

परिच्छेद-एक

शोधपरिचय

१.१ शोधशीर्षक

यस शोधपत्रको शीर्षक **पहेलो गुलाफ कथासङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन** रहेको छ ।

१.२ शोधको प्रयोजन

प्रस्तुत शोधपत्र त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा समाजिकशास्त्र सङ्कायअन्तर्गत स्नातकोत्तर दोस्रो वर्ष नेपाली विषयको आंशिक परिपूर्तिका लागि दसौं पत्रको प्रयोजनार्थ तयार परिएको हो ।

१.३ विषयपरिचय

प्रेमा शाहको जन्म २००२ साल असार १६ गते वीरगञ्जमा भएको हो । काठमाडौंमै रहेर नेपालीमा स्नातकोत्तरसम्मको उपाधि प्राप्त गरेकी प्रेमा शाहले कलेज जीवनमै साहित्यिक सिर्जना गर्न थालिसकेकी थिइन् । यसक्रममा उनका लोग्ने (२०२०) र पहेलो गुलाफ (२०२१) जस्ता चर्चित कथा प्रकाशित भएका छन् । उनको पछि दुईवटा कथासङ्ग्रह **पहेलो गुलाफ** (२०२३) तथा **विषयान्तर** (२०२८) प्रकाशित भएका छन् । उनको यही प्रथम कथासङ्ग्रह **पहेलो गुलाफ**मा पहेलो-गुलाफ, लोग्ने, प्रतिक्रिया, चाया, मीना, एउटा जीवन्त क्षण जो मरी मरी पनि बाँच्छ, बाल्जपछि, सिहुँडीको भयाङ्कमा शीर्षकका आठओटा कथाहरू सङ्गृहीत रहेका छन् ।

१.४ समस्याकथन

आधुनिक नेपाली कथा परम्परामा देखिएको मनोवैज्ञानिक धारामा कलम चलाउने कथाकार प्रेमा शाहको प्रस्तुत पहेलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका बारेमा विभिन्न विद्वान् तथा समालोचकहरूले प्रशस्त टीकाटिप्पणी गरे तापनि यस सङ्ग्रहका बारेमा आजसम्म अनुसन्धानात्मक अध्ययन हुनसकेको देखिँदैन । विद्वान्हरूका टीकाटिप्पणीहरूको सहायता लिँदै **पहेलो गुलाफ** कथासङ्ग्रहको समग्र अध्ययन गर्नुपर्ने आवश्यकताले पनि प्रस्तुत शोधपत्रको महत्त्व प्रष्ट हुनेछ ।

प्रस्तुत शोधपत्रसँग सम्बन्धित समस्याहरूलाई निम्नानुसार प्रस्तुत गरिनेछ :

(क) साहित्यकार प्रेमा शाहको साहित्य यात्रा के-कस्तो रहेको छ ?

(ख) कथा तत्त्वका आधारमा कथासङ्ग्रह **पहेलो गुलाफ**भित्र रहेका कथाहरूको विश्लेषण कसरी गर्न सकिन्छ ?

(ग) **पहेलो गुलाफ** कथासङ्ग्रहका कथामा पाइने प्रवृत्तिहरूको निर्धारण कसरी गर्न सकिन्छ ?

(घ) नेपाली साहित्यमा **पहेलो गुलाफ** कथासङ्ग्रहको के कस्तो योगदान रहेको छ ?

१.५ शोधकार्यको उद्देश्य

यो शोधपत्र प्रेमा शाहको कथासङ्ग्रह **पहेलो गुलाफ**को अध्ययनमा केन्द्रित रहेको छ । माथि समस्याकथनमा उल्लेख गरिएका समस्याहरूको समाधान गर्नु नै यस अनुसन्धानको मूल उद्देश्य रहेको छ । तसर्थ यो शोधपत्र निम्नानुसार उद्देश्य प्राप्तितर्फ केन्द्रित रहेको छ ।

(क) साहित्यकार प्रेमा शाहको साहित्य यात्रा के-कस्तो रहेको छ स्पष्ट पार्नु;

(ख) कथा तत्त्वका आधारमा कथासङ्ग्रह **पहेलो गुलाफ**भित्र रहेका कथाहरूको विश्लेषण गर्नु;

(ग) कथाकार प्रेमा शाहका कथामा पाइने प्रवृत्तिहरूको निर्धारण गर्नु;

(घ) नेपाली साहित्यमा **पहेलो गुलाफ** कथासङ्ग्रहको योगदानको मूल्याङ्कन गर्नु ।

१.६ पूर्वकार्यको समीक्षा

आधुनिक नेपाली साहित्यमा कलम चलाउने कथाकार प्रेमा शाह र उनको **पहेलो गुलाफ** कथासङ्ग्रहमा रहेका कथाहरूका बारेमा विभिन्न विद्वान् तथा समालोचकहरूले विभिन्न पुस्तक, ग्रन्थ तथा पत्रपत्रिकाहरूमा टिप्पणी र चर्चा-परिचर्चा गरेका छन् । विद्वान्हरूद्वारा गरिएको उक्त चर्चा-परिचर्चा कालक्रमिक रूपमा तल प्रस्तुत गरिएको छ :

*नेपाली कथा साहित्यमाथि एक विहङ्गम दृष्टि (रत्नश्री, २०२२)*मा समालोचक पहाडीले कलाको दृष्टिले **पहेलो गुलाफ**ले शाहलाई स्तरमा उकालेको छ भन्ने टिप्पणी गरेका छन् । यसप्रकार उनले **पहेलो गुलाफ** कथाका माध्यमबाट प्रेमा शाहको साहित्यिक स्तरको निर्धारण गर्ने प्रयास गरेको देखिन्छ ।

आजका उत्कृष्ट नेपाली कथाहरू : एक विवेचना (हिमानी, २०२६) शीर्षकमा वासु रिमाल यात्रीले विभिन्न कथाहरूको चर्चा गर्ने क्रममा कुमार नेपालको *जँघार तर्न लाग्दा* र प्रेमा शाहको **पहेलो गुलाफ** कथामा प्रतीकात्मक अभिव्यञ्जनाहरू पाइन्छन् भन्ने कुरा व्यक्त गरेका छन् ।

पहेलो गुलाफ पहिलो प्रयास (अर्पण, २०२६) शीर्षकमा प्रो. रामदयाल 'राकेश' ले पुस्तक समीक्षा गर्दै लेख्छन्- 'प्रत्येक मानिसको आफ्नो नियति हुन्छ र आफ्नो व्यक्तिगत जीवन जसलाई मान्छेले बाध्य भएर जीउनुपर्दछ र भोग्नु पर्दछ । **पहेलो गुलाफ**की लेखिका

प्रेमा शाहको यसै सन्दर्भमा लिखित कलिलो कथासङ्ग्रह हो जसमा लेखिकाले जीवनमा व्याप्त अनास्था, निराशा, वासनाजन्य कुण्ठा, संत्रास, अविश्वासलाई वाणी दिने प्रयास गरेकी छन् भन्दै **पहेँलो गुलाफ** कथासङ्ग्रहका सम्पूर्ण कथाहरूको विश्लेषण गरेका छन् ।

वासु रिमाल 'यात्री'ले *नेपाली कथा साहित्यमा यौन वृत्तिको प्रयोग (बर्सेनी, २०२८)* शीर्षकमा प्रेमा शाह लगायतका कथाकारहरूले यौन कथासाहित्यको विकासमा योगदान दिएका छन् र यी कथाकारहरूले समाजमा पाइने यौन विकृतिलाई उदाड्याएका छन् भन्दै प्रेमा शाहको *पहेँलो गुलाफ* साद्वै उच्चस्तरीय यौनकथा हो भन्ने विश्लेषण गरेका छन् ।

शैलेन्द्र साकार (सम्पा.) *कथामा नारी हस्ताक्षर (२०३३)* मा यसरी लेख्छन्- "उहाँका कथा कृतिहरूमा नेपाली नारीहरूका विभिन्न मानसिक द्वन्द्व र विषमतालाई प्रभावोत्पादक शैली र विचारोत्तेजक विषयवस्तुको वरणद्वारा प्रकट गरिएको छ । यौन भोकलाई मूल विषय बनाएर लेखिएका केही कथाहरू जस्तो *एउटै सम्भोग, लोग्ने, पहेँलो गुलाफ, चाया* आदि विशेष चर्चित छन् ।" त्यसकारण साकारले शाहलाई नेपाली नारीहरूको मानसिकतालाई विशिष्ट शैलीमा प्रस्तुत गर्ने कथाकार ठहर्‍याएका छन् ।

दयाराम श्रेष्ठ (सम्पा.)ले *पच्चीस वर्षका नेपाली कथा (२०३९)*मा 'असामान्य मनोदशाका जटिल अवगुण्ठनहरू केलाउन र अभ् खास गरेर यौनसम्बन्धी असामञ्जस्य र विकृतिजन्य टाटेपाङ्ग्रे चरित्रहरूसित पाठकको चिनाजानी गराउन उहाँ निकै अग्रसर हुँदै आएको कुरा **पहेँलो गुलाफ** भित्र र बाहिरका धेरै कथाहरूले बताउँछन् ।' भन्ने कुरा व्यक्त गरेका छन् । यसै *लोग्ने* कथाको चर्चा गर्दै नेपाली कथा साहित्यले *लोग्ने* कथाकै माध्यमबाट प्रेमालाई चिन्यो र उदीयमान सशक्तताको सङ्केत मात्र पाएन विश्वास पनि गन्यो भन्दै उनका कथाहरूको प्रशंसा गरेका छन् ।

वासु रिमाल 'यात्री' (सम्पा.) ले *अड्डाईस कथा (२०३९)* मा प्रेमा शाहले सुरुमा फ्रायडबाट प्रभावित भई यौनवादी पाराका सफल कथा लेखेकी छन् जस्तो *लोग्ने, पहेँलो गुलाफ* आदि तर पछिपछि कथाकार परिपक्व हुँदै गएकीले यौनमनोविज्ञानलाई छोडी अस्तित्ववादलाई अँगालेर अगि बढ्दै गएकी देखिन्छन् भन्ने कुरा व्यक्त गरेका छन् । यसैले उनको **पहेँलो गुलाफ** कथासङ्ग्रह पूर्ण रूपमा मनोविज्ञानवादी कथासङ्ग्रहका रूपमा देखा परेको छ ।

ध्रुव घिमिरेले आफ्नो शोधग्रन्थ *प्रेमा शाह जीवनी र कृतित्व (त्रि.वि., २०४३)* मा प्रेमाको बहुप्रिय र उच्च महिला साहित्यकारको रूपमा प्रतिस्थापित गराउने विधा नै कथा हो । त्यसमा पनि यिनी यौनवृत्तिमूलक कथाकारको रूपमा नै बहुचर्चित र प्रतिष्ठापित छन् । हुन पनि हो शाहले उपन्यास, कथा, कविता लेखेता पनि उनलाई कालजयी रूपमा चिनाउने विधा कथाविधा नै बन्न पुगेको छ भन्दै उनका कथामा प्रयोग भएका बिम्ब

प्रतीक, काव्यात्मक भाषाशैली, अर्थगाम्भीर्य आदिका कारणले पाठकमा सहज प्रभाव पार्न सक्छ भन्ने कुरा पनि व्यक्त गरेका छन् ।

नेपाली कथा : महिला प्रतिभामा पाइने प्रवृत्ति (मधुपर्क, २०५०) शीर्षकको लेखमा कृष्ण प्रधानले प्रेमा शाहको पहेंलो गुलाफ र विषयान्तर दुवै कथा सङ्ग्रहको चर्चा गर्दै प्रेमाभिन्नको कथाकारलाई बचाएर राख्ने पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रह नै हो भन्ने कुरा व्यक्त गरेका छन् ।

डा. ऋषिराज बरालले नेपाली कथा भाग ३ (२०५५)मा कथाकार प्रेमा शाह नारी अन्तर्मनकी कथाकार हुन्, परन्तु उनले मानव जीवनका विभिन्न पक्ष खास गरी मनोजगत्का विविध पक्ष र परिस्थितिका बारेमा सुन्दर कथाहरू लेखेकी छन् भन्ने कुरा व्यक्त गर्दै प्रेमा शाह र उनका कथाहरूको प्रशंसा गरेका छन् ।

प्रेमा शाहका कथाहरू : एक अध्ययन (रचनाको रोमाञ्च, २०५६) शीर्षकमा कृष्ण गौतमले आफ्ना कथाहरूमा बिनाहिचकिचाहट, निर्धक्क, छयाङ्ग र स्पष्टसित खुलेर बोल्नु प्रेमा शाहको प्रशंसनीय विशेषता हो । भिन्नभिन्न जथाभावी गर्ने र बाहिरबाहिर खोक्रो आदर्श छाँट्ने परम्परागत आस्थाको पर्दालाई उठाएर नरनारीको मनमा लिप्सिएर तथा टाँसिएर बनेका यौनेच्छाका पापैपाप्रालाई पल्टाउने लेखिकाको मुटु कम निर्भीक छैन भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् । त्यसैले गौतमले भनेझैं शाहका कथाहरू नवीन मूल्य र मान्यता लिएर अगाडि बढेको देखिन्छ ।

घटराज भट्टराई (सम्पा.) ले नेपाली लेखक कोश (२०५६)मा प्रेमा शाह यौनलाई स्पष्ट अभिव्यक्ति दिने साहित्यकार मान्दै उनले लेखेका कथा, कविता, उपन्यास आदि रचनाहरूमा यथार्थवादी अझ अति यथार्थवादी प्रवृत्ति रहेको देखिन्छ, भनेर टिप्पणी गरेका छन् ।

लीला लुईटेलले नेपाली महिला कथाकार (२०६०) भन्ने पुस्तकमा पहेंलो गुलाफ कथाको चर्चा गर्दै यस कथामा प्रयुक्त फूल, रङ्ग र भुसिल्कीरालाई विविध प्रतीकका रूपमा दाँज्दै फूललाई नारीको, भुसिल्कीरालाई पुरुषको र पहेंलो रङ्गलाई अस्वस्थताको प्रतीकका रूपमा लिइएको चर्चा गरेकी छिन् ।

रोशन थापा 'नीरव' ले मधुपर्क (२०६०) को नेपाली यौनकथाको परिदृश्य लेखमा यौन कथाकारका रूपमा केवल पुरुष कथाकार मात्र होइन महिला कथाकार पनि आफ्नो वर्चस्व देखाउने जमर्को गरिरहेका देखिन्छन् भन्दै यौन कथामा आफ्नो नाउँ स्पष्ट रूपमा किटान गर्न सकेका कथाकार प्रेमा शाह नेपाली आधुनिक कथाको क्षेत्रमा पहिलो महिला

कथाकार हुन्, जसले आफ्नो कथाको विषयवस्तु यौनलाई बनाई स्वाभाविक ढङ्गमा सम्प्रेषण गर्न सकिन् भन्ने कुरा व्यक्त गरेका छन् ।

पर्दाभित्रको विरोधाभाष (द हिमालयन टाइम्स, २००३) शीर्षकमा युयुत्सु आर. डी. शर्माले कथाकार प्रेमा शाह, माया ठकुरी र सीता पाण्डेको चर्चा गर्दै प्रेमा शाहलाई त्यस्तो प्रसिद्ध नेपाली महिला लेखिकाको रूपमा कल्पना गरेका छन्, जो बाग्मती नदी जस्तै छ र जसको पवित्र जलमा जो कोहीले पनि डुबुल्की लाउँछ र ऊ पवित्र हुनजान्छ भन्ने चर्चा गर्दै उनको प्रशंसा गरेका छन् ।

गार्गी शर्मा *मधुपर्क* (२०६२) को *नेपाली साहित्यमा नारीको योगदान* भन्ने लेखमा प्रेमा शाहलाई यौन मनोविश्लेषणमा आधारित रही कथा लेख्ने त्यस्तो नेपाली कथाकारका रूपमा लिइन्छ, जसको कथाको स्तर उच्च रहेको छ । उनको प्रथम योगदान पनि कथाकै क्षेत्रमा रहेको छ भन्ने चर्चा गरेकी छिन् ।

प्रेमा शाहको लोग्नेमा आवेगको प्रतिफलन (अस्तिता, २०६३) शीर्षकमा लक्ष्मणप्रसाद गौतमले प्रेमा शाह समकालीन कथाकारहरूको भीडमा टाढैबाट छुटिन्छिन्, यो नै उनको विशिष्ट परिचय हो भनेर उल्लेख गरेका छन् । यसरी गौतमले उनलाई समकालीन कथाकारहरूको पङ्क्तिमा विशिष्ट पारेर उभ्याएको देखिन्छ ।

नेपाली साहित्यमा महिला उपस्थिति (मिर्मिर, २०६४) शीर्षकमा पुरुषोत्तम सुवेदीलले प्रेमा शाहका यौनमनोविज्ञान उद्घाटन गर्ने कथा हुन् वा बालसाहित्यका अत्यन्त प्रभावशाली पुस्तक हुन्, दुवैमा उनी बेजोड देखिन्छिन् भन्ने कुरा चर्चा गरेका छन् । अतः उनले प्रेमा शाह कथाकार मात्र नभई बालसाहित्यकार समेत भएको निष्कर्ष निकालेको पाइन्छ ।

यसरी माथि उल्लिखित विद्वान्हरूले धेरथोर मात्रामा प्रेमा शाहको *पहेँलो गुलाफ* कथासङ्ग्रहका बारेमा चर्चा गरे तापनि यस कृतिको गहिरो एवम् समग्र कोणबाट अध्ययन हुन नसकेकाले यो अभाव पूर्ति गर्न यो शोधपत्र तयार परिएको हो ।

१.७ शोधकार्यको औचित्य

मनोवैज्ञानिक कथा लेखन परम्परामा सशक्त कथाकारका रूपमा आफूलाई स्थापित गर्ने प्रेमा शाहका बारेमा अध्ययन-अनुसन्धान, समीक्षात्मक कार्य भए तापनि उनको *पहेँलो गुलाफ* कथासङ्ग्रहमा आबद्ध रहेर त्यसभित्रका कथाहरूको विश्लेषणचाहिँ हुन बाँकी रहेकाले यसको अभाव पूर्तिको लागि यो शोधकार्यको औचित्य महत्त्वपूर्ण रहेको छ ।

१.८ शोधकार्यको सीमाङ्कन

प्रस्तुत शोधकार्यको सीमा कथाकार प्रेमा शाहको साहित्यिक यात्राको चर्चा गर्दै पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन विश्लेषण गर्नुमा नै सीमित रहेको छ ।

१.९ शोधविधि

प्रस्तुत शोधकार्यको सामग्री सङ्कलन गर्ने क्रममा पत्र-पत्रिका, लेख-रचना आदिलाई आधार बनाएर सङ्कलित सामग्रीहरूको व्याख्या विश्लेषण गर्ने क्रममा वर्णनात्मक, विश्लेषणात्मक पद्धति अपनाइएको छ ।

१.१० शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधपत्र निम्नलिखित परिच्छेदमा विभाजन गरी प्रस्तुत गरिएको छ :

परिच्छेद एक : शोधपरिचय

परिच्छेद दुई : साहित्यकार प्रेमा शाहको जीवनी, व्यक्तित्व र कथा-यात्रा

परिच्छेद तीन : विधातात्त्विक आधारमा पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका कथाहरूको विश्लेषण

परिच्छेद चार : प्रवृत्तिगत आधारमा पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका कथाहरूको विश्लेषण

परिच्छेद पाँच : उपसंहार

परिच्छेद-दुई

साहित्यकार प्रेमा शाहको जीवनी, व्यक्तित्व र कथा-यात्रा

२.१ जीवनी

२.१.१ जन्म र बाल्यकाल

प्रेमा शाहको जन्म पिता पूर्णेन्द्रविक्रम शाह र माता अरूणा शाहकी माहिली पुत्रीको रूपमा विक्रम संवत् २००२ असार १६ गते शुक्रवार वीरगञ्जको श्रीपुरमा भएको हो । जन्मेको चौध दिनमा नै शाहलाई वीरगञ्जबाट मावलीघर काठमाडौँ ल्याइएको थियो । मावलीको सम्पत्ति बनेकी प्रेमा शाहको बाल्यकाल हजुरबुबा विज्ञानशम्शेर राणाकै पालनपोषणमा बितेको हो (प्रसाई, २०६३ : २८४) ।

शाह सम्पन्न परिवारमा हुर्किएकी हुनाले बाल्यकालमा उनले कुनै पनि अभावको सामना गर्नुपरेन । आफ्नी प्यारी धाईआमालाई आमाको रूपमा हेर्ने प्रेमा शाह चार दिदी-बहिनीमध्ये माहिली बहिनी र दुई भाइहरूकी दिदी पनि हुन् । उनको चिनाको नाउँ गिरिराजलक्ष्मी शाह राखिए तापनि साहित्यिक फाँटमा उनी प्रेमा शाहकै नामले चर्चित बन्न पुगेकी छिन् ।

२.१.२ शिक्षा

(क) स्कूल शिक्षा

प्रेमा शाहलाई पढ्नको लागि मामाघरमा नै निकै राम्रो व्यवस्था गरिएको थियो । मावलीमा नै शाहले कखराको साथै ठूलो वर्णमाला र साधारण लेखापढी गरिन् । उनलाई पढाउन मामाघरमा नै अलगअलग विषयका बेगलाबेगलै शिक्षक नियमित रूपमा आउने गर्थे (प्रसाई, २०६३ : २८४) । घरमा नै राम्ररी पढ्न लेख्न जान्ने भएपछि प्रेमालाई एकैचोटि पाटन हाइस्कूलमा छैटौँ कक्षामा भर्ना गरिएको थियो । एक वर्ष पाटन हाइस्कूलमा पढिसकेपछि उनले मदन मेमोरियल स्कूलमा पढ्न थालिन् । यस स्कूलमा उनले आठ कक्षासम्म मात्र पढिन् । पाटनकै मङ्गलबजारस्थित आदर्श कन्या निकेतन स्कूलबाट उनले २०१६ सालमा एस. एल. सी. उत्तीर्ण गरिन् ।

(ख) उच्च शिक्षा

एस. एल. सी. पास गरेपछि प्रेमा शाहले पाटन कलेजबाट वि. सं. २०२० सालमा आई. ए. तृतीय श्रेणीमा उत्तीर्ण गरेकी हुन् । आई. ए. पढ्दा नै साहित्य रचना गर्न थालेकी शाहले बी. ए. पनि पाटन कलेजबाट नै वि. सं. २०२४ सालमा उत्तीर्ण गरेकी हुन् । यसै समयमा नै उनको पहिलो गुलाफ (२०२३) कथासङ्ग्रह प्रकाशित भएकाले उनी यौनवृत्तिमूलक कथाकारको रूपमा स्थापित हुन पुगिन् (घिमिरे, २०४३ : १३) । बी. ए. उत्तीर्ण गरेपश्चात् नै उनले त्रिभुवन विश्वविद्यालय, कीर्तिपुरमा नेपाली विषय लिएर एम. ए. पढ्न थालेकी हुन् र वि. सं. २०२६ सालमा द्वितीय श्रेणीमा एम. ए. उत्तीर्ण गर्ने क्रममा उनले नाटककार बालकृष्ण सम शीर्षकको शोधपत्रसमेत तयार पारेकी छन् ।

२.१.३ पारिवारिक र आर्थिक अवस्था

प्रेमा शाहको विवाह २६ वर्षको उमेरमा वि.सं. २०२८ सालमा पाटनमा जमिनदार जे. पी. शाहीसँग भएको हो । परिवारको राजीखुशीमा भएको विवाह भएर होला प्रेमा शाह पनि शाहीसँग खुसी नै थिइन् तर शाहीको दोस्री पत्नीको रूपमा आफू भित्रिएको भन्ने कुरा थाहा पाएपछि उनले नारी स्वभिमानमा आघात पुगेको महशुस गरिन् । पति समष्टिमा आफ्नो हुनुपर्दछ, साभेदार होइन, सौता भन्ने स्वास्नी मान्छेले सहन नसक्ने अर्को कुरा हो (शाह, २०३९ : ४) भन्दै उनले आफ्नो अस्तित्वको रक्षा गर्दै वि. सं. २०३१ सालमा शाहीसँग सम्बन्धविच्छेद गरेर कलासम्बन्धी अध्ययन गर्न जापान गइन् ।

शाहले जापानबाट फर्केपछि रोजगारीको सिलसिलामा पाटन औद्योगिक क्षेत्रमा काम गरिन् र पछि एभरेस्ट होटलमा काम गर्न थालिन् । यसै क्रममा प्रेमाको चिनाजान रमेश कर्माचार्यसँग भयो । दुवैबीच प्रेम भयो र उनीहरूले विवाह पनि गरे तर यस विवाहमा पनि उनले धोकाकै सामना गर्नुपर्थ्यो । त्यहाँ पनि उनी दोस्री पत्नीको रूपमा रहनुपरेकाले उनी विक्षिप्त बनिन् तर एउटी छोरी (जल शाह) को जन्म भइसकेकाले छोरीलाई लिएर उनी सर्लाही पुगिन् र त्यहीँको नवजीवन माध्यामिक विद्यालयमा पढाउन थालिन् । यसबीच उनले ठाकुरराम क्याम्पसमा र नेपालगन्ज क्याम्पसमा पनि नेपाली विषयको अध्यापन गरिन् ।

स्वतन्त्र रूपमा रमाउन चाहने प्रेमाले आफ्नो जीवन स्वाभिमानी भई व्यतीत गरेको पाइन्छ । विवाहपछिको उनको आर्थिक अवस्था कमजोर नै देखिए पनि अध्यापन पेसाले उनले त्यस स्थितिलाई छोप्न सफल भइन् । होटलमा काम गर्दै विद्यालय र विभिन्न

क्याम्पसमा अध्यापन गराउँदै उनको अधिकांश समय व्यतीत भएको पाइन्छ । पछिल्लो समयमा उनको आर्थिक स्थिति सन्तोषजनक नरहेकाले यसको असर साहित्यिक सिर्जनामा समेत परेको पाइन्छ ।

२.१.४ प्रेरणा र साहित्यिक लेखनको आरम्भ

प्रेमा शाह सानै उमेरदेखि नै कला एवम् साहित्यमा चाख राख्दथिन् । त्यसैले गर्दा नै उनी सात कक्षामा पढ्दै गर्दा गुरु रत्नध्वज जोशीको प्रेरणाले हौसला पाएर साहित्य सिर्जनामा अगाडि बढेकी हुन् । विद्यार्थी हुँदा नै उनले विविध कार्यक्रममा भाग लिई पुरस्कारहरू पनि प्राप्त गरेकी छिन् । पन्ध्र वर्षकै कलिलो उमेरमा कवि समूहमा चर्चित बनेकी प्रेमालाई अभि प्रेरणा र हौसला प्रदान गर्दै बज्रकिशोर नारायणले *मुझे उन की विकासोन्मुख प्रतिभा देखकर आन्तरिक उल्लास हुआ* भनी मुक्त कण्ठले प्रशंसा गरेका थिए (नारायण, सन् १९६६ : ८) ।

उनको साहित्यिक लेखनको आरम्भ भने २०१६ सालको *शारदामा* प्रकाशित *दुई कविता* शीर्षकको कविताबाट भएको हो । नेवारी भाषाको कथा *नसंचा* भन्ने पत्रिकामा पहिलो पटक प्रकाशित भएको थियो । २०१८ सालमा *शारदामा* प्रकाशित प्रतिक्रिया कथा नै प्रेमाको पहिलो नेपाली कथा हो (शाह, उपत्यका २०२८ : १४) ।

२.१.५ साहित्यिक लेखनका विविध आयाम

प्रेमा शाह आई.ए. र बी. ए. पढ्दै गर्दा उनको विभिन्न साहित्यिक रचनाहरूका साथै *पहेलो गुलाफ* कथासङ्ग्रह (२०२३) पनि प्रकाशित भएको थियो । यही समयमा उनका *नयाँ सडकको छातीमा*, *प्रेमिकालाई प्रत्युत्त* जस्ता कविताका साथै *लोग्ने*, *एउटा जीवन्त क्षण* जो *मरी मरी बाँच्छ*, *मीना*, *मातौल* आदि कथाहरू पनि प्रकाशित भएका थिए । *विरामीकोठा*, *विकासवाद* जस्ता एकाङ्कीसमेत प्रदर्शन गरेर पुरस्कृत भएकी थिइन् ।

प्रेमा शाहको कथाको लक्ष्य यौन भए तापनि पछिल्ला समयका कथाहरूको मूल लक्ष्य जीवनको व्याख्या गर्न तिर ढल्केको पाइन्छ । एम. ए. अध्ययन गर्दागर्दै प्रकाशित भएका उनका कथाहरूले छुट्टै आयामलाई समेट्ने कोसिस गरेको छ । यस समयमा *सन्त्रासदेखि पर*, *चट्टान वरपर* जस्ता कथाका साथै *यस्तै प्रहर* कथा-नाटक र *तीन कविता वसन्तमा* कविता पनि प्रकाशित भएका छन् ।

एम. ए. अध्ययनपश्चात् कुन रङ्ग, उदात्तरेखा, एउटै सम्भोग, स्थितिबोध, कहींदेखि कहींसम्म जस्ता उत्कृष्ट कथाका साथै *विषयान्तर* (२०२८) कथासङ्ग्रह प्रकाशित भएको छ । बनारसमा पढ्न बस्ता उनको संयुक्त उपन्यास *आकाश विभाजित छ* (२०३२) पनि प्रकाशित भएको हो । उनकै सम्पादनमा *मन्दुकी बज्यैको कथाको पेटारो* (२०४०), *जिन्की र जोकार* (२०४०), *रङ्गीचङ्गी कथा* (२०४५) जस्ता बालकथा सङ्ग्रहहरू र *मम्मी* (२०४०) जस्तो उत्कृष्ट उपन्यास पनि प्रकाशित भएको छ (घिमिरे, २०४३ : २०) । यसका साथै उनको *इन्द्रधनुष* बालकथा सङ्ग्रह *रामेको कथा* र *मनु र भँगेरा* शीर्षकको बालउपन्यास पनि प्रकाशित भएको छ ।

२.१.६ विविध कार्य र पत्रपत्रिकासँग संलग्नता

प्रेमा शाह प्रतिभाकी धनी भएकाले उनी विविध कार्यहरूमा संलग्न रहेकी छन् । वि.सं. २०४२ असारतिर नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट आर्थिक वर्षको विद्वत्त्वृत्ति प्राप्त गरी उपन्यास लेखनमा सक्रिय रहिन् । यसका साथै उनी वि. सं. २०४३ सालमा वीरगञ्जमा सक्रिय रूपले समाज सेवामा संलग्न रहिन् । *नारायणी वाङ्मय प्रतिष्ठान* स्थापना गराउनुका साथै आञ्चलिक साहित्यलाई उकास्ने काममा वीरगञ्जकै साहित्य विकासका लागि एक लाख रूपैयाँको कोष राखेकी छिन् (भट्टराई, २०६२ : २७६) ।

१९६८ फरबरीमा एम. ए. अध्ययन गर्दा-गर्दै उनी निराला परिषद्, पटनाको निमन्त्रणा र केदारमान व्यथितको नेतृत्वमा नेपालबाट गएको आठ सदस्यीय कविमण्डलीमा समेत सक्रिय रूपमा सहभागी बनेकी थिइन् । त्रि. वि. कीर्तिपुर विद्याथी युनियनबाट प्रकाशित *झौराली* पत्रिकाको सम्पादकमण्डलको सदस्य बनी त्यस पत्रिकाको सम्पादनमा पनि उनले सहयोग पुऱ्याएकी थिइन् । यसकासाथै उनी *बिहान* र *हिमानी* पत्रिकाको सम्पादकमण्डलको पनि सदस्य बनेकी थिइन् । यसका अतिरिक्त उनी भापामा आयोजित देशव्यापी नेपाली साहित्य सेमिनारमा पनि सहभागी भएकी थिइन् । बालसाहित्यको रचना गर्दागर्दै उनले बालपत्रिका *उज्यालो* को सम्पादन पनि गरेकी देखिन्छ ।

२.१.७ सम्मान र पुरस्कार

प्रेमा शाह प्रतिभावान् भएकीले स्कूल पढ्दादेखि नै विभिन्न पुरस्कार र सम्मान प्राप्त गर्दै आएकी छिन् । उनका उत्कृष्ट साहित्यिक रचनाहरू पनि विद्यार्थी जीवनमै सिर्जना भएकाले उनले विद्यार्थी अवस्थामै धेरै सम्मान र प्रसिद्धि प्राप्त गरिन् ।

शाह नेपाली भाषासाहित्य सम्मेलनमा कथातर्फ प्रथम भएकी थिइन् । चित्रकला प्रदर्शनीमा प्रशंसित हुनुका साथै एकाङ्की लेखन र प्रदर्शन गरेर उनी पुरस्कृत पनि भएकी थिइन् । त्यसैले उनले साहित्य सिर्जनामा समर्पित भएबापत **मैनाली कथापुरस्कार** र **मैना पुरस्कार** पनि पाएकी छिन् ।

२.१.८ भ्रमण

प्रेमा शाहले अध्ययनकै सिलसिलामा विभिन्न देशको भ्रमण गरेकी छिन् । मुख्यतः चित्रकला र पेन्टिङमा रुचि राख्ने हुनाले यसैको अध्ययनका क्रममा उनले जापानका विभिन्न सहरहरूका साथै हङ्कङ्ग, थाइल्यान्ड र कतारको पनि भ्रमण गरेकी छिन् ।

नेपालभित्रका पनि विभिन्न ठाउँहरूका अतिरिक्त शैक्षिक भ्रमणकै क्रममा यिनले भारतका विभिन्न ठाउँहरू बम्बई, दिल्ली, कलकत्ता, पटना, बनारस आदिको पनि भ्रमण गरेकी छिन् ।

२.२ प्रेमा शाहको व्यक्तित्व

प्रेमा शाहको व्यक्तित्वका विविध आयाम र पक्षहरू रहेका छन् । जसमध्ये साहित्यिक व्यक्तित्व, चित्रकार व्यक्तित्व र जागिरे व्यक्तित्व प्रमुख रहेका छन् ।

अ. साहित्यकार व्यक्तित्व

साहित्यकार व्यक्तित्वको थालनी *दुई कविता* शीर्षकको कविता लेखनबाट अगाडि बढेको हो । त्यसपछि यिनको कवि, कथाकार उपन्यासकार, बालकथाकार, एकाङ्कीकार आदि व्यक्तित्व देखा परेका छन् । यहाँ उनका साहित्यिक व्यक्तित्वको संक्षिप्त प्रस्तुति गरिएको छ ।

(क) कवि व्यक्तित्व

प्रेमा शाह कविताको वाचन गरेर साहित्यिक फाँटमा उदाएकी साहित्यिक स्रष्टाको नाम हो (प्रसाई, २०६३ :२८३) । यिनले २०१६ सालको *शारदा* पत्रिकामा *दुई कविता* शीर्षकको कविता छपाएर औपचारिक कविता यात्राको प्रारम्भ गरेकी हुन् । उनका कविताहरू पुस्तकका रूपमा सङ्गृहीत भई प्रकाशित भएका छैनन् तर दुईदर्जन कविताहरू विभिन्न पत्रपत्रिकामा छरिएर रहेका छन् ।

प्रेमा शाहको कविता लेखन २०१६ सालदेखि २०३७ सालसम्म सक्रिय रहेको पाइन्छ । प्रकाशनका दृष्टिले हेर्ने हो भने २०२० देखि २०३३ सालको अवधिमा उनका कविताहरू बढी प्रकाशित भएका छन् ।

प्रेमपरक र प्रेमइतर दुवै थरी कवितामा कलम चलाएकी प्रेमाको कविता पछिल्लो चरणमा प्रेमइतर प्रवृत्तिका देखापर्दैन । उनका *फागुनमा* (२०२३), *आँखा उघार तिमी* (२०२१), *म आँशुआँसु भई गल्ने थिइँ* (२०२०) *सपना र साकार* (२०२२) जस्ता उत्कृष्ट कविताहरू प्रेममा केन्द्रित कविताहरू हुन् । *तीन टुक्रा* (२०१८), *जाडो एक भावना* (२०२३), *हिब्रिया पाकेका वृक्ष* (२०३३) जस्ता प्रेमइतर कविताहरू उत्कृष्ट कविताकै रूपमा देखा परेका छन् । उनले अहिलेसम्म एउटा सङ्ग्रह पुग्ने नयाँ कविता तयार गरेकी र यसलाई आफ्नै खर्चमा प्रकाशनमा ल्याउने सुर कसेकी कुरा बताएकी छन् (भट्टराई, २०६२ : २७५)।

म सूर्यसँग सम्भोग गर्छु

आऊ मलाई सम्भोग गर

भन्दै प्रेमाले आजको युगदेखि द्वापर युगसम्मको चित्रण आफ्ना कवितामा उतारेकी छिन् । त्यसैले प्रेमा शाहको धेरै व्यक्तित्वमध्ये कवयित्री व्यक्तित्व पनि एक हो ।

(ख) कथाकार व्यक्तित्व

प्रेमा शाहको साहित्यिक यात्रा कथामा गएर अझ बढी भाङ्गिएको छ । शारदामा प्रकाशित *प्रतिक्रिया* (२०१८) कथा उनको पहिलो कथा हो (शाह, उपत्यका, २०२८ : १४) ।

पहेलो गुलाफ (२०२३) र *विषयान्तर* (२०२८) दुईवटा कथासङ्ग्रह उनको उत्कृष्ट कथाहरूको सङ्गालो हो । *पहेलो गुलाफ* कथासङ्ग्रहमा यौनवृत्तिमा आधारित कथाहरू सङ्गृहीत छन् भने *विषयान्तर* कथासङ्ग्रहमा जीवनवादी विचारमा आधारित कथाहरू सङ्गृहीत छन् । कथामा यौनलाई प्रस्तुत गरे पनि प्रेमाले त्यसमा शिष्टताको पुट भरेर चिटिक्क पारेकी छिन् । त्यसैले यौनकथाकार व्यक्तित्व नै प्रेमाको वास्तविक व्यक्तित्व बन्न सफल भएको छ ।

(ग) उपन्यासकार व्यक्तित्व

प्रेमा शाहलाई नियाल्दा उनी उपन्यासकारका रूपमा पनि देखिने गर्छिन् । उनले लेखेका दुईवटा उपन्यासहरू *आकाश विभाजित छ* (२०३२) र *मम्मी* (२०४०) हुन् ।

आकाश विभाजित छ उपन्यास संयुक्त लेखन भएको उपन्यास हो । दस जना चर्चित लेखक र लेखिकाद्वारा लिखित यो उपन्यास सर्वप्रथम २०३३ सालको *रूपरेखा* पत्रिकाको १४८ र १५० अङ्कमा प्रकाशित भएको छ । उनले दसौँ परिच्छेद मात्र लेखे पनि त्यसमा आफ्नो औपन्यासिक कलालाई पूर्ण रूपमा प्रस्तुत गरेकी छिन् ।

लघुउपन्यासको रूपमा रहेको मम्मी (२०४०) उनको सहलेखनपछिको दोस्रो उपन्यास हो । उनले यसमा एउटी आमाले छोराछोरीका लागि र आफ्नो स्वतन्त्रताका लागि गरेको सङ्घर्षको मनोविश्लेषणात्मक चित्रण गरेकी छिन् । यसमा समसामयिक विषयलाई पक्राउँदै आकर्षक शैलीमा भाव प्रस्तुत गरेर प्रेमाले उपन्यासकारका रूपमा पनि आफूलाई स्थापित गरेकी छिन् ।

(घ) बालकथाकार तथा बालउपन्यासकार व्यक्तित्व

सहित्यको फाँटमा कलम चलाउँदाचलाउँदै उनले बालकथा, बालउपन्यास र बालगीतका दुईवटा सङ्ग्रहहरू पनि प्रकाशनमा ल्याएकी छिन् ।

उनको रामेको कथा (२०४२), आनन्दको आविष्कार (२०४३) र मनु र भँगेरा (२०४३) जस्ता तीनवटा बालउपन्यास, जिन्की र जोकर (२०४०), मन्टुकी बज्यैको कथाको पेटारो (२०४०), इन्द्रधनुष (२०४२), रङ्गीचङ्गी कथाहरू (२०४५), राम्रो काम (२०५१), रेका केही कथा (२०५१) जस्ता उत्कृष्ट बालकथासङ्ग्रह पनि प्रकाशित छन् (प्रसाई, २०६३ : २९०) । यसका साथै उनले बालगीतका दुईवटा सङ्ग्रहहरू पनि प्रकाशन गरेकी छिन् ।

(ङ) एकाङ्कीकार व्यक्तित्व

प्रेमा शाहको एकाङ्कीकार व्यक्तित्व पाटन क्याम्पसमा पढ्दादेखि नै देखा परेको हो । यहाँ अध्ययन गर्दा उनले *प्रेम पिरामिड*, *विकासवाद* जस्ता एकाङ्की मञ्चनसमेत गरेको पाइन्छ । उनको उत्कृष्ट एकाङ्की *सन्धिदेखि टाढा विग्रहदेखि टाढा* चाहिँ *मधुपर्क* पत्रिकामा २०२७ सालमा प्रकाशित भएको हो । यसमा अस्तित्ववादको प्रभाव रहेको छ । यसपछि उनले एकाङ्कीतर्फ कलम चलाएको देखिँदैन ।

आ. साहित्येतर व्यक्तित्व

(क) चित्रकार व्यक्तित्व

प्रेमा शाहलाई चिनाउनु पर्दा चित्रकारका रूपमा पनि चिनाउन सकिन्छ । सानैदेखि साहित्य र चित्रकलामा रुचि राख्ने प्रेमाले आफ्ना चित्रहरूको प्रदर्शनीसमेत गराएकी थिइन् । उनले २०२८ सालदेखि २०३१ सालसम्म बनारसमा बसेर वाटिक पेन्टिङ्मा डिप्लोमा गर्नुका साथै *सिरामिक्स*को अध्ययन पनि गरेकी छिन् । २०३१ सालदेखि २०३३ सालसम्म उनी कला अध्ययनकै लागि जापानसम्म पुगेकी थिइन् ।

(ख) जागिरे व्यक्तित्व

प्रेमा शाहको व्यक्तित्वको एक पाटाका रूपमा जागिरे व्यक्तित्व पनि रहेको छ । उनले २०३४ देखि डेढ वर्ष जति ठाकुरराम क्याम्पस, वीरगन्जमा नेपाली विषय अध्यापन गरेकी छन् । यसपछि उनले पाटन औद्योगिक क्षेत्रमा केही महिना काम गरेर सेराटन होटलमा काम गर्न थालिन् । यस क्रममा उनी सर्लाही पुगिन् र नवजीवन माध्यामिक विद्यालयमा नेपाली र अङ्ग्रेजी विषयको अध्यापन कार्यमा संलग्न रहिन् । उनी २०४१ सालमा नेपालगन्ज क्याम्पसमा एक महिना जति नेपाली विषयको अध्यापन कार्यमा पनि संलग्न भइन् तर त्यहाँ बस्न नसकेकाले पुनः सर्लाही फर्केर २०४२ सालसम्म पहिलेकै स्कूलमा काम गर्न लागिन् । यसपछि २०४२ असारतिर उपन्यास लेखन कार्यका लागि नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट विद्वत्वृत्ति पाएर उनी काठमाडौँ मा नै बस्न थालिन् । २०४३ असारपछि चाहिँ उनी वीरगन्जमा नै समाजसेवा र रचनात्मक कार्यमा संलग्न रहेकी छन् ।

२.३ प्रेमा शाहको कथा-यात्रा

प्रेमा शाहको साहित्यिक यात्राको थालनी २०१६ सालमा प्रकाशित *दुई कविता* शीर्षकको कविताबाट भएको हो भने कथा यात्राको थालनीचाहिँ २०१८ सालमा *शारदा* पत्रिकामा प्रकाशित *प्रतिक्रिया* कथाबाट भएको हो । उनले कविता, कथा, उपन्यास, एकाङ्की लेखे पनि उनलाई स्थापित गराउने विधाचाहिँ कथा विधा नै हो । उनको *पहेँलो गुलाफ* (२०२३) र *विषयान्तर* (२०२८) गरी दुईवटा कथासङ्ग्रहहरू छन् । यिनै दुईवटा कथासङ्ग्रहभित्रका कथाहरूबाट उनको कथा यात्राको चरणलाई छुट्याउन सकिन्छ ।

क) पहिलो चरण (२०१८ देखि २०२३ सम्म)

ख) दोस्रो चरण (२०२४ देखि २०२८ सम्म)

२.३.१ पहिलो चरण (२०१८-२०२३ सम्म)

प्रेमा शाहको कथा यात्राको प्रथम चरणको थालनी *प्रतिक्रिया* (२०१८) कथाबाट भएको हो । यस समयमा उनका *लोग्ने, सिउँडीको भ्याङ्मा, पहिलो गुलाफ, एउटा जीवन्त क्षण जो मरी मरी वाँच्छ, वाल्जपछि, मार्तोल, विरोध, भोक र अपराध, फूलको बोटमुनि सुनेका कुरा देखेका दृश्य, मीना* जस्ता एघारवटा कथाहरू प्रकाशित भएका छन् (घिमिरे, २०४३ : ५२) । यिनै एघारवटा कथामध्ये आठवटा कथाहरू *पहेँलो गुलाफ* (२०२३) कथासङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छन् ।

उनका यस चरणका कथाहरूमा पूर्ण रूपमा कथावस्तुको प्रयोग भएको छ । यस चरणका प्रकाशित कथाहरूमध्ये *मातोल* र *विरोधवाहेक* अरू सबै कथाहरूको प्रमुख विषय यौन रहेको छ । त्यसैले उनका यी दुई कथाहरू दोस्रो चरणमा परेका छन् । यस कालका सबै कथाहरूले यौन समस्यालाई उजागर गर्न खोजेको भए पनि ती समस्याहरू बेग्लामेग्लै रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । हाम्रा प्रत्येक क्रियाकलापहरू यौनबाटै सञ्चालित छ भन्ने कुरा उनले यस चरणका कथाहरूका माध्यमबाट सूक्ष्म रूपमा देखाएकी छन्, साथै उनले मान्छेका मनमा दबिएर रहेका यौन कुण्ठाहरूलाई जस्ताको तस्तै उतार्न पनि सफल भएकी छन् । प्रेमा शाह प्रथम चरणको कथा यात्राबाट नै बढी चर्चित बन्न पुगेकी छन् ।

यस चरणमा प्रेमा शाहले देखाएको प्रमुख प्रवृत्ति भनेको मनोविश्लेषण नै हो । आधुनिक मनोवैज्ञानिक कथामा जस्तो कुराको चित्र उपस्थित गरिन्छ, त्यस्तै कुराको चित्रण उनले आफ्ना कथाहरूमा गरेकी छन् । उनका कथाहरूमा मान्छेका सूक्ष्मभन्दा सूक्ष्म तहको चित्रण नाटकीय रूपमा प्रस्तुत भएका छन् (प्रधान, २०४४ : ३६४) । त्यसैले यस चरणका उनका कथाहरूमा यौन प्रबलता बढी पाइन्छ । प्रतीकको प्रयोग गरेर कथामा मिठास भने प्रेमाले छोटो र काव्यात्मक भाषा-शैलीको प्रयोग गर्दै नारी स्वतन्त्रतामाथि विशेष रूपले जोड दिएकी छन् । यो नै उनको यस चरणको महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति र प्राप्ति पनि हो ।

२.३.२ दोस्रो चरण (२०२४ देखि २०२८)

२०२४ देखि २०२८ सम्मको कथाहरूलाई यिनको कथा-यात्राको दोस्रो चरणमा राख्न सकिन्छ । यस समयमा प्रकाशित कथाहरू पहिलो चरणका कथाहरूभन्दा प्रस्तुतीकरण र शैलीमा फरक देखिन्छन् । यिनै आधारहरूलाई मानेर यिनको कथायात्राको दोस्रो चरणको निर्धारण गर्न सकिन्छ ।

यस समयमा यिनको *अनिश्चितता*, *सन्त्रासदेखि पर*, *यस्तै प्रहर*, *चट्टान वरपर*, *कुन रङ्ग*, *उदात्त रेखा*, *एउटै संभोग*, *स्थितिबोध*, *कहींदेखि कहींसम्म*, *विषयान्तर* आदि जस्ता कथाहरू प्रकाशित भएका छन् ।

यस चरणमा उनी पहिलो चरणकी प्रेमाभन्दा केही पृथक रूपमा प्रस्तुत भएकी छन् । पहिलो चरणमा उनले आफ्नो पूरा समय चेतन र अचेतन मनकै विश्लेषणमा खर्चिएकी थिइन् भने दोस्रो चरणमा आउँदा उनले वैचारिकतालाई बढी प्राथमिकता दिएकी छन् । पहिलो चरणका कथाहरूका विषयवस्तु यौनमा आधारित छन् तर दोस्रो चरणमा आईपुग्दा प्रेमाका कथाहरूमा यौनको शून्यता पाइन्छ । यस चरणमा उनले बौद्धिकतामा बढी जोड

दिएकी छन् । संरचनागत रूपमा हेर्दा पनि पहिलो चरणका कथाहरूभन्दा यस चरणका कथाहरू बढी विचार, बुद्धि र दर्शनमा आधारित रहेको पाइन्छ । उनले आफ्ना भाव र विचारलाई कथाका मार्फत् पहिलो चरणमा भन्दा यस चरणमा प्रबल रूपमा अगाडि ल्याएकी छन् । यिनै तात्त्विक भिन्नताले गर्दा उनका यस समयका कथाहरूलाई दोस्रो चरणअन्तर्गत राखिएको छ ।

यस चरणमा प्रेमाको कथागत प्रवृत्ति वैचारिकतातर्फ ढल्किएको छ । चेतनमनका द्वन्द्वलाई पनि उनले उत्कृष्ट रूपमा कथामा उतारेकी छन् । जीवनवादी परिभाषा दिँदै प्रेमाले आफ्ना कथामा प्रतीक र पूर्वप्रसङ्गको पनि प्रयोग गरेकी छन् । विचारलाई पोख्ने क्रममा उनका यस चरणका केही कथाहरू दुर्बोध्य पनि बन्न पुगेका छन् तथापि उनले आफ्ना कथाहरूमा नेपाली नारीका मानसिक द्वन्द्व र विषमतालाई प्रभावकारी ढङ्गबाट विचारोत्तेजक रूपमा चित्रण गरेकी छन् (भट्टराई, २०५१ : २९३) । यिनै प्रवृत्तिहरू नै दोस्रो चरणका कथागत प्रवृत्तिका रूपमा देखा परेका छन् ।

यसरी उनले भाव र विचारलाई अङ्गाल्दै जीवनवादी दृष्टिकोण भएका कथाहरू यस चरणमा लेखेकी छन् । नवीन युगको परम्परालाई स्वीकार गरिएका उनका दोस्रो चरणका कथाहरू व्यक्तिवादी प्रवृत्तिभन्दा बढी समाजवादी प्रवृत्तितर्फ उन्मुख भएका छन् ।

२.४ निष्कर्ष

प्रेमा शाहको पालनपोषण काठमाडौँ मा नै भएको हो र यहीं बसेर उनले स्नातकोत्तर-तहसम्मको अध्ययन गरेकी छन् । पढ्दापढ्दै नै साहित्यको फाँटमा देखा परेकी उनले खासगरी नवचेतनावादी कथा लेखनमा विशेष योगदान गरेकी छन् । साहित्य साधनाका अतिरिक्त चित्रकला गर्दै तथा जागिर पनि गर्दै रहेकी प्रेमा शाहका पछिल्ला समयहरू सिर्जनात्मक कार्यमा भन्दा निष्कृत्य जीवनयापनमा गुञ्जिँदै रहेको छ ।

परिच्छेद- तीन

विधातात्त्विक आधारमा पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका कथाहरूको विश्लेषण

३.१ विषयप्रवेश

कथा साहित्यको एउटा महत्त्वपूर्ण विधा हो । यसको आफ्नै संरचना हुन्छ । कथाको संरचनागत पूर्णताका लागि विभिन्न तत्त्वहरू आवश्यक पर्दछन् । यस परिच्छेदमा कथाको विधागत परिचय दिँदै यसै आधारमा पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहको अध्ययन गरिएको छ ।

