

परिच्छेद : एक शोधपत्रको परिचय

१.१ शोधशीर्षक

प्रस्तुत शोधपत्रको शीर्षक कुलचन्द्र कोइरालाको आख्यानकारिता रहेको छ ।

१.२ शोधपरिचय

कुलचन्द्र कोइरालाको जन्म वि.सं. १९८५ साल जेष्ठ ९ गते मङ्गलबार जेष्ठ शुक्ल चौथी तिथिका दिन जनकपुर अञ्चलको सिन्धुली जिल्ला अन्तर्गत वासेश्वर - ८ धोक्सिला पोखरी गाउँमा भएको हो । उनका प्रमाणपत्रमा भने जन्ममिति वि.सं. १९८६ रहेको छ । यिनका पिताको नाम पं. टीकाप्रसाद उपाध्याय कोइराला हो र माताको नाम दक्षकुमारी उपाध्याय कोइराला हो ।^१

साहित्यकार कुलचन्द्र कोइरालाको साहित्य यात्राको औपचारिक आरम्भ एक पैसा (२०११) कथाबाट भएको हो । कथाबाट साहित्य यात्राको औपचारिक आरम्भ गरेका कोइराला कवि, कथाकार, निबन्धकार, गीतकार, समालोचक, उपन्यासकार, जीवनीकार, नाटककार व्यक्तित्वले परिचित छन् । कोइरालाका एक पैसा (२०४६), स्मृतिचिन्ह (२०६१) र वासना र प्रेम (२०५६) गरी क्रमशः दुईवटा कृतिहरूले आख्यानको भण्डारलाई विस्तार गर्ने काम गरेका छन् । यिनै कृतिले उनलाई आख्यानकारको रूपमा चिनाउँछन् ।

मूलतः कुलचन्द्र कोइराला सामाजिक यथार्थवादी र मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी आख्यानकार हुन् । यसका अतिरिक्त आदर्शवादी आख्यानकारका रूपमा पनि उनलाई चिनाइन्छ । समाज, पुराण, राजनीति इतिहास तथा पात्रका मनका आवेग, संवेग कथाका विषयवस्तुको स्रोत हुन् ।

आख्यानकार कुलचन्द्र कोइरालाको एकपैसा (२०४६) कथासङ्ग्रहमा एघारवटा कथाहरू सङ्कलित छन् । यस कथासङ्ग्रहको पहिलो कथा 'देवताको जन्म' हो । 'देवताको जन्म' कथामा आदिम मानिसका आस्था, विश्वास र वंशपरम्पराको निरन्तरतालाई यथार्थवादी ढङ्गले देखाएको छ । 'सन्ध्या' कथामा पौराणिक विषयलाई मनोवैज्ञानिक ढङ्गले वर्णन गरिएको छ । 'माला' कथामा समाजमा हुने साहूको अन्याय र अत्याचारको पराकाष्ठालाई यथार्थवादी ढङ्गले देखाइएको छ । 'लाहुरतिर' कथामा साहूको ऋण तिर्न लाहुर प्रवासिनु पर्ने नेपालीहरूको कारुणिक चित्रण गरिएको छ । 'घर-बारीको मोल' कथामा साहू व्यापारीले सोझा साझा जनतालाई छुल्छाम गरेर अवैध मूल्य लिने शोषक प्रवृत्तिको विरोध गरिएको छ । 'आस्था गौरीशङ्करको' कथामा रुढीवादी प्रवृत्तिको शिकार भावी पुस्ता बनेको कारुणिक चित्रण गरिएको छ । 'एक खुड्को' कथामा अशिक्षा र अन्धकारले जेलिएका समाजका नारीहरूबाट उनीहरू स्वयं र अरु पनि दुःखी हुनु परेको चित्रण गरिएको छ । 'पासाङ् छेरिङ्' कथामा पुस्तान्तरले ल्याउने दुःखद परिस्थितिको मार्मिक चित्रण छ । 'जनता सावधान' कथामा नेता तथा उच्च कर्मचारीका भ्रष्ट आचरणले ल्याएका विकृतिलाई हटाउन जनतालाई होसीयारीपूर्वक रहन आग्रह गरिएको छ । 'यारिङ्ग' कथामा बढ्दो इच्छा

^१ गणेशप्रसाद भट्टराई, कुलचन्द्र कोइराला : दृष्टिकोण एवं विश्लेषण, (काठमाडौं : कुलचन्द्र कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान, २०५४), पृ.१ ।

आकांक्षाले मानिसलाई गरिब र खोक्रो बनाउने कार्यको चित्रण पाइन्छ । 'एक पैसा' कथामा मानवमा हराइरहेको मानवताको खोजी गरिएको छ ।

कुलचन्द्र कोइरालाको **स्मृतिचिन्ह** दोस्रो कथासङ्ग्रह हो । यस सङ्ग्रहमा पनि एघारवटा कथाहरूको सङ्कलन गरिएको छ । 'दिलमाया' **स्मृतिचिन्ह** कथासङ्ग्रहको पहिलो कथा हो । यस कथामा राजकुमारको साहसीपनको वर्णन गरिएको छ । 'कला' कथामा मानिसमा उत्पन्न यौनकुण्ठाको विकृत स्वरूप देखाइएको छ । 'दर्माहा' कथाले दास तथा नोकरलाई दमन गर्ने साहू महाजनको धज्जी उडाउने खोजेको छ । 'मूलाठगको कथा' चतुर्थाईबाट मात्र मान्छेले आफ्नो इच्छा सिद्धि गर्न सक्छ भन्ने सन्देश दिएको छ । 'स्मृतिचिन्ह' कथामा पुर्खाको चिनोका रूपमा रहेको तोपले हजारौं सहीदहरूको सम्झना दिलाएको छ । 'असन्तुष्टा' कथाले पीडित नारीहरू आफ्नो मनको वह खुलेर व्यक्त गर्न सक्दैनन् भन्ने कुरालाई मनोवैज्ञानिक ढङ्गले देखाएको छ । 'घैला भरिनुपर्छ' कथामा पापको परिणाम कुनै न कुनै रूपमा देखिन्छ भन्ने सङ्केत गरिएको छ । 'चारतार' कथामा देशका राष्ट्रभक्त र राजनैतिक कार्यकर्ताहरूको अमर गाथालाई यथार्थवादी ढङ्गले चित्रण गरिएको छ । 'हीरेबीरेको कथा' कथामा चतुर्थाई विद्याको वर्णन गरिएको छ । 'घर विक्रीमा छ' कथामा काठमाडौंमा बढ्दै गएको घराजग्गा दलालीप्रति तीखो व्यङ्ग्य गरिएको छ । 'पत्थरका देवता' कथामा अशिक्षा र अज्ञानले नारीहरू प्रतिवाद गर्न नसक्ने, क्रान्ति गर्न नसक्ने, निरीह र अचल पत्थरभैँ रहेर बस्नुपरेको कुरालाई गम्भीर रूपमा देखाइएको छ ।

कुलचन्द्र कोइरालाको अर्को आख्यान कृति **वासना र प्रेम** उपन्यास हो । यो कोइरालाको एकमात्र मनोवैज्ञानिक उपन्यास हो । यस उपन्यासमा वासना र प्रेम दुवै कुरा मानिसका लागि अत्यावश्यक कुरा हुन् । यी दुई मध्ये एकको अभावमा मानिसको जीवन सुखी रहन सक्दैन भन्ने कुरालाई मार्मिक र कारुणिक ढङ्गले चित्रण गरिएको छ ।

समग्रमा कुलचन्द्र एक कुशल र सिद्धहस्त आख्यानकार हुन् । उनका आख्यानहरूले नेपाली समाजको यथार्थको बिम्बलाई प्रस्तुत गरेका छन् । उनका आख्यानमा विषयगत विविधता, परिवेशगत भिन्नता, पात्र चयनमा कुशलता, भाषाशैलीमा नवीनता र काव्यात्मकता पाइन्छन् । यिनै विशेषताहरूको अध्ययन गर्दै आख्यान तत्त्वका आधारमा कुलचन्द्र कोइरालाका आख्यानको विश्लेषण गर्नु नै यस शोधपत्रको विषय रहेको छ ।

१.३ शोधपत्रको प्रयोजन

यस शोधपत्रको प्रयोजन त्रिभुवन विश्वविद्यालयको मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्घाय, नेपाली केन्द्रीय विभाग स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको दसौं पत्रको आवश्यकता परिपूर्ति गर्नु रहेको छ ।

१.४ समस्याकथन

कुलचन्द्र कोइरालाका आख्यानहरूमा **एक पैसा, स्मृतिचिन्ह, वासना र प्रेम** पर्दछन् । उनका आख्यान सङ्ख्यात्मक दृष्टिले तीनवटा मात्र प्रकाशित छन् । प्रकाशित तीनवटा आख्यान गुणात्मक छन् । उनका कथासङ्ग्रह र उपन्यासको विविध पक्षको अध्ययन र विश्लेषण विशद र विशेष रूपमा अभिसम्म हुन सकेको छैन । उनका आख्यान **तत्त्वगत** विशेषताका कतिपय पक्षहरू अभिसम्म जिज्ञासाका विषय बनिरहेका छन् । यस शोधकार्यका मुख्य समस्याहरू निम्नानुसार रहेका छन् :

क) आधुनिक नेपाली आख्यानमा कुलचन्द्र कोइरालाको स्थान कहाँ पर्छ ?

ख) तत्त्वगत दृष्टिले कुलचन्द्र कोइरालाका आख्यानहरू कस्ता छन् ?

- ग) उनका आख्यानका विषयगत व्यापकता कस्तो छ ?
घ) आख्यानको बुनोटमा भाषाशैलीगत नवीनता के कस्तो छ ?

१.५ शोधको उद्देश्य

प्रस्तुत शोधकार्यको उद्देश्य शोधसमास्याहरू आएका विविध प्रश्नहरूको उचित समाधान दिनु नै रहेको छ । यस शोधकार्यको मूल उद्देश्य निम्नानुसार छ : -

- क) आधुनिक नेपाली आख्यानमा कुलचन्द्र कोइरालाको स्थान निर्धारण गर्नु ।
ख) तत्त्वगत दृष्टिले कुलचन्द्रका आख्यानहरूको विवेचना गर्नु ।
ग) कुलचन्द्रका विषयगत व्यापकता स्पष्ट गर्नु ।
घ) आख्यानका बुनोटमा भाषाशैलीगत नवीनता देखाउनु ।

१.६ पूर्वकार्यको समीक्षा

स्व. कुलचन्द्र कोइरालाले साहित्यका विभिन्न फाँटमा कलम चलाए तापनि उनको विशेष योगदान आख्यानका क्षेत्रमा देखिन्छ । हालसम्मको सर्वेक्षणानुसार उनका आख्यान कृतिहरूको त्यति फराकिलो ढङ्गले अध्ययन विश्लेषण हुन सकेको छैन । मुख्यतः प्रकाशकीय, शुभकामना, प्राक्कथन, भूमिका, आमुख, मन्तव्यहरूमा साथै केही समालोचकहरूका छिटपुट धारणाहरूमा उनका आख्यानहरूको विवेचना सीमित देखिन्छ । उनका आख्यानहरू एक पैसा (२०४६), स्मृतिचिन्ह (२०६१), वासना र प्रेम(२०५६)को सम्पूर्ण पक्षको अध्ययन नपाइएतापनि जे जति गरिएको पाइन्छ । तिनको सङ्क्षिप्त विवरण कालक्रमिक रूपमा यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

मातृकाप्रसाद कोइरालाले एक पैसा (२०४६), कथासङ्ग्रहको शुभकामनामा पात्र र भाषाशैलीको मात्र छोटो टिप्पणी गरेका छन् । आख्यान तत्त्वका आधारमा विश्लेषण गरेको पाइँदैन ।

तारानाथ शर्माले एक पैसा (२०४६), कथासङ्ग्रहको प्राक्कथनमा सोही सङ्ग्रहको मात्र भाषाशैलीको मात्र चर्चा गरेका छन् र आख्यान तत्त्वका सबै पक्षका आधारमा विश्लेषण गरेका छैनन् ।

सम्पादक जीवनचन्द्र कोइरालाद्वारा आख्यान तत्त्वका सबै पक्षका आधारमा विश्लेषण गरिएको छैन ।

स्मृतिचिन्ह (२०६१), कथासङ्ग्रहका सम्पादक हरिप्रसाद पराजुलीले कुलचन्द्र कोइराला : एक विहङ्गावलोकन शीर्षकको लेखमा संरचना, शैली र कथनपद्धतिको परिचय मात्र दिइएको छ । विषयवस्तु कथानक, पात्र चित्रण, गति र लय, दृष्टिबिन्दु आदि पक्षको गहन विश्लेषण गरेको पाइँदैन ।

गणेशप्रसाद भट्टराईको कुलचन्द्र : दृष्टिकोण एवं विश्लेषण (२०५४)मा कोइरालाको एक पैसा(२०४६), कथासङ्ग्रहको मात्र संक्षिप्त विश्लेषण भएको छ । तत्त्वगत आधारमा कथाको विश्लेषण छैन ।

विनोदकुमार खनालले आफ्नो शोधपत्र कुलचन्द्र कोइरालाको गद्य साहित्यको अध्ययनमा कुलचन्द्र कोइरालाका एक पैसा (२०४६), कथासङ्ग्रहको र स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रहका चारवटा कथाहरूको संक्षिप्त अध्ययन गरिएको छ । आख्यानका सबै तत्त्वहरूको आधारमा विश्लेषण गरिएको छैन ।

कोइरालाको अर्को आख्यान कृति **वासना र प्रेम(२०५६)** उपन्यासका बारेमा समालोचक कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानले सतही रूपमा मात्र अध्ययन गरेको पाइन्छ। उपन्यासको मन्तव्य खण्डमा गरिएको उनको टिप्पणीले वासना र प्रेमको तत्त्वगत विश्लेषण गरेको छैन।

समालोचक मोहनराज शर्माले उपन्यासको दोस्रो मन्तव्यमा गरेको टिप्पणी संरचना केन्द्री मात्र छ। आख्यानका तत्त्वको आधारमा विश्लेषण गरिएको छैन।

समालोचक कृष्णहरि बरालले गरेको टिप्पणी पनि आख्यान तत्त्वका आधारमा विश्लेषण गरेका छैनन्।

समालोचक कुलप्रसाद कोइरालाले **सृष्टिमाथिको दृष्टि(२०५६)**, मा गोठाले र कोइरालाका भाषा शैलीको तुलनात्मक अध्ययन गरेका छन्। आख्यान तत्त्वका आधारमा विश्लेषण गरेका छैनन्।

यसरी आख्यानकार कुलचन्द्र कोइरालासँग सम्बन्धित उपर्युक्त अध्ययन, विश्लेषण, टिप्पणीहरूले उनका आख्यानहरूको विश्लेषणमा केही मद्दत पुऱ्याएका छन्। तर कुलचन्द्र कोइरालाको आख्यानकारिताको सबै पक्षहरूलाई भने समेट्न सक्दैनन्।

१.७ अध्ययनको औचित्य र महत्व

कुलचन्द्र कोइरालाको आख्यानकारितासम्बन्धी विस्तृत र व्यवस्थित अध्ययन नभएको तथ्य पूर्वकार्यको विवरणबाट स्पष्ट भएको छ। यस सन्दर्भमा आख्यानकार कुलचन्द्र कोइरालाका आख्यानहरूको आख्यान तत्त्वका आधारमा वस्तुगत अध्ययन यस शोधपत्रमा गरिएको छ।

१.८ शोधपत्रको क्षेत्र र सीमाङ्कन

कुलचन्द्र कोइरालाका कथा र उपन्यासको विविध पक्षको अध्ययन गर्नु नै शोधपत्रको क्षेत्र हो। **एक पैसा(२०४६)**, र **स्मृतिचिन्ह(२०६१)**, कथासङ्ग्रह तथा **वासना र प्रेम(२०५६)**, उपन्यासका आख्यान तत्त्वका आधारमा विश्लेषण गरी उनको आख्यानकार व्यक्तित्वको मूल्याङ्कन गर्नु नै यस शोधपत्रको सीमा रहेको छ।

१.९ सामग्री सङ्कलन र शोधविधि

यस शोधपत्रका सामग्री सङ्कलनका निम्ति मूलतः शोधनायकका पुत्र तथा शोधनायकसँग सम्बन्धित पत्रपत्रिका, पुस्तकालय तथा जानकार व्यक्तिहरूबाट गरिएको छ।

प्रस्तुत शोधपत्र **एक पैसा(२०४६)**, र **स्मृतिचिन्ह(२०६१)**, दुई कथासङ्ग्रह र **वासना र प्रेम (२०५६)**, उपन्यास जस्ता आख्यानहरूको कृतिपरक अध्ययनमा केन्द्रित छ। यस शोधपत्रका निम्ति मूलतः पुस्तकालयीय अध्ययनविधि अपनाइएको छ। समालोचना शास्त्रले देखाएका आख्यान तत्त्वहरूलाई आधार बनाई कृतिहरूको वस्तुगत अध्ययन गरिएको छ। यसमा आवश्यकता अनुसार साहित्य सिद्धान्त, वाद, प्रणाली, शैलीविज्ञानको विश्लेषण पद्धतिलाई यथोचित प्रयोग गरिएको छ।

१.१० शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधपत्रको संरचनालाई सङ्गठित र व्यवस्थित रूपमा प्रस्तुत गर्नका लागि पाँच परिच्छेदहरूमा विभाजन गरिएको छ। शोधपत्रको रूपरेखा निम्नलिखित ढाँचामा रहेको छ :

पहिलो परिच्छेद :	शोधपत्रको परिचय
दोस्रो परिच्छेद :	आख्यानको सैद्धान्तिक परिचय, विकास र कुलचन्द्र कोइरालाको स्थान निर्धारण
तेस्रो परिच्छेद :	एक पैसा र स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रहको विश्लेष
चौथो परिच्छेद :	वासना र प्रेम उपन्यासको विश्लेषण
पाँचौँ परिच्छेद :	उपसंहार तथा मूल्याङ्कन सन्दर्भसामग्रीसूची

दोश्रो परिच्छेद

आख्यानको सैद्धान्तिक परिचय, विकास र कुलचन्द्र कोइरालाको स्थान निर्धारण

२.१ आख्यानको सैद्धान्तिक परिचय

२.१.१ आख्यानको परिचय

आख्यान शब्द तत्सम हो । सस्कृतको 'ख्या' धातुमा 'ल्युट्' प्रत्यय र आ उपसर्ग लागेर आख्यान शब्द बन्दछ । व्युत्पत्तिका आधारमा यस शब्दले भन्नु, घोषणा गर्नु, जनाउनु, समाचार सुनाउनु इत्यादि अर्थ दिन्छ ।^१ संस्कृतकै आख्यानात्मक शब्दको अर्थचाहिँ कथा वा छोटो पौराणिक कहानी वा कथानक भन्ने हुन्छ ।

अङ्ग्रेजीमा आख्यानलाई फिक्सन (fiction) भनिन्छ । यो शब्द ल्याटिन भाषाको Figure बाट आएको हो र यसको अर्थ सिर्जना गर्नु भन्ने हुन्छ । हिजोआजका सन्दर्भमा भन्दा आख्यान भनेको बनाइएको कथा हो । हिजोआज आख्यानले कथा र उपन्यासलाई बुझाउँदछ ।^२ केही विद्वान्ले फिक्सनलाई पद्यनाटक वा गद्यमा लेखिएको काल्पनिक सिर्जना मानेका छन् । प्राचीन गद्याख्यानमा लोककथा, नीतिकथा, मनोरञ्जनात्मक कथाहरू पर्दछन् । अहिलेको सन्दर्भमा फिक्सन भनेको निर्माण गरिएको पात्र, घटना, स्थान तथा अवस्था भएका गद्याख्यान (कथा र उपन्यास) रचनालाई बुझिन्छ ।^३

आख्यान बनाइएको काल्पनिक कथा हो । यसको कथानकमा कार्यकारण सम्बन्ध हुन्छ । आख्यानलाई सञ्चारको कलात्मक अनुकरण मानिन्छ । यसको उद्देश्य प्रेषकबाट प्राप्तलाई समाचारबाट सन्देश पठाउने नभएर सन्देशबाट आधार (डिजाइन) प्रस्तुत गर्ने हुन्छ । भाषालाई सञ्चार गर्ने सन्दर्भमा दुईवटा शर्त आवश्यक हुन्छ, यथार्थ र विनिमय तर आख्यानका सन्दर्भमा भने सबै काल्पनिक हुन्छन् ।

आख्यानमा समय विशेषका घटना र परिस्थितिको विशिष्ट रूपमा स्थितिको चित्रण हुन्छ । एउटा समयविन्दु विशेषमा यसको सिर्जना हुन्छ । त्यसैले यो समयसम्बद्धमात्र नभई कालसापेक्ष पनि हुन्छ तर फेरि अर्कातिर यसलाई कुनै समय विशेषले वा युगविशेषले आफ्नो पेवा पार्न सक्तैन किनभने यो समय र स्थानका सीमादेखि बाहिर अस्तित्वशील रहन्छ । यस प्रकार आख्यानमा एकै चोटि एउटा संसारभित्र दुईवटा संसार समन्वित रहन्छन् । यी दुईवटा समन्वय र प्रस्तुतीकरणमा नै आख्यानको मूल्य निहित हुन्छ । अवास्तविक र कृत्रिम नभई आख्यान हुँदैन । अवास्तविक र कृत्रिम भएर पनि यी याथार्थिक र स्वाभाविक हुन्छ ।^४ मानवचरित्रको उद्घाटन र उत्थान आख्यानको मुलभूत पक्ष हो । आख्यानको संरचनाले विभिन्न कथानक रुढि (मोटिफ) र भावलहरी (लाइटमोटिफ) को

^१ घनश्याम नेपाल, **आख्यानका कुरा**, (सिलगढी : एकता बुक हाउस प्रा. लि.), पृ. २० ।

^२ कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम **उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास** ते. सं. (ललितपुर साभा प्रकाशन, २०६६), पृ. १७ ।

^३ कृष्णहरि बराल, **कक्षानोट २०६५-४-२४** नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि. वि., कीर्तिपुर ।

^४ घनश्याम नेपाल, **पूर्ववत्**, पृ. १५० ।

समायोजन र क्रमिक विन्यासबाट पूर्णता प्राप्त गर्दछ।^५ आख्यान सामान्य र असामान्य वास्तविकता र काल्पनिकताका माझमा फैलिएको अवान्तर भूमिको संसार हो।^६

२.१.२ आख्यानको परिभाषा

आख्यानमा निहित विशेषताहरूलाई अवलोकन गरी विभिन्न विद्वान्हरूले परिभाषित गरे। ती परिभाषाहरू तल दिइएको छः

वेबस्टेर्स न्यु इन्टर नेशनल डिक्सनरी अनुसार 'वास्तविकता र यथार्थताको विरुद्धमा छल्ने उद्देश्य नराखी रचिएको श्रृजना गरिएको वा कल्पना गरिएको कथालाई आख्यान भनिन्छ।'^७

जे. ए. कडनले डिक्सनरी अफ लिटरेरी टर्मस एण्ड लिटरेरी थेउरी मा सामान्यतया आख्यान काल्पनिक कथालाई प्रस्तुत गरिने र गद्यमा लेखिने विधा विशेष हो। आख्यान भए पनि यसले कविता र नाटकलाई समेट्दैन। अहिले यसले उपन्यास, कथा, नोबेल कथा, लघुकथालाई बुझाउन थालेको छ।^८

एक्स. जे. केनेडिका अनुसार "आख्यान कथाहरूलाई दिइएको त्यस्तो नाम हो जुन पूर्णरूपमा यथार्थ नभई आंशिक रूपमा काल्पनिक बनावट र आकार दिई निर्माण गरिएको हुन्छ।"^९

एम. एच. अब्राहमसको अ ग्लोसरी अफ लिटरेरी टर्मस एण्ड लिटरेरी थ्यौरीमा व्यापक अर्थमा आख्यान ऐतिहासिक वा वास्तविक सत्यभन्दा काल्पनिक रूपमा लेखिएको हरेक वर्णनात्मक विधालाई बुझाउने शब्द हो तर हिजो आज यसले गद्यमा लेखिएको वर्णनात्मक विधा उपन्यास र कथालाई बुझाउन थालेको छ।^{१०}

नेपाली बृहत् शब्दकोशका अनुसार आख्यान भन्नाले कहानी कथा तथा उपन्यासका

^५ ऐजन पृ. १४७।

^६ ऐजन पृ. १५०।

^७ W.T. Harris, **Websters New International Dictionary**, Second Edition (London: G. Bell and Sons, 1957), P.940.

^८ J.A. Cuddon, **A Dictionary of Literary Terms and literary Theory**, Revised Edition (Delhi:Clarion Books, 1980) P. 270-271.

^९ X.J. Kennedy, **Litterature an introduction to fiction, poetry and Drama**, Third edition (Toronto: Little, Brown and Company Boston, 1983), Page 3.

^{१०} M.H. Abrams, **A Glossary of literary Terms**, Seventh edition (Nodia : Gopsons Papers Ltd., 2001), P.94.

विभिन्न भेदमध्ये पात्रद्वारा केही नभनाई स्वयम् उपन्यासकारले सबैकुरा भन्ने एक भेद बुझिन्छ।^{११}

मोहनराज शर्माका अनुसार एक अर्काका पूर्वधारणा वा अनुक्रम नभई आएका कम्तीमा दुईवटा यथार्थ वा कल्पित घटना वा स्थितिहरूको कालक्रमिक प्रतिनिधित्वलाई आख्यान भन्दछन्।^{१२}

राजेन्द्र सुवेदीका अनुसार घटना, वस्तु, पात्र, परिवेश, कुतूहलता, द्वन्द्व, प्रस्तुति विशेष समेतको गद्यरचनालाई आख्यान भनिन्छ।^{१३}

उपर्युक्त परिभाषाहरू अनुसार आख्यान विषयवस्तु मिलाएर लेखिएको, जीवनका सत्यासत्यको चित्रण भएको र कल्पनाद्वारा सजाइएको एक गद्यप्रधान विधा हो।

आख्यान भन्नाले कथा र उपन्यास भन्ने बुझिन्छ। कथा र उपन्यासका तत्त्वहरू नै आख्यानका घटकहरू हुन्।

२.१.३ आख्यानका तत्त्वहरू

एउटा सिङ्गे आख्यानको निर्माणमा विभिन्न घटना तथा अवयवहरूले महत्वपूर्ण भूमिका खेलेका हुन्छन्। आख्यान भन्नाले कथा र उपन्यास भन्ने बुझिन्छ। कथा र उपन्यासका तत्त्वहरू नै आख्यानका घटकहरू हुन्। ती घटकहरू यस प्रकार छन्।^{१४}

१) कथानक २) पात्र वा चरित्र ३. दृष्टिबिन्दु ४. पर्यावरण ५) सारवस्तु र विचार तत्त्व ६. विम्व र प्रतीक ७. गति र लय ८. भाषा उपर्युक्त तत्त्वहरू नै आख्यानको निर्माणमा महत्वपूर्ण छन्।

२.१.३.१ कथानक

कथानक भनेको घटनाहरूको कार्यकारण श्रृङ्खला मिली योजनाबद्ध रूपमा आएको एक प्रकारको ढाँचा हो। कथानकमा के ? किन ? कसरीसँग सम्बन्धित प्रश्नहरू जोडिएर आएका हुन्छन्। कथानकका स्रोतहरू इतिहास, यथार्थमूलक अनुभव, मिथक, रागात्मक सौन्दर्य र स्वैरकल्पना आदि हुन्।^{१५} कथानकका आवश्यक अङ्गहरूमा कथोपकथन, द्वन्द्व र कौतूहल पर्दछन्।

आख्यानमा कथ्य र चरित्रको समुचित प्रयोग कथनका माध्यमबाट व्यक्त गरिएको हुन्छ।^{१६} पात्रहरूले एक आपसमा आफू सुहाउँदो भाषाद्वारा आख्यानकारको विचार प्रक्षेपण गरेका हुन्छन्। कथोपकथनको सबैभन्दा नजिकको सम्बन्ध चरित्रसँग हुन्छ। आख्यानमा

११ कृष्णप्रसाद पराजुली (वि सम्पा.), नेपाली बृहत् शब्दकोश, छैटौँ सं. (काठमाडौं: नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान, २०६०), पृ. ९६।

१२ मोहनराज शर्मा, समकालीन समालोचना सिद्धान्त र प्रयोग, (काठमाडौं : अक्सफोर्ड इन्टरनेशनल पब्लिकेसन, २०६३), पृ. ३०५।

१३ राजेन्द्र सुवेदी, नेपाली उपन्यास : परम्परा र प्रवृत्ति, (ललितपुर : साझा प्रकाशन, २०६४), पृ. ५।

१४ घनश्याम नेपाल, पूर्ववत्, पृ. २८।

१५ कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. २२।

१६ राजेन्द्र सुवेदी, पूर्ववत्, पृ. २३।

पात्रहरूको बाह्य र आन्तरिक जगतका जटिलता, सङ्घर्ष, कुण्ठा आदि भावहरूलाई प्रत्यक्षबोध गराउन तथा वर्णित घटना र दृष्यहरूमा सजीवता ल्याउन र रोचकता, स्वाभाविकता सृष्टि गर्नमा समेत कथोपकथनको महत्वपूर्ण भूमिका रहन्छ।^{१७} कथोपकथनले कथानकमा आउने घटना र कार्यव्यापारलाई सुसङ्गठित गर्दछ।

आख्यानमा कथानकलाई सशक्त बनाउन द्वन्द्वको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन्छ। द्वन्द्वले कथावस्तु र पात्रका क्रियाकलापलाई आबद्ध गराएर अभिव्यक्ति दिने काम गर्दछ।^{१८} द्वन्द्व आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारका हुन्छन्। पात्रका मनस्थिति, विचार, वेग र संवेग आदिमा परस्पर सङ्घर्ष हुनु आन्तरिक द्वन्द्व हो। घटनात्मक क्रिया प्रतिक्रिया वकोवाक् आदि पात्रका बाह्य जगतमा हुने द्वन्द्वलाई बाह्य द्वन्द्व भनिन्छ। द्वन्द्व पात्र पात्रका बीचमा, पात्र र वस्तुबीचमा, पात्र र परिवेशका बीचमा हुन्छ। आख्यानमा द्वन्द्वले कथानकको विकासमा तीव्रता दिन्छ। द्वन्द्व भएको आख्यान कथानक प्रभावकारी हुन्छ।

कथानकमा द्वन्द्वले कौतूहल पैदा गर्दछ। यो कथानकको अन्तरतहमा हुन्छ। कौतूहल कथानकको महत्वपूर्ण अङ्ग हो। एउटा मूल कथाका वरिपरि प्रशस्त सहायक र उपसहायक कथाहरू समेटिएका हुन्छन्। कौतूहलले ती कथाहरूलाई श्रृङ्खलित, प्रभावकारी र पठनीय बनाउँदै लैजान्छ।^{१९} कौतूहलले कथानकमा अब के हुन्छ ? भन्ने जिज्ञासाको भावना बढाई पढौं पढौं लाग्ने स्थिति सिर्जना गर्दछ।

आख्यानमा कथानको विकास रैखिक वा वृत्ताकारीय ढाँचामा हुन्छ। रैखिक ढाँचाको कथानक आदि, मध्य र अन्त्यको क्रममा हुन्छ। आदि भागमा आरम्भ र सङ्घर्ष विकास पर्दछन् भने मध्यभागमा घटनाको चरम अवस्था हुन्छ। अन्त्य भागमा कथानकको सङ्घर्षह्रास र उपसंहार भाग हुन्छन्।^{२०} वृत्ताकारीय ढाँचाका कथानकमा आदि, मध्य र अन्त्यको श्रृङ्खला मिलेको हुँदैन। कथानकले वर्तमानबाट अतीतको यात्रागर्दै वर्तमानमा आएर टुङ्गिने ढाँचा नै वृत्ताकारीय ढाँचा हो। कथानकमा प्रकारहरूमा मुख्य र सहायक, सुगठित र अव्यवस्थित, सरल र संयुक्त, दुःखान्तक र हास्य सुखान्तक, व्यङ्ग्यात्मक र रागात्मक आदि पर्दछन्।^{२१}

२.१.३.२ पात्र वा चरित्र

आख्यानको अर्को प्रमुख तत्त्व पात्र वा चरित्र हो। आख्यानमा आउने मानवीय र मानवेतर प्राणीलाई पात्र वा चरित्र भनिन्छ।^{२२} आख्यानमा चरित्रको भूमिका देखाउने ढङ्गलाई चरित्र चित्रण भनिन्छ। चरित्रको चित्रणमार्फत व्यक्ति तथा बृहत् समाजको उद्घाटन गर्ने काम आख्यानले गर्दछ। चरित्रहरू आख्यानको सारतत्त्व र विचारतत्त्वलाई संवहन गर्ने माध्यम हुन्। आख्यानकार आख्यानमा के अभिव्यक्त गर्न चाहन्छ, उसको जीवनजगत सम्बन्ध के कस्तो दृष्टिकोण छ, भन्ने चरित्रको प्रस्तुत र कार्यव्यापारबाट अवगत

^{१७} कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, नेपाली उपन्यास र उपन्यासकार, तेस्रो सं. (ललितपुर: साभा प्रकाशन, २०५२), पृ. ८-९।

^{१८} राजेन्द्र सुवेदी, पूर्ववत्, पृ. २४।

^{१९} ऐजन, पृ. २७।

^{२०} मोहनराज शर्मा, शैली विज्ञान, (काठमाडौं: नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान, २०४८), पृ. १६७-१६८।

^{२१} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. २६-२७।

^{२२} ऐजन, पृ. २७।

हुन्छ । आख्यानको स्वरूप अनुसार पात्रहरू बहुल वा कम हुन्छन् । आख्यानमा पात्रहरूले वहन गरेको भूमिकाको आधारमा गतिशील र गतिहीन, यथार्थ र आदर्श, अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी, गोला र च्याप्टा, सार्वभौम र आञ्चलिक तथा पारम्परिक र मौलिक हुन्छन् ।^{२३} पात्रहरूको वर्गीकरण निम्न लिखित आधारमा पनि हुन्छ : लिङ्गको आधारमा पुलिङ्गी र स्त्रीलिङ्गी, कार्यको आधारमा प्रमुख, सहायक र गौण, प्रवृत्तिको आधारमा अनुकूल र प्रतिकूल, स्वभावका आधारमा गतिशील र गतिहीन, जीवन चेतनाको आधारमा वर्गीय र व्यक्तिगत, आसन्नताको आधारमा मञ्चीय र नेपथ्य, आबद्धताका आधारमा बद्ध र मुक्त आदि ।^{२४}

२.१.३.३ पर्यावरण

पर्यावरणलाई परिवेश पनि भनिन्छ । आख्यानमा घटना घटित हुने स्थान, समय र तिनले पात्रलाई पार्ने प्रभाव तथा पाठकमा उब्जने भाव आदिलाई बुझाउन पर्यावरणको प्रयोग गरिएको हुन्छ । पर्यावरण अन्तर्गत देश, काल र वातावरण पर्दछ । देश भन्नाले आख्यानको घटना घटित हुने स्थान बुझिन्छ । काल भन्नाले आख्यानको घटना घटित हुने समय बुझिन्छ । देशकाल आख्यानको निर्माणको लागि साधन हो भने वातावरण साध्य हो । वातावरण भन्नाले आख्यानका पात्रलाई स्थान र अवस्थाले पार्ने प्रभाव तथा आख्यान पढ्दा पाठकमा पर्ने प्रभाव बुझिन्छ ।^{२५} स्थानीयताको जानकारी देशकाल र वातावरणले गराउँदछ । वातावरणमा पात्र, स्थान र समय, घटना एक अर्कासँग सम्बन्धित हुन्छन् । भाषिका वातावरणको एउटा अङ्ग हो ।

२.१.३.४ दृष्टिबिन्दु

लेखकले आफूले अनुभव गरेका, देखेका, समेटेका, भुक्तमान काटेका वस्तुस्थितिलाई आख्यानका पात्रका माध्यमबाट बाहिर प्रक्षेपण गरिएको हुन्छ, जसमा पात्रको स्थान कुन स्थितिमा रहने हो भनी निर्धारण गरिन्छ । त्यही तत्त्वको नाम दृष्टिबिन्दु हो ।^{२६} दृष्टिबिन्दुमा आख्यानकारले चरित्र, कार्यव्यापार, परिवेश आदिलाई पाठकसामु राख्दछ । यसरी पाठकसामु राख्दा कसले कथा भनेको छ र कसरी कथा भनिएको छ भन्ने कुरालाई बुझाउँदछ । यसमा कतै कथयिता आफैँ आख्यानको पात्रका रूपमा उपस्थित हुन्छ भने कतै सानो ढोकाबाट देखिएका कुराहरू पूर्णतः ओकली रहेको हुन्छ । यस दृष्टिकोणले दृष्टिबिन्दुलाई बाह्य वा तृतीय पुरुष, आन्तरिक वा प्रथम पुरुष र सम्बोधित वा द्वितीय पुरुष गरी तीन प्रकारमा बाँडिएको छ ।^{२७}

बाह्य वा तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दु

पात्रले भोग्ने जीवनका भोगाइहरूमा लेखक र अन्य नामिक सार्वनामिक पात्रको जीवनबाट भोगिएका परिस्थितिमा देखिने भोक्ता तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दु हो ।^{२८} तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दु सर्वज्ञ र सीमित गरी दुई प्रकारका हुन्छन् । आख्यानमा प्रयुक्त पात्र र घटनाका

^{२३} ऐजन, पृ. ३० ।

^{२४} मोहनराज शर्मा, **शैलीविज्ञान**, पूर्ववत्, पृ. १७४-१७५ ।

^{२५} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ३२ ।

^{२६} राजेन्द्र सुवेदी, पूर्ववत्, पृ. २७

^{२७} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ३५ ।

^{२८} राजेन्द्र सुवेदी, पूर्ववत्, पृ. २७ ।

कुरालाई सबै आफैले देखेको बुझेको जस्तै बनेर कथयिताले नै वर्णन एमव् टिप्पणी गर्दै सबै कुरा आफ्नै नियन्त्रणमा लिएको छ भने त्यसलाई सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दु भनिन्छ । सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दु पनि दुई प्रकारका छन् : हस्तक्षेपी र निर्वैयक्तिक । मूलरूपमा लेखकले मात्र वर्णन गरेको आख्यानमा हस्तक्षेपी दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको हुन्छ भने लेखकले नाटकीय संवादको उपस्थिति गराएर आफू टाढा बसेको आख्यानमा निर्वैयक्तिक दृष्टिबिन्दु रहेको हुन्छ । यसलाई नाटकीय वा वस्तुपरक दृष्टिबिन्दु पनि भनिन्छ ।^{२९} सीमित दृष्टिबिन्दुमा चाहिँ कथयिताले कथावाचन गर्दा आफूलाई कुनै पात्र वा वर्गको अनुभव र विचारमा लुप्त गराउँछ र निश्चित पक्षबाट मात्र कुनै कुराको चर्चा आख्यानमा गर्दछ । यसखाले दृष्टिबिन्दु प्रयोग भएको आख्यान चरित्रभन्दा कथयितामा घटना, कार्यव्यापारको ज्ञान बढी हुन्छ ।^{३०}

आन्तरिक वा प्रथम पुरुष दृष्टिबिन्दु

प्रथम पुरुष दृष्टिबिन्दुलाई आन्तरिक दृष्टिबिन्दु पनि भनिन्छ । यस दृष्टिबिन्दुमा लेखक स्वयम् 'म' का रूपमा उपस्थित भई समग्र आख्यानका घटना, चरित्र र कथावस्तुलाई अधि बढाएको हुन्छ । चरित्रको कार्यका आधारमा केन्द्रीय र परिधीय गरी दुई भागमा विभक्त छन् । केन्द्रीय प्रथम पुरुष दृष्टिबिन्दुमा प्रथम पुरुष पात्र भोक्ताका स्थानमा नियोजित हुन्छ भने परिधीय प्रथम पुरुष दृष्टिबिन्दुमा चाहिँ लेखकबाट नियुक्त पात्र पनि प्रथम भोक्ता पात्रका रूपमा सहभागी हुन्छ ।^{३१} प्रथम पुरुष दृष्टिबिन्दुमा आफैँ कथा नभनी चरित्रमार्फत भनिने हुनाले आख्यानमा व्यङ्ग्योक्ति प्रयोग गर्न सजिलो हुन्छ ।

सम्बोधित वा द्वितीय पुरुष दृष्टिबिन्दु

आख्यानमा कुनै पात्र, आम पाठक वा लेखकलाई सम्बोधन गरेर आख्यान लेखिएको छ भने त्यो द्वितीय पुरुष दृष्टिबिन्दुयुक्त आख्यान हो । यसमा तँ, तिमी, तपाईं जस्ता द्वितीय पुरुषका सर्वनाम प्रयोग गरिएको हुन्छ । यस्तो आख्यानमा एकजना पात्रलाई मात्र सम्बोधन नगरी स्थान, परिवेश अनुसार विभिन्न पात्रलाई सम्बोधन गरिएको हुन्छ । आख्यानमा पाठकमा यस्तो भाव उत्पन्न गराइएको हुन्छ । जसले उनीहरू आफूलाई वास्तविक अवस्थामा रहेको अनुभव गर्दछन् र पाठक यस अवस्थाप्रति प्रतिक्रिया पनि व्यक्त गर्दछ ।^{३२}

२.१.३.५ सारवस्तु

आख्यान दिएको केन्द्रीय विचार वा भावको बीजरूपलाई सारवस्तु भनिन्छ । सारवस्तुले लेखकको जीवन दर्शनको भार पनि वहन गरेको हुन्छ । त्यसैले सारवस्तुमा नै पात्रहरूले पौडिने र खेल्ने स्वतन्त्रता प्राप्त गर्दछन् भने लेखकले तिनकै माध्यमबाट आफ्ना धारणाहरूलाई समुचित विन्यास र सम्प्रेषण गरिरहेको हुन्छ ।^{३३} सारवस्तुलाई सिधै उपदेशका रूपमा प्रयोग गरिँदा त्यसलाई विचारवाक्य भनिन्छ । आख्यानमा सारवस्तु नाटकीकृत भएर आउनु राम्रो मानिन्छ । विचार वाक्यले रूपमा सारवस्तु दिइएको छ भने,

^{२९} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ३६ ।

^{३०} ऐजन, पृ. ३६ ।

^{३१} राजेन्द्र सुवेदी (सम्पा.), पूर्ववत्, पृ. २८ ।

^{३२} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ३७ ।

^{३३} ऐजन, पृ. ४१ ।

त्यसलाई आकर्षकरूपमा प्रस्तुत गरिनुपर्दछ । सारवस्तु कथाको शीर्षककै रूपमा पनि आउन सक्छ ।

२.१.३.६ प्रतीक र बिम्ब

आख्यानमा प्रतीक र बिम्बको प्रयोग गरिएको हुन्छ । प्रतीक र बिम्बले आख्यानलाई काव्यात्मक सौन्दर्य प्रदान गर्दछ । प्रतीकको शाब्दिक अर्थ उल्टो, विरुद्ध, प्रतिकूल, विपरीत, प्रतिभा भन्ने हुन्छ । खासवस्तु, विषय, दृश्य आदिलाई जनाउने अर्को वस्तु वा चिनोलाई पनि प्रतीक भनिन्छ । प्रतीक व्यञ्जनात्मक हुन्छ ।^{३४} प्रतीकले आख्यानमा अमूर्त र अव्यक्त भावलाई मूर्त र व्यक्त गर्ने काम गर्दछ । प्रतीक शब्दका तहमा भल्कन सक्दछ । सामान्यतया प्रतीक तीन प्रकारको हुन्छ । ती हुन परम्परित वा सार्वजनिक प्रतीक, व्यक्तिगत प्रतीक र विश्वव्यापी प्रतीक । परम्पराबाट कुनै चिजको अर्थ बुझ्नलाई प्रयोग गरिने प्रतीक परम्परित हो । व्यक्तिगत अवधारणास्वरूप प्रयोग हुने प्रतीक व्यक्तिगत प्रतीक हो । संसारभर एउटै प्रतीकद्वारा एउटै अर्थ आउँदछ भने त्यो विश्वव्यापी प्रतीक हो ।

बिम्ब भनेको नक्सा वा छाँया हो । शब्दका माध्यबाट श्रोता वा पाठकका अनुभूतिमा कुनै स्थिति, स्थान घटना, प्रतीति, आस्वाद आदि कुनै कुराको नक्सा उभ्याइदिने तत्त्व बिम्ब हो ।^{३५} बिम्बलाई शब्दद्वारा निर्मित तस्वीर र चेतनामा आएर व्यक्तित्वलाई विकास गर्ने सहयोगी तत्त्वका रूपमा पनि चिनिन्छ । बिम्बको प्रयोगले आख्यानको जटिल विषयवस्तुलाई सजिलै बुझाउन मद्दत गर्दछ । बिम्बले अमूर्तलाई मूर्तता दिन अमूर्तकै प्रयोग गर्दछ । प्रतीकमा भैं मूर्त वस्तुको सहयोग लिँदैन । बिम्बको भाषा संवेदना निकट हुने भएकाले मान्छेको हृदय हुने सामर्थ्य राख्छ । बिम्बको भाषा अभिव्यञ्जनात्मक हुने हुँदा यसले पाठकलाई कलात्मक आनन्द दिन्छ ।^{३६} बिम्ब ज्ञानेन्द्रियसम्मत भएकाले यसका विभिन्न भेद छन् । जस्तै : चाक्षुष बिम्ब, घ्राणसम्मत बिम्ब, स्पर्शसम्मत बिम्ब, श्रवणसम्मत बिम्ब, आस्वादमूलक बिम्ब, गतिपरक बिम्ब र अमूर्त बिम्ब आदि ।^{३७} यस कारण प्रतीक र बिम्बले आख्यानलाई सफल बनाउन मद्दत गर्छ ।

२.१.३.७ गति र लय

आख्यानमा गति भन्नाले कथानकको विकासको वेग हो । विभिन्न तत्त्वहरूद्वारा संयोजित रहेको एउटा सिङ्गो आख्यानको स्वरूपमा गतिले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ । आख्यान पढ्दा समयको सचेत निर्वाह पनि अनुभूति हुने हुँदा गतिको वस्तुपरकता प्रमाणित हुन्छ । गतिकै सहयोगबाट क्रियाको द्वन्द्व पहिचान गर्न सकिन्छ । उपन्यासको सारवस्तु गहिराईमा पुग्नका लागि गतिको स्थिति विचारनु पर्ने हुन्छ ।^{३८} गति सङ्क्षेप पद्धतिले र

^{३४} कृष्णहरि बराल, गजल : सिद्धान्त र परम्परा, (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६४), पृ. ११९ ।

^{३५} घनश्याम नेपाल, पूर्ववत्, पृ. ११६ ।

^{३६} कृष्णहरि बराल, नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ४२ ।

^{३७} J.A. Cuddon, **The Penguin Dictionary of Literary term and literary theory,**

(England, Penguin Books, 1997 (1991), P.443.

^{३८} नेत्र एटम, औपन्यासिक गति, समष्टि (वर्ष, २०, अङ्क २, २०५६ असोज कार्तिक) पृ. ४६ ।

नाटकीय पद्धति गरी दुई प्रकारको हुन्छ। सङ्क्षेप पद्धति सूचनात्मक हुन्छ, यसले घटना विघटनाको काल क्रमिकतालाई धेरै महत्त्व दिंदैन। विभिन्न काल र परिस्थितिमा घटेका कार्यव्यापारलाई सगोल रूपमा सारसङ्क्षेपमा यस पद्धतिले प्रस्तुत गर्दछ।^{३९} दृश्यात्मक पद्धतिमा घटनाको सविस्तार सूक्ष्मतासित चित्रण गर्दै प्रत्येक घटना पाठकका मनमा चित्रवत् उब्जाउने तरिका बुझिन्छ।

आख्यानमा लय भन्नाले भाषाका ध्वनिहरूबाट निस्केको सङ्गीतको आरोह अवरोहलाई बुझाउँदछ। आख्यानमा अलङ्कार र बिम्बले पनि लयको उत्पन्न गराएको हुन्छ। पुनरावृत्तिबाट लय उत्पन्न हुन्छ। आख्यानमा लय, वाग्धारा, वाक्यांश, पात्र वा चरित्र, कार्यव्यापार, घटनावली, प्रतीक, बिम्ब, कथाको बनोट र सम्पूर्ण औपन्यासिक तत्त्वहरूको सङ्गठन परिपाटीमा तथा पुनरावृत्ति र वैविध्यता पाइन्छ।^{४०}

२.१.३.८ भाषा

आख्यान भाषाद्वारा नै अभिव्यक्त हुन्छ। आख्यानको सौन्दर्य भाषाद्वारा नै प्रकट। भाषाकै माध्यमबाट कथानको विस्तार तथा पात्रहरूको चरित्रीकरण र तिनका कार्यव्यापारहरूको उद्घाटन गरिन्छ। भाषा आख्यानको साधन हो साध्य होइन।^{४१} भाषाले आख्यानका सबै तत्त्वहरूलाई सङ्गठित गर्दछ। भाषाको शक्तिमै आख्यानको गौरव अडेको हुन्छ। आख्यानको भाषा गद्य हुन्छ। आख्यानमा चरित्र अनुरूपको भाषा प्रयोग गरिनु पर्दछ। यस्तो भाषा स्थानीय मानक, औपचारिक र अनौपचारिक हुन्छ। आख्यानमा व्याकरणिक मानक भाषालाई भाँचभुँच गरी कथ्य भाषा समेतको प्रयोग गरिन्छ। नेपाली समाज उच्च, मध्यम र निम्न गरी तीन वर्गमा विभाजित छ। उच्चवर्गले प्रयोग गर्ने भाषा गम्भीर, औपचारिक र स्तरीय हुन्छ। मध्यम वर्गले प्रयोग गर्ने भाषा उच्च र निम्न दुवै वर्गको विशेषताबाट प्रभावित हुन्छ। निम्न वर्गले बोल्ने भाषा अनौपचारिक हुने भएकाले तद्भव शब्दको बढी प्रयोग हुने गर्छ। यो बोलचालको भाषामै व्यक्त हुने हुँदा यो सामान्य स्तरको हुन्छ र थेगोका साथै अपूर्ण वाक्यको प्रयोग पनि प्रशस्तै हुन्छ। आख्यानमा भाषाको प्रयोग मूलतः दुई किसिमबाट भएको हुन्छ। पहिलो किसिमको भाषा आख्यानकार आफैँले प्रयोग गरेको हुन्छ। यस्तो भाषा अपेक्षाकृत नियमबद्ध र लेखकीय स्तरानुरूप हुन्छ। दोस्रो किसिमको भाषा आख्यानका पात्रहरूको संवादमा प्रयोग गरिन्छ। संवाद पात्रहरूको स्तर र परिवेश अनुकूल हुनुपर्ने भएकाले यसमा प्रशस्त विविधता पाइन्छ।^{४२} भाषालाई आख्यान रचनाको याथार्थिक, स्वाभाविकता र शिल्पगत सम्भावना विस्तार गर्ने शक्तिकारूपमा स्वीकार गरिएको छ।^{४३} भाषाले गर्दा नै आख्यानले प्रसिद्धि हासिल गर्दछ।

आख्यानको विश्लेषणमा कथानक, पात्र, सारवस्तु, पर्यावरण, दृष्टिबिन्दु, प्रतीक र बिम्ब, गति र लय भाषा जस्ता तत्त्वहरू नभई नहुने कुराहरू हुन्।

^{३९} घनश्याम नेपाल, पूर्ववत्, पृ. १२४।

^{४०} ऐजन्, पृ. १२९।

^{४१} ऋषिराज बराल र कृष्णप्रसाद घिमिरे संपा., नेपाली कथा भाग-३ दो. सं. (ललितपुर : साक्षा प्रकाशन, २०५७), पृ. ६।

^{४२} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ४२।

^{४३} कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, पूर्ववत्, पृ. ९।

२.२ नेपाली आख्यानको विकासक्रम

नेपाली साहित्यमा आख्यानको प्रारम्भ सं १८२७ देखि भएको हो । शक्तिवल्लभ अर्यालद्वारा अनूदित **विराट पर्व** नेपाली साहित्यमा पहिलो आख्यानात्मक स्वरूप लिएर देखा पर्छ । **विराट पर्व**बाट प्रारम्भ भएको आख्यान यात्रालाई ३ चरणमा विभाजन गरिएको छ :^{४४}

प्राथमिक काल (सं. १८२७-१९४५)

माध्यमिक काल (सं. १९४६-१९९०)

आधुनिक काल (सं. १९९१- हालसम्म)

२.२.१ प्राथमिक काल (सं. १८२७ - १९४५)

नेपाली साहित्यमा आख्यानको प्राथमिक काल शक्तिवल्लभ अर्यालको अनूदित **विराटपर्व** (सं. १८२७) बाट भएको हो । यस आख्यानको यात्रालाई अघि बढाउने क्रममा भानुदत्तको अनूदित **हितोपदेश मित्रलाभ** (सं. १८३३), बेनामे **महाज्ञान मुद्रकथा** (सं १८५८) बेनामे **पिनासको विनाश** (सं. १८७२), **दशकुमार चरित** (सं.१८७५), **मुन्सीका तीन आहानहरू** (सं.१८७६), **स्वस्थानी व्रतकथा** (सं. १८७८) **सुन्दरानन्दको बाँडाको त्रिरत्न सौन्दर्यगाथा** (सं. १८९०), **अध्यात्म रामायण** (सं. १८९६), **बृहत् कथा** (सं. १९०७) **स्वस्थानी व्रतकथा** .सं. १९४२), **भगवद् भक्ति विलासिनी** (सं. १९४५) आदि प्राथमिक कालीन महत्त्वपूर्ण आख्यानहरू हुन् ।^{४५}

प्राथमिक कालीन आख्यानका विशेषताहरूमा मौलिकताको अभाव हुनु, घटनाको वर्णन भएको आख्यानको प्रारम्भ हुनु, एउटै ढाँचाको शैली पाइनु, संस्कृत तथा केही अन्य भाषाबाट अनूदित आख्यानको मिश्रण देखिनु आदि हुन् । यसैगरी औपदेशिक चरित्रको खोजी हुनु, धर्म र नीति सम्बन्धी कुराहरूको वर्णन गरिनु, साहस, कुतूहल, आश्चर्य तथा प्रेमको स्वच्छन्द रूपको सुरुआत हुनु, हास्य व्यङ्ग्यको प्रारम्भ हुनु पनि यस कालका आख्यानमा पाइने विशेषताहरू हुन् ।^{४६}

२.२.२ माध्यमिक काल (सं. १९४६ - १९९०)

माध्यमिक कालीन आख्यान उपन्यास विधातर्फ बढी केन्द्रित छ । माध्यमिक कालीन आख्यानको प्रारम्भ **वीर सिक्का** (सं. १९४६) बाट भएको हो । **वीर सिक्का** मौलिक र अनूदित आख्यान हो । यसैगरी अन्य अनूदित र मौलिक आख्यानहरूमा बेनामे **बेताल पचीसी** (स१९४७ पूर्व मुद्रित), **पाशुपत प्रेसबाट प्रकाशित नलोपाख्यान** (सं १९५४६), एस. एस. शर्माको **बोक्सी चरित**(१९५९ पूर्व) **नरदेवको मेरिना चरित्र** (सं १९५९), **छट्टु विलास** (सं १९६३), **रामप्रसाद सत्यालको गायक चरित** (सं. १९६३) र **महालक्ष्मी संवाद** (सं१९८२), **हरिहर शर्माको शुकबहत्तरी** (१९६४ पूर्व) **हरिहर आचार्य दीक्षितको विदुला पुत्र संवाद** (सं १९६५) **लालहीरा** (१९६५ पूर्व) **हरिहर आचार्य दीक्षितको विदुला पुत्र संवाद** (सं १९६५) **लालहीरा** (१९६५ पूर्व) **पारसमणि प्रधानको हिरण्यमयी चरित्र** (सन् १९९६), **मेदिनी प्रसाद रेग्मीको सिंहासन बत्तीसी** (स. १९८२), **तोतामैनाको कथा** (सं १९८४), **सदाशिव शर्माको मधुमालतीको कथा** (सं १९८३), **शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलको हाती मताईको किस्सा** (सं १९८९),

^{४४} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ७१ ।

^{४५} ऐजन, पृ. ७१ ।

^{४६} ऐजन, पृ. ७२ ।

ऋद्धिबहादुर मल्लको शर्मिष्ठा (सं. १९८५), पं. नित्यानन्द सिग्दालको पतिव्रता धर्म, अद्भुत चमत्कार अर्थात् नल दमयन्ती (सं. १९९०) इत्यादि पर्दछन्।^{४७}

माध्यमिक कालीन आख्यानका मूलभूत प्रवृत्तिहरूमा अनुवादको प्रधानता कायम हुनु, सचेत उपन्यासलेखनको अभाव र अनुकरणको अधिकतम प्रयोग पाइनु, काल्पनिक, असम्भव, अलौकिक एवम् अतिमानवीय घटनाको प्रस्तुतिकरण गर्नु, नीतिवादी र सुधारवादी स्वर स्पष्ट देखिनु, नारीलाई भोगविलास र मनोरञ्जनको साधन बनाउने प्रवृत्ति देखाउनु रहेका छन्। यसैगरी धार्मिक पौराणिक, नैतिक-औपदेशिक, मनोरञ्जनात्मक र सामाजिक सुधारको मूल स्वर देखिनु, मौलिक सामाजिक यथार्थको चित्रण सङ्क्रमित अवस्थामा रहनु, जादू, तिलस्मी ऐयारी प्रवृत्ति पाउनु पनि यस बेलाका मूलभूत प्रवृत्तिहरू हुन्। यस कालमा स्थानीय परिवेशको चित्रण, पात्रहरूको स्वतन्त्र स्वामित्व निर्माण तथा नाटकीय पद्धतिको प्रयोगमा समेत रुचि रहेको छ।^{४८}

आख्यानको माध्यमिक काललाई सुदृढ बनाउन विभिन्न पत्रपत्रिकाको महत्त्वपूर्ण भूमिका छ। गोरखापत्र (सं. १९५८), सुन्दरी (१९६३), माधवी (१९६३), गोर्खाली (१९७२), चन्द्र (१९७२), चन्द्रिका (१९७४), जन्मभूमि (सं. १९७९), राजभक्ति (सं. १९८३), गोर्खा संसार (सं. १९८३), सम्मेलन पत्रिका (सं. १९८९) आदि पत्र-पत्रिकाहरूले उपन्यास र रचनाहरू प्रकाशित गरी माध्यमिक कालीन आख्यानको विकासमा टेवा पुऱ्याएका छन्।^{४९}

गोर्खा संसारमा प्रकाशित सूर्यविक्रम ज्ञवालीको देवीको बलि (सं. १९८३), बेनामेको वियोग (सं. १९८३), रूपनारायणसिंह प्रधानको परिवर्तन (सं. १९९४), अन्नपूर्णा (सं. १९८४), अज्ञात नरबहादुर गुरुङ्ग (सं. १९९५), अज्ञात विलाप (सं. १९९५), राममानसिंह गोर्खाको एउटा गरिब सार्कीको छोरी (सं. १९८६), अज्ञात हिन्दूदेवी (सं. १९८६), प्रेमसिंह गोर्खाको करनीको फल (सं. १९८६) आदि कथाहरू माध्यमिक कालीन महत्त्वपूर्ण कथाहरू हुन्।^{५०} यसैगरी गोर्खापत्रमा प्रकाशित कथाहरूमा सामाजिक कथा, मनोरञ्जनात्मक कथा, धार्मिक-पौराणिक कथा, नीतिमूलक कथा, जासूसी कथा तथा विविध प्रकृतिका कथाहरू छन्। ती यसप्रकार छन्।^{५१}

सामाजिक कथाहरूमा प्राचीन प्रपञ्च (सं. १९६३), प्रत्यागमन (सं. १९६७), माला (सं. १९६८), सुकल गुण्डाको कहानी (सं. १९६२), हीराको औँठि (सं. १९७०), अशिक्षित जानकी (सं. १९७२) हराएको औँठी र हृदय परीक्षा (सं. १९७२), बुढाको विवाह (सं. १९७४) आदि पर्दछन्। मनोरञ्जनात्मक कथाहरूमा उट्टपट्ट्याङ्ग (सं. १९५९), हँस्सी (सं. १९६२), ठट्टावाज (सं. १९६८), बदला (सं. १९७६) आदि पर्दछन्। धार्मिक पौराणिक कथाहरूमा प्राप्तव्यमर्थलभते (सं. १९५९), भिक्षुकको हृदय (सं. १९६८), धर्मात्मा (सं. १९६८), स्वर्गको साँचो (सं. १९७९), कर्मको फल (सं. १९७८) आदर्श पत्नी (सं. १९७८) आदि पर्दछन्। नीतिमूलक कथाहरूमा पतिव्रता चरित्र (सं. १९५९), नीचता र उदारता (सं. १९७२) आदि

^{४७} कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, पूर्ववत्, पृ. ४३।

^{४८} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ४९।

^{४९} राजेन्द्र सुवेदी, पूर्ववत्, पृ. ४७।

^{५०} राजेन्द्र सुवेदी सम्पा., स्नातकोत्तर नेपाली कथा, दो. सं. (ललितपुर : साभा प्रकाशन २०५७), पृ. ३५।

^{५१} कृष्णप्रसाद आचार्य र कृष्णबहादुर बस्नेत, आधुनिक नेपाली उपन्यास र कथा (काठमाडौं : दीक्षान्त पुस्तक प्रकाशन, २०६३), पृ. ३३९-३४९।

पर्दछन् । अन्य विविध कथाहरूमा विनासकाले विपरीत बुद्धि (सं. १९५९), एक शिकारीको सच्चा कहानी (सं. १९६८), फुटकर कथा (सं. १९६९), अद्भूत कुकुर (सं. १९७१), अपूर्व इन्साफ (सं. १९७२) आदि पर्दछन् ।

माधवीमा प्रकाशित एक औपदेशिक कथा (सं. १९६५), सुलोचना वृत्तान्त (सं. १९६५) चन्द्रिकामा प्रकाशित वकिलको भाग्य (सं. १९७५), गोर्खे खबर कागजमा प्रकाशित नैटिङ्गोल (सं. १९६७) आदि उल्लेखनीय माध्यमिक कालीन कथाहरू हुन् ।^{५२}

माध्यमिक कालीन कथाहरूमध्ये किस्सा शुक सारिका (१९५९), शुकबहत्तरी (१९६४), शकुन्तलोपाख्यान (सं. १९६५), अचम्मको बच्चाको कथा (सं. १९७०), अबोला मैयाको कथा (सं. १९७० पछि), सुनकेशरी रानीको कथा (सं. १९७०), महाठगको कथा (सं. १९७०), हातिमताइको कथा (सं. १९८१), गुलावकावली (सं. १९८६), वीरवल कौतुक (सं. १९८२), देवीको बलि (सं. १९८३), अन्नपूर्णा (सं. १९८४), करनीको फल (सं. १९८६) र एउटा गौरव सार्कीकी छोरी (सं. १९८६) आदि पर्दछन् ।^{५३}

माध्यमिक कालीन कथामा प्रवृत्तिहरूमा अतिमानवीय तत्त्वहरू नै प्रायः कथामा विषयबद्ध हुन पुग्नु, सामाजिक विषयवस्तु लिइए पनि आदर्शवादी यथार्थकै बाहुल्यता पाइनु, अधिकांश कथामा मानवेतर पात्रको घुइँचो फेला पर्नु, प्रवासी नेपालीहरूले भोग्नु परेका विसङ्गतिको चित्रण गर्नु, यौनव्यभिचारको दुष्परिणामबाट जन्मेका कुत्सित वातावरण र मानसिक प्रताडना प्रस्तुत गर्नु, सामाजिक चित्रहरू खिची आदर्शमय समाज स्थापना गर्नु, मौलिकताले प्रश्रय पाउनु, श्लोक, दोहा र गजलको समेत कथामा प्रयोग गरिनु आदि पर्दछन् । अधिकांश कथाहरूले प्रेम, सहास र रोमाञ्चकै विषयवस्तुलाई मात्रै प्राथमिकता दिनु, नीति शिक्षा र उपदेशका विषयहरू टड्कारै पाइनु पनि माध्यमिक कालीन कथाका मूलभूत प्रवृत्तिहरू हुन् ।^{५४}

२.२.३ (क) आख्यानको आधुनिक काल (उपन्यास)

आख्यान अन्तर्गत कथा र उपन्यास विधा पर्दछन् । कथाभन्दा उपन्यास आधुनिक दृष्टिले प्रथम स्थानमा पर्दछ । विराटपर्व (सं. १८२७) बाट प्रारम्भ भएको आख्यानले रूपमती उपन्याससम्म आइपुग्दा आधुनिक स्वरूप ग्रहण गर्दछ । आधुनिक शब्दको सामान्य अर्थ वर्तमान समयको हालसालको वा नयाँ भन्ने हुन्छ । साहित्यको सन्दर्भमा 'आधुनिक' को अर्थ परम्परागत प्रवृत्तिको विरुद्ध नवीन मूल्य र मान्यताको जगमा उभिएको कृतिको विशेषणका रूपमा लगाउने गरिन्छ ।^{५५} रूपमती परम्परागत ऐयारी, तिलस्मी, जादूगरी, स्वैरकल्पना जस्ता प्रवृत्ति त्यागी नवीन मूल्य मान्यताको जगमा उभिएको उपन्यास हो । यसर्थ रूपमती उपन्यास नै आख्यानको आधुनिक कालको प्रारम्भ बिन्दु हो । रूपमती उपन्यासबाट प्रारम्भ भएको उपन्यासको आधुनिक काललाई विद्वानहरूका अनुसार निम्नलिखित चरणहरूमा विभाजन गरिएको छ :

^{५२} ऐजन, पृ. ३४० ।

^{५३} ऐजन, पृ. ३४१ ।

^{५४} ऐजन, पृ. ३४२ ।

^{५५} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ७९ ।

दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्माका अनुसार आधुनिक नेपाली उपन्यासलाई दुई चरणमा बाँडिएको छः^{५६}

क) प्रथम चरण : सं. १९९१ देखि २०२० सम्म र

ख) द्वितीय चरण : सं. २०२१ देखि हालसम्म ।

कृष्णहरि बराल र नेत्र एटमका अनुसार आधुनिक नेपाली उपन्यासलाई तीन चरणमा बाँडिएको छः^{५७}

क) प्रथम चरण (सं. १९९१ - २०१५)

ख) द्वितीय चरण (सं. २०१६- २०३५) र

ग) तृतीय चरण (सं. २०३६ देखि हालसम्म) ।

समग्रमा माथिको चरणविभाजनलाई हेर्दा यस प्रकारको चरण विभाजन उपयुक्त हुन्छ :

प्रथम चरण (सं. १९९१ - २०१५)

द्वितीय चरण (सं. २०१६- २०३५) र

तृतीय चरण (सं. २०३६ देखि हालसम्म) ।

आधुनिक नेपाली उपन्यासको माथिका ३ चरणमा विभिन्न धाराहरू देखा पर्दछन् । विद्वानहरूका अनुसार उपन्यासमा देखापरेका धाराहरूमा पनि मतान्तर छ । कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानका अनुसार धाराहरू यस प्रकार छन्ः^{५८}

धारा	आरम्भबिन्दु	उपन्यासकार
आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धारा	रूपमती (सं. १९९१)	रुद्रराज पाण्डे
सामाजिक यथार्थवादी धारा	मुलुकबाहिर (सं. २००४)	लैनसिंह बाङ्देल
ऐतिहासिक यथार्थवादी धारा	वसन्ती (सं. २००६)	डायमन शमशेर
आलोचनात्मक यथार्थवादी धारा	को अछुत ? (सं. २०११)	मुक्तिनाथ तिमिसना
समाजवादी यथार्थवादी धारा	आशमाया (सं. २०२५)	डी. पी. अधिकारी
मनोविश्लेषणवादी धारा	पल्लो घरको भूयाल (सं. २०१६)	गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले'
अस्तित्ववादी धारा	शिरीषको फूल (सं. २०२२)	पारिजात
प्रयोग र वैचित्र्य धारा	अन्त्यपछि (सं. २०२४)	ध्रुवचन्द्र गौतम

^{५६} दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा, नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, सातौं सं. (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६३), पृ. १०५ ।

^{५७} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ८३ ।

^{५८} कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, पूर्ववत्, पृ. ७७, ९८, १२९, १४९, १५६, १७६, १८९, १९७ ।

इन्द्रबहादुर राईका अनुसार आधुनिक नेपाली उपन्यासका धारा यस प्रकार छन् :^{५९}

धारा	आरम्भबिन्दु	उपन्यासकार
आदर्शवादी धारा	रूपमती (सं. १९९१)	रुद्रराज पाण्डे
स्वच्छन्तदावादी धारा	भ्रमर (सं. १९९३)	रूपनारायण सिंह
यथार्थवादी धारा	मुलुकबाहिर (सं. २००४)	लैनसिंह बाड्देल
ऐतिहासिक धारा	वसन्ती (सं. २००६)	डायमन शमशेर
प्रगतिशील धारा	स्वास्ती मान्छे (सं. २०११)	हृदयचन्द्रसिंह प्रधान
प्रकृतवादी धारा	पल्लो घरको भ्याल (सं. २०१६)	गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले'
आञ्चलिक धारा	खैरिनीघाट (सं. २०१८)	शङ्कर कोइराला
फ्रायडवादी धारा	अनुराधा (सं. २०१८)	विजय मल्ल
विसङ्गतिवादी धारा	शिरीषको फूल (सं. २०२२)	पारिजात
मार्क्सवादी धारा	आशमाया (सं. २०२५)	डी.पी. अधिकारी
अस्तित्ववादी धारा	तीनघुम्ती (सं. २०२५)	विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला

राजेन्द्र सुवेदीका अनुसार आधुनिक नेपाली उपन्यासका धाराहरू यसप्रकार छन् :^{६०}

धारा	आरम्भबिन्दु	उपन्यासकार
आदर्शवादी धारा	रूपमती (सं. १९९१)	रुद्रराज पाण्डे
स्वच्छन्तदावादी धारा	भ्रमर (सं. १९९३)	रूपनारायण सिंह
सामाजिक यथार्थवादी धारा	मुलुकबाहिर (सं. २००४)	लैनसिंह बाड्देल
आलोचनात्मक यथार्थवादी धारा	लङ्गडाको साथी (सं. २००८)	लैनसिंह बाड्देल
मनोविश्लेषणात्मक धारा	पल्लो घरको भ्याल (सं. २०१६)	गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले'
विसङ्गतिवादी धारा	आज रमिता छ (सं. २०२१)	इन्द्रबहादुर राई

^{५९} इन्द्रबहादुर राई, नेपाली उपन्यासका आधारहरू, दो. सं. (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५८), पृ १५, ३९, ६४, ९७, ११६, १३९, १५८, १७७, १९६, २१८, २५१ ।

