

परिच्छेद एक

शोध परिचय

१.१ शोध परिचय

‘कुञ्जिनी’ (२००२) लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा (१९६६-२०१६) को सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित कल्पनाप्रसूत मौलिक खण्डकाव्य हो । यस खण्डकाव्यमा स्वच्छन्दतावादी भाव प्रवाह, प्रकृतिचित्रण एवम् मानवतावाद र आध्यात्मिक चेतनाको सशक्त अभिव्यक्ति प्रकट भएको छ । यो खण्डकाव्य देवकोटा वि.सं. १९९७ सालतिर स्वास्थ्य सुधारका निम्ति हावापानी फेर्न आफ्नो मामा ससुराली हालको नुवाकोट जिल्ला अन्तर्गत पर्ने भिल्टुङ गाउँमा केही समय बस्दा त्यहाँको प्रकृति र लोक जीवनबाट प्राप्त अनुभवका आधारमा रचना गरिएको मानिन्छ । नायिका कुञ्जिनीको नामबाट शीर्षकीकृत यस खण्डकाव्यमा आत्मिक प्रेमको जीवन्त प्रस्तुतीकरण पाइन्छ ।

सङ्कथन कुनै खास सन्दर्भ विशेषमा प्रयुक्त भाषिक अभिव्यक्ति हो । यस अन्तर्गत वाक्यभन्दा माथिल्ला सम्पूर्ण भाषिक एकाइहरू पर्दछन् । सङ्कथन विश्लेषण तिनै एकाइको सूक्ष्म र गहन अध्ययन एवम् व्यवस्थित प्रस्तुतीकरण हो । सङ्कथन विश्लेषणमा वाक्यभन्दा माथिल्ला एकाइहरूलाई जोड्ने संसक्ति व्यवस्था र संयुक्ति व्यवस्थाको खोजी महत्त्वपूर्ण कार्य मानिन्छ । संसक्ति (कोहेजन) भनेको पाठमा प्रयुक्त वाक्यदेखि समग्र कृतिसम्मका भाषिक एकाइहरूलाई सुदृढ पार्ने व्याकरणभन्दा बाहिरको तत्त्व हो । संसक्तिको अवधारणा आर्थी सम्बन्धसँग जोडिएको हुन्छ । संसक्तिले पाठमा आपसी अन्तरनिर्भरताको सिर्जना गर्दछ । संसक्ति अन्तर्गत वाक्यभन्दा माथिल्ला अनुच्छेद, उपाख्यान, कथोपकथन, प्रसङ्ग, परिच्छेदसम्मका एकाइहरूमा सम्बन्धन कायम गर्ने सन्दर्भन/निदर्शन, विलोपन, प्रतिस्थापन, संयोजन, पुनःकथन, समावेशात्मकता, समानान्तरता जस्ता शाब्दिक तथा व्याकरणिक युक्तिहरू पर्दछन् । पाठहरू परस्परमा सङ्गतिपूर्ण हुनुलाई संयुक्ति (कोहेरेन्स) भनिन्छ । यस अन्तर्गत अन्तर्गत स्थिति सन्दर्भका विषय क्षेत्र, सहभागी र माध्यम पर्दछन् । यसको सम्बन्ध पाठमा प्रयुक्त भाषिक एकाइ र त्यसले दिने अर्थसँग सम्बन्धित हुन्छ । यिनीहरूले पाठको अर्थलाई स्पष्ट पार्ने, निदर्शन/सन्दर्भनलाई भाषेतर परिस्थितिसँग जोड्ने, पाठभित्रको तार्किक सम्बन्धलाई सुदृढ बनाउने, पाठमा प्रयुक्त भाषिक एकाइ र तिनीहरू बीचको अर्थगत सुसम्बद्धता कायम गर्न महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्दछन् ।

काव्यकृतिमा प्रयुक्त भाषिक एकाइहरू बीचको समानताको स्थिति समानान्तरता हो । पाठका दुई भागहरूका बीचको भाषिक संरचना र तिनको अर्थगत समानतालाई

समानान्तरता भनिन्छ । भाषा प्रयोगमा हुने नियमित पुनरावृत्ति नै समानान्तरता हो । पाठमा प्रयुक्त ध्वनि वा वर्ण पद, पदावली, वाक्यांश, वाक्यसम्मका विभिन्न भाषिक एकाइहरूको नियमित र सन्तुलित ढङ्गले गरिएको पुनरावृत्तिलाई समानान्तरता भनिन्छ । यसमा उस्तै वा समान संरचना भएका भाषिक एकाइहरूको पटक पटक आवृत्ति हुन्छ । कुनै पनि पाठमा निहित अर्थतात्त्विक, निदर्शनात्मक र तार्किक सम्बन्धलाई व्यवस्थित राख्ने प्रक्रियालाई संयुक्ति भनिन्छ । संयुक्तले भाषिक सम्प्रेषणमा बढी जोड दिएको हुन्छ । सम्प्रेषण अर्थ, निदर्शन, र तर्कसँग सम्बन्धित रहन्छ । संयुक्तिले जहिले पनि पाठको अन्तःतहसम्म पुगेर आर्थी सम्बन्धको निकर्यौल गर्दछ । पाठको बनोट व्यवस्था वा संरचनात्मक सङ्गठनसँगको प्रत्यक्ष सम्बन्ध संसक्तिमा रहन्छ भने भित्री तहको सङ्गठन व्यवस्था संयुक्तिले निर्धारण गर्दछ । यसरी पाठको आन्तरिक संरचना वा वा बनोट पक्षसँग संयुक्तिको सम्बन्ध स्थापित रहेको हुन्छ । संयुक्तिले संसक्तिको जगमा टेकेर सम्प्रेषण र सञ्चारको काम गरेको हुन्छ र साहित्यिक कृतिमा निहित भाषिक सौन्दर्यलाई पनि यसले आधारभूमि प्रदान गरेको हुन्छ ।

प्रस्तुत कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन विश्लेषणमा समानान्तरताको अध्ययन गर्ने क्रममा आलङ्कारिक समानान्तरता र यस अन्तर्गत वार्णिक, शाब्दिक र व्याकरणिक समानान्तरता, आर्थी समानान्तरता, छन्दगत समानान्तरताको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ । संयुक्ति अन्तर्गत कुञ्जिनीमा विविध सन्दर्भहरूको अध्ययन गरिएको छ । यस क्रममा विषय सन्दर्भ, तात्कालिक र वृहत् सन्दर्भ र यस अन्तर्गत ग्रामीण-सामाजिक, धार्मिक-सांस्कृतिक, संज्ञानात्मक, राष्ट्रिय- तथा अन्तर्राष्ट्रिय सन्दर्भको खोज विश्लेषण गरिएको छ । सहभागी सन्दर्भ अन्तर्गत दृश्य र सूच्य, बद्ध र मुक्त, स्थिर र गतिशील चरित्रको खोजी गरिएको छ भने सहभागी भूमिकाका आधारमा कार्यका दृष्टिले प्रमुख, सहायक, खलपात्र र गौण सहभागीको भूमिका तथा तिनले अभिव्यक्तिमा पारेको प्रभावको अध्ययन गरिएको छ ।

मानवीय अन्तर्मनका विचार, भावना र अनुभूतिहरूलाई काव्यात्मक भाषाका माध्यमबाट कलात्मक शैलीमा कथ्य वा लेख्य रूपमा व्यक्त गरिने साहित्यिक अभिव्यक्ति नै कविता/काव्य हो । साहित्यका ४ प्रमुख विधामध्ये कविता विधाको एक भेद खण्डकाव्य हो । यो कविताको मझौला रूप हो जसमा कविता तत्वका काव्यात्मक विशेषता रहेका हुन्छन् । जीवन जगत्को कुनै खास घटनामा आधारित आख्यानीकृत काव्य रचनाको अभिव्यक्तिस्वरूप खण्डकाव्यको निर्माण हुन्छ । यस शोध अध्ययनका क्रममा विधागत आख्यान संरचना र यस अन्तर्गत सङ्कथन सिद्धान्त र विधातत्त्व, कथानक विकासको सङ्केत, कथानकको रेखीय संरचना, कथानक विकासावस्था, कुञ्जिनीमा सर्ग योजना आदिको खोजी गरिएको छ ।

यस शोध प्रबन्धमा कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन विश्लेषणका निम्ति एम्.के.ह्यालिडे र रुकैया हसनको पाठ विश्लेषणलाई, समानान्तरताका निम्ति गे.कुक्को सङ्कथन विश्लेषण सिद्धान्तलाई र संयुक्तिका निम्ति भ्यान डिक र टेरिलकको पाठ विश्लेषण सम्बन्धी सैद्धान्तिक मान्यतालाई मूल आधार मानिएको छ । यस सिद्धान्तले प्रयोगका सापेक्षतामा भाषाका कथ्य रूपको विश्लेषण गर्दछ । ह्यालिडेले पाठभित्र अवस्थित सन्दर्भ र त्यसले निर्माण गर्ने परिस्थितिको व्याख्या गर्ने क्रममा बताएको आनुभाविक कार्य, सहभागी सम्बन्ध र पाठात्मक सम्बन्धलाई स्वीकार गर्दै टेरिलकले सामाजिक सङ्कथनको सिद्धान्तको आधारमा भाषिक कार्यहरूलाई परिचयात्मक कार्य, सामाजिक परिचय र विषयवस्तु, सम्बन्धन कार्य एवम् पाठविश्लेषण कार्य गरी ४ भागमा विभाजन गरेका छन् । टेरिलकले प्रस्तुत गरेका उपर्युक्त कार्यमध्ये पाठविश्लेषण कार्य शीर्षकभित्रको सैद्धान्तिक मान्यता तथा पूर्वीय आचार्य भरतको नाट्यशास्त्रीय सिद्धान्तलाई समेत आधार मानिएको छ ।

१.२ समस्याकथन

कुञ्जिनी खण्डकाव्यको विविध पक्षबाट अध्ययन विश्लेषण भएपनि समग्र काव्यकृतिको सङ्कथन संरचनाका आधारमा अध्ययन विश्लेषण भएको पाइँदैन । अतः प्रस्तुत शोधको समस्या कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रयुक्त सङ्कथनका एकाइहरू पहिचान गरी निर्धारित काव्यांशको संसक्ति, समानान्तरता, संयुक्ति तथा विधागत आख्यानका विविध पक्षमा आधारित छ । यसप्रकार प्रस्तुत शोध प्रबन्धमा कुञ्जिनी खण्डकाव्यको कृतिको सङ्कथन विश्लेषण के, कसरी गर्न सकिन्छ, भन्ने मूल प्राज्ञिक जिज्ञासामा केन्द्रित भई समस्याहरू प्रस्तुत गरिएको छ :

- (क) कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा व्याकरणिक र शाब्दिक संसक्ति कस्तो पाइन्छ ?
- (ख) कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा आलङ्कारिक र छन्दगत समानान्तरता कस्तो पाइन्छ ?
- (ग) कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विषय क्षेत्र र सहभागीपरक संयुक्ति व्यवस्था कस्तो पाइन्छ ?
- (घ) कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विधागत आख्यान संरचना कस्तो पाइन्छ ?

१.३ शोधको उद्देश्य

शोध विषयमा उठान गरिएका प्राज्ञिक समस्याको समाधान गर्नु नै यस शोधकार्यको उद्देश्य हो । यस अनुरूप कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रयुक्त सङ्कथनका एकाइहरूको पहिचान

गरी निर्धारित शोधको समस्याकथनमा उठान गरिएका शोध्य समस्याको शोधनिष्ठ तवरले समाधान गर्नु नै प्रस्तुत शोधको मूल उद्देश्य हो । ती यसप्रकार रहेका छन् :

(क) कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा व्याकरणिक र शाब्दिक संसक्ति व्यवस्थाको विश्लेषण गर्नु,

(ख) कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा आलङ्कारिक र छन्दगत समानान्तरताको विश्लेषण गर्नु,

(ग) कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विषय क्षेत्र र सहभागीपरक संयुक्ति व्यवस्थाको विश्लेषण गर्नु,

(घ) कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पाइने विधागत आख्यान संरचनाको विश्लेषण गर्नु ।

१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा

लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका 'कुञ्जिनी' लगायतका अनेकौं खण्डकाव्य, महाकाव्य र प्रशस्त फुटकर कविताहरू प्रकाशित छन् । उनका कतिपय काव्यात्मक कृतिहरूका बारेमा बृहत् रूपमा खोज अनुसन्धानका साथै प्रशस्त समीक्षाहरू पनि भएका छन् । प्रस्तुत शोधकार्य कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन विश्लेषण भएको हुँदा यसमा कुञ्जिनीका बारेमा भएका शोधसम्बद्ध पूर्व अध्ययनलाई मात्र समेटिएको छ :

नित्यराज पाण्डेले महाकवि देवकोटा (२०१७ : २४६) भन्ने कृतिमा मुनाको आदर्शभन्दा कुञ्जिनीको एक श्रेणी माथि छ र कुञ्जिनीसँग दिल र आत्माको प्रश्न छ नकि समाजको भनी कृतिको भाव तथा विचार पक्षको संक्षिप्त चर्चा गरेका छन् । यस सन्दर्भमा उनको टिप्पणी प्रभावपरक देखिन्छ ।

मोदनाथ प्रश्रितले 'देवकोटा : मुनामदन केही भरो केही खरो' भानु (२०२५ फागुन, ५ : १२) भन्ने लेखमा समालोचक मोदनाथ प्रश्रितले कोल्पूको किनारमा गोरेसँग प्रेम गर्ने कुञ्जिनी गोरे विदेश गएको बेला उसको सेतेसँग बिहे गरिदिन खोज्दा ठीक जन्ती आइपुग्ने बेला त्रिशूलीमाथि भिल्टुड खैवारे भीरबाट हाम्फालेर प्रेमको सङ्कल्प बचाउँछिन् भनी कृतिगत विषय वस्तुको सामान्य चर्चा मात्र गरेका छन् ।

राममणि रिसालले नेपाली काव्य र कवि (२०३१ : ३२३-३२४) भन्ने ग्रन्थमा कुञ्जिनी र गोरेको वियोगान्त कथाको वर्णन गरेका छन् । यस ग्रन्थमा कथानकको सुदृढ तारतम्यता भन्दा कवितात्मक माधुर्यकै रिमभिम देखिन्छ भनी कुञ्जिनी खण्डकाव्यलाई गीतिकाव्यका रूपमा चिनाउँदै यिनका विषय, शैली र लयका बारेमा सामान्य प्रकाश पारिएको छ । रिसालले अमर प्रेमी र प्रेमिकाहरू धर्तीमा मिल्न नपाए पनि स्वर्गमा मिल्न सकिने कुराका भरमा आत्मा विसर्जन गर्न पुग्छन् भनी प्रेममा निहित आत्मावादी दृष्टिलाई

पनि प्रष्ट पारेका छन् । यो अध्ययन पनि पाठको सूक्ष्म पठनभन्दा सामान्य पठनमा आधारित छ । कृतिगत विषय र भावको सामान्य विवेचना गरेका छन् ।

कृष्ण प्रधानले 'कुञ्जिनी भित्रका देवकोटा' मधुपर्क, (२०३२) शीर्षकको लेखमा 'कुञ्जिनी'लाई गीतिकाव्यका रूपमा र देवकोटालाई गीतिकाव्यकारका रूपमा उभ्याएका छन् । उनले यस लेखमा सामाजिक मान्यताहरूका बीच आवाज उठाइरहेका देवकोटा, प्रकृतिप्रेमी देवकोटा, स्वदेशप्रेमी देवकोटा, निम्न आर्थिक परिस्थितिको बोझले च्यापिएका देवकोटा, ईश्वरवादी देवकोटा, समसामयिक चेतनाले भरिएका देवकोटा र नारीमाथि समवेदना देखाउने देवकोटालाई 'कुञ्जिनी' खण्डकाव्यका आधारमा चिनाउँदै यस कुञ्जिनी खण्डकाव्यका अस्वाभाविकतालाई पनि औँल्याएका छन् । प्रधानका अनुसार 'मुनामदन'को उचाइमा नपुगेको 'कुञ्जिनी' भित्र अनाटकीयता, कथानकको थालनीमा हिन्दी पारा, पात्रानुसारको संवाद नहुनु र अन्य कतिपय घटना पनि अस्वाभाविक रहनु जस्ता कमजोरी विद्यमान छन् । प्रधानको टिप्पणीमा कृतिको वस्तु पक्षमा सामान्य चर्चा गरिएको भएपनि यसको गम्भीर विवेचना पाइँदैन ।

चूडामणि बन्धुले 'देवकोटा' (२०३६) शीर्षकको लेखमा मुनामदनकी मुनाभैँ कुञ्जिनी कसैकी स्त्री होइनन्, सुलोचना जस्तै कसैलाई तन दिएर अरु कसैलाई मन दिनुपर्ने स्थितिमा परेकी पनि 'कुञ्जिनी' होइनन् । न कुञ्जिनीको प्रेम म्हेन्दुको भैँ आत्मसमर्पण गराउने प्रेम हो भनी देवकोटाका अन्य पात्रसँग तुलना गरेका छन् ।

तीर्थराज अधिकारीले 'महाकवि देवकोटा र कुञ्जिनी खण्डकाव्य' मधुपर्क (२०३८ : १४), भन्ने लेख लेखेका छन् र उनले यस लेखमा 'कुञ्जिनी' लाई देवकोटाको 'मुनामदन' पछिको श्रेष्ठ खण्डकाव्य ठहर-याउँदै यसका कथावस्तु, परिवेश, पात्र र दृष्टिकोणबारे चर्चा गरेका छन् अनि छन्द विविधता र संवादको अस्वाभाविकतालाई यसका विफलता ठानेका छन् । यसबाट सङ्कथनका आवश्यक पक्ष मानिने घटना र परवेशमाथि जोड दिएको कुरा स्पष्ट हुन्छ । यसले कुञ्जिनीको सङ्कथन विश्लेषणमा केही सरलता, सहजता एवम् सूत्रात्मकता समेत प्रदान गरेको छ ।

'तारानाथ शर्माले नेपाली साहित्यको इतिहास' (२०३९) मा कुञ्जिनी एकरातमा भ्याउरेमा लेखिएको कथात्मक कविता हो भनी रचना सन्दर्भका सामान्य टिप्पणी गरेका छन् ।

दुर्गाप्रसाद अर्यालले 'कुञ्जिनीको विवेचना' हाम्रो पुरुषार्थ (२०४० कार्तिक, ११ : १) भन्ने लेखमा विविध लोक छन्दमा तीव्र साङ्गीतिक चेतनाको प्रवाहमा लयात्मक विशिष्टताको साथ प्रस्तुत गरिएको यो खण्डकाव्य करुण भावमा चुर्लुम्म डुबेको छ । सामाजिक पृष्ठभूमिलाई आधार बनाएर प्रकृतिको विराट् संसारलाई सारगर्भित रूपमा

सङ्क्षिप्त ढङ्गले केलाउँदै यसमा नेपाली युवतीको प्रणयको दर्दनाक प्रतिकूल स्थितिलाई संवेदनात्मक रूपले चित्रण गरिएको छ । व्यङ्ग्यात्मकताका साथ सामाजिक सुधारको सङ्केत दिइएको कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सामाजिक विषमताबाट विलखबन्द परेको गोरेजस्ता देशप्रेमीको करुण चित्र पनि प्रस्तुत गर्दछ । साथै इच्छाकी षड्यन्त्रमा फस्न नचाहने स्वाभिमानी विद्रोहिनी, विवश कुञ्जिनी जस्ती नारी जीवनले भोगेका दुःखद् अनुभव र असहनीय मृत्युको परिणतिलाई पनि अत्यन्त मार्मिकताका साथ प्रस्तुत गरिएको छ । वस्तुतः कुञ्जिनी मुनामदन जस्तो गठिलो, खिरिलो एउटा मिठासपूर्ण एउटै लययुक्त भएपनि देवकोटाको सहज भाषाभिव्यक्तिको लयात्मक विविधताले त्यसको न्यूनतालाई सामान्य रूपमा समेटेको मान्नुपर्छ भनेका छन् । उनका अध्ययन प्रमाणका अध्ययन देखिन्छ ।

इन्द्रनाथ अर्यालले 'कुञ्जिनीको कुञ्जिका' **मधुपर्क** (२०४२, १८:६) मा महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका विभिन्न लोकलय भएका खण्डकाव्य कुञ्जिनीमा यस्तो एउटा साँचोरूपी सिलोक छ जुन ठिक्क छिर्ने प्वालबाट घोरिएर हेरे कवि विलियम

वर्दस्वर्थलाई एक त्यान्द्रा घाँसले सम्पूर्ण प्रकृति आँखा अगाडि ल्याए जस्तै कुञ्जिनीको कुञ्ज अगाडि आउँछ भनी सामान्य टिप्पणी गरेका छन् ।

अम्बिकादेवी रिमालले 'खण्डकाव्यकार लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका खण्डकाव्यकारिताको वर्णनात्मक अध्ययन' (२०४३) मा कुञ्जिनी त्यस्ती नेपाली युवतीको प्रतिनिधि पात्र हो, जसले इच्छा विरुद्ध हुने बिहेको आन्तरिक विरोध गरेकी छ । तर त्यसलाई बाहिर व्यक्त गर्न नसकेर प्राण त्याग गर्न पुग्छे । यसरी ऊ कोमल, सोझा प्रकृतिका नारीहरूको प्रतिनिधि पात्र हो भनेकी छिन् । यस खण्डकाव्यकी नायिका कुञ्जिनीको चरित्र प्रकाशन गर्नमा नै देवकोटाले बढी मेहनत गरेका छन् । कुञ्जिनीको समस्या नेपाली नारी वर्गको समस्या हो, जुन समस्यामा कवि करुणाले परेका छन् । कुञ्जिनी धनी बाबुकी छोरी भए पनि उसले भौतिक सम्पत्तिलाई माया नगरी आत्मिक प्रेमको समर्थन गरेकी छ । त्यसैले ऊ आध्यात्मिक भावना भएकी पात्र हो । गोरेको जस्तै कुञ्जिनीको मृत्यु पनि दुःखमय देखिन्छ । तर गोरेको मृत्युले भन्दा पनि कुञ्जिनीको मृत्युले पाठकलाई बढी व्यथित पार्दछ । देवकोटाले पनि कुञ्जिनीको दुःखमय अन्त्यमा सहानुभूति देखाएका छन् भनेकी छन् । उनको अध्ययन पनि प्रभावपरक अध्ययन देखिन्छ ।

कुमारबहादुर जोशीले **देवकोटाका प्रमुख कविताकृतिको कालक्रमिक विवेचना** (२०४८) मा प्रस्तुत खण्डकाव्यमा कविको देह र भौतिकताविमुख तथा हृदय र हार्दिक प्रेमकेन्द्री एवं प्रकृतिकेन्द्री स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तिका साथै रोमान्टिक प्रगतिवादतर्फको

आंशिक अभिमुखता पनि प्रकटिएको पाइन्छ भनेका छन् । यो अध्ययन देवकोटाको काव्यशिल्प केन्द्रित भए पनि कृतिको पठन अध्ययन भने यसमा गरिएको छैन ।

घनश्याम नेपालले **नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास** (सन् १९९१) नामक पुस्तकमा नेपाली कविताका रोमान्टिक युगका मूल कविका रूपमा लक्ष्मीप्रसाद देवकोटालाई चिनाउँदै उनले पन्ध्र ओटा जति खण्डकाव्य लेखेको जानकारी दिएका छन् । उनका अनुसार 'मुनामदन' र 'कुञ्जिनी' देवकोटाका श्रेष्ठ खण्डकाव्य हुन् भनी कृति विवरण र काव्यात्मक मूल्यमाथि प्रकाश पारेका छन् ।

वासुदेव त्रिपाठीले “महाकवि देवकोटाद्वारा आफ्नै कविता यात्रामा सङ्कल्पित कविताक्रान्ति र उनका उत्तरार्द्ध कवितायात्राका थालनी एवं दिशाबोध : एक चर्चा” **गोधूलि** (२०५१) मा कुञ्जिनी (२००२) खण्डकाव्यकै स्वच्छन्दतावादी रुमानी श्रृङ्खलामा लोकछन्द, गीतिचेत र प्रेमाख्यानका गाथातत्त्वका साथै प्रकृतिबोध तथा आर्थिक कारणले विदेसिनुपर्ने नेपाली युवा शक्तिका बाध्यताका सन्दर्भलाई अँगालेको छ, तापनि कुञ्जिनीको युद्ध प्रसङ्ग र स्वदेशभक्ति एवं वीरगाथाप्रतिको उन्मुखतालाई बसन्तीले अझ बढी मात्रामा अँगालेको छ भनेका छन् । यो अध्ययन काव्यशिल्प र वस्तु योजनामा बढी केन्द्रित छ ।

पारसमणि भण्डारीले देवकोटाका **कुञ्जिनीको काव्यविवेचना** (२०५४) मा त्यसका दुई विषयवस्तु, भावविचार, आख्यान, लय एवं भाषाशैलीका बारेमा केही प्रकाश पारेका छन् । यसमा (कुञ्जिनीमा) आत्मा अमर हुन्छ, आत्मा-आत्मा बीचको प्रेम कहिल्यै पनि मर्दैन, सामन्ती समाजले प्रेमी जोडीको मिलन हुन नदिए पनि उनीहरूको आत्मिक मिलन भइरहन्छ र मृत्युपछि आत्मा-आत्माको प्रेममय मेल हुन्छ भन्ने प्रणय चिन्तन यस खण्डकाव्यमा भएको छ र त्यही नै यस खण्डकाव्यको मूल विचार पनि हो भनेका छन् । उनको समीक्षा कृतिको सामान्य पठनमा आधारित देखिन्छ ।

कृष्ण गौतमले **देवकोटाका प्रबन्धकाव्य** (२०५६) मा कोल्पो सुनका बाला सम्झिन्छन्, पहाड शिखर स्वर्णमाला लाउँछन्, आकाशतिर पहुँलो रङ्ग छोपिन्छ, भेडा सुकिला उन टक्क्याउँछन्, छहरा गाना गाउँछन्, कुञ्जिनी र गोरेको प्रेम स्वर्ग (आकाश) मा लालमोहर लागेर प्रमाणित हुन्छ । कुञ्जिनी गोरेलाई सामाजिक वस्तुस्थितिप्रति पनि सचेत पार्छे । ऊ अप्रत्यक्ष रूपमा ठालूसिंह जस्तालाई रिभाउन गाह्रो देखाउँछे र गोरेको मनमा होशियारी सङ्केत दिन्छे । गोरे पनि कुञ्जिनीलाई के भन्छ भने धर्म जस्तै प्रेम पनि अमर गुण हो, प्रेम त्याज्य छैन, ग्राह्य छ भनेका छन् । गौतमले कुञ्जिनीको प्रबन्ध काव्यको बारेमा चर्चा गरे पनि काव्यको समग्र संरचना र सन्दर्भपरक अंशको विवेचना गरेका छैनन् ।

महादेव अवस्थीले **लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका खण्डकाव्यकारिता** (२०५६) विद्यावारिधि शोध प्रबन्धमा भौतिकताविमुख आत्मावादी हार्दिक प्रेमकै अमरताको दृष्टिकोणलाई मुख्य

कथ्य एवं विचार समेत तुल्याई रचिएको यस खण्डकाव्यमा प्रथम पुरुषप्रधान कथन पद्धति अन्तर्गत घटना, सङ्केत, संवादात्मकता र स्वगतकथन जस्ता नाट्यविधिको समेत प्रयोग गरी करुण अङ्गीरस र शोक स्थायी भावको अभिव्यक्ति गरिएको छ भनेका छन् । अवस्थीले कुञ्जिनीको विधातत्त्वका आधारमा विवेचना गरे पनि सङ्कथनपरक विश्लेषण भने गरेका छैनन् ।

यसरी कुञ्जिनी खण्डकाव्यका सन्दर्भमा गरिएका उपर्युक्त थुप्रै समीक्षात्मक चर्चा, टीकाटिप्पणी, खोज अध्ययन विश्लेषण एवम् मूल्याङ्कनले यसको शैक्षिक/प्राज्ञिक र व्यावहारिक औचित्य दर्साए तापनि भाषिक सङ्कथन विश्लेषणको आधारमा भने यसको अध्ययन भएको पाइँदैन । तसर्थ सैद्धान्तिक पूर्वकार्यको उल्लेख गर्नुपर्ने देखिन्छ । कुञ्जिनीको महत्त्व, प्रभावकारिता र विशिष्ट अध्ययनको निम्ति सङ्कथन विश्लेषणको कोणबाट अध्ययन गर्नु थप आवश्यकता भएको हुँदा त्यसको अभाव पूरा गर्न उल्लिखित पूर्वकार्यको समीक्षा आवश्यक ठहर्छ ।

१.५ शोधको औचित्य, महत्त्व र उपयोगिता

प्रस्तुत अध्ययन कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन विश्लेषणमा केन्द्रित छ । यस कृतिको विविध कोणबाट अध्ययन विश्लेषण, समीक्षा र मूल्याङ्कन गरिएको पाइए तापनि सङ्कथन विश्लेषणको कोणबाट हालसम्म अध्ययन नभएको हुँदा यो कार्य प्राज्ञिक जिज्ञाशाका दृष्टिले औचित्यपूर्ण रहेको छ । यस अध्ययनले साहित्यिक कृतिको अध्ययनमा भाषानिष्ठ वस्तुगत अध्ययन प्रणालीको विकासमा योगदान दिनेछ । फलतः कृतिको समग्र पक्षबाट अध्ययनलाई पूर्णता दिन, शैक्षिक बौद्धिक प्रतिभाको उजागर गर्न, नवीन ज्ञानको प्राप्ति गर्न, ज्ञानको निरन्तरता एवं प्राज्ञिक जिज्ञासा शमन गर्न, शैक्षिक आवश्यकता पूरा गर्न, पछिल्ला अध्येतालाई धेरथोर मार्ग निर्देश गर्न तथा व्यावहारिक समस्या समेत आंशिक रूपमा हल गर्न प्रस्तुत अध्ययनको औचित्य/महत्त्व र उपयोगिता रहेको छ ।

१.६ शोधको सीमाङ्कन

प्रस्तुत अध्ययन कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन विश्लेषण भएको हुँदा यसमा सङ्कथनका विविध युक्तिहरूमध्ये व्याकरणिक र शाब्दिक संसक्ति, समानान्तरता, विषय (क्षेत्र) सन्दर्भ, सहभागीको उपस्थिति र भूमिका एवम् विषयगत सङ्गठन जस्ता संयुक्ति व्यवस्थालाई मात्र विश्लेषणको आधार मान्नु र त्यसका निम्ति पाश्चात्य भाषाशास्त्री, सङ्कथन सिद्धान्तका प्रवर्तक एवम् व्याख्याता ह्यालिडे र रुकैया हसनको सङ्कथन सम्बन्धी सैद्धान्तिक कृति भाषा, पाठ र सन्दर्भ, भ्यान डिकको पाठ विश्लेषण सिद्धान्त, टेरिलकको समालोचनात्मक सङ्कथन विश्लेषण, गे.कुको सङ्कथन आदि कृतिमा आधारित रही सैद्धान्तिक पर्याधार निर्माण गर्नु तथा विधागत आख्यान संरचनाका शोध अध्ययनका निम्ति

पूर्वीय आचार्य भरतको नाट्यशास्त्रीय सिद्धान्तलाई अवलम्बन गर्नु एवम् यस बाहेक अन्य पाश्चात्य तथा पूर्वीय सिद्धान्तको प्रयोग नगर्नु प्रस्तुत शोधकार्यको सीमा रहेको छ ।

१.७ शोधविधि

१.७.१ सामग्री सङ्कलन विधि

शोध कार्य मूलतः लिखित पाठमा आधारित अध्ययन हो । यसमा प्राथमिक र द्वितीयक दुवै सामग्री लिखित पाठ रहेका छन् । प्रस्तुत शोध कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन विश्लेषण भएको हुँदा उक्त कृति अध्ययनको प्राथमिक सामग्री हो । साथै यस अध्ययनमा द्वितीयक स्रोतबाट पनि सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको कुञ्जिनी खण्डकाव्य यस अध्ययनको प्राथमिक सामग्री हो भने कुञ्जिनी खण्डकाव्यका बारेमा अहिलेसम्म गरिएका अध्ययन यस शोधका द्वितीयक सामग्री हुन् । यस शोधमा कविता/काव्यको सङ्कथन विश्लेषणसँग सम्बद्ध नेपाली, संस्कृत, हिन्दी, अङ्ग्रेजी भाषाका सैद्धान्तिक तथा प्रायोगिक पुस्तक, लेखरचना, समीक्षात्मक टिपोट, कार्यपत्र, अध्ययन पत्र, अनुसन्धानमूलक पाठ्यसामग्री आदि पनि द्वितीयक सामग्री रहेका छन् । यिनै स्रोतबाट आवश्यकता अनुरूप सामग्रीको सङ्कलन, छनोट र वर्गीकरण गरी प्रयोग गरिएको छ ।

१.७.२ सैद्धान्तिक पर्याधार र विश्लेषण ढाँचा

प्रस्तुत शोधकार्यका निम्ति कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन विश्लेषणका क्रममा संसक्ति पहिचानका निम्ति एम्.के.ह्यालिडे र रुकैया हसनको पाठ विश्लेषणका आधार, समानान्तरताका निम्ति गे.कुकको सङ्कथन विश्लेषण सिद्धान्त तथा संयुक्तिका निम्ति भ्यान डिक र टेरिलकको पाठ विश्लेषण सम्बन्धी सैद्धान्तिक मान्यतालाई मूल आधार मानिएको छ । यस सिद्धान्तले प्रयोगका सापेक्षतामा भाषाका कथ्य रूपको विश्लेषण गर्दछ । ह्यालिडेले पाठभित्र अवस्थित सन्दर्भ र त्यसले निर्माण गर्ने परिस्थितिको व्याख्या गर्ने क्रममा बताएको आनुभाविक कार्य, सहभागी सम्बन्ध र पाठात्मक सम्बन्धलाई स्वीकार गर्दै टेरिलकले सामाजिक सङ्कथनको सिद्धान्तको आधारमा भाषिक कार्यहरूलाई परिचयात्मक कार्य, सामाजिक परिचय र विषयवस्तु, सम्बन्धन कार्य एवम् पाठविश्लेषण कार्य गरी ४ भागमा विभाजन गरेका छन् । टेरिलकले प्रस्तुत गरेका उपर्युक्त कार्यमध्ये पाठविश्लेषण कार्य शीर्षकभित्रको सैद्धान्तिक मान्यता पाठभित्रको सङ्कथन विश्लेषणका सन्दर्भ उपयुक्त भएकोले यस शोधकार्यमा त्यसै विधिलाई अवलम्बन गरिएको छ ।

यसैगरी कुनै पनि पाठभित्र अन्तर्निहित आर्थी सन्दर्भगत, तार्किक, कोशीय वा व्याकरणिक जस्ता एकाइहरूको परस्परमा उचित सम्बन्ध हुनुपर्दछ । संसक्तिलाई सङ्कथनको लघु संरचना अन्तर्गत राख्नुपर्दछ भन्ने मान्यता भ्यान डिकले राखेका छन् ।

प्रस्तुत शोध कार्यमा उनकै पाठ विश्लेषण सिद्धान्तको अवलम्बन गरिएको छ । संसक्ति अन्तर्गत निदर्शन, विलोप, प्रतिस्थापन र संयोजन जस्ता विविध पक्षको खोजी गरिएको छ । कुञ्जिनीभित्रको भाषिक समानान्तरताको खोजी गर्ने सिलसिलामा गे.कुक्को समानान्तरता सम्बन्धी सङ्कथन विश्लेषण सिद्धान्तका मान्यतालाई सैद्धान्तिक पर्याधारका रूपमा उपयोग गरिएको छ । यसमा कुकले चर्चा गरेका ध्वनितात्त्विक/वार्णिक, व्याकरणिक र आर्थी समानान्तरता तथा यस अन्तर्गत अनुप्रास, अलङ्कार, छन्द वा लय तथा अर्थगत समानान्तरताको कोणबाट विश्लेषण गरिएको छ ।

संयुक्ति विश्लेषणमा क्षेत्र, सहभागी र पद्धतिगत सन्दर्भको माध्यमबाट कुनै पनि पाठमा रहेको मूलभाव, प्रदत्त र नव सूचनाको कुरा महत्त्वपूर्ण भएर आउँछ र पाठमा वाक्यात्मक संरचनाको रैखिक ढाँचामा प्रदत्त र नव सूचनाको सङ्केत पाइन्छ, भन्ने ट्यालिडे र हसनको सैद्धान्तिक मान्यतालाई मूल आधार मानी कुञ्जिनी काव्यमा सहभागीको सन्दर्भ, तिनको भूमिका तथा भाषिक एवम् प्रकार्यपरक विविध कार्य व्यवहारको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ । विधागत आख्यान संरचनाका क्रममा सङ्कथन सिद्धान्त र विधातत्त्व, कथानक विकासको सङ्केत, कथानक रेखीय संरचना, कथानक विकासावस्था, सर्ग योजना आदिको खोजी गरिएको छ । यस क्रममा पूर्वीय काव्य शास्त्रीय मान्यता अनुरूप संस्कृत आचार्य विश्वनाथ, नेपाली विद्वान् केशव प्रसाद उपध्याय, वासुदेव त्रिपाठी लगायतका खण्डकाव्य परिभाषा तथा भरतमुनिको नाट्यशास्त्रीय सैद्धान्तिक मान्यताको उपयोग गरिएको छ ।

यसप्रकार अध्ययन कार्यमा मूलतः सङ्कथन विज्ञानको सैद्धान्तिक आधारको प्रयोग गरिए तापनि निर्धारित पाठको विश्लेषण गर्दा अन्य विविध सिद्धान्तको आवश्यकता अनुरूप उपयोग गरिएको छ । यसक्रममा कुञ्जिनीको अध्ययन, अवलोकन र विश्लेषण गरी सत्यापनमा पुग्नको निम्ति सङ्कथन विश्लेषण सिद्धान्तमा आधारित रही काव्यकृतिको विश्लेषण गरिएका शोध प्रबन्धलाई सङ्कथक आधारका रूपमा अवलम्बन गरी शोध अध्ययन विश्लेषणमा सिद्धान्त उपयोग गर्ने क्रममा निगमनात्मक तथा शोध विश्लेषण गर्ने क्रममा आगमनात्मक जस्ता दुवै विधिहरूको प्रयोग गरिएको छ । यस क्रममा विश्लेषणात्मक विधिको विशेष उपयोग गरिएको छ ।

१.८ शोधको रूपरेखा

कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन विश्लेषण शीर्षकको यस शोध प्रबन्धको रूपरेखा निम्न प्रकार रहेको छ :

परिच्छेद एक: शोध परिचय

यस परिच्छेद अन्तर्गत शोध परिचय, समस्याकथन, शोधको उद्देश्य, पूर्वकार्यको समीक्षा, शोधको औचित्य, महत्त्व र उपयोगिता, शोधको सीमाङ्कन, शोधविधि र यसअन्तर्गत सामग्री सङ्कलन विधि, शोध अध्ययनको सैद्धान्तिक पर्याधार , शोध विश्लेषण ढाँचा तथा शोधप्रबन्धको परिच्छेदगत रूपरेखा रहेका छन् ।

परिच्छेद दुई: कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा संसक्ति व्यवस्था

यस परिच्छेदमा कुञ्जिनी खण्डकाव्यको संसक्ति व्यवस्थाको विश्लेषण रहेको छ । यसअन्तर्गत विषय प्रवेश, सङ्कथन विश्लेषण र संसक्ति सिद्धान्त, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा व्याकरणिक संसक्ति, निदर्शन (सन्दर्भन), विलोपन र प्रतिस्थापन, संयोजन, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा शाब्दिक संसक्ति, समानार्थक पुनःकथन, विपरीतार्थक पुनःकथन, समावेशात्मक पुनःकथन तथा निष्कर्ष रहेका छन् ।

परिच्छेद तीन: कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा समानान्तरता

यस परिच्छेदमा कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा समानान्तरताको अध्ययन रहेको छ । यसअन्तर्गत विषय प्रवेश, सङ्कथन विश्लेषण र समानान्तरता, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा आलङ्कारिक समानान्तरता, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा छन्दगत समानान्तरता तथा निष्कर्ष रहेका छन् ।

परिच्छेद चार: कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा संयुक्ति व्यवस्था

यस परिच्छेद अन्तर्गत कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा संयुक्ति व्यवस्थाको विश्लेषण रहेको छ । यसअन्तर्गत विषय प्रवेश, सङ्कथन विश्लेषण र सङ्कथन सिद्धान्त, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विषय सन्दर्भ, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा सहभागी सन्दर्भ तथा निष्कर्ष रहेका छन् ।

परिच्छेद पाँच: कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विधागत आख्यान संरचना

यस परिच्छेद अन्तर्गत विषय प्रवेश, सङ्कथन सिद्धान्त र विधातत्त्व, कथानक विकासको सङ्केत, कथानक रेखीय संरचना, कथानक विकासावस्था, सर्ग योजना तथा निष्कर्ष आदिको खोजी गरिएको छ ।

परिच्छेद छ : सारांश तथा निष्कर्ष

परिच्छेद ६ मा सारांश, शोध निष्कर्ष र मूल निष्कर्ष रहेका छन् ।

परिशिष्ट

यस अन्तर्गत पारिभाषिक शब्दसूची तथा सन्दर्भ सामग्री सूचीका वर्णानुक्रमिक विवरण रहेका छन् ।

परिच्छेद दुई

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा संसक्ति व्यवस्था

२.१ विषय प्रवेश

कुनै पनि पाठमा अवस्थित शब्दका तहदेखि सङ्कथनसम्मको भाषिक एकाइहरूको परस्पर सम्बन्धलाई अनुकूल पार्न आउने आर्थी एकाइलाई संसक्ति भनिन्छ । असंरचनात्मक पाठस्वरूपीय सम्बन्धलाई जनाउन आउने एकाइ संसक्ति हो (ह्यालिडे र हसन, १९७६ :७) । यो भाषातात्त्विक विषय भएको कारण यसले सङ्कथनमा प्रयुक्त भाषिक एकाइलाई एक अर्कामा सम्बन्धित गराउने गर्दछ । पाठमा निर्धारित संसक्ति भन्नाले त्यहाँ विन्यस्त भाषिक एकाइहरूको पारस्परिक सम्बन्धको खोजी हो । पाठमा संसक्ति व्यवस्थाको खोजी गर्दा त्यसमा उपयोग गरिएका पाठगत भाषिक एकाइलाई जोड्ने सङ्कथन शब्द (संयोजन शब्द) हरूले पाठ व्यवस्थामा कस्तो भूमिका खेलेका छन्, ध्वनि वा रूप तहदेखि सिङ्गो कृतिसम्म आइपुग्दा यसको आन्तरिक र बाह्य सम्बद्धता कसरी कायम हुन सक्दछ भन्ने जस्ता कुराको निष्कर्ष गर्नु नै पाठको संसक्तता पत्ता लगाउनु हो । त्यसैले पाठ विश्लेषणका क्रममा संसक्ति व्यवस्थाको खोजलाई महत्त्वपूर्ण मानिन्छ ।

पाठको संरचना भाषाको माध्यमबाट मात्र सम्भव हुने भएकाले पाठको विश्लेषण सम्बन्धलाई भाषिक कार्यले प्रत्यक्ष असर पारेको हुन्छ । ह्यालिडेले यस सन्दर्भमा भाषाका मुख्य आदर्शात्मक, अन्तर्वैयक्तिक तथा पाठात्मक गरी तीनवटा कार्य जनाएका छन् (ह्यालिडे, सन् १९८५:१७) । कुनै पनि पाठभित्र हुने भाषिक, अर्थगत अन्तःसम्बन्धलाई संसक्ति भनिन्छ । यसले अनुच्छेदभित्रका शब्द संयोजनका माध्यमबाट पाठको अर्थ सम्प्रेषण गर्दछ । घटना, कथोपकथन, संवाद, मनोवाद, शब्द, पदावली, उपवाक्य, वाक्य, अनुच्छेद आदिलाई संयोजन शब्दको उपयोगद्वारा एकीकृत रूपमा विन्यस्त गरी संसक्तता गराउने व्यवस्था नै संसक्ति हो ।

यस परिच्छेद अन्तर्गत सङ्कथनसँग सम्बद्ध पाठहरूको अध्ययन एवम् स्तरीय छनोट गरी पाठगत अर्थसित सम्बन्धित संसक्तिका श्रृङ्खलाबद्ध विश्लेषण आधारमा निर्माण गरिएको छ । यस शीर्षक अन्तर्गत विषय प्रवेश, सङ्कथन विश्लेषण र संसक्ति सिद्धान्त, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा व्याकरणिक संसक्ति, निदर्शन, निदर्शनका एकाइ र निदर्शनका तह, विलोपन र प्रतिस्थापन, संयोजन, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा शाब्दिक संसक्ति, समानार्थक पुनःकथन, विपरीतार्थक पुनःकथन तथा निष्कर्ष जस्ता उपशीर्षक रहेका छन् ।

२.२ सङ्कथन विश्लेषण र संसक्ति सिद्धान्त

निश्चित स्थापित सैद्धान्तिक आधारको उपयोग गरी सम्पन्न गरिने शोध वैज्ञानिक एवम् वस्तुनिष्ठ हुन्छ । यसर्थ भाषिक साहित्यिक कृतिको शोध अध्ययन गर्दा खास सिद्धान्तको आवश्यकता पर्दछ । प्रस्तुत शोधकार्यको समस्यालाई उद्देश्यमूलक ढङ्गले व्यवस्थित र वस्तुगत दृष्टिले विन्यास गर्दै अघि बढाएर निष्कर्षमा पुऱ्याउनका निम्ति सङ्कथन विश्लेषणका पक्षबाट उपयुक्त सैद्धान्तिक ढाँचा वा पर्याधारको आवश्यकता पर्ने हुँदा अध्ययनका लागि सङ्कलित विविध सामग्रीहरूबाट ठोस सैद्धान्तिक आधारका रूपमा संसक्तिका निश्चित सिद्धान्तलाई आधार मानी कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन विश्लेषण गरिएको छ । भाषालाई सामाजिक विज्ञानको कोणबाट हेर्दै ह्यालिडे र हसनले सन् १९७६ मा भाषा, सन्दर्भ र पाठसम्बन्धी कृति रचना गरे । ल्याङ्ग्वेज, कन्टेक्ट एण्ड टेक्स्ट : आस्पेक्ट्स अफ ल्याङ्ग्वेज इन अ सोसल सेमियोटिक प्रस्पेक्टिभ नामको उक्त कृतिका लेखकका अनुसार सामाजिक वातावरणमा भाषाको प्रक्रियापरक सम्बन्ध रहेको हुन्छ र भाषाले पाठको माध्यमबाट अर्थको सम्प्रेषण गर्दछ । साथै पाठले दिने अर्थमा क्षेत्र, सहभागी र माध्यम गरी तीन स्थिति सन्दर्भ जोडिएको हुन्छ । यसलाई उनीहरूले क्षेत्र सङ्कथन, सहभागी सङ्कथन र माध्यम सङ्कथन भनेका छन् ।

क्षेत्र सङ्कथनले विषय वा घटना, सामाजिक प्रक्रिया, सहभागीको संलग्नता, भाषिक घटकलाई बुझाउँछ । त्यस्तै सहभागी सङ्कथन अन्तर्गत सहभागीको प्रकृति वा स्वरूप, भूमिका, स्तर, आपसी सम्बन्ध, सामाजिक सम्बन्ध र कथनका प्रकार पर्दछन् । माध्यम सङ्कथनभित्र पाठमा भाषाको सूचनात्मक संगठन, भाषिक स्तर विशिष्ट प्रयोग, आलाङ्कारिकता, प्रयुक्ति जस्ता कुराहरू रहन्छन् । कुनै पनि भाषिक एकाइभित्र पर्ने रूपिका तहदेखि माथिका सम्पूर्ण भाषिक अवयवहरूलाई सम्बन्ध सूत्रमा गाँसी प्रतिक्रियात्मक, तुलनात्मक, स्पष्टीकरण एवम् अन्य विविध सवाल मिलाउन आउने भाषिक तत्त्वहरूसँग सहकार्य संसक्तिले पाठमा रही संयोजनात्मक भूमिका खेलेको हुन्छ । यसले पाठनिष्ठ सम्बन्धन (कोहरेन्स) व्यवस्थाको खोजी गर्दछ । वाक्यले प्रदान गर्ने अर्थबोधमा व्यवधान सिर्जित भएको स्थितिमा अर्थात् वाक्यले प्रदान गर्ने अर्थका बीचमा पारस्परिक सम्बन्ध भएन भने सङ्कथनले प्रदान गर्ने अर्थबोधमा व्यवधान आउन सक्दछ । परस्पर सम्बद्ध र समान खालको अर्थ प्रदान गर्न नसक्ने वाक्यहरूको समूहलाई मात्र पाठ भन्न सकिँदैन । पाठमा शब्द स्तरदेखि पद पदावली हुँदै वाक्यको स्तरसम्म नै आर्थी सामीप्यता रही अन्तर पाठगत सम्बन्ध वा सम्बद्धता सिर्जना भएको हुनुपर्दछ । यसलाई ह्यालिडेले कमश : 'द प्रिस पोजिङ् र द प्रिस पोज्ड' भनेका छन् (ह्यालिडे, सन् १९७६:४) । यो सङ्कथनको बाह्य क्षेत्रसँग सम्बन्धित रहन्छ । वाक्यका स्तर वा सो भन्दा माथिका एकाइहरूमा अन्विति स्थापित गर्न आउने सार्वनामिक, स्थानबोधक, भाषिक संरचक, द्वित्वीकरण, विलोप, प्रतिस्थापन आदि

संसक्ति व्यवस्थाभित्र पर्दछन् । यिनीहरूले भाषिक एकाइहरूलाई एक अर्कामा सम्बन्धित गराउन सहयोग पुऱ्याउँदछन् ।

कुनै पनि पाठमा अवस्थित शब्दका तहदेखि सङ्कथनसम्मको भाषिक एकाइहरूको परस्पर सम्बन्धलाई अनुकूल पार्न आउने आर्थी एकाइलाई संसक्ति भनिन्छ । असंरचनात्मक पाठस्वरूपीय सम्बन्धलाई जनाउन आउने एकाइ संसक्ति हो (ह्यालिडे र हसन, १९७६ :७) । यो भाषातात्त्विक विषय भएको कारण यसले सङ्कथनमा प्रयुक्त भाषिक एकाइलाई एक अर्कामा सम्बन्धित गराउने गर्दछ । पाठमा निर्धारित संसक्ति भन्नाले त्यहाँ विन्यस्त भाषिक एकाइहरूको पारस्परिक सम्बन्धको खाजी हो । पाठमा संसक्ति व्यवस्थाको खोजी गर्दा त्यसमा उपयोग गरिएका सङ्कथन शब्द (संयोजन शब्द) हरूले पाठ व्यवस्थामा कस्तो भूमिका खेलेका छन् ? ध्वनि वा रूप तहदेखि सिङ्गो कृतिसम्म आइपुग्दा यसको आन्तरिक र बाह्य सम्बद्धता कसरी कायम हुन सक्दछ भन्ने जस्ता कुराको निक्काल गर्नु नै पाठको संसक्तता पत्ता लगाउनु हो । त्यसैले पाठ विश्लेषणका क्रममा संसक्ति व्यवस्थाको खोजलाई महत्त्वपूर्ण मानिन्छ ।

पाठको संरचना भाषाको माध्यमबाट मात्र सम्भव हुने भएकाले पाठको विश्लेषण सम्बन्धलाई भाषिक कार्यले प्रत्यक्ष असर पारेको हुन्छ । ह्यालिडेले यस सन्दर्भमा भाषाका मुख्य आदर्शात्मक, अन्तर्वैयक्तिक तथा पाठात्मक गरी तीनवटा कार्य जनाएका छन् (ह्यालिडे, सन् १९८५:१७) । कुनै पनि पाठभित्र हुने भाषिक, अर्थगत अन्तःसम्बन्धलाई संसक्ति भनिन्छ । यसले अनुच्छेदभित्रका शब्द संयोजनका माध्यमबाट पाठको अर्थ सम्प्रेषण गर्दछ । घटना, कथोपकथन, संवाद, मनोवाद, शब्द, पदावली, उपवाक्य, वाक्य, अनुच्छेद आदिलाई संयोजन शब्दको उपयोगद्वारा एकीकृत रूपमा विन्यस्त गरी संसक्तता गराउने व्यवस्था नै संसक्ति हो । पाठभित्रको अर्थ सम्बन्धको निक्कालका निम्ति गरिने व्याकरणिक र कोशीय संसक्तिगत युक्तिको अध्ययनलाई संसक्ति विश्लेषणको मूल आधारका रूपमा लिने गरिएको पाइन्छ । व्याकरणिक संसक्तिभित्र निदर्शन, सार्वनामीकरण, विलाप, प्रतिस्थान, संयोजन पर्दछन् ।

संसक्तिले पाठमा आपसी अन्तनिर्भरताको सिर्जना गर्दछ । पाठभित्र कुनै पूर्व सन्दर्भित वा पूर्व उल्लिखित घटक पुनः निदर्शित हुँदा अर्को तत्त्वमा अर्थ निर्भर रहन्छ । आर्थी सम्बन्धविना वाक्यहरू आपसमा सम्बद्ध भएर रहन सक्दैनन् । परस्पर सम्बद्ध र समान खालको अर्थ प्रदान गर्न नसक्ने वाक्यहरूको समूहलाई पाठ भन्न मिल्दैन । यसर्थ पाठमा शब्द स्तरदेखि पद, पदावली हुँदै वाक्यका तहसम्म नै आर्थी सामिप्यता रही अन्तर्पाठगत सम्बन्ध रहेको हुन्छ ।

सन्देशयुक्त कथन सङ्कथन हो । खास सन्दर्भमा भाषाको प्रयोग वा वास्तविक भाषिक प्रयोगलाई सङ्कथन भनिन्छ । कुनै पनि भाषिक रूपले सन्देश वा सञ्चारको कार्य गर्दछ भने त्यो सङ्कथनभित्र पर्दछ (रिचर्डस र अरु, १९९९:१११) । पाठभित्रका आर्थी एकाइहरूको खोज गरी त्यसको अवलोकन, विश्लेषण र व्याख्या गर्ने काम संसक्ति व्यवस्थाले गर्दछ । संसक्ति भनेको पाठगत अर्थ दिने आन्तरिक विकासको माध्यम हो । संसक्ति व्यवस्थाले पाठको सङ्गठन वा उचित विन्यासक्रमको पहिचान र त्यसको एकीकृत स्वरूप तथा प्रयोक्ताभित्रको स्वभावगत, स्वआर्जित वा अभ्यासिक क्षमताको आधारमा पूर्वज्ञान, अनुमान, प्रमाण, प्रत्याशा, तार्किकता जस्ता कुराहरूले पाठगत अर्थको आन्तरिक भाव र विकासको निक्योल गर्न सघाउ पुऱ्याउँछ (शर्मा, २०६६ : २६५) । कुनै पनि पाठको संसक्तिगत अध्ययनमा व्याकरण वा शब्दकोशबाट प्राप्त गर्न नसकिने अर्थ पनि स्पष्टिन पुग्दछ । संसक्ति व्यवस्थाकै आधारमा पाठ सुस्पष्ट, सान्दर्भिक, तर्कसम्मत र बोधगम्य हुन्छ । यसलाई परिस्थिति एवम् पृष्ठभूमिगत ज्ञान सन्दर्भकका रूपमा लिनुपर्दछ किनभने संसक्तिमा पाठ बाहिरका कुराहरूलाई पनि पाठभित्रै समाहित गरी अर्थबोध गर्न सकिन्छ ।

आर्थी सम्बन्ध स्थापना गर्ने क्रममा पर्याप्तता, विपरीतार्थकता, समावेशी तथा सहप्रयोग आदि पनि संसक्ति अन्तर्गत नै पर्न आउँछन् । यसरी हेर्दा सङ्कथन विश्लेषणका सन्दर्भमा पाठभित्रका संरचकहरूलाई निश्चित सम्बन्ध सूत्रमा आबद्ध गराउने पद्धति वा प्रक्रियालाई संसक्ति भनिन्छ । संसक्तिभित्रका संरचकहरूमा योजक, बलार्थक, सारमूलक, विस्तारक, परिणामी र प्रकारन्तर कथात्मक पर्दछन् (गौतम र चौलागाई, २०६७ : ७०) । योजकका रूपमा यसैले, यसकारण, यसरी, यसैगरी, त्यही रूपमा आदि पर्दछन् भने बलार्थकभित्र विशषगरी फेरि, समग्रमा, फेरि पनि, र, अझ, त्यसमा पनि, खासगरी, अतिरिक्त आदि भाषिक एकाइहरू पर्न आउँछन् । जम्मा जम्मी, समग्रमा, सारांशमा, अन्तमा आदि शब्दहरू सारमूलकभित्र पर्दछन् भने अर्को शब्दमा भनूँ अथवा भन्ने गरिन्छ । अझ जोड दिनुपर्दा उदाहरार्थ आदि विस्तारकभित्र पर्दछ । परिणामीभित्र परिणाम स्वरूप, अनुसार, मुताविक, यसरी, यही रूपमा अन्ततः आदि पर्दछन् । त्यस्तै प्रकारन्तरमा, वास्तवमा, भन्दा, अर्को शब्दमा, अर्को ढङ्गमा, तुलनामा, फेरि, वैकल्पिक रूपमा, अर्कातिर आदि संयोजी शब्दहरू रहन्छन् । संसक्ति भाषा तात्त्विक विषय हो । यसले सङ्कथनमा प्रयुक्त भाषिक एकाइलाई एकअर्कामा सम्बन्धित गराउने काम गर्दछ । यो सङ्कथनको बाह्य पक्षसँग सम्बन्धित रहन्छ ।

सङ्कथन त्यस्तो भाषिक अभिव्यक्ति हो जुन एक सार वाक्यका रूपमा वा यसभन्दा माथिका जुनसुकै तहको संरचनाका रूपमा रहेको हुन्छ । कुनै गम्भीर भाषण, कुराकानी, कुनै विषयमा भएको निश्चित कथन वा लेखनमा जोडिएको भाषिक अभिव्यक्तिलाई सङ्कथन भनिन्छ । सङ्कथनमा कुनै व्यक्तिले आफूलाई वक्ताको रूपमा प्रस्तुत गरेको र कुनै व्यक्ति

वा विषयप्रति आफ्नो भनाइलाई सङ्गठित गरेको हुन्छ । यसर्थ वक्ता, श्रोता, विषय र सन्दर्भ समाहित भएका वाङ्मयका सबै विधालाई सङ्कथन भनिन्छ । सङ्कथनमा संसक्तिलाई हेरिन्छ । संसक्ति भनेको कुनै पनि पाठभित्र हुने अन्तःसम्बन्ध हो, अनुच्छेदभित्रका वाक्यहरूमा भावप्रवाह सिर्जना गर्ने विशिष्ट ढाँचा हो । संसक्ति प्रक्रिया त्यस्तो रसायन हो जसले पाठभित्रका एकाइहरूलाई सुसङ्गठित बनाउँछ । संसक्ति सम्बन्धका लागि एक आपसमा जोड्ने संयोजीहरूको आवश्यकता पर्दछ जसबाट वाक्यहरू पाठमा एकीकृत रूपमा संसक्त भएका हुन्छन् । संसक्तिका लागि सङ्कथन शब्दको प्रयोग भएको हुन्छ । यसमा मुख्य शब्द वा मूल विचारको पुनरावृत्ति हुन्छ ।

संसक्ति व्यवस्था २ प्रकारको हुन्छ : व्याकरणिक संसक्ति र कोशीय संसक्ति । व्याकरणिक र कोशीय संसक्तिगत युक्तिको अध्ययन पाठको आर्थी सम्बन्धको निर्व्योलाका लागि गरिन्छ जुन सङ्कथन विश्लेषणको केन्द्रीय विषय हो (गौतम, २०६८) । यसप्रकार कुनै पनि पाठमा पाइने व्याकरणिक, शाब्दिक, कोशीय तथा अर्थतात्त्विक सम्बन्धलाई संयोजन गर्ने भाषिक अवयवहरूलाई नै संसक्ति भनिन्छ । यसले पाठभित्रका विभिन्न भाषिक एकाइहरूलाई पारस्परिक सम्बन्धमा अन्विति गराउने काम गर्दछ ।

ह्यालिडे र हसनले संसक्तिका ५ प्रकारहरू बताएका छन् : निदर्शन, विलोप, प्रतिस्थापन, संयोजक (व्याकरणिक संसक्ति) र शाब्दिक संसक्ति (ह्यालिडे र हसन, सन्, १९७६ : ४) । ह्यालिडे र हसनका यिनै संसक्ति मान्यतालाई मूल सैद्धान्तिक आधार मानी प्रस्तुत कुञ्जिनी खण्डकाव्यको विश्लेषण निम्नलिखित उपशीर्षकमा प्रस्तुत गरिएको छ :

२.३ कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा व्याकरणिक संसक्ति

संसक्ति सिद्धान्तका अनुसार व्याकरणिक कोटिका आधारमा शब्दका गुण, स्वभाव, किसिम आदिका समान वर्गका व्यक्ति, वस्तु, स्थान आदिलाई निर्देशित गर्ने कोणबाट व्यक्त हुने संसक्तिलाई व्याकरणिक संसक्ति भनिन्छ । यसले सङ्कथनमा प्रयुक्त निदर्शक एकाइहरूलाई तिनको प्रकार्यपरक, सन्दर्भपरक आदि अर्थसँग जोडेर भाषिक अर्थ प्रदान गर्दछ । मूलतः वक्ता र श्रोताको अभिव्यक्तिको अभिप्रायलाई व्याकरणिक अर्थको माध्यमबाट सङ्कथन आशयको खोज अध्ययन गर्ने काम व्याकरणिक संसक्तिमा गरिन्छ ।

२.३.१ निदर्शन र त्यसका एकाइ

कुनै वस्तु, व्यक्ति, स्थान आदिलाई निर्देश गर्ने कार्य निदर्शन हो । यसमा वक्ताले श्रोतालाई कुनै विषय वा वस्तुका बारेमा केही कुरा बुझाउनु पर्दा कुनै खास भाषिक स्वरूपको उपयोग गरेको हुन्छ । यसरी प्रयोग हुन आउने भाषिक संरचनालाई निदर्शक भनिन्छ । निदर्शनमा निदर्शित व्यवस्थाको पनि समन्वयन रहेको हुन्छ । वक्ताको अभिप्राय

बुझाउन आउने भाषिक प्रस्तुतिलाई निदर्शित प्रस्तुति भनिन्छ, भने श्रोता वा भावकलाई वक्ता वा प्रस्तोताले व्यक्त गर्न चाहेको व्यक्ति विषय वा स्थानलाई निदर्शक भनिन्छ । निदर्शकले अन्तर्पाठात्मक र बहिर्पाठात्मक विषयको आर्थी सम्बन्धलाई निर्देशित गरेको हुन्छ । लायन्स र फिलमोरले निदर्शकलाई सङ्कथन वा पाठ निदर्शक र सामाजिक निदर्शक गरी दुई भागमा बाँडेका छन् (लायन्स, सन् १९७७, फिलमोर सन् १९७९, १९७५) । निरन्तर रूपमा प्रभावित भएको पाठको विषयलाई सन्दर्भीकरण गर्ने निदर्शकलाई सङ्कथन निदर्शक भनिन्छ । सहभागी भूमिकालाई निर्देश गर्ने तथा वक्ता र श्रोता बीचको सम्बन्ध बताउने निदर्शकलाई सामाजिक निदर्शक भनिन्छ । सामाजिक निदर्शनमा श्रोतासँग सम्बन्धित वक्ताको सामाजिक तह वा ओहोदाले विशेष प्रभाव पार्दछ । निदर्शकको केन्द्रकका रूपमा व्यक्ति समय स्थानलाई बुझाएको हुन्छ । यसमा खासगरी केन्द्रक व्यक्तिका रूपमा वक्ता, केन्द्रक समयका रूपमा सम्बन्धित वक्ताले उपयोग गरेको समय र केन्द्रक स्थानका रूपमा वक्ताले टेकेको स्थान रहेको हुन्छ । निर्देशक (निदर्शन) कोटिलाई कुनै खास वस्तुसँग सन्दर्भित तुल्याउने काम सन्दर्भन हो ।

२.३.२ कृञ्जनीमा निदर्शन र त्यसका एकाइको प्रयोग

निदर्शनका एकाइहरूलाई स्थानवाचक, व्यक्तिवाचक र समयवाचक गरी तीन भागमा विभाजन गरी हेर्न सकिन्छ । व्यक्तिवाचक भित्रै पर्ने दर्शक विशेषणले पनि पाठ भित्रका सुसम्बद्धतालाई जोड्ने काम गरेको हुन्छ । उपर्युक्त निदर्शनलाई छुट्टा छुट्टै रूपमा यस प्रकार प्रस्तुत गर्न सकिन्छ :

(क) **स्थानवाचक निदर्शक** : भाषामा प्रयुक्त हुने सहभागीसँग सम्बद्ध वाक् कार्यको स्थानिक सन्दर्भलाई स्थानवाचक निदर्शक भनिन्छ । स्थानको निर्देशन नै स्थानवाचक निदर्शन हो । यसले वक्ताको स्थान केन्द्री र श्रोताको स्थान केन्द्री अवस्थासँग सम्बन्ध राख्दछ । जस्तै : यहाँ, त्यहाँ, यता, त्यता आदि । यस प्रकारको निदर्शकलाई पनि निकटस्थान र दूरस्थान गरी दुई भागमा विभाजन गरी हेर्न सकिन्छ ।

पाठलाई संसक्तता प्रदान गर्ने क्रममा **कृञ्जनी** खण्डकाव्यमा पनि जहाँ, त्यहाँ, वारि,पारि, उः तल, यता,उता, यहाँ, यही, यिनै, कतै आदि शब्दहरूले स्थानवाचक निदर्शकको भूमिका निर्वाह गरेका छन् । पाठमा परस्पर सम्बद्धता कायम गर्ने क्रममा यस प्रकारका निदर्शकहरूले पङ्क्ति, श्लोक हुँदै अनुच्छेद र खण्डसम्मका एकाइहरूलाई सम्बद्धता (कोहेरेन्स) प्रदान गरेका छन् । त्यस्ता स्थानवाचक निदर्शकहरूले कसरी आफ्नो उपस्थितिमा पाठलाई सुसम्बद्धता गरेका छन् भन्ने कुराको पुष्टि निम्न लिखित गीति श्लोकबाट गर्न सकिन्छ :

फूलका नसा तिनमा
वसन्ती रसका वनमा
पहाडको फूल्दो फल्दो
मोहनी तिनमा बल्दो

वारि र पारिको टुना भरेर । (खण्ड,१,अनु,६,पृ.४)

कुञ्जनीको कथानक प्रारम्भमा घाँस काटेर घर फर्कँदा गोरे राहुतले कुञ्जनीप्रति प्रेमभाव समर्पित गीत गाएको सन्दर्भमा उक्त काव्यांश आएको हो । माथिको उदाहरणमा रहेको श्लोकमा 'वारि' र 'पारि' जस्ता शब्दहरू स्थानवाचक निदर्शकका रूपमा आएका छन् । कुञ्जनीले एक अर्कामा प्रेम प्रणयरूपी भाव निहित गीत गाउने कोल्पू खोलाको वल्लो र पल्लो तीर र त्यसको वरिपरिको क्षेत्रलाई बुझाएको छ ।

जुन आँखामा हाँसो चम्क्यो,
त्यसमा भरे पानी ।

सुख त विजुली भैँ उड्छ,

हजुर काला हुन्छन् नानी । (खण्ड,११, श्लो.३,पृ.३३)

माथिका उदाहरणको दोस्रो पाउको प्रारम्भमा आएको त्यसमा स्थानवाचक निदर्शक शब्द हो ।

यिनै स्वर्गे दूधका छाँगा,

नागबेली भल्केका जुहार ।

यही देशको मखमली चोली,

गरां-गरा मैदान धनसार । (खण्ड,१४,श्लो.३,पृ.४८)

माथिको श्लोकमा रहेको 'यिनै' र 'यही' शब्दले पनि स्थानलाई निर्देश गरेको छ । जर्मनीको धावामा युद्ध गर्न साथीहरूसँग जाने क्रममा चन्द्रागिरि डाँडामा पुग्दा आफ्नो देशप्रतिको अन्तिम प्रेमभावको अभिव्यक्त स्वरूप उक्त प्रेमभाव आएका हुन् । यी शब्दले हिमाली भरना र नेपाल भूमिलाई निर्धारण गरी निश्चितता प्रदान गरेका छन् जसले गर्दा नेपालको स्थानिक विशिष्टता प्रबल रूपमा झल्किएको छ ।

जम्का भेट हुन गो राति अर्ना यता, उताका हुँडार,

थोरै देखी 'धर हात' भन्यो नचिनेर वीरका जुहार । (खण्ड,२०,श्लो.५, पृ.६८)

माथिको श्लोकमा आएको 'यता' र 'उता' निदर्शक शब्दले बजिरिस्तानमा पठान (शत्रु) सँग नेपाली सेनाको जम्का भेट हुँदा नेपाली वा विदेशी कताको सेना हो भनी छुट्याउन कठिन भएको स्थिति सन्दर्भमा स्वदेश र प्रदेशलाई सूचित गर्ने स्थानबोधक सङ्केतकको भूमिका निर्वाह गरेका छन् ।

तर गर्छन् कुञ्जिनी पारि साँभ शिखर गुलाब बारीमा,
जहाँ कुन्दन सुनका फूल अमर भावका झिलमिल बारीमा,
कोल्पो तीरमा अभ्रै छ रुख, हाँगा जसका फूलभुम्पे बन्दछन्,
त्यहाँ राति देखिन्छन् छाया एक जोडी सबैले भन्दछन् । (खण्ड, २२ 'घ', अनु, २, पृ. ८६)

माथिको श्लोकमा आएका 'जहाँ' र 'त्यहाँ' निदर्शक शब्दले गोरे र कुञ्जिनी बीचको आत्मिक प्रेमभाव सिर्जनाको उद्गम स्थल एवम् कुञ्जिनीको गोरेसँग भएको प्रेम विछोडका कारण कुञ्जिनीले सदाका लागि देह त्याग गरेकी दुःखद् अन्त्य स्थल सोही कोल्पो खोला नै भएको कुरालाई विशेष महत्त्वका साथ जोड दिएको छ । यसमा प्रयुक्त जहाँ निदर्शकले प्रेमको प्रारम्भ र त्यहाँ निदर्शकले प्रेमको अन्त्यलाई निर्देश गरेको छ । यसप्रकार उक्त शब्दहरूले एउटै स्थानलाई शुभ र अशुभको रूपमा निर्देश गर्ने क्रममा आई स्थानवाचक निदर्शकको गहन भूमिका निर्वाह गरेका छन् ।

यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रयुक्त स्थानवाचक निदर्शक शब्दहरूले पाठको अन्तःसन्दर्भन र बहिःसन्दर्भन दुवै तहमा रही सम्बद्धता जनाएका छन् । बारम्बार दोहोरिएर आउने एउटै नाम शब्दको उपयोगको विकल्पको रूपमा समानार्थी अर्थबोध गराउने निदर्शक शब्दको उपयोग गरी पाठको सम्बद्धता व्यवस्थालाई संयोजित तुल्याइएको छ । एउटा पङ्क्ति र अर्को पङ्क्तिका बीचको क्रममा तथा आर्थी सम्बन्धका साथै श्लोक र खण्डहरू बीचको पूर्वापर सम्बन्धलाई स्थापित गर्ने सम्बन्धमा पनि उपर्युक्त स्थानवाचक निदर्शक शब्दहरूले उल्लेख्य भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ ।

(ख) व्यक्तिवाचक निदर्शक : व्यक्तिवाचक निदर्शकले वाक् कार्यमा संलग्न सहभागीको भूमिकालाई सङ्केत गर्दछ । वक्ताले गरेको अभिव्यक्तिकै आधारमा अथवा पाठमा निर्धारित सहभागीको अवस्थाको आधारमा व्यक्तिवाचक निदर्शकलाई प्रथम पुरुषवाचक, द्वितीय पुरुषवाचक र तृतीय पुरुषवाचक गरी तीन भागमा विभाजन गरी अध्ययन गरिएको पाइन्छ ।

वक्ता आफूले आफैँलाई सन्दर्भीकरण (निर्देश) गर्ने व्याकरणिक प्रक्रियालाई प्रथम पुरुषवाचक निदर्शन भनिन्छ । जस्तै : म, मेरो, हामी, हाम्रो, आफू, स्वयं आदि । सन्दर्भ श्रोता वा सहभागी एक अथवा एकभन्दा बढीलाई जनाउन सङ्केत गरिने व्याकरणिक प्रक्रियालाई द्वितीय पुरुष निदर्शन भनिन्छ । जस्तै तँ, तिमी, तिमीहरू, तिम्रो, तपाईं, हजुर आदि । वक्ता वा श्रोता बाहेकका विषय सन्दर्भलाई जनाउन आउने व्यक्ति वा विषयमा केन्द्रित व्याकरणिक प्रक्रियालाई तृतीय पुरुष निदर्शक भनिन्छ । जस्तै : यो, यी, यिनीहरू, त्यो, ती, तिनीहरू, ऊ, उनी, उनीहरू, उहाँ, उहाँहरू आदि । उक्त सार्वनामिक निदर्शकहरू पाठका विविध सन्दर्भमा आई पाठलाई सम्बद्धता प्रदान गर्दछन् ।

उपर्युक्त व्यक्तिवाचक निदर्शकहरू कुञ्जिनी खण्डकाव्यको पाठमा प्रयोग गरिएका छन् । यिनीहरूले पाठको आन्तरिक र बाह्य सन्दर्भमा रही पाठको संसक्ति व्यवस्थालाई संयोजन गरेको पाइन्छ । ती निदर्शकहरू पाठमा कहाँ, कसरी, कुन रूपमा प्रयोग भई पाठलाई सुसम्बद्धता गरेका हुन्छन् भन्ने कुरालाई निम्नलिखित उदाहरणबाट स्पष्ट पार्न सकिन्छ :

मुटुको घण्ट

शामको चामर,

फूल भुल्छन् मनमा मेरा

बास्ना तिनका धूप भैं फैलाई । ' (खण्ड,३, श्लो.५,पृ.९)

माथिका उदाहरणको तेस्रो पाउमा आएको 'मेरा' निदर्शक शब्द हो ।

जाऊँ म जाऊँ

जात्रु भैं धाऊँ,

पहाड खाडी खोला छन् मन्दिर

वनदेवी तिमी नै मैलाई । (खण्ड,३, श्लो.,२,पृ.९)

माथिका उदाहरणको पहिलो र चौथो पाउमा आएका क्रमशः म र तिमी व्यक्तिवाचक निदर्शक शब्दहरू हुन् ।

जुन आँखामा हाँसो चम्क्यो,

त्यसमा भरे पानी ।

सुख त विजुली भैं उड्छ,

हजुर काला हुन्छन् नानी । (खण्ड,११, श्लो.३,पृ.३३)

माथिका उदाहरणको चौथो पाउको प्रारम्भमा आएको हजुर व्यक्तिवाचक निदर्शक शब्द हो ।

कसैले दिए बालकलाई चुम्बन कसैले मुसारे ।

कोही जोडी आँखा टलपल बनी आँसुले पुकारे ।

कसैले फेंके फूलका थुँगा, कोही रोए घनन ।

त्यस बेला कस्तो तमासा होला करुणा भनन । (खण्ड, १४, श्लो.५,पृ.५०)

माथिका उदाहरणको पहिलो र तेस्रो पाउमा आएका क्रमशः कसैले, कोही व्यक्तिवाचक निदर्शक शब्दहरू हुन् ।

माथि आएको मेरा, म, तिमी, त्यसमा, हजुर, कसैले, कोही व्यक्तिवाचक निदर्शक शब्दहरू हुन् । त्यसैगरी श्लोकमा प्रयुक्त हजुर निदर्शक शब्दले कुञ्जिनीले आदरपूर्वक सम्बोधन गर्ने आफ्नो प्रेमी गोरेलाई जनाएको छ ।

उपर्युक्त श्लोकहरूमा प्रयुक्त विविध निदर्शक शब्दहरूले कार्यमा सम्बद्ध सहभागीहरू बीचको भाषिक र अर्थगत सम्बन्ध दर्साएका छन् । माथिको तेस्रो श्लोकको चौथो पङ्क्तिमा

आएको हजुर शब्दले पहिलो पङ्क्तिदेखि अन्त्य शब्दसम्मको सम्बन्ध सूत्रलाई एकान्विति प्रदान गरेको छ । मेरा शब्दले गोरेले कुञ्जिनीप्रति प्रकट गरेको प्रेमभावलाई जनाएको छ । म निदर्शकले गोरे स्वयंलाई निर्देश गरेको छ भने तिमिले कुञ्जिनीलाई प्रेमपूर्वक सम्बोधन गरेको छ । त्यसैगरी तेस्रो श्लोकको दोस्रो पङ्क्तिमा आएको त्यसमा सर्वनाम शब्दले गोरेको आँखालाई सङ्केत गरी मूलतः गारेलाई नै सङ्केत गरेको छ । चौथो श्लोकको पहिलो र तेस्रो पङ्क्तिमा आएको कसैले निदर्शकले जर्मन युद्धका नीम्त प्रस्थान गरेको गोरेको नेपाली पल्टन चन्द्रागिरि पहाडमा पुग्दा युद्ध जितेर नेपाल फर्कन स्नेहरूपी आशीर्वाद दिने नेपाली शुभचिन्तक तथा सम्मान स्वरूप पुष्पगुच्छा प्रदान गर्ने देशभक्तलाई सङ्केत गरेको छ । कोही शब्दले गोरेको पल्टने समूहप्रति रोएर दुःखको भाव प्रकट गर्ने नेपाली जनलाई निर्देश गरेको छ । गोरे र कुञ्जिनी बीचको प्रेम बिछोडको सङ्केत दर्साउने सन्दर्भबाट सिर्जित नेपाली शुभेच्छुक बीच गोरेको समूहप्रति वार्तालापका रूपमा आएको उप-संवादको क्रममा दुई पटकसम्म व्यक्तिवाचक निदर्शक कसैले शब्दको उपयोग गरिएको छ ।

यसले गर्दा भाषिक संरचना, अर्थतात्त्विक सम्बन्धका साथै आत्मिक प्रेम र देशभक्तिको प्रगाढ भावार्थको वैशिष्ट्यलाई सङ्केत गरेको छ । श्लोक एकको तेस्रो पङ्क्तिमा आएको मेरा शब्दले तेस्रो श्लोकको दोस्रो पङ्क्तिमा आएको त्यसमा शब्दका बीच आर्थी सम्बन्ध स्थापना गरेको छ । त्यसैगरी दोस्रो श्लोकमा आएको म र तेस्रो श्लोकमा आएको हजुर सर्वनाम शब्दले एकै व्यक्ति (गोरे) लाई सम्बोधन गर्ने सहचर्यात्मक अर्थको भूमिका निर्वाह गरेको छ । दोस्रो श्लोकमा आएको म र तिमि सर्वनामले गोरे र कुञ्जिनी बीचको आत्मिक प्रेमको सम्बन्धलाई सूचित गरेको छ । यसप्रकार माथिको श्लोकमा पङ्क्तिदेखि श्लोक, अनुच्छेद र खण्ड बीचमा भाषिक तथा अर्थगत सम्बद्धता श्रृङ्खला जोड्ने काम विविध निदर्शकहरूले गरेका छन् ।

उपर्युक्त व्यक्तिवाचक निदर्शकहरू कुञ्जिनी खण्डकाव्यको पाठमा प्रयोग भई यिनीहरूले पाठको आन्तरिक र बाह्य सन्दर्भमा रही पाठको संसक्ति व्यावस्थालाई संयोजन गरेको पाइन्छ । पाठलाई सम्बद्धता प्रदान गर्ने क्रममा कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा यो, त्यो, त्यस, तिनको, कान्छी, तिनलाई, उनका, तिनी, मेरा, म, तिमि, मैलाई, कसैले, तिम्रा, तिमिलाई, मेरी, तिमिमा, तँ, त्यल्लाई, कोही, तिमिहरू, आफूलाई, तैले, हाम्रा, हजुर, त्यसमा, हामी, त्यो, मेरो, उनकै, यी, नी, जसको, मलाई, तम्रो आदि शब्दले व्यक्तिवाचक निदर्शकको भूमिका निर्वाह गरेका छन् ।

(ग) समयवाचक निदर्शक : कार्य वा घटनाको समय अवधिलाई निर्देश गर्ने निदर्शकलाई समयवाचक निदर्शक भनिन्छ । यसले सहभागीसँग सम्बद्ध वाक्कार्यको समयगत सन्दर्भलाई सङ्केत गर्दछ । यसभित्र वक्ताको आख्यान प्रस्तुतिको सङ्केतक समय

र श्रोताको विचार वा सन्देश ग्रहण समय पर्दछ । यसअन्तर्गत अधिल्लो समय, पहिलो दिन, भोलिपल्ट, वर्ष दिन, एकपल्ट आदि समयसूचक शब्दहरू पर्दछन् ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पनि यस्ता थुप्रै समय सूचक शब्दहरूको उपस्थित भई काव्यलाई परस्पर संसक्तता प्रदान गराउने काम भएको छ । माथिका समय सन्दर्भक शब्दहरूले काव्यमा आई के कसरी सम्बद्धता कायम गरेका छन् भन्ने कुरालाई काव्यमा प्रस्तुत निम्नलिखित पङ्क्तिहरूको माध्यमबाट स्पष्ट पार्न सकिन्छ । जस्तै :

आज फूल फूल पहाड बने

आज फूल फूल पहाड ।

नगर न गुलाफ नानी ।

मेरो लाल डाहाड ।

जीवनमा एकबार आउँछ

पिरतीको चाहाड ।

मुरली मुरली खै खै मुरली

मुरली खै मेरो ? टिरलिर मुरली (खण्ड, ४, श्लो.पृ.१४)

माथिको उदाहरणमा पहिलो श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउमा आएको 'आज' समय सन्दर्भ निदर्शक हो । कुञ्जिनीले गोरेप्रति प्रेमभावको स्वीकृति प्रदान गरेपछिको असीम खुशीयाली प्रकटीकरणको तत्कालीन समय सन्दर्भलाई पहिलो आजले सङ्केत गरेको छ भने दोस्रो आजले त्यस क्षणको हर्षभावलाई जोड दिएको छ । यसले गोरे र कुञ्जिनी बीचको प्रेमको पूर्व घटना सन्दर्भलाई वर्तमान समय सन्दर्भमा जोडेको छ । यसैगरी उक्त शब्दले पछि हुने अर्को घटनालाई पनि यसै सन्दर्भमा सङ्केत गरेको छ । यसरी नै दोस्रो श्लोकको पहिलो पङ्क्तिमा आएको एकबार शब्दले प्रेम गर्ने समय जीवनमा एकपटक मात्र आउँछ भनी उक्त समय सङ्केत वर्तमानकालिक समयावधिलाई निर्देश गरेको छ ।

नरोऊ कठै । यस्तै हो संसार सम्भ ठीक बिजोग भो नाच जस्तो,

कस्तो हामी गरौंला भन्थ्यौं तर हरे । आज भो भन् यस्तो ।

सूर्यको चाला कीर्तिको गोला समयले साँझमा भर्दछ ,

रातको बिजोग दिन भो, दिनको बिजोग अनि रातमा पर्दछ ।

(खण्ड, १२, श्लो. ११, पृ. ३८)

माथिको श्लोकमा आएको आज शब्दले निश्चित समय वा दिनलाई बुझाएको छ । आजको अर्थ घटना प्रारम्भ हुने निर्धारित समय हो । प्रस्तुत सन्दर्भमा आएको आज शब्दले विगत र भविष्यको समय सन्दर्भलाई जोडेको छ । अर्थात् गोरे जर्मनको युद्धमा जाने समयको अधिल्लो दिनलाई आज शब्दले सङ्केत गरेको छ । त्यस्तै गोरे र कुञ्जिनी बीच रहेको आत्मीय मिलनको बिछोड हुने वा मिलनको अन्त्य समय सन्दर्भलाई आज निदर्शकले

निर्देश गरेको छ । यसरी आजले पूर्व घटनाको अन्त्य एवं नयाँ घटनाको प्रारम्भ कार्यलाई निश्चितता प्रदान गर्दै सन्दर्भ र घटना बीचको समयलाई औँल्याएको छ । त्यसैगरी तेस्रो पङ्क्तिमा आएको साँभ्रमा शब्दले दिन सकिएर रातको थालनी भएको समयलाई सूचित गरेको छ । यसबाट गोरे र कुञ्जिनी बीच रहेको आत्मिक प्रेममा नैराश्यको बादल लागी दिलमा अँध्यारो छाउने कुराको सङ्केत गरेको देखिन्छ । अर्थात् प्रेममा मिलन हुन नसक्ने हो कि ? भन्ने शङ्का एक अर्कामा उत्पन्न भएको छ । त्यस्तै, रातमा शब्दले साँभ्र र विहानीको समयको सीमाङ्कन गरेको छ । साथै आगामी दिनमा प्रेमको उज्यालो समाप्त भई विछोडको कहानी लाग्दो समय आउने कुरालाई सङ्केत गरेको छ ।

संसारको भोको जर्मनको धोको कसैगरी पुगलान् आजलाई,
 गरौँला बिहे भन्दैमा हाम्रो दैव भो निठुर । कर्मको भो चासो ।
 घाँटी घुँक्का राकेर जान्छ, भोलिलाई विदेशको हावामा,
 भोलि जानु पर्दछ ज्यानी । देश छोडी जर्मनको धावामा । खण्ड, १२, श्लो.१०,पृ.३८)

माथिको श्लोकको पहिलो पङ्क्तिमा आएको आजलाई शब्दले वर्तमान समयलाई सङ्केत गरेको छ । भोलिलाई निदर्शकले वर्तमानलाई भविष्यसँग जोडेको छ र नेपाललाई भोलिको गर्व, गरिमासँग सम्बन्धगत सङ्केत गरेको छ । त्यस्तै, भोलि शब्दले नयाँ घटना कार्यको निर्देश गरेको छ । अर्थात् गोरे कुञ्जिनीसँग विछोडिएर जर्मनको युद्धमा निस्कने समयलाई सूचित गरेको छ । यी समयवाचक निदर्शकहरूले पूर्व घटना र पश्च घटना सन्दर्भलाई जोडेर उपयुक्त भाषिक तथा अर्थगत सम्बन्ध स्थापित गराएका छन् । साथै घटनाको प्रकार, स्थिति, स्वरूप, स्थल जस्ता कुराहरूलाई स्पष्टतासाथ औँल्याई घटना श्रृङ्खलालाई जोड्ने काम गरेका छन् । यसप्रकार आज निदर्शकले एकातिर गोरे र कुञ्जिनी बीचको आत्मीय मिलनको विछोडको दुःखद क्षणलाई निर्देश गरेको छ भने अर्कोतिर जर्मनले आफ्नो राष्ट्रिय अस्तित्वका निम्ति देखाएको पुरुषार्थ र अहमताको सङ्केत गरेको छ । यसैगरी अन्य निदर्शकहरूले भावलाई सामान्य सङ्केत मात्र गरेका छन् । तसर्थ आज र अन्य समयवाचक निदर्शकमा भावगत गहनता र सामान्यताको अर्थतात्त्विक भिन्नता रहेको छ । काव्यभित्र प्रयोग भएका त्यस्ता समयवाचक निदर्शक शब्दहरू एकछिन्, सँधै, भरे, आज, एकबार अझ, अवलाई, चार दिनको, कतिदिन, एक छिनलाई, आज राति, भोलि, साँभ्रमा, रातमा, आजलाई, भोलिलाई, रात, राति, आजको, पाँच मिनेट, दिनका दुईबार, पछिलाई, आखिर, धेरै दिन, अब, आजका, सँधैभरि आदि रहेका छन् ।

२.३.३ निदर्शनका तह

कुञ्जिनी खण्डकाव्यलाई संसक्तता प्रदान गर्ने सन्दर्भमा निदर्शनका तहहरूले पनि विशेष योगदान पुऱ्याएका छन् । यिनीहरूका कार्यलाई छुट्टा छुट्टै यसरी देखाउन सकिन्छ :

निदर्शनका तहहरूलाई विषय बोध र संज्ञान सन्दर्भका आधारमा खास गरी बहिःसन्दर्भन र अन्तःसन्दर्भन गरी दुई भागमा विभाजन गरेर हेर्न सकिन्छ । बहिःसन्दर्भन र अन्तःसन्दर्भनका पहिचान तथा कुञ्जिनी खण्डकाव्यभित्र यसको उपयोग सन्दर्भलाई यसप्रकार देखाउन सकिन्छ :

(क) **बहिःसन्दर्भन** : सन्दर्भित पाठभित्र नभई पाठ बाहिरबाट प्रस्तुत हुन आएको नामिक शब्दलाई बहिःसन्दर्भित निदर्शन भनिन्छ । काव्यमा उक्त शब्दहरू विशेषतः नाम वा सर्वनामको रूपमा आएका हुन्छन् । पाठको खास सन्दर्भ पाठ बाहिर भएकाले वा वक्ता स्रोताको पूर्वज्ञानको आधारमा मात्र पाठको आशयार्थ प्राप्त हुने हुँदा यसलाई बहिःसन्दर्भित निदर्शन भनिएको हो । अन्तःसन्दर्भित निदर्शनमा सन्दर्भित विषय सम्बन्धित पाठभित्रै रहेको हुन्छ । अन्तःसन्दर्भित निदर्शनलाई पूर्व सन्दर्भक (एनाफोरा) र पश्चसन्दर्भक (क्याटाफोरा) गरी दुई भागमा विभाजन गरी हेर्न सकिन्छ । सम्बन्धित पाठभित्र पहिल्यै भनिसकिएको विषय, व्यक्ति वा स्थानलाई निर्देशन विन्दु बनाएर प्रयोग गरिएको निदर्शक पूर्वसन्दर्भक (एनाफोरा) हो भने सम्बन्धित पाठभित्रै निदर्शन विन्दु बनाएको तर निदर्शकको प्रयोग पहिले र निदर्शन विन्दुको प्रयोग पछि भएको सन्दर्भकलाई पश्च सन्दर्भक (क्याटाफोरा) भनिन्छ । पहिले नै पाठमा सर्वनामको उपयोग रह्यो भने पनि त्यो बहिःसन्दर्भित नै हुन पुग्दछ ।

ट्यालिडेको एउटा उदाहरणले यी कुराहरू स्पष्ट पार्दछ । जस्तै : कुनै बालकले हतौडाले पिटेको आवाज निकालिरहेको अवस्थामा आमाले जब 'बाबु त्यो काम नगर' भन्छन् भने त्यहाँ प्रयोग भएको 'त्यो' शब्दले 'हतौडाले पिटेको जस्तो आवाज'लाई बुझाउँछ (ट्यालिडे र हसन, पृ. ७५) । त्यसैले पाठमा पहिले प्रस्तुत हुन आउने परिस्थितिजन्य अवस्थाको ज्ञान ग्रहण गरी त्यसलाई बुझाउनका निम्ति उपयोग गरिने अर्को नामिक पद बहिःसन्दर्भित निदर्शन हुन पुग्दछ । बहिःसन्दर्भ व्यक्तिका अनुभव, सामाजिक-साँस्कृतिक, परम्परित, आदि परिवेश, ज्ञान तथा अन्तक्रिया जस्ता संज्ञान संरचनामा आधारित हुन्छ । यिनीहरूकै आधारमा बुझिने पाठइतर वा बाह्य सन्दर्भ नै बाह्य निदर्शन हो । पाठमा पहिलोपटक देखिन आउने नामिक पद नै बहिःसन्दर्भित निदर्शन (एक्सोफोरा) हो जसमा पाठकको संज्ञान सम्बन्ध जोडिएको हुन्छ । यसमा परिस्थितिको मूल्याङ्कन अनुसार पाठको भावार्थ बोध गरिन्छ ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा यस्ता संज्ञान सन्दर्भले अर्थबोध गर्नु पर्ने विविध अवस्थाहरू देखिन्छन् । काव्यमा बहिःसन्दर्भगत निदर्शनको प्रशस्तै उदाहरणहरू मध्ये कुञ्जिनीको बाबुले स्वीकृति दिएपछि कुञ्जिनीसँग बिहे हुने आशाले गोरेले हर्षभाव प्रकट गरेको सन्दर्भमा आएको एउटा श्लोक जस्तै :

यिनै स्वर्गे दूधका छाँगा,
 नागबेली भल्केका जुहार !
 यही देशको मखमली चोली,
 गरा- गरा मैदान धनसार ! (खण्ड १४, श्लो.१, पृ.४८)

माथिको पङ्क्तिमा आएको स्वर्गे नामिक पदले बहिःसन्दर्भगत निदर्शनको अर्थबोध गराउँदछ । 'स्वर्ग' लाई सुख सम्पन्नताले आनन्दित स्थल भन्ने अर्थमा बुझ्नु पर्ने हुन्छ । पाठक/श्रोताले आफ्नो संज्ञानको आधारमा स्वर्ग भनेको दुःख र अभाव मुक्त स्थान वा क्षेत्र भन्ने बुझ्दछ जहाँ दुःखको अनुभूत हुँदैन । पाठको सन्दर्भमा गोरेले आफ्नो हृदयमा प्रेमले सजाएको कुञ्जनीलाई पाउने आशामा व्यक्त गरेको चिर खुशी र आनन्दको रूपमा आएको स्वर्ग शब्दले दिने पाठकीय अर्थ धार्मिक-साँस्कृतिक तथा सामाजिक संज्ञानात्मक सन्दर्भबाट अभिव्यक्ति हुन पुग्दछ । यसलाई पाठक/श्रोताले आ-आफ्नो मनोधारणा अनुसार बुझ्दछन् । कसैले स्वर्गलाई मृत्युपछिको दोस्रो संसार त, कोहीले आफूले चाहेको वस्तुको प्राप्ति भने, कतिले यश, धन दौलत, सुख सुविधा त, कोहीले सुख-शान्ति आदि । त्यस्तै, अर्को एउटा उदाहरण -

त्यो लालुपाती, रगत भैं राती
 एक भुप्पा टिपेर मेरो
 चिरिएको छातीमा घुसार ।
 बिनु पातकी आकाश लता
 रेशमी चुरी बनाई सिँगार । (खण्ड, १३, श्लो.७, पृ.४२)

माथिको श्लोकमा 'त्यो' विशेषण शब्द बहिःसन्दर्भन हो । यसले पाठ बाहिरको भौतिक पृष्ठभूमिबाट अर्थ प्रदान गरेको छ । प्रस्तुत सन्दर्भमा उच्चत उक्त शब्द गोरे युद्धमा गएपछि प्रेम बिछोडबाट आघात बनेकी कुञ्जनीले गोरेको प्रतीक्षा गरी उसकै हातबाट लालुपाते फूलले सजिने असीम चाहना स्वरूप आएको भएपनि पाठक वा श्रोताले बुझ्ने अर्थ भने विभिन्न हुन सक्छ । पाठकले धार्मिक-साँस्कृतिक, सामाजिक संज्ञानात्मक सन्दर्भबाट अर्थबोध गर्दा कसैले रातो पात भएको फूल त, कोहीले लालुपाते फूलको भुप्पालाई त, कतिले रगत जस्तो फूल विशेषलाई अनुमान गर्न पुग्दछ । यसर्थ प्रस्तुत श्लोकमा प्रयुक्त त्यो लालुपाते शब्दले दिने अर्थ बहिःसन्दर्भन अर्थ हो ।

त्यसैगरी गोरेसँग कुञ्जनीको विवाह हुन नसक्ने कुरा गोरेको बाबुले गरेपछि गोरेको विरहमा कुञ्जनीले गरेकी सन्तापको एक उदाहरण यस्तो छ -

होली कतै फुलेकी विष विरहिनीहरूकी साँगिनी
 निराशालाई गहना राम्री । काँढा भिक्ने मुटुकी नडिनी ।

ल्याइदेऊ न मलाई टिपी वनबाट कालकी बहिनी । (खण्ड, १६, श्लो.१, पृ.५६)

उपर्युक्त श्लोकमा आएको 'मलाई' सार्वनामिक पद बहिः सन्दर्भन हो । उक्त शब्दले पाठ बाहिरबाट अर्थ प्रदान गरेको छ । गोरेसँग विवाह हुन नसक्ने कुरा गोरेको बाबुले गरेपछि कुञ्जिनीमा नैराश्य छाई मृत्युको चाहना प्रकट गरेको विरह भावलाई सङ्केत गर्ने क्रममा उक्त निदर्शन आएको हो । सामाजिक-धार्मिक दृष्टिले अशुभ मानिने विषालु फूललाई वैयक्तिक संज्ञानअनुसार पाठकहरूले आफ्नै धारणाले बोध गर्ने अर्थगत अभिव्यक्तिलाई यसले सङ्केत गरेको छ । यसरी मलाई निदर्शकले कुञ्जिनीलाई निर्देश गरेको देखिन्छ । त्यसैगरी अर्को एउटा श्लोक यस्तो छ -

को देख्छ कठै । भित्रको कुरा

आँखाले पनि नदेख्ने छुरा, (खण्ड,१६,श्लो.८,पृ.६०)

माथिको उदाहरणमा आएको 'को' शब्द बहिःसन्दर्भन हो । यसले पाठइतर अर्थ प्रदान गरेको छ । कुञ्जिनी गोरेसँग विवाह हुनबाट वञ्चित हुने कुराले आघात बनेपछि व्यक्त गरेको विरह भावको रूपमा उक्त सन्दर्भ आएको हो । आफ्नो मनको पीडालाई कसले बुझ्न सक्छ अर्थात् कुन व्यक्तिले आफ्नो वेदना जान्न सक्छ भन्ने भावगत आशय यहाँ अभिव्यक्त भएको छ । वैयक्तिक संज्ञानात्मक अर्थले हेर्दा को भन्नाले गोरे, गोरेको बाबु वा कुनै दोस्रो व्यक्ति जसले कुञ्जिनीलाई जान्दछ भन्ने कुरातर्फ आ-आफ्नै सामाजिक, मनोवैज्ञानिक धारणागत अर्थ प्रदान गर्न सक्ने हुँदा यसले बाह्य सन्दर्भलाई निर्देश गरेको देखिन्छ ।

यसरी कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा उदाहरणका रूपमा प्रयुक्त स्वर्गे, त्यो, मलाई, को जस्ता बहिःसन्दर्भित निदर्शनले वाक्यभित्रका विस्तारित श्रृङ्खलालाई जोड्न ठूलो सहयोग पुऱ्याएको देखिन्छ । खासगरी प्रस्तुत काव्यमा सानो आयाममा बृहत् आख्यान सन्दर्भलाई समेट्ने प्रयत्न गरेका कारण प्रस्तुतिमा सुसम्बद्धता, सरलता, घटना संयोजनमा श्रृङ्खलित एकान्विति एवम् सूत्रात्मकताका साथै भाषिक सुगठित व्यवस्था र मितव्ययीताको स्थिति पनि रहेको छ । यसप्रकार यहाँ सामाजिक-पौराणिक संज्ञान सन्दर्भको आधारमा अर्थ ग्रहण गर्नुपर्ने बाह्य निदर्शकको अवस्था रहेको देखिन्छ ।

(ख) अन्तःसन्दर्भन : ह्यालिडे र हसनले पाठ भित्रैबाट अर्थ प्रदान गर्न आउने निदर्शनलाई अन्तःसन्दर्भन निदर्शन भनेका छन् । पाठ भित्रबाटै अर्थ प्रदान गर्न सक्ने क्षमता राखेका कारण यसलाई पाठ केन्द्री सन्दर्भन पनि भनिन्छ । यस प्रकारको निदर्शनमा पाठको अर्थबोध हुनका लागि छुट्टै पाठकीय संज्ञानको आवश्यकता पर्दैन । पाठभित्रकै संरचनाले अर्थ प्रदान गर्दछ (ह्यालिडे र हसन, पृ.७६) ।

एनाफोरिक वा पूर्व निर्देशले पाठमा पाठकलाई विगतमा भएका घटना, कार्य वा अवस्थातर्फ निर्देश गर्दछ। पुनरुक्ति रोकनका लागि यसले सघाएको हुन्छ। पश्च निर्देश वा क्याटाफोरिकमा पहिल्यै भनिएका कुराहरू पछि परिचित बन्दछन्। यसमा लुप्त शब्द भाषिक सन्दर्भभन्दा अगाडि नै आएका हुन्छन्। पाठभित्र नभई नहुने तर लुप्त रूपमा रहेका सन्दर्भनको अवस्थालाई 'इन्डोफोरिक टाइज' भनिन्छ। यसलाई पाठमा क्रमबद्ध मिलेर आउने भाषिक एकाइहरूको सम्बन्धनका रूपमा पनि लिइएको छ। यसले पाठमा रहेको पूर्वनिर्देश सन्दर्भको अर्थबोध गराउन पनि विशेष सहयोग पुऱ्याएको हुन्छ।

यसैगरी संसक्ति निर्माणका निम्ति आवश्यक पर्ने निदर्शनभित्र मुख्य रूपमा बहिःसन्दर्भन र अन्तसन्दर्भन निदर्शनहरू पर्दछन्। स्रष्टाले आफ्नो सिर्जनामा कुनै कुराको पूर्व निर्देश वा पश्च निर्देश केही पनि नदिई त्यसका बारेमा अमूर्तता नै राख्दछन् भने त्यसलाई अमूर्त निर्देश वा एक्साफोरा भनिन्छ। कृञ्जिनी खण्डकाव्यमा गोरे र कृञ्जिनीको प्रेम सम्बन्धी संवादका क्रममा आएको संवादात्मक नमुना यस्तो छ -

कृञ्जिनी भन न !

तिमीलाई राखी आँखामा सुत्छु

तिमीलाई सम्झी बिहान उठ्छु।

कोल्पूका सुन भैं तिमीमा बुड्छु

स्वर्पङ्खे चरो बनेर उड्छु

हे मेरी जीवन ! (खण्ड,३, श्लो.१३,पृ.१३)

उपर्युक्त श्लोकमा आएका रेखाङ्कित शब्दहरू अन्तःसन्दर्भन निदर्शन हुन्। गोरेले प्रेमिका कृञ्जिनीलाई गरेको असीम प्रेमको भाव व्यक्त गर्ने सन्दर्भमा उक्त अभिव्यक्ति आएको हो। कृञ्जिनीलाई सम्बोधन गर्ने क्रममा प्रयुक्त तिमीलाई, तिमीमा, मेरी जीवन जस्ता निदर्शक शब्दहरू आएका छन्। तिनले पाठ भित्रैबाट अर्थ प्रदान गरेका छन्। कृञ्जिनीलाई निर्देश गरी उसैलाई बुझाउन प्रयोग गरिएका ती सार्वनामिक पदले नामको पुनरावृत्तिलाई रोकेको छ। यसरी उक्त निदर्शनले घटना, सन्दर्भलाई रोचक बनाई संवाद आशय वा भावलाई गहन र मर्मस्पर्शी तुल्याएको छ।

सर्वनामद्वारा सन्दर्भको सम्बन्ध देखाउने कार्यलाई व्यक्तिवाचक निदर्शन भनिन्छ। कृञ्जिनी खण्डकाव्यमा समयवाचक, स्थानवाचक र व्यक्तिवाचक निदर्शनको प्रयोग भएको पाइन्छ। काव्यमा विशेषतः व्यक्तिवाचक निदर्शकको प्रयोग अधिक रूपमा भेटिन्छ। तिनले वैयक्तिक सम्बन्ध एवम् तिनीहरू बीचका संवादलाई सहज र अर्थपूर्ण बनाएका छन्। व्यक्तिवाचक निदर्शन उपयोग भएको श्लोकको उदाहरण यस्तो छ -

नेपाल बारी तिमी हौ फूल, मेरो आत्मा भँवरो भुन्भुने,
यो हंस मेरो लाएर फेरो, वारि पारि सँधै छ गुन्जने,
सुगन्ध तिम्रो देशको जोश वीरको हो आत्माको सिँगार,
आँखाकी बत्ती हृदय पत्ती तिमी मेरी स्वर्गकी संसार ।
तरबार मेरो भो सम्झी जागला रिसले भागला दुश्मन डराई,
घूँघरले कस्ला मुटुको ज्यान आउँला कान्छी काललाई गिज्याई।
मोहनी तिम्रा भत्केलान् भल्भल नेपाली खुकुरी भल्काई । खण्ड, १२, श्लो. ९, पृ. ३७)

माथिको श्लोकमा आएका तिमी, मेरो, तिम्रो, कान्छी, तिम्रा जस्ता सार्वनामिक पदहरू व्यक्तिवाचक निदर्शक शब्द हुन् । तिनले पाठ भित्रैबाट अर्थ प्रदान गरी अन्त : सन्दर्भ स्थापना गरेका छन् । गोरे लडाइँ जाने बेलामा कुञ्जनीलाई सम्झाएको घटना सन्दर्भको रूपमा उक्त श्लोक आएको छ । यसमा आएको तिमीले कुञ्जनीप्रतिको प्रेममय सम्बोधन गरेको छ । त्यसैगरी मेरो निदर्शनले गोरेको स्वामित्व र सम्बन्ध तथा तिम्रा ले बहुवचन बोधक निदर्शक तथा कान्छीले कुञ्जनीको पर्यायवाची नामको कार्य गरेको छ भने गोरेको उसप्रति गरेको प्रेमभावको सम्बोधन सूचक अर्थको भूमिका निर्वाह गरेको छ । यसप्रकार काव्य श्लोकमा प्रयुक्त निदर्शक शब्दले गोरे र कुञ्जनीको संवाद श्रृङ्खला, घटना सन्दर्भ, सम्बन्ध विस्तार तथा अर्थगत विशिष्टता प्रदान गरेको छ । यसर्थ कुञ्जनी खण्डकाव्यमा उपयोग गरिएका सार्वनामिक पद अर्थात् व्यक्तिवाचक निदर्शकले पङ्क्ति, श्लोक, खण्डसम्म परस्पर सुसम्बद्धता कायम गरेको छ ।

यसैगरी स्थानिक र कालिक निदर्शक जस्ता शब्दहरूले पाठलाई संसक्तता प्रदान गरेका छन् । यसको एउटा उदाहरण यसप्रकार प्रस्तुत छ -

तर गर्छन् कुञ्जनी पारि साँझ शिखर गुलाफ बारीमा,
जहाँ कुन्दन सुनका फूल अमर भावका झिलमिल बारीमा,
नेपालीको पहाडकी रानी हिमाल दरबार उज्यालो पारेर,
दिनको एकबार स्वर्गको ढोका उघारेर उज्यालो पारेर,
तिनी आउँछिन् सपने बाटो पतिव्रता नारीका आँखामा ।

(खण्ड, २२, 'घ', श्लो. २, पृ. ८७)

उपर्युक्त श्लोकमा आएका पारि, जहाँ जस्ता पदहरू स्थानिक निदर्शक हुन् भने एकबार चाहिँ कालिक वा व्यक्तिवाचक निदर्शक हो । लखन लेप्टेनको छोरो सेतेसँगको विवाह सनदर्भमा घटित घटना दृश्याङ्कनको स्मृति स्वरूप उक्त श्लोक रचिएको छ । कुञ्जनीले गोरेसँगको प्रेम बिछोडबाट देह त्याग गरेको स्थान कोल्पू खोलामा गोरे र कुञ्जनीको आत्मिक मिलनको प्रतिविम्ब देखिने कुरा यहाँ उल्लेख छ । माथिका निदर्शकहरूले घटना सन्दर्भ, घटना स्थान र घटनामा सहभागी बीच सम्बद्धता कायम

गरेको छ । यसरी प्रस्तुत काव्यांश घटना, सन्दर्भ र सहभागीका रूपमा श्रृङ्खलित रहेको छ । साथै विविध निदर्शकले भाषिक, अर्थगत सम्बन्ध स्थापित गरी सङ्कथनलाई सार्थक बनाएको छ ।

माथिको उदाहरणलाई पुष्टि गर्ने उपयुक्त सन्दर्भ यहाँ चर्चा गर्न सकिन्छ - 'स्थानिक र कालिक सन्दर्भहरूमा धेरैजसो नामयोगी र क्रियायोगी शब्दहरूको उपस्थिति रहेको हुन्छ' (भण्डारी र अन्य, २०६७ : १८) । यिनीहरूले यहाँ, त्यहाँ, जहाँ, उहाँ, कहाँ आदि जस्ता स्थानबोधक र कहिले, जहिले, हिजो, आजै, बित्तिकै, पछि आदि समयबोधक शब्दहरूको माध्यमबाट वाक्यमा रही सम्बद्धकको भूमिका निर्वाह गरेका हुन्छन् । यस अनुरूप उपर्युक्त श्लोकमा विविध निदर्शकको उचित उपयोग भएको पाइन्छ । निदर्शककै प्रकारका क्रममा विशेषण वा क्रिया विशेषणद्वारा परिचय वा समानताको आधारमा थुप्रै भाषिक एकाइहरूको तुलना गरिन्छ भने त्यसलाई तुलनात्मक वा सामाजिक निदर्शन भनिन्छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा यस प्रकारको प्रत्यक्ष प्रयोग त्यति भएको पाइँदैन ।

यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा वाक्य विस्तारका श्रृङ्खलालाई जोड्न आउने क्रममा सर्वनामका रूपमा उपस्थित शब्दहरूले विशेष भूमिका खेलेका छन् । यिनीहरू अन्तःसन्दर्भित र बहिःसन्दर्भित रूपमा काव्यमा प्रस्तुत भएका छन् । व्यक्तिवाचक, स्थानवाचक, र समयवाचक निदर्शनले पनि विशेषतः सर्वनामकै रूपमा रही काव्यात्मक र भाषिक सम्बन्धलाई सबल रूपमा अघि बढाएका छन् । वक्ता, श्रोताको पूर्वज्ञानको आधारमा मात्र पाठको आशयार्थ प्राप्त हुने हुँदा यसलाई बहिःसन्दर्भित निदर्शन भनिएको हो । तर अन्तःसन्दर्भिक निदर्शनमा सन्दर्भित विषय सम्बन्धित पाठभित्रै रहेको हुन्छ । अन्तःसन्दर्भित निदर्शनलाई पूर्व सन्दर्भक (एन्नाफोरा) र पश्चसन्दर्भक (क्याटाफोरा) गरी दुई भागमा विभाजन गरी हेर्न सकिन्छ । सम्बन्धित पाठभित्र पहिल्यै भनि सकिएको विषय, व्यक्ति वा स्थानलाई निर्दशन विन्दु बनाएर प्रयोग गरिएको निदर्शक पूर्वसन्दर्भक (एनाफोरा) हो भने सम्बन्धित पाठभित्रै निदर्शन विन्दु बनाएको तर निदर्शकको प्रयोग पहिले र निदर्शन विन्दुको प्रयोग पछि भएको सन्दर्भकलाई पश्च सन्दर्भक (क्याटाफोरा) भनिन्छ ।

सङ्कथन विश्लेषणमा कृतिभित्र र कृति बाहिरका व्यक्ति, विषय, समय, स्थान आदि कुराहरूलाई कृति भित्रको सन्दर्भसित र कृति भित्रकै विभिन्न व्यक्ति विषय, स्थान, समय आदिलाई एक आपसमा संसक्त तुल्याउने निदर्शकको खोजी र तिनले सङ्केत गर्ने आर्थी सम्बन्ध तथा तिनको कृतिगत प्रकार्यको खोजी गरिन्छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रयोग गरिएका त्यस्ता निदर्शक चिह्नहरूलाई यसप्रकार तालिकामा देखाइएको छ :

तालिका नं.१: निदर्शक चिन्हहरू

व्यक्तिवाचक निदर्शक	स्थानवाचक निदर्शक	समयवाचक निदर्शक
तिनको (खण्ड १, श्लो.१)	जहाँ(खण्ड७,श्लो.१०)	साँझमा/रातमा (खण्ड१२,श्लो.१०)
तिनमा (खण्ड १, श्लो.६)	वारि(खण्ड१, श्लो.६)	एकैछिन्/पाँचमिनेट (खण्ड १४, श्लो.१)
तिनलाई (खण्ड १, श्लो.७)	पारि(खण्ड६, श्लो.४)	आजलाई/आजको/दिनलाई/दिनभरि
तिनी/हजुर(खण्ड २, श्लो.५)	यो(खण्ड११, श्लो.६)	छिनभर/आखिर (खण्ड ३, श्लो.२)
उनका/उनकै	उता(खण्ड१७,श्लो.४)	धेरैदिन/एक हिउँद/त्यसबेला
म/मैलाई(खण्ड३, श्लो.४,५)	यता(खण्ड ६, श्लो.७)	अँध्यारो रातमा (खण्ड १२, श्लो.१०)
मैले (खण्ड५,श्लो.६)	यहाँ(खण्ड१२,श्लो.११)	सधैं/सधैँलाई (खण्ड १२, श्लो.९)
मेरा/मेरी (खण्ड३,श्लो.१३)	यही(खण्ड१४,श्लो. ३)	आज/आजको/आजलाई(खण्ड२, श्लो.५)
आफ्नु/आफ्नै	कतै(खण्ड१६, श्लो.१)	एकबार/दुईबार (खण्ड १४, श्लो.३)
(तिम्रा/तिमीलाई खण्ड३,श्लो.१३)	त्यहाँ खण्ड २१, श्लो. 'घ'२)	रातलाई/राति (खण्ड ११, श्लो.९)
तिमीमा/तिमीलाई/तिम्ललाई	-	अब/अबलाई (खण्ड ८, श्लो.३)
तँ/तेरो/तैले/तिमीहरू(खण्ड५,श्लो.५)	-	चार दिनको (खण्ड ८, श्लो.४)
त्यो/त्यसमा/त्यल्ललाई/ती	-	कतिदिन (खण्ड ८, श्लो.५)
आफूलाई(खण्ड८,श्लो.५)	-	भोलि/भोलिलाई (खण्ड १२, श्लो.१)
-	-	-

स्रोतगत आधार : कुञ्जिनी खण्डकाव्य

उपर्युक्त तालिकामा उल्लेख भए अनुरूप व्यक्तिवाचक निदर्शक शब्दहरू सबैभन्दा बढी र सबैभन्दा कम स्थानवाचक निदर्शक शब्दहरूको प्रयोग कुञ्जिनी काव्यमा भएको देखिन्छ । यी निदर्शनहरू विविध सन्दर्भमा आई काव्यमा सम्बद्धता सिर्जना गरेका छन् । भाषा अभिव्यक्त गर्ने क्रममा सधैं भाषिक पदावलीको मात्र प्रयोग नभई बाह्य भाषिक सङ्केतको आधारमा पनि सन्देश सञ्चार हुन सक्दछ । त्यो सहपाठात्मक रूपमा रही अर्थ ग्राह्यताका आधारमा पूर्ण पाठात्मक नै हुन पुग्दछ । सन्दर्भित पाठभित्र नभई पाठ बाहिरबाट प्रस्तुत हुन आएको नामिक पदलाई बहिसन्दर्भित निदर्शन भनिन्छ । पहिले नै पाठमा

सर्वनामको प्रयोग रह्यो भने पनि त्यो बहिःसन्दर्भित नै हुन्छ । बहिःसन्दर्भ व्यक्तिको सामाजिक-सांस्कृतिक, धार्मिक/पौराणिक, परम्परित आदि परिवेश ज्ञान तथा अन्तर्क्रिया जस्ता संज्ञान संरचनामा आधारित हुन्छ । तिनकै आधारमा अर्थबोध हुने पाठइतर सन्दर्भन नै बाह्य निदर्शन हो । यस आधारमा पाठको पहिलो पटक देखिन आउने नामिक पदको माध्यमबाट अर्थ निर्धारण भएको हुन्छ ।

२.३.३.१ विलोपन र प्रतिस्थापन

(क) विलोपन

भाषिक एकाइलाई सम्बन्धन गर्ने अर्को सम्बन्ध सूत्रका रूपमा विलोप रहेको हुन्छ । एउटा वाक्य वा उपवाक्यमा रहेको नामिक पद वा क्रिया आदि शब्दलाई आफ्नो निश्चित स्थानमा प्रयोग नगरी अध्याहारबाट तिनको अर्थ सङ्गति कायम हुने गरी आवृत्ति हुने संरचनाको उपस्थिति नगराउने प्रक्रियालाई लोप वा विलोप भनिन्छ । कुनै पनि लेख्य वा मौखिक औच्चार्य पाठमा लेखक वा वक्ताले कतिपय पद वा पदावलीलाई त्यसको संरचना नदिएरै पनि भाव प्रकट गरेका हुन्छन् । केही निश्चित संरचनाविना नै पाठमा रहेको सन्दर्भका आधारमा लुप्त रहेर पनि आर्थी अस्तित्व प्रदान गर्न सक्ने अमूर्त भाषिक एकाइलाई लुप्तावस्था अर्थात् विलोप भनिन्छ । लोपको स्थिति कतै शब्दका तहमा, कतै क्रियाका तहमा र कतै वाक्यांशका तहसम्म नै हुने गर्दछ (ट्यालिडे र हसन, सन् १९९१:७४) । भाषालाई भद्दा र बोझिलो हुनबाट बचाउन, पाठकलाई जिज्ञासु र अर्थबोधको अनुमानतर्फ प्रेरित गर्नका लागि पनि पाठमा विलोपको स्थिति रहेको हुन्छ । पाठमा विलोप व्यवस्थापनमा यति सावधानी अपनाउनु पर्दछ जसका माध्यमबाट आर्थी सञ्चारमा किंचित असर नपरोस् । वाक्यभित्रको कुनै खास भाषिक एकाइको प्रयोग नगर्नुलाई विलोप वा विलोम भनिन्छ ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा नामका तहमा, क्रियाका तहमा, उपवाक्यका तह, वाक्यांश र वाक्यका तहसम्मकै भाषिक एकाइहरूको विलोप गरी संसक्तिको स्थितिलाई व्यवस्थित बनाइएको छ । काव्यभित्र देखिने त्यस्ता लोप शब्दहरूलाई कोष्ठकभित्र देखाउँदै नमुनाका लागि केही उदाहरण यसरी प्रस्तुत गर्न सकिन्छ :

पख ! छाती एकैछिन् त बाटो हेरौं न

छहरे काँधमा (कुञ्जिनी) आउँछिन् भेडा चराउन ! (खण्ड २, श्लो.१, पृ.६)

गोरेले कुञ्जिनीलाई पर्खेर बस्दा कुञ्जिनीप्रति प्रेमभाव समर्पण गर्दै मनमनै गीत गाएको अंशको रूपमा माथिको पङ्क्ति आएको हो । यहाँ गोरेको प्रेमिकालाई सम्बोधन गर्ने कुञ्जिनी नामपदको लोप भएको छ । यस्तै, अर्को उदाहरण -

(कुञ्जिनी) पहाडकी छोरी

हे हिउँ गोरी !

थाली थाली आँखामा मोती,

मोहनीको मन्दिरको पुजारी । (खण्ड ३, श्लो.२, पृ.८)

प्रस्तुत श्लोक गोरे र कुञ्जनीको प्रेम संवादको क्रममा आएको छ । यहाँ गोरेले प्रेमिका कुञ्जनीलाई प्रेमको प्रशंसा स्वरूप सम्बोधन गरेको छ । पहाडकी छोरी हिउँजस्तै गोरी र सुन्दरी छौं भनेर कुञ्जनीलाई सङ्केत गरेकोले श्लोकमा नामपद लोप भएको छ ।

त्यसैगरी सार्वनामिक पदहरू लोप भएका अन्य केही श्लोक अंशहरू निम्न छन् :

‘के रैछ हरे !

(म) के हुँला भरे

आफ्नू भन्ने हृदय नामको,

आफ्नै पनि नभई चोरिने ! (खण्ड ३, श्लो.१२, पृ.१२)

माथिको उदाहरणमा आएका पङ्क्तिहरूमध्ये दोस्रो पङ्क्तिमा ‘म’ (कुञ्जनी) सर्वनाम पदको लोप भएको छ ।

(म) अबलाई भन्ने छैन करमको गति !

तैले ज्यान बचाइ ल्याइस्,

ईश्वर हातले तैले पाइस्

बचाएको जति ! (खण्ड ८, श्लो.१, पृ.२६)

माथिको श्लोकको पहिलो पाउमा ‘म’ (लखन लेप्टेन) सर्वनाम पदको लोप भएको छ ।

(मलाई) लगाइ देऊ न सानीमा ! केंवराको ट्वाक पानीमा

सिउर गुलाफ सानीमा ! कान्तिपुरी सारी धानीमा ।

(खण्ड १०, श्लो.१, पृ.३०)

माथिको श्लोकको पहिलो पाउको प्रारम्भमा ‘मलाई’ (कुञ्जनी) सर्वनाम पदको लोप भएको छ ।

(म) भोलि जानु प-यो है ज्यानी ! जानुप-यो जर्मनको धावामा ।

(म) खुकुरी भिरी, अगाडि सरी जानुप-यो जर्मनको धावामा । (खण्ड १२, श्लो.१, पृ.३६)

माथिको श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउको प्रारम्भमा ‘म’ (गोरे) सर्वनाम पदको लोप भएको छ ।

(तिमी) नमान चिन्ता, नमान सुर्ता, अबीर लावामा,

(तिमीलाई) फर्काउने भारा मेरो भो साथी ! पहाडी हावामा’

(खण्ड १४, श्लो. ११, पृ. ५२)

माथिको श्लोकको पहिलो पाउमा तिमी (गोरे) र दोस्रो पाउको प्रारम्भमा ‘तिमीलाई’

(गोरेलाई) सर्वनाम पदको लोप भएको छ ।

(तँ) बादल भँ बन्छेस्, बादल भँ रुन्छेस्,
विरह नीली, भलीली, अँधेरी रातमा ।

आँसुका दाना बर्बरी भारी बैसका पातमा । (खण्ड १५, श्लो.२, पृ.५३) ।

माथिको श्लोकको पहिलो पाउमा तँ (कुञ्जनी) लाई सर्वनाम पदको लोप भएको छ ।

बहादुर खड्का नजिकै बस्छन् दुईतले घरमा,

(उनले) छानामा बुट्टा काट्छन् भन्थे जङ्गली खरमा । (खण्ड १८, श्लो.२, पृ.६३)

माथिको श्लोकको दोस्रो पाउमा उनले (बहादुर खड्का) सर्वनाम पदको लोप भएको छ ।

यसप्रकार काव्यमा नाम पदको लोप भएर पनि त्यसले प्रदान गर्ने अर्थमा कुनै असर परेको छैन । कवितांशको विविध पङ्क्तिमा नाम पदको प्रयोग हुनुपर्ने थियो तर त्यसको अभावमा पनि आशयार्थ बुझिने हुँदा सङ्कथनमा यसले सहजता र छरितोपन प्रदान गरेको छ । काव्यमा नाम तथा सर्वनाम शब्दको लोपको स्थिति अत्याधिक रहेको छ ।

त्यसैगरी काव्यभिन्न कतिपय स्थानमा क्रियाको लोप रहेको अवस्था पनि छ । काव्यलाई सरल वाक्यात्मक ढाँचामा राख्ने क्रममा एक पङ्क्तिलाई एउटा सरल वाक्यका रूपमा हेर्दा यो स्थिति देखिन्छ । क्रियाको उपस्थिति नहुँदा पनि क्रियाले प्रदान गर्ने आशयार्थमा बाधा नपर्ने तवरले काव्यमा यस प्रकारको क्रिया लोपको अवस्था कतिपय स्थानमा वा सन्दर्भमा आएको छ । जस्तै :

आज फूल फूल पहाड बने

आज फूल फूल पहाड (बने) ! (खण्ड ४, श्लो.१, पृ.१४)

माथिका उदाहरणको दोस्रो पाउको अन्त्यमा बने क्रियाको लोप भएको छ ।

पहाडको दरवारमा बसन्त फिलिमिल (छ) ! (खण्ड ४, श्लो.५, पृ.१५)

माथिका उदाहरणमा पाउको अन्त्यमा छ क्रियाको लोप भएको छ ।

तारामण्डल छाना (छ) तेरो । (खण्ड ५, श्लो.१, पृ.१८)

माथिका उदाहरणमा पाउको मध्यमा छ क्रियाको लोप भएको छ ।

चन्द्रागिरि पुगे है पल्टन

नेपाल हरा खाल्डोमा हेरेर (गए) ।

पाँच मिनेट फर्केर रोए

देश सम्झी नजर भरेर (गए) ! (खण्ड १४, श्लो.१, पृ.४८)

माथिका उदाहरणको दोस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा गए क्रियाको लोप भएको छ ।

कल्कीदेखि खुकुरीसम्म

कान्तिपुरी उज्यालो देखेर (आए) ।

पहरा जस्ता रसाइ आए

टलपल आँसु बगूँ भैँ भएर (आए) ! (खण्ड १४, श्लो. २, पृ. ४८)

माथिका उदाहरणको दोस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा आए क्रियाको लोप भएको छ ।
बादल भैँ बन्छेस् बादल भैँ रुन्छेस्,
विरह नीली, झलीली, अँधेरी रातमा (रुन्छेस्)
आँसुका दाना बर्बरी झारी बैँसका पातमा (रुन्छेस्) । (खण्ड १५, श्लो. १, पृ. ५३)

माथिका उदाहरणको दोस्रो र तेस्रो पाउको अन्त्यमा रुन्छेस् क्रियाको लोप भएको छ ।
पहाडको दरवारमा बसन्त झिलमिल (छ) ! (खण्ड ४, श्लो. ५, पृ. १५)

माथिका उदाहरणको पाउको अन्त्यमा छ क्रियाको लोप भएको छ ।
तारामण्डल छाना (छ) तेरो । (खण्ड ५, श्लो. १, पृ. १८)

माथिका उदाहरणको पाउको मध्यमा छ क्रियाको लोप भएको छ ।
अँधेरी रातको चँदुवामाथि झल्किँदो सितारा (छ) । (खण्ड १७, श्लो. ३, पृ. ६१)

माथिका उदाहरणको पाउको अन्त्यमा छ क्रियाको लोप भएको छ ।
लखनको घर गजुरी पिँडा झिँगरी छानाको (छ) । (खण्ड १८, श्लो. १, पृ. ६३)

माथिका उदाहरणको पाउको अन्त्यमा छ क्रियाको लोप भएको छ ।
सानीमा सिन्धु, दुःखकी बन्धु संसार बिरानो, (छ)
छोरीका जात आँसुका पात इतिहास पुरानो (छ) ।
पहेँला पत्ती झरेको रुखलाई हरियो वसन्त, (छ)
मानिसको दिललाई भरेर आशा जीवन यो अनन्त छ (छ) !
(खण्ड १९, श्लो. १, पृ. ६५)

माथिका उदाहरणको पहिलो, दोस्रो, तेस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा छ क्रियाको लोप भएको छ ।
आज सारा बिहाको रिमझिम आज सारा देश नै रमाइलो (छ)
(खण्ड २२ 'क', श्लो. १, पृ. ७९)

माथिका उदाहरणको पाउको अन्त्यमा छ क्रियाको लोप भएको छ ।

यसरी उदाहरणमा आएका पङ्क्तिहरूमा कोष्ठभित्रका बने, गए, आए, रुन्छेस् र छ जस्ता क्रियाहरूको लोप भएको छ । उपर्युक्त क्रियापद रहनुपर्ने स्थानमा लोपको स्थिति रहेको छ तर सङ्कथनले प्रदान गर्नुपर्ने अर्थबोधमा भने कुनै असर परेको छैन । मूलतः विलोपले काव्यांशमा प्रयोग नभईकन वा लुप्त रूपमा रहेर पनि शाब्दिक अर्थ र सन्दर्भलाई स्पष्ट पारी कथन आशयको बोध गराउँदछ । यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विशेषगरी पदलोप र वाक्यांश लोपको स्थिति रहेको छ । यसक्रममा सबैभन्दा बढी नामिक पद र क्रियाको लोप न्यून मात्रामा रहेको छ । सङ्कथनसूत्रको सम्बन्धताका आधारमा क्रिया तथा नाम शब्दको लोपले विशेष महत्त्व राखेको छ ।

(ख) प्रतिस्थापन

ह्यालिडे र हसनले पाठको संसक्ति व्यवस्था भित्रका एकाइहरूमध्ये अर्को तत्त्वका रूपमा प्रतिस्थापनलाई मानेका छन् । खासगरी पाठमा संबद्धता जाहेर गर्ने क्रममा कुनै एउटा भागलाई अथवा पूर्व प्रयुक्त पद, पदावलीको स्थानमा आर्थी भिन्नता नआउने गरी अर्कै पद वा पदावलीको प्रयोग गरिने सट्टा पट्टा प्रक्रियालाई प्रतिस्थापन भनिन्छ (ह्यालिडे, सन् १९८५:१७) । प्रतिस्थापनमा लोपमा जस्तो शब्द वा पदावली पूरै लुप्त हुने स्थिति नरही सम्बन्धित शब्दको स्थानमा सोही अर्थ प्रदान गर्ने अर्कै शब्द प्रतिस्थापित हुन आउँछ । उही शब्दको पुनरुक्ति र नियमितताका कारण प्रकट हुन आउने अशोभनीय पनलाई हटाउन पाठमा प्रतिस्थापनको विशेष भूमिका रहेको हुन्छ । अनुच्छेद वा पद्यमा पूर्व कथन वा सन्दर्भलाई बुझाउन पूर्व प्रयुक्त शब्द अर्थात् सन्दर्भका स्थानमा आउने अर्को शब्द वा पद नै त्यस अवस्थामा प्रतिस्थापक बन्दछ । कथनको पुनरावृत्तिलाई निषेध गरी अभिव्यक्तिको सघनताका निम्ति जुनसुकै पाठमा पनि प्रतिस्थापनको विशेष महत्त्व रहेको हुन्छ ।

प्रतिस्थापन विशेषतः नामको सट्टामा प्रयोग हुन आउने सर्वनाम शब्दहरू नै हुन्छन् (टेरिलक, सन् २००५:४८) । पाठको कतिपय सन्दर्भमा एउटा क्रियापदको सट्टा अर्कै क्रियापद सोही स्थानमा आई प्रतिस्थापित हुन पनि सक्दछ । समग्र कथनको पुनरुक्तिको सट्टा सोही कथनलाई अभिव्यक्त गर्ने सक्षिप्तीकृत संरचनाको प्रतिस्थापनबाट संसक्तिमूलक अर्थद्योतन हुन पुग्दछ । प्रतिस्थापन प्रक्रिया कुनै जटिल वाक्यभित्रको शाब्दिक तहदेखि उपवाक्य, वाक्य खण्ड, अनुच्छेद आदिसम्म पनि हुन सक्दछन् । यी भाषिक शब्दहरूले कुनै एक पद, पदावली, वाक्य वा वाक्य समूहलाई प्रतिस्थापन गरी पाठले प्रदान गर्ने आर्थी सम्बन्धलाई सम्बद्ध सूत्रमा गाँसेको हुन्छ । यस्तो, त्यही, यति, त्यति, त्यसो, यसो गरेर, यसै गरी, त्यसो हुनाले, त्यही, तसर्थ, अतः, अतयव, यसरी, यही रूपमा, यहाँनिर, यस रूपमा, त्यसैले, परिणाम स्वरूप, अन्ततः, यसकारण, त्यसकारण, यसर्थ आदि शब्दहरूले प्रतिस्थापनको काम गर्दछन् ।

सङ्कथनमा उही शब्दको पुनरुक्ति र नियमितताका कारण प्रस्तुत हुने अशोभनीयता हटाउन प्रतिस्थापनको विशेष भूमिका रहेको हुन्छ । अनुच्छेद वा पद्यमा पूर्व कथन वा सन्दर्भलाई बुझाउन पूर्व प्रयुक्त शब्द वा सन्दर्भका स्थानमा आउने अर्को शब्द वा पद नै त्यस स्थितिमा प्रतिस्थापक बन्दछ । कथनको पुनरावृत्तिलाई निषेध गरी अभिव्यक्तिको सघनताका निम्ति प्रतिस्थापनको विशेष महत्त्व रहेको हुन्छ । प्रतिस्थापनमा विशेषतः नामको सट्टामा प्रयोग हुन आउने सर्वनाम शब्दहरू नै बढी मात्रामा रहे तापनि कतिपय स्थानमा एउटा क्रियाको सट्टा अर्को क्रियाको तथा एउटा शब्दको सट्टा अर्कै शब्दको प्रयोग भएको

हुन्छ । त्यसैले प्रतिस्थापनका सन्दर्भमा नामिक प्रतिस्थापन, क्रियाको प्रतिस्थापन र वाक्यांश प्रतिस्थापन गरी तीन प्रकारका प्रतिस्थापन मानिन्छ । (ट्यालिडे र हसन, पृ.७३) ले पनि यिनै तीन तत्त्वलाई प्रतिस्थापनका आधार मानेका छन् ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सन्दर्भमा प्रतिस्थापन शब्दको उल्लेख्य प्रयोग भएको पाइन्छ । यहाँ काव्यको सङ्कथनमा देखिने नियमितता र त्यसले उत्पन्न गर्ने अशोभनीय पुनरावृत्तिको अन्त्यको लागि प्रतिस्थापन व्यवस्थाको उचित व्यवस्थापन गरिएको छ । उक्त काव्य आख्यानात्मक भएकाले कथा विस्तारका क्रममा त्यहाँ समाविष्ट पात्र, घटना, स्थान, परिवेश तथा अन्य विविध सन्दर्भहरूको पुनरावृत्ति हटाउन पटक पटक नाम, क्रिया र वाक्यांशहरू प्रतिस्थापन गरिएको छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा सबैभन्दा बढी नामिक प्रतिस्थापन रहेको स्थिति छ । जस्तै :

कोल्पुको कलकल नीरमा,

गुलाब भाँगे तीरमा ।

तिनको भुपडी ! (खण्ड १,श्लो.१,पृ.१)

कोल्पू पाखामा घाँस काटेर घर फर्कँदा गोरे राहुतले प्रेमिका कुञ्जिनीलाई समर्पित गर्दै गाएको प्रेमभावयुक्त गीति श्लोकको रूपमा माथिको उदाहरण आएको हो । यहाँ आएको तिनको शब्दले कुञ्जिनीलाई निर्देश गरेको छ । तसर्थ 'तिनको' सर्वनाम पदले नामिक प्रतिस्थापनको कार्य गरेको देखिन्छ ।

त्यस्तै अर्को एउटा उदाहरण :

हीरा चाँद पगरीको

ठालूसिंह हो नाति,

पचास जैरे पाल्न सक्छु,

तँ होस् तीतेपाती ! (खण्ड ५,श्लो.५,पृ.१९)

उपयुक्त श्लोक गोरे विवाहको निमित्त प्रेमिका कुञ्जिनीलाई माग्न आउँदा ठालूसिंहले रिसाएर गाली गरेको सन्दर्भमा आएको हो । यहाँ प्रयुक्त 'तँ' सर्वनामले गोरेलाई निर्देश गरेको छ । यसर्थ उक्त पदले नामिक प्रतिस्थापनको भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ ।

गोरे जर्मनको युद्धमा गएपछि फर्की आउँदैन भनी कुञ्जिनीको बाबुले छोरी कुञ्जिनीलाई लखन लेप्टेनको छोरो सेतेसँग बिहे छिन्ने तयारी बहादुर खड्काको घरमा गर्दा कुञ्जिनीको सानीमा सिन्धुले गोरे बाहेक कुञ्जिनीले अरुसँग कुञ्जिनीले विवाह नगर्ने बरु जीवनभर गोरेकै सम्भनामा ईश्वरको भक्त भएर मर्छु भन्ने धारणा व्यक्त गरेपछि लेप्टेन रिसाएर सिन्धुलाई गाली गरेको सन्दर्भमा पनि पुनःस्थापन प्रयोग गरिएको छ । जस्तै :

हट् जाजा ! ग्वांग्री बुद्धिकी च्यांग्री बिथोल्न आउंछेस्,
छिनेको बिहा देखिनस् तैले ? बख्खुमा कराउंछेस्,
बोलिस् है भने तँलाई फेरि भटारो हानौंला,
त्यो बूढीकन्या भएर बस्छे भन्ने के मानौंला ?' (खण्ड १८, श्लो. ८, पृ. ६४)

उपर्युक्त श्लोकमा आएको 'तँलाई' शब्दले नामिक प्रतिस्थापनको कार्य गरेको छ । सानीमा सिन्धुलाई निर्देश गर्ने उक्त पद प्रतिस्थापन शब्द हो । त्यस्तै 'त्यो' सार्वनामिक पदले चाहिँ कुञ्जिनीलाई निर्देश गरेबाट सो शब्द नामिक प्रतिस्थापन पद रहेको देखिन्छ । विशेषतः प्रतिस्थापनले नाम र नामिक शब्दले गर्ने कार्य तथा त्यसको व्याकरणिक एवम् प्रयोगावस्थालाई स्पष्ट किटान गर्दछ । यसरी प्रतिस्थापन शब्दहरू सर्वनामका रूपमा पाठका विभिन्न स्थानमा आई नामिक कार्य गरेका छन् जसले आख्यानलाई सङ्क्षिप्त, सरल र चोटिलो बनाएको छ ।

यसैगरी काव्यमा विविध स्थानमा सार्वनामिक पदहरूले नामको प्रतिस्थापनको भूमिका निर्वाह गरेका छन् । नामको पुनरावृत्तिलाई रोक्न उपस्थित सर्वनाम शब्दले काव्यमा पूर्वापर सम्बन्धलाई जोडी सङ्कथनको संरचना र अर्थ दुवैलाई संसक्तियुक्त बनाएको छ । तलको कवितांशमा पनि नामको प्रतिस्थापन नै भएको छ र नामलाई सर्वनामले प्रतिस्थापित गरेको छ । तसर्थ प्रतिस्थापन नामको मात्र हुन्छ, सर्वनामको हुँदैन भन्ने देखिन्छ । जस्तै :

'मुटुको घण्ट
शामको चामर,
फूल भुल्छन् मनमा मेरा,
बस्ना तिनका धूप भैँ फैलाई !
जहाँ म जाऊँ
जात्रु भैँ धाऊँ,
पहाड खाडी खोला छन् मन्दिर
वनदेवी तिमी नै मैलाई !' (खण्ड ३, श्लो. ५, पृ. ९)

माथिका श्लोकमा आएका मेरा, म, मैलाई शब्दले गोरेको एवम् तिमी र तिनका शब्दले कुञ्जिनीको भन्ने आशयार्थ प्रदान गरेकाले गोरे र कुञ्जिनी बीचको प्रेम सम्बन्धलाई जोडेको छ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । त्यसैले ती सार्वनामिक पदहरू प्रतिस्थापन शब्द हुन् ।

फूलका बन्लान् महका प्याला,
यो दिनलाई कल्ले मेटेर जाला,
आउंछन् परी स्वर्गका हेर्न
निदाउंदा तिम्ना मनका चाला ।

माथिको श्लोकमा यो र तिम्रा पदले कुञ्जनीसँगको मिलनको दिनलाई सङ्केत गरेको छ । यसप्रकार ती सर्वनामले गोरे र कुञ्जनी बीचको सम्बन्ध सूत्रलाई एकान्विति गरेको देखिन्छ ।

कुञ्जनी भन न !

तिमीलाई राखी आँखामा सुत्छु

तिमीलाई सम्झी विहान उठ्छु ।

कोल्पूका सुन भैँ तिमीमा बुड्छु,

स्वर्पङ्खे चरो बनेर उड्छु

हे मेरी जीवन ! (खण्ड ३, श्लो.१३,पृ.१३)

माथिको श्लोकमा आएका तिमीलाई, तिमीमा, मेरी सर्वनाम पदले पनि गोरे र कुञ्जनीको प्रेम सम्बन्धलाई एकान्विति गरेको छ । गोरेले कुञ्जनीलाई आफ्नो हृदयमा सजाएको आशयार्थ यसबाट स्पष्ट भएको छ । श्लोकमा प्रयुक्त सर्वनामले घटना/कार्य र सन्दर्भलाई परस्परमा जोडेको छ ।

मुस्कानको छिटो पङ्ख,

अड्छ कहाँ घेर ।

एकै छिनलाई स्वर्ग खुली,

बदलीलाई नेर ।

हजुर बदलीलाई नेर ! (खण्ड ११, श्लो.१,पृ.३३)

माथिको श्लोकमा आएको सार्वनामिक पद हजुरले गोरेलाई निर्देश गर्ने आदरार्थी सम्बोधन सूचक प्रतिस्थापन शब्दको कार्य वहन गरेको छ । जसले कुञ्जनीको गोरेप्रति अभैँ प्रगाढ प्रेम र श्रद्धाको भाव अभिव्यक्त भएको छ ।

जुन आँखामा हाँसो चम्क्यो,

त्यसमा भरे पानी !