३.२ कथाको विधागत परिचय

कथा शब्द संस्कृत शब्द हो । यसको व्युत्पत्ति कथ् धातुमा अङ् र टाप् प्रत्यय लागेर भएको छ र यसको अर्थ कथा, कहानी, कल्पित या मनगढन्ते कहानी, वृत्तान्त, सन्दर्भ उल्लेख, वार्तालाप, गद्यमयी रचनाको एकभेद भन्ने हुन्छ (आप्टे, सन् १९६९ : २४२) । कथालाई बुझाउने अङ्ग्रेजीको शब्द *सर्टस्टोरी* हो । हिन्दीमा कथालाई कहानी र बंगालीमा गल्प भन्ने गरिन्छ । कथा वा स्टोरीको व्युत्पत्तिगत अर्थ केही कुरा कहनु वा कथेर बताउनु भन्ने हुन्छ । यसले एक किसिमको कुराकानीलाई बुझाउँछ । साहित्यिक विधाका रूपमा भने कथा शब्दको विशिष्ट अर्थ छ । यो आख्यानात्मक संरचनाका माध्यमबाट भावसम्प्रेषण गर्ने एक विशिष्ट कला हो (गौतम, २०५६ : १) ।

साहित्यको आख्यान विधाअन्तर्गत पर्ने कथा सानो आयाम भएको विधा हो । कथा भन्ने चलन जतिसुकै पुरानो भए पनि र कथात्मक रचना जतिसुकै लेखिए पनि यसको साहित्यिक र विधागत जन्म उन्नाइसौं शताब्दीमा भएको हो र त्यतिखेर जुन ढाँचाकाँचामा यो देखा परेको छ त्यही रूपमा संसारभरि फिँजिन पुगेको छ (शर्मा, २०३५ : १९१) । कथालाई परिभाषित गर्दै एडगर एलन पोले लघुकथा यस्तो कथाविधा हो जो एक बसाइमा पढिसकिन्छ, जसमा पाठकमा एउटै प्रभाव उत्पन्न गर्न नसक्ने अरू सबै कुराको परित्याग गरिएको हुन्छ, जो आफैमा पूर्ण हुन्छ (कडन, सन् १९९८ : ८१७) भनेका छन् । अक्सफोर्ड एडभान्स लर्नस डिक्सनरीमा कथा प्रायः काल्पनिक चरित्र र घटना हो जुन यति छोटो हुन्छ कि यसलाई सुरुदेखि अन्त्यसम्म एकै बसाइमा पढ्न सकिन्छ । (वेहमिडर, २००० सन् : ११८७) । यस्तै इलाचन्द्र जोशीले यसलाई सङ्कट वा अन्यौलमा परेका पात्रहरूको कलात्मक वर्णन हो जसको कुनै निश्चित परिणाम होस् (उपाध्याय, २०५९ : १२०) भनिएको छ ।

त्यस्तै लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले छोटो किस्सा एउटा सानो भयाल हो जहाँबाट सानो संसार चिहाइन्छ तर थोरैमा मीठो र भरिलो हुनु छोटो किस्साको बानी हो (देवकोटा, १९९९ : १२०) भन्दै कथालाई परिभाषित गरेका छन् । कथामा एउटा कार्य हुन्छ जसलाई उपन्यासको जस्तो विभिन्न टुक्रामा विभक्त गर्न सकिँदैन न त चरित्र बहुलताको स्थान नै रहन्छ । यो त एउटा कविता वा गद्यगीत हो जसले पाठकलाई आफूतिर केन्द्रित पार्दै पूर्ण रूपमा एउटा कुरा भनिसक्छ । यसरी कथा एउटै मूल घटना र मर्मको स्वतः पूर्ण भावात्मक, रागात्मक, गद्यविधाको रूपमा देखिन्छ (न्यौपाने, २०३८ : १३०-१३१) ।

३.३ कथाका तत्त्व

कथा एउटा पूर्ण संरचना हो । यसलाई पूर्णता दिने विभिन्न तत्त्वहरू हुन्छन्, जसलाई तत्त्व, अवयव, घटक आदि पनि भनिन्छ । कथाका तत्त्वका सन्दर्भमा पूर्वीय, पाश्चात्य र नेपाली विद्वान्हरूका बीच भिन्नभिन्न किसिमका मतहरू रहेको पाइन्छ । नाटकको तत्त्वको कुरा गर्दा संस्कृत काव्यशास्त्रमा यसका तीन तत्त्व वस्तु, नेता र रसलाई स्वीकार गरिएको छ (त्रिपाठी, २०४९ : ५३) । प्रकारान्तरमा यही कुरा क्रमशः कथावस्तु, चरित्र र प्रभावको रूपमा परिवर्तित भएको छ तर पश्चिमी आदिगुरु अरिष्टोटलले चाहिँ प्रत्येक दुःखान्तकका छ अङ्ग हुन्छन् र तिनीहरू कथानक, चरित्र-चित्रण, पदावली, विचार, दृश्यविधान र गीत हुन् (त्रिपाठी, २०४९ : ५२) भनेका छन् । कथा चिन्तनका सन्दर्भमा चाहिँ हिन्दी आलोचक गोविन्द त्रिगुणायनले कथा रचना विधानका मूल आधार कथावस्तु, पात्र/चरित्रचित्रण, कथोपकथन/संवाद, वातावरण/स्थिति, शैली र उद्देश्यलाई मानेका छन् (त्रिगुणायन, १९६९ सन् : ४६१-४७४) । अर्का आलोचक मोहनलालले कथावस्तु, पात्र/चरित्रचित्रण, संवाद, शैली र उद्देश्यलाई कथाका तत्त्वका रूपमा स्वीकार गरेका छन् (मोहनलाल, १९५२ सन् : २) भने रामकुमार वर्माका अनुसार कथाका तत्त्वहरूमा कथानक, चरित्रचित्रण, संवाद, शैली, प्रकृतिवाद, वातावरण, सत्यता र उद्देश्य रहेका छन् (उपाध्याय, २०५९ : १२३) । नेपाली साहित्यचिन्तक डा. ईश्वर बरालले कथाका उपकरण भनेर कथानक, क्रियाकलाप, चरित्र, घटना, संघर्ष, परिवेश र कौतूहललाई मानेका छन् (बराल, २०४८ : ४७) । डा. केशवप्रसाद उपाध्यायले कथानक, चरित्र, देशकाल-वातावरण, विचार, कौतूहल, संवाद, शैली र उद्देश्य नै कथाका तत्त्व हुन् (उपाध्याय, २०५९ : २१३) भनेका छन् भने हिंमाशु थापाले कथानक, पात्र, संवाद, भाषाशैली, वातावरण र उद्देश्यलाई कथाका आवश्यक तत्त्वहरू मानेका छन् (थापा, २०३६ : १५५) ।

नयाँ समालोचना शास्त्रअनुसार कथाको रचनाविधानलाई संरचना र रूपविन्यास गरी दुई खण्डमा विभाजित गरिएको पाइन्छ। यसमा संरचना र रूपविन्यासअन्तर्गत कथाका सम्पूर्ण तत्त्वहरूलाई समेटिएको पाइन्छ। कथाकारले आफ्नो विचार, धारणा वा अनुभूतिलाई घटना र पात्रको माध्यमबाट प्रस्तुत गर्ने क्रममा कथाको सिर्जना गर्दछ वा त्यसलाई कथाको आकार दिन्छ, र यही आकार नै कथाको संरचना हो (बराल, २०५५ : १६५)। कथाका संरचनाभिन्न स्थूल तत्त्वहरू मात्रै रहन्छन्, जस्तै: कथावस्तु, पात्र, कथात्मक दृष्टिबिन्दु र सारवस्तु (श्रेष्ठ, २०६० : ९)।

कथावस्तुलाई एउटा निश्चित संरचनामा ढालिसकेपछि, कथालाई अझ आकर्षक बनाउन गरिने शिल्प-शैलीगत प्रयास नै रूपविन्यास हो वा कथावस्तुलाई एउटा निश्चित आकार प्रदान गरिसकेपछि कथाकारले त्यसलाई सौन्दर्यपूर्ण बनाउन प्रयोग गर्ने युक्ति नै रूपविन्यास हो (बराल, २०५५ : १६८)। यसभिन्न कथाका सूक्ष्म तत्त्वहरू पदविन्यास, बिम्बविधान, व्यङ्ग्य, प्रतीकविधान, तुलना (उपमा, प्राक्सन्दर्भ), शीर्षक आदि पर्दछन् (श्रेष्ठ, २०६० : १२)।

यसप्रकार कथाको अवयात्मक सङ्गठन वा सङ्गठानात्मक तत्त्वहरूको विषयमा साहित्य चिन्तकहरूको आ-आफ्नो किसिमका मत छ। यिनै विचारहरू वा मतलाई आधार बनाउँदै निष्कर्षमा कथाका तत्त्वहरूलाई यसप्रकार देखाउन सकिन्छ :

१. कथानक
२. चरित्रचित्रण
३. परिवेश
४. दृष्टिबिन्दु
५. भाषा-शैली
६. उद्देश्य

३.३.१ कथानक

कथानक कथाको घटनाहरूको विशिष्ट योजना हो। कथानक र कथावस्तुलाई पर्यायवाचीका रूपमा प्रयोग गर्नेहरू पनि छन् (जोशी, २०१८ : १९५२)। कथाको मुख्य तत्त्व कथानक हो। यसको रचना अत्यन्त वैज्ञानिक ढङ्गमा तथा विचार पुऱ्याई गरिएको हुनुपर्दछ। प्रत्येक घटनाको आगमनभन्दा पहिले त्यसले कारणको विवेचना हुनुपर्दछ।

(सत्याल, २०१७ : ९०) । त्यसैले कथानक कथामा घटने घटनाहरूको योजनाबद्ध ढाँचा हो र यसले शृङ्खलित रूपमा घटनाहरूलाई घटाइरहेको हुन्छ ।

कथानक नै कथाको बृहत्तम तत्त्व, घटक वा अवयव हो । यसले कथाका संरचनाको सबैभन्दा स्थूल र सबल तत्त्वको बोध गराउँछ (बराल, २०५५ : १६५) । कतिले आख्यानमा घटनावलीको योजना वा ढाँचालाई कथानक भनेका छन् । घटनावलीको योजना वा ढाँचालाई कथानक भन्दछन् । घटनावली भनेको क्रियाहरूको समूह हो । क्रियासमूह स्वयम्मा कथानक हुँदैन, त्यसको योजनाबद्ध रूप कथानक बन्दछ । कथानकचाहिँ कार्यकारण सम्बन्धद्वारा विन्यस्त घटनावली हो, त्यसैले यो घटनाहरूको कार्यकारण सम्बन्धबाट उत्पन्न गति हो (शर्मा, २०४८ : १२०-१२१) ।

कथानक बहुकोषीय समष्टि रूप हो र यसलाई उत्कर्षमा पुऱ्याउन द्वन्द्व र क्रियाव्यापारले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्दछन् । यसो गर्नाका लागि कथानकलाई योजनाबद्ध तरिकाले मिलाइएको हुन्छ । कथावस्तु प्रारम्भ, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलाबद्ध अनुशासनमा रहेको हुन्छ (श्रेष्ठ, २०६० : ४) । आदि भागलाई आरम्भ र सङ्घर्ष विकासमा बाँडिन्छ, मध्य भागमा चरम सङ्घर्षको स्थिति सिर्जना गरिन्छ भने अन्त्य भागमा सङ्घर्षको ह्रास हुन गई कथा उपसंहारमा पुग्दछ । यसरी कथामा प्रारम्भ, विकास, कौतूहल र चरमसीमाका शृङ्खलामा कथानकलाई सुसङ्गठित गरिएको हुन्छ (आचार्य र अन्य, २०४६ : ड) ।

कथानकको ढाँचा रैखिक र वृत्ताकारीय गरी दुई प्रकारको हुन्छ । रैखिक ढाँचामा कथावस्तु शृङ्खलित रूपमा अगाडि बढेको हुन्छ भने वृत्ताकारीय ढाँचामा कथानकका घटनाहरूलाई परिवर्तित गरी पूर्वदीप्तिका रूपमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । गठनका दृष्टिले कथानक सरल र जटिल गरी दुई प्रकारको हुन्छ । सरल कथानक भएका कथाहरू एउटै गतिमा बहेको हुन्छ भने जटिल कथानक भएका कथामा विभिन्न कथाहरू जेलिएको हुन्छ र अव्यवस्थित पनि हुन्छ । आजकल सूक्ष्म कथानक भएका कथाहरू पनि प्रचलनमा आएका छन् । यस्ता अचेलका भावात्मक कथामा चरित्रका मनस्थिति तथा प्रवृत्ति, समस्या तथा सङ्घर्ष, मार्मिक तथा संवेदनशीलताको प्रधान्य हुनाले कथातत्त्व उति बढी हुँदैन (बराल, २०४८ : ४८) ।

कथाकारले विभिन्न क्षेत्रबाट कथावस्तुको स्रोतहरू चयन गरेको हुन्छ । यस्ता स्रोतहरू पौराणिक, ऐतिहासिक, जीवनको कुनै पनि क्षेत्रलाई प्रतिनिधित्व गर्ने खालका पनि हुन सक्दछन् (चापागाई, २०३३ : १९,२०) । कतिले आख्यानका निमित्त कथानक प्राप्त गर्ने

स्रोतहरू इतिहास, यथार्थ, रागभाव र स्वैरकल्पना गरी चारवटा तत्त्वहरूलाई मान्दछन् (शर्मा, २०४८ : १२२) । आजभोलि जीवनसँग सम्बन्धित कथावस्तुलाई नै बढी महत्त्व दिइन्छ किनभने त्यसमा दैनिक जीवनका स्वाभाविकताहरू रहन्छन् (चापागाई, २०३३ : १९, २०) ।

समग्रमा भन्दा कथानक भनेको कथाको अति नै महत्त्वपूर्ण र अनिवार्य अवयव हो । आधुनिक कथा साहित्यमा सूक्ष्म कथानक भएका कथाहरूको प्रयोग भए पनि वास्तवमा कथावस्तुविहीन कथा भने हुनसक्दैन किनभने त्यसमा पनि अति सूक्ष्म रूपमा भए पनि कथानकको प्रयोग भएकै हुन्छ । यसैले कथानक कथातत्त्वको अति नै आवश्यक र छुट्याउन नहुने तत्त्वका रूपमा स्वीकार गरिन्छ ।

३.३.२ पात्र

आख्यानमा कार्यमा भाग लिने मानवीय र मानवेतर वस्तुलाई पात्र एवम् चरित्र भन्ने गरिन्छ । कथालाई सजीव बनाएर कथानकलाई गति दिने महत्त्वपूर्ण जिम्मेवारी पात्रको हुन्छ । कथावस्तुको संघटन र विन्यासभन्दा पनि महत्त्वपूर्ण चरित्र-चित्रणको कुशलता हुन्छ (वर्मा, २०२० : १५८) । त्यसैले कथावस्तुको उपादेयतामा दुई मत हुनु सम्भव छ तर चरित्र-चित्रणको विषयमा विवादास्पद प्रश्न अहिलेसम्म उठेको पाईदैन (भटनागर, १९६८ सन्: २०) ।

कथामा पात्र भन्नाले केवल मानिस मात्र बुझिँदैन, मानिसभन्दा इतर वस्तु (जस्तो- पशु, पक्षी, जड पदार्थ, अमूर्त सत्ता आदि) पनि कथाका पात्र हुन सक्दछन् (श्रेष्ठ, २०३९ : २२९) । कथामा पात्र भन्नासाथ पाठकको मानसमा पहिलो विम्बको निर्माण मानिसकै बन्दछ जो स्वाभाविकै पनि हो किनभने सामान्यतः कथात्मक साहित्यमा मानिसहरू नै पात्र हुन्छन् तर व्यापक दृष्टिबाट हेर्दा कथा विधामा पात्र मानिस नै हुनुपर्छ भन्ने सीमाभित्र बाँधिँएको छैन । मानवेतर पात्रलाई पनि मानिसकै बोली, भावना, विचार र मानसिकतामा राखेर हेर्ने कथाकारको सहज प्रवृत्तिले कथा विधाको बौद्धिक क्षेत्रलाई विस्तृत पारेको छ (चापागाई, २०३३ : ५९) ।

कथामा पात्रलाई विभिन्न पद्धतिद्वारा उभ्याइएको हुन्छ । पात्रहरूको चरित्र-चित्रण गर्नका लागि प्रायः दुई पद्धतिको प्रयोग हुने गर्दछ :

(अ) विश्लेषणात्मक पद्धति, (आ) नाटकीय पद्धति ।

(अ) विश्लेषणात्मक पद्धति : यसमा कथाकारले सोभ्रै पात्रको चित्रण र विश्लेषण गरेका हुन्छन् (थापा, २०३६ : १६८) । पात्रहरूको सूक्ष्म विश्लेषण यसमा गरिएको हुन्छ (नायक, १९६३ सन् : १३८) ।

(आ) नाटकीय पद्धति: यसमा कथाकारले प्रत्यक्ष रूपमा चरित्र-चित्रण गरेको हुँदैन । कथामा प्रयुक्त भएको संवाद, घटना, वातावरण, प्रकृति-चित्रण आदिको माध्यमद्वारा अप्रत्यक्ष रूपमा चरित्र-चित्रण गरिएको हुन्छ (थापा, २०३६ : १६९) । कथाकारले पात्रमा प्राण थपेर तिनका जीवनका घात-प्रतिघात तथा उत्कर्ष-अपकर्ष आदि सहनका लागि संसारमा हिँडाइदिन्छ (नायक, १९६३ सन्: १३८) । पात्रको चरित्र चित्रणलाई प्रत्यक्ष रूपमा नगरेर अप्रत्यक्ष रूपमा चित्रण गरिएको हुनाले यसलाई नाटकीय पद्धति भनिएको हो ।

पात्रको निजी मानसिक-बौद्धिक अवस्थालाई ध्यानमा राखी कुनै क्षण विशेषमा त्यस पात्रले अनुभूत गर्ने कुरा, मनका प्रतिक्रिया, विचार-क्षमताको सीमा आदि कथामा पात्रको माध्यमबाट व्यक्त गर्ने क्षमता कथाकारमा भएको हुनुपर्दछ (बराल, २०५५ : १६७) । त्यसैले यस्ता पात्रहरू देशकाल, वातावरण सापेक्ष हुनुपर्दछ । चरित्र कथानकअनुरूप अनुकूल, सहज, स्वाभाविक, प्रभावशाली र जीवन्त हुनुपर्दछ ।

मानव चरित्र भएका कथामा पात्रले भौतिक आकृतिभन्दा मानसिक बिम्ब अथवा स्वरूपहरू जस्तै : मन, विचार, धारणा, दर्शन, भावना आदि अमूर्त वस्तुहरूलाई अवलम्बन गरेको हुन्छ । कथामा पात्रका मानसिक रूपमा प्रबल भूमिका अपेक्षित रहने हुँदा त्यससँग उसका सामाजिक, सांस्कृतिक र नैतिक आदि परिवेश र पृष्ठभूमिहरू संलग्न हुन्छन् (शर्मा, २०५९ : ७१) । कथाका पात्रहरू विभिन्न प्रकारका हुन्छन् (शर्मा, २०५९ : ७१) र तिनलाई विभिन्न आधारमा वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ । ती आधारहरू निम्न छन् :

(क) लिङ्गका आधारमा

पात्रलाई लिङ्गका आधारमा पुरुष र स्त्री गरी दुई भागमा छुट्याइएको छ । लिङ्गगत आधारमा मानिसका केही नैसर्गिक प्रवृत्तिहरू छुट्टिने हुँदा कथामा त्यही आधारमा कथाकारले पात्रहरूको चित्रण गरेको हुन्छ ।

(ख) कार्यको आधारमा

कथामा कथाकारले पात्रहरूलाई विभिन्न काम गर्न लगाएको हुन्छ । यही कामको आधारमा पात्रहरूलाई छुट्याइएको हुन्छ । पात्रलाई कार्यको आधारमा प्रमुख, सहायक र

गौण गरी तीन भागमा छुट्याइएको हुन्छ । केही पात्रहरूलाई मुख्य पात्रका सहयोगी भएर आएका हुन्छन् र ती पात्रहरू सहायक पात्र हुन् । कथाको कार्यव्यापारमा खास भूमिका नभएका पात्रहरू पनि हुन्छन्, यस्ता पात्रहरूलाई गौण पात्र भनिन्छ (गौतम, २०५६:९) ।

(ग) प्रवृत्तिका आधारमा

प्रवृत्तिका आधारमा कथाका पात्रहरूलाई अनुकूल र प्रतिकूल गरी वर्गीकरण गरिएको छ । अनुकूल र प्रतिकूल पात्रका द्वन्द्व वा सङ्घर्षले कथानकलाई गति दिने काम गर्दछ । अनुकूलता र प्रतिकूलता नैतिकता, आदर्श, सामाजिक मूल्य र मान्यताको विषय हो । सामाजिक यथार्थवादी तथा समाजवादी यथार्थवादी कथामा अनुकूल र प्रतिकूल पात्रहरूको कार्यव्यापार स्पष्ट रूपमा नै छुट्टिएको हुन्छ । मनोवैज्ञानिक कथामा भने एकै पात्र भित्रका अनुकूल र प्रतिकूल भावहरूबाट सृजित जटिल मानसिक स्थितिहरूलाई प्रस्तुत गरिएको हुन्छ (गौतम, २०५६:१०) ।

(घ) स्वभावको आधारमा

स्वभावको आधारमा पात्रहरूलाई गतिशील र गतिहीन वर्गमा राखिएको छ । गतिशील पात्रहरूले आफ्ना विचारहरू परिवर्तन गर्दै काम गराइमा पनि परिवर्तन ल्याउन चाहन्छन् । यस्ता गतिशील पात्र कथामा स्थान जमाउँछन् भने गतिहीन पात्रले कथाभरि नै एकै किसिमको जीवन यापन गरिरहेका हुन्छन् । जो परिस्थिति र परिवेशअनुसार बदलिन्छ त्यो गतिशील पात्र कहिन्छ, जो बदलिँदैन त्यो गतिहीन वा स्थिर पात्र कहिन्छ । तर गतिहीनताले निर्जीव स्थिति पात्र कहिन्छ । तर गतिहीनताले निर्जीव स्थिति बुझाउँदैन, रुखजस्तै गतिहीन बुझाउँछ जसको स्थैर्यभित्र अपार गतिशीलता हुन्छ । त्यसैले हदको गतिहीन पात्र पनि कहिलेकहीं अत्यन्त जिउँदो हुनसक्दछ (नेपाल, सन् १९८७ : १३२) ।

(ङ) जीवनचेतनाको आधारमा

जीवनचेतनाको आधारमा पात्रहरूलाई वर्गगत (वर्गीय) र व्यक्तिगत गरी छुट्याइएको छ । यसलाई सार्वभौम र आञ्चलिक पात्र भन्न पनि सकिन्छ । आख्यानका कतिपय पात्र जहाँ गए पनि जुन देशका पाठकसमक्ष पुग्दा पनि स्वदेशी लाग्ने हुन्छन् भने कतिपय पात्रका अनुहारले एउटा विशेष लाग्ने हुन्छन् भने कतिपय पात्रका अनुहारले एउटा विशेष ठाउँ, देश वा परिवेश बुझाउँछन् । सर्वत्र एकनाश रूपले ग्रहण गरिने पात्र सार्वभौम वा वर्गीय हुन्छन्, तिनले बोकेका विचार, तिनका आचरण र कार्यव्यापार जम्मै कुनै स्थान,

परिस्थिति, परिवेश र काल-विशेषका द्योतक नभएर मानिस मात्रका साभ्ना सम्पत्तिभैँ लाग्ने हुन्छन् तर आञ्चलिक (व्यक्तिगत) पात्र सदैव आफ्नै एउटा विशिष्ट सन्दर्भसहित जोडिएर बसेका हुन्छन्, जसलाई देख्ने बित्तिकै पाठकले त्यस सन्दर्भको ज्ञान गर्दछ, (नेपाल, १९८७ : ३२) ।

(च) आसन्नताको आधारमा

आख्यानमा उपस्थिति वा आसन्नताका आधारमा पात्रहरू नेपथ्य पात्र र मञ्च पात्र वर्गका हुन्छन् । कुनै नाटकको अभिनयका क्रममा मञ्चमा पात्रहरूले खेलेको भूमिकालाई दर्शकहरूले प्रत्यक्षीकरण गरेभैँ कथामा आएका पात्रहरूका कार्यव्यापारहरूलाई पाठकले प्रत्यक्षीकरण गर्न सक्ने खालका पात्रहरू मञ्चीय पात्र हुन् । दर्शकका सामु आएर अभिनय नगर्ने, नेपथ्यमा उनीहरूले बोलेको वा केही कार्य गरेको कुरा र उनीहरूको आवाज मात्र सुनिने नाटकका पात्रभैँ पाठकका सामु प्रत्यक्ष रूपमा प्रस्तुत नहुने पात्रहरू नेपथ्य पात्र हुन् । कृतिमा नेपथ्य पात्रको परोक्ष वर्णन र उपस्थिति हुन्छ भने मञ्च पात्रले प्रत्यक्ष कार्य गर्छ (शर्मा, सन् २०४८ : १२५) ।

(छ) आबद्धताका आधारमा

आबद्धताका आधारमा पात्रहरू बद्ध र मुक्त दुई वर्गका हुन्छन् । कतिपय पात्रहरू कथा प्रवाहमा सोभैँ आबद्ध भएका हुन्छन् भने कतिपय पात्रहरू कथा प्रवाहमा सोभैँ आबद्ध नभई मुक्त रूपमा रहेका हुन्छन् । कथा प्रवाहमा आबद्ध भएका पात्रहरूलाई हटाउँदा कथा अपूर्ण हुन्छ भने मुक्त प्रकृतिका पात्रहरूलाई भिकिदिँदा कथा प्रवाहमा खासै प्रभाव पर्दैन । त्यसैले कृतिमा बाँधिँएर सार्थक हुने पात्रलाई मुक्त पात्र भनिन्छ (नेपाल, सन् १९८७ : १२५) ।

३.३.३ परिवेश

आख्यान विधाको लागि चाहिने आवश्यक तत्वहरूमध्ये परिवेश पनि एक हो । अङ्ग्रेजीमा यसलाई *सेटिङ* भनिन्छ । यसलाई देश, काल, वातावरण पनि भन्ने गरिन्छ (बराल, २०५६ : ५३) । यसअन्तर्गत हामी रहेका सामाजिक वातावरणका ती सबै स्वभाव, आचार-विचार, चालचलन, रीतिरिवाज, जीवनशैली यसका संरचक हुन्छन्, साथै प्राकृतिक परिदृश्य वा वातावरण पनि यसमा सामेल हुन्छन् (हड्सन, सन् १९९३ : १५८) । वास्तवमा आख्यानत्मक वा नाटकीय कार्य समग्र परिवेशअन्तर्गतका सम्बद्ध घटना घट्ने स्थल, ऐतिहासिक समय तथा सामाजिक परिस्थितिहरूमा घटित हुन्छन् भने कुनै खास खण्ड वा

परिदृश्यका परिवेशअन्तर्गतका कार्य कुनै खास भौतिक स्थलमा घट्न सक्छन (अब्राम्स, सन् २००८, २९४) ।

परिवेश कथावस्तु र चरित्रको प्रकाशन एवम् स्पष्टीकरणको साधन हो । यो उपकरण मात्र भएकाले सर्वस्व विषयचाहिँ होइन (चापागाई, २०३३ : ३१) तर कथालाई जीवन्त र सशक्त बनाउन कथामा समावेश गरिएका घटना र व्यक्तिको व्यवहारले ठूलो भूमिका खेल्छ, साथै परिवेशका माध्यमबाट नै कथा कुन काल र कुन परिवेशमा घटित भएको हो भनेर पाठकलाई जानकारी हुन्छ र कथा रोचक बन्न जान्छ । यसकारण कलात्मक प्रस्तुति, नाटकीय स्थिति र चरित्रगत मनस्थितिको संरचनामा परिवेशको महत्त्वपूर्ण योगदान हुन्छ (थापा, २०३६ : १७८) ।

परिवेशको चर्चा गर्दा यो भौतिक वा स्थूल र सामाजिक वा सूक्ष्म गरी दुई प्रकारको हुन्छ (हडसन, १९१३ : १५८) । भौतिक वा स्थूल परिवेश भनेको चरित्रले कार्य गरेको स्थल, सम्बद्ध प्राकृतिक स्थिति एवं समयवृत्त हो भने सामाजिक वा सूक्ष्म परिवेश भनेको पात्रको सामाजिक भावभूमि, रीतिस्थिति, रहनसहन आदिको समष्टि हो (बराल र एटम, २०५८ : ३६) । अर्को शब्दमा भन्दा वातावरण (परिवेश) भौतिक र मानसिक दुवै हुन्छ (न्यौपाने, २०३८ : १५१) । बाह्य पक्षलाई भौतिक पक्ष र आन्तरिक पक्षलाई मानसिक पक्ष भनिन्छ । बाह्य पक्षमा व्यक्ति र प्रकृतिको बाह्य सौन्दर्य हुन्छ । यसबाट पाठकलाई नेत्रसुख हुन्छ । यसरी बाह्य पक्षलाई भौतिक सौन्दर्य पनि भन्न सकिन्छ । आन्तरिक पक्षचाहिँ कथाको मानसिक वा आत्मिक सौन्दर्य हो । यसैले आन्तरिक पक्षमा पात्रको मानसिकता र यसको सुन्दरता र हार्दिकता अभिव्यक्त हुन्छ (थापा, २०३६ : १४७) ।

समग्रमा भन्नु पर्दा कथालाई सजीव बनाउन बाह्य र आन्तरिक परिवेशको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहन्छ । त्यसैले कथाको एक महत्त्वपूर्ण तत्वको रूपमा रहेर कथामा स्वभाविकता र विश्वसनीयताको सिर्जना गराउन परिवेशले उत्कृष्ट भूमिका खेलेको हुन्छ ।

३.३.४ दृष्टिबिन्दु

आख्यान विधाको अर्को महत्त्वपूर्ण घटक भनेको दृष्टिबिन्दु हो । प्रस्तुतीकरणसँग सम्बद्ध हुने यस घटकलाई अङ्ग्रेजीमा *प्वाइन्ट अफ भ्यु* भनिन्छ भने यसको समानार्थी शब्द दृष्टिकोण वा परिपेक्ष्य रहेका छन् । कथावाचकले कथा सुनाउनका लागि उभिन वा बस्नलाई रोजेको ठाउँ विशेषलाई दृष्टिकोण वा दृष्टिबिन्दु भनिन्छ (नेपाल, २००५ सन् : ९८) । दृष्टिकोण भन्नाले प्रायः बाह्य भौतिक अवलोकन बुझिन्छ भने परिपेक्ष्यले बाह्य

भौतिक वा शारीरिक एवम् मानस्तात्विक दुवै जगत्को बोध गराउन सक्दछ (नेपाल, २००५ सन् : ९८) । तसर्थ दृष्टिबिन्दु त्यो स्थिति, स्थान वा सीमा हो जसको माध्यमबाट कथाकारले आफ्नो धारण वा अनुभूति पाठकवर्गसमक्ष पुऱ्याउँछ (श्रेष्ठ, २०६० : ११) ।

दृष्टिबिन्दुको प्रकारका सम्बन्धमा जे-जति कुरा गरिए पनि प्रायः यो दुई प्रकारकै रहेको कुरा स्विकारिन्छ । तिनको चर्चा यसरी गरिन्छ :

(क) प्रथम पुरुष दृष्टिबिन्दु

यसलाई आन्तरिक दृष्टिबिन्दु पनि भनिन्छ । आन्तरिक दृष्टिबिन्दु वा परिप्रेक्ष्य भनेको प्रथम पुरुष 'म' कथावाचकको प्रयोग गरेर कथावाचन गरिने पद्धति हो (नेपाल, २००५ सन् : १००) । आन्तरिक दृष्टिबिन्दु पनि केन्द्रीय र परिधीय गरी दुई प्रकारका हुन्छन् :

अ. केन्द्रीय दृष्टिबिन्दु

केन्द्रीय दृष्टिबिन्दु भनेको पात्र सामान्य कथावाचक मात्र नरहेर कथाको मूल पात्रसमेत रहेको हुन्छ (नेपाल, २००५ सन् : १०१) । यस दृष्टिबिन्दुबाट कथित कथामा मुख्य पात्रको आन्तरिक स्थितिको चित्रण सूक्ष्मताका साथ प्रस्तुत हुन्छ (श्रेष्ठ, २०६० : ११) ।

आ. परिधीय दृष्टिबिन्दु

परिधीय दृष्टिबिन्दु भनेको केन्द्रीय दृष्टिबिन्दुको ठीक विपरीत स्थिति हो । यसमा 'म' पात्र त रहन्छ तर कथामा त्यसको स्थान कि त गौण रहन्छ कि तटस्थ रहन्छ (श्रेष्ठ, २०६० : १२) । त्यसैले अर्कै मुख्य पात्रको प्रस्तुतिको माध्यम बनिदिने कार्य त्यस्तो 'म' पात्रले गर्दछ । अतः कथामा कुनै सक्रिय भूमिका नखेले तथा सामान्य घटनाहरूको र पात्रका प्रत्यक्ष देखिने वा सार्वजनिक रूपमा प्रकट व्यवहारको विवरण दिने वा कथा सुनाउने एउटा कथक व्यक्ति (नेपाल, २००५ सन् : १०१) नै परिधीय दृष्टिबिन्दु कहलाउँछ ।

(ख) तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दु

तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुलाई अर्को शब्दमा बाह्य दृष्टिबिन्दु पनि भन्ने चलन छ । यसमा समाख्याताले कथा भन्दा बिल्कुलै बाहिर बसेर ती सम्पूर्ण पात्र/चरित्रलाई तिनको नामबाट कि 'ऊ', 'उनी', 'उनीहरू' वा 'तिनी', 'तिनीहरू' बाट सम्बोधन गर्दछ (अब्राम्स, २००८ सन् : २४०) । यो दृष्टिबिन्दु तीन प्रकारको रहेको छ ।

अ. सर्वदर्शी दृष्टिबिन्दु

यो यस्तो दृष्टिबिन्दु हो जसमा समाख्यातालाई पात्रहरूको, क्रियाकलापहरूको तथा घटनाहरूको ज्ञान हुनु मात्र आवश्यक हुन्न बरु उसलाई तिनको विचारहरू, भावनाहरू तथा उद्देश्यहरूसम्म पुग्ने अधिकार पनि हुन्छ। यसका साथै उसलाई इच्छाअनुसार ती पात्रहरूको समय र स्थान, एक चरित्रबाट अर्को चरित्रसम्म तथा तिनको कथन, कार्य र चेतनाको स्थितिसमेतलाई बदल्न पाउने छुट हुन्छ (अब्राम्स, २००८ सन् : २४१)।

आ. सीमित दृष्टिबिन्दु

यसमा समाख्यातालाई तेस्रो पुरुष दृष्टिकोण अपनाएर कथा भन्दाखेरि एउटा पात्र अथवा केही सीमित पात्रहरूको मात्र अवलोकन गर्ने, तिनको विचार, स्मृति र अनुभूति व्यक्त गर्न सीमित बनाइएको हुन्छ (अब्राम्स, २००८ सन् : २४२)।

इ. वस्तुपरक दृष्टिबिन्दु

वस्तुपरक दृष्टिबिन्दुमा कुनै पनि पात्रको मानसिक संसारको विचरण गरिएको हुँदैन (श्रेष्ठ, २०६० : १२)। त्यसैले यस्तो दृष्टिकोण नाटकीय पद्धतिमा आवद्ध हुन्छ।

त्यसैले के भन्न सकिन्छ भने दृष्टिबिन्दु समग्र कथालाई डोच्याउने महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो। यसका साथै यो कथाको अनिवार्य अङ्ग पनि हो। पात्रको जीवन्तता तथा विश्वसनीयता दृष्टिबिन्दुमा रहेको हुन्छ। दृष्टिबिन्दु मजबुत रूपमा कथामा समावेश गरिएको छ भने कथाको संरचना उत्कृष्ट हुन्छ, छैन भने उत्कृष्ट हुँदैन। त्यसैले दृष्टिबिन्दु कथाको एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो।

३.३.५ भाषा-शैली

भाषा-शैली कथाको महत्त्वपूर्ण तत्त्वको रूपमा रहेको छ। भाषाशैली भाषा र शैली दुई शब्दको योगद्वारा निर्मित भएको छ। कुनै पनि भाव या विचार अभिव्यक्त गर्ने माध्यम भाषा हो र भाषालाई अभिव्यक्ति गर्ने विभिन्न ढङ्ग वा तरिकाचाहिँ शैली हो (थापा, २०३६ : १७२)। अतः साहित्यका सबै विधाजस्तै आख्यानमा पनि भाषा-शैलीको महत्त्वपूर्ण स्थान हुन्छ।

आख्यान एउटा भाषिक संसार पनि हो। यस भाषिक संसारले धेरै कुरा समेटेको हुन्छ। वस्तुतः आख्यानभित्र प्रयुक्त हुने भाषा कथावस्तुको विस्तार, चरित्र र अन्तर्वस्तु सबैको साभा माध्यम बन्ने गर्दछ (बराल, २०५६ : ४९)। आख्यानभित्रको मुलुक आवाद

गर्ने चरित्रहरू, ती बस्ने ठाउँ, समयपरिस्थिति, परिवेश, मनःस्थिति, घटना, तिनका कार्यव्यापार, त्यहाँभित्र हुने द्वन्द्व, सङ्घर्ष, लडाइँ, प्रेम, आनन्द आदि सबैथोक भाषिक निर्मित मात्र हुन् (नेपाल, २००५ सन् : १३८) । त्यसैले आख्यानको भाषाको अध्ययन अथवा यसको भाषा भनेको त्यहाँभित्र प्रयुक्त अक्षर, शब्द र वाक्यहरूका अतिरिक्त प्रत्येक पात्र, पात्रका भाव-भङ्गी, उसका आचरण, भाषाशून्य स्थिति अर्थात् मौनता, परिच्छेद-परिच्छेद माझको खाली ठाउँको आयतन, पात्रका कायिक एवम् आहार्य अभिव्यक्ति आदि त्यहाँ रहेका शब्दवत् वा वाक्यवत् कुरा पनि हुन् (नेपाल, २००५ सन् : १३९) ।

कथामा पात्रगत अल्पता, विषयगत सीमितता र वस्तुगत तीव्रता हुने हुनाले तदनुकूल भाषामा संक्षिप्तता सरलता र सरसता हुनु आवश्यक छ । विषयान्तर र विषय विस्तार भयो भने कथा प्रभाव र प्रवाह शिथिल हुन्छ (थापा, २०३६ : १७२) । यस दृष्टिले कथाको भाषा संक्षिप्त र प्रभावोत्पादक हुन आवश्यक छ ।

कथाभित्र प्रयोग हुने भाषा दुई प्रकारले प्रयुक्त भएको पाइन्छ । प्रथममा कथावाचक स्वयम् अग्रसर हुन्छ भने अर्कोतिर उसले खडा गरेको पात्र-पात्रीहरूको माध्यमबाट यो बोलाइन्छ । त्यसैले कथामा प्रयुक्त भाषाले एकातिर कथावाचकको भाषिक सामर्थ्य, व्याकरणसम्बन्धी ज्ञान, उसको संस्कार, विचार आदिको परोक्ष रूपमा जानकारी दिन्छ भने अर्कातिर पात्र-पात्रीका चरित्र, व्यक्तित्व संस्कार, सामर्थ्य, स्वभाव, विचारधारा आदिको पनि जानकारी दिन्छ । पात्रको योग्यता, मानसिक, स्थिति र परिस्थिति परिवेशअनुसारको भाषा प्रयोग भएन भने कथा पत्यारलाग्दो हुँदैन र त्यसले पाठकमा कुनै प्रभाव उत्पन्न गराउन सक्दैन । अतः घटनाहरूको क्रमिक विन्यास र भाषा प्रयोग कथामा अत्यन्त महत्त्वपूर्ण कुरा हुन् (नेपाल, १९८९ सन् : ६) ।

शैली भनेको प्रस्तुतीकरणसँग सम्बन्धित कुरा हो । यसको परिचय भाषा प्रयोग, कथानकको गठन, चरित्रचित्रण र विषयको शृङ्खलाबद्ध प्रस्तुतीकरणमा पाइन्छ (उपाध्याय, २०५९ : १५१) । त्यसैले भाषा एउटै भए पनि हरेक लेखकको शैली भने भिन्न रहन्छ । रचनाकारको यस्तो विशिष्ट प्रकार वा अभिव्यक्तिलाई शैली भनिन्छ, जसमा भाषिक एकाइको सौन्दर्यबोधक समुच्चय हुन्छ र भाषा एवम् विषयका दृष्टिबाट विचलन हुन्छ (शर्मा, २०४८ : ३) । अतः शैली भनेको कलात्मक रूप दिने ढङ्ग हो ।

शैलीका प्रकारका सम्बन्धमा विभिन्न मत रहेको पाइन्छ तर पनि मुख्यतः यो वर्णनात्मक, संलाप वा सम्भाषणात्मक, आत्मकथात्मक, पत्रात्मक र डायरी पद्धति गरी पाँच

प्रकारको हुन्छ (वर्मा तथा अन्य, २०२० : १४६) । साथै चित्रात्मक र चेतनप्रवाह पद्धति शैली पनि आख्यानमा स्वाकारिन्छ (सिन्हा, २०१८ : ५६-६२) । वर्णनात्मक शैली (जसलाई व्याख्यात्मक शैली पनि भनिन्छ) मा लेखक स्वयम्ले घटनाको प्रस्तुतीकरणदेखि पात्रको चरित्र र जीवन-जगत्प्रतिको विचार अभिव्यक्ति गरेको हुन्छ (प्रधान, २०४० : ८९) । संलाप या सम्भाषणात्मक शैली भनेको चाहिँ कथावस्तु तथा पात्रका विकास देखाउन दुई वा दुईभन्दा बढी पात्रहरूको अभिव्यक्ति प्रस्तुत गर्ने क्रममा नाटकीय तत्त्वको समावेश गर्दै लेखक तटस्थ रहने तरिका हो (घर्ती, २०५३ : ५७) । त्यसैगरी आत्मकथात्मक शैलीअन्तर्गत चाहिँ लेखकले कुनै निश्चित सीमाभित्र रहेर वैयक्तिक अनुभूतिहरू व्यक्त गरिरहेको हुन्छ (प्रधान, २०४० : ९०) । यसैगरी पत्रात्मक शैलीमा व्यक्तिद्वारा लिखित पत्रको माध्यमद्वारा विषय धाराप्रवाहिक रूपमा विस्तारित हुन्छ जबकि कुनै विशेष व्यक्तिको दैनिक जीवनका विभिन्न क्रियाकलापहरूमाथि टिप्पणी गरेर लेखिएको पद्धतिमा डायरी पद्धति शैली हो (प्रधान, २०४० : ९१) । चित्रात्मक शैलीमा चाहिँ विस्तृत जीवन जगतको व्यापकतामाथि लेखकको जुन मात्रामा दृष्टि पुग्दछ त्यसैको मूर्त चित्र प्रकट गरिन्छ (प्रधान, २०४० : ९२) भने चेतनप्रवाह शैली भनेको पात्रको संस्मरण शक्तिको माध्यमबाट व्यक्त भावहरूको प्रस्तुतिको तरिका हो (प्रधान, २०४० : ९३) ।

यीबाहेक पनि आख्यानमा वर्णन लमाइका आधारमा शैलीलाई व्यास शैली र समास शैली गरी दुई प्रकार तथा वाक्य रचना गठनका दृष्टिले गुम्फित र सरल गरी दुई नै प्रकारमा बाँड्ने चलन पनि पाइन्छ ।

यसप्रकार भाषाशैली साहित्य-कलाका लागि अनिवार्य तत्त्व भएकाले यसको उपयोग अपरिहार्य छ । भाषाशैलीको महत्त्वलाई कथामा प्रायः सबै विद्वानहरूले स्वीकार गरेका छन् । भाषाशैली कथाको त्यस्तो महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो, जसले कथाको बाह्य एवम् आन्तरिक दुवै संरचनात्मक पक्षलाई सबल पारिदिन्छ भने स्रष्टा र पाठक दुवैका बीचमा यसले सम्प्रेषणको माध्यम बन्ने काम गर्छ ।

३.३.६ उद्देश्य

जसरी हरेक कार्यको पछाडि एउटा हेतु रहेको हुन्छ, त्यसरी नै प्रत्येक साहित्यिक रचनाको सिर्जना कुनै उद्देश्य वा प्रयोजनका निमित्त हुन्छ । यस्तो उद्देश्य वा प्रयोजनलाई शब्दान्तरमा जीवनदर्शन वा विचार पनि भन्ने गरिन्छ । अङ्ग्रेजीमा पनि 'मोटिफ', 'थिम', 'थट', 'इन्टरप्रेटेसन', 'मिनिड', 'फिलोसफी अफ लाइफ' आदि जस्ता शब्दले प्रायः समान

अर्थलाई प्रतिनिधित्व गरेको पाइन्छ । सामान्यतः पूर्वीय-पाश्चात्य दुवै दृष्टिमा काव्यको मूल प्रयोजनअन्तर्गत आनन्द र शिक्षा दुवैलाई समावेश गरिएको छ (अधिकारी, २०४३ : १३) ।

सामान्य रूपमा भन्दा यो रचनाले दखाउने वा भन्न चाहेको कुरा हो अर्थात् रचनाले कुनै न कुनै रूपमा केही सन्देश बोकेको हुन्छ त्यही नै रचनाको उद्देश्य हुन्छ । कुनै कथाकृति पढिसकेपछि समग्रमा हामी त्यसमा जुन भावार्थ वा अभिप्राय पाउँछौं त्यही नै उद्देश्य हो (श्रेष्ठ, २०६० : १२) । वास्तवमा जीवनको सत्यानुभवलाई कल्पनाको सहायताले प्रस्तुत गर्नु नै कथाको उद्देश्य हो (उपाध्याय, २०५९ : १२४) । कथामा जीवनको कुनै एक पक्षको चित्रण भएको र यसमा कुनै एक तथ्यको उद्घाटन हुने हुँदा यही आधारभूमिका जीवन र जगतसम्बन्धी दृष्टि कथाले प्रस्तुत गरेको हुन्छ (थापा, २०३६ : १७८) । त्यसैले कथाकारले कुनै कथामा एउटै मूल कुरा भन्न र प्रमाणित गर्नका निम्ति पात्र, घटना, परिस्थिति आदिको संयोग गराएको हुन्छ भने कुनैमा चाहिँ थुप्रै विचारहरूको गुच्छा पनि प्रस्तुत गरेको हुन्छ (नेपाल, १९८९ सन् : ४) । वास्तवमा कथामा कुनै न कुनै विचार वा भावको बीज-रूप भनेको कथा-संरचनाको सौन्दर्य तत्व हो । जसलाई हामी उद्देश्य भनेर चिन्दछौं (श्रेष्ठ, २०६० : ४) ।

उपन्यासमा जस्तै कथामा पनि लेखकले आफ्नो विचार अभिव्यक्ति दुई रूपमा प्रकट गर्ने गर्दछ । प्रथम रूप भनेको प्रत्यक्ष वा विश्लेषणात्मक विधि पनि हो । यसमा लेखकले कथा, घटना, पात्र र कथ्यप्रति विभिन्न टीकाटिप्पणी र विश्लेषण गरेको हुन्छ (थापा, २०३६ : १४८) । लेखकको उद्देश्य सिद्धान्त प्रचार गर्नु नभएर कथा भन्नु हो र कथाका माध्यमबाट जीवनका विविध अनुभूतिहरूलाई पाठकका हृदयमा संप्रेषित गर्नु हो (चापागाईं, २०३३ : ३३) तर पहिलो विधिमा लेखकबाट यस्तो इमान्दारिता प्रकट गर्नु असाध्यै कठिन भएकाले दोस्रो रूप अर्थात् अप्रत्यक्ष वा नाटकीय विधिलाई उत्तम कोटिको ठहर्‍याइन्छ । यसमा लेखकले आफ्नो विचारलाई पात्रहरूको माध्यमबाट अभिव्यक्त गर्दछ (चापागाईं, २०३३ : ३४) । यस बीजरूपी लेखकीय विचारलाई बिना अग्रहीकरण कथाकारले कुशलतापूर्वक जति धेरै नाटकीकरण गर्न सक्थ्यो त्यो कृति त्यति नै उत्कृष्ट बन्न सक्तछ (श्रेष्ठ, २०६० : १२) ।

३.४ पहेंलो गुलाफ कथा सङ्ग्रहको विश्लेषण

३.४.१ पहेंलो गुलाफ कथाको विश्लेषण

पहेंलो गुलाफ कथा यस कथासङ्ग्रहको पहिलो कथा हो । यसको आयामविस्तार चौध पृष्ठसम्म फैलिएको छ । सर्वप्रथम यो कथा रूपरेखा (वर्ष ५, अङ्क ६) पत्रिकामा २०२१ साल कार्तिक महिनामा छापिएको हो ।

३.४.१.१ शीर्षक

प्रस्तुत कथाको नामकरण पहेंलो गुलाफ शब्दद्वारा गरिएको छ । पहेंलो गुलाफ शब्द पहेंलो विशेषण र गुलाफ नाम मिलेर बनेको समस्त शब्द हो । पहेंलो गुलाफ शीर्षकले प्रतीकात्मक अर्थ पनि बहन गरेको छ ।

गुलाफ सौन्दर्यबोधक वस्तु हो । यसलाई स्त्रीको सौन्दर्यको वर्णनमा पनि चर्चा गर्ने गरिन्छ । त्यसैले गुलाफ शब्द यहाँ 'म' पात्रको चर्चाको लागि आएको छ तर पहेंलो विशेषणले जसरी गुलाफ जीवन्त भएर पनि पहेंलिएको छ त्यसरी नै 'म' पात्र जीवित भएर पनि क्षयका कीटाणुले खाएर रोगी बन्न पुगेको छ भन्ने अर्थमा प्रयोग भएको छ ।

त्यसैले कथाको शीर्षकले 'म' पात्रको रुग्ण अवस्थालाई प्रतीकात्मक रूपमा प्रस्तुत गरेको पनि पाइन्छ । यसर्थ यस कथाको शीर्षक सार्थक देखिन्छ । त्यसैले ऊ आफूलाई "म जस्तै रोगी छ यो गुलाफको बोट, पहेंलो फूल मात्रै फुल्छन् । अहिले त थोरै नै पहेंला कोपिलाहरू बोटमा लागेका छन्, फक्रेपछि भ्याल पहेंलै हुन्छ । पहेंलो हाम्रो एउटै समवेदना" (शाह, २०२३ : ५) भन्ने कुरा प्रकट गर्दछे ।

३.४.१.२ कथानक

पहेंलो गुलाफ मनोविश्लेषणमा आधारित कथा हो । कथावस्तुको विस्तार असार ८ गतेबाट सुरु भएर असार १४ गतेसम्म लम्बिन पुगेको छ । कथानक आदिदेखि अन्त्यसम्म नै म पात्रको एकालापिय प्रस्तुतिमा अगाडि बढेको छ । डायरी लेखन शैलीमा यो कथा लेखिएको छ ।

यस कथाको कथावस्तु पतिको अत्यधिक कामुकताले गर्दा पीडित रोगी पत्नीको डायरी लेखनबाट अघि बढेको छ । म पात्रको मनका छटपटीलाई उसले भोगेको मानसिक पीडा, यातनालाई डायरीमा कलात्मक पाराले सजाउँदा कथाको सिर्जना हुन पुगेको छ । कथाको परिच्छेदलाई दैनिकीका रूपमा छुट्याइएको छ ।

असार ८ गतेको अंशमा 'म' पात्रले आफ्ना डायरीका पानाहरू पल्टाउँदै दुई महिनादेखि आफूले डायरीमा केही लेख्न नसकेको कुरा व्यक्त गर्दै आफू डायरीका पानाजस्तै रित्तो हुँदै गइरहेको अनुभव गरेकी छ । उसलाई टी.बी.रोगले गाँजेपछि उपचारार्थ आठ महिनादेखि सेनेटोरियममा राखिएको छ । आफू ज्यादै कमजोर र दुब्लाइसकेको अनुभव पनि उसलाई हुन्छ, साथै उसको दायाँ फोक्सो पनि कमजोर भएको देखिन्छ । डाक्टर, उहाँ अर्थात् उसको पति आदि सबैले रोग निको हुन्छ भन्ने आश्वासन दिन्छन् तर उसलाई छक्काएको जस्तो लाग्छ । आफू जीवनदेखि धेरै छक्किसकेको र यो कमजोरीको उपज नै थुकसँग आएको रगत र कृहिएको फोक्सो हो भन्ने भान उसलाई परेको छ ।

