

‘मातृत्वको चित्कार’ कथासङ्ग्रहको विधातात्त्विक अध्ययन

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र
सङ्काय अन्तर्गत नेपाली केन्द्रीय विभागको
एम्.ए. दोस्रो वर्षको दसौं पत्रको
प्रयोजनका लागि
प्रस्तुत

शोधपत्र

शोधार्थी
केदारनाथ सापकोटा
नेपाली केन्द्रीय विभाग
त्रि.वि., कीर्तिपुर
२०७१

शोधनिर्देशकको सिफारिस

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षका विद्यार्थी श्री केदारनाथ सापकोटाले मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रहको विधातात्त्विक अध्ययन शीर्षकको शोधपत्र मेरा निर्देशनमा तयार पार्नु भएको हो । यसको आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि नेपाली केन्द्रीय विभाग समक्ष सिफारिस गर्दछु ।

.....
(प्रा.डा. कृष्णप्रसाद घिमिरे)

शोध निर्देशक
नेपाली केन्द्रीय विभाग
त्रि.वि., कीर्तिपुर

मिति : २०७१/३/१६

स्वीकृतिपत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय अन्तर्गत स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षका विद्यार्थी केदारनाथ सापकोटाले नेपाली विषयको दसौँ पत्रको प्रयोजनका लागि तयार गर्नुभएको मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रहको विधातात्त्विक अध्ययन शीर्षकको शोधपत्र स्वीकृत गरिएको छ ।

शोधपत्र मूल्याङ्कन समिति

१. प्रा.डा. देवीप्रसाद गौतम
(विभागीय प्रमुख)
२. प्रा.डा. कृष्णप्रसाद घिमिरे
(शोधनिर्देशक)
३. प्रा.डा. रामनाथ ओझा
(बाह्य परीक्षक)

मिति : २०७१/३/२६

कृतज्ञताज्ञापन

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाली केन्द्रीय विभाग अन्तर्गत स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको दसौं पत्रको प्रयोजनका निम्ति तयार पारिएको मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रहको विधातात्त्विक अध्ययन शीर्षकको शोधपत्र नेपाली केन्द्रीय विभागका प्रा.डा. कृष्णप्रसाद घिमिरेको निर्देशनमा तयार पारिएको हो । अत्यन्त व्यस्त समयलाई मिलाएर आवश्यक सल्लाह, सुझाव एवम् शोधपत्रको निरीक्षण गरी परिष्कार परिमार्जनका निम्ति समुचित मार्ग निर्देशन प्रदान गर्ने शोधनिर्देशकप्रति आभार प्रकट गर्दछु ।

प्रस्तुत शोध शीर्षकमा अनुसन्धान कार्य गर्न स्वीकृति दिने त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय विभागप्रति हार्दिक आभार प्रकट गर्दछु । त्यसैगरी प्रस्तुत अध्ययनमा सहयोग गर्नु हुने विभागका सम्पूर्ण गुरु, गुरुआमाहरूप्रति हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु । नेपाली केन्द्रीय विभागका प्रमुखलाई विशेष धन्यवाद दिन चाहन्छु ।

विभिन्न बाधा अष्टेराहरू आइपर्दा पनि पढाइको उचित वातावरण सृजना गरिदिनुहुने आदरणीय आमाबुबा तथा दाजुहरू र घरपरिवारप्रति विशेष धन्यवाद दिन चाहन्छु । सामग्री सङ्कलनदेखि सम्पूर्ण शोधपत्र लेखन कार्यसम्म प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष सहयोग गर्ने मित्रहरूप्रति आभार प्रकट गर्दछु । मित्र सुदीप पोखरेललाई विशेष धन्यवाद दिन चाहन्छु । त्यसै गरी जीवन सङ्गिनी वन्दना दाहाल तथा भाइहरू नारायण, ईश्वर, कमल, टङ्क र मदनलाई हृदयदेखि नै धन्यवाद दिन चाहन्छु । जस्तोसुकै कठिन परिस्थिति आउँदा पनि मेरो अध्ययनलाई निरन्तर रूपमा अगाडि बढाउन हौसला, प्रेरणा एवम् विविध सहयोग गर्ने आत्मीय मित्र तथा भाइ नारायणप्रसाद भट्टराईप्रति म आजीवन ऋणि हुनेछु । रोहित, देवेन्द्र लगायत शब्दमा अभिव्यक्त हुन नसक्नु भएका सम्पूर्ण मित्रलाई धन्यवाद दिन चाहन्छु । यसलाई शुद्धसँग टङ्कण गरी सहयोग गर्नु हुने 'जी' कम्प्युटर सेन्टर, कीर्तिपुरलाई धन्यवाद दिँदै प्रस्तुत शोधपत्रको उचित मूल्याङ्कनका लागि नेपाली केन्द्रीय विभाग समक्ष प्रस्तुत गर्दछु ।

शैक्षिक सत्र : २०६६/०६७

क्रमाङ्क : २१३

मिति : २०७१/३/१०

सम्पर्क सूत्र : ९८४९७९१७२९

केदारनाथ सापकोटा

शोधार्थी

विषयसूची

	पृष्ठ
पहिलो परिच्छेद : शोध परिचय	१-५
१.१ विषय परिचय	१
१.२ समस्या कथन	१
१.३ शोधका उद्देश्यहरू	२
१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा	२
१.५ शोधपत्रको औचित्य र महत्त्व	४
१.६ अध्ययनको सीमाङ्कन	४
१.७ शोधविधि	५
१.८ शोधपत्रको रूपरेखा	५
दोस्रो परिच्छेद : कथा विश्लेषणका सैद्धान्तिक आधार	६-२०
२.१ विषय प्रवेश	६
२.२ कथाको परिचय र विधागत स्वरूप	६
२.३ कथा विश्लेषणका आधार	८
२.३.१ कथाका आङ्गिक तत्त्वहरू	८
२.३.१.१ संरचना	९
२.३.१.२ रूपविन्यास	१८
२.३.२ निष्कर्ष	२०
तेस्रो परिच्छेद : सनत रेग्मीको सङ्क्षिप्त परिचय र उनको कथायात्रा	२१-५९
३.१ सनत रेग्मीको जीवनी	२१
३.१.१ जन्म र जन्मस्थान	२१
३.१.२ बाल्यकाल र स्वभाव	२१
३.१.३ शिक्षादीक्षा	२२
३.१.४ दाम्पत्य जीवन र पारिवारिक अवस्था	२४
३.१.४.१ विवाह र सन्तान	२४
३.१.४.२ पारिवारिक आर्थिक अवस्था	२४
३.१.५ कार्यक्षेत्र	२५
३.१.६ सम्मान तथा पुरस्कार	२६

३.१.७	रुचि	२६
३.१.८	लेखन	२७
३.१.८.१	लेखनका लागि प्रेरणा र प्रभाव	२८
३.१.८.२	लेखनको प्रारम्भ र प्रकाशनको थालनी	२९
३.१.८.३	लेखनकार्य र प्रकाशित पुस्तकाकार कृतिहरूको सूची	२९
३.१.८.४	विभिन्न प्रकाशित फुटकर रचनाहरू	३०
३.१.९	साहित्यिक दृष्टिकोण	३१
३.२	सनत रेग्मीको व्यक्तित्व	३२
३.२.१	पृष्ठभूमि	३२
३.२.२	शारीरिक व्यक्तित्व	३३
३.२.३	व्यक्तित्वका विभिन्न पाटाहरू	३३
३.२.३.१	साहित्यिक व्यक्तित्व	३३
३.२.३.२	साहित्येत्तर व्यक्तित्व	३८
३.३	सनत रेग्मीको कथायात्रा	४४
३.३.१	चरण विभाजन	४५
३.३.१.१	पहिलो चरण (२०२३ - २०३५)	४७
३.३.१.२	दोस्रो चरण (२०३६-२०४५)	४९
३.३.१.३	तेस्रो चरण (२०४६ - हालसम्म)	५३
३.३.१.४	निष्कर्ष	५८
चौथो परिच्छेद : 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहको संरचनागत अध्ययन		६०-९६
४.१	'एउटा कथाको मृत्यु' कथाको संरचनात्मक अध्ययन	६०
४.२	'प्रेम र वासना' कथाको संरचनागत अध्ययन	६६
४.३	'हामी सबै आफ्नै देशमा निर्वासित छौं' कथाको संरचनागत अध्ययन	७४
४.४	'तल्लो कान्लो र गाइने दम्पती' कथाको संरचनागत अध्ययन	८१
४.५	'.....ती सबै सपना थिए ?' कथाको संरचनागत अध्ययन	८६
४.६	'मातृत्वको चित्कार' कथाको संरचनागत अध्ययन	९१
४.७	निष्कर्ष	९६
पाँचौं परिच्छेद : 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहको रूपविन्यासगत अध्ययन		९७-११०
५.१	विषय प्रवेश	९७
५.२	'एउटा कथाको मृत्यु' कथाको रूपविन्यासगत अध्ययन	९७

५.३	‘प्रेम र वासना’ कथाको रूपविन्यासगत अध्ययन	९९
५.४	‘हामी सबै आफ्नै देशमा निर्वासित छौं’ कथाको रूपविन्यासगत अध्ययन	१०१
५.५	‘तल्लो कान्लो र गाइने दम्पती’ कथाको रूपविन्यासगत अध्ययन	१०४
५.६	‘.....ती सबै सपना थिए ?’ कथाको रूपविन्यासगत अध्ययन	१०६
५.७	‘मातृत्वका चित्कार’ कथाको रूपविन्यासगत अध्ययन	१०८
५.८	निष्कर्ष	१०९
छैंटाँ परिच्छेद : उपसंहार		१११-११५
६.१	सारांश	१११
६.२	निष्कर्ष	११३
सन्दर्भसामग्री सूची		११६-११७

सङ्क्षिप्त शब्दसूची

ई.	-	इस्वी/सन्
एम. ए.	-	मास्टर अफ आर्टस्
चौ. सं.	-	चौथो संस्करण
ते. सं.	-	तेस्रो संस्करण
त्रि.वि.	-	त्रिभुवन विश्वविद्यालय
दो. सं.	-	दोस्रो संस्करण
पाँ.सं.	-	पाँचौं संस्करण
पिएच्.डी.	-	डाक्टर अफ फिलोसोफी
प्रा. डा.	-	प्राध्यापक डाक्टर
पृ.	-	पृष्ठ
ले.	-	लेखक
वि. सं.	-	विक्रम संवत्
सम्पा.	-	सम्पादक

पहिलो परिच्छेद

शोध परिचय

१.१ विषय परिचय

प्रस्तुत अध्ययन मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रहको विधातात्त्विक अध्ययनमा केन्द्रित छ । मातृत्वको चित्कार सनत रेग्मीद्वारा २०२४ सालमा प्रकाशित कथासङ्ग्रह हो । रेग्मी नेपाली साहित्यको कथा विधामा केन्द्रित भएर कथा सिर्जनामा व्यस्त रहेका कथाकार हुन् । उनका यस कथासङ्ग्रह बाहेक चन्द्रज्योत्सना र कालो बादल (२०२५), दिनान्त (२०३५), बन्द कोठाहरूको सहर (२०४५), लछमनियाको गौना (२०५१), समय सत्य (२०५४), सनत रेग्मीका प्रतिनिधि कथा (२०६०), स्मृति दंश र अन्य कथाहरू (२०६६) कथासङ्ग्रहहरू प्रकाशित छन् । प्रस्तुत अध्ययनमा उनको पहिलो प्रकाशित कथासङ्ग्रह 'मातृत्वको चित्कार' लाई लिइएको छ । यस सङ्ग्रहमा जम्मा ६ वटा कथाहरू रहेका छन् । यिनै ६ वटा कथाहरूलाई कथाको विधा तत्त्वका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

यस्तै प्रस्तुत शोधको अर्को महत्वपूर्ण पक्ष कथाको विधातत्त्व पनि हो । विधा तत्त्वले कथा निर्माण हुन आवश्यक पर्ने तत्त्व उपकरणलाई जनाउँछ । परम्परागत दृष्टिले कथाको संरचनात्मक आयाम निर्माण गर्नमा कथावस्तु, पात्र, परिवेश, दृष्टिविन्दु, भाषा शैली, संवाद, शीर्षक, उद्देश्य आदि तत्त्वहरूले भूमिका खेल्छन् भन्ने मान्यता अघि सारिएको थियो । हाल कथाका संरचक अवयवका रूपमा संरचना र रूपविन्यास गरी दुई आधारलाई अघि सारिएको पाइन्छ । संरचना अन्तर्गत कथानक/कथावस्तु, पात्र, दृष्टिविन्दु र सारबस्तु रहेका छन् । त्यस्तै रूपविन्यास अन्तर्गत पद, पदावली योजना, वाक्य गठन, मिथकीय सन्दर्भ, प्राक् सन्दर्भ, प्रतीक र विम्ब विधान, अनुच्छेद योजना आदि जस्ता शिल्पलाई अघि सारिएको छ । अतः प्रस्तुत अध्ययनमा मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रहमा रहेका कथाहरूलाई कथाका संरचक अवयव संरचना र रूपविन्यासका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

१.२ समस्या कथन

'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहमा रहेका कथाहरूको विश्लेषण कथा सिद्धान्तका विभिन्न आधारहरूको प्रयोग गरी गर्न सकिन्छ । कथा साहित्यको आस्वाद्य विधा मात्र नभएर ज्ञानात्मक बौद्धिक विषय पनि हो । अतः प्रस्तुत अध्ययनमा 'मातृत्वको चित्कार'

कथासङ्ग्रहको विधातात्त्विक अध्ययन गरिएको छ । यो नै यस शोधको मुख्य समाधेय समस्या हो । यही समस्याको उचित समाधानका लागि प्रस्तुत शोधकार्य केन्द्रित रहेको छ । प्रस्तुत शोध समस्यालाई समाधान गर्नका लागि निम्नलिखित शोध प्रश्नमा केन्द्रित भई सामग्री सङ्कलन गरी ती सामग्रीको उचित विश्लेषणका साथ निष्कर्षमा पुगिएको छ :

- (क) सनत रेग्मीको सङ्क्षिप्त परिचय र कथाकारिता के-कस्तो रहेको छ ?
- (ख) 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहमा प्रयुक्त कथाहरूलाई विधातात्त्विक आधारमा के कसरी विश्लेषण गर्न सकिन्छ ?
- (ग) 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहको कथामा के कस्तो रूपविन्यासले कथात्मक सौन्दर्यमा वृद्धि गरेको छ ?

१.३ शोधका उद्देश्यहरू

प्रस्तुत शोधकार्यका निम्नलिखित उद्देश्यहरू रहेका छन्:

- (क) सनत रेग्मीको सङ्क्षिप्त परिचय दिई कथाकारिता निरूपण गर्नु,
- (ख) 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहका कथामा प्रयुक्त विधातात्त्विक अध्ययन गर्नु, र
- (ग) 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहका कथामा प्रयुक्त रूपविन्यासले सिर्जना गरेको कथात्मक सौन्दर्यको निरूपण गर्नु ।

१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा

साहित्यकार सनत रेग्मीका बारेमा विद्वान्हरूले विभिन्न पत्रपत्रिका र समालोचना सङ्ग्रहमा गरिएका अध्ययन, टिप्पणी र समीक्षा नै पूर्वकार्यका रूपमा यहाँ उल्लेख गरिएको छ ।

रणेन्द्र हमालले मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रहमा प्रकाशित प्रकाशकीय अन्तर्गत सनत रेग्मी सानैदेखि साहित्यमा रुचि राख्ने प्रतिभाशाली व्यक्ति हुन् । मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रहलाई हमालले फ्याँकिएका मोतीहरूको हार हो भनेका छन् ।

सनत रेग्मी (२०२४) ले मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रहमा 'मेरो भनाइ' शीर्षकको भूमिका अन्तर्गतको लेखमा आफू छात्र रहेको अवस्थामा लेखिएको साहित्यमा आफूले गर्न

सक्ने कोसिसका साथ मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रह एउटा छात्रको गृहकार्यका रूपमा प्रकाशित भएको भाव व्यक्त गरेका छन् ।

दयाराम श्रेष्ठ (२०५४) ले 'समय सत्य' कथासङ्ग्रहको अन्तिम बाह्य पृष्ठमा सनत रेग्मीका कथाको कथ्य मानव जीवनमा आधारित छ भनेका छन् । आजको जुन यथार्थलाई जीवनले भोगिरहेको छ त्यसैलाई रेग्मीले आफ्नो कथाको विषय बनाएको उल्लेख गरेका छन् ।

तारानाथ शर्मा (२०५४) ले 'समय सत्य' कथासङ्ग्रहको अन्तिम बाह्य पृष्ठमा यस युगका विसङ्गति, विडम्बना र विवशतालाई रेग्मीका कथाहरूले पत्यार लागदा किसिमले विश्लेषण गरेका छन् ।

कृष्ण गौतमले 'समय सत्य' कथासङ्ग्रहको बाह्य अन्तिम पृष्ठमा समष्टिमा भन्दा सामाजिक, मनोवैज्ञानिक र अस्तित्ववादी चेतनाको त्रिवेणी नै रेग्मीका कथाकारितामा पाइने विशेषता हो भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् ।

नवराज कट्टेल (२०५४) ले 'समय सत्य' कथासङ्ग्रहको बाह्य अन्तिम पृष्ठमा रेग्मी निम्न वर्गका व्यक्तिहरूको दारुण कथा, व्यथा, भोगाइ र तिनका अनेक सङ्कट र तिनका क्षतिग्रस्त जीवन कर्मलाई उतार्न चाहन्छन् भन्ने कुराको उल्लेख गरेका छन् ।

ईश्वर बराल (२०६०) ले 'सनत रेग्मीका प्रतिनिधि कथा' पुस्तकाकार कृतिको अन्तिम बाह्य पृष्ठमा चूडान्तका सङ्घटनाका परान्त निर्वहणले सनत रेग्मीले कथाको राम्रो प्रतिभा निर्माण गरेको उल्लेख गरेका छन् ।

तारानाथ शर्मा (२०६०) ले 'सनत रेग्मीका प्रतिनिधि कथा' पुस्तकाकार कृतिको बाह्य पृष्ठमा रेग्मीले हाम्रा दिनहुँ भइरहने घटनाहरू र हामीमाथि बज्रने स्थितिहरूको आकर्षक वर्णन गरेको उल्लेख गरेका छन् ।

सनत रेग्मी (२०६४) ले 'सनत रेग्मी : सृजन सन्दर्भ' पुस्तकको 'ऐनासामु' शीर्षकको लेखमा आफ्नो बाह्य र आन्तरिक व्यक्तित्वको परिचय प्रस्तुत गरेका छन् ।

राजेन्द्र सुवेदी (२०६४) ले 'सनत रेग्मी : सृजन सन्दर्भ' पुस्तकमा 'छिन्नार कथाको वस्तु र संरचना' शीर्षकको लेखमा कथामा गरिएको प्रयोग, शीर्षकको सार्थकता, कथामा प्रयुक्त भाषा पात्र आदिको विश्लेषण गरेका छन् ।

लक्ष्मण गौतमले 'सनत रेग्मी : सृजन सन्दर्भ पुस्तक' मा 'सामाजिक यथार्थका विविध वृत्तचित्र' शीर्षक अन्तर्गतको लेखमा रेग्मीको कथा यात्रालाई, विभाजन गरी प्रतिनिधि कथाको समीक्षा गरेका छन् ।

खगेन्द्रप्रसाद लुइँटेल (२०६४) ले 'सनत रेग्मी : सृजन सन्दर्भ' पुस्तकाकार कृतिमा 'सनत रेग्मीका कथाशिल्प' अन्तर्गतको लेखमा रेग्मीका कथा शिल्पको विश्लेषण गरेका छन् ।

दुर्गाबहादुर घर्ती (२०६४) ले 'सनत रेग्मी : सृजन सन्दर्भ' पुस्तकाकार कृतिमा मनोविश्लेषणात्मक हेराइमा 'लछ्मनियाको गौना' शीर्षकको लेखमा कथामा मनोविश्लेषणका आधारमा चर्चा गरेका छन् ।

'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहमा र सनत रेग्मीको कथाकारितामा केन्द्रीय भएर गरिएका पूर्वकार्यहरू उपरिल्लिखित नै हुन् । यी पूर्वकार्यहरू सतही र सबै क्षणात्मक रूपमा मात्र केन्द्रित छन् । अतः प्रस्तुत शोधकार्यले उल्लिखित पूर्वकार्यका कमीहरूको पूर्ति गर्ने विश्वास गरिएको छ ।

१.५ शोधपत्रको औचित्य र महत्त्व

सनत रेग्मीको कथाकारितालाई लिएर छिटपुट अध्ययनहरू भएका छन् । उनका कथासङ्ग्रहको सामान्य अध्ययन भएको छ । तथापि 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहका बारेमा विद्वान् तथा समालोचकहरूद्वारा विशेष चर्चा नभएकोले यो अध्ययन आवश्यक देखिएको हो । उक्त कथासङ्ग्रहका बारेमा विशेष अध्ययन र अनुसन्धान हुन बाँकी नै रहेको परिप्रेक्ष्यमा प्रस्तुत अध्ययनले त्यसको अभावपूर्ति गर्ने विश्वास गरिएको छ । यही नै यस शोधको औचित्य र महत्त्व हो । त्यसै गरी वस्तुपरक ढङ्गमा सामग्री सङ्कलन गरी तय गरिएको प्रस्तुत शोधकार्य भावी शोधकर्ताहरूका निम्ति समेत मार्गदर्शक बन्ने भएकोले यसको प्राज्ञिक तथा अनुसन्धानात्मक औचित्य र महत्त्व रहेको छ ।

१.६ अध्ययनको सीमाङ्कन

प्रस्तुत अध्ययन 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहको विधातात्त्विक अध्ययन' लाई विभिन्न सैद्धान्तिक समालोचनाहरूको उपयोग गरी विश्लेषण गर्न सकिन्छ । कथा विधामै

केन्द्रित भएर पनि विभिन्न सिद्धान्तको अवलम्बन गरी विश्लेषण गर्न सकिन्छ । प्रस्तुत अध्ययनमा कथा विधाका संरचना र रूपविन्यास जस्ता दुई सैद्धान्तिक आधारमा केन्द्रित रहेर प्रस्तुत अध्ययन गरिएको छ । यो यस अध्ययनको सीमा हो । त्यस्तै सनत रेग्मीको मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रहका कथामा मात्र प्रस्तुत शोध केन्द्रित रहेको छ । यी बाहेक यस शोधमा अन्य कार्य नगरिनु प्रस्तुत शोधको सीमा हो ।

१.७ शोधविधि

क) सामग्री सङ्कलनको विधि

प्रस्तुत शोधपत्रमा सामग्री सङ्कलनको मुख्यतः पुस्तकालयीय पद्धतिको प्रयोग गरिएको छ । यसका साथै शोधनायक एवम् विभिन्न विद्वान्हरूबाट आवश्यक जानकारी सल्लाह सुझाव लिने कार्य पनि गरिएको छ ।

ख) शोधको सैद्धान्तिक ढाँचा

प्रस्तुत शोधपत्रको शोधविधिमा विभिन्न सैद्धान्तिक पद्धतिलाई आधार बनाई तयार गरिएको छ । सनत रेग्मीका कथायात्राको शीर्षकको परिच्छेद जीवनीपरक समालोचना ऐतिहासिक समालोचना पद्धतिलाई आधार बनाइएको छ । उनको कथाकारिताको अध्ययन विधातात्त्विक आधारमा र प्रवृत्तिगत विवेचनाका आधारमा गरिएको छ । सामग्रीको प्रस्तुती वर्णनात्मक र विश्लेषणात्मक पद्धतिमा आधारित भई प्रस्तुत शोधपत्र तयार पारिएको छ ।

१.८ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधपत्रको संरचनालाई व्यवस्थित र सुसङ्गठित पार्नका लागि निम्न परिच्छेदमा विभाजन गरिएको छ :

पहिलो परिच्छेद- शोध परिचय

दोस्रो परिच्छेद- कथा विश्लेषणको सैद्धान्तिक आधार

तेस्रो परिच्छेद- सनत रेग्मीको सङ्क्षिप्त परिचय र कथायात्रा

चौथो परिच्छेद- मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रहका कथाहरूको विधातात्त्विक विश्लेषण

पाँचौँ परिच्छेद- उपसंहार

दोस्रो परिच्छेद

कथा विश्लेषणको सैद्धान्तिक आधार

२.१ विषय प्रवेश

यस परिच्छेदमा कथा विश्लेषणका सैद्धान्तिक आधारहरूको चर्चा गरिएको छ । कथाको विधागत स्वरूप र परिचय, कथाका परम्परागत तत्त्वहरू तथा आधुनिक समीक्षा शास्त्रले अघि सारेका कथा विश्लेषणका सैद्धान्तिक आधारहरूलाई यस परिच्छेदमा चर्चा गरिएको छ । रचना विधान र रूपविन्यास अन्तर्गत कथाका सैद्धान्तिक पक्षहरूको चर्चा गरी निष्कर्ष प्रदान गरिएको छ ।

२.२ कथाको परिचय र विधागत स्वरूप

कथा साहित्यका विविध विधामध्ये एक लोकप्रिय विधा हो । यो एक साहित्यिक विधा भएकाले यसको आफ्नै सैद्धान्तिक मान्यता रहेको छ । यो साहित्यको गद्य भेद अन्तर्गतको स्वतन्त्र विधा हो । कथाको विकास हेर्दा मानवीय सभ्यताको विकाससँगै यसको जन्म भएको हो । “पूर्वीय तथा पाश्चात्य जगत्मा पुराना कथाको अति प्राचीन परम्परा रहेको पाइन्छ, तापनि आधुनिक समीक्षाशास्त्र अनुसार यसको जुन रूपलाई विधागत स्वीकृति प्रदान गरिएको छ, त्यो १९ औं शताब्दीको पाश्चात्य जगत्कै देन हो” (श्रेष्ठ, २०६७ : ६) । यस भनाइबाट कथाले वास्तविक विधागत स्वरूप इसाको उन्नाइसौं शताब्दीमा पाश्चात्य जगत्मा प्राप्त गरे पनि पूर्वीय एवम् पश्चिमी साहित्यमा यसको लामो परम्परा रहेको पुष्टि हुन्छ । पूर्वीय वाङ्मयका वैदिक ग्रन्थहरू तथा पाश्चात्य साहित्यका सर्व प्राचीन ग्रन्थहरूमा कथाको विधागत स्वरूपको आभास पाउन सकिन्छ । यसैगरी व्यासको अग्निपुराणमा काव्यको वर्गीकरण गर्ने क्रममा उल्लेख गरिएका गद्य अन्तर्गतका आख्यायिका, कथा, खण्डकथा, परिकथा र कथायिकामा, यसको स्वरूपलाई चिनाउने प्रयास गरिएको छ । त्यसैगरी भामहद्वारा काव्यको वर्गीकरण गर्ने क्रममा उल्लेख गरिएका आख्यायिका र कथामा दण्डीद्वारा काव्यको वर्गीकरणको क्रममा उल्लेख गरिएका गद्य अन्तर्गतका कथा, खण्डकथा, परिकथा र कथायिकामा, रुद्रटद्वारा काव्यको वर्गीकरण गर्ने क्रममा उल्लेख गरिएका परिकथा, खण्डकथा, सकलकथा र कथामा कथाको विधागत

स्वरूपका केही अंश प्राप्त गर्न सकिन्छ, भने हेमचन्द्रद्वारा काव्यको वर्गीकरण अन्तर्गतको प्रबन्धकाव्यको प्रकारमा उल्लेख गरिएका परिकथा, खण्डकथा, सकलकथा, उपकथा र बृहत्कथामा पनि कथाको स्वरूपलाई प्रस्ट्याउने काम भएको छ । पूर्वमा भैँ कथाको चिन्तन गर्ने सुदीर्घ परम्परा पाश्चात्य जगत्मा पनि प्राचीन कालदेखि नै भएको पाइन्छ । पाश्चात्य साहित्यमा कथाको विधागत स्वरूपको शृङ्खला पूर्वीय साहित्यको जस्तो समृद्ध छैन । आधुनिक कथाको जन्म भने पश्चिमी कथा परम्पराबाटै भएको हो । पाश्चात्य साहित्यमा कथाको इतिहासलाई हेर्दै जाँदा ग्रीसेली सभ्यतासम्म पुग्नै पर्ने देखिन्छ । प्राचीन ग्रीसेली सभ्यतामा साहित्यिक कलाका श्रव्यकला र दृश्यकला गरी दुई प्रकारमा वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ । यही श्रव्य कलालाई गद्य र पद्य गरी दुई प्रकारमा वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ । तिनै श्रव्यकलाका गद्य र पद्य भेदमध्ये गद्य भेदका आख्यान, निबन्ध, जीवनी आदिमध्येको आख्यानमा कलाको विधागत बीज प्राप्त गर्न सकिन्छ । यसरी पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्य परम्परामा कथालाई गद्य अन्तर्गत चिनाउने प्रयास गरिए पनि विधागत सचेतता भने प्राप्त गर्न सकिन्न ।

कथा कुनै शास्त्रीय नियम वा लक्षणहरूसित आबद्ध परम्परागत विधा होइन । आफ्नै विस्तृत परिवेशको सीमाभित्र स्वतन्त्र र उन्मुक्त रूपले हुर्केको यो एक लचिलो अथवा परिवर्तनीय गुण भएको साहित्यको विधा हो । साहित्यका अरू मुख्य विधाहरूभन्दा कनिष्ठ भएर यसले अन्य साहित्यिक विधाका प्रायः सबै गुणहरूलाई आफूमा समाहित गरेकाले यो साहित्यको एक सबल विधाका रूपमा स्थापित भएको छ । त्यसैले कथा विधाले निरन्तर गतिशील हुने स्वभाव प्राप्त गरेको छ । समयको परिवर्तनका साथ अनुकूलित बन्दै जाने अवस्था पनि यसले प्राप्त गरेको छ (श्रेष्ठ, ऐजन) । कथा विधाको पनि साहित्यका समीक्षकहरूले एउटा मानदण्ड तयार पारेका छन् । यसै सन्दर्भमा समीक्षकहरूले कथाको सैद्धान्तिक रूपरेखा तयार पारी कथालाई परिभाषित गर्ने र आख्यानको एक महत्त्वपूर्ण विधाका रूपमा यसको स्वतन्त्र अस्तित्वलाई स्थापित गर्ने प्रयास गरेका छन् । वास्तवमा कथा एउटा गत्यात्मक कला भएकाले कुनै एउटै परिभाषा र एउटै सीमामा मात्र यसलाई बाँध्नु उपयुक्त हुँदैन । खास गरी इसाको उन्नाइसौं शताब्दीमा विधागत अस्तित्व प्राप्त गरेको कथाका लागि विभिन्न पाश्चात्य समीक्षक र

कथाकारहरूको महत्त्वपूर्ण योगदान रहेको छ । कथालाई आधुनिक स्वरूप प्रदान गर्नमा जर्मनीका होफम्यान, पाउल हेस, अमेरिकाका वासिङ्टन इर्बिङ र नाथालियल हर्थन तथा अङ्ग्रेजी लुइविक टिक जस्ता कथाकारहरूको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको छ । त्यस्तै अमेरिकी कथाकार एडगर एलेन पो, फ्रान्सेली कथाकार बाल्जाक, गोतिए, अल्फ्रान्स ददे, इमाइल जोला, मोपासा, त्यसै गरी रसियन कथाकार पुस्कन, तुर्गनेभ, दोस्तोएब्स्की, टल्स्टय, चेखव, गोर्की आदिको अतुलनीय योगदान रहेको छ । यी कथाकारहरूले कथा विधालाई साहित्यको एक स्वतन्त्र विधाका रूपमा प्राणप्रतिष्ठा गराएका छन् । साहित्यका मुख्यतः चार विधामध्ये नाटकमा अभिनेयात्मकता र संवादात्मकता, कवितामा लयात्मकता, निबन्धमा वैचारिकता र उपन्यासमा रहेको आख्यानात्मकतालाई कथाले कुनै न कुनै रूपमा ग्रहण गरेको छ । साहित्यका अन्य मुख्य विधाभन्दा धेरै पछाडि विधागत मान्यता प्राप्त गरेको कथाले नाटकबाट नाटकीयपन, कविताबाट भावात्मक अनुगुञ्जन र निबन्धबाट वैचारिक अंश प्राप्त गरेको छ ।

निष्कर्षमा के भन्न सकिन्छ भने गद्य भाषामा लेखिएको कथाको संरचना अन्तर्गतका कथावस्तु, पात्र, दृष्टिविन्दु, सारवस्तु जस्ता तत्त्वहरू र रूपविन्यास अन्तर्गतका पदविन्यास, विम्बविधान, व्यङ्ग्य, प्रतीक विधान, शीर्षक जस्ता तत्त्वहरूको परिपुष्ट वर्णनात्मक, विवरणात्मक, आख्यानात्मक, व्याख्यात्मक शैलीमा रचिएको थोरै पात्र एवम् उपन्यास र नाटकभन्दा सानो आकारमा निर्माण गरिएको जीवन र जगत्का कुनै एक पक्षलाई हृदय संवेद्य आख्यानमा अभिव्यक्त गरिएको रचना नै आधुनिक कथाको विधागत स्वरूप हो ।

२.३ कथा विश्लेषणको आधार

कथा साहित्यको लोकप्रिय विधा हो । कथा विश्लेषण गर्ने विभिन्न आधारहरू हुन् । संरचना र रूपविन्यास कथा विश्लेषण गर्ने आधार हुन् ।

२.३.१ कथाका आङ्गिक तत्त्वहरू

कथा बन्नको लागि आवश्यक पर्ने विभिन्न अवयवहरूलाई तत्त्व भन्ने गरिन्छ । कथा निर्माणका लागि विभिन्न घटक वा अवयवहरूको संरचना तयार हुन आवश्यक

हुन्छ । त्यसैले कथा विभिन्न कथात्मक घटक वा अवयवद्वारा संरचित यौगिक रचना हो । कथाका सबै अङ्गत एकाइ किंवा तत्त्वहरूको आनुपातिक सिङ्गो योगबाट यो बनेको हुन्छ । ती एकाइ वा तत्त्वहरूको बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहने हुनाले तिनलाई अलग अलग छुट्याएर हेर्नु युक्तिपूर्ण हुँदैन तापनि साहित्य शास्त्रीहरूले कथाका तत्त्वहरू कथावस्तु, चरित्रचित्रण, संवाद वा कथोपकथन, देश, काल र वातावरण, भाषाशैली र उद्देश्य निर्धारण गरेका छन् । कथाको उपर्युक्त तत्त्वविभाजन पुरानो मान्यतामा आधारित छ (श्रेष्ठ, २०६७, ९) । वर्तमान सन्दर्भमा नवीन साहित्य शास्त्रीय समालोचना अनुसार कथाको आङ्गिक तत्त्व वा रचना विधानलाई संरचना (स्ट्रक्चर) र रूपविन्यास (टेक्स्चर) गरी दुई खण्डमा विभाजन गरिएको पाइन्छ । यिनै दुई पक्षहरू कथाका रचना विधान वा कथाका आङ्गिक तत्त्वहरू हुन् । यिनै आङ्गिक वा विधा तत्त्वका आधारमा निर्धारित पाठको विश्लेषण गरिएको छ । कथाको रचना विधान अन्तर्गतका उपतत्त्वहरूलाई तल उल्लेख गरिएको छ :

२.३.१.१ संरचना

कथाकारले आफ्ना विचार, धारणा वा अनुभूतिलाई कथामा अभिव्यक्त गरेको हुन्छ । कथाकारले यी पक्षहरूलाई घटना, परिवेश, पात्र आदिका माध्यमबाट योजनाबद्ध रूपमा तयार गरेको आकृतिगत स्वरूप नै संरचना हो । संरचनामा कथाका स्थूल तत्त्वहरू समावेश भएका हुन्छन् । कथाहरूमा कथाकारको मस्तिष्क वा भावनाको एउटा अंश प्रतिविम्बित भएको हुन्छ । कथाकारले आफ्ना यिनै विचार वा अनुभूतिलाई घटना र पात्रको सम्बन्धको एउटा योजना बनाएर ती सबैलाई मिलाई एउटा कथाको आकार प्रदान गर्दछ । यही आकार नै कथाको संरचना हो (श्रेष्ठ, २०६७ : ७) । यसभित्र कथावस्तु, पात्र, कथात्मक दृष्टिविन्दु र सारवस्तु जस्ता मूलभूत स्थूल संरचना वा अवयवहरू पर्दछन् । यसबाट संरचनामा कथाकारले प्रस्तुत गरेको कथन वा युक्ति पर्छ, भन्ने स्पष्ट हुन्छ । संरचना अन्तर्गत निम्न लिखित अवयवहरू समाहित हुन्छन् :

(क) कथावस्तु

कथावस्तु कथाको एक महत्त्वपूर्ण र बृहत् घटक हो । कथामा सबैभन्दा स्थूल र सबल तत्त्वको रूपमा कथावस्तुको उपस्थिति रहेको पाइन्छ । कथाकारको धारणा तथा मूल मर्मको मूर्त अभिव्यक्तिका रूपमा कथावस्तु देखापर्दछ । कथावस्तुले कथाका अन्य

तत्त्वलाई गहिरो गरी प्रभावित तुल्याउँछ । द्वन्द्व, कौतूहलता एवम् क्रियाव्यापारलाई समायोजन गर्दै कथाको मूल मर्मलाई सटीक ढङ्गमा प्रस्तुत गर्ने कथावस्तु कथाको प्राणतत्त्व हो । कथावस्तुको अभावमा कथाको अस्तित्वमै सङ्कट उत्पन्न हुने हुनाले यसको महत्त्व कथामा सर्वाधिक रहेको हुन्छ । आधुनिक कथाको अवधारणा कलागत मूल्यमा आधारित छ । द्वन्द्व एवम् क्रियाव्यापार कथावस्तुका आधार सामग्री हुन् । एक कुशल कथाकारले यी सामग्रीहरूको विकेन्द्रितऐक्य देखाउनका लागि तिनको युक्तिपूर्ण उत्कर्षलाई विभिन्न एकाइ (कथांश) मा राखेको हुन्छ । त्यसैले कथावस्तु भन्नाले एकभन्दा बढी दृश्यविधानको अनुक्रमिक निर्माण र तिनका बीच सम्बन्धको स्थापना भन्ने बुझिन्छ । यस दृष्टिले कथामा दृश्यविधान संरचनात्मक एकाइ हुन आउँछ । आधुनिक कथाका लागि अनिवार्य मानिएको यस एकाइको निर्माण गर्दा कथाकारले काल र स्थानको अवधारणालाई आफ्नो परिमिति मानेर यस्ता प्रत्येक एकाइमा मुख्यतः द्वन्द्वको युक्तिपूर्ण विकास उपस्थापित गर्न पात्रको निर्माण गर्ने, कथोपकथनद्वारा घटनाक्रमको विकास विस्तार गर्ने जस्ता काम गरेको हुन्छ । बिना द्वन्द्व दृश्यविधानले पूर्णता प्राप्त गर्न सक्दैन र त्यस्ता द्वन्द्वहरूको पूर्वापर सम्बन्ध नरहेको खण्डमा सम्पूर्ण रूपले त्यस कथाले संरचनात्मक पूर्णता प्राप्त गर्न सक्दैन (श्रेष्ठ, २०६७ : १०) । कथावस्तुलाई सुस्पष्ट गोरेटो प्रदान गर्ने काम कथानकले गर्छ । कथावस्तुमा उपयोग हुने घटनावलीहरूको कालक्रमिक शृङ्खलाहरूको ढाँचा तथा आदि, मध्य र अन्त्य भागको क्रमबद्ध प्रस्तुतिलाई कथानक भन्ने गरिन्छ । प्रारम्भदेखि अन्त्यसम्म सिलसिलाबद्ध रूपमा अगाडि बढेको कथानकलाई रेखीय ढाँचा र क्रम उल्टोपाल्टो गरी प्रस्तुत गरिएको कथानकलाई वृत्तकारी ढाँचा भनिन्छ (ऐजन) । कथानकका अङ्ग व्यवस्थाहरू निम्नानुसार छन् :

(अ) आदि भाग

यसलाई कथानकको आदि भाग भनिन्छ । यसमा चिनारी र सङ्घर्ष विकास गरी दुई अवस्था रहेका हुन्छन् । कथाको आरम्भिक अवस्थसँग सम्बद्ध मुख्य पात्रहरूको परिचयका साथै पात्रहरूले बेहोर्नु पर्ने समस्या र परिस्थिति चिनारीका क्रममा सूचित गरिन्छ । त्यस्तै सङ्घर्ष विकास चिनारीपछिको दोस्रो चरण वा अवस्था हो । यसमा

आकस्मिक परिस्थिति वा घटना विशेषको कारण पात्रहरू समक्ष नयाँ समस्या उत्पन्न भई सङ्घर्षको विकास हुने गर्छ । यसलाई प्रथम सङ्कटको अवस्था पनि भनिन्छ ।

(आ) मध्य भाग

सङ्घर्ष विकासभन्दा पछिको भागलाई मध्य भाग भनिन्छ । यस अन्तर्गत चरमावस्था रहेको हुन्छ । जब पहिलो सङ्कटावस्थाले दोस्रो, तेस्रो आदि अन्य सङ्कटावस्थालाई जन्माउँछ, तब कथानकको विकास हुनुका साथै पात्रको चरित्रमा पनि परिवर्तन आउँछ । त्यसपछि विभिन्न खाले समस्याहरू आउन थाल्छन् । विभिन्न समस्याले पात्रलाई एउटा गम्भीर मोडमा पुऱ्याउँछ । यसैलाई कथानकको चरमावस्था भनिन्छ ।

(इ) अन्त्य भाग

चरम अवस्थापछि कथामा देखापर्ने भागलाई अन्त्य भाग भनिन्छ । अन्त्य भागमा सङ्घर्ष ह्रास र उपसंहार गरी दुई भाग हुन्छन् । सङ्घर्ष ह्रासमा पात्रहरूको सङ्घर्ष मत्थर हुनुका साथै विभिन्न अवस्थामा छरिएर रहेका घटना एकत्रित हुन्छन् । कुनै कार्य वा निर्णयको कार्यव्यापार यस चरणमा अन्त्यावस्थामा पुगेको हुन्छ । उपसंहार पात्रहरूको सङ्घर्ष टुङ्गिर्दा आ-आफ्नो कार्य अनुसारको फल पाई समस्या समाधान हुने कार्य यस चरणमा हुन्छ ।

त्यस्तै कथावस्तुका केही अन्य तत्त्वहरू पनि रहेका छन् । कथावस्तु अन्तर्गत विचार वाक्य पनि नीहित भएको हुन्छ । कथावस्तुभित्रै पूर्व सङ्केतहरू आएका हुन्छन् । कथानक रुढिबाट कथाकार प्रभावित भएको हुन्छ । कथावस्तुमा एउटा निश्चित कथा रेखा पनि हुन्छ । घटिसकेको घटनालाई अगाडि ल्याएर अनि अतीतको घटनालाई परावर्तन गरेर पनि कथावस्तुको योजना निर्माण गरिएको हुन्छ । यी सबै कुरा कथाकारको कथा भन्ने प्रविधिमा भर पर्छ । कथावस्तुलाई प्रयोग गर्दा विभिन्न प्रविधि अँगाल्न सकिन्छ । सिङ्गो रूपमा कथाभित्र कथावस्तु कसरी चयन गरिएको छ त्यो यस अन्तर्गत पर्दछ । यसरी हेर्दा मुख्य गरी कथाकारले परावर्तित र तत्क्षणिक प्रविधिलाई उपयोग गरेको हुन्छ ।

परावर्तित प्रविधि वा कथा रेखाले कथालाई वर्तमानबाट अतीततर्फ फर्काउँछ । यस खालका कथावस्तु भूतकालतर्फ फर्केर सुरु भएका हुन्छन् । यो प्रविधि अँगालेर लेखिएका कथाहरूको कथावस्तु वर्तमानबाट अतीततर्फ गएका हुन्छन् अनि अतीतबाट फर्केर वर्तमानमा आई टुङ्गिने गर्छन् । त्यस्तै तत्क्षणिक प्रविधि अँगालेर लेखिएका कथाहरूमा वर्तमानबाट कथानक प्रारम्भ भई क्रमशः कालक्रम अनुसार अगाडि बढ्दै जान्छ ।

यसप्रकार कथानकको माध्यमबाट कथावस्तु अनुक्रम र क्रियाव्यापार अनुक्रमबीच सम्बन्ध स्थापित भएको हुन्छ । यस प्रकारको कथामा कलात्मक मूल्यको आभा प्रकट हुन्छ । वर्तमान कालका लेखकहरू भने परम्परागत कथानकको ढाँचा भत्काएर एउटा चुनौतीपूर्ण लेखनलाई स्वीकार्दै आएका छन् । त्यो चुनौतीपूर्ण लेखन भनेको कथामा कथावस्तुलाई नगण्य बनाएर आफ्नो विचार वा अनुभूतिको प्रतिक्रियालाई नै संरचना बनाउनु हो । त्यसैले आज कथानक हीनतातर्फ कथाकार उन्मुख छन् । वर्तमान समयमा यो तत्त्व निकै हीन बन्दै गएको छ (श्रेष्ठ, २०६७ : १०) । त्यसैले वर्तमानकालीन कथाहरूमा कथानकको पुख्यौली अवशेष मात्र भेटिए पनि कुनै न कुनै रूपमा कथावस्तु भने रहेकै हुन्छ । कथानकले कथावस्तुको प्रस्तुतिका क्रममा देखापर्ने घटनाक्रमहरूको योजना बद्ध व्यवस्थापन गरिरहेको हुन्छ (बराल र घिमिरे, २०५५ : ३) ।

(ख) पात्र योजना

कथामा घटनालाई निश्चित कार्यव्यापार प्रदान गरी निष्कर्षसम्म पुऱ्याउने आउने मानवीय तथा मानवेतर प्राणीलाई पात्र भनिन्छ । कथालाई गतिशीलता दिने तथा कथानकका उपकरणका रूपमा रहेका द्वन्द्व, क्रियाव्यापार, कुतूहलता आदिलाई बलायमान गराउने प्रमुख अङ्ग पात्र नै हो । पात्रविनाको कथानकको कल्पना नै गर्न सकिन्न । आधुनिक कथामा कथानकको भन्दा बढी महत्त्व चरित्रले पाउँदै गएको पाइन्छ । कथाको स्थापत्यकलामा पात्रहरूले त्यस्तो स्तम्भका रूपमा भूमिका खेल्दछन् जसबाट कथाको संरचना तयार हुन्छ (श्रेष्ठ, २०६७ : १०) । पात्रहरूले नै कथालाई उर्जा प्रदान गर्ने भएकाले यो अङ्गविना कथाको संरचनाको परिकल्पना नै गर्न सकिन्न । कथानकका लागि आवश्यक पर्ने उपकरणहरू क्रिया व्यापार र द्वन्द्वको सम्बन्ध पात्रसँगै हुन्छ । प्रायः गरेर

कथामा पात्र भन्नाले मानवीय पात्रहरू भन्ने बुझिन्छ, तापनि कथा साहित्यमा मानवेतर पात्र एवम् जड वस्तु समेत पनि प्रयोग हुन्छ (बराल र घिमिरे, २०५५ : ४) । कथाको उद्देश्य वा जीवन दर्शनलाई दरिलो गर्दै वहन गर्न, समाजका सभ्यता र असभ्यताका विविध पाटाहरूमा विचरण गर्न, व्यक्ति तथा समूहका जीवन प्रसङ्गलाई सजीव रूपमा उद्घाटन एवम् चित्रण गर्ने क्रममा पात्रको भूमिका अपरिहार्य रहन्छ । त्यसैले कथाकारले आफ्नो उद्देश्य र कथाको परिवेश सुहाउँदो पात्र विधान गरेको हुनुपर्छ । कथाकारले आफ्नो इच्छा अनुसार पात्रलाई प्रथम दृष्टिकेन्द्र वा तृतीय दृष्टिकेन्द्रमा समायोजित गरेर कथावस्तुलाई पूर्णता दिने गर्छ । कथामा यति नै पात्र हुनुपर्छ भनी किटान गर्न नसकिए पनि आवश्यकता अनुकूल पात्रको प्रयोग गर्न सकिने तथ्य विदितै छ । चरित्रकै क्रियाकलापका माध्यमले कथाले गति प्राप्त गर्दछ भने मानवीय अध्ययनको सामग्री पनि तिनै पात्र बनेका हुन्छन् (बराल र एटम, २०६७ : ९) । पात्रले कथामा प्रत्यक्ष वा नाटकीय जुनसुकै विधि अपनाए पनि उसको निजी पहिचान भल्किएको हुनु पर्छ । मोहनराज शर्मा (२०४८ : ५७) ले पात्रलाई विभिन्न आधारमा वर्गीकरण गर्न सकिने आधार प्रदान गरेका छन् जसलाई तल उल्लेख गरिएको छ :