सुख त बिजुली भैँ उड्छ,

हजुर काला हुन्छन् नानी ! (खण्ड ११, श्लो.२, पृ.३३)

माथिको श्लोकमा आएको त्यसमा र हजुर प्रतिस्थापन शब्द हुन् र तिनले गोरेलाई बुझाएका छन् । यसरी उक्त सार्वनामिक पदहरू बीच पारस्परिक सम्बन्ध स्थापना भई नामिक पदको कार्य गरेका छन् ।

एक छिन्लाई गुलाफ मुस्की

पत्ती भर्छन् सारा ।

सुख भैँ छोटो छैन केही,

आशा जस्तो मिल्के मोही,

दुःख पाटीमा प्यारा !

हजुर, संसारमा प्यारा ! (खण्ड ११, श्लो.३, पृ.३३)

माथिको श्लोकमा आएका केही र हजुर प्रतिस्थापन शब्द हुन् । यहाँ केही ले कुनै पनि र हजुरले गोरेलाई निर्देश गरेको छ ।

कसैले दिए बालकलाई चुम्बन **कसैले** मुसारे !

कोही जोडी आँखा टलपल बनी आँसुले पुकारे !

कसैले फेँके फूलका थुँगा, **कोही** रोए घनन !

त्यसबेला कस्तो तमाशा होला करुणा भनन ! (खण्ड १४, श्लो.५, पृ.५०)

माथिको श्लोकमा आएका कसैले र कोही शब्दहरूले प्रतिस्थापन भूमिका निर्वाह गरेका छन् । गोरे युद्धका लागि जर्मन जाने अन्तिम क्षणमा नेपालीहरूले गोरेप्रति देखाएको सद्भाव र चिन्ता भावको अभिव्यक्ति स्वरूप उक्त सार्वनामिक प्रतिस्थापन शब्दहरू आएका हुन् । यसरी काव्य श्लोकमा आएका म, तिमी, यो, तिम्रा, तिम्रीलाई, तिम्रीमा, मेरी, त्यसमा, त, हजुर, केही, कसैले आदि सर्वनाम शब्दहरूले नामिक पदहरूलाई प्रतिस्थापन गरेका छन् । पद, पदावली, वाक्य तथा एक श्लोक र अर्को श्लोकको बीचमा समेत यस्ता प्रतिस्थापनको अवस्था रहेको छ । तिनीहरूले सम्बन्ध स्थापित गरी आख्यानात्मक काव्यको संरचना र अर्थलाई परिपुष्ट पारेका छन् ।

यसप्रकार के भन्न सकिन्छ भने कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रतिस्थापन शब्दहरूको उल्लेख्य उपस्थिति रहेको छ । विशेषतः नामिक पदहरू (नाम र सर्वनाम बुझाउने) को प्रयोगले गर्दा काव्यभित्रका आर्थी एकाइहरूका बीचको पारस्परिक सम्बन्धलाई सुव्यवस्थित बनाएको छ । साथै नामका स्थानमा क्रिया तथा वाक्यांशका स्थानमा आउने यस प्रकारको प्रतिस्थापनको व्यवस्थित विन्यासका कारण काव्यको संसक्ति व्यवस्थाको समुचित व्यवस्था हुन पुगेको छ । यसमा अपनाइएको संयमता र सुस्पष्टता तथा अर्थगत सन्दर्भनको स्थानोचित अनुकूलनका कारण सङ्कथन व्यवस्थित बन्न पुगेको छ ।

२.३.३.२ संयोजन

संसक्ति व्यवस्था भित्रको अर्को तत्त्व संयोजन हो । यसले सङ्कथन भित्रका वाक्यांश वा पद, पदावली, उपवाक्य वा अनुच्छेद आदिलाई संयोजन वा समुच्चय प्रदान गर्दछ । व्याकरणले निर्धारण गरेको संयोजक शब्द नै प्रस्तुत सन्दर्भमा विभिन्न भाषिक एकाइहरूलाई संयोजन गर्न आउने संयोजक अङ्गहरू हुन् । सङ्कथनमा रहेका त्यस्ता शब्दहरूले समानता, विपरीतता, संभाव्यता, कार्यकारण, विकल्प, परिणति, क्रम वा शृङ्खला, समुच्चय, सापेक्षता, अवस्था आदि अर्थ बुझाउने क्रममा दुई वा दुईभन्दा बढी भाषिक एकाइलाई परस्परमा जोड्ने काम गर्दछन् (टेरिलक, पृ.५३) 'तथापि', 'परन्तु', 'तैपनि', 'तापनि', 'अपितु',

आदि संयोजक शब्दहरूले सङ्कथनमा वाक्य वा उपवाक्यका बीच विपरीत सम्बन्ध कायम गरी वाक्य संरचनाका माध्यमबाट सङ्कथन विस्तार गर्दछन् । त्यस्तै 'र', 'अनि', 'पनि', 'तथा', 'साथै' त्यस्ता संयोजक शब्दहरूले समुच्चयबोधी भाषिक एकाइलाई जोड्ने काम गर्दछन् ।

संयोजक व्याकरणिक र शाब्दिक दुवै एकाइभित्र पर्दैनन् । पाठका संयोजकीय तत्त्वहरू अप्रत्यक्ष रूपमा परस्पर संसक्त रहेका हुन्छन् । यिनीहरूको मुख्य काम भन्नु नै दुई वटा वाक्यलाई जोड्नु हो । एउटा पाठभित्रको सूचना अर्को पाठसम्म पुग्दा कसरी विशिष्टकृत भई सम्बद्धता स्थापना गरेको हुन्छ भन्ने कुराको निर्देश राख्ने काम संयोजकले गर्दछ (ह्यालिडे र हसन, सन् १९९१:१९) । संयोजनकारी सम्बन्धका बारेमा 'यो अभिव्यक्तिको कुनै निश्चित क्रममा आबद्ध नहुन पनि सक्दछ भन्ने मत ह्यालिडेले राखेका छन् । संयोजकले संसक्ति व्यवस्था भित्र पर्ने विभिन्न भाषिक एकाइमा रही पाठ तथा सन्दर्भका स्वरूपहरूलाई सुदृढ र सम्बद्धता प्रदान गरेको हुन्छ ।

संयोजन योगात्मक, समायोजनमूलक, कारणात्मक र समयबोधक गरी चार प्रकारका हुन्छन् भन्ने मत ह्यालिडे र हसनको रहेको छ । आर्थी सूचना प्रदान गर्ने क्रममा योगात्मक संयोजन स्तरोन्नयनमूलक रहेको हुन्छ भने समायोजनमूलक संयोजन समन्वयात्मक हुन्छ । योगात्मक संयोजनमा आर्थी सूचनाको प्रक्षेपण रहन्छ भने समायोजनमूलक संयोजनमा एउटा एकाइ र अर्को एकाइका बीचमा समन्वयन कायम गरी कुनै एकको माध्यमबाट अर्को पक्षमाथि विशेष रूपमा प्रकाश पारिन्छ । यसैले संयोजनलाई चार प्रमुख वर्गमा विभाजन गरिन्छ—अधियोजी संयोजन, विपरीतार्थी संयोजन, कारणबोधक संयोजन र समयबोधक संयोजन ।

(क) अधियोजी संयोजन : दुई वा त्यसभन्दा बढी शब्द उपवाक्य र वाक्यहरूलाई परस्पर सोभो अर्थमा योजन गर्न आउने संसक्ति शब्दलाई अधियोजी संयोजक भनिन्छ । जस्तै: र, पनि, यसैगरी, उदाहरणका लागि, यस प्रकार, यस्तै, यस, उसले, सहित, अर्थात्, अतिरिक्त, प्रसङ्गमा, यसरी, यसरी नै, बाहेक आदि अधियोजी संयोजक हुन् । यिनीहरूले समुच्चय अर्थ प्रदान गर्ने दुईवटा अलग अलग वाक्य वा वाक्यांशलाई एकीकृत गरी पाठको आर्थी सम्बन्धलाई सुदृढ बनाउने काम गर्दछन् । 'सामान्य तथा समान अर्थ प्रकृतिका अलग अलग खण्डमा रहेका व्याकरणीय भाषिक अंशहरूलाई संयोजन गर्न यस प्रकारको अधियोजी संयोजकले विशेष भूमिका राखेको हुन्छ (ह्यालिडे र हसन, सन् १९७६:२०) ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रयुक्त विविध संयोजक शब्दहरूमध्ये अधियोजी संयोजक पनि एक हो । यी शब्दहरूले काव्यको एक वाक्य, श्लोक आदिलाई जोडेर वाक्यात्मक अन्तर्सम्बन्ध, अर्थ सन्दर्भगत अन्तर्सम्बन्ध एवं भाषा तात्त्विक सम्बन्धलाई अन्तः सम्बन्धित

गराउने काम गरेको छ । काव्यका विभिन्न खण्डमा अधियोजी संयोजक प्रयोग भएका छन् । केही उदाहरण यस प्रकार छन्—

छातीकी प्राण पहाड परि जीवन भारी छ,
चरा र फुल उडेको कठै ! काँडको बारी छ । (खण्ड, १९, श्लो. १, पृ. ६५)

माथिको अंश लखन लेप्टेनको छोरो सेतेसँग विवाह छिनेपछि कुञ्जिनीको मनमा आफ्नी स्नेही सानीमा सिन्धुप्रति सिर्जना भएको नैराश्य भाव व्यक्त गर्दै प्रकट गरेको अंश हो । उक्त काव्यांशमा प्रयुक्त 'र' संयोजकले समुच्चय शब्दको रूपमा फुल र चरा बीचको शाब्दिक संयोजन स्थापना गरेको छ । जसरी चराको सिर्जनाको आधार संरचना फुल हो त्यसैगरी कुञ्जिनीको आधार सिन्धु भएको आशयार्थ यस सन्दर्भले व्यक्त गरेको छ । यसले चरा र फूलको अन्तःसम्बन्धलाई जोडी सानीमा सिन्धु र छोरी कुञ्जिनी जीवात्माको सम्बन्ध स्थापित गराई अर्थगत सम्बन्धलाई सुदृढ तुल्याएको छ ।

त्यस्तै, अर्को एक उदाहरण यस प्रकार छ—
एक बाजी फुली, पतिका छाती अनि फेरि बन्द नै हुँदैन ।
घाम भरी भित्र, खोलेर पत्र पनि फेरि कोपिला हुँदैन । (खण्ड, १२, श्लो. ११, पृ. ३८)

माथिको अंश प्रेमिका कुञ्जिनीले प्रेमी गोरेलाई जर्मन युद्धमा जानुपूर्व नजान आग्रह गर्दा गोरेले प्रेमिका कुञ्जिनीलाई सम्झाउने क्रममा आएको हो । यहाँ अनि संयोजकले जसरी एक पटक फूल फुलेपछि त्यो कोपिला बन्न सक्दैन, त्यसैगरी गोरेले गरेको निर्णयमा कुनै परिवर्तन नहुने र आफू युद्धमा जानुपर्ने वाध्यताको आशय भावलाई अनि संयोजकले जोडेको छ।

त्यस्तै, अर्को एक उदाहरण यस प्रकार छ—
आइन् है कान्छी, विधुवा मान्छे धूलोले मैली भै,
ठालूसिँह भन्छन्, 'के खान आइस् यसरी कैली भै ?' (खण्ड १८, श्लो. ७, पृ. ६४)

कुञ्जिनीको विवाह छिनेर फर्केका ठालूसिँहकहाँ सानीमा सिन्धु जाँदा ठालूसिँहले सिन्धुप्रति गरेको संशयगत प्रश्नको रूपमा प्रस्तुत काव्यांश आएको छ । यहाँ प्रयुक्त 'यसरी' संयोजक शब्दले काव्यांशको दुई भिन्न पङ्क्ति वा वाक्यलाई जोडेको छ । यसले कान्छी (सानीमा) आउनुको आशयगत अर्थलाई ठालूसिँहको जवाफी प्रश्नात्मक वाक्यसँग जोडी वक्ता र श्रोता (ठालूसिँह र सिन्धु) का बीचको संवाद अर्थलाई सूचनात्मक तवरले एकत्रित गरी अर्थगत विशिष्टता प्रदान गरेको छ ।

(ख) विपरीतार्थी संयोजन : वाक्य वा उपवाक्यको बीचमा रही उल्टो अर्थ दिने वाक्य वा उपवाक्य जस्ता भाषिक एकाइहरूलाई योजन गर्ने संयोजकलाई विपरीतार्थी संयोजक भनिन्छ । यसले उल्टो अर्थ दिने, फरक वा परस्पर विरोधी कुराहरू रहेका उपवाक्य वा

वाक्यहरूको मध्यस्त कर्ताको रूपमा रही पाठको संसक्ति व्यवस्थालाई सुदृढ राख्छ । परस्पर विरोधी आर्थी सम्बन्ध रहेका दुई भाषिक अवयवहरूका बीचमा आई तिनीहरूलाई एक आपसमा संयोजन गर्दै पठगत सुसंबद्धता कायम राख्न आउने त्यस्ता विपरीतार्थी संयोजकले संसक्ति व्यवस्थाको औचित्य निर्धारण गरेका हुन्छन् । भयो भने, तर, परन्तु, अपशोच, तथापि, परिणम, तर, तापनि, त्यसको परिणाम, यद्यपि, किंवा, अपितु, भएर पनि, हुँदाहुँदै पनि, जसरी पनि, अझै पनि, भने, अर्को तरिकाले, वास्तवमा आदि संयोजकहरू विपरीतार्थी संयोजक हुन् ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विपरीतार्थी संयोजकको सफल प्रयोग भएको पाइन्छ । काव्यको सहभागी पात्र (वक्ता-श्रोता) का बीच आशय वा विचारको विरोध अर्थ प्रदान गर्ने क्रममा वाक्य/पङ्क्ति वा श्लोक मा प्रयुक्त विविध असहमतियन्य विपरीतार्थी संयोजक शब्दका प्रयोग भएका छन् ।

काव्यमा विपरीतार्थी संयोजक शब्दमध्ये 'तर' संयोजक शब्दको प्रयोग बेसी पाइन्छ । यसलाई तलका काव्यांशबाट थप स्पष्ट पार्न सकिन्छ :

अप्सरारूपी प्रीतिको, दीप, कठै ! यस्ती पहाडकी ज्योति
कुञ्जिनी यी सुकुमार-तनीलाई ।

सब चिज ता दियो कर्म हरे !

रुँदैमा तर बैस पत्ती भरे, मनको धोको, सँधै भो भोको,

पारिदियो विरह मनलाई ।' (खण्ड १३, श्लो.१२, पृ.४५)

माथिको श्लोक गोरे युद्धको निमित्त जर्मन गएपछि गोरेको प्रेमबाट प्रेम वियोगिनी बनेकी कुञ्जिनीको पवित्र निश्छल प्रेमभावको विरहपूर्ण दुःखद् मनोभावको एकालापिय कथनको रूपमा आएको छ । आफ्नो अप्सरारूपी यौवन शरीर प्रेमी गोरेको बिछोडमा रोएर सुक्ने अनि आफ्ना अतृप्त प्रेम चाहना त्यसै मरेर जाने आशय अर्थ व्यक्त गर्ने सन्दर्भमा 'तर' संयोजक शब्द आएको छ । यसले कार्य र कारणको उल्टो अर्थ प्रदान गरेको छ । 'बैस' र 'रुनु' शब्द बीचको असमान अर्थ व्यक्त भएबाट यहाँ 'तर' शब्दले विपरीतार्थी संयोजकको सफल भूमिका निर्वाह गरेको छ । बैस, खुशी, उमङ्ग, आनन्द, यौवन र हर्ष उल्लासको प्रतीक मानिन्छ । यसप्रकार कुञ्जिनीमा यौवनानन्द हुनुपर्नेमा रोदन छाएको हुँदा प्रस्तुत काव्यांशमा विपरीतार्थी संयोजक शब्दले काव्यको विरोधाभास अलङ्कारयुक्त वैशिष्ट्यता सिर्जना हुन पुगेको छ ।

तिमी आए गलामा गला छाती पोखी रोएर घनन,
कुरा यस्तो विसको फेरि गर्ने कल्दी थिएनौं भनन ।
तर तिमी अप्सरे छाया पृथिवीमा रोएर गयौं नि,

हामी आज टुहुरा जस्ता बत्ती निभी बसेभैँ बन्थौँ नि !' (खण्ड २२, 'घ', पृ.८७)

माथिको काव्यांश काव्यको अन्तिम खण्ड अर्थात् बाइसौँ खण्डमा विवाहका दिन कुञ्जनीले कोल्पो खोलामा हाम्फाली प्राण त्याग गरेपछि आत्मीय सानीमा सिन्धुले कुञ्जनीप्रति पोखेकी सहृदयी स्नेहभावको दुःखद् अभिव्यक्ति सन्दर्भको रूपमा आएको हो । सेतेसँग हुन गइरहेको विवाहको हर्षोल्लासमा शुभ दिनमा जीवनलाई सदाका लागि संसारबाट बिदा गरेकी अप्सरारूपी कुञ्जनीले त्यस्तो कठोर, कायर, दुर्दशापूर्ण धृष्टता गर्नु हुँदैनथ्यो भन्ने आशय अर्थलाई जोड्ने क्रममा 'तर' विपरीतार्थी संयोजक अत्यन्त प्रभावकारी रूपमा उपयोग भएको छ । यसरी कुञ्जनीले अप्सरारूपी दीप बनेर पृथ्वीलाई उज्यालो बनाई सबैलाई खुशी बनाएकोमा कुञ्जनीको मृत्युपछि संसार अँध्यारो, शोकमय, निराशामा डुबेको छ, भन्ने आशयगत अर्थ स्पष्ट गर्ने क्रममा तर शब्दले विशिष्ट भूमिका प्रदान गरेको छ ।

त्यस्तै, 'पनि' विपरीतार्थी संयोजकयुक्त एक काव्यांश नमुना हेरौँ :

एक चरो उड्छ, एक हिउँद रुन्छे, आँपकी मञ्जरी ,

परेवी पनि दिल बुझाइ बस्छे, गुँड खोज्छे, वनचरी । (खण्ड १५, श्लो.३, पृ.५३)

माथिको काव्यांश गोरे हिन्दूस्तान गएपछि अब फर्कँदै भनी ऊसँग विवाह नगर्ने सल्लाह दिँदै ठालूसिँहले छोरी कुञ्जनीलाई सम्झाएको सन्दर्भबाट अभिव्यक्त छ । श्लोकमा प्रयुक्त 'पनि' शब्द विपरीतार्थी संयोजक हो । चरीलाई एकलै छाडेर अनन्त यात्रामा चरो उडेपछि चरीले दोस्रो जीवन साथी खोजेको र परेवीले परेवाको विछोडपछि मन बुझाई बसेको दृष्टान्तबाट कुञ्जनीलाई पनि दोस्रो व्यक्तिसँग प्रेमसम्बन्ध कायम गरी विवाह गर्न ढाडस दिएको आशय भावलाई जोड्ने क्रममा उक्त 'पनि' संयोजक शब्दको प्रयोग भएको छ । यसरी पति वियोगिनी चरी परेवी जस्तै एकली र विरही बनेकी कुञ्जनीको तात्कालीन स्थितिलाई समयको क्रमसँगै पंक्षीहरूको वियोगमा पुनः मिलन भएको दृष्टान्त कुञ्जनीसँग सादृश्यता गराई अर्थगत सम्बन्ध स्थापना गरिएको छ । यद्यपि पंक्षी र मानव बीचको प्रेम, भावना, विचार आदिमा समानता नहुने हुँदा प्रस्तुत काव्यांशमा प्रयुक्त 'पनि' संयोजकले व्यतिरेकी वा विपरीतार्थी संयोजकको अर्थ चमत्कार सिर्जना गरेको छ ।

(ग) कारणबोधक संयोजक : कार्य र कारणका बीचमा सम्बन्ध राख्न आउने अर्थात् कुनै दुईवटा वाक्य वा उपवाक्यमा रहेको कारण अर्थलाई जोड्न आउने संयोजीलाई कारण बोधक संयोजक भनिन्छ । यस्तो प्रकारको संयोजक विशेष गरी औचित्य, कार्यकारण, परिणाम, उद्देश्य, अर्थ, लक्ष्य आदि विषयगत अर्थ सम्बन्धसँग सम्बन्धित रहन्छन् । यस प्रकारको संयोजकले दुई फरक वाक्यांशका बीचमा रही तिनीहरूको पारस्परिक सम्बन्धलाई कसिलो बनाउँदै पाठलाई अर्थयुक्त बनाउने काम गर्दछ । यसर्थ, तसर्थ, यसप्रकार, कारण,

बमोजिम, किनकि, किनभने, भने बमोजिम, अन्ततः, निष्कर्षतः परिणाम स्वरूप, परिणामवश, यसरी, यस, उसले, यस्तो भएकाले, त्यस कारण, त्यो प्रसङ्गमा, प्रकारन्तमा, यस आधारमा, एवम् प्रकारले, परिणमतःआदि कारणबोधक संयोजकका नमुना हुन् ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा कारणबोधक संयोजकको न्युन उपस्थिति रहेको पाइन्छ । काव्यमा प्रयुक्त अधियोजी, विपरीतार्थी, समयबोधक आदि संयोजकहरूको तुलनामा अत्यन्त कम अर्थात् जम्मा तिन संयोजक शब्द मात्र रहेका छन् । जस्तै :-

कसरी (पृ.६१), त्यसै, त्यसो भए (पृ.७७) आदि । तिनीहरूको प्रयोग सन्दर्भलाई तलको काव्यांशबाट बुझ्न सकिन्छ :

परेवालाई बनाउनु गुँड दिललाई मिचेर,
कसरी बाँच्यन् अरुको घर,
न टिप्छिन् दाना न लाग्छ कर,
बररर रोएर हेर्छिन् आकाशको किनारा । (खण्ड १७, श्लो.१, पृ.६१)

माथिको काव्यांश कुञ्जिनीको विवाह छिनेपछि उनको विरह भाव बाबु ठालूसिंहलाई सुनाउन जाने बेलामा सिन्धुमा उत्पन्न मनोभाव हो । उक्त भनाइ सिन्धुको कुञ्जिनीप्रतिको एकालापिय कथनको कारणबोधक संयोजक शब्द आएको छ जसले सिन्धुको सङ्कथन आशयलाई प्रश्न र उत्तरमा अन्तर्सम्बन्धित गराएको छ । यसले कार्य-कारण बीचको सम्बद्धता स्थापित गरी सेतेसँग हुने विवाहका कारण कुञ्जिनी अब बाँचन सकिदैनन् भन्ने आशयार्थ व्यञ्जित भएको छ ।

त्यसैगरी बजिरस्तानमा गोरे र मानवीर गुरुड घाइते गोरेले प्रेमिका कुञ्जिनीलाई स्मरण गरेको घटना सन्दर्भको एक काव्यांश नमुना यस्तो रहेको छ :

भूल गर्छन् यमले सँगै ! अधि बाटो गएर फर्कन्छन्,
त्यस्तो निष्कुर ईश्वर होला ? त्यसो भए यी तारा घर्कन्छन् ।'
(खण्ड २१, श्लो.२१, पृ.७७)

माथिको श्लोकमा प्रयुक्त 'त्यसो भए' कारणबोधक संयोजक शब्द हो । यसले सङ्कथन आशयलाई जोडेको छ । जर्मनको युद्ध विरामपछि स्वदेश फर्केर आफ्नी आत्मीय प्रेमिका कुञ्जिनीसँग विवाह गरी सुखी जीवन बिताउने सुनौलो सपना बोकेर बसेको गोरे पठानको गोली लागेर घाइते भएपछि आफू अवश्य मर्ने निश्चय गरी 'कुञ्जिनीसँगको बिछोडप्रतिको भूल, क्षमा र त्यसप्रति दुःखभाव व्यक्त गर्ने सन्दर्भमा उक्त अभिव्यक्ति आएको हो । कारण नभई कार्य नहुने विधिको नियम अनुसार ईश्वरीय भूल भएकै कारण आफू अकाल मृत्यु शैयामा पुगेको र जसरी रातका ताराहरू रात ढल्दै जाँदा मधुर हुँदै जान्छन्, त्यसैगरी आफू पनि मृत्युको निकट पुगेको आशय भाव गोरेमार्फत् प्रस्तुत भएको छ ।

यसमा प्रयुक्त 'त्यसो भए'ले ईश्वरीय कारण र मृत्यु हुने कार्यलाई जोडेको छ भने ईश्वरीय शक्तिसँग मानिसले हार स्वीकार्नु पर्ने विवशतालाई समेत सङ्केत गरेको छ ।

(घ) समयबोधक संयोजक : समयबोधी अर्थ प्रदत्त वाक्यांशहरूको बीचमा रही परस्पर संयोजनकारी भूमिका निर्वाह गर्ने संसक्त शब्दलाई समयबोधक संयोजक भनिन्छ । यसप्रकारको संयोजकले दुईवटा सन्दर्भक वाक्यहरूलाई जोड्दछ । यस किसिमको संयोजकले कालिक पक्षसँग निकटतम दुई वाक्यहरूलाई समयावधि वा कालगत अर्थमा आई परस्परमा संयोजित गर्ने काम गर्दछ । यस सन्दर्भमा उपर्युक्त संयोजकहरूले पाठमा प्रयुक्त भई विभिन्न अवस्था र सन्दर्भ अनुसार परस्परका शब्द, उपवाक्य र वाक्यस्तर आदि सम्बन्ध सूत्रलाई जोड्दै पाठको संरचनात्मक व्यवस्था र आर्थी सम्बन्धलाई व्यवस्थित पार्ने काम गर्दछ । यस्ता संयोजनकारी संसक्तिहरूले पाठलाई मिलाउने तथा परस्परमा सम्बन्धित बनाउने काम गर्दछ । संयोजकले पूर्व निदर्शन, पश्च निदर्शन, आन्तरिक तथा बहिःनिदर्शनलाई समेत संसक्त बनाउने काम गर्दछ । यसले सङ्कथन भित्र पर्ने अन्य संरचक घटकहरू बीचको पारस्परिक सम्बन्धलाई समेत अनुमेय गराउँदछ । यसप्रकारका समयबोधक संयोजकहरू त्यसपछि, त्यसबीच, अर्को, पहिले, त्यसैवेला, पहिल्यैदेखि, आजसम्मै, पछि, त्यो काल खण्डमा, छिट्टै, तुरुन्तै, सबभन्दा पछि, अहिलेसम्म, प्रथमतः, यो समयमा, त्यस समयमा, अझै आदि पर्दछन् ।

यसप्रकार संयोजकहरूले पाठमा प्रयुक्तभई विभिन्न अवस्था र सन्दर्भ अनुसार परस्परका शब्द, उपवाक्य, वाक्यस्तर आदि सम्बन्ध सूत्रलाई जोड्दै पाठको संरचनात्मक व्यवस्था र आर्थी सम्बन्धलाई व्यवस्थित गर्ने काम गर्दछ । यस्ता संयोजनकारी संसक्तिहरूले पाठलाई मिलाउने तथा परस्परमा सम्बन्धित बनाउने काम गर्दछ । संयोजकले पूर्व निदर्शन, पश्च निदर्शन, आन्तरिक तथा बहिःनिदर्शनलाई समेत संसक्त बनाउने काम गर्दछ । यसले सङ्कथनभित्र पर्ने विभिन्न भाषिक एकाइमा रही पाठभित्रका अर्थ तथा सन्दर्भका स्वरूपहरूलाई सुदृढ र सम्बद्धता प्रदान गरेको हुन्छ ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रयुक्त सङ्कथन संयोजकका कारण, परिणाम, संभाव्यता, विवरण तथा सूचनात्मक अर्थका रूपमा आई सङ्कथनको स्वरूपलाई सुदृढ पारेका छन् । काव्यमा विविध सङ्कथन शब्दले संयोजनको भूमिका निर्वाह गरेका छन् । यसले कतै समुच्चय बोधी भएर, कतै विवरणात्मक र कतै सूचकका रूपमा काव्यभित्र अवस्थित विभिन्न भाषिक एकाइहरूको संयोजन गरेको छ । यसले नाम र नाम, क्रिया र क्रियाविशेषण, क्रिया र नाम आदिलाई शब्दका तहमा र समुच्चय, विवरण, सूचना आदिलाई अर्थका तहमा जोड्ने काम गरेको छ ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पनि यस्ता समयबोधक शब्दको प्रशस्त प्रयोग भेटिन्छ । यसले गर्दा कारण-कारण सम्बन्धबाट बन्ने वा हुने घटना कार्यको समय सन्दर्भबारे सूचना, सन्देश प्राप्त गर्न सकिन्छ । काव्यमा प्रयुक्त विविध संयोजी शब्दहरूमध्ये समयबोधक संयोजी शब्द सबैभन्दा बढी प्रयोग भएको पाइन्छ ।

गोरे जर्मन गएपछि सानीमा सिन्धुले गोरेको प्रेम विरहमा तड्पिएकी छोरी कुञ्जिनीलाई सम्झाएको काव्यांशको एक श्लोकबाट कुञ्जिनीमा समयबोधक संयोजक शब्दको प्रयोगगत प्रमाण यस्तो रहेको छ -

बसेर छेउ सानीमा सिन्धु, भिज्दा भुलभुल परेला पुछेर,

नमान दुःख पछि छ सुख भन्छिन् आँसु आँखामा पुछेर । (खण्ड १३, श्लो.१३, पृ.४५)

त्यस्तै, कुञ्जिनीको विवाहको रमझम भइरहेकै बेला साँझपख कुञ्जिनीको आत्मीय प्रेमी गोरेसँग विवाह हुन नपाएकोमा आफ्नो मन सम्हाल्न नसकी गोरेकै प्रेम वियोगमा 'मरूँ कि बाँचूँ' भन्ने बेचैन मनोभावको एक अंश यस्तै छ -

'संसार भन्थ्यो फुकूँ कि निभूँ !' अमर भावमा मर्त्यको कमजोरी !

त्यसैबेला आकाशले भन्यो, 'तारा बन साँझकी सबेरी'

(खण्ड २२, 'ख', श्लो.१, पृ.८३)

प्रस्तुत काव्यांशमा प्रयुक्त समयबोधक संयोजक 'त्यसैबेला' ले कुञ्जिनीको बेचैन मनोदशाको समय सन्दर्भ तथा साँझ आकाशमा झलमल तारा लागिरहेको तत्कालीन समय सन्दर्भलाई निश्चित समय कालखण्डमा अन्तःसम्बन्धित गराई समयगत सुसम्बद्धता सिर्जना गरेको छ । कुञ्जिनी काव्यका विविध काव्यांश श्लोकमा प्रयुक्त समयबोधक संयोजकहरूको प्रयोगावस्थाको यसप्रकार रहेका छन् - एकछिनको, सँधै (पृ.११), यो दिनलाई (१३), एकबार (१४), आज (११,२३), एकैबारको (३१), आज राति (३५), भोलि (३७), साँझमा (३८), पछि (४५) दुईबार (४९), त्यसबेला (५०), साँझ (५६), अब, पछिलाई (६४), अबलाई, त्यसैबेला (७०), अब (७१), दिनभरि (७४), अब, अघि, पछिलाई (७७), आउने बेला, आजलाई, अबेर (७९), सँधैको (८१), त्यसैबेला (८३), आज, सँधैभरि (८६), एकबार (८७) आदि ।

निष्कर्षतः कुञ्जिनी अधियोजी, विपरीतार्थी, कारणबोधक र समयबोधक संयोजक शब्दहरूको विन्यासबाट निर्मित सफल खण्डकाव्य हो । यसमा संयोजी शब्दहरूको न्युन प्रयोग रहेको छ । त्यसभित्र समयबोधक संयोजक बढी र कारणबोधक संयोजकको उपयोग कम रहेको देखिन्छ भने अधियोजी र विपरीतार्थी संयोजकको सामान्य प्रयोग भेटिन्छ । जे होस् काव्यमा प्रयुक्त यिनै विविध संयोजकले कुञ्जिनी खण्डकाव्यको अर्थगत वैशिष्ट्य प्रदान गरी संरचनागत, भाषिक एवं भावगत सम्बन्धलाई सुमधुर तुल्याएको छ ।

२.४ कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा शाब्दिक संसक्ति

कुञ्जिनी शाब्दिक संसक्तिको समुचित प्रयोग गरिएको काव्य हो । सङ्कथनलाई सादेश्य, सरल र प्रभावकारी बनाउन यसभित्रका पाठहरूमा शाब्दिक संसक्ति अर्थपूर्ण संरचनामा अन्तःसम्बन्धित एवं निकटस्थ बनेर रहेका पाइन्छन् । पाठभित्र रहेका अर्थगत, कोशीय, सन्दर्भगत, तार्किक आदि सम्बन्धलाई सुदृढ बनाई पाठलाई संसक्त प्रदान गर्ने भाषिक एकाङ्गत शब्दलाई शाब्दिक संसक्ति भनिन्छ । पाठमा प्रयुक्त पद, पदावली, वाक्यहरू कुनै खास विषय, कार्यमा आधारित हुने हुँदा यिनीहरू बीचमा सन्दर्भगत सम्बन्ध स्थापना भएको हुन्छ । शाब्दिक एकाङ्कहरूको व्यवस्थित विन्यासले पाठलाई एकान्विति गराउँदछ । यसरी सङ्कथनमा समान आर्थी सम्बन्धमा आएका संरचना तथा एकै प्रकारका शाब्दिक शृङ्खलाको अध्ययन गरिने कार्य नै शाब्दिक संसक्ति हो । सङ्कथन विश्लेषणका क्रममा अपरिहार्य मानिने शाब्दिक संसक्ति शब्द युग्मदेखि लिएर सिङ्गो पाठको एकाङ्गत संरचनासँग सम्बन्धित शब्दहरूको सम्बन्ध विस्तृत संरचनासम्म फैलिएको हुन्छ ।

प्रस्तुत शोध विश्लेषणमा ह्यालिडे र हसनले बताएका शाब्दिक संसक्तिको मान्यतालाई अवलम्बन गरिएको छ । यस सन्दर्भमा शाब्दिक संसक्तिलाई शब्दहरूको छनोट वा चयनबाट प्राप्त गरिने संसक्त प्रभाव भनिन्छ (ह्यालिडे र हसन, सन् १९७६ :२७४) । भनी चर्चा गरेका छन् । काव्यकृतिको सङ्कथन पाठमा प्रयुक्त शब्दहरूको निकटस्थ सम्बन्धले भाषिक संरचनालाई सुदृढ बनाई त्यसले अर्थमा विशिष्टता ल्याउँदछ । सार्थक र प्रभावपरक शब्दचयन सङ्कथनमा उचित मानिन्छ । उनीहरूले शाब्दिक संसक्तिलाई पुनःकथन र सहचर्यात्मक वा सन्निधान गरी जम्मा २ भागमा बाँडेका छन् (ह्यालिडे र हसन, पृ.१३६) । तिनलाई छुट्टाछुट्टै रूपमा यसप्रकार प्रस्तुत गरिएको छ -

२.४.१ समानार्थक पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति

कुनै खास शब्दका अर्थमा अन्य शब्दका अर्थ समेटिनु वा समावेश हुने संसक्ति व्यवस्था नै समानार्थक पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति हो । यसअन्तर्गत समावेशी र समाविष्ट शब्दहरू पर्दछन् । सङ्कथन पाठमा प्रयुक्त प्रमुख नामपद, पर्यायवाची पद तथा निकटस्थ पर्यायवाची पदहरूलाई समानार्थक पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति भनिन्छ । कुनै पनि पाठमा सन्दर्भ तथा आर्थी स्थितिको लक्ष्य निर्धारण गरी सोही अनुकूल गरिने शाब्दिक चयनले संसक्ति व्यवस्थामा सकारात्मक प्रभाव पार्दछ । शब्द विन्यास र त्यसको अन्य शब्दसँगको अर्थगत सम्बन्ध के, कसरी गरिएको छ भन्ने कुरा यसबाट स्पष्ट पार्न सकिन्छ । कुञ्जिनीमा समानार्थक पुनःकथन शाब्दिक संसक्तिको बहुचर्चा गरेको पाइन्छ । यसलाई निर्धारित पाठ्यांशको उदाहरणबाट यसप्रकार हेर्न सकिन्छ -

कुञ्जिनीको विवाह छिन्न गजुरी पिडामा गएका ठालूसिंह घर फर्किएपछि कुञ्जिनीको विरह वेदना सुनाउन हिँडेको सत्रौँ खण्डको घटना सन्दर्भको एक काव्यांश -

बूढाकी प्राण आखिरी ज्यान आँखाकी नानी छ,
बाबूको बुद्धि, मायाको शुद्धि, तर क्या कानी छ !
दिलको बाटो को देख्ने कठै ! आँखामा पानी छ । (खण्ड १७, श्लो. ८, पृ. ६२)

उन्नाइसौँ खण्डमा विवाह हुने कुरा थाहा पाएपछि कुञ्जिनीको मन छियाछिया भएको घटना सन्दर्भको एक अंश -

सिन्धुले हालिन् अँगालो भ्रुवाम्म घुँक्का नै नथामी ।
गलामा गाला मिलेर रोए आँसु नै नथामी ।

ती दुःखी दुई प्राणी !

बोलिन् सिन्धु, बोलिनन् इन्दु, वाह भइन् विरामी !

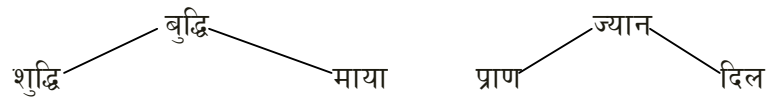
छातीको छाती बिस्वासी जाँदा बिजोगले हरामी ! (खण्ड १९, श्लो. ४, पृ. ६६)

काव्यका अन्त्य खण्डमा सेतेसँग कुञ्जिनीको विवाह हुने दिनको घटना प्रसङ्गको एउटा नमुना श्लोक-

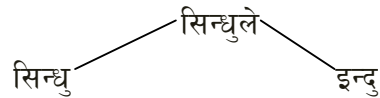
गोरेलाई सम्झने गाँठो मुटुदेखि गलातक कसेर,
विहा भन्ने डरलाग्दो काल कालो साँप भै आउँथ्यो डसेर ।
जसोगरी वर्षाकी देवी भर्न पनि नसकी बरर,
छातीभित्र बिजुली साँपले डसिएर अँध्यारी बन्छिन्
प्राण छोडी शीताम्मे हरर ! (खण्ड २२, श्लो. ७, पृ. ८०)

समानार्थक पुनःकथन शब्दहरूको शाब्दिक सहसम्बन्धलाई यस क्रममा प्रस्तुत गरिएको छ :

उदा. १



उदा. २



उदा. ३



कुञ्जिनी खण्डकाव्यभित्र पर्यायवाची तथा निकटतम पर्यायवाची शब्दहरूको उपयोगले पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति निर्माण भएको छ । माथिको उदाहरण १ मा आएको

बुद्धि शब्दको पर्यायवाची शब्दको रूपमा शुद्धि आएको छ भने बुद्धिको निकटस्थ शब्दको रूपमा माया रहेको छ । यसरी ज्यान शब्दको पर्यायवाची रूपमा प्राण र त्यसको निकटस्थ शब्द दिल आएको छ ।

यसरी बुद्धि मुख्य नाम पदको पर्यायवाची र निकटस्थ शब्दका रूपमा शुद्धि र माया तथा ज्यान मूल शब्दको पर्यायवाची र निकटस्थ शब्दका रूपमा क्रमशः प्राण र दिल आएका छन् । दोस्रो उदाहरणमा आएको मुख्य नाम पदसँग (सिन्धु) ले पर्यायवाची शब्द सिन्धु र इन्दु आएका छन् । उक्त शब्दले कुञ्जिनीको पुनरावृत्ति गरेको छ । त्यसैगरी, तेस्रो श्लोकमा प्रयुक्तप्रधान नामपद 'मुटु' को अर्थगत सम्बन्ध दर्साउन छाती र प्राणी निकटस्थ र पर्यायवाची शब्दको पुनःकथन भएको छ । यसरी नै यसै श्लोकमा आएको अर्को मूल नाम शब्द काल लाई बोध गराउने समानार्थी वा पर्यायवाची शब्दका रूपमा बिहा, कालो साँप तथा अँध्यारो जस्ता निकट अर्थबोधी शब्दको उपयोग भएको छ ।

यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन पाठमा शाब्दिक संसक्ति व्यवस्थाको समुचित प्रयोग हुन पुगेको देखिन्छ । यस अन्तर्गत पुनः कथन शाब्दिक संसक्तिका रूपमा प्रयुक्त मुख्य नामपद (बुद्धि, ज्यान, सिन्धुले, मुटु, काल), पर्यायवाची शब्द (शुद्धि, प्राण, दिल, छाती, सिन्धु, इन्दु, विवाह, कालो साँप) तथा निकटबोधी शब्द (माया, दिल, इन्दु, छाती, अँध्यारो) को पुनरावृत्तिगत उचित विन्यास भएको देखिन्छ । यसले गर्दा पाठको सङ्कथन अर्थ र अभिप्राय एवम् शाब्दिक सम्बन्ध सहज, कलात्मक, प्रभावकारी र सार्थक बन्न पुगेको छ ।

२.४.२ विपरीतार्थक पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति

वाक्य वा उपवाक्यको बीचमा रही उल्टो अर्थ दिने वाक्य वा उपवाक्य जस्ता भाषिक एकाइहरूलाई योजन गर्ने संयोजकलाई विपरीतार्थक पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति भनिन्छ । यसले उल्टो अर्थ दिने, फरक वा परस्पर विरोधी कुराहरू रहेका उपवाक्य वा वाक्यहरूको मध्यस्त कर्ताको रूपमा रही पाठको संसक्ति व्यवस्थालाई सुदृढ राख्दछ । परस्पर विरोधी आर्थी सम्बन्ध रहेका दुई भाषिक अवयवहरूका बीचमा आई तिनीहरूलाई एक आपसमा संयोजन गर्दै पाठगत सुसंबद्धता कायम राख्न आउने त्यस्ता विपरीतार्थी शब्दहरूले संसक्ति व्यवस्थाको औचित्य निर्धारण गरेका हुन्छन् । कुञ्जिनीमा प्रयुक्त तर, भने, कि, पनि, तैपनि आदि संयोजीहरू विपरीतार्थी पुनःकथन शब्दहरू हुन् । यिनीहरू काव्यका विविध श्लोक र पङ्क्तिमा आई विपरीत वा उल्टो आशयार्थ प्रकट गरेका छन् ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विपरीतार्थी पुनःकथन शाब्दिक संसक्तिको सफल प्रयोग भएको पाइन्छ । काव्यको सहभागी पात्र (वक्ता श्रोता) का बीच आशय वा विचारको विरोध अर्थ प्रदान गर्ने क्रममा वाक्य/पङ्क्ति वा श्लोकमा प्रयुक्त विविध असहमतियन्य विपरीतार्थी

शब्दहरूको प्रयोग भएका छन् । जस्तै :- तर (पृ.४५, ६८, ७५, ८०, ८५, ८६, ८७) , भने (१३, २०, २२), कि (२३), पनि (३४, ३८, ५३) , तैपनि (३६) ।

माथिका संयोजी उदाहरणबाट काव्यमा विपरीतार्थी पुनःकथन शब्दहरूमध्ये 'तर' संयोजक शब्दको प्रयोग बेसी पाइन्छ । यसलाई तलका काव्यांशबाट थप स्पष्ट पार्न सकिन्छ :

अप्सरारूपी प्रीतिको, दीप, कठै ! यस्ती पहाडकी ज्योति
कुञ्जिनी यी सुकुमार-तनीलाई ।

सब चिज ता दियो कर्म हरे !

रुँदैमा तर बैस पत्ती भरे, मनको धोको, सँधै भो भोको,

पारिदियो विरह मनलाई ।' (खण्ड १३, श्लो.१२, पृ.४५)

माथिको श्लोक गोरे युद्धको निमित्त जर्मन गएपछि गोरेको प्रेमबाट प्रेम वियोगिनी बनेकी कुञ्जिनीको पवित्र निश्छल प्रेमभावको विरहपूर्ण दुःखद् मनोभावको एकालापिय कथनको रूपमा आएको छ । आफ्नो अप्सरारूपी यौवन शरीर प्रेमी गोरेको बिछोडमा रोएर सुक्ने अनि आफ्ना अतृप्त प्रेम चाहना त्यसै मरेर जाने आशय अर्थ व्यक्त गर्ने सन्दर्भमा 'तर' संयोजक शब्द आएको छ । यसले कार्य र कारणको उल्टो अर्थ प्रदान गरेको छ । 'बैस' र 'रुनु' शब्द बीचको असमान अर्थ व्यक्त भएबाट यहाँ 'तर' शब्दले विपरीतार्थी संयोजकको सफल भूमिका निर्वाह गरेको छ । बैस, खुशी, उमङ्ग, आनन्द, यौवन र हर्ष उल्लासको प्रतीक मानिन्छ । यसप्रकार कुञ्जिनीमा यौवनानन्द हुनुपर्नेमा रोदन छाएको हुँदा प्रस्तुत काव्यांशमा विपरीतार्थी संयोजक शब्दले काव्यको विरोधाभास अलङ्कारयुक्त वैशिष्ट्यता सिर्जना हुन पुगेको छ ।

तिमी आए गलामा गला छाती पोखी रोएर घनन,

कुरा यस्तो विसको फेरि गर्ने कल्दी थिएनौं भनन ।

तर तिमी अप्सरे छाया पृथिवीमा रोएर गयौं नि,

हामी आज टुहुरा जस्ता बत्ती निभी बसेभै बन्थौं नि !' (खण्ड २२, 'घ', पृ.८७)

माथिको काव्यांश काव्यको अन्तिम खण्ड अर्थात् बाईसौं खण्डमा विवाहका दिन कुञ्जिनीले कोल्पो खोलामा हाम्फाली प्राण त्याग गरेपछि आत्मीय सानीमा सिन्धुले कुञ्जिनीप्रति पोखेकी सहृदयी स्नेहभावको दुःखद् अभिव्यक्ति सन्दर्भको रूपमा आएको हो । सेतेसँग हुन गइरहेको विवाहको हर्षोल्लासमय शुभ दिनमा जीवनलाई सदाका लागि संसारबाट बिदा गरेकी अप्सरारूपी कुञ्जिनीले त्यस्तो कठोर, कायर, दुर्दशापूर्ण धृष्टता गर्नु हुँदैनथ्यो भन्ने आशय अर्थलाई जोड्ने क्रममा 'तर' विपरीतार्थी संयोजक अत्यन्त प्रभावकारी रूपमा उपयोग भएको छ । यसरी कुञ्जिनीले अप्सरारूपी दीप बनेर पृथ्वीलाई उज्यालो

बनाई सबैलाई खुशी बनाएकोमा कुञ्जिनीको मृत्युपछि संसार अँध्यारो, शोकमय, निराशामा डुबेको छ भन्ने आशयगत अर्थ स्पष्ट गर्ने क्रममा तर शब्दले विशिष्ट भूमिका प्रदान गरेको छ ।

२.४.३ समावेशात्मक पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति

पाठमा प्रयुक्त शब्दहरूको भाषिक योजन तथा तिनको एक अर्को पदसँगको आर्थी सम्बन्धको अवस्था एवं स्तर निर्देश गर्ने सहसम्बद्धक वा समानार्थी शब्दलाई समावेशात्मक पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति भनिन्छ । ह्यालिडे र हसनले यस्ता खाले शब्दहरू मानवबोधी, स्थानबोधी, तथ्यबोधी र कार्यबोधी गरी चार प्रकार (ह्यालिडे र हसन : २७५) भनी चर्चा गरेका छन् । प्रस्तुत शोधमा ह्यालिडे र हसनको संसक्ति सिद्धान्तलाई आधार मानी कुञ्जिनी खण्डकाव्यभित्र रहेका खण्ड ९, १६ र २२ बाट जम्मा ३ श्लोक संरचनालाई नमुना श्लोकको रूपमा चयन गरी कुञ्जिनीमा प्रयुक्त समावेशात्मक शाब्दिक संसक्तिको अध्ययन विश्लेषण यसप्रकार गरिएको छ :-

कुञ्जिनी काव्यको नवौँ खण्डअन्तर्गत कुञ्जिनीसँग बिहा हुने आशाले गोरेले आनन्दभाव प्रकट गरेको श्लोक संरचनाको एक अंश -

दुलहीको घुम्टो भरी सिताराको भलभल ।

सिँगारेकी कुञ्जिनीलाई रेशम सारी भलमल ।

गुलाफ जस्ता लाली चढी उनी वर्ली जाँदा

कस्तो कबूल मनले गर्दा अनन्तको बाँधा ।

हजुर कृष्ण मोहन राधा (खण्ड ९, श्लो.९, पृ.२९)

सोह्रौँ खण्डअन्तर्गत बाबुले वचनले हृदय विदीर्ण भएर विष सेवन गरी मर्ने इच्छा कुञ्जिनीमा सिर्जना भएको अभिव्यक्ति -

सच्चा है दिलमा गुलाबी सलमा तापको विरह,

जो फूल भन्छ वास्नाले फूलूँ

हावाले हाल्छ पृथ्वीको धूलो

दुःख है रैछ राजामा ठूलो

आँसु नै खालि शीतल गर्ने

नत्र ता थिए सब फूल मर्ने

त्यसैले होला फूलहरूको रुने कुञ्जिनी सरह । (खण्ड १६, श्लो.७, पृ.५९) ।

त्यस्तै, बाइसौँ खण्डअन्तर्गत कुञ्जिनीको विवाहको अन्त्य दिन भएको घटना प्रसङ्गको एक अंश -

लौन ! लौन ! कुञ्जिनी कुदिन् ! कुदिन् मेरी कलेजा कुञ्जिनी,

त्रिशुलीमा कलेजा मेरी हाम्फालिन् नि ! लौन नि कुञ्जनी !

गुहार बाबा गुहार ! गुहार ! आँखा फुस्रा लगाइन् सिन्धुले,

आए सारा दगुर्दै त्यहाँ किन चिच्याई भनेर सिन्धुले । (खण्ड २२, श्लो.३, पृ.८५)

प्रस्तुत शोधमा ह्यालिडे र हसनको संसक्ति सिद्धान्तलाई आधार मानी यहाँ कुञ्जनी खण्डकाव्यभित्र रहेको खण्ड ९, १६, २२ का तिन श्लोक संरचनालाई नमुना छनोटको रूपमा चयन गरी कुञ्जनीमा प्रयुक्त समावेशात्मक पुनःकथन शाब्दिक संसक्तिको अध्ययन विश्लेषण यसप्रकार गरिएको छः

तालिका नं. २ : समावेशात्मक पुनःकथन शब्द

मानवबोधी	स्थानबोधी	तथ्यबोधी	कार्यबोधी
१. दुलहीको, कुञ्जनीलाई मनले, हजुर, कृष्णमोहन, राधा, राजा, कुञ्जनी ।	मन, अनन्त	भ्रलमल सितारा, रेशम सारी, गुलाफ रडको लाली, बेचैन मन ।	घुम्टो भर्नु, सिँगार्नु, लाली चढ्नु, उत्री वर्ली जानु, मनले कबुल गर्नु, अनन्तका बाँधा हुनु ।
२. राजा, कुञ्जनी ।	दिलमा,पृथ्वीको ।	सच्चा दिल (कुञ्जनीको निर्दोष मन), फूलको वास्ना (कुञ्जनीको चेतनाले आफू बाँचेर सबैलाई खुशी दिऊँ भन्न), हावा, पृथ्वी, धूलो, दुःख, आँसु, कुञ्जनी रुनु, कुञ्जनी मर्नु ।	तापको विरह हुनु (कुञ्जनीमा मानसिक पीडा उत्पन्न हुनु), वास्नाले फूल भर्नु, हावाले धूलो हाल्नु, राजामा दुःख हुनु, आँसुले शीतल गर्नु, फूलहरू रुनु, फूलहरू मर्नु ।
३. कुञ्जनी, मेरा, कलेजा, कलेजा, बाबा, सिन्धुले, आँखा ।	त्रिशुलीमा,त्यहाँ ।	कुञ्जनी कुदनु, त्रिशुलीमा हाम्फाल्नु, सिन्धुले चिच्याउनु, गुहार माग्नु, कुञ्जनीका आँखा फुस्रो हुनु, सारा मानिस कोल्पो खोलामा भेला हुनु ।	कुञ्जनी कुदनु, त्रिशुलीमा हाम्फाल्नु, सिन्धुले चिच्याएर गुहार माग्नु, कुञ्जनीले आँखा फुस्रो पार्नु, सारा (लोक) दौडेर आउनु, कुञ्जनी मरेको पाउनु ।

माथिको तालिकामा प्रस्तुत ३ श्लोक काव्यांशमा मानवबोधी, स्थानबोधी, तथ्यबोधी र कार्यबोधी गरी जम्मा ४ शब्दकोटिको प्रकारगत वर्गीकरण गरिएको छ । यसअन्तर्गत पहिलो श्लोकमा मानवबोधी शब्द ८, स्थानबोधी शब्द २, तथ्यबोधी शब्द ४ र कार्यबोधी शब्द ६ रहेका छन् । तिनीहरूले वर्गगत सम्बद्धता, शब्द विन्यास आदिका आधारमा पाठ संरचनाको भाषिक योजन तथा तिनको आर्थी सम्बन्धगत समावेशात्मक पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति निर्माण गरेका छन् । जस्तै :- दुलही (कुञ्जनी) को सम्बन्ध मन, अनन्तसँग, दुलहीको पहिचान वा तथ्यगत आधार भ्रलमल सितारा, रेशम सारी, गुलाफ रडको लाली तथा बेचैन मन (विवाहप्रतिको उदासिनता) तथा दुलही (कुञ्जनी) ले घुम्टो भर्नु, सिँगार्नु, लाली चढ्नु, उत्री वर्ली जानु, मनले कबुल गर्नु कार्य वा घटना बीचको अन्तर्सम्बन्ध रहेको

हुँदा प्रस्तुत श्लोकमा मानवबोधी, स्थानबोधी, तथ्यबोधी र कार्यबोधी शब्दहरू बीचको सहचर्यात्मक सम्बन्ध स्थापित हुन गई समावेशात्मक पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति निर्माण भएको छ । कुञ्जिनी अनिच्छाले दुलही बन्नुमा गोरेको प्रेम वियोगबाट बेचैन भई विवाह मण्डपबाटै एक्कासी हिँडेको दृश्यले कुञ्जिनीको दुर्घटनाको अनिष्टपूर्ण सङ्केत गरेको छ ।

त्यसैगरी दोस्रो श्लोक अन्तर्गत मानवबोधी २, स्थानबोधक २, तथ्यबोधक शब्द पदावली ९ तथा कार्यबोधी शब्दसमूह ७ गरी जम्मा बिस पदसंरचना रहेका छन् । पहिलो श्लोकमा जस्तै यिनीहरू बीचमा पनि शाब्दिक संयोजन रही शब्द सहचार्य तथा अर्थगत अन्तःसम्बन्धद्वारा समावेशात्मक पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति स्थापना हुन पुगेको छ । यस क्रममा बाबुले गोरेसँग विवाह नगर्ने सल्लाह दिएपछि उदासिन भएकी कुञ्जिनीको मन बाँचूँ कि मरूँ ? को अन्तर्द्वन्द्वात्मक विचार सिर्जना हुँदाको घटना सन्दर्भमा आधारित यस श्लोकमा राजा, कुञ्जिनी, दिलमा, पृथ्वीको, सच्चा दिल, फूलको वास्ना, हावा, पृथ्वी, धूलो, दुःख, आँसु, कुञ्जिनी रुनु र मर्नु तथा कुञ्जिनीमा मानसिक पीडा उत्पन्न हुनु, वास्नाले फूल भन्नु, हावाले धूलो हाल्नु, राजामा दुःख हुनु, आँसुले शीतल गर्नु, फूलहरू रुनु र मर्नु जस्ता कार्यहरूमा क्रमशः मानवबोधी, स्थानबोधी, तथ्यबोधी तथा कार्यबोधी शब्दहरू बीचको सहचर्यात्मक स्थितिले अर्थगत चमत्कार समेत सिर्जना गरेको छ । यसरी समान वर्गका पर्यायवाची, सहसम्बद्धक, निकटस्थ शब्दहरूको समुचित प्रयोगले काव्यमा समावेशात्मक पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति सिर्जना हुन पुगेको छ ।

तेस्रो श्लोक काव्यको अन्त्य खण्ड अर्थात् कुञ्जिनीको विवाह र मृत्युको मिश्रित दुःखद् घटना सन्दर्भमा आधारित छ । यसमा कुञ्जिनीले आफ्नो आत्मीय प्रेमी गोरेलाई जीवन साथी नपाउने भएपछि सेतेसँग विवाह गरी जीवनलाई गोरेकै सम्भ्रनामा जीवन्त तड्पाई राख्नुभन्दा मृत्युलाई अँगाल्नु वेश ठानी स्वयंवरको पूर्वावस्थामा शौच गर्ने वहानामा विवाह मण्डपबाट उठी दौडै कोल्पो खोलाम पुगी हाम्फालेर देहवसान गरेको दुःखद्, त्रासदीय, मर्मस्पर्शी घटना वृत्तान्तले चिन्ता र रोदनबाट उत्पन्न शोकभावले शुन्यता छाएको अँध्यारो दिनलाई निर्देश गरेको छ । यसप्रकार आदि, मध्य र अन्त्यको श्रृङ्खलालाई जोड्ने विविध शाब्दिक संसक्तिका दृष्टिले मानवबोधी ६, (कुञ्जिनी, मेरा, कलेजा, कलेजा, बाबा, सिन्धुले, आँखा), स्थानबोधक २ (त्रिशुलीमा, त्यहाँ), तथ्यबोधक ६ (कुञ्जिनी कुद्नु, त्रिशुलीमा हाम्फाल्नु, सिन्धुले चिच्याउनु, गुहार मार्नु, कुञ्जिनीले आँखा फुस्रो पार्नु, सारा मानिस कोल्पूतीरमा भेला हुनु) तथा कार्यबोधी ६ (कुञ्जिनी कुद्नु, त्रिशुलीमा हाम्फाल्नु...आदि) गरी जम्मा २० शब्द संयोजन रहेको छ । यिनीहरूले सहवर्गीय वा समकोटीय दृष्टिले काव्यमा समावेशात्मक पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति सिर्जना गरेका छन् । यहाँ सहसम्बद्धक, निकटस्थ, पर्यायवाची, सहवर्गीय शब्द सुसम्बद्धताका आधारमा समावेशात्मक शाब्दिक संसक्ति प्रगाढ हुन पुगेको छ । साथै अर्थमा समेत व्यञ्जना एवम् आलङ्कारिकता भल्किएको छ ।

२.४.५ निष्कर्ष

यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा समानार्थक, विपरीतार्थक र समावेशात्मक पुनःकथन शाब्दिक संसक्तिको समुचित प्रयोग भएको देखिन्छ । समावेशात्मक अन्तर्गत मूलतः मानवबोधी, स्थानबोधी, तथ्यबोधी तथा कार्यबोधी शाब्दिक संसक्तिको अधिक उपयोग भएको छ । यद्यपि काव्यमा अप्रतिज्ञप्ति सूचक शब्दहरू, विभक्ति, नामयोगी, निपात जस्ता शब्दहरूले वाक्य, पङ्क्ति वा श्लोकमा परस्पर आबद्ध भई शब्द श्रृङ्खला जोडी घटना र सन्दर्भगत अर्थ प्रदान गर्ने क्रममा सङ्केतकको भूमिका निर्वाह गरेका छन् । जस्तै - भरि, त्यो, भैं, तीर, सित, फेरि आदि । यिनीहरूले प्रतिज्ञप्ति सूचक शब्दहरूको साथमा आई काव्यको भावलाई पुष्टि गरेका छन् । यसरी कुञ्जिनीमा प्रयुक्त प्रतिज्ञप्ति तथा अप्रतिज्ञप्ति मूलक शब्द साहचर्यको भाषिक योजन, शब्द सम्बद्धता आदिले शाब्दिक संसक्ति प्रवल हुन पुगी विविध सन्दर्भगत कला वैशिष्ट्यपूर्ण अर्थ प्रकटद्वारा स्थायी शोक भावगत उत्कर्ष प्राप्त गरेको छ ।

परिच्छेद तीन

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा समानान्तरता

३.१ विषय प्रवेश

काव्यकृतिका श्लोकहरूमा समान वा समध्वन्यात्मक ध्वनि/वर्ण, शब्द, पदावली, वाक्यांश, वाक्य र अनुच्छेदहरूको पुनरावृत्ति हुनुलाई समानान्तरता भनिन्छ । काव्य श्लोकका आदि, मध्य र अन्त्यका स्थानमा आई तिनले आन्तरिक तथा बाह्य रूपमा समानान्तरता सिर्जना गरी काव्यलाई लयबद्ध गराई साङ्गीतिक एवम् श्रुतिमधुर बनाउँदछन् । प्रस्तुत परिच्छेदमा कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा समानान्तरताको अध्ययन रहेको छ । यसअन्तर्गत विषय प्रवेश, सङ्कथन विश्लेषण र समानान्तरता, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा ध्वनिगत/वार्षिक आलङ्कारिक समानान्तरता, शाब्दिक आलङ्कारिक समानान्तरता, व्याकरणिक आलङ्कारिक समानान्तरता, आर्थी आलङ्कारिक समानान्तरता (उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, दृष्टान्त र अतिशयोक्ति अलङ्कारादि), कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा छन्दगत समानान्तरता, नियमित र अनियमित छन्दगत समानान्तरता तथा निष्कर्ष रहेका छन् ।

३.२ सङ्कथन विश्लेषण र समानान्तरता

पाठमा प्रयुक्त भाषिक एकाइ र तिनका व्याकरणिक तथा अर्थगत सम्बन्धका आधारमा अध्ययन विश्लेषण गर्ने कार्य सङ्कथन विश्लेषण हो । समानान्तरतामा यसको भाषिक वर्ण, पद, पदावली र वाक्यको संरचना, अर्थ र सम्बद्धताका समान स्थितिको अध्ययन गरिन्छ । काव्यकृतिमा प्रयुक्त भाषिक एकाइहरू बीचको समानताको स्थिति समानान्तरता हो । पाठमा प्रयुक्त भाषिक संरचना र तिनीहरू बीचको अर्थगत समानताको नियमित पुनरावृत्तिलाई समानान्तरता भनिन्छ । ध्वनिदेखि वाक्यसम्मका विभिन्न भाषिक एकाइहरूको नियमित र सन्तुलित ढङ्गले गरिएको पुनरावृत्तिलाई समानान्तरता भनिन्छ । यसमा उस्तै वा समान संरचना भएका भाषिक एकाइहरूको पटक पटक आवृत्ति हुन्छ ।

समानान्तरता एउटा त्यस्तो अंश हो जसले नियमित आवृत्तिका एउटा वाक्य वा वाक्यांशलाई अर्को रूपसँग जोड्दछ । यो प्रायः भाषण, प्रार्थना, कविता र विज्ञापनहरूमा प्रयोग गरिन्छ । यसमा सशक्त संवेगात्मक प्रभावको प्रयोग हुन्छ । यो स्मृतिका निम्ति उपयोगी हुन्छ । यसले व्याकरणिक समानान्तरता नभएका रूपको प्रतिध्वनिका माध्यमबाट आर्थी सम्बन्ध जोड्न प्रेरित गर्दछ । यसमा आर्थी समानान्तरताको रूपमा विचार र अभिव्यक्तिको समेत विस्तार भएको हुन्छ (कुक, सन् १९८९ : १५-१६) । उनले समानान्तरतालाई ध्वनितात्त्विक/वार्षिक, व्याकरणिक र आर्थी सन्दर्भमा चर्चा गरेका छन् । समानान्तरता सापेक्ष घटकहरूमात्र मात्र नभएर निरपेक्ष घटकहरूमात्र पनि हुनसक्छ ।

सापेक्ष घटकमात्र हुने समानान्तर संरचनामा व्याकरणिक एकाइहरूका साथै संरचनाद्वारा अभिव्यक्त काव्यमा पनि सापेक्ष सम्बन्ध हुन्छ, भने निरपेक्ष समानान्तरतामा व्याकरणात्मक सापेक्षता मात्र रहेको हुन्छ, तर कथ्यगत सापेक्षता हुँदैन, वैपरीत्य हुन्छ (नेपाल, सन् १९९२ : १४५-१४६) । 'लय' शब्द 'ली' धातुमा 'अच्' (अ) प्रत्यय लागेर बनेको संस्कृत तत्सम शब्द हो, जसले गहन एकाग्रता, तल्लीनता, तन्मयता, विलयन, सङ्गीतमा स्वरको आरोह अवरोहको विशेषक्रम आदि अर्थलाई बुझाउँछ (आप्टे, सन् १९९३: ८७२) । काव्यमा लय सौन्दर्य स्थापना गर्नका लागि त्यसमा प्रयुक्त ध्वनि, वर्ण, अक्षर र पद आदिमा समध्वन्यात्मक अवस्थाको विशेष महत्त्व हुन्छ । ध्वन्यात्मक आवृत्तिले नै काव्यमा विशेष प्रकारको राग उत्पादन गर्छ (द्विवेदी, २०४३ : ३२४) । कृतिमा कुनै भाषिक अभिलक्षण वा एकाइको नियमित पुनरावृत्तिलाई समानान्तरता भनिन्छ (शर्मा, २०५५ : १५३) । उनले समानान्तरतालाई छन्द, अलङ्कार, तुक, समता आदिको प्रयोगमा हुने पुनरावृत्तिको रूपमा अर्थात् एका छन् । यस्तो पुनरावृत्ति वा नियमितता वर्ण, अक्षर, रुपिम, शब्द, पदसमूह, उपवाक्य, वाक्य, सङ्कथन, अर्थ आदि सबै भाषिक तहहरूमा पाउन सकिन्छ ।

कविता वा काव्यमा लय सौन्दर्य स्थापनाको लागि ध्वन्यात्मक समानता र ध्वनि पद्धतिको आवृत्तिगत वैशिष्ट्य रहेको हुन्छ । काव्यमा लय सौन्दर्य स्थापना गर्नका लागि त्यसमा प्रयुक्त ध्वनि, वर्ण, अक्षर र पद आदिमा समध्वन्यात्मक अवस्थाको सिर्जना हुनुपर्दछ । समानान्तरतामा कुनै भाषिक वा व्याकरणिक एकाइहरू समान क्रममा एक वा एकभन्दा बढी पटक पुनरावृत्त हुन्छन् । यसमा प्रचलित एवम् सामान्य पुनरावृत्तीय प्रयोगबाट काव्यिक चमत्कार सिर्जना गरिन्छ । यसर्थ भाषिक वा व्याकरणिक जुनसुकै तहको पुनरावृत्ति नै समानान्तरता हो ।

कुञ्जनी खण्डकाव्य समानान्तरताको समुचित उपयोग भएको काव्यकृति मानिन्छ । काव्यमा प्रयुक्त विविध समानान्तरता खोजी गर्ने क्रममा गे.कुले सङ्कथन विश्लेषणका सन्दर्भमा चर्चा गरेका मूलतः ध्वनितात्त्विक/वार्णिक, व्याकरणिक र आर्थी सन्दर्भ कविताकृतिमा यी तीन सन्दर्भका अतिरिक्त छन्द वा लयगत समानान्तरता पनि रहेको हुन्छ । मूलतः यस शोध प्रबन्धमा कुञ्जनी खण्डकाव्यमा पाइने यिनै चार प्रकृतिको समानान्तरताको अध्ययन विश्लेषण यसप्रकार गर्न सकिन्छ :

३.३. कुञ्जनी खण्डकाव्यमा आलङ्कारिक समानान्तरता

पूर्वीय काव्यशास्त्रीय मान्यता अनुसार अलङ्कार शब्दको व्युत्पत्ति अलम्+कृ+घञ् बाट भएको हो । यसको शाब्दिक अर्थ आभूषण वा गहना भन्ने हुन्छ । काव्यको सन्दर्भमा यस शब्दको तात्पर्य काव्यमा प्रयुक्त भाषिक एकाङ्गत ध्वनि, वर्ण र शब्दका अनुप्रास तथा तिनबाट सिर्जित विशिष्ट एवम् सौन्दर्यमूलक अर्थ अलङ्कार हो । जसरी सुनचाँदी आदिका गहनाले नारीहरूको शारीरिक सौन्दर्य बढाउँछ, त्यसैगरी अलङ्कारले शब्द र अर्थको माध्यमबाट काव्यको सौन्दर्य बढाउँछ । यसप्रकार काव्यकृतिमा प्रयुक्त उपमादि अलङ्कारको भाषिक तथा अर्थका तहमा हुने अलङ्कार युक्त समानतालाई आलङ्कारिक समानान्तरता भनिन्छ ।

३.३.१ वार्णिक आलङ्कारिक समानान्तरता

वर्णका तहमा वा शब्दभन्दा तल्लो भाषिक एकाङ्कमा पाइने समानान्तरता वर्णात्मक समानान्तरता हो । शब्द र वर्णका तहमा पाइने समानान्तरता आनुप्रासिक हुन्छ भने वाक्यात्मक समानान्तरता आनुप्रासिक हुन पनि सक्छ, नहुन पनि सक्छ । यसप्रकार वर्णको समान आवृत्तिबाट सिर्जना हुने काव्यात्मक सौन्दर्य विशेषलाई वार्णिक आलङ्कारिक समानान्तरता भनिन्छ ।

काव्य रचनामा आएका वर्णहरूका एक, दुई वा अनेक पटक केही अन्तराका साथ गरिने आवृत्तिलाई वर्ण विन्यास वक्रता भनिन्छ (कुन्तक, सन् २०५८:९६) । ध्वनि आवृत्ति र त्यसबाट प्रकट हुने विशिष्ट अर्थ वर्णका तहमा देखिने अलङ्कार विशेषबाट वार्णिक आलङ्कारिक समानान्तरता सिर्जना हुन्छ । वर्ण, शब्द वा पदावलीका तहमा उच्चारण गर्दा देखिने विभिन्न प्रकारका गति, यति, आरोह अवरोह जस्ता स्थितिको पहिचान र सुसंयोजन गरी त्यसबाट प्रकट हुने ध्वनि नादहरूले अन्तर्संरचनामा कुशल विन्यास क्रमको स्थितिलाई प्रकट गर्दछ भने बहिर्संरचनामा साङ्गीतिक मनोहारिता देखाउँछ (कुमिङ्ग र अन्य, सन् १९९६:२७८) । काव्यका सन्दर्भमा अन्य विधाबाट पृथक देखाउने प्रमुख आधार नै लय व्यवस्था भएकाले काव्यम श्रव. मनोहारिता, ध्वनि सौष्ठव र ध्वन्यार्थगत सुगठनको स्थितिलाई उजागर गरेको हुन्छ (चापागाई, २०५२:४३) । ध्वनि उच्चारण गर्दा उत्पन्न हुने साङ्गीतिक आरोह अवरोह नै लय हो (लुइटेल्, २०६०:१३६) । कविता काव्यमा लय सौन्दर्य स्थापनाको लागि ध्वन्यात्मक समानता र ध्वनि पद्धतिको आवृत्तिगत वैशिष्ट्यता रहेको हुन्छ । काव्यको सत्ता रागात्मकतामाथि आश्रित हुन्छ भन्ने धारणाबाट पनि कविता कृतिमा रागात्मकता लय सिर्जनाको महत्त्व रहेको कुरा स्पष्ट हुन्छ (अधिकारी, २०६६:४४) । काव्यमा लय सौन्दर्य स्थापनाको लागि त्यसमा प्रयुक्त ध्वनि, वर्ण, अक्षर र पद आदिमा