उसको पति घण्टौं आएर आफ्नो समीपमा बसिरहनु अझ सरुवा रोग लागेको जानीजानी पनि भन्नु छेउमा आएर टाँसिएर बस्दा 'म' पात्रलाई भन्नु दिक्क लाग्छ । उसलाई प्याजी रड मन पर्ने भएकाले उसको पतिले घरको चउरभरि दुबो र प्याजी रडकै जर्भेराहरू लगाइदिएको र त्यसमा बसेर लिएको आनन्द सम्भेर ऊ एकोहोरिएको छ । आफू जसरी एकलो र बेस्याहार भएकी छ त्यसरी नै फूल पनि बेस्याहारले कक्रिएका होलान् भन्ने कल्पनामा डुब्दै पतिको अपार मायाँ पाएर पनि आफू खाली-खाली र रित्तो भएको अनुभव पनि उसले गरेको छ ।

असार ९ गतेको अंशमा ऊ उदास भएकै बेला उसको पतिले अनारको रस बनाएर उसलाई फुल्याएर जबरजस्ती खुवाइदिन्छ, र उसका मुखमा लागेका च्यापच्याप भोललाई पुछ्न नपाउँदै गोहीका दाह्राले चपाएजस्तै चपाइदिन्छ, जसले गर्दा ऊ रन्थनिन पुग्छे । पछि ऊ बेहोसबाट विउँभदा उसको पति गइसकेको र उसको शरीर, पाखुरा दुखिरहेको हुन्छ अनि उसले आफ्नो चोलोमाथि दुलहाले कोट छोडेर गएको देख्छे । राती पानी परिरहेकोले पतिले बर्सादी लाए-नलाएको कुराले ऊ चिन्तित पनि देखिन्छे । ऊ उसको पतिको माया पहिलेभन्दा अझ बढी बढेको र त्यो सुम्सुम्याइ र चटाइमा पनि लोलुपता बढिरहेको छ भन्ने कुरा सोच्छे ।

असार १२ गतेको अंशमा क्षयरोगले ग्रस्त भएर निर्बल भएको बेला पतिका अङ्गालाबाट उम्कन नसक्ता 'म' पात्रले दुई दिनदेखि डायरी लेख्न सकेकी हुन्न । हिजोको पानीले सफा पारे पनि गुलाफको फूल आफूजस्तै पहेंलो भएको छ, तर पनि ऊ यसमा भुसिल्कीरालाई यसको पातमा बस्न नदिएर टिपेर फ्याँक्ने गर्छे । यस्तैमा ऊ पति नआएकामा चिन्तित छे । चार वर्षदेखि उसलाई पतिले माया गरेको सुम्सुम्याएकोमा ऊ

त्यसबाट थाकिसकेको तर पतिले भने त्यही कुरालाई उसको इच्छा-आकांक्षाको ख्याल गरेजस्तो ठान्दछ । उता उसलाई भने उसको पतिको त्यो माया गराइ बिरालाले बच्चा चाटेजस्तो नभएर ढाडे बिरालोको सताइजस्तो लाग्छ । विवाहपछि पनि ऊ पोखरी जस्तै भएर बस्न चाहेकोमा उसको पतिले बाँधजस्तो बनाएर फुटाएकोमा र पतिले उसलाई एक स्वास्थ्यबाहेकका केही नठानी शोषण गरेकामा उसलाई दुःख लाग्छ । जति फाले पनि फूलमा भुसिल्कीरा आइरहन्छ र कोपिलालाई चाल्नी पार्छ भन्दै डराउँछे ।

डाक्टरले औषधिखुवाउँदा 'म' पात्रलाई भर्को लाग्छ र रित्तो औंससँग आफूलाई तुलना गर्छे अनि आफूलाई पतिले सिध्याइसकेको ठान्छे । यसमा सम्पूर्ण रूपमा आफूले मात्र घाटा व्यहोर्नु परेको आभाष उसलाई हुन्छ र आफ्नो पति सधैंभरि नाफामै अगाडि बढेको महसुस गर्छे । पतिलाई एउटा चतुर घिउ व्यापारीजस्तो भएको ठान्छे । रोग लाग्दा यातनाबाट छुटकारा पाउने आशामा ऊ खुशी हुन्छे । एउटा दुःखमा अर्को दुःखलाई विर्सने प्रयत्न गर्दै भगवानलाई धूप सल्काउँछे तर बिरामी भएपछि आफू भन्ने नर्कमा परेको महसुस गर्दै आफ्नो जीवन घिनलाग्दो भएको ठान्छे । उसलाई विष खाएर आफू सिद्धिऊँ जस्तो लाग्छ तर ऊ त्यसो गर्न पनि सक्दिन ।

अघिल्लो दिनको घटना सम्झँदा उसलाई भन् दिक्क र लाज लाग्छ । आफूसँगै आफ्नै बेडमा पल्टिरहेको पति अनि औषधि खुवाउन कोठामा पसेको डाक्टरदेखि उसलाई घृणा लाग्छ । यस्तैमा तल मोटरको आवाज आउँछ र उसले तल आएको मोटर आफ्नै हो भन्ने अनुमान पनि लगाउँछे ।

असार १४ गतेको अंशमा धेरै दिनको पर्खाइपछि पहेंलो गुलाफको फूल ढकमक्क फुलेको छ । फक्रेका फूल हेर्दा उसलाई आनन्द लागेको छ साथै पक्रन बाँकी कोपिला देखेर उसलाई दुःख पनि लागेको छ । प्रगाढ निद्रा र अनन्त शान्तिमा रमाइरहेका यी कोपिलाहरू फर्केर एकदिन भुसिल्कीरामा ताप सहन नसकी भर्छन् भन्ने पीडाले मनमा घोचेको छ र आफ्नो कामनै कीरा टिपेर फ्याक्ने भइसक्यो भन्ने सोचमा पनि ऊ परेकी छ । यस्तै सोचमा पर्दापदै सानुचा नमाभिएको दाँत र कटकटिएको सिंगाने नाक लिएर बिस्कट खाने आशामा उसको ढोको छेउमा उभिन्छ र उसले बिस्कट दिएपछि खुर दौडन्छ ।

हिजो केही लेख्ने नसकेको र निद्रा पनि राम्रो पर्न नसकेको कहालीलाग्दो रातको कल्पनामा ऊ डुबेकी छ । हिजो उसको पतिले आफूप्रति गरेका व्यवहार सम्झँदै आफ्ना तिघामा बसेका निलडामहरू नियाल्दै छ । यस्तैमा डाक्टर आएर त्यही निलडाम भएको तिघामा इन्जेक्सन दिएर जान्छ ।

बाँच्ने चाहना पनि नभएको र केही प्राप्त गर्ने इच्छा पनि नभएको भन्दै प्रत्येक दिन रगत ओकल्दाओकल्दै आफू सकिने र उसको पतिले पनि आफूलाई सकाउन नै खोजेका कुरा 'म' पात्रले व्यक्त गर्छे । एकै छिनमा एउटै डल्लो पारी जाने कुरामा पनि ऊ विश्वस्त छे । यस्तैमा उसका आँखा भ्यालबाट देखिने हरिया सल्लाघारीमा पर्छन् । त्यहाँ एक जोडी केटाकेटी घुम्न आएका छन् । उसले हेर्दाहेर्दै ती केटा र केटी त्यही सल्लाघारीको बाक्लो छायामा हराउँछन् । आकाश र सूर्य हल्लिएर उसकै टाउकोमा खस्न लागेजस्तो भान उसलाई हुन्छ र आफूसँगै ती पहेंला मुटु अझ चर्किन्छ । आफ्नो पति आइपुग्ने बेलाको सन्त्रास भन्नु उसमा व्याप्त हुन्छ ।

आज 'म' पात्र तयार भएर बसेकी छ । आफ्नो पतिलाई माया गर्न ऊ पनि आज विरालो बन्ने धुनमा कस्सिएकी छ । खस्रो काँढा उम्रेको जिब्राले कमलो आडभरि चाटिदिने उसको विचार छ । अनि आफ्ना टी.बी.ले कुहिएको सारा रगत पतिलाई सारिदिएर आफ्नै छेउमा राख्न मन लागेको छ । कुहिराका दुवैका फोक्साहरूमा ठूला-ठूला भ्वाङ पर्ने छन् र ती भ्वाङहरू एकै ठाउँमा मिलेर दुवैजना शून्यमा विलाउने चाहना गर्दै 'च्चः मेरो पहेंलो गुलाफ एउटा-एउटा पातमा एउटा-एउटा लाभ्रे । सबै फूल खाएर सकिन लागिस्के; यी लाभ्रेहरू कति चाँडो-चाँडो पातलाई सक्दा रहेछन् पानी छिटायो, ऊ आकाश हल्लिरहेछ खस्न मात्रै बाँकी छ । गुलाफ एकएक पत्र हराउँदैछ' (शाह, २०२३ : १४) भन्दै उसको भनाइसँगै कथानकको अन्त्य भएको छ ।

यस कथाको कथानक आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा खासै मिलेको देखिँदैन किनभने यसको कथानक सोभो रैखिक ढङ्गमा अगाडि बढेको छैन । यसको कथानकको ढाँचा वृत्ताकारीय किसिमको छ र कथानकलाई 'म' पात्रले बेला-बेलामा वर्तमानमै रहेर त कहिले पूर्वदीप्ति शैलीमा डोच्याएको पाइन्छ तर यसको कथानकको घटनाक्रमलाई आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खला देखाउन पनि सकिन्छ ।

'म' पात्र टी.बी. रोग लागेर सनेटोरियममा भर्ना भएपछि उसको मनमा अनेक किसिमको विचारहरू पैदा हुन थाल्दछ र यसले उसको मनमा अन्तर्द्वन्द्व सृजना गर्दछ । यस भागलाई आदि भागको रूपमा देखाउन सकिन्छ । यसको मध्य भाग भनेको उसलाई माया गर्ने निहुँमा सताउने पतिलाई लार्भासित तुलना गरेर हेर्नुसम्मको घटनाक्रम हो । अन्त्यमा उसले आफूलाई सताउने पतिलाई क्षयको किटाणु सारेर आफूजस्तै रोगी तुल्याउने निर्णयमा पुग्नुसम्मको घटनाक्रमले यसको कथानकको अन्त्य भागको निर्माण गरेको छ ।

यो कथा लेखकको कल्पनामा आधारित उत्पाद्य कथा हो । यसमा पात्रका अन्तर्मनमा खेलेका कुराहरू क्रमिक रूपमा अगाडि नबढी व्यतिक्रमिक रूपमा अगाडि बढेकाले यसको कथानक वृत्ताकारीय किसिमको बन्न पुगेको छ । त्यसैले यो एकैछिनमा पात्रको बितेको क्षणमा आगाडि बन्दछ भने एकैछिनमा उसका भावावेगमा कथानकले गति लिएको छ । त्यसैले यहाँ घटनाहरू पूर्वदीप्तिका रूपमा अगाडि बढेको पाइन्छ । गठनका दृष्टिले हेर्दा यसको कथानक सरल किसिमको देखिन्छ किनभने यसमा 'म' पात्रको अन्तर्मनको कथा मात्र कथानकमा आएको छ ।

यहाँ 'म' पात्रको मनका भावहरूसँगै उसमा कस्ता परिवर्तन आउँछन् भन्ने कुरा पाठकमा अन्तिमसम्म पनि कौतूहल पैदा भइरहेको पाइन्छ । यसले कथानकलाई रोचक र कौतूहलपूर्ण बनाइ राख्दछ । टी. बी. को रोगले ग्रस्त भएर ऊ मनमा अनेकथरिका भाव पैदा गर्दै घरको बगैँचामा फुलेका फूलहरू बेस्याहारले गर्दा कक्रिएका छन् । त्यसरी नै ऊ पतिको प्रेम पाएर पनि खाली र रिक्तो अनुभव गरिरहेको बेला उसको पतिले भन् बढी माया देखाउँदै चाट्दा उसको मनमा कस्तो प्रकारको प्रतिक्रिया पलाउँछ भन्ने भाव पाठकमा पलाउँछ । पतिले बर्साती नओढी भिज्दै गएकोमा पतिप्रति उसमा प्रेम पलाएको घटनाले अब ऊ पतिको प्रेमपूर्ण व्यवहारलाई सायद सकारात्मक रूपले लिन्छे कि भन्ने जिज्ञासा पाठकमा उत्पन्न हुन्छ तर लाभले फूल खाएकोमा ऊ दुःखी बनेकोमा फेरि उसमा आफूलाई पति प्रेम मन नपरेको थाहा लाग्छ । यस्तैमा उसले आफूलाई पतिले ढाडे विरालाले सताए जस्तै गरी आफू पनि बदला लिने निश्चयमा पुग्दा उसले कसरी बदला लिने हो भन्ने कौतूहलता पैदा हुन्छ र अन्त्यमा आफूले पनि चाटेर उसलाई क्षयका कीटाणु सारेर बदला लिने निर्णयमा पुगेको कुराले पाठकको कौतूहलताले पनि पूर्णता प्राप्त गरेको देखिन्छ ।

यस कथामा आन्तरिक द्वन्द्व नै बढी सशक्त भएर आएको छ । एउटा टी.बी. रोगले ग्रस्त भएको बेला पनि कामुक दृष्टिले हेर्ने पतिको व्यवहारलाई सम्झने क्रममा 'म' पात्रका मनमा खेलेका अनेक कुराहरू, भावनाहरू यहाँ आन्तरिक द्वन्द्व बनेर आएका छन् । उसले व्यक्त गरेका आक्रोशहरू, पतिसँग लिन चाहेको बदलाको भावहरूले यहाँ आन्तरिक द्वन्द्वलाई सशक्त तुल्याउन मद्दत गरेको छ । त्यसैले यस कथामा आन्तरिक द्वन्द्वले महत्त्वपूर्ण रूपमा भूमिका खेलेको छ ।

यसरी डायरी शैलीमा अगाडि बढेको र वृत्तकारीय शैलीमा प्रस्तुत भएको यस कथाले एउटा टी.बी. रोग लागेकी 'म' पात्र र यौनेच्छाले मत्त भएको उसको पतिप्रति

उठेका भावहरूलाई समेटेको छ । जसले समेट्दै पाठकमा कौतूहलता रोचकता र द्वन्द्वको अवस्थालाई सृजना गराएर कथानकले उत्कृष्टता प्राप्त गरेको छ ।

३.४.१.३ चरित्रचित्रण

यस कथामा पात्रगत सङ्ख्या ज्यादै न्यून रहेको छ । यहाँ 'म' पात्र, 'म' पात्रको पति 'उहाँ', डाक्टर, चम्पा, सानुचा, एक जोडा केटाकेटी पात्रका रूपमा आएका छन् । मानव पात्रका रूपमा 'म' पात्र नै प्रमुख रूपमा आएको देखिन्छ साथै सहायक पात्रका रूपमा 'म' पात्रको पति 'उहाँ' र गौण पात्रका रूपमा भने डाक्टर, चम्पा, सानुचा, सल्लाघारीमा हराएका एक जोडा केटाकेटी आएका छन् । यस कथामा विशेषगरी 'म' पात्रको त्यसपछि उसको पति 'उहाँ' को मात्र उल्लेखनीय भूमिका भएकाले यहाँ ती दुई पात्रको मात्र विवेचना गरिन्छ ।

क) 'म' पात्र

यस कथामा लिङ्गका आधारमा 'म' पात्र स्त्री पात्रका रूपमा प्रयोग भएकी छे । ऊ एक विवाहिता नारी हो । उसकै सेरोफेरोमा कथा अगाडि बढेको छ । आफ्नो पतिले आफूमाथि गरेका अन्याय र अत्याचारलाई स्त्री पात्रका रूपमा 'म' पात्रले नै मार्मिक ढङ्गमा उल्लेख गरेकी छ । त्यसैले 'म' पात्र यस कथाकी प्रमुख स्त्री पात्र हो ।

कथामा प्रमुख कार्य 'म' पात्रले नै घटाएको छ । प्रस्तुत कथा उसकै डायरी लेखनबाट अगाडि बढेको छ र उसको सोचाइमा नै कथा अन्त्य भएको छ ।

प्रवृत्तिका आधारमा हेर्दा सुरुमा 'म' पात्र अनुकूल पात्र हो भने अन्त्यमा आफूलाई जस्तै पतिलाई पनि टी.बी. का किटाणु सारेर रोगी बनाइदिने तयारीमा बसेकीले ऊ प्रतिकूल पात्र हो ।

'म' पात्र सुरुमा पतिलाई प्रेम गर्ने र उसकै प्रेममा रमाउने स्वभावकी हुन्छे तर जब उसको पतिले उसलाई पत्नीको रूपमा हैन भोग्याको रूपमा हेर्छ तब उसलाई पतिप्रति घृणा उत्पन्न हुन्छ । त्यसैले उसले पतिलाई पनि आफूजस्तै रोगी बनाउने दृढ सङ्कल्प गर्छे । यसरी उसको स्वभावमा परिवर्तन आएका कारण ऊ गतिशील पात्रका रूपमा यहाँ चित्रित भएकी छे । साथै 'म' पात्र अन्तर्मुखी स्वभावकी पनि छ किनकि उसले आफ्ना अर्न्तमनका भावहरूलाई बाहिर व्यक्त गर्नुको साटो आफ्नै मनमा खेलाएर डायरीमा उतारेकी छ । त्यसैले 'म' पात्र अन्तर्मुखी स्वभावकी पात्र हो ।

जीवनचेतनाका आधारमा 'म' पात्र उच्च वर्गीय पात्रका रूपमा आएकी छ किनकि ऊ सेनेटोरियममा एउटा छुट्टै आरामदायी कोठामा रहेकी छ । उसलाई हेरचाह गर्ने व्यक्तिगत डाक्टर र नर्सहरू पनि छन्, तर उसमा व्यक्तिगत पात्रमा हुने गुणहरू प्रशस्त मात्रामा देखिन्छ, किनकि ऊ कथाको अन्य पात्रभन्दा छुट्टै र विशिष्ट किसिमको देखिन्छे । त्यसैले ऊ व्यक्तिगत पात्र हो ।

आसन्नताका आधारमा 'म' पात्र मञ्चीय पात्र हो । सेनेटोरियमको हलमा बसेर पहेंलो गुलाफको फूलसँग आफूलाई तुलना गर्दै बेसहाराको रूपमा आफूलाई पाउनु, पतिको व्यवहारमा आक्रोश पोख्नु र अन्त्यमा पतिलाई पनि आफूजस्तै रोगी बनाउने चाहना 'म' पात्रकै मानसिक दृश्यमा घटित भएकाले यस कथामा 'म' पात्र मञ्चीय पात्रको रूपमा देखा परेकी छ ।

आबद्धताका आधारमा 'म' पात्र बद्ध पात्र हो । कथामा 'म' पात्रको उपस्थिति आद्योपान्त रहेकाले कथा उसैको उपस्थितिमा आगडि बढेको छ । त्यसैले ऊ यस कथाको बद्ध पात्र हो ।

मनोवैज्ञानिक कथा भएका कारणले यहाँ सूक्ष्म रूपमा 'म' पात्रका मनोग्रन्थिहरूलाई केलाउने प्रयास गरिएको छ । चार वर्षअघि वैवाहिक बन्धनमा बाँधिएकी 'म' पात्र दुई महिना अघिदेखि टी.बी. रोगले थालिएर सेनेटोरियममा बसेकी छ । पतिले आफूप्रति गरेको व्यवहार उसलाई कति पनि मन पर्दैन । पतिले आफूलाई पत्नीको रूपमा कहिल्यै हेर्न नसकेकोमा उसलाई पीडा हुन्छ । यही पीडा र छटपटीमा ऊ बाँचेकी पनि छ । टी.बी. रोग लाग्दा उसलाई दुःख लागेको छैन बरु नर्कबाट छुटकारा पाइन्छ भन्ने आशमा ऊ खुसी भएकी छ । आफ्नो पतिको प्रेम एउटा घिउ व्यापारीको प्रेमजस्तो, चीलले मुसालाई भुन्ड्याएर माथि आकाश पुऱ्याएर फालिदिएको जस्तो र एउटा ढाडे विरालोले लछारपछार गर्दै बच्चालाई चाटेजस्तो (शाह, २०२३ : ८) सँग तुलना गरेर घिउ, मुसा र बच्चा कति निरीह छन् त्यस्तै आफू पनि निरीह भएको महसुस गर्दछे र आफ्नो पतिलाई एउटा बिभाउने भुसिल्कीरासँग तुलना गर्दै जसरी भुसिल्कीराले पहेंलो गुलाफलाई पिल्साएको छ, सिध्याएको छ, त्यस्तै आफ्नो पतिलाई पनि आफूलाई पिल्साइपिल्साई सिध्याएको कुरा व्यक्त गरेकी छ । यस कुरालाई उसले प्रतीकका माध्यमद्वारा पनि अनुभूत गरेकी पाइन्छ । जसरी पहेंलो गुलाफलाई लाभाले बिस्तारैबिस्तारै खाएको छ । त्यसैगरी उसको पतिलाई पनि उसले बिस्तारै सिध्याइरहेकी छे । त्यसैले पहेंलो गुलाफ 'म' पात्रको प्रतीक पनि बनेको छ ।

पतिपत्नीको सम्बन्धलाई पनि नाफा र घाटामा तुलना गर्दै सधैं आफू मात्र नाफामा पर्ने व्यवहारको समेत 'म' पात्रले सूक्ष्म रूपमा विश्लेषण गरेकी छ । जुस खुवाउने बेलामा मन नलागे पनि जबर्जस्ती ख्वाएर माया देखाएको र जुस निल्ल नै नपाउँदै त्यही ओठमा फेरि गोहीका तीखा दाह्याले रोपेको कुरामा पनि ऊ दुखित भएकी छे ।

'म' पात्र आफ्नै घरमा पनि अस्तित्वहीन र स्वतन्त्रताविहीन भएर बाँचेकी छ । यसमा उसले आफ्नो स्वतन्त्रता गुमाएको अनुभव गरेकी छ । पतिले गर्ने प्रेम, स्याहारसुसारको कारण उसको अस्तित्व भन् बढी सड्कटमा परेको देखिन्छ । तसर्थ ऊ परतन्त्रताको अनुभव गर्दछे । त्यसैले उसले आफ्नो अस्तित्व रक्षाको लागि पतिसँग बदला लिने निर्णयमा पुग्दछे । उसको यस्तो निर्णय अस्तित्ववादी निर्णय पनि हो । त्यसकारण 'म' पात्र अस्तित्ववादी पात्रको रूपमा पनि प्रकट भएकी छ । त्यसैले यहाँ 'म' पात्रले प्रारम्भदेखि एकै किसिमको मानसिक तनावबाट गुञ्जिँदै अन्त्यतिर आइपुग्दा एउटा जटिल निर्णय लिन सक्षम भएकी छ ।

यसैले भन्नुपर्दा 'म' पात्र यस कथाकी प्रमुख स्त्री पात्र हो । उसैको वरिपरि उसकै भाव र विचारमा कथा घुमेको छ । आफ्नै पतिले आफूप्रति गरेका कार्यहरूदेखि ऊ असन्तुष्ट छे । यहाँ अन्तर्मुखी स्वभावकी 'म' पात्रका मनमा खेलेका भावनालाई सूक्ष्म रूपमा केलाएर उसको चरित्रलाई सार्थक तुल्याइएको छ ।

(ख) उहाँ

यस कथामा प्रयुक्त उहाँ पात्र प्रमुख 'म' पात्रको पति हो । उसको केही नाम दिएको छैन । कथाभरि ऊ उहाँबाट सम्बोधित छ । ऊ एउटा वयस्क विवाहित मानिसको रूपमा कथामा आएको छ । उसले 'म' पात्रसँग बिहे गरेको चार वर्षमात्र भएको छ । उसकी पत्नी विरामी भएर उपचारका लागि सेनेटोरियममा राख्दा पत्नीका डायरी लेखनका मार्फत् उहाँ पात्र यस कथामा परिचित हुन आएको छ ।

लिङ्गका आधारमा 'उहाँ' पुरुष पात्रका रूपमा उपस्थिति भएको छ । कथाभरि नै पुरुष पात्रका रूपमा 'उहाँ' नै प्रमुख रूपमा आएको छ ।

कार्यगत रूपमा हेर्दा 'उहाँ' पात्र सहायक पात्रका रूपमा देखिन्छ । कथानकमा उसको भूमिका प्रमुख छैन तर पनि प्रमुख पात्रसँगै आएर कथानकलाई गति दिने काममा उसले मद्दत पुऱ्याएको छ । त्यसैले ऊ प्रमुख नभई सहायक पात्रका रूपमा रहेको छ ।

प्रवृत्तिको आधारमा हेर्दा 'उहाँ' पात्र प्रतिकूल रूपमा उपस्थिति भएको छ । उसले आफ्नी पत्नीलाई भोग्याका रूपमा मात्र ठानेको र उसलाई पिंजराको पक्षीजस्तो तुल्याएकोले उसमा सामन्ती प्रवृत्ति देखिन्छ । त्यसकारण ऊ प्रतिकूल पात्र हो ।

स्वभावका आधारमा हेर्दाचाहिँ 'उहाँ' पात्र बहिर्मुखी किसिमको छ । ऊ गतिहीन पात्र हो किनभने उसको स्वभाव कथाको प्रारम्भदेखि अन्त्यसम्म एकै समानको देखिन्छ ।

जीवनचेतनाका दृष्टिले उच्च वर्गका पात्रले जस्तो गाडी चढ्ने, बगैँचामा जर्भेर जातको फूल रोप्ने, पत्नीलाई उपचार गराउने सेनेटोरियममा राख्ने र व्यक्तिगत डाक्टर तथा नर्सहरू राख्ने तथा पत्नीलाई भेट्न आउँदा फूलको उपहार ल्याउने ऊ वर्गीय पात्रको रूपमा देखा परेको छ, तर जीवन भोगाइका क्रममा व्यक्तिगत रूपमा जीवन भोग्न 'उहाँ' पात्र व्यक्तिगत पात्र पनि हो ।

आसन्नताका आधारमा हेर्दा 'उहाँ' पात्र मञ्चीय पात्र हो । पत्नीलाई दिनदिनै भेट्न आउने, उपहार ल्याउने, जुस खुवाउने आदिजस्ता कार्यहरू कथामा उसैका मार्फत् घटेकाले ऊ मञ्चीय पात्र हो ।

आबद्धताका आधारमा ऊ बद्ध पात्र हो । 'म' पात्रको अन्तर्मनको कथाको सिर्जना 'उहाँ' पात्रको उपस्थिति र व्यवहारका कारण निर्माण भएकाले उहाँलाई कथाबाट हटाउने हो भने कथानकको सिर्जना नै हुन्न । अतः उहाँ बद्ध पात्र हो ।

उसले आफ्नी पत्नीलाई प्रेम गर्ने बाहानामा शोषण गरिरहेको छ । आफ्नो अस्वभाविक प्रेमले पत्नीलाई बोझिल तुल्याउने काम पनि गरेको छ । टी.बी. रोग लागेर उपचार कक्षमा बस्दा पनि उसले आफ्नी पत्नीलाई भोग्याको साधन बनाएको छ । यसले गर्दा ऊ एक असल पति बन्नबाट बञ्चित हुन पुगेको छ । उसले आफ्नी पत्नीलाई सच्चा प्रेम गर्ने पतिको नजरबाट कहिल्यै पनि हेर्न सकेको छैन । यो उसको कमजोरी पनि हो । आफ्नो पतिले गरेको व्यवहार 'म' पात्रका मुखबाट यसरी निस्किएको छ – 'उहाँ लोग्ने मानिस हुनुहुन्छ, म स्वास्थ्यी मान्छे । योबाहेक अरू सबै उहाँले विर्सनु भयो, किनभने म एउटी लोभलाग्दी सिङ्गै मासुको डल्ला त उहाँको अगाडि छँदै थिए नि ! त्यतिमै उहाँ सन्तुष्ट हुनु भयो (शाह, २०२३ : ७) ।' आफ्ना पत्नीका यस्ता भावहरू पनि बुझ्न नसक्ने 'उहाँ' पात्र भावनात्मक रूपमा पत्नीपीडक बन्न पुगेको छ ।

उसले आफ्नी पत्नीको आदर्शको तहसमेत भत्काउने काम गरेको छ । चपाउँदाचपाउँदा गरेको रसविहीन चुइगमजस्तो तातो थुकमा आफ्नी पत्नीलाई चपाइरहने पतिको रूपमा ऊ यहाँ चित्रित भएको छ ।

यसैले 'उहाँ' पात्र प्रेम गर्ने बहानामा आफ्नै पत्नीलाई पनि बाभिल लाग्ने प्रेम गर्ने एक पति हो । ऊ विरामी पत्नीलाई माया गर्दागर्दै कामुक नजरले हेर्न पुग्छ र आफ्नो पत्नीको अस्तित्वमाथि खेलबाड गर्न पुग्छ । त्यसैले ऊ यस कथामा आफ्नी पत्नीको भावना र स्वतन्त्रताको ख्याल नै नगर्ने पुरुषवादी प्रवृत्तिसहितको खराब चारित्रको रूपमा प्रस्तुत हुन पुगेको छ ।

३.४.१.४ परिवेश

यस कथाको परिवेशको चर्चा गर्दा यसको स्थानगत परिवेश भनेको हस्पिटलको सेनेटोरियम हलको एक कोठा र त्यही कोठाको भ्यालबाट देखिने बाहिरी दृश्य हो भने यसको कालगत परिवेशचाहिँ असार आठ गतेदेखि असार चौध गतेसम्म फैलिएको पाइन्छ । यस कथामा परिस्थितिजन्य परिवेश आन्तरिक र बाह्य गरी दुवै प्रकारको रहेको पाइन्छ ।

यस कथाको स्थानगत परिवेश मुख्य रूपले विरामी बस्ने हस्पिटलको कोठा नै हो । त्यस कोठामा टी.बी. रोगले ग्रस्त विरामी, ऊ सुत्ने फलामे पलङ्गका साथै विरामीका औषधीउपचारका साधनहरू, फलफूल, जुस आदि सबैले चित्रण गरिएको छ । त्यही कोठाको भ्यालबाट देखिने पहेँलो गुलाफको फूलको बोट सल्लाघारीजस्ता प्रकृतिका मनोरम दृश्यहरू र खुला आकाश, सूर्य, हावा आदि यहाँ बाह्य परिवेशका रूपमा आएका छन् ।

यस कथामा असार ८ गतेदेखि असार चौध गतेसम्मको दिनरातका घटनाहरू प्रस्तुत गरिएको छ । दिनभरि कोठामा डाक्टर, नर्सहरू हेरचाहको लागि आउने, 'म' पात्रको पति फूलको उपहार लिएर भेट्न आउने जस्ता कुराहरू दिनमा नै घटित भएका छन् साथै राति 'म' पात्रको छेउमा पल्टिएको पति, साँझपख सल्लाघारीमा हराएका केटाकेटीहरू सल्लाघारीमा परेको कालो बाक्लो छाया र साँझमा ढल्न लागेको सूर्यको चर्चा गर्दै रातको पनि चित्रण गरिएको पाइन्छ । रात र दिनको साथै बाह्य परिवेशले यस कथामा आन्तरिक परिवेश घटाउन पनि मद्दत गरेको छ । दिन र रातमा भएका छटपटिहरूलाई 'म' पात्रले व्यक्त गर्दा यहाँ आन्तरिक परिवेश सशक्त भएर आएको छ ।

यस कथाको मूल परिवेश भनेको यौन शोषणको पीडामा पिल्सिएकी 'म' पात्रका अन्तर्मनमा रहेका पीडा र छटपटी नै हो । त्यसका साथै 'म' पात्रको पतिको मानसिकता,

उसका मनमा रहेको यौनेच्छाको भाव पनि आन्तरिक परिवेश नै हो । पतिको एकोहोरो प्रेम सबल र मौलाउँदै जानु र त्यही प्रेमलाई 'म' पात्रले निर्जीव रूपमा ग्रहण गर्नु र आफूलाई प्रेमको बोझको थिचिएको महसुस गर्न पनि आन्तरिक परिवेश नै हो ।

पहेलो गुलाफको बोटमा भुसिल्कीरा बस्दा 'म' पात्रले आफू पनि त्यही गुलाफको बोटले जस्तै भुसिल्कीराको टोकाइलाई सहेर बस्नु परेको पीडा व्यक्त गरेकी छ साथै ऊसँग घटेका यावत कुराहरू आन्तरिक परिवेशका माध्यमबाट व्यक्त हुन पुगेका छन् ।

त्यसैले यस कथाको परिवेश व्यापक रूपमा फैलिन पाएको छैन । कथाको परिवेश उपचार कक्ष र हस्पिटलकै वरिपरि घुमेर भए पनि त्यसले उच्च-वर्गीय परिवारमा हुने पति-पत्नीबीचको बेमेल देखाएको छ, तर यसले नारी स्वतन्त्रता र नारी अस्मिताको बारेमा आवाज उठाएकोले यसको परिवेश विश्वव्यापी बन्न पनि पुगेको छ । त्यसैले यसको परिवेशलाई साँघुरो घेरामा खुम्च्याउन पनि सकिन्छ र फराकिलो पारेर विश्वव्यापी बनाउन पनि सकिन्छ । यस कथामा परिवेशअनुसार पात्रको मनोदशालाई उत्कर्षमा पुऱ्याइएको हुनाले यसको परिवेशविधान उत्कृष्ट बन्न पुगेको छ । यस्तै मानिसभित्रका आन्तरिक जगतको परिवेशलाई यस कथानकको विषयवस्तु बनाइएको छ र यो सशक्त पनि बन्न पुगेको छ ।

३.४.१.५ दृष्टिबिन्दु

यस कथामा आन्तरिक केन्द्रीय दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरिएको छ । यसको सम्पूर्ण कथानकमा प्रथम पुरुष 'म' को प्रयोग मूलतः 'म' पात्रका निमित्त नै प्रयोग भएको छ, साथै उसैका संवेगात्मक स्थिति र आन्तरिक पीडाबाट कथानकले गति लिएको छ ।

यहाँ 'म' पात्रले सोचेको, विचार गरेको तथा उसले आफ्नो पतिलाई हेर्ने तिरस्कारपूर्ण भाव पनि 'म' पात्रकै माध्यमबाट व्यक्त हुन पुगेको छ । 'म' पात्रको चार वर्षअघि बिहे भएको कुरा, उसलाई टी.बी रोग लागेको, उसको पतिले गर्ने व्यवहार, टी.बी रोग लाग्दा पनि खुसी नै लागेको पीडा तर आफू भन् पतिकै निगरानीमा बस्नु परेको बाध्यता र यसलाई नर्क ठान्दै आफ्नो स्वतन्त्रता पतिबाट नै खोसिएको यथार्थ सत्यलाई 'म' पात्रकै माध्यमबाट देखाइएकोले यहाँ आन्तरिक केन्द्रीय दृष्टिबिन्दुको प्रयोग भएको छ ।

पाठकले प्रकृतिका चित्रणका साथै पहेलो गुलाफको फूललाई हेरेर आफू र पहेलो गुलाफ एकै भएको र पहेलो गुलाफलाई लाभाले सक्काउने र आफूलाई पतिले सक्काउने

जस्ता तुलनात्मक कुरा 'म' पात्रकै माध्यमबाट अगाडि बढेको छ । 'म' पात्रले फूलेका फूललाई हेरेर लिएको आनन्द होस् वा आफू एक निर्जीव लास बनेको पीडा होस् यो सब आन्तरिक दृष्टिबिन्दुबाट प्रकट हुन आएको छ । आफ्नो पतिले आफूलाई गरेको जस्तै माया अबदेखि आफूले पनि पतिलाई गर्ने र दिनदिनै घरदेखि हस्पिटलसम्म भेट्न आइरहने कामबाट मुक्त दिने चाहनाले गर्दा पतिलाई पनि आफू जस्तै क्षयका कीटाणु सारेर रोगी तुल्याइदिने तथा आफ्नै पलङ्गको छेउमा रोगी बनाई बाँधेर राख्ने चाहना 'म' पात्रकै माध्यमबाट व्यक्त भएको छ । यी सारा कुरा कथामा यस दृष्टिबिन्दुकै कारणले गर्दाले उत्कर्ष प्राप्त गरेको छ ।

समग्रमा भन्नुपर्दा 'म' पात्रकै मनोजगतका कुराहरू, पीडा र भावनाहरूका साथै उसको पतिमा रहेको यौनेच्छाको भाव र उसको पतिलाई हेर्ने दृष्टिकोण 'म' पात्रकै दृष्टिबिन्दुबाट व्यक्त भएको छ र यसको कथानकलाई 'म' पात्रले नै अगाडि बढाएकाले यहाँ आन्तरिक केन्द्रीय दृष्टिबिन्दुको प्रयोग भएको पाइन्छ ।

३.४.१.६ भाषा-शैली

पहेँलो गुलाफ मनोवैज्ञानिक कथा भईकन पनि सरल भाषा-शैलीमा लेखिएको छ । 'म' पात्रले डायरीमा लेखिएका भावलाई कथामा पोखेकाले यस कथाको भाषा-शैली कलात्मक र प्रभावकारी बन्न पुगेको छ । कथा मनोवैज्ञानिक भएकाले यसमा वर्णित परिवेश र केही बिम्बप्रतीकहरू पात्रको मानसिकतालाई प्रकाश पार्न आएका छन् । यो कथा 'म' पात्रका अन्तर्मनमा घटेका भावनाहरूलाई डायरी शैलीमा प्रस्तुत गरिएको छ । 'म' पात्र कहिले बितेको कुरा सम्झन्छे भने कहिले तत्कालको कुरा डायरीमा उताउँछे । कहिले चार वर्ष अगाडिको बिहा भएको कुरा सम्झन्छे भने कहिले पतिको अगाडिको आवाजले भस्किँदै उसको पति आएको कुरा व्यक्त गर्छे ।

वाक्य-गठनका दृष्टिले यस कथाको निर्माण अधिकांश सरल वाक्यबाटै भएको देखिन्छ । कहींकहीं मात्र मिश्र वाक्य र संयुक्त वाक्यको प्रयोग भएको छ तर दुरुह र दुर्बोध्य किसिमका छैनन् । 'म' पात्रको भावनाहरू आन्तरिक दृष्टिबिन्दुबाट व्यक्त भएको कारण यस कथामा संवादको न्यूनता रहेको छ । अपेक्षित अनुच्छेद व्यवस्था र आठदेखि चौध गतेसम्मको दैनिक कुराहरू कथामा प्रस्तुत भएकाले लमाइका दृष्टिले पनि कथा ठिक्क प्रकृतिकै छ ।

यस कथामा पहेंलो गुलाफको बोट, त्यसमा फलेका फुलेका फलहरू, भुसिल्कीरा, लाभ्रे, शून्य आकास, बिरामी राखिने हस्पिटल, 'म' पात्रकै मनका भावहरू व्यक्त गर्न आएका प्रतीकहरू हुन् । यहाँ पहेंलो गुलाफको बोट बिरामी अर्थात् रोगीको सन्दर्भमा प्रयुक्त भएको छ, जसरी टी.बी. भएर रोगी भएकी 'म' पात्रको वेदनालाई अर्थात् उन पहेंलो गुलाफको बोट बिम्बका रूपमा आएको छ । भुसिल्कीरा र लाभ्रे यहाँ 'म' पात्रको बिम्बका रूपमा अर्थिन आएका छन् । जसरी लाभ्रा र भुसिल्कीराले फक्रिदै गरेको गुलाफको फूललाई चाल्नीचाल्नी पारेर सिध्याउँदै छन् । त्यसरी नै 'म' पात्रको पतिको रूपमा प्रस्तुत भएको भुसिल्कीराले बिस्तारैबिस्तारै 'म' पात्रलाई सिध्याइरहेको छ र यही अर्थमा भुसिल्कीरा र लाभ्राको बिम्वात्मक प्रयोग हुन गएको छ । शून्य आकाश यहाँ 'म' पात्रको जीवन जसरी शून्य छ, त्यसरी नै उसका भावहरू पनि शून्य छन् भन्ने बोध गराउन प्रयुक्त भएको छ ।

यस कथामा डायरी शैलीको प्रयोग भएको छ । यस कथामा चेतनप्रवाहात्मक, आत्मकथात्मक शैलीको पनि मिश्रण भएको पाइन्छ । 'म' पात्रले आफ्नो मनको कुरा भनेको कारण कथा चेतनप्रवाहात्मक शैलीमा प्रस्तुत भएको छ भने 'म' पात्रले आफ्नो जीवनमा घटित घटनाहरू अर्थात् सुख, दुःखलाई समेटेर आत्मकथा भन्नुले यो कथा आत्मकथात्मक शैलीमा पनि व्यक्त भएको छ । त्यस्तै विभिन्न प्रकृतिको चित्रण गर्नुले चित्रात्मक शैलीको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

यस कथामा शब्दगत प्रयोगका दृष्टिले तत्सम, तद्भव, आगन्तुक र नेपाली बोलीचालीका भाषाहरूको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ । यसमा उखान, टुक्का, निपात, अनुकरणात्मक शब्दहरूको पनि प्रयोग भएको छ । यस कथामा प्रयोग भएका यस्ता शब्दहरूलाई निम्नानुसार देखाउन सकिन्छ :

(क) तत्सम शब्दहरू

पृष्ठ, दायाँ, आश्चर्य, माया, भयङ्कर, रोग, प्रशन्नता, रुचि, आनन्द, व्याप्त, मुक्त, सन्तोष, हावा, आकाश, रस, मन, लोलुपता, बल, समवेदना, प्रतीक्षा, इच्छा, चिन्ता, निर्दयी, वेगवान, निर्लिप्त, बाह्य, सन्तुष्ट, खुसी, ईश्वर, नर्क, स्वर्ग, निर्विकार, प्रगाढ, निद्रा, अनन्त, क्षय, शताब्दी, शान्ति, निर्जीव, सूर्य, शून्य, मृत्यु, औषधि, धूप आदि ।

(ख) तद्भव शब्दहरू

काम, आज, ओठ, सेतो, बोट, हात, लाज, दाँत, घिन, दुई, महिना, आगो, दूध, घिउ, मुसा आदि ।

(ग) आगन्तुक शब्दहरू

डायरी, खाली, टी.बी., सेनेटोरियम, एक्सरे, खराब, फोटो, घाटा, पलङ्ग, नजिक, रेशमी, रुमाल, लापर्वाही, कोट, स्ट्यान्ड, प्योर, प्याजी, दराज, बाकस, टब, कदर, डाइडरुम, हावा, गिलास, अवेर, अन्तर, बिलकुलै, फिक्री, डाक्टर, नर्स, जर्भेरा, औंस, नाफा, प्वाइजन, सिसी, प्राइभेट, पेसेन्ट, कल, मोटर, क्याडिलक, वेडप्यान, इन्जेक्सन, सिरिञ्ज, मुस्कल, सिल्ली आदि ।

(घ) अनुकरणात्मक शब्दहरू

फतफती, थरथर, च्यापच्याप, लपक्क, खारखुर, ठक्क, प्याच्च, भतभती, भ्वासभ्वास्ती, थकथकी, वाकवाक, खुर, छियाछिया, हलल्ल, टल्ल, पटक्कै, घप्लक्कै, हत्तपत्त, स्वात्तै आदि ।

(ङ) निपात

रे, र, नि, पो, ए, न, खै, ल, क्यारे, क्या आदि ।

(च) विस्मयादिबोधक

अहो !, छिः !, खै !, ऐया !, साँचै !, नाई !, उफ !, अम्मै !, च्चः ! आदि ।

(छ) आलङ्कारिक वाक्यहरू

“कहिलेकाहीं मलाई छातीभरि मुटुभरि बतास छिरेजस्तो लाग्छ; त्यसैले मभित्र हावैहावा मात्र छ, हावा भरिएको बेलुन” (शाह, २०२३ : ३) ।

“मेरो फोक्सो भ्वाङ्पाल च्यातिएर ठूलो प्वाल भइसक्यो, सिंगै आकाश अटाउन सक्छ यहाँ, एउटा रिक्तो आकाश, म पनि भरिदिन्छु ती भएभरका रिक्ततालाई आफूमा अटाएसम्म” (शाह, २०२३ : ६) ।

“उहाँ भित्रको अर्को पुरुष अझ उहाँभन्दा पनि बलियो र सशक्त छ” (शाह, २०२३ : १०) ।

आकाश किन हल्लिन्छ, यसरी, हरे अम्मै नि ! सूर्य पनि खस्न लागिसक्यो, हल्लेको हरे ! ओह, सूर्य टुक्रिन्छ अब मेरो टाउकोमा” (शाह, २०२३ : १३) ।

“उहाँको फोक्सोमा पनि मेरो फोक्सोको जस्तै भ्वाङ्पाल सिङ्गै आकाश अटाउन सक्ने भ्वाङ्पाल” (शाह, २०२३ : १४) ।

“ऊ आकाश हल्लिरहेछ, खस्न मात्र बाँकी छ” (शाह, २०२३ : १४) ।

३.४.१.७ उद्देश्य

यस कथाको मूल उद्देश्य भनेको 'म' पात्रका माध्यमबाट पति र पत्नीको सम्बन्ध भनेको भावनात्मक सम्बन्ध हो । पतिले पत्नीलाई खाली भोग्याको मात्र हेर्दा कस्तो स्थितिको सिर्जना हुन्छ भन्ने कुरा यसमा देखाइएको छ । आफ्नी पत्नीलाई माया गरेको ठान्दै 'म' पात्रको पतिले उसलाई सिध्याइरहेको कुरा यहाँ व्यक्त भएको छ । यतिको माया पाएर पनि म खाली-खाली छु । यो खालीपन सायद कहिल्यै भरिँदैन (शाह, २०२३ : ३) भन्दै म पात्रले वास्तविक प्रेमको पनि अपेक्षा गरेको पाइन्छ । उसको पतिले गरेको प्रेम उसलाई ढोड रचाएको जस्तो लाग्छ; देखावटी जस्तो लाग्छ । त्यसैले प्रेम वास्तविक हुनपर्छ, न कि शारीरिक आकर्षण मात्र भन्ने कुरा पनि यहाँ उद्देश्यकै रूपमा आएको छ ।

आफूलाई आफ्नै पतिले रोगी तुल्याएको कुरा 'म' पात्रले व्यक्त गरेकी छ । 'म जस्तै रोगी छ यो गुलाफको बोट, पहेला फूल मात्र फूल्दछन् । पहेंलो हाम्रो एउटै समवेदना (शाह, २०२३ : ५) भन्दै पतिले त पत्नीलाई स्वस्थ बनाउनु पर्छ र उसको संरक्षण गर्नुपर्छ भन्ने कुरा यसमा छ । आफैँप्रति सर्म्पित भएकी नारीलाई आफैँले नै सिध्याउनु गलत काम हो भन्ने कुरा पनि उद्देश्यकै रूपमा यहाँ आएको छ भने पति हृदयसम्म भोगी भयो भने पत्नी अवश्य नै रोगी हुन्छ भन्ने कुरा पनि उद्देश्य भएर प्रस्टिन आएको छ ।

जीवनमा प्रेम पनि छ, माया पनि छ तर पनि जीवन क्षयको कीराले खाएको फोक्सोभैँ छिया-छिया छ, शून्य छ र विसङ्गत छ भन्ने कुरा पनि यहाँ उद्देश्य कै रूपमा आएको छ । प्रेम स्वच्छ हृदयले बाँड्ने कुरा हो । प्रेम गर्दा पनि कसैलाई बाधा हुनसक्छ, आफ्नो प्रेम आफ्नै पत्नीको लागि पनि बोभिलो र स्वच्छन्दताविहीन लाग्न सक्छ भन्ने कुरा देखाउँदै पति र पत्नीबीच शारीरिक प्रेम मात्र हैन भावनात्मक प्रेमको खाँचो हुन्छ भन्ने कुरा यहाँ मूल सन्देशको रूपमा आएको छ ।

समग्रमा भन्नु पर्दा प्रत्येक मानिस आफू आफैँमा स्वतन्त्र रूपले बाँच्न पाउनु पर्छ । पति-पत्नी, आमा-बाबु, छोरा-छोरीका बीचमा पारिवारिक नाता सम्बन्ध भए पनि प्रत्येक व्यक्तिलाई स्वतन्त्र हुने अधिकार छ र यो उसको नैसर्गिक अधिकार हो भन्ने कुरा यस कथाको उद्देश्य रहन गएको छ । पतिले पत्नीलाई भोग्याको रूपमा मात्र हैन एउटा स्वतन्त्र अस्तित्व बोकेकी नारीको रूपमा पनि हेर्न सक्नुपर्छ, नत्र पति-पत्नीको सम्बन्धमा वैमनस्याता उत्पन्न हुन्छ भन्ने कुरा प्रमुख रूपमा यस कथाको उद्देश्य भएर आएको छ ।

३.४.२ लोग्ने कथाको विश्लेषण

लोग्ने कथा सर्वप्रथम वि.सं. २०२० मा रचना पत्रिकाको वर्ष २ अङ्क ३ मा प्रकाशित भएको हो । त्यसपछि वि.सं. २०२३ सालमा पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रह प्रकाशित हुँदा यो कथा त्यस सङ्ग्रहमा सङ्कलित हुन गएको छ । सङ्ग्रहमा यस कथाको लमाई पृष्ठ १५ देखि २३ सम्म अर्थात् ९ पृष्ठको रहेको छ ।

३.४.२.१ शीर्षक

यो कथाको शीर्षक लोग्ने रहेको छ । लोग्ने शीर्षक एक शब्दद्वारा निर्मित भएको छ । लोग्ने जातिवाचक संज्ञा हो र यसको प्रयोग सोभ्रो रूपमै भएको देखिन्छ । तसर्थ यसको शीर्षकले अभिधार्थलाई नै जनाएको पाइन्छ ।

यस कथामा दिदी निर्मलाको लोग्ने मरेको छ भने बहिनी उर्मिलाको बिहेको लागि केटा खोजिँदै छ । यहाँ दुवै दिदी बहिनीलाई एउटै लोग्ने विषयसँग जोडिएको छ र लोग्ने नै यहाँ प्रमुख चर्चाको विषय बन्न गएको छ । यसरी दिदीबहिनी निर्मला र उर्मिलामा लोग्नेको भाव-अभावलाई केन्द्रबिन्दु बनाएकाले पनि यस कथाको शीर्षक सार्थक बनेको देखिन्छ ।

३.४.२.२ कथानक

पतिको प्लेन दुर्घटनामा परी मृत्यु भएपछि वर्षदिनको काजक्रिया सकेर निर्मला बहिनीको विवाहका लागि माइत आएकी हुन्छे । सम्पूर्ण पीडाहरूलाई बिसिएर बहिनीलाई सिङ्गार्न नै ऊ व्यस्त बनेकी हुन्छे । उसले बहिनीलाई सम्पूर्ण रूपमा सिङ्गारेर तयार पारेपछि ऐनामा देखाउन जाँदा बहिनीसँगै आफ्नो अनुहार हेर्न पुग्छे । ऐनामा परेको बहिनी र आफ्नो प्रतिच्छायाले उसको भावनालाई फेरि उष्काउने प्रयास गर्छ । आफ्नो सम्पूर्ण कुराहरू फुटेर चकनाचुर भइसक्ता पनि ऐनाको पारोसमेत उष्किएको हुँदैन । कोठाको ऐना जस्ताको तस्तै छ तर आफ्नो जीवन पूर्णरूपले थोत्रिएको र पहिलाको जस्तो चञ्चलता र नयाँपन उसमा हराइसकेको भान उसलाई हुन्छ ।

सिङ्गारिएकी बहिनीको अनुहार निर्मलालाई अभ्र राम्रो लाग्छ । बहिनीलाई माया गर्ने चाहना मनमा भएर पनि सबैले उर्मिलाभन्दा निर्मला राम्री भनेको सम्भिएर उसले बहिनीलाई माया गर्न सक्दिन बरू उसको सौन्दर्यको ईर्ष्या गर्छे र आफूलाई पनि यसैगरी सिङ्गार्न पाए भन्ने सोचाइमा डुब्दाडुब्दै बहिनीलाई हेर्न आएका केटा र दाजुको गुनगनाहट र हाँसोलाई सुन्छे । निर्मलाले अचानक केही नसोची आफ्नी बहिनीको कपालमा

लगाइदिएको गुलाफको रातो फूल तानेर धुजा-धुजा पारिदिन्छे र निश्चेष्ट हुँदै बहिनीको निधारको टीका उप्काउन खोज्दा बहिनी भागेर कोठाबाहिर जान्छे । बहिनी आफूसँग तर्सेर भागेकोमा ऊ मरीमरी हाँस्छे । बहिनीले पर्दा पछाडिबाट चिहाएर हेरेकोमो रिसाउँदै भित्रै आए पो म के गर्थे र ? लोग्ने पाउन, आँटे भनेर फुर्केकी (शाह, २०२३ : १७) भन्दै भुनभुनाउँछे ।