^{६०} राजेन्द्र सुवेदी, नेपाली उपन्यास : परम्परा र प्रवृत्ति, पूर्ववत्, पृ. ६७, ८५, १०७, १९०, २५०, २९७, ३३४, ४२८, ४९९ ।

अस्तित्ववादी धारा	शिरीषको फूल (सं. २०२२)	पारिजात
समाजवादी यथार्थवादी धारा	आशमाया (सं. २०५५)	डी.पी. अधिकारी
नवचेतनावादी धारा	रातको बाह्र बजे (सं. २०५५)	तेजराज खतिवडा

कृष्णहरि बराल र नेत्र एटमका अनुसार आधुनिक नेपाली उपन्यासका धाराहरू यस प्रकार छन् :^{६१}

धारा	आरम्भबिन्दु	उपन्यासकार
आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धारा	रूपमती (सं. १९९१)	रुद्रराज पाण्डे
स्वच्छन्दतावादी धारा	भ्रमर (सं. १९९३)	रूपनारायण सिंह
सामाजिक यथार्थवादी धारा	मुलुकवाहिर (सं. २००४)	लैनसिंह बाड्देल
ऐतिहासिक यथार्थवादी धारा	वसन्ती (सं. २००६)	डायमन शमशकेर
अतियथार्थवादी धारा	लङ्गडाको साथी (सं. २००८)	लैनसिंह बाड्देल
आलोचनात्मक यथार्थवादी धारा	स्वास्तीमान्छे (सं. २०११)	हृदयचन्द्रसिंह प्रधान
नारीवादी धारा	स्वास्तीमान्छे (सं. २०११)	हृदयचन्द्रसिंह प्रधान
प्रकृतिवादी धारा	पल्लो घरको भ्याल (सं. २०१६)	गोविन्दबहादुर मल्ल, गोठाले
मनोविश्लेषणवादी धारा	पल्लो घरको भ्याल (सं. २०१६)	गोविन्दबहादुर मल्ल
विसङ्गतिवादी धारा	आज रमिता छ (सं. २०२१)	इन्द्रबहादुर राई
अस्तित्ववादी धारा	शिरीषको फूल (सं. २०२२)	पारिजात
प्रयोगवादी धारा	अन्त्यपछि (सं. २०२४)	ध्रुवचन्द्र गौतम
प्रगतिवादी धारा	आशमाया (सं. २०२५)	डी.पी. अधिकारी
मिथकीय धारा	सुम्निमा (सं. २०२७)	विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला

मोहनराज शर्मा र खगेन्द्रप्रसाद लुइँटेलका अनुसार आधुनिक नेपाली उपन्यासको धाराहरू यसप्रकार छन्^{६२}

^{६१} कृष्णहरि बराल र नेत्रएटम, पूर्ववत्, पृ. ८८ ।

^{६२} मोहनराज शर्मा र खगेन्द्रप्रसाद लुइँटेल, नेपाली कविता र आख्यान, (काठमाडौँ : नवीन प्रकाशन, २०६४), पृ. २७५, २७६, २७७ ।

धारा	प्रारम्भबिन्दु	उपन्यासकार
आदर्शवादी धारा	रूपमती (सं.१९९१)	रुद्रराज पाण्डे
स्वच्छन्दतावादी धारा	भ्रमर (सं.१९९३)	रूपनारायण सिंह
सामाजिक यथार्थवादी धारा	मुलुकबाहिर (सं.२००४)	लैनसिंह बाड्देल
ऐतिहासिक यथार्थवादी धारा	वसन्ती (सं.२००६)	डायमन शमशेर
अतियथार्थवादी धारा	लङ्गडाको साथी (सं.२००८)	लैनसिंह बाड्देल
आलोचनात्मक यथार्थवादी धारा	स्वास्नी मान्छे (सं.२०११)	हृदयचन्द्रसिंह प्रधान
नारीवादी धारा	स्वास्नी मान्छे (सं.२०११)	हृदयचन्द्रसिंह प्रधान
मनोविश्लेषणवादी धारा	पल्लो घरको भ्याल (सं.१६)	गोविन्दबहादुर मल्ल, गोठाले
विसङ्गतिवादी धारा	आज रमिता छ (सं.२०२१)	इन्द्रबहादुर राई
अस्तित्ववादी धारा	शिरीषको फूल (सं.२०२२)	पारिजात
प्रयोगवादी धारा	अन्त्यपछि (सं.२०२४)	ध्रुवचन्द्र गौतम
समाजवादी यथार्थवादी वा प्रगतिवादी धारा	आशमाया (सं.२०२५)	डी.पी. अधिकारी
मिथकीय धारा	सुम्निमा (सं.२०२७)	विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला

उपर्युक्त धाराहरूलाई ३ चरणमा विभाजन गर्नु उपयुक्त हुन्छ । प्रथम चरणमा आदर्शवादी धारा, स्वच्छन्दतावादी धारा, सामाजिक यथार्थवादी धारा, ऐतिहासिक यथार्थवादी धारा अतियथार्थवादी धारा, आलोचनात्मक यथार्थवादी धारा र नारीवादी धारा पर्दछन् । दोस्रो चरणमा मनोविश्लेषणवादी धारा, विसङ्गतिवादी धारा, अस्तित्ववादी धारा, प्रयोगवादी धारा, समाजवादी यथार्थवादी वा प्रगतिवादी र मिथकीय धारा पर्दछ । तेस्रो चरणमा मिश्रित धारा पर्दछ ।^{६३}

पाखण्डीपन, विकृति एवं विसङ्गतिको आलोचनात्मक चित्रण गरिनु साइबर संस्कृतिको चित्रण गरी त्यसबाट एकिलएको मान्छेको विवशता देखाउनु, दलित चिन्तनको

^{६३} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ८३-८६ ।

विस्तारपूर्ण प्रयोग गर्नु, द्वितीय पुरुष दृष्टिबिन्दुको प्रयोग हुनु, अधिआख्यानको प्रारम्भ हुनु, कलात्मक व्यङ्ग्यलाई प्रधानता दिनु आदि पर्दछन् ।

२.२.३.१ प्रथम चरण (संवत् १९९१ - २०१५)

प्रथम चरणका उपन्यासले सामाजिक यथार्थका विविध रूपको चित्रण गरेको पाइन्छ । जसरी र जुन विधि अपनाए पनि यस चरणका उपन्यासमा मूलतः बाह्य यथार्थको वर्णनमै हुने साभा प्रवृत्ति पाइन्छ ।^{६४} प्रथम चरण अन्तर्गत पर्ने पहिलो धारा आदर्शवादी धारा हो ।

२.२.३.१.१ आदर्शवादी धारा

‘आदर्श’ भन्नाले नैतिकता, अनुशासन, शिष्टता, मर्यादा, सुसभ्यता, रीतिरिवाज, धर्म-संस्कृतिको अनुशरण हो । यी कुराहरूको उचित प्रयोग गरी लेखिएको उपन्यास आदर्शवादी उपन्यास हुन्छ । जसको रूप, गुण, चरित्र वा विचार अनुकरणीय हुन्छ । अथवा जसलाई सर्वथा पूर्ण वा उत्तम भनेर मानिएको हुन्छ त्यस्तो व्यक्ति वा वस्तुलाई ‘आदर्श’ भनिन्छ भने त्यही आदर्शलाई सर्वोपरि मानेर त्यसैको प्राप्तिका निम्ति मरिमेट्ने नै जीवनको मूलभूत उद्देश्य स्वीकार्ने वाद वा सिद्धान्त ‘आदर्शवाद’ हो ।^{६५}

नेपाली उपन्यास परम्परामा आदर्शवादी धाराका अधिष्ठाता रुद्रराज पाण्डे हुन् । रुद्रराज पाण्डेको रूपमती १९९१ उपन्यास आदर्शवादी धाराको प्रथम उपन्यास हो । रूपमती उपन्यासमा नैतिक आदर्श लक्ष्यात्मक आधार भएर उभिएको छ ।^{६६} सामाजिक घटना अर्थात् समाजका नैतिक, अनैतिक पाप- धर्म संस्कार, रीति रिवाज , परम्परा आदि विषयमा रूपमती उपन्यास लेखिएको छ । एउटा आदर्श परिवारको कल्पना गरी लेखिएको रूपमती चरित्र प्रधान उपन्यास हो । यस धारालाई अधि बढाउने अन्य उपन्यासकार र उपन्यासहरूमा रुद्रराज पाण्डेकै चम्पाकाजी (१९९३), प्रायश्चित्त (१९९३), प्रेम (२००५), हेरफेर (२०५०) विष्णुचरण श्रेष्ठको सुमती (१९९१), भीष्म प्रतिज्ञा (१९९३), काशीबहादुर श्रेष्ठको उषा (१९९५०), वचन (२००१) आदि उल्लेखनीय छन् , यस धाराका अन्य प्रमुख व्यक्तिहरूमा भवानीसिंह प्रधान, शान्तशमशेर जबरा, प्रसिद्धबहादुर मल्ल, भुवनेश्वर कोइराला, तोयनिधि पौडेल आदि पर्दछन् ।

आदर्शवादी धाराका प्रवृत्तिहरूमा नीति चेतना र अनुशासनको पालना गर्नु, नेपाली समाजको चित्रण गर्नु, दैवी शक्तिमा भरपर्नु, आदर्शको स्थापना गर्नु जस्ता प्रवृत्तिहरू देखिन्छन् । यसै गरी रचनाको मौलिकता, वस्तुको साङ्गठनिकता, कलाको नवीनता र चरित्रको समायोजनमा पनि अतिमानवीय आचार र अनाचारको प्रस्तुति हुनु यस धाराका उपन्यासमा पाइने मूलभूत प्रवृत्तिहरू हुन् ।

२.२.३.१.२ स्वच्छन्दतावादी धारा

बन्धनलाई भाँचेर स्वतन्त्र र स्वच्छन्द जीवनको वकालत गर्नु तथा त्यसमा उन्मुक्त प्रेमको स्वरूप प्राप्त गर्नु स्वच्छन्दतावादका मूलभूत लक्षण हुन् । प्रकृतिको मनोहारी चित्रण

६४ ऐजन, पृ. ८३ ।

६५ कुमारबहादुर जोशी पाश्चात्य साहित्यका प्रमुखवाद ते. सं. (ललितपुर : साभा प्रकाशन ,२०५४), पृ. २७ ।

६६ इन्द्रबहादुर राई , पूर्ववत् ,पृ. १५ ।

गरी आल्हादमय आलम्बन तथा ईश्वरीय पृष्ठपोषण जस्ता कुराहरू स्वच्छन्दतावादी रचनाका मूल आधार हुन्।^{६७}

नेपाली उपन्यास परम्परामा स्वच्छन्दतावादको प्रवर्तन रूपनारायण सिंहको भ्रमर (१९९३) उपन्यासले गरेको हो। वीणा र इन्द्रशेखर प्रमुख नायिका र नायक रहेको भ्रमर उपन्यासमा वस्तुपक्षलाई बेवास्ता गरी भावपक्षलाई जोडिएको छ। काव्यात्मक भाषा शैलीमा रचना गरिएको भ्रमरमा सुन्दर प्रकृतिमा रम्यै स्वतः स्फूर्त प्रेम र हार्दिक संवेगलाई विशेष जोड दिइएको छ। स्वच्छन्दतावादी धारालाई अगाडि बढाउने अन्य उपन्यासकार र उपन्यासहरूमा मोहनबहादुर मल्लको उजेली छामी (२००८), अच्छा राई रसिकको लगन (२००२) र दोभान (२०२१), शिवकुमार राईको डाक बङ्गला (२०१३), लीलाध्वज थापाको मन (२०१५), युधिर थापाको जिन्दगी (२०२२) शङ्कर कोइरालाको कौसीको फर्सी (२०२३), लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको चम्पा (२०२४) गोविन्दराम शर्माको जाल (२०२७) आदि उल्लेखनीय पर्दछन्। हालसम्म स्वच्छन्दतावादी धाराका उपन्यासहरू लेखिदैछन्। प्रवासीहरूको जीवनको वर्णनतर्फ यो धारा केन्द्रित रहेको छ। यस धाराका उपन्यासमा शिल्प सङ्गठन कसिलो देखिन्छ।

स्वच्छन्दतावादी धाराका प्रवृत्तिहरूमा कथ्यको वस्तुपक्षलाई बेवास्ता गरी भाव पक्षलाई जोड दिनु, वैयक्तिक र वस्तुपक्षलाई सामाजिक पक्षभन्दा बढी जोड दिनु, सहज र स्वच्छन्दरूपले प्राकृतिक सौन्दर्यको वर्णन गर्नु, मानवीय रहस्यलाई स्थापित गर्नु, स्वतन्त्रताको चाहना, परिवर्तन र क्रान्तिलाई जोड दिँदै बन्धनमुक्त समाजको कल्पना गर्नु, सुन्दर प्रकृतिमा रम्यै स्वतः स्फूर्त प्रेम र हार्दिक संवेगलाई विशेष जोड दिनु, प्राकृतिक छटाले भरिपूर्ण स्थानमा विचरण गर्नु मन पराउनु, भावुक र अन्तर्मुखी चरित्रको चित्रण गर्नु सहज भाषा र आलङ्कारिक शैलीमा रुचि राख्नु आदि पर्दछन्।

२.२.३.१.३ सामाजिक यथार्थवादी धारा

समाजमा देखिने चालचलन बानी, व्यवहार धर्म संस्कृति रीतिरिवाजलाई जस्ताको तस्तै साहित्यमा उतारिएका उपन्यास सामाजिक यथार्थवाद अन्तर्गत पर्छन्। नेपाली उपन्यास परम्परामा सामाजिक यथार्थवादको प्रवर्तन लैनसिंह बाङ्देल र उनको मुलुकबाहिर (२००४) उपन्यास हो। मुलुक बाहिर उपन्यासले नेपालीहरूले प्रवासिनु पर्दाका पीडाहरूको कारुणिक चित्रण गरेको छ। यस धारालाई अघि बढाउने अन्य उपन्यासकार र उपन्यासहरूमा लीलबहादुर क्षेत्रीको बसाइँ (२०१४) अतृप्त (२०२६) लीलाध्वज थापाको मन (२०१५) दौलतविक्रम विष्टको मञ्जरी (२०१६) ताना शर्माको ओभेल पर्दा (२०२), परशु प्रधानको सबै बिर्सिएका अनुहारहरू (२०२४) केशवराज पिँडालीको एकादेशकी महारानी (२०२६) जगदीश घिमिरेको लिलाम (२०२७), भाउपन्थीको पलास (२०२८), भीमनिधि तिवारीको इन्साफ गोविन्दराज भट्टराइको मुगलान (२०३१) आदि पर्दछन्।

सामाजिक यथार्थवादी धाराका प्रवृत्तिहरूमा आञ्चलिकता, सामाजिक र सांस्कृतिक संक्रमण, आध्यात्मिक चेतना, मानवतावाद, नेपाली र भारतीय सभ्यताको चित्रण, स्थानीय भाषिकाको प्रयोग, प्रवासी नेपालीहरूको दुःखको चित्रण गरिबीका कारण हुने अस्तव्यस्तता र दयनीय अवस्थाको चित्रण, प्रेमको चित्रण, निम्न वर्गीय नेपाली पहाडी जीवनको चित्रण, सामन्ती परिवारले गर्ने शोषणको चित्रण आदि पर्दछन्।

^{६७} कृष्णहरि बराल, नेत्र एटम पूर्ववत्, पृ. ९३।

२.२.३.१.४ ऐतिहासिक यथार्थवादी धारा

इतिहासका चरित्र घटना परिवेशका यथार्थहरूलाई साहित्यमा जस्ताको तस्तै उतार्नुलाई ऐतिहासिक यथार्थवाद भनिन्छ । ऐतिहासिक उपन्यास इतिहाससित सम्बन्धित हुन्छ, विगतका सामाजिक घटनाहरू नै साहित्यमा ऐतिहासिक यथार्थ भएर उल्लिखित हुन्छन् । ऐतिहासिक पन्यासमा तत्कालीन सम्पूर्ण यथार्थको इमानदारीपूर्ण निर्वाह र सङ्गतिपूर्ण समायोजन हुनुपर्दछ ।^{६८}

नेपाली उपन्यास परम्परामा ऐतिहासिक यथार्थवादको प्रवर्तक डायमनशमशेर राणा हुन् । उनको **वसन्ती** (२००६) उपन्यासले ऐतिहासिक यथार्थवादी धाराको प्रवर्तन गरेको हो । औपन्यासिक कलाले भरिपूर्ण उपन्यास यस अघि नभएकाले यो उपन्यास नै महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । **वसन्ती** नेपालको इतिहासमा अत्यन्त महत्त्वराख्ने गगनसिंहको दरबारिया चकचकी महारानीसितको अवैध सम्बन्ध तथा जङ्गबहादुर राणाको उदयसँग सम्बन्धित कथानक भएको उपन्यास हो ।^{६९} यस धाराका अन्य उपन्यासकार तथा उपन्यासहरूमा डायमन शमशेरकै **सेतो बाघ** २०३०, **प्रतिबद्ध** (२०३४) **सत्प्रयास** (२०३८), **अनिता** (२०४३), केशवराज पिँडालीको **एकादेशकी महारानी** (२०२६), खगेन्द्र के.सी.को **खानदान** (२०३५) सुन्दरप्रसाद शाहको **प्रतिवाद** (२०४०) श्रीकृष्ण श्रेष्ठको **जङ्गबहादुर** (२०५१), दौलतविक्रम विष्टको **फाँसीको फन्दामा** (२०५३) आदि उल्लेखनीय रहेका छन् ।

यस धाराका प्रवृत्तिहरूमा इतिहासका विशेषगरी राणाकालीन समयका चरित्र, घटना, परिवेशको यथार्थपरक ढङ्गले सजीव चित्रण गर्नु, राजनैतिक प्रशासनिक क्षेत्रमा देखिने अन्याय र अत्याचारको चित्रण गर्नु, तत्कालीन भाषिकाको प्रयोग गर्नु, वर्णनात्मकता प्रशस्त पाउनु आदि पर्दछन् ।

२.२.३.१.५ अतियथार्थवादी धारा

अतियथार्थवाद साहित्यका सन्दर्भमा यथार्थको अतिक्रमण गर्ने र आन्तरिक पक्ष तथा नाङ्गो रूपलाई बढी महत्त्व दिने सिद्धान्त हो ।^{७०} अतियथार्थवादले अन्तर्मन वा अवचेतन मनको यथार्थलाई देखाउने काम गर्दछ । मानिसका सपना र तन्द्रावस्थाको चित्रण यस धाराले गर्दछ ।

नेपाली उपन्यास परम्परामा अतियथार्थवादको प्रवर्तन लैनसिंह बाङ्गदेलको **लङ्गडाको साथी** (२००८) उपन्यासले गरेको हो । यो उपन्यास नै अतियथार्थवादको उत्कृष्ट नमुना हो । यस उपन्यासमा नेपालीबाट गरिवीको समस्याले प्रवासिन पुगेका नेपालीहरूको दर्दनाक अवस्थाको चित्रण नायकका रूपमा लङ्गडावाट गरिएको छ । यस उपन्यासले सम्पन्न सभ्य, शिष्ट भनाउँदा व्यक्तिहरूको संवेदना तथा मानवता क्षीण हुँदै गइरहेको अवस्थाप्रति व्यङ्ग्य गरिएको छ । यस धारालाई अघि बढाउने अन्य उपन्यासकार तथा उपन्यासहरूमा गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले'को **पल्लो घरको भ्याल** (२०१६) र **अर्पणा**, (२०५३), अर्जुन निरौलाको **घाम डुबेपछि** (२०३३), दिव्य भोजपुरेको **गोरी** (२०५४) आदि पर्दछन् ।

यस धाराका प्रवृत्तिहरूमा मनमा उठेका भावहरूको विकृतिपूर्ण चित्रण गर्नु, स्वचालित लेखनको अवधारणालाई अँगाल्नु, पशु र मानवबीचको अन्तर्सम्बन्ध कसरी

^{६८} कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, पूर्ववत्, पृ. १२६ ।

^{६९} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. १०४ ।

^{७०} ऐजन, पृ. १०६ ।

जोडिएको हुन्छ भन्ने देखाउनु, साहित्यको सम्बन्धलाई सपना र अर्ध चेतनमा जोडेर देखाउनु आदि पर्दछन् ।

२.२.३.१.६ आलोचनात्मक यथार्थवादी धारा

आलेचनात्मक यथार्थवादले विकृत यथास्थितिप्रति विद्रोह गर्नुपर्छ भन्ने मान्यता राख्दछ । उँभो लाग्न नदिएर गतिरुद्ध गर्ने समाजका अहितकर कार्यहरू दुषित तत्वहरू, अन्धविश्वास, शोषण र सामाजिक कुप्रथाहरू अध्ययन गरेर तिनीहरूको विवेचना आलोचना गर्ने प्रवृत्ति विशेषलाई आलोचनात्मक यथार्थवादको संज्ञा दिइन्छ ।^{७१}

नेपाली उपन्यास परम्परामा आलोचनात्मक यथार्थवादी धाराको प्रवर्तक हृदयचन्द्रसिंह प्रधान र उनको **स्वास्तीमान्छे** (२०११) उपन्यास हो । यस धारालाई अघि बढाउने अन्य उपन्यासकार तथा उपन्यासहरूमा हृदयचन्द्रसिंहकै **एक चिहान** (२०१७), खड्गबहादुर सिंहको **विद्रोह** (२०१३) **हुरीको चरा** (२०१५), शिवकुमार राईको **डाक बङ्गला** (२०१३), केशवराज पिँडालीको **एकादेशकी महारानी** (२०२६) रमेश विकलको **सुनौली** (२०३१) मदनमणि दीक्षितको **माधवी** (२०३९) ऋषिराज बरालको **कमरेड हुतराज राजधानी प्रस्थान** (२०४८) खगेन्द्र सङ्ग्रौलाको **जुनकीरीको सङ्गीत** (२०५५) नारायण ढकालको **दुर्भिक्ष** (२०६१) आदि हुन् । **स्वास्तीमान्छे**मा पुरुषवाट नारीले भोग्नु परेका असह्य दुराचारी प्रवृत्तिका पीडाहरूलाई व्यक्त गरिएको छ । यस धाराका उपन्यासहरूले विशेष गरेर नारीको अवला चरित्रको चित्रण तथा प्रवासी श्रमिकहरूका आर्थिक, राजनैतिक सामाजिक, यौनिक विकृतिको चित्रण गरेका छन् । पुराना रुढी मूल्य मान्यताको आलोचनात्मक टिप्पणी गर्नु, समाजको राम्रो कार्यलाई प्रेरणा दिनु, अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमनको विरोध गरी सुधारको आग्रह राख्नु यस धाराका प्रवृत्तिहरू हुन् ।

२.२.३.१.७ नारीवादी धारा

नारीवादी धाराले नारीको अस्तित्व, मूल्य मान्यताको वकालत गर्दछ । नारीलाई पुरुषसरह अधिकार स्वतन्त्रता मूल्याङ्कन हुनुपर्छ भन्ने विचार बोकेको धारा नै नारीवादी धारा हो ।

नेपाली उपन्यास परम्परामा नारीवादी धाराको प्रवर्तक हृदयचन्द्रसिंह प्रधान र उनको उपन्यास **स्वास्तीमान्छे** (२०११) हो । यसले नारीमा हुने शोषण र दमन, घृणाको कारुणिक चित्रण गरेको छ । यस उपन्यासले नारी जीवनका यावत् पक्षहरूलाई केलाउने काम गरेको छ । नारीले चाहेमा जे पनि गर्न सक्छन् भन्ने उदाहरण यस उपन्यासकी नायिका मोतीमायामा पाउन सकिन्छ ।

नारीवादी धारालाई अघिबढाउने अन्य उपन्यासकारहरूमा विजय मल्लको **अनुराधा** (२०१८), विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको **तीनघुम्ती** (२०२५), मदनमणि दीक्षितको **माधवी** (२०३९), प्रेमा शाहको **मम्मी** (२०४०), शवनम श्रेष्ठको **मनीषा** (२०५०) पद्मावती सिंहको **समानान्तर आकाश** (२०६१) कृष्ण धरावासीको **राधा** (२०६२) आदि पर्दछन् ।

नारीवादी उपन्यासका प्रवृत्तिहरूमा नारीलाई समाजको प्रतिष्ठित दर्जा दिलाउनु, नारीका अनुभव दुःख, सुखको धार्मिक चित्रण गर्नु, पितृसत्तात्मक समाजको कुप्रवृत्तिप्रति व्यङ्ग्य गर्दै सुधारको आग्रह गर्नु, नारी मनका इच्छा, आकांक्षालाई बाहिर ल्याउने प्रयास गर्नु, नारीको जीवन स्वतन्त्र र भेदभाव रहित हुनुपर्छ भन्ने मान्यता राख्नु आदि पर्दछन् ।

^{७१} कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, पूर्ववत् पृ. १४९ ।

२.२.३.२ दोस्रो चरण (सं. २०१६-२०३५)

आधुनिक नेपाली उपन्यासको यस चरणमा स्थूलतावाट सूक्ष्मतातिरको यात्रा पनि आरम्भ भयो । यस समयका उपन्यासहरू व्यक्तिमनको आन्तरिक चित्रणमा केन्द्रित रही सूक्ष्म यथार्थको अङ्कन गर्न पनि अग्रसर छन् । मनोविज्ञानको अत्यधिक प्रयोग यसको केन्द्रीय विशेषता हो भने प्रयोगात्मक प्रवृत्ति पनि यस चरणको एउटा पहिचान हो ।^{७२} दोस्रो चरण अन्तर्गत मनावैज्ञानिक धारा, विसङ्गतिवादी धारा, अस्तित्ववादी धारा, प्रयोगवादी धारा, प्रगतिवादी धारा, मिथकीय धारा आदि पर्दछन् ।

२.२.३.२.१ मनोविश्लेषणवादी धारा

मनोविश्लेषणले मानिसका मन तथा व्यक्तिको सैद्धान्तिक अध्ययन गर्ने भएकाले यस सिद्धान्तलाई मनोविश्लेषणवाद भनिन्छ ।^{७३} साहित्य र मनका बीच घनिष्ट सम्बन्ध रहेको हुन्छ । जुन उपन्यास मनोविज्ञानसँग सम्बन्धित मान्छेका स्मृति र विस्मृतिमा मान्छेका स्वप्न, तन्द्रा र जागरणमा आवेग र विक्षोभ तथा मनका कुण्ठाहरूलाई आफ्ना उपन्यासमा समाहित गरेको हुन्छ, यस्तो उपन्यास मनोविश्लेषणपरक हुन्छ ।

नेपाली उपन्यास परम्परामा मनोविश्लेषणवादी धाराका प्रवर्तक गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' र पल्लो घरको भ्याल (२०१६) उपन्यास हो । पल्लो घरको भ्याल उपन्यास नारी मनोविश्लेषण भएको उपन्यास हो । मिसरी नायिकाको चेतन र अचेतन मनको अध्ययन यस उपन्यासमा विस्तृत रूपमा गरिएको छ । चेतन मनले मिसरीको व्यक्तित्वलाई नियन्त्रण गर्दागर्दै पनि अचेतन मनमा रहेका यौनकुण्ठाको तृप्तिका लागि हिरामानसँग पोइल गएकी छ । यहाँ मिसरीको अचेतन मन अनियन्त्रित अवस्थामा पुगेको देखाइएको छ । मनोविश्लेषणवादी धारालाई अघि बढाउने उपन्यासकार तथा उपन्यासहरूमा गोठालेको अर्पणा (२०५३), विजय मल्लको अनुराधा (२०१८), कुमारी शोभा (२०३९) विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको तीन घुम्ती (२०२५) नरेन्द्र दाइ (२०२७), तारिणीप्रसाद कोइरालाको सर्पदंश (२०२६) कुलचन्द्र कोइरालाको वासना र प्रेम (२०५६) भवानी भिक्षुको सुभद्रावज्र (२०२४) दौलतविक्रम विष्टको एक पालुवा अनेक याम (२०२६) आदि पर्दछन् ।

मनोविश्लेषणवादी नेपाली उपन्यासका प्रवृत्तिहरूमा सामाजिक वस्तु जगतलाई अस्वीकार गरी मनोजगतको चित्रण गर्नु सामान्य मनोविज्ञान र यौनमनोविज्ञान दुवैलाई प्राथमिकता दिनु, चेतन र अचेतन मनका बीच द्वन्द्व देखाउनु र मानवीय प्रवृत्तिलाई भन्दा पाशविक प्रवृत्तिलाई प्राथमिकता दिनु, व्यक्ति मनोदशाको चित्रण गर्दै मानसिक कुण्ठा अतृप्ति र दमित कामवासनाको खुलेर चित्रण गर्नु सामाजिक वातावरणले व्यक्तिमा पार्ने प्रभावको चित्रण गर्नु, मानिसका अन्तर्मुखी स्वभावभित्र रहेका जटिल समस्याको प्रस्तुति गर्नु र त्यसका कारक तत्त्वको विश्लेषण गर्ने प्रयास गर्नु, भिना आख्यानलाई प्रस्तुत गर्दै चरित्र चित्रणमा बढी जोड दिनु, विम्ब तथा प्रतीकको सफल प्रयोग गर्नु आदि देखिन्छन् ।

^{७२} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ८४ ।

^{७३} मोहनराज शर्मा र खगेन्द्रप्रसाद लुइटेल्, पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्य सिद्धान्त, दो. सं. (काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार, २०६३,) पृ. १६१ ।

२.२.३.२.२ विसङ्गतिवादी धारा

‘विसङ्गति’ भनेको निस्सारता वा शून्यता हो । जीवनलाई दिइने कुनै पनि मूल्यको अर्थ नभएकाले जीवन जगत पनि व्याख्येय छैन भन्ने कुरा नै विसङ्गतिवादको मर्म हो ।^{७४} यो श्रृङ्खला विहीन हुन्छ । नेपाली उपन्यास परम्परामा विसङ्गतिवादी धाराका प्रवर्तक इन्द्रवहादुर राई हुन् । उनको आज रमिता छ (२०२०) विसङ्गतिवादी धाराको प्रथम उपन्यास हो । आज रमिता छ उपन्यासका नायक नायिका जनक र सीताको प्रसङ्गवाट अघि बढेको विषयवस्तु ठाउँ ठाउँमा खण्डित भएको छ । यस उपन्यासमा सङ्गतिहीन जीवनलाई सङ्गति बनाउने प्रयासमा एउटा जीवनवृत्त तयार भएको छ ।^{७५} यस उपन्यासको कथानकमा पात्रको चरित्रमा, शीर्षकमा पात्रका नाम चयनमा, पात्रले गरेका कार्यमा सबै क्षेत्रमा विसङ्गति देखिन्छ । विसङ्गतिवादी धारालाई अघि बढाउने अन्य उपन्यासहरूमा पारिजातको शिरीषको फूल (२०२२) महत्ताहीन (२०२५), वैशको मान्छे (२०२९) ध्रुवचन्द्र गौतमको अन्त्यपछि (२०२४), बालुवामाथि (२०२८), डापी (२०३३), अलिखित (२०४०) सरुभक्तको पागल बस्ती (२०२८) र समय त्रासदी (२०५८) दौलतविक्रम विष्टको चपाइएका अनुहारहरू (२०३०) आदि प्रमुख रहेका छन् ।

विसङ्गतिवादी नेपाली उपन्यासका प्रवृत्तिहरूमा जीवनका निस्सार, शून्यतालाई देखाउनु, वैयक्तिक विषयलाई जोड दिनु, मान्छेका भय, संत्रास र निरीहताको चित्रण गर्नु, भाषा र शैलीको प्रयोगमा विश्रृङ्खलता हुनु, अन्तर्मुखी, व्यक्तिवादी र पलायनवादी चरित्र प्रस्तुत गर्नु आदि प्रवृत्तिहरू पाइन्छन् ।

२.२.३.२.३ अस्तित्ववादी धारा

जीवन विसङ्गत छ, विसङ्गत हुँदाहुँदै पनि त्यसमा अस्तित्वको बोध गर्नुपर्छ भन्ने सिद्धान्त अस्तित्ववादी धारा हो । अस्तित्ववादी धाराको प्रारम्भ मान्छेको विसङ्गत, व्यर्थ र निरूपाय स्थितिको बोधबाटै भएको हो । उपयुक्त बोधको मुक्त कारण हो मृत्यु । मानव जीवनको सर्वाधिक सशक्त अभिशाप र चुनौति देखिन्छ मृत्यु, जन्मसँगै सहागत मृत्यु ।^{७६}

नेपाली उपन्यास परम्परामा अस्तित्ववादी धाराको प्रारम्भ पारिजातको शिरीषको फूल (२०२२) बाट भएको हो । सुयोगवीर र सकम्बरीको नायकत्वमा यस उपन्यासको रचना गरिएको छ । बाच्नुसँग कुनै सार्थकता नदेख्ने तर मृत्युलाई पनि अर्थयुक्त नदेख्ने एउटी नारी आफ्नो उमेरको हिसाब खुलमखुला घोषणा गर्ने सकम्बरीको जीवनको निस्सारताबोधको वरिपरि सिङ्गै उपन्यासका पात्रहरू अल्झेका छन् ।^{७७} बाच्नु व्यर्थ ठानी रहेकी पात्र सकम्बरी मृत्यु पनि वरण गर्न चाहन्न । बाँच्नु र मर्नु दुवैलाई निरर्थक ठानी ऊ आफ्नो अस्तित्वबोधका लागि बाँचीरहेकी अस्तित्ववादी पात्र हो । अस्तित्ववादी धारालाई अघि बढाउने अन्य उपन्यासकारहरूमा ध्रुवचन्द्र गौतम अन्त्यपछि (२०२४), बालुवा माथि (२०२८), डापी (२०३३), विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको तीन घुम्ती (२०२५), नरेन्द्र दाइ (२०२७), बाबु आमा र छोरा (२०४५), सरुभक्तको तरुनी खेती (२०५३) आदि छन् ।

^{७४} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम पूर्ववत् पृ. १३४ ।

^{७५} राजेन्द्र सुवेदी, नेपाली उपन्यास परम्परा र प्रवृत्ति, पूर्ववत्, पृ. २९८ ।

^{७६} वासुदेव त्रिपाठी, पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा भाग २, चौ. सं., (ललितपुर : साझा प्रकाशन, २०५८), पृ. ११८ ।

^{७७} राजेन्द्र सुवेदी, नेपाली उपन्यास परम्परा र प्रवृत्ति, पूर्ववत्, पृ. ३३७ ।

अस्तित्ववादी नेपाली उपन्यासका प्रवृत्तिहरूमा मानवीय सङ्कट निराश्रितता र बाध्य जीवनको चित्रण गर्नु, एकलै बाँच्ने साहस देखाउनु मानिस जन्मदैं मृत्यु लिएर आउँछ। त्यसैले आफ्नो अस्तित्वको खातिर प्राण त्याग्न पनि पछि नपर्नु, अव्यवस्था र विसङ्गतिबीचबाटै पलायनका सन्दर्भलाई देखाउने कार्य गरेको छ।

२.२.३.२.४ प्रयोगवादी धारा

परम्परित मूल्य मान्यताको अनुशरण नगरी कथानक, पात्र, चरित्र, भाषा, शैली आदिका क्षेत्रमा नवनव आयाम प्रदान गर्नु नै प्रयोग हो। यसलाई साहित्यका क्षेत्रमा प्रयोगवाद भनिन्छ। प्रयोगवादलाई अँगालेर लेखिएको उपन्यास प्रयोगवादी उपन्यास हो।

आधुनिक नेपाली उपन्यास परम्परामा प्रयोगवादका अधिष्ठाता ध्रुवचन्द्र गौतमलाई मानिन्छ। भिन्न शैली र नवीन कथा संरचना युक्त उपन्यास **अन्त्यपछि** (२०२४) प्रयोगवादी धाराको प्रवर्तन गर्ने उपन्यास हो। यो उपन्यास छोटो आयतन, अनाख्यानात्मक आख्यान र निबन्धात्मक प्रस्तुति भएको, अति बौद्धिक अनुभव हुने, क्षणिक कथानकमा प्रस्तुत हुने र यस उपन्यासको संरचना अत्यन्त अमूर्त बनेको छ।^{७८} प्रयोगवादी धारालाई अधि बढाउने अन्य उपन्यासकार तथा उपन्यासहरूमा गौतमकै **अलिखित, अग्निदत्त + अग्निदत्त** (२०५३), **उपसंहार अर्थात् चौथो अन्त्य** (२०४८), **फूलको आतङ्क** (२०५५) मञ्जुलको **छेकुडोल्मा** (२०२६), जगदीश घिमिरेको **साबिती** (२०३२), **पिटर जे. कार्थकको प्रत्येक ठाउँ प्रत्येक मान्छे** (२०३४), कवितारामको **बकपत्र** (२०४६), मनुजबाबु मिश्रको **स्वप्न सम्मेलन** (२०५६), जगदीश शमशेरको **सेतो ख्याकको आख्यान** (२०६०), स्वागत नेपालको **मातृसम्भोग** (२०६१), रोशन थापा 'नीरव'को **प्रत्येक श्रवणकुमार अर्थात् युद्ध** (२०६४) कृष्ण धरावासीको **शरणार्थी** (२०५६) आदि हुन्।

यस धाराका प्रवृत्तिहरूमा स्वैर कल्पनाको विसङ्गति र मिथकको मिश्रण हुनु, अतिबौद्धिकता, क्लिष्टता, भाषिक विचलन, सम्प्रेषणहीनता, जीवनहीनता, खोक्रो आडम्बरको प्रस्तुति, कथानकहीन कथात्मकताको काव्यात्मक प्रस्तुति, बिम्बात्मक र कवितात्मक भाषा, पात्रको चरित्रहीनता, भावनात्मकता, अमूर्तता जस्ता प्रवृत्तिहरू प्रयोगवादी उपन्यासका मूलभूत प्रवृत्तिहरू हुन्।

२.२.३.२.५ प्रगतिवादी / समाजवादी यथार्थवादी धारा

मार्क्सवादी धारा र समाजवादी यथार्थवादी धारा भन्नु प्रयोगवादी धारा कै उपनामहरू हुन्। यो धाराको कम्युनिस्ट विचार धाराका मूल्य र मान्यतालाई पछ्याउँदछ। यस धाराको आधार द्वन्द्वात्मक भौतिकवादमा अभिव्यक्त विचार हो। यसको मूलस्रोत चाहिँ **A Contribution To The Critique Of Political Economic** भन्ने पुस्तकको प्रस्तावनामा मार्क्सले व्यक्त गरेको सोचलाई मानिन्छ।^{७९}

नेपाली उपन्यास परम्परामा प्रगतिवादी धाराको प्रवर्तन डी.पी. अधिकारीको **आशमाया** (२०२५) उपन्यासले गरेको हो। **आशमाया** उपन्यासले आशमायाले भोगेको तथा देखेका सामाजिक प्रतिष्ठित व्यक्ति तथा सत्ताका ठेकदारद्वारा गरिने दमन र उत्पीडन जस्ता विकृत पक्षलाई उपन्यासको विषयवस्तु बनाइएको छ। यस धारालाई अधि बढाउने अन्य उपन्यासहरूमा डी.पी. अधिकारीकै **धर्ती अभै बोल्दैछ** (२०२७), खगेन्द्र सङ्ग्रौलाको **चेतनाको पहिलो डाक** (२०२७), **जुनकिरीको संगीत** (२०५६), पारिजातको **तोरीबारी बाटा र**

^{७८} राजेन्द्र सुवेदी, नेपाली उपन्यास परम्परा र प्रवृत्ति, पूर्ववत्, पृ. ३५९।

^{७९} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. १४८।

सपनाहरू (२०३२), रमेश विकलको अविरल बग्दछ इन्द्रावती (२०४०), भवानीप्रसाद पाण्डे 'भाष्कर'को बन्दी आवाज (२०४६), ऋषिराज बरालको कामरेड हुतराज राजधानी प्रस्थान (२०४८), घनश्याम ढकालको गाउँमा (२०४९), आहुतीको नयाँ घर (२०५०) आदि रहेका हुन् ।

यस धाराका प्रवृत्तिहरूमा निम्नवर्गका आर्थिक समस्याले ल्याएका विकृतिहरूको चित्रण गर्नु, वर्गीय दृष्टिकोण राख्नु, श्रम शोषणको चित्रण गर्नु, यथार्थ र वस्तुवादी दिशातर्फ उन्मुख हुनु, शोषण विरुद्ध विद्रोहको आवाज उठाउनु, जातीय छुवाछुतको विरुद्ध आवाज उठाउनु, भावुकताभन्दा वस्तु यथार्थलाई चित्रण गर्नु, अन्तर्जातीय विवाहलाई प्रश्रय दिनु, नेपालको आर्थिक, सामाजिक, धार्मिक र नैतिक अवस्थाको नाङ्गो चित्रण गर्नु आदि पर्दछन् ।

२.२.३.२.६ मिथकीय धारा

मिथक भनेको सम्पूर्ण मानव संस्कृतिको दस्तावेज र मानव प्रवृत्तिको अन्वेषण गरिएको प्रतीकात्मक भण्डार हो ।^{५०} लोकजीवनका तथा पौराणिक चरित्र, परिवेश आदिको नवीकरण गरी साहित्यमा नयाँ अर्थमा प्रयोग गरिने धारा मिथकीय धारा हो । मिथकीय धारा अन्तर्गत मानवमनको समष्टि अचेतनाको आद्यबिम्बको पुञ्जलाई पुनः संरचित गरी नयाँ धरातल प्रदान गर्दछ ।

नेपाली उपन्यास परम्परामा मिथकीय धाराको प्रवर्तन विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको सुम्निमा (२०२७) बाट भएको हो । किराती पुराण मुन्धुमका मिथकहरूको पुनर्सिजन गरी आर्य र मङ्गोलका बीच समन्वयको पाटो खोतल्ने र सांस्कृतिक विलयनको सटीक व्याख्या^{५१} सुम्निमा उपन्यासले गरेको छ । मिथकीय धारालाई अघि बढाउने उपन्यासकारहरूमा मदनमणि दीक्षितको माधवी (२०३९), ध्रुवचन्द्र गौतमको डापी (२०३३), राजेश्वर देवकोटाको द्वन्द्वको अवसान (२०४२), विनोदप्रसाद धितालको योजनगन्धा (२०५२), कृष्ण धरावासीको राधा (२०६२) आदि पर्दछन् ।

यस धाराका प्रवृत्तिहरूमा परिवेशको, घटनाको, चरित्रको नवीकरण गरी नयाँ अर्थमा प्रयोग गर्नु, पुराना कथालाई पुनर्सिजन गरी नवआयाम प्रदान गर्नु, देवी, देवता, दानव तथा अलौकिक चरित्रको नयाँ अर्थमा प्रयोग गर्नु आदि पर्दछन् ।

समग्रमा महाभारत विराटपर्वबाट प्रारम्भ भएको नेपाली उपन्यास परम्पराले धेरै चरण पार गरी आधुनिक कालसम्म पदार्पण गर्‍यो । यस अवधिसम्म उपन्यास जगतले अनुवाद रूपान्तरणबाट अग्रगतिमा बढेको नेपाली उपन्यासको गतिलाई मौलिकता, कलात्मकता, सौन्दर्यपूर्णता, स्वच्छन्दशैली, भाषिक विचलनता, वस्तु यथार्थता जस्ता प्रवृत्तिहरू प्रदान गरेको छ ।

२.२.३.(ख) आधुनिक काल (कथा)

आख्यान अन्तर्गत पर्ने अर्को विधा कथा हो । कथाले आधुनिक कालसम्म आइपुग्दा मौलिकता ग्रहण गरेको छ । यसैगरी शैली शिल्पगत नवीनता, विषयवस्तुगत विविधता पनि प्राप्त गर्दछ ।

^{५०} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. १५६ ।

^{५१} ऐजन, पृ. १५७ ।

नेपाली कथाको आधुनिक काल शारदा (सं. १९९१) पत्रिका प्रकाशित भएपछि प्रारम्भ हुन्छ। शारदा (१९९२) मा प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथा नै आधुनिक नेपाली कथाको प्रारम्भ बिन्दु हो । गुरुप्रसाद मैनाली प्रथम आधुनिक नेपाली कथाकार हुन् ।^{८२} गुरुप्रसाद मैनालीको 'नासो' कथाबाट प्रारम्भ भएको आधुनिक नेपाली कथाले हालसम्म आइपुग्दा विभिन्न चरणहरू पार गरेको छ । विद्वान्हरूले कथाको चरण विभाजन आ-आफ्नो तरिकाले गरेका छन् । जुन निम्नानुसार छ :

राजेन्द्र सुवेदीका अनुसार आधुनिक नेपाली कथा चार चरणमा विभाजित छ :^{८३}

- प्रथम चरण (सं. १९९१ - १९९५)
- द्वितीय चरण (सं. १९९६ - २०१६)
- तृतीय चरण (सं. २०१७ - २०३०)
- चतुर्थ चरण (सं. २०३१ - हालसम्म)

ऋषिराज बराल र कृष्णप्रसाद घिमिरेका अनुसार आधुनिक नेपाली कथालाई चार चरणमा विभाजन गरेका छन् ।^{८४}

- प्रथम चरण (सं. १९९२ - २००७)
- द्वितीय चरण (सं. २००८ - २०२०)
- तृतीय चरण (सं. २०२१ - २०३६)
- चतुर्थ चरण (सं. २०३७ - हालसम्म)

दयाराम श्रेष्ठका अनुसार आधुनिक नेपाली कथालाई चार चरणमा विभाजित छ :^{८५}

- प्रथम चरण (प्रारम्भ-सं. १९९२)
- द्वितीय चरण (सं. १९९२ - २००५)
- तृतीय चरण (सं. २००६ - २०१९)
- चतुर्थ चरण (२०२० पछि - हालसम्म)

दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्माका अनुसार आधुनिक नेपाली कथा चार चरणमा विभाजित छ :^{८६}

- प्रथम चरण (सं. १९९२-२०१९)
- द्वितीय चरण (सं. २०२०-२०३९)
- तृतीय चरण (सं. २०४०-हाल) ।

८२ दयाराम श्रेष्ठ, नेपाली कथा भाग -४, दोस्रो संस्करण, (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६०), पृ. २६ ।

८३ राजेन्द्र सुवेदी, स्नातकोत्तर नेपाली कथा, पूर्ववत्, पृ. ४७।

८४ ऋषिराज बराल र कृष्णप्रसाद घिमिरे, पूर्ववत्, पृ. ८ ।

८५ दयाराम श्रेष्ठ पूर्ववत्, पृ. २६ ।

८६ दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा, पूर्ववत्, पृ. ८१, ८५, ८७ ।

कृष्णहरि बराल र नेत्र एटमका अनुसार आधुनिक नेपाली कथा तीन चरणमा विभाजित छः^{८७}

प्रथम चरण (सं. १९९२-२०१९)

द्वितीय चरण (सं. २०२०-२०३५)

तृतीय चरण (सं. २०३६-हालसम्म) ।

मोहनराज शर्माका अनुसार आधुनिक नेपाली कथा दुई चरणमा विभाजित छः^{८८}

प्रथम चरण (सं. १९९२ - २०१९)

द्वितीय चरण (सं. २०२० - हालसम्म)

समग्रमा उपर्युक्त चरण विभाजन हेरी आधुनिक नेपाली कथालाई दुई चरणमा बाँड्नु उपयुक्त हुन्छः

प्रथम चरण (सं. १९९२ - २०१९)

द्वितीय चरण (सं. २०२० - हालसम्म)

आधुनिक नेपाली कथाको धाराहरू पनि विद्वान् अनुसार फरक फरक छन् । मोहनराज शर्माले कथाको विकास प्रक्रियामा सामाजिक यथार्थवादी धारा, मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी धारा र प्रयोगवादी धारा भनी चारवटा धाराको उल्लेख गरेका छन् ।^{८९}

राजेन्द्र सुवेलीले स्नातकोत्तर नेपाली कथामा आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धारा, मनोवैज्ञानिक धारा, प्रगतिमूलक यथार्थवादी धारा, व्यङ्ग्यात्मक यथार्थवादी धारा, यौनमूलक यथार्थवादी धारा, प्रयोगवादी धारा, आलोचनात्मक यथार्थवादी धारा, समाजवादी यथार्थवादी धारा र समसामयिक धारा गरी नौ वटा धाराको उल्लेख गरेका छन् ।^{९०} ऋषिराज बराल र कृष्णप्रसाद घिमिरेले नेपाली कथा भाग-३ मा आदर्शवादोन्मुख धारा, स्वतःस्फूर्त यथार्थवादी धारा, आलोचनात्मक यथार्थवादी धारा, प्रगतिवादी धारा, मनोविश्लेषणात्मक धारा, प्रकृतवादी धारा, प्रतीकवादी धारा, अस्तित्ववादी-विसङ्गतिवादी धारा र स्वैरकल्पनात्मक धारा छन् ।^{९१} दयाराम श्रेष्ठले नेपाली कथा भाग-४ मा सामाजिक यथार्थवादी धारा, मनोवैज्ञानिक धारा, प्रगतिवादी धारा र नवचेतनावादी धाराहरूको उल्लेख गरेका छन् ।^{९२} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटमले नेपाली आख्यान र नाटकमा सामाजिक यथार्थवादी धारा, मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी धारा, प्रगतिवादी धारा प्रयोगवादी धारा र समकालीन धारा गरी पाँचवटा धाराहरूको उल्लेख गरेका छन् ।^{९३}

^{८७} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, नेपाली आख्यान र नाटक, (काठमाडौं : अक्सफोर्ड इन्टरनेशनल पब्लिकेसन, २०६४), पृ. २० ।

^{८८} मोहनराज शर्मा, कथाको विकास प्रक्रिया, ते. सं. (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६६), पृ. २३९ ।

^{८९} ऐजन, पृ. २४४ ।

^{९०} सम्पा. राजेन्द्र सुवदी, स्नातकोत्तर नेपाली कथा, पूर्ववत्, पृ. ३७, ३८, ३९, ४२, ४७ ।

^{९१} ऋषिराज बराल र कृष्णप्रसाद घिमिरे, पूर्ववत्, पृ. ११ ।

^{९२} दयाराम श्रेष्ठ, पूर्ववत्, पृ. २६ ।

^{९३} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, नेपाली आख्यान र नाटक, पूर्ववत्, पृ. २१, २२, २३ ।

उपर्युक्त आधुनिक नेपाली कथाका धाराहरूलाई समग्रमा यस प्रकार समेटिएको छ ।

प्रथम चरण (सं. १९९२ -२०१९)

सामाजिक यथार्थवादी धारा (सं. १९९२ बाट प्रारम्भ)

मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी धारा (सं. १९९२ बाट प्रारम्भ)

प्रगतिवादी धारा (सं. २००६ बाट प्रारम्भ)

द्वितीय चरण (२०२० - हाल)

नवचेतनावाद (प्रयोगवाद) (सं. २०२० बाट हालसम्म)

यी धाराहरूमा हालसम्म पनि कथाहरू लेखिँदै छन् । माथिका धाराहरूको संक्षिप्त चर्चा तल गरिएको छ ।

२.२.३.१ प्रथम चरण (सं. १९९२ -२०१९)

२.२.३.१.१ सामाजिक यथार्थवादी धारा

यथार्थवादीको एउटा भेदका रूपमा सामाजिक यथार्थवादलाई लिइन्छ । समाजमा देखिएका मानव जीवनका घटना, परिस्थिति तथा विविध पक्षहरूलाई हेरी जस्ताको तस्तै चित्रण गर्ने धारालाई सामाजिक यथार्थवादी धारा भनिन्छ ।^{९४}

नेपाली कथा साहित्यमा सामाजिक यथार्थवादको प्रवर्तन गर्ने कथाकार गुरुप्रसाद मैनाली हुन् । उनको शारदा (१९९२) मा प्रकाशित नासो सामाजिक यथार्थवादी कथाको पहिलो नमूना हो। नासो कथाले नै आधुनिक नेपाली कथाको सुरुवात भएको हो ।^{९५} यस कथाले समाजमा घट्ने दुई श्रीमती र एउटा श्रीमान् बीच भएको पारिवारिक मनमुटाबलाई केन्द्रबिन्दु बनाएको छ । यसमा पुत्र नभए मुक्ति पाइन्न भन्ने परम्परावादी र पितृसत्तात्मक सोचलाई यथार्थपरक ढङ्गले देखाइएको छ । यस धारालाई अघि बढाउने कथाकार तथा कथाहरूमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको विदुषी माधवी (१९९३), रूपनारायण सिंहको मिस्टर एच्. बी. व्यास्नेट (१९९७), शिवकुमार राईको प्रकृतिपुत्री (२००१) पर्दछन् । भीमनिधि तिवारी र लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका कथाहरू पनि यसै धारामा पर्दछन् ।^{९६}

यस धाराका प्रमुख प्रवृत्तिहरूमा यथार्थलाई आदर्शको साथ लिनु, राणाकालीन कुकृत्यको सजीव चित्रण गर्नु, समाजबाट विषयवस्तुको चयन गरिनु, पारिवारिक मेलमिलाप गराउनु, अतिभावुकता पाइनु जस्ता पर्दछन् । यसैगरी मानवेतर शक्तिको उपस्थापन गरिनु, नीति उपदेशप्रति मोह देखिनु, रहस्य र अलौकिक शक्तिको आग्रह पाइनु तथा भावावेशको सर्वोपरिता देखिनु पनि यस चरणका मूलभूत प्रवृत्तिहरू हुन् ।

२.२.३.१.२ मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी धारा

मानिसका बाह्य यथार्थको प्रस्तुतीकरण सामाजिक यथार्थवादले गर्दछ भने मानिसका मनोजगतको यथार्थको प्रस्तुतिकरण मनोवैज्ञानिक यथार्थवादले गर्दछ । आधुनिक नेपाली कथा साहित्यमा मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी धाराको सुरुवात कर्ता विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला

^{९४} कुमारबहादुर जोशी, पूर्ववत् , पृ. ३६ ।

^{९५} दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा, पूर्ववत् , पृ. ८१ ।

^{९६} दयाराम श्रेष्ठ, पूर्ववत् , पृ. २१ ।

हुन् । उनको शारदा (१९९२) मा प्रकाशित चन्द्रवदन कथाले यस धाराको सुरुवात गरेको हो । यस धारालाई अघि बढाउने अन्य कथाकारहरूमा भवानी भिक्षु, तारिणीप्रसाद कोइराला, गोविन्द गोठालले, विजय मल्ल, देवकुमारी थापा, केशवलाल कर्माचार्य, पोषण पाण्डे, प्रेमा शाह र बालकृष्ण सम पर्दछन् ।^{९७}

यस धाराका प्रवृत्तिहरूमा मानिसको मनको सूक्ष्म विश्लेषण गर्नु, यौन र यौनेतर मनोविज्ञानको प्रयोग गर्न असामान्य मनस्थिति भएका पात्रहरूको यौनजन्य संवेदना र अनुभूतिलाई देखाउनु, सामाजिक परिवेश र संस्कृति सापेक्षताको आधारमा व्यक्तिपात्रको मनोलोकको यात्रा गर्नु आदि पर्दछन् ।

२.२.३.१.३ प्रगतिवादी धारा

प्रगतिवादी धाराको प्रारम्भकर्ता रमेश विकल हुन् । उनको गरिब (२००६) कथा नै यस धाराको प्रवर्तन गर्ने कथा हो । प्रगतिवादी धाराका कथाकारहरूले समाजका शोषण, दमन, अत्याचारप्रति व्यङ्ग्य गर्दै सुधारको आग्रह गर्ने काम गरेका छन् । आर्थिक अभावका कारणले मानिसले भोगिरहेका दुःख, कष्ट आदिको चित्रण रमेश विकलका कथामा पाइन्छ ।

प्रगतिवादी धारालाई अग्र गति दिलाउन विभिन्न सङ्घ, संस्था, पत्रपत्रिका तथा व्यक्तिहरूको महत्त्वपूर्ण स्थान रहेको छ । वि. सं. २००९ सालमा श्यामप्रसाद शर्माको नेतृत्वमा स्थापना भएको प्रगतिशील लेखक सङ्घ साथै उनैद्वारा सेवा पत्रिकाको प्रकाशन भयो । अन्य पत्रिकाहरू जनयुग (२००९) जनविकास (२०१०) जनसाहित्य (२०११) साहित्य (२०१६) को प्रकाशनले प्रगतिवादी धारालाई सशक्त रूपमा अघि बढाए । प्रगतिवादी धारालाई उच्च स्थान दिलाउने कथाकारहरूमा बालकृष्ण पोखरेल, ताना शर्मा, जगदीश नेपाली, खगेन्द्र सङ्गौला, ऋषिराज बराल, इस्माली, नारायण ढकाल, ईश्वर वल्लभ, इन्द्रबहादुर राई, पुष्कर लोहनी, कुमार ज्ञवाली, परशु प्रधान, डी. पी. अधिकारी^{९८} आदि पर्दछन् ।

प्रगतिवादी धाराका मूलभूत प्रवृत्तिहरूमा समाजका निम्न तथा निम्नमध्यम वर्गका पीडा, दुःख, कष्टको मार्मिक चित्रण गर्नु, समाजमा गरिने शोषण दमनको विरुद्ध विद्रोहको स्वर उराल्नु, आर्थिक सङ्कटले निम्त्याएका कठिनाइहरूको चित्रण गर्नु, राजनैतिक अस्थिरताले ल्याएका विसङ्गतिको चित्रण गर्नु आदि पर्दछन् ।

२.२.३.२ दोस्रो चरण (२०२०- हालसम्म)

आधुनिक नेपाली कथाको दोस्रो चरणमा नयाँ नयाँ प्रवृत्तिहरूलाई अँगाली कथाकारहरूले कथा लेखेको पाइन्छ । मानव जीवनका सम्पूर्ण पक्षको विश्लेषण यस चरणमा गरिएको पाइन्छ । परम्परावादी सोचका विरुद्ध नयाँ मूल्य मान्यताहरूले प्रश्रय पाएका छन् । यस चरण अन्तर्गत नवचेतनावादी धारा र समसामयिक धारा गरी दुई प्रमुख धाराहरू रहेका छन् ।

२.२.३.२.१ नवचेतनावादी धारा (२०२० - हालसम्म)

वि. सं. २०२० पछिको नेपाली कथाको अवस्थालाई नवचेतनावादी युग, नवयुग र प्रयोगवादी धारा आदि विभिन्न शब्दहरूद्वारा नामकरण गरिएको पाइन्छ । यस धाराको

^{९७} ऐजन, पृ. २७ ।

^{९८} ऐजन, पृ. २९ ।

प्रवर्तन इन्द्रबहादुर राईको खीर सं. २०१९ कथाबाट हुन्छ।^{९९} खीर कथा आयामेली सिद्धान्त अनुरूप वस्तुता, सम्पूर्णता र जीवन्तता तीनै पक्षलाई समेटेर लेखिएको हो। जीवनको लम्बाई गहिराई र चौडाईको अध्ययन यस कथामा गरिएको छ।

वि. सं. २०२० को दशकदेखि नेपाली कथामा नवीन प्रवृत्तिहरू देखा परे जीवनका तीनै आयामहरूलाई समेटेर साहित्य सृजना गर्नुपर्ने मान्यता राख्दै इन्द्रबहादुर राई, ईश्वर वल्लभ, वैरागी काईला आदिले आयामेली आन्दोलनको घोषणा गरे। राईका कथाहरूले संरचना र रूप विन्यास दुबै दृष्टिबाट परम्परामा नवीनता थपे। यसै युगमा आयामेली, राल्फा, अस्वीकृत जमात, अमलेख, बुटपालिस आदि आन्दोलनहरू पनि देखा परे। नवचेतना नवधारणा, नवदृष्टि, नवपरिप्रेक्ष्य आदिको बहुलता यस युगको विशेषता रह्यो।^{१००} यस युगका कथाकारहरूले कथाका सम्पूर्ण तत्त्वहरूमा नवीन प्रयोग गर्ने प्रयत्न गरे जसले गर्दा कथानकमा हास आयो र फलस्वरूप कथाको सृजना भयो।

वि. सं. २०३० को दशकमा पनि अधिल्लो दशकको जस्तै धारागत बहुलता र नवीन प्रयोगहरू भएको पाइन्छ। जीवनप्रतिको नैराश्य, कुण्ठा, शङ्का, स्वैर कल्पना आदिले यस चरणमा निकै प्रश्रय पाए। वि.सं. २०३६ को राजनैतिक उतार चढापछि नेपाली कथामा पनि केही हलचल पैदा भयो। खास गरेर यस चरणमा प्रगतिवादी कथालेखनमा बढी तीब्रता आएको देखिन्छ। नवयुगका कथाहरूको मुख्य उपलब्धि नै वस्तुको मानसिक वा आन्तरिक सूक्ष्म तथा गहिराइमा पुग्नु हो।^{१०१}

यस धारामा देखापरेका अन्य महत्त्वपूर्ण कथाकारहरूमा परशु प्रधान, ध्रुवचन्द्र गौतम, डी.पी. अधिकारी, शैलेन्द्र साकार, मनु ब्राजाकी, ध्रुव सापकोटा, पारिजात, भाउपन्थी, विश्वम्भर चञ्चल, विनयकुमार कसजु, पद्मावती सिंह, भागिरथी श्रेष्ठ, अनिता तुलाधर, मोहनराज शर्मा, सन्त रेग्मी, गोपाल पराजुली, अशेष मल्ल, कविताराम, मञ्जु काँचुली, सीता पाण्डे आदि पर्दछन्।^{१०२}

नवचेतनावादी धाराका प्रवृत्तिहरूमा कथाको प्रयोग हुनु, दलित, पीडित, गरिब, निमुखा तथा शोषित वर्गका पीडालाई कथाको विषय बनाउनु, मानिसका जीवनको सार्थकता र निरर्थकताको चित्रण गर्नु आदि हुन्। मानिसका जीवनलाई विभिन्न कोणबाट देखाइनु, अस्तित्व र विसङ्गतिको चित्रण गर्नु, कथामा निराशावादी दृष्टिकोण पाइनु, विद्रोहात्मक प्रवृत्ति पाइनु, वृत्ताकारीय ढाँचामा कथा लेखिनु, भाषिक विचलन पाइनु, बौद्धिकताको प्रयोगले गर्दा क्लिष्ट वाक्य गठन हुनु आदि यस धाराका मूलभूत प्रवृत्तिहरू हुन्।^{१०३}

२.३ आधुनिक नेपाली आख्यानको क्षेत्रमा कुलचन्द्र कोइरालाको स्थान निर्धारण

कुलचन्द्र कोइरालाको जन्म वि.सं. १९८५ साल जेठ ९ गते मङ्गलवार शुक्ल चौथी तिथिका दिन जनकपुर अञ्चलको सिन्धुली जिल्ला अन्तर्गत दोस्रो छोराको रूपमा कुलचन्द्र

^{९९} देवीप्रसाद गौतम, नेपाली कथा, (काठमाडौं : नवीन प्रकाशन, २०५४), पृ. ४७।

^{१००} दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा, पूर्ववत्, पृ. ८५।

^{१०१} ऐजन्, पृ. १०१-१०२।

^{१०२} दयाराम श्रेष्ठ, पूर्ववत्, पृ. ३०।

^{१०३} कृष्णप्रसाद आचार्य र कृष्णबहादुर बस्नेत, पूर्ववत्, पृ. ३५३।

कोइरालाको जन्म भएको हो । उनका सात छोरी र छ भाइ छोरा छन् ।^{१०४} साहित्य र आयुर्वेदबाट शास्त्री उत्तीर्ण गरेका कोइरालाले स्वाध्ययनका क्रममा धेरै पुस्तक तथा ग्रन्थहरूको अध्ययन गरेका थिए ।^{१०५} समाज सेवा, धर्म संस्कृतिको जगेर्ना गर्नु तथा साहित्य सृजना गर्नु उनको अभीष्ट हो ।

कुलचन्द्र कोइरालाको सार्वजनिक साहित्य यात्राको आरम्भ 'एक पैसा' (२०११) कथाबाट भएको हो । लेखकको हिसाबले १० वर्षको उमेरमा 'चीरहरण' कवितामा पुरस्कार पाएका थिए ।^{१०६} एक पैसा कथा परोपकार (वर्ष २ अङ्क ३ आसार २०११) पत्रिकामा प्रकाशित भए पछि अन्य कथाहरू पनि रूपरेखा, उषा, संवाहक, जनमुक्ति मधुपर्क, स्वास्थ्यमान्छे आदि पत्रपत्रिकाहरूमा प्रकाशित भए ।

कोइराला वि.सं. २०३० सालबाट औपचारिक रूपमा कवि भएर देखा परे । वि.सं. २०३० सालमा उषा (वर्ष ५, अङ्क १, कार्तिक) पत्रिकामा प्रकाशित 'कविप्रति' शीर्षकको कविताले उनलाई कविका रूपमा चिनाएको छ ।^{१०७} यी बाहेक उनका अन्य कविताहरू गरिमा, पूजा, श्रृङ्खला, रचना कविता, युद्ध र शान्ति, समाज, अर्पण, जनमत आदि पत्रिकामा प्रकाशित छ । उनको कविता सङ्ग्रह कुलचन्द्र कोइरालाका कविताहरू (२०५०) प्रकाशित छन् । ऊ खण्डकाव्यकारका रूपमा मेघदूत (२०४२ अनूदित) बाट परिचित हुन पुगेका छन् । यसपछि उनका भृकुटी (२०४५ केही अंशमात्र प्रकाशित), आँशु (२०५६) जस्ता खण्डकाव्यहरू प्रकाशित छन् ।

वि.सं. २०४६ वैशाखमा नेपाली (पूर्णाङ्क ११९) मा प्रकाशित यात्रा लामा बगरको नियात्राले उनलाई निबन्धकारका रूपमा स्थापित गर्छ ।^{१०८} उनका पुस्तकाकार निबन्धात्मक कृतिहरूमा बाजेपुराण (२०४९) हास्यव्यङ्ग्य हो । यसैगरी संस्मरणात्मक निबन्धसङ्ग्रहका रूपमा नबिसर्ने क्षणहरू (२०५०) प्रकाशित छ । यसरी उनी निबन्धका सफल प्रयोक्ताका रूपमा चिनिन्छन् ।

कुलचन्द्र कोइराला गीतका पनि सफल प्रयोक्ता हुन् । उनको मरणोपरान्त प्रकाशित गीतहरूको सङ्ग्रह मलाई तिमी सम्झनै छाडिदेउ (२०५२) हो । यस गीतसङ्ग्रहले उनलाई गीतकारका रूपमा स्थापित गरेको छ । कुलचन्द्र कोइराला समालोचकका रूपमा समालोचनाको सङ्ग्रह सात समालोचना (२०५५)ले चिनाएको छ ।

कुलचन्द्र कोइराला मरणोपरान्त उपन्यासकारका रूपमा पनि चर्चित बन्न पुगे । उनको वासना र प्रेम (२०५९) उपन्यासले उनलाई आख्यानकारका रूपमा स्थापित गर्‍यो । कोइरालाका आख्यानहरूको सूची तल दिइएको छ :

-
- १०४ कुलचन्द्र कोइराला, पुख्र्यौली इतिहास भित्र मेरा अतीतका पानाहरू (काठमाडौँ : कुलचन्द्र कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान, २०५४), पृ. १६० र परिशिष्ट खण्ड ।
- १०५ गणेशप्रसाद भट्टराई, कुलचन्द्र कोइराला दृष्टिकोण स्व विश्लेषण (काठमाडौँ : कुलचन्द्र कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान, २०५४), पृ. २ ।
- १०६ पार्थमणि भट्टराई, स्व. कुलचन्द्र कोइराला परिचय (काठमाडौँ : कुलचन्द्र कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान, २०५०), पृ. ९ ।
- १०७ इन्दिरा भट्टराई, दीपक (काठमाडौँ : कुलचन्द्र कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान, वार्षिक मुखपत्र, प्रथम पुष्प), पृ. १७ ।
- १०८ ऐजन पृ. १८ ।

क्र. सं.	शीर्षक	विधा	रचनाकाल	प्रथम प्रकाशन	स्रोत	विषयवस्तु
१	एकपैसा	कथा	सं. २००९	सं. २०११	परोपकार (मासिक, वर्ष २ अङ्क ३, असार पृ. १०-१४)	सामाजिक
२	कला	कथा	अज्ञात	सं. २०११	परोपकार (मासिक, वर्ष २, अङ्क ५, भदौ, पृ.१० -१४)	मनोवैज्ञानिक
३	आस्था गौरीशंकरको	कथा	सं. २०१३	सं. २०१५	स्वास्ती मान्छे (त्रैमासिक वर्ष १ अङ्क १, पृ. ४-१३)	आदर्शवादी
४	दर्माहा	कथा	अज्ञात	सं. २०१८	रूपरेखा (द्वैमासिक, वर्ष १ अङ्क ३) पृ. ५६)	सामाजिक
५	घर-बारीको मोल	कथा	अज्ञात	सं. २०१८	रूपरेखा (द्वैमासिक, वर्ष २ अङ्क ८) पृ. ५७-६३)	मनोवैज्ञानिक
६	पासाङ् छेरिङ्	कथा	सं. २०१२-६-२ रामेछाप भँगेरी	सं. २०३१	उषा (द्वैमासिक वर्ष ५ अङ्क २, असार) पृ. ५- १२	मनोवैज्ञानिक
७	एक खुड्को	कथा	अज्ञात	सं. २०३१	उषा (द्वैमासिक, वर्ष छ, अङ्क ४, वैशाख) पृ. १३- १६)	मनोवैज्ञानिक
८	देवताको जन्म	कथा	सं २०१२- ५- २५ सिन्धुलीगढी	सं २०३१	उषा (द्वैमासिक, वर्ष ६, अङ्क २, पुष) पृ. ५- ८)	पौराणिक
९	सन्ध्या	कथा	अज्ञात	सं. २०३१	उषा (द्वैमासिक, वर्ष ६, अङ्क ३, फागुन) पृ. १९- २२, ३८ - ४७ ।	पौराणिक
१०	लाहुरतिर	कथा	सं. २०११- ११-८	सं. २०३३	उषा (द्वैमासिक, वर्ष ७, अङ्क ४, पूर्णाङ्क ३५) पृ. ९- २१)	सामाजिक
११	चारतार	कथा	सं. २०१२-३-१५	सं. २०४७	संवाहक (त्रैमासिक, वर्ष १ अङ्क १, असोज) पृ १७- २३)	ऐतिहासिक
१२	घैला भरिनुपर्छ	कथा	सं. २०४६-१०-१५	सं. २०४७	जनमुक्ति (मासिक वर्ष १ अङ्क १, माघ) पृ. २५-२७) ।	पौराणिक
१३	माला	कथा	अज्ञात	सं. २०४६	एक पैसा कथासङ्ग्रह, पृ. २८-४३)	सामाजिक
१४	जनता सावधान	कथा	२०१२-५-१८ सिन्धुलीगढी	सं २०४६	एक पैसा कथासङ्ग्रह, पृ. १०४-११२) ।	राजनैतिक
१५	यारिङ्ग	कथा	२०१०-५-२७	सं. २०४६	एक पैसा कथासङ्ग्रह, पृ. ११३-१२४)	मनोवैज्ञानिक तथा राजनैतिक
१६	दिलमाया	कथा	अज्ञात	सं. २०५९	मधुपर्क (वर्ष ३५, अङ्क ४, पूर्णाङ्क ३९९)	लौकिक
१७	मूलाठगको कथा	कथा		सं. २०६१	स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रह , पृ. ३८- ३९	लौकिक