समध्वन्यात्मक अवस्थाको सिर्जना हुनु पर्दछ । ध्वन्यात्मक आवृत्तिले काव्यमा विशेष प्रकारको राग उत्पन्न गर्दछ (द्विवेदी, २०२३:३२४) ।

उपर्युक्त विभिन्न विद्वानहरूका परिभाषाका आधारमा कविता/काव्यमा प्रयुक्त उस्तै वाक्य तथा शब्दका आवृत्तिबाट सिर्जित काव्यालङ्कारलाई वार्षिक आलङ्कारिक समानान्तरता भनिन्छ । यसले काव्यकृतिमा लयात्मक सौन्दर्य स्थापना गरी काव्य वैशिष्ट्य प्रदान गर्दछ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सन्दर्भमा यस्ता वर्णनात्मक समानान्तरताको अधिकतम रूपमा समुचित प्रयोग भएको पाइन्छ । यस अन्तर्गत यमक, श्लेष र वक्रोक्ति अलङ्कार पर्दछन् । पूर्वीय काव्यशास्त्रीय मान्यता अनुरूप तिनको विश्लेषण क्रमिक रूपमा यसप्रकार गरिएको छ :

(क) यमकमूलक आलङ्कारिक समानान्तरता

उही क्रममा भिन्न भिन्न अर्थ भएका स्वर र व्यञ्जनको पुनरावृत्ति भई अलङ्कार निर्माण हुनु यमक आलङ्कारिक समानान्तरता हो । यसले काव्यमा लयात्मकता ल्याई आलङ्कारिक समानान्तरता निर्माण गर्दछ । यसले काव्यमा लयात्मकता ल्याई आलङ्कारिक समानान्तरता निर्माण गर्दछ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा यमक आलङ्कारिक समानान्तरताको समुचित प्रयोग भएको पाइन्छ । स्वर तथा व्यञ्जन वर्णको आदि, मध्य र अन्त्य आवृत्तिले काव्यमा अन्तःसाङ्गीतिक लय सिर्जना हुन पुगेको देखिन्छ । कुञ्जिनीमा प्रयुक्त केही काव्यांश नमुनाको रूपमा लिई वार्षिक आलङ्कारिक समानान्तरतालाई पुष्टि गर्न सकिन्छ । जस्तै :

गुलाफ गुलाफ विछ्याइदिए अप्सराले साँभका संगिनी,
शीत जस्ता स्वर्गका दाना शीतल गरी हावामा बालिए ।

क-याडकुरुड्हरूका भुवा रङ्गाएर सुनौला रङ्गमा ,

आकाशले पोशाक ल्यायो पश्चिमको शिखरमा तङ्गीन । (खण्ड २१, श्लो२, पृ. ८३)

माथिको श्लोकको दोस्रो पाउमा आएका शीत र शीतल शब्दमा स्, इ, त (स्वर, व्यञ्जन, स्वर) पुनरावृत्ति भई समध्वन्यात्मक स्थिति देखा परेको छ । शीत र शीतल शब्दले क्रमशः ओस र चिसो भन्ने भिन्नार्थ प्रकट गरेको छ । यसप्रकार प्रस्तुत श्लोकमा समान वर्णहरूका आवृत्तिबाट यमक अलङ्कार स्थापना हुन पुगेको छ । यसले काव्यमा सौन्दर्य बढाएको छ ।

(ख) श्लेषमूलक आलङ्कारिक समानान्तरता

एक शब्दले अनेक अर्थ दिन्छ भने त्यसलाई श्लेष भनिन्छ । यस किसिमको शब्द प्रयोगबाट उत्पन्न हुने अर्थ वैशिष्ट्यलाई श्लेष अलङ्कार भनिन्छ । यसरी एउटै वर्णले

प्रदान गर्ने विविध अर्थ चमत्कार नै श्लेष अलङ्कार हो । कुञ्जिनी काव्यमा पनि यसको प्रयोग न्यून रूपमा भएको देखिन्छ । जस्तै :

फूलका बन्लान् महका प्याला,
यो दिनलाई कल्ले मेटेर जाला,
आउँदछन् परी स्वर्गका हेर्न
निदाउँदा तिम्रा मनका चाला । (खण्ड ३, श्लो.१३, पृ.१३)

माथिको श्लोकको दोस्रो पाउमा आएको कल्ले शब्दले मेशिन र कसले भन्ने भिन्न भिन्न अर्थ बुझाएको छ । यसबाट विशिष्ट अर्थ व्यक्त भई श्लेष अलङ्कार सिर्जना हुन पुगेको छ । यसप्रकार काव्यमा शाब्दिक चमत्कार एवं काव्य सौन्दर्य झल्किएको छ ।

त्यस्तै, अर्को उदाहरण :

कसैले दिए बालकलाई चुम्बन कसैले मुसारे !
कोही जोडी आँखा टलपल बनी आँसुले पुकारे !
कसैले फेँके फूलका थुँगा, कोही रोए घनन !
त्यसबेला कस्तो तमाशा होला, करुणा भनन ! (खण्ड१४, श्लो ५, पृ ५०)

माथिको श्लोकको दोस्रो र तेस्रो पाउको कसैले र कोही शब्दले गोरेका अफन्त, शुभेच्छुक मानिस तथा गोरे र कुञ्जिनी को प्रेमजोडी भन्ने दुई भिन्नार्थ प्रकट गरेको छ । यसैगरी चौथो पाउको त्यसबेला शब्दले गोरे र कुञ्जिनी बीचको आत्मीय प्रेमको तात्कालीन समय सन्दर्भ तथा त्यतिखेरको समयको कालखण्ड भन्ने अर्थ बोध गरेको छ । यसबाट काव्यमा श्लेष अलङ्कार स्थापना भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ । यसर्थ कुञ्जिनीमा काव्यात्मक वैशिष्ट्य र शब्द चमत्कार सिर्जना भई काव्य सौन्दर्ययुक्त समेत बनेको छ ।

(ग) वक्रोक्तिमूलक आलङ्कारिक समानान्तरता

एउटा अर्थमा प्रयोग गरिएको वाक्यको भिन्नै अर्थ बोध भएमा त्यसलाई वक्रोक्ति अलङ्कार भनिन्छ । यसले काव्यकृतिमा विशिष्टता प्रदान गर्दछ । यसरी काव्यमा प्रयुक्त शब्दका वर्णहरूको समध्वन्यात्मक आवृत्तिबाट सिर्जना हुने समानान्तरता वक्रोक्ति आलङ्कारिक समानान्तरता हो । कुञ्जिनी काव्यमा वक्रोक्ति आलङ्कारिक समानान्तरताको अधिक प्रयोग भएको पाइन्छ । जस्तै :

सुन सुनका साना दाना,
जून जूनमा झल्की नाना ।
गुन गुनको सुन्दै गाना ।
गुड्छन् हर्घडी ! (खण्ड १, श्लो.२, पृ.१)

माथिको श्लोकको पहिलो पाउमा आएको सुन शब्दले दिने सामान्यार्थ सुन्ने काम हो । यद्यपि सन्दर्भ र प्रसङ्गको आशयार्थका दृष्टिले सुन्ने काम नभई बहुमूल्य रत्न विशेष (सुन) को एक अंशको रूपमा कुञ्जनीलाई सम्बोधन गरिएको हुँदा यहाँ सुन शब्दले व्यञ्जनात्मक रूपबाट विशिष्ट अर्थ प्रकट गरी वक्रोक्ति अलङ्कार सिर्जना भएको छ । दोस्रो पाउमा आएको जून शब्दले चन्द्रमा तथा तेस्रो पाउको गुन शब्दले उपकार भन्ने व्यञ्जनार्थ प्रदान गरेकोले यहाँ वक्रोक्ति अलङ्कार सिर्जना हुन पुगेको छ । यसप्रकार श्लोकको प्रत्येक पाउको प्रारम्भमा क्रमिक रूपमा रहेका सुन, जून, गुन शब्दको अवृत्तिबाट आद्यनुप्रास, सुनका र जूनमा शब्दको पुनरावृत्तिबाट मध्यनुप्रास तथा पाउको अन्त्यमा आएका दाना, नाना, गाना शब्दका अन्त्यानुप्रासबाट अन्त्यानुप्रास लय उत्पन्न भई वक्रोक्ति आलङ्कारिक समानान्तरता स्थापना भएको छ । यसले गर्दा कुञ्जनीमा लयात्मक सौन्दर्य, कलात्मक र सौन्दर्यगत वैशिष्ट्य झल्किएको छ ।

३.३.२ शाब्दिक आलङ्कारिक समानान्तरता

शब्दको चमत्कारबाट सिर्जना हुने अलङ्कार शब्दालङ्कार हो । यो शब्दको प्रयोगमा आधारित हुन्छ र यसले शब्द एवं ध्वनिको चमत्कारपूर्ण प्रयोगबाट काव्य सौन्दर्य पैदा गर्दछ । यसमा शब्द वा ध्वनिको वैचित्र्य हुन्छ । सामान्यतः शब्दालङ्कारका अनुप्रास, यमक, श्लेष र वक्रोक्ति आदि भेद हुन्छन् (उपाध्याय, २०४८) । यसप्रकार शब्दको वर्ण वा ध्वनिका समान आवृत्ति भई आलङ्कारिकता उत्पन्न हुनुलाई शाब्दिक आलङ्कारिक समानान्तरता भनिन्छ । कुञ्जनी खण्डकाव्य शब्द अलङ्कारको बहु प्रयोग भएको काव्य हो । यसअन्तर्गत पर्ने विविध अलङ्कार (अनुप्रास, यमक, श्लेष र वक्रोक्ति) हरूको अध्ययन विश्लेषण क्रमिक रूपमा यसप्रकार गर्न सकिन्छ :

(क) अनुप्रास आलङ्कारिक समानान्तरता

वर्णको कलात्मक व्यवस्थापनलाई अनुप्रास भनिन्छ (भामह, काव्यालङ्कार, २:६) । पूर्वीय काव्यशास्त्रीहरूले गरेका व्याख्यामा आधारित वर्गीकरण अनुरूप काव्यशास्त्री केशवप्रसाद उपाध्यायले 'पूर्वीय साहित्य सिद्धान्त'(२०४८) अनुसार अनुप्रासका छेकानुप्रास, वृत्यनुप्रास, लाटानुप्रास र अन्त्यानुप्रास गरी जम्मा चार प्रकारको चर्चा गरेको पाइन्छ । अनुप्रास शब्दालङ्कारभित्र पर्ने अलङ्कार हो । यसमा समान किसिमका ध्वनिको एक पटक वा अनेक पटक आवृत्ति हुन्छ (बराल, २०६०:४०) । अनुप्रासमा स्वर, व्यञ्जन वा स्वर, व्यञ्जन दुवै वर्ण एकै भएका दुई शब्दावली बीचको सम्बन्ध महत्त्वपूर्ण हुन्छ । अनुप्रासमा निश्चित अक्षर, अक्षर समूह, पद, पदावली वा वाक्यांशको समेत आवृत्ति हुन सक्छ । अनुप्रास योजनाको न्युनतम आधार एकाइका रूपमा अक्षर संरचना रहेको हुन्छ । ध्वनि वा अक्षरावृत्तिले सिर्जना गर्ने लयात्मकतालाई स्वर र व्यञ्जन वर्णको पुनरावृत्तिले निर्धारण गर्दछ

। एकाक्षरी शब्दमा शब्द केन्द्रकका रूपमा रहेको स्वरको आवृत्ति हुन्छ भने बहुक्षरी शब्दमा अन्त्यका दुई अक्षरहरूमा प्रायः आनुप्रासिक सम्बन्ध रहेको हुन्छ । खासगरी कविता वा काव्यमा देखिने आवृत्ति समानान्तरता लय समानान्तरताको अर्को पक्ष हो । कविताका सन्दर्भमा समान वर्णदेखि समान शब्द, पदावली, वाक्यांश, वाक्य र अनुच्छेद आदिको पुनः प्रयोग हुँदा आद्यानुप्रास, मध्यानुप्रास र अन्त्यानुप्रास सिर्जना हुन्छ । अनुप्रासको अर्थ व्यञ्जन वर्णको पुनरावृत्ति हो । अर्थात् उही क्रममा व्यञ्जन वर्णको पुनरावृत्ति हुनुलाई अनुप्रास भनिन्छ । यस क्रममा व्यञ्जन वर्णहरू ठाउँ ठाउँमा, विशेष ठाउँमा दोहोरिँदै आउँदा अनुप्रास सिर्जना हुन पुग्दछ (शर्मा र लुइटेल्, २०६१) ।

काव्यका सन्दर्भमा पाउ वा पङ्क्तिको प्रारम्भका शब्दका वर्ण आवृत्तिबाट निर्माण हुने समानान्तरतालाई आद्यानुप्रास समानान्तरता भनिन्छ । त्यसैगरी बीचको वर्ण अर्थात् अक्षरको आवृत्तिबाट सिर्जना हुने समानान्तरता चाहिँ मध्यानुप्रास समानान्तरता हो । शब्दका अन्त्यमा रहेका वर्णहरूको आवृत्तिबाट उत्पन्न समानान्तरतालाई अन्त्यानुप्रास समानान्तरता भनिन्छ ।

अनुप्रास योजनाका दृष्टिले कुञ्जिनी खण्डकाव्य उपयुक्त रहेको देखिन्छ । यसमा काव्यको आदि, मध्य र अन्त्यमा प्रयुक्त शब्दका विभिन्न वर्णहरूको आवृत्तिद्वारा अनुप्रास समानान्तरता सिर्जना भएको पाइन्छ । यसले गर्दा काव्य लयात्मक, अलङ्कृत र विशिष्ट समेत बन्न पुगेको देखिन्छ । पूर्वीय साहित्य सिद्धान्त अनुसार प्रस्तुत काव्यमा प्रयुक्त विविध अनुप्रास योजनालाई यसप्रकार हेर्न सकिन्छ :

छेकानुप्रास समानान्तरता

कविता वा काव्य श्लोकभित्रका पङ्क्तिहरूका बीचमा रहेका पद, पदावलीका उही वा समान स्वर तथा व्यञ्जन वर्णहरूको एक पुनरावृत्तिद्वारा सिर्जना हुने लयबद्ध अनुप्रास योजनालाई छेकानुप्रास समानान्तरता भनिन्छ । यस समानान्तरतामा काव्यमा प्रयुक्त विविध श्लोकका पाउ वा पङ्क्तिमा प्रयुक्त पद, पदावलीको बीचमा रहेका स्वर तथा व्यञ्जन वर्णहरूको पुनरावृत्ति भई छेकानुप्रास समानान्तरता सिर्जना हुन पुग्दछ । यसले गर्दा काव्यमा लयको सुमधुर स्थिति, श्रुतिरम्यता, साङ्गीतिक भङ्कार समेत देखा पर्दछ । काव्यलाई सुकोमल र नियमित वार्षिक समानता प्रदान गरी काव्य आलङ्कारिक र विशिष्ट बनाउन छेकानुप्रास समानान्तरताको भूमिका गहन र महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पनि यस्ता समानान्तरताको स्थिति प्रशस्त रहेको पाइन्छ । काव्यको लय सुमधुर र सौन्दर्ययुक्त बनाउने क्रममा रहेका छेकानुप्रास समानान्तरताको केही उदाहरण यसप्रकार रहेका छन् :

सुन सुनका साना दाना,
जुन जूनमा भल्की नाना ।
गुन गुनको गुन्दै गाना ।

गुड्छन् हर्घडी ! (खण्ड १, श्लो. २, पृ. १)

माथिका उदाहरणमा श्लोकको पहिलो दोस्रो पाउको बीचमा प्रयुक्त पदहरू क्रमशः सुनका र जूनमा अनुप्रासका रूपमा रहेका छन् । यस दृष्टिले हेर्दा शब्दको तहमा आंशिक अनुप्रास तथा वर्णका आधारमा 'न' वर्णको पुनरावृत्ति भई समान ध्वनिको अन्तर्लय सिर्जना भएको छ । ३ अक्षर संरचनाले युक्त उक्त पदमा व्यञ्जन वर्णको आवृत्तिले अनुप्रास तथा लय निर्माण गरी काव्य लयात्मक बनाई छेकानुप्रास समानान्तरता निर्माण गरेको छ । यसर्थ काव्य अन्तः साङ्गीतिक बन्न पुगेको छ ।

वसन्त बोल्छ फूलका डाला,
सुनेर हाँसे पर्वतका माला,
बेइमानी दिललाई नरकका ज्वाला,
सच्चाको दिललाई मोतीका माला । (खण्ड ३, श्लो. १३, पृ. १३)

माथिको उदाहरण छेकानुप्रास समानान्तरताका क्रममा आएको छ । जम्मा ५ श्लोक संरचनामा रहेका काव्यांशको दोस्रो श्लोक अन्तर्गतका तेस्रो र चौथो पङ्क्तिमा आएका दिललाई, दिललाई पदमा शब्द वा वाक्यका तहमा अनुप्रास सिर्जना भएको छ । काव्यका दुई पङ्क्तिहरूका बीच वा मध्यमा प्रयुक्त पदको वर्ण र ध्वनिगत समानताले उक्त श्लोकमा छेकानुप्रास समानान्तरता स्थापना हुन पुगेको छ । यसले गर्दा काव्यलाई सङ्गीतमय तुल्याएको छ ।

हामी लाउँला स्पर्ड्खे कल्की,
हामी लाउँला इन्द्रेणी पखेटा ।
हामी लाउँला आँखाका मोती,
अप्सराका आँखाका जगेडा । (खण्ड १४, श्लो. ४, पृ. ४९)

माथिको श्लोकको पहिलो र दोस्रो हरफका मध्य स्थानमा प्रयुक्त पदहरू क्रमशः 'लाउँला', 'लाउँला' ले छेकानुप्रास समानान्तरता सिर्जना गरेको छ । तीन अक्षर संरचनामा विभक्त उक्त पदमा व्यञ्जन स्वर, व्यञ्जन वर्णहरूको आवृत्ति रहेको छ । यसप्रकार समान वर्ण र ध्वनिको स्थितिको आधारमा यस श्लोकमा छेकानुप्रास समानान्तरता स्थापना हुन पुगेको छ । यसले काव्यलाई लयात्मक, अनुप्रासिक र श्रुतिमधुर बनाएको छ ।

गएको लहर फर्कन्न बाबै ! चुहेको पसिना,
उडेको चरो फर्कन्न बाबै ! गोलीको असिना । (खण्ड १५, श्लो. ४, पृ. ५३)

माथिको श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउमा रहेका पदहरू क्रमशः फर्कन्न, फर्कन्न तथा 'बाबै', 'बाबै' को पुनरावृत्तिबाट पद एवं वर्णका तहमा ध्वनिगत समानता भई छेकानुप्रास लय समानान्तरता निर्माण हुन पुगेको छ । ३ अक्षर संरचनामा आधारित समान वर्णको ध्वनि आवृत्ति भई काव्य लयात्मक तथा मिठासपूर्ण बनेको छ ।

भल्भल देख्छु कोल्पूको रङ्ग गुलाफ भाँगे तिरमा फुलेको,

भल्भल देख्छु पहाडी जून, अमृत जस्तो मुस्केर मीठो,

स्वर्गलाई उधारी खुलेको ! (खण्ड २१, श्लो.१३, पृ.७५)

माथिको पाँचौँ वा अन्त्य श्लोकका पहिलो पङ्क्ति र दोस्रो पङ्क्तिका बीचमा आएको देख्छु, देख्छु पदमा वर्ण तथा ध्वनिका तहमा समानताको स्थिति रहेको छ । यसले गर्दा काव्य श्लोकमा छेकानुप्रास समानान्तरता देखा परेको छ । द्विअक्षरी संरचनामा आबद्ध उक्त पदमा व्यञ्जन वर्णको मात्रै आवृत्ति रहेको छ भने स्वर वर्णहरू व्यञ्जनसँगै आई अन्तः सङ्गीत प्रदान गरेको छ । यसरी काव्यांशमा विविध वर्णहरूको समान ध्वन्यात्मकताले गर्दा काव्यमा छेकानुप्रास समानान्तरताको समुचित उपयोग हुन पुगेको छ ।

वृत्यनुप्रास समानान्तरता

उही क्रममा एक वा अनेक व्यञ्जन वर्णको पटक पटक पुनरावृत्तिलाई वृत्यनुप्रास भनिन्छ । एकै अक्षर वा वर्ण तथा शब्दको एक वा बढी पटक आवृत्ति हुँदा निर्माण हुने समानान्तरता वृत्यनुप्रास समानान्तरता हो । कुञ्जिनी खण्डकाव्य वृत्यनुप्रास समानान्तरताको उपयोग गरिएको सफल कृति मानिन्छ । यसमा काव्यको विविध खण्डका श्लोकहरूमा समान किसिमका वर्णहरूको धेरै पटक आवृत्ति भई वृत्यनुप्रास लय सिर्जना भएको छ । जस्तै:

यी हाम्री आमा पर्वत स्तनी छन् दूधकी छाँगा ली ।

यिनको नाम, स्वर्गको घाम, राजाको हुकुम पुजाको काम,

हामी आयौँ चिडियाजस्ता, यौटै देशका फूलका हाँगा ली ॥ (खण्ड १२, श्लो.३, पृ.३६)

माथिको काव्यांश गोरे लडाइँ जाने बेलामा कुञ्जिनीलाई सम्झाउने सन्दर्भबाट अभिव्यक्त छ । नेपाली प्राकृतिक सौन्दर्यका हिमाली पर्वतहरूलाई नेपाल आमाको रूपमा मानवीकरण गरी पर्वतबाट बग्ने सफा, स्वच्छ र निर्मल पानीका छहरालाई आमाको दूधको फोहरासँग साधर्मिता देखाउँदै एउटै रुखका हाँगाका दुई पंक्षीजस्तै बनेर आफूहरू खुशीसाथ रहेको भाव गोरेले कुञ्जिनी सामु प्रकट गरेको छ । नेपाल आमाको सुपुत्रको काम राजाको हुकुम पालन गर्ने र नेपालको राष्ट्रिय गरिमालाई उँचो बनाउने भएको हुँदा यो स्वर्गीय नेपाल र आत्मीय प्रेमिका कुञ्जिनीलाई विवशतावश केही समय छाडी जाने अनुनयपूर्ण भाव सन्देश काव्यांशमा व्यक्त गरिएको छ । यस क्रममा काव्य श्लोकको दोस्रो पाउमा प्रयुक्त

पदहरू- 'नाम', 'घाम', 'काम' मा 'म' वर्णको पटक पटक पुनरावृत्ति भई वृत्यनुप्रास समानान्तरता सिर्जना भएको छ, जसले गर्दा काव्य आनुप्रासिक, लयात्मक, श्रुतिरम्य र भावप्रधान बन्न पुगेको छ ।

यसैगरी जर्मन युद्धका निमित्त गोरेको पल्टन चन्द्रगिरीमा पुग्दा नेपालीहरूले श्रद्धा र प्रेमपूर्वक देखाएका भावस्वरूप अभिव्यक्त वृत्यनुप्रासीय काव्यांश यस्तो छ -

कसैले दिए बालकलाई चुम्बन कसैले मुसारे !

कोही जोडी आँखा टलपल बनी आँसुले पुकारे !

कसैले फेँके फूलका थुँगा, कोही रोए घनन !

त्यसबेला कस्तो तमाशा होला करुणा भन न ! (खण्ड १४, श्लो.५, पृ.५०)

माथिको श्लोकको पहिलो र तेस्रो पाउमा कसैले शब्दको आवृत्ति ३ पटक भएको छ भने केही शब्दको आवृत्ति २ पटक भएको छ । यसरी पुनरावृत्त शब्दले काव्यमा वृत्यनुप्रास समानान्तरता सिर्जना गरेको छ । यसले गर्दा काव्य आनुप्रासिक, लयबद्ध र श्रुतिरम्य बन्न पुगेको छ । यसबाट काव्यको करुण स्थायी रसभावको परिपाकमा समेत पृष्ठपोषण भएको छ । यसैगरी वर्णका स्तरमा हेर्दा आँखा र आँसुमा प्रयुक्त आँ वर्ण, बालकलाई, कस्तो र करुणामा आएको क वर्ण, घनन, भनन को न वर्ण तथा टलपल शब्दमा ल वर्णको पुनरावृत्ति भएको छ । यसले गर्दा काव्यमा वर्णगत वृत्यनुप्रास समानान्तरता निर्माण भई काव्यलाई लयात्मक र अन्तः सङ्गीतमय तुल्याएको छ ।

त्यस्तै, गोरे हिन्दूस्तान गएपछि नेपाल नफर्कने डरले कुञ्जिनीलाई लेप्टेनको छोरो सेतेसँग विवाह गर्न आग्रह गरेको भाव सन्दर्भको एक अंश यस्तो छ -

असारको पन्ध्र असारे जस्ती बर्बर भरेर,

बदली मुहार नमिल्ने पुकार के काम रोएर ! (खण्ड १५, श्लो.८, पृ.५४)

माथिको श्लोकको पहिलो पाउमा आएका असार र असारे पदमा शाब्दिक पुनरावृत्ति भएको छ भने दोस्रो पाउमा प्रयुक्त मुहार र पुकार पदमा वर्ण पुनरावृत्ति भएको छ । यी दुवैमा वर्ण तथा शब्दका तहमा आवृत्ति भई वृत्यनुप्रास समानान्तरता सिर्जना हुन पुगेको छ । यसले गर्दा काव्य आनुप्रासिक, लयात्मक र श्रुतिरम्य बनेको छ ।

त्यसैगरी सेतेसँग विवाह हुने थाहा पाएपछि कुञ्जिनीको मनमा असह्य वेदनाको चोटबाट निष्पन्न वृत्यनुप्रास काव्यांशको उक्ति-

सिन्धुका आँखा आँखालाई देखी रसाए सरर !

बोलिनन् सिन्धु, बोलिनन् इन्दु, दुई भए बरर ! (खण्ड १९, श्लो.३, पृ.३६)

माथिको श्लोकको पहिलो पाउमा प्रयुक्त आँखा र आँखालाई पदहरूमा आँखा पदको पुनरावृत्ति भएको छ भने पहिलो र दोस्रो पाउमा क्रमशः सिन्धुका र सिन्धु पदमा सिन्धु पदको पुनरावृत्ति भएको छ । त्यसैगरी दोस्रो पाउमा बोलिनन् पदको आवृत्ति रहेको छ । यसरी शब्दका स्तरमा भएका पुनरावृत्तिले काव्यमा शाब्दिक वृत्यनुप्रास समानान्तरता सिर्जना भएको छ । त्यसैगरी दोस्रो पाउमा प्रयुक्त सिन्धु र इन्दु पदमा न् वर्णको पुनरावृत्ति भई वर्ण वृत्यनुप्रास समानान्तरताको स्थिति देखिएको छ । यसप्रकार वर्ण तथा शब्द आवृत्तिका कारण काव्यांश आनुप्रासिक, लयबद्ध, श्रुतिरम्य र साङ्गीतिक बन्न पुगेको छ ।

त्यसैगरी कुञ्जिनीको विवाहको दिन आत्मीय प्रेमी गोरेको सम्भनाले प्रताडित भई आफ्नो अमूल्य प्रेम सौगात गोरेलाई सदाका निम्ति समर्पण गर्ने ध्येयले मृत्युको प्रवल इच्छाले प्रेरित गरी विवाह मण्डपबाट उठेर हिँडेपछिको वियोगान्त भावपूर्ण काव्य श्लोक यस्तो छ -

गुलाफ गुलाफ बीचछाइदिए खपसराले साँभका सँगिनी,
शीत जस्ता स्वर्गका दाना शीतल गरी हावामा बालिए ,
क-याडकुरुडहरूका भुवा रङ्गाएर सुनौला रङ्गमा,
आकाशले पोशाक ल्यायो पश्चिमको शिखरमा तङ्गिन । (खण्ड २२, 'ख' श्लो.२, पृ.८३)

माथिको काव्यांश कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रयुक्त वृत्यनुप्रासको सशक्त नमुना हो । यस श्लोकमा शब्द र वर्णका तहमा वृत्यनुप्रास समानान्तरता स्थापना भएको छ । तदनुरूप श्लोकको पहिलो पाउमा प्रयुक्त गुलाफ र गुलाफ पदको पुनरावृत्तिबाट शाब्दिक वृत्यनुप्रास निर्माण भएको छ भने दोस्रो पाउको शीत र शीतल तथा तेस्रो पाउको रङ्गाएर र रङ्गमा पदमा क्रमशः शीत र रङ्ग को अनुप्रासले आंशिक वा वर्णगत - श, त, र, ङ्ग वृत्यनुप्रास समानान्तरता सिर्जना भएको छ । यसरी प्रस्तुत काव्य श्लोकमा वर्ण र शब्दका तहमा वृत्यनुप्रास समानान्तरता उत्पन्न भई काव्य लयात्मक, साङ्गीतिक र । श्रुतिमधुर बनेको छ । साथै भाव गहनताका दृष्टिले समेत विप्रलम्भ श्रृङ्गार रसको भावलाई परिपाकमा पुऱ्याउन पृष्ठपोषण गरेको छ । यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा वृत्यनुप्रास समानान्तरताको समुचित प्रयोग भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

लाटानुप्रास समानान्तरता

भिन्न भिन्न तात्पर्यमा उही शब्द र वाक्यको पुनरावृत्तिलाई लाटानुप्रास भनिन्छ भनिन्छ । यस अनुरूप अर्थगत भिन्नता जनाउने समान वर्ण वा अक्षर, शब्द आदिको पुनरावृत्ति भई निर्माण हुने समानान्तरतालाई लाटानुप्रास समानान्तरता भनिन्छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पनि लाटानुप्रास समानान्तरताको सफल प्रयोग भएको पाइन्छ । एउटै वर्ण र शब्दको भिन्नार्थ प्रयोग र पुनरावृत्तिले काव्यमा लाटानुप्रास समानान्तरता स्थापना भएको

छ । काव्यको अर्थगत भिन्नता, सामान्य र विशिष्ट वा अभिधा र व्यञ्जनाको तहसम्म पुगी भावगत गहनता प्रकट गर्ने क्रममा काव्यमा लाटानुप्रास समानान्तरता उत्पत्ति हुन पुगेको छ । यद्यपि यस किसिमको अनुप्रास कुञ्जनीमा अत्यन्त कम रहेको छ । तिनका केही महत्त्वपूर्ण श्लोक सन्दर्भलाई यसप्रकार हेर्न सकिन्छ :

सुकिला बादल जस्ता उनका उज्याला ।
वर्षाकी जून भैं तिनी
हँसिली मुस्कान बनी
चराउँछिन् नरम ऊनका जन्तु उज्याला
एक छिन् ता सल्लामनि आशा गरौ न ! (खण्ड २, श्लो.२, पृ.६)

माथिको श्लोकको पहिलो पङ्क्तिमा आएको उनका र उज्याला तथा चौथो पङ्क्तिको ऊनका र उज्याला शब्दका पुनरावृत्ति भएको छ । यस क्रममा पहिलो पङ्क्तिको शब्द र चौथो पङ्क्तिको शब्दले दिने अर्थगत तात्पर्यमा फरक छ । तदनुरूप उनका, उज्याला पदावलीले कुञ्जनीको योवन, रूपलावण्य र सौन्दर्यको धपक्क बलेको चहकिलो अनुहारको अर्थ द्योतन गरेको छ भने ऊनका, उज्याला ले पहाडका लेकतिर पाइने घरपालुवा पशु जाति भेडाको बाक्ला र नरम रौँ वा भुवाको सफा र चहकिलोपनलाई निर्देश गरेको छ । यसरी कुञ्जनीमा विरोधाभास अलङ्कृतजन्य लाटानुप्रास समानान्तरताको सुदृढ स्थिति रहेको छ ।

त्यसैगरी प्रेमी गोरेको अप्राप्तिमा विवाह यज्ञबाटै बाहिरिएकी कुञ्जनीले कोल्पू खोलामा हाम्फाली सदाका लागि देह त्याग गरेपछि शोकाकूल बनेको आफन्तजन तथा दर्शकहरूले कुञ्जनीप्रति देखाएका कारुणिक सद्भावले युक्त करुण रस प्रधान शोक स्थायी भावपूर्ण काव्य श्लोक यस्तो छ -

तर तिमी अप्सरे छाया पृथ्वीमा रोएर गयो नि,
हामी आज टुहुरा जस्ता बत्ती निभी बसे भैं बन्थौँ नि !
सिन्धुलाई गलामा आई आँसु भलको घुँक्काले समायो,
ओठलाई फर्पर पारी सलसल बघाली रुवायो । (खण्ड २२, 'घ' श्लो.२, पृ.८७)

माथिको श्लोकमा लाटानुप्रास समानान्तरता रहेको छ । यहाँ वर्ण अर्थात् एकाक्षरी निपात अव्ययका रूपमा लाटानुप्रासको सिर्जना भएको छ । पहिलो हरफको अन्त्यमा आएको नि तथा दोस्रो हरफको अन्त्यमा रहेको नि ! शब्द वा वर्णले लाटानुप्रास समानान्तरता सिर्जना गरेको छ । पहिलो शब्दले दिने अर्थ विशिष्ट, चोटिलो र हृदय संवेद्य प्रकृतिको छ । भावका दृष्टिले हेर्दा यी दुईमा ठूलो भिन्नता छ । पहिलोले सोभो र सरल अर्थ अर्थयुक्त भाव प्रदान गरेको छ भने दोस्रोले जटील, घुमाउरो र विशिष्ट खालको विषम्य भाव प्रकट

गरेको छ । यसरी कुञ्जिनीमा प्रयुक्त एकै वर्ण, शब्द आदिको पुनरावृत्तिबाट लाटानुप्रास समानान्तरताको समुचित उपयोग भई काव्य आनुप्रासिक, लयात्मक र श्रुतिमधुर बन्न पुगेको छ ।

बजिरिस्तानमा पठानको गोली लागी मृत्युले छटपटाउँदा आफ्नी आत्मीय प्रेमिका कुञ्जिनी र प्यारो मातृभूमि नेपाललाई सम्झेर आफ्ना वेदना अभिन्न सहपाठी मानवीरलाई पोख्दा जवाफमा मानवीरले सान्त्वना दिँदै गोरेलाई भनेका उद्गारको एक अंश-

हाम्रा आँखा हेरेर सँगै ! गर्माऊ न त्यसै खस्कन
हाम्रा छाती घुँक्कन तयार त्यसै खस्की सेलाउन्न भनन ।
काल भैरव बत्ती ता सम्भ, काललाई पन्साइदेऊ न ।
पीरतिको मुटुको गाँठो चुँडिएको सम्म त जीवन । (खण्ड २१, श्लो.१८, पृ.७७)

माथिको श्लोकमा प्रयुक्त विविध शब्द र वर्णको पुनरावृत्तिबाट लाटानुप्रास समानान्तरता सिर्जना भएको छ । पहिलो पाउमा आएको न वर्ण तथा खस्कन पदमा आएको न वर्णको समान प्रयोग देखिए तापनि यी दुईले दिने अर्थगत तात्पर्य भिन्न छ । अधिल्लो न ले भनाइको आशयलाई जोड दिएको छ भने पछिल्लो न ले वर्तमानकालिक असामापिका क्रियालाई निर्देश गरेको छ । त्यसैगरी दोस्रो पाउको अन्त्यको न र तेस्रो पाउको न मा पनि अर्थ तात्त्विक भिन्ता छ । पहिलोले असमापिका क्रियालाई दर्साएको छ भने दोस्रोले भनाइको आशयलाई जोड दिएको छ । त्यसैगरी पहिलो र दोस्रो पङ्क्तिमा आएको क्रमशः हाम्रो र हाम्रो पदमध्ये पहिलोले सामान्यार्थ र दोस्रोले विशिष्ट अर्थ प्रतीत गरेको छ । यसरी नै पहिलो हरफमा आएको त्यसै र दोस्रो हरफमा आएको त्यसै ले कथन आशयलाई क्रमशः सामान्य र जोडपूर्वक सङ्केत गरेको छ । यसप्रकार समान शब्दले पनि परिस्थिति र आशयनुरूप अर्थतात्त्विक भिन्नता प्रदान गर्न लाटानुप्रास समानान्तरताले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको छ । यसले गर्दा काव्य आनुप्रासिक, लयात्मक, शिष्ट, सरल, आलङ्कारिक र भाव संवेद्य बन्न पुगेको छ ।

अन्त्यानुप्रास समानान्तरता

काव्यमा प्रयुक्त श्लोक वा पाउका अन्त्यका वर्ण, पद, पदावली आदिको समध्वन्यात्मक आवृत्तिबाट सिर्जना हुने आनुप्रासिक लय समानान्तरतालाई अन्त्यानुप्रास समानान्तरता भनिन्छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्य विशेषतः अन्त्यानुप्रासीय लयढाँचामा अवस्थित खण्डकाव्य हो । यसमा विभिन्न वर्ण, वर्ग, उच्चारण स्थान, प्रयत्न तथा विविध ध्वनिहरूका साथै एकाक्षरी, द्विअक्षरी र बहुक्षरी पदहरूले अन्त्यानुप्रास निर्माण गरेका छन् । काव्यलाई अन्त्यानुप्रास योजनाका दृष्टिले विशेषगरी दुई भागमा विभाजित गरेर हेर्न सकिन्छ : नियमित

अन्त्यानुप्रास र अनियमित अन्त्यानुप्रास । नियमित अन्त्यानुप्रास अन्तर्गत एक श्लोक भरका चारै पङ्क्तिमा उही अक्षर संरचना र सम ध्वन्यात्मक अन्त्यानुप्रास तथा दुई दुई पङ्क्तिका बीचमा उही अक्षर संरचना र सम ध्वन्यात्मक स्थिति आई निर्माण गरेको अन्त्यानुप्रास पर्दछन् । यसैगरी अनियमित अन्त्यानुप्रासमा चाहिँ एउटा श्लोक भित्रको अन्तर पङ्क्तिमा आई उही अक्षर संरचना र सम ध्वन्यात्मक स्थितिले निर्माण गरेको अन्त्यानुप्रास पर्दछ । कुञ्जनी काव्यमा प्रयुक्त यसका विविध अवस्थालाई यसप्रकार देखाउन सकिन्छ :

काव्यमा प्रयुक्त पङ्क्तिहरूमा एक श्लोकभर (चारवटा पङ्क्तिमा) नै समान अक्षर संरचना र सम ध्वन्यात्मक पदको आवृत्तिद्वारा अन्त्यानुप्रास मिलेको अवस्थालाई नियमित अन्त्यानुप्रास समानान्तरता भनिन्छ । यसले लय माधुर्य स्थापनामा शब्दका तहसम्मको लयात्मकता सिर्जना गर्दछ । यसबाट दीर्घ लयात्मकता निर्माण हुन पुग्दछ । कुञ्जनी काव्यमा यस किसिमको अनुप्रास योजना विभिन्न पङ्क्ति, श्लोक, अनुच्छेद, खण्ड वा सर्ग आदिमा प्रशस्तै पाइन्छ । तिनका केही उदाहरण यसप्रकार हेर्न सकिन्छ । जस्तै :

नेपाल बारी तिमी हौ, फूल मेरो आत्मा भँवरो भुम्बुने,
यो हंस मेरो लाएर फेरो, वरिपरि सँधै छ गुञ्जने,
सुगन्ध तिम्रो देशको जोश वीरको हो आत्माको सिङ्गार,
आँखाकी बत्ती हृदय पत्ती तिमी मेरी स्वर्गकी संसार । (खण्ड १२, श्लो.९, पृ.३७)

माथिको श्लोकको पहिलो र दोस्रो पङ्क्तिको अन्त्यमा रहेको क्रमशः भुम्बुने र गुञ्जने समानार्थी पद अन्तर्गत नै वर्णको समध्वन्यात्मकताले अन्त्यानुप्रासीय लय योजनलाई लयात्मक तुल्याएको छ, जहाँ एकाक्षरी वर्ण समानताको लय स्थापना भएको छ । त्यसैगरी पहिलो श्लोकको तेस्रो र चौथो पाउका अन्त्यमा आएका क्रमशः सिङ्गार र संसार पदमा अन्त्यको दुई अक्षर वर्ण संयोजनले अन्त्यानुप्रासीय लय निर्माण गरेको छ । यस्तो लय बद्धता द्विअक्षरी नियमित अन्त्यानुप्रास समानान्तरता हो ।

लडाईकी काली बनौली तिमी दुश्मनको रगत ढल्काई ।

तस्वीर तिम्रा वैलने छैनन् छातीभित्र लड्केर मलाई !
तिमी त रहे आउँला हाँसै विजयको अवीर लावामा ।

भोली भने जानु छ ज्यानी ! जानुप-यो जर्मनको धावामा । (खण्ड १२, श्लो.९, पृ.३८)

माथिको श्लोकमा ढल्काई, मलाई, लावामा, धावामा पदहरूले अन्त्यानुप्रास लय योजन गरेका छन् । पहिलो र दोस्रो पाउको अन्त्यमा आएका ई एकाक्षरी स्वर वर्ण तथा तेस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा रहेका पदका समान द्वि अक्षरी व्यञ्जन वर्णको आवृत्तिले काव्यात्मक लय भङ्कार सिर्जन गरी अन्त्यानुप्रासीय लय समानान्तरता निर्माण हुन पुगेको छ ।

कसैले दिए बालकलाई चुम्बन कसैले मुसारे !
कोही जोडी आँखा टछलपल बनी आँसुले पुकारे !
कसैले फेँके फूलका थुँगा, कोही रोए घनन !
त्यसबेला कस्तो तमाशा होला करुणा, भन न ! (खण्ड १४, श्लो.५, पृ.५०)

माथिको श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउको अन्त्यमा आएको रे एकाक्षरी वर्ण तथा तेस्रो र चौथो श्लोकको अन्त्यमा आएका नन द्विअक्षरी समान वणले अन्त्यानुप्रासीय लय सिर्जन गरेको छ, जसले गर्दा अधिल्ला दुई पङ्क्ति र पछिल्ला दुई पङ्क्तिका वार्षिक समानता भई नियमित अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता स्थापना भएको छ ।

गोरेले सम्भ्र्यो कुञ्जिनी गोरी कोल्पूको किनारा !
कमलको रोगन फूलको जीवन वैलेका बेचरा,
आँसुले हेरी भरेको तल कोल्पूको ओराली !
नछाड भनी उठेको हात गलाको खसाली ! (खण्ड १४, श्लो.६, पृ.५०)

यसैगरी माथिको श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउमा रहेका पदहरू क्रमशः किनारा, बेचरा को अन्त्यमा रा वर्ण तथा तेस्रो र चौथो पाउको अन्त्यका ओराली, खसाली को ली वर्णको समानता वा पुनरावृत्ति भई वार्षिक समानता वा आवृत्तिले नियमित अन्त्यानुप्रास समानान्तरता सिर्जना भएको छ । यसले गर्दा काव्य लयात्मक, साङ्गीतिक र सौन्दर्ययुक्त समेत बन्न पुगेको छ ।

ठोकेर मुठी ठालूसिँह भन्छन्, ट्यामटुम्म मिल्यो है ।
सम्धीको अव दर्शन गरें पाउमा खुल्यो है ।
लखन लेप्टेन हाँसेर भन्छ, छिन्ने कि आजै नै ?
ठालूसिँह भन्छन्, ट्यामटुम्म भैगो, के को र लाजै नै ! (खण्ड १८, श्लो.५, पृ.६४)

माथिको श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउका अन्त्यमा रहेका पदहरू क्रमशः मिल्यो है, खुल्यो है तथा तेस्रो र चौथो पाउका आजै नै र लाजै नै वर्णमा समध्वन्यात्मक स्थिति एवं अन्त्यका जै नै दुई वर्णमा भएको वार्षिक समानता वा आवृत्तिले नियमित अन्त्यानुप्रास समानान्तरता सिर्जना भएको छ । यसले गर्दा काव्य आनुप्रासिक, लयबद्ध, साङ्गीतिक, श्रुतिमधुर र विशिष्ट बनेको छ ।

आइन् है कान्छी, विधवा मान्छे धूलोले मैली भै,
ठालुसिङ् भन्छन्, के खान आइस् यसरी कैली भै ?
छिनेको देखी बिहा त भन्छन् अपशोच गरेर
बिहा त छोरी गर्दिन भन्छन् मसँग रोएर । (खण्ड १८, श्लो.७, पृ.६४)

माथिको श्लोकको पहिलो र दोस्रो पङ्क्तिको अन्त्य पद क्रमशः मैली भै, कैली भै मा प्रारम्भिक वर्ण मै र कै मा अ ध्वनिको समध्वन्यात्मकता तथा दोस्रो र तेस्रो वर्ण ली र भै मा समानता तथा ई र अइ ध्वनिको ध्वन्यात्मक आवृत्तिले गर्दा काव्यमा अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता स्थापना भएको छ । यस क्रममा वर्ण तथा ध्वनिको सम आवृत्तिबाट नियमित लय समानान्तरताको स्थिति देखा परेको छ ।

पुछेर आँखा पाएर भाषा, भन्दछिन् सिन्धुले,
छिन्नियो बिहा हिजो नै छोरी ! दृक् चिम्लिन् इन्दुले ।
जसरी कोही व्याधाको हातको बहाई आँखामा,
ढकनी ओर्ली दुःख मुजा पर्छन् नबोल्ने भाषामा । (खण्ड १९, श्लो.७, पृ.६७)

माथिको श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउमा आएका सिन्धुले र इन्दुले पदहरूको प्रारम्भिक वर्ण सि र इ मा इ ध्वनिको समानता तथा अन्त्यका धुले र दुले वर्णहरू बीचको समध्वन्यात्मकताले काव्यमा अन्त्यानुप्रासीय लय सिर्जन भएको छ । यसरी अन्त्यका विविध पदहरूका वर्ण एवम् तिनमा प्रयुक्त ध्वनिहरूले गर्दा काव्यमा नियमित अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता सिर्जना हुन पुगेको छ ।

नवी कवि गिज्याउने संसार चारैतिर हाँसेर हिँड्दो छ,
समयले जीवनको आशा निमेषका तरबारले गिँड्दो छ ।
सच्चा दिलको दुश्मनी गर्ने अमर भावका सधैंको वैरले,
रित्तो रङ्गको संसारमा आज नटेकूँ भैं भन्दछ पयरले । (खण्ड २२ 'क', श्लो.१०, पृ.८१)

माथिको श्लोक अन्तर्गतका पहिलो र दोस्रो पङ्क्तिका पदहरू क्रमशः हिँड्दो छ, र गिँड्दो छ, बीचमा वार्षिक समध्वन्यात्मकताको स्थिति देखा परेको छ भने अन्त्यका वर्णहरूमा ध्वनि र वर्णका तहमा समानता रही अन्त्यानुप्रास लय सिर्जना भएको छ । यसप्रकार उही वर्ण र ध्वनिको सम आवृत्तिले गर्दा उक्त श्लोकमा अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता स्थापना भएको देखिन्छ ।

लौन ! लौन ! कुञ्जिनी कुदिन् ! कुदिन् मेरा कलेजा कुञ्जिनी,
त्रिशूलीमा कलेजा मेरी हाम्फालिन् नि ! लौन नि कुञ्जिनी !
गुहार बाबा गुहार गुहार ! आँखा फुसा लगाइन् सिन्धुले,
आए सारा दगुदै त्यहाँ किन चिच्च्याई भनेर सिन्धुले । (खण्ड २२ 'ग', श्लो.३, पृ.८५)

माथिको श्लोकमा पहिलो र दोस्रो पाउका अन्त्यमा आएका कुञ्जिनी, कुञ्जिनी पदको पुनरावृत्ति तथा तेस्रो र चौथो पङ्क्तिका अन्त्यका पदहरू क्रमशः सिन्धुले र सिन्धुले शब्दमा पदगत समानता, वार्षिक समानता तथा ध्वनिगत समानताको स्थिति देखा परेको छ । यसमा रहेका समान वर्णहरूको ध्वन्यात्मक आवृत्तिले काव्यमा नियमित अन्त्यानुप्रास

लय समानान्तरताको समृद्ध अवस्था सिर्जना भएको छ । यसले गर्दा काव्य लयात्मक, श्रुतिमधुर, साङ्गीतिक, आलाङ्कारिक तथा विशिष्ट समेत बन्न पुगेको छ ।

माथिको उदाहरणमा जम्मा ९ श्लोक संरचना रहेका छन् । प्रत्येक काव्यांश ३ अक्षर संरचनामा आधारित छ । ती पदको अन्त्यमा आएका समान वा समध्वन्यात्मक वर्णहरूले अन्त्यानुप्रासीय लय सिर्जन गरी काव्यलाई साङ्गीतिक, लयबद्ध र श्रुतिरम्य बनाएका छन् ।

काव्यका श्लोकका अन्त्यमा रहेका पदका वर्णहरूको नियमितता नभई विभिन्न पङ्क्तिहरूमा प्रयुक्त समान वा समध्वन्यात्मक, पूर्ण वा आंशिक वर्णहरूको पुनरावृत्ति भई स्थापना हुने समानान्तरतालाई अनियमित अन्त्यानुप्रास समानान्तरता भनिन्छ । यसतो वर्णहरू श्लोकका विभिन्न पाउमा आई अन्त्यानुप्रास लय सिर्जन गर्दछन् । काव्यलाई लयात्मक, श्रुतिरम्य र साङ्गीतिक बनाउन यसले कमविहीन रूपमै भएपनि महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ जसले गर्दा काव्यमा अन्त्यानुप्रास समानान्तरता सिर्जना हुन पुग्दछ ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्य विशेषतः लोकलय ढाँचामा आधारित छ । यद्यपि शास्त्रीय छन्दको चतुष्पदीय अन्त्यानुप्रासीय लय व्यवस्थाको अनुशीलन गरी थुपै काव्यांश रचिएको छ । साथै काव्यमा प्रशस्तै अनियमित अन्त्यानुप्रास समानान्तरताको अवस्था रहेको छ । काव्यलाई लयबद्ध र श्रुतिमधुर बनाई सौन्दर्य प्रदान गर्ने क्रममा अन्त्यानुप्रास लय व्यवस्थाको कलापूर्ण प्रयोग भएको पाइन्छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रयुक्त अनियमित अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरताका उदाहरणलाई यसप्रकार हेर्न सकिन्छ :

आज आए काला बादल, पूर्व उत्तर ढाकी,
काला, ग-हूँ भरी बादल,
सगर ढाक्ने बाक्ला बादल,
पहाड भर्ना पार्ने बादल, वर्षादले डाकी ! (खण्ड ९, श्लो.९, पृ.२९)

यस क्रममा माथिको श्लोकको पहिलो पङ्क्तिको अन्त्यमा ढाकी र चौथो पङ्क्तिको अन्त्यमा डाकी पदको समध्वन्यात्मकताले अन्त्यानुप्रास लय निर्माण भएको छ, भने दोस्रो र तेस्रो पाउको अन्त्यमा आएको बादल पदको पुनरावृत्तिबाट समान ध्वनि उच्चारण भई अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता देखा परेको छ । यसरी श्लोकको दुई र तिन अक्षर संरचनामा आधारित भई वर्ण तथा ध्वनिका तहमा समध्वन्यात्मक स्थिति सिर्जन भई लय स्थापना भएको हुँदा यस श्लोकमा अनियमित अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता रहेको छ ।

दुलहीको घुम्टो भरी सिताराको झलझल ।
सिंगारेकी कुञ्जिनीलाई रेशम सारी झलमल ।
गुलाफ जस्ती लाली चढी उत्री वर्ली जाँदा ।
कस्तो कबुल मनले गर्दा अनन्तको बाँधा । (खण्ड १४, श्लो.८, पृ.५१)

माथिको श्लोक अन्तर्गत पहिलो र दोस्रो हरफको भलभल, भलमल पदको चार अक्षर संरचना तथा तेस्रो र चौथो हरफको जाँदा र बाँधा पदका दुई वर्ण योजनामा समध्वन्यात्मकताको अवस्था देखा परेको छ । यसरी भिन्न अक्षर संरचनामा रहेर पनि काव्यमा अन्त्यानुप्रास लय सिर्जन गरी काव्यलाई लयात्मक, श्रुतिमधुर बनाएको हुँदा काव्य रोचक बनेको छ । यसरी पङ्क्तिका अन्त्यमा प्रयुक्त असमान वर्ण संरचनाको लयबद्ध प्रस्तुतिका कारण दोस्रो श्लोकमा अनियमित अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरताको समुचित उपयोग हुन पुगेको छ ।

रसाई आँखा भन्दछ फेरि मानवीर गुरुड,
अकेला भई बन्दछ अभ्र कर्मको भुरुड ।
तिमीलाई छेक्न छातीको गोली यो गोली चढाउँला,
नमान सुर्ता नमान चिन्ता म ज्यान चढाउँला ! (खण्ड १४, श्लो.१२, पृ.५२)

माथिको श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउमा रहेका गुरुड, गुरुड पदका तीन अक्षर संरचना तथा तेस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा आएका चढाउँला, चढाउँला पदमा चार अक्षरको वार्षिक संयोजन रहेको छ । असमान क्रममा आएका यी वर्णहरूका सम ध्वन्यात्मकताले काव्यमा अन्त्यानुप्रास लय सिर्जना भएको छ । यसप्रकार वर्णहरूको उपस्थिति कम, बेसी रही वर्ण तथा ध्वनिका दृष्टिले समानता कायम गरी लय सिर्जन हुन पुगी यस श्लोकमा अनियमित अन्त्यानुप्रास समानान्तरता देखिएको छ ।

ठालूसिङ् गए गजुरीतिर, आँखाको संसार आँसुले भरी,
आकाश तरफ उचाल्ने गरी, काँढाका मुटु शीतले भरी
हा ! कठैवरी ! कुञ्जिनी परी ! लमकोसे रुलाई !
देखेर कठै ! दिल घुँक्क हुन्छ आँसुले मलाई ! (खण्ड १५, श्लो.१४, पृ.५५)

माथिको श्लोकमा प्रयुक्त विविध पङ्क्ति अन्तर्गत पहिलो र दोस्रो पङ्क्तिको अन्त्यमा भरी, भरी दुई अक्षर संरचनाको समान वार्षिक स्थिति रहेको छ, जसले गर्दा ध्वनिगत समानता सिर्जना भई अन्त्यानुप्रास सिर्जना हुन पुगेको छ । त्यस्तै, तेस्रो र चौथो श्लोकको अन्त्यमा आएका पदहरू क्रमशः रुलाई र मलाई तीन अक्षर संरचनामा आधारित छन् । यसको अन्त्यमा आएका वर्णहरूमा समध्वन्यात्मक स्थिति देखिएको छ, जसले गर्दा काव्यमा अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता स्थापना हुन पुगेको छ । यसरी पदगत समानता तथा आंशिक पद समानताका रूपमा भएपनि काव्यमा अनियमित अन्त्यानुप्रास समानान्तरताको स्थिति प्रबल रहेको देखिन्छ ।

फूलपाती लहरे बढाई चारकुने बन्दुकको लामवाला,
दशैं देवी समरकी काली लाल जिभ्रे गर्जेभैं मेधवाला ।
मुस्ले धूवाँ घुमाउँदी फनफन काला केटा भैं भुँइसम्म भारेर ,

आँखाबाट तोप गोले ज्वाला बिजुली भैं भिलिक्क पारेर । (खण्ड २१, श्लो.७, पृ.७४)

माथिको श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउको अन्त्यमा लामवाला, मेधवाला पदमा चार अक्षर संरचना रहेको छ भने तेस्रो र चौथो हरफको अन्त्यमा भारेर, पारेर तिन अक्षर संयोजन रहेको छ । यसरी वर्ण संख्याका दृष्टिले भिन्न संरचना देखा परेको छ । प्रारम्भिक दुई पदका अन्त्यमा रहेका वर्णहरूले समध्वन्यात्मकता सिर्जना गरेका छन् जसले गर्दा काव्य लयात्मक भई अन्त्यानुप्रास लय स्थापना हुन पुगेको छ । यसैगरी तेस्रो र चौथो पङ्क्तिको अन्त्यमा रहेका वर्णहरूको समानताले काव्यमा लय निर्माण हुन पुगेको देखिन्छ । यसप्रकार एकै श्लोकमा दुई भिन्न वर्ण संरचना तथा तिनका समध्वन्यात्मक स्थितिका कारण प्रस्तुत श्लोकमा अनियमित अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरताको सफल उपयोग भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

भूटा बाबु रोएर बस्थे खानपिन छाडेर पटकक,
कलेजाकी टुक्रा भैं छोरी दैव चुँडेर चटकक ।
मूर्ख थिए छोरीका स्नेही बाहिरका धनलाई सुख चिन्ने,
अब बुझे बूढाले संसार कैला केश भएर सब सुन्ने । (खण्ड २२ 'घ', श्लो.२, पृ.८७)

माथिको श्लोकको प्रारम्भका दुई पङ्क्तिका अन्त्यमा आएका पटकक र चटकक दुई पदमा तीन अक्षर संरचना रहेका छन् भने तेस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा रहेका क्रमशः चिन्ने र सुन्ने पदमा दुई अक्षर संरचना रहेका छन् । तिनको वर्ण सङ्ख्यात्मक संरचना भिन्न रहेको छ । यद्यपि पहिलो र दोस्रो हरफको अन्त्य पदको वर्णहरूको समध्वन्यात्मकता र समान ध्वनि सिर्जनले काव्यमा अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता निर्माण हुन पुगेको छ । यसैगरी तेस्रो र चौथो पङ्क्तिको अन्त्यमा प्रयुक्त पद तथा वर्णहरूमा ध्वनिगत समानता भई अनुप्रास सिर्जना भएको छ जसले गर्दा काव्य लयात्मक बनी अन्त्यानुप्रास लय निर्माण भएको देखिन्छ । यसप्रकार प्रस्तुत श्लोकमा तीन अक्षर संरचनाको पटकक र चटकक तथा दुई अक्षरे चिन्ने र सुन्ने पदहरू बीच वर्ण तथा ध्वनिका तहमा अनियमित अन्त्यानुप्रास समानान्तरता देखिएको छ ।

३.३.३ व्याकरणगत आलङ्कारिक समानान्तरता

वाक्यको निश्चित संरचना हुन्छ । यसमा आउने संरचक घटक वा पदावलीहरूले निश्चित किसिमको कार्य गर्दछन् । त्यसैलाई व्याकरणिक प्रकार्य भनिन्छ ((यादव र रेग्मी, २०५८:६०) । यसर्थ काव्यकृतिमा प्रयुक्त विविध श्लोकका पाउमा आएका एकै संरचक घटक वा पद/पदावलीले भिन्न भिन्न प्रकार्य अनुरूप अर्थगत विविधता प्रदान गरेमा व्याकरणिक अर्थ अलङ्कार हुन्छ । यसरी काव्य श्लोकमा भिन्न संरचना र अवस्थानुकूल उही शब्दको समान आवृत्तिगत प्रयोग भई काव्य वैशिष्ट्य स्थापना हुनुलाई व्याकरणिक आलङ्कारिक समानान्तरता भनिन्छ । यसले विभिन्न प्रयोजन अनुरूप समान व्याकरणिक

एकाइले दिने अर्थगत भिन्नता बोध गराउँछ । यस अलङ्कारले काव्य सौन्दर्यलाई भाषिक र साहित्यिक भन्दा व्याकरणिक कोणबाट प्रस्तुत गर्नमा जोड दिन्छ । यस किसिमको अवस्था कुञ्जनीको विभिन्न काव्यांशमा पाइन्छ । जस्तै :

त्यो लालपाती, रगत भैं राती
एक भ्रुष्पा टिपेर मेरो
चिरिएको छातीमा घुसार !
नीलकाँढामाथि जन्मेकी राती
विनु पातकी आकाश लता
रेशम चुरी बनाई सिँगार ! (खण्ड १३, श्लो.७, पृ.४२)

माथिको श्लोक गोरे जर्मन गएपछि, कुञ्जनीले मनको विरह भाव व्यक्त गर्ने सन्दर्भमा आएको छ । व्याकरणिक पद क्रमको ढाँचामा आएको उक्त श्लोकको पहिलो र चौथो पाउको अन्त्यमा आएका समान शब्द रातीले भिन्न भिन्न व्याकरणिक अर्थ प्रकट गरेका छन् । पहिलोले लालुपाते फूल विशेष जस्तै रातो तथा दोस्रोले रातको समय भन्ने अर्थ व्यक्त गरेको छ । यसरी एउटै परिवेशमा आएका शब्दले पनि सन्दर्भ अनुसार भिन्न र विशिष्ट अर्थ प्रदान गरेको प्रस्तुत श्लोकमार्फत् व्याकरणिक अलङ्कार सिर्जना हुन पुगेको छ । यसैगरी उक्त शब्दको समान पुनरावृत्तिले अन्त्यानुप्रास लय उत्पन्न गरी काव्यांशलाई लयात्मक, साङ्गीतिक र श्रुतिरम्य तुल्याएको छ । यहाँ लालुपाते फूललाई रगतसँग सादृश्य गराई उपमेय-उपमान अलङ्कार समेत सिर्जना भएको छ । यसैगरी घुसार र श्रृङ्गार जस्ता शब्दको अनुप्रासले काव्यलाई आनुप्रासिक, लयात्मक तुल्याई काव्यमा सौन्दर्य प्रदान गरेको छ । यसप्रकार कुञ्जनी खण्डकाव्यमा व्याकरणिक आलङ्कारिक समानान्तरताको समुचित प्रयोग भएको देखिन्छ ।

३.३.४ कुञ्जनी खण्डकाव्यमा अर्थगत आलङ्कारिक समानान्तरता

पूर्वीय काव्य सिद्धान्त अनुसार अलङ्कार काव्यको गहना हो । यसले जसरी गरगहनाले युवती सुन्दर र आकर्षक देखिन्छे, त्यसैगरी काव्यलाई सुशोभित गराई कथनको अभिव्यक्तिमा अर्थगत सौन्दर्य प्रदान गरी काव्यमा चमत्कार सिर्जना गर्दछ । आर्थी समानान्तरता भनेको अर्थको समानान्तरता हो । यसप्रकारको समानान्तरता अर्थको पर्यायवाचीता र विपरीतार्थीका रूपमा देखापर्दछ । मुख्यतः शाब्दिक समानान्तरताको परिणामको रूपमा देखापर्ने आर्थी समानान्तरतामा दुईवटा शब्दका बीचको आर्थी सम्बन्धले दुई ठूला एकाइको सम्बन्धलाई निर्धारण गर्दछ । यसमा अनुप्रास हुन पनि सक्छ, र नहुन पनि सक्छ ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पनि आर्थी समानान्तरताको प्रबल स्थिति रहेको पाइन्छ । यसका केही उदाहरणहरू निम्न छन् :-

(क) उपमामूलक आलङ्कारिक समानान्तरता

दुई व्यक्ति वा वस्तु (उपमान र उपमेय) को सादृश्य वा तुल्यतालाई उपमामूलक अलङ्कार भनिन्छ । यस अलङ्कारको निम्ति उपमान, उपमेय, धर्म र वाचक शब्दको अनिवार्यता रहन्छ । काव्यकृतिमा यसको उपयोग सान्दर्भिक मानिन्छ, जसले काव्यकृतिमा अर्थगत चमत्कारद्वारा प्रस्तुत विषय/वस्तुको माध्यमबाट अप्रस्तुत वस्तुको अर्थ व्यञ्जित गर्दछ । कुञ्जिनी काव्यमा उपमा अलङ्कारको समुचित प्रयोग भएको देखिन्छ । जस्तै :

अँध्यारो भर्ना करमको रातको

केश मेरो त्यसैमा फिँजार !