निर्मलाले कोठाबाट फेरि हाँसेको आवाज सुन्छे र उर्मिलालाई हेर्न आएको त्यही प्रोफेसर हाँसेको कति राम्रो छ, मान्छे अनि बोली पनि कति मीठो भनेर मनमा सोच्छे । निर्मला नानी दराजको साँचो दिनु पत्थो रे (शाह, २०२३ : १८) भन्ने गोदावरीको आवाजले ऊ भस्किन्छे । सिङ्गार गर्दै गरेका उसका हातहरू टक्क रोकिन्छन् । अझ गोदावरीले के गरेको निर्मला नानी लोग्ने नभएको मान्छेले सिङ्गार गर्दै टीका लगाउन हुन्छ भन्ने शब्दले ऊ स्तब्ध हुन्छे र विवाह गरेको वर्षदिनमै मरेको आफ्नो लोग्नेलाई सम्झिन्छे र उता हेर्न आएको केटा त उर्मिलाको लोग्ने पो हो त भन्ने कुरा मनमा खेलाउँछे । गोदावरीको त्यो भनाइले भस्केकी ऊ मुख पखाल्दै यो कुरा कसैलाई नभन है गोदावरी भन्दै आफ्नो कमजोरीप्रति लजाउँछे । आमा, दाजु र आफ्नै बहिनीले देखेकी भए के हुन्थ्यो अझ भन्ने कुरामा ऊ भन् दिक्क मान्छे । यस्तैमा बहिनीको लुगा मिलाइदिन आउनु रे भन्ने आवाजसँगै ऊ लोग्ने पाइसक्न लाग्दा पनि अझ केटाकेटी छ र त्यो आफैँ मिलाए हुन्न भन्ने कुरा मनमा खेलाउँछे । उसकै कोठामा आमा बैनीलाई लिएर पस्छे र बैनीले लगाएको साडी मिलेको छ कि छैन हेरिदेऊ भन्दा हरियो लुगामा सजिएकी बहिनीलाई हेर्दै केटाले मन पराइहाल्छ नि भन्ने कुरा सोच्छे । टाउको दुखेको बहाना बनाउँदै ऊ बहिनीसँग नजाने कुरा पनि बताउँछे ।

मलाई एकलै कोठामा जान लाज लाग्छ दिदी जाऊँ न सँगै भनेर बहिनीले कर गर्दा के को लाज आफ्नै मान्छे त हो नि भन्दै हाँस्ने कोसिस गर्छे । यस्तैमा दाजुले बहिनीलाई कोठामा लिएर जान्छ । निर्मला पनि केटा भएको कोठातिर जान्छे । दाजुले उर्मिलाको परिचय दिन्छन् र निर्मलाको पनि तर केटाले निर्मलातिर फर्केर पनि नहेरेको कारण उसलाई त्यहाँ बस्न मन लाग्दैन र ऊ बाहिर बार्दलीमा जान्छे ।

बाहिर लागेको टन्टलापुर घाम, शून्य पिचरोड र सडकमा उडेको धुलोका साथै ठूला-ठूला आकारका सामान बोक्ने गाडीको घरघर आवाजले निर्मला भन् दिक्क मान्छे । यस्तैमा उसको आँखा पर रोकिराखिएको एउटा जिपमा पर्छ र त्यही बहिनीलाई हेर्न आएको

केटाको जिप होला भन्ने अनुमान उसले लगाउँछे । त्यही जिपभित्र बसिराखेको ड्राइभरले उसलाई देखेर सुसेल्ल थाल्छ, र ऊ त्यहीँबाट आफ्नो कोठामा फर्किन्छे तर ऊ हतारमा आफ्नो कोठामा नभएर केटा बसेको दाइको कोठामा पुग्छे । ऊ त्यहाँ कसरी पुगी उसलाई थाहा हुँदैन । बहिनीलाई हेर्न आएको केटा अखबार पढ्न लागेको हुन्छ । उसले पढ्दापढ्दै एकपटक निर्मलालाई हेर्छ र फेरि पढ्नतिर लाग्छ । उसको अनुहार, घुमेको कपाल र त्यहीँबाट बिस्तारै निस्केको कोलगेटको मधुरो गन्धसँगै ऊ चेतनाशून्य भएर विस्मृतिमा पुग्छे । अधिसम्म देखेको दृश्यहरू सबै निस्पृह हुँदै जान्छन् । यस्तैमा त्यो केटा ऊतिर हेरेर फिस्स हाँस्छ । उसलाई आफूसँगै हातसमातेर बसाउँछ । ऊ ज्ञानशून्य हुनपुग्छे । उसको तातो स्पर्शले उसलाई केही सान्त्वना मिल्छ र उसले सोच्छे “आँखामा टुक्रिएका सपना फेरि जोरिन थाले— फूलैफूलको बारी फूलैफूलको आकाश फूलैफूलले ढाकेको बाटो” (शाह, २०२३ : २२)

एकै छिनमा निर्मलाको सपना चकनाचुर भयो । उनलाई आफ्नो देब्रेगाला बेस्सरी दुखेभै लाग्यो । साँच्चै उनको गाला रगताम्य भएको थियो । आँखै तिरमिराउने हत्केलाभरिको रगत लिएर ऊ बसेको ठाउँबाट जुरूक उठेर आफ्नो कोठातिर बेगसँग हुरिँदै जान्छे । कोठामा जाँदा बहिनीले के भयो दिदी भन्ने प्रश्नमा तेरो लोग्ने कोठामा एकलै छ, जा भन्दै भित्तामा धकेलिदिन्छे र ऊ पानी बोक्ने रामेसँग ठोक्न पुग्छे । रामेले पल्लो घरको मास्टरले दिएको भन्दै एउटा कागज उसलाई दिन्छ । कोठामा पुगेर उसले ढोका लगाउँदै आफ्नो हल्लिरहेको मुटुलाई छाम्छे र उसलाई आफूले लगाइराखेको साडीको सप्को सर्प टाँसिएभै लाग्छ र उसले त्यसलाई खोलेर फ्याकिदिन्छे । उसलाई अबै चित्त बुभ्दैन र आफ्नै गालामा आफैँले हिकाउँछे तर पनि उसको मुटु हल्लिरहेको हुन्छ । जिपको ड्राइभरले सुसेलेको, गुण्डा मास्टरले पठाएको चिठी सम्भरेर अब उसलाई दिक्क लाग्छ । उसले त्यो कुरा सम्भन्नै सक्तिन र टेबुलमाथि राखेको सिसीबाट दुईओटा स्लिपिड ट्याब्लेट भिकेर खान्छे र आफूभित्र निसासिएको पीडालाई छोप्न लामो घुँक्का छोड्दै तक्रियामाथि घोप्टिन्छे । यसरी कथानकको अन्त्य भएको छ ।

यो कथा रैखिक ढाँचामा नै अधि बढेको छ । मनोवैज्ञानिक कथा भएको कारण यसलाई आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा देखाउन सजिलो छैन तर यसलाई आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा देखाउनु पर्दाचाहिँ निर्मला आफ्नो लोग्नेको मृत्युपश्चात् बहिनीको विवाहको लागि माइत आउनु, बहिनी र आफूमा तुलना गर्नु, ऐनामा आफूलाई हेर्नु,

बहिनीको सौन्दर्य देखेर ऊप्रति मोहित हुनु, एक्कासी बहिनीको टाउकोमा सजाएको फूल धुजा-धुजा पारेर च्यातिदिनु आदिजस्ता घटनालाई यस कथाको आदि भाग भनेर चिनाउन सकिन्छ । यसको मध्य भाग भनेको बहिनी तसेर भागनु, निर्मला सिङ्गारिएर बसेकी हुनु, गोदावरीको आवाजले भस्कुँदै उसले टीका मेट्नु र लोग्ने मरेको सम्झनु, आफैप्रति लाज लाग्नु, केटो हेर्न कोठामा जान नमान्नु, पछि ढोकाबाट चिहाएर हेर्नु, त्यहाँ बसिराख्न मन नभएर बार्दलीमा जानुसम्मको भागलाई मध्य भाग भनेर लिन सकिन्छ । कथाको अन्त्य भागचाहिँ ड्राइभरको सुसेलीले दिक्क मान्दै ऊ भित्र पस्नु, हतारमा केटा बसेको कोठामा पुग्नु, आफू विस्मृतिमा पुग्दै केटासँगको नजिकपनले टुक्रिएका सपना साकार भएको महसुस गर्नु, पछि रगताम्य भएको गाला लिएर आफ्नो कोठातिर दौडनु, रामेसँग ठोक्किनु, उसले मास्टरले दिएको चिठी दिनु र सबै कुरा सम्झँनै नसक्ने हुनु र स्लिपिड ट्याब्लेट खाएर लामो घुँक्कासँगै तक्रियामाथि घोप्टिनुसम्मको भागलाई अन्त्य भाग भनेर चिह्न सकिन्छ ।

यो कथा लेखकको कल्पनामा आधारित उत्पाद्य कथा हो । यसमा पात्रको अन्तर्मनमा खेलेका कुराहरू क्रमिक रूपमा अगाडि बढेको छ । त्यसैले यसको कथानक रैखिक किसिमको बन्न पुगेको छ । कथा पात्रका मनमा घटेका घटनाहरूबाट अगाडि बढेर त्यही घटनासँगै अन्त्य भएको छ । गठनका दृष्टिले हेर्दा यसको कथानक सरल किसिमको देखिन्छ किनभने यसमा निर्मलाको अन्तर्मनमा घटेका कुराहरू मात्र कथानकमा आएको छ ।

यहाँ निर्मलाको मनका भावहरूसँगै उसले अब के गर्छे, अब के हुन्छ भन्ने कुरामा पाठकमा अन्तिमसम्म पनि कौतूहल पैदा भइरहेको हुन्छ । बहिनीको कपालबाट फूल लुछेर फ्याँकिदिनु आफू ऐनामा हेर्दै सिङ्गारिनुले उसले अब के गर्छे भन्ने जिज्ञासा पाठकमा उत्पन्न हुन्छ । त्यस्तै बहिनीलाई हेर्न आएको केटोले बहिनीलाई मात्र हेर्दा उसमा बहिनीप्रति ईर्ष्या भाव उत्पन्न हुनु, ऊ बाहिर आउनु र फर्केर जाँदा केटो बसेको कोठामा पुग्नु, ऊ विस्मृतिमा पुगेर आफूलाई केटाको हात समातेर सँगै राखेको कुरा सम्झँदै आफू फूलैफूलको बाटोमा हिडेको कुराले पनि अब के हुन्छ भन्ने कौतूहल पाठकमा जागिराच्छ र ऊ त्यहाँबाट आफ्नो रगताम्य गाला लिएर आफ्नो कोठाभित्र जानु, ड्राइभरको सुसेली, मास्टरको चिठी सम्भरेर अझ दुःखित भई स्लिपिड ट्याब्लेट खाएर रुँदै घोप्टिनुले पाठकको कौतूहलताले पनि पूर्णता प्राप्त गरेको पाइन्छ ।

यस कथामा आन्तरिक द्वन्द्व नै बढी सशक्त भएर आएको छ । बहिनीलाई सिङ्गार्दा उसमा पलाएको ईर्ष्या पनि यहाँ आन्तरिक द्वन्द्व नै बनेर आएको छ । केटासँग दाइले परिचय

गराउँदा उसले बहिनीलाई मात्र हेरेकोमा ऊ दुःखित बनेकी छ र विभिन्न द्वन्द्वहरू उसको मनमा चलेको छ । कलिलो उमेरमै विधवा बनेकी आइमाईको अन्तर्मनका भावहरू पोख्ने क्रममा यस कथामा आन्तरिक द्वन्द्व नै बढी सशक्त बनेको छ ।

यसरी पात्रका मनमा खेलेका छट्पटी र पीडाहरूलाई कथानक बनाएर लेखिएको यस कथामा एउटी विधवा नारीमा आफ्नो लोग्ने मर्दाखेरि पर्ने प्रभावलाई समेट्दै पाठकमा कौतूहलता, रोचकता र द्वन्द्वको अवस्थालाई सिर्जना गराएर कथानकले उत्कृष्टता प्राप्त गरेको छ ।

३.४.२.३ चरित्रचित्रण

यस कथामा एकजना पात्र निर्मला मात्र मुख्य रूपमा प्रस्तुत भएको पाइन्छ तर कथालाई अगाडि बढाउन उर्मिला, आमा, गोदावरी, प्रोफेसर, दाइ, ड्राइभर, रामे र मास्टर जस्ता सहायक पात्रहरू पनि प्रयुक्त भएका छन् । निर्मलाको पति सूच्य पात्रको रूपमा प्रयोग भएको छ । यस्ता पात्रहरूले मुख्य पात्र निर्मलाको मनोभावलाई खोतल्न भरपुर प्रयास गरेका छन् । तसर्थ मुख्य पात्र निर्मलाको र सहायक पात्र उर्मिलाको भूमिका यस कथामा उल्लेखनीय रहेको हुनाले निर्मला र उर्मिलाका चारित्रिक विशेषताको अध्ययन गर्नु उपयुक्त देखिन्छ ।

(क) निर्मला

लिङ्गका आधारमा निर्मला यस कथाकी स्त्री पात्र हो । ऊ एक वयस्क केटी हो । विवाह गरेको एक वर्षमै लोग्नेको मृत्यु भएका कारण त्यसैमा विध्वल भएकी नारी पात्र पनि हो ।

कार्यगत रूपमा निर्मला यस कथाकी प्रमुख पात्र हो । उसकै उपस्थितिमा कथा आदि, मध्य र अन्त्यको स्थितिसम्म पुगेको छ । उसको उपस्थिति कथामा अद्योपान्त रहेको छ । त्यसैले ऊ यस कथाकी प्रमुख पात्र हो ।

प्रवृत्तिका आधारमा हेर्नुपर्दा निर्मला अनुकूल पात्र हो । उसका मनका भावहरूमा कता-कता प्रतिकूलता भेटिए पनि ऊ अनुकूल पात्र हो । आफ्नो पतिको मृत्युमा शोक मनाइरहेकी ऊ आफ्नो पीडालाई बिसिएर बिहेको खुशीमा सामेल हुन आएकी छे । उसलाई देखेर ड्राइभरले सुसेल्दा पनि ऊ केही गर्दिन बरु भित्र जान्छे । यस्तै रामेको हातमा मास्टरले चिठी दिँदा पनि ऊ प्रतिक्रियामा केही गर्दिन र आफ्नो गाला रगताम्य भएर कोठाबाट

बाहिर निस्कँदासम्म पनि ऊ कसैलाई केही भन्दिन यसको दोष पनि कसैलाई दिन्न बरू स्लिपिड ट्याब्लेट खाएर रुँदै सुत्छे । यस्तो प्रवृत्तिले गर्दा ऊ सहनशील र अनुकूल पात्रका रूपमा कथामा उपस्थित भएकी छ ।

निर्मलाको स्वभाव गतिहीन किसिमको छ । उसले बहिनीको ईर्ष्या गर्दा कता-कता गतिशील स्वभावकी देखिए पनि वास्तवमा ऊ गतिहीन चरित्रकी स्त्री पात्र हो । आफ्नो पतिको मृत्युपश्चात् ऊ विक्षिप्त बने पनि उसले आफ्नो जीवन लोग्नेकै सम्भनामा बिताउन पुगेकी छ । प्रोफेसरप्रति ऊ आकर्षित भए पनि क्षणमै ऊ त बहिनीको लोग्ने हो भन्ने सम्झिएर सतर्क पनि भएकी छ । डाइभरको सुसेली, मास्टरको चिठीप्रति पनि ऊ आकर्षित भएकी छैन र स्वभावमा परिवर्तन पनि भएको छैन । त्यसैले ऊ गतिशील पात्रको रूपमा चिनिएकी छे ।

जीवनचेतनका आधारमा निर्मला वर्गीय पात्र हो । उसले यस कथामा एउटा सिङ्गो वर्गको नेतृत्व गरेकी छे । उमेर नै नपुगेकी विधवा हुने नारीहरूले कसरी कुण्ठित भएर जीवन बाँच्नुपर्छ भन्ने कुराको प्रतिनिधिको रूपमा निर्मला उपस्थित भएकी छ । कतिपय कुराहरूमा उसमा व्यक्तिगत चरित्रमा हुने गुणहरू भएकाले ऊ व्यक्तिगत पात्र पनि हो तर यहाँ ऊ वर्गीय पात्रका रूपमा सशक्त बन्न पुगेकी छ ।

निर्मला यस कथाकी बढ्द पात्र हो । कथाको सेरोफेरो उसकै वरिपरि घुमेको छ । ऊबिना कथापूर्ण रूपमा अगाडि बढ्न पाउँदैन । उसकै मनका तरङ्ग र जीवन भोगाइसँगै कथाले पूर्णता पाएको हुनाले ऊ यस कथाकी बढ्द पात्र हो ।

निर्मला यस कथामा एक विधवा नारी चरित्रको रूपमा उपस्थित भएकी पात्र हो । वर्ष दिनमै लोग्नेको मृत्यु भएको र उसको बरखी सकाएर ऊ बहिनीको विवाहलाई माइत आएकी छ । बहिनीलाई सिङ्गार्दा बहिनीको सौन्दर्यप्रति उसमा ईर्ष्या जाग्छ र बहिनीको टाउकोमा सिङ्गारेको फूललाई धुजाधुजा पाउँदा च्यातेर उसले आफ्नो रिस पोखेकी छ । बहिनीको केटोप्रति पनि ऊ आकर्षित भएकी छ तर त्यसको लागि उसले केही पनि गर्न सकेकी छैन । ऊ जवानीमै विधवा भए पनि परम्परागत रूपमा नै विधवाको जीवन बिताउन बारबार आफ्नो पतिलाई सम्झन्छे । त्यसकारण ऊ सिङ्गारिँदा पनि खुला रूपमा बाहिर आउन सकेकी छैन र गोदावरीले त देखीदेखी अरूले देखेको भए के हुन्थ्यो होला भन्ने चिन्तामा पनि हुन्छे ।

निर्मला यहाँ आफ्ना मनका कुराहरू खुला रूपमा प्रकट गर्न नसक्ने चरित्रका रूपमा प्रस्तुत भएकी छे । बहिनी र आमाले धेरै पटक सबैजना बसेको कोठामा हिँड भन्दा ऊ मान्दिन बरू बहाना बनाउँदै भन्छे-“कपाल दुखेर चौपट्ट छ, नत्र आइहाल्थेँ नि” (शाह, २०२३ : २०) । त्यसकारण ऊ आफ्नो पीडालाई आफैँभित्र लुकाउने अन्तर्मुखी पात्र पनि हो । बहिनीले दिदी म एकलै छु मलाई लाज लाग्छ जाउ न भन्दा विहे भएपछि पनि यस्तै स्वाड गरेर चल्छ भन्दै बहिनीलाई सम्झाउँछे भने केटाले बहिनीलाई मात्र हेरेकोमा ईर्ष्या पनि गर्छे । त्यसैले उसमा द्वैध चरित्र पनि रहेको पाइन्छ ।

निर्मला आफ्नो लोग्नेको मृत्यु भएको कारणले सिङ्गार गर्न हुँदैन भन्ने कुराले गरेको सिङ्गार पनि पुच्छे भने अर्कातिर ऊ प्रोफेसरलाई देखेर विचलित हुँदै विस्मृतिमा पुगेको पनि पाइन्छ । डाइभरको सुसेली र मास्टरको चिठीले उसलाई अझ बढी पीडा दिएको र आफ्नो धोतीसमेत उसलाई बोझ लागेर फ्याक्दै स्लिपिड ट्याब्लेट खाएर रुने चरित्रको रूपमा चित्रित भएकी छ । उसले आफूलाई मन नपरेको कुरामा विरोध गर्न सकेकी छैन । त्यसैले उसलाई कमजोर पात्रका रूपमा पनि लिन सकिन्छ ।

यसरीभन्दा निर्मला आफ्नो नामजस्तै निर्मल र पवित्र हुँदाहुँदै पनि आफ्नै मनका कारण ऊ कता-कता विचलित पनि हुन पुगेकी छ । उमेर छुँदै लोग्नेको मायाबाट वञ्चित हुनुपर्दा वा अझ लोग्नेको मृत्युपश्चात् पनि विधवा नारीहरूका मनमा यौनका कस्ता लहरहरू दौडन्छन् भन्ने कुरालाई देखाउन ऊ उत्कृष्ट भएकी छ ।

(ख) उर्मिला

उर्मिला यस कथाकी नारी पात्र हो । ऊ यहाँ निर्मलाकी बहिनीका रूपमा प्रस्तुत भएकी छ । भर्खरै म्याट्रिक सकाएकी, यौवनमा प्रवेश गरेकी एउटी राम्री केटीका रूपमा ऊ यहाँ चित्रित भएकी छ । निर्मलाका मनमा अनेकन भावहरू पैदा गराउन उसले मद्दत गरेकीले ऊ यस कथाकी सहायक पात्र हो । आफ्नी दिदीले आफूलाई सिङ्गारिदिँदा ऊ मख्ख पर्छे र आफ्नै चुलोमा लगाएको फूल तानेर फ्याँकिदिँदासम्म दिदीलाई केही नभनी कोठाबाट भागेर पर्दाबाट चियाएर हेर्छे यसले गर्दा ऊ प्रतिशोध लिन नचाहने सत् पात्रका रूपमा यस कथामा चित्रित भएकी छ ।

उर्मिला शिक्षित परिवारकी पढेलेखेकी र प्रोफेसर जस्तो मान्छेसँग विवाह हुन आँटेकी केटी पनि हो । आफ्नी दिदी रगताम्य गाला लिएर दौडँदा उसले के भयो दिदी गालामा (शाह, २०२३ : २३) भन्ने प्रश्न गरेर दिदीप्रति सहानुभूति र पीडाप्रति दुखेसो पनि

व्यक्त गरेकी छ । आफ्नो गल्ती केही नभए पनि दिदीले आँखा तरेर हेर्दा ऊ डराउँछे । त्यसैले ऊ आफूभन्दा ठूलाप्रति सम्मान गर्ने स्त्रीका रूपममा पनि चित्रित भएकी छे ।

उर्मिला प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल पात्र हो । स्वभावका आधारमा ऊ गतिहीन पात्र हो । ऊ सबैसँग बोल्छे र परिवारसँग घुलमिल छे यसैले ऊ बहिर्मुखी चरित्रको रूपमा चित्रित छे । त्यस्तै जीवनचेतनाका आधारमा हेर्दा ऊ वर्गीय चरित्रकी जस्ती देखिए पनि उसमा व्यक्तिगत चरित्र प्रशस्त भएका कारण ऊ व्यक्तिगत चरित्रकी पात्र पनि हो । दिदीले ऊप्रति देखाएको व्यवहारमा ऊ कति पनि रिसाएकी छैन । आसन्नताका आधारमा ऊ प्रत्यक्ष रूपमा कथामा उपस्थित छे । के भयो दिदी गालामा (शाह, २०२३ : २३) र मलाई एकलै लाज लाग्छ कसरी बस्नु त्हाँ (शाह, २०२३ : २०) भन्ने जस्ता कुराहरू प्रत्यक्ष रूपमा उसले नै व्यक्त गरेकी छ, त्यसैले ऊ मञ्चीय पात्र हो । यस कथामा निर्मला बहिनीको विवाहलाई माइत आएकी थिइन् (शाह, २०२३ : १५) भनेर सुरुवाट नै बहिनीका रूपबाट उर्मिला यस कथामा उपस्थित भएकी कारणले ऊ यस कथामा बद्ध पात्रका रूपमा रहेकी छ । साथै उसलाई हेर्न आएको केटो र उसलाई नै देखेर दिदी निर्मलाको मनमा भावहरू पैदा भएका छन् । उर्मिलाकै कारणले निर्मलाका मनोभावहरू व्यक्त भएको र कथाअगाडि बढेको हुनाले उर्मिला यस कथाकी बद्ध पात्र हो ।

३.४.२.४ परिवेश

यस कथाको परिवेशको चर्चा गर्दा यसको स्थानगत परिवेश एउटा घर, त्यही घरका कोठाहरू, शून्य पिचरोड र सूच्य रूपमा विराटनगरसम्म पुगेको छ । यसको कालगत परिवेशको आयतनचाहिँ बिहानदेखि दिउँसोसम्म रहेको छ । लोग्नेको बरखी सिध्याएर निर्मला बहिनीको विवाहलाई माइत आएकी थिइन् (शाह, २०२३ : १५) भन्ने कुराले वर्ष दिनसम्मको समयावधिलाई पनि समेटेको पाइन्छ तर मनोवैज्ञानिक कथा भएकाले आन्तरिक परिवेश बढी सशक्त रूपमा आएको छ । त्यसैले यसमा आन्तरिक र बाह्य गरी दुवै परिवेश समेटिएको पाइन्छ ।

यस कथाको स्थानगत अर्थात् बाह्य परिवेश मुख्य रूपले एउटा घर नै हो । बहिनीलाई सजाइरहेको कोठा, कोठामा भएको ऐना, बाहिर लागेको चर्को घाम, उडेको धुलो, शून्य रोड, त्यसमा चलेका ठूला-ठूला ट्रकहरू आदि बाह्य परिवेशका रूपमा यहाँ चित्रित भएका छन् । बाहिनीलाई सजाउनु, केटा हेर्नु, निर्मलाले बाहिरका दृश्यहरू देख्नु यी सबै

कुराहरू दिनमा नै घटित भएका छन् । त्यसैले यहाँ दिउँसोको चित्रण गरिएको पाइन्छ । रातिको चित्रण भने यस कथामा गरिएको पाइँदैन ।

यस कथाको मुख्य परिवेश भनेको निर्मलाको मनमा घटित आन्तरिक परिवेश नै हो । लोग्ने मरेका कारण निर्मलाका मनमा दबिएको यौन चाहना र छटपटीलाई यस कथामा उतारिएको छ । विभिन्न घटना र परिस्थितिद्वारा निर्मलाका मनमा सिर्जना भएका भावहरू पनि यसको आन्तरिक परिवेश नै हो । यसकै चित्रणद्वारा नै यस कथाको कथानकको निर्माण भएको देखिन्छ ।

निर्मलाले बहिनीलाई सिङ्गार्दा उसमा उब्जिएको ईर्ष्या भाव पनि आन्तरिक परिवेश नै हो । बहिनीलाई हेर्न आएको केटाको हाँसो सुनेर मोहित हुनुका साथै ऊप्रति आकर्षित हुनु, बहिनीलाई केटा देखाउन लैजाँदा टाउको दुखेको छ भन्ने बहानाले ऊ नजानु, ढोकाबाट चिहाउनु र त्यो त बहिनीको लोग्ने पो त भनेर ऊ बाहिर जानु पनि यस कथाको आन्तरिक परिवेश नै हो । पछि डाइभरले सुसेलीले दिक्क मान्दै भित्र पस्ने क्रममा फेरि प्रोफेसरलाई देखेर चेतनाहीन हुँदै विस्मृतिमा पुग्नु, उसको स्पर्शले न्यानो भएको महसुस गर्नु, फूलै फूलको बाटोमा हिडेको अनुभव पनि निर्मलाका आन्तरिक मनोभावसँग सम्बन्धित छन् । त्यसैले यस कथाको मुख्य परिवेश भनेको आन्तरिक परिवेश नै हो । आन्तरिक परिवेशका कारण नै यो कथा सबल बन्न पुगेको छ ।

त्यसैले यहाँ एक विधवा नारीका मनमा उत्पन्न पीडा र छटपटीका कारण यस कथाको कथानकअगाडि बढेको हुनाले आन्तरिक परिवेश नै बढी सशक्त भएर आएको छ । बाह्य परिवेशको चित्रण सूक्ष्म रूपमा गरिए पनि त्यसले आन्तरिक परिवेशको सिर्जना गर्न भरपुर मद्दत गरेकाले यसको बाह्य र आन्तरिक परिवेश निकै उत्कृष्ट भएको छ ।

३.४.२.५ दृष्टिबिन्दु

यस कथामा तृतीय पुरुष सीमित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग भएको छ । निर्मलाको मनका संवेगहरूलाई तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुका माध्यमबाट बढाइएको छ । यस कथामा निर्मलाको भावहरू मात्र विस्तृत रूपमा चर्चा गरिएको हुनाले यस कथाको दृष्टिबिन्दु सीमित बन्न पुगेको छ ।

यहाँ निर्मलाले सोचेका कुरा, पति मर्दाको छटपटी, बहिनीलाई सिङ्गार्दा आफू बहिनीभन्दा भन् राम्री छु भन्ने भाव र ऐनामा उत्रिएको आफ्नो अनुहार हेर्दा ऊभित्र

मडारिएको पीडालाई तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुकै माध्यमबाट व्यक्त गरिएको छ । बहिनीले कपालमा लगाएको फूललाई च्यातचुत पादै ऊ सिङ्गारिनु र गोदावरी आएर विधवाले टीका लगाउन हुन्छ त नानीभन्दा भस्किनु साथै गोदावरी कसैलाई पनि नभन है, बिन्ती हेर कसैलाई नभन (शाह, २०२३ : १९) भन्ने कुरा तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुबाट नै व्यक्त भएको छ ।

बाहिर लागेको टन्टलापुर घाम, शून्य पिचरोड, बुड्बुड्ती उडेको धुलो, कान थर्काउने आवाजले निर्मलालाई अझ नैराश्य बनाइदिएको थियो भन्ने कुराको जानकारी पाठकलाई तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुले नै दिएको छ । बहिनीलाई हेर्न आएको केटालाई उसले भित्र-भित्र आफ्नो लोग्ने ठान्नु र पछि बहिनीको केटा भन्ने कुरा सम्झिएर भस्किनु अनि विस्मृतिमा पुगेर उसलाई आफ्नो समीपमा पाउनु, फूलै फूलको बाटोमा हिडेको कल्पना गर्नु र पछि होसमा आउँदा आफ्नो गाला रगताम्य भएको पाउनु, ड्राइभरको सुसेली र मास्टरको चिठीले भन् निराशपूर्ण हुनु र स्लिपिड ट्याब्लेट खाएर घुँक्क-घुँक्क रुँदै तकियामा पल्टनु सबै कार्यहरू निर्मलाका मार्फत तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुले नै घटाएको हुनाले यस कथाको दृष्टिबिन्दुले तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दु नै हो ।

३.४.२.६ भाषा-शैली

‘लोग्ने’ कथा मनोवैज्ञानिक कथा भएर पनि सरल भाषा शैलीमा लेखिएको छ । यसमा बोलीचालीको भाषाको अधिकता रहेको पाइन्छ । सहरी वातावरणको चित्रणमै कथाको निर्माण भएकाले यसको भाषामा पनि सहरी वातावरणको छाप परेको स्पष्ट देखिन्छ । यस कथामा प्रतीकको पनि प्रयोग भएको छ । आलङ्कारिक भाषा प्रयोगको क्रममा यस कथामा केही विम्बात्मक भाषा प्रयोग भए पनि धेरै विम्ब- प्रतीकको भने प्रयोग भएको चाहिँ देखिँदैन ।

वाक्य गठनका दृष्टिले हेर्दा यस कथामा सरल, संयुक्त र मिश्र वाक्यको प्रयोग पनि भएको पाइन्छ । यस कथामा सामान्य वाक्यवाहेक प्रश्नार्थक, विध्यर्थक आदिजस्ता भावगत वाक्यहरू पनि प्रयोग भएका छन् । यसरी वाक्य गठनका दृष्टिमा पनि यो कथा प्रभावकारी बनेको छ ।

शब्द प्रयोगका आधारमा यस कथामा तत्सम, आगन्तुक शब्दको प्रयोग बढी भएको पाइन्छ तर कतै-कतै तद्भव शब्दको पनि प्रयोग भएको छ । यसमा प्रयोग भएको निपात, अनुकरणात्मक शब्द, विस्मयादिबोधक चिह्नहरूले भाषालाई बोलीचालीको स्तरमा पुऱ्याएको छ ।

लोग्ने कथामा निर्मलाको मानसिकतालाई भल्काउन बिम्ब र प्रतीकको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । आफ्नै बहिनीलाई हेर्न आएको केटालाई आफ्नो लोग्ने सम्भेर सिङ्गार गर्नु र पछि उतापट्टिको त्यो-त्यो उर्मिलाको लोग्ने उसलाई हेर्न आएको (शाह, २०२३ : १८) भन्नुले बेहोसीमै भए पनि निर्मलाले बहिनीलाई हेर्न आएको केटालाई पतिको बिम्ब बनाएकी छे । त्यसैले यहाँ उर्मिलाको केटो निर्मलाको लोग्नेको बिम्बका रूपमा चित्रित भएको छ । निर्मलाको मन विकृत बन्दै गएपछि तन्द्रा अर्थात् विस्मृतिका अवस्थामा पुगेर उसलाई काँधमा भुण्डिएको धोतीको सफ्को सर्प टाँसिएभै लाग्छ (शाह, २०२३ : २३) यसरी सर्प माउसुलीजस्ता घस्रने जन्तुलाई मनोवैज्ञानिकहरूले दमित यौन कुण्ठाको प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति मानेका छन् । त्यसैले यस कथामा निर्मलाले धोतीको सफ्कोलाई आफ्नो जीउमा सर्प टाँसिएको जस्तो अनुभव गर्नु दमित यौन कुण्ठाको प्रतीकात्मक प्रयोग हो ।

यस कथाको शैली वर्णनात्मक किसिमको छ । कथाकारले स्वयम् वर्णनात्मक रूपमा कथालाई प्रस्तुत गरे पनि पात्रहरूको क्रियाकलाप, हाउभाउ, संवादले यसलाई नाटकीय बनाएकोले यसको शैली नाटकीय प्रकृतिको पनि रहेको पाइन्छ ।

यस कथामा प्रयोग भएका तत्सम, तद्भव, आगन्तुक, निपात, अनुकरणात्मक शब्द, द्विरुक्त, विस्मयादिबोधक शब्दहरू तथा आलङ्कारिक वाक्यहरूलाई यसरी देखाउन सकिन्छ ।

(क) तत्सम शब्दहरू

विवाह, विरह, अचेतन, मन, अतीत, भावक, रेखा, प्रतिच्छाया, सम्पूर्ण, अस्थिर, चञ्चलता, अनुहार, लोभ, अभिमान, सीप, खुशी, ईर्ष्या, विराट, नगर, कपाल, सौन्दर्य, तन्तु, एकात्मक, विस्फारित, निश्चेष्ट, रिस, आवाज, स्वर, प्रवाह, विकट, छाल, हृदय, स्पन्दन, स्तब्ध, लाज, बल, कोशिश, परिचय, तङ्ग, अवश्य, भूल, शंका, भलाद्मी, शून्य, दैत्याकार, जड, चेतनाहीन, गन्ध, दृश्य, विस्मृति, विरोध, सान्त्वना, आकाश, निर्दयता, माया, वेग, आत्मा, मध्यान्न, चित्त, शान्ति, बादल, टीका आदि ।

(ख) तद्भव शब्दहरू

बरखी, लाज, हात, कान, मधुरो, नौलो, सास, घाँटी, आँसु, मीठो, बिहे, घाम, धूलो, सेतो, सपना, रगत, रातो, दिन आदि ।

(ग) आगन्तुक शब्द

क्रिम, पाउडर, लिपिस्टिक, रुज, गाजल, ऐना, प्रोफेसर, निखार, प्लेन, एक्सडेन्ट, गिलास, म्याट्रिक, कमिज, चस्मा, जिप, अखबार, विकाम, ड्राइभर, स्टेरिड, कोलगेट,

लापवाही, बेइमान, मास्टर, खलती, कागज, स्लिपिड, ट्याब्लेट, तकिया, सिफन, सारी, समझ, फिक्का आदि ।

(घ) निपात

त, न, क्यारे, नि, रे, पो, र आदि ।

ड) अनुकरणात्मक शब्दहरू :

पक्क, मरीमरी, बरर, ट्याप्प, भसङ्ग, भवासभवास्ती, ख्वालख्वाल, चौपट्ट, पुलुक्क, घरघर, विस्तार-विस्तार, निस्पट्ट, खिस्स, सामसुम, द्याम्हुम्म, सुइँसुइँ, सरसर, द्याडदयाड, गुनगुन आदि ।

च) विस्मयादिबोधक

आ !, छिः !, आमै !, लौन !, हा !, लौ हेर !, हरे !, है !, ए !, यिः ! आदि ।

(छ) द्विरुक्त शब्दहरू

गुनगुन, धुजाधुजा, मरीमरी, हाँस्दाहाँस्दै, ख्यालख्याल, रगडीरगडी, पछिपछि, घरघर, छिनछिन, विस्तार-विस्तार, लामोलामो, फूलैफूल, सुइँसुइँ, सरसर, सामसुम, द्याडदयाड, किनकिन, कसोकसो आदि ।

(ज) आलङ्कारिक वाक्यहरू

आधा जीउ र विरहले लोलाएका आँखा लिएर उनी फुङ्ग उडेको एउटा अचेतन सपनाभैँ (शाह, २०२३ : १५) ।

आँखाबाट आँसुको बादल हटिसकेको थिएन (शाह, २०२३ : १७) ।

पहाडको टुप्पासम्म ढाक्न पुग्ने अनेकौँ विकट-छालहरू उनको हृदयमा तरङ्गित भैरहेका थिए (शाह, २०२३ : १८) ।

आँखामा टुक्रिएका सपना फेरि जोरिन थाले— फूलै फूलको बारी फूलै फूलको आकाश फूलै फूलले ढाकेको बाटो । तर एकै छिनमा निर्मलाको लामो-लामो सपना फेरि टुक्रियो (शाह, २०२३ : २२) ।

छाती हुरिले खड्खडाएको खुला भयालभैँ द्याडदयाड बज्रिरहेको थियो (शाह, २०२३ : २३) ।

३.४.२.७ उद्देश्य

यस कथाको मूल उद्देश्य भनेको समाजमा रहेका निर्मलाजस्ता कलिलै उमेरमा विधवा भएका नारीहरूको मानसिक अवस्थाको चित्रण गर्नु नै हो । समाजले लगाएको बन्देजअनुसार उनीहरू चलन त सक्छन् तर भित्रभित्र कति विक्षिप्त हुन्छन् भन्ने कुरा पनि यहाँ उजागर गर्न खोजिएको छ । अचेतन मनमा दबिएको चाहनालाई कसैले पनि लुकाएर राख्न सक्दैन । समाज वा मान्छेले छेकेर छेक्न सक्दैन भन्ने कुरा पनि देखाउन खाजिएको छ । “मधुरोसित फुस्किएको एउटा नौलो हाँसो पनि । निर्मलाका सबै अचेतन तन्तुहरू अप्रत्यक्षित रूपले भनभनाए (उनी लट्ठिँदै गइन् । उसको त्यो एकात्मक सौन्दर्यले निर्मलाको अन्तरलाई कमिलाले भैँ चिल्यो” (शाह, २०२३ : १६, १७) भन्ने भनाइले विधवा नारीमा पनि यौन चाहना दमित रूपमा रहेको हुन्छ भन्ने कुरा देखाउनु पनि यस कथाको उद्देश्य नै हो ।

निर्मलाको चरित्रमा असामान्यता उत्पन्न हुनु उसको लोग्नेको अभावका कारण हो । अकारणमा लोग्नेको मृत्युपश्चात् ऊ विक्षिप्त बनेको पाइन्छ । पति वा लोग्ने भनेको नारीहरूको जीवनको सौभाग्य मात्र हैन भौतिक आवश्यकता पनि हो किनभने प्रत्येक व्यक्तिको जीवनमा यौन वा कामवासनाको भूमिका प्रबल हुन्छ र त्यसको निम्ति विपरीत लिङ्गको आवश्यकता पर्दछ । निर्मलाका निम्ति पनि लोग्ने सामाजिक सुरक्षा मात्र हैन उसको मानसिक चाहना परिपूर्तिको साधन पनि हो भन्ने कुरा देखाउनु यसको मुख्य उद्देश्य हो ।

विवाह गरेको एक वर्षमा नै वैधव्य जीवन बिताउन विवश एउटी युवतीको मानसिकता, मनोवृत्ति र मनोदशालाई केसाकेसा गरेर केलाउनु र उसैको चिरफार गरेर विश्लेषण गर्नु पनि यस कथाको उद्देश्य हो । लोग्नेबाट वञ्चित एक युवतीको अतृप्ति र त्यसबाट उत्पन्न ईर्ष्याको चरम अवस्थालाई देखाउनु र ऊ सौभाग्यतिर फर्कने चाहना गरेर आफू सिङ्गारिनुले विधवा नारी पनि सधवा नारीजस्तै सिङ्गारिएर हिड्न चाहन्छन् तर उसलाई समाजले त्यसो गर्न बन्देज लगाएको हुन्छ भन्ने सामाजिक विकृतिलाई देखाउनु पनि यस कथाको मुख्य उद्देश्य हो ।

लोग्नेको मृत्युसँगै पत्नीको सबै खुशी र चाहनाहरू जले पनि ऊभित्र भएको यौनको चाहना भने कहिल्यै पनि मर्दैन जसरी निर्मला लोग्नेको मृत्युमा विक्षिप्त बनेकी छे त्यसरी नै बहिनीको केटालाई देख्दा उसमा यौन चाहना उब्जेको छ । यसैले यो कथाको मुख्य उद्देश्य भनेको उमेरमै विधवा बन्नु परेका नारीहरूको मार्मिक चित्रण र उनीहरूको

मनमा उब्जेका विविध कुराहरूको सूक्ष्म विश्लेषण गर्दै उनीहरूमा पनि जैविक चाहना सुषुप्त अवस्थामा लुकेको हुन्छ भन्ने कुरा देखाउनु नै हो ।

३.४.३. प्रतिक्रिया कथाको विश्लेषण

प्रतिक्रिया कथा सर्वप्रथम वि.सं. २०१८ सालको शारदा पत्रिकाको वर्ष २६ अङ्क ४ मा प्रकाशित भएको कथा हो । यसको कथागत लमाइ पृष्ठ २४ देखि ३५ सम्म अर्थात् १२ पृष्ठको रहेको छ ।

३.४.३.१ शीर्षक

यस कथाको शीर्षक एक पदीय *प्रतिक्रिया* रहेको छ । प्रतिक्रिया पद *क्रिया* शब्दका अगिल्लिर *प्रति* उपसर्ग लागि निर्माण भएको नाम पद हो । यसको अर्थ प्रतिकार, बदला वा कुनै घटना वा परिस्थितिप्रति व्यक्त गरिने भावना भन्ने हुन्छ । यसमा पातलीले मनेका विरुद्ध यस्तै प्रतिक्रिया जनाएकाले यस कथाको शीर्षकले सोभो अभिधार्थलाई नै बहन गरेको छ ।

कथामा पातलीको हसिलो रूप, मिजासिलो व्यवहारकै कारण पति मनेमा अनेक प्रकारको शङ्काले डेरा जमाएको छ । त्यसैले ऊ बिनासित्तिमा मायालु पत्नीलाई कुट्दछ, जसको प्रतिक्रिया स्वरूप उसकी पत्नी पातली मनेको सधैको शङ्कालु व्यवहार र ताडनाबाट क्षुब्ध बनी घरबाट भाग्दछे । यसरी मनेको व्यवहारको प्रतिक्रिया स्वरूप नै पातली भागेकाले यस कथाको शीर्षक *प्रतिक्रिया* सार्थक सिद्ध भएको छ ।

३.४.३.२ कथानक

प्रतिक्रिया एउटा पुरुष मनको अन्तर्द्वन्द्वलाई आधार बनाई रचिएको कथा हो । यस कथामा मने पात्रको मानसिक स्थिति, आफ्नो पुरुष अहङ्कारले गर्दा पत्नीमाथि गरेको शङ्का, उपशङ्का र दुर्व्यवहारलाई कथानकको रूपमा उपयोग गरिएको छ । पुरुष अहम्ले गर्दा घटेको घटना र सामान्य यौनलाई कलात्मक ढङ्गले आख्यानीकरण गरिएको छ । मनेभित्रको अहम्, ईर्ष्या र द्वेषको भावनालाई सजीव रूपमा चित्रण गरी यस कथाको कथानकको निर्माण गरिएको छ ।

कथानकको आरम्भ रातको समयमा मने आफ्नो पालो सकेर डेरामा फर्केपछि आग्लो नलागेको दैलो देखी पतलीभित्रै होली भन्ने आशङ्का गरेबाट भएको छ । यसरी कथानकको आरम्भ नै मनेको मनमा पातलीप्रति उठेको शङ्काबाट भएको छ । यही शङ्का गर्दै मने

डेराभिन्न पस्छ । मने शङ्कालु आँखाले रिक्तो खाटमाथि र भान्छातिर हेर्छ । निभेको चुह्लो अधिल्लिर घुँडामा मुन्टो अड्याएर निहुरेकी पातलीलाई देखेपछि उसको मन केही हलुको हुन्छ । पातली मनेलाई पालोमा जान बिहान सबेरै भान्छाको तयारी गर्छे, जे भए पनि उसलाई माया गर्छे । यस्ती स्वास्नीमाथि पनि मने पाप चिताउँछ । मनेको डेरामा आउने जाने गर्ने उसका अल्लारे ठिटा साथीहरूले उसलाई अगाडि पातलीको बखान गर्दा आफू गौण भएको अनुभव गर्दै मनमा दुङ्गो राखेर सुन्छ । पातली सबैसित हाँसी ठट्टा गर्छे तर यही बानी मनेलाई कति पनि मन पर्दैन । मने पातली उसकी मात्र हो भन्ने सोचदछ ।

मने आफू बाहिर रहेको समयमा कोही पनि उसको डेरामा आई पातलीसँग उठबस गर्न सक्ने शङ्का गर्दछ । ऊ हरबखत पातलीलाई शङ्कालु दृष्टिले हेर्छ । पातलीका हरेक व्यवहारमाथि मने शङ्का गर्छ । मने आफ्नो मनको शङ्का मेट्न नचाहिने धेरै प्रश्न गर्छ । पातली केही नबोली बस्छे । पातलीको मौनताले गर्दा आफ्नो अहम्मा चोट पुग्ने देखेर मने आफ्नो पेटि खोली सटासट पातलीलाई हिकार्उन थाल्छ । यसको प्रतिक्रिया स्वरूप पार्वतीले पनि बाँसको दुङ्गो उठाएर मनेलाई हिकार्ई । मने पातलीको बाटेको कपाल समातेर उसलाई कोठाभरि घुमाउँछ, अन्त्यमा थाकेर मनेले पातलीलाई छोडिदिन्छ । मने भोकै पेट सुत्न जान्छ र चाँडै निदाउँछ । आधा रातमा ब्युँभिएर पातलीलाई खोज्दै भुईँ ओछ्यानमा पुग्छ । मनेका हातहरू पातलीका नरम आङभरि एकनासले दगुर्न थाल्छ । यत्तिकैमा पातलीले उसलाई एक लात हिकार्उँछे । पातलीको यो प्रहार सपना वा विपनाको हो थाहा हुँदैन । भोलिपल्ट मने बिलकुलै स्वस्थ भइसकेको हुन्छ तर पातली भने अरू दिनमा भन्दा केही गम्भीर देखिन्छे ।

त्यस दिन बेलुका बिनाकारण पातलीलाई चुटेकोमा पश्चाताप गर्दै मने छिटै डेरा फर्कन्छ । यहींबाट कथानकको मध्य भाग आरम्भ हुन्छ । मनेले आफ्नो डेरामा गहिरो स्तब्धताबाहेक अरू केही भेट्दैन । भान्छामा चिसो चुह्लो, भाँडाहरू र पाटे बिरालो हुन्छ तर पातलीलाई भने त्यहाँ देख्दैन । मनेको मनमा विविध शङ्का उब्जन थाल्छ । पातलीलाई हराएको सियो खोजेभैँ कोठाभरि खोज्छ तर ऊ कहीं हुन्न । मने पातली कोहीसित भागी कि भन्ने शङ्का गर्छ भने घरवेटीमाथि शङ्का गर्छ र उसको कोठातिर लाग्छ । कोठाभिन्नको गतिविधि बुझ्दा मने क्रोधित बन्न पुग्दछ, तर त्यहाँ पातली नभई घरवेटीकी दुलही भएको थाहा पाउँदा मने खड्ग्रङ्ग बन्दछ । पातली अन्य कोहीसित भागेको शङ्का गर्दा मनेको अगाडि उसका उरन्ठ्याउला साथीहरूको अनुहार नाचन थाल्छ । मने आफ्ना साथीहरू

महन्ते, श्यामे, शिवे, माने आदि सबैलाई शङ्काको घेराभित्र पार्छ । यीमध्ये मानबहादुरमाथि अलि बढी नै शङ्का गर्छ । सुधो देखिने मानबहादुरले नै पातलीलाई भगाएको हुनसक्ने ठान्छ । मने आफ्नो कोठामा पातलीका लुगाफाटा केही भेट्दैन । मने पातलीका रिक्तो ओच्छ्यान, तकिया आदिलाई सुम्सुम्याउन थाल्छ । ऊ कुन अन्धकारतिर बढ्दै छ भन्ने कुरा उसले चाल पाउन सक्दैन । यत्तिकैमा उसका आँखाबाट दुई थोपा आँसु चुहिन्छ ।

मने पातलीले उसको जीवनभरको कमाइ ढुङ्ग्री, चाँदीका बाला, सुनको चारपाटे लागेकी हुन सक्ने आशङ्कामा मने विकृत हुन्छ । ऊ सडकमा पुगी दौडिन थाल्छ । यहींबाट कथानकको अन्त्य भाग आरम्भ हुन्छ । अँध्यारोमा अघि बढ्दै जाँदा मनेले नारिएर हिँडेका पातली र मानबहादुरलाई भेट्छ । यो मात्र उसको आँखाको भ्रम हुन्छ । मने उनीहरूलाई भेट्न दौडिन्छ र आफ्नो केही वर एउटा सेतो वस्तु देख्छ । उसले त्यहाँ मानबहादुर र पातली भएको आशङ्का गर्छ । मने एक्कासि खुकुरी निकाली त्यो वस्तुमाथि भ्म्टन्छ । उसको खुकुरीको धार दोब्रिन्छ । त्यसपछि मने घर फर्कन्छ र सबै कुरा बिर्सन चाहन्छ । मनेले पातलीका गहना आफ्नै कोठामा भेट्छ र कथानक पनि यहीं टुङ्गिन्छ ।

मनेको मानसिक द्वन्द्व, शङ्का र भ्रमलाई आख्यानीकरण गरिएको यस कथाका सम्पूर्ण घटनाहरू आदि, मध्य र अन्त्यको क्रमिक शृङ्खलामा प्रस्तुत गरिएको छ भने केही घटनाहरू मनेले सम्झिएको छ । यसको आदि, मध्य र अन्त्यको कुरा गर्नुपर्दा सिंहदरबारको पालो सकेर मने डेरामा फर्किनु, डेराको दैलो ढक्किएको मात्र देखेर उसको मनमा चिसो पस्नु, कोठाको चारैतिर शङ्कालु नजरले हेर्नु, पातलीलाई नियालेर हेर्नु र आफ्नै साथीहरूले उसको बयान गरेको सम्भेर रिसाउनु, आफूले पातलीलाई पशुपतिको हुलबाट गीत गाउँदागाउँदै ल्याएको सम्झनु, बिनाकारण पातलीसित निहुँ खोजेर कराउनुसम्मको भागलाई आदि भाग भनेर चिन्न सकिन्छ । मनेले पातलीलाई पिट्नु, पातलीले पनि त्यसको प्रतिकार गर्नु तर नसकेर जथाभावि लछारिनु, मने थाकेर भोकै पेट खाटमा गएर पल्टिनु, आधारतमा बिउँझिएर पातलीलाई छाम्दै ऊ सुतेको खाटमा पुग्नु, उसले एक लात हिकार्उनु, बिहान पातलीसँग बोल्ने कोशिस गर्नु, पातली नबोल्नु र ऊ पालो गर्न जानु, मने पालो सकेर चाँडै घर फर्किनु, आफूले पातलीलाई व्यथैमा पिटेछु भन्ने कुरा सोच्नु, कोठामा गएर पातलीलाई हँसाइ छाड्छु भन्दै घर आउनु तर पातली कोठामा नहुनुसम्मको भागलाई मध्य भागमा राख्न सकिन्छ । यस्तै मनेले पातली कोसँग भागीहोली भनेर उनीहरूको नाम सोचन थाल्नु, घरबेटीमाथि शङ्का गरेर चियो गर्न जानु, घरबेटी र उसकी स्वास्नी बोलेको