१८	स्मृतिचिन्ह	कथा	सं. २००८ कार्तिक, शैलशिखर सिन्धुलीगढी	सं. २०६१	स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रह पृ. ४०- ४५ ।	ऐतिहासिक
१९	असन्तुष्टा	कथा	अज्ञात	सं. २०६१	स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रह पृ. ४६- ४७ ।	मनोवैज्ञानिक
२०	हीरेवीरेको कथा	कथा	अज्ञात	सं. २०६१	स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रह पृ. ५७- ५९ ।	लौकिक
२१	घर विक्रीमा छ	कथा	अज्ञात	सं. २०६१	स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रह पृ. ६०- ६३ ।	सामाजिक
२२	पत्थरका देवता	कथा	अज्ञात	सं. २०६१	स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रह पृ. ६४- ६८ ।	सामाजिक
२३	वासना र प्रेम	उपन्यास	सं. २०११ भाद्र	सं. २०५६ जेठ		मनोवैज्ञानिक

कोइराला सं. २०११ बाट सार्वजनिक साहित्यिक यात्रा आरम्भ गरी वि.सं. २०५६ सम्म आइपुग्दा कथाकार, कवि, खण्डकाव्यकार, निबन्धकार, गीतकार, समालोचक र उपन्यासकार बन्न पुगेका छन् ।

कथा र उपन्यास दुवै विधामा कलम चलाई कोइराला आख्यानकारका रूपमा परिचित छन् । कोइरालाको नेपाली कथा तथा उपन्यासका क्षेत्रमा आगमन हुनुपूर्व विभिन्न प्रवृत्तिका कथा र उपन्यास लेखिएका थिए ।

नेपाली कथामा कुलचन्द्र कोइरालाको आगमन हुनु पूर्व गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, रमेश विकल आदि प्रमुख कथाकारहरूको उपस्थिति पाइन्छ । गुरुप्रसाद मैनालीले आधुनिक नेपाली कथाका क्षेत्रमा 'नासो' (१९९२) कथाबाट यथार्थवादी धाराको प्रवर्तन गरे ।^{१०९} मैनालीले आफ्ना कथामा समाजका रुदीवादी प्रवृत्तिले निम्त्याएका विकृति र विसङ्गतिको यथार्थ चित्रण गर्न आदर्शको सहायता लिएका छन् । विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाले आधुनिक नेपाली कथाका क्षेत्रमा 'चन्द्रवदन' (१९९२) मार्फत् मनोवैज्ञानिक धाराको प्रवर्तन गरे ।^{११०} उनका कथामा पात्रका मनका यौनभावको सूक्ष्मतम चित्रण पाइन्छ । उनका कथाका पात्रहरू प्रायः यौन अभावले आक्रान्त बनेका हुन्छन् । विश्वेश्वरप्रसादपछि, देखापर्ने अर्का मुख्य कथाकार रमेश विकल हुन् । रमेश विकलको 'गरिव' (२००६) कथाबाट प्रगतिवादी धाराको प्रवर्तन हुन्छ ।^{१११} आर्थिक अभावका कारण सृजित वर्गीय द्वन्द्वको चित्रण र आग्रह उनका कथामा पाइन्छ । रमेश विकलको 'गरीब' (२००६) कथा प्रकाशन भएको ५ वर्ष पश्चात् वि.सं. २०११ मा कथाकार कुलचन्द्र कोइरालाको एक पैसा (२)११) **परोपकार** पत्रिकामा प्रकाशित हुन्छ ।^{११२} कुलचन्द्र

१०९ दयाराम श्रेष्ठ, पूर्ववत् पृ. २६ ।

११० ऐजन , पृ. २७ ।

१११ ऐजन , पृ. २८ ।

११२ कुलचन्द्र कोइराला 'एक पैसा', **परोपकार** (मासिक, वर्ष २, अङ्क ३, असार), पृ. १० - १४ ।

कोइरालाको 'एक पैसा' कथा सामाजिक यथार्थमा आधारित कथा भएकाले उनी सामाजिक यथार्थवादी कथाकारका रूपमा स्थापित छन् । उनका २२ वटा कथाहरू मध्ये धेरै जसो कथाहरू सामाजिक यथार्थवादी कथाका कोटीमा पर्दछन् । 'एक पैसा' (२०११), 'दर्माहा' (२०१७), 'घर-बारीको मोल' (२०१८), 'लाहुरतिर' (२०३३), 'आस्था गौरीशंकरको' (२०१५), 'माला' (२०४६), 'घर बिक्रीमा छ' (२०६१) र 'पत्थरका देवता' (२०६१) सामाजिक यथार्थवादी कथाहरू हुन् । यी कथाहरूले सामाजिक यथार्थलाई झल्काउने काम गरेका छन् ।

कुलचन्द्र कोइराला २०११ सालमा कला कथा परोपकार पत्रिकामा प्रकाशित गरी मनोवैज्ञानिक कथाकारका रूपमा स्थापित हुन पुग्दछन् ।^{११३} उनका अन्य मनोवैज्ञानिक कथाहरूमा 'पासाङ् छेरिङ्' (२०३१), 'एक खुड्को' (२०३१) 'यारिङ्ग' (२०४६) र 'असन्तुष्टा' (२०६१) पर्दछन् । यी कथाहरूले पात्रका मनमा उत्पन्न यौनकुण्ठा, बदलाका भावना, पश्चात्तापको भाव र निराशा आदि पक्षलाई स-शक्तरूपमा उठाएका छन् । उनका कथाहरूले मानव मनको विविध पक्षहरूको अध्ययन गरेका छन् ।

कुलचन्द्र कोइराला सामाजिक यथार्थवादी धाराका अग्रणी कथाकार गुरुप्रसाद मैनाली पछिका उत्कृष्ट कथाकारका रूपमा देखा पर्दछन् । यसैगरी वि.पि. कोइरालापछि मनोवैज्ञानिक कथाकारका रूपमा अर्का प्रतिभाशाली व्यक्तित्व कुलचन्द्र कोइराला हुन् । यसरी आधुनिक नेपाली कथा परम्परामा मैनाली र विश्वेश्वरपछि कुलचन्द्र कोइरालाको स्थान अमर छ ।

आधुनिक नेपाली उपन्यास परम्परामा कुलचन्द्र कोइरालाको आगमन हुनु पूर्व धेरै प्रवृत्तिका उपन्यासहरू लेखिए । सं. १९९१ मा प्रकाशित रुद्रराज पाण्डेको रूपमती उपन्यासबाट आधुनिक नेपाली उपन्यासको प्रारम्भ भए पश्चात् मानव जीवनका वास्तविक यथार्थहरू प्रस्तुत हुन थाले । रूपमती उपन्यासमा समाजका मानवीय यथार्थसँगै सामाजिक आदर्श र नैतिकता पनि प्रस्तुत गरिएको छ । यो आदर्शवादी उपन्यास हो ।

रूपनारायण सिंहले भ्रमर उपन्यासमार्फत स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तिलाई नेपाली उपन्यासमा भित्र्याए । यसै गरी लैनसिंह बाड्देलको मुलुकबाहिर, डायमन शमशेरको वसन्ती, उपन्यासले क्रमशः सामाजिक यथार्थ र ऐतिहासिक यथार्थलाई नेपाली उपन्यास परम्परामा स्थापित गराए । लैनसिंह बाड्देलकै लङ्गडाको साथी उपन्यासले अतिथार्थवादी धारालाई आधुनिक नेपाली उपन्यास परम्परामा स्थापित गर्‍यो । स्वास्नीमान्छे उपन्यासले नारीवादी तथा आलोचनात्मक यथार्थवादी धाराको प्रारम्भ गर्‍यो । यसैगरी गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले'को प्रकृतवादी तथा मनोवैज्ञानिक धाराको प्रारम्भ पल्लो घरको भ्याल (२०१६) बाट भयो । आधुनिक नेपाली उपन्यास परम्परामा विसङ्गतिवादी धाराको प्रारम्भ इन्द्रबहादुर राईको आज रमिता छ, ले लयो । यसैगरी अस्तित्ववादी धाराको प्रारम्भ पारिजातको शिरीषको फूल उपन्यास पछि भयो । प्रयोगवादी धाराको प्रारम्भ गर्ने ध्रुवचन्द्र गौतमको अन्त्यपछिबाट भयो । डी.पी. अधिकारी र विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाका आशमाया र सुम्निमाले क्रमशः प्रगतिवादी धारा र मिथकीय धाराको प्रारम्भ गरे ।

वि.सं. १९९१ देखि २०५५ पूर्वका उपर्युक्त उपन्यासहरू प्रतिनिधि उपन्यासहरू हुन् । यिनै उपन्यासहरूका मूल प्रवृत्तिलाई पछ्याई २०२७ देखि २०५५ सम्म धेरै उपन्यासहरू लेखिए । २०५६ मा कुलचन्द्र कोइरालाको वासना र प्रेम (२०५६) उपन्यास प्रकाशित हुन्छ ।

^{११३} कुलचन्द्र कोइराला 'कला' परोपकार (मासिक, वर्ष २, अङ्क ५, भदौ), पृ. १०-१४ ।

यस उपन्यासले मनोवैज्ञानिक धारामा रहेर आदर्शवादी प्रेम र भौतिक प्रेमको वकालत गरेको छ । यस अधिका उपन्यासहरू भ्रमर आदर्शवादी प्रेमको पक्षमा छ, भने गोठालेको पल्लो घरको भ्याल वासनात्मक वा भौतिक प्रेममा मात्र सीमित छ । यसैगरी विजय मल्लको अनुराधाले विकर्षण युक्त प्रेमको वकालत गरेको छ । यसरी हेर्दा कुलचन्द्र कोइरालाको आगमन पूर्वका एउटै उपन्यासहरूमा आदर्शवादी र भौतिक प्रेमको वकालत हुन सकेको छैन तर कुलचन्द्र कोइरालाको वासना र प्रेममा दुवै खाले प्रेमको वकालत भएको छ ।

कुलचन्द्र कोइरालाको वासना र प्रेम (२०५६) मनोवैज्ञानिक उपन्यास र सं. २०११ सालमा रचना गरिएको यो उपन्यास लेख्ने बित्तिकै प्रकाशन गरेको भए नेपाली उपन्यास परम्परामा नै प्रथम मनोवैज्ञानिक उपन्यासका रूपमा चिनिने थियो ।^{११४}

कुलचन्द्र कोइरालाको उपन्यास हेर्दा ऊ स्वच्छन्दतावादी, मनोवैज्ञानिक र प्राकृत जीवनका अभिव्यञ्जक स्रष्टाका रूपमा परिचित छन् । उनको वासना र प्रेम उपन्यास मानव समाज र परम्पराका पृष्ठभूमिमा मानसिक आवेगजन्य कार्यको परिणाम देखाउन कुशल छ । कोइराला परिवेश निर्माण कलामा गोठालेभन्दा व्यापक, गम्भीर र साङ्केतिक सामर्थ्यवान् बनेका पाइन्छन् । उनले परिवेशलाई अत्यन्त व्यापक र सम्मोहनकारी तत्त्वका रूपमा उभ्याएका छन् । पूर्व सङ्केत प्रणाली कोइरालाको उपन्यासमा पाइन्छ । कुलचन्द्रको भाषिक विन्यास बढी आकर्षक, रागात्मक र काव्यगुणले सम्पन्न छ ।^{११५}

समग्रमा सामाजिक विषयवस्तुको चयन, परिवेश निर्माण कला, प्रस्तुति कौशल, बहुमुखी प्रवृत्ति, भाषिक विन्यास आदि सबैको संयोजनमा कुलचन्द्र कोइराला अन्य उपन्यासकार भन्दा उत्कृष्ट उपन्यासकार ठहरिन्छन् । कुलचन्द्र कोइरालाको उपन्यास सङ्ख्यात्मक दृष्टिले एउटा मात्र भए पनि वासना र प्रेम गुणात्मकताका दृष्टिले उत्कृष्ट नेपाली उपन्यास परम्पराको गोविन्दबहादुर मल्ल गोठाले र विजय मल्लभन्दा अग्रणी स्थान ओगट्न सफल बनेका छन् ।

^{११४} कुलचन्द्र कोइराला, **सृष्टि माथिको दृष्टि** (काठमाडौं : कुलचन्द्र कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान २०६२) , पृ. ८३ ।

^{११५} कुलप्रसाद कोइराला, पूर्ववत्, पृ. ७२, ८१, ८२ ।

तेश्रो परिच्छेद

३.१ एक पैसा कथासङ्ग्रहको विश्लेषण

एक पैसा कथासङ्ग्रह कुलचन्द्र कोइरालाको पहिलो कथासङ्ग्रह हो । यस कथासङ्ग्रहभित्र देवताको जन्म, सन्ध्या, माला, लाहुरतिर, घरबारीको मोल, आस्था गौरीशंकरको, एक खुडको, पासाङ् छेरिङ्, जनता सावधान, यारिङ्ग र एक पैसा गरी एघारवटा कथाहरू सङ्कलित छन् । यस कथामा पौराणिक, सामाजिक, ऐतिहासिक, राजनैतिक, मनोवैज्ञानिक, र लोकपरम्पराका विषयहरू छन् । यस सङ्ग्रहको विश्लेषण तल गरिएको छ ।

३.१.१ 'देवताको जन्म' कथाको विश्लेषण

कथाकार कुलचन्द्र कोइराला (सं. १९८५-२०५०) को एक पैसा (सं. २०४६) कथा सङ्ग्रहभित्र एघारवटा कथाहरू सङ्कलित छन् । एघारवटा कथाहरू मध्ये 'देवताको जन्म' पहिलो कथा हो । यस कथाको रचना २०१२-५-२५ मा गरेको पाइन्छ ।^{११६} 'देवताको जन्म' कथा पहिलो पटक उषा पत्रिकामा प्रकाशित भएको थियो ।^{११७} 'देवताको जन्म' कथालाई आख्यान तत्वका आधारमा तल विश्लेषण गरिएको छ ।

३.१.१.१ संरचना

कुलचन्द्र कोइरालाद्वारा लिखित 'देवताको जन्म' कथामा युवती र युवकको मूल कथानक छ । अग्नि, पानी, वायु र पृथ्वीलाई देवता मानेको सहायक कथानक पनि यसमा छ । कथालाई बाह्य रूपमा दुई खण्डमा विभाजन गरिएको छ । प्रथम खण्डमा आँधी र हुरीले युवक र युवतीहरू प्रेमालापमा संलग्न हुनु, चट्याङ्गले जङ्गल आगलागी हुनु, जीवजन्तु प्राणी तथा अन्य पशुपक्षि जलेर मर्नु, मानिसहरूले जलेका प्राणीको मासुको स्वाद कस्तो हुँदो रहेछ भनी थाहा पाएको प्रसङ्ग छ । दोस्रो खण्डमा अग्निलाई देवता मानी छाग बलि दिनु, अग्निलाई देवताका रूपमा ठानिएको छ । पृथ्वी, पानी, वायु आदिलाई पनि देवताको संज्ञा दिएको प्रसङ्ग पनि यस खण्डमा छ । जम्मा २३० हरफमा संरचित यस कथाको पहिलो खण्डमा १९२ हरफहरू छन् भने दोस्रो खण्डमा ३८ हरफहरू छन् । कथाको आन्तरिक संरचना हेर्दा कथा प्रेम प्रणय र प्राकृतिक प्रकोप गरी दुई खण्डमा विभाजित छ । अनुच्छेद सङ्गठनका दृष्टिले हेर्दा यस कथाका अनुच्छेदहरू एकदेखि एघार हरफसम्म छन् । प्रेमप्रणयवाट सुरु भएको यस कथाको अन्त्य देवताको जन्म (अग्नि, पानी, वायु, पृथ्वी) मा आएर टुङ्गिएको छ । कथाको बाह्य र आन्तरिक दुवै संरचना सुगठित र व्यवस्थित छ ।

३.१.१.२ कथानक

जङ्गल तथा गुफामा बस्ने वनवासीहरूको कथानक 'देवताको जन्म' कथामा छ । 'देवताको जन्म' घटना प्रधान कथा हो ।^{११८} यसमा युवक र युवती बीचको प्रेमालापको घटना तथा चट्याङ्ग परेर जङ्गलमा आगो लागेको मुख्य घटना छ । विनाशकारी आगोलाई जङ्गलवासी मानव समुदायले देवता स्थापित गरेको मूल कथानक यस कथामा छ । यसैगरी

^{११६} कुलचन्द्र कोइराला एक पैसा कथासङ्ग्रह, (काठमाडौं : जीवनचन्द्र कोइराला सम्पा.), पृ. १० ।

^{११७} कुलचन्द्र कोइराला 'देवताको जन्म' उषा (द्वैमासिक, वर्ष ६, अङ्क २, २०३१, पुष), पृ. ५-८ ।

^{११८} विनोदकुमार खनाल, कुलचन्द्र कोइरालाको गद्य साहित्यको अध्ययन, (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि. वि., कीर्तिपुर, २०५६), पृ. ७६ ।

युवक युवतीको सहायक कथानकले वनवासीहरूको मूल कथानकलाई नै स्पष्ट्याउने काम गरेको छ । गुफामा बस्ने गौराङ्ग, युवक र गौराङ्ग युवती डिम एक आपसमा अँगालोमा बाँधनु, बालिकाले पहाडमा आगलागी भएको दृश्यतिर सङ्केत गर्नु कथानकको आदि भाग हो । जङ्गल आगो लागेको देखी युवक चिच्याउनु, वनवासी युवक युवतीहरूका जोडिहरू युवकपट्टि आएर प्रश्न सूचक दृष्टिले हेर्नु, युवकले सबैलाई आगलागी भएतिर देखाउनु, सबैजना आगो निभाउने कार्यमा असफल हुनु, वनका जनावरहरूको कहाली लाग्दो आवाज सुन्नु, आगोले डढेका जनावर पशुपंक्षीको मासु युवकहरूले खानु, आगोले पशुबलि माग्दो रहेछ भन्ने धारणा बनाउनु पशुपंक्षीको मध्य भाग हो । अग्निलाई देवताको रूपमा प्रार्थना गर्दै(बोको) बलि दिनु, आगोलाई सबैजनाले शान्त पार्नु, यसैगरी वायु जल पृथ्वीलाई पनि देवताको रूपमा स्थापित गर्नु कथानकको अन्त्य भाग हो ।

‘देवताको जन्म’ कथानकको स्रोत आदिम सभ्यताको मानव इतिहास हो । कथानकको आङ्गिक विकास आदि, मध्य र अन्त्यको क्रममा भएको छ । यसर्थ यो रैखिक ढाँचामा रचना गरिएको कथा हो । युवकहरूको मुख्य कथानक यसमा छ । देवताको जन्मको कथानक सुगठित र सरल छ ।

३.१.१.३ पात्र वा चरित्रचित्रण

‘देवताको जन्म’ कथामा मानवीय तथा मानवेतर पात्रहरूको प्रयोग गरिएको छ । मानवीय पात्रका रूपमा पुरुष र स्त्री पात्रहरू छन् भने मानवेतर पात्रका रूपमा जनावर पशुपंक्षीहरू छन् । मानवीय पात्रमा पुरुष पात्रहरू गौराङ्ग युवक दुई बालक पाँच सात जना युवकहरू छन् । स्त्री पात्रहरूमा गौराङ्गी युवती डिम, बालिका र रमणीहरू छन् । मानवीय अन्य पात्रहरूमा वनवासीहरू छन् । यसैगरी मानवेतर पात्रका रूपमा खरायो, सिंहहरू र चरा चुरुङ्गी जस्ता पशुपंक्षीहरू छन् । तल केही पात्रहरूको चरित्र चित्रण गरिएको छ :

गौराङ्ग युवक

गौराङ्ग युवक ‘देवताको जन्म’ कथाको प्रमुख भूमिका भएको पुरुष पात्र हो । ऊ गौराङ्गी युवतीलाई डिमलाई माया गर्छ । बाघाम्बर लगाउने युवकलाई प्रेमालापका क्रममा बालिकाले भीषण आगलागी भएको स्थानतिर सङ्केत गर्दछे । युवक चिच्याएर अन्य वनवासी युवकहरूलाई पनि लिएर गई आगो निभाउने कार्यमा सहभागी हुन्छ । तर दुर्भाग्यवश आगो निभाउन नसकी हारखाएर अग्निलाई देवताको रूपमा पुज्दछन् । कुनै पनि नकारात्मक सोच नभएको युवक आगो निभाउने कार्यमा लागेकाले ऊ कथाको अनुकूल चरित्र हो । प्रेमालाप गर्दा गर्दै युवतीलाई छोडेर आगो निभाउने कार्यमा लागेकाले समय र परिस्थिति अनुसार परिवर्तन भएको युवक गतिशील स्वभावको चरित्र हो । कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधि युवकले नगरेकाले ऊ वैयक्तिक चरित्र हो । कथामा युवतीसँग प्रेमालाप गर्ने तथा आगो निभाउने कार्यमा प्रत्यक्ष सहभागी भएको युवक मञ्चीय चरित्र हो । कथाबाट युवकलाई हटाउँदा कथानकको संरचना भङ्ग हुने भएकाले ऊ आवद्ध चरित्र हो ।

यस कथाका अन्य पात्रहरूमा पाँच सात युवकहरू सहायक भूमिका भएका पुरुष चरित्रहरू हुन् । उनीहरू प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल पात्र, स्वभावका आधारमा गतिहीन पात्र, जीवन चेतनाका आधारमा वैयक्तिक पात्र हो । यसैगरी आसन्नताका आधारमा मञ्चीय र आवद्धताका आधारमा बद्धपात्रहरू हुन् ।

युवती, बालिका, दुई बालक रमणीहरू अन्य वनवासीहरू गौण भूमिका भएका मुक्त चरित्रहरू हुन् ।

३.१.१.४ पर्यावरण

‘देवताको जन्म’ कथाको मुख्य परिवेश घना जङ्गल हो । यस कथामा अधित्यका पर्वत, समुद्र नदी नाला, धुमावृत्त उपत्यका, उत्तुङ्ग पहाड आदि परिवेशहरू पनि कथामा घटित छन् । समयका दृष्टिले आगो निभाउने कार्यमा वंश-भाला, अभेद्य पाषण शक्ति, काठको चोके, लठी मुङ्ग्रा आदि प्रयोग गरिनु, युवकले बाघाम्बर र युवतीले मृगचर्म धारण गर्नु गुफामा बस्नु आदिले आदिम मानव सभ्यताको विकासका क्रममा देखा पर्ने हुने युगको भल्को दिन्छ ।^{११९}

कथाको वातावरण दुःख र करुणामय छ । कथा पढ्दै जाँदा जङ्गलमा भीषण आगलागी हुनु, जङ्गली जनावर पशु पंक्षीहरू आगोले डढेर मर्नु आदि घटनाले पाठकका मनमा दुःख र करुणको भाव पैदा हुन्छ । देवताको जन्मको वातावरण दुःख र करुणाको भाव हटाउन असमर्थ बनेको छ ।

३.१.१.५ दृष्टिबिन्दु

‘देवताको जन्म’ कथामा घटित घटना र परिवेशको सर्वज्ञ भएर कथयिताले वर्णन गरेकाले तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ :

“उसले दौड्दै गएर नगिच गुफाबाट संरक्षित छाग (बोको) लिएर आयो । प्रार्थना पूर्वक वंश-भालाले रोपेर मानवले छाग रक्तको बलि दियो । रक्तार्द चर्मको होम गरेर गार्हस्थ्य अग्निको कोप शान्त गरियो । (पृ. ९)”

कथामा कथयिताले ठाउँ ठाउँमा टिप्पणी पनि गरेका छन् । यसर्थ कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ ।

३.१.१.६ सारवस्तु

‘देवताको जन्म’ कथामा आदिम मानव समाजको आवश्यकता बसोबास रहन सहन आस्था वा धारणा खोज अनुसन्धान कस्तो थियो तथा सभ्यताको प्रारम्भ भन्ने देखाउनु नै यस कथाको सारवस्तु हो । कथामा आदिम मानव समाजको शिकार युगबाट सिर्जित परिस्थिति तथा मानवका जैविक आवश्यकता, चाहना, आस्था एव विश्वासको कस्तो थियो भन्ने कुराको यथार्थचित्रण छ । प्रकृतिको सौम्यता र उग्रताको चित्रण गर्दै आगोले डढेका पशुपंक्षीका मासुको स्वादबाट मानिस नयाँ नयाँ खोज अनुसन्धानतर्फ लागेको कुराप्रति पनि कथाले सङ्केत गरेको छ ।

३.१.१.७ भाषा

‘देवताको जन्म’मा कथाकार कुलचन्द्र कोइरालाले सरल भाषा प्रयोग गरेका छन् । यसमा कतै कतै क्रियारहित वाक्यको प्रयोग छ भने धेरैजसो ठाउँमा पदक्रममा विचलन पाइन्छ । कथयिताले प्रयोग गरेको भाषा औपचारिक र स्तरीय छ । आदिम युगका कथाका पात्रहरूले बोलेको भाषा औपचारिक र स्तरीय रहेकाले पात्र अनुकूलको भाषाको प्रयोग छैन । कथामा प्रकृतिलाई मानवीकरण गरी काव्यात्मक भाषाको प्रयोग पनि पाइन्छ :

“अग्निदेव प्राकृतिक सौन्दर्य चाटेर भीषणता उकेल्ये ।” (पृ. ५)

कथामा बिम्बात्मक भाषाको प्रयोगले पनि काव्यात्मक सौन्दर्यप्रदान गरेको छ ।

^{११९} तारानाथ शर्मा , प्राक्कथन, कुलचन्द्र कोइराला एक पैसा कथासङ्ग्रह , पूर्ववत् ।

“मर् मर् मर् स्वाँ.....। हुई..... गरेर घनघोर आँधीको तुमुल भोक्का समुद्रको उताल तरङ्गभैँ आयतन महान् अटवीको हृदयलाई हुँडलेर एकाएक मडारियो । (पृ. १)”

यसरी काव्यात्मक भाषाको थोरबहुत प्रयोग गर्नु पनि देवताको जन्मको विशेषता छ ।

३.१.१.८ प्रतीक र बिम्ब

‘देवताको जन्म’ कथाको शीर्षक प्रतीकात्मक छ । कथामा आगो देवताको प्रतीकका रूपमा छ। मानव समुदायले आगो निभाउन नसके पछि देवताको रूपमा प्रार्थना गरेका छन् । कथामा लिङ्गको प्रतीक जनाउन कुटिल तन्तु शब्दको प्रयोग गरिएको छ ।

यस कथामा प्रशस्तै बिम्बहरूको प्रयोग छ :

“हुई गरेर घनघोर आँधीको तुमुल भोक्का समुद्रको उताल तरङ्ग भैँ आयतन महान् अटवीको हृदयलाई हुँडलेर एकाएक मडारियो । (पृ. १)” . . . आगोको मुस्लो ध्वाँसे आकाश चिर्दै वाणभैँ बेगिएर पृथ्वीतिर आयो (पृ. २)”

कथामा आँधीको वेगलाई जनाउन समुद्रको तरङ्गको बिम्ब प्रयोग गरिएको छ । यसैगरी कथामा आगोको भीषण गति जनाउन वाणको बिम्ब प्रयोग गरिएको छ । यसरी कथामा प्रतीक र बिम्बको प्रयोग प्रसङ्ग अनुसार राम्रो गरिएको छ ।

३.१.१.९ गति र लय

‘देवताको जन्म’ कथाको पात्र परिचयमा संक्षेपात्मक पद्धति प्रयोग गरिएको छ । यसले गतिलाई घटाएको छ भने प्रकृतिको स्वभावको वर्णन गर्दा गति बढाइएको छ । नयाँ नयाँ घटनाको वर्णन गर्दा गति तीव्र रूपमा अधि बढेको छ । गतिको घटबढले कथामा लयात्मकता प्रदान गरेको छ । वाक्यका तहमा अनुप्रासको प्रयोग प्रशस्त पाइन्छ । यसले पनि कथामा लयको सृजना हुन्छ । कथामा उपमा, रूपक जस्ता अलङ्कारले पनि लयको सृजना गरेको छ ।

३.१.१.१० शीर्षक सार्थकता

‘देवताको जन्म’ शीर्षकले कुनै अदृश्य शक्तिको उदय हुनु भन्ने अर्थ बुझाउँछ । यहाँ अदृश्य शक्तिको रूपमा आगो मुख्य रूपमा छ भने वायु, जल पृथ्वी सहायक छन् । जङ्गलमा भीषण आगलागी भएपछि आगोको कोप शान्त गर्न बलि दिनु, प्रार्थना गर्नु जस्ता घटना पछि आगो नियन्त्रणमा आउँछ र मानव समुदायले आगोलाई देवताका रूपमा मान्दछन् । यसैगरी मानवहरूले आगोलाई निभाउने पानी, आगोलाई बल्ल सहयोग गर्ने वायुलाई पनि देवताको रूपमा स्वीकारेका छन् । यसर्थ मानव समुदायले यी सबैलाई देवता मानेकाले कथाको शीर्षक सार्थक छ ।

३.१.२ ‘सन्ध्या’ कथाको विश्लेषण

कथाकार कुलचन्द्र कोइरालाको ‘सन्ध्या’ कथा एक पैसा कथासङ्ग्रहभित्रको दोस्रो कथा हो । यो कथामा सर्वप्रथम उषा (द्वैमासिक, वर्ष ६,, अंक ३, २०३१ फागुन) पत्रिकामा प्रकाशित भएको हो । यस कथामा कट्टर अध्यात्मवादी र भौतिक अध्यात्मवादी बीचको द्वन्द्व देखाउँदै पात्रका मनभित्रका अव्यक्त प्रेमको उद्घाटन यथार्थवादी ढङ्गले गरिएको छ । पौराणिक विषयवस्तु यस कथामा छ ।

३.१.२.१ संरचना

सन्ध्याको केन्द्रीयतामा यो कथा लेखिएको छ । सन्ध्या विधवा तपस्वी भए पनि विवश्वानसँग विवाह गरेको प्रसङ्ग कथामा छ । जम्मा १७ पृष्ठको लमाइमा फैलिएको यस कथाको खण्ड समाप्ति पछि १, २ को संख्या दिई ६ खण्डमा विभाजन गरिएको छ । दोस्रो र पाँचौँ खण्ड लामो छ भने पहिलो, तेस्रो, चौथो र छैटौँ खण्ड छोटो छन् । प्रथम खण्डमा सन्ध्याको परिचय छ । दोस्रो खण्डमा सन्ध्या र सुरुचिकाले आश्रम र गुरुका बारेमा गरेको संवाद तथा नेमुनि र हारितवीचको भौतिक अध्यात्म र अध्यात्मवादी वेदान्त दर्शनका बारेको विवाद छ । तेस्रो खण्डमा सन्ध्या गण्डकी तीरमा साथ उपासना गर्न गएको वर्णन, उनको शरीरको वर्णन तथा विवश्वानले सन्ध्यालाई देखेर मोहित भएको प्रसङ्गहरू छन् । चौथो खण्डमा सन्ध्या र विवश्वानको भेट भएको प्रसङ्ग तथा एकअर्काप्रति आकर्षित भएको प्रसङ्ग छ । पाँचौँ खण्डमा सन्ध्याको अतीतको वर्णन तथा सन्ध्या र विवश्वानले प्रेमालाप गरेको प्रसङ्ग छ । छैटौँ खण्डमा सन्ध्या र विवश्वानको कार्यप्रति असन्तुष्ट हुँदै हारितले नेमुनिलाई गाली गरेको प्रसङ्ग छ । यसैगरी सुरुचिकालाई सम्झाएर हारित आश्रम छोडेर जाने प्रसङ्ग पनि छ । नेमुनिले सन्ध्या र विवश्वानलाई आशिर्वाद दिएको प्रसङ्ग पनि छैटौँ खण्डमा छ । ६४ अनुच्छेदमा संरचित यस कथामा एकदेखि चौबीस हरफसम्मका अनुच्छेदहरू छन् । ४१७ हरफमा संरचित यस कथाको आयाम ठूलो छ । सरल ढाँचामा रहेको यो कथाको संरचना सुगठित छ ।

३.१.२.२ कथानक

‘सन्ध्या’ले पौराणिक नेपालको चित्र प्रस्तुत गर्छ । नेमुनिको भौतिकवादी चिन्तन र हारितको अध्यात्मवादी चिन्तन बीच द्वन्द्व स्थापित गरी विधवा विवाहको पक्षमा भौतिकवादको चित्त बुझ्दो व्याख्या छ । ‘सन्ध्या’ कथामा कथानक निर्माण गर्ने घटनाहरू धेरै छन् र कथयिताले कथाभन्दा बाहिर रहेर घटना र चरित्रहरूको वर्णन गरेका छन् । कथामा कथानक क्षीण छ । नेमुनि र हारितका संवादले मूल घटनालाई ओभरलप पार्न खोजे पनि सन्ध्याको केन्द्रीयतामा कथानक प्रारम्भ भई अन्त्य हुन्छ । विवश्वान र सन्ध्याका मनोभावहरू कथामा वर्णित हुन् । संवादले घटनाहरूको संयोजन कलामा असर पारेको छ । सुरुचिका र सन्ध्याको भेट भएपछि आश्रममा आफूले गर्ने कर्तव्यहरूको छलफल भएबाट कथानक प्रारम्भ हुन्छ । नित्यकर्म गर्न गण्डकी सन्ध्याको सुरुचिकासँग भेट हुनु, गुरुहरूले भनेका कुराहरूको टिका टिप्पणी गर्नु र नेमुनिको स्वागतार्थ काम विभाजन गर्नु, सुमन्तुको आगमन हुनु, नेमुनिको आगमन हुनु सम्मका घटनाहरू कथानकको आदि अवस्था हो । यस पछिका घटनाहरूमा द्वन्द्व र कौतूहल सशक्त छ । ईश्वरीय प्रपञ्च र विषयभोगको बारेमा नेमुनि र हारित ऋषिबीच वाक्युद्ध चल्यो, एक दिन पुनः गण्डकीतीरमा गएकी सन्ध्याको समीपमा विवश्वान उनीप्रति आकर्षित हुनु, विवश्वान र सन्ध्या दुवैलाई रातमा निद्रा नलागी छटपटी भई दुवैको भेट हुनु, एक अर्कामा अङ्गमाल गर्नु, प्रेमप्रणयमा बाँधिनु, विवश्वान र सन्ध्याको प्रेम थाहापाई हारितले सन्ध्या, विवश्वान र नेमुनिप्रति असन्तुष्टि जाहेर गर्दै आश्रम छोड्ने निर्णय गर्नुसम्म कथानकको मध्य अवस्था हो । नेमुनिले सन्ध्या र विवश्वानलाई आशिर्वाद दिनु, विवश्वानले सन्ध्यालाई हेर्दा उनी मुस्कुराउनुसम्मका घटनाहरू कथानकको अन्त्य अवस्था हो ।

सन्ध्या कथाको कथानकको स्रोत पौराणिककालीन समाजको यथार्थमूलक अनुभव हो ।^{१२०} आदि, मध्य र अन्त्यको क्रमले कथानक आएकाले यस कथामा रैखिक ढाँचामा घटनाहरू अघि बढेको पाइन्छन् । सन्ध्या र विवश्वानको मुख्य कथानक यसमो छ भने नेमुनि र हारितको सहायक कथानक पनि कथामा छ । सरल र सुगठित रहेको यसको कथानकमा नेमुनि र हारितको बाह्य द्वन्द्व, विवश्वान र सन्ध्याको आन्तरिक द्वन्द्व सशक्त रहेका छन् । नेमुनि र हारितको बाह्य द्वन्द्व यस प्रकार छ :

“नेमुनिका ललाटमा फेरि रेखा खिचिए । गम्भीर मुद्रामा नेमुनिले भन्नुभो तपस्वीगण ! साधनामा हारितको तर्कसँग म सहमत छैन, आस्वादपछि मात्रै मीठो र नमीठो गुण बैगुन छुट्टिन्छ ।” (पृ. १८)

यहाँ साधनाका निमित्त विषयभोग पहिलो आवश्यकता होइन भन्ने हारितको विचारप्रति नेमुनि असहमत भएर उक्त वाक्य भनेका छन् । कथामा सन्ध्याको चेतन र अचेतन मनको द्वन्द्व सबल रहेको छ । तपस्विनी सन्ध्या विवश्वानलाई देखेदेखि उसको अचेतनले प्रस्फुटन हुन खोजिरहन्छ । जस्तै :

“सन्ध्याले उपासना र सायं भजनमा पनि स्थिरता पाउन सकिनन् । आश्रममा पनि बेचैनी बढिनै रह्यो । छलछल र कलकलको टाढा सुनिने शब्दसंग छातीको तीब्र धड्कनलाई रोक्न कस्तुरिकालाई जोडले अँगालो मारिन् । अव्यक्त उमङ्गले हरिनको मुख बराबर चुमिन् , चुमिनै रहिन् । (पृ. २४)”

यहाँ सन्ध्याको चेतन मनले तपस्विनी भएर त्यसो गर्नु नहुने ठान्दछे भने अचेतनको प्रस्फुटन स्वरूप उनी कस्तुरिकालाई अँगालो हाली चुम्न पुग्दछिन् । नेमुनि र हारितको वाक्यद्वयमा, विवश्वान् र सन्ध्याको प्रेम प्रणय सफल वा असफल के हुन्छ भनी कौतूहल जागृत भएको छ ।

३.१.२.३ पात्र/चरित्र

‘सन्ध्या’ अल्प पात्रविधान भएको कथा हो । यस कथामा प्रमुख भूमिका सन्ध्या पात्रले निभाएकी छ । यसैगरी सहायक पात्रहरूमा विवश्वान नेमुनि हारित रहेका छन् भने गौण भूमिकामा सुरुचिका सुमन्तु अन्य शिष्यगण आदि पर्दछन् ।

सन्ध्या

सन्ध्या यस कथाको प्रमुख पात्र हो । गोरा सुडौल बाहु, पुष्ट र उन्नत उरोज, क्षीण कटिबन्ध र आयतन सुपुष्ट नितम्बले युक्त सन्ध्या हारितको आश्रममा बस्ने एउटी बालविधवा तपस्विनी र विद्यार्थी हो । उनी सौन्दर्यकी असीम धनी छिन् । तारुण्य सौन्दर्य र लावण्यले सजिएकी सन्ध्याको यौवन अवस्था अत्यन्तै आकर्षणशील रहेको छ । उनी विवश्वान र नेमुनिलाई आफ्नो तारुण्यप्रति आकर्षित गर्न सफल रहेकी छिन् । सन्ध्या ठूला र लम्बिला नयन भएकी कदलीत्वचाको कञ्चुकी र बल्कलाम्बर लाएकी, नितम्बसम्मको लामो केश भएकी स्त्री पात्र हो । सम्पूर्ण कथानक सन्ध्याको केन्द्रीयतामा अघि बढेको छ । बालविधवा भएर पनि पुनर्विवाह गरी एक एकनारीका इच्छा चाहना र अपूर्णतालाई पूर्ण गर्नु पर्छ भन्ने सन्देश पौराणिक तत्कालीन समाजलाई दिइएको कारण उनी यस कथाकी अनुकूल

^{१२०} गणेशप्रसादप्रसाद भट्टराई, कुलचन्द्र कोइराला दृष्टिकोण एवं विश्लेषण (काठमाडौं : कुलचन्द्र कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान, २०५४), पृ. १३५, १३६ ।

तथा सत् पात्र हुन् । सुरुमा तपस्या वा साधना, भजन, प्रार्थनामा लागेकी एक बालविधवा तपस्वीनीका रूपमा उनी परिचित छिन् तर उनी आफ्नो जीवनलाई तपस्यामा नबिताई पुनर्विवाह गरी दाम्पत्य जीवन बिताउन चाहने सन्ध्या यस कथाकी गतिशील चरित्र हुन् । पौराणिक कालीन समाजको बालविधवा भई पुनर्विवाह गर्ने समग्र विधवा नारीहरूको वर्गीय पात्र हो । कथाको सुरुवातदेखि अन्त्यसम्म सक्रिय भूमिका निभाएकी सन्ध्या यस कथाकी मञ्चीय पात्र हो । आबद्धताका आधारमा हेर्दा सन्ध्यालाई कथाबाट भिक्दा कथानक नै अपूर्ण हुने भएकाले ऊ यस कथाकी बद्ध पात्र हो ।

विवश्वान

विवश्वान हारितको आश्रममा बस्ने एक शिष्य तथा तपस्वी हो । ऊ यसकथाकी प्रमुख पात्र सन्ध्याको प्रेमी हो । सन्ध्याप्रति आशक्त विवश्वान सन्ध्यालाई विवाह गर्दछ । ऊ यस कथाको सहायक भूमिका भएको पुरुष पात्र हो । एक तपस्वी तथा अध्यात्मवादी गुरु हारितको शिष्य हो । ऊ सन्ध्याको सान्निध्यमा परेपछि आकर्षित हुन्छ । तपस्वी जीवनबाट गृहस्थ जीवनमा प्रवेश गरेको विवश्वान परिवर्तनशील पात्र हो । यस कारण ऊ कथामा गतिशील पात्रका रूपमा भूमिका निभाएको छ । धार्मिक-पौराणिक कालीन समयमा विधवासँग विवाह गरी पुनर्जीवन दिने विवश्वान वर्गीय पात्र हो । कथामा प्रत्यक्ष भूमिका निभाएकाले ऊ मञ्चीय पात्र हो । विवश्वानलाई हटाउँदा कथाको संरचना नै बिग्रने भएकाले ऊ कथाको बद्ध पात्र हो ।

नेमुनि र हारित

नेमुनि र हारित यस कथाका सहायक पुरुष पात्र हुन् । अध्यात्मवादी हारित तथा भौतिक अध्यात्मवादी नेमुनि यस कथामा कसैको पनि प्रतिनिधित्व नगर्ने व्यक्तिगत चरित्रहरू हुन् । विधवा सन्ध्यालाई पुनर्विवाहको सल्लाह दिने नेमुनि तथा निषेध गर्ने हारित यस कथाका अनुकूल तथा प्रतिकूल चरित्र हुन् । आफ्नै सिद्धान्तमा अडिग रहेका समयानुसार परिवर्तन नभएका दुवै गतिहीन पात्र हुन् । दर्शनको व्याख्या गर्ने क्रममा दुईबीच बाह्य द्वन्द्व सघन देखिन्छ । यी दुई पात्रले कथामा कौतूहल जगाउने काम गरेका छन् । उनीहरू यस कथाका प्रत्यक्ष भूमिका निभाएका मञ्चीय तथा बद्ध पात्रहरू हुन् ।

यस कथाका सुरुचिका, सुमन्तु, शिष्यगण गौण पात्रहरू हुन् । यिनीहरूको भूमिका कथामा खास उल्लेखनीय छैन ।

३.१.२.४ पर्यावरण

प्रस्तुत कथाको परिवेश हिमाली क्षेत्र हो । कालीगण्डकीको मुख्य परिवेश कथामा छ । समयका दृष्टिले पौराणिक कालीन समयको जनजीवन पाइन्छ । आश्रम र कुटीमा बस्ने, गुरुकुल परम्परामा पढ्ने केराको बोक्रा र बल्कलाम्बर लाउने सन्ध्याको पहिरनले आदिम मानवसमाजको अविकसित समयलाई जनाउँदछ । यस कथाको वातावरण सुखमय छ । कथा पढ्ने क्रममा हारितको विधवाले विवाह गर्नु हुन्न भन्ने धारणाप्रति आक्रोशको भावना पैदा हुन्छ भने नेमुनिको पुनर्विवाह गर्नुपर्छ भन्ने धारणाप्रति हर्षका भावना पैदा हुन्छ । यस कथाको वातावरण पुनर्विवाहको चलन चलाउन सक्षम देखिन्छ ।

३.१.२.५ दृष्टिबिन्दु

यस कथाका कथयिता कथाभन्दा बाहिर बसेर चरित्र, दृश्य, घटना र आफ्ना टिप्पणीहरू प्रकट गरिरहेका छन् । कथाका पात्र घटना, परिवेश आदिका वर्णन कथाकार स्वयंले सर्वज्ञ भएर वर्णन गरेका छन् । यस कारण यस कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ

दृष्टिबिन्दुको प्रयोग भएको छ । सबै पात्रका मनका भावना थाहापाई प्रस्तुत गर्ने र हरेक घटनालाई आफैँ टिप्पणी तथा विश्लेषण गर्ने भएकाले यसमा तृतीय पुरुष अन्तर्गतको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग पाइन्छ । कथाको सुरुमा सन्ध्याको वर्णन यसरी गरिएको छ :

“शिरीषमय कोमल बाहुपाशको लपेटामा मस्त निन्द्रित मृगशावक कस्तुरिकालाई अपलक मुग्ध नयनले हेरेर सन्ध्या विस्तारै उठिन् । उनका ठूला र लाम्बिला नयनका प्यालामा किञ्चित रक्त, अनीद र यौवनको मधुरासव झल्केको थियो । (पृ. ११)” यहाँ सन्ध्याको वर्णन तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुबाट गरिएको छ ।

३.१.२.६ सारवस्तु

‘सन्ध्या’ कथाले पौराणिक कालीन वर्गीय समाजका नीतिनियमको आलोचना गरेको छ । मानव जीवनका लागि विवाह अनिवार्य तत्त्व हो । साधनामा लाग्न मानिस विषय भोगको आनन्दबाट मुक्त हुन जरुरी छ भन्ने सारवस्तुको प्रयोग यस कथामा छ ।

३.१.२.७ भाषा

‘सन्ध्या’ कथामा कथाकारले स्तरीय उच्च वर्गले बोल्ने भाषाको प्रयोग गरेका छन् । कथामा नेमुनि, हारित शास्त्रज्ञ भएकाले उनीहरूले बोलेका भाषा स्तरीय रहेको छ । कथामा काव्यात्मक भाषाको प्रयोग भएको छ :

“पुष्पभूषाले सजिएका नास्पाती, स्याउ, आरु बखडाहरु मञ्जुल नवपल्लवमा लपेटिएर भग्यवाद दिनकरको कटाक्षमा सलज्जित थिए । रजनी गन्धाले पुष्पधन्वाको प्रातः पूजा सकेर मूकप्रार्थना गर्थी । शीतबिन्दुले झल्कने गुलाफहरु यौवन सुलभ लज्जाले झुकेका थिए ।” यहाँ प्रकृतिको मानवीकरण काव्यात्मक भाषामा गरिएको छ ।

३.१.२.८ प्रतीक र बिम्ब

कथामा प्रशस्त प्रतीक र बिम्बहरूको प्रयोग भएका छन् । कथामा तारा, लोखर्के, चील, मृगहरु प्रतीकका रूपमा छन् ।

“पूर्वीय ईषदरक्त क्षितिजको नवालोकमा बलिन्द्र आँसुले रुभेका मलिन्द्र ताराहरु स्नेहहीन दीप शिखा जस्तै टिल्पिल गर्थे । मानौँ निराश प्रतीक्षाबाट फर्केकी निद्राकुल र श्रीहीन कामिनी जस्तै । (पृ. ११)”

यहाँ ताराहरू कामिनीको प्रतीक बनेर आएका छन् । कथामा परिवर्तनशील जीवनको गतिलाई जनाउन फूलका नयाँ नयाँ टुसा र कोपिलालाई प्रतीकका रूपमा लिइएको छ । चीलले बाहाँकाट्टा हान्नु, लोखर्केहरू पुच्छर उचालेर तलमाथि गर्नु जस्ता कार्यले चील र लोखर्के सन्ध्याको अचेतन मन जनाउने प्रतीकका रूपमा आएका छन् ।

सन्ध्यामा बिम्बहरूको पनि राम्रो प्रयोग छ । सन्ध्याको मनका उतार चढावलाई गण्डकी नदीको प्रवाह बिम्ब बनेर आएको छ :

“सन्ध्या मात्र आज अशान्ति थिइन् । उनको हृदय गण्डकी जस्तै उल्लेको थियो । (पृ. २४)”

३.१.२.९ गति र लय

कथाको सुरुमा सन्ध्या र प्रकृतिको वर्णनमा गति ढिलो भएको छ भने हारित नेमुनिको तार्किक युद्धबाट घटनाहरू तीब्र गतिमा अधि बढेका छन् । गतिको असन्तुलनले लयको सृजना हुन्छ । प्रकृति र सन्ध्याको वर्णनमा लयात्मक वाक्यहरू आएका छन् । कथामा

रश्मि रञ्जित, कोहो कोहो , भूँ भूँ जस्ता शब्दले वाक्यमा लयको सृजन गर्ने काम गरेका छन् । कथामा गति र लयको उचित संयोजन गरिएको छ ।

३.१.२.१० शीर्षक सार्थकता

‘सन्ध्या’ कथामा पौराणिक कालीन नेपाली समाजका रहन सहनलाई यथार्थवादी ढङ्गले देखाइएको छ । पात्रका मनमा लागेका कुराहरूलाई यथार्थवादी ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ । कथाको शीर्षक कथाकै प्रमुख नारी पात्रको नामबाट राखिएको छ । यसकारण कथाको शीर्षक सार्थक छ ।

३.१.३ ‘माला’ कथाको विश्लेषण

कुलचन्द्र कोइरालाको ‘एक पैसा’ कथासङ्ग्रहभित्रको तेस्रो कथा ‘माला’ हो । पहाडी जीवनको गोठाला, गोठालीको दुःखपूर्ण प्रेम यस कथाको विषयवस्तु हो । समाजका साहू र मालिकहरूले गोठाला, गोठालीहरू तथा निम्नवर्गका मानिसलाई भेडाबाखाभैँ किनबेच गर्ने र जस्तो सुकै प्रकारको शोषण गर्न पनि पछि नपर्ने कुकार्यको चित्रण यस कथामा छ । नेपालमा वि.सं १९८१ अघिको कमारा, कमारी प्रथाको चित्रण यस कथामा छ ।^{१२९}

३.१.३.१ संरचना

चमेली र बनेको केन्द्रीयतामा यो कथा लेखिएको छ भने उनीहरूले भोग्नु परेका दुःख कष्टको मार्मिक चित्रण यस कथामा छ । १६ पृ. को आयाममा फैलिएको यस कथाको खण्ड समाप्ती पछि ++++ को संकेत दिई तीन खण्डमा विभाजन गरिएको छ । तीन खण्डमा बाँडिएको यस कथाको प्रथम खण्ड लामो भए पनि दोस्रो र तेस्रो खण्ड छोटो रहेका छन् । प्रथम खण्डमा चमेली र बनेको वनमा भएका ठट्टाको प्रसङ्ग गाई, बाखा चढाउन गएको, चमेलीले एउटा पाठो हराएर कुटाई खाई बेहोस भएको प्रसङ्ग आएका छन् । यसमा चामे र फूलमतीले कुटाई खाएको र बनेलाई साहूले कुटेर बेहोस बनाएको प्रसङ्ग पनि यसमा आएका छन् । दोस्रो खण्डमा फूलमतीले होसमा आएको चमेलीलाई सम्झाएको प्रसङ्ग चम्पीसँग बुधे र मुसेलाई साहूले मारेको र केशरीलाई बेचेको प्रसङ्ग आएका छन् । यसमा बनेले चमेलीसँग विदेश जाने कुराको प्रसङ्ग पनि रहेको छ । तेस्रो खण्डमा चाहिँ चमेलीले बनेको रक्षाको लागि ठाकुरसँग भाकल गरेको प्रसङ्ग दलमर्दनले चमेलीलाई दुर्व्यवहार गरेको प्रसङ्ग तथा बनेलाहुरबाट फर्केको प्रसङ्ग आएका छन् बनेले आमा फूलमती र चमेलीलाई साहूको ऋण तिरी उकासेको प्रसङ्ग र चमेली आफ्नै बहिनी भएको रहस्य थाहा पाएको प्रसङ्ग पनि यस खण्डमा छ । यसरी माला कथाको संरचना सरल ढाँचामा छ । अनुच्छेद सङ्गठनका दृष्टिले हेर्दा यसमा दुई हरफका अनुच्छेद देखि १० हरफसम्मका अनुच्छेदको प्रयोग छ । जम्मा ३९१ हरफमा सम्पूर्ण कथा समेटिएको छ ।

३.१.३.२ कथानक

‘माला’ कथामा कथानक निर्माण गर्ने घटनाहरू धेरै छन् । लेखक स्वयं कथयिता भई घटनाहरूको वर्णन गरेका छन् । मूल घटनाहरूको प्रस्तुतिमा अधि बढ्न थालेको कथानक बीचमा केशरी, बुधे र मुसेका घटनाहरू पूर्वस्मृतिका रूपमा प्रस्तुत

^{१२९} विनोदकुमार खनाल, कुलचन्द्र कोइरालाको गद्य-साहित्यको अध्ययन (अप्रकाशित स्नाकोत्तर शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि. , कीर्तिपुर २०५६) , पृ.६४ ।

गरिएको छ । यसले कथाको संयोजन कलामा कमी ल्याएको देखिन्छ । माला र बनेबीच जङ्गलमा गाई बाखा चराउन जाँदा भेट भएपछि घर फर्कदा तीलकाने पाठो हराएपछि दलमर्दन साहू रिसाएबाट घटनाहरूको संयोजन सुरु हुन्छ । 'माला'को मूल कथानक कमारा रहेका चमेली र बनेसँग सम्बन्धित छ । चमेली र बनेको दलमर्दनको हातबाट कुटाईखाई बेहोस हुनु, फूलमतीको चम्चीसँग साहूको अतीत केलाउनु, चमेली र बने बेहोसबाट ब्युँभे पछि बने विदेशजाने कुरा गर्नुसम्म कथानकको आदि भाग हो । लडाँइमा परेर बनेले हात गुमाउनु, साहू दलमर्दनले नवयौवना चमेलीमाथि अनूचित व्यवहार गर्नु, कान्छी मुखिनीले दलमर्दनले गरेको चमेलीप्रति दुर्व्यवहार थाहा पाउनु र चमेलीलाई बेचिदिनु, चमेलीले त्यहाँ पनि चरम यातना पाउनु, बने लाहुरबाट फर्कनु, दलमर्दनसाहूबाट फूलमतीलाई मुक्त गर्नु, बने चमेलीको खोजीमा हिँड्नु, चमेली र उसको छोरोसहित बनेले साहूलाई पैसा तिरेर घर ल्याउनु, कथानकको मध्य भाग हो । फूलमतीले बने र चमेली दाजुबहिनी भएको खुलासा गर्नु, पतिपत्नी बन्ने सपना बोकेको बने र चमेली आमाले भनेका 'पापी जुनीमा जन्मेर पुनः पाप गर्न नहुने' वाक्य सम्भन्सम्म कथानकको अन्त्य भाग हो ।

'माला' कथाको कथानकको स्रोत पहाडी गाउँका समाजमा देखिने गोठाला, गोठालीको प्रेमको यथार्थमूलक अनुभव हो । कथामा द्वन्द्व प्रशस्त रहेको छ । चमेली र दलमर्दन साहूबीच, बने र दलमर्दन बीच, चमेली र मुख बाङ्गेको साहू बीचका द्वन्द्वहरू सघन छन् । चमेलीले पाठो हराउँदा दलमर्दनको रिस चरममा पुगेको छ :

"साँझमा पनि गाई बाखा नआइपुगेको र चमेली बने पनि भित्र नपसेकाले दलमर्दन मुखियालाई शङ्का परेकै थियो । बाहिर आउँदा पिठीको कुनामा रोइरहेकी चमेलीलाई देखिहाले । मुखियाले पहिले नै एक थप्पड लगाएर जङ्गिदै भने, के गरिस् बजिनी ?" खोइ बने थारु ? चमेलीले डाको छाडी जवाफ नपाएका दलमर्दन मुखियाले लात्ती, मुड्की, चडकन लगातार चलाए, चमेली एकै डल्लो परी ।" (पृ. ३५)

कथामा बनेले कुटाइ खाँदा, बाङ्गे मुख भएको, साहूले चमेलीको यातना दिँदाका घटनाहरूले पनि द्वन्द्व सघन छ । कथानकमा सुरुदेखि नै कौतूहल देखा परेको छ । चमेलीले पाठो हराउनु, बने विदेश जानु, चमेली दलमर्दन साहूबाट बेचिनु आदि घटनाहरूमा अब के हुने हो भन्ने कौतूहल पाठकमा देखा पर्दछ । कथानकको बीचमा फूलमतीले गरेको पूर्वस्मृतिको वर्णनले कथानकलाई थोरै अस्तव्यस्त पार्न खोजे पनि ती घटनाहरू चमेली र बनेकै प्रसङ्गमा जोडिएको छन् । कथानक आदि, मध्य र अन्त्यको रैखिक ढाँचामा छ । यस कथाको कथानक चमेली र बनेसँग सम्बन्धित छ । कथानक सरल र सुगठित छ ।

३.१.३.३ चरित्रचित्रण

यस कथामा बने थारु, दलमर्दन साहू, चमेली, फूलमती चम्पी, केशरी, बुधे, मुसे आदि पात्रहरू छन् । केही पात्रहरूको चरित्रचित्रण गरिएको छ :

बने थारु

बने थारु यस कथाको प्रमुख भूमिकामा देखा परेको पुरुष पात्र हो । ऊ दलमर्दनकै छोरो भए पनि कमाराका रूपमा देखा परेको छ । ऊ चमेलीलाई प्रेम गर्छ । ऊ चमेलीका हरेक दुःखकष्टमा साथ दिन्छ । चमेलीसँग घरबार गरेर बस्ने अभिलाषामा पैसा कमाउन ऊ लाहुर जान्छ र एक हात गुमाएर आउँछ । चमेली र फूलमतीलाई साहूको कर्जाबाट मुक्त गराउँछ । समाजमा कोही पनि कसैको शोषणमा बाँच्न नहुने विचार राख्ने बने समयानुसार परिवर्तन भएको गतिशील चरित्र हो । समग्र कमाराहरूको प्रतिनिधि गर्ने

बने वर्गीय चरित्र हो । कथामा प्रत्यक्ष संवाद रहेकाले बने यस कथाको मञ्चीय चरित्र हो । कथाबाट बनेलाई हटाउँदा कथानको संरचना भङ्ग हुने भएकाले ऊ आबद्ध चरित्र हो ।

दलमर्दन

दलमर्दन यस कथाको खल चरित्रका रूपमा देखा परेको सहायक पुरुष चरित्र हो । ऊ कमारा कमारीहरूलाई चरम शोषण गर्छ । ऊ निम्नवर्गका मान्छेलाई भेंडाबाखा हेर्ने कामका लागि किनबेच गर्ने गाउँको साहूको रूपमा कथामा चित्रण गरिएको छ । फूलमती, केशरी, चमेली आदि कमारीहरूलाई यौन शोषण तथा अनुचित व्यवहार गर्ने दलमर्दन यस कथाको प्रतिकूल चरित्र हो । ऊ गरिबलाई शोषण गर्ने चरित्र हो । ऊ शोषणहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने वर्गीय चरित्र हो । कथामा प्रत्यक्ष सहभागी उसको रहेकाले मञ्चीय चरित्र हो । कथाबाट दलमर्दनलाई हटाउँदा कथानको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ आबद्ध चरित्र हो ।

चमेली

चमेली यस कथामा प्रमुख भूमिकामा देखापरेकी स्त्री चरित्र हो । फूल उनेर माला बनाउँन रुचि राख्ने चमेलीलाई बनेले माला नाम राखेको छ । चमेली पनि बनेभैँ दलमर्दन साहूकी छोरी हो । ऊ कमारी भएर दलमर्दनकै घरमा बसेकी तर पछि अर्कै साहूलाई बेचिन पुगेकी छ । दलमर्दन र अर्को मुख बाङ्गेको साहूबाट चमेलीले बारम्बार शोषण र यातना भोगेकी छ । बनेसँग बाखा, गाई चराउन जाँदा उसको मायाप्रीति बसेको छ । बनेको हीत चाहने चमेली कसैलाई पनि भनी बिभाउँदिन । ऊ कथाको अनुकूल चरित्र हो । ऊ मुखियाको सधैं शोषणमा बाँच्ने, विद्रोह गर्न नसक्ने समयानुसार परिवर्तन नभएकी गतिहीन चरित्र हो । कमारीहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने चमेली वर्गीय पात्र हो । कथा उसकै केन्द्रीयतामा रहेकाले ऊ आबद्ध चरित्र हो । कथामा बनेसँग प्रत्यक्ष संवाद रहेकाले मञ्चीय चरित्र हो ।

यस कथाका अन्यपात्रहरूमा फूलमती, चम्पी सहायक भूमिका भएका स्त्री चरित्रहरू छन् । यसैगरी केशरी, बालुवा कार्की, दामुपाध्ये, गाउँका ठिटा , बुधे, मुसे आदि गौण चरित्रहरू हुन् ।

३.१.३.४ पर्यावरण

‘माला’ कथामा नेपालबाहिर र नेपालभित्रका परिवेशहरू छन् । नेपालका हिमाली पहाडी ठाउँका पर्वत, टार, चौर आदि परिवेश छन् । नेपालबाहिरको लाहुर (उजरीस्तान) परिवेश पनि छ । कमारा, कमारी राख्ने सं २००७ साल अघिको समय यस कथामा चित्रित छ । कथा पढ्दै जाँदा दलमर्दनले चमेलीलाई अनुचित व्यवहार गरेको चमेलीलाई मरणासन्न हुने गरी कुटेको घटनाले उसप्रति आक्रोशको भावना पैदा हुन्छ । बने पैसा कमाउन लाहुर जाँदा हात गुमाउनु परेको, चमेलीले साहूबाट कुटाइ खाएकोले उनीहरूको अवस्थाप्रति दयाको भावना पैदा हुन्छ । यसरी दया र आक्रोशपूर्ण वातावरण कथामा छ । आर्थिक विपन्नता र शोषणमुक्त समाजको निर्माण गर्न कथाको वातावरण असफल छ ।

३.१.३.५ दृष्टिबिन्दु

‘माला’ बने र चमेलीमा केन्द्रित कथा हो । कथामा पात्र र घटनाका कुरालाई सर्वज्ञभैँ बनेर कथाकारले वर्णन एवं टिप्पणी गरेबाट तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ :

“चमेली अब बीस वर्षकी तरुनी थिई । सेता दाँत हाँसिलो अनुहार, छिनेको कम्मर, उठेको छाती, फुकेको आड जाड्घ, जे हेरे पनि विछट्टै, राम्री । (पृ. ४०)”

यहाँ कथयिताले चमेलीको बाल्यावस्थादेखि नै नियाल्दै तरुणावस्थाको टिप्पणी गरेका छन् । यसरी कथयिताले सर्वज्ञ भएर पात्र तथा घटनाको चित्रण गरेकाले कथामा तृतीय पुरुष सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ ।

३.१.३.६ सारवस्तु

समाजका युवतीहरू सधैं भरी ठूला बडा, साहू महाजनका यौनको सिकार हुनु, उनीहरूका जस्तासुकै यातना पनि सहनु तथा पुरुषहरू भने नारीहरू बाँच्न नसक्ने यस कथाको सारवस्तु हो। कथामा केशरी र चमेली दलमर्दनबाट यौनको सिकार बन्न पुगेका छन् । चमेली साहूहरूको बारम्बार कुटाइ खाई बाँच्न विवश रहेकी छ, भने बने यस्ता यातना र अन्यायबाट मुक्त हुन लाहुर पलायन भएको छ ।

३.१.३.७ भाषा

‘माला’ कथामा पात्रअनुकूलको भाषाको प्रयोग छ, कथा भाषाको प्रयोग कथामा प्रशस्त छ ।

“मोरी ! कमारीको कोखमा जन्मेर माला उनेर नै बस्न पाउलिस् : (पृ ३१)”

यहाँ मोरी कथ्य शब्द हो । कथामा नि! त! जस्ता निपातको अत्यधिक प्रयोगले भाषालाई आकर्षक बनाएको छ । यसमा बिम्बात्मक भाषाको प्रयोगले काव्यात्मक सौन्दर्य प्रदान गरेको छ ।

“चाँदीका ठिकुराजस्तै चम्केका गौरापर्वततिर कहिले बनेका आँखा पुग्दथे भने, कहिले हाँसोले रातो मुख पारेकी चमेलीका सुन्दर मुखतिर (पृ.३०)” यस वाक्यमा स्तनलाई जनाउन ठिकुरो शब्दको यौनबिम्ब प्रयोग गरिएको छ, भने विचलन युक्त भाषाको पनि प्रयोग गरिएको छ । कथामा राँड, गोस्नोटी, पेन्शनपट्टा, सुवाँरो जस्ता अप्रचलित शब्दको प्रयोग भाषालाई नवीनतातर्फ डोर्‍याएका छन् । कथाको भाषा सरल, सहज र काव्यात्मक छ ।

३.१.३.८ प्रतीक र बिम्ब

‘माला’ कथामा प्रशस्त प्रतीक र बिम्बको प्रयोग भएको छ । कथामा चमेलीले माला उनेर ठुटोमा लाईदिनुले ठुटो लिङ्गको प्रतीक र माला योनीको प्रतीक हो । यसैगरी कथामा पटुका योनीको र बाँसुरी लिङ्गका प्रतीकहरू हुन् ।

‘माला’ कथामा बिम्बको स-शक्त प्रयोग पाइन्छ । गौरापर्वत स्तनको बिम्बको रूपमा कथामा आएको छ:

चाँदीका ठिकुरा जस्तै चम्केको गौरा पर्वततिर कहिले बनेका आँसा पुग्दथे भने कहिले हाँसोले रातो मुख पारेकी चमेलीका सुन्दर मुखतिर । (पृ. ३०)” यसरी बिम्ब र प्रतीकको उचित संयोजन यस कथामा गरिएको छ ।

३.१.३.९ गति र लय

चमेली र बने गोठालो जानु, पाठो, हराउनु मुखियाले दुवैलाई कुट्नुका घटनासम्म गति तीव्र छ भने फूलमतीले पूर्वस्मृतिको वर्णन गर्दा गति मन्द भएको छ । पुनः बने लाहुरबाट फर्केदेखि चमेली र फूलमतीलाई आफ्नो घरमा ल्याउन्जेलसम्मका घटनामा गति तीव्र छ । गतिको घटबढका कारण कथामा लयको सृजना भएको छ ।

३.१.३.१० शीर्षक सार्थकता

कथाको शीर्षकमा प्रयुक्त 'माला' शब्द प्रमुख भूमिका भएकी स्त्री चरित्रको नामबाट राखिएको छ । चमेलीले फूलको माला बनेलाई लगाइदिन्छे बनेले लगाएको माला खोलेर उल्टै चमेलीलाई लगाइदिँदै काम अनुसार आजदेखि तिम्रो नाम माला भयो भनेका वाक्यबाट कथाको शीर्षक सार्थक हुन्छ ।

३.१.४ 'लाहुरतिर' कथाको विश्लेषण

कथाकार कुलचन्द्र कोइरालाको 'लाहुरतिर' कथा एक पैसा कथासङ्ग्रहभित्रको चौथो कथा हो । यसको रचना २०११-११-८ कमलपोखरीमा भएको हो ।^{१२२} शोषित तथा दमित गरिब निमुखाको पीडा तथा साहूको अत्याचार जस्ता समाजमा देखिने कार्यहरू यस कथाको विषयवस्तु भएर आएको छ । यस कथालाई पनि आख्यान तत्त्वका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

३.१.४.१ संरचना

'लाहुरतिर' कथा धनेको केन्द्रीयतामा लेखिएको छ । बाटुली, सहवीरे, बुढियाका सहायक कथानकहरू धनेसँग जोडिएर आएका छन् । १७ पृष्ठको लमाइ भएको कथाको कथानक बाह्य संरचनालाई खण्ड विभाजन गरिएको छैन । अनुच्छेद विभाजनका दृष्टिले हेर्दा यस कथालाई ६३ अनुच्छेदमा विभाजन गरिएको छ । अनुच्छेदको लमाइका दृष्टिले हेर्दा यसको संरचना २ पृष्ठदेखि २५ पृष्ठसम्म आएका घटनाहरू सुगठित सुसम्बद्ध भएर आएका छन् ।

३.१.४.२ कथानक

जीवनभोग गर्ने सहवीरेको सहायक कथानक पनि छ । धने र बाटुलीको केन्द्रीयतामा 'लाहुरतिर'को कथानक अघि बढेको छ । धनेको व्यवहार र उसको कुलको परिचयबाट कथानक सुरु हुन्छ । धनेको बाबु सहवीरेले धनेको बिहे घरबारी धित्तो राखी गर्नु, बिहेको पर्सिपल्टै हली काम गर्न जानु, बुहारी विवाह भएको केही दिनमै माइत जानु, सहवीरे बिरामीले थला पर्नु, धनेले धामीभाँक्री लगाउनु, सहवीरेले आफ्नो हरहिसाब धनेलाई राख्न लगाउनु, सहवीरेको मृत्यु ७५ वर्षमा हुनुसम्मका घटना कथाको आदिभाग हो । ऋणकर्जा गरेर धनेले बाबुको क्रिया गर्नु, धनेका नराम्रा व्यवहार परिवर्तन हुनु, धनेकी स्वास्नीलाई सुत्केरी व्यथाले च्याप्नु धनेकी स्वास्नी सुत्केरी हुनु, सुत्केरी स्याहान बुढियालाई लगाउनु, घरमा अन्नसमेत नभएकोले बुढियाले बाटुलीलाई भ्रुपार्नु, धने सुत्केरीलाई खुवाउने अन्न लिन साहूका घरघर चहार्नु बुढियाले धनेको घरमा भएको क्षणिक अभाव टार्न आफ्नो घरबाट अन्न ल्याई सुत्केरीलाई खुवाउनु, धनेले धेरै ऋण गरी बल्ल-तल्ल अन्न पाउनु, तमसुक गरिदिनु, घरमा बाटुली पानीखान खोज्दा ढोकामा अल्फेर लडीं बेहोश हुनु कथानकको मध्यभाग हो । बाटुलीको मृत्युहुनु, धने विलाप गर्नु, पन्ध्रदिनपछि खेतालो बोलाउन आएका साहूले धने लाहुरतिर गएको थाहा पाउनु कथानको अन्त्य भाग हो ।

यस कथाको कथानकमा द्वन्द्व सघन रूपमा आएको पाइँदैन । द्वन्द्व सामान्य रूपमा धने, साहू, साहूनी र बीच देखिन्छ । धनेका मनमा आफूरातभरि साहूहरूलाई बोलाउँदा नउठेकाले रीस पैदा हुन्छ भने एकाबिहानै धनेलाई देख्दा अपशकुन तथा कुसाईत भो भनी साहूनी र साहू धनेलाई कराउँछन् । यी सामान्य द्वन्द्व हुन्:-

