरी (राजभण्डारी, २०५५, पृ. ३१) ।

माथि दिइएका सेरहरूमा गजलकार रोशनकुमार राजभण्डारीले हिजोसम्म भेटघाटबिना दिनै नढल्ने समय आज प्रेमिकासँगको दूरी बढेका कारण परिस्थितिमा पनि फेरबदल आएको धारणा राखेका छन् । यहाँ उनले आज प्रेमिकासँगको दूरी बढ्दा आँखामा साउनेको भरी र मनमा चैतको हुरी चलेको उल्लेख गरेका छन् । साथै गजलकारले प्रेमिका धोकेबाज हुँदा विश्वासघातको छुरीले आफ्नो दिल घाइते भएको पनि प्रतिक्रिया दिएका छन् । यसरी गजलकार हिजो आफूलाई प्रेम गर्ने प्रेमिकाले आज धोका दिएपछि निकै दुःखी देखिएका छन् । यसमा प्रेममा बिछोड भएपछिको पीडालाई प्रस्तुत गरिएको छ ।

(१५३) घाम छँदै आउनु तिमि मेला छँदै आउनु

मलाई भेट्ने भए तिमि बेला छँदै आउनु

जहाँ जहाँ फूल फुल्छन् त्यहीं मेरो बास

बगैँचामा बसन्तको भेला छँदै आउनु (गिरी, २०६०, पृ. ७२) ।

माथिको सेरमा गजलकार धनराज गिरीले प्रेमिकालाई भेट्ने भए समयमा आउन आग्रह गरेका छन् । उनले यहाँ हरेक काम समय र मौसम छँदै गरेमा मात्र त्यो सार्थक हुने बताएका छन् । त्यसैले जहाँजहाँ फूल फुल्छन् त्यहाँत्यहाँ आफू पुग्ने भएका कारणले बगैँचामा बसन्त भएकै बेला आउन उनले प्रेमिकालाई सुझाव दिएका छन् । साथै उनले बेला घर्किएपछि भेट हुन नसक्नेतर्फ पनि सङ्केत गरेका छन् । यसरी सेरमा प्रेमको पनि निश्चित समय र सन्दर्भ हुने भएकाले त्यसलाई बुझेर अगाडि बढ्नुपर्ने विचार व्यक्त गरिएको छ ।

(१५४) रिसाएकी मायालुलाई फकाउनै गाह्रो

पिरतीको ठूलै रिन चुकाउनै गाह्रो

हेर्न पनि छोडी उसले बोल्न पनि छोडी

माफी मागिसकें भनी सुनाउनै गाह्रो (तृषित, २०५४, पृ. ७९) ।

गजलकार राममान तृषितका माथिका सेरमा बिनाकारण रिसाएकी प्रेमिकाका कारण प्रेमीको मनमा उत्पन्न भएको मनोदशालाई चित्रण गरिएको छ । यहाँ मायालु रिसाएर हेर्न र बोल्न पनि छाडेको स्थितिमा आफूले गल्ती स्वीकार गरी माफी माग्न पनि नसकेको अवस्था देखाइएको छ । साथै यसमा रिसाएकी प्रेमिकालाई फकाउन निकै मुस्किल परेको सन्दर्भ प्रस्तुत भएको छ । यसबाट बिचबिचमा हुने असमझदारीका कारणले प्रेम गर्न पनि कठिन हुने स्थितिलाई देखाइएको छ ।

(१५५) मान्छे धेरै माया गर्छ शाहजहाँ जस्तै सधैं

कस्तो ताज बनाउछौं हेर्न मैले मर्नुपर्छ (गौतम, २०६०, पृ. ३७) ।

गजलकार पदम गौतमले माथिको सेरमा शाहजहाँ र मुमताजको अमर प्रेमकथालाई अगाडि राखेर प्रेमिकासँग आफूलाई कस्तो प्रेम गर्दछौं भनेर परीक्षा गर्न चाहेको बताएका छन् । साथै उनले प्रेमको परीक्षा लिन चाहे तापनि त्यसको परिणाम प्राप्त गर्न भने आफैँ मर्नुपर्ने स्थिति रहेको औँल्याएका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा वास्तविक प्रेमको मूल्याङ्कन गर्न निकै कठिन रहेको स्थिति समेत चित्रण गरिएको छ ।

माथिका उदाहरणमध्ये उदाहरण नं. १४६ मा प्रेमिकालाई जूनताराजस्तै खाफ्नै छेउ खसेको बताइएको छ भने उदाहरण नं. १४७ मा प्रेमिकालाई साँभैपिच्छे आफूलाई खोजेर डाँडातिर फर्किएकी हौली भनिएको छ । यस्तै उदाहरण नं. १४८ मा धेरैपछि भेट हुँदा आफ्नी प्रेमिकाको अँगालोमा पराइको गन्ध पाएको उल्लेख छ भने उदाहरण नं. १५० मा बासनाको बैठकमा जोजो आएर गएका भए तापनि हृदयको छिँडी भने प्रेमिकाका लागि सुरक्षित रहेको बताइएको छ । उदाहरण नं. १५१ मा आफ्नो आँगनीमा प्रेमिका आउँदाको स्थितिलाई अन्धकार चिरेर बिजुली आएको घटनासँग तुलना गरिएको छ भने उदाहरण नं. १५३ मा बगैँचामा बसन्तको भेला छँदै प्रेमिकालाई आउन आग्रह गरिएको देखिन्छ ।

उदाहरण नं १५५ मा पनि आफ्नी प्रेमिकाले आफूलाई शाहजहाँजस्तै माया गर्छिन् वा गर्दैनन् भन्ने कुरा मरेपछि मात्र थाहा हुने उल्लेख छ । यसरी यहाँ माथि दिइएका विभिन्न उदाहरणले प्रेमका विभिन्न सन्दर्भहरूलाई कलात्मक रूपले प्रस्तुत गरेका छन् ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रेमप्रणयका विविध आयामबारे धेरै गजल लेखिएका छन् ।

## २.१३ राजनीतिक परिवर्तनप्रति असन्तुष्टि

नेपालको राजनीतिक इतिहासमा परिवर्तनका लागि अनेकौं आन्दोलन र सङ्घर्षहरू भएका छन् । राणाकालअघि र राणाकालभित्र भएगरेका विभिन्न विद्रोह, २००७ सालको ऐतिहासिक जनक्रान्ति, २०३६ सालको विद्यार्थी आन्दोलन, २०४६ सालको ऐतिहासिक जनआन्दोलन र त्यसपछिको सशस्त्र सङ्घर्षका क्रममा धेरै परिवर्तनका आवाजहरू उठेका छन् । तर ती परिवर्तनहरूप्रति आम जनताका गुनासा र असन्तुष्टिहरू आज पनि यथावत् नै छन् । उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलकारहरूले विभिन्न समयमा भएगरेका परिवर्तनहरूबाट प्राप्त उपलब्धि र तिनको कार्यान्वयनप्रति विभिन्न प्रकारले असन्तुष्टिहरू प्रकट गरेका छन् । यो पनि उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा पाइने एउटा महत्त्वपूर्ण विषयगत प्रवृत्तिका रूपमा देखिएको छ । यस प्रवृत्तिमा गजल लेख्नेहरूमा घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', गोविन्दराज विनोदी, बूँद राना, रामगोपाल आशुतोष, चड्की श्रेष्ठ, रवि प्राञ्जल, प्रोल्लास सिन्धुलीय, उदय जीएम, नवीन विभास, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', पदम गौतम, विजय सुब्बा, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ललिजन रावल, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', शम्भुकुमार मिलन, शशि मरासिनी, के.बी.उदय, नेत्र एटम, कुमार शिशिर, मनु ब्राजाकी, कृसु क्षेत्री, आर.बी.फ्लेम आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा राजनीतिक परिवर्तनप्रति के कसरी असन्तुष्टि प्रकट भएको छ भन्नेबारेमा चर्चा गरिएको छ :

(१५६) प्रजातन्त्रको छहारीमुनि हल्लाको खेती सप्रेको छ

शिर उठाउँदैछ बेइमानी, इमानको पछ्यौरी लत्रेको छ (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. ५५) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले देशमा प्रजातन्त्र आए पनि आम जनताको जीवनमा कुनै परिवर्तन नआएकोप्रति गम्भीर चिन्ता व्यक्त गरेका छन् । उनले सेरमा प्रजातन्त्रको छहारीमुनि हल्लाको खेती सप्रेको, बेइमानीले शीर उठाउँदै गरेको र इमानको पछ्यौरी लत्रेको उल्लेख गरेका छन् । यसरी यहाँ प्रजातन्त्रको आगमनपछि आम जनताको जीवनमा सकारात्मक परिवर्तन आउनुको साटो विकृति र विसङ्गति मात्रै मौलाएकोप्रति तीव्र असन्तुष्टि प्रकट गरिएको छ ।

(१५७) तेल खोज बाती खोज नौलो दियो बाल्न

यो दियोको प्रकाश भयो सारै मधुरो (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. ४९) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले छ्यालीस सालको जनआन्दोलनले ल्याएको परिवर्तनको दियो मधुरो भएको उल्लेख गरेर परिवर्तन अपर्याप्त भएको बताएका छन् । साथै उनले नयाँ बत्ती बाल्नका लागि तेल र बाती खोज्नुपर्ने भन्दै नयाँ क्रान्तिको आवश्यकता पनि औल्याएका छन् । दियोको प्रकाश मधुरो हुनु भनेको परिवर्तनले पूर्ण रूपमा उज्यालो लिन नसकेको स्थिति हो । यसरी यहाँ गजलकारले २०४६ सालपछिको राजनीतिक परिवर्तनप्रति तीव्र असन्तुष्टि व्यक्त गरेका छन् ।

(१५८) उस्तै छ आँसु, उस्तै छ पीडा, उस्तै छ जलन

फर्किन्छ दिन भनेर ज्यान दियो कि फगत (राना, २०५६, पृ. १७) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार बूँद रानाले देशमा प्रजातन्त्र आइसकेको भए पनि गरिब जनताको आँसु, पीडा र जलन उस्तै रहेको बताएका छन् । साथै उनले खुसीका दिनहरू फर्किन्छन् कि भनेर सहिदहरूले परिवर्तनका लागि बलिदान दिएको तर उनीहरूको रगत पनि व्यर्थै खेर गयो कि भन्ने आशङ्का प्रकट गरेका छन् । यसरी यस सेरमा पनि परिवर्तनप्रतिकै असन्तुष्टि अभिव्यक्त भएको छ ।

(१५९) बाँच्ने क्रम बटुलेर दियो— बत्ती बाली हेर्दा

अँध्यारो नै देखाप्यो अँध्यारोलाई फाली हेर्दा (सिन्धुलीय, २०५९, पृ. २४) ।

गजलकार प्रोल्लास सिन्धुलीयको माथि दिइएको सेरमा पनि उज्यालोका लागि आन्दोलन गरेर अँध्यारोलाई फालेको भए तापनि अझै पनि देशमा अँध्यारो नै छाइरहेको स्थिति चित्रण गरिएको छ । गजलकारले उज्यालोका लागि अँध्यारो फालिएको तर पुनः अँध्यारै आएको स्थिति देखाउँदै परिवर्तनप्रति तीव्र असन्तुष्टि जनाएका छन् ।

(१६०) रात ढले पनि किन भुल्किदैन घाम यहाँ ?

कसले गयो फेरि हामीमाथि छलछाम यहाँ ? (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. ३९) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार चड्की श्रेष्ठले रात ढले पनि घाम भुल्किन नसकेको स्थिति देखाएर आशातीत परिवर्तन हुन नसकेको बताएका छन् । साथै उनले परिवर्तनका नाममा जनतामाथि कसैले छलछाम गरेको धारणा पनि राखेका छन् । यसरी यहाँ पनि परिवर्तन चाहेजस्तो नभएका कारण त्यसप्रति असन्तुष्टि प्रकट गरिएको छ ।

(१६१) अन्यायका सही बस्तु अझ कति प्रहार सधैं

प्रजातन्त्रभिन्न देख्छु खुला दमन—द्वार सधैं

भोकाहरूबाट भोट लिई मन्त्री बन्नेहरू

पैले आफ्नै भुँडी भर्न गदारै'छन् हतार सधैं (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. १८) ।

गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को माथि दिइएको सेरमा देशभित्र प्रजातन्त्र आए पनि जनतामाथिको दमन यथावत् रहेको र गरिब जनताबाट भोट लिएर मन्त्री हुनेहरूले पनि आफ्नै भुँडी भर्नका लागि हतार गरिरहेको स्थिति चित्रण गरिएको छ । साथै यहाँ देशमा भएको परिवर्तनले आज जनताको जीवनस्तर सुधारतर्फ केही गर्न नसकेकोप्रति गजलकारको तीव्र असन्तुष्टि रहेको छ । यसरी यहाँ २०४६ सालको राजनीतिक परिवर्तनले गरिब जनताको जीवनमा खासै परिवर्तन नल्याएको स्थिति चित्रण गरिएको छ । यसबाट गजलकारमा अपेक्षित परिवर्तन हुन नसकेकोप्रति तीव्र असन्तुष्टि देखिएको छ ।

(१६२) अँधेरी रातको कैदमा पनि रत्तिभर डरिएन

उजेली हुँदा तैपनि आँखामा सपना भरिएन (दिक्पाल, २०५५, पृ. ९) ।

माथिको सेरमा अँधेरी रातमा बन्दी हुदा पनि रत्तिभर नडराएको तथा उज्यालो हुँदा पनि आँखामा सपना नभरिएको स्थिति देखाइएको छ । यहाँ अँधेरी रात शब्दले पञ्चायती व्यवस्थालाई तथा उजेली शब्दले प्रजातन्त्रलाई बुझाएको छ । यसरी प्रजातन्त्रको आगमनपछि पनि आँखामा सपना नभरिनु भनेको विडम्बना हो । यहाँ देशको यसै स्थितिप्रति गजलकार असन्तुष्ट बनेका छन् ।

माथिका उदाहरणमध्ये उदाहरण नं. १५६ मा प्रजातन्त्रको छहारीमुनि हल्लाको खेती सप्रेको सन्दर्भबाट जनताका पक्षमा कुनै काम हुन नसकेको उल्लेख छ भने उदाहरण नं. १५७ मा यो दियोको प्रकाश साह्रै मधुरो भएको सन्दर्भबाट प्रजातन्त्रले पूर्णता प्राप्त गर्न नसकेको धारणा प्रकट भएको छ । यसैगरी उदाहरण नं. १५९ मा अँध्यारो फालिहेर्दा पुनः अँध्यारो नै देखापरेको भन्दै प्रजातन्त्रको आगमनपछि पनि आउनुपर्ने उज्यालो नआएको विचार प्रकट भएको छ उदाहरण नं. १६० मा रात ढले तापनि किन अझै घाम भुल्किएन भनेर प्रश्न गरिएको छ । यी विभिन्न उदाहरणले विषयवस्तुलाई सुन्दरतापूर्वक प्रस्तुत गरेका छन् ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न समयमा भएगरेका परिवर्तनप्रति असन्तुष्टिहरू पनि व्यक्त भएका छन् ।

## २.१४ सहिदहरूप्रति सम्मान

सहिद भनेका परिवर्तनका लागि निःस्वार्थ भावले आफ्नो बलिदान गर्ने राज्यका सपूतहरू हुन् । उनीहरू देशका लागि आफ्नो जीवन उत्सर्ग गर्ने अमर व्यक्तिहरू हुन् । उनीहरू इतिहासका विभिन्न निरङ्कुश शासक र उनीहरूका अत्याचारका विरुद्धमा लड्दा लड्दै मृत्युवरण गर्ने देशभक्तहरू हुन् । यसकारण उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलकारहरूले विभिन्न शैलीमा सहिदहरूप्रति सम्मान भाव पनि व्यक्त गरेका छन् । यस प्रवृत्तिमा गजल लेख्ने गजलकारहरूमा उत्सव खरेल, दीर्घराज उपाध्याय, धनराज गिरी, रवि प्राञ्जल, सुशील पुन 'विरही', धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ललिजन रावल, कुमार शिशिर, मनु ब्राजाकी, कृसु क्षेत्री आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सहिदहरूप्रति के कसरी सम्मान भाव प्रकट गरिएको छ भन्नेबारेमा चर्चा गरिएको छ :

(१६३) हेरेर उसको तस्बिर, तिमी किन रोयौ

अजम्बरी त छैन शरीर, तिमी किन रोयौ

दिएर गयो सास फेर्ने केही खुला परिवेश

भत्काएर निरङ्कुशताका प्राचीर तिमी किन रोयौ (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. २५) ।

माथि दिइएका सेरहरूमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले मानिसको शरीर अजम्बरी नभएको उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले निरङ्कुशताको पर्खाल भत्काएर सहिदले स्वतन्त्र रूपले हामीलाई सास फेर्ने केही वातावरण दिएको बताएका छन् । त्यस्तै उनले सेरमा उनीहरू देशकै लागि गएका कारण सहिदको मृत्युमा रुन पनि नहुने तर्क गरेका छन् । यसरी यहाँ देशका लागि प्राणोत्सर्ग गर्ने सहिदहरूप्रति आदर भाव व्यक्त गरिएको छ ।

(१६४) हाम्रा हृदयमा सधैं, ज्यूँदो त्यही छ जो

देशलाई ज्यूँदो राख्न आफू मरिदियो (रावल, २०६०, पृ. १४) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार ललिजन रावलले देशलाई ज्यूँदो राख्नका लागि मर्नेहरू नै हाम्रा हृदयमा पनि अमर रहने धारणा व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले देशका लागि प्राण उत्सर्ग गर्ने सहिदहरूप्रति हाम्रो सधैं सम्मान भाव रहने विचारसमेत प्रस्तुत गरेका छन् । यसरी यस सेरमा पनि सहिदहरूप्रति सम्मान व्यक्त भएको छ ।

(१६५) गाउँबस्ती थर्काउने त्यो नामको के मूल्य यहाँ

मरे पनि बाँचिरहने सहिदजस्तो नाम चाहिन्छ (प्राञ्जल, २०४८, पृ. १३) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार रवि प्राञ्जलले गाउँबस्ती थर्काएर हिड्नेहरूको कुनै मूल्य नहुने उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले मरेर पनि बाँच्ने सहिदको नाम सधैं अमर रहने विश्वास व्यक्त गरेका छन् । यसरी सेरमा गजलकारले सहिदको नाम सधैं सम्मानित हुने भएकाले उनीहरूको योगदान अविष्मरणीय रहने तर्क गरेका छन् ।

(१६६) उसको प्राणले देश जगायो, अँध्यारो पखाल्यो रगतले

रक्त सहिदको सम्मानित यहाँ देखिदैन आजभोलि (शिशिर, २०५०, पृ. १५) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार कुमार शिशिरले सहिदको प्राणले देशलाई जागृत गरेको उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले सहिदकै रगतले अँध्यारो पखालेको हुनाले उनीहरू पुजनीय भएको बताएका छन् तर उनले आज सहिदको उचित सम्मान हुनुभन्दा उल्टो अपमान भएकोमा भने दुःखी भएको धारणा व्यक्त गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले सहिदहरूप्रति सम्मान हुनुपर्नेमा कतै कतैबाट अपमान हुने गरेकोमा आक्रोश प्रकट गरेका छन् ।

(१६७) अँध्यारोमा ज्यान अर्पी बलेकोथ्यो आत्मज्योति

भन तिमि कता गए हाम्रा ती उज्यालाहरू ? (ब्राजाकी, २०५१, पृ. ७) ।

गजलकार मनु ब्राजाकीको माथि दिइएको सेरमा अँध्यारोमा सहिदले ज्यान अर्पण गर्दा आत्मज्योति बलेको बताइएको छ । साथै गजलकारले हिजोका उज्याला किरणहरू आज हराएकोमा चिन्ता पनि व्यक्त गरेका छन् । यसरी यहाँ उनले अँध्यारो हटाएर उज्यालाका लागि आफ्नो ज्यान दिने सहिदहरूप्रति उच्च सम्मान भाव अभिव्यक्त गरेका छन् ।

(१६८) प्रजातन्त्र तिम्रा लागि खुला द्वार बनिदियो

जीवन दिने सहिदको खुनलाई बिसिँदियो (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. ६) ।

माथिको सेरमा गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'ले स्वार्थी नेताहरूको भूमिकाप्रति आक्रोश व्यक्त गरेका छन् । उनले सहिदका कारणले प्रजातन्त्र आएपछि त्यसमा रमाइरहेको भए पनि नेताहरूले जीवन दिने सहिदहरूको रगतको मूल्य भने बिसिँएको धारणा राखेका छन् । यसरी प्रजातन्त्रको आगमनपछि सहिदहरूको अपमान हुनु दुर्भाग्य स्थिति हो । प्रस्तुत सेरमा गजलकारले यही बिडम्बनालाई व्यक्त गर्दै सहिद सधैं आदरणीय रहने विचार व्यक्त गरेका छन् ।

(१६९) खुब चलेको छ तिनीहरूको यो लासको व्यापार

जमाएका छन् गिद्धहरूले डेरा सहिदको चिहानमा (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. १७) ।

गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को माथिको सेरमा सहिदहरूको लासको व्यापार चलेकोमा गम्भीर असन्तुष्टि प्रकट गरिएको छ । साथै गजलकारले सहिदको चिहानमा गिद्धहरूले डेरा जमाएकोप्रति पनि आक्रोश व्यक्त गरेका छन् । यहाँ गिद्ध भनेका हिंसा र निरङ्कुशताका प्रतीक हुन् । गजलकारका विचारमा आज तिनले सहिदको अपमान गरिरहेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा सहिदको बलिदान खेर गएकोप्रति चिन्ता व्यक्त गरिएको छ ।

माथिको उदाहरण नं. १६४ मा देशलाई ज्यूँदो राख्नका लागि जो मरिदियो त्यही हृदयमा बाँचिरहने विश्वास व्यक्त गरिएको छ भने उदाहरण नं. १६६ मा जसको रगतले अँध्यारो पखाल्यो उही सहिद आज अपमानित भएको उल्लेख छ । यसैगरी उदाहरण नं. १६७ मा सहिदले अँध्यारोमा ज्यान फालेका कारणले नै आत्मज्योति बलेको विचार प्रस्तुत भएको देखिन्छ भने उदाहरण नं. १६९ मा सहिदको चिहानमा गिद्धहरूले डेरा जमाएको भनिएको छ । यसरी यी उदाहरणमा परिवर्तनका लागि सहिदहरूले गरेको योगदान र आज भइरहेको उनीहरूको अपमानलाई समेत विभिन्न शैलीमा चित्रण गरिएको छ । यी उदाहरणले विषयवस्तुलाई गम्भीरतापूर्वक प्रस्तुत गरेका छन् । अन्य उदाहरणमा भने विषयको सतही वर्णन बढी रहेको भेटिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सहिदहरूप्रतिका सम्मानका भावहरूलाई पनि अभिव्यक्त गरिएको छ ।

## २.१५ ईश्वरप्रति आस्था र अनास्था

समाजमा ईश्वरप्रति आस्था राख्ने वा अनास्था राख्ने दुवै प्रकारका मानिसहरू छन् । ईश्वरप्रति आस्था हुनु भनेको ईश्वरको अस्तित्वलाई स्वीकार गर्नु हो भने ईश्वरप्रति अनास्था हुनु भनेको ईश्वरको अस्तित्वलाई अस्वीकार गर्नु हो । उत्तरवर्ती चरणका कतिपय नेपाली गजलहरूमा ईश्वरप्रति आस्थाका भावहरू प्रकट भएका छन् भने कतिपय गजलहरूमा ईश्वरप्रतिको अनास्थाका भावहरू पनि व्यक्त भएका देखिन्छन् । यो पनि उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा पाइने एउटा विषयवस्तुगत प्रवृत्ति बनेको छ । यस प्रवृत्तिमा गजल लेखेहरूमा बूँद राना, रामगोपाल आशुतोष, चड्की श्रेष्ठ, रवि प्राञ्जल, प्रो.ल्लास सिन्धुलीय, पदम गौतम, विजय सुब्बा, रासा, जनकराज पौड्याल, यज्ञविक्रम शाही, नारायण नेपाल, दिव्य सागर साउद, खड्गसेन ओली, रोशनकुमार राजभण्डारी, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', ललिजन रावल, बिष्णुबहादुर सिंह, गोपाल पौडेल, नारद निठुरी, रवि प्राञ्जल, मधु साश्रु, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, गोबर्द्धन पूजा, स्वागत नेपाल, कुमार शिशिर, दिव्य गिरी, मनु ब्राजाकी, कृसु क्षेत्री आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा ईश्वरप्रति के कस्ता आस्था र अनास्थाका भावहरू प्रकट गरिएका छन् भन्नेबारेमा चर्चा गरिएको छ :

(१७०) पुनः जन्म लिएर फेरि आऊँला प्रिय, यो जिन्दगी यस्तै भयो  
सायद तबै तिमीलाई पाऊँला प्रिय, यो जिन्दगी यस्तै भयो  
सायद मञ्जुर थिएन विधातालाई , यो जुनीमा हाम्रो मिलन  
अर्को जुनी तिमीसँगै बिताऊँला प्रिय, यो जिन्दगी यस्तै भयो (श्रेष्ठ, २०६०,  
पृ.४६) ।

माथि दिइएका सेरहरूबाट गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरलाई पुनर्जन्ममा पूर्ण विश्वास रहेको जानकारी प्राप्त हुन्छ । उनले यो जुनीमा प्रेमीसँग मिलन हुने नै नलेखिएको उल्लेख गर्दै अर्को जुनीमा भने अवश्य भेट हुने तथा उसैसँग जीवन बिताउने विश्वास व्यक्त गरेका छन् । उनले यो जुनीमा भेट नहुनुमा विधाता वा ईश्वर नै बाधक ठानेका छन् । यसरी यहाँ गजलकारमा ईश्वरको अस्तित्वप्रति पूर्ण आस्था र विश्वास रहेको छ ।

(१७१) छलियाले छलेजस्तै, भाग्ले नै छलिदियो

वेदनाको हुरीबतास, मुटुभित्र चलिदियो (राजभण्डारी, २०५५, पृ. ५) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार रोशनकुमार राजभण्डारीले कुनै छलियाले छलेजस्तै भाग्यले पनि आफूलाई छलेको विचार व्यक्त गरेका छन् । उनले यस सेरमा भाग्यकै कारणले जीवनमा पीडा भोग्न बाध्य भएको बताएका छन् । उनले मुटुमा वेदनाको हुरी चल्लुलाई

समेत ईश्वरकै कारण मानेका छन् । यसरी यहाँ गजलकारको भाग्यवादमा पूर्ण विश्वास रहेको देखिन्छ ।

(१७२) पीरतीको मसँग कुरै नगर, लगाएको हेरें छुटाएको हेरें

नयाँ हैन यो तन, नयाँ हैन यो मन सयौं जन्म आफै बिताएको हेरें (नेपाल, २०६०, पृ. ६७) ।

माथि दिइएको सेरमा पनि गजलकार स्वागत नेपाललाई पुनर्जन्मप्रति पूर्ण विश्वास छ । त्यसैले यहाँ उनले सयौं जन्म आफूले व्यतीत गरिसकेका कारण आफ्ना लागि तन र मन नयाँ नभएको धारणा प्रकट गर्छन् । उनले प्रस्तुत सेरमा आत्माको अमरताप्रति पूर्ण विश्वास व्यक्त गरेका छन् । यसरी गजलकारलाई ईश्वरको अस्तित्वप्रति पूर्ण आस्था रहेको छ ।

(१७३) डराउनु नै किन पच्यो ? मरिन्छ कि भनी

जन्मेपछि मर्ने पर्ने ईश्वरको प्रथा हुन्छ (दिक्पाल, २०५५, पृ. ३५) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकारले जन्मेपछि मर्ने पर्ने नियतिक्रमलाई ईश्वरको प्रथा मानेका छन् । साथै उनले यो प्रथाबाट कोही पनि डराउन नहुने धारणा राखेका छन् । यहाँ जन्मनु र मर्नुलाई ईश्वरको प्रचलन मानिएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा ईश्वरप्रति पूर्ण आस्था र विश्वास व्यक्त भएको छ ।

(१७४) विश्वास उठिसक्यो अब, मन्दिरका मूर्तिबाट

आफ्नो भाग्य आफै हुँ म, भाग्य लेख्ने को छ मेरो ? (रावल, २०६०, पृ. ८)

माथि दिइएको सेरमा गजलकार ललिजन रावलले भाग्यवादको खुलेरै विरोध गरेका छन् । उनलाई भाग्यवादमा रतिभर विश्वास छैन । त्यसैले उनले मन्दिरको मूर्तिबाट विश्वास उठिसकेको र आफ्नो भाग्यको निर्माता आफै भएकाले आफ्नो भाग्य आफै लेख्ने उद्घोष गरेका छन् । यसरी यहाँ ईश्वरको अस्तित्वलाई अस्वीकार गरिएको छ ।

(१७५) ईश्वरको विश्वास टुटेर गयो

फूल टिपी पूजा गरे के भो अब (पौड्याल, २०६०, पृ. ३३) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार जनकराज पौड्यालले ईश्वरप्रति आफ्नो विश्वास टुटेर गएको बताएका छन् । साथै उनले ईश्वरप्रति नै विश्वास र आस्था नभएपछि फूल टिपेर पूजा गर्नुको पनि कुनै अर्थ नहुने धारणा राखेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा ईश्वरको अस्तित्वमाथि प्रश्नचिह्न खडा गरिएको छ । पहिले ईश्वरप्रति आस्था भए तापनि अहिले विश्वास टुटेको सन्दर्भबाट गजलकारमा ईश्वरप्रति आस्था हराएको पुष्टि हुन्छ । यसरी यहाँ पनि ईश्वरप्रतिको अनास्था भावलाई प्रकट गरिएको छ ।

माथिका उदाहरणमध्ये उदाहरण नं. १७१ मा छलियाले छलेजस्तै भाग्यले छलेको उल्लेख छ भने उदाहरण नं. १७४ मा मन्दिरको मूर्तिबाट विश्वास उठेको विचार प्रकट

भएको छ । यी दुई उदाहरणमा विषयलाई कलात्मक स्वरूपमा प्रस्तुत गर्ने काम भएको छ तर अन्य उदाहरणमा विषयवस्तुको कोरा वर्णन बढी रहेको देखिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणका गजलमा ईश्वरप्रति आस्था र अनास्था दुवै प्रकृतिका भावहरू प्रकट भएका छन् ।

## २.१६ विकासप्रति चासो र चिन्ता

स्रष्टाहरू पनि यस समाजकै नागरिकहरू हुन् । समाजको विकास र निर्माणका लागि उनीहरूको पनि ध्यान जानु एउटा स्वाभाविकै प्रक्रिया हो । यसैले उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलकारहरूले समाजको विकासप्रति चासो र चिन्ता पनि प्रकट गरेका छन् । यस प्रवृत्तिमा गजल लेखनेहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', धनराज गिरी, चड्की श्रेष्ठ, बी.पी.सेढाई 'अभागी', सुशील पुन 'विरही', दिव्य सागर साउद, काशिराम विरस, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', शशि मरासिनी, मधु साश्रु, के.बी.उदय, बिष्णुबहादुर सिंह, खगेन्द्रप्रसाद बस्याल, शशि मरासिनी, नारद निठुरी, कृसु क्षेत्री, धनराज गिरी आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विकासप्रति चासो र चिन्ता के कसरी प्रकट गरिएको छ भन्नेबारेमा चर्चा गरिएको छ :

(१७६) गाँस, बास र कपासको समस्यालाई तारिदिए

मतलब छैन हामीलाई, जसले गरोस् शासन हजुर (राजभण्डारी, २०५५, पृ. १८) ।

माथिको सेरमा गजलकार रोशनकुमार राजभण्डारीले देशभित्र जसले शासन गरे पनि जनताको गाँस, बास र कपासको समस्या समाधान हुनुपर्ने बताएका छन् । उनले यहाँ जनताका आधारभूत आवश्यकता समाधान गरिदिएमा जसले शासन गरे पनि फरक नपर्ने भन्दै जनतालाई विकास आवश्यक रहेको उल्लेख गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले जनताको विकासप्रति प्रत्यक्ष सरोकार देखाएका छन् । उनलाई जनताका लागि काम गर्ने शासन व्यवस्था चाहिएको छ ।

(१७७) जङ्घार तर्न बाध्य नै छन् अभै गाउँ

सहरमा सडकमाथि पुल देखें (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. ७३) ।

माथि दिइएको सेरमा पनि गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'ले देशका नाममा हुने गरेको विकासको असमान वितरणप्रति असन्तुष्टि प्रकट गरेका छन् । देशमा रहेका कतिपय सहर निकै विकसित छन् भने दूरदराजका धेरै गाउँहरू अभै निकै पछि परेका छन् । सहरमा विकासका नयाँ नयाँ योजनाहरू चलिरहेका छन् तर गाउँको अवस्था हिजो जस्तो थियो, आज पनि उस्तै छ । गजलकारले प्रस्तुत सेरमा विकासको यही असमानता र बजेटको अन्यायपूर्ण वितरण शैलीप्रति गम्भीर गुनासो व्यक्त गरेका छन् ।

(१७८) कतै घोरेटो-गोरेटो गाउँ पस्नै भ्याको छैन

कतै भने राजपथ साँघुरा हुने गर्छन् यहाँ (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. ४०) ।

गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को माथिको सेरमा दुर्गम गाउँमा अभै घोरेटो र गोरेटो बाटो नपुगेको तथा सहरमा भने राजमार्ग पनि साँघुरो भएको उल्लेख गरिएको छ । यहाँ गाउँको विकासलाई कुनै प्राथमिकतामा नराखिएको र सहरलाई भने सधैं नयाँ नयाँ विकास चाहिएको स्थिति देखाइएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा विकासको असमान र अन्यायपूर्ण वितरण प्रणालीलाई चित्रण गरिएको छ ।

(१७९) योजना हराए या अल्फे फाइलमै

बन्नेवाला थियो नहर के भो ? (पौडेल, २०४९, पृ. ५०) ।

गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलको माथिको सेरमा विकासका योजनाहरू बन्ने तर ती फाइलमै सीमित हुने अवस्थालाई चित्रण गरिएको छ । यहाँ गजलकारले बन्नेवाला नहर किन नबनेको भनेर प्रश्न गरेका छन् । यसबाट विकासका क्षेत्रमा विद्यमान अव्यवस्थाको पर्दाफास भएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरले नेपालको अव्यावहारिक विकास परम्पराप्रति गम्भीर सरोकार राखेको देखिन्छ ।

(१८०) मेलम्चीको प्युनु पानी, बधाई काठमाण्डौं

हराभरा राजधानी, बधाई काठमाण्डौं

सारा बजेट उन्नतिको छेके हुन्छ त्यतै

कति राम्रो तिम्रो बानी, बधाई काठमाडौं (गिरी, २०६०, पृ. १२) ।

माथिका सेरहरूमा गजलकार धनराज गिरीले काठमाडौंलाई मेलम्चीको पानी ल्याउन सक्ने सरकारले बाहिर भने कुनै विकास नगरेको चर्चा गरेका छन् । विकासका सारा बजेटहरू राजधानीमै केन्द्रित गर्ने प्रवृत्तिप्रति गजलकार आक्रोशित देखिएका छन् । उनले यहाँ देशका स्रोतसाधन आफूमै केन्द्रित गर्ने राजधानीको हेपाहा प्रवृत्तिप्रति असन्तुष्टि प्रकट गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरले पनि विकासको असमान वितरण प्रणालीप्रति नै सरोकार राखेको छ ।

(१८१) जन्मदेखि नै पक्षघातले गाँजेर हो कि ?

विकासको हातखुट्टा लुलो छ गुलरियामा

नगरबासीहरूको माभमा अविरल बग्ने

विविध समस्याको कुलो छ गुलरियामा (साश्रु, २०५७, पृ. २) ।

माथि दिइएका सेरहरूमा गजलकार मधु साश्रुले बर्दियाको स्थानीय विकासको अवस्थालाई चित्रण गरेका छन् । उनले यहाँ सानैदेखि पक्षघातले गाँजेर विकास हुन नसकेको बताउँदै गुलरियामा अभै अपेक्षित विकास हुन नसकेको उल्लेख गरेका छन् । त्यसै गरी

उनले त्यहाँ विभिन्न समस्याहरू यथावत रहेको चर्चा गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरले स्थानीय विकासको अवस्थालाई चित्रण गरेको छ ।

माथिका उदाहरणमध्ये उदाहरण नं. १७७ मा गाउँ अभै जङ्घार तर्न बाध्य भए तापनि सहरमा सडकमाथि पुल बनेको सन्दर्भबाट देशमा विकासको असमान वितरण प्रणाली भएकाले गाउँहरू अन्यायमा परेको चित्रण गरिएको छ । यसैगरी उदाहरण नं. १८१ मा गुलरियामा विकासको हातखुट्टा लुलो भएको चित्रण गरेर स्थानीय तहमा विकासको अवस्था कमजोर रहेको उल्लेख छ । यी दुई उदाहरणमा विषयवस्तुलाई कलात्मक ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ, भने बाँकी उदाहरणमा यस्तो हुन सकेको देखिँदैन ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विकासप्रति चासो र चिन्ता पनि प्रकट भएको पाइन्छ ।

## २.१७ बुद्धिजीवीहरूको आलोचना

बुद्धिजीवी भनेका आफ्नो बौद्धिक श्रममा बाँच्ने कुनै पनि समाजका अगुवा हुन् । उनीहरू समाजका मार्गदर्शक भएकाले भरोसाका आधार पनि हुन् । समाजको प्रगति, परिवर्तन र रूपान्तरणका लागि उनीहरूको भूमिका सधैं नै महत्त्वपूर्ण रहँदै आएको छ, तर आज समाजमा बुद्धिजीवीहरूले आफ्नो निष्पक्ष र निर्भीक भूमिका निर्वाह गर्न नसकेको गुनासो पनि बढ्दै गएको छ । उनीहरू कि त सत्तादास बनेर आफ्नो कर्तव्यबाट पलायन भइरहेका छन् कि त नितान्त व्यक्तिगत र पारिवारिक स्वार्थको वरिपरि घुमेर जीवन व्यतीत गरिरहेका छन् । यसप्रति उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूको तीव्र असन्तुष्टि र आलोचना रहेको देखिन्छ । यस प्रवृत्तिमा गजल लेखेहरूमा रामगोपाल आशुतोष, सुदीप गौतम, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', ललिजन रावल, अमर त्यागी, शशि मरासिनी, मनु ब्राजाकी आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा बुद्धिजीवीहरूको आलोचना के कसरी गरिएको छ, भन्नेबारे चर्चा गरिएको छ :

(१८२) अन्याय भनेर पाप भनेर हिजो थुकेको थुक

आज डरले चाट्दैछन् सब देखेर बन्दुक (ब्राजाकी, २०५१, पृ. ७१) ।

गजलकार मनु ब्राजाकीको माथि दिइएको सेरमा सजिलो समयमा समाजभित्र अन्याय र पाप भयो भनेर कराउनेहरू नै बन्दुकका डरले काँपिरहेको स्थिति चित्रण गरिएको छ । साथै हिजो आफूले थुकेको थुकलाई आज चाट्ने काम भएको छ । थुकेको थुक चाट्नु भनेको आफूले परित्याग गरेको नराम्रो विचारलाई फेरि आत्मसात गर्नु हो । यसरी गजलकारले यहाँ समाजका बुद्धिजीवीहरू निर्भीकतापूर्वक सत्यको पक्षमा उभिन नसकेको स्थिति चित्रण गरेका छन् ।

(१८३) लड्दा-लड्दै वीर ढल्दाखेरि

बिक्री भएका हातका ताली देखें (रावल, २०४२, पृ. ४५) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार ललिजन रावलले क्रान्तिमा वीरहरू लड्दा लड्दै सहिद भएको तर तालीहरू बिक्री भएको बताएर बुद्धिजीवीहरूको अवसरवादी चरित्रको आलोचना गरेका छन् । उनले समाज परिवर्तनको यात्रामा सधैं बुद्धिजीवीहरूको भूमिका अवसरवादी हुने गरेको बताएका छन् । यसरी यहाँ गजलकारले समाजका बुद्धिजीवीहरूले आफ्नो सशक्त भूमिका निर्वाह गर्न नसकेकोप्रति गुनासो गरेका छन् ।

(१८४) बुद्धिजीवी ठहरिन जानाजानी गर्दैछु म भूल

अनि पो त भएका छन् सबै कुरा यहाँ प्रतिकूल (ब्राजाकी, २०५६, पृ. १६) ।

माथि दिइएको सेरमा पनि गजलकार मनु ब्राजाकीले बुद्धिजीवीहरूले सबै भूलहरू जानाजानी गर्ने र त्यसकै कारण समाजमा सबै कामहरू प्रतिकूल हुने उल्लेख गरेका छन् । बुद्धिजीवीहरूले सबै कुरा जानेका र बुझेका हुन्छन् तर आफ्ना स्वार्थका लागि उनीहरूले जानीजानी गलत काम पनि गरिरहेका हुन्छन् । यहाँ गजलकारले गैरजिम्मेवार बुद्धिजीवीहरूले समाजमा अनेक भूल गरिरहेकोप्रति असन्तोष व्यक्त गरेका छन् ।

(१८५) आजभोलि यतातिर जिन्दगीको भाउ छैन

पढालेखा -बुद्धिजीवी नेताजीको भोले हुन्छ (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. १४) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'ले यो देशमा पढेलेखेका बुद्धिजीवीहरू समेत नेताको भोले हुने भएकाले इमान्दार मानिसको कुनै भाउ नभएको बताएका छन् । बुद्धिजीवीहरू नेताको भोले हुनु भनेको दलगत स्वार्थभन्दा बाहिर आउन नसक्नु हो । त्यसबाट बुद्धिजीवीहरूले निष्पक्ष र स्वतन्त्र भूमिका निर्वाह गर्न सक्दैनन् भन्ने गजलकारको ठहर छ । यसरी यहाँ पनि अवसरवादी बुद्धिजीवीहरूको भूमिकामाथि आलोचना गरिएको छ ।

(१८६) अस्मिता नै बेच्दा पनि नपुगेर होला आज

बुद्धिजीवी स्वयम्लाई बेचन सुरिदैछ यहाँ (त्यागी, २०५७, पृ. ३९) ।

गजलकार अमर त्यागीको माथिको सेरमा बुद्धिजीवीहरूलाई आफ्नै अस्मिता बेचेर पनि नपुगेको देखाइएको छ । साथै यहाँ बुद्धिजीवीहरूले आफैलाई बेचन पनि तयार देखिएको विडम्बनालाई चित्रण गरिएको छ । यसरी आफ्नो स्वार्थका लागि समाजका बुद्धिजीवीहरू आफै बेचिन समेत पछि नपर्नु कुनै पनि समाजका लागि दुर्भाग्य हो । आज समाजमा यस्ता प्रवृत्ति भएका बुद्धिजीवीहरूको पनि कुनै अभाव छैन । गजलकारले यहाँ यस्तै बुद्धिजीवीहरूको आलोचना गरेका छन् ।

माथिको उदाहरण नं. १८३ मा अवसरवादी बुद्धिजीवीहरूलाई बिक्री भएका हातका ताली भनिएको छ भने उदाहरण नं. १८५ मा पढेलेखेका बुद्धिजीवीहरू नेताजीका भोले भएपछि जिन्दगीको कुनै भाउ नहुने उल्लेख छ । यस्तै उदाहरण नं. १८६ मा अस्मिता बेचेर पनि नपुगेपछि बुद्धिजीवीहरूले आफैलाई बेचन अग्रसर भएको विचार प्रकट भएको छ । यी उदाहरणमा बुद्धिजीवीका अवसरवादी चरित्रलाई विभिन्न ढङ्गले आलोचना गरिएको छ । यहाँ विषयवस्तुको प्रस्तुति मात्र नभएर त्यसलाई सुन्दरतापूर्वक भन्ने कला समेत रहेको छ । बाँकी अन्य उदाहरणमा भने कलात्मक शिल्पको अभाव भेटिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा समाजका अवसरवादी बुद्धिजीवीहरूको आलोचना भएको देखिन्छ ।

## २.१८ समकालीन समयप्रति असन्तुष्टि

आजको समाजमा अनेक प्रकारका अव्यवस्था, अराजकता र विकृतिहरू विद्यमान रहेका छन् । समाजको दिशा, मानिसहरूको चरित्र र समयको प्रवाहप्रति आजका धेरै गजलकारहरू असन्तुष्ट छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा समयप्रतिको विभिन्न असन्तुष्टिहरू प्रकट भएका देखिन्छन् । खड्गसेन ओली, गोपाल पौडेल आदिका गजलमा यो प्रवृत्ति रहेको पाइन्छ ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा समकालीन समयप्रतिको असन्तुष्टिहरू के कसरी प्रकट भएका छन् भन्ने चर्चा गरिएको छ :

(१८७) आफैलाई लुक्नुपर्ने कस्तो आयो जमाना यो

साधुदेखि लुक्नुपर्ने कस्तो आयो जमाना यो (आशुतोष, २०६०, पृ. ५०) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार रामगोपाल आशुतोषले आजको समयप्रति गम्भीर असन्तुष्टि व्यक्त गरेका छन् । आफैसँग पनि लुकेर हिड्नुपर्ने र साधुदेखि नै लुक्नुपर्ने समयसँग उनलाई चित्त बुझेको छैन । यसरी प्रस्तुत सेरमा आफूप्रति मात्रै होइन आफू बाँचेको समयप्रति पनि गुनासो गरिएको छ ।

(१८८) सहर गाउँ जताततै यो कालो उज्यालो

रगत पिउन पल्केछ यो कालो उज्यालो (पौडेल, २०५९, पृ. ३३) ।

गजलकार ज्ञानुवाकार पौडेलको माथिको सेरमा प्रजातन्त्रलाई कालो उज्यालो भनिएको छ । उज्यालो कालो हुनु आफैमा विडम्बना हो । यसमा प्रजातन्त्रले आम जनतालाई उज्यालो दिन नसकेको स्थिति चित्रण गरिएको छ । साथै प्रजातन्त्रले जनताको रगत पिउन पल्केको सन्दर्भबाट प्रजातन्त्र नै हिंसाको मलिलो भूमि बनेको देखाइएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले समकालीन समयप्रति गम्भीर असन्तुष्टि प्रकट गरेका छन् ।

उदाहरण नं. १८८ मा सहर गाउँ जताततै कालो उज्यालो फैलिएको र त्यसले रगत पिउन पल्किएको सन्दर्भका माध्यमबाट समकालीन समयमा व्याप्त अशान्तिप्रति असन्तुष्टि

प्रकट गरिएको छ । यहाँ उज्यालोलाई कालो भनिएको छ । उज्यालो कालो हुनु भनेको समय प्रतिकूल हुनुको दृष्टान्त हो । यहाँ गजलकारले विषयलाई सुन्दर बिम्बका माध्यमबाट प्रस्तुत गरेका छन् ।

## २.१९ वर्गचेतनाको अभिव्यक्ति

समाजमा युगौंदेखि विभिन्न प्रकारको वर्गीय विभेद विद्यमान रहेको छ । समाजमा माथिल्लो वर्गले तल्लो वर्गलाई विविध प्रकृतिका अन्याय, अत्याचार र शोषण गर्नु सामान्य बनेको छ । यसका बारेमा गजलकारहरू पनि अनभिज्ञ छैनन् । त्यसैले उत्तरवर्ती चरणका केही गजलकारहरूले आफ्ना गजलहरूमा वर्गचेतनालाई पनि प्राथमिकता दिएर अभिव्यक्त गरेका छन् । यस प्रवृत्तिमा गजल लेखेहरूमा बूँद राना, चङ्की श्रेष्ठ, रवि प्राञ्जल, पूर्ण भण्डारी 'पडकज', प्रो.ल्लास सिन्धुलीय, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', के.बी.उदय, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', ललिजन रावल आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा वर्गचेतनाको अभिव्यक्ति के कसरी प्रकट गरिएको छ भन्नेबारे चर्चा गरिएको छ :

(१८९) गरिबको खुन बरै अमिरको पानी भा'छ  
जसले जति हात माऱ्यो उति ठूलो दानी भा'छ  
मान्छे मान्छे एउटै हुन् भन्नलाई भने पनि  
कोही रुने कोही हाँस्ने थरिथरि बानी भा'छ (राना, २०५६, पृ. १५) ।

माथि दिइएका सेरहरूमा गजलकार बूँद रानाले समाजमा रहेको वर्गीय असमानतालाई चित्रण गरेका छन् । गरिबहरूको रगत अमिरका लागि पानीसरह हुनु तथा जसले जति शोषण गर्न सक्थ्यो त्यति दानी देखिनु वर्गीय शोषणकै अभिव्यक्ति हो भन्ने उनको भनाइ छ । यहाँ मान्छे मान्छे बराबर हुन् भनिए तापनि वर्गीय असमानताका कारणले समाजमा कोही मानिस हाँसिरहेको र कोही भने रोइरहेको स्थिति चित्रण भएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले समाजको वर्गीय चेतनालाई सुन्दर रूपमा अभिव्यक्त गरेका छन् ।

(१९०) नौलो सूर्यको रातो किरणले ब्यूँभेको छु म  
गर्दिनँ यस्तो काम कुनै जसमा आफ्नो वर्गहित छैन (शर्मा तुफान, २०४२,  
पृ. २२) ।

गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को माथिको सेरमा नौलो सूर्यको रातो किरणले आफू ब्यूँभेको बताइएको छ । यहाँ सूर्यको रातो किरण क्रान्ति र चेतनाको प्रतीक हो । साथै गजलकारले आफ्नो वर्गको हितभन्दा बाहिर गएर कुनै काम नगर्ने उद्घोष गरेका छन् । यसरी आफ्नो वर्गको हितमा मात्र काम गर्न चाहनु वर्गीय चेतनाकै अभिव्यक्ति हो ।

प्रस्तुत सेरमा गजलकारले आफू सचेत भइसकेका कारण वर्गहित विपरीत कुनै काम नगर्ने प्रतिबद्धता प्रकट गरेका छन् ।

(१९१) धनीगरिब बिचमा पर्खाल देख्छु उच्च

साना दबाबमा छन् संसार ठूलाहरूकै छ (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. ७१) ।

गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को माथिको सेरमा वर्गचेतनाको स्पष्ट अभिव्यक्ति देखिएको छ । यहाँ धनीगरिबको बिचमा उच्च पर्खाल हुनु तथा साना सधैं दबाबमा बाँच्नु र संसार ठूलाकै हातमा हुनु वर्गीय असमानताकै परिणति हुन् । यसरी यहाँ पनि समाजमा विद्यमान वर्गीय विभेदको चित्रण गरिएको छ ।

(१९२) बाँडिएका थिए मानिसहरू पनि ठ्याक्क दुई भागमा

एउटालाई भोक र गरिबी, अर्कोलाई सुख र ऐस थियो (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ३३) ।

गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को माथिको सेरमा पनि समाजमा विद्यमान वर्गीय असमानताकै चित्रण गरिएको छ । आर्थिक रूपमा मानिस समाजमा धनी वा गरिब गरी दुई वर्गमै विभक्त छन् । धनीलाई सुख र ऐसआरामको जिन्दगी छ भने गरिबलाई भोक र गरिबी भागमा परेको छ । कसैले सुखसयलमा बाँच्न पाउनु तथा कसैले भोक र गरिबीमै जीवन व्यतीत गर्नु समाजमा रहेको वर्गीय विभेदको तस्बिर हो । प्रस्तुत सेरमा गजलकारले यही वर्गचेतनाको अभिव्यक्तिलाई प्रकट गरेका छन् ।

(१९३) महल बन्दैछ घर कसैको

कसैको चाँहि उठिबास भो (प्राञ्जल, २०५२, पृ. ३३) ।

गजलकार रवि प्राञ्जलको माथिको सेरमा पनि वर्गचेतनाको अभिव्यक्ति प्रस्तुत भएको छ । वर्गीय समाजमा धनी भन् भन् धनी बन्दै जानु तथा गरिब भन् भन् गरिब हुँदै जानु सामान्य प्रक्रिया हो । समाजमा घरमा बस्नेहरू विस्तारै महलवासी बन्दै गएका छन् तर भुपडीमा बस्नेहरूको दिनदिनै उठिबास पनि लाग्दैछ । यस्तो सामाजिक विभेदका कारण धेरै गरिब घरबासविहीन हुने क्रम पनि चलिरहेकै छ । गजलकारले प्रस्तुत सेरमा समाजको यही वर्गीय अवस्थालाई चित्रण गरेका छन् ।

आज समाजमा जुन प्रगति र उन्नति देखिएको छ, त्यो सबै मानिसहरूको श्रम र पसिनाकै परिणाम हो । समाजका गरिब किसान र मजदुरहरूको रातदिनको श्रम र पसिनाबाटै यी सबै उन्नतिहरू सम्भव भएका हुन् तर पनि आज समाजमा उनीहरूको अवस्था निकै दयनीय र अपमानित रहेको छ । उनीहरूले अझै आफ्नो श्रमको उचित मूल्य पाएका छैनन् । उनीहरूको योगदानको कदर अझै हुन सकेको छैन । यो आजको समाजव्यवस्था, चिन्तनप्रणाली र सामाजिक व्यवहारकै समस्या हो । यो पनि समाजमा विद्यमान वर्गीय असमानताकै परिणति हो । उत्तरवर्ती चरणका केही गजलकारहरूले यसप्रति पनि आफ्नो गम्भीर सरोकार व्यक्त गरेका छन् ।

(१९४) यी सुन्दर भव्य महल बनाउने को होला ?

मुरीका मुरी अन्न उब्जाउने को होला ?

आफ्नै रगत पसिना निरन्तर बगाई

यो धर्तीलाई सधैं सजाउने को होला ? (रावल, २०४६, पृ. ३३) ।

गजलकार ललिजन रावलको माथि दिइएका सेरहरूमा सुन्दर महलहरू बनाउने, मुरीका मुरी अन्न उब्जाउ गर्ने र आफ्नै रगतपसिना बगाएर यो धर्तीलाई सजाउने को होला भनेर प्रश्न गरिएको छ । साथै यहाँ ती सबै काम मेहनती गरिब किसान, मजदुर र श्रमिकहरूले गरेको उल्लेख गरिएको छ । यहाँ आफ्ना अमूल्य पसिना बगाएर सुन्दर भवन बनाउने तथा मुरीका मुरी अन्न उब्जाउने गरिब किसान र मजदुरहरूप्रति सबैको आदर हुनुपर्ने विचार अभिव्यक्त भएको छ । यहाँ पनि गजलकारले समाजको वर्गीय असमानतालाई प्रस्तुत गरेका छन् । यसबाट गजलकारको वर्गचेतना प्रकट भएको छ ।

(१९५) चाकडी र चाप्लुसीमा अडेको छ जमाना यो

ककसलाई गर्दै हिड्ँ जदौ, नमस्कार यहाँ (गौतम, २०६०, पृ. २७) ।

गजलकार पदम गौतमको माथिको सेरमा आजको जमाना नै चाकडीमा अडेको विश्लेषण गरिएको छ । गजलकारले चाकरी र चाप्लुसीले आजको जमाना चलेको आफूलाई थाहा हुँदाहुँदै पनि आफ्नो काम बनाउनका लागि कसकसलाई चाकरी गर्नुपर्ने हो भन्ने जानकारी नभएको स्वीकार गरेका छन् । यस सेरमा गजलकारको यही दुविधाग्रस्त मनस्थितिलाई प्रस्तुत गरिएको छ ।

चाकरीप्रथाले पनि आज समाज निकै आक्रान्त बनेको छ । चाकरीका अनेक रूपहरू छन् । यसबाट देशको राजनीतिक प्रणाली, प्रशासन संयन्त्र र प्राज्ञिक क्षेत्र सबै आक्रान्त बन्न पुगेका छन् । चाकरी कुनै काम गराउनका लागि तल्लो वर्गले माथिल्लो वर्गलाई गर्दछ । यसैले यो पनि वर्गचेतनाको अभिव्यक्ति हो ।

माथिका उदाहरणमध्ये उदाहरण नं. १८९ मा गरिबको खुन अमिरको पानी भएको तथा उदाहरण नं. १९० मा नौलो सूर्यको रातो किरणले ब्यूँभेको उल्लेख छ । यहाँ वर्गचेतनालाई कलात्मक रूपले अभिव्यक्त गरिएको छ तर बाँकी अन्य उदाहरणमा कलाल्मक अभिव्यक्तिको अवस्था कमजोर देखिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न प्रकारले वर्गचेतनाको अभिव्यक्ति भएको देखिन्छ ।

## २.२० महिलामुक्तिको प्रसङ्ग

महिलाहरू समाजका अभिन्न अङ्ग हुन् । उनीहरूलाई समाजमा आधा आकाश, जीवनदायिनी, सृष्टिकर्ता, माता आदि विभिन्न उपमाहरूले सम्बोधन गरिएको भए पनि उनीहरूमाथि अनेकौँ प्रकृतिका शोषण र अन्याय भने अद्यावधि चलिरहेकै छन् । समाजमा

इतिहासदेखि वर्तमानसम्म अनेक थरिका महिलामुक्ति र आन्दोलनका आवाजहरू पनि उठिरहेका छन् । नेपाली गजलकारहरूले पनि महिलामुक्तिका स्वरहरू मुखरित गरेका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यो एउटा विषयवस्तुका रूपमा देखिएको छ । यस प्रवृत्तिमा गजल लेखेहरूमा रासा, अशोक बोहरा 'असीम पीडा', उदय जीएम, नवीन विभास, दिव्य सागर साउद, रोशनकुमार राजभण्डारी, अमर त्यागी, शशि मरासिनी, मनु ब्राजाकी आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा महिलामुक्तिको विषय के कसरी अभिव्यक्त भएको छ भन्नेबारेमा चर्चा गरिएको छ :

(१९६) छातीमा आगो थुपार बारुद पोल्ताभरि

उठ तिमी पनि बस्छ्यौ बनेर दासी किन (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. ३६) ।

माथिको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले नारीहरू छातीमा आगो र पोल्तामा बारुद लिएर अन्यायका विरुद्धमा उठ्नुपर्ने विचार व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले समाजमा नारीहरू दासी बनेर बस्न नहुने धारणा प्रस्तुत गरेका छन् । छातीमा आगो थुपार्नु भनेको विद्रोहको भाव सँगाल्नु हो भने पोल्तामा बारुद बोक्नु भनेको क्रान्तिप्रति समर्पित हुनु हो । साथै दासी नहुनु भनेको मुक्तिका लागि अग्रसर हुनु हो । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले नारीमुक्तिको आवाजलाई बुलन्द गरेका छन् ।

(१९७) सीता तिमी लक्ष्मणरेखा नाघी हेर न

राम-रावण युद्ध हेर्न जागी हेर न

भट्टी थापी सजिलो छ मर्न खोज्नु त

बाँच्न भनी हक आफ्नो मागी हेर न (ब्राजाकी, २०५१, पृ. ३९) ।

माथि दिइएका सेरहरूमा पनि गजलकार मनु ब्राजाकीले अब समाजमा सीताहरूले लक्ष्मणरेखा नाघेर अगाडि आउनु पर्ने धारणा व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले राम-रावणको युद्ध हेर्न जागनुपर्ने भन्दै आफ्नो हक माग्नुका लागि नारीहरू आफै तयार हुनुपर्ने विचार राखेका छन् । उनले भट्टीमा अस्मिता बेचेर बाँच्नु मर्नुसरह भएको उल्लेख गर्दै सबै नारीले आफ्नो इज्जतका लागि हक माग्नुपर्ने बताएका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले नारीमुक्तिको सन्दर्भलाई आफ्नो प्रमुख कथ्य बनाएका छन् ।

(१९८) दिनरात नसामै डुबेर पनि कोही प्यासी भएको देखें

प्रेयसीको स्थानमा पनि कोही दासी भएको देखें (त्यागी, २०५७, पृ. ५०) ।

गजलकार अमर त्यागीको माथिको सेरमा पनि महिलामुक्तिको सन्दर्भ प्रस्तुत भएको छ । यहाँ दिनरात नसामा डुबेर कोही प्यासी हुनु तथा प्रेयसीका नाममा पनि दासी भएर बाँच्नु आफैमा दुखद् स्थिति हो । प्रेममा एकआपसी विश्वास, आत्मीयता र समर्पण हुन्छ तर समाजमा कोही प्रेयसी भएर पनि दासी हुन विवश छ । त्यसैले प्रेमका नाममा दासी हुनु

विडम्बना हो । यस्तो स्थितिबाट स्वतन्त्र हुनसक्नु हरेक महिलाका लागि अनिवार्य आवश्यकता हो । गजलकारले प्रस्तुत सेरमा यसै तथ्यलाई उजागर गरिदिएका छन् ।

नेपाली समाजमा आज चेलीबेटी बेचबिखन एउटा गम्भीर समस्याका रूपमा देखापरेको छ । कुनै समय भारतका विभिन्न सहरहरूका लागि मात्र चेलीहरू बेचिदै आएकोमा आज त्यसको भूगोल विस्तार भएको छ । आज भारतबाहिर अरबका विभिन्न देश तथा युरोपमा पनि नेपाली चेलीहरू विभिन्न नाममा बेचिन थालेका छन् । नेपाली समाजको यो विकराल समस्याप्रति उत्तरवर्ती चरणका केही गजलकारहरूले चासो व्यक्त गरेका छन् ।

(१९९) सीता-साबित्री सबै बिदेसिए

आफ्नो देशमा काम कहाँ छ ? (पौडेल, २०५९, पृ. १६) ।

माथिको सेरमा गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलले आफ्नो देशभित्र कुनै काम नभएपछि सीता र साबित्रीहरू बिदेश लागेको बताएका छन् । यहाँ चेलीहरू पेट पाल्नकै लागि बिदेश लाग्नु भनेको नेपाली समाजको दुखद् स्थितिको दृष्टान्त हो । यसरी नेपाली चेलीहरूको बिदेश पलायन हुनु नेपाली समाजको गम्भीर समस्या पनि हो । यसमा सीता र साबित्री बिदेसिएको भन्नु नेपाली चेलीहरूको बेचबिखन हुनु हो । गजलकारले प्रस्तुत सेरमा नेपाली समाजको यही गम्भीर समस्यालाई चित्रण गरेका छन् ।

(२००) आत्मदाह गर्छन् सबै तिम्रो बैँसको आगोमा

जसले बजाउँदा पनि बज्ने ताली तिम्री

तिम्रो अभावमा अचेल देशै अबरुद्ध हुन्छ

हाम्रो समाजको रात्रि जीवनको लाली तिम्री (क्षेत्री, २०६०, पृ. ४४) ।

गजलकार कृसु क्षेत्रीको माथिका सेरमा समाजमा नारीको भूमिका केवल भौतिक सुखका साधनका लागि मात्र भएको देखाइएको छ । नारीको बैँस प्राप्तिका लागि आत्मदाह हुनु, जसले बजाए पनि बज्ने तालीसमान बन्नु साथै रात्रि जीवनको लाली भएर बाँच्नु सबै नारीलाई साधन मान्ने मानसिकताका अभिव्यक्ति हुन् । प्रस्तुत सेरमा समाजले नारीहरूको अस्मितालाई अझै बजारमा बिक्री गरिने सामानसरह मानेको चित्रण गरिएको छ । यसरी यहाँ सेरमा महिलामुक्तिका बाटामा अनेक थरिका व्यवधानहरू रहेको औँल्याइएको छ ।

माथिको उदाहरण नं. १९६ मा महिलालाई आफ्नो मुक्तिका लागि छातीमा आगो थुपार्न र पाल्टामा बारुद बोक्न भनिएको छ भने उदाहरण नं. १९७ मा सीतालाई लक्ष्मण रेखा नाघी हेर्न आग्रह गरिएको छ । यसैगरी उदाहरण नं. २०० मा सबैले युवतीको बैँसको आगोमा आत्मदाह गर्ने भएकाले उनलाई रात्रि जीवनको लालीको उपमा दिइएको छ । यहाँ महिलाको अस्मितामाथिको खेलवाड र त्यसबाट मुक्तिका लागि उनीहरू आफैँ अग्रसर हुनुपर्ने विचार कलात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । बाँकी अन्य उदाहरणमा कला पक्ष कमजोर रहेको पाइन्छ ।

## २.२१ अतीतप्रतिको मोह

अतीत भनेको आफूले व्यतीत गरेको समय हो । त्यसैले कतिपय मानिसहरूमा आफ्नो अतीतप्रतिको अति मोह पनि हुन्छ । उत्तरवर्ती चरणका केही गजलहरूमा अतीतप्रतिको मोह पनि विषयवस्तुका रूपमा प्रस्तुत भएको छ । यस प्रवृत्तिमा गजल लेख्नेहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, राजेश्वर रेग्मी, राममान तृषित, उत्सव खरेल, गोविन्द नेपाल, प्रोल्लास सिन्धुलीय, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ललिजन रावल, बिष्णुबहादुर सिंह, खगेन्द्रप्रसाद बस्याल, मनु ब्राजाकी आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा अतीतप्रतिको मोह कसरी प्रकट भएको छ, भन्नेबारे चर्चा गरिएको छ :

(२०१) यौवनका दिन फर्कदैनन् अब

गए नदीभैँ बगेरै, सम्भना छ (गिरी, २०५४, पृ. २७) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार दिव्य गिरीको आफ्नै इतिहासप्रतिको मोह व्यक्त भएको छ । मानिसको बितेको जीवन फर्केर त आउँदैन तर पनि मानिस अतीतमुखी पनि हुन छाडेको छैन । प्रस्तुत सेरमा आफ्नो यौवन अतीत बनेर गइसकेको हुनाले अब फेरि फर्कन नसक्ने स्वीकारोक्ति छ । साथै अतीत आफ्नो सम्भनामा रहिरहेको उनको अनुभूतिबाट अतीतप्रतिको मोह भने पूर्णतः हट्न सकेको देखिदैन । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले अतीतप्रतिको आफ्नो मोह व्यक्त गरेका छन् ।

(२०२) कति मिठो हुन्छ निष्पाप बालकहरूको मुस्कान

अन्धकारमा भिल्मिलाउने दीपको आलोकजस्तो (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. २९) ।

गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को माथि दिइएको सेरमा पनि बाल्यकाललाई अँध्यारोमा भिल्मिल्याउने बत्तीको उज्यालोसँग तुलना गरिएको छ । यहाँ बालकहरूको मुस्कान पवित्र हुने बताइएको छ । यहाँ गजलकारले त्यसप्रतिको आफ्नो अनुराग अभैँ रहेका विचार प्रकट गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारको अतीतप्रतिको मोह व्यक्त भएको छ ।

(२०३) रमाइलो थियो त्यो गाउँ त्यो परिवेश पनि आह !