(अ) स्वभावका आधारमा

स्वभावका आधारमा पात्रलाई स्थिर र गतिशील गरी दुई प्रकारमा विभाजन गर्न सकिन्छ । कथाको प्रारम्भदेखि अन्त्यसम्म एउटै स्थितिमा रही स्वभाव परिवर्तन नगर्ने पात्रलाई स्थिर पात्र भनिन्छ । कथाको कार्यव्यापारबाट प्रभावित भई स्वभाव परिवर्तन गरी आफ्नै सोच अनुसार अगाडि बढ्ने पात्रलाई गतिशील पात्र भनिन्छ ।

(आ) लिङ्गका आधारमा

लिङ्गका आधारमा पात्रहरूलाई पुरुष र स्त्री गरी दुई प्रकारमा विभाजन गर्न सकिन्छ । लिङ्गगत आधारमा पात्रको मानसिक स्वभावमा समेत भिन्नता देखिने हुनाले कथाकारले कथामा पात्रको चयन गर्दा ख्याल गर्नुपर्छ ।

(इ) कार्यका आधारमा

कार्यका आधारमा पात्रहरूलाई प्रमुख, सहायक र गौण गरी तिन किसिमले विभाजन गर्न सकिन्छ । कथामा केन्द्रीय भूमिकाको निर्वाह गरी कथाको उद्देश्यलाई पूर्णता

दिने नायक वा नायिकालाई प्रमुख पात्र भनिन्छ । त्यस्तै प्रमुख पात्रको सहयोगी भएर कथामा कार्यव्यापार घटित गराउने पात्रलाई सहायक पात्र भनिन्छ । यसैगरी कथामा प्रसङ्गवश आएको र कुनै उल्लेखनीय भूमिका नभएको पात्रलाई गौण पात्र भनिन्छ ।

(ई) प्रवृत्तिका आधारमा

प्रवृत्तिका आधारमा पात्रहरूलाई अनुकूल र प्रतिकूल गरी दुई प्रकारमा विभाजन गर्न सकिन्छ । कथामा खराब चरित्रको रूपमा देखापर्ने पात्रलाई प्रतिकूल पात्र भनिन्छ भने सत् चरित्रको रूपमा देखापर्ने पात्रलाई अनुकूल पात्र भनिन्छ ।

(उ) सामाजिक सम्बन्धका आधारमा

सामाजिक सम्बन्धका आधारमा पात्रलाई वर्गीय र व्यक्तिगत गरी दुई प्रकारमा बाँड्न सकिन्छ । त्यस्तै उच्च, मध्यम र निम्न वर्गमा पात्रलाई वर्गीकरण पनि गरिएको पाइन्छ । सामाजिक रूपमा प्रतिनिधिमूलक भएर निश्चित वर्ग, लिङ्ग, जाति, समुदायको पहिचानका रूपमा कुनै पात्र प्रयुक्त भएको छ भने त्यसलाई वर्गीय पात्रका रूपमा लिन सकिन्छ । कुनै विशिष्ट तथा सामान्यतया अरूमा नहुने अनौठो चरित्र भएकालाई व्यक्तिगत चरित्र भनिन्छ ।

(ऊ) आसन्नताका आधारमा

आसन्नताका आधारमा पात्रलाई मञ्चीय र नेपथ्य गरी दुई प्रकारमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । कथामा कुनै पनि घटना वा कार्यव्यापारलाई प्रत्यक्ष रूपमा अगाडि बढाउने पात्रलाई मञ्चीय पात्र भनिन्छ भने प्रत्यक्ष रूपमा समावेश वा सहभागी नभई अन्य पात्रका माध्यमबाट सूक्ष्म रूपमा प्रस्तुत हुने पात्र नेपथ्य पात्रका रूपमा रहेको हुन्छ ।

(ए) आबद्धताका आधारमा

आबद्धताका आधारमा पात्रलाई पात्रलाई बद्ध र मुक्त गरी दुई प्रकारमा विभाजन गर्न सकिन्छ । कथाको संरचनामा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्ने तथा जुन पात्रलाई कथानकबाट भिक्दा कथा अपूर्ण बन्न जान्छ त्यस्ता पात्रलाई बद्ध पात्र भनिन्छ । जुन पात्रको अभावमा कथाको संरचना खलबलिन्न त्यस्ता पात्रलाई मुक्त पात्र भनिन्छ ।

माथि उल्लेख गरिए बाहेक पनि पात्रका केही प्रकारहरू छुट्याउन सकिन्छ । जीवनलाई सजिलै बुझ्न सकिने तथा आदर्शमा अनुबन्धित भएका पात्रलाई च्याप्टा पात्र भनिन्छ भने जीवनलाई सजिलै बुझ्न नसकिने तथा जटिल रूपमा प्रस्तुत भएका पात्रलाई गोला पात्र भनिन्छ, त्यस्तै कुनै ठाउँ विशेषलाई प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रलाई आञ्चलिक पात्र भनिन्छ भने आञ्चलिकताभन्दा माथि उठेको पात्र सार्वभौम हुन्छ । त्यस्तै परम्पराको अनुसरण गर्ने पात्र पारम्परिक, नवीन विषयवस्तुको बहन गर्ने आफ्ना मनका कुरालाई खुलस्त रूपमा अरू समक्ष प्रस्तुत गर्ने बहिर्मुखी, मनका कुरा मनमा नै खेलाउने पात्रलाई अन्तर्मुखी भनिन्छ । यसप्रकार कथामा पात्रले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्छन् ।

(ग) दृष्टिविन्दु

कथामा दृष्टिविन्दुको महत्त्वपूर्ण भूमिका र स्थान रहेको हुन्छ । कथावस्तुलाई हृदयसंवेद्य बनाउने कार्यमा दृष्टिविन्दुको प्रमुख भूमिका रहन्छ । कुनै पनि लेखकले कल्पित घटनालाई प्रस्तुत गर्ने क्रममा पात्रलाई कुन स्थानमा राखेर कथालाई मूर्तता प्रदान गरेको छ भन्ने कुराको स्पष्ट अभिव्यक्ति दृष्टिविन्दुबाट प्राप्त गर्न सकिन्छ । दृष्टिविन्दुले कार्यपीठिका, चरित्रचित्रण, भाव परिमण्डल आदिमा सजीवता प्रदान गर्दछ । कुनै एउटा विषयमा कथावस्तुको कल्पना गरिसकेपछि कथाकार सामु के प्रश्न आउँछ भने कल्पित पात्रलाई कुन स्थानमा राखेर त्यस कथावस्तुलाई एउटा ठोस आकार वा संरचना प्रदान गर्ने ? यस प्रश्नको समाधान नै दृष्टिविन्दुले गर्छ (श्रेष्ठ, २०६७ : १०) । प्रारम्भिक उपकरण मात्रको सङ्ग्रहबाट कथा बन्दैन । यसको निश्चित संरचना हुनुपर्छ । त्यसैले दृष्टिविन्दुले यही संरचनालाई पूर्णता प्रदान गर्ने संवेदनशील कार्य गर्दछ । कथामा दृष्टिविन्दु भनेको त्यो स्थिति, स्थान वा सीमा हो जसका माध्यमबाट कथाकारले आफ्ना कुरा पाठक समक्ष पुऱ्याउँछ । यसले आख्यानका सन्दर्भमा आख्यानकारको स्थितिलाई जनाउँछ । यसबाट नै आख्यानको उत्कृष्टता मापन हुन्छ । कथाकार र पाठकवर्गका बिचको सम्बन्ध सूत्र नै दृष्टिविन्दु हो । कथामा दृष्टिविन्दु विना कथामा प्रयुक्त कार्यपीठिका, चरित्रचित्रण, भावपरिमण्डल आदिमा सजीवता आउन सक्दैन । दृष्टिविन्दु कथाको श्रेष्ठता वा उत्कृष्टताको मापक हो । पात्रको निजी मानसिक वा बौद्धिक अवस्थालाई ध्यानमा राखी कुनै क्षण विशेषमा त्यस पात्रले अनुभूत गर्ने कुरा, मनका

प्रतिक्रिया, विचार क्षमताको सीमा आदि कथामा पात्रको माध्यमबाट व्यक्त गर्ने क्षमता कथाकारमा भएको हुनु पर्छ (श्रेष्ठ, २०६७ : १२) । दृष्टिविन्दु त्यो परिप्रेक्ष्य हो जसद्वारा आख्यानकारले चरित्र, कार्यव्यापार, परिवेश आदिलाई पाठक सामु राख्दछ । कथामा दृष्टिविन्दु कथावाचकको अवस्थिति वा कोण भएकाले दृष्टिविन्दु नै कथाको महत्त्वपूर्ण अङ्ग हो (शर्मा, २०५५ : ४०९) । दृष्टिविन्दु आधुनिक कथा लेखनका क्षेत्रमा एउटा महत्त्वपूर्ण पक्ष बनिसकेको छ । यसले कथा भन्ने परिपाटीलाई नयाँ दिशा प्रदान गरेको छ (बराल र घिमिरे, २०५५ : ६) । दृष्टिविन्दुलाई आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारमा विभाजन गर्न सकिन्छ ।

(अ) आन्तरिक वा प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु

कथामा प्रथम पुरुषात्मक म पात्रका माध्यमबाट कथाकारले आफ्ना विचारहरू अभिव्यक्त गर्ने कार्यलाई आन्तरिक दृष्टिविन्दु भनिन्छ । यस्तो दृष्टिविन्दु भएको कथामा कथयिताले घटना र पात्रको वर्णन गर्दा आफूलाई कथाभित्रै समाहित गरेको हुन्छ । आन्तरिक दृष्टिविन्दु पनि केन्द्रीय र परिधीय गरी दुई प्रकारको हुन्छ । आन्तरिक दृष्टिविन्दु अन्तर्गतको केन्द्रीय दृष्टिविन्दुमा पात्रले आफ्ना मनका कुरालाई मुख्य रूपमा प्रस्तुत गरेको हुन्छ । त्यस्तै परिधीय दृष्टिविन्दुमा 'म' पात्रले आफ्नो बारेमा नभएर अरू पात्रका बारेमा बोलेको हुन्छ । यस्तो दृष्टिविन्दु भएको कथाको दृष्टिकेन्द्र पात्र 'म' नभएर अरू नै हुन्छ ।

(आ) बाह्य वा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दु

कथयिता कथाभन्दा बाहिरै बसेर सम्पूर्ण विषयको टिप्पणी वा विवरण प्रस्तुत गर्ने कार्यलाई बाह्य दृष्टिविन्दु भनिन्छ । यस्तो कथाको समाख्याताले अरू पात्र र घटनाबारे विवरण प्रदान गर्छ । बाह्य दृष्टिविन्दुमा पात्रका नाम वा तृतीय पुरुष सर्वनाम भएका शब्दहरू प्रयोग गरिन्छ । बाह्य दृष्टिविन्दु पनि सर्वज्ञ र सीमित गरी दुई प्रकारको हुन्छ । सर्वज्ञ दृष्टिविन्दुमा समाख्याताले प्रायः सबै पात्रहरूका भावना, प्रतिक्रिया, विचार आदिलाई समाहित गर्दै ती पात्रको आन्तरिक जीवन प्रसङ्गलाई समेत अभिव्यक्त गर्ने काम गर्दछ । सर्वज्ञ दृष्टिविन्दुलाई पनि हस्तक्षेपी र निर्वैयक्तिक गरी दुई उपप्रकारमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । हस्तक्षेपी दृष्टिविन्दुमा कथालेखकले कथामा टिप्पणी र विवरण

प्रस्तुत गर्नुका अतिरिक्त अन्य पात्रहरूका बारेमा आलोचना र मूल्याङ्कन गरेको हुन्छ भने निर्वैयक्तिक वा अहस्तक्षेपी दृष्टिविन्दुमा लेखकले कथामा आफू टाढा रहेर नाटकीय संवादका माध्यमबाट विवरण प्रस्तुत गर्ने कार्य गर्दछ । एउटा मात्र पात्रमा केन्द्रित रहेको दृष्टिविन्दुलाई सीमित भनिन्छ । यसमा एउटा मात्र पात्रको मानसिक क्रियाकलापलाई चिरफार गरी अभिव्यक्ति दिइएको हुन्छ । त्यसै गरी वस्तुपरक दृष्टिविन्दु पनि रहेको चर्चा पाइन्छ । कुनै पनि पात्रको मानसिक संसारको विवरण प्रस्तुत नगरिएको कथालाई वस्तुपरक दृष्टिविन्दु रहेको कथा भनिन्छ ।

यसरी कथामा प्रयुक्त भएको दृष्टिविन्दुले कथावस्तुको संरचनालाई बेग्लै बनाउँछ । कुनै एउटा कथामा प्रथम वा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोगबाट पाठकले प्राप्त गर्ने विशिष्ट अनुभूति पृथक् प्रकारको हुने गर्छ । त्यस्तै दृष्टिविन्दुले कथाको उद्देश्यमा पनि फरक पार्छ । सम्पूर्ण कथालाई आस्वाद्य र बेग्लै किसिमको बनाउन दृष्टिविन्दुले सहयोग गर्छ ।

(घ) सारवस्तु

कुनै पनि कथा पढिसकेपछि प्राप्त गरिने सन्देश वा अभिप्रायलाई सारवस्तु भनिन्छ । सारवस्तु विनाको कुनै कथा हुन सक्दैन । प्रत्येक कृतिमा केही न केही, कुनै न कुनै सारवस्तु रहेकै हुन्छ । कथाको उद्देश्य वा परिणति पनि सारवस्तु नै हो । कथामा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रूपमा रहने भाव वा विचारको माध्यमबाट कथानकको ढाँचा तयार गरिएको हुन्छ । त्यही विचार वा भावबाट नै कथाको सौन्दर्यतत्त्व प्रकट भएको हुन्छ । यही नै सारवस्तु हो । कुनै कथाकृति पढिसकेपछि समग्रमा हामी त्यसमा जुन भावार्थ वा अभिप्राय पाउँछौं, त्यही नै सारवस्तु हो । कथामा विचार वा भावको बीज रूप प्रत्यक्ष वा प्रच्छन्न रूपमा रहेको हुन्छ (श्रेष्ठ, २०६७ : १२) । यही आधारमा कथानकको संरचना तयार पारिएको हुन्छ । त्यस बीज रूपलाई बिनाआग्रहीकरण कथाकारले कुशलतापूर्वक जति धेरै नाटकीकरण गर्न सक्यो त्यो कृति त्यति नै उत्कृष्ट बन्न सक्दछ । उद्देश्यलाई नै कथाकारले दिन खोजेको सारवस्तुका रूपमा चित्रण गरेका छन् (बराल र घिमिरे, २०५५ : ५) । कथामा सारवस्तु अभिधात्मक, अन्योक्तिमूलक वा प्रतीकात्मक कुनै पनि अर्थको तहबाट कथाकारले प्रदर्शित गरेको हुन्छ । कथामा सारवस्तु मानवशरीरको रक्त सञ्चार

प्रणाली भैँ सर्वव्याप्त हुन्छ । यसको स्थिति चाहिँ शाश्वत (युनिभर्सल) वा प्रसङ्गविषयक (टपिकल) जे पनि हुन सकछ । यसले मानव समाजका निम्ति नै विभिन्न भाव वा विचार सञ्चार गर्छ (श्रेष्ठ, २०६७ : १२) । सारवस्तु विहीन भएका आधुनिक कथाहरू प्रायः हुँदैनन् । तीमध्ये कतिपयमा प्रत्यक्ष सारवस्तु पाइन्छ, भने कतिपय कथामा अप्रत्यक्ष वा नाटकीकरण गरेर सारवस्तु प्रस्तुत गरिएको हुन्छ ।

यसप्रकार कथावस्तुमा निहित सारवस्तुले मानवीय जीवनका विविध पक्षहरूलाई जीवन्त रूपमा बहन गरी सामाजिक संरचनालाई गतिशील र परिष्कृत गर्ने कार्यमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ । त्यसैले कथामा सारवस्तुको महत्त्वपूर्ण स्थान रहन्छ ।

२.३.१.२ रूपविन्यास

कथाले एउटा निश्चित संरचनात्मक स्वरूप प्राप्त गरिसकेपछि त्यसलाई सौन्दर्यमय बनाउने युक्तिलाई रूपविन्यास भनिन्छ । कथावस्तुलाई एउटा निश्चित आकार प्रदान गरिसकेपछि कथाकारले त्यसलाई सुन्दर बनाउन प्रयोग गर्ने युक्ति नै 'रूपविन्यास' हो । यसभित्र कथाका सूक्ष्म तत्त्वहरू पर्दछन् । ती सूक्ष्म तत्त्वहरू पदविन्यास, विम्बविधान, व्यङ्ग्य, प्रतीकविधान, तुलना, उपमा, प्राक्सन्दर्भ आदि पर्दछन् । कथाको भाषिक एवम् शिल्प शैलीगत निर्माणमा सहायता गर्ने तत्त्वहरू यसमा पर्ने भएकाले तत्क्षण यसले पाठक वर्गलाई प्रभावित पार्दछ (श्रेष्ठ, २०६७, १२) । कथाको भाषा एवम् शिल्पशैलीगत विन्यासमा चमत्कृति प्रदान गर्ने कार्यमा रूपविन्यासको अहम् भूमिका हुने हुनाले पाठक वर्गलाई आकर्षित गर्ने कार्यमा यसको स्थान सबल रहेको पाइन्छ । कथालाई आकर्षक र हृदय ग्राह्य बनाउने क्रममा रूपविन्यासको महत्त्वपूर्ण हात रहेको पाइन्छ । कथाबाट अभिधात्मक अर्थ, अन्योक्तिमूलक अर्थ, सारवस्तु, कथावस्तु आदिलाई पृथक् राख्दा बाँकी रहने जुन भाग छ त्यसैलाई रूपविन्यास भनिन्छ । यही विशेषताले गर्दा नै कथाले आधुनिक कालमा विधागत मान्यता प्राप्त गर्न सफल भएको हो । दयाराम श्रेष्ठ (ऐजन, १३) का अनुसार यसले कथामा कलालाई प्रतिष्ठापित गर्छ । त्यसैले गैरसाहित्यिक लेखनमा संरचना त प्राप्त होला तर रूपविन्यास प्राप्त हुँदैन । रूपविन्यास वैयक्तिक हुने हुनाले यसका संवृत (बन्द) र विवृत (खुला) दुई स्थितिहरू हुन्छन् । संवृतमा कथाकार सरल अभिव्यक्तितर्फ उन्मुख हुन्छ, र उसले आफ्ना कथामा संरचनाको पछि

रूपविन्यासलाई लगाइ दिएको हुन्छ । विवृतमा कथाकार विशिष्ट प्रकारको अभिव्यक्तितर्फ उन्मुख हुन्छ । उसले आफ्ना कथामा संरचनाको हाराहारी वा समानान्तर रूपविन्यासलाई पनि उपस्थापित गरिदिएको हुन्छ । रूपविन्यास अन्तर्गतका केही महत्त्वपूर्ण युक्तिलाई तल उल्लेख गरिएको छ ।

(अ) पदविन्यास

कथालाई श्रुतिमधुर र पठनीय बनाउन पदविन्यासले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ । अलङ्कारयुक्त पदहरूको समुचित समायोजन तथा उखान, टुक्कायुक्त पदावलीको आयोजनाले कथाले जीवन्त रूपमा नवीन बान्की प्राप्त गर्दछ ।

(आ) विम्बविधान

कुनै व्यक्ति वा वस्तुको आकृति र त्यससम्बन्धी अवधारणा आदिलाई दिमागमा प्रतिच्छायाका रूपमा उतार्ने कार्यलाई विम्ब भनिन्छ । विम्ब भनेको मिठो भाषा पनि हो । यसले एउटा निश्चित रूपाकृतिभिन्न चित्रकला सदृश दृश्यलाई उभ्याइदिने कार्य गर्दछ । कथामा देखिने वर्णनात्मक अनुच्छेदलाई पनि विम्बको संज्ञा दिन सकिन्छ । कथामा विम्ब विधान अनिवार्य नभए पनि आन्तरिक सौन्दर्यवृद्धिमा यसको महत्त्व रहेको छ ।

(इ) व्यङ्ग्य

अभिधा र लक्षणा शब्दशक्तिभन्दा पर व्यञ्जना शब्दशक्तिका माध्यमबाट अभिव्यक्ति प्रदान गर्ने शैलीलाई व्यङ्ग्य भनिन्छ । कथामा व्यङ्ग्यको महिमामय स्थान रहेको पाइन्छ । कृतिको आन्तरिक संरचनामा प्रभाव पार्ने व्यङ्ग्यले कथाको कलात्मक मूल्यमा अभिवृद्धि गरेको पाइन्छ ।

(ई) प्रतीक

कुनै मूर्त वस्तुको माध्यमबाट अमूर्त वस्तुलाई प्रस्तुत गर्ने कार्यलाई प्रतीक भनिन्छ । कथामा प्रतीकले संरचनात्मक पक्षलाई सबलीकृत गर्दै पात्रको स्थितिलाई समेत बोध गराउने कार्य गरेको हुन्छ । अर्थ सम्प्रेषणलाई प्रभावकारी बनाउँदै पात्रको चरित्रगत मानसिक रूपलाई उपस्थापन गर्ने कार्यमा पनि प्रतीकको स्थान उच्च रहेको पाइन्छ ।

(उ) प्राक्सन्दर्भ

कथालाई उच्चता प्रदान गर्ने क्रममा प्राक् सन्दर्भको पनि स्थान रहेको हुन्छ । कुनै प्रसिद्ध व्यक्ति, स्थान, घटना, मूल्य आदिलाई प्राक्सन्दर्भ भनिन्छ । यस्ता सन्दर्भहरू इतिहास, पुराण, पुराकथा वा ज्ञानविज्ञानका विभिन्न क्षेत्रबाट कथामा समावेश गरिन्छ । यसले कथाको भाव, रमणीयता र सौन्दर्यवृद्धिमा सहयोग पुऱ्याउँछ ।

(ऊ) शीर्षक

शीर्षक कथाको महत्त्वपूर्ण अङ्ग हो । शीर्षकको छनोट कथाका आन्तरिक तथा बाह्य सबै तत्त्वहरूको प्रतिनिधित्व हुने खालको कलापूर्ण र आकर्षक हुनुपर्छ । शीर्षक कथाको उच्च स्थानमा रहने हुनाले यसबाटै कथाको भावभूमि झल्किने खालको हुनुपर्छ । कथामा शीर्षक कतै अभिधात्मक रूपमा र कतै प्रतीकात्मक रूपमा रहेको हुन्छ ।

यस प्रकार रूपविन्यासले भाषालाई आलङ्कारिक सौन्दर्यले युक्त बनाउँदै शैलीशिल्पगत सचेततालाई सबलीकृत पार्ने कार्य गरेको हुन्छ । विचार विनिमयको साधन भाषा हो भने भाषालाई साहित्यिक रूपमा रूपान्तरित गर्ने क्रममा विम्ब, प्रतीक, अलङ्कार, व्यङ्ग्य, ध्वनि, वर्ण, पद, पदावली, उपवाक्य, वाक्य, अनुच्छेद, भाव, विचार आदिलाई सन्तुलित तरिकाले समायोजन गर्दै कृतिगत सौन्दर्य उतपादन गर्ने कार्य नै वास्तवमा शैली हो र यही नै कथाको रूपविन्यास पनि हो ।

२.३.२ निष्कर्ष

कथाको सैद्धान्तिक आधार अन्तर्गत महत्त्वपूर्ण पक्षका रूपमा विधातत्त्व रहेको छ । कथाका संरचक अवयव के कस्ता रहेका छन् भनी प्रस्तुत परिच्छेदमा तिनको चिनारी दिने काम गरिएको छ । कथाका परम्परागत संरचक अवयवहरू कथावस्तु, पात्र, परिवेश, संवाद, भाषाशैली, दृष्टिविन्दु, उद्देश्यभन्दा फरक रूपमा कथाको आधुनिक समीक्षाशास्त्रले स्थापित गरेका कथाका संरचक अवयवहरूको परिचय दिइएको छ । कथाका संरचक अवयवहरूमा संरचना र रूपविन्यासजस्ता दुई आधारहरू यस परिच्छेदमा प्रस्तुत गरिएको छ । संरचना अन्तर्गत कथानक, पात्र, दृष्टिविन्दु र सारवस्तुको परिचय दिइएको छ भने रूपविन्यासका विविध सौन्दर्यमयी पक्षहरूको जानकारी दिइएको छ । यिनै संरचना र रूपविन्यास जस्ता कथा विधाका विधातत्त्वका आधारमा सनत रेग्मीद्वारा लिखित 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहमा सङ्कलित कथाहरूको विश्लेषण गरिएको छ ।

तेस्रो परिच्छेद

सनत रेग्मीको सङ्क्षिप्त परिचय र उनको कथायात्रा

३.१ सनत रेग्मीको जीवनी

सनत रेग्मी नेपाली साहित्यको कथाविधामा सक्रिय रूपमा साधनारत व्यक्तित्व हुन् । साहित्य साधना, राजनीति र समाजसेवा संलग्न रहेका रेग्मीले आफ्नो कथायात्राको चार दशक अवधि पार गरिसकेका छन् । रेग्मी बहुआयामिक व्यक्तित्व हुन् । उनको सङ्क्षिप्त परिचय तल दिइएको छ-

३.१.१ जन्म र जन्मस्थान

सनत रेग्मीको जन्म २२ सेप्टेम्बर १९४७ तदनुसार २००४ साल असोज ६ गते सोमबार अष्टमी तिथिका दिन भेरी अञ्चलको बाँके जिल्ला नेपालगञ्ज नगरपालिका बडा नं. ८ गगनगञ्ज टोलमा भएको हो (गौतम र घिमिरे ; २०६८ : १४३) । उनका पिताको नाम गोपाल शर्मा रेग्मी र माताको नाम लीलादेवी रेग्मी हो । रेग्मी जेठा सन्तानका रूपमा जन्मिएका हुन् । उनको जन्मकुण्डलीको नाम योगराज रेग्मी हो (लुइटेल्; २०६० : क) । यिनै योगराज रेग्मी नेपाली साहित्यमा सनत रेग्मीका नामले चिनिएका छन् । उनको पुख्र्यौली घर गोर्खा जिल्लाको घ्यालचोक गाउँमा पर्दछ । जागिरको सिलसिलामा नेपालगञ्ज आएका उनका हजुर बुबाले नेपालगञ्जलाई आफ्नो स्थायी बसोबासका लागि रोज्न पुगेको देखिन्छ । वि.सं. १९९९ मा नेपालगञ्जमा घर किनी बसोबास गरेको रेग्मी परिवार अहिले सोही स्थानमा बसिरहेको पाइन्छ ।

३.१.२ बाल्यकाल र स्वभाव

सनत रेग्मीको बाल्यकाल शिक्षित एवम् सुसंस्कृत परिवारमा बितेको थियो । उनका पितामह संस्कृत भाषाका विद्वान् थिए । उनका घरको आर्थिक अवस्था सामान्य देखिए तापनि हजुरबुबा तथा हजुरआमाको अगाध माया र ममतामा रेग्मीले आफ्नो बाल्यकाल विताएका थिए । रेग्मीका हजुरबुबाको पुस्तक सङ्कलन गर्ने र संस्कृतमा श्लोक लेख्ने बानी थियो । सनत रेग्मी बाल्यकालदेखि नै पुस्तकका पाना पल्टाउँदै बस्थे

(लम्साल, शर्मा र अन्य, २०६४ : २) । तसर्थ सनत रेग्मीको स्वभाव बाल्यकालदेखि नै जिज्ञासु, मिहिनेती, तीक्ष्णबुद्धि, सनत र शान्त थियो भन्न सकिन्छ ।

सनत रेग्मीले हजुरबुबाबाट सुनेका हितोपदेश पञ्चतन्त्र र अन्य नैतिक उपदेशात्मक कथाले बाल्यकालमै यिनको मस्तिष्कमा स्थान जमाइ सकेको थियो । आफ्ना पिता तथा पितामहको पुस्तक सङ्कलन गर्ने बानीले यिनलाई साहित्यतर्फ अनुराग हुने प्रेरणा बाल्यकालमै मिलेको थियो । सनत रेग्मी बाल्यकाल देखि नै बालपत्रिका अध्ययन, कथाश्रवण तथा कल्पनाको संसारमा बढी उत्सुक देखिन्थे । रेग्मीका बुबाको सम्पर्क सन्तमन्त र भद्रभलाद्मीसँग हुन्थ्यो । त्यसको छाप पनि रेग्मीमा परेको थियो । बाल्यकालदेखि नै रेग्मी नाटक, सिनेमा, नौटङ्की, हेर्नमा लालयित हुन्थे (लम्साल, शर्मा र अन्य, २०६४ : ३) । यसरी रेग्मी बाल्यकाल देखि नै अध्ययनका साथै अन्य क्रियाकलापमा पनि संलग्न भएको देखिन्छ । यसले गर्दा उनलाई बाल्यकालदेखि नै विभिन्न कुरामा रुचि भएको मान्न सकिन्छ ।

यसरी बाल्यकालदेखि नै सनत रेग्मीको साहित्यप्रति विशेष अभिरुचि र अन्य कुरामा लगाव राख्ने बानीले गर्दा उनलाई साहित्य साधना र मानिसहरूमा धुलमिल हुने मौका मिल्यो । सनत रेग्मीको बालसखीहरूसँग राम्रो सम्बन्ध थियो । उनी आफ्ना बुबाआमाका स्नेही पुत्र र हजुरबुबाका स्नेही नाति थिए । आफ्नो घरको सुसंस्कृत वातावरण तथा रेग्मीको बाह्य तथा आन्तरिक व्यवहारबाट यिनको शान्त स्वभाव र सहनशील लक्षणको परिचय पाउन सकिन्छ ।

३.१.३ शिक्षादीक्षा

सनत रेग्मीको घरको आर्थिक अवस्था सामान्य थियो । उनी वेद, पुराण, कर्मकाण्ड र साहित्यिक ग्रन्थहरूको अध्ययनमा उनी निपुण थिए । सङ्गीत, अभिनय कला र खेलकुदमा उनको गहिरो रुचि थियो । रेग्मीका घरमा वेद, पुराण, उपनिषद्, रामायण महाभारत, काव्यसिद्धान्त र काव्यशास्त्र, काव्य, नाटक, ज्योतिष र कर्मकाण्डका पुस्तकको रास थियो (लम्साल, शर्मा र अन्य, २०६४ : ३) । यी विभिन्न पुस्तकको छाप एवम् आफ्ना पितामहको गहिरो प्रभाव सनत रेग्मीलाई सानैबाट परेको थियो । यो प्रभाव नै रेग्मीको शिक्षा आर्जनमा देखिएको पहिलो प्रभाव थियो ।

सनत रेग्मीको परिवार शैक्षिक, सांस्कृतिक र साङ्गीतिक परिवेश युक्त थियो । यस्तो वातावरण प्राप्त परिवारका सन्तान भएका हुनाले सनत रेग्मीलाई शिक्षा आर्जनका लागि कुनै कुराको कमी थिएन । सनत रेग्मीले आफ्ना हजुरबुबाका मायालु काखमा बसेर अक्षरारम्भ गरेका थिए । नेपाली वर्णमालाको सिकाइपछि, रेग्मीलाई उचित समयमा नै औपचारिक शिक्षाका निम्ति स्थानीय विद्यालयमा भर्ना गरिएको पाइन्छ (रावल; २०६५ : १०) । बाल साहित्यको अध्ययन र आफ्ना पितामहले सुनाएका हितोपदेश, नीतिकथा तथा पञ्चतन्त्रका कथाले रेग्मीको बालमस्तिष्कमा गहिरो प्रभाव जमाउन थालेको थियो । संस्कृतका अमरकोश, हितोपदेशका श्लोकहरू, लघुकौमुदीका सूत्रहरू साथै सानै उमेरमा सनत रेग्मीलाई कण्ठस्त थियो । यसरी रेग्मीमा सानै उमेरदेखि गहन अध्ययन भएको देखिन्छ । सनत रेग्मीलाई अझ राम्रो र अनुशासित बनाउनको लागि उनलाई पिताजीले कठोर अनुशासनका लागि विख्यात गुरुकुल बैद्यनाथ धाममा समेत भर्ना गरिदिएका थिए (लम्साल शर्मा र अन्य; २०६४ : ४) । जसले गर्दा संस्कृत भाषाको अझ गहिरो ज्ञान, अमरकोश र हितोपदेश कण्ठाग्र हुनु, लघुकौमुदी सिद्धान्त र सूत्रको शुद्ध पाठको आधारमा उनी गुरुकुलमा आफ्नो कक्षाको विशिष्ट र जेहनदार छात्र हुन पुगेका थिए ।

गुरुकुलमा २ वर्ष बसेपछि, सनत रेग्मी नेपाल फर्किएका थिए । नेपालगञ्ज फर्किएपछि, रेग्मीलाई नेपालगञ्ज हाईस्कूलमा कक्षा ५ मा भर्ना गरिएको थियो । यही विद्यालयबाट सनत रेग्मीले २०२५ सालमा प्रवेशिका परीक्षा उत्तीर्ण गरेका थिए (रावल; २०६५ : ११) । यसै समयको सेरोफेरोमा सनत रेग्मीको पहिलो कथा 'समाजकी छोरी' छापियो । त्यसपछि, २०२४ सालमा उनको पहिलो कथासङ्ग्रह 'मातृत्वको चित्कार' प्रकाशित भयो । 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रह प्रकाशित भएको २ सालपछि, २०२६ सालमा सनत रेग्मीको भेट नेपाली साहित्यका ओजस्वी नक्षत्र विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालासँग भयो (लम्साल, शर्मा र अन्य; २०६४ : ७) । यसरी कथासङ्ग्रहको प्रकाशित र विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालासँग भएको भेटले रेग्मीलाई साहित्य साधनामा लाग्न थप हौसला मिलेको थियो । विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालासँग भेट भएपछि, २/३ वर्ष सनत रेग्मी औपचारिक अध्ययनभन्दा पनि राजनीतिकतर्फ बढी सक्रिय हुन थाले । त्यसपछि, २०३४ सालमा भारतको यु.पी.बोर्डबाट रेग्मीले आई.ए. उत्तीर्ण गरे । आई.ए. पास गरेपछि,

रेग्मीको अध्ययन साहित्य क्षेत्रमा बढी केन्द्रित भएको पाइन्छ । यसै क्रममा सनत रेग्मीले २०३१ सालमा हिन्दी साहित्य इलाहाबादबाट 'उपाधि पनि प्राप्त गरेका छन् (रावल; २०६५ : ११) । यसरी सनत रेग्मीले औपचारिक एवम् अनौपचारिक शिक्षाका माध्यमबाट आफ्नो बौद्धिकतालाई निकै माथि पुर्याएको देखिन्छ । सनत रेग्मीले संस्कृत, नेपाली र हिन्दी साहित्यका धेरै पुस्तकहरूको गहन र विस्तृत अध्ययन गरेका छन् ।

३.१.४ दाम्पत्य जीवन र पारिवारिक अवस्था

सनत रेग्मी बहुमुखी प्रतिभाशाली व्यक्तित्व हुन् । साहित्य साधना, राजनीतिक र समाजसेवामा संलग्न रेग्मीको दाम्पत्य सन्तोषप्रद नै देखिन्छ ।

३.१.४.१ विवाह र सन्तान

सनत रेग्मी २०२८ साल बैशाख २५ गते वैवाहिक बन्धनमा बाँधिएका हुन् । वीरगञ्ज गहवा टोल निवासी माधवप्रसाद भट्टराई तथा श्रीमती मिथिला भट्टराईकी एक मात्र छोरी पद्मा भट्टराईसँग रेग्मीको विवाह भएको हो । उनको विवाह धार्मिक विधिविधान अनुरूप नै भएको हो (रावल; २०६५ : १२) । यसरी रेग्मी २४ वर्षका हुँदा उनी वैवाहिक सम्बन्धमा बाँधिएका देखिन्छन् ।

पद्मासँग वैवाहिक सम्बन्ध जोडिएपछि सनत रेग्मीको जीवन निरन्तर रूपमा अगाडि बढेको देखिन्छ । पतिपत्नी दुवैका बिचमा कुनै किसिमको कलह र कटुता भएको छैन । विवाह भएको लामो समयसम्म रेग्मी दम्पतिलाई सन्तान प्राप्त भएन । रेग्मीको परिवारमा २०५६ साल माघ २७ गते मात्र पुत्रीलाभ भयो (रावल; २०६५: १२) । यसरी सनत रेग्मीलाई ५२ वर्षको उमेर पार गर्दा मात्र सन्तान प्राप्त भएको देखिन्छ । श्रीमान् श्रीमती र एक मात्र सन्तान छोरी इरा रेग्मीका साथ सनत रेग्मीको सानो परिवार एकअर्काको मर्का बुझ्दै अगाडि बढेको देखिन्छ ।

३.१.४.२ पारिवारिक आर्थिक अवस्था

सनत रेग्मीको पारिवारिक आर्थिक अवस्था पहिलादेखि नै त्यति सन्तोषजनक देखिदैन । सामान्य परिवारभन्दा उनका परिवार पनि जसोतसो चल्दै गयो । रेग्मीका बुबाले २०१३ सालमा 'विद्याकुटिर' नामक पुस्तक पसल राखेको पाइन्छ (रावल; २०६५ : १२) ।

पुस्तक पसल खोलेपछि रेग्मीको परिवारमा आर्थिक स्थितिमा क्रमिक प्रगति हुँदै गएको देखिन्छ ।

अहिले आएर पनि सनत रेग्मीको आर्थिक अवस्था सामान्य नै रहेको देखिन्छ । त्यस्तो सन्तोषजनक नियमित आयआर्जनको स्रोत छैन । उनी संलग्न भएका विभिन्न सङ्घ संस्थाबाट उनलाई केही रकम प्राप्त हुन्छ । सरकारी एवम् सामाजिक संस्थाहरूबाट पुरस्कृत र सम्मानित हुँदा प्राप्त भएको नगदले उनलाई आर्थिक रूपमा केही सजिलो भएको छ । साहित्य सृजनाबाट पनि रेग्मीलाई अप्रत्यक्ष रूपमा आम्दानी भएको छ । यसरी सनत रेग्मीको जीविका पुख्र्यौली जायजैथा, शुभेच्छुक, इष्टमित्र र साथीभाइको सहयोगमा निर्भर रहेको देखिन्छ ।

३.१.५ कार्यक्षेत्र

सनत रेग्मी बहुमुखी प्रतिभा सम्पन्न व्यक्ति हुन् । साहित्य सृजना, समाजसेवा र राजनीति क्षेत्रकमा संलग्न रहेका रेग्मीले विभिन्न साहित्यिक, सामाजिक र राजनैतिक सङ्घसंस्थाहरूमा संलग्न रहेर काम गरेको देखिन्छ । ने.वि.स.को केन्द्रीय उपाध्यक्षको जिम्मेवारी समालेका रेग्मीले सामाजिक संस्थामा समेत संलग्न भएर नेपाल रेडक्रस सोसाइटीको केन्द्रीय कार्य समितिको उपाध्यक्ष भएर काम गरेको देखिन्छ । रेग्मीलाई चिनाउने विभिन्न क्षेत्र भए पनि उनको प्रमुख क्षेत्र साहित्य सृजना नै हो । साहित्य साधनाले नै रेग्मीलाई उचाइमा पुऱ्याएको हो । साहित्यिक संस्थाका रूपमा सनत रेग्मीले सर्वप्रथम २०२४ सालमा 'भेरी साहित्य परिषद्'मा संलग्न भएर काम गरेको देखिन्छ (लम्साल, शर्मा, अन्य; २०६४ : ३०) । यसरी रेग्मी साहित्य संस्थामा संलग्न भएको देखिन्छ । 'पञ्चामृत'को वर्ष १, अङ्क १ (२०२३) सालमा सनत रेग्मीको पहिलो नेपाली कथा 'समाजकी छोरी' प्रकाशित भएपछि यही कथाका माध्यमबाट यिनी नेपाली कथा जगत्मा प्रवेश गरेका हुन् । हाल नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठानको प्राज्ञ परिषद् सदस्य सचिव रहेका रेग्मी समाजसेवा, राजनीति र साहित्य तिन क्षेत्रमा संलग्न रहिआएका देखिन्छन् । उनी राजनीति र समाजसेवामा सक्रिय रूपमा लागेका छन् तापनि उनको मनप्राण अध्ययन र लेखनमा केन्द्रित रहेको देखिन्छ । सनत रेग्मीको प्रमुख कार्यक्षेत्र साहित्य सृजना र साहित्यसृजनामा पनि कथा लेखन हो ।

३.१.६ सम्मान तथा पुरस्कार

सनत रेग्मी नेपाली साहित्यका चर्चित कथाकार हुन् । २०१९ सालमा नेपालगञ्जबाट प्रकाशित 'नौलो पाइलो' नामक पत्रिकामा 'नारी' शीर्षकको कविता लिएर देखा परेका रेग्मी २०२३ सालदेखि सिर्जनशील प्रतिभाका रूपमा परिचित छन् । 'समाजकी छोरी' शीर्षकको सामाजिक कथाबाट रेग्मीको साहित्य साधनाले निरन्तरता पाएको देखिन्छ । हिन्दी कथा, नेपाली कविता हुँदै साहित्यमा प्रवेश गरेका रेग्मीले नेपाली कथा विधामा ख्याति कमाएका छन् । सनत रेग्मी 'मैनाली कथा पुरस्कार' (२०४९), 'राष्ट्रिय प्रतिभा पुरस्कार' (२०५३), 'सारस्वत सम्मान' (२०५३), 'गणेश दुवाल खिलकुमारी पुरस्कार'(२०५५), 'राष्ट्रिय प्रतिभा पुरस्कार' (२०५५), 'देवकोटा स्मृति सभा कलैयाबाट सम्मान'(२०५६), ' प्रतिभा सम्मान समिति पर्सद्वारा प्रतिभा सम्मान' (२०६२), 'भेरी साहित्य समाज बाँकेद्वारा सम्मान' (२०६२), अमेरिकाको बासिडटन टाइम्स फाउन्डेसन र इन्टरनेसनल कल्चर फाउन्डेसनको आयोजनामा भएको साहित्य सेमिनारमा नेपाली प्रतिनिधि मण्डलको सदस्य (सन् १९९७), नेपाल रेडक्रस सोसाइटीबाट अध्ययन भ्रमणमा जापान र बेल्जियम भ्रमण, नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठानको कमलादीको कार्यकारी परिषदको सदस्य सचिव जस्ता विभिन्न सम्मान पुरस्कारबाट सम्मानित भएका छन् (लम्साल, शर्मा र अन्य; २०६४ : ३१/३२) । यसरी सनत रेग्मीले साहित्य साधना, समाजसेवा र शिक्षाका क्षेत्रमा गरेको योगदान वापत विभिन्न सम्मान, पुरस्कार एवम् देशविदेशको भ्रमण गरेको देखिन्छ ।

३.१.७ रुचि

सनत रेग्मी संवेदनशील दृष्टि सम्पन्न साहित्यकार हुन् । उनी प्रजातान्त्रिक आस्था बोकेका राजनीतिक कार्यकर्ता मात्र नभएर समाजमा परिवर्तन ल्याउन प्रयत्नशील सेवाभाव राख्ने समाजसेवी पनि हुन् । विभिन्न नयाँ नयाँ साहित्यिक पुस्तक एवम् पत्रपत्रिकाहरू पढिपढि केलाएर अध्ययन गर्नु उनको रुचिको विषय हो । जीवन, जगत् र यसका विविध दृश्य एवम् परिदृश्यलाई बुझ्ने गरी अध्ययन, चिन्तन एवम् मनन गर्न उनी रुचाउँछन् । समाज राजनीति, साहित्य र जीवनजगत्को विश्लेषण गर्न पनि उनी औधी रुचाउँछन् (लम्साल, शर्मा र अन्य; २०६४: २) । नयाँ ठाउँको अवलोकन गर्नु पनि सनत रेग्मीको रुचिको विषय हो । पुस्तक, पत्रपत्रिका आदिको सङ्कलन गर्ने रेग्मी

परिवारको पुख्यौली बानी नै हो । सनत रेग्मीमा पनि यस्ता कुराको सोख रहेको देखिन्छ । उनी ख्यालठट्टा, हाँसो गर्नमा निकै पोख्त देखिन्छन् । अभिनय र खेलकुद रेग्मीको सानै उमेरदेखिको रुचिको पाटो हो । सरल, सहज एवम् शिष्ट भएरकुरा गर्ने बानी रेग्मीको बाल्यकालकै उपलब्धि हो ।

सनत रेग्मी समाजमा अग्रणी भूमिका खेल्न सक्ने समाजसेवी, राजनीतिज्ञ, साहित्यकार र बौद्धिक व्यक्तित्व हुन् । उनी सरल, शान्त, तटस्थ, प्रजातान्त्रिक आन्दोलनका सहयात्री, प्रजातन्त्रवादी राजनीतिक कार्यकर्ता र सक्रिय समाजसेवीका रूपमा चिनिन्छन् । प्रगतिवादी समाज व्यवस्था र समाजवादी अवधारणाको सम्मिश्रण नै सनत रेग्मीको वैचारिक धरातल हो । साहित्य साधनाका हिसाबले सनत रेग्मी सामाजिक यथार्थवादी प्रगतिवादी कथाकार हुन् । यथार्थ धरातलका पात्रलाई टपक्क टिपेर कथा लेख्नु, समाज परिवर्तनको चाहना राख्नु, यौनजन्य समस्या, बालमनोविज्ञान तथा नारी समस्याको चित्रण जस्ता विविध कुरालाई लिएर कथा लेख्नु रेग्मीको अभिरुचिको विषय हो (लम्साल, शर्मा र अन्य; २०६४ : ३५) । यसरी सनत रेग्मीको कथ्यलाई आञ्चलिकताको रङ दिएर यथार्थका नजिक रहेर सामाजिक कथा लेखनमा रुचि राखेको देखिन्छ । शिल्पगत प्रयोगमा भन्दा सामाजिक यथार्थमा उनको अभिरुचि रहेको देखिन्छ । साहित्य सरल, सहज र अधिकांश पाठकले बुझ्न सक्ने हुनुपर्छ उनको मान्यता रहको छ । समग्रमा अध्ययन, चिन्तन, मनन, साहित्य साधना, समाजसेवामा नै सनत रेग्मीको रुचि रहेको छ ।

३.१.८ लेखन

सनत रेग्मीका पितामह संस्कृत भाषाका अध्येता र विद्वान् थिए । उनी आफैं संस्कृत साहित्य लेख्थे । आफ्ना हजुरबुबाको साधना, प्रेरणा र घरपरिवारको प्रभावले नै सनत रेग्मीमा लेखन र साहित्यप्रति प्रेमभाव जन्मिएको देखिन्छ । 'समाजकी बेटी' (मराल, २०१७) नामक हिन्दी कथाका माध्यमबाट सनत रेग्मीको लेखन सुरु भएको हो । त्यसपछि 'नारी' शीर्षकको कविता हुँदै, 'समाजकी छोरी' (पञ्चामृत १/१, २०२३) हुँदै रेग्मी नेपाली कथा लेखनमा उदाएका हुन् । 'समाजकी छोरी' हिन्दीमा लेखिएको 'समाजकी बेटी' कथाको नेपाली अनुवाद हो ।