सुनेर त्यहाँबाट फर्किनु, आफ्नै भाइ पर्नेसँग पातली भागेको शङ्का गर्दै एउटा सेतो छायाँलाई उनीहरू भन्दै पछ्याउनु र खुकुरीले प्रहार गर्नु, तर उनीहरू नएभएकाले ऊ सचेत हुनु, घर फर्किनु, आँसु भार्नु, आफ्नै तकियामुनि एउटा पोकोमा पातलीका लागि किनिदिएका सुनका सबै गहनाहरू भेट्टाउनुसम्मको भागलाई अन्त्यभाग भनेर लिन सकिन्छ । यसरी आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खला मिलेकाले यो कथा रैखिक ढाँचामा अघि बढेको छ ।

यस कथामा लेखकको कल्पना प्रस्तुत भएको छ । त्यसैले यस कथाले उत्पाद्य स्रोतलाई अङ्गालेको छ । वस्तु सङ्गठनका दृष्टिले पनि कथा सरल ढङ्गबाट अघि बढेको छ । यस कथामा कार्यकारण शृङ्खला मिलेको हुनाले कुतूहलता पनि सिर्जना भएको छ । मने डेरामा आइपुगेर दैलो खुल्लै देख्दा, पातलीलाई कोठामा नदेख्दा, आफ्नै साथीहरूमाथि शङ्का गर्दा अब के गर्ला भन्ने कुतूहल उत्पन्न हुन्छ । यसरी यस कथाको कथानक कुतूहलताका दृष्टिले पनि उत्कृष्ट बन्न पुगेको छ ।

यस कथामा बाह्य द्वन्द्वका साथसाथै आन्तरिक द्वन्द्व पनि सशक्त रूपमा आएको छ । मनेले पातलीलाई पेटी खोलेर पिट्नु, बाटेको कपाल समातेर लछारपछार गर्नु, पातलीले पनि बाँसको ढुङ्गोले हिकार्एको घटनाले यस कथामा आएको बाह्य द्वन्द्वलाई सशक्त तुल्याएको छ । मनेले पातलीका हरेक व्यवहारलाई शङ्काको दृष्टिले हेर्नु, पातलीलाई शारीरिक पीडा दिइसकेपछि पश्चाताप गर्नु, आफू डेरामा नभएको समयमा जो पनि आई पातलीसँग उठबस गर्नसक्ने मनेका मनमा उठेका आन्तरिक द्वन्द्वलाई सबल तुल्याएको छ ।

यसरी प्रस्तुत कथाको कथानकले पूर्णता प्राप्त गरेको छ । सूक्ष्म कथानक भए तापनि कार्यकारण शृङ्खलामा अघि बढी पाठकमा कुतूहलता, रोचकता सिर्जना गर्न सफल भएको छ ।

३.४.३.३ चरित्रचित्रण

प्रतिक्रिया कथामा प्रयुक्त पात्रहरूको सङ्ख्या न्यून रहेको छ । मने र पातली मात्र मञ्चीय पात्रका रूपमा आएका छन् । मनेका साथीहरू महन्ते, श्यामे, शिवे, मानबहादुर, घरबेटी र उसकी दुलही आदि पात्रहरू मनेको स्मरणमा मात्र आएका छन् । यिनीहरूको कथामा प्रत्यक्ष उपस्थिति रहेको छैन । मने, घरबेटी र उसका साथीहरू पुरुष पात्र हुन् भने घरबेटीकी दुलही र पातली स्त्री पात्र हुन् । यस कथाको प्रमुख पात्र मने हो । उसकै सेरोफेरोमा कथानक आरम्भ भई टुङ्गिएको छ । पातली सहायक पात्र हो । उसको प्रयोगले

मनेको चरित्रलाई उजागर गर्न सघाउ पुऱ्याएको छ । यी पात्रबाहेक अन्य मानवीय पात्रहरू गौण रहेका छन् । मानवेतर पात्र पाटे बिरालो, मुसाको पनि सान्दर्भिक उपयोग भएको छ ।

(क) मने

मने यस कथाको मानवीय पुरुष पात्र हो र जागिरको हिसाबले एक सिपाही हो । यस कथाको प्रारम्भदेखि अन्त्यसम्म मनेको उपस्थिति रहेको छ । कथाको सबै घटनाक्रम मनेकै केन्द्रीयतामा घटित भएको छ । मनेकै सेरोफेरोमा कथानक घुमेको छ । त्यसैले मने यस कथाको प्रमुख एवम् केन्द्रीय पात्र हो ।

मने यस कथाको प्रमुख पात्र भए तापनि प्रवृत्तिका आधारमा ऊ प्रतिकूल रूपमा देखा परेको छ । ऊ आफ्नी पत्नी पातलीको हरेक व्यवहारलाई शङ्कालु दृष्टिले हेर्छ । आफ्नो अहम्मा चोट पुग्ने देखी पातलीलाई निर्मम तरिकाले चुट्छ । ऊ आफ्ना साथीहरू र घरबेटीलाई समेत शङ्काको घेराभित्र पाछ । पातली सबैसित हाँसेर बोल्ने र राम्री पनि भएकीले साथीहरूले उसको प्रशंसा गर्दा मने आफूलाई गौण ठान्छ । मने पातलीलाई आफ्नै मात्र हो भनी सोच्छ । त्यसैले अन्य पुरुषसित हाँसखेल गरेको मन पराउँदैन ।

स्वभावका आधारमा मने गतिशील पात्र हो । ऊ आफ्नी पत्नीलाई शङ्का गरेर चुट्छ तर पछि त्यसको पश्चाताप गर्छ । उसको दुर्व्यवहारलाई सहन नसकी पातलीले छोडेर जाँदा आफू अनिश्चित अन्धकार दिशातर्फ उन्मुख हुँदै गएको महसुस गर्छ । जीवनचेतनाको दृष्टिमा ऊ वर्गीय पात्र हो । ऊ सिंहदरबारमा पालो दिने काम गर्छ । बिहानदेखि बेलुकासम्म आफू बाहिरै हुँदा पातलीको अन्य पुरुषसँग सम्बन्ध हुनसक्ने आशङ्का गर्छ । यसरी आफू पत्नीलाई समय दिन नसक्ने बाहिर नै व्यस्त रहने पुरुषवर्गको प्रतिनिधित्व मनेले गरेको छ । स्वभावका आधारमा मने अन्तर्मुखी पात्र हो । पातलीमाथि शङ्का गरी मनमा विभिन्न कुराहरू खेलाउँछ तर आफ्ना कुराहरू कसैलाई भन्दैन, शङ्कालु दृष्टिले मात्र हेर्छ ।

यस कथाको आदिदेखि अन्त्यसम्म मनेको भूमिका रहेको छ । ऊ नै यस कथाको प्रमुख पात्र हो । उसकै केन्द्रीयतामा कथानक घुमेको छ । मनेलाई हटाउँदा कथा नै बन्दैन । त्यसैले ऊ यस कथाको बद्ध पात्र हो । मने यस कथाको केन्द्रीय पात्र भएकाले उसले गरेका हरेक क्रियाकलापहरूलाई दृश्यात्मक रूपमा चित्रण गरिएको छ । त्यसैले मने यस कथाको मञ्चीय पात्र हो ।

मने पातलीको पति हो । ऊ पातलीलाई एउटा निर्जीव वस्तु ठान्छ । पातलीलाई आफ्नो एकलौटी वस्तु ठानी उसमाथि अधिकार जमाउन खोज्छ । पातलीका कुनै पनि कुरा ऊ सहन सक्तैन । आफूले भनेअनुसार नहुँदा ऊ पातलीलाई मानसिक तथा शारीरिक यातना दिनसमेत पछि हट्दैन । ऊ आफू पुरुष भएकोमा घमण्ड गर्दछ । पत्नीलाई कठपुतली ठान्छ र आफ्नो इशारामा नचाउने प्रयास गर्दछ । उसको यो प्रयास सफल नहुँदा आफ्नो अहम्का कारण अन्धो भई पातलीलाई कुटपिट गर्छ । मनेको पुरुष अहम्को पराकाष्ठा पातलीलाई पेटीले हिकार्उनुमा भल्किन्छ । मने पातलीमाथि शङ्का गर्दागर्दै विक्षिप्त बन्न पुगेको उसले बाटोमा रहेको ढुङ्गालाई पातली र मानबहादुर ठानी खुकुरीले प्रहार गर्दा ढुङ्गामा बजेर खुकुरीको धार कुडिन्छ । पातलीको गहनाको पोकोसमेत कोठामै भेटिँदा उसको अहम् चकनाचुर भएको देखिन्छ । 'एउटा सानोसानो रुमालले बाँधेको पाको, मनेले हड्बडमा त्यसलाई फुकायो । फुकाएपछि ऊ जड भयो, उसको अघिल्लिर पातलीका कानका ढुङ्गी, चाँदी बाला र चारपाटे थिए (शाह, २०२३ : ३५) ।

(ख) पातली

लिङ्गका आधारमा पातली यस कथाकी नारी पात्र हो । यौवनअवस्थामा प्रवेश गरेकी ऊ राम्ररी चिटिक्क परेकी पनि छ । उसलाई मनेले पशुपतिबाट गीत गाउँदागाउँदै भगाएर ल्याएको हुन्छ । यसर्थमा ऊ मनेकी पत्नी पनि हो ।

पातली यस कथाकी सहायक पात्र हो । मनेको चरित्रलाई प्रकाश पार्ने क्रममा पातलीको भूमिका सहयोगी बनेकाले पातली यस कथाकी सहायक पात्र हो । उसकै कारणले मनेका मनमा अनेक रङ्गका द्वन्द्व र अन्तर्द्वन्द्व सिर्जना भएकाले पनि पातलीको कार्यगत भूमिका सहायक किसिमको छ ।

प्रवृत्तिका आधारमा पातली अनुकूल पात्रका रूपमा उपस्थित भएकी छ । उसमा कुनै छलकपट छैन । सबैलाई ऊ समान व्यवहार गर्दछे । मनेले उसलाई हिकार्उँदा सुरुमा उसले केही भन्दिन । पछि मुख छाड्दा ज्यानमारा मोरा भन्दै अगाडि भएको बाँसको ढुङ्गोले हिकार्ए पनि मनेले उसलाई कपाल समाएर कोठाभरि घुमाउँछ । पातली विरोध नगरी मनेले घिच्याएतिरै लछारिन्थी, पछारिन्थी (शाह, २०२३ : २७) भन्ने भनाइबाट ऊ लोग्नेलाई चोट पुऱ्याएर केही गर्न नसक्ने सहनशीलका साथै अनुकूल पात्र हो भन्ने बुझिन्छ ।

स्वभावका आधारमा पातली गतिशील चरित्रकी देखिन्छे । सुरुमा उसले पतिका सबै दुर्व्यवहार सहँदै आए पनि अन्तमा मनेलाई छाडेर हिँडेकी छ । उसको स्वभाव सुरुदेखि अन्त्यसम्म एउटै स्थितिमा रहन सकेको छैन । त्यसैले ऊ गतिशील पात्र हो ।

जीवनचेतनाका आधारमा पातली वर्गीय चरित्रका रूपमा प्रस्तुत भएकी छ । घरव्यवहार सम्हालेर बसे तापनि पतिको तिरस्कार र दुर्व्यवहार भोग्न बाध्य नारीहरूको प्रतिनिधित्व पातलीले गरेकी छ । साथै उसमा कतिपय ठाउँमा व्यक्तिगत पात्रमा हुने गुणहरू पनि पाइन्छन् । यसरी भन्नुपर्दा पातली वर्गीय र व्यक्तिगत दुवै पात्रका रूपमा देखा पर्दछे ।

पातली यस कथाकी बद्ध पात्र हो । मनेका मनमा घटित घटनाहरू पातलीकै माध्यमबाट घटित भएका छन् । कथाको सुरुवाट नै पातलीको चर्चा छ र अन्त्य पनि उसकै चर्चामा भएको छ । उसलाई कथाबाट अलग्याउँदा कथाको संरचना नै भङ्ग हुने हुनाले पातली यस कथाकी बद्ध पात्र हो ।

सबैसँग हाँस्ने ठट्टा गर्ने र हाँसी हाँसी बोल्ने पातलीको बानी छ । यही बानी उसको पतिलाई मन पर्दैन र अरूसँग ठट्टा गर्दै बोलेको ऊ सहन पनि सक्तैन । उसका हरेक व्यवहारलाई मनेले शङ्का गर्छ तर उसले पत्नीको भूमिका निर्वाह गरेकी छ । उसले पतिलाई काममा जान ढिलो हुन्छ भनेर खाना चाँडै बनाउँछे र उसले खाना नखाई ऊ खाना खान्छ । यसरी हेर्दा ऊ आफ्नो पतिलाई माया गर्ने र स्त्री धर्म बुझेकी नारी पात्रका रूपमा प्रस्तुत भएकी छ ।

एकलासे छिँडीको कोठामा बस्नुपरे पनि पतिसँग बस्न पाउनुमै आफ्नो सुख ठान्ने पातली पतिले पिट्दा केही प्रतिकार गरे पनि पूर्णरूपमा पतिलाई केही नगर्ने पात्र हो । पतिको अत्याधिक शङ्का र पिटाइबाट आजित भएकी पातली अन्त्यमा आफ्ना पतिले दिएका सबै गरगहनाहरूलाई जस्ताको तस्तै कोठामा नै राखिदिएर ऊ त्यहाँबाट निस्किएकी छ ।

यसरी भन्नुपर्दा पातली यस कथामा कथानकलाई अगाडि बढाउन सहयोग गर्ने पात्रका साथै पतिको पिटाइलाई र शङ्कालाई सहँदासहँदै पनि अति भए पछि त्यसबाट मुक्त हुन घर नै छाडेर भाग्न बाध्य नारी पात्रका रूपमा प्रस्तुत भएकी छ ।

३.४.३.४ परिवेश

मनेको डेरा यस कथाको स्थानगत परिवेश हो । यस कथाको अधिकांश घटना यसै कोठामा घटित भएको छ । यस कथाको धेरै घटनाहरू दिनको उज्यालोमा भन्दा रातको अँध्यारोमा घटेका छन् । परिस्थितिजन्य परिवेशचाहिँ बाह्य र आन्तरिक गरी दुवै प्रकारको रहेको देखिन्छ ।

यस कथाको स्थानगत परिवेश मुख्य रूपले मनेको डेरा नै रहेको छ । उसको त्यस डेराको बीचमा रहेका सानो आटजस्तो गारोले भान्छा र कोठालाई छुट्याएको छ । त्यस कोठामा खाट, भुईँ ओछ्यान र भित्तामा कपडा भुण्ड्याउने ठाउँ छ । त्यस डेराअगाडिको होटल, घरबेटीको कोठा, सडक, भान्छाकोठा, भन्याडको सिँढी स्थूल परिवेशका रूपमा आएका छन् ।

यस कथाको कालगत परिवेश भने रातबाट सुरु भएर दिन र रातसम्म रहेको छ । मनेले सिंहदरबारमा आफ्नो पालो सिध्याएर डेरा फर्किदा रात निकै गइसकेको थियो (शाह, २०२३ : २४) । यही उद्वरणबाट कथानक आरम्भ भएको छ । मने र पातलीबीच भएका सबै घटनाहरू राति घटेका छन् । मनेको आन्तरिक द्वन्द्व र मने र पातलीबीचको बाह्य द्वन्द्व यही रातमा घटेको छ । मनेको मनभित्रको अन्धकारलाई बढाउन रातको अन्धकारले अझै सघाउ पुऱ्याएको छ । रातको समयमै पातलीलाई चुट्ने, पातली डेरा छोडेर भाग्दा उसलाई खोज्ने कार्य पनि भएको छ । यस कथाको कालगत परिवेशले कथानकलाई उत्कर्षमा पुऱ्याउन मद्दत पनि गरेको छ ।

मनेको मनमा रहेको अहङ्कार यस कथाको आन्तरिक परिस्थितिजन्य परिवेश हो । मनेमा रहेको पुरुष अहङ्कारले गर्दा पातलीले आफ्नै साथी तथा घरबेटीसँग बोल्दा पनि आशङ्काले हेर्नपुग्छ । यिनै आशङ्काहरूले गर्दा नै मनेले आफ्नी पत्नीलाई पिट्छ । पिटाइको पीडालाई सहे पनि उसको शङ्कालाई सहन नसकी पातली डेराबाट भागे पछि मनेका मनमा अनेक द्वन्द्वहरू चलन पुग्छन् । यो नै यस कथाको आन्तरिक परिवेश हो ।

पातली कोसँग भागी होला भन्दै आफ्नै साथीहरूको नाम सम्झनु, घरबेटीमाथि शङ्का गर्नु, आफ्नै भाइ पर्ने मानबहादुरसँग पातली भागेको शङ्का गर्दै अनेक तरङ्गमा दौडनु पनि यस कथाको आन्तरिक परिवेश नै हो । अचेतजस्तै भएर मनेले खुकुरीले मानबहादुर र पातली भनेर हिरकाउँदा खुकुरीको धार बिग्रन पुगेको छ र ऊ ओछ्यानमा आई पल्टिँदा केही सोचन सक्तैन । अझ गहनाको पोका जस्ताको तस्तै भेटेपछि जड बन्न पुगेको छ । उसको स्थिति पनि आन्तरिक परिवेशका माध्यमबाट नै घटित हुन पुगेको छ ।

यसरी यस कथामा बाह्य परिवेशले मानेको आन्तरिक द्वन्द्वलाई जगाउने काम गरेको छ र आन्तरिक परिवेश मानेका अर्न्तमनका द्वन्द्वबाट सिर्जना हुँदै सशक्त भएर कथामा आएको छ । त्यसैले यस कथाको आन्तरिक र बाह्य परिवेश सशक्त रूपमा चित्रण हुन पुगेको छ ।

३.४.३.५ दृष्टिबिन्दु

यस कथामा तृतीय पुरुष सीमित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग भएको छ । यसको कथानकमा तृतीय पुरुष 'ऊ' को प्रयोग मनेका निम्ति गरिएको छ । मनेको व्यवहार, अनुभव विचारमा नै केन्द्रित भई कथानक अगाडि बढेको छ ।

यसमा मनेमा रहेको पातलीप्रतिको शङ्का, पातलीलाई कोठामा नभेट्दा आफ्ना केही साथीहरूसित भागेको हुनसक्ने आशङ्का सबै 'ऊ' पात्र अर्थात् मनेका मानसिकताबाटै व्यक्त भएको छ । पातली राम्री भएकीले साथीहरूले उसको प्रशंसा गर्दा मने आफू गौण भएको अनुभव गर्छ । जो पायो त्योसित हाँस खेल गरेको मलाई मन पर्दैन (शाह, २०२३ : २५) भन्ने उद्गारहरू पनि मने मार्फत् व्यक्त भएको छ ।

मने र पातलीका हरेक क्रियाकलापका साथै उनीहरूबीचको तनावको अवस्था, झगडा र मनेले पातलीलाई पिटेको कुरा पनि तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुबाट नै अर्थिन आएको छ । पातलीले डेरा छोडेर जानु, मनेले खोज्न निस्कँदा ऊभित्र घटित अन्तर्द्वन्द्वलाई पनि ऊ पात्रकै माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । अन्त्यमा स्वास्नीका सबै गरगहनाहरू आफ्नै सिरानमुनि पाइसकेपछि ऊ जड हुन्छ भन्ने कुरा पनि तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुबाट नै उजागर भएको छ ।

त्यसैले यस कथाका सबै घटनाहरू 'ऊ' पात्रकै क्रियाकलापमा अधि बढी टुङ्गिएकाले यसमा तृतीय पुरुष सीमित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग भएको देखिन्छ ।

३.४.३.६ भाषा-शैली

प्रतिक्रिया कथा मनोवैज्ञानिक कथा हो तर यस कथाले सामाजिक पक्षलाई पनि समेटेको हुनाले सामाजिक घटनालाई शब्दका माध्यमबाट जस्ताको तस्तै चित्रण गरिएको छ । त्यसैले यो कथा सरल भाषा-शैलीमा प्रस्तुत भएको छ । यहाँ कृत्रिम र आडम्बरपूर्ण भाषाको प्रयोग नगरी पात्रानुकूल बोलचालको भाषालाई उपयोग गरिएको छ । यहाँ कतै-कतै आलङ्कारिक भाषाको प्रयोग गरिए पनि त्यसले भाषिक जटिलता भने थपेको छैन ।

वाक्यको तहमा यस कथामा सरल, मिश्र र संयुक्त तीनै किसिमका वाक्यहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । यहाँ भावगत पक्षलाई समेट्न सक्ने विध्यर्थक, प्रश्नार्थक आदि जस्ता

वाक्यहरू पनि सन्दर्भगत रूपमा ठाउँठाउँमा प्रयोग हुन पुगेका छन् । अनुच्छेद गठनका दृष्टिले यो कथा लामालामा र छोटछोट अनुच्छेदको मिश्रणद्वारा निर्माण भएको पाइन्छ । विचलनयुक्त वाक्यको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

शब्द प्रयोगका आधारमा यस कथामा तत्सम, तद्भव र आगन्तुक तीनै किसिमका शब्दहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । यहाँ अनुकरणात्मक, द्विरुक्त, निपात, विस्मयादिबोधक र बोलीचालीका शब्दहरूको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ । यस्ता शब्दहरूको प्रयोगले भाषालाई सरल, छरितो र मीठो बनाउनमा मद्दत पुऱ्याएको छ ।

यस कथामा मनेको मानसिकतालाई झल्काउन विम्ब-प्रतीकको प्रयोग कतै वाक्य स्तरमा त कतै शब्दस्तरमै अर्थिन आएको छ । मनेको डेराभित्रको अँध्यारो मनेको मनभित्र रहेको अँध्यारोको सादृश्यतामा आएको छ । गहनाको पोको भने मनेभित्रको पुरुष अहङ्कारको रूपमा अर्थिन आएको छ । खुकुरीको प्रतीक भने मनेको चरित्र तिखार्नमा आएको छ । पातलीलाई अँगालो मार्न कल्पिएको उसको मन पातलीलाई नपाउँदा कुँडिएको छ । त्यसरी नै खुकुरीको धार पनि ढुङ्गामा लागेर कुँडिएको छ । यस्तै कोठाभित्रबाट खाटको चर्रमर्रचर्रमर्रको मधुरो आवाज आइरहेको थियो (शाह, २०२३ : ३१) भन्ने जस्ता पदावलीले प्रतीकात्मक रूपमा रतिरागात्मक क्रीडाको प्रक्रियालाई जनाएको पाइन्छ । यसरी प्रतीकात्मक रूपमा आलङ्कारिक वाक्यको प्रयोग प्रशस्त मात्रामा गरिएकाले कथालाई रोचक बनाउनमा सहयोग गरेको छ ।

यस कथाको शैली वर्णनात्मक किसिमको छ तर यहाँ पातली र मनेका क्रियाकलाप, हाउभाउ र ठाउँठाउँमा प्रयोग भएको संवादले गर्दा कथामा नाटकीय रूप पनि देख्न सकिन्छ । त्यस्तै यसको शैली नाटकीय प्रकृतिको पनि बन्न पुगेको छ ।

यस कथामा प्रयोग भएका तत्सम, तद्भव, आगन्तुक, द्विरुक्त, अनुकरणात्मक शब्द, निपात, विस्मयादिबोधक शब्दहरू तथा आलङ्कारिक वाक्यहरूलाई यसरी देखाउन सकिन्छ :

(क) तत्सम शब्दहरू

मन, भाग, शङ्का, माया, पाप, गौण, रूप, मुख, पशुपति, गीत, मुस्कान, निद्रा, गन्ध, मौनता, क्षोभ, चित्त, अनुहार, अहङ्कार, कपाल, विरोध, शब्द, प्रहार, गम्भीर, शीतल, रिस, ईर्ष्या, द्वेष, रोमाञ्चित, स्तब्धता, कल्पना, विचार, आवाज, प्रयास, गतिविधि, क्रोधी, स्वर, निराश, लज्जित, अश्लील, शून्य, साहस, अस्पष्ट, शीताङ्ग, सर्वस्व, विकृत, मृग,

छाया, हृदय, मस्तिष्क, शरीर, प्रवाह, सचेत, क्षुब्ध, होश, घटना, खेद, क्षोभ, जड, अहङ्कार आदि ।

(ख) तद्भव शब्दहरू

बिरालो, कोठा, मधुरो, उज्यालो, रिक्तो, ओठ, धुँवा, हात, बयान, आँखा, हाँसो, कान, दाँत, आँसु, आगो, रगत, आधा, सपना, राति, सास, नीलो, सेतो आदि ।

(ग) आगन्तुक शब्दहरू

खाकी, ओभरकोट, बुट, बयान, तारिफ, जवाफ, परेड, होटल, थलिया, चुरोट, सायद, भुष्की, टिन, बाकस, तन्ना, ऐना, आवाज, तकिया, जवर्जस्ती, सडक, दम, रुमाल, तीज आदि ।

(घ) द्विरुक्त शब्दहरू

केके-केके, हाँसीहाँसी, थरीथरी, कस्तोकस्तो, साटासाट, नरमनरम, शीतलशीतल, चाँडोचाँडो, एकएक, सानासाना, किनकिन, छोटोछोटो, जतिजति, उतिउति, अगाडिअगाडि, भेटाउलाभेटाउला, सेतोसेतो, दौडँदादौडँदै, संगसंगै आदि ।

(ङ) अनुकरणात्मक शब्दहरू

फुरुङ्ग, खुरुक्क, भुसङ्ग, पर्लक्क, सटासट, खत्रक्क, चर्मरचर्मर, म्याउँ, निस्पट्ट, खङ्ग्रड, भवाट्ट, ढक्क, चपक्क आदि ।

(च) निपात

त, नि, पो, र, है आदि ।

(छ) विस्मयादिबोधक

अहँ !, विचारी: !, छि: ! आदि ।

(ज) तुक्काहरू

बिरालोको पाइलाले पस्नु, थाङ्नामा सुताउन खोज्नु, मनमा ढुङ्गो राख्नु आदि ।

(झ) आलङ्कारिक वाक्यहरू

खाइलाग्दो रात, एकलासे छिँडी, फेरि आग्लो नलागेको दैलो (शाह, २०२३ : २४) ।

आटमाथि बलिरहेको टुकीको मधुरो उज्यालो भित्रको अँध्यारोमा खेलिरहेको थियो (शाह, २०२३ : २४) ।

मनेको ओठको मुस्कान फेरि फेरि टुकीको धूवाँसितै उड्यो र ऊ फेरि गहँडुगो भयो (शाह, २०२३ : २६) ।

उसिनेको चामलको भातको तातो गन्ध रुमल्लिएर मनेको मस्तिष्कसम्म पुग्यो (शाह, २०२३ : २६) ।

उसको अहङ्कार पेटीको चुटाइसित दुख्ने भएर आयो (शाह, २०२३ : २७) ।

मनेले आँखा चिम्लेरै अँध्यारोलाई छाम्यो (शाह, २०२३ : २८) ।

मनेले पातलीको अनुहार खोतल्यो, उसले आफूभित्र अरू केके लुकाएकी छ (शाह, २०२३ : २९) ।

मनेले त्यस सानो छिँडीमा पातलीलाई हराएको सियोजस्तै जताततै छामेर खोज्यो (शाह, २०२३ : ३०) ।

मने केही भेट्टाउने आशमा पानीको सोतो खोज्न बालुवामा दौडेको मृगजस्तै एकोहोरिएर अँध्यारोमा बह्दै थियो (शाह, २०२३ : ३३) ।

मनेको हृदय त्यही अँध्यारो जस्तै निस्पृह भयो (शाह, २०२३ : २९) ।

भान्छामा चिसोले कठाङ्गिएको चुल्होमाथि बिहानै माफेर घोप्ट्याएको भाँडाहरूसितै तातोको कल्पना गरेर बसेको पाटे बिरालो (शाह, २०२३ : ३०) ।

रातो माटोले पोतेको सुकसुकाउँदो छिँडी गहिरो स्तब्धतामा डुबेको थियो (शाह, २०२३ : ३०) ।

३.४.३.७ उद्देश्य

दिनभरि पालो गर्न जाने सिपाही मनेको मनोव्यथालाई चित्रण गर्दै उसमा रहेको शङ्कालु स्वभाव र त्यसले निम्त्याएको परिणामलाई देखाउनु नै यस कथाको मुख्य उद्देश्य रहन गएको छ । एकलासे डेरामा पातली मने दिनभरि पालोमा गएपछि एकलै बस्छे । त्यसमा पनि डेरा अगाडि होटल छ र मनेका विभिन्न खालका उरन्टुला साथीहरू डेरामा आइरहन्छन् । उनीहरू पातलीसँग हाँसखेल गर्छन् । मनेकै अगाडि पातलीको रूपको बयान गर्छन् । यसरी ऊ आफ्नैअगाडि परपुरुषले पत्नीको प्रशंसा गरेको सहन सक्तैन । यहाँ आफ्नी

स्वास्ती ज्यादै राम्री भए पनि परपुरुषले उनीहरूको प्रशंसा गरेको लोग्नेलाई मन पर्दैन भन्ने कुरा देखाउँदै पुरुषवादी प्रवृत्तिलाई पनि चित्रण गर्न खोजिएको छ ।

मने आफू नभएको अवस्थामा जस्तो पनि घटना घटेको हुनसक्ने आशङ्का गर्छ । त्यसैले पातलीसित ईर्ष्या र द्वेषको भाव राखी उसलाई शारीरिक यातनासमेत दिन्छ जसको कारण पातली उसलाई छोडेर जान्छे । यसरी विनाकारण शङ्का मात्र गर्दा विनाश निम्तिन सक्छ भन्ने कुरा देखाउनु पनि यस कथाको उद्देश्य रहन गएको छ । यसको शीर्षक पनि यसैतर्फ साङ्केतिक देखिन्छ । मनेले पातलीप्रति गरेको व्यवहारको प्रत्युत्तरमा उसलाई सदाको लागि छोडेर गएको छ भने मनेचाहिँ कुनै अनिश्चित दिशातर्फ उन्मुख भएको छ ।

यस कथामा नारी अहम्मा धक्का लागेपछि त्यसले कस्तो परिस्थितिको सिर्जना गर्नसक्छ भन्ने कुरा पनि देखाउन खोजिएको छ । त्यसैले अबका नारीहरू मुठ्ठीमा माखा होइनन् आफूलाई पीडा दिनेलाई उनीहरू पनि पीडा दिन सक्छन् र त्यसको प्रतिकार पनि गर्न सक्छन् भन्ने कुरा देखाउनु नै यस कथाको मूल उद्देश्य बन्न पुगेको छ ।

पति-पत्नी बीचको सम्बन्धमा सानोभन्दा सानो कुराले पनि फाटो ल्याउन सक्छ भन्ने कुरा पनि देखाइएको छ । पातली हाँसेर ठट्टा गर्दै बोल्नु उसको गल्ती होइन तर त्यही हाँसोले पातली शङ्काको घेरामा पर्दै पिटाइ खाएर त्यसको प्रतिक्रियाको बदलामा ऊ घरबाट निस्किएको छ । त्यसैले सानासाना र सामान्य कुरालाई पनि पति पत्नी बीचको सम्बन्धमा ल्याउन दिनु हँदैन भन्ने कुरा पनि यस कथाको उद्देश्य नै हो ।

अहिलेका नारीहरू कमजोर छैनन् । उनीहरू पुरुषको अपहेलित प्रवृत्तिलाई सहन सक्तैनन् भन्ने कुरालाई देखाउँदै पतिले पत्नीलाई शङ्काको नजरले हेर्ने होइन उसलाई विश्वास गर्न सक्नुपर्छ, आत्मसम्मान दिन सक्नुपर्छ र उसलाई नारी भएर स्वतन्त्र रूपमा बाँच्न दिन पनि सक्नुपर्छ भन्ने कुरा देखाउनु नै यस कथाको प्रमुख उद्देश्य हो ।

यसैले यस कथामा मने र पातलीबीचको घटनामार्फत् शङ्काले समाजमा यस्ता अनिगिन्ती घटनाहरू घटिरहेका छन् भन्ने कुरा देखाउँदै पति पत्नीको सम्बन्ध भनेको काँचको चुराजस्तै हो, जसलाई जतनसाथ लगायो भने त्यो हातको शोभा हुन्छ नत्र फुटेर हात पनि काट्न सक्छ भन्ने कुरा देखाइएको छ । पति-पत्नी दुवै जनामा आ-आफ्नै स्वतन्त्र अस्तित्व हुन्छ, त्यही अस्तित्वलाई कायम राख्न एक अर्कामा मिलेर र आपसमा समझदारीका साथ बस्न सक्नुपर्छ भन्ने कुरा देखाउँदै समझदारी र विश्वास नै पति पत्नी बीचको बाँच्ने कडी वा आधार हो भन्नु नै यस कथाको प्रमुख उद्देश्य हो ।

३.४.४. चाया कथाको विश्लेषण

चाया कथा पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहमा सङ्गृहीत भएको अर्को कथा हो । यो कथा पहेंलो गुलाफ कथा सङ्ग्रहमा पृष्ठ ३६ देखि ४४ सम्म फैलिएको छ । यसरी हेर्दा यस कथाको कथागत लमाइ कूल ९ पृष्ठको देखिन्छ ।

३.४.४.१ शीर्षक

यस कथाको शीर्षक चाया रहेको छ । चाया एक शब्दद्वारा निर्मित शीर्षक भएको कथा हो । चाया नामपद हो र यसको अर्थ आँखा वा गालाका वरिपरि देखिने दाग वा पोतो (अधिकारी, तथा भट्टराई, २०६३ : ३००) भन्ने पनि हुन्छ, तर यहाँ चाया सामान्य अर्थमा प्रयोग भएको देखिँदैन ।

चाया सौन्दर्यको विपरीत असौन्दर्यता र ढल्दो उमेरको सङ्केत पनि हो । दालचिनीको अनुहारमा देखा परेको चायाका कारण नै उसले पतिको तिरस्कारको सिकार हुनु परेको घटनाले उसमा बूढ्यौली आएको भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । तसर्थ पतिको उसप्रति चासो घटेकाले ऊ नोकरप्रति सम्बन्ध कायम गर्ने चेष्टा गर्दछे । यसरी शारीरिक सौन्दर्य नै जैविक आकर्षणको माध्यम पनि हो भन्ने कुरालाई चाया शीर्षकद्वारा प्रतीकात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएकाले पनि यस कथाको शीर्षक सार्थक सिद्ध भएको छ ।

३.४.४.२ कथानक

चाया मनोवैज्ञानिक कथा हो र यसमा मुख्य रूपमा दालचिनीको मनोविज्ञानमा आधारित भएर कथानकलाई प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । कथाको थालनीमा सदाभैँ दालचीनी ऐनाअगाडि उभिएर आफूलाई नियालिराख्दछे । गाला-निधार र ओठमा थुपरिएको चायाले लाली पाउडर लाउने ठाउँ नभए पनि उसलाई अपुग भएजस्तो लाग्छ र पाउडर थप्छे । उसलाई आफ्नै कस्सिएको आडले सम्मोहित पार्दछ । ऐनामा आफ्नो हँसाइको नराम्रो प्रतिबिम्ब देखेर ऊ पतिका अगाडि कहिल्यै नहाँस्ने निर्णय पनि गर्छे, यस्तैमा तल साइकलको घण्टीको आवाजले ऊ पति आएको ठान्छे तर एकैछिनमा उसको पति कहिल्यै साँभ नपरी नआउने कुराले ऊ विश्वस्त हुन पुग्दछे र अस्ति राति दुईदिन उसको पति कहाँ हराएको कुरा पनि उसलाई थाहा छ भन्छे ।

यसपछि दालचीनीको मन एकतमासले खल्लो भएर ऊ ऐनाअगाडि उभिन पुग्छे र आफ्नो मुखको बाक्लो चायाको दाग अझ स्पष्ट देख्छे, उसको मन खस्रक्क पर्छ । उसले

पाउडर थोपरिएको मुखमा भन् पाउडर थोपछेँ तर त्यति विधि चायाको टाटो के छोपिन्छ र भन् नीलै देखिन्छ । यसरी पिरो आँसुले गाजल नलत्पताएसम्म ऊ आफूलाई निहालिरहन्छे । यसपछि चायाको रिसको भोंकले उसले पाउडरको बट्टालाई हुर् हुर् हुर्याइदिन्छे । यसरी पाउडरका छरिएका कणसँग रात गहिरिन्छ र कोठामा उसको मन उकुसमुकुसिन्छ । ढोकाबाहिरबाट नोकर गोरेले बत्ती नबाल्ने भनेर सोद्धा ऊ प्रतिक्रिया स्वरूप उसलाई पर्देन बाल्न, जा कराउन नआइज (शाह, २०२३ : ३८) भन्दै डाँकोले निच्छे । अँध्यारोमा धुमधुम्ती बस्ता उसलाई भात पकाउने सुर पनि आउँदैन । गोरेचाहिँ छिनछिनमा उसको कोठमा चियाउँछ । उसलाई मालिकमालिकनीको विपरीत स्वभाव देखेर अचम्म लाग्छ । मालिकनी मालिकदेखि भुतुकै हुने तर मालिक भने मालिकनीदेखि पन्छीपन्छी हिँडेको (शाह, २०२३ : ३८) देख्ता ऊ केही कुरा बुभ्दैन भने केही कुरामा बुभ् पचाइदिन्छ । उसलाई स्वयम् पनि मालिकमालिकनीको व्यवहारभन्दा आफ्नो काममा चासो राख्नुपर्ने ज्ञान छ ।

रात निककै वितिसक्ता पनि मालिकनी धुमधुम्ती बसिरहेकी तथा मालिक बाहिरबाट नआएकोमा गोरे आफू साँढेको जुधाइ बाच्छाको मिचाइमा परेको ठान्छ र दशा लागेर आफू नोकरी बस्न आएकोमा आफूलाई धिक्काछ । गोरे अँध्यारोमा बसेकी मालिकनीदेखि मुरमुरिन्छ र साहस बटुलेर मालिकनीको कोठामा पसेर बत्ती बाल्छ । फर्किन लागेको गोरेलाई एकछिन पर्खी भनेर उसले अनौठो ढङ्गमा काजीसाहेब आउनुभएन भनेर सोच्छे । काजीसाहेब आउँदा कोठा अँध्यारो देख्नु होला भनेर बत्ती बालेको भनेपछि उसलाई अधिपछि यसो गोडा लाग्दा पनि रिसाउने दालचीनीले चकटीमा बस्न भनेकाले ऊ विस्मित हुन्छ । सफा चकटीमा बस्ने आँट उसमा आउँदैन । दालचीनीले फेरि उसलाई बस्न भन्दा पनि ऊ उभिरहन्छ । आफूले ल्याएको पानीको गिलास पनि पुछेपछि मात्र पानी खाने मालिकनीको यस्तो अनौठो व्यवहारदेखि अचम्मत हुँदाहुँदै पनि मालिकनीको ढिपीका कारण ऊ चकटीमा अपठ्यारो मानेर बस्छ ।

मालिकनीले गोरे देखिस् त्यो तस्विर (शाह, २०२३ : ४०) भनेर भित्ताको मालिक-मालिकनीको तस्विर देखाउँदा उसलाई नौलो लागेन किनकी ऊ सधैँ त्यसलाई जतनसाथ पुछेर भित्तामा टाँग्छ । उनीहरूको भर्खर बिहा हुँदा काजीसाहेबले मन गरेर खिचाएको उक्त तस्वीरतर्फ देखाउँदै दालचीनी आफू त्यसबेला कस्ती रहेछु तर अहिले चायाले मुख बिग्रिएको कुरा गर्छे र यो चाया देखेर पतिलाई घिन लाग्दो हो भन्दै उसको पति पहिले उसको अगाडि घण्टौँ बसिरहन्यो भन्छे ।

मालिकनीको कुराले गोरेको मन एकतमासको हुन्छ र मालिकनीको दुःखमा सहानुभूति पनि प्रकट गर्छ । अर्कोतिर मालिकनीले ऊसित दुःखको कुरा गर्दा खुशी पनि लाग्छ । ऊ मालिकनीको कुरामा ध्यानमग्न भएर डुब्यै जान्छ । दालचीनीले गोरेले कोठा सफा गरेको नहुने र ऊ आफूले कोठा सफा गरेको नभएरै उसको पति घिनाएर कोठामा नपसेको र आधारात बाहिर विताएको कुरा गर्दै गोरेलाई उसकी बहिनीलाई गाउँबाट भिकाउनु भन्दै काजीसाहेबको कोठासम्म पनि उसले सफा नै गरे हुन्छ नि भन्छे । मालिकनीको कुराले गोरे लाटो भएर घोसेमुन्टो लगाइरहन्छ ।

दालचीनीले तेरी बहिनी आइदिई भने म अन्तै कोठा सधुँ तँचाहिँ मेरो कोठा सफा गर्ने गर्नु (शाह, २०२३ : ४२) भनेकोमा गोरेलाई विश्वासै लाग्दैन । मालिकनीको कुराले उसको मुटुमा चिसो पस्छ । दालचीनी गोरेको जवाफ पर्खिन्छे तर उसको जवाफ नआएपछि कस्तो आइ दुख्यो भनेर भुईँमा बस्छे । गोरेले मालिकनीको अनुहारमा रहेको पीडा र अतृप्तिलाई पढ्छ । ऊ त्यहाँबाट उठेर हिँड्न खोज्दा दालचीनी ओछ्यानमा पल्टिँदै उसलाई जिउ मिचिदिन अह्राउँछे । ऊ मालिकनीतर्फ बढ्न सक्तैन बरू उसको मनमा हजारौँ अन्तर्द्वन्द्व उठ्छन् ।

दालचीनीको लट्टिएर पल्टिएका आँखा देखेर भाग्न खोजेको गोरेलाई दालचीनीले हपारेर फर्काएपछि गोडासम्म नछोएको मालिकनीको आइ कसरी मिचु भन्ने उसले ठान्छ । मालिकनीको लर्बोरिएको स्वरले ए राम्ररी मिच् न (शाह, २०२३ : ४२) भनेपछि उसको चेतना सबै लुप्त भएर विवश भई ऊ आइ मिच्छ थाल्छ । दालचीनीको टन्न परेको ढाडबाट कम्मरमाथिको छोटो चोलो बिस्तारै सदैँ गइरहँदा पनि गोरे मन बाँधेर आइ मिचिरहन्छ, हात हटाउन सक्तैन । यस्तैमा बाहिर भय्याडमा खुत्रुक्क गर्दा ऊ काजीसाहेब भनेर भसड्ग हुन्छ तर मालिकनीले विरालो होला भनी र विरालै भएकाले ऊ आस्वस्थ हुनपुग्छ । मुसाको चुइँचुई सुन्दा गोरेको अचेत मन बिउँझिन्छ र ऊ कति चाँडो विरालोले मुसा समातेछ भन्ने सोच्छ अनि आइ मिच्दा उसको हात एकाएक कतै कमलो भुईँमा भासिन्छ । उसकी मालिकनीको चोलो ढाडबाट सरेर घाँटीमा बेरिन पुग्दा ऊ आँखा चिम्लन्छ ।

दालचीनी गोरे तँलाई काजीसाहेबको डर लाग्छ भन्दै डिच्च हाँस्छे । ऊ गोरेलाई डराउनु पर्दैन भन्छे किनकि उनी पनि कसैसँग नडराई रातिसम्म बाहिर डुलिराख्छन् भन्छे । गोरे केही बोल्दैन । दालचीनी बेसरी हाँसेर बुझिस् गोरे, अब त मलाई पनि डर लाग्न छोड्यो, उनी नआए नआउन् यत्रो घरमा आफू एकलै भए पो डर । तँ त छँदै छस् नि

..... (शाह, २०२३ : ४४) भन्दा गोरेका आङ मिच्छामिच्छा थाकेका हात निर्जीव भएर तल लत्रिन्छ । यस्तैमा चिम्लिएका आँखा उघारी मालिकनीको अनुहारमा हेर्दा त्यहाँ चायाका ठूलाठूला टाटा अझै बढेर उसलाई नै घप्लक्क छोपेभै लाग्छ । दालचीनीको उस्तै हँसाइ र चायाको बादलमा रूमलिएर गोरे निसासिन्छ, कहालिन्छ । उसका आँखा, नाक, कानभित्र चायाका घिनलाग्दा बादलहरू अटाइनअटाइ पस्न खोज्छ र ऊ असक्त भएर हातखुट्टा फाल्छ तथा शिथिल भएर पनि आफूलाई उठाउँछ तथा आफ्ना नाडीमा कस्सिएका मालिकनीका दुवै हातलाई भएभरको बल लगाई भट्कारेर हुरीभैँ हुरिँदै कोठा बाहिर निस्कन्छ । यसरी कथानकको अन्त्य भएको छ ।

यो कथा रैखिक ढङ्गमा नै अगाडि बढेको छ । दालचीनीको मनोलोकको चित्रण गर्ने क्रममा यसमा सूक्ष्म कथानकको सहारा लिइएको पाइन्छ । यसमा दालचीनीले अनुहारमा पाउडर दल्ने कामदेखि लिएर ऊ आफैँबाट सम्मोहित हुनु, ऐनामा आफ्नो अनुहार चायाको टाटोको कारण कुरूप देखेर पाउडरको डब्बा मिल्काउनु, गोरेले मालिकनीको कोठामा बत्ती बाल्न खोज्नु, दालचीनीले सुरुमा उसलाई भ्रुपार्नु तर पछि उसलाई चकटीमा बस्न लगाउनु सम्मको घटनाक्रमलाई कथाको आदि भागमा राख्न सकिन्छ । त्यसरी नै दालचीनीले गोरेलाई आफू र दुलाहा भएको फोटो देखाउनु, गोरेलाई मालिकनीप्रति सहानुभूति जागनु, दालचीनीले उसकी बहिनीलाई भिकाउने कुरा गर्नु, दालचीनीले गोरेलाई आङ मिच्छ भन्नु र गोरेको मनमा हजारौँ अन्तर्द्वन्द्व पलाउनु, उसले मालिकनीको आङ मिच्छु र मालिकनीको चोलो घाँटीमा बेरिएको घटनाले गोरेले आँखा चिम्लनु, जस्ता घटनाक्रमलाई मध्य भाग मान्न सकिन्छ । त्यसरी नै दालचीनीले गोरेलाई मालिकसँग डर नमान्न भन्नु र मालिक घर नआए पनि तँ छँदै छस् नि भन्नु तथा ऊ मालिकनीको चायाको टाटोको बादलबाट निसासिनु, अन्त्यमा मालिकनीको हात छुटाएर हुरीभैँ भागनु जस्ता घटनाक्रमले चाहिँ यस कथाको कथानकको अन्त्य भागको निर्माण गरेको पाइन्छ ।

स्रोतगत रूपमा भन्दा यस कथाको निर्माण कथाकारको कल्पनामै आधारित रहेको उत्पाद्य विषयको रहेको छ । यसको कथानक गठन सरल किसिमको छ र यसमा दालचीनीको मनोदशालाई प्रस्तुत गरिएको छ ।

कौतूहलका दृष्टिले पनि यो कथा रोचक बन्न पुगेको छ । दालचीनीको पाउडर दलाइ र पाउडरले उसको चाया भन् नीलो देखेर बट्टा फाल्नुको घटनाले कथाप्रति उत्सुकता जागदछ । त्यसपछि गोरेले उसको कोठाको बत्ती बालेपछि सुरुमा उसलाई हकानु

तर पनि उसलाई चकटीमा बस्न कर गरेकाले कथाले कस्तो मोड लिन्छ भनेर कथापट्टि पाठकमा रुचि बढ्छ । त्यसपछि दालचीनीले आफ्नो पति-पत्नीको तस्विर देखाएर उसलाई आफ्नो सौन्दर्यको कुरा गर्नु र मालिकनीको दुःखका कुराले उसप्रति समवेदना जाग्नु तथा गाउँबाट गोरेको बहिनीलाई समेत भिकाउने प्रसङ्गले पाठकका मनमा छुट्टै प्रकारको रुचि जगाएकोमा अभि अचानक उसले आइ थिच्न लगाउँदा कथानकले अब कस्तो मोड लिने हो भन्ने उत्सुकता पाठकमा पैदा हुन्छ । मालिकनीको आइ थिच्ने क्रममा उसको बीभत्स दृश्य देख्न नसकेर आँखा चिम्लेको गोरेको मानसिक अवस्था त्यसपछि कस्तो भयो र दालचीनीले अब के गर्छ भन्ने कुराले पाठकमा उत्सुकता जगाएर तीव्रता ल्याउँछ । यसपछि उसले गोरेलाई पति घर नआएर के भो र तँ छँदै छस् भने पछि कथाले कस्तो मोड लेला भन्ने जिज्ञासा भइरहँदा गोरेले मालिकनीको हात भट्कालेर हुरीजस्तै निस्किएकाले कथानकले सम्पूर्ण कौतूहललाई निशेष तुल्याएर पूर्णता प्राप्त गरेको पाइन्छ ।

द्वन्द्वका दृष्टिले यस कथामा दालचीनीको अन्तर्द्वन्द्व तथा गोरेको मनमा पैदा भएको आन्तरिक द्वन्द्व नै मुख्य छन् । दालचीनीले घर ढिला आउने कारण जान्दै आफ्नो अनुहारमा देखा परेको चायाको दाग नै सब घटनाको कारण भएको ठानेर मनमा खेलाएको कुरा र उसमा रहेको यौन अतृप्ति नै उसको आन्तरिक द्वन्द्व हो । यसरी मालिकनीको व्यवहारका कारण गोरेमा पैदा भएको रिस, उसमा जागेको समवेदनालगायत मालिकनीप्रतिको अकर्षण तथा उसको अनुहारमा भएको चायाको बादलबाट निस्सासिएको घटनाले गोरेमा फरक-फरक किसिमको आन्तरिक द्वन्द्व पैदा भएको देखिन्छ । यही कुराहरू यस कथामा द्वन्द्वका रूपमा देखा परेको छ । यही आन्तरिक द्वन्द्वका कारण यो कथा कौतूहलपूर्ण बन्न गएको छ ।

३.४.४.३ चरित्रचित्रण

चाया कथामा पनि न्यून पात्रहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । यस कथामा दालचीनी प्रमुख नारी पात्र तथा गोरे प्रमुख पुरुष पात्रका रूपमा उपस्थित हुन पुगेका छन् । यी दुई पात्रकै सेरोफेरोमा कथा निर्माण हुन पुगेको छ । यसबाहेक पनि यस कथामा दालचीनीको पति काजीसाहेब नेपथ्य पात्रका रूपमा प्रयोग भएको देखिन्छ जसको दालचीनीको आत्मलाप तथा गोरसित दालचीनीको संवादका क्रममा मात्र चर्चा भएको छ । त्यसैगरी दालचीनीले गोरेसित उसकी बहिनी छ भनेर गरेको कुराकानीले गोरेकी बहिनी पनि सूच्य पात्रका रूपमा यहाँ उपस्थित भएकी छ । दालचीनीले होला कोही सडकमा (शाह, २०२३ : ३६)

भनेकाले अपरिचित र अज्ञात पात्र विशेषको सूचना पनि यहाँ पाइन्छ । यति हुँदाहुँदै पनि यस कथामा दालचीनी र गोरे मात्र चरित्रचित्रणका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण देखिन्छन् ।

(क) दालचीनी

दालचीनी यस कथाकी प्रमुख नारी पात्र हो । कथाको थालनीबाटै देखा परेर आफ्नो पतिका बारेमा चर्चा गर्नु, आफ्नो चायाको दागबाट दिक्क हुनु, गोरेतिर आकर्षित हुँदै उसलाई आइ थिच्न लाउनु आदि जस्ता सम्पूर्ण कार्यगत क्रियाकलाप उसकै प्रमुखतामा सम्पन्न भएको पाइन्छ ।

प्रवृत्तिगत आधारमा दालचीनी अनुकूल पात्रकै रूपमा चित्रित छ । आफ्नो अनुहारमा देखिएको चायाको टाटोका कारण उसको पति ऊबाट भागी हिँडेको हो भन्ने थाहा पाएर चिन्तित हुनुदेखि लिएर आफ्नो काम तृप्तिका लागि गोरेलाई साधन बनाउन चाहनु जस्ता क्रियाकलाप कसैलाई दुःख दिनु, हानी पुऱ्याउनु जस्तो उद्देश्य पूर्तिको लागि नभएकाले ऊ अनुकूल पात्र हो ।

स्वभावका दृष्टिले दालचीनी गतिशील पात्र हो किनभने चायाको टाटोको कारण आफ्नो पति आफूदेखि भागेको हो भन्ने ठानेर पतिलाई आकर्षित पार्न सिंगारपटार गर्ने जुक्ति अपनाउँदा पनि केही सीप नलागेर आफ्नो विचारमा परिवर्तन ल्याउँदै गोरेतिर आकर्षित भएकी छ र उसलाई नै आफ्नो यौन तृप्तिको पूर्ति गर्ने माध्यम बनाउन खोजेकी छ ।