कहाँ हराए ती खोलानाला ? ती ढुङ्गे धारा कहाँ गए !! (पौडेल, २०४९, पृ. ३६) ।

माथिको सेरमा गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलमा अतीतप्रतिको मोह देखिएको छ । उनले यहाँ गाउँमै छँदा त्यहाँको परिवेश रमाइलो लागेको उल्लेख गर्दै आज गाउँका ती खोलानाला र ढुङ्गे धारा आफूसँग नभएकोमा रिक्तता महसुस गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारको अतीतप्रतिको मोह अभिव्यक्त भएको छ ।

(२०४) बितेका दिनहरूको छाया मेटिएन

कस्तो हुन्छ कुन्नी खैँ खुसी भेटिएन (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. ५९) ।

माथिको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले बितेका दिनहरूको छाया नमेटिएको उल्लेख गरेका छन् । बितेका दिनहरूको छाया नमेटिनु भनेको स्मृतिमा त्यसप्रतिको मोह बाँकी रहनु हो । साथै उनले त्यसैका कारण खुसी भेट्न नसकेको बताएका छन् । यसबाट उनलाई अतीतको छायाका कारण वर्तमानमा समेत दुःखी हुनु परेका अनुभूति छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकार अतीतप्रतिको मोहबाट मुक्त हुन नसकेको देखिन्छ ।

उदाहरण नं. २०१ म यौवनका दिन नदीभैँ बगेर भएकाले अब नफर्किने सन्दर्भ प्रस्तुत भएको छ उदाहरण नं २०२ मा बालकको मुस्कानलाई बत्तीको उज्यालोसँग तुलना गरिएको छ । यसैगरी उदाहरण नं. २०३ मा कुनै बेला गाउँ रमाइलो रहेको तर आज भने गाउँका खोलानाला र ढुङ्गे धारा हराउँदै गएको सन्दर्भ प्रस्तुत भएको छ । यहाँ गजलकारले विषयवस्तुलाई सुन्दर शैलीमा अभिव्यक्त गरेका छन् ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलकारले अतीतप्रतिको मोहलाई पनि आफ्ना गजलमा अभिव्यक्त गरेका छन् ।

## २.२२ निष्कर्ष

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका विभिन्न विषयवस्तुगत प्रवृत्तिहरू रहेका छन् । यस चरणको नेपाली गजलमा पाइने एउटा महत्त्वपूर्ण विषयवस्तुगत प्रवृत्ति मानवीय मूल्य विघटनको चित्रण तथा मानवीय गरिमाको पक्षपोषण हो । आज नेपाली समाजमा मानवीय मूल्यको तीव्र विघटन भइरहेको छ । समाजका नैतिक आदर्श, मानवता, समवेदना, आस्था, विश्वास, सद्भाव, आपसी भाइचाराको सम्बन्धजस्ता मानवीय मूल्यहरू स्वखलित भइरहेका छन् । मानिसहरू अवसर, पद र सुखभोगका लागि वस्तुजस्तै खरिदबिक्री भइरहेका छन् भने कतिपय मानिस द्वैध चरित्र र आडम्बर बोकेर बाँचिरहेका छन् । समाजमा अनैतिकता व्यापक रूपमा बढेको छ भने छिमेकीपनको आदर्श पनि समाप्त हुन थालेको छ । आज मानिसमा इमान्दारिताका साथै मानवीय समवेदना पनि ह्रास हुँदै गएको छ । उत्तरवर्ती चरणका विभिन्न गजलकारहरूले समाजको यस्तो चिन्ताजनक अवस्थाप्रति गम्भीर चासो र चिन्ता प्रकट गरेका छन् । साथसाथै कतिपय गजलकारहरूले समाजमा मानवीय गरिमा र स्वाभिमानको महत्त्वलाई प्राथमिकता दिएर पनि गजल लेखेका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा समाजका विभिन्न विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण गरेर पनि धेरै गजलहरू लेखिएका छन् । खास गरी नेपाली राजनीतिक क्षेत्रका विकृतिहरूलाई आजका गजलहरूले प्रमुख स्थान दिएका छन् । आज राजनीति हिंसा, अराजकता र गुन्डागर्दी गर्ने थलो बन्न पुगेको छ । व्यवस्था परिवर्तनले जनतामा नयाँ आशा र विश्वास जगाउनु पर्नेमा निराशा र आक्रोश जन्माएको छ । नेताहरूमा पदलोलुपता र कुर्सीमोह व्यापक देखिएको छ । यस चरणका धेरै गजलकारहरूले आफ्ना रचनामा राजनीतिक क्षेत्रका यिनै विसङ्गतिहरूलाई चित्रण गरेका छन् । आजको सामाजिक-

सांस्कृतिक क्षेत्र पनि विकृति र विड्गतिबाट पृथक देखिँदैन । विभिन्न आयातीत बिदेशी संस्कृतिले देशका मौलिक संस्कृतिहरू अतिक्रमित भएका छन् । समाजमा ठुलाठालुहरूले गरिब चेलीका अस्मिता लुटिरहेका छन् भने समाजमा ढोंगी र आडम्बरीहरूको सङ्ख्या दिनदिनै बढ्दो छ । यसरी यस चरणका नेपाली गजलकारहरूले समाजमा देखिएका यिनै सामाजिक तथा सांस्कृतिक विसङ्गतिहरूलाई चित्रण गरेका छन् । नेपाली गजलहरूमा धार्मिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिको चित्रण पनि भएको छ । आज धर्मका नाममा साम्प्रदायिकता बढेको छ भने त्यसले समाजमा हिंसा र विभेदलाई पनि मलजल गरेको छ । धर्म केवल कर्मकाण्ड र समाजका सीमित टाठाबाठाहरूको स्वार्थ सिद्ध गर्ने साधन बनेको छ । घरबार छोडेर हिँडेका जोगीहरू भोगी र ढोंगी मात्र देखिन थालेका छन् । यस चरणका कतिपय गजलकारहरूले यसप्रति चासो दिएर गजल लेखेका छन् । यसै गरी नेपाली समाजको आर्थिक क्षेत्र पनि विकृति र विसङ्गतिको चौघेराबाट बाहिर छैन । देशको कर्मचारीतन्त्र भ्रष्टाचारमा चुर्लुम्म डुबेको छ । भ्रष्ट र अवसरवादी कर्मचारीहरू जहिले पनि अतिरिक्त लाभ हुने कार्यालयमा सरुवा भइरहेका छन् भने सोभ्रा र इमान्दार कर्मचारीलाई सामान्य जीविकोपार्जन गर्न पनि कठिन देखिएको छ । समाजमा आर्थिक असमानता व्यापक बढेको छ भने बेरोजगारी समस्या पनि दिनानुदिन बढिरहेकै छ । सरकारी गोदाममा खाद्यान्न सञ्चय भएर पनि दुर्गम बस्तीमा अनिकाल परिरहेकै छ । सडक बालकहरूको अवस्था उस्तै अन्धकार छ । गरिबलाई छाक टार्न गहना बेच्नु परेको छ भने धनीमानीलाई उपहार पनि हीराको हार प्राप्त भएको छ । उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूले आफ्ना गजलमा यसको पनि चित्रण गरेका छन् । गीतसङ्गीतको क्षेत्र पनि विकृतिमुक्त छैन । आज नेपाली मौलिक गीत-सङ्गीतमाथि पाश्यात्य सङ्गीतको हस्तक्षेप बढेको छ भने सिर्जनाका क्षेत्रमा पनि चोरीका घटनाहरू बाहिर आइरहेका छन् । यसै गरी इमान्दार र प्रतिभाशाली स्रष्टाहरू ओभरलमा परेका छन् भने नक्कली व्यक्तिहरूले पुरस्कार र सम्मान प्राप्त गरिरहेका गुनासा छन् । उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलकारहरूले यस अवस्थाको पनि चित्रण गरेका छन् ।

आज चलचित्र क्षेत्रमा पनि विकृतिहरू फैलिएका छन् । कलाकारहरूले आफ्नो प्रतिभा र कलाभन्दा अङ्ग प्रदर्शनलाई प्राथमिकता दिन थालेका छन् । देशको शिक्षा क्षेत्रमा समेत धेरै प्रकृतिका विकृतिहरू विद्यमान रहेका छन् । सहरमा च्याउसरि निजी स्कुलहरू खोलिएका छन् भने दूरदराजका गाउँमा गरिबका छोराछोरीहरूले पढ्ने सरकारी स्कुलहरू जीर्ण बन्दै गएका छन् । यातायात क्षेत्रमा अनेक विकृति बढेका छन् । पूर्वाधारको कमी, ड्राइभरको कमजोरी तथा गाडीको अवस्थाका कारण दिनदिनै दुर्घटना बढिरहेका छन् । दुर्गम भेगका यात्रुहरू असुरक्षाको महसुस गर्दा गर्दै यात्रा गर्न बाध्य भएका छन् । कानुनी क्षेत्रमा पनि विकृतिहरू धेरै छन् । आजको न्यायपालिका भ्रष्टाचार र नातावादको केन्द्र बनेको छ भने अदालतको कुर्सीमा अन्धो न्यायाधीश बसेको छ । पैसाको बलमा चल्ने कानुन आज लगामबिनाको घोडाजस्तै अराजक बनेको छ । यसरी समाजमा विद्यमान सबै प्रकारका

विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण गर्नु उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका प्रमुख विषयवस्तुगत प्रवृत्ति बनेको देखिन्छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सहरी सभ्यताप्रति तीव्र असन्तुष्टि प्रकट भएको छ । आजको नेपाली समाज क्रमशः सहरीकरणको प्रक्रियामा अगाडि बढिरहेको छ । सहरीकरणको प्रक्रियासँगै विभिन्न विकृतिहरू पनि देखिन थालेका छन् । सहरले मानिसहरूलाई सुखले बाँच्न र मजाले हाँस्न दिएको छैन भने कतिपयलाई सहर मुर्दाघरजस्तो पनि लाग्ने गरेको छ । यसरी सहरप्रति गजलकारहरूका विभिन्न गुनासा र असन्तुष्टिहरू रहेका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा परिवर्तन र विद्रोहचेतनाका आवाजहरू समेत प्रकट भएका छन् । रातदिन खेतबारीमा काम गर्ने श्रमजीवीहरू भोकभोकै मरेका छन् भने समाजमा जातिप्रथा अझै कायम रहेको छ । समाजमा विविध प्रकारका सामाजिक विभेद, असमानता र शोषणहरू विद्यमान छन् भने प्रतिगमनका चक्रहरू पनि चलिरहेका छन् । यस स्थितिमा उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलकारहरूले आफ्ना गजलमा परिवर्तन र विद्रोहका आवाजहरूलाई मुखरित गरेका छन् । यसै गरी यस चरणको नेपाली गजलमा २०५२ सालपछि देशमा भएको सशस्त्र द्वन्द्व र त्यसले जन्माएको अशान्तिका प्रभावहरूलाई पनि चित्रण गरिएको छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा जीवनसम्बन्धी विभिन्न चिन्तनहरू प्रकट भएका छन् । मूलतः जीवनप्रतिका आशावादी दृष्टिकोण, जीवनप्रतिका निराशावादी दृष्टिकोण र मृत्यु चिन्तन गरी तीन प्रकारका चिन्तनहरूले यस अवधिका गजलमा स्थान पाएका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा एउटा महत्त्वपूर्ण प्रवृत्तिका रूपमा राष्ट्रियताको भावना पनि प्रस्तुत भएको छ । देशमाथि बढिरहेको बैदेशिक हस्तक्षेपप्रति गजलकारहरूले आवाज उठाएका छन् । यस्तै जातिवादको विरोध पनि यस चरणको नेपाली गजलमा देखिएको छ । यस चरणको गजलमा लाहुरे संस्कृतिको पीडा र प्रदेशी बन्नुपर्ने विवशताको चित्रण भएको छ । यस समयको नेपाली गजलमा प्राकृतिक विनाश, धर्तीको चिन्ता र वातावरण प्रदूषणको चित्रण गरिएको छ । साथै प्रेमप्रणयको अभिव्यक्ति पनि एउटा महत्त्वपूर्ण प्रवृत्तिका रूपमा देखिएको छ । यस्तै समयसमयमा हुने गरेका विभिन्न राजनीतिक परिवर्तनप्रति आजका गजलकारहरूमा असन्तुष्टि देखिएको छ । खास गरी परिवर्तनका नाममा हुने गरेका अराजकता, अकर्मण्यता, असुरक्षा र मूल्यहीनताप्रति आजका गजलकारहरूले तीव्र असन्तुष्टि व्यक्त गरेका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सहिदहरूप्रति सम्मान भाव प्रकट भएको छ भने ईश्वरप्रति आस्था र अनास्थाका भावहरू पनि अभिव्यक्त भएका छन् । यस चरणको नेपाली गजलमा विकासप्रति चासो र चिन्ता प्रकट भएको छ भने अवसरवादी बुद्धिजीवीहरूको आलोचनासमेत गरिएको छ । यसै गरी यस चरणका गजलमा समकालीन समयप्रति असन्तुष्टि, वर्गचेतनाको अभिव्यक्ति, महिलामुक्तिका प्रसङ्गजस्ता विषयहरूले पनि स्थान पाएका छन् । कतिपय गजलकारमा अतीतप्रति मोह र इतिहासप्रति असन्तुष्टिजस्ता प्रवृत्तिहरू समेत देखिएका छन् ।

अनुपातका दृष्टिले उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न युगीन विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण गरी लेखिएका गजलहरू सबैभन्दा बढी रहेका छन् । त्यसमा पनि राजनीतिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण गरी लेखिएका गजलहरू धेरै छन् भने त्यसपछि सामाजिक –सांस्कृतिक क्षेत्रमा देखिएका विकृति र विसङ्गतिहरू चित्रण गरी लेखिएका गजलहरू रहेका छन् । त्यसपछि आर्थिक तथा धार्मिक क्षेत्रका विकृतिहरूमाथि लेखिएका गजलहरू छन् भने गीतसङ्गीत, चलचित्र, शिक्षा, यातायात, कानूनजस्ता समाजका अन्य महत्त्वपूर्ण क्षेत्रका विकृतिहरूमाथि लेखिएका गजलहरू रहेका छन् । यसै गरी प्रेमप्रणयको अभिव्यक्तिले पनि उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा राम्रै स्थान लिएको छ भने सहरी सभ्यताप्रतिको असन्तुष्टि, जीवनसम्बन्धी चिन्तन, परिवर्तन र विद्रोहको अभिव्यक्ति, द्वन्द्व र अशान्तिको चित्रण तथा शान्तिको कामना, राष्ट्रियताका भावनाजस्ता विषय समेटिएका गजलहरू समेत आएका छन् । तुलनात्मक रूपमा जातिवादको विरोध, धर्मप्रति आस्था र अनास्था, लाहुरे संस्कृतिको पीडा र प्रदेशी बन्नुपर्ने विवशताको चित्रण, प्राकृतिक विनाश, धर्तीको चिन्ता र वातावरण प्रदूषणको चित्रण, राजनीतिक परिवर्तनप्रति असन्तुष्टि, सहिदहरूप्रति सम्मान, विकासप्रति चासो र चिन्ता, बुद्धिजीवीहरूको आलोचना, वर्गचेतनाको अभिव्यक्ति, समकालीन समयप्रति असन्तुष्टि, महिलामुक्तिका प्रसङ्ग, अतीतप्रति मोहजस्ता विषयहरूमा कम गजलहरू लेखिएका छन् । यसरी कुनै विषयप्रति गजलकारहरूको बढी सरोकार देखिएको छ भने कुनै विषयमा अलि कम चासो रहेको पाइन्छ । समग्रमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजल विषयवस्तु प्रयोगका दृष्टिले अत्यन्त बहुआयामिक र समृद्ध रहेको छ । साथै नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरण पूर्ववर्ती चरणभन्दा विषयवस्तु प्रयोगको विविधताका दृष्टिले धेरै व्यापक रहेको छ । यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजल आजको नेपाली समाज, जीवन र समयसँग प्रत्यक्ष जोडिएर अगाडि बढिरहेको देखिन्छ ।

## उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका संरचनागत प्रवृत्ति

### ३.१ परिचय

गजलको संरचनामा काव्यका अन्य विधाहरूमा रहने संरचक घटकहरूबाहेक केही मौलिक संरचनागत पक्षहरू पनि रहेका हुन्छन् । मतला, मकता, रदिफ, काफिया, सेरजस्ता पक्षहरू गजलको संरचनामा आउने मौलिक पक्षहरू हुन् । मतला गजलको अनिवार्य एकाई हो । नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणमा मूलतः मतलाहरूको संरचना दुई प्रकारले निर्माण भएको देखिन्छ । काफिया र रदिफ दुवै प्रयोग भएको मतला तथा काफिया मात्र प्रयोग भएको मतला गरी यसका दुई प्रकार रहेका छन् । यसै गरी काफिया पनि गजलको अनिवार्य पक्ष हो । यस चरणका गजलमा सजा मुतबाजी काफिया र सजा मुर्तरफ काफिया गरी दुवै प्रकारका काफियाहरू प्रयोग भएका छन् । सजा मुतबाजी काफियामा काफियाका लागि प्रयोग भएका सबै शब्दहरू समान अक्षरका हुन्छन् भने सजा मुर्तरफ काफियामा फरक फरक अक्षरका शब्दलाई काफिया बनाइएको हुन्छ । रदिफ पनि गजलको संरचनामा आउने महत्त्वपूर्ण पक्ष हो । रदिफ गजलको अनिवार्य पक्ष नभए तापनि गजललाई गेयात्मक र स्मरणीय बनाउने क्रममा यसको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको हुन्छ । यस चरणमा छोटो, मझौला र लामो गरी तीनै प्रकारका रदिफहरू प्रयोग गरिएका छन् । त्यस्तै मकता गजलको अनिवार्य पक्ष नभए पनि यसले गजलको सौन्दर्य बढाउनमा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्दछ । यस चरणका गजलमा मकताको निर्माण गर्दा विशिष्ट अर्थ दिने तखल्लुस र सामान्य अर्थ दिने तखल्लुस दुवैको प्रयोग गरिएको छ । साथै गजलको संरचनामा लयको पनि उत्तिकै भूमिका रहन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मूलतः आक्षरिक लय तथा अंशतः शास्त्रीय बहरको समेत प्रयोग गरिएको छ । यसरी यी सबै पक्षहरूको संयोजनमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलको संरचना निर्माण हुन पुगेको छ । यस अध्यायमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रयोग भएका यी विभिन्न संरचनात्मक पक्षहरूबारे उदाहरणसहित विश्लेषण गरिएको छ ।

### ३.२ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मतला प्रयोग

गजल विभिन्न सेरहरूको समूहबाट निर्मित विशिष्ट काव्यिक सिर्जना हो । गजलमा प्रयोग भएका सेरहरूमध्ये मतला सबै सेरहरूको आधार हो । गजलमा प्रयुक्त मतलाकै आधारमा अन्य सेरहरूको निर्माण गरिएको हुन्छ । मूलतः गजलको पहिलो सेरका रूपमा आउने मतलाले अन्य सेरहरूमा के कस्तो लयविधान हुने तथा के कस्ता काफिया र रदिफहरू प्रयोग हुने भन्ने कुराको निर्धारण गर्दछ । रदिफ र काफिया प्रयोगका आधारमा मतलाका दुई प्रकार रहेका छन् ।

काफिया गजलको संरचनामा आउने अनिवार्य पक्ष हो । यो अरबी भाषाबाट बनेको शब्द हो (मद्दाह, सन् १९९२, पृ. १७७) । यो अरबी भाषाको कुफु धातुबाट उत्पत्ति भएको मानिन्छ । यसको शाब्दिक अर्थ कतै जानका लागि तयारी अवस्थामा रहनु भन्ने हो (केशरी, सन् २०१६, पृ. ६९) तर गजलका सन्दर्भमा भने यसको अर्थ हुन्छ – त्यो अक्षर वा अक्षर समूह, जसले बारम्बार सेरमा आएर सबै सेरलाई गजलको सूत्रमा बाँध्ने गर्दछ (नरेश, सन् २००४, पृ. २३) । काफियाको बहुवचन कवाफी हो (नदीम, सन् १९९९, पृ. १०) । इरानीहरूले रदिफको आविष्कार गर्नुपूर्व नै काफियाको स्थान सेरमा बनाइसकेका थिए (गुप्ता, सन् २००९, पृ. ८) । हिन्दीमा काफियालाई तुकान्त भनिन्छ (रुबाब, सन् २००८, पृ. ६) । सामान्यतया गजलको मतलाका दुवै मिसरा तथा अन्य सबै सेरको दोस्रो पङ्क्ति वा मिसरा हमकाफिया वा अनुप्रासान्त हुनैपर्छ । गजलमा काफियाको उपस्थिति अनिवार्य मानिन्छ । यदि मिसरामा रदिफ प्रयोग गरिएको छ भने रदिफभन्दा पूर्ववर्ती तुकान्त शब्द नै काफिया हो । रदिफ प्रयोग नभएका अवस्थामा भने काफिया मतलाका दुवै मिसराका अन्त्यमा तथा त्यसपछि रहेका सबै सेरका दोस्रो मिसराका अन्त्यमा आएको हुन्छ । यसरी काफिया सेरमा रदिफ प्रयोग गरिएको छ भने त्यसभन्दा पूर्व आउने शब्द हो, जसको एक वा एकाधिक अक्षर स्थायी हुन्छ, साथै त्यसअघिको अक्षर परिवर्तन भइरहन्छ (नरेश, सन् २००४, पृ. २३) । यसले गजलमा लयको सिर्जना गर्नुका साथै गजललाई विशिष्ट संरचनासमेत प्रदान गर्दछ । काफियाको अभावमा सेरहरूलाई एउटै गजलको मालामा उन्न असम्भव हुन्छ ।

सर्वप्रथम गजलको मतलामा नै काफियाको प्रयोग हुन्छ । यसको प्रयोग अक्षर वा शब्दद्वारा गरिन्छ । यसकारण ती अक्षर वा शब्द काफिया हुन्छन्, जो समान्तक अक्षरका साथमा परिवर्तन भई भई सेरमा दोहोरिएर आउँछन् । यसरी शास्त्रीय परिभाषाअनुसार काफिया भनेको त्यो अक्षर वा अक्षर समूह हो, जो बारम्बार बिनापरिवर्तन रदिफपूर्व सेरमा आएको हुन्छ (नरेश, सन् २००४, पृ. २४) । रदिफ प्रयोग नभएको गजलमा भने यो मतलाका दुवै मिसराका अन्तिममा तथा त्यसपछि आउने सबै सेरका अन्तिम मिसरामा पुनरावृत्त भएर आएको हुन्छ ।

### ३.२.१ काफिया र रदिफ दुवै प्रयोग भएको मतला

उत्तरवर्ती चरणका अधिकांश गजलमा काफिया र रदिफ दुवैको प्रयोग गरिएका मतला रहेका छन् । यहाँ केही मतलाहरूलाई उदाहरणका रूपमा उल्लेख गरी यस चरणका नेपाली गजलमा के कसरी काफिया र रदिफ प्रयोग भएका छन् भनेर पुष्टि गर्ने काम भएको छ ।

(१) छायासित डराउने दिन आयो कस्तो

बहुलाभैँ कराउने दिन आयो कस्तो (रासा, २०५८, पृ. ५९) ।

माथि उदाहरणमा दिइएको गजलकार रासाको सेर गजलको मतला हो । यसको पहिलो मिसरामा रहेको 'डराउने' शब्द तथा दोस्रो मिसरामा रहेको 'कराउने' शब्द दुवै काफियाका रूपमा आएका छन् । साथै मतलाका दुवै मिसरामा 'दिन आयो कस्तो' भन्ने पदावली रदिफका रूपमा आएको छ । यसरी प्रस्तुत मतलामा काफिया र रदिफ दुवैको प्रयोग गरिएको छ ।

(२) घृणा कसैले गरेर के भो ?

आँखा कसैले तरेर के भो ? (प्राञ्जल, २०५२, पृ. १७) ।

माथिको उदाहरणमा आएको गजलकार रवि प्राञ्जलको गजलको मतलाको पहिलो सेरमा प्रयुक्त 'गरेर' शब्द तथा दोस्रो मिसरामा प्रयुक्त 'तरेर' शब्द काफिया हुन् । यहाँ दुवै मिसरामा आएका 'के' र 'भो' शब्द रदिफका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यसरी यो पनि काफिया र रदिफ दुवै प्रयोग भएको मतला हो ।

(३) विरहमा साथ दिने आफन्तको गाउँ छैन

मनको भारी बिसाउने कहीं कतै ठाँउ छैन (ओली, २०५४, पृ. ४७) ।

माथिको उदाहरणमा आएको गजलकार खड्गसेन ओलीको गजलको मतलाको पहिलो मिसरामा प्रयुक्त 'गाउँ' र दोस्रो मिसरामा प्रयुक्त 'ठाँउ' शब्द काफियाका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यहाँ दुवै मिसरामा 'छैन' भन्ने शब्द रदिफका रूपमा आएको देखिन्छ । यसरी यो मतलामा पनि काफिया र रदिफ दुवै प्रयोग गरिएका छन् ।

(४) प्युँदै नप्युँने मान्छे पिएँ अलिकति

उनको वचन राख्न लिएँ अलिकति (राना, २०५६, पृ. ४७) ।

माथिको उदाहरणमा आएको गजलकार बूँद रानाको गजलको मतलाको पहिलो मिसरामा प्रयुक्त 'पिएँ' र दोस्रो मिसरामा प्रयुक्त 'लिएँ' शब्द दुवै काफियाका रूपमा प्रयोग भएका छन् । साथै मतलाका दुवै मिसरामा 'अलिकति' शब्द रदिफका रूपमा आएको छ । यसरी यो पनि काफिया र रदिफ दुवै प्रयोग भएको मतलाको उदाहरण हो ।

(५) निकै दिनहरू बिते घामको खोजीमा

बेफुर्सदी छ जीवन आरामको खोजीमा (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. ५१) ।

माथिको उदाहरणमा आएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने परिश्रमीको गजलको मतलाको पहिलो मिसरामा प्रयुक्त 'घामको' र दोस्रो मिसरामा प्रयुक्त 'आरामको' शब्द काफियाका रूपमा प्रयोग भएका छन् । साथै दुवै मिसरामा आएको 'खोजीमा' शब्द रदिफका रूपमा आएको छ । यसरी यो पनि काफिया र रदिफ दुवै प्रयोग गरिएको मतलाको उदाहरण हो ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलमा काफिया र रदिफ दुवै प्रयोग गरिएका मतलाहरू प्रयोग भएका छन् ।

### ३.२.२ काफिया मात्र प्रयोग भएको मतला

गजलमा रदिफ अनिवार्य नभई ऐच्छिक भएकाले मतलाका मिसराहरूमा रदिफको प्रयोग नगरी काफिया मात्र पनि प्रयोग गर्न सकिन्छ । नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरणका कतिपय मतलामा काफियाको मात्र प्रयोग भएको देखिन्छ । तर यस प्रकारका गजलहरू रदिफ र काफिया दुवै प्रयोग भएका गजलका तुलनामा निकै कम रहेका छन् । धर्मोगत शर्मा 'तुफान', अमर त्यागी, गोपाल पौडेल, शम्भुकुमार मिलन, रामगोपाल आशुतोष, गोबर्द्धन पूजा, गोविन्द नेपाल, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, कृसु क्षेत्री, बूँद राना, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', वियोगी बुढाथोकी, राजेश्वर रेग्मी, प्रोल्लास सिन्धुलीय, चड्की श्रेष्ठ, पदम गौतम, राममान तृषित, विजय सुब्बा, दिव्य गिरी, कुमार शिशिर, यज्ञविक्रम शाही, उत्सव खरेल, गोविन्दराज विनोदी, जनकराज पौड्याल, काशिराम विरस, मनु ब्राजाकी, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', महानन्द ढकाल, प्रकाश गिरी 'निश्चल', दीर्घराज अनुराग, रासा, सुदीप गौतम, नेत्र एटम, रोशनकुमार राजभण्डारी, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', ललिजन रावल, रवि प्राञ्जल, शशि मरासिनी, डी.बी. टुहुरो, ओम पङ्की, इन्द्र यात्री, मधु साशु, उदय जीएम, नवीन विभास, नारायण नेपाल, दिव्य सागर साउद, अशोक बोहरा 'असीम पीडा' र ऋचा लुइटेलका गजलमा यो प्रवृत्ति रहेको छ ।

यहाँ केही उदाहरण दिएर उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा काफिया मात्र प्रयोग गरेर पनि मतला निर्माण गरिएको कुरालाई पुष्टि गर्ने काम भएको छ :

(६) चारैतिर खोला कहिले चारैतिर बगर

चारैतिर अँध्यारो छ गाउँ होस् वा सहर (तृषित, २०५४, पृ. ११८) ।

माथि दिइएको गजलकार राममान तृषितको गजलको मतलामा काफियाको मात्र प्रयोग गरिएको छ भने रदिफको प्रयोग भएको छैन । यहा सेरको पहिलो मिसरामा 'बगर' तथा दोस्रो मिसरामा 'सहर' शब्दलाई काफियाका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । यसरी यो काफिया मात्रै प्रयोग गरिएको मतला बन्न पुगेको छ ।

(७) नसोध हाम्रो यात्रा कहाँ रोकिन्छ

नसोध मायाको तौल कहाँ जोखिन्छ (क्षेत्री, २०६०, पृ. १६) ।

माथि दिइएको गजलकार कृसु क्षेत्रीको गजलको मतलामा पनि काफियाको मात्रै प्रयोग भएको पाइन्छ । यसमा रदिफको प्रयोग गरिएको छैन । प्रस्तुत सेरको पहिलो मिसरामा 'रोकिन्छ' तथा दोस्रो मिसरामा 'जोखिन्छ' शब्द काफियाका रूपमा आएका छन् । यसरी यो पनि काफिया मात्र प्रयोग भएको मतलाको उदाहरण बन्न पुगेको छ ।

(८) हाँसो मात्रै हैन रैछ जिन्दगी यो घामपानी

पिल्सिएरै बाँच्नुपर्ने रै'छ यहाँ जानीजानी (पूजा, २०५४, पृ. ३८) ।

माथि दिइएको गजलकार गोबर्द्धन पूजाको गजलको मतलाका रूपमा आएको सेरमा काफियाको मात्र प्रयोग भएको छ भने रदिफको प्रयोग गरिएको छैन । यसको मिसरा-ए – उलामा ‘घामपानी’ तथा मिसरा-ए-सानीमा ‘जानीजानी’ शब्दलाई काफियाका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । यसरी यो मतलामा पनि काफिया मात्र प्रयुक्त छ ।

(९) कति बसन्त फेरिए कति पात भन्थो

न खबर पाएँ, न त चिठी हात पन्थो (गिरी, २०५४, पृ. २६) ।

माथि दिइएको गजलकार दिव्य गिरीको गजलको मतलामा काफियाको मात्र प्रयोग भएको देखिन्छ भने रदिफको प्रयोग गरिएको देखिँदैन । यसमा रहेको मिसरा-ए-उलामा ‘भन्थो’ तथा मिसरा-ए-सानीमा ‘पन्थो’ शब्द काफियाका रूपमा आएका छन् । यसरी यो पनि काफिया मात्र प्रयोग गरिएको मतलाको उदाहरण हो ।

(१०) नौ सय नब्बे जाली रहेछन् प्रत्येक हजारमा

किनबेच हुन थालेछ मानवता अचेल बजारमा (रेग्मी, २०५५, पृ. १४) ।

माथि दिइएको गजलकार राजेश्वर रेग्मीको गजलको मतलाका दुवै मिसरामा काफिया मात्र प्रयोग भएको पाइन्छ तर रदिफको प्रयोग गरिएको छैन । यसको पहिलो मिसरामा ‘हजारमा’ तथा दोस्रो मिसरामा ‘बजारमा’ शब्द काफियाका रूपमा आएका देखिन्छन् । प्रस्तुत मतलामा काफियाको मात्र प्रयोग भएको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा काफिया मात्र प्रयोग गरेर पनि मतलाको निर्माण गरिएको देखिन्छ ।

### ३.३ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा काफिया प्रयोग

काफिया गजलको संरचनामा आउने अनिवार्य पक्ष हो । सर्वप्रथम गजलको मतलामा नै काफियाको प्रयोग गरिएको हुन्छ । यसको प्रयोग अक्षर वा शब्दद्वारा गरिन्छ । यसले नै गजलका सबै सेरहरूलाई एउटै सूत्रमा बाँधेर राखेको हुन्छ । हिन्दी गजलका अध्येता जगन्नाथले आफ्नो पुस्तक *गजल के शिल्पविधान* (सन् १९९७) मा गजलमा सजा मुतबाजी र सजा मुर्तरफ गरी दुई प्रकारका काफिया प्रयोग हुने उल्लेख गरेका छन् ।

यहाँ यसैका आधारमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रयुक्त काफियाको उदाहरणसहित व्याख्या र विश्लेषण गरिएको छ :

#### ३.३.१ सजा मुतबाजी काफिया प्रयोग

एउटै बजन भएको र अन्त्यानुप्रासयुक्त काफियालाई सजा मुतबाजी काफिया भनिन्छ । एउटै बजन भनेको बराबर अक्षर हुनु हो । जाल, साल, पालजस्ता काफियाहरू यसभित्र पर्दछन् । नेपाली गजलमा यस प्रकारका काफियाको प्रयोग धेरै गरिएको छ । ललिजन रावल, धर्मोगत शर्मा ‘तुफान’, खगेन्द्रप्रसाद बस्याल, ज्ञानुवाकर पौडेल, कुमार शिशिर, यज्ञविक्रम शाही, मनु ब्राजाकी, वियोगी बुढाथोकी, रोशनकुमार राजभण्डारी, दिव्य

गिरी, खड्गसेन ओली, गोबर्द्धन पूजा, गोविन्द नेपाल, राजेश्वर रेग्मी, काशिराम विरस, विजय सुब्बा, नारद निठुरी, बिष्णुबहादुर सिंह, रवि प्राञ्जल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, राममान तृषित, दिव्य सागर साउद, बूँद राना, दिव्य गिरी, गोविन्दराज विनोदी, उत्सव खरेल, अमर त्यागी, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', मधु साश्रु, शम्भुकुमार मिलन, प्रोल्लास सिन्धुलीय, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', महानन्द ढकाल, प्रकाश गिरी 'निश्चल', रासा, रामबहादुर पहाडी, अशोक बोहरा 'असीम पीडा', ऋचा लुइटेल्, दीर्घराज अनुराग, गोपाल पौडेल, उदय जीएम, नवीन विभास, सुदीप गौतम, धनराज गिरी, नारायण नेपाल, कृसु क्षेत्री, बी.पी. सेढाई 'अभागी', जनकराज पौड्याल, डी.बी.टुहुरो, ओम पङ्की, इन्द्र यात्री, शशि मरासिनी, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', पदम गौतम, नेत्र एटम, रामगोपाल आशुतोष, चङ्की श्रेष्ठ र स्वागत नेपालका गजलमा यो प्रवृत्ति पाइन्छ ।

यहाँ केही उदाहरणसहित उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सजा मुतबाजी काफियाको के कसरी प्रयोग भएको छ भन्नेबारेमा विश्लेषण गरिएको छ :

(११) मुस्कानको लोभी नजर कुन्ती किन आरा भो  
 विश्वासको वाचा पनि बजारको सस्तो नारा भो  
 भीडबिच खोज्दै जाँदा उज्यालो पो हराइसकेछ  
 रात पर्दा तिम्रो मुहार आकाशको तारा भो  
 नपिउने वाचा गर्दै छातीमा लुकाएका कसमहरू  
 तिमी नहुँदा हराइसकेछ नउड्ने चराको चारा भो  
 बेफुर्सदको जिन्दगीमा लाइन लागेर हिँडेको छु  
 गन्तव्य टेक्ने इच्छा स्वयम्मा आफैँ भारा भो  
 खुला मैदानमा स्वतन्त्रताको यात्रा भेटेजस्तो छ

न्यास्रो अनुभूतिले गर्दा जीवन नै आज कारा भो (बुढाथोकी, २०५२, पृ. ४३) ।

माथि दिइएको गजलकार वियोगी बुढाथोकीको गजल जम्मा पाँच सेरहरूमा आबद्ध रहेको छ । यस गजलको मतलामा 'आरा' र 'नारा' शब्द काफियाका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यी दुवै काफिया बराबर बजनका छन् । गजलको दोस्रो सेरमा 'तारा', तेस्रो सेरमा 'चारा', चौथो सेरमा 'भारा' र पाँचौँ सेरमा 'कारा' गरी छ ओटा शब्दहरू काफियाका रूपमा प्रयोग गरिएका छन् । बजनका हिसाबले पनि यी सबै काफियाहरू समान रहेका छन् । यसरी प्रस्तुत गजलमा आएका सबै काफिया सजा मुतबाजी काफियाका उदाहरण हुन् ।

(१२) सम्हालेर राख यौवन मात लाग्न सक्छ  
 भूल भए दुःखै-दुःख खात लाग्न सक्छ  
 आजभोलि भुईं टेक्न छाडेका छन् खुट्टा  
 भयो भने अति यहाँ बात लाग्न सक्छ  
 छ भनेर शक्ति आज घमण्डले फुल्दा  
 कुनै दिन नियतिको लात लाग्न सक्छ  
 हक खोज्दा गर्नुपर्छ कर्तव्यको ख्याल  
 नत्र कुनै दुर्जनको हात लाग्न सक्छ (विनोदी, २०५६, पृ. १३) ।

माथि दिइएको गजलकार गोविन्दराज विनोदीको गजल जम्मा चार सेरमा आबद्ध रहेको छ । यसमा मात, खात, बात, लात र हात गरी पाँचओटा शब्द काफियाका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यसको मतलामा 'मात' र 'खात' शब्द काफियाका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यी दुवै काफिया समात बजनका छन् । त्यसै गरी गजलको दोस्रो सेरमा 'बात', तेस्रो सेरमा 'लात' र चौथो सेरमा 'हात' शब्द काफियाका रूपमा आएका छन् । यी सबै काफियाहरू समान बजनका देखिन्छन् । यसरी प्रस्तुत गजलमा प्रयुक्त सबै काफियाहरू सजा मुतबाजी काफियाका उदाहरण हुन् ।

(१३) हिसाब असुल भैसकेको खाताको के काम  
 हुरी बतासको भरीमा छाताको के काम  
 महत्त्वका पानाहरू च्यातिएपछि  
 पुस्तकमा रङ्गीचङ्गी गाताको के काम  
 पराई बरु हुनसक्छ आफन्तजस्तै  
 आत्मीयता भत्किएको नाताको के काम  
 वस्तु मूल्यवान् हुन्छ बलियो भए  
 कस्ता कस्तै चुँडिहाल्ने बाताको के काम  
 भनिन्छ दान दिनुपर्छ सत्पात्र छानी  
 कुपात्रलाई मात्र पोस्ने दाताको के काम (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. ५०) ।

माथि दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को गजल जम्मा पाँच सेरहरूमा आबद्ध रहेको छ । यसको मतलामा 'खाता' तथा 'छाता' शब्द काफियाका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यसै गरी दोस्रो सेरमा 'गाता', तेस्रो सेरमा 'नाता', चौथो सेरमा 'बाता' र पाँचौँ सेरमा 'नाता' शब्द काफियाका रूपमा आएका छन् । यी सबै काफियाहरू समान बजनका छन् । यसरी प्रस्तुत गजलमा सजा मुतबाजी काफियाको प्रयोग गरिएको छ ।

(१४) ओइली जाने फूल जस्तै दिन दिनै भर्नुपछ  
 बाँचे पनि जिन्दगीमा सयौँ पल्ट मर्नुपछ  
 मृत्यु जताततै हुन्छ जिन्दगीका मोडभरि  
 पाइलै पिच्छे जतासुकै धरापहरू तर्नुपछ  
 दुःख पर्दा गोहीले भैँ निस्तो आँसु भार्नेलाई  
 बिडम्बना ! चिने पनि नचिनेभैँ गर्नुपछ  
 कठै ! अब यो जुनीमा उसलाई भेट्नलाई  
 इन्द्रेनीको देशतिर बसाइँ अब सर्नुपछ  
 चेतनाका बीजहरू बाँचुञ्जेल छ्यो जसले  
 श्रद्धाका यी फूल उसकै सम्भनामा छर्नुपछ (प्राञ्जल, २०४८, पृ. १९) ।

माथि दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको गजल जम्मा पाँच सेरहरूमा आबद्ध रहेको छ । यसको मतलामा 'भर्नुपछ' र 'मर्नुपछ' शब्द काफियाका रूपमा आएका छन् । त्यसै गरी यसको दोस्रो सेरमा 'तर्नुपछ', तेस्रो सेरमा 'गर्नुपछ', चौथो सेरमा 'सर्नुपछ' र पाँचौँ सेरमा 'छर्नुपछ' शब्द काफियाका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यी सबै काफियाहरू समान बजनका छन् । यसरी यस गजलमा सजा मुतबाजी काफिया प्रयोग भएको देखिन्छ ।

(१५) मुटु छुने स्वरहरू सुन्छु कहिलेकाहीं  
 त्यसै बेला एक्कासी म रुन्छु कहिलेकाहीं  
 जमाएर पीडाहरू कति राख्नु भनी  
 आँसुसँग पीडाहरू धुन्छु कहिलेकाहीं  
 बिहानीको भुल्के घाममा भुल्किने छ खुसी  
 यस्तै साँची रातमा दङ्ग हुन्छु कहिलेकाहीं  
 शिखरमा पुग्न कहिल्यै सकिएन तर  
 सपनीमा हिमचुली छुन्छु कहिलेकाहीं  
 चञ्चल भई आफैबाट टाढा भाग्न खोज्ने  
 मनलाई मनैभित्र थुन्छु कहिलेकाहीं (रावल, २०६०, पृ. ६१) ।

माथि दिइएको गजलकार ललिजन रावलको गजल जम्मा पाँच सेरहरूमा आबद्ध रहेको छ । यसको मतलामा 'सुन्छु' र 'रुन्छु' शब्द काफियाका रूपमा आएका छन् । त्यसै गरी गजलको दोस्रो सेरमा 'धुन्छु', तेस्रो सेरमा 'हुन्छु', चौथोमा 'सुन्छु' र पाँचौँ सेरमा 'थुन्छु' शब्द काफियाका रूपमा आएका छन् । यी सबै काफियाहरू समान बजनका छन् । यसरी यस गजलमा सजा मुतबाजी काफिया प्रयोग गरिएको छ ।

### ३.३.२ सजा मुर्तरफ काफिया प्रयोग

काफियाका रूपमा प्रयुक्त शब्दहरू एकापसमा अन्त्यानुप्रास त हुन्छन् तर सम वा बराबर बजनका हुँदैनन् । यस्तो काफियामा अक्षरको सङ्ख्या घटीबढी हुन्छ । घर, सहर,

नाम, बदनाम आदि यस्तै काफियाभिन्न पर्दछन् । यसरी गजलको काफियाका रूपमा प्रयुक्त शब्दहरू अन्त्यानुप्रासयुक्त त छन् तर बराबर बजनका छैनन् भने त्यस्ता काफियालाई सजा मुर्तरफ काफिया भनिन्छ । अधिकांश नेपाली गजलमा यस प्रकारका काफिया प्रयोग भएका छन् । उत्तरवर्ती चरणका गजलमा पनि सजा मुर्तरफ काफियाको धेरै प्रयोग गरिएको पाइन्छ । ललिजन रावल, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', रवि प्राञ्जल, खगेन्द्रप्रसाद बस्याल, ज्ञानुवाकर पौडेल, कुमार शिशिर, यज्ञविक्रम शाही, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', मनु ब्राजाकी, वियोगी बुढाथोकी, रोशनकुमार राजभण्डारी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, खड्गसेन ओली, गोबर्द्धन पूजा, दिव्य गिरी, राममान तृषित, राजेश्वर रेग्मी, गोविन्द नेपाल, गोविन्दराज विनोदी, दिव्य सागर साउद, बूँद राना, काशिराम विरस, अमर त्यागी, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', विजय सुब्बा, उत्सव खरेल, मधु साश्रु, रासा, रामबहादुर पहाडी, अशोक बोहरा 'असीम पीडा', ऋचा लुइटेल्, नारद निठुरी, गोपाल पौडेल, प्रोल्लास सिन्धुलीय, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', महानन्द ढकाल, प्रकाश गिरी 'निश्चल', दीर्घराज अनुराग, उदय जीएम, नवीन विभास, सुदीप गौतम, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', शशि मरासिनी, पदम गौतम, नेत्र एटम, रामगोपाल आशुतोष, चड्की श्रेष्ठ, स्वागत नेपाल, डी.बी.टुहुरो, इन्द्र यात्री, ओम पङ्की, जनकराज पौड्याल, धनराज गिरी, नारायण नेपाल, कृसु क्षेत्री र बी.पी.सेढाई 'अभागी' आदिका गजलमा यो प्रवृत्ति रहेको पाइन्छ ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा के कसरी मुर्तरफ काफियाको प्रयोग गरिएको छ भन्ने विश्लेषण उदाहरणसहित प्रस्तुत गरिएको छ :

(१६) सलाम हजुर ! पाल्नु भो किन के काम छ ?  
 खबर राम्रै छ हजुर ! लुटपाट यहाँ खुलेआम छ  
 जिन्दगी कति सस्तो छ अचेल यहाँ  
 महङ्गो किन्तु दाहसंस्कारको दाम छ  
 महङ्गी, अभाव, कृण्ठा, हताशा  
 निर्धनको जिन्दगीमा सुखचैन अब हराम छ  
 ल हेर्नुस्, मौसमको त्यो कत्रो षडयन्त्र !  
 भोकमरीको निम्ति व्यर्थै सरकारमाथि इल्जाम छ  
 दुनियाँ छन् सब आआफ्नै धुनमा यहाँ  
 तेरै नाम किन ज्ञानु ! यति बिघ्न बदनाम छ ? (पौडेल, २०४९, पृ. १७) ।

माथि दिइएको गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलको गजलमा जम्मा पाँच सेरहरू रहेका छन् । यसको मतलामा 'काम' र 'खुलेआम' शब्द काफियाका रूपमा आएका छन् । यसको दोस्रो सेरमा 'दाम', तेस्रो सेरमा 'हराम', चौथो सेरमा 'इल्जाम' र पाँचौ सेरमा 'बदनाम' शब्द काफियाका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । यहाँ प्रयोग गरिएका काफियाहरूमध्ये 'काम' र 'दाम' समान बजनका भए तापनि बाँकी खुलेआम, हराम, इल्जाम र बदनाम काफियाहरू

तीभन्दा फरक बजनमा रहेका देखिन्छन् । यसरी प्रस्तुत गजलमा सजा मुर्तरफ काफियाको प्रयोग गरिएको छ ।

(१७) बादल उडिरहेछ पानी बोकेर  
म हिंडिरहेछु हैरानी बोकेर  
विश्वास कोसँग, अविश्वास कोसँग ?  
दुनियाँ बसेको छ बेइमानी बोकेर  
आउँदैन फेरि, पाइँदैन फेरिफेरि  
कति बस्छ्यौं ढल्कँदो जवानी बोकेर  
त्यो उदासी किन ? त्यो छटपटी किन ?  
म बसेको छु मायाको खानी बोकेर  
छैन आफैलाई थाहा, म जाँदैछु कहाँ  
प्रेमपत्र डढाएको खरानी बोकेर (गिरी, २०५४, पृ. ६३) ।

माथि दिइएको गजलकार दिव्य गिरीको गजलमा जम्मा पाँच सेरहरू रहेका छन् । गजलको मतलामा 'पानी' र 'हैरानी' शब्द काफियाका रूपमा आएका छन् । त्यसै गरी गजलको दोस्रो सेरमा 'बेइमानी', तेस्रो सेरमा 'जवानी', चौथो सेरमा 'खानी' र पाँचौ सेरमा 'खरानी' जस्ता शब्दहरू काफियाका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यस गजलमा प्रयोग भएका काफियाहरू सबै फरकफरक अक्षर वा बजनका देखिन्छन् । यसरी यी सजा मुर्तरफ काफियाका उदाहरण हुन् ।

(१८) कराउन त कराउँछन् नै भोका र बेकार यहाँ  
हालेर तेल कानमा तर सुतेको छ सरकार यहाँ  
गरिरहेछन् लुछालुछ हेर मानिस खाने गिद्धहरू  
बस्ती बस्ती गाउँगाउँमा यो कस्तो हाहाकार यहाँ  
यस फूलबारीमा हुर्कन पाएनन् हेर फूलका बिरुवाहरू  
फाँड्नु छ वरिपरिका यी सब विषालु भ्रार यहाँ  
चिनेर वर्गीय दुस्मनलाई अब त आऊ सबै भिडौं  
दबिएर बस्यौं सधैं भने के रह्यो र जीवनको सार यहाँ  
विजयको विश्वास बोकी सङ्घर्षको हुङ्कार गरौं  
इतिहास साक्षी खडा छ हुँदैन जनताको हार यहाँ (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ५७) ।

माथि दिइएको गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को गजल जम्मा पाँच सेरहरूमा आबद्ध रहेको छ । यसको मतलामा 'बेकार' र 'सरकार' शब्द काफियाका रूपमा प्रयोग भएका छन् । त्यसै गरी गजलको दोस्रो सेरमा 'हाहाकार', तेस्रो सेरमा 'भ्रार', चौथो सेरमा 'सार' र पाँचौ सेरमा 'हार' शब्द काफियाका रूपमा आएका छन् । यसमा प्रयोग भएका

काफियाहरू एउटै बजनका छैनन् । यसरी यो पनि सजा मुर्तरफ काफिया प्रयोग गरिएको गजलको उदाहरण हो ।

(१९) रातले पनि सहन्न लौ, बरबाद भएँ म  
भोलिपल्ट पारपाचुके हुने सुहागरात भएँ म  
कसले खोज्छ, एकलासमा साथ मसानको मिलोस्  
रातमा किच्चन्नीसितको सम्वाद भएँ म  
अर्केतिर खसिसके आकाशका फूलहरू  
माया मरिसकेपछिको भुठो याद भएँ म  
सबै बाटो लागिासके आआफ्ना कुम्ला बोकी  
वरबधु भागेपछिको बारात भएँ म  
न साउनको भरीजस्तै न हिउँदको घाम भएँ  
शिशिरका शीत बन्ने बरसात भएँ म (शिशिर, २०५०, पृ. ३०) ।

माथि दिइएको गजलकार कुमार शिशिरको गजल जम्मा पाँच सेरहरूमा आबद्ध रहेको छ । यसको मतलामा 'बरबाद' र 'सुहागरात' शब्द काफियाका रूपमा प्रयोग भएका छन् । त्यसै गरी गजलको दोस्रो सेरमा 'सम्वाद', तेस्रो सेरमा 'याद', चौथो सेरमा 'बारात' र पाँचौँ सेरमा 'बरसात' जस्ता शब्दहरू काफियाका रूपमा आएका छन् । यहाँ प्रयुक्त सबै काफियाहरूको बजन एउटै नभएर विभिन्न प्रकारका छन् । यसरी यो पनि सजा मुर्तरफ काफिया प्रयोग गरिएको गजल हो ।

(२०) निकै पिरो हुँदो रैछ मनको पीडा  
भोगेको छु मैले आफ्नै पनको पीडा  
स्वतन्त्रता दुख्छ कैले घाउजस्तै  
कैले असह्य हुन्छ बन्धनको पीडा  
औषधिले तनको पीडा सञ्चो हुन्थ्यो  
कैले निको होला र जीवनको पीडा  
भुल्किएर लुकिदियो तिमी भने  
मलाई व्यर्थै पोल्दै छ दर्शनको पीडा  
पीडाबाट मुक्ति खोज्ने सन्दर्भमा  
मीठो हुँदो रहेछ सिर्जनको पीडा (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. ५५) ।

माथि दिइएको घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को गजल जम्मा पाँच सेरहरूमा आबद्ध रहेको छ । यसको मतलामा 'मनको' र 'पनको' शब्द काफियाका रूपमा आएका छन् । त्यसै गरी गजलको दोस्रो सेरमा 'बन्धनको', तेस्रो सेरमा 'जीवनको', चौथो सेरमा 'दर्शनको' र

पाँचौं सेरमा 'सिर्जनको' शब्द काफियाका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यी सबै काफियाहरू एउटै बजनमा नभएर फरकफरक बजनमा रहेका छन् । यसरी यो गजलमा प्रयुक्त काफियाहरू पनि सजा मुर्तरफ काफियाका उदाहरण हुन् ।

(२१) बस्न त म आफ्नो छुट्टै संसारमा बसेको छु  
 तर व्यथा भोग्दै नाङ्गो यो तारमा बसेको छु  
 आसन छ तारबारको देखेको छु आफूले नै  
 बाध्य भई खुकुरीको यो धारमा बसेको छु  
 पराईको घरमा छु आफन्त त टाढा भए  
 ठूलै सड्कटमा छु म जङ्घारमा बसेको छु  
 सहरमा बसेको छु भन्ने सौँचै थिएँ तर  
 थाहा भयो मान्छे किन्ने बजारमा बसेको छु  
 साहुनीको भट्टीजस्तो सानो ठाँउमा हैन आज  
 महलभन्दा ठूलो यो कारागारमा बसेको छु (गौतम, २०६०, पृ. ५१) ।

माथिको उदाहरणमा आएको गजलकार पदम गौतमको गजलको मतलाको पहिलो सेरमा 'संसारमा' र दोस्रो सेरमा 'तारमा' शब्द काफियाका रूपमा प्रयोग गरिएका छन् । त्यसपछि दोस्रो सेरमा 'धारमा', तेस्रो सेरमा 'जङ्घारमा', चौथो सेरमा 'बजारमा' र पाँचौं सेरमा 'कारागारमा' शब्द काफियाका रूपमा आएका छन् । यहाँ प्रयोग गरिएका काफिया समान बजनका छैनन्, सबै फरक फरक बजनमा रहेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि सजा मुर्तरफ काफियाको प्रयोग गरिएको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सजा मुतबाजी काफिया र सजा मुर्तरफ काफिया दुवैको प्रयोग गरिएको छ ।

### ३.४ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा रदिफ प्रयोग

रदिफ गजलको संरचनामा आउने एउटा महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । रदिफ अरबी भाषाको शब्द हो (मद्दाह, सन् १९९२, पृ. ५६७) । कतिपयले यसको उत्पत्ति रद् धातुबाट बनेको मानेका छन् (केशरी, सन् २०१६, पृ. ६३) भने कतिपयले चाहिँ रद्द शब्दबाट बनेको मान्दछन् (गुप्ता, सन् २००९, पृ. ११) । रदिफको बहुवचन रदाइफ हो (नदीम, सन् १९९९, पृ. १०) । रदिफको शाब्दिक अर्थ हुन्छ— पछि आउनेवाला तथा गजलमा काफियाको पछि आउने शब्द वा शब्दसमूह (मद्दाह, सन् १९९२, पृ. ५६७) । यसरी रदिफको शाब्दिक अर्थ अनुगामी वा अनुयायी हो । अरबी भाषामा प्रायः घोडसवारको पछि बस्नेवाला व्यक्तिलाई पनि रदिफ भनिन्छ । यस्तै अरबी भाषामा विवाहका अवसरमा दुलाहाको पछि घोडामा बस्ने व्यक्तिलाई पनि रदिफ भन्ने प्रचलन रहेको छ । रदिफको अर्थ फर्कनु वा फेरि आउनु भन्ने

पनि हुन्छ (गुप्ता, सन् २००९, पृ. ११) । गजलका सन्दर्भमा भने रदिफ भनेको त्यो अक्षर, शब्द वा शब्दसमूह हो, जो कुनै गजलको प्रत्येक सेरमा काफियाको पछाडि र बारम्बार दोहोरिएर आएको हुन्छ (नरेश, सन् २००४, पृ. ३५) । अरबी कविहरूले काफियालाई सेरको अन्तिम भागका रूपमा चर्चा गरेका छन् । यसबाट प्राचीन अरबी काव्यमा रदिफको प्रयोग हुँदैनथ्यो भन्ने प्रमाणित हुन्छ । यसरी रदिफ फारसी काव्यको देन हो तर यसको सौन्दर्य र उपादेयता देखेर परवर्ती अरबी कविहरूले समेत आफ्नो रचनामा यसलाई स्थान दिएको पाइन्छ (सिंह, सन् १९९०, पृ. १९०) । आजसम्म आउँदा रदिफ गजलको अभिन्न अङ्गजस्तै बनिसकेको छ । आजका अधिकांश गजलकारहरूले रदिफको प्रयोग गरिरहेका छन् ।

उत्तरवर्ती चणको नेपाली गजलमा रदिफको धेरै प्रयोग गरिएको छ । रदिफले गजललाई गेयात्मक र स्मरणीय बनाउन सहयोग गर्दछ । रदिफलाई नरेशले आफ्नो पुस्तक *हिन्दी गजल : दशा और दिशा* (सन् २००४) मा दुई प्रकारले बाँडेका छन् । उनका अनुसार काफिया शब्दसँगै गाँसिएर आएको रदिफ मिश्रित रदिफ हो भने काफियाभन्दा अलग शब्दका रूपमा आएको रदिफ स्वतन्त्र रदिफ हो (नदीम, सन् २००४, पृ. ३६) । नेपालीमा मिश्रित रदिफको सर्वथा अभाव रहेको देखिन्छ भने सबैजसो रदिफहरू स्वतन्त्र देखिन्छन् । विनस केशरीले *गजल की बाबत* (सन् २०१६) मा रदिफलाई संरचनाका आधारमा तीन प्रकारले बाँडेका छन् (केशरी, सन् २०१६, पृ. ६६) । केशरीले रदिफहरूलाई आयामका आधारमा छोटो रदिफ, मझौला रदिफ र लामा रदिफ गरी तीन प्रकारले वर्गीकरण गरेका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यी सबै प्रकारका रदिफहरू प्रयोग गरिएका छन् । यहाँ यसैका आधारमा यस चरणको नेपाली गजलमा प्रयुक्त रदिफहरूको विश्लेषण गरिएको छ ।

### ३.४.१ छोटो रदिफ प्रयोग

विनस केशरीले रदिफलाई शब्दहरूको अनुपातका आधारमा तीन प्रकारमा बाँडेका छन् (केशरी, सन् २०१६, पृ. ६६-६७) । जुन रदिफ एक अक्षर वा एक शब्दले बनेको हुन्छ, त्यसलाई छोटो रदिफ भनिन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यस प्रकारका रदिफहरू प्रशस्त प्रयोग गरिएका छन् । यस प्रकारका रदिफ प्रयोग गर्नेहरूमा ललिजन रावल, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', रवि प्राञ्जल, ज्ञानुवाकर पौडेल, खगेन्द्रप्रसाद बस्याल, कुमार शिशिर, यज्ञविक्रम शाही, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', मनु ब्राजाकी, वियोगी बुढाथोकी, रोशनकुमार राजभण्डारी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, खड्गसेन ओली, राममान तृषित, गोबर्द्धन पूजा, दिव्य गिरी, गोविन्द नेपाल, राजेश्वर रेग्मी, दिव्य सागर साउद, गोविन्दराज विनोदी, बूँद राना, काशिराम विरस, विजय सुब्बा, उत्सव खरेल, मधु साश्रु, अमर त्यागी, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', नारद निठुरी, बिष्णुबहादुर सिंह, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', महानन्द ढकाल, प्रकाश गिरी 'निश्चल', रासा, रामबहादुर पहाडी, गोपाल पौडेल, शम्भुकुमार मिलन, प्रोल्लास सिन्धुलीय, दीर्घराज अनुराग, उदय जीएम, नवीन विभास, सुदीप गौतम, अशोक बोहरा

‘असीम पीडा’, ऋचा लुइटेल्, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना ‘पथिक’, शशि मरासिनी, पदम गौतम, नेत्र एटम, रामगोपाल आशुतोष, चङ्की श्रेष्ठ, स्वागत नेपाल, डी.बी.टुहुरो, इन्द्र यात्री, ओम पङ्की, जनकराज पौड्याल, धनराज गिरी, नारायण नेपाल, बी.पी.सेढाई ‘अभागी’, कृसु क्षेत्री र चङ्की श्रेष्ठ आदि रहेका छन् ।

यहाँ छोटो रदिफ प्रयोग गरिएका यस चरणका गजलका केही सेरहरूको उल्लेख र विश्लेषण गरिएको छ :

- (२२) मेरो महानगरीमा शान्त कुनै चोक छैन  
हजुरलाई जे मन लाग्छ त्यही गर्नुस् रोक छैन (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३, पृ. १४) ।

माथि उदाहरणमा दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने ‘परिश्रमी’को गजलको मतलाका दुवै मिसरामा ‘छैन’ शब्द रदिफका रूपमा आएको छ । गजलको नियमअनुसार अन्य बाँकी सेरहरूमा पनि यही रदिफको पुनरावृत्ति भएको छ । यो एउटै शब्दबाट निर्मित रदिफ भएकाले छोटो रदिफअन्तर्गत पर्दछ ।

- (२३) पहुँलिएर भरिसकेका पातलाई सम्भैं  
रोईरोई बसेका अँधेरी रातलाई सम्भैं (एटम, २०६०, पृ. ३८) ।

माथि दिइएको गजलकार नेत्र एटमको गजलको एउटा मतलामा पनि जम्मा एउटै शब्दको रदिफ प्रयोग गरिएको छ । यहाँ ‘सम्भैं’ शब्द रदिफका रूपमा आएको छ । मतलाका दुवै मिसरामा यसको पुनरावृत्ति भएको छ । गजलका अन्य सबै सेरहरूमा यस रदिफको आवृत्ति भएको छ । यसरी यो पनि छोटो रदिफको नमुना हो ।

- (२४) नगाऊ गीत प्रेमका बास उठेको बेला  
नसम्भाऊ कसमहरू साथ छुटेको बेला (शिशिर, २०५०, पृ. ३१) ।

माथि दिइएको गजलकार कुमार शिशिरको गजलको मतलामा प्रयोग भएको ‘बेला’ शब्द रदिफको रूपमा आएको छ । यहाँ मतलाका दुवै मिसरामा यो रदिफ प्रयोग गरिएको छ । साथै यसपछि आएका सबै सेरमा यही रदिफ प्रयोग भएको छ । यसरी यो पनि एकै शब्दको रदिफ भएकाले छोटो रदिफभित्र पर्दछ ।

- (२५) मुस्कानको लोभी नजर कुन्नी किन आरा भो  
विश्वासको बाचा पनि बजारको सस्तो नारा भो (बुढाथोकी, २०५२, पृ. ४३) ।

माथि दिइएको गजलकार वियोगी बुढाथोकीको गजलको मतलामा प्रयुक्त ‘भो’ शब्द रदिफका रूपमा आएको छ । यो रदिफ दुवै मिसरामा प्रयोग भएको छ । यो जम्मा एउटै शब्दको छ । यसरी यो पनि छोटो रदिफकै उदाहरण हो ।

(२६) हृदयको आगोमाथि कति धेरै भुस रहेछ

सल्किदैछ होस गर मनमा अझै तस रहेछ (ब्राजाकी, २०५६, पृ. ५०) ।

माथि दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको गजलको मतलामा 'रहेछ' शब्द रदिफका रूपमा आएको छ । यो रदिफ मतलाका दुवै मिसरामा प्रयोग गरिएको छ । साथै गजलका अन्य सबै सेरहरूमा यसकै व्यवहार गरिएको छ । यो रदिफ एउटै शब्दमा रहेको छ । यसरी यो पनि छोटो रदिफको उदाहरण हो ।

(२७) किन किन हृदय मेरो चञ्चल भयो

लेख्दा लेख्दै गीत पनि गजल भयो (साश्रु, २०५७, पृ. ४९) ।

माथिको दिइएको गजलकार मधु साश्रुको गजलको मतलामा 'भयो' शब्द रदिफका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । यहाँ मतलाका दुवै मिसरामा 'भयो' शब्द रदिफका रूपमा आएको छ, भने त्यसपछिका सबै सेरहरूमा यसै रदिफको प्रयोग गरिएको छ । साथै यसमा एउटै शब्दको प्रयोग गरिएकाले यो छोटो रदिफको उदाहरण हो ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा छोटो रदिफ प्रयोग गरेर गजल लेखिएका छन् ।

### ३.४.२ मझौला रदिफ प्रयोग

उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलमा मझौला रदिफ पनि प्रयोग भएका छन् । मझौला रदिफ भनेका न लामा र न छोटो रदिफहरू हुन् । दुई शब्दको रदिफलाई मझौला रदिफ मानिएको छ । यस चरणको गजलमा मझौला रदिफको प्रयोग धेरै भएको पाइन्छ । यस प्रकारका रदिफ प्रयोग गर्नेहरूमा ललिजन रावल, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ज्ञानुवाकर पौडेल, रवि प्राञ्जल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', कुमार शिशिर, यज्ञविक्रम शाही, वियोगी बुढाथोकी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, खड्गसेन ओली, गोबर्द्धन पूजा, दिव्य गिरी, राममान तृषित, गोविन्द नेपाल, राजेश्वर रेग्मी, रोशनकुमार राजभण्डारी, बूँद राना, काशिराम विरस, गोविन्दराज विनोदी, दिव्य सागर साउद, अमर त्यागी, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', डी.बी.टुहुरो, इन्द्र यात्री, ओम पङ्की, विजय सुब्बा, उत्सव खरेल, मधु साश्रु, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', महानन्द ढकाल, प्रकाश गिरी 'निश्चल', रासा, रामबहादुर पहाडी, नारद निठुरी, बिष्णुबहादुर सिंह, गोपाल पौडेल, शम्भुकुमार मिलन, प्रोल्लास सिन्धुलीय, उदय जीएम, नवीन विभास, सुदीप गौतम, अशोक बोहरा 'असीम पीडा', ऋचा लुइटेल्, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', शशि मरासिनी, पदम गौतम, नेत्र एटम, रामगोपाल आशुतोष, चड्की श्रेष्ठ, स्वागत नेपाल, जनकराज पौड्याल, मनु ब्राजाकी, धनराज गिरी, बी.पी.सेढाई 'अभागी', कृसु क्षेत्री आदि रहेका छन् ।

यहाँ केही उदाहरण दिएर मझौला रदिफको विश्लेषण गरिएको छ :

(२८) दुनियाँका निम्ति यौटा हलचल बनेर आऊ

तिमी मेरो जिन्दगीको गजल बनेर आऊ (राना, २०५६, पृ. ३७) ।

माथि दिइएको गजलकार बूँद रानाको गजलको मतलामा प्रयोग गरिएका 'बनेर' र 'आऊ' शब्द रदिफका रूपमा आएका छन् । मतलाका दुवै मिसरामा यी दुवै शब्दको पुनरावृत्ति भएको छ भने गजलका अन्य सेरहरूमा पनि यही रदिफ दोहोरिएर आएको छ । यसरी यस मतलामा दुई शब्दलाई मात्र रदिफ बनाइएका कारण यो मझौला रदिफको उदाहरण हो ।

(२९) आफू हैन उठाउन हामीले हाम्रो देश बाँकी छ

एकै स्वर एकै चालमा हिंड्न आदेश बाँकी छ (क्षेत्री, २०६०, पृ. ५०) ।

माथि दिइएको गजलकार कृसु क्षेत्रीको गजलको मतलामा प्रयोग गरिएका 'बाँकी' र 'छ' गरी दुई शब्दहरू रदिफका रूपमा आएका छन् । यी दुवै रदिफ मतलाका दुवै मिसरामा दोहोरिएका छन् । साथै गजलका पछिल्ला सेरहरूमा पनि यही रदिफको प्रयोग गरिएको छ । यसरी प्रस्तुत मतलामा मझौला रदिफ प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(३०) एक थोपा आँसु पनि तर्न गाह्रो भयो

भङ्गालोमा तरुँ भन्छु पर्न गाह्रो भयो (सुब्बा, २०५७, पृ. ७५) ।

माथि दिइएको गजलकार विजय सुब्बाको गजलको मतलामा 'गाह्रो' र 'भयो' गरी दुई शब्द रदिफका रूपमा आएका छन् । यो रदिफ मतलाका दुवै मिसरामा दोहोरिएर आएको छ । साथै गजलका अन्य सेरहरूमा पनि यही रदिफको पुनरावृत्ति भएको छ । यसरी यसमा पनि मझौला रदिफ प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

(३१) बोले जति पूरा गर्नु कर्म पनि हुन्छ

चोखो माया जोगाउनु धर्म पनि हुन्छ (पौड्याल, २०६०, पृ. ४६) ।

माथि दिइएको गजलकार जनकराज पौड्यालको मतलामा 'पनि' र 'हुन्छ' गरी दुई शब्दहरू रदिफका रूपमा आएका छन् । मतलाका दुवै मिसरामा यो रदिफ दोहोरिएको छ । यसरी यसमा पनि मझौला रदिफको प्रयोग भएको देखिन्छ ।

(३२) सम्भनाको कृहिरोले ढाकिएछ यो मन

न्यानो पार्न आफूभित्रै राखिएछ यो मन (ब्राजाकी, २०५१, पृ. ४३) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको गजलको मतलामा 'यो' र 'मन' गरी दुईओटा शब्दहरू रदिफका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यी रदिफहरू मतलाका दुवै मिसरामा प्रयोग गरिएका छन् । साथै गजलका अन्य सेरहरूमा पनि यही रदिफ प्रयोग भएका छन् । यसरी यो पनि मझौला रदिफको उदाहरण हो ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मभौला रदिफ प्रयोग गरेर पनि गजल लेखिएका छन् ।

### ३.४.३ लामो रदिफ प्रयोग

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा लामो रदिफ समेत प्रयोग भएका छन् । गजलकारले गजलमा कहिलेकाहीं तीन शब्द वा त्यसभन्दा पनि बढी शब्दहरूलाई रदिफका रूपमा प्रयोग गरेको हुन्छ । यसरी कुनै गजलमा तीन वा त्यसभन्दा पनि बढी शब्दहरू रदिफका रूपमा आएका छन् भने त्यस्ता गजललाई लामो रदिफयुक्त गजल भनिन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यस प्रकारका रदिफ प्रयोग भएका गजलहरूको सङ्ख्या अन्य रदिफ प्रयोग भएका गजलहरूभन्दा कम रहेको पाइन्छ । यस्ता रदिफ प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा ललिजन रावल, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', कुमार शिशिर, रोशनकुमार राजभण्डारी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, राममान तृषित, खड्गसेन ओली, गोबर्द्धन पूजा, दिव्य गिरी, राजेश्वर रेग्मी, दिव्य सागर साउद, गोविन्दराज विनोदी, बूँद राना, काशिराम विरस, रवि प्राञ्जल, गोविन्द नेपाल, मधु साश्रु, अमर त्यागी, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', महानन्द ढकाल, प्रकाश गिरी 'निश्चल', रामबहादुर पहाडी, रासा, प्रोल्लास सिन्धुलीय, दीर्घराज अनुराग, अशोक बोहरा 'असीम पीडा', ऋचा लुइटेल्, गोपाल पौडेल, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', शशि मरासिनी, पदम गौतम, नेत्र एटम, रामगोपाल आशुतोष, चड्की श्रेष्ठ, स्वागत नेपाल, डी.बी.टुहुरो, इन्द्र यात्री, ओम पङ्की, जनकराज पौड्याल, धनराज गिरी, बी.पी.सेढाई 'अभागी' र कृसु क्षेत्री आदि रहेका छन् ।

यहाँ लामो रदिफ प्रयोग गरिएका गजलका केही मतलाहरूको उल्लेख र विश्लेषण गरिएको छ :

(३३) हेरेर उसको तस्बिर तिमि किन रोयौ

अजम्बरी त छैन शरीर तिमि किन रोयौ (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. २५) ।

माथि दिइएको गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को गजलको मतलामा 'तिमी', 'किन' र 'रोयौ' गरी तीनओटा शब्दहरू रदिफका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यो रदिफ दुवै मिसरामा दोहोरिएर आएको छ । साथै गजलका अन्य सेरमा पनि यही रदिफ दोहोरिएको छ । यसरी प्रस्तुत मतलामा लामो रदिफको प्रयोग गरिएको छ । यो लामो रदिफ प्रयोग भएको गजलको उदाहरण हो ।

(३४) फूलको स्याहार हुँदैन भने बागमा माली भएर के भो

मुस्कानको बहार हुँदैन भने ओँठमा लाली भएर के भो (मरासिनी, २०६०, पृ. ४५) ।

माथि दिइएको गजलकार शशि मरासिनीको गजलको मतलामा ‘भएर’, ‘के’ र ‘भो’ गरी तीनओटा शब्दहरू रदिफका रूपमा प्रयोग गरिएका छन् । यो रदिफ दुवै मिसरामा दोहोरिएर प्रयोग भएको छ । यसरी यस मतलामा पनि लामो रदिफ प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(३५) शक्तिसामु भुकेको छ अभै पनि मान्छे  
 खहरेभै सुकेको छ अभै पनि मान्छे  
 ख्वामितको वरिपरि गरी परिक्रमा  
 कुकुरभै भुकेको छ अभै पनि मान्छे  
 आत्मशलाघा बढेको छ खोक्रो भए पनि  
 अहङ्कारले फुकेको छ अभै पनि मान्छे  
 गल्लीमाथि गल्ली गर्छ बनेको छ स्वार्थी  
 पटक पटक चुकेको छ अभै पनि मान्छे  
 घाँटी रेट्न आफन्तको हेरेको छ दाऊ  
 अफ्ठ्यारोमा ढुकेको छ अभै पनि मान्छे (गिरी, २०६०, पृ. १०६) ।

माथि दिइएको गजलकार धनराज गिरीको गजलको मतलामा ‘छ’, ‘अभै’, ‘पनि’ र ‘मान्छे’ गरी चारओटा शब्दहरू रदिफका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यो रदिफ दुवै मिसरामा दोहोरिएको छ । साथै गजलका अन्य सेरमा पनि यही रदिफ प्रयोग भएको छ । यसरी यस मतलामा पनि लामो रदिफ प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

(३६) उनको तुजुक उनको रबाफ के भनूँ म  
 छैन कतै कहीं रे जबाफ के भनूँ म (राना, २०५६, पृ. ६) ।

माथि उदाहरणमा आएको गजलकार बूँद रानाको गजलको मतलामा ‘के’, ‘भनूँ’ र ‘म’ गरी तीनओटा शब्दहरू रदिफका रूपमा प्रयोग गरिएका छन् । यो रदिफ मतलाका दुवै मिसरामा प्रयोग भएको छ । यसरी यो पनि लामो रदिफ प्रयोग गरिएको मतलाको उदाहरण बनेको छ ।

(३७) दुःख, विरह र थियो एउटा फूल !  
 गृह, कलह र थियो एउटा फूल ! (पौडेल, २०४९, पृ. ३०) ।

माथि दिइएको गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलको गजलको मतलामा ‘र’, ‘थियो’, ‘एउटा’ र ‘फूल’ गरी चारओटा शब्दहरू रदिफका रूपमा प्रयोग गरिएका छन् । यो रदिफको प्रयोग दुवै मिसरामा गरिएको छ । यसरी प्रस्तुत मतला पनि लामो रदिफ प्रयोग भएको उदाहरण हो ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा लामो रदिफ प्रयोग गरेर पनि गजल लेखिएका छन् ।

### ३.५ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मकता प्रयोग

मकता गजलको अन्तिम सेरका रूपमा आएको हुन्छ । गजलको अन्तिम सेरमा कहिलेकाहीं गजलकारले आफ्नो नाम वा उपनाम पनि प्रयोग गरेको हुन्छ । यसरी सेरमा प्रयोग भएको नाम वा उपनामलाई तखल्लुस भन्ने गरिन्छ । तखल्लुस प्रयोग भएको सेरलाई मक्ता, मकतअ वा मकता भन्ने गरिन्छ । यो अरबी भाषाको शब्द हो (मद्दाह, सन् १९९२, पृ. १७७) । गजलमा यसले रचना सकिएको भन्ने सङ्केत गर्दछ (अस्थाना, सन् १९८७, पृ. ६६) । कतै गजलकारले आफ्नो नाम वा उपनाम राखेर गजलको कुनै सेर निर्माण गरेमा त्यस सेरलाई मक्ता भनिन्छ (मद्दाह, सन् १९९२, पृ. १७७) भनिएको छ । साथै कतिपयले मकतामा गजलकारले आफ्नो नाम जोड्नु अनिवार्य छैन (रावल, २०४७, पृ. ५) पनि भनेका छन् । तर काव्यशास्त्रअनुसार तखल्लुस भए मात्र मकता हुन्छ । त्यसैले मकतामा नाम वा उपनाम अङ्कित हुनु अनिवार्य छ (श्रेष्ठ, २०३९, पृ. १५१) । मकता हुनाका लागि गजलको अन्तिम सेर हुनु र त्यसमा गजलकारको उपनाम वा नाम प्रयोग गरिनु दुवै जरुरी छ (नदीम, सन् १९९९, पृ. १२) । मध्यकालीन कविहरूले आफ्नो अन्य काव्यमा प्रयोग गरेजस्तै गजलमा पनि सायरले आफ्नो नाम वा उपनाम जोड्ने गरेका हुन् (गुप्ता, सन् २००९, पृ. १२) । तखल्लुस राख्ने प्रचलन पुरानो ब्रज तथा अबधी भाषामा पनि थियो (गुप्ता, सन् २००९, पृ. १२) । गजलमा यसको अनिवार्य प्रयोगको परम्परा भने भारतमा मुगल आक्रमणपछि मात्र प्रारम्भ भएको हो (बर्मा र अन्य, २०२०, पृ. १७९) । खास गरी मुसायरामा गजल सुनाउने क्रममा कतिपयले अर्कै गजलकारका गजल सुनाउने गरेको पाइएपछि त्यसलाई रोक्न पनि यसको परम्परा थालिएको हो (न्यौपाने, २०६४, पृ. ५८) । सायर वा गजलकारले आफ्नो तखल्लुसको प्रयोग गजलमा केवल आफ्नो प्रभाव जमाउनका लागि गर्दछ साथै सेरको विषयसँग यसको कुनै सम्बन्ध हुँदैन भनिए तापनि कहिलेकाहीं गजलकारले आफ्नो तखल्लुसको प्रयोग यति कुशलतापूर्वक गर्दछ, जसले गर्दा त्यसले विषयको एक अङ्ग बनेर सेरमा एउटा सौन्दर्य उत्पन्न गर्दछ (पुरी, सन् १९९१, पृ. ३३) । तखल्लुसको सार्थक प्रयोगले गजलमा चमत्कार उत्पन्न गरेको दृष्टान्त नेपालीमा पनि छन् ।

मकतामा गजलकारको पहिचान हुन्छ । पहिलेका सबै उर्दू सायर तथा हिन्दीका गजलकारहरूले पनि आफ्ना गजलमा मकताको प्रयोग धेरै गर्ने गर्थे । आजभोलि भने धेरै गजलहरू मकताबिनाका लेखिएका छन् । गजलमा मकता भएन भने पनि दोषयुक्त मानिदैन । यसरी मकता गजलको लागि अनिवार्य तत्त्व होइन । खास गरी गजलको रचना गर्ने, यसलाई सङ्गीत गर्ने र गाउने फरक फरक व्यक्ति हुन पनि सक्ने स्थिति भएकाले गजलकारले आफ्नो पहिचानका लागि गजलमा मकताको प्रयोग गरेको हुनुपर्छ । साथै स्रष्टा गुमनाम हुने सम्भावनालाई रोक्नका लागि पनि गजलको अन्तिम सेर मकताका रूपमा आउने गरेको मान्न सकिन्छ । आफ्नो नाम वा उपनाम राख्नकै लागि मात्रै नभएर कहिलेकाहीं गजलकारले सेरको अभिन्न अङ्गका रूपमा आफ्नो नाम वा उपनामको सार्थक

प्रयोग गरेको देखिन्छ । यसले गजलमा थप चमत्कार पनि सिर्जना गर्दछ । यसले कुनै गजलमाथि गजलकारको स्वामित्व पनि स्थापित गर्दछ तर आज गजल लेख्ने, सङ्गीत गर्ने र गाउने व्यक्तिहरू फरकफरक हुनसक्छन् । यसो भएकाले गजलमा मकता प्रयोग गर्दा कसले लेखेको हो भन्ने त श्रोतालाई जानकारी हुन्छ तर गायक र सङ्गीतकारको नाम नआउने हुनाले प्रस्तुतिमा केही अस्वाभाविकता हुने पनि सम्भावना उत्तिकै रहनसक्छ । गजलको शास्त्रीय नियमअनुसार तखल्लुस प्रयोग भएको गजलको अन्तिम सेर मकता हुने भए पनि समयक्रममा विभिन्न प्रयोगहरू पनि हुँदै आइरहेका छन् । कसैले गजलको पहिलो सेर वा मतलामै आफ्नो नाम वा उपनाम राखेको भेटिन्छ भने कसैले बिचका सेरहरूमा पनि आफ्नो नाम वा उपनाम प्रयोग गर्ने गरेका छन् । साथै कतिपय गजलकारले एकभन्दा बढी सेरहरूमा पनि आफ्नो नाम वा उपनाम प्रयोग गरेको पाइन्छ । यस सन्दर्भमा कुन सेरलाई मकता भन्ने र कुन सेरलाई मकता नभन्ने भन्ने विवाद पनि विद्यमान रहेको स्थिति छ । अधिकांश समीक्षकहरूले गजलको तखल्लुसयुक्त अन्तिम सेरलाई मात्रै मकता भन्नुपर्छ भनेका छन् भन्ने आधारमा मात्र नभएर गजलको परम्परालाई अगाडि राखेर भन्दा मकता गजलको अन्तिम सेरका रूपमा रहेको हुन्छ । यसरी गजलको अन्तिम सेर हुँदा मकता हुने चाहिँ होइन । गजलको अन्तिम सेरमा यदि गजलकारले तखल्लुस प्रयोग गरेको छ भने त्यसलाई मात्र मकता भन्न सकिन्छ ।

गजलको मकतामा कवि वा गजलकारले आफ्नो नामको प्रयोग गर्नु उसको आधिकारिकता पनि हो र व्यक्तिगत कुरा भन्नका लागि प्राप्त गर्ने अधिकार पनि हो । उपनाम कतिपय मकतामा लाक्षणिक अर्थ दिने गरी प्रस्तुत हुन्छ भने कतिपय ठाउँमा अभिधा रूपमै पनि आउने गर्छ । यो कसरी आउँछ भन्ने कुरा उपनामको स्तर र प्रयोग गर्ने क्षमतामा नै पनि भर पर्दछ (बराल, २०६८, पृ. २६) । जेहोस् गजलमा मकताको प्रयोग हिजो मात्र नभएर आज पनि हुँदै आइरहेको देखिन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यसको प्रयोग दुई किसिमले भएको देखिन्छ ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको गजलमा मकताको प्रयोग के कसरी गरिएको छ भन्ने कुराको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

### ३.५.१ तखल्लुसको विशिष्ट प्रयोग

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा निकै कम गजलकारहरूले मात्रै आफ्ना केही गजलमा तखल्लुको प्रयोग विशिष्ट रूपले गरेका छन् । यस चरणका गजलमा तखल्लुसको विशिष्ट प्रयोग गरी मकता निर्माण गर्ने गजलकारहरूमा धर्मोगत शर्मा 'तुफान', रवि प्राञ्जल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', कुमार शिशिर, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, खड्गसेन ओली, दिव्य सागर साउद, बूँद राना, अमर त्यागी, पूर्ण भण्डारी 'पड्कज', मधु साश्रु, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', सुदीप गौतम, शशि मरासिनी, नेत्र एटम र स्वागत नेपाल आदि रहेका छन् । यिनका एकाध गजलमा मात्र तखल्लुसको विशिष्ट प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

यहाँ केही उदाहरणका माध्यमबाट उत्तरवर्ती चरणका केही गजलमा विशिष्ट तखल्लुस प्रयोग गरिएको कुरालाई पुष्टि गरिएको छ :

(३८) वचनवाण नहान्नु है, विन्ती मेरो सबैसंग

घनश्यामलाई चोट लाग्दा राधाको दिल दुख्दो रै'छ (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. १६) ।

माथि दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को गजलको मकतामा 'घनश्याम' शब्द तखल्लुसका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । यहाँ गजलकार परिश्रमीले आफ्नो नामलाई तखल्लुसका रूपमा प्रयोग गरेका हुन् । कृष्णको अर्को नाम घनश्याम पनि हो । यहाँ घनश्यामलाई चोट लाग्दा राधाको दिल दुख्ने सन्दर्भ जोडेर कृष्ण र राधाको प्रेमपूर्ण पौराणिक सम्बन्धलाई उजागर गरिएको छ । साथै यहाँ गजलकारले कृष्ण र राधाको जस्तो प्रेमको महत्त्व आज पनि उत्तिकै रहेको उल्लेख गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत मकतामा तखल्लुसको प्रयोग सार्थक र विशिष्ट सन्दर्भमा गरिएको छ ।

(३९) चाहेको त हो बसन्त नै, चाहेको हो बहार पनि

शिशिर यहाँ बाँचेकै छ, मधुमास आयो, खै कहाँ आयो ? (शिशिर, २०५०, पृ. ३४) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार कुमार शिशिरले 'शिशिर' तखल्लुसको प्रयोग गरी मकताको निर्माण गरेका छन् । सेरमा उनले आफूलाई बसन्त र त्यसको बहार चाहिएको तर पनि उजाड शिशिर बनेर बाँच्नुपर्ने विवशता रहेको उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले उजाड शिशिरमा मधुमास कहाँ आएको छ भनेर प्रश्न पनि गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत मकतामा पनि तखल्लुसको विशिष्ट प्रयोग गरिएको छ ।

(४०) नभुकेको कहिल्यै पनि पत्थर समान दिल पनि

चोटैपिच्छेको चोटले गर्दा आज चकनाचुर भयो (श्रेष्ठ, २०५३, पृ. २१) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरले 'पत्थर' तखल्लुसको प्रयोग गरी मकताको निर्माण गरेका छन् । सेरमा उनले पत्थरलाई आफ्नो उपनामका रूपमा मात्रै नभएर कठोरताको प्रतीकका रूपमा समेत प्रयोग गरेका छन् । उनले प्रस्तुत मकतामा पत्थरजस्तो बलियो दिल पनि चोटका कारण चकनाचुर भएको सन्दर्भ उल्लेख गरेका छन् । यसरी यहाँ पनि तखल्लुसको विशिष्ट प्रयोग गरिएको छ ।

(४१) समुद्रको समीपमा पुग्ने धोको मेरो

बूँद निम्ति तपाइँ नै भरोसाको खोला ! (राना, २०५६, पृ. ५६) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार बूँद रानाले आफ्नो नामका रूपमा रहेको 'बूँद' शब्दलाई प्रयोग गरी मकताको निर्माण गरेका छन् । उनले सेरमा समुद्रको नजिक पुग्ने

धोको रहेको उल्लेख गर्दै कुनै साथी भरोसाको खोला रहेको बताएका छन् । उनले प्रस्तुत सेरमा बूँद वा पानीको थोपाका लागि खोला नै समुद्रसम्म पुऱ्याउने आधार भएको जनाएका छन् । माथि मकतामा प्रयोग गरिएको 'बूँद' शब्दले एकातिर गजलकारको नाम बुझाएको छ भने अर्कातिर पानीको थोपा भन्ने अर्थ पनि दिएको छ । यसरी यहाँ पनि मकतामा प्रयोग गरिएको बूँद शब्द विशिष्ट अर्थमा प्रयुक्त तखल्लुस बन्न पुगेको छ ।

(४२) अन्त्य भयो अँध्यारोको

आज 'रवि' सामु पर्दा (प्राञ्जल, २०५२, पृ. ३९) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार रवि प्राञ्जलले 'रवि' शब्द प्रयोग गरी मकताको निर्माण गरेका छन् । उनले सेरमा रविलाई सूर्यको समानार्थी शब्दका रूपमा लिएका छन् । सूर्य उज्यालोको प्रतीक हो । यहाँ उज्यालोले अँध्यारोको अन्त्य गरेको सन्दर्भमा 'रवि' तखल्लुसको प्रयोग भएको छ । प्रस्तुत सेरमा पनि तखल्लुसको विशिष्ट अर्थमा प्रयोग भएको देखिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणमा केही सीमित गजलकारले तखल्लुसको विशिष्ट प्रयोग गरी मकताको निर्माण गरेका छन् ।

### ३.५.२ तखल्लुसको सामान्य प्रयोग

उत्तरवर्ती चरणका अधिकांश गजलकारहरूले सामान्य तखल्लुसको प्रयोग गरी मकताको निर्माण गरेका छन् । उनीहरूले मकता निर्माण गर्ने मोहमा तखल्लुसहरूको प्रयोग त गरेका छन् तर तिनले सेरमा कुनै विशिष्ट अर्थ सम्प्रेषण भने गर्न सकेका छैनन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा अधिकांश गजलकारहरूले सामान्य तखल्लुसको प्रयोग गरेका छन् । तीमध्ये धर्मोगत शर्मा 'तुफान', घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', ज्ञानुवाकर पौडेल, रवि प्राञ्जल, कुमार शिशिर, मनु ब्राजाकी, वियोगी बुढाथोकी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, दिव्य गिरी, गोबर्द्धन पूजा, राजेश्वर रेग्मी, दिव्य सागर साउद, बूँद राना, गोविन्दराज विनोदी, काशिराम विरस, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', विजय सुब्बा, उत्सव खरेल, अमर त्यागी, मधु साशु, रासा, नारद निठुरी, प्रोल्लास सिन्धुलीय, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', महानन्द ढकाल, प्रकाश गिरी 'निश्चल', उदय जीएम, नवीन विभास, ललिजन रावल, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', शशि मरासिनी, पदम गौतम, नेत्र एटम, रामगोपाल आशुतोष, चङ्की श्रेष्ठ, जनकराज पौड्याल, दीर्घराज अनुराग, धनराज गिरी, बी.पी.सेढाई 'अभागी' र कृसु क्षेत्री आदि रहेका छन् ।

यहाँ केही उदाहरण दिएर उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सामान्य तखल्लुसको प्रयोग गरी मकताको निर्माण गरिएको तथ्यलाई पुष्टि गर्ने काम भएको छ :

(४३) सँगालेर पीर छातीभरि कहाँ कहाँ भट्किन्छस् तँ ए जिन्दगी !