३.१.८.१ लेखनका लागि प्रेरणा र प्रभाव

संस्कृत भाषाका विद्वान् सनत रेग्मीका हजुरबुबाको माया र सहानुभूति नै सनत रेग्मीको लेखनको प्रथम प्रेरणा हो । सनत रेग्मीका घरमा विभिन्न किसिमका पुस्तकहरूको सङ्कलन थियो । घरमा सङ्कलन गरेर राखिएका संस्कृत साहित्यका, कर्मकाण्डका र माध्यमिककालीन गद्य र पद्यको प्रभाव उनमा परेको थियो । हजुरबुबाको प्रेरणा र पारिवारिक वातावरणले गर्दा सनत रेग्मीलाई बाल्यकालमा नै संस्कृतको पाठ अमरकोश, हितोपदेश र अष्टाध्यायिका सूत्र कण्ठस्त थिए (लम्साल, शर्मा र अन्य; २०६४ : ३) । यिनै पुस्तकहरूमा परेको आकर्षण सनत रेग्मीको लेखनका निम्ति प्रेरणाका स्रोत भएको देखिन्छ । हजुरबुबाको काखमा बसेर सुनेका हितोपदेश, पञ्चतन्त्रका कथा, नीतिकथा, लोककथाहरूले पनि सनत रेग्मीलाई साहित्य लेखनका लागि आकर्षित गरेको देखिन्छ । गुरुकूलमा भर्ना गरिएका समयमा रेग्मी लुकीछिपी बालपत्रिका किनेर पढ्थे । यसले गर्दा सनत रेग्मीमा आफ्नो अध्ययनभन्दा कथाका क्षेत्रमा बढी झुकाउ भयो ।

सनत रेग्मीका बुबाले 'विद्याकुटिर' नामको पुस्तक पसल खोलेका थिए । सनत रेग्मी आफ्नो पसलमा भएका विभिन्न पुस्तकहरूको अध्ययन गर्थे । विभिन्न साहित्यिक पत्रपत्रिका तथा साहित्यिक पुस्तकहरू भिकाएर उनी गहन अध्ययन गर्थे । उनमा साहित्यकार विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको दोषी चस्मा, भीमनिधि तिवारीका नाटक र सामाजिक कथाहरूको प्रभाव परेको थियो (लम्साल, शर्मा र अन्य; २०६४ : ६) । सनत रेग्मीलाई रामायण, महाभारतका कथाहरू, वैदिक कथाहरू आदिको पनि प्रभाव परेको देखिन्छ । नेपालगञ्जको स्थानीय हिन्दीमय परिवेश एवम् नेपाली साहित्यको अभावका कारण सनत रेग्मी हिन्दी साहित्यतर्फ पनि आकर्षित भएका थिए । उनी हिन्दी साहित्यकारहरू पनि सनत रेग्मीको साहित्य प्रेरणाका अप्रत्यक्ष स्रोत मानिन्छन् ।

सनत रेग्मीलाई साहित्य साधना गर्ने प्रत्यक्ष प्रेरणा भीमनिधिबाट प्राप्त भएको देखिन्छ । सुरुमा हिन्दी भाषामा साहित्य लेख्ने रेग्मीलाई भीमनिधि तिवारीसँग भेटभएपछि नेपाली भाषामा लेख्ने प्रेरणा जागृत भएको हो । २०२२ सालमा भीमनिधि तिवारी नेपालगञ्ज आएको बेला रेग्मीले हिन्दी भाषामा लेखेको 'समाजकी बेटी' शीर्षकको कथा देखेपछि यिनको कथाकारिताबाट प्रभावित भई नेपाली भएर आफ्नै राष्ट्रभाषा नेपालीमा

साहित्य सिर्जना गर्नुपर्छ भनी सम्झाए । भीमनिधि तिवारीले उनलाई विभिन्न साहित्यिक कार्यक्रम, साहित्यिक सङ्घगोष्ठीहरूमा नेपालगञ्जको उदयीमान साहित्यकार भनेर परिचय गएका थिए (लम्साल, शर्मा र अन्य; २०६४: ६) । यसप्रकार भीमनिधि तिवारी सनत रेग्मीको साहित्यिक पथपदर्शकका रूपमा रहेका देखिन्छन् ।

सनत रेग्मीलाई लेखनका लागि आफ्नै घर परिवारका साथै विभिन्न साहित्यकारहरूको प्रेरणा र प्रभाव परेको देखिन्छ । हिन्दी साहित्यकार र साहित्यकारको अप्रत्यक्ष प्रभाव परेका रेग्मीलाई भीमनिधि तिवारीसँग साक्षात्कार भएपछि अझै मौलाउने अवसर प्राप्त भयो । आफ्ना हजुरबुबा, भीमनिधि तिवारी र विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको प्रत्यक्ष प्रभाव उनमा परेको देखिन्छ । तिवारीसँग भेट भएपछि सनत रेग्मीको 'समाजकी बेटी' शीर्षकको हिन्दी भाषाको कथा नेपाली भाषामा रूपान्तर भई 'समाजकी छोरी' नामले २०२३ सालमा छापियो (लुइटेल; २०६० : क) । यसरी उनको साहित्य साधनाको प्रस्थान बिन्दु २०२३ साल देखिन्छ । २०२३ सालबाट नेपाली कथाक्षेत्रमा सार्वजनिक रूपमा देखा परेका सनत रेग्मीको साहित्य वर्तमान अवस्थासम्म पुगेको देखिन्छ ।

३.१.८.२ लेखनको प्रारम्भ र प्रकाशनको थालनी

सुरुमा हिन्दी भाषाकमा कथा लेख्ने सनत रेग्मी २०१९ सालमा नेपालगञ्जबाट प्रकाशित 'नौलो पाइलो' नामक पत्रिकामा 'नारी' शीर्षकको कविता छपाएर देखा परेका साहित्यकार हुन् (लुइटेल; २०६० :क) । 'समाजकी छोरी' शीर्षकको कथा उनको पहिलो कथा हो । जुन २०२३ सालमा प्रकाशित भएको थियो । 'समाजकी छोरी' कथाबाट नै उनको साहित्यिक लेखन र प्रकाशनको प्रारम्भ भएको देखिन्छ । कथा, कविता र निबन्ध लेखेर पत्रिकामा छपाउँदै आएका सनत रेग्मीको २०२४ सालमा पुस्तकाकारकृति 'मातृत्वको चित्कार' पहिलोकथासङ्ग्रह प्रकाशित भयो । यसै सङ्ग्रह मार्फत् रेग्मी नेपाली साहित्यमा चिनिन थालेका हुन् ।

३.१.८.३ लेखनकार्य र प्रकाशित पुस्तकाकार कृतिहरूको सूची

सनत रेग्मी साहित्य सिर्जना, राजनीति र समाजसेवा तीनवटै कुरालाई एकैसाथ लिएर जाने व्यक्तित्व हुन् । विभिन्न गतिविधिमा संलग्न रहेका उनी नेपाली साहित्यमा मूलतः कथाकारका रूपमा चिनिन्छन् । साहित्यका विभिन्न विधाहरू विशेष गरी कथा,

कविता, निबन्ध आदि लेखनमा कलम चलाएका रेग्मीलाई कथा विधामा सफलता मिलेको देखिन्छ । कथा लेखनले नै रेग्मीले आफ्नो प्रखर व्यक्तित्व निर्माण गरेका छन् । सनत रेग्मीका आधा दर्जनभन्दा बढी कथासङ्ग्रहहरू प्रकाशित भएका छन् । उनका कथासङ्ग्रहहरू प्रकाशनको कालक्रम अनुसार निम्नानुसार दिइएको छ :

प्रकाशित कृति	प्रकाशन वर्ष	प्रकाशक
(क) मातृत्वको चित्कार	(२०२४)	नेपालगञ्ज
(ख) चन्द्रज्योत्सना र कालो बादल	(२०२५)	नेपाल पाकेट बुक्स
(ग) दिनान्त	(२०३५)	रचना प्रकाशन, नेपालगञ्ज
(घ) बन्दकोठाहरूको सहर	(२०४५)	साभ्ना प्रकाशन
(ङ) लछ्मनियाको गौना	(२०५०)	साभ्ना प्रकाशन
(च) समय सत्य	(२०५४)	नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान
(छ) सनत रेग्मीका प्रतिनिधि कथा	(२०६०)	नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान
(ज) स्मृतिदंश र अन्य कथाहरू	(२०६६)	साभ्ना प्रकाशन

३.१.८.४ विभिन्न प्रकाशित फुटकर रचनाहरू

आधुनिक नेपाली कथायात्रामा सनत रेग्मी सामाजिक यथार्थकका विविध पक्षलाई अन्तर्वस्तु बनाएर यथार्थपरक कथा लेख्ने कथाकारका रूपमा चिनिन्छन् । हिन्दी भाषामा लेखिएको 'समाजकी बेटी' शीर्षकको कथाबाट आफ्नो साहित्यिक यात्रा अगाडि बढाएका रेग्मीले यसको दुई वर्षपछि २०१९ सालमा 'नारी' शीर्षकको कविता प्रकाशित गरेर नेपाली साहित्यमा पाइला चालेका हुन् । 'मातृत्वको चित्कार' (२०२४) कथासङ्ग्रह रेग्मीको पहिलो पुस्तकाकार कृतिका रूपमा आएको देखिन्छ । हालसम्म मातृत्वको चित्कार (२०२४), चन्द्रज्योत्सना र कालो बादल (२०२५), दिनान्त (२०३४), बन्द कोठाहरूको सहर (२०४५), लछ्मनियाको गौना, (२०५१), समय सत्य (२०५४), सनत रेग्मीका प्रतिनिधि कथा (२०६०), र स्मृति दंश र अन्य कथाहरू (२०६६) गरी उनका आठवटा कथा सङ्ग्रहहरू प्रकाशित भइसकेका छन् । सनत रेग्मीले कथा, कविता, निबन्ध आदि विधामा कलम चलाएका भए पनि उनलाई चिनाउने प्रमुख साहित्यिक विधा कथा नै

हो । माथि उल्लेखित आठवटा कथासङ्ग्रहका अतिरिक्त उनका केही, कथा, कविता, निबन्ध र अन्तर्वार्ताहरू विभिन्न पत्रपत्रिकामा प्रकाशित भएका देखिन्छन् ।

३.१.९ साहित्यिक दृष्टिकोण

सनत रेग्मी राजनीति, समाजसेवा र साहित्य सृजना तिन क्षेत्रमा सक्रिय व्यक्तित्व हुन् । राजनीतिमा उनी आफ्नो अभिरुचिले होइन परिस्थितिजन्य बाध्यताले लागेका देखिन्छन् । साहित्य सृजना र समाजसेवा सनत रेग्मीको अभिरुचिको विषय हो । विभिन्न गतिविधिमा संलग्न भए तापनि उनको मन, प्राण साहित्य लेखनमा केन्द्रित रहेको छ । उनी अध्ययन र बौद्धिकताका पर्याय हुन् । साहित्यका अन्य विधामा पनि कलम चलाएका रेग्मीलाई कथाका क्षेत्रमा औधी सफलता मिलेको छ । नेपाली कथा जगत्मा लामो समयदेखि निरन्तर रूपमा साधनारत सनत रेग्मीको कथासम्बन्धी धारणा तल प्रस्तुत गरिएको छ ।

साहित्य समाजको दर्पण हो भने मानिस समाजको एउटा एकाइ हो । मान्छेका विविध समस्या र संवेदनाबाट प्रभावित भएर साहित्यकारले आफ्ना अनुभूतिलाई साहित्यमा वक्त्याएको हुन्छ । यथार्थको चित्रण नै साहित्यमा प्रतिबिम्बित भएको हुन्छ । यही यथार्थलाई आफ्नो दृष्टिचेत अनुसारको प्रस्तुति नै सनत रेग्मीको साहित्य लेखनको मूल अभीष्ट हो । साहित्य जुनसुकै विधामा लेखिएको किन नहोस्, एउटा सचेत र संवेदनशील साहित्यकारले यथार्थसँग पाइने परस्पर विरोधी शक्तिहरूलाई पहिल्याएर परस्पर विरोधी अन्तर्वस्तुप्रति सचेत भएर साहित्य लेख्नु पर्छ । यथार्थ धरातललाई पन्छ्याएर आफ्नो धारणा र विचारको रङ्ग पोत्न थालियो भने साहित्य नक्कली बन्न पुग्छ (लम्साल, शर्मा र अन्य, २०६४ : ३२) । साहित्यलाई प्रमाणिक ढङ्गबाट आफ्नो विचार धारणा अनुसार लेखे मात्र असली साहित्य सृजना हुने सनत रेग्मी मान्यता रहेको छ ।

सनत रेग्मीले एउटा पूर्ण मान्छेलाई ठम्याउन मान्छेका सम्पूर्ण समस्याहरूलाई हेर्नुपर्ने कुरामा जोड दिएको देखिन्छ । मान्छेको भोक, रोग, शोक, प्रगति र सामाजिक समस्याहरूको बीचको अन्तर्द्वन्द्वमा मान्छेप्रति संवेदनशील भएर उसका सम्पूर्ण अस्तित्वलाई कथाकारले सचेतताका साथ चित्रण गर्नुपर्छ (रावल, २०६५ : २३) । मान्छेले

आफ्नो प्रगतिका लागि जुन शोषण गरिरहेको छ । त्यसको विपक्षमा र मान्छेको पेट र यौनको भोकले उब्जाएको सामाजिक द्वन्द्व, दुःख र अभावजन्य मान्छेको शोक सबैलाई समेटेर मान्छेका वरिपरिको परिवेश, प्रगतिका लागि मान्छेका छटपटी, सामाजिक विषमताका साभको द्वन्द्वका यही यथार्थलाई युगीन परिवेश अनुसार भाषा, भाव, शिल्पगत प्रयोग आदिका साथ कथा लेख्नुपर्छ भन्ने दृष्टिकोण सनत रेग्मीको रहेको देखिन्छ ।

३.२ सनत रेग्मीको व्यक्तित्व

सनत रेग्मी बहुआयामिक व्यक्तित्व भएका मान्छे हुन् । साहित्य सृजना, राजनीति र समाज सेवामा सक्रिय सनत रेग्मीले आफ्नो व्यक्तित्वलाई निकै उचाइमा पुऱ्याएको देखिन्छ । अध्ययन र बौद्धिकतालाई आफ्नो पर्याय बनाएका रेग्मीले आफू तेह्र वर्ष पुग्दा नपुग्दै कथा लेखेको देखिन्छ । उनी प्रखरता, स्पष्टता र संवेदनशीलताका त्रिवेणी हुन् । रेग्मीले गरेको योगदानले नै उनको व्यक्तित्व निर्माण भएको देखिन्छ ।

३.२.१ पृष्ठभूमि

व्यक्तिको व्यक्तित्व नै उसलाई परिचय गराउने कुरा हो । हरेक व्यक्तिमा विभिन्न विशेषता रहेका हुन्छन् । तिनै विशेषता आधारमा उसको व्यक्तित्व निर्माण हुन्छ । व्यक्तिको व्यक्तित्व निर्माण गर्न घरपरिवार, समाज, संस्कृति, आर्थिक, राजनीति, शिक्षादीक्षा आदिले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ । आफ्नो रुचि, जीवनप्रतिको दृष्टिकोण, पेसा आदिले पनि व्यक्तित्व निर्माण सहयोग गरेको हुन्छ । व्यक्तिमा देखिने लगनशीलता र सक्रियताका आधारमा उसका विशेषतालाई ठम्याउन सकिन्छ । सकारात्मक सोच र असल कार्यले महान् व्यक्तित्व निर्माण हुन्छ भने नकारात्मक विचार र खराब कार्यले तुच्छ व्यक्तित्व निर्माण हुन्छ । कस्तो व्यक्तित्व बनाउने भन्ने कुरा व्यक्तिको आफ्नै सोचाइमा भर पर्छ । मानिसमा सामान्य तथा आन्तरिक र बाह्य गरी व्यक्तित्व दुई प्रकारको रहेको हुन्छ । मानिसको बाह्य व्यक्तित्व उसको शरीको बनोट, रूप रङ आदिसँग सम्बन्धित हुन्छ । यो उसको लवाइ, खुवाइ आदिमा भरपर्ने कुरा हो भने आन्तरिक व्यक्तित्व उसमा हुने अन्तरनिहित गुण, क्षमता आदिसँग सम्बन्धित हुन्छ । यो व्यक्तिमा भएको आन्तरिक प्रतिभा, क्षमता आदिमा भरपर्ने कुरा हो ।

३.२.२ शारीरिक व्यक्तित्व

सनत रेग्मी गोरो वर्ण, अग्लो र ठूलो निधार, चम्किला काला आँखा, तीलचामले भएको केश र ठिक्कको नेपाली उचाइ भएका छन् । ६६ वर्षको उमेर पार गरेका रेग्मी आफ्नो उमेर अनुसार खाइलाग्दा, हृस्टपुस्ट र फुर्तिला देखिन्छन् । लगभग ५ फिट उचाइका गौरवर्णीय रेग्मी माइनस ६ नं.को पावरदार चस्मा लगाउँछन् । रेग्मीको स्वभाव अत्यन्तै सरल छ । उनी सबैसँग मिलनसार व्यवहार गर्छन् । जस्तोसुकै परिस्थितिमा पनि उनी विचलित हुँदैनन् । यसले उनी उच्च मनोबल भएका कर्मवादी व्यक्ति हुन् भन्ने कुरा देखाउँछ । कम बोल्ने बानी भएका रेग्मी आफू हाँस्नु भन्दा पनि अरूलाई बढी हसाउँछन् । मायालु हृदयका धनी सनत रेग्मी साथीभाइ र इष्टमित्र भनेपछि हुरुकै हुन्छन् । राजनीति र समाजसेवामा व्यस्त रहेका रेग्मी नेपाली साहित्यको श्रीवृद्धिमा निरन्तर लागि रहेका देखिन्छन् । उनमा प्रखरता, स्पष्टता र संवेदनशीलताको त्रिवेणी रहेको छ (लम्साल, शर्मा र अन्य; २०६४ : १८५) । यस्ता गुणले गर्दा उनमा भएको आन्तरिक व्यक्तित्वको जानकारी पाउन सकिन्छ ।

३.२.३ व्यक्तित्वका विभिन्न पाटाहरू

व्यक्तिमा निहित व्यक्तित्व नै उसको वास्तविक परिचय हो । व्यक्तित्वले गर्दा नै व्यक्ति समाजमा चिनिएको हुन्छ । मानिसको व्यक्तित्व उसको जीवनमा हुने उतारचढाव क्रियाप्रतिक्रिया र जीवन भोगाइका क्रममा आउने परिस्थितिले निर्धारण गर्छ । व्यक्तित्व निर्माणमा मानिसले आफ्नो जीवनमा गर्ने सङ्घर्षले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ । जीवन भोगाइका क्रममा विभिन्न परिस्थितिसँग सामना गर्दै आएका सनत रेग्मीका व्यक्तित्वका विभिन्न पाटाहरू देखा पर्दछन् । तिनलाई यहाँ क्रमशः प्रस्तुत गर्न सकिन्छ-

३.२.३.१ साहित्यिक व्यक्तित्व

सनत रेग्मीले साहित्यका विभिन्न विधामा कलम चलाएका छन् । प्रस्तुत शीर्षकमा साहित्यकार सनत रेग्मीका विविध साहित्यिक पाटाको चर्चा गरिएको छ ।

(क) कथाकार व्यक्तित्व

सनत रेग्मीलाई चिनाउने मुख्य पाटो साहित्य हो । उनको साहित्यिक सृजनाको सुरुवात कथाबाट भएको हो । सुरुमा हिन्दी भाषाको 'समाजकी बेटी' (मराल, २०१७)

शीर्षकको कथा लेखी साहित्य सृजनाको ढोका खोलेका सनत रेग्मी नेपाली साहित्यको कथा फाँटमा 'समाजकी छोरी' (पञ्चामृत, १/१, २०२३) शीर्षकको कथाबाट प्रवेश गरेका हुन्। 'समाजकी छोरी' शीर्षकको कथा सनत रेग्मीले हिन्दीमा लेखेको 'समाजकी बेटा' शीर्षकको कथाको परिमार्जित नेपाली रूप हो। नेपाली साहित्यका विभिन्न विधामा हात हालेका सनत रेग्मीलाई कथा विधामा सफलता मिलेको देखिन्छ। अनवरत रूपमा साहित्य सिर्जनामा लागेका सनत रेग्मीका हालसम्म आठवटा कथासङ्ग्रहहरू प्रकाशित छन्। तिनलाई निम्नानुसार क्रमशः प्रस्तुत गरिएको छ -

- क. मातृत्वको चित्कार (२०२४)
- ख. चन्द्रज्योत्स्ना र कालो बादल (२०२५)
- ग. दिनान्त (२०३५)
- घ. बन्द कोठाहरूको सहर (२०४५)
- ङ. लछमनियाको गौना (२०५०)
- च. समयसत्य (२०५४)
- छ. सनत रेग्मीका प्रतिनिधि कथा (२०६०)
- ज. स्मृतिदंश र अन्य कथाहरू (२०६६)

यसरी सनत रेग्मी आठवटा कथासङ्ग्रह प्रकाशन गरी कथाकार व्यक्तित्वका रूपमा स्थापित भएका देखिन्छन्। सनत रेग्मीका यी सङ्ग्रह बाहेक 'डकुरेसन विस', 'चिन्ता', 'दुई लघुकथा जनपक्षीय र समाजवादी', 'अभिन्नस्त मनस्थिति', 'विमोचन', 'दृष्टिकोण', 'नालायक', 'स्वाभिमान', 'दाम्पत्य', 'ख्याति', 'वारिस', 'आफन्त', 'चुनाव', 'अभिनन्दन', 'सलाम मुलायम बाबा', 'उज्यालोको खोजी', 'इनटिना र पेट्रोसिया', 'कफर्यु', 'तीनटी केटी', 'पाँच पुरुष एक नारी', 'घर फर्केपछि', 'उपेक्षिता', 'सार्थकता', 'गिद्ध एक आख्यान', 'निरर्थक अभ्यास', 'सार्थक वरण', 'राजधानी एक्सप्रेस', 'दन्त्यकथाको बाघ', 'स्वप्न भङ्ग', 'परेवा अस्तित्व', 'एउटा लेखकको वकपत्र' जस्ता कथाहरू विभिन्न पत्रिकामा प्रकाशित भएका पाइन्छन् (रावल; २०६५ : २५)। यिनै आठवटा कथासङ्ग्रह र विभिन्न

पत्रिकामा प्रकाशित कथाहरूले सनत रेग्मीको कथाकार व्यक्तित्वलाई चिनाउने काम गरेको देखिन्छ ।

सनत रेग्मीका कथामा सामाजिक विकृति, विसङ्गति, अव्यवस्था, गरिबी, शोषण, पीडा, मानवीय संवेदना, वेश्यावृत्ति, प्रशासनिक विकृति, बालविवाह, यौनअसन्तुष्टि, बालमनोभावना आदिको यथार्थ चित्रण पाइन्छ । विशेषतः आञ्चलिकताका सामाजिक कथाकारका रूपमा परिचित सनत रेग्मीका कथामा शोषण, अन्याय अत्याचारको विरोध गरी प्रगतिशील विचारसमेत मुखरित भएको देखिन्छ । उनका कथामा नारी मनोभावना र अन्तर्द्वन्द्वको प्रस्तुति पाइन्छ । रेग्मीका कथामा प्रणयपरकता, भावुकता र वर्णनात्मक शैलीको प्रयोग भएको देखिन्छ । रेग्मी सरल, सहज भाषाशैलीको प्रयोग गर्न रुचाउँने भए पनि उनका कतिपय कथामा प्रतीकात्मक र स्थानीय भाषाभाषिकाको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ (लम्साल, शर्मा र अन्य, २०६४: ७९) । यसरी सनत रेग्मीका कथामा सामाजिक यथार्थको अभिव्यक्ति र विशेषतः तराईली ग्रामीण सामाजिक यथार्थको प्रस्तुति पाइन्छ । यिनै कथागत प्रवृत्तिले सनत रेग्मीको कथाकार व्यक्तित्व अझै उचाइमा पुगेको देखिन्छ ।

(ख) कवि व्यक्तित्व

सनत रेग्मीले कविता विधामा पनि कलम चलाएका छन् । रेग्मीका कविताहरू अहिलेसम्म कुनै पनि सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत भएर प्रकाशित भएका छैनन् । उनका कविता विभिन्न पत्रपत्रिकामा प्रकाशित भएका पाइन्छन् । 'नारी' (२०१९) शीर्षकको कविता सनत रेग्मीको पहिलो कविता हो । रेग्मीका 'पाँच कविता' (२०३७), 'मेरो सेल्फका पुस्तकहरू' (२०३९), 'दुई कविता' (२०४२), 'हामी बाँचेको परिवेश' (२०४३), 'वर्तमान एकस्थिति' (२०५३), 'इतिहास बनाउन तम्सेको मान्छे' (२०५३), 'सरस्वती पूजाको दिन' (२०५४), 'सरस्वती पूजाकय दिन' (२०५४) शीर्षकका कविताहरू विभिन्न पत्रपत्रिकामा प्रकाशित भएका पाइन्छन् (रावल; २०६५: २६) । यसरी सनत रेग्मीले कविता विधामा समेत कलम चलाएको देखिन्छ ।

सनत रेग्मीले 'नारी' शीर्षकको कवितामा नारीमाथि सम्मान प्रस्तुत गरेका छन् । 'पाँच कविता' मा 'दोष तिम्रो होइन', ऐतिहासिक निर्णय : एक विसङ्गति', 'मित्रसँग केही

प्रश्न', 'राजनीति र मर्यादा' आस्था गरी पाँच वटा शीर्षकमा कविता लेखेका छन् । त्यसै गरी 'दुई कविता'मा 'अनुभूति' र 'जीवन परिधि' दुई शीर्षक भएका कविता लेखेको पाइन्छ । दुई कवितामा सनत रेग्मीले सामाजिक विकृति र विसङ्गतिप्रति व्यङ्ग्य र राजनीतिप्रति आस्था प्रकट गरेका छन् । समसामयिक परिवेशको चित्रण 'हामी बाँचेको परिवेश' र 'वर्तमान एकस्थिति'मा आफ्ना निजी भावनाहरू मुखरित गरेका छन् । मेरो सेल्फका पुस्तक'मा उनका आफ्नै भावनाहरू सेमटिएको पाइन्छ । 'इतिहास बनाउन तम्सेको मान्छे' कवितामा सनत रेग्मीले राजनीतिमा हुने खिचातानीको व्यङ्ग्य प्रहार गरेका छन् । 'सरस्वतीको पूजाको दिन' कविता रेग्मीले अवधी भाषामा लेखेका छन् । 'सरस्वतीको पूजाको दिन' कविता अवधी भाषामा लेखिएको आफ्नै कविता 'सरस्वती पूजाको दिन'कविताको नेपाली अनुवाद हो (रावल; २०६५ : २७) । यस कवितामा उनले सरस्वती मातालाई पुकार गरी विद्या र सत्बुद्धि दिन आह्वान गरेका छन् । सनत रेग्मीले आफ्ना कविता गद्य ढाँचामा रचेका छन् । उनका कवितामा अस्तित्ववादी जीवन र चिन्तनलाई पनि अभिव्यक्त गरिएको पाइन्छ । समाजमा भएका खराबीलाई रेग्मीले उधिनेर देखाएका छन् । समाजका कुरीति, आडम्बर, बिडम्बना, कुसंस्कार आदिप्रति आफूमा भएको असन्तोषको भाव पनि कविताका माध्यमबाट पोखेको पाइन्छ (रावल; २०६५ : २७) । सनत रेग्मीले छन्द गद्य, गीतिलय समस्यापूर्ति सबै लयमा कविता लेखेका छन् । उनले सबै कवितामा विभिन्न बिम्ब, प्रतीक, अलङ्कार आदिको प्रयोग गरेका छन् र यसमा सफलता पनि पाएका छन् । यसरी सनत रेग्मीमा कवि व्यक्तित्व भएको देखिन्छ ।

(ग) निबन्धकार व्यक्तित्व

सनत रेग्मीले निबन्ध विधामा पनि हात हालेका छन् । निबन्धकार व्यक्तित्वका रूपमा रेग्मीलाई परिचय गराउने लेखहरू एकदर्जन जति रहेका पाइन्छन् । सर्वप्रथम 'भेरी सन्देश' पत्रिकामा २०२७ सालतिर रेग्मीको निबन्ध प्रकाशित भएको तर शीर्षक र प्रकाशन मिति समेत स्मरण नरहेको भन्ने भनाइ सनत रेग्मीको रहेको छ । यस्तै गरी 'किरण' साप्ताहिकमा २०२७ सालमा यिनको 'शक्तिपूजा' शीर्षकको निबन्ध प्रकाशित भएको बुझिन्छ ।

अभिलेख प्राप्त निबन्धहरूमा महेन्द्र पुस्तकालयको वार्षिक मुखपत्र 'महेन्द्र सौरभ' वर्ष १, अङ्क १, २०३७ मा योग कौशिका उपनाबाट 'पुस्तकालय जनताको विश्वविद्यालय' शीर्षकमा एक विचारप्रधान लेख प्रकाशित भएको पाइन्छ । यस्तै 'महेन्द्र सौरभ' वर्ष ३, अङ्क २/३ २०३९ मा खोजपरक निबन्धात्मक लेख प्रकाशित भएको देखिन्छ (रावल, २०६५ : २८) । यसरी यस्ता लेख निबन्धहरूमा सनत रेग्मीको निबन्धकार व्यक्तित्वको परिचय पाइन्छ ।

यस्तै गरी 'सिर्जना' अङ्क १० मा प्रकाशित निबन्धात्मक लेख 'प्रसङ्गमा सिर्जना प्रकाशन र पुनः प्रकाशन' शीर्षकमा प्रकाशित निबन्ध तथा महेन्द्र पुस्तकालयको स्वर्ण जयन्ती स्मारिका 'वाङ्मय जगत्' २०५३ मा प्रकाशित 'महेन्द्र पुस्तकालय नेपालगञ्जको पचास वर्ष' शीर्षकको ऐतिहासिक अनुसन्धानपरक लेख निबन्धले र उनको २०४४ असोजको अङ्कमा प्रकाशित 'एउटा सहरको कथा' ले सनत रेग्मीमा निबन्धकार व्यक्तित्व पूर्ण रूपमा रहेको देखिन्छ (रावल; २०६५ : २८) । यी बाहेक उनले वी.पी. कोइराला, भूपि शेरचन, ईश्वर बराल, चूडामणि रेग्मी, आफ्नो जेल यात्राका विषयमा संस्मरणात्मक लेखहरू पनि लेखेका छन् ।

सनत रेग्मीका निबन्धहरू कुनै निबन्ध सङ्ग्रह विशेषका रूपमा प्रकाशित भएको पाइँदैन । उनका निबन्धहरू विभिन्न पत्रपत्रिकामा प्रकाशित भएका पाइन्छन् । रेग्मीले आफ्ना निबन्धहरूमा सामाजिक राजनैतिक, आर्थिक व्यक्ति विशेष आदि पक्षमाथि व्यङ्ग्य गरेका छन् । आजको मानवता शून्य र पैसामुखी हुँदै गइरहेको मानिस र समाज, अनैतिक भ्रष्टाचार, बह्दो महँगी, सामन्ती शोषण, असमानता, उत्पीडन, जस्ता विकृतिलाई आफ्ना निबन्धको विषयवस्तु बनाएका छन् । रेग्मीले निबन्धहरूमा अस्तित्ववादी र विसङ्गतिवादी चिन्तनको उपयोग र सामाजिक विकृति तथा विसङ्गतिप्रति व्यङ्ग्य गरेका छन् । उनले मानवताका नाममा हुने तुच्छ र नीच प्रवृत्तिप्रति व्यङ्ग्य प्रहार गरेका छन् (रावल; २०६५ : २८) । यसरी सनत रेग्मीका निबन्धहरू व्यक्ति, समाज, अर्थतन्त्र र क्षेत्र हुँदै राष्ट्रिय तहसम्म व्यङ्ग्य प्रहार गर्न सफल देखिन्छन् र उनमा निबन्धकार व्यक्तित्व रहेको पनि प्रस्ट रूपमा देखिन्छ ।

(घ) सम्पादक व्यक्तित्व

सनत रेग्मीले विभिन्न साहित्यिक पत्रिका र साहित्यिक कृतिहरूको सम्पादन गरेका छन् । उनले सर्वप्रथम नेपालगञ्जबाट २०२७/२०२८ सालमा प्रकाशित 'समय' साहित्यिक पत्रिकाको सम्पादन गरेर सम्पादक व्यक्तित्वको परिचय दिएका छन् । अन्य पत्रिकाहरूमा दयालो वार्षिक पत्रिका तथा 'सिर्जना' त्रैमासिक पत्रिकाको सम्पादन पनि सनत रेग्मीले गरेका छन् । त्यस्तै गरी महेन्द्र पुस्तकालय नेपालगञ्जको वार्षिक मुखपत्र 'महेन्द्र सौरभ' २०३७ र २०३९ सम्पादनमा सनत रेग्मीको विशेष संलग्नता रहेको छ (रावल; २०६५ : २९) । यसरी यस्ता पत्रपत्रिकामा लेखिएको सम्पादकीय लेखबाट रेग्मीको सम्पादन व्यक्तित्वको मूल्याङ्कन गर्न सकिन्छ ।

सनत रेग्मीको सम्पादक व्यक्तित्व पहिचान गर्न सकिने अन्य आधारहरूमा नेपाल रेडक्रस सोसाइटी बाँके शाखाद्वारा प्रकाशित सामयिक पत्रिका 'सेवा'का तीन अङ्क र 'वर्तमान' मासिक पत्रिका २०४४ देखि २०४५ सालसम्मका ६ अङ्कहरू रहेका छन् । यस्तैगरी महेन्द्र पुस्तकालय नेपालगञ्जको स्वर्ण जयन्तीका अवसरमा प्रकाशित स्मारिका 'वाङ्मय जगत्' २०५३ का प्रधान सम्पादकको भूमिका पनि रेग्मीले पूरा गरेका छन् । यसका अतिरिक्त ने.रा.प्र.प्र बाट प्रकाशित 'समकालीन साहित्यको अङ्क ३६ देखि ४५ र 'पृथ्वी जयन्ती स्मारिका' २०५८ को प्रकाशनमा रेग्मीले प्रधान सम्पादकको भूमिका पूरा गरेका छन् । रेग्मीको सम्पादनमा 'नेपाली उपन्यास शतवार्षिकी स्मारिका' प्रकाशित छ । त्यस्तै गरी हाल सनत रेग्मी र भाउपन्थी दुवै जनाको संयुक्त सम्पादकत्वमा 'प्रज्ञा आधुनिक कथा' भाग १ (२०७०) र 'प्रज्ञा आधुनिक कथा' (२०७०) भाग २ पनि प्रकाशित भएको छ । यसरी सम्पादक व्यक्तित्वमा सनत रेग्मी एक सफल व्यक्तित्वका रूपमा रहेका छन् ।

३.२.३.२ साहित्येत्तर व्यक्तित्व

विभिन्न साहित्यिक संस्थाहरूसँगको र साहित्य सिर्जनशीलताले व्यक्तिको साहित्यिक व्यक्तित्वको परिचय दिइरहेको हुन्छ, भने साहित्यका अतिरिक्त उसबाट भए गरिएका अन्य निस्वार्थ क्रियाकलापहरू नै उसको साहित्येत्तर व्यक्तित्वको परिचायक हुन्छन् । साहित्यका अतिरिक्त सनत रेग्मीले विभिन्न सामाजिक र राजनीतिक सङ्घ

संस्थामा संलग्न भएर काम गरेको देखिन्छ । उनको साहित्येतर व्यक्तित्वका विविध पाटाहरूलाई यसरी देखाउन सकिन्छ:

क. सामाजिक व्यक्तित्व

समाजसेवा सनत रेग्मीको साहित्य सिर्जनापछिको मुख्य पाटो हो । तसर्थ सनत रेग्मीको व्यक्तित्वका पक्षहरूमा सामाजिक व्यक्तित्व पनि महत्वपूर्ण रूपमा रहेको पाइन्छ । उनको आफ्नो पारिवारिक पृष्ठभूमिले पनि रेग्मीले सामाजिक व्यक्तित्वको उन्नयनमा उल्लेख्य भूमिका निर्वाह गरेका देखिन्छ । उनका पितामह र पिता नेपालगञ्जको परिवेशमा बस्ती विस्तारका प्रारम्भिक चरणदेखि नै लागि रहेका थिए । समाजको प्रबुद्ध वर्ग (शिक्षक) भएका नाताले पनि सामाजिक विकासका हरेक क्षेत्रबारे उनीहरूमा चासो रहनु स्वभाविकै थियो । यसका अतिरिक्त धार्मिक एवम् सांस्कृतिक व्यक्तित्वका रूपमा पनि उनीहरूको योगदान रहेको पाइन्छ । पारिवारिक पृष्ठभूमिले गर्दा बाल्यकालदेखि नै सनत रेग्मीमा पनि त्यसको छाप परेको देखिन्छ । साथी भाइ, छरछिमेकहरूसँगको मित्रता र मेलमिलाप, साधुसन्त, मनमन्दिरप्रतिको सकारात्मक धारणा, नाटक, सिनेमा नौटङ्की आदिका असल पक्षहरूप्रतिको प्रभाव, साहित्यप्रति अभिरुचि आदि कुराहरूले बाल्यकालदेखि नै यिनमा सामाजिक व्यक्तित्वको सङ्केत देखा परेको पाइन्छ ।

विद्यार्थी नेतृत्व (२०२३), 'जन जागृति सङ्घ' बाँकेको सचिव (२०२४), जनसेवा पुस्तकालयको स्थापना (२०२८) आदि कार्यले यिनको किशोर अवस्थाको समाजसेवाप्रतिको धारणा र क्रियाकलापलाई प्रष्ट्याउँछन् । त्यस्तै २०३२ सालदेखि नेपाल रेडक्रस सोसाइटी बाँकेका सहमहामन्त्री र २०४० सालमा त्यही शाखाका मन्त्री भएर समाज सेवा गर्ने रेग्मीलेपछि मध्यपश्चिमाञ्चल समन्वय समिति संयोजक हुँदै २०५६ देखि २०६१ सालसम्म नेपाल रेडक्रस सोसाइटीको केन्द्रीय कार्य समितिको उपाध्यक्ष रूपमा रहेर आफ्नो व्यक्तित्वलाई समाजसेवी व्यक्तित्वका रूपमा चिनाएको देखिन्छ (लम्साल, शर्मा र अन्य; २०६४ : ३१) । यस्तै गरी महेन्द्र पुस्तकालय नेपालगञ्जसँग २०३२ देखि संलग्न रेग्मीले २०३४ देखि २०५२ सालसम्म आफ्नो कार्यकुशलताका कारण सचिव भई सेवा गरेको पाइन्छ । सनत रेग्मी समाजसेवामा सक्रिय भएकै कारण महेन्द्र

पुस्तकालयको स्वर्णजयन्तीका अवसरमा 'सारस्वत' सम्मान (२०५३) द्वारा सम्मानित भएका देखिन्छन् । त्यस्तै गरी सनतलाई देवकोटा स्मृतिसभा कलैयाबाट २०५६ सालमा, प्रतिभा सम्मान समिति पर्साद्वारा २०६२ सालमा र भेरी साहित्य समाज बाँकेद्वारा २०६२ सालमा सम्मान गरिएको पाइन्छ (लम्साल, शर्मा र अन्य; २०६४ : ३१) । यी सम्मानले पनि उनको समाजसेवा व्यक्तित्वको प्रस्ट परिचय दिन्छन् ।

सामाजिक व्यक्तित्वका रूपमा सनत रेग्मीको व्यक्तित्व कला, मानव अधिकार र शिक्षाका क्षेत्रमा पनि विस्तार भएको पाइन्छ । २०४७ देखि २०५० सम्म यिनी प्रत्यक्ष रूपमा कलाका क्षेत्रमा संलग्न देखिन्छन् । उक्त समयमा यिनले 'नेपाल ललितकला संस्थान' बाँके शाखाका कार्यकारी सदस्यका रूपमा रहेर सेवा गरेको देखिन्छ । 'नेपाल मानवअधिकार सङ्गठन' बाँकेका सभापतिका रूपमा पनि रेग्मीको व्यक्तित्व प्रतिष्ठित रहेको छ । यिनले २०४५ देखि २०५६ सम्म नेपाल मानव अधिकार सङ्गठन बाँकेको सभापति भएर सेवा गरेका छन् । त्यस्तै गरी सामाजिक व्यक्तित्वका रूपमा सनत रेग्मी शैक्षिक संस्थामा पनि आवद्ध देखिन्छन् । यिनी २०४८ देखि २०५१ सम्म जिल्ला शिक्षा समिति बाँकेका सदस्य तथा २०५३-२०५८ सम्म महेन्द्र मा. वि. को अध्यक्ष भई उच्च मा. वि. बनाउने कार्यमा संलग्न भए (लम्साल, शर्मा र अन्य; २०६४ : ३१) । उनले शिक्षकको हितका लागि उक्त विद्यालयमा एक शिक्षक कल्याण कोषको स्थापना गर्नमा पनि मुख्य भूमिका खेलेको देखिन्छ । यसरी सनत रेग्मीले विभिन्न क्षेत्रमा गरेका कार्यहरूले यिनको सामाजिक व्यक्तित्वलाई परिलक्षित गर्दछन् र यिनको सामाजिक व्यक्तित्वको सहज अनुमान गर्न सकिन्छ ।

(ख) राजनीतिक व्यक्तित्व

राष्ट्रियता, प्रजातन्त्र र समाजवादका पक्षधर प्रजातान्त्रिक आन्दोलनका योद्धा सनत रेग्मीको राजनीतिक व्यक्तित्व पनि उल्लेख्य रहेको देखिन्छ । २०२३ सालमा 'नेपाल विद्यार्थी सङ्गठन नारायण हाईस्कूलको सभापतिमा निर्वाचित भएपछि रेग्मीको विद्यार्थी राजनीतिक यात्रा आरम्भ भएको पाइन्छ (लम्साल, शर्मा र अन्य ; २०६४ : ३०) । नेपाल राष्ट्रिय क्रान्तिकारी परिषद्का सहसचिव भई सामाजिक रूपमा राजनीतिक क्रियाकलापमा सक्रिय भएपछि भने रेग्मीको राजनीतिक यात्राले गति लिन थालेको पाइन्छ । २०२५

सालमा राजनीतिक कारणबाट निर्वासित भएका दानबहादुर सिंहसँग नेपाली काङ्ग्रेसको सदस्यता लिएका रेग्मी २०२५ मै गणेशमानसँग पनि सम्पर्कित भएका देखिन्छन् भने २०२६ मा सुवर्ण शमशेर र वी. पी. सँग भेट भएपछि उनको राजनीतिक व्यक्तित्वले दिशा प्राप्त गरेको पाइन्छ । वि.पि. कोइरालाको निर्देशनमा यिनी तरुण आन्दोलनमा सक्रिय हुन पुग्छन् । २०२७ सालमा 'नेपाल विद्यार्थी सङ्घको स्थापना पश्चात् प्रथम केन्द्रीय उपाध्यक्षका रूपमा निर्वाचित भएपछि सनत रेग्मीको राजनीतिक व्यक्तित्व सार्वजनिक भएको देखिन्छ ।

२०३४ सालमा वि.पी. अमेरिकाबाट फर्केपछि पटनामा भएको सम्मेलनमा नेपालगञ्ज क्षेत्रका प्रतिनिधिका रूपमा रेग्मीको सहभागिता भएको देखिन्छ । २०३५ सालमा नेपाली काङ्ग्रेसका तत्कालीन महामन्त्री गिरिजाप्रसाद कोइरालाको उपस्थितिमा बाबागञ्जमा गठित नेपाली काङ्ग्रेस जिल्ला समिति बाँकेको सदस्य भएको पाइन्छ । जनमत सङ्ग्रहका बखतको सक्रियता र पटकपटक जेलजीवनपछि सहसचिव र २०४२ सालमा सचिव भएपछि यिनको राजनीतिक व्यक्तित्वको प्रशंसा हुन थाल्यो । रेग्मीले २०४६ सालको जनआन्दोलनमा पार्टीको निर्णय बमोजिम भूमिगत रूपमा सक्रियतापूर्वक जिल्लाको नेतृत्व गरेको देखिन्छ भने २०४८ सालमा महासमिति सदस्य र केन्द्रीय प्रचार तथा सञ्चार समितिका सदस्यमा मनोनित भएपछि र २०४९ मा ने. का. जिल्ला कार्यसमितिका बाँके सभापतिमा निर्वाचित भएपछि उनको राजनीतिक व्यक्तित्वको राष्ट्रिय स्तरमा चर्चा हुन थालेको पाइन्छ । २०५१ को मध्यावधि निर्वाचनामा बाँके क्षेत्र नं. १ को प्रतिनिधिसभा सदस्यका उम्मेदवार बनाइएका रेग्मी पार्टीभित्रको अन्तर्विग्रहका कारण थोरै मनले पराजित भएका देखिन्छन् । त्यसपछि रेग्मीको राजनीतिक रूपमा अपेक्षाकृत सक्रियता नदेखिए तापनि साहित्यिक रूपमा बढी सक्रिय देखिन्छन् । त्यसपछि यिनी राजनीति व्यक्तित्वका रूपमा ने.का. महासमिति सदस्य, मेची अञ्चल अनुगमन समितिका सदस्य र केन्द्रीय प्रचार प्रसार तथा सञ्चार उपसमितिका सदस्यका रूपमा रहेका पाइन्छन् (लम्साल, शर्मा र अन्य; २०६४ : ३०/३१) । यसरी सनत रेग्मीको व्यक्तित्व राजनीतिक क्षेत्रमा पनि राष्ट्रिय स्तरसम्म विस्तारित र परिचित भएको पाइन्छ ।

(ग) प्रकाशक व्यक्तित्व

सनत रेग्मीले २०२५ सालमा 'नेपाल पाकेट बुक्स' को स्थापना गरी आफ्नै सम्पादन र प्रकाशनमा आफ्नो दोस्रो कथासङ्ग्रह 'चन्द्रज्योत्स्ना र कालो बादल' तथा इन्द्रमणि मानवको कथासङ्ग्रह 'अभिषप्त जीवन' को प्रकाशन गरी प्रथमतः प्रकाशक व्यक्तित्वको परिचय दिएका देखिन्छ। यसपछि २०३५ सालमा सनतले रचना प्रकाशनका नाममा आफ्नै कथासङ्ग्रह दिनान्तको प्रकाशन गरेको देखिन्छ। त्यस्तै गरी २०४० सालमा उत्कृष्ट कथाहरूको संगालो 'कथायन' कथासङ्ग्रहको प्रकाशनमा यिनको संलग्नता रहेको देखिन्छ (रावल; २०६५ : ३३)। यसरी सनत रेग्मीले आफ्नै प्रकाशन खोली विभिन्न कृतिहरूको प्रकाशन गरेको देखिन्छ।

२०४१ सालमा नेपालगञ्जका साहित्यिक प्रतिभाहरूलाई उत्प्रेरित प्रोत्साहित गर्ने उद्देशले सनत रेग्मी, बासु बराल, दिनेश त्रिपाठी र नयराज पाण्डेको सक्रियतामा नियमित रूपमा शनिबारे साहित्य भेला सञ्चालन गरिएको पाइन्छ। यस्तै भेलामा कथा सम्पादन सङ्कलन गर्ने निर्णय भए बमोजिम उपर्युक्त चार प्रतिभाका ३/३ का दरले बाह्रवटा कथाहरूको सङ्कलन गरी 'चार हस्ताक्षर बाह्र स्वर' बासु बरालको सम्पादनकत्वमा 'शनिबारे साहित्य भेला नेपालगञ्जद्वारा प्रकाशित गराइन्छ, र यसको प्रकाशनमा सनत रेग्मीको प्रकाशक व्यक्तित्वको विशेष संलग्नता र सक्रियता रहेको पाइन्छ (रावल; २०६५ : ३३)। यसबाट पनि यिनको प्रकाशक व्यक्तित्व प्रादर्शित भएको पाइन्छ।