वैलेका फूल भैँ पहँला हौला

विरहले चुसेको मुहार ! (खण्ड १३, श्लो.७, पृ.४३)

माथिको श्लोक गोरे जर्मन गएपछि कुञ्जिनीले प्रकट गरेको विरह भावको रूपमा आएको हो । यहाँ आफूसँगको प्रेम वियोगको चिन्ताले प्रेमी गोरेको अनुहार वैलेका फूल जस्तै निरस र चाउरिएको होला भन्ने प्रेमभाव व्यक्त भएको छ । यसरी गोरेको अनुहारलाई वैलेका पहँला फूलसँग सादृश्यता गराई अर्थगत चमत्कार सिर्जना भएको हुँदा यहाँ वैलेका फूल उपमान र गोरेको मुहार उपमेय बनेर आएको छ । यसप्रकार प्रस्तुत फूलको माध्यमबाट अप्रस्तुत गोरेको प्रतिविम्ब भल्किएकोले काव्य श्लोकमा सादृश्यता देखिएको छ । साथै श्लोकको दोस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा आएका क्रमशः फिँजार र मुहार शब्दले व. को समान ध्वन्यात्मक स्थिति सिर्जना गरी उपमा आलङ्कारिक समानान्तरता निर्माण भएको छ ।

(ख) रूपकमूलक आलङ्कारिक समानान्तरता

उपमेयमा उपमानको अभेद आरोपद्वारा निश्चित निर्देश गरी काव्योक्ति गर्दा रूपक अलङ्कारको स्थिति देखा पर्दछ, भने यस क्रममा काव्यांशको पाउको अन्त्यमा आएका वर्णहरूको समान वा समध्वन्यात्मकताबाट निस्कने समानान्तरतालाई रूपकमूलक आलङ्कारिक समानान्तरता भनिन्छ । यसले काव्यमा आरोप -आरोप्य सादृश्यता देखाई काव्यात्मक चमत्कार सिर्जना गर्दछ । कुञ्जिनीमा यसको व्यापक प्रयोग भएको देखिन्छ । जस्तै :

दुःखको रात गहना आँसु, केश मेरो फिजार अँधेरी

डाँडामा निदाऊँ, बेहोशमा विलाऊँ,

बाल्लान् चिता हिमालमा मेरो, हिउँ शरीर राखेर सवेरी ! (खण्ड १३, श्लो.१, पृ.४१)

माथिको श्लोक गोरेसँगको प्रेम वियोगबाट प्रेमिका कुञ्जिनीमा सिर्जित विरह भावको एक अंश हो । यसमा कुञ्जिनीले आफ्नो हृदय प्रेमी गोरेलाई पाउन नसक्ने कुराको पूर्व सङ्केत गर्दै आफू गोरेको अभावमा बेहोश बनी चितामा जल्ल विवश भएको शोकभाव व्यञ्जित भएको छ । गोरेको अप्राप्त र त्यसको पीडास्वरूप रातमा गहभरि पोखिएको आँसु नै आफ्ना निमित्त गोरेले विवाहमा पहिरिदिएको अमूल्य गहना हो भन्ने आशय तथा आफ्नो बेहोशी शरीरलाई हिमालमा बनाइएको मृत्युशैयाको चितासँग सादृश्यता गराई आरोप आरोप्य भेद दर्साइएको हुँदा प्रस्तुत श्लोकमा रूपक अलङ्कार सिर्जना भएको छ । साथै श्लोकको पहिलो र तेस्रो पाउको अन्त्यमा आएका क्रमशः अँधेरी र सबेरी शब्दले वार्णिक तहमा समध्वन्यात्मकताबाट अन्त्यानुप्रास लय स्थापना भई काव्यमा रूपक आलङ्कारिक समानान्तरता स्थापना भएको छ ।

(ग) उत्प्रेक्षामूलक आलङ्कारिक समानान्तरता

काव्यकृतिमा वर्णित विषयवस्तुको प्रस्तुत/अप्रस्तुत सम्भावना देखाइएमा उत्प्रेक्षा अलङ्कार हुन्छ भने काव्यांशको अन्त्य पदहरूको वर्ण वा ध्वनिको स्तरमा समानता सिर्जना भई उत्प्रेक्षामूलक आलङ्कारिक समानान्तरता सिर्जना हुन्छ । यस्तो काव्योक्तिमा आश्चर्य, शङ्का र जिज्ञासा अभिव्यक्त हुन्छ र काव्यमा अर्थगत चमत्कार प्रदान गर्दछ । कुञ्जिनीमा पनि यस किसिमको समानान्तरता देख्न सकिन्छ । जस्तै :

मिमिरेमा मूर्ति यौटा मनुष्य भैं देखी

को होला त्यो भनी सोच्यो कुञ्जिनी पो हो कि ? ((खण्ड ७, श्लो.६, पृ.४)

माथिको श्लोक कुञ्जिनी मावलबाट घर फर्कने बाटो कोल्पूतीरमा बसेर गोरेले कुञ्जिनीको प्रतीक्षा गरेको सन्दर्भमा आएको हो । भ्रमक साँझ परी वस्तु राम्ररी ठम्याउन नसक्ने अवस्थामा गोरेको दृश्याङ्कनमा आएको मूर्तिलाई आफ्नी हृदयकी प्रेमिका कुञ्जिनी हो कि ? भन्ने शङ्का र जिज्ञासा गोरेमा पैदा भएको छ । यहाँ मूर्ति र कुञ्जिनीमा सादृश्यता देखिएको छ । यसर्थ मूर्तिसँग कुञ्जिनीको समधर्मीता दर्साइएको हुँदा सादृश्य वस्तु मूर्ति उपमान र तुल्यवस्तु कुञ्जिनी उपमेय बनेर आएको छ । यस क्रममा श्लोकका पहिलो र दोस्रो पाउको अन्त्यमा आएका क्रमशः देखी र कि शब्दको समध्वन्यात्मकताबाट अन्त्यानुप्रास सिर्जना भई उत्प्रेक्षा आलङ्कारिक समानान्तरता स्थापना भएको छ ।

(घ) दृष्टान्तमूलक आलङ्कारिक समानान्तरता

दुई वा दुईभन्दा बढी वाक्यार्थमा एउटै धर्म नभए पनि ती विम्ब र प्रतिविम्ब जस्ता भई वाक्यार्थको समानता बुझाउने अलङ्कारलाई दृष्टान्तमूलक आलङ्कारिक समानान्तरता भनिन्छ । काव्यांशको अन्त्य पदमा रहेका वर्णहरूको समान वा समध्वन्यात्मक अवस्थाबाट

निर्माण हुने आलङ्कारिकतालाई दृष्टान्त आलङ्कारिक समानान्तरता भनिन्छ । यस्तो काव्यांशमा उक्तिसँगै आएको अर्थ स्पष्ट गर्दछ । जस्तै :

चन्द्रमा पछि लाग्दछिन् सँधै स्वर्गमा रेवती

सच्चा छ भने छुट्टै न भन्छन् उसपारि पिरती । (खड २१, श्लो.१, पृ.६६)

माथिको श्लोक लेप्टेनको छोरो सेतेसँग आफ्नो विवाह हुने कुराले चिन्तित बनेकी विरहिनी कुञ्जिनीलाई सानिमा सिन्धुले धैर्यको प्रतीक्षा गर्न सम्झाएको उक्ति सन्दर्भबाट आएको छ । यहाँ सत्यलाई नकार्न नसकिने र असत्यलाई अँगाल्न नमिल्ने सत्योद्घाटनबाट साँचो प्रेम अमर र जीवन्त हुन्छ, त्यसमा चिन्ता गर्नु व्यर्थ छ भन्ने भाव प्रकट भएको छ । जसरी स्वर्ग सत्य छ र त्यहाँ सूर्यले उज्यालो किरण छरी दीप्तिमय बनाउँदा चन्द्रमा पनि खुशी हुँदै पछि लागि आफ्नो अनुपम सौन्दर्य थप्छिन्, त्यसरी नै गोरे र कुञ्जिनी बीचको प्रेम निश्छल र पवित्र छ भने त्यसलाई कसैले छुटाउन सक्दैन । त्यो आत्मीय प्रेममा जीवन्त रहिरहन्छ, जसलाई परिवार र समाज दुबैले समर्थन तथा सहयोग गर्दछ भन्ने अर्थ व्यञ्जित भएको छ । यहाँ, चन्द्रमा, स्वर्ग, रेवती सत्य र अटल भएजस्तै कुञ्जिनीको सच्चा पिरती जीवन्त र अमर हुन्छ भन्ने दृष्टान्त प्रस्तुत गरिएको छ । यसैगरी कुञ्जिनीको सच्चा प्रेमलाई उपमेय र स्वर्ग चन्द्र, सूर्यलाई उपमानको रूपमा सादृश्यता गराई दृष्टान्त अलङ्कार सिर्जना भएको छ । श्लोकका पाउको अन्त्यमा आएका क्रमशः रेवती र पिरती शब्दले ती वर्ण तथा ई ध्वनिको समध्वन्यात्मकताबाट अन्त्यानुप्रास निर्माण भई दृष्टान्त आलङ्कारिक समानान्तरता स्थापना भएको छ ।

(ड) अतिशयोक्तिमूलक आलङ्कारिक समानान्तरता

काव्यमा प्रस्तुत विषयको उल्लेख नगरी अप्रस्तुत वस्तुको बढाइचढाई गरिएको सौन्दर्यपूर्ण अभिव्यक्ति गर्नुलाई अतिशयोक्तिमूलक अलङ्कार भनिन्छ । मूलतः स्वच्छन्दतावादी-रहस्यवादी भावधाराको काव्यकृतिमा यस्तो अलङ्कार बढी उपयोगी मानिन्छ । यसले अर्थको चमत्कृतबाट काव्य सौन्दर्य प्रदान गर्दछ । कुञ्जिनीमा यसको अधिक प्रयोग भएको पाइन्छ । जस्तै:

विहानी सास, शीतको बास लिई उड्ला आँसुको वन

साथै रुन फूलको छातीमा ।

बादल जली खरानी होला, विरहले सल्केको जीवन,

बग्न कोल्पो लहरका ताँतीमा । (खण्ड१३,श्लो२,पृ.४१)

माथिको श्लोक गोरे जर्मन गएपछि कुञ्जिनीमा जन्मिएको वेदनामयी भाव हो । यस काव्यांशमा गोरेप्रतिको प्रेमभावको अतिशयोक्तिमूलक वर्णन गरिएको छ । यहाँ कुञ्जिनीको आँसुरूपी हृदय क्षेत्रलाई शीत र ठण्डीको वनसँग सादृश्य गराइएको छ । फूलको छातीमा

रुनु, बादल जलेर खरानी हुनु तथा विरहको आगो सल्किएको जीवन कोल्पो खोलामा बगेको व्यञ्जनात्मक उक्तिबाट कुञ्जनीको वेदनाले भरिएको जीवन सबैतिरबाट अँध्यारो रहेको र खरानी भँ जलेर नष्ट भई कोल्पो खोलामा बगेको अनिष्ट कल्पनाको भावव्यक्त गरिएको अतिशयोक्तिपू. अल.कारको कलात्मक प्रयोग भएको देखिन्छ । साथै श्लोकको पहिलो र तेस्रो पाउमा आएको क्रमशः वन र जीवन तथा दोस्रो र चौथो पङ्क्तिको अन्त्यमा आएको छातीमा र ताँतीमा शब्दले वार्णिक तथा शब्दका तहमा समध्वन्यात्मकता प्रदान गरी अन्त्यानुप्रासीय लय निर्माण भई अतिशयोक्ति आलङ्कारिक समानान्तरता निर्माण हुनु पुगेको देखिन्छ ।

३.४ कुञ्जनी खण्डकाव्यमा छन्दगत समानान्तरता

‘छन्द’ धातुमा ‘घञ्’ प्रत्यय लागेर बनेको छन्द शब्दको अर्थ बाँध्नु वा आवृत गर्नु हो । अक्षर, अक्षर सङ्ख्या, क्रम, मात्रा, मात्रा गणना, यति, गति आदिसंग सम्बद्ध विशिष्ट नियमद्वारा नियमित एवम् अनुशासित पद्य रचनालाई छन्द भनिन्छ (लुइटेल्, २०६२: २६७) जोनपिक र मार्टिनको विचारमा छन्दशास्त्र विशेषतः छन्द, अनुप्रास र पङ्क्तिपुञ्जको अध्ययनसंग सम्बन्धित गति, अन्त्यविराम पङ्क्ति र अविराम पङ्क्ति गरी यसका अन्य तीन प्राविधिक शब्दमा पनि सम्बन्धित रहेको छ (पिक र अन्य, सन् १९९३ : ६०) । छन्दले कविताका पङ्क्तिहरूमा हुने लयात्मक एकाइहरूको प्रकार र सङ्ख्यालाई सङ्केत गर्ने तथा कवितामा बलाघातपूर्ण वा बलाघात रहित अक्षरहरूको ढाँचालाई पनि जनाउँदछ (कमिन्स र अरु, सन् १९९६ : २७८) । कवितामा पङ्क्तिगत वा पदगत आवृत्तिले अनुप्रासीयता निर्माण भई श्लोक वा अनुच्छेदका स्तरसम्म देखिने वार्णिक, मात्रिक आवृत्तिले सम ध्वन्यात्मकता सिर्जित हुनु पुग्दछ । पङ्क्तिको वर्ण वा मात्राको तहमा देखिन यही नियमित आवृत्तिको स्थिति हो । यस्ता नियमित पङ्क्तिपुञ्ज छन्दका ढाँचा हुनु पुग्दछन् । पङ्क्तिहरूका बीचमा देखिने यही नियमित मात्राको आधारमा नै मुक्त लय र बद्ध लयको सीमा छुट्टिन्छ । ‘कवितामा वर्णमात्रिक, मात्रिक, वार्णिक र मुक्त जस्ता लय व्यवस्थामध्ये कुनै एक वा अधिक लय व्यवस्थाको प्रयोग हुन्छ । भाषा शैलीको पङ्क्तिगत र पङ्क्ति गुञ्जजस्ता उच्चारण तथा श्रवणका क्रममा रम्य लाग्ने साङ्गीतिक ध्वनिगत लय नै लय विधानको लक्ष्य हो (त्रिपाठी र अन्य, २०४६:१९) । लयविधान कविताको आधारभूत तत्त्व हो र कविता विधालाई साहित्यका अन्य विधाबाट अलग्गै रूपमा चिनाउने तत्त्व पनि यही लयविधान हो ।

कविताका पङ्क्ति योजना वा पद योजनाका साथै तिनका समष्टिबाट र तीभिन्नका स्वर र व्यञ्जन वर्णका साम्य वैषाम्यबाट जे जस्तो नाद वा सङ्गीत पैदा हुन्छ त्यो नै कविताको लय हो । कविताका पङ्क्ति, पुञ्ज, श्लोक वा अनुच्छेदका पङ्क्ति वा पाउका बीच वर्णको वा मात्राको वा वर्णमात्रा दुवैको नियमित प्रयोग भएमा बद्ध लय वा छन्द हुन्छ भने

त्यो कम नियमित वा अनियमित भएमा मुक्त लय वा गद्य कविता हुन्छ । कविताका पङ्क्तिभिन्न र पङ्क्तिका अन्त्य अन्त्यमा कमश : अन्तर्धनुप्रास एवम् अन्त्यानुप्रास मिलेमा कविताको लय अझ बढी मिठासयुक्त बन्दछ (भण्डारी र पौडेल, २०६६ : ६) । पूर्ण पाठको सङ्गठनात्मक आधारभूत सिद्धान्तलाई छन्द वा लयगत समानान्तरता भनिन्छ । कवितामा प्रयुक्त हुने छन्द पनि यस्तै खाले सङ्गठनात्मक सिद्धान्त हो र यसले कविताका पङ्क्ति, गति, यति आदिको निर्धारण गर्छ । छन्दको सङ्गठनात्मक सिद्धान्तले कृतिलाई पङ्क्तिमा विभाजन गर्दछ भने समानान्तरताको सङ्गठनात्मक सिद्धान्तले कृतिलाई पङ्क्ति युग्ममा विभाजन गर्दछ । समान वा उस्तै वर्णहरूको आवृत्तिबाट सिर्जना हुने साङ्गीतिक झङ्कार लयगत समानान्तरता हो । यसलाई काव्यको विशिष्ट गुण मानिन्छ । पद्य वा गद्य जुनसुकै विधाका साहित्यमा छन्द वा लय अपरिहार्य हुन्छ । शास्त्रीय छन्दमा नियमित वर्णहरूका माध्यमबाट बद्ध लय उत्पन्न हुन्छ भने गद्य विधामा अनियमित रूपमा मुक्त लय निर्माण हुन पुग्दछ । लयले काव्यलाई सरस, श्रुतिमधुर, सरल र सुबोध्य बनाउँदछ । कुञ्जिनीमा प्रयुक्त छन्द वा लयगत समानान्तरतालाई लोकलय, नियमित र अनियमित छान्दिक समानान्तरता गरी तीन भागमा विभाजन गरी यसप्रकार हेर्न सकिन्छ :

३.४.१ छन्दगत सामान्य लय ढाँचा

छन्द वा लयका दृष्टिले कुञ्जिनी भ्याउरे अर्थात् गीतिलयमा आधारित काव्य हो । यसमा नेपाली लोक जीवनमा प्रचलित विविध लोक लयको प्रयोग गरिएको छ । प्रस्तुत खण्डकाव्य कविको अनेकानेक लोकलय उपरको असामान्य अधिकारको सबुत बनेको छ (जोशी, २०४८ : १६५) । यसैगरी महादेव अवस्थीले आफ्नो विद्यावारिधि शोध ग्रन्थमा नौथरी लोकलयको प्रयोग कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा भएको छ (अवस्थी, २०५६ : २००) भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् । प्रति पङ्क्तिमा न्युनतम ५ अक्षरे संरचनाको लयदेखि अधिकतम २० अक्षरसम्मको संरचनात्मक विन्यासबाट लय निर्माण हुन पुगेको देखिन्छ । यसरी हेर्दा कुञ्जिनी बहु अक्षर संरचनात्मक विविध लोकलयमा आधारित खण्डकाव्य रहेको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

‘कुञ्जिनी’ खण्डकाव्य लोकलयमा आधारित छ । यसको लयढाँचा निर्माण लेखनका आधारमा नभई उच्चार्य अक्षरको आधारमा गरिएको छ । कुञ्जिनीमा अक्षर संरचनाका किसिमका आधारमा ५ अक्षर, ७ अक्षर, ११ अक्षर, १२ अक्षर, १३ अक्षर, १४ अक्षर, १६ अक्षर, १९ अक्षर र २० अक्षर गरी जम्मा नौ प्रकारका लय संयोजन भेटिन्छ । तिनलाई उदाहरणद्वारा यस प्रकार हेर्न सकिन्छ :

लयढाँचा १ (५ अक्षरे लयढाँचा)

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा लयढाँचा १ को समानान्तरता पाइन्छ । यस्तो लयढाँचाको संरचनामा ५ +५+ ९+१० को लयढाँचा पाइन्छन् । जस्तै -

प.हाङ्.की. छो.री.

हे. हि.उँ. गो.री.।

था.ली था.ली आँ.खा.मा मो.ती.

मो.ह.नी.को. मन्.दिर्.को. पू.जा.री.।

एक्.बो.ली. ब.चन्.

पीर्.ति.को. वर्.दान्.

माग्.न. भ.नी. ज.नम्. ज.नम्.

धा.ई. म. यो. प.यर्.का. भि.खा.री. (खण्ड-३, श्लो.१. पृ.८)

लयढाँचा २ (७ अक्षरे लयढाँचा)

लयढाँचा २ भनेको ७+७+५ को आक्षरिक समानान्तरता हो । यस्तो देखाउँदा ७ अक्षर स्थायीका रूपमा रहेको हुन्छ भने ५ अक्षर अन्तराका रूपमा रहेको हुन्छ । जस्तै -

कोल्.पु.को. कल्.कल्. तीर्.मा,

गु.ला.फ. भाँ.गे. तीर्.मा ।

तिन्.को. भु.प.डी. !

आ.लु. है. ब.ख.डा.को.

मो.ती.भैँ. से.ता. फूल.फूल.

भर्.छन्.बर्.ब.री. ! (खण्ड १, श्लो.१, पृ.१)

माथिका स्थायी र अन्तराको पङ्क्तिहरू समानान्तरताको अनियमित प्रकृतिको पाइन्छ । देवकोटा २ अन्तराका पछि १ स्थायी पाउ प्रयोग गरेका छन् भने कतै ३ र १ मात्र पनि प्रयोग गरेका छन् । जस्तै -

१ अन्तरापछि स्थायीको प्रयोग :

कुञ्.जि.नी.। मे. री.। सम्.भ्ने. पू.जा. री.।

आ.ज.को. दिन्.ला.ई. खा.लि

स्व.र्ग.की. अ.मृत्. था.ली

सम्.भ्ने.र. न.जर्. हा.ली

हृ.द.य. मे.रो. सँ.धै. रुन्.छ. पु.का.री.

कुञ्.जि.नी.। मे. री.। सम्.भ्ने. पू.जा. री.। (खण्ड १, श्लो.८, पृ.५)

देवकाटा खण्डकाव्यलाई जीवन भोगाइको अनुभव अनुभूतिको प्रवाहपूर्ण अभिव्यक्ति मान्दछन् । उनले भनेका अन्तरा जस्तै- स्थायी पाउको समानान्तरतामा पनि विधान पाइन्छ । कतै उनी अन्तरापछि स्थायी पाउ मात्र प्रयोग गर्दछन् भने कतै २/३ स्थायी पाउ एकसाथ प्रयोग गरेका छन् ।

यसरी प्रयोग गर्दा स्थायी १ अन्तरा बढ्न सक्छ । जस्तै-
वा.रि. र. पा.री.को.
टू.ना. भ.रे.र. ।

जून्.को. वि.हान्.मा.,
कुञ्.जि.नी. अप्.स.रा. आ.इन्. भ.रे.र. । (खण्ड १, श्लो.६, पृ.६-४)

देवकोटाले खण्डकाव्यमा बढी २ लयढाँचालाई अपनाएका छन् भने उनले लयढाँचाको विपरीत पनि प्रयोग गरेका छन् । तर कतै कतै १० अक्षरको पङ्क्तिलाई काव्यमा प्रयोग गरेका छन् । जस्तै-

स्वर्.ग.मा. ब.ले. सुन्.का. ज्वा.ला.
चु.ली.ले. ला.ए. सुन्.का. मा.ला.
कोल्.पु.ले. सम्.भिन्. सन्.का. बा.ला.।
भे.डा.ले. आँ.ग.का. फर्.फर्. पा.रे.
सु.कि.ला. ऊ.न.का. दल्. उज्.या.ला. । (खण्ड-३, श्लो.१३. पृ.१३)

माथिको उदाहरणमा ५ पङ्क्तिपुञ्जको श्लोक संरचना रहेको छ । प्रत्येक पाउमा १० अक्षर सख्या रहेका छन् । पहिलो पाउको अन्त्यमा आएको आक्षरिक पद ज्वाला, दोस्रोमा आएको माला तथा तेस्रोमा आएको बालाहरू बीचको समध्वन्यात्मक स्थितिले अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता समेत निर्माण गरेको छ भने ५ पङ्क्तिकै अक्षरहरूको समानताको आधारमा संरचनागत समानान्तरता पनि देखा परेको छ । तसर्थ यस श्लोकमा लय, अनुप्रास तथा संरचनागत समानान्तरता स्थापना हुन पुगेको छ ।

लयढाँचा ३ (११ अक्षरे लयढाँचा)

देवकोटाले लोकलयको प्रयोग गर्ने क्रममा ११ अक्षरको नियामित लयढाँचा उपयोग गरेका छन् । जस्तै-

छ.ह.रा. गा.उँ.छिन्. प्री.ति.को. ना.ला,
ला.ल. मो.होर्. लाग्.यो. स्वर्.ग.मा. हे.र.,
ब.चन्.मा. तिम्.रो. क.बूल्.का. मा.ला.,
बिर्.सि.यौ. भ.ने. बल्.ने.छ. ज्वा.ला.,

द.न.द.न. पार्.ला. सन्.सार.. टा.ला. । (खण्ड-३, श्लो.१३. पृ.१३)

माथिको उदाहरणमा ५ पङ्क्तिपुञ्जको श्लोक संरचना छ । पहिलो, दोस्रो र तेस्रो हरफमा ११ अक्षरको संरचनात्मक स्वरूप रहेको छ भने बाँकी २ चौथो र पाँचौँ पङ्क्तिमा १० अक्षर संख्या रहेको छ । यस दृष्टिले हेर्दा उक्त श्लोकमा अनियमित लय संरचना देखिन्छ । यद्यपि लय र अनुप्रासका आधारमा पहिलो पङ्क्तिको अन्त्यको पद नाला र तेस्रो पङ्क्तिको अन्त्यमा आएको पद क्रमशः ज्वाला र टालामा वार्षिक समध्वन्यात्मक स्थिति देखा परी अन्त्यानुप्रास समानता निर्माण भएको छ । यसरी श्लोकमा अन्त्यानुप्रास लोक लयगत समानान्तरता स्थापना हुन पुगेको छ ।

त्यस्तै, ११ अक्षरे लय संरचनाको अर्को उदाहरण यस्तो छ -

कुञ् जि.नी. भ.न.न. !

ति.मी.ला.ई. रा.खी. आँ.खा.मा. सुत्.छु.

ति.मी.ला.ई. सम्.भि. बि.हा.न. उठ्.छु. ।

कोल्.पू.का. सुन्. भैँ. ति.मी.मा. बुड्.छु.

हे.मे.री. जी.वन्. ! (खण्ड ३, श्लो.१३, पृ.१३)

माथिको काव्य श्लोक ६ पङ्क्तिपुञ्जमा संरचित छ । यस श्लोकमा अन्तरा र स्थायीको समुचित उपयोग भएको छ । प्रारम्भ र अन्त्यको पाउको पाउका अक्षर संरचना अन्तराको रूपमा रहेको छ भने बीचका दोस्रो, तेस्रो, चौथो र पाँचौँ पङ्क्तिको ११ अक्षरे संरचना स्थायीको रूपमा आएको छ । यस अनुरूप पहिलो पङ्क्तिको अन्त्यको आक्षरिक पद भनन र छैटौँ पाउको अन्त्यको जीवन बीच अक्षर समानताको स्थितिले अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता स्थापना हुन पुगेको छ ।

त्यसैगरी स्थायी रूपमा रहेका पङ्क्तिहरूका अन्त्यमा आएका पदहरू क्रमशः सुत्छु, उठ्छु, बुड्छु र उड्छु ले लयगत समानता सिर्जना गरी लोक लयगत अन्त्यानुप्रास समानान्तरता निर्माण भएको छ । यसले गर्दा काव्य लयात्मक, श्रुतिमधुर र कलात्मक बनेको छ ।

लयढाँचा ४ (१२ अक्षरे लयढाँचा)

लोकलयको प्रयोग गर्ने क्रममा देवकोटाले १२ अक्षरे लयढाँचाको समुचित प्रयोग गरेका छन् । २ हरफे पङ्क्तिपुञ्जको श्लोक संरचनामा आधारित काव्यांश खण्डकाव्यमा विभिन्न खण्डमा रहेका छन् । तिनका केही नमुना अंशलाई यसप्रकार हेर्न सकिन्छ । जस्तै-

ए ! को. हँ.? कान्.छी. हो.कि.? बार्.को. प.छा.डि.

ए ! को. हँ.? आ.न. य.ता. हे.रुँ. अ.गा.डि. । (खण्ड-६, श्लो.७, पृ.२२)

माथिको उदाहरणमा रहेको काव्यांश १२ अक्षरे संरचनाको लोकलयमा आधारित छ । जम्मा २ पङ्क्तिपुञ्जमै संरचित उक्त काव्य श्लोक आफैँमा पूर्ण र अर्थतात्त्विक छ । पहिलो

र दोस्रो पाउको अन्त्यमा रहेको क्रमशः पछाडि र अगाडि पदका बीच ध्वन्यात्मक समानता भई अन्त्यानुप्रास लय सिर्जना भएको छ । यसले गर्दा काव्यमा लोकलयको अन्त्यनुप्रासीय लय समानान्तरता समेत स्थापना हुन पुगेको छ ।

लयढाँचा ५ (१३ अक्षरे लयढाँचा)

कुञ्जिनी मूलतः लोकलयमा आधारित खण्डकाव्य हो । यसमा लोकलयका विविध ढाँचाको कलात्मक प्रयोग गरिएको छ । काव्यमा प्रयुक्त १३ अक्षरे लयढाँचाको केही नमुना अंशलाई यसप्रकार हेर्न सकिन्छ । जस्तै-

अ.ब.ला.ई.भन्.ने. छै.न. बा.लख्.को. पीं.ढी. ।

ब.नि.सक्.यो.आ.फू.ला.ई. पर्.देश्.को. सीं.ढी. । (खण्ड-८, श्लो.५.पृ.२७)

माथिको श्लोक १३ अक्षरे लयढाँचामा आधारित छ । २ पङ्क्तिपुञ्जको संरचनामा उक्त काव्यांश पूर्ण बनेको छ । गोरेले कुञ्जिनीलाई कोल्पो खोलाबाट बाढीले बगाउँदा उदार गरेपछि ठालूसिङ (कुञ्जिनीको बाबु) ले गोरेलाई कुञ्जिनी दिन राजी भएको आशयार्थ यसबाट स्पष्ट भएको छ । पहिलो र दोस्रो पङ्क्तिको अन्त्यमा आएका क्रमशः पींढी र सींढी पदहरूको समध्वन्यात्मक स्थितिले काव्यमा अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता सिर्जना भएको छ । यसप्रकार काव्य लयात्मक, साङ्गीतिक, लोकलयबद्ध र भावपरक बन्न पुगेको छ ।

लयढाँचा ६ (१४ अक्षरे लयढाँचा)

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विविध लोकलय ढाँचाको प्रयोग भएको छ । ५ अक्षरे लयढाँचादेखि २० अक्षरसम्मको लय संरचना काव्यमा रहेको छ । साँभ कुञ्जिनी कोल्पोपारि मावलबाट घर नआइपुग्दा बाबु ठालूसिङको मनमा चिन्ता उत्पन्न भावको एक अंश यस्तो छ -

हवै.न. सिन्.धु. ! प.हा.ड. भन्.दा. ठू.ला. बा.दल्.छन्.,

ए.क. डाँ.डा. बु.डा.इ.दि.ने.,का.ला. बा.दल्.छन्. । (खण्ड-६, श्लो.८.पृ.२२)

माथिको श्लोक १४ अक्षरे लयढाँचामा आधारित छ । जम्मा २ श्लोक संरचनामा पूर्ण यस काव्यांशको पहिलो र दोस्रो पाउको अन्त्यमा आएका समान आक्षरिक समूह (पदहरू) बादल छन्, बादल छन् को पुनरावृत्ति भएको छ । यसले गर्दा काव्यमा लय तथा अन्त्यनुप्रासको सुन्दर स्थिति देखिएको छ । यसरी प्रस्तुत श्लोकमा अन्त्यानुप्रास समानान्तरताको लोकलय ढाँचाको कलात्मक श्रुतिरम्यता भल्किएको छ ।

लयढाँचा ७ (१६ अक्षरे लयढाँचा)

प्रस्तुत कुञ्जिनी भ्याउरे लय (लोकलय) मा आधारित छ । मुनामदन (१९९२) खण्डकाव्यमा प्रयुक्त लोकलयको सफल प्रयोग र त्यसको लोकप्रियताको अर्को

उपलब्धीस्वरूप कुञ्जिनी (२००२) खण्डकाव्य देखा परेको हो । लोकलयको प्रचलित लयढाँचा १६ (३+२+३+२+३+३) अक्षरे संरचनाको उपयोग देवकोटाले यस काव्य रचनामा समुचित रूपमा गरेका छन् । यसले गर्दा काव्य नियमित लयढाँचाको आनुप्रासिक अन्तःसङ्गीतले श्रुतिमधुर बनेको छ । कुञ्जिनीको उदारपछि ठालूसिङले गोरेलाई कुञ्जिनी दिन मञ्जुर गरेपश्चात् कुञ्जिनीसँग विवाह हुने आशाको हर्षोद्गार काव्यांशको एक श्लोक यस्तो छ -

दु.ल.ही.को. घुम्.टो. भ.री. सि.ता.रा.को. भ.ल.भ.ल. ।
 सिं.गा.रे.की. कुञ्जि.नी.ला.ई. रे.श.म. सा.री. भ.ल.भ.ल. ।
 गु.ला.फ. जस्.ता. ला.ली. च.ढी. उ.त्री. वर्.ली. जाँ. दा. ।
 कस्.तो. क.बुल्. मन्.ले. गर्.दा. अ.नन्.त.को. बाँ.धा. ।

ह.जूर. कृस्.न. मो.हन्. रा.धा. । (खण्ड-९, श्लो.९.पृ.२९)

माथिको श्लोक ४ पङ्क्तिपुञ्जको काव्यात्मक संरचनाको लोकलय ढाँचामा संरचित छ । प्रत्येक पाउमा १६ अक्षर संरचना रहेको छ । पहिलो र दोस्रो हरफको अन्त्यमा आएका क्रमशः भलभल र भलभल पदमा समान अक्षर (वर्ण) को पुनरावृत्ति भई अन्त्यानुप्रासीय वर्ण आवृत्ति समानान्तरता सिर्जना हुन पुगेको छ । त्यसैगरी तेस्रो र चौथो पङ्क्तिमा आएका पदहरू क्रमशः जाँदा र बाँधाको समध्वन्यात्मक उच्चारणले काव्यिक लय निर्माण गरी अन्त्यानुप्रास लय स्थापना भएको छ । काव्यांशलाई पृष्ठपोषण दिई रसिक र सुन्दर बनाउन अन्त्यमा ८ अक्षरे अन्तराको समेत प्रयोग गरिएको छ । यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यले लोकलय प्रयोगका दृष्टिले सरल, सरस, लयबद्ध, श्रुतिमधुर तथा सौन्दर्यपूर्ण बनेर लयगत समानान्तरताको सफल भूमिका वहन गरेको छ ।

लयढाँचा ८ (१९ अक्षरे लयढाँचा)

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा बहु आक्षरिक लय संरचनाको उपयोग भएको पाइन्छ । सामान्यतः ५ अक्षरदेखि २० अक्षर संरचनासम्मको लयढाँचा कुञ्जिनीमा रहेको छ । विविध लयढाँचाको उपयोग गरी काव्य सिर्जना गर्न रुचि राख्ने देवकोटाले बजिरिस्तानमा पठानसँग गोर्खालीको भेट हुँदा गोरे घाइते भएपछिको कारुणिक र मार्मिक घटना सनदर्भको एक काव्यांश यस्तो छ -

दा.जु.भा.इ. ब.से.भैँ. बस्.यौँ. मि.ली. हा.मी. नङ्.मा.सु. ब.ने.र,
 क.ठै ! लाग्.यो. ति.मी.ला.ई. घा.उ. ! ठू.लो. चोट्. पर्.यो. कि. भ.ने. र.
 ग.लि. आ.यो. मा.सु. नै. मे.रो. ति.मो. प्रा.ण. घु.रे.को. सु.ने.र।

(खण्ड-२०, श्लो.१६. पृ.७०)

माथिको श्लोक गोरे युद्धमा घाइते हुँदा आत्मीय मित्र मानवीरले गोरेप्रति देखाएको माया र स्नेहको भावमा आधारित संवादको सहानुभूतिपूर्ण कारुणिक अभिव्यक्ति हो । यस

काव्यांशमा जम्मा ३ पङ्क्तिपुञ्जको संरचना रहेको छ । प्रत्येक पाउको अन्त्यमा आएका पदहरूले अन्त्यानुप्रास लय निर्माण गरेका छन् । पहिलो पाउको अन्त्यमा भनेर तथा दोस्रो पाउको अन्त्यको भनेर पदलनियमित अन्त्यानुप्रास लय सिर्जन गरेको छ भने तेस्रो पाउको सुनेर पद अधिल्ला पदका अक्षरसँग मिली अनुप्रास निर्माण हुँदा आंशिक अनुप्रासको लयात्मक स्थिति देखा परेको छ । यसप्रकार लोकलयको अनियमित संरचनामा रहेर पनि काव्य श्लोक अन्त्यानुप्रासीय लयको श्रुतिमधुर, साङ्गीतिक र रसमय बनी लयगत समानान्तरता स्थापना भएको छ ।

लयढाँचा ९ (२० अक्षरे लयढाँचा)

कुञ्जनी धेरै अक्षर संरचनामा आबद्ध खण्डकाव्य हो । लोकलयको प्रचलित १६ अक्षरे लयढाँचा भन्दा भिन्न रहेर काव्य रचना गर्दा ५ अक्षरदेखि २० अक्षरसम्मको लय संरचना रहेको भेटिन्छ । युद्धमा गोरे घाइते भएपछि उसको आत्मीय सहयोगी मित्र मानवीर औषधी गर्न गोरेलाई लैजान लाग्दा भएको संवाद क्रममा गोरेको कारुणिक उक्तिको एक श्लोक यस्तो छ -

उ.ठा.ई. बो.के. गो.रे.ला.ई. काँ.ध. गो.रे. भन्.छ. म.ला.ई. छा.डे.र,
हाँ.गा.मा.थि. र.हे.को. सा.थी. बो.की. लै.जा.ऊ. म. आ.उँ.छु. हिँ.डे.र ।

(खण्ड-२०, श्लो.१६. पृ.७०)

माथिको श्लोक दुई पङ्क्तिको संरचनामा आधारित छ । काव्यात्मक संरचनाको अर्ध श्लोकको लोकलयमा भईकन पनि भाव गहनताका दृष्टिले काव्यांश कारुणिक एवं मर्मस्पर्शी छ । काव्य श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउको अन्त्यमा आएका क्रमशः छाडेर र हिँडेर पदले आंशिक अन्त्यानुप्रासीय लय निर्माण गरेका छन् । यसले गर्दा काव्यले छोटो र छरितो रूपमै ओजस्वी अर्थ प्रदान गरेको देखिन्छ । यसप्रकार प्रस्तुत श्लोक लयात्मक, साङ्गीतिक, श्रुतिमधुर बनेको छ भने लयात्मक माधुर्यका दृष्टिले अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता समेत स्थापना हुन पुगेको छ ।

अन्ततः 'कुञ्जनी' नेपाली भ्याउरे लय (लोकलय) ढाँचाको बहु संरचनात्मक खण्डकाव्य कृति हो । देवकोटाको मुनामदनपछिको दोस्रो सशक्त कृति यस कुञ्जनीमा एउटे नियम (सिद्धान्त) लाई मात्र अवलम्बन नगरी धेरै शैलीको प्रयोग गरिएको छ । यस क्रममा ५ अक्षरदेखि २० अक्षरसम्मको संरचनायुक्त लोकलय कुञ्जनीमा प्रयोग भएको छ । कतै स्थायी र अन्तराको गीतिशैली तथा कहीं स्थायी मात्रको काव्यशैली देवकोटाले कुञ्जनीमा प्रयोग गरेका छन् । जे, होस् यो उनको सिर्जना प्रष्फुटीकरणको तीव्र ज्वारभाटा छचल्कने क्रममा देखा परेको बहु आयामिक संरचना काव्य रचनाको एक विशिष्ट पक्ष हो भन्न सकिन्छ । अर्कोतर्फ बहु संरचना र अधिक शिल्पविधान उनको रुचिगत वैशिष्ट्य नै मान्न

सकिन्छ । यसर्थ प्रस्तुत खण्डकाव्य सरल, सरस, साङ्गीतिक, श्रुतिरम्य, लयात्मक, अन्त्यानुप्रासीय र भावपूर्ण बन्न पुगेको छ । यसप्रकार प्रस्तुत काव्यमा लोकलय ढाँचाको छान्दिक समानान्तरताको कलात्मक र समुचित उपयोग भएको छ ।

३.४.२ छन्दगत नियमित र अनियमित समानान्तरता

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा नियमित र अनियमित छन्दगत समानान्तरताको प्रयोग भएको पाइन्छ । काव्यमा प्रयुक्त पङ्क्तिहरूमा एक श्लोकभर (चारवटा पङ्क्तिमा) नै समान अक्षर संरचना र सम ध्वन्यात्मक पदको आवृत्तिद्वारा अन्त्यानुप्रास मिलेको अवस्थालाई नियमित छन्दगत समानान्तरता भनिन्छ । यसले लय माधुर्य स्थापनामा शब्दका तहसम्मको लयात्मकता सिर्जना गर्दछ । यसबाट दीर्घ लयात्मकता निर्माण हुन पुग्दछ । कुञ्जिनी काव्यमा यस किसिमको अनुप्रास योजना विभिन्न पङ्क्ति, श्लोक, अनुच्छेद, खण्ड वा सर्ग आदिमा प्रशस्तै पाइन्छ । तिनका केही उदाहरण यसप्रकार हेर्न सकिन्छ । जस्तै :

नेपाल बारी तिमि हौ, फूल मेरो आत्मा भँवरो भुम्बुने,
यो हंस मेरो लाएर फेरो, वरिपरि सँधै छ गुञ्जने,
सुगन्ध तिम्रो देशको जोश वीरको हो आत्माको सिङ्गार,
आँखाकी बत्ती हृदय पत्ती तिमि मेरी स्वर्गकी संसार । (खण्ड १२, श्लो.९, पृ.३७)

माथिको उदाहरणको श्लोक अनियमित संरचनामा आधारित छ । प्रत्येक काव्यांशमा ३ अक्षर रहेका छन् । ती पदको अन्त्यमा आएका समान वा समध्वन्यात्मक वर्णहरूले अन्त्यानुप्रासीय लय सिर्जन गरी काव्यलाई साङ्गीतिक, लयबद्ध र श्रुतिरम्य बनाएका छन् । यस क्रममा पहिलो श्लोकको अन्त्यमा रहेको भुम्बुने र गुञ्जने समानार्थी पद अन्तर्गत नै वर्णको समध्वन्यात्मकताले अन्त्यानुप्रासीय लय योजनलाई लयात्मक तुल्याएको छ जहाँ एकाक्षरी वर्ण समानताको लय स्थापना भएको छ । त्यसैगरी पहिलो श्लोकको तेस्रो र चौथो पाउका अन्त्यमा आएका क्रमशः सिङ्गार र संसार पदमा अन्त्यको दुई अक्षर वर्ण संयोजनले अन्त्यानुप्रासीय लय निर्माण गरेको छ । यस्तो लय बद्धतालाई द्विअक्षरी नियमित छन्दगत समानान्तरता भनिन्छ ।

लडाइँकी काली बनौली तिमि दुश्मनको रगत ढल्काई ।
तस्वीर तिम्रा वैलने छैनन् छातीभिन्न लड्केर मलाई !
तिमी त रहे आउँला हासँदै विजयको अवीर लावामा ।
भोली भने जानु छ, ज्यानी ! जानुप-यो जर्मनको धावामा । (खण्ड १२, श्लो.९, पृ.३८)

माथिको श्लोकमा आएका ढल्काई, मलाई, लावामा, धावामा पदहरूले अन्त्यानुप्रास लय योजन गरेका छन् । पहिलो र दोस्रो पाउको अन्त्यमा आएका ई एकाक्षरी स्वर वर्ण तथा

तेस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा रहेका पदका समान द्वि अक्षरी व्यञ्जन वर्णको आवृत्तिले काव्यात्मक लय भङ्कार सिर्जन गरी छन्दगत समानान्तरता निर्माण हुन पुगेको छ ।

ढल्काई, मलाई, लावामा, धावामा पदहरूले अन्त्यानुप्रास लय योजन गरेका छन् । पहिलो र दोस्रो पाउको अन्त्यमा आएका ई एकाक्षरी स्वर वर्ण तथा तेस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा रहेका पदका समान द्वि अक्षरी व्यञ्जन वर्णले अन्त्यानुप्रास लय सिर्जना गरेको छ ।

कसैले कसैले दिए बालकलाई चुम्बन कसैले मुसारे !

कोही जोडी आँखा टछलपल बनी आँसुले पुकारे !

कसैले फँके फूलका थुँगा, कोही रोए घनन

त्यसबेला कस्तो तमाशा होला करुणा, भन न !

(खण्ड १४, श्लो.५, पृ.५०)

माथिको श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउको अन्त्यमा आएको रे एकाक्षरी वर्ण तथा तेस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा आएका नन द्विअक्षरी समान वर्णले अन्त्यानुप्रासीय लय सिर्जन गरेको छ, जसले गर्दा अधिल्ला दुई पङ्क्ति र पछिल्ला दुई पङ्क्तिमा वार्षिक समानता भई नियमित छन्दगत समानान्तरता स्थापना भएको छ ।

गोरेले सम्भ्र्यो कुञ्जिनी गोरी कोल्पूको किनारा !

कमलको रोगन फूलको जीवन वैलेका बेचरा,

आँसुले हेरी भरेको तल कोल्पूको ओराली !

नछाड भनी उठेको हात गलाको खसाली ! (खण्ड १४, श्लो.६, पृ.५०)

माथिका श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउमा रहेका पदहरू क्रमशः किनारा, बेचरा को अन्त्यमा रा वर्णको समानता वा पुनरावृत्ति तथा तेस्रो र चौथो पाउको अन्त्यका ओराली र खसाली पदले नियमित छन्दगत समानान्तरता सिर्जना गरेको छ ।

ठोकेर मुठी ठालूसिँह भन्छन्, ट्यामटुम्म मिल्यो है ।

सम्धीको अव दर्शन गरें पाउमा खुल्यो है ।

लखन लेप्टेन हाँसेर भन्छ, छिन्ने कि आजै नै ?

ठालूसिँह भन्छन्, ट्यामटुम्म भैगो, के को र लाजै नै ! (खण्ड १८, श्लो.५, पृ.६४)

माथिका श्लोकको पहिलो, दोस्रो, तेस्रो र चौथो पाउका अन्त्यका पदहरूमा रहेका क्रमशः मिल्यो है, खुल्यो है पदमा प्रारम्भका आ र ला वर्णमा समध्वन्यात्मक स्थिति एवम् अन्त्यका जै, नै दुई वर्णमा भएको वार्षिक समानता वा आवृत्तिले नियमित छन्दगत समानान्तरता सिर्जना भएको छ । यसले गर्दा काव्य लयात्मक, साङ्गीतिक र सौन्दर्ययुक्त समेत बन्न पुगेको छ ।

आइन् है कान्छी, विधवा मान्छे धूलोले मैली भै,
 ठालुसिङ् भन्छन्, के खान आइस् यसरी कैली भै ?
 छिनेको देखी बिहा त भन्छन् अपशोच गरेर
 बिहा त छोरी गर्दिन भन्छन् मसँग रोएर । (खण्ड १८, श्लो.७, पृ.६४)

माथिका श्लोकको पहिलो र दोस्रो पङ्क्तिको अन्त्यका पदहरू-मैली भै, कैली भै मा प्रारम्भिक वर्ण मै र कै मा अ ध्वनिको समध्वन्यात्मकता तथा दोस्रो र तेस्रो वर्ण ली र भै मा समानता तथा ई र अइ ध्वनिको ध्वन्यात्मक आवृत्तिले गर्दा काव्यमा छान्दिक समानान्तरता स्थापना भएको छ । यस क्रममा वर्ण तथा ध्वनिको सम आवृत्तिबाट नियमित लय समानान्तरताको स्थिति देखा परेको छ ।

पुछेर आँखा पाएर भाषा, भन्दछिन् सिन्धुले,
 छिनियो बिहा हिजो नै छोरी ! दृक् चिम्लिन् इन्दुले ।
 जसरी कोही व्याधाको हातको बहाई आँखामा,
 ढकनी ओर्ली दुःख मुजा पर्छन् नबोल्ने भाषामा । (खण्ड १९, श्लो.७, पृ.६७)

माथिका श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउमा आएका सिन्धुले र इन्दुले पदहरूको प्रारम्भिक वर्ण सि र इ मा इ ध्वनिको समानता तथा अन्त्यका धुले र दुले वर्णहरू बीचको समध्वन्यात्मकताले काव्यमा अन्त्यानुप्रासीय लय सिर्जन भएको छ । यसरी अन्त्यका विविध पदहरूका वर्ण एवम् तिनमा प्रयुक्त ध्वनिहरूले गर्दा काव्यमा नियमित छन्दगत समानान्तरता सिर्जना हुन पुगेको छ ।

नवी कवि गिज्याउने संसार चारैतिर हाँसेर हिँड्दो छ,
 समयले जीवनको आशा निमेषका तरबारले गिँड्दो छ ।
 सच्चा दिलको दुश्मनी गर्ने अमर भावका सधैंको वैरले,
 रिक्तो रङ्गको संसारमा आज नटेकूँ भैं भन्दछ पयरले । (खण्ड २२ 'क', श्लो.१०, पृ.८१)

माथिका श्लोकको पहिलो र दोस्रो पङ्क्तिका पदहरू क्रमशः हिँड्दो छ र गिँड्दो छ बीचमा वार्णिक समध्वन्यात्मकताको स्थिति देखा परेको छ भने अन्त्यका वर्णहरूमा ध्वनि र वर्णका तहमा समानता रही अन्त्यानुप्रास लय सिर्जना भएको छ । यसप्रकार उही वर्ण र ध्वनिको सम आवृत्तिले गर्दा उक्त श्लोकमा छन्दगत समानान्तरता स्थापना भएको देखिन्छ ।

लौन ! लौन ! कुञ्जिनी कुदिन् ! कुदिन् मेरा कलेजा कुञ्जिनी,
 त्रिशूलीमा कलेजा मेरी हाम्फालिन् नि ! लौन नि कुञ्जिनी !
 गुहार बाबा गुहार गुहार ! आँखा फुसा लगाइन् सिन्धुले,
 आए सारा दगुदैँ त्यहाँ किन चिच्च्याई भनेर सिन्धुले । (खण्ड २२ 'ग', श्लो.३, पृ.८५)

माथिको श्लोकमा पहिलो र दोस्रो पाउका अन्त्यमा आएका कुञ्जिनी, कुञ्जिनी पदको पुनरावृत्ति तथा तेस्रो र चौथो पङ्क्तिका अन्त्यका पदहरू क्रमशः सिन्धुले र सिन्धुले

शब्दमा पदगत समानता, वार्षिक समानता तथा ध्वनिगत समानताको स्थिति देखा परेको छ । यसमा रहेका समान वर्णहरूको ध्वन्यात्मक आवृत्तिले काव्यमा नियमित छन्दगत समानान्तरताको समृद्ध अवस्था सिर्जना भएको छ । यसले गर्दा काव्य लयात्मक, श्रुतिमधुर, साङ्गीतिक, आलाङ्कारिक तथा विशिष्ट समेत बन्न पुगेको छ ।

उपर्युक्त नियमित छन्दगत समानान्तरताको कवितांशलाई तालिकामा यसप्रकार प्रस्तुत गर्न सकिन्छ :

तालिका नं. ३ : नियमित छन्दगत समानान्तरताका पदहरू

क्र.सं.	खण्ड	श्लोक संख्या	अन्त्यानुप्रासीय पद	अक्षर संख्या
१.	१२.	९.	भुम्बुने, गुञ्जने, सिङ्गार, संसार	३
२.	१२.	९.	ढल्काई, मलाई, लावामा, धावामा	३
३.	१४.	५.	मुसारे, पुकारे, घनन, भन न	३
४.	१४.	६.	किनारा, बेचरा, ओराली, खसाली	३
५.	१८.	५.	मिल्यो है, खुल्यो है, आजै नै, लाजै नै	३
६.	१८.	७.	मैली भै, कैली भै, गरेर, रोएर	३
७.	१९.	७.	सिन्धुले, इन्दुले, आँखामा, भाषामा	३
८.	२२'क'	१०.	हिँड्दो छ, गिँड्दो छ, वैरले, पयरले	३
९.	२२'ग'	३.	कुञ्जिनी, कुञ्जिनी, सिन्धुले, सिन्धुले	३

स्रोतगत आधार : कुञ्जिनी खण्डकाव्य

यसप्रकार काव्यका श्लोकका अन्त्यमा रहेका पदका वर्णहरूको नियमितता भई विभिन्न पङ्क्तिहरूमा प्रयुक्त समान वा समध्वन्यात्मक, पूर्ण वा आंशिक वर्णहरूको पुनरावृत्तिबाट स्थापना हुने समानान्तरतालाई नियमित छन्दगत समानान्तरता भनिन्छ । यस्ता वर्णहरू श्लोकका विभिन्न पाउमा आई अन्त्यानुप्रास लय सिर्जन गर्दछन् । काव्यलाई लयात्मक, श्रुतिरम्य र साङ्गीतिक बनाउन यसले कमविहीन रूपमै भएपनि महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ जसले गर्दा काव्यमा छान्दिक समानान्तरता सिर्जना हुन पुग्दछ ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्य विशेषतः लोकलय ढाँचामा आधारित छ । यद्यपि शास्त्रीय छन्दको चतुष्पदीय अन्त्यानुप्रासीय लय व्यवस्थाको अनुशीलन गरी थुपै काव्यांश रचिएको छ । साथै काव्यमा प्रशस्तै अनियमित छन्दगत समानान्तरताको अवस्था रहेको छ । काव्यलाई लयबद्ध र श्रुतिमधुर बनाई सौन्दर्य प्रदान गर्ने क्रममा अनियमित छन्दगत समानान्तरताको कलापूर्ण प्रयोग भएको पाइन्छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रयुक्त अनियमित छन्दगत समानान्तरताका उदाहरणलाई यसप्रकार हेर्न सकिन्छ :

आज आए काला बादल, पूर्व उत्तर ढाकी,
काला, ग-हूँ भरी बादल,

सगर ढाक्ने बाक्ला बादल,
पहाड भर्ना पार्ने बादल, वर्षादले डाकी ! (खण्ड ९, श्लो.९, पृ.२९)

माथिको श्लोकको पहिलो पङ्क्तिको अन्त्यमा आएका ढाकी र चौथो पङ्क्तिको अन्त्यमा डाकी पदको समध्वन्यात्मकताले अन्त्यानुप्रास लय निर्माण भएको छ, भने दोस्रो र तेस्रो पाउको अन्त्यमा आएको बादल पदको पुनरावृत्तिबाट समान ध्वनि उच्चारण भई अनियमित छन्दगत समानान्तरता देखा परेको छ । यसरी श्लोकको दुई र तीन अक्षर संरचनामा आधारित भई वर्ण तथा ध्वनिका तहमा समध्वन्यात्मक स्थिति सिर्जन भई लय स्थापना भएको हुँदा यस श्लोकमा अनियमित छन्दगत समानान्तरता रहेको छ ।

दुलहीको घुम्टो भरी सिताराको भलभल ।
सिंगारेकी कुञ्जनीलाई रेशम सारी भलमल ।
गुलाफ जस्ती लाली चढी उत्री वर्ली जाँदा ।
कस्तो कबुल मनले गर्दा अनन्तको बाँधा । (खण्ड १४, श्लो.८, पृ.५१)

माथिको उदाहरणमा पहिलो र दोस्रो हरफको अन्त्यमा आएका भलभल, भलमल पदको चार अक्षर संरचना तथा तेस्रो र चौथो हरफको जाँदा र बाँधा पदका दुई वर्ण योजनामा समध्वन्यात्मकताको अवस्था देखा परेको छ । यसरी भिन्न अक्षर संरचनामा रहेर पनि काव्यमा अन्त्यानुप्रास लय सिर्जन गरी काव्यलाई लयात्मक, श्रुतिमधुर बनाएको हुँदा काव्य रोचक बनेको छ । यसरी पङ्क्तिका अन्त्यमा प्रयुक्त असमान वर्ण संरचनाको लयबद्ध प्रस्तुतिका कारण दोस्रो श्लोकमा अनियमित छन्दगत समानान्तरताको समुचित उपयोग हुन पुगेको छ ।

रसाई आँखा भन्दछ फेरि मानवीर गुरुड,
अकेला भई बन्दछ अभ्र कर्मको भुरुड ।
तिमीलाई छेक्न छातीको गोली यो गोली चढाउँला,
नमान सुर्ता नमान चिन्ता म ज्यान चढाउँला ! (खण्ड १४, श्लो.१२, पृ.५२)

माथिका श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउमा रहेका गुरुड, गुरुड पदका तीन अक्षर संरचना तथा तेस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा आएका चढाउँला, चढाउँला पदमा चार अक्षरको वार्षिक संयोजन रहेको छ । असमान क्रममा आएका यी वर्णहरूका सम ध्वन्यात्मकताले काव्यमा अन्त्यानुप्रास लय सिर्जना भएको छ । यसप्रकार वर्णहरूको उपस्थिति कम, बेसी रही वर्ण तथा ध्वनिका दृष्टिले समानता कायम गरी लय सिर्जन हुन पुगी यस श्लोकमा अनियमित छन्दगत समानान्तरता देखिएको छ ।

ठालूसिङ् गए गजुरीतिर, आँखाको संसार आँसुले भरी,
आकाश तरफ उचाले गरी, काँढाका मुटु शीतले भरी
हा ! कठैवरी ! कुञ्जनी परी ! लमकोसे रुलाई !

देखेर कठै ! दिल घुँक्क हुन्छ आँसुले मलाई ! (खण्ड १५, श्लो.१४, पृ.५५)

माथिको श्लोकमा प्रयुक्त विविध पङ्क्ति अन्तर्गत पहिलो र दोस्रो पङ्क्तिको अन्त्यमा भरी, भरी दुई अक्षर संरचनाको समान वार्णिक स्थिति रहेको छ जसले गर्दा ध्वनिगत समानता सिर्जना भई अन्त्यानुप्रास सिर्जना हुन पुगेको छ । त्यस्तै, तेस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा आएका पदहरू क्रमशः रुलाई र मलाई तीन अक्षर संरचनामा आधारित छन् । यसको अन्त्यमा आएका वर्णहरूमा समध्वन्यात्मक स्थिति देखिएको छ जसले गर्दा काव्यमा अनियमित छन्दगत समानान्तरता स्थापना हुन पुगेको छ । यसरी पदगत समानता तथा आशिक पद समानताका रूपमा भएपनि काव्यमा अनियमित छन्दगत समानान्तरताको स्थिति प्रबल रहेको देखिन्छ ।

फूलपाती लहरे बढाई चारकुने बन्दुकको लामवाला,
दर्शै देवी समरकी काली लाल जिभ्रे गर्जेभैँ मेधवाला ।
मुस्ले धूवाँ घुमाउँदी फनफन काला केटा भैँ भुँइसम्म भारेर,
आँखाबाट तोप गोले ज्वाला बिजुली भैँ भिलिक्क पारेर । (खण्ड २१, श्लो.७, पृ.७४)

माथिका श्लोकको पहिलो र दोस्रो पाउको अन्त्यमा लामवाला, मेधवाला पदमा चार अक्षर संरचना रहेको छ भने तेस्रो र चौथो हरफको अन्त्यमा भारेर, पारेर तीन अक्षर संयोजन रहेको छ । यसरी वर्ण संख्याका दृष्टिले भिन्न संरचना देखा परेको छ । प्रारम्भिक दुई पदका अन्त्यमा रहेका वर्णहरूले समध्वन्यात्मकता सिर्जना गरेका छन् जसले गर्दा काव्य लयात्मक भई अन्त्यानुप्रास लय स्थापना हुन पुगेको छ । यसैगरी तेस्रो र चौथो पङ्क्तिको अन्त्यमा रहेका वर्णहरूको समानताले काव्यमा लय निर्माण हुन पुगेको देखिन्छ । यसप्रकार एकै श्लोकमा दुई भिन्न वर्ण संरचना तथा तिनका समध्वन्यात्मक स्थितिका कारण प्रस्तुत श्लोकमा अनियमित छन्दगत समानान्तरताको सफल उपयोग भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

भूटा बाबु रोएर बस्थे खानपिन छाडेर पटकक,
कलेजाकी टुका भैँ छोरी दैव चुँडेर चटकक ।
मूर्ख थिए छोरीका स्नेही बाहिरका धनलाई सुख चिन्ने,
अब बुझे बूढाले संसार कैला केश भएर सब सुन्ने । (खण्ड २२ 'घ', श्लो.२, पृ.८७)

माथिका श्लोकको प्रारम्भका दुई पङ्क्तिका अन्त्यमा आएका पटकक र चटकक दुई पदमा तिन अक्षर संरचना रहेका छन् भने तेस्रो र चौथो पाउको अन्त्यमा रहेका क्रमशः चिन्ने र सुन्ने पदमा दुई अक्षर संरचना रहेका छन् । तिनको वर्ण सङ्ख्यात्मक संरचना भिन्न रहेको छ । यद्यपि पहिलो र दोस्रो हरफको अन्त्य पदको वर्णहरूको समध्वन्यात्मकता र समान ध्वनि सिर्जनले काव्यमा छन्दगत समानान्तरता निर्माण हुन पुगेको छ । यसैगरी तेस्रो र चौथो पङ्क्तिको अन्त्यमा प्रयुक्त पद तथा वर्णहरूमा ध्वनिगत समानता भई अनुप्रास

सिर्जना भएको छ जसले गर्दा काव्य लयात्मक बनी अन्त्यानुप्रास लय निर्माण भएको देखिन्छ । यसप्रकार प्रस्तुत श्लोकमा तीन अक्षर संरचनाको पटक्क र चटक्क तथा दुई अक्षरे चिन्ने र सुन्ने पदहरू बीच वर्ण तथा ध्वनिका तहमा अनियमित छन्दगत समानान्तरता देखिएको छ ।

यसप्रकार उपर्युक्त उदाहरणमा जम्मा ६ वटा अनियमित अन्त्यानुप्रास लय समानान्तरता रहेका छन् । विविध पङ्क्तिका अन्त्यमा समान वा असमान अक्षर संरचनामा विभक्त भई काव्यमा अन्त्यानुप्रास लय सिर्जना गरेका छन् । यस क्रममा प्रत्येक दुई पाउका अन्त्यका पदहरूको समध्वन्यात्मक स्थिति रहेको छ । अक्षर संरचनाका दृष्टिले कुनै श्लोकमा चार र दुई अक्षरे संयोजन रही अनियमित छन्दगत समानान्तरता देखा परेको छ । कुनैमा तीन र चार अक्षर संरचना रहेको छ भने कुनैमा दुई र तीन अक्षरको समध्वन्यात्मक अवस्था रहेको पाइन्छ । त्यसैगरी कुनैमा चार र तीन अक्षरे वर्ण संयोजन रहेको छ । यसरी नै कुनैमा तीन र दुई अक्षर संरचनायुक्त अन्त्यानुप्रास रहेको छ जसले गर्दा काव्यमा अनियमित छन्दगत समानान्तरताको स्थिति समृद्ध बन्न पुगेको छ ।

३.५ निष्कर्ष

कुञ्जिनी विविध खण्डमा विभक्त बहु संरचनात्मक समानान्तरतामा आधारित खण्डकाव्य हो । यस खण्डकाव्यभित्र विभिन्न समानान्तरता रहेको छ । मूलतः अलङ्कार र अर्थको तहमा विश्लेषित काव्यांश श्लोकमा ध्वनि/वर्ण तहमा यमक, श्लेष, वक्रोक्ति अलङ्कारको समुचित प्रयोग भएको छ । शब्दका स्तरमा अनुप्रास योजनाको सुनियोजित विन्यासलाई हेर्दा वाक्य, पदावली, शब्द तथा वर्णहरूका तहमा स्वर तथा व्यञ्जन वर्णहरूको आवृत्तिद्वारा छेकानुप्रास, वृत्त्यनुप्रास, लाटानुप्रास र अन्त्यानुप्रासको आदि, मध्य र अन्त्यमा अनुप्रास समानान्तरताको स्थितिले गर्दा काव्यमा लयात्मकताका साथै अलङ्कारको कलात्मक प्रयोगावस्थाले सन्दर्भगत र भावगत विशिष्टता प्रदान गरेको छ । अर्थका आधारमा हेर्दा उपमान र उपमेयको सादृश्यमा काव्यांशको सन्दर्भपरक आशयगत तथा व्याकरणिक अर्थको सापेक्षतामा विश्लेषण गरिएको छ । यस अनुरूप तुलना, समानता, भिन्नता, उदाहरण, वक्रोक्ति आदिका कोणबाट हेरिएको छ । अतः काव्यमा आनुप्रासिक लय योजन, भाषिक तथा आर्थी अन्तःसम्बन्ध र त्यसले काव्यिक सौन्दर्य र भावगत विशिष्टता समेत सिर्जना गरेको देखिन्छ ।

यसैगरी छन्दगत समानान्तरताका दृष्टिले हेर्दा नेपाली लोकलयको सफल प्रयोग भएको छ । साथै वार्षिक लयका रूपमा नियमित तथा अनियमित संरचनाको स्थिति रहेको छ जसमा शब्द तथा वर्णको बाह्य तथा आन्तरिक अनुप्रासले काव्य लयात्मक र भावप्रवाह

बन्नु पुगेको छ । यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विविध आलङ्कारिक तथा छन्दगत समानान्तरताको सफल प्रयोग भएको छ ।

परिच्छेद चार

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा संयुक्ति व्यवस्था

४.१ विषय प्रवेश

कुनै पनि पाठमा निहित अर्थतात्त्विक, निदर्शनात्मक र तार्किक सम्बन्धलाई व्यवस्थित राख्ने प्रक्रियालाई संयुक्ति भनिन्छ । संयुक्तिले भाषिक सम्प्रेषणमा बढी जोड दिएको हुन्छ । सम्प्रेषण अर्थ, निदर्शन, र तर्कसँग सम्बन्धित रहन्छ । संयुक्तिले जहिले पनि पाठको अन्तःतहसम्म पुगेर आर्थी सम्बन्धको निर्योत्तर गर्दछ । पाठको बनोट व्यवस्था वा संरचनात्मक संगठनसँगको प्रत्यक्ष सम्बन्ध संसक्तिमा रहन्छ भने भित्री तहको सङ्गठन व्यवस्था संयुक्तिले निर्धारण गर्दछ । प्रस्तुत परिच्छेदमा कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा संयुक्ति व्यवस्थाको विश्लेषण रहेको छ । यसअन्तर्गत विषय प्रवेश, सङ्कथन विश्लेषण र सङ्कथन सिद्धान्त, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विषय सन्दर्भ, तात्कालिक विषय सन्दर्भ, वृहत्तर विषय सन्दर्भ, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा सहभागी सन्दर्भ, दृश्य र सूच्य सहभागी, बद्ध र मुक्त सहभागी, स्थिर र गतिशील सहभागी, प्रमुख, सहायक र गौण सहभागी, सहभागी भूमिकाले अभिव्यक्तिमा पारेको प्रभाव आदिको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ ।

४.२ सङ्कथन विश्लेषण र संयुक्ति सिद्धान्त

सङ्कथन संयोजनको स्थितिलाई संयुक्ति भनिन्छ । यसले भाषिक अर्थ विचार वा अनुभूतिलाई सिलसिलाबद्ध गराउँदछ । यसमा प्रयुक्त आदि, मध्य र अन्त्य तथा वाक्य र उपवाक्यहरूका बीचको परस्परमा रहेका तार्किक सम्बन्धको खोजी गरिन्छ । संसक्तिलाई आधार मानेर संयुक्तिले सम्प्रेषण र सञ्चारको काम गर्दछ । भ्यान डिकका पाठहरू अर्थपूर्ण हुनु भनेको संयुक्तिबद्ध हुनु पनि हो । पाठहरू अर्थपूर्ण भएमा तिनीहरू संयुक्तिबद्ध छन् भन्ने थाहा हुन्छ (भ्यान डिक, सन् १९८० :३३) । यसैले विभिन्न प्रकारका संयुक्तिले पाठको अर्थलाई स्पष्ट, निदर्शनलाई सान्दर्भिक र तार्किक सम्बन्धलाई सुदृढ बनाउन सघाउँछन् । संयुक्ति अनुभवबाट प्राप्त ज्ञानबाट बढी नै निर्देशित पनि छ (भ्यान डिक, सन् १९८० :२९-३९) । संयुक्तिको विश्लेषणका आधारमा व्याकरण र कोशभन्दा बाहिर गएर पनि अर्थ प्राप्त गर्न सकिन्छ जसबाट भाषिक सञ्चार प्रक्रिया पूरा गरी सूचना र विचार सम्प्रेषण गर्ने गरिन्छ ।

प्रतिज्ञप्तिका रूपमा तथ्यहरू अर्थपूर्ण तरिकाले संरचनाबद्ध हुन्छन् । सूक्ष्म संरचनामै तथ्य क्रमहरूको अवस्थागत सम्बन्ध भएका पाठमा संयुक्ति हुने गर्दछ (भ्यान डिक, सन् १९८० :३३) । यसका साथै प्रतिज्ञप्तिमा अनुमेय तथ्यहरू भए नभएको कुरा भर पर्दछ । कतिपय अवस्थामा अनुमान मानिसको निजी मनोवैज्ञानिक संसारमा पाइने तथ्यमा सीमित हुन सक्छ । तथ्य भनेका वास्तविक संसारका घटना, कार्य, धारणा र प्रक्रियाहरू हुन् (भ्यान डिक, सन् १९८० :३२) । यस्तो अवस्थामा पाठको अर्थ ग्रहण गर्नको लागि मानिसको अनुमानले अर्को प्रकारको सम्भाव्य संसारको समेत रचना गर्दछ (भ्यान डिक, सन् १९८० :३३) । सम्भाव्य संसारमा निश्चय नै भौतिक र जैविक नियम फरक हुन्छन् । भ्यान डिकले पनि ती नियम वास्तविक संसारमा भएका तथ्यसँग नमिल्ने कुरा उठाउँदै कुनै वाक्यमा रहेका तथ्यहरूलाई कुनै अवस्थामा निदर्शित गरेर अनुमान गरियो भने मात्र वाक्य अर्थपूर्ण हुन सक्छ (भ्यान डिक, सन् १९८० :३१-३२) । यसैले पाठमा प्रतिज्ञप्तिका रूपमा रहेका सम्भाव्य संसारका अर्थपूर्ण तथ्यहरूलाई वास्तविक अवस्थामा निश्चित गरेर हेर्नुपर्दछ । यसलाई वाक्य सत्य हुनका लागि सन्तुष्टिको अवस्था भन्न सकिने कुरा पनि भ्यान डिकले गरेका छन् (भ्यान डिक, पृ.३३) । संयुक्तिले पाठको अन्तःतहसम्म पुगेर आर्थी सम्बन्धको निर्योला गर्दछ । पाठको बनोट व्यवस्था वा संरचनात्मक संगठनसँगको प्रत्यक्ष सम्बन्ध संसक्तिमा रहन्छ भने भित्री तहको सङ्गठन व्यवस्था संयुक्तिले निर्धारण गर्दछ । यसरी पाठको आन्तरिक संरचना वा बुनोट पक्षसँग संयुक्तिको सम्बन्ध रहेको हुन्छ ।

‘भाषाभन्दा बाहिरको संसारलाई जोड्ने काम संयुक्तिबाट हुन्छ । निर्देशित वा बहिरङ्गी अर्थलाई पनि सम्प्रेषण नियमले खोल्ने नियम भ्यान डिकको रहेको छ (भ्यान डिक, सन् १९८० : ३१-३२) । निदर्शित अर्थको खोजीका लागि निश्चित अर्थ बोकेका वाक्य वा अभिव्यक्तिलाई वास्तविक संसारको निश्चित आशयमा निदर्शित गरिन्छ । भ्यान डिकका अनुसार यसरी विभिन्न अभिव्यक्तिहरूलाई विभिन्न आर्थी प्रकारहरूमा निदर्शित गर्दा नाम पदावलीलाई व्यक्तिगत र क्रिया पदावलीलाई व्यक्तिका सम्बन्धमा जोडेर आशय ग्रहण गरिन्छ (भ्यान डिक, पृ.३१) । निदर्शित अर्थ शास्त्रीय तार्किक अर्थजस्तो नियतार्थ भएर अन्तरङ्गमै खुलेको हुँदैन । वाक्यमा अवधारणात्मक रूपमा रहेका अर्थलाई विभिन्न श्रेणीमा राखेर विभिन्न प्रकारका निदर्शनहरूबाट वास्तविकीकरण गरी बुझ्न सकिन्छ । नियतार्थहरू अवधारणात्मक प्रकार्य पनि हुन् र यस्ता वास्तविक संसारमा पनि मेल खान सक्छन् (भ्यान डिक, सन् १९८०: ३१-३२) । यसैले नियतहरू कोशीय वा आर्थी नियमसँग आबद्ध हुन्छन् । भ्यान डिकका अनुसार नियत पनि प्रकार्य नै हुन् (भ्यान डिक, सन् १९८० :३१) । मनोविज्ञानको संज्ञान सिद्धान्तले तर्क, दर्शन र भाषा विज्ञानमा अवधारणात्मक प्रकृति बढी हुनु स्वभाविक ठान्दछ । यसप्रकार संयुक्तिले भाषाको आन्तरिक तहको अध्ययन गर्ने वा पाठगत अर्थको खोजी गर्ने गर्दछ । यसमा लेखक वा पाठकको पूर्वज्ञान, अनुमान, तर्कशक्ति

आदिले कार्य गरेको हुन्छ । यद्यपि ह्यालिडे र हसनले भने पाठगत संसक्तिमै जोड दिएको पाइन्छ ।

कुनै पनि पाठभित्रको कथन भन्नाले कुनै एउटा वाक्यको अगाडि र पछाडि आउने निश्चित शब्द, वाक्य वा उपवाक्यहरूलाई नै बुझिन्थ्यो तर ह्यालिडे र हसनले 'कथनलाई पाठमा निहीत कुनै वाक्यको अगाडि वा पछाडि लेखिने वा भनिने अर्थात् वाक्यभन्दा त्यो बढी हो जुन अव्यक्त हुन्छ र पाठको व्याख्या गरिँदै जाँदा विभिन्न सन्दर्भहरूको समष्टिगत रूपमा देखा पर्दछ' (ह्यालिडे र हसन, सन् १९९१ :२९) । उनीहरूले पाठलाई पनि प्रकार्यात्मक भाषिक अभिव्यक्ति मानेका छन् । कुनै पनि जीवित भाषाले कथनगत सन्दर्भमा केही न केही भूमिका निर्वाह गरेकै हुन्छ, त्यसैको कुनै क्षण पाठ हो । पाठ कथ्य, लेख्य वा प्रस्तुतिका अन्य कुनै पनि माध्यमबाट प्रकट हुन सक्दछ । पाठ अर्थहरूले बनेको भाषिक सङ्गठन हो जसमा उत्पादन र प्रक्रियाहरू रहेका हुन्छन् । पाठमा प्रयुक्त विशेषताहरूलाई शाब्दिक अर्थको आधारमा सान्दर्भिक बनाएर अर्थ्याउन सकिन्छ । कुनै कुरा भाषिक रूपमा अभिव्यक्ति गर्न प्रक्रिया र क्षण वा स्थितिको आवश्यकता पर्दछ । यी दुई तत्त्वहरू क्रमशः एउटा अस्तित्वसँग र अर्को अभिव्यक्त गरिने भाषिक सञ्चार वा माध्यमसँग सम्बन्धित रहन्छ । भाषिक संरचनामा पाइने व्याकरणिक संरचनाहरू विशेष परिस्थितिसँग सम्बन्धित रहेका हुन्छन् ।

कुनै विशेष वस्तुहरूको नाम समय सन्दर्भ र परिस्थिति अनुसार पृथकीकृत हुन सक्दछ । त्यसैले त्यस्ता शब्दहरूको अर्थबोधका निम्ति संज्ञानात्मक धारणाको पनि अवलम्बन गर्नुपर्ने हुन्छ । पुराना घटना सन्दर्भहरू प्रस्तुत गरिएका पाठमा प्रयुक्त भाषिक अवशेषको आधारमा तत्कालीन समय सन्दर्भको स्मरण हुन पुग्दछ । (ह्यालिडे र हसन, सन् १९९१ :३०) । संयुक्तिले सङ्कथन र परिवेशको सम्बद्धतालाई पनि सङ्केत गर्न सक्नुपर्दछ । संसक्ति आन्तरिक पक्षसँग सम्बन्धित रहन्छ । अन्तरिक पक्षभित्र सन्दर्भ पनि आएको हुन्छ । सन्दर्भको पहिचानको निम्ति परिवेशलाई आधार बनाउनु पर्दछ । सङ्कथनलाई बुझ्न वाक्य, अनुच्छेद आदि संरचनामा देखिने ज्ञानले मात्र पुग्दैन । त्यसलाई सही रूपमा बुझ्नको लागि सम्बोधक र सम्बोधितले भाषिक अभिव्यक्ति (व्यवहार) गर्दाको परिवेशलाई पनि आधार बनाउनु पर्ने हुन्छ । सङ्कथनमा प्रयुक्त पद, पदावली, वाक्य आदि भाषिक तत्त्वहरूले सम्बन्धनलाई वाह्य रूपमा सघाउन सक्दछन् । तर परिवेशसँग सम्बद्ध वैचारिक सम्बन्धको निरूपण गर्न भाषिक तत्त्वहरूबाट सम्भव छैन ।

संयुक्तिले पाठभित्र निहित सम्बन्ध स्थापनाको श्रृङ्खला र त्यसको अर्थतात्त्विक, निदर्शनात्मक तथा तार्किक सम्बन्ध व्यवस्थापनलाई जनाउँछ । पाठभित्र प्रयुक्त संसक्ति व्यवस्थालाई हेर्न ह्यालिडे र हसनले मुख्यतः निम्नलिखित ३ पद्धति अँगालेका छन् - क्षेत्र,