बर्बादी छ अचेल ज्ञानुको पनि सारै पिउने बानी छ !! (पौडेल, २०४९, पृ. ३७) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलले 'ज्ञानु' शब्दलाई तखल्लुसका रूपमा प्रयोग गरी मकताको निर्माण गरेका छन् । यसले सेरमा कुनै नवीनता भने सिर्जना गरेको छैन । साथै उनले मकतामा नाम त प्रयोग गरेका छन् तर त्यसले कुनै विशिष्ट अर्थ बहन भने गरेको देखिँदैन । यसरी यो मकता सामान्य तखल्लुस प्रयोगको नमुना मात्रै बन्न पुगेको छ ।

(४४) एउटा छोरो खेर गयो, समाज फेर्छु भन्दै हिँड्छु

बाबुआमाको छ गुनासो तुफानले पुर्खाको बिँडो धानेन (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. १९) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले आफ्नो उपनाम तुफानलाई प्रयोग गरी मकताको निर्माण गरेका छन् । देश बनाउदै हिँड्छु भन्ने छोराले बाबुआमाको बिँडो थाम्न नसकेको गुनासोलाई प्रस्तुत पनि गरेका छन् तर 'तुफान' शब्दलाई कुनै विशिष्ट अर्थमा भने प्रयोग गरेका छैनन् । यसैले प्रस्तुत मकतामा प्रयोग गरिएको तखल्लुस सामान्य अर्थमा मात्र सीमित हुन पुगेको छ । यसरी यो पनि सामान्य तखल्लुस प्रयोगको उदाहरण हो ।

(४५) आफ्नो अर्को नचिनेर सबैलाई बाँडीचुँडी

मैले हैन, मनुले नै बिगाऱ्यो यो जिन्दगी (ब्राजाकी, २०५६, पृ. ९५) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार मनु ब्राजाकीले 'मनु' शब्दलाई तखल्लुसका रूपमा प्रयोग गरी मकताको निर्माण गरेका छन् । उनले सेरमा आफ्नो र पराई नचिनेर सबैलाई बाँड्दै हिँड्दा मनुले जिन्दगी बर्बाद बनाएको सन्दर्भ प्रस्तुत गरेका छन् । तर यहाँ पनि 'मनु' शब्दको कुनै विशिष्ट अर्थमा प्रयोग गरिएको छैन । यसैले यो पनि सामान्य मकताका रूपमा मात्र सीमित हुन पुगेको छ ।

(४६) कसो गरी बाँचेको छ आजसम्म पदम यहाँ

मेरो वरिपरि करकाप हेर्न आऊ तिमि (गौतम, २०६०, पृ. ४१) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार पदम गौतमले 'पदम' शब्दको प्रयोग गरी मकताको निर्माण गरेका छन् । तर यहाँ प्रयोग गरिएको तखल्लुस शब्द पदम कुनै विशिष्ट अर्थका सन्दर्भमा नभएर सामान्य रूपमा मात्र आएको छ । अझ यस सेरमा 'पदम' शब्दको प्रयोग असान्दर्भिक देखिन्छ । यसरी यहाँ आएको पदम शब्दले पनि तखल्लुसको विशिष्ट अर्थलाई प्रतिनिधित्व गर्न सकेको देखिँदैन । यसरी यो पनि सामान्य मकताको गतिलो उदाहरण बनेको छ ।

(४७) बिथात यो जिन्दगीको खोजी गर्न थातथलो

धेरै चोटि गाउँ-सहर त्यागीसित धाएँ मैले (त्यागी, २०५७, पृ. ६८) ।

माथि दिइएको सेरमा अमर त्यागीले आफ्नो उपनाम 'त्यागी' राखेर मकताको निर्माण गरेका छन् । यस सेरमा प्रयोग गरिएको त्यागी शब्दले गजलकारको नामलाई मात्र प्रतिनिधित्व गरेको छ । यसले कुनै अर्थको विशिष्टतालाई प्रस्तुत गर्न सकेको छैन । यसरी यो पनि सामान्य मकता प्रयोगको नमुना बन्न पुगेको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सामान्य तखल्लुसको प्रयोग गरेर पनि मकताको निर्माण गरिएको पाइन्छ ।

### ३.६ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सेरहरूको अनुपात

गजलमा सेरहरूको सङ्ख्या यति नै हुनुपर्छ भन्ने कुनै निश्चित नियम छैन । त्यसैले उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सबै गजलकारहरूले आफ्ना गजलमा एकै सङ्ख्यामा सेरहरू प्रयोग गरेका छैनन् । यस चरणमा कम्तीमा तीनदेखि बढीमा अठारसम्मका सेरहरू गजलकारहरूले प्रयोग गरेका छन् भने सबैभन्दा बढी पाँच सेरका गजलहरू प्रयोग भएका छन् । यस चरणमा पाँचपछि चार सेरका गजलहरू बढी लेखिएका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सात सेरभन्दा माथिका गजलहरू थोरै रहेका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणका गजलहरूमा प्रयोग भएका सेरहरूको अनुपात फरक फरक देखिन्छ । ललिजन रावलका *केही गजलहरू* (२०४२), *बिरानो ठाँउमा* (२०४६) र *सिरानीमा आँसु* (२०५९) गरी यस अवधिमा तीनओटा सङ्ग्रह प्रकाशित भएका छन् । उनको पहिलो सङ्ग्रहमा रहेका ४४ गजलहरूमध्ये सबै गजलहरू चार सेरमा संरचित रहेका छन् । त्यसै गरी उनको दोस्रो सङ्ग्रहमा रहेका ५० ओटा गजलहरूमध्ये ११ ओटा गजलमा चार सेरको व्यवस्था गरिएको छ भने अन्य सबै सेरहरूमा पाँच सेर रहेका छन् । उनको तेस्रो सङ्ग्रहमा ६४ ओटा गजलहरू रहेका छन् । त्यसभित्रका गजलहरूमध्ये तीनओटा गजलमा छ सेर, एउटा गजलमा सात सेर तथा बाँकी सबै गजलमा चार सेरको प्रयोग गरिएको छ । धर्मोगत शर्मा तुफानका *तुफानका गजलहरू* (२०४२) र *देशको माटो दुख्ने गर्छ* (२०४९) गरी दुईओटा सङ्ग्रह प्रकाशित छन् । उनको पहिलो सङ्ग्रहमा रहेका ६४ ओटा गजलहरूमध्ये छ सेरका दुईओटा र पाँच सेरका २२ ओटा गजलहरू रहेका छन् भने बाँकी सबै गजलहरूमा चार सेर रहेका छन् । उनको दोस्रो सङ्ग्रहमा रहेका ५६ ओटा गजलहरूमध्ये दुईओटा गजलमा ६ सेर र बाँकी सबै गजलहरूमा ४ सेरको प्रयोग गरिएको छ । रवि प्राञ्जलका *तारिदेऊ न माझी दाइ* (२०४८) र *उही बाढी उही भेल* (२०५२) गरी दुई सङ्ग्रह रहेका छन् । उनको पहिलो सङ्ग्रहमा रहेका ५२ गजलहरूमध्ये आठओटा गजलमा चार सेर, तीन ओटामा छ सेर र बाँकी सबैमा पाँच सेर प्रयोग भएका छन् । उनको दोस्रो सङ्ग्रहमा रहेका ५२ गजलहरूमध्ये ११ ओटा गजलमा छ सेर, एउटामा सात सेर, दश ओटामा चार सेर तथा बाँकी ३० ओटामा पाँच सेर प्रयोग गरिएका छन् । ज्ञानुवाकर पौडेलको *खण्डहर नयाँ*

नयाँ (२०४९) भित्र रहेका ५४ ओटा गजलहरूमध्ये २६ ओटामा पाँच सेर, १९ ओटामा चार सेर, आठओटामा छ सेर र एउटामा सात सेर प्रयोग भएको देखिन्छ ।

वियोगी बुढाथोकीको *आफन्तका चोटहरू* (२०५२) नामक गजलसङ्ग्रहभित्र ६१ ओटा गजलहरू रहेका छन् । तीमध्ये पाँचओटा गजलमा चार सेर, ३८ ओटामा पाँच सेर, १३ ओटामा छ सेर, दुईओटामा सात सेर, एउटामा आठ सेर र एउटामा नौ सेर रहेका छन् । खगेन्द्रप्रसाद बस्यालको *दैलातुड फाँटबाट सुरु भएको यात्रा* (२०४९) भित्रका गजलहरूमध्ये १९ ओटामा मात्र विधागत संरचना मिलेको देखिन्छ । तीमध्ये चारओटा गजलमा चार सेर, ११ ओटामा पाँच सेर, दुईओटामा छ सेर र बाँकी दुईओटामा आठ सेर प्रयोग भएका छन् । कुमार शिशिरको *शिशिरका शीतहरू* (२०५०) नामक सङ्ग्रहभित्र रहेका ४४ गजलहरूमध्ये सबै गजलहरू पाँच सेरमा रहेका छन् । यज्ञविक्रम शाहीको *बाँच्ने रहरहरू* (२०५०) नामक सङ्ग्रहभित्र रहेका ४२ रचनाहरूमध्ये छओटा संरचनाबाहिर रहेका छन् भने बाँकी ३६ गजलहरूमा चारदेखि छ सेर प्रयोग भएका छन् । उनको दुईओटा गजलमा चार सेर, एउटामा छ सेर र बाँकी सबैमा पाँच सेर प्रयोग गरिएका छन् । मनु ब्राजाकीका *गजलगङ्गा* (२०५१) र *काँडाका फूलहरू* (२०५६) गरी दुईओटा सङ्ग्रह यस चरणमा प्रकाशित भएका छन् । तीमध्ये पहिलो सङ्ग्रहमा ८९ ओटा गजलहरू रहेका छन् । उनले यसमा चारदेखि १३ सेरसम्ममा गजल लेखेका छन् । उनको दोस्रो सङ्ग्रहमा पाँच देखि १८ सेरसम्मका गजलहरू रहेका छन् । उनका पाँच सेर प्रयोग भएका गजल १२ ओटा छन् भने छ सेर प्रयोग भएका गजलहरू ४४ ओटा छन् । उनका सात सेर प्रयोग भएका गजल २२ ओटा, आठ सेर प्रयोग भएका गजल चारओटा, नौ सेर प्रयोग भएका गजल १२ ओटा तथा १२ सेर प्रयोग भएका गजल दुई ओटा छन् । उनको एउटा गजलमा १८ सेर प्रयोग भएको देखिन्छ । घनश्याम न्यौपाने परिश्रमीका *यो मौसम* (२०५०), *घामको छहारीमा* (२०५३) र *जून चुहेको रात* (२०६०) गरी तीनओटा सङ्ग्रहहरू प्रकाशित भएका छन् । उनको पहिलो सङ्ग्रहमा रहेका ७४ ओटा गजलहरूमध्ये दुईओटा गजलमा चार सेर, २४ वटामा पाँच सेर तथा बाँकी सबै गजलमा छ सेरहरू प्रयोग भएका छन् । उनको दोस्रो सङ्ग्रहमा ६० ओटा गजलहरू रहेका छन् । यसभित्रका गजलहरूमध्ये चारओटा गजलमा चार सेर, ३३ ओटामा पाँच सेर, १९ ओटामा छ सेर, एउटामा सात सेर र एउटामा आठ सेर प्रयोग भएका छन् । उनको तेस्रो सङ्ग्रहमा ८२ ओटा गजलहरू रहेका छन् । उनले चारओटा गजलमा चार सेर, ३७ ओटामा पाँच सेर, ३८ ओटामा छ सेर, एउटामा सात सेर र एउटामा नौ सेर प्रयोग गरेका छन् । श्रेष्ठ प्रिया पत्थरको *परिलएका व्यथाहरू* (२०५३) र *आँसुको सौगात* (२०६०) गरी दुईओटा सङ्ग्रह प्रकाशित छन् । उनको पहिलो सङ्ग्रहमा ६९ ओटा रचनाहरू रहेका छन् । तीमध्ये तीनओटा रचना गजल संरचनाबाहिर रहेका छन् । उनले आफ्ना गजलमा पाँचदेखि १४ सेरसम्म प्रयोग गरेका छन् । उनका ४४ गजलमा पाँच सेर, १२ ओटामा छ सेर, तीनओटामा सात सेर, एउटामा नौ सेर, एउटामा १३ सेर र एउटामा १४ सेर प्रयोग गरेका छन् । यस्तै उनको दोस्रो सङ्ग्रहमा रहेका ६८ रचनाहरूमध्ये

एउटा रचना गजलको संरचनाबाहिर रहेको छ । अन्य गजलहरूमध्ये ३३ ओटा गजलमा पाँच सेर, १९ ओटामा छ सेर, १० ओटामा सात सेर, तीन ओटामा आठ सेर, एउटामा नौ सेर र बाँकी एउटामा ११ सेर रहेका छन् ।

खड्गसेन ओलीको *बादलको गुफा* (२०५४) नामक गजलसङ्ग्रहभित्र रहेका ७० रचनाहरूमध्ये एउटा गजलको संरचनाबाहिर रहेको छ । बाँकी ६९ गजलहरूमा उनले चारदेखि छ सेरसम्म प्रयोग गरेका छन् । उनले २८ ओटा गजलमा चार सेर, ३३ ओटामा पाँच सेर र बाँकी आठओटामा छ सेर प्रयोग गरेका छन् । दिव्य गिरीको *सागर लहर किनार* (२०५४) भित्र ७१ ओटा गजलहरू रहेका छन् । तीमध्ये उनका १२ ओटा गजलमा चार सेर, ४४ ओटामा पाँच सेर, नौओटामा छ सेर तथा छओटामा सात सेर रहेका छन् । के.बी.उदयको *जेलभित्रको मुटु* (२०५४) नामक सङ्ग्रहभित्र ४४ गजलहरू रहेका छन् । तीमध्ये एउटा गजलमा चार सेर, आठओटा गजलमा छ सेर तथा बाँकी सबै गजलमा पाँच सेरहरू प्रयोग गरिएका छन् । रोशनकुमार राजभण्डारीको *गजल पुष्पाञ्जली*, भाग १ (२०५२) भित्रका ५० ओटा रचनाहरूमध्ये १२ ओटा गजल संरचनाबाहिर रहेका छन् । अन्य ३८ गजलहरूमध्ये २४ ओटा गजलमा तीन सेर, १३ ओटामा चार सेर र एउटामा छ सेर प्रयोग भएका छन् । उनको *गजल पुष्पाञ्जली*, भाग २ (२०५५) मा पनि ५० ओटा रचना रहेका छन् । त्यसमा ११ ओटा रचना गजलको संरचनाबाहिर छन् । बाँकी ३९ ओटा रचनामध्ये १५ ओटा गजलमा तीन सेर, २३ ओटामा चार सेर र एउटामा पाँच सेर प्रयोग भएका छन् । राममान तृषितको *प्रेयसीका आँखासित पिरतीका कुरा* (२०५४) भित्र जम्मा १२१ ओटा गजलहरू समाविष्ट छन् । यसभित्रका सबै गजलहरू तीन सेरमा आबद्ध रहेका छन् । राजेश्वर रेग्मीको *परिभाषा हराउँदा* (२०५५) भित्र जम्मा ६० ओटा गजलहरू रहेका छन् । तीमध्ये तीनओटा गजलमा छ सेर, १५ ओटा गजलमा चार सेर र बाँकी सबै गजलमा पाँच सेर प्रयोग भएका छन् । काशिराम विरसको *जिन्दगीका रेखाहरू* (२०५६) नामक सङ्ग्रहभित्र रहेका ५० ओटा रचनाहरूमध्ये तीनओटा गजलको संरचनाबाहिर रहेका छन् । बाँकी गजलहरूमध्ये १२ ओटामा तीन सेर तथा अन्य सबैमा चार सेर प्रयोग भएका छन् । विरसकै *स्पर्शका अनुभूति* (२०६०) भित्र ४५ ओटा गजलहरू रहेका छन् । यसभित्रका उनका सबै गजलहरू चार सेरमा आबद्ध रहेका छन् ।

गोविन्दराज विनोदीको *निर्मम निर्मम घडीहरू* (२०५६) नामक सङ्ग्रहभित्र ४४ ओटा गजलहरू रहेका छन् । तीमध्ये १२ ओटा गजलमा छ सेर, १९ ओटा गजलमा पाँच सेर र १२ ओटा गजलमा चार सेर रहेका छन् । उत्सव खरेलको *टाढिएको बसन्त* (२०५७) भित्रका जम्मा ५१ गजलहरूमध्ये सातओटा गजलमा चार सेर, एउटा गजलमा सात सेर र बाँकी सबै गजलमा पाँच सेर प्रयोग भएका छन् । विजय सुब्बाको *विजय सुब्बाका गीत र गजलहरू* (२०५७) भित्र ३५ ओटा गजलहरू रहेका छन् । उनका १६ ओटा गजलमा चार सेर, १७ ओटामा पाँच सेर, एउटामा छ सेर र अर्को एउटामा सात सेर प्रयोग भएका छन् ।

मधु साश्रुको पीडा अनन्त हुन्छ (२०५७) भित्र ७० वटा गजलहरू रहेका छन् । तीमध्ये १५ ओटामा चार सेर, ४५ ओटामा पाँच सेर, सातओटामा छ सेर, चारओटामा सात सेर र एउटामा आठ सेर रहेका छन् । गोबर्द्धन पूजाको धर्तीको धुलो (२०५४) नामक सङ्ग्रहभित्र ६० ओटा रचनाहरू रहेका छन् । त्यसमा तीनओटा रचना गजलको संरचनाबाहिर छन् । बाँकी गजलहरूमध्ये २९ ओटामा चार सेर, दुईओटामा सात सेर र अन्य सबैमा पाँच सेर प्रयोग भएका छन् । वियजभक्त उपाध्यायको विजयका गजल (२०५४) भित्रका १८ ओटा रचनाहरूमध्ये दुईओटा संरचनाबाहिर रहेका छन् । उनका १४ ओटा गजलमा चार सेर र दुईओटा गजलमा सात सेर प्रयोग भएका छन् । बूंद रानाको रातो मलाई प्यारो (२०५६) भित्र ७५ ओटा गजलहरू रहेका छन् । उनका १२ ओटा गजलमा चार सेर, ४८ ओटा गजलमा पाँच सेर, ११ ओटा गजलमा छ सेर र तीनओटा गजलमा सात सेर प्रयोग भएका छन् । दिव्य सागर साउदको एउटा लहर सागरको (२०५६) नामक सङ्ग्रहभित्र ६२ ओटा गजलहरू रहेका छन् । उनका तीनओटा गजलमा तीन सेर, १२ ओटा गजलमा चार सेर, ३० ओटामा पाँच सेर, नौओटामा छ सेर, तीनओटामा सात सेर, दुईओटामा आठ सेर र बाँकी दुईओटा गजलमा नौ सेर प्रयोग भएका छन् ।

अमर त्यागीको बाँसुरीमा आँसुको गीत (२०५७) नामक गजलसङ्ग्रहभित्रका ६८ ओटा गजलहरूमध्ये ४९ गजलमा पाँच सेर, ११ गजलमा छ सेर र बाँकी छओटामा सात सेर प्रयोग भएका छन् । पूर्ण भण्डारी पङ्कजको सङ्कल्पका शिखा (२०५७) भित्र रहेका ४० गजलहरूमा तीनओटा गजलमा तीन सेर, ११ ओटा गजलमा चार सेर, २० ओटामा पाँच सेर, दुईओटामा छ सेर र बाँकी एउटामा सात सेर रहेका छन् । नारद निठुरीका चह्याइरहेका घाउहरू (२०५८) भित्रका ५० रचनाहरूमध्ये २३ ओटा गजलको संरचनाबाहिर रहेका छन् । बाँकी गजलमा चार र पाँच सेरहरू प्रयोग गरिएका छन् । रासाको रात निदाएको रातमा (२०५८) भित्र ६८ ओटा गजलहरू रहेका छन् । उनले एउटा गजलमा आठ सेर, एउटामा छ सेर, १६ ओटामा पाँच सेर र बाँकी सबैमा चार सेर प्रयोग गरेका छन् । अशोक बोहरा असीम पीडा र ऋचा लुइटेल्को संयुक्त बाँसुरीका धुनहरू (२०५८) नामक सङ्ग्रहभित्रका ३६ गजलहरूमध्ये चारओटा गजलमा चार सेर र दुईओटा गजलमा छ सेर प्रयोग भएका छन् भने बाँकी सबैमा पाँच सेर प्रयोग गरिएका छन् । रामबहादुर पहाडीको घाउ रैँछ जिन्दगी यो (२०५८) भित्रका गजलहरू सबै पाँच सेरमा आबद्ध रहेका छन् । विष्णुबहादुर सिंहको सलबलाउँछन् ओंठहरू (२०५८) भित्रका ९० रचनाहरूमध्ये १६ ओटा संरचनाबाहिर रहेका छन् । अन्य ७४ ओटा गजलहरूमध्ये चारओटामा पाँच सेर, चारओटामा आठ सेर र बाँकी सबैमा पाँच सेर प्रयोग भएका छन् । उदय जीएम र नवीन विभासको उनका गजल (२०५९) भित्र रहेका ४३ गजलहरूमध्ये उदय जीएमका १७ ओटा गजल छन् । उनले एउटा गजलमा चार सेर र बाँकी सबैमा पाँच सेर प्रयोग गरेका छन् । यस्तै नवीन विभासका २५ गजलहरूमध्ये १२ ओटा गजलमा तीन सेर, ११ ओटा गजलमा चार सेर र बाँकी दुईओटा गजलमा पाँच सेर रहेका छन् । निमेष

नेवाःको *तिम्रो मायाको जबाफ छैन* (२०५९) भित्र रहेका ५० रचनामध्ये १८ ओटा गजलको संरचनाबाहिर रहेका छन् । बाँकी ३२ गजलहरूमध्ये एउटा गजलमा तीन सेर, नौओटामा चार सेर, २१ ओटामा पाँच सेर र एउटामा सात सेर प्रयोग भएका देखिन्छन् ।

गोपाल पौडेलको *छातीभरि तिम्रो माया* (२०५९) नामक सङ्ग्रहभित्र रहेका २४ रचनामध्ये तीनओटा संरचनाबाहिर रहेका छन् । अन्य गजलमध्ये पाँचओटा गजलमा चार सेर, १५ ओटामा पाँच सेर र एउटामा छ सेर प्रयोग भएका छन् । प्रोल्लास सिन्धुलीयको *आँखाभरि भुइँकुहिरो* (२०५९) भित्र ६५ रचना रहेका छन् । एउटा रचना गजलको संरचनाबाहिर रहेको छ भने बाँकी ६४ गजलमध्ये ३३ ओटा गजलमा चार सेर, ३० ओटामा पाँच सेर र एउटामा छ सेर प्रयोग भएको देखिन्छ । खगेन्द्र गिरी कोपिला, महानन्द ढकाल र प्रकाश गिरी निश्चलको संयुक्त सङ्ग्रह *उस्तै उस्तै नदीका उस्तै उस्तै छालहरू* (२०५९) भित्र ६० ओटा रचना रहेका छन् । तीमध्ये तीनओटा गजलको संरचनाबाहिर रहेका छन् । बाँकी ५७ ओटा गजलहरूमध्ये खगेन्द्र गिरी कोपिलाले आफ्ना सबै गजलमा पाँच सेरको प्रयोग गरेका छन् । महानन्द ढकालले आठओटा गजलमा पाँच सेर, ११ ओटामा छ सेर र एउटामा नौ सेर प्रयोग गरेका छन् । प्रकाश गिरी निश्चलले आफ्ना सबै गजलमा पाँच सेर प्रयोग गरेका छन् । दीर्घराज अनुरागको *उनैको यादमा* (२०५९) भित्रका ५९ गजलहरूमध्ये चार गजलमा छ सेर, १७ गजलमा पाँच सेर र बाँकी सबैमा चार सेर प्रयोग गरिएका छन् । सुशील पुन विरहीको *भावनाका बिम्बहरू* (२०५९) भित्र रहेका ४० रचनाहरूमध्ये एउटा संरचनाबाहिर रहेको छ । उनले बाँकी ३९ ओटा गजलहरूमध्ये एउटा गजलमा सात सेर तथा बाँकी सबैमा पाँच सेर प्रयोग गरेका छन् । सुदीप गौतमको *परेलीमा बाढी* (२०५९) भित्र ३१ गजल रहेका छन् । उनले सबै गजलमा पाँच सेर प्रयोग गरेका छन् । शम्भुकुमार मिलनको *तिम्रो सहरमा* (२०५९) भित्र रहेका ५६ रचनामध्ये दुईओटा गजलको संरचनाबाहिर रहेका छन् । बाँकी रहेका ५४ गजलमध्ये १८ ओटामा चार सेर र ३६ ओटामा पाँच सेर रहेका छन् । गोपीकृष्ण ढुङ्गाना पथिकको *मौनताका रातहरू* (२०६०) भित्र ४८ गजल रहेका छन् । तीमध्ये १२ ओटा गजलमा चार सेर, २२ ओटामा पाँच सेर, सातओटामा छ सेर र बाँकी छओटामा सात सेर रहेका छन् । शशि मरासिनीको *नजुरेको धुन* (२०६०) भित्र रहेका ६९ गजलहरूमध्ये २१ ओटामा चार सेर, ३६ ओटामा पाँच सेर, दश ओटामा छ सेर र दुई ओटामा सात सेर रहेका छन् । चङ्की श्रेष्ठको *फूलबिनाको शाखा* (२०६०) भित्र ५३ ओटा गजलहरू रहेका छन् । तीमध्ये १५ ओटा गजलमा चार सेर, ३५ ओटामा पाँच सेर र बाँकी तीनओटामा छ सेर प्रयोग गरिएका छन् ।

कृसु क्षेत्रीको *अर्द्धमुदित आँखाहरू* (२०६०) भित्र ६५ ओटा गजलहरू रहेका छन् । तीमध्ये ५७ ओटा गजलमा पाँच सेर, पाँचओटामा छ सेर र तीनओटामा सात सेर प्रयोग भएका छन् । नेत्र एटमको *भित्र कतै दुख्छ भने* (२०६०) मा ४० ओटा गजलहरू रहेका

छन् । उनका १३ ओटा गजलमा पाँच सेर र बाँकी सबैमा चार सेर प्रयोग भएका छन् । पदम गौतमको *एकलासको फूल* (२०६०) भित्र ५८ गजलहरू रहेका छन् । तीमध्ये १४ ओटा गजलमा चार सेर तथा बाँकी सबै गजलमा पाँच सेर प्रयोग भएका छन् । धनराग गिरीको *गजलामृत* (२०६०) भित्रका गजलहरूमध्ये एघार सेरको एउटा, नौ सेरको दुईओटा, आठ सेरको एउटा, सात सेरको २८ ओटा, छ सेरको २२ ओटा, पाँच सेरको ५४ ओटा र बाँकी चार सेरका दुईओटा गजल रहेका छन् । गोविन्द नेपालको *ढुङ्गाको मन* (२०५५) भित्रका ६२ ओटा गजल रहेका छन् । तीमध्ये एउटा गजलमा छ सेर, २२ ओटामा चार सेर तथा बाँकी सबैमा पाँच सेर प्रयोग भएका छन् । रामगोपाल आशुतोषको *आशुतोषका रहरहरू* (२०६०) भित्र ५४ ओटा गजलहरू रहेका छन् । उनले छओटा गजलमा चार सेर, दशओटामा छ सेर, तीनओटामा सात सेर र बाँकी सबैमा पाँच सेर प्रयोग गरेका छन् । नारायण नेपालको *मेरा मनका गीत* (२०६०) भित्र रहेका २३ रचनाहरूमध्ये तीनओटा संरचनाबाहिर रहेका छन् । बाँकी २० ओटा गजलहरूमध्ये एउटा गजलमा तीन सेर, सातओटामा चार सेर, पाँचओटामा पाँच सेर, छओटामा छ सेर र एउटामा सात सेर प्रयोग गरिएका छन् । डी.बी.टुहुरो, इन्द्र यात्री र ओम पङ्कीको *स्यन्दन* (२०६०) भित्र २९ ओटा गजलहरू रहेका छन् । तीमध्ये डी.बी. टुहुरोका नौवटा गजल रहेका छन् । उनले दुईओटा गजलमा पाँच सेर, पाँचवटामा छ सेर, एउटामा आठ सेर र एउटामा १२ सेर प्रयोग गरेका छन् । यस्तै इन्द्र यात्रीले एउटा गजलमा पाँच सेर, चारओटामा छ सेर, दुईओटामा सात सेर तथा दुईओटामा आठ सेर प्रयोग गरेका छन् । ओम पङ्कीका दश गजलहरूमध्ये पाँचओटामा पाँच सेर, तीनओटामा छ सेर, दुईवटामा सात सेर प्रयोग भएका छन् । बी.पी.सेढाईको *अनुभूतिका तरङ्गहरू* (२०६०) भित्र ५० ओटा रचनाहरू रहेका छन् । तीमध्ये ११ वटा गजलको संरचनाबाहिर रहेका छन् । बाँकी ३९ ओटा गजलहरूमध्ये दुईओटा गजलमा सात सेर, सातओटामा छ सेर तथा बाँकी सबैमा पाँच सेर प्रयोग भएका छन् । जनकराज पौड्यालको *एउटा कथा* (२०६०) भित्र ६० ओटा गजलहरू रहेका छन् । तीमध्ये २४ ओटा गजलमा पाँच सेर र बाँकी सबैमा चार सेर प्रयोग भएका छन् । स्वागत नेपालको *धमिराको दरवार* (२०६०) भित्र ४५ ओटा गजलहरू रहेका छन् । तीमध्ये दुईओटा गजलमा तीन सेर, दुईओटामा छ सेर र बाँकी सबैका चार सेर प्रयोग गरिएका छन् । यसरी उत्तरवर्ती चरणमा प्रकाशित विभिन्न गजलका सङ्ग्रहभित्र रहेका गजलहरूको सङ्ख्याबारे गरिएको माथिको सर्वेक्षणबाट के स्पष्ट हुन्छ, भने यस अवधिमा सबैभन्दा बढी गजलहरू पाँच सेरमा लेखिएका छन् । त्यसपछि क्रमशः चार सेर, छ सेर, सात सेर र तीन सेरका गजलहरू लेखिएका छन् । यस अवधिमा सात सेरभन्दा माथिका सेरहरू प्रयोग गरिएका गजलहरू पनि लेखिएका छन् तर तिनको अनुपात निकै न्यून रहेको छ ।

### ३.७ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा लयको प्रयोग

लय संस्कृत स्रोतको नेपाली शब्द हो । यसका विभिन्न अर्थहरू रहेका छन् । तीमध्ये यसको एउटा अर्थ एक वस्तु अर्को वस्तुसँग छुट्याउन नसकिने किसिमले मिलेको अवस्था, मिलान वा विलय हो । यसै गरी यसको दोस्रो अर्थ गहन एकाग्रता, मनको लीनता वा तल्लीनता पनि हो । यसै गरी यसको तेस्रो अर्थ सृष्टिको अन्त्यमा हुने महानाश, विनाश, विघटन वा प्रलय हो भने चौथो अर्थ चाहिँ सङ्गीतमा स्वरको आरोह र अवरोहको विशेष क्रम पनि हो । यसरी लयको एउटा अर्थ गतिको नियन्त्रित तथा नापिएको प्रवाह हो । यसको सम्बन्ध भाषाको वार्षिक चरित्र, अक्षरको सङ्ख्या र पददा त्यसमा लाग्ने समय वा तिनीहरूको सुरमा आधारित हुन्छ (बराल, २०६८, पृ. ७५) । ध्वनिको उच्चारण गर्दा उत्पन्न हुने आरोह र अवरोहलाई लय भनिन्छ । भाषिक एकाईहरू एवम् पङ्क्तिको नियमित रूपमा हुने प्रवाह एवम् गतिलाई पनि लय भनिन्छ । लयको सिर्जना विभिन्न भाषिक विन्यासबाट हुन्छ । विभिन्न भाषिक एकाईहरूको नियमित रूपमा पुनरावृत्ति गरेर लयोत्पादन गरिन्छ (गैरे, २०७३, पृ. ३९) । लय र छन्दबिच घनिष्ट सम्बन्ध हुने भए तापनि यी दुवैका बिचमा केही भिन्नता पनि छ । छन्द भनेको बाँधिएको लयको विभिन्न शैलीको योग हो, जुन निश्चित लम्बाइको हुन्छ । यसै गरी लय भनेको नादको सुसङ्गतिपूर्ण अभिव्यक्ति हो । छन्दको उच्चारण गर्दा बिचबिचमा जुन विराम हुन्छ, त्यो चाहिँ यति हो (त्रिगुणायत, सन् १९५९, पृ. २-३) । शास्त्रीय छन्दबाहेक समाजमा प्रचलित विभिन्न लोकलयहरू गजलमा प्रयोग भएका छन् भने हिजोआज धेरै प्रकारका आक्षरिक लयहरूको प्रयोग गरेर समेत गजल लेखिएका छन् ।

#### ३.७.१ आक्षरिक लयको प्रयोग

नेपाली गजलको परम्परामा शास्त्रीय बहरबद्ध गजलहरू निकै कम लेखिएका छन् । वर्तमान समयमा सबैभन्दा बढी गजलहरू आक्षरिक लयमा आबद्ध रहेका देखिन्छन् । अरबी, फारसी, उर्दूजस्ता भाषामा बहरको धेरै प्रयोग गरिएको भए तापनि पछिल्लो समयको हिन्दी, नेपाली र अन्य भाषामा समेत आक्षरिक लयको प्रयोग गाउन बन्ने सीमासम्म स्थापित र स्वीकृत भइसकेको देखिन्छ । यसलाई नेपाली गजलको लयसिर्जनामा देखिएको नवीन विशेषता पनि मान्न सकिन्छ । उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलमा यस लयको व्यापक प्रयोग गरिएको छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सबैभन्दा बढी विभिन्न आक्षरिक लयहरूको प्रयोग भएको देखिन्छ । यस चरणका गजलमा १८ वटा प्रमुख आक्षरिक लयहरू प्रयोग भएका छन् । ती प्रमुख आक्षरिक लयका पनि विभिन्न प्रकार रहेका छन् । तलका अनुच्छेदहरूमा तिनको उदाहरणसहित चर्चा गरिएको छ :

### ३.७.१.१ चार अक्षरको लय तथा दुई र चार अक्षरमा विश्राम

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सबैभन्दा छोटो चार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ । यस्तो लयमा दुई र चार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको पाइन्छ । यो नै यस चरणको गजलमा प्रयोग भएको सबैभन्दा कम अक्षर प्रयोग भएको आक्षरिक लय हो । यस चरणको नेपाली गजलमा निकै सीमित मात्रामा चार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको देखिन्छ । यस चरणमा गोविन्द नेपाल र खड्गसेन ओलीले मात्र यो लय प्रयोग गरेका छन् । यहाँ यस चरणको गजलमा चार अक्षरको लय के कसरी प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गर्ने काम भएको छ :

(४८) साड्लो / फुक्यो

कुकुर / भुक्यो (ओली, २०५४, पृ. ४) ।

माथि उल्लेख भएको गजलकार खड्गसेन ओलीको गजलको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएका 'साड्लो' र 'फुक्यो' शब्द दुई दुई अक्षरका छन् । यहाँ यी दुवै शब्दको उच्चारणपछि विश्राम व्यवस्था छ । यसैका आधारमा सेरको दोस्रो मिसरा 'कुकुर भुक्यो' पनि निर्माण गरिएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा चार अक्षरको आक्षरिक लय व्यवस्था रहेको छ । साथै यस सेरमा दुई र चार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(४९) चरा बस्यो

पात खस्यो

हात छैन

छुरी धस्यो (नेपाल, २०५५, पृ. ७) ।

माथि उल्लेख गरिएको गोविन्द नेपालको गजलको सेरमा 'चरा बस्यो' भन्ने पदावली चार अक्षरको छ । 'चरा' र 'बस्यो' दुवै शब्द दुईदुई अक्षरको संरचनामा रहेका छन् । त्यसपछि प्रयोग गरिएका 'पात खस्यो', 'हात छैन' र 'छुरी धस्यो' जस्ता सबै मिसराहरू पनि दुईदुई अक्षरकै संरचनामा रहेका छन् । यसरी यहाँ चार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको देखिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा चार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

### ३.७.१.२ छ अक्षरको लय तथा चार र छ अक्षरमा विश्राम

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा छ अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग गरिएको छ । यसमा चार र छ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको हुन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यो लय प्रयोग भएका गजलहरू सीमित रहेका छन् । यस चरणमा रवि प्राञ्जल, दिव्य सागर साउद र रोशनकुमार राजभण्डारीले मात्र यो लय प्रयोग गरेको भेटिन्छ ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा छ अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(५०). दायँ हेरे / तीर छ

बायाँ आफ्नै / शिर छ (राजभण्डारी, २०५६, पृ. १५) ।

माथि दिइएको गजलकार रोशनकुमार राजभण्डारीको सेरमा छ अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको छ । पहिलो मिसरामा प्रयोग भएको पदावली 'दायँ हेरे' मा चार अक्षर छन् भने त्यसपछि प्रयोग भएको 'तीर छ' मा दुई अक्षर प्रयोग गरिएको छ । यसमा जम्मा छ अक्षरहरू रहेका छन् । त्यसैअनुसार दोस्रो मिसरामा पनि 'बायाँ आफ्नै' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर र 'शिर छ' भन्ने पदावलीमा दुई अक्षर रहेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा छ अक्षरको आक्षरिक लय व्यवस्था रहेको छ । यसको विश्राम व्यवस्था चार र छ अक्षरमा रहेको छ ।

(५१) प्रजातन्त्र आ'छ

जे भने'नि भा'छ

बिगेको त्यो बानी

अभै कहाँ गा'छ (प्राञ्जल, २०५२, पृ. २६) ।

माथि दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको सेरमा पनि छ अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ । 'प्रजातन्त्र' शब्दमा चार अक्षर रहेका छन् भने 'आ'छ' शब्दमा दुई अक्षर रहेका छन् । यसै गरी त्यसपछिका सबै मिसराहरूमा पनि छ अक्षर प्रयोग गरिएका छन् । सबै मिसराको विश्राम व्यवस्था चार र छ अक्षरमा रहेको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा छ अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

### ३.७.१.३ सात अक्षरको लय तथा चार र सात अक्षरमा विश्राम

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सात अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग गरिएको छ । सात अक्षर प्रयोग गरिएको गजलमा चार र सात अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भेटिन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यो लय प्रयोग भएका गजलहरू धेरै छैनन् । यस चरणमा वियोगी बुढाथोकी, दीर्घराज अनुराग, गोविन्द नेपाल, जनकराज पौड्याल र रामगोपाल आशुतोषले मात्र यो लय प्रयोग गरेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सात अक्षरको लय के कसरी प्रयोग गरिएको छ भन्ने तथ्यलाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(५२) मनमा ठूलो /रहर छ

कल्पनाको /सहर छ (मरासिनी, २०६०, पृ. ४६) ।

माथि दिइएको गजलकार शशि मरासिनीको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग गरिएको 'मनमा ठूलो' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् भने 'रहर छ' भन्ने पदावलीमा तीन अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा प्रयोग भएको 'कल्पनाको' भन्ने शब्दमा चार अक्षर तथा 'सहर छ' भन्ने पदावलीमा तीन अक्षरको व्यवस्था भएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा चार र सात अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको सात अक्षरको आक्षरिक लय रहेको देखिन्छ ।

(५३) रुख ढल्यो सालको

कुरा चल्यो चालको

घट्यो मोल जीवनको

भाउ बढ्यो मालको (आशुतोष, २०६०, पृ. ११) ।

माथि दिइएको गजलकार रामगोपाल आशुतोषका सेरहरूमध्ये पहिलो सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएको पदावली 'रुख ढल्यो सालको' भन्नेमा जम्मा सात अक्षरको संरचनामा रहेको छ । त्यसै गरी त्यसपछि प्रयोग भएका सबै मिसराहरूमा पनि सात अक्षरको संरचना पुनरावृत्ति भएको देखिन्छ । साथै सबै मिसरामा चार र सात अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । प्रस्तुत गजल पनि सात अक्षरको लय संरचनामा आबद्ध रहेको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सात अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

### ३.७.१.४ आठ अक्षरको लय

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा आठ अक्षरको लय पनि प्रयोग गरिएको छ । यस चरणका गजलमा यो लयका निम्न दुई प्रकार प्रयोग भएका छन् :

#### (क) आठ अक्षरको लय तथा चार र आठ अक्षरमा विश्राम

आठ अक्षरको लय व्यवस्था भएका केही गजलमा चार र आठ अक्षरको विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ । यस चरणमा ध्रुव मधिकर्मी, प्रमोद प्रधान, मनु ब्राजाकी, वियोगी बुढाथोकी, रवि प्राञ्जल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', खड्गसेन ओली, गोविन्द नेपाल, बूँद राना, गोपाल पौडेल, दीर्घराज अनुराग, ललिजन रावल, अमर त्यागी, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', शशि मरासिनी, जनकराज पौड्याल, मधु साश्रु, रोशनकुमार राजभण्डारी, उदय जीएम, नवीन विभास, डी.बी. टुहुरो, पदम गौतम आदिले यो लय प्रयोग गरेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा चार र आठ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको आठ अक्षरको लय प्रयोग गरिएको तथ्यलाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(५४) मनमा चोर /पस्ला कतै

घरमै डाँका /बस्ला कतै (प्राञ्जल, २०४८, पृ. ५३) ।

माथि दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'मनमा चोर' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर तथा 'पस्ला कतै' भन्ने पदावलीमा पनि चार अक्षरको प्रयोग गरिएको छ । यसै गरी दोस्रो मिसरामा प्रयोग गरिएको 'घरमै डाँका' र 'बस्ला कतै' भन्ने दुई पदावलीमा चार र आठ अक्षरको व्यवस्था भएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा चार र आठ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको आठ अक्षरको लय रहेको छ ।

(५५) बग्छ बग्छ /अडिदैन

जीवन मेरो /खोला जस्तो (ब्राजाकी, २०५१, पृ. ४८) ।

माथि दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग गरिएको 'बग्छ' शब्द दुई अक्षरको छ । यसमा 'बग्छ' शब्दलाई दुईपटक प्रयोग गरिएको छ । दुवै 'बग्छ' शब्दको अक्षर संरचना जोड्दा चार अक्षर हुन्छ । साथै त्यसपछि प्रयोग भएको 'अडिदैन' शब्द पनि चार अक्षरको संरचनामा रहेको छ । त्यसपछि आएको दोस्रो मिसरामा पनि माथिकै अक्षर संरचना रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा जम्मा आठ अक्षरको लय संरचना रहेको छ । साथै यसमा चार र आठ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा चार र आठ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको आठ अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(ख) आठ अक्षरको लय तथा पाँच र आठ अक्षरमा विश्राम

आठ अक्षरको लय व्यवस्था प्रयोग भएका यस चरणका कतिपय गजलहरूमा पाँच र आठ अक्षरमा पनि विश्राम व्यवस्था भएको पाइन्छ । यस चरणको नेपाली गजलमा यो लय प्रयोग गरिएका गजल निकै कम रहेका छन् । गोविन्द नेपाल, नेत्र एटम र सुदीप गौतमका गजलका केही गजलमा यो लय प्रयोग भएको पाइन्छ ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा पाँच र आठ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको आठ अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग गरिएको तथ्यलाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(५६) तिम्रो र मेरो /जीत उदास

भयो बिहानी /शीत उदास (एटम, २०६०, पृ. २८) ।

माथि दिइएको गजलकार नेत्र एटमको सेरको पहिलो मिसरामा 'तिम्रो र मेरो' भन्ने पदावली पाँच अक्षरको संरचनामा रहेको छ । यसमा पहिलो विश्राम छ । त्यसपछि आएको 'जीत उदास' भन्ने पदावलीमा तीन अक्षर रहेको छ । यसमा दोस्रो विश्राम रहेको छ । यसै गरी दोस्रो मिसराको 'भयो बिहानी' नामक पदावलीमा पहिलो विश्राम तथा 'शीत उदास'

भन्ने पदावलीमा दोस्रो विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा आठ अक्षरको लय व्यवस्था तथा पाँच र आठ अक्षरमा विश्राम रहेको देखिन्छ ।

(५७) मेरो देश नाला/पानी हो

मेरो देश काला/पानी हो (गौतम, २०५९ : ३०) ।

माथि दिइएको गजलकार पदम गौतमको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग गरिएको 'मेरो देश नाला' पदावली पाँच अक्षरमा रहेको छ भने त्यसपछि आएको 'पानी हो' भन्ने पदावली तीन अक्षरको संरचनामा रहेको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा प्रयोग भएको 'मेरो देश काला' भन्ने पदावली पाँच अक्षरमा तथा त्यसपछि आएको 'पानी हो' पदावली तीन अक्षरमा आबद्ध रहेका छन् । साथै प्रस्तुत दुवै मिसरामा पाँच र आठ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा पाँच र आठ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको आठ अक्षरको लय प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

### ३.७.१.५ नौ अक्षरको लय

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा नौ अक्षरको लय व्यवस्था पनि प्रयोग गरिएको छ । विश्रामका आधारमा यसका पनि निम्न प्रकारहरू रहेका छन् :

#### (क) नौ अक्षरको लय तथा पाँच र नौ अक्षरमा विश्राम

नौ अक्षरको लय प्रयोग भएका यस चरणका कतिपय गजलहरूमा पाँच र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यो लयको प्रयोग सीमित मात्रामा भएको छ । ज्ञानुवाकार पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', गोबर्द्धन पूजा, बूँद राना, उत्सव खरेल, अमर त्यागी, दीर्घराज अनुराग, शशि मरासिनी र नेत्र एटमका गजलमा यो लय प्रयोग गरिएको भेटिन्छ ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा पाँच र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको नौ अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको तथ्यलाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(५८) घाँटी अँठ्याउने /हात पनि छ

मुटु जलाउने /बात पनि छ (प्राञ्जल, २०४८, पृ. ४४) ।

माथि दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको सेरको पहिलो मिसरामा 'घाँटी अँठ्याउने' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर तथा 'हात पनि छ' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'मुटु जलाउने' र 'बात पनि छ' भन्ने पदावलीमा क्रमशः पाँच र चार अक्षर रहेका छन् । यसरी यस सेरमा जम्मा आठ अक्षरको लयको प्रयोग भएको छ भने पाँच र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(५९) कहाँको रीति /चलाउँदै छन् ?

दिल सबैको /जलाउँदै छन् ! (राना, २०५६, पृ. १०) ।

माथि दिइएको गजलकार बूँद रानाको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएको 'कहाँको रीति' भन्ने पदावली पाँच अक्षरमा रहेको छ भने त्यसपछि आएको 'चलाउँदै छन्' भन्ने पदावली चार अक्षरमा रहेको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'दिल सबैको' भन्ने पदावली पाँच अक्षरको तथा 'जलाउँदै छन्' पदावली चार अक्षरमा रहेको देखिन्छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा जम्मा नौ अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ । साथै यस सेरमा पाँच र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था राखिएको छ ।

(६०) सर्वत्र कान्ति /छर्दछ फूल

दुःख –बेदना /हर्दछ फूल (त्यागी, २०५७, पृ. १३) ।

माथि दिइएको गजलकार अमर त्यागीको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएको 'सर्वत्र कान्ति' भन्ने पदावली पाँच अक्षरमा रहेको छ भने त्यसपछि आएको 'छर्दछ फूल' नामक पदावली चार अक्षरमा रहेको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'दुःख–बेदना' भन्ने पदावली पाँच अक्षरमा र 'हर्दछ फूल' भन्ने पदावली चार अक्षरको संरचनामा रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा पाँच र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि पाँच र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको नौ अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा पाँच र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको नौ अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(ख) नौ अक्षरको लय तथा छ र नौ अक्षरमा विश्राम

नौ अक्षरको लय प्रयोग गरिएका यस चरणका कतिपय गजलहरूमा छ र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको पाइन्छ । उत्तरवर्ती चरणमा यो लयको प्रयोग सीमित रहेको छ । ललिजन रावल, धुब मधिकर्मी, खड्गसेन ओली, मधु साश्रु, रासा, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', शशि मरासिनी आदिले यो लय प्रयोग गरेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा छ र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको नौ अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको तथ्यलाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(६१) जब छातिभिन्न /गम हुन्छ

जति पिए पनि /कम हुन्छ (साश्रु, २०५७, पृ. ६५) ।

माथि दिइएको गजलकार मधु साश्रुको सेरको पहिलो मिसरामा 'जब छातिभिन्न' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा 'गम हुन्छ' भन्ने पदावलीमा तीन अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'जति पिए पनि' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा 'कम हुन्छ' भन्ने

पदावलीमा तीन अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'जब छातीभित्र' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'गम हुन्छ' भन्ने पदावलीमा अन्तिम विश्राम रहेको छ भने दोस्रो मिसरामा पनि 'जति पिए पनि' भन्ने पदावलीमा पहिलो विश्राम र 'कम हुन्छ' भन्ने पदावलीमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा जम्मा नौ अक्षरको लय व्यवस्था छ भने छ र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(६२) को हाँस्छ को रुन्छ /र यहाँ ?

को गाँउछ को सुन्छ /र यहाँ ? (ढुङ्गाना पथिक, २०६०, पृ. ४५) ।

माथि दिइएको गजलकार गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक'को सेरको पहिलो मिसरामा 'को हाँस्छ को रुन्छ' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा 'र यहाँ' भन्ने पदावलीमा तीन अक्षरको संरचना रहेको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'को गाँउछ को सुन्छ' भन्ने पदावलीमा पनि छ अक्षर र त्यसपछिको 'र यहाँ' भन्ने पदावलीमा तीन अक्षरको संरचना रहेको देखिन्छ । साथै यहाँ दुवै मिसरामा छ अक्षर र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा छ र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको नौ अक्षरको आक्षरिक लयको प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

(ग) नौ अक्षरको लय तथा चार र नौ अक्षरमा विश्राम

उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा नौ अक्षरको लय तथा चार र नौ अक्षरको विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ । यस चरणमा ज्ञानुवाकर पौडेल, शशि मरासिनी, दिव्य गिरी, बूँद राना आदि थोरैले यो लय प्रयोग गरेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा चार र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको नौ अक्षरको लय प्रयोग गरिएको तथ्यलाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(६३) घर आफ्नु /सुनसान देखें

संसार यो / मसान देखें (पौडेल, २०४९, पृ. १८) ।

माथि दिइएको गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'घर आफ्नु' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर तथा त्यसपछिको 'सुनसान देखें' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'संसार यो' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर तथा 'मसान देखें' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । साथै दुवै मिसरामा चार र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(६४) खेल खेलन् /सिक्नु भो हजुर !

किन तपाईं /बिक्नु भो हजुर ? (मरासिनी, २०६०, पृ. ४८) ।

माथि दिइएको गजलकार शशि मरासिनीको सेरमा रहेको पहिलो मिसरामा प्रयोग गरिएको 'खेल खेलन्' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर तथा त्यसपछिको 'सिक्नु भो हजुर' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा प्रयोग गरिएको 'किन तपाईं'

नामक पदावलीमा चार अक्षर तथा त्यसपछिको 'बिक्नु भो हजुर' पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । प्रस्तुत सेरमा चार र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको नौ अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा चार र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको नौ अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ ।

#### (घ) नौ अक्षरको लय तथा सात र नौ अक्षरमा विश्राम

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सात र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको नौ अक्षरको लय पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ । यहाँ उदाहरण दिएर यसको पुष्टि गरिएको छ :

(६५) थला परेको छ दिल/ के भो ?

फेरि आएछ मुस्किल/ के भो ? (राना, २०५६, पृ. ३२) ।

माथि दिइएको गजलकार बूँद रानाको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'थला परेको छ दिल' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा 'के भो' भन्ने पदावलीमा दुई अक्षर प्रयोग भएका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'फेरि आएछ मुस्किल' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र 'के भो' भन्ने पदावलीमा दुई अक्षर रहेका छन् । यसमा पहिलो विश्राम 'दिल' र 'मुस्किल' शब्दमा रहेको छ भने दोस्रो विश्राम 'भो' शब्दमा रहेको छ । यस सेरमा नौ अक्षरको लय तथा सात र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सात र नौ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको नौ अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको देखिन्छ ।

#### ३.७.१.६ दश अक्षरको लय

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलहरूमा दश अक्षरका आक्षरिक लयहरू पनि प्रयोग भएका छन् । विश्रामका आधारमा यसका पनि विभिन्न प्रकारहरू रहेका छन् ।

#### (क) दश अक्षरको लय तथा पाँच र दश अक्षरमा विश्राम

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा दश अक्षरको लय धेरै प्रयोग गरिएको छ । यस प्रकारको लयका पनि विविध प्रकार रहेका छन् । दश अक्षरको लय प्रयोग गरिएका कतिपय गजलहरूमा पाँच र दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको देखिन्छ । यस चरणमा ललिजन रावल, ज्ञानुवाकर पौडेल, यज्ञविक्रम शाही, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', कुमार शिशिर, रवि प्राञ्जल, वियोगी बुढाथोकी, रोशनकुमार राजभण्डारी, गोबर्द्धन पूजा, दिव्य गिरी, खड्गसेन ओली, बूँद राना, दिव्य सागर साउद, विजय सुब्बा, अमर त्यागी, नारद निठुरी, रासा, प्रोल्लास सिन्धुलीय, निमेश नेवा, शशि मरासिनी, नेत्र एटम, जनकराज पौड्याल, डी.बी. टुहुरो, रामगोपाल आशुतोष आदिले यो लय प्रयोग गरेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रयोग गरिएको पाँच र दश अक्षरमा विश्राम रहने दश अक्षरको लयलाई उदाहरण दिएर पुष्टि गर्ने काम भएको छ :

(६६) गयो जिन्दगी / धुँवा बनेर

हार नमान / गयो भनेर (रावल, २०४६, पृ. ९) ।

माथि दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'गयो जिन्दगी' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर तथा 'धुँवा' बनेर भन्ने पदावलीमा पनि पाँच अक्षर प्रयोग गरिएको छ । साथै दोस्रो मिसरामा प्रयोग गरिएका 'हार नमान' र 'गयो भनेर' भन्ने दुवै पदावलीमा पनि पाँच पाँच अक्षर प्रयोग भएका छन् । पहिलो मिसरामा 'जिन्दगी' र 'बनेर' तथा दोस्रो मिसरामा 'नमान' र 'भनेर' भन्ने शब्दमा विश्राम रहेको छ । यसरी यसमा जम्मा दश अक्षरको लय तथा पाँच र दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(६७) रूप दर्पले / फुर्केकी तिमी

सुखसयलमा / हुर्केकी तिमी (पौडेल, २०४९, पृ. २४) ।

माथि दिइएको गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'रूप दर्पले' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'फुर्केकी तिमी' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षरको संरचना प्रयोग गरिएको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेका 'सुखसयलमा' र 'हुर्केकी तिमी' गरी दुवै पदावली पाँच पाँच अक्षरको संरचनामा रहेका छन् । साथै दुवै मिसराको विश्राम पाँच र दश अक्षरमा गरिएको छ ।

(६८) नदेख्नु सबै / देख्नु पत्या छ

सहेको व्यथा / लेख्नु पत्या छ (राना, २०५६, पृ. ४०) ।

माथि दिइएको गजलकार बूद रानाको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'नदेख्नु सबै' पदावली पाँच अक्षरमा रहेको छ भने त्यसपछि आएको 'देख्नु पत्या छ' भन्ने पदावली पनि पाँच अक्षरको संरचनामा रहेको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'सहेको व्यथा' र 'लेख्नु पत्या छ' गरी दुवै पदावलीहरू पाँच पाँच अक्षरको संरचनामा रहेका छन् । यसरी यस सेरमा दश अक्षरको लय व्यवस्था तथा पाँच र दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

(६९) मान्छेले मान्छे / हुनु छ अभै

मनको मैलो / धुनु छ अभै (त्यागी, २०५७, पृ. ३८) ।

माथि दिइएको गजलकार अमर त्यागीको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग गरिएको 'मान्छेले मान्छे' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'हुनु छ अभै' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेका 'मनको मैलो' र 'धुनु छ अभै' गरी दुवै पदावलीमा पाँच पाँच अक्षर प्रयोग भएका छन् । साथै दुवै मिसरामा पाँच र दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा पाँच र दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको दश अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(ख) दश अक्षरको लय तथा छ र दश अक्षरमा विश्राम

दश अक्षरको लय प्रयोग भएका कतिपय गजलहरूमा छ र दश अक्षरमा पनि विश्राम व्यवस्था भएको देखिन्छ । उत्तरवर्ती चरणमा यज्ञविक्रम शाही, कुमार शिशिर, खड्गसेन ओली, गोबर्द्धन पूजा, रोशनकुमार राजभण्डारी, राजेश्वर रेग्मी, गोविन्द नेपाल, मधु साश्रु, रासा, निमेष नेवा, शम्भुकुमार मिलन, ललिजन रावल, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', जनकराज पौड्याल, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर आदिले यो लय प्रयोग गरेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा छ र दश अक्षरमा विश्राम रहने दश अक्षरका आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गर्ने काम भएको छ :

(७०) सानो थुम्को जब /पहाड बन्छ

मेलमिलाप प्रदेश /उजाड बन्छ (ओली, २०५४, पृ. ३४) ।

माथि दिइएको गजलकार खड्गसेन ओलीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'सानो थुम्को जब' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् भने 'पहाड बन्छ' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'मेलमिलाप प्रदेश' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर र 'उजाड बन्छ' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'जब' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'बन्छ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ भने दोस्रो मिसरामाको 'प्रदेश' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'बन्छ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा दश अक्षरको लय व्यवस्था तथा छ र दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ ।

(७१) बैसमा गीतको /भङ्कार छैन

खुसीमा कहिल्यै /निखार छैन (शिशिर, २०५०, पृ. २१) ।

माथिको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'बैसमा गीतको' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा त्यसपछिको 'भङ्कार छैन' पदावलीमा चार अक्षरको संरचना प्रयोग गरिएको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'खुसीमा कहिल्यै' पदावलीमा छ अक्षर तथा 'निखार छैन' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । साथै यसका दुवै मिसरामा छ तथा दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ ।

(७२) साउती निकै बेर /खास भयो

प्रस्ताव गोप्यमा/पास भयो (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. ५९) ।

माथि दिइएको गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'साउती निकै बेर' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'खास भयो' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर प्रयोग गरिएको छ भने दोस्रो मिसरामा आएको 'प्रस्ताव गोप्यमा' तथा 'पास भयो' भन्ने पदावलीमा क्रमशः छ र चार अक्षर प्रयोग गरिएका छन् । यसरी

प्रस्तुत सेरमा छ तथा दश अक्षरमा विश्राम भएको दश अक्षरको लय व्यवस्था प्रयोग भएको देखिन्छ ।

(७३) हाँसी हाँसी अब / नाँचु गाह्रो

मर्नुभन्दा यहाँ / बाँचु गाह्रो (रासा, २०५८, पृ. ४८) ।

माथि दिइएको सेरमो पहिलो मिसरामा प्रयोग भएको 'हाँसी हाँसी अब' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'नाँचु गाह्रो' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'मर्नुभन्दा यहाँ' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'बाँचु गाह्रो' पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । साथै दुवै मिसरामा छ तथा दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था राखिएको छ । प्रस्तुत सेरमा दश अक्षरको लय व्यवस्था तथा छ र दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा छ र दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको दश अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएका छन् ।

(ग) दश अक्षरको लय तथा सात र दश अक्षरमा विश्राम

दश अक्षरको लय व्यवस्था प्रयोग गरिएका यस चरणका कतिपय गजलहरूमा सात र दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको देखिन्छ । यस चरणमा यो लयको प्रयोग निकै सीमित रहेको छ । डी.बी. टुहुरो र पूर्ण रञ्जितकारले मात्र यो लय प्रयोग गरेका छन् । यहाँ उदाहरण दिएर यसको पुष्टि गरिएको छ :

(७४) तिमीबिना जिन्दगी / बाँभो भो

आँसु नै जिन्दगीको / साँचो भो (टुहुरो, २०६०, पृ. ७)

माथि दिइएको डी.बी. टुहुरोको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'तिमीबिना जिन्दगी' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् भने 'बाँभो भो' भन्ने पदावलीमा तीन अक्षर रहेका छन् । यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'आँसु नै जिन्दगीको' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर छन् । यस्तै 'साँचो भो' भन्ने पदावलीमा तीन अक्षर रहेका छन् । यसको पहिलो मिसरामा 'जिन्दगी' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने 'भो' भन्ने शब्दमा दोस्रो विश्राम रहेको छ । यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'जिन्दगीको' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने 'भो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा दश अक्षरको लय तथा सात र दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सात र दश अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको दश अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

**३.७.१.७ एघार अक्षरको लय**

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा एघार अक्षरको लय पनि प्रयोग गरिएको छ । विश्रामका आधारमा यसका पनि विभिन्न प्रकार छन् ।

(क) एघार अक्षरको लय तथा छ र एघार अक्षरमा विश्राम

एघार अक्षरको लय प्रयोग गरिएका यस चरणका कतिपय गजलहरूमा छ र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ । यस चरणमा यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा धर्मोगत शर्मा 'तुफान', कुमार शिशिर, ज्ञानुवाकर पौडेल, रवि प्राञ्जल, दिव्य गिरी, बूँद राना, मधु साश्रु, बिष्णुबहादुर सिंह, रासा, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', महानन्द ढकाल, शम्भुकुमार मिलन, धनराज गिरी, ललिजन रावल, शशि मरासिनी, नेत्र एटम, कृसु क्षेत्री, चड्की श्रेष्ठ आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा छ र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था हुने एघार अक्षरको आक्षरिक लयको प्रयोग के कसरी भएको छ भन्ने तथ्यलाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(७५) खाद्य भित्रभिन्नै / गोदाममा सड्यो

यता देशमा भने / अनिकाल पर्यो (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. १४) ।

माथि दिइएको गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को सेरको पहिलो मिसरामा रहेका एघार अक्षरहरूमध्ये 'खाद्य भित्रभिन्नै' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'गोदाममा सड्यो' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'यता देशमा भने' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर र त्यसपछि आएको 'अनिकाल पर्यो' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'भित्रभिन्नै' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम छ भने 'सड्यो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'भने' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'पर्यो' भन्ने शब्दमा दोस्रो विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा एघार अक्षरको लय तथा छ र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(७६) यो चालाले अब / थिति हुँदैन

पतभङ्सित सधैं / प्रीति हुँदैन (प्राञ्जल, २०५२, पृ. ३१) ।

माथि दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'यो चालाले अब' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'थिति हुँदैन' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'पतभङ्सित सधैं' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'प्रीति हुँदैन' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । साथै माथिका दुवै मिसराहरूमा छ अक्षर र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा एघार अक्षरको लय व्यवस्था तथा छ र एघार अक्षरमा विश्राम रहेको छ ।

(७७) कसैलाई मरेको / लास भो कुर्सी

कसैलाई सत्ताको / आस भो कुर्सी (क्षेत्री, २०६०, पृ. ६३) ।

माथि दिइएको गजलकार कृसु क्षेत्रीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'कसैलाई मरेको' पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'लास भो कुर्सी' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'कसैलाई सत्ताको' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछिको 'आस भो कुर्सी' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'मरेको' र 'कुर्सी' शब्दमा विश्राम रहेको छ भने दोस्रो मिसरामा 'सत्ताको' र 'कुर्सी' भन्ने शब्दमा विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा छ र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको एघार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ ।

(७८) दुःख-पिर जति / गीतको नाममा

संसारको सुख / मीतको नाममा (रासा, २०५८, पृ. २४) ।

माथि दिइएको गजलकार रासाको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'दुःख- पिर जति' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'गीतको नाममा' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'संसारको सुख' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा त्यसपछिको 'मीतको नाममा' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । साथै दुवै मिसरामा छ र एघार अक्षरमा विश्राम रहेको छ । प्रस्तुत सेरमा पनि एघार अक्षरको लय तथा छ र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा छ र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको एघार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ ।