(घ) अभिनेय व्यक्तित्व

सनत रेग्मीमा कलाकार व्यक्तित्व पनि रहेको पाइन्छ। कला क्षेत्रअन्तर्गत यिनको अभिरुचि अभिनय कलामा रहेको देखिन्छ। रेग्मी बाल्यकालदेखि नै मेला-जात्रा, नौटङ्की, सिनेमा नाटक आदि हेर्ने गर्थे। यसबाट यिनमा अभिनय कलाप्रति आकर्षण बढेको बुझिन्छ। यही आकर्षण अभिरुची बन्न पुगेका हुनाले यिनी अभिनय कलामा क्षेत्रमा सरिक हुन पुग्छन्।

२०२१ र २०२२ सालमा विवाह पञ्चमीको उपलक्ष्यमा नेपालगञ्जमा आयोजित 'रामायण'को नाटक प्रदर्शन 'रामलीला' मा सनत रेग्मीले रामको अभिनयमा कुशलता

देखाएका थिए (रावल; २०६५ :२६) । आठ कक्षामा अध्ययनरत विद्यार्थीबाट रामायणजस्तो सुप्रसिद्ध कृतिका नायक रामको सकुशल अभिनय गर्नु सामान्य कुरा होइन । यसबाट सनतको अभिनय कलाप्रतिको आकर्षण फलीभूत भएको देखिन्छ । यसैबाट यिनी कलाकार व्यक्तित्वका रूपमा परिचित भएका देखिन्छन् । यस्तै सनतको अभिनय कलाको अर्को उदाहरण पनि नेपालगञ्जमै प्रदर्शन भएको पाइन्छ । प्रथम आधुनिक कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीको 'सहिद' कथाको मञ्चन हुँदा २०२४ सालमा यिनले यसका प्रमुख पात्र देउताबाबुको पाठको कुशल अभिनय गरेका थिए । यसबाट पनि यिनको अभिनेता व्यक्तित्व उच्च रहेको पाइन्छ ।

यसका अतिरिक्त सनत रेग्मी बेलाबखत प्रदर्शित नाटकमा अभिनय र यस्तै समारोहहरूमा प्रहसनहरू लिएर पनि उपस्थित हुने गरेको देखिन्छ । यिनी प्रहसनका माध्यमबाट कुशलतापूर्वक हास्य रसको समुद्र लहराएर आफूलाई हास्य कलाकारका रूपमा परिचित गराउन पनि सफल देखिन्छन् ।

(ड) बहुभाषी व्यक्तित्व

सनत रेग्मी बहुभाषिक व्यक्तित्वका रूपमा पनि परिचित छन् । यिनले नेपाली भाषाका अतिरिक्त स्थानीय परिवेशमा आदिवासी सामान्य परिवारले बोल्ने अवधी भाषा र मध्यम तथा उच्च परिवारले बोल्ने हिन्दी भाषाको पनि ज्ञान प्राप्त गरेका छन् । बाल्य अवस्थादेखि नै रेग्मीले घर, छिमेक र टोलबासी सामान्य परिवारका सदस्यहरूको बोली सुन्दासुन्दै अवधी भाषा सिकेको देखिन्छ भने पछि अवधी भाषीको साथीहरूका सङ्गले अवधी साहित्यको पनि ज्ञान लिएको देखिन्छ । यस्तै प्रारम्भिक औपचारिक शिक्षाका क्रममा माध्यम भाषाका रूपमा सुरुसुरुमा अवधी, हिन्दी र पछिपछि हिन्दी भाषा मात्र माध्यम भाषाका रूपमा अध्ययन गरेको बुझिन्छ ।

सनत रेग्मीका रहेको अवधी र हिन्दी भाषाको ज्ञानलाई 'कविता' साहित्यिक पत्रिकाको अङ्क ६२ मा प्रकाशित 'सरस्वती पूजाकय दिन' अवधी कविता तथा 'मराल' बैद्यनाथ धामबाट प्रकाशित एक कथाका अतिरिक्त हिन्दीमा लेखिएको भनिने 'समाजकी बेटी' कथाले प्रस्ट पारेको देखिन्छ । बाल्यवस्थामा पितामह र पिताबाट गृहअध्ययनका

रूपमा र दुई वर्ष जति बैद्यनाथ धाममा प्राप्त गरेको संस्कृत भाषाको अध्ययनले सनत रेग्मीमा संस्कृत भाषाको राम्रो ज्ञान रहेको पाइन्छ भने माध्यमिक एवम् क्याम्पस तहसम्मको अध्ययनबाट अङ्ग्रेजी भाषामा पनि सामान्य व्यवहारिक ज्ञान यिनले प्राप्त गरेको देखिन्छ, यस्ता आधारहरूबाट सनत रेग्मी बहुभाषिक व्यक्तित्वका रूपमा परिचित छन् ।

यसरी सनत रेग्मीको जीवनको विविध पाटा र पक्षहरूलाई केलाउँदा अर्को जीवनको छँसट्टी वसन्तहरूका प्राप्ति वा उपलब्धिहरूलाई साहित्यिक व्यक्तित्व अन्तर्गतका व्यक्तित्वहरू मध्ये कथाकार व्यक्तित्वका रूपमा यिनले आठवटा कथासङ्ग्रहका अतिरिक्त अन्य तीन दर्जन जति कथाहरूलेखी परिचित भएका छन् भने कवि व्यक्तित्व अन्तर्गत प्राप्य र अप्राप्य गरी करिब एक दर्जन जति फुटकर कविताहरूको रचना गरेका छन् । त्यस्तै प्राप्य र अप्राप्य गरी एक दर्जन भन्दा बढी निबन्धात्मक लेखरचनाहरू लेखेर निबन्धकार व्यक्तित्वका रूपमा यिनले आफूलाई चिनाएका छन् भने भन्डै एक दर्जन संस्मरणात्मक लेखहरू पनि निबन्धकार व्यक्तित्वकै थप रचना हुन् । उनका पन्ध्रवटा अन्तर्वार्ताहरू विभिन्न पत्रपत्रिकामा छापिएका पाइन्छन् । यस्तै गरी विभिन्न पत्रपत्रिकाहरूको कुशल सम्पादन गरेर सम्पादका विभिन्न पुस्तक पत्रपत्रिकाको प्रकाशन गरेर प्रकाशक धेरै भाषाका ज्ञाता भएकोले बहुभाषिक तथा प्राज्ञ व्यक्तित्वका रूपमा पनि सनत रेग्मी परिचित र प्रसिद्ध रहेका छन् ।

त्यस्तै गरी साहित्येतर व्यक्तित्वका रूपमा यिनले पुस्तकालय साहित्य, संस्कृति, कलासँग सम्बन्धित सङ्घ, संस्था, रेडक्रस मानव अधिकार, दैवी प्रकोप आदि विविध सङ्घ संस्थाहरूसँगको संलग्नता र समाज सुधार र विकासका कार्यक्रमहरूका आधारमा सनतको सामाजिक व्यक्तित्व निर्धारित भएको छ । त्यस्तै गरी २०२४ सालमा विद्यार्थी राजनीतिमा संलग्न भएदेखि वर्तमानसम्मका राजनीतिक संस्थाहरूको संलग्नता र विभिन्न गतिविधिहरूको मूल्याङ्कन राजनीतिक व्यक्तित्व अन्तर्गत गरिएको छ ।

३.३ सनत रेग्मीको कथायात्रा

सनत रेग्मी आधुनिक नेपाली कथाका क्षेत्रमा एक सशक्त प्रतिभा हुन् । सामाजिक यथार्थवादी, आञ्चलिकता, सांस्कृतिक, प्रगतिवादी, राजनीतिक, मनोविश्लेषण आदि विविध विषयवस्तु बनाएर उनी नेपाली कथाका क्षेत्रमा देखिएका छन् । यिनै विषयगत

विविधतामा रेग्मीले आफ्नो कलम चलाएको देखिन्छ । समाजमा भएका घटना, परिस्थित लेखक स्वयम्ले भोगेको देखेका र अनुभव गरेका कुरालाई कथाको विषयवस्तु बनाई उनी यथार्थ ढङ्गले प्रस्तुत गर्दछन् । समाजका सर्वपक्षीय विषयवस्तुलाई कथानक अनुकूल परिवेशका पात्र र घटनाहरूको चित्रण गरी सामाजिक विकृति एवम् विसङ्गतिहरूप्रति सचेत गराउँदै उन्नत समाजको सिर्जनको निम्ति चेतना भर्ने राष्ट्रवादी एवम् प्रजातान्त्रिक परिपाटीको विशुद्ध संस्कार र व्यवहारका पक्षमा आफ्ना विचारहरूलाई समाजको यथार्थवस्तु तथ्यका आधारमा प्रस्तुत गर्ने रेग्मीले कथा लेखमा चार दशक अवधि बिताएका छन् । यथार्थताभिन्नै यिनका कथाहरूमा मनोविश्लेषणात्मकता, वैचारिक दृष्ट तथा कुसंस्कार र कृप्रवृत्तिप्रति व्यङ्ग्य पनि पाइन्छ ।

३.३.१ चरण विभाजन

सनत रेग्मीले सुरुमा हिन्दी भाषाको 'समाजकी बेटी' शीर्षकको कथा लेखेका भए पनि उनको साहित्यिक यात्राको प्रारम्भ वा लेखन अभ्यासका क्रममा समयका हिसाबले हेर्दा २०१९ सालमा 'नौलो पाइलो' वर्ष १ अङ्क १ मा प्रकाशित 'नारी' शीर्षकको कविता नै उनको साहित्यिक यात्राको प्रथम प्रामाणिक रचना हो । तर रेग्मीको साहित्यिक यात्रा कविता विधाभन्दा कथा विधामा व्यवस्थित र क्रमिक रूपमा अगाडि बढेको पाइन्छ । २०२३ सालमा 'भेरी साहित्य परिषद्को 'पञ्चामृत' पत्रिकामा प्रकाशित 'समाजकी छोरी' शीर्षकको कथा प्रकाशित गरेर कथा लेखनमा उदाएका रेग्मीले चार दशक लामो कथायात्रा पूरा गरेका छन् । लामो साहित्यिक यात्रामा सनत रेग्मीका मातृत्वको चिन्कार (२०२४), चन्द्रज्योत्स्ना र कालो बादल (२०२५), दिनान्त (२०३५), बन्द कोठाहरूको सहर (२०४५), लछमनियाको गौना (२०५०), समय सत्य (२०५४), सनत रेग्मीका प्रतिनिधि कथा (२०६०), स्मृतिदंश र अन्य कथाहरू (२०६६) जस्ता कथासङ्ग्रहहरू प्रकाशित भइसकेका छन् । यी सङ्ग्रहमा प्रकाशित कथा र अन्य राष्ट्रिय स्तरका साहित्य पत्रपत्रिकाका छरिएर रहेका कथाहरूको समेत सङ्ख्या आँकलन गर्दा थुप्रै कथाहरू प्रकाशित भइसकेको पाइन्छ भने कतिपय कथाहरू प्रकाशित हुने तयारीमा रहेका छन् ।

सनत रेग्मी आफ्ना कथाहरूमा समाजको यथार्थ चित्र प्रस्तुत गर्न चाहन्छन् । सामाजिक यथार्थता यिनका कथाहरूका कतै यौन मनोविश्लेषणका रूपमा, कतै बाल

मनोविश्लेषण त कतै विसङ्गति र कतै अस्तित्ववादी चेतका रूपमा प्रतिबिम्बित भएको पाइन्छ । सनत रेग्मी गैरमार्क्सवादी मूल्यका सामाजिक प्रवृत्तिका कथाकार हुन् । यिनका कथाहरूमा समाज र राष्ट्रमा देखा परेका विकृति र विसङ्गतिप्रति आलोचनात्मकता पाइन्छ । यौन र समाजका रहस्यात्मक पक्षहरू पाइन्छन् । भीमनिधि तिवारी र केदारमान व्यथितबाट सुरुमा प्रेरणा प्राप्त रेग्मीमा पछि गएर विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, भवानी भिक्षु, गुरुप्रसाद मैनाली आदि नेपाली साहित्यकारहरू र मुन्सी प्रेम चन्द्र, शरद चन्द्र, फुनेश्वर नाथ, रेणु आदि भारतीय साहित्यकारहरूको पनि अप्रत्यक्ष रूपमा उनमा प्रभाव र प्रेरणा भएको पाइन्छ (रावल, २०६५ : ४३) । यिनका समकक्षी समान प्रवृत्तिका कथाकारहरूमा ध्रुवचन्द्र गौतम, भगीरथी श्रेष्ठ, नगेन्द्रराज शर्मा, शैलेन्द्रसाकार, मञ्जु तिवारी काँचुली, मनु ब्राजाकी, तेजप्रकाश श्रेष्ठ, गोविन्द गिरी प्रेरणा आदि रहेका छन् ।

सनत रेग्मीको चार दशक लामो कथायात्रा र उनका प्रकाशित आठओटा कथासङ्ग्रहका आधारमा उनको कथाको विकासक्रम र कथागत प्रवृत्तिको विश्लेषण र निरूपण गर्न सकिन्छ । उनको पहिलो प्रकाशित नेपाली कथा 'समाजकी छोरी' (२०२३) हो भने पहिलो कथासङ्ग्रह चाहिँ 'मातृत्वको चित्कार' (२०२४) हो । सनत रेग्मीका हालसम्म प्रकाशित कथासङ्ग्रहमध्ये स्मृतिदंश र अन्य कथाहरू (२०६६) सबैभन्दा कान्छो कथासङ्ग्रह हो । यसरी २०२३ को समय विन्दुबाट आरम्भ भएको रेग्मीको कथायात्रा हालसम्म पनि अनवरत रूपमा अगाडि बढिरेहको देखिन्छ । उनको कथायात्राको क्रमलाई हेर्दा सुरुको आभ्यासिक अवस्थामा उनका कृतिहरूमा देखा परेका कथावस्तुको दुर्बलता, लेखनको अपरिष्कृतता, भाषा एवम् शिल्पशैलीगत त्रुटिहरूमा क्रमिक रूपले सुधार हुँदै गएका छन् । चार दशक लामो कथायात्रामा विभिन्न उतारचढावहरू, प्रवृत्तिगत अन्तर्विकास, वैचारिक विषयवस्तुगत तथा शैलिक परिष्कार र परिमार्जन आदिका आधारमा यिनको कथायात्रालाई जम्मा ती चरणमा विभाजन गरेर अध्ययन गर्न सकिन्छ ।

पहिलो चरण (२०२३ - २०३५)

दोस्रो चरण (२०३६ - २०४५)

तेस्रो चरण (२०४६ - हालसम्म)

३.३.१.१ पहिलो चरण (२०२३ - २०३५)

सनत रेग्मीको पहिलो कथा 'समाजकी बेटी' (मराल, २०१७) हिन्दी भाषामा लेखिएका कथा भए तापनि उनको कथायात्राको प्रथम चरणको अध्ययन गर्दा पृष्ठभूमिका रूपमा 'समाजकी छोरी' (२०२३) शीर्षकको कथालाई नै उठान गर्नु उपयुक्त हुन्छ । २०२२ सालमा गठित 'भेरी साहित्य परिषद्' साहित्यकार भीमनिधि तिवारीको साहित्यिक संचेतनाको द्योतक हो । यस संस्थाले प्रकाशन गरेको २०२३ सालको 'पञ्चामृत' पत्रिकाको वर्ष १ अङ्क १ मा सनत रेग्मीको प्रथम नेपाली कथा 'समाजकी छोरी' प्रकाशित भएको देखिन्छ । 'समाजकी छोरी' कथा उनले हिन्दीमा लेखेको 'समाजकी बेटी' शीर्षकको कथाको परिमार्जित रूपान्तरण हो । समाजकी छोरी कथा प्रकाशित भएको एक वर्ष पुग्दानपुग्दै उनको 'मातृत्वको चित्कार' नामक छ कथाहरूको सँगालो २०२४ सालमा प्रकाशित भएको देखिन्छ । पहिलो कथासङ्ग्रह 'मातृत्वको चित्कार' मा एउटा कथाको मृत्यु, प्रेम र वासना, हामी सबै आफ्नै देशमा निर्वासित छौं, तल्लो कान्लो र गाइने दम्पती,ती सबै सपना थिए, मातृत्वको चित्कार गरी जम्मा छ वटा कथाहरू रहेका छन् । मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रह प्रकाशित भएको एकवर्ष पुग्दानपुग्दै मातृत्वको चित्कारको 'एउटा कथाको मृत्यु' बाहेका अरू पाँचओटा कथाहरू र अन्य पाँचवटा कथा गरी दस कथाहरूको सङ्ग्रह 'चन्द्रज्योत्स्ना र कालो बादल' (२०२५) प्रकाशित हुन्छ र यसैलाई सनत रेग्मीको कथायात्राको प्रस्थान विन्दुका रूपमा मान्नु पर्ने देखिन्छ । रेग्मीले आफ्नो दास्रो कथासङ्ग्रहमा पहिलो सङ्ग्रहका पाँचवटा कथाहरू र अरू मनमा बिभेको एउटा काँडा , सौतेनी आमा, समाजको परिधि, नयाँ चेतना र चन्द्रज्योत्स्ना र कालो बादल कथाहरू थपेर प्रकाशित गरेको देखिन्छ । यी दुई कथासङ्ग्रह बाहेक 'दिनान्त' (२०३५) रेग्मीको कथायात्राको प्रथम चरणका अर्को कथासङ्ग्रह हो जसमा १६ कथाहरू रहेका छन् । यसरी हेर्दा 'मातृत्वको चित्कार' आभ्यासिक कालको पुस्तकाकार कथाकृति हो भने 'चन्द्रज्योत्स्ना र कालो बादल' रेग्मीको कथायात्राको प्रथम चरणको प्रस्थान विन्दु हो अनि 'दिनान्त' विशिष्ट उपलब्धि हो ।

प्रथम सङ्ग्रहका ६ कथाहरू र दोस्रो सङ्ग्रहका अन्य पाँच कथाहरूलाई अध्ययन गर्दा कथाकारको ध्यान यस अवधिमा कथावस्तुको खोजी र शिल्प शैलीको संयोजनमा

केन्द्रित रहेको पाइन्छ । यस अवस्थामा रेग्मी आफ्नो कथायात्राको बलियो आधारशीला स्थापना गर्न क्रियाशील छन् । यी दुई सङ्ग्रहभित्रका केही कथाहरू दुःखपूर्ण जीवनमा पनि सुख सन्तोषको सन्देश दिन सफल देखिएका छन् भने केहीमा असन्तोष र विद्रोहका स्वरहरू मुखरित भएका छन् । ‘तल्लो कान्लो र गाइने दम्पती’, ‘सातेनी आमा’, ‘मनामा बिभेको एउटा काँडा’, ‘नयाँ चेतना’ र ‘चन्द्रज्योत्स्ना र कालो बादल’ गरी पाँच कथाहरू पहिलो कोटीका उदाहरण हुन् भने बाँकी दोस्रो कोटिका ज्वलन्त नमुना हुन् । यी सङ्ग्रहका कथाहरूमा सहजता, सरलता एवम् अस्तित्व र विसङ्गति आदि प्रवृत्तिको सूक्ष्म सङ्केत पाइन्छ । विषयवस्तु, घटनावर्णन, पात्र, संवाद आदिमा कतै अस्पष्टता पाइँदैन । कथाकारिताको जग राम्ररी स्थापित भएको र रचनाका निम्ति ठोस आधारभूमि समेत तयार भएको छ तर भाषिक एवम् अभिव्यक्तिगत त्रुटि र कमजोरीले गर्दा कथाकारलाई ऋणात्मकता प्रदान गरेको देखिन्छ ।

प्रथम चरणको तेस्रो सङ्ग्रह ‘दिनान्त’ (२०३५) मा जम्मा सोह्र कथाहरू सङ्गृहीत छन् । यस सङ्ग्रहका कथाहरूमा विषयवस्तुगत चिन्तन, शिल्पगत परिष्कार र शैलीमा रोचकता पाइन्छ । प्रस्तुतीकरण नवीनता र सामाजिक समस्याहरूको मार्मिक एवम् रहस्यात्मक उद्घाटनले यस सङ्ग्रहको कथागत विशेषताको पुष्टि दिएको छ । प्रवृत्तिगत रूपमा अस्तित्ववादी मान्यताले निकै प्रश्रय पाएको छ । मनोवैज्ञानिकताको उचित विस्तार र विश्लेषणमा पनि कथाकारको ध्यान आकृष्ट भएको देखिन्छ । यस सङ्ग्रहका ‘दिनान्त’, ‘पुत्रेष्टि’, ‘बालुवाको बन्धन’, ‘त्यो खेलाडी दोषी होइन’, ‘आगो’ आदि कथाहरू विशिष्ट खालका छन् । ‘विदाको दिन’, ‘आन्तरिक क्षोभमा बितेको बिहान’, ‘अस्वीकार’, ‘अँध्यारो उज्यालोको सम्बन्ध’, जस्ता कथाहरू उत्तम खालका लाग्छन् । अन्य कथाहरू सामान्य भइकन पनि चित्राकर्षक छन् । दिनान्त कथासङ्ग्रहमा आइपुग्दा लेखकले आफ्नो परिवर्तित मनोवृत्तिको परिचय दिएको देखिन्छ । कथाकार जीवनको जटिलतालाई अझै सूक्ष्मताका साथ केलाउन उद्यत हुन्छन् । अघिल्ला दुई कथासङ्ग्रह ‘मातृत्वको चित्कार’ र ‘चन्द्रज्योत्स्ना र कालोबादल’ सँग ‘दिनान्त’ लाई तुलना गरेर हेर्दा केही कम भए पनि भाषागत त्रुटिहरू र अभिव्यक्तिगत कमजोरीले भने ‘दिनान्त’ कथासङ्ग्रह आलोच्य नै रहेको देखिन्छ ।

रेग्मीका प्रथम चरणका छबिसवटा कथाहरूको अध्ययन र अवलोकन गर्दा उनका कथागत प्रवृत्ति र विशेषताहरू ठम्याउन सकिन्छ । रेग्मीको कथायात्राको 'मातृत्वको चित्कार' प्रथम पुस्तकाकार कृतिको सँगालो हो भने 'चन्द्रज्योत्स्ना र कालोबादल' प्रस्थान विन्दु हो । त्यस्तै गरी 'दिनान्त' कथासङ्ग्रह उनको कथायात्राको पहिलो चरणको उत्कृष्ट उपलब्धी हो । रेग्मीका कथायात्राका पहिलो चरणका कथाहरू सामाजिक कटु यथार्थलाई उद्घाटित गर्दै वर्गीय आर्थिक जटिलता एवम् विकृति ग्रस्ततालाई चित्रण, वर्णन र विश्लेषण गर्न केन्द्रित छन् । चन्द्रज्योत्स्ना र कालोबादल सङ्ग्रहमा कथावस्तु शिल्पशैली र संरचनाका खोजी गर्दै कथाकारिताको बलियो जग स्थापित गर्न उद्यत रेग्मीले दिनान्तसम्म आइपुग्दा आफूलाई परिवर्तित मनोवृत्तिका स्थापित कथाकारका रूपमा उभ्याएका छन् । यस अवधिका कथाहरूमा विषयगत विविधतालाई आत्मसात गरी जीवनका जटिलताहरूको मार्मिक प्रस्तुति दिएको पाइन्छ । रेग्मीको यस चरणको कथायात्राको उत्तरार्द्ध चरणमा हुर्केका विकसित अस्तित्ववादी चेतना र दर्शनको बीजारोपण यसैमा भएको पाइन्छ भने यस चरणका कथाहरूमा आञ्चलिक कथावस्तु र मनोवैज्ञानिक विन्यासको समेत स्पर्श गरेको देखिन्छ । यस चरणमा कथाकार रेग्मी नयाँ-नयाँ विषयवस्तु शिल्पशैली र संरचनाको खोजीमा व्यस्त देखिन्छन् । यस चरणमा कथाकार रेग्मी कला चेतनाका उठान र परिष्कारमा श्रमशील रहेका देखिन्छन् ।

कला चेतनाको परिष्कार र भाषिक समृद्धि र परिमार्जनका लागि सचेत र क्रियाशील रेग्मीको कथायात्राका प्रथम चरणका कथाहरू भाषागत एवम् अभिव्यक्तिगत केही कमजोरीहरू हुँदा-हुँदै पनि कथावस्तु, घटनावर्णन, संवादसंयोजन तथा शैली एवम् प्रवृत्तिगत विविध रूपमा सहज, सरल र सफल देखिन्छन् ।

३.३.१.२ दोस्रो चरण (२०३६-२०४५)

२०३६ देखि २०४५ सालसम्मको अवधि सन्त रेग्मीको कथायात्राको दोस्रो चरण हो । यस चरणमा कथाकार रेग्मीका धेरै कथाहरू विभिन्न पत्रपत्रिकामा प्रकाशित भएका छन् । पत्रपत्रिकामा प्रकाशित यस अवधिका यिनका कथाहरूको अभिलेख अध्ययन गर्दा बाईसवटा कथाहरू प्रकाशित भएको पाइन्छ तर पुस्तकाकार कृतिलाई मात्र हेर्दा भने यस चरणको प्रतिनिधित्व **बन्द कोठाहरूको सहर** (२०४५) एउटै कथासङ्ग्रहले गरेको छ । सन्त रेग्मी राजनीतिक व्यक्तित्वका रूपमा समेत चर्चित रहेकाले २०३६ सालको जनमत

सङ्ग्रह र त्यसपछिका राष्ट्रका राजनीतिक गतिविधिहरूका कारण दोस्रो चरणमा पुस्तकाकार कृतिका रूपमा बन्द कोठाहरूको सहरमा सङ्कलित पन्ध्र कथाहरूको प्रवृत्तिगत विशेषताहरू र तिनमा पाइने विषयगत विविधताका बारेमा सङ्क्षिप्त चर्चा गर्ने प्रयास गरिएको छ । 'बन्द कोठाहरूको सहर'मा सङ्कलित पन्ध्र कथाहरूको अध्ययन गर्दा प्रथम चरणका कथाहरूको तुलनामा सनत रेग्मीको कथाकारिताले निकै अग्रगति प्राप्त गरेको देखिन्छ । प्रथम चरणका कथाहरूमा कथाकारको ध्यान कथावस्तुको खोजी र अन्य कथातत्त्वहरूको संयोजनमा केन्द्रित रहेको पाइन्छ भने दोस्रो चरणका कथाहरूमा पूर्ण परिपक्वता प्राप्त भएको देखिन्छ अथवा कथाकार सनत रेग्मीको कथाकारितारूपि महलको जग र आवरण प्रथम चरणमा तयार भएको थियो भने दोस्रो चरणमा सम्पूर्ण निर्माण भएको छ । प्रथम चरणमा देखिएको चिन्तन, दर्शन एवम् वैचारिक गहना दोस्रो चरणमा सवल एवम् गुरुगम्भीर भएको छ ।

'बन्द कोठाहरूको सहर' सङ्ग्रहमा भएका 'चील', 'सम्भौता', 'अवतरण' जस्ता विचारोत्तेजक १५ कथाहरूले देशमा देखा परेका राजनीतिक विकृति, व्यक्तिव्यक्तिमा पलाएको अहम् र उन्माद, मासिँदै गएको मानव अस्मिता अथवा मानव मूल्य र आदर्शमाथि देखा परेका हास आदिलाई छर्लङ्ग्याउने प्रयत्न भएको पाइन्छ । कथाकार सनत रेग्मी नैतिक र आदर्श समाजका पक्षपाती छन् । उनलाई मानव जगत्मा विकार र विकृति पलाएको अनि मौलाएर भाङ्गिएको मन पर्दैन । त्यसैले उनी आधुनिकता नाममा उच्छृङ्खलतालाई अङ्गमाल गर्नेहरूप्रति दया भाव देखाउँदैनन् । उनी पाठकलाई सामाजिक दायित्वको राम्ररी बोध गराउने चाहन्छन् । व्यक्तिका कमजोरीलाई केलाएर उनीहरूमा सुधारको अपेक्षा गर्दै अगाडि बढ्ने कोसिस गर्दछन् । उनको लेखनको मूल अभीष्ट पनि यसैलाई मानिन्छ । चिन्तन एवम् दार्शनिक दृष्टिकोणले अध्ययन गर्दा 'बन्द कोठाहरूको सहर' कथासङ्ग्रहमा सङ्कलित कथाहरूमा केहीमा अस्तित्ववादी चिन्तन प्रखर रूपमा देखिएको छ भने केही कथाहरूमा आदर्शोन्मुखता प्रतिबिम्बित भएको छ । केही कथाहरू विसङ्गत समाजको चित्रण गर्नुलाई नै मुख्य उद्देश्य बनाएर लेखिएका छन् भने केहीमा मनोविज्ञान र मनोविश्लेषणलाई प्रमुखता दिएको छ । प्रवृत्तिगत रूपमा 'बन्द कोठाहरूको सहर' सङ्ग्रहभित्रका कथाहरूको अध्ययन गर्दा 'चकमन्त', 'ऋसमा भुण्ड्याइएको

जिन्दगी' जस्ता कथाहरूमा विकृत वर्तमान सामाजिक अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । केही कथाहरू असफल वैवाहिक जीवनका पीडाहरूलाई समेटेर लेखिएका छन् । त्यस्ता कथाहरूका 'नाता सम्बन्ध', 'निर्णय', 'स्वीकारोक्ति', आशीर्वाद आदि रहेका छन् । भोक र अभावकै कारण आफ्नो विचार र प्रतिबद्धतालाई त्याग्नु परेको विवश परिस्थिति 'आत्माको हत्या' कथामा चित्रित छ । 'बन्द कोठाहरूको सहर' कथामा पनि भोक र अभावजन्य परिस्थितिको चित्रण त छ तर तानाशाही राजनीतिक शासन व्यवस्थाका कमजोरी र विकृतिलाई उपर्युक्त कथामा कथ्य बनाइएको छ । पञ्चायती राजनीतिक परिवेश र उन्मादयुक्त बेइमानी र दुराग्रही प्रवृत्तिको पर्दाफास गर्ने कथाहरूमा 'सम्भौता' र 'अवतरण' कथालाई लिन सकिन्छ, भने प्रगतिशील लेखक र सङ्गठनकर्ताहरूको कमजोरीलाई 'मैले लेख्न छोडिदिँँ' शीर्षकको कथामा देखाउन खोजिएको छ ।

'बन्द कोठाहरूको सहर' मा सङ्गृहीत 'भोक' र 'चील' कथामा भोकको चुडान्त स्थिति देखाइएको छ । 'चील' नैतिक शिक्षा दिने रूपकात्मक कथा हो । यस कथामा जसका लागि पनि आफ्नो सन्तान प्यारो हुन्छ, तर सन्तानभन्दा पनि आफ्नो अस्तित्व र अस्मिता प्यारो हुन्छ भने कुरा देखाइएको छ । रेग्मीका यस सङ्ग्रहभित्रका कथाहरूमा कतै पिँढी परिवर्तनसँग सामाजिक मूल्य र मान्यतामा आएको ह्रासको चित्रण गरिएको छ भने कतै भोगवादी चिन्तनले अधिल्लो पुस्ता नै आक्रान्त बनेको देखाइएको छ । त्यस्ताहरूका लागि सामाजिक विकृति नै सभ्यता बन्न गएको छ । त्यस्ता कथाहरूमा क्रमशः 'मूल्य र मान्यता' र 'चकमन्न' पर्दछन् । 'मूल्य र मान्यता' कथाका श्रीधरबाजेको छोरालाई जयन्त र मीरामा यो प्रवृत्ति देखा परेको छ भने 'चकमन्न' कथामा छोरालाई डाक्टरी पढाउने निहुँमा बेश्यावृत्तिमा लागेकी आमासँग बाबु पनि सहमत छ । उनीहरू धन, सम्पत्ति, ऐसआराम, भोगविलास आदिलाई नै सम्पन्नता र सभ्यता ठान्छन् तर डाक्टर भएर आउने छोराले यी सबै अनैतिक क्रियाकलापको विरोधी र आलोचक भइदिन्छ ।

दोस्रो चरणका रेग्मीका कथाहरूमा यौनलाई पनि महत्त्वका साथ हेरिएको छ तर यौन प्रमुख विषय नबनेर गौण रूपमा अवस्थित छ । विषयवस्तुलाई पूर्णता दिने कारक तत्त्वका रूपमा वर्णित छ । यहाँ यौन कतै दायित्वबोध र दायित्व निर्वाह गर्न नसक्दाको परिस्थिति मा जीविकोपार्जनको साधन बनेको छ भने कतै असमान स्तर र असमान

उमेरहरूका बिच भएको वैवाहिक सम्बन्धको असफलताको कारक बनेको छ । त्यस्तै कतै दमित यौन कुण्ठाका सिकार भएका नारीहरूको चित्रण पनि यस चरणका कथाहरूका पाइन्छ । यी मध्ये पहिलो कोटिका कथामा 'क्रसमा' भुण्ड्याइएको जिन्दगी' की उर्मिला र 'चकमन्न' कथाकी महेशकी आमालाई लिन सकिन्छ भने दोस्रो कोटिमा 'नातासम्बन्ध' कथाकी उमी, नलिनी र 'आशीर्वाद' कथाकी निरुकी आमा रहेका छन् । तेस्रो कोटिमा चाहिँ 'स्वीकारोक्ति' कथाकी दिनेशकी आमा पर्छिन् । 'आशीर्वाद'की निरुकी आमामा चाहिँ व्यक्तित्व सङ्घर्ष पनि वैवाहिक जीवनको असफलताको कारण हो ।

यसरी सनत रेग्मीको कथायात्राको दोस्रो चरणको एकमात्र कथासङ्ग्रह 'बन्द कोठाको सहर' भित्रका कथाहरूमा मानवसमाजका विविध समस्याहरू र मानवीय प्रवृत्ति एवम् विकृतिहरूको सफल चित्रण गरिएको छ । रेग्मीले मानव जीवनमा दिनहुँ भइरहने घटनाहरूको आकर्षक वर्णन गर्दै हामीमाथि आइपर्ने स्थितिलाई केलाएका छन् । उनी निस्सासिएको मानव जीवनलाई मुक्ति दिन चाहन्छन् । रेग्मीले यस चरणमा मूलतः सामाजिक समस्या, मानवीय मर्म, बेदना आदिलाई आफ्नो कथाको विषयवस्तु बनाएका छन् । उनका कथाको केन्द्रीय स्वर सामाजिक यथार्थ, जटिल जीवन पद्धति, सामाजिक विसङ्गति, आर्थिक दुर्दशा, मानवीय सङ्कट, चारित्रिक पतन, नैतिक मूल्यको ह्रास आदिको सघन र यथार्थ बिम्ब उतार्नु रहेको पाइन्छ । उनी बिसौं शताब्दीको मान्छे यान्त्रिक बन्दै गएको र वर्तमान मानव समाजको अस्तित्व सङ्कटको सामना गर्नु परिरहेको देख्छन् । जिउनुको पराजय र हराउँदै गएको जीवन मूल्यको सूक्ष्म चिन्तन र चित्रण उनका कथामा पाइन्छ । रेग्मीका केही कथाहरूमा आदर्शोन्मुख तथा दार्शनिक झलक पनि पाइन्छ । यस चरणमा उनले कथा लेखनका लागि मात्र कथा नलेखेर सामाजिक समस्या विकृति, आर्थिक दुर्दशा, चारित्रिक पतन, विघटोन्मुख सामाजिक संरचना आदिलाई छर्लङ्ग्याउन कथा लेखेको देखिन्छ । दोस्रो चरणका कथाहरूमा सामाजिक र राजनैतिक विकृति विसङ्गतिको अतिरिक्त व्यक्ति मनका मनोविकृतिहरूको पनि यथार्थ चित्रण गरिएको पाइन्छ । रेग्मीका केही कथाहरूमा समसामयिक जनजीवनका समस्याहरूलाई व्यङ्ग्यात्मक तथा सङ्केतात्मक ढङ्गले अभिव्यक्ति दिएको पाइन्छ । यसले ती कथाहरूलाई भाव गाम्भीर्य रुचिकर एवम् आकर्षक तुल्याएको देखिन्छ । शिल्पशैलीगत दृष्टिले पनि पहिलो चरणका कथाका तुलनामा दोस्रो चरणका कथाहरूले परिपक्वता हासिल गरेको देखिन्छ ।

पहिलो चरणका कथाहरूको तुलनामा दोस्रो चरणमा कथाकार सनत रेग्मीको कथाकारिताले अग्रगति प्राप्त गरेको देखिन्छ । यस चरणका कथाहरू सम्पूर्ण कथागत संरचनाहरू, भाषाशैली र अभिव्यक्तिगत विशेषताहरूले पूर्ण छन्, सफल छन् । दोस्रो चरणमा रेग्मीका कथामा समाज, मनोविज्ञान र अस्तित्ववादी चेतना प्रखर रूपमा आएको पाइन्छ । उनका कथाले अभिव्यक्तिगत कौशल प्राप्त गरेको देखिन्छ । उनी कुतूहलताको सिर्जनामा पनि निकै पोख्त बन्दै गएका छन् तर अझै उनको स्तरीय, परिष्कृत, परिमार्जित व्याकरण सम्मत भाषामा दक्षता प्राप्त गर्ने कुरामा सचेत हुनु पर्ने अनुभव हुन्छ । आफ्ना कथाका भाषामा आफ्नो अधिकार रहे पनि साहित्यिक तहको भाषिक उत्कर्षको प्राप्तिका लागि रेग्मीले अझै कसरत गर्नुपर्ने प्रतीत हुन्छ । दोस्रो चरणका यिनका कथाहरूले सिङ्गो समाजको सर्वपक्षीय चित्रण गरेका त छन् नै त्यसमा पनि विकृति, विसङ्गति र समस्यापूर्ण परिस्थितिका बारेमा सिङ्गो समाजलाई सचेत गराउँदै निस्सासिएको मानव जीवनलाई मुक्तिको बाटो देखाइदिने प्रयास गरेका छन् । भाषिक परिमार्जनले गर्दा बौद्धिक भङ्कन पनि सरल, सुबोध एवम् रुचिकर हुनु रेग्मीको कथाकारिताको वैशिष्ट्य हो ।

३.३.१.३ तेस्रो चरण (२०४६ - हालसम्म)

सनत रेग्मीको कथायात्राको तेस्रो चरण प्रजातन्त्र पुनर्प्राप्तिको पूर्व सन्ध्यादेखि वर्तमानसम्म मानिएको छ । यस समयवधिमा रेग्मीका चार कथासङ्ग्रहहरू लछमनियाको गौना (२०५१), समय सत्य (२०५४), सनत रेग्मीका प्रतिनिधि कथा (२०६०) र स्मृति - दंश र अन्य कथाहरू (२०६६) प्रकाशित छन् । 'लछमनियाको गौना' बाह्रवटा कथाहरूको सङ्ग्रह हो भने 'समय सत्य'मा जम्मा एघार वटा कथाहरू सङ्कलित छन् । त्यस्तै सनत रेग्मीका प्रतिनिधि कथासङ्ग्रहमा पच्चिस वटा कथा सङ्कलित छन् । यस कथासङ्ग्रहका कथाहरू अगाडिका कथासङ्ग्रहबाट छनोट गरिएका चौबिस कथाहरू र अर्को एउटा कथा गरी जम्मा पच्चीस कथाहरू सङ्कलित छन् । त्यस्तै गरी 'स्मृति-दंश र अन्य कथाहरू' रेग्मीको हालसम्मको अन्तिम कथासङ्ग्रह हो । जसमा तीस वटा कथाहरू सङ्कलित छन् । 'स्मृति दंश' कथा रेग्मीका अन्तिम दुई कथासङ्ग्रह 'सनत रेग्मीका प्रतिनिधि कथा' र 'स्मृति-दंश र अन्य कथाहरू' दुवैमा दोहोरिएको छ । यस चरणमा कथाकार रेग्मीका यी

चार कथासङ्ग्रहका अतिरिक्त थुप्रै कथाहरू विभिन्न पत्रपत्रिकामा प्रकाशित भएका छन् । यसरी हेर्दा आफ्नो कथायात्राको अन्य चरणको तुलनामा रेग्मी यस चरणमा कथा लेखन र प्रकाशनमा निकै सक्रिय रहेका देखिन्छन् ।

पहिलो र दोस्रो चरणको कथायात्राको तुलनामा सनत रेग्मीको कथायात्राको यो चरण सङ्ख्यात्मक एवम् गुणात्मक दुवै दृष्टिले उर्वर रहेको देखिन्छ । रेग्मीको कथायात्राको तेस्रो चरणका चार कथासङ्ग्रहहरूमध्ये पहिलो 'लछ्मनियाको गौना' आञ्चलिक कथासङ्ग्रह हो । यो तराईको जीवनसँग सम्बन्धित रहेको छ । यस सङ्ग्रहमा कथाकारले पश्चिमी तराई क्षेत्रको भाषा, बोली, भेषभूषा, रहनसहन, कृषि जीवन, उद्योग व्यावसाय, बन्दव्यापार, कुसंस्कार, कुरीति, कुप्रवृत्ति आदिको सफल चित्रण गरेका छन् । यसका कतिपय कथाहरू तराईको नागर जीवनसँग सम्बद्ध रहेका देखिन्छन् भने कतिपय कथाहरू तराईकै ग्रामीण जीवनसँग सम्बन्धित रहेका पाइन्छन् । यस सङ्ग्रहका कथाहरूमध्ये बाल विवाहलाई अभिशापका रूपमा हेरिएको 'लछ्मनियाको गौना' कथामा अव्यक्त यौनतृष्णाले छटपटिएकी किशोरीको सफल मनोविश्लेषण छ भने बालविवाहकै कारण ऊ असमयमै विधुवा बन्न पुगेकी तथा असमान उमेर र नपुंसक पुरुषका साथ पुनर्विवाह भएका कारण अतृप्त यौनतृष्णाको सिकारभएकी नारीको नग्न चरित्रको विश्लेषण 'छिनार' कथामा गरिएको छ । त्यस्तै 'वरपीपल' १९९७ को सहिद काण्ड र २००७ सालको राजनीतिक घटनाक्रमका साथै त्यसपछिको नेपालको अवस्थालाई प्रतीकात्मक रूपमा देखाउने कथा हो । सङ्ग्रहमा भएको 'लाटो' कथा धार्मिक सहिष्णुता र सामाजिक मेलमिलापको सन्देश दिने कथा हो ।

'उन्मुक्ति' कथामा गरिब आसामीको ऋणमुक्तिको कामना र साहुको शोषण, 'घन्टाउके' कथामा गरिबी अन्धविश्वास मुसलमानी संस्कारका साथै मानिसको स्वार्थी स्वभाव र परजीवीपनको चरम नमुना, 'राम भरोसेले नागरिकता पाएन' कथामा तराई क्षेत्रको नागरिकता सम्बन्धी समस्या प्रदर्शन भएको छ । त्यस्तै गरी 'व्यापार' कथामा व्यापार हुँदा र नहुँदाको व्यापारीहरूको भिन्न मानसिकता, 'चोकबजार'मा गरिब निम्न वर्गीय नाड्ला पसले सडक व्यापारीहरूको अस्तित्व विदेशी व्यापारीहरूले मेटाउन खोज्दा पनि पुलिस-प्रशासन विदेशी व्यापारीकै पक्षमा लागि नाड्लापसलेहरूप्रति गरिएको

दुर्व्यवहार, पुलिसको धुसखोरी र क्रुरताप्रदर्शन, अत्याचारको विरोधमा लाग्नेहरूलाई नै यातना दिइएको हुँदा अन्यायप्रति मूकदर्शक हुने वृत्ति र भविष्यप्रतिको कल्पना प्रस्तुत गरिएको छ । त्यस्तै गरी 'इज्जतको कुरो' कथामा आदर्शवादी कुरा गर्ने तर व्यवहारमा भने विकृति प्रदर्शन गर्नेहरूप्रति व्यङ्ग्य गरिएको छ ।

'फुल्मतिया' र 'संस्कार' लछमनियाको गौना कथासङ्ग्रहभित्रका भिन्न प्रकृतिका कथा हुन् । यी कथामा नेपालका पश्चिमी तराईका मगन्ते किङ्गरिया जातिका नारीहरूको कथाव्यया छ । 'फुल्मतिया' कथामा अरूको जुठोपुरो खाएर बाँच्न विवश तल्लो जात भनी अपहेलित किङ्गरियाहरूको दिनचर्या, गरिबीका कारण शरीर बेचन बाध्य नारीहरूका दुर्दशा, सन्तान जन्माउने तीव्र नारी इच्छा र जन्मिएका सन्तानलाई आफू बेचिएरै भए पनि पढाउने चाहना र त्यसतर्फ प्रवृत्त नारी मनस्थितिको चित्रण गरिएको छ । यसरी यस कथामा मातृत्वको भोक र त्यसका लागि यौनव्यापार गर्नुपर्ने परिस्थिति तथा मातृवात्सल्यको ज्वलन्त नमुना प्रदर्शन भएको छ । त्यस्तैगरी 'संस्कार' कथामा दीनहीन अवस्थाका कारण व्याकुल नारीले मरेकी कुकुर्नीका छाउरासँग खेलिरहेकी आफ्नी छोरीलाई देखेपछि आफूलाई मृत कुकुर्नी तथा आफ्ना छोराछोरीलाई कुकुरका छाउरासँग तुलना गरी बच्चाहरूको भविष्यप्रति चिन्ता व्यक्त गरिएको कुरा मनोवैज्ञानिक ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ ।

सनत रेग्मीको यस चरणको कथायात्राको दोस्रो कथासङ्ग्रह **समय सत्य** (२०५४) हो । नारी समस्या प्रधान कथाहरूको बाहुल्य यस सङ्ग्रहमा एघार कथाहरू सङ्कलित छन् । यस सङ्ग्रहभित्रका कथाहरूमा 'चिरकुमारी' छोरीको स्कुल भर्नाका सन्दर्भमा आफ्नो अन्तरङ्ग साथीसँगको भेटघाट र अविवाहित रहनु पर्दाको पीडावर्णन देखाएर कथाकी नारी पात्र भएको अवस्था उच्च नारी अहम्का कारण बूढी कन्या बस्न विवश भएको अवस्था देखाइएको छ । त्यस्तै गरी 'रूप बजार' कथामा बादी समाजमा व्याप्त देहव्यापार सम्बन्धी अनेक प्रसङ्गोद्घाटन, बालदेखि वृद्धासम्म देहव्यापार गर्नु पर्ने गरिबी र अभावको बाध्यात्मक परिस्थिति, समाजमा अछुत भनिनेसँग पनि यौनसमागम गरिने, बाबुले छोरीसमेत भोग गर्ने कुप्रथा जस्ता दृष्टिको अन्त्यका लागि कानुन, शान्ति नारा आदिले नभई पुरुष वर्ग र समाजको दृष्टिकोणमा परिवर्तन आउनु अनिवार्य भएको विचार

व्यक्त भएको छ । त्यस्तै 'प्रश्नहरू' कथामा सन्तान उत्पादनका लागि लोग्ने निर्वीर्य भएपछि, दुवैको सल्लाहबमोजिम कृत्रिम गर्भाधानबाट जन्माइएको बच्चा पछि बाबुको घृणा पात्र बन्नु र कृत्रिम गर्भाधान गरिदिने आफ्नो साथी डाक्टरप्रति नैतिक अनैतिक अनेक प्रश्नहरू उठाउनुले तथा लोग्ने आफू अक्षम भएर पनि पुरुष अहम्का कारण उत्पन्न समस्याको कारण नारीले समस्या भेल्नु परेको छ । 'आनावृत' कथामा नारी अस्मिताको सम्मान गर्ने तथा आफ्नी श्रीमतीका माध्यमबाट धन कमाउन उद्यत शोषक पुरुष प्रवृत्ति र नारी अस्मितामाथि खेलवाडका विरुद्ध नारीको हुड्कार छ, भने 'तृष्णा' र 'समर्पिता' कथामा दुवै नारीहरू पुरुषहरूप्रति समर्पित हुन नपाउँदा पीडित छन् । दुवै अतृप्त यौनको सिकार भएका छन् र यौनतृप्तिका लागि व्याकुल छन् । 'अप्रत्याशित भेट' कथा भने अभाव, गरिबी र पारिवारिक दायित्वका कारण नृत्यङ्गना बन्न तथा पुरस्कार र प्रसिद्धिका लागि नारीत्व गुमाउन विवश नारीको कथा हो ।