१२२ कुलचन्द्र कोइराला, पूर्ववत, पृ.६० ।

“साहूले भकदैँ भने, उज्यालो भएपछि मर्न आएको भएपनि त हुन्थ्यो नि । यो रातैमा के के न भएको जस्तो तेरै मात्र स्वास्थ्यी व्याउँछन् ? कस्ले दिने एकाबिहानै त्यो पनि आज वारेको बार । (पृ. ५७)”

कथानकमा बाटुली सुत्केरी भएपछि अन्नपानी घरमा नहुँदा बाटुली अब के हालत हुन्छ भनी कौतूहल पैदा हुन्छ । उता धने रातभरि साहूलाई बोलाउँदा कोही नउठेकाले धनेले अब के गर्छ भनी कौतूहल पैदा हुन्छ ।

‘लाहुरतिर’ कथाको कथानकको स्रोत यथार्थमूलक अनुभव हो । यस कथामा आर्थिक अभाव भएका निम्नवर्गको तथा तल्ला जातको कारुणिक कहानीलाई यथार्थवादी ढङ्गले देखाइएको छ । यस कथामा घटनाहरू आदि, मध्य र अन्त्यको क्रममा श्रृङ्खलित भएर आएकोले राखेको ढाँचाको कथानक रहेको छ । धने र बाटुलीको मुख्य कथानक यसमा छ । कथा सरल र सुगठित छ ।

३.१.४.३ पात्र र चरित्रचित्रण

‘लाहुरतिर’ कथा बहुपात्र विधान भएको कथा हो । यस कथामा पात्रहरू प्रमुख सहायक र गौण भूमिकामा देखा परेका छन् । धने यस कथाको प्रमुखपात्र हो भने बाटुली, सहवीरे, बुढिया, डाँडाघरे साहू सहायक पात्रहरू हुन् । गिरहत, मिभारे भाँकी, ठुले मुखिया आदि गौण पात्रहरू हुन् यी पात्रहरूको चरित्रचित्रण यस प्रकार रहेका छन् ।

धने

धने यस कथाको प्रमुख पुरुष पात्र हो । उमेरमा आमा मरेकीले ऊ बाबु सहवीरेसँग हुर्केको छ । २० वर्षे गरिब धने बाटुलीलाई भकी भकाउका साथ विवाह गरी ल्याउँछ । तर बाटुली विहेको केही दिनमै माइत बस्न जान्छे उरण्ठेउलो स्वभावको धनेलाई आफ्नो जिम्मेवारी सुरुमा बोध हुँदैन; उसको बाबु मर्नाले उसलाई विविध कष्टहरू आइलाग्छन् । व्यवहार फसी धनेको बानी व्यवहार सुधन्छ । सुरुमा आवराका रूपमा धने देखिएका सुरुमा प्रतिकूल र पछि सुधिएकाले अनुकूलतर्फ गएको पात्र हो । धनेमा व्यवहारिक बोध आएपछि ऊ समयानुसार परिवर्तन भएको छ । यसैले ऊ गतिशील चरित्र हो । तल्लोजात गरिब (डाङ्गो) को प्रतिनिधित्व गर्ने धने यस कथाको वर्गीय चरित्र हो । ऊ कथामा केन्द्रीय पात्र भएकोले मञ्चीय र आवद्ध हो ।

बाटुली

बाटुली यस कथामा धनेकी श्रीमती भएकोले लिङ्गका आधारमा ऊ स्त्री चरित्र हो । ऊ यस कथाकी प्रमुख पात्रका रूपमा उपस्थित भएकी छ । माइतमा बसीरहेकी बाटुली ससुरो बिरामी भएपछि मात्र घर आएकी छ । बाटुली एक सन्तानकी आमा हो । ऊ विवाह गर्ने बित्तिकै घरको वास्ता नराखी माइतमा बस्ने सुरुमा प्रतिकूल र पछि अनुकूल भएकी पात्र हो । ऊ यस कथाकी गतिहीन तथा कसैको पनि प्रतिनिधित्व नगर्ने वैयक्तिक चरित्र हो । कथामा सहायक भूमिका निभाएकी बाटुली यस कथाकी आवद्ध र मञ्चीय पात्र हो ।

सहवीरे

सहवीरे यस कथाको सहायक चरित्र हो । ऊ धनेको बाबु हो । कुप्रीएको गर्दन, खोपिल्टा परेका गाला, थोतेमुख, सेता घोप्टे जुँघा पालेको, सुर्ती खाने, टालेको कपडा लगाउने सहवीरे पुरुष चरित्र हो । छोरोको विहेगरी घरजम बसालिदिने र छोरालाई प्रशस्त सम्पत्ति जोडिदिने सहवीरे यस कथाको अनुकूल पात्र हो । छोरो बिग्रन्छ कि भनी बेलाबेलामा उपदेश दिने सहवीरेले कसैको पनि प्रतिनिधित्व गरेको छैन । यसैले ऊ यस कथाको

व्यक्तिगत चरित्र हो । समयानुसार पेशा परिवर्तन गर्न नसकेको सहवीरेमा स्वभावमा कुनै परिवर्तन आउँदैन तसर्थ ऊ कथाको गतिहीन चरित्र हो । कथाको सुरुमा देखापर्ने सहवीरे यस कथाको मञ्चीय चरित्र हो । सहवीरेलाई कथाबाट हटाउँदा कथाको संरचना नबिग्रने भएकोले ऊ यस कथाको मुक्त चरित्र हो ।

डाँडा घरे साहू यसकथाको सहायक चरित्रहो । बुढिया, मिभारे भक्ती, जसमाने दमाई, गिरहत आदि यस कथाका गौण चरित्रहरू हुन् ।

३.१.४.४ पर्यावरण

‘लाहुरतिर’ कथामा तल्ला जातका गरिबको पीडाहरू व्यक्त हुन् । नेपाली पहाडी गाउँले जीवनको परिवेश यस कथामा चित्रित रहेको छ । यस कथाको कार्यस्थलका रूपमा किराते डाँडा आएको छ । किराते डाँडामा धनेको घरमा भएका घटनाहरू यस कथाको मूल कथानक हो । बिरामी हुँदा धामीभाकी लगाई विश्वास गर्ने देवी, देवता भाकलगर्ने मध्यकालीन समाजको चित्रण यस कथामा छ ।

यस कथाको वातावरण डाँडाघरे साहू र गिरहते साहू जस्ता शोषकहरूबाट सधैं धने जस्ता गरिबहरूले शोषित हुनुपरेको दुःखद स्थितिको चित्रण छ । सहवीरेको मृत्यु भएपछि पाठकमा निराशाको भाव विकसित हुन्छ भने धने जस्तो निर्धो मान्छेलाई साहूले ऋणमा गाँजेको देख्दा धनेप्रति सहानुभूति र डाँडाघरे साहूप्रति आक्रोशको भाव पैदा हुन्छ । कथामा धने गरिब पात्र र साहू धनीपात्रका रूपमा उपस्थित छन् । यसैले यस कथाको वातावरण असमानता, अभाव र भोकमरीको समस्या निवारण गर्न समर्थ देखिँदैन ।

३.१.४.५ दृष्टिबिन्दु

यस कथाको सम्पूर्ण कथानकको कथयिता लेखक स्वयं हुन् । लेखक कथाभन्दा बाहिर बसेर दृश्य एवं पात्रका मानसिक जगतमा घुमिरहेका छन् । सबै पात्रका मनका भावना थाहापार्ने कथामा प्रस्तुत गर्ने र हरेक घटनालाई आफैँ टिप्पणी तथा विश्लेषण गर्ने भएकोले कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको छ ।

“धने एक गरिबको छोरो हो, उसमा पनि जातकाचे कमी हुँदा अछुत भनेर सबैले छि.छि. र दुर दुर गर्थे । (पृ. ४४)” यसैगरी कथाको अन्त्यमा पनि लेखकले टिप्पणी यसरी गरेका छन्।

“बाह्र वर्ष पुग नपुग भयो धने गएको, आज पनि किराते डाँडाको भुप्रो धनेलाई पखिरहेको छ । यस्ता कैयन गरिबी कहानी जन्माएर कति नेपाली लाहुर गए, आए । कति छाप्रा साहूका नङ्गाभित्र परेर सकि, कोही फेरि आवाद भए पनि , (पृ.६०)”

३.१.४.६ सारवस्तु

‘लाहुरतिर’ कथाले तत्कालीन वर्गीय समाजका शोषण दमन, अन्याय अत्याचारहरूको तीव्र विरोध गरेको छ । अशिक्षा, धार्मिक, अन्धता, शोषणले गरिबहरू पीडित भएका हुन्छन् । ती प्रवृत्तिहरूप्रति विरोध गरी समतामूलक समाजको निर्माण गर्नुपर्छ भन्ने सारवस्तु यस कथामा छ । सहवीरे जगतमाता गरिबहरू आफ्नो परिश्रममा निर्भर हुन्छन् । गिरहत साहू, डाँडाघरे साहू जस्ता शोषकहरूले तमुसुकको बहानाबाट गरिबहरूलाई उठीवास लाउँछन् । कथामा सहवीरेको पीडालाई यसरी गरिएको व्यक्त गरिएको छ ।

३.१.४.७ भाषा

कथाकार कुलचन्द्र कोइरालाले यस कथामा सरलभाषाको प्रयोग गरेका छन्। यसमा धेरै जसो ठाउँमा पदक्रमको विचलन गरिएको पाइन्छ। यस कथामा कतिपय ठाउँमा अलङ्कारको राम्रो प्रयोग पाइन्छ।

अक्कासेका ठालु, खयरका अगुल्टा, कामीको बिहे अठार खाँचो, खानु पिउनु तेह्रैबाइस, उठी सुख बसी सुख, जस्ता उखान टुक्काहरूको प्रयोगले भाषालाई स्वाभाविक र यथार्थमूलक बनाएका छन्। यस कथामा काव्यात्मक भाषाको पनि प्रयोग गरिएको छ।

३.१.४.८ प्रतीक र बिम्ब

‘लाहुरतिर’ शीर्षक नै कथाको मूल प्रतीक बनेर आएको छ। ‘लाहुर’ भन्नाले आफ्नो देशमा दुःख पाएर कामा गर्न जाने ठाउँ भन्ने प्रतीकात्मक अर्थ बुझिन्छ। कथामा अक्कासेका ठालू, खयरका अगुल्टा शोषक पीडकको प्रतीक र बिम्बको उचित प्रयोग भने कथामा पाइँदैन।

३.१.४. गति र लय

‘लाहुरतिर’ कथा तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुमा रचिएको छ। यहाँ कथयिताले घटना, क्रिया र मानसिकताको वर्णन कथाबाहिरै बसेर गरेका छन्।

दृश्यात्मक पद्धतिको प्रयोगले गर्दा ठाउँठाउँमा गति ढिलो भएको छ। धने र सहवीरेका गति घटेको छ। यसरी गतिमा घटबढका कारण लयको सृजना भएको छ। उखान, टुक्काको प्रयोगले लयलाई सशक्त बनाएका छन्।

३.१.४.१० शीर्षक सार्थकता

‘लाहुर’ स्थानवाचक नाम र ‘तिर’ नामयोगी मिलेर यस कथाको शीर्षक बनेको छ। लाहुर भन्नाले अचेल पाकिस्तानमा परेको पन्जाबको राजधानी भन्ने बुझिन्छ। ‘लाहुरतिर’ कथाको पात्र छिमेकी केटो र लेखक स्वयंवाट शीर्षक सार्थक देखिन्छ :

“पन्ध्रदिनपछि खेताला बोलाउन आएका साहू बाजेले रिक्तो घर देखेर धनेका छिमेकीहरूसँग सोधे- ‘धने कहाँ गायो खाई ? छिमेकको एउटा केटो निस्केर उत्तरदियो ‘लाहुरतिर’ अब उनको यहाँ को छ र ? (पृ ६०)”

३.१.५ ‘घर-बारीको मोल’ कथाको विश्लेषण

‘घर-बारीको मोल’ कुलचन्द्र कोइरालालाको एक पैसा कथासङ्ग्रहभित्रको पाँचौँ कथा हो। यो सर्वप्रथम रूपरेखा मासिक पत्रिका (वर्ष २, अङ्क ८, पृ. ५७-६३) मा प्रकाशित भएको थियो।^{१२३} सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित यस कथामा प्रेमी र प्रेमिका बीचको तगारोका साहूमहाजनको ऋणले गर्दा विछोड भई पुनः संयोग भएको घटनालाई यथार्थवादी ढङ्गले चित्रण गरिएको छ। कथानकको मध्यभागबाट कथा सुरु हुन्छ। पूर्वदीप्ति प्रणालीलाई यस कथामा अपनाइएको छ।

३.१.५.१ संरचना

‘घर-बारीको मोल’ कथाको सम्पूर्ण घटनाहरू कथायिताले वर्णन गरेका छन्। दिलबहादुरको केन्द्रीयतामा सम्पूर्ण घटनाहरू घटेका छन्। जम्मा १० पृष्ठमा संरचित यो

^{१२३} कुलचन्द्र कोइराला, पूर्ववत्, पृ. ७०।

कथा २ खण्डमा विभाजित छ । पहिलो खण्डमा धनबहादुर स्वदेश फर्कदा बिहेका लागि किनमेल गरेर अएका प्रसङ्ग, दिलबहादुरको पारिवारिक परिचयको प्रसङ्ग, दिलबहादुर साइलीलाई माग्दा नदिएकाले लाहुर गएको प्रसङ्ग छ । यसैगरी दिलबहादुरको बाबु आमा साइलीले बिहे गरेको थाहा पाएको प्रसङ्ग र साहू धनमान खड्कासँग आक्रोशित भएको प्रसङ्ग पनि यस खण्डमा छ । दोस्रो खण्डमा दिलबहादुरले ऋण तिर्न गएको प्रसङ्ग, धनमान साहूले पैसाको थैली खन्याउँदा थैलीमा रहेको बम पड्केको प्रसङ्ग छ । यसै गरी धनमान मरेको प्रसङ्ग पनि यस खण्डमा छ । जम्मा २३५ हरफमा संरचित यो कथा मझौला आकारको छ ।

३.१.५.२ कथानक

कथानकको बीचबाट घटना सुरु हुन्छ । यहाँ दिले लाहुरबाट घर फर्कदै गर्दा चिसापानी बजारमा साइलीसँग बिहे गर्न भनी कपडा किनेको घटनाबाट कथा प्रारम्भ हुन्छ। ऊ गरिब भएकोले साइली नपाएको र पैसा कमाउन लाहुर गएको पात्र हो ।

दिलबहादुर र उसको बाबु हस्तवीरको परिचय तथा साइलीको परिचय दिइनु तथा साइला खड्काले दिलबहादुरको परिवारलाई ऋणले च्याप्नु सम्मका घटनाहरू प्रारम्भ भाग हुन् । दिले ऋणको भुमरीमा परेकाले विदेश जाने कुरा साइलीले थाहा पाई नजाने आग्रह गर्नु, दिलेले साइलीलाई पखनु भनी विदेश लाग्नु, साइली शोकमा परी छटपटिनु, दिलेको आमा तार्के पहराबाट भरैर मृत्यु हुनु, दिलेको बाबु हस्तवीरलाई जाल साभी गरेर साहूले ऋणमा कीर्ते गर्नु र घरबास उठ्नु र हस्तवीर गोठालो बस्नु दिलबहादुरको चिन्ताले ग्रस्त भएकी साइलीले उसको आगमनको लागि सिद्धठाकुरलाई माला चढाउनु, साइलीको दाजु विदेशबाट आएर बाबुको इशारामा मरेको भनी खबर सुनाइदिनु यो खबरले साइलीले अत्यन्तै विलाप गर्नु, चिन्ताले ओइलाएभै भएकी साइली हर्कवीरसँग विवाह गर्न विवश हुनु, दिलबहादुर धेरै मालसामान लिएर लाहुरबाट गाउँ आइपुग्नु । दिलेले साइलीको विवाह भएको थाहा पाउनु र दुवै जना चिन्तित हुनु, दिले साइलीलाई अझै पनि अपनाउने दाउमा हुनु तर साइलीले अर्को जन्ममा मात्र सँगै हुने कुरा बताउनु, दिलेले आफू लाहुरमा भोगेका कठिनाइ र साइलीको प्रशंसा गरेको बारे धिक्कार लाग्नु साइलीसँग विवाह गर्न भनी ल्याएका सामान उसैलाई जिम्मा दिनु, दिले लाहुर जाने कुरा सुन्दा साइलीले छोडेर जान्न भनी दिलेलाई कबोल गराउनु र उसका लागि केटी खोज्नेबारे सोच्नु, दिलेले बाबुलाई अनावश्यक थोपारिएको ऋणभन्दा तीनसय बढ्ता तिर्नुपर्ने थाहा पाई चिन्तित बन्नु र रिसाउनु साइली र उसकी बहिनीसँग बसेर दिलेले सितन चाट्दै ख्याल ठट्टा गर्नु, साहूको ऋण तिर्न दिले साहूका घरमा अन्य छिमेकी र साहूका साथ उपस्थित हुनु, छिमेकीलाई आ-आफ्नो घर जान दिलेले अनुरोध गर्दै थैलाको मुख खोली एक मानु कम दुई पाथी सेता दुधेली डवल (डलरहरू) का साथ दुई ओखर जस्ता चम्किला दाना थैलाबाट भार्नु, विस्फोट हुनु सम्मका कथानकको मध्य भाग हो । धनमान साहूलाई छिमेकले मृतअवस्थामा पाउनु बम र ग्यासको अड्कल बाजी गर्नु, दिलेले छिमेकले अड्कल बाजी गरेको कुरा पर उकालो पुग्दा सुन्नु र यो केही नभई घर-बारीको मोल भन्नु, दिलेलाई खोज्दा कसैले नभेट्नु कथानकको अन्त्य भाग हो ।

‘घर-बारीको मोल’ कथानकको स्रोत सामाजिक यथार्थमूलक अनुभव हो । कथामा आर्थिक अभावका कारण विदेशिनु पर्दा आफ्नो बुबाआमा, प्रेमिकासमेत गुमाउनु पर्दाका दुःखपूर्ण स्थितिको कारुणिक चित्रण यथार्थवादी ढङ्गले गरिएको छ । ‘घर-बारीको मोल’ कथामा द्वन्द्वको राम्रो प्रयोग पाइँदैन । ‘घर-बारीको मोल’मा द्वन्द्वको सघन प्रयोग नभएकाले कौतूहल सामान्य छ । कथामा दिलबहादुर लाहुरबाट आएपछि अब के हुन्छ ? भन्ने कौतूहल पाठकमा उत्पन्न भएको छ । यसैगरी दिलेले छिमेकलाई आ-आफ्ना घर जाओ साहू र

आसामीको व्यवहार आफैँ मिलाउँछौँ भन्दा कौतूहल पैदा हुन्छ । कथामा द्वन्द्व सामान्य भएकाले घटनाको तीव्र विकास भएको छैन । जसको फलस्वरूप कथानक आदि, मध्य र अन्त्यमा श्रृङ्खलित घटनाहरू पाइँदैनन् । मध्य भागको केही कथानक कथाको सुरुमै आएको छ । यसले गर्दा मध्यभागको थोरै घटनाले गर्दा कथानको क्रमलाई भङ्ग गरेता पनि कथानक आदि, मध्य र अन्त्यको रैखिक ढाँचामा छ । पूर्वदीप्त र वर्तमानको संयोजन कथानकमा छ । दिलबहादुर र साइँलीको मुख्य कथानक यसमा छ भने कथा सङ्गठित छ ।

३.१.५.३ चरित्र चित्रण

‘घर-बारीको मोल’ मौखिक ढाँचामा संरचित कथा हो । यस कथामा आर्थिक पीडाले ग्रस्त नेपाली समाजका निम्न वर्गीय व्यक्तिहरूको दुखद पीडालाई यथार्थवादी ढङ्गले देखाइएको छ । यो बहु पात्रविधान भएको कथा हो । यहाँ आधा दर्जनभन्दा बढी पात्रहरू प्रयोग भएको पाइन्छ । यस कथाका मुख्य पात्रहरू भनेका दिलबहादुर पूर्वछाने, साइँली हुन् । धनमान साहू, दिलबहादुरका बाबु हस्तवीर सहायक पात्रहरू हुन् । हर्कवीर, कान्छी छिमेकीहरू, आले, आलेका छोरा, साइँला खड्का गौणपात्रहरू हुन् ।

दिलबहादुर पूर्वछाने

दिलबहादुर यस कथाको प्रमुख पुरुष पात्र हो । यस कथाका सम्पूर्ण घटनाहरू दिलबहादुरसँग सम्बन्धित छन् । दिलबहादुरको बाबुलाई लेंडा भनी गाली गरे अनुसार मगर जातको भन्ने अर्थ बुझिन्छ । हस्तवीरको एक मात्र सन्तान दिलबहादुर साइँलीलाई प्रेम गर्छ तर गरिब भएकाले उनलाई पाउन सक्तैन र लाहुर पैसा कमाउन जान्छ । लाहुरमा धेरै दुख कष्ट बेहोरेर पैसा प्रशस्त कमाई साइँलीसँग विवाह गर्ने सोचले आउँछ तर उसको सपना पूरा हुँदैन अन्त्यमा साहूलाई मारेर हिँड्छ । दिलबहादुर कुनै छट्याई फट्याई नजान्ने सोभो स्वभावको साइँलीलाई स्वच्छ प्रेम गर्ने सोचले आउँछ तर उसको सपना पूरा हुँदैन अन्त्यमा साहूलाई मारेर हिँड्छ । दिलबहादुर कुनै छट्याई फट्याई नजान्ने सोभो स्वभावको साइँलीलाई स्वच्छ प्रेम गर्ने अनुकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । प्रेम प्राप्तिका लागि लाहुर गएर पैसा कमाएर साहूको ऋण तिर्छ साहूलाई शोषक गरिबमारा सम्भरेर मृत्युको मुखमा पुऱ्याइदिन्छ । यसरी साहूप्रति भुक्न अन्य पात्रका तुलनामा ऊ समयानुसार परिवर्तन भई विद्रोह गरेकोमा गतिशील पात्र हो । जीवन चेतनाका आधारमा गरिब तथा तल्ला जात मगरको प्रतिनिधित्व गर्ने दिलबहादुर मञ्चीय पात्र हो । यस कथाबाट दिलबहादुरलाई हटाउँदा कथाको संरचना नै भङ्ग हुने हुँदा ऊ यस कथाको बद्ध पात्र हो ।

साइँली

साइँली यस कथाकी अर्को प्रमुख र नारीपात्र हो । ऊ दिलबहादुरलाई माया गर्छ । दिलबहादुर लाहुर जाँदापनि धेरै वर्ष तड्पेर बसेकी साइँली केही नलागेपछि हर्कवीरसँग विवाह गर्न बाध्य हुन्छे । दिलबहादुरसँग अर्को जूनीमा सँगै जोडा बाधिने वाचा बाध्छन् । लाहुरबाट फर्केपछि ऊ विक्षिप्त बन्न खोजेकाले साइँली आफ्नी बहिनी कान्छीलाई विवाह गर्न अनुरोध गर्छे । वर्षौँ दिलेलाई कुरेर बसेपछि मरेको खबर पाई हर्कवीरसँग विवाह गर्छे । ऊ विवाहित भएपनि दिलेसँग भावनात्मक सम्बन्ध राख्दछे तसर्थ यस कथाको अनुकूल पात्र हो । आफ्नो जीवनलाई दिलेसँग प्रेम गर्ने र पछि हर्कवीरसँग विवाह गर्न विवश भएकी साइँली समयानुसार परिवर्तन भएकी छ । ऊ यस कथाकी गतिशील चरित्र हो । साइँली आलेकी छोरी हो । उसले कुनैपनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगर्ने व्यक्तिगत चरित्र हो । ऊ यस कथाकी सुरुदेखि अन्त्य सम्म देखापर्ने र प्रमुख भूमिका निर्वाह गर्ने मञ्चीय पात्र हो ।

साइलीलाई कथाबाट हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ यस कथाकी आवद्ध चरित्र हो ।

साहू धनमान खड्का

धनमान साहू गाउँलेलाई हिसाब किताबमा ठगी गरी धनी भएको एक शोषक हो । ऊ यस कथामा सहायक कार्य भूमिका निभाएको पुरुष पात्र हो । गाउँलेलाई कीर्तेगरी ऋणमा डुबाउने धनमान यस कथाको खल चरित्र भएको प्रतिकूल पात्र हो । स्वभावका आधारमा धनमाल आफ्नो शोषक र सामान्ती साहूहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने धनमान यस कथाको वर्गीय पात्र हो। प्रमुख पात्रसँग प्रत्यक्ष आफ्नो उपस्थिती भएको धनमान यस कथाको मञ्चीय पात्र हो । धनमानलाई हटाउँदा कथामा द्वन्द्व सामान्य पनि नहुने भएकाले ऊ यस कथाको बद्धपात्र हो ।

गौणपात्रहरू

लिङ्गका आधारमा हर्कवीर पुरुष, कार्यका आधारमा गौण, प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल, स्वभावका आधारमा गतिहीन, जीवन चेतनाका आधारमा व्यक्तिगत, आसन्नताका आधारमा मञ्चीय, आवद्धताका आधारमा मुक्त पात्र हो । यसैगरी कान्छी लिङ्गका आधारमा स्त्री, कार्यका आधारमा गौण, प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल, स्वभावका आधारमा गतिहीन, जीवन चेतनाका आधारमा व्यक्तिगत, आसन्नताका आधारमा मञ्चीय, आवद्धताका आधारमा मुक्त पात्र हो । साइलीको दाजु लिङ्गका आधारमा पुरुष, कार्यका आधारमा गौण, प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल, स्वभावका आधारमा गतिहीन, जीवन चेतनाका आधारमा व्यक्तिगत, आसन्नताका आधारमा मञ्चीय, आवद्धताका आधारमा मुक्त पात्र हो ।

३.१.५.४ पर्यावरण

‘घर-बारीको मोल’ कथामा पहाडी गाउँले जीवनका पीडा व्यक्त गरिएको छ । यस कथामा भञ्ज्याङ्ग, पातले चौर, साङ्खोला, ओखले डाँडो, देउरालीको चौतारा आदि परिवेशहरू आएका छन् । नेपालबाहिरका जयनगर, चिसापानी, मनिपुर, लाहुर आदि स्थानहरू कथामा आएका छन् । साहू धनमान खड्का जस्ता शोषकहरूबाट सधैं शोषित भइरहेका दिलबहादुर हस्तवीर जस्ता निमुखा गरिबहरूले भोग्नुपरेका दुखमय क्षणहरू यस कथामा छन् । समय हेर्दा ६-१० वर्षभित्रको घटनाहरू कथामा घटित छन् ।

प्रस्तुत कथाको वातावरण दुःख लाग्दो छ । दिले चौध वर्षको हुँदा छ बीस रीन लागिसकेको छ । यसर्थःपाठकमा दिलबहादुरप्रति दयाको भावना विकसित हुन्छ । कथा पढ्ने क्रममा साहू र असामी बीचको बेमेलले पूँजीवादी समाजको भल्को दिन्छ । साइलीको प्रेमका बारेमा हस्पिटलमा समेत विक्षिप्त हुन पुगेको दिलबहादुरप्रति दयाको भाव सञ्चार भएको छ । यस कथामा धनी र गरिब बीचको, शोषक र शोषित बीचको असमानताको खाडल पुर्न पूर्णरूपमा कथा असफल छ ।

३.१.५.५ दृष्टिबिन्दु

‘घर-बारीको मोल’ कथाका सम्पूर्ण घटनाको प्रत्यक्षदर्शी कथयिता हुन् । प्रत्येक घटना चरित्र दृश्य संवादको टिप्पणी स्वयं कथाकारले गरेकाले तृतीय पुरुष अन्तर्गतको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग यस कथामा छ ।

“फेरी दिलेलाई कसैले पनि भेटेनन् । कता गयो, थाहा पाएनन्, साइली रुदैछ, कान्छी पखैकै छ, तर ऊ फर्केन पृ. ७० ।”

यहाँ दिलेका बारेमा र साइलीका बारेमा कथाकारले घटनाको टिप्पणी गरेका छन् । त्यसैले यस कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ ।

सारवस्तु

‘घर-बारीको मोल’ कथाले आजको विषम र वर्गीय समाजमा हुने अन्याय, अत्याचार र शोषण प्रकृतिको विरोध छ । गरिव वर्गमा देखापर्ने आर्थिक पीडा थिचोमिचोलाई धनी वर्गले वास्ता नराख्ने अझ धनीवर्गले उनीहरूप्रति शोषण गर्ने त्यस्ता प्रवृत्तिप्रति विद्रोह गरेर स्वतन्त्र जीवनयापन गर्न पाउनु पर्ने सारवस्तु यस कथामा छ । गरिव वर्गको प्रतिनिधित्व गरेको दिलबहादुरले साहूको शोषणलाई बमले निमित्त्यान्त पार्दछ ।

३.१.५.६ भाषा

‘घर-बारीको मोल’ कथामा कुलचन्द्र कोइरालाले सरल भाषा प्रयोग गरेका छन् । कहीं कहीं विचलनयुक्त वाक्य तथा क्रियारहित वाक्यको प्रयोग भएको छ । कथामा वर्णनको आधिक्यता पाइन्छ भने कतै अलङ्कारयुक्त वाक्यहरू पनि रहेका छन् ।

“धोको धोकै रह्यो, आशा आशै रह्यो कही पनि त्यो पोखिएन मेटिएन” पृ. ६४ । कलेजा पाखा परेको माछा भै तड्प्यो, फुटेको कुखुराको फुलमा लाभ नगर अब अर्का जुनीमा मात्रै भेटौला । (पृ. ६६)

कथामा उखान र टुक्काको प्रयोगले भाषामा सौन्दर्य थपेको छ । (खाइ सार कि लाई सार मरेपछि लम्पसार । आशाले जिउने जीवन मायाले बाधेको सन्सार, मर्दले नगर होला चेलीले बाधेको घरबार) साइलीले गाएको यस गीतमा ‘सनिसार’ गाउँलेले बोल्ने संसारको अर्थमा प्रयोग भएको छ । कथामा पात्र अनुकूलको भाषा प्रयोग छ । अप्रचलित लेडर, घोर्ले आदि शब्दको प्रयोग कथाको भाषामा पाइन्छ । विम्बात्मक भाषाको प्रयोग यस कथामा पाइन्छ :

थैलो खन्याउँदा सेता रुपियाँको बीचबाट दुईटा ओखर आँखा तिरमिराएर नाचेभै लाग्यो । (पृ. ६९)” यहाँ ओखर बमको विम्ब हो ।

यसरी भाषा काव्यात्मक बनाइएको छ । अप्रचलित आगन्तुक शब्द, वचन भाषाको प्रयोग आदिले भाषालाई नवीनता दिएको छ ।

३.१.५.७ प्रतीक र विम्ब

‘घर-बारीको मोल’ कथामा प्रतीकात्मक अभिव्यक्तिहरू पाइँदैन । फुटेको कुखुराको फुल, ओखर आँखा विम्बका रूपमा आएका छन् । यस कथामा विम्बात्मक वाक्यहरू प्रशस्त छन् :

“थैलो खन्याउँदा सेता रुपियाँको बीचबाट दुईटा ओखर आँखा तिरमिराएर नाचेभै लाग्यो, अनि डवाङ्ग एक चर्को विस्फोट आवाजले काठा नै काँप्यो । (पृ. ६३) यहाँ बमको विम्ब बनेर आएको छ ।

३.१.५.८ गति र लय

दिलबहादुरको लाहुर गमन पश्चात्का घटनामा कथाको गति घटेको छ भने दिलबहादुर लाहुरबाट फर्केपछि बाबुआमाको मृत्युको खबर पाउनु र मृत्युहुनका कारणहरू दिलबहादुर लाहुरबाट फर्केपछि बाबु आमाको मृत्युको खबर पाउनु र मृत्युहुनुका कारणहरू साइलीको बिहे भएको खबर पाउनु देखि साहूलाई विस्फोट गराएर मार्नुसम्मका घटनामा गतिको मात्रा बढेको छ । यसरी गतिका घटबढका कारणले लयको सृजना भएको छ ।

कथामा उखान, गीत, अलङ्कार आदिको प्रयोगले पनि लयको सृजना गरेका छन् । उखान र गीतको प्रयोगले लयको सृजना गरेको छ ।

३.१.५.९ शीर्षक सार्थकता

‘घर-बारीको मोल’ कथामा एउटा गरिबको पीडालाई चित्रण गरिएको छ । यस कथामा दिलेले आफ्नो घरबारी साहसँग धितो राख्छ । घरबारी उकास्न ऊ लाहुर गएर पैसा कमाइ ल्याएको र पैसा बुझाएका घटनाहरूले कथाको शीर्षक सार्थक छ ।

३.१.६ ‘आस्था गौरीशङ्करको’ कथाको विश्लेषण

‘आस्था गौरीशङ्करको’ कथा कुलचन्द्र कोइरालाको एक पैसा (२०४६) कथासङ्ग्रहभित्रको छैटौँ कथा हो । यो कथा सर्वप्रथम स्वास्नी मान्छे पत्रिकामा प्रकाशित भएको हो । प्रथम पटक यो कथा प्रकाशित हुँदा गौरीशङ्करको मत्तव शीर्षक थियो ।^{१२४} तर पछि एक पैसा कथा सङ्ग्रहमा सङ्कलित हुँदा आस्था गौरीशङ्करको शीर्षकमा प्रकाशित छ । धार्मिक अन्धता र रुढिग्रस्त मानसिकता भएका समाजको चित्रण यस कथामा छ । नेपालको रामेछाप जिल्लाको केवलेश्वर गाउँको समस्यालाई विद्यानाथको परिवारका माध्यमबाट कोइरालाले पाठकसम्म पुर्याउने प्रयत्न गरेका छन् ।^{१२५}

३.१.६.१ संरचना

‘आस्था गौरीशङ्करको’ कथामा घटनाहरू गौरीको केन्द्रीयतामा अधि बढ्छ । जम्मा १७ पृष्ठमा संरचित यो कथा तीन खण्डमा विभाजित छ । पहिलो खण्डमा भवानीको परिचय दिई विवाह ऋषिरामसँग भएको प्रसङ्ग छ । यसैगरी दोस्रो खण्डमा भवानीले परिवारसँग विद्रोह गरेको प्रसङ्ग र मृत्युवरण गरेको प्रसङ्ग छ । तेस्रो खण्डमा पण्डितनी बज्यैले छोरीलाई मृत अवस्थामा भेटेको प्रसङ्ग र विद्यानाथले छोरीलाई विष खुवाएर मारेको प्रसङ्ग छ । यस कथामा खण्ड विभाजनमा ++++ सङ्केत दिइएको छ । अनुच्छेद सङ्गठन हेर्दा एउटा अनुच्छेदमा दुईदेखि एक्काइस हरफसम्म छन् । अठसठ्ठी अनुच्छेद रहेको यस कथा चारसय बीस हरफमा वर्णित छ । कथाको खण्ड विभाजन र अनुच्छेद विभाजन सुव्यवस्थित छ ।

३.१.६.२ कथानक

‘आस्था गौरीशङ्करको’ कथामा विद्यानाथ चन्द्रलाल पण्डितनी बज्यै, ऋषिराम पुरानो पुस्ताका प्रतिनिधि हुन् भने जीवनलाल भवानी नयाँ पुस्ताका प्रतिनिधि पात्र हुन् । पुराना धर्मभीरुहरूको पुस्ता र नयाँ आधुनिक चेतना भएका युवा पुस्ताबीचको द्वन्द्व यस कथामा छ । दुई पुस्ताबीचको द्वन्द्वले अन्त्यमा कथा दुःखमय बन्छ । पैंसठ्ठी वर्षे ऋषिरामसँग भवानीको बिहे भएवाट घटनाहरूको संयोजन सुरु हुन्छ । विवाहको पाँच वर्षमै भवानी विधवा हुनु, माइतमा आएर बस्न थाल्नु, भवानी आमा बाबुसँग काशी गयाजी प्रयागमा गएर पिण्ड दिनु कथानकको आदि भाग हो । चन्द्रलाल र विद्यानाथसँग जीवनलालको धर्मशास्त्रका बारेमा तर्क चल्नु, पुनर्विवाहमा रोग लगाउने मध्यकालीन पुर्खाहरू भएको कुरा जीवनबाट भवानीले थाहा पाउनु, पुनर्विवाहका लागि जीवनसँग भवानीले चिठी आदान

^{१२४} कुलचन्द्र कोइराला, ‘आस्था गौरीशङ्करको,’ स्वास्नीमान्छे, त्रैमासिक (वर्ष १, अङ्क १, २०१५), पृ. ४-१३ ।

^{१२५} विनोदकुमार खनाल, पूर्ववत्, पृ. ५३ ।

प्रदान गर्नु, जीवनको चिष्टी विद्यानाथका हातमा पर्नु र ऊ छोरीप्रति क्रुद्ध बन्नु सम्म कथानकको मध्य भाग हो । भोलिपल्ट विद्यानाथले भान्सामा पण्डितनी बज्यैलाई सघाउनु, भवानीलाई उसले खाना पस्केर दिनु, भवानी कोठामा गएर गौरीशङ्करको गहनाले सुसज्जित तस्विर हेरी आफू पनि सोही अनुरूप श्रृङ्गार पटार गर्नु पण्डितनी बज्यै छोरी मरेको थाहा पाई रुनु, चिच्चाउनु, कराउनु, कुलपितृ नर्क पर्छन् भनी खानामा विष हालेको र त्यही विषले छोरी मरेको कुरा विद्यानाथले खुलासा गर्नु कथानकको अन्त्य तथा उपसंहार भाग हो ।

‘आस्था गौरीशङ्करको’ कथानकको स्रोत नेपाली पढाही जीवनको सामाजिक यथार्थमूलक अनुभव हो । नेपाली समाजमा देखापर्ने धार्मिक अन्धता र रूढी मान्यताको शिकार बन्नपुगेका विधवा नारीहरूको कारुणिक चित्रण यथार्थमूलक ढङ्गबाट गरिएको छ । विधवाले जीवनभर पुनर्विवाह गर्न नपाउनु, पातमा खानु, भुइँमा सुत्नु, पाठपूजा गर्नु, उपवास बस्नु, सादा जीवन, सफेद लगाउनु, हाँसख्याल नगर्नु, कसैको मुखमा नहेर्नु जस्ता विधवा धर्म पालन गर्नु पर्ने धार्मिक आदर्श र मूल्य मान्यताका विरुद्धमा उभिँदा भोगनुपर्ने फलको कारुणिक कहानीलाई यस कथामा देखाइएको छ ।

‘आस्था गौरीशङ्करको’ कथामा द्वन्द्व पर्याप्त पाइन्छ । यहाँ आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व दुवै स-शक्त रूपमा आएका छन् । यी द्वन्द्वहरूले कौतूहल सृजना गर्न महत्वपूर्ण भूमिका खेलेका छन् । कथामा भवानी र विद्यानाथबीच, विद्यानाथ, चन्द्रताल र जीवनलाल बीच भएका बाह्य द्वन्द्व स-शक्त देखिन्छन् । भवानी र विद्यानाथबीचको बाह्य द्वन्द्व यस प्रकार छ :

“भवानीलाई विदूरसँग विवाह गर्न भनी पठाइएको सन्देशको चिष्टी विद्यानाथका हातमा परी विद्यानाथको रीसको सीमा रहदैन र ऊ छोरीमाथि जाइ लाग्छन् । कुल धर्म, कीर्तिमा ठूलो कलङ्क लाग्ने डरले चोट लागेको विषालु सर्प जस्तै भएर उनी छोरीमाथि जाइलागे । हप्काए, धंकाए एक दुई थप्पड पनि लगाए तर दृढ भएर भवानीले भनिन् - “आठ वर्षकी छोरी सत्तरी वर्षको बूढासँग विहे गरिदिएको धर्मले हजुरलाई लिन इन्द्रको विमान आइहाल्छ नि ! म पापिनी नर्कमै सडौँ, के को रीस ? हजुरहरू धर्मात्मा, म दुष्ट कुलाङ्गर, यही न हो । ”(पृ.८४)

कथामा जीवनलालको विद्यानाथ र नन्द्रलालसँगको बाह्य द्वन्द्व पनि स- शक्त पाइन्छ ।

विद्यानाथभित्रको आन्तरिक द्वन्द्व :

“विद्यानाथ दाहा किटेर गफ गर्थे - के आत्महत्या गरौँ । के हुन्छ र म मरेर, ऊ त पोइल गई हाल्छे । कुल पितृनरकमा, इज्जतका कालो दाग, के गरी खप्नु, (पृ.८४)”

यसरी कथामा बाह्य र आन्तरिक दुवै द्वन्द्व सबल रूपमा आएका छन् । फ्रायडको जीवन उसको प्रवृत्तिको प्रयोग यस कथामा गरिएको छ ।

यस कथाको कथानकमा घटनाहरू आदि, मध्य र अन्त्यको क्रममा अघि बढेका छन् । यसैले कथानक रैखिक ढाँचामा छ । भवानीको मुख्य कथानक यसमा सुगठित रूपमा आएको छ । आरम्भदेखि अन्त्यसम्म नै भवानीसँग सम्बन्धित घटनाहरू भएकाले यसको कथानक सरल किसिमको रहेको छ ।

३.१.६.३ चरित्रचित्रण / पात्र

‘आस्था गौरीशङ्करको’ कथामा बहुल पात्र विधान भएको कथानकको छ । कथामा भवानी प्रमुख पात्रका रूपमा आएकी छ, भने विद्यानाथ र जीवनलाल सहायक पात्रका रूपमा

आएका छन् । ऋषिराम, पण्डितनी बज्जै, चन्द्रलाल, चिनीयाँलाल, ज्योतिषी, पँछेर्नीहरू, छिमेकीहरू गौणपात्रका रूपमा देखिन्छन् ।

भवानी

भवानी यस कथाकी प्रमुख पात्र हो । उनी आठवर्षको उमेरमा पैसट्टी वर्षे ऋषिरामसँग विवाह गर्ने नारी पात्र हो । तेह्र वर्षमा विधवा भई एक्लो जीवन बाँच्न उसलाई गाह्रो भएको छ । उसका इच्छा चाहना धर्म र समाजका नियमले दबाएका छन् । भवानी विधवा धर्मप्रति विद्रोह गर्ने समाजलाई परिवर्तन गर्न चाहन्छन् । अन्त्यमा धर्मभीरु विद्यानाथबाट ऊ मर्दछे । मान्छेका जैविक आवश्यकता पूरा गर्न र रुढीवादी मान्यता तोडी पुनः विवाह गर्न तयार रहेकी भवानी यस कथाकी अनुकूल स्वाभावकी पात्र हो । सुरुमा आमाले भनेका पौराणिक कहानीहरूमा विश्वास गर्ने र अर्को विवाह नगरी बसेकी भवानी पछि गएर पुनर्विवाहका निमित्त जीवनलाई चिठी लेख्छे । यसरी समयानुसार परिवर्तन भएकी भवानी गतिशील पात्र हो । रुढीवादी नेपाली समाजका विधवाहरूले भोग्नुपर्ने पीडा भवानीले बोकेकी छे । नेपाली समाजको विधवाहरूको प्रतिनिधि भएकोले ऊ वर्गीय पात्र हो । कथाको प्रमुखपात्रको भूमिका निभाएकी भवानीलाई हटाउँदा कथानकको संरचना भत्कने भएकाले ऊ यस कथाको आवद्ध पात्र हो ।

कथाकी प्रमुखपात्र भवानीको बाबु एक धर्मभीरु र रुढीवादी मान्यताको संरक्षक हो । उनले ठाउँ अनुसारको धन, धर्मभीरुतामा निककै ख्याति कमाएका छन् । 'स्वर्गभन्दा तल्लै चन्द्रलोक मात्रै पुगिन्छ, नौ वर्ष लागेपछि कन्यादान गर्दा त !' यस्तो विचार राख्ने विद्यानाथ आठ वर्षको उमेरमा छोरी कन्यादान गरी स्वर्ग प्राप्तिको आशा गर्छन् र पैसट्टी वर्ष आफ्नो दौतरी ऋषिरामसँग विवाद गरिदिन्छन् । सानैमा विधवा हुन पुगेकी छोरीलाई विधवा धर्मको पालन राम्रोसँग गर्न सिकाउँछन् । विधवाको पुनर्विवाह हुनु भनेको आफ्नो कुलपितृहरूलाई नर्कमा हाल्नु हो भन्ने विचार बोकेको रुढी मान्यताका पक्षपोषक हुन् । ऊ यसकथाको सहायक पात्र हो । प्रवृत्तिको आधारमा ऊ छोरीलाई विधवाधर्म पालन नगरेको भनी मर्दछ । यसैले ऊ प्रतिकूल चरित्र हो । कथामा भवानीसँगका घटनामा प्रत्यक्षसम्बन्ध रहेको छ । त्यसैले ऊ मञ्चीय चरित्र हो । उसलाई हटाउँदा कथानकको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ यस यस कथाको आवद्ध चरित्र हो ।

जीवनलाल

चन्द्रलाल र विद्यापतिको धारणामा असहमत हुँदै विधवा भएकी भवानीलाई पुनर्विवाह गर्ने सन्देश जीवनलालले दिएको छ । ऊ प्रजातन्त्रपछि देखापर्ने रुढीवादी मान्यताको विरोधीका रूपमा आएको पुरुष पात्र हो । उसको भूमिका यस कथामा सहायक छ । एउटी विधवालाई पुनर्विवाह गरी नयाँ जीवनको आरम्भ गर्ने सन्देश दिने जीवनलाल अनुकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । यस कथामा धार्मिक अन्धता र रुढीवादी संस्कारको सधैँ विरोधीका रूपमा जीवनलाल आएकोले ऊ स्वभावमा परिवर्तन नभएको गतिहीन चरित्र हो । जीवन परिवर्तनको संवादका रूपमा नेपाली समाजको युवावर्गको प्रतिनिधि चरित्र भएकाले ऊ यस कथाको वर्गीय पात्र हो । कथाका घटनाहरूमा प्रत्यक्ष भूमिका निभाएकाले जीवन मञ्चीय चरित्र हो । कथाबाट जीवनको भूमिका हटाउने हो भने कथानकमा द्वन्द्वको सृजना गर्ने पृष्ठभूमि नै रहँदैन ।

यस कथामा देखा पर्ने पण्डितनी बज्जै, चन्द्रलाल पण्डित, पँधेर्नीहरू, छिमेकीहरू आदि गौण पात्रहरू हुन् । उनीहरूको कार्य गौण छ ।

३.१.६.४ पर्यावरण

‘आस्था गौरीशङ्करको’ पहाडी गाउँमा बस्ने विधवा र विद्यानाथका समस्या व्यक्त भएको कथा हो । यस कथाको मुख्य कार्यस्थल रामेछाप जिल्ला हो । रामेछाप जिल्लाको केवलेश्वर गाउँ खोला गाउँ मै मुख्य घटनाहरू घटेका छन् । भवानीको जन्म विवाह विधवा र मरणसम्मका घटनाहरू यी गाउँमा घटित भएका छन् । प्रयाग, काशी, गया जस्ता परिवेश पनि यस कथामा छन् । केवलेश्वर गाउँका विद्यानाथ, चन्द्रलाल पण्डित रुढीवादी मान्यता र धर्मका निष्ठावान् व्यक्ति हुन् । यीद्वारा सृजित पुनर्विवाहका समस्या केवलेश्वर गाउँको समस्या हो । यस कथाको समयावधि प्रजातन्त्र स्थापना भई सकेको र केही जनतामा नयाँ चेतना आएको अवस्था हो । जीवनलालमा नयाँ चेतना विकास भएको छ भने विद्यानाथ र चन्द्रलालसँग रुढीवादी सोचको निरन्तरता छ ।

यस कथाको वातावरण ८३ वर्षे भवानीको पैंसठ्ठी वर्षे ऋषिरामसँग विवाह भएदेखि नै दुःखमय बनेको छ । भवानीले भोग्नु परेका दुःख, कष्ट, पीडा, यातना देखेर पाठकको मनमा करुणको भाव सञ्चार भएको छ । विद्यानाथले भवानीको पुनर्विवाह गर्न नदिन, विधवाधर्म पालन गर्न लगाउनु, उनका इच्छा आकांक्षाप्रति निषेध गर्नु र हत्या गर्नुले विद्यानाथप्रति घृणाको भाव पैदा हुन्छ । यस कथाको वातावरण त्रास, करुणा, घृणाको भावले भरिएको छ ।

३.१.६.५ दृष्टिबिन्दु

‘आस्था गौरीशङ्करको’ कथामा तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको छ । कथयिताले कथाभन्दा बाहिर बसेर वर्णन गरेकाले यसमा तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दु रहेको छ । ऊ कथाका पात्र, घटना, संवाद र दृश्यदेखि टाढा रहेर सबै कुराको वर्णन सर्वज्ञ भएर गरेका छन् । पात्रका मनमा विचरण गर्दै उनीहरूका आन्तरिक कुराहरू पनि कथाकारले वर्णन गरेका छन् :

“ जीवनको सङ्गतपछि उनको हृदयमा विद्रोहको कोलाहल मच्चिएको थियो, आस्थाभन्दा बढ्ता गौरी शङ्करप्रति अविश्वास र घृणा पनि । ”(पृ.७१) यहाँ भवानीको मनका कुराहरूलाई टिप्पणी कथाकार स्वयं सर्वज्ञ भएर गरेका छन् । भवानीको मनमा कथाकार यसरी विचरण भएको पाइन्छ । यसरी कथाकारले पात्रका मनका कुरा तथा घटनाहरू सर्वज्ञ वर्णन एवं टिप्पणी गरेकाले यो कथामा तृतीयपुरुष सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको छ ।

३.१.६.६ सारवस्तु

‘आस्था गौरीशङ्करको’ कथामा धार्मिक नीति नियम र रुढीवादी मान्यतालाई समयानुसार परिवर्तन गर्न सक्तो भने त्यसले मानव जीवनलाई दुःखी बनाउँछ भन्ने सारवस्तु छ । कथामा विद्यानाथ र चन्द्रलाल धार्मिक अन्धता र रुढीवादी मान्यताले ग्रस्त रहेका छन् । विद्यानाथ छोरी नौ वर्ष पुगेर विवाह गरेमा स्वर्गलोक नपुग्ने डरले छोरीलाई आठवर्षमै पैंसठ्ठी वर्षे ऋषिरामसँग विवाह गरिदिन्छन् । उमेरको बेमेलले गर्दा भवानीको जीवनमा तुषारो लाग्दछ र विधवाको जीवन बिताउन बाध्य भएकी छ । पुनर्विवाह गर्न तयार भैसकेकी भवानीलाई स्वयं बाबु विद्यानाथले पितृको नर्क गमन रोक्न हत्या गरेको छ :

“पण्डितनी बज्यैले छातीमा मुड्कीले हानेर पतिलाई हेरिन् , विद्यानाथ पत्नीपट्टि फर्केर गर्जदै चिच्याए:- ‘मै हुँ हत्यारा ! विष दिने हत्यारा ! के हेर्छेस् , के म म ... म ... कुलपितृलाई नर्क हाल्दिन । म, ... म .. (पृ. ८७) ”

३.१.६.७ भाषा

यस कथामा मध्यम वर्गीय परिवारमा बोलिने खालको स्तरीय भाषाको प्रयोग गरिएको छ । साधारण शिक्षा हासिल गरेका विद्यानाथ तथा पण्डितले कहालिएका चन्द्रलाल नयाँ चेतनाको विस्तारक, जीवन सधैँ शिक्षित पात्र भएकाले भाषा स्तरीय रहेको छ । पात्र र परिवेश अनुकूलको भाषा र संवाद यस कथामा छ । चन्द्रलालले कान थुन्दै भने :

“भो भो बाबु ! पुर्खाको निन्दा नगर्नोस् । ती त्रिकालदर्शी ऋषिहरूभन्दा बढी तपाईं हामी अवश्य जान्दैनौं । मुण्ड मुण्ड बुद्धि, कुण्ड कुण्ड पानी ।” जीवनले हाँस्ते भने - “ठीक भन्नु भयो , त्रिकाल दर्शी ऋषिहरू अवश्यनै जान्ने थिए तर ती भन्दा पछिका चाहिँ हुन् बढमास ।(पृ. ७६) ”

यहाँ धर्मको नीति नियम सम्बन्धी पात्रहरूमा तर्क-वितर्क चलिरहेको अवस्था छ । संवाद पनि अत्यन्तै राम्रो गरिएको छ । कथामा उखान प्रयोग गरिएकाले कथाको भाषा काव्यात्मक बन्न पुगेको छ । यस कथामा विद्यानाथ, जीवन र चन्द्रलालको संवादमा लेख्य भाषाको प्रयोग गरिएको छ। पँधेर्नीहरूका कुरामा कथ्य भाषाको प्रयोग गरिएको छ :

“आम्मै नि ! विधवाको के छादन त्यस्तो ? जीवनलाल आएदेखि नै पो त स व छाडेको रे ! पोइल जाऊ भनिदिए रे ! बस्न मादैहुन् नि ! कुलमै दाग लगाएर कसरी मुख देखाउनु ? छि ! (पृ. ८३)

त ! छि ! नि ! रे ! जस्ता निपात र आम्मै जस्ता विस्मयादिबोधक शब्दको प्रयोगले कथाको भाषा रोचक बनेको छ । कथामा किन्तु, पँधेर्नी, कुरुठी, भोक्किएर जस्ता अप्रचलित शब्दहरूको प्रयोग भएका छन् । कथामा उखान, निपातले भाषालाई आकर्षक बनाएको छ । कथाको वर्णनमा सरलता देखिन्छ ।

३.१.६.८ प्रतीक र बिम्ब

कथामा प्रतीकको प्रयोग भएको छैन । यस कथामा बिम्बको प्रयोग पाइन्छ । ‘तोरिया जत्रो नाक’ भनेर वाक्यमा नाकलाई उपमानका रूपमा लिइएको छ , यसैले नाक तोरियाको बिम्ब भएर आएको छ । उखान पनि बिम्ब बनेर आएको छ :

मुण्ड मुण्ड बुद्धि कुण्ड कुण्ड पानी

३.१.६.९ गति र लय

‘आस्था गौरीशङ्करको’ कथामा तृतीय पुरुष सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको छ । भवानीको परिचयदेखि विवाह भएर विधवा हुँदासम्म घटनाको गति तीब्र छ । चन्द्रलाल, विद्यानाथ र जीवनलालका संवादमा गति घटेको पाइन्छ । जीवनलालका तर्क र सन्देशबाट भवानी उत्साही भएदेखि घटना पुनः तीब्र गतिमा अघि बढेर कथा अन्त्य भएको छ । यसरी गतिको घटबढका कारण लयको सृजना भएको छ । उखान-टुक्काको प्रयोगले कथामा लय सृजना गरेको छ । ‘मुण्ड मुण्ड बुद्धि कुण्ड कुण्ड पानी’ यसरी शब्दालङ्कारको प्रयोगले कथामा लयको सृजना गरेको छ । ‘आस्था गौरीशंकरको’ कथाको घटनामा गति र लयको समुचित संयोजन भएको छ ।

३.१.६.१० शीर्षक सार्थकता :

‘आस्था’ भावबोधक नाम ‘गौरीशङ्कर’ व्यक्तिवाचक नाम र ‘को’ सम्बन्ध कारक मिलेर यस यस कथाको शीर्षक बनेको छ । गौरीशङ्करप्रति विश्वास गर्नु भन्ने अर्थ यसको शीर्षकले दिएको छ । यस कथामा भवानी, पिण्डितनी बज्यैको अटुट आस्था गौरीशङ्करप्रति छ । गौरी र शङ्कर दुई हिमाल शिव र पार्वतीको प्रतीक हुन् । विधवा भई निराश जीवन बाँचिरहेकी भवानीलाई गौरीशङ्करमा आस्था राख्नु पर्छ भन्ने आदर्श प्रस्तुत गरेकी छन् । भवानीको आस्था गौरीशङ्करप्रति थियो । यसैले कथाको शीर्षक सार्थक छ । विद्यानाथ चन्द्रलाल पनि धर्मका भीरु भएकाले उनीहरूको पनि चन्द्रलालका पक्षबाट कथाको शीर्षक सार्थक छ । गौरी र शङ्कर हिन्दूका आराध्यदेव हुन् । शङ्करको ससुराली हिमाल रहेकाले कथामा पनि गौरी र शङ्कर हिमालका रूपमा चित्रित छन् । यसरी पनि कथाको शीर्षक सार्थक रहेको छ ।

३.१.७ ‘एक खुड्को’ कथाको विश्लेषण

कथाकार कुलचन्द्र कोइरालाको ‘एक खुड्को’ कथा एक पैसा (२०४६) कथासङ्ग्रहको सातौँ कथा हो । यो कथा प्रथम पटक उषा पत्रिकामा प्रकाशित भएको थियो ।^{१२६} सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित यस कथामा पहाडी गाउँले जीवनको यथार्थ छ । ‘एक खुड्को’ आत्मकथनात्मक शैलीमा लेखिएको कथा हो ।

३.१.७.१ संरचना

शिक्षित र अशिक्षित दुई पुस्ताको जीवनको प्रतिनिधित्व गर्ने ‘एक खुड्को’ कथा मातृवात्सल्य र शोषणको मार्मिक चित्रण गरिएको कथा हो । यसले आमाको ममता र मुखियाको शोषणलाई मार्मिक चित्रण गरिएको कथा हो । यसले आमाको ममता र मुखियाको शोषणलाई प्रमुख रूपमा देखाइएको छ । जम्मा $४\frac{१}{२}$ पृष्ठमा रचिएको यो कथा लघु आकारको छ । बाह्य रूपबाट हेर्दा यो कथालाई खण्ड विभाजन गरिएको छैन । अनुच्छेद सङ्गठनका दृष्टिले हेर्दा यस कथामा एउटा अनुच्छेदमा दुईदेखि तेह्र हरफसम्म छ । एकाइस अनुच्छेद रहेको यस कथालाई १०६ हरफमा सम्पूर्ण कथा समेटिएको छ ।

३.१.७.२ कथानक

‘एक खुड्को’ को कथानक क्षीण छ । यसको मूल कथानक बुढिया र म पात्रसँग सम्बन्धित छ । कथामा साइँला मुखियाको सहायक कथानकले मूल कथानकलाई नै स्पष्ट पार्ने काम गरेको छ । कथामा मूलकथानकमा बुढियालाई अन्याय गरेको सम्झी आफैँलाई धिक्कारेको प्रसङ्ग छ ।

जैरामेकी आमा बुढियाले म पात्र विदशेबाट आएको थाहा पाई आफ्नो लाहुर गएको छोरीलाई चिठी लेखिदिन आग्रह गरेबाट कथानक आरम्भ हुन्छ । ठेगाना स्पष्ट नभएर ‘म’ पात्रले चिठी नलेखिदिनु, बुढिया रुँदै घरजानु आदि भाग हो । दुई महिनापछि आफ्ना साथीलाई चिठी पठाउन हुलाक गएर फर्कदा बुढियासँग भेट हुनु र मुखियाले बाखो लिएर चिठी लेखिदिएको थाहा पाउनु मध्य भाग हो । बुढियाले आफूलाई चिठी लेख्न लगाउँदा नलेखिदिएको गुनासो गर्नु र ‘म’ पात्रले एउटा खुड्को जीवनभर रहने भनी चिन्ता गर्नु र मुखियाभन्दा आफू दोषी भएको ठान्नु सम्मका घटना कथानकको अन्त्य भाग हो ।

^{१२६}

कुलचन्द्र कोइराला ‘एक खुड्को’, उषा (द्विमासिक, वर्ष ५, अङ्क ३, २०३१ वैशाख), पृ. ९२ ।

‘एक खुड्को’ कथाको कथानक भिनो छ । यस कथामा घटनाभन्दा बुढियाको पूर्वस्मृति बढी छ । कथामा द्वन्द्व सबल पाइँदैन ।

३.१.७.३ पात्र वा चरित्र

‘एक खुड्को’ कथा मनोवैज्ञानिक कथा हो । यसमा बुढियाका मनका कुराहरूलाई कलात्मक ढङ्गले चित्रण गरिएको छ । यो कथा अल्पपात्र विधान भएको कथा हो । यसको कथानक भिनो छ । कथामा जैरामे, म, बुढिया, मुखिया, गैहाघरे अन्तरे आदि पात्रहरू छन् । जैरामे कथामा गौण छन् । ‘म’ पात्र कथामा सहायक छ । बुढिया कथामा प्रमुख पात्र हो ।

बुढिया

बुढिया यस कथाकी प्रमुख भूमिका देखापर्ने स्त्री पात्र हो । कपाल सेतै, चाउरी परेका गाला हाडमा टाँसिएर चाउरिएको जीउ उनको स्वरूप हो । ऊ दशैमा जैरामे छोरो आउँछ कि भन्ने प्रतीक्षामा थिई । छोरा नआएपछि चिठी लेख्न ‘म’ लाई लगाउँछे तर नलेखेपछि मुखियालाई लेख्न लगाउँछे । छोरोप्रति विशेष चासो राख्ने बुढिया यस कथाकी अनुकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । ऊ चिठी लेख्न लगाउने कार्यमा दृढ स्वभाव रहेकी गतिहीन पात्र हो । जीवनचेतनाका आधारमा कसैको पनि प्रतिनिधित्व नगर्ने वैयक्तिक पात्र हो । सुरुदेखि अन्त्यसम्म प्रत्यक्ष भूमिकामा देखापर्ने मञ्चीय मात्र हो । बुढिया यस कथाकी केन्द्रीय पात्र भएकाले उसलाई हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रन्छ । तसर्थ ऊ यस कथाको आवद्ध पात्र हो ।

म

‘म’ यस कथाको सहायक भूमिकामा देखापर्ने पुरुष चरित्र हो । ‘म’ पात्र र बुढियाको संवादमा कथानक अघि बढ्छ । पूरा ठेगाना नभएपछि चिठी नपुग्ने भएकाले चिठी लेख्न अस्वीकार गर्ने ‘म’ पात्र प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । बुढियाको आग्रहमा सुरुमा चिठी लेख्न अघि सरेको तर पछि ठेगाना नआएपछि चिठी लेख्न अस्वीकार गरेकोले उसको स्वभावमा परिवर्तन देखिन्छ । यसैले ऊ गतिशील पात्र हो । जीवनचेतनाका आधारमा कुनै वर्ग समाजको प्रतिनिधित्व नगर्ने व्यक्तिगत पात्र हो । बुढियाको चरित्रसँग जोडेर कथामा प्रत्यक्ष सम्बन्ध रहेकाले ऊ यस कथाको मञ्चीय पात्र हो । आवद्धताका आधारमा ‘म’ पात्रविना कथानक अपूर्ण हुने भएकाले कथाको संरचना भत्कन्छ । यसैले ऊ यस कथाको बद्ध चरित्र हो ।

यस कथामा आएका जैरामे, मुखिया, गैहाघरे अन्तरे आदि पात्रहरू बुढियाद्वारा वर्णित पात्रहरू हुन् । उनीहरूको कार्यभूमिका कथामा गौण छ ।

३.१.७.४ पर्यावरण

सन्तानप्रति आमाको ममता कस्तो हुन्छ भन्ने कुरा कथामा देखाइएको छ । एउटा चिठी लेखेबापत एउटा बाख्रो लिई समाजका अशिक्षितहरूप्रति शोषण गर्ने मुखिया जस्ता समाजका शोषकहरूको चित्रण यस कथामा छ । यो कथा २०३१ साल वैशाखमा प्रकाशित भएकाले यस कथाको समय २०३० साल अघिको हो । अशिक्षा, अन्धकार र शोषणमा बाँच्नुपरेका नेपालीहरूको स्थान र समयको प्रस्तुति यस कथामा पाइन्छ ।

प्रस्तुत कथाको वातावरण दुःखपूर्ण छ । लाहुर गएको तेह्र वर्षसम्म घर नआएको जैरामे सम्झी रुन्चे मुख लाउँदै चिठी लेख्न आग्रह गरेको प्रसङ्ग कथाको सुरुमै वर्णन छ ।

यसरी प्रारम्भदेखि नै पाठकमा करुण भाव पैदा हुन्छ । कथा पढ्ने क्रममा अन्त्यतिर मुखियाले एउटा बाख्रो लिएर चिठी लेखिदिएकोमा मुखियाको शोषण प्रवृत्तिप्रति आक्रोशको भाव पैदा हुन्छ । यस कथाको वातावरण अशिक्षा र शोषणलाई हटाउन समर्थ देखिदैन ।

३.१.७.५ दृष्टिबिन्दु

यस कथाको सम्पूर्ण कथयिता लेखक स्वयं हुन् । ऊ कथाभिन्न स्वयं 'म' पात्रका रूपमा उपस्थित छ । यहाँ कथयिताले आफूले देखेका र भोगेका अनुभव, घटनाहरू 'म' पात्रले व्यक्त गरेको छ । यसैले यसमा प्रयुक्त दृष्टिबिन्दु प्रथमपुरुष हो । कथयिताले आफ्नो चरित्रका बारेमा नभनी बुढियाको चरित्र र घटनाहरूको बारेमा वर्णन गरेकाले यस कथामा प्रथमपुरुष परिधीय दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ :

‘मैले उसको उदास मुखमा एकपटक हेरेँ । ... मैले देखेँ देखिनै त्यो यस्तै बुढी छ । सधैं म परदेशबाट आएको थाहा पाएपछि बुढिया आउँछे र जैरामको कुरा गर्छेँ । यसको त्यो आशा र स्नेह घिडघिडो बनेर बुढियाको सास अल्फाड रहेको होला भन्ठानेर सोधेँ -‘के भन्न आयौ त बुढी आमै ! यौटा चिठी हालिदिनोस् भनेर नाई, छोरोलाई ।’ (पृ. ८८)

३.१.७.६ सारवस्तु

यस कथामा आमाको छोराप्रति कस्तो मन हुन्छ भन्ने कुरालाई देखाइएको छ । मुखिया जस्ता शोषकहरूले अशिक्षित गाउँका महिलाहरूलाई कसरी शोषण गरिरहेका छन् तथा छोराछोरीप्रति आमाको ममता कस्तो हुन्छ भन्ने देखाउनु नै यस कथाको सारवस्तु हो ।

३.१.७.७ भाषा

प्रस्तुत कथामा सरल र सामान्य भाषा प्रयोग भएकाले भावको गम्भीरता बोकेको छ । अनौपचारिक र अप्रत्यक्ष कथनकको प्राधान्यता छ । पात्रको शिक्षा र परिवेश अनुकूलको ग्रामीण भाषाको प्रयोग यस कथामा पाइन्छ :

“तेरी आमाको मर्ने बेला भो एउटा बाखा छ, दुई ओटा भाले छ । म मरेँ भने कसले पाल्छ । आइज, त्यहाँ खाएर यहाँ चुठ्न आइज भनेर चिठी हालिदिनोस् ।” (पृ. ८८)

मौलिकपन भाषामा पाइन्छ :

“माथ्लाघर ठूलो बाउलाई म आफूले छोरा जैरामको तर्फबाट गंगा जल नुहाई शिर राखी साँझ सबेरको शुभोआसिक ढोग छ है जी ! (पृ. ९०)।”

बुढियाले भनेको यस वाक्यमा सरलता र सहजता पाइनुका साथै ग्रामीण परिवेशसँग सुहाउँदो पात्र अनुकूलको भाषा प्रयोग छ । यस कथामा मेसेज, पहुँचे, स्वस्ति आदि अङ्ग्रेजी, हिन्दी, संस्कृतका अप्रचलित आगन्तुक शब्दको प्रयोग भएका छन् । कथाको भाषा सरल र सहज भएर पनि भावको गम्भीरता बोक्न सफल छ ।

३.१.७.८ प्रतीक र बिम्ब

‘एक खुड्को’ कथामा प्रतीकको प्रयोग भएको छैन । यस कथामा बिम्बात्मक वाक्यहरूको प्रयोग छ :

‘के गर्नु बाबु ! अभागी राँडको कीरा प-या कान, त्यसरी छोरोले बोलाएको सुन्दै सुनिन् । (पृ. ९०)’

३.१.७.९ गति र लय

‘एक खुड्को’ कथामा गति र लयको राम्रो प्रयोग भएको छैन । तथापि सामान्य प्रयोग पाइन्छ । बुढियाले चिठ्ठी लेख्न लगाएपछि गति ढिलो भएको छ किनभने बुढियाको मनमा लागेका कुराहरू तथा पूर्वस्मृतिका घटनाहरू आएका छन् । म पात्र चिठ्ठी हाल हुलाक गएदेखि अन्त्यसम्मका घटनाहरूसम्म गतिको क्रम छिटो छ । यसरी गतिको घटबढले कथामा लयको सृजना भएको छ । अन्य कथामाभैँ यस कथामा गति र लय सामान्य छन् ।

३.१.७.१० शीर्षक सार्थकता

‘एक खुड्को’ कथा बुढियाको केन्द्रीयतामा लेखिएको कथा हो । यसमा लाहुर गएको छोरोप्रति अगाध माया र ममता रहेको कुरा म पात्रसँगको संवादबाट स्पष्ट हुन्छ । कथाको शीर्षक दुइवटा नाम ‘एक’ सङ्ख्यावाचक नाम ‘खुड्को’ नाम मिलेर बनेको छ । खुड्को शब्दको अर्थ कसैका मनभित्र गडिएर रहेको कुरा कथामा पनि म पात्रले बुढियाको चिठ्ठी नलेखी दिएकोमा आफूलाई एक खुड्को जीवनभर रहने कुरा बताउँछः

“मैले बुढियालाई सोधे” - “चिठ्ठी हाल्यौ त जैरामेलाई ?”