(ख) एघार अक्षरको लय तथा आठ र एघार अक्षरमा विश्राम

एघार अक्षरको लय प्रयोग भएका यस चरणका कतिपय गजलहरूमा आठ र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको देखिन्छ । यस चरणमा यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', मनु ब्राजाकी, गोविन्द नेपाल, अमर त्यागी, ललिजन रावल, शशि मरासिनी, नेत्र एटम, धनराज गिरी, कृसु क्षेत्री, रामगोपाल आशुतोष आदि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको गजलमा आठ र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको एघार अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(७९) के छ अचेल हजुरको/ हाल श्रीमान्

जम्दै होला नि जुवाको/ खाल श्रीमान् (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. ३०) ।

माथि दिइएको घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरको पहिलो मिसरामा जम्मा एघार अक्षर रहेका छन् । तीमध्ये 'के छ अचेल हजुरको' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा 'हाल श्रीमान्' भन्ने पदावलीमा तीन अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'जम्दै

होला नि जुवाको' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'खाल श्रीमान्' भन्ने पदावलीमा तीन अक्षर रहेका छन् । पहिलो मिसरामा 'हजुरको' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम व्यवस्था गरिएको छ भने अन्तिम विश्राम 'श्रीमान्' भन्ने शब्दमा रहेको छ । यस्तै दोस्रो मिसरामा 'जुवाको' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने 'श्रीमान्' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम व्यवस्था गरिएको छ । यसरी यो सेरमा एघार अक्षरको लय तथा आठ र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(८०) कालिगरको शिल्पकला / हो गजल

कलैकलाको नौतला/ हो गजल (त्यागी, २०५७, पृ. ७) ।

माथि दिइएको गजलकार अमर त्यागीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'कालिगरको शिल्पकला' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'हो गजल' भन्ने पदावलीमा तीन अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'कलैकलाको नौतला' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'हो गजल' पदावलीमा तीन अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो र दोस्रो दुवै मिसरामा आठ र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा आठ अक्षर र एघार अक्षरमा विश्राम भएको एघार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ ।

(८१) नेतालाई जबजब / भोट लाग्छ

जनतालाई तबतब/चोट लाग्छ (गिरी, २०५४, पृ. ५५) ।

माथि दिइएको गजलकार दिव्य गिरीको सेरमा रहेको पहिलो मिसरामा आएको 'नेतालाई जबजब' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'भोट लाग्छ' पदावलीमा तीन अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'जनतालाई तबतब' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'चोट लाग्छ' भन्ने पदावलीमा तीन अक्षर रहेका छन् । यहाँ दुवै मिसरामा आठ अक्षर र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ । प्रस्तुत सेरमा आठ र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको एघार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको देखिन्छ ।

यसरी यस चरणमा आठ र एघार अक्षरमा विश्राम हुने एघार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको छ ।

(ग) एघार अक्षरको लय तथा पाँच र एघार अक्षरमा विश्राम

एघार अक्षरको लय प्रयोग गरिएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा पाँच र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । ज्ञानुवाकर पौडेल, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', रवि प्राञ्जल, दिव्य गिरी, उदय जीएम, निमेष नेवा, अशोक बोहरा 'असीम पीडा' आदि सीमित गजलकारले यो लय प्रयोग गरेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणका गजलमा पाँच र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको एघार अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गर्ने काम भएको छ :

(८२) पाएर पनि / बेकार छ जिन्दगी

नपाए भनै/ निसार छ जिन्दगी (ढुङ्गाना पथिक, २०६०, पृ. ६३) ।

माथि दिइएको गजलकार गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक'को सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग गरिएको 'पाएर पनि' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर तथा 'बेकार छ जिन्दगी' भन्ने पदावलीमा छ अक्षरको संरचना प्रयोग गरिएको छ । यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'नपाए भनै' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर र 'निसार छ जिन्दगी' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । पहिलो मिसरामा 'पनि' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम छ भने 'जिन्दगी' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यस्तै दोस्रो मिसरामा 'भनै' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम छ भने 'जिन्दगी' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम छ । यसरी यस सेरका दुवै मिसरामा एघार अक्षरको लय तथा पाँच र छ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(८३) पहाड फोड्ने / हातहरूलाई सलाम

बिहानी बोक्ने / रातहरूलाई सलाम (प्राञ्जल, २०५२, पृ. १३) ।

माथि दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'पहाड फोड्ने' भन्ने पदावली पाँच अक्षरमा र 'हातहरूलाई सलाम' भन्ने पदावली छ अक्षरमा रहेको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'बिहानी बोक्ने' भन्ने पदावली पाँच अक्षरमा र 'रातहरूलाई सलाम' भन्ने पदावली छ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा पाँच अक्षर र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा एघार अक्षरको आक्षरिक लय तथा पाँच र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था प्रयोग गरिएको छ ।

(८४) प्रचण्ड राप छ/ यो चैतको घाम हो

मन चुलबुल हुन्छ / यो बैसको याम हो (गिरी, २०५४, पृ. ३४) ।

माथि दिइएको गजलकार दिव्य गिरीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'प्रचण्ड राप छ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर तथा त्यसपछिको 'यो चैतको घाम हो' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'मन चुलबुल हुन्छ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर तथा त्यसपछिको 'यो बैसको याम हो' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी पहिलो र दोस्रो दुवै मिसरामा पाँच र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । प्रस्तुत सेरमा एघार अक्षरको आक्षरिक लय तथा पाँच र छ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको लय प्रयोग गरिएको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा पाँच र छ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको एघार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(घ) एघार अक्षरको लय तथा सात र एघार अक्षरमा विश्राम

एघार अक्षरको लय प्रयोग गरिएका यस चरणका कतिपय गजलहरूमा सात र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ । यस चरणमा राजेश्वर रेग्मी, वियोगी बुढाथोकी, शशि मरासिनी, गोविन्द नेपाल, कुमार शिशिर, मधु साश्रु, मनु ब्राजाकी, दिव्य गिरी, रासा, बूँद राना, ओम पङ्की आदिले आफ्ना सीमित गजलमा यो लय प्रयोग गरेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सात र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको एघार अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(८५) सत्य कुरा बोलेन / इतिहासले

तथ्य कुरा खोलेन / इतिहासले (मरासिनी, २०६०, पृ. ५२) ।

माथि दिइएको गजलकार शशि मरासिनीको सेरमा रहेको पहिलो मिसरामा 'सत्य कुरा बोलेन' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा 'इतिहासले' भन्ने शब्दमा चार अक्षर प्रयोग गरिएका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'तथ्य कुरा खोलेन' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र 'इतिहासले' भन्ने शब्दमा चार अक्षर रहेका छन् । यसको पहिलो मिसरामा 'बोलेन' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'इतिहासले' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा 'खोलेन' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'इतिहासले' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरका दुवै मिसरामा एघार अक्षरको लयको प्रयोग तथा सात र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ ।

(८६) कति पोखूँ शब्दको / पानी टारमा

नआऊ भैगो म आ / फैं छु मारमा (बुढाथोकी, २०५२, पृ. १७) ।

माथि दिइएको गजलकार वियोगी बुढाथोकीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'कति पोखूँ शब्दको' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछिको 'पानी टारमा' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'नआऊ भैगो म आ' मा सात अक्षर तथा 'फैं छु मारमा' मा चार अक्षर रहेका छन् । यहाँ दोस्रो मिसरामा रहेको 'आफैं' शब्द लय मिलाउने क्रममा टुक्रिएको छ । साथै दुवै मिसरामा सात र एघार अक्षरमा विश्राम रहेको पाइन्छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा एघार अक्षरको लय व्यवस्था तथा सात र एघार अक्षरमा विश्राम रहेको छ ।

(८७) जे गरे पनि यहाँ / छुट छ हजुर

आपसमा नै यहाँ / फुट छ हजुर (साश्रु, २०५७, पृ. ५०) ।

माथि दिइएको गजलकार मधु साश्रुको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'जे गरे पनि यहाँ' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछिको 'छुट छ हजुर' भन्ने पदावलीमा चार

अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'आपसमा नै यहाँ' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछिको 'फुट छ हजुर' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । साथै दुवै मिसरामा पहिलो विश्राम सात अक्षरमा तथा अन्तिम विश्राम एघार अक्षरमा रहेको देखिन्छ । प्रस्तुत सेरमा एघार अक्षरको आक्षरिक लयको प्रयोग गरिएको छ भने सात र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा सात र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको एघार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको पाइन्छ ।

### ३.७.१.८ बाह्र अक्षरको लय

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलहरूमा बाह्र अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग गरिएको छ । विश्रामका आधारमा यसका पनि विभिन्न प्रकारहरू रहेका छन् :

#### (क) बाह्र अक्षरको लय तथा सात र बाह्र अक्षरमा विश्राम

बाह्र अक्षरको लय प्रयोग भएका कतिपय गजलहरूमा सात र बाह्र अक्षरको विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ । यस चरणका गजलमा यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', राजेश्वर रेग्मी, काशिराम विरस, उत्सव खरेल, वियोगी बुढाथोकी, गोविन्द नेपाल, दीर्घराज अनुराग, शशि मरासिनी, कृसु क्षेत्री, जनकराज पौड्याल, मधु साश्रु, मनु ब्राजाकी, विजय सुब्बा, रासा, बूँद राना, सुशील पुन विरही, विजयभक्त उपाध्याय, दिव्य सागर साउद, दिव्य गिरी, निमेष नेवा आदि रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणको गजलमा सात र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको बाह्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग गरिएको भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(८८) यहाँ खेती हुँदैन /मनसुन नहुँदा

अनि जागिर हुँदैन /भनसुन नहुँदा (मरासिनी, २०६०, पृ. ३२) ।

माथि दिइएको गजलकार शशि मरासिनीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'यहाँ खेती हुँदैन' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र 'मनसुन नहुँदा' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'अनि जागिर हुँदैन' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र 'भनसुन नहुँदा' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । पहिलो मिसरामा 'हुँदैन' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'नहुँदा' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'हुँदैन' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'नहुँदा' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरका दुवै मिसरामा बाह्र अक्षरको लय तथा सात र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको पाइन्छ ।

(८९) हाँसोलाई आँसुमा /साट्न पन्या छ

आफ्नो मुटु आफैले /काट्न पन्या छ (खरेल, २०५७, पृ. ५०) ।

माथि दिइएको गजलकार उत्सव खरेलको सेरमा रहेको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएको 'हाँसोलाई आँसुमा' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछिको 'साट्टन पन्या छ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा प्रयोग गरिएको 'आफ्नो मुटु आफैले' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछिको 'काट्टन पन्या छ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'आँसुमा' तथा दोस्रो मिसरामा 'आफैले' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसराको अन्तिम विश्राम 'छ' शब्दमा गरिएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा बाह्र अक्षरको आक्षरिक लय तथा सात र बाह्र अक्षरको विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

(९०) अहो धन्य धन्य छ /कसो आइदियौ

कैले नबिर्सने यो /नाता लाइदियौ (सुब्बा, २०५७, पृ. ९२) ।

माथि दिइएको गजलकार विजय सुब्बाको सेरमा रहेको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएको 'अहो धन्य धन्य छ' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछिको 'कसो आइदियौ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा प्रयोग भएको 'कैले नबिर्सने यो' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछिको 'नाता लाइदियौ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । साथै दुवै मिसरामा पहिलो विश्राम सात अक्षरमा र अन्तिम विश्राम बाह्र अक्षरमा रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेर बाह्र अक्षरको लयमा लेखिएको छ भने सात र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(९१) घर जलाएर आगो/तापे उनले

आफ्नो गल्ती यसरी /ढाके उनले (राना, २०५६, पृ. १६) ।

माथि दिइएको गजलकार बूँद रानाको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'घर जलाएर आगो' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'तापे उनले' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'आफ्नो गल्ती यसरी' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछिको 'ढाके उनले' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । साथै दुवै मिसराको पहिलो विश्राम सात अक्षरमा तथा अन्तिम विश्राम बाह्र अक्षरमा रहेको छ । प्रस्तुत सेरमा बाह्र अक्षरको लय तथा सात र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था प्रयोग गरिएको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको गजलमा सात र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको बाह्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको छ ।

**(ख) बाह्र अक्षरको लय तथा आठ र बाह्र अक्षरमा विश्राम**

बाह्र अक्षरको लय प्रयोग गरिएका यस चरणका कतिपय गजलहरूमा आठ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ । यो लय प्रयोग गर्ने यस चरणका गजलकारहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', राजेश्वर रेग्मी, राममान तृषित, गोविन्दराज

विनोदी, गोपाल पौडेल, गोविन्द नेपाल, ललिजन रावल, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', धनराज गिरी, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', शम्भुकुमार मिलन, शशि मरासिनी, नारद निठुरी, दीर्घराज अनुराग, वियोगी बुढाथोकी, जनकराज पौड्याल, यज्ञविक्रम शाही, चङ्की श्रेष्ठ, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, मधु साश्रु, गोबर्द्धन पूजा, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', प्रकाश गिरी 'निश्चल', मनु ब्राजाकी, दिव्य गिरी, सुशील पुन विरही, सुदीप गौतम, स्वागत नेपाल, डी.बी.टुहुरो, प्रोल्लास सिन्धुलीय आदि रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणका गजलमा आठ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको बाह्र अक्षरको लय प्रयोग गरिएका सेरहरूको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(९२) फूलको प्रशंसामा यस्तो /जबाफ पाएँ

मानौ ठुलो गल्ती थियो /र माफ पाएँ (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. २१) ।

माथि दिइएको गजलकार चङ्की श्रेष्ठको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'फूलको प्रशंसामा यस्तो' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'जबाफ पाएँ' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'मानौ ठुलो गल्ती थियो' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा 'र माफ पाएँ' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'यस्तो' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'पाएँ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा 'थियो' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'पाएँ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यहाँ दुवै मिसरामा पहिलो विश्राम आठ अक्षरमा तथा अन्तिम विश्राम बाह्र अक्षरमा रहेको देखिन्छ । यसरी यस सेरमा बाह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(९३) भाषण मात्र छाट्नुहुन्छ/सधैं कति

कुरा मात्रै काट्नुहुन्छ/सधैं कति (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. ३६) ।

माथि दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग गरिएको 'भाषण मात्र छाट्नुहुन्छ' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा त्यसपछिको 'सधैं कति' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर प्रयोग गरिएका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'कुरा मात्रै काट्नुहुन्छ' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा त्यसपछिको 'सधैं कति' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । साथै यी दुवै मिसराहरूमा पहिलो विश्राम आठ अक्षरमा तथा अन्तिम विश्राम बाह्र अक्षरमा रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा बाह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था छ ।

(९४) फुल्यो बरबरी क्या मिठो /बास आयो

मरेतुल्य यो आँतमा /सास आयो (विनोदी, २०५६, पृ. ४२) ।

माथि दिइएको गजलकार गोविन्दराज विनोदीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'फुल्यो बरबरी क्या मिठो' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछिको 'बास

आयो' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'मरेतुल्य यो आँतमा' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा त्यसपछिको 'सास आयो' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । साथै दुवै मिसरामा पहिलो विश्राम आठ अक्षरमा र अन्तिम विश्राम चार अक्षरमा रहेको देखिन्छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा बाह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(९५) काँडाहरूबिच पनि /गुलाफ हाँस्छ

भिसमिसेमा सधैं नै /भाले बास्छ (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ३४) ।

माथि दिइएको गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'काँडाहरूबिच पनि' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा 'गुलाफ हाँस्छ' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा प्रयोग गरिएको 'भिसमिसेमा सधैं नै' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'भाले बास्छ' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । साथै दुवै मिसरामा आठ अक्षरमा पहिलो विश्राम तथा बाह्रौँ अक्षरमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । प्रस्तुत सेरमा बाह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा आठ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको बाह्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(ग) बाह्र अक्षरको लय तथा छ र बाह्र अक्षरमा विश्राम

बाह्र अक्षरको लय प्रयोग भएका यस चरणका कतिपय गजलहरूमा छ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ । यो लय प्रयोग गर्ने यस चरणका गजलकारहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', राजेश्वर रेग्मी, गोविन्दराज विनोदी, राममान तृषित, उत्सव खरेल, दीर्घराज अनुराग, गोविन्द नेपाल, धनराज गिरी, ललिजन रावल, खगेन्द्रप्रसाद बस्याल, रवि प्राञ्जल, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', विजय सुब्बा, अमर त्यागी, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', शम्भुकुमार मिलन, बिष्णुबहादुर सिंह, रोशनकुमार राजभण्डारी, वियोगी बुढाथोकी, नेत्र एटम, कृसु क्षेत्री, जनकराज पौड्याल, चङ्की श्रेष्ठ, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, कुमार शिशिर, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', मधु साश्रु, रवि प्राञ्जल, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', मनु ब्राजाकी, रासा, बूँद राना, दिव्य गिरी आदि रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणको गजलमा छ र बाह्र अक्षरमा विश्राम भएको बाह्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(९६) मलाई बर्षात्को /बादल नसम्भ

मलाई आँखाको /गाजल नसम्भ (शिशिर, २०५०, पृ. १८) ।

माथि दिइएको गजलकार कुमार शिशिरको सेरको पहिलो मिसरामा 'मलाई बर्षात्को' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् भने 'बादल नसम्भ' भन्ने पदावलीमा पनि

छ अक्षरकै व्यवस्था भएको छ । यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'मलाई आँखाको' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर र 'गाजल नसम्भ' भन्ने पदावलीमा पनि छ अक्षर प्रयोग भएका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'बर्षात्को' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्रामा रहेको छ भने 'नसम्भ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा 'आँखाको' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'नसम्भ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा बाह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा छ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(९७) बित्यो आधी जीवन /रहर नै रहरमा

चलेको छ आँधी/यो मनको सहरमा (रासा, २०५८, पृ. ३१) ।

माथि दिइएको गजलकार रासाको सेरमा रहेको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएको 'बित्यो आधी जीवन' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'रहर नै रहरमा' भन्ने पदावलीमा पनि छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'चलेको छ आँधी' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा त्यसपछिको 'यो मनको सहरमा' भन्ने पदावलीमा पनि छ अक्षर प्रयोग भएका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'जीवन' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दोस्रो मिसरामा 'आँधी' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा बाह्र अक्षरको लय तथा छ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

(९८) लहर छ टाढा/बगर भो बिरानो

मेरो जिन्दगीको /सफर छ बिरानो (प्राञ्जल, २०४८, पृ. २६) ।

माथि दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'लहर छ टाढा' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'बगर भो बिरानो' भन्ने पदावलीमा पनि छ अक्षर प्रयोग गरिएका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'मेरो जिन्दगीको' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछिको 'सफर छ बिरानो' भन्ने पदावलीमा पनि छ अक्षर नै प्रयोग गरिएको छ । साथै दुवै मिसरामा छ अक्षरमा पहिलो विश्राम र बाह्र अक्षरमा अन्तिम विश्राम व्यवस्था रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा बाह्र अक्षरको लय तथा छ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ ।

(९९) जहाँ सुनचाँदी /गिरेको छ मान्छे

बनी एक भिखारी/फिरेको छ मान्छे (गिरी, २०६०, पृ. ९१) ।

माथि दिइएको गजलकार धनराज गिरीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'जहाँ सुनचाँदी' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'गिरेको छ मान्छे' भन्ने पदावलीमा पनि छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'बनी एक भिखारी' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा त्यसपछिको 'फिरेको छ मान्छे' पदावलीमा पनि छ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'सुनचाँदी' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम तथा दोस्रो

मिसरामा 'भिखारी' भन्ने पदावलीमा पहिलो विश्राम रहेको देखिन्छ । साथै दुवै मिसरामा 'मान्छे' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको देखिन्छ । यहाँ दुवै मिसरामा छ अक्षरमा पहिलो विश्राम तथा बाह्र अक्षरमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा बाह्र अक्षरको लय तथा छ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था प्रयोग भएको छ ।

(१००) यस्तो अवस्थामा /के गर्न सकिन्छ ?

न बाँचन सकिन्छ /न मर्न सकिन्छ (ब्राजाकी, २०५१, पृ. ८३) ।

माथि दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरमा रहेको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएको 'यस्तो अवस्थामा' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा त्यसपछिको 'के गर्न सकिन्छ' भन्ने पदावलीमा पनि छ अक्षरको संरचना रहेको छ । यहाँ दोस्रो मिसरामा आएको 'न बाँचन सकिन्छ' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'न मर्न सकिन्छ' भन्ने पदावलीमा पनि छ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'अवस्थामा' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम तथा 'सकिन्छ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा अगाडि आएको 'सकिन्छ' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र पछाडि आएको 'सकिन्छ' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा बाह्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ । यसमा छ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१०१) बित्तो आधी जीवन /रहर नै रहरमा

चलेको छ आँधी/यो मनको सहरमा (प्राञ्जल, २०५२, पृ. ४५) ।

माथि दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'बित्तो आधी जीवन' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर र त्यसपछि आएको 'रहर नै रहरमा' भन्ने पदावलीमा पनि छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'चलेको छ आँधी' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर र त्यसपछि आएको 'यो मनको सहरमा' भन्ने पदावलीमा पनि छ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा रहेको 'जीवन' शब्दमा पहिलो विश्राम व्यवस्था रहेको छ भने दोस्रो मिसरामा 'आँधी' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै पहिलो मिसरामा 'रहरमा' तथा दोस्रो मिसरामा 'सहरमा' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । प्रस्तुत सेरका दुवै मिसरामा बाह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा छ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

यसरी यस चरणको नेपाली गजलमा छ र बाह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको बाह्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको छ ।

### ३.७.१.९ तेह्र अक्षरको लय

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा तेह्र अक्षर प्रयोग भएको आक्षरिक लय पनि प्रयोग गरिएको छ । विश्रामका आधारमा यसका पनि केही प्रकार छन् ।

(क) तेह्र अक्षरको लय तथा सात र तेह्र अक्षरमा विश्राम

तेह्र अक्षरको लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा सात र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको पाइन्छ । यो लय प्रयोग गर्ने यस चरणका गजलकारहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', वियोगी बुढाथोकी, गोविन्दराज विनोदी, गोविन्द नेपाल, काशिराम विरस, राजेश्वर रेग्मी, उत्सव खरेल, दीर्घराज अनुराग, धनराज गिरी, ललिजन रावल, विजय सुब्बा, अमर त्यागी, बिष्णुबहादुर सिंह, शम्भुकुमार मिलन, शशि मरासिनी, रोशनकुमार राजभण्डारी, खड्गसेन ओली, कृसु क्षेत्री, के.बी. उदय, कुमार शिशिर, यज्ञविक्रम शाही, मधु साशु, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', मनु ब्राजाकी, दिव्य गिरी, रासा, बूँद राना, डी.बी. टुहुरो आदि रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणको नेपाली गजलमा सात र तेह्र अक्षरमा विश्राम हुने तेह्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(१०२) आँखामा विश्वासका / दीपहरू बाल

पुराना रुवाउने / यादहरू फाल (रावल, २०४६, पृ. ८) ।

माथि दिइएको ललिजन रावलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'आँखामा विश्वासका' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र 'दीपहरू बाल' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'पुराना रुवाउने' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र 'यादहरू फाल' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो सेरमा 'विश्वासका' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'बाल' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'रुवाउने' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'फाल' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा तेह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा सात र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको पाइन्छ ।

(१०३) दर्शन गरौँ कि भन्ने / रहर भो बिहानै

त्यतै सरौँ कि भन्ने / ठहर भो बिहानै (गिरी, २०६०, पृ. ३४) ।

माथि दिइएको गजलकार धनराज गिरीको सेरमा रहेको पहिलो मिसरामा 'दर्शन गरौँ कि भन्ने' पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'रहर भो बिहानै' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'त्यतै सरौँ कि' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछि आएको 'ठहर भो बिहानै' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'भन्ने' र दोस्रो मिसरामा पनि 'भन्ने' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसराका तेह्रौँ अक्षरमा अन्तिम विश्राम रहेको देखिन्छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा तेह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा सात र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था छ ।

(१०४) एकाबिहानै शिरको / ताज हराएछ

गुलाफका औँठबाट / लाज हराएछ (ओली, २०५४, पृ. ६४) ।

माथि दिइएको गजलकार खड्गसेन ओलीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'एकाबिहानै शिरको' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'ताज हराएछ' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'गुलाफका ओँठबाट' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछि आएको 'लाज हराएछ' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'शिरको' तथा दोस्रो मिसरामा 'ओँठबाट' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा 'हराएछ' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा तेह्र अक्षरको लय तथा सात र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१०५) च्यातेर फालिएको /चिठीको खाम हुँ म

सम्भेर जानीजानी /बिसेको नाम हुँ म (राना, २०५६, पृ. २१) ।

माथि दिइएको गजलकार बूँद रानाको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'च्यातेर फालिएको' पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'चिठीको खाम हुँ म' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'सम्भेर जानीजानी' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'बिसेको नाम हुँ म' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'फालिएको' शब्दमा पहिलो विश्राम तथा दोस्रो मिसरामा 'जानीजानी' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम व्यवस्था छ । साथै दुवै मिसरामा 'म' शब्दमा अन्तिम विश्राम छ । यसरी यहाँ दुवै मिसरामा सातौँ अक्षरमा पहिलो विश्राम तथा तेह्रौँ अक्षरमा अन्तिम विश्राम रहेको देखिन्छ ।

(१०६) चलिरहेछ शीतल/बतास उसैगरी

छरिरहेछ फूलले/सुवास उसैगरी (साश्रु, २०५७, पृ. ५३) ।

माथि दिइएको गजलकार मधु साश्रुको सेरमा रहेको पहिलो मिसरामा आएको 'चलिरहेछ शीतल' पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'बतास उसैगरी' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'छरिरहेछ फूलले' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'सुवास उसैगरी' भन्ने पदावलीमा छ अक्षरको संरचना रहेको पाइन्छ । यहाँ पहिलो मिसरामा 'शीतल' तथा दोस्रो मिसरामा 'फूलले' शब्दमा पहिलो विश्राम व्यवस्था रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा तेह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा सात र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१०७) बिउँभ्र ए नारी शक्ति/ अब उठ्नुपर्छ

नारी अगि बढ्नलाई / सब जुट्नुपर्छ (मरासिनी, २०६०, पृ. ५६) ।

माथि दिइएको गजलकार शशि मरासिनीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'बिउँभ्र ए नारी शक्ति' भन्ने पदावलीमा सात अक्षरको संरचना रहेको छ भने 'अब उठ्नुपर्छ' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'नारी अगि बढ्नलाई'

भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछिको 'सब जुट्नुपर्छ' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'शक्ति' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'बढ्नलाई' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको देखिन्छ । साथै पहिलो मिसरामा 'उठ्नुपर्छ' र दोस्रो मिसरामा 'जुट्नुपर्छ' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । प्रस्तुत सेरका दुवै मिसराहरूमा तेह्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग तथा सात र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी यस चरणका गजलमा सात र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको तेह्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ ।

#### (ख) तेह्र अक्षरको लय तथा आठ र तेह्र अक्षरमा विश्राम

तेह्र अक्षरको लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा आठ र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ । यो लय प्रयोग गर्ने यस चरणका गजलकारहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', वियोगी बुढाथोकी, राममान तृषित, राजेश्वर रेग्मी, उत्सव खरेल, गोविन्द नेपाल, दीर्घराज अनुराग, गोपाल पौडेल, धनराज गिरी, गोविन्दराज विनोदी, ललिजन रावल, रवि प्राञ्जल, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', अमर त्यागी, बिष्णुबहादुर सिंह, शम्भुकुमार मिलन, शशि मरासिनी, रोशनकुमार राजभण्डारी, नारद निठुरी, गोपाल पौडेल, गोविन्द नेपाल, नेत्र एटम, खड्गसेन ओली, कृसु क्षेत्री, जनकराज पौड्याल, यज्ञविक्रम शाही, चड्की श्रेष्ठ, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, रोशनकुमार राजभण्डारी, कुमार शिशिर, मधु साश्रु, गोबर्द्धन पूजा रहेका छन् । यसै गरी अन्य गजलकारहरूमा रवि प्राञ्जल, मनु ब्राजाकी, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', महानन्द ढकाल, दिव्य गिरी, रासा, सुदीप गौतम, नवीन विभास, स्वागत नेपाल, बी.पी.सेढाई 'अभागी', प्रो.ल्लास सिन्धुलीय, पदम गौतम, रामगोपाल आशुतोष, दिव्य सागर साउद, निमेष नेवा आदि पनि रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणका गजलमा आठ र तेह्र अक्षरमा विश्राम भएको तेह्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुरालाई केही उदाहरणका माध्यमबाट पुष्टि गरिएको छ :

(१०८) अमृत भनी पिउँ जहर / यस पटक पनि

सकिएन गर्न ठहर / यस पटक पनि (प्राञ्जल, २०४८, पृ. १८)

माथि दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको गजलको सेरको पहिलो मिसरामा 'अमृत भनी पिउँ जहर' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'यस पटक पनि' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'सकिएन गर्न ठहर' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'यस पटक पनि' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । पहिलो मिसरामा 'जहर' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'पनि' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा रहेको 'ठहर' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'पनि' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम

रहेको छ । यसरी यस सेरमा तेह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ ।

(१०९) कि मान्यौ मेरो लाज ? /तिमी बोलिनौ

किन मान्यौ डर आज ? /तिमी बोलिनौ (गौतम, २०५९, पृ. १) ।

माथि दिइएको गजलकार पदम गौतमको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'किन मान्यौ मेरो लाज' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा त्यसपछिको 'तिमी बोलिनौ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'किन मान्यौ डर आज' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा त्यसपछिको 'तिमी बोलिनौ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'लाज' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम तथा दोस्रो मिसरामा 'आज' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा 'बोलिनौ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको पाइन्छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा तेह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था छ ।

(११०) बिदाइमा हल्लिएका /हात घात लाग्यो

तताउन खाट एकलै /पूरै रात लाग्यो (नेपाल, २०६०, पृ. ९०) ।

माथि दिइएको गजलकार स्वागत नेपालको सेरमा रहेको पहिलो मिसरामा आएको 'बिदाइमा हल्लिएका' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'हात घात लाग्यो' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'तताउन खाट एकलै' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'पूरै रात लाग्यो' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । साथै यहाँ पहिलो मिसरामा 'हल्लिएका' तथा दोस्रो मिसरामा 'एकलै' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा 'लाग्यो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको देखिन्छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा तेह्र अक्षरको लय तथा आठ र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१११) जिन्दगीमा सधैं धोका /हात लागेको छ

बिनाकसुर बेइमानीको /बात लागेको छ (त्यागी, २०५७, पृ. ९) ।

माथि दिइएको गजलकार अमर त्यागीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'जिन्दगीमा सधैं धोका' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'हात लागेको छ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'बिनाकसुर बेइमानीको' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'बात लागेको छ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'धोका' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'बेइमानीको' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा 'छ' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । दुवै मिसरामा आठ अक्षरमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने तेह्र अक्षरमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । प्रस्तुत सेरका दुवै मिसरामा तेह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

यसरी यस चरणमा आठ र तेह्र अक्षरमा विश्राम भएको तेह्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(ग) तेह्र अक्षरको लय तथा नौ र तेह्र अक्षरमा विश्राम

तेह्र अक्षरको लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा नौ र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको पाइन्छ । यसरी यस चरणका नेपाली गजलमा यो लयको प्रयोग निकै कम मात्रामा भएको देखिन्छ । ज्ञानुवाकर पौडेल, बूँद राना, दीर्घराज अनुराग आदि गजलकारका केही गजलमा मात्र यो लय प्रयोग गरिएको छ ।

यहाँ यस चरणको गजलमा नौ र तेह्र अक्षरमा विश्राम भएको तेह्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुराको विश्लेषण गरिएको छ :

(११२) अँधेरी रातमा यसरी/ इन्क्लाब आयो

हरायो भनेको चिठीको /जबाफ आयो (राना, २०५६, पृ. १) ।

माथि दिइएको गजलकार बूँद रानाको गजलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'अँधेरी रातमा यसरी' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'इन्क्लाब आयो' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'हरायो भनेको चिठीको' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'जबाफ आयो' भन्ने पदावलीमा चार अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'यसरी' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'आयो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । दोस्रो मिसरामा 'चिठीको' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'आयो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा तेह्र अक्षरको लय तथा नौ र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(११३) आकाशमा लडाएथेँ चङ्गा/काटिएछ

वाह ! क्या मजा आकाश पनि /साटिएछ (पौडेल, २०४९, पृ. ३२) ।

माथि दिइएको गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलको गजलको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'आकाशमा लडाएथेँ चङ्गा' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'काटिएछ' भन्ने शब्दमा चार अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'वाह ! क्या मजा आकाश पनि' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'साटिएछ' भन्ने शब्दमा चार अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'चङ्गा' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'पनि' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै पहिलो मिसरामा 'काटिएछ' र दोस्रो मिसरामा 'साटिएछ' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । प्रस्तुत सेरमा तेह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा नौ र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा नौ र तेह्र अक्षरमा विश्राम भएको तेह्र अक्षरको लय पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

### ३.७.१.१० चौध अक्षरको लय

उत्तरवर्ती चरणका धेरै नेपाली गजलहरूमा चौध अक्षरको लय प्रयोग गरिएको छ । अन्य लयको तुलनामा यस अवधिका गजलभित्र यो लयको धेरै प्रयोग भएको पाइन्छ । विश्रामका आधारमा यसका पनि विभिन्न प्रकार रहेका छन् । तिनको उदाहरणसहित विश्लेषण तल प्रस्तुत गरिएको छ ।

#### (क) चौध अक्षरको लय तथा आठ र चौध अक्षरमा विश्राम

चौध अक्षरको लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय नेपाली गजलहरूमा आठ र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको देखिन्छ । यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यो लय धेरै प्रयोग भएको पाइन्छ । यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, वियोगी बुढाथोकी, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', राममान तृषित, राजेश्वर रेग्मी, काशिराम विरस, दीर्घराज अनुराग, गोपाल पौडेल, उत्सव खरेल, खगेन्द्रप्रसाद बस्याल, ललिजन रावल, रवि प्राञ्जल, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', विजय सुब्बा, अमर त्यागी, गोपीकृष्ण दुङ्गाना 'पथिक', बिष्णुबहादुर सिंह, शम्भुकुमार मिलन, शशि मरासिनी, रोशनकुमार राजभण्डारी, नारद निठुरी, खगेन्द्रप्रसाद बस्याल, बूँद राना, रासा, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', यज्ञविक्रम शाही, कुमार शिशिर, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', मधु साश्रु, गोबर्द्धन पूजा, रोशनकुमार राजभण्डारी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', प्रकाश गिरी 'निश्चल', मनु ब्राजाकी, दिव्य गिरी, सुदीप गौतम, सुशील पुन 'विरही', विजय सुब्बा रहेका छन् । त्यसै गरी प्रोल्हास सिन्धुलीय, रामगोपाल आशुतोष, स्वागत नेपाल, दिव्य सागर साउद, निमेष नेवा, धनराज गिरी आदिका गजलमा पनि यो लय प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

यहाँ यस चरणको गजलमा आठ र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको चौध अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुराको पुष्टि गरिएको छ :

(११४) मलाई पनि तिमीसँग / बोलौँ बोलौँ लाग्यो

एकान्तमा मनको कुरा / खोलौँ खोलौँ लाग्यो (मिलन, २०५९, पृ. ३५) ।

माथि दिइएको गजलकार शम्भुकुमार मिलनको सेरको पहिलो मिसरामा 'मलाई पनि तिमीसँग' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'बोलौँ बोलौँ लाग्यो' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'एकान्तमा मनको कुरा' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'खोलौँ खोलौँ लाग्यो' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा रहेको 'तिमीसँग' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'लाग्यो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा रहेको 'कुरा' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'लाग्यो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(११५) जिन्दगीको हरेक पल/साउने भरी भयो

लेख्दा लेख्दै खिइएको /दुधेखरी भयो (न्यौपाने परिश्रमी, २०५०, पृ. ५५) ।

माथि दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'जिन्दगीको हरेक पल' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'साउने भरी भयो' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'लेख्दा लेख्दै खिइएको' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'दुधेखरी भयो' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'पल' तथा दोस्रो मिसरामा 'खिइएको' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा आएको 'भयो' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(११६) पहिले जस्तो थियो जीवन /ऐले त्यस्तो छैन

तिमी आयौ हरेक कुरा /पैले जस्तो छैन (तृषित, २०५४, पृ. ७७) ।

माथि दिइएको गजलकार राममान तृषितको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'पहिले जस्तो थियो जीवन' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'ऐले त्यस्तो छैन' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'तिमी आयौ हरेक कुरा' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'पैले जस्तो छैन' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'जीवन' र दोस्रो मिसरामा 'कुरा' शब्दमा पहिलो विश्राम व्यवस्था रहेको छ भने दुवैको 'छैन' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

(११७) आक्रोशको आगो बल्छ /मेरो मुटुभित्र

च्यातिदेऊ न आकाशलाई /कोरौँ एउटा चित्र (बुढाथोकी, २०५२, पृ. ३८) ।

माथि दिइएको गजलकार वियोगी बुढाथोकीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'आक्रोशको आगो बल्छ' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'मेरो मुटुभित्र' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'च्यातिदेऊ न आकाशलाई' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'कोरौँ एउटा चित्र' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'बल्छ' तथा दोस्रो मिसरामा 'आकाशलाई' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको देखिन्छ । यसरी यस सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(११८) हिड्दा हिड्दै थकित भएँ /बस्नु पर्दा रै'छ

जीउँदा जीउँदै थकित भएँ /आँसु भर्दा रै'छ (भण्डारी पङ्कज, २०५७, पृ. १९) ।

माथि दिइएको गजलकार पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज'को सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'हिंङ्दा हिंङ्दै थकित भएँ' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'बस्तु पर्दो रै'छ' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । साथै दोस्रो मिसरामा आएको 'जीउँदा जीउँदै थकित भएँ' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछि आएको 'आँसु भर्दो रै'छ' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर प्रयोग गरिएका छन् । त्यसै गरी माथिका दुवै मिसरामा रहेका 'भएँ' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिरामा 'रै'छ' शब्दमा अन्तिम विश्राम छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र चौध अक्षरको विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(११९) सधैं सधैं रित्तिएर /रहर बोक्नु पन्यो

प्रतीक्षाका चिसा चिसा/प्रहर बोक्नु पन्यो (विनोदी, २०५६, पृ. ३३) ।

माथि दिइएको गजलकार गोविन्दराज विनोदीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'सधैं सधैं रित्तिएर' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा त्यसपछि आएको 'रहर बोक्नु पन्यो' पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'प्रतीक्षाका चिसा चिसा' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'प्रहर बोक्नु पन्यो' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'रित्तिएर' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'चिसा' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा आएको 'पन्यो' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१२०) फेरि निराश हुनथालें/आज आफैसित

कति बाँचन सकिएला/लेखी यस्ता गीत (गौतम, २०५९, पृ. ५) ।

माथि दिइएको गजलकार पदम गौतमको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'फेरि निराश हुनथालें' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर तथा त्यसपछिको 'आज आफैसित' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'कति बाँचन सकिएला' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'लेखी यस्ता गीत' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'हुनथालें' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'सकिएला' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा 'आफैसित' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'गीत' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । प्रस्तुत सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी यस चरणको नेपाली गजलमा आठ र चौध अक्षरमा विश्राम भएको चौध अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(ख) चौध अक्षरको लय तथा सात र चौध अक्षरमा विश्राम

चौध अक्षरको लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा सात र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको देखिन्छ । यसरी उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलमा यो लयको प्रयोग अपेक्षाकृत रूपमा बढी भएको देखिन्छ । यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', राममान तृषित, गोविन्द नेपाल, गोविन्दराज विनोदी, राजेश्वर रेग्मी, उत्सव खरेल, अमर त्यागी, दीर्घराज अनुराग, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', बिष्णुबहादुर सिंह, शम्भुकुमार मिलन, शशि मरासिनी, नारद निठुरी, ललिजन रावल, राममान तृषित, कुमार शिशिर, विजय सुब्बा, मधु साश्रु, रोशनकुमार राजभण्डारी, रासा, दिव्य गिरी, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', सुदीप गौतम, बूँद राना, स्वागत नेपाल, दिव्य सागर साउद, कृसु क्षेत्री, नेत्र एटम आदि रहेका छन् ।

यहाँ उदाहरणसहित यस आक्षरिक लयको प्रयोग के कसरी भएको छ भन्ने कुराको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(१२१) गल्ली कुनै थिएन /बिर्सिगयौ कसरी

मदेखि आज टाढा /तिमी भयौ कसरी (मिलन, २०५९, पृ. ३७) ।

माथि दिइएको गजलकार शम्भुकुमार मिलनको सेरको पहिलो मिसरामा 'गल्ली कुनै थिएन' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र 'बिर्सिगयौ कसरी' भन्ने पदावलीमा पनि सात अक्षर रहेका छन् । दोस्रो मिसरामा रहेको 'मदेखि आज टाढा' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र 'तिमी भयौ कसरी' भन्ने पदावलीमा पनि सात अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'थिएन' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'कसरी' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'टाढा' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'कसरी' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा सात र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

(१२२) कुन अनुहार लिएर /केही गलेन भन्नु

यो व्यवहार कसरी /उल्टो चलेन भन्नु (सुब्बा, २०५७, पृ. ८८) ।

माथि दिइएको गजलकार विजय सुब्बाको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'कुन अनुहार लिएर' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर तथा त्यसपछिको 'केही गलेन भन्नु' भन्ने पदावलीमा पनि सात अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'यो व्यवहार कसरी' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछिको 'उल्टो चलेन भन्नु' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'लिएर' तथा दोस्रो मिसरामा 'कसरी' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । यहाँ दुवै मिसरामा 'भन्नु' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा सात र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१२३) पुरानो सराब भन्न /मन लाग्छ तिमिलार्ई

फक्केको गुलाब भन्न /मन लाग्छ तिमिलार्ई (साश्रु, २०५७, पृ. ७०) ।

माथि दिइएको गजलकार मधु साश्रुको सेरमा रहेको पहिलो मिसरामा आएको 'पुरानो सराब भन्न' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछि आएको 'मन लाग्छ तिमिलार्ई' भन्ने पदावलीमा पनि सात अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'फक्केको गुलाब भन्न' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछि आएको 'मन लाग्छ तिमिलार्ई' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । यहाँ दुवै मिसरामा 'भन्न शब्दमा' पहिलो विश्राम रहेको छ भने तिमिलार्ई शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा सात सात अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ ।

(१२४) हाँसेर बाँच्छु म त/रोएर कहाँ जाने ?

मजाले नाँच्छु म त /रोएर कहाँ जाने ? (रासा, २०५८, पृ. ६८) ।

माथि दिइएको गजलको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'हाँसेर बाँच्छु म त' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछिको 'रोएर कहाँ जाने' भन्ने पदावलीमा पनि सात अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'मजाले नाँच्छु म त' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछिको 'रोएर कहाँ जाने' भन्ने पदावलीमा पनि सात अक्षर रहेका छन् । यहाँ दुवै मिसरामा 'त' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'जाने' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा सात र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

(१२५) निर्धो भएर हो कि /उजेली अभै पनि

घुर्की लगाउँदै छ /अँधेरो अभै पनि (राना, २०५६, पृ. ४३) ।

माथि दिइएको गजलकार बूँद रानाको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'निर्धो भएर हो कि' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछि आएको 'उजेलो अभै पनि' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'घुर्की लगाउँदै छ' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछिको 'अँधेरो अभै पनि' भन्ने पदावलीमा पनि सात अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'उजेलो' र दोस्रो मिसरामा 'अँधेरो' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा आएको 'पनि' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । प्रस्तुत सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा सात र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा सात र चौध अक्षरमा विश्राम भएको चौध अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ ।

(ग) चौध अक्षरको लय तथा नौ र चौध अक्षरमा विश्राम

चौध अक्षरको लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका केही गजलहरूमा नौ र चौध अक्षरको विश्राम व्यवस्था भएको पनि देखिन्छ। यस चरणमा यो लयको प्रयोग निकै सीमित रहेको छ। ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', कृसु क्षेत्री, के.बी.उदय र विजय सुब्बाका केही गजलमा यो लय प्रयोग गरिएको छ।

यहाँ उदाहरणसहित नौ र चौध अक्षरमा विश्राम हुने चौध अक्षरको लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुराको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(१२६) जीवन जसलाई तिमी पानीको /फोका सम्झिन्थ्यौ

छाती चिरी देखाउँदा पनि /धोका सम्झिन्थ्यौ (क्षेत्री, २०६०, पृ. ४२)।

माथि दिइएको गजलकार कृसु क्षेत्रीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'जीवन जसलाई तिमी पानीको' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'फोका सम्झिन्थ्यौ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षरमा विश्राम रहेको छ। त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'छाती चिरी देखाउँदा पनि' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'धोका सम्झिन्थ्यौ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन्। साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'पानीको' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'सम्झिन्थ्यौ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ। साथै दोस्रो मिसरामा रहेको 'पनि' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'सम्झिन्थ्यौ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ। यसरी यस सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा नौ र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ।

(१२७) चाहना भन्नु के थियो र /लिलाम भैसके

सारा संसार आज मानौ /बजार भैसके (पौडेल, २०४९, पृ. ४४)।

माथि दिइएको गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'चाहना भन्नु के थियो र' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछिको 'लिलाम भैसके' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन्। त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'सारा संसार आज मानौ' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछिको 'बजार भैसके' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन्। यहाँ पहिलो मिसरामा 'र' तथा दोस्रो मिसरामा 'मानौ' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा 'भैसके' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ। यसरी प्रस्तुत सेरमा चौध अक्षरको लय प्रयोग तथा नौ र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको देखिन्छ।

यसरी यस चरणको गजलमा नौ र चौध अक्षरमा विश्राम हुने चौध अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको छ।

**३.७.१.११ पन्ध्र अक्षरको लय**

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा पन्ध्र अक्षरको लय पनि धेरै प्रयोग गरिएको छ। विश्रामका आधारमा यसका पनि विभिन्न प्रकारहरू रहेका छन्।

(क) पन्ध्र अक्षरको लय तथा आठ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम

पन्ध्र अक्षरको लय व्यवस्था भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा आठ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको पाइन्छ । यो लय प्रयोग गर्ने यस चरणका गजलकारहरूमा ललिजन रावल, धर्मोगत शर्मा 'तृफान', रवि प्राञ्जल, ज्ञानुवाकर पौडेल, खगेन्द्रप्रसाद बस्याल, वियोगी बुढाथोकी, मनु ब्राजाकी, काशिराम विरस, उत्सव खरेल, दीर्घराज अनुराग, विजय सुब्बा, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', विष्णुबहादुर सिंह, शम्भुकुमार मिलन, शशि मरासिनी, रोशनकुमार राजभण्डारी, नारद निठुरी, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', कुमार शिशिर, राममान तृषित, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, नेत्र एटम, जनकराज पौड्याल, रोशनकुमार राजभण्डारी, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', मधु साश्रु, रासा, बूँद राना, स्वागत नेपाल, बी.पी.सेढाई 'अभागी', प्रोल्लास सिन्धुलीय, रामगोपाल आशुतोष, दिव्य सागर साउद, गोविन्दराज विनोदी आदि रहेका छन् ।

यहाँ आठ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम हुने पन्ध्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरणसहित पुष्टि गरिएको छ :

(१२८) तिम्रो सुन्दर मुहारको / तस्बिर बनाइदिऊँ कि

इन्द्रेनीको रङ्ग चोरी / तिम्लाई रङ्गाइदिऊँ कि (श्रेष्ठ, २०५३, पृ. १) ।

माथि दिइएको गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरको सेरको पहिलो मिसरामा 'तिम्रो सुन्दर मुहारको' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'तस्बिर बनाइदिऊँ कि' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'इन्द्रेनीको रङ्ग चोरी' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'तिम्लाई रङ्गाइदिऊँ कि' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'मुहारको' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'कि' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा रहेको 'चोरी' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'कि' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय तथा आठ सात अक्षरमा विश्राम व्यवस्था छ ।

(१२९) तापले म रापिएर / सेकिएको छु अचेल

यै तापको तुवाँलोमा / ठेकिएको छु अचेल (त्यागी, २०५७, पृ. २९) ।

माथि दिइएको गजलकार अमर त्यागीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'तापले म रापिएर' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'सेकिएको छु अचेल' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'यै तापले तुवाँलोमा' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'ठेकिएको छु अचेल' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'रापिएर' तथा दोस्रो मिसरामा 'तुवाँलोमा' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा 'अचेल' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र सात अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

(१३०) कल्पनाका हातहरूले / बनाएको घर थियो

बिपनाले भत्काउला / भन्ने मलाई डर थियो (रावल, २०४६, पृ. ४४) ।

माथि दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'कल्पनाका हातहरूले' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'बनाएको घर थियो' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'बिपनाले भत्काउला' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'भन्ने मलाई डर थियो' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'हातहरूले' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'भत्काउला' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा आएको 'थियो' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको देखिन्छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र सात अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१३१) छातिभिन्न पीडा छोपें / थोपो दया भरेन

मरुस्थलमा बाँच्ने इच्छा / अभ्रै पनि मरेन (ओली, २०५४, पृ. ९) ।

माथि दिइएको गजलकार खड्गसेन ओलीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'छातिभिन्न पीडा छोपें' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'थोपो दया भरेन' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'मरुस्थलमा बाँच्ने इच्छा' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'अभ्रै पनि मरेन' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'छोपें' र दोस्रो मिसरामा 'इच्छा' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने पहिलो मिसरामा 'भरेन' र दोस्रो मिसरामा 'मरेन' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय तथा आठ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था प्रयोग भएको देखिन्छ ।

यसरी यस चरणको नेपाली गजलमा आठ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम भएको पन्ध्र अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको छ ।

(ख) पन्ध्र अक्षरको लय तथा सात र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम

पन्ध्र अक्षरको लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा सात र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको पाइन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यस प्रकारको लयको प्रयोग धेरै भएको देखिँदैन । यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा कुमार शिशिर, मनु ब्राजाकी, दिव्य गिरी, बूँद राना, गोविन्दराज विनोदी, उत्सव खरेल, दीर्घराज अनुराग, शशि मरासिनी, जनकराज पौड्याल आदि सीमित रहेका छन् ।

यहाँ सात र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम हुने पन्ध्र अक्षरको अक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरणसहित पुष्टि गरिएको छ :

(१३२) चलेकै छ कामधन्दा / अरू के नै चाहियो र ?

उठेकै छ दामचन्दा / अरू के नै चाहियो र ? (राना, २०५६, पृ. १९) ।

माथि दिइएको गजलकार बूँद रानाको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'चलेकै छ कामधन्दा' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र 'अरू के नै चाहियो र' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'उठेकै छ दामचन्दा' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र 'अरू के नै चाहियो र' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'कामधन्दा' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने 'र' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यस्तै दोस्रो मिसरामा 'दामचन्दा' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने 'र' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय तथा सात र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

(१३३) कुल्ची हिँडे सबैले /भरेको पातमा रोएँ म

हरायो मेरो संसार /अँधेरी रातमा रोएँ म (शिशिर, २०५०, पृ. ११) ।

माथि दिइएको गजलकार कुमार शिशिरको सेरमा रहेको पहिलो मिसरामा आएको 'कुल्ची हिँडे सबैले' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछिको 'भरेको पातमा रोएँ म' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'हरायो मेरो संसार' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछि आएको 'अँधेरी रातमा रोएँ म' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा रहेको 'सबैले' तथा दोस्रो सेरमा रहेको 'संसार' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिसराका 'म' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय प्रयोग तथा सात र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१३४) न आँसुले रुवायो /न त खुसीमा रमायौँ

न भरीमा साथ भयो /न त घाममा घमायौँ (खरेल, २०५७, पृ. ३९) ।

माथि दिइएको गजलकार उत्सव खरेलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'न आँसुले रुवायो' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछिको 'न त खुसीमा रमायौँ' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'न भरीमा साथ भयो' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर र त्यसपछिको 'न त घाममा घमायौँ' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'रुवायो' र दोस्रो मिसरामा 'भयो' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै पहिलो मिसरामा 'रमायौँ' र दोस्रो मिसरामा 'घमायौँ' शब्दमा अन्तिम विश्राम छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय तथा सात र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा सात र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम हुने पन्ध्र अक्षरको आक्षरिक लयको प्रयोग पाइन्छ ।

(ग) पन्ध्र अक्षरको लय तथा नौ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम

पन्ध्र अक्षरको लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा नौ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ । यस चरणमा यस प्रकारका गजल पनि कम लेखिएका छन् । यो लय प्रयोग गर्ने यस चरणका गजलकारहरूमा राममान तृषित, राजेश्वर रेग्मी, गोविन्दराज विनोदी, काशिराम विरस, उत्सव खरेल, गोपाल पौडेल, ललिजन रावल, दीर्घराज अनुराग, विजय सुब्बा, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', ललिजन रावल, रोशनकुमार राजभण्डारी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, कुमार शिशिर, मधु साश्रु, रासा, दिव्य गिरी, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला' आदि रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणको गजलमा नौ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम हुने पन्ध्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरणसहित पुष्टि गरिएको छ :

(१३५) सिसाकलमले कोरिएको / धर्काजस्तो लाग्छ

जिन्दगी यहाँ बिग्रिएको / चर्खाजस्तो लाग्छ (पौडेल, २०५९, पृ. ३६) ।

माथि दिइएको गजलकार गोपाल पौडेलको सेरको पहिलो मिसरामा 'सिसाकलमले कोरिएको' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'धर्काजस्तो लाग्छ' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'जिन्दगी यहाँ बिग्रिएको' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'चर्खाजस्तो लाग्छ' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । पहिलो मिसरामा रहेको 'कोरिएको' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'लाग्छ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा 'बिग्रिएको' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'लाग्छ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय प्रयोग तथा नौ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१३६) म देख्छु आज मान्छेमा छ / गड्दो भोक कुर्सीको

जति पायो उति भन् भन् छ / बढ्दो भोक कुर्सीको (विनोदी, २०५६, पृ. ५) ।

माथि दिइएको गजलकार गोविन्दराज विनोदीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'म देख्छु आज मान्छेमा छ' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछि आएको 'गड्दो भोक कुर्सीको' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'जति पायो उति भन् भन् छ' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछिको 'बढ्दो भोक कुर्सीको' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'छ' र दोस्रो मिसरामा पनि 'छ' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा रहेको 'कुर्सीको' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय प्रयोग तथा नौ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१३७) बिग्रिदै थियो बाली तर / गोड्न सकिएन

टुक्रिएका बादलहरू / जोड्न सकिएन (रावल, २०६०, पृ. ५१) ।

माथि दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'बिग्रिदै थियो बाली तर' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछिको 'गोड्न सकिएन' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'टुक्रिएका बादलहरू' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछिको 'जोड्न सकिएन' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'तर' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'बादलहरू' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा 'सकिएन' शब्दमा अन्तिम विश्राम राखिएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय प्रयोग तथा नौ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा नौ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम हुने पन्ध्र अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

#### (घ) पन्ध्र अक्षरको लय तथा दश र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम

पन्ध्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा दश र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । यसरी यस चरणमा यो लयको प्रयोग सीमित मात्रामा भएको छ । यस चरणमा मनु ब्राजाकी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, गोविन्दराज विनोदी, बूँद राना, रासा, शम्भुकुमार मिलन, रोशनकुमार राजभण्डारी, कृसु क्षेत्री, निमेष नेवा आदिले आफ्ना केही गजलमा यो लय प्रयोग गरेका छन् ।

यहाँ यस चरणको नेपाली गजलमा दश र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको पन्ध्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरणसहित पुष्टि गरिएको छ :

(१३८) पर्खेर बसेँ आउँछ्यौँ कि भनी / आइँनौँ किन हो

मुटुमा माया साँचेर राखेँ / लाइँनौँ किन हो (मिलन, २०५९, पृ. ५२) ।

माथि दिइएको गजलकार शम्भुकुमार मिलनको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'पर्खेर बसेँ आउँछ्यौँ कि भनी' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र 'आइँनौँ किन हो' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'मुटुमा माया साँचेर राखेँ' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र 'लाइँनौँ किन हो' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'भनी' शब्दमा पहिलो विश्राम व्यवस्था रहेको छ भने 'हो' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा रहेको 'राखेँ' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'हो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय प्रयोग तथा दश र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

(१३९) चारैतिर चर्किएको काँस / भो मेरो जीवन

ओइलिएको फूलको सुबास / भो मेरो जीवन (क्षेत्री, २०६०, पृ. ३५) ।

माथि दिइएको गजलकार कृसु क्षेत्रीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'चारैतिर चर्किएको काँस' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछिको 'भो मेरो जीवन' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'ओइलिएको फूलको सुबास' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछिको 'भो मेरो जीवन' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'काँस' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा सुबास शब्दमा पहिलो विश्राम तथा दुवै मिसरामा प्रयोग भएको 'जीवन' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय प्रयोग तथा दश र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१४०) अनुहार हेरीहेरी इन्साफ /हुँदो रहेछ

हेर्नु अझ छँदै छ कति पाप/हुँदो रहेछ ! (राना, २०५६, पृ. २) ।

माथि दिइएको गजलकार बूँद रानाको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'अनुहार हेरीहेरी इन्साफ' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछिको 'हुँदो रहेछ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'हेर्नु अझ छँदै छ कति पाप' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछिको 'हुँदो रहेछ' भन्ने पदावलीमा पाँच अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'इन्साफ' र दोस्रो मिसरामा 'पाप' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा 'रहेछ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय प्रयोग तथा दश र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी यस चरणमा दश र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम भएको पन्ध्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको देखिन्छ ।

### ३.७.१.१२ सोह्र अक्षरको लय

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सोह्र अक्षरको लय पनि प्रयोग गरिएको छ । यो पनि आजका गजलमा निकै धेरै प्रयोग गरिएको आक्षरिक लय हो । विश्रामका आधारमा यसका पनि विभिन्न प्रकार छन् । यहाँ तिनको उदाहरणसहित विश्लेषण गरिएको छ ।

#### (क) सोह्र अक्षरको लय तथा आठ र सोह्र अक्षरमा विश्राम

सोह्र अक्षरको लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा आठ र सोह्र अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ । यो लय प्रयोग गर्ने यस चरणका गजलकारहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', वियोगी बुढाथोकी, राजेश्वर रेग्मी, काशिराम विरस, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', गोपाल पौडेल, ललिजन रावल, खगेन्द्रप्रसाद बस्याल, रवि प्राञ्जल, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', विजय सुब्बा, अमर त्यागी, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', बिष्णुबहादुर सिंह, शशि मरासिनी, शम्भुकुमार मिलन, रोशनकुमार राजभण्डारी, नारद निठुरी, नेत्र एटम, खड्गसेन ओली, कृसु क्षेत्री, के.बी.उदय, दीर्घराज अनुराग, जनकराज पौड्याल, यज्ञविक्रम शाही, चड्की श्रेष्ठ, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर,

कुमार शिशिर, मधु साश्रु, गोबर्द्धन पूजा, मनु ब्राजाकी, दिव्य गिरी, सुशील पुन 'विरही', बूँद राना, स्वागत नेपाल, पदम गौतम, रामगोपाल आशुतोष, राममान तृषित, दिव्य सागर साउद आदि रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणको गजलमा आठ र सोह्र अक्षरमा विश्राम हुने सोह्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(१४१) उदाएको साँझ थियो/ बिहानीको नाम लाग्यो

अनिदा छन् आँखाहरू/ रातभरि घाम लाग्यो (ब्राजाकी, २०५१, पृ. ३८) ।

माथि दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'उदाएको साँझ थियो' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'बिहानीको नाम लाग्यो' भन्ने पदावलीमा पनि आठ अक्षर रहेका छन् । यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'अनिदा छन् आँखाहरू' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'रातभरि घाम लाग्यो' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा प्रयुक्त 'थियो' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'लाग्यो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा रहेको 'आँखाहरू' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'लाग्यो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा सोह्र अक्षरको लय तथा आठ र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था छ ।

(१४२) मान्छेसँग मान्छेलाई / कति सारो डर अचेल

अग्ला अग्ला पर्खालले / घेरिदै छन् घर अचेल (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. ५०) ।

माथि दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'मान्छेसँग मान्छेलाई' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'कति सारो डर अचेल' भन्ने पदावलीमा पनि आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'अग्ला अग्ला पर्खालले' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'घेरिदै छन् घर अचेल' भन्ने पदावलीमा पनि आठ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'मान्छेलाई' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'पर्खालले' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम राखिएको छ भने दुवै मिसरामा 'अचेल' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सोह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था छ ।

(१४३) जिन्दगीमा हिँड्न बाँकी / अझै कोसौ कोस थियो

बिच बाटोमै रोकिनुमा / तिम्रो पनि दोष थियो (रावल, २०४६, पृ. १८) ।

माथि दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'जिन्दगीमा हिँड्न बाँकी' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछि आएको 'अझै कोसौ कोस थियो' भन्ने पदावलीमा पनि आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'बिच बाटोमै रोकिनुमा' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'तिम्रो पनि दोष थियो' भन्ने पदावलीमा समेत आठ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'बाँकी' शब्दमा र दोस्रो

मिसरामा 'रोकिनुमा' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा आएको 'थियो' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सोह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१४४) उनीसँग बोलूँ भने /जार ठान्छ मेरो साथी

मेरो हाँसोलाई आफ्नो /हार ठान्छ मेरो साथी (गौतम, २०६०, पृ. ४३) ।

माथि दिइएको पदम गौतमको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'उनीसँग बोलूँ भने' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'जार ठान्छ मेरो साथी' भन्ने पदावलीमा पनि आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'मेरो हाँसोलाई आफ्नो' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछि आएको 'हार ठान्छ मेरो साथी' भन्ने पदावलीमा पनि आठ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा आएको 'भने' र दोस्रो मिसरामा आएको 'आफ्नो' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा अन्त्यमा आएको 'साथी' शब्दमा अन्तिम विश्राम छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सोह्र अक्षरको लय तथा आठ र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था छ ।

(१४५) ओइली जाने फूलजस्तै /दिनदिनै भर्नुपर्छ

बाँचे पनि जिन्दगीमा /सयौँपल्ट मर्नुपर्छ (प्राञ्जल, २०४८, पृ. २७) ।

माथि दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'ओइली जाने फूलजस्तै' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'दिनदिनै भर्नुपर्छ' भन्ने पदावलीमा पनि आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'बाँचे पनि जिन्दगीमा' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'सयौँपल्ट मर्नुपर्छ' भन्ने पदावलीमा पनि आठ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'फूलजस्तै' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'जिन्दगीमा' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । यस्तै पहिलो मिसरामा 'भर्नुपर्छ' र दोस्रो मिसरामा 'मर्नुपर्छ' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सोह्र अक्षरको लय तथा आठ र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था प्रयोग भएको देखिन्छ ।

(१४६) कम्प थियो शरीरमा /आँखाभरि छाल थियो

चिर्बिराउँथे चराहरू /सिकारीको जाल थियो (एटम, २०६०, पृ. ५३) ।

माथि दिइएको गजलकार नेत्र एटमको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'कम्प थियो शरीरमा' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछिको 'आँखाभरि छाल थियो' भन्ने पदावलीमा पनि आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'चिर्बिराउँथे चराहरू' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'सिकारीको जाल थियो' भन्ने पदावलीमा पनि आठ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'शरीरमा' भन्ने शब्दमा तथा दोस्रो सेरमा 'चराहरू' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । साथै दुवै मिसरामा आएको 'थियो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सोह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा आठ र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा आठ र सोह्र अक्षरमा विश्राम भएको सोह्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको पाइन्छ ।

**(ख) सोह्र अक्षरको लय तथा दश र सोह्र अक्षरमा विश्राम**

सोह्र अक्षरको लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा दश र सोह्र अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ । यस चरणमा यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', वियोगी बुढाथोकी, राममान तृषित, राजेश्वर रेग्मी, गोविन्द नेपाल, उत्सव खरेल, शम्भुकुमार मिलन, कृसु क्षेत्री, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, रोशनकुमार राजभण्डारी, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', मधु साश्रु, रोशनकुमार राजभण्डारी, रासा, सुशील पुन 'विरही', मनु ब्राजाकी, इन्द्र यात्री, दिव्य सागर साउद, दीर्घराज अनुराग, निमेष नेवा आदि रहेका छन् ।

यहाँ दश र सोह्र अक्षरमा विश्राम भएको सोह्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(१४७) बिसनै पर्ने कुरालाई पनि / बिसन सकिन्न

फर्कनै पर्ने दोबाटोबाट / फर्कन सकिन्न (तृषित, २०५४, पृ. २४)

माथि दिइएको गजलकार राममान तृषितको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'बिसनै पर्ने कुरालाई पनि' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र 'बिसन सकिन्न' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'फर्कनै पर्ने दोबाटोबाट' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र 'फर्कन सकिन्न' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'पनि' शब्दमा पहिलो विश्राम र 'सकिन्न' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ भने दोस्रो मिसरामा 'दोबाटोबाट' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'सकिन्न' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा सोह्र अक्षरको लय तथा दश र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१४८) महाशय ! कसरी हामीलाई / ढाँट्नु भो तपाईंले

फेरि ठाडै भुठ बोलेर के / आँट्नु भो तपाईंले (नेपाल, २०५५, पृ. ५१) ।

माथि दिइएको गजलकार गोविन्द नेपालको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'महाशय ! कसरी हामीलाई' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछिको 'ढाँट्नु भो तपाईंले' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'फेरि ठाडै भुठ बोलेर के' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछिको 'आँट्नु भो तपाईंले' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'हामीलाई' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'के' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ । दुवै मिसरामा तपाईंले शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सोह्र अक्षरको लय तथा दश र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

(१४९) अन्यमनस्क भैदियो मन /चरीको चिरबिरले

सताइरहन्छ मलाई मेरै /मायालुको पिरले (साश्रु, २०५७, पृ. ७) ।

माथि दिइएको गजलकार मधु साश्रुको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'अन्यमनस्क भैदियो मन' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछिको 'चरीको चिरबिरले' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'सताइरहन्छ मलाई मेरै' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर तथा त्यसपछिको 'मायालुको पिरले' भन्ने पदावलीमा छ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा आएको 'मन' शब्दमा तथा दोस्रो मिसरामा आएको 'मेरै' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने पहिलो मिसरामा 'चिरबिरले' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'पिरले' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सोह्र अक्षरको लय प्रयोग तथा दश र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था प्रयोग गरिएको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा दश र सोह्र अक्षरमा विश्राम भएको सोह्र अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(ग) सोह्र अक्षरको लय तथा नौ र सोह्र अक्षरमा विश्राम

सोह्र अक्षरको लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा नौ र सोह्र अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ । यो लय प्रयोग गर्ने यस चरणका गजलकारहरूमा श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, कुमार शिशिर, मनु ब्राजाकी, निमेष नेवा, उत्सव खरेल, मधु साश्रु, दिव्य गिरी, सुशील पुन 'विरही', दीर्घराज अनुराग, स्वागत नेपाल, बी.पी.सेढाई 'अभागी' आदि सीमित रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणको गजलमा नौ र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको सोह्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(१५०) पिएर हेर कस्ता हुन्छन् /धोखाका प्यालाहरू

कस्को निम्ति उनी राखेकी /यी फूलमालाहरू (साश्रु, २०५७, पृ. १५) ।

माथि दिइएको गजलकार मधु साश्रुको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'पिएर हेर कस्ता हुन्छन्' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'धोखाका प्यालाहरू' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'कस्को निम्ति उनी राखेकी' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'यी फूलमालाहरू' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'हुन्छन्' शब्दमा पहिलो विश्राम र 'प्यालाहरू' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ भने दोस्रो मिसरामा 'राखेकी' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'फूलमालाहरू' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा सोह्र अक्षरको लय तथा नौ र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ ।

(१५१) अरूले हानेको देखेरै /चित्त बुझाउनु प्यो

अरूले जानेको देखेरै /चित्त बुझाउनु प्यो (नेपाल, २०६०, पृ. १००) ।

माथि दिइएको गजलकार स्वागत नेपालको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'अरूले हानेको देखेरै' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछिको 'चित्त बुझाउनु प्यो' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'अरूले जानेको देखेरै' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछिको 'चित्त बुझाउनु प्यो' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो र दोस्रो मिसरामा आएको 'देखेरै' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम तथा 'प्यो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा सोह्र अक्षरको लय तथा नौ र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१५२) लाग्दैन अब कालो घाम /हेर निर्धक्कसित

कालो इतिहास पनि अब /केर निर्धक्कसित (शिशिर, २०५०, पृ. ५८) ।

माथि दिइएको गजलकार कुमार शिशिरको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'लाग्दैन अब कालो घाम' पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछिको 'हेर निर्धक्कसित' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'कालो इतिहास पनि अब' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछि आएको 'केर निर्धक्कसित' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा आएको 'घाम' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'अब' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा प्रयोग गरिएको 'निर्धक्कसित' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सोह्र अक्षरको लय तथा नौ र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा नौ र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको सोह्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको छ ।

### ३.७.१.१३ सत्र अक्षरको लय

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सत्र अक्षरको लय पनि प्रयोग गरिएको छ । विश्रामका आधारमा यसका पनि विभिन्न प्रकार छन् । तल तिनको उदाहरणसहित विश्लेषण गरिएको छ :

(क) सत्र अक्षरको लय तथ दश र सत्र अक्षरमा विश्राम

सत्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा दश र सात अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ । यस चरणमा यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा ललिजन रावल, रोशनकुमार राजभण्डारी, राजेश्वर रेग्मी, नारद निठुरी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, दिव्य गिरी, बी.पी.सेढाई 'अभागी', दिव्य सागर साउद आदि थोरै रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणको गजलमा दश र सात अक्षरमा विश्राम भएको सत्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ, भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(१५३) दोष दिनु किन कसैलाई / जलिरहेछु आफै

आँसु बनी आफ्नै आँखाबाट / बगिरहेछु आफै (रावल, २०४६, पृ. १४)

माथि दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'दोष दिनु किन कसैलाई' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र 'जलिरहेछु आफै' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'आँसु बनी आफ्नै आँखाबाट' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र 'बगिरहेछु आफै' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'कसैलाई' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'आफै' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ भने दोस्रो मिसरामा रहेको 'आँखाबाट' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'आफै' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सत्र अक्षरको लय तथा दश र सत्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१५४) सायद म थिएँ, तिम्रो याद थियो / तर तिमी थिइनौ

भेटघाट हाम्रो धेरै बाद थियो / तर तिमी थिइनौ (क्षेत्री, २०६०, पृ. ३८) ।

माथि दिइएको गजलकार कृसु क्षेत्रीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'सायद म थिएँ, तिम्रो याद थियो' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'तर तिमी थिइनौ' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'भेटघाट हाम्रो धेरै बाद थियो' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछिको 'तर तिमी थिइनौ' भन्ने पदावलीमा सात अक्षर रहेका छन् । यहाँ दुवै मिसरामा प्रयोग गरिएको 'थियो' शब्दमा पहिलो विश्राम र 'थिइनौ' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सत्र अक्षरको लय तथा दश र सत्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ ।

यसरी यस चरणमा दश र सत्र अक्षरमा विश्राम हुने सत्र अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(ख) सत्र अक्षरको लय तथा आठ र सत्र अक्षरमा विश्राम

सत्र अक्षरको लय प्रयोग गरिएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा आठ र सत्र अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ । यस चरणमा यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा ललिजन रावल, रोशनकुमार राजभण्डारी, राजेश्वर रेग्मी, नारद निठुरी, कृसु क्षेत्री, कुमार शिशिर, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, मधु साश्रु, दिव्य सागर साउद आदि सीमित गजलकार रहेका छन् ।

यहाँ आठ र सत्र अक्षरमा विश्राम हुने सत्र अक्षरको आक्षरिक लय यस चरणको गजलमा के कसरी प्रयोग भएको छ, भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(१५५) मेरा लागि आँखाहरू /कल्पी कल्पी रुन रहेछ

आँसुहरू बगाएर /गालाहरू धुन रहेछ (प्राञ्जल, २०४८, पृ. २२) ।

माथि दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'मेरा लागि आँखाहरू' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'कल्पी कल्पी रुन रहेछ' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'आँसुहरू बगाएर' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'गालाहरू धुन रहेछ' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'आँखाहरू' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'रहेछ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा 'बगाएर' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'रहेछ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सत्र अक्षरको लय तथा आठ र सत्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१५६) तिमी पनि थियौ क्यारे /जब एकलो भएको थिएँ

को थियो जसलाई मैले /कथा आफ्नो कहेको थिएँ (ब्राजाकी, २०५१, पृ. ४६) ।

माथि दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'तिमी पनि थियौ क्यारे' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् भने त्यसपछि आएको 'जब एकलो भएको थिएँ' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'को थियो जसलाई मैले' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'कथा आफ्नो कहेको थिएँ' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'क्यारे' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'मैले' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा आएको 'थिएँ' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सत्र अक्षरको लय तथा आठ र सत्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१५७) सुनसान छन् टोल बस्ती /हल्ला कहिले चल्ला खोई

यो धर्तीमा न्यायबाहेक /दीप कहिले बल्ला खोई (ओली, २०५४, पृ. ६) ।

माथि दिइएको गजलकार खड्गसेन ओलीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'सुनसान छन् टोल बस्ती' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछि आएको 'हल्ला कहिले चल्ला खोई' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'यो धर्तीमा न्यायबाहेक' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'दीप कहिले बल्ला खोई' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा आएको 'बस्ती' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा आएको 'न्यायबाहेक' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा प्रयोग भएको 'खोई' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सत्र अक्षरको लय तथा आठ र सत्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा आठ र सत्र अक्षरमा विश्राम हुने आक्षरिक लयको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(ग) सत्र अक्षरको लय तथा नौ र सत्र अक्षरमा विश्राम

सत्र अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा नौ र सत्र अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ । यो लय यस चरणका गजलमा निकै सीमित प्रयोग भएको पाइन्छ । यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा राजेश्वर रेग्मी, गोविन्दराज विनोदी, उत्सव खरेल, दीर्घराज अनुराग, रोशनकुमार राजभण्डारी, विजय सुब्बा आदि सीमित रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणको गजलमा नौ र सत्र अक्षरमा विश्राम हुने सत्र अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(१५८) उज्यालो सहन सक्दैनन् / अन्धकारमा बस्नेहरू

बुभ्दैनन् व्यथा भोपडीको / दरबारमा बस्नेहरू (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. २३) ।

माथि दिइएको गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'उज्यालो सहन सक्दैनन्' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'अन्धकारमा बस्नेहरू' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'बुभ्दैनन् व्यथा भोपडीको' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'दरबारमा बस्नेहरू' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'सक्दैनन्' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'बस्नेहरू' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ भने दोस्रो मिसरामा रहेको 'भोपडीको' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'बस्नेहरू' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सत्र अक्षरको लय तथा नौ र सत्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ ।

(१५९) मात्र स्वतन्त्र हैन छाडा / भएको छ मान्छे आज

आफ्नै उद्देश्यबाट टाढा/भएको छ मान्छे आज (विनोदी, २०५६, पृ. १५) ।

माथि दिइएको गजलकार गोविन्दराज विनोदीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'मात्र स्वतन्त्र हैन छाडा' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछि आएको 'भएको छ मान्छे आज' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'आफ्नै उद्देश्यबाट टाढा' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछि आएको 'भएको छ मान्छे आज' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'छाडा' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'टाढा' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा आएको 'आज' शब्दमा अन्तिम विश्राम छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सत्र अक्षरको लय तथा नौ र सत्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१६०) मर्नेहरूलाई बाँच्ने आशा / जगाइदिन म सक्दिनँ

मर्छन् गरुँ के आयु टीका / जगाइदिन म सक्दिनँ (सुब्बा, २०५७, पृ. ८०) ।

माथि दिइएको गजलकार विजय सुब्बाको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'मर्नेहरूलाई बाँच्ने आशा' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछि आएको 'जगाइदिन म

सक्दिनँ’ भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको ‘मछ्छन् गरुँ के आयु टीका’ भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछिको ‘लगाइदिन म सक्दिनँ’ भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो सेरमा आएको ‘आशा’ शब्दमा र दोस्रो सेरमा आएको ‘टीका’ शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा आएको ‘सक्दिनँ’ भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा सत्र अक्षरको लय तथा नौ र सत्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा नौ र सत्र अक्षरमा विश्राम भएको सत्र अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको देखिन्छ ।

### ३.७.१.१४ अठार अक्षरको लय

उत्तरवर्ती चरणका केही नेपाली गजलहरूमा अठार अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग गरिएको छ । विश्रामका आधारमा यसका पनि विभिन्न प्रकार छन् । तल उदाहरणसहित तिनको विश्लेषण गरिएको छ ।

#### (क) अठार अक्षरको लय तथा दश र अठार अक्षरमा विश्राम

अठार अक्षरको लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा दश र अठार अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ । यो लय प्रयोग गर्ने यस चरणका गजलकारहरूमा ललिजन रावल, धर्मोगत शर्मा ‘तुफान’, घनश्याम न्यौपाने ‘परिश्रमी’, कुमार शिशिर, रोशनकुमार राजभण्डारी, राजेश्वर रेग्मी, काशिराम विरस, कृसु क्षेत्री, गोविन्दराज विनोदी, विजय सुब्बा, दीर्घराज अनुराग, सुशील पुन ‘विरही’, बी.पी.सेढाई ‘अभागी’ आदि रहेका छन् ।

यहाँ यो लय प्रयोग भएका गजलहरूको उदाहरण र तिनको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(१६९) आफ्नै रूप हेर्न खोजिरहेछु /कोही त मलाई शिशा देऊ

बाटो बिराएको डुङ्गा हुँ म /सागरमा निश्चित दिशा देऊ (रावल, २०४६, पृ. २२) ।

माथि दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको ‘आफ्नै रूप हेर्न खोजिरहेछु’ भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र ‘कोही त मलाई शिशा देऊ’ भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको ‘बाटो बिराएको डुङ्गा हुँ म’ भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र ‘सागरमा निश्चित दिशा देऊ’ भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको ‘खोजिरहेछु’ भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र ‘देऊ’ भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यस्तै दोस्रो मिसरामा रहेको ‘म’ भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र ‘देऊ’ भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा अठार अक्षरको लय तथा दश र अठार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ ।

(१६२). बाँच्नु भन्दाभन्दै पनि हजार /त के लाखै चोटि मरें

बिन्ती पनि के पो छ र बिसाऊँ/गर्नु नगर्नु त गरें (सुब्बा, २०५७, पृ. ७६) ।

माथि दिइएको गजलकार विजय सुब्बाको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'बाँच्नु भन्दाभन्दै पनि हजार' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछि आएको 'त के लाखै चोटि मरें' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'बिन्ती पनि के पो छ र बिसाऊँ' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछि आएको 'गर्नु नगर्नु त गरें' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'हजार' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'बिसाऊँ' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने अन्तिम विश्राम क्रमशः 'मरें' र 'गरें' शब्दमा रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा दश र अठार अक्षरमा विश्राम भएको अठार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएको छ ।

(१६३) यति साह्रो भुठको खेती गर्न /नहुने थियो तिमीले

हृदयमा प्रेमको जहर भर्न /नहुने थियो तिमीले (पूजा, २०५४, पृ. २३) ।

माथि दिइएको गजलकार गोबर्द्धन पूजाको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'यति साह्रो भुठको खेती गर्न' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछि आएको 'नहुने थियो तिमीले' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'हृदयमा प्रेमको जहर भर्न' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछिको 'नहुने थियो तिमीले' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'गर्न' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'भर्न' शब्दमा पहिलो विश्राम तथा दुवै मिसरामा रहेको 'तिमीले' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा अठार अक्षरको लय तथा दश र अठार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा दश र अठार अक्षरमा विश्राम भएको अठार अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(ख) अठार अक्षरको लय तथा आठ र अठार अक्षरमा विश्राम

अठार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा आठ र अठार अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ । यस चरणमा यो लयको प्रयोग पनि न्यून रहेको छ । यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा ललिजन रावल, मनु ब्राजाकी, काशिराम विरस, दीर्घराज अनुराग आदि सीमित रहेका छन् ।

यहाँ आठ र अठार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको अठार अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(१६४) यसरी उठ्यो तुफान कि/ मैले किनारा पाउन सकिनँ

कोसिस गरिरहँ तर /पनि गीत गाउन सकिनँ (रावल, २०४२, पृ. ५५) ।

माथि दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'यसरी उठ्यो तुफान कि' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'मैले किनारा पाउन सकिनँ' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर रहेका छन् । यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'कोसिस गरिरहेँ तर' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र 'पनि गीत गाउन सकिनँ' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा रहेको 'कि' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'सकिनँ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा रहेको 'तर' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'सकिनँ' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा अठार अक्षरको लय तथा आठ र अठार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१६५) मिर्मिरे भो प्रभातले / अलख अभै जगाएको छैन

के हुने हो आशङ्काले / पानस अभै निभाएको छैन (ब्राजाकी, २०५१, पृ. २९) ।

माथि दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'मिर्मिरे भो प्रभातले' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछि आएको 'अलख अभै जगाएको छैन' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'के हुने हो आशङ्काले' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर र त्यसपछिको 'पानस अभै निभाएको छैन' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'प्रभातले' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'आशङ्काले' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा आएको 'छैन' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा अठार अक्षरको लय तथा आठ र अठार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था पाइन्छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा आठ र अठार अक्षरमा विश्राम हुने अठार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको छ ।

(ग) अठार अक्षरको लय तथा नौ र अठार अक्षरमा विश्राम

अठार अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा नौ र अठार अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ । यो लय प्रयोग गर्ने यस चरणका गजलकारहरूमा मनु ब्राजाकी, वियोगी बुढाथोकी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, खड्गसेन ओली, राजेश्वर रेग्मी, काशिराम विरस, उत्सव खरेल, दीर्घराज अनुराग, नारद निठुरी, दिव्य गिरी, रोशनकुमार राजभण्डारी, दिव्य सागर साउद, मधु साश्रु, विजय सुब्बा, सुशील पुन विरही, इन्द्र यात्री, कृसु क्षेत्री आदि सीमित रहेका छन् ।

यहाँ नौ र अठार अक्षरमा विश्राम हुने अठार अक्षरको आक्षरिक लयको उदाहरणसहित विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(१६६) माया गर्न थालेको मैले / तिमी राम्री भएर हो कि

कि त राम्री भएकी तिमी / मैले माया गरेर हो कि (ब्राजाकी, २०५१, पृ. १३) ।

माथि दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'माया गर्न थालेको मैले' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'तिमी राम्री भएर हो कि' भन्ने पदावलीमा पनि नौ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'कि त राम्री भएकी तिमी' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'मैले माया गरेर हो कि' भन्ने पदावलीमा पनि नौ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'मैले' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'कि' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसराको 'तिमी' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'कि' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा अठार अक्षरको लय तथा नौ र अठार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१६७) तीखा तीखा व्यङ्ग्यहरूका /केही बात मिल्न सक्थ्यो कि ?