उपर्युक्त नारी समस्यासँग सम्बन्धित कथाहरूमा अतिरिक्त 'समय सत्य' सङ्ग्रहभित्रका अन्य कथाहरूमा समसामयिक जीवनका विविध पक्षको चित्रण भएको छ । यी मध्ये 'समय सत्य' कथामा अस्तित्ववादी चिन्तन छ । भौतिक सुखसयल, ऐसआरामयुक्त जीवनका पक्षधरहरू र आदर्श अध्यात्मक मान्यता र सच्चरित्रताका पक्षधरहरूका बीचको द्वन्द्वलाई यसको विषयवस्तु बनाइएको छ । 'भ्यालबाहिर' कथामा जागिरे विधुर बाबुको डेरामा थुनेर पालिएको बालकको मनोविश्लेषण छ, भने 'कुनै एकदिन र लामो जीवन' कथामा सबैको जीवनमा कुनै एक दिन अविस्मरणीय भएर रहेको हुन्छ, भन्ने देखाइएको छ । 'सन्तुलन' कथामा चाहिँ सन्तुलित जीवन, पारिवारिक स्नेह र सद्भावबाट मात्र सन्तुलन आउन सक्छ, भन्ने सन्देश दिन खोजिएको छ ।

सनत रेग्मीको कथायात्राका तेस्रो चरणको अर्को कथासङ्ग्रह **सनत रेग्मीका प्रतिनिधि कथासङ्ग्रह** हो । यस सङ्ग्रहमा २०२५ देखि २०५१ साल सम्मको अढाइ दशकको समयमा लेखिएका कथाहरूलाई सङ्कलन गरिएको छ । यस सङ्ग्रहमा चन्द्रज्योत्स्ना र कालो बादल कथासङ्ग्रहबाट एक कथा, 'दिनान्त' कथासङ्ग्रहबाट चार कथा, 'बन्द कोठाहरूको सहर' कथासङ्ग्रहबाट छ कथा, 'लछमनियाको गौना' कथासङ्ग्रहबाट छ कथा, 'समय सत्य' कथासङ्ग्रहबाट सात कथा र अर्को एउटा कथा

गरी जम्मा २५ वटा कथाहरू सङ्कलित छन् । यो कथासङ्ग्रह रेग्मीका अन्य कथासङ्ग्रहभन्दा भिन्न प्रवृत्तिको र ठूलो आकृतिको छ । पहिलाका कथासङ्ग्रहबाट चयन गरिएका कथाहरूको बाहुल्यता रहे पनि यस सङ्ग्रहले कथाकार सनत रेग्मीको हालसम्मको कथा सिर्जनालाई प्रतिनिधित्व गर्ने विश्वास लिइएको छ । यसै विश्वासका आधारमा यस कथासङ्ग्रहको शीर्षक **सनत रेग्मीका प्रतिनिधि कथा** राखिएको देखिन्छ । यसमा सामाजिक यथार्थका अनेक सङ्गतिहीन स्थितिलाई अत्यन्त सूक्ष्म रूपमा केलाई समाजिक परिवेशका अत्यन्तै मसिना पक्षहरूलाई पनि भित्रैदेखि पहिल्याएर प्रकट गरिएको पाइन्छ ।

सनत रेग्मीको कथायात्राको तेस्रो चरणको अन्तिम कथासङ्ग्रह **स्मृति दंश र अन्य कथाहरू** हो । जुन साभा प्रकाशनले २०६६ सालमा प्रकाशित गरेको देखिन्छ । यस कथासङ्ग्रहमा तीसवटा कथाहरू रहेका छन् । यसका रहेको पहिलो कथा 'स्मृति-दंश' हो भने अन्तिम कथा 'दन्त्य कथाको बाघ' हो । यो कथासङ्ग्रह स्रष्टाको समकालीन समाज भोगाइ बाट निसृत भाव, विचार, दृष्टिकोण, यथार्थ र आदर्शमा वस्तुनिष्ठ मनोविश्लेषण तथा समयसापेक्ष जीवन दृष्टिचेत समाहित सिर्जनाको संगालो हो । यस सङ्ग्रहमा सङ्कलित प्रायः कथामा समसामयिक विषयवस्तुलाई कथ्यमा उनीएको छ । पात्रको मनो विश्लेषणबाट सामाजिक यथार्थ उद्बोधन गर्नु रेग्मीका कथाको विशेषता हो । चाहे 'स्मृति-दंश' कथाकी विभाको मानसिक कुण्ठा होस वा राममायाको मनोविकार, चाहे पेट्रेसियाको सांस्कृतिक परिवेश होस, चाहे लेखकको नियति; रेग्मीका कथाले समाज प्रतिबिम्बन गरेकै छन् । रेग्मीको यस सङ्ग्रहका कथामा देशको माटो, हावापानी, समाज, मानवअस्तित्वका लागि सामाजिक नियति उद्घाटित छ । कथाकारको लामो अनुभवबाट खटिएर लेखिएका कथाहरू भएकाले **स्मृति-दंश र अन्य कथाहरू** सङ्ग्रहमा रहेका सबै कथाहरू उत्कृष्ट रहेका छन् ।

राजनैतिक विकृति र विसङ्गतिप्रति व्यङ्ग्य, अस्तित्ववादी चिन्तन, निम्नवर्गीय तथा उच्च मध्यम वर्गीय समाजको सफल चित्रण, प्राय परिवेशगत आञ्चलिकता, बालमनस्थितिको विश्लेषण गर्दै नारी अस्मिताको पक्षपोषण गर्नु यस चरणका कथाहरूको मूलभूत प्रवृत्ति रहेको पाइन्छ । यस अवधिका कथामा कसिलो भाषाको प्रयोग गरी

सङ्क्षिप्त कथा भित्र विद्यमान द्वन्द्वबाट ग्रसित जीवनमा उत्पन्न भएको दयनीय अवस्थाको यथार्थ चित्रण गर्न कथाकार उद्यत रहेका देखिन्छन् । यस चरणका सनत रेग्मीका कथाहरूमा दोस्रो चरणका तुलनामा शैलीशिल्पगत रूपमा अभै परिष्कार र परिमार्जन आएको छ । यस चरणका यिनको पहिलो सङ्ग्रहले केवल तराईक्षेत्रको नागर तथा ग्राम्य परिवेशकै चित्रण गरेको छ । सनत रेग्मी समाजका सर्वपक्षीय विषयवस्तुलाई कथानक बनाएर अनुकूल परिवेशका पात्र र घटनाहरूको चित्रण गरी सामाजिक विकृति एवम् विसङ्गतिहरूप्रति सचेत गराउँदै उन्नत समाजको सिर्जनाका निम्ति चेतना भर्ने राष्ट्रवादी एवम् प्रजातान्त्रिक परिपाटीको विशुद्ध संस्कार र व्यवहारका पक्षमा आफ्ना विचारहरूलाई समाजको यथार्थ वस्तुतथ्यका आधारमा प्रस्तुत गर्ने यथार्थवादी कथाकार हुन् । यथार्थताभित्रै यिनका कथाहरूमा मनोविश्लेषणात्मकता, वैचारिक द्वन्द्व तथा कुसंस्कार र कुप्रवृत्तिप्रति व्यङ्ग्यात्मकता पनि पाइन्छ ।

३.३.१.४ निष्कर्ष

नेपाली साहित्यका क्षेत्रमा अनवरत रूपमा साधनारत कथाकार सनत रेग्मी आधुनिक नेपाली कथाको दोस्रो मोड अर्थात् प्रयोगवादी धारामा लेखनका समयमा भुल्किएका उदयीमान व्यक्तित्व हुन् । यद्यपि उनका कथामा प्रयोगवादी लेखनको प्रभाव भने पाइँदैन । उनले कथातत्त्वको सैद्धान्तिक आडमा आफ्नै किसिमको शिल्पशैली अबलम्बन गरेको देखिन्छ । रेग्मी कथारसमा डुबेर कथा लेख्न रुचाउँछन् फस्वरूप उनका कथाहरू सरल र सुबोध हुने गर्दछन् । प्रशस्त कथा सिर्जना गरी सिङ्गे नेपाली कथा साहित्यको श्रीबृद्धिमा महत्त्वपूर्ण योगदान पुऱ्याएका कथाकार सनत रेग्मी नेपाली कथाको इतिहासमा भने उच्च धेरै महत्त्व नपाएका व्यक्तिका रूपमा देखिन्छन् । कथाकार रेग्मी सामाजिक यथार्थवादी कथाकारका रूपमा स्थापित भएका देखिन्छन् । प्रायजसो कथाहरूकमा उनले नेपाली सामाजिक मूल्य र मान्यतामा भित्रिएका विकृति र विसङ्गति, मानवीय नैतिक मूल्यमा आएको हास तथा राजनैतिक विकारका गन्धहरूको आलोचना गरेको पाइन्छ । मानवहृदयका अन्तरमनको उद्घाटन गरिएका उनका कथाहरू पनि रहेकाले प्रकृतवाद र मनोवैज्ञानिकता पनि उनका कथामा मुखरित भएको पाउन सकिन्छ । आञ्चलिकता उनका कथाको छुट्टै विशेषता हो । विषयवस्तु, भाषाशैली, चरित्र र

परिवेशगत पक्षलाई केलाउँदा कथाकार रेग्मीका कथामा प्रशस्त आञ्चलिक विशेषताहरू फेला पर्दछन् ।

कथाकार रेग्मीले आफ्ना केही कथामा अन्तर्वार्तात्मक, पात्रात्मक, पूर्वस्मृतिमूलक शैलीको प्रयोग गरेको पाइए तापनि यिनी मूलतः वर्णनात्मक शैलीका कथाकार हुन् र वर्णनात्मकता नै यिनका कथा लेखनको शैलीगत वैशिष्ट्य हो । वर्णनात्मकताको आधिक्य वा सूक्ष्मातिसूक्ष्म वर्णनका कारण यिनका कतिपय कथाहरूको पठनमा भिज्याहट पैदा भए पनि अधिकांश कथामा वर्णनान्तर रोचकताकै प्रावल्य रहेको छ । यिनका कथामा कताकती हिन्दी प्रभाषित शैलीको छनक पनि पाइन्छ । भाषाशैलीय विन्यासका कारण रेग्मीका केही कथाहरूमा आञ्चलिकताको भङ्गको भेटिन्छ । भाषाशैलीय विन्यासमा कतिपय सामान्य कमजोरीहरू पाइए तापनि समग्रतः यिनी सरल भाषा र वर्णनात्मक शैलीका कथाकार हुन् । सरल, सहज र स्वभाविक भाषाशैलीय विन्यास गरी कथा सिर्जना गर्नु रेग्मीको कथा सिर्जनागत वैशिष्ट्य हो । सङ्गठन, वस्तु, सहभागी, परिवेश, उद्देश्य, दृष्टिविन्दु, भाषाशैलीय विन्यास आदि सबै कोणबाट हेर्दा कथाकार सनत रेग्मीका सबै कथाहरू उनको कथायात्रासँगै क्रमशः विशिष्टतातर्फ अभिमुख रहेका पाइन्छन् ।

समग्रमा सनत रेग्मीका कथामा सामाजिकता, समाजनिर्मित यौनमनोविज्ञान, बालमनोविज्ञान, नारीवादी चेतना, अस्तित्व, विसङ्गति, राजनीतिक विषयवस्तु, सांस्कृतिक मानवशास्त्रीय आद्यबिम्बको प्रयोग, प्राय परिवेशगत आञ्चलिकता, नेपाली समाजका आर्थिक दुरावस्था, राजनीतिक छलछाम र अवसरवादिता, कतिपय स्वभाविक मानवीय कमजोरी, कतिपय पुरातन रुढ सामाजिक मूल्य मान्यता र मर्यादासँगको द्वन्द्व, सङ्घर्ष र तिनबाट निस्केका कुराको चित्रण छन् । प्रायः गरी रैखिक ढाँचामा लेखिएका उनका कथाको भाषा पात्र र परिवेश अनुकूल स्वाभाविक र सरल छ । केही कथामा आञ्चलिक परिवेशगत यथार्थलाई जीवन्तता दिने क्रममा सोही मिश्रणले अझ स्वभाविकता र सजीवता थपेको छ । वास्तवमा सनत रेग्मी शैलिक सचेतातर्फभन्दा वर्णनात्मक ढङ्गले कथ्यको पुष्टितर्फ बढी केन्द्रित रही कथा सिर्जना गर्ने र आञ्चलिक ढपमा सामाजिक यथार्थलाई प्रस्तुत गर्ने सामाजिक यथार्थवादी कथाकार हुन् ।

चौथो परिच्छेद

‘मातृत्वको चित्कार’ कथासङ्ग्रहको संरचनागत अध्ययन

४.१ ‘एउटा कथाको मृत्यु’ कथाको संरचनात्मक अध्ययन

‘एउटा कथाको मृत्यु’ मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रहमा रहेको पहिलो कथा हो । यस कथालाई कथानक, पात्र, दृष्टिविन्दु, सारवस्तुका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) कथानक

‘एउटा कथाको मृत्यु’ कथाको मुख्य विषयवस्तु प्रेम रहेको छ । युवासुलभ व्यक्तिका हृदयमा प्रस्फुटन हुने हार्दिक रागात्मक उच्छ्वलनका रूपमा यस कथाले प्रेमलाई लिँदै प्रेम नै शाश्वत हो भन्ने सङ्केत भावलाई विषयका रूपमा अगाडि बढाएको पाइन्छ । विपिन र विद्याको अमूक प्रेम प्रसङ्गलाई यस कथामा मुख्य विषय बनाइएको छ । विपिन नाम गरेको पात्रले ‘प्रणव’ नाम गरेको पत्रिका सम्पादन गरिरहेको प्रसङ्ग यस कथामा आएको छ । उक्त पत्रिकाका लागि कुनै एउटा कथा दिनुपर्ने भएकाले विपिनले कथा लेखनका लागि विषयवस्तु के छनोट गर्ने भनी सोच्दछ । यतिकैमा ऊ आफ्नो पुरानो डायरी पल्टाउन पुग्छ । डायरीमा उसको विद्यालयकालीन घटनाको उसलाई स्मरण हुन्छ । त्यस डायरीमा उसले आफ्नो विद्यालय जीवनको मार्मिक घटनालाई लेखेको हुन्छ । आज त्यही डायरी पढिरहँदा उसले आफ्नो अतीतको स्मरण गरेको छ । ‘विद्या’ नाम गरेकी साथीसँग उसको अमूक प्रेम सम्बन्ध रहेको प्रसङ्ग यस डायरीमा आएको छ । स्कूलमा दिनदिनै भेट्ने, एकले अर्कालाई माया गर्ने तर प्रेमको प्रकटीकरण गर्न नसकेको पीडालाई यस कथामा प्रस्तुत गरिएको छ । प्रस्तुत कथाको कथानक दाँचा रैखिक नभएर वृत्ताकारीय छ । विपिनले स्मृति सन्दर्भका माध्यमबाट वर्तमानमा प्रस्तुत कथा भनिरहेको छ । यो घटना विपिन र विद्याका बीचमा पहिले नै घटिसकेको छ । विपिन आफैँ सम्पादक भएको उक्त साहित्यिक पत्रिकामा कुनै कथा छान्नका लागि कथानक खोजिरहँदा उक्त घटनामा उसका आँखा परेका छन् । हुन त विपिनका डायरीका अनेकौँ घटनाहरू छन् तर ती घटना भन्दा उसले आफ्नै जीवनको वियोगमय प्रेमगाथालाई नै कथाका रूपमा अङ्कन गरी प्रकाशित गर्ने निर्णय गर्छ । यसमा मुख्य त दुईवटा परिवेशका माध्यमबाट

आख्यान सन्दर्भलाई अगाडि बढाइएको छ । कथामा एकातिर विपिनको वर्तमानसँग सम्बन्धित घटना छ भने अर्को उसको अतीतकालीन सन्दर्भ छ । उक्त अतीत कालीन सन्दर्भलाई विपिनले स्मृति सन्दर्भका रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । यसमा आएको वर्तमानका कथा भनेको विपिन प्रणव पत्रिकाको सम्पादक हुनु र उसलाई त्यस पत्रिकामा छाप्नका लागि कथा चाहिनु तथा उसले कथाका लागि विषयको छनोट गर्नु र कथाको विषय छनोट गरी उसले डायरी पल्टाउनु तथा त्यस डायरीमा उसको अतीतकालीन प्रेम सन्दर्भको टिपोट भेटेर त्यसमा केन्द्रित भई कथा लेख्नु, उक्त कथा प्रसिद्ध हुनु र विपिन ठूलो कथाकारको रूपमा चिनिनु जस्ता कुरा आएका छन् । यस्तै यस डायरीमा आएको अर्को कथा भनेको विपिनको अतीतको कथा रहेको छ । यो कथा विपिनको प्रेम कथा हो । स्कुलमा पढ्दा उसको विद्या नामकी केटासँग विस्तारै रागात्मक हार्दिक सम्बन्ध बढ्दै गएको, विपिनले विद्यालाई मन पराउन थालेको तर उक्त कुराको अभिव्यक्ति विद्यासँग गर्न नसकेको, विद्या स्कुल नआएको दिन विपिनलाई छटपटी हुने गरेको जस्ता कुरा आएका छन् । अन्त्यमा विद्याको विफलता कारणको मृत्यु भएको र दुवैजनाको प्रेम मूक वा हेराइ मै सीमित भएको प्रसङ्गलाई यस कथाले मुख्य रूपमा उठाएको छ । यसरी यस कथामा वर्तमानका र अतीतका गरी दुई घटनाहरू रहेका छन् र ती दुवै घटनालाई जोड्ने काम 'प्रणव' पत्रिकाका लागि आवश्यक परेको कथाले गरेको छ ।

प्रस्तुत कथामा कथानकमा बाह्य द्वन्द्व नदेखाई आन्तरिक मनोद्वन्द्व मात्र देखाइएको छ । यसमा कथाको वर्तमानको घटना अन्तर्गतको द्वन्द्वभन्दा अतीतकालीन स्मृति सन्दर्भको घटनाको द्वन्द्व सशक्त रहेको छ । कथाकारको अभीष्ट पनि वर्तमानको घटना देखाउनु नभएर अतीतकालीन स्मृति सन्दर्भमा रहेको विपिन र विद्याको अमूक प्रेम सम्बन्धलाई देखाउनु नै रहेको छ । त्यसैले यस कथाको मुख्य कथानक वा विषयवस्तु अन्तर्गतको घटना विपिन र विद्याको असफल र अमूक प्रेम सम्बन्ध नै हो । यहाँ विपिनका मनमा उत्पन्न भएका द्वन्द्व र प्रतिद्वन्द्वलाई कथाकारले सघन रूपमा देखाउने काम गरेका छन् । यसको मुख्य द्वन्द्व प्रेमको अभावमा उत्पन्न हुने प्रेमी जोडीको मानसिक द्वन्द्व नै रहेको छ ।

प्रस्तुत कथामा वर्णनात्मक र सङ्क्षेपात्मक पद्धतिको उपयोग गरी कथानकलाई अगाडि बढाइएको छ । कहीं-कहीं दृश्यात्मक पद्धतिको प्रयोगले कथालाई लम्बेतान वर्णनमा अल्मलिन नदिई सङ्क्षिप्त र चुस्त बनाएको छ । खासगरी विपिन र विद्याको अमूक प्रेम सम्बन्धको प्रस्तुतिमा वर्णनात्मक पद्धतिको उपयोग गरिएको छ । वर्णनात्मक, सङ्क्षेपात्मक र दृश्यात्मक पद्धतिको उपयोगले दुई कथाहरूलाई एकै ठाउँमा जोडेर कथानकलाई सङ्क्षिप्त, एकोन्मुख, प्रभावोत्पादक बनाएको छ ।

यस कथाको कथानक अन्तर्गत चर्चा गर्नु पर्दा विपिनले विद्यालाई देखेपछि उनीहरूका बिच हार्दिक सम्बन्ध स्थापना हुनु आरम्भ, बिफर रोगका कारणले विद्याको मृत्यु भई उनीहरूको प्रेम सम्बन्ध अमूक रूपमै रहनु र त्यसबाट विपिनमा मानसिक विक्षिप्तता आउनु मध्य भाग र त्यसपछिको विपिनको मनस्थितिमा आएको शून्यपन र सन्नाटा अन्त्य भाग हो ।

समग्रमा प्रस्तुत कथा आदि, मध्य र अन्त्यको रैखिक रूपमा नआए पनि वृत्तकारीय वा पूर्वदीप्ति रूपमा आएको छ । दुईवटा फरक घटनालाई एकै ठाउँमा संयोजन गरी एकीकृत कथानक प्रस्तुत गर्न सक्नु कथाकारको सफलता हो । आधुनिक युगमा कथाको मुख्य वस्तु कथानकमाथि नै प्रहार गर्ने र कथानकहीन कथा लेख्ने प्रवृत्ति यसमा नअपनाएकाले प्रस्तुत कथाको कथानक परिपुष्ट र बलियो रूपमा आएको छ । प्रतिपाद्य विषयलाई देखाउन प्रस्तुत कथाको कथानक सक्षम छ ।

(ख) पात्रविधान

यस कथामा जति पात्र आवश्यक पर्छन् र जति पात्र मात्र कथाको विषयवस्तुलाई बोकेर हिँड्न आवश्यक पर्ने हो त्यति नै मात्र पात्रको प्रयोग भएको छ । यस कथामा पात्रको अनावश्यक भीड लगाइएको छैन । यस कथामा विपिन, विद्या, विनय र उमेश गरी जम्मा चार जना पात्र विशेष रूपमा आएका छन् । यी चारजना पात्रहरूले नै यस कथाको कथानकलाई बोकेर अगाडि बढेका छन् । विपिन यस कथाको मुख्य पात्र हो । उसले यस कथाको अतीतको सन्दर्भ तथा वर्तमानको सन्दर्भलाई एकै ठाउँमा जोड्ने काम गरेको छ । वर्तमानमा पनि विपिन नै सक्रिय छ र अतीतको स्मृति सन्दर्भ पनि उसैको

कोणबाट आएको छ । वर्तमानमा ऊ कथा लेखन विषय खोज्दै छ भने उसको प्रेम कथालाई ऊ स्वयंमले वर्तमान विषय बनाएको छ । विपिन विद्यालाई प्रेम गर्छ । उसका चरित्रगत प्रवृत्तिहरू तथा स्वभावमा कुनै प्रतिकूलता र परिवर्तनशीलता छैन । विद्याको एक क्षणको अनुपस्थिति पनि उसका लागि सह्य छैन । ऊ विद्याको क्षणभरको वियोग पनि सहन सक्दैन । एकछिन वा एकदिन मात्र स्कूलमा उसले विद्यालाई देखेन भने ऊ मानसिक रूपमा आहत हुन्छ । त्यसैले उसको चरित्र कथामा भावुक प्रेमीको जस्तो छ । ऊ विद्यालाई मैले तिमीलाई माया गरेको छु । तिमीबाट पनि 'म' आत्मीय सम्बन्धको अपेक्षा गर्छु भन्न सक्दैन । प्रस्तुत कथामा थोरै रोमान्टिकपन मिसिएको छ । सामाजिक यथार्थवादी हुँदाहुँदै पनि रोमान्टिकताको गन्ध यस कथामा प्राप्त गर्न सकिन्छ । त्यसैले प्रेम गर्नु, केवल अमूक प्रेम र हेराहेर र बोलचालमा मात्र सीमित हुनु एवम् विपिनले विद्याप्रति गरेका प्रेमका स्वप्निल कल्पनाहरूमा कथाकार थोरै रोमान्टिक बन्न पुगेको देखिन्छन् । तर कथाकार यसमा रोमान्टिक पक्षलाई मात्र देखाएर सोही पुरुष पात्रका रूपमा रहेको छ । त्यस्तै कार्यका आधारमा प्रमुख पात्रको भूमिगत आएको छ । विपिन जीवन चेतनाका आधारमा व्यक्तिगत जस्तो देखिए तापनि ऊ सामाजिक पात्रकै रूपमा आएको छ । ऊ स्वभावका आधारमा सुरुदेखि अन्त्यसम्म एकैनासको रहेकाले स्थिर चरित्र हो । स्वभाव वा प्रवृत्तिका आधारमा ऊ अनुकूल पात्र रहेको छ । यस कथामा उसको भूमिका मञ्चीय र बद्ध दुवै रहेको छ । उसको स्वभाव र चरित्रमा कहीं पनि विरोधाभास नआएकाले चेटो पात्रकै रूपमा रहेको छ ।

यस कथामा अर्को प्रमुख चरित्रका रूपमा विद्यालाई चित्रण गरिएको छ । यसरी चित्रण गर्दा स्वयं कथाकार विपिनका रूपमा उभिएर विद्याको नालीबेली लाएका छन् । त्यसैले यसकथाको चरित्र चित्रण प्रत्यक्ष छ, नाटकीय होइन । यस कथामा विद्याले कुनै उल्लेखनीय भूमिका निर्वाह गरेकी छैन । उसलाई पन्ध्र वर्षे किशोरीका रूपमा कथामा देखाइएको छ । ऊ यस कथामा प्रत्यक्ष रूपमा देखा पर्दा कक्षा नौ मा पढ्दै छे । ऊ सौन्दर्यमा मोहित छ । विपिन पनि उसको रूप, सौन्दर्य देखेर मोहित भएको छ । विस्तारै विपिन विद्याप्रति आकर्षित बन्दै गएको छ । तर विद्याले विपिनलाई सोही रूपमा मन पराएकी छैन । उसले विपिनलाई भेट्दा आत्मीय व्यवहार पनि देखाएकी छैन । विद्याको

यस्तो व्यवहारबाट विपिन आहत भएको छ । उसकै कारणबाट विपिन मानसिक रूपमा संवेदित पनि बनेको छ । विद्या अन्तिममा विपर रोगको सिकार बनेकी छे । यस कथामा उसलाई प्रमुख नारी चरित्रका रूपमा त लिन सकिन्छ तर भूमिकाका आधारमा भने ऊ सहायक पात्र नै हो । उसलाई सामाजिक र व्यक्तिगत दुवै पात्रका रूपमा राख्न सकिने अवस्था छ । समग्र नारी जातिकै प्रतिनिधित्व गरेकीले सामाजिक पात्र र थोरै व्यक्तिगत विशेषता रहेकाले व्यक्तिगत पात्रका रूपमा उसलाई लिन सकिन्छ । ऊ निसन्देह नै लिङ्गका आधारमा स्त्री चरित्र हो । उसको स्वभाव काहीं पनि प्रतिकूल नभएकोले सत् वा अनुकूल चरित्रका रूपमा आएको छे । त्यस्तै आवद्धताका आधारमा मञ्चीय र बद्ध तथा स्वभाव र चरित्रका आधारमा चेटो चरित्रका रूपमा नै रहेकी छ ।

यस बाहेक यस कथामा रहेका विनय र उमेश नाम गरेका पात्रहरू गौण रूपमा नै आएका छन् । त्यस्तै उनीहरूका साथीहरू पनि गौण रूपमा नै आएका छन् । विनय र उमेशको भूमिका यस कथामा प्रभावकारी रूपमा रहेको छैन । केवल विपिनलाई विद्याको मृत्युको प्रसङ्गमा ठट्टा गर्न मात्र उभ्याइएको छ । यसभन्दा बाहेक उनीहरूको कथामा कुनै खास भूमिका छैन । समग्रमा यस कथाका पात्रमध्ये विपिन यस कथाको कथानक तथा द्वन्द्वलाई सघन रूपमा प्रस्तुत गर्न र सिङ्गो कथाको विषयवस्तुलाई बोकेर हिँड्न सक्ने सक्षम पात्रका रूपमा आएको छ भने अन्य पात्रहरू उसकै चरित्रलाई उत्कर्षता प्रदान गर्न आएका छन् । समग्रमा यस कथाको पात्र विधान योजनालाई सफल भएको मान्नु पर्छ ।

(ग) दृष्टिविन्दु

प्रस्तुत कथामा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ । यस कथाको दृष्टि केन्द्री पात्रका रूपमा विपिन रहेको छ । स्वयं कथाकार विपिन भएर यस कथामा उपस्थित भएका छन् । समाख्याताले एउटा पात्रलाई पकडेर आफ्ना विचारहरू प्रस्तुत गर्ने सिलसिलामा विपिनका माध्यमबाट आफ्ना विचारहरू प्रस्तुत गरेका छन् । दृष्टिविन्दु भनेको आख्यानकारले आख्यान प्रस्तुत गर्न कथामा पस्नका लागि रोजेको स्थानलाई बुझिन्छ । यस कथामा पनि आख्यानकार अन्य पुरुषका रूपमा कुनै एउटा पात्रमा लुप्त भएर आएका छन् र उसकै माध्यमबाट आफ्ना दृष्टिकोणलाई अगाडि सारेका छन् । त्यो

आख्यानकारको मुखपात्र भनेको विपिन हो । त्यसैले यो सम्पूर्ण कथा विपिनकै कोणबाट लेखिएको छ । विद्या पनि केवल विपिनकै स्मृति सन्दर्भमा आएको पात्र हो । उसलाई कथामा कुनै ठूलो हैसियत दिइएको छैन । केवल विपिनकी अमूक प्रेमिका तथा अन्त्यमा उसको मृत्यु गराएर कथालाई दुःखान्त मोडमा पुऱ्याउने र विपिनकै चरित्र उजिल्याउन आएको छे । उसको मृत्युले पाठकमा विद्याप्रति भन्दा विपिनप्रति ज्यादा सहानुभूति जागृत हुन्छ । त्यसैले यस कथाको हरेक तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दु अंगालेर सबै पात्रलाई समान महत्त्व दिनुभन्दा विपिनलाई नै ज्यादा महत्त्व दिएर लेखिएकाले सर्वज्ञ दृष्टिविन्दु नभई सीमित दृष्टिविन्दु रहेको छ । यस कथामा बाह्य दृष्टिविन्दु छ भन्ने कुराको प्रमाण यस कथाको सुरुवातका वाक्यहरूबाट दिन सकिन्छ ।

‘प्रणव’ का सम्पादक विपिन आफ्नो अध्ययन कक्षामा कुनै कथाको प्लट सोचि रहेका छन् पृ. (१) ।

माथिको उदाहरण विपिनलाई नै सुरु वाक्यमै तृतीय पुरुषका रूपमा चित्रण गरिएको छ । प्रथम पुरुषका रूपमा रहने म, हामी जस्ता सर्वनामको प्रयोग नगरी व्यक्ति वा पात्रको नाम दिइएकोले यस कथाको दृष्टिविन्दुगत आधारको पृष्टि भएको छ । त्यस्तै अर्को उदाहरणलाई पनि प्रमाणका रूपमा लिन सकिन्छ ।

..... धेरै दिनको अनुपस्थितिपछि त्यस दिन विपिन स्कुल आएका थिए (पृ. ५) ।

माथिको उदाहरणमा पनि विपिन नै तृतीय पुरुषका रूपमा आएको छ । उसकै केन्द्रीयतामा यस कथाको समग्र घटना अधि बढेको छ । कहीं-कहीं विपिनले आफैँलाई सम्बोधन गर्ने क्रममा भने प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ । जस्तै- आह ! आज मेरो हृदय रोइरहेको छ (पृ- ३) । त्यस्तै गरी कहीं कहीं यस कथामा द्वितीय पुरुष दृष्टिविन्दुको पनि प्रयोग भएको छ, तर त्यस्तो दृष्टिविन्दु पात्रलाई सम्बोधन गर्ने क्रममा मात्र भएको छ । यस कथाको समग्र दृष्टिविन्दुगत आधार नियाल्दा यस कथामा तृतीय पुरुष सीमित दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ ।

(घ) सारवस्तु

प्रस्तुत कथाको सारवस्तु अमूक प्रेम पीडादायी हुन्छ भन्ने रहेको छ । यसमा विपिन र विद्याको अमूक प्रेम मुख्य विषय रहेको छ । विपिनले विद्यालाई मन पराउँछ तर

यसको अभिव्यक्ति खुलेर गर्न सकदैन । विद्याले पनि अन्तसचेतनामा त विपिनलाई मन पराएकी छे तर उसले सामाजिक चेतनामा भने विपिनलाई बेवास्ताको भाव देखाएकी छे । यसले गर्दा विपिन मर्माहत भएको छ । यसमा किशोरबयमा हुने प्रेमको हार्दिक सौन्दर्य नै प्रधान बनेर आएको छ । अन्त्यमा विद्याको विफर रोगका कारण मृत्युका मुखमा पुगेको प्रसङ्ग देखाएर यस कथालाई दुःखान्त परिणतिमा त पुऱ्याइएको छ तर विपिनले उसलाई एक शब्द पनि प्रेमका अभिव्यक्तिहरू आदान प्रदान गर्न पाएको छैन । दुवैले खुलेर मन साट्न पाएका छैनन् । विद्याले पनि विपिनलाई मन पराएको सङ्केत बन्द रूपमा र विपिनले विद्यालाई चाहेको खुला रूपमा त गरिएको छ तर प्रेमलाई अमूक रूपमै देखाएर यस्तो प्रेम असाध्यै विषादमय हुने र त्यसले हृदयमा छटपटी ल्याउने सार प्रस्तुत गरिएको छ । कथाको सारवस्तु खोज्न पाठकले छरिएका विचारहरूलाई एकत्रित गर्नु पर्ने हुन्छ । समग्रमा यस कथाको सारवस्तु विचार वाक्यात्मक रूपमा हुने हुँदा यसलाई शाश्वत नै मान्नु पर्दछ ।

४.२ 'प्रेम र वासना' कथाको संरचनागत अध्ययन

प्रस्तुत कथालाई कथाको समीक्षा शास्त्र अन्तर्गत संरचनाका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । संरचना अन्तर्गत कथानक, पात्र, दृष्टिविन्दु र सारवस्तु गरी चारवटा विधातात्त्विक उपकरणको प्रयोग गरिएको छ ।

(क) कथानक

'प्रेम र वासना' कथा प्रेम तथा वासना जस्ता दुई विषयमा केन्द्रित बनाइएको छ । यसले एकातिर प्रेमलाई शाश्वत मानेको छ भने अर्कातिर वासनालाई पनि शाश्वत मानेको छ । यस कथामा त्रिकोणात्मक प्रेम सम्बन्ध रहेको देखिन्छ । प्रस्तुत कथामा माधुरी, रमाकान्त र राधाकान्त गरी तीन जना पात्रहरू आएका छन् । यसमध्ये माधुरीको कोणबाट यो कथा भनिएको छ । हरेक घटनाको सूत्राधारको रूपमा माधुरीलाई नै अगाडि सारिएको छ । यसको कथानक सङ्क्षिप्त छ । माधुरी राधाकान्तलाई मन पराउँछे । आफ्ना बाबुको मृत्युपछि माधुरीलाई जागिरको समस्या हुन्छ । राधाकान्त र माधुरी साथी भएका हुँदा राधाकान्तले माधुरीलाई आफ्नै हाई स्कुलमा जागिर मिलाइ दिन्छ । त्यसै समयदेखि

उनीहरूका बीचका प्रणय सम्बन्ध स्थापना हुन थाल्छ । कथामा माधुरी नै प्रणय सम्बन्धका लागि बढी सक्रिय रहेको प्रसङ्ग उल्लेख गरिएको छ । माधुरीले पछि बहुउद्देश्यीय हाई स्कुलमा जागिर खान थालेकी छे । उसले राधाकान्तको स्कुल छाडे तापनि उनीहरूका बीच आत्मीय सम्बन्ध स्थापित भइरहन्छ । एकदिन माधुरी राधाकान्तको घरमा जान्छे । त्यहाँ जाँदा राधाकान्तसँग कुनै एउटा आकर्षक पुरुष गफ गरिरहेको माधुरीले देख्छे । परिचयका क्रममा त्यो पुरुष रमाकान्त भएको पुष्टि हुन्छ । राधाकान्त र माधुरीको प्रेम सम्बन्ध अगाडि बढ्दै जान्छ । राधाकान्तले वासनारहित निःस्वार्थ प्रेम गर्छ तर माधुरी प्रेमसँगै जैविक आवश्यकताको परितृप्ति हुनु पर्छ भन्ने मान्यता राख्छे । एकदिन माधुरीले राधाकान्तलाई यौनको प्रस्ताव राख्छे । राधाकान्तले यसलाई अस्वीकार गर्छ र प्रेम र वासना अलग कुराहुन भनी सम्झाउँछ । यसबाट माधुरीको हृदय कुण्ठित हुन्छ । यसको क्षतिपूर्ति स्वरूप उसले रमाकान्तलाई प्रेम गर्न थालेकी छ । किनभने ऊ राधाकान्तबाट परितृप्त हुन नसकेको यौनेच्छालाई रमाकान्तका माध्यमबाट पूर्ति गर्न चाहन्छे । त्यसैले ऊ नचाहँदा नचाहँदै पनि राधाकान्तबाट टाढिएर रमाकान्तको नजिक हुन पुग्छे । उसको यौनेच्छाको पूर्ति रमाकान्तबाट मात्रै हुन सक्ने ठानेकी छे । उसले रमाकान्तको विशेष सहयोग र उत्प्रेरणाका कारण एम्.ए. पास गर्छे र कलेजमा मनोविज्ञानको प्राध्यापकका रूपमा नियुक्त हुन्छे । जब राधाकान्तले आफू माधुरीको यौनेच्छा मेटाउन असमर्थ रहेको तथा आफ्नी मृत पत्नीप्रति दृढ निष्ठा रहेको जानकारी दिन्छ; तब माधुरी राधाकान्तलाई भेट्न कम गर्दछे र रमाकान्तलाई बढी भेटेर हिमचिम अगाडि बढाएकी हुन्छे । यतिकैमा एकदिन माधुरी राधाकान्तको घरमा जान्छे र ढोका खोलेर भित्र पस्न लाग्दा दुई पुरुषबीचको तीव्र विवाद सुन्दछे । त्यहाँ रमाकान्त र राधाकान्तबीचमा भएको विवाद उसले सुन्छे । राधाकान्तले रमाकान्तलाई अविवेकी नबन्न र माधुरी अविवेकी भई भने पनि आफू विवेकी बन्नु पर्ने कुरा सम्झाउँछ । रमाकान्तले आवेशमा आएर प्रेमको अन्तिम उद्देश्य यौन र विवाह रहेको कुरा उल्लेख गर्छ । यो कुरा सुनिरहेकी माधुरी आफू प्रेमभन्दापनि बढी वासनातर्फ ढल्किएको अनुभव गर्छे र भर्खरै नियुक्ति पाएको जागिरलाई उसले छाडेर एकान्तमा मानसिक तनावबाट मुक्तिबाट लागि प्रयास गर्छे र यो कथा टुङ्गिएको छ ।

प्रस्तुत कथा आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा अधि बढेको छ । यसका घटनाहरू पूर्व दीप्तिका रूपमा अगाडि आएका छैनन् । कथा सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै शृङ्खलित रूपमा अगाडि बढेको छ । यस कथाको आदि भागमा रूपमा माधुरीलाई राधाकान्तले हाई स्कुलमा जागिर लगाइदिनु र दुवैका बीचमा परस्पर प्रेमसम्बन्ध स्थापना हुनु रहेको छ । यसको मध्य भागमा माधुरीले राधाकान्तलाई यौन सम्पर्कका लागि आग्रह गर्नु र राधाकान्तले अस्वीकार गर्नु तथा यसको परितृप्ति रमाकान्तबाट गर्न चाहनु र यसै प्रसङ्गमा राधाकान्त र रमाकान्त बीचको विवाद सुन्नुसम्म रहेको छ । अन्त्य भागका रूपमा प्रेम र वासना अलग भएको माधुरीलाई आत्मबोध भए सँगै आएको छ । यसरी हेर्दा यस कथाको कथानक योजना रैखिक ढाँचामा रहेको पाइन्छ ।

समग्रमा यस कथाको कथानक प्रेम र वासना एकअर्काका परिपूरक जस्तै देखिए तापनि यी अलग हुन भन्ने देखाउन सक्षम रहेको छ । लेखकीय अभीष्ट पनि प्रेम जस्तो पवित्र सम्बन्धलाई वासना जस्तो अपवित्र र कलुषित सन्दर्भका लगेर जोड्नु हुँदैन भन्ने नै रहेको छ । अन्त्यमा राधाकान्तको आदर्श विचारमा पुगेर प्रस्तुत कथा टुङ्गिएकाले लेखकीय अभीष्ट पूरा भएको मान्न सकिन्छ । समग्रमा यस कथाको कथानक राग र विराग वा त्यागको जित भएको देखाइएको छ । त्यसैले यस कथालाई द्वन्द्वकाकोणबाट पनि सफल कथाका रूपमा लिन सकिन्छ । यस कथाको कथानकले काठमाडौंली वातावरण प्राप्त गरेको छ । कथानक योजना परिवेश तथा द्वन्द्वको समग्र निष्कर्षका आधारमा प्रस्तुत कथा निकै सशक्त देखिन्छ ।

(ख) पात्रविधान

यस कथामा तीनजना पात्रहरूको समानान्तर भूमिका देखिएको छ । त्यसमा पनि माधुरी र राधाकान्तको भूमिका केन्द्रीय रूपमा रहेको छ भने रमाकान्तको भूमिका सहायक रूपमा रहेको छ । यसका अतिरिक्त यिनै तीनजना पात्रहरूको सेरोफेरोमा अरू केही पात्र आएका छन् तर तिनीहरूको भूमिका कथामा छैन । त्यसैले अन्य प्रसङ्ग विषयक पात्रहरू गौण पात्रका रूपमा आएका छन् । यहाँ प्रयुक्त भएका यी तीन पात्रहरूको विश्लेषण तल गरिएको छ ।

(अ) माधुरी

माधुरी यस कथाकी केन्द्रीय नारी चरित्र हो । उसको भूमिका यस कथामा उल्लेख्य रूपमा रहेको छ । माधुरी कै केन्द्रीयतामा यो कथा लेखिएको छ । माधुरीकै अन्तर्द्वन्द्वका क्रममा यो कथाले स्तरीयता प्राप्त गरेको छ । माधुरी राग र विराग बीचको अन्तर्द्वन्द्वमा फँसेकी छे । उसलाई जागिर दिलाइदिन सहयोग गर्ने राधाकान्तप्रति ऊ नजानिदो ढङ्गले प्रेमाकर्षणमा फँसेकी छे । बिस्तारै उनीहरूकाबीच प्रेमसम्बन्ध स्थापित भएको छ । उसका अभिव्यक्तिबाट राधाकान्त गम्भीर स्वभाव र विद्वत् व्यक्तित्वको धनी भएको देखिन्छ । ऊ कालो रङको छ र रमाकान्तभन्दा केही आकर्षणहीन छ । ऊ माधुरीभन्दा अलि बढी उमेर छिपिएको व्यक्तिका रूपमा कथामा आएको छ । यिनै कारणले गर्दा माधुरीले उसमा रागका सर्वाङ्ग पक्षहरू देखेकी छैन । यही अभावको क्षतिपूर्ति ऊ रमाकान्तसँग प्रणय सम्बन्ध स्थापित गर्न पुगेकी छे । उसले आफ्नो प्रेमी राधाकान्तसँग यौनको प्रस्ताव राखेकी छे । राधाकान्तले उक्त प्रस्तावलाई अस्वीकार गरेको छ । उसले कुनै पनि हालतमा भोगेच्छालाई पूरा गरि दिन नसक्ने अभिव्यक्ति दिएको छ । यसबाट माधुरीको हृदयमा ठूलो चोट लागेको छ । उसको यौनेच्छा यस अभिव्यक्तिले कुष्ठित हुन पुगेको छ । उसका इच्छा र आकाङ्क्षाहरू चकनाचुर भएपछि यौनेच्छाको पनि उसमा अन्तर्द्वन्द्व देखा परेको छ । बारम्बार मैले राधाकान्तलाई छोडेर रमाकान्तलाई किन अँगाल्न पुगौं भनेर चिन्तनमा डुब्ने गरेकी छे । राधाकान्तमा के कमी थियो र त्यसको क्षतिपूर्ति गर्न म रमाकान्तसँग लहसिएँ भन्ने चिन्ता उसलाई लागेको देखिन्छ । अन्त्यमा जब उसले राधाकान्त र रमाकान्तको वादविवाद सुन्छे र राधाकान्तले रमाकान्तलाई सम्झाएको सुन्छे । साथसाथै रमाकान्तको आवेशमय अभिव्यक्ति पनि उसका कानमा पर्छ । त्यसपछि उसका राग प्रवृत्ति भन्दा विराग प्रवृत्तिको जागरण हुन्छ । उसले म को हुँ ? मेरो कर्तव्य के हो ? भन्ने जस्ता आत्मबोधी चेतनालाई समात्ने प्रयास गरेकी छे । त्यसपछि वासना भन्दा चेतनालाई समात्ने प्रयास गरेकी छे । वासना भन्नु क्षणिक हो । वासनाले व्यक्तिलाई कमजोर बनाउँछ भनेर उसले राधाकान्तलाई आदर्शका रूपमा लिएर जागिरबाट केही समय अवकाश लिई एकान्तमा दिन बिताउने र आफूलाई बासनाबाट मुक्त गरी निस्वार्थ प्रेममा समर्पण गर्ने अभिव्यक्ति दिएकी छे । अन्त्यमा रमाकान्त उसको

घरमा पुग्दा उसले कोठामा ताल्चा लगाएर बाहिर गई सकेकी छ । कोठामा ताल्चा लगाउनुले वासनामा ताल्चा लगाएर प्रेमपक्ष हावी भएको सङ्केत गरेको छ ।

यस कथामा माधुरीको भूमिका प्रमुख रूपमा आएको छ । लिङ्गका आधारमा उसको भूमिकालाई हेर्ने हो भने ऊ स्त्रीलिङ्गका रूपमा आएकी छे । त्यस्तै उसको प्रवृत्ति कथामा प्रतिकूल जस्तो देखिए पनि त्यो नैसर्गिक वृत्ति भएको र पछि आफ्नो कमजोरी थाहा पाई सुधार गरेकाले अनुकूल चरित्रका रूपमा रहेकी छे । त्यस्तै जीवनचेतनाका आधारमा आंशिक रूपमा सामाजिक र धेरै गुणहरू वैयक्तिक रहेकाले वैयक्तिक चरित्रका रूपमा रहेकी छे । त्यस्तै आसन्नताका आधारमा ऊ मञ्चीय पात्र रहेकी छे भने आबद्धताका आधारमा ऊ बद्ध पात्र हो । समग्रमा भन्नु पर्दा उसको चरित्र, स्वभाव र द्वन्द्वमा प्रस्तुत कथाले जीवन्तता प्राप्त गरेको छ ।

(आ) राधाकान्त

राधाकान्त यस कथामा प्रमुख पुरुष पात्र हो । उसको त्याग । समर्पणको भाव अनुकरणीय छ । ऊ अत्यन्तै आदर्श पात्रका रूपमा यस कथामा आएको छ । उसकी पहिलेकी श्रीमती मरिसकेकी हुन्छे । मरिसकेकी श्रीमतीप्रति उसको त्यागको भावना देखाएर कुनै स्त्री जातिप्रति संभोगलाई त्याग गरेको छ । माधुरीले संभोगका लागि आग्रह गर्दा पनि उसले त्यसलाई अस्वीकार गर्दै माधुरीलाई सम्झाएको छ । माधुरीलाई पिताको मृत्युपछि जागिर खोज्न समस्या पर्दा उसले आफ्नै हाई स्कुलमा माधुरीलाई जागिर मिलाई दिएको छ ।