सहभागी र माध्यम । प्रस्तुत शोध अध्ययन यिनै ह्यालिडे र हसनको संयुक्ति सिद्धान्तलाई केन्द्रीय आधार मानी संयुक्ति विश्लेषण मूलतः विषय सन्दर्भ र सहभागी सन्दर्भको कोणबाट यसप्रकार गरिएको छ :

४.३ कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विषय (घटना) सन्दर्भ

काव्य कृतिमा लेखकीय कुनै खास उद्देश्य पूरा गर्ने क्रममा प्रयुक्त विविध सहभागी (पात्रहरू) का बीच हुने मानसिक वा भैतिक द्वन्द्व अर्थात् त्यसबाट सम्पन्न कार्यलाई विषय (घटना) सन्दर्भ भनिन्छ । यसप्रकार कुनै पनि काव्यमा विषय सन्दर्भ महत्त्वपूर्ण अनिवार्य तत्त्व मानिन्छ । ‘कुञ्जिनी’ पनि विविध घटना सन्दर्भहरूबाट निर्मित एक दुःखान्त खण्डकाव्य हो ।

पाठमा प्रयुक्त घटनाले त्यसको उद्देश्य वा लक्ष्यलाई पनि समावेश गर्दछ । जस्तै माथिको उदाहरणमा आएको ‘भात खाइयो’ भन्ने कर्मवाच्यको रूपमा आएको पदावलीले कर्म र क्रियाको माध्यमबाट कुनै एउटा निश्चित घटनालाई जनाउन खोजेको छ । यस सन्दर्भमा ‘भात खाइनु’ भनेको कुनै एउटा निश्चित घटनाको बारेमा जानकारी दिनु हो । पाठ विश्लेषणका क्रममा निर्धारित पाठमा रहेका विभिन्न घटनाहरूको स्थितिलाई लक्ष्य एवं उद्देश्यका बीच अन्तर्सम्बन्धित गराई प्रस्तुत गर्न सक्नुपर्दछ (ह्यालिडे र हसन, सन् १९९१ : ६१) । यसरी घटनाले वक्ता र श्रोता बीच हुने सङ्कथनको आशय स्पष्ट पार्दछ । पाठ विश्लेषणका क्रममा निर्धारित पाठमा रहेका विभिन्न घटनाहरूको स्थितिलाई लक्ष्य एवं उद्देश्यका बीच अन्तर्सम्बन्धित गराई प्रस्तुत गर्न सक्नु पर्दछ (टेरिलक, सन् २००५ : ५६) । काव्यको बहिर्सरचना अर्थात् स्थूल उपकारकका रूपमा रही प्रबन्धात्मक संरचना निर्माणमा प्रमुख भूमिका खेल्नु कथात्मक धर्म हो । कालक्रमिक, पूर्वापर र कार्यकारण सम्बन्धलाई संयोजन गरी गतिशीलताका साथ अघि बढाउन सक्नु कथावस्तुको विशेषता हो । घटना पात्र र परिवेशसँग सम्बन्धित हुन्छन् ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा निर्धारित विषय वा घटना सन्दर्भलाई सहभागी, स्थान र घटना शृङ्खलाको निम्नलिखित तालिकीकरणका आधारमा देखाउन सकिन्छ :

तालिका नं. ४ : घटना सन्दर्भ

क्र.सं.	सहभागी	स्थान	विषय (घटना)
१.	गोरे (नायक)	कोल्पो खोला	गोरेले कुञ्जिनी (नायिका) प्रति समर्पित प्रेमभावपूर्ण गीत गाउनु, (खण्ड-क)
२.	”	बाटो	गोरेले कुञ्जिनीलाई पर्खेर बस्दा मनमनै गीत गाउनु, (खण्ड-ख)

३.	गोरे र कुञ्जिनी	"	गोरेले प्रेमिका कुञ्जिनीप्रति प्रेमभाव प्रकट गर्नु र कुञ्जिनीले पनि प्रेमभाव दर्साउनु, (खण्ड-ग)
४.	गोरे	"	गोरेले कुञ्जिनीको प्रेमप्रति हर्षोद्गार प्रकट गर्नु, (खण्ड-घ)
५.	गोरे र ठालूसिंह	कुञ्जिनीको घर	गोरेले कुञ्जिनीलाई विवाह गर्न ठालूसिंहसँग कुरो गर्नु र कुञ्जिनीको बाबु ठालूसिंह रिसाउनु, (खण्ड-ङ)
६.	ठालूसिंह	ठालूसिंहको घर	कुञ्जिनी कोल्पूपारि मावलबाट समयमै घर नपुगेकोमा बाबुले चिन्ता मान्नु, (खण्ड-च)
७.	गोरे र कुञ्जिनी	कोल्पूखोला	गोरे ठालूसिंहबाट अपमानित हुनु, कुञ्जिनी मावलबाट फर्कने क्रममा कोल्पूतीरमा प्रतीक्षा गर्नु र कोल्पूलो बगाएकी कुञ्जिनीको उद्धार गर्नु, (खण्ड-छ)
८.	ठालूसिंह	घर	कुञ्जिनीको जीवन बचाए बापत ठालूसिंह गोरेलाई कुञ्जिनी दिन राजी हुनु, (खण्ड-ज)
९.	गोरे	हृदय	कुञ्जिनीसँग विवाह हुने आशाले गोरेको मनमा खुशीले आनन्द छाउनु, (खण्ड-झ)
१०.	कुञ्जिनी र सानीमा सिन्धु	सिन्धुको घर	कुञ्जिनीले खुशी प्रकट गर्नु र सानीमासँग खुशी साटासाट गर्नु, (खण्ड-ञ)
११.	गोरे र कुञ्जिनी	गोरको घर	जर्मन सरकारले युद्धको लागि नेपाली युवक माग गर्नु, गोरे जानुपर्ने हुनु र उक्त खबरले कुञ्जिनीलाई ज्वरो आउनु, (खण्ड-ट)
१२.	गोरे र कुञ्जिनी	कुञ्जिनीको घर	गोरेले राजाको आदेश मान्नु, राष्ट्रवादी विचार प्रस्तुत गरी प्रेमिका कुञ्जिनीलाई सम्झाउनु तर कुञ्जिनी शोकमग्न हुनु, (खण्ड-ठ)
१३.	कुञ्जिनी र सिन्धु	सिन्धुको घर	कुञ्जिनीमा चिन्ता बढ्नु, सानीमालाई सुनाउनु र सानीमा सिन्धुले सम्झाउनु, (खण्ड-ड)

क्र.सं.	सहभागी	स्थान	घटना
१४.	युद्धका पल्टन, गोरे, कुञ्जिनी, मानवीर	चन्द्रगिरी डाँडा	गोरेले प्रियसी कुञ्जिनीलाई सम्झाउनु, मानवीरले गोरेलाई सम्झाउनु, (खण्ड-ढ)
१५.	ठालूसिंह, कुञ्जिनी,	कुञ्जिनीको घर, गजुरी पिँडामा रहेको लखन लेप्टेनको घर	ठालूसिंहले छोरी कुञ्जिनीलाई सम्झाउनु र सेतेसँग कुञ्जिनीको बिहे छिन्न लखन लेप्टेनको घर जानु, कुञ्जिनी प्रेमी गोरेलाई सम्झेर रुनु, (खण्ड-ण)
१६.	कुञ्जिनी	घर आसपासको स्थान	बाबुको वचनले कुञ्जिनीलाई विष सेवन गरी मरुँ भैं लाग्नु, (खण्ड-त)
१७.	सिन्धु, कुञ्जिनी	कुञ्जिनीको घर, ठालूसिंहको घर जाने बाटो	ठालूसिंहलाई कुञ्जिनीको वेदना सुनाई सेतेसँग हुने विवाह रोक्न लखन लेप्टेनको घरतर्फ लाग्नु, (खण्ड-थ)
१८.	लखन लेप्टेन, छोरो सेते, बहादुर खड्का,	लखन लेप्टेनको घर	सेतेसँग कुञ्जिनीको बिहे छिन्न, सिन्धुले विरोध जनाउनु, ठालूसिंहले सिन्धुलाई

	सिन्धु ।		गाली (खण्ड-द) गर्नु,
१९.	कुञ्जिनी, सिन्धु	कुञ्जिनीको घर	सिन्धुले कुञ्जिनीलाई बिहेको कुरा सुनाउनु, दुबै चिन्तित र दुखित हुनु, (खण्ड-ध)
२०.	जर्मन युद्धका पठान, गोर्खाली पल्टन, गोरे	जर्मन बजिरिस्तानको रणभूमि	युद्धमा पठानसँग जम्काभेट हुनु, गोरे पठानको गोली लागी घाइते हुनु, (खण्ड-न)
२१.	गोरे, मानवीर	बजिस्तानको अस्पताल	सिपाही गोरे र मानवीर दुवै घाइते हुनु, अस्पतालमा भर्ना गरिनु, गोरेमा बाँच्ने आशा मर्ने जानु, कुञ्जिनीप्रतिको दुष्स्वप्न देख्नु, स्वदेशलाई सम्झनु, प्रेमिका कुञ्जिनीको याद गर्नु र सदाका निम्ति प्राण त्याग गर्नु । (खण्ड-प)
२१.१	कुञ्जिनी, सेते (नव जोडी), ठालूसिंह, परिवार, आफन्त, जन्ती	ठालूसिंहको घर-आँगन	कुञ्जिनीको विवाहको तयारी हुनु, कुञ्जिनीको मन पोल्नु, (क)
२१.२	कुञ्जिनी, दुलाहा, जन्ती	विवाह घर, जन्ती आउने बाटो	कुञ्जिनीको मन वेचैन हुनु, प्रकृतिले बोलाएको भान हुनु, मनमा राधाकृष्णाको प्रीतिको भङ्गार पैदा हुनु, कुञ्जिनी विवाह मण्डपबाट उठी त्रिशुली तर्फ जानु, (ख)
२१.३	कुञ्जिनी, सिन्धु	त्रिशुली नदी	कुञ्जिनी त्रिशुलीमा हाम्फाल्नु, सिन्धुले चिच्याएर गुहार माग्नु, (ग)
२१.४	सानीमा सिन्धु, बाबु ठालूसिंह, जन्ती	"	सिन्धु वेदना भावमा रुनु, ठालूसिंहले पश्चताप मान्नु, जन्ती घर फर्कनु, कुञ्जिनी र गोरे बीचको आत्मिक प्रेममय मिलन स्वर्गमा हुन्छ भन्ने अतिशयोक्ति भावस्वरूप कथाको अन्त्य गरिनु । (घ)

ह्यालिडे र हसनले चर्चा गरेका उपर्युक्त सन्दर्भावस्थालाई समेटेर कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा रहेको विविध सन्दर्भलाई यसप्रकार विश्लेषण गरेर हेरिएको छ :

४.३.१ तात्कालिक विषय सन्दर्भ

कुनै विशेष वस्तुहरूको नाम समय सन्दर्भ र परिस्थिति अनुसार पृथकीकृत हुन सक्दछ । त्यसैले त्यस्ता शब्दहरूको अर्थबोधका निम्ति संज्ञानात्मक धारणाको पनि

अवलम्बन गर्नुपर्ने हुन्छ । पुराना घटना सन्दर्भहरू प्रस्तुत गरिएका पाठमा प्रयुक्त भाषिक अवशेषको आधारमा तत्कालीन समय सन्दर्भको स्मरण हुन पुग्दछ । (ह्यालिडे र हसन, सन् १९९१ :३०) । संयुक्तिले सङ्कथन र परिवेशको सम्बद्धतालाई पनि सङ्केत गर्न सक्नुपर्दछ । संसक्ति आन्तरिक पक्षसँग सम्बन्धित रहन्छ । अन्तरिक पक्षभित्र सन्दर्भ पनि आएको हुन्छ । सन्दर्भको पहिचानको निम्ति परिवेशलाई आधार बनाउनु पर्दछ । सङ्कथनलाई बुझ्न वाक्य, अनुच्छेद आदि संरचनामा देखिने ज्ञानले मात्र पुग्दैन । त्यसलाई सही रूपमा बुझ्नको लागि सम्बोधक र सम्बोधितले भाषिक अभिव्यक्ति (व्यवहार) गर्दाको परिवेशलाई पनि आधार बनाउनु पर्ने हुन्छ । सङ्कथनमा प्रयुक्त पद, पदावली, वाक्य आदि भाषिक तत्त्वहरूले सम्बन्धनलाई वाह्य रूपमा सघाउन सक्दछन् । तर परिवेशसँग सम्बद्ध वैचारिक सम्बन्धको निरूपण गर्न भाषिक तत्त्वहरूबाट सम्भव छैन ।

पहिलो प्रकारको स्थिति तात्कालिक विषय सन्दर्भ हो । तात्कालिक स्थिति (सन्दर्भ) भनेको परिस्थितिहरूको समुच्चय हो जो भाषा प्रयुक्त हुँदा लागू हुन्छ अर्थात् जसमा भाषाको प्रयोग गरिएको छ । वक्ता वा लेखक श्रोता वा पाठकमाभ्र औपचारिकता वा अनौपचारिकता, परिचय वा अपरिचय, समानता वा असमानताको सम्बन्ध तथा कथनको विशेष वा सामान्य अवसर आदि परिस्थितिहरू (तात्कालिक स्थितिका तत्त्वहरू) हुन् र एककहरूले यिनै बारे सूचना दिन्छन् । एकक र तात्कालिक स्थितिका तत्त्वहरूसँग नियमित सम्बन्ध वा साहचर्य हुन्छ यस नियमित सम्बन्धलाई पनि अर्थ भनिन्छ । परिप्रेक्ष्य जनाउने यस खालका अर्थलाई बोलचालका भाषामा अर्थ भनिँदैन, तर सन्दर्भार्थ अन्तर्गत यसलाई पनि अर्थ नै भनिन्छ । तात्कालिक स्थितिमा वक्ता, श्रोता, सम्बन्ध र अवसर गरी चार पक्षहरूको अन्तःसम्बन्धगत भूमिका रहेको हुन्छ । (शर्मा, २०६३: २०२) ।

४.३.२ वृहत्तर (व्यापक) विषय सन्दर्भ

कुनै पनि पाठभित्रको कथन भन्नाले कुनै एउटा वाक्यको अगाडि र पछाडि आउने निश्चित शब्द, वाक्य वा उपवाक्यहरूलाई नै बुझिन्थ्यो तर ह्यालिडे र हसनले 'कथनलाई पाठमा निहीत कुनै वाक्यको अगाडि वा पछाडि लेखिने वा भनिने अर्थात् वाक्यभन्दा त्यो बढी हो जुन अव्यक्त हुन्छ र पाठको व्याख्या गरिँदै जाँदा विभिन्न सन्दर्भहरूको समष्टिगत रूपमा देखा पर्दछ' (ह्यालिडे र हसन, सन् १९९१ :२९) । उनीहरूले पाठलाई पनि प्रकार्यात्मक भाषिक अभिव्यक्ति मानेका छन् । कुनै पनि जीवित भाषाले कथनगत सन्दर्भमा केही न केही भूमिका निर्वाह गरेकै हुन्छ, त्यसैको कुनै क्षण पाठ हो । पाठ कथ्य, लेख्य वा प्रस्तुतिका अन्य कुनै पनि माध्यमबाट प्रकट हुन सक्दछ । पाठ अर्थहरूले बनेको भाषिक सङ्गठन हो जसमा उत्पादन र प्रक्रियाहरू रहेका हुन्छन् । पाठमा प्रयुक्त विशेषताहरूलाई शाब्दिक अर्थको आधारमा सान्दर्भिक बनाएर अर्थ्याउन सकिन्छ । कुनै कुरा भाषिक रूपमा

अभिव्यक्ति गर्न प्रक्रिया र क्षण वा स्थितिको आवश्यकता पर्दछ । यी दुई तत्त्वहरू क्रमशः एउटा अस्तित्वसँग र अर्को अभिव्यक्त गरिने भाषिक सञ्चार वा माध्यमसँग सम्बन्धित रहन्छ । भाषिक संरचनामा पाइने व्याकरणिक संरचनाहरू विशेष परिस्थितिसँग सम्बन्धित रहेका हुन्छन् ।

कुनै विशेष वस्तुहरूको नाम समय सन्दर्भ र परिस्थिति अनुसार पृथकीकृत हुन सक्दछ । त्यसैले त्यस्ता शब्दहरूको अर्थबोधका निम्ति संज्ञानात्मक धारणाको पनि अवलम्बन गर्नुपर्ने हुन्छ । पुराना घटना सन्दर्भहरू प्रस्तुत गरिएका पाठमा प्रयुक्त भाषिक अवशेषको आधारमा तत्कालीन समय सन्दर्भको स्मरण हुन पुग्दछ । (ह्यालिडे र हसन, सन् १९९१ :३०) । संयुक्तिले सङ्कथन र परिवेशको सम्बद्धतालाई पनि सङ्केत गर्न सक्नुपर्दछ । संसक्ति आन्तरिक पक्षसँग सम्बन्धित रहन्छ । अन्तरिक पक्षभित्र सन्दर्भ पनि आएको हुन्छ । सन्दर्भको पहिचानको निम्ति परिवेशलाई आधार बनाउनु पर्दछ । सङ्कथनलाई बुझ्न वाक्य, अनुच्छेद आदि संरचनामा देखिने ज्ञानले मात्र पुग्दैन । त्यसलाई सही रूपमा बुझ्नको लागि सम्बोधक र सम्बोधितले भाषिक अभिव्यक्ति (व्यवहार) गर्दाको परिवेशलाई पनि आधार बनाउनु पर्ने हुन्छ । सङ्कथनमा प्रयुक्त पद, पदावली, वाक्य आदि भाषिक तत्त्वहरूले सम्बन्धनलाई वाह्य रूपमा सघाउन सक्दछन् । तर परिवेशसँग सम्बद्ध वैचारिक सम्बन्धको निरूपण गर्न भाषिक तत्त्वहरूबाट सम्भव छैन ।

ह्यालिडे र हसनले संयुक्तिको अध्ययन विश्लेषणको क्रममा अपनाएको क्षेत्र पद्धतिलाई आधार मानी मोहनराज शर्माले सन्दर्भका तिन प्रकारहरू- अवधारणात्मक स्थिति, तात्कालिक स्थिति र व्यापक स्थितिको चर्चा गरेका छन् (शर्मा, २०६३:१९८) । दोस्रो प्रकारको स्थिति वृहत्तर विषय सन्दर्भ हो । वृहत्तर वा व्यापक स्थिति भनेको त्यस्ता स्थितिहरूको समुच्चय हो जसले तात्कालिक स्थितिका सहभागी (व्यक्ति) को पृष्ठभूमि तयार पार्छ । यसबाट सहभागीको क्षेत्रीय, सामाजिक र शैक्षिक अवस्थाबारे सूचना पाइन्छ । भाषिक एकक र व्यापक स्थितिका तत्त्वहरू (क्षेत्रीय, सामाजिक र शैक्षिक आदि अवस्थाहरू) माझ नियमित सम्बन्ध हुन्छ, जो अर्थ हो (शर्मा, २०६३: २०३) ।

ह्यालिडे र हसनले चर्चा गरेका व्यापक सन्दर्भलाई सामाजिक, धार्मिक-सांस्कृतिक, संज्ञानात्मक, राष्ट्रिय एवं अन्तर्राष्ट्रिय सन्दर्भका रूपमा यसप्रकार हेर्न सकिन्छ:

४.३.२.१ कृषिजनी खण्डकाव्यमा ग्रामीण सामाजिक सन्दर्भ

कृतिको आन्तरिक पक्षभित्र विशेषतः सन्दर्भ पर्न आउँछ । सन्दर्भको पहिचानको निम्ति परिवेशलाई आधार बनाउनु पर्दछ (ह्यालिडे र हसन, सन् १९९१ : ३०-३१) । स्रष्टा समाजको हरेक वातावरणबाट निकट रहने हुँदा उसले सिर्जना गर्ने कृतिभित्र पनि उसले प्राप्त गरेको सामाजिक संज्ञानको धेरैजसो छाप परेको हुन्छ (ह्यालिडे र हसन, सन् १९९१ :

४०) । 'कृतिमा प्रयुक्त चरित्रहरूले कार्यव्यापार सम्पन्न गर्ने तथा घटनाहरू घटित हुने ठाउँ, समय र वातावरणलाई परिवेश भनिन्छ । यसलाई देश, काल, वातावरण, कार्यपीठिका, पृष्ठभूमि आदि भनेको पनि पाइन्छ । परिवेशलाई घटना र चरित्रभन्दा कम अनिवार्य ठानिए तापनि यसलाई कहिले (समय) र कहाँ (स्थान) सूचित गर्ने आवश्यक तत्त्व मानिन्छ (म्याकर्थी, सन् १९९१ : १०३) । सामाजिक सन्दर्भका बारेमा चर्चा गर्दा मानवीय चेतनाको निर्माता नै समाज हुने कुरा उल्लेख गरेको पाइन्छ । मनुष्य चेतनाले उसको अस्तित्वको निर्धारण गर्दैन बरु उसको सामाजिक अस्तित्वले नै उसको चेतना निर्धारण गर्ने हुँदा कला र साहित्यमा पनि यही नियम लागू हुन्छ (प्रधान, २०२२ : ११५) । कृति वा पाठको सन्दर्भपरक विश्लेषण गर्ने क्रममा अपरिहार्य मानिने पर्यावरणलाई परिवेशको पर्यायको रूपमा व्याख्या गरिएको पाइन्छ । पाठको सामाजिक सन्दर्भको खोजी गर्दा त्यसभित्र ग्रामीण समाज, सहरी समाज, परिवार, जनजाति, विवाह र लैङ्गिक अवधारणा आदि तत्त्वहरूका बारेमा खोजी गरिनु पर्दछ (भट्टचन, २०५७ : ३३) । मोहनराज शर्माले सामाजिक सन्दर्भलाई तात्कालिक स्थितिको रूपमा चर्चा गर्दै- 'दोश्रो प्रकारको स्थिति तात्कालिक स्थिति हो । तात्कालिक स्थिति भनेको परिस्थितिहरूको समुच्चय हो जो भाषा प्रयुक्त हुँदा लागू हुन्छ अर्थात् जसमा भाषाको प्रयोग गरिएको छ । वक्ता वा लेखक श्रोता वा पाठकमाभ्र औपचारिकता वा अनौपचारिकता, परिचय वा अपरिचय, समानता वा असमानताको सम्बन्ध तथा कथनको विशेष वा सामान्य अवसर आदि परिस्थितिहरू (तात्कालिक स्थितिका तत्त्वहरू) हुन् र एककहरूले यिनै बारे सूचना दिन्छन् । एकक र तात्कालिक स्थितिका तत्त्वहरूसँग नियमित सम्बन्ध वा साहचर्य हुन्छ, यस नियमित सम्बन्धलाई पनि अर्थ भनिन्छ । सन्दर्भलाई चिनाउने क्रममा क्रममा मोहनराज शर्माले स्थितिको संज्ञा दिएका छन् । भाषाले जगत्बारे जे प्रतीत गराउँछ, त्यसलाई अर्थ भनिन्छ । अर्थका दृष्टिले हेर्दा प्रत्येक सङ्कथनले विभिन्न स्थितिहरूलाई धानेको हुन्छ । सामान्य : त्यस भाषेतर पर्यावरणलाई स्थिति भनिन्छ, जसमा कुनै उच्चार घटित हुन्छ । यहाँ पर्यावरणले सहभागी, प्रक्रिया, समय, स्थान, औपचारिकता आदिलाई बुझाउँछ (शर्मा, २०६३ : १९७) । परिप्रेक्ष्य जनाउने यस खालका अर्थलाई बोलचालका भाषामा अर्थ भनिँदैन, तर सन्दर्भार्थ अन्तर्गत यसलाई पनि अर्थ नै भनिन्छ । तात्कालिक स्थितिमा वक्ता, श्रोता, सम्बन्ध र अवसर गरी चार पक्षहरूको अन्तःसम्बन्धगत भूमिका रहेको हुन्छ ।' (शर्मा, २०६३: २०२) भनेका छन् ।

उपर्युक्त परिभाषाका आधारमा काव्यकृतिको कथानकमा प्रयुक्त समाज र त्यससँग सम्बद्ध विविध गतिविधिहरूको विवरणलाई नै सामाजिक सन्दर्भ भनिन्छ । समाजका विविध क्रियाकलाप, परिस्थिति, परिवेश र अवस्थाका आधारमा वक्ताको भनाइको आशय श्रोताले ग्रहण गर्ने ज्ञानात्मक सन्दर्भ सामाजिक सन्दर्भ हो । यसक्रममा समाजका प्राकृतिक, भौतिक एवं साँस्कृतिक पक्ष कार्य, दृश्य,व्यावहार आदिबाट ज्ञान हासिल गर्दछ । यो विशेषतः :

सामूहिक, सम्बन्धपरक, अन्तर्क्रियात्मक तथा व्यवहारोन्मुख हुने गर्दछ । यसभित्र सामाजिक पृष्ठभूमि, सामाजिक गतिविधि, आर्थिक, शैक्षिक, राजनीतिक आदि पक्षहरू समेटिएको हुन्छ ।

यस प्रकार जीवन र जगत्का गहन विषयवस्तुहरूको प्रतिविम्ब रहने कुनै पनि काव्य वा कृतिको विश्लेषण गर्दा त्यसभित्रको सामाजिक लगायतका सन्दर्भहरूको खोजी गरिनु महत्त्वपूर्ण मानिने भएको हुँदा पाठ सङ्कथन विश्लेषणका क्रममा यहाँ कुञ्जिनीभित्रको समाजलाई खोज्ने काम गरिएको छ । कुञ्जिनी काव्यभित्र अधिकांश रूपमा तात्कालीन नेपाली ग्रामीण समाजको चित्रण गरिएको छ । कथावस्तुको स्रोत कवि कल्पित भए पनि यसमा कविले प्रशस्त नेपाली समाजमा घटेका र घट्न सक्ने कार्य घटना आदिको जीवन्त प्रस्तुतीकरण गरेका छन् । काव्यमा प्रयुक्त ग्रामीण समाजलाई दर्शाउने केही उदाहरणहरू यस प्रकार छन् :

कुञ्जिनी खण्डकाव्य कल्पनाप्रसूत खण्डकाव्य भएपनि यसको आधार भने सामाजिक जीवन हो । यस खण्डकाव्यमा सामाजिक सन्दर्भको व्यापक प्रयोग भएको अवस्था देखिन्छ । काव्यमा विषयवस्तुको उठान नै ग्रामीण-सामाजिक पृष्ठभूमिबाट भएको छ । आख्यानका सहभागी नायक-नायिका आदिका पृष्ठभूमि ग्रामीण परिवेश भएको हुनाले पनि काव्यमा सामाजिक सन्दर्भको उपयोग अधिक भएको पाइन्छ । यस्ता थुप्रै सन्दर्भहरू कुञ्जिनीमा भेटिन्छन् । प्रस्तुत शोध अध्ययनमा ह्यालिडे र हसनले सन्दर्भ विश्लेषणका क्रममा बताएका परिवेश सन्दर्भलाई सामाजिक सन्दर्भसँग जोडेर हेर्नु युक्ति सङ्गत देखिन्छ । यसर्थ तिनीहरूको परिवेश सन्दर्भ सम्बन्धी सैद्धान्तिक मान्यताका आधारमा कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रयुक्त सामाजिक सन्दर्भको अध्ययन श्लेषण यसप्रकार गरिएको छ । जस्तै :

यो घाँसको डोको भारी

जानु छ पीप्पल घारी

सपना वारि पारि !

स्वर्गको फूलको बारी । (खण्ड १, श्लो.८, पृ.५)

माथिको श्लोकमा आएको घाँस, डोको, पीप्पल घारी, फूलको बारी जस्ता पद पदावलीले ग्रामीण पृष्ठभूमिलाई सङ्केत गरेको छ । तिनले कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रयुक्त सामाजिक सन्दर्भलाई स्पष्ट पारेका छन् ।

सुकिला बादल जस्ता उनका उज्याला ।

वर्षाकी जूनभैँ तिनी

हाँसिली मुस्कान बनी

चराउँछिन् नरम उनका जन्तु उज्याला

एक छिन ता सल्ला मुनि आशा गरौं न ! (खण्ड २, श्लो.२, पृ.६)

माथिको श्लोकमा आएका ऊन, सल्ला जस्ता पदले गाउँका भेडा पालन तथा तिनको चरनस्थल सल्लाघारीको वन जङ्गललाई निर्देश गरेको छ । ती पद पदावलीले ग्रामीण पृष्ठभूमिलाई सङ्केत गरेका छन् । यसबाट कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा सामाजिक सन्दर्भको प्रयोग भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

तारामण्डल छाना तेरो

तीते फापर खाना !

भीरको सानो मकै बाँदर

हाँक्छस् निकै ताना ! (खण्ड ५, श्लो.२, पृ.१८)

माथिको श्लोकमा आएका तारामण्डल छाना, फापरको खाना, भीर, मकै, बाँदर गजुरी आदि पद पदावलीले सामाजिक सन्दर्भलाई निर्देश गरेका छन् ।

लखनको घर गजुरी-पिँडा भिँगटी छानाको

भ्यालमा डण्डी, फलामका मण्डी, छेलो छ खानाको,

पच्चीस भैंसी दुहुना पस्छन्, आहाले तलाउमा,

छवीस गोरु खेत है जोत्छन् रूलीको बोलाउमा । (खण्ड १८, श्लो.१, पृ.६३)

माथिको श्लोकमा आएका शब्दावलीहरू गजुरी पिँडा, भिँगटी छाना, भ्यालमा डण्डी, पच्चीस भैंसी, छत्तीस गोरु, खेत आदि पद पदावलीले सामाजिक सन्दर्भलाई निर्देश गरेका छन् ।

बहादुर खड्का नजिकै बस्छन् दुईतले घरमा,

छानामा बुट्टा काट्दछन् भन्थे जङ्गली स्तरमा,

ढोकामा उनका लहरे बुट्टा, भ्यालमा मुजुर छन् ।

माटोको सुन बनाउँथे भन्छन् ठालूका मजूर छन् । (खण्ड १८, श्लो.२, पृ.६३)

माथिको श्लोकमा आएका दुईतले घर, छाना र ढोकामा बुट्टा, भ्यालमा मजूर जस्ता शब्द समूहले सामाजिक सन्दर्भलाई स्पष्ट पारेका छन् ।

यौटा थियो नजिकको घाँसी देखे सारा वृत्तान्त सुनायो,

कोही तल फेदीमा भरे कोही भीरमा बसेर चिच्यायो ।

डुङ्गा ल्याए मल्लाहरूले पौडी खेल्ने पानीमा हाम्फाले,

सागरमा डुबेकी रतन भेट्न सक्ने कुन चाहिँ नि जोधाले ! (खण्ड २२, 'ग' श्लो.४, पृ.८५)

श्लोकमा कुञ्जिनीको मृत्युका घटनास्थलमा देखिएका घाँसी, भीर, डुङ्गा, मल्लाहरू, सागर तथा पौडी जस्ता पदहरू नितान्त ग्रामीण परिवेशमा प्रयुक्त शब्दहरू हुन् । यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यका विविध सन्दर्भ र प्रसङ्गादिमा आएका थुप्रै शब्द, पदावली, वाक्य, वाक्यखण्ड तथा सिङ्गो काव्य नै सामाजिक सन्दर्भबाट अनुप्राणित छ भन्ने कुरा स्वतः स्पष्ट हुन्छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यको घटनाख्यान मूलतः ग्रामीण पृष्ठभूमिबाट विकास भई त्यसै

धरातलीय स्वरूपमा विस्तार तथा अन्त्य भएको हुँदा प्रस्तुत काव्यमा सामाजिक सन्दर्भको प्रचुर प्रयोग भएको पाइन्छ । अझ साँच्चै भन्नुपर्दा कुञ्जिनी ग्रामीण सन्दर्भको विशुद्ध काव्य हो । खोला, भीरपाखा, वन जङ्गल, गाउँघर, गाईवस्तु आदिको निर्देश भएबाट यस कुराको पुष्टि हुन जान्छ ।

प्रस्तुत काव्यमा माथिको काव्यांशका विविध श्लोकमा आएका विविध पद पदावलीले सामाजिक सन्दर्भलाई स्पष्ट पारेका छन् । उपर्युक्त पङ्क्तिहरूमा रहेका प्रसङ्ग अनुसार पहिलो श्लोकमा आएको घाँस र डोको, दोश्रोमा आएको ऊन र सल्ला तथा तेस्रोमा आएको छाना, फापर, भीर, मकै, बाँदर, चौथोमा आएको भैंसी, तलाउ, पाँचौँमा आएको गोरु, ढोका र छानामा बुट्टा, भ्यालमा मजुर तथा छैटौँमा आएको घाँसी, भीर, डुङ्गा आदि ग्रामीण जीवनमा अत्यन्त प्रचलित शब्दहरू हुन् । यसरी कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा ग्रामीण परिवेशको कलात्मक चित्रण हुन पुगेको छ । तसर्थ कुञ्जिनीका सम्पूर्ण क्रियाकलापहरू ग्रामीण परिवेशमा आधारित छन् ।

४.३.२.२ कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा धार्मिक -साँस्कृतिक सन्दर्भ

धर्म, परम्परा, रीतिरिवाज, समाज र साँस्कृतिक सन्दर्भबाट व्यक्त हुने अर्थलाई साँस्कृतिक सन्दर्भ भनिन्छ । ‘धृञ् धारणे’ धातुमा ‘मन्’ प्रत्यय लागेर धर्म शब्दको निर्माण हुन्छ । धर्मलाई विभिन्न प्रकारले अर्थ्याइएको पाइन्छ । महाभारतमा (शान्ति पर्व १०९ । ११) धारण गर्न योग्य वस्तुलाई धर्म भनिएको छ । कुनै पनि रागद्वेष नभएको, विद्वान्ले सेवन गर्न योग्य, हृदयले बुझेको कुरा नै धर्म हो (मनुस्मृति २ । १) । ‘उपनिषद्मा भने अनुसार जो अनुष्ठान गरिँदाको धर्म अर्थात् सत् कर्म र सत् विचार नै धर्म हो’ (देवकोटा, २०३१: ५४) । त्यो शास्त्रको तात्पर्य रूपले जानिँदाका बखत सत्य भनिन्छ । ‘परमेश्वरसँग सम्बन्ध जोड्ने एउटा साधन धर्म हो’ (पण्डित, २०४०:३५) । मोहनराज शर्माले धार्मिक -साँस्कृतिक सन्दर्भलाई व्यापक स्थितिको संज्ञा दिएका छन् । यस सन्दर्भमा उनले भनेका छन्- ‘तेश्रो प्रकारको स्थिति व्यापक स्थिति हो । व्यापक स्थिति भनेको त्यस्ता स्थितिहरूको समुच्चय हो जसले तात्कालिक स्थितिका सहभागी (व्यक्ति) को पृष्ठभूमि तयार पार्छ । यसबाट सहभागीको क्षेत्रीय, सामाजिक र शैक्षिक अवस्थाबारे सूचना पाइन्छ । भाषिक एकक र व्यापक स्थितिका तत्त्वहरू (क्षेत्रीय, सामाजिक र शैक्षिक आदि अवस्थाहरू) माझ नियमित सम्बन्ध हुन्छ, जो अर्थ हो’ (शर्मा, २०६३: २०३) । यसरी धारणा गर्न योग्य, आध्यात्मिक पथ, परमेश्वरसँग सम्बन्ध जोड्ने मार्ग आदि जस्ता रूपले जे जसरी अर्थ्याय पनि धर्म भनेको आस्तिक मान्यताको मेरुदण्ड हो ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्य मूलतः : ग्रामीण सामाजिक सन्दर्भमा केन्द्रित भए तापनि यसको उत्तरार्द्ध खण्ड हिन्दू धर्म-साँस्कृतिसँग सम्बन्धित रहेको छ । यस काव्यले आफ्नो

कथावस्तुको चरमोत्कर्षमा लखन लेप्टेनको छोरो सेतेसँग कुञ्जनीको विवाहको निम्ति साइत जुराई हिन्दू संस्कृति अनुरूप कुञ्जनीको विवाहको तयारी गरेको कथानक सन्दर्भका आधारमा प्रस्तुत काव्यमा धार्मिक तथा साँस्कृतिक सन्दर्भहरूको समुचित उपयोग भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ । कुञ्जनी खण्डकाव्यमा ज्योतिषीले हात हेर्नु, विवाहमा पाठपूजा, यज्ञ-यज्ञादि तथा धर्म कर्मका प्रसङ्गले धार्मिक साँस्कृतिक आस्थालाई जागृत गराएको छ । जस्तै :

थालीमा निकै अबीर चामल दहीमा बगेको,
ज्योतिषी पण्डित भ्यापुल्ले कान चिना ली उँगेको ।
जैसीले भन्छ, अष्टम थानमा शुक्रको दशा छ,
होम नै गरे टरी नै जाला, अरु त खासा छ । (खण्ड १८, श्लो.४, पृ.६३)

माथिको उदाहरणको पहिलो श्लोक कुञ्जनीसँग लेप्टेनको छोरो सेतेको विवाह छिन्ने क्रममा ज्योतिष, चिना, शुक्र दशा, होम आदि शब्दले हिन्दू संस्कृति अनुरूप हुने वैवाहिक संस्कारलाई बुझाएको हुँदा प्रस्तुत काव्यांशले धार्मिक-साँस्कृतिक सन्दर्भ प्रदान गरेको छ ।

जैसीको निधार, दुई हातले टिपी अक्षता अबीर,
सिँगार्न लागे ठालुसिङ् तब, बीच बीचमा थपेर,
भीमसेन पाती चढाई शिरमा दक्षिणा टक्याए,
सम्धीको पाउमा दर्शन गरी मोहन पकाए । (खण्ड १८, श्लो.६, पृ.६४)

माथिको श्लोकमा आएका अक्षता, अबीर, भीमसेन पाती, दक्षिणा, सम्धी, दर्शन आदि धार्मिक साँस्कृतिक सन्दर्भ जनाउने शब्द हुन् । यसबाट कुञ्जनी काव्यमा धार्मिक-साँस्कृतिक सन्दर्भको बहु प्रयोग भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

ईश्वरको भक्त भएर मर्छु संसार हेर्दिनँ,
भन्दछिन् छोरी, दुई आँखा भरी, बिहा त गर्दिनँ । (खण्ड १८, श्लो.९, पृ.६४)

माथिको श्लोकमा आएका ईश्वर, भक्त, विवाह शब्दले धार्मिक साँस्कृतिक सन्दर्भलाई निर्देश गरेका छन् ।

भूल गर्छन् यमले संगी ! अधि बाटो गएर फर्कन्छन्,
त्यस्तो निष्ठुर ईश्वर होला ? त्यसो भए यी तारा घर्कन्छन् ।
(खण्ड २१, श्लो.२१, पृ.७७)

माथिको श्लोकमा आएका यम र ईश्वर साँस्कृतिक सन्दर्भ जनाउने शब्द हुन् । ठालूसिङ्का दाढामा आज लगाइदेऊ न रमाइलो अबीर,
जन्ती आउने बेला त भयो गर्ने छैनन् आजलाई अबेर ।
(खण्ड २२, 'क' श्लो.३, पृ.७९)

माथिको श्लोकमा आएको अबीर र जन्ती शब्दले धार्मिक सांस्कृतिक सन्दर्भ प्रदान गरेका छन् ।

यसप्रकार माथिका श्लोकमा आएका विविध शब्द तथा पदावलीले धार्मिक-सांस्कृतिक सन्दर्भ प्रदान गरेका गरेका छन् । यसरी उपर्युक्त काव्यांशमा प्रयुक्त शब्दहरूमध्ये ज्योतिषी, अबीर, भमिसेन पाती ईश्वर आदि शब्दले नेपाली हिन्दू संस्कृतिको आध्यात्मिक सन्दर्भका रूपमा चित्रण गरेको छ । यसर्थ कुञ्जिनी विविध हिन्दू संस्कृतिमा आधारित खण्डकाव्य भएको हुँदा, कुञ्जिनी धार्मिक सांस्कृतिक सन्दर्भका दृष्टिले विशिष्ट, भावपरक रहेको रहेको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

उपर्युक्त प्रसङ्गहरूको आधारमा के निष्कर्ष निकाल्न सकिन्छ भने कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा हिन्दू धर्म तथा संस्कृतिका केही महत्त्वपूर्ण प्रसङ्गलाई पनि देखाइएको छ । पाठपूजा, जपध्यान, यज्ञ-यज्ञादि तथा विवाह संस्कार आदिको प्रस्तुत गरिएको छ । नेपाली समाजमा प्रचलित त्यस्ता वैदिक कार्यहरूले धार्मिक तथा सांस्कृतिक सन्दर्भलाई जोड्दछन् । सङ्कथन विश्लेषणभित्र यस्ता तत्त्वहरूले पनि विशेष भूमिका निर्वाह गरेका हुन्छन् ।

यसप्रकार 'कुञ्जिनी खण्डकाव्य' सामाजिक पृष्ठभूमिमा आधारित रचिएको खण्डकाव्य भएका कारण यसका आख्यानीकरणका क्रममा उपर्युक्त धार्मिक सांस्कृतिक सन्दर्भहरू तथा विविध संज्ञानात्मक सन्दर्भहरू जोडिन आएका छन् । खण्डकाव्यमा कविका निजी कल्पनामा आधारित ग्रामीण सामाजिक परिवेश, पात्र र घटना पूर्ण रूपमा सन्दर्भसँग सम्बन्धित रहेका छन् । सामाजिक घटना क्रमलाई नै आधार मानी लेखिएको काव्य हुँदा यसमा पात्र, स्थान, परिवेश, घटना, विषय आदि सम्पूर्ण कुराहरू माथिका सन्दर्भमा मेल खान पुगेको छ । तसर्थ काव्यले अवलम्बन गरेको माथिका विविध सन्दर्भलाई खण्डकाव्य विश्लेषणका क्रममा महत्त्वपूर्ण आधारका रूपमा लिन सकिन्छ ।

४.३.२.३ कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा संज्ञानात्मक सन्दर्भ

संज्ञान सन्दर्भको बारेमा ह्यालिडे र हसनले 'कुनै विशेष वस्तुहरूको समय सन्दर्भ र परिस्थिति अनुसार पृथकीकृत हुन सक्दछ । त्यसैले त्यस्ता शब्दहरूको अर्थबोधको निमित्त संज्ञानात्मक धारणाको पनि अवलम्बन गर्नुपर्ने हुन्छ । पुराना घटना सन्दर्भहरू प्रस्तुत गरिएका पाठमा प्रयुक्त भाषिक अवशेषका आधारमा नै वस्तु वा कथनको मूल्याङ्कन गरी प्रतिक्रियात्मक धारणाको निर्माण हुन पुग्दछ' (ह्यालिडे र हसन, १९९१, पृ.३०) भनेका छन् । ह्यालिडे र हसनले संयुक्तिको अध्ययन विश्लेषणको क्रममा अपनाएको क्षेत्र पद्धतिलाई आधार मानी मोहनराज शर्माले सन्दर्भका तीन प्रकारहरू- अवधारणात्मक स्थिति, तात्कालिक स्थिति र व्यापक स्थितिको चर्चा गरेका छन् (शर्मा, २०६३:१९८) । मोहनराज शर्माले संज्ञान सन्दर्भलाई अवधारणात्मक स्थितिको रूपमा व्याख्या गरेका छन् । यस

सम्बन्धमा उनले 'उपर्युक्त' तीन स्थितिहरूमा अवधारणात्मक स्थिति त्यो हो जसको वर्णन भाषाले गर्छ वा जसका निमित्त भाषा हुन्छ। भाषाले अवधारणात्मक स्थितिको वर्णन शब्द वा ढाँचा आदि एककद्वारा गर्छ। भाषाका शब्द आदि एकक (कोशीय एकाइ) ले जगत्मा पाइने वस्तुको वर्णन गर्छन्' भनेका छन्।

यसप्रकार वक्ताको कथन वा अभिव्यक्तिको खास आशय अर्थात् विचारलाई श्रोताले आफ्नो सामाजिक- साँस्कृतिक अनुभवका आधारमा धारणात्मक बोध गर्ने सन्दर्भ विशेषलाई संज्ञान सन्दर्भ भनिन्छ। यसले कोशीय अर्थ प्रदान नगरी श्रोता वा पाठकको मनोविज्ञान, विचार, अनुभूति, पूर्वज्ञान आदिको आधारमा पूर्वज्ञान प्राप्त गर्दछ। यसक्रममा एकै विषय, प्रसङ्ग र सन्दर्भका ज्ञानहरू पनि भिन्न भिन्न अर्थका रूपमा प्रकट हुने गर्दछन्।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पनि संज्ञान सन्दर्भको विशेष उपयोग भएको स्थिति पाइन्छ। गोरे र कुञ्जिनी बीच भएको प्रेममय संवादका रूपमा, गोरे जर्मन युद्धमा जाने क्रममा, गोरे जर्मन गएपछि विरही बनेकी कुञ्जिनीले प्रेम वियोगको वेदना व्यक्त गर्ने क्रमको आदि प्रसङ्गरूपमा संज्ञान सन्दर्भको उपयोग भएको देखिन्छ।

कुञ्जिनीसँग विवाह हुने आशामा गोरेले खुशीको आनन्द भाव व्यक्त गर्ने क्रममा आएको संज्ञान सन्दर्भ श्लोक यस्तो छ -

स्वर्ग छैन टाढा अब

पहाड टाकुरामा

कलेजी रङ्ग हरियो भो

मनको आँकुरामा ! (खण्ड ९, श्लो.१, पृ. २८)

माथिको श्लोकमा आएको संज्ञान सन्दर्भ छोरी कुञ्जिनीलाई गोरेले कोल्पू खोलाको भेलबाट बचाएपछि बाबु ठालूसिँह गोरेलाई कुञ्जिनी दिन राजी भएको घटना सन्दर्भबाट अभिव्यक्त भएको छ। उक्त कथन गोरेले कुञ्जिनी पाउने आशामा स्वस्फूर्त रूपमा आएको छ। प्रस्तुत काव्यांशमा आएको स्वर्ग शब्दले दिने अर्थ कोशीय र व्याकरणिक नभई वक्ताको मनोधारणामा आधारित छ। यस दृष्टिले उक्त पदको अर्थ दोस्रो भौतिक संसार होइन मनभित्रको सुख र आनन्दको हर्षोल्लास स्थान हो भन्ने जनाउँछ। साथै हरियो कलेजी रङ्ग र मनको आँकुरा पदावलीले पनि कोशीय अर्थ नदिई गोरेको उदासिन भावनामा वीजाङ्कुरित खुशीको नयाँ आशा पलाएको छ भन्ने मनोभाव प्रकट भएको हुँदा प्रस्तुत काव्यांशमा संज्ञान सन्दर्भको उपयोग हुन पुगेको देखिन्छ।

जर्मन युद्धमा निस्केको गोरेको पल्टन चन्द्रागिरि पहाडमा पुग्दा गोरेले आफ्नो जन्मभूमिप्रति गरेको प्रगाढ राष्ट्रियताको भाव छचल्किएको प्रसङ्गको एक श्लोक सन्दर्भ -

यिनै स्वर्गे दूधका छाँगा,

नागबेली भल्केका जुहार !
यही देशको मखमली चोली,
गरा- गरा मैदान धनसार ! (खण्ड १४, श्लो.१, पृ.४८)

माथिको श्लोकमा संज्ञान सन्दर्भको रूपमा स्वर्गे दूधका छाँगा, नागबेली जुहार देशको मखमली चोली जस्ता पदावली आएका छन् । उक्त शब्दले कोशीय र व्याकरणिक अर्थ नदिई मनोधारागत अर्थ प्रदान गरेका छन् । नायक गोरे जर्मन युद्धमा निस्कँदा चन्द्रागिरि डाँडामा पुगेपछि नेपालीहरूले उप्रति गरेको सम्मान र शुभ चिन्तनप्रति कृतज्ञता प्रकट गर्ने क्रममा माथिका संज्ञान सन्दर्भहरू आएका हुन् । स्वच्छ हिमाली काखबाट निर्मल जलका फोहोरा पहाडका कन्दरा भई बग्दा नागबेली रत्नतुल्य देखिनु र राता गुलाबहरूले पहाडलाई सिँगार्नु एवं तिनै मनोरम प्राकृतिक दृश्यहरूले गर्दा नेपाल स्वर्गजस्तै रमणीय र सम्पन्न छ भन्ने गोरेको आशय भाव व्यक्त गर्ने क्रममा उक्त संज्ञानात्मक सन्दर्भ आएको हो । यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विविध श्लोक र काव्यांशमा संज्ञान सन्दर्भको कलात्मक एवं व्यञ्जनापूर्ण प्रयोग हुन पुगेको छ ।

गोरे जर्मन गएपछि कुञ्जिनीमा प्रेम वियोगबाट उत्पन्न विरह भाव अभिव्यक्त गर्ने सन्दर्भमा आएको एक संज्ञान सन्दर्भ-

त्यो लालपाती, रगतभैँ राती
एक भुष्पा टिपेर मेरो
चिरिएको छातीमा घुसार !
नील काँढामाथि जन्मेकी राती
बिनु पातकी आकाश लता
रेशम चुरी बनाई सिँगार ! (खण्ड १३, श्लो.७, पृ.४२)

माथिको श्लोकमा आएको सन्दर्भ गोरेको वियोगमा प्रेमिका कुञ्जिनीको मनमा उत्पन्न भाव हो । प्रस्तुत काव्यांशको पहिलो पङ्क्तिमा आएको लालपाती शब्दले दिने धार्मिक- सास्कृतिक अर्थ मन्दिरमा पूजा गर्ने रातो रङ्गको पुष्प विशेष भए तापनि काव्यका संज्ञानात्मक सन्दर्भमा लालुपाते फूलले हृदयप्रेमी गोरेको अमर प्रेमको प्रतीकलाई सङ्केत गरेको छ । यसरी आफूबाट टाढा हुँदा पनि आफ्नो हृदयमा जीवन्त सजाइराख्ने रातो फूलको थुँगाको सम्भना चिनो चाहेको भन्ने आशयार्थ कुञ्जिनीको उक्त अभिव्यक्तिबाट भल्किएको छ । साथै नीलकाँडा शब्दले वन जङ्गलमा फुल्ने विषालु काँडा नभई भाग्यले ठगिएकी दुःखी नारीको रूपमा कुञ्जिनीले आफूलाई उभ्याएकी छ । यसरी कुञ्जिनीको प्रेम पीडाको चित्रण गर्ने क्रममा लालुपाते र नीलकाँडा जस्ता शब्दले यहाँ संज्ञानात्मक अर्थ सम्प्रेषण गरेको छ ।

४.३.२.४ राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय सन्दर्भ

वि.सं. २००२ सालमा रचिई वि.सं. २००२ सालमै प्रकाशित भएको प्रस्तुत खण्डकाव्यको विषयवस्तु मुख्यतः कवि कल्पनात्मक भएर पनि लोक प्रसिद्धिको सन्दर्भ समेत पाई मिश्रित प्रकारको बनेको देखिन्छ । प्रस्तुत खण्डकाव्य अत्यन्त छोटो समयमा रचना गरिएको आवेगपूर्ण रचना हो । यसको विषयवस्तु आदर्शप्रेम लाहुरे जीवनको समस्यासित सम्बन्धित छ । यसबाहेक समाजका कतिपय रुढिवादी परम्परागत हैकमको चित्रण गरेर देखाइएको सामाजिक समस्या आजको नेपाली समाजमा पनि ज्वलन्त रहेको पाइन्छ । यसका साथै एक खण्डव्यापी आख्यानको विधान गरिएको यस खण्डकाव्यले प्रथम विश्वयुद्धकालीन नेपालको राष्ट्रिय सामन्ती परिवेश र युद्धगस्त अन्तर्राष्ट्रिय परिवेशका साथै नेपालका मध्य पहाडी भेगका प्राकृतिक-साँस्कृतिक परिवेशको चित्रणलाई पनि समेटेको छ (अवस्थी, २०५६ : २०४) । मूलतः भिल्डुङको डाँडापाखा, कोल्पूखोला, त्रिशुली नदी र गजुरी पिँडा आदि ठाउँको प्राकृतिक चित्रण गरिएको यस काव्यको परिवेश नेपाली सेरोफेरोबाट समुद्रपारको जङ्गलसम्म पुगेको छ । कुञ्जिनीको महत्त्व यसको लयगत विविधताले बढाएको छ । यसमा नेपाली समाजमा जीवित २८ किसिमका लोकलयको प्रयोग भएको छ (जोशी, २०४८ : ५३) ।

उपर्युक्त समीक्षात्मक चर्चाबाट कुञ्जिनी राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय घटना सन्दर्भको आख्यान संरचनामा आबद्ध खण्डकाव्य भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ । यहाँ गोरेको कुञ्जिनीसँगको प्रेममा आधारित घटनास्थलदेखि कुञ्जिनीको विवाह सन्दर्भ स्थान हुँदै उसको दुःखदायी मृत्यु परिवेशका स्थान आदिलाई राष्ट्रिय सन्दर्भको रूपमा लिन सकिन्छ । यस क्रममा धादिङ र नुवाकोट जिल्ला अन्तर्गत पर्ने गोरे र कुञ्जिनीको प्रेमको उद्गमस्थल कोल्पू नदीको तीर भिल्डुङ गाउँ, कल्लेरी, गजुरी पिँडा, चन्द्रागिरि डाँडा, त्रिशुली नदी आदि राष्ट्रिय सन्दर्भ हुन् भने जर्मनको युद्ध, बजिरिस्तान र त्यहाँका परिवेश आदिलाई अन्तर्राष्ट्रिय सन्दर्भका रूपमा लिन सकिन्छ । कुञ्जिनीमा राष्ट्रिय सन्दर्भलाई उच्चत गर्ने काव्यांशको एक श्लोक यस्तो छ -

कोल्पूको कलकल नीरमा,

गुलाफ भाँगे तीरमा ।

तिनको भुपडी आलु है वखडाको,

मोती भैं सेता फूल फूल भर्छन् बर्बरी ! (खण्ड १, श्लो.१, पृ.१)

माथिको श्लोक गोरे र कुञ्जिनीको प्रेम सम्बन्धको उद्गम स्थलका रूपमा आएको राष्ट्रिय सन्दर्भ हो । कोल्पूको निर्मल र स्वच्छ अविरल बहने कोल्पू नदीको तीरको गुलाफ भाँगे भुपडी र आलुवखडाका चम्किलो चाँदीजस्ता वास्नादार फूलका दृश्यबाट उठान गरिएको कुञ्जिनीको कथानक विकासक्रममा देखापरेका भिल्डुङ गाउँको आँप, लिची र अन्य

फलफूलयुक्त हरियाली बगैँचाको सुन्दर दृश्यले नेपाली प्राकृतिक सौन्दर्य अङ्कित राष्ट्रिय सन्दर्भलाई निर्देश गरेको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

यसैगरी अन्तर्राष्ट्रिय सन्दर्भको एक काव्यांश-

गोरे उफ्रयो खुकुरी लिई, यौटा पठान गिडेर बर्लन,

आर्को पठान कुर्कुच्चा ठोक्यो देखी त्यसको सिँहको गर्जन ।

(खण्ड २०, श्लो. २२, पृ. ७१)

माथिको श्लोक गोरेले राष्ट्र र राष्ट्रियताका निमित्त आफ्नो जीवनलाई चुनैती दिँदै जर्मनको बजिरिस्तानमा पठानसँग युद्ध गर्दाको एक साहसी र बलिदानीपूर्ण कार्यको दृश्याङ्कित अन्तर्राष्ट्रिय सन्दर्भको चित्रण गर्ने क्रममा आएको हो । यस श्लोकमार्फत् गोरेले शत्रुसँग युद्धमा देखाएको बहादुरी र वीरताको वर्णन गरिएको छ । अन्ततः नायक गोरे लडाइँमा विजय गरी स्वदेश फर्किएर प्रेमिका कुञ्जिनीसँग विवाह गरी सुन्दर घरजम बसाउने सुनौलो सपना पूरा हुन नपाउँदै विदेशी भूमिमा रगत बगाएर मर्नु परेको दुःखद् घटना नेपाली युवाहरूको तत्कालीन विवशताको रूपमा देखाइएको छ, जुन आज पनि उत्तिकै सान्दर्भिक बन्न गएको छ । यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्य विविध घटना, प्रसङ्ग र दृश्यादिको मार्मिक र रोमाञ्चक वर्णन गरिएका विविध राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय सन्दर्भको सङ्गठित, कलात्मक र रमणीय चित्रणमा केन्द्रित छ, भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्य सामाजिक पृष्ठभूमिमा आधारित रचिएको खण्डकाव्य भएका कारण यसका आख्यानीकरणका क्रममा उपर्युक्त धार्मिक साँस्कृतिक सन्दर्भहरू तथा विविध संज्ञानात्मक सन्दर्भहरू जोडिन आएका छन् । खण्डकाव्यमा कविका निजी कल्पनामा आधारित ग्रामीण सामाजिक परिवेश, पात्र र घटना पूर्ण रूपमा सन्दर्भसँग सम्बन्धित रहेका छन् । सामाजिक घटना क्रमलाई नै आधार मानी लेखिएको काव्य हुँदा यसमा पात्र, स्थान, परिवेश, घटना, विषय आदि सम्पूर्ण कुराहरू उपर्युक्त सन्दर्भमा मेल खान पुगेको छ । तसर्थ काव्यले अवलम्बन गरेको माथिका विविध सन्दर्भलाई खण्डकाव्य विश्लेषणका क्रममा महत्त्वपूर्ण आधारका रूपमा लिन सकिन्छ ।

४.४ कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा सहभागी सन्दर्भ

आख्यानात्मक काव्यको अनिवार्य तत्त्वका रूपमा सहभागी (पात्र विधान) सन्दर्भ रहेको हुन्छ । कथानकलाई अघि बढाउन घटनालाई विभिन्न मोडमा पुऱ्याउन तथा कार्यकारण सम्बन्ध स्थापना गर्नको लागि प्रस्तुत कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पनि देश, काल र परिस्थितिजन्य पात्र वा सहभागीको विन्यास गरिएको छ । खण्डकाव्यमा विविध पात्रहरूको चयन गर्न सकिने भए पनि कुञ्जिनीमा मानवीय पात्रहरूकै सन्दर्भ रहेको पाइन्छ । पात्रका

कार्य अवस्थितिका आधारमा कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा उपयोग गरिएका पात्र विधानगत सहभागी सन्दर्भको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ ।

४.४.१ सङ्कथन विश्लेषण र सहभागी सिद्धान्त

वक्ता र श्रोताको माध्यमबाट पात्रहरू बीचको अन्तर्सम्बन्धात्मक प्रभाव नै सहभागी सन्दर्भ हो । पाठक वा लेखक वक्ता वा श्रोता अर्थात् सङ्कथनमा संलग्न सम्बोधक र सम्बोधित दुवै पक्षलाई सहभागी भनिन्छ । पाठमा अभिव्यक्त भाषा तिनै सहभागीका आधारमा फरक देखिन पुग्दछ । पाठमा निहीत संयुक्ति व्यवस्थाको निर्धारण गर्दा पाठभित्रका सहभागीहरूको स्तर र उनीहरूले प्रयोग गर्ने भाषालाई पनि ख्याल गरिनुपर्दछ । जस्तै- बालक र वृद्धका बीचमा कुराकानी हुँदा उनीहरूले उपयोग गर्ने भाषामा फरकपन देखिन्छ । बालकले आफ्ना इच्छाहरू प्रकट गर्न जस्ता भाषिक कोडहरू प्रयोग गरेका छन् । त्यसको ठीक विपरीत वृद्धहरूले आफ्ना लामो अवधिको ज्ञान, अनुभव आदि प्रकट हुने भाषिक कोडहरूको उपयोग गर्दछन् । यसरी वृद्ध र बालकले उपयोग गर्ने भाषिक कोडमा सहभागीको आधारमा परिवर्तनको स्थिति देखिन्छ । वृद्धले उपयोग गर्ने भाषामा त्यही अनुसारको शब्द चयनको स्थिति रहने हुँदा निश्चय नै त्यसमा बालकको भन्दा पृथकपन रहेको हुन्छ (ह्यालिडे र हसन, सन् १९९१, पृ.३०) । यसरी पाठमा संलग्न प्रयोक्ता वा सहभागीहरूको लिङ्ग, उमेर, पेशा, क्षमता वा योग्यता, उनीहरूले टेकेको समाज र आर्जित ज्ञानका आधारमा पनि पाठमा प्रयोग हुन आउने शब्द अनि तिनीहरूले प्रदान गर्ने अर्थमा विविधता रहन्छ । सङ्कथन विश्लेषणका क्रममा सहभागीहरूको अवस्था र भावका बारेमा पनि अध्ययन हुनु आवश्यक छ । पाठ विश्लेषण गर्दा ती विषयले विशेष महत्त्व राखेको हुन्छ ।

पाठमा कथानकलाई अघि बढाउन कुनै पनि घटनालाई मोड उपमोडमा पुऱ्याउन तथा कार्यकारण सम्बन्ध स्थापनाका लागि सहभागी वा पात्र विधानको अनिवार्यता रहन्छ । कथावस्तुका सम्पूर्ण घटनाहरू सहभागीमा नै सीमित रहेका हुन्छन् । अरिस्टोटलले पनि महाकाव्यकै सन्दर्भ ल्याएर यसको पात्र भद्रा, वैभवशाली, यशस्वी, कुलीन, दोषमुक्त र उदात्त हुनुपर्दछ । भन्ने अवधारणा राखेका छन् । 'चरित्र त्यसलाई भनिन्छ, जसले कुनै व्यक्तिका रुचि अरुचिको प्रदर्शन गर्नुका साथै कुनै नैतिक प्रयोजनलाई व्यक्त गर्दछ (त्रिपाठी, २०४८:६३) । उनले पात्रमा हुनुपर्ने केही अनिवार्य लक्षण प्रस्तुत गर्दै पात्रमा भद्रता, औचित्य, जीवन अनुरूपता, सम्भाव्य र अनुकृतिमूलक वैशिष्ट्य जस्ता गुणहरू रहनुपर्ने मान्यता अघि सारेका छन् । पात्र विधानकै सन्दर्भमा मोहनराज शर्माले यस कारकले (सहभागी) कुनै कुरा वा कथनमा संलग्न व्यक्तिहरूलाई जनाउँछ । यस्ता व्यक्तिहरू नै कुरा वा कथनका सहभागीहरू हुन् । यिनीहरूको सहभागिता कि वक्ता - श्रोता भएर अथवा

कोही सम्बोधक र कोही सम्बोधित भएर अथवा कोही प्रेषक र प्रापक भएर कुरा गर्छन् । यस क्रममा सहभागीहरूले सामाजिक तहबाट निर्दिष्ट कुनै भूमिका पनि अँगालेका हुन्छन् । कुरा दुई जनाका बीचमा हुँदा ती वक्ता-श्रोता हुन्छन् । सहभागीहरू मलमपट्टी गर्ने अथवा यस्तै अन्य अवसरमा पनि वक्ता-श्रोता नै हुन्छन् तर तिनको डाक्टर र रोगी अथवा यस्तै अन्य भूमिकामा भने परिवर्तन हुन्छ ।

नेताले राजनैतिक कुरा छाँटेर भाषण दिँदा सहभागीहरू सम्बोधक (नेता) र सम्बोधित (जनता) हुन्छन् भने टेलिफोनबाट सन्देश दिँदा सहभागीहरू प्रेषक र प्रापक हुन्छन् । कक्षामा एउटा छात्रले गरेको प्रश्न र एउटा शिक्षकले दिएको उत्तर ती दुवैको मात्र प्रश्नोत्तर नरहेर सबै छात्रका लागि उत्तर हुन्छ । यस स्थितिमा उत्तरदाता शिक्षक र प्रश्नकर्ता छात्र लगायत कक्षामा उपस्थित अन्य सबै पनि सहभागी नै बन्छन् । कविता/काव्यमा पनि हुन्छन् । काव्यका सहभागीलाई पात्र वा चरित्र भनिन्छ । पात्रहरू आफ्ना आफ्ना निर्दिष्ट भूमिकामा आउँछन् र कि वक्ता - श्रोता कि प्रेषक-प्रापक भएर सहभागी बन्छन् । जुन पात्रको जस्तो सहभागी र भूमिका हुन्छ । त्यसको संवाद त्यही अनुकूल हुन्छ । पात्रको सहभागिता र भूमिका तथा उसको संवादका बीच अनुकूलता नहुँदा कुरा वा कथन अस्वाभाविक, असुहाउँदो र असंगत हुन्छ (शर्मा, २०६३, ४५४-४५५) । यसरी पात्रहरू बीचको संवादात्मक कार्य र संवादको उद्देश्यको आधारमा काव्यमा सहभागीको भूमिका निर्धारण गरिएको हुन्छ ।

आख्यानका सहभागीलाई पात्र भनिन्छ । यी पात्रहरूको विशेषता वा चरित्र चित्रण के कस्तो छ, भन्ने कुरा चरित्रको विभेदक अभिलक्षणद्वारा स्पष्ट पारिन्छ । चरित्रको विभेदक अभिलक्षण सम्बन्धी तालिकामा माथिबाट तलतिरका कोठामा पात्रहरूको विशेषता सूचीबद्ध गरिन्छ भने देब्रेबाट दाहिनेतिरका कोठामा पात्रनाम लेखिन्छ । जुन पात्रको जुन विशेषता हुन्छ त्यसलाई (+) चिह्नद्वारा र त्यसको अभाव भएमा (-) चिह्नद्वारा जनाइन्छ । पात्र विधानकै सन्दर्भमा मोहनराज शर्माले लिङ्गका आधारमा पुलिङ्ग र स्त्रीलिङ्ग, कार्यका आधारमा प्रमुख, सहायक र गौण, प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल र प्रतिकूल, स्वभावका आधारमा गतिशील र गतिहीन, जीवनचेतनाका आधारमा वर्गगत र व्यक्तिगत, आसन्नताका आधारमा नेपथ्यपात्र र मञ्चीयपात्र, आबद्धताका आधारमा बद्ध पात्र र मुक्त पात्र भनी वर्गीकरण गरेका छन् (शर्मा, २०६६ : ७२) । महाकाव्य कलेवरका समस्त धमनीहरूमा रक्त संचालन कार्य सम्पन्न गर्ने वास्तविक यन्त्र भन्नु नै चरित्र चित्रण हो ।

आधुनिक मनोविश्लेषणवादी अवधारणा तथा अधिआख्यानको उत्तरआधुनिकतावादी मान्यताले चरित्रको उत्तरबाह्य पक्षको चित्राङ्गनको अवधारणालाई अधि सारेर कथाको बाह्य स्थूल पक्षका स्थानका पक्षमा पनि चरित्रलाई नै स्थापित गरेको छ (अधिकारी, २०६३ : ३१)

। सहभागीले कृतिमा प्रयुक्त व्यक्ति, पात्र वा चरित्रलाई जनाउँछ । हरेक कृतिमा सहभागीहरूको संख्या घटी बढी भएपनि तिनको उपस्थिति चाहिँ अनिवार्य रहन्छ । कृतिमा सहभागीहरूको भूमिका वक्ता-श्रोता, प्रेषक-प्रापक, सम्बोधक-सम्बोधित आदिका रूपमा रहन्छन् सहभागीहरूको सहभागितामा समय समयमा केही परिवर्तन भइरहन्छ । जस्तै - एउटा वक्ता, प्रेषक वा सम्बोधक आफ्नो निर्धारित भूमिका सकिएपछि श्रोता, प्रापक वा सम्बोधित बन्न सक्छ । कविताका प्रगीतात्मक, आख्याननत्मक र नाटकीय तिनै खाले संरचनामा प्रयुक्त सहभागीहरूलाई लिङ्ग, कार्य, प्रवृत्ति, स्वाभाव, जीवनचेतना, आसन्नता, आबद्धता आदि आधारमा प्रकारगत वर्गीकरण गरी तिनको चरित्र चित्रण गर्ने तथा सहभागीहरूको विभेदक अभिलक्षणलाई कृतिमा तिनको भूमिका र वैशिष्ट्यको विश्लेषण गर्ने काम गरिन्छ (लुइटेल्, २०६२ : ३०९) ।

उपर्युक्त कथनहरू सङ्कथन अन्तर्गत संयुक्तिभिन्न पर्ने सहभागीका लक्षणसँग मेल खाने देखिन्छ । काव्य कृतिमा निहित सहभागीले सम्बन्धित कृतिको घटना, कार्यव्यापार, सङ्घर्षको सामना, कर्ता र भोक्ताको रूपमा आख्यानलाई निर्दिष्ट टुङ्गोमा पुऱ्याउन सफल भूमिका वहन गरेका छन् । लेखकीय उद्देश्य अनुरूप कृतिमा प्रयुक्त विविध पात्रहरूले फलदायी गहन र जिम्मेवारीपूर्ण कार्य गर्नु नै सहभागी भूमिका हो । यिनीहरू मानवीय, अतिमानवीय, मानवेत्तर वा अन्य प्राणी एवं निर्जीव पनि हुन सक्दछन् । खण्डकाव्यले जीवनको एक खण्ड, परिवेश वा दृश्य उद्घाटन गर्ने हुनाले यसमा धेरै भद्धान हुनेगरी सहभागी हुन उचित हुँदैन । पात्र योजनामा गरिने सुगठित, व्यवस्थित र घटनाकूलको पात्र संयोजन गर्न सक्नु स्रष्टाको प्रतिभाको पहिचान पनि हो । खण्डकाव्यमा प्रयुक्त सहभागी (पात्र) चयन गर्दा यी विविध कुराहरूमा ध्यान पुऱ्याउनु सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक दुवै दृष्टिले सान्दर्भिक ठहर्छ ।

संयुक्तिले पाठभिन्न निहित सम्बन्ध स्थापनाको शृङ्खला र त्यसको अर्थतात्त्विक, निर्दर्शनात्मक तथा तार्किक सम्बन्ध व्यवस्थापनलाई जनाउँछ । पाठभिन्न प्रयुक्त संसक्ति व्यवस्थालाई हेर्न ह्यालिडे र हसनले मुख्यतः ३ पद्धति अँगालेका छन्- क्षेत्र, सहभागी र माध्यम । दृश्य र सूच्य सहभागी, बद्ध र मुक्त सहभागी, स्थिर र गतिशील सहभागी, प्रमुख, सहायक र गौण सहभागीका आधारमा कुञ्जनी खण्डकाव्यमा प्रयुक्त सहभागी सन्दर्भको अध्ययन विश्लेषण यसप्रकार गरिएको छ :