खोज्दै आएँ, हजुर मलाई /केही आघात मिल्न सक्थ्यो कि ? (रेग्मी, २०५५, पृ. ४२) ।

माथि दिइएको गजलकार राजेश्वर रेग्मीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'तीखा तीखा व्यङ्ग्यहरूका' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछि आएको 'केही बात मिल्न सक्थ्यो कि ?' भन्ने पदावलीमा पनि नौ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'खोज्दै आएँ, हजुर मलाई' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछिको 'केही आघात मिल्न सक्थ्यो कि ?' भन्ने पदावलीमा पनि नौ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'व्यङ्ग्यहरूका' र दोस्रो मिसरामा 'मलाई' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा प्रयोग गरिएको 'कि' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा अठार अक्षरको लय तथा नौ र अठार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ ।

(१६८) बिउँझिएर आज फेरि /चिठी लेख्छु तिम्रै नाउँमा

सहरको रमझम त्यागी /आएको छु तिम्रै गाउँमा (विरस, २०५६, पृ. २५) ।

माथि दिइएको गजलकार काशिराम विरसको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग गरिएको 'बिउँझिएर आज फेरि' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछिको 'चिठी लेख्छु तिम्रै नाउँमा' भन्ने पदावलीमा पनि नौ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'सहरको रमझम त्यागी' भन्ने पदावलीमा पनि नौ अक्षर र त्यसपछिको 'आएको छु तिम्रै गाउँमा' भन्ने पदावलीमा पनि नौ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'फेरि' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'त्यागी' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने पहिलो मिसरामा 'नाउँमा' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'गाउँमा' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा अठार अक्षरको लय तथा नौ र अठार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था प्रयोग भएको छ ।

यसरी यस चरणको नेपाली गजलमा नौ र अठार अक्षरमा विश्राम हुने अठार अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको देखिन्छ ।

### ३.७.१.१५ उन्नाइस अक्षरको लय

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा उन्नाइस अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग गरिएको छ । विश्रामका आधारमा यसका पनि विभिन्न प्रकार रहेका छन् । तल तिनको उदाहरणसहित विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

#### (क) उन्नाइस अक्षरको लय तथा दश र उन्नाइस अक्षरमा विश्राम

उन्नाइस अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग गरिएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा दश र उन्नाइस अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ । यस चरणमा यो लयको निकै सीमित प्रयोग गरिएको छ । यस चरणमा यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा धर्मोगत शर्मा 'तुफान', गोविन्दराज विनोदी, विजय सुब्बा, उत्सव खरेल, कृसु क्षेत्री आदि रहेका छन् ।

यहाँ दश र उन्नाइस अक्षरमा विश्राम हुने उन्नाइस अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(१६९) यही माटोमा मिल्ने छौँ एक दिन/ माटोबाट उठेका हामी

यही माटोको स्वरूप फेर्न /श्रम लिएर जुटेका हामी (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. ५३) ।

माथि दिइएको गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'यही माटोमा मिल्ने छौँ एक दिन' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र 'माटोबाट उठेका हामी' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'यही माटोको स्वरूप फेर्न' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र 'श्रम लिएर जुटेका हामी' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'दिन' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'हामी' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ भने दोस्रो मिसरामा रहेको 'फेर्न' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'हामी' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा उन्नाइस अक्षरको लय तथा दश र उन्नाइस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१७०) जहाँ म जाऊँ त्यहीं पिरोल्छन् /निर्मम निर्मम घडीहरू यी

कदम कदममा हुर्मत खोज्छन् /निर्मम निर्मम घडीहरू यी (विनोदी, २०५६, पृ. ४४) ।

माथि दिइएको गजलकार गोविन्दराज विनोदीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'जहाँ म जाऊँ त्यहीं पिरोल्छन्' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछि आएको 'निर्मम निर्मम घडीहरू यी' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'कदम कदममा हुर्मत खोज्छन्' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछि आएको 'निर्मम निर्मम घडीहरू' यी भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'पिरोल्छन्' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'खोज्छन्' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेका छन् भने दुवै

मिसरामा आएको 'यी' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा उन्नाइस अक्षरको लय तथा दश र उन्नाइस अक्षरमा विश्राम रहेको व्यवस्था पाइन्छ ।

यसरी यस चरणको नेपाली गजलमा दश र उन्नाइस अक्षरमा विश्राम हुने उन्नाइस अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएको देखिन्छ ।

**(ख) उन्नाइस अक्षरको लय तथा नौ र उन्नाइस अक्षरमा विश्राम**

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा उन्नाइस अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएका कतिपय गजलहरूमा नौ र उन्नाइस अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था रहेको पाइन्छ । यस चरणमा यो लयको प्रयोग सीमित मात्रामा भएको देखिन्छ । यस चरणमा यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा ज्ञानुवाकर पौडेल, विजय सुब्बा, उत्सव खरेल, सुशील पुन 'विरही' आदि रहेका छन् ।

यहाँ उदाहरणसहित नौ र उन्नाइस अक्षरमा विश्राम हुने उन्नाइस अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने तथ्यलाई प्रस्तुत गरिएको छ :

(१७१) तिम्रो दुःखमा रोएको छु/ तिम्रो खुशीमा रमाएको छु

मेरो जीवन यात्राको तिमी/लाई मैले साथी बनाएको छु (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. ५१) ।

माथि दिइएको गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'तिम्रो दुःखमा रोएको छु' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'तिम्रो खुशीमा रमाएको छु' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर रहेका छन् । यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'मेरो जीवन यात्राको तिमी' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र 'लाई मैले साथी बनाएको छु' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'छु' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र पछिल्लो 'छु' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा रहेको 'तिमी' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'छु' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा उन्नाइस अक्षरको लय तथा नौ र उन्नाइस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१७२) देशका खातिर मर्नेहरूको /सहादत हुन्छ, मरण हुँदैन

परे दुई कदम पछि हट /राष्ट्रभक्त, त्यो शरण हुँदैन (खरेल, २०५७, पृ. ९) ।

माथि दिइएको गजलकार उत्सव खरेलको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'देशका खातिर मर्नेहरूको' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछि आएको 'सहादत हुन्छ, मरण हुँदैन' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर रहेका छन् । यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'परे दुई कदम पछि हट' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर र त्यसपछि आएको राष्ट्रभक्त, त्यो शरण हुँदैन भन्ने पदावलीमा दश अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा मर्नेहरूको र दोस्रो मिसरामा हट' शब्दमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा प्रयोग भएको 'हुँदैन' शब्दमा

अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा उन्नाइस अक्षरको लय तथा नौ र उन्नाइस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा नौ र उन्नाइस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको उन्नाइस अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

### ३.७.१.१६ बिस अक्षरको लय

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा बिस अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको छ । विश्रामका आधारमा यसका पनि विभिन्न प्रकार छन् । तल उदाहरणसहित तिनको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

#### (क) बिस अक्षरको लय तथा दश र बिस अक्षरमा विश्राम

बिस अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा दश र बिस अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ । यो लय प्रयोग गर्ने यस चरणका गजलकारहरूमा ललिजन रावल, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ज्ञानुवाकर पौडेल, दिव्य गिरी, उत्सव खरेल, काशिराम विरस, गोविन्दराज विनोदी, अमर त्यागी, विजय सुब्बा, रासा, सुशील पुन 'विरही', स्वागत नेपाल, कृसु क्षेत्री, बी.पी.सेढाई 'अभागी' आदि रहेका छन् ।

यहाँ उदाहरणसहित यस चरणको गजलमा दश र बिस अक्षरमा विश्राम हुने बिस अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग भएको छ भन्ने कुराको पुष्टि गरिएको छ :

(१७३) दुःखी मानिसहरूको गिरेको / विश्वास उठाएर आएको छु

भोको भए पनि मानिस नगिर्ने / गीत सुनाएर आएको छु (रावल, २०४२, पृ. २८) ।

माथि दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'दुःखी मानिसहरूको गिरेको' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र 'विश्वास उठाएर आएको छु' भन्ने पदावलीमा पनि दश अक्षर रहेका छन् । यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'भोको भए पनि मानिस नगिर्ने' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र 'गीत सुनाएर आएको छु' भन्ने पदावलीमा पनि दश अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'गिरेको' शब्दमा पहिलो विश्राम र 'छु' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यहाँ दोस्रो मिसरामा रहेको 'नगिर्ने' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'छु' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा बिस अक्षरको लय तथा दश र बिस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ ।

(१७४) बाँच्नुको क्रमसँगै टुक्रिदिँदा / बगर बगर भएछ जिन्दगी

आँसुको भेलसँगै बगिदिँदा / जहर जहर भएछ जिन्दगी (गिरी, २०५४, पृ. १५) ।

माथि दिइएको गजलकार दिव्य गिरीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'बाँच्नुको क्रमसँगै टुक्रिदिँदा' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछिको 'बगर बगर भएछ, जिन्दगी' भन्ने पदावलीमा पनि दश अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'आँसुको भेलसँगै बगिदिँदा' र 'जहर जहर भएछ, जिन्दगी' गरी दुवै पदावलीहरू दश दश अक्षरको संरचनामा रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'टुक्रिदिँदा' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा बगिदिँदा भन्ने शब्दमामा पहिलो विश्राम रहेको छ भने दुवै मिसरामा प्रयोग भएको 'जिन्दगी' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि बिस अक्षरको लय तथा दश र बिस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था पाइन्छ ।

(१७५) परेलीमा कसैले आँसुका / दीप पनि जलाएन म मर्दा

जिन्दगी ! कसैले बिदाइका / गीत पनि सुनाएन म मर्दा (पौडेल, २०४९, पृ. १२) ।

माथि दिइएको गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'परेलीमा कसैले आँसुका' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछि आएको 'दीप पनि जलाएन म मर्दा' भन्ने पदावलीमा पनि दश अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी 'जिन्दगी ! कसैले बिदाइका' भन्ने पदावलीमा दश अक्षर र त्यसपछि आएको 'गीत पनि सुनाएन म मर्दा' भन्ने पदावलीमा पनि दश अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'आँसुका' शब्दमा र दोस्रो मिसरामा 'बिदाइका' शब्दमा पहिलो विश्राम छ भने दुवै मिसरामा प्रयोग भएको 'मर्दा' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा बिस अक्षरको लय तथा दश र बिस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था प्रयोग गरिएको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा दश र बिस अक्षरमा विश्राम हुने बिस अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको देखिन्छ ।

(ख) बिस अक्षरको लय तथा बाह्र र बिस अक्षरमा विश्राम

बिस अक्षरको आक्षरिक लय प्रयोग भएका उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलहरूमा बाह्र र बिस अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था पनि रहेको पाइन्छ । यस चरणमा यो लयको प्रयोग न्यून मात्रामा भएको छ । यो लय प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा वियोगी बुढाथोकी, राजेश्वर रेग्मी, दीर्घराज अनुराग आदि सीमित रहेका छन् ।

यहाँ बाह्र र बिस अक्षरमा विश्राम हुने बिस अक्षरको आक्षरिक लय के कसरी प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरणसहित प्रस्तुत गरिएको छ :

(१७६) पुनःजन्म लिएर फेरि आऊँला प्रिय/ यो जिन्दगी यस्तै भयो

शायद तबै तिमीलाई पाऊँला प्रिय/ यो जिन्दगी यस्तै भयो (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. ४६) ।

माथि दिइएको गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'पुनःजन्म लिएर फेरि आऊँला प्रिय' भन्ने पदावलीमा बाह्र अक्षर र 'यो जिन्दगी यस्तै भयो'

भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'शायद तबै तिमीलाई पाऊँला प्रिय' भन्ने पदावलीमा बाह्र अक्षर र 'यो जिन्दगी यस्तै भयो' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'प्रिय' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'भयो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'प्रिय' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'भयो' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा बिस अक्षरको लय तथा बाह्र र बिस अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ ।

(१७७) ताला लागेको ओँठमा बोल्नुपर्छ / बोटलको सहाराले

विद्रोहहरू पोख्नुछ भने पर्ख / गजलको सहाराले (रेग्मी, २०५५, पृ. ५८) ।

माथि दिइएको गजलकार राजेश्वर रेग्मीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'ताला लागेको ओँठमा बोल्नुपर्छ' भन्ने पदावलीमा बाह्र अक्षर र त्यसपछि आएको 'बोटलको सहाराले' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा आएको 'विद्रोहहरू पोख्नुछ भने पर्ख' भन्ने पदावलीमा बाह्र अक्षर र त्यसपछिको 'गजलको सहाराले' भन्ने पदावलीमा आठ अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा 'बोल्नुपर्छ' र दोस्रो मिसरामा 'पर्ख' शब्दमा पहिलो विश्राम छ भने दुवै मिसरामा रहेको 'सहाराले' शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा बिस अक्षरको लय तथा बाह्र र बिस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था प्रयोग गरिएको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा बाह्र र बिस अक्षरमा विश्राम भएको बिस अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

### ३.७.१.१७ चौबिस अक्षरको लय

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा चौबिस अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको छ । विश्रामका आधारमा यसका पनि दुई प्रकार छन् ।

#### (क) चौबिस अक्षरको लय तथा बाह्र र चौबिस अक्षरमा विश्राम

मनु ब्राजाकीले आफ्नो एउटा गजलमा यो लय प्रयोग गरेका छन् । यो लय भएको गजलमा बाह्र र चौबिस अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको पाइन्छ ।

(१७८) अँध्यारोमा अरूलाई भन्दा पनि / आफूलाई नियालेर हेर्ने गर्नु

जाँदा जाँदा पुगिएन कतै भने / ऐना अलि सम्हालेर हेर्ने गर्नु (ब्राजाकी, २०५१, पृ. ३२) ।

माथि दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'अँध्यारोमा अरूलाई भन्दा पनि' भन्ने पदावलीमा बाह्र अक्षर रहेका छन् भने 'आफूलाई नियालेर हेर्ने गर्नु' भन्ने पदावलीमा पनि बाह्र अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'जाँदा जाँदा पुगिएन कतै भने' भन्ने पदावलीमा बाह्र अक्षर र 'ऐना अलि सम्हालेर हेर्ने गर्नु' भन्ने पदावलीमा पनि बाह्र अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा 'पनि' भन्ने शब्दमा पहिलो

विश्राम र 'गर्नु' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ भने दोस्रो मिसरामा रहेको 'भने' शब्दमा पहिलो विश्राम र 'गर्नु' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा चौबिस अक्षरको लय तथा बाह्र र चौबिस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा बाह्र र चौबिस अक्षरमा विश्राम हुने चौबिस अक्षरको लय पनि प्रयोग भएको देखिन्छ ।

(ख) चौबिस अक्षरको लय तथा पन्ध्र र चौबिस अक्षरमा विश्राम

चौबिस अक्षरको आक्षरिक लय भएको ललिजन रावलको एउटा गजलमा पन्ध्र र चौबिस अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था गरिएको छ ।

(१७९) लामो समयको प्रतीक्षापछि जब कोही /हाँस्छन् त्यो आभास कस्तो होला  
चराहरू खुसीले प्वाँखहरू फैलाउँदै /उडेको आकाश कस्तो होला (रावल,  
२०४२, पृ. ५४) ।

माथि दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'लामो समयको प्रतीक्षापछि जब कोही' भन्ने पदावलीमा पन्ध्र अक्षर र 'हाँस्छन् त्यो आभास कस्तो होला' भन्ने पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'चराहरू खुसीले प्वाँखहरू फैलाउँदै' भन्ने पदावलीमा पन्ध्र अक्षर र 'उडेको आकाश कस्तो होला भन्ने' पदावलीमा नौ अक्षर रहेका छन् । साथै पहिलो मिसरामा रहेको 'कोही' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'होला' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा रहेको 'फैलाउँदै' भन्ने शब्दमा पहिलो विश्राम र 'होला' भन्ने शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा चौबिस अक्षरको लय तथा पन्ध्र र चौबिस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको पाइन्छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा पन्ध्र र चौबिस अक्षरमा विश्राम हुने चौबिस अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको देखिन्छ ।

**३.७.१.१८ अट्ठाइस अक्षरको लय**

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा अट्ठाइस अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको छ । यसमा चौध र अट्ठाइस अक्षरमा विश्रामको व्यवस्था रहेको देखिन्छ । यो नै यस चरणको गजलमा प्रयोग भएको सबैभन्दा बढी अक्षरको आक्षरिक लय हो । मनु ब्राजाकीले आफ्नो एउटा गजलमा मात्र यो लयको व्यवस्था गरेका छन् ।

(१८०) पाइँदैन केही भन्ने थाहा हुँदा हुँदै/ पाउने आशा अझै पनि लागिरेछ

तिमी सुत्यौ मुटुभित्र मेरो निदाएर/ मनु अब रातभरि नि जागिरहेछ

(ब्राजाकी, २०५१, पृ. ३४) ।

माथि दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरको पहिलो मिसरामा रहेको 'पाइँदैन केही भन्ने थाहा हुँदा हुँदै' भन्ने पदावलीमा चौध अक्षर र 'पाउने आशा अभै पनि लागि रहेछ' भन्ने पदावलीमा पनि चौध अक्षर रहेका छन् । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा रहेको 'तिमी सुत्यौ मुटुभित्र मेरो निदाएर' भन्ने पदावलीमा चौध अक्षर र 'मनु अब रातभरि नि जागिर रहेछ' भन्ने पदावलीमा पनि चौध अक्षर रहेका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा आएको हुँदै शब्दमा पहिलो विश्राम र लागि रहेछ शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । साथै दोस्रो मिसरामा निदाएर शब्दमा पहिलो विश्राम र जागिर रहेछ शब्दमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसरी यस सेरमा अट्ठाइस अक्षरको लय तथा चौध र अट्ठाइस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ । यसरी यस चरणको गजलमा चौध र अट्ठाइस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था भएको अट्ठाइस अक्षरको आक्षरिक लय पनि प्रयोग भएको देखिन्छ ।

माथिका उदाहरण र विश्लेषणबाट उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न प्रकारका आक्षरिक लय र तिनका पनि विभिन्न उपप्रकारहरू प्रयोग भएको पुष्टि हुन्छ । यसले यस चरणको गजलमा लयगत विविधता थपेको पाइन्छ ।

### ३.७.२ शास्त्रीय बहरको प्रयोग

बहर भनेको गजलमा प्रयोग हुने शास्त्रीय छन्द हो । यसलाई गजलका क्षेत्रमा लामो समयदेखि प्रयोग भइरहेको परम्परागत छन्द पनि भन्न सकिन्छ । छन्दलाई नै अरबी भाषामा बहर वा बह्र भनिएको छ । यो अरबी भाषाको स्त्रीलिङ्गी शब्द हो । गजलको सेरमा कुनै विशिष्ट मानक घटकको क्रमिक समाहार नै छन्द हो (रुबाव, सन् २००८, पृ. ९४) । अरबी भाषाकै पुलिङ्गी शब्द बजनले पनि छन्दलाई नै बुझाउने गर्दछ (मद्दाह, सन् १९९२, पृ. ६०८) । बजनलाई बज्ज पनि भनिन्छ । छन्द प्रयोगका दृष्टिले उर्दू साहित्य धेरै सम्पन्न रहेको छ । कसिदा, मस्नबी, मर्सिया, रुवाई, मुसम्मत, कल्आ, हम्द, नात, मनकवत, हज्व, बासोख्त, रेख्ती, सहर आसोब, नज्म, तरकिवबन्द, तरजिउबन्द, फर्द, मस्ताद, सलाम, नौहा, तारिख, हजज, गजलजस्ता विविध काव्यभेदहरू उर्दू साहित्यमा प्रचलित रहेका देखिन्छन् । कुनै बेला अरबी फारसी साहित्यका क्षेत्रमा उपरोक्त विभिन्न काव्य भेदहरू लोकप्रिय थिए, यद्यपि अहिलेसम्म आउँदा उपरोक्त सबै काव्य स्वरूपहरू प्रचलित छैनन् (जगन्नाथ, सन् १९९७, पृ. १७) । उर्दू फारसीमा पनि छन्दलाई बहर भनिन्छ (सुमन, सन् १९५९, पृ. ३९९) । अङ्ग्रेजीमा चाँहि यसलाई मिटर भनिन्छ र अङ्ग्रेजीमा मनोमिटर, डायमिटर, ट्रायमिटर, ट्रेटामिटर, पेन्टामिटर, हेक्जामिटर, हेक्टामिटर, ओक्टामिटरजस्ता छन्दहरू प्रचलित देखिन्छन् । यसरी विश्वसाहित्यमा छन्दको प्रयोग सबैतिर हुँदै आएको पाइन्छ ।

लयको सम्बन्ध समय र गतिसँग हुन्छ । लय गतिको नियन्त्रित तथा नापिएको प्रवाह हो । यसको सम्बन्ध भाषाको वार्षिक चरित्र, अक्षरको सङ्ख्या, पददा त्यसमा लाग्ने समय वा त्यसको सुरमा आधारित हुन्छ (बराल, २०६८, पृ. ७५) । कतिपय अवस्थामा समानार्थी रूपमा प्रयोग हुँदै आएको देखिए पनि लय र छन्दका बिचमा मौलिक भिन्नता छ । लय

आन्तरिक भावावेग हो भने छन्द त्यही भावावेगलाई नियमबद्ध गराउने बाह्य रूप हो (अधिकारी, २०३१, पृ. १४३) । अरबी, फारसी तथा उर्दू, हिन्दी अनि नेपालीमा लेखिएका कतिपय गजलहरूमा समेत हरेक पङ्क्तिमा द्वस्वदीर्घको क्रम नमिलेको तथा मात्राको सङ्ख्या निश्चित भएको मात्रिक लयको प्रयोग गरेको पनि देखिन्छ भने आजभोलि नेपालीमा चाहिँ आक्षरिक लयको प्रयोग निकै हुने थालेको देखिन्छ । यसरी आज आक्षरिक लयले धेरै भाषाका गजलमा विधागत मान्यता नै पाइसकेको देखिन्छ ।

गजल एउटा साङ्गीतिक विधा पनि हो । अरबी लोकसाहित्यको गर्भबाट जन्मिएको गजल आरम्भदेखि नै एउटा गेयात्मक विधाका रूपमा विकसित हुँदै आइरहेको देखिन्छ । अरबी-फारसी शास्त्रीय साङ्गीतकै पृष्ठभूमिमा यसको आरम्भ र विस्तार भएको हो । यसैले जन्मकालदेखि नै गायनसँग यसको तादात्म्य सम्बन्ध रहँदै आएको छ । गजलमा आउने सेरहरू अनिवार्य रूपमा कुनै न कुनै बहर, छन्द वा कुनै निश्चित लयमा आबद्ध रहन्छन् । बहर निर्माणमा सहयोग गर्ने विभिन्न गणहरू आएका हुन्छन् । तिनलाई रुकुन वा रुक्न भनिन्छ । रुकुनको बहुवचन अर्कान वा अरकान हो । गजलमा यसले नै सबै सेरहरूलाई एउटा निश्चित यति र गतिमा राख्ने गर्दछ । गजलमा आउने सेरका दुवै पङ्क्तिहरू कुनै निश्चित लयमै आबद्ध हुन्छन् ।

संस्कृत छन्दशास्त्र र अरबी छन्दशास्त्रको आफ्नै मौलिक इतिहास तथा परम्परा रहेको छ । गजलको छन्दशास्त्र ध्वनिमा आधारित हुन्छ (नदीम, सन् १९९९, पृ. ३७) । त्यसो त वैदिक संस्कृतमा पनि लघुगुरु वर्णको कुनै भेद हुँदैनथ्यो । प्रत्येक अक्षरको पूर्ण उच्चारण हुन्थ्यो । यसै कारण सबै अक्षर लघु मानिन्थे । तिनमा हलन्तको व्यवहार कमै हुन्थ्यो । भारतीय भाषामा उडिसा मात्र यस्तो भाषा हो, जसमा आज पनि वैदिक संस्कृतको गुण विद्यमान रहेको छ (रुबाब, सन् २००८, पृ. ७९) । रघुनन्दन शास्त्रीका अनुसार वैदिक छन्दमा ध्वनि सन्तुलनको व्यवस्था केवल अक्षरको सङ्ख्याका आधारमा भएको थियो । त्यसमा मात्रा तथा लघुगुरु अक्षरको स्थितिबारे कुनै ध्यान दिइन्नथ्यो (शास्त्री, सन् १९५२, पृ. १२) । सामवेद वैदिक कालको सङ्गीत भएकाले छन्द र सङ्गीत दुवै समकालीन रहेछन् भन्न सकिन्छ (ढुङ्गाना, २०५०, पृ. २) । संस्कृतमा छन्दको विधिपूर्वक निरूपण सबैभन्दा पहिले पिङ्गलको प्रसिद्ध वेदाङ्ग *छन्दसूत्र* वा *छन्दशास्त्र*मा प्राप्त हुन्छ । जसरी संस्कृत व्याकरणमा पाणिनिलाई व्याकरणका प्रथम आचार्य मानिएको छ, त्यसरी नै छन्दको आदि आचार्य पिङ्गललाई मानिएको छ । उनले छ अक्षरको छन्दबाट प्रारम्भ गरी २६ अक्षरसम्मका छन्दको वर्णन गरेका छन् (शास्त्री, सन् १९५२, पृ. १९) । गजलको सन्दर्भमा भने आठौँ शताब्दीमा ओमानमा जन्मिएका अब्दु रहमान खलिल बिन अमहद बसरी फरहुदी (खलिल बिन अहमद) अरूज (गजलको छन्दशास्त्र) का आविष्कारक मानिन्छन् । उनले *इल्म-ए-अरूज* (अरूजशास्त्र) र *किताबुल-ऐन* (अरबी शब्दकोश) गरी दुईवटा महत्त्वपूर्ण कृतिहरू लेखेका छन् । अरबी भाषाको शब्दमा पाइने बनोटअनुसार यस भाषाका प्रत्येक

शब्दको पहिलो वर्ण सस्वर हुन्छ भने अन्तिम वर्ण हलन्त । त्यसबाहेक अरबी भाषामा धेरै भन्दा धेरै सात वर्णका अक्षर हुन्छन्, सातभन्दा बढी वर्ण भएका शब्द अरबी शब्दकोशमा उपलब्ध छैनन् । अरबी भाषाको यस प्रवृत्तिलाई आधार बनाएर शब्दलाई रुक्न वा अंशमा तौलन सकिने कुरामा ध्यान दिई खलिलले अरूजशास्त्रको निर्माण गरे (सिंह, सन् १९९०, पृ. १२३) । यसै गरी अमिर खुसरोले बहरसम्बन्धी एजाजे –खुसरवी नामक पुस्तक तीन भागमा लेखे । त्यसपछि त्यसैलाई आधार बनाएर यससम्बन्धी धेरै पुस्तकहरू लेखिएका देखिन्छन् । तीमध्ये सिज्र तुल अरूज, कवाइदुल अरूज, अरूजे सैफी, उर्दू का अरूज आदि प्रसिद्ध मानिन्छन् (विशनावत, सन् २००३, पृ. ४०) । विनस केशरीका अनुसार खलिन बिन अहमदले जब आफ्नो अथक परिश्रमबाट अरूजको आविष्कार गरे तब अरबी तथा फारसी साहित्यमा स्वतन्त्रताको प्रारम्भ भयो (केशरी, सन् २०१६, पृ. १९–२०) । बसेरीले सर्वप्रथम जम्मा पन्ध्र बहरको निर्माण गरेका थिए । पछि अबुल हसन अखफस, युसुफ निशापुरी आदिले अन्य चार बहरहरूको निर्माण गरी बहरको सङ्ख्या उन्नाइस पुऱ्याए । यी उन्नाइस बहरबाट पनि कालान्तरमा धेरै शाखाहरू निस्किए । अहिले अरबी, फारसी तथा उर्दूमा जम्मा ७४ वटा बहरको प्रयोग गरिदै आइएको छ भनिए तापनि मुजाहिफ र परिवर्तित बहर हाल २६७ रहेको मनोजकुमार ठोसरले उल्लेख गरेका छन् (ठोसर, सन् २०१६, पृ. ३२९) । गजलका सन्दर्भमा कतिपय बहर अधिक प्रसिद्ध पनि छन् । तीमध्ये धेरै प्रसिद्ध रहेका कतिपय बहर संस्कृत पिङ्गलशास्त्रसँग मिल्दाजुल्दा पनि रहेका छन् ।

संस्कृत छन्दशास्त्र र अरबी–फारसी छन्दशास्त्रमा रहेका कतिपय छन्दहरूका बिचमा केही समानताहरू रहेका छन् । यसरी समानता कसरी सम्भव भयो भन्ने जिज्ञासा पनि अध्येताहरूका लागि उत्तिकै रोचक र महत्त्वपूर्ण रहिआएको छ । केही विद्वानहरूले अरबी–फारसी तथा संस्कृत–हिन्दी दुवै वर्गको भाषा ध्वनिवैज्ञानिक दृष्टिबाट लघुगुरु वर्णमै आधारित भाषा हुने भएकाले यस्तो समानता देखिएको औल्याएका छन् (रुबाब, सन् २००८, पृ. ७८) तर कतिपयका भनाइमा केही प्राचीन ग्रन्थ र सन्दर्भ अध्ययन गर्दा अरबमा इस्लामको उदयपूर्व नै त्यहाँका मानिसहरू भारतीय स्वरविधिसँग परिचित थिए । सिन्धमाथि मोहम्मद बिन कासिसले सन् ७१२ मा आक्रमण गरेका थिए । विजयपछि उनले तत्कालीन केही ब्राह्मण तथा श्रेष्ठ मानिएका कतिपय जातिलाई राजपाठको उच्च पदमा पनि आसिन गराएका थिए । त्यसपछि अरबी सैनिकहरू भारतमा बस्न थाले अनि उनीहरूले भारतीय नारीहरूसँग पनि विवाह गरे । त्यसको परिणामस्वरूप मनसुरा, कजुदार, कदावेल, बैजा, महफुजा र मुल्लानजस्ता बस्तीहरू अरब र भारतीय दुवै सङ्गीतको सङ्गमस्थल बन्नपुगे । सन् ७४४ देखि ७५३ का बिचमा अनेक भारतीय ग्रन्थ अरबमा पुऱ्याइयो र तिनलाई अरबीमा पनि अनुवाद गर्ने काम भयो (विशनावत, सन् २००३, पृ. ३०) । यसरी पनि पहिलेदेखि नै संस्कृत छन्द र अरबी छन्दका बिचमा सम्बन्धहरू रहेको अनुमान गर्न सकिन्छ । जेहोस् खलिल बिन अहमदको अरूजशास्त्रले अरबी तथा फारसी काव्य साहित्यलाई एउटा नवीन आधारशीला र विशिष्ट संरचना दिन सफल रहेको देखिन्छ ।

यसले उर्दू काव्य विधालाई पनि आरम्भिक अवस्थादेखि नै एउटा निश्चित मार्ग प्रदान गरेको छ ।

बहर निर्माण सिर्जनात्मक कर्म मात्रै नभएर एउटा प्राविधिक कौशल पनि हो । यसैले यसको निर्माणमा विभिन्न पक्षहरू समाहित भएर आएका हुन्छन् । बहरसँग सम्बन्धित केही शब्दहरू छन्, जसको जानकारीबिना बहर निर्माणका बारेमा स्पष्ट जानकारी प्राप्त गर्न कठिन हुन्छ ।

बहर निर्माणमा अरकानको भूमिका धेरै हुन्छ । अरकान भनेको रुक्नको बहुवचन वा रुक्नको समूह हो । मूलतः यो गजलको छन्दसूत्र हो (जगन्नाथ, सन् १९९७, पृ. ३४) । यो संस्कृतमा रहेको गण व्यवस्थाजस्तै हो । उर्दूको पूरा छन्दशास्त्र ध्वनिमा आधारित हुन्छ (नदीम, सन् १९९९, पृ. ३७) । दुईओटा पाँच अक्षरे र पाँचवटा सात अक्षरे गरी अरकानको सङ्ख्या सात रहेका छन् । अरू सबै अरकानहरू यी सात अरकान परिवर्तन भएर बनेका पाइन्छन् । परम्परा यस्तो भए तापनि पछिल्ला केही अध्येता र विश्लेषकहरूले आठ अक्षरे अरकानको सम्भावनालाई पनि औँल्याएका छन् (नदीम, सन् १९९९, पृ. ४१) । यसरी अरकानहरू बहर निर्माणका लागि महत्त्वपूर्ण आधार मानिन्छन् । बहरको निर्माण अरकानबाट हुन्छ । अरकानलाई टुक्रा पार्ने हो भने रुक्न बन्दछ । यसरी रुक्नहरूबाट अरकान तथा अरकानहरूबाट बहरको निर्माण हुन्छ । यस प्रक्रियालाई उर्दूमा अज्जा-ए-अर्कान भनिन्छ । जुजको बहुवचनलाई अज्जा भनिन्छ (केशरी, सन् २०१६, पृ. २५४) । जुज भनेको खण्ड वा टुक्रा हो । अज्जा -ए-अर्कानका पनि विभिन्न छ प्रकार रहेका छन् ।

गजल निर्माणमा जमिनको भूमिका पनि उत्तिकै बलियो रहन्छ । जमिन अरबी भाषाको स्त्रीलिङ्ग शब्द हो (बर्मा, सन् २०११, पृ. ९६) । यसको अर्थ धरती, पृथ्वी वा भूमि हो । गजलका सन्दर्भमा जमिन भनेको कुनै गजलको बहर, रदिफ र काफियाको समुच्चय आधारभूमि हो । गजल निश्चित बहर, रदिफ र काफियाकै भूमिमा सिर्जना भएको हुन्छ । जुन गजलमा एउटै रदिफ, काफिया र बहरको प्रयोग हुन्छ, त्यसलाई एकै जमिनको गजल भनिन्छ (जगन्नाथ, सन् १९९७, पृ. २८) । गजल एउटै जमिनमै लेखिन्छ । मतलाले निर्देश गरेको जमिनभन्दा बाहिर कुनै पनि सेर जान सक्दैन । गजलमा जमिनले समग्र सेरहरूलाई एउटा निश्चित संरचनामा आबद्ध गराउने काम गर्दछ । यसरी गजलमा जमिनको निर्णायक महत्त्व रहन्छ ।

गजल निर्माणमा प्रयोग हुने अर्को शब्द बजन पनि हो । बजन शब्द पनि अरबी शब्द हो । यसको अर्थ हो भार वा तौल (बर्मा, सन् २०११, पृ. २९३) । गजलका सन्दर्भमा बजन भनेको कुनै शब्द वा शब्द समूहको लघुगुरु-क्रम वा मात्राक्रम हो । गजलको मतलामा रहेको पहिलो मिसरा वा मिसरा -ए-उलामा जुन बजन प्रयोग भएको हुन्छ, पछिका सबै मिसरामा त्यही बजनको प्रयोग अनिवार्य हुन्छ (जगन्नाथ, सन् १९९७, पृ. ३१) । यसरी मतलामा प्रयोग भएको बजनभन्दा बाहिर अन्य कुनै सेरहरू जान सक्दैनन् । यसरी

गजल सिर्जना भनेको बजन अथवा लयको एउटा निर्धारित अनुशासन हो । यसकै अनुशासनमा रहेर सेरहरूको निर्माण गरिएको हुन्छ ।

बहर अरकान मिलेर बन्दछ, र अरकान रुक्नहरू मिलेर बनेको हुन्छ । रुक्न अरबी भाषाको पुलिङ्गी शब्द हो (बर्मा, सन् २०११, पृ. २८३) । यसको अर्थ स्तम्भ वा खम्बा हो । यसको बहुवचन अरकान हो । गजलमा रुक्नहरूको आवृत्तिबाट अरकान र अरकानहरूको आवृत्तिबाट बहरको निर्माण हुन्छ । संस्कृत –हिन्दी छन्दशास्त्रका वर्णित वृत्तका लागि जसरी आठ गणको निर्धारण गरिएको छ, त्यसरी नै उर्दू छन्दशास्त्रमा बहरको निर्माणका लागि आठौँटा रुक्नको व्यवस्था भएको पाइन्छ, (जगन्नाथ, सन् १९९७, पृ. ३३) । यसलाई रुकुन पनि भनिन्छ । केही प्रमुख रुक्न तथा तिनका मात्रा व्यवस्था यस्तो छ :

|          |                                   |
|----------|-----------------------------------|
| फा/फे    | २                                 |
| फअल      | १२                                |
| फेल      | २१                                |
| फैलुन    | २२                                |
| फइलुन    | ११२                               |
| फऊलु     | १२१                               |
| फैलान    | २२१                               |
| फफऊलुन   | २२२                               |
| फइलातु   | ११२१                              |
| मफाईलु   | १२२१                              |
| मुफाइलुन | १२१२                              |
| फइलातुन  | ११२२                              |
| फाइलातु  | २१२१ (केसरी, सन् २०१६, पृ. २६५) । |

यसरी रुक्न बहरको आधारशीलाका रूपमा रहेको हुन्छ । यसको अभावमा बहरको कल्पना गर्न सकिदैन । मूल रुक्न वा सालिम रुक्न तथा मुजाहिफ रुक्न वा उपरुक्न गरी यसका दुई प्रकार छन् । सालिम रुक्न भनेको मूल रुक्न हो । अरूज वा बहरशास्त्रमा सालिम रुक्नको सङ्ख्या आठ उल्लेख गरिएको छ । प्रत्येक रुक्नको एक निश्चित मात्रा हुन्छ । साथै प्रत्येक सालिम रुक्नको आफ्नै नाम हुन्छ । यसैबाट बहरको नाम बन्दछ । यसलाई विनस केशरीले आफ्नो पुस्तक *गजल की बाबत* (सन् २०१६) मा यसरी देखाएका छन् :

| रुक्न       | रुक्नको नाम | त्यसको मात्राक्रम |
|-------------|-------------|-------------------|
| फऊलुन       | मुतकारिब    | १२२               |
| फाइलुन      | मुतदारिक    | २१२               |
| मुफाईलुन    | हजज         | १२२२              |
| फाइलातुन    | रमल         | २१२२              |
| मुस्तफ्इलुन | रजज         | २२१२              |
| मुतफाइलुन   | कामिल       | ११२१२             |
| मफाइलतुन    | वाफिर       | १२११२             |
| फाईलातु     | .....       | २२२१              |

यसै गरी विनश केसरी (सन् २०१६) ले रुक्नबाट त्यसको मात्रा कसरी निर्धारण गरिएको हुन्छ भन्ने पनि उल्लेख गरेका छन् । त्यसको पनि खास नियम छ । जस्तै :

|          |               |       |
|----------|---------------|-------|
| मुतदारिब | फ/ऊ/लुन       | १२२   |
| मुतदारिक | फा/इ/लुन      | २१२   |
| हजज      | मु/फा/ई/लुन   | १२२२  |
| रमल      | फा/इ/ला/लुन   | २१२२  |
| रजज      | मुस्/तफ/इ/लुन | २२१२  |
| कामिल    | मु/त/फा/इ/लुन | ११२१२ |
| वाफिर    | म/फा/इ/ल/तुन  | १२११२ |
| .....    | फा/ई/ला/तु    | २२२१  |

मुजाहिफ रुक्न भनेको चाहिँ उपरुक्न हो । मूल रूपमा रहेका रुक्नहरूको मात्रालाई कम गरेर वा हटाएर विभिन्न उपरुक्नहरू निर्माण गर्ने प्रचलन रहेको छ । त्यस्ता प्रमुख उपरुक्नहरू यस प्रकार रहेका छन् :

|       |     |
|-------|-----|
| फा    | २   |
| फेल   | २१  |
| फअल   | १२  |
| फैलुन | २२  |
| फऊल   | १२१ |
| फइलुन | ११२ |
| मफऊल  | २२१ |

|          |             |
|----------|-------------|
| फाईलुन   | २२२         |
| फइलातुन  | ११२२        |
| मुफाइलुन | १२१२        |
| फाइलतुन  | २११२        |
| फइलान    | ११२१        |
| मफाइलु   | १२११        |
| फाइलातान | २१२२१ आदि । |

कुनै मूल रुक्नबाट उपरुक्न बनाउने पनि निश्चित नियम छ । उपरुक्नको सङ्ख्या पनि निश्चित हुन्छ । जस्तै : रमल (२१२२) मूल रुक्नको जिहाफ ११ तथा जिहाफको उपशाखा वा फुरुअ १/७ हुन्छ । साथै सबैको एक निश्चित नाम पनि हुन्छ । यसरी बहर निर्माणमा विभिन्न उपरुक्नहरूको पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका रहन्छ । यसरी गजल यी आठ सालिम अर्कान तथा तिनका मुजाहिफ अरकानअनुसार लेखिन्छ । त्यसो त अपवादका रूपमा उर्दू गजलमा एक मात्रिक बहर पनि लामो समयदेखि प्रचलनमा रहेको देखिन्छ (केशरी, सन् २०१६, पृ. ९९) ।

बहरनिर्माणका क्रममा प्रचलित एउटा शब्द जिहाफ पनि हो । जिहाफको शाब्दिक अर्थ न्यूनता वा कमी हो । बहरको सन्दर्भमा यस शब्दको प्रयोग रुक्नमा मात्राको कमी ल्याउने सन्दर्भमा गरिन्छ । कुनै रुक्नमा कुनै मात्रा कम गराउनु परेमा त्यसलाई जिहाफ लगाउने भनिन्छ । जिहाफ लगाउने काम जिहाफत हो (केशरी, सन् २०१६, पृ. २६४) । यसरी बहरमा प्रयोग गरिने रुक्नमा आउने परिवर्तनलाई जिहाफ भनिन्छ । स्वतन्त्र रुक्नमा आउने परिवर्तन नै जिहाफ हो (जगन्नाथ, सन् १९९९, पृ. ३४) । यसले बहरको अरकान निर्माणमा परिवर्तन गराउँछ । यसको अर्थ निसानामा तीरलाई लगाउनु पनि हो (नदीम, सन् १९९९, पृ. ४२) । यसरी कुन कुन रुक्नको प्रयोग गरी कुन अरकानको निर्माण गर्ने भन्ने कुरा जिहाफ प्रक्रियाले निर्धारण गर्दछ । सबै जिहाफ सबै स्थानमा नलागेर कुनै निश्चित स्थानमा मात्र लाग्दछन् । कुनै जिहाफ सबै स्थानमा लाग्दछ भने कुनै जिहाफ निश्चित स्थानमा मात्र लाग्दछ (केशरी, सन् २०१६, पृ. २७२) । जिहाफको प्रयोगबाट अनेकौं बहरहरू बनाउन सकिने भएकाले १९ बहर मात्र नरहेर गजलमा सयौं बहरहरू बन्दछन् । कसैले उर्दूमा अहिले ३०-४० बहर मात्र बढी प्रचलित छन् (ख्वाब, सन् १९९३, पृ. २९) भने तापनि विनस केसरीले मूल जिहाफ तथा मुरक्कब हिजाफको सङ्ख्या ७२ वटासम्म रहेको उल्लेख गरेका छन् । केसरीका अनुसार जुन स्थानमा जुन रुक्न राख्नका लागि स्वीकृत छ, त्यसै स्थानमा ती रुक्नहरू राखेर विभिन्न बहर बनाउनुपर्दछ ।

मात्रा र रुक्नका बिचमा जुज रहेको हुन्छ । रुक्नहरू मात्राबाट बन्दछन् तर मात्राबाट सोभै रुक्नहरू बन्दैनन् । मात्राभन्दा पहिले जुजहरू बन्दछन्, जुजहरूको

संयोजनबाट बल्ल रुक्नहरू बन्दछन् । जुजको शाब्दिक अर्थ खण्ड, अङ्ग, अवयव वा हिस्सा हो । रुक्नलाई टुक्रा पार्ने हो भने मात्र मात्राहरू उपलब्ध हुन्छन् तर त्यसअघि ती मात्राहरू सामूहिक रूपमा रहेका हुन्छन् । यसरी मात्राका समूहहरूलाई जुज भनिन्छ । जुज मात्राहरूबाट बन्दछ । मात्रा द्वस्व र दीर्घ गरी दुई प्रकारका छन् । यी मात्राहरूलाई विभिन्न प्रकारले संयोजन गरेपछि जुजहरू बन्दछन् । जुजहरू जिहाफका आधार हुन्छन् । रुक्नको निर्माण गर्दा जुजलाई राम्ररी बुझेर मात्रै जिहाफहरू लगाउने गरिन्छ । यसैले जुजका बारेमा स्पष्ट जानकारी राख्नु पनि त्यत्तिकै आवश्यक हुन्छ । जस्तै : फाइलातुन नामक रुक्न २१२२ मात्रा मिलेर बन्दछ । यसमा तीन जुजहरू रहेका छन् र ती जुजहरू यसरी बन्दछन् – फाइलातुन =फा/इला/तुन । यसरी जुजहरूको निर्माण र तिनले रुक्नको निर्माणमा खेल्ने भूमिका बुझ्नु पनि जरुरी छ ।

जुजहरूको निर्माण प्रक्रिया बुझ्नका लागि शब्दहरूको उच्चारण प्रक्रियाबारे पनि स्पष्ट हुनुपर्दछ किनभने गजलको लयव्यवस्था वा बहर निर्माण प्रक्रिया शब्दको लेख्य रूपसँग नभएर त्यसको उच्चारण व्यवस्थामा निर्भर रहन्छ । अरूज विज्ञान वा बहरशास्त्रमा मात्राहरू उच्चारणअनुसार बन्दछन्, लिपिअनुसार होइन । यसका लागि सर्वप्रथम मुतर्हिक र साकिनसम्बन्धी अवधारणा जान्नुपर्दछ । आफै उच्चरित हुनसक्ने स्वरसहितको अक्षर नै मुतर्हिक हो भने आफै उच्चरित हुन नसक्ने स्वररहितको अक्षर साकिन हो । मुतर्हिकको अर्थ उच्चारणमा गति हुनु हो । यसै गरी साकिनको अर्थ स्वरबिनाको एकलै आउने वर्ण वा हलन्त हो । मात्रा गणना गर्दा यस नियमलाई पनि पालन गर्नुपर्दछ । यसरी संस्कृत छन्दशास्त्र र गजलको बहरशास्त्रका बिचमा धेरै अन्तर रहेको छ ।

नेपाली गजलमा धेरै बहरहरू प्रयोग गरिएका छैनन् । केही सीमित बहर मात्र प्रयोग भएका देखिन्छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा न्यून मात्रामा शास्त्रीय बहरहरू प्रयोग गरिएका छन् । यहाँ केही उदाहरणसहित तिनको उल्लेख र चर्चा गरिएको छ ।

### ३.७.२.१ बहर रजज मुसम्मन मक्बुजको प्रयोग

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सीमित मात्रामा बहर रजज मुसम्मन मक्बुजको प्रयोग गरिएको छ । यो बहर संस्कृतको पञ्चचामर छन्दसँग मिल्दोजुल्दो रहेको छ । यसमा मुस्तफ्यलुन मुफाइलुन मुफाइलुन मुस्तफ्यलुन रुक्नको प्रयोग गरिएको हुन्छ । यस चरणमा गोविन्दराज विनोदी र नारायण नेपाल आदिले यो लय प्रयोग गरेका छन् ।

(१८१) लुकाई आँसु नेत्रमा म हाँसिदिन्छु जिन्दगी

२२१२/ १२१२ /१२१२ /२२१२

व्यथाहरू लिए पनि म बाँचिदिन्छु जिन्दगी (विनोदी, २०५६, पृ. ९) ।

२२१२/ १२१२ /१२१२ /२२१२

माथि दिइएको गजलकार गोविन्दराज विनोदीको एउटा सेरको पहिलो मिसराको प्रारम्भ र अन्त्यमा मुस्तफ्यलुन तथा बिचमा दुई वटा मुफाइलुन रुक्नको प्रयोग गरिएको छ । यसैले यो बहर रजज मुसम्मन मक्बुजको प्रयोग गरिएको सेर हो ।

### ३.७.२.२ मुतकारिब मुसम्मन सालिम बहरको प्रयोग

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मुतकारिब मुसम्मन सालिम बहरको पनि प्रयोग गरिएको छ । यो बहर संस्कृतको भुजङ्गप्रयात छन्दसँग मिल्दोजुल्दो रहेको छ । यसमा फऊलुन फऊलुन फऊलुन र फऊलुन रुक्नको प्रयोग गरिएको हुन्छ । यस चरणको गजलमा यो बहरको प्रयोग पनि अति न्यून रहेको छ । यस चरणमा रवि प्राञ्जल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', गोविन्दराज विनोदी, नारायण नेपाल आदिले यो लय प्रयोग गरेका छन् ।

(१८२) बगेको नदीमा पसेभै भएँ म

१२२/ १२२ /१२२ /१२२

कुनै भुमरीमा फसेभै भएँ म (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. ६१) ।

१२२/ १२२/ १२२/ १२२

(१८३) हिजो आज ज्यादै बढेको छ जाडो

१२२/ १२२/ १२२/१२२

व्यथा भै शिरैमा चढेको छ जाडो (विनोदी, २०५६, पृ. ४०) ।

१२२/ १२२/ १२२/ १२२

माथिको उदाहरण नं. १. मा रहेको सेर गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को हो भने उदाहरण नं.२ मा रहेको सेर गजलकार गोविन्दराज विनोदीको हो । यहाँ दिइएको पहिलो उदाहरणको दुवै मिसरामा १२२ वा फऊलुन रुक्नको चारपल्ट आवृत्ति भएको छ । त्यसै गरी उदाहरण नं. २ मा पनि यही रुक्नको चारपल्ट आवृत्ति भएको देखिएको छ । यहाँ गजलकारले लचकताको सुविधा पनि प्रयोग गरेका छन् ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणका गजलमा सीमित मात्रामा शास्त्रीय बहरको प्रयोग गरिएको छ ।

### ३.७.३ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यति दोष

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न लयहरूको प्रयोग गरिएको छ तर तिनमा यति दोष पनि धेरै भएको पाइन्छ । यहाँ तिनको उदाहरणसहित विश्लेषण गरिएको छ :

(१८४) कसैलाई आफ्नो ठान्नु/ पाप नहोस्

छाती चर्काउने परि/ताप नहोस् (त्यागी, २०५७, पृ. ३२) ।

माथि दिइएको गजलकार अमर त्यागीको सेरमा एघार अक्षरको लय तथा आठ र एघार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । पहिलो मिसरामा 'कसैलाई आफ्नो ठान्नु' भन्ने पदावलीमा पहिलो विश्राम र 'पाप नहोस्' भन्ने पदावलीमा अन्तिम विश्राम छ । यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'छाती चर्काउने परि' मा पहिलो विश्राम र 'ताप नहोस्' भन्ने पदावलीमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । पहिलो मिसरामा गरिएको विश्राम व्यवस्थाले लय प्रवाहमा कुनै नकारात्मक प्रभाव पारेको देखिँदैन तर दोस्रो मिसरामा रहेको परिताप शब्द विश्राम व्यवस्थाका कारण टुक्रिएकाले यहाँ यति दोष देखिएको छ । यसरी यस सेरका दुवै मिसरामा समान प्रकारको लय व्यवस्था हुँदाहुँदै पनि यति दोष रहेको छ । यसले प्रस्तुत सेरको लय व्यवस्थालाई कमजोर बनाएको छ ।

(१८५) खुसीका प्यालाहरू /तुरिन थालेका छन्

इच्छाहरू अचेल साँ/घुरिन थालेका छन् (न्यौपाने परिश्रमी, २०५०, पृ. १६) ।

माथि दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरमा चौध अक्षरको लय तथा सात र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था प्रयोग गरिएको छ । पहिलो मिसरामा 'खुसीका प्यालाहरू' भन्ने पदावलीमा पहिलो विश्रामको व्यवस्था रहेको छ भने 'तुरिन थालेका छन्' भन्ने पदावलीमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'इच्छाहरू अचेल साँ' मा पहिलो विश्राम रहेको छ भने 'घुरिन थालेका छन्' मा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यहाँ पहिलो मिसरामा रहेको विश्राम व्यवस्था स्वाभाविक देखिन्छ तर दोस्रो मिसरामा रहेको 'साँघुरिन' भन्ने शब्द विश्राम व्यवस्थाका कारण टुक्रिन पुगेको छ । यसरी यस मिसरामा यति दोष रहेको छ । यसबाट गजलको लयव्यवस्था कमजोर बनेको देखिन्छ ।

(१८६) आऊ हामी पनि अनु/रागको फूल छरौँ

जानीजानी फेरि एक /पटक भूल गरौँ (साश्रु, २०५७, पृ. ४७) ।

माथि दिइएको गजलकार मधु साश्रुको सेरमा चौध अक्षरको लय तथा आठ र चौध अक्षरमा विश्राम व्यवस्था छ । यसको पहिलो मिसरामा 'आऊ हामी पनि अनु' मा पहिलो र 'रागको फूल छरौँ' मा अन्तिम विश्राम रहेको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'जानीजानी फेरि एक' भन्ने पदावलीमा पहिलो र 'पटक भूल गरौँ' भन्ने पदावलीमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यहाँ दोस्रो सेरमा रहेको विश्राम व्यवस्थाले खासै फरक नपारेको भए तापनि पहिलो मिसरामा आएको 'अनुरागको' भन्ने शब्द टुक्रिन पुगेका कारण यति दोष देखिएको छ ।

(१८७) मान्छेहरू भेटिँदैनन् आजकल सी/मित छन् सहरमा

छन् त केवल हिटलरहरूका /मीत छन् सहरमा (रेग्मी, २०५५, पृ. ४) ।

माथि दिइएको गजलकार राजेश्वर रेग्मीको सेरमा सोह्र अक्षरको लय तथा दश र सोह्र अक्षरको विश्राम व्यवस्था प्रयोग गरिएको छ । यसको पहिलो मिसरामा 'मान्छेहरू भेटिँदैनन् आजकल सी' मा पहिलो विश्राम र 'मित छन् सहरमा' मा दोस्रो विश्राम रहेको छ

भने दोस्रो मिसरामा रहेको 'छन् त केवल हिटलरहरूका' भन्ने पदावलीमा पहिलो विश्राम र 'मीत छन् सहरमा' भन्ने पदावलीमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । दोस्रो मिसरामा रहेको विश्राम व्यवस्था स्वाभाविक रहेको भए तापनि पहिलो मिसरामा रहेको 'सीमित' शब्द टुक्रिएको हुनाले यहाँ यति दोष देखिएको छ ।

(१८८) बादल फारेर / घाम लाग्यो

अलिकति आ/राम लाग्यो (राना, २०५६, पृ. ४९) ।

माथि दिइएको गजलकार बूँद रानाको सेरमा आठ अक्षरको लय तथा पाँच र आठ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । पहिलो मिसरामा रहेको 'बादल फारेर' भन्ने पदावलीमा पहिलो विश्राम तथा 'घाम लाग्यो' भन्ने पदावलीमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'अलिकति आ' मा पहिलो विश्राम र 'राम लाग्यो' मा दोस्रो विश्राम छ । यहाँ पहिलो मिसरामा लयको प्रवाह स्वाभाविक रहेको छ तर दोस्रो मिसरामा रहेको 'आराम' भन्ने शब्द टुक्रिएका कारण लय प्रवाहमा गतिरोध सिर्जना भएको छ । यसरी यस सेरमा यति दोष रहेको छ ।

(१८९) शकुनिहरूको बस्ती हो यो/ र त भेल छ सधैं

जहाँ जान्छु त्यहाँ शिखण्डीह/रुको खेल छ सधैं (गिरी, २०५४, पृ. ११) ।

माथि दिइएको गजलकार दिव्य गिरीको एउटा सेरमा सोह्र अक्षरको लय तथा दश र सोह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । पहिलो सेरमा 'शकुनिहरूको बस्ती हो यो' भन्ने पदावलीमा पहिलो विश्राम रहेको छ भने 'र त भेल छ सधैं' भन्ने पदावलीमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'जहाँ जान्छु त्यहाँ शिखण्डीह' मा पहिलो विश्राम तथा 'रुको खेल छ सधैं' मा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यहाँ पहिलो मिसरामा रहेको विश्राम स्वाभाविक रहेको छ तर दोस्रो मिसरामा रहेको विश्राम व्यवस्थाका कारण 'शिखण्डीहरूको' भन्ने शब्दलाई अस्वाभाविक रूपले टुक्राइएको छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि यति दोष रहेको छ ।

(१९०) यो मनको पीर बिसाउने / ठाँउ रोज्दै हिँडें

नशा नशामा डुबेर जिन्/दगी खोज्दै हिँडें (पूजा, २०५४, पृ. १३) ।

माथि दिइएको गजलकार गोबर्द्धन पूजाको एउटा सेरमा पन्ध्र अक्षरको लय तथा नौ र पन्ध्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । पहिलो मिसरामा 'यो मनको पीर बिसाउने' भन्ने पदावलीमा पहिलो विश्राम र 'ठाँउ रोज्दै हिँडें' भन्ने पदावलीमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'नशा नशामा डुबेर जिन्' भन्ने पदावलीमा पहिलो विश्राम र 'दगी खोज्दै हिँडें' मा अन्तिम विश्राम रहेको छ । पहिलो मिसरामा रहेको विश्राम व्यवस्था स्वाभाविकै रहेको छ तर दोस्रो मिसरामा रहेको विश्राम व्यवस्थाका कारण 'जिन्दगी' शब्द टुक्रिन पुगेको छ । यहाँ यति दोष हुन गएको छ ।

(१९९) के के अचेल मलाई मह/सुस भा'छ

जिन्दगीको पर्याय यहाँ / घुस भा'छ (पौडेल, २०४९, पृ. ३१) ।

माथि दिइएको गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलको एउटा सेरमा तेह्र अक्षरको लय तथा नौ र तेह्र अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । पहिलो सेरमा 'के के अचेल मलाई मह' मा पहिलो विश्राम र 'सुस भा'छ' भन्नेमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । त्यसै गरी दोस्रो मिसरामा 'जिन्दगीको पर्याय यहाँ' भन्ने पदावलीमा पहिलो विश्राम र 'घुस भा'छ' भन्ने पदावलीमा अन्तिम विश्राम रहेको छ । यहाँ दोस्रो मिसरामा रहेको विश्रामले लय व्यवस्थामा कुनै गतिरोध सिर्जना गरेको देखिँदैन तर पहिलो मिसरामा रहेको विश्राम व्यवस्थाले 'महसुस' भन्ने शब्दलाई टुक्राइदिएको छ । साथै उच्चारणमा गतिरोध सिर्जना गरेको छ । यसैले यस सेरमा यति दोष रहन गएको छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा अधिकांश गजलकारहरूले लय सिर्जना गर्दा त्यति ध्यान दिन सकेका छैनन् । खास गरी विश्राम व्यवस्था गर्दा धेरै यति दोषहरू रहेका छन् । साथसाथै गजलको मतलामा एउटा लयव्यवस्थाको निर्देश गर्ने तर अन्य सेरहरूमा त्यसको निर्वाह नगर्ने प्रचलन पनि अधिक भेटिन्छ । यस प्रकारको असावधानीले यस चरणको गजलमा लयको प्रयोग धेरै कमजोर देखिएको छ । पछिल्लो चरणमा भने विस्तारै लयसचेतता बढ्दै गएको पाइन्छ ।

### ३.८ निष्कर्ष

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मतला, काफिया, रदिफ, मकता, सेरहरूको अनुपात र सेरहरूको प्रयोगको अवस्थामा पनि विविधता रहेको पाइन्छ । यस चरणमा रदिफ र काफिया प्रयोगका आधारमा मतलाको प्रयोग दुई प्रकारले भएको छ । यस चरणमा काफिया र रदिफ दुवैको प्रयोग गरिएका मतलाहरू बढी रहेका छन् भने केही गजलमा काफियाको मात्रै प्रयोग गरी मतलाको सिर्जना पनि गरिएको छ ।

काफियामा प्रयोग भएका शब्द संरचनाका आधारमा सजा मुतबाजी र सजा मुर्तरफ गरी दुई प्रकारका काफियाहरू प्रयोग भएका छन् । अन्त्यानुप्राससहितका बराबर बजनका शब्दहरूलाई सजा मुतबाजी काफिया र अन्त्यानुप्रास रहेका भए पनि फरकफरक बजनका अन्त्यानुप्रासयुक्त शब्दहरूलाई सजा मुर्तरफ काफिया भनिन्छ । यस चरणका गजलमा सजा मुतबाजी काफिया कम मात्रामा प्रयोग गरिएका छन् भने अधिकांश गजलमा सजा मुर्तरफ काफियाकै प्रयोग गरिएको छ । रदिफलाई शब्दहरूको अनुपातका आधारमा छोटो, मभौला र लामो गरी तीन प्रकारले वर्गीकरण गरिएको छ । एउटा मात्रै शब्द प्रयोग गरिएको रदिफ छोटो रदिफ, दुईओटा शब्द प्रयोग गरिएको रदिफ मभौला रदिफ तथा दुईभन्दा बढी शब्द प्रयोग गरिएको रदिफ लामो रदिफ हो । यस चरणका नेपाली गजलमा यी तीनै प्रकारका रदिफहरू प्रयोग भएका छन् । यस चरणमा सबैभन्दा बढी प्रयोग छोटो रदिफहरू भएका

छन् भने सबैभन्दा कम प्रयोग लामा रदिफहरू गरिएका छन् । साथै गजलकारहरूले मभौला रदिफहरूको प्रयोग पनि गरेका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा निकै कम गजलकारहरूले मात्र मकताको प्रयोग गरेका छन् । त्यसमा पनि विशिष्ट तखल्लुसको प्रयोग गरी मकता निर्माण गरिएका सेरहरू निकै कम देखिन्छन् भने अधिकांश मकतामा सामान्य तखल्लुसहरू प्रयोग भएका छन् । साथै उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सबैले एकै सङ्ख्यामा सेरहरू प्रयोग गरेका छैनन् । यस चरणमा गजलकारहरूले कम्तीमा तीनदेखि बढीमा अठारसम्मका सेरहरू प्रयोग गरेका छन् भने सबैभन्दा बढी पाँच सेरका गजलहरू लेखिएका छन् । यस चरणमा पाँचपछि चार सेरका गजलहरू बढी लेखिएका छन् । यस अवधिमा सात सेरभन्दा माथिका गजलहरू नगन्य रहेका छन् । यसरी कतिपय सीमाहरूका बाबजुद पनि उत्तरवर्ती चरणका गजलकारहरूले आफ्ना गजलहरूमा मतला, काफिया, रदिफ, मकताजस्ता गजलका आधारभूत संरचनागत पक्षहरूलाई आत्मसात गरेरै गजलहरूको सिर्जना गरेका छन् । यसरी समग्रमा उत्तरवर्ती चरणका अधिकांश नेपाली गजलकारहरूले गजलको विधागत अनुशासनलाई आत्मसात गरेरै गजलको रचना गरिरहेका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न अठार प्रकारका आक्षरिक लयहरूको प्रयोग गरिएको छ । प्रयोग गरिएका आक्षरिक लयका पनि विभिन्न प्रकारहरू रहेका छन् । यस चरणमा सबैभन्दा कम चार अक्षरदेखि बढीमा अट्टाइस अक्षरसम्मका आक्षरिक लय प्रयोग भएका देखिन्छन् । चार अक्षरको लयमा दुई र चार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ । छ अक्षरको लयमा चार र छ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । यस चरणमा सात अक्षरको लय पनि प्रयोग गरिएको छ । यसमा चार र सात अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ । आठ अक्षरको लयका दुई प्रकार रहेका छन् । एउटामा पाँच र आठ तथा अर्कोमा चार र आठ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ । नौ अक्षरको लयका चार प्रकारहरू रहेका छन् । यसमा सात र नौ, चार र नौ, छ र नौ तथा पाँच र नौ गरी विभिन्न प्रकारका विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ । दश अक्षरको लयका पनि चार प्रकार रहेका छन् । यसमा सात र दश, छ र दश, पाँच र दश तथा चार र दश गरी विभिन्न विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ । एघार अक्षरको लयका पनि चार प्रकार रहेका छन् । यसमा सात र एघार, पाँच र एघार, आठ र एघार तथा छ र एघार गरी विभिन्न विश्राम व्यवस्था भएका लय रहेका छन् । बाह्र अक्षरको लयमा छ र बाह्र, आठ र बाह्र तथा सात र बाह्र गरी तीन प्रकारको विश्राम व्यवस्था भएको पाइन्छ भने तेह्र अक्षरको लयमा नौ र तेह्र, आठ र तेह्र र सात र तेह्र गरी तीन प्रकारका विश्राम व्यवस्था भएका लयहरू प्रयोग भएका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा चौध अक्षरको आक्षरिक लय पनि धेरै प्रयोग गरिएको छ । चौध अक्षरको लयमा नौ र चौध, सात र चौध तथा आठ र चौध गरी तीन प्रकारका विश्राम व्यवस्था रहेका छन् भने पन्ध्र अक्षरको लयमा दश र पन्ध्र, नौ र पन्ध्र,