माधुरीलाई बी. ए. उत्तीर्ण गराउन उसले विशेष उत्प्रेरणा दिएको छ । उसका विचारमा प्रेम वा वासना फरक कुरा हुन् । प्रेम र वासनालाई एकै ठाउँमा मिसाउनु हुँदैन । प्रेमको रूप हार्दिक हुन्छ भने वासनाको रूप प्रदुषित हुन्छ । उसले यसै विषयलाई लिएर रमाकान्तलाई पनि सम्झाएको छ । उसले रमाकान्त र माधुरीलाई सम्झाएको र दिएको अभिव्यक्तिमा आदर्शवादी भावनाको अभिव्यक्ति प्रस्तुत भएको छ ।

“के तिमी मसँग प्रेम गर्दछ्यौ, प्रेम गर्दछ्यौ भने यति उताउली किन ? यौन सम्बन्ध नै त प्रेम होइन ! प्रेम निस्वार्थ हुन्छ । तिमी यौन आकर्षणलाई आत्मसमर्पणलाई

प्रेम भन्छ्यौ । यो प्रेम होइन वासनाको एउटा तरङ्ग मात्र हो.....प्रेम मान्यताको दोस्रो रूप हो । तिमी दुषित वासनाको तरङ्गमा नलाग, माधुरी प्रेम गर्न सिक । तिमी प्रेम गर व्यक्ति विशेषसित मात्र होइन प्राणी पात्रसित अनि तिमीलाई म अपनाउने छु (पृ १७) ।”

माथिको अभिव्यक्ति राधाकान्तले माधुरीलाई सम्झाउने क्रममा प्रस्तुत भएको हो । यसबाट राधाकान्त असाध्य आदर्श चरित्रका रूपमा रहेको देखिन्छ । उसले परोपकार, क्षमा, दया र एक पत्नी निष्ठताको व्रत लिएको छ । त्यसैले पनि राधाकान्त लेखकको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा रहेको छ । यसो भन्दै गर्दा लेखक माधुरीप्रति आकर्षित छन् वा राधाकान्तप्रति छन् भनी पाठकलाई छुट्याउन गाह्रो पर्छ । किनभने युवा कथाकारको दृष्टिकोण सुरुमा नैसर्गिक वृत्तितर्फ ढल्किएको छ । त्यस्तै कथाको उत्तरार्द्ध चरणतिर कथाकार फेरि राधाकान्तप्रति ढल्किएका छन् । यसबाट कथाकार स्वयंका बीचमा नै द्वन्द्व छ भन्ने देखिन्छ ।

समग्रमा राधाकान्त यस कथाको प्रमुख पात्र हो । लिङ्गका आधारमा ऊ पुरुष पात्र हो । प्रवृत्तिका कोणबाट उसको मूल्याङ्कन गर्दा ऊ सधैंभरि सत्यको पक्ष र आदर्शको वकालत गर्ने आदर्श र अनुकूल पात्र हो । जीवनचेतनाका आधारमा हेर्दा उसमा आदर्श तत्त्वको प्रधानता रहेकाले र ऊ एक पत्निनिष्ठ तथा माधुरीले यौन सम्पर्क गर्न खुलम खुल्ला आग्रह गर्दा त्यसलाई अस्वीकार गर्ने व्यक्तिगत पात्रका रूपमा रहेको छ । त्यस्तै मञ्चीयताका आधारमा ऊ मञ्चीय र आबद्धताका आधारमा ऊ बद्ध पात्रको भूमिकामा यस कथामा रहेको छ ।

यसैगरी यस कथाको अर्को पात्र रमाकान्त हो । उसलाई आकर्षक र शारीरिक रूपमा स्वस्थ हट्टाकट्टा पुरुषका रूपमा देखाइएको छ । यसको शारीरिक सौन्दर्य देखेर माधुरी आकर्षित भएकी छे । उसले विज्ञान पढेको छ । त्यही भएर ऊ भोगवादी प्रवृत्तिको वकालत गर्छ । ऊ माधुरीको प्रणयी पुरुष हो । माधुरीको यौनेच्छालाई राधाकान्तले पूरा गर्न नसकेपछि रमाकान्त त्यसको परितृप्तिको पूरकका रूपमा आएको छ । उसको दृष्टिकोण यथार्थवादी छ । ऊ आदर्शलाई ज्यादा महत्त्व दिँदैन । उसको बुझाइमा प्रेम र यौन एकअर्काका अभिन्न अङ्ग हुन् । यिनीहरूलाई छुट्याउनु हुँदैन । यसलाई सन्तुलित रूपमा नै रहन दिनु पर्दछ । उसले माधुरीलाई अर्को जागिर खानमा सहयोग गरेको छ भने

एम्. ए. पढ्ने विशेष उत्प्रेरणा प्रदान गरेको छ । समग्रमा ऊ यस कथाको सहायक पात्र, पुरुष पात्र, अनुकूल पात्र, बद्ध पात्र, सामाजिक पात्र र मञ्चीय पात्रका रूपमा आएको छ ।

यसबाहेक यस कथामा आएका अरू पात्रहरूमा माधुरीको परिवार, उसका मृत पिता, राधाकान्तका छोराछोरी, उसकी मृत पत्नी, रमाकान्तकी पत्नी इत्यादि प्रसङ्गवश आएका छन् । यी पात्रहरूको यस कथामा कुनै उल्लेख्य भूमिका छैन । प्रेम र वासना तथा यी दुईबिचको अन्तर्द्वन्द्वलाई देखाई प्रेम र वासना अलग हुन भनी प्रमाणित गर्न प्रस्तुत कथाको पात्रविधान सफल रहेको छ ।

(ग) दृष्टिविन्दु

प्रस्तुत कथामा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ । यस कथाको सुरुमै 'रमाकान्तको बाटो हेदाहेदै दुई वटा बस गइसक्यो । तैपनि उनी आएनन् । माधुरीले समय जान्नका लागि घडी हेरिन् (पृ-१) ।' भनी दृष्टिविन्दुको चिनारी दिएको छ । त्यसैले यसमा बाह्य दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ । कथाकार आफू कथाभन्दा बाहिर नै बसी यस कथाको नालीबेली लाउने काम गरेका छन् । कथाकार कहिले माधुरीको पछि लागेर कथामा उपस्थित भएका छन् भने कहिले राधाकान्तको पछि लागेर कथामा उपस्थित भएका छन् । माधुरी सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै यस कथामा आएकी र माधुरीको कोणबाट नै यो समग्र कथा लेखिएकाले यस कथाकी दृष्टिकेन्द्र पात्रका रूपमा माधुरी आएकी छे । उसकै चरित्रलाई उजिल्याउनका लागि अरू पात्रहरूको यसमा प्रयोग भएको छ । कथाकारले नाटकीय विधिभन्दा प्रत्यक्ष विधिकै माध्यमबाट चरित्रलाई प्रस्तुत गर्ने जमर्को गरेकाले यसमा पूर्णतः बाह्य दृष्टिविन्दुको पालना भएको छैन । कथाको विषयलाई वर्णनात्मक रूपमा अगाडि बढाउँदै जाँदा कथाकार स्वयम् नै कहीं-कहीं आत्मविस्मृत बन्न पुगेका छन् । जहाँजहाँ कथाकार आत्मविस्मृत बनी तृतीय पुरुषका रूपमा वर्णन भई रहेको पात्रलाई 'म' का रूपमा बोल्ने अवसर दिएका छन्, त्यहाँ-त्यहाँ भने प्रस्तुत कथाको दृष्टिविन्दु आन्तरिक बन्न पुगेको छ । माधुरीको प्रसङ्गमा यस्तो दृष्टिविन्दुको प्रयोग बढी भएको छ, माधुरीले 'म' पात्रका रूपमा यस कथामा अभिव्यक्ति दिएकी छे । यसो गर्दा समाख्याताले बाह्य दृष्टिविन्दुको अबलम्बन गर्ने जुन पद्धति अपनाएका छन् । त्यो भने

भङ्ग हुन पुगेको छ । प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दुको पनि प्रयोग यस कथामा भएको छ भन्ने प्रमाण तलका कथनबाट दिन सकिन्छ :

कहिलेकाहीं विचार नमिल्दा पनि मानिसहरूमा प्रेम हुन जान्छ । रमा र मेरो विचार भिन्न छ । म अध्यात्मवादलाई अँगाल्ने दर्शनशास्त्रको प्रोफेसर र रमा विज्ञानकी (पृ. १५) ।

माथिको कथन र संवादमा प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ । प्रस्तुत कथामा कहीं सम्बोधनात्मक दृष्टिविन्दुको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ । खासगरी दुई पात्रहरूबिचको वार्तालापका क्रममा दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको भेट्न सकिन्छ । समग्रमा भन्दा यस कथाको केन्द्रीय दृष्टिविन्दु बाह्य वा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दु हो । कथाकारको विशेष प्रभाव माधुरीप्रति पर्न गएको छ । त्यसैले प्रस्तुत कथा प्रस्तुत गर्ने क्रममा माधुरीले लेखकबाट बढी सहानुभूति प्राप्त गरेकी छे । त्यसैले यस कथाकी दृष्टिकेन्द्रित पात्रका रूपमा माधुरी नै रहेकी छे । त्यसैले यस कथाले लेखकीय सर्वज्ञ दृष्टि प्राप्त नगरी सीमित दृष्टिकोण मात्र प्राप्त गरेको छ । यस कथाले जुन विषय उठाउन चाहेको छ त्यस विषयलाई निष्कर्षसम्म पुऱ्याउनका लागि समाख्यातालाई कथामा बस्ने जुन स्थान रोजेका छन् । त्यस आधारमा प्रस्तुत कथाको दृष्टिविन्दु सफल भएको मान्न सकिन्छ ।

(घ) सारवस्तु

प्रेम र वासना अलगअलग कुरा हुन् । यी दुई आफैँमा परिपूरक जस्ता देखिए पनि यी स्वभावतः पृथक पक्ष हुन् । जब प्रेममा वासनाको जागरण हुन्छ, तब प्रेम कलुषित बन्न पुग्छ । यही नै यसको विचार वाक्य हो । प्रेम हार्दिक हुन्छ । यो पवित्र र स्वच्छ हुन्छ । प्रेम भन्नु हृदयको जाज्वल्यामान प्रकाश हो । वासनाले यस्तो निष्कलङ्क र पवित्र प्रकाशमाथि बादल लगाउने काम गर्छ । माधुरीले प्रेमसँगै वासनात्मक चाहना अभिव्यक्त गरेकी छे । रमाकान्तले वासनाको स्वच्छता र प्रेमको दमन गरेको छ भने राधान्तले वासनाको दमन र प्रेमको स्वच्छतामाथि जोड दिएको छ । माधुरीलाई नैसर्गिक वृत्तिका रूपमा र राधाकान्तलाई आभिजात्य अहम् वा त्यागको प्रतिमूर्तिका रूपमा यसमा उभ्याएर यी दुई विपरीतका बीच द्वन्द्व गराइएको छ । अन्त्यमा प्रेमलाई एउटा अनुभूतिका रूपमा चित्रण गरिएको छ । वासनालाई केवल यौनाकर्षणका रूपमा मात्र लिइएको छ । प्रेमलाई

अमृतसंग तुलना गरिएको छ भने वासनालाई विषका रूपमा स्वीकार गरिएको छ । त्यसैगरी प्रेमलाई एउटा पवित्र अनुभूति जसमा स्वार्थ हुँदैन भन्दै परामार्थका रूपमा चित्रण गरिएको छ । यसबाट के निष्कर्ष निकाल्न सकिन्छ भने प्रेम र वासना भलकक हेर्दा परिपूरक र शाश्वत जस्ता देखिए पनि यी नितान्त फरक कुरा हुन् । प्रेम आदर्शको प्रतीक हो । त्यस्तै वासना इन्द्रियादि कामवृत्तिबाट निःसृत भई क्षणिक उन्माद गराउने व्यभिचारी तत्त्व हो । अतःप्रेम र वासना फरक छन् । यस्तो विचार विचारवाक्यात्मक रूपमा नभएर छरिएर रहेका लेखकका विचारलाई मन्थन गरेपछि मात्र प्राप्त हुन्छ । त्यस्तै प्रेम र वासनालाई एकै ठाउँमा मिलाउँदा प्रेमको शाश्वत पक्ष मानिने हुँदा यो शाश्वत सत्यका रूपमा पनि रहेको छ ।

४.३ 'हामी सबै आफ्नै देशमा निर्वासित छौं' कथाको संरचनागत अध्ययन

प्रस्तुत कथालाई कथाको समीक्षा शास्त्र अन्तर्गत संरचनाका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । संरचना अन्तर्गत कथानक, पात्र, दृष्टिविन्दु र सारवस्तु गरी चारवटा विधातात्त्विक उपकरणको प्रयोग गरिएको छ ।

(क) कथानक

प्रस्तुत कथाको कथावस्तु आफ्नै देशमा अपेक्षित भएर बाँच्न बाध्य भएका व्यक्तिहरूसँग सम्बन्धित छ । यस कथाको कथावस्तुलाई अघि बढाउनका लागि चरित्र विन्यासमा विविधता अपनाइएको छ । त्यसैले यस कथामा मानवीय र मानवेत्तर पात्रहरूको सिर्जना गरिएको छ । यसमा मानवीय पात्रभन्दा अमानवीय पात्रलाई प्रमुख बनाई कथावस्तु र कथानक योजनालाई अगाडि बढाइएको छ । यसको आख्यान अनौठो किसिमको छ । हुनत यस कथामा कुनै कथानक छैन । ससाना केही घटना छन् । तिनै घटनाका आधारका यस कथालाई समाप्त पारिएको छ । यस कथाको मुख्य घटना भनेको रामेले नागफणीको बोटलाई काटेर फालिदिनु हो । यसबाहेक यस कथामा कुनै घटना छैन । कथाको सुरुवात हुँदा दुई जना पात्रहरू कोठाभित्र बसेको उल्लेख छ । पति बैठक कोठामा क्याक्टसका बोट र भ्याउहरूलाई सजाएर राखि रहेको छ भने पत्नी पत्रिका पढ्नमा व्यस्त छे । सासुले नागफणी लगायतका फूलहरूका पानी नहालेर ओइलाएका हुनाले पानी हाल्न रामे नोकरलाई निर्देशन देऊ भनी बुहारीलाई अह्वाणकी छे । बुहारीले

रामेलाई पानी हाल भन्नुको सट्टा उखेलेर फाल भनी निर्देशन दिएकी छे । अतः रामेले स्वयं आफैँले रोपेको र दुःख गरी हुर्काएको फूल आज आफैँले आँखा चिम्लिएर खनेर फ्याँकेको छ । यस कथाको मुख्य कथावस्तु नै यही हो । यस कथाको कथानक फित्तलो छ । यसमा कुनै कथानक नै छैन । कथामा आदि, मध्य र अन्त्यको अनुरेखीय ढाँचा हुन्छ । अथवा व्यक्तिकामीय ढाँचा हुन्छ । यस कथामा कथानक नै नभएको हुँदा यसको कथानक ढाँचा छैन । केवल लेखकको विचार प्रस्तुत छ । त्यसैले 'हामी सबै आफ्नै देशमा निर्वासित छौं' कथाले कथाको परम्परागत मूल्य र मान्यतालाई बोकेको छैन । त्यसैले यो परम्परागत समीक्षाशास्त्र अनुसार कथा हुनु भन्दा पनि ज्यादा निबन्ध हुनुको भाव बोकेको छ । यसमा मानवीय पात्रहरूको सक्रियता अत्यन्तै न्यून रहेकोछ । यस कथामा प्रयोग भएका मानवीय पात्रहरूमध्ये सासूले बुहारीलाई फूलबारीमा पानी हाल्न नोकरलाई निर्देशन देऊ भन्ने सन्दर्भमा जम्मा एकपटक मात्र सक्रियता देखिन्छ । त्यस्तै यस कथाकी अर्की पात्र पत्नी पतिलाई फूलहरू इच्छाअनुसार सजाउन स्वीकृति दिने क्रमा र सासूले अह्नाएको भन्दा उल्टो फूलहरू उखेलेर फ्याँक्न रामेलाई निर्देशन दिने क्रममा दुई पटक सक्रिय छ । रामे फूल उखेलेर फ्याँक्ने क्रममा एकपटक मात्र सक्रिय छ । यी सबै साक्ष्यको आधारमा प्रस्तुत कथामा कथानक छैन भन्ने पुष्टि हुन्छ । केवल असाध्यै भिना मसिना दुर्बल घटनाहरू छन् तिनै घटनाहरूले यस कथाको कथानकलाई अगाडि बढाएका छन् ।

प्रस्तुत कथाको कथावस्तु प्रतीकात्मक छ । फूलहरू उखेलेर फ्याँक्नुको सन्दर्भलाई प्रजातन्त्रको अपहरणसँग जोड्न सकिन्छ । यो कथा २०२४ सालभन्दा अगाडि लेखिएको कथा हो । २०१७ सालमा प्रजातन्त्रको अपहरण भयो । जसले प्रजातन्त्र ल्याउन अवश्य नै सहयोग गरेको थियो । त्यस प्रसङ्गलाई प्रस्तुत कथाले रामेको स्मृति सन्दर्भमार्फत् प्रस्तुत गरेको छ । फूलको बोट कोदालाले उखेलेर फ्याँक्न खोज्दा रामेले भनेको छ - 'रामुले जब नागफणीतिर हेर्‍यो उसको आँखामा आँसु भरिएर आयो । बारीको रक्षा गर्नका निमित्त एउटा सजग प्रहरीका रूपमा रामुले नागफणी बोटलाई त्यहाँ उभ्याएको थियो । आज आफ्नै हातले मिल्काउँदै छ । ' माथिको अभिव्यक्तिले त्यही राजसंस्था जो २००७ सालमा आफ्ना अधिकारको स्थापनाका लागि देश छोडेर भारतमा शरण लिन गएको थियो ।

त्यसपछि देशमा प्रजातन्त्रको स्थापना भएको थियो । आज त्यही राजसंस्थाले शिशु प्रजातन्त्रको अपहरण गरेको उल्लेख प्रस्तुत कथाले प्रतीकात्मक रूपमा दिएको छ ।

प्रस्तुत कथामा सघन रूपले कथानक नआएकाले द्वन्द्वको निर्वाह भएको छैन । यस कथामा न त बाह्य द्वन्द्व नै सशक्त रूपमा आएको छ न त आन्तरिक द्वन्द्व नै सफल रूपमा आएको छ । रोमान्टिक कथानक योजना यसमा छ । यसमा नागफणी र गुलाबको बोटले परस्पर कुरा गरिरहेको दन्त्य कथा जस्तो कथानक छ । त्यसकारण यसमा द्वन्द्व सघन रूपमा आउन सकेको छैन । द्वन्द्व जति सवल भयो । कथाको घटना क्रियाव्यापार त्यति नै सशक्त हुने गर्छ । जहाँ पात्रहरूले कथानकमा टेकेर कथालाई निश्चित परिणतिसम्म पुऱ्याउन यात्रा गर्दछन् त्यही नै द्वन्द्वको सघनता देखा पर्दछ । जति बढी द्वन्द्व हुन्छ त्यति नै कौतूहलता पनि हुन्छ । यस कथामा पाठक कुनै पनि बेला र कतिखेरै पनि कौतूहलमय अवस्थामा पुग्दै पुग्दैन । द्वन्द्व र कथानक नभएपछि कौतूहलताको निर्वाह हुने अवस्था रहेको देखिदैन ।

यस कथाको कथानक ढाँचा रैखिक छ । सासूले बुहारीलाई फूलमा पानी हाल्न नोकरलाई लगाऊ भनी निर्देशन दिनुलाई यस कथाको आरम्भ वा आदि भागका रूपमा लिन सकिन्छ । बुहारीले रामे नोकरलाई फूलमा पानी हाल्न भन्नुको सट्टा उखेलेर फ्याँक भनी निर्देशन दिनुलाई मध्य वा चरमोत्कर्ष र रामेले फूल उखेले फ्याक्नुलाई अन्त्य भागका रूपमा लिन सकिन्छ ।

(ख) चरित्रचित्रण

प्रस्तुत कथाको चरित्र चित्रणमा अनौठो किसिमको पद्धति अपनाइएको छ । यहाँ दुई खालका पात्रहरू उभ्याइएको छ । तिनै दुई प्रकारका चरित्रबाट लेखकीय अभीष्टको पूर्ति योजना छ । दुई प्रकारका पात्र योजना भन्नाले मानवीय र अमानवीय पात्रको योजना हो । मानवीय पात्र अन्तर्गत पति, पत्नी, सासू र रामे रहेका छन् भने अमानवीय पात्र अन्तर्गत गुलाबको बोट र नागफणीको बोट रहेका छन् । मानवीय पात्र भन्दा मानवेतर पात्र सक्रिय छ । त्यसैले यस कथाको चरित्र विधान रोमान्टिक किसिमको बन्न पुगेको छ । यस कथामा गुलाबको फूल र नागफणीले संवाद गरेका छन् । मानवीय

संवादभन्दा उनीहरूको संवादलाई अर्थपूर्ण र संवेदनाले भरिपूर्ण पारेर कथाकारले प्रस्तुत गर्न खोजेका छन् । यस कथाको पुरुष पात्र पति आफ्नो घरको बैठक कोठामा विदेशी भ्याउ र क्याक्टसहरू सजाउने काममा व्यस्त रहेको बाहेक उसको पनि भूमिका छैन । उसले यसमा कथानक योजना कौतूहलता, द्वन्द्व तथा क्रियाव्यापारमा कुनै गतिशील योगदान दिएको छैन । त्यसैले पनि यस कथामा केवल कथाको पृष्ठभूमि निर्माण गर्ने क्रममा आफ्नो घरको बैठक कक्षमा विदेशी भ्याउ र फूलहरू मिलाएर राख्न व्यस्त भएको एक गौण पात्रका रूपमा देखा परेको छ । उसलाई कार्यका आधारमा गौण, लिङ्गका आधारमा पुरुष, प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल, जीवन चेतनाका आधारमा सामान्य व्यक्तिहरूको प्रतिनिधित्व तथा ठूला महलमा बस्ने, विदेशी भ्याउ र फूलहरूले आफ्नो कोठा सजाउने एक अभिजात्य वर्गका पात्रका रूपमा लिन सकिन्छ । त्यस्तै यस कथामा ऊ नहुँदा पनि कथानक क्षतिग्रस्त नहुने हुनाले मुक्त पात्र हो भने उसले कथाको सुरुमा मञ्चीय भूमिका निर्वाह गरेको हुनाले मञ्चीय पात्रका रूपमा रहेको छ ।

पत्नी यस कथाकी नारी चरित्र हो । कथामा उसलाई पनि सुरु मै देखाइएको छ । ऊ पत्रिका पढ्ने, आफ्नो श्रीमान्ले काम गरेको हेरिरहने बेलाबेलामा पतिलाई निर्देशन दिने, फूलहरूको सजावट मिलेनमिलेका हेर्ने जस्ता अति सामान्य घटनाहरू उसले यस कथामा निर्वाह गरेकी छे । उसकै कारणबाट यो कथा दुःखान्त अवस्थामा पुगेको छ । सासूले फूलमा पानी हाल्न नोकरलाई लगाऊ भनेको निर्देशनलाई उसले फूलहरू उखेल भन्ने आदेश दिएकी छ । यही निर्देशन अनुसार रामे नोकरले फूलहरू उखेलेर फ्याँकेको छ । पत्नी कै कारणबाट यस कथाको आरम्भ, मध्य र अन्त्य भएको छ । त्यसैले उसको भूमिका उसको पतिको भन्दा सशक्त रहेको छ । लिङ्गका आधारमा ऊ स्त्री पात्र हो । स्वभाव वा प्रवृत्तिका आधारमा हेर्दा उसले फूलहरू उखेलेर फ्याँक्न लगाउने, आफ्नी सासूले सकारात्मक रूपमा दिएको निर्देशनलाई बङ्ग्याएर नकारात्मक क्रियाव्यापार घटाउन लगाएकाले उसलाई यस कथाकी सत् पात्रका रूपमा राख्न सकिँदैन । त्यसैले ऊ यस कथाकी खल चरित्र हो । जीवन चेतनाका आधारमा हेर्दा उसले संसारका क्रूर र निर्दयी शासकहरूको प्रतीकात्मक भूमिका बहन गरेकी छ । ऊ अभिजात्य वर्गका नारीको भूमिका बहन गर्ने पात्र हो । उसलाई कथाबाट भिकिदिँदा यस कथाको कथानक योजना

लगायत सिङ्गो कथा नै क्षतिग्रस्त बन्ने हुँदा ऊ यस कथाकी बद्ध पात्र हो । उसको भूमिका मञ्चीय रहेकाले ऊ मञ्चीय पात्र हो ।

यस कथाको अर्को पात्र रामे हो । ऊ यस कथाको सहायक पात्र हो । ऊ यस कथामा नोकरको भूमिकामा आएको छ । ऊ निरीही र विवश पात्र पनि हो । आफैँले ३५ वर्ष अघि रोपेको नागफणीको बोट ३५ वर्षपछि मालिकनीको निर्देशनमा जरैदेखि उखेलेर फ्याँक्न विवश छ । फूल नउखेलेर फ्याँकी रहँदा वा फूल उखेल्न कोदालो फूलको बोटमा प्रहार गरिरहँदा उसका आँखाबाट आँसु बगेका छन् । उसको मन खिन्न छ । त्यसैले उसले संसारका शोषित, पीडित तथा तल्लो तहका नोकर वर्गको प्रतिनिधित्व गरेको छ । ऊ सत्, बद्ध, पुरुष र सहायक पात्र हो । यस कथाकी अर्की मानवीय पात्र सासू हो । ऊ बगैँचामा पानीको अभावमा फूलहरू ओइलाएकोमा चिन्तित छे । त्यसैले फूलहरूको संरक्षण गर्नुपर्छ भन्ने पक्षमा ऊ नाश हुनबाट जोगाउन भन्नाका लागि उसले आफ्नी बुहारीलाई फूलहरूको संरक्षण गर्न आग्रह गरेकी छे । त्यसैले ऊ सिर्जनाकी प्रतीकका रूपमा कथामा आएकी छ ।

त्यस्तै यस कथामा मानवेतर पात्र पनि छन् । नागफणीको बोट र गुलाबको बोट मानवेतर पात्रका रूपमा आएका छन् । कथाकारले वनस्पतिलाई मानवीकरण गरी यस कथामा मूर्तमान गरेका छन् । नागफणी अपेक्षित भएर कोठाभित्र सजाइँदै गरेको क्याक्टसको बोटलाई हेरेको प्रसङ्ग यस कथामा छ । नागफणीलाई गुलाबले दाजु भनी सम्बोधन गरेको छ । यसबाट चरित्र विधानमा अनौठो किसिमको पद्धति अबलम्बन गरिएको निष्कर्ष निकाल्न सकिन्छ ।

समग्र यस कथाको चरित्र योजना अत्यन्त फितलो छ । कुनै एक आभ्यासिक कथाकारको अति निम्न स्तरको कथाका रूपमा मात्रै यस कथाको मूल्याङ्कन गर्न सकिन्छ । यसरी कथानक योजनाका विचार र प्रस्तुतिको ठ्याम्मै तालमेल मिलेको छैन । त्यस्तै पात्र योजनामा पनि लेखकको कथा लेखनगत दुर्बलता बारम्बार खड्की रहन्छ । नत यसको चरित्र सन्तुलित, कौतूहलमय र सघन रूपमा आउन सकेको छ नत यहाँ चरित्रले कुनै उल्लेखनीय क्रियाव्यापार नै घटाएका छन् । पात्र योजना मानवीय र मानवेतर दुई ढाँचामा समानान्तर रूपले अगाडि बढाउन कथाकार अग्रसर त भएका छन् तर त्यसको

कलात्मक संयोजन हुन नसक्दा कथाकार चिप्लिएका छन् । त्यसैले प्रस्तुत कथाको चरित्र योजना जीवन्त र सशक्त छैन । कमजोर फितलो र दुर्बल छ । जसको कारण सिङ्गो कथा नै उद्देश्यविहीन भएसर दुर्घटित बन्न पुगेको छ ।

(ग) दृष्टिविन्दु

यस कथामा बाह्य दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ । यसको उदाहरणका रूपमा यस कथाको पहिलो अनुच्छेदलाई लिन सकिन्छ- “एउटा ठूलो घरको बैठकमा पनि पत्नी बसेका छन् । उनको सामु एउटा काठको बाकस राखेको छ । बाकसमा नाना प्रकारका विदेशी स्याउहरू र क्याक्टसको बोट राखिएको छ (पृ. २५) ।” यसबाट प्रस्तुत कथाको आरम्भ बाह्य वा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोगबाट भएको पुष्टि हुन्छ । त्यस्तै यस कथाको दोस्रो अनुच्छेदमा र सम्बोधनका क्रममा द्वितीय पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग हुन पुगेको छ । दोस्रो अनुच्छेदमा- “हजुर त्यो क्याक्टसको गमला भ्यालमा राखेको त कति सुहाएन, बरु त्यसलाई हजुरको सिरानीनेरको मेजमा (मेचमा) राखिबक्सियोस् (पृ. २५) ।” माथिको भनाइ संवादका क्रममा प्रयुक्त भएको हो । यसमा हजुर भनी पत्नीले आफ्नो पतिलाई सम्बोधन गरेकी छे । त्यसैले माथिको संवादमा द्वितीय पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ । त्यस्तै यस कथाको अन्तिम अनुच्छेदमा प्रयुक्त दृष्टिविन्दुलाई रेखाङ्कन निम्न उदाहरण राख्न सकिन्छ- “हामी सबै आफ्नै देशमा निर्वासित छौं (पृ. २८) ।” माथिको संवाद र अभिव्यक्तिमा आन्तरिक दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ । तसर्थ यस कथाको मुख्य दृष्टिविन्दु तृतीय पुरुष वा बाह्य हुँदाहुँदै पनि कथालाई विविधतापूर्ण, आश्वादनयुक्त बनाउन कथाकारले कथा भन्नका लागि विभिन्न स्थानहरू रोजेका छन् । यही क्रममा नै यस कथाको दृष्टिविन्दुमा पनि विविधता सृजना हुन पुगेको छ । यसमा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दु, प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु र द्वितीय पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ । यस कथामा कथाकारले कथा भन्दा बाहिर बसेर नै कथाको नालिबेली लाएका छन् । यसका दृष्टिकेन्द्री पात्रमा पनि मानवीय र मानवेतर अलग अलग छन् । अनौठो किसिमको पात्र आयोजना यसमा गरिएकोले यस्तो हुन गएको हो । मनवीय पात्रमा यस कथाकी दृष्टिकेन्द्री पात्र पत्नी हो किनभने उसकै सेरोफेरो र क्रियाकलापमा यो कथा घुमेको छ । त्यस्तैगरी मानवेत्तर पात्रमा दृष्टिकेन्द्री पात्र नागफणी हो । नागफणीकै दुर्दशाप्रति

कथाकारको विशेष सहानुभूति छ । त्यसैले प्रस्तुत कथा तृतीय पुरुष सीमित किसिमको बन्न पुगेको छ । लेखकीय उद्देश्यको बहन नागफणीको बोटले गरेको छ ।

(घ) सारवस्तु

कुनै पनि वस्तुका सही मूल्याङ्कन नभएर त्यसले मानवीय विवेकलाई खलित गर्छ । यस कथामा नागफणीलाई बगैँचाको प्रहरी रक्षक वा चौकीदारको भूमिका बहन गरोस् भनी रापिएको छ । स्वभावैले नागफणीका तिखातिखा काँडाहरू हुन्छन् । तिनै काँडाहरूले गर्दा उसले बगैँचाको सुरक्षा पनि गरेको हुन्छ । नागफणीले आफ्नो र परकोमा विभेद गर्दैन । नागफणीका काँडाको धर्म नै धोच्नु हो । काँडाले मालिकनी आउँदा पनि घोच्दा र परम् शत्रु आउँदा पनि घोच्छ । बारीको सुरक्षाका लागि भनेर आफैँले रोपेको नागफणीलाई आफ्नो खुट्टामा घोचेको निहुँमा यस कथाकी मालिकनी बनाउँदी पत्नीले जरै उखेलेर फ्याँक्न निर्देशन दिएकी छे, जसबाट मानवीय विवेकमाथि प्रश्न उठेको छ । आजको मानव एकातिर पर्यावरणको विनष्टतातर्फ उन्मुख हुँदै गएको अवस्था छ भने अर्कोतर्फ हरेक वस्तुलाई उपयोगिताका दृष्टिबाट मात्र हेर्न थालेको छ । मान्छे, अलिकति पनि सहनशीलता नभएको चरम अविवेकी, आवेगी र स्वार्थी प्राणीमा परिणत हुँदै गएको यसबाट मानवीय मूल्य र अस्तित्वप्रति प्रश्न पनि गरिएको छ । त्यस्तै यस कथाको सारवस्तु प्रतीकात्मक रूपमा पनि आएको छ । यसको शीर्षक आफ्नै देशमा निर्वाशित भएर बाँच्नु भन्ने रहेको हुँदा प्रजातन्त्रको अपहरण पश्चात्का नेपाली जनताले जुन प्रकारको जीवन भोगे, त्यो अपेक्षापूर्ण, कठोर निर्मम र दमनपूर्ण थियो भन्ने सारवस्तु पनि यस कथाबाट प्रवाहित गर्न खोजिएको छ । आफ्नै देशमा निर्वाशित हुनु भनेको २०१७ सालपछि देशमा सुरु भएको कालो पञ्चायती शासन व्यवस्थाका कारण देशभित्र अन्याय र अत्याचार सहेर बस्न बाध्य भएका नेपाली जनताको यथार्थ चित्रण हो । यस्तो सारवस्तु अभिधात्मक रूपमा नभएर सिङ्गो कथा पढिसकेपछि निष्कर्षका रूपमा प्राप्त हुने हुनाले प्रच्छन्न किसिमको रहेको छ । जहाँ दमन हुन्छ, अन्याय हुन्छ, अत्याचार हुन्छ, कार्यको सही मूल्याङ्कन हुन सक्दैन त्यहाँ निर्वासित अवस्थामा जस्तो किसिमको जीवन भोगिन्छ त्यस्तै किसिमको जवन भोगिने हुँदा आफ्नै देशमा निर्वासित भए सरह हुन्छ भन्ने दृष्टिकोण रहेकाले यो प्रसङ्गविषयक नभएर शाश्वत् किसिमको रहेको छ ।

४.४ 'तल्लो कान्लो र गाइने दम्पती' कथाको संरचनागत अध्ययन

प्रस्तुत कथालाई कथाको समीक्षा शास्त्र अन्तर्गत संरचनाका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । संरचना अन्तर्गत कथानक, पात्र, दृष्टिविन्दु र सारवस्तु गरी चारवटा विधातात्त्विक उपकरणको प्रयोग गरिएको छ ।

(क) कथावस्तु

यस कथाको कथावस्तु सामाजिक रहेको छ । समाजमा उपेक्षित र उत्पीडित वर्गका रूपमा रहेको गाइने समुदायको पीडा र व्यथालाई यस कथामा व्यक्त गरिएको छ । यसको कथानक गाइने दम्पतीले भैल्लु परेको जीवन निर्वाहका क्रमको सङ्घर्षसँग सम्बन्धित छ । गाइने अन्धो छ । ऊ आर्थिक रूपमा विपन्न छ । ऊ गीत गएर आफ्नो दिनचर्या निर्वाह गर्छ । उसलाई उनकी श्रीमती सेतीले साथ दिएकी छे । उनीहरूको एउटा छोरो छोरी पनि छ । गाइने दम्पतीले गर्ने दुःखका घटना क्रम र प्रसङ्गका माध्यमबाट यस कथाको कथा वस्तु निर्माण भएको छ ।

प्रस्तुत कथाको कथानक भिन्नो रहेको छ । गाइने दम्पती र उनको नाबालक छोराको एक रात कसैको बारीको तल्लो कान्लोमा बिताएको घटना यसमा आएको छ । यसमा कुनै कथानक नै छैन । भिना मसिना घटनाहरू मिलेर कथाको संरचनात्मक स्वरूप निर्माण भएको छ । त्यही हुनाले यस कथाको आदि मध्य र अन्त्यको अनुक्रम पनि स्पष्टतः छुट्टिने गरी आएको छैन । तथापि पनि यस कथाको कथानक ढाँचालाई भने छुट्याउन सकिन्छ । यस कथामा दुई वटा कथानक समानान्तर रूपमा आएका छन् । एउटा कथानक वर्तमानको कथानक छ भने अर्को अतीतको रहेको छ । गाइनेले अतीतको कथालाई स्मृति सन्दर्भका माध्यमबाट प्रस्तुत गरेको छ । गाइने अत्यन्त गरिब गाइने परिवारमा जन्मेको, ऊ जन्मने बित्तिकै उसका बाबु र आमाको मृत्यु भएको, त्यसपछि ऊ टुहुरो भएको, काकाले उसलाई पालेको, चर्को अपमान व्यहोर्नु परेको, काकाकाकीको दास जस्तो भएर जीवन व्यतीत गर्दा गर्दै गाइने भिरबाट लडेको र उसले आँखा गुमाउनु परेको त्यसकै पिडा अहिले बोकी रहेको प्रसङ्ग यस कथाको अतीतको घटना हो । त्यस्तै वास्तविक घटना चाहिँ गाइने र सेती उनीहरूको छोरासँगै अनिश्चित यात्रा गर्दै

मकैसिङ्गको डाँडातर्फ जान हिँडेको सन्दर्भसँगै यस कथाको आदि भाग सुरु भएको छ । त्यसपछि कथानक अघि बढ्दै गएर अत्यन्त कारुणिक रूपमा कसैको तल्लो बारीमा ती तीन प्राणीले बास बसेको घटना मध्य भाग रहेको छ भने उज्यालो भएसँगै पुनः अनिश्चततातिर यात्रामा गाइने दम्पती निस्किएसँगै यस कथाको अन्त्य भाग रहेको छ । यस कथाको मूल कथानक गाइने दम्पती ताकलुङ्गडाँडाको तल खोलाबाट मकैसिङ्ग जानका लागि गरेको अविराम यात्रासँग सम्बन्धित छ । यस्तै यसको सहायक कथानक गाइनेको स्मृति सन्दर्भसँग सम्बन्धित छ । यी दुवै घटनाक्रमको उचित सन्तुलन यस कथामा निर्वाह भएको पाइन्छ ।

कथानक योजना अन्तर्गत देश, काल र वातावरणको कुशल निर्वाह यस कथामा भएको छ । यसले देशकालका रूपमा मकैसिङ्गको डाँडा, ताकलुङ्ग डाँडा, खोला, गाइने जन्मेको स्थान, गोठ, तल्लो कान्लो आदि कथामा वर्णन गरिएका स्थानहरू छन् । यी स्थानमा यस कथाको मुख्य कथानक घटेको छ । गाइने स्मृति सन्दर्भमा सम्भिएको स्थान भने गाइनेको जन्म घर, उसका काकाकाकीको घर, ऊ लडेर घाइते भएको भिर आदि आएका छन् । यस कथाले जम्मा १२ घण्टाको अवधि लिएको छ । बेलुकी ६ बजेदेखि बिहान करिब ६ बजे सम्मको कालावधि यसमा आएको छ । बेलुकीको बास बसेर बिहान पुनः आफ्नो अविराम यात्रामा गाइने दम्पती हिँडेसँगै यस कथाको कालावधि निर्धारण भएको छ । यस कथाको वातावरण अत्यन्त कारुणिक रहेको छ । गीत गाएर जीविकोपार्जन गर्ने गाइने दम्पतीको अनिश्चयपूर्ण जीवनबाट हरेक पाठकमा कारुणिक मानसिक वातावरणको सिर्जना हुनु पुग्छ । उनीहरूको शारीरिक अवस्था, उनीहरूको खानपान, उनीहरूको बासबसाइ, सन्तानको अनिश्चयपूर्ण जीवन जस्ता कारुणिक प्रसङ्गबाट जुनसुकै पाठक पनि व्यथित हुने गर्दछ । अतः स्थान, काल र गाइनेका दिनचर्यासँग समन्वित सम्पूर्ण प्रसङ्गबाट पाठकमा विषाद् उत्पन्न हुने हुँदा यस कथाको वातावरण विषाद्मय रहेको छ ।

कथानक अन्तर्गत द्वन्द्व पनि महत्त्वपूर्ण पक्षका रूपमा रहेको हुन्छ । यसमा बाह्य भन्दा आन्तरिक द्वन्द्व सशक्त छ । गाइने अन्तर्द्वन्द्वमा रहेको जुन द्वन्द्व छ त्यसले कथालाई कारुणिक बनाएको छ । गाइनेले जीवनमा केही गर्न नसकेको, अभागी भएको, जन्मने

वित्तिकै बाबु आमा मरेकाले आफैँले बाबु आमा टोकेको, दृष्टिविहीन भएर बाँच्नु पर्दा चरम हीनताबोध भएको महसुस भएको छ तर यस कुराको अभिव्यक्ति कतै पनि सशक्त रूपमा छैन । त्यसैले यस कथाको द्वन्द्व कथानकको क्रियाव्यापारका दृष्टिले फित्तलो छ । यस कथाको द्वन्द्वले कथानकलाई कुनै पनि उत्कर्षता प्रदान गर्न सकेको छैन । पात्रको आत्मलापीय गन्थनका रूपमा रहेको द्वन्द्व नै यसको मूलद्वन्द्व हो ।

प्रस्तुत कथाको कथानक योजना अन्तर्गतको अर्को महत्त्वपूर्ण पक्ष कौतुहल पनि हो । यस कथाले कौतुहलमा उत्कर्षता प्राप्त गर्न सकेको छैन । यस कथामा सामान्य पाठकीय जिज्ञासा मात्र उत्पन्न हुन्छ । कथामा विषयलाई छोपेर वा ढाकेर अनि त्यसपछि के भयो होला को जिज्ञासामा प्रस्तुत गर्नु कथाकार असक्षम रहेका छन् । कहीं कहीं नाटकीय कार्यव्यापार, कहीं कहीं वर्णनात्मक प्रस्तुति आदिले यसको कौतुहलतालाई अगाडि बढाएको छ । समग्रमा कौतुहलताका दृष्टिले पाठकमा जिज्ञासा उत्पन्न गरी त्यसको शमन गर्ने सिलसिलामा यो कथा फिक्का बनेको छ ।

(ख) पात्र

प्रस्तुत कथा अत्यन्त थोरै पात्रको प्रयोग गरी निर्माण गरिएको कथा हो । यसमा पनि वर्तमानका पात्र र स्मृति सन्दर्भका पात्र गरी दुई थरी पात्रहरू आएका छन् । वर्तमानका पात्रमा गाइने, सेती र उनीहरूको छोरो तथा गोठको एउटा केटो रहेका छन् । स्मृति सन्दर्भका पात्रहरूमा गाइनेका बाबु, आमा, काका र काकी रहेका छन् । यिनै पात्रहरूको प्रयोगद्वारा यस कथाको कथाव्यापार घटित भएको छ ।

(अ) गाइने

गाइने यस कथाको मुख्य पात्र हो । उसको पेसा गीत गाउनु हो । ऊ आर्थिक रूपले अत्यन्त विपन्न अवस्थामा रहेको छ । पहिचानका दृष्टिले ऊ गाइने जाति जो अल्पसङ्ख्यक र सीमान्तकृत वर्ग हो । ऊ जन्मने वित्तिकै टुहुरो हुन पुगेको छ । तत्कालीन अन्धविश्वासी समाजमा ऊ जन्मने बित्तिकै उसका बाबु आमाको मृत्यु भएकाले बाबु आमा टोकेको हीनताबोधी भावना उसमा रही रहेको छ । पछि उसलाई काकाकाकीले पालेको र त्यहाँ दास जस्तो भएर जीवन व्यतीत गर्नु परेको प्रसङ्ग उल्लेख गरेको छ ।

एकदिन भीरबाट लडेर घाइते भएको र उसका आँखा गुम्न पुगेको अवस्था सिर्जना भएको छ । गाइनेले अपाङ्गता भएका पात्रको प्रतिनिधित्व गरेको छ । ऊ दृष्टिविहीन पात्र हो । दृष्टिविहीन व्यक्तिले अरूको सहारामा बाँच्नु पर्दा उक्त व्यक्तिमा उत्पन्न हुने मानसिक पीडाको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा गाइने रहेको छ । उसले सीमान्तकृत र राष्ट्रिय राजनीतिक, आर्थिक, सामाजिक, साँस्कृतिक लगायतका महत्त्वपूर्ण पक्षहरूको मूलधारबाट वञ्चित हुनु परेको जीतिको प्रतिनिधित्व गरेको छ । गाइनेले यस कथाको कथानक योजना, द्वन्द्व र कौतुहलतामा प्रभाव पारेको छ । तर कथाकारले कथाका महत्त्वपूर्ण यी तीन अङ्गलाई अत्यन्त शैथिल्य बनाइ दिएकाले गाइनेको उपस्थितिले पनि कथाले उत्कर्षता प्राप्त गर्न सकेन । केवल गाइनेको दुःखद् अवस्था सिर्जना गरी पाठकीय संवेदना प्राप्त गर्न मै सीमित बन्न पुगको छ ।

गाइने यस कथाको मुख्य पात्र हो । गाइने लिङ्गका आधारमा पुरुष पात्र हो । त्यस्तै गाइने प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल प्रवृत्तिको रहेको छ । उसले कहीं कतै पनि प्रतिकूल व्यवहार कथाभरी देखाएको छैन । स्वभावका आधारमा गाइने गतिहीन पात्र हो । उसले कथाको सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै एकैनासको प्रवृत्ति देखाएको छ । कथाको सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै गाइने वर्गीय चरित्रलाई बोकेको छ, एकातिर कमजोर आर्थिक अवस्थाका कारण निम्न वर्गीय जीवन यापन गर्ने आम व्यक्तिको प्रतीकका रूपमा रहेको छ । त्यस्तै गाइने भएकाले गन्धर्व जातिको प्रतिनिधित्व गरेको छ । निमुखा र सबाल्टर्ज वर्गको प्रतिनिधित्व पनि उसले गरेको छ । साथसाथै ऊ दृष्टिविहीन पात्र भएकाले अपाङ्गताको प्रतिनिधित्व पनि गरेको छ । त्यस्तै उसले कथाको प्रत्यक्ष भूमिकामा आई मञ्चीय पात्रको भूमिका आसन्नताका आधारमा निर्वाह गरेका छ भने उसलाई यस कथाबाट भिकिदिँदा सम्पूर्ण कथाको संरचना नै खजमजिने हुनाले ऊ आबद्ध पात्र पनि हो ।

(आ) सेती

सेती यस कथाकी स्त्री चरित्र हो । उसले गाइनेको सहयोगी भएर भूमिका निर्वाह गरेकी छे । ऊ छोराकी आमा पनि हो । आफ्नो दृष्टिविहीन पतिलाई उसले सहयोग र संरक्षण गरी उदारताको दृष्टान्त बनेकी छ । ऊ दृष्टियुक्त पात्र हो । आफ्नो दृष्टिविहीन पतिसँगै उसले पनि गीत गाएर जीवन गुजारा गरेकी छे । उसले कथाभरी कहीं पनि दृष्टिविहीन पति पाएकोमा गुनासो गरेकी छैन । पतिलाई अत्यन्त राम्रो व्यवहार गरेकी

छे । पतिका हरेक सुख र दुःखलाई सहन गरेर त्यसमा आफू पनि प्रत्यक्ष सहभागी बनेकी छे । उसले आफ्नो बालकलाई गरेको प्रेमबाट उसको मातृ वात्सल्य छताछुल्ल हुन्छ । द्वन्द्व, कौतुहल, कथानकका कार्यव्यापार आदिका दृष्टिले सेतीको चरित्रले जीवन्तता प्राप्त गर्न सकेन । ऊ यस कथाकी सहायक चरित्र, स्त्री चरित्र, अनुकूल चरित्र, स्थिर, वर्गीय चरित्र, आबद्ध चरित्र र मञ्चीय चरित्र हो ।

यी बाहेक अन्य पात्रहरू गौण पात्रका रूपमा रहेका छन् । गाइने, दम्पतीको छोरो, गोठको केटो, गाइनेका बाबु, आमा, काका, काकी सबै गौण चरित्र हुन् । यी केवल कथाको वर्णनमा प्रसङ्गवश मात्र आएका छन् ।