उसले हाँसेर भनी आफैँ गएर हाले नानी ! अड्डामा तपाईंलाई हजार बित्ति गर्दा पनि लेखिदिनु भएन । देश देशावर घुमेको पण्डित मान्छेले । तपाईंले जानेको के काम लाग्यो हामीलाई ? मलाई जिन्दगीभरि नै खुड्को रह्यो आफ्नो अयोग्यतामा । यही नै खेद छ” पृ. (३१/३२)

यसरी कथाको शीर्षक सार्थकता म मात्रले खुड्को रहेको कुरा बताएबाट हुन्छ ।

३.१.८ ‘पासाड छेरिड्’ कथाको विश्लेषण

कुलचन्द्र कोइरालाको ‘पासाड छेरिड्’ एक पैसा कथासङ्ग्रहभित्रको आठौँ कथा हो । कोइरालाले यसको रचना रामेछापको भँगेरीमा गरेका हुन् । २०१२-६-२ मा रचना गरेपनि यसको प्रकाशन उषा (त्रैमासिक, वर्ष ५, अंक २, २०३० पौष) पत्रिकामा प्रकाशित भएको हो ।^{१२७} यस कथामा पासाडको दुःख, पीडा र साहसको वर्णन मनोवैज्ञानिक ढङ्गले गरिएको छ । यस कथाको विश्लेषण आख्यान तत्त्वका आधारमा तल गरिएको छ । पुरानो पुस्ता र नयाँ पुस्ताको बेमेल यस कथामा छ ।

३.१.८.१ संरचना

‘पासाड छेरिड्’ कथामा पासाडको जीवनमा घटेका घटनाहरूको विविध पक्षको चित्रण गरिएकाले आयाम ठूलो छ । एघार पृष्ठमा रचिएको यस कथालाई तीन ओटा खण्डमा विभाजन गरिएको छ ।

प्रथमखण्डमा पासाडले छोरा पेम्बा नुर्बु आउँछ कि भन्दै घरबाहिर बसेर बाटो हेरिरहेको प्रसङ्ग तथा पत्नी डोल्पाको विवाह र साहसीपनको वर्णन छ । दोस्रो खण्डमा डोल्पासँग विवाह भएपछि आशीर्वाद थापेको प्रसङ्ग, बाबुबाट आफूले पाएको अंशको प्रसङ्ग तथा आफ्नो परिवारको सङ्ख्याको वर्णन छ । यस खण्डमा डोल्पाको मृत्युको प्रसङ्ग तथा छोरो नआएको पिरले मरेको प्रसङ्ग छ । तेस्रो खण्डमा छोरो पेम्बा नुर्बु आएर बाबुलाई

^{१२७} कुलचन्द्र कोइराला पूर्ववत्, पृ. १०३ ।

खोजेको प्रसङ्गबाट कथानक समाप्त भएको छ । कथामा दुईदेखि एक्काइस हरफसम्मका एउटा अनुच्छेद छन् । जम्मा ४६ अनुच्छेद रहेको यस कथामा २६० हरफ छन् ।

३.१.८.२ कथानक

‘पासाङ छेरिङ्’को कथानक वर्तमानबाट अतीत फर्की वर्तमानमा आएर टुङ्गिएको छ । पासाङ् जन्मेदेखि मृत्युपर्यन्तका घटनाहरू यस कथामा छन् । पासाङ् भोटेकोसीकी किनारमा बसेर आफ्नो पूर्वस्मृति बताइरहेको छ । यहाँबाट कथानक प्रारम्भ हुन्छ । पासाङ्ले आगो ताप्यै छोरा बुहारी आउँछन् कि भनी बाटो हेरिरहनु अतीतका घटना सम्झने क्रममा उसले श्रीमतीसँगको नाँचगाँन सम्झनु, राती श्रीमती आफू र साथीहरू नुन बोकेर ल्याइ भारी बिसाउनु, त्यसै बेला डाकाहरू आई डोल्मालाई र नुन लिएर भाग्नु आदि भाग हो । डोल्माले डाका मार्नु र आफूलाई बचाउनु, साथीहरूले पासाङ्लाई धन्यवाद दिनु, डोल्मा र पासाङ्को विवाह भई डोल्माको बाबु आमा तथा गुरुबाट आशीर्वाद लिनु, डोल्माले कोशीको किनारको आफूबस्ने ओडारमा पाँच छोरा र दुई छोरी पाउनु, पासाङ्लाई आफ्नो बुढ्यौली अनुहार हेर्दा वाक्क लाग्नु, काठमाडौँ कर्णेलकोमा जाँदा काम नगरी बस्नु पर्ने भएकाले घरै फर्कनु, डोल्मासँग ठट्टा रमाइलो घटना सम्झनु, भगडा गरेर गएका छोराबुहारी नआएकाले बुढ्यौली उमेर र स्वभावप्रति वैराग लाग्नु पुन कोशी किनारको डाँडातिर छोराबुहारी आउँदैछन् कि भनेर हेर्नु अनि ठूलो ढुङ्गामा चढ्नु र होमानि पिमे होम ३ पटक भनेर कोशीमा हामफाल्नु सम्मका घटनाहरू कथानको मध्य भाग हो । तीन दिनपछि छोरो नुर्बु घर फर्कनु र तीन दिनसम्म बाबु आउँछन् कि भनेर बाटो हेर्नु तर नआउनुसम्म कथाका घटनाहरू अन्त्य भाग हुन् । ‘पासाङ छेरिङ्’ कथाको कथानकका घटनाहरू सुव्यवस्थित र क्रमिक रूपमा विकास भएका छैनन् । यस कथाको घटना कमजोर देखिन्छ । पासाङ् छेरिङ्मा संवादको राम्रो प्रयोग भेटिँदैन । यसैगरी द्वन्द्व आन्तरिक रूपमा राम्रो छ । पासाङ्लाई आफ्नो जीवनबाट वाक्क लाग्दै गएको छ । उसको छोरा बुहारी घर नआएकोले विरक्तिएको छः

“ पासाङ्ले आफ्नो हविगत सम्झ्यो- बुढो थला बसेको कमाएर खान नसक्ने उसका दौतरीहरू पनि अब धेरै छैनन् । एक दुई भए पनि भारी बोक्दैछन्, आफैँ कमाएर खान्छन् । ऊ मात्रै बेकम्बा अर्काको कमाई खाएर बाँच्नु रे छि !”

यहाँ पासाङ् आफ्नो उमेरदेखि विरामिएर उसका मनका विभिन्न कुराहरू खेलेको द्वन्द्व छ । कथामा कौतूहल जगाउने घटना पाइँदैन ।

पासाङ् छेरिङ्को कथानकको स्रोत समाजिक यथार्थमूलक अनुभव हो । यसमा साहसी, निडर स्वाभिमानी पुरुष पासाङ् छेरिङ्को जीवनगाथालाई व्यक्त गरिएको छ । कथानकको अधिकांश भाग पूर्वदीप्ति प्रणालीबाट आएको छ । पूर्वदीप्ति प्रणालीबाट कथानकका घटनाहरू आएपनि यस कथाको कथानक आदि, मध्य र अन्त्यको क्रममा आएका छन् । यसमा पासाङ्को मूल कथानक छ । कथानक सुगठित छैन तथापि कथानक सरल ढङ्गले अधिबढेको छ ।

३.१.८.३ चरित्रचित्रण

‘पासाङ छेरिङ्’ अल्पपात्र विधान भएको कथा हो । कथामा मुख्य पात्र पासाङ् छेरिङ् रहेको छ भने गौण पात्रका रूपमा नुर्बु, दाबा, डोल्मा आदि पात्रहरू आएका छन् ।

पासाङ् छेरिङ्

पासाङ् एक ८८ वर्षे वृद्ध हो । ऊ छोराबुहारी घरमा नआएपछि चिन्तित भएको छ ।

उसले आफ्नो अतीतका घटनाहरू उसको तीलचामले कपाल, छाला टाँस्सिएको, खोपाजस्तो मुख भाँसिएका आँखा उसको शारीरिक अवस्था रहेको छ । कथामा प्रमुख भूमिका निभाएको पासाङ् पुरुष पात्र हो । ऊ बाचुञ्जेल आफ्नो कमाइ खाने सोच रहेको अनुकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । बृद्ध भएको पासाङ्लाई परिश्रम नगरी काठमाडौँमा कर्णेलले बस् भन्दा नमान्ने आफ्नो परिश्रमी स्वभावमा दृढ छ । यसैले ऊ कथाको गतिहीन पात्र हो । पासाङ् पुरानो पुस्ताको प्रतिनिधि चरित्र हो । तसर्थ जीवन चेतनाका आधारमा ऊ वर्गगत पात्र हो । कथामा प्रत्यक्ष देखापर्ने पासाङ् मञ्चीय पात्र हो । पासाङ्लाई हटाउँदा कथा प्रमुख पात्रविहीन हुन्छ तथा कथाको संरचना बिग्रन्छ त्यसैले ऊ यस कथाको आबद्ध पात्र हो ।

यस कथाका अन्य पात्रहरू पेम्बा, नुर्बु, दावा, डोल्माका आमा, बाबु, गुरु, पासाङ्का साथीहरू यस कथाका गौणपात्रहरू हुन् । पेम्बा नुर्बु मञ्चीय पात्र हो भने अन्यपात्रहरू नेपथ्य पात्रहरू हुन् ।

३.१.८.४ पर्यावरण

‘पासाङ् छेरिङ्’ कथा पासाङ्को केन्द्रीयतामा लेखिएको कथा हो । यस कथामा वर्णित घटनाहरू सबै पासाङ्सँग सम्बन्धित छन् । यस कथाको परिवेश नेपालीको हिमाली भेगको भोटेकोशीको किनारमा छ । यस कथामा काठमाडौँ भोटे आदि परिवेश पनि कथामा छन् । कथानको मूल घटना भोटेकोशी किनारमा घटेका छन् भने अन्य अतीतका घटनाहरू काठमाडौँ, भोट भीर आदि ठाउँमा घटेका छन् । शेर्पा जातिमा देमछ्याङ् मंगनीको कोशेली (जाँड) बेहुलालाई दिने सांस्कृतिक परिवेश पनि चित्रित छ ।

समयको दृष्टिले हेर्दा कथाकारका अनुसार सं. २०१२ अगडिको कथा हो । यस कथामा पुरानो पुस्ता र नयाँ पुस्ताको बीच भएका असमझदारी, मनमुटाव र अहम् प्रवृत्तिले निम्त्याएको मरणले गर्दा कारुणिक वातावरण छ । कथामा मानिस सधैं तन्नेरी मात्र हुँदैन । ऊ एकदिन बूढो हुन्छ र अन्त्यका समयमा उसलाई अर्को व्यक्तिको साहारा वा सहयोग अनिवार्य रूपमा चाहिन्छ भन्ने भावको प्रक्षेपण छ । चरित्रको प्रधानता रहेको यस कथामा परिवेश र वातावरणको उचित संयोजन छ ।

३.१.८.५ दृष्टिबिन्दु

कथाको सम्पूर्ण कथयिता लेखक तथा पासाङ् छन् । पासाङ्को केन्द्रीयतामा कथा संरचित छ। कथामा पात्र र घटनाका कुरालाई सर्वज्ञभै बनेर कथाकारले वर्णन एवं टिप्पणी गरेबाट यो कथामा तृतीय पुरुषको पनि सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दु छ । यस कथामा सम्पूर्ण कथानको कथयिता पात्र स्वयं हुन् । पात्रका माध्यमबाट पूर्वस्मृतिका घटनाहरू वर्णन भएपनि सुरु र अन्त्यमा कथाकार स्वयंले टिप्पणी गरेकाले सम्पूर्ण घटनाको प्रत्यक्षदर्शी लेखक स्वयं हुन् । त्यसैले यसमा तृतीय पुरुष अन्तर्गतको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दु छ । उनले कथाको प्रारम्भमा परिवेशको वर्णन यसरी गरेका छन् :

“गगनचुम्बी हिमालका गहन गर्भमा भोटेकोशीको किनारैतिर काला ढड्यानमा पाँचसान भुप्राहरू छन् । त्यसबीचको एउटा भुप्रोमा पासाङ् छेरिङ्ले जिन्दगीका केही घडी विसाएर उमेर गुजायो (पृ. ९३) अन्त्यमा पनि कथाकारले टिप्पणी यसरी गरेका छन् :

“पासाङ् छेरिङ्को स्वाभिमानी आत्माको गर्जनलाई कोशीले आज पनि प्रतिध्वनित गर्दैछ । भीर माहुरीको महकाढेको ओजस्वी कहानी आज पनि प्रतिध्वनित गर्दैछ । भीर माहुरीको मह काढेको ओजस्वी कहानी अझ पनि लामाबगरका यात्रीहरूले गर्वसाथ सुन्न पाउँदैछन् (पृ. १०३)।”

यसरी कथाकारले सुरुदेखि अन्त्यसम्म घटनाहरूको टिप्पणी गरेबाट यस कथामा सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दु छ ।

३.१.८.६ सारवस्तु

‘पासाङ छेरिङ्’ कथामा हिमाली जीवनमा हुकी बढी त्यही परिश्रम गरी त्यही ठाउँमा आफ्नो जीवन अन्त्य गर्ने एक गरिब बुढाका मनोदशाको प्रभावकारी वर्णन छ । आजको नवीन मूल्य र मान्यता प्रविधिको विकास भएको वैज्ञानिक युगमा पुस्तैपिच्छे मानिसका व्यवहार अघिल्लो पुस्ताभन्दा पछिल्लो पुस्तामा केही न केही फरक हुँदै जान्छन् । पुरानो कुराप्रति भन्दा नयाँ कुराप्रति मानिसलाई मोह हुन्छ । यस कारण पुरानो चिजलाई बेवास्ता गर्दै नयाँ कुरालाई अँगाल्दछन् तथापि पुराना मूल्य-मान्यताको सम्बन्ध नयाँ मूल्य मान्यतासँग तादात्म्य रूपमा रहेको हुन्छ भन्ने सारवस्तु यस कथामा छ । यसको उदाहरणका रूपमा कथामा पेम्बा नुर्बुले पासाङलाई छोडेर बेपत्ता हुनु, यता पासाङ् छोरो नआउँदा तड्पनु र मर्नु जस्ता घटनाले बताएको छ ।

३.१.८.७ भाषा

‘पासाङ छेरिङ्’ मा कथाकारले धेरै जसो सरल भाषा प्रयोग गरेका छन् । जसले कथा सजिलै बुझ्न सकिन्छ । यस कथामा कथाकारले काव्यात्मक भाषा प्रयोगले गर्दा कथामा कतै कवितात्मक खँदिलोपन पनि पाइन्छ :

‘दुई पहराको चेपमा खाँदिएर सुसेली खेल्ने हावाले छररर छ्वाङ् गर्दै सुसेली खेल्ने छहराको लहरलाई उडाएर ‘पासाङ् छेरिङ्’लाई अभिषेक गर्‍यो । (पृ. १००)

यसरी काव्यात्मक भाषाको प्रयोग कलात्मक ढङ्गले गरिएको छ ।

यस कथामा कहीं कहीं बिम्बात्मक भाषाको प्रयोग पनि पाइन्छ :

“हाडमा टारिसिएर मुजा परेको छाला, तील चामले कपाल, खोपा जस्तो मुख, भाँसिएका आँखा देखेर पासाङ्लाई बुढ्याईले छोपेजस्तो लाग्यो (पृ. १०१)”

यी वाक्यहरूमा उपमान र उपमेयको प्रयोग भएको छ । तील, खोपा बिम्बको रूपमा कथामा आएका छन् । अनौपचारिक तथा कथ्य भाषाको प्रयोगले कथाको भाषा आकर्षक बनेको छ :

“हत्, कोही बासी बासी मीठो खान्छ, कोही भने मारी मारी काम गाछ्छ, यस्तोमा पनि वास्छ ? हाम्रो गराङ् नै वास्छ ? हाम्रो बाबु वाही मा-यो, आमा वाही बास्यो । सबै आफै गरेर खान्छ (पृ. १०१)”

यस कथामा अप्रचलित शेर्पा भाषाका आगन्तुक शब्दहरूको पनि प्रयोग भएका छन् ‘गराङ्, होमानि पिमे होम्, देमछ्याङ् आदि उदाहरणीय छन् । नेपाली भाषाका अप्रचलित ‘छ्याङ्, ढङ्गान, बटोही, मभेरी, डेउडि, जिप्टनु, जस्ता शब्दहरूको प्रयोगले भाषामा नवीनता दिएका छन् ।

३.१.८.८ प्रतीक र बिम्ब

कथामा धेरै प्रतीकहरूको प्रयोग नपाइएता पनि थोरै प्रतीक र बिम्बहरूको प्रयोग गरी घटना र क्रियाकलापलाई अभिव्यञ्जनात्मक सामर्थ्य प्रदान गरेका छन् । पासाङ्ले अतीतका कुरा सम्झी आँखा घुमाएर डाँडातिर हेर्दा एकजोडि मलेवा उडेर आकाशतर्फ

हराउनुले पासाङ्का छोराबुहारी नआउने प्रतीकात्मक सङ्केतका रूपमा मलेवा आएका छन् । यौनेच्छालाई व्यक्त गर्ने प्रतीकात्मक वाक्य यसप्रकार छ :

“डोल्माले चाँडै नछाडेको भए आजसम्म अरुलाई पनि कति छोरा छोरी हुने थिए होलान् । तर उसले भिल्के उमेर मै भीरबाट जिप्टेर चोला छाडी” । (पृ. १००) ।

यस वाक्यबाट डोल्मा यौवन अवस्थामै मरेकीले उसको यौन असन्तुष्टी अभै बाँकी रहेको प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति अभिव्यञ्जित छ । यसरी मलेवा, भिल्के उमेर आदि प्रतीक बनेर आएका छन् ।

यसमा केही बिम्बको प्रयोग पनि पाइन्छ । जस्तै :- नौली जस्तो रोगन, तील चामले कपाल, खोपाजस्तो मुख यहाँ नौनी सेतोको बिम्ब, तील चामल सेतो र कालोको कथामा प्रतीक र बिम्बको उचित प्रयोग गरिएको छ ।

३.१.८.९ गति र लय

‘पासाङ छेरिङ्’ तृतीय पुरुष सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दु प्रयोग भएको कथा हो । यस कथामा गतिको निर्वाह कथाकारका इच्छा अनुसार भएको छ । कथाको केन्द्रीय पात्रको चरित्र उद्घाटन गर्ने क्रममा दृश्यात्मक पद्धतिको प्रयोगले गति कम हुन्छ । पूर्वदीप्तिका घटना (डाका मारेको, विवाह भएको) का वर्णनमा गति तीब्र छ भने वर्तमानका घटनाको वर्णनमा गति कम छ । यसरी गतिको असन्तुलनले कथामा लयको सृजना हुन्छ । कथामा प्रयुक्त भवाङ् भवाङ् भल्याक भुलुक, जस्ता शब्दको प्रयोगले लयको सृजना हुन्छ वाक्यका तहमा लयको सृजना यसरी गरिएको छ, “हत् कोही वासी वासी मीठो खान्छ कोहि भने मरी मरी काम गर्छ ? यस्तोमा बस्छ ? (पृ १०१) यसरी पासाङ्ले कर्नेललाई भनेका वाक्यमा शब्दको आवृत्तिले लयको सृजना भएको छ । कथामा लयको सृजना पासाङ्का मर्ने बेलाका शब्दांशले पनि गरेको छ, “होमानि पिमे होम्” यसरी कथामा गति र लयको सन्दर्भ अनुसार प्रयोग भएको छ ।

३.१.८.१० शीर्षक सार्थकता

‘पासाङ छेरिङ्’ कथाको शीर्षक प्रमुख पात्रका नामबाट राखिएको छ । सम्पूर्ण घटनाहरू पासाङ्कै केन्द्रीयतामा अधि बढेका छन् । यसर्थ कथाको शीर्षक सार्थक छ । कथाकारले गरेको पासाङ्को वातावरणको वर्णनबाट पनि सार्थक हुन्छ ।

३.१.९ ‘जनता सावधान’ कथाको विश्लेषण

कुलचन्द्र कोइरालाको एक पैसा कथासङ्ग्रहभित्रको नवौं कथाका रूपमा ‘जनता सावधान’ कथा छ । यो कथाको रचना २०१२-५-१८ सिन्धुलीगढीमा भएको हो ।^{१२८} यो राजनैतिक विषयवस्तुमा आधारित कथा हो । यस कथाले प्रजातन्त्र आएको वि.सं. २००७ साल पछिका राजनैतिक विकृतिहरूलाई केलाउने काम गरेको छ ।^{१२९} यस कथालाई पनि अधिल्ला कथाहरूमा भै आख्यान तत्त्वका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

^{१२८} कुलचन्द्र कोइराला, पूर्ववत्, पृ. ११२ ।

^{१२९} विनोदकुमार खनाल, पूर्ववत्, पृ. ७० ।

३.१.९.१ संरचना

‘जनता सावधान’ कथा राजनैतिक विषयवस्तुमा आधारित कथा हो । यस कथामा प्रजातन्त्रवादी गोर्खा परिषद् र कम्युनिष्टवादीहरूको सामान्य द्वन्द्वको चित्रण छ । जम्मा नौ पृष्ठमा संरचित यो कथा मझौला आकारको छ । बाह्य संरचनालाई हेर्दा यस कथामा चारवटा खण्ड छन् । प्रथम खण्डमा रमानन्द र उमेशको पार्टीको नीति नियमका बारेमा वादविवाद गरेको प्रसङ्ग छ । दोस्रो खण्डमा नीरा होटलमा उमेश र रमेश, कर्णेल, नेता, सेक्रेटरी, मेनेजर, सरदार आदिसँग रक्सी पिउँदै रमाइलो गरेको प्रसङ्ग तथा गोरखापरिषद्को सरकार बन्ने कुरामा तर्क वितर्क चलेको छ । तेस्रो खण्डमा उमेश र रमाकान्त रक्सीले मातिएर युवतीसँग होटल बाहिरिन्छन् । चौथो खण्डमा चाहिँ अखबारमा बलात्कारको खबर आएको प्रसङ्ग, काभ्रेड दुई युवकका विपक्षीको बारेमा गरेको कुराकानीको प्रसङ्ग तथा गोर्खापरिषद्का नेताले जनतालाई बलात्कारका सम्बन्धमा सावधानी गराएको प्रसङ्ग छन् ।

प्रजातन्त्रपछि सरकारी कर्मचारी भ्रष्ट नेता तथा कार्यकर्तामा देखिएको कुसंस्कारको प्रस्तुति यथार्थवादी ढङ्गले गरिएको छ । उमेश र रमानन्दको मूलकथानक यस कथामा छ । यी पात्रबाहेक संवादको अत्यधिक प्रयोगले कथानकमा कौतूहल सशक्त बनेको छैन । खण्ड विभाजन +++ चिन्हले गरिएको छ । एउटा अनुच्छेदमा १-१७ सम्मका हरफ रहेका यस कथामा जम्मा ४९ अनुच्छेद, २०८ हरफहरू छन् । काठमाडौँको सहरिया परिवेश यस कथामा आएको छ ।

३.१.९.२ कथानक

उमेश र रमानन्दबीच एक आपसमा पार्टी कार्यकर्ता भएर हुनुपर्ने आचरण अनुशासन र सिद्धान्तबारेमा बहस चल्दछ । यहाँबाट कथानक प्रारम्भ हुन्छ । मुख र पोशाकको आदर्शवादीका रूपमा रमानन्दलाई ठान्ने उमेश आफूलाई यथार्थवादी हुँ भन्नु, दुवैजना नीराको होटलमा पस्नु कथानकको आदि भाग हो । उमेश, रमानन्द युवक, युवतीहरू होटल मेनेजर, डाइरेक्टर, सेक्रेटरी, सरदार, कर्णेल, पार्टी नेता, महाशय मदपानका लागि भेला हुनु र राजनैतिक गफ हुनु, कम्युनिष्ट हतवादको र साम्यवादका बारेमा कुराचल्नु, उमेशको युवतीसँग वार्तालाप चल्नु, एघारबजेपछि रमाकान्त र उमेश लखराउँदै होटलबाहिर निस्कनु, अमानुषिक बलात्कारको खबर ‘जनता सावधान’ शीर्षक पत्रिकामा छापिनु, बलात्कारीहरू पक्राउ पर्नु मध्य भाग हो । प्रजातन्त्रवादीहरू बलात्कारको आरोपमा पक्राउ परेको खबरले बलात्कारीको सम्बन्ध पार्टीसँग नभएको कुरा बताउनु, मुद्दा ठानामा चलिरहनु कथानको अन्त्य भाग हो ।

यस कथामा उमेश र रमानन्दको द्वन्द्व सघन रूपमा नआए पनि सामान्य रूपमा देखिन्छ :

“उमेश के तिमिले आफ्नो दायित्वलाई बिस्यो ? रमानन्दले गम्भीर भएर भने के यसैको लागि नेपाली नरनारीले बन्दुक उठाएका थिए ? के यसैको निम्ति अपार श्रद्धा र स्नेह उम्लेको हो ? यसैलाई भन्छन् प्रगति ? “तँ बढो बुजुग भइस् । उमेशले रमानन्दलाई एक व्यङ्ग्य भरि हाँसोमा धाप मार्दै भने” “अँ यो पनि एक प्रगति नै सम्झी”। (पृ. १०४)

यहाँ संवादको राम्रो प्रयोग भएको छ । यस संवादमा उमेश र रमानन्दको सामान्य द्वन्द्व प्रयोग छ ।

यसमा कथानको स्रोत सं २००७ सालपछि राजनीतिमा देखिएका तथा नेता कार्यकर्ता, मन्त्री, सचिव, सैनिक उच्चाधिकारीमा देखिएका भ्रष्टआचरणको यथार्थमूलक

अनुभव हो । प्रजातन्त्रको दुरुपयोग कसरी गरिएको छ भन्ने कुरालाई यथार्थवादी ढङ्गले देखाइएको छ । घटनाहरूमा द्वन्द्व सघन नभएकाले कथानक सशक्त रूपमा अधि बढेको छैन तथापि यो कथा आदि, मध्य र अन्त्यको रैखिक ढाँचामा निर्मित छ । यसमा उमेश र रमानन्दको मुख्य कथानक छ । घटनाहरू सुगठित र तार्किक किसिमको छैन । बलात्कार के कारणले गरियो भन्ने कुराको जानकारी छैन । कथानकमा रमानन्द र उमेशको कथा सुरुदेखि अन्त्यसम्म रहेकोले सरल किसिमको कथा छ ।

३.१.९.३ पात्र/चरित्रचित्रण

‘जनता सावधान’ कथामा बहुपात्र विधान छ । यस कथामा उमेश र रमानन्द प्रमुखपात्र रहेका छन् भने मेनेजर सेक्रेटरी सरदार कर्णेल नेता, युवक र युवतीहरू पत्रिका बेच्ने, विश्वेश्वर बाबु आदि पात्रहरू गौण छन् ।

उमेश

उमेश यस कथाको प्रमुख भूमिका निभाएको पुरुष पात्र हो । ऊ आफूलाई प्रजातन्त्रवादी ठान्दछ । ऊ रमानन्दलाई मुख र पोशाकको बाहिरी आवरणको आदर्शवादीका रूपमा लिन्छ । ऊ आफूलाई यथार्थवादी ठान्छ । प्रजातन्त्र उसका लागि मोजमज्जा र रमाइलो छ । प्रवृत्तिका आधारमा ऊ युवतीसँग लम्पट रहेको प्रतिकूल पात्र हो । जीवनचेतनाका आधारमा उमेश व्यक्तिगत स्वार्थमा लागेको कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगर्ने वैयक्तिक पात्र हो । कथामा सुरुदेखि अन्त्यसम्म उपस्थिति भएर प्रमुख भूमिका निभाएकाले ऊ मञ्चीय पात्र हो । उसलाई कथाबाट हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ यस कथाको बद्ध चरित्र हो ।

रमानन्द

रमानन्द यस कथाको प्रमुख भूमिका निभाएको पुरुष पात्र हो । उ उमेशलाई पार्टी सिद्धान्त र आचरण विरुद्ध गएको भन्दै गाली गर्दछ । तर पछि आफू पनि उमेशको व्यवहार र क्रियाकलापमा साथ दिन्छ । सुरुमा पार्टी आदर्श र व्यवहारका राम्रा कुरा गर्ने तर पछि प्रजातन्त्रका दुरुपयोग गर्ने पात्रका रूपमा रमानन्द चित्रित भएकाले ऊ कथाको अनुकूलबाट प्रतिकूलतर्फ गएको पात्र हो । सुरुमा पार्टीका सिद्धान्तलाई आदर्श ठान्ने तर पछि पथभ्रष्ट हुने चरित्रका रूपमा रमानन्द छ । यसकारण ऊ यस कथाको गतिशील चरित्र हो । जीवन चेतनाका आधारमा हेर्दा कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधि नभएको व्यक्तिगत स्वार्थ र मनोरञ्जनमा लागेकाले ऊ यस कथाको वैयक्तिक चरित्र हो । प्रमुख चरित्रका रूपमा रमानन्द उपस्थित छ । उसको भूमिका कथाबाट हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ यस कथाको अबद्ध चरित्र हो । मेनेजर, सेक्रेटरी, सरदार, कर्णेल यस कथाका सहायक भूमिकामा देखा पर्ने पुरुष चरित्रहरू हुन् । उनीहरू उमेशका रक्सी खाने प्रिय मित्रहरू हुन् । मेनेजर होटलमा काम गर्ने मान्छे हो भने सेक्रेटरी सरदार कर्णेल, सरदारी उच्च ओहोदाका कर्मचारीहरू हुन् । उमेशसँगै सरिक भई मदपान गर्ने यी पात्रहरूले कथामा सकारात्मक भूमिका निर्वाह गरेका छैनन् । यी पात्रहरू कथाका असत् पात्रका रूपमा चित्रण भएकाले प्रतिकूल चरित्रहरू हुन् । व्यक्तिगत स्वार्थ र मोज मज्जामा रमेका यी पात्रहरूले कुनै वर्गको भूमिका निर्वाह गरेका छैनन् यसैले यी वैयक्तिक चरित्रहरू हुन् । कथाको प्रमुख पात्र रमानन्द र उमेशसँगै जोडिएर प्रत्यक्ष सहभागी भएका यी पात्रहरू मञ्चीय छन् । कथामा यिनीहरूको भूमिका हटाउँदा कथामा ह्रास आउने भएकाले अबद्ध पात्रहरू हुन् ।

यसैगरी नेताजी, युवकहरू र युवती, नीरा, महाशयहरू पत्रिका बेच्ने, विश्वेश्वर

बाबु, काम्रेडहरू यस कथाका गौण चरित्रहरू हुन् । कथामा यिनको भूमिका प्रभावकारी देखिँदैन ।

३.१.९.४ पर्यावरण

‘जनता सावधान’ कथाको परिवेशले काठमाडौँलाई समेटेको छ । विशेषगरी नीराको होटल यस कथाको मुख्य स्थान हो । उमेश रमानन्द, मेनेजर, सेक्रेटरी आदि पात्रले राजनीतिक गफ यहाँ बसेर गरेका छन् । यस कथाको समयावधि प्रजातन्त्र २००७ को आसपास हो । प्रजातन्त्रपछि पार्टी, कार्यकर्ता, नेता, सरकारी उच्च कर्मचारीहरूका व्यवहारमा देखिएका विकृतिहरूलाई कथामा चित्रण छ । यसै परिवेशमा रहेर कथाकारले विकृति र विसङ्गतिप्रति यथार्थवादी ढङ्गले कटु आलोचना गरेका छन् । २००७ सालछिका समय व्यक्तिहरूका लागि मद्यपान तथा बलात्कारसँग जीवनलाई कथामा व्यक्त गरिएको छ :

“युवतीले समदिर सङ्कुचित नयनलाई उघार्ने कोशिश गर्दै गुन्नुनाइन् र भनिन् : “मुन्ती . . ना . . इ . . नाई ।” सुनसान सडकमा अंकमालमा गुथिएका रमाकान्त र उमेश लखेराउँदै उघि बह्दथे र बीचबीचमा अडिएर बड्बडाउथे . . दे . . श . . सु धार परी एक चुम्बन । अमानुषिक बलात्कार हिजो दशबजे राती प्रजातन्त्रका ज्यू धन इज्जतको खतरा ! (पृ ११०-१११) ”

यस कथाको वातावरण अत्यन्तै घृणालागदो छ । उमेश र रमानन्द तथा अन्यपात्रका कुराहरू तथा बलात्कार भएका घटनाले पाठकमा निराशा र घृणाको भाव पैदा हुन्छ । प्रजातन्त्रपछि जिम्मेवार व्यक्तिहरूले आफ्नो उत्तरदायित्व बोध नगरेको र आचरण भ्रष्ट भएको कुराप्रति कथाकारले जनतालाई सचेत हुन आग्रह गरेका छन् ।

३.१.९.५ दृष्टिबिन्दु

‘जनता सावधान’ कथा उमेश र रमानन्दको केन्द्रीयतामा अधि बह्छ । यस कथाका उमेश रमानन्द मेनेजर, सेक्रेटरी, कर्णेल आदि पात्रहरू भ्रष्ट आचरण भएका २००७ मा प्रजातन्त्र प्राप्तपछिका कार्यकर्ता र सरकारी कर्मचारीहरू छन् । यहाँ यी पात्रका घटनाहरूलाई कथयिताले सर्वज्ञ भएर वर्णन गरेका छन् :

“उमेशको स्वागतलाई धन्यवाद दिएर युवकले गिलास अर्कोतिर बढाए, फेरि उनीले अर्कोतिर आफ्नो अगाडि आइपुगेको स्वागत पात्रलाई कौतूहल दृष्टिले हेर्दै युवतीले लाल गाला पारेर भनिन्... नाई हे म त... हजुर पहिले अनि मात्रै ! ”(पृ. १०८)

यहाँ कथयिता उमेशले गरेको स्वागत युवकको क्रियाकलाप र युवतीको प्रतिक्रिया हेर्दै आफूले कुनै टिप्पणी गरेका छैनन् । आफू अलग्गै बसेका छन् । कथामा संवाद बढी छ यस कारण यहाँ तृतीय पुरुष, सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको छ ।

३.१.९.६ सारवस्तु

प्रजातन्त्रप्राप्तपछिका नेता कार्यकर्ता तथा सरकारी उच्च ओहोदाका कर्मचारीहरूमा देखिएका भ्रष्ट आचरण र तिनले ल्याएका विकृति देखाउँदै ती विकृतिलाई हटाउन जनता सावधानीका साथ अधिबह्नु पर्ने सारवस्तु यस कथामा छ । उमेश रमाकान्त सेक्रेटरी होटल मेनेजर, डाइरेक्टर नेताजीहरू जस्ताका मद्यपान प्रवृत्ति र युवतीका साथ रहेर दिनचर्या काटेका भ्रष्ट चरित्रहरू यस कथामा छन् । कथाकारले यी पात्रका क्रियाकलापले भोलि देश र जनतामा आउने नकारात्मक असरलाई रोक्न जनतालाई खबरदारी गरेका छन् ।

३.१.९.७ भाषा

‘जनता सावधान’ कथामा काव्यात्मक, अनौपचारिक भाषा तथा प्रत्यक्ष कथनको बाहुल्यता छ । कथामा पात्र अनुकूल भाषा छ । काव्यात्मक भाषा यस प्रकार छ :

“वारुणीले अब आफ्नो अरुणिमा प्याला बादले चुचुराबाट ओह्यालेर नीराका पर्दामा सीमित गराइदिइन् ।” (पृ. १०६)

यहाँ सूर्यको किरण र बादलरूपी पहाडको वर्णन काव्यात्मक भाषामा छ । कथामा अनौपचारिक र कथ्य भाषाको प्रयोग छ :

“लो यार ! यो माल हो ! जिन्दगीको मजा यसैमा छ” . . सुनसान सडकमा अंकलमालका गुँथिएका रमाकान्त र उमेश लर्खराउदै अधि बढ्दथे र बीचबीचमा अडिएर बड्बडाउँथे दे . . श सु . . घर . . प्यारी . . एक . . चुम्बन . . । (पृ. १०८ - ११०)

कथामा फर्मायस, ब्रान्डी, चिकनकरी, थैड्क्यू, गुडनाइट, आ ओगे, गम, पसन्द आदि अङ्ग्रेजी र हिन्दीका अप्रचलित आगन्तुक शब्दको प्रयोग पाइन्छ ।

३.१.९.८ प्रतीक र बिम्ब

‘जनता सावधान’ कथामा प्रतीक र बिम्बको प्रयोग कमै पाइन्छ । पहाडको प्रतीकका रूपमा बादल छ भने प्याला सूर्यको किरणको प्रतीकका रूपमा छ । यसैगरी संसारमा चरित्रबल एक महानशक्ति हो यहाँ शक्तिको प्रतीकका रूपमा चरित्रबल छ । यस कथामा बिम्बात्मक वाक्यको प्रयोग यसरी गरिएको छ :

“प्रश्वासको वेगमा धड्केका कम्पित उरोजबाट मादन सौन्दर्यको छाल फुटेर पोखिन्थे । आरक्त कपोल, संस्मृति र विस्मृतिको घमिलो छायाँ कुत्कृति लगाउँथ्यो ॥पृ. ११०”

३.१.९.९ गति र लय

‘जनता सावधान’ कथा तृतीय पुरुष वा बाह्यको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दु प्रयोग छ । यस कथाको सम्पूर्ण घटना, क्रिया र मानसिकताको वर्णन कथा बाहिरै बसेर गरेको छ तर पात्रहरूको चाहना अनुरूप चलन दिइएको छ । यहाँ उमेश र रमानन्दको संवादमा भएका तर्कको प्रस्तुत तीव्र रूपमा छ तर सेक्रेटरी मेनेजरसँग दुबै जनापात्रहरूका संवादका घटना भने सुस्त गतिले अधि बढ्छ । फेरि पत्रिकामा बलात्कारको खबर छापिएपछिका घटनाले तीव्रगति लिएका छन् । यसरी गतिको घटबढले गर्दा कथामा लयको सृजना भएको छ । गमक, दिलभर गया, दुनियासे जस्ता हिन्दीका शब्दको वाक्यमा उचित विन्यासले लयलाई अझ स-शक्त पारेका छन् । यसैगरी कथामा वर्णनको आलङ्कारिकताले लयको सृजना गरेको छ :

“वारुणीले अब आफ्नो अरुणिमा प्याला बादले चुचुराबाट ओह्यालेर नीराका पर्दाभित्र सीमित गराइदिइन् (पृ.१०६) ।” यसरी यस कथामा गति र लयको उचित संयोजन छ ।

३.१.९.१० शीर्षक सार्थकता

‘जनता’ नाम ‘सावधान’ विशेषण मिलेर यस कथाको शीर्षक बनेको छ । ‘जनता’ भन्नाले मानिसहरूको समूह र सावधान भन्नाले तिनलाई सचेत गराउनु भन्ने हुन्छ । यहाँ भ्रष्ट आचरण भएका उमेश, रमानन्द, होटल मेनेजर, सेक्रेटरी जस्ता व्यक्तिहरूका कुकृत्यप्रति होशीयारी गर्न कथाकारले सचेत गराएका छन् । प्रजातन्त्रमा धन, जीउ,

इज्जतको खतरा बढेकाले कथाकारले त्यस्ता कार्यहरूप्रति पनि सचेत रहन आग्रह गरेका छन् । कथामा पोष्टरमा लेखिएको ठूला अक्षर जनता सावधान भन्ने शब्दले शीर्षक सार्थक छ :

“गोर्खा परिषद्का नेताको आँखामा गिराउन प्रतिगामी शक्तिहरूको दुष्प्रयत्न, गोर्खा परिषद्का नेताको कथन ! बदमासहरूको मुद्दा थानामा हेरिदैंछ, जनता सावधान ! जनता सावधान ! (पृ. ११२) यस पङ्क्तिले कथाको शीर्षक सार्थक छ ।

३.१.१० ‘यारिङ्’ कथाको विश्लेषण

कुलचन्द्र कोइरालाको ‘यारिङ्’ कथा एक पैसा (२०४६) कथासङ्ग्रहभित्रको दसौँ कथा हो । राजनैतिक र सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित यस कथामा प्रजातन्त्रको प्रादुर्भावले समाजको ढाँचा खल्बलिएको र सामन्ती वृक्षहरू जरैसहित ढलेको रहस्यलाई उद्घाटन गरिएको छ ।^{१३०} प्रजातन्त्रपछिका विकृति र विसङ्गतिलाई यथार्थवादी ढङ्गाट प्रस्तुत गरिएको छ ।

३.१.१०.१ संरचना

प्रथम खण्डमा राणाकालमा शासकलाई खुसी पार्न सके देवताको आवश्यक नपर्ने कुराको वर्णन र प्रजातन्त्रपछि राणाशासक जनताप्रति भुकेको वर्णन छ । यिनै कुरा सोच्दै जयन्त विचारमग्न अवस्थामा रहेको वर्णन छ । दोस्रो खण्डमा कारमा जयन्त टुँडीखेल पुग्दा युवतीहरूले नमस्कार गरेको वर्णन र प्रजातन्त्रपछि जयन्तको जेब खाली भएको प्रसङ्ग छ । यसैगरी जयन्त मनोरमा होटलमा पुगेको प्रसङ्ग पनि यस खण्डमा छ । तेस्रो खण्डमा मनोरमा होटलको वर्णन छ । चौथो खण्डमा डार्लिङ्ग (कुकर) ले मिट र अम्लेट नखाएको वर्णन र गरिबहरूले जयन्तसँग पैसा मागेको वर्णन छ । यस खण्डमा सिनेमा र रक्सीले ल्याएको विकृतिको वर्णन तथा जयन्तले मन्त्रीको चाकडी गरेको कुराको वर्णन छ । पाँचौँ खण्डमा जयन्तको छिमेकी आर्थिक अभावका कारण भगडा गरिरहेको वर्णन तथा जयन्तलाई छोराछोरीले देखी खान पाउने आश राखेको वर्णन छ । यसैगरी यस खण्डमा यारिङ् बेचेकोमा श्रीमतीप्रति जयन्त नतमस्तक भएको वर्णन पनि छ । जम्मा ५१ अनुच्छेद, २८० हरफ रहेको यस कथाको संरचना सरल र सुगठित छ ।

३.१.१०.२ कथानक

‘यारिङ्’ कथाको कथानक सुरु हुनु अघि प्रजातन्त्र प्राप्ति अघिका समयको वर्णन लामो रहेको छ । ‘यारिङ्’ मनोवैज्ञानिक कथा हो । यस कथामा जयन्तका मनमा उतार चढाव तथा राणाकालको अन्त्य, प्रजातन्त्रको उदयपछि उसको घरको आर्थिक स्थिति ज्यादै दयनीय भएका घटनाहरू वर्णित रहेका छन् । मन्त्रीको चाकडी गर्ने, श्रीमतीको गहना बेची व्यक्तिगत मोजमज्जामा रमाउने र परिवारप्रति वास्ता नराख्ने जयन्तको वैयक्तिक चित्रण यस कथामा छ । यसमा कथानक क्षीण छ । कारमा डार्लिङ्ग(कुकर)सहित टुँडिखेल घुम्न जाँदा जयन्तलाई युवक युवतीले नमस्कार गरेको प्रसङ्गाट घटनाहरूको संयोजन सुरु भएको छ ।

^{१३०}

ताना शर्मा, ‘प्राक्कथन’ एक पैसा कथासङ्ग्रह, कुलचन्द्र कोइराला ।

जयन्त मनोरमा होटलमा पसी बीचको तलामा पुगेर रक्सी खानु होटल बाहिर निस्कँदा गरिबहरूले पैसा माग्दै घेर्नु र उनीहरूप्रति रिस उठ्नु, एक हुल आई गरिबहरूलाई पिट्नु भगाउनु र त्यहाँबाट ऊ मोटर चढी टुँडिखेलतर्फ मोडिनु, एक भलाद्मीलाई चोर भन्दै खेदाएको दृश्य जयन्तले देखेर भस्कुनु कथानकको मध्य भाग हो । मन्त्रीको कुकुर पुऱ्याई जागिर पाउने आशा गर्नु, घर साढे आठबजेतिर जानु, पल्लो घरमा आर्थिक अभावको कारणले उत्पन्न भगडाको हल्लाले जयन्तको तन्द्रा भङ्ग हुनु, भगडाको आवाज सुनी खिशी गर्दै हाँस्नु, जयन्तको प्रवेशले घरमा छोरीहरू खान पाउने आशा गर्नु र खुशी हुनु, जयन्तको आदेश अनुसार ललिताले अन्न किन्न भनेर पैसा कोटबाट निकाल्नु, यारिङ् बेचेर पैसा १ मोहर मात्र देख्दा छक्क परेर सोध्नु, जयन्त भर्किएर हप्काउनु जस्ता घटनामा आएर कथानकको अन्त्य भएको छ ।

‘यारिङ्’ कथामा जयन्तको मात्र क्रियाकलाप प्रस्तुत भएका छन् । घटनाहरू आदि, मध्य र अन्त्यका श्रृङ्खलित रूपमा विकास भएका छैनन् । यसको कथानकको ढाँचा सरल छ । कथानकको स्रोत राजनीतिक कारण उब्जेको जनजीवनको दुःखमय अवस्थाको यथार्थमूलक अनुभव हो । पात्रको उपस्थिति पहिलो खण्डको अन्त्य भागमा पुग्न आँटेपछि मात्र भएको छ । यसैले यसको कथानक अव्यवस्थित छ । प्रजातन्त्रको पृष्ठभूमिको वर्णन पूरै एक खण्डमा छ । यसले गर्दा अव्यवस्थित कथानक छ ।

३.१.१०.३ पात्र / चरित्रचित्रण

‘यारिङ्’ कथामा अल्प पात्रविधान छ । यस कथामा पात्रहरू जयन्त, उसको श्रीमती ललिता र छोरीहरू आमा र उषा, युवक, युवती, गरिबको हुल, मेनेजर मानवेतरमा डार्लिङ् (कुकुर) रहेका छन् । यी पात्रको चरित्रचित्रण तल गरिएको छ :

जयन्त

जयन्त यस कथाको प्रमुख पुरुष पात्र हो । उसलाई टुँडिखेलमा युवकयुवतीहरूले नेताज्यू भनेर नमस्कार गरेबाट ऊ एक नेता हो । आफ्नो सरकार बन्ने आशामा रहेको जयन्त श्रीमतीको यारिङ् बेची मोजमस्ती गर्दछ । उसको घरमा खाने अन्न नभए पनि आफू भने ठूला-ठूला होटलमा गएर खान्छ । मन्त्रीज्यूको डार्लिङ् (कुकुर)को सेवा गर्नु, तालिम दिनु उसको काम हो । उसको घरपरिवारप्रति बेवास्ता राख्ने तथा होटलमा गई खाने बानी छ । यसैले ऊ यस कथाको प्रतिकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । घरको दुःख देखीदेखी पनि बेवास्ता गर्ने तथा अवस्था अनुसार परिवर्तन नभएको गतिहीन स्वभावको पात्र हो । व्यक्तिगत स्वार्थमा रम्ने ऊ यस कथाको वैयक्तिक चरित्र हो । उसले कसैको पनि प्रतिनिधित्व नगरेकोले ऊ वैयक्तिक चरित्र हो । ऊ कथामा प्रत्यक्ष कार्यभूमिका निभाएको मञ्चीय पात्र हो । जयन्तलाई हटाउँदा कथानक प्रमुख चरित्रविहीन बन्न पुग्छ । यसैले ऊ यस कथाको आवद्ध पात्र हो ।

यस कथाका मेनेजर, ललिता, उषा, युवक युवतीहरू, गरिबको हुल सबै क्षणिक समयका लागि उपस्थित छन् । उनीहरूको कार्यभूमिका कथामा गौण छ ।

३.१.१०.४ पर्यावरण

‘यारिङ्’ कथा काठमाडौँ सहरिया परिवेशमा प्रजातन्त्रले ल्याएका विकृति र विसङ्गतिको चित्रण छ । कथामा वर्णित टुँडिखेल, मनोरमा होटल, नयाँ सडक, ठिमी, घण्टाघर आदि परिवेशहरू कथामा घटित भएका छन् । कथामा वर्णित घटना र दृश्य प्रजातन्त्रले निम्त्याएका आर्थिक विपन्नता र उच्छृङ्खलताको वातावरण चित्रण गरिएको छ ।

कथा पढ्दै जाँदा परिवारको अभिभावकत्व निभाउनुपर्ने व्यक्ति नै खराब भएपछि देखा परेका जोखिम परिस्थितिप्रति दयाको भाव सञ्चार भएको छ । यस कथाको वातावरण प्रजातन्त्रको कमजोरी पक्ष हटाउन सफल देखिँदैन ।

३.१.१०.५ दृष्टिबिन्दु

‘यारिङ्’ मा सम्पूर्ण घटना र चरित्रको वर्णन र टिप्पणी लेखक स्वयंले गरेका हुनाले तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दु रहेको छ :

“मनमनै विगत युगका सामाजिक जीवनसँग प्रजातन्त्रपछिको फुक्काफाल जिन्दगीलाई दाँजेर नयाँ परिवर्तनको सुख स्वप्नमा जयन्तप्रसाद कहिले गम्भीर बन्दथे , कहिले प्रफुल्ल देखिन्थे । मोटरको भ्यालबाट फुटपाथका मगन्तेलाई देखेर उनकी ‘डार्लिङ्’ सिक्री छिन्छन् बजाएर भुक्तथी भू.भू.भू... । (पृ. ११६)” यहाँ कथाकारले जयन्तको मानसिक अवस्थाको सर्वज्ञ भएर वर्णन गरेका छ ।

३.१.१०.६ सारवस्तु

‘यारिङ्’ कथामा प्रजातन्त्रसँग सिनेमाले ल्याएको फेसनको विविधता र यौवनको उच्छृङ्खलता, ठेकेदारी, चाकडीको निरन्तरता, ब्याकमेल अनि विलासिता, चन्दा, आतङ्क, जुवातास खेल्ने, स्वार्थी, निर्दयालुपन, शोषण, दमन, चाकडी जस्ता प्रवृत्तिहरू मानिसमा हाबी भएको कुरालाई कथामा देखाइएको छ । पारिवारिक जीवनको मुख्य अभिभावकमा जिम्मेवार बोध नहुँदा र उसमा भोगविलास र अतिस्वार्थी प्रवृत्तिले उनलाई दया मायाहीन निर्जीव वस्तुभै बनाएको हुन्छ । जसको नराम्रो परिणाम पारिवारिक अन्य सदस्यहरूले भोग्नुपर्दछ भन्ने सारवस्तु यस कथामा प्रयोग भएको छ ।

३.१.१०.७ भाषा

‘यारिङ्’ मा प्रजातन्त्र प्राप्त पछिको समयको राजनैतिक विकृति र विसङ्गतिपूर्ण काठमाडौँ सहरको चित्रण छ । कथामा पात्र अनुकूलको भाषाको प्रयोग छ । सरल र स्वाभाविक र आकर्षक भाषाको प्रयोग छ । काठमाडौँ, नयाँसडक, ठिमी, सिनेमाहल, होटल आदि स्थानको चित्रण यथार्थवादी ढङ्गले छ । जयन्तको मनमा खेलेका कुरालाई यथार्थ ढङ्गले चित्रण गर्दाको भाषा सरल छ । विकृतिको चित्रणमा पनि भाषा सरल छ । कथामा कमाल, पिया, पसन्द, करते, अम्लेट, जेब जस्ता हिन्दी, अङ्ग्रेजी, अरबी अप्रचलित आगन्तुक शब्दहरूको प्रयोग छ । यस कथामा पात्र र परिवेश अनुकूलको भाषा प्रयोग गरिएको छ । वर्णनमा सरल भाषाको प्रयोग गरिएको छ ।

३.१.१०.८ प्रतीक र बिम्ब

‘यारिङ्’ कथामा प्रतीक र बिम्बको प्रयोग छैन । यारिङ् धनको प्रतीक हो । ‘यारिङ्’ कथामा अस्थिकङ्काल बिम्ब बनेर आएको छ :

“नजीक पगुर कारको ढोका खोलेको बेला दशौँ जना अस्थिकङ्कालहरूले जयन्तलाई घेरेर कराए मालिक दया रहोस् ! (पृ. १२१)” यस बिम्बात्मक वाक्यको प्रयोगले गरिब र धनी बीचको खाडलको बिम्बलाई झल्काएको छ ।

३.१.१०.९ गति र लय

कथानक क्षीण रहेको यस कथाको सुरुमा घटनाहरूको गति सामान्य छ भने जयन्त होटल छिर्नुदेखि बाहिर आएर गरिबहरूलाई हप्काउनुसम्म तीव्र रूपमा गतिको सृजना भएको छ । कारबाट घर पुग्नुजेलसम्मका घटनामा गति घटेको छ । यसरी गति घटबढ

भइरहने प्रक्रियाले कथामा लयको सृजना भएको छ । अन्य कथामाभैँ यस कथामा गति र लयको राम्रो प्रयोग भने छैन ।

३.१.१०.१० शीर्षक सार्थकता

‘यारिङ्’ शब्दले कानका लोतीमा भुण्ड्याउने गहना भन्ने अर्थ बोकेको छ । कथामा जयन्तले स्वास्नीको यारिङ् बेचेर होटलमा मस्ती गरेको र बाँकी रहेको एक मोहर मात्र घरमा ल्याएको प्रसङ्ग यस कथामा छ

“ललिताले सबै जेव छामेर एकमोहर मात्र फेला पारिन् । जयन्तपट्टि फर्केर डराउँदै भनिन् यारिङ् बेचेको पैसा सबै यत्ति जयन्त ... चुप !” (पृ. १२४) ।

यहाँ ललिताले भनेका वाक्यबाट यस कथाको शीर्षक सार्थक छ ।

३.१.११ ‘एक पैसा’ कथाको विश्लेषण

‘एक पैसा’ कुलचन्द्र कोइलाराको एक पैसा (२०४६) कथासङ्ग्रहको अन्तिम तथा एघारौँ कथा हो । यस कथाको रचना कुलचन्द्र कोइरालाले २००९ सालमा गरेका थिए ।^{१३१} कोइरालाका कथाहरू मध्ये रचना र प्रकाशनका दृष्टिले यो प्रथम कथा हो । ‘एक पैसा’ सर्वप्रथम सं. २०११ मा परोपकार पत्रिकामा प्रकाशित भएको कथा हो ।^{१३२} यस कथाको विश्लेषण आख्यान तत्त्वका आधारमा तल गरिएको छ ।

३.१.११.१ संरचना

‘एक पैसा’ कथाको सम्पूर्ण घटनाहरू कथयिताले वर्णन गरेका छन् । कथाको पृष्ठभूमिका प्रसङ्गहरू सुरुमा छन् । कथा टुँडिखेलको परिवेशबाट प्रारम्भ भई बालाज्यूमा पुगेर अन्त्य भएको छ । कथा ३ खण्डमा विभक्त छ । प्रथम खण्डमा टुँडिखेल र घण्टाघर वरपरका मानिस र मोटरको चहलपहल भएको वर्णन तथा जगते एक पैसा माग्दै हिँडेको प्रसङ्ग छ । यसमा जगदीशसँग एक पैसा माग्दा जगतेले कुटाइ खाई बेहोश भएको प्रसङ्ग पनि छ । दोस्रो खण्डमा जगदीश, सुमित्रा, मुन्नी कारमा सयर गरी नयाँ सडकको पेटीमा उत्रेको प्रसङ्ग र मुन्नी बाटो काट्दा घाइते हुने भएकाले जगतेले आफू घाइते भई उसलाई बचाएको प्रसङ्ग छ । यसैगरी परोपकारका सेवकले घाइते जगतेलाई अस्पताल लगेको प्रसङ्ग पनि यस खण्डमा छ । तेस्रो खण्ड वा अन्तिम खण्डमा जगदीशले जगतेसँग अस्पतालमा क्षमा मागेको प्रसङ्ग, जगतेले जगदीशको व्यवहार परिवर्तन भएको ठानेको प्रसङ्ग तथा जगदीशले जगतेको औषधोपचार गरी स्वस्थ तुल्याए पछि घर लान अस्पताल आउँदा ऊ भागीसकेको प्रसङ्गहरू छन् । जगते बालाजुको बाइस धारामा एक पैसा मागिरहेको प्रसङ्गबाट कथा समाप्त हुन्छ । कथाका अनुच्छेद सङ्गठन हेर्दा ८२ वटा अनुच्छेदहरू यस कथामा छन् । यस कथामा एउटा अनुच्छेदमा घटीमा दुई र बढीमा आठ हरफहरू छन् । जम्मा ३५३ हरफमा सम्पूर्ण कथानक समेटिएको छ । लामो भएपनि छरितो र सुगठित संरचना यस कथामा छ ।

^{१३१} कुलचन्द्र कोइराला, एक पैसा, कथासङ्ग्रह, पूर्ववत्, पृ. १३९ ।

^{१३२} कुलचन्द्र कोइराला एक पैसा, परोपकार (मासिक, वर्ष २, अङ्क ३, असार), पृ. १०-१४ ।

३.१.११.२ कथानक

‘एक पैसा’ कथाको मूल कथानक जगतेसँग सम्बन्धित छ । कथामा लेखक स्वयं कथयिता छन् । यस कथाका जगदीश, मुन्नी, सुमित्रा, डक्टर, परोपकारका सेवकहरू आदि चरित्रहरूले जगदीशको कथानकलाई सहयोग गर्ने पात्रका रूपमा आएका छन् । मगन्तेका रूपमा देखिएको जगते काठमाडौंको नयाँ सडकको पान पसल अगाडि उभिएका एक सेठ महाशयसँग एक पैसा मागिरहेको अवस्थाबाट कथानक सुरु हुन्छ । कथानकमा घटनाहरू क्रमिक रूपमा अघि बढेका छन् । जगतेको परिचय दिनु, जगतेको पैसा माग्दा जगदीशबाट कुटाई खानु, जगते मुच्छ्रा पर्नु, राती मोटरको आवाजले ऊ ब्यूँभन्नु, राती सिनेमा हेरेर फर्केका मान्छेहरूसँग उसले एक पैसा माग्नुसम्म कथानकको आदि भाग हो । साँभको समयमा श्रीमती छोरीसहित कारमा जगदीश घुम्दै आउनु, नयाँ सडकको विशाल फेन्सी पसल अगाडि कार रोक्नु, छोरी मुन्नी बाबु आमालाई बेवास्ता गर्दै सडक पारीको खेलौना पसल अगाडि पुग्नु, मुन्नीलाई बचाउँदा जगते घाइते हुनु, जगतेलाई परोपकारका सेवकले अस्पताल लानु, अस्पतालमा बेहोशबाट ब्यूँभी जगतेले जगदीशसँग पैसा माग्नु, जगदीशले जगतेको औषधोपचारको खर्च व्यहोर्ने कुरा गर्नु र दुवैले एक अर्काप्रति क्षमा माग्नु, मुन्नीले जगतेलाई एक पैसा दिनु कथानकको मध्य भाग हो । पन्ध्र दिनपछि जगदीशका परिवार जगतेलाई अस्पतालमा भेट्न जानु, जगते अस्पतालबाट भागिसकेको कुरा डक्टरले बताउनु, तीन महिनापछि जगतेलाई बालाजुमा माग्दै गरेको देख्नु कथानकको अन्त्य भाग हो ।

यस कथाको कथानकको स्रोत सहरिया मानवको खोलभित्र फस्टाएको दानवीय व्यवहारको यथार्थमूलक अनुभव हो । कथामा द्वन्द्व सघन छ । आर्थिक अभावका कारण जगते र जगदीशबीच उब्जेको द्वन्द्व यसमा सघन रूपमा देखापर्दछ । कथानकमा आएका घटनाहरूको क्रमिक विकासले कथानकको ढाँचा आदि, मध्य र अन्त्यको रैखिक ढाँचामा छ । जगतेको मुख्य कथानक यसमा छ । कथानकमा जगतेका घटनाहरू सुव्यवस्थित रूपले संयोजन गरेकोले यसको कथानक सुगठित छ । जगतेको कथा सुरुदेखि अन्त्यसम्म आएकाले ‘एक पैसा’ को कथानक सरल छ ।

३.१.११.३ पात्र/चरित्र

‘एक पैसा’ कथा अल्प पात्रविधान भएको कथा हो । यसमा भिखमझा जगते प्रमुख पात्रका रूपमा छ । जगदीश, सुमित्रा, मुन्नी डक्टर आदि सहायक पात्रहरूका रूपमा आएका छन् । घटनामा भेला भएका मानिसहरू परोपकारका सेवकहरू यस कथाका गौणपात्रहरू हुन् ।

जगते

राजधानीको सडकमा मागी हिँड्ने जगते यस कथामा टुहुरो व्यक्ति हो । ऊ आर्थिक अभावका कारण सडक, चोक, गल्लीमा कुटाई खाए पनि आफ्नो पेट पाल्नकालागि मागी हिँडी रहेको छ । खान लाउनको समस्याले मगन्ते भएको जगते जगदीशबाट एक दिन कुटाई खान्छ तर पछि जगदीशकै छोरीलाई मर्नबाट बचाएर पुनर्जन्म दिएकाले ऊ प्रति जगदीश लज्जित देखिन्छ । कथाको सम्पूर्ण घटना जगतेसँग केन्द्रित भएकोले ऊ यस कथाको प्रमुख भूमिकामा देखा परेको प्रमुख पात्र हो । मागेर जीवन गुजारी रहेको जगते जगदीशको छोरीलाई बचाउँदा कारबाट ठक्करलागि घाइते भएको छ । अर्काका लागि आफ्नो ज्यान अर्पने जगते अनुकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । पोशाक र माग्ने शैलीमा परिवर्तन भएता पनि जगते आफूलाई पिट्ने जगदीशसँग बदलाको भावना लिँदैन । ऊ यस कथाको सुरुदेखि अन्त्यसम्म मागी हिँड्ने पेशालाई परिवर्तन नगरेको स्थिर स्वभावको भएकाले

गतिहीन पात्र हो । नेपाली मगन्तेहरूले भोग्ने पीडा जगतेले भोगेको छ । यसकारण ऊ भीखमङ्गाहरूको प्रतिनिधि चरित्र भएकाले ऊ वर्गीय पात्र हो । सुरुदेखि अन्त्यसम्मका घटनामा प्रत्यक्ष देखापरेकाले उसलाई हटाउँदा संरचना बिग्रने भएकाले ऊ यस कथाको आवद्ध पात्र हो ।

जगदीश

जगदीश एक उच्चखानदानी पुरुष पात्र हो । उसलाई सुरुमा महाशय भनेर कथामा सम्बोधन गरिएको छ । उसको भूमिका कथामा सहायक छ । सुरुमा मगन्ते जगतेलाई थप्पड लाउने, घृणा गर्ने तर पछि माया गर्ने जगते प्रतिकूलबाट अनुकूल भएको पात्र हो । समाजका धनीवर्गले गर्ने नराम्रो व्यवहार जगदीशबाट जगतेलाई गरिएको छ । त्यसैले ऊ शोषक, सामन्ती र धनी वर्गको वर्गीय चरित्र हो । कथाको महत्त्वपूर्ण अंश जगदीशसँग पनि सम्बन्धित छ । उसले कथामा प्रत्यक्ष रूपमा आफ्नो कार्यभूमिका निभाएकाले मञ्चीय पात्र हो । जगदीशलाई कथाबाट हटाउँदा कथाको संरचना भत्कने भएकाले ऊ यस कथाको आवद्ध चरित्र हो ।

मुन्नी

मुन्नीले यस कथामा सहायक भूमिका निभाएकी छ । जगदीशकी छोरी मुन्नी यस कथाकी स्त्री पात्र हो । मुन्नीका कारण जगते दुर्घटनामा परेको छ । दुर्घटनामा परेको जगतेलाई सहानुभूति ऊ राख्दै पैसा दिन्छे । ऊ यस कथाकी अनुकूल पात्र हो । स्वभावका आधारमा उसको स्वभाव परिवर्तन नभएकोले गतिहीन पात्र हो । मुन्नीले कथामा कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व गरेकी छैन यसर्थ ऊ कथाकी वैयक्तिक चरित्र हो । कथाको मुख्य घटना घटनुमा मुन्नी कारक छे । यसैले ऊ कथामा प्रत्यक्ष भूमिका भएकी मञ्चीय पात्र हो । मुन्नीलाई हटाउँदा कथानक फितलो हुने भएकाले आवद्ध पात्र हो ।

यस कथाका अन्य पात्रहरू सुमित्रा, डक्टर, परोपकारका सेवकहरू भीडका मान्छेहरू गौण भूमिकाका पात्रहरू हुन् ।

३.१.११.४ पर्यावरण

यस कथामा काठमाडौँ शहरको परिवेश छ । कथानकमा परिवेशको पृष्ठभूमि रहेका छन् । जगतेले मागी हिँड्ने इन्द्रचोक, नयाँसडक, टुँडिखेल आदि परिवेश महत्त्वपूर्ण रहेका छन् । जगते दुर्घटना भएको ठाउँ नयाँ सडक हो भने ऊ इन्द्रचोक नयाँसडक, टुँडिखेल दैनिक गुजारा गर्ने उसको ठाउँ हो । २००७ को प्रजातन्त्रपछि समय यस कथामा चित्रण गरिएको छ ।

तत्कालीन समाजका केही धनी व्यक्तिहरू आडम्बरी, दयाहीन, सौखिन, स्वार्थी बन्दै गएको र मानवताको ह्रास हुँदै गएको वातावरणको चित्रण यस कथामा छ :

“धेरै पेटको महाशयका थप्पडले जर्जर जिउको भोको मगन्तेको पिँजडा घम्म पछारियो । मूर्च्छित लाशलाई नाघेर महाशय बेपत्ता भए । जगत नाघियो, एक, दुई, तीन ... चार, बीस ... तीस ... साठीले ” (पृ.१२८) । यस वाक्यले जगतेप्रति पथिकमा दया र मानवताको भाव सञ्चार भएको छ भने जगदीशप्रति घृणा र आक्रोशको भाव पैदा हुन्छ । कथाको वातावरण धनी र गरिब बीचको असमानताको खाडल पुर्न असमर्थ देखिन्छ ।

३.१.११.५ दृष्टिबिन्दु

जगतेका मूलघटनाहरू नै यस कथाका मुख्य घटनाहरू बनेर देखापरेका हुन् । यस कथाको कथयिता लेखक स्वयं हुन् । कथामा घटित सम्पूर्ण घटना र दृश्यहरूको वर्णन

कथयिताले सर्वज्ञ भएर गरेका छन् । जगतेको मनमा लागेका कुराहरूको मानसिक उद्घाटन कथाकारले सफल तरिकाले गरेका छन् । तसर्थ यस कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दु छ ।

“जानै लाग्या लौ लौ पाल्नुहोस्, एक सीट मात्रै बाँकी छ । भक्तपुर, ठिमी साँगा - ए दाजु ! ओ बूढा बा ! एकपल्ट त हेर्नोस्, यो भरिई नै सक्यो । (पृ.१२५)” घैंटे पेटका महाशयका थप्पडले जर्जर जीऊको भोको मगन्तेको पिँजडा धम्म पछारियो । मूर्च्छित लाशलाई नाघेर महाशय बेपत्ता भए (पृ.१२८)”

यसरी टुँडिखेल, नयाँ सडकमा घटेका घटनाहरूको द्रष्टा स्वयं कथयिता रहेकाले सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दु छ । कथयिताले जगतेश मनको कुराहरूलाई पनि प्रस्तुत गरेका छन् :

“जगत एकटक लगाएर खाटको नजीकै उभिएको मन्नीलाई हेरिरहेको थियो कति राम्री छन् यिनी ! किन आइछन् यहाँ ! छोरी होलिन् यिनै महासेठकी ! हेरिरहूँ जस्तै छन् । यिनी (पृ.१३७)”

कथयिता सम्पूर्ण घटनाका प्रष्ट र मनका कुराहरूको व्याख्याता भएकाले र टिप्पणी गरेकाले यस कथाको दृष्टिबिन्दु तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ छ ।

३.१.११.६ सारवस्तु

‘एक पैसा’ कथामा असहाय अशक्त गरिबहरूलाई सहयोग गर्नुपर्छ र उनीहरूमा पनि आम मानिसमा हुने बल, बुद्धि, क्षमता र साहस रहेको हुन्छ भन्दै मानवमा रहेका अहम्, घृणा, क्रोध, अन्याय, अत्याचार, निर्दयी जस्ता दानवीय प्रवृत्ति त्यागी मानवताको भावना सबैमा जगाउनु पर्छ भन्ने सारवस्तु यस कथामा पाइन्छ । सधैं भोको पेट लिएर सडक गल्ली चहार्ने जगते जस्तो मगन्ते व्यक्तिले जगदीश जस्तो करोडपति सेठकी छोरी मुन्नीलाई बचाएवाट सारवस्तु पुष्टिहुन्छ ।

३.१.११.७ भाषा

‘एक पैसा’ कथाको भाषा सरल, सहज, स्वाभाविक र काव्यात्मक छ । सरल र स्वाभाविक भाषा प्रयोगले भावको गाम्भीर्यतालाई देखाएको छ :

“आज नि बाच्ने आशाले जिन्दगी डोरिएको जगते सयौँ तिरस्कार र लाञ्छना सहेर नयाँ सडकका पेटी चहार्दै छ । यो चकम दमकमा मानवको खोलभित्र फस्टाएको दानवतामा पनि सुनौला सपना देख्दै छ । (पृ. १३१)”

यहाँ मानव दानवीगुणले गरिएको भाव गाम्भीर्यतालाई सरल र सहज भाषा छ । कथाको भाषा पात्र परिवेश अनुकूल छ । कथामा आलङ्कारिक भाषाको प्रयोग छ :

“हावा भएर आएको जीप हावा भएर नै दौड्यो । (पृ. १३२)”

यहाँ जीपलाई हावासँग तुलना प्रतितुलना गरिएको छ । यस कथामा जेब, किन्तु, लड्की, फेशनशो, ड्रेसकटिङ् जस्ता अरबी, हिन्दी र अङ्ग्रेजीका अप्रचलित शब्दहरूको प्रयोग छ । यसले वर्णनमा भाषालाई आकर्षक बनाएको छ ।

३.१.११.८ प्रतीक र बिम्ब :

‘एक पैसा’ कथामा प्रतीक र बिम्बहरू पनि प्रयोग पाइन्छ । कथामा ‘हावा भएर आएको जीप हावा भएर नै दौड्यो’ (पृ.१३२) यहाँ पनि हावा प्रतीक बनेको छ । “घैंटे पेटका महाशयका थप्पडले जर्जर जीऊको भोको मगन्तेको पिँजडा धम्म पछारियो” (पृ. १२८) यहाँ

पिँजडा मानिसको प्रतीक हो । जगते र जगदीश नाम पनि प्रतीकका रूपमा पाइन्छ । जगदीश भन्नाले संसारको मालिक भन्ने बुझिन्छ । हावा, विजुली गतिको बिम्ब यस कथामा विजुलीको चम्काई हावा भएर अभावको बिम्ब हो ।

३.१.११.९ गति र लय:

‘एक पैसा’ कथा सहरिया परिवेशमा भोग्नुपर्ने मगन्तेको दुःख र पीडामा आधारित छ । यस कथामा मगन्ते जगतेको परिचयदेखि बेहोश भएर लडेका घटनासम्म गति तीब्ररूपले अघिबढेको छ भने बेहोश भएदेखि जगतेले फरक पोशाक र मार्गने शैली नअपनाउञ्जेल कथाको घटना सुस्त गतिमा अघि बढेको छ । पुनः दुर्घटनादेखि अस्पतालसम्म नब्युँभञ्जेलसम्मका घटना तीब्र गतिमा अघिबढेको छ । यसरी गतिको घटबढ अन्त्यसम्म नै भइरहन्छ । गतिको घटबढका कारण कथामा लयको सृजना भएको छ । वाक्यका स्तरमा पनि लयको सृजना गरिएको छ । ट्वाल्ल, वाल्ल र अन्य प्रसङ्गमा आएका टन टन जस्ता शब्दले कथामा लयात्मकता थपेका छन् । यसरी कथामा गति र लयको उचित संयोजन छ ।