सात र पन्ध तथा आठ पन्ध गरी चार प्रकारका विश्राम व्यवस्था रहेका छन् । यस चरणमा सोह्र अक्षरका लय पनि धेरै प्रयोग भएको पाइन्छ । सोह्र अक्षरको लयमा नौ र सोह्र, दश र सोह्र तथा आठ र सोह्र गरी तीन प्रकारका विश्राम व्यवस्था प्रयोग गरिएको छ भने सत्र अक्षरको लयमा एघार र सत्र, नौ र सत्र, आठ र सत्र तथा दश सत्र अक्षरमा विश्राम रहेको पाइन्छ । अठार अक्षरको लयमा नौ र अठार, आठ र अठार तथा दश र अठार गरी तीन प्रकारको विश्राम व्यवस्था रहेको छ भने उन्नाइस अक्षरको लयमा नौ र उन्नाइस तथा दश र उन्नाइस गरी दुई प्रकारका विश्राम व्यवस्था राखिएका छन् । बिस अक्षरको लयमा बाह्र र बिस तथा दश र बिस अक्षरको विश्राम व्यवस्था रहेको छ भने चौबिस अक्षरको लयमा बाह्र र चौबिस तथा पन्ध र चौबिस अक्षरको विश्राम व्यवस्था भएको छ । यस्तै अट्ठाइस अक्षरको लयमा चौध र अट्ठाइस अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ । यस चरणको गजलमा सबैभन्दा धेरै बाह्र, तेह्र, चौध, पन्ध र सोह्र अक्षरका लयहरू प्रयोग गरिएका छन् भने नौ, दश, एघार, सत्र, अठार, उन्नाइस र बिस अक्षरका लयहरू मध्यम स्तरमा प्रयोग भएका छन् । साथै चार, छ, सात, आठ, चौबिस र अट्ठाइस अक्षरका आक्षरिक लयहरू निकै सीमित मात्रामा प्रयोग गरिएका छन् । त्यसमा पनि यस चरणमा चौध र सोह्र अक्षरका आक्षरिक लय सबैभन्दा बढी प्रयोग भएका छन् । यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा आक्षरिक लयको प्रयोग एउटा महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति बन्न पुगेको छ । आजका अधिकांश गजकारहरूले आफ्ना गजलमा यही लयको प्रयोग गरेका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सीमित मात्रामा शास्त्रीय बहरहरूको पनि प्रयोग गरिएको छ । बहर रजज मुसम्मन मक्बुज र मुतकारिब मुसम्मन सालिम गरी दुईओटा बहर यस चरणको गजलमा प्रयोग भएका छन् । मूलतः आक्षरिक लय तथा केही शास्त्रीय बहरहरूको प्रयोग गर्ने क्रममा समेत कतिपय ठाँउमा यति दोषहरू पनि रहेका छन् । यसरी कतिपय सीमाहरू हुँदाहुँदै पनि उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न लयहरूको उपयुक्त प्रयोग गरिएको पाइन्छ । यसले नेपाली गजललाई एउटा गेयात्मक काव्य विधाका रूपमा स्थापित र लोकप्रिय बनाउन निकै सघाउ पुगेको छ ।

## चौथो अध्याय

### उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका शिल्पगत प्रवृत्ति

#### ४.१ परिचय

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न शैलीशिल्प प्रयोग भएका छन् । खास गरी यस चरणका गजलमा विभिन्न बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारहरूको प्रयोग गरिएको छ । यस अवधिका गजलहरूमा दृश्य बिम्ब, स्वाद बिम्ब, श्रव्य बिम्ब, स्पर्श बिम्ब र गन्ध बिम्बजस्ता बिम्बहरूलाई प्रयोग गरिएको छ । त्यसै गरी यस चरणका गजलमा परम्परित प्रतीक, व्यक्तिगत प्रतीक र विश्वव्यापी प्रतीकहरू प्रयोग भएका छन् । यस चरणमा शब्दालङ्कार र अर्थालङ्कार गरी दुवै प्रकारका अलङ्कारका विभिन्न प्रकारलाई पनि प्रयोग गरिएको देखिन्छ । यस चरणको गजलमा प्रयोग गरिएको भाषामा पनि विविधता रहेको छ । यहाँ यस चरणको नेपाली गजलमा बिम्ब, प्रतीक, अलङ्कारको प्रयोग के कसरी भएको छ भन्ने बारेमा चर्चा गरिएको छ । यसका साथै यस चरणका गजलमा प्रयोग भएको भाषाका बारेमा पनि जानकारी गराइएको छ ।

#### ४.२ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा बिम्ब प्रयोग

नेपालीमा प्रयुक्त बिम्ब शब्द संस्कृत तत्सम हो । यो अङ्ग्रेजी शब्द इमेजको नेपाली अनुवाद हो । यसको शाब्दिक अर्थ छाया, प्रतिबिम्ब, प्रतिमा, सूर्यमण्डल, चन्द्रमा भन्ने हुन्छ (आप्टे, सन् १९८९, पृ. ७१६) । अरबी भाषामा बिम्बलाई बुझाउन पैकर शब्दको प्रयोग गरिएको छ (बर्मा, सन् २०११, पृ. १९२) । यसको प्रयोग कुनै वस्तुको छाया, प्रतिच्छाया, अनुकृति आदिको अर्थमा गरिएको पाइन्छ (श्रीवास्तव, सन् १९६९, पृ. १०४) । बिम्ब शब्दको प्रयोग भारतीय अलङ्कारशास्त्र, मनोविज्ञान, नृत्यशास्त्र, समाजविज्ञान तथा पुराणविद्या आदि विभिन्न शास्त्रमा हुँदै आएको छ (गिरीशबाबु, सन् १९८३, पृ. १७) तर साहित्यका सन्दर्भमा आधुनिक अर्थको बिम्ब शब्दको प्रयोग सर्वप्रथम पाश्चात्य साहित्यमै भएको हो । अङ्ग्रेजीमा इमेज शब्दको अर्थ कुनै पदार्थलाई मूर्तता प्रदान गर्नु, चित्रबद्ध गर्नु, प्रतिबिम्बित गर्नु र मानस प्रतिकृति निर्माण गर्नु हुन्छ (श्रीवास्तव, सन् १९७९, पृ. १२५) । बिम्ब रचनाको प्रक्रिया वस्तुतः अमूर्त अनुभूतिलाई मूर्त रूपमा प्रस्तुत गर्ने प्रक्रिया हो (गिरीशबाबु, सन् १९८३, पृ. ७९) । बिम्ब एक प्रकारको सादृश्यविधान नै हो । सर्जकका मानसपटलमा रहेको मानसिक तस्वीरलाई सम्मूर्तित बनाउने चित्रात्मक भाषालाई बिम्ब भनिन्छ (गौतम, २०६०, पृ. १) । बिम्बले प्रस्तुतका माध्यमबाट अप्रस्तुतको, अप्रस्तुतका माध्यमबाट प्रस्तुतको र मूर्तका माध्यमबाट अमूर्तको चित्रण गर्दछ । यसले मूर्त वस्तु, लक्षणा, कार्यव्यापार आदिलाई पनि समेटेको हुन्छ (गौतम, २०६६, पृ. ५६२) । सामान्य अर्थमा भन्दा यसले वस्तु, कार्य, भाव, विचार, धारणा, मनका अवस्था, ऐन्द्रिक, अतिऐन्द्रिक अनुभवलाई बुझाउने गर्दछ । यसको जन्म भाषिक ध्वनिको सहयोगले अमूर्त अनुभूति

प्रक्रियाबाट हुन्छ र यसको मूल उपकरण इन्द्रियजन्य अनुभव हुने गर्छ (बराल, २०६८, पृ. ११३) । हिन्दी साहित्यकोशका अनुसार प्रस्तुत परिवेशको सम्बेदना तथा प्रत्यक्षका अतिरिक्त मनुष्यको मानसमा अतीतको तथा कहिल्यै अस्तित्व नराख्ने, नघट्ने वस्तु तथा घटनाको असङ्ख्य प्रतिमा पनि रहन्छन् । बिम्ब यिनै मानस प्रतिमाको पर्याय हो (बर्मा, सन् १९८५, पृ. ५४४) । मानव शरीरमा पाँच ज्ञानेन्द्रिय र पाँच कर्मेन्द्रियको विशिष्ट स्थान रहेको छ । प्रायः मानव पाँच ज्ञानेन्द्रियका माध्यमबाट बाह्य जगत्को अनुभव प्राप्त गर्दछ । प्रत्येक वस्तुको ज्ञान र अनुभूति ज्ञानेन्द्रियकै माध्यमबाट हुन्छ । इन्द्रियका माध्यमबाट आर्जन भएको अनुभूति अवचेतन मनमा रहन्छ । प्रत्यक्ष वस्तुका अभावमा जब हामी कुनै वस्तुको स्मरण गर्दछौं तब त्यस वस्तुको मानसिक साक्षात्कार हुन्छ । अतः रूप, रस, गन्ध, ध्वनि एवम् स्पर्शसम्बन्धी बिम्बलाई इन्द्रिय संवेदनाका आधारमा वर्गीकरण गरिन्छ । काव्य बिम्बको प्रमुख तत्त्व अनुभूति, भावना, आवेग र इन्द्रिय संवेदनालाई मानिएको छ । भावना र अनुभूतिको गहनताकै कारण अन्य बिम्ब र काव्य बिम्बमा भिन्नता पनि छ । काव्य बिम्बमा सामान्य बिम्बभन्दा भावनाको तीव्रता र अनुभूतिको गहनता अधिक हुन्छ (श्रीवास्तव, सन् १९७९, पृ. १४१-४२) । काव्य बिम्ब शब्दार्थका माध्यमबाट कल्पनाद्वारा निर्मित एउटा यस्तो मानस छवि हो, जसको मूलमा भावको प्रेरणा रहेको हुन्छ (सिंह, सन् २००५, पृ. २६) । सामान्यतः बिम्ब अभिधात्मक हुन्छ भने प्रतीक व्यञ्जनात्मक हुन्छ अनि प्रतीक अनिश्चिततातिर र बिम्ब निश्चिततातिर उन्मुख हुन्छ (बराल, २०६८, पृ. ११९) । काव्यको उपविधा भएकाले गजलमा विभिन्न बिम्बहरू प्रयोग गरिन्छन् । बिम्बहरूको निर्माण र प्रयोगमा भाषिक, सांस्कृतिक र सामाजिक पृष्ठभूमिहरूले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्दछन् । यिनको प्रयोगले गजलका सेरहरूलाई अर्थपूर्ण बनाउने मात्र नभएर तिनलाई चिरस्थायी बनाउन समेत ठुलो सहयोग पुग्दछ ।

साहित्यमा बिम्ब र प्रतीकको वर्गीकरण विभिन्न प्रकारले गरिएको पाइन्छ । यस क्रममा नेपालीमा लक्ष्मणप्रसाद गौतम (२०६०) तथा कृष्णहरि बराल (२०६८) र (२०७७) ले यसबारे उल्लेख गरेका छन् । साथै हिन्दीमा चन्द्रभूषण सिंह (सन् २००५), निर्मला श्रीवास्तव (सन् १९७९) तथा हरिहरानन्द शर्मा (सन् २०१६) ले बिम्ब र प्रतीकको वर्गीकरण गरेका छन् । यहाँ यी सामग्रीहरूलाई प्रमुख आधार बनाएर बिम्बको वर्गीकरण गर्नुका साथै उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा ती के कसरी प्रयोग गरिएका छन् भनेर अध्ययन गर्ने काम भएको छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न प्रकारका बिम्बहरूको प्रयोग गरिएको छ । यस चरणमा सबैभन्दा बढी दृश्य बिम्बहरू प्रयोग गरिएका छन् भने स्पर्श बिम्ब, स्वाद बिम्ब, गन्ध बिम्ब र श्रव्य बिम्बहरू पनि प्रयोग भएका देखिन्छन् । तलका अनुच्छेदहरूमा उदाहरणसहित तिनको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

### ४.२.१ दृश्य बिम्बको प्रयोग

रूप वा आकारसँग सम्बन्धि बिम्ब दृश्य बिम्ब हो । यसलाई चाक्षुष बिम्ब पनि भन्ने गरिन्छ । यो बिम्ब आकृति स्वरूप हुन्छ । काव्यमा दृश्य बिम्बको प्रयोग सर्वाधिक छ । पञ्चेन्द्रीयमा आँखाको सर्वाधिक महत्त्व हुन्छ । कुनै पनि वस्तुको रूप तथा आकार जान्न हामीलाई आँखा नै माध्यम बन्दछ । यसरी आँखा संवेदित हुने बिम्बलाई नै चाक्षुष बिम्ब वा दृश्य बिम्ब भनिन्छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न दृश्य बिम्बहरूको प्रयोग गरिएको छ । यस अवधिका अधिकांश गजलकारहरूले आफ्ना गजलमा दृश्य बिम्बको धेरै प्रयोग गरेका छन् । उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलमा तुलनात्मक रूपमा सबैभन्दा बढी दृश्य बिम्बकै प्रयोग गरिएको पाइन्छ । यस चरणमा दृश्य बिम्ब प्रयोग गर्ने गजलकारहरू ललिजन रावल, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', यज्ञविक्रम शाही, कुमार शिशिर, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', रवि प्राञ्जल, ज्ञानुवाकर पौडेल, मनु ब्राजाकी, वियोगी बुढाथोकी, दिव्य गिरी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, राममान तृषित, खड्गसेन ओली, गोबर्द्धन पूजा, राजेश्वर रेग्मी, गोविन्द नेपाल, बूँद राना, गोविन्दराज विनोदी, काशिराम विरस, रोशनकुमार राजभण्डारी र उत्सव खरेल रहेका छन् । त्यसै गरी अन्य गजलकारहरूमा अमर त्यागी, विजय सुब्बा, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', महानन्द ढकाल, रासा, नारद निठुरी, गोपाल पौडेल, सुदीप गौतम, प्रोल्लास सिन्धुलीय, कृसु क्षेत्री, चड्की श्रेष्ठ, नेत्र एटम, स्वागत नेपाल, नारायण नेपाल, रामगोपाल आशुतोष, पदम गौतम, शशि मरासिनी आदि पनि रहेका छन् ।

यहाँ यस उत्तरवर्ती चरणका गजलमा दृश्य बिम्बहरूको प्रयोग के कसरी भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(१) जुनेलीको जूनभन्दा सुन्दर तिम्रो रूपलाई

भिलिमिली सिताराले आज सजाइदिऊँ कि (श्रेष्ठ, २०५३, पृ. १) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरको सेरमा जुनेलीको जून र भिलिमिली सितारा गरी दुईओटा दृश्य बिम्बहरू प्रयोग भएका छन् । प्रेमिकाको रूपलाई जुनेलीको जूनभन्दा सुन्दर देख्ने प्रेमीले प्रस्तुत सेरमा प्रेमिकालाई भिलिमिली सिताराले सजाउन चाहेको बताएको छ । यसरी यी दृश्य बिम्बहरूको प्रयोगले सेरको भावलाई प्रभावकारी बनाएको देखिन्छ ।

(२) लैनो भैंसी गोठमा देखी तिर्खा बताएको

चिसो पानी मिल्यो आखिर मही रहेछ (न्यौपाने परिश्रमी, २०५०, पृ. ६६) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'ले लैनो भैंसी गोठमा बाँधिएको दृश्य बिम्बलाई प्रस्तुत गरेका छन् । भैंसी गोठमा बाँधिएको देखेर तिर्खा लागेको भन्दा मही खान पाएको अनुभवलाई लैनो भैंसी गोठमा रहेको दृश्य बिम्बका

माध्यमबाट चित्रण गरिएको छ । लैनो भैंसी गोठमा बाँधिनु ग्रामीण नेपाली समाजको पारिवारिक र सांस्कृतिक पहिचानको बिम्ब पनि हो । यसले भावलाई सघनतापूर्वक व्यक्त गर्न सहयोग गरेको छ ।

(३) चाहनाको गीत अभै गाउन बाँकी छ

चुहिएको छानो हाम्रो छाउन बाँकी छ (रावल, २०५९, पृ. ६) ।

गजलकार ललिजन रावलको माथि उदाहरणमा दिइएको यस सेरमा चुहिएको छानोलाई दृश्य बिम्बका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । चुहिएको छानो गरिबीको बिम्ब हो । यसले धेरै गरिब नेपालीहरूको दयनीय अवस्थालाई चित्रण गरेको छ । सेरमा गजलकारले चुहिएको छानोलाई गरिबीको बिम्बका रूपमा प्रयोग गरी त्यसलाई छाउने चाह राखी परिवर्तनको आकाङ्क्षालाई समेत अभिव्यक्त गरेका छन् । यसले सेरलाई कलात्मकता प्रदान गरेको छ ।

(४) बेगिएर बग्ने खोला साउनमै सुकिगयो

अघि बढ्ने पाइला मेरो बिचमै रुकिगयो (प्राञ्जल, २०४८, पृ. २) ।

गजलकार रवि प्राञ्जलको उदाहरणमा दिइएको सेरमा बेगिएर बग्ने खोला दृश्य बिम्बका रूपमा आएको छ । गजलकारले भनेभैँ हाम्रा पहाडी खोलाहरू बेग हानेर बग्ने गर्छन् । असार साउनको समयमा वर्षा हुने र बाढी समेत आउने भएकाले पहाडी खोलाहरू बेगिएर बग्ने गर्दछन् । त्यही दृश्य बिम्बलाई प्रयोग गरी गजलकारले प्रस्तुत सेरमा पहाडी खोला साउनमै सुकेको सन्दर्भबाट यात्रामा केही व्यवधान खडा भएको बताएका छन् । यसरी यहाँ भावलाई व्यक्त गर्दा दृश्य बिम्बले सहयोगी भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ ।

(५) अँध्यारो यो आँगनीमा प्रकाश खोज्दै हिँडेको छु

घाम-जून मुस्काएको आकाश खोज्दै हिँडेको छु (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. २८) ।

माथि उदाहरणमा दिइएको गजलकार चड्की श्रेष्ठको सेरमा अँध्यारो आँगन र जून मुस्कुराएको आकाशलाई दृश्य बिम्बका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । गजलकारले आफू स्वतन्त्रता र उज्यालोका पक्षमा हिँडेको तर आफ्नै आँगनमा भने अँध्यारो विद्यमान रहेको सन्दर्भ व्यक्त गरेका छन् । यसै गरी उनले जून मुस्कुराएको आकाशलाई पनि दृश्य बिम्बका रूपमा लिएका छन् । यसरी गजलकारले सेरमा दृश्य बिम्बहरूलाई सौन्दर्यको साधन बनाएर आफ्नो भाव प्रभावकारी रूपले प्रकट गरेका छन् ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न प्रकृतिका दृश्य बिम्बहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ ।

### ४.२.२ स्पर्श बिम्बको प्रयोग

छाला सम्बेदित भई स्पर्शद्वारा अनुभव गरिने बिम्ब स्पर्श बिम्ब हो । छालाले स्पर्शको अनुभव गर्दछ । स्पर्शजन्य समवेदनाको समन्वयबाट यो बिम्बको निर्माण हुन्छ । कडा वा कोमल, कर्कश, कठोर आदि विशेषण यस प्रकारका स्पर्श बिम्बका वाचक शब्द हुन् । यो बिम्ब छालासँग सम्बन्धित छ । यसरी कुनै स्पर्शबाट बिम्बको निर्माण हुन्छ भने त्यसलाई स्पर्श बिम्ब भनिन्छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न स्पर्श बिम्बहरूको प्रयोग गरिएको छ । यस चरणको नेपाली गजलमा स्पर्श बिम्ब प्रयोग भएका गजलहरू थोरै रहेका छन् । यस चरणमा आफ्ना गजलमा स्पर्श बिम्ब प्रयोग गर्नेहरूमा धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ललिजन रावल, रवि प्राञ्जल, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', गोबर्द्धन पूजा, राममान तृषित, खड्गसेन ओली, राजेश्वर रेग्मी, गोविन्द नेपाल, गोविन्दराज विनोदी, रोशनकुमार राजभण्डारी, अमर त्यागी, रासा र सुशील पुन 'विरही' रहेका छन् । त्यसै गरी अन्य गजलकारहरूमा प्रोल्लास सिन्धुलीय, शम्भुकुमार मिलन, कृसु क्षेत्री, पदम गौतम, नेत्र एटम, स्वागत नेपाल, जनकराज पौड्याल, चड्की श्रेष्ठ, धनराज गिरी, शशि मरासिनी आदि पनि रहेका छन् ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा स्पर्श बिम्बहरूको प्रयोग के कसरी भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(६) खडेरीको चिसो बतास चल्छ भने चलन देऊ

यदि कमजोर पर्खाल यो ढल्छ भने ढल देऊ (श्रेष्ठ, २०५३, पृ. ५९) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरको सेरमा खडेरीको चिसो बतास स्पर्श बिम्बका रूपमा आएको छ । चिसो हुने र नहुने स्पर्शसँग सम्बन्धित छ । चिसो बतासलाई देख्न त सकिँदैन तर स्पर्शबाट प्रत्यक्ष अनुभूत गर्न भने सकिन्छ । त्यसमा पनि खडेरीको चिसो बतासको स्पर्श आफैमा महत्त्वपूर्ण हुन्छ । यसरी गजलकारले खडेरीको चिसो बतास नामक बिम्बबाट आफ्नो भावलाई सघन अभिव्यक्ति दिएका छन् ।

(७) प्रचण्ड राप छ, यो चैतको घाम हो

मन चुलबुल हुन्छ, यो बैँसको याम हो (गिरी, २०५४, पृ. ३४) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार दिव्य गिरीको सेरमा प्रचण्ड राप र चैतको घाम गरी दुईओटा स्पर्श बिम्बहरू प्रयुक्त छन् । दुवै बिम्बले संयोजित रूपमा तातोपनलाई नै व्यक्त गरेका छन् । साथै यहाँ गजलकारले बैँसको समयमा मन चञ्चल हुने सन्दर्भ प्रस्तुत गर्दै प्रचण्ड रापको स्पर्शलाई चित्रण गरेका छन् ।

(८) भुइँको चिसो असह्य छ, अभैँ चिसो बतास

सडकभरि सुत्नेलाई यो ठाँउले सतायो (शिशिर, २०५०, पृ. ६९) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार कुमार शिशिरको सेरमा भुइँको चिसो र चिसो बतास दुईओटा स्पर्श बिम्बहरू प्रयोग भएका छन् । भुइँको चिसो पनि स्पर्शबाट मात्र बोध गर्न सकिन्छ भने चिसो बतासको अनुभूति पनि स्पर्शबाट मात्र बोध हुनसक्छ । यसरी गजलकारले यस सेरमा स्पर्श बिम्ब प्रयोग गरी गरिबीका कारण चिसो सडकमा सुत्न बाध्य निर्धनहरूको मर्मस्पर्शी व्यथालाई कलात्मक रूपले चित्रण गरेका छन् ।

(९) कति टाढा जिन्दगी भो मोहरसरङ्गबाट

पवित्र प्रेम दर्शाएको ममताको चुम्बन हुन्छ (न्यौपाने परिश्रमी, २०५०, पृ. ७४) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरमा ममताको चुम्बन स्पर्श बिम्बका रूपमा आएको छ । ममतामय चुम्बनको अनुभूति स्पर्शबाट मात्र हुनसक्छ । गजलकारले मोह र रसरङ्गबाट आफू टाढा भएको उल्लेख गर्दै सेरमा ममताको चुम्बनले पवित्र प्रेम दर्शाउने भाव व्यक्त गरेका छन् । यसरी यहाँ स्पर्श बिम्बबाट गजलकारले आफ्नो प्रेम भावलाई सुन्दर रूपमा प्रकट गरेका छन् ।

(१०) माघे जाडो छेकिने थियो

नाङ्गो जिउमा परिधान परे (मरासिनी, २०६०, पृ. ५०) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार शशि मरासिनीको सेरमा माघे जाडो स्पर्श बिम्बका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । माघे जाडोको अनुभूति स्पर्शबाट मात्र हुनसक्छ । विपन्न वर्गको शरीरमा कपडा परेपछि मात्र माघे जाडो छेकिने थियो भन्ने भाव यसमा प्रकट गरिएको छ । माघे जाडो गरिबहरूको विवशता पनि हो । यसरी गजलकारले माघे जाडोलाई स्पर्श बिम्बका रूपमा प्रयोग गरेका छन् ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा स्पर्श बिम्बहरूको प्रयोग पनि गरिएको छ ।

### ४.२.३ श्रव्य बिम्बको प्रयोग

श्रव्य बिम्बलाई ध्वनि बिम्ब पनि भनिन्छ । श्रवणेन्द्रियद्वारा अनुभव गरिने बिम्ब ध्वनि बिम्ब हो । कुनै आवाजलाई कानले नै थाहा पाउँछ । यसरी कुनै ध्वनि वा आवाजद्वारा निर्माण हुने बिम्ब ध्वनि बिम्ब हो । यसलाई नाद बिम्ब पनि भनिएको पाइन्छ । ध्वनि, शब्द, लय, तुक आदिसँग सम्बन्धित व्यवहारबाट निर्मित बिम्ब यसअन्तर्गत पर्दछन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा कतिपय गजलकारहरूले श्रव्य बिम्बहरूलाई प्रयोग गरेका छन् । उनीहरूले विभिन्न श्रव्य बिम्बहरूका माध्यमबाट आफ्ना भावहरूलाई गहन रूपले प्रकट गरेका छन् । यस चरणको नेपाली गजलमा यस प्रकारका बिम्बहरू थोरै प्रयोग भएका छन् । यो बिम्ब प्रयोग गर्ने गजलकारहरूमा धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ललिजन रावल, रवि प्राञ्जल, ज्ञानुवाकर पौडेल, कुमार शिशिर, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', मनु ब्राजाकी, वियोगी बुढाथोकी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, दिव्य गिरी, खड्गसेन ओली, गोविन्द नेपाल,

बूंद राना, गोविन्दराज विनोदी, रोशनकुमार राजभण्डारी, उत्सव खरेल, अमर त्यागी, विजय सुब्बा, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', रासा, नारद निठुरी, बिष्णुबहादुर सिंह, शम्भुकुमार मिलन, प्रोल्लास सिन्धुलीय र उदय जीएम रहेका छन् । त्यसै गरी अन्य गजलकारहरूमा सुदीप गौतम, नवीन विभास, सुशील पुन 'विरही', काशिराम विरस, चङ्की श्रेष्ठ, नेत्र एटम, कृसु क्षेत्री, पदम गौतम, रामगोपाल आशुतोष आदि पनि रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणको गजलमा श्रव्य बिम्बहरू के कसरी प्रयोग भएका छन् भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(११) मैले मिठो माया माग्दा किन रुखो बोली दियौ

यस्तो बोली दियौ मानू कि छातीमा गोली दियौ (न्यौपाने परिश्रमी, २०५०, पृ. ९१) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरमा रुखो बोली शब्द श्रव्य बिम्बका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । बोली ध्वनिबाट अभिव्यक्त हुन्छ र त्यो कानले नै सुनिन्छ । बोली राम्रो वा नराम्रो, मिठो वा नमिठो सबै कानबाट सुनेर मात्र थाहा हुन्छ । यहाँ गजलकारले मिठो माया दिँदा पनि प्रेमिकाले भने आफूलाई रुखो बोली दिएको र त्यो पनि उनका लागि छातीमा गोली प्रहार गरेसरह भएको धारणा प्रकट गरेका छन् । कसैलाई रुखो बोली दिनु भनेको उपेक्षा गर्नु हो । यसरी यहाँ श्रव्य बिम्बका रूपमा प्रयुक्त रुखो बोलीले कथ्यलाई प्रभावकारी बनाएको देखिन्छ ।

(१२) तर्साइराख्छ कोलाहलले सपनामा पनि

मभिन्न थर्किराख्ने थोत्रो टिन कहाँ छन् ? (शिशिर, २०५०, पृ. २८) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार कुमार शिशिरको सेरमा कोलाहल र थर्किराख्ने थोत्रो टिन गरी दुईओटा श्रव्य बिम्बहरू प्रयोग गरिएका छन् । यहाँ गजलकारलाई सपनामा कोलाहलले तर्साइरहेको भाववर्णन छ । कोलाहलको अनुभूति कानबाट मात्र सम्भव छ । त्यसै गरी थर्किराख्ने थोत्रो टिनको आवाज पनि कानले मात्रै महसुस गर्न सक्दछ । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले विविध श्रव्य बिम्बको प्रयोग गरी आफ्ना अनुभूतिहरूलाई अभिव्यक्त गरेका छन् ।

(१३) भ्याउँकिरीको तालजस्तो सङ्गीतको सुर सुन्दा

नेपालीको धुन दिने अचेल कुनै गान छैन (भण्डारी पङ्कज, २०५७, पृ. ३५) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज'को सेरमा भ्याउँकिरीको ताल, सङ्गीतको सुर र नेपालीको धुनजस्ता श्रव्य बिम्बहरू प्रयोग गरिएका छन् । पहाडी वनपाखामा गुञ्जने भ्याउँकिरीको आवाजमा आफ्नै मौलिकता भए तापनि त्यो कर्कश हुन्छ । आज सहरबजारमा सुनिने सङ्गीतको सुरले त्यस्तै कर्कश आवाजको आभास दिने गर्छन् । यसैले गजलकारलाई समाजमा आज आफ्नै सांस्कृतिक महत्त्व बोकेको नेपाली धुन

भएको गीत नभएको महसुस भएको छ । यसरी गजलकारले विभिन्न श्रव्य बिम्बका माध्यमबाट नेपाली मौलिक स्वरहरू हराउन थालेकोमा गम्भीर चिन्ता प्रकट गरेका छन् ।

(१४) तिमी धुन सुन या नसुन यो मनको

मैले त प्यारको सहनाई बजाएँ आँ (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. ४३) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरको सेरमा प्रयुक्त प्यारको सहनाई श्रव्य बिम्बका रूपमा आएको छ । सहनाई एक प्रकारको नेपाली लोकबाजा हो । नेपाली समाजमा त्यसलाई विभिन्न सामाजिक-सांस्कृतिक कर्महरूमा प्रयोग गरिन्छ । यहाँ गजलकारले आफ्नो प्रेमीले सुनोस् वा नसुनोस् तर आफूले भने प्रेमकै सहनाई बजाउने गरेको सन्देश दिएका छन् । प्यारको सहनाई बजाउनु श्रव्य बिम्बको सुन्दर उदाहरण हो ।

(१५) दुङ्गा माटो बगाउँदै खोला सुसाउँछ

खोलाको त्यो मीठो धुनले मन मेरो ह्यो (रावल, २०५९, पृ. १७) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरमा खोला सुसाउनु र खोलाको मीठो धुनजस्ता श्रव्य बिम्बहरू प्रयोग गरिएका छन् । खोला सुसाउनु र खोलाले मीठो धुन दिनु दुवै एकापसमा सम्बन्धित बिम्बहरू हुन् । यसले कुनै पहाडी खोलाको आवाज र त्यसबाट निःसृत हुने धुनको सौन्दर्यलाई एकैसाथ प्रतिबिम्बित गरेको देखिन्छ । यसरी यहाँ सेरमा प्रस्तुत श्रव्य बिम्बले भावलाई गहनता प्रदान गरेको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न श्रव्य बिम्बहरू प्रयोग भएका छन् । ती श्रव्य बिम्बहरूले गजलको भावविन्यासमा अत्यन्त महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेका छन् ।

#### ४.२.४ स्वाद बिम्बको प्रयोग

स्वादेन्द्रिय अर्थात् जिभ्रो सम्वेदित हुने बिम्ब स्वाद बिम्ब हो । यसलाई रस्य वा आस्वाद बिम्ब पनि भन्ने गरिन्छ । जिभ्रोले कुनै षड्रसको स्वाद जान्दछ । यसरी जिभ्राद्वारा स्वाद पाई जुन बिम्ब सिर्जना हुन्छ, त्यो नै रस बिम्ब हो ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न प्रकृतिका स्वाद बिम्बहरू पनि प्रयोग गरिएका छन् । मानिसको जिब्रोले अनेक थरिका स्वादहरू महसुस गर्दछ । मानिसको जिब्रोले महसुस गर्ने स्वादहरूको चित्रण गर्ने क्रममा यस प्रकारका बिम्बहरू सिर्जना गरिएका हुन्छन् । थोरै मात्रामा भए तापनि यस चरणका गजलमा यस प्रकारका बिम्बहरू प्रयोग भएका देखिन्छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा केही मात्रामा भए पनि स्वाद बिम्बहरूको प्रयोग गरिएको छ । आफ्ना गजलमा स्वाद बिम्ब प्रयोग गर्नेहरूमा मनु ब्राजाकी, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', वियोगी बुढाथोकी, गोबर्द्धन पूजा, बूँद राना, रोशनकुमार राजभण्डारी, उत्सव खरेल, मधु साशु, विष्णुबहादुर सिंह, काशिराम विरस,

रासा, गोपाल पौडेल, सुदीप गौतम, चड्की श्रेष्ठ, धनराज गिरी, कृसु क्षेत्री, पदम गौतम, जनकराज पौड्याल आदि रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणको गजलमा स्वाद बिम्बहरूको प्रयोग के कसरी गरिएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(१६) सपनाको महलबाट तिम्रो रूप भाग्न थाल्यो

किन होला तिम्रो वचन विषजस्तो लाग्न थाल्यो (पूजा, २०५४, पृ. १५) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार गोबर्द्धन पूजाको सेरमा प्रेमिकाको वचनलाई विषजस्तो भनिएको छ । विषको स्वाद जिब्रोले नै थाहा पाउनसक्छ । सपनाको महलबाट प्रेमिकाको रूप भाग्न थालेको तथा उनको वचन पनि विषजस्तो लाग्न थालेको सन्दर्भ प्रस्तुत गरी गजलकारले समाजमा मन नपरेको मान्छेको कुनै पनि व्यवहार मन नपर्ने मनोविज्ञानलाई देखाएका छन् । यसरी गजलकारले सेरमा प्रेमिकाको वचनलाई विषको उपमा दिएर स्वाद बिम्ब सिर्जना गरेका छन् ।

(१७) दिन किन टर्ने हुन्थ्यो रात किन तीतो हुन्थ्यो

दिल थोरै घोलिदिए सारा कुरा मिठो हुन्थ्यो (राना, २०५६, पृ. ३५) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार बूँद रानाको सेरमा टर्ने, तीतो र मिठोजस्ता स्वाद बिम्बहरूको प्रयोग गरिएको छ । यहाँ प्रेमिकाले आफ्नो दिल घोलिदिने हो भने प्रेमीको दिन टर्ने नहुने, रात पनि तीतो नहुने साथै उनका सारा कुराहरू मिठो हुने उल्लेख गरिएको छ । यसरी प्रस्तुत सेर स्वाद बिम्ब प्रयोग भएको राम्रो उदाहरण बन्न पुगेको छ ।

(१८) खहरेको मिठो पानी भूमरीमा बिलाएछ

बसेको छु अभै पनि जीवनखोला बगाएर (ब्राजाकी, २०५१, पृ. २) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरमा खहरेको मिठो पानी स्वाद बिम्बका रूपमा आएको छ । यहाँ गजलकारले खहरेको मिठो पानी भूमरीमा बिलाएको तथा जीवनखोला भने बगाएर बसिरहेको सन्दर्भ उल्लेख गरेका छन् । उनले खहरेको पानीलाई मिठो भनेका छन् । यसैले यसमा स्वाद बिम्ब प्रयोग गरिएको छ ।

(१९) पसिनामै हुर्किएर माथि पुग्नेहरू पनि

निर्लज्ज भै भन्छन् आज पसिना त अमिलो छ (श्रेष्ठ, २०६०, पृ. २६) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार चड्की श्रेष्ठको सेरमा प्रयुक्त पसिना त अमिलो भन्ने पदावली स्वाद बिम्बका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । सेरमा हिजो श्रमजीवी भएर बाँचेका मानिसहरूले पनि आज सम्पन्न भएर माथि पुगेपछि आफ्नो औकात बिसर्पिएको तथ्य प्रस्तुत गरिएको छ । साथै उनीहरूले पसिनाको स्वाद अमिलो मानेको सन्दर्भबाट श्रमको अवमूल्यन भएको उल्लेख छ । अमिलो स्वाद बिम्बको उदाहरण हो ।

(२०) एकैपटकमा सम्पूर्ण अस्तित्व मेटिने

जिन्दगी चुरोटको अन्तिम सर्काजस्तो लाग्छ (पौडेल, २०५९, पृ. ३६) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार हरिहर पौडेलको सेरमा चुरोटको अन्तिम सर्का स्वाद बिम्बका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । यहाँ गजलकारलाई एकैपल्ट सम्पूर्ण अस्तित्व समाप्त हुने जिन्दगी र चुरोटको अन्तिम सर्काको स्वाद एउटै लागेको छ । यसरी एकातिर गजलकारले जिन्दगी र चुरोटको अन्तिम सर्काबिच तुलना पनि गरेका छन् भने अर्कातिर दुवैको एउटै स्वाद हुने सन्दर्भ प्रस्तुत गर्दै विशिष्ट स्वाद बिम्बको पनि सिर्जना गरेका छन् ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा गजलकारहरूले विभिन्न स्वाद बिम्बहरूको प्रयोग गरेका छन् । ती स्वाद बिम्बहरूको प्रयोगले यस चरणको नेपाली गजल प्रभावकारी बन्न पुगेको छ ।

#### ४.२.५ गन्ध बिम्बको प्रयोग

घ्राणेन्द्रियद्वारा अनुभव गरिने बिम्ब गन्ध बिम्ब हो । यसलाई घ्राण बिम्ब पनि भनिएको छ । नाकले कुनै पनि वस्तुको गन्ध थाहा पाउँछ । सुगन्ध थाहा पाउन होस् अथवा दुर्गन्ध जान्न नाककै आवश्यकता पर्दछ । विभिन्न गन्धको प्रतीक रूप पदार्थको संयोजनबाट जुन बिम्बविधान गरिएको हुन्छ, त्यो यस बिम्बअन्तर्गत पर्दछ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा गन्ध बिम्बको पनि प्रयोग गरिएको छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यस्ता बिम्बहरूको प्रयोग नगन्य मात्रामा भएको देखिन्छ । यस चरणमा यो बिम्ब प्रयोग गर्नेहरूमा धर्मोगत शर्मा 'तुफान', ललिजन रावल, रवि प्राञ्जल, मनु ब्राजाकी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, खड्गसेन ओली, दिव्य गिरी, राजेश्वर रेग्मी, गोविन्द नेपाल, खगेन्द्र गिरी 'कोपिला', महानन्द ढकाल, काशिराम विरस, गोविन्दराज विनोदी, मधु साश्रु, उत्सव खरेल, अमर त्यागी, रासा, सुदीप गौतम, शम्भुकुमार मिलन, चड्की श्रेष्ठ, शशि मरासिनी, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', कृसु क्षेत्री आदि रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणको गजलमा गन्ध बिम्बहरूको प्रयोग के कसरी भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(२१) सुनगाभा हौ कि गोदावरी, लहलहाएकी छ्यौ तिमी

सम्पूर्ण यो वातावरणभरि मग्मगाएकी छ्यौ तिमी (गिरी, २०५४, पृ. ४७) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार दिव्य गिरीले आफ्नी प्रेमिकालाई सुनगाभा र गोदावरीसँग तुलना गर्दै सबैतिर लहलहाएको बिम्ब प्रस्तुत गरेका छन् । साथै उनले आफ्नी प्रेमिका नै सम्पूर्ण वातावरणभरि मग्मगाएको बताएका छन् । मग्मगाउनु गन्धको एउटा विशेषता हो । यसरी प्रस्तुत सेरमा गन्ध बिम्बको प्रयोग भएको देखिन्छ ।

(२२) बेकार हानेछौ शब्दशर

सुवासजस्तो दिल थियो (नेपाल, २०५५, पृ. १२) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार गोविन्द नेपालले प्रेमिकासँग आफूलाई व्यर्थमा शब्दको वाण हानेको गुनासो गरेका छन् । साथै उनले आफ्नो दिल सुवासजस्तो भएको बताएका छन् । दिल सुवासजस्तो हुनु पनि गन्ध बिम्ब हो । यसरी प्रस्तुत सेरमा गजलकारले गन्ध बिम्ब प्रयोग गरी आफ्नो गुनासो राखेका छन् ।

(२३) मान्छे आफ्नै मलामी हुन् कलुषित भावनाका

दुर्गन्धित लासमाथि सुगन्धित धूप देखें (त्यागी, २०५७, पृ. ३४) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरको पहिलो मिसरामा गजलकार अमर त्यागीले मान्छेलाई आफ्नै कलुषित भावनाको मलामी भनेका छन् । साथै उनले दोस्रो मिसरामा मान्छेलाई दुर्गन्धित लासमाथिको सुगन्धित धूप पनि भनेका छन् । यसरी सेरमा दुर्गन्धित लास र सुगन्धित धूप गरी दुईओटा गन्ध बिम्बहरूको प्रयोग गरिएको छ । यहाँ यी गन्ध बिम्बहरूमार्फत् गजलकारले आफ्ना विचार प्रकट गरेका छन् ।

(२४) तिम्रै साहसको न्यानो थियो प्रभातको किरणमा

चिसो हावामा तिम्रै सुवास थियो तर तिमी थिएनौ (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. ३५) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा तुफानले सहिदलाई सम्बोधन गरी प्रभातको किरणमा उनकै साहसको न्यानोपन भएको बताएका छन् । साथै उनले चिसो हावामा सहिदकै सुवास फैलिएको उल्लेख गरेका छन् । गजलकारले यहाँ तर तिमी थिएनौ भन्ने पदावली प्रयोग गरी सहिदले बलिदान गरेको सन्दर्भ पनि उद्घाटन गरेका छन् । यसरी यस सेरमा चिसो हावामा सहिदको सुवास रहेको र त्यसले सबैलाई न्यानोपन दिइरहेको बताइएको छ । यो सेर गन्ध बिम्ब प्रयोग गरिएको सुन्दर उदाहरण हो ।

(२५) नछोड्ने सौन्दर्यको छाया जादु चलाउँछ

कोही यतै आउँदैंछ कि फूलको सुवास होला (रावल, २०४६, पृ. ४६) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार ललिजन रावलले पहिलो मिसरामा नछोड्ने सौन्दर्यको छायाले जादु चलाएको विचार प्रकट गरेका छन् । साथै उनले दोस्रो मिसरामा आफ्नी प्रेमिका आफूतिर आइरहेको हो अथवा फूलको सुवास आइरहेको हो भन्ने दुविधा रहेको उल्लेख गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि गन्ध बिम्बको राम्रो प्रयोग भएको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा गन्ध बिम्बहरू पनि प्रयोग भएका छन् । समग्रमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न बिम्बहरूको प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

### ४.३ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रतीक प्रयोग

नेपालीमा प्रयुक्त प्रतीक संस्कृत तत्सम शब्द हो । समान गुणका आधारमा दृश्य वा अदृश्य अन्य कुनै वस्तुको कल्पना गरी प्रतिबिम्बका रूपमा राखिएको वस्तु वा चिनुलाई प्रतीक भनिन्छ । यसरी कुनै खास वस्तु, विषय, दृश्य आदिलाई जनाउने अर्को वस्तु वा चिनो प्रतीक हो (बराल, २०६८, पृ. ११९) । अरबी भाषामा प्रतीकलाई अलामत भनिएको छ (बर्मा, सन् २०११, पृ. ११) । कुनै सूक्ष्म कुरा अभिव्यक्त गर्नका लागि कुनै स्थूल वस्तुको चयन गर्नु प्रतीक विधान हो । प्रतीकले अभिव्यक्तिको सङ्केत भन्ने अर्थ बुझाउँछ र यो कुनै वस्तुको प्रतिनिधित्व गर्ने साङ्केतिक प्रयोग हो । सामान्यतः बिम्ब अभिधात्मक हुन्छ भने प्रतीक व्यञ्जनात्मक हुन्छ अनि प्रतीक अनिश्चितता र बिम्ब निश्चिततातिर उन्मुख हुन्छ (बराल, २०६८, पृ. ११९) । प्रतीकले सामान्यभन्दा भिन्नै अर्थ दिने भएकाले यो अरू सङ्केतहरूभन्दा नितान्त भिन्न देखिन्छ (गौतम, २०६६, पृ. ५६७) । साहित्यमा प्रतीक अभिव्यक्तिको यस्तो उपकरण हो, जसले आफ्नो शब्दपरम्परा, वस्तुगत अथवा काव्यगत परिप्रेक्ष्यमा विशिष्ट समता, सन्दर्भ र मानसिक सम्बन्धका कारण अप्रस्तुत तथा अमूर्त रहेको अर्थलाई वस्तु, भावना, सिद्धान्त, विश्वास र समवेदनाको कुनै स्तरमा मूर्त तथा सम्प्रेषित गर्ने क्षमता राख्दछ (सिंह, सन् २००५, पृ. ३) । प्रतीक विधानअन्तर्गत दुई पक्ष विशेष रूपले महत्त्वपूर्ण मानिन्छन् । पहिलो, विभिन्न अनुभूति वा समवेदनाका बिचमा छनौट गर्ने प्रक्रियाको ज्ञान अनि दोस्रो, ती अनुभूतिहरूलाई प्रतिनिधित्व गर्ने साङ्केतिक वस्तुको चयन (यादव, सन् २०१७, पृ. १९९-१००) । यसरी प्रतीकात्मक वस्तुसँग कुनै अन्य वस्तु वा भावको प्रतिनिधित्व गर्ने क्षमता हुन्छ । प्रतीकले केवल भावनाको प्रतिनिधित्व मात्रै गर्दैन, बरु यसले त्यस गुण वा कार्यको पनि प्रतिनिधित्व गर्दछ, जो साधारण रूपबाट व्यक्त हुनसक्दैन (द्विवेदी, सन् २००७, पृ. ९६) । यसरी आफ्नो रूप, गुण, कार्य वा विशेषताको सादृश्यता तथा प्रत्यक्षताका कारण जब कुनै वस्तु वा कार्यले कुनै अप्रस्तुत वस्तु, भाव, विचार, क्रियाकलाप, देश, जाति, संस्कृति आदिलाई प्रतिनिधित्व गरी प्रस्तुत गर्दछ, तब त्यो प्रतीक बन्दछ (यादव, सन् २०१७, पृ. १९७) । प्रतीकले भाषामा सघनता र अर्थवत्ता प्रदान गर्दछ । साथै यसले चिन्तनलाई सम्प्रेषणीय बनाउँछ ।

एउटै प्रतीकमा अनेक अर्थ तथा अर्थका अनेक स्तर हुनसक्छन् । साधारण रूपबाट धर्म, दर्शन अथवा विज्ञानका प्रतीक सर्वथा निर्धारित अर्थयुक्त हुन्छन् तर कलामा प्रयोग हुने प्रतीकमा प्रयोगकर्ता र पाठक, दर्शक र श्रोताका बिचमा कुनै निर्धारित मान्य अर्थ हुँदैन । प्रयोक्ता एवम् ग्रहणकर्ताले प्रतीकसँग आफ्नो बोधक्षमताका हिसाबले सम्बन्ध राख्दछन् । कलामा प्रयोग हुने प्रतीक जीवनसँग जति नजिक हुन्छ, त्यति प्रभावकारी मानिन्छ । प्रतीकको निर्माणमा परम्परा, संस्कृति र परिस्थितिको गहिरो प्रभाव पर्दछ । साथै परिस्थितिले त्यसको अर्थमा पनि भिन्नता ल्याउँछ । फारसी सुफी काव्यमा मदिराको नसालाई ईश्वरीय प्रेमको प्रतीक मानिएको छ तर भारतमा अमृतलाई यसको प्रतीक मानिन्छ । यसै गरी अफ्रिकामा मोटो आँठ तथा भारतमा पातलो आँठलाई सौन्दर्यको प्रतीक मानिएको छ ।

युरोपका ब्रिटेन आदि उत्तरी देशमा धूप आनन्द र सुखको प्रतीक मानिन्छ किनभने त्यहाँ अधिक जाडो हुन्छ । त्यसका विपरीत दक्षिण एसियामा चन्द्रमालाई आनन्द, सुख, शान्ति, निर्मलता र शीतलताको प्रतीक मानिन्छ किनभने यहाँ तुलनात्मक रूपमा गर्मी बढी हुन्छ (सनेही, सन् २००४, पृ. १९९) । यसरी प्रतीकको स्वभाव समाजसापेक्ष, संस्कृतिसापेक्ष र चिन्तनसापेक्षका साथसाथै प्रकृतिसापेक्ष हुनु पनि हो ।

प्रतीकलाई विभिन्न आधारमा वर्गीकरण गरिएको छ । कुनै सांस्कृतिक समाजद्वारा स्वीकृत प्रतीकहरू परम्परित वा सार्वजनिक प्रतीकअन्तर्गत पर्छन् । यस्ता प्रतीक देशकालअनुसार भिन्न पनि हुन सक्छन् । पहिले प्रचलनमा नभएका र पछि कवि वा साहित्यकारद्वारा निर्माण गरिएका प्रतीकलाई व्यक्तिगत प्रतीक भनिन्छ र यस्ता प्रतीकलाई बुझ्न केही बढी श्रमको आवश्यकता पर्दछ । विश्वव्यापी प्रतीक चाहिँ विश्वमा एकै प्रकारले प्रयोग गरिन्छन् र यिनीहरूको अर्थ सामान्यतः विश्वमै एउटै हुन्छ । स्थानीय प्रतीक खास स्थानविशेषसँग सम्बन्धित हुन्छन् (बराल, २०६८, पृ. १२०) । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न प्रतीकहरूको प्रयोग गरिएको छ । प्रतीकहरूको प्रयोगले भावाभिव्यक्ति सशक्त हुनाका साथसाथै काव्यिक सौन्दर्यको निर्माणमा सहयोग पुगेको हुन्छ ।

यहाँ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा के कस्ता प्रतीकहरूको प्रयोग कसरी गरिएको छ भन्ने कुरालाई केही उदाहरण र तिनको विश्लेषण प्रस्तुत गरेर पुष्टि गरिएको छ :

### ४.३.१ परम्परित प्रतीकको प्रयोग

कुनै पनि समाजको आफ्नै मौलिक संस्कृति, चिन्तनको आफ्नै परम्परा र आफ्नै सामाजिक मनोविज्ञान हुन्छ । तिनलाई प्रतिनिधित्व गर्ने समाजमा संस्कृतिसँग सम्बन्धित विभिन्न प्रतीकहरू विद्यमान रहेका हुन्छन् । यी परम्परित प्रतीकहरू हुन् । समाजको सांस्कृतिक पक्षलाई प्रतिनिधित्व गर्ने भएकाले यिनलाई सांस्कृतिक प्रतीक पनि भनिन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न परम्परित प्रतीकहरूको प्रयोग गरिएको छ । खास गरी यस चरणमा पुराण, महाभारत र रामायणसँग सम्बन्धित घटना तथा पात्रहरू प्रतीकका रूपमा धेरै प्रयोग गरिएका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रयुक्त विभिन्न परम्परित प्रतीकहरूको प्रयोगले गजलको भावविन्यासलाई सशक्त बनाउन निकै महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका छन् । यस चरणमा परम्परित प्रतीक प्रयोग गर्नेहरूमा मनु ब्राजाकी, यज्ञविक्रम शाही, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', गोबर्द्धन पूजा, खड्गसेन ओली, दिव्य गिरी, राजेश्वर रेग्मी, गोविन्द नेपाल, गोविन्दराज विनोदी, उत्सव खरेल, बूँद राना, अमर त्यागी, पूर्ण भण्डारी 'पङ्कज', रासा, गोपाल पौडेल, प्रोल्लास सिन्धुलीय, दीर्घराज अनुराग, गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक', कृसु क्षेत्री, नेत्र एटम, नारायण नेपाल, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, धनराज गिरी, चड्की श्रेष्ठ, रामगोपाल आशुतोष आदि रहेका छन् ।

तलका अनुच्छेदहरूमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा परम्परित प्रतीकको प्रयोग के कस्तो प्रकारले गरिएको छ भन्नेबारे विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(२६) सुदामालाई भेट गर्न काठमाडौं पुग्नुपथ्यो

भुपडीमा बस्थ्यो मोरो अब ता महल रहेछ (ब्राजाकी, २०५१, पृ. ४५) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरमा सुदामालाई प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । पौराणिक कथाअनुसार सुदामा कृष्णको गरिब तर आत्मीय मित्र हो । उसले कृष्णलाई कोसेलीस्वरूप कनिका लगिदिएको र दुवैका बिचमा गहिरो मित्रता रहेको सन्दर्भ जनश्रुतिमा निकै लोकप्रिय रहेको छ तर आजको सुदामा भ्रष्ट बनेको छ । यहाँ सुदामा भ्रष्ट नेताको प्रतीकका रूपमा आएको छ । गरिब गाउँको भुपडीबाट सहर पसेको सुदामा आज भव्य महलमा विराजमान छ । यसरी विसङ्गत समाजको कुरूप तस्बिरलाई उद्घाटन गर्न गजलकारले यहाँ सुदामा प्रतीक प्रयोग गरेका छन् । गजलकारले नवीन भूमिकाका सन्दर्भमा सुदामालाई प्रयोग गरेका भए तापनि यो पौराणिक प्रतीक हो ।

(२७) सुनचाँदी गगनचुम्बी पहिचान तिम्रो

दधिचिभैँ महादानी बधाई काठमाडौं (गिरी, २०६०, पृ. १२) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार धनराज गिरीको सेरमा दधिचि ऋषिलाई प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । काठमाडौं सुविधायुक्त सहर मात्रै नभएर सम्पन्नता र वैभवको प्रतीक पनि हो । पुराणमा दधिचि ऋषिले आफ्ना शरीरका सबै हड्डीहरू समेत दान दिएको सन्दर्भ आउँछ । उनी दानवीर ऋषि मानिन्छन् तर आज काठमाडौंले आफ्नो खोक्रो वैभवको प्रदर्शन मात्र गरिरहेको छ । यहाँ गजलकारले काठमाडौंको खोक्रो वैभवको चित्रण गर्न दधिचिलाई प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरेका छन् ।

(२८) मरेपछि लिन आउने यमराजका दूतसँग

स्वर्ग जान पाउने नै छौ बैङ्क खाता खोलेर (अनुराग, २०५९, पृ. ९) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार दीर्घराज अनुरागको सेरमा यमराजका दूतलाई प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । मानिस मरेपछि यमराजका दूतहरू लिन आउँछन् भन्ने पौराणिक कथा समाजमा प्रचलित छ । बैङ्कमा खाता खोलेर धनसञ्चय गर्न सक्ने हो भने यमराजका दूतहरूले पनि स्वर्ग लैजान्छन् भन्ने व्यङ्ग्योक्ति यसमा प्रस्तुत भएको छ । यसरी यस सेरमा पौराणिक प्रतीक प्रयोग गरी गजलकारले समाजमा रहेको पैसामुखी प्रवृत्तिको उद्घाटन गरिदिएका छन् ।

(२९) किन खेल्ने-दल्ने रङ्ग आजभोलि यहाँ

जताततै चलेको छ रगतको होली यहाँ (गौतम, २०५९, पृ. ९) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार पदम गौतमको सेरमा होली शब्द प्रतीकका रूपमा आएको छ । होलीको पौराणिक सन्दर्भ बलिराजासँग पनि जोडिएको छ । होली खुसी, वियज र उत्साहको प्रतीक समेत हो । तर, गजलकारले यस सेरमा होलीलाई रगतसँग मिसाएर प्रयोग गरेका छन् । यहाँ उनले रगतको होली भनेका छन् । यो समाजमा विद्यमान अशान्ति र हिंसाको प्रतीक हो । यहाँ गजलकारले सबैतिर रगतको होली चलेको बेला किन होलीको रङ्ग खेल्ने भनेर गम्भीर प्रश्न पनि गरेका छन् ।

(३०) तान्दा पनि दुःशासनले द्रोपदीका चीरहरू

किन मुन्टो लुकाउँछन् आज हाम्रा वीरहरू ? (विनोदी, २०५६, पृ. २३) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार गोविन्दराज विनोदीको सेरमा दुःशासन र द्रोपदी शब्द प्रतीकका रूपमा आएका छन् । ती दुवै पौराणिक पात्र र प्रतीक पनि हुन् । पुराणमा दुःशासनले द्रोपदीको चीर वा अस्मिता हरण गरेको सन्दर्भ आउँछ । त्यतिबेला पनि द्रोपदीको चीरहरण भएको थियो, आज पनि समाजमा त्यो क्रम जारी छ । समाजमा नारी अस्मितामाथिको खेलवाड आज पनि चलिरहेकै छ । यहाँ नारी अस्मिता रक्षाका लागि अगाडि बढ्नुपर्ने हाम्रा वीरहरू आज मुन्टो लुकाएर हिँडिरहेको चित्रण गरिएको छ । यसले कथित सभ्य मानव समाजप्रति तीव्र व्यङ्ग्य पनि प्रहार गरेको छ ।

(३१) शकुनिहरूको बस्ती हो यो, र त भेले छ सधैं

जहाँ जान्छु त्यहाँ शिखण्डीहरूको खेल छ सधैं (गिरी, २०५४, पृ. ११) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार दिव्य गिरीको सेरमा प्रयोग गरिएका शकुनि र शिखण्डीहरू महाभारतमा प्रयोग गरिएका पौराणिक पात्रहरू हुन् । कथामा सधैंभरि जालभेल र षडयन्त्रमा मात्र रमाइरहने उनीहरूको स्वभाव देखाइएको छ । गजलकारले यस सेरमा वर्तमान समयलाई शकुनिहरूको बस्तीका रूपमा उल्लेख गर्दै जता पनि शिखण्डीहरूकै जालभेल चलिरहेको भाव व्यक्त गरेका छन् । यसरी आज समाजमा हालीमुहाली गरिरहेका जालीभेलीहरूको चरित्रलाई उदाङ्गो पार्न यहाँ गजलकारले शकुनि र शिखण्डीजस्ता पौराणिक पात्रहरूलाई प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरेका छन् ।

(३२). रोइरहेछ यो समाज, दिक्क छ यो वातावरण

आज पनि भइरहेछ द्रोपदीको चीरहरण (न्यौपाने परिश्रमी, २०५०, पृ. ५४) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरमा महाभारतकी चर्चित पात्र द्रोपदीलाई प्रतीकका रूपमा लिइएको छ । द्रोपदी नारीहरूका प्रतीक हुन् । हिजोको समयमा द्रोपदीहरू अपमानित भएजस्तै आज पनि समाजमा नारीहरू आफ्नो अस्मिता रक्षाका लागि सङ्घर्षरत छन् । यहाँ द्रोपदीहरूको त्यस्तो अवस्था देखेर समाज रोइरहेको तथा वातावरण पनि दिक्क भएको सन्दर्भ प्रस्तुत गरिएको छ । यहाँ गजलकारले प्रयोग गरेका द्रोपदी हिन्दू धर्ममा नारी समुदायको प्रतिनिधित्व गर्ने प्रतीक हुन् । यसरी यस सेरमा पनि परम्परित प्रतीक प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(३३) भोकसँग विद्रोहको धावा बोलेको छु

विष प्यून तयार लौ शिवजस्तै छु म (एटम, २०६०, पृ. १६) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार नेत्र एटमको सेरमा शिवलाई प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । हिन्दु धर्मशास्त्रमा भगवान् शिवले कालकुट विष पनि पिएको उल्लेख पाइन्छ । यहाँ गजलकारले भोकसँग आफूले विद्रोहको धावा बोलिसकेको बताउँदै त्यसका लागि जस्तोसुकै चुनौतीको पनि सामना गर्न तयार रहेको धारणा राखेका छन् । उनले आफूलाई शिवजस्तै विष प्यून पनि तयार भएको जानकारी दिएका छन् । यसरी यहाँ शिवलाई शक्तिको प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ ।

(३४) आजको यो दुनियाँमा लक्ष्मण अभै जीवित छ र ?

आफ्नो कुल मास्ने विभीषण, भाइदेखि सावधान (रेग्मी, २०५५, पृ. ३०) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार राजेश्वर रेग्मीको सेरमा लक्ष्मण र विभीषणलाई प्रतीकका रूपमा लिइएको छ । दुवै हिन्दु धर्मका प्रतीकहरू हुन् । लक्ष्मण भातृत्वको प्रतीक हुन् भने विभीषण आफ्नै वंश नाश गर्ने पात्रको प्रतिनिधित्व गर्ने प्रतीक हुन् । यहाँ गजलकारले रामायण कालमा लक्ष्मणजस्ता आदर्श पात्रहरू रहेका भए पनि आज त्यस्तो स्थिति नभएको बरु आफ्नै कुल मास्न खोज्ने विभीषणहरूको बोलवाला रहेका कारण त्यस्तो स्थितिबाट सचेत हुनुपर्ने धारणा राखेका छन् । यसरी गजलकारले यहाँ लक्ष्मण र विभीषण दुवैलाई सुन्दर प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरेका छन् । यी दुवै धार्मिक अथवा परम्परित प्रतीकका उदाहरण हुन् ।

(३५) प्रेमको नगरमा जिउँदै जलेको लास हुँ म

भीम र दुर्योधनको लडाइँमा मिचिएको विश्वास हुँ म (पूजा, २०५४, पृ. ३३) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार गोबर्द्धन पूजाको सेरमा भीम र दुर्योधनलाई प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । दुवै हिन्दु धर्मसँग सम्बन्धित महाभारतकालीन पात्रहरू हुन् । उनीहरू एउटै वंशका दाजुभाइ भए तापनि राज्याधिकारको स्वार्थका लागि आपसमा लडेका छन् । स्वार्थका लागि उनीहरूका बिचमा भाइचाराको सम्बन्ध रहँदैन । यसरी गजलकारले आफूलाई यहाँ भीम र दुर्योधनको लडाइँमा मिचिएको विश्वास तथा प्रेमको नगरमा जिउँदै जलेको लासको उपमा दिएका छन् । साथै यहाँ भीम र दुर्योधनको युद्धमा भाइचाराको सम्बन्ध र आपसी विश्वास दुवै मिचिएको सन्दर्भका माध्यमबाट विसङ्गत राजनीतिको चरित्रलाई पर्दाफास गरिएको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न परम्परित प्रतीकहरू प्रयोग गरिएका छन् । तिनले गजलको भाव सौन्दर्यलाई आकर्षक र प्रभावकारी बनाएका छन् ।

### ४.३.२ व्यक्तिगत प्रतीकको प्रयोग

परम्परामा नभएको तर व्यक्ति स्रष्टाले आफ्नो सिर्जनात्मक प्रतिभाले सिर्जना गरेको प्रतीक व्यक्तिगत प्रतीक हो । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा यस्ता प्रतीकहरूको प्रयोग सीमित मात्रामा भएको पाइन्छ । यो प्रतीक प्रयोग गर्ने यस चरणका गजलकारहरूमा बूंद राना, ज्ञानुवाकर पौडेल, ललिजन रावल, धर्मोगत शर्मा 'तुफान', मनु ब्राजाकी, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी', रवि प्राञ्जल, गोविन्दराज विनोदी, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, रासा आदि थोरै रहेका छन् ।

यहाँ यस चरणमा व्यक्तिगत प्रतीकको प्रयोग के कसरी गरिएको छ भन्ने बारेमा उदाहरणसहित विश्लेषण गरिएको छ :

(३६). तिमीप्रति सद्भाव मेरो कति अटल छ

छाती चिरी हृदयको एलबम देखाइदिऊँ कि ? (श्रेष्ठ, २०५३, पृ. २) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पत्थरको सेरमा एलबम शब्द प्रेम र आत्मीयताको प्रतीकका रूपमा प्रयोग भएको छ । गजलकारले प्रेमीप्रतिको आफ्नो सद्भाव धेरै अटल रहेको भन्दै त्यसप्रति प्रेमीको विश्वास नभएमा छाती चिरेर पनि हृदयभित्र सुरक्षित प्रेमलाई देखाइदिने शक्ति आफूमा रहेको बताएका छन् ।

(३७). महलमा बस्नेहरू मस्त छन् भोगविलासमा

भुपडी वरिपरि बादल छ जताततै (न्यौपाने परिश्रमी, २०५०, पृ. २९) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरमा बादल शब्दलाई प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । गजलकारले महलमा बस्ने सम्पन्न मान्छेहरू भोगविलासमा मस्त रहेको भए तापनि गरिबको भुपडी वरिपरि भने बादल लागेको उल्लेख गरेका छन् । बादल दुःख, अँध्यारो र विपत्तिको प्रतीक हो । यहाँ गरिबको जिन्दगी अझै दुःख, अँध्यारो र विपत्तिबाट मुक्त हुन नसकेको स्थितिलाई चित्रण गर्न बादल शब्द प्रतीकका रूपमा आएको छ ।

(३८) धर्ती केही उठ्ने आकाश केही भुक्ने ती दिनहरू गए

एउटा हाँसो उठ्दा सयौँ तारा खस्ने आहा ! ती दिनहरू गए (शिशिर, २०५०, पृ. ४५) ।

उदाहरणका रूपमा आएको गजलकार कुमार शिशिरको सेरमा धर्ती, आकाश र तारा गरी तीनवटा शब्द प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएका छन् । धर्तीलाई प्रेमिका वा श्रीमतीका प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ भने आकाश प्रेमी वा श्रीमान्को प्रतीकका रूपमा प्रयोग भएको छ । साथै तारा यहाँ सपनाको प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । धर्ती केही उठ्ने र आकाश केही भुक्ने सन्दर्भले प्रेमीप्रेमिकाबिच हुने शारीरिक सम्बन्धलाई पनि प्रतिबिम्बित

गरेको छ । यसले यौवनावस्थाको हाँसोले सयौं सपना बोकेर आउने भए तापनि आज ती दिनहरू स्मृतिमा मात्र सीमित रहेको चित्रण गरेको छ ।

(३९) तमाम आँधी चल्दा ढल्दै नढल्ने को हो ?