(ग) दृष्टिविन्दु

तल्लो कान्लो र गाइने दम्पती कथामा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ । समाख्याता कथा भन्दा बाहिरै बसेर कथा भनि रहेको छ । यस कथामा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ भन्ने पुष्टि गर्न तलको अनुच्छेदलाई अधि सार्न सकिन्छ- “भ्रमक साँभ परि सकेको छ, सूर्य भगवान् पश्चिमपट्टिको डाँडा तल पुगेर अस्ताइ सकेका छन् । तै पनि सूर्य विम्बको लालिमा मकैसिङको डाँडातिर फैलिइ रहेको छ । यस बेला ताकलुङ डाँडाबाट तल खोलातिर दुई जना दम्पती ओरोलो ओर्लिन थालेका छन्” (पृ. २९) । माथिको साक्ष्यबाट यस कथामा समाख्याताले सम्पूर्ण कथाको द्रष्टा भएर कथाको नालीबेली लगाइ रहेको छ भन्ने स्पष्ट हुन्छ । यसमा कथाकार गाइने दम्पतीमा केन्द्रित भएर कथा भनि रहेका छन् । त्यसमा पनि समाख्याताको भुकाब गाइनेतिर रहेको छ । गाइनेको मनोविश्लेषण र उसका हरेक क्रियाकलापको वर्णन कथाकारले निकै अभिरुचि साथ गरेका छन् । त्यसैले यस कथाको दृष्टिकेन्द्र पात्र गाइने हो । अतः प्रस्तुत कथा तृतीय पुरुष सीमित दृष्टिविन्दुमा संरचित छ ।

(घ) सारवस्तु

चरम आर्थिक अभावसँगै अपाङ्ग भएर बाँच्नु पर्दा सबैको जीवन कारुणिक र हृदय विदारक हुन्छ । गाइने अत्यन्त गरिब छ । गीत गाएर जीवन व्यतीत गर्नु उसको नियति हो । त्यसमाथि ऊ दृष्टिविहीन छ । ऊ अरुकै सहारामा बाँच्नु पर्छ । यसका लागि बारीका कान्लो नै घर भएको छ । सधैं खुला आकाशमा बास बस्न बाध्य छ । यसका

माध्यमबाट निरीह र दीनहीन भएर बाँच्नुको पीडालाई कथामा अभिव्यक्त गर्न खोजिएको छ ।

४.५ ‘.....ती सबै सपना थिए ?’ कथाको संरचनागत अध्ययन

प्रस्तुत कथालाई कथाको समीक्षा शास्त्र अन्तर्गत संरचनाका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । संरचना अन्तर्गत कथानक, पात्र, दृष्टिविन्दु र सारवस्तु गरी चारवटा विधातात्त्विक उपकरणको प्रयोग गरिएको छ ।

(क) कथानक

प्रस्तुत कथाको कथावस्तु सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित छ । गरिबीका कारणले लाहुरे भएर परदेश जानुपर्ने बाध्यता र त्यस बाध्यताबाट सिर्जना भएका परिस्थितिहरूलाई यस कथाले आफ्नो विषय बनाएको छ । यस कथामा पश्चिम नेपालको पहाडी जनजीवनलाई कार्यपीठिका बनाएर त्यहाँबाट विदेश वा लाहुर गई धन कमाएर फर्कने परम्परालाई विषय वस्तु बनाइएको छ । गुनमायाको पति कालीबहादुर लाहुर गएको प्रसङ्गसँग यस कथाको कथानक सम्बन्धित छ ।

कालीबहादुर गुनमायालाई बिहे गरेर ल्याएको तेस्रो दिन नै लाहुर गएकाले गुनमायाले आफ्नो पतिबाट प्यार र ममता प्राप्त गर्न नसकेको सन्दर्भसँगै सुरु भएको यस कथाले पुनः उसको पति दश वर्षपछि लाहुरबाट फर्केर आउन लागेको सङ्केतबाट खुसी भएकी गुनमाया पतिको मृत्यु भएको खबरले विक्षिप्त बनेसँगै यस कथाको कथानक समाप्त भएको छ । दश वर्षपछि फर्केर आउन लागेको आफ्नो पतिलाई भेट्ने र पत्नित्वको दायित्व बहन गर्ने तीव्र अभिलाषासँगै गुनमाया आफ्नो पति आउने बाटोतिर दिनभर हेरि रहन्छे । अनेकौँ बुहार्तन सहेर, गाउँलेका गिद्धे नजरबाट आफ्नो सतीत्व बचाएर आफ्नो पति कहिले फर्केर आउला र मिलन होला भनी रातदिन उसैको कल्पना गरेर बसेकी छे । आज उसको पति कैयौँ वर्षपछि लाहुरबाट फर्केर आउँदै छ भन्ने जानेर उसमा उत्साहको कुनै सीमा रहेको छैन । ऊ खुसी र हर्षले भाव विभोर भएकी छे । दस वर्ष अघि जुन ठाउँसम्म पुग्याएर आफ्ना पतिलाई छोडेर आएकी थिई आज त्यही बाटोमा दिनभरी बसेर उसलाई प्रतीक्षा गरि रहेकी छे । साँभसम्म पनि उसको पति घर

नफर्केपछि ऊ उदाश भएर घर फर्केकी छे । पतिका लागि खाना बनाएर राखेकी छे । पछि सासू र बहारी मिलेर खाना खाएका छन् । मनभरी अस्थिरता र मिलनको तीव्र कामनाको विभोगसँगै छटपटिएर सुत्ने प्रयत्न गर्दा गाउँमा बेतालसँग कुरुरहरू भुकेपछि कोही लाहुरे आयो भनी बाहिर हेर्न निस्केकी छ । माथिबाट कोही तलतिर लाहुरे शैलीमा भरि रहेको दृश्यले आफ्ना खसम आए भन्दा भन्दै त्यो आकृति नजिक आइ पुग्यो । राम्ररी ठम्याउँदा त्यो व्यक्ति उसको पति नभएर आफ्ना पतिसँगै लाहुर गएको साने मगर थियो । उसले कालीबहादुर युद्धमा मारिएको जानकारी दिएसँगै कथामा एक प्रकारको सन्नाटा छाएको छ । त्यससँगै गुनमायाका इच्छा चाहना र पतिसँगका स्वर्गीय मिलनका कामनाहरू ती सबै सपनामात्र थिए भन्ने निष्कर्ष सहित कथानक अन्त्य भएको छ ।

प्रस्तुत कथा आदि, मध्य र अन्त्यको अनुक्रममा आएको छ । दस वर्षअघि आफ्ना पतिलाई गुनमायाले जनु ठाउँमा पुऱ्याएर लाहुर जानका लागि विदा गरेकी थिई आज दस वर्षपछि ऊ आउने दिन त्यही बाटोमा उसलाई रँगरे बसेसँगै यस कथाको आरम्भ भएको छ । पति दिनभरि पनि नआई रात परेपछि साने मगर आई काली बहादुरको मृत्युको घटना सुनाएसम्म यसको मध्य वा उत्कर्ष भाग रहेको छ भने पतिको मृत्युपछि गुनमायामा उत्पन्न भएको तीव्र वेदना, खुसी, उमडग र सपनाको समाप्ति भनी त्यसपछिको सन्नाटासँगै यसको अन्त्य भाग रहेको छ ।

प्रस्तुत कथामा एउटै मूल कथानक रहेको छ । मूल कथानकलाई प्रस्ट्याउन पूर्व सन्दर्भलाई सङ्क्षिप्त रूपमा जोडिएको छ । काली बहादुरले सानैमा गुनमायालाई बिहे गरेर ल्याएको, त्यसको तीन दिन पछि कालीबहादुर लाहुर गएको प्रसङ्ग यसमा पूर्व सन्दर्भका रूपमा आएको छ । करिब दस वर्षअघिको घटनालाई सङ्क्षिप्त रूपमा देखाएर दस वर्षपछि ऊ आउने दिन गुनमायाको मनमा उत्पन्न भएका मानसिक क्रिया प्रतिक्रियालाई कथामा प्रस्तुत गरिएको छ ।

कथानकसँग मिसिएर आउने अर्को पक्ष द्वन्द्व पनि हो । यस कथामा मूलतः मानसिक द्वन्द्व देखिएको छ । यसमा बाह्य द्वन्द्व अत्यन्त न्यून र मानसिक द्वन्द्व वा आन्तरिक द्वन्द्व सशक्त रूपमा देखाइएको छ । यसको बाह्य द्वन्द्व गुनमायाकी सासूको गुनमायाले बुहार्तन चुपचाप सहेको प्रसङ्गले उक्त द्वन्द्व एकपक्षीय फिका देखिएको छ ।

त्यस्तै गुनमायाको रूप र जवानी देखेर लट्ट परेका गाउँका आवारा केटा र गुनमायाका बीचमा बाह्य द्वन्द्वको स्थिति देखा परे तापनि यस घटनामा गुनमाया चुपचाप सहेर हिँडेकीले बाह्य द्वन्द्व सशक्त रूपमा आएको छैन । साथै भारतीय सेना र चिनियाँ सेनाबीचको हमलाको प्रसङ्ग त आएको छ तर सूचनात्मक रूपमा मात्र आएकाले यसमा पनि सशक्त रूपमा बाह्य द्वन्द्व रहेको छैन । गुनमायाले आफ्नो पतिसँग पूरा गर्न नपाएका रहर, चाहनाका बीचमा परस्पर द्वन्द्व छ । अरू साथीसंगीले आफ्ना पतिले ल्याइ दिएका विभिन्न चिजबिज र गर गहना लगाएर धारामा आउने गरेका कारण गुनमायामा द्वन्द्वको स्थिति सिर्जना भएको छ । खास गरी विवाहको तेस्रो रात नै बिहे गरेर पति विदेश गएकाले उसका इच्छाहरू पूरा गर्ने सम्बन्धमा नै भोग र अतृप्तताका बीचमा सघन द्वन्द्व भएको छ ।

कथानक अन्तर्गत अर्को विवेच्य पक्ष कौतूहलता पनि हो । गुनमायाको पति दस वर्षपछि फर्केर आउने सम्बन्धमा उसका मनमा उत्पन्न भएका क्रिया र प्रतिक्रियाका बीचमा पाठकमा कौतूहलता सिर्जना भएको छ । उसको पति फर्केर आउला कि नआउला भन्ने पाठकीय जिज्ञासा उत्पन्न भइ रहन्छ । अतः कौतूहलताका दृष्टिले प्रस्तुत कथा सशक्त रहेको छ ।

कथानक योजना भित्र आउने देश, काल र वातावरणको अनुक्रमिक सम्बन्धका दृष्टिले पनि प्रस्तुत कथा सशक्त रहेको छ । देशका रूपमा पहाडी क्षेत्रको ग्रामीण इलाका आएको छ । स्पष्ट रूपमा ठाउँको किटान गरिएको छैन । पश्चिम र मध्य पश्चिम नेपालको पहाडी इलाकाबाट भारतीय सेनामा भर्ती हुन जाने विशेष प्रचलन रहेको र कालीबहादुर पनि भारतीय सेनामा भर्ती भई लाहुरे भएकाले यो त्यतैतिरको कथा हो भन्न सकिन्छ । यस कथाले प्रत्यक्ष रूपमा करिब बाह्र घन्टा अवधि लिएको छ । अप्रत्यक्ष रूपमा दस वर्षको कालावधिलाई सङ्केत गरेको छ । बिहानदेखि साने मगर आएर कालीबहादुर भरेको घटना सुनाएसम्मको अवधिले करिब बाह्र घन्टाको समय लिएको छ । सानैमा विवाह भई पति परदेश जानु पर्दा पत्नीमा उत्पन्न भएको मानसिक पीडा यसमा आएको छ । पति आउलान् र वियोगको पीडा परिपूर्ति गरूला भनी बसेकी गुनमाया पतिको मृत्युको खबर सुनेसँगै विक्षिप्त बन्न पुगेकी र त्यसबाट उत्पन्न भएको सन्नाटा र कहालीलाग्दो वातावरण यसमा आएको छ ।

(ख) पात्र

प्रस्तुत कथामा पनि थोरै वा सङ्क्षिप्त पात्रको प्रयोग भएको छ । कालीबहादुर, गुनमाया, गुनमायाकी सासू, साने मगर आदि यस कथामा आएका छन् । रेग्मी थोरै पात्रहरूको प्रयोग गरी कथा लेखन रुचाउँछन् । यसमा पनि मूलतः एक जना पात्रको मात्र सशक्त भूमिकामा यो कथा समाप्त भएको छ । यस कथाकी प्रमुख पात्र गुनमाया हो ।

(अ) गुनमाया

गुनमाया यस कथाकी मुख्य पात्र हो । ऊ स्त्री चरित्र हो । उसकै केन्द्रीयतामा यस कथाका सम्पूर्ण घटना घटित भएका छन् । उसलाई पतिले छोडेर मुगलान वा लाहुर गएको छ । ऊ दस वर्षदेखि पतिको प्रतीक्षा गरेर बसि रहेकी छे । आज दस वर्षपछि उसको लोग्ने घर फर्केर आउँदै छ । यसै पृष्ठभूमिमा गुनमायाको मानसिक अवस्थाको चित्रण यस कथाले गरेको छ । गुनमायाले पनि धन कमाउन विदेसिएपछि भर्खर विवाहिता महिलाले पतिलाई सम्भरेर दिन बिताउन बाध्य नारीहरूको प्रतिनिधित्व गरेकी छे । उसले घरमा सासूको बुहार्तन खपेर भए पनि पति लाहुरबाट फर्की आउने दिनको सुखद् परिकल्पना गर्दै बसेकी छे । त्यस्तै गाउँका आवारा गुन्डाहरूले जिस्क्याउँदा पनि आफ्ना पतिका लागि सतीत्व सुरक्षित राखेर पर्खी बसेकी छे । तर साने मगरले उसका पतिको मृत्युको जानकारी दिएपछि उसमा तीव्र वेदना उत्पन्न भएको छ । उसका सारा रहर, इच्छा, आकाङ्क्षा ध्वस्त भएका छन् । उसलाई नियतिले अत्यन्त कठोर सजाय दिएको छ । यसबाट गुनमायालाई नियतिद्वारा वैधव्यको जीवन भोग्न विवश भएका नारीहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्र बनाइएको छ ।

गुनमाया यस कथाकी प्रमुख चरित्र भएकाले उसकै केन्द्रीयतामा यस कथाका सम्पूर्ण घटनाहरू घटेका छन् । त्यसैले गुनमायालाई यस कथाको नायकत्व प्रदान गर्न सकिन्छ । ऊ यस कथाकी स्त्री चरित्र हो । उसले नारीहरूको प्रतिनिधित्व गरेकी छे । त्यस्तै स्वभावका अनुसार स्थिर स्वभाव भएकी नारी चरित्रका रूपमा आएकी छे । उसको चरित्रमा सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै कुनै परिवर्तन नआएकोले उसको स्वभाव स्थिर किसिमको रहेको छ । प्रवृत्तिका आधारमा गुनमाया अनुकूल स्वभाव भएकी चरित्रका रूपमा आएकी

छे । उसको चरित्र कहीं पनि प्रतिकूल छैन । ऊ कथाभरी सहनशील र शालीनतापूर्ण पात्रका रूपमा आएको छे । ऊ चेतनाका आधारमा ऊ वर्गीय नारी पात्र हो । उसले पति मुगलान गएपछि सासूको बुहार्तन र आवारा गुन्डाहरूको गिद्धे नजरबाट आफूलाई बचाउँदै पतिको दीर्घ प्रतीक्षा गरेर बसेकी नारीको प्रतिनिधित्व गरेकी छे । उसको कथामा महत्त्वपूर्ण भूमिका भएकाले आबद्ध चरित्र हो भने आसन्नताका आधारमा मञ्चीय पात्र हो ।

(आ) कालीबहादुर

कालीबहादुर गुनमायाको पतिका रूपमा आएको छ । कथामा उसको प्रत्यक्ष भूमिका छैन । केवल गुनमायाका चर्चाबाट उसको चरित्र प्रस्तुत भएको छ । उसले निम्नवर्गीय आर्थिक अवस्था भएका युवा वर्गको प्रतिनिधित्व गरेको छ । विवाहपछिको सुहागरात पनि राम्रोसँग मनाउन नपाई लाहुर जान बाध्य भएको आफ्नी आमाको ममताबाट बञ्चित भएको पत्नीको प्रेमबाट बञ्चित भएको पात्रका रूपमा रहेको छ । उसले रोजगारी नपाएर दिनहुँ विदेसिन बाध्य लाखौँ नेपाली युवाहरूको प्रतिनिधित्व गरेको छ । अन्य पात्रहरूको उल्लेखनीय भूमिका छैन । अरू सबै पात्र गौण पात्र हुन् ।

(ग) दृष्टिविन्दु

प्रस्तुत कथामा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुका प्रयोग भएको छ । समाख्याताले कथाभन्दा बाहिर बसेर सम्पूर्ण पात्रका क्रियाकलाप र घटनाको नालीबेली लगाएका छन् । त्यसैले यस कथामा बाह्य दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ । यसको प्रमाणका लागि कथाको आरम्भको अनुच्छेद राख्न सकिन्छ- “गुनमायाको मन खुसीले नाचन थाल्यो । आज उसको खसम परदेशबाट आउने, मन स्थिर छैन । ऊ कहिले उठ्छे र माथि डाँडातिर हेर्छे र कहिले फर्केर आफ्नो काममा व्यस्त हुन्छे” (पृ. ३७) । माथिको दृष्टान्तबाट प्रस्तुत कथा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुको ढाँचामा संरचित रहेको पृष्टि हुन्छ । यस कथाकी दृष्टिकेन्द्र पात्र ‘गुनमाया’ हो । उसकै केन्द्रीयतामा कथाको समाप्ति भएको छ । समाख्याताले गुनमायाकै चरित्र, घटना र क्रियाकलापको वर्णन गर्न कथाको अधिकांश समय व्यतीत गरेको छ । अतः प्रस्तुत कथामा तृतीय पुरुष सीमित दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ ।

(घ) सारवस्तु

जसको प्रतीक्षा गर्दागर्दै जीवन बित्न लागेको छ, र उसको आगमनले मिलनको स्वर्गीय आनन्दको प्रतीति गराई रहेको समयमा उससँग चीर वियोग सहनु पर्दा सबैको हृदय गुनमायाको भैं छियाछिया हुन्छ। गुनमायाले दीर्घकालसम्म आफ्ना पतिको प्रतीक्षा गर्दै बिताई। त्यसपछि पतिको आगमनको समय भयो। अपार खुसी र आनन्दको पारावार भयो। तर त्यो असीम खुसी र आनन्दलाई पतिको मृत्युको घटनासँगै तिलाञ्जलि दिनु पर्‍यो। यस्तो अकल्पनीय घटनामा उत्पन्न हुने त्रासदी कारुणिक र हृदयविदारक हुन्छ। यही सारवस्तु प्रस्तुत कथाले प्रदान गरेको छ।

४.६ 'मातृत्वको चित्कार' कथाको संरचनागत अध्ययन

प्रस्तुत कथालाई कथाको समीक्षा शास्त्र अन्तर्गत संरचनाका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ। संरचना अन्तर्गत कथानक, पात्र, दृष्टिविन्दु र सारवस्तु गरी चारवटा विधातात्त्विक उपकरणको प्रयोग गरिएको छ।

(क) कथानक

प्रस्तुत कथाको कथावस्तु यथार्थ धरातलमा उभिएको मनोवैज्ञानिक किसिमको रहेको छ। यसले सामाजिक विषयवस्तुलाई व्यक्तिको मनोविज्ञानसँग जोडेर प्रस्तुत गरेको छ। सानै उमेरमा बिहे गर्ने प्रचलन यस कथामा आएको छ, भने अर्कातिर यौवन अवस्थामै पतिको मृत्यु भएमा तत्कालीन नारीले मातृत्वका रहर जीवन भर पूरा गर्न नपाउने पितृसत्तात्मक सामन्तवादी समाज व्यवस्था पनि देखाइएको छ। यिनै धरातलका बीचबाट किरणको वास्तविक अवस्था चित्रण यस कथाले गरेको छ। यसै विषय सन्दर्भलाई प्रस्तुत कथाले कथावस्तु बनाएको छ।

प्रस्तुत कथाको कथानक किरणको मुख्य सन्दर्भबाट अगाडि बढेको छ। किरणको जीवनसँग सम्बन्ध पूर्व प्रसङ्गलाई सङ्क्षिप्त रूपमा सङ्केत गरिएको छ। किरणको सानैमा विवाह भएको र विवाहको केही समय आफ्ना पतिसँग बिताउन नपाउँदै पतिको मृत्यु भएकाले किरणको मातृत्वको रहर त्यतिकै बिलाउन पुगेको र त्यो दमित इच्छाका रूपमा मनमा रहेको सङ्केत गरिएको छ। किरण पढे लेखेकी आधुनिक सुशिक्षित युवती भएकी हुनाले पुरातन सामाजिक मान्यताको विरोध गर्दै विधवालाई हेर्ने दृष्टिकोणमा

परिवर्तन ल्याउनु पर्छ भनी आवाज उठाइन् । यसकै कारण परिवारबाट अपमानित भई नेपालगञ्जमा गएर शिक्षण पेसा अपनाइ बस्न थालिन् । उनको दमित मातृत्वको चाहनालाई उनको कोठाभित्र रहेको भँगेराका बचाहरूको प्रसङ्गले प्रकट गरि दिएको छ । भँगेराका बचरालाई आमा, बाबुले गरेको प्रेम देखेर किरण मातृत्वले सताइएकी छिन् । उनको मातृत्वको अभावलाई छिमेकी घरमा बस्ने विजय नामक बच्चाले पूरा गरी दियो । किरण त्यही बच्चासँगै उठबस गर्ने क्रममा किरण र विजय यति नजिकिए कि उनीहरू साँच्चै आमा छोराका रूपमा रहे । जब विजय किरणतिर आकृष्ट भयो तब किरणकी आमालाई आफ्नो मातृत्व कसैले खोसी दिए जस्तो लाग्न थाल्यो । किरणले भनेको मान्ने तर आफूले भनेको नमान्ने विजयलाई देखेर किरणप्रति विजयकी आमामा द्वेषको सिर्जना भयो । अन्त्यमा उक्त द्वेष थाम्न नसकेर विजयकी आमाले विजयलाई थप्पड लगाइन् । यही मातृत्वको प्रतिस्पर्धात्मक द्वेष प्रतिद्वेषमा विजय बिरामी भएसँगै यस कथाको कथानक पनि समाप्त भएको छ ।

यस कथामा कौतुहलताको अवस्था रहेको छ । किरणलाई मातृत्वको तीव्र भोक जागेपछि त्यसको परिपूर्ति कसरी होला भनी पाठकमा जिज्ञासा उत्पन्न हुन्छ । किरणले विजयलाई मम्मी भन्न लगाउँदा किरणप्रति विजयको बाबुले कस्तो टिप्पणी गर्ला भनी पाठकमा जिज्ञासा रहन्छ । त्यस्तै किरण र विजयकी आमाको प्रतिस्पर्धात्मक मातृत्वको द्वेषमा अब के होलाको स्थिति सिर्जना हुने भएकाले यस कथामा कौतुहलताको स्थिति सिर्जना भएको छ ।

द्वन्द्व विधानका दृष्टिले पनि प्रस्तुत कथा सशक्त रहेको छ । यसमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व दुवै आएका छन् । तर प्रस्तुत कथाको आन्तरिक द्वन्द्व यस कथामा सशक्त रूपमा आएको छ । आफ्नो मातृत्वको रहर पूरा गर्न नपाउँदै आफ्ना पतिको मृत्यु भएपछि मातृत्व पूर्तिको बीचको द्वन्द्व किरणमा आएको छ भन् भँगेराका जोडी र तिनका बचराले यसलाई उद्दीप्त बनाइ दिएका छन् । त्यसपछि तीव्र मातृत्वको भोकलाई विजयको आगमनले शमन त गरि दिएको छ तर जब विजयकी आमा आएकी छे त्यसपछि भने दुई मातृत्वका बीचमा आन्तरिक टकरावको अवस्था सिर्जना भएको छ । किरण विजय मेरा भइ देओस्, मसँगै रहोस्, मैले भनेको मानोस् भन्ने चाहना राख्दछे र विजयकी आमा

जन्मसिद्ध रूपमा नै विजय मेरो भएकाले ऊ मैसँग मात्र रहोस् भन्ने चाहन्छे । यही दुई मातृत्वका बीचको द्वेष र तीव्र टकराबले यस कथामा द्वन्द्वको स्थिति सिर्जना गरी कथालाई रोचक बनाइ दिएको छ ।

समग्रमा यस कथाको कथानक आदि, मध्य र अन्त्यको अनुक्रममा मिलेको छ । किरण र विजयको मिलन हुनु वा भेट हुनु यस कथाको आरम्भ भाग हो । त्यस्तै विजयकी आमाले विजयलाई किरणसँग जान जिद्दी गर्दा थप्पड लगाउनु उत्कर्ष वा मध्य भाग हो भने किरणले आफ्नो हार स्वीकार गर्नु र विजय बिरामी पर्नु सम्मको घटना अन्त्यको शृङ्खलामा सुव्यवस्थित रूपले आएको छ ।

(ख) पात्र विधान

‘मातृत्वको चित्कार’ कथा थोरै पात्रहरूको प्रयोगद्वारा निर्माण भएको कथा हो । यस कथामा जम्मा तीन जना पात्र मञ्चीय भूमिकामा आएका छन् । अरू सबै पात्र नेपथ्यमा छन् । यसका प्रमुख, सहायक र गौण तीनै थरी पात्रहरू आएका छन् । यसका प्रयुक्त पात्रहरूमा किरणका बाबु, आमा, मृत पति आदि स्मृति सन्दर्भमा रहेका छन् । अतः यस कथाका केही विशेष प्रभावशील चरित्रको तल चित्रण गरिएको छ :

(अ) किरण

किरण यस कथाकी मुख्य पात्र हो । उसकै केन्द्रीयतामा यो कथाका सम्पूर्ण घटनाहरू घटेका छन् । ऊ सानैमा पति मरेर वैधव्यको जीवन बिताउन बाध्य भएकी नारी चरित्र हो । ऊ सुशिक्षित छे । त्यसैले विधवालाई समाजले हेर्ने परम्परागत दृष्टिमा परिवर्तन ल्याउनु पर्छ भनी आवाज उठाएकी छे । यही कारणले ऊ समाजमा टिक्न नसकेर नेपालगञ्जतिर गएकी छे । त्यहाँ ऊ शिक्षिका भएर जीवन यापन गरिरहेकी छे । आफ्ना पतिको मृत्युसँगै उसको मातृत्व बाधित हुन पुगेको छ । एकल महिलाले विवाह गर्न हुँदैन भन्ने सामाजिक मान्यताले उसलाई कहिल्यै मातृत्ववती बन्न नदिने चिन्ता छ । उसको बाधित भएको मातृत्वलाई छिमेकीको विजय नामक बच्चाले पूरा गरिदिएको छ । त्यसै कारणले उसको मातृत्वको क्षतिपूर्ति हुन पुगेको छ । विजय यति धेरै आकृष्ट हुन्छ कि किरणविना ऊ रहनै सक्दैन । यही कारण किरण र विजयकी आमामा प्रतिस्पर्धात्मक

मातृत्वको द्वेष उत्पन्न भएको छ । विजयले पूरा गरिरहेको उसको मातृत्व विजयकी आमाको आगमनसँगै बाधित हुन्छ ।

किरण यस कथाकी नायिका हो उसकै चरित्रका वरिपरि यस कथाको सिङ्गो कथानक धुमेको छ । त्यस्तै किरणले स्त्री चरित्रको भूमिका निर्वाह गरेकी छे । कथाकारले स्त्री चरित्रलाई यस कथामा केन्द्रीयता प्रदान गरेका छन् । त्यस्तै स्वभावका आधारमा ऊ सुरुदेखि अन्त्यसम्म मातृत्वप्रति प्रतिबद्ध भएको हुनाले स्थिर स्वभाव भएकी चरित्रका रूपमा आएकी छे । जीवन चेतनाका आधारमा उसको स्वभाव मिश्रित देखिन्छ । एकातिर उसको मातृत्वको चाहनाले असामान्य किसिमको मनोविज्ञानको रूपमा धारण गरेकाले व्यक्तिगत चरित्रका रूपमा देखा परेकी छे भने अर्कोतिर उसले सम्पूर्ण मातृत्वविहीन एकल महिलाहरूको प्रतिनिधित्व गरेकीले वर्गीय चरित्रका रूपमा आएकी छे । त्यस्तै प्रवृत्तिका आधारमा उसको चरित्र कथामा कहीं पनि असत् किसिमले र प्रतिकूल किसिमले नआएकाले अनुकूल चरित्र भएकी पात्रका रूपमा आएकी छे । किरणले कथामा प्रत्यक्ष रूपमा कथाको कार्यव्यापाररूपी रङ्गमञ्चमा भूमिका निर्वाह गरेको हुनाले मञ्चीय पात्रका रूपमा रहेकी छे । उसलाई कथाबाट भिकिँ दिँदा कथाको सम्पूर्ण अस्तित्व नै समाप्त हुने हुनाले ऊ बद्ध पात्र हो ।

(आ) विजय

विजय यस कथाको बालपात्र हो । ऊ उमेरले सानो छ । २-३ वर्षको बालक रहेको छ । कथाको सुरुवातमा ऊ मातृत्वबाट वञ्चित भएका पात्रका रूपमा देखिएको छ । उसकी आमा केही समय घरमा अनुपस्थित हुँदा ऊ बाबुसँग मात्र रहन्छ । यही कारणले उसलाई न्यासो लाग्छ । उसको भेट किरणसँग भएपछि ऊ दिनदिनै किरणसँग नजिकिन्छ । किरणको ममता र लाड प्यारमा उसले आमाको मातृत्व प्राप्त गर्दछ । यसका साथै किरणको अन्तर्हृदय भित्र रहेको मातृत्वको चित्कार वा छट्पटीलाई उसले पूरा गरि दिन्छ । विजय यस कथाको सहायक पात्र, सत् पत्र, बालपात्र, स्थिर पात्र, बद्ध पात्र, मञ्चीय पात्रका रूपमा रहेको छ ।

(इ) विजयकी आमा

विजयकी आमा यस कथाकी सहायक नारी चरित्र हो । कथामा उसको आगमनपछि कथाले विशेष मोड लिएको छ । उसकै आगमनपछि कथामा द्वन्द्व र तनावको स्थिति सिर्जना भएको छ । मातृत्वको परस्पर द्वन्द्व भएको छ । छोरो आफूबाट टाढिँदै गएकाले किरणप्रति उसको प्रतिपर्धात्मक मातृत्व बढेको छ । उसले किरणलाई आफ्नो खुसी खोस्ने पात्रका रूपमा हेरेकी छे । भन् बालकले किरणलाई 'मम्मी' भनेको सुन्दा उसको अन्तर्हृदय पलपल जलिरहेको देखिन्छ । कतै श्रीमान्ले आफूमाथि सौता हाल्न लागेको त छैन भन्ने भान उसलाई परेको देखिन्छ । ऊ आफ्नो बालकलाई ममत्वका बलमा आफूतिर तान्न उद्यत रहेकी देखिन्छे । तर यस कार्यमा ऊ बारम्बार असफल पनि भएकी छे । विजय आफ्नी आमासँग भन्दा किरणसँग भुम्मिएको, आफूले भनेको नमान्ने तर किरणले भनेको मान्ने गरेको आदि कारणले किरण उसको मातृत्वको बाधकका रूपमा रहेको देखाइएको छ । त्यही मातृत्वको चरम पीडामा उसले आफ्नो बालकलाई थप्पड लगाउन पुगेकी छे । समग्रमा ऊ यस कथाकी सहायक पात्रका रूपमा रहेकी छे । ऊ यस कथाकी स्त्री चरित्र हो । उसको स्वभाव सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै आफ्नो सन्तानलाई मातृत्व प्रदान गर्ने उत्कट अभिलाषा रही रहेकाले स्थिर चरित्रका रूपमा रहेकी छे । आफ्नो सन्तानको माया आफैँले प्राप्त गर्न चाहनु स्वभाविक भएकाले र विजयका गालामा लगाइएको चङ्कनमा पनि अपार, मातृवात्सल्य रहेकाले अनुकूल चरित्र रहेकी छे । उसले सम्पूर्ण मातृत्व युक्त ममतामयी माताको प्रतिनिधित्व गरेकीले ऊ प्रतिनिधि चरित्रका रूपमा आएकी छे । उसले मञ्चीय भूमिकामा प्रत्यक्ष सहभागिता जनाएकी छे । उललाई कथाबाट हटाउँदा दुई मातृत्व बीचको द्वन्द्व शैथिल्य हुने हुँदा बद्ध चरित्र हो ।

यस बाहेक प्रस्तुत कथाका अन्य पात्रहरू गौण पात्र हुन् । यी पात्रहरू कथामा प्रसङ्गवश आएका छन् । यी पात्रले कथामा कुनै उल्लेखनीय भूमिका निर्वाह नगरकाले चर्चा गर्नु आवश्यक छैन ।

(ग) दृष्टिविन्दु

'मातृत्वको चित्कार' तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दु लेखिएको कथा हो । यस कथामा समाख्याता कथा भन्दा बाहिर बसेको छ । कथा भन्दा बाहिरै उसले सम्पूर्ण कथाको घटना, पात्र र विषयवस्तुको वर्णन गरेको छ । यसमा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग

भएको छ भन्ने निम्न आधार रहेको छ - “भर्खर भर्खरै किरण स्कूलबाट आएकी छन् । उनको शरीर थाकेर चुरचुर भइ सकेको छ” (पृ. ४५) । माथिको दृष्टान्तमा कथाकारले किरणको कथा भनिरहेको र समाख्याता कथामा पात्रका रूपमा नआएकाले तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दु भएको कथाका रूपमा पुष्टि हुन्छ । यस कथाको सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै किरणको भूमिका बलियो भएको देखाइएको छ । किरणले कथाकारको विशेष सहानुभूति प्राप्त गर्न सफल रहेको देखिन्छ । त्यसैले यस कथाको दृष्टिकेन्द्री पात्रका रूपमा किरण आएकी छे । अतः यो कथा किरणको केन्द्रीयतामा तृतीय पुरुष सीमित दृष्टिविन्दुमा संरचित छ ।

(घ) सारवस्तु

मातृत्व नारीका लागि सर्वाधिक प्रिय छ, जसको अभावमा उसको जीवनमा उथलपुथल आउँछ । किरणमा मातृत्वको अभावले विभिन्न मनोवैज्ञानिक सङ्कटहरू देखा परेका छन् । मातृत्वका अभावमा उसको हृदयबाट एक प्रकारको करुणक्रन्दन र चित्कार उत्पन्न भएको छ । आफ्नो मातृत्वलाई पूरा गर्न उसले विभिन्न सङ्कट भोग्नु परेको छ । त्यसैले नारीहरू मातृत्वका भोका हुन्छन् । उनीहरूको मातृत्व बाधित हुन दिनु हुँदैन । उनीहरूको मातृत्व सिर्जन शीलता वा सिर्जनाको प्रतीक हो भन्ने सारवस्तु यो कथाले प्रदान गरेको छ ।

४.७ निष्कर्ष

प्रस्तुत परिच्छेदमा ‘मातृत्वको चित्कार’ कथासङ्ग्रहका कथाहरूको संरचनापरक अध्ययन गरिएको छ । कथाको संरचनात्मक घटकअन्तर्गत रहेका कथावस्तु, पात्रविधान, सारवस्तु तथा दृष्टिविन्दुका आधारमा यस कथासङ्ग्रहमा रहेका कथाहरूको अध्ययन गरिएको छ । यस सङ्ग्रहका सबै कथाहरू संरचनात्मक निर्मितिका दृष्टिले उपयुक्त छन् । कथानक र चरित्रका दृष्टिले परिपुष्ट आयाममा लेखिएका छन् । त्यस्तै सारवस्तु तथा दृष्टिविन्दुका दृष्टिले पनि यस कथा सङ्ग्रहका कथाहरूलाई उपयुक्त मान्न सकिन्छ ।

पाँचौं परिच्छेद

‘मातृत्वको चित्कार’ कथासङ्ग्रहको रूपविन्यासगत अध्ययन

५.१ विषय प्रवेश

प्रस्तुत परिच्छेदमा मातृत्वको चित्कार कथासङ्ग्रहमा रहेका कथाहरूको रूपविन्यासगत अध्ययन गरी समग्र कथाको निष्कर्ष प्रदान गरिएको छ । रूपविन्यास अन्तर्गतका पदावली, विम्बविधान, व्यङ्ग्य, प्रतीकात्मक अभिव्यञ्जन सामर्थ्य, शीर्षकीकरण आदिका कोणबाट निर्धारित कथासङ्ग्रहमा रहेका कथाहरूको विश्लेषण गरिएको छ ।

५.२ ‘एउटा कथाको मृत्यु’ कथाको रूपविन्यासगत अध्ययन

रूप विन्यासका दृष्टिले पनि प्रस्तुत कथा विवेच्य देखिन्छ । रूपविन्यास अन्तर्गत विभिन्न कोणहरूबाट कथाको विश्लेषण गर्ने आधार बनाउन सकिन्छ । यसका विवेच्य आधारहरूमा पदविन्यास, विम्बविधान, व्यङ्ग्य, प्रतीक विधान, तुलना आदि पर्दछन् ।

पदविन्यासका दृष्टिकोणले प्रस्तुत कथाको विश्लेषण गर्दा यसमा कतै सामान्य पदक्रम र कतै आलङ्कारिक पदक्रम रहेको छ । पदविन्यासमा पनि भाषाका स्रोतगत विविधता प्राप्त गर्न सकिन्छ । प्रस्तुत कथा प्रयोगवादी कथा होइन । यो कथा त सामाजिक विषय वस्तुमा आधारित थोरै रोमान्टिकता भएको यथार्थ कथा हो । त्यसैले यथार्थवादी कथाकारको उद्देश्य भाषालाई भाँच्ने, पदविन्यासमा भग्नक्रम ल्याउने हुँदैन । उनीहरू सरल पदविन्यासका माध्यमले सरल अभिव्यक्तितर्फ नै उन्मुख हुन्छन् । यस कथामा कथाकारको लेखकीय अभीष्ट भाषिक विशृङ्खलता तथा भाषिक संरचनाको अतिक्रमण होइन । त्यसैले यसमा विन्यास गरिएका पदक्रमहरू ज्यादै आलङ्कारिक पनि छैनन् । सामान्य किसिमकै वाक्यात्मक संरचनाको यसमा प्रयोग भएको पाइन्छ । त्यसैले यस कथाको रूपविन्यास विवृत छैन । अर्थको अनिश्चितता, भाषिक नृत्य तथा चरम भाषिक अतिक्रमण यसमा भएको छैन । त्यसैले यस कथामा रूपविन्यास संवृत वा बन्द किसिमको रहेको छ । यस कथामा केही आगन्तुक शब्दको प्रयोग भएको पाइन्छ । जेहन, हाथ, खण्डहरू, नारी दर्दनाक, प्रन्द्रह, बेकली, विखेरिदै, एड्मिसन, लाइब्रेरी आदि भाषिक

प्रयोगमा स्रोतगत विविधता देखिन्छ । यस कथामा केही खड्कले खालका वर्णविन्यासका नमुना पनि छन् । तत्कालीन समय सन्दर्भमा ती सापेक्षित नै देखिन्छन् । यस्ता केही उदाहरणहरूमा शब्द भंदा, 'बारंबार', 'प्रतिद्विदिता', पंछयाउदै , 'नगिचै' आदि देखिन्छन् । यस्ता शब्दहरूले पनि यसको पदविन्यासमा एक प्रकारको सौन्दर्य नै कायम गरेका छन् । यस कथाको भाषिक पक्षमा कहीं कहीं क्रियाहीन वाक्यको प्रयोग छ । भाषामा आवश्यक पर्ने जुन किसिमको भाषिक चिह्नहरूको प्रयोगगत योजना हो; त्यसमा असचेतता अपनाइएको छ ।

प्रतीक योजनाका दृष्टिले पनि यस कथाको विश्लेषण गर्नु उपयुक्त हुन्छ । केही प्रतीक योजनाभिन्न नै यसको शीर्षकीकरणलाई पनि राख्न सकिन्छ । यसको शीर्षक 'एउटा कथाको मृत्यु' रहेको छ । यस कथामा कथा सुरु नहुदै सुरु गर्न लागिएको कथाको मृत्यु भइसकेको छ । त्यो कथा भनेको विपिन र विद्याको अमूक प्रेम कथा हो । त्यही सकिएको कथालाई वर्तमानमा स्मृति सन्दर्भमा माध्यमबाट विपिनले प्रस्तुत गरेको छ । त्यसैले एउटा कथाको मृत्युले विपिन र विद्याको अमूक प्रेमसम्बन्ध पुष्पित, पल्लवित र विकसित हुनै नपाई समाप्त हुन पुगेको प्रसङ्ग यसमा आएकोले कथाको शीर्षकीकरण पात्रका नामबाट, विषयवस्तुका आधारमा, सन्देशका आधारमा राख्न सकिन्छ । यस कथाको शीर्षकले विषयवस्तुलाई नै समेट्ने प्रयास गरेको छ । त्यसैले विपिन र विद्याबीचको अमूक प्रेम सम्बन्धको अन्त्य भइसकेपछि धेरै समयका अन्तरालमा विपिनले आफ्नो अतीतको स्मरण गर्दै लेखेको हुनाले 'एउटा कथाको मृत्यु' शीर्षक उपयुक्त नै देखिन्छ । यस कथामा केही प्रतीकात्मक र विम्बात्मक भाषिक र अर्थगत आयोजना पनि भएको देखिन्छ, जस्तै-

जस्तो उनको सोचाइमा झञ्झापात भैँ उठ्यो (पृ. २, उपमा) ।

उनका आँखाको दुवै कुनाबाट दुई थोपा आँसु खसेर गालामा अडिए (पृ.३, दृश्य विम्ब) ।

तिनको त्यसवाक्यले मलाई असङ्ख्य सियोले घोचेको भैँ कष्ट भएको थियो (पृ. ३, उपमा) ।

भ्यालबाहिर चुक छरे भैँ अँध्यारो छ (पृ.४, उपमा) ।

माथिका उदाहरणमा कथाले विभिन्न प्रतीकात्मक अभिव्यञ्जन सामर्थ्यको उदाहरण दिई अभिव्यक्तिलाई पुष्टि गरेका छन् भ्रूपात भै विचारमा व्यतिक्रम देखापर्नु, सियोलाई कष्टको प्रतीकका रूपमा लिइनु, चुक र अँध्यारोको तुलना गर्नु तथा आँखाबाट आँसु खसेर गालामा अडिएका दृश्यात्मक विम्बको कल्पना गर्नुबाट यसको प्रतीक योजना सशक्त बन्न पुगको छ ।

समग्रमा यस कथाको रूपविन्यास कथाको सौन्दर्यात्मक उचाइ वृद्धि गर्नमा सफल देखिन्छ । कथाकारको आभ्यासिक चरणकै कथा भएकोले यसले स्तरीय भाषिक सौन्दर्यभने प्राप्त गर्न सकेको छैन । सामान्य प्रेमको विषयस्तुलाई वर्णनात्मक शैलीको माध्यमबाट प्रस्तुत गर्ने प्रयत्न कथाकारले गरे तर यस कथामा संरचनात्मक र रूपविन्यासगत दुर्बलताहरू प्रशस्त मात्राका रहेका छन् । समग्रमा रूपविन्यास र संरचनागत अवयव, कथाको सौन्दर्यात्मक मूल्य अभिव्यञ्जन सामर्थ्य आदिका कोणबाट यस कथाको मूल्याङ्कन गर्दा यो कथा स्तरीय कथा नभएर सामान्य किसिमको कथाका रूपमा रहेको प्रमाणित गर्न सकिन्छ ।

५.३ 'प्रेम र वासना' कथाको रूपविन्यासगत अध्ययन

प्रस्तुत कथा सामाजिक यथार्थवादी कथा हो । यसमा आदर्शको अंश छ । त्यसैले यस कथाका आधारमा हेर्दा कथाकार यथार्थवादी कथाकारको उद्देश्य कथामा ज्यादा प्रयोगधर्मिताको सिर्जना गर्नु होइन । जहाँ प्रयोगधर्मिताको सिर्जना हुँदैन त्यहाँ सरल अभिव्यक्ति हुन्छ । कथाकार सरल भाषाशैलीमा कथा भन्न उत्साहित भएको हुन्छ । यस कथामा पनि कथाकारको उद्देश्य जटिल किसिमको भाषिक विन्यास, भाषिक संरचनामा आक्रमण, अमिल्दा प्रसङ्गहरूको प्रयोग भएको छैन । भाषाको चयन गर्दा पनि क्लिष्ट, तत्समनिष्ठ, दुर्बोध्यकिसिमका पद पदावलीको छनोट नगरी सरल किसिमका शब्दहरू र भाषाका स्रोतगत विविधताको उपयोग गरिएको छ । यसमा विचारलाई पाठकीय जिज्ञासामा नै नछाडी समस्याको पूर्ण समाधान प्रस्तुत गरिएको छ । प्रस्तुत कथा पढिसकेपछि पाठकमा कुनै पनि प्रकारको द्विविधा नरहने र पाठकीय जिज्ञासाको शमन हुने हुँदा यसमा प्रयुक्त भएको रूपविन्यास विवृत्त वा खुल्ला किसिमको नभएर बन्द वा संवृत्त रहेको छ । यसमा प्रस्तुत भएको विचार प्रतीकात्मक नभएर अभिधात्मक नै रहेको

छ । लेखकीय विचारहरू वैचारिकताका गुजुल्टोभिन्न नअल्भिई प्रस्ट रूपमा आएका छन् । यसको अर्थसापेक्ष लाक्षणिक र अन्योक्तिमूलक नभई स्पष्ट रूपमा वाच्यार्थमा नै प्रस्तुत भएको छ । यसको प्रस्तुति शैली पनि प्रयोगात्मक किसिमको लेखन नभएर यथार्थसम्मत शैलीको प्रयोग छ । अतः प्रस्तुत कथामा संवृत्त रूप विन्यासको प्रयोग भएको पुष्टि हुन्छ ।

प्रतीकात्मकताका कोणबाट यस कथाको भाषिक विन्यासलाई हेर्दा यसमा प्रतीकात्मक प्रयोग भएका छन् । जे भन्नु पर्ने हो अथवा प्रेम र वासनाका विषयका लेखकको जे दृष्टिकोण छ त्यसलाई खुलस्त रूपमा कथाले भनिदिएको छ । कुनै पनि प्रतीक व्यञ्जनाको कलेवरले यसलाई ढाकेको छैन । साथै यसका कुनै पनि प्रसिद्ध व्यक्ति, स्थान, घटना वा मूल्यको सन्दर्भलाई दृष्टान्तको रूपमा जोडिएको छैन । यसकारणबाट पनि प्रस्तुत कथामा कथाकार सरल अभिव्यक्तितर्फ उन्मुख भएका छन् । यसैले पनि प्रस्तुत कथामा संवृत्त रूपविन्यास रहेको पुष्टि गर्छ ।

प्रस्तुत कथामा विम्बालङ्कारको प्रयोग भएको छ । यसले कथाको भाषिक सौन्दर्यलाई उचाइ प्रदान गरेको छ । समाज, प्रकृति आदिबाट टिपिएका यस्ता विम्बहरूले कथामा अलङ्करण सामर्थ्यको पनि बृद्धि गरेको छ । केही अलङ्करण नमुनाका योजनाहरू तल हेर्न सकिन्छ :