३.१.११.१० शीर्षक सार्थकता

‘एक पैसा’ शीर्षक सार्थकतामा जगतेले बोलेका वाक्यहरू महत्वपूर्ण देखिन्छन् । चोक, सडक र गल्ली चहारी हिड्ने जगते आफ्नो पेट भर्नको लागि एक पैसा हजुर भन्दै मागीरहेको प्रसङ्ग कथामा वर्णित छ :

“थोत्रो कमिज र कडुमा मलिन र मुर्झाएको अस्थिकंकाल, जिङ्गरिङ्ग केश, पातलो शरीरको बाह्र बसेँ एउटा केटो, नयाँ सडकको पान पसल अगाडि उभिएका महाकाय कुनै सेठ महाशयका घैँटे पेटनिरै हात पसारेर चिच्याइ रहेको थियो - हजुर ! एक पैसा ! दया रहोस् , एक पैसा मात्र..... (पृ.१२८) । ” जीवनको सहारा नै जगतेको लागि एक पैसा हो । यसरी जगते पात्रको क्रियाकलापबाट शीर्षक सार्थक छ ।

३.२ स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रहको विश्लेषण

कुलचन्द्र कोइरालाको दोस्रो कथासङ्ग्रहका रूपमा स्मृतिचिन्ह प्रकाशित छ । यस कथा सङ्ग्रहभित्र दिलमाया, कला, दर्माहा, मूलाठगको कथा, स्मृतिचिन्ह, असन्तुष्टा, घैला भरिनु पर्छ, चारतार, हीरेबीरेको कथा, घर बिक्रीमा छ र पत्थरका देवता गरी एघारवटा कथाहरू सङ्कलित छन् । यस कथासङ्ग्रहभित्र पनि सामाजिक, पौराणिक, राजनैतिक, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, स्वैरकल्पनात्मक विषयहरू समाविष्ट छन् । यस कथासङ्ग्रहको विश्लेषण तल गरिएको छ ।

३.२.१ 'दिलमाया' कथाको विश्लेषण

'दिलमाया' कथा कथाकार कुलचन्द्र कोइरालाको स्मृति विषयवस्तुलाई टिपेर स्वैर कल्पनाले रङ्ग्याइएको लोककथा हो । दृढ सङ्कल्प बोकेर कर्तव्य पथमा निरन्तर लागेमा मान्छे जटिलभन्दा जटिल काममा पनि सफल बन्न सक्छ भन्ने सन्देश कथाले दिएकोछ ।^{१३३}

३.२.१.१ संरचना

'दिलमाया' कथा जम्मा ५ पृष्ठमा संरचित रहेको छ । ३२ अनुच्छेदमा संरचित यो कथामा खण्ड विभाजन गरिएको छैन । राजकुमारले देखेको सपनाबाट कथा प्रारम्भ भई दिलमायासँग बिहे भएर घर फर्के पछि कथाको अन्त्य भएको छ । एउटै कथा सुरुदेखि अन्त्यसम्म रहेकाले सुगठित किसिमको छ । कथा जम्मा १३० हरफमा समेटिएको छ ।

३.२.१.२ कथानक

कथा मझौला दिलमाया र राजकुमारको मूलकथानक यस कथामा छ । यसबाहेक मन्त्री रत्नदास सेठ , कमचलाह, कमदृष्टि, कमखुराक कमतीर कमबोभका क्रियाकलाप पनि कथानकमा सम्बन्धित भएर आएका छन् । राजकुमारले सपनामा दिलमायासँग विवाह भएको सपना देखी दिलमायाको खोजीमा राजकाज छोडेर दरबारबाट निस्केबाट घटनाहरूको प्रारम्भ हुन्छ । एक वर्षपछि दिल्ली सहर पुगेर दिलमायालाई पसलमा देख्नु, भेट भएको केही दिनमा विवाहको प्रस्ताव राख्नु, दिलमायाको बाबुले राजकुमारलाई विभिन्न शर्त पूरा गर्ने भए मात्र छोरी दिने कुरा बताउनु, राजकुमार शर्तपूरा गर्ने निहुँमा आफ्ना सहयोगी खोज्न हिँड्नु, हिँड्दै जाँदा कमचलाह, कमखुराक, कमबोभ, कमतीर, कमदृष्टिलाई भेट्नु र तिनीहरूलाई रत्नदास सेठकोमा लिएर जानु कथानकको आदि अवस्था हो । सेठका तीन वटा शर्त मध्ये पहिलो शर्तअनुसार समुद्र पारी रत्नदीपबाट गहना र कपडा ल्याउन राजकुमारले कम चलाहलाई पठाउनु, सामान लिएर फर्केको कमचलाह थकानको महशुस गरी रुखको छहारीमा निदाउँदा ठूलो सर्पले उसलाई बेनु, कमचलाह नआएकाले चिन्तित हुँदै राजकुमारले कमदृष्टिलाई हेर्न लगाउनु र सर्पले बेरेको थाहापाई धनुर्धारी कमतीरलाई वाण हान्न लगाउनु, वाण सर्पलाई लागेपछि कम चलाह फुत्केर आई गहना (मणि), कपडा राजकुमारले रत्नदास सेठलाई जिम्मा लगाउनु, रत्नदासको दोस्रो शर्त अनुसार दिल्ली सहरले एक दिनमा खाइ सक्ने भोजन राजकुमारले कमखुराकलाई खान लगाउनु, खाना नपुगेर रत्नदासले राजकुमारसँग क्षमा माग्नु, दिलमाया र राजकुमार बीच बिहे हुनु मध्य भाग हो । कथानकले यसपछि उपसंहार तर्फको यात्रा तय गरेको छ । चारदिन जति बसेर

^{१३३}

हरिप्रसाद पराजुली, 'कथाकार कुलचन्द्र कोइराला : एक विहङ्गावलोकन', कुलचन्द्र कोइराला स्मृतिचिन्ह, कथासङ्ग्रह, पूर्ववत्, पृ. १९ ।

राजकुमारसँग विदा माग्नु, रत्नदासको तेस्रो शर्त अनुरूप दिइएको अथाह धन दौलतले कमबोभको भारी नभरिएकाले रत्नदासले पुनः राजकुमारसँग क्षमा माग्नु, दिलमायालाई लिएर राजकुरमा आफ्नो देश कीर्तिपुर फर्की प्रेमपूर्वक राज्यगर्न थाल्नु कथानकको अन्त्य भाग हो ।

‘दिलमाया’ कथाको कथानकको स्रोत स्वैरकल्पना हो । यस कथामा कमखुराक र कमबोभको सेठ रत्नदाससँग भएको बाह्य द्वन्द्व स-शक्त रहेको छ । खाना नपुगेपछि कम खुराक रिसाउदाको द्वन्द्व कथामा सबल रहेको पाइन्छ :

“भात ! भात ! भनेर कराएको सुनेर सेठले राजकुमारसँग भने‘माफ गर्नुस् राजकुमार, ससुराको इज्जत पनि तपाईंकै हो ।’राजकुमारको आज्ञा पाएर कमखुराकले खान छाडिदियो । (पृ. ३२)”

कथामा दिलमाया पाउन तीन वटा शर्त पूरा गर्नुपर्ने स्थितिमा कौतूहल स-शक्त रहेको पाइन्छ । अब के हुन्छ ? भन्ने कौतूहल कथाको सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै रहेको छ । कमबोभलाई सर्पले बेरेपछिको त्रासले कौतूहललाई जागृत गराएको छ । कथानकका घटनाहरू आदि, मध्य र अन्त्यको रैखिक ढाँचामा आएका छन् । राजकुमारका मूल कथानक यस कथामा छ । सरल र सुगठित कथानक ‘दिलमाया’ कथामा छ ।

३.२.१.३ पात्र / चरित्र चित्रण

‘दिलमाया’ कथामा धेरै पात्रहरूको प्रयोग गरिएको छ । कथामा दिलमाया र राजकुमार प्रमुख चरित्रका रूपमा छन् भने रत्नदास सेठ, कमचलाह, कमदृष्टि, कमखुराक, कमतीर, कमबोभ जस्ता पात्रहरू छन् । केही पात्रहरूको चरित्र चित्रण तल गरिएको छ :

‘दिलमाया’ कथाको राजकुमार प्रमुख भूमिका भएको पुरुष र नायक चरित्र हो । कीर्तिपुरवासी राजकुमार दिलमाया पाउनका लागि रत्नदासको जस्तोसुकै आज्ञा तथा शर्त पालन गर्ने अनुकूल प्रवृत्तिको चरित्र हो । ऊ दिलमाया पाउने लक्ष्यमा ढीट भएर लागी परेको विचारमा कुनै परिवर्तन भनएको गतिहीन चरित्र हो । कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधि नगर्ने व्यक्तिगत स्वभावको वैयक्तिक चरित्र हो । कथामा राजकुमारको उपस्थिति सुरुदेखि अन्त्यसम्म रहेकाले ऊ मञ्चीय चरित्र हो । कथा राजकुमारका क्रियाकलापमा केन्द्रित रहेको छ । राजकुमारलाई कथाबाट हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ कथाको आवद्ध चरित्र हो ।

दिलमाया

दिलमाया यस कथाकी प्रमुख नायिका हो । उनी दिल्लीमा बस्ने रत्नदास सेठी छोरी हुन् । राजकुमारले विहे गर्ने प्रस्ताव राख्दा बाबुको आज्ञाबिना केही नगर्ने दिलमाया कथाकी गतिहीन स्वभावकी चरित्र हुन् । कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगर्ने दिलमाया कथाकी वैयक्तिक पात्र हुन् । कथामा राजकुमारसँग विवाह गर्ने दिलमायाको उपस्थिति भएकाले उनी मञ्चीय चरित्र हुन् । दिलमायालाई हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले उनी मञ्चीय चरित्र हुन् ।

कथामा अन्य सहायक पात्रहरू रहेका छन् । कमचलाह, कमदृष्टि, कमखुराक, कमतीर, कमबोभ रहेका छन् । यिनीहरूको कथामा प्रत्यक्ष उपस्थिति भएकाले मञ्चीय चरित्र हुन् । यिनीहरू राजकुमारका ठूला-ठूला सङ्कटका कामहरू पूर्ण गर्ने आज्ञाकारी अनुकूल चरित्र भएका पुरुष पात्र हुन् । अमानवीय चरित्रको प्रतिनिधि गर्ने यी पात्रहरू वर्गीय रहेका छन् । यी पात्रहरू कथामा वैयक्तिक स्वभावका रहेका छन् ।

कथामा सुबुद्धि मन्त्रीको भूमिका गौण रहेको छ भने ऊ कथाको मञ्चीय र मुक्त पात्रहरू हुन् ।

३.२.१.४ पर्यावरण

‘दिलमाया’ कथामा मुख्य परिवेश दिल्ली सहर आएको छ । कथामा कीर्तिपुर, समुद्रपारीको रत्नदीप आदि स्थानहरू परिवेशका रूपमा रहेका छन् । दुई वर्षको समयवधि यस कथामा समेटिएको छ ।

कथाको वातावरण रमाइलो बनेको छ । कथामा कमबोझ, कमतीर आदि पात्रहरूले गरेका कार्यकलाप पढ्दा पाठकमा मनोरञ्जन र आश्चर्य लागेको छ । कथा पढ्दै जाँदा रत्नदासको धनीभएको घमण्डप्रति सुरुमा आक्रोशको भाव पैदा हुन्छ तर पछि पश्चात्तापले चिन्तित देखिँदा दयाको भाव पैदा हुन्छ । कथाको वातावरण स्वैरकल्पनाले युक्त रहेको छ ।

३.२.१.५ दृष्टिबिन्दु

‘दिलमाया’ कथा प्रमुख नायिका दिलमायाको केन्द्रीयतामा लेखिएको कथा हो । कथयिताले कथाका सम्पूर्ण घटना, परिवेश र पात्रहरूको वर्णन सर्वज्ञ भएर गरेका छन् । यसकारण कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको छ । कथाको प्रारम्भ ‘एकादेशमा’ भनी गरिएको छ भने अन्त्य ‘सुन्नेलाई सुनको माला-’ भनी गरिएको छ ।

प्रारम्भ - “एकादेशमा यौटा सुन्दर राजकुमार थिए । बाबु बृद्ध र रोगी हुँदा राजकाज समाल्ने यिनैको जिम्मा थियो । एकदिन राजकुमारले सपना देखेछन् । घुम्दै एउटा ठूलो शहरमा पुगेछन् र यौटा गल्लिमा ठूलो महल रहेछ , तल फराकिलो पसलमा मिठाइहरू सजाइएका थिए । -पृ. २८)

अन्त्य - “.....राजकुमार आफ्नो देश कीर्तिपुरमा फर्केर राजपाठ सन्हाली आनन्दसाथ, प्रेमपूर्वक राज्य गर्न थाले ‘सुन्नेलाई सुनको माला भन्नेलाई फूलको माला । योकथा वैकुण्ठ जाला, भन्ने बेलामा सुरुसुरु आउला । (पृ. ९२)”

यसरी कथामा पात्र र परिवेशको वर्णन सर्वज्ञ भएर गरिएकाल तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको छ ।

३.२.१.६ सारवस्तु

‘दिलमाया’ कथा स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरिएको लोककथा हो । यस कथामा दृढ सङ्कल्प बोकेर निरन्तर कर्तव्य पथमा लागेका खण्डमा निश्चित रूपमा मान्छे जटिलभन्दा जटिल काममा पनि सफल बन्न सक्छ भन्ने सारवस्तुको प्रयोग गरिएको छ । कथामा समुद्रपारिका गहना कपडा ल्याउन, लाखौंले खाने भोजन एकलै खाइदिन, लाखौं मालसामान बोकेर लैजान आफ्ना सहयोगीद्वारा राजकुमार सफल बनेको छ ।

३.२.१.७ भाषा

‘दिलमाया’ कथाको भाषा सरल रहेको छ । उच्चकुलीन तथा मध्यम वर्गीय भाषाको प्रयोग कथामा गरिएको छ । मन्त्रीले बोलेका वाक्यहरू उच्चकुलीन परिवारमा बोलिने भाषा रहेको छ । कथामा पात्र अनुकूलको भाषा प्रयोग गरिएको छ । कथामा वर्णित रत्नदास, दिलमाया र राजकुमारले बोलेका भाषा स्तरीय रहेको छ । कथाको अन्त्यमा “सुन्नेलाई सुनकोमाला” जस्ता उक्तिको कथाको भाषामा काव्यात्मक सौन्दर्य थपेको छ । समग्रमा कथाको भाषा सरल, स्तरीय र काव्यात्मक रहेको छ ।

३.२.१.८ प्रतीक र बिम्ब

यस कथामा पाईदैन ।

३.२.१.९ गति र लय

‘दिलमाया’ कथा मनोरञ्जन लिने हेतुले लेखिएको लोककथा हो । कथामा राजकुमारको संवादमा गति ढिलो बढेको छ भने दिलमाया र राजकुमारका संवादपछि गति तीब्ररूपमा अधि बढेको छ । गतिको घटबढले कथामा लयको सृजना हुन पुगेको छ । कथाका अन्त्यमा प्रत्युक्त उक्ति सुन्नेलाई सुनको माला -पृ. ३२)” ले लयलाई स-शक्त बनाएको छ ।

३.२.१.१० शीर्षक

‘दिलमाया’ कथाको शीर्षक नायिकाको नामबाट राखिएको छ । कथामा राजकुमारका कठिनभन्दा कठिन कार्यकलापहरू दिलमाया प्राप्तिका लागि रहेका छन् । सपनामा राजकुमारले दिलमाया देख्नु, विपनामा खोज्दै जाँदा दिलमायालाई कठिन कार्यबाट प्राप्त भएकाले कथा दिलमाया केन्द्री भएको छ

‘राजकुमारले दिलमाया पाउने आशामा सबै कुरा मञ्जुर गरेर विदा भए । (पृ. ३०)’

यस वाक्यबाट पनि राजकुमारको अन्तिम लक्ष्य प्राप्ति भनेको दिलमाया भएको बुझिन्छ । यसरी कथामा नारी चरित्रको नामबाट कथाको शीर्षक राखिएको छ ।

३.२.२ ‘कला’ कथाको विश्लेषण

कलाकार कुलचन्द्र कोइरालाको कला स्मृति चिन्ह कथासङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित दोस्रो कथा हो । यस कथाको प्रथम प्रकाशन परोपकार पत्रिकामा भएको हो ।^{१३४} कला यौनमनोवैज्ञानिक कथा हो । यस कथामा कला र दीपकका अतृप्त यौन भावनालाई देखाइएको छ ।

३.२.२.१ संरचना

‘कला’ कथा बाह्य संरचनाका दृष्टिले ४ पृष्ठमा संरचित छ । मझौला आकारको यस कथालाई खण्ड विभाजन गरिएको छैन । कथामा २९ अनुच्छेद तथा १०१ हरफहरू छन् । कला र दीपकका यौन मनोभाव व्यक्त गर्न सक्षम रहेको कला मनोविश्लेषणात्मक कथा हो । कथाको बाह्य संरचना सुगठित रहे पनि आन्तरिक संरचना अव्यवस्थित छ ।

३.२.२.२ कथानक

‘कला’ कथामा कलाको मूल कथानक छ । कथामा जीवनभोग गर्ने दीपकको सहायक कथानक पनि छ । कला दीपकले आफ्नी भावी पत्नी छायौंको प्रतिबिम्ब कलामा देख्नु, उसमा पागलपन देखा पर्नु आदिले गर्दा मनोविश्लेषण अनुसार कथामा विभ्रमको (हलुसनसन) प्रयोग छ । ‘कला’ चरित्रप्रधान कथा भएकोले यसको कथानक क्षीण छ । कला भयालमा बसेर मनमा अनेक कुरा खेलाउँदै विचार मग्न भएको अवस्थाबाट कथानक प्रारम्भ हुन्छ । विछोडको वेदनाले विरक्तिएकी कलाले भयालबाट उठेर कोठामा राखिएको

^{१३४}

कुलचन्द्र कोइराला, ‘कला’, परोपकार (वर्ष २, अङ्क ५, २०११ भाद्र), पृ. ४-७ ।

यौनमूर्तिलाई बारम्बार चुम्बन गर्नु र छातीमा दबाउनु, अतीतका यौनका घटनाहरू सम्झनु महत्वपूर्ण घटनाहरू हुन् । कलाले अतीतको आनन्दसँग यौनमूर्तिलाई आलिङ्गन गर्दा आनन्दसँग तुलना गर्नु, यौन मूर्तिसँग आफ्नो बेफकुफी देखी क्षमा माग्नु आदि कथानकमा कलाका महत्वपूर्ण घटनाहरू हुन् । दीपकले भावी पत्नी छायाँको प्रतिबिम्ब कलामा देख्नु कलाले दीपकलाई छक्याउनु, भ्रान्ति हो कि भनी दीपकले छायाँलाई कोठामा खोज्नु, कहानी लेख्ने धुनमा भावी पत्नीको नाम छायाँ कल्पना गरेको सम्झनु, पागल भएँ कि भनेर आफ्ना अङ्गप्रत्यङ्ग छापी छायाँ . . भनी कराउनु कथानकका अन्य घटनाहरू हुन् ।

‘कला’ को कथानकको स्रोत यौनमनोवैज्ञानिक यथार्थमूलक अनुभव हो । कथाको सङ्गठन अव्यवस्थित छ । यो कथा वृत्ताकारीय ढाँचामा संरचित छ ।

३.२.२.३ पात्र वा चरित्र

‘कला’ थोरै पात्र भएको मनोवैज्ञानिक कथा हो । यस कथामा प्रमुख पात्र कला छ, भने सहायक पात्रका रूपमा दीपक छ । छायाँ दीपकद्वारा कल्पित गौण पात्र हो । तल केही पात्रहरूको चरित्रचित्रण गरिएको छ :

कला

कला यस कथाकी प्रमुख भूमिका भएकी स्त्री चरित्र हो । कलाको पति नभएकाले ऊ यौन आक्रान्त बनेकी छ । ऊ घरि भ्यालमा बसेर बाहिरका दृश्य हेर्दछे, घरि यौनमूर्तिलाई अँगालो हाली यौन प्यासलाई मेट्न चाहन्छे । कथामा कलाले यौनमूर्तिलाई आलिङ्गन गरि बारम्बार चुम्बन गर्नु, सिरानीबाट आनन्द लिन खोज्नु आदि क्रियाकलापहरू अचेतन मनका प्रस्फुटन हुन् । उ कुनै पनि नराम्रो विचार नबोकेकी अनुकूल प्रवृत्तिकी चरित्र हो । विगतमा भएको प्रेमीसँगको प्रेमालापबाट सन्तुष्ट नभएर वियोगमा यौनमूर्तिबाट कामेच्छा पूरा गर्ने परिवर्तनशील स्वभाव भएकी गतिशील चरित्रका रूपमा कलाको भूमिका छ । कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगर्ने कला यस कथाकी वैयक्तिक चरित्र हो । कथामा प्रमुख भूमिका कलाको रहेकाले ऊ मञ्चीय चरित्रका रूपमा देखापरेकी छ । कथाबाट कलालाई हटाउँदा कथानकको संरचना बिग्रने भएकोले उ अबद्ध चरित्र हो ।

दीपक

दीपक यस कथाको सहायक भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । ऊ कहानी लेख्ने क्रममा भावी पत्नीको प्रतिबिम्ब कलामा देख्छन् । मनोविश्लेषण सिद्धान्त अनुसार विभ्रम एक प्रकारको मानसिक रोग हो । यसमा सनकी वा पागलपनको बाहुल्य हुन्छ । दृश्यात्मक श्रव्यात्मक गन्धात्मक, स्पर्शीय गरी विभिन्न प्रकारका हुन्छन् ।^{१३५} यसै गरी ‘कला’ कथाको पात्र दीपकले कलामा भावी पत्नी छायाँको प्रतिबिम्ब देख्नु स्पर्शीय विभ्रम हो । ऊ विभ्रम भएकोले ऊ पागल जस्तो बन्न पुग्छे र पुनः सचेत हुन्छ । आफ्नी भावी पत्नी छायाँलाई अत्यन्तै माया गर्ने दीपक कथाको अनुकूलप्रवृत्तिको पात्र हो । दीपक पनि यौन भावले विक्षिप्त बन्न पुगेको पात्र हो । ऊ छायाँलाई समातेको ठानी भूल र सिरानी समाउन पुग्छ । यो उसको अचेतन मनको प्रस्फुटन हो । दीपक कथामा गतिहीन पात्रका रूपमा चित्रित छ । ऊ कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगर्ने वैयक्तिक चरित्रको पात्र हो । कथाको कहानी लेखिरहेको दीपक प्रत्यक्ष भूमिकामा देखापर्ने मञ्चीय चरित्र हो । उसलाई कथाबाट हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकोले ऊ अबद्ध पात्र हो ।

^{१३५} कृष्णहरि बराल, **वस्तुपरक समालोचना** (काठमाडौँ : स्टुडेन्ट्स बुक्स पब्लिसर्स एण्ड डिस्ट्रिब्युटर्स, २०६१) पृ.१०१-१०२ ।

३.२.२.४ पर्यावरण

‘कला’ कथाको स्थान एउटा घर रहेको छ । कथाका सम्पूर्ण घटनाहरू घरभित्रै घटेका छन् । पात्रका अन्तर्गतको यात्रा नै कथाको मूल परिवेश हो । समयका दृष्टिले कथामा एक रातभित्रका घटनाहरू छन् । कला कथको वातावरण दया र सहानुभूति युक्त छ । कथा पढ्दै जाने क्रममा कला र दीपकमा देखिएको अतृप्त कामेच्छाप्रति दया र सहानुभूति जागृत हुन्छ । कथाको वातावरण यौनकुण्ठा पूर्ण गर्न असक्षम छ ।

३.२.२.५ दृष्टिबिन्दु

कलाको केन्द्रीयतामा रहेका यस कथाका घटना, चरित्र र परिवेशहरूका बारेमा कथयिता नै सर्वज्ञ भएर वर्णन गरेकाले सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ । प्रसङ्ग अनुकूल पात्रहरूका टीका टिप्पणी गर्ने कार्य पनि कथयिताबाट भएको छ :

“अलिकति निहुरेको शिर ढोका समातेको हातमा अड्याएर उभिइनै रहिन् । विवेचकले देख्यो भने अवश्य नै दुरदर्शी भन्ने थियो । भलै गतिरोध होस् न । तिरोधान भएपनि उनी प्रगतिकै पथिक थिइन् । (पृ ३३)”

यहाँ कलाको टिप्पणी कथाकारले जस्ताको तस्तै गरेका छन् । यसकारण कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ ।

३.२.२.६ सारवस्तु

मानिस यौनभावले आक्रान्त भएपछि निर्जीव वस्तुद्वारा पनि यौन चाहना पूरा गर्न चाहन्छ, तथा यसको अभावमा मानिस विक्षिप्त बनी पागल समेत बन्न सक्दछ, भन्ने सारवस्तुको प्रयोग कथामा गरिएको छ ।

३.२.२.७ भाषा

‘कला’ कथाको भाषा पात्रका मानसिक संवेगलाई वर्णन गर्ने क्रममा सरल बनेको छ। कथामा निम्न मध्यम वर्गले बोल्ने कथ्य भाषाको प्रयोग छ । यौनले विक्षिप्त बन्न पुगेका पात्र अनुकूलको भाषा प्रयोग छ । ठाउँठाउँमा सूक्ति जस्ता लाग्ने वाक्यहरूले कथाको भाषामा सौन्दर्य थपेका छन् :

“खोपडि भए कोठाभित्रै लाखौं हौं, छान्न नसक्नु हाम्रो बेवकुफी होइन ।” (पृ. ३३)

कथामा विचलनयुक्त वाक्यको प्रयोगले भाषालाई नयाँपन प्रदान गरेको छ । आलङ्कारिक भाषाको प्रयोगले कथाको भाषा काव्यात्मक बन्न पुगेको छ :

“सफेद रेशमी रेशहरू अनन्त आकाशको जलम्व भर्खरै स्नान गरेर फड्कारिदै ओभाउन दीपकका कोठामा छरपट्ट फिजिएका थिए, मानौं प्रतिविम्बित चाँदनीको आलोकजस्तै ।” (पृ. ३६)

३.२.२.८ प्रतीक र बिम्ब

‘कला’ कथामा प्रतीक र बिम्बको प्रयोग प्रशस्त छ । कथामा यौनमूर्ति सिरानी, भुल यौनवासना पूर्ति गर्ने यौन प्रतीकहरू हुन् । कथामा हरियो दुबो, कर्कलाको पात, मोती, चाँदनीको आलोक, शीतका बुँद यौन अङ्गका बिम्बहरू हुन् । कथामा प्रतीक र बिम्बको प्रयोग पात्रका संवेदना अनुसार उचित रूपमा गरिएको छ ।

३.२.२.९ गति र लय

‘कला’ कथामा गति र लयको उचित संयोजन पाइँदैन । यौन मनोवैज्ञानिक कथा भएकाले पात्रका मनमा लागेका कुराहरूको प्रशस्त वर्णनले गर्दा गति ढिलो बनेको छ । कथामा सूक्तियुक्त वाक्यहरू अनुकरणात्मक शब्दहरूले गर्दा लयको सृजना हुन पुगेको छ । कथामा गति पक्ष कमजोर भए पनि लयको राम्रो सृजना गरिएको पाइन्छ ।

३.२.२.१० शीर्षक सार्थकता

‘कला’ कथाको शीर्षक यस कथाकी प्रमुख नारी पात्रका नामबाट राखिएको छ । दीपकको घटनाहरू पनि कलामा केन्द्रित छन् । कथामा दीपकका घटनाभन्दा कलाका घटनाहरू बढी भएकोले पनि कला शीर्षक सार्थक छ ।

३.२.३ ‘दर्माहा’ कथाको विश्लेषण

‘दर्माहा’ कथा कुलचन्द्र कोइरालाको स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रहभित्रको तेस्रो कथा हो । यस कथाको प्रथम प्रकाशन रूपरेखा पत्रिकामा भएको हो ।^{१३६} सहरिया परिवेशमा आधारित यस कथामा ठूलाबडाबाट निम्न वर्गमा हुने शोषणको चित्रण छ ।

३.२.३.१ संरचना

‘दर्माहा’ कथाका सम्पूर्ण घटनाहरू लेखक स्वयं कथयिता भई वर्णन गरेका छन् । दर्माहा कथा बाह्य संरचनाका दृष्टिले एक पृष्ठमा रचिएको लघुकथा हो । यस कथामा १० अनुच्छेद छन् । सामाजिक विषयवस्तुलाई आधार बनाएर लेखिएको यस कथामा एकदेखि पाँचहरफ अनुच्छेदहरू रहेका छन् । कथाको आन्तरिक संरचना सुगठित छ । २७ हरफमा संरचित दर्माहा कथा सरल र सुबोध्य छ ।

३.२.३.२ कथानक

मेजरले घरको पुरानो कारिन्दा रामबहादुरलाई नोकरको खोजिमा पठाएबाट घटनाको संयोजन हुन्छ । रामबहादुरले टुँडिखेलमा भोक्रिरहेको एउटा ठिटोलाई भेट्नु र मेजरकहाँ लानु आदि भाग हो । मेजरले तलब दिने शर्तमा हर्केलाई राख्नु, वर्ष दिनपछि हिसाब चुक्ता गरी हर्के घर जाने पैसा माग्नु मध्य भाग हो । मेजरले खाएको लाएको सबै जोडेर दश रूपैयाँमात्र दिने कुरा सुनी हर्के छक्क पर्नु कथानक अन्त्य भाग हो ।

‘दर्माहा’ कोइरालाको सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित लघुकथा हो । कथानकको स्रोत ठूलाबडाबाट सानाले शोषित हुनुपर्ने सामाजिक यथार्थमूलक अनुभव हो । कथा आदि, मध्य र अन्त्यको ढाँचामा छ । मेजर र हर्केको मूल कथानक कथामा छ । लघु आकृतिको

भएर सरल र सुगठित कथानक हुनु यस कथाको संरचनागत विशेषता हो ।

१३५ कुलचन्द्र कोइराला , ‘दर्माहा’रूपरेखा (वर्ष १, अङ्क ३, २०१७, कार्तिक-मंसिर), पृ. ५६ ।

३.२.३.३ पात्र वा चरित्र चित्रण

‘दर्माहा’ कथा थोरै पात्र भएको कथा हो । यस कथामा मुख्य पात्र हर्के छ । सहायक

^{१३६} कुलचन्द्र कोइराला, दर्माहा, रूपरेखा (वर्ष १, अङ्क ३, २०१७, कार्तिक-मंसिर), पृ. ५६ ।

पात्रका रूपमा मेजर, रामबहादुर छन् । हर्केकी आमा कथामा गौण चरित्र हुन् । तल केही पात्रहरूको चरित्र चित्रण गरिएको छ ।

हर्के

हर्के यस कथाको प्रमुख पात्र हो । ऊ पातलेचौरबाट जागीर खान काठमाडौँ शहर भित्रिएको छ । मेजरकोमा इमान्दारीपूर्वक काम गर्ने, घरमा भएकी विरामी बूढी आमाप्रति दया गर्ने अनुकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । छट्याँइफट्याँइ नगर्ने हर्के इमान्दारीपनमा सधैँ अडिग रहेको, समयानुसार परिवर्तन नभएको गतिहीन चरित्र हो । गरिब भएर मेजरकोमा दश रूपैयाका दरले काम गर्न बसेको ऊ समग्र नेपाली गरिब वर्गको प्रतिनिधि चरित्र भएकाले वर्गीय पात्र हो । कथा हर्केको केन्द्रीयतामा रहेकाले ऊ कथाको मञ्चीय पात्र हो । हर्केलाई कथाबाट हटाउँदा कथानकको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ कथाको आवद्ध चरित्र हो ।

मेजर

मेजर 'दर्माहा' कथाको सहायक भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । ऊ कथामा हर्केलाई चरम शोषण गर्ने प्रतिकूल चरित्र हो । सुरुमा हर्केलाई इनाम तथा बकस दिने तथा पल्टनमा भर्ना गरिदिने आश्वासन देखाएको तर पछि हर्के घर जाने बेलामा दिनुपर्ने पैसा नदिएकाले समयानुसार परिवर्तन नभएको गतिशील चरित्र हो । समग्र शोषकहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने मेजर कथाको वर्गीय चरित्र हो । कथामा प्रत्यक्ष भूमिकामा रहेकाले ऊ मञ्चीय पात्र हो । कथाबाट मेजरलाई हटाउँदा कथा असुहाउँदो बन्ने भएकाले ऊ बद्ध चरित्र हो ।

यस कथाका अन्य पात्रहरूमा रामबहादुर सहायक भूमिका भएको पुरुष पात्र हो । प्रतिकूल प्रवृत्तिको रामबहादुर कसैको पनि प्रतिनिधित्व नगर्ने वैयक्तिक पात्र हो । कथामा प्रत्यक्ष भूमिका भएको मञ्चीय पात्र हो । कथामा महत्वपूर्ण भूमिका निभाएकाले कथाबाट उसलाई हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले आवद्ध पात्र हो ।

कथामा हर्केद्वारा सम्बोधित हर्केकी बूढी आमा गौण भूमिका भएकी मुख्य चरित्र हुन् ।

३.२.३.४ पर्यावरण

'दर्माहा' कथाको परिवेश मूल रूपमा काठमाडौँ छ । टुँडिखेल, मेजरको घर आदि परिवेश विशेष रूपमा आएका छन् । कथाले डेढ वर्षको समयावधिलाई लिएको छ । २००७ साल पूर्वका समयका मेजरजस्ता उच्च पदमा रहने सरकारी कर्मचारीले सर्वसाधारण गरिब जनतालाई कसरी सताउँथे भन्ने देखाउनु कथाको परिवेशगत अभीष्ट हो ।

'दर्माहा' कथाको वातावरण दया र आक्रोशयुक्त रहेको छ । कथा पढ्दै जाँदा मेजरले हर्केलाई गरेको शोषणमा मेजरप्रति आक्रोशको भाव पैदा हुन्छ भने हर्केप्रति दया र सहानुभूतिको भाव पैदा हुन्छ ।

३.२.३.५ दृष्टिबिन्दु

'दर्माहा' कथा हर्केको केन्द्रीयतामा लेखिएको कथा हो । हर्केसँग मेजर रामबहादुरका घटनाहरू एक आपसमा जोडिएर आएका छन् । कथामा घटित सम्पूर्ण क्रियाकलापहरूको वर्णन गर्ने कथयिता स्वयं लेखक हुन् । सम्पूर्ण घटना र चरित्रहरूलाई जस्ताको त्यस्तै देखे जति मात्र वर्णन गरेकाले तथा टिका टिप्पणी नगरिएकाले कथामा तृतीय पुरुषको सीमित

दृष्टिबिन्दुको प्रयोग पाइन्छ । कथाको प्रारम्भ र अन्त्यका वाक्यहरूबाट यस कुराको पुष्टि हुन्छ :

प्रारम्भ: “मेजर साहेबका घरमा पर्सिपल्ट घेरै मान्छेहरू खान आउने भएका थिए तर उनका घरमा नोकर भने कोही थिएन । मेजरले आफ्नो घरकाजको पुरानो कारिन्दा रामबहादुरलाई बोलाएर नोकरको खोजिमा पठाए।” (पृ. ३७०)

अन्त्य : “भुसुक्कै यो बिसेको, भैगो पन्ध्र रुपियाको तयारी हो, पाँच छाडिदो गरिब हो दशमात्रै जोड्ने त” मेजरले जुँघा बटाउँदै विस्तारै भने । हर्के छक्क पयो । (पृ. ३७)”

यसरी कथामा पात्रसँग घटनाहरूको यथार्थ वर्णनमा कथयिता रहेकाले तृतीय पुरुषको सीमित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ ।

३.२.३.६ सारवस्तु

‘दर्माहा’ एउटा गरिबको दुःखपूर्ण कथा हो । कथामा सरकारी सेवाका मेजरले हर्केलाई पूरा तलब नदिई चरम शोषण गरेका छन् । उच्चवर्ग तथा सरकारी ठूला ठालूले निम्न वर्गमाथि कसरी शोषण गरिरहेका हुन्छन् भन्ने सारवस्तुको प्रयोग यस कथामा गरिएको छ ।

३.२.३.७ भाषा

‘दर्माहा’ कथामा सरल भाषाको प्रयोग गरेको पाइन्छ । पात्र तथा परिवेश अनुकूलको भाषाको प्रयोग कथामा छ । ठाउँठाउँमा विचलनयुक्त भाषिक प्रयोग कथामा छ :

“लायकै रैछस्, ठूलो ढोकामा आठ पहरिया रिभाइस् भने त मान्छे बन्न कतिबेर भाग्यले साथ दिए कर्नेल नै होलास् पछि । (पृ. ३७)”

यहाँ क्रियाको विचलन छ । सहरिया परिवेश अनुसार कथामा औपचारिक तथा स्तरीय भाषाको सरल प्रयोग छ ।

३.२.३.८ प्रतीक र बिम्ब

‘दर्माहा’ कथामा प्रतीकको प्रयोग छैन । बिम्बात्मक वाक्यको प्रयोग यस प्रकार छ :

“हजुर ! घरमा यौटी बूढी आमा थिइन, विरामी छन् रे, पाकेको जागीर र दुईचार दिई बक्से मुख हेर्न जाऊँ कि ? हातको शोभा मरमसला लानुपर्थ्यो ।” (पृ. ३७)

३.२.३.९ गति र लय

‘दर्माहा’ कथामा हर्केलाई मेजरका घर ल्याउँदासम्म गति सामान्य छ भने हर्के घर जाने प्रसङ्गदेखि कथानकको अन्त्य भागसम्म गति तीब्र बनेको छ । गतिको असन्तुलनले लयको सृजना भएको छ । वाक्यका स्तरमा ए, पो, रे, र जस्ता निपातले लयको सृजना गरेका छन् ।

३.२.३.१० शीर्षक सार्थकता

‘दर्माहा’ भन्नाले मासिक तलब भन्ने बुझिन्छ । कथामा हर्के मासिक दशरूपैयामा मेजरको घरमा बस्छ । ऊ घरमा आमा विरामी भएपछि २।४ दिन आफ्नो हिसाब चुक्ता गरी

घर जान तम्सेको छ । 'दर्माहा' कथाको शीर्षक सार्थकता रामबहादुरले भनेका वाक्यबाट भएको छ : "कामले रिभाउन सके दर्माहा पनि बढाईदिउंला। (पृ.३७)"

यसरी हर्केलाई फर्काई भुक्त्याई गर्दा रामबहादुरले भनेको यस वाक्यबाट शीर्षक सार्थक छ।

३.२.४ 'मूलाठगको कथा' कथाको विश्लेषण

'मूलाठगको कथा' कथाकार कुलचन्द्र कोइरालाको स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रहभित्र सङ्कलित चौथो कथा हो । सामाजिक विषयलाई लिएर लेखिएको यस कथामा ठगहरूको चलाख प्रवृत्तिलाई यथार्थवादी ढङ्गले देखाइएको छ । दुई खाले ठगहरूको चतुर्ध्याई देखाइएको 'मूलाठगको कथा' कथामा सामाजिक जीवनयापनका क्रममा देखापर्ने ठगहरूको सजीव चित्रण छ । ६ जना ठग र एउटा मूलाठगको कथा यसमा वर्णन गरिएको छ ।

३.२.४.१ संरचना

'मूलाठगको कथा' कथाको कथानको संरचना हेर्दा यो कथा जम्मा २ पृष्ठमा संरचित छ । लघु आकृतिको यस कथामा दश अनुच्छेदहरू छन् । एक अनुच्छेदमा दुईदेखि नौहरफसम्म रहेको यस कथामा सम्पूर्ण कथानक ४३ हरफमा समेटिएको छ । कथाका घटनाहरूको क्रमिक विकास भएको यसकथाको आन्तरिक र बाह्य दुवै पक्ष सबल रहेको छ । कथा सरल र सुगठित छ ।

३.२.४.२ कथानक

'मूलाठगको कथा' कथाको कथानक ठगहरूसँग सम्बन्धित छ । दुईवटा ढङ्गले सुरुमा राजपत्र देखाई जिम्मावालसँग राजाको छोराको बिहेका लागि खसी माग्छन् । खसी अन्य चारवटा ठगहरूको सहमतिमा लगेबाट कथानक प्रारम्भ हुन्छ । खसी ठगेको कुरा मूलाठगले थाहापाउनु, अन्य ठगहरूले दुईकोश परगाई खसी काटेर पकाउन थाल्नु, मूलाठगले आफू धेरै दिनदेखि भोको रहेको वहाना गरी एउटा मूला मासुको भाँडा छेउमा हालिदिन आग्रह गर्नु, अन्य ठगको सहमतिमा ती मध्येको एउटा ठगले मूला भाँडाको छेउपट्टि हाल्नु, मूलाठगले अन्य ठगहरूलाई गफले भुल्याउनुसम्म कथानकको प्रारम्भ भाग हो । धेरबेरपछि मूलाठगले मूला निकाल्न आग्रह गर्दा मूला सबै मासुमा मिलेर गलेको थाहापाउनु र खाइदिए भनी रुनु कराउनु, पोल खुल्ने डरले ठगहरूले मासु बराबर भाग लगाई मूलाठगसहित सबैलाई बाँड्नु र उग्रेको मासु राति सपना राम्रो देखेले भोलिपल्ट खाने सहमतिमा सबैजना सुत्नु कथानकको मध्यभाग हो । भोलिपल्ट बिहान सबै सबैजना उठी सपना एकएक गरी भन्न थाल्नु, मूलाठगले आफूलाई राती मासुनखाए मान्ने धम्की यमदूतले दिएकाले मासु सबै खाइसकेको कुरा बताउनु, एउटा ठगले आत्तिएर मासुको भाँडा हेर्दा भाँडो खाली देख्नुसम्म कथानको अन्त्य तथा उपसंहार भाग हो ।

'मूलाठगको कथा' कथाको कथानको स्रोत सामाजिक यथार्थमूलक अनुभव हो । कथानक आदि, मध्य र अन्त्यको रैखिक ढाँचामा छ । मूलाठगको केन्द्रीयतामा कथानक अधि बढेको छ । कथानक सरल र सुगठित रहेको छ । कथामा मूलाठग र अन्य ठगबीच मूलाको विषयमा सामान्य द्वन्द्व पाइन्छ :

“मूला छैन भनेपछि ऊ मूला खाइदिए भनेर छाती पिटिपिटी रुन थाल्यो, हल्लाले मान्छेहरू जम्मा हुन थाले । ठगीको पोल खुल्ला भन्ने डरले मूलाठगलाई मासुकै भाग दिने भए । तैपनि बराबर मासु पाउने शर्त नगरेसम्म उसले मानेन ।” (पृ. ३८)

कथामा मूलाठगले रोई कराई गर्न थालेपछि तथा मासु खाएर राम्रो सपना देखेले खाने शर्तमा सबै सुत्दा के हुन्छ भन्ने कौतूहल पाठकमा जागृत भएको छ । कथामा द्वन्द्व सामान्य भएपनि कौतूहल सशक्त छ ।

३.२.४.३ चरित्रचित्रण

‘मूलाठगको कथा’ कथामा सुरुमा दुई ठग पुनः चारवटा ठग र मूलाठग गरी सातजना ठगहरू छन् भने कथाको अन्त्यतिर मूलाठगसहित पाँचजना ठगमात्र छन् । मूलाठग कथाको केन्द्रीय तथा प्रमुख पात्र हो भने अन्य चार ठगहरू सहायक पात्रहरू हुन् । दुई ठगहरू जिम्मावाल राजाको छोरा तथा मान्छेहरू गौण पात्रहरू हुन् । तल केही पात्रहरूको चरित्रचित्रण गरिएको छ :

मूलाठग

मूलाठग यस कथाको प्रमुख भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । ऊ अरु छ जनालाई पनि ठग्न सफल चतुर पात्र हो । सुरुमा मूलामात्र खाने भन्दै मूलापकाउन लगाउने पछि मासुसमेत बराबर भागमा पर्नुपर्छ भनी विचार परिवर्तन भएको गतिशील चरित्र हो । ठगहरूको मूल प्रतिनिधि पात्रका रूपमा रहेको मूलाठग वर्गीय चरित्र हो । कथामा प्रत्यक्ष भूमिकामा देखा परेकोले ऊ कथाको मञ्चीय चरित्र हो । कथाबाट मूलाठगलाई हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकोले ऊ आवद्ध पात्र हो ।

चारजना ठगहरू

चार ठगहरू ‘मूलाठगको कथा’ कथाको सहायक भूमिका भएका पुरुष चरित्रहरू हुन् । जिम्मावाललाई ठगेर रक्सी खाने यिनीहरू प्रतिकूल चरित्रका पात्रहरू हुन् । विचारमा कुनै पनि परिवर्तन नभएकाले यिनीहरू गतिशील चरित्रका पात्रहरू हुन् । ठगहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने चार ठगहरू वर्गीय पात्रहरू हुन् । कथामा उनीहरूको प्रत्यक्ष सहभागीले गर्दा मञ्चीय पात्रका रूपमा कथामा उपस्थित छन् । कथाबाट हटाउन नम्मिले यी पात्रहरू आवद्ध चरित्रहरू हुन् ।

कथामा जिम्मावाल, राजाको छोरो, मान्छेहरूको भूमिका गौण छ ।

३.२.४.४ दृष्टिबिन्दु

‘मूलाठगको कथा’ मूला ठगको केन्द्रीयतामा लेखिएको कथा हो । कथामा ठगहरूले गरेको सम्पूर्ण कार्यकलापलाई सर्वज्ञ बनेर कथायिताले प्रस्तुत गरेका छन् । यसर्थ यस कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ । कथाको प्रारम्भ र अन्त्य हेरी पनि दृष्टिबिन्दु सर्वज्ञ रहेको थाहा पाइन्छ ।

प्रारम्भ : “दुईटा ठगले गाउँका जिम्मावालका घरमा पुगरे राजाको नक्कली रुक्कापत्र देखाउँदै भने हामी राजाको छोराका विहेमा रक्सी चाहिएकाले खसी खोज्ने आएका हौं, तपाईं कहाँ खसी छन् रे भने यता लाग्यौं। (पृ. ३८)

अन्त्य : “लौ तेरा बाजेले सकेछ क्यार हेर त भनेर ठगको सरदार चिच्यायो । अर्को गएर मासु छोपेको छपना खोलेर हेयो, मासु नदारत .(पृ. ३९)” यसरी घटना, परिवेश र पात्रको

चित्रणमा कथायिताले सर्वदृष्टा बनेर वर्णन गरेकाले यस कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग पाइन्छ ।

३.२.४.५ पर्यावरण

‘मूलाठगको कथा’ कथा गाउँले परिवेशमा आधारित छ । समाजका ठगहरू ठूलावडाको नाम लिएर कसरी ठगी गरिरहेका हुन्छन् भन्ने नेपालीहरूको यथार्थ परिवेश कथामा उतारिएका छन् । दुई दिनको समयावधिका घटनाहरू कथामा छन् । कथाको वातावरण मनोरञ्जनपूर्ण छ । ‘मूलाठगको कथा’ पढ्दै जाँदा ठगहरूले जिमावाललाई ठगेको देख्दा जिम्मावालप्रति सहानुभूतिको भाव पैदा हुन्छ भने ठगहरूप्रति आक्रोशको भाव पैदा हुन्छ । यस ठगहरूको सपनाप्रति मनोरञ्जनाको भाव पैदा हुन्छ । मूलाठगको सपनाप्रति आश्चर्यको भाव पैदा हुन्छ । कथा मनोरञ्जनयुक्त भाव पैदा गर्न सफल छ ।

३.२.४.६ सारवस्तु

‘मूलाठगको कथा’ कथामा जुक्तिबुद्धिले काम गर्न सके सानो चिजबाट ठूलो कुराको प्राप्ति हुन्छ भन्ने सारवस्तु प्रयोग गरिएको छ । कथामा मूलाठगले मूला पकाउन लगाई मासु खान सफल भएको छ ।

३.२.४.७ भाषा

‘मूलाठगको कथा’को भाषा सरल छ । मध्यमवर्गले बोल्ने तथा पात्रानुकूलको भाषा प्रयोग यस कथामा छ । गाउँले जीवनका औपचारिक कथ्य भाषाको प्रयोग यस कथामा छ :

“लौ तेरा बाजेले सकेछ क्यार हेर त, भनेर ठगको सरदार चिच्यायो । अर्को गएर मासु छोपेको छपना खोलेर हेर्‍यो, मासु नदारता (पृ. ३९)”

यहाँ ‘क्यार’ ‘तेरा बाजे’ जस्ता कथा भाषाको प्रयोग भएको छ । नदारत जस्ता अप्रचलित आगन्तुक शब्दको पनि प्रयोग छ । कथाको भाषा सरल सहज र बोधगम्य रहेको छ ।

३.२.४.८ प्रतीक र बिम्ब

यस कथामा प्रतीक र बिम्ब छैन ।

३.२.४.९ गति र लय

‘मूलाठगको कथा’ कथामा गति र लयको राम्रो प्रयोग छ । कथानकको सुरुमा खसी मागेर पकाउञ्जेलसम्म घटना सामान्य छ भने मूलाठगले मूला पाउँ भनेर खोजेदेखि अन्त्यसम्मका घटनामा गति तीव्र बनेको छ । गतिको घटबढले कथामा लयको सृजना हुन्छ । कथामा प्रयुक्त सरल वाक्यहरूले लयको मिठास थपेको छ ।

३.२.४.१० शीर्षक सार्थकता

‘मूलाठगको कथा’को शीर्षक प्रमुख पात्रका नामबाट राखिएको छ । कथाको प्रमुख पात्रले अन्य ठगहरूलाई मूला ठगेर मासु खाएको कार्यबाट कथाको शीर्षक सार्थक छ :

“... अब त फोसीमा घुसारेको मूला पूरै भोलमा मित्यो होला भन्ठानो विन्ती गर्‍यो “हजुर ! अब त मूला पाक्यो होला भोको छु भिकी पाऊँ । “भान्से हुने ठगले छोपेको छपना

उघारेर हेच्यो मूलाको चिनुमानु थिएन । ... ठगीको पोल खुल्ला भन्ने डरले मूलाठगलाई मासुकै भाग दिने भए । तै पनि बराबर भाग पाउने शर्त नगरेसम्म उसले मानेन । ”(पृ. ३८)

३.२.५ ‘स्मृतिचिन्ह’ कथाको विश्लेषण

कथाकार कुलचन्द्र कोइरालाको ‘स्मृतिचिन्ह’ कथासङ्ग्रहभित्र सङ्कलित पाँचौं कथा हो । ऐतिहासिक विषयवस्तुमा आधारित यस कथामा देश र जनताका लागि मर्ने वीर पुर्खाहरूको गौरवको गान छ । यस कथाको विश्लेषण तत्त्वका आधारमा गरिएको छ ।

३.२.५.१ संरचना

‘स्मृतिचिन्ह’ छ पृष्ठमा संरचित कथा हो । ऐतिहासिक स्रोतलाई लिएर लेखिएको यस कथामा जयनारायणका पुर्खाले तोप खोसेको प्रसङ्ग र अमरसिंहले राष्ट्रिय स्वाभिमानका लागि अङ्ग्रेजसँग लडेको प्रसङ्ग पूर्वस्मृतिको रूपमा वर्णन गरिएको छ । कथालाई छ खण्डमा विभाजन गरिएको छ । स्मृतिचिन्हमा घटनाहरू असङ्गठित छन् । पूर्वस्मृतिशैलीमा लेखिएको यो कथा पाँच खण्डमा विभाजित छ । प्रथम खण्डमा युवकहरूले जयनारायण आलेको चिनारी दिएको प्रसङ्ग, काजी अमरसिंहले फिरङ्गीसँग लड्नको तयारी गरेको प्रसङ्ग छ । दोस्रो खण्डमा अङ्ग्रेजले पठाएको सन्धिपत्रप्रति अमरसिंहले असन्तुष्ट व्यक्त गर्दै लड्ने मनसाय राखेको प्रसङ्ग तथा अङ्ग्रेजले पुनः सन्धिपत्र नेपाल सरकारलाई पठाएकोले छटपटी भएको प्रसङ्गको वर्णन छ । तेस्रो खण्डमा नेपाल सरकारले सुगौली सन्धिमा हस्ताक्षर गरेको प्रसङ्ग र यो समाचारले काजीलाई मर्माहत बनाएको प्रसङ्ग छ । चौथो खण्डमा अमरसिंहले आत्महत्या गरेको प्रसङ्ग तथा नरबहादुरले पुर्खाले खोसेको तोपको हेरचाह गरिरहेको प्रसङ्गको वर्णन छ । पाँचौं खण्डमा श्री ५ रणबहादुरका पालामा जयनारायणका नाउँमा नारायणदल पल्टन खडा गरेको प्रसङ्ग, रणबहादुरलाई फर्काउन राणाविरुद्ध नरबहादुरले युद्धमा भूमिसेनालाई साथदिएका प्रसङ्ग तथा आफ्ना पुर्खाबाट खोसेको र तीनले आफैँ घाइते भएको घटनाको वर्णनहरू छन् । छैटौँ खण्डमा कथाकारले आफूले यी सबै घटनाहरूको वृत्तान्त नरमान आलेबाट सुनेको कुरा बताइएको छ । विभाजनको सङ्केत ~ ~ चिन्ह दिइएको छ । ४४ अनुच्छेदमा संरचित यस कथामा १-११ हरफसम्मका अनुच्छेद छन् । जम्मा १६९ हरफमा सम्पूर्ण कथा टुङ्गिएको छ ।

३.२.५.२ कथानक

‘स्मृतिचिन्ह’ कथामा बृद्ध जयनारायण आलेसँग भेट भएबाट कथानक प्रारम्भ हुन्छ । उमराव जयनारायण आलेले दुईसय जनालाई लडाइँका लागि तालिम दिएको कुरा बताउनु, लडाइँमा सामेल हुन कुरियाहरूलाई उर्दी दिनु, ६२ सालमा धरौटरूपमा लिइएका विर्तावेखहरू लडाइँ जितेपछि फिर्ता दिने कुरा सुनी अमरसिंह गम्भीर मुद्रामा देखिनु, सेनाको कमी र नयाँ तोपको अभावमा पराजय भोग्नु परेका अमरसिंह चिन्तित हुनु, र गरिबलाई वैरीका बारेमा अमरसिंहले सोध्नु, वीरमानले रणवीरलाई बताए अनुसार तीन हजार फिरङ्गीहरू रहेको खबर अमरसिंहले पाउनु, वैरीलाई पराजित गर्न चोरबाटामा कुर्न लाउनु, हुङ्गा थुपार्न आदेशदिनु, कुइरेहरू बाठाहुने भएकाले कुनै उपायले अन्यबाटो आएमा अरिङ्गाल र बच्छिउँका गोलाले भगाउन गोला पत्ता लगाउन आदेश दिनु, जयनारायणका पुर्खाले कुइरेका तोप र बन्दुक खोसेको कुरा बताउनु, जसरामले कुइरेहरूलाई सजिलै हराउने कुरा बताउनु, रणवीर र जसराम थापाबीच युद्धका जुक्तिका बारेमा वार्ता चल्यो, अमरसिंह थापाले आफ्नो प्राण त्याग्न परे पनि अङ्ग्रेजसँग लड्न पछि नपर्ने कुरा बताउनु, सुगौली सन्धिको

पत्रलाई अमरसिंह र श्री ५ बाट अस्वीकार गरिएको कुरा बताउनु, अमरसिंहले लामो समयसम्म युद्धलड्न सक्ने गरी सबै कुराको बन्दोबस्त गर्नु, सन्धिपत्र पुनः श्री ५ समक्ष अङ्ग्रेजले पठाएको थाहा पाई अमरसिंहले आश्चर्य मान्नु, भिक्षाखोरीबाट मकवानपुरगढी विजय गर्न पुगेका अङ्ग्रेजलाई देखी नेपाली मन्त्रीहरूले श्री ५ लाई सन्धि स्वीकार गराउनु, हार भएको भनी युद्ध रोक्न काठमाडौँबाट अमरसिंहलाई आग्रह गर्नु, अमरसिंह मर्माहत बन्न पुग्नु, सन्धि स्वीकार गरेको थाहापाई अमरसिंह काठमाडौँ प्रवेश नगरी गोसाइँकुण्ड गएर जयनारायण मारिएको कुरा बताउनु, श्री ५ लाई राणशासनको दायराबाट मुक्त गराउन मुक्तिसेनालाई जयनारायणले साथ दिएको कुरा बताउनु, साथ दिँदा त्यही तोपले आफू घाइते भएको कुरा नरबहादुरले 'म' पात्रलाई बताउनु, मुक्ति सेनाको विजयपछि युद्धसामग्रीको सङ्कलन गर्न ठूलो गढीमा पुग्दा नरमान आले अन्तिम अवस्थाको स्थितिमा ठूलो तोप नजिकै लडिरहेको स्थितिमा पानीखान दिएर सुस्ताएको बेला यो सम्पूर्ण पुख्यौली कहानी लेखकले थाहा पाउनु, उपचार जति गरे पनि उनको अन्त्यमा मृत्यु हुनुसम्म कथानकको अन्त्य वा उपसंहार भाग हो ।

कथानकको स्रोत सुगौली सन्धिकालीन यथार्थमूलक इतिहास हो । कथानकका घटनाहरू सबै अमरसिंहसँग तथा जयनारायण आलेसँग सम्बन्धित छन् । कथानकका घटनाहरू वर्तमानबाट अतीततर्फको यात्रागर्दै पुनः वर्तमानमा आएर टुङ्गिएको छ । पूर्वदीप्ति शैली अँगालेर कथा लेखिएकाले कथा वृत्ताकारीय ढाँचामा छ । यसमा अव्यवस्थित कथानक छ ।

कथानकमा द्वन्द्व तथा कौतूहल प्रशस्त पाइन्छ । कथानकमा अमरसिंहको आन्तरिक द्वन्द्व सबल छ :

“काजी मनमनै कुरा खेलाएर पटपटाए” असम्भव ! अमरसिंह जिउँदो छँदै फिरङ्गीको यत्रो साहस ! कसरी भयो ? (पृ. ४४)”

अङ्ग्रेजले इतिहासका समतल भू-भाग छोडिदिनु पर्ने भनी श्री ५ को सरकारलाई लेखेको पत्र नेपाल पठाएको समाचारले अमरसिंहमा अङ्ग्रेजप्रति रिसको भाव पैदा हुन्छ । कथानकमा कौतूहल प्रशस्त पाइन्छ । अमरसिंहले आफ्ना सेनाहरूलाई तैनाथ गरिरहेका बेला अङ्ग्रेजहरू सशस्त्र भईयुद्धको लागि तयार भएको अवस्थामा र अमरसिंहले श्री ५ द्वारा सन्धिपत्रमा हस्ताक्षर गरेको थाहा पाएको अवस्थामा अब के हुन्छ ? भन्ने कौतूहल कथानकमा जागृत हुन्छ । यसरी द्वन्द्व कौतूहलको आवश्यकतानुसार प्रयोग 'स्मृतिचिन्ह' कथामा पाइन्छ ।

३.२.५.३ चरित्रचित्रण

'स्मृतिचिन्ह' कथा बहु पात्रविधान भएको कथा हो । यस कथामा जयनारायण आले, उमराव अमरसिंह थापा, रणवीर, फिरङ्गीहरू, अक्टरलोनी, युवकहरू, वीरमाने, जसराम थापा, सर्दार अङ्गद, नरबहादुर आले आदि पात्रहरूको उपस्थिति छ । तल केही पात्रहरूको चरित्रचित्रण गरिएको छ :

जयनारायण आले

जयनारायण आले 'स्मृतिचिन्ह' कथाको प्रमुख भूमिका निभाएको पुरुष चरित्र हो । जयनारायणले अमरसिंहलाई लडाइँमा साथदिने दुई सय जनालाई सैनिक तालिम दिएका छन् । ऊ लडाइँमा आफैँ पनि प्रत्यक्ष सहभागी भएका छन् ऊ लडाइँमा तोप खोस्न सफल भएका छन् । राष्ट्र हितमा लागी पर्ने जयनारायण यस कथाको अनुकूल चरित्र हो । ऊ

आफ्नो काममा विचलित नभई लागी पर्ने तथा समयानुकूल परिवर्तन नभएको गतिहीन चरित्र हो । वीर सैनिकको पूर्खाको प्रतिनिधि पात्र भएकोले ऊ वर्गीय चरित्र हो । कथामा अमरसिंहलाई प्रत्यक्ष रूपमा सहयोग गरेकाले ऊ मञ्चीय चरित्र हो । कथाबाट जयनारायणलाई हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकोले बद्ध चरित्र हो ।

अमरसिंह थापा

अमरसिंह यस कथाको सहायक भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । ऊ कथामा वैरीहरूलाई आफ्नो देशको स्वाभिमान बेचन नदिने अनुकूल चरित्रको पात्र हो । सुगौली सन्धिमा हस्ताक्षर गरेमा राष्ट्रलाई ठूलो असर पर्ने भएकोले नगर्ने कुरामा ठीट रहेका र समयानुसार परिवर्तन नभएका गतिहीन चरित्रका रूपमा अमरसिंह यस कथाका वर्गीय चरित्र हुन् । कथामा प्रत्यक्ष सहभागी देखिने अमरसिंह मञ्चीय चरित्र हुन् । कथाका केन्द्रीय पात्र अमरसिंहलाई हटाउँदा कथानकको संरचना बिग्रने आबद्ध चरित्र हुन् ।

नरबहादुर / मान आले

नरबहादुर आलेलाई कथामा कहीं आले पनि भनिएको छ । नरबहादुर आले कथाको सहायक भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । ऊ कथामा वैरीहरूको रखबारी गर्न बसेको अनुकूल चरित्र हो । आफ्नो कार्यमा निष्ठावान् रहेको गतिहीन चरित्र हो । कुनैपनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगर्ने नरबहादुर वैयक्तिक चरित्र हो । अतीतका सम्पूर्ण कहानी सुनाउने नरबहादुरको उपस्थिति अप्रत्यक्ष छ । यसर्थ ऊ कथाको मञ्चीय पात्र हो । कथाबाट उसलाई हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले आबद्ध चरित्र हो । यस कथाका अन्यपात्रहरूमा रणवीर सहायक पात्र हो भने युवकहरू, वीरमान, जसराम, अक्टरलोनी, फिरङ्गीहरू, अङ्गद आदि गौणपात्रहरू हुन् ।

३.२.५.४ पर्यावरण

‘स्मृतिचिन्ह’ कथा नेपालको इतिहाससँग सम्बन्धित छ । यस कथामा सिन्धुलीको पौवागढी मकवानपुर आदि स्थान मुख्य परिवेशका रूपमा छन् । काठमाडौं, गोसाइँकुण्ड, राजगढ, मलाउ, भिछाखोर,हुङ्ग्रेवास, साँगा भञ्ज्याङ्ग आदि स्थानहरूमा कथाका घटनाहरू घटेका छन् । सुगौली सन्धिकालीन समयको चित्रण यस कथामा छ ।

प्रस्तुत कथाको वातावरण दुःखदायी छ । अङ्ग्रेजसँग पुराना हतियार खोडा, खुकुरी लिएर बल र बुद्धिले भ्याएसम्म अमरसिंह थापा लगायतका सैनिकहरू ज्यानको बाजी लगाएर लड्न तयार रहेको अवस्थामा देशको स्वाभिमानमा आँच आउने गरी सन्धिपत्रमा हस्ताक्षर गरिनुले अमरसिंहले आत्महत्या गर्नुपरेको छ । यसरी कथा पढ्दै जाँदा अमरसिंहप्रति करुण भाव पैदा हुन्छ भने हस्ताक्षर गर्न लाउने मन्त्रीहरूप्रति तथा राणाप्रति आक्रोशको भाव पैदा हुन्छ । कथाको वातावरण दुःख र सहानुभूतियुक्त छ ।

३.२.५.५ दृष्टिबिन्दु

कथामा लेखकले नरबहादुरबाट सुनेका घटनाहरू जस्ताको तस्तै उल्लेख गरेकाले तृतीय पुरुषको सीमित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग कथा छ । कथामा हामी भनेर कहीं कहीं सम्बोधन गरिएकाले कथामा प्रथमपुरुषको परिधीय दृष्टिबिन्दुको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ । तृतीय पुरुषको सीमित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग यस प्रकार छ ।

“नरबहादुर आलेले एकपटक लामु सास छाडेर चारैतिर आँखा दौडाए, अनि उनले आत्मकथा यसरी शुरु गरे- अङ्ग्रेजसँग पराजय भएर सन्धि स्वीकार भएमा काजीले

राजधानी प्रवेश नै नगर्ने प्रतिज्ञा गरेर साँगा भञ्ज्याड काटेको कुरा अमारेका थापा बन्धु उमराहरूसँग भनेका थिए । पत्र पाउनासाथ रामजनकी र गौरीशङ्करलाई नमस्कार गरी आफ्नो एउटा सेवकका साथ काजी फर्के । केही दिनपछि मात्र हामीले सुन्यौ -काजीले काठमाडौँ नपसी सोभै गोसाईकुण्ड पुगेर प्राण त्याग गरे।” (पृ. ४४)

यहाँ नरबहादुर आलेले देखेका र सुनेका कुरा कथयिताले वर्णन गरेका छन् । कथयिता स्वयं हामी भएर उपस्थित हुनु, कथाको अन्त्यतिर हेर्छु, अनुभव हुन्छ, जस्ता क्रियापदका कारणले पनि कथामा आन्तरिक परिधीय दृष्टिबिन्दुको प्रयोग भएको पाइन्छ ।

‘स्मृतिचिन्ह’ कथामा तृतीय पुरुषको सीमित र प्रथम पुरुषको परिधीय दुवैको मिश्रण रहेकोले मिश्रित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग कथामा भएको छ ।

३.२.५.६ सारवस्तु

एकमुठी सास रहुञ्जेल देश र जनताका लागि आफ्नो ज्यानै अर्पणु परे पनि पछि हट्नु हुन्न तथा देशका ठूला ठूला सन्धि सम्झौता गर्दा राष्ट्रसेवकको धारणा बुझेर मात्र गर्नुपर्दछ, नत्र भने राष्ट्रले ठूलो क्षति बेहोर्नु पर्ने हुन्छ, भन्ने सारवस्तुको प्रयोग यस कथामा छ । अमरसिंहको इच्छा विपरीत सुगौलीसन्धिमा सरकारले हस्ताक्षर गरेकाले उनले आत्महत्या गर्नुपरेको कुराले कथाको सारवस्तु पुष्टि हुन्छ ।

३.२.५.७ भाषा

‘स्मृतिचिन्ह’ सरल भाषाको प्रयोग भएको कथा हो । मध्यम वर्गीय पात्रहरूको प्रयोग यस कथामा गरिएको छ । सेनापति अमरसिंहको भाषा मध्यमवर्गले बोल्ने खालको औपचारिक छ :

“काजीले सुवेदार रणवीरपट्टि फर्केर गढको पर्खालबाट भर्दै भने - रणवीर अँ ! खबर के छ बैरीको ? , के शोलाभाँजा गर्न गएका तिलङ्गाहरू फर्के ? चोरबाटाहरू कुनै चौकी ठीक छन् ? तिमि आफैले हेर्नो के ?” (पृ. ४९०)

यसरी पात्र र परिवेश अनुकूल भाषाको प्रयोग पनि यस कथामा छ । ‘बाँदरको जस्तो कालकुल, कालकुल बोल्दो रहेछ, आदि वाक्यको प्रयोगमा बिम्बात्मक भाषाको प्रयोग गरिएको छ । ठाउँ ठाउँमा फिरङ्गी, हुद्दा, उमराव आदि अप्रचलित शब्दको प्रयोगले कथाको भाषा प्रयोगमा नवीनता प्रदान गरेको छ ।

३.२.५.८ प्रतीक र बिम्ब

प्रतीक र बिम्बको प्रयोग कथामा न्युन छ । कथामा तोप स्मृति चिन्हको प्रतीक बनेर आएको छ भने ‘बाँदरको जस्तो कालकुल कालकुल बोल्दो रहेछ’ भनी अङ्ग्रेजको बोलीलाई बाँदरको बोलीमा तुलना गरिएकोले बिम्बात्मक वाक्यको प्रयोग छ ।

३.२.५.९ गति र लय

‘स्मृतिचिन्ह’ कथामा अमरसिंह र जयनारायण आलेसँग युक्वहरूको भेट नहुँदासम्मको कथाको पृष्ठभूमि वर्णन भएकाले यहाँ गति कम छ । अमरसिंहको भेटपछि मृत्यु भएसम्म गति तीव्र छ । गतिको घटबढले लयको सृजना भएको छ ।

३.२.५.१० शीर्षक सार्थकता

‘स्मृति’ र ‘चिन्ह’ दुई नामपद मिलेर कथाको शीर्षक बनेको छ । कथाको शीर्षक सार्थक नरमान आलेले भनेका वाक्यहरूबाट हुन्छ :

“हाम्रा पुर्खाको स्मृतिचिन्हको रूपमा रहेको त्यो ठूलो तोप शत्रुपक्षबाट प्रयोग भएतापनि उनीहरूले भागनु परेकाले फेरि हाम्रै सन्ताद्वारा सेवा गरिने भएको छ । (पृ. ४५)”

तोपलाई पुर्खाहरूले लडेर खोस्नेको स्मृतिको चिन्हका रूपमा लिइएको छ ।

३.२.६ ‘असन्तुष्टा’ कथाको विश्लेषण

‘असन्तुष्टा’ कथा कुलचन्द्र कोइरालाको स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रहमा सङ्कलित छैटौँ कथा हो । पत्रात्मक शैलीमा लेखिएको यस कथामा एउटी युवती र युवकप्रतिको व्यवहारबाट असन्तुष्ट रहेको कुरालाई मनोवैज्ञानिक ढङ्गले देखाउन खोजिएको छ । रहस्यलाई वा मूल कथ्यलाई लुप्त गराइएको यस कथामा खोज्ने काम पाठकलाई दिइएको छ ।

३.२.६.१ संरचना

‘असन्तुष्टा’ नारी मनोवेदनामा आधारित लघु आकृतिको कथा हो । यस कथामा म पात्रका वेदना तथा पीडालाई व्यक्त गरिएको छ । जम्मा २ पृष्ठमा संरचित यस कथामा खण्ड विभाजन गरिएको छैन । कथामा १२ अनुच्छेदहरू रहेका छन् । एउटा अनुच्छेदमा एकदेखि सात हरफसम्म छन् । ५० हरफमा सम्पूर्ण कथानक समाप्त हुन्छ । कथानक क्षीण र अव्यवस्थित छ ।

३.२.६.२ कथानक

‘असन्तुष्टा’ मनोवैज्ञानिक कथा हो । यस कथामा नारी मनका पीडालाई व्यक्त गरिएको छ । कथाकी नारी पात्र युवतीले पत्रमा भन्न खोजेको मूल कुरा लुप्त छ । आत्मलापीय ढाँचामा कथानक अघि बढेको छ । यसको कथानक क्षीण छ ।