हेर्ने रहर भए आऊ मलाई हेर (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ३७) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को सेरमा आँधी विपत्तिको प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । गजलकारले यस सेरमा धेरै प्रकारका विपत्तिहरू आउँदा पनि हार नखाई निरन्तर आफूले मुकाबिला गरेको उद्घोष गरेका छन् ।

(४०) बलिदान गर्ने थुप्रैथुप्रै फूलहरू वैलाएर भरेपछि

भर्खर त पसिनाको फल फलेको छ, मुस्किल मुस्किलले (श्रेष्ठ, २०५३, पृ. ३६) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार श्रेष्ठ प्रिया पन्थरको सेरमा 'फूल' शब्दलाई सहिदको प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । गजलकारले यस सेरमा थुप्रै सहिदहरूले बलिदान गरेपछि मात्र मुस्किलले समाजमा परिवर्तन सम्भव भएको सत्यलाई उद्घाटन गरेका छन् । यहाँनिर फूलहरू ओडुलाउनु भनेको देशमा सपूतहरू परिवर्तनको लागि सहिद बन्नु हो ।

(४१) बुढो रुख भन्थे साना बिरुवाले

यहाँ उसकै स्वागतमा फैलिँदो छ तुल (जीएम, २०५९, पृ. २) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार उदय जीएमको सेरमा प्रयुक्त बुढो रुखले पुरानो व्यवस्थाको प्रतिनिधित्व गरेको छ भने साना बिरुवाले आम जनताको प्रतिनिधित्व गरेको छ । यहाँ बुढो रुख पुरानो व्यवस्थाको प्रतीक हो । त्यसै गरी सेरमा साना बिरुवा आम जनताको प्रतीकका रूपमा आएको छ । यस सेरमा आम जनताले पुरानो व्यवस्था अफाफ सिद्ध भएको बताए तापनि अझै उसकै स्वागतमा कसैले तुल बिछ्याइरहेको कटु सन्दर्भको चित्रण भएको छ । यसले आम जनताको परिवर्तनबोधी सपनामाथि तुषारापात भएको अवस्थालाई देखाएको छ ।

(४२) एकाबिहानै शीरको ताज हराएछ

गुलाफको ओँठबाट लाज हराएछ (ओली, २०५४, पृ. ६४) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार खड्गसेन ओलीको सेरमा 'ताज' र 'गुलाफ' दुवै शब्द प्रतीकका रूपमा आएका छन् । ताज अस्मिताको प्रतीक हो भने गुलाफ कुनै नवयौवनाको प्रतीक हो । सेरमा एकाबिहानै शीरको ताज हराउनु भनेको अस्मिता गुमाउनु हो भने गुलाफको ओँठबाट लाज हराउनु भनेको कुनै नवयौवनालाई आफ्नै अस्मिता गुमाउँदा पनि कुनै लज्जाबोध नहुनु हो । यसले आजको विसङ्गत सामाजिक-सांस्कृतिक परिवेशलाई सटीक रूपमा चित्रण गरेको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न व्यक्तिगत प्रतीकहरू पनि प्रयोग भएका छन् ।

### ४.३.३ विश्वव्यापी प्रतीकको प्रयोग

विश्वव्यापी प्रतीक भनेका सार्वभौम प्रतीक हुन् । यस्ता प्रतीकहरू संसारका जुनसुकै स्थानमा पनि उही अर्थमा प्रयुक्त हुन्छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विश्वव्यापी प्रतीकको प्रयोग समेत गरिएको छ । यस चरणका गजलमा यस प्रकृतिका प्रतीकहरू सीमित मात्रामा प्रयोग भएका छन् ।

यहाँ यस चरणका गजलमा विश्वव्यापी प्रतीकहरू के कसरी प्रयोग भएका छन् भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(४३) धेरै धेरै शिशामहल बने बजारमा

प्रेमचिनो ताजमहल बन्नै बाँकी रै'छ (गिरी, २०६०, पृ. २१) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार धनराज गिरीको सेरमा 'ताजमहल' शब्द विश्वव्यापी प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । गजलकारले बजारमा धेरै शिशामहलहरू बनिरहेको भए तापनि आदर्श प्रेमको प्रतीकका रूपमा रहेको ताजमहल बन्न भने अझै नसकेको बताएका छन् । ताजमहल शाहजहाँले आफ्नी पत्नी मुमताजप्रतिको आफ्नो आदर्श प्रेमको चिनोको रूपमा बनाएका थिए । अहिले यो विश्वका धेरै प्रेमीप्रमिकाहरूको सपनाको गन्तव्य मात्रै नभएर प्रेमको तीर्थधाम पनि बन्न सफल भएको छ । यसरी यहाँ ताजमहल विश्वव्यापी प्रतीकका रूपमा आएको देखिन्छ ।

(४४) लुम्बिनीमै बुद्धमाथि बसेका छन् बमगोला

तरवारसहित भिड्नुलाई मेल भन्छन् यता (ओली, २०५४, पृ. ३८) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार खड्गसेन ओलीको सेरमा आएको 'बुद्ध' शान्तिको प्रतिनिधित्व गर्ने शब्द हो । बुद्ध दार्शनिक पात्र मात्रै नभएर शान्तिका प्रतीक पनि हुन् । यहाँ लुम्बिनीमा बुद्धमाथि बमगोला बर्षिनु भनेको समाजमा हिंसाको बोलवाला बढ्नु हो । साथै तरवारसहित भिड्नुलाई मेल भनिनु चाँहि समाजमा हिंसाको स्वीकृति हो । यसरी आजको नेपाली समाजमा हिंसा स्वीकृत हुनु भयानक विडम्बना हो भने बुद्धमाथि बम बर्षिनु हिंसात्मक गतिविधि बढ्दै गइरहेको अवस्थाको चित्रण पनि हो । यसले आज समाजमा अहिंसात्मक विचारधारा परिधिमा पुगेको तथा हिंसात्मक चिन्तन केन्द्रमा पुगेको तथ्य प्रस्तुत गर्दछ ।

(४५) भाकलसम्म अहिंसा भन्ने बोकालाई पाल्दछौं

बुज्जु बनी बुद्धको तस्बिर बैठकमा टाँसेर (ब्राजाकी, २०५१, पृ. १२) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरमा आएको 'बुद्धको तस्बिर' अहिंसाको प्रतीक हो । बोकाले कुनै हिंसा गर्दैन तर त्यसैको भाकल गरेर मानिसले आफूलाई

बुद्धको सम्झन्छ । त्यसमा पनि हिंसामा विश्वास गर्ने मानिस आफै बैठकमा बुद्धको तस्बिर राखेर मक्ख पनि छ । यही आजको सामाजिक विडम्बनालाई प्रस्तुत सेरले चित्रण गरेको छ । यसरी यहाँ प्रयोग भएको बुद्धको तस्बिर अहिंसात्मक दर्शनको प्रतीक हो । यो पनि विश्वव्यापी प्रतीकको उदाहरण हो ।

(४६) मान्छेहरू भेटिदैनन् आजकल सीमित छन् सहरमा

छन् त केवल हिटलरहरूका मीत छन् सहरमा (रेग्मी, २०५५, पृ. ४) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार राजेश्वर रेग्मीको सेरमा 'हिटलर' शब्दलाई प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । हिटलर हिंसात्मक राजनीतिको विश्व प्रसिद्ध पात्र हो । ऊ निरङ्कुशता र साम्राज्यवादी चिन्तनको प्रतीक पनि हो । गजलकारले यस सेरमा मानिसहरू सबै सहरमा सीमित हुनपुगेको तथा त्यसमा पनि सबै हिटलरकै मीतहरू मात्र रहेको सन्दर्भबाट आजको हिंसात्मक स्थितिको चित्रण गरेका छन् । यसरी यहाँ हिटलर शब्द विश्वव्यापी प्रतीकका रूपमा आएको छ ।

(४७) हिरोसिमा-नागासाकीको विभत्सता अभै आलै छ

खै-चेतना ? सपनामा बम-अणुबम परपराउँदैछ मान्छे (खरेल, २०५७, पृ. २५) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार उत्सव खरेलको सेरमा 'हिरोसिमा' र 'नागासाकी' शब्द दुवै विश्वव्यापी प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएका छन् । जापानी सभ्यताको प्रतिनिधित्व गर्ने यी सुन्दर सहर दोस्रो विश्वयुद्धमा ध्वस्त भएका थिए । हिरोसिमा र नागासाकीले भोगेको विभत्सता आज पनि आलै रहनु भनेको आजको विश्व पनि युद्धको त्रासदीबाट मुक्त हुन नसक्नुको प्रमाण हो । एकातिर तत्कालीन जापान-जर्मनी र अर्कातिर अमेरिका, बेलायत तथा रुससम्बद्ध देशहरूबिचको शक्तिसङ्घर्षको परिणामस्वरूप हुन पुगेको दोस्रो विश्वयुद्धले ठूलो धनजनको क्षति गरेको थियो । आजको मानिसले अणुबम मन पराउनु सम्भावित अर्को युद्धको त्रास हो । यसरी माथिको सेरमा प्रयोग गरिएका हिरोसिमा र नागासाकी विश्वव्यापी प्रतीकका नमुना हुन् ।

(४८) हिटलर र मुसोलिनी बौरिएका छन्

बुद्धलाई हत्कडी र नेल भएको छ (गिरी, २०६०, पृ. ८५) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार धनराज गिरीको सेरमा 'हिटलर', 'मुसोलिनी' र 'बुद्ध' प्रतीकका रूपमा आएका छन् । त्यसमा पनि हिटलर र मुसोलिनी हिंसाका प्रतीकका रूपमा प्रयुक्त छन् । यी दुवैले निरङ्कुश शासन र चिन्तनको प्रतिनिधित्व गर्दछन् । बुद्धले भने शान्तिको प्रतिनिधित्व गर्दछन् । प्रस्तुत सेरमा बुद्धलाई हत्कडी र नेल लगाउनु तर हिटलर र मुसोलिनी भने ब्युँभन्नुले हिंसात्मक राजनीतिको त्रास व्याप्त भएको सङ्केत गर्दछ । यसरी यहाँ यी प्रतीकहरूको प्रयोग गरी आजको विश्वसमाज हिंसाको राजनीति र निरङ्कुश व्यवस्थाबाट प्रताडित बन्न पुगेको स्थिति चित्रण गरिएको छ ।

माथिको विश्लेषणका आधारमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा केही विश्वव्यापी प्रतीकहरूको समेत प्रयोग गरिएको छ । यस चरणको गजलमा यस्ता प्रतीकको प्रयोग भने सीमित मात्रामा भएको पाइन्छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा विभिन्न प्रतीकहरू प्रयोग भएका छन् । तिनले गजलको भावसौन्दर्यलाई अझै प्रभावकारी बनाउन ठुलो सहयोग गरेका छन् ।

#### ४.४ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा अलङ्कार प्रयोग

अलङ्कार संस्कृत तत्सम शब्द हो । यसको अर्थ गहना, आभूषण वा शृङ्गारको सामग्री हो । यसलाई अर्थगत वा शाब्दिक चमत्कारद्वारा साहित्यलाई सिँगार्ने तत्त्व पनि भनिएको छ । यसलाई सजावट, सजाउने क्रिया, आभूषण पनि भनिन्छ (आप्टे, सन् १९८९, पृ. १०२) । कतिपयले अलङ्कारलाई काव्यको शोभाकारक धर्म समेत भनेका छन् (दण्डी, सन् १९९२, पृ. ७४) । यसरी अलङ्कारको अर्थ सजाउनु समेत हो । अलङ्कार काव्यको शोभाकारक तत्त्व हो र यो पूर्वीय काव्यशास्त्रको अवधारणा भए पनि सार्वभौम रूपमा नै यसलाई कविताको तत्त्व मानिएको छ (गौतम, २०६६, पृ. ५७३) । हृदयको ओज वा उल्लासलाई अलङ्कारको मूल मानिन्छ । अलङ्कार रसानुभूतिको पनि सहयोगी हुन्छ (राय, सन् २०१७, पृ. २३१) । काव्यमा अलङ्कारको उपयोगिता तथा त्यसको महत्त्वका सम्बन्धमा पूर्वीय काव्यशास्त्रीहरूका बिचमा कुनै मतैक्य भने छैन तर धेरैले यसलाई रसाभिव्यक्तिको साधन मानेका छन् (ओमप्रकाश, सन् १९७३, पृ. १८१) । अलङ्कार शब्दको प्रथम प्रयोग भरतले गरेका हुन् । उनले नाट्यशास्त्रमा उपमा, रूपक, दीपक र यमक गरी चार अलङ्कारको उल्लेख गरेका छन् (मिश्र, सन् १९७२, पृ. २८) । तर भरतसम्म अलङ्कारसम्बन्धी अवधारणा व्यवस्थित भने भइसकेको थिएन । अलङ्कारलाई काव्य सौन्दर्यको आवश्यक उपादान मानेकै कारण भामह अलङ्कार सम्प्रदायका प्रवर्तक मानिन्छन् । रूपकका शब्दमा उनी अलङ्कार प्रजापति हुन् (मिश्र, सन् १९७२, पृ. ९) । यसरी संस्कृत साहित्यमा आचार्य भामहदेखि अलङ्कारशास्त्रले आफ्नो व्यवस्थित चिन्तनपरम्परालाई अगाडि बढाएको हो । अलङ्कारलाई शब्दालङ्कार र अर्थालङ्कार गरी मूलतः दुई प्रकारले वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ, र तिनका अनेक भेदहरू पनि रहेका छन् ।

#### ४.४.१ उत्तरवर्ती चरणको गजलमा अर्थालङ्कारको प्रयोग

अर्थको चमत्कारका कारण सौन्दर्य प्रकट गर्ने अलङ्कारलाई अर्थालङ्कार भनिन्छ । यसमा अर्थको प्रधानता हुने हुँदा त्यही अर्थ दिने अर्को शब्द त्यहाँ राख्दा पनि सौन्दर्यमा फरक पर्दैन अर्थात् यसले उही अर्थ दिइरहन्छ (बराल, २०६८, पृ. १६) । यसरी यसमा अलङ्कार सिर्जना गर्ने शब्द बदलेर त्यही अर्थ प्रदान गर्ने अर्को शब्द राख्दा पनि सुन्दरतामा कुनै आघात पर्दैन । अर्को शब्दमा भन्दा अलङ्कार शब्दमा निहित नभएर अर्थमा हुन्छ भने त्यो अर्थालङ्कार हो ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न अर्थालङ्कारहरूको प्रयोग गरिएको छ । यहाँ उदाहरणसहित तिनको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) सन्देह अलङ्कारको प्रयोग

सन्देहको अर्थ शङ्का हो । समानताका कारण उपमेयमा उपमानको भ्रम पर्न गएमा सन्देह अलङ्कार हुन्छ । यसका लागि समानतापूर्ण र चमत्कारपूर्ण शङ्का आवश्यक हुन्छ । यसरी जहाँ कुनै एक वस्तुमा दोस्रो वस्तुको प्रभाव वा सम्भावना रहेको त हुन्छ तर निश्चित हुँदैन भने त्यहाँ सन्देह अलङ्कार रहेको हुन्छ । यसमा वाचक शब्द या, वा, अथवा, कि आदि रहेका हुन्छन् । यसरी कुनै वस्तु, घटना वा दृश्यको वर्णन गर्दा स्रष्टा स्वयम् दुविधामा रहेको स्थितिमा पनि अलङ्कार सिर्जना भएको छ भने त्यहाँ सन्देह अलङ्कार हुन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न गजलकारहरूले सन्देह अलङ्कारको प्रयोग गरेका छन् । यहाँ उदाहरण दिएर त्यसको पुष्टि गरिएको छ :

(४९). गुलाफको बास्ना छर्ने तिमि हो कि हैनौ ?

सदा मेरो मन हर्ने तिमि हो कि हैनौ ? (रासा, २०५८, पृ. २५) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार रासाले आफ्नी प्रेमिकालाई गुलाफको बास्ना छर्ने तथा सधैं आफ्नो मन हर्ने तिमि हो कि होइनौ भनेर सन्देह व्यक्त गरेका छन् । यस सेरमा व्यक्त गरिएको भाव विश्लेषण गर्दा गजलकार गुलाफको बास्ना छर्ने र आफ्नो मन हर्ने आफ्नै प्रेमिका नै हुन् भन्ने कुरामा स्पष्ट छैनन् । यसैले यहाँ सन्देह अलङ्कार रहेको छ ।

(५०) विश्वासको बिरुवा सारेको हुँ यहाँ सधैं कि सदैव

आशाको दियो बालिरहेको छु निराशा मर्छ कि मर्दैन (रावल, २०४२, पृ. २९) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा यहाँ गजलकार ललिजन रावलले आफूले विश्वासको बिरुवा सारेको धारणा व्यक्त त गरेका छन् तर स्वयम् नै त्यो सर्ने हो कि होइन भन्नेमा भने दुविधाग्रस्त छन् । त्यसै गरी उनले आशाको दियो बालिरहेको त बताउँछन् तर त्यसले निराशा हटाउन सक्छ कि सक्दैन भन्ने कुरामा भने दुक्क बन्न सकेका छन् । यसरी सेरका दुवै मिसरामा सन्देह अलङ्कारको प्रयोग गरिएको छ ।

(५१) न देखेँ अँध्यारो, न बाटो हिँडेभैं

कि यो जिन्दगी नै भयो मात तिम्रो (एटम, २०६०, पृ. १) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार नेत्र एटमले आफूलाई दुविधामा रहेको उल्लेख गरेका छन् । उनलाई न बाटो हिँडेजस्तो लागेको छ, न त उनले अँध्यारो नै देखेका छन् । यस्तो बेला उनलाई जिन्दगी नै प्रेमिकाको मात हो कि भन्ने शङ्का लागेको अनुभूति भएको छ । यसरी यस सेरमा पनि सन्देह अलङ्कारको प्रयोग भएको देखिन्छ ।

(५२) शङ्का लाग्छ आफैसँग ज्यूँदो छु कि मुर्दा ?

शिखर चढ्दा फेदमै लड्छु, साथमा निदाउने को ? (बुढाथोकी, २०५२, पृ. २९) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार वियोगी बुढाथोकीले शिखर चढ्न खोज्दा फेदमै लडेको तर साथमा रहने कोही नपाएको स्थिति उल्लेख गरेका छन् । साथै उनले त्यतिबेला आफू जिउँदो रहेको हो कि मुर्दा बनेको हो भनेर निर्धारण गर्न नसकेको अनुभूति पनि व्यक्त गरेका छन् । यसरी यस सेरमा पनि सन्देह अलङ्कार रहेको देखिन्छ ।

(५३) माया गर्न थालेको मैले तिमी राम्री भएर हो कि

कि त राम्री भएकी तिमी मैले माया गरेर हो कि (ब्राजाकी, २०५१, पृ. १३) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार मनु ब्राजाकीले आफ्नी प्रेमिकालाई सम्बोधन गर्दै उनी माया गरेर राम्री भएको हो वा राम्री भएर आफूले उनलाई माया गरेको हो भन्ने कुरामा दुविधाग्रस्त भएको भाव व्यक्त गरेका छन् । यसरी यस सेरमा पनि सन्देह अलङ्कार रहेको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सन्देह अलङ्कारको प्रयोग गरिएको छ ।

#### (ख) उपमा अलङ्कारको प्रयोग

मापन गर्नु वा तौलनु भन्ने अर्थको 'मा' आधार पदमा समीप वा निकट अर्थबोधक 'उप' उपसर्ग लागेर उपमा शब्द बनेको हो । यसको शाब्दिक अर्थ दुई पदार्थबिच सामीप्यताका आधारमा समानता दाँज्नु हो । उपमामा कुनै वस्तुलाई दोस्रो वस्तुसँग समान अर्थमा प्रयोग गरिएको हुन्छ । दुवै वस्तुमा केही साधारण धर्म वा गुण विद्यमान रहेका हुन्छन् । उपमामा उपमेय, उपमान, वाचक शब्द र साधारण धर्म गरी चार पक्षहरू विद्यमान रहेका हुन्छन् । वर्णनको विषय वा जसको समानता कसैसँग देखाइएको हुन्छ, त्यो उपमेय हो भने उपमेयसँग समान भनिएको कुनै प्रसिद्ध वस्तु उपमान हो । यसै गरी जुन शब्दद्वारा उपमेय र उपमानमा समानता रहेको देखाइएको हुन्छ, त्यो वाचक शब्द हो भने उपमेय र उपमान दुवैमा रहेको साझा गुण वा धर्मलाई साधारण धर्म भनिन्छ । उदाहरणका लागि मुख कमलजस्तो सुन्दर छ भन्दा 'मुख' उपमेय हो, 'कमल' उपमान हो, 'जस्तो' वाचक शब्द हो र 'सुन्दर' चाहिँ साधारण धर्म हो । यो अलङ्कारको प्रयोग साहित्यका विभिन्न विधामा धेरै भएको पाइन्छ ।

जहाँ दुईओटाको एउटै धर्म हुने स्थितिमा समानता देखाई 'यो' जस्तो 'त्यो' भनिएको हुन्छ त्यहाँ उपमा अलङ्कार हुन्छ । यसमा उपमान र उपमेयबिच समानता देखाइएको हुन्छ । यसमा जस्तै, भैं, सरि आदि वाचक शब्द प्रयोग गरिन्छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा उपमा अलङ्कारको प्रयोग पनि धेरै गरिएको छ । यहाँ उदाहरणसहित त्यसको पुष्टि गरिएको छ :

(५४) मुहार तिम्रो खुलेको छ पूर्णिमाको जूनजस्तै

पाउजूको छनछनाहट नि बाँसुरीको धुनजस्तै (विरस, २०५८, पृ. ४९) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार काशिराम विरसले प्रेमिकाको अनुहारलाई पूर्णिमाको जूनको उपमा दिएका छन् । त्यसै गरी उनले प्रेमिकाले लगाएको पाउजूको आवाजलाई पनि बाँसुरीको धुनको उपमा दिएका छन् । यसैले प्रस्तुत सेरमा उपमा अलङ्कार रहेको छ ।

(५५) चरक्क चर्केजस्तै चर्किदियो दिल मेरो

कर्कलाको पानीजस्तै तर्किदियो दिल मेरो (राजभण्डारी, २०५२, पृ. १) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार रोशनकुमार राजभण्डारीले कुनै वस्तु चर्केजस्तो गरी आफ्नो दिल चर्किएको बताएका छन् । त्यसै गरी कर्कलाको पानी तर्केजसरी आफ्नो दिल तर्किएको धारणा पनि व्यक्त गरेका छन् । यहाँ गजलकारले कुनै चर्केको वस्तु र तर्केको कर्कलाको पानीलाई आफ्नो दिलको उपमा दिएका छन् । यसरी यस सेरमा उपमा अलङ्कार प्रयोग गरिएको छ ।

(५६) नदीहरू पनि लाहुरेभैँ जसका बेचिन्थे मुग्लानतिरै

उसको पोल्टामा अलिकति हिमाल, पहाड र मधेश थियो (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ३३) ।

माथि उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'ले नदीहरूलाई लाहुरेको उपमा दिएका छन् । उनले यस सेरमा नेपाललाई सम्बोधन गर्दै उसका नदीहरू लाहुरेभैँ बेचिने गरेको स्थितिलाई चित्रण गरेका छन् । साथै उनले नेपालसँग अलिकति हिमाल, पहाड र मधेश रहेको बताएका छन् । यसरी उनले नेपालका नदीहरूलाई लाहुरेको उपमा दिएकाले यहाँ उपमा अलङ्कार निर्माण भएको छ । यो उपमा अलङ्कार प्रयोग गरिएको सेरको सुन्दर नमुना हो ।

(५७) हजारौँले कुल्चे पनि ऐय्यासम्म छैन

कहिले सडक कहिले गल्लीजस्तो लाग्छ जीवन (तृषित, २०५४, पृ. १८) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार राममान तृषितको सेरमा यहाँ हजारौँले कुल्चिने गरेका भए तापनि दुख्यो पनि भन्न नपाइएको अनुभूति व्यक्त गर्दै गजलकारले त्यस्तो जीवनलाई सडक र गल्लीको उपमा दिएका छन् । यसैले यहाँ उपमा अलङ्कार बन्न पुगेको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा उपमा अलङ्कारको पनि प्रयोग गरिएको देखिन्छ ।

### (ग) रूपक अलङ्कारको प्रयोग

‘रूप’ शब्दमा ‘क’ प्रत्यय लागेर बनेको रूपक शब्दको अर्थ आरोप गर्नु हो । आरोपको अभिप्राय एउटा पदार्थसँग अर्को पदार्थको अभेद्य सम्बन्ध देखाउनु हो । यसरी वर्णन गरिने विषय वा उपमेय र उपमानका बिचको सुन्दर सादृश्यलाई अभिन्न मान्दै वर्णन विषयमै उपमानको अभेद्य आरोप गर्नु रूपक अलङ्कार हो । यसरी जहाँ एउटा वस्तुमाथि दोस्रो वस्तुको आरोप गरिन्छ, त्यहाँ रूपक अलङ्कार हुन्छ । उदाहरणका लागि मुख कमल हो भन्दा मुखमाथि कमलको आरोप गरिएको छ । यहाँ मुखलाई कमलको रूप दिइएको छ । यसरी उपमेयमा उपमानको स्वरूपको आरोप गरेर फलानो नै फलानो हो भनियो भने त्यहाँ रूपक अलङ्कार हुन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा रूपक अलङ्कारको पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ । यहाँ उदाहरणसहित त्यसको पुष्टि गरिएको छ :

(५८) किन भयो कसरी भयो नबुझिने गरी

सीता र सावित्री नगरबधु भएछन् (पौडेल, २०५९, पृ. १७) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार हरिहर पौडेलले सहरी सभ्यताको विसङ्गतिलाई प्रस्तुत गर्ने क्रममा सीता र सावित्री पनि नगरबधु बनेको उल्लेख गरेका छन् । साथै गजलकारले उनीहरू किन र कसरी नगरबधु भए भनेर बुझ्न नसकेको बताएका छन् । प्रस्तुत सेरमा सीता र सावित्रीलाई तोकेरै नगरबधु भनिएको छ । यसैले यहाँ रूपक अलङ्कार बनेको छ ।

(५९) निरन्तर लड्नुपर्ने अन्तहीन समर भएछ जीवन

ताराविहीन रिक्तो रिक्तो सगर भएछ जीवन (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. २५) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार धर्मोगत शर्मा ‘तुफान’को सेरमा जीवनलाई समर र सगरमा आरोप गरिएको छ । पहिलो मिसरामा निरन्तर लड्नुपर्ने अन्तहीन युद्ध तथा दोस्रो सेरमा ताराबिनाको रिक्तो आकाश नै जीवन भएको उल्लेख छ । यसरी यस सेरका दुवै मिसरामा रूपक अलङ्कार रहेको देखिन्छ । यहाँ रूपक अलङ्कारको सुन्दर प्रयोग भएको देखिन्छ ।

(६०) धर्तीको धूलो हुँ म जूनतारा बन्नु छैन

एकलै आएँ एकलै जान्छु, साथ कोही गन्नु छैन (पूजा, २०५३, पृ. ५) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकारले आफूलाई धर्तीको धूलो बताएका छन् । गजलकारले सेरमा एकलै जन्मिएर एकलै जाने भएकाले आफूलाई कसैको साथ पनि नचाहिएको तथा आफूमा जूनतारा बन्ने चाहना पनि नभएको उल्लेख गरेका छन् । यहाँ आफूलाई धर्तीको धूलोमा आरोप गरिएकाले रूपक अलङ्कार बन्न पुगेको छ ।

(६१) पीडा रहेछ जिन्दगी, भ्रमको धुँवा रहेछ

मलाई रुवाई हाँस्ने तिम्रो मनसुवा रहेछ (रेग्मी, २०५५, पृ. २५) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार राजेश्वर रेग्मीले जिन्दगीलाई पीडा र भ्रमको धुँवामा आरोप गरेका छन् । त्यसैले यसमा पनि रूपक अलङ्कार प्रयोग भएको छ ।

(६२) सबै बर्षा छिराउने जीर्ण भाको छानु हुँ म

घारभित्र एकिलएको मौरीविहीन रानु हुँ म (पौड्याल, २०६०, पृ. १७) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार जनकराज पौड्यालले आफूलाई सबै बर्षा भित्र पस्ने जीर्ण भएको छाना तथा आफ्नै घारभित्र एकिलएको राना मौरीमा आरोप गरेका छन् । यसैले प्रस्तुत सेरका दुवै मिसरामा रूपक अलङ्कार प्रयोग भएको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको गजलमा रूपक अलङ्कारको पनि प्रयोग गरिएको छ ।

### (घ) अतिशयोक्ति अलङ्कारको प्रयोग

सामान्यतया लोकमान्यताको उलङ्घन गरेर भन्नु वा बढाइचढाइ गरेर भन्नु अतिशयोक्ति हो । यसरी उपमानद्वारा लोकसीमाको उलङ्घन गरी अलौकिक वर्णन गर्नु अतिशयोक्ति अलङ्कार हो । अर्को शब्दमा जुन कुराको उल्लेख लोकसीमाको उलङ्घन गरी भएको हुन्छ, त्यहाँ अतिशयोक्ति अलङ्कार रहन्छ । उपमेय र उपमानमा उपमेयको मात्र उल्लेख गरेर त्यसमा उपमानको एकरूपता देखाइएको छ भने त्यहाँ अतिशयोक्ति अलङ्कार हुन्छ । कुनै घटना वा वस्तुलाई अतिरञ्जित तरिकाले चित्रण गर्दा अलङ्कार पनि सिर्जना भएको छ भने अतिशयोक्ति अलङ्कार हुन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा अतिशयोक्ति अलङ्कारको पनि प्रयोग गरिएको छ । यस चरणका सीमित गजलकारहरूले यो अलङ्कारको प्रयोग गरेका छन् । यहाँ यस चरणका गजलमा अतिशयोक्ति अलङ्कारको प्रयोग के कसरी गरिएको छ भन्ने कुरा उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(६३) चन्द्रमा नै लजाउँछ तिम्रो रूप देख्दा

तिमीलाई पाउने आशामा यतै धाइदिऊँ कि (मिलन, २०५९, पृ. २३) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार शम्भुकुमार मिलनले प्रेमिकाको उच्च प्रशंसा गरेका छन् । प्रेमिकाको रूप देखेर चन्द्रमा नै लजाउने उनको भनाइ छ । यहाँ उनी त्यस्ती सुन्दर प्रेमिका प्राप्त गर्ने आशामा रहेका छन् । सेरमा प्रेमिकाको रूप देखेर चन्द्रमा नै लजाउँछ भन्नु अतिशयोक्ति हो । यसैले प्रस्तुत सेरमा अतिशयोक्ति अलङ्कार रहेको छ ।

(६४) समयको प्रवाह त्यो रोक्न सक्छु भन्छौं भने

साहस गरी हत्केलाले सूर्यलाई ढाक्ने थिएँ (आशुतोष, २०६०, पृ. ४४) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार रामगोपाल आशुतोषले साहस गरेर सूर्यलाई हत्केलाले ढाक्ने बताएका छन् । हत्केलाले सूर्यलाई ढाक्नु भनेको असम्भव कुरा हो । त्यो अतिशयोक्ति हो । यसैले यस सेरमा अतिशयोक्ति अलङ्कारको सुन्दर प्रयोग छ ।

(६५) ढुङ्गा पनि कहिलेकाही गिलो बन्दो रहेछ

घामबिना त मन पनि हिलो बन्दो रहेछ (ओली, २०५४, पृ. २१) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार खड्गसेन ओलीको सेरको पहिलो मिसरामा ढुङ्गा कहिलेकाही गिलो बन्ने कुरा उल्लेख गरिएको छ । त्यसै गरी उनको दोस्रो मिसरामा घामबिना मन पनि हिलो हुने कुरा गरिएको छ । यी दुवै असम्भव कल्पनाहरू हुन् । यसरी ढुङ्गा गिलो बन्नु र मन हिलो बन्नु दुवै अतिशयोक्ति हुन् । यसकारण यस सेरका दुवै मिसरामा अतिशयोक्ति अलङ्कार रहेको देखिन्छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको गजलमा अतिशयोक्ति अलङ्कार पनि प्रयोग भएको छ ।

(ड) लोकोक्ति अलङ्कारको प्रयोग

समाजमा विभिन्न उखान, टुक्का वा अन्य लोकोक्तिहरू विद्यमान रहेका हुन्छन् । यदि वाग्धारा वा लोकोक्ति, उखान, टुक्का आदिको प्रयोग गरिएको छ भने त्यहाँ लोकोक्ति अलङ्कार हुन्छ । यसरी लोकोक्ति वा उखानटुक्काको प्रयोग गरी अलङ्कार सिर्जना गरिएको छ भने त्यहाँ लोकोक्ति अलङ्कार रहन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सीमित मात्रामा लोकोक्ति अलङ्कारको पनि प्रयोग गरिएको छ । यस अवधिका गजलकारहरूले निकै कम मात्रामा यस प्रकारको अलङ्कार प्रयोग गरेका छन् ।

यहाँ यस चरणको गजलमा लोकोक्ति अलङ्कारको प्रयोग के कसरी भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(६६) जिउँदाको जन्ती सबै मलामीभैँ भए

एकोहोरो शङ्ख साथी खुसीले बजाउनु (ब्राजाकी, २०५६, पृ. १०) ।

उदाहरणमा दिइएको सेरमा गजलकार मनु ब्राजाकीले समाजमा प्रचलित 'जीउँदाको जन्ती र मर्दाको मलामी' भन्ने लोकोक्तिलाई आफ्नै किसिमले प्रयोग गरेका छन् । सेरमा जीउँदाका जन्ती सबै मलामी भएकोप्रति कटाक्ष गर्दै गजलकारले साथीलाई एकोहोरो वा अशुभ शङ्ख खुसीसँग बजाउन भनेका छन् । यसरी यहाँ लोकोक्ति अलङ्कारको नवीन शैलीमा प्रयोग भएको देखिएको छ ।

(६७) हाँसहरूको बथानमा बकुल्ला घुस्तै छन्

चरित्र मात्र हो फरक देख्दा त उस्तै छन् (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. ५६) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरमा 'हाँसहरूको बथानमा बकुल्ला' भन्ने लोकोक्ति प्रयोग गरिएको छ । गजलकारले हाँस र बकुल्लाको चरित्र फरक भए तापनि हेर्दा उस्तै देखिने बताएका छन् । लोकोक्ति प्रयोग भएकाले यस सेरमा लोकोक्ति अलङ्कार रहेको छ ।

(६८) दुङ्गा खोज्दा देवता मिल्ने उखानको यो फाँटमा

बल्लतल्ल भेटिएको अनुहार पनि जाली भएको छ (बुढाथोकी, २०५२, पृ. ३३) ।

उदाहरण दिइएको गजलकार वियोगी बुढाथोकीको सेरमा 'दुङ्गा खोज्दा देवता' भन्ने लोकोक्ति प्रयोग गरिएको छ । गजलकारले दुङ्गा खोज्दा देवता पाइन्छ भन्ने उखान चल्ने गरेको भए तापनि समाजमा मुस्किले भेटिएको मानिस समेत जाली हुने गरेको विसङ्गति देखाएका छन् । यहाँ पहिलो मिसरामा लोकोक्ति अलङ्कार प्रयोग भएको छ ।

(६९) भाइ फुटे गँवार लुटे नबुझेको हैनस् क्यारे

सभ्यताको जरो किन गलाउँछस् हे दुनियाँ ? (ढकाल, २०५९, पृ. ३७) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार महानन्द ढकालको सेरको पहिलो मिसरामा 'भाइ फुटे गँवार लुटे' भन्ने लोकोक्ति प्रयोग गरिएको छ । गजलमा भाइभाइ मिल्नु सभ्यता भए तापनि दुनियाँले आज त्यसलाई वेवास्ता गरेकोमा चिन्ता प्रकट गरिएको छ । यसरी लोकोक्ति प्रयोग गरिएकाले यस सेरमा लोकोक्ति अलङ्कार रहेको छ ।

(७०) सहनेको सहकाल भन्ने कुरा थाहा थियो

त्यसैले त सहनुको सारा सीमा नाघिदिँ (राना, २०५६, पृ. ५९) ।

यहाँ उदाहरणमा दिइएको गजलकार बूँद रानाको सेरको पहिलो मिसरामा 'सहनेको सहकाल' भन्ने लोकोक्ति प्रयोग गरिएको छ । गजलकारले सहनेले सधैं विजय प्राप्त गर्छ, भन्ने ठानेर आफूले सहनुको सबै सीमा नाघेको उल्लेख गरेका छन् । यस सेरमा लोकोक्तिको राम्रो प्रयोग गरिएको छ । लोकोक्तिको अर्थपूर्ण प्रयोग गरिएकाले यहाँ लोकोक्ति अलङ्कार रहेको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा लोकोक्ति अलङ्कार पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

(च) स्वभावोक्ति अलङ्कारको प्रयोग

स्वभावसम्बन्धी उक्ति नै स्वभावोक्ति हो । यसमा कुनै पनि पदार्थको जाति, गुण, स्वरूप र क्रियासम्बन्धी कुराको जस्ताको तस्तै वर्णन गरिएको हुन्छ । कुनै पनि कुराको जस्ताको तस्तै चमत्कारपूर्ण वर्णन गर्नु कठिन कार्य मानिन्छ, तापनि यसमा त्यस्तो किसिमको वर्णन गरिने भएकाले स्वभावोक्ति अलङ्कार मानिएको हो । यसअन्तर्गत विशेषतः बालक र पशु आदिको चेष्टा तथा प्रकृति आदिको यथार्थ वर्णनलाई प्रभावकारी मानिन्छ ।

भन्दा सामान्य लागे तापनि यो अलङ्कारको सिर्जना गर्न त्यति सजिलो भने छैन । कुनै पनि मानिस वा पशुपङ्क्षीको ठिक्क स्वाभाविक व्यवहार वा रूपको वर्णन गर्ने काम आफैमा कठिन हो । यदि त्यसो गर्न सकेमा त्यहाँ स्वभावोक्ति अलङ्कार हुन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा स्वभावोक्ति अलङ्कारको पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

यहाँ यस चरणको गजलमा स्वभावोक्ति अलङ्कारको प्रयोग के कसरी भएको छ भन्ने कुरालाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(७१) बत्तीमुनि अँध्यारो यहाँ, खै कहाँ छ उज्यालो ?

निशाचर दिउँसै हिड्दा चिहानको के काम (रासा, २०५८, पृ. ३६) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार रासाको सेरमा बत्तीमुनि अँध्यारो उल्लेख गरिएको छ । बत्तीमुनि अँध्यारो हुनु स्वाभाविकै हो । बत्तीले आफू वरिपरि त प्रकाश दिन्छ तर स्वयम् आफ्नो मुनि भने उज्यालो बनाउन असमर्थ हुन्छ । यसरी प्रस्तुत सेरमा बत्तीमुनि अँध्यारो भन्नु स्वभावोक्ति अलङ्कार हो ।

(७२) वैलाएको फूल पनि फूल नै हो हेर साथी

पानी सुकेपछि पनि धारालाई धारा भन्छन् (ब्राजाकी, २०५६, पृ. ६) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरमा ओइलाएको भए पनि फूललाई फूल नै भनिने उल्लेख गरिएको छ । त्यसै गरी पानी होस् वा नहोस्, धारालाई धारा नै भनिने पनि बताइएको छ । यसरी यस सेरका दुवै मिसरामा स्वाभाविक वस्तुवर्णन रहेको छ । यसैले यहाँ स्वभावोक्ति अलङ्कार छ ।

(७३) आजकल मान्छेलाई अपराधीको डर हुन छाडेको छ

सायद मान्छेलाई प्रहरीको पनि भर हुन छाडेको छ (क्षेत्री, २०६०, पृ. १) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार कृसु क्षेत्रीको सेरको पहिलो मिसरामा मानिसलाई आजभोलि अपराधीको डर हुन छाडेको तथा दोस्रो मिसरामा मान्छेहरूलाई पनि प्रहरीको भर हुन छाडेको उल्लेख छ । यसले आज समाजमा आपराधिक गतिविधि पनि सामान्य लाग्न थालेको र सुरक्षा व्यवस्था अर्थहीनजस्तै भएको सन्दर्भ प्रस्तुत गरेको छ । आज मानिसहरूमा विद्यमान यस प्रकृतिको स्वाभाविक मनोविज्ञानलाई यसले उजागर गरेको छ । यसैले यहाँ स्वभावोक्ति अलङ्कार रहेको छ ।

(७४) अब यहाँ बन्द आन्दोलनको कुनै काम छैन

देखिसकियो यो बेला मर्नेको कुनै नाम छैन (सुब्बा, २०५७, पृ. ६९) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार विजय सुब्बाको सेरको पहिलो मिसरामा बन्द र आन्दोलनको कुनै काम नभएको वर्णन छ भने दोस्रो मिसरामा मर्ने मानिसको पनि आज कुनै नाम नभएको बताइएको छ । बन्द र आन्दोलनजस्ता राजनीतिक गतिविधिमा संलग्न

भएर मर्नेहरू गुमनाम हुनु आजको स्वाभाविकै प्रक्रिया भएको छ । यसरी यही स्वाभाविकै प्रक्रियालाई चित्रण गरिएका कारण यसमा स्वाभावोक्ति अलङ्कार छ ।

(७५) वर्तमानको भर छैन यहाँ न भविष्यको कुनै ठेगान छ

देशवासीले किन हो आफ्नो देशलाई भुलेजस्तो छ (पौडेल, २०४९, पृ. २९) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलको सेरको पहिलो मिसरामा वर्तमानको कुनै भर नभएको तथा भविष्यको पनि ठेगान नभएको बताइएको छ । साथै दोस्रो मिसरामा आफ्नै स्वार्थमा लिप्त भएका कारणले देशवासीहरूले देशलाई भुलेकोमा चिन्ता व्यक्त भएको छ । आज यी सबै स्वाभाविक घटना बन्न पुगेका छन् । यसैले यहाँ स्वाभावोक्ति अलङ्कार प्रयोग गरिएको छ ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा स्वभावोक्ति अलङ्कारको प्रयोग भएको छ ।

#### ४.४.२ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा शब्दालङ्कारको प्रयोग

कुनै शब्द प्रयोगका कारणले अलङ्कार सिर्जना भएको छ भने त्यहाँ शब्दालङ्कार हुन्छ । यसका पनि विभिन्न भेदहरू रहेका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा शब्दालङ्कारको पनि प्रयोग गरिएको छ । खास गरी अधिकांश गजलकारहरूले अनुप्रास अलङ्कारका विभिन्न रूपहरूलाई आफ्ना गजलमा प्रयोग गरेका छन् । तलका अनुच्छेदमा तिनको उदाहरणसहित विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

##### (क) अनुप्रासको प्रयोग

वर्णहरू दोहोरिएर बन्ने अलङ्कार अनुप्रास अलङ्कार हो । यसका पनि विभिन्न भेदहरू रहेका छन् । तीमध्ये उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा निम्न प्रकारका अनुप्रासहरू बढी प्रयोग भएका छन् :

##### (अ) अन्त्यानुप्रासको प्रयोग

अनुप्रास भनेको उही वर्ण वा अक्षरको आवृत्ति हो । यो जुनसुकै स्थानमा पनि हुनसक्छ । गजलका सन्दर्भमा कुनै सेरको दुवै मिसराको अन्त्यमा अनुप्रास प्रयोग गरिएको छ भने त्यहाँ अन्त्यानुप्रास अलङ्कार हुन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा अन्त्यानुप्रासको धेरै प्रयोग भएको छ । रदफ प्रयोग नगरी लेखिएका सबै गजलको मतला अन्त्यानुप्रासयुक्त नै रहेका हुन्छन् । साथै गजलमा मतला अनिवार्य हुने भएका कारणले अन्त्यानुप्रासको प्रयोग धेरै हुन पुगेको हो । यहाँ अन्त्यानुप्रासको उदाहरण दिएर विश्लेषण गरिएको छ :

(७६) मान्छे हिंड्ने बाटोभरि काँडैकाँडा छरेपछि

टुहुरो भो मानवता हार्दिकता मरेपछि (त्यागी, २०५७, पृ. १०) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार अमर त्यागीको सेरको पहिलो मिसरामा आएको 'छरेपछि' र दोस्रो मिसरामा आएको 'मरेपछि' गरी दुवै शब्द अन्त्यानुप्रासयुक्त रहेका छन् । त्यसैले यसमा अन्त्यानुप्रास अलङ्कार प्रयोग भएको छ ।

(७७) कस्का लागि आँसु पोख्यौ आज सिरानीमा

एकलै रोई बस्छौ किन गई बिरानीमा (रावल, २०५९, पृ. २०) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएको 'सिरानीमा' र दोस्रो मिसरामा प्रयोग भएको 'बिरानीमा' शब्द दुवै अन्त्यानुप्रासयुक्त रहेका छन् । त्यसैले यस सेरमा अन्त्यानुप्रास अलङ्कारको प्रयोग भएको छ ।

(७८) आजभोलि मेरो मनमा जागछ धेरै खुल्दुली

पगाल्न कहिले सकिन्छ होला शोषणको हिउँचुली (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ११) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को सेरको पहिलो मिसरामा 'खुल्दुली' तथा दोस्रो मिसरामा 'हिउँचुली' शब्द अन्त्यानुप्रासयुक्त रहेका छन् । यसरी यस सेरमा अन्त्यानुप्रास अलङ्कार रहेको छ ।

(७९) तिम्रै आशा भरोसामा माला प्रेमको उनै

भविष्यको एउटा सुन्दर सपना मैले बुनें (राजभण्डारी, २०५२, पृ. ६) ।

उदाहरणमा दिइएको रोशनकुमार राजभण्डारीको सेरको पहिलो मिसरामा 'उनै' र दोस्रो मिसरामा 'बुनें' शब्द अन्त्यानुप्रासयुक्त रहेका छन् । ती दुवै शब्दले अलङ्कारको सिर्जना गरेका छन् । यसरी यसमा अन्त्यानुप्रास अलङ्कार रहेको छ ।

(८०) भेट्न खोज्छु एकान्तमा मनै डराउँछ

भेटे पनि बोल्न खोज्दा होसै हराउँछ (विरस, २०५६, पृ. ४५) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार काशिराम विरसको सेरको पहिलो मिसरामा 'डराउँछ' तथा दोस्रो मिसरामा 'हराउँछ' शब्द दुवै अन्त्यानुप्रासयुक्त रहेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि अन्त्यानुप्रास अलङ्कार प्रयोग गरिएको छ । यसरी रदिफ प्रयोग नभएर काफिया मात्र प्रयोग भएका सबै गजलका मतला स्वभाविक रूपमा अन्त्यानुप्रासयुक्त हुन्छन् । यस कारणले पनि यस प्रकारको अलङ्कारको प्रयोगबिना गजल सिर्जना असम्भव छ ।

यसरी यस चरणका गजलमा अन्त्यानुप्रासको प्रयोग गरिएको छ ।

(आ) आन्तरिक अनुप्रासको प्रयोग

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा आन्तरिक अनुप्रासको पनि प्रयोग गरिएको छ । यहाँ केही उदाहरणसहित त्यसको पुष्टि गरिएको छ :

(द१) वारि खोला, पारि खोला, जिन्दगी हो खोलै खोला

आफू भने डुङ्गामै छु, सबैलाई तारेकै हो (ब्राजाकी, २०५६, पृ. ४३) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरको पहिलो मिसरामा 'वारि' र 'पारि' शब्द अनुप्रासयुक्त रहेका छन् । त्यसै गरी अधिल्लो 'खोला' र पछिल्लो 'खोला' शब्द पनि अनुप्रासकै रूपमा प्रयोग गरिएका छन् । यसरी प्रस्तुत मिसरामा आन्तरिक अनुप्रासको राम्रो प्रयोग गरिएको छ ।

(द२) नशालु ती नजरहरू गुलाबी ती अधरहरू

कन्टेनरको फोहोर भए छायामात्र आएपछि (ढुङ्गाना पथिक, २०६०, पृ. ४३) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक'को सेरका दुवै मिसरामा प्रयोग गरिएका 'नजरहरू' र 'अधरहरू' शब्द अनुप्रासयुक्त रहेका छन् । यसरी प्रस्तुत सेरमा पनि आन्तरिक अनुप्रासको प्रयोग भएको छ ।

(द३) नजर उदास, यो सहर उदास उदास

अनि हजुर ! यो जिन्दगीको सफर उदास उदास (पौडेल, २०४९, पृ. १०) ।

यहाँ उदाहरणमा दिइएको गजलकार ज्ञानुवाकर पौडेलको सेरको पहिलो मिसरामा 'उदास' शब्द तीन ठाँउमा प्रयोग गरिएको छ । त्यसले आन्तरिक अनुप्रास सिर्जना गरेको छ । साथै 'नजर' र 'सहर' शब्द पनि अनुप्रासयुक्त रहेका छन् । यसरी यहाँ पनि आन्तरिक अनुप्रास प्रयोग भएको छ ।

(द४) रित्तिएर हो कि आस्था, सिद्धिएर हो कि निष्ठा

सधैं रित्तो छ हजुर, सद्भावको भोली यहाँ (त्यागी, २०५७, पृ. २३) ।

उदाहरणमा दिइएको अमर त्यागीको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग गरिएका 'रित्तिएर' र 'सिद्धिएर' शब्द अनुप्रासयुक्त रहेका छन् । तिनले मिसरामा आन्तरिक अनुप्रासको सिर्जना गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत मिसरामा आन्तरिक अनुप्रास प्रयोग भएको छ ।

यसरी यस चरणका गजलमा आन्तरिक अनुप्रासको प्रयोग पनि भएको देखिन्छ ।

(इ) छेकानुप्रासको प्रयोग

कुनै एक वा एकभन्दा बढी वर्णको दुईपल्ट आवृत्ति भएमा त्यहाँ छेकानुप्रास अलङ्कार हुन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा छेकानुप्रास अलङ्कारको पनि धेरै प्रयोग गरिएको छ । यहाँ उदाहरण दिएर त्यसको पुष्टि गरिएको छ :

(द५) तिमीले बनाएको बाटोमा सपनाका फूलहरू

फुलाउँदै जाने छौं हामी उसँग भन्न नै बाँकी थियो (रावल, २०४२, पृ. २) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार ललिजन रावलको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएका 'बनाएको' र 'बाटो' शब्दमा 'ब' वर्ण दोहोरिएको छ । यसैले यसमा छेकानुप्रास अलङ्कार रहेको छ ।

(८६) यौवनको बगैँचामा बैँस फुलेथ्यो ढकमक्क

फूलैफूलको बास्नाभिन्न कस्लाई राख्या होलिन् उनले ? (ढुङ्गाना पथिक, २०६०, पृ. ३०) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक'को सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएका बगैँचा र बैँस शब्दमा 'ब' वर्णको पुनरावृत्ति भएको छ । यसैले यहाँ पनि छेकानुप्रास अलङ्कार रहेको छ ।

(८७) हृदय नै सुकेकालाई सुनाउने व्यथा किन

मेरो जीवन कहानीले खै, कसको पो मन छोला (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. १९) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरको पहिलो मिसरामा 'सुतेकालाई' र 'सुनाउने' गरी दुवै शब्दमा 'स' वर्ण दोहोरिएर आएको छ । यसरी यहाँ पनि छेकानुप्रास अलङ्कार प्रयोग भएको छ ।

(८८) आँसुले भिज्यो सिरानी मेरो सम्भेर रातमा

पोखूँ म कसलाई बेदना मनको कोही छैन साथमा (मिलन, २०५९, पृ. ४६) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार शम्भुकुमार मिलनको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएका 'सिरानी' र 'सम्भेर' गरी दुवै शब्दमा 'स' वर्ण दोहोरिएको छ । यसरी यसमा पनि छेकानुप्रास अलङ्कार प्रयोग भएको छ ।

(८९) आफन्तको घृणाभन्दा विषको प्याला मिठो

छोडिदिऊँ कि आफ्नो बस्ती बिसिदिऊँ साथी (निठुरी, २०५८, पृ. ७) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार नारद निठुरीको सेरको दोस्रो मिसरामा प्रयोग भएका 'बस्ती' र 'बिसिदिऊँ' गरी दुवै शब्दमा 'ब' वर्ण दोहोरिएर आएको छ । यसरी यहाँ पनि छेकानुप्रास अलङ्कार रहेको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा छेकानुप्रासको प्रयोग गरिएको छ ।

(ई) वृत्यनुप्रासको प्रयोग

कुनै एउटा व्यञ्जन वर्णको धेरैपल्ट आवृत्ति भएमा त्यहाँ वृत्यनुप्रास अलङ्कार हुन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा गजलकारहरूले वृत्यनुप्रास अलङ्कारको पनि प्रयोग गरेका छन् । यहाँ उदाहरण दिएर यसको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(९०) हरियाली छँदै छैन ठुटो जिन्दगी

जति जति जोडूँ भन्छु बुचो जिन्दगी (मरासिनी, २०६०, पृ. १४) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार शशि मरासिनीको सेरको दोस्रो मिसरामा 'ज' वर्ण जति, जति, जोड र जिन्दगी गरी चारपटक दोहोरिएर प्रयोग भएको छ । यसरी यसमा वृत्यनुप्रास अलङ्कारको सिर्जना भएको देखिन्छ ।

(९१) भावनाका बगैँचामा डुलिहिँड्छु सधैंभरि

मनभित्रै फूलहरू फुल्नु कति फुलिसके (विरस, २०५६, पृ. ४१) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार काशिराम विरसको सेरको दोस्रो मिसरामा 'फ' वर्ण फूलहरू, फुल्नु र फुलिसके गरी तीनवटा शब्दमा प्रयोग गरिएको छ । यसरी यहाँ पनि वृत्यनुप्रास अलङ्कार प्रयोग भएको देखिन्छ ।

(९२) विडम्बना नै यस्तो विवाहको बन्धनमा बाँधिनु पर्ने

बदलिएछ सारा कुरा बदलिन अझै थर बाँकी छ (साश्रु, २०५७, पृ. ८) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार मधु साश्रुको सेरको पहिलो मिसरामा 'ब' वर्ण विडम्बना, विवाह, बन्धन र बाँधिनु गरी चार शब्दमा दोहोरिएर प्रयोग भएको छ । यसरी यहाँ पनि वृत्यनुप्रास अलङ्कारको प्रयोग गरिएको छ ।

(९३) साँझको धूमिल समुन्द्रभिन्न रक्तमय भई डुबेथ्यो सूर्य

अन्धकारको सागरभित्रै भोलिको रक्तिम बिहान होला कतै (शर्मा तुफान, २०४९, पृ. ४६) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएका साँझको, समुन्द्रभिन्न र सूर्य गरी तीन शब्दमा 'स' वर्णको प्रयोग गरिएको छ । यसरी यसमा पनि वृत्यनुप्रास अलङ्कारको प्रयोग गरिएको छ ।

(९४) तिनै तिम्रा हत्केलाले हिजो मलाई ताली दियो

आज भने त्यही मुखले मर्म दुख्ने गाली दियो (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. २६) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग गरिएका तिनै, तिम्रा र ताली गरी तीन शब्दमा 'त' वर्ण दोहोरिएर प्रयोग गरिएको छ । यसरी यहाँ पनि वृत्यनुप्रास अलङ्कार रहेको छ ।

यसरी यस चरणको गजलमा वृत्यनुप्रास अलङ्कारको प्रयोग पनि भएको पाइन्छ ।

(उ) मध्यानुप्रासको प्रयोग

कुनै पङ्क्तिमा बिचमा अनुप्रास भएर बन्ने अलङ्कार मध्यानुप्रास हो । यसले सिर्जनामा सौन्दर्य थप्ने काम गर्दछ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मध्यानुप्रासको पनि प्रयोग गरिएको छ । यहाँ उदाहरण दिएर त्यसको पुष्टि गरिएको छ :

(९५) फूलहरू भरिसके काँडा भने बाँकी नै छ

अभै भेद विभेदको आडा भने बाँकी नै छ (त्यागी, २०५७, पृ. १२) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार अमर त्यागीको सेरको दोस्रो मिसरामा 'भेद' र 'विभेद' शब्द अनुप्रासका रूपमा प्रयोग भएका छन् । ती दुवै मिसराका बिचमा रहेका छन् । यसैले यहाँ मध्यानुप्रास निर्माण भएको छ ।

(९६) कुनामा पसी नभुटी एकलै खाएछौ क्यारे,

खाएर उहाँ आएर यहाँ चुठेनौ किन ? (ब्राजाकी, २०५६, पृ. ५९) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको सेरको दोस्रो मिसरामा 'खाएर' र 'आएर' दुवै शब्द अनुप्रासयुक्त रहेका छन् । तिनले यहाँ मध्यानुप्रास निर्माण गरेका छन् ।

(९७) खहरेभैँ बगिरह्यो, बगिरह्यो आँसु तर

जति आँसु खन्याए नि कलेजी यो जलिरह्यो (प्राञ्जल, २०५२, पृ. ३२) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको सेरको पहिलो मिसरामा 'बगिरह्यो' शब्द बिचमा दोहोरिएर प्रयोग भएको छ । त्यसले मध्यानुप्रास बनाएको छ । यसरी यस मिसरामा मध्यानुप्रास रहेको छ ।

(९८) कि क्रेता होस्, कि बिक्रेता विजेता कि नेता होस्

उही एकै थरी सबमा छ लाग्दो भोक कुर्सीको (विनोदी, २०५६, पृ. ५) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार गोविन्दराज विनोदीको सेरको पहिलो मिसरामा क्रेता, बिक्रेता, विजेता र नेता गरी चार शब्दहरू अनुप्रासयुक्त रहेका छन् । ती मिसराका बिचमा प्रयोग भएका छन् । यसरी यी शब्दहरू मध्यानुप्रासका रूपमा आएका छन् । यो सेर मध्यानुप्रास अलङ्कार प्रयोगको राम्रो उदाहरण हो ।

(९९) श्रम सीप मल जल मिल्न मात्र सक्थो भने

अवश्य उम्रिन्छ बीज बालुवामै छरे पनि (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. ३४) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरको पहिलो मिसरामा 'मल' र 'जल' गरी दुई शब्दहरू अनुप्रासयुक्त रहेका छन् । ती दुवै शब्द मिसराका बिचमा आएका छन् । यसरी यहाँ मध्यानुप्रास अलङ्कारको प्रयोग गरिएको छ ।

यसरी यस उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा मध्यानुप्रासको प्रयोग पनि भएको देखिन्छ ।

### (ऊ) आद्यानुप्रासको प्रयोग

यदि कुनै पङ्क्तिको आरम्भमा अनुप्रास प्रयोग गरिएको छ भने त्यहाँ आद्यानुप्रास अलङ्कार हुन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा कतिपय गजलकारले आद्यानुप्रासको पनि प्रयोग गरेका छन् । यहाँ उदाहरण दिएर त्यसको पुष्टि गरिएको छ :

(१००) बेली चमेली भुक्छन् देखेर रूप त्यो

कि मस्त सिंहनीभैँ ढलेकी शीतमा (गिरी, २०६०, पृ. ४२) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार धनराज गिरीको सेरको पहिलो मिसरामा 'बेली' र 'चमेली' शब्द प्रयोग भएका छन् । ती अनुप्रासयुक्त पनि रहेका छन् । साथै ती मिसराका अधिल्लिर नै आएका छन् । यसरी यहाँ आद्यानुप्रास अलङ्कारको प्रयोग गरिएको छ ।

(१०१) सधैं सधैं इसारामा नाँचु परेको छ श्रीमान्

आफ्नै मुटु बन्धक राखी बाँचु परेको छ श्रीमान् (विनोदी, २०५६, पृ. २०) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार गोविन्दराज विनोदीको सेरको पहिलो मिसरामा 'सधैं' शब्द दोहोरिएर प्रयोग भएको छ । त्यसले अनुप्रास निर्माण गरेको छ । यो शब्द मिसराको प्रारम्भमै दोहोरिएर आएको पनि छ । त्यसैले यस मिसरामा आद्यानुप्रास अलङ्कार रहेको छ ।

(१०२) वारि पारि दुई हामी, बिचमा छ ठूलो नदी

हेराहेर भयो खालि डाक्न पनि सकिएन (प्राञ्जल, २०४८, पृ. १२) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार रवि प्राञ्जलको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयोग भएका 'वारि' र 'पारि' शब्दहरू अनुप्रासयुक्त रहेका छन् । ती दुवै शब्द मिसराका अधि प्रयोग गरिएका छन् । यसरी यसमा आद्यानुप्रास अलङ्कार रहेको छ ।

(१०३) भित्रभित्र जले पनि बाहिर मिठो बोल्छौ किन ?

भयो स्वार्थ पूरा भने आत्मैदेखि फाटे हुन्छ (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. १७) ।

उदाहरणमा दिइएको घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरको पहिलो मिसरामा 'भित्र' शब्द दोहोरिएर प्रयोग भएको छ । पहिलो मिसराको आरम्भमा यो शब्द दोहोरिएको छ । उही शब्द दोहोरिएका कारणले यहाँ अनुप्रास सिर्जना भएको छ । यसरी यसमा आद्यानुप्रास रहेको देखिन्छ ।

(१०४) जहाँ जहाँ राख्छौ पाउ त्यहीँ स्वर्ग मेरो

तिमी जन्मी हुर्किएको बस्ती गामै प्यारो (गिरी, २०६०, पृ. २३) ।

उदाहरणमा दिइएको गजलकार धनराज गिरीको सेरको पहिलो मिसरामा 'जहाँ' शब्द सुरूमै दोहोरिएर प्रयोग भएको छ । यहाँ 'जहाँ' शब्द दोहोरिएर अनुप्रासको निर्माण भएको छ । यसरी यसमा पनि आद्यानुप्रास रहेको छ ।

यसरी यस चरणको नेपाली गजलमा आद्यानुप्रासको प्रयोग पनि भएको पाइन्छ ।

## ४.५ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा भाषा प्रयोग

सम्पूर्ण साहित्यिक विधाहरू भाषाकै माध्यमद्वारा अभिव्यक्त हुन्छन् तर साहित्यमा सामान्य भाषाको प्रयोग हुँदैन । त्यसमा पनि कवितामा भन भाषाको विशिष्ट प्रयोग अपरिहार्य हुन्छ । गजल काव्यको एउटा भेद भएकाले यसको भाषा गद्य साहित्यका तुलनामा धेरै लयात्मक र कोमल हुन्छ । गजललाई सङ्गीतात्मक बनाउन समेत भाषाकै स्वर तथा व्यञ्जन वर्णहरूको भूमिका महत्त्वपूर्ण हुन्छ भने गजलमा प्रयोग हुने भाव, कल्पना, बिम्ब तथा प्रतीकहरू पनि भाषाकै सहयोगद्वारा व्यक्त गरिन्छन् (बराल, २०६८, पृ. १२५) । समुचित तरिकाले पदविधान गरी भावलाई सौन्दर्यपूर्ण बनाउनमा भाषाको सर्वोपरि भूमिका रहन्छ । भाषाको सुकोमल, सरस र विशिष्ट रूपको प्रयोग गरेर सुन्दर र मनमोहक गजलको रचना गरिन्छ (शर्मा गैरे, २०७३, पृ. ३१) । त्यसमा पनि गजलको आफ्नै मौलिक विशेषता समेत हुने भएकाले यसमा भाषाको के कसरी प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरा महत्त्वपूर्ण रहन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रयोग गरिएको भाषालाई यहाँ सङ्क्षेपमा विश्लेषण गरिएको छ ।

### ४.५.१ सरलता

सरलता गजलको भाषिक पहिचान हो । गजलमा बोलचालको भाषालाई उच्च प्राथमिकता दिइन्छ । सेरको भाषा बोलचालको भाषासँग जति निकट हुन्छ, त्यति नै त्यो अर्थ सम्प्रेषणमा समर्थ हुन्छ (नरेश, सन् २००४, पृ. ७७) । शब्दको चयनमा सरलता र आशयको प्रकटीकरणमा स्पष्टताले गजल प्रभावकारी बन्दछ (पुरी, सन् १९९१, पृ. ४१) । त्यसो त हाइकु लेख्ने कविका लागि सरलता चुनौती भएजस्तै सरलता नै गजलको पनि चुनौती हो । गजल गेय विधा भएकाले समास बहुल र कठोर शब्द प्रयोग गर्नु यसका लागि अभिश्राप बन्दछ । सुललित पद र पदावली प्रयोगले गजललाई गाउन सकिने बनाउँछ । गजल गेयात्मक भएन भने त्यसको कुनै मूल्य रहँदैन । गजलका पङ्क्तिपङ्क्तिका बिचमा समानुपातिक रूपमा वर्णहरूको वितरण गरेर सुमधुर सङ्गीतको सिर्जना गर्नुपर्ने र अभिव्यक्तिको उच्च सामर्थ्य भर्नुपर्ने हुँदा उक्तिवैचित्र्य, अलङ्कार, बिम्ब, प्रतीक आदिको प्रयोग गरिए पनि त्यस्तो प्रयोगबाट भाषा दुर्बोध्य चाहिँ हुनुहुँदैन (शर्मा गैरे, २०७३, पृ. ३२) । गजलको भाषा कृत्रिम नभएर सहज अनि क्लिष्ट नभएर सरल हुन्छ । अलङ्कार, बिम्ब तथा प्रतीकको प्रयोग हुँदा पनि यो अर्थ फोर्ने नसकिने वा अन्योल सिर्जना गर्ने प्रकारको हुनु हुँदैन । गजल गाइने काव्यविशेष भएकाले पनि यसमा सुन्दासुन्दै अर्थिने प्रकारको शिल्पसौन्दर्य आवश्यक ठानिएको हो (बराल, २०६८, पृ. १३२) । यसैले सरल र सम्प्रेषणीय भाषाको प्रयोग गजलको विशेषता हो । यहाँ उदाहरण दिएर यसको पुष्टि गरिएको छ :

(१०५) गर्नुपर्ने जति गर्नु, यो रात तिम्रै हो  
वरिपरि खुसी छर्नु, यो रात तिम्रै हो  
यति बेला चढ्नुपर्छ प्रेमको डुङ्गामा  
विरहको खोला तर्नु, यो रात तिम्रै हो (रासा, २०५८, पृ. ७७) ।

गजलकार रासाको माथिको उदाहरणमा प्रणय आमन्त्रणलाई विषयवस्तु बनाइएको छ । यहाँ रात आफ्नै भएकाले वरिपरि खुसी छर्ने र गर्न चाहेको मनपरी गर्न सकिने स्थिति औँल्याइएको छ । साथै रात आफ्नै भएकाले प्रेमको डुङ्गामा चढ्नुपर्ने विचार प्रकट पनि भएको छ । यी दुवै सेरमा प्रयुक्त भाषा सरल र सम्प्रेषणीय रहेको छ । यहाँ भाषा प्रयोगका कारणले पाठकश्रोताको अर्थबोधमा कुनै बाधा सिर्जना हुँदैन ।

(१०६) फेरि सूर्य अस्ताएर रात भएको छ  
मान्छेमाथि फेरि पनि घात भएको छ  
नेताजीको जुवा चल्छ राजनीतिमाथि  
जनइच्छामाथि तुषारापात भएको छ (प्राञ्जल, २०५२, पृ. ३५) ।

गजलकार रवि प्राञ्जलको माथि दिइएको उदाहरणमा सूर्य अस्ताएर रात भएको र मान्छेमाथि घात भएको विचार प्रस्तुत छ । साथै यहाँ राजनीति नेताको जुवाजस्तै हुँदा जनताको इच्छामाथि तुषारापात भएको धारणा प्रकट गरिएको छ । यसमा देशको विसङ्गत राजनीतिको बडो सरल भाषामा चित्रण गरिएको छ । यसरी यहाँ गजलकार सरल भाषा प्रयोगबाट पनि विकृत राजनीति र त्यसको जिम्मेवार नेतृत्वप्रति असन्तोष व्यक्त गर्न सफल रहेका छन् ।

यसरी यस चरणको गजलमा सरल भाषाको प्रयोग गरिएको छ ।

#### ४.५.२ सङ्क्षिप्तता

सङ्क्षिप्ततामै पूर्णता गजलको विशेषता हो । गजलमा सूत्रात्मक भाषाको प्रयोग हुन्छ । थोरैभन्दा थोरै शब्दमा धेरैभन्दा धेरै कुरा भन्न सक्नु सूत्रात्मकता वा सङ्क्षिप्तता हो भने यस्तो सामर्थ्य नभएको भाषा प्रयोग गरेर गजलले उत्कृष्टता प्राप्त गर्न सक्दैन (बराल, २०६८, पृ. १३३) । यसरी सूत्रात्मक शैलीमा लेखिएको गजल सफल मानिन्छ, भाष्यात्मक शैलीमा होइन (वस्ती, २०५३, पृ. ७) । साथै सङ्क्षिप्तता गजलको गुण हो भने वर्णनात्मकता दोष हो । गजल दुई पङ्क्तिभित्र अनुभूति जगत्को चित्र उतार्ने सङ्केत प्रधान, सूक्तिवत् संरचना भएकाले सङ्क्षिप्तता यसको भाषाशैलीगत विशेषता हो । तर सङ्क्षिप्तताको अर्थ अपूर्णता भने अवश्य होइन (उदासी, २०५९ख, पृ. १०) । सेरमा प्रयोग हुने शब्दको कमी खट्किनु हुँदैन । कुनै शब्द अर्को शब्दसँग साट्न सकिने वा कुनै शब्दको बदला अर्को कुनै शब्द आउन सक्ने स्थिति पनि यसमा रहनु हुँदैन (पुरी, सन् १९९१, पृ. ३६) । यसरी गजल कुनै विषयको कोरा वर्णन, सतही चित्रण र वर्णनात्मक प्रस्तुति नभएर त्यसको साङ्केतिक अभिव्यक्ति भएकाले यसको भाषामा सङ्क्षिप्ता रहनु अनिवार्य मानिन्छ । यहाँ केही उदाहरण दिएर यसको पुष्टि गरिएको छ :

(१०७) बारुद र गोली भयो मानिसको भाषा

देखिएन कतै पनि यौटा भिनो आशा (गिरी, २०६०, पृ. ५) ।

गजलकार धनराज गिरीको माथिको सेरमा मानिसको भाषा नै बारुद र गोली भएको वर्णन छ । साथै यस स्थितिमा कतै पनि भिनो आशा नभएको प्रतिकूल अवस्था देखाइएको छ । यहाँ देशमा फैलिएको हिंसा र असुरक्षालाई एउटै सेरमा चित्रण गरिएको छ । यसरी सङ्क्षिप्त भएर पनि पूर्णता हुनु यसको प्राप्ति हो ।

(१०८) सोधिरहेछन् आज मेची र महाकाली

जागा बसेका छौं कि सुतेका छौं नेपाली ?

देख्दै छु आज सारा अनुहारभित्र आगो

हो, रात ढल्ने छैन राँको ठूलै नबाली (राना, २०५६, पृ. ७०) ।

माथि दिइएको गजलकार बूँद रानाको पहिलो सेरमा नेपालीलाई जागा बसेका छौं कि सुतेका छौं भनेर मेची र महाकालीले सोधिरहेको सन्दर्भबाट राष्ट्रियता खतरामा रहेको धारणा व्यक्त गरिएको छ । यस्तै दोस्रो सेरमा रातको विरुद्धमा राँको बाल्नुपर्ने विद्रोहको भाव प्रकट भएको छ । यसरी दुई सेरका माध्यमबाट पनि गजलकारले राष्ट्रियता खतरामा रहेको र त्यस कारणले विद्रोह आवश्यक रहेको धारणा प्रस्तुत गर्न सफल देखिएका छन् ।

यसरी यस चरणका कतिपय गजलमा सङ्क्षिप्त भाषा प्रयोग भएको पाइन्छ । त्यसले गजललाई बोधगम्य र सम्प्रेषणीय बनाएको छ ।

### ४.५.३ प्रभावकारिता

विषयवस्तु वा भावको आकर्षक प्रस्तुतिद्वारा पाठक वा श्रोतामा गजलले विशिष्ट प्रभाव वा असर छाड्ने काम गर्दछ । यसलाई उर्दूमा तासिर भनिन्छ (मद्दाह, सन् १९९२, पृ. २९) । यसरी विशिष्ट प्रभावको चमत्कार नै गजलको मूल प्राप्ति हो (वस्ती, २०५३, पृ. ११) । प्रभाव नै गजलको सेरमा रहने महत्त्वपूर्ण खुबी हो । यसको अभावमा गजलले पाठक वा श्रोतालाई आकर्षित गर्न सक्दैन । जबसम्म कुनै सेरले हृदयको गहिराइमा पुगेर बारम्बार पढ्न वा सुन्नका लागि पाठकलाई प्रेरित गर्दैन एवम् हृदय र मस्तिष्कमा कुनै प्रभाव पार्दैन तबसम्म त्यस सेरको कुनै प्रभाव रहँदैन । कुनै सेरमा भाव जति उच्च र शब्द जति सुन्दर किन नहोस्, त्यसमा प्रभाव वा तासिर छैन भने त्यस सेरमा केही पनि हुँदैन (पुरी, सन् १९९१, पृ. २८) । कथ्यको सटीक, मार्मिक र प्रतीकात्मक अभिव्यक्तिद्वारा गजलमा तासिरको सिर्जना हुन्छ र यसले पाठकश्रोतालाई चुम्बकले फलामलाई तानेभैं आकर्षण गर्दछ (उदासी, २०५९ख, पृ. ११) । यसका लागि गजलमा सरल र कोमल शब्दहरूको विन्यास अनिवाय हुन्छ । चानन गोविन्द पुरीले गजलमा सङ्क्षिप्तता हुनुपर्ने औँल्याउँदै गजलको सेर निर्माण गर्दा कणमा संसार, बूँदमा समुद्र र एकमा अनन्तता रहने बताएका छन् (पुरी, सन् १९९१., पृ. ४४) । यस्तै सरदार मुजावरले पनि यही भाषिक

विशेषताका कारणले गजललाई गागरमा सागर भनेको छन् (मुजाबर, सन् १९९३, पृ. १०) । यसरी प्रभावकारी प्रस्तुति गजलको एउटा अनिवार्य भाषिक विशेषता हो । यहाँ उदाहरण दिएर त्यसको पुष्टि गरिएको छ :

(१०९) बादलको बाक्लो गुफा घर लाग्छ अचेल

थाहै नपाई बर्सन्छु कि डर लाग्छ अचेल (ओली, २०५४, पृ. ३) ।

गजलकार खड्गसेन ओलीको माथिको सेरमा बादलको बाक्लो गुफा नै घर लागेको तथा थाहै नपाई पानी बनेर बर्सने हो कि भन्ने डर लागेको अनुभूति प्रस्तुत भएको छ । यहाँ बादलको बाक्लो गुफा नै घर लाग्नु भनेको अभिव्यक्तिको प्रभावकारिता हो । यसरी प्रस्तुत सेरले पाठकश्रोताको मनमा गहिरो प्रभाव छाड्न सफल देखिएको छ ।

(११०) नपिएरै तिमीलाई मात लागेछ

निर्दोष छु भन्थ्यौ तर बात लागेछ

खुसीका फूलहरू खस्तै छन् कि चुँडेर

प्रतिष्ठामा अनादरको लात लागेछ (न्यौपाने परिश्रमी, २०५३क, पृ. ९) ।

माथिको उदाहरणमा आएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को पहिलो सेरमा नपिएर पनि मात लागेको धारणा व्यक्त गरिएको छ । यस्तै दोस्रो सेरमा खुसीका फूलहरू पनि चुँडिएर खसिरहेको स्थिति प्रस्तुत भएको छ । यिनले गजलको भावलाई प्रभावकारी बनाएका छन् ।

यसरी यस चरणको गजलमा प्रभावकारी भाषाको प्रयोग गरिएको छ ।

#### ४.५.४ अभिव्यक्तिको स्पष्टता

गजलका प्रत्येक सेर अर्थ सम्प्रेषणका दृष्टिले प्रभावकारी हुनुपर्दछ । सेरमा अर्थको स्पष्टता अनिवार्य मानिन्छ । गजलका सेर सुन्दा वा पढ्दा श्रोता वा पाठकले त्यसको अर्थ ग्रहण गर्न सकेनन् भने त्यस सेरको कुनै मूल्य रहँदैन (नरेश, सन् २००४, पृ. ७८) । यसबाट गजलमा कठिन शब्दहरूको प्रयोग र अभिव्यक्तिगत जटिलता दुवै उपयुक्त मानिँदैनन् । साथै गजलकारले पाठक र श्रोताबाट मेहनतपूर्वक सेरको अर्थबोध गर्नु भन्ने चाहना राख्नु हुँदैन । उनीहरूले सुनेकै भरमा सहजै गजलकारको विचार, अनुभूति र आशयलाई राम्ररी बुझ्न सक्नुपर्छ । कुनै सेरको काम पाठक वा श्रोतालाई समग्र गजलको अर्थबोध गर्नका लागि रोक्नु नभएर त्यसको भित्रसम्म पुऱ्याउनु हो (नरेश, सन् २००४, पृ. ७९) । गजलमा जुन विषय, विचार वा सन्दर्भ प्रस्तुत भएको हुन्छ, त्यो कसले कसलाई भनेको हो भन्ने पनि स्पष्ट बुझिने हुनुपर्छ । यसका लागि कर्ता वा प्रस्तोताको भूमिका पनि स्पष्ट हुनुपर्छ । यसरी एउटै गजलका विभिन्न सेरहरूमा आएको प्रस्तोताको भूमिका अन्वैलीपूर्ण नभएर स्पष्ट हुनु पनि त्यत्तिकै आवश्यक हुन्छ । गजलकारले सेरमा के भन्न खोजेको वा चाहेको हो त्यो कुरा स्पष्ट आउनुपर्छ । गजलकार र पाठकश्रोताका बिचमा

सार्थक सम्वाद हुन सकेन भने त्यस सेरको अर्थ हुँदैन । उत्तरवर्ती चरणमा प्रयोग गरिएको भाषाका कारण कतिपय सेरले स्पष्ट रूपमा आफ्नो भनाइ राख्न सकेका छैनन् तर अधिकांश सेरमा भने स्पष्ट अभिव्यक्ति रहेको देखिन्छ । यहाँ यसलाई उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(१११) राम थियो, रावण थियो, रामायणको युद्ध थियो

जे जे थियो सबै कुरा सीताको विरुद्ध थियो

वलात्कार नगरेर फकाउने रावणभन्दा

सीतालाई शङ्का गर्ने राम नै अशुद्ध थियो (ब्राजाकी, २०५६, पृ. ८१) ।

माथिको उदाहरणमा दिइएको गजलकार मनु ब्राजाकीको पहिलो सेरमा रामायणको युद्ध भएको र त्यो सीताको विरुद्धमा भएको धारणा व्यक्त गरेका छन् । साथै उनले दोस्रो सेरमा रावणभन्दा राम अशुद्ध भएको धारणा प्रकट गरेका छन् । यस क्रममा उनले रावणले सीतालाई कुनै अनैतिक व्यवहार नगरी फकाउने काम गरेको तर रामले भने शङ्का गरेको हुनाले रामभन्दा रावण स्वच्छ छवि भएको तर्क गरेका छन् । यहाँ गजलकारको अभिव्यक्तिमा कुनै द्विविधा नभएर स्पष्टता छ ।

(११२) जहाँतहीं भेटिन्छन् एकताको गीत गाउनेहरू

सत्य बोल्ने हो भने तिनीहरूमा बेमेल छ सधैं (गिरी, २०५४, पृ. ११) ।

माथि उदाहरणमा दिइएको गजलकार दिव्य गिरीको सेरमा समाजमा एकताका गीत गाउने मानिस जहाँतहीं भेटिने भए पनि उनीहरूका बिचमा भने एकता नभएको सन्दर्भ प्रस्तुत गरिएको छ । यहाँ पनि अभिव्यक्तिमा कुनै अन्यौल छैन । यस सेरमा गजलकारले भन्न खोजेको कुरा स्पष्ट रूपमा भनेका छन् ।

(११३) दिन किन टर्ने हुन्थ्यो रात किन तीतो हुन्थ्यो

दिल थोरै घोलिदिए सारा कुरा मिठो हुन्थ्यो (राना, २०५६, पृ. ३५) ।

माथि दिइएको सेरमा गजलकार बूँद रानाले दिलै घोलेर दिएपछि सारा कुरा मिठो हुने उल्लेख गरेका छन् । उनले कसैको दिलै पाए रातदिन सबै मिठो लाग्ने बताएका छन् । यस उदाहरणमा पनि अभिव्यक्तिको स्पष्टता छ । गजलकारले भन्न खोजेको कुरा स्वतः बुझिन्छ ।

(११४) मलाई नै मारे हुन्थ्यो माया मार्नुभन्दा बरु

रातको अन्त्य नभईकन हुन्न बिहानीको सुरु (तृषित, २०५४, पृ. ४५) ।

माथि दिइएको उदाहरणमा गजलकार राममान तृषितले माया मार्नुभन्दा आफूलाई मारे हुने तथा रातको अन्त्य नभई बिहानीको प्रारम्भ नहुने विचार प्रस्तुत गरेका छन् । उनले यस सेरमा आफ्नो कुरा प्रष्टसँग राखेका छन् । त्यसलाई बुझ्न पाठकश्रोतालाई कुनै

अठेरो पर्देन । यसरी गजलकार तृषितको यस सेरमा पनि अभिव्यक्तिको स्पष्टता रहेको देखिन्छ ।

यसरी गजलमा स्पष्ट अभिव्यक्तिको खाँचो पर्दछ । अभिव्यक्तिको स्पष्टता भएन भने भाव सम्प्रेषण हुन सक्दैन । माथिको परिचर्चाबाट यसको पुष्टि हुन्छ ।

#### ४.५.५ भाषिक विचलन

भाषा एउटा निश्चित व्यवस्थामा अडेको हुन्छ । व्यवस्थालाई भाषाका विशिष्ट नियम र अनुशासनहरूले सहारा दिइरहेका हुन्छन् तर साहित्य सिर्जनामा भाषाका घोषित व्याकरणिक नियम र अनुशासनको अक्षरशः पालन गरिएको हुँदैन । त्यो कविलेखकहरूलाई दिइएको विशेष प्रकारको सुविधा पनि हो । साहित्यमा भाषाको विशिष्ट प्रयोग हुने भएकाले यस्तो हुने गर्दछ । यसलाई भाषिक विचलन भनिन्छ ।

भाषाको आफ्नै व्यवस्था हुन्छ । मूलतः अर्थव्यवस्था, ध्वनि व्यवस्था र व्याकरण व्यवस्थाले भाषालाई एउटा निश्चित व्यवस्थामा बाँधेका हुन्छन् तर साहित्यका क्षेत्रमा यी सबै व्यवस्थाहरू सधैं लागू हुँदैनन् । खास गरी कुनै भाषाका व्याकरणिक नियमहरूलाई त्यस भाषाका विभिन्न साहित्यिक विधाहरूले अनेक प्रकारले उलङ्घन गरिरहेका हुन्छन् । त्यसमा पनि काव्य विधाको सिर्जनामा यस्तो उलङ्घन व्यापक रूपमा भएको देखिन्छ । त्यसलाई कुनै सिर्जनाको कलात्मक सौन्दर्य निर्माणको तहसम्म स्वीकृति पनि प्रदान गरिएको पाइन्छ । गजलकारहरू लय मिलाउनका लागि, अर्थको विस्तार गर्नका लागि तथा प्रभावकारिता उत्पन्न गर्नका लागि अनि सौन्दर्य सृष्टि गर्नका लागि भाषाको मूल रूपलाई भाँच्ने पनि गर्दछन् । कवि, गजलकार र अन्य साहित्यकारलाई यस्तो प्रयोग गर्न जति स्वतन्त्रता हुन्छ, त्यति साहित्यबाहेकका अन्य शास्त्रका लेखकलाई हुँदैन (बराल, २०६८, पृ. १२८) । गजल पनि काव्यको एउटा प्रकार भएकाले यसको सिर्जनामा पनि भाषिक विचलनलाई स्वाभाविक मानिन्छ । तर यसको अर्थ जहाँ मन लाग्यो त्यहीँ विचलन गर्नु भने उपयुक्त हुँदैन । यस चरणका गजलमा मूलतः वचन, विभक्ति, कारक, शब्दप्रयोग र अर्थका सन्दर्भमा विचलन रहेको देखिन्छ ।

उत्तरवर्ती चरणका गजलमा यस प्रकारका भाषिक विचलनहरू विभिन्न तहमा हुँदै आएका छन् । यहाँ तिनको केही उदाहरणसहित विश्लेषण गरिएको छ :

#### ४.५.५.१ पदक्रम विचलन

गजल काव्य विधा भएकाले स्वाभाविकै रूपमा सबैभन्दा बढी पदक्रम विचलन भएको पाइन्छ । पदक्रमको विचलनबिना सुन्दर गजलको अस्तित्व असम्भवप्रायः छ । उत्तरवर्ती चरणका सबैजसो गजलकारका गजलमा पदक्रम विचलन भएको देखिन्छ । यहाँ त्यसको उदाहरण दिएर पुष्टि गरिएको छ :

(११५) फुल्लै भरिरेहेछ, रहर घरीघरी

प्यून परिरेहेछ जहर घरीघरी (राना, २०५६, पृ. ४८) ।

माथिको उदाहरणमा दिइएको गजलकार बूँद रानाको सेरको पहिलो मिसरामा नेपाली पदक्रमअनुसार 'घरीघरी रहर फुल्लै भरिरेहेछ' र दोस्रो मिसरामा 'घरीघरी जहर प्यून परिरेहेछ' हुनुपर्नेमा उल्टोपाल्टो भएको छ । यसरी यहाँ पदक्रममा विचलन देखिएको छ ।

(११६) खोजें बाँचन निकै म रङ्गीन जिन्दगी

बाँचेकै छु तर रङ्गीन जिन्दगी (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. ५८) ।

माथिको उदाहरणमा आएको गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'को सेरको पहिलो मिसरामा 'म रङ्गीन जिन्दगी निकै बाँचन खोजें' तथा दोस्रो मिसरामा 'तर रङ्गीन जिन्दगी बाँचेको छु' हुनुपर्नेमा अन्यथा भएको छ । यहाँ पनि पदक्रममा विचलन देखिएको छ । यसले गजलकारको अभिव्यक्तिलाई अभै सुन्दर बनाएको छ ।

(११७) बास खोज्दै बजारमा कति धाएँ तर

हृदय यो तिम्रै लागि खाली राख्या छु (पौडेल, २०५९, पृ. १५) ।

माथिको उदाहरणमा प्रस्तुत भएको गजलकार हरिहर पौडेलको सेरको दोस्रो मिसरामा 'यो हृदय तिम्रै लागि' हुनुपर्नेमा पदक्रम मिलेको देखिँदैन । यहाँ पनि पदक्रम विचलन भएको छ । यसले पनि भावको अभिव्यक्तिमा सुन्दरता थपेको छ ।

माथिका सबै उदाहरणमा दिइएका मिसराहरूमा पदक्रमको विचलन भएको देखिन्छ । तिनले सेरको अर्थमा भने कुनै फरक पारेका छैनन् । साथै तिनले गजलकारको अभिव्यक्तिलाई अभै सुन्दर बनाउन सहयोग गरेका छन् ।

#### ४.५.५.२ वचनमा विचलन

एक वचनका ठाँउमा बहुवचन तथा बहुवचनका ठाँउमा एक वचन प्रयोग गरिनु वचनगत विचलन हो । उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलमा वचनगत विचलन पनि भएको देखिन्छ । यहाँ तिनको उदाहरण दिएर विश्लेषण गरिएको छ :

(११८) हेपिनेको पनि पुरुषार्थ जागेछ क्यार

सुषुप्त जनताले निद्रा त्यागेछ क्यार (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. २१) ।

माथिको उदाहरणमा आएको गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को सेरमा प्रयुक्त 'जनता' शब्द आफैमा बहुवचन हो तर एक वचनका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । यहाँ वचनगत विचलन देखिएको छ ।

(११९) निर्मल आकाश हुँदाहुँदै बादल किन मागे होलान् ?