- 'टन टन कन्डक्टरले घन्टी बजायो अनि बस आफ्नो बेगले हिँड्यो' (पृ-१२ - मानवीकरण) ।
- 'माधुरी मानसिक धारामा बग्दै गइन्' (पृ. - १३ विचलन) ।
- मावन जीवन नै एउटा अल्भिएको धागो हो (पृ. १४ रूपक अलङ्कार) ।
- यो प्रेम होइन, वासनाको एउटा तरङ्ग मात्र हो (पृ. १७ रूपक अलङ्कार) ।
- बस लैनचौरमा आएर अडियो माधुरीका विचार पनि अडिएर (पृ. १९-तुलना) ।
- प्रेम अमृत हो र वासना विष (पृ. २१ - रूपक अलङ्कार) ।
- भन्छन् रुनाले हृदयको बेदना शान्त हुन्छ (पृ. २३ लोकोक्ति) ।

माथिका उदाहरणका विभिन्न विम्ब र अलङ्कारहरूको मोहक भएको यस कथामा रहेको देखाइएको छ । यस्ता विम्बालङ्कार योजनाले भाषिक सौन्दर्यको बृद्धि भएको छ भने कथाकारको अभिव्यञ्जन सामर्थ्यमा पनि बृद्धि भएको छ । यस्तैगरी प्रस्तुत कथाका भाषिक प्रयोगगत केही उदाहरणहरूलाई पनि अगाडि सार्न सकिन्छ । म्लान, भिँभो, फतफाउनु, घँटी (घन्टी), कालेज (कलेज), आर्को (अर्को), स्यानो (सानो), भंदा (भन्दा), श्यामरंग (श्याम रङ), लाग्थिएन (लग्दैथ्यो), द्वंद (द्वन्द्व), गौर वर्णीय (गोरो वर्णीय), इनको (यिनको), उफान (तुफान), बीसवीं (बिसौं), ठुकराउनु, ल्याकत जस्ता भाषा शैलीय विन्यासले यस कथाको भाषिक प्रयोगलाई विविधतामय बनाएको छ ।

यस कथाको शीर्षकीकरणलाई हेर्दा 'प्रेम र वासना' रहेको देखिन्छ । सबै नामिक शब्दमा 'र' संयोजक लागि द्वन्द्व समासको निर्माण भएको छ । यसले 'प्रेम' र 'वासना' जस्ता दुई थरी कुरालाई 'र' संयोजकले जोडेर एकै ठाउँमा उभ्याइ दिएको छ । यसैले यसमा 'प्रेम' र 'वासना' आएका छन् । प्रेमलाई पवित्रताको प्रतीक वासनालाई अपवित्रताको प्रतीकका रूपमा देखाइएको छ । राधाकान्तलाई प्रेमको, माधुरीलाई वासनाको र रमाकान्तलाई प्रेम र वासना दुवैको संयोजन गर्ने संयोजनकारीका रूपमा यस कथामा प्रस्तुत गरी प्रेम र वासना पूरक नभएर फरक हुन् भन्ने निष्कर्ष निकालिएको छ ।

समग्रमा यस कथाको रूपविन्यासलाई हेर्दा संवृत रूपविन्यास, प्रतीकात्मक र अन्योक्तिमूलक अर्थसापेक्ष भन्दा अभिधामूलक अर्थसापेक्ष, विम्बालङ्कार योजनाद्वारा भाषिक र अभिव्यक्तिगत सौन्दर्यमा बृद्धि आदि देख्न सकिन्छ । विचलनयुक्त भाषाको प्रयोगले कथात्मक सौन्दर्य र मूल्यलाई गरिमायुक्त बनाएको छ । त्यस्तै भाषाका पदपदावलीको सार्थक चयन पनि यसका भएको छ । तसर्थ यस कथाको रूपविन्यास सार्थक रहेको छ ।

५.४ 'हामी सबै आफ्नै देशमा निर्वासित छौं' कथाको रूपविन्यासगत अध्ययन

प्रस्तुत कथामा स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति छ । सिङ्गो कथा एउटा काल्पनिक जस्तो लाग्ने विषयमा केन्द्रित छ । गुलाब र नागफणीका विषयमा कथाको सेरोफेरो अडेको छ ।

बारीको रक्षा गर्न रोपिएको नागफणीले मालिकनीको खुट्टा घोचेपछि मालिकनीले नागफणीलाई नोकर लाएर काटेको प्रसङ्ग नै यस कथाको मुख्य प्रसङ्ग हो । यो कथा सहरी परिवेशमा रचिएको छ । कथामा आदि, मध्य र अन्त्य मिलेर आएको छ । कथाकारले रोमान्टिक भएर त्यसबाट यथार्थको अङ्कन गर्न खोजेका छन् । त्यसैले यसको रूपविन्यास बन्द किसिमको छ । संवृत रूपविन्यास यस कथाको मुख्य विशेषता हो । यो प्रयोगवादी कथा होइन । यसमा भाषिक खेललाई कथाकारले कथा लेखनको अभीष्ट बनाएका छैनन् । अनेक किसिमका प्राक् सन्दर्भ र चिद्वैषम्यको प्रयोग यस कथामा भएको छैन । विषयवस्तुलाई सरल रूपमा प्रस्तुत गर्ने उद्देश्य कथाकारले लिएका छन् । यसमा कथानक नभएकोले र पात्रयोजना पनि मानवीय र मानवेतर दुवै राखेर प्रतिपाद्य विषयलाई अगाडि बढाउन खोजिएको छ । कथानक र चरित्र योजना प्रयोगवादी हुन् कि जस्ता देखिन्छन् तर यथार्थ त्यस्तो होइन । यहाँ लेखकको उद्देश्य प्रयोगवादी चमत्कार देखाउनु रहेको छैन । विषयवस्तु कथाका लागि उपयुक्त नभएको हुनाले पनि यसको कथानक निर्माण हुन नसकेको तथा कथानक नै फितलो र दुर्बल भएको हुनाले चरित्रले उत्कर्षता प्राप्त गर्न नसकेको हो । फेरि मानवीय र अमानवीय पात्रलाई असाध्यै भिनो विषयमा समानान्तर रूपले अगाडि बढाउन खोज्दा कथाकार असफल भएका मात्र हुन् । त्यसैले प्रस्तुत कथालाई प्रयोगवादी वा प्रयोगशील मान्न सकिँदैन । त्यसैले यस कथाको रूपविन्यास विवृत नभएर संवृत किसिमको छ ।

रूपविन्यास अन्तर्गत विश्लेषण गर्ने क्रममा यस कथाको पदयोजनालाई पनि विश्लेषण गर्न सकिन्छ । यसमा तत्सम, तद्भव कतिपय आगन्तुक स्रोतका शब्दहरूको प्रयोग भएको छ । यसमा छोटोछोटा वाक्यहरू छन् । समासयुक्त क्लिष्ट पदयोजना यसमा छैन । प्रतिपाद्य विषयलाई कथाकारले सरल पदविन्यासका माध्यमबाट प्रस्तुत गर्ने चेष्टा गरेका छन् । नेपाली भाषाको पदसङ्गितिलाई यस कथाले अनुशरण गरेको छ । सामान्य अभिव्यक्तिका क्रममा सामान्यतया पदसङ्गितिलाई कायम राख्ने प्रयास गरिएको छ भने जब कथाकार विशिष्ट र भावपूर्ण अभिव्यक्तितर्फ लम्किएका छन् तब पदसङ्गतिमा विचलन आएको छ । विचलनले कथाको भाषिक र अर्थगत सौन्दर्यमा वृद्धि गरेको छ । तसर्थ यस कथाको विचलनयुक्त पदविन्यास सार्थक रहेको छ । कतिपय तत्कालीन

वर्णविन्यासयुक्त शब्दहरूको प्रयोगले अहिले र पहिलेको वर्णविन्यासलाई तुलनात्मक रूपमा अध्ययन गर्न सजिलो बनाएको छ ।

यस कथाको अर्को विवेच्य पक्ष विम्बविधान पनि हो । यसमा विम्बात्मक भाषाको प्रयोग छ । विम्बहरू प्रकृति र समाजबाट टिपिएका छन् । विम्बअन्तर्गत यसमा असाध्यै मानवीकरणको योजना पनि अँगालिएको छ । यस कथाका पात्र नै गुलाब र नागफणी रहेकाले पनि यसो भएको हो । यहाँ केही मानवीकरण वा सादृश्य विधानका उदाहरण दिनु उपयुक्त मानिन्छ-

- 'नागफणीले भयवित आँखाले कोदालो लिएको रामुतिर हेच्यो, रामु उसैतिर आइरहेको थियो' (पृ. २७) ।
- 'नगीचको नागफणीतिर हेरेर आँखामा आँसु भादैँ गुलाबले भन्यो, दाजु किन हो आजकल त हाम्रो स्याहार सुसार हुँदैन' (पृ. २७) ।

माथिका उदाहरणमा मानवीकरणको प्रयोग भएको छ । वनस्पतिलाई पनि नेपालको सांस्कृतिक सन्दर्भसँग जोडेर प्रस्तुत गरिएको छ । 'दाजु' भन्ने शब्द नेपालको संस्कृति र सामाजिक मर्यादासँग जोडिएको शब्द हो । त्यस शब्दले गुलाबले नागफणीलाई सम्बोधन गर्ने क्रममा प्रयोग गरेको छ । यसबाट उत्प्रेक्षा र अतिशयोक्ति जस्ता अलङ्कारहरू अर्थको आन्तरिक तहमा निरूपित वा ध्वनित भएका छन् । त्यस्तै स्मरण अलङ्कारको प्रयोग पनि यसमा विम्बकै रूपमा भएको छ । जस्तै: 'ऐया ! पत्नीको पैताला चस्क्यो' (पृ. २७) ।

माथिको उदाहरणमा अनुभूतिजन्य विम्ब आएको छ । त्यस्तै मानवीकरणभित्रै तुलना अलङ्कारको प्रयोग पनि यसमा भएको छ - 'उसको विचारमा उसमा र कैक्टसमा कुनै भेद थिएन, दुबै एकै थरीका काँडा हुन्' (पृ. २६) ।

यस कथामा रूपविन्यास अन्तर्गत चर्चा गर्दा आउने अर्को पक्ष व्यङ्ग्य विधान हो । व्यङ्ग्यका दृष्टिले प्रस्तुत कथा सशक्त छ । यसमा मानवीय बेइमानी र कमजोरीमाथि तीव्र व्यङ्ग्य गरिएको छ । यस कथाको सिङ्गो कथात्मक सौन्दर्य नै व्यङ्ग्यका रूपमा रहेको छ । यही व्यङ्ग्यका कारणले गर्दा कथाले पाठकको सहानुभूति

प्राप्त गर्ने निश्चित छ । आफैँले रोपेको फूल आफैँले उखेलेर फ्याँक्न लगाउने सहरी नैनसुते प्रवृत्ति र बोक्ने आडम्बरप्रति यस कथाले व्यङ्ग्य प्रहार गरेको छ । यस कथामा प्रशस्त मानवीय दुर्बलताहरू छन् र ती मानवीय दुर्बलताहरूलाई हटाएर स्वच्छ चिन्तन प्रारम्भ गर्नुपर्ने र मानवले ज्ञान र अज्ञानलाई छुट्याउन सक्नु पर्ने सन्देश पनि दिएको छ । यसले व्यङ्ग्यका क्रममा दुईवटा पक्षहरूलाई एकैसाथ उजागर गरेको छ । ती सृजना र विनाश हुन् । यस कथाकी पत्नी चरित्र विनाशमा उभिएकी छे । यसलाई सिङ्गो मानवको चरित्रगत दुर्बलताका रूपमा हेरिएको छ । त्यसैले यस कथाकी पात्र पत्नीलाई विध्वंसको प्रतीकका रूपमा उभ्याएर उप्रति व्यङ्ग्य गरिएको छ ।

यस कथाले प्रतिकात्मक अर्थलाई पनि बहन गरेको छ । यस कथाको प्रतिकात्मकता शीर्षकीकरणमा पनि देख्न सकिन्छ । यस कथाको शीर्षक **हामी सबै आफ्नै देशमा निर्वासित छौँ** रहेको छ । हामीले अभिधात्मक अर्थमा नागफणी र गुलाबको बोटलाई सङ्केत गरेको छ भने आफ्नै देशले आफ्नै घर र बारी भन्ने अर्थ बुझाएको छ । त्यस्तै निर्वासितले एकातिर 'उपेक्षित' भन्ने अर्थ बुझाएको छ । यस कथाको शीर्षक समष्टिगत रूपमा असाध्यै ठूलो रहेको छ । यसले धेरै ठूलो अर्थ बहन गरेको छ । ठूलो अर्थले सानो विषयलाई सूचित गर्न खोज्दा कथाकार शीर्षकीकरणमा पनि असफल भएका छन् । सानो सङ्केतबाट ठूलो र गहिरो अर्थ प्रतिपादन भएको भए यस कथाको अभै गरिमा बढ्ने थियो तर यस कथामा सानो विषयवस्तुलाई सङ्केत गर्न ठूलो अर्थ सन्दर्भ भएको शीर्षक प्रस्तुत गरिएको छ । व्यष्टिमा समष्टि दिन सक्ने शीर्षक योजना अँगाल्नु पर्नेमा समष्टिमा व्यष्टि अर्थ मात्र दिन सक्ने शीर्षकले स्वयम्मा यस शीर्षकले ठूलो व्यञ्जनात्मक महत्त्व भने बोकेको छ । एउटा फूल उखेलेर फ्याँक्नुसँग तत्कालीन राजनीतिक परिवेश पनि अनिवार्य रूपमा तानिएर आउँछ । फूलरूपी प्रजातन्त्रलाई २०१७ सालमा अपहरण गरी निर्वासित गरिएको वा फूलजस्तै मिल्काएर फ्याँकिएको प्रसङ्गतर्फ यस कथाले सङ्केत गर्न खोजेको छ ।

५.५ 'तल्लो कान्लो र गाइने दम्पती' कथाको रूपविन्यासगत अध्ययन

प्रस्तुत कथा सामाजिक यथार्थवादी कथा हो । त्यसैले यस कथामा जटिल रूप विन्यास नभएर सरल किसिमको रूप विन्यास रहेको छ । भाषिक प्रयोग विषयवस्तुलाई

उजिल्याउन गरिएको छ । सारको प्रस्तुतिका लागि भाषा केवल माध्यम मात्र बन्न पुगेको छ । भाषा यस कथाको साध्य होइन साधनका रूपमा आएको छ । कथामा सरल पद पदावलीको प्रयोग भएको छ । गाइनेको दिनचर्यासँग सम्बन्धित व्यवहारिक जीवनमा प्रयुक्त हुने पद पदावली यस कथामा आएका छन् । कहीं कहीं विचलन युक्त भाषाको प्रयोग भए पनि विचलन सोद्देश्यपूर्ण रहेको छ । कहीं क्रियापदविहीन वाक्यको प्रयोग पनि गरिएको छ । अधिकांश सरल र संयुक्त वाक्यहरूको वाक्य गठन यस कथामा देख्न सकिन्छ ।

यस कथामा अलङ्करण योजनाका माध्यमबाट विम्बविधानको आयोजना गरिएको छ । जीवन जगत्बाट सुन्दर विम्ब टिपेर त्यसको कलात्मक अभिव्यक्ति कथामा गरिएको छ । विम्ब विधानका केही उदाहरणहरू हेरौं :

“चारैतिर भयाउँकिरीकिँ.....किँ.....भौँ.....भौँ.....को
स्वरलाई डरको वातावरण सिर्जना गरि रहेको छ (श्रोत्रविम्ब, पृ. ३०) ।

“काका काकीको दास भैँ भएर जीवन यापन गर्दै थिएँ”- (उपमा पृ. ३१) ।

“सहनशीलता नै एउटा अवलम्ब हो जसको साहरामा ती जस्ता गरिबले आफ्नो
जीवन व्यतीत गर्दछन्” - (रूपक, दृष्टान्त पृ. ३१) ।

माथिका विम्बहरू प्रकृति र दैनिक व्यवहारिक जीवनबाट टिपिएका छन् । यी विम्बहरूका माध्यमबाट अलङ्कारको निर्माण हुन गई भाव रमणीयतामा बृद्धि हुन पुगेको छ ।

यस कथाको शीर्षकीकरण तल्लो कान्लो र गाइने दम्पती राखिएको छ । कान्लो भन्नाले बारी भन्ने बुझिन्छ । कान्लोलाई नै गाइने दम्पतीको संसार हो भनी तुलना गरिएको छ, एकातिर कान्लो जसरी प्राकृतिक सभ्यताको प्रतीकका रूपमा रहेको छ, त्यसै गरी गाइने दम्पतीलाई कलुषित सामाजिक सन्दर्भ भन्दा भिन्न प्राकृतिक सन्दर्भका रूपमा तुलना गरिएको छ । उनीहरूलाई प्राकृतिको काख नै रमाउने तथा लोभ, लालच, बद्नाम सञ्चयवृत्ति केही पनि नभएका प्राकृतिक प्राणीका रूपमा चित्रण गरिएको छ । अर्को सन्दर्भबाट हेर्दा बारीको कान्लो जस्तै गाइने दम्पतीले पनि उपेक्षित र अपहेलित जीवन बिताउनु परि रहेको प्रतीकात्मक अर्थ सन्दर्भलाई यस कथामा व्यक्त गरिएको छ ।

यी सम्पूर्ण प्रसङ्गरूपाट के निष्कर्ष निकाल्न सकिन्छ भने प्रस्तुत कथामा कथाकार विशिष्ट किसिमको भाषिक अभिव्यक्ति भन्दा सरल किसिमको भाषिक अभिव्यक्तिमा केन्द्रित भएका छन् । यथार्थवादीहरूको मुख्य उद्देश्य भाषामा विभिन्न किसिमका प्रयोगहरू गर्नु नभई भाषालाई केवल विचार विनयमको माध्यमसम्म मात्र बनाउनु रहेको हुन्छ । सनत रेग्मी पनि यथार्थवादी कथाकार भएकाले उनको मुख्य उद्देश्य पनि नव नव भाषिक प्रयोग नभई भाषालाई विचार अभिव्यक्तिको संवाहक बनाउनु मात्र रहेको छ । तत्सम, तद्भव र आगन्तुक भाषाबाट सरल शब्दहरू टिपेर तथा सरल र संयुक्त वाक्यहरूको सुव्यवस्थित वाक्य गठनको आयोजना गरेर कथाकारले भाषिक अभिव्यक्तिमा मिठास ल्याएका छन् । विम्बको प्रयोगद्वारा अलङ्करण तथा शीर्षकीकरणको प्रतीकात्मक अभिव्यञ्जन सामर्थ्य यस कथाले प्राप्त गरेको छ । यसबाट सम्प्रेषणमा कुनै बाधा नपर्ने हुँदा यस कथाको रूपविन्यास संवृत रहेको छ ।

५.६ ‘.....ती सबै सपना थिए ?’ कथाको रूपविन्यासगत अध्ययन

प्रस्तुत कथा यथार्थवादी कथा हो । नेपाली समाजमा घट्न सक्ने र घट्दै गइ रहेका यथार्थ घटनालाई प्रस्तुत कथाले मुख्य विषय बनाएको छ । यथार्थवादी कथा भएकाले कथाकारको लक्ष्य कथामा भाषिक नव प्रयोग गर्नु होइन । अघिल्ला कथाहरू भन्ने यस कथामा पनि भाषालाई साध्य नठानेर विचार अभिव्यक्तिको माध्यमका रूपमा मात्र लिइएको छ । त्यसैले प्रयोगवादी कथाहरूमा भन्ने भाषालाई भाँच्ने, तोडमोड गर्ने, अमिल्दा सन्धहरू राख्ने र भाषिक विशृङ्खलता निम्त्याउने काम यसमा पनि गरिएको छैन । यस कथामा दैनिक जीवनमा प्रयुक्त सरल र बोलचालको भाषाका पद पदावलीको प्रयोग भएको छ । खासगरी तत्सम, तद्भव, र आगन्तुक भाषाका शब्दहरूको प्रयोग यस कथामा भएको छ । तत्सम शब्द पनि बोलचालकै भाषाका रहेकाले पाठमा निहित अर्थ बुझ्न कुनै समस्या पर्दैन । सरल र संयुक्त वाक्यहरूको वाक्य गठनद्वारा यसकथाको वाक्य गठन संरचित भएको छ । अनुच्छेदहरू पनि मझौला किसिमका रहेका छन् । प्रत्येक अनुच्छेदका बीचमा पूर्वापर प्रसङ्गहरू आएका छन् । अघिल्ला सन्दर्भ र पछिल्ला सन्दर्भहरूलाई जोड्न वाक्यात्मक संरचना सफल रहेको छ । अनुच्छेद र वाक्यका बीचमा वैचारिक अन्तः सूत्रको निरन्तरता रहेको छ ।

प्रस्तुत कथा विभिन्न सन्दर्भका सुन्दर विम्ब टिपेर प्रस्तुत गरिएको छ । यस्ता विम्बहरूको प्रयोगले विशेष किसिमको अलङ्कारको सिर्जना भएको छ । यी विम्बालङ्कारहरूको प्रयोग र सुन्दर निर्मितिले कथाको भाव रमणीयतामा बृद्धि गरेको छ । केही विम्बालङ्कार प्रयोगका नमुना हेरौं :-

- “पारिपट्टिको टारमा हरियाली छाएभैँ पति आउने खुसीले गुनमायाको मुर्भाएको चेहरा पनि खिल्यो । गुनमाया घाँस काट्दै आफ्नो जीवनको बारेमा सोचन थाली” (पृ. ४०) ।

माथिको उदाहरणमा उपमा अलङ्कार र स्मरण अलङ्कारको प्रयोग भएको छ । प्रकृति जगत्बाट टिपिएका सुन्दर विम्बहरू यसमा आएका छन् । यी विम्बालङ्कारले कथाको भाव रमणीयतामा बृद्धि गरेका छन् ।

- “विवाह भएको केवल एक राति उसले आफ्नो पतिलाई देखेकी थिई । गुनमायाले अझै सम्भन्धे उसको प्रेम मरेको संबोधन । गुनमाया डराउँछे । पहिलेको भैँ प्रेम भरिएको सम्बोधन सुनेर कहीं ऊ आफ्नो हठलाई नर्बिसियोस् । कहीं ऊ पतिको अगाडि समर्पण नगरोस् । कुहिरोले हठ घामसित कहिले जितेको छ र ? (पृ. ४०)

माथिको कथांशमा विभिन्न विम्ब र अलङ्कारहरू एकै पटक शृङ्खलित रूपले परेका छन् । माथिको दृष्टांशमा तुलना, स्मरण, उपमा जस्ता अलङ्करण प्रकृति जगत्बाट र जीवन जगत्बाट टिपिएका सुन्दर विम्बहरू पनि आएका छन् । यी विम्बात्मक सन्दर्भद्वारा उत्पन्न भएका अलङ्कारले कथाको भाव, रमणीयता र सौन्दर्यलाई बृद्धि गरेको छन् ।

यस कथाको शीर्षकीकरणमा भाव संवेद्यता रहेको छ । शीर्षक र कथा वस्तुका बीचमा प्रतीकात्मक अर्थ सम्बन्ध रहेको छ । ‘... ती सबै सपना थिए ?’ भनी प्रश्नवाचक रूपमा यस कथाको शीर्षकलाई प्रस्तुत गरिएको छ । गुनमायाले आफ्ना पतिसँगको न्यानो सानिध्यता जस्तो किसिमको जीवन निर्वाह गर्न चाहन्थी ती सबै तसाको घरभैँ भताभुङ्ग भएर विवाहको जम्मा एक दिन मात्र प्रणय रात्री बिताएर पतिको प्रतीक्षा दसवर्ष दीर्घ साधना गरेकी गुनमायाका सम्पूर्ण इच्छा, आकाङ्क्षा, रहर र जवानीका

मनोरम क्षणहरू नष्ट भएर एउटा कहानी लाग्दो समाचारले उसलाई मृत्युवत् चोट परेको छ । पतिसँगको सुन्दर जीवन देखेकी र कल्पना गरेकी गुनमायाको इच्छा र आकाङ्क्षामा पतिको मृत्यु भएको घटनाले बज्रपात गराउँछ । अतः ती सबै सपना थिए ? भनी कथाकारले प्रश्नवाचक सहित राखेको शीर्षकबाट हो ती सबै गुनमायाका आफ्ना पतिद्वारा पूर्ति गर्ने सपनाहरू थिए तर ती अब केवल सपनामा मात्र सीमित भए भनी उत्तर दिन सकिन्छ । अतः यस कथाको शीर्षकीकरणमा कथाको सिङ्गो भाव संवेद्यता बहन गर्न सक्ने सामर्थ्य रहेको छ ।

समग्रमा प्रस्तुत कथाको रूपविन्यासबाट के निष्कर्ष निकाल्न सकिन्छ भने विचारलाई प्रधान र भाषालाई माध्यम ठानिएकाले भाषा साध्य नभएर साधनका रूपमा यस कथामा आएको छ । भाषामा नवीन प्रयोग गरी भाषाको खेल खेल्ने प्रयोगवादी प्रवृत्ति कथाकारमा छैन । कथाकारले नेपाली समाजको वास्तविक यथार्थलाई देखाउने क्रममा उचित किसिमको विषयवस्तु छनोट गरी त्यसको बनोट र बुनोटलाई कुशल ढङ्गमा प्रस्तुत गर्ने प्रयास गरेका छन् । यी सबै निष्कर्षबाट प्रस्तुत कथाको रूपविन्यास संवृत्त किसिमको हरेको पुष्टि हुन्छ ।

५.७ 'मातृत्वको चित्कार' कथाको रूपविन्यासगत अध्ययन

'मातृत्वको चित्कार' कथा यथार्थवादी कथा हो । यसमा सामाजिक यथार्थ छ र मनोविज्ञानको पनि प्रयोग भएको छ । त्यसैले यस कथाको शैली यथार्थवादी छ । सामाजिक यथार्थ र मनोविज्ञानलाई उद्घाटन गर्ने क्रममा यसको शिल्प संरचना तयार भएको छ । रूपविन्यास अन्तर्गत आउने पद पदावलीहरू हेर्दा यस कथामा तत्सम, तद्भव र आतन्तुक भाषाका स्रोतबाट आएका पद पदावलीको प्रयोग गरिएको छ । त्यस्तै सरल र मूलतः संयुक्त वाक्यको वाक्यगठनगत वाक्यात्मक संरचना यस कथामा पाउन सकिन्छ । कथाकारको उद्देश्य विषयवस्तुलाई वा कथावस्तुलाई सरल ढङ्गमा पाठक समक्ष प्रस्तुत गर्नु रहेकाले नवीन भाषिक विन्यास र भाषाको तोडमोड तथा सोद्देश्यपूर्ण भाषिक विशृङ्खलता यसमा छैन । कथाकारले जानीजानी र बुझी बुझी कहीं पनि भाषालाई तोडमोड गर्ने काम गरेका छैनन् । यो कथा यथार्थवादी शैलीमा लेखिएको सामाजिक कथा भएको हुनाले यसको रूपविन्यास सामाजिक रहेको छ । यथार्थवादीहरू

सोभो र सरल भाषालाई मन पराउने हुनाले यस कथामा पनि विषयवस्तु सुहाउँदो पदपदावलीका साथै बोलीचालीका शब्दहरूको निकै सुन्दर ढङ्गबाट प्रयोग भएको देखिन्छ । भाषाशैलीको चमत्कार देखाएर अभिव्यक्तिलाई आलङ्कारिक र विशिष्ट किसिमको बनाउने प्रयत्न यस कथामा कतै पनि भएको छैन । यसमा कहीं कहीं विम्बको प्रयोग भएको छ । तर त्यो विम्ब यथार्थवादी विषयलाई प्रस्तुत गर्ने क्रममा नै आएको छ । सामान्यतया सरल र सुबोध्य गद्य शैलीलाई यस कथाले प्रस्तुत गरेको छ । कथाकारको उद्देश्य यथार्थवादी विषयवस्तुलाई सामाजिक रूपमा प्रस्तुत गरि सकेपछि त्यही सामाजिक विषयवस्तुमा टेकेर मनोवैज्ञानिक अभिव्यक्ति दिनुतर्फ रहेको देखिन्छ । यसमा फ्रायडीय यौन मनोविज्ञानको एउटा प्रतीक प्रयोग भएको पाइन्छ । जुन अनुच्छेद यस प्रकार छ: ... “त्यसपछि शून्य नयनले माथि दलिनतिर हेर्न थालिन् । दलिनमाएक जोडा भँगेरा भँगेरीले गुँड लगाएका थिए । गुँडमा भँगेरा भँगेरी र दुईटा स्याना स्याना बच्चाहरू थिए । किरणले हेरि रहेकी थिइन त्यस पक्षी परिवारको क्रियाकलाप” (पृ. ४५) ।

माथिको भँगेरा र भँगेरीका रूपकले किरणको अचेतनमा दमित भएर रहेको मातृत्व वा प्रणयको भावलाई जगाइ दिएको छ । त्यसैले भँगेरा र भँगेरी दमित वासनाको चेतन प्रतीक भएसर आएका छन् ।

यस कथामा संवादको बाहुल्य पाइन्छ । यसमा पात्रहरूले आफ्नो हैसियत अनुसारकै संवादको प्रयोग गरेका छन् । आख्यानात्मक कृतिमा हुनु पर्ने वाक्यगठन र तदनुसूचको अनुच्छेदयोजना पनि यस कथामा प्राप्त गर्न सकिन्छ । अनुच्छेद अनुच्छेदका बीचको उपयुक्त अर्थगत सुसम्बद्धता पनि यस कथामा पाउन सकिन्छ, समग्रमा यसको रूप विन्यास संवृत छ । यथार्थवाद सम्मत भाषिक शिल्पको प्रयोगले यस कथाको अर्थगत रमणीयता र सौन्दर्यमा बृद्धि भएको छ ।

५.८ निष्कर्ष

‘मातृत्वको चित्कार’ कथासङ्ग्रहमा सङ्गृहीत कथाहरू यथार्थवादी शैलीमा लेखिएका छन् । सनत रेग्मी यथार्थवादी कथाकार भएकाले उनका कथामा भाषिक प्रयोग र भाषालाई भाँचभुँच पारी भाषिक खेल खेल्ने प्रवृत्ति नपाइने हुँदा उनका यस कथासङ्ग्रहका सबै कथाहरू संवृत रूपविन्यासमा आधारित भएर लेखिएका छन् ।

विषयवस्तुलाई प्रस्ट रूपमा बताउने र रैखिक ढाँचामा कथा लेख्न रुचाउने रेग्मीको मुख्य प्रवृत्ति नै यस सङ्ग्रहका कथामा पनि रहेको छ । अतः उनको यस सङ्ग्रहका कथाहरूमा संवृत रूपविन्यास र त्यसले निर्माण गरेको कथात्मक सौन्दर्य कायम भएको छ । सुन्दर पदविन्यास, विभिन्न विम्ब र प्रतीकको प्रयोग, कहींकहीं मिथकीय प्रयोग तथा शीर्षकीकरणमा अपनाइएको सचेतताले कथाको शिल्प सौन्दर्यमा वृद्धि भई कथाको गुणवत्ता मूल्य समेत कायम भएको छ ।

छैटौँ परिच्छेद

उपसंहार

६.१ सारांश

प्रस्तुत शोधको पहिलो परिच्छेदमा शोध परिचय प्रस्तुत गरिएको छ । शोध परिचय अन्तर्गतको विषय परिचय शीर्षकका प्रस्तुत शोधलाई परिभाषित गर्दै शोध परिचय प्रस्तुत गरिएको छ । त्यसपछि समस्या कथन अन्तर्गत प्रस्तुत शोधको प्रमुख समाधेय समस्यालाई प्रस्तुत गरिएको छ । यसका साथै शोध प्रश्नहरू निर्माण गरिएका छन् । यसको समाधानका क्रममा प्रस्तुत सिङ्गो शोधपत्र तयार भएको छ । त्यस्तै शोधको उद्देश्य अन्तर्गत प्रस्तुत शोधकार्य गर्नुको उद्देश्य प्रस्तुत गरिएको छ । पूर्वकार्यको समीक्षा अन्तर्गत प्रस्तुत शोध शीर्षकसँग सम्बन्धित भएर गरिएका पूर्व अध्ययनहरूलाई प्रस्तुत गरिएको छ । प्रस्तुत अध्ययनसँग सम्बन्धित भएर के कति पूर्वकार्य भएका थिए भनी खोजी गरिएको छ । जसको विवरण पूर्वकार्य समीक्षा अन्तर्गत राखिएको छ । शोधपत्रको औचित्य अन्तर्गत प्रस्तुत शोधपत्र किन गरिएको हो र यसको के महत्त्व छ भनी यसको औचित्य र महत्त्व प्रस्तुत गरिएको छ । त्यस्तै शोधपत्रको सीमाङ्कन अन्तर्गत प्रस्तुत शोधपत्र के कस्ता सीमामा आबद्ध भइ लेखिएको छ भनी स्पष्ट पारिएको छ । त्यस्तै शोधपत्रको रूपरेखा अन्तर्गत प्रस्तुत शोधपत्र के कस्ता अध्यायमा कुन कुन शीर्षक अन्तर्गत विभक्त गरिएको छ भनी उल्लेख गरिएको छ । जस अन्तर्गत पहिलो परिच्छेदमा शोध परिचय, दोस्रो परिच्छेदमा कथा विश्लेषणका सैद्धान्तिक आधार, तेस्रो परिच्छेदमा सनत रेग्मीको सङ्क्षिप्त परिचय र उनको कथायात्रा, चौथो परिच्छेदमा 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहको संरचनात्मक अध्ययन गरिएको छ । पाँचौँ परिच्छेदमा 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहको रूपविन्यासगत अध्ययन गरिएको छ भने छैटौँ परिच्छेदमा उपसंहार र निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ ।

दोस्रो परिच्छेदमा कथा विश्लेषणका सैद्धान्तिक आधार प्रस्तुत गरिएको छ । कथाको परिभाषा, व्युत्पत्ति, परिचय तथा कथाका विभिन्न तत्त्वहरूको परिचय दिने काम यस परिच्छेदमा गरिएको छ । कथाका तत्त्व अन्तर्गत कथावस्तु/कथानक, पात्र योजना, दृष्टिविन्दु, सारवस्तु, भाषाशैली आदि परिचय प्रस्तुत गरिएको छ ।

तेस्रो परिच्छेदमा सनत रेग्मीको सङ्क्षिप्त परिचय र उनको कथायात्रालाई सङ्क्षिप्त रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । सनत रेग्मीको जीवनसँग सम्बन्धित पक्ष अन्तर्गत जन्म र जन्म स्थान, बाल्यकाल र स्वभाव, शिक्षादीक्षा, विवाह र सन्तान, पारिवारिक आर्थिक अवस्था, कार्यक्षेत्र, सम्मान तथा पुरस्कार, रुचि, लेखन तथा लेखनका लागि प्रेरणा र लेखनको प्रारम्भ र प्रकाशन आदि जस्ता पक्षहरूको चर्चा गरिएको छ । त्यस्तै व्यक्तित्वका विभिन्न पाटाहरू अन्तर्गत साहित्यिक र साहित्येतर व्यक्तित्वको चर्चा गरिएको छ । साहित्यिक व्यक्तित्व अन्तर्गत कथाकार व्यक्तित्व, कवि व्यक्तित्व, निबन्धकार व्यक्तित्व रहेका छन् । त्यस्तै साहित्येतर व्यक्तित्व अन्तर्गत सम्पादक व्यक्तित्व, सामाजिक व्यक्तित्व, राजनीतिक व्यक्तित्व, प्रकाशन व्यक्तित्व, अभिनेय व्यक्तित्व बहुभाषी जस्ता विभिन्न व्यक्तित्व रहेको चर्चा गरिएको छ । त्यस्तै यसै परिच्छेद भित्र सनत रेग्मीको कथायात्रालाई प्रस्तुत गरिएको छ । उनको कथायात्राको पहिलो चरण अन्तर्गत २०२३ देखि २०३५ दोस्रो चरण २०३६ देखि २०४५, तेस्रो चरण २०४५ देखि पछि गरी तिन वटा चरणहरू निर्धारण गरिएको छ । यसरी दास्रो परिच्छेदमा रेग्मीको जीवनी र व्यक्तित्वसँग सम्बन्धित विभिन्न पाटा तथा उनको कथायात्राका चरण र सोसँग सम्बन्धित प्रवृत्तिहरूलाई केलाइएको छ ।

चौथो परिच्छेदमा 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहको संरचनागत अध्ययन गरिएको छ । यस अन्तर्गत कथाको आधुनिक समीक्षा शास्त्रले प्रस्तुत गरेका संरचनाका कोणबाट यस कथासङ्ग्रहका सम्पूर्ण कथाहरूको विश्लेषण गरिएको छ । संरचना अन्तर्गत कथावस्तु कथानक, पात्र, सारवस्तु दृष्टिविन्दुलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यस अध्ययनको पाँचौं परिच्छेदमा 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहको रूपविन्यासगत अध्ययन गरिएको छ । रूप विन्यास अन्तर्गत पदपदावली, वाक्य गठन, संवृत र विवृत रूपविन्यास, प्रतीकात्मकता, बिम्बालङ्कार योजना जस्ता शिल्प र कथाका प्राविधिक पक्षहरूको चर्चा गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधपत्रको छैटौं परिच्छेद अन्तर्गत उपसंहार प्रस्तुत गरिएको छ । सारांश र निष्कर्ष गरी दुईवटा शीर्षक प्रस्तुत भएको यस अध्यायमा पहिलो उपशीर्षकमा सारांश रहेको छ । उपसंहार खण्ड अन्तर्गत सम्पूर्ण शोधपत्रको सारांश प्रस्तुत गरिएको छ भने

निष्कर्ष अन्तर्गत प्रस्तुत शोधका शोध समस्या र तिनको समाधानसँग सम्बन्धित भएर निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ ।

६.२ निष्कर्ष

‘मातृत्वको चित्कार’ कथासङ्ग्रहमा रहेका ६ वटा कथाहरूको विश्लेषण कथा सिद्धान्तको आधुनिक मान्यता अनुरूप संरचना र रूपविन्यास जस्ता दुई वटा आधारहरूलाई अवलम्बन गरिएको छ । यस कथासङ्ग्रहमा रहेका कथाहरू ‘एउटा कथाको मृत्यु’ ‘प्रेम र वासना’ ‘हामी सबै आफ्नै देशमा निर्वासित’ छौं,’ ‘तल्लो कान्लो र गाइने दम्पती,’ ‘...ती सबै सपना थिए ?’, र ‘मातृत्वको चित्कार’ रहेका छन् । ती सम्पूर्ण कथाहरूको निष्कर्ष तल प्रस्तुत गरिएको छ :

संरचना अन्तर्गत कथावस्तुका दृष्टिले यस कथासङ्ग्रहका ६ वटै कथामा मूलतः सामाजिक विषयवस्तुलाई उठाउन गरिएको छ । त्यही सामाजिक विषयवस्तुबाट कथानक योजनाको निर्माण गरिएको छ । तुलनात्मक रूपमा उनका कथाको आख्यान बलियो रहेको छ । तल्लो कान्लो र गाइने दम्पती, ‘...ती सबै सपना थिए’ गरी दुई वटा कथामा कथानक फित्तलो रूपमा प्रस्तुत भएको छ । जुन कथाको कथानक सशक्त छ ती कथाका द्वन्द्व विधान र कौतुहलता पनि सुदृढ रूपमा आएका छन् । साथसाथै कथानक ढाँचा पनि सशक्त रूपमा आएको छ । कार्यकारण शृङ्खलामा उनिएकै कथानक योजना रहेकाले देश, काल, र वातावरण अन्तर्गतको पर्यावरण पनि सशक्त रूपमा नै प्रस्तुत छ । समग्रमा कथावस्तु कथानकका दृष्टिले यस कथासङ्ग्रहका कथाहरू सन्तुलित रहेको देखिन्छ ।

पात्र प्रयोग दृष्टिले **मातृत्वको चित्कार** कथासङ्ग्रहको विश्लेषण गरिएको छ । रेग्मीको कथामा अल्प सङ्ख्यामा पात्रहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । यस सङ्ग्रहका तीन वटा कथा (प्रेम र वासना, मातृत्वको चित्कार र एउटा कथाको मृत्यु) पात्रहरूको जीवन्त प्रयोग भएको छ । पात्र प्रयोगका दृष्टिले यी कथाहरू उत्कृष्ट रहेका छन् । बाँकी तीन वटा कथाहरू (हामी सबै आफ्नै देशमा निर्वासित छौं, तल्लो कान्लो र गाइने दम्पती, ...ती सबै सपना थिए ?) कथामा पात्रहरूको चारित्रिक कार्य व्यापार कमजोर किसिमको छ । यी कथामा पात्र प्रयोग जीवन्त रूपमा हुन सकेको छैन । समग्रमा पात्र प्रयोगका दृष्टिले उनका कथाहरू मध्यम स्तरका रहेका छन् ।

रेग्मीको 'मातृत्वको चिन्कार' कथासङ्ग्रहका अधिकांश कथाहरूमा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको पाइन्छ । यस सङ्ग्रहका कुनै पनि कथामा प्रथम र द्वितीय पुरुष दृष्टिविन्दुमा पनि सर्वज्ञ किसिमको दृष्टिविन्दु नभएर सीमित दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको छ । तृतीय पुरुष वा बाह्य दृष्टिविन्दुको प्रयोग गरेर लेखिएका उनका कथामा समाख्याताले सम्पूर्ण घटनाहरूलाई प्रस्तुत गरे तापनि कहीं कहीं नाटकीय संवादका माध्यमबाट कथाका घटना र क्रियाकलापलाई अगाडि बढाइएको छ । यसले कथाको आस्वादनमा छुट्टै आनन्द र कथाको प्रभावकारीतामा बृद्धि गरेको छ ।

सारवस्तु प्रयोगका दृष्टिले उनका कथामा अभिधात्मक अर्थ सापेक्ष भन्दा प्रच्छन्न किसिमले सारवस्तु निस्पन्न भएको पाइन्छ । सम्पूर्ण कथामा उनको विचार 'क्षीरदुग्धन्याय' अनुसार रहेको पाइन्छ । पाठकले समग्र कथाको अध्ययनपछि उक्त सारवस्तु भेट्नुपर्छ । उनले सोभै सारवस्तु प्रस्तुत गर्नु भन्दा कथामा विचारलाई छरपस्ट रूपमा प्रस्तुत गर्ने र त्यसको बोधको जिम्मा पाठकलाई दिइएका छन् । अतः सारवस्तु प्रयोगका दृष्टिले पनि उनका कथा सशक्त नै रहेका छन् ।

रूप विन्यासका दृष्टिले उनका प्रस्तुत सङ्ग्रहका अधिकांश कथा संवृत रूप विन्यास भएका कथाहरू रहेका छन् । उनको लेखनीगत प्रवृत्ति यथार्थवाद भएकाले भाषालाई भाँच्ने, आलङ्कारिक किसिमको बनाउने भाषिक खेल खेल्ने प्रवृत्ति रहेको छैन । विषयवस्तुलाई सिधा र प्रस्ट रूपमा उनले प्रस्तुत गरेका छन् । कहीं कहीं प्रतीकात्मक अर्थ सन्दर्भलाई पनि उनले जोडेर भाषालाई कलात्मक र विशिष्ट बनाउने काम गरेका छन् । उनका सबै कथामा प्रायः सरल वाक्यकै आधिक्यता रहेको छ भने संयुक्त र मिश्र वाक्यको पनि प्रयोग भएको छ । समग्रमा उनका कथाको रूप विन्यासले कथात्मक सौन्दर्यमा वृद्धि गरेको छ ।

समग्रमा भन्नु पर्दा सनत रेग्मीको **मातृत्वको चिन्कार** कथासङ्ग्रहमा रहेका कथाको अनुगमन गरी कथानक योजना, द्वन्द्व, कौतूहलता, पात्र प्रयोग र तिनको जीवन्तता, कार्यव्यापार, देश, काल र वातावरण, दृष्टिविन्दु र त्यसको कथावस्तुसँगको सम्बद्धता र त्यसको प्रभावकारिता, सारवस्तु तथा शिल्पचेतना अन्तर्गतको रूपविन्यास

लगायत समग्र पक्षको अध्ययनबाट उनको कथाकारिता मध्यम स्तरको रहेको निष्कर्ष प्रस्तुत गर्न सकिन्छ ।

सम्भावित शोधशीर्षक

आगामी समयमा **मातृत्वको चित्कार** कथासङ्ग्रहमा आधारित भएर अध्ययन गर्न चाहनेहरूका लागि निम्न लिखित शीर्षकमा शोधकार्य गर्न सक्ने छन् :

- (क) 'मातृत्वको चित्कार' कथासङ्ग्रहको समाजशास्त्रीय अध्ययन
- (ख) सनत रेग्मीका कथामा शिल्प विधान
- (ग) सनत रेग्मीका कथामा नारी पात्रको प्रयोग

सन्दर्भसामग्री सूची

- अधिकारी, गोपालप्रसाद. (२०५९), “सत्य प्रस्तुतिका सन्दर्भमा रेग्मीको ‘समय सत्य’ कथा एक परिक्रमा.” **मिर्मिरे**. ४/२, असार; पृ. २८-३१ ।
- अवस्थी, महादेव. (२०५५), **नेपाली कथा भाग २**. ललितपुर ; साभा प्रकाशन ।
- उपाध्याय, केशवप्रसाद. (२०५९), “सनत रेग्मीको कथाकारिता.” **समकालीन साहित्य**. १२/३ (वैशाख) ; पृ. ३१५-१९ ।
- कट्टेल, नवराज (सम्पा). (२०५४), **कथाकार सनत रेग्मी**. विराटनगर : वाणी प्रकाशन ।
- कण्डेल, शान्ति. (२०६७), “कथाकार सनत रेग्मीका आञ्चालिक कथाहरूको विश्लेषण.” अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र, नेपालगञ्ज, महेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस ।
- गौतम, कृष्ण. (२०४८), “सनत रेग्मी कथा.” **गरिमा**. १०/२ ; १४- १९ ।
- गौतम, देवीप्रसाद र कृष्णप्रसाद घिमिरे (सम्पा) (२०६८), **आधुनिक नेपाली कथा भाग ३**, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- दुवाडी, मेघनाथ. (२०५९) “सनत रेग्मीको जीवनी, व्यक्तित्व र कृतित्वको अध्ययन.” अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र, त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय, वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस. चितवन ।
- प्रधान, कृष्ण. (२०५०) “सनत रेग्मी र उनका कथा प्रवृत्ति.” **समकालीन साहित्य**. ३/२ ; पृ. २३-३४ ।
- बराल, ऋषिराज र कृष्णप्रसाद घिमिरे (सम्पा). (२०५५) **नेपाली कथा भाग ३**. छै.सं. ललितपुर ; साभा प्रकाशन ।
- बराल, कृष्णहरि र एटम नेत्र (२०५६), **उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास**. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- रावल, रुक्मिणीकुमार (२०६५), “सनत रेग्मीको कथाकारिता”, अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र, त्रिभुवन विश्वविद्यालय ।

- रेग्मी, सनत. (२०२४), **मातृत्वका चित्कार**. नेपालगन्ज : रणेन्द्र बहादुर हमाल ।
- (२०२५), **चन्द्रज्योत्सना र कालो बादल**. नेपालगन्ज : नेपाल पाकेट बुक्स ।
- (२०३५), **दिनान्त**. नेपालगन्ज : रचना प्रकाशन ।
- (२०५४), **समय सत्य**. काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।
- लम्साल, सृजन र अन्य (सम्पा). (२०६४), **सनत रेग्मी : सृजन सन्दर्भ**. नेपालगन्ज :
मध्यपश्चिम स्रष्टा समाज ।
- श्रेष्ठ, दयाराम (सम्पा). (२०६७), **नेपाली कथा भाग ४**. चौ.सं. ललिपुर : साभा प्रकाशन ।
- श्रेष्ठ, दयाराम र मोहनराज शर्मा. (२०४९), **नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास**. चौ.सं.
ललिपुर : साभा प्रकाशन ।
- शर्मा, मोहनराज. (२०५२), **कथाको विकास प्रक्रिया**. दो. सं. ललितपुर: साभा प्रकाशन ।
- शर्मा, मोहनराज: र खगेन्द्र प्रसाद लुइँटेल. (२०५५), **शोधविधि**. ललितपुर : सोभा
प्रकाशन ।