‘असन्तुष्टा’ कथाको कथानक युवतीले आफूले लेखेको पत्र पढिदिन आग्रह गरेबाट प्रारम्भ हुन्छ । पत्रको भूमिका धेरै भएकाले युवकलाई पट्यार लाग्ने कुरा बताउनु, पत्र पढेपछि आफूलाई नकचरी, पगली, उन्मादिनी भन्ने डरले युवकसँग क्षमा माग्नु, कथानको आदि भाग हो । युवकलाई हृदयदेखि प्रेम गर्ने कुरा बताउनु, आफू अवला भएको वेदना पोख्नु, समाजमा भएका अत्याचारको शिकार आफू भएको र बदला लिन नसकेको कुरा युवतीले पत्र मार्फत बताउनु कथानकको मध्य भाग हो । बदला लिने भावले मानवलाई दास, वीरलाई नीच, महानलाई पतन गराएको कुरा बताउनु, युवक आफूलाई पुतली ठान्ने व्यक्ति भएको ठहर गर्दै कथानकको अन्त्य भएको छ ।

‘असन्तुष्टा’ कथामा कथानक क्षीण छ । कथानकको स्रोत पात्रका मनका यथार्थमूलक अनुभव हो । म पात्रका जीवनभोगाइका अनुभवलाई कहलीका कथामा पत्र मार्फत व्यक्त गरिएको छ । कथानक आदि, मध्य र अन्त्यको क्रममा आएकाले रैखिक ढाँचाको कथानक छ ।

३.२.६.३ चरित्र चित्रण

‘असन्तुष्टा’ अल्प पात्रविधान भएको कथा हो । यस कथामा मुख्य पात्र ‘म’ रहेकी छ, भने गौण पात्र युवक रहेको छ । यी पात्रहरूको चित्रण तल गरिएको छ :

म (युवती)

म पात्र यस कथाकी प्रमुख भूमिका भएकी स्त्री चरित्र हुन् । उनले आफ्नो जीवन कहानी पत्रमार्फत युवकलाई बुझाउन चाहन्छिन् । आफूलाई अत्याचार र अन्यायले निमोठीएर निर्जीवसरहकी नारीका रूपमा पत्रमा बताएकी छिन् । समाजप्रति डर राख्ने चेतनशील नारी भएकीले ऊ कथाकी अनुकूल प्रवृत्तिकी पात्र हो । कुनै पनि परिवर्तन उनको चरित्रका नदेखिएकाले गतिहीन नारी पात्रका रूपमा 'म' पात्रलाई उभ्याइएको छ । समाजमा अपहेलित, घृणित, शोषित नारीको प्रतिनिधि पात्र भएकोले ऊ वर्गीय चरित्र हो । ऊ कथामा केन्द्रीय पात्र तथा प्रत्यक्ष उपस्थिति रहेकाले मञ्चीय तथा हटाउन नमिल्ने आबद्ध चरित्र हुन् ।

युवक

'युवक' म पात्रका रूपमा वर्णित गौण भूमिका भएको, नेपथ्य, बद्ध पात्र हो ।

३.२.६.४ पर्यावरण

'असन्तुष्टा' कथाको मुख्य परिवेश 'म' पात्रको मानसिक जगत हो । नारीलाई भोग्य, अवला, र अस्तिवहीन ठान्ने पितृसत्तात्मक अवधारणाले ग्रस्त पुरुषहरूलाई व्यङ्ग्य गरिएको छ । यस कथामा एक घण्टाको क्षणिक समयको चित्रण छ । 'असन्तुष्टा' कथाको वातावरण दया र सहानुभूतिपूर्ण छ । युवकले धोका दिएर (म पात्रले) युवतीले आफू अपहेलित घृणित तथा भोग्यामात्र भएको महसूस गरेकी छ । कथा पढ्दा युवतीप्रति दया र सहानुभूतिको भाव पैदा हुन्छ, भने युवकप्रति आक्रोश र बदलाको भाव पैदा हुन्छ । कथाको वातावरण नारीलाई सम्मान गर्न असक्षम बनेको छ ।

३.२.६.५ सारवस्तु

'म' पात्र एक युवती हो । 'असन्तुष्टा' कथामा वर्णित 'म' पात्रले भन्न खोजेको मूल कुरा नै रहस्यको गर्भमा राखिएको छ । पाठकलाई नै रहस्य पत्ता लगाउने भाग छोडिएको छ । नारीलाई कठपुलती सम्झी खेलाउने साधनका रूपमा पितृसत्तात्मक समाजले अभ्रै लिइएको सारवस्तुको प्रयोग 'असन्तुष्टा' कथामा छ ।

३.२.६.६ भाषा

'असन्तुष्टा' कथामा सरल भाषाको प्रयोग छ । भन्न खोजेको कुरा नभनीकन कथानक अन्त्य हुन्छ । दुःख र पीडा, अन्याय र अत्याचारले पि्लिसिएकी नारी पात्र अनुकूलको भाषाको प्रयोग छ । कथामा बिम्बात्मक र सूक्ति जस्ता लाग्ने वाक्यहरूको गठन हेर्दा भाषा काव्यात्मक रहेको ठहर्दछ,

".... अवला नारी वेदनाले गाँठो कसेर हृदयमा राँको सल्काएर भूसको आगोभै असीम रास बनेर पनि मौन रहन सक्तछे । दुस्साह, वेदना, भयङ्कर ठक्कर र दुःखलाई पनि सान्त्वनाले पर्दा लगाएर सुनौला सपना र मनोरम कल्पनाको चिता दन्केको दिन पनि ऊ खित्का छाडेर हाँस सक्दछे भनेर तिमी पत्याउन सक्छौ ? (पृ४७)"

यसरी कथामा भूसको आगो राँकोको बिम्बका रूपमा प्रयोग गरिएको कथाको भाषा काव्यात्मक बनेको छ । सरल, सहज र सुबोध्य भाषाको प्रयोग कथामा गरिएको छ ।

३.२.६.७ प्रतीक र बिम्ब

'असन्तुष्टा' कथामा प्रतीकको प्रयोग पाइँदैन । कथामा दुःख तथा पीडालाई व्यक्त गर्ने बिम्बका रूपमा भूसको आगो, सान्त्वनाको पर्दा, कल्पनाको चिता आएका छन् ।

३.२.६.८ गति र लय

‘असन्तुष्टा’ कथामा गतिको राम्रो प्रयोग नभए पनि लयको प्रयोग राम्रो गरिएको छ । कथामा प्रयुक्त बिम्बात्मक वाक्यहरूले लयको सृजना गरेका छन् :

“दुस्साहस, वेदना, भयङ्कर, ठक्कर र दुःखलाई पनि सान्त्वनाको पर्दा लगाएर सुनौला सपना र मनोरम कल्पनाको चिता दन्केको दिन पनि ऊ खित्का छाडेर हाँस सक्दछे भनेर तिम्री पत्याउन सक्छौ ?” यस वाक्यमा कल्पनाको चिताले लयको उचित सृजना गरेको छ ।

३.२.६.९ शीर्षक सार्थकता

‘असन्तुष्टा’ कथामा ‘म’ पात्र युवतीले व्यक्त गरेका युवकप्रतिका असन्तुष्ट भावलाई मनोवैज्ञानिक ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ । यस कथाकी युवती युवकसँग असन्तुष्ट रहेकीले उसकै मनोभावबाट कथाको शीर्षक सार्थक छ । म पात्रलाई असन्तुष्टा भनी नामाकरण गरिएको छ ।

३.२.७ ‘घैला भरिनुपर्छ’ कथाको विश्लेषण

कथाकार कुलचन्द्र कोइरालाको ‘स्मृतिचिन्ह’ कथासङ्ग्रहमा सङ्कलित सातौँ कथा ‘घैला भरिनुपर्छ’ हो । यो पौराणिक विषयवस्तुमा आधारित कथा हो । यस कथामा कसैको अन्याय र क्रूरप्रवृत्तिलाई यथार्थवादी ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ । यसको रचना २०४६-१०-१५ वानेश्वरमा भएको थियो । यस कथाका प्रथम प्रकाशन जनमुक्ति पत्रिकामा भएको हो ।^{१३७}

३.२.७.१ संरचना

‘घैला भरिनुपर्छ’ पौराणिक विषयमा आधारित कथा हो । यसले महाभारतीय कथामा वर्णित वसुदेवसँग उग्रसेनकी कान्छी छोरी तथा कंसकी बहिनीको विवाह र सोसँग सम्बन्धित तत्पश्चातका घटनाहरूलाई अवलम्बन गरेको छ ।^{१३८} पीडक र पीडितको प्रतिनिधि गर्ने ‘घैला भरिनुपर्छ’ शोषण दमन र अत्याचारको मार्मिक प्रस्तुति दिने कथा हो । वसुदेव र देवकी जस्ता पीडितहरूको चित्रण गर्दै क्रूर कंसको पनि चित्रण यस कथा छ । यसका साथै नारद जस्ता समाजका दुई जीब्रेको पनि चित्रण यस कथामा छ । बाह्यरूपबाट हेर्दा यस कथामा खण्ड विभाजन गरिएको छैन । २६ अनुच्छेदभिन्न वर्णन संवादका रूपमा विविध घटनाहरू प्रकट भएका छन् । ८१ हरफमा सम्पूर्ण कथानकको प्रारम्भ भई अन्त्य भएको छ । यस कथाको संरचना सरल र गुगुठित छ ।

३.२.७.२ कथानक

वसुदेव र कंसको मूल कथानक यस कथामा छ । कथामा जीवन भोग गर्ने अन्य चरित्रहरू देवकी, नारद, उग्रसेन सबैले मूल कथानकलाई अधि बढाउने काम गरेका छन् । वसुदेव र देवकीको बिहे भएवाट घटनाहरूको संयोजन सुरु हुन्छ । कंस आफ्नी बहिनी देवकीलाई घर पुऱ्याउन जाँदै गर्दा नेपथ्यबाट आफू बहिनीको आठौँ गर्भबाट मर्ने भनी आकाशवाणी सुन्नु, कथानकको आदि अवस्था हो । कंस रिसाउनु, सारथिले कंसलाई सम्झाउनु, कंस त्यो आवाजले विचलित भई देवकीलाई मार्न भनी तरबार भिकी चुलो समाउनु, वसुदेवले स्त्रीहत्या गरेर पाप नगर्न अनुरोध गर्दै आफ्ना सबै सन्तान उसमा

^{१३७} कुलचन्द्र कोइराला ‘घैला भरिनुपर्छ’ ‘जनमुक्ति’ पत्रिका (वर्ष १, अङ्क १, २०४७ माघ), पृ. २५- २७ ।

^{१३८} हरिप्रसाद पराजुली, कथाकार कुलचन्द्र कोइराला : एक विहङ्गावलोकन, कुलचन्द्र कोइराला, स्मृतिचिन्ह, पृ. २२ ।

बुझाउने प्रण गर्नु, अन्धक वृष्णकले पनि बिन्ती गर्दा कंसको रीस शान्त भई आफ्नै घरतर्फ कंस फर्कनु, एक वर्षपछि देवकीले छोरो पाउनु र त्यो छोरो कंसकोमा लानु, कंसले आठौँ सन्तान मात्र मान्ने भनी त्यस बच्चालाई नमान्नु र फर्काउनु, नारद कंसका घरमा आई बच्चा मान्नु पर्ने सन्देश कंसलाई दिनु, कंसले तुरुन्त देवकीको बच्चा मगाई मार्नुसम्म कथानकको मध्य अवस्था हो । क्षुब्ध भएका वसुदेवको घरमा नारद पुगी पीर नगर्न आग्रह गर्नु, कंसको कर्मबाट पापको घैला भरिनुपर्ने विचार राख्नु, वसुदेवका अन्य पुत्र पूर्वजन्मको श्रापले देवकीको गर्भमा जन्ममात्र लिन आएका र न्वारन हुन नपाउँदै उनीहरूको मृत्यु कंसबाट नभएपनि अरुबाट हुन्थ्यो भन्ने खुलासा गर्नु, कंसका प्रहरीले वसुदेव र देवकीलाई जेलतर्फ लानु, २३ वर्षपछि भगवान कृष्णको जन्म भएपछि नारद आफू पुनः आएर दर्शन गर्ने कुरा गर्दै नारद बिदा हुनु, वसुदेव नारदलाई हेर्दै टुवाल्ल परी जेलतर्फ प्रस्थान गर्नु अन्त्य अवस्था हो ।

‘घैला भरिनुपर्छ’ कथानको स्रोत मिथक हो । कथानक आदि, मध्य र अन्त्यको क्रममा आई शैक्षिक ढाँचामा छ । कथानक सुगठित र सरल छ । ‘घैला भरिनुपर्छ’ कथामा कंसमा द्वन्द्व पाइन्छ।

“देब्रे हातले सिँगारीएको बहिनीको चुल्ठो समाउँछन् कंस, दाहिने हातले त्यसै बेला कम्मरमा लयको दापबाट तरवार फिकिसकेको हुन्छ । (पृ. ४८)”

यस्ता द्वन्द्वहरूले कथामा कौतूहललाई बढाएको छ । कथामा कंसले आकासवाणी सुनेपछि, वसुदेवको पहिलो छोरो भएपछि, नारदले कंसलाई उकासेपछि कथामा कौतूहल स-शक्त छ ।

३.२.७.३ चरित्र चित्रण

बहुपात्र विधान भएको ‘घैला भरिनुपर्छ’ कथामा वसुदेव, देवकी, कंस, कृष्ण, अन्धक, नारद सैनिकहरू, उग्रसेन आदि पात्रहरू छन् । यी पात्रहरूमा वसुदेव प्रमुख पात्र हुन् भने कंस नारद सहायक पात्रहरू हुन् अन्यपात्रहरू गौण रहेका छन् ।

वसुदेव

वसुदेव यसकथाको मुख्य पात्र हो । वसुदेवको केन्द्रीयतामा कथानक अधि बढेको छ । वसुदेव कंसको ज्वाँड, देवकीको पति हो । कंसको आज्ञापालनगरी छोरो लगेर कंसलाई दिएकाले अनुकूल चरित्र हो । छोरो मार्न दिने जस्तो कार्यमा ऊ कंसको आज्ञा नतोड्ने समयानुसार परिवर्तन नभएको गतिहीन चरित्र हो । कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगर्ने वैयक्तिक चरित्र हो । कथाको सुरुदेखि अन्त्यसम्म प्रत्यक्ष भूमिका भएको मञ्चीय चरित्रका चरित्रका रूपमा वसुदेव उपस्थित छ । कथाबाट वसुदेवलाई हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकोले ऊ आवद्ध चरित्र हो ।

कंस

कंस यस कथाको प्रमुख भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । वसुदेवको छोरोलाई मार्न खोज्ने प्रतिकूल चरित्रका रूपमा ऊ कथामा देखिएको छ । ऊ सुरुमा वसुदेवको छोरोलाई मार्न नचाहेर फिर्ता पठाएपछि विचार परिवर्तन गरी मार्न खोज्ने गतिशील चरित्र हो । अन्याय, अत्याचार तथा हिंसा गर्ने प्रतिनिधि चरित्रका रूपमा कंस रहेकाले ऊ वर्गीय चरित्र हो । कथामा प्रत्यक्ष उपस्थिति रहेकाले कंस मञ्चीय चरित्र हो । कथाबाट कंसलाई हटाउँदा संरचना नै भङ्ग हुने भएकोले आवद्ध हो ।

नारद

नारद यसकथाको सहायक भूमिकामा देखापरेको पुरुष चरित्र हो । ऊ कंसलाई वसुदेवको छोरोलाई मार्न प्रेरित गर्ने अनि वसुदेवलाई चिन्ता गर्नुहुन्न भनी दोचारे भूमिका खेल्ने प्रतिकूल चरित्र हो । दोचारे प्रवृत्तिमा परिवर्तन नभएको चरित्रका रूपमा नारद छ । समाजका दुई जिब्रेहरूको प्रतिनिधि गर्ने ऊ वर्गीय चरित्र हो । कथामा प्रत्यक्ष भूमिकामा देखापर्ने मञ्चीय चरित्रका रूपमा नारदलाई हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ आबद्ध चरित्र हो ।

यस कथाका अन्यपात्रहरू देवकी, उग्रसेन, प्रहरीहरू गौण चरित्र हुन् ।

३.२.७.४ पर्यावरण

‘घैला भरिनुपर्छ’ कथाको मूल परिवेश मथुरा नगरी रहेको छ । यस कथामा कंसको घर, जेल, वसुदेवको घर आदि परिवेशमा घटनाहरू घटित भएका छन् । पौराणिक कालीन समयमा घटित कथाको समयावधि लगभग २ वर्षको छ ।

यस कथाको वातावरण आक्रोश र दयापूर्ण छ । कंसले देवकीलाई मार्न भनी तरवार उज्याउँदा पाठकमा त्रासको भाव पैदा हुन्छ, भने कंसप्रति आक्रोशको भाव पैदा हुन्छ । छोरोलाई विवश भएर कंससामु पुग्याउने वसुदेवप्रति दया र सहानुभूतिको भाव पैदा हुन्छ । दोचारे प्रवृत्तिका नादरप्रति बदलाको भाव सृजना भएको छ । कथाको वातावरण अन्याय र अत्याचारलाई हटाउन असमर्थ छ ।

३.२.७.५ दृष्टिबिन्दु

‘घैला भरिनुपर्छ’ कथा वसुदेव र कंसको मूल कथानकमा केन्द्रित छ । कथयिताले सम्पूर्ण घटनाहरूलाई स्वयं द्रष्टा भएर वर्णन गरेकाले यस कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ । प्रारम्भदेखि अन्त्यसम्म नै कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ :

आरम्भ : “शुरसेन गणराज्यमा विवादको धूमघाम छ । गणपति महारज उग्रसेनकी कान्छी पुत्री देवकीको विवाह वृष्णिकुलका क्षत्रीयहरूको जमघट भएको यो शुभघडीमा सम्पूर्ण मथुरा नगरी उल्लासमय वातावरणमा मस्त छ । (पृ ४७)”

अन्त्य - “वसुदेवले ट्वाल्ल नारदजीलाई हेरे । उनी नारायण जप्तै हिँडिसकेका थिए । पुत्रशोक बोकेका वसुदेव र देवकी पापको घैला भरिदिन प्रहरीका साथ जेलतिर प्रस्थान गरे । (पृ. ५०)”

यसरी घटनाहरूको टिप्पणी गर्ने तथा सम्पूर्ण घटनाहरूलाई सर्वज्ञ भएर वर्णन गरेकाले कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग पाइन्छ ।

३.२.७.६ सारवस्तु

शासक क्रूर र नैतिकताहीन र संवेदनाहीन भएमा त्यसको विनाश कुनै न कुनै उपायबाट अवश्य हुन्छ भन्ने सारवस्तु कथाले ग्रहण गरेको छ । कथामा कंस अन्याय र अत्याचारलाई बढावा दिने र निरीह व्यक्तिलाई सताउने व्यक्तिका रूपमा छ ।

३.२.७.७ भाषा

‘घैला भरिनुपर्छ’ को भाषा सरल र औपचारिक छ । कथामा कतै कतै विचलनयुक्त वाक्यको प्रयोग पनि पाइन्छ ।

“अल्पजीवीकै पाप कंसले बोक्छन् । दीर्घजीवीको हत्या गर्ने उसको के शक्ति !” (पृ. ५०) कथामा पात्र र परिवेश अनुकूलको भाषाको प्रयोग गरिएको छ । कथ्य र स्तरीय भाषाको प्रयोग कथामा छ । कथामा बिम्बात्मक वाक्यहरूको प्रयोग पाइन्छ :

“नवारन गर्न नपाउने छोरा ६ ओटा जन्मने छन् । मैले चाँडै पापको घैला भरियोस् भनेर कंसको हातबाट यो बालहत्या गराएको हुँ । (पृ. ५०)” पापको घैला यहाँ कंसका अन्याय अत्याचारको बिम्ब हो । सरल वाक्यहरूको अधिकम रहेका यस कथाको भाषा सहज सुबोध्य बनेको छ ।

३.२.७.८ प्रतीक र बिम्ब

कथामा प्रतीक पाइँदैन भने बिम्ब अल्प मात्रामा भेटिन्छ । कथामा ‘पापको घैला’ अन्याय, अत्याचार र क्रूर प्रवृत्तिको बिम्ब बनेर आएको छ ।

३.२.७.९ गति र लय

‘घैला भरिनुपर्छ’ कथयिताले सर्वज्ञ बनेर वर्णन छन् । यसर्थ कथयिताको इच्छा अनुरूप गतिको निर्वाह भएको छ । देवकीकको वसुदेवसँग विवाद भएपछि बच्चा मारुञ्जेलसम्मका घटनामा गति शिथिल छ । यसरी गतिको घटबढले कथामा लयको सृजना हुन पुगेको छ । भाषाको सरलताका कारण सरर पढ्दै जाँदा लय स्वतः स्फूर्त रूपमा सृजना भएको छ । ‘घैला भरिनुपर्छ’ कथामा गति र लयको उचित संयोजन भएको पाइन्छ ।

३.२.७.१० शीर्षक सार्थकता

‘घैला भरिनुपर्छ’ कथाको शीर्षक तीनवटा शब्दहरू मिलेर बनेका छन् । ‘घैला’ नाम ‘भरिनु’ सहायक क्रिया पर्छ’ मूख्य क्रिया मिलेर कथाको शीर्षक तयार भएको छ । कथाको शीर्षक सार्थकता नारदले वसुदेवलाई कंसको बारेमा भनेका वाक्यबाट भएको छ :

“नारदजीले हाँस्ते भने- राजन ! खोई तपाईंले कुरा बुझेको ! ईश्वरको अवतार त्यति सजिलै हुन्छ भन्ने ठान्नु भएको , संसारको स्थिति परिवर्तन त्यति सजिलै हुन्छ र ? केही हुन पापको घैला भरिनुपर्छ । शोषण, उत्पीडन, अन्याय, अनाचारले मानवमूल्यको परिसमाप्ति हुनुपर्छ, अनि भरिन्छ घैला । (पृ. ५०)”

३.२.८ ‘चारतारा’ कथाको विश्लेषण

कथाकार कुलचन्द्र कोइरालाको ‘चारतारा’ स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रहभित्रको आठौँ कथा हो । यो कथा प्रथमपटक **संवाहक** पत्रिकामा प्रकाशित भएको थियो ।^{१३९} राजनैतिक विषयवस्तुमा आधारित यस कथामा दोलखामा घटेका घटनाहरू रहेका छन् ।^{१४०} वि. सं. २००७ सालमा राजनैतिक रूपमा राणा शासनको अन्त्यका लागि भएको सशस्त्र जनक्रान्ति नै यस कथाको विषयवस्तु हो । राणाहरूको अत्याचार शोषण, दमन, नेपाली जनतामाथि बढिरहेको र त्यस खराब प्रवृत्तिहरूबाट नेपाली जनतालाई मुक्त गराउन नेपाली काङ्ग्रेसले पनि जनमुक्ति सेना तयार गरी बलिदानीपूर्ण गरेको उल्लेख यस कथामा छ ।^{१४१}

^{१३९} कुलचन्द्र कोइराला, ‘चारतारा’, **संवाहक**, (वर्ष १ अङ्क, २०४७ असोज) , पृ. १७-२३।

^{१४०} विनोदकुमार खनाल, पूर्ववत्, पृ. ७७ ।

^{१४१} हरिप्रसाद पराजुली, पूर्ववत्, पृ. २३ ।

३.२.८.१ संरचना

‘चारतारा’ कथा रत्नसिंहको केन्द्रीयतामा लेखिएको छ भने उसले गरेका कार्यहरू नै यसभित्र आएका छन् । छ पृष्ठमा रहेको यस कथालाई लेखकले दुई खण्डमा विभाजन गरेका छन् । पहिलो खण्डमा रत्नवीर र धनबहादुरका वार्तालाप, रत्नसिंहको गाउँ घरको परिचय, जङ्गवीर, धनबहादुर र रत्नसिंह मिलेर युद्धको रणनीति तयार गरी रत्नसिंह युद्धमैदानमा अधिबहनेसम्मका घटनाहरू आएका छन् । दोस्रो खण्डमा रत्नसिंह घाइते भएको जङ्गवीरले उसको नाममा भण्डा गाड्न अन्य सैनिक लगाएको राजा र काङ्ग्रेसको जिन्दावादको नारा लगाएको र रत्नसिंहको मृत्यु भएको घटनाहरू आएका छन् । ४० अनुच्छेद रहेको यस कथामा १-२१ हरफ सम्मको अनुच्छेद छ । यसको कथानक सुगठित छ ।

३.२.८.२ कथानक

‘चारतारा’को मूल कथानक सिपाही रत्नसिंहसँग सम्बन्धित छ । कथामा युद्ध मैदानमा लड्ने ऊ बाहेक हवलदार धनबहादुर कमाण्डर जङ्गवीरको पनि भूमिका स-शक्त छ । धनबहादुर र रत्नसिंहको वार्तालापबाट कथानक सुरु हुन्छ । यसको कथानकमा घटनाहरूको श्रृङ्खला हेर्दा रत्नसिंह देश, जनता र आफ्नो घरपरिवारको गरिबीलाई सम्झँदै एकोहोरो हुनु, नेपाली काङ्ग्रेसका चारवटा तारहरूको अर्थ हवलदार धनबहादुरसँग सोध्नु, कालिञ्चोकको गणेश थुम्काको टप्पुमा पार्टीको भण्डा फर्फराएर देश र दाजुभाईको निमित्त मर्ने प्रण धनेसँग गर्नु, धनेले इच्छापूर्तिको कामना पशुपतिनाथसँग गर्नु, कमाण्डर जङ्गवीरले रत्नसिंह र धनबहादुरलाई बोलाई भोलिको युद्धका लागि रणनीति तयार गर्नु, कमाण्डरले रत्नसिंहलाई उसको इच्छावमोजिम मोर्चामा अधि बढेर युद्ध गर्ने आज्ञा दिनुसम्म कथानकको आदि अवस्था हो । भोलिपल्ट युद्ध सुरु हुनु, धेरै विपक्षीलाई रत्नसिंहले हताहत पारी कालिञ्चोकको गणेश थुम्कामा भण्डा गाड्न खोज्दा ऊ घाइते भएर लड्नु, रत्नसिंह पक्षकाले विपक्षीहरू मार्नु, कमाण्डरको विजय रत्नसिंहको भएको बताउनु, त्रिभुवन राजा र काङ्ग्रेसको जिन्दावादको नारा लगाउनु र चारतारे भण्डा रत्नसिंहको नाममा जङ्गवीरले गाड्न लगाउनुसम्म कथानको मध्य अवस्था हो । रत्नसिंह बेहोश अवस्थाबाट बेलाबेला भस्कुनु, धनेको रत्नसिंहलाई पानी खुवाइदिनु, एकपटक पिल्किक् आँखा हेरी रत्नसिंहको देहान्त हुनु कथानको अन्त्य हो ।

‘चारतारा’ कथानको स्रोत राजनैतिक इतिहास हो । आदि, मध्य र अन्त्यको रैखिक ढाँचामा कथानक छ । रत्नसिंहको मुख्य कथानक भएको यस कथामा सरल र सुगठित छ । कथामा द्वन्द्व र कौतूहल प्रशस्त पाइन्छ ।

“रत्नसिंह फायर चलुञ्जेल ढुङ्गाको आडमा लुकिरह्यो, अनि ठूलो स्वरले कराएर भन्यो - खबरदार ! पखलास ! साथै फायर पनि गन्यो, पटटट । (पृ.५५)”

यहाँ रत्नसिंह र विपक्षीबीच द्वन्द्व चलेको छ । कथानकमा रत्नसिंह युद्ध मैदानमा अधि बढेर जाँदा अब के हुन्छ ? भन्ने कौतूहल जागृत भएको छ । कथानकमा रत्नसिंह गोली लागी घाइते भएपछि रत्नसिंहलाई अब के हुने हो ? भन्ने कौतूहल पाठकमा जागृत भएको छ । यसरी कथामा कौतूहलले प्रशस्तै स्थान पाएको छ ।

३.२.८.३ चरित्रचित्रण

‘चारतारा’ कथामा अल्पपात्र विधान भएको छ । यसमा प्रमुख पात्र र रत्नसिंह छ भने सहायक पात्रका रूपमा धनबहादुर, गौणपात्रका रूपमा जङ्गवीर र मुक्तिसेनाहरू, विपक्षी

अफिसर जगतसिंह, काङ्ग्रेस नेता रत्नसिंहको दाजु, छोराछोरी बाबु आमा, स्वास्नी छन् । केही पात्रहरूको चरित्रलाई तल चित्रण गरिएको छ :

रत्नसिंह

रत्नसिंह यस कथाको प्रमुख भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । ऊ नेपाली काङ्ग्रेसको जनमुक्ति सेनाको एक जवान हो । उसले राणाशासनको अन्त्यका लागि स-शस्त्र क्रान्तिमा देश र जनताका लागि ज्यान बलिदान दिएको छ । लिखुको अनकन्टार भीरको फैंदीमा भएको खिजी गाउँमा उसको घर छ । ऊ एक छोरा र एक छोरीको बाबु हो । खान लाउन नपुगेपछि विदेश गएको दाजु १२ वर्षसम्म नआउँदा साहूवाट ऋण लिएर जीवन कष्टमय चलाइरहेको अवस्थाबाट दाजुलाई भेट्न भनी हिँड्दा काङ्ग्रेसका नेता र कमाण्डरसँग भेटभई जनमुक्ति सिपाही बन्न पुगे । देश र जनताका लागि आफ्नो ज्यान गुमाउने निस्वार्थी प्रवृत्तिको रत्नसिंह अनुकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । युद्ध मैदानमा शत्रुले आक्रमण गरेपछि नभागीकन लडीरहने समयानुसार परिवर्तन हुन नसकेको रत्नसिंह गतिहीन पात्र हो । रत्नसिंह अन्याय र अत्याचार विरुद्ध लड्ने बहादुर सैनिकहरूको प्रतिनिधि भएकाले वर्गीय पात्र हो । कथा सुरुदेखि नै उसकै केन्द्रीयतामा अधिबढेको छ । उसको भूमिका कथामा प्रत्यक्ष देखिएकाले मञ्चीय चरित्र हो । रत्नसिंहलाई हटाउँदा कथानक नै अपूरो बन्ने भएकाले ऊ यस कथाको आवद्ध चरित्र हो ।

धनबहादुर

धनबहादुर यस कथाको सहायक भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । ऊ पदका हिसाबले रत्नसिंहभन्दा एक दर्जा माथिको हवलदार साथी हो । रत्नसिंहका हरेक इच्छा र चाहनालाई उसले पूरा गर्न मद्दत गरेको छ । कथामा राम्रो छवि उसको भएकाले अनुकूल चरित्र हो । जति नै सङ्कट पर्दा पनि युद्ध मैदानबाट नभाग्ने समयानुसार परिवर्तन नभएको गतिहीन पात्रका रूपमा धनबहादुर कथामा देखिएको छ । रत्नसिंहसँग प्रत्यक्ष संवाद रहेको धनबहादुर कथाको सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै रहेकाले मञ्चीय चरित्र हो । कथाबाट रत्नसिंहलाई हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ बद्ध पात्र हो ।

जङ्गवीर

जङ्गवीर गौण भूमिका भएको पुरुष पात्र हो । ऊ जनमुक्ति सेनाको कमाण्डर हो । कथामा देश र जनताको लागि बलिदान गर्ने रत्नसिंह कामको प्रशंसा गर्दै उसको नाममा भण्डा फहराउन लगाउने सत् प्रवृत्तिको अनुकूल चरित्र हो । ऊ कथामा गतिहीन स्वभावको छ । कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगर्ने जङ्गवीर वैयक्तिक पात्र हो । कथामा धनबहादुर र रत्नसिंहलाई बोलाई युद्धनिम्ति रणनीति तयार गर्ने जस्ता प्रत्यक्ष भूमिकामा देखा परेकाले ऊ कथाको मञ्चीय चरित्र हो । कथाबाट उसलाई हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ आवद्ध चरित्र हो ।

३.२.८.४ पर्यावरण

‘चारतारा’ कथाको मुख्य परिवेश दोलखा जिल्ला हो ।^{१४२} पात्रहरूले भोगेका परिस्थिति र उनीहरू लडेको स्थानको सङ्केतबाट यसमा परिवेशको परिचय पाइन्छ । यस कथामा लिखु नदीको खिजी गाउँ, कालिञ्चोकको गणेश थुम्को, मुख्य परिवेश हुन् । २००७ सालमा भएको स-शस्त्र जनक्रान्ति नै यस कथाको समय हो । कथा दुई दिनमा घटित छ ।

^{१४२} विनोदचन्द्र खनाल, पूर्ववत्, पृ. ७८ ।

‘चारतारा’ कथाको वातावरण कारुणिक छ । कथा पढ्दै जाँदा विपक्षी अफिसरप्रति आक्रोशको भाव पैदा हुन्छ भने युद्ध मैदानको अधि सरेर युद्ध गर्न गई घाइते भएर मृत्यु भएको रत्नसिंहप्रति करुणाको भाव पैदा हुन्छ । कथाको वातावरण दुःख र करुणायुक्त बनेको छ ।

३.२.८.५ दृष्टिबिन्दु

‘चारतारा’ कथाको कथयिता कथाकार स्वयं हुन् । कथयिताले जे देख्छन् तिनको मात्र वर्णन आफू अलग्गै बसेर गरेका छन् । रत्नसिंह जस्ता पात्रका मनभित्रका कुराहरू पनि केलाउन सफल कथयिता रत्नसिंहका हरेक क्रियाकलापका पछि लागि कथाको वर्णन गरेकाले कथामा तृतीयपुरुषको सीमित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ :

“रत्नसिंहका सम्भना यसरी लम्बिदै गए- एकैछिनमा उसको विचार घरमा पुग्यो । लिखुको छ्वाडको थर्थराहटले खलबल पार्ने अनकन्टार भीरको फेदीमा रत्नसिंहको सानो गाउँ छ । रत्नेले आफूहिंडेको जीवनगाथा सम्भयो . . । सबैकुरा सम्भेर रत्नसिंहले सुस्केरा हाल्यो अनि विजयोत्सवमा फहराउनको निमित्त कमाण्डरले बाँडेको चारतारा झण्डा खल्लीबाट भिकेर फरर फुकायो । (पृ.५२)”

यसरी कथायिताले रत्नसिंहका मनका कुरा र उसले गरेका क्रियाकलापको वर्णन सीमित दृष्टिकोणबाट राखेकाले कथामा तृतीय पुरुषको सीमित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ ।

३.२.८.६ सारवस्तु

‘चारतारा’ कथाले अन्याय र अत्याचार विरुद्ध स्वतन्त्र र आत्मविश्वासपूर्ण भएर लड्न प्रेरित गरेको छ । देश र जनताका निमित्त आफ्नो काँधमा जस्तोसुकै कार्य आईलागे पनि गर्न पछि हट्नु हुन्न भन्ने सारवस्तुको प्रयोग यस कथामा छ ।

३.२.८.७ भाषा

‘चारतारा’ कथाको भाषा सरल र सहज रहको छ । पात्र र परिवेश अनुकूलको भाषा कथामा प्रयोग गरिएको छ । कथामा लयात्मक भाषाको प्रयोग पनि पाइन्छ :

“पैसा उडे जूवा र रक्सीमा, विदेशी बैंकमा, केटीका सारीमा ।” (पृ. ५२)

अनुप्रास युक्त यस वाक्यले भाषामा लयको सृजना भएको छ । कथामा गाउँले कथ्य औपचारिक तथा स्तरीय भाषाको प्रयोग पाइन्छ । एटाक, थ्यैङ्क, ब्रेनगन, क्याप्चर, स्कीम, बटालियन, रिवाल्बर इन्कलाब जस्ता अङ्ग्रेजी र अरबीका अप्रचलित आगन्तुक शब्दको प्रयोगले कथाको भाषालाई स्तरीयता प्रदान गरेका छन् ।

३.२.८.८ प्रतीक र बिम्ब

‘चारतारा’ कथाको शीर्षक नै प्रतीकात्मक छ । प्रत्येक ताराले आ-आफ्नै प्रतीकात्मक अर्थ बोकेका छन् । स्वतन्त्रता, समानता, एकता र भ्रातृता जस्ता प्रतीकात्मक अर्थमा तारहरूको प्रयोग गरिएको छ । कथामा बिम्बको प्रयोग पाइँदैन ।

३.२.८.९ गति र लय

‘चारतारा’ तृतीय पुरुषको सीमित दृष्टिबिन्दुमा लेखिएको कथा भएकाले यसमा गतिको निर्वाह कथाकारका इच्छा अनुरूप भएको छ । रत्नसिंह र धनेको संवादमा गति घटेको छ भने यस पछिका घटनाहरूमा गति तीव्र रहेको छ । यसरी गतिको घटवढका कारण कथामा लयको सृजना भएको छ । कथामा ‘पैसा उडे जूवा र रक्सीमा, विदेशी

बैङ्कमा, केटीका सारीमा' गीत जस्तो लाग्ने यस वाक्यले लयको सृजना गरेको छ । यसरी कथामा गति र लयको उचित संयोजन गरिएको छ ।

३.२.८.१० शीर्षक सार्थकता

'चारतारा' कथाको शीर्षक 'चार' संख्या वाचक नाम 'तारा' नाम मिलेर बनेको छ । काङ्ग्रेसको भण्डामा अङ्कित यी तारहरूले समानता स्वतन्त्रता, एकता र भ्रातृतालाई जनाएका छन् । काङ्ग्रेसको चारतारे भण्डा गाड्ने अभिलाषमा युद्ध मैदानको अघिल्लिर रहेको रत्नसिंहको मृत्यु हुन्छ । यसकारण रत्नसिंहको यस कार्यको आधारमा शीर्षक सार्थक छ ।

३.२.९ 'हीरेबीरेको कथा' कथाको विश्लेषण

कथाकार कुलचन्द्रको 'हीरेबीरेको कथा' स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रहभित्र सङ्कलित नवौं कथा हो । सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित यस लोककथामा विद्याको व्यावहारिक पक्षलाई देखाइएको छ ।

३.२.९.१ संरचना

'हीरेबीरेको कथा' कथा जम्मा तीन पृष्ठमा संरचित छ । खण्ड विभाजन नगरिएको यो कथा मझौला आकारको छ । यस कथामा चौध अनुच्छेदसम्म मूल कथानक आएको छ भने पन्ध्रौं अनुच्छेदमा कथाकार स्वयंले कथाबारे तर्क प्रस्तुत गरेका छन् । बैसङ्गी हरफमा संरचित यस कथाको संरचना सरल र सुगठित छ ।

३.२.९.२ कथानक

हिरालाल, देवीलाल र दुईवटा कमारा आदिका क्रियाकलापलाई कथानकका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यी पात्रहरूबाहेक कमाराका बाबुआमाका क्रियाकलाप पनि कथानकमा समावेश गरिएको छ । हिरालालको छोरा काशीबाट उच्च शिक्षा हासिल गरी घर आएका प्रसङ्गबाट कथानक प्रारम्भ हुन्छ । ठग विद्याविना अरु विद्याले केही पनि उन्नति गर्न नसकिने कुरा हिरालालले छोरा देवीलाललाई बताउनु, देवीलाल ठग विद्या पढ्न भनी घरबाट निस्कनु, कथानकको आदि भाग हो । ठग विद्याका गुरु खोज्दै जाँदा दुईवटा ठाँडालाई भेट्नु र मित्रता गाँस्नु, ठगहरूले आफूहरू मध्ये भनेका कुनै कुरा कसैले पनि होइन नभन्ने भनेमा कमारो बस्नु पर्ने शर्त राख्नु, तीनै जना त्यस कुरामा राज हुनु, दुई ठग मध्य एक ठगले पुख्र्यौलीको बखान गर्दा कुनै समयमा आफूले हात्ती बाँधी चनाको दाँडि गर्दा चनाको भिङ्गटामा हात्ती हराएको र पछि पिताजीले दाल कचौराबाट खन्याउने क्रममा हात्ती भेटेको कुरा सुनाई हो कि होइन भनी देवीलाललाई प्रश्न गर्नु, देवीलालले हो भने उत्तर दिई आफ्नो अतीतको कहानी पनि बताउन थाल्नु, कहानी बताउने क्रममा पहिले आफ्नो घरमा दुई कमारा भएका तर तिनीहरूलाई ठूलो आँधीले उडाएर लगेकोले आफू खोज्दै आउँदा ती कमाराहरू तिनीहरू नै भएको हो कि होइन ? भनी प्रश्न गर्नु दुई कमाराले हो भन्दा देवीलालले दुवैलाई घरलगी आफ्नो चातुन्यका बारेमा पिताजीलाई बताउँदै उनीहरूलाई जिम्मा लगाउनु कथाको उपसंहार अर्थात् अन्त्य भाग हो ।

कथानको स्रोत स्वैर कल्पना हो । यस कथामा घटनाहरूको क्रमबद्ध विकास भएर आदि, मध्य र अन्त्यको रैखिक ढाँचामा आएका छन् । देवीलालको मुख्य कथानक यस कथामा छ । कथानक सरल र सुगठित किसिमको रहेको छ ।

३.२.९.३ पात्र वा चरित्र

‘हीरेबीरेको कथा’मा पात्रहरू हीरालाल, देवीलाल, दुईवटा ठग, दुईवटा कमारा आदि रहेका छन् । यस कथामा देवीलाल प्रमुख पात्र हो भने हीरालाल, दुईटा ठग केटा सहायक पात्रहरू हुन् । दुईवटा कमारा ठगका बुबा, आमा गौण पात्रहरू हुन् ।

देवीलाल

देवीलाल ‘हीरेबीरेको कथा’को प्रमुख पात्र हो । ऊ हीरालालको छोरो भएकाले पुरुष चरित्र हो । बाबुको आज्ञापालन गरी ठगविद्या पढ्न हिँड्ने सत्चरित्रको अनुकूल पात्र हो । कथामा उसको स्वभाव उच्चशिक्षा हासिल गरेर आएपछि बाबुका आज्ञाद्वारा आफू अभै अपूर्ण रहेको ठानी पुनः विद्या हासिल गर्न हिँड्ने समयानुसार परिवर्तन भएको गतिशील चरित्र हो । ऊ कथामा आफ्नो व्यक्तिगत चाहना पूर्ति गर्ने कसैको पनि प्रतिनिधित्व नगर्ने वर्गीय चरित्र हो । ऊ कथामा प्रत्यक्षरूपमा उपस्थित भई घटनाहरू घटाउन सफल भएको मञ्चीय चरित्र हो । उसलाई हटाउँदा कथानको संरचना बिग्रने भएकाले आवद्ध चरित्र हो ।

हीरालाल

हीरालाल यस कथाको सहायक भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । ऊ कथामा छोरो देवीलाललाई ठग विद्याविना अरु विद्याले मानिस पूर्ण नहुने भनी ठगविद्या पढ्न पठाउने अनुकूल चरित्र हो । ऊ कथामा कुनै परिवर्तनकारी कार्य नगरेको एउटै विचारमा अडिग रहेकाले गतिहीन चरित्र हो । जीवनचेतनाका आधारमा कसैको पनि प्रतिनिधित्व नगरेको वैयक्तिक पात्र हो । कथामा बाबुछोराको प्रत्यक्ष संवाद रहेकाले ऊ कथाको मञ्चीय चरित्र हो । उसलाई हटाउँदा कथामा खल्लोपन आउने भएकाले आवद्ध चरित्र हो ।

दुईवटा ठग ठिटा

दुईवटा ठग ठिटा यस कथाका सहायक भूमिका भएका पुरुष चरित्रहरू हुन् । उनीहरू कथामा अनुकूल प्रवृत्तिका रूपमा देखापरेका छन् । स्वभावका आधारमा आफूले बनाएको नियममा रहने तथा आफूलाई आपत पर्दा नियमको भङ्ग नगर्ने परिवर्तनशील स्वभाव भएका गतिहीन चरित्रहरू हुन् । ठगहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने वर्गीय चरित्रका रूपमा उनीहरू कथामा देखिएका छन् । कथाको प्रमुख पात्रसँग प्रत्यक्ष संवाद रहेकाले उनीहरू कथामा मञ्चीय चरित्रका रूपमा उपस्थित छन् । देवीलालका ठगविद्याका गुरुका रूपमा रहेकाले उनीहरूलाई कथाबाट हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले उनीहरू आवद्ध चरित्रहरू हुन् ।

यस कथाका अन्यपात्रहरू कुटुरे, दुई कमारा, हीरे र वीरे गौण भूमिका भएका नेपथ्य तथा मुक्त चरित्रहरू हुन् ।

३.२.९.४ पर्यावरण

कथाको परिवेश एकादेश रहेको छ । देवीलालको घर, बाटो आदि स्थानमा कथा घटित छ । कथाको समय परापूर्वकाल रहेको छ ।

‘हीरेबीरेको कथा’ कथाको वातावरण मनोरञ्जनपूर्ण रहेको छ । ठगहरूले भनेका कथा सुन्दा पाठकमा आश्चर्यको भाव पैदा हुन्छ । देवीलालले ठगहरूलाई ठगेर घरमा काम गर्न ल्याएकोले ठगहरूप्रति दयाको भाव पैदा हुन्छ । कथाको वातावरण सत्य कार्य गराउन असमर्थ रहेको छ ।

३.२.९.५ दृष्टिबिन्दु

देवीलालको केन्द्रीयतामा लेखिएको यस कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ। ठाउँठाउँमा टिप्पणी पनि गरिएकाले कथामा सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग पाइन्छ। कथामा पात्र परिवेश र घटनाहरूको चित्रण कथाकारले सर्वज्ञ भएर गरेका छन्। तसर्थ कथामा तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग पाइन्छ।

प्रारम्भ :- एकादेशमा पण्डित हीरालाल नाउँ गरेको व्यक्ति बस्दथे। उनी टाठाबाठा थिए। धनसम्पत्ति पनि प्रशस्तै थियो। त्यसैले छोरालाई काशी पठाई उच्च शिक्षासम्मको अध्ययन गराए। (पृ. ५७)

अन्त्य :- “दुई कमारा लिएर हिंडेका देवीलाल घर पुगेर दुई कमारा बाबुलाई जिम्मा लगाई सबै कुरा भने। पण्डित हीरालालले खुशी हुँदै छोरालाई स्याबासी दिएर भने ‘ठगविद्या भनेको यही हो, यस्ता कुरामा बुद्धि पुऱ्याइएन भने समाजमा इज्जतसाथ बाँच्न सकिँदैन। अरु तैले पढेको विद्या त गोरु भएर कमाइखाने विद्या मात्रै पो हो त। (पृ. ५९)”

यसरी घटना, पात्र र परिवेशको वर्णन सर्वज्ञ भएर गरिएकाले तृतीय पुरुषको सर्वज्ञ दृष्टिबिन्दुको प्रयोग भएको छ।

३.२.९.६ सारवस्तु

व्यावहारिक वा प्रयोगात्मक ज्ञान विना सैद्धान्तिक ज्ञान मात्रले मानिसको जीवन सहज रूपमा चलन नसक्ने सारवस्तु कथामा छ। बाबु हीरालालले छोरो देवीलाललाई दिएको सन्देशले माथिको सारवस्तु पुष्टि हुन्छ।

३.२.९.७ भाषा

‘हीरेबीरेको कथा’ को भाषा सरल छ। पण्डित हीरालाल र उसको छोरो देवीलाल शिक्षित भएकाले उनीहरूले बोलेका भाषा औपचारिक र स्तरीय छ। कथामा पात्रको स्तर क्षमता अनुकूलको भाषा प्रयोग गरिएको छ।

“पिताजी ! म भोलि नै ठगविद्या पढ्न जान्छु, गुरु कहाँ पाइन्छन् त्यो चाहिँ मलाई थाहा छैन। (पृ. ५७)”

यहाँ षट्शास्त्रमा पारङ्गत भएको शिक्षित देवीलालको शिष्टभाषाको प्रयोग गरिएको छ। कथामा दाईं, घोदुर्याङ्ग, कसौँडि जस्ता गाउँले परिवेशमा प्रयुक्त हुने भाषाको प्रयोग गरिएको छ। यसरी कथाको भाषा सरल, औपचारिक र स्तरीय बन्न पुगेको छ।

३.२.९.८ प्रतीक र बिम्ब

यस कथामा प्रतीक र बिम्बको प्रयोग पाइँदैन।

३.२.९.९ गति र लय

‘हीरेबीरेको कथा’ देवीलालको केन्द्रीयतामा लेखिएको छ। कथामा बाबु छोरोको संवादले गतिको मात्रा कम भएको छ भने दुई ठग ठिटासँग भेट भएपछिका घटनाहरू तीव्र गतिमा अधि बढेका छन्। गतिको घटबढले कथामा लयको सृजना भएको छ। यसरी गति र लयको उचित संयोजन कथामा गरिएको छ।

३.२.९.१० शीर्षक सार्थकता

लोककथामा आधारित यस कथामा हीरेबीरे दुई जना कमाराको नामबाट राखिएको छ । कथामा देवीलालले भनेका प्रसङ्गबाट कथाको शीर्षक सार्थक छ :

“बा का ज्यादै मन परेका कमाराहरू हराएकोमा ज्यादै पीर मान्नु भएकाले खोजेर ल्याउँछु भनी म हिंडे । बाटामा तपाईंहरू दुईजना भेटेपछि उस्तै लागेकाले साथसाथ हिंड्दैछु कुरा उठिहाल्यो । तिमीहरू मध्ये ऊ चाहिँ बीरे र तिमी चाहिँ हीरेजस्ता छौ यो कुरा होला कि होइन होला ? (पृ. ५८)” यसरी हीरेबीरेसँग गरेको कुराबाट कथाको शीर्षक सार्थक बनेको छ ।

३.२.१० ‘घर बिक्रिमा छ’ कथाको विश्लेषण

कथाकार कुलचन्द्र कोइरालालको ‘घर बिक्रिमा छ’ कथा स्मृति चिन्ह कथासङ्ग्रहमा सङ्कलित दसौँ कथा हो । प्रस्तुत कथा घरजग्गा किनबेच बारेको विज्ञापनसँग सम्बन्धित विषयवस्तुमा केन्द्रित छ ।^{१४३} काठमाडौँ शहरमा मौलाएको घर जग्गाको बेचबिखनलाई यथार्थवादी ढङ्गले देखाइएको छ ।

३.२.१०.१ संरचना

‘घर बिक्रिमा छ’ कथा मिश्रित दृष्टिबिन्दुमा लेखिएको कथा हो । म पात्रको केन्द्रीयतामा कथा अधि बढेको छ । जम्मा ४ पृष्ठमा संरचित यो कथा २ खण्डमा विभाजन गरिएको छ । प्रथम खण्डमा म पात्र र जगतले पत्रिका विज्ञापन हेरी घर किन्न बज्रलालसँग भेटेको प्रसङ्ग छ । यसै गरी बज्रलालले अनेक लोभ लान्छना देखाई घर बेचन लागेको देखी म पात्र र जगते पुन : भेट्ने वाचाका साथ छुट्टिएको प्रसङ्गको वर्णन छ । दोस्रो खण्डमा म पात्रले बज्रलाललाई धेरै दिनपछि होटलमा भेटेको प्रसङ्ग, बज्रलालले पैसा नभएर होटलमा बाँकी राखेको प्रसङ्ग तथा पुन गोरखा पत्रमा बज्रलालको घरको विज्ञापन छापिएको प्रसङ्ग छ । खण्ड विभाजन गर्दा □□□□ चिन्ह दिइएको छ । जम्मा ३६ अनुच्छेद रहेको यस कथामा एकदेखि सात हरफसम्मका अनुच्छेदहरू रहेका छन् । १०७ हरफमा सम्पूर्ण कथा समेटिएको यो कथा मझौला आकारको छ ।

३.२.१०.२ कथानक

म पात्र र जगतेको मूल कथानक यस कथामा छ । कथामा बज्रलाल, मेनेजर, बज्रलालका परिवार आदिका क्रियाकलाप पनि कथानकमा छन् । गोरखापत्रमा प्रकाशित विज्ञापन अनुसार म पात्र जगतका लागि घरको खोजीमा हिंडेका दुवैको घर मालिक बज्रलाल कर्माचार्यसँग भेटे भएवाट कथानक प्रारम्भ हुन्छ । बज्रलालले दुवैलाई आफूले बेचन विज्ञापन गरेको घर देखाउनु, घरको एकापट्टि मात्र भ्याल रहेकाले म पात्रले प्रश्न गर्नु दरबार नजिक भएकाले भ्याल दरबारपट्टि राख्न नमिलेको बज्रलालले बताउनु, साढे सात हजार घरको मोल बज्रलालले तोक्नु, घरको मोल मन नपरेपछि म पात्रले प्रसङ्ग बदल्दै बज्रलालले घरबेच्ने कारण सोध्नु, बज्रलाल छोरी बिहे गर्ने र नयाँ घर किन्ने कुरा बताएपछि दुवैजना घर सल्लाह गर्ने निहुँले बज्रलाललाई थम्थमाई पठाउनु म पात्र र जगतले कुनै अर्को घर किन्नु आदि भाग हो । दुई वर्ष पछि एउटा होटलमा पुनः म पात्र र जगत चिया खान बस्नु पर्दाभित्रबाट सभ्य परिवारले गरेका खानाका विभिन्न परिकारको फर्मायश सुन्नु,

^{१४३} हरिप्रसाद पराजुली, ऐजन, पृ. २४ ।

केहीछिन पछि परिवारका सदस्यसँगै एक महानुभावले मेनेजरलाई चार रूपैयाँ बाँकी जनाउँदै अरु पैसा तिरेको दृश्य दुबैले देख्नु मध्य भाग हो । पैसा बाँकी राख्ने महानुभावलाई देखेको भान म पात्र र जगतलाई हुनु, पुनः पर्सिपल्टको गोरखापत्रमा बज्रलाल कर्माचार्यले गरेको घरको विज्ञापन देखी होटलमा देखेको महानुभाव उही भएको अड्कल गर्नु कथाको अन्त्य अवस्था हो ।

कथानको स्रोत शहरमा देखिने घर जग्गा बिक्रि गर्ने दलाली चरित्रको यथार्थमूलक अनुभव हो । आदि ,मध्य र अन्त्यको रैखिक ढाँचामा कथानक छ । मुख्य कथानक म पात्र जगत र बज्रलालसँग सम्बन्धित छ । सरल र सुगठित कथानक यसमा छ ।

३.२.१०.३ चरित्रचित्रण

‘घर बिक्रिमा छ’ कथामा बहुल पात्रविधान छ । म पात्र कथाको प्रमुख पात्र हो भने जगत र बज्रलाल सहायक पात्रका रूपमा देखिन्छन् । होटल मेनेजर, होटलमा फर्मायश गर्ने परिवारहरू गौणपात्रका रूपमा कथामा आएका छन् । यिनीहरूको चरित्रचित्रण यस प्रकार छ :

म

म पात्र यस कथाको प्रमुख पुरुष पात्रका रूपमा रहेको छ । मित्र जगतप्रसादले घरको आवश्यकता भएकाले गोरखापत्रमा प्रकाशित विज्ञापन अनुसार घर मालिकलाई भेट्न दुवै जना जानुले साथीको काममा सहयोग गर्ने अनुकूल चरित्रको सत्पात्र हो । स्वभावका आधारमा सुरुमा घर लिने विचारमा पुगेको म पात्र पछि अर्कै घर किन्न पुगेकाले समयानुसार परिवर्तन भएको गतिशील चरित्र हो । म पात्रको कथामा प्रत्यक्ष सहभागिता भएकाले ऊ मञ्चीय पात्र हो । म पात्रको केन्द्रीयतामा कथा रहेकाले आबद्ध चरित्र हो ।

बज्रलाल

बज्रलाल यस कथाको सहायक भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । ऊ कथामा घर दलाली गरेर सर्वसाधारणलाई नराम्रो घर पनि महङ्गो मूल्यमा बेचन खोज्ने प्रतिकूल चरित्रको पात्र हो । आफ्नो पेशालाई निरन्तरता दिइरहने समयानुसार परिवर्तन हुन नसक्ने भएकोले ऊ गतिहीन स्वभावको चरित्र हो । घर जग्गा बिक्रिमा लागेको समग्र दलालीहरूको प्रतिनिधि चरित्र भएकाले ऊ वर्गीय पात्र हो । कथामा प्रत्यक्ष संवाद भएकाले ऊ कथाको मञ्चीय पात्र हो । कथाबाट बज्रलाललाई हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ कथाको आबद्ध पात्र हो ।

जगत

जगत यस कथाको सहायक भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । ऊ घर किन्न चाहन्छ पत्रिकामा घरको विज्ञापन देखी म पात्रलाई लिएर घर साहूकोमा जान्छ । घरको अवस्था राम्रो नभएकाले घर नकिन्ने निधो गरी फर्कने जगते यस कथाको अनुकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । घर किन्ने मनसाय लिएर गएको जगते घरको अवस्था देखेर नकिन्ने अवस्थामा पुगेको परिवर्तनशील पात्र भएकाले गतिशील स्वभावको पात्रका रूपमा कथामा उपस्थित छ । कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगर्ने जगते पात्रका रूपमा कथामा उपस्थित छ । कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगर्ने जगते कथाको वैयक्तिक पात्र हो । कथामा म पात्र र बज्रलालसँग प्रत्यक्ष संवाद भएकाले ऊ मञ्चीय चरित्र हो । कथाबाट उसलाई हटाउँदा घर किन्ने प्रसङ्ग नै हटी कथाको संरचनामा नकारात्मक असर पर्दछ । तसर्थ कथाबाट हटाउन नमिल्ने आबद्ध चरित्र हो ।

३.२.१०.४ पर्यावरण

‘घर बिक्रिमा छ’ कथाको परिवेश काठमाडौं रहेको छ । कथा डिल्लीबजार, सिंहदरबार, वानेश्वर तथा तिनका आसपासका परिवेशमा कथा घटित हुन पुगेको छ । बज्रलालको जगतप्रसाद र म पात्रको कुराकानी डिल्लीबजार, सिंहदरबारनिर भएको छ । बज्रलालको दोस्रो घरको विज्ञापन वानेश्वरको रहेको छ । यहींनिरको सहरको होटलमा तीनैजनाको जम्काभेट भएको प्रसङ्ग पनि कथामा वर्णन गरिएको छ । जगतप्रसाद म पात्र २ वर्षपछि बज्रलालसँग होटलमा भेट भएकोले यस कथाको समयावधि लगभग अढाई वर्षको छ ।

कथाको वातावरण आक्रोशपूर्ण रहेको बज्रलालले नराम्रो घरलाई बढाई चढाई गरी जगतलाई बेचन खोजेकोमा उसप्रति आक्रोशको भाव पैदा हुन्छ भने जगते र म पात्रप्रति सहानुभूतिको भाव पैदा हुन्छ । यसरी कथाको वातावरण सहानुभूति र आक्रोशपूर्ण बन्न पुगेको छ ।

३.२.१०.५ दृष्टिबिन्दु

‘घर बिक्रिमा छ’ कथा म पात्रको केन्द्रीयतामा लेखिएको कथा हो । यस कथामा कथयिता स्वयं म पात्रका रूपमा उपस्थित छन् । कथामा म पात्रले भोगेका र देखेका घटनाहरूको वर्णन भएकाले आन्तरिक केन्द्रीय दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको छ :

“मैले मेरा मित्रपट्टि हेरें उनीले नामञ्जुर इङ्गित गरेकाले त्यहाँबाट फुस्कन मात्रै हतार पऱ्यो। (पृ. ६१)”

यहाँ म पात्रको केन्द्रीय चरित्र प्रस्तुत गरिएको छ । कथामा हामी सर्वनामको बढी प्रयोग गरिएकाले कथाका घटनाहरू हामीसँग बढी सम्बन्धित छन् । यसर्थ कथामा प्रथम पुरुषको परिधीय दृष्टिबिन्दुको पनि प्रयोग गरिएकाले मिश्रित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको पाइन्छ :

“हामी हेऱ्यौं तपाईंको घर मैले भने “बढो राम्रोसँग बगैँचा लाउनु भएको रहेछ उच्च ठाउँ, खुला हावा, एकान्तता सबै वेश . . . किन नि तपाईंले बिक्रि गर्न चाहनु भएको ? सबै कुरा पूर्ण घर त फेरि पाइन्न नि ! (पृ. ६१)” यसरी कथामा हामी र म पात्रको मिश्रणले कथामा मिश्रित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको छ ।

३.२.१०.६ सारवस्तु

घर बिक्रिमा छ कथा काठमाडौंमा घर जग्गादलाली गरेर व्यवसायीका रूपमा जग्गादलालीहरूले आफ्नो स्वार्थपूर्तिको लागि सर्वसाधारणलाई कसरी फँसाउन खोज्छन् भन्ने सारवस्तुको प्रयोग कथामा गरिएको छ ।

३.२.१०.७ भाषा

‘घर बिक्रिमा छ’ कथाको भाषाको प्रयोग सरल छ । मध्यम वर्गीय पात्रानुकूल भाषाको प्रयोग यस कथामा छ । कथामा म पात्रले दिएको अभिव्यक्ति औपचारिक र स्तरीय भाषाको प्रयोग गरिएको छ :

“तपाईं धन्दा न मान्नुस ! मैले आश्वासन दिएँ तर कर्माजी तैपनि बिन्तीभाउ गर्दै रहे “हजुर ! केवल कर्जा . . . । के भनौ दश जनाको जहान, पचास रूपैयाँको जागीर, नाक बचाउनै पऱ्यो, सुनको चाँदतोडाको, कृपा रहला भोलि बेलुका ६ बजेसम्म यकीन जवाफ . . . । (पृ. ६२)”

यहाँ म पात्रले व्यक्त गरेका अभिव्यक्ति औपचारिक र स्तरीय भाषा रहेको छ । कथामा ककटेल, अर्डर, ब्लैक, चुस्की, फर्मायश आदि अप्रचलित आगन्तुक शब्दको प्रयोग कथाको भाषामा गरिएको छ ।

३.२.१०.८ प्रतीक र बिम्ब

प्रतीक र बिम्बको प्रयोग कथामा गरिएको छैन ।

३.२.१०.९ गति र लय

‘घर विक्रिमा छ’ कथामा गति र लयको सामान्य प्रयोग छ । सुरुमा जगतप्रसाद म पात्र र बज्रलालसँग घटेका घटनाहरूमा गति तीव्र देखिन्छ भने त्यसपछिका घटनाहरूमा गति सामान्य छ । गतिको घटबढमा लयको सृजना भएको छ । नि, कि आदि निपातको प्रयोगले उच्चारण तहमा लयको सृजना गरेका छन् ।

३.२.१०.१० शीर्षक सार्थकता

‘घर विक्रिमा छ’ कथाको शीर्षक पत्रिकामा बज्रलालले दिएको विज्ञापनद्वारा पुष्टि भएको छ:

“घर विक्रिमा छ । लिने चाहने महानुभावहरू तलको ठेगानामा पल्लुहोला समय बेलुका ६ बजे बिहान । दिल्लीबजार - सिंहदरबारनिर । बज्रलाल कर्माचार्य (पृ. ६०)”

यसरी कथाको शीर्षक सार्थक बनेको छ ।

३.२.११ ‘पत्थरका देवता’ कथाको विश्लेषण

‘पत्थरका देवता’ कथा कुलचन्द्र कोइरालाको स्मृतिचिन्ह कथासङ्ग्रहभित्र सङ्कलित एघारौँ तथा अन्तिम कथा हो । यस कथामा समाजमा देखिने स्त्री पुरुषबीचको विभेदलाई विषयवस्तु बनाइएको छ । पितृसत्तात्मक समाजका कुकृत्य तथा छोराछोरीबीचको विभेदलाई यथार्थवादी ढङ्गले वर्णन गर्नु कथाको लक्ष्य रहेको छ ।

३.२.११.१ संरचना

‘पत्थरका देवता’को मूल कथानक पुनमसँग सम्बन्धित छ । हरिकृष्ण, बुढिया, किशोरी, महेश, शान्ता आदिका क्रियाकलापहरूले मूल कथानकलाई अधि बढाउने काम गरेका छन् ।

‘पत्थरका देवता’ कथा जम्मा ५ पृष्ठमा संरचित छ । □□□ सङ्केत चिन्ह दिई कथालाई २ खण्डमा विभाजन गरिएको छ । प्रथम खण्डमा पुनमको जन्म, किशोरीको अपहेलना शान्ता र महेशको जन्म, शान्ता र पुनमको अपहेलना तथा भेदभाव र यातनाका घटनाहरू रहेका छन् । प्रथम खण्डमा कथानक प्रारम्भ भई मध्य अवस्थासम्म पुगेको छ । दोस्रो खण्डमा छोरीहरूलाई शिक्षित अन्त्य तथा उपसंहार भाग छ । यसरी ‘पत्थरका देवता’ कथाको आन्तरिक र बाह्य संरचना सुगठित छ । अनुच्छेद योजनाका दृष्टिले कथालाई ३९ अनुच्छेदमा विभक्त छ । एकदेखि पाँच हरफसम्मका अनुच्छेद रहेको यस कथामा ११८ हरफहरू रहेका छन् । कथा मझौला आकारको छ ।

३.२.११.२ कथानक

‘पत्थरका देवता’ कथाको कथानक हरिकृष्ण र किशोरीको छोरी पुनमको

जन्म भएबाट प्रारम्भ हुन्छ । नातिनी जन्माएकामा बुहारीप्रति असन्तुष्टि रहेकी बुढियाले छोरालाई अर्को बिहे गरिदिने कुरा गर्नु, दोस्रो पटक पनि किशोरीले छोरी (शान्ता) पाउनु, तेस्रो पटक छोरा (महेश) जन्मनु, बुहारीको मानमर्यादा हुन थाल्नु, महेशले दिदीहरूप्रति उद्वण्ड स्वभाव देखाउँदा पनि प्रशंसा पाउनु कथानकको आदि अवस्था हो । म पात्रले एकदिन तीन ओटा आँप पुनम, शान्ता र महेशलाई एक एक ओटा दिनु, महेशले दिदीलाई खेदेर कुटी आँप खानु, हरिकृष्णले तीनै जनाको हातमा नौनी हालिदिँदा कम भयो भनी महेशले थपी माग्नु, चित्र नबुझेर पुनमको भागतिर लम्कदा नदिएपछि महेशले पुनमको हात टोकिदिनु पुनमले एक भापड भाइलाई हानेकाले आमाबाट कुटाइ खानु, हरिकृष्णले पत्नीलाई हकारा आफैँ बूढी बज्यैबाट गाली खानु, भाइ बोकेर खेलाउने क्रममा पुनमलाई घाँटीमा महेशले टोकिदिनु, पुनमले भाइलाई लडाइँ भनेर पुनमलाई आमाले कुट्नु भाइको फोहोर पुनमलाई सोहोर्न लगाएको देखेर 'म' पात्रले बाबु हरिकृष्णलाई छोरीको मर्यादा राख्न आग्रह गर्नु मध्य अवस्था हो ।

प्रस्ताव 'म' पात्रले राख्नु, दानवीय गुणमा पेलिएपछि मानव सहनशील र सुशील युक्त देवता बन्दछ, भन्ने धारणा हरिकृष्णले 'म' पात्रप्रति राख्नु, छोरीलाई पत्थर सरह अमूक, अबला र निरीहको देवता बनाएर नराख्नु आग्रह गर्दा हरिकृष्ण निरुत्तर हुनु कथानकको उपसंहार तथा अन्त्य भाग हो ।

'पत्थरका देवता' कथानकको स्रोत सामाजिक यथार्थमूलक अनुभव हो । पुनमको मुख्य कथानक रहेको यो कथा सरल र सुगठित रहेको छ । कथाको सुरुदेखि नै किशोरीले छोरी पाएकामा अपहेलित हुँदा किशोरीमा बूढी बज्यैप्रति रिसको भावले द्वन्द्वको सृजना गरेको छ । पुनम र शान्ताको बूढी बज्यै, आमा र भाइप्रति असन्तुष्टि रहेको छ । महेश आफ्नो भाग सुन्तला खाइसकेपछि दिदीलाई कुटेर सुन्तला खाँदा उल्टै बूढी बज्यैले पुनमलाई हप्काउँदा द्वन्द्व उत्कर्षतर्फ मोडिएको छ :

"अलच्छिनीहरू, भाइले खोस्यो त खान देन, तैले पनि त सानैमा खाइस् नि ! त्यत्तिमा पनि के के न भए जस्तो, ऊ छोरो हो, छोरोले खाएको कामलाग्छ, सानु छ नि ! चुप लाग शान्ते, तँ भोलि खालिस् ! (पृ. ६५)"

यहाँ बूढी बज्यै र नातिनीहरूको बाह्य द्वन्द्व स-शक्त रहेको छ । नौनी खाई सकेर दिदीहरूसतर्फ झुम्कदा नपाएकाले हात टोक्दा पुनमले एक भापड दिएपछि तथा महेशलाई खेलाउने क्रममा पुनमको घाँटीमा टोकिदिएपछि द्वन्द्वले उत्कर्षता प्राप्त गरेको छ । कथानकमा द्वन्द्वको सघनताले गर्दा कौतूहल बढाएको छ । पुनमले भाइलाई सुन्तला नदिँदा नौनी नदिँदा तथा एक भापड हान्दा अब के हुन्छ भन्ने कुतूहलता जागृत भएको छ । यसरी 'पत्थरका देवता' को कथानकमा द्वन्द्व र कौतूहलको उचित विन्यास गरिएको छ ।

३.२.११.३ चरित्रचित्रण

'पत्थरका देवता' बहुल पात्रविधान भएको कथा हो । यस कथामा किशोरी, पुनम, शान्ता, हरिकृष्ण, बूढी बज्यै, महेश र 'म' पात्र गरी आधा दर्जनभन्दा बढी पात्रहरूको प्रयोग छ । यी पात्रहरू मध्ये पुनम कथाकी प्रमुख पात्र हुन् भने महेश, किशोरी, हरिकृष्ण, बूढी बज्यै सहायक पात्रहरू हुन् । 'म' पात्र र शान्ता कथाका गौण पात्रहरू हुन् ।

पुनम

पुनम यस कथाकी केन्द्रीय चरित्र भएकी प्रमुख स्त्री पात्र हो । उनकै केन्द्रीयतामा कथा अधि बढेको छ । भाइलाई माया गर्ने तथा भाइले दिने पीडाहरू पनि खप्न बाध्य भएकी पुनम अनुकूल प्रवृत्ति भएकी सत्चरित्र हुन् । पुनम महेशको जन्म भएदेखि अपहेलित

बन्न पुगेकी छ । उनलाई घरको नोकर सरहको व्यवहार आमा र हजुर आमाबाट भएको छ । आफूमा भएको अन्याय र अत्याचारप्रति विद्रोह गर्न नसकेकी पुनम गतिहीन चरित्रकी पात्र हुन् । छोरी भएर अपहेलित जीवन बाँच्न बाध्य भएकी समग्र नारीहरूको प्रतिनिधि गर्ने पुनम वर्गीय पात्र हो । कथामा सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै प्रत्यक्ष भूमिका भएकाले उनी मञ्चीय चरित्र हो । कथाको केन्द्रीय पात्र भएकीले पुनम कथाबाट हटाउन नमिल्ने आबद्ध चरित्र हो ।

महेश

महेश यस कथाको सहायक भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । ऊ आफ्ना दिदीहरू पुनम र शान्तालाई बारम्बार टोक्ने, पिट्ने तथा विभिन्न यातना र कष्ट दिईरहने प्रतिकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । सुरुदेखि अन्त्यसम्म उसको स्वभावमा परिवर्तन नआएकाले गतिहीन चरित्रका रूपमा कथामा वर्णित रहेको छ । आमा, बाबु र हजुर आमाबाट पुत्पुलिएको महेशले कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगरेकाले ऊ वैयक्तिक चरित्र हो । कथामा प्रत्यक्ष भूमिकामा देखापरेको महेश मञ्चीय पात्र हो । कथाबाट महेशलाई हटाउँदा कथानकको विकास सघन रूपमा नहुने भएकाले ऊ कथाको आबद्ध पात्र हो ।

किशोरी

किशोरी यस कथाकी सहायक भूमिका भएकी स्त्री चरित्र हो । उनी छोरा र छोरीमा भेदभाव गर्ने प्रतिकूल प्रवृत्तिको पात्र हुन् छोरो जन्मनुभन्दा अघि छोरीहरूलाई माया गर्ने तर पछि नगर्ने भएकीले उनी समयानुसार परिवर्तन भएकी गतिशील चरित्र हुन् । कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगर्ने वैयक्तिक चरित्रका रूपमा किशोरी रहेकी छ । कथामा प्रत्यक्ष भूमिका निभाएकी मञ्चीय चरित्रका रूपमा किशोरी छ । उसलाई हटाउँदा कथानकको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ कथाकी आबद्ध चरित्र हो ।

बूढी बज्यै

बूढी बज्यै हरिकृष्णकी आमा तथा पुनमकी हजुर आमा हुन् । कथामा सहायक भूमिका निभाएकी ऊ स्त्री चरित्र हो । ऊ नाति जन्मेपछि नातिनीलाई देखी नसक्ने प्रतिकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । नाति महेश नजन्मञ्जेल नातिनीहरूलाई प्यारो गर्ने र पछि हेला गर्ने गतिशील स्वभावकी चरित्र हो । कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगर्ने वैयक्तिक चरित्रका रूपमा ऊ प्रत्यक्ष उपस्थिति भएकाले मञ्चीय चरित्र हो । बूढीका कारणबाट नै महेशमा उदण्ड स्वभावको विकास भएको छ । बूढीलाई कथानकबाट हटाउँदा कथाको संरचना बिग्रने भएकाले आबद्ध पात्र हुन् ।

हरिकृष्ण

हरिकृष्ण यस कथाको सहायक भूमिका भएको पुरुष चरित्र हो । बूढीको लहै लहैमा लागेर छोरा छोरीमा भेदभाव गर्ने ऊ प्रतिकूल प्रवृत्तिको चरित्र हो । 'म' पात्रले छोरीहरूलाई माया गर्न तथा शिक्षित बनाउन प्रेरणा दिँदा यथास्थितिमा नै रहन चाहेकाले ऊ गतिहीन स्वभावको चरित्र हो । कुनै पनि वर्गको खास प्रतिनिधित्व नगर्ने ऊ वैयक्तिक चरित्र हो । कथामा नौनी बाँड्ने, पत्नीलाई झुपार्ने तथा 'म' पात्रसँग वादविवाद गर्ने प्रत्यक्ष भूमिकामा देखापरेको मञ्चीय चरित्र हो । कथाबाट हरिकृष्णलाई हटाउँदा कथानकको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ आबद्ध चरित्र हो ।

म

'म' पात्र यस कथाको गौण भूमिकाका देखा परेको पुरुष चरित्र हो । कथयिताका रूपमा देखापरेको 'म' पात्र हरिकृष्णका छोरीहरू माथि भएको अन्याय र अत्याचार सहन

नसकेर उनीहरूलाई आश्रय र दयामाया दिन्छ । यसकारण ऊ अनुकूल चरित्रको पात्र हो । परिस्थिति अनुसार समाजलाई परिवर्तन गर्नुपर्दछ भन्ने धारणा बोकेको तथा व्यवहारमा लागू गराउन खोज्ने ऊ गतिशील चरित्र हो । समाजको शिक्षित वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने वर्गीय चत्रिका रूपमा 'म' पात्र कथामा रहेको छ । 'म' पात्रलाई कथाबाट हटाउँदा पनि घटनाहरू सबल रूपमा विकास हुने भएकाले मुक्त चरित्रका रूपमा कथामा ऊ वर्णित रहेको छ ।

३.२.११.४ पर्यावरण

'पत्थरका देवता' कथाको परिवेश पहाडी गाउँ रहेको छ । गाउँले जीवनमा देखिने अशिक्षा र अन्धकारको प्रतिफल कथाका पात्रहरूले प्राप्त गरेका छन् । छोरीलाई हेला गर्ने, अर्काको भित्तो टाल्ने कर्महारा जस्ता उपाधि दिई पढ्न नपठाउने रुढिग्रस्त समाज नै यस कथाको मुख्य परिवेश हो । जम्मा चार वर्षका समयावधिमा कथामा समेटिएको छ ।

'पत्थरका देवता' कथाको वातावरण दुःख र घृणामय छ । कथाका सुरुदेखि नै अन्याय र अत्याचारले पराकाष्ठा नाघेको छ । कथामा किशोरीले छोरी छोरी पाउँदा उसलाई हेला गर्ने, सौता हाल्ने कुरा गर्ने बूढियाको व्यवहारप्रति आक्रोशको भावना पैदा हुन्छ भने सुरूमा किशोरीमा दयाको भावना जागृत भएको छ तर पछि गएर छोरीहरूप्रति गरिएका व्यवहार देख्दा आक्रोश र घृणाको भाव पैदा हुन्छ । अभिभावकबाट नै हेला हुन पुगेका पुनम र शान्ताप्रति दया र सहानुभूतिको भाव पैदा हुन्छ । यसरी कथा सुरुदेखि नै आक्रोश, घृणा, दया, माया र सहानुभूतिले युक्त छ । कथाको वातावरण अशिक्षा र विभेदतालाई हटाउन असफल छ ।

३.२.११.५ दृष्टिबिन्दु

'पत्थरका देवता' कथामा कथयिता स्वयं पात्रका रूपमा उपस्थित भई देखेका घटना र चरित्रहरूको वर्णन टाढा बसेर गरेका छन् । यसरी स्वयं कथयिता उपस्थित भई अन्य पात्रहरूको केन्द्रीय घटना र चरित्रको वर्णन गरेकाले यस कथामा प्रथम पुरुषको परिधीय दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको छ । कथाको प्रारम्भ यसरी गरिएको छ :

प्रारम्भ - "पुनम जवानीको पहिलो प्रसून सन्तानको गहन चाहनामा जन्मिन् सौन्दर्यले त उनीको नाउँ भन् सार्थक छ । साँच्चिकै चाँदनीको रसले उनका अङ्गप्रत्यङ्ग बनेका थिए , बाल सौन्दर्य नै मोहन थियो । हुने विरुवाको चिल्लोपात भनेभै सबै लक्षण देखा परेका थिए । उनी एकमात्र सन्तान हुँदा त सबैकी आँखाकी नानी थिइन् । पुनम रोएको कसैले खप्न सक्दैनथे , काखबाट भैमा कहिल्यै बस्नु परेन । (पृ.६४)"

यसरी कथामा 'म' पात्रले देखेका घटना र चरित्रको वर्णन अलग्गै रहेर गरेकाले प्रथमपुरुषको परिधीय दृष्टिबिन्दु छ ।

३.२.११.६ सारवस्तु

'पत्थरका देवता' कथा पुनमको केन्द्रीयतामा लेखिएको छ । कथामा रुढीग्रस्त समाजका छोरीहरू सधैं घरबाटै अपहेलित हुने र अशिक्षाको खाडलमा पर्ने सारवस्तुको प्रयोग कथामा गरिएको छ ।

३.२.११.७ भाषा

'पत्थरका देवता' कथाको भाषा सरल र स्तरीय रहेको छ । पात्रका स्तर शिक्षा र परिवेश अनुकूलको भाषा कथामा प्रयोग गरिएको छ । गाउँले जीवनका राँड जस्ता कथ्य

भाषाले पनि कथामा प्रश्रय पाएको छ । कथामा बिम्ब तथा अलङ्कारको प्रयोगले काव्यात्मक भाषालाई अँगालेको छ ।

“साँच्चिकै चाँदनीको रसले उनका अङ्गप्रत्यङ्ग बनेका थिए, बालसौन्दर्य नै मोहक थियो । हुने विरुवाको चिल्लोपात भनेभै सबै लक्षण देखा परेका थिए । उनी एकमात्र सन्तान हुँदा त सबैकी आँखाकी नानी थिइन् । (पृ. ६४)”

चाँदनी रस, चिल्लोपात आदिसँग पुनम दाँजिनले गर्दा कथा काव्यात्मक भाषाले युक्त बन्न पुगेको छ । छोरीहरूलाई पत्थरका देवतासँग तुलना गरिनले कथाको भाषा बिम्बात्मक बन्न पुगेको छ । कथामा ‘हुने विरुवाको चिल्लोपात’ जस्ता उखानको पनि प्रयोग पाइन्छ । जसले भाषालाई बोधगम्य बनाएको छ ।

३.२.११.८ प्रतीक र बिम्ब :

‘पत्थरका देवता’ कथामा प्रतीक र बिम्बको राम्रो प्रयोग पाइन्छ । कथामा नाक इज्जतको प्रतीक, दानव दयाहीन तुच्छ मनुष्यको प्रतीक बनेर आएका छन् :

“समाजको दानवताले दानवी बनेका तपाईंकी आमा र पत्नीको प्रतिशोधबाट बिचरी छोरीहरूलाई बचाउनुोस् ! (पृ ६७)”

यस कथामा बिम्बको राम्रो प्रयोग गरिएको पाइन्छ । चाँदनीको रस सौन्दर्यको बिम्ब चिल्लोपात गुण र स्वभावको बिम्ब बनेर कथामा आएका छन् ।

“तपाईंको विचारमा के स्त्रीहरूलाई पत्थर देवता बनाउनु हो ?”