औँसीका रातमा नि तारा किन लागे होलान् ? (विरस, २०५६, पृ. २६) ।

माथिको उदाहरणमा दिइएको गजलकार काशिराम विरसको सेरमा प्रयुक्त औंसी शब्दलाई एक वचनमा राख्नुपर्नेमा 'का' विभक्ति लगाएर बहुवचन बनाइएको छ । यहाँ पनि वचनगत विचलन छ ।

(१२०) आफ्नै मात्र जिन्दगीको कुरा होइन तुफान

यहाँ त धेरै धेरै मानिसको जहर भएछ जीवन (शर्मा तुफान, २०४२, पृ. ३३) ।

माथिको उदाहरणमा प्रस्तुत गजलकार धर्मोगत शर्मा 'तुफान'को सेरमा प्रयुक्त 'धेरै धेरै मानिसहरू' हुनुपर्नेमा 'मानिस' शब्द मात्र प्रयोग गरिएको छ । यहाँ पनि वचनगत विचलन रहेको छ ।

यसरी माथिका सबै उदाहरणहरूले वचनमा विचलन रहेको देखाएका छन् ।

#### ४.५.५.३ विभक्तिमा विचलन

भाषिक अभिव्यक्तिमा विभक्तिको प्रयोगतर्फ पनि उत्तिकै ध्यान दिनुपर्दछ । तर उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलमा विभक्तिको विचलन पनि भएको पाइन्छ । यहाँ उदाहरण दिएर तिनको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ :

(१२१) हातहरू मेरा साघुरा भए तिमी पनि मिसाऊ

उदाङ्गिएको घर मेरो तिमीले छाए के होला ? (शिशिर, २०५०, पृ. १३) ।

माथिको उदाहरणमा आएको गजलकार कुमार शिशिरको सेरको पहिलो मिसरामा आएको तिमी शब्दमा 'ले' विभक्ति हुनुपर्नेमा प्रयोग गरिएको छैन । यहाँ विभक्ति प्रयोगमा विचलन छ ।

(१२२) छायाँसित केको डर भन्थ्यौ तिमी त

चुकेँ एकपल्ट अबसाद बाँकी होला (एटम, २०६०, पृ. ५७) ।

माथिको उदाहरणमा आएको गजलकार नेत्र एटमको सेरको पहिलो मिसरामा पनि 'तिमी' सँगै 'ले' विभक्ति पनि लगाउनुपर्नेमा विभक्ति लगाइएको देखिँदैन । यसरी यहाँ पनि विभक्ति प्रयोगमा विचलन रहेको छ ।

#### ४.५.५.४ शब्द प्रयोगमा विचलन

गजलमा सरल शब्दको प्रयोग मात्र नभएर कुनै पनि भाषाको मानकले स्वीकृत गरेका शब्दहरूको प्रयोग हुन्छ । व्यावहारिक जीवनमा रहेका कतिपय सम्प्रेषणीय शब्द प्रयोग हुनसक्छन् तर अप्रचलित शब्द प्रयोग गरी सेरलाई दुरुह भने बनाउनु उचित हुँदैन । साथै आगन्तुक शब्द भनेर स्वीकृत नभएका अन्य भाषाका शब्दहरूलाई पनि गजलकारले लिनु हुँदैन । तर उत्तरवर्ती चरणका कतिपय गजलकारले यस अनुशासनलाई मिचेका छन् । यो पनि शब्द प्रयोगमा विचलन हो । यहाँ उदाहरण दिएर तिनको पुष्टि गरिएको छ :

(१२३) बसुधैव कुटुम्बकम् सिद्धान्त हो हाम्रो

प्रेमामृत गरौं पान, बनौं राजयोगी (गिरी, २०६०, पृ. ९५) ।

माथिको उदाहरणमा आएको गजलकार धनराज गिरीको सेरको पहिलो मिसरामा 'बसुधैव कुटुम्बकम्' शब्दावली प्रयोग भएको छ । यस्तै दोस्रो मिसरामा 'प्रेमामृत' र 'राजयोगी' शब्द आएका छन् । यी कठिन संस्कृत तत्सम शब्द प्रयोगले सेरको भावबोध गर्न बाधा सिर्जना गरेका छन् । यो पनि शब्द प्रयोगमा विचलन हो ।

(१२४) सदीच्छा र सावृत्तिको गोरवान्तिले

चुनौतीका हुरी-भुरी छल्लुपछ्छ अब (त्यागी, २०५७, पृ. १४) ।

माथिको उदाहरणमा आएको गजलकार अमर त्यागीको सेरको पहिलो मिसरामा प्रयुक्त सदीच्छा, सावृत्ति र गोरवान्त्वितिजस्ता तत्सम शब्द प्रयोग भएका छन् । कम प्रचलित र दुरुह तत्सम शब्द प्रयोगले माथिका सेर प्रभावकारी बन्न सकेका छैनन् । यी शब्द प्रयोग गरिनु पनि यहाँ शब्द प्रयोगको विचलन हो ।

(१२५) सर्तिफिकेट चाड लगाई काम नपाई लडेको छु

चहारै धेरै गल्ली थाकी अहिले लडेको छु (ढुङ्गाना पथिक, २०६०, पृ. २९) ।

माथिको उदाहरणमा गजलकार गोपीकृष्ण ढुङ्गाना 'पथिक'ले अङ्ग्रेजी शब्द 'सर्तिफिकेट' प्रयोग गरेका छन् । यसरी आगन्तुक शब्दका रूपमा स्वीकृत नभएका अन्य भाषाका शब्द प्रयोग गर्नु पनि त्रुटिपूर्ण मानिन्छ । यो पनि शब्द प्रयोगमा विचलनको नमुना हो ।

(१२६) पढ्नुपर्ने बच्चा बोर्डिङ जानुपर्ने अफिस

हो शिशिर, जागिरेलाई बजार भाउले सतायो (शिशिर, २०५०, पृ. ६१) ।

माथिको उदाहरणमा प्रयुक्त सेरमा गजलकार कुमार शिशिरले 'बोर्डिङ' र 'अफिस' जस्ता अङ्ग्रेजी शब्द प्रयोग गरेका छन् । यस प्रकारको विचलनले भावबोधमा बाधा उत्पन्न गर्नुका साथै भाषाको मानक स्वरूपमाथि आँच पनि पुऱ्याएको देखिन्छ ।

#### ४.५.५.६ कथ्य शब्दको प्रयोग

उत्तरवर्ती चरणका केही गजलकारहरूले आफ्ना सीमित गजलमा कथ्य शब्दहरूको पनि प्रयोग गरेका छन् । यहाँ उदाहरण दिएर त्यसको पुष्टि गरिएको छ :

(१२७) नसा नपिएरै नसाबाजलाई जस्तो

त्यागीलाई गजलको मात लागेको छ (त्यागी, २०५७, पृ. ९) ।

माथि दिइएको गजलकार अमर त्यागीको सेरमा 'नसाबाज' शब्द प्रयोग भएको छ । यो नेपालीमा कम प्रचलित शब्द हो । हिन्दीमा प्रयुक्त यो शब्द यहाँ प्रयोग गरिएको छ ।

(१२८) हिर्दयको केन्द्रबाटै पोखिएको

प्रीतिको सौगात मलाई राम्रो लाग्छ (न्यौपाने परिश्रमी, २०६०, पृ. ४) ।

माथि दिइएको उदाहरणमा गजलकार घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'ले 'हिर्दय' शब्द प्रयोग गरेका छन् । यो नेपाली कथ्य शब्द हो । यसको मानक रूप हृदय हो ।

माथि उदाहरणमा आएका दुवै शब्द कथ्य हुन् । यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा कतिपय कथ्य शब्दहरू पनि प्रयोग भएका देखिन्छन् ।

यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रयोग भएको भाषामा विविध प्रकारका विचलनहरू देखिएका छन् ।

#### ४.६ निष्कर्ष

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारहरूको प्रयोगले शैलीशिल्पको निर्माणमा महत्त्वपूर्ण काम गरेका छन् । यस चरणका गजलमा सबैभन्दा बढी बिम्बहरू प्रयोग भएका छन् । यस अवधिमा सबैभन्दा बढी दृश्य बिम्बहरू प्रयोग भएका देखिन्छन् । त्यसै गरी यस चरणका गजलमा स्पर्श बिम्ब, श्रव्य बिम्ब र स्वाद बिम्बहरू प्रयोग भएका छन् भने केही मात्रामा गन्ध बिम्बको पनि प्रयोग गरिएको छ । यस चरणमा विभिन्न प्रतीकहरूको पनि प्रयोग भएको देखिन्छ । यस चरणका गजलमा सबैभन्दा बढी परम्परित प्रतीकहरू प्रयोग भएका छन् । त्यसपछि यस चरणका गजलमा व्यक्तिगत प्रतीकहरूको प्रयोग गरिएको छ भने केही गजलमा विश्वव्यापी प्रतीकहरूको प्रयोग पनि भएको पाइन्छ । यस चरणको गजलमा स्थानीय प्रतीकहरूको भने सर्वथा अभाव रहेको छ । यस चरणका गजलमा शब्दालङ्कार र अर्थालङ्कार दुवैको प्रयोग भएको छ । अर्थालङ्कारहरूमध्ये यस चरणमा सन्देह, उपमा, रूपक, अतिशयोक्ति, लोकोक्ति र स्वभावोक्तिजस्ता अलङ्कार प्रयोग गरिएका छन् भने शब्दालङ्कारमा अनुप्रासको धेरै प्रयोग भएको छ । यस अवधिका गजलकारहरूले आफ्ना गजलमा अन्त्यानुप्रास, आन्तरिक अनुप्रास, छेकानुप्रास, वृत्यनुप्रास, मध्यानुप्रास र आद्यानुप्रासजस्ता अनुप्रासहरूको प्रयोग गरेका छन् । त्यसमा पनि यस चरणमा सबैभन्दा बढी अन्त्यानुप्रास प्रयोग गरिएको छ । यस चरणका गजलमा प्रयोग भएको भाषामा पनि विविधता रहेको छ । यस चरणको गजलमा सामान्यतया सङ्क्षिप्त, सरल, स्पष्ट र प्रभावकारी भाषा प्रयोग गरिएको छ । त्यसका साथै यस चरणका गजलमा प्रयोग भएको भाषामा विचलन पनि रहेको छ । खास गरी यस समयका गजलमा पदक्रममा विचलन, वचनमा विचलन, विभक्तिमा विचलन, शब्दप्रयोगमा विचलनजस्ता पक्षहरू रहेका देखिन्छन् । कतिपय गजलकारले कथ्य शब्दको पनि प्रयोग गरेका छन् । यस अवधिका गजलमा सबैभन्दा बढी बिम्ब प्रयोग भएका छन् भने त्यसपछि

अलङ्कारहरूको प्रयोग भएको देखिन्छ । यस चरणमा प्रतीकहरूको प्रयोग बिम्ब र अलङ्कारको तुलनामा कम भएको छ । यसरी उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारहरूको प्रयोग भएको भए तापनि तिनको समानान्तर प्रयोग भने देखिँदैन । समग्रमा विभिन्न प्रकृतिका बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारहरूको प्रयोगले उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजललाई स्तरीय र समृद्ध बनाउन महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको पाइन्छ । यसरी शैलीशिल्पका दृष्टिले पनि यस चरणको नेपाली गजल उल्लेख्य रहेको छ ।

## पाँचौँ अध्याय

### अध्यायगत सारांश तथा निष्कर्ष

#### ५.१ परिचय

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका प्रवृत्ति शीर्षकको प्रस्तुत शोधप्रबन्ध पाँच अध्यायमा विभाजित रहेको छ । यसको पहिलो अध्याय शोधपरिचयका रूपमा रहेको छ । यसमा शोधको समस्याकथन, उद्देश्य, पूर्वकार्यको समीक्षा, औचित्य, सीमाङ्कन, शोधविधि र शोधप्रबन्धको रूपरेखा प्रस्तुत गरिएको छ । दोस्रो अध्यायमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका विषयवस्तुगत प्रवृत्ति शीर्षकमा यस चरणका गजलमा पाइने प्रमुख विषयवस्तुगत प्रवृत्तिहरूको विश्लेषण राखिएको छ । तेस्रो अध्याय उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका संरचनागत प्रवृत्ति शीर्षकमा रहेको छ । यसमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विद्यमान संरचनागत प्रवृत्तिहरूको विश्लेषण गरिएको छ भने चौथो अध्यायका रूपमा रहेको उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका शिल्पगत प्रवृत्तिभिन्न यस चरणका गजलमा प्रयुक्त बिम्ब, प्रतीक, अलङ्कार र भाषाका बारेमा चर्चा गरिएको छ । यसरी शोधप्रबन्धको पहिलो अध्याय शोधको परिचयसँग सम्बन्धित छ भने दोस्रो, तेस्रो र चौथो गरी तीन अध्यायहरू उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका प्रवृत्ति विश्लेषणमा केन्द्रित रहेका छन् । पाँचौँ अध्याय शोधप्रबन्धको समग्र सारांश तथा निष्कर्ष खण्डका रूपमा रहेको छ ।

#### ५.२ अध्यायगत सारांश

यस शोधप्रबन्धको अध्यायगत सारांश यसप्रकार रहेको छ :

##### ५.२.१ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका विषयवस्तुगत प्रवृत्ति

शोधप्रबन्धको दोस्रो अध्यायमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका विषयवस्तुगत प्रवृत्तिहरूको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न विषयवस्तुगत प्रवृत्तिहरू रहेका छन् । तीमध्ये मानवीय मूल्य विघटनको चित्रण तथा मानवीय गरिमाको पक्षपोषण पनि एउटा महत्त्वपूर्ण विषयवस्तु हो । आज नेपाली समाजमा मानवीय मूल्यको तीव्र विघटन भएको छ । उत्तरवर्ती चरणका विभिन्न गजलकारहरूले समाजको यस्तो चिन्ताजनक अवस्थाप्रति गम्भीर चासो र चिन्ता प्रकट गरेका छन् । साथसाथै कतिपय गजलकारहरूले समाजमा मानवीय गरिमा र स्वाभिमानको महत्त्वलाई प्राथमिकता दिएर पनि गजल लेखेका छन् । यसै गरी यस चरणमा नेपाली समाजका विभिन्न विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण गरेर पनि धेरै गजलहरू लेखिएका छन् । खास गरी नेपाली राजनीतिक क्षेत्रका विकृतिहरूलाई आजका गजलहरूले प्रमुख स्थान दिएका छन् । आजको सामाजिक-सांस्कृतिक क्षेत्र पनि विकृति र विसङ्गतिबाट पृथक देखिँदैन । उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलकारले समाजमा देखिएका सामाजिक तथा सांस्कृतिक विसङ्गतिहरूलाई समेत चित्रण गरेका छन् । नेपाली गजलहरूमा धार्मिक क्षेत्रका विकृति र

विसङ्गतिको चित्रण पनि भएको छ । नेपाली समाजको आर्थिक क्षेत्र पनि विकृति र विसङ्गतिको चौघेराबाट बाहिर छैन । यस चरणका गजलकारहरूले आफ्ना गजलमा यस क्षेत्रको विकृतिलाई पनि चित्रण गरेका छन् । आज नेपाली मौलिक गीत-सङ्गीतमाथि पाश्चात्य सङ्गीतको तीव्र हस्तक्षेप बढेको छ भने सिर्जनाका क्षेत्रमा पनि बौद्धिक चोरीका घटनाहरू बाहिर आइरहेका छन् । यस प्रकारका विकृतिहरू पनि गजलमा चित्रण भएका छन् । आज चलचित्र क्षेत्रमा पनि विकृतिहरू फैलिएका छन् । आज देशको शिक्षा क्षेत्रमा पनि विकृतिहरू विद्यमान रहेका छन् । यातायात क्षेत्रमा पनि अनेक विकृति बढेका छन् भने कानुनी क्षेत्रमा समेत विकृतिहरू धेरै छन् । यसरी समाजमा विद्यमान सबै प्रकारका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण गर्नु उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलको प्रमुख विषयवस्तुगत प्रवृत्ति बनेको देखिन्छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सहरी सभ्यताप्रति तीव्र असन्तुष्टि पनि प्रकट भएको छ । यस चरणको नेपाली गजलमा परिवर्तन र विद्रोह चेतनाका भावहरू पनि आएका छन् । यस चरणको नेपाली गजलमा २०५२ सालपछि देशमा भएको सशस्त्र द्वन्द्व र त्यसले जन्माएको अशान्तिका प्रभावहरूलाई पनि चित्रण गरिएको पाइन्छ । यस चरणका गजलकारहरूले सशस्त्र युद्धका विभिन्न प्रभावहरूलाई चित्रण गरेका छन् भने शान्तिको कामनालाई पनि गजलमा स्थान दिएका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा जीवनसम्बन्धी विभिन्न चिन्तनहरू प्रकट भएका छन् । मूलतः जीवनप्रतिका आशावादी दृष्टिकोण, जीवनप्रतिका निराशावादी दृष्टिकोण र मृत्यु चिन्तन गरी तीन प्रकारका चिन्तनहरूले यस अवधिका गजलमा स्थान प्राप्त गरेका छन् । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा एउटा महत्त्वपूर्ण प्रवृत्तिका रूपमा राष्ट्रियताको भावना पनि प्रस्तुत भएको छ । यस्तै जातिवादको विरोध पनि यस चरणको नेपाली गजलमा देखिएको छ । यस चरणको गजलमा लाहुरे संस्कृतिको पीडा र प्रदेशी बन्नुपर्ने विवशताको चित्रण भएको छ । यस समयको नेपाली गजलमा प्राकृतिक विनाश, धर्तीको चिन्ता र वातावरण प्रदूषणको चित्रण गरिएको छ साथै प्रेमप्रणयको अभिव्यक्तिले महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेको छ । आजका गजलमा समयसमयमा हुने गरेका विभिन्न राजनीतिक परिवर्तनप्रति असन्तुष्टि देखिएको छ भने सहिदहरूप्रति सम्मान भाव पनि प्रकट भएको छ । यस्तै आजका गजलमा ईश्वरप्रति आस्था र अनास्थाका भावहरू अभिव्यक्त भएका छन् । गजलमा विकासप्रति चासो र चिन्ता प्रकट भएको छ भने अवसरवादी बुद्धिजीवीहरूको आलोचना पनि गरिएको छ । यसै गरी यस चरणका गजलमा वर्गचेतनाको अभिव्यक्ति र महिलामुक्तिका प्रसङ्गले पनि उत्तिकै स्थान पाएका छन् ।

अनुपातका दृष्टिले उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न युगीन विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण गरी लेखिएका गजलहरू सबैभन्दा बढी रहेका छन् । त्यसमा पनि राजनीतिक क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रण गरी लेखिएका गजलहरू धेरै छन् भने

त्यसपछि सामाजिक-सांस्कृतिक क्षेत्रमा देखिएका विकृति र विसङ्गतिहरू चित्रण गरी लेखिएका गजलहरू रहेका छन् । त्यसपछि आर्थिक तथा धार्मिक क्षेत्रका विकृतिहरूमाथि लेखिएका गजलहरू छन् भने गीतसङ्गीत, चलचित्र, शिक्षा, यातायात, कानूनजस्ता समाजका अन्य महत्त्वपूर्ण क्षेत्रका विकृतिहरूमाथि लेखिएका गजलहरू रहेका छन् । यसै गरी प्रेमप्रणयको अभिव्यक्तिले पनि उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्राथमिकता पाएको छ, भने सहरी सभ्यताप्रतिको असन्तुष्टि, जीवनसम्बन्धी चिन्तन, परिवर्तन र विद्रोहको अभिव्यक्ति, द्वन्द्व र अशान्तिको चित्रण तथा शान्तिको कामना, राष्ट्रियताका भावनाजस्ता विषयका गजलहरू आएका छन् । तुलनात्मक रूपमा जातिवादको विरोध, धर्मप्रति आस्था र अनास्था, लाहुरे संस्कृतिको पीडा र प्रदेशी बन्नुपर्ने विवशताको चित्रण, प्राकृतिक विनाश, धर्तीको चिन्ता र वातावरण प्रदूषणको चित्रण, राजनीतिक परिवर्तनप्रति असन्तुष्टि, सहिदहरूप्रति सम्मान, विकासप्रति चासो र चिन्ता, बुद्धिजीवीहरूको आलोचना, वर्गचेतनाको अभिव्यक्ति, समकालीन समयप्रति असन्तुष्टि, महिलामुक्तिको प्रसङ्ग, अतीतप्रति मोहजस्ता विषयहरूमा कम गजलहरू लेखिएका छन् । समग्रमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजल विषयवस्तु प्रयोगका दृष्टिले अत्यन्त बहुआयामिक र समृद्ध रहेको छ । साथै नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरण विषयवस्तु प्रयोगको विविधताका दृष्टिले धेरै व्यापक रहेको छ । यसरी यस चरणको नेपाली गजल विषयवस्तुका दृष्टिले आजको नेपाली समाज, जीवन र समयसँग प्रत्यक्ष जोडिएर अगाडि बढिरहेको देखिन्छ ।

### ५.२.२ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका संरचनागत प्रवृत्ति

शोधप्रबन्धको तेस्रो अध्यायमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका संरचनागत प्रवृत्तिबारे चर्चा गरिएको छ । काव्यको एउटा महत्त्वपूर्ण उपविधा गजलको आफ्नै मौलिक संरचना हुन्छ । मतला, रदिफ, काफिया, मकताजस्ता संरचनागत पक्षहरूले यसलाई मौलिक स्वरूप प्रदान गर्दछन् । यसै गरी आफ्नै प्रकृतिको लय संरचनाले पनि गजललाई पृथक अस्तित्व प्राप्त गर्नमा सघाउ पुऱ्याएको हुन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा काफिया र रदिफ दुवै प्रयोग गरिएका मतलाहरू बढी रहेका छन् भने केही मतलामा काफियाको मात्रै पनि प्रयोग गरिएको छ । काफियामा प्रयोग भएका शब्दहरूको संरचनाका आधारमा यस चरणमा सजा मुतबाजी र सजा मुर्तरफ गरी दुई प्रकारका काफियाहरू प्रयोग भएका छन् । सजा मुतबाजी काफिया भनेका बराबर अक्षर संरचनामा रहेका काफिया हुन् भने सजा मुर्तरफ काफिया भनेका बराबर अक्षर संरचना नभएका काफिया हुन् । यस चरणका गजलमा सजा मुतबाजी काफिया कम मात्रामा प्रयोग गरिएका छन् भने अधिकांश गजलमा सजा मुर्तरफ काफियाकै प्रयोग बढी गरिएको छ । यसै गरी यस चरणका नेपाली गजलमा तिनै प्रकारका रदिफहरू प्रयोग भएका छन् । यस चरणमा सबैभन्दा बढी प्रयोग छोटो रदिफहरू भएका छन् भने सबैभन्दा कम प्रयोग लामा रदिफहरू गरिएका छन् । यस चरणका गजलकारहरूले आफ्ना गजलमा मझौला रदिफहरूको प्रयोग पनि गरेका छन् । यस चरणको नेपाली गजलमा निकै कम गजलकारहरूले मात्र मकताको प्रयोग गरेका छन् ।

त्यसमा पनि विशिष्ट तखल्लुसको प्रयोग गरी मकता निर्माण गरिएका सेरहरू निकै कम देखिन्छन् भने अधिकांश मकतामा सामान्य तखल्लुसहरू प्रयोग भएका छन् । साथै यस चरणको नेपाली गजलमा सबैले एकै सङ्ख्यामा सेरहरू प्रयोग गरेका छैनन् । यस चरणका गजलकारहरूले कम्तीमा तीनदेखि बढीमा अठारसम्मका सेरहरू प्रयोग गरेका छन् भने सबैभन्दा बढी पाँच सेरका गजलहरू लेखिएका छन् । यस चरणमा पाँचपछि चार सेरका गजलहरू बढी लेखिएका छन् । यस अवधिमा सात सेरभन्दा माथिका गजलहरू नगन्य रहेका छन् । यसरी यस चरणका गजलकारहरूले गजलमा मतला, काफिया, रदफ, मकताजस्ता गजलका आधारभूत संरचनागत पक्षहरूलाई आत्मसात गरेरै गजलहरूको सिर्जना गरेका छन् ।

लय पनि गजलको अनिवार्य संरचनागत पक्ष हो । गेय विधा भएकाले लयको अभावमा गजलको अस्तित्व असम्भव छ । यस चरणका अधिकांश गजलमा आक्षरिक लयको प्रयोग गरिएको छ भने नगन्य मात्रामा शास्त्रीय बहरको पनि प्रयोग गरिएको देखिन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा अठार प्रकारका आक्षरिक लयहरू प्रयोग भएका छन् । यस चरणमा सबैभन्दा कम चार अक्षरदेखि बढीमा अट्ठाइस अक्षरसम्मका आक्षरिक लय प्रयोग भएका देखिन्छन् । चार अक्षरको लयमा दुई र चार अक्षरमा विश्राम व्यवस्था गरिएको छ भने छ अक्षरको लयमा चार र छ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको छ । यस चरणमा सात अक्षरको लय पनि प्रयोग गरिएको छ । यसमा चार र सात अक्षरमा विश्राम व्यवस्था छ । आठ अक्षरको लयका दुई प्रकार रहेका छन् । एउटामा पाँच र आठ तथा अर्कोमा चार र आठ अक्षरमा विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ । नौ अक्षरको लयका पनि चार प्रकारहरू रहेका छन् । यसमा सात र नौ, चार र नौ, छ र नौ तथा पाँच र नौ गरी विभिन्न प्रकारका विश्राम व्यवस्था रहेको पाइन्छ । दश अक्षरको लयका पनि चार प्रकार रहेका छन् । यसमा सात र दश, छ र दश, पाँच र दश तथा चार र दशको विश्राम व्यवस्था रहेको देखिन्छ । एघार अक्षरको लयका पनि चार प्रकार रहेका छन् । यसमा सात र एघार, पाँच र एघार, आठ र एघार तथा छ र एघारको विश्राम व्यवस्था भएका लय छन् । बाह्र अक्षरको लयमा छ र बाह्र, आठ र बाह्र तथा सात र बाह्र गरी तीन प्रकारको विश्राम व्यवस्था भएको पाइन्छ भने तेह्र अक्षरको लयमा नौ र तेह्र, आठ र तेह्र तथा सात र तेह्र गरी तीन प्रकारका विश्राम व्यवस्था रहेका छन् ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा चौध अक्षरको आक्षरिक लय धेरै प्रयोग गरिएको छ । चौध अक्षरको लयमा नौ र चौध, सात र चौध तथा आठ र चौध गरी तीन प्रकारका विश्राम व्यवस्था रहेका छन् भने पन्ध्र अक्षरको लयमा दश र पन्ध्र, नौ र पन्ध्र, सात र पन्ध्र तथा आठ पन्ध्र गरी चार प्रकारका विश्राम व्यवस्था पाइन्छ । यस चरणमा सोह्र अक्षरका लय पनि धेरै प्रयोग भएका छन् । सोह्र अक्षरको लयमा नौ र सोह्र, दश र सोह्र तथा आठ र सोह्र गरी तीन प्रकारका विश्राम व्यवस्था प्रयोग गरिएको छ । सत्र अक्षरको लयमा एघार र

सत्र, नौ र सत्र, आठ र सत्र तथा दश सत्र अक्षरमा विश्राम रहेको पाइन्छ । अठार अक्षरको लयमा नौ र अठार, आठ र अठार तथा दश र अठार गरी तीन प्रकारको विश्राम व्यवस्था रहेको छ भने उन्नाइस अक्षरको लयमा नौ र उन्नाइस तथा दश र उन्नाइस गरी दुई प्रकारका विश्राम व्यवस्था रहेका छन् । बिस अक्षरको लयमा बाह्र र बिस तथा दश र बिस अक्षरको विश्राम व्यवस्था रहेको छ भने अट्ठाइस अक्षरको लयमा चौध र अट्ठाइस अक्षरमा विश्राम रहेको पाइन्छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सबैभन्दा धेरै चौध र सोह्र अक्षरका लयहरू प्रयोग गरिएका छन् । त्यसपछि बाह्र, तेह्र र पन्ध्र अक्षरका लय प्रयोग भएका छन् भने त्यसपछि नौ, दश, एघार, सत्र, अठार, उन्नाइस र बिस अक्षरका लयहरू प्रयोग भएका छन् । साथै चार, छ, सात, आठ, चौबिस र अट्ठाइस अक्षरका आक्षरिक लयहरू निकै सीमित मात्रामा प्रयोग गरिएका छन् । यसरी यस चरणको नेपाली गजलमा आक्षरिक लयको प्रयोग एउटा महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति बन्न पुगेको छ । आजका अधिकांश गजकारहरूले आफ्ना गजलमा यही लयको प्रयोग गरेका छन् । यसका साथै यस चरणमा सीमित मात्रामा शास्त्रीय बहरहरूको पनि प्रयोग गरिएको छ । आक्षरिक र शास्त्रीय बहरहरूको प्रयोग गर्ने क्रममा कतिपय ठाँउमा यति दोषहरू पनि रहेका छन् । यसरी कतिपय सीमाहरूका बाबजुद पनि उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न लयहरूको राम्रै प्रयोग गरिएको पाइन्छ । यसले नेपाली गजललाई एउटा गेयात्मक काव्य विधाका रूपमा स्थापित र लोकप्रिय बनाउन निकै सघाउ पुगेको छ ।

यसरी समग्रमा यस चरणका नेपाली गजलकारहरूले गजलको संरचनागत नियमलाई आत्मसात गरेरै गजलको रचना गरिरहेका छन् । यसले उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजललाई मौलिक स्वरूप प्रदान गर्नुका साथै लोकप्रिय बनाउन पनि भूमिका खेलेको छ ।

### ५.२.३ उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका शिल्पगत प्रवृत्ति

शोधप्रबन्धको चौथो अध्यायमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका शिल्पगत प्रवृत्तिबारेको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ । गजल काव्य विधाको एउटा भेद भएकाले यसमा विभिन्न बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारहरूको प्रयोग गरिएको हुन्छ । साथै यसमा भाषाको पनि विशिष्ट प्रयोग हुन्छ । उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारहरूको प्रयोग गरिएको छ भने भाषाको विशिष्ट प्रयोगतर्फ पनि गजलकारहरूले चासो देखाएका छन् । शिल्पगत प्रयोगका आधारमा हेर्दा यस चरणका गजलमा सबैभन्दा बढी बिम्बहरू प्रयोग भएका छन् । यस अवधिमा सबैभन्दा बढी दृश्य बिम्बहरू प्रयोग भएका छन् भने त्यसपछि गति बिम्ब प्रयोग गरिएको छ । स्वर्श बिम्ब, श्रव्य बिम्ब र स्वाद बिम्बहरूको प्रयोग तुलनात्मक रूपमा कम भएको छ भने गन्ध बिम्बको प्रयोग नगन्य रहेको छ ।

उत्तरवर्ती चरणका गजलमा विभिन्न प्रतीकहरूको पनि प्रयोग गरिएको छ । यस अवधिमा सबैभन्दा बढी परम्परित प्रतीकहरू प्रयोग भएका छन् भने त्यसपछि व्यक्तिगत प्रतीकहरू प्रयोग भएका देखिन्छन् । यस चरणको गजलमा विश्वव्यापी प्रतीकहरू नगन्य अनुपातमा प्रयोग भएका छन् । साथै यस चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न शब्दालङ्कार र अर्थालङ्कारहरू प्रयोग भएका छन् । यस अवधिमा सन्देश, उपमा, रूपक, अतिशयोक्ति, लोकोक्ति र स्वभावोक्तिजस्ता अर्थालङ्कारहरू प्रयोग भएका छन् भने मूलतः अनुप्रास शब्दालङ्कारको प्रयोग भएको देखिन्छ । यस चरणमा अन्त्यानुप्रास, आन्तरिक अनुप्रास, छेकानुप्रास, वृत्त्यनुप्रास, मध्यानुप्रास र आद्यानुप्रासजस्ता शब्दालङ्कारहरू बढी प्रयोग भएका छन् । साथसाथै यस चरणको गजलमा विभिन्न प्रकृतिका भाषिक विचलनहरू भएका छन् भने गजलकारहरूले सरलता, प्रभावकारिता, सङ्क्षिप्तताजस्ता अभिव्यक्ति शैलीलाई प्राथमिकता दिएका छन् । यसरी समग्रमा उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा विभिन्न शिल्पगत पक्षहरू प्रयोग गरिएका छन् ।

### ५.३ निष्कर्ष

‘उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका प्रवृत्ति’ शीर्षकमा गरिएको यस अध्ययनबाट निम्नलिखित निष्कर्षहरू प्राप्त भएका छन् :

#### ५.३.१ विषयवस्तुगत प्रवृत्तिसम्बन्धी निष्कर्ष

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा प्रयुक्त विषयवस्तुगत प्रवृत्तिसम्बन्धी निष्कर्षहरू यसप्रकार छन् :

- क) उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलले समाजमा विद्यमान राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक, शैक्षिक आदि क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरूको चित्रणलाई उच्च प्राथमिकता दिएका छन् ।
- ख) उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलमा प्रेमप्रणय भावको अभिव्यक्ति, मानवीय मूल्य विघटनको चित्रण, सहरी सभ्यताप्रति वितृष्णा र गाउँघरप्रतिको अनुराग, अनिकाल र बेरोजगारी समस्याको उदघाटन, हिंसा र अशान्तिको विरोध तथा शान्तिको कामना, सामाजिक न्याय र परिवर्तनप्रति आस्था, राष्ट्रप्रेमको भावना, सहिदहरूप्रति सम्मान, युद्धको त्रास र धर्तीको विनाशप्रति चिन्ता, लाहुरे संस्कृतिको पीडा, गरिबी र असमानताको चित्रण, विद्रोही चेतना, नारी मुक्तिका सन्दर्भ, विकासको असमान वितरणप्रति असन्तुष्टिजस्ता विषयवस्तुले पनि स्थान पाएका छन् । साथै यस चरणका गजलमा जातिवादको विरोध, धार्मिक पाखण्डको चित्रण तथा जीवनप्रतिको आशानिराशाजन्य विषयवस्तुहरू पनि देखिएका छन् ।

### ५.३.२ संरचनागत प्रवृत्तिसम्बन्धी निष्कर्ष

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका संरचनागत प्रवृत्तिसम्बन्धी निष्कर्षहरू यसप्रकार छन् :

- क) उत्तरवर्ती चरणका नेपाली गजलमा सबैभन्दा बढी पाँच सेरका गजल लेखिएका छन् । साथै तीनदेखि अठार सेरसम्मका गजल प्राप्त भएका छन् तर सात सेरभन्दा माथिका गजल निकै सीमित रहेका छन् ।
- ख) उत्तरवर्ती चरणका गजलमा काफिया मात्र प्रयोग भएका मतलाका तुलनामा काफिया र रदिफ दुवै प्रयोग भएका मतला धेरै रहेका छन् । कतिपय गजलमा त्रुटिपूर्ण काफिया प्रयोग देखिए तापनि अधिकांश गजलमा काफियाको राम्रो निर्वाह गरिएको छ । यस चरणमा सजा मुतबाजी काफियाभन्दा सजा मुर्तरफ काफियाको प्रयोग बढी भएको पाइन्छ ।
- ग) उत्तरवर्ती चरणका अधिकांश गजलमा रदिफको प्रयोग गरिएको छ । धेरै गजलमा छोटो रदिफ प्रयोग भएका छन् भने त्यसपछि मभौला रदिफको प्रयोग पाइन्छ तर यस चरणमा लामो रदिफको प्रयोग सीमित मात्रामा मात्र भएको छ ।
- घ) उत्तरवर्ती चरणमा लेखिएका सीमित गजलमा मात्र मकताको प्रयोग गरिएको छ । त्यसमा पनि विशिष्ट तखल्लुसको प्रयोग गरिएका मकता सीमित रहेका छन् भने अधिकांश मकतामा सामान्य तखल्लुस प्रयोग भएको पाइन्छ ।
- ङ) उत्तरवर्ती चरणका अधिकांश गजल आक्षरिक लयमा लेखिएका छन् । यस अवधिमा चारदेखि अट्ठाइस अक्षरसम्मका विभिन्न १८ वटा आक्षरिक लय र तिनका ४४ प्रकारहरू प्रयोग भएका छन् । तीमध्ये यस चरणमा सबैभन्दा बढी चौध र सोह्र अक्षरका आक्षरिक लय प्रयोग गरिएका छन् । त्यसपछि यस चरणमा बाह्र, तेह्र र पन्ध्र अक्षरका आक्षरिक लय प्रयोग भएका छन् भने अन्य लयहरूको प्रयोग सीमित मात्रामा भएको पाइन्छ । यसै गरी यस चरणका सीमित गजलमा मात्र शास्त्रीय बहरको प्रयोग गरिएको छ । यस चरणका अधिकांश गजलकारहरूले शास्त्रीय बहरको प्रयोगलाई भन्दा आक्षरिक लयलाई बढी प्राथमिकता दिएका छन् ।
- च) यस चरणका अधिकांश गजलमा यति दोष देखिएको छ भने धेरै गजलकारले गजलको लय निर्माणमा आवश्यक ध्यान दिएका छैनन् । सीमित गजलकारहरूले मात्र गजलमा लयको राम्रो निर्वाह गरेका छन् । यसकारण यस चरणको नेपाली गजल लयका दृष्टिले कमजोर रहेको छ ।
- छ) कतिपय सीमाका बाबजुद उत्तरवर्ती चरणका गजलमा गजलको विधागत संरचनामा आउने मतला, काफिया, रदिफ, मकताजस्ता पक्षहरूको प्रयोग उपयुक्त प्रकारले गरिएको छ ।

### ५.३.३ शिल्पगत प्रवृत्तिसम्बन्धी निष्कर्ष

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलका शिल्पगत प्रवृत्तिसम्बन्धी निष्कर्षहरू यसप्रकार छन् :

- क) उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा सबैभन्दा बढी बिम्बहरूको प्रयोग गरिएको छ । यस क्रममा दृश्य बिम्बहरू धेरै प्रयोग भएका छन् भने अन्य बिम्बहरूको प्रयोग कम मात्रामा भएको देखिन्छ ।
- ख) उत्तरवर्ती चरणका गजलमा विभिन्न प्रतीकहरू प्रयोग भएका छन् । सबैभन्दा बढी परम्परित प्रतीक प्रयोग गरिएको छ भने त्यसपछि व्यक्तिगत प्रतीक प्रयोग भएका छन् । यस अवधिमा सबैभन्दा कम विश्वव्यापी प्रतीक प्रयोग भएको पाइन्छ ।
- ग) उत्तरवर्ती चरणका गजलमा विभिन्न शब्दालङ्कार र अर्थालङ्कारहरूको प्रयोग गरिएको छ । शब्दालङ्कारमा सबैभन्दा बढी अन्त्यानुप्रास प्रयोग गरिएको छ भने आन्तरिक अनुप्रास, छेकानुप्रास, वृत्यनुप्रास, मध्यानुप्रास र आद्यानुप्रास पनि प्रयोग भएका छन् । त्यसै गरी यस चरणमा सन्देह अलङ्कार, उपमा अलङ्कार, रूपक अलङ्कार, अतिशयोक्ति अलङ्कार, लोकोक्ति अलङ्कार र स्वभावोक्ति अलङ्कारजस्ता अर्थालङ्कार पनि प्रयोग भएका छन् ।
- घ) यस चरणको गजलमा भाषिक सरलता र अभिव्यक्तिगत स्पष्टताका रहेको पाइन्छ । कतिपय गजलमा पदक्रम, वचन, विभक्ति आदि प्रयोग गर्दा भाषिक विचलन पनि भएको देखिन्छ ।
- ङ) यस चरणका गजलमा शैलीगत दृष्टिले सबैभन्दा बढी बिम्ब प्रयोग गरिएको छ भने त्यसपछि अलङ्कार प्रयोग भएको पाइन्छ । यस चरणमा प्रतीकहरूको प्रयोग सीमित रहेको छ ।

उत्तरवर्ती चरणको नेपाली गजलमा अधिकांश गजलकारहरूले शास्त्रीय बहरको प्रयोगलाई भन्दा आक्षरिक लयको प्रयोगलाई बढी प्राथमिकता दिएका छन् । यो यस चरणको नेपाली गजलमा देखिएको मौलिक प्रवृत्ति हो । गजलका अन्य विधागत संरचनालाई भने यस चरणका गजलले आत्मसात गरेका छन् । बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कारहरूको प्रयोगले यस चरणका गजलहरूमा प्रयुक्त भाव प्रभावकारी बनेका छन् । समग्रमा नेपाली गजलको उत्तरवर्ती चरण विषयवस्तु प्रयोगका दृष्टिले व्यापक रहेको छ । साथै यस चरणको गजल शिल्पगत प्रयोगका दृष्टिले मध्यम स्तरको देखिए तापनि विधागत संरचनाका दृष्टिले भने सबल रहेको छ ।

## सन्दर्भसूची

- अधिकारी, हेमाङ्गराज (२०३१). *पूर्वीय समालोचना सिद्धान्त*. काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
- अनुराग, दीर्घराज (२०५९). *उनैको यादमा*. काठमाडौं : गजलमञ्च नेपाल ।
- अस्थाना, रोहिताश्व (सन् १९८७). *हिन्दी गजल : उद्भव और विकास*. नई दिल्ली : सामयिक प्रकाशन ।
- आचार्य, भागवत (२०६४). “बूँद रानाको गजलकारिता : सङ्क्षिप्त चर्चा”. *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान*, पृ. ३६२-३६८ ।
- आष्टे, वामन शिवराम (सन् १९८९). *संस्कृत-हिन्दी कोश*. दो.सं. दिल्ली : मोतीलाल बनारसीदास पब्लिसर्स प्रा.लि. ।
- आशुतोष, रामगोपाल (२०६०). *आशुतोषका रहरहरू*. काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि. ।
- उदय, के.बी.(२०५४). *जेलभित्रको मुटु*. दाङ : थमन अधिकारी ।
- उदासी, टीकाराम (२०५९क). *गजलसिद्धान्त र नेपाली गजलको इतिहास*. नेपाल : अतिरिक्त प्रकाशन ।
- उदासी, टीकाराम (२०५९ख). “समकालीन नेपाली गजलप्रवृत्तिको विश्लेषण र मूल्याङ्कन” *मिमिरे- २०७*, पृ. ६६-८१ ।
- एटम, नेत्र (२०६०). *भित्र कतै दुख्छ भने*. काठमाडौं : दोभान प्रकाशन ।
- एटम, नेत्र (२०७३). “समकालीन नेपाली गजलका प्रवृत्ति” *काव्यविमर्श*. काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञाप्रतिष्ठान. पृ. ८०-१०३ ।
- ओभा, घनेन्द्र. (२०६४). “ललिजन रावलको गजलकारिता”. *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान*. काठमाडौं : अनाममण्डली, पृ. ३३६-३६० ।
- ओभा, घनेन्द्र (२०६७). *नेपाली गजल : सिद्धान्त र विवेचना*. काठमाडौं : बी.एन पुस्तक संसार प्रा.लि. ।
- ओली, खड्गसेन (२०५४). *बादलको गुफा*. काठमाडौं : लेखक स्वयम् ।
- कणेल, राधा (२०६६). “नेपाली गजलमा नारी सहभागिता” *अनाममण्डली स्मारिका*. पृ. १२२-१२८ ।
- कार्की वर्षा, ईश्वरी (२०६२). “गजललेखनमा नारी हस्ताक्षरको योगदान” *मधुपर्क-४३५*, पृ. १००-१०१ ।
- किरण, प्रभाती (२०६४). “नेपाली गजलको विकासक्रममा देखिएका प्रमुख चरण र प्रवृत्ति” *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान*. काठमाडौं : अनाममण्डली, पृ. ८३- ११० ।

- केशरी, विनस (सन् २०१६). *गजल की बाबत*. इलाहाबाद : अंजुमन प्रकाशन ।
- क्षेत्री, कृसु (२०५५). “समसामयिक गजल : एक चर्चा” *मिमिरे*, पृ. १५७, पृ. ३८-४५ ।
- क्षेत्री, कृसु (२०६०). *अर्द्धमुदित आँखाहरू*. दो.सं. काठमाडौं : बसुन्धरा-मान प्रज्ञाप्रतिष्ठान ।
- क्षेत्री, दुबसु सम्पा. (२०५०). *समसामयिक नेपाली गजल*. काठमाडौं : बसुन्धरा प्रकाशन ।
- खरेल, उत्सव (२०५७). *टाढिएको बसन्त*. काठमाडौं : नेपाल साहित्यकार सङ्घ ।
- ख्वाब, अकबरावादी (सन् १९९३). *गजल के छन्द तथा नियम*. आगरा : लेखक स्वयम् ।
- गिरी कोपिला, खगेन्द्र (२०७३). *गजल सञ्चेतना सन्निधि*. नेपालगन्ज : मध्यपश्चिमाञ्चल गजल प्रतिष्ठान ।
- गिरी, दिव्य (२०५४). *सागर लहर किनार*. ललितपुर : शकुन्तला पुरी ।
- गिरी, धनराज (२०६०). *गजलामृत*. चितवन : वाल्मीकि साहित्य सदन ।
- गिरी, मधुसूदन (२०५३). “घामको छहारीमा तुसारोको अनुभूति” *मिमिरे*- १३६, पृ. ७६-८० ।
- गिरी, मधुसूदन (२०६४). “ज्ञानुवाकर पौडेलको खण्डहर नयाँ नयाँमा अभिव्यञ्जित युगीन यथार्थ ” *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान*. पृ. ३२३-३३४ ।
- गुप्ता, महेशचन्द्र मातादीन (सन् २००९). *पिछले डेढ दशक की हिन्दी गजल : एक विश्लेषणात्मक अध्ययन*. सरदार पटेल विश्वविद्यालय, भारतमा प्रस्तुत अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध ।
- गौतम, कृष्ण (२०५१). “नेपाली गजलसाहित्य : पृष्ठभूमि, परम्परा र मूल्याङ्कन” *गरिमा*- १३७, पृ. १२-३७ ।
- गौतम, पदम (२०६०). *एकलासको फूल*. काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि. ।
- गौतम, लक्ष्मणप्रसाद (२०६०). *समकालीन नेपाली कविताको बिम्बपरक विश्लेषण*. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- गौतम, सुदीप (२०५९). *परेलीमा बाढी*. दाङ : लेखक सङ्घ ।
- गौतम, सुदीप (२०६२). “राप्ती अञ्चलका गजलकारहरू : एक सङ्क्षिप्त परिचय” *उत्साह*- ३, पृ. १-९ ।
- जगन्नाथ (सन् १९९७). *गजल के शिल्पविधान*. पटना : पुष्कर प्रकाशन ।
- जवाली, रामप्रसाद (२०५३). “सामाजिक यथार्थको धरातलमा यो मौसम” *सुनकोशी*-२, पृ. १२८-३७ ।
- जीएम, उदय र नवीन विभास (२०५९). *उनका गजल*. नेपाल : अतिरिक्त प्रकाशन ।

- ठोसर, मनोजकुमार गोबर्धन (सन् २०१६). *समकालीन हिन्दी गजल बदलते सन्दर्भ*. डा.बाबासाहेब अम्बेडकर मराठावाडा विश्वविद्यालय, औरङ्गाबाद, भारतमा प्रस्तुत अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध ।
- तृषित, राममान (२०५४). *प्रेयसीका आँखासित पिरतीका कुरा*. काठमाडौं : बासु शशि स्मृति परिषद् ।
- त्यागी, अमर (२०५५). “नेपाली गजलको परम्परा र प्रवृत्ति” *मधुपर्क*-१५१, पृ. १४०-१४२ ।
- त्यागी, अमर (२०५७). *बाँसुरीमा आँसुको गीत*. कलैया : देवकोटा स्मृतिसभा ।
- त्यागी, अमर (२०६०). “नेपाली गजलको विकासमा सगर पत्रिकाको योगदान” *सगर*. पृ. २७-२८ ।
- त्रिगुणायत, गोविन्द (सन् १९५९). *शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धान्त*, द्वितीय भाग. दिल्ली : भारतीय साहित्य मन्दिर ।
- दत्त, चिरञ्जीवी (२०२५). “नेपाली गजलसाहित्य” *मधुपर्क*-९, पृ. २७-३१ ।
- दाहाल, बलराम (२०६४). “लक्ष्मीदत्त पन्त इन्दुको गजलकारिता” *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान*, पृ. २९२-३१० ।
- दिक्पाल, राजकुमार सम्पा.(२०५५). *सप्तकोशीको किनारबाट*. धरान : स्पर्श प्रकाशन ।
- ढकाल, महानन्द, खगेन्द्र गिरी ‘कोपिला’ र प्रकाश गिरी ‘निश्चल’ (२०५९). *उस्तै उस्तै नदीका उस्तै उस्तै छालहरू*. बाँके : लेखक स्वयम् ।
- ढुङ्गाना पथिक, गोपीकृष्ण (२०६०). *मौनताका रातहरू*. काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि. ।
- नदीम, नरेश (सन् १९९९). *उर्दू कविता और छन्दशास्त्र*. दिल्ली : सारांश प्रकाशन ।
- नरेश (सन् २००४). *हिन्दी गजल : दशा और दिशा*. नई दिल्ली : वाणी प्रकाशन ।
- निठुरी, नारद (२०५८). *चहय्याइरहेका घाउहरू*. काठमाडौं : संस्करण प्रकाशन ।
- निराशी, नारायण (२०६४). “मनु ब्राजाकीका गजलमा लयचेतना” *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान*. पृ. ३१२-३२१ ।
- नेपाल, गोविन्द (२०५५). *ढुङ्गाको मन*. काठमाडौं : उपेन्द्र नेपाल ।
- नेपाल, देवी (२०६४). “गजलको शास्त्रीयता” *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान*. पृ. २९-८१ ।
- नेपाल, नारायण (२०६०). *मेरा मनका गीत*. दाङ : लेखक सङ्घ ।
- नेपाल, शैलेन्दुप्रकाश (२०५४). “नेपाली गजलको वर्तमान” *गजल*-४, पृ. ३१-३६ ।
- नेपाल, स्वागत (२०६०). *धमिराको दरबार*. काठमाडौं : विवेकशील प्रकाशन प्रा.लि. ।
- न्यौपाने परिश्रमी, घनश्याम (२०५०). *यो मौसम*. नवलपरासी : सौदामिनी प्रकाशन ।

- न्यौपाने परिश्रमी, घनश्याम (२०५३क). *घामको छहारीमा*. काठमाडौं : पम्फा नेपाल ।
- न्यौपाने परिश्रमी, घनश्याम (२०५३ख). “नेपाली गजलको विकासप्रक्रिया” *मधुपर्क*-३२६, पृ. ४-७ ।
- न्यौपाने परिश्रमी, घनश्याम (२०६०). *जून चुहेको रात*. काठमाडौं : भुँडीपुराण प्रकाशन ।
- न्यौपाने परिश्रमी, घनश्याम (२०६४क). *गजल सौन्दर्य मीमांसा*. रूपन्देही : सनसाइन आवासीय उच्च मा.वि.।
- न्यौपाने परिश्रमी, घनश्याम (२०६४ख). “नेपाली गजलमा उर्दू-हिन्दी परम्पराको प्रभाव” *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान*, पृ. १६५-१७७ ।
- न्यौपाने परिश्रमी, घनश्याम (२०६४ग). “नेपाली गजलमा प्रयुक्त लय र बहरहरू”. अनाममण्डलीद्वारा भाद्र २४-२५ गते काठमाडौंमा आयोजित गजल महोत्सवमा प्रस्तुत कार्यपत्र. पृ. १६-१३ ।
- पन्त, भरतराज (२०३५). “नेपाली गजलसाहित्य” *ऋङ्कार*-८, पृ. १०-१५ ।
- पन्त, भरतराज (२०५१) “नेपाली गजल : प्रारम्भदेखि वर्तमानसम्म” *मधुपर्क*-३०५, पृ. ५-११ ।
- पुरी, गोविन्द चानन् (सन् १९९१). *गजल : एक अध्ययन*. नई दिल्ली : सीमान्त प्रकाशन ।
- पूजा, गोवर्द्धन, सम्पा. (२०५३). *आकाश* (गजल अङ्क). ललितपुर : आकाश परिवार ।
- पूजा, गोवर्द्धन (२०५४). *धर्तीको धूलो*. ललितपुर : आकाश परिवार ।
- पौडेल, गोपाल (२०५९). *छातीभरि तिम्रो माया*. नेपाल : चितवन वाङ्मय प्रतिष्ठान ।
- पौडेल, ज्ञानुवाकर (२०४९). *खण्डहर नयाँ नयाँ*. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- पौड्याल, जनकराज (२०६०). *एउटा कथा*. भापा : पूर्वाञ्चल गजलमञ्च ।
- प्राञ्जल, रवि (२०४८). *तारिदेऊ न माझी दाइ*. काठमाडौं : अनुराग प्रकाशन ।
- प्राञ्जल, रवि (२०५२). *उही बाढी उही भेल*. काठमाडौं : लेखक स्वयम् ।
- प्राञ्जल, रवि (२०६४). “मनु ब्राजाकीका गजलमा लयचेतना” *नेपाली गजल: विगत र वर्तमान*. पृ. ३१२-३२१ ।
- बर्मा आचार्य, रामचन्द्र (सन् २०११). *उर्दू-हिन्दी कोश*. एक्काइसौं सं. इलाहाबाद : लोकभारती प्रकाशन ।
- बर्मा, धीरेन्द्र र अन्य. (२०२०). *हिन्दी साहित्यकोश*. भाग-१, दो.सं. वाराणसी : ज्ञानमण्डल लिमिटेड ।
- बराल, कृष्णहरि (२०४९/५०). “मोतीराम भट्टको गजलकारिता”. *वाङ्मय*-६, पृ. ७०-८१ ।

- बराल, कृष्णहरि (२०६०). “गजल र समकालीन गजलकारका बिचमा नेत्र एटम”. *भित्र कतै दुख्छ भने* (भूमिका खण्ड). काठमाडौं : दोभान प्रकाशन, पृ. ८१-१३० ।
- बराल, कृष्णहरि (२०६४). “गजल गायकी : अरबदेखि नेपालसम्म”. *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान*. पृ. २४६-२५५ ।
- बराल, कृष्णहरि (२०६८). *गजल : सिद्धान्त र परम्परा*. दो.सं. काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
- बुढाथोकी, वियोगी (२०५२). *आफन्तका चोटहरू*. काठमाडौं : शकुन्तला बुढाथोकी ।
- ब्राजाकी, मनु (२०४६). “गजल : एक चर्चा” *मधुपर्क*-२४८, पृ. ३७-४० ।
- ब्राजाकी, मनु (२०५०). “गजलगाथा” *समकालीन साहित्य*- १०, पृ. ४९-६१ ।
- ब्राजाकी, मनु (२०५१). *गजलगङ्गा*. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- ब्राजाकी, मनु (२०५२). “आधुनिक नेपाली गजलको विषय र स्वरूप” *मिमिरे*-१२६, पृ. १५-२४ ।
- ब्राजाकी, मनु (२०५६). *काँडाका फूलहरू*. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- ब्राजाकी, मनु (२०६४). “गजलमा महाकविको प्रतीक्षा” *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान*. पृ. ३८९-३९१ ।
- भण्डारी पङ्कज, पूर्ण (२०५६). *सङ्कल्पका शिखा*. काठमाडौं : मध्यपश्चिमाञ्चल साहित्य परिषद् ।
- भण्डारी, प्रेमलाल (२०६५). *दाङका गजल र गजलकारहरू*. काठमाडौं : तन्नेरी प्रकाशन ।
- भट्टराई, घटराज (२०४२). “नेपाली गजल : प्रयोग र परम्परा” *गरिमा*. पृ. ५९-६४ ।
- मद्दाह, मुहम्मद मुस्ताफा खाँ (सन् १९९२). *उर्दू-हिन्दी शब्दकोश*. सा.सं., लखनऊ : उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान ।
- मरासिनी, शशि (२०६०). *नजुरेको धुन*. काठमाडौं : दधिराम मरासिनी स्मृति प्रतिष्ठान ।
- मिलन, शम्भुकुमार (२०५९). *तिम्रो सहरमा*. काठमाडौं : निर्मला रेग्मी ।
- मुजावर, सरदार (सन् १९९३). *हिन्दी गजलका विविध आयाम*. नई दिल्ली : भूमिका प्रकाशन ।
- यादव, शैलेन्द्र (सन् २०१७). *विजयदेव नारायण साही का रचना संसार*. वीरबहादुर सिंह पूर्वाञ्चल विश्वविद्यालय, जौनपुरमा प्रस्तुत अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध ।
- राकेश, रामदयाल (२०४८). “समकालीन गजलको रचना र संचेतना” *गोरखापत्र*. असार २९ शनिवार, पृ. ख ।
- राजभण्डारी, रोशनकुमार (२०५२). *गजल पुष्पाञ्जली*. भाग-१, भक्तपुर : सत्यनारायण प्रजापति ।

- राजभण्डारी, रोशनकुमार (२०५५). *गजल पुष्पाञ्जली*. भाग-२, भक्तपुर : युवा क्रियाकलाप समाज ।
- राजभण्डारी, रोशनकुमार (२०५६). *गजल पुष्पाञ्जली*. भाग-३, भक्तपुर : श्री दशरथ रिसाल तथा श्रीमती पूर्णशोभा रिसाल ।
- राना, बूँद (२०५६). *रातो मलाई प्यारो*. काठमाडौँ : राष्ट्रिय जनसांस्कृतिक सङ्घ ।
- रावल, ललिजन (२०४२). *केही गजलहरू*. काठमाडौँ : साहित्य सन्ध्या परिवार ।
- रावल, ललिजन (२०४५) “गजलसम्बन्धी गलत धारणाहरूबारे” *युगान्तर*. फागुन १० गते मङ्गलवार, पृ. ५ ।
- रावल, ललिजन (२०४६). *बिरानो यो ठाँउमा*. काठमाडौँ : महेशविक्रम शाह ।
- रावल, ललिजन. सम्पा.(२०४७). *समकालीन नेपाली गजल*. काठमाडौँ : बगर प्रकाशन ।
- रावल, ललिजन (२०५९). *सिरानीमा आँसु*. काठमाडौँ : अनुराग प्रकाशन ।
- रावल, ललिजन (२०६४). “गजलको सौन्दर्यशास्त्र र नेपाली गजल”. *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान*. पृ. १४-२७ ।
- रासा (२०५८). *रात निदाएको रातमा*. काठमाडौँ : सायमी प्रकाशन ।
- रुबाब, रफिआ (सन् २००८). *हिन्दी साहित्य में गजलों का आलोचनात्मक अध्ययन*. उत्कल विश्वविद्यालय, हिन्दी विभाग, भारतमा प्रस्तुत विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध ।
- रेग्मी, राजेश्वर (२०५५). *परिभाषा हराउँदा*. काठमाडौँ : उन्नयन प्रकाशन ।
- लामिछाने, बालकृष्ण (२०६४). “गजलमा प्राञ्जल”. *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान* पृ. ३७०-३८२ ।
- वाग्ले, सुरेश (२०६०). “गजल : एक परिचय” *विश्वभाषा सन्देश-१*, पृ. १२५-१२७ ।
- विजयकुमार (सन् २००९). *दुष्यन्तकुमार : दृष्टि एवम् सृष्टि*. महाराजा गङ्गा सिंह विश्वविद्यालय, विकानेर, भारतमा प्रस्तुत अप्रकाशित दर्शनाचार्य शोधप्रबन्ध ।
- विनोदी, गोविन्दराज (२०५६). *निर्मम निर्मम घडीहरू*. भरतपुर : चितवन साहित्य परिषद् ।
- विरस, काशीराम (२०५६). *जिन्दगीका रेखाहरू*. भक्तपुर : प्रवाह साहित्यिक परिवार ।
- विरस, काशीराम (२०५८). *स्पर्शका अनुभूति*. काभ्रे : जनमत प्रकाशन ।
- विशनावत, दीपेशकुमार (सन् २००३). *गजल गायकी के मसिहा उस्ताद मेहदी हसन*. कोटा विश्वविद्यालय, राजस्थान, भारतमा प्रस्तुत अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध ।
- शर्मा गैरे, नारायणप्रसाद शर्मा (२०७३). *नेपाली गजलको परम्परा र प्रवृत्ति*. काठमाडौँ : आशिष बुक हाउस प्रा.लि. ।
- शर्मा, गोपीकृष्ण (२०५४). “मोतीराम भट्ट र उनका गजलहरू” *गजल-४*, पृ. ५८-६४ ।

- शर्मा ढुङ्गाना, गोविन्दप्रसाद (२०६६). *छन्दोहार*. ते.सं. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- शर्मा तुफान, धर्मोगत (२०४२). *तुफानका गजलहरू*. काठमाडौं : विप्लव प्रकाशन ।
- शर्मा तुफान, धर्मोगत (२०४९). *देशको माटो दुख्ने गर्छ*. काठमाडौं : विप्लव प्रकाशन ।
- शर्मा, रमा (२०३८). “गजलबारे केही कुरा” *मधुपर्क*-६/७, पृ. १७७-१९३ ।
- शाही, यज्ञविक्रम (२०५०). *बाँच्ने रहरहरू*. काठमाडौं : गोविन्दराज भट्टराई ।
- शिशिर, कुमार (२०५०). *शिशिरका शीतहरू*. काठमाडौं : प्रतिभा समूह ।
- शुक्ल, प्राञ्जल कुमार (सन् २०१३). *समकालीन हिन्दी गजल की सामाजिक चेतना*. डा.राम मनोहर लोहिया अवध विश्वविद्यालय, फैजाबाद, भारतमा प्रस्तुत अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध ।
- श्रीवास्तव, कृ. निर्मला (सन् १९७९). *दिनकर के काव्य में बिम्बयोजना का आलोचनात्मक अध्ययन*. अलिगढ मुस्लिम विश्वविद्यालय, भारतमा प्रस्तुत अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध ।
- श्रेष्ठ, चड्की (२०५४). “आधुनिक नेपाली गजल र युवा पुस्ता” *गजल*-४, पृ. ४८-५३ ।
- श्रेष्ठ, चड्की (२०६०). *फूलबिनाको शाखा*. काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि. ।
- श्रेष्ठ, दयाराम (२०५२). “नेपाली गजलपरम्पराको पुरानो अध्याय” *मिमिरे*-१२३, पृ. १११-१२९ ।
- श्रेष्ठ, दयाराम (२०५३क). “नेपाली गजलको पुरानो अध्याय” *मिमिरे* -१२९, पृ. १५-२३ ।
- श्रेष्ठ, दयाराम (२०५३ख). “नेपाली गजलको पुरानो अध्याय” *मिमिरे* -१३०, पृ. २५-३३ ।
- श्रेष्ठ, प्रिया पत्थर (२०५३). *पग्लएका व्यथाहरू*. कैलाली : कलश साङ्गीतिक समूह ।
- श्रेष्ठ, प्रिया पत्थर (२०६०). *आँसुको सौगात*. कैलाली : सुदूर पश्चिमाञ्जल गजलमञ्च ।
- श्रेष्ठ, प्रिया पत्थर (२०६४). “नेपाली गजलमा नारी सर्जकहरू” *नेपाली गजल : विगत र वर्तमान*. काठमाडौं : अनाममण्डली, पृ. १७९-१८८ ।
- श्रेष्ठ सम्भव, दयाराम (२०३९). “मोतीराम भट्टका गजलको रचना विधान” *मोतीराम स्मृतिगन्ध*. काठमाडौं : नेपाली शिक्षा परिषद् ।
- सनतकुमार (२०५२). “गजल : अनावृत रहस्यको दर्शन” *गोरखापत्र*. माघ ६ गते शनिबार, पृ. क ।
- सनेही, गयाप्रसाद (सन् २००४). *समकालीन कविता में सौन्दर्यबोध का मूल्याङ्कन*. बुन्देलखण्ड विश्वविद्यालय, भाँसीमा प्रस्तुत अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध ।
- साउद, दिव्यसागर (२०५६). *एउटा लहर सागरको*. कैलाली : आदर्श दीप रावल ।

- साउद पाखे, भरत रोदन (२०५८). “नेपाली गजल पवित्र गडगाजल : विधा एक सुविधा अनेक” पूर्णिमा-१, पृ. २२-२३ ।
- साश्रु, मधु (२०५७). पीडा अनन्त हुन्छ. लेखक स्वयम् : बर्दिया ।
- सिन्धुलीय, प्रोल्लास (२०५९). आँखाभरि भुइँकुहिरो. काठमाडौँ : शब्दघर प्रकाशन ।
- सिंह, कुन्दन (सन् १९९०). हिन्दी गजल : परम्परा र प्रयोग. पञ्जाब विश्वविद्यालय, हिन्दी विभाग, भारतमा प्रस्तुत अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध ।
- सिंह, चन्द्र भूषण (सन् २००५). आधुनिक हिन्दी कविता में प्रतीक एवम् बिम्बयोजना. वीरबहादुर सिंह पूर्वाञ्चल विश्वविद्यालय, जैनपुरमा प्रस्तुत अप्रकाशित विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध ।
- सिंह, बिष्णुबहादुर (२०५८). सल्ललाउँछन् ओँठहरू. काठमाडौँ : ग्रामीण महिला विकास समाज ।
- सुब्बा, विजय (२०५४). विजय सुब्बाका गीत र गजलहरू. तेह्रथुम : स्वर अभियान ।
- सुब्बा, विजय (२०६४) “समकालीन नेपाली गजललेखनमा देखिएका मूल प्रवृत्तिहरू” नेपाली गजल : विगत र वर्तमान. पृ. ११२-१४२ ।
- सुमन, रामनाथ (सन् १९५९). मीर. वाराणसी : भारतीय ज्ञानपीठ ।
- सुवेदी, राजेन्द्र (२०६४). “नेपाली गजलसिर्जनामा मोतीराम भट्टको योगदान” नेपाली गजल : विगत र वर्तमान. पृ. २६६-२७२ ।
- सुवेदी, सुरेश (२०६४). “नेपाली गजलमा नयाँ पुस्ता” नेपाली गजल : विगत र वर्तमान. पृ. १४४-१६३ ।