जीवनचेतनाका दृष्टिले हेर्दाचाहिँ दालचीनी उच्च-वर्गीय पात्र हो किनभने काजीसाहेबकी पत्नी दालचीनी नोकरचाकर पाल्ने हैसियत राख्ने पात्रका रूपमा यहाँ चित्रित हुन पुगेकी छ तर उसमा व्यक्तिगत चरित्रमा हुने गुणहरू पनि भएकाले ऊ व्यक्तिगत पात्रका रूपमा देखापरेकी छ ।

यस कथामा दालचीनीका क्रियाकलाप उसकै मानसिकताको सेरोफेरोमा केन्द्रित भएकाले र कथाको सुरुदेखि अन्यसम्म उसकै उपस्थिति रहेको हुनाले आबद्धताका दृष्टिले हेर्दा ऊ बद्ध पात्र हो । दालचीनीलाई कथाबाट भिक्दा कथाको संरचना नै भङ्ग हुन्छ ।

आसन्नताका आधारमा दालचीनी मञ्च पात्र हो । दालचीनी कथामा प्रत्यक्ष उपस्थित रहेर विविध क्रियाकलाप र घटना उसकै प्रत्यक्षतामा घटेको देखिन्छ ।

दालचीनी अनुहारभरि चायाको टाटोका कारण पीडित पात्रका रूपमा यस कथामा चित्रित छ । उसको अनुहारमा देखा परेको यस चायाको कारण नै उसमा विरूपता छाएको र उसको रूप बीभत्स बन्न गएको छ । उसको पति ऊबाट भागिहिड्नु र बाहिर अरू नै महिलासित लाग्नुको पछाडि पनि यही उसको अनुहारको चाया हो । त्यसैले ऊ पतिलाई आकर्षित गर्न र आफ्नो कुरूपता छोप्न सिङ्गारपेटार गर्छे तर यसले पनि उसको मन खसक्क हुन्छ । पानीमाथि उत्रेको तेलभैँ यसको सिङ्गारले पोतिएको मुखमाथि पनि चायाका बाक्ला तहहरू अझ छर्लङ्गिरहेको देखिन्छ । उल्टो कालो अनुहारमा सेतो पोत्दा नीलै पो देखिन्छ (शाह, २०२३ : ३४) । यसरी सिङ्गार गरेर आफ्नो रूप र यौवनलाई ब्युँताउने उसको सब प्रयास विफल हुन पुग्छ । त्यसैले उसलाई मुखभरि फैलिएको चायासित कयौँ दिनदेखि त्यसमा दलेको सुन्तलाका बोक्राका राग र औषधिका गन्धहरूले उठेर गिज्याएभैँ लाग्छ (शाह, २०२३ : ३७) र ऊ सत्यनाशी चाया (शाह, २०२३ : ३७) भन्दै पाउडरको बट्टालाई हुर हुन्थ्याउँछे । तसर्थ चाया दालचीनीको कुण्ठाको मूल कारण हो ।

वास्तवमा दालचीनीमा यौन अतृप्ति रहेको पाइन्छ । उसका रहेको यही काम अतृप्तिलाई गोरेले पनि पढेको छ । मालिकनीको अनुहारमा उसका अन्तरदेखिका पीडा र अतृप्त भाव-प्रभावहरू रसाउँदै आइरहेको ऊ पढ्छ (शाह, २०२३ : ४२) । यसैले ऊ मालिकनी मालिकदेखि भुतुकै हुने (शाह, २०२३ : ३८) भन्ने टिप्पणी गर्दछ किनकी आफ्नो पतिको अभावमा ऊ छटपटाइरहेकी हुन्छे र यो सबको कारण उसको अनुहारको कालो पोतो चाया नै हो भन्ने उसलाई पनि थाहा हुन्छ । यसरी हेर्दा दालचीनीको अतृप्त यौन चाहनाको पूर्ति नहुनुको पछाडि उसको पति ऊबाट विमुख हुनु नै हो र उसको पति ऊबाट विमुख हुनुको कारणचाहिँ उसको अनुहारको चाया हो । यही परिदृश्यमा दालचीनीको मानसिकताको निर्माण भएको पाइन्छ ।

यौन मानवीय जैविक आवश्यकता भएकाले अन्तमा दालचीनी गोरेलाई उसकी बहिनी गाउँबाट भिकाएर भए पनि काजीसाहेबलाई घरमै भुल्याउने र आफ्नो इच्छा पूर्ति गर्ने उपाय पनि रच्ने योजना बनाउँछे, तर गोरेको उपस्थिति उसको अतृप्त यौन चाहना पूर्तिको प्रत्यक्ष माध्यम बन्ने उसले देख्दछे । यही कारण ऊ यत्रो घरमा आफू एकलै भए पो डर तँ छँदै छस् नि (शाह, २०२३ : ४४) भनेर गोरेलाई आफूतिर आकर्षित गर्ने चेष्टा गर्छे र पतिको क्षतिपूर्तिको उपाय रच्छे । यसरी दालचीनी यौन अभावका कारण अतृप्त त्यस्तो पात्रका रूपमा यस कथामा चित्रित छ, जो विभिन्न यौन क्रियाकलाप प्रदर्शन गर्दै आफ्नो

यौन तृप्तिको हरसम्भव प्रयास गर्छे, जुन भौतिक जगत्को स्वाभाविक आवश्यकता पनि हो । यसरी दालचीनीको चरित्रको निर्माण भएको देखिन्छ ।

(ख) गोरे

गोरे यस कथामा प्रमुख पुरुष पात्र हो । उसको उपस्थिति कथामा दालचीनीको चरित्रलाई अझ बढी सशक्त बनाउनका खातिर नै सिर्जना गरिएकाले कथामा उसको कार्यगत भूमिका सहायक स्तरको रहेको देखिन्छ ।

प्रवृत्तिका दृष्टिले गोरे कसैको हानी-नोक्सानी नगरी अर्काको घरमा काम गरेर पेट पाल्ने अनुकूल पात्रका रूपमा चित्रित भएको छ । स्वभावका दृष्टिले ऊ गतिहीन किसिमको देखिन्छ किनकि उसका विचारहरू सुरुदेखि अन्त्यसम्म अपरिवर्तीत रहेका छन् । ऊ ठूला-बडाको आपसी कुरामा ध्यान दिनुहुन्न आफ्नो कामसित मात्र सम्बन्ध राख्नुपर्छ भन्ने मान्यता राख्छ र मालिकनीको यौन प्रस्तावलाई स्वीकार गर्दैन । यसर्थ ऊ आफ्नो विचारमा अडिग हुने गतिहीन पात्र हो ।

जीवनचेतनाका आधारमा चाहिँ आफ्नो गाउँघर छोडेर अर्काको घरमा नोकरी गरी जीविका चलाउने गोरे निम्न-वर्गीय पात्रका रूपमा यस कथामा चित्रित छ तर उसमा कतिपय कुराहरूमा व्यक्तिगत चरित्रमा हुने लक्षण वा गुण भएकाले ऊ व्यक्तिगत चरित्रको पनि देखिन्छ ।

आसन्नताका दृष्टिले गोरे कथामा प्रत्यक्ष रूपमा उपस्थित रहेर क्रियाकलाप गर्ने मञ्च पात्र हो भने आबद्धताका आधारमा उसको भूमिका कथानकबाट भिन्न नमिल्ने पात्रको रूपमा रहेकाले ऊ कथाको बद्ध पात्र हो ।

गोरे यस कथामा गाउँबाट सहर पसी अर्काको घरमा नोकरी गर्ने गरिब युवकको रूपमा चित्रित छ । ऊ गाउँबाट केही राम्रो उन्नति होला भन्ने उद्देश्य राखेर सहर पसेको हो । सहरमा उसले सहेको दुःखका कारण यसको मन क्षुब्ध पनि बनेको छ र ऊ आफैँलाई धिक्काउँदै बरु आफ्नै घरमा अलिकति खोले पिएर सुत्न त पाइन्थ्यो दशा लागेर नोकरी लाग्न आएको मोरो (शाह, २०२३ : ३९) भन्छ । यसरी गोरे सुखको अभिलाषा बोकेर सहर पस्ने त्यस्तो युवकको प्रतिनिधि पात्र हो, जुन हरेक मालिक-मालिकनीरूपी साँढेको जुधाइमा पर्ने बाच्छो भएको छ ।

गोरे गरिब भएर पनि दयालु पात्रका रूपमा पनि चित्रित छ । ऊसँग मालिकनीले दुःखको कुरा गर्दा उसलाई खुसी लाग्छ र मालिकनीको दुःखमा मनमनै सहानुभूति प्रकट गर्छ (शाह, २०२३ : ४१) । यसरी गरिब हृदय पनि संवेदनशील हुने कुरा गोरेको माध्यमबाट कथामा दर्शाइएको छ । त्यसरी नै ऊ तरुनी बहिनी गाउँमा हुने जिम्मेवार दाजुको रूपमा पनि यहाँ चित्रित छ तर उसको मुख्य भूमिका भनेको ऊ आफ्नो हैसियत जानेको र आफ्नो मर्यादामा रहने नोकरको रहेको छ । त्यसैले मालिकनीले आइ मिच्च भन्दा ऊ गोडामा हात गोडामा हात लगाएको छैन आइ मिच्चु अझ (शाह, २०२३ : ४२) भन्दै आफ्नो हैसियत र मर्यादा नाघ्ने प्रयास गर्दैन । फेरि मालिकनीको आइ मिच्दा उसको वीभत्स स्थिति देखेर मन बाध्छ, आँखा चिम्लन्छ तर सीमा नाघ्दैन । ऊ बुद्धिमान पनि र मालिक मालिकनीबाट भागी हिड्छ, मालिकनीको अन्तरपीडा र अतृप्त भाव पनि पढ्न सक्छ । यति हुँदाहुँदै पनि एक सामान्य प्राणीभैँ उसमा पनि परिस्थितिविशेषमा एकैपल्ट हजारौँ अन्तर्द्वन्द्व उठ्छ (शाह, २०२३ : ४२) तर ऊ सीमा नाघ्ने प्रयास गर्दैन । बरू परिस्थितिको सामना नगरेर भाग्ने प्रयास गर्छ ।

३.४.४.४ परिवेश

चाया कथामा बाह्य र आन्तरिक परिवेशको यथोचित प्रयोग भएको पाइन्छ । यसमा प्रयोग भएका बाह्य परिवेश कम महत्त्वका छन् भने तिनका बदलामा दालचीनी र गोरेको अन्तर्द्वन्द्वमा घटित परिवेश नै मुख्य रहेको देखिन्छ ।

यस कथाको बाह्य परिवेश अन्तर्गतको स्थानगत परिवेश भनेको दालचीनीको कोठा नै मुख्य हो । कुराकानीका प्रसङ्गमा दालचीनीको पतिले बिताएको स्थल, गोरेको घर भएको ठाउँ, पहाड, बैठककोठा आदि स्थल सूच्य रूपमा मात्र आएको छ । यसमा दालचीनीको कोठा नै मुख्य स्थानगत परिवेश हो । त्यस कोठामा रहेको ऐना हेर्दै गरेको दृश्यबाटै कथानक अगाडि बढेको छ । त्यस कोठामा रहेको फोटा टाँगेको भित्ता, चकटी र ओछ्यान आदिका वरिपरि नै घटनाहरू घटित भएका छन् । यसबाहेक पनि यसमा साइकल गुडेको सडक, बाहिर ढोका, भ्याल, बिरालो कुदेको भ्याड आदि पनि प्रसङ्ग विशेषमा मञ्चित हुन पुगेको स्थानगत परिवेश हो ।

यस कथाले मुख्य रूपमा साँझ पर्नु अघिदेखि लिएर साँझ परेको अनि त्यसपछिको रातको समयलाई समेटेकाले यस कथाको मुख्य कालगत विस्तार बेलुकीपखकै देखिन्छ । यस कथामा साँझ पर्नु अघि नै दालचीनीले ऐना अगाडि बसेर पाउडर लाएकोले दिउँसोपखको

सङ्केत गर्छ भने भुईँभरी छरिएका कणसितै साँझ गहिरिँदै गयो (शाह, २०२३ : ३८) भन्ने दृश्यबाट साँझ परेको अनि रात लम्बिँदै गयो (शाह, २०२३ : ३८) भन्ने भनाइले रात्रि प्रहरको सङ्केत गरेको पाइन्छ । कथामा गोरे उक्त घरमा तीनचार महिना अधिमात्रै नोकरी गर्न आएको (शाह, २०२३ : ३८) भन्ने भनाइबाट चाहिँ गोरेको उपस्थिति उक्त घरमा तीनचार महिनाअघि मात्र रहेको सूचना मिल्दछ । यस कथामा उसको पनि अस्ति दुई दिन हराएको, गोरेले बिहान गाग्री उचाल्दा छाती दुखेको, मालिकनीले आफ्नो भर्खरभर्खर बिहे भएताकाको तस्बिर हो भनेर त्यस समयलाई सम्झेको आदि जस्ता सूच्य कालगत परिवेशको चर्चा पनि भएको पाइन्छ ।

यस कथाको मुख्य परिवेश भनेको दालचीनीको मनको अन्तर्व्यथा र गोरेको मनमा पैदा भएका अन्तर्द्वन्द्व नै हो । दालचीनीका मनमा आफ्नो पति उसलाई बेवास्ता गर्दै अर्कै आइमाईतिर लागेको कारणचाहिँ उसको अनुहारमा देखा परेको चाया हो भन्दै दुःखित भएको कुरा उसको अन्तर्मनमा घटित भएको छ । त्यसैगरी दालचीनीमा रहेको यौन अतृप्त पतिको अनुपस्थितिमा नोकर गोरेका माध्यमबाट पूर्ति गर्ने जुन भाव छ त्यो पनि दालचीनीको आन्तरिक परिवेशमै घटित भएको पाइन्छ । त्यस्तै गोरेले मालिकनीबाट खाएको खप्की, मालिक-मालिकनीदेखि उठेको रिस, मालिकनीप्रति जागेको समवेदना, बेलाबेला उसमा पलाएको चिसोपना, मालिकनीको आड मिच्दा उसको शरीर देखेर पनि बाँधेको मन, आड मिच्दा काजीसाहेब आएजस्तो भएर डराएको स्थिति, दालचीनीको बीभत्स चायायुक्त अनुहारबाट उसमा पलाएको निसास्सिएको भाव आदि सबै घटनाहरू उसका अन्तर्मनमा विभिन्न समयमा देखा परेका भाव वा अन्तर्द्वन्द्वका रूपमा नै अभिव्यक्ति भएकाले यो गोरेको आन्तरिक मनको परिवेश हो । यसरी यस कथामा आन्तरिक परिवेशको चित्रण पनि भएको छ ।

३.४.४.५ दृष्टिबिन्दु

चाया कथाको निर्माणमा कथाकारले प्रयोग गरेको दृष्टिबिन्दु भनेको तृतीय पुरुष सीमित दृष्टिबिन्दु नै हो । यस कथामा कथाकारले कथानकलाई अगाडि बढाउने क्रममा तृतीय पुरुष दालचीनीको संवेगलाई प्रमुखता दिई उसकै कथ्यतामा अन्य घटना र पात्रहरूमाथि पनि दृष्टि पुऱ्याएको देखिन्छ ।

यस कथामा दालचीनीले ऐना अगाडि उभिएर लाली-पाउडर दलेको प्रसङ्ग लगायत अनुहारको चाया भन् नीलै देखिनु र रिसले उसले पाउडरको बट्टा फाल्नुसम्मको घटनालाई

दालचीनीको नजरबाट प्रस्तुत गरिएको छ । त्यसरी नै गोरेले कोठामा बत्ती बाल्न सोझा उसलाई हकानुदेखि लिएर उसको पति किन दुई-तीन दिनसम्म पनि हराउँछ तथा गोरेका मनमा मालिक-मालिकनीकाप्रति उब्जिएको रिस आदि सब कुरा दालचीनीकै दृष्टिबिन्दुमा आवद्ध भएको देखिन्छ ।

त्यसैगरी गोरेले कोठामा बत्ती बलेपछि उसलाई चकटीमा बस्न लाउनु, उसलाई आफ्नो बिहेताकाको फोटो हो भन्नु र त्यस कुराले गोरेको मनमा पनि मालिकनीपट्टि दयाभाव पलाउनु तथा मालिकनीले उसलाई पहाडबाट बहिनी भिका भन्नु जस्ता कुरा यस कथामा दालचीनीकै संवेगात्मक स्थितिबाट गतिमान भएको छ । त्यसरी नै मालिकनीले कस्तो मान्छे ! आइ यस्तो करकर खाइरहेछ, अलिकति मिचिदेन (शाह, २०२३ : ४२) भन्ने कुरा, गोरेको मनमा मालिकनीको आइ कसरी छुने भन्ने द्वन्द्व पैदा हुनु तथा मालिकनीको दबावका कारणले आइ मिचेको र मालिकनीको नाङ्गो अवस्थाका कारण आँखा चिम्लनुसम्मको घटनाक्रमले दालचीनीकै तृतीय पुरुषवाची दृष्टिबिन्दुबाटै गति पाएको देखिन्छ ।

यसैगरी मालिकनीको आइ थिच्ने क्रममा गोरेमा काजीसाहेब आएको हो कि भन्ने कुराले उत्पन्न भय, दालचीनीद्वारा पति नभए पनि तँ छँदैछस् नि भन्ने आशय तथा दालचीनीको अनुहारभरि छाएको चायाको टाटोको घिनलाग्दो बादलमा गोरे आफू निसारिस्सिएको, कलालिएको अनुभूति लगायत मालिकनीको हात फुकाई भागेको सम्पूर्ण दृश्यलाई कथामा दालचीनीकै दृष्टिबिन्दुका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ ।

तसर्थ यस कथा दालचीनीको मानसिक अवस्था, उसको क्रियाकलाप, उसमा रहेको यौनतिर्खा लगायत गोरेमा उत्पन्न विभिन्न मनोदशा र उसका अन्तर्द्वन्द्व सम्पूर्ण कुरालाई तृतीय पुरुषवाची दालचीनीकै दृष्टिबिन्दुबाट अगाडि बढाएकाले यस कथाको दृष्टिबिन्दु भनेको तृतीयपुरुष बाह्य सीमित दृष्टिबिन्दु हो ।

३.४.४.६ भाषा-शैली

चाया कथाको भाषा सरल, सहजरूपमा अगाडि बढेको पाइन्छ । यस कथामा कथाकारले गद्य रूपमा बोलीचालीको स्वाभाविक भाषाको प्रयोग गरेको देखिन्छ । कथामा कतै-कतै आलङ्कारि अभिव्यक्ति गरिएको छ तर तिनले कतै भाषिक जटिलता थपेको भने छैन ।

वाक्यगत स्तरमा यस कथामा पनि सरल, मिश्र र संयुक्त तिनै किसिमका वाक्यको प्रयोग भएको देखिन्छ । यस क्रममा सरल, संयुक्त वाक्य अधिक प्रयोग भएको पाइन्छ । त्यसरी नै कथाभिन्न विध्यर्थक र प्रश्नार्थक आदि जस्ता भावगत पक्षलाई जनाउने वाक्यहरू यथास्थानमा प्रयोग भएका छन् । अनुच्छेद गठनका दृष्टिले पनि यो कथा ठिक्कठिक्कका अनुच्छेदद्वारा तयार भएको पाइन्छ ।

शब्द प्रयोगका दृष्टिमा यस कथामा तत्सम, तद्भव र आगन्तुक तीनै प्रकारका शब्दको प्रयोग भएको पाइन्छ । यस क्रममा तद्भव, आगन्तुक शब्दका तुलनामा तत्सम शब्दको प्रयोग बढी भएको छ । कथाकारले यस कथामा द्विरुक्त, अनुकरणात्मक, निपात स्तरका शब्दहरूको यथेष्ट प्रयोग गरेको देखिन्छ, जसले भाषिक स्वाभाविकता थपेको छ ।

यस कथामा शीर्षक नै प्रतीकात्मक रूपमा प्रयोग हुन गएको देखिन्छ । चाया दालचीनीको असौन्दर्यको प्रतीक बन्न गएको छ । यही कुरूपताका कारण दालचीनीको पति तथा गोरे पनि उसदेखि भागदछन् । दालचीनी यस कथाकी प्रमुख पात्र भएको तथा उसको व्यक्तित्वको स्पष्टीकरणका निम्ति चायालाई प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरेको स्वाभाविक देखिन्छ । हेर न कस्तो फोहोर, कोठाभरि धुलैधुलो उहाँलाई यस्तो कोठा मन पर्दैन, यसैले पनि कोठाभिन्न पस्नलाई नै घिनाउनुहुन्छ (शाह, २०२३ : ४१) । यसरी फोहोरी कोठासँग आफ्नो मुखको चायालाई तुलना गर्दै उसको दुलाहा त्यही फोहोरी धूलोरूपी चाया भएकै कारण आफूबाट टाढिएको हो भन्ने कुरा पनि स्पष्ट पारिएको छ ।

शैलीका दृष्टिले हेर्दा यस कथाको प्रस्तुतिको शैली वर्णनात्मक किसिमको भए पनि यसमा कथाकारले प्रशस्त मात्रामा नाटकीकरण गरेको पाइन्छ । यहीकारण यसका चरित्र जीवन्त बन्न पुगेका छन् । यस कथामा कथाकारले तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दु शैलीमा कथालाई अगाडि बढाएको पाइन्छ ।

यस कथामा प्रयोग भएको तत्सम, तद्भव, आगन्तुक, द्विरुक्त, अनुकरणात्मक, निपात, तुक्का, विस्मयादिबोधक शब्दहरू तथा आलङ्कारिक वाक्यहरूलाई यसरी देखाउन सकिन्छ :

(क) तत्सम शब्दहरू

कोमल, सम्मोहन, मुस्कान, प्रतिबिम्बित, आवाज, मुख, तह, विधि, अनुहार, मन, राग, औषधि, गन्ध, सत्यनाशी, कण, गहनता, सुर, अवस्था, विपरीत, स्वभाव, कारण, एकादशी, दिन, जाग्राम, दशा, साहस, स्वर, विस्मित, आँट, अन्यमनस्कता, विशेष, कृपा,

विचार, विस्ययाविमूढ, भूल, रूप, दुःख, सहानुभूति, प्रकट, खुशी, ध्यानमग्न, स्थिर, जवाफ, डर, निर्जीव, बादल, अशक्त, शिथिल, बल, नाडी, शब्द, विश्वास, अन्तर, पीडा, अतृप्त, प्रभाव, अन्तर्द्वन्द्व, चेतना, विवश, आस्वस्थ, आर्दनाद, अचेत, अकस्मात्, आत्मविस्मृतावस्था आदि ।

(ख) तद्भव शब्दहरू

ओठ, लाली, घण्टी, साँझ, आधा, तेल, सेतो, नीलै, आँसु, महिना, नयाँ, काम, कोठा, बिहा, हाल आदि ।

(ग) आगन्तुक शब्दहरू

ऐना, पाउडर, टेबुल, लिपस्टिक, जबर्जस्ती, साइकल, सडक, गाजल, आहट, हक, मालिक, नोकर, स्वीच, इसारा, गिलास, धोती, आपस, मानो, तस्बिर, जतन आदि ।

(घ) द्विरुक्त शब्दहरू

नियालीनियाली, च्यापच्यापती, लम्कदालम्कदैँ, छिनछिन, पन्छीपन्छी, अलिअलि, भित्रभित्रै, नजानीनजानी, दिनदिनै, भर्खरभर्खर, घन्टौँघन्टौँ, ट्वालट्वालती, धुलैधुलो, मिच्दामिच्दा, ठूलाठूला, बढ्दाबढ्दै, करकर, विस्तारविस्तार, भनभन, एकाएक, रातिराति आदि ।

(ङ) अनुकरणात्मक शब्दहरू

च्यापच्याप्ती, टन्न, टिमिक्क, खिसिक्क, भसक्क, खसक्क, हत्तपत्त, हुर्, उकुसमुकुस, लुरूक्क, धुम्धुम्ती, भुतुककै, खुलुल्ल, ट्वालट्वाली, ही-ही, धपक्क, करकर, पर्लक्क, खङ्गङ्ग, खुत्रुक्क, चुइँचुइँ, डिच्च आदि ।

(च) निपात

त, नि, रे, पो, र, न आदि ।

(छ) विस्मयादिवोधक

आः !, छ्याः !, बा !, ए !, कठै !, अँ !, ऐया ! आदि ।

(ज) टुक्का/उखान

साँढेको जुधाइ बाच्छको मिचाइ ।

मुटु चिसो हुनु ।

पानीमाथि उत्रेको तेल भैँ हुनु । आदि ।

(भ) आलङ्कारिक वाक्यहरू

हाँस्दा कोदालीका पाताभैँ खष्टिएका दाँत ऐनामा प्रतिबिम्बित भए । उसको त्यो मुस्कान धेरैबेर टिक्न सकेन (शाह, २०३२ : ३६) ।

उसको मन खस्रक्क खस्कियो, पानीमाथि उत्रेको तेलभैँ उसको सिँगारले पोतिएको मुखमाथि पनि चायाका बाक्ला तहहरू अझ छर्लङ्गिरहेका (२०२३ : ३७) ।

उसलाई मुखभरि फैलिएको चायासितै कयौँ दिनदेखि त्यसमा दलेको सुन्तलाका बोक्राका राग र औषधिका गन्धहरू उठेर गिज्याएभैँ लाग्यो (शाह, २०२३ : ३७) ।

भूईँभरी छरिएका कणसितै साँझ गहिरिँदै गयो । कोठा गुम्सिएको त्यो एकलासे गहनतामा दालचीनीको मन उकुसमुकुस भइरह्यो (शाह, २०२३ : ३७, ३८) ।

उसका आँखा गोरेको अनुहारभरि पग्लेर फैलिए (शाह, २०२३ : ४१) ।

जाबो एउटा काठाको लागि यहाँले यसरी आधा-आधारात बाहिर काटेको म देख्न सक्तिन बुझिस् (शाह, २०२३ : ४१)

गोरेका अचेत मन विउँभियो, कति चाँडोमाथि पुग्नेवित्तिकै विरालोले मुसा समातेछ (शाह, २०२३ : ४३) ।

उसको त्यो हाँसो र सुन्तलाका बोक्राका पिरा रागमा मिसिएर फिजिएका चायाका बादलमा रुमलिल्लेर गोरे निस्सासियो, कहालियो । उसका आँखा, नाक र कानभित्र चायाका काला घिनलाग्दा बादलहरू अटाई नअटाई पस्न खोजे (शाह, २०२३ : ४४) ।

३.४.४.७ उद्देश्य

चाया कथाले समाजमा विद्यमान विभिन्न पक्षमाथि टिप्पणी गर्ने उद्देश्य राखेको देखिन्छ । यसमा एकातिर घरमा पत्नी छँदाछँदै अन्य आइमाईसित सम्बन्ध गाँस्ने पतिहरूको सोचलाई देखाउन खोजिएको छ भने अर्कातिर नारी भन्नु नै उसमा रहेको सौन्दर्य हो भन्दै त्यसको क्षयका कारण उसले बेहोर्नु परेको मानसिक ताडनालाई पनि देखाउनु यस कथाको उद्देश्य रहेको छ । यसका साथसाथै नारीमा रहेको यौन तिर्खाले पतिको अनुपस्थितिमा क्षतिपूर्तिको बाटो अपनाउने कुरालाई देखाउनु पनि यस कथाको मुख्य उद्देश्य हो ।

यस कथामा दालचीनीको पतिपत्नीका अनुहारमा देखा परेको चायाको कारण उसमा वितृष्णा पलाई अन्य महिलासँग सम्बन्धकायम गरेको सङ्केत दालचीनीकै भनाइबाट आएको छ । यसरी पत्नीलाई घरमा छाडेर अन्यत्र सम्बन्ध कायम गर्नु पुरुषहरूमा रहेको भोगवादी

गलत सोच हो भन्ने कुरा दर्शाउनु यस कथाको एउटा उद्देश्य रहेको छ भने आफ्नो अनुहारमा देखा परेको चायाको पोतोको कारण नै आफ्नो पति आफूबाट भगी हिड्ने ठानेर कुपित भएको नारी हृदयको चित्रण गर्नु नै यसको मुख्य उद्देश्य रहेको देखिन्छ । यही कुरूपताको निवारणका लागि ऊ अनेक रङ्गका सौन्दर्य प्रसाधनहरूको उपयोग गर्दछे र यसको प्रयोगले पनि कुनै सकारात्मक उपलब्धि नपाउँदा उसको नारी मन कुण्ठित हुन जान्छ । वास्तवमा नारीमा रहेको आफ्नो सौन्दर्यप्रतिको चासो आफ्नो विपरीत लिङ्गीलाई आकर्षित पार्ने माध्यम हो भन्ने मनोविश्लेषकहरूको भनाइ रहेकाले पनि दालचीनी आफूबाट वितृष्णा पलाई भागी हिड्ने पतिलाई आकर्षित तुल्याउने हेतुले सिङ्गार गर्छे र यस कार्यमा विफल भएपछि उसको नारी हृदय क्षुब्ध बन्न पुग्दछ । यसरी दालचीनीका माध्यमबाट नारी मानसिकताको चित्रणको लक्ष्य यस कथाले राखेको देखिन्छ ।

यस कथामा उच्च-वर्गीय मालिकनी दालचीनीले नोकर गोरेलाई गरेको व्यवहार आदिले समाजमा व्याप्त वर्गभेद नीतिको पर्दाफास गर्न खोजेको छ । उच्च-वर्गका पात्रहरू कसरी घरमा नोकर चाकरहरूको शोषण गर्छन्, तिनमा निम्न-वर्गका व्यक्तिप्रति रहेको दुर्भावना तथा तिनले गर्ने यौन शोषणको रूपलाई उद्घाटन गर्ने क्रममा उच्च वर्गीय नारीद्वारा गरिएको उत्पीडनको चित्रण गर्ने उद्देश्य यस कथाले राखेको देखिन्छ । वास्तवमा यस कथाले देखाउन चाहेको मुख्य भाव पक्ष भनेको दालचीनीमा रहेको अतृप्त यौन तिर्खा नै हो । यौन भनेको नारी-पुरुषमा रहेने स्वाभाविक जैविक आवश्यकता पनि हो । दालचीनीमा रहेको यौनतिर्खा पतिको उसप्रतिको वितृष्णाको कारण नोकर गोरेका माध्यमबाट पूर्ति हुने लक्ष्य राख्दछ । यही भावलाई कथाका माध्यमबाट प्रष्ट पार्नु नै यस कथाको मुख्य उद्देश्य रहेको छ ।

समग्रमा भन्नुपर्दा यस कथामा कथाकारले अन्य विविध पक्षलाई पनि उद्देश्यका रूपमा देखाउन खोजे पनि प्रमुख उद्देश्य भने दालचीनीको कुपित मानसिकताको चित्रण गर्दै उसमा रहेको अतृप्त जैविक चाहनाको उद्घाटन गर्नु नै रहेको छ ।

३.४.५. मीना कथाको विश्लेषण

मीना कथा सर्वप्रथम वि.सं. २०२१ सालमा रत्नश्री पत्रिकाको वर्ष २ अङ्क १ मा प्रकाशित भएको हो । यो कथा पनि पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहभित्र सङ्गृहीत छ । यसको कथागत लमाइ १२ पृष्ठको रहेको छ ।

३.४.५.१ शीर्षक

मीना कथाको शीर्षक एकशब्दद्वारा निर्मित भएको छ । यस कथामा मीना प्रमुख नारी पात्रकै नामबाटै कथाको शीर्षकीकरण गरिएको छ । मीना शब्द व्यक्तिवाचक नामपद हो र यसै व्यक्तिलाई केन्द्र बनाएर शीर्षकीकरण गरिएकाले पनि यसले व्यञ्जनार्थलाई पनि जनाएको छ ।

मीना तत्सम शब्द पनि हो । यसको शाब्दिक अर्थ माछा भन्ने हुन्छ । माछा जलमा बस्ने प्राणी हो र यसलाई मान्छेले आहारा दिएर आफ्नो जालमा पार्ने गर्दछ । त्यस्तै मीनारूपी माछालाई सानुराजाले आफ्नो धनरूपी आहारको शिकार दिएर वासनात्मक जालमा फसाएको छ । तसर्थ यस कथाको शीर्षकले अभिधा र व्यञ्जना दुवै अर्थलाई बुझाएको छ साथै यसले कथाको मूल भावलाई पनि समेटेको छ । त्यसैले यस कथाको शीर्षक सार्थक सिद्ध भएको छ ।

३.४.५.२ कथानक

मीना स्टोभमाथि पानी बसालेर आफू सुत्ने कोठामा जान्छे । मेनकाको पलडमुनि असरल्ल पारेर राखेको लम्पटमा ऊ पलेटी कसेर बस्छे र सानो ऐनालाई करुवामा अड्याउँदै लगाइरहेको धोतीको टुप्पामा पानी हालेर आफ्ना गाला पुस्छे । पुछ्दै जाँदा उसका बाक्ला गाला रगत चुहिएला जस्तो भएर रातो हुन्छ र उसलाई पोल्छ । पोलेका गाला मुसाँदै आफू सुत्ने सिरानमुनि राखेको पाउडरको बट्टा भिक्छे र अस्ति सानुराजाले बक्सेको पैसाले किनकि त हो नि नत्र भने म पाउडर किनेर कसरी सक्छु र मेरो महिनामा आउने पाँच रूपियाँले के नै हुन्छ र पनि भन्छे र त्यो पाँच रूपियाँ त चुरोट खानमै ठिक्क हुन्छ पनि भन्छे । यस्तैमा ऊ पाउडरको बिको उघार्छे, त्यसको वासना कोठाभरि फैलन्छ । ऊ आफू पनि त्यसलाई धेरै बेरसम्म सुँघिरहन्छे र त्यस वासनाले आफ्नो मुटुदेखि मस्तिष्कसम्म अपूर्व शीतलता छरेको पनि कल्पना गर्छे र रोमाञ्चित हुनपुग्छे । उसले अलिकति पाउडरलाई हावामा पोस्छे । त्यसबाट उडेको गन्ध बिलाउँछ र लामो सास तान्दै ऊ आँखा बन्द गर्छे । उसलाई त्यो गन्ध सानुराजा भएर आफ्नो फोक्सोसम्म पुगेको जस्तो लाग्छ र मनले साउती गर्दै तेरो सानुराजा कति राम्रो, असल र जाती छ र माया पनि गर्छ भन्छे । अचानक ऊ बर्बराउन रोकिन्छे र आफ्नो त्यो कुरा कसैले त सुनेन भन्दै डराउँछे । कोठाभरि कसैलाई नदेखेर ऊ ढुक्क हुन्छे । उसको अगाडि सानुराजाको सधै निद्राले लट्टिरहेका जस्ता देखिने आँखा, ओठमाथिको बसेको रेखी र त्यो छुस्के हातलाई पनि सम्भन थाल्छे । यस्तैमा उसलाई

कपालको आँठो तन्किएभै लाग्छ र गर्दनमा काउकुती पनि लाग्छ । ऊ लाजले भुत्कुक् हुन्छे । छिः कस्तो लाज नभएकको सानुराजा हिजो कपाल तानेर कस्तो दुःख दिएको, मेनका आएकी भए के हुन्थ्यो भन्दै ऊ आफैँ ऐनामा हेरेर मस्किन्छे र अस्ति चिया लिएर जाँदा उसको हत्केलामा चिमोटिदिएको कुरा पनि सम्झिन्छे ।

मीना मुखमा पाउडर र गाजल लगाउँछे । गाजल लगाउँदा कोस बाङ्गो भएकाले ऊ सानुराजाका किताबका आइमाईका आँखामा लगाएका गाजल जस्तो भए पो भन्ने कुरा पनि सम्झिन्छे । उसलाई आज आफ्नै अनुहार राम्रो लाग्छ तर उसलाई आफ्नो ओठ नीलो भएको देखेर आफैँलाई घीन लाग्छ । सानुराजाले यस्तो ओठ देखेर के मर्जी होला (शाह, २०२३ : ४७) भन्दै यताउता लिप्सी खोइ भन्दै खोज्छे र टिनको बट्टाभिन्न भएको सिम्रिकलाई हातमा राखेर ओठमा दल्छे । यही बीचमा उसले देशी कागजले मोरिएको नयाँ सिसीमा चमेलीको तेल देख्छे । यो तेल दिलेले दिएको, म भनेपछि भुत्कुक् हुन्छ भन्छे । त्यसको यही तेल चाहिन्छ र मलाई अनुहार अगुल्टोले भोसिदिनु जस्तो भन्ने प्रतिक्रिया व्यक्त गर्छे । मीनादी, मीनादी, भन्दै बोल्छ भनेर रिसले सिसी भ्यालबाट तल चोकतिर मिल्काइदिन्छे । उता उसले बसालेको पानी उम्लिएर केट्टीको मुखबाट छचल्किएर पोखिन्छ र स्टोभ भ्वाइँय गरेर निभ्छ । सानुराजा बाहिरबाट आइसक्नु भयो होला, चिया टर्प्याउनु पर्ने भन्दै ऊ आफ्नो छरिएको कपालको जुरो बटाउँदै कोठा बाहिर जान्छे ।

मीना चिया लिएर सानुराजाको कोठामा पस्छे । जुत्ताको फित्ता फुकाउँदै गरेको सानुराजाले ओहो ! आज त मीना हँ भन्दा उसका आँखामा उत्सुकता भल्किन्छ । सानुराजा उसका अनुहारभरि आँखा नचाउँदै सुसेलन थालेको देखेर के नजर भएको यसरी भनेर उसले सोध्छे । जिस्किएको स्वरमा आँखा लाग्ला तँलाई भनेको भन्ने कुरा सुनेर ऊ नड टोकै खुम्चिन्छे र सानुराजाको उताउली मोरी भन्ने शब्दमा रिसाएरभै गरेर ऊ ठुस्किन्छे र ढोकतिर बढ्छे । सानुराजाले उसको कपालको आँठो समाउँदै किन रिसाएकी तँ, मेरो ठट्टा गर्ने बानी छ, तँलाई थाहा छैन भन्दै उसलाई तान्छ र तँसँग ठट्टा गर्न हुन्न भन्दै छाडिदिन्छ । ऊ आफ्ना छरिएको कपाललाई समेट्छे । उसलाई यो ठट्टा रमाइलो लाग्छ । सानुराजाले एकदिन पख है मीना भन्दै पलङ्गबाट उठेर कोठाको ढोका लगाउँछ । भित्तामा अडेस लगाएर बसेकी उसलाई सानुराजाले हात समातेर आफ्नो अगाडि बसाउँदा उसका आँखा भुक्छन् र मुटु पनि हल्लिन थाल्छ । सानुराजाले आफ्नो खल्लीमा राखेको तस्बिरहरू उसलाई देखाउँछ । मीनाले हेर्दै यही देखाउन ढोका थुनिबक्सेको हो भन्ने जवाफ दिन्छे । सानुराजाले

हाँसदै ठूलाठूला आँखा र पातलो नाक भएको तस्विर देखाउँदै यो मेरो साथी उमा मैरे क्लासमेट कस्ति छ भन् त भन्दै एकछिन चुप लागेर फेरि मैले क्यामाराले लिएको कस्तो सफा उत्रेको छ, हेर न यो आँखा जस्ताको तस्तै अहिले नै भिम्म गर्लाजस्तो छैन ? अझ नाक कति सुलुक्क परेको (शाह, २०२३ : ५०) तँलाई कस्तो लाग्यो भन्दै सोध्छ । उसले राम्रो, असाध्यै राम्रो छ भन्छे र त्यही तस्विरमा डुबेर विलाउँदै गएका सानुराजाको आँखा देख्दा उसको मुटु कताकता चसक्क चस्किन्छ । उसको हातमा भएको फोटो राख्दै आफ्नो पनि फोटो खिचिदिन अनुरोध गर्छे ।

सानुराजाले मीनाको अनुहार पुलुक्क हेर्छ । उसको अनुहार ओइलाएको हुन्छ । मीनाले फोटो खिचन फेरि कर गर्छे । उसका मोटा ओठ तन्किएर कानसम्म पुग्छन् । गाला पनि उचालिँदै माथिसम्म पुग्छ । यो देखेर सानुराजा तकियामाथि निहुरिन्छ र अधिको पातलो ओठ र लाम्बा आँखा भएको तस्विर हेर्न थाल्छ । यो देखेर मीनालाई असह्य हुन्छ र तस्विरमा हेरिरहेको आखादेखि रिस उठ्छ र मरेको मान्छेको पर्लक्क पल्टेको आँखासँग तुलना गर्दै सियोले फुटालीदिनु जस्तै भन्दै भित्रभित्रै रिस पोच्छे, र फेरि सानुराजासँग फोटो खिचिदिने आग्रह गर्छे ।

सानुराजा एक्कासि मीनातिर फर्कन पुग्छ । उसले मीनाको अनुहारभरि आफ्नो आँखा डुलाउँछ । मीनाका तल चिउँडोसम्म लत्रेका मोटा ओठ खुम्चिँदै उसलाई मनपर्ने पानबुट्टे रातो ओठ बन्न जान्छ र ऊ आफूभित्रैबाट हलुका बन्न जान्छ र मीनालाई समातेर आफूसँगै टाँसेर राख्छ । मीना भित्रको ज्वालामुखीको तातो रापमा ऊ भित्रको सुनको प्रतिमा पग्लन थाल्छ (शाह, २०२३ : ५१) । मीना सानुराजा हजुर कति जाती, राम्रो देवताजस्तै भन्दै उसको घुम्रिएको कपाललाई आफ्ना फुटेर खस्रा भएका हातले चलाउन थाल्छे । ऊ सानुराजासँग सधै हजुरकै अगाडि बसिरहन मन लाग्छ भन्छे । रानीसाहेबको काम गर्न छोडेर हजुरकै काम गर्न मन लाग्छ भन्दै आफ्ना गुनासाहरू सुनाउँछे । अचानक सानुराजाको मीनाप्रतिको सम्मोहन छुट्छ । ऊ पानीबाट भिकिएको माभीको रिक्तो जालभैँ पाखामा पछारिन्छ र आफ्नो कपाल कुनै काँढादार बुढामा अल्फेभैँ लाग्छ । भतभत पालेको आँखाले उसले आफ्ना खुढामा लुटुपुटिएको मीनाको स्थूल देहलाई ठम्याउँछ । निधार र आँखालाई छोपेर भुण्डेका उसका कपालले सानुराजालाई भाउन्न हुन्छ । मीनाको अँगालोबाट आफ्ना गोडाहरू खुस्काउँदै गर्दा मीना खितितिति खित्का छोड्छे र आफैँ जिल्ल पर्छे । दबिएको स्वरमा सानुराजाले जा भनेको तँ यहाँबाट निस्की भन्ने आवाजसँगै ऊ

भिन्नको सुनको प्रतिमा फेरि जागदै जान्छ । उसले मीनाका पानबुट्टे मुख ठूलो ओडार बन्दै फुगदै गरेको र ओठ फेरि पहिलाको भैं चिउँडोसम्म लत्रिन पुगेको देख्छ । पख तँलाई कोरा ठोकाउँछु, कोरा हनाउँछु भन्ने आवाजसँगै उसका कानहरू बहिरा हुँदै जान्छन् । सानुराजाका कठोर भएका आँखा रगत चढेको भयानक अनुहार देखेर ऊ डराउँछे । उसलाई सानुराजा बोलाएभैं लाग्छ र असरल्ल परेरै ऊ कोठाबाट निस्कन्छे (शाह, २०२३ : ५२) ।

मीनाले राति भात खान पनि सक्तिन र निद्रा पनि उसलाई लाग्दैन । एकले खलङ्गाको बाहिर बरण्डामा बस्छे । कुटाइ नखाए पनि हजार कोराको पीडा पाएको अनुभव गर्न पुग्छे । सानुराजाले देखाएका ती तस्बिरका ठूलाठूला आँखा र जिस्काइएकी मीनाले आफूलाई मुसो र सानुराजालाई ढाडे विरालोको रूपमा देख्छे जसले उसलाई भ्रम्टन आएको हुन्छ र ऊ आफैंबाट उछिट्टिएर बज्रन पुग्दछे । तल खलङ्गाको चोकमा पानी खसेको आवाज आइरहेको हुन्छ । धारामा दिले जुठाभाँडा मस्काउँदै हुन्छ । भाँडा मस्काएको आवाजले मीनाका कान खुल्दै जान्छन् । भाँडा, पानी र पखालेको आवाजमा उसले सानुराजालाई पन्छाउन खोज्दछे । उसले भान्छभिन्नबाट बलेको बिजुलीको उज्यालोमा भाँडा मस्काउँदै गरेको दिलेलाई देख्छे र उसको चिसो सुसेलीले मीनाको मुटु चिर्छ । मीनालाई त्यो सुसेली मीठो लाग्दै जान्छ र भान्छाका त्यत्रा रास भाँडा एकलो दिले भन्ने सम्झिँदै उसलाई दिलेको माया लाग्दै जान्छ । दिलेको अनुहार, उसको दविएको स्वर र अझ उसले दिएका सौगातहरूलाई ऊ सम्झन पुग्छे । दिलेले खाईनखाई सँगालेको कमाइबाट किनेर दिएको तेल, अत्तर, चुरोट आदिलाई उसले मिल्काइदिएको सम्झेर उसको मुटु खुम्चिन थाल्छ । यसका साथै सानुराजाले गरेका कुराहरूले उसको मुटुभित्रैदेखि काप्न थाल्छ । ऊ बरण्डाबाट उठ्दै एकै सासमा भय्याङ उत्रेर दिलेको पछाडि गएर उभिन पुग्छे ।

भुईँमा थचक्क बसेर जाडोबिना नै लुगलुगाइरहेकी मीनालाई देख्दा दिलेलाई अचम्म लाग्छ । दिलेसँगै टाँसिएर उसले हिँड दिलबहादुर भागौँ भन्दछे । दिलेले केही सोचन सक्तैन । उसको जीउ दिलेलाई गहुँङ्गो लाग्न थाल्दछ । दिले केही बोल्न सक्तैन । मीनाको कुरालाई उसले विश्वास पनि गर्न सक्तैन अझ बिहान धारामा सुसारेहरूको अगाडि मीनाले त्यसै गाली गरेको कुरा पनि उसले विसर्को हुँदैन । यस्तैमा मीनाले दिलबहादुर दाइ सत्ते तिप्रो रगत खाने म यहाँ बस्दिन यहाँका मान्छे त बोक्सी हुँदा रहेछन् रगत जति चुसेर नीलै पारेर छाडिदिन्छन् (शाह, २०२३ : ५५) भन्दै आफूलाई त्यहाँबाट लैजाने आग्रह गर्दै दिलेको कुममा टाउको अड्याउन पुग्छे । दिलेले अझै पनि मीनाका आँसु र उसको भाग्ने कुरालाई पत्याउन

सक्तैन किनकि उसले आफूले दिएका सौगातहरू कहिल्यै मीनाले लगाएको देखेको थिएन । दिलेले घोरिएर मीनालाई हेऱ्यो । एक मनले त दिलेलाई भ्र्रोक चलयो र सबै रिस एकै चोटि पोखेर मीनालाई भक्रुरेर पठाइदिऊँभ्र्रै लाग्यो तर उसले त्यसो गर्न सकेन । मेरो माया लाग्दैन निठुरी भन्दै सानुराजाका आँखाले डराएकी ऊ दिलेको छ्रातीमा घुस्न पुग्छे र दिलेलाई फेरि भाग्ने आग्रह गर्छे । दिले उसको मायालु स्वरमा रुभ्र्रै जान्छ, र भाँडा मस्काउँदै गरेका हातलाई चिसो पानीले पखालेर मीनाका आँखा र ओठलाई छुँदै कल्लाई पो माया नलाग्ने भन्छ । यसरी कथानकको अन्त्य भएको छ ।

यो कथा रैखिक ढाँचामा नै अगाडि बढेको छ । मीनाले स्तोभमा पानी बसाल्नु, आफ्नो कोठामा जानु, आफू सिगारिनु, सानुराजाको कल्पनामा डुब्नु, उसले चिमोटेको, कपाल तानेको सम्भ्र्रनु, दिलेले दिएको तेलको सिसी फ्याँकिदिनु र उसलाई घृणा गर्नु, सानुराजा आइसकेको थाहा पाएर चिया दिन उसको कोठमा जानुसम्मको भागलाई यस कथाको आदि वा परिचय खण्ड भनेर चिन्न सकिन्छ । त्यस्तै मीना चिया लिएर सानुराजाको कोठामा जानु, सानुराजाले उसलाई जिस्क्याउनु, तस्विर देखाउनु, मीनाले तस्विरका केटी देखेर ईष्या गर्नु, आफ्नो पनि फोटो खिचिदिन जिद्दी गर्नु, सानुराजालाई मीना नराम्री लाग्नु पछि तस्विरका केटीजस्तै राम्री लाग्न थाल्नु र आफूसँगै टाँसेर राख्नु, मीनाले सानुराजाकै काम गर्न मनपराएको कुरा गर्नु, पछि एक्कासि सानुराजालाई होस आउनु र मीनालाई कोरा ठोकाउँछु भन्दै गाली गर्नु र ऊ त्यहाँबाट बाहिर जानुसम्मको भागलाई मध्य भाग भनेर चिन्न सकिन्छ । मीनाले खाना नखानु र निद्रा नपर्नु, बरण्डामा एकलै बस्नु, दिलेले भाँडा मस्काएको देख्नु, दिलेको माया लाग्नु, दिलेको छेउमा उभिएर पछि टाँसिनु र त्यहाँबाट नबस्ने निर्णय सुनाउँदै भाग्ने अनुरोध गर्नु, दिलेले नपत्याउनु र पछि मीनाको मायालु स्वरमा ऊ लटपटिँदै जानु र मीनाको आँखा र ओठलाई पुछ्दै कल्लाई पो माया नलाग्ने भन्नुसम्मको भागलाई यस कथाको अन्त्य भाग भनेर लिन सकिन्छ ।

यो कथा लेखकको कल्पनामा आधारित उत्पाद्य कथा हो । यसमा पात्रका मनका कुराहरू क्रमिक रूपमा अगाडि बढेको छ । त्यसैले यो रैखिक किसिमको बन्न पुगेको छ । गठनका दृष्टिले हेर्दा यसको कथानक सरल किसिमको देखिन्छ, किनभने यहाँ मीनाका अन्तर्मनमा घटेका कुराहरू मात्र आएको छ ।

कौतूहलका दृष्टिले यो कथा अत्यन्त रोचक बन्न पुगेको छ । यहाँ मीना सानुराजाको कोठामा प्रवेश गरेदेखि पाठकमा कौतूहल उत्पन्न हुन्छ । सानुराजाले ढोका थुन्दा, फोटा

देखाउँदा, मीनालाई आफूसँगै टाँसेर राख्दा पछि फेरि सानुराजाले मीनालाई कोठाबाट गाली गरेर निकाल्दा पाठकमा अब के हुन्छ, मीनाले के गर्छे भन्ने जिज्ञासा जाग्छ । मीनाले दिलेलाई भागौँभन्दा अब दिलेले के गर्छ र के भन्छ भन्ने जिज्ञासा पनि पैदा हुन्छ र पछि दिलेले मीनाको सुन्निएको आँखा र ओठलाई पुछ्छुदै कल्लाई पो माया नलाग्ने भन्नुले पाठकको कौतूहलतालाई पनि समाप्त पारेको छ ।

यस कथामा आन्तरिक द्वन्द्व बढी सशक्त भएर आएको छ । बाह्य द्वन्द्व यहाँ गालीमा मात्र सीमित भएको पाइन्छ । सानुराजाले केटीको फोटो देखाउँदा, दिलेले उपहार दिँदा मीनामा आन्तरिक द्वन्द्व बढी सशक्त भएको पाइन्छ । सानुराजाले उसलाई गाली गर्दा पनि आन्तरिक द्वन्द्व नै बढी प्रभावकारी बन्न पुगेको छ । त्यसैले यहाँ आन्तरिक द्वन्द्व बढी मात्रामा आएको पाइन्छ ।

यसरी एउटी काम गर्ने केटी मीनाका मनमा उठेका छटपटी, पीडा र गल्लीका भावहरूलाई कथानक बनाएर लेखिएको यो कथा कौतूहल, आन्तरिक द्वन्द्व आदिका कारणले उत्कृष्ट बन्न पुगेको छ ।

३.४.५.३ चरित्रचित्रण

यस कथामा मुख्य पात्रका रूपमा मीना प्रस्तुत भएकी छे । यहाँ कथालाई अगाडि बढाउन सानुराजा, दिलेजस्ता सहायक पात्रहरूले भरपुर सहयोग गरेका छन्, साथै बुबु, रानीसाहेब र मेनका यहाँ सूच्य पात्रका रूपमा आएका छन् । तसर्थ मुख्य पात्र मीना सहायक पात्र सानुराजा र दिलेको भूमिका यस कथामा उल्लेखनीय रहेको हुनाले यिनीहरूको चारित्रिक विशेषता अध्ययन गर्नु उपयुक्त देखिन्छ ।