४.४.२ दृश्य र सूच्य सहभागी

पूर्वीय नाट्य शास्त्रीहरूले चर्चा गरेका अर्थोपक्षेपकहरू कथन पद्धतिसँग सम्बन्धित छन् । यस दृष्टिबाट नाटकीय इतिवृत्तलाई दुई प्रमुख खण्डमा विभाजन गरिन्छ- दृश्य र सूच्य । जुन अंश सरस र अभिनयका निमित्त उचित हुन्छ त्यसलाई दृश्य वस्तुका रूपमा

रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरिन्छ भने जुन अंश नीरस र प्रदर्शनका निम्ति अनुचित हुन्छ त्यसलाई सूच्य घटनाका रूपमा मात्र प्रस्तुत गरिन्छ । अर्थोपक्षेपक इतिवृत्तका सूच्य अंश हुन् । यिनीहरूलाई नाटकमा पाँच भिन्न पद्धतिबाट प्रयोग गरिन्छ । ती पद्धति हुन्— विष्कम्भक, प्रवेशक, चूलिका, अङ्कास्य र अङ्कावतार ।

विष्कम्भक भनेको पूर्वघटित वा भविष्यमा घटन सक्ने घटनाको सङ्केत हो । यस्तो अंश कुनै पनि अङ्कको प्रारम्भमा आमुखपछि आउँछ । यसलाई दुई अङ्कको माभमा पनि प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । कुनै अङ्कको मध्य वा अन्त्यमा यसको प्रयोग गरिँदैन । यसले एक अङ्कको घटनालाई अर्को अङ्कसँग जोड्दछ (दशरूपक, १:५९) । विष्कम्भक दुई प्रकारको हुन्छ— शुद्ध र सङ्कीर्ण । शुद्ध विष्कम्भकमा मध्यम श्रेणीका पात्रहरूको प्रयोग गरिन्छ भने सङ्कीर्णमा मध्यम र अधम पात्रको प्रयोग गरिन्छ । प्रवेशकमा पनि विष्कम्भकमा जस्तै भूत या भविष्यका घटनाहरूको सूचना दिइन्छ र यो पनि एक वा दुई अङ्कको माभमा गरिन्छ । यिनीहरूमा पाइने भिन्नता भनेको पात्रहरूको सामाजिक स्तरको भिन्नता मात्र हो । चूलिका भनेको पर्दाभित्र रहेको कुनै पात्रले कथावस्तुको सूचना दिनु हो । यसलाई नेपथ्योक्ति पनि भनिन्छ । यसको प्रयोग प्रायः अङ्कको माभमा गरिन्छ । यसैगरी एउटा अङ्कको कथावस्तु विच्छेद नगरीकन अर्को अङ्कको कथावस्तुको सङ्केत गर्नु अङ्कावतार हो । अङ्कावतारमा पूर्व अङ्कका पात्र अङ्क समाप्त हुने बित्तिकै कथावस्तुमा कुनै परिवर्तन नगरीकन दोस्रो अङ्कमा प्रवेश गर्दछन् । यसैले अङ्कावतारको प्रयोग अङ्कभन्दा बाहिर नभई अङ्कभित्रै हुन्छ । अङ्कको समाप्तिमा सोही अङ्कका पात्रहरूले कुनै अवशिष्ट अर्थको सङ्केत गर्नु अङ्कास्य वा अङ्कमुख हो । यो प्रायः अङ्कको अन्त्यमा हुन्छ र यसले आगामी अङ्कको कथावस्तुको सङ्केत गर्दछ ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा सहभागीको उपस्थिति दृश्य र सूच्य गरी दुई रूपबाट गरिएको छ । दृश्य पात्रहरू मञ्चमा प्रत्यक्ष उपस्थित रही आदिदेखि अन्त्यसम्म देखिएका छन् भने सूच्य पात्रहरू खास सन्दर्भ विशेषमा मात्र कथानकको उद्देश्यनुरूप सङ्केत गरिएका छन् । यस क्रममा प्रमुख र सहायक कार्य भूमिका वहन गर्ने पात्रहरू दृश्य सहभागी हुन् भने गौण भूमिका निर्वाह गर्ने पात्रहरू सूच्य सहभागी हुन् । गोरे, कुञ्जिनी, सिन्धु, मानवीर, ठालूसिंह, लखन लेप्टेन, ज्योतिष आदि दृश्य पात्रहरू हुन् भने बहादुर खड्का, सेते लगायत अन्य पात्रहरू सूच्य पात्र हुन् । दृश्य सहभागीले मञ्चमा प्रत्यक्ष उपस्थित भई संवाद कार्यमा सहभागी भएका छन् भने सूच्य सहभागीले साङ्केतिक वा अप्रत्यक्ष रूपमा आफ्नो विचार व्यक्त गरेका छन् । यसरी दृश्य र सूच्य पात्रहरूले संवाद प्रस्तुतिमा व्यक्त वा अव्यक्त रूपमा आ-आफ्नो कार्याभिनय सम्पन्न गरी कथानकलाई उद्देश्यमा पुऱ्याएका छन् ।

४.४.३ बद्ध र मुक्त सहभागी

आबद्धताका आधारमा कुञ्जिनी काव्यमा बद्ध र मुक्त गरी दुई किसिमका सहभागी रहेका छन् । कथानकलाई उद्देश्यमा पुऱ्याउन प्रारम्भदेखि अन्त्यसम्म रहेर कार्य बहन गर्ने पात्र बद्ध सहभागी हो भने कथानकको विषय प्रसङ्ग र परिस्थिति अनुकूल उपस्थित हुने पात्र मुक्त सहभागी हो । बद्ध पात्रलाई कथानकबाट हटाउँदा कथानक उद्देश्यपूर्ण बन्न सक्दैन भने मुक्त पात्र नभए पनि कथानकको उद्देश्यमा बाधा पर्दैन । यस दृष्टिले हेर्दा कुञ्जिनीमा प्रयुक्त विविध पात्रहरू- गोरे, कुञ्जिनी, सिन्धु, मानवीर, ठालूसिँह, लखन लेप्टेन, सेते, ज्योतिष आदि बद्ध सहभागी हुन् भने अरु सबै पात्रहरू मुक्त सहभागी हुन् । यसप्रकार बद्ध, मुक्त दुवै सहभागीले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेका छन् ।

४.४.४ स्थिर र गतिशील सहभागी

आख्यानको उद्देश्यनुकूल एकै स्वभाव र प्रवृत्तिलाई निरन्तरता दिई कार्य भूमिका बहन गर्ने पात्र स्थिर सहभागी हो भने समय सापेक्ष विचार, स्वभाव, व्यवहार र कार्यशैलीमा परिवर्तन गर्ने पात्र गतिशील सहभागी हो । स्वभावका आधारमा हेर्दा कुञ्जिनीमा स्थिर गतिशील दुई प्रवृत्तिका पात्रहरूको उपस्थिति रहेको पाइन्छ । खण्डकाव्यमा गोरे, कुञ्जिनी, सिन्धु, मानवीर, लखन लेप्टेन, सेते, बहादुर खड्का, ज्योतिषी, युद्धका पठान, सिँहवीर, बलभद्र, अमरवीर, बूढाबाजे, सानुबाबू आदि स्थिर सहभागी हुन् । किनकि उनीहरूका विचार र कार्यशैलीमा अघि र पछिमा कुनै भिन्नता आएको छैन । त्यसैगरी ठालूसिँह, जन्ती, दमाई गतिशील सहभागी हुन् । ठालूसिँहले पहिले गोरेलाई कुञ्जिनी दिन नचाहेको तर उसलाई गोरेले कोल्पू भेलबाट उद्धार गरेपछि ठालूसिँहको विचार र व्यवहारमा परिवर्तन आई गोरेलाई कुञ्जिनी दिन मञ्जुर भएको छ । यसरी कुञ्जिनीमा स्थिर र गतिशील स्वभावका सहभागीले सत् असत् भूमिका निर्वाह गरेका छन् ।

४.५ कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा सहभागी भूमिका

पाठमा कथानकलाई अघि बढाउन कुनै पनि घटनालाई मोड उपमोडमा पुऱ्याउन तथा कार्यकारण सम्बन्ध स्थापनाका लागि सहभागी वा पात्र विधानको अनिवार्यता रहन्छ । कथावस्तुका सम्पूर्ण घटनाहरू सहभागीमा नै सीमित रहेका हुन्छन् । अरिस्टोटलले महाकाव्यका सन्दर्भमा पात्र वा सहभागीहरूको भद्रता, वैभवशाली, यशस्वी, कुलीन, दोषमुक्त र उदात्त गुणको चर्चा गरेका छन् (त्रिपाठी, २०४८:६३) भने पात्र विधानकै सन्दर्भमा मोहनराज शर्माले सहभागीहरूको भूमिकाको चर्चा गरेका छन् । शर्माका अनुसार सहभागीहरूको भूमिका कि वक्ता- श्रोता भएर अथवा कोही सम्बोधक र कोही सम्बोधित भएर अथवा कोही प्रेषक र प्रापक भएर प्रकट हुन्छ । त्यस क्रममा सहभागीहरूले सामाजिक तहबाट निर्दिष्ट कुनै भूमिका पनि अँगालेका हुन्छन् । कुरा दुई जनाका बीचमा हुँदा ती

वक्ता-श्रोता हुन्छन् । सहभागीहरू मलमपट्टी गर्ने अथवा यस्तै अन्य अवसरमा पनि वक्ता-श्रोता नै हुन्छन् तर तिनको डाक्टर र रोगी अथवा यस्तै अन्य भूमिकामा भने परिवर्तन हुन्छ ।

साहित्यिक कृतिमा पात्रको जस्तो सहभागी र भूमिका हुन्छ । त्यसको संवाद त्यही अनुकूल हुन्छ । पात्रको सहभागिता र भूमिका तथा उसको संवादका बीच अनुकूलता नहुँदा कुरा वा कथन अस्वाभाविक, असुहाउँदो र असंगत हुन्छ (शर्मा, २०६३, ४५४-४५५) । यसरी पात्रहरू बीचको संवादात्मक कार्य र संवादको उद्देश्यको आधारमा काव्यमा सहभागीको भूमिका निर्धारण गरिएको हुन्छ । आख्यानका सहभागीलाई पात्र भनिन्छ । यी पात्रहरूको विशेषता वा चरित्र चित्रण के कस्तो छ भन्ने कुरा चरित्रको विभेदक अभिलक्षणद्वारा स्पष्ट पारिन्छ । पात्र विधानकै सन्दर्भमा शर्माले लिङ्गका आधारमा पुलिङ्ग र स्त्रीलिङ्ग, कार्यका आधारमा प्रमुख, सहायक र गौण, प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल र प्रतिकूल, स्वभावका आधारमा गतिशील र गतिहीन, जीवनचेतनाका आधारमा वर्गगत र व्यक्तिगत, आसन्नताका आधारमा नेपथ्यपात्र र मञ्चीयपात्र, आबद्धताका आधारमा बद्ध पात्र र मुक्त पात्र भनी वर्गीकरण गरेका छन् (शर्मा, २०६६ :७२) ।

काव्य कृतिमा निहित सहभागीले सम्बन्धित कृतिको घटना, कार्यव्यापार, सङ्घर्षको सामना, कर्ता र भोक्ताको रूपमा आख्यानलाई निर्दिष्ट टुङ्गेमा पुऱ्याउन सफल भूमिका वहन गरेका छन् । लेखकीय उद्देश्य अनुरूप कृतिमा प्रयुक्त विविध पात्रहरूले फलदायी गहन र जिम्मेवारीपूर्ण कार्य गर्नु नै सहभागी भूमिका हो । यिनीहरू मानवीय, अतिमानवीय, मानवेत्तर वा अन्य प्राणी एवं निर्जीव पनि हुन सक्दछन् । खण्डकाव्यले जीवनको एक खण्ड, परिवेश वा दृश्य उद्घाटन गर्ने हुनाले यसमा धेरै भद्दापन हुनेगरी सहभागी हुन उचित हुँदैन । पात्र योजनामा गरिने सुगठित, व्यवस्थित र घटनाकूलको पात्र संयोजन गर्न सक्नु स्रष्टाको प्रतिभाको पहिचान पनि हो । खण्डकाव्यमा प्रयुक्त सहभागी (पात्र) चयन गर्दा यी विविध कुराहरूमा ध्यान प-याउनु सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक दुवै दृष्टिले उचित देखिन्छ । आख्यानात्मक काव्यको अनिवार्य तत्त्वका रूपमा सहभागी (पात्र विधान) रहेको हुन्छ । कथानकलाई अघि बढाउन घटनालाई विभिन्न मोडमा पुऱ्याउन तथा कार्यकारण सम्बन्ध स्थापना गर्नको लागि प्रस्तुत कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पनि देश, काल र परिस्थितिजन्य पात्र वा सहभागीको विन्यास गरिएको छ । खण्डकाव्यमा विविध पात्रहरूको चयन गर्न सकिने भए पनि कुञ्जिनीमा मानवीय पात्रहरूकै उपस्थिति रहेको पाइन्छ ।

आख्यानलाई आदि, मध्य र अन्त्यको क्रममा अन्त्यको क्रममा श्रृङ्खलित गर्दै उद्देश्यमूलक बनाउने क्रममा सहभागीको विशेष भूमिका निर्वाह भएको छ । मूलतः लिङ्ग,

कार्य, प्रवृत्ति, स्वभाव, जीवन चेतना, आसन्नता र आबद्धताका आधारमा खण्डकाव्यमा सहभागीको भूमिका केन्द्रित रहेको छ ।

४.५.१ कार्यका दृष्टिले प्रमुख सहभागी भूमिका

प्रमुख कार्य र महत्त्वका आधारमा केही महत्त्वपूर्ण सहभागीहरूको काव्यात्मक भूमिकालाई तालिकाका आधारमा यसप्रकार विश्लेषण गर्न सकिन्छ :

तालिका नं. ५: प्रमुख सहभागी भूमिका

सहभागी	लिङ्ग	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	आसन्नता	आबद्धता
गोरे	पुरुष	अनुकूल	गतिहीन	व्यक्तिगत	मञ्चीय	बद्ध
कुञ्जिनी	स्त्री	"	"	"	"	"
ठालूसिँह	पुरुष	प्रतिकूल	गतिशील	वर्गीय	"	"

गोरे (नायक)

गोरे नै यस खण्डकाव्यको प्रमुख सत्पात्र हो । यो खण्डकाव्य गोरेकै गीतबाट प्रारम्भ भएको छ । त्यसैले गोरे यस खण्डकाव्यको प्रारम्भमै उपस्थित भएको छ (बन्धु, २०३६) । यसबाट गोरे कुञ्जिनी खण्डकाव्यको प्रमुख एवं केन्द्रीय सत् सहभागी चरित्र भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ । पूर्विय नाट्य मान्यताका ४ प्रकार धीरोदात्त, धीरप्रशान्त, धीरललित र धीरोद्धतमध्ये ऊ धीरोदात्त चरित्र हो । ग्रामीण परिवेशमा जन्मी हुर्केको नायक गोरे काव्यको आदिदेखि अन्त्यसम्म आई काव्याख्यानमा महत्त्वपूर्ण एवं केन्द्रीय भूमिका वहन गर्ने क्रममा उपस्थित भएको छ । प्रारम्भमा नायिका कुञ्जिनीसँग आत्मिक प्रेम सम्बन्ध भएपनि राष्ट्र र राष्ट्रियताको निम्ति प्रेममय सुखानन्दलाई त्यागेर कुञ्जिनीसँग क्षमा मागी जर्मन युद्धमा गएको छ । यसबाट गोरे साहसिक देशभक्त, कर्मठ, स्वाभिमानी, गम्भीर र क्षमाशील व्यक्ति हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । खण्डकाव्यमा चरित्र र घटना संयोजनको परिस्थितिजन्य अन्विति रहेको छ । एकै पात्र गोरे कतै प्रेमी, कतै उदार मानवतावादी पात्र, कहिले अपमानित त, कहिले प्रशंशनीय चरित्र बन्न पुगेको छ । यसैगरी कहीं सच्चा राष्ट्रभक्त, नेपाली सिपाहीको नेतृत्वकर्ता, शूरवीर त, कतै कर्मठ योद्धा र कहिले घाइते सहानुभूतिक नेपाली सेनाका रूपमा विविध सहभागी भूमिका निर्वाह गरेको छ । अन्ततः प्रेमिका कुञ्जिनी तथा देशकै सम्भनामा सदाका लागि प्राण आहुति गर्ने वीर नेपालीको रूपमा नायक गोरेले सहभागीका दृष्टिकोणबाट महत्त्वपूर्ण कार्य गरेको छ । यसप्रकार खण्डकाव्यमा गोरे सहभागी भूमिकाको आधारमा लिङ्गका दृष्टिले पुरुष, कार्यका आधारमा प्रमुख, प्रवृत्तिका आधारमा सत्, स्वभावका आधारमा गतिहीन, बद्धताका आधारमा बद्ध, आसन्नताको दृष्टिले मञ्चीय तथा जीवन चेतनाका आधारमा व्यक्तिगत चरित्र बोकेको अनिवार्य सहभागी हो ।

कुञ्जिनी (नायिका)

कुञ्जिनी खण्डकाव्यकी प्रमुख नारी चरित्र हो । खण्डकाव्यको प्रारम्भदेखि अन्त्यसम्म मुख्य भूमिका वहन गर्ने कुञ्जिनी खण्डकाव्यकी नायिका अर्थात् नायक गोरेको आत्मीय प्रेमिका हो । काव्यको सम्पूर्ण घटना उसकै केन्द्रीयतामा घटेको छ । गोरेको प्रेमभाव समर्पित कर्णप्रिय गीतबाट छिट्टै प्रभावित हुन पुगेकी कुञ्जिनी गोरेबाट गरिएको प्रेम प्रस्तावलाई सहज स्वीकार गर्दछे । कर्मका आधारमा सरल प्रकृतिकी विनय, कोमलता, धैर्यशील आदि सद्गुणले युक्त गृहकार्यमा व्यस्त कुञ्जिनी आख्यानमा विभिन्न सहभागी चरित्रका रूपमा आएकी छ । काव्यमा कतै प्रेमिका त, कतै छोरी, कतै वियोगिनी बनेर सहभागीको सफल भूमिका वहन गरेकी छ । कुञ्जिनी प्रेमी गोरे युद्धमा गएपछि प्रेम पीडामा जिउन विवश बनेकी प्रोषित भर्तृका नारी पात्र हो । ऊ परिस्थिति र बाध्यतावश बाबुको करकापमा परी लेप्टेनको छोरो सेतेसँग विवाह गर्न सम्झौता गरी त्यसै दिन आत्मीय प्रेमी गोरेको सम्झनाले कोल्पो खोलामा हाँफाली सदाका लागि प्राण त्याग गर्न पुग्दछे । यसप्रकार कुञ्जिनी लिङ्गका आधारमा स्त्री, कार्यका आधारमा प्रमुख, प्रवृत्तिका आधारमा सत् अर्थात् अनुकूल, स्वभावका आधारमा गतिहीन, जीवनचेतनाका आधारमा व्यक्तिगत, आसन्नताका रूपमा मञ्चीय तथा आबद्धताका दृष्टिले बद्ध एवं काव्यकी अपरिहार्य सहभागी चरित्र हो ।

ठालूसिँह (खलनायक)

कुञ्जिनीको बाबु ठालूसिँह खण्डकाव्यको प्रमुख प्रतिकूल सहभागी भूमिका निर्वाह गर्ने सामन्ती प्रवृत्ति बोकेको असत् पात्र हो । प्रारम्भमा नायक गोरेलाई तथानाम गाली गरी छोरी कुञ्जिनीलाई कोल्पो खोलाले बगाउँदा गोरेले बचाएपछि गोरेलाई कुञ्जिनी दिन मञ्जुर गर्दछ । आडम्बरी, घमण्डी र रिसालु प्रवृत्ति भएको ठालूसिँह विचार परिवर्तनशील सहभागी चरित्र हो । साथै गोरे र कुञ्जिनीको प्रेमभावको मर्म बुझ्न नसकी छोरी कुञ्जिनीलाई लेप्टेनको छोरो सेतेसँग विवाह गराउन राजी भएको तथा विवाहकै दिन कुञ्जिनीले आत्महत्या गरेपछि पश्चाताप गर्ने अदूरदर्शी दुःखी पात्र हो । यसप्रकार खण्डकाव्यको उद्देश्यलाई ठाउँठाउँमा व्यावधान पुऱ्याई छोरी कुञ्जिनीलाई मृत्युको मुखमा पार्न सक्रिय ठालूसिँह काव्यलाई दुःखान्त तुल्याउने प्रमुख चरित्र हो । ऊ लिङ्गका आधारमा पुरुष, कार्यका आधारमा प्रमुख, प्रवृत्तिका आधारमा प्रतिकूल, स्वभावका आधारमा गतिशील, जीवन चेतनाका दृष्टिले वर्गीय, आसन्नताका आधारमा मञ्चीय र आबद्धताका रूपमा बद्ध नकारात्मक सहभागी पात्र हो । खलनायक ठालूसिँहको भूमिका नाटकीय प्रकृतिको देखिन्छ । प्रारम्भमा गोरे र कुञ्जिनीको सच्चा प्रेम बोध गर्न नसकी कुञ्जिनी माग्न आउँदा गोरेलाई कठोर गालीगलौज गरेर पठाउने ठालूसिँह धन दौलतको दम्भको सामन्ती संस्कारले जरो

गाडेर बसेको उसको चेतनाको पर्दा गोरेले कोल्पो भेलबाट कुञ्जिनीलाई बचाएपछि, खुलेको छ । यसपछि छोरो कुञ्जिनी गोरेलाई दिने निर्णयमा पुगेपनि गोरेको जर्मन गमनपछि, उसले लेप्टेनको छोरो सेतेसँग कुञ्जिनीको विवाह गरिदिनुले उसमा आदर्श प्रेमको बदला स्वार्थ, आडम्बरी र अवसरवादी चरित्रको नग्नता देखिन्छ । यिनै स्वार्थन्धताका कारण कुञ्जिनीले अकालमै जीवन गुमाउनु परेको छ भने ठालूसिँह जीवन्त पश्चातापको नारकीय जिन्दगी गुजार्न विवश भएको छ । यसरी ठालूसिँहको दुष्भावको अनिष्ट कथानकको विकासमा नै देखिएको छ भने त्यसैको परिधिमा कथानक विकासले विपरीत मोड लिएको छ । अन्ततः त्यसको प्रभावस्वरूप कुञ्जिनीको दुःखान्त मृत्यु तथा उसमा पश्चातापको प्रताडन सिर्जना हुन पुगेको छ ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यको आख्यान संरचना प्रमुख र अनुकूल पात्रका केन्द्रीयतामा निर्मित भएको छ र नायिका कुञ्जिनीको प्रेमी नायक गोरेसँगको प्रेममय संवादात्मक कथन प्रस्तुति खण्डकाव्यको केन्द्रीय आख्यान बनेर आएको छ । नायिका कुञ्जिनीलाई नै कर्तव्य कारकका रूपमा उपस्थित गराई सम्पूर्ण घटना र क्रियाकलापको शीर्षको आसीन तुल्याई अन्य नायक र खलनायक आआफ्नो कार्य व्यापारमा क्रियाशील रहेका छन् । कुञ्जिनीप्रतिको प्रेमभावयुक्त गीतबाट घटनाको प्रारम्भ हुँदै घटना विकास, विस्तार, चरमोत्कर्ष र ह्रास भई घटना अन्त्य भएको छ । यसक्रममा कुञ्जिनीसँग गोरेको आत्मिक प्रेमले वीजाङ्कुरण गर्दागर्दै राष्ट्र र राष्ट्रियताको निम्ति जर्मनको युद्धमा जानु, यता लेप्टेनको छोरो सेतेसँग कुञ्जिनीको विवाहको तयारी हुनु, कुञ्जिनीले अस्वीकार गर्नु, गोरेले युद्धमा वीरगति प्राप्त गर्नु र कुञ्जिनीले पनि प्रेमी गोरेकै नाममा आफ्नो विवाहकै दिनमा कोल्पो खोलामा डुबेर देह त्याग गर्नु जस्ता घटना कमले आख्यान श्रृङ्खलालाई क्रमिक रूपमा आदि, मध्य र अन्त्यको क्रममा जोडेको छ । यसमा थुप्रै द्वन्द्व, घटना, क्रिया र विविध कार्य व्यापारमा सहभागीहरूको उल्लेख्य भूमिका रहेको छ । मूलतः संवाद संरचनामा आधारित भई काव्यमा उपस्थित सहभागीहरूले सकारात्मक र नकारात्मक कार्य भूमिका निर्वाह गरेका छन् ।

४.५.२. कार्यका दृष्टिले सहायक सहभागी भूमिका

कुञ्जिनी खण्डकाव्यको आख्यान संरचनामा सहायक सहभागीहरूको समग्र भूमिकालाई तालिकाद्वारा यसप्रकार स्पष्ट पार्न सकिन्छ :

तालिका नं.६: सहायक सहभागी भूमिका

सहभागी	लिङ्ग	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	आसन्नता	आबद्धता
सिन्धु	स्त्रीलिङ्ग	अनुकूल	गतिहीन	व्यक्तिगत	"	"
मानवीर	पुलिङ्ग	"	"	वर्गीय	नेपथ्य	"

सिन्धु

सिन्धु खण्डकाव्यकी नायिका कुञ्जिनीको सहयोगी भूमिका वहन गर्ने सत् पात्र हो । माइतीमै बसेकी सिन्धु गोरे र कुञ्जिनीको आत्मिक प्रेमको विहङ्गम दृष्टिगोचर गरी उनीहरूको प्रेममा सहयोग पुऱ्याउने खण्डकाव्यकी सहायक नारी चरित्र हो । सम्बन्धमा कुञ्जिनीको सानीमा पर्ने सिन्धु छोरीको प्रेम पीडालाई नजिकबाट नियालेर त्यसबारे बाबु ठालूसिंहलाई विशेष सतर्कता चेतावनी समेत प्रदान गर्ने मानवताको भावनाले ओतप्रोत पात्र हो । सिन्धु लिङ्गमा स्त्री, कार्यमा सहायक, प्रवृत्तिमा अनुकूल, स्वभावमा गतिहीन, जीवनचेतनाको आधारमा वैयक्तिक, आसन्नताको आधारमा मञ्चीय तथा आबद्धताका दृष्टिले बद्ध सहभागी चरित्र हो । गोरे र कुञ्जिनी बीचको सच्चा प्रेमलाई मूर्तता दिन बाबु ठालूसिंहलाई सम्झाउने तथा कुञ्जिनीलाई गोरेको प्रतीक्षामा बाँच्न सान्त्वना प्रदान गर्ने सिन्धु आफ्नो उद्देश्यमा अन्ततः असफल भई छोरीलाई सदाको लागि गुमाउन पुगी उसकै चिन्ता र पीडामा बाँच्न विवश दुःखित पात्र हो ।

मानवीर

मानवीर खण्डकाव्यको अर्को सहायक सहभागी पात्र हो । ऊ जर्मन युद्धमा नेपाली पल्टनको नेतृत्व लिई गएको नायक गोरेको सहयात्री, शुभचिन्तक एवं सहयोगी चरित्र हो । साथै देशभक्त, कर्मठ, स्वभिमानी र गोरेको सच्चा मित्र पनि हो । लिङ्गको आधारमा पुरुष, कार्यको आधारमा सहायक, प्रवृत्तिका रूपमा अनुकूल, स्वभावका आधारमा गतिहीन, जीवनचेतनाका आधारमा वर्गीय, आसन्नताको दृष्टिले मञ्चीय तथा आबद्धताका रूपमा बद्ध सहभागी पात्र हो । युद्ध प्रस्थानको समयदेखि गोरेको सहयात्री मानवीर युद्धमा घाइते बनेको गोरेलाई तन मन धन तिनै कोणबाट सहयोग गर्ने, गोरेको भावनाको कदर गर्ने पात्र हो । गोरेकी प्रेमिका कुञ्जिनीको यादमा तड्पिएर बाँच्न विवश गोरेलाई सम्झाएर सान्त्वना प्रदान गरी घाइते अवस्थामा औषधि उपचार गर्ने एक सहयोगी इमान्दार व्यक्ति हो । यसरी मानवीरेले खण्डकाव्यमा लिङ्गका आधारमा पुरुष, कार्यका आधारमा सहायक, प्रवृत्तिका आधारमा सत्, स्वभावका आधारमा गतिहीन, जीवनचेतनाका आधारमा वर्गीय, आबद्धताका दृष्टिले बद्ध र आसन्नताका रूपमा मञ्चीय जस्ता महत्त्वपूर्ण सहभागी भूमिका निर्वाह गरेको छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यलाई सहभागी भूमिकाको दृष्टिकोणबाट हेर्दा प्रमुख पात्र नायक गोरे र नायिका कुञ्जिनी, सहायक पात्र सिन्धु एवं प्रतिकूल पात्र ठालूसिंह आदि चरित्रहरूको केन्द्रीय भूमिका तथा अन्य पात्रहरूको सहायक र गौण भूमिकाका आधारमा कुञ्जिनी काव्यले सङ्कथन विश्लेषणका दृष्टिले काव्यात्मक भावगत उचाइ छोएको छ । यसर्थ कुञ्जिनीमा प्रयुक्त सहभागीहरूको भूमिका उल्लेख्य र अपरिहार्य रहेको छ ।

४.५.३ कार्यका दृष्टिले सहायक खलपात्रको सहभागी भूमिका

कुञ्जिनी खण्डकाव्यको आख्यान संरचनामा सहायक खलपात्रको सहभागी भूमिकालाई तालिकाद्वारा यसप्रकार स्पष्ट पार्न सकिन्छ :

तालिका नं.७ : सहायक खलपात्रको भूमिका

सहभागी	लिङ्ग	कार्य	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	आसन्नता	आबद्धता
लखन लेप्टेन	पुलिङ्ग	सहायक	प्रतिकूल	गतिहीन	वर्गीय	मञ्चीय	बद्ध
बहादुर खड्का	"	"	"	"	"	नेपथ्य	"
सेते	"	"	"	"	"	"	"
ज्योतिष		"	"	"	व्यक्तिगत	"	मुक्त

माथिको तालिकामा प्रस्तुत सहभागी पात्रहरू काव्यमा खलपात्रका रूपमा उपस्थित छन् । विभिन्न स्वार्थमा लागेका यी पात्रहरूले गोरे र कुञ्जिनीको आत्मीय प्रेममा बाधा पुऱ्याई अन्ततः कुञ्जिनीलाई मृत्यु वरण गर्न विवश तुल्याएका छन् । लेप्टेनमा धन दौलतको घमण्ड, बहादुर खड्कामा धनीहरूको चाकरी प्रवृत्ति, सेतेमा कुञ्जिनीको यौवन र रूप लावण्यप्रतिको आसक्ति तथा ज्योतिषमा धनप्रतिको प्रलोभन जस्ता विचारले काव्यमा नायिकाको दुःखान्त निधन हुन पुगेको छ । यसप्रकार काव्यको उद्देश्यमा नकरात्मक भूमिका वहन गर्ने उपर्युक्त सबै पात्रहरू प्रतिकूल एवम् सहायक खलपात्रहरू हुन् ।

४.५.४. कार्यका दृष्टिले गौण सहभागी भूमिका

कुञ्जिनी खण्डकाव्यको आख्यान संरचनामा गौण सहभागीहरूको समग्र भूमिकालाई तालिकाद्वारा यसप्रकार स्पष्ट पार्न सकिन्छ :

तालिका नं. ८ : गौण सहभागी भूमिका

सहभागी	लिङ्ग	कार्य	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	आसन्नता	आबद्धता
युद्धका पठान	पुलिङ्ग	गौण	प्रतिकूल	गतिहीन	वर्गीय	मञ्चीय	मुक्त
सिँहवीर	"	"	अनुकूल	"	"	"	"
बलभद्र	"	"	"	"	"	"	"
अमरवीर	"	"	"	"	"	"	"
बूढाबाजे	"	"	"	"	व्यक्तिगत	"	"
सानुबाबु	"	"	"	"	"	"	"
जन्ती	पुलिङ्ग/ स्त्री	"	प्रतिकूल	गतिशील	वर्गीय	"	"
भिल्केदमाई	पुलिङ्ग	"	"	"	"	"	"
माहिली/ साहिँली / नानी/ कान्छी	स्त्री	"	"	"	"	"	"

माथिको तालिकामा प्रस्तुत गौण पात्रहरू कार्य प्रवृत्तिका दृष्टिले अनुकूल र प्रतिकूल स्वभावका रहेको पाइन्छ। यस क्रममा बजिरिस्तानको युद्धमा नेपाली सैन्यको विरुद्ध युद्धरत पठानहरूले काव्यमा सामूहिक साङ्केतिक नकारात्मक भूमिका निर्वाह गरेको हुँदा ती पात्रहरू प्रतिकूल पात्र हुन् भन्न सकिन्छ। यसैगरी विवाहमा सघाउने जन्ती, भिल्के दमाई, कुञ्जनीका सङ्गिनी माहिली, साहिँली, नानी, कान्छी लगायतका पात्रहरूलाई पनि प्रतिकूल सहभागीका रूपमा लिन सकिन्छ। यद्यपि सिंहवीर, बलभद्र, अमरवीर तथा बूढाबाजेले भने गोरेप्रति प्रत्यक्ष/परोक्ष सद्भावपूर्ण सहयोगी भूमिका वहन गरेको सङ्केतबाट काव्यका अनुकूल गौण पात्र मान्न सकिन्छ।

४.६ सहभागीको भूमिकाले अभिव्यक्तिमा पारेको प्रभाव

कुञ्जनी खण्डकाव्यको आख्यान संरचनामा संलग्न सहभागीहरूले खण्डकाव्यको अभिव्यक्तिमा के कस्तो प्रभाव पारेका छन् भन्ने कुरा यस सन्दर्भमा महत्त्वपूर्ण ठानिन्छ। काव्यमा प्रयुक्त सहभागीहरूमध्ये सीमित सहभागीहरूले मात्र कतिपय स्थानमा भाषिक व्यवहार प्रस्तुत गर्न पाएका छन्। सरल रैखिक ढाँचामा रहेको आख्यानात्मक यस कृति वर्णनात्मक शैलीमा प्रस्तुत भएको कारण विशेषतः असहभागिता दृष्टिविन्दुमा आधारित छ। यसो भए पनि सहभागीहरू कतै संवाद र कतै एकालापिय रूपमा प्रस्तुत भएको स्थिति छ। यस क्रममा सहभागीहरूले आआफ्नो स्तर तथा सामाजिक भूमिकाको आधारमा भाषिक भूमिका निर्वाह गरेका छन्।

काव्यमा गोरे, कुञ्जनी, ठालूसिंह, लखन लेप्टेन, सानीमा सिन्धु आदि सहभागीले उपयोग गरेको भाषा फरक फरक किसिमको छ। प्रेमी गोरेले प्रयोग गरेको भाषाका तुलनामा सिपाही गोरेले प्रयोग गरेको भाषा फरक छ। त्यसैगरी प्रेमिका कुञ्जनी र छोरी कुञ्जनी तथा दुलही कुञ्जनीले विविध सन्दर्भमा संवाद र एकालाप गर्दाको भाषामा भिन्नता छ। ठालूसिँहले कुञ्जनी मावलबाट समयमा घर नआइपुग्दा कुञ्जनीप्रति गर्दाको वात्सल्यमयी चिन्ता भाव तथा कुञ्जनीले लेप्टेनको छोरो सेतेसँग विवाह गर्न नमान्दाको सम्बोधित भाषाको प्रयोगले भाषिक अभिव्यक्तिगत आशयमा ठूलो परिवर्तन आएको छ। गोरे ठालूसिँहकहाँ कुञ्जनी माग्न जाँदा ठालूसिँहले गरेको सम्बोधनमा रिस र क्रुरताको भाव तथा कुञ्जनीलाई गोरेले कोल्पो बाढीबाट बचाएपछिको शान्त क्षणमा प्रकटीकृत सम भाव आदिले प्रदान गर्ने अर्थ भावबाट सहभागीको भूमिकाले अभिव्यक्तिमा पारेको सकारात्मक तथा नकारात्मक आशयार्थ स्पष्ट भएको छ। यसरी सहभागीले उपयोग गरेको भाषाको आधारमा उनीहरूको मानोदशा समेत निर्धारण गर्न सकिन्छ।

कुञ्जनी खण्डकाव्यमा सहभागी भूमिकाको भाषिक अभिव्यक्तिका आधारमा यसको आन्तरिक संरचनाको सम्बन्ध सुदृढ रही उपयुक्त संयुक्ति व्यवस्था निर्धारण भएको देखिन्छ।

सहभागीले प्रयोग गरेको भाषिक व्यवहारको माध्यमबाट काव्यमा प्रयुक्त सत, असत, शिक्षित, अशिक्षित, उँच, निँच, वर्गीय, दयालु, क्रुरता जस्ता विविध पात्रहरूको मनोभावको अवस्था पहिचान गर्न सहज भएको छ ।

४.७ निष्कर्ष

कुञ्जिनी खण्डकाव्यको आख्यान संरचना प्रमुख र अनुकूल पात्रका केन्द्रीयतामा निर्मित भएको छ र नायिका कुञ्जिनीको प्रेमी नायक गोरेसँगको प्रेममय संवादात्मक कथन प्रस्तुति खण्डकाव्यको केन्द्रीय आख्यान बनेर आएको छ । नायिका कुञ्जिनीलाई नै कर्तव्य कारकका रूपमा उपस्थित गराई सम्पूर्ण घटना र क्रियाकलापको शीर्षको आसीन तुल्याई अन्य नायक र खलनायक आआफ्नो कार्य व्यापारमा क्रियाशील रहेका छन् । कुञ्जिनीप्रतिको प्रेमभावयुक्त गीतबाट घटनाको प्रारम्भ हुँदै घटना विकास, विस्तार, चरमोत्कर्ष र ह्रास भई घटना अन्त्य भएको छ । यसक्रममा कुञ्जिनीसँग गोरेको आत्मिक प्रेमले वीजाङ्कुरण गर्दागर्दै राष्ट्र र राष्ट्रियताको निम्ति जर्मनको युद्धमा जानु, यता लेप्टेनको छोरो सेतेसँग कुञ्जिनीको विवाहको तयारी हुनु, कुञ्जिनीले अस्वीकार गर्नु, गोरेले युद्धमा वीरगति प्राप्त गर्नु र कुञ्जिनीले पनि प्रेमी गोरेकै नाममा आफ्नो विवाहकै दिनमा कोल्पो खोलामा डुबेर देह त्याग गर्नु जस्ता घटना क्रमले आख्यान श्रृङ्खलालाई क्रमिक रूपमा आदि, मध्य र अन्त्यको क्रममा जोडेको छ । यसमा थुप्रै द्वन्द्व, घटना, क्रिया र विविध कार्य व्यापारमा सहभागीहरूको उल्लेख्य भूमिका रहेको छ ।

परिच्छेद पाँच

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विधागत आख्यान संरचना

५.१ विषय प्रवेश

साहित्यका चार विधामध्ये कविता विधाको एक भेद वा उपविधा खण्डकाव्य हो । जीवन जगतको कुनै एक महत्त्वपूर्ण खण्डको क्रमबद्ध आख्यानीकरणको प्रस्तुति गरिएको पद्य आख्यान संरचनालाई खण्ड काव्य भनिन्छ । यसमा मूलतः कविताकै भाषातात्त्विक विशेषताहरू निहित हुन्छन् । यसर्थ कविता विधाकै परिधिमा राखेर काव्यिक सौन्दर्यपरक शैलीमा व्यक्त गरिने लयात्मक रचना नै खण्डकाव्य हो । प्रस्तुत परिच्छेदको मूल शीर्षक अन्तर्गत विषय प्रवेश, सङ्कथन सिद्धान्त र विधातत्त्व, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा कथानक

सङ्केत, कथानक रेखीय संरचना, कथानक विकासावस्था, कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा सर्ग योजना आदिको खोजी गरिएको छ ।

५.२ सङ्कथन सिद्धान्त र विधातत्त्व

पाठलाई भाषानिष्ठ प्रकार्यपरक कोणबाट अध्ययन गर्ने पाठ विश्लेषणको भाषा वैज्ञानिक सैद्धान्तिक आधार सामग्री सङ्कथन सिद्धान्त हो । यसले साहित्यका गद्य र पद्य विधाका कथ्य र लेख्य पाठलाई भाषिक, व्याकरणिक र अर्थगत सम्बन्धको आधारमा वस्तुनिष्ठ अध्ययन विश्लेषण गर्दछ । साहित्यका सबै विधामा यसको सम्बन्ध प्रगाढ र अभिन्न रहेको हुन्छ । कविताका विभिन्न श्रेणीहरू रहेका छन् । लघुतम कविता (दुई हरफे) देखि लिएर बृहत्तम एकलाख भन्दा बढी श्लोक सङ्ख्या भएको कवितात्मक पद्य रचनालाई पनि कविताकै रूप मानिन्छ । संरचना र अनुभूति विस्तारका दृष्टिले कविताका यी विभिन्न उपभेदहरू देखिन्छन् - लघुतम रूप, लघु रूप, मध्यम रूप, बृहत् रूप र बृहत्तम रूप । यिनलाई क्रमशः मुक्तक र फुटकर कविता, खण्डकाव्य, कलात्मक महाकाव्य र विकासशील महाकाव्य पनि भनेर चिनाउन सकिन्छ (त्रिपाठी, २०५४:१२) । संस्कृत साहित्यमा खण्डकाव्यबारे चर्चा गर्ने प्रथम आचार्य विश्वनाथ (चौधौं शताब्दी) हुन् । यिनले काव्यका एकादेशका रूपमा खण्डकाव्यलाई चिनाएका छन् (विश्वनाथ, सन् २०१२:५५५) । नेपाली साहित्यतर्फ सर्वप्रथम विद्वान् सोमनाथ शर्माले खण्डकाव्यलाई परिभाषित गरेका छन् । उनका अनुसार काव्यको एक टुक्रा जस्तो कथानक लिएर शृङ्खलित रूपमा बीचैबाट बचिमाै टुङ्गिएको, सर्गबन्धन, सर्गबन्धहरू नभएको छोटो काव्यलाई खण्डकाव्य भन्दछन् (शर्मा, २०२८: १०९) । कुनै एक विषयको वर्णन भएको सर्ग भएको वा नभएको प्रबन्धात्मक लघुकाव्य खण्डकाव्य हो (त्रिपाठी र अन्य, २०५८: २३६) । यी परिभाषाका आधारमा के भन्न सकिन्छ भने जीवनको कुनै एक महत्त्वपूर्ण खण्डको क्रमबद्ध प्रस्तुतीकरण गरिएको कविता साहित्यको मझौला उपविधालाई खण्डकाव्य भनिन्छ । खण्डकाव्य कविता विधाकै उपविधा भए पनि यो प्रबन्धकाव्य भएकाले यसका केही फरक किसिमका तत्त्वहरू हुनु स्वभाविकै हो । साहित्यका विकास क्रममा देखा परेका विभिन्न समयका विभिन्न विद्वानहरूले आ - आफ्नै किसिमले खण्डकाव्यका तत्त्वहरूको निर्धारण गरेका छन् ।

ती विद्वानहरूका पनि खण्डकाव्यका तत्त्वविषयक विचारहरू विचारहरू एक आपसमा हुबहु नमिले पनि अधिकांशतः मिल्दाजुल्दा देखिन्छन् । ती तत्त्वहरू हुन्- शीर्षक, आख्यानात्मक संरचना, रसभाव, सर्गयोजना, कथनपद्धति, लयविधान, विम्बप्रतीक र भाषाशैली (दाहाल, २०४८:६) । विधागत सङ्गठनका दृष्टिले चर्चा गरिएका विविध परिभाषामध्ये अन्त्यमा रहेका परिभाषाले खण्डकाव्यको विधातत्त्वलाई पूर्णतः समेटेको

देखिन्छ । यसर्थ दाहालले चर्चा गरेका खण्डकाव्य सिद्धान्तका तत्त्वगत आधारलाई अवलम्बन गरी कुञ्जिनीमा विधागत सङ्गठनको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ ।

५.३ कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा कथानक सङ्केत

कुञ्जिनी खण्डकाव्यको आख्यान संरचना प्रमुख र अनुकूल पात्रका केन्द्रीयतामा निर्मित भएको छ र नायिका कुञ्जिनीको प्रेमी नायक गोरेसँगको प्रेममय संवादात्मक कथन प्रस्तुति खण्डकाव्यको केन्द्रीय आख्यान बनेर आएको छ । नायिका कुञ्जिनीलाई नै कर्तव्य कारकका रूपमा उपस्थित गराई सम्पूर्ण घटना र क्रियाकलापको शीर्ष आसीन तुल्याई अन्य नायक र खलनायक आआफ्नो कार्य व्यापारमा क्रियाशील रहेका छन् । कुञ्जिनीप्रतिको प्रेमभावयुक्त गीतबाट घटनाको प्रारम्भ हुँदै घटना विकास, विस्तार, चरमोत्कर्ष र ह्रास भई घटना अन्त्य भएको छ । यसक्रममा कुञ्जिनीसँग गोरेको आत्मिक प्रेमले वीजाङ्कुरण गर्दागर्दै राष्ट्र र राष्ट्रियताको निम्ति जर्मनको युद्धमा जानु, यता लेप्टेनको छोरो सेतेसँग कुञ्जिनीको विवाहको तयारी हुनु, कुञ्जिनीले अस्वीकार गर्नु, गोरेले युद्धमा वीरगति प्राप्त गर्नु र कुञ्जिनीले पनि प्रेमी गोरेकै नाममा आफ्नो विवाहकै दिनमा कोल्पो खोलामा डुबेर देह त्याग गर्नु जस्ता घटना क्रमले आख्यान श्रृङ्खलालाई क्रमिक रूपमा आदि, मध्य र अन्त्यको क्रममा जोडेको छ । यसमा थुप्रै द्वन्द्व, घटना, क्रिया र विविध कार्य व्यापारमा सहभागीहरूको उल्लेख्य भूमिका रहेको छ । मूलतः संवाद संरचनामा आधारित भई काव्यमा उपस्थित सहभागीहरूले सकारात्मक र नकारात्मक कार्य भूमिका निर्वाह गरेका छन् ।

५.३.१. कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा कथानक रेखीय संरचना

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा भएका घटनाजन्य कार्यव्यापारको रेखीय संरचनालाई स्थान र समय सङ्केत सहित तालिकीकरणका आधारमा यसप्रकार देखाउन सकिन्छ :

तालिका नं. ५: कार्यव्यापार सन्दर्भ सङ्केत

क्र.सं.	स्थान	समय	कार्यव्यापार
१.	कोल्पो खोला	पहिलो दिन	गोरेले कुञ्जिनी (नायिका) प्रति समर्पित प्रेमभावपूर्ण गीत गाउनु, (खण्ड-क)
२.	बाटो	गोरेले कुञ्जिनीलाई पखेर बस्दा मनमनै गीत गाउनु, (खण्ड-ख)
३.	"	गोरेले प्रेमिका कुञ्जिनीप्रति प्रेमभाव प्रकट गर्नु र कुञ्जिनीले पनि प्रेमभाव दर्साउनु, (खण्ड-ग)
४.	"	गोरेले कुञ्जिनीको प्रेमप्रति हर्षोद्गार प्रकट गर्नु, (खण्ड-घ)
५.	कुञ्जिनीको घर	गोरेले कुञ्जिनीलाई विवाह गर्न ठालूसिँहसँग कुरो गर्नु र कुञ्जिनीको बाबु ठालूसिँह रिसाउनु, (खण्ड-ङ)

६.	ठालूसिंहको घर	कुञ्जिनी कोल्पूपारि मावलबाट समयमै घर नपुगेकोमा बाबुले चिन्ता मान्नु, (खण्ड-च)
७.	कोल्पूखोला	गोरे ठालूसिंहबाट अपमानित हुनु, कुञ्जिनी मावलबाट फर्कने क्रममा कोल्पूतीरमा प्रतीक्षा गर्नु र कोल्पूलो बगाएकी कुञ्जिनीको उद्धार गर्नु, (खण्ड-छ)
८.	घर	कुञ्जिनीको जीवन बचाए बापत ठालूसिंह गोरेलाई कुञ्जिनी दिन राजी हुनु, (खण्ड-ज)
९.	हृदय	कुञ्जिनीसँग विवाह हुने आशाले गोरेको मनमा खुशीले आनन्द छाउनु, (खण्ड-झ)
१०.	सिन्धुको घर	कुञ्जिनीले खुशी प्रकट गर्नु र सानीमासँग खुशी साटासाट गर्नु, (खण्ड-ञ)
११.	गोरको घर	जर्मन सरकारले युद्धको लागि नेपाली युवक माग गर्नु, गोरे जानुपर्ने हुनु र उक्त खबरले कुञ्जिनीलाई ज्वरो आउनु, (खण्ड-ट)
१२.	कुञ्जिनीको घर	गोरेले राजाको आदेश मान्नु, राष्ट्रवादी विचार प्रस्तुत गरी प्रेमिका कुञ्जिनीलाई सम्झाउनु तर कुञ्जिनी शोकमग्न हुनु, (खण्ड-ठ)
१३.	सिन्धुको घर	कुञ्जिनीमा चिन्ता बढ्नु, सानीमालाई सुनाउनु र सानीमा सिन्धुले सम्झाउनु, (खण्ड-ड)
१४.	चन्द्रागिरी डाँडा	गोरेले प्रेयसी कुञ्जिनीलाई सम्झाउनु, मानवीरले गोरेलाई सम्झाउनु, (खण्ड-ढ)
१५.	कुञ्जिनीको घर, गजुरी पिँडामा रहेको लखन लेप्टेनको घर	ठालूसिंहले छोरी कुञ्जिनीलाई सम्झाउनु र सेतेसँग कुञ्जिनीको बिहे छिन्न लखन लेप्टेनको घर जानु, कुञ्जिनी प्रेमी गोरेलाई सम्झेर रुनु, (खण्ड-ण)
१६.	घर आसपासको स्थान	बाबुको वचनले कुञ्जिनीलाई विष सेवन गरी मरुँ भैँ लाग्नु, (खण्ड-त)
१७.	कुञ्जिनीको घर, ठालूसिंहको घर जाने बाटो	ठालूसिंहलाई कुञ्जिनीको वेदना सुनाई सेतेसँग हुने विवाह रोक्न लखन लेप्टेनको घरतर्फ लाग्नु, (खण्ड-थ)
१८.	लखन लेप्टेनको घर	सेतेसँग कुञ्जिनीको बिहे छिन्न, सिन्धुले विरोध जनाउनु, ठालूसिंहले सिन्धुलाई गाली (खण्ड-द) गर्नु,
१९.	कुञ्जिनीको घर	सिन्धुले कुञ्जिनीलाई बिहेको कुरा सुनाउनु, दुबै चिन्तित र दुखित हुनु, (खण्ड-ध)
२०.	जर्मन बजिरिस्तानको रणभूमि	युद्धमा पठानसँग जम्काभेट हुनु, गोरे पठानको गोली लागी घाइते हुनु, (खण्ड-न)
२१.	बजिरिस्तानको अस्पताल	सिपाही गोरे र मानवीर दुवै घाइते हुनु, अस्पतालमा भर्ना गरिनु, गोरेमा बाँच्ने आशा मर्दै जानु, कुञ्जिनीप्रतिको दुष्स्वप्न देख्नु, स्वदेशलाई सम्झनु, प्रेमिका कुञ्जिनीको याद गर्नु र सदाका निम्ति प्राण त्याग गर्नु । (खण्ड-प)
२१.१	ठालूसिंहको घर-आँगन	कुञ्जिनीको विवाहको तयारी हुनु, कुञ्जिनीको मन पोल्नु, (क)
२१.२	विवाह घर, जन्ती आउने बाटो	कुञ्जिनीको मन वेचैन हुनु, प्रकृतिले बोलाएको भान हुनु, मनमा राधाकृष्णाको प्रीतिको झङ्कार पैदा हुनु, कुञ्जिनी विवाह मण्डपबाट उठी त्रिशुली

			तर्फ जानु, (ख)
२१.३	त्रिशुली नदी	कुञ्जिनी त्रिशुलीमा हाम्फाल्नु, सिन्धुले चिच्याएर गुहार मागनु , (ग)
२१.४	"	सिन्धु वेदना भावमा रुनु, ठालूसिँहले पश्चताप मान्नु, जन्ती घर फर्कनु, कुञ्जिनी र गोरे बीचको आत्मिक प्रेममय मिलन स्वर्गमा हुन्छ भन्ने अतिशयोक्ति भावस्वरूप कथाको अन्त्य गरिनु । (घ)

५.३.२. कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा कथानक विकासावस्था

आधिकारिक वस्तुवृत्तको केन्द्रमा साध्य फल पुरुषार्थ साधनलाई मानिएको पाइन्छ र फलप्राप्ति धर्म, अर्थ र काम मध्ये कुनै एकलाई मानिएको छ । मोक्षलाई फलप्राप्तिको साधन मान्ने परमपरा कमै पाइन्छ । साध्य फल प्राप्तिका निमित्त नायक जे जस्ता कार्य व्यापार अघि बढाउँछ, त्यसमा पाँच अवस्था हुन्छन् । ती हुन्— आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति र फलागम । आरम्भ भनेको प्रचुर फलप्राप्तिको लागि उत्सुकता जाग्रत हुनु हो (नाट्यशास्त्र, २१:१०) भने यत्न भनेको फल प्राप्तिका निमित्त उत्सुकतापूर्वक उद्योग गर्नु हो (नाट्यशास्त्र, २१:११) । यसै गरी प्राप्त्याशा भनेको फल प्राप्तिको केही सम्भावना मात्र हो (नाट्यशास्त्र, २१:१२) भने नियताप्ति भनेको फल प्राप्त हुने निश्चितता हो (नाट्यशास्त्र, २१:१३) अनि फलागम भनेको पूर्ण रूपमा फल प्राप्त हुनु हो (नाट्यशास्त्र, २१:१४) ।

यी अवस्थाहरूको विकास नायकको भूमिकामा मात्र निर्भर हुँदैन, उसका सहयोगीहरूको भूमिकामा पनि निर्भर हुन्छ । अवस्थाहरू काल र स्वभाव अनुसार भिन्न भिन्न हुन सक्छन् तर यिनीहरूको विन्यास फलप्राप्तिलाई आधार मानेर गरिएको हुन्छ । यसैले अवस्थाहरूमा रहने ऐक्य भावले नै कार्य व्यापारलाई फलप्राप्तिसम्म पुर्याउँछ । भरतले नाट्य वस्तुलाई चरित्रहरूको भूमिकाका आधारमा आधिकारिक र आनुषङ्गिक वा प्रासङ्गिक गरी दुई वर्गमा विभाजन गरेका छन् । आधिकारिक कथा वस्तु फलप्राप्तिमा पुगेर टुङ्गिन्छ । यस्तो इतिवृत्त नायकसँग समबन्धित हुन्छ । फलप्राप्तिसम्म पुग्ने कार्य व्यापार आधिकारिक हुन्छ । यस्तो इतिवृत्त नायकसँग सम्बन्धित हुन्छ । किनभने नाटकमा सम्पूर्ण कार्यव्यापारको फलभोक्ता नायक नै हुन्छ । फलप्राप्तिको अवधारणा औचित्यमूलक हुन्छ । यसैले फलप्राप्तिको स्वरूप पात्रहरूको स्वभावमा निर्भर हुन्छ । आनुषङ्गिक वस्तु पनि दुई प्रकारको हुन्छ— पताका र प्रकरी । पताका मूल वृत्तका साथ निरन्तर अघि बढ्दछ तर पनि त्यसले नायकलाई फलप्राप्तिसम्म पुर्याउँदैन । प्रकरीको विस्तार स्वल्प हुन्छ ।

वस्तु योजनामा पुरुषार्थ साधक पाँच अवस्था जस्तै तिनका पाँच अर्थ प्रकृतिको पनि कल्पना गरिएको छ । ती हुन्— बीज, विन्दु, पताका र प्रकरी र कार्य । अर्थ प्रकृतिहरू

फलप्राप्तिका साधन वा उपाय हुन् । यिनीहरूलाई फलप्राप्तिका उपादान कारण पनि भनिन्छ । यिनीहरूले कथावस्तुको विकासमा पूर्वापर सम्बन्धलाई जोड्दछन् । बीज सुरुमा अङ्कुरित हुन्छ भने त्यसपछि कहिले विभिन्न बाधा व्यवधानहरू सहँदै कमजोर हुँदै जान्छ, अनि कहिले पुनः फैलँदै जान्छ । अनि अन्त्यमा फल रूपमा परिणत हुन्छ (नाट्यशास्त्र, २:२३) । बिन्दु भनेको कथावस्तु मुख्य प्रयोजनसँग विच्छेद हुँदै जाँदा त्यसलाई जोड्ने तत्त्व हो । यो फलप्राप्तिसम्म अनेक रूपमा विस्तृत हुँदै जान्छ (नाट्यशास्त्र, २१:२४) । पताका बीजको समानान्तर अघि बढ्ने कथांश हो । यसको प्रयोजन कतै विच्छिन्न देखिन सक्तछ तर यसको विकास कथावस्तुको अन्त्यसम्म निरन्तर कायम रहन्छ । पताका एकदेशीय हुन्छ र त्यसले समस्त इतिवृत्तलाई प्रकाशित गर्दछ (नाट्यशास्त्र, २१:२५) । प्रकरी भने आनुषङ्गिक मात्र हुन्छ (नाट्यशास्त्र, २१:२६) ।

नाट्यावस्था र अर्थ प्रकृतिका बीच अन्योन्याश्रित सम्बन्ध हुन्छ । नाट्यावस्था नायकको मानसिक अवस्थासँग सम्बन्धित हुन्छ भने अर्थ प्रकृति वस्तु वृत्तको शारीरिक रचनासँग सम्बन्धित हुन्छ । फलतः नाट्यावस्था र अर्थ प्रकृतिले इतिवृत्तलाई आन्तरिक र बाह्य प्रवृत्तिमा समन्वय कायम गर्दछन् । नाट्यावस्थाको प्रयोग सबै नाटकमा हुन्छ तर अर्थ प्रकृतिको प्रयोग सबै नाटकमा समान रूपमा हुँदैन । नायकका निमित्त जुन अर्थ प्रकृति बढी महत्त्वपूर्ण हुन्छ, त्यही अर्थ प्रकृति नाटकमा प्रधान हुन्छ, अरु अर्थ प्रकृति विद्यमान हुँदा हुँदै पनि अविद्यमान सरह हुन्छन् । यसको अर्थ के हो भने पताका र प्रकरीमा पराक्रमशील अरु पात्र भए पनि तिनीहरू प्रधान पात्र बन्न सक्तैनन् । नाटकको प्रधान पात्र सदैव नायक हुन्छ । यसैले अर्थ प्रकृतिहरूमा जुन अर्थ प्रकृति प्रयोजन सिद्धिका निमित्त सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण हुन्छ, त्यही नै त्यस नाटकमा प्रधान हुन्छ । सम्भवतः यसैकारण भरत र अभिनव गुप्त दुबैले बीज र बिन्दुलाई प्रधान अर्थ प्रकृति र अरु अर्थ प्रकृतिलाई गौण अर्थ प्रकृति मानेका छन् ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा आधिकारिक कथानकको विकासावस्थाको व्यवस्थित सङ्गठन रहेको पाइन्छ । पूर्वीय नाट्य सिद्धान्तको वस्तु योजनाका दुई प्रकारहरू-अर्थ प्रकृति र सन्धिमध्ये सन्धि योजनाको आख्यान सरचनामा कुञ्जिनीको मूल कथानकको विकास क्रमलाई यसप्रकार हेर्न सकिन्छ-

(क) आरम्भ

यस भागलाई कथानकको प्रारम्भ भाग मानिन्छ । यसमा काव्यात्मक फल प्राप्तिको इच्छा र उत्सुकताले विषयवस्तुको बीजारोपण हुन्छ । यस खण्डमा नायक नायिकाको मिलन परिचय, एक अर्काप्रति जान्ने जिज्ञासाको प्रादुर्भावसम्मको घटना वा कथानक विकास हुन्छ । कुञ्जिनी खकाव्यमा घाँस काटेर फर्कँदा गोरे राहुतले गीत गाएको घटनाको विकास अवस्थादेखि कुञ्जिनीलाई पर्खेर बस्दा मनमनै गीत गाएको घटनासम्मका प्रेम बीजारोपका घटना सन्दर्भहरू आधिकारिक कथानकको विकासावस्था हो । यस क्रममा पहिलो खण्डमा

गोरेमा कुञ्जिनीप्रतिको प्रेमभावको बीजाङ्कुरण, दोस्रो खण्डमा प्रेमभाव विकास र कुञ्जिनीप्रति आकर्षणसम्मका प्रेम बीजारोपणका घटना सन्दर्भहरू आधिकारिक कथानकको विकासावस्था हो । यस क्रममा पहिलो खण्डमा गोरेमा कुञ्जिनीप्रतिको प्रेमभावको बीजाङ्कुरण तथा दोस्रोमा उसप्रतिको प्रेमभाव विकास र कुञ्जिनीलाई भेट्ने तीव्र आकाङ्क्षा एवं त्यसको अभिव्यक्तिको निमित्त गरिएका प्रयासहरू रहेका छन् । कथानक विकासको आरम्भ अवस्थालाई निर्देश गर्ने एक काव्यांश यस्तो छ -

पख ! छाती एकै छिन त बाटो हेरौंन

छहरे काँधमा आउँछिन् भेडा चराउन ! (खण्ड २, श्लो. ६, पृ.६)

(ख) यत्न/प्रयत्न

काव्याख्यानको आधिकारिक कथानकको दोस्रो भागलाई यत्न वा प्रयत्न भनिन्छ । यसमा काव्यकृतिको फल प्राप्तिका निमित्त गरिने कार्यको सत् प्रयास हुन्छ । यस सक्रियतालाई उद्देश्यमूलक बनाउन नायक नायिकाले अभिष्ट कार्य सिद्धिका लागि अनेक प्रयास/कार्य गर्दछन्

त्यो नै यत्न वा प्रयत्न हो । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा गोरे कुञ्जिनी बीचमा भएको संवादको अवस्था (खण्ड ३) देखि कुञ्जिनीले आफूप्रति प्रेम प्रकट गरिन् भनेर गोरेले गरेको हर्षोद्गार (खण्ड ४) सम्मको संवाद क्रिया तथा विविध संवेगात्मक भावाभिव्यक्ति आदि यत्न वा प्रयत्न हुन् । यस क्रममा गोरेले कुञ्जिनीलाई आफ्नो बनाउने चातुर्यपूर्ण यत्नमा प्रेमभावको प्रशंसापूर्ण अभिव्यक्तिको एक अंश यस्तो छ -

‘मुटुको घण्ट

सामको चामर,

फूल भुल्छन् मनमा मेरा,

बास्ना तिनका धूप भैँ फैलाई !

जहाँ म जाऊँ

जात्रु भैँ धाऊँ,

पहाड खाडी खोला छिन् मन्दिर,

वनदेवी तिम्री नै मैलाई ! (खण्ड ३, श्लो ५, पृ ९)

(ग) प्राप्याशा

फल प्राप्तिका लागि अनुकूल वातावरणले आशा प्रतिकुल वातावरणले निराशा सिर्जना गर्नुका साथै प्राप्ति र अप्राप्ति बीच द्वन्द्व भई आशा निराशाको मनसिथिति सिर्जना हुनुलाई प्राप्याशा भनिन्छ । यसमा आशा निराशा दुवैको द्वन्द्व संयोजनसम्म आशा गुमाइसकेको हुन्छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा यसको सशक्त अवस्था रहेको देखिन्छ । गोरेले कुञ्जिनीलाई माग्न आउँदा बाबु ठालूसिंह रिसाएको कथानक विकासावस्था (खण्ड ५) तथा

कोल्पूतीरमा बसेर गोरेले कुञ्जनीको प्रतीक्षा गरेको कथानक घटना सन्दर्भ (खण्ड ७) प्राप्याशाको चरमोत्कर्ष विकासावस्था हो । विवाहको स्वीकृति लिन ठालूसिँहकहाँ पुगेको गोरेलाई तथानाम गाली गरी हप्काएर पठाएकोले गोरेको मनमा कुञ्जनी प्राप्त गर्ने आशा निराशामा परिणत हुन पुगेको छ । यसरी नै मावल गएकी कुञ्जनीलाई कोल्पूतीरमा प्रतीक्षा गर्नु र कोल्पूले बगाउँदा जीवितै उद्धार गर्नु तथा उक्त सन्देश कुञ्जनीको बाबुले थाहा पाउनु सम्मका कथानक अवस्था फलप्राप्तिको विकासावस्था हो । यसक्रममा बाबुसँगको प्रतिकारजन्य गाली गलौजपूर्ण अभिव्यक्तिमार्फत् गोरेको कुञ्जनीलाई आफ्नो बनाउन सकिने हो वा होइन भन्ने मानसिक अन्तद्वन्द्व नै कथानक विकासको प्रमुख प्रयास वा यत्न हो । यसक्रममा ठालूसिँहबाट गरिएको उत्कर्षपूर्ण अभिव्यक्ति यस्तो छ -

त्रिशुलीमा डुबी आइज,

मेरी छोरी लिन ।

नत्र भीरको भालुलाई,

जा ! जा !! मैले दिन । (खण्ड ५, श्लो.६, पृ.१९)

(घ) नियताप्ति

यो काव्याख्यान विकासको चौथो अवस्था हो । यसमा पुगेपछि इच्छित फलको प्रायः निश्चित हुन्छ । विविध यत्न/प्रयत्न स्वरूप गरिएका कार्यको फलप्राप्तिको निर्णायक स्थिति नै नियताप्ति हो । कोल्पूतीरमा बसेर कुञ्जनीको प्रतीक्षा गरेको गोरेले कुञ्जनीलाई कोल्पू भेलले बगाएर ल्याउँदा सकुशल उद्धार गरेको घटनाको कथानक विकासावस्था (खण्ड ७) तथा कुञ्जनीको जीवन बचाउने गोरेलाई छोरी कुञ्जनी दिन बाबु ठालूसिँह मञ्जुर भएको घटना सन्दर्भ (खण्ड ८) बाट त भन्नु गोरेको उद्देश्यमा पूर्णतः पृष्ठपोषण गरेको कुरा स्पष्ट हुन्छ । यस क्रममा कथानक विकासको नियताप्ति अवस्थाको ठालूसिँहबाट अभिव्यक्त एक काव्यांश यस्तो छ -

अबलाई भन्ने छैन करमको गति !