यहाँ पत्थर देवता अमूक, अबला नारीको बिम्ब बनेर आएको छ । यसरी कथामा प्रतीक र बिम्बको उचित संयोजन गरिएको छ ।

३.२.११.९ गति र लय

‘पत्थरका देवता’ कथा पुनममा केन्द्रित रहेर लेखिएको कथा हो । कथामा सुरुदेखि नै गति तीव्र बनेको छ । पुनम जन्मेदेखि उताका घटनाहरूको विकास क्रमिक रूपले भएको छ । हरिकृष्णले छोरोलाई कुट्नु भन्नेको प्रसङ्गसम्म घटनाहरू तीव्र गतिमा अघि बढेका छन् । यसपछि म पात्रले गरेका टिका टिप्पणी तथा संवादमा गति कम भएको छ । गतिको घटबढले कथामा लयको सृजना हुन पुगेको छ । काव्यात्मक भाषा तथा उखानले कथामा लय सृजना गरेका छन् ।

३.२.११.१० शीर्षक सार्थकता

‘पत्थरका देवता’ कथाको शीर्षक दुई नामपद ‘पत्थर’ र ‘देवता’ लाई ‘को’ विभक्तिले जोडेर बनेको छ । ‘पत्थरका देवता’ भन्नाले केही बोल्न नसक्ने निर्जीव वस्तु भन्ने बुझिन्छ । कथामा प्रयुक्त नारी पात्रहरू पुनम र शान्ता अन्याय र अत्याचारको भुङ्गोमा पिल्सिएर निर्जीव वस्तुसरह प्रतिक्रिया व्यक्त गर्न, विद्रोह गर्न नसक्ने किसिमका छन् ।

यस कथाको शीर्षक सार्थकता ‘म’ पात्रले हरिकृष्णसँग गरेको व्यङ्ग्यात्मक वाक्यबाट हुन्छ :

“हरिकृष्णले बीचैमा कुरा काट्दै भने - “दानवताले किचेको मानव भन् देवता बन्दछ, सहनशील र सुशील मलाई हाँसो उठ्यो र रीस पनि, अलि अलि तिखो शब्दमा भने -“तपाईंको विचार के स्त्रीहरूलाई पत्थर देवता बनाउनु हो ? जसले नाल टेकको गोडाले शिरमा लत्याउँदा पनि प्रतिकार गर्न सक्तैन, एकदम पत्थर मूर्ति ? .. (पृ.६८)”

यसरी हरिकृष्णका सोचाइप्रति व्यङ्ग गर्दै भनेका वाक्यबाट कथाको शीर्षक सार्थक छ ।

चौथो परिच्छेद :

वासना र प्रेम उपन्यासको विश्लेषण

४.१ परिचय

आख्यानकार कुलचन्द्र कोइरालाको **वासना र प्रेम** मनोवैज्ञानिक यथार्थमा आधारित उपन्यास हो । यस उपन्यासको रचना लेखकले २०११ सालमा गरे पनि प्रकाशन भने २०५६ जेठमा भएको छ । यस उपन्यासमा समाजमा देखिने युवा युवतीबीचको अव्यक्त प्रेमलाई देखाइएको छ । कोइरालाले आदर्श र यथार्थ अनि चलन चल्ती र सामाजिक तथा मानसिक समाचारग्रस्त वस्तु चयन गरेका छन् ।^{१४३}

४.१.१ कथासार

‘म’ पात्र महेश मानसिक प्रवाहमा रहेकाले समिपका मानिसलाई पनि नचिन्ने अवस्थामा छ । ऊ ग्रामीण परिवेशको हो तथापि ऊ यसबेला शहरमा छ र सहरकै शीलसँग प्रेमको सम्बन्धसूत्रमा विस्तारै कसिँदै गरेको देखिन्छ । यसैकारण ऊ शीलको आफूप्रति प्रेम वा वासना के हो ? भनी मानसिक उल्झनमा फसेको छ । ऊ कलेजका केटालाई आफ्नो कोठामा कुनै प्रकारको औपचारिकता निर्वाह गर्न सक्तैन । शीलाले उसलाई चिहाउँदाका हरेक गाउँको लामो समयको सम्पर्कबाट पुष्पित प्रेमलाई सही मान्छ । यसैले शीलको छाटो समयको आकर्षणले ऊ म प्रेम गर्न सक्छु ? भनी आफैँलाई प्रश्न गर्छ । यसै क्रममा ऊ गाउँका साइँला साइँलीको लामो समयको सहज प्रेमको संस्मरण गर्न पुग्छ । ऊ परम्परा र आधुनिक सभ्यताको प्रेममा प्रशस्त भिन्नता देख्दछ । शीलसँग प्रेम भए पनि मानिसको आशङ्काप्रति सशङ्कित बन्दछ र आफूलाई असभ्य सम्झन पुग्दछ । आधुनिक नारीलाई ऊ यसै आँखाबाट हेर्छ र गार्गी, मैत्रेयी र गौतमीको पौराणिक ज्ञानबाट नारीशिक्षाका बारेमा सोचन थाल्छ । क्रमहीन उसको मानसिक प्रवाहमा अब प्रेम के वासना पूर्तिका निमित्त मात्र गरिने हो ? भन्ने कुरा घुम्दछ । उसले ओछ्यानमा सम्भकेका अन्तर्द्वन्द्वले अन्त्य रूपलिन नपाउँदै शील ऊ सुतेको कोठामा प्रवेश गर्छ र चिया खान आग्रह गर्दै बाहिरिन्छे । ‘म’ पात्रमा शहरमा असभ्य भइने डर पैदा हुन्छ । आफूलाई पुरातनवादी सम्झँदै ऊ पुनः शीलकै नजिकिँदो सम्पर्कबाट ऊ अन्य प्रश्न गर्न असमर्थ हुन्छ । आधुनिक प्रवृत्तिका युगलकी बहिनीहरूसँग सिनेमा हेर्न गएको र राति फर्केकोमा शीलालाई टोलका मानिसले नराम्रो ठानेका छन् । ‘म’ पात्र उनलाई बौद्धिक तर्कले सम्झाउन थाल्छ । युगलको अहम्युक्त कुराले ऊ शिक्षित र आधुनिक ठिटाको व्यवहारप्रति मनोवाद गर्न थाल्दछ, शीलको बारम्बारको आगमन र भेटघाट ‘म’ पात्रलाई स्वाभाविक लागिरहेको हुन्छ तर उसको चेतन-अचेतनको द्वन्द्वले सभ्य-असभ्य, पुरातन र आधुनिकताका बारेमा प्रश्न गर्छ । ऊ आफैँमा प्रश्नोत्तरका रूपमा प्रेम र वासनाको समानता भिन्नता केलाउन थाल्दछ । शीलसँगको सम्पर्क नजिकिए पनि ‘म’ पात्रको चेतनले सभ्य बन्न आफैँलाई प्रेरित गर्दछ । शील ‘म’ पात्र महेशको कोठामा आएर उसको हात समाई के गरेका ? भनेपछि ‘म’ पात्र अकमक्क पर्दछ । शीलको अव्यक्त प्रेममा ऊ रनभुल्लमा पर्दछ शील र महेशबीच पत्राचार हुन्छ र उनीहरू फिल्म हेर्न पनि जान्छन् । यस घटनाले उनीहरूको प्रेममय सान्निध्यलाई अभि सहयोग पुऱ्याउँछ । ‘म’ पात्र शीलालाई आफ्नो अभिन्न अङ्गका रूपमा स्वीकार गर्दछ ।

‘युगल’ र ‘म’ पात्रबीच वार्तालाप हुँदा प्रेम र वासना एकै हुन् भनी सम्झाएपछि ‘म’ पात्र किंकर्तव्य विमूढ बन्न पुग्दछ । ऊ अझै पनि प्रेममा भावनात्मक समर्पण चाहन्छ । प्रेम र वासना मनबाटै हुने भएकोले दुवैमा ऊ समानता पाउँछ । शीला वासना रहित प्रेमलाई स्वीकार गरी ‘म’ पात्रका काखमा रुन थाल्दछे ।

‘म’ पात्र गाउँ हिँडेपछि उनीहरूको प्रेम केवल पत्रमा सीमित हुन पुग्दछ । पत्रात्मक रूपमा प्रेम भ्याङ्गिएर चरमोत्कर्ष हासिल गरे पनि सहर फर्कँदा युगलको अझालामा शीलालाई देख्दछ । यस घटनाले ‘म’ पात्र मर्माहत बन्छ । महेश समर्पणयुक्त प्रेममा अझै पनि तटस्थ देखिन्छ । शीलाको अन्तिम इच्छा महेशलाई हेरेर मर्नेछ । अन्ततः शीलाको मृत्यु हुन्छ । म पात्रले उनको आफूप्रति वासना वा प्रेम के थियो भन्ने सन्देहमा पर्दै उनको सम्झनामा उपन्यास लेखेको बताएबाट उपन्यास टुङ्गिन्छ ।

४.१.२ संरचना

वासना र प्रेम उपन्यासका सम्पूर्ण घटनाक्रमहरू ‘म’ पात्र तथा मले भोगेका आधारमा वर्णन गरिएका छन् । यी घटनाहरूको सम्झनामा शीला र महेशबीच पत्रको आदान-प्रदान भएका छन् । ३० पृष्ठमा रचना गरिएको यस उपन्यासलाई नौ खण्डमा बाँटिएको छ । उपन्यासको समाप्तिको सङ्केत}}}} दिइएको छ । यसरी नौ खण्डमा बाँटिएको यस उपन्यासका प्रथमदेखि आठसम्म लामा भएपनि अन्त्य नवौं खण्ड अत्यन्त छोटो छ । प्रथम खण्डमा ‘म’ पात्र निद्राबाट ब्युँभेरेर मनमा प्रेमसम्बन्धी अनेक कुरा खेलाएको, साइँला साइँलीको रमाइलो खालको प्रेम देखेको, शीला म पात्रको कोठामा पसी उसलाई उठ्न आग्रह गरेको कुराहरू आएका छन् । दोस्रो खण्डमा शीलाको परिचय चालचलन र व्यवहारको वर्णन, म पात्र दिनभर ओछ्यानमै सुतिरहेको वर्णन, प्रेम प्रसङ्गमा सभ्यताको वर्णन, म पात्र र युगलबीचको संवादमा यो खण्ड समाप्त हुन्छ । तेस्रो खण्ड शीलालाई पढ्न मन नलागेर पुनः महेशको कोठामा आई वार्तालाप गर्दा-गर्दै निदाउनु, ‘म’ पात्रले उसलाई घचघच्याउँदा छोएँ कि भनी क्षमा मागेको प्रसङ्गमा समाप्त हुन्छ । चौथो खण्डमा महेश र शीलाबीच प्रेमपत्रको प्रसङ्ग छ । पाँचौं खण्ड सिनेमा हेर्न गएको प्रसङ्गको वर्णन छ । छैटौं खण्डमा युगल र म पात्रबीच प्रेम के हो भन्ने सम्बन्धमा वादविवाद छ । सातौं खण्डमा म पात्रले शीलालाई वासनारहित प्रेम प्रस्ताव राख्नु, शीलाले प्रेम प्रस्ताव स्वीकार्नु, दुईबीच हर्षाश्रु बर्सनु, विछोड हुनु सम्मका प्रसङ्ग छन् । आठौं खण्डमा ‘म’ पात्र सहर फर्कँदा युगलका बाहुपाशमा शीलालाई देख्नु, ‘म’ पात्र विह्वल हुनु, शीला सिकिस्त विरामी भएको खबर पत्रमार्फत् पाउनुसम्मका प्रसङ्ग छन् । नवौं खण्डमा शीलाको मृत्यु भएको प्रसङ्ग तथा उनकै सम्झनामा उपन्यास लेखिएको प्रसङ्ग छन् । १५१ अनुच्छेदमा संरचित यस उपन्यासमा १-२१ हरफसम्मका अनुच्छेद छन् । ७५८ हरफमा उपन्यासले स्वरूप प्राप्त गरेको छ । यसरी हेर्दा उपन्यास लघु आकृतिको देखिन्छ तर विषयवस्तुगत गाम्भीर्यताका दृष्टिले उपन्यासको आन्तरिक संरचना ठूलो छ ।

४.१.३ कथानक

वासना र प्रेमको मूल कथानक शीला महेश र युगलसँग सम्बन्धित छ । उपन्यासमा जीवनभोग गर्ने यी पात्रहरू बाहेक साइँलो र साइँलीको सहायक कथानकले पनि मूल कथानकलाई अघि बढाउने काम गरेका छन् । कथानकमा शीलाका पिता, माइँला माइँली, प्रभा, कुमुद जस्ता पात्रहरू पनि प्रसङ्गवश जोडिन आएका छन् । कथानकलाई सङ्गठित गर्ने काम महेशका सम्झना, संवाद र पत्रद्वारा भएको छ । महेशका मानसिक उल्झनहरू कथानकमा प्रशस्त छन् । म पात्रले गाउँका अतीतका कार्यकलाप सम्भेको, साइँला साइँली,

माइँला माइँलीको स्वच्छन्द प्रेम सम्भकेको र शीलासँग परिचय भई ऊप्रति आकर्षित भएबाट घटनाहरूको संयोजन सुरु हुन्छ । शीला म पात्रको कोठामा आउनु, शीला र मपात्रको बीच आधुनिक सभ्यताको बारेमा छलफल चल्नु, युगलकी बहिनीसँग ऊ सिनेमा हेर्न जाँदा समाजले उसलाई नराम्रो सोचेको कुरा महेशलाई बताउनु, शीला र महेशबीच शहरी सभ्यताको बारेमा कुराकानी चल्नु, शीला ती घटना सम्भेरेर रुनु ऊ घरतर्फ जानु, महेशशीलाको आघातले ओछ्यानमा पल्टनु, महेशको कोठामा युगल आउनु, युगलले आफू पढाउन व्यस्त रहेको कुरा महेशलाई बताउनु, शीला पुनः महेशको कोठामा आउनु, महेश र शीलाबीच प्रेम केका लागि हुन्छ वा गरिन्छ भन्ने विषयमा संवाद चल्नु, शीलाका मोहिनीरूपी आँखाले महेशलाई हेरिरहनु, शीलाको स्पर्शले महेश पछि हट्नु र मनमा वासना र प्रेमका बारेमा तर्क चल्नु, महेशले शीलासँग सभ्य हुनु खोज्दा पश्चाताप भोग्नु । महेशले शीलालाई बोलाउँदै छुनु, शीलाले के गरेको भनी प्रश्न गर्दा खोज्दा नपाई उसले एउटा शीलाको पत्र पाउनु, शीलाले महेशलाई प्रेम गरेको कुरा पत्रमार्फत् थाहा पाउनु, महेशले हार्दिक प्रेम गर्न शीलालाई आग्रह गर्दै पत्र लेख्नु, महेश र शीलासँगै बसेर सिनेमा हेर्नु, सिनेमाको कहानीले शीला आफ्नै आँसुले भिजेको महेशले थाहा पाउनु र आँसु पुछ्छिदिन नसक्नु, युगल र महेशबीच वासनात्मक प्रेम र हार्दिक प्रेमका बारेको तर्क सम्भ्नी महेश रनभुल्लमा पर्नु, महेशले एकदिन शीलालाई वासनारहित प्रेमको प्रस्ताव राख्नु, शीलाले आफू हार्दिक र निष्काम प्रेम गर्ने र त्यही जपेर बाँच्ने तथा मर्ने प्रण गर्नु र शीला रुँदै बाहिर निस्कनु, महेश शीलाबाट टाढा भई गाउँ जानु, पात्रहरूको आदानप्रदानले दुवैको प्रेम प्रगाढ बन्नु, महेश सहर फर्कदा रातमा शीलालाई युगलको बाहुपाशमा बाँधिएको पाउनु, महेश यस दृश्यले मर्माहित हुनु, धेरै दिनपछि महेशले एउटा शीलाको पत्र पाउनु, शीलाले आफू चीर निद्रामा पर्न आटेकाले एक पटक महेशलाई हेर्ने इच्छाको व्यवहारा पत्रमा लेख्नु, शीलाको वासना वा प्रेम के हो भने महेशले छुट्याउन नसक्नु जस्ता घटनाहरू कथानकमा छन् । एकपछि अर्को गर्दै घटनाहरू सिलसिलेवार रूपमा उनिएर यस उपन्यासको कथानक निर्माण भएको छ । घटनाहरूबाट जन्मेका महेशका मानसिक घातप्रतिघातहरू र उसका पश्चात्ताप बोध नै कथानकलाई गति दिने तत्वहरू हुन् । उपन्यासमा शीला बारम्बार महेशको कोठामा आउनु र उसको रूप लावण्यबाट महेश आकर्षित हुनु, महेश सभ्य, नैतिक, आदर्श प्रेम गर्ने मनसाय लिनु, शीलालाई स्पर्श गर्न डराउनु, शीलालाई छुँदासमेत माफ माग्नु, ऊ शीलाबाट टाढिन खोज्नु, अचेतनबाट उसैतिर आकर्षित हुनु, युगलले वासनात्मक प्रेमलाई घृणा गरे पनि, युगलका वासनात्मक प्रेमका तर्कहरूलाई विश्वास पनि गर्नु र सन्देहमा पर्नु, शीलाले गरेका बेलाबेलाको स्पर्श तथा एकपटकको गहिरो हेराइ सम्भ्नी उसको आफूप्रति हार्दिक प्रेम हो या वासनात्मक भनी उसको मनमा द्वन्द्वका लहडहरू मडारिनु, शीलालाई हार्दिक प्रेम गर्नका लागि प्रस्ताव राख्नु, शीला आदर्श, निष्काम र हार्दिक प्रेम गर्नेछु भन्दै वाचा गरी एक्कासी रुन थाल्नु, र महेशबाट टाढा हुनु, चिठी पत्रले प्रेमलाई प्रगाढ बनाउनु, म पात्र गाउँबाट शहर फर्कदा शीलालाई युगलसँग अँध्यारो रातमा दुई जनामात्र सँगै बसेको पाउँनु र मर्माहित हुनु, शीला मर्न लागेको बेलामा पनि आफूलाई हेर्ने इच्छा राखेकाले उसको आफूप्रति कस्तो प्रेम हो भनी मानसिक उत्कण्ठता पर्नु जस्ता घटनाहरू कथानकमा छन् ।

महेश र शीलाको सेरोफेरोबाट अधिबढेको यस उपन्यासको कथानकको प्रारम्भ महेशको शीलाप्रतिको आकर्षणबाट हुन्छ । उनीहरूबीच कोठामा भएका बारम्बार भेटमा प्रेम र सभ्यताका बहसहरू चल्नु, सङ्घर्ष विकासका घटनाहरू हुन् । शीलाको स्पर्शमा महेश पछि हट्नु, महेशले शीलालाई समाउँदा आफैँ माफ माग्नु, सिनेमाको कहानीले शीला रुनु, शीलाको प्रेमपत्र महेशले सिरानी मुनी पाउनु, महेशले निष्काम हार्दिक र आदर्श प्रेम गर्न

यसरी कथानकमा आन्तरिक द्वन्द्व सबल बनेको छ । कथानकमा युगल र महेशवीच भएका वासनात्मक प्रेम र हार्दिक निष्काम प्रेमको बारेमा भएको बहस, शीला र महेशवीच भएका सभ्यता र आदर्शप्रेमको बारेमा भएका संवाद बाह्यद्वन्द्वका सबल उदाहरण हुन् ।

४.१.४ पात्र वा चरित्रचित्रण

वासना र प्रेम लघु उपन्यास हो । अल्प पात्रहरूको प्रयोग यस उपन्यासमा छ । उपन्यासमा 'म' पात्र (महेश), शीला, युगल शीलाका पिता साइँला, साइँली, माइँला माइँली आदि पात्रहरू छन् । तल केही पात्रहरूको चरित्रचित्रण गरिएको छ :

महेश / म

म पात्रका रूपमा देखापरेको महेश वासना र प्रेम उपन्यासको प्रमुख भूमिका भएको पुरुष पात्र हो । यस उपन्यासमा उसको भूमिका कथावाचक तथा समाख्याताको रूपमा छ । उसले आफ्नो कथाको साथमा उपन्यासको प्रमुख नारी पात्र शीलाको र पुरुष पात्र युगलको समेत कथा भनेको छ । महेश एक शिक्षित गाउँले युवक हो । उसमा पुरातनवादी सोच छ । यसैले ऊ शीलाको इच्छा बुझ्न असमर्थ छ । ऊ शीलाप्रति आदर्श र निष्काम प्रेम गर्न रुचाउँछ तर ऊ शीलालाई आदर्श प्रेम गर्ने भने पनि ऊ शीलाको लावण्यदेखि मोहित बनेको छ । शीलाको स्वरूपप्रति ऊ आकर्षित हुन्छ । महेश आफ्नो यौन तृष्णाको पूर्ति शीलालाई छोएर गर्छ तर शीलाले के गरेका भनेपछि ऊ संयमित हुन्छ । यहाँ उसको अचेतन मन प्रस्फुटित भएको छ तर चेतनले नियन्त्रण गर्न खोज्दछ :

"उनको अनुभूतिको याद भयो साथै कम्पन र अज्ञात डर पनि अनि एक किसिमको उकुसमुकुसले गर्दा बाहिरको सौन्दर्यानुभूति नै फिका लाग्यो । म आफ्नो अविवेकपूर्ण यो आकस्मिक स्पर्शले तर्सेर पछि हटे ।" (पृ . ३६)

उपन्यासको आरम्भदेखि अन्त्यसम्म वासनारहित समर्पणयुक्त प्रेमका पक्षमा रहेकाले महेश अनुकूल चरित्र हो । मपात्र आफूलाई असभ्य र पुरानतवादी ठान्छ । ऊ शीलालाई स्पर्श गर्दा आघात पुग्यो कि भनेर क्षमा माग्दछ यसकारण ऊ अनुकूल चरित्र हो । स्वभावका आधारमा ऊ आफ्नै आदर्श प्रेममा अडिग रहेकाले समयानुसार परिवर्तन हुन नसकेको गतिहीन चरित्र हो । ग्रामीण परिवेशका तत्कालीन शिक्षित युवाको प्रतिनिधिका रूपमा महेश आएकोले ऊ वर्गीय पात्र हो । उपन्यासको सुरुदेखि अन्त्यसम्म देखा पर्ने महेश मञ्चीय चरित्र हो । उपन्यासबाट महेशलाई हटाउँदा कथानकको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ आवद्ध चरित्र हो ।

शीला

शीला यस उपन्यासको प्रमुख भूमिका भएकी नारी चरित्र हो । म्याट्रिक पास गरेर कलेज जान थालेकी शीला शिक्षित नारी हो । प्रजातन्त्रपछिको स्वतन्त्रता उसले बुझेकी छ, तर पनि कतिपय कुरामा ऊ सङ्कीर्ण विचार लिन्छे । ऊ महेशलाई आदर्श प्रेम गर्छु भन्छे, तर महेशले उसको यौनप्यासलाई बुझ्न नसकेकाले युगलसँग पोइल जान्छे । शीलाले एकान्तमा महेशको हात समाउनु, बारम्बार महेशको कोठामा एकलै प्रवेश गर्नु र पत्र मार्फत् आफ्ना मनका मूक भावना पोख्नु, अचेतन मनको प्रस्फुटन हो । आदर्शको प्रतिमूर्ति महेशलाई छोडी शीला वासनाको पूर्ति युगलबाट बिहे गर्छे । महेशलाई धोका दिएर आफू शारीरिक सन्तुष्टि प्राप्त गर्ने शीलामा परपीडन प्रवृत्ति पाइन्छ । शारीरिक तथा वासनात्मक प्रेम युगलबाट पाए पछि पुनः ऊ आत्मिक प्रेम महेशबाट प्राप्त गर्न खोज्दछे । यसको उदाहरण मर्ने बेलामा

पुनः महेशलाई हेर्न चाहनु हो । महेशको आत्मिक प्रेमको पीडाको अभावमा ऊ मर्दछे , यसर्थ उसमा परपीडन र मृत्यु मूल प्रवृत्ति पनि पाइन्छ ।

मानिसका जैविक आवश्यकता यौन चाहनाको पूर्ति महेशबाट नभएपछि ऊ युगलसँग विवाह गर्दछे । शीला यस उपन्यासकी अनुकूल चरित्र हो । सुरुमा महेशसँग प्रेम गर्ने पछि युगलसँग बिहे गर्ने शीला यस उपन्यासकी समयानुसार परिवर्तन भएकी गतिशील चरित्र हो । समयलाई आफ्नो अनुकूल बनाउने निजी स्वभावकी शीला वैयक्तिक चरित्र हो । ऊ महेशलाई आत्मिक आदर्श प्रेम गर्छु, आत्मिक र आदर्श प्रेम जपेर बाँच्छु, जपेरै मर्छु भन्छे तर युगलप्रतिको वासनात्मक प्रेममा समर्पित हुन्छे । सुरुदेखि अन्त्यसम्म देखा पर्ने शीलाका घटनाहरूले उपन्यासका प्रत्यक्ष प्रभाव पारेका छन् । यसर्थ ऊ मञ्चीय पात्र हो । शीला उपन्यासकी प्रमुख नायिका भएकाले युगल र महेशका सम्पूर्ण क्रियाकलाप, मानसिक उतारचढाव उसँग सम्बन्धित छन् । यसकारण शीलालाई उपन्यासबाट हटाउँदा कथानकको संरचना बिग्रने भएकाले ऊ आवद्ध पात्र हो ।

युगल

युगल उपन्यासको खलचरित्र तथा सहायक भूमिकामा देखापर्ने पुरुष चरित्र हो । महेशलाई वासनात्मक प्रेम गर्नुपर्छ भन्ने सुभाष दिने युगल आफूलाई पढाउने कामबाट एकछिन पनि फुर्सद नभएको कुरा महेशलाई बताउँछ । वासनात्मक प्रेमका बौद्धिक तर्कहरूले महेशको मन अस्थिर पारिदिन्छ । महेशको मन विचलित बनाएर आफू रमाउने स्वभाव युगलमा भएकाले उसमा परपीडन प्रवृत्ति पाइन्छ । युगल आदर्श र आत्मिक प्रेमको पक्षपाती भएको चरित्र हो । युगल नारीलाई भोग्याचरित्र सम्झने, नारीको अस्मितामा ख्याल नगर्ने, दायित्व बोधहीन प्रतिकूल चरित्र हो । उसले शीलालाई बिहे गरेपनि अन्त्यमा शीला पुनः महेशको आत्मिक प्रेम पाएर मर्न चाहन्छे । सं २००७ सालपछिको प्राप्त स्वतन्त्रताको उसले दुरुपयोग गर्छ । तत्कालीन समयको अनमेल र बहुविवाह गर्ने मानिसले प्रतिनिधित्व गर्ने युगल वर्गीय चरित्र हो । नारीलाई केवल वासनाका दृष्टिले हेर्ने प्रवृत्तिमा युगल परिवर्तन भएको छैन । यसर्थ ऊ गतिहीन चरित्र हो । उपन्यासमा प्रत्यक्ष रूपमा घटना तथा कार्यव्यापार भएको ऊ मञ्चीय चरित्र हो । उपन्यासबाट युगललाई हटाउँदा उपन्यासको संरचना बिग्रने भएकोले ऊ आवद्ध चरित्र हो । यस उपन्यासका अन्य पात्रहरू शीलाका पिता, साइँला र साइँली, माइँला र माइँली, प्रभा र कुमुद आदिको कार्यभूमिका गौण छ । यस उपन्यासबाट हटाउँदा पनि फरक नपर्ने यी मुक्त चरित्रहरू हुन् ।

४.१.५ पर्यावरण

वासना र प्रेम उपन्यासको बाह्य परिवेश काठमाडौँ हो । उपन्यासका धेरै घटनाहरू काठमाडौँ शहरका एउटा घरमा घटित हुन । यसका अतिरिक्त कलेज, महेशको गाउँ जस्ता स्थानको चर्चा पनि उपन्यासमा छ । पात्रका मनोजगत् नै उपन्यासको मुख्य परिवेश हो । २००७ साल वरिपरिको घटनाको समय उपन्यासमा घटित छ । उपन्यासमा शीला र युगल आधुनिक चेत भएका पात्रका रूपमा उपस्थित छन् भने महेश पुरानै पुस्ताको प्रतिनिधित्व गर्ने एक आर्दश प्रेमीका रूपमा परिचित छ ।

उपन्यासको वातावरण दुःखपूर्ण र वियोगान्त छ । उपन्यासमा महेशले शीलाका अन्तर इच्छा बुझ्न सक्दैन र शीला महेशलाई त्यागी युगललाई अङ्गाल्न पुग्दछे । शीलाले महेशलाई धोका दिँदा ऊप्रति आक्रोशको भाव पैदा हुन्छ । यसैगरी महेशप्रति सहानुभूतिको भाव पैदा हुन्छ । घरमा एउटी श्रीमती हुँदा हुँदै युगलले शीलालाई बिहे गर्दछ । नारीलाई वासनाका रूपमा मात्र हेर्ने युगलप्रति आक्रोश र बदलाको भाव पैदा हुन्छ । उपन्यासको

अन्त्यमा शीला मर्दछे जसले महेश दुःखी बन्दछ । शीलाको मृत्युले कथाको वातावरण दुःखपूर्ण र वियोगान्तक बन्न पुगेको छ ।

४.१.६ दृष्टिबिन्दु

वासना र प्रेम उपन्यासमा समाख्याता महेश छ । ऊ 'म' पात्रका रूपमा स्थापित भई आफ्नै अपूर्ण प्रेम कहानी स्मरण गरिरहेको छ । यस सन्दर्भमा ऊ आफ्नो र अरूका बारेमा पनि टिप्पणी गर्दै अघि बढ्छ । उसले उपन्यासमा बढी मात्रामा आफ्ना शीलासँग भएको प्रेमप्रसङ्ग र त्यसबाट उत्पन्न आफ्नै मानसिक अन्तर्द्वन्द्वको चर्चा गरेको छ । यसर्थ यस उपन्यासमा आन्तरिक दृष्टिबिन्दु अन्तर्गत केन्द्रीय दृष्टिबिन्दुको प्रयोग भएको छ । शीलाले धोका दिएको चर्चा उसले गरेको छ । उपन्यासको मूल कथानकको भोक्ता र सबै पात्रका चरित्रको विश्लेषण र व्यवहारको वर्णन 'म' पात्रका दृष्टिकोणबाट गरिएकाले पनि यस उपन्यासमा प्रथम पुरुषको केन्द्रीय दृष्टिबिन्दुको प्रयोग छ ।

४.१.७ सारवस्तु

वासना र प्रेम उपन्यासमा प्रेम वासनाले युक्त भएमा मात्र त्यो प्रेम सफल हुन्छ, भन्ने सारवस्तुको प्रयोग छ । प्रेम हृदयसँग सम्बन्धित हुन्छ भने वासनाको सम्बन्ध शरीरसँग हुन्छ । वासना र प्रेम अभिन्न तत्त्व हुन् । यी दुवै कुराको आवश्यक मानिसलाई पर्दछ । एकको अभावबिना अर्को पूर्ण हुन सक्दैन । यिनै कुराहरूलाई उपन्यासले सारवस्तुका रूपमा ग्रहण गरेको छ । उपन्यासमा 'म' पात्रप्रति प्रेमको भावना बेजोड छ भने युगलप्रति वासनाको भावना बेजोड छ । शीला प्रेम र वासना दुवै आवश्यक ठान्दछे र ऊ महेशसँग प्रेम गर्दागर्दै युगलसँग विवाह गर्छे । युगलसँग विवाद गरेर वासनाको पूर्ति भएपछि पुनः महेशको आदर्श प्रेम स्मरण गर्दै उसलाई सम्भन पुग्दछे । तसर्थ वासना र प्रेमको मिलनमा मात्र जीवन सहज बन्ने सारवस्तु उपन्यासमा छ ।

४.१.८ भाषा

वासना र प्रेम उपन्यासको भाषा सरल र सुबोध्य छ । संवादको भन्दा वर्णनात्मकताको आधिक्यले उपन्यासको भाषा समष्टि स्तरको छ । उपन्यासमा पात्रानुकूलको भाषा प्रयोग छ । महेश एक गाउँले शिक्षित केटो र युगल पनि एक शिक्षित केटो यहाँ दुवैले प्रयोग गरेका भाषा औपचारिक र स्तरीय छ । दुवै शिक्षित पात्रहरूले गरेका संवादका भाषा बौद्धिक स्तरको छ । म पात्रका मनमा उठेका उपन्यासको भाषालाई गम्भीरता प्रदान गरेका छन् । उपन्यासमा ओरालो लागेको मिर्ग लखेट्ने हजार, नपाउञ्जेल कस्तो पाएपछि सस्तो, जस्ता उखानको प्रयोगले भाषालाई सुबोध्य बनाएका छन् । उपन्यासमा 'तडपन नै प्रेम हो, जलन नै अभिव्यक्ति हो' जस्ता सूक्तिको प्रयोगले भाषामा लालित्य प्रदान गरेको हो । प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष कथनका वाक्यहरूको प्रयोग भए पनि उपन्यासमा कथन स्वाभाविक देखिन्छ । उपन्यासमा काव्यात्मक भाषाको प्रयोग छ :

“बाहिर निस्कँदा लजिली सन्ध्या मुस्कुराइरहेकी थिई । डाँडाको चेपबाट फुस्केका सुनौला किरणहरू हिमालका वक्षस्थल चुम्न पुगेका थिए । हरियो पोशाकमा तिरमिरएर स्वर्णकरले कुतुकुत्याएकी प्रकृति लजालु आँखाले चियाउँदै थिई । (पृ. ४५)”

उपन्यासलाई विम्वत्मात्मक भाषाले गर्दा काव्यात्मक कोटीको उपन्यास बनाएको छ :

“..... नील आकाशमा छिरपिट्ट हाँसको बथानभैँ ताराहरू पनि देखिए । अथाह नीलो गगनपटमा चम्किला ताराजस्तै एक-दुई भावनाका शब्दावलीले मानसिक धरातल कसरी नाप्न सकिएला ! (पृ. ३६)”

यसरी उपन्यासको भाषा सरल, सहज, सम्प्रेष्य, बौद्धिक र काव्यात्मक बन्न पुगेको छ ।

४.१.९ प्रतीक र बिम्ब

वासना र प्रेम उपन्यासमा प्रशस्त प्रतीक र बिम्बको प्रयोग छ । यस उपन्यासमा प्रकृति कामिनीको प्रतीक बनेर आएको छ । विरुवा सभ्य समाजको प्रतीक हो भने जङ्गली जुबुटो असभ्य समाजको प्रतीक हो । मिर्गलाई कमजोर प्राणीको प्रतीक बनाइएको छ ।

यस उपन्यासमा बिम्बको पनि राम्रो प्रयोग छ । उपन्यासमा सूर्यको रातो किरण अनुहारको बिम्बको रूपमा छ । ताराको बिम्ब हाँसलाई बनाइएको छ :

“हाँसको बथानभैँ ताराहरू पनि देखिए, अथाह नीलो गगन पटमा चम्किला ताराजस्तो एक-दुई भावनाका शब्दावलीले मानसिक घरातल कसरी नाप्न सकिएला ! (पृ. ३६)”

यसरी उपन्यासमा बिम्बात्मक वाक्यहरूको प्रयोग गरिएको छ । उपन्यासको प्रतीक र बिम्ब विधान सबल छ ।

४.१.१० गति र लय

वासना र प्रेम उपन्यास आन्तरिक केन्द्रीय दृष्टिबिन्दुमा रचिएको छ । यस उपन्यासमा कथयिता स्वयं 'म' पात्रका रूपमा उपस्थित छन् । 'म' पात्र शीला महेशको कोठामा आगमन भएदेखि प्रेमपत्रमार्फत् गाढा प्रेम हुन थालेपछि शहर नफर्कुञ्जेलसम्मका घटनाको गति शिथिल छ भने 'म' पात्र शहर फर्केपछिका घटनाहरू तीब्र गतिले अघि बढेका छन् । गतिको घटबढले उपन्यासमा लयको सृजना भएको छ । 'म' पात्रका रूपमा महेशले वर्णन गरेका अनुभवहरू प्रकट भएपनि कतिपय घटनालाई ऊ स्वतन्त्र छाडेर संवादका रूपमा वा दृश्यको पनि प्रयोग गरिएको छ । संक्षेपात्मक र दृश्यात्मक विधिले गतिलाई आरोह र अवरोहको अवस्था सृजना गरेको छ । आरोह र अवरोहले उपन्यासमा लयको सृजना भएको छ । उपन्यासमा गति र लयको उचित समायोजन गरिएको छ ।

४.१.११ शीर्षक सार्थकता

वासना र प्रेम उपन्यासको शीर्षक तीन शब्दको योगबाट बनेको छ । 'र' संयोजकले दुईवटा नाम 'वासना' तथा 'प्रेमलाई' जोडेको छ । 'वासना'ले उपन्यासमा वर्णित युगल र शीलाको मनोभावलाई इङ्गित गर्छ । 'प्रेम' महेशले शीलालाई गर्दछ । यसरी 'म' पात्रले शीलाप्रति गरेको प्रेम र युगल र शीलामा एक अर्काप्रति भएको वासनाले उपन्यासको शीर्षक सार्थक बन्छ । 'म' पात्र मा भएको सन्देहका वाक्यबाट पनि उपन्यासको शीर्षक सार्थक हुन्छ :

“आज म उनैको सम्झनामा यो कृति कोर्दैछु । तैपनि मलाई सन्देह नै छ । उनको वासना हो कि प्रेम ? (पृ. ५२)”

यसरी म पात्रका अभिव्यक्तिले उपन्यासको शीर्षक सार्थक हुन्छ ।

पाँचौ परिच्छेद

५.१ निष्कर्ष

साहित्यका विभिन्न विधामध्ये आख्यान पनि एक हो । नेपालीमा भनिने आख्यान शब्दले कथा र उपन्यासलाई जनाउँदछ । 'आख्यान' शब्द पाश्चात्य साहित्यको फिक्सन (fiction) को पर्यायवाची हो । फिक्सनले पाश्चात्य साहित्यका क्षेत्रमा जस्तो साहित्यलाई बुझाउँदछ । आख्यान शब्दले पनि त्यस्तै साहित्यलाई बुझाउँदछ ।

आख्यानलाई चिनाउने क्रममा विभिन्न विद्वान्हरूले परिभाषा दिएका छन् । ती परिभाषा सर्वमान्य हुन सकेका छैनन् किनभने आख्यानको स्वरूपमा निरन्तर परिवर्तन भइरहेको हुन्छ । समयको परिवर्तनसँगै मानवीय विचारको परिवर्तन कलामा पनि आउँछ । भविष्यका विचारलाई सोचेर परिभाषा दिन नसकिने भएकाले तत्क्षणमा स्वीकार्य भए पनि सधैं भरि स्वीकार्य नहुन सक्छन् तर पनि विगत र वर्तमानका उपन्यास स्वरूपलाई अध्ययन गरी उपन्यासको परिभाषा दिन सकिन्छ । ती परिभाषा कालजयी नहुन पनि सक्छन् ।

आख्यान यौगिक विधान भएको संरचना हो । यसले रूप प्राप्त गर्नमा विभिन्न तत्त्वहरूको योग हुनुपर्छ । आख्यानका तत्त्वहरूमा कथानक, पात्र वा चरित्र, पर्यावरण, दृष्टिबिन्दु, सारवस्तु, भाषा, प्रतीक र बिम्ब, गति र लय र शीर्षक पर्दछन् । आख्यानलाई विषयवस्तुका आधारमा, कथानकका आधारमा, शैलीका आधारमा गरी मुख्यतया तीन प्रकारले वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । विषयवस्तुका आधारमा सामाजिक र सांस्कृतिक, मनोवैज्ञानिक, राजनैतिक, ऐतिहासिक र पौराणिक पर्दछन् । कथानकका आधारमा साहसिक, नाटकीय, घटनाप्रधान, चरित्र प्रधान पर्दछन् । शैलीका आधारमा वर्णनात्मक, आत्मकथात्मक, विवरणात्मक, चेतनप्रवाह आदि पर्दछन् । धारागत आधारमा आदर्शवादी, स्वच्छन्दतावादी, सामाजिक यथार्थवादी, ऐतिहासिक यथार्थवादी, अतियथार्थवादी, आलोचनात्मक, नारीवादी, प्रकृतवादी, मनोविश्लेषणवादी, विसङ्गतिवादी, अस्तित्ववादी, प्रयोगवादी, प्रगतिवादी र मिथकीय पर्दछन् ।

आख्यान भन्नाले हिजोआज कथा र उपन्यास भन्ने बुझिन्छ । यसको विकासको पृष्ठभूमिका रूपमा लोकपरम्परा देखिन्छ । यो लोकपरम्परा हुँदै आख्यानात्मक रचनाका रूपमा अगाडि बढेछ । परम्परागत भाषिक चेतभन्दा भिन्न, अतिरञ्जना र अतिकल्पना भन्दा भिन्न मानवीय विषय भएकाले यसलाई आधुनिक नेपाली आख्यान मानिएको हो ।

आधुनिक नेपाली आख्यानको सुरुवात उपन्यासतर्फ रूपमतीबाट भयो भने कथातर्फ 'नासो'बाट भयो । नेपाली समाजको आदर्शमय यथार्थ चित्रण हुनु, नेपाली परिवेशको चित्रण हुनु, सरल बोलीचालीको भाषा प्रयोग हुनु आदि विशेषताका कारण रुद्रराजपाण्डेको रूपमती आधुनिक उपन्यासका रूपमा देखापर्दछ । स्वच्छन्दतावादी उपन्यासकारका रूपमा रूपनारायण सिंहको भ्रमर देखापर्दछ । यसले आदर्शप्रेमलाई स्वच्छन्दतावादी ढङ्गले चित्रण गरेको छ । भ्रमरपछि लैनसिंह बाड्देलको मुलकबाहिरले सामाजिक यथार्थवादी धाराको प्रारम्भ गर्दछ । डायमन शमशेरको वसन्ती (२००६) उपन्यासले ऐतिहासिक यथार्थवादको प्रारम्भ गर्छ । यसैगरी बाड्देलको अर्को उपन्यास लङ्गडाको साथी (२००८) अतियथार्थवादको प्रारम्भ गर्दछ । नारीवादी धाराको प्रारम्भ तथा आलोचनात्मक यथार्थवादी धाराको प्रारम्भ हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको स्वास्नी मान्छे उपन्यासबाट भयो । गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले'को पल्लोघरको भ्यालले प्रकृतवादीधारा र मनोविश्लेषणवादी धाराको प्रारम्भ गर्दछ । इन्द्रबहादुर राईको आज रमिता छ उपन्यासले विसङ्गतिवादी धाराको प्रारम्भ गर्दछ । पारिजातको शिरीषको फूल २०२२ बाट अस्तित्ववादी धाराको प्रारम्भ हुन्छ । यसपछि

२०२४ मा प्रकाशित ध्रुवचन्द्र गौतमको अन्त्यपछिबाट प्रयोगवादी धाराको प्रारम्भ हुन्छ । यसैगरी डी.पी. अधिकारीको आशमायाबाट प्रगतिवादी धाराको प्रारम्भ हुन्छ । विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको सुम्निमाबाट मिथकीय धाराको प्रारम्भ हुन्छ । यसरी आदर्शवादी धाराबाट प्रारम्भ भएको धारागत प्रवृत्तिहरू मिथकीय धारासम्म स्पष्टरूपमा देखापर्दछ । यसपछि पनि अन्य धारागत प्रवृत्तिहरू देखापरिरहेका छन् । हालसम्म माथिका सबै धाराहरूमा उपन्यास लेख्ने परम्पराको निरन्तरता हुँदाहुँदै पनि नवीन-नवीन प्रवृत्तिहरू अँगालेर उपन्यास लेखिदैछन् ।

आधुनिक नेपाली उपन्यास परम्परामा कुलचन्द्र कोइराला पूर्व बाह्य यथार्थ र आन्तरिक यथार्थ उपन्यासका विवेच्य विषय थिए । कोइरालाले आन्तरिक यथार्थलाई प्रस्तुत गर्ने क्रममा भौतिक प्रेम र अभौतिक प्रेमबीचको द्वन्द्व गम्भीर रूपमा देखाएका छन् । कोइराला अधिका उपन्यासकारहरूले यस विषयलाई सामान्य रूपमा मात्र चित्रण गरेका थिए । यसर्थ कोइराला भौतिक (वासनात्मक) प्रेम र अभौतिक (आदर्श) प्रेम दुवैलाई उपन्यासमा विषयवद्द गर्ने प्रथम उपन्यासकार बनेका छन् । मानवीय जैविक आवश्यकताको प्रस्तुति उपन्यासका विषय बन्न पुगेका छन् । कोइरालाको वासना र प्रेम उपन्यासले अन्तश्चरित्र र बाह्य चरित्र दुवैको उद्घाटन गरेका छन् । उनी पात्र पात्रहरूको व्यक्त आचरण र क्रियाकलापबाट अन्तः जीवन खोज्न पुग्छन् । उनी पात्रपात्रहरूको बाह्य व्यक्त प्रतिक्रियाभन्दा आन्तरिक अव्यक्त यथार्थतालाई वढी महत्त्व दिन्छन् । व्यक्ति सामाजिक समस्या र परिस्थितिबाट नयाँ बाटो अँगाल्न पुग्छन्; यस्तै पात्रका रूपमा वासना र प्रेम उपन्यासकी शीला रहेकी छ । वासनाको इच्छापूर्ति महेशबाट नभएका कारण शीला युगलसँग बिहे गर्छे । महेशमा रहेको सोभोपन र परम्परावादी आदर्श प्रेमको रुचिका कारण शीलाको भावना बुझ्न सक्दैन । उसमा आदर्श र परम्परावादी सोचले दह्रो जरो गाडेको छ, जसले गर्दा वासना चाहने शीलालाई हरेक पटक एकान्त कोठामा एकलै पाउँदा पनि केही गर्न सक्दैन ।

आधुनिक नेपाली कथा परम्परामा कुलचन्द्र कोइराला पूर्व थुप्रै कथाकारहरू देखापर्दछन् । गुरुप्रसाद मैनालीको 'नासो' १९९२ कथाले सामाजिक यथार्थवादको प्रारम्भ गर्‍यो । यसपछि विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको 'चन्द्रवदन' १९९२ कथाले मनोवैज्ञानिक धाराको प्रारम्भ गर्‍यो । २००६ सालमा रमेश विकलको 'गरिब' कथाले प्रगतिवादी धाराको प्रारम्भ गर्‍यो । विकलपछि आधुनिक नेपाली कथाका क्षेत्रमा 'एकपैसा' कथा लिएर कुलचन्द्र कोइराला देखापर्दछन् । कुलचन्द्र कोइरालाका कथाहरूमा सामाजिक, राजनैतिक, मनोवैज्ञानिक, ऐतिहासिक, धार्मिक-पौराणिक आदि विषयवस्तुहरूको प्रयोग गरिएका छन् । सामाजिक मनोवैज्ञानिक कथाहरूले उनलाई विशेषरूपमा चिनाउँछ । एकपैसा, माला, घरबारीको मोल, लाहुरतिर, दर्माहा, पत्थरका देवता सामाजिक यथार्थवादी कथाहरू हुन् । उनका यी कथाहरूले नेपाली समाजमा व्याप्त शोषण र दमनको चित्रण गरेका छन् । गरिब र निमुखाहरू साहूको अन्याय र अत्याचारमा परी कोही विदेशिन बाध्य भएका छन् भने कोही लाचार भएर उनीहरूकै दास भएर बाँच्न बाध्य बनेका छन् । आस्था गौरीशंकरको, पासाङ् छेरिङ् जस्ता कथामा धार्मिक अन्धता, अशिक्षा, र रुढीमान्यता बोकेको समाजमा परिवर्तन चाहनेहरू तिनीहरूसँग जुध्न नसकी मृत्युवरण गर्न पुग्छन् । जनता सावधान, यारिङ्ग, चारतार, स्मृतिचिन्ह जस्ता कथाहरूमा राजनैतिक कारण उत्पन्न समस्याप्रति सचेत बन्दै तिनका खराबी पक्षको नियन्त्रण गर्न आग्रह गरिएको छ । कला, असन्तुष्टा, सन्ध्या, मानिसका मनोदशाको चित्रण गरिएको छ । यसैगरी दिलमाया, मूलाठगको कथा, हीरेबीरेको कथामा स्वैरकल्पनाको प्रयोग भए पनि लोककथाका पात्रहरूको सामाजिक जीवनमा घट्टन

सक्ने घटनाको जीवन्त चित्रण पाइन्छ । देवताको जन्म, घैला भरिनुपर्छ जस्ता पौराणिक कथामा हिन्दू धर्मसंस्कृतिप्रति रहेको अटल आस्था र विश्वासको चित्रण गरिएको छ । 'घर बिक्रिमा छ' कथामा दलाली प्रवृत्तिले काठमाडौँ सहरको सभ्यतामा नराम्रो असर पारेको घटनालाई यथार्थवादी ढङ्गले चित्रण गरिएको छ ।

कोइरालाका केही मनोवैज्ञानिक आख्यानयुक्त रचनाले अव्यक्त प्रेमलाई जोड दिएका छन् । कोइरालाले आफ्नो आख्यानमा (कला कथामा) मनोविज्ञानको विभ्रमको प्रयोग गरेका छन् । विभ्रम कथामा प्रयोग गर्नुको उपादेयता फ्रायडमा जान्छ । फ्रायडको प्रभाव अत्यधिक ग्रहण गरेको देखिन्छ । **वासना र प्रेम** उपन्यासमा यस्तै फ्रायडीय प्रभाव पाइन्छ । आख्यानमा सामाजिक, मनोवैज्ञानिक, ऐतिहासिक राजनैतिक आदि विषयवस्तुगत विविधता पाउनु कोइरालाको मूलभूत विषयवस्तुगत प्रवृत्ति हो । कोइरालाका आख्यानका कथानक सुगठित र क्षीण दुवै खाले छन् । उनका केही कथानक मनोवैज्ञानिक भएकोले क्षीण बनेका छन् । चरित्र चित्रणको सजीवताका कारणले आख्यान रोचक बनेको छ । केही कथाहरूलाई छोडी धेरै कथाहरूमा चरित्रहरू परिवेश अनुकूल हुने गरी निर्माण गरिएको हुन्छ । उनका चरित्रहरू कोही क्रान्तिकारी छन् भने कोही यथास्थितिवादी छन् । क्रान्तिगर्न नसक्नेहरू दास भई बाँच्न बाध्य छन् । विषयवस्तु अनुसारको पर्यावरण उनका आख्यानमा पाइन्छ । दोलखा, रामेछाप, मकवानपुर, सिन्धुलीदेखि लिएर काठमाडौँसम्मका परिवेशको चित्रण उनका आख्यानमा छ । केही छिटपुट रचनाबाहेक उनका आख्यानमा पात्र र परिवेश अनुकूल भाषाको प्रयोग छ । तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्दहरूको प्रयोगले आख्यानको भाषा सुललित र सुबोध्य बनेको छ । उनका आख्यानमा प्राकृतिक बिम्ब र वैयक्तिक बिम्बहरूको प्रयोग गरिएको छ । आख्यानमा प्राकृतिक बिम्ब र भौतिक बिम्बहरूको प्रयोग गरिएको छ । आख्यानमा गतिको निर्वाह कतै कम पालना गरिएको छ भने कतै बेजोडसाथ अघि बढेको छ । कोइरालाका आख्यानहरूमा वर्णनात्मक संवादात्मक, आत्मकथनात्मक र आलङ्कारिक शैलीको प्रयोग पाइन्छ । उनका आख्यानहरूका शीर्षक चयन पात्रका क्रियाकलापबाट पात्रका नामबाट, आख्यानको सारबाट गरिएको छ ।

निष्कर्षमा प्रवृत्तिगत दृष्टिले कुलचन्द्र कोइरालाका कथाहरू गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला र रमेश विकलका प्रवृत्तिसँग मिल्दाजुल्दा छन् । कालक्रमिक दृष्टिले रमेश विकल पछि देखापर्ने महत्त्वपूर्ण कथाकार हुन् । यसैगरी रचनाका दृष्टिले उनको उपन्यास गोठाले र विजय मल्लकोभन्दा अघिको रहेको छ । कोइराला 'गोठाल'र विजय मल्लभै उत्कृष्ट मनोविज्ञानका प्रयोक्ता हुन् । आधुनिक नेपाली आख्यानका क्षेत्रमा उनका आख्यानले उनलाई उच्च स्थानमा पुऱ्याएका छन् ।

कुलचन्द्र कोइरालासम्बन्धी सम्भाव्य केही शोधशीर्षकहरू यस प्रकार छन् :

- (क) कुलचन्द्र कोइरालाका आख्यानमा परिवेशविधान ।
- (ख) कुलचन्द्र कोइरालाका आख्यानमा पात्रविधान ।
- (ग) कुलचन्द्र कोइरालाका भाषाशैली पक्षीय अध्ययन ।
- (घ) कुलचन्द्र कोइरालाका आख्यानको मनोविश्लेषणात्मक अध्ययन ।

प्रमुख सन्दर्भसामग्रीसूची

नेपाली भाषाका पुस्तक सूची

- आचार्य, कृष्णप्रसाद, कृष्णबहादुर बस्नेत (२०६६), आधुनिक नेपाली उपन्यास र कथा, काठमाडौं : दीक्षान्त पुस्तक प्रकाशन ।
- कोइराला, कुमारप्रसाद (२०५८) नेपाली आख्यानको अध्ययन, विराटनगर: वाणी प्रकाशन ।
- कोइराला, कुलचन्द्र, (सं. २०४६), एक पैसा काठमाडौं : सं जीवनचन्द्र कोइराला ।
-, (२०५४), पुख्र्यौली इतिहासभित्र मेरा अतीतका पानाहरू, काठमाडौं : कुलचन्द्र कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान ।
-(२०५६), वासना र प्रेम काठमाडौं : कुलचन्द्र कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान ।
-(२०६१), स्मृतिचिन्ह, काठमाडौं : कुलचन्द्र कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान ।
- कोइराला, कुलप्रसाद (२०६२), सृष्टिमाथिको दृष्टि, काठमाडौं : कुलचन्द्र कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान ।
- गौतम, देवी (२०५४), नेपाली कथा, काठमाडौं : नवीन प्रकाशन ।
- जोशी, कुमारबहादुर (२०५४), पाश्चात्य साहित्यका प्रमुखवाद, दो.सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- त्रिपाठी, वासुदेव (२०६५), पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा भाग -२, पाँचौं सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- नेपाल, घनश्याम (सन २००५), आख्यानका कुरा, दो. सं., सिलगढी : एकता बुक हाउस प्रा.लि ।
- त्रिपाठी, वासुदेव (वि.सम्पा.) (२०६०), नेपाली बृहत् शब्दकोश, छैटौं सं. काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र ।
- प्रधान, कृष्णचन्द्रसिंह (२०५२), नेपाली उपन्यास र उपन्यासकार, तेस्रो सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- बराल, ईश्वर (२०३९), आख्यानको उद्भव, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- बराल, ऋषिराज र कृष्णप्रसाद घिमिरे (२०५७), नेपाली कथा भाग -३, दो. सं. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- बराल, कृष्णहरि (२०६१), वस्तुपरक समालोचना, काठमाडौं : स्टुडेन्ट्स बुक्स पब्लिसर्स एण्ड डिस्ट्रिब्युटर्स ।
-(२०६४), गजल सिद्धान्त र परम्परा, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
-(२०६४), नेपाली आख्यान र नाटक, काठमाडौं : अक्सफोर्ड इन्टरनेशनल पब्लिकेसन ।

- बराल, कृष्णहरि र नेत्र एटम (२०६६), ते. सं., उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास,
ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- भट्टराई, गणेशप्रसाद (२०५४), कुचलन्द्र कोइराला दृष्टिकोण एवं विश्लेषण, काठमाडौं :
कुचलन्द्र कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान ।
- भट्टराई, पार्थमणि, (२०५०) स्व. कुचलन्द्र कोइराला परिचय, काठमाडौं : कुचलन्द्र
कोइराला स्मृति प्रतिष्ठान ।
- राई, ईन्द्रबहादुर (२०५८), नेपाली उपन्यासका आधारहरू, दो. सं., ललितपुर : साभा
प्रकाशन ।
- शर्मा, मोहनराज, (२०४८), शैली विज्ञान, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र ।
.....(२०६३), समकालीन समालोचना सिद्धान्त र प्रयोग, काठमाडौं : अक्सफोर्ड
इन्टरनेशनल पब्लिकेसन ।
- (२०६६), कथाको विकास प्रक्रिया, ते. सं. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- शर्मा, मोहनराज र खगेन्द्र प्रसाद लुइटेल्, (२०६४), नेपाली कविता र आख्यान,
काठमाडौं : नवीन प्रकाशन ।
-, (२०६३), पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्य सिद्धान्त, दो. सं. काठमाडौं : विद्यार्थी
पुस्तक भण्डार ।
- शर्मा, हरिप्रसाद (२०५९) कथाको सिद्धान्त र विवेचन, काठमाडौं , ने.रा.प्र.प्र ।
- श्रेष्ठ, दयाराम (सम्पा. २०६०) नेपाली कथा भाग ४, दो. सं. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- श्रेष्ठ, दयाराम र मोहनराज शर्मा (२०६३), नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास सातौं सं.,
ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- सुवेदी, राजेन्द्र (२०५७) स्नातकोत्तर नेपाली कथा, दो. सं. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
..... (२०६४) नेपाली उपन्यास : परम्परा र प्रवृत्ति, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

अङ्ग्रेजी भाषाका पुस्तक सूची

- Abrams, M.H (2001), **A Glossary of Literary Terms**, seventh edition, Noida:
Gopssons papers Ltd.
- Cuddon, J.A. (1997), **The penguin Dictionary of Literary Term and Literary
Theory**, England: Penguin Books.
- (1980) **A dictionary of Literary Terms**, Revised edition, Delhi: Clarion Book.
- Harris, W.T. (1957) **Websters New Internatioanl Dictionary**, Second edition,
London : G. Bell and Sons.
- Kennedy, X. J. (1983), **Litterature and Introduction to Fiction, Poetry and**

पत्रपत्रिका सूची

- एटम, नेत्र (२०५६), 'औपन्यासिक गति', **समष्टि** (वर्ष २०, अङ्क २), पृ. ४६ ।
कोइराला, कुलचन्द्र (२०११), 'एक पैसा', **परोपकार** (वर्ष २, अङ्क ३, असार), पृ. १० ।
..... (२०११), 'कला', **परोपकार** (वर्ष २, अङ्क ५, भदौ), पृ. १० ।
..... (२०१५), 'आस्था गौरीशंकरको', **स्वास्ती मान्छे** (वर्ष १, अङ्क १), पृ. ४ ।
..... (२०१७), 'दर्माहा', **रूपरेखा** (वर्ष १, अङ्क १), पृ. ५६ ।
..... (२०१८), 'घर-बारीको मोल', **'रूपरेखा'** (वर्ष २, अङ्क २), पृ. ५७ ।
..... (२०३१), 'पासाङ् छेरिङ्', **उषा** (वर्ष ५, अङ्क २, असार), पृ. ५ ।
..... (२०३१), 'एक खुड्को', **उषा** (वर्ष ५, अङ्क ३, वैशाख), पृ. १३ ।
..... (२०३१), 'देवताको जन्म', **उषा** (वर्ष ६, अङ्क २, पुष), पृ. ५ ।
..... (२०३१), 'सन्ध्या' **उषा** (वर्ष ६, अङ्क ३, फागुन), पृ. १९ ।
..... (२०३३), 'लाहुरतिर' **उषा** (वर्ष ७, अङ्क ४), पृ. ९ ।
..... (२०४७), 'चारतार', **संवाहक** (वर्ष १, अङ्क १, असोज), पृ. १७ ।
..... (२०४७), 'घैला भरिनुपर्छ', **जनमुक्ति** (वर्ष १, अङ्क १, माघ), पृ. २५ ।
..... (२०६१), 'गोठाले र कोइरालाको औपन्यासिक कला', **दोभान** (वर्ष ५, अङ्क ८, कार्तिक, मङ्सिर, गोठाले विशेषाङ्क), पृ. १३५ ।
भट्टराई इन्दिरा सम्पा. (२०५५) **दीपक** (प्रथम पुष्प), पृ. २५ ।

अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्रसूची

- खनाल, विनोदकुमार (२०५६), **कुलचन्द्र कोइरालाको गद्य साहित्यको अध्ययन**, स्नातकोत्तर अप्रकाशित शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि, कीर्तिपुर, काठमाडौं ।
- आचार्य, वासुदेव (२०३६), **उपन्यासकार हृदयचन्द्रसिंह प्रधान**, स्नातकोत्तर अप्रकाशित शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि., कीर्तिपुर, काठमाडौं ।
- उचै, वेलकुमारी (२०५७), **कृष्णबम मल्लको कथाकारिता**, स्नातकोत्तर अप्रकाशित शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि., कीर्तिपुर, काठमाडौं ।