(क) मीना

यस कथामा मीनाको केन्द्रीय भूमिका रहेको छ । मीना कथामा आद्योपान्त उपस्थित रहेकी छ । उसैको जीवनमा घटित घटनाको वर्णन प्रस्तुत कथामा भएको हुनाले ऊ यस कथाकी प्रमुख पात्र हो ।

लिङ्गका आधारमा मीना यस कथाकी स्त्री पात्र हो । ऊ यौवनमा प्रवेश गरेकी वयस्क केटी पनि हो । यस कथाको शीर्षक पनि उसकै नामबाट रहन गएकाले मीना शीर्षकीकरण गरिएकी स्त्री पात्र पनि हो ।

प्रवृत्तिका आधारमा हेर्नुपर्दा मीना अनुकूल पात्र नै हो । दिलेलाई हप्काउँदा, दिलेले दिएको सौगातहरू मिल्काउँदा र सानुराजाले देखाएका केटीहरूका तस्बिरहरू हेर्दा उसको मनमा प्रतिकूल भावना पैदा भए पनि त्यसको बदला लिन उसले केही पनि गरेकी छैन । सानुराजाले कोरा हिक्राउन लगाउँछु भन्दा ऊ त्यहाँबाट त्यसै निस्किएकी छ । बरु पीडामा उसले त्यो रात खाना पनि खाएकी छैन र सुत्न पनि सकेकी छैन । त्यसको प्रतिक्रियामा उसले सानुराजालाई केही गर्न सकेकी छैन । त्यसैले ऊ अनुकूल पात्र हो ।

मीनाको स्वभाव गतिशील किसिमको छ । सुरुमा ऊ दिलेलाई घृणा गर्छे र सानुराजालाई मन पराउन थाल्छे । पछि सानुराजाले उसलाई आफ्नै कोठाबाट गाली गर्दै निकालिदिएपछि ऊ सुरुमा घृणा गर्ने दिलेसँग नै प्रेम गर्न पुग्छे र उसैसँग यहाँ नबसौं हामी भागौं पनि भन्छे । यसरी उसको स्वभावमा आएको परिवर्तनले ऊ गतिशील पात्र हो ।

जीवनचेतनाका दृष्टिले मीना वर्गीय पात्र हो । उसले यस कथामा सभ्रान्त परिवारहरूकोमा गएर काम गर्नु पर्ने बाध्यता भएका गरिब नेपाली केटीहरूको वर्गको प्रतिनिधित्व गरेकी छ । त्यसैले ऊ वर्गीय पात्र हो, तर उसमा कतिपय ठाउँमा व्यक्तिगत चरित्रमा हुने गुणहरू भएकाले गर्दा ऊ व्यक्तिगत पात्रका रूपमा पनि उपस्थित भएकी छ । यसरी भन्नु पर्दा ऊ धेरै वर्गीय र थोरै व्यक्तिगत पात्रका रूपमा देखा पर्दछे ।

मीना यस कथाकी बद्ध पात्र हो । उसकै नामबाट कथाको शीर्षक पनि बन्न पुगेको छ र कथानक उसकै सेरोफेरोमा अगाडि बढेको छ । उसलाई कथाबाट अलग्याउँदा कथाको संरचनानै नबन्ने हुनाले ऊ यस कथाकी बद्ध पात्र हो ।

मीना एक वयस्क केटी हो, जो अर्काको घरमा काम गरेर जीविकोपार्जन गर्छे । ऊ त्यहाँ रानीसाहेबको काम गर्ने भनेर राखिए तापनि उसलाई सानुराजाको काम गर्न मन लाग्छ । आफूलाई सिङ्गारेर राम्री देखिनु उसको सौख पनि हो । ऊ आफूलाई राम्री देखाएर सानुराजाको कोठामा जाँदा खुशी पनि हुन्छे । ऊ आफूलाई गरिब छु भन्ने बिसिएर काम गर्ने दिलेले दिएको सस्तो खालको चमेलीको तेल उसकै अगाडि फ्याँकिदिएर महङ्गो खालको सानुराजाले दिएको पोन्ड्सको पाउडर लगाएर मख्ख परेकी पनि छ । सानुराजा कति माया गरिबक्सिन्छ, तेरो सानुराजा कति असल, कति राम्रो कति जाति (शाह, २०२३ : ४६) भन्दै ऊ आफैँ कल्पनामा डुब्न पनि पुगेकी छ । यसरी ऊ सानुराजाको प्रेममा विक्षिप्त हुने चरित्र पनि हो ।

मीना यहाँ आफ्ना मनका कुराहरू खुलस्त रूपमा भन्नु नहिचकिचाउने पात्रका रूपमा पनि चित्रित भएकी छ । सानुराजासँग रानीसाहेबको काम गर्न छोडेर उसकै काम गर्न मन लाग्छ भन्नु, दिलेलाई भगाएर लैजा भन्नु जस्ता कुराबाट पनि ऊ खुलस्त रूपमा कुरा गर्न सक्ने पात्रका रूपमा पनि चित्रित भएकी छ । उसले सानुराजालाई अरूको काम गर्न छोडेर तपाईंकाै काम गर्न मात्र मन लाग्छ भन्नुबाट ऊ सानुराजाप्रति कति आकर्षित भएकी छे भन्ने कुरा पनि थाहा हुन्छ । यही आकर्षणका कारणले नै ऊ सानुराजाप्रति बिना हिचकिचाहट समर्पित पनि हुन पुगेकी छ ।

मीनाले जब सानुराजाले गाली गरेको सुन्छे तब ऊ केही नभनी कोठाबाट बाहिर निस्किएकी छ । उसले भात नखाएर र राति नसुतिकन त्यसको प्रतिकार गरेकी छ । कुटाइ नखाएरै पनि उसले हजार कोराको पीडा पाएकी थिई (शाह, २०२३ : ५३) भन्ने कुराबाट भित्र र बाहिर दुवै तर्फबाट ऊ कति मर्माहित भएकी छे भन्ने कुरा पनि प्रष्ट हुन्छ ।

मीना ईर्ष्यालु पात्रका रूपमा पनि प्रस्तुत भएकी छ । सानुराजाले आफ्ना केटी साथीहरूको फोटो देखाउँदा ऊ ईर्ष्या गर्छे र आफ्नो पनि फोटो खिचिदिन कर गर्छे । सानुराजाले ती फोटाहरूमा एकनासले हेरिरहँदा उसलाई असह्य भएर कस्ता आँखा टपक्क टिपेर राखिदिए जस्ता छिः मरेको मान्छेको आँखा जस्तो पर्लक्क पल्टेको । क्याच्च सियोले फुटाली दिनु र नि ! (शाह, २०२३ : ५१) भन्दै रिसले निधारभरि पसिना पनि निकाल्छे । यसरी ऊ अरूको फोटो देखेर ईर्ष्या गर्न पनि पुगेकी छ ।

मीना सानुराजाले कोठाबाट बाहिर निकालिसकेपछि दिलेप्रति आकर्षित भएकी छ । उसको हृदयमा दिलेप्रति प्रेम पलाएको छ । भाँडा मस्काइरहेको दिलेको पछाडि गएर ऊ टाँसिन पुगेकी छ र उसले दिएका सौगातहरूको कदर गर्न नसकेको कुरा पनि मनमा खेलाएकी छ । कस्तो निठुरी मान्छे ! मेरो माया लाग्दैन तिमिले (शाह, २०२३ : ५६) भन्दै उसले दिलेप्रति प्रेमभाव पोखेकी छ र आफूलाई पनि माया गर्ने आग्रह गरेकी छ । यसरी ऊ सानुराजाको गालीबाट विक्षिप्त र प्रेमबाट बञ्चित भए पनि पछि फेरि दिलेसँग प्रेम गर्न पुग्ने द्वैध चरित्रकी नारीका रूपमा प्रस्तुत हुन पुगेकी छ ।

यसरी मीना यस कथामा सानुराजाले साँच्ची नै आफूलाई माया गर्छन् भन्ने ठानेर ऊसित लाडिन्छे र सानुराजाका वासनात्मक खेलमा आफूलाई छाडिदिन्छे । एकदिन वासनापूर्ति हुनासाथ सानुराजाले कोठाबाट बाहिर निकालिदिएपछि उसको कपटलाई बल्ल

चिन्दछे र नोकर दिलेसँग भाग्ने कुरो गर्छे । सोभी काम गर्ने केटीको चरित्रको भूमिका निभाएर ऊ उत्कृष्ट बन्न पुगेकी छ र असली प्रेमलाई चिन्न पनि सफल भएकी छ ।

(ख) सानुराजा

सानुराजा यस कथाको पुरुष पात्र हो । ऊ यहाँ एउटा धनाढ्य परिवारको व्यक्तिका रूपमा प्रस्तुत भएको छ । ऊ पढेलेखेको र नारीप्रति आकर्षित हुने पुरुष पात्र हो ।

सानुराजाले यस कथामा मीनाका मनमा अनेकन भावहरू पैदा गराउन र कथानकलाई अगाडि बढाउन मद्दत गरेको हुनाले ऊ यस कथाको सहायक पात्र पनि हो ।

प्रवृत्तिका आधारमा हेर्दा सानुराजा प्रतिकूल पात्र हो । वासनापूर्ति नहुन्जेल मीना जस्ती सोभी केटीलाई प्रेयसी मान्ने र वासनापूर्ति हुनासाथ कोठाबाट बाहिर निकालिदिने प्रवृत्तिले गर्दा ऊ प्रतिकूल पात्र हो र साथै असत् पात्र पनि हो ।

स्वभावका आधारमा हेर्दा सानुराजा गतिशील पात्र हो । ऊ मीनालाई कहिले फोटोका केटी जस्तै राम्री देख्छ भने कहिले उसलाई नराम्री देख्न पुग्छ । आफ्नो चाहना पूरा हुनासाथ उसले मीनालाई घृणा गर्न पुगेको छ । त्यसैले सानुराजा गतिशील पात्र हो ।

जीवनचेतनाका आधारमा सानुराजा वर्गीय पात्र हो । उसले एउटा धनाढ्य र सभ्रान्त परिवारको सदस्यको भूमिका निर्वाह गरेको छ । चिया टक्र्याउनुपर्ने, सानुराजा बाहिरबाट सवारी भइसक्यो (शाह, २०२३ : ४८) भन्ने जस्ता शब्दहरू उसका लागि उच्चारण भएबाट पनि ऊ धनाढ्य परिवारको हो भन्ने कुरा थाहा हुन्छ, साथै उसका लागि छुट्टै बुबु नामकी काम गर्ने राखिदिएको कुराबाट पनि ऊ उच्चवर्गीय पात्र हो भन्ने कुरा बुझ्न सकिन्छ । यति हुँदाहुँदै पनि उसमा व्यक्तिगत गुणहरू पनि भएकाले ऊ व्यक्तिगत पात्रको रूपमा पनि देखा परेको छ । उसलाई दुवै चरित्र भएको पात्रको रूपमा उभ्याउन सकिन्छ ।

सानुराजा यस कथाको बद्ध पात्र हो । मीनाका अन्तर्मनमा भाव उत्पन्न गराउन सानुराजाले सहयोग गरेको छ । यदि सानुराजालाई कथाबाट झिक्ने हो भने कथाको संरचना नै बिग्रन्छ । कथाको सुरुवाटै मीनाले उही अस्ति सानुराजाले बक्सेको पैसाले किनेकी त हो नि ! नत्र भने कहाँ पाउनु पैसा पाउडर किनी लाउन (शाह, २०२३ : ४५) भन्ने प्रसङ्गबाट सानुराजा कथामा सुरुवाट नै उपस्थित भएको पात्र हो । त्यसैले ऊ यस कथाको सहायक भईकन पनि बद्ध पात्र हो ।

सानुराजा यस कथाको खलपात्रका रूपमा प्रयुक्त भएको छ । उसैको माध्यमबाट मीनाको चरित्र कथामा स्पष्ट हुन आएको छ । सानुराजा धनाढ्य परिवारको व्यक्तिका साथै राम्री केटीहरूप्रति मोहित हुने खालको चरित्रको रूपमा प्रस्तुत भएको छ । उसले मीनालाई आफ्नो वासनापूर्तिको साधन बनाएको छ । जब आफ्नो वासना तृप्त हुन्छ तब उसले मीनालाई पख तँलाई कोरा ठोकाउँछु (शाह, २०२३ : ५२) भनेर आफ्नो चरित्रको परिचय दिएको छ । आफ्नो स्वार्थका लागि प्रेमको नाटक पनि गर्न सक्ने उसको चरित्र स्वार्थी प्रवृत्तिको देखिन्छ ।

यसरी भन्नुपर्दा सानुराजा यस कथाको पुरुष पात्रका रूपमा उपस्थित भई सहायक पात्रको भूमिका निभाएको छ । मीनाका अन्तर्मनका भावलाई र मीनाको चरित्रलाई छर्लङ्ग देखाउन सानुराजाको पनि उल्लेख्य भूमिका रहेको हुँदा खल पात्रकै रूपमा ऊ यहाँ चित्रित भए पनि कथानकलाई गति दिन मद्दत गर्ने पात्रका रूपमा प्रयोग भएको छ ।

(ग) दिले

दिले अर्थात् दिलबहादुर यस कथाको अर्को पुरुष पात्र हो । ऊ गरिब छ र सानुराजाको घरमा काम गर्न बसेको छ तर दिले यस कथामा उदार चरित्रका रूपमा प्रस्तुत भएको छ ।

दिले यस कथाको सहायक पात्र पनि हो । मीनालाई दुःख पर्दा सहानुभूति दिँदै उसले मीनालाई स्विकारेको पनि छ । मीनाको चरित्रलाई स्पष्ट पार्न दिलेले पनि सहायोग गरेको हुनाले ऊ यस कथाको प्रमुख सहायक पात्र हो ।

प्रवृत्तिका आधारमा हेर्दा दिले अनुकूल पात्र हो । उसले मीनालाई सुरुदेखि चाहेको छ र अन्तिममा दुःख पर्दा पनि उसले मीनाको नै साथ दिएको छ । त्यसैले ऊ अनुकूल पात्र हो

दिले कथाको सुरुदेखि अन्तिमसम्म एकै स्वभावमा अडिग भएको छ । ऊ सुरुमा पनि मीनालाई माया गर्थ्यो भने अन्तिममा पनि मीनालाई प्रेम नै गरेर साथ दिएको छ । त्यसैले ऊ गतिहीन पात्रको रूपमा प्रस्तुत भएको छ ।

जीवनचेतनाका आधारमा दिले वर्गीय पात्र हो । उसले समाजमा रहेका गरिब वर्ग जो अर्काको घरमा भाँडा माभेरे खान्छन्, त्यस्ता वर्गको प्रतिनिधित्व गरेको छ तर उसमा व्यक्तिगत रूपमा पाइने चरित्र पनि रहेको हुनाले ऊ व्यक्तिगत चरित्रको पनि देखिन्छ, तर उसलाई वर्गीय चरित्रको रूपमा लिन सकिन्छ ।

कथाको अन्त्यमा मीना दिलेसँग नै भाग्न तयार भएर कथा समाप्त भएको छ । दिलेको प्रसङ्ग कथाको सुरुवाट नै मीनाले उठाएकी र अन्त्य पनि उसबाटै भएकाले दिले यस कथाको बद्ध पात्र हो । उसले मीनाको साथदिँदै कथाको अन्त्य पनि भएको छ । त्यसैले ऊ बद्ध पात्र हो ।

दिले यस कथामा एउटा धनाढ्य परिवारमा भाँडा मस्काउने केटाको रूपमा चित्रित भएको छ । ऊ बयस्क छ र त्यही घरमा काम गर्ने मीनालाई मन पराउँछ र लुकीलुकी उपहारहरू दिने पनि गर्छ । मीनाले उसलाई मन नपराएर उसका सौगातहरू उसकै अगाडि फ्याँकिदिँदा पनि ऊ मीनालाई केही नभन्ने सत् पात्र पनि हो । धारामा मीनाले धेरै सुसारेहरूका अगाडि गाली गर्दासम्म ऊ सहेर बस्ने सहनशील पात्रका रूपमा पनि चित्रित भएको छ ।

दिलेले मीनाको दुःखमा साथ दिएको छ । मीनाले दिलेलाई भागौँ भन्दा उसले पत्यार गर्नसक्तैन साथै रिस पनि उठ्छ र मीनाले ऊप्रति गरेका क्रियाकलापको बदला लिनको लागि गाली गरेर पठाइदिने विचार पनि गर्छ तर उसले त्यसो गर्न सक्तैन । ऊ मीनाको प्रेममा रुभ्दै उसले मीनालाई भरोसा दिएको छ र मीनालाई स्विकारेको पनि छ । त्यसैले ऊ दुःख परेको बेलामा अरूलाई मद्दत गर्न सक्ने र दुःख बुझ्न सक्ने पात्र हो ।

त्यसैले दिले यस कथाको सहायक सत् पात्र र मीनाको असली प्रेमी र नायकका रूपमा प्रस्तुत हुँदै कथानकलाई गतिदिन मद्दत गर्ने पात्रको रूपमा उपस्थित भएको छ ।

३.४.५.४ परिवेश

यस कथाको परिवेशको चर्चा गर्दा यसको स्थानगत परिवेश एउटा ठूलो र सम्पन्न घर, त्यही घरका कोठाहरू बरण्डाका साथै काम गर्ने मानिसहरू बस्ने सानासाना कोठाहरू, धारा आदिलाई लिन सकिन्छ । यसको कालगत परिवेशको आयतनचाहिँ विहानदेखि बेलुकासम्मको रहेको छ तर यो कथा मनोवैज्ञानिक कथा भएको कारणले यहाँ आन्तरिक परिवेश नै बढी प्रभावकारी रूपमा आएको छ । त्यसैले गर्दा यहाँ आन्तरिक र बाह्य गरी दुवै परिवेशको समिश्रण भएको पाइन्छ ।

यस कथाको स्थानगत अर्थात् बाह्य परिवेश मुख्य रूपले एउटा ठूलो घर नै हो । त्यस घरमा रहेका कोठाहरू काम गर्ने मानिसहरूलाई बस्न दिएका कोठाहरू, बरण्डा, धारा आदिलाई यस कथाको बाह्य परिवेशको रूपमा लिन सकिन्छ ।

यस कथामा प्रयुक्त कालगत लमाइ भने बिहानदेखि रातिसम्मको रहेको छ । राति मीनाले भात खाइन, निद्रा पनि परेन उसलाई (शाह, २०२३:५२) भन्ने कुराबाट रातिको समय पनि यस कथामा रहेको देखिन्छ, भन्ने कुरा थाहा हुन्छ । रातिकै समयमा मीनाले बरण्डाबाट दिलेलाई भाँडा मस्काइरहेको देख्छे, र ऊप्रति आकर्षित हुन्छे । उनीहरू बीचको भाग्ने निर्णय पनि रातिकै समयमा भएकाले यहाँ रातिको समय महत्त्वपूर्ण बनेको छ । रूपमा लिन सकिन्छ, साथै 'उही फेरि अस्ति चिया लिएर जाँदा कोठामा- छि : म त सम्भन्न पनि सकिदँ, त्यसै हत्केलामा चिमोटिदिएको, अर्कालाई कस्तो दुख्यो भन्दा आम्रै ! माया पो गर्‍या रे' (शाह, २०२३:४६) भन्ने कुराले तीनदिन अगाडिसम्मको समयवधिलाई पनि समेटेको पाइन्छ ।

यस कथाको मुख्य परिवेश भनेको मीनाको मनमा घटित आन्तरिक परिवेशनै हो । सानुराजाप्रति आकर्षित भएकी मीना र राम्री केटीहरूको फोटोसँगै मीनाको अनुहारलाई दाँजेर उसबाट स्वार्थपूर्ति गर्ने सानुराजाको आन्तरिक जगत्मा घटित घटनाहरू मुख्य परिवेशका रूपमा प्रस्तुत भएका छन् । सानुराजाले देखाएको फोटो हेर्दै मीना ईर्ष्यालु बन्न पुगेकी छे । सानुराजाले केटीको फोटोमा एकनासले हेर्दा उसको मनमा उत्पन्न भएको आवेगको भाव पनि आन्तरिक परिवेशनै हो । मीना सानुराजाप्रति आकर्षित हुँदै आफूलाई सिँगान पुगेकी छ । यहाँ पाउडरको मोहक गन्ध, हत्केलामा चिमोटिदिएको कुरा, चमेली तेलको वासना आदिलाई पनि मीनाले अनुभूत गरेकी छ । यो इन्द्रियजन्य अनुभूतिगत परिवेशका नमुना पनि हुन् ।

यस कथामा सानुराजाले आफ्नो स्वार्थ पूरा गरेपछि आफ्नो कोठाबाट लखेटिएकी मीनाको मनमा परेका पीडाका चोटहरू अनि सानुराजाप्रति उसले दर्शाएको घृणा भावका साथै सानुराजालाई ढाडे विरालो भएको ठान्नु, उसले दिएको पीडाबाट आहत भएकी मीनाले दिलेलाई मन पराउन पुग्नु तथा भित्रका मान्छे त बोक्सी हुँदा रहेछन्, रगत जति चुसेर नीलै पारेर छोडिदिन्छन् (शाह, २०२३:५५) भन्दै दिलेलाई भागौँ भन्ने कुरा पनि उसको आन्तरिक मनमा सिर्जिएको हुनाले यो यस कथाको आन्तरिक परिवेश हो ।

त्यसैले यस कथामा प्रयुक्त बाह्य परिवेशभन्दा आन्तरिक परिवेशनै प्रबल रहेको छ । मीना सुरूमा सानुराजाप्रति आकर्षित हुन्छे तथा उसको व्यवहारबाट विरक्त भएर पछि दिलेतिर आकर्षित हुनपुग्छे । यही कुरा नै मीनाको अन्तर्मनमा घटित परिवेश हुनपुगेको छ ।

३.४.५.५ दृष्टिबिन्दु

यस कथामा तृतीय पुरुष सीमित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग भएको छ । मीनाका मनका संवेगहरू र उसको चरित्रलाई तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुका माध्यमबाट अगाडि बढाइएको छ।

यस कथामा मीनाले सोचेका कुराहरूका साथै मीना सिंगारिएको कुरा, पाउडरको बासनासँगै सानुराजालाई सम्झन पुग्ने मीनाका व्यवहारहरू सानुराजासँगै भएका क्रियाकलाप र ऊसँगै सधैँभरि बस्न मन लाग्ने मीनाका चाहनाहरू पनि तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुबाटै व्यक्त भएको पाइन्छ ।

सानुराजा आएपछि चिया लिएर गएको मीना सानुमायाले देखाएको केटीको फोटो हेर्दै ईर्ष्या गर्छे र आफ्नो पनि फोटो खिचिदिन कर गर्छे । सानुराजा उसलाई फोटोको केटी ठानेर आवेगको शिकार बनाउँछ । यसपछि जा भनेको, निस्की यहाँबाट । सुकेको कण्ठले सानुराजा चिच्याए । उनीभित्रको सुनको प्रतिमा फेरि जागदै गयो, अनि मीनाको पानबुट्टे मुख क्रमशः फुक्दै ठूलो ओडार बन्यो । ओठ फेरि चिउँडोसम्म लागिए । पख तँलाई कोर्दा ठोकाउँछु, कोर्दा हनाउँछु (शाह, २०२३ : ५२) भन्ने जस्ता सानुराजाका आवेगहरू पनि मीनाकै दृष्टिबिन्दुबाट अगाडि बढेको पाइन्छ । सानुराजाको हप्काइ खाएर कोठाबाट निस्किएको मीनाले भात नखानु, उसलाई निद्रा नपर्नु र बरण्डामा आएर बाहिरको उज्यालोमा दिलेलाई भाँडा माभदै गरेको देख्नु, ऊप्रति माया जागेर उसैसँग टाँसिएर बस्नु र भाग्ने कुरा गर्नु पनि मीनाका माध्यमबाट नै व्यक्त हुन पुगेको छ । त्यसैले यस कथाको दृष्टिबिन्दु तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दु नै हो ।

३.४.५.६ भाषा-शैली

मीना कथा मनोवैज्ञानिक कथा हो तर यस कथाले सामाजिक पक्षलाई सबल रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । त्यसैले यो कथा सरल भाषा-शैलीमा प्रस्तुत भएको छ । यसमा गद्यात्मक कथ्य भाषाको बाहुल्यता रहेको पाइन्छ । यस कथामा कतैकतै आलङ्कारिक भाषा प्रयोग गरिए पनि त्यसले भाषिक जटिलता भने थपेको छैन ।

वाक्यको तहमा यस कथामा सरल, मिश्र र संयुक्त तीनै किसिमका वाक्यहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । यस कथाभित्र भावगत पक्षलाई समेट्न सक्ने विध्यर्थक, प्रश्नार्थक आदि जस्ता वाक्यहरू पनि सन्दर्भगत रूपमा ठाउँठाउँमा प्रयोग हुन पुगेका छन् । अनुच्छेद

गठनका दृष्टिले यो कथाको निर्माण लामालामा र छोटछोटा अनुच्छेदको मिश्रणद्वारा भएको पाइन्छ ।

शब्द प्रयोगका आधारमा यस कथामा तत्सम र आगन्तुक शब्दको तुलनामा तद्भव शब्दको न्यून प्रयोग भएको पाइन्छ । यस कथामा अनुकरणात्मक, द्विरुक्त, निपात, विस्मयादिबोधक शब्दहरूको पनि प्रयोग अत्याधिक मात्रामा भएको पाइन्छ । यस्ता शब्दहरूको प्रयोगले भाषालाई छरितो र अझ मीठो बनाउन मद्दत पुऱ्याएको छ ।

यसैगरी कथामा सबै यौनप्रतीकहरू एकै किसिमका देखिँदैनन् । यौनप्रतीकहरू प्रयोग हुँदा कहीं शब्दका रूपमा, कहीं वाक्यांश वा वाक्यका रूपमा र कहीं भावगत रूपमा पनि आएका हुन्छन् (गौतम, २०६० : ११४) । *मीना* कथामा पनि मीनाको मानसिकता वा भावलाई भल्काउने गरी वाक्य स्तरमै प्रतीकको प्रयोग भएको पनि देखिन्छ । यहाँ आलङ्कारिक वाक्यको प्रयोगलाई पनि प्रतीकको रूपमा प्रयोग गरिएको पाइन्छ । मीनाभित्रको ज्वालामुखीको तातोमा सानुराजाभित्रको सुनको प्रतिमा पग्लियो (शाह, २०२३ : ५१) भन्ने वाक्यको प्रयोग आलङ्कारिक वाक्यको स्तरमा प्रयोग भए पनि यसको प्रतीकात्मक रूपमा सानुराजा र मीनाबीचको रतिरागात्मक क्रीडालाई जनाएको पाइन्छ । यसरी यस कथामा प्रतीकात्मक रूपमा आलङ्कारिक वाक्यको प्रयोग प्रशस्त मात्रामा गरिएकाले कथालाई रोचक बनाउनमा मद्दत गरेको पाइन्छ ।

यस कथाको शैली वर्णनात्मक किसिमको छ, तर यहाँ मीना, सानुराजा र दिले जस्ता पात्रहरूको क्रियाकलाप, हाउभाउ र ठाउँठाउँमा प्रयोग भएको संवादले यस कथालाई नाटकीय रूप पनि प्रदान गरेको छ । यसरी यसको शैली नाटकीय प्रकृतिको पनि बन्न पुगेको छ । यसप्रकार यस कथाको शैली वर्णनात्मकका साथै नाटकीय पनि बन्न पुगेको छ जसले कथामा रोचकता प्रदान गरेको छ ।

यस कथामा प्रयोग भएका तत्सम, तद्भव, आगन्तुक, द्विरुक्त, अनुकरणात्मक, निपात, विस्मयादिबोधक शब्दहरू तथा आलङ्कारिक वाक्यहरूलाई यसरी देखाउन सकिन्छ ।

(क) तत्सम शब्दहरू

मीना, मुख, गन्ध, मोहक, मस्तिष्क, अपूर्व, शीतलता, रोमाञ्चित, कण, माया, अनुहार, निद्रा, कपाल, लाज, विधि, स्वर, उत्सुकता, व्यस्त, विन्ती, स्वतः, मन, छाया, असाध्य, आवश्यकता, तन्मयता, असह्य, रिस, ज्वालामुखी, प्रतिमा, सम्मोहन, जाल, स्थूल, देह, आवाज, भयानक, क्रमशः पीडा, लय, बल, रात, सम्पूर्ण आदि ।

(ख) तद्भव शब्दहरू

मधुरो, सास, ओठ, आधा, जिब्रो, कीरा, नयाँ, हात, कोठा, कान, पात, वाफ, सुन, देउता, रिक्तो, भात, मुसा, विरालो, आँसु आदि ।

(ग) आगन्तुक शब्दहरू

स्टोभ, केटली, पलङ्ग, फ्रेम, ऐना, धोती, पाउडर, हावा, महिनावारी, पोन्ड्स, गाजल, किताब, मर्जी, टिन, बट्टा, सिसी, कागज, चिया, नजर, प्यान्ट, तस्वर, खल्ली, कलेज, नक्शा, क्लासमेट, क्यामारा, फोटो, रानीसाहेब, वरण्डा, चोक, सौगात, साबुन, अत्तर, चुरोट आदि ।

(घ) द्विरुक्त शब्दहरू

भतभत, विस्तारविस्तार, सानासाना, छिटोछिटो, भुतभुताउँदाभुतभुताउँदै, खुसखुस, नलाईनलाई, ठूलाठूला, अलिअलि, भतभत, खुसुखुसु, ठूलाठूला, छ्वालछ्वाल, स्वाइँस्वाइँ, छिटोछिटो, चेप्ताचेप्ता, त्यत्रात्यत्रा, किनकिन, एकएक, कतिकति, छ्वासछ्वास, जानीजानी, अकैँअकैँ, विस्तारैविस्तारै बोल्दाबोल्दै आदि ।

(ङ) अनुकरणात्मक शब्दहरू

भुतुक्क, टुप्लुक्क, खुसुखुसु, हरुँ, पुलुक्क, टम्म, मुसुक्क, भिम्म, सुलुक्क, चसक्क, ट्वालट्वाली, टपक्क, पर्लक्क, क्याच्च, टप्प, पटपटी, पटक्कै, भतभत, खितिती, असरल्ल, थिलथिलो, कटकटी, छ्वालछ्वाल, स्वाइँस्वाइँ, छ्वासछ्वास, थुचुक्क, लपक्क, सिरिङ्ग, डिच्च, लत्रक्क आदि ।

(च) विस्मयादिबोधक शब्दहरू

आ !, छिः !, आम्मै !, आहा !, नाई !, अहो !, अहं !, छिःछिः !, ए !, हँ !, लौ ! आदि ।

(छ) निपात

त, नि, पो, रे, र, आदि ।

(ज) टुक्का

माभीको रिक्तो जालभैँ पछारिनु,

फलाम जत्तिकै गहुँको लाग्नु, आदि ।

(भ) आलङ्कारिक वाक्यहरू

मधुरो बास्ना मुटुदेखि मस्तिष्कसम्म अपूर्व शीतलता छर्दै पुग्यो, ऊ रोमाञ्चित भई (शाह, २०२३ : ४५,४६) ।

त्यो गन्ध सानुराजा भएर आफ्नो फोक्सोसम्म पुगेजस्तो लाग्यो, सानुराजा खाली उसको मुटुमा मात्रै रूमल्लिरहे (शाह, २०२३ : ४६) ।

उता कोठामा केट्लीको मुखबाट पानी उम्लेर सुसायो (शाह, २०२३ : ४८) ।

मीनाको हत्केलामा दुई ठूला-ठूला आँखा र एउटा पातलो नाक नक्सा मुसुक्क हाँस्यो (शाह, २०२३ : ५०) ।

मीनाका तल चिउँडोसम्म लत्रेका मोटा ओठ खुम्चँदै उनलाई मनपर्ने तासको पानबुट्टे एक्का बन्न गयो, रातो चुच्चे ओठ, सानुराजा आफूभित्र हलुका बाफ बने (शाह, २०२३ : ५१) ।

मीनाभित्रको ज्वालामुखीको तातोमा सानुराजाभित्रको सुनको प्रतिमा पग्लियो (शाह, २०२३ : ५१) ।

कपाल कुनै काँढादार बुटामा अल्फेभैँ लाग्यो उनलाई (शाह, २०२३ : ५२) ।

मीनाको आङ्गभित्र बाहिर थिलोथिलो भएर कटकटी दुःखिरहेको थियो । कुटाइ नखाएरै पनि उसले हजार कोराको पीडा पाएकी थिई (शाह, २०२३ : ५३) ।

त्यो एकलासे रात धाराको पानीसितै भिज्दै गएको दिलेको चिसो सुसेलसँगै मीनाको मुटुसम्म पुग्यो (शाह, २०२३ : ५३) ।

भित्रका मान्छे त बोक्सी हुँदा रहेछन् रतग जति चुसेर नीलै पारेर छोडिदिन्छन् (शाह, २०२३ : ५४) ।

बिरालो बनेका सानुराजाका चम्किला आँखा पछ्याउन थाले मीनालाई (शाह, २०२३ : ५६) ।

३.४.५.७ उद्देश्य

यस कथाको उद्देश्य भनेको उच्च खानदानमा काम गर्न बसेका गरिब मीनाजस्ता केटीहरू मालिकको प्रेमजालमा फसेर कसरी आफ्नो सतीत्वलाई गुमाउन पुग्छन् भन्ने कुरा देखाउनु नै हो । राम्रो लगाउने, मीठो खाने र दुईचार पैसा कमाउने उद्देश्यले अर्काको घरमा

काम गर्न विवश सोझा-सीधा नेपाली चेलीहरू धनी र उच्च खानदानका छोराहरू र मालिकहरूबाट नै लुटिन बाध्य छन् । त्यसको बदलामा उनीहरू केही गर्न सक्दैनन् भन्ने कुरा पनि यहाँ देखाउन खोजिएको छ ।

यस कथामा एकातिर सानुराजा, मीना र दिलेजस्ता पात्रहरूद्वारा वर्गीय विभेदलाई देखाउन खोजिएको छ भने अर्कोतिर सानुराजामा रहेको भोगवादी सोच तथा मीनामा रहेको पुरुषप्रतिको आकर्षण र प्रेमपूर्ण जैविक चाहनालाई पनि प्रस्तुत गर्न खोजिएको छ । उसमा रहेको प्रेमपूर्ण जैविक चाहना सानुराजाबाट कुठाराघात भए पश्चात् ऊ दिलेतिर लहसिएकी देखिन्छे । वास्तवमा मीनामा रहेको धनप्रतिको लालसाको परिणाम नै ऊ सानुराजाको वासनात्मक प्रेमबाट ठगिएकी छ । यही लोभका कारण ऊ दिलेजस्तो गरिबलाई तिरस्कार पनि गर्छे । यसरी लोभ गर्दा त्यसको मूल्य चुक्ता गर्नुपर्दोरहेछ भन्ने सन्देश पनि यस कथामार्फत् दिन खोजिएको पाइन्छ ।

समग्रमा भन्दा सानुराजा, मीना र दिलेजस्ता पात्रहरूको चित्रणद्वारा समाजमा विद्यमान उच्चनीच वर्गका पात्रहरूको मानसिकतालाई स्पष्ट पार्नुका साथसाथै उच्च वर्गीय शोषणको नमुना यस कथामा प्रस्तुत गरिएको छ । यसका अतिरिक्त यस कथामा मीनामा रहेको लालसी प्रवृत्तिको उजागर गर्दै व्यक्ति आफ्नो कर्म र त्यसको परिणामको भोक्ता स्वयम् हुन्छ भन्ने कुरा देखाउनु नै यस कथाको मुख्य उद्देश्य रहेको छ ।

३.४.६. एउटा जीवन्त क्षण जो मरी मरी बाँच्छको विश्लेषण

एउटा जीवन्त क्षण जो मरी मरी बाँच्छ पहिलो गुलाफ कथासङ्ग्रहको छैटौँ कथा हो । यसको आयतन सोह्र पृष्ठसम्म फैलिएको छ । यो कथा सर्वप्रथम २०२१ सालको रचना पत्रिकामा छापिएको छ । यो कथा यस कथा सङ्ग्रहको सबैभन्दा लामो कथा पनि हो ।

३.४.६.१ शीर्षक

एउटा जीवन्त क्षण जो मरी मरी बाँच्छ कथाको शीर्षक वाक्य स्तरको रहेको छ । यसको निर्माणमा सातवटा पदहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । यसमा प्रयुक्त *एउटा* र *जीवन्त* दुई विशेषण पदले *क्षण* विशेष्य नाम पदको अगाडि रहेर त्यसको विशेषता जाहेर गरेको छ । यसमा रहेको 'जो' सम्बन्धवाची संयोजकले चाहिँ त्यही *क्षण* नामपदलाई *मरी मरी बाँच्छ* क्रियासँग जोड्ने काम गरेको छ । यहाँ असमापिका क्रिया मरी मरीको द्विरुक्तप्रयोग भएको छ भने *बाँच्छ* क्रिया सामान्य वर्तमान कालमा रहेको देखिन्छ । यसरी यसको शीर्षकमा

रहेको कालबोधक शब्द क्षणका लागि मरी मरी र बाँच्नु जस्ता क्रिया प्रयोग गरिएको छ ।
क्षण जस्तो अमूर्त वस्तुका लागि मरी मरी बाँच्छ, भन्नु भाषिक विचलन हो । यसरी यसको
शीर्षकले सामान्यभन्दा फरक विशिष्ट वा प्रतीकात्मक अर्थलाई बुझाएको छ ।

वास्तवमा यसमा प्रयुक्त 'क्षण' पदले लड्गडा हेरालाई जनाउँछ । उसका जीवन्त
आँखा, नाक, कान आदि जस्ता इन्द्रियहरू सौन्दर्यबोध गर्न सक्षम भएर पनि त्यसबाट
अघाउँजी तृप्ति हासिल गर्न भने असमर्थ छ । उसको यही क्षणलाई बोध गर्नसक्ने सामर्थ्य र
त्यसलाई भोग्न नसक्ने अक्षमतालाई यस कथाले दर्शाएकाले एउटा जीवन्त क्षण जो मरी
मरी बाँच्छ शीर्षक सार्थक भएको पाइन्छ ।

३.४.६.२ कथानक

एउटा जीवन्त क्षण जो मरी मरी बाँच्छ यौन मनोविश्लेषणलाई आधार बनाई तयार
पारिएको कथा हो । यसमा बाल्यकालबाटै सुकेनासले ग्रस्त हेरामा रहेको जैविक इच्छा,
आकाङ्क्षा, रहर र यौन-अतृप्तिलाई कलात्मक रूपले आख्यानीकरण गरिएको छ ।
हेराभित्रको एषणा र कामनाको सूक्ष्म स्वरूपलाई मनोविश्लेषण गर्ने क्रममा जीवनको सजीव
क्षण र परिदृश्यहरूलाई पनि समतुल्य पारी कथानकको निर्माण गरिएको छ ।

कथानकको आरम्भ भौतिक जगत्का वस्तु र प्रकृतिबीचको वर्णनसँगै रत्नले सुसेल्दै
र गीत गाउँदै कलमा लुगा सिएकी दृश्यबाट गरिएको छ । हेरा पनि लुगामा टाँक हाल्न
लागेकी छ । त्यतिकैमा एउटा जेट शून्यलाई चिदै गएपछि दाजुचाहिँ उक्त जेटलाई हेर्छ तर
हेरा उठेर जेटलाई हेर्न सक्तैन । त्यसैले जेटले छाडेको धुँवाको बाटोमात्र देख्छ र दाजुको
हावामा उठेकी टाउकोलाई सर्प तुल्य देख्छ । दाजु कलमा पुनः काम गर्न थालेपछि ऊ
भ्यालबाहिर बसेकै ठाउँबाट हेर्न पुग्दछ । त्यहाँ पल्लो घरकी सुनमाया घाममा अर्धनग्न
भएर तेल घस्न लाग्दा उसको पुष्ट र सुनौलो आङ देखेर आकर्षित हुन पुग्दछ । उसलाई
सुनमायाको ढाडमा काखको बच्चा भएर चिप्लेटी खेल्न र उसलाई मुसार्न मन लाग्छ तर
ऊ यसो गर्न सक्तैन । यता घाममा उसले आफ्नी भाउजूलाई टाउको मात्र नुहाउन लागेकी
देख्छ । उसले लुगा लगाएकीले उसको आङ देख्न नपाए पनि भाउजूको अनुहार उसलाई
राम्रो लाग्न थाल्छ । यस्तैमा भाउजूलाई दाजुले प्रायः कुट्दा ऊ सुनमाया र भाउजूलाई
दुईटा आँखामा राख्दछ । यता नुहाइसकेपछि भाउजू भन् राम्री देखिन्छे । उता सुनमायाले
तेल लगाइसकेर लुगा लगाउँदा उसलाई काउकुती लाग्छ र ऊ सुनमायाको छेउमा पुग्न र
उसलाई सुँघ्न छटपटाउँछ तर उसले सुनमायाको बलियो लोग्नेलाई सम्भन्छ । सुनमाया

तेल लगाएर भित्र जान्छे । यसरी ऊ सधैं सुनमायालाई गुमाएको ठान्छ । सुनमाया उसलाई एक त हेर्दिन, हेरिहाले पनि नहेरे जस्तो गर्छ, र नुहाउँदा पनि मान्छेको पर्वाह गर्दिन । त्यसैले सुनमायाको हेराइमा घृणाको भाव छ । तसर्थ घमण्डी सुनमायाको शरीरलाई एकै डल्लो पार्न नसक्दा उसलाई खिन्न लाग्छ । ऊ सुनमायाको शरीरलाई गाल्न सक्ने सूक्ष्म क्षमता आफूमा हुनुपर्ने कल्पना गर्छ, र दाजु रत्नसित भने सुनमायाले आँखा मस्काएको उसलाई मन पर्दैन । यस्तैमा ऊ आफूलाई भ्यागुतो समान फुत्रुक्कफुत्रुक्क उफ्रने एउटा व्यक्तित्वहीन व्यक्तिका रूपमा पाउँछ ।

यता सुनमाया गएपछि दाजुको अनुपस्थितिमा उसले भाउजूको प्रशंसा गर्छ, र भाउजूले उसको कुरा सुने पनि नसुने जस्तो गरेको ठान्छ । उसले सियोले घोच्दा पनि भाउजूले कुनै प्रतिक्रिया नजनाउँदा उसलाई हेर्छ, तर भाउजूले उसलाई केही वास्ता नगरी धोतीको फेराले कसिङ्गर बढारेभै बढारेर जान्छे । भाउजू उसको खिल्ली उडाउँदै खास्टोले मुख छोपेर हाँसेकोमा उसलाई रिस उठ्छ । ऊ सुनमायालाई सुनको पुतली तथा भाउजूलाई बेतसित तुलना गर्न पुग्छ ।

यस्तैमा दाजुले एउटा ग्राहक ठिठीको आड, छाती, कुम र कम्मरको नाप लिने क्रममा दाजुले हपार्दा उसलाई रिस उठ्छ, तर दाजुसँग जोरी खोज्न नसक्नाले चोलोमा टाँक हाल्न बाध्य हुन्छ । एकछिनमा चोलामा टाँक हाल्दा कोही नभएको बेलामा ऊ यो चोलो कसको होला भनेर हाँस्छ, र चोलोलाई हातमा कच्याककुचुक पाछ । चोलो खुजुमुजिन्छ । ऊ चोलोलाई छातीमा टाँस्छ । उसको मुटु ढुकढुक हुन्छ, र अधिको ठिठीलाई सम्भन पुग्छ अनि त्यसलाई बेसरी अठ्याउँछ, र छातीभरि दल्छ । उसलाई सन्चो हुन्छ, र अँध्यारामा ऊ ती तीन आइमाईहरूलाई गुलाफी, रातो र पहेंलो रङ्गका माछाको कल्पना गर्दै र आफूलाई गँगटो मान्दै सबलाई आफ्नो हातमा अल्झाएर छातीमा राख्छ, र आत्मसन्तुष्ट हुन्छ ।

यत्तिकैमा कोठामा उसकी भाउजू सच्याकसुरुक गरेर उसलाई बढारेर पस्छे, अनि तीखो स्वरमा हाँस्छे । ऊ खिस्रिक्क पर्छ । उसको हातको चोलो भर्छ । ऊ ग्लानिले पानीपानी हुन्छ, र उसका माछाहरू कताकता हराउँछन् । ऊ हलुको भएकोमा भाउजूसित रिस उठ्छ, र उसलाई भाउजूलाई भाँचन मन लाग्छ । उसलाई भाउजूको हाँसोले घोच्छ । ऊ घस्रिँदै आफ्नो कोठामा पुग्छ, र बज्रयोगिनीको मन्दिरमा आरती गर्दाखेरिको शङ्ख र घण्टाको आवाज थामिएपछि ओछ्यानमा पल्टिन्छ । उता पल्लो कोठामा दाजुले सुसेल्लै कल चलाएको आवाज आउँछ, जुन बेलाबेलामा एकछिनलाई रोकिन्छ ।

उसले घरको भित्ता ऊतिर भुकेको देख्छ र त्यसमा नडले लामालामा पाखुरा र पाँसुला भएको किचकन्नेजस्तो स्वास्नीमान्छेको आकृति कोर्छ, जुन उसको भाउजूको हुन्छ । त्यसरी भाउजूको सपाट रेखासँगै आँखा, नाक, मुख, टाउको र ढाड नभएको हातखुट्टाहरू कोर्छ, जुन सुनमायाको हुन्छ । यी दुवैका छाती भने हुँदैनन्, जसकारण ऊ मरी मरी हाँस्न पुग्छ । उसले आफ्नो निर्वल हातखुट्टा विर्सिएर ती भित्ताका रेखाहरूमा रातभर बाँच्छ । उता भने दाजुको सुसेली र कलको आवाज आइरहन्छ र यसरी कथानकको अन्त्य भएको छ ।

यस कथामा सूक्ष्म मानसिक अवस्थाको आख्यानीकरण भए पनि कथानकका सम्पूर्ण घटनाहरूलाई आदि, मध्य र अन्त्यको क्रमिक शृङ्खलामा प्रस्तुत गरिएको छ । यस कथाको आदि भाग भनेको दाजु रत्नेले कलमा लुगा सिलाई राखेको दृश्यबाट आरम्भ भई हेरा तेल लाउँदै गरेकी सुनमाया र नुहाउँदै गरेकी भाउजूलाई देख्दा तिनीहरूप्रति आकर्षित हुनु तर ती दुवैका पति सक्षम र बलिया छन् र तिनीहरूले समेत उसलाई मान्छेतुल्य नठान्नुको कारण उसको शारीरिक कुँजोपन र व्यक्तित्वविहीनताको हीनताबोधजन्य घटनासम्म फैलिएको छ ।

मध्य-भागचाहिँ दाजुले ग्राहक ठिठीको नाप लिनुबाट थालिएर उसमा रहेको यौनकुण्ठा, चोलोलाई कच्याककुचुक पारेर तुष्टि हुनु र यो घटना भाउजूले थाहा पाएर उसलाई हाँसोको पात्र तुल्याउने किसिमले हाँस्नु र ऊ ग्लानिले पानीपानी हुनु नै हो । यहाँ कथाले चरमोत्कर्ष ग्रहण गरेको छ । यहाँ कथानकले अन्त्यतिरको बाटो लिएको छ ।

अन्त्य भागचाहिँ हेरा भाउजूको व्यवहारले निराश भई चकमन्न कोठामा एकलै टोलाउनु र भित्तामा दुवै स्त्रीका चित्र कोरेर तिनलाई किचकन्नेको रूपमा प्रस्तुत गर्दै आत्मतुष्टी हुने क्रिया नै हो । यस घटनाले कथानकको अन्त्य पनि गरेको छ । यसरी यस कथाका सम्पूर्ण घटनाहरू आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा उनिएर कथाले पूर्णता प्राप्त गरेको छ ।

यस कथाले लेखकको कल्पना प्रसूत उत्पाद्य विषय स्रोतलाई अङ्गालेको छ । आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खला मिलेकोले कथा रैखिक ढाँचामा नै अगाडि बढेको छ साथै वस्तु सङ्गठनका दृष्टिले पनि कथा सरल रूपमा प्रस्तुत भएको छ । कार्यकारणको शृङ्खला मिलेकाले कौतूहल पक्ष पनि सशक्त बनेको छ । हेराले सुनामायालाई हेर्दा, भाउजूले उसलाई खिसिगर्दा, चोलो कच्याककुचुक पारेर छातीमा टाँस्दा अब हेराले के सोच्छ र उसमा कस्ता

भावहरू आउँछन् भन्ने जिज्ञासा उत्पन्न हुन्छ । यसरी यस कथाको कथानक कौतूहलका दृष्टिले उत्कृष्ट रहेको छ ।

यस कथामा बाह्य द्वन्द्वभन्दा आन्तरिक द्वन्द्व नै बढी सशक्त भएर आएको छ । दाजु रत्नेले कहिलेकाहीं भाउजूलाई रक्सी खाएर पिट्छ भन्ने कुरा हेराका माध्यमबाट व्यक्त भएकाले यहाँ बाह्य द्वन्द्व सूच्य रूपमा मात्र आएको छ, तर एउटा विकलाङ्ग व्यक्तिको जीवनमा आधारित कथा भएकाले उसले सोचेका कुराहरू, उसका मनमा खेलेका यौनेच्छाका भावहरूले आन्तरिक द्वन्द्वलाई सशक्त तुल्याएको छ ।

यसरी प्रस्तुत कथाको कथानक एउटा अपाङ्ग पात्रको मनमा उब्जिएको यौनेच्छाको सेरोफेरोमा अगाडि बढे पनि यसले पाठकमा कौतूहल, रोचकता र द्वन्द्वको अवस्था सृजना गराएर उत्कृष्टता हासिल गर्न सफल भएको छ । यसका साथै सूक्ष्म कथानक भए तापनि चरित्रका मनःस्थिति तथा प्रवृत्ति, समस्या तथा सङ्घर्ष, मार्मिकता तथा संवेदनशीलतालाई स्थूल रूपमा चित्रण गरी कथावस्तुले सशक्त रूप ग्रहण गरेको छ । यसरी हेर्दा यस कथाको कथानकले एउटा विकलाङ्गको मात्र नभएर सम्पूर्ण विकलाङ्गका जीवन क्षेत्रलाई प्रतिनिधित्व गरेको देखिन्छ ।

३.४.६.३ चरित्रचित्रण

यस कथामा प्रयुक्त पात्रगत सङ्ख्या ज्यादै न्यून रहेको देखिन्छ । यहाँ हेरा, रत्न, सुनमाया, भाउजू, ग्राहक ठिटी, सुनमायाको पति मानव पात्रका रूपमा प्रस्तुत भएका छन् । हेरा र रत्नेले पुरुष पात्रका रूपमा आफ्नो भूमिका निर्वाह गरेका छन् भने सुनमाया र भाउजूले स्त्री अर्थात् नारी पात्रका रूपमा आफूलाई प्रस्तुत गरेका छन् । ग्राहक ठिटी गौण पात्रका रूपमा देखिएकी छ भने सुनमायाको पतिचाहिँ सूच्य पात्रको रूपमा देखिएको छ । यस कथाको प्रमुख पात्र हेरा हो भने रत्न, सुनमाया र भाउजूचाहिँ सहायक पात्र हुन् । मानवेतर पात्रहरू यहाँ सान्दर्भिक मात्र देखिन्छन् । अतः यस कथाको मुख्य वा प्रमुख पात्र हेरा देखिन्छ ।

(क) हेरा

हेरा यस कथाको प्रमुख पुरुष पात्र हो । कथामा उसको उपस्थिति अद्योपान्त रहेको छ । कथाको घटनाक्रम हेराकै केन्द्रीयतामा सञ्चालित छ । त्यसैले हेरा यस कथाको मुख्य एवम् केन्द्रीय पात्र हो ।

हेरा यस कथामा प्रयुक्त अनुकूल पात्र हो । उसले आफ्नो आमा समान भाउजूलाई कुदृष्टि लाउनु उसमा रहेको प्रतिकूल स्वभावको परिचायक भए पनि उसले प्रत्यक्षतः कसैलाई हानी-नोक्सानी पुऱ्याएको भने छैन । उसले सुनमाया र युवतीप्रति देखाएको यौन चासोले पनि कसैलाई नोक्सानी पुऱ्याएको छैन । यसर्थ ऊ अनुकूल पात्र नै हो ।