तैले ज्यान बचाई ल्याइस्,

ईश्वर हातले तैले पाइस्,

बचाएको जति ! (खण्ड ८, श्लो.१, पृ.२६)

(ङ) फलागम

काव्यकृतिमा घटेका घटना वा वस्तु योजनाको उद्देश्यमूलक कथानक विकासको अन्त्यको फल प्राप्तिको अवस्था नै फलागम हो । नायक-नायिकाको संयोग हुनुलाई फलागम अवस्था भनिन्छ । यसमा सबै इच्छित फल प्राप्त भई काव्यले उद्देश्य प्राप्त गर्दछ । कुञ्जनी खण्डकाव्यका सन्दर्भमा हेर्दा भने काव्यको उद्देश्योनुरूप विविध क्रिया,

प्रतिक्रिया, सङ्घर्ष, उतारचढाव स्वरूप लक्ष्योन्मुख विकासावस्था (आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा र नियताप्ति) देखिए तापनि फलागमको अवस्था भने विमुख रहन गएको स्थितिछ । ठालूसँहसँग छोरी कुञ्जनीको विवाह गरिदिन राजी भएको केही दिन नबित्दै जर्मनबाट नेपाली युवकहरूलाई सैन्य भर्तीको निम्ति जानुपर्ने विवशता स्वरूप गोरेको कुञ्जनी प्राप्तिको बाटो मोडिएर अवरोध सिर्जना हुन पुगेको छ भने यता कुञ्जनीको अन्यत्र विवाह गरिदिने तय भएको छ । अन्ततः गोरेले युद्धमा कुञ्जनीलाई सम्झी सम्झी प्राण त्याग गर्नु तथा कुञ्जनीले आफ्नो विवाहकै दिन गोरेसँगको पवित्र प्रेमको नाममा कोल्पो खोलामा हाम्फाली देह त्याग गर्नु जस्ता दुःखान्त घटनाहरूको विकासावस्थाले कुञ्जनी काव्यको उद्देश्यमा अर्थात् फलागममा विघ्न सिर्जना भएको छ । यसले गर्दा काव्य गोरे र कुञ्जनीको भौतिक जीवनको आत्मीय मिलन गराउन नसकी फल विहीन बन्न पुगेको छ । यस दृष्टिले हेर्दा पूर्वीय नाट्य सिद्धान्तको मान्यता अनुरूप काव्यको उद्देश्य संयोगान्त हुनुपर्नेमा नायक नायिका दुवैको दुःखद् निधनले काव्य वियोगान्त बन्न पुगेको छ ।

५.३.३. कुञ्जनी खण्डकाव्यमा सर्गयोजना

पञ्च सन्धि अन्तर्गत मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श र उपसंहृति सन्धि पर्दछन् । मुख सन्धि भनेको काव्यरूपी शरीरमा जहाँ अनेक प्रकारका प्रयोजन र रसको निष्पत्तिका निम्ति बीजको उत्पत्ति हुन्छ त्यही हो (नाट्यशास्त्र, २१:३९) भने प्रतिमुख सन्धि भनेको मुख सन्धिमा रोपिएको बीजको केही दृष्ट रूपमा र केही नष्ट रूपमा उद्घाटन हुनु हो (नाट्यशास्त्र, २१:४०) । यसैगरी गर्भ सन्धि भनेको उद्भिन्न भएर पटक पटक हराउँदै जाने बीजको निरन्तरको हो (नाट्यशास्त्र, २१:४१) भने विमर्श सन्धि भनेको गर्भ सन्धिद्वारा बीजार्थलाई विलोभनादि विमर्शसँग सम्बन्धित तुल्याउनु हो (नाट्यशास्त्र, २१:४२) अनि निर्वहण भनेको बीजसँग सम्बन्धित समान र मुख्य अर्थले फलसँग सङ्गति प्राप्त गर्नु हो (नाट्यशास्त्र, २१:४३) ।

भरतले नाटकको वस्तु योजनामा पञ्च सन्धिको भूमिकालाई विशेष जोड दिएका छन् । यो अवधारणा भरतको कल्पनाशील चिन्तनको उपज हो । प्राणीहरूको शरीर रचनामा सन्धिहरूको योगबाट क्रियाशील भए जस्तै नाटकको शरीर रचना पनि पञ्च सन्धिहरूको योगबाट क्रियाशील हुन्छ । यी सन्धिहरू अवस्थामूलक पाँच नाट्यावस्था र उपायमूलक पाँच अर्थ प्रकृतिहरूको योगबाट बन्दछन् ।

अङ्क भनेको नाटकको अनुच्छेद वा अन्तःखण्ड हो -नाट्यदर्पण, १:१९) । पूर्वीय नाट्य शास्त्रमा वस्तुलाई पञ्च सन्धि अनुरूप खण्ड उपखण्डहरूमा संयोजन गर्नु पर्ने कुरामा जोड दिइएको पाइन्छ । यसैले संस्कृत नाटकमा प्रायः पाँच अङ्कको विधान पाइन्छ । तर कतिपय नाटकमा भने एउटै सन्धि पनि दुई अङ्कमा विस्तारित हुन सक्तछ । यसैले

नाटकको अङ्क सङ्ख्या दशसम्म पनि हुन सक्तछ । भरतका अनुसार अङ्कमा एक दिनको घटना मात्र समावेश हुन सक्तछ र घटनाहरू एउटै प्रयोजनबाट चयन गरिएको हुनु पर्दछ । यसैगरी अङ्कमा नायक समीपवर्ती हुनु पर्दछ र तिन या चार पात्रहरूलाई मात्र प्रवेश दिनु पर्दछ । पूर्वीय नाट्य मान्यता अनुसार नाटकको अन्त्यमा पात्रहरूको बहिर्गमन आवश्यक हुन्छ ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पञ्च सन्धि अन्तर्गत मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श र उपसंहृति सन्धि सर्गयोजनाको समुचित उपयोग भएको पाइन्छ । सर्गयोजना खण्डकाव्यको वस्तु विन्यासमा पर्ने वाह्य संरचनाको एक अवयव हो । सन्धिले काव्यको विषय, सन्दर्भ, प्रसङ्ग छुट्याई आख्यान तात्पर्यलाई बीज, विकास, उत्कर्ष, हास र अन्त्यको घटनाक्रमलाई एक अर्कामा परस्पर सम्बद्ध गराउँदछ । सन्धि र सर्ग योजनाले कृति रचनालाई पनि पूर्णता प्रदान गर्दछ । सर्गयोजनाले कविका विचार र अनुभूतिलाई सङ्गठित गर्न सहयोग गर्ने हुनाले खण्डकाव्यमा सर्गयोजना औचित्यपूर्ण मानिन्छ । यस काव्यमा सर्गयोजना अन्तर्गत कूल २५ सर्ग रहेका छन् । यसका प्रत्येक सर्गका प्रारम्भमा घटनाको पूर्व सङ्केत दिइएको छ । यद्यपि यसको सर्ग विभाजनमा भने एकरूपता पाइँदैन । प्रत्येक सर्गमा अनुच्छेद सङ्ख्याको प्रयोग गरिएको छ । यस्ता सर्गहरू न्यूनतम ५ सर्ग भएको दोस्रो सर्ग र अधिकतम २९ अनुच्छेद भएको २१ औँ सर्ग रहेका छन् । कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सर्गयोजनालाई निम्नानुसार देखाउन सकिन्छ :

पहिलो सर्ग : घाँस काटेर घर फर्कँदा गोरेले गीत गाउनु,
दोस्रो : गोरेले कुञ्जिनीलाई पर्खेर बस्दा मनमनै गीत गाउनु,
तेस्रो : गोरे र कुञ्जिनी बीच प्रेमपूर्ण संवाद हुनु,
चौथो : आफ्नी प्रेमिका कुञ्जिनीले प्रेम प्रकट गरिन् भनेर गोरेले हर्षद्वारा व्यक्त गर्नु,
पाँचौँ : आफ्नो प्रेमलाई स्थायी रूप दिनका निम्ति गोरे कुञ्जिनीलाई माग्नु र कुञ्जिनीको बाबु ठालूसिँह रिसाउनु,
छैटौँ : कुञ्जिनी कोल्पूपारि मावलबाट साँभसम्म घर नआउँदा बाबुको मनमा चिन्ता उठ्नु,
सातौँ : कोल्पूको तीरमा बसेर गोरेले कुञ्जिनीको प्रतीक्षा गर्नु,
आठौँ : कुञ्जिनीको बाबु ठालूसिँहले कोल्पू खोलामा बगिरहेकी कुञ्जिनीलाई बचाएको गुनस्वरूप गोरेलाई छोरी कुञ्जिनी दिन सहमत हुनु,
नवौँ : कुञ्जिनीसँग विवाह हुने आशाले गोरे आनन्दित हुनु,
दसौँ : कुञ्जिनी पनि खुशी हुनु र सानीमा सिन्धुसँग खुशीको भाव प्रकट गर्नु,
एघारौँ : विडम्बनावश गोरेलाई जर्मन युद्धमा जानुपर्ने सूचना आउनु,

बाह्रौँ : गोरेले युद्धमा जानुपूर्व कुञ्जनीलाई सम्झाउनु,
तेह्रौँ : गोरे युद्धमा गएपछि कुञ्जनीमा विरह चल्यो,
चौधौँ : गोरेको पल्टन चन्द्रागिरिमा पुग्यो,
पन्ध्रौँ : गोरे हिन्दूस्तान गयो अब फर्कँदैन भन्ने डरले कुञ्जनीको बाबुले कुञ्जनीलाई
गोरेसँग विवाह नगर भनी सम्झाउनु,
सोह्रौँ : कुञ्जनी भने बाबुका वचनले हृदय विदीर्ण भएर विष खाएर मरुँला भैँ गर्नु,
सत्रौँ : कुञ्जनीको दयनीय दशा देखेर सानीमा सिन्धु गजुरी पिँडामा विवाह छिन्न गएका
बाबुलाई छोरीको दुःख बताउन हिँड्यो,
अठारौँ : कुञ्जनीको विवाह लखन लेप्टेनको छोरो सेतेसँग छिन्ने काम बहादुर खड्काको
घरमा हुनु,
अन्नाईसौँ : विवाह हुने कुरा बुझेर कुञ्जनीको मन छियाछिया हुनु,
बीसौँ : बजिरिस्तानमा पठानसँग गोर्खालीको जम्का भेट हुनु र गोरे घाइते हुनु,
एक्काइसौँ : बजिरिस्तानको अस्पतालमा गोरेले नेपाल र प्रेमिका कुञ्जनीलाई सम्झनु तथा
मानवीरले मातृभूमि नेपाललाई सम्झनु,
कुञ्जनीको विवाहको दिनको घटना अन्तर्गत क-घ सम्मका ४ उपखण्डहरू यस
सर्गमा पर्दछन् ।

यसप्रकार कुञ्जनीमा सर्गयोजनाको सुनियोजित विन्यास गरिएको छ ।

५.४ निष्कर्ष

यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा विधागत आख्यान संरचनाको सुगठित विन्यासका क्रममा मूल आयान र त्यसभित्र उपाख्यानको विकास भएको देखिन्छ । विशेषतः प्रेममा आधारित मूल कथानक तथा राष्ट्रियता, राष्ट्रिय गरिमा र वीरताका पक्षमा उपाख्यान कथावस्तुको योजना निर्मित छ । दुई भिन्न आख्यान संरचनालाई कथानक विकासावस्था अर्थप्रकृति एवम् सन्धिले परस्परमा सुसम्बद्धता कायम गरी भाषिक एकाइ र अर्थगत सम्बन्ध स्थापना गरेको छ । सर्ग योजनाको स्थितिको समुचित विन्यासले कथानक प्रसङ्ग र घटनाहरूको संयोजन व्यवस्थालाई सुदृढ तुल्याएको छ । एकालापीय वर्णनात्मक शैली, तृतीय पुरुषीय कथनपद्धति तथा सहभागीहरू बीचका संवादात्मक कुतूहलपूर्ण कलात्मक प्रस्तुतिका कारण कथानक भाव सरल, सहज र हृदय संवेद्य बनेको छ । घटना संयोजनको कोणबाट हेर्दा गोरे र कुञ्जिनीको दुःखद् मृत्युले करुण रसको परिपाक हुन पुगी शोक स्थायी भावलाई पृष्ठपोषण गर्न शान्त, वीर, भयानक, रौद्र, विभत्स, अद्भुत, शृङ्गार (विप्रलम्भ र संयोग) आदि अङ्ग रसहरूले सशक्त भूमिका बहन गरेको देखिन्छ । यसप्रकार कुञ्जिनी काव्य करुण रस तथा त्यसको पराकाष्ठ स्वरूप कारुणिक, वियोगान्त र भावपरक बन्न पुगेको छ ।

परिच्छेद छ सारांश तथा निष्कर्ष

६.१ सारांश

यस शोध प्रबन्धमा कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन विश्लेषणको क्रममा भाषाले निर्माण गरेको संसक्ति व्यवस्था र समानान्तरता, विषय क्षेत्र र सहभागी भूमिका तथा विधागत आख्यान संरचनाको अध्ययन गरिएको छ ।

संसक्ति भनेको भाषिक श्रृङ्खलामा पाइने बाह्य सम्बन्धन हो । यस शोध प्रबन्धमा संयुक्ति व्यवस्था अन्तर्गत कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पाइने व्याकरणिक तथा कोशीय संसक्तिको प्रयोगावस्था र तिनको भाषिक तथा व्यावहारिक सम्बन्धको खोजी गरिएको छ । यसै गरी समानान्तरताभित्र कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पाइने ध्वनितात्त्विक/वार्षिक, व्याकरणगत र आर्थी अलङ्कार र छन्दगत समानान्तरतालाई हेरिएको छ । संयुक्ति अन्तर्गत विषयगत विविध अर्थगत सन्दर्भ, सहभागीको भूमिकाको विश्लेषण गरिएको छ र विधागत आख्यान संरचना अन्तर्गत कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा कथानकको विकासावस्था र सर्ग योजनाको विश्लेषण केन्द्रित रहेको छ ।

पाठमा प्रयुक्त शब्ददेखि सङ्कथन सम्मका भाषिक एकाइहरूका आपसी सम्बन्धलाई सुदृढ तुल्याउने व्याकरण भन्दा बाहिरको तत्त्व संसक्ति हो । यसले सङ्कथनीय पाठभित्र रहेका विविध शब्द, पदावली, उपवाक्य, वाक्य र वाक्य बीचको आपसी सम्बन्ध सूत्रको आधारमा पाठको अर्थ प्रदान गर्दछ । संसक्ति अन्तर्गत व्याकरणिक र शाब्दिक गरी संसक्तिका २ प्रकार रहेका छन् । व्याकरणिक संसक्तिभित्र निदर्शन र त्यसका एकाइहरूको अध्ययन गरिएको छ । कुनै विषयको वास्तविक अवस्थालाई सूचित गर्ने काम निदर्शन हो । निदर्शनले भाषिक र आर्थी सुसम्बद्धता कायम गर्दछन् । निदर्शन अन्तर्गत स्थानवाचक, व्यक्तिवाचक, समयवाचक विलोप, प्रतिस्थापन, संयोजन आदिको अध्ययन गरिएको छ । भाषामा प्रयुक्त हुने सहभागीसँग सम्बद्ध वाक् कार्यको स्थानिक सन्दर्भ स्थानवाचक निदर्शक हो । यसले वक्ता वा श्रोताको स्थानवा परिवेशकेन्द्री अवस्थासँग सम्बन्ध राख्दछ । व्यक्तिवाचक निदर्शकले चाहिँ वाक् कार्य संलग्न सहभागीको भूमिकालाई सङ्केत गर्दछ । यसैगरी समयवाचक निदर्शकले कार्य वा घटनाको समयावधिलाई स्पष्ट पार्दछ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा यी तीन प्रकारका निदर्शकहरूको समुचित प्रयोग गरिएको छ । यिनीहरूले आन्तरिक र बाह्य सन्दर्भमा रही पाठको संसक्ति व्यवस्थालाई संयोजन गरेका छन् ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यलाई संसक्तता प्रदान गर्ने सन्दर्भमा निदर्शनका तहहरूले पनि विशेष भूमिका निर्वाह गरेका छन् । निदर्शनका तहहरूलाई विषयबोध र संज्ञानबोधका

आधारमा बहिःसन्दर्भन र अन्तःसन्दर्भनका कोणबाट हेरिएको छ । सन्दर्भित पाठभिन्न नभई पाठबाहिरबाट प्रस्तुत हुन आएको नामिक शब्द बहिःसन्दर्भित निदर्शन हो । यसले वक्ता र श्रोताको पूर्वज्ञानको आधारमा पाठबाहिरबाट सङ्कथन अर्थ प्रदान गर्दछ । अन्तःसन्दर्भित निदर्शनमा विषय सन्दर्भ पाठभिन्न रहेको हुन्छ । यसले पाठभिन्नबाट सङ्कथनको आशयार्थ खोजी गर्दछ । अन्तःसन्दर्भनलाई पूर्व सन्दर्भन र पश्च सन्दर्भनमा विभाजन गरिएको छ । सन्दर्भित पाठभिन्न पहिले नै भनिसकिएको विषय, व्यक्ति वा स्थानलाई निदर्शन विन्दु बनाएर प्रयोग गरिएको निदर्शक पूर्व सन्दर्भक हो । सन्दर्भित पाठभिन्नै निदर्शन विन्दु बनाएको तर निदर्शकको प्रयोग पहिले र निदर्शन विन्दुको प्रयोग पछि भएको सन्दर्भकलाई पश्च सन्दर्भक भनिन्छ । कुञ्जिनीमा यसको समुचित उपयोग भएको छ ।

केही निश्चित संरचनाविना नै पाठमा रहेका सन्दर्भका आधारमा लुप्त रहेर पनि अर्थ प्रदान गर्न सक्ने अमूर्त भाषिक एकाइलाई विलोपन भनिन्छ । खासगरी पाठमा सम्बद्धता जाहेर गर्ने क्रममा एउटा भागलाई पूर्व प्रयुक्त पद पदावलीको प्रयोग गरिने प्रक्रिया प्रतिस्थापन हो । कुञ्जिनी खण्डकाव्यका सन्दर्भमा विलोपन र प्रतिस्थापनको स्थिति काव्यभरि नै देखिएको छ । मूलतः नामका तहमा, क्रियाका तहमा, उपवाक्यका तहमा वाक्यांश र वाक्यका तहसम्मकै भाषिक एकाइहरूका विलोपन र प्रतिस्थापन हुन पुगेको छ । सङ्कथनभिन्नका वाक्यांश वा पद पदावली, उपवाक्य वा अनुच्छेद आदिलाई संयोजन गर्न आउने संयोजी शब्दलाई संयोजन भनिन्छ । संयोजन अन्तर्गत अधियोजी, विपरीतार्थी, कारणबोधक र समयबोधक संयोजकको चर्चा गरिएको छ । दुई वा दुई भन्दा बढी शब्द, उपवाक्य र वाक्यहरूलाई परस्पर सोभो अर्थमा योजन गर्न आउने संसक्ति शब्दलाई अधियोजी संयोजक शब्द भनिन्छ । यस अध्ययनमा संयोजकका विविध प्रकारको चर्चा गरिएको छ । वाक्य वा उपवाक्यको बीचमा रही उल्टो अर्थ दिने वाक्य वा उपवाक्य जस्ता भाषिक एकाइहरूलाई योजन गर्ने संयोजक विपरीतार्थी संयोजक हो । कार्य वा कारण बीचमा सम्बन्ध राख्न आउने अर्थात् कुनै दुई वाक्य वा उपवाक्यमा रहेको कारण अर्थलाई जोड्न आउने संयोजीलाई कारणबोधक संयोजी भनिन्छ । समयबोधी अर्थ प्रदत्त वाक्यांशहरूको बीचमा रही परस्पर संयोजनकारी भूमिका निर्वाह गर्ने शब्द समयबोधक संयोजक हो ।

पाठभिन्न रहेका अर्थगत, कोशीय, सन्दर्भगत, तार्किक आदि सम्बन्धलाई सम्बन्धलाई सुदृढ बनाई पदलाई संसक्त प्रदान गर्ने भाषिक एकाइगत शब्दलाई शाब्दिक एकाइगत संसक्ति भनिन्छ । शाब्दिक एकाइहरूको व्यवस्थित विन्यासले पाठलाई एकान्विति गराउँदछ । यस अन्तर्गत समानार्थक, विपरीतार्थक र समावेशात्मक पुनःकथनको अध्ययन गरिएको छ । एउटा शब्दले दिने अर्थको सम्बन्ध अन्य शब्दका अर्थसँग समेटिने संसक्ति व्यवस्था समानार्थक पुनःकथन संसक्ति हो । वाक्य वा उपवाक्यलाई जोडी उल्टो अर्थ दिने

संयोजकलाई विपरीतार्थक पुनःकथन संसक्ति भनिन्छ । पाठमा प्रयुक्त शब्दहरूको भाषिक योजन तथा तिनको एकअर्को पदसंगको आर्थी सम्बन्धको अवस्था एवं स्तर निर्देश गर्ने सहसम्बद्धक शब्दलाई पुनःकथन शाब्दिक संसक्ति भनिन्छ । यस अन्तर्गत मानवबोधी, स्थानबोधी, तथ्यबोधी र कार्यबोधी र समावेशात्मक गरी चार प्रकार निर्देश गरिएको छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रयुक्त विविध संसक्तिले पाठभित्रका भाषिक एकाइलाई एक अर्कामा अन्तर्सम्बन्धित गराई काव्यलाई संसक्त र सङ्कथनलाई सम्प्रेष्य बनाएको छ ।

काव्यकृतिमा प्रयुक्त भाषिक एकाइहरू बीचको विविध समानताको स्थिति समानान्तरता हो । पाठमा प्रयुक्त भाषिक संरचना र तिनीहरूका बीचको अर्थगत समानताको नियमित तथा अनियमित पुनरावृत्तिलाई समानान्तरता भनिन्छ । यसले नियमित आवृत्तिका एउटा वाक्य वा वाक्यांशलाई अर्को रूपसँग जोड्दछ । यसमा वर्ण/ध्वनिका तहदेखि शब्द, पदावली, उपवाक्य वा वाक्यस्तरसम्मका भाषिक एकाइहरूको आवृत्ति भई आन्तरिक तथा बाह्य समानान्तरता स्थापना हुन पुग्दछ । समानान्तरताले काव्यलाई लययुक्त, साङ्गीतिक र श्रुतिमधुर बनाउन विशेष भूमिका निर्वाह गरेको हुन्छ । कुञ्जिनीमा यसको समुचित तथा विशिष्ट प्रयोग भएको स्थिति छ । यस क्रममा आलङ्कारिक र छन्दगत समानान्तरतामा केन्द्रित रही त्यसका विविध प्रकारहरूको अध्ययन गरिएको छ । आलङ्कारिक समानान्तरता अन्तर्गत वार्षिक तहमा भाषिक र अर्थगत सम्बन्धको खोजी गरिएको छ । यस अन्तर्गत यमक, श्लेष, वक्रोक्ति आलङ्कारिक समानान्तरताको चर्चा गरिएको छ ।

शब्दको चमत्कारबाट सिर्जना हुने अलङ्कार विशेष शाब्दिक आलङ्कारिक समानान्तरता हो । यो शब्दको प्रयोगमा आधारित हुन्छ र यसले शब्द एवम् ध्वनिको चमत्कार पूर्ण काव्यसौन्दर्य सिर्जना गर्दछ । यस अन्तर्गत अनुप्रास, व्याकरणिक, आर्थी आलङ्कारिक र छन्दगत समानान्तरता र तिनका विविध प्रकारहरूको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ । अनुप्रास शब्द अलङ्कारको एक भेद हो । यसमा समान किसिमका ध्वनिको एक वा अनेक पटक आवृत्ति हुन्छ । यस अन्तर्गत छेकानुप्रास, वृत्त्यनुप्रास, लाटानुप्रास र अन्त्यानुप्रास समानान्तरताको अध्ययन गरिएको छ । काव्य श्लोकको पाउका अन्त्यमा अन्त्यका वर्ण, पद, पदावली आदिको समध्वन्यात्मक आवृत्तिबाट सिर्जना हुने अलङ्कारिक समानान्तरता अन्त्यानुप्रास अलङ्कारिक समानान्तरता हो । नियमित र अनियमित गरी यसका दुई भेद रहेका छन् । काव्यमा प्रयुक्त श्लोकका चारै पाउमा समान अक्षर संरचना भएमा त्यो नियमित अन्त्यानुप्रास समानान्तरता हुन्छ भने श्लोकका अन्त्य पाउमा रहेका वर्णहरूको नियमितता नभई विभिन्न पङ्क्तिहरूमा प्रयुक्त समान वा समध्वन्यात्मक, पूर्ण वा आंशिक वर्णहरूको पुनरावृत्ति भई स्थापना हुने समानान्तरता अनियमित आलङ्कारिक समानान्तरता हो ।

काव्य श्लोकमा भिन्न संरचना र अवस्थानुकूल उही शब्दको समान आवृत्तिगत प्रयोग भई काव्य वैशिष्ट्य स्थापना हुनु व्याकरणिक आलङ्कारिक समानान्तरता हो । यसले काव्य सौन्दर्यलाई भाषिक र साहित्यिकभन्दा व्याकरणिक कोणबाट अर्थ प्रदान गर्दछ । काव्यांशका पाउमा वर्ण र मात्राको समान आवृत्तिबाट सिर्जना हुने लयबद्ध स्थिति छन्दगत समानान्तरता हो । काव्यकृतिमा शास्त्रीय छन्द (वर्णमात्रिक, मात्रिक, वार्णिक) र मुक्त छन्दको उपयोग गरिन्छ । तदनुरूप कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा लोकलयको प्रयोग गरिएको छ । समान वर्णको आवृत्तिबाट उत्पन्न हुने साङ्गीतिक गीतिलय लोक लयगत छन्दगत समानान्तरता हो । कुञ्जिनीमा अक्षर संरचनाका दृष्टिले ५ देखि २० अक्षरसम्मका वर्णहरूको आवृत्तिले छन्दगत समानान्तरता निर्माण गरेको छ । यस क्रममा नियमित र अनियमित रूपमा समानान्तरता स्थापना भएको छ । काव्य श्लोकका सबै पाउमा समान अक्षर संरचना र समध्वन्यात्मक आवृत्तिबाट सिर्जना हुने समानान्तरतालाई अनियमित समानान्तरता भनिन्छ । कुञ्जिनीको शोध विश्लेषणको क्रममा छन्दगत समानान्तरता अन्तर्गत लोकलयगत, नियमित तथा अनियमित समानान्तरताको सुनियोजित उपयोग गरिएको छ ।

कुञ्जिनी काव्यको सङ्कथन विश्लेषणमा आर्थी समानान्तरताको अध्ययन गरिएको छ । काव्यांशमा प्रयुक्त शब्दले दिने विविध अर्थगत समानतालाई आर्थी समानान्तरता भनिन्छ । यसले शब्दको पर्यायवाचीता र विपरीतार्थकताको रूपमा भाषिक अभिव्यक्ति र त्यसको विशिष्ट अर्थ ध्वनित गर्दछ । मूलतः अविधा, लक्षणा र व्यञ्जनाको तहबाट काव्यको अर्थ सम्प्रेषण भएको हुन्छ । यस अन्तर्गत कुञ्जिनी खण्डकाव्यको अध्ययनका क्रममा उपमामूलक, उत्प्रेक्षामूलक, दृष्टान्तमूलक र अतिशयोक्तिमूलक आलङ्कारिक समानान्तरताको चर्चा गरिएको छ । दुई व्यक्ति वा वस्तु (उपमेय र उपमान) को सादृश्य वा तुल्यता देखाउँदा सिर्जना हुने अलङ्कार विशेषको समानताको स्थिति उपमामूलक अलङ्कारिक समानान्तरता हो । यसले अप्रस्तुत विषयलाई प्रस्तुतको माध्यमबाट अर्थबोध गराउँदछ । कुञ्जिनीमा मूलतः गोरे र कुञ्जिनीको प्रेमभाव दर्साउने क्रममा यस किसिमको आलङ्कारिक समानताले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको छ ।

उपमेयमा उपमानको अभेद आरोपद्वारा निर्देश गरी काव्योक्ति गर्दा रूपक अलङ्कार स्थापना हुन पुग्दछ । यस क्रममा श्लोकको पाउको अन्त्यमा आएका वर्णहरूको समान वा सम ध्वन्यात्मकताबाट निर्माण हुने समानान्तरता रूपकमूलक आलङ्कारिक समानान्तरता हो । यसले काव्यको अर्थ विपरीत आशयको रूपमा व्यक्त गर्दछ । मूलतः अभिव्यक्तिको गहन अर्थ भाव प्रकट गर्नका निम्ति यसको विशिष्ट भूमिका रहन्छ । कुञ्जिनीमा गोरे विदेशिएपछि कुञ्जिनीको प्रेमपीडा व्यक्त गर्ने सन्दर्भमा यस किसिमको अवस्था देखा परेको छ । काव्यकृतिमा वर्णित विषयवस्तुको प्रस्तुत/अप्रस्तुत सम्भावना देखाएमा त्यो उत्प्रेक्षा

अलङ्कार हुन्छ । यसले काव्यको अर्थमा चमत्कार प्रदान गर्न उल्लेख्य महत्त्व राख्दछ । श्रोता वा पाठकको मनमा शङ्का र आश्चर्य पैदा गराई विशिष्ट अर्थ ध्वनित गर्नु यसको धर्म हो । कुञ्जिनी काव्यमा यस अलङ्कारको समुचित उपयोग भएको छ । कुञ्जिनीमा आदिदेखि अन्त्यसम्मकै स्थितिमा नायक-नायिका बीच प्रेमको मिलन र विछोडको संसय सिर्जनाको अवस्था देखिएको छ ।

दुई वा दुईभन्दा बढी वाक्यार्थमा एउटै धर्म नभए पनि ती विम्ब र प्रतिविम्ब जस्ता भई वाक्यार्थको समानता बुझाउने आलङ्कारिक समानान्तरतालाई दृष्टान्तमूलक आलङ्कारिक समानान्तरता भनिन्छ । यसले काव्यमा अर्थगत सौन्दर्य सिर्जना गर्ने हुँदा यो काव्यका सन्दर्भमा उपयुक्त मानिन्छ । अतिशयोक्तिमूलक अलङ्कार त्यो हो जसले प्रस्तुत विषयवस्तुको वर्णन नगरी अप्रस्तुत वस्तु चित्रणमा जोड दिन्छ । यसले काव्य सौन्दर्य स्थापनामा विशिष्ट महत्त्व राख्दछ । कुञ्जिनी काव्यमा यसको उपस्थितिले चमत्कारमा विशेष महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको छ ।

पाठको सङ्कथन विन्यासको व्यवस्थित ढाँचालाई संयुक्ति भनिन्छ । यसले भाषिक अर्थ, विचार वा अनुभूतिलाई सिलसिलाबद्ध गराउँछ । पाठको अर्थलाई स्पष्ट पार्ने, निदर्शनलाई सान्दर्भिक तुल्याउने र तार्किक सम्बन्धलाई सुदृढ बनाउन सघाउने भाषिक एकाइ नै संयुक्ति हो । अर्थपूर्ण पाठलाई संयुक्ति भनिन्छ । यसले पाठलाई भाषाभन्दा बाहिरी जगत्सँग जोडेर अध्ययन गर्दछ । संयुक्ति पाठको सूचना, पूर्व निदर्शन र पश्च निदर्शनको रूपमा पाठभित्र अन्तर्निहित हुन्छ । यसभित्र, व्याकरण, शब्द, वाक्य संरचना, सन्दर्भ आदि पर्दछन् । यसले व्याकरण र कोशभन्दा बाहिरबाट समेत अर्थ प्रदान गर्दछ ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा संयुक्तिलाई क्षेत्र, सहभागी र माध्यमका आधारमा भाषिक, व्याकरणिक, प्रकार्यात्मक, कोशीय, सन्दर्भगत अर्थ तथा पाठमा प्रयुक्त भाषिक व्यवस्थापन र तिनले दिने अर्थगत सम्बन्धको गहन अध्ययन गरिएको छ । यस क्रममा कुञ्जिनी काव्यमा प्रयुक्त विषय (घटना) सन्दर्भ र यस अन्तर्गत तात्कालिक र वृहत्तर विषय सन्दर्भको अध्ययन गरिएको छ । वृहत्तरभित्र ग्रामीण-सामाजिक सन्दर्भ, धार्मिक-सांस्कृतिक सन्दर्भ संज्ञानात्मक सन्दर्भ तथा राष्ट्रिय र अन्तर्राष्ट्रिय सन्दर्भको खोजी गरिएको छ । सहभागी सन्दर्भ अन्तर्गत दृश्य र सूच्य सहभागी, बद्ध र मुक्त सहभागी, स्थिर र गतिशील सहभागी, सहभागी भूमिका (प्रमुख, सहायक र गौणका आधारमा), सहभागीको भूमिकाले अभिव्यक्तिमा पारेको प्रभाव, आदिको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ ।

साहित्यका चार विधामध्ये कविता विधाको एक भेद वा उपविधा खण्डकाव्य हो । जीवन जगतको कुनै एक महत्त्वपूर्ण खण्डको क्रमबद्ध आख्यानीकरणको प्रस्तुति गरिएको पद्य आख्यान संरचनालाई खण्डकाव्य भनिन्छ । यसमा मूलतः कविताकै भाषातात्त्विक

विशेषताहरू निहित हुन्छन् । खण्डकाव्यमा शीर्षक, आख्यानात्मक संरचना, रसभाव, सर्गयोजना, कथनपद्धति, लयविधान, विम्बप्रतीक र भाषाशैली आदि विधागत तत्त्वहरूको सङ्गठन रहन्छ । यसर्थ कविता विधाकै परिधिमा राखेर काव्यिक सौन्दर्यपरक शैलीमा व्यक्त गरिने लयात्मक रचना नै खण्डकाव्य हो ।

विधागत आख्यान संरचनाको अध्ययनका क्रममा कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा कथानकको विकासावस्था र सर्ग योजनाको स्थिति प्रस्तुत गरिएको छ । कथानक विश्लेषण अन्तर्गत बीज, विन्दु, पताका, प्रकरी, कार्य तथा कथानकको विकासक्रम अन्तर्गत आरम्भ, यत्न, प्राप्यशा, नियताप्ति र फलागम आदिको कोणबाट अध्ययन गरिएको छ । सर्ग योजना अन्तर्गत कुञ्जिनीका विविध घटना सन्दर्भ अनुरूपका कुल २१ सर्ग र ४ उपशीर्षकहरूको क्रमिक विवरण प्रस्तुत गरिएको छ ।

६.२ शोध निष्कर्ष

कुनै खास सन्दर्भ विशेषमा प्रयुक्त भाषिक अभिव्यक्ति सङ्कथन हो । यस अन्तर्गत सम्पूर्ण भाषिक एकाइहरू पर्दछन् । भाषानिष्ठ तवरले संसक्ति र संयुक्ति व्यवस्थाको सूक्ष्म, गहन र भाष वैज्ञानिक खोज अध्ययन गर्नु सङ्कथन विलेखण हो । पाठमा निहित कोशीय, व्याकरणिक, आर्थी, तार्किक, सन्दर्भगत एकाइहरूको संयोजनबाट सङ्कथन उद्देश्यमूलक बन्दछ । सङ्कथकीय पाठ अर्थपूर्ण हुन भाषिक संरचनाको बनोट र बुनोट व्यवस्था बीच निश्चित आर्थी सम्बन्ध रहेको हुनु पर्दछ । पाठले सम्प्रेषण गर्न खोजेको खास सूचना, सन्देश वा जानकारीको निम्ति पाठभित्र प्रयुक्त भाषिक एकाइहरूको आन्तरिक संरचना र त्यससँग सम्बद्ध भाषिक अभिलक्षणहरूका बीच सम्बन्ध रहनु अनिवार्य मानिन्छ ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्य आख्यानीकृत कृति हो । सङ्कथन व्यवस्थाका दृष्टिले यसमा भाषिक, व्याकरणिक, आर्थी आदि एकाइहरू परस्पर सुसम्बद्ध रहेका छन् । सङ्कथनभित्रका एकाइहरूको समुचित विन्यासले सन्तुलित, सरल र बोधगम्य बन्न पुगेको छ । सङ्कथन विश्लेषण अन्तर्गत संसक्तिको खोजी गरिन्छ । यस क्रममा व्याकरणिक र कोशीय संसक्ति तथा त्यसका विविध पक्षको अध्ययन विश्लेषण गर्नु आवश्यक हुन्छ । व्याकरणिक संसक्ति अन्तर्गत निदर्शन र यसका एकाइहरू - स्थानवाचक, व्यक्तिवाचक र समयवाचक पर्दछन् । तिनले काव्यमा प्रयुक्त भाषिक प्रयोग र त्यसको अर्थगत सम्बन्धलाई निर्देश गर्दछ । कुञ्जिनीमा यस प्रकारका निदर्शकहरूको व्यापक प्रयोग भएको छ ।

काव्यमा घटित घटनाहरूको परिवेशगत सन्दर्भ, सम्बद्ध सहभागी र निश्चित समय निर्देशले काव्यमा आन्तरिक तथा वाह्य सुसम्बद्धता कायम गरेको छ । निदर्शनका तहका रूपमा प्रयुक्त बहिःसन्दर्भन र अन्तःसन्दर्भनले काव्यमा प्रयुक्त, भाषिक, व्याकरणिक, कोशीय, तार्किक तथा सन्दर्भगत अर्थलाई स्पष्ट पारेको छ । काव्यको भाव अभिव्यक्त गर्न पाठभित्र र

पाठ बाहिरबाट अर्थ प्रकट गरिएको छ । यस क्रममा अभिधा, लक्षणा, व्यञ्जना र संज्ञानात्मक दृष्टिकोणबाट अर्थ व्यक्त भएको छ ।

काव्यमा विलोपन र प्रतिस्थापन तथा संयोजनको समुचित उपयोग भएको छ । नामिकपद, क्रिया, उपवाक्य, वाक्यांश र वाक्यका तहसम्मका भाषिक एकाइहरूको विलोप भई संसक्तिको स्थितिलाई व्यवस्थित बनाएको छ । यसले गर्दा अभिव्यक्ति सरल, सङ्क्षिप्त, चोटिलो र प्रभावकारी बन्न पुगेको छ । प्रतिस्थापनले शब्दको पुनरुक्तिबाट हुने अशोभनीयतालाई हटाएको छ । यसले मूलतः नाम पदको सट्टामा सर्वनामको प्रयोग गरी काव्यमा देखिने भद्दापनलाई नियन्त्रण गरेको छ । संयोजन शब्दले दुई वा दुईभन्दा बढी पद, उपवाक्य, वाक्य आदिलाई जोडी भाषिक एकाइ र अर्थगत सहसम्बन्ध स्थापना गरेको छ ।

यस क्रममा अधियोजी, विपरीतार्थी, कारणबोधक र समयबोधक शब्दको समुचित प्रयोगले कुञ्जनीको व्याकरणिक संसक्तिलाई व्यवस्थित सङ्गठित र सुनियोजित तुल्याएको छ । शाब्दिक संसक्ति अन्तर्गत समानार्थक पुनःकथन, विपरीतार्थी पुनःकथन र समावेशात्मक पुनःकथन शाब्दिक संसक्तिको प्रयोग भएको छ । यसले गर्दा काव्यमा पाठको भाषिक एकाइ र त्यसको अर्थको तहमा अन्तःसम्बन्ध स्थापना हुन पुगेको छ ।

कुञ्जनी खण्डकाव्यमा समानान्तरताको सफल प्रयोग भएको कृति हो । काव्यको सङ्कथन विश्लेषणमा महत्त्वपूर्ण भूमिका राख्ने समानान्तरतालाई संसक्तिकै एक अभिन्न पूरक एकाइ मानिन्छ । काव्य कृतिमा प्रयुक्त भाषिक एकाइ र तिनको आन्तरिक तथा बाह्य लयसम्बन्ध, एक पद-पदावली, उपवाक्यको अर्को वाक्यसँगको भाषिक, व्याकरणिक र तिनको अर्थगत सुसम्बद्धता सिर्जना गरी काव्यलाई लयात्मक र भावपरक बनाउन समानान्तरताको भूमिका अनिवार्य रहन्छ । समानान्तरतामा यसको भाषिक, वर्ण, पद-पदावली, वाक्यको संरचना, अर्थ र सम्बद्धताका समान स्थितिको अध्ययन गरिन्छ । यसले नियमित आवृत्तिका एउटा वाक्य वा वाक्यांशलाई अर्को रूपसँग जोडेर पाठमा प्रयुक्त भाषिक र तिनको अर्थगत सम्बन्ध स्थापित गर्दछ । कुञ्जनीमा यस समानान्तरताको कलात्मक र विशिष्ट प्रयोग भएको छ ।

यस क्रममा आलङ्कारिक समानान्तरताभिन्न अनुप्रासका विविध प्रयोगले काव्यमा विशिष्ट सौन्दर्य सिर्जना गरेको छ । शब्दका तहमा देखिने समान वर्ण वा पद पदावलीको आवृत्तिले काव्यमा लय स्थापना गरेको छ भने अर्थका दृष्टिले हेर्दा अविधादेखि व्यञ्जनासम्मको अर्थ ध्वनित गरी काव्यमा चमत्कार देखा परेको छ । यस क्रममा छेकानुप्रास, वृत्यनुप्रास, लाटानुप्रास तथा अन्त्यानुप्रासको समुचित उपयोग भएको छ । अन्त्यानुप्रासले काव्यको बाह्य संरचना, भाषिक सौन्दर्य, लय वा छन्द निर्माण तथा भाषिक एकाइ र त्यसले दिने विशिष्ट अर्थ प्रदान गर्न विशेष भूमिका निर्वाह गरेको छ । यस

अन्तर्गत नियमित र अनियमित दुवै अन्त्यानुप्रासको उपस्थित रहेको छ । यसले गर्दा काव्यमा लय सौन्दर्य र अर्थ चमत्कार समेत स्थापना हुन पुगेको छ । व्याकरणिक आलङ्कारिक समानान्तरताले काव्यांशमा प्रयुक्त भाषिक एकाइले दिने अर्थलाई व्याकरण वा कोश सम्बद्ध तुल्याएको छ । यसबाट भाषिक अर्थबोधमा सरलता, सङ्क्षिप्तता, र मृदुभाषिकता सिर्जना गरेको छ ।

अर्थका माध्यमबाट निर्माण हुने समानान्तरता आर्थी समानान्तरता हो । कुञ्जिनीमा यसको विशिष्ट प्रयोग भएको छ । उपमान र उपमेयको सादृश्यमा अर्थ ध्वनित हुँदा काव्यमा अर्थगत चमत्कार सिर्जना भई उपमामूलक आलङ्कारिक समानान्तरता स्थापना भएको छ । काव्यमा प्रयुक्त चरित्रादि नायक-नायिकाको भाव, विचार, आशय, गुण आदि प्रकट गर्दा अर्को समधर्मी वस्तुको सादृश्यता देखाइएको हुँदा अर्थका विविध तहमा समानता सिर्जना भएको छ । यस दृष्टिले हेर्दा उपमाका अलाबा रूपकमूलक, उत्प्रेक्षामूलक, दृष्टान्तमूलक, अतिशयोक्तिमूलक जस्ता आलङ्कारिक समानान्तरताको विशेष उपयोग भएको छ । तिनीहरूले काव्यमा भाषिक एकाइगत सम्बन्ध, लयात्मकता र अर्थगत सुसम्बद्धता कायम गरेका छन् । यिनले काव्यको भावबोधमा सरलता, स्पष्टता, कलात्मकता, आलङ्कारिक सुन्दरता र प्रभावकारिता सिर्जना गराई लय, अर्थ, भाव र सौन्दर्यलाई विशिष्ट तुल्याएका छन् । छन्दका दृष्टिले हेर्दा कुञ्जिनीमा लोकलय ढाँचाको विशिष्ट प्रयोग भएको छ । काव्य श्लोकका पद पदावलीको समानताको स्थितिबाट निर्मित लय व्यवस्थाले काव्यको लय र अर्थमा चमत्कार प्रदान गरेको छ । गीतिलयको साङ्गीतिक सौन्दर्य र त्यसको भावसँगको अन्तः सम्बन्धले छन्दगत वैशिष्ट्य निर्माण गरेको छ । यस क्रममा श्लोकमा चारै पाउमा समान अक्षर योजनबाट नियमित र असमान वर्ण संरचनाबाट अनियमित छन्दगत समानान्तरताको स्थिति देखिएको छ । छन्दको कोणबाट हेर्दा कुञ्जिनीमा मूलतः लोकलय (भ्याउरे लय) तथा शास्त्रीय लयको समेत उपयोग भएको छ । यसले गर्दा काव्यमा छन्द वैशिष्ट्य, काव्य सौन्दर्य र अर्थ चमत्कार सिर्जना हुन पुगेको छ ।

कुनै पनि पाठमा निहित अर्थतात्त्विक, निदर्शनात्मक र तार्किक सम्बन्धलाई व्यवस्थित राख्ने प्रक्रिया संयुक्ति हो । यसले भाषिक सम्प्रेषणमा जोड दिएको हुन्छ । सम्प्रेषण अर्थ, निदर्शन र तर्कसँग सम्बन्धित रहन्छ । संयुक्तिले पाठको अन्तःसम्म पुगेर आर्थी सम्बन्धको निर्धारण गर्दछ । संयुक्ति अन्तर्गत क्षेत्र, सहभागी र माध्यम पर्दछन् । सङ्कथनको संयुक्ति विश्लेषणका निम्ति यी एकाइहरू महत्त्वपूर्ण आधार हुन् । प्रत्यक्ष वा परोक्ष रूपमा सङ्कथनमा यिनीहरूको उपस्थिति रहन्छ । कुञ्जिनी खण्डकाव्य संयुक्तिको सशक्त उपयोग भएको कृति हो । यसमा विविध सन्दर्भहरूको कलात्मक संयोजन रहेको छ । काव्यमा प्रयुक्त भाषिक एकाइलाई भौतिकदेखि मानसिक र हृदय संबन्ध अर्थसँग सम्बद्ध गराई संयुक्ति व्यवस्थालाई सुदृढ तुल्याइएको छ । संयुक्ति अन्तर्गत विषय (घटना) सन्दर्भ र यसभित्र

तात्कालिक र बृहत्तरः ग्रामीण-समाजिक, धार्मिक-साँस्कृतिक, संज्ञानात्मक एवम् राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय सन्दर्भहरू महत्त्वपूर्ण भएर आउँछन् । सङ्कथन विश्लेषणमा विविध सन्दर्भहरूको अध्ययन गरिने हुँदा यसले विशिष्ट महत्त्व बोकेको हुन्छ । प्रस्तुत शोध अध्ययनमा संयुक्तिका क्षेत्र अन्तर्गत पर्ने यिनै सन्दर्भहरूले उल्लेख्य भूमिका निर्वाह गरेका छन् ।

सङ्कथन मूलतः वक्ता- श्रोता, लेखक- पाठक आदिसँग आधारित भएको अभिव्यक्ति भएकोले सहभागीको उपस्थिति महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । विचारको सफल सम्प्रेषक र प्रापक नै सहभागी भएको हुँदा तिनको अभावमा सङ्कथन अर्थहीन र निरुद्देश्य बन्न पुग्दछ । यस्ता सहभागीहरू- दृश्य र सूच्य, बद्ध र मुक्त, स्थिर र गतिशील रूपमा आएका हुन्छन् जसलाई सहभागी सन्दर्भ पनि भनिन्छ । पाठको सन्दर्भमा लेखक र पाठक बीचको सोद्देश्यपूर्ण र प्रभावकारी सञ्चारको निमित्त सहभागी चरित्रले प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष, आबद्ध र स्वतन्त्र तथा स्वभावगत एकरूपता र भिन्नताका आधारमा कार्य सम्पन्न गर्दछन् । सहभागी सन्दर्भ अन्तर्गत सहभागीको भूमिका अपरिहार्य रहेको हुन्छ । विविध कार्यका रूपमा सहभागीले आफ्ना जिम्मेवारी वहन गरेका हुन्छन् । यस दृष्टिले हेर्दा कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा प्रमुख, सहायक (सत् र असत्) र गौण पात्रको अधिक उपस्थिति रहेको छ । यसले गर्दा काव्यमा सम्पूर्ण घटनाहरू श्रृङ्खलित विन्यास भएका छन् । काव्यमा घटित सत्-असत् कार्यहरूले परस्पर सम्बन्ध स्थापित गराई काव्यलाई उद्देश्यमा पुऱ्याउन सहभागी भूमिकाले विशेष महत्त्व प्रदान गर्दछ । यसले अख्यान अभिव्यक्तिमा के कस्तो कार्याभिनय, चरित्र उद्घाटन, कार्य संयोजन गरेका छन् तिनै आधारमा काव्यको घटनाले आफ्नो मोड र गति लिने हुँदा सहभागीको भूमिकाले अभिव्यक्तिमा पारेको प्रभाव पनि उल्लेख्य ठहर्छ ।

वक्ताको सङ्कथन प्रकटीकरणकै आधारमा काव्य-कृति वा पाठमा सकारात्मक वा नकारात्मक स्थिति देखा पर्दछ । फलस्वरूप काव्य उद्देश्यमा सफल वा असफल बन्न पुग्दछ । कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा यसको सशक्त प्रभाव रहेको छ । प्रारम्भमा गोरेप्रति ठालूसँहको अनिष्ट दुर्वचन र उसकै कलुषित विचारमा आधारित अभिव्यक्तिले काव्यको दिशा विपरीत मोडिएर अन्ततः दुःखान्तमा परिणत हुन पुगेको छ । काव्यमा प्रयुक्त चरित्रहरूले गरेका कार्यगत विविधता र सम्बद्धतालाई कार्य व्यापारको रेखीय संरचनाद्वारा स्पष्ट पारिएको छ । यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यको संयुक्ति विश्लेषणका क्रममा विषय सन्दर्भ, सहभागी सन्दर्भ, सहभागी भूमिका, त्यसले अभिव्यक्तिमा पारेको प्रभाव, कार्य व्यापारको रेखीय संरचनाको व्यवस्थित, सुनियोजित एवम् कलात्मक विन्यासबाट काव्यको संयुक्तिगत विश्लेषण सफल, प्रभावकारी र स्तरीय बन्न पुगेको छ ।

काव्य कृतिको क्षेत्रगत विभाजन र त्यसका विधागत विशेषता वा तत्त्वका आधारमा सङ्कथन पाठमा देखिने सङ्गठन विन्यासको स्थितिलाई विधागत आख्यान संरचना भनिन्छ । यस दृष्टिले हेर्दा साहित्यका चार प्रमुख विधा अन्तर्गत एक भेद मानिने कविता/काव्यको मझौलो रूप खण्डकाव्य हो । यसमा मानवीय जीवनजगत्का निश्चित कालखण्डमा घटेका घटनाहरूको कुनै एक पक्षको कलात्मक वर्णन गरिएको हुन्छ । मानवका अन्तर्मनमा रहेका भावना, अनुभूति, विचार आदिलाई कलात्मक भाषाका माध्यमबाट अभिव्यक्त हुँदा खण्डकाव्यको जन्म हुन पुग्दछ । कविताको लघु आयाम विस्तारित हुँदै जाँदा कविले विचार र अनुभूतिको प्रवाहलाई आख्यानीकरणको माध्यमबाट क्रमिक रूपमा व्यक्त गर्दछ जुन लयात्मक, सुन्दर र भावपरक हुन्छ । कवितामा पाइने तत्त्वहरूकै सूक्ष्म र वृहत् विन्यास योजना खण्डकाव्यमा निहित हुँदा खण्डकाव्यलाई कविता विधाकै अनिवार्य महत्त्वपूर्ण उपविधा मानिन्छ ।

सङ्कथन साहित्यिक वाङ्मयका कुनै पनि विधा विशेषमा आधारित भएको हुँदा सङ्कथन र साहित्यिक विधामा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहेको हुन्छ । लेख्य पाठको सन्दर्भमा कुनै कृति/रचनाबाट पृथक रहेर कृतिको सङ्कथन विश्लेषण गर्न असम्भव रहन्छ । विधातत्त्वका कोणबाट हेर्दा सङ्कथन अन्तर्गत आख्यान संरचना र यसमा सहभागीहरूको कार्य व्यापारमा आधारित घटना, कार्य, द्वन्द्व, क्रिया-प्रतिक्रिया जस्ता कुराहरू महत्त्वपूर्ण हुन्छन् । कृतिको उद्देश्य र लक्ष्य अनुरूप पाठमा आख्यान संरचना निर्माण गरिएको हुन्छ । कुञ्जिनी काव्यमा आख्यान कथानकको समुचित प्रयोग भएको छ । गोरे र कुञ्जिनीको प्रेममा आधारित मूल आख्यानभित्रै युद्धको घटनाबाट सिर्जित उपाख्यान देशभक्ति एवम् राष्ट्रियता र वीरताको भावमा आधारित हुन पुगेको छ । अतः मूल कथानकको लक्ष्य विपरीत अपाख्यान कथानकको विकास र विस्तारले गर्दा काव्य प्रतिकूल स्थितिमा पुगेको छ । यसप्रकार कुञ्जिनीमा आख्यान संरचनाको अवस्था सशक्त, हृदय संवेद्य र प्रभावपरक बन्न पुगेको छ ।

सङ्कथन विश्लेषणका क्रममा आख्यान संरचनामा कथानक विकास पनि त्यत्तिकै शृङ्खलित र सुनियोजित हुनु वाञ्छनीय मानिन्छ । कथानक विकासको आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति र फलागम आख्यान योजनाको अनिवार्य तत्त्व हुन् । कुञ्जिनीको आख्यान संयोजनमा यी तत्त्वहरूको क्रमिक विन्यास रहेको छ । कथानक आरम्भदेखि नियताप्तिसम्मको स्थिति मूल कथानकको उद्देश्य केन्द्रित छ भने त्यसपछि प्रतिकूल अवस्था सिर्जना भएको छ । यसले गर्दा काव्यमा विविध प्रकारको द्वन्द्वात्मक स्थिति देखा परेको छ जसले गर्दा काव्य विचलनमा पुगेको छ । यद्यपि काव्यमा कथानक विकासको अवस्था उद्देश्यमूलक, प्रभावपरक र सशक्त रहेको छ । काव्य कृतिको सङ्कथन विश्लेषणका क्रममा सर्गयोजना पनि त्यत्तिकै महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । यसले घटनाहरूको स्थिति, प्रसङ्ग, मोड र

अवस्थालाई भिन्न भिन्न सन्दर्भगत खण्डमा विभाजन गर्दछ। सङ्कथनका क्रममा भएका घटना सन्दर्भलाई भाषिक तथा अर्थगत एकाइसँग जोडी सङ्कथन अर्थ र आशयलाई स्पष्ट तथा बोधगम्य बनाउन सर्गले विशेष महत्त्व राखेको हुन्छ।

कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा पनि घटनाहरूको परस्पर सम्बन्ध स्थापित गराई अर्थ, आशय र उद्देश्य पहिचान गर्न कूल २१ सर्ग (खण्ड) र त्यस अन्तर्गत ४ उपसर्ग (उपखण्ड) सहित कूल २५ सर्गहरूमा काव्य संरचित छ। आख्यान संरचनाभित्र कथनपद्धतिको पनि विशिष्ट भूमिका हुन्छ। यसले काव्यको आख्यान अभिव्यक्तिको सौन्दर्य, लयात्मक वैशिष्ट्य, कलात्मक प्रस्तुति र भाषिक शिल्पयोजनाको सङ्गठन व्यवस्थापनमा जोड दिन्छ। कुञ्जिनीमा मूलतः कविनिबद्ध वक्तृप्रौढोक्ति कथनपद्धति रहेको छ। यसका साथै प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष तथा मिश्रित कथन पद्धतिको कलात्मक संयोजन आदिका कलात्मक प्रस्तुतिका कारण काव्य रोचक, कुतूहलपूर्ण, प्रभावकारी र भावपरक बन्न पुगेको छ। यसप्रकार कुञ्जिनी खण्डकाव्यलाई विधागत आख्यान संरचनाका कोणबाट अध्ययन विश्लेषण गर्दा विधातत्त्वको समुचित उपयोग, आख्यान संरचनाको सुदृढ अवस्था, कथानक विकासको अन्वितिक्रम र श्रृङ्खलित विन्यास, सर्ग योजनाको क्रमबद्ध एवम् सुनियोजित तारतम्य, कथनपद्धतिको शैलीशिल्प, संवाद योजनाको कलात्मक तथा कुतूहलपूर्ण प्रस्तुतीकरणबाट काव्यले शिल्पगत वैशिष्ट्य र भावगत उचाइ प्राप्त गरेको छ। परिपाकका कारण काव्यले विशिष्ट र भावगत उचाइ प्राप्त गरेको छ।

सङ्कथन भित्रका एकाइहरूको उचित व्यवस्थापनले कुञ्जिनी खण्डकाव्य बढी सहज र सन्तुलित बन्न पुगेको छ। संसक्ति र संयुक्ति व्यवस्थाको सफल उपयोगिताका कारण काव्यको व्याकरणिक, कोशीय, आर्थी तथा संज्ञानसन्दर्भ समेत व्यक्त हुन पुगेको छ। विभिन्न प्रकारका संयोजी शब्दहरूले काव्यिक सङ्कथनलाई एकीकृत गराएका छन्। निदर्शन, संयोजक, सम्बद्धक शब्दहरू मार्फत् काव्यले प्रस्तुत गर्ने अर्थगत आधारहरू बढी सहज, सुसम्बद्ध, सान्दर्भिक र वस्तुनिष्ठ बन्न पुगेका छन्। शाब्दिक सन्दर्भनको उचित समावेशका कारण काव्यमा आशयार्थ र संज्ञान बोधका बीच सामाञ्जस्यता रहेको छ। पाठको न्यूनतम भाषिक एकाइदेखि अधिकतम एकाइसँगको क्रमविन्यास, आर्थी सम्बद्धता र संरचना जस्ता व्याकरणिक व्यवस्थाको अनुक्रम औचित्यपूर्ण रहेको छ। पाठमा उचित किसिमको सङ्कथन शब्दको प्रयोग, तार्किक आधारहरू तथा ध्वनि/वर्णका तहदेखि सिङ्गो कृतिसम्म आइपुग्दा यसको आन्तरिक र बाह्य सम्बद्धताको परस्पर उचित संयोजन रहेको छ। काव्यमा निहित कथनहरू बीचको कार्यकारण सम्बन्ध, घटना श्रृङ्खला, शाब्दिक अर्थ, शब्द सङ्गति तथा अलङ्कार र व्यञ्जना जस्ता सङ्कथन विश्लेषणका आधारभूत एकाइहरूको वैचारिक र शिल्पगत कौशलका कारण कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन व्यवस्था उपयुक्त रहेको छ।

६.२.१ मूल निष्कर्ष

कुञ्जिनी खण्डकाव्यका मूल निष्कर्षलाई यसप्रकार प्रस्तुत गर्न सकिन्छ :

१. कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा व्यक्तिवाचक, स्थानवाचक र समयवाचक निदर्शनका सन्दर्भहरू तथा बहिःसन्दर्भित र अन्तःसन्दर्भित जस्ता निदर्शनका तहहरूको उचित उपयोग हुनुका साथै विलोप, प्रतिस्थापन, संयोजन र शाब्दिक समानार्थक, विपरीतार्थक तथा समावेशात्मक पुनःकथन जस्ता साहचर्यात्मक शब्द संयोजनले संयुक्ति व्यवस्थालाई सुदृढ तुल्याएको छ । यसबाट कुञ्जिनी काव्यको पाठ व्याकरणिक र शाब्दिक रूपले संसक्त बनेको छ ।
२. कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा ध्वनि/वर्ण तथा शब्दका अनुप्रास एवं आवृत्ति योजनाको उचित विन्यासले भाषिक तथा अर्थगत समानान्तरताद्वारा वार्षिक, व्याकरणिक र आर्थी सुसम्बद्धता कायम गरी काव्य लयात्मक, छन्दोबद्ध, गेयात्मक, साङ्गीतिक, श्रुतिमधुर, आलङ्कारिक, सौन्दर्यपूर्ण, सहज र भाव संवेद्य बन्न पुगेको छ ।
३. कुञ्जिनी खण्डकाव्यमा क्षेत्र, सहभागी र माध्यम जस्ता त्रिपक्षीय अन्तःसम्बन्धका कारण संयुक्ति व्यवस्थाको उचित विन्यस्त रहेको छ । पङ्क्तिका तहदेखि श्लोक, खण्ड हुँदै सिङ्गो पाठसम्म नै यसको उपयुक्त शृङ्खला निर्माण भएको छ । काव्यमा विभिन्न परिस्थिति र त्यसले प्रदान गर्ने संज्ञानात्मक अर्थका निम्ति फरक फरक विषय सन्दर्भहरूको उठान भएको छ । नायक गारे र नायिका कुञ्जिनीको प्रेम सन्दर्भ तथा राष्ट्रियता र वीरताका निम्त युद्धसँग सम्बन्धित तात्कालिक र वृहत् सन्दर्भ तथा वृहत्भिन्न ग्रामीण-सामाजिक सन्दर्भ, धार्मिक-सांस्कृतिक सन्दर्भ, संज्ञानात्मक सन्दर्भ, राष्ट्रिय एवम् अन्तर्राष्ट्रिय सन्दर्भ जस्ता विषयहरूलाई काव्यले स्पष्ट रूपमा चित्रण गरेको छ । सहभागी अन्तर्गत प्रमुख, सहायक र गौण पात्रहरूको विविध कार्यगत र अभिनयगत विविध भूमिका तथा तिनले अभिव्यक्तिमा पारेको प्रभावका कारण कुञ्जिनी काव्य भाषिक एकाइ र अर्थका तहमा परस्पर अन्तर्निर्भर हुन गई संसक्ति र संयुक्तिका अन्वितिबाट एक सिङ्गो एकाइ (खण्डकाव्य कृति) बनेको छ ।
४. कुञ्जिनी खण्डकाव्य विधागत आख्यान संरचनामा आधारित छ । यसमा आख्यान योजनाको अन्विति क्रम, घटना संयोजन, कथानक विकासावस्था, सर्गहरू बीचको अन्तर्सम्बन्ध, भाषिक सुगठन, सङ्कथन शब्दको प्रयोग, शाब्दिक सङ्गति, अर्थगत सम्बन्ध, विविध सन्दर्भार्थ, व्याकरणिक, कोशीय अर्थको प्रकटीकरण तथा आन्तरिक र बाह्य सम्बद्धताको पारस्परिक अन्तर्सम्बन्धको स्थिति देखिएको छ ।

यसप्रकार विधागत दृष्टिले हेर्दा कुञ्जिनी खण्डकाव्य आख्यान तत्त्वको सन्तुलित विन्यास, काव्य गुणले युक्त, भाषिक र अर्थगत एकाइहरू बीचको तादात्म्य सम्बन्ध, सङ्कथन एकाइहरूको उचित विन्यास तथा सङ्कथकीय रूपमा संसक्ति र संयुक्तिको सुनियोजित उपयोग भएको पूर्ण एवम् सार्थक कृति हो भन्ने कुरा सपष्ट हुन्छ ।

परिशिष्ट
पारिभाषिक शब्दावली सूची

प्रस्तुत कुञ्जिनी खण्डकाव्यको सङ्कथन विश्लेषण नामक शीर्षकमा गरिएको शोध अध्ययनका क्रममा प्रयुक्त विविध पारिभाषिक शब्दहरूलाई वर्णानुक्रमका आधारमा यसप्रकार प्रस्तुत गरिएको छ :

अङ्ग्रेजी	नेपाली
Adversative	विपरीतार्थक
Anaphora	पूर्व सन्दर्भक
Antonymy	विपरीत कारणबोधक
Cataphora	पश्च सन्दर्भक
Co-reference	सह निदर्शन
Coherence	संयुक्ति
Cohesion	संसक्ति
Cohesive chain	संसक्ति श्रृङ्खला
Cohesive device	संसक्तिगत युक्ति
Cohesive tie	संसक्तिगत बन्धन
Cohesive word	संसक्त शब्द
Collocation	साहचर्यात्मकता
Conjunction	संयोजक
Connectivity	सम्बन्धन
Content	विषय
Context of situation	स्थिति सन्दर्भ
Context	सन्दर्भ
Contextuality	सन्दर्भता
Conversation	संवाद
Deep structure	आन्तरिक संरचना
Dexis	निर्देशन
Discourse marker	सङ्कथन चिह्नक
Discourse	सङ्कथन
Ellipsis	विलोप

Endophora	अन्तर सन्दर्भक
Equivilance	तुलनीयता
Exphora	बाह्य सन्दर्भक
Field	क्षेत्र
Human noun	मानव बोधक शब्द
Hyponymy	समावेशात्मकता
Inter personal	अन्तर्वैयक्तिक
Inter textuality	अन्तर पाठपरकता
Intonation patterns	लयगत ढाँचा
Lexical cohesion	शाब्दिक संसक्ति
Linked together	परस्पर सम्बद्धता
Logical	तार्किक
Message	सन्देश
Metaphor	लाक्षणिक
Metonymy	आलङ्कारिक
Modality	शैली वा तरिका
Mode of meaning	आर्थी माध्यम
Mode	माध्यम
Modulation	साहचर्यात्मक
Monologue	मनोवाद
New information	नव सूचना
Nown structural	असंरचनात्मक घटक
Parallel	समानान्तर
Parallelism	समानान्तरता
Paraticipant Role	सहभागी भूमिका
Person as agent	कर्ताका रूपमा व्यक्ति
Pronominal	सार्वनामिक
Reference	निदर्शन
Register	प्रयुक्ति
Reiteration	पुनःकथन
Repetition	पुनरावृत्ति
Relavent	सान्दर्भिक

Senatic	आर्थी सम्बन्ध
Situation	स्थिति
Sociolinguistics	सामाजिक भाषा विज्ञान
Speech event	घटनाको आख्यानीकरण
Statement	कथन
Structure	संरचना
Substitution	प्रतिस्थापन
Super ordinate	समावेशी शब्द
Surface level	बाह्य तह
Synonymy	पर्यायता
System	व्यवस्था
Tanner	सहभागी
Text forming element	पाठ संरचनागत तत्व
Text message	पाठात्मक सन्देश
Text	पाठ
Textual	पाठकीय
Theory	सिद्धान्त
Tomporal	समयबोधक
Unity	एकता

सन्दर्भ सामग्री सूची

- अर्याल, इन्द्रनाथ (२०४२), “कुञ्जिनीको कुञ्जिका”, मधुपर्क, १८:६ ।
- अधिकारी, तीर्थराज (२०३८), “महाकवि देवकोटा र कुञ्जिनी खण्डकाव्य”, मधुपर्क, १४: ६-७ ।
- अधिकारी, तेजविलास (२०६९), सहिदको सालिक कथाको सङ्कथन विश्लेषण, कीर्तिपुर: दर्शनाचार्य शोधप्रबन्ध, नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि.वि. ।
- अवस्थी, महादेव (२०५६), देवकोटाका खण्डकाव्यकारिता, कीर्तिपुर : विद्यावारिधि शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि.वि ।
- आचार्य, ब्रतराज (२०६८), “वाक्क्रिया सिद्धान्त र साहित्य”, रत्न वृहत नेपाली समालोचना, काठमाडौं, पृ.५४२-५६९ ।
- अधिकारी, हरिकला (२०६९), सम्पादकीय प्रयुक्तिमा संसक्ति र संयुक्ति, कीर्तिपुर: दर्शनाचार्य शोधप्रबन्ध, नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि.वि. ।
- अधिकारी, हेमाङ्गराज (२०५६), सामाजिक र प्रायोगिक भाषाविज्ञान, काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।
- आचार्य, भरत नाट्य शास्त्र, वाराणसी : चौखम्ब विद्या भवन ।
- उपाध्याय, केशवप्रसाद, (२०४८), पूर्वीय साहित्य सिद्धान्त, काठमाडौं : साभ्ना प्रकाशन ।
- काउलथर्ड, एम. (१९७७), एन इन्टोर्डक्सन टु डिस्कोर्ष एनालाइसिस, लण्डन : लडम्यान ।
- कुन्तक (१९६७) हिन्दी वक्रोक्ति जीवितम् (सम्पा.) राधेश्याम मिश्र, वाराणसी : चौखम्ब संस्कृत सिरिज अफिस ।
- (२०१२), वक्रोक्ति जीवितम् व्याख्या सिद्धान्त शिरोमणि विश्वेश्वर (सम्पा.) दिल्ली आत्माराम एण्ड सन्स् ।
- कुक, गे. (१९८९), डिस्कोर्ष, अक्सफोर्ड : युनिभर्सिटी प्रेस, लण्डन ।
- कुमार, सुरेश (१९७७), शैलीविज्ञान, सम्पा., रवीन्द्रनाथ श्रीवास्तव र रमानाथ सहाय, नयाँ दिल्ली: द मैक मिलन कम्पनी अफ इण्डिया लिमिटेड ।
- कुमार, सुरेश र रामवीर सिंह (१९९१), पाठ भाषाविज्ञान तथा साहित्य, आगरा : केन्द्रीय हिन्दी संस्थान ।
- गौतम, कृष्ण (२०३८), देवकोटाका प्रबन्ध काव्य, ललितपुर : इन्दु प्रकाशन ।

- गौतम, देवी प्रसाद (२०६८), “ध्वनिपद्धति र लयविधान”, के.एम.सी. जर्नल, अङ्क १, पृ.११-१६ ।
-(२०६८), “सङ्कथन विश्लेषण”, रत्न वृहत नेपाली समालोचना, काठमाडौं, पृ. ५७०-५९१ ।
- घिमिरे, वासुदेव (२०६९), सङ्कथन विश्लेषण परिचय र पद्धति, काठमाडौं : इन्टलेक्चुअल्ज बुक प्यालेस कीर्तिपुर ।
- च्याटम्यान, सिमोर (१९७८), स्टोरी एण्ड डिस्कोर्ष, इटनाका : कर्नेल युनिभर्सिटी प्रेस ।
- जोशी, कुमार बहादुर (२०५०), महाकवि देवकोटाको कविता र त्यसका मोड उपमोडहरूको विवेचना, काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
- टेरिलक (२००५), क्रिटिकल डिस्कोर्ष एनालाइसिस, अक्सफोर्ड : बोसिल व्याल्कवेल लिमिटेड ।
- ढकाल, दिपकप्रसाद (२०६९), गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथा सङ्ग्रहको सङ्कथन विश्लेषण, कीर्तिपुर: दर्शनाचार्य शोधप्रबन्ध, नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि.वि. ।
- तेउन अ भ्यान डिजिक (१९८९), टेक्स एण्ड कन्टेक्स, एक्सप्लोरेसन्स इन द सिमेन्टिक्स एण्ड प्रयागमेटिक्स अफ डिस्कोर्ष, लण्डन : लडम्यान ग्रुप लिमिटेड ।
- देवकोटा, डिल्लीकुमार (२०६९), श्रीकृष्ण चरित्र काव्यको सङ्कथन विश्लेषण, कीर्तिपुर: दर्शनाचार्य शोधप्रबन्ध, नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि.वि. ।
- देवकोटा, लक्ष्मीप्रसाद (२००२), कुञ्जिनी, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- नेपाल, घनश्याम (१९९२), शैली विज्ञान, गान्तोक: आँकुरा प्रकाशन ।
- न्यौपाने, भुवन (२०६९), विश्वेश्वर प्रसाद कोइरालाका कथामा सम्बन्धन व्यवस्था, कीर्तिपुर: दर्शनाचार्य शोधप्रबन्ध, नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि.वि. ।
- पराजुली, ठाकुरप्रसाद (२०२५), “देवकोटाको प्रकृति प्रयोग र प्रकृति काव्य” ‘वनकुसुम’, भानु (देवकोटा विशेषाङ्क, ५:१२) ।
- प्रधान, कृष्ण (२०६७), “कुञ्जिनीभित्रका देवकोटा”, मधुपर्क, ८:४ ।
- पाण्डेय, ताराकान्त (२०५५), “देवकोटाको खण्डकाव्यकारिता, प्राप्ति र सीमाको परिप्रेक्ष्यमा”, वाङ्मय, वर्ष १५, पूर्णाङ्क ८, पृष्ठ ५६ ।
- बराल, ईश्वर (२०५५), देवकोटा र उनका काव्य, काठमाडौं : लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा प्रतिष्ठान ।
- बराल, कृष्णहरि (२०६०), गीत सिद्धान्त र इतिहास : काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

- बन्धु, चूडामणि (२०३६), देवकोटा, काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
- भण्डारी, पारसमणि (२०५४), काव्य विवेचना, काठमाडौं : वाणी प्रकाशन ।
- भामह, (२०१९), काव्य अलङ्कार, पटना : विहार राष्ट्रभाषा परिषद् ।
- म्याकर्थी, माइकल (१९९१), डिस्कोर्ष एनालाइसिस फर ल्याङ्गुवेज टिचर्स, लण्डन :
क्याम्ब्रिज युनिभर्सिटी प्रेस ।
- माइकल, जे. तुलान (१९९५), न्यारेटिभ अ क्रिटिकल लिङ्ग्विस्टिक इन्टोडक्सन, लण्डन :
राउत लेज ।
- रिसाल, राममणि (२०३१), नेपाली काव्य र कवि, काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
- विश्वनाथ, (२०१२), साहित्य दर्पण, पाँचौं संस्करण, वाराणसी : चौखम्बा विद्याभवन ।
- शर्मा, मोहनराज (२०४८), शैलीविज्ञान, काठमाडौं: नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।
- (२०५५), समकालीन समालोचना सिद्धान्त र प्रयोग (दो.सं.) काठमाडौं :
अक्सफोर्ड इन्टर नेशनल पब्लिकेशन ।
- साउद, भरतरोदन (२०६९), बन्दी र चन्द्रागिरि लामो कविताको सङ्कथन विश्लेषण,
कीर्तिपुर: दर्शनाचार्य शोधप्रबन्ध, नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि.वि. ।
- ह्यालिडे, एम. के. र आर. हसन (१९७६), कोहेजन इन इङ्लिस, न्युयोर्क : लडम्यान ।
- ह्यालिडे, एम. ए. के. र रुकैया हसन र आर. हसन (१९९१), ल्याङ्गुवेज, कन्टेक्ट एण्ड
टेक्स : आस्पेक्ट्स अफ ल्याङ्गुवेज इन अ सोसिएल सिमियोटिक इन्टोडक्सन,
लण्डन : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस ।
- त्रिपाठी, वासुदेव (२०५५), 'खण्डकाव्य' नेपाली साहित्यकोश (सम्पा.ईश्वर बराल र अरू),
काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।
- ज्ञवाली, विष्णु (२०६९), रक्तिमका गीतहरूको सङ्कथन विश्लेषण, कीर्तिपुर: दर्शनाचार्य
शोधप्रबन्ध, नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि.वि. ।