स्वभावका आधारमा हेरा गतिशील पात्रका रूपमा देखिन्छ । कथाको आरम्भमा सुनमाया र भाउजूसँग भोगको इच्छा राख्ने हेरा अन्त्यमा दुवैलाई घृणित रूपमा चित्रित गर्न पुग्छ । त्यसैले ऊ सुरुदेखि अन्त्यसम्म एउटै विचारमा अडिरहन सकेको छैन । उसको विचारमा परिवर्तन आएको छ । त्यसैले ऊ गतिशील पात्र हो ।

जीवनचेतनाका दृष्टिमा ऊ वर्गगत पात्र हो किनभने अपाङ्ग भए पनि ऊ चोलोमा टाँक हाल्ने काम गर्छ । यो निम्न-वर्गीय चरित्रका क्रियाकलाप हुन् । अपाङ्ग भए पनि उनीहरूमा पनि जैविक चाहनाहरू र यौनेच्छाका भावहरू हुन्छन् भन्ने कुरा देखाएर उसले सम्पूर्ण अपाङ्ग वर्गको प्रतिनिधित्व गरेको छ । यसर्थ हेरा वर्गीय पात्रको रूपमा देखा परेको छ तर उसमा व्यक्तिगत चरित्रको प्रशस्त विशेषता पनि रहेको पाइन्छ ।

स्वभावका आधारमा हेरा अन्तर्मुखी पात्रका रूपमा देखा परेको छ । उ आफूभित्र रहेका कुराहरू आफ्नै मनमा खेलाएर रमाउने गर्छ । उ कसैसँग पनि बोल्दैन । कुण्ठाले भित्रभित्रै जल्दछ तर कसैलाई केही भन्दैन । त्यसैले हेरा अन्तर्मुखी पात्र हो ।

यस कथामा हेराको भूमिका कथा भित्र आद्योपान्त रहेको छ । ऊ नै कथाको प्रमुख पात्र हो । त्यसैले कथानक उसकै सेरोफेरोमा घुमेको छ । उसलाई हटाउँदा कथा बन्न सक्दैन । त्यसैले हेरा यस कथाको बद्ध पात्र हो ।

यस कथामा हेराले गरेका क्रियाकलापहरू, उसका मनका भावहरू, ऊ भित्र पलाएका यौनकुण्ठाहरूका साथै कथामा चित्रण गरिएका यावत् क्रियाकलापहरू दृश्यात्मक रूपमा कथामा उपस्थित भएका छन् । त्यसैले हेरा मञ्चीय पात्र हो ।

हेरा रत्नको भाइ हो र केटाकेटी देखि नै सुकेनासको रोग लागेर हातखुट्टा कुँजो भएको एक वयस्क पुरुष पनि हो । कुँजो भए पनि जैविक विकास भएकाले ऊ अन्य पुरुषजस्तै आइमाईप्रति आकर्षित हुन्छ र तिनलाई भोग्ने इच्छा राख्छ तर शारीरिक रूपमा ऊ लुलो र कमजोर भएका कारण उसले मन पराएका सुनमाया र भाउजूका पतिहरू बलिया छन् भन्ने कुराबाट ऊ चिन्तित पनि हुन्छ । यसप्रकार ती दुई पुरुषका तुलनामा आफूलाई व्यक्तित्वविहीन र असक्षम ठान्दै उसमा हीनताभाष पलाएको कुरा स्पष्ट देखिन्छ ।

त्यसैप्रकारले उसकी भाउजू र सुनमायाले समेत उसलाई कुनै निर्जीव वस्तुजस्तो ठानेर उसको उपस्थिति नकार्नुले उसमा भएको पुरुष अहङ्कारमाथि आघात पुगेको पनि देखिन्छ । अतः हेराको व्यक्तित्वको निर्माण एकातिर सुनमाया र भाउजूप्रतिको आकर्षण र यौन आकाङ्क्षाको पूर्ति नहुनु हो भने अर्कातिर उसमा भएको पुरुष अहङ्कारमाथि ठोस लाग्नु पनि हो । तसर्थ ऊ ती दुई आइमाईलाई माछामा बदलेर आफू गड्गटो भई तिनको अपेक्षा र तिरस्कारको भावलाई तोडेर बदलामा भाँचभुँच पार्न चाहन्छ (शाह, २०२३ : ६०) ।

हेरा सुनमाया र भाउजूको सौन्दर्यबाट विक्षिप्त त भइराखेकै छ तर उसको विक्षिप्तताको पराकाष्ठा ग्राहक ठिटीलाई कल्पिँदै चोलोलाई कच्याककुचुक पार्नुबाट झल्किन्छ । त्यसैले यहाँ मानव मनको अन्तःतलमा रहेको भोगेच्छाले सोभो बाटोबाट तृप्ति नपाउँदा क्षतिपूर्तिका रूपमा अपनाइने तरिका हेराको चरित्रले निर्वाह गरेको छ ।

(ख) सुनमाया

सुनमाया यस कथामा प्रयुक्त नारी पात्र हो । हेराका अन्तर्मनका अन्तरकुन्तर खोतल्नका लागि सुनमायाको चरित्र सहायक हुने गरी कथामा उसको उपस्थिति गराइएको छ । त्यसैले ऊ एक यौवनले मत्त भएकी नारी हो र जो-कोही पुरुष पनि उसको रूप र बैस देखेर लोभिन्छ । उसमा पनि नारी रूप सौन्दर्यको अहङ्कार रहेको छ । त्यसैले सबल पुरुषप्रति मात्र उसको नजर जुध्छ । अतः विकलाङ्ग हेरा उसका निमित्त कुनै निर्जीव वस्तुभन्दा भिन्न लाग्दैन र ऊ यसको कुनै वास्ता पनि गर्दैन तथा उसकै अगाडि नुहाउन र उदाङ्ग भएर तेल लगाउन पनि लजाउँदैन । यसरी सुनमायाको चरित्रमा कथानकलाई सहयोग पुऱ्याउने अनुकूलता रहेको छ । ऊ यस कथाकी सहायक पात्र हो भने जीवन चेतनाका दृष्टिमा ऊ व्यक्तिगत पात्र नै हो भने अबद्धताका दृष्टिमा बद्ध र आसन्नताका दृष्टिमा मञ्चीय पात्र पनि हो ।

(ग) भाउजू

हेराकी भाउजू अर्थात् रत्नदाइकी पत्नी यस कथाकी अर्की नारी पात्र हो । उसको चरित्र पनि मूल पात्र हेराको आन्तरिक जगत् खोतल्नका लागि सहायक पात्रका रूपमा प्रस्तुत हुन आएको छ । हेरा उसको रूपप्रति आकर्षित भएको तथा सुनमाया र ग्राहक केटीको यौवनबाट पनि आकर्षित भएको कुरा उसले बुझेकी छ । उसका निमित्त पनि सबल पुरुष नै महत्त्वपूर्ण छ किनभने ऊ हेराको विकलाङ्गता र उसमा रहेको यौन-आकाङ्खालाई

देखेर, बुझेर पनि उसप्रति घृणा र तिरस्कारपूर्ण व्यवहार गर्छे । उसलाई कज्याउन सक्ने दरो पतिप्रति विद्रोह गर्न सक्ने क्षमता उसमा छैन बरु पतिको प्रताडना सहन बाध्य छे । यसप्रकार ऊ यस कथाकी अनुकूल पात्र हो भने कथामा सहायक भूमिका भएका कारण ऊ सहायक पात्र हो । जीवनचेतनाका दृष्टिमा ऊ व्यक्तिगत पात्र नै हो । आसन्नताका दृष्टिमा ऊ मञ्चीय र अबद्धताका आधारमा बद्ध पात्र हो ।

(घ) रत्नदाइ

यस कथाको पुरुष पात्रको रूपमा रहेको रत्नदाइ हेराको दाजु हो । रत्न पनि हेराको केन्द्रीय भूमिकालाई परिपुष्ट पार्न प्रबन्ध गरिएको पात्र हो तर पनि उसले व्यक्तिगत चरित्रलाई पनि बहन गरेको छ ।

रत्न दिनभरि कलको अगाडि बसेर लुगा सिउने दर्जी हो । ऊ भाइ हेराजस्तो विकलाङ्ग छैन । उसको नाडीहरू बलिया र दरा छन् । ऊ लुगा सिउने क्रममा सुसेल्दै, गीत गाउँदै आफ्नो काम गरिराख्दछ, बेलाबेलामा भ्यालबाट जेटलाई हेर्न पनि भ्याउँछ र सुनमायासँग आँखा जुधाउन पनि भ्याउँछ । अतः ऊ प्रशस्त रागात्मक भाव भएको पात्रको रूपमा यहाँ चित्रित छ । यही प्रशस्त रागात्मकताका कारण उसको भाइ उसलाई सर्पतुल्य देख्दछ, जसले उसलाई ठुङ्न सक्छ भन्ने बोध पनि गर्छ ।

यसरी नै रत्न यहाँ सबल पुरुषका रूपमा पनि चित्रित छ । ऊ रक्सी खाएर दिनहुँ पत्नीलाई कुट्छ तर पतिको सबल व्यक्तित्वका कारण उसकी पत्नी प्रतिकार गर्न सकिँन । रत्न ठिटीको नाप लिँदा हेरेर बस्ने हेरा उसलाई पनि हकाछ । यसप्रकार रत्नको व्यक्तित्व यहाँ एक सबल र सक्षम व्यक्तिका रूपमा बन्न पुगेको छ । त्यसैले हेरा पनि दाजुको व्यक्तित्वजस्तै आफू पनि सबल र सक्षम बन्दै सुनमाया र भाउजूलाई एकै डल्लो पार्न सक्ने बन्न चाहन्छ र उसमा दाजुप्रति ईर्ष्या भाव भर्न जान्छ । वास्तवमा यही भाव हेरामा भर्नका लागि रत्नको चरित्र सहायक बनेको छ । यसरी यसबाट पनि कथानकले गति प्राप्त गर्छ । अतः रत्नको चरित्र कथाको केन्द्रीय पात्र हेराको विकासमा सहायक बनेको छ ।

रत्न यस कथाको सहायक पुरुष पात्र हो । उसको भूमिकाले कथानकले अनुकूल स्थिति प्राप्त गरेको छ । त्यसैले ऊ प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल पात्र पनि हो । स्वभावका रूपमा भन्दा सुरुदेखि अन्त्यसम्म समान अपरिवर्तनीय आफ्नो स्वभावका कारण ऊ गतिहीन पात्रका रूपमा रहेको छ । जीवनचेतनाका दृष्टिले व्यक्तिगत पात्र देखिने रत्न अबद्धताका दृष्टिमा बद्ध र आसन्नताका दृष्टिमा मञ्चीय पात्र नै हो ।

कथाकारले यस कथामा पात्रको चरित्रचित्रण सशक्त रूपमा गरेका छन् । चरित्रकै माध्यमले कथा उत्कृष्ट र सबल बनेको छ । नाटकीय पद्धतिको प्रयोगका कारण कथा भन्ने उत्कृष्ट बनेको छ ।

३.४.६.४ परिवेश

यस कथाको परिवेशको चर्चा गर्दा यसको स्थानगत परिवेशचाहिँ रत्नको लुगा सिउने कोठा लगायत सुनमायाको आँगनलाई मुख्य रूपले समेटेको छ भने यसको कालगत परिवेशको आयतन बिहानदेखि बेलुकासम्म फैलिएको देखिन्छ । जबकि यसको परिस्थितिजन्य परिवेश चाहिँ बाह्य र आन्तरिक गरी दुवै प्रकारको रहेको देखिन्छ ।

यसको स्थानगत परिवेश मुख्य रूपले रत्नको लुगा सिउने कोठा नै रहेको छ । त्यहिँ सुकुल ओछ्याइएको छ र रत्न त्यहाँ कलमा लुगा सिई राख्दछ । यही कोठाको दुईवटा भ्यालबाट देखिने अकासदेखि बाहिरको ईँटा छापेको चोक वा आँगन, खुर्सानी सुकाइएको गुन्द्री, बारी, खेत सबैको चित्रण गरिएको देखिन्छ । त्यस्तै हेराको सुत्ने कोठा र भित्ताहरूको चित्रण पनि यहाँ स्थूल परिवेशका रूपमा आएको छ र यही नै यस कथाको घटना घट्ने बाह्य परिवेश हुन् । बाह्य परिवेशभित्र कथामा संयोजित भएका देवल, घरको छाना, बकैनाको रूख, ढुङ्गाको सिँडी, खेत, सुख्खा आली आदिजस्ता भौतिक पदार्थ सहायक रूपमा देखा परेका छन् ।

यस कथाको कालगत आयतन भने बिहानदेखि बेलुकासम्मको रहेको छ । बिहान सूर्योदय हुँदा घामले छानोमा चढ्न परिश्रम गर्नु परेको उद्धरणले कथानकको पूर्व सङ्केत गर्छ । उता घाममा सुनमायाले तेल घसेको, भाउजूले नुहाएको तथा दाजुले कलमा लुगा सिएको घटनाहरू दिवाकालमा नै घटित हुन्छन् भने साँझमा ठिठीको नाप लिँदाको परिस्थितिले उसमा रहेको यौन-आकाङ्क्षा पूर्तिको लागि अँध्यारो भूमिका तयार पारेको देखिन्छ । अँध्यारोमा नै उसको मनोजगत्को क्रियाकलापहरू फलिभूत हुन्छन् र यसै बेलामा उसले भाउजुको तिरस्कारपूर्ण हाँसोको कारण ती दुई महिलाप्रति घृणा र बदलाको भाव आफूमा सडाल्न पुग्दछ । तसर्थ यसको कालगत परिवेशले कथानकलाई उत्कर्षमा पुऱ्याउन मद्दत पुऱ्याएको देखिन्छ ।

यस कथाको मूल परिवेश भनेको हेराको अन्तरमनमा कुण्ठित रहेको यौन आकाङ्क्षा नै हो र यो कथाको आन्तरिक परिस्थितिजन्य परिवेश पनि हो । सुनमाया, भाउजू र रत्नका मानसिकता पनि यसको आन्तरिक परिवेश नै हो । सुनमाया र भाउजूमा रहेको

रतिरागात्मक सबलता रत्नकापट्टि पोखिन त सक्छ तर हेराजस्तो पात्र तिनका नजरमा निर्जीव र मृत भौतिक पदार्थभै देखिनु जस्ता मानसिक अवस्था आन्तरिक परिवेश हो । रत्नमा रहेको पौरुष अहङ्कारका कारण ऊ पत्नीलाई कुट्न, सुनमायासित आँखा जुधाउन र हेरालाई गालीगर्न पछि पर्दैन । यता हेराको मानसिक जगत्मा सुनमाया, भाउजू र ठिटीलाई भोग्ने प्रबल यौन आकाङ्क्षा छ नै तिनीहरूको तिरस्कारको बदला लिन खोज्दा अहङ्कारजन्य परिस्थिति पनि खडा भएको छ । यसरी यस्तै आन्तरिक मनोजगत्लाई यस कथाको आन्तरिक परिवेशका रूपमा चित्रण गरिएको छ ।

३.४.६.५ दृष्टिबिन्दु

यस कथामा बाह्य सीमित दृष्टिबिन्दुको प्रयोग भएको पाइन्छ किनभने यसको सम्पूर्ण कथानकमा तृतीय पुरुष ऊको प्रयोग मूलतः हेराका निमित्त नै प्रयोग भएको छ र उसकै संवेगात्मक स्थितिबाट कथानकले गति लिएको छ ।

यसमा हेरामा रहेको सुनमाया र भाउजूप्रतिको आकर्षण र तिनलाई भोग्ने चाहना, ती दुई आइमाईको तिरस्कारपूर्ण हेराइका कारण चोटग्रस्त भई उसको पुरुष अहङ्कार छटपटाउँदा तिनलाई भाँचभुँच पारेर माछालाई गँगटाले जस्तै कर्भ्याउने चाहना सब कुरा 'ऊ' अर्थात् हेराको मानसिकताबाटै व्यक्त भएको पाइन्छ । यसक्रममा रत्नले भाउजू र सुनमायाको पतिले सुनमायालाई एकै डल्लो पार्न सक्ने जुन पुरुष सबलवादी सोच पनि उसकै माध्यमबाट प्रकट हुन आएको छ ।

सुनमायाले तेल लगाइसकेर जान लाग्दा उसका छेउमा गएर उसलाई सुँघ्न चाहने उसको इच्छा र भाउजूको गालाको प्रशंसा र भाउजूलाई सियोले घोच्दा पनि प्रतिक्रिया नआउनु जस्ता कुरा तथा ठिटीलाई हेरेर आनन्दित भइराख्दा दाजुले गाली गरेर क्षुब्ध भएर कुण्ठित भएको मानसिक अवस्था र उसको अनुभूतिहरू सब हेराकै अर्थात् तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुबाट नै प्रकट भएको छ ।

उता चोलोलाई कच्याककुचुक पारेर यौन-आकाङ्क्षा पूर्ति गर्दा भाउजूले थाहा पाएर खिल्ली उडाउने पाराले हाँस्ता सिर्जिएको द्वन्द्वले उसमा भाउजूप्रति मात्र नभई सुनमायाप्रति पनि घोर घृणाभाव जन्मिएर कथानकले जीवन्तता प्राप्त गरेको पाइन्छ । यसका साथै ती दुई आइमाईलाई उसले किचकन्नेको रूपमा प्रस्तुत गर्दै मज्जाले हाँसेर तिनको पनि हाँस्यास्पद रूपको कल्पना गर्छ र तिनको मजाक उडाउँदै एकलै आनन्दित बन्न पुग्दछ । यसरी कथाले उसकै माध्यमबाट उत्कर्ष प्राप्त गरेको स्पष्टै देखिन्छ ।

समग्रमा भन्नुपर्दा हेराकै मनोरञ्जनका यौन-इच्छा र ती आइमाईप्रति उसमा उब्जेको घृणाभावको कुरालाई कथाकारले हेरा अर्थात् 'ऊ' पात्रकै दृष्टिबिन्दुमार्फत् प्रकट गरेको छ । कथामा प्रयुक्त सुनमाया, भाउजू, रत्न र ठिटी आदि पात्र पनि उसकै दृष्टिबिन्दुबाट कार्यव्यापारमा संलग्न भएको देखिन्छ । अतः यस कथाको दृष्टिबिन्दु भनेको तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दु नै हो ।

३.४.६.६ भाषा-शैली

यस कथाको निर्माण यथार्थवादी शैलीमै भएकाले यथार्थवादीहरूको प्रवृत्ति अनुरूपकै भाषा यसमा चयन गरिएको छ । यहाँ प्रयुक्त भाषा गद्यमय, सरल, सुबोध्य प्रकारको छ र तिनलाई आलङ्कारिकता दिने प्रयास पनि गरिएको छैन । कथा मनोविज्ञानवादी भएकाले यसमा वर्णित परिवेश र केही बिम्बप्रतीकहरू पात्रको मानसिकतामा प्रकाश पार्नमा नै केन्द्रित भएको पाइन्छ ।

वाक्यगठनका दृष्टिले यस कथाको निर्माण अधिकांशतः सरल वाक्यबाटै भएको देखिन्छ । कहींकहीं मात्र मिश्र वाक्य र संयुक्त वाक्यको प्रयोग भएको छ तर त्यसले कथानकलाई भने जटिल तुल्याएको छैन । अपेक्षित अनुच्छेद व्यवस्था भएको यस कथा लमाइका दृष्टिले पनि ठिक्क प्रकृतिकै छ । शब्द प्रयोगका आधारमा यस कथामा तत्सम, तद्भव र आगन्तुक तीनै किसिमका शब्दहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । यस कथामा अनुकरणात्मक, द्विरुक्तजस्ता शब्दहरूको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ । निपात र विस्मयादिबोधक शब्दहरूको प्रयोग भने न्यून पाइन्छ ।

यस कथामा प्रयुक्त बिम्बप्रतीक वा व्यञ्जनार्थ कतै शब्द स्तरमा त कतै पद-पदावलीको स्तरमै अर्थिन आएका छन् । बिम्बप्रतीकका दृष्टिले यसमा प्रयुक्त एकलकाँटे देवलको गजुर जस्ता दृश्य हेराका सादृश्यतामा आएका छन् । जेटले बनाएको बाटोले हेराले यथार्थको कल्पना मात्र गर्न सक्ने तर यथार्थको स्वाद लिनबाट बञ्चित हुने स्थितिको पनि सङ्केत गरेको तथ्यलाई हामी अर्थ लगाउन सक्दछौं । वास्तवमा यसमा प्रयुक्त गाँगटो र भ्यागुतोको बिम्बात्मक प्रयोग हेराका सन्दर्भमा भएको छ, भने सुनौलो माछा सुनमाया, गुलाफी र रातो माछा ठिटी र भाउजूका प्रतीकका रूपमा अर्थिन आएका छन् । सियोको प्रयोग यहाँ पुरुष जनेन्द्रियका सन्दर्भमा आएको छ । उता अतृप्त कामेच्छाको शिकार रत्न पनि छ, तसर्थ सर्पको प्रतीक उसको निमित्त पनि प्रयोग भएको छ । बेतसित सादृश्य उसको भाउजूलाई गरिएको छ, जसको अर्थ दरोपरा हुन्छ । 'रत्नदाइले कलको सियोबाट धागो

चुँडाल्छ र कपडाको नासिएको भागलाई सियोसित जोड्छ' (शाह, २०२३ : ७१) जस्तो वाक्य चाहिँ पुरुष-स्त्रीको रतिरागात्मक कार्यको प्रतीकात्मक प्रस्तुति हो । यसप्रकार यसमा बिम्बप्रतीकको यथेष्ट प्रयोग भएको देखिन्छ ।

यस कथाको शैली वर्णनात्मक किसिमको भए पनि यसमा प्रशस्त मात्रामा नाटकीकरण भएको देखिन्छ किनभने यसको कथानक हेराको क्रियाकलाप, अनुभूति, तिरस्कार आदि जस्ता घटना र परिस्थितिद्वारा सिर्जित भएको छ । त्यसले कलात्मकता पनि प्राप्त गरेको छ । यसमा बाह्य परिवेशको चित्रण गर्ने क्रममा कथाकारले प्रशस्त मात्रामा सूक्ष्म चित्रात्मक शैलीको उपभोग गरेको देखिन्छ र यो कौशल कथाको आरम्भ भागबाट बढी मात्रामा रहेको छ ।

यस कथामा प्रयोग भएका तत्सम, तद्भव, आगन्तुक, द्विरुक्त, अनुकरणात्मक शब्दहरू तथा आलङ्कारिक वाक्यहरूलाई यसरी देखाउन सकिन्छ :

(क) तत्सम शब्दहरू

सूर्य, परिश्रम, गीत, स्वर, क्षण, मुख, तन्तु, सृजना, प्राण, आकाश, भय, शुभ, आत्मप्रवन्चना, सन्तोष, विस्तृत, स्तब्ध, व्यक्तित्व, मौन, अव्यक्त, पीडा, वातावरण, क्रमशः निःशब्द, स्पष्ट, त्रिशङ्कु, अनुहार, गन्ध, भयङ्कर, अनुभव, अदृश्य, बल, दृष्टि, विचार, घृणा, भाव, घमण्डी, शरीर, भस्म, पान, पौरुषता, मनुष्य, आकृतिहीन, कलाकार, विकृत, भावना, उपज, प्रदर्शनी, अमूर्त, कला, प्रसिद्ध, जन्म, रोग, प्रवृत्ति, रेखाचित्र, अव्यक्त, असङ्ख्य, रङ्ग, व्याख्या, प्रत्येक, कोण, प्रशंसा, प्रतिक्रिया, होस, अवरोध, रिस, भर्त्सना, कपाल, नसा, सीप, स्पन्दन, बुद्धि, आत्मतुष्टि, भयानक, ग्लानी, आरती, नाद, शङ्ख, निश्पन्द, नाडी, समानान्तर आदि ।

(ख) तद्भव शब्दहरू

घाम, कोठा, हात, घाँटी, काग, साग, धुँवा, तेल, सुन, राति, मुठी, दिउँसो, धूलो, आगो, पिठ्युँ, साँभ्र, माछो, दाँत, रिक्तो, आधा आदि ।

(ग) आगन्तुक शब्दहरू

भिँगटी, गजुर, बेसुरो, बेताल, आपसी, चोक, जेट, कल, सुकुल, हावा, मानो, आपत, अटल, साबुन, धोती, बेत, कैँची, पटासी, वास्ता, फुट, पेनसिल, टाँक अट्कल आदि ।

(घ) द्विरुक्त शब्दहरू

छिटोछिटो, बीचबीच, घरघर, भित्ताभित्ता, परपर, आलीआली, खालीखाली, लामोलामो, केसाकेसा, सानासाना, भनभन, फनफन, सग्लोसग्लो, उठाईउठाई, अड्कीअड्की, बिहानबिहान, फुत्रुकफुत्रुक, छोटाछोटा, ढुकढुक, स्याउँस्याउँ, पानीपानी, कताकता, छामछाम, छुमछुम, जोडजोड, खटपट, संगसँगै, लामालामा, मरीमरी, रातरात, मुर्मुर्दिदामुर्मुर्दिदै आदि ।

(ङ) अनुकरणात्मक शब्दहरू

घरघर, खटखट, सी सी सी, खड्ग्रड, लपक्क, जुरुक्क,पिटिक्कै, भलक्क, धपक्क, ढुकढुक, क्यारक्यार, ठ्याप्यै, फुत्रुकफुत्रुक, टक्कक्क, कक्कक्क, चुर्लम्म, भुक्लुकभुक्लुक, पुलुक्क, फरक्क, सनन्न, चिटिक्क, कच्याककुचुक, सच्याक्कसुरुक्क, निस्पट्ट, खिस्रिक, मच्याकमुरुक, टलल्ल, छन्द्रङ्ग आदि ।

(च) तुक्का

कसिङ्गरभैँ बठारिनु आदि ।

(छ) नेवारी शब्दहरू

धाथें बाला, गुली बाँला आदि ।

(ज) आलङ्कारिक वाक्यहरू

भिँगटीको चौकोसे चुच्चे छानो कुनै एकलकाटे देवलको गजुर जस्तै घाममा टोलाइरहन्छ (शाह, २०२३ : ५७) ।

छानो खस्रो छ, त्यसमाथि चढ्दा सूर्यलाई परिश्रम पर्छ । त्यसैले घाम छानामाथि कहिले फुकेर छरिन्छ कहिले चाउरिएर एकै डल्लो पर्छ (शाह, २०२३ : ५७) ।

एउटा भद्दा भर्कोलाग्दो क्षण यसै आवाजको बीचबीचबाट उठ्छ, छानामुनिका चारवटा भयाल मुख बाएर जिल्लिरहन्छन् (शाह, २०२३ : ५७) ।

घरहरू मौन छन्, तिनीहरूका अव्यक्त पीडा तिनै चोसेमोसे घरका भयालबाहिर दलिनमा भुण्डिएका खुर्सानी र सुकेका साग बाँधिएका डोरीसित त्रिशंकु भएर हल्लिरहन्छन् (शाह, २०२३ : ५९) ।

ऊ आकृतिहीन मनुष्य एउटा नाउँमात्रको भुटो व्यक्तित्व उसलाई आफूले बोकेजस्तो लाग्छ, ऊ एउटा कलाकारको स्वस्थ र विकृत भावनाको उपज प्रदर्शनीमा राखिएको अमूर्त कला हो जो आफ्नो अनौठो व्यक्तित्वको लागि प्रसिद्ध छ (शाह, २०२३ : ६५) ।

३.४.६.७ उद्देश्य

यस कथाको मूल उद्देश्य वा विचार पक्ष भनेको हेराको माध्यमबाट मानवमा शारीरिक विकलाङ्गता भए पनि ऊ एक चेतनशील प्राणी हो, उसमा चेतना र आत्मा पनि छ र ऊ त्यही चेतना र आत्माका कारण हरेक स्थितिप्रति संवेदनशील पनि छ भन्ने देखाइएको छ । यसका अतिरिक्त शारीरिक रूपमा विकलाङ्ग भए पनि उसमा सौन्दर्यबोध गर्ने क्षमता तथा इन्द्रिय सुख प्राप्त गर्ने इच्छा, कामना वा लालसा रहेको हुन्छ भन्ने देखाउनु नै यसको उद्देश्य प्रमुख रूपमा रहेको छ ।

हेरा जन्मजात सुकेनासको रोगले ग्रस्त गँगटो जस्तो घस्रने र भ्यागुताजस्तो उफ्रने प्राणी भएर पनि ऊ सुनमाया जस्तो युवतीको देहप्रति आकर्षित हुनसक्छ र अधवैसे भाउजूको सुन्दरताबाट लोभिन पनि सक्छ र दाजुले ठिटीको नाप लिँदा ईर्ष्यालु पनि बन्नसक्छ । उसलाई सुनमाया र भाउजूको उपेक्षा र तिरस्कार कति पनि मन पर्दैन । उसको पुरुष अहङ्कारमा आघात पुगेर तिनलाई एकै डल्लो पार्ने जुन इच्छा पलाउँछ त्यो उसको मनमा घटित हुनजान्छ । यसप्रकार हरेक व्यक्तिमा जैविक चाहनाहरू रहने तथ्यलाई यस कथाका माध्यमबाट प्रस्तुत गर्नु नै यस कथाको मूल उद्देश्य रहेको छ । यता सुनमाया र भाउजूको तिरस्कार र उपेक्षाले उसमा रहेको इगो वा अहङ्कार तत्त्वमा ठेस पुगेपछि ऊ त्यसको बदला लिन आतुर भएको तथ्य पनि कथाकै माध्यमबाट प्रस्तुत हुन पुगेको छ ।

जहाँसम्म सुनमायाको मनमा रहेको रागात्मकता र भाउजूमा व्याप्त रागात्मकता समान प्रकृतिको छ साथै रत्नको क्रियाकलापमा देखिने रागात्मकता र हेराको क्रियाकलापमा रहेको रागात्मकता पनि समान प्रकृतिको छ तर तिनको आयाम भने भिन्नभिन्न छ । यस्तो रागात्मकता सम्पूर्ण प्राणीमा व्याप्त हुन्छ भन्ने कुरा पनि उद्देश्यकै रूपमा आएको छ । यसप्रकार प्राणीमा लुकेर रहेको जैविक चाहनाको उजागर गर्नु पनि यस कथाको लक्ष्य रहेको छ । तसर्थ प्रकृतवादीहरूको चिन्तनले प्राथमिकता दिने प्रकृततत्त्वलाई यस कथाले स्वीकार गरेको पाइन्छ ।

एक त मान्छे हुन नै विसङ्गत छ र त्यसमाथि विकलाङ्ग भएर अरूको उपेक्षामा बाँच्नु भन्नु विसङ्गत छ भन्ने तथ्यलाई हेराले अनुभूत गरेको छ । ऊ आकृतिहीन मनुष्य, एउटा नाउँमात्रको भुटो व्यक्तित्व उसलाई आफूले बोकेजस्तो लाग्छ । ऊ एउटा कलाकारको अस्वस्थ र विकृत भावनाको उपज । प्रदर्शनीमा राखिएको अमूर्त कला हो ऊ जो आफ्नो अनौठो व्यक्तित्वको लागि प्रसिद्ध छ । उसले जन्मदेखिको सुकेनास रोगलाई आफूसित हुर्काएको छ, प्रकृतिको अपूर्व सृजना । आपसमा जेलिएका मसिना धर्काहरूको बाङ्गोटिङ्गो रेखाचित्र (शाह, २०२३ : ६५) जस्ता अभिव्यक्तिमार्फत् हेराले जीवनका विसङ्गत पक्षलाई कसरी अनुभव गरेको छ स्पष्ट गराएको देखिन्छ । यसरी यस कथाले कहीं न कहीं विसङ्गतिवादी विचारलाई प्रस्तुत गर्ने लक्ष्य पनि राखेको पाइन्छ । यसको शीर्षकले पनि धेरै हदसम्म यही विसङ्गतिबोधको सङ्केत पनि गरेको छ किनभने हेराको जीवन्तता बाँच्दाबाँच्दै पनि मृत प्रायः देखिन्छ ।

यस कथामा विचार प्रस्तुत गर्ने क्रममा कथाकारले हाम्रो समाज रहेको यौन विषयप्रतिको धारणालाई उदाङ्ग पार्ने चेष्टा गरेकी छन् नै विकलाङ्गताप्रति राखिने भेदभाव, तिरस्कार, उपेक्षपूर्ण सामाजिक स्वभावलाई समेत विभिन्न पात्रका माध्यमबाट चित्रण गरेकी छन् ।

समग्रमा भन्नु पर्दा चाहिँ हेरामा सुनमाया र भाउजूप्रति आकर्षण बढ्नु तर ती दुईका उपेक्षाद्वारा उसको अहङ्कारमा चोट पुग्नु र अन्त्यमा तिनका विरुद्ध बदला लिने भावमा तिनलाई किचकन्नेको रूपमा चित्रित गरेर सन्तुष्ट हुनु जस्ता घटनाका माध्यमबाट हेराजस्ता विकलाङ्ग मानिसहरूको मनोविश्लेषण गर्दै तिनमा रहेको कामेच्छाको चित्रण गर्नु नै यस कथाको उद्देश्य रहेको छ ।

३.४.७ वाल्जपछि कथाको विश्लेषण

वाल्जपछि कथा सर्वप्रथम सगुन पत्रिकाको वर्ष १, अङ्क १ मा २०२२ साल वैशाखमा प्रकाशित भएको हो । यो कथापछि पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहमा सङ्गृहीत हुन गएको छ । सङ्ग्रहमा यसको लम्बाइ पृष्ठ ७३ देखि ८२ सम्म अर्थात् कूल १० पृष्ठको रहेको छ ।

३.४.७.१ शीर्षक

वाल्जपछि कथाको शीर्षक अङ्ग्रेजी शब्द *वाल्ज* तथा नेपाली शब्द *पछि* को योगद्वारा तयार भएको छ । *वाल्ज* अङ्ग्रेजी शैलीको एक विशेष किसिमको नृत्य हो । यही *वाल्ज* नामपदमा *पछि* नामयोगी जुट्न गएर *वाल्जपछि* बन्न गएको छ, जसको अर्थ नृत्यपश्चात् भन्ने हुन्छ ।

वाल्जपछि कथाको शीर्षकले अभिधार्थ भिन्न विशेष अर्थलाई बोध गराएको देखिन्छ । तसर्थ यसको शीर्षक प्रतीकात्मक छ । सोभो अर्थमा नृत्य पछिको अवस्थालाई बुझाए पनि कथाका माध्यमबाट प्रतीकात्मक रूपमा यसले पति-पत्नीबीचको सम्बन्धतर्फ सङ्केत गरेको छ । पति-पत्नी बीचको सम्बन्ध भनेको नृत्यपश्चात् हुने आनन्ददायी अवस्था हो, तर यस कथामा पति-पत्नीबीचको असफल सम्बन्धको सङ्केत *वाल्जपछि* शीर्षकले दिएको छ । यस दृष्टिमा पनि कथाको शीर्षक सार्थक छ ।

३.४.७.२ कथानक

कथाको सुरुमै 'ऊ' पात्रलाई एउटा उपयोगिताहीन ठूलो रूखको मोटामोटा मासुले बनेको रूखको ठूटो भनिएको छ, जो तत्त्वरहित भइसकेको छ । कोठाभरि अङ्ग्रेजी धुन बजिरहेको हुन्छ । ऊ आफ्नो आँखा फुट्ट्छ, कि भनेर त्रसित भएको अवस्थामा उसको नजर गमलाको क्याक्टसमा पर्छ जुन नफुल्ने भएर पनि चिल्लो देखिन्छ । ऊ पात्रलाई आफूदेखि गुनासो भएर गमला जस्तै ठोस साह्रो तथा क्याक्टस जस्तै विभाउने सत्यको सह-अस्तित्वमा बाँचेको (शाह, २०२३ : ७४) ठान्छ, जुन निकम्मा भएर पनि ऊ आफूलाई ज्ञानेन्द्रिय भएको मान्छे भने ठान्दछ । त्यसैले आफूदेखि नहारेर उसले पत्नीलाई अस्वीकार गर्न सक्दैन । ऊ स्वास्नीलाई माया गर्छ र आफूपट्टिको गुनासोलाई पन्छाएर आफ्नै विश्वास पाउन खोज्छ । उता असाध्यै राम्री तर कठोर उसकी स्वास्नी पनि उसलाई त्यतिकै माया गर्छे भन्ने कुरा उसलाई थाहा हुन्छ । ऊ सोफामा पल्टिरहेकी स्वास्नीलाई समुद्री छाल बनेर ढाक्न सक्तैन । ऊ त्यो स्वास्नीरूपी कोमलाङ्गी मत्स्यगन्धालाई न त आफूभित्र ढाक्नै सक्छ न त त्यसलाई धुजाधुजा पार्न सक्छ । यस्तो काम गर्न उसमा साहस हुँदैन । त्यसैले ऊ मत्स्यगन्धाको कत्लाहरूमा चिप्लिरहन्छ तर उसको शरीरको गन्धलाई भेल्न सक्तैन अनि मत्स्यगन्धा सोफामा अलमस्त पछारिन्छे । यसपछि मत्स्यगन्धाका सधैं हाँसिरहने जस्ता ओठ प्वाक्क भएर खुल्छन् र ऊ पतिलाई तिमीमा मेरो गन्ध पचाउने सामर्थ्य छैन भन्छे ।

उसलाई पनि पत्नीको कुराले आश्चर्य लाग्दैन किनकि उसले यो कुरा सधैं बुझ्दै आएको छ । त्यसैले ऊ आफ्नी पत्नी मत्स्यगन्धाका निम्ति समर्थ सन्तनुको जरुरत छ भन्ने बुझ्छ । यस कुराले उसको कपाल चट्किन्छ, तर ऊ आफूलाई बलपूर्वक रोक्छ । उसमा मत्स्यगन्धाको गन्धसँग लड्ने क्षमता हुन्न तर पनि उसको नजिक पुग्छ, र एक गिलास रक्सी उसको अगाडि राखिदिन्छ । ऊ एकै घुट्कोमा त्यो रित्याउँछे । ऊ मत्स्यगन्धालाई हराउन खोज्छ, र उसको कानमा भुन्डिएको हीराको माछा चुँडालेर कानै नभएको बुच्चो बनाइदिन मनलाग्छ, तर ऊ त्यसो गर्न सक्तैन । उसलाई पत्नीको कानको मोह लाग्छ । यता उसकी पत्नी ऊतिर हेरेर मुस्कुराउँदछे । उसको कान रन्किन्छ, र मत्स्यगन्धाको तीव्र काँचो गन्धमा पुगेर ऊ बेहोस हुन्छ । उसको विश्वास ढल्ल खोज्छ, तथा ऊ एउटी कोमलाङ्गी नारीको अगाडि हार्न थाल्छ । उसको पुरुषतत्त्वले पत्नीको नारी तत्त्वलाई आत्मसात् गर्न सक्तैन । समुद्रमा आपसको पौडी खेलको प्रतियोगितामा ऊ पहिले नै किनार लाग्छ, जबकि मत्स्यगन्धा अझै हातगोडा फाल्दै हुन्छे । बाल्जको धुनसित उसका खुट्टाहरू एकचोटि थर्किन्छन् । ऊ आफूलाई छाम्छ, आफूमा चेतना भएको ठान्छ । ऊ नजिकैको सोफामा भएकी मत्स्यगन्धालाई सुमसुम्याउँछ, र उसको शरीरको गन्धलाई गहिरिएर सुँध्छ, तथा दङ्ग परेर बेलुनजस्तै फुल्ल थाल्छ । यसरी ऊ आफ्नो विश्वासलाई नहराएको आफूलाई क्याक्टसजतिकै भयङ्कर ठान्छ ।

ऊ मत्स्यगन्धाको गिलासमा रक्सी चार पाँच चोटि भरिदिन्छ । मत्स्यगन्धा ऊ त्यसलाई रित्याउँछे । बाल्जको धुन बजिराख्छ, तथा उसका खुट्टा-पिँडुला लयमा भुलिरहन्छ । यस्तैमा उसले छुनु पहिले नै मत्स्यगन्धा उठ्छे, र कुनै अर्को व्यक्तिसित नाच्न थाल्छे । यसले ऊ हार र जितको तराजुमा भुल्छ । अतः ऊ मत्स्यगन्धाले अर्को बलियो शन्तनुलाई भेटाइसकी भनेर आफ्नो प्रतिद्वन्द्वीको कठोर अनुहारमा चियाउँछ । ऊ तिनीहरूको विरुद्ध केही गर्न सक्तैन । बत्ती निभ्छ, बल्छ, तर बाल्जको धुनमा तिनीहरू उसरी नै नाचिरहेका हुन्छन् । यसैले ऊ आफूभित्रको क्याक्टसको भयङ्करतालाई छामेर पत्ता लाउन खोज्छ । बाल्जको धुन थामिन्छ, र शन्तनु गायब हुन्छ । ऊ यसपछि मत्स्यगन्धालाई अर्को नृत्यका लागि केही पिउँछ्यौ भनेर सोध्छ, तर उसले म ज्यादै थाकेकी छु भन्छे ।

ऊ मत्स्यगन्धालाई नियालेर हेर्छ । मत्स्यगन्धा बरफको ढिकोजस्तै पगिलन थाल्छे । उसको सारी गोलीगाँठोबाट पिडुँलामाथि उचालिएको उसले देख्छ । उसले समुद्रको बीचमा भएका चट्टानहरू जस्ता अनेकौँ जलपरीहरूलाई नजिकबाट छोएर हेरिसकेको छ, तर ऊ

एउटी कमली मत्स्यगन्धासित टक्कर लिन सकतैन । उसकी पत्नी मत्स्यगन्धा मोटरमा चढेपछि ऊ पनि मोटरमा चढ्दै यी सब कुराको निर्णय घर पुगेर लिने सोच्छ । घरमा पुगेर कुरा गर्न खोज्दा मत्स्यगन्धा रात धेरै भइसक्यो भनेर ढोका लगाउँछे । ऊ साँच्चै ढोकाबाहिर भुइँभरि छरिन्छ ।

वालजको धुन त्यसरी नै बजिरहन्छ र बत्ती पनि त्यसरी नै बलिरहन्छ । मत्स्यगन्धा र शन्तनु त्यसरी नै एक अर्कामा भुकेर नाच्छन् । ऊ नाचमा जान्छ, उसलाई वालज मन पनि पर्छ तर उ नाचन सकतैन । ऊ आफ्नी मत्स्यगन्धाको नृत्य गतिमा मिल्न सकतैन । हरेक रात घर फर्किँदाचाहिँ मत्स्यगन्धाले उसलाई डियर यु आर नाइस (शाह, २०२३ : ८०) भन्छे तर जवाफमा ऊ केही नभनी चुप लाग्छ । ऊ तर्क गरेर आफ्नो विश्वास गर्न छाड्छ र उसलाई वितृष्णाले घेर्छ । ऊ छटपटिन्छ, निचोरिएर बिल्कुल खाली भएको ठान्छ । ऊ मत्स्यगन्धादेखि भोक्किन छाड्छ र उसलाई मत्स्यगन्धाको निबन्ध र अल्साइरहने व्यक्तित्व देखेर रमाइलो लाग्छ । उसलाई आफ्नो प्रतिद्वन्द्वी शन्तनुसित पनि ईर्ष्या लाग्दैन, त्यसलाई ऊ आफ्नो अधिकार सुम्पिदिन्छ (शाह, २०२३:८१) ।

वालजको अर्को रात ऊ ढिलो फर्कन्छ जबकि मत्स्यगन्धा पहिले नै घर आइसकेकी हुन्छे । ऊ पत्नीको कोठामा सरासर जान्छ । उसलाई आफ्नो प्रतिद्वन्द्वी शन्तनुसित रिस उठ्छ । ऊ अर्धनिन्द्रामा रहेकी मत्स्यगन्धालाई धेरैबेर मुसार्छ र अङ्गालामा समेट्छ । मत्स्यगन्धाले कोल्टो फेर्छे र उसको अङ्गालो एकै भट्कामा फुस्कन्छ र मत्स्यगन्धा फेरि ओछ्यानमै लड्छे । ऊ सड्कुचित हुन्छ । उसलाई सास लिन पनि गाह्रो हुन्छ । मत्स्यगन्धाले लिएको अर्को कोल्टेवाट ऊ थिचिन्छ । मत्स्यगन्धा अझै बिउँभिदिन । ऊ गर्मी र पसिनाले निथुक्क हुन्छ । पौडी खेलमा ऊ फेरि हारको अनुभव गर्छ जबकि मत्स्यगन्धा त्यसरी नै हातखुट्टा फालिरहन्छे । मत्स्यगन्धाको शरीरको गन्ध, बारूदको भिल्ला र आगोको विस्फोट उसलाई असह्य हुन्छ । ऊ दराजवाट युडिकोलनको सिसी भिकेर उसको जिउभरि खन्याइदिन्छ । युडिकोलनको चर्को गन्ध कोठाभरि फैलन्छ । यता निन्द्रामै मत्स्यगन्धाको ओठ प्याक्क खुल्छ । यसपछि ऊ गमला र क्याक्टसको सह-अस्तित्वलाई बिसिदिन्छ, त्यसैले उसको विश्वास पनि ऊ जस्तै तत्त्वरहित हुन्छ । कोठाको नीलो बत्ती र युडिकोलनको गन्धले उसको दिमाग चड्किन्छ । ऊ बास्ना खप्न सकतैन । ऊ पराशर बनेर उसलाई सुगन्धले भरेर अझ बढी अलौकिक बनाइदिन चाहन्न । ऊ त्यो मूर्ख पराशर जस्तो दानी, दयालु र त्यही बूढो पराशरजस्तो स्वार्थी कामी पनि हुँदैन (शाह, २०२३:८२) । ऊ वालज नृत्य

चल्दा पत्नीलाई दिएको उत्सुकता र फाइदा फेरि दिन नसक्ने ठान्दै अबदेखि अर्को शन्तनुसँग त्यसरी बाल्जमा देख्न सक्ने छैन । यसपछि उसको चेतनालाई अद्भुत भयङ्करताले ढाक्छ र ऊ पसिनैपसिना हुन्छ । उसको हात काँप्छ । ऊ आफ्नो पूर्व स्वार्थको आभासको प्रायश्चित्त गर्न खोज्छ । उसको मुटु जोरजोरले हल्लिन्छ, र क्याक्टसजस्तै भयङ्कर हुन थाल्छ । उसको मस्तिष्क ज्ञानशून्य भएर उसका हातका नङ्ग्राहरू मत्स्यगन्धाको कोमलो घाँटीमा गएर गड्छ (शाह, २०२३ : ८२) । यत्तिकैमा कोठाको बत्ती निभ्छ । उसलाई केही होश हुँदैन र ऊ पसिनैपसिना भएर कोमलाङ्गी मत्स्यगन्धाको मुखमा भुक्छ । यसरी कथानकको अन्त्य हुन गएको छ ।

यस कथाको कथानक रैखिक ढाँचामा अगाडि बढेको पाइन्छ । कथाकारले स्वयम्को सिर्जना भएकाले यस कथाको स्रोत उत्पाद्य किसिमको छ । यसको कथानकले स्थूलभन्दा पनि सूक्ष्म, गहन विषयवस्तुलाई स्वीकार गरेको देखिन्छ, तर कथानक जटिल नभएर सरल किसिमकै छ ।

यस कथाको आदि, मध्य र अन्त्यको घटना शृङ्खलामा राखेर पनि हेर्न सकिन्छ । 'ऊ' पात्रले आफूलाई उपयोगिताहीन ठुटो साबित गर्दै आफूलाई घोच्ने क्याक्टसको भयङ्करसित दाँज्नु, तथा पत्नी मत्स्यगन्धासित समुन्द्रमा पौडी खेलमा हार्नु र उसको शरीरको गन्धलाई पचाउन नसक्नुसम्मको घटना यस कथाको परिचय खण्ड वा आदिभाग हो । आफ्नी पत्नी मत्स्यगन्धालाई एउटी बलियो सामर्थ्य भएको शन्तनुको जरूरत भएको ठान्नु, पौडी खेलमा मत्स्यगन्धासित हार्नु र पछि जब बाल्ज नृत्यमा उसकी पत्नी अर्को शन्तनुको अङ्गालोमा भुल्दा उसले सुरुमा उसमा ईष्या भाव नपलाएको भन्नु तर पछि त्यो शन्तनुसित रिस उठ्न थाल्नुसम्मको घटनाक्रमले कथानकको मध्य भागको निर्माण गरेको छ । मस्त निद्रामा सुतिरहेकी पत्नी मत्स्यगन्धालाई अङ्गालो हाल्दा पुनः आफ्नो हार भएको ठान्दै अब आफ्नी पत्नीलाई कुनै अर्को शन्तनुसित बाल्जमा देख्न नसक्ने ठान्नु र ज्ञानशून्य भएर उसका हातका नङ्ग्राहरू मत्स्यगन्धाको कोमलो घाँटीमा गएर गड्नु तथा पछि बेहोश भएर मत्स्यगन्धाको मुखमाथि पसिनैपसिना भएर भुक्नुसम्मको घटनाक्रम यसको अन्त्य भाग हो ।

यस कथामा 'ऊ' पात्रको अन्तर्जगतमा घट्ने द्वन्द्व नै महत्त्वपूर्ण छ र त्यसले कथानक पर्याप्त कौतूहल बन्न पुगेको छ । 'ऊ' पात्रको मानसिकतामा पत्नी मत्स्यगन्धासित पौडी खेलमा हार्नु उसलाई अर्को समर्थ शन्तनुको खाँचो रहेको ठान्नु तथा आफूलाई गमला

र क्याक्टसको तत्त्वहित भयङ्कर उपयोगिताहीन स्थितिमा पाउनुले 'ऊ' पात्रको मनोजगत्मा ठूलो द्वन्द्वको सिर्जना भएको छ। यो नै यस कथामा रहेको मुख्य द्वन्द्व पनि हो।

यो कथा 'ऊ' पात्रको आन्तरिक द्वन्द्वको सूत्रमा जोडिएको छ। यसमा सुरुमै उसले आफूलाई उपयोगिताहीन ठुटो ठान्दै मत्स्यगन्धासित पौडी खेलमा हार्नु र पत्नी मत्स्यगन्धालाई समर्थ शन्तनुको खाँचो रहेको देख्नु र पत्नी पनि बाल्ज नाचमा अर्को शन्तनुसित नाच्नुले अब कथानकमा के होला भन्ने अनौठो उत्सुकता पाठकमा उत्पन्न गराउँदछ। 'ऊ' पात्रले पुनः अर्को शन्तनुसित आफूलाई ईर्ष्या नभएको ठानेकाले कथानक भन रोचक भई पाठकमा अगाडि बढ्ने खुल्लुली जागछ। पछि उसलाई अर्को शन्तनुसित रिस उठ्न थाल्छ र पत्नीसित पौडी खेलमा हारेकाले अबदेखि अर्को शन्तनुसित उसलाई भेट्न नदिने निर्णयमा पुगेपछिचाहिँ पाठकमा अब 'ऊ' पात्रको मानसिकतामा कस्तो घटना घट्छ भन्ने जिज्ञासा भन् प्रबल हुन्छ। अन्त्यमा उसको यस्तो आशय पत्नीको हत्यामा गएर टुङ्गिन्छ, जसले कथानकलाई पनि समाप्त पारेको छ। यसरी यस कथामा घटित हुने घटनाहरूमा पर्याप्त कौतूहलता रहेको पाइन्छ। जसले पाठकलाई कथामा अन्त्यसम्म बाँधिरहेको हुन्छ।

३.४.७.३ चरित्रचित्रण

बाल्जपछि कथामा मुख्य रूपले दुई पात्र रहेका छन्। यसमा कुनै खास नाम नभएको 'ऊ' पात्र तथा प्रतीकात्मक रूपमा मत्स्यगन्धा नाम दिइएकी उसकी पत्नी मात्र पात्रका रूपमा छन्। यसमा बाल्ज नृत्यमा उसकी पत्नी मत्स्यगन्धासित नाचेर बिलाउने अर्को शन्तनु भनेर चिनाएको अति नै गौण पात्रको प्रयोग पनि भएको छ, जसको कतै उपस्थिति फेरि देखिँदैन। तसर्थ चरित्रचित्रणका दृष्टिले यस कथामा 'ऊ' पात्र र उसकी पत्नी मत्स्यगन्धा महत्त्वपूर्ण देखिन्छन्।

(क) 'ऊ' पात्र

'ऊ' पात्र यस कथाको मुख्य पुरुष पात्र हो। कथाको थालनीदेखि अन्त्यसम्म उपस्थित भएर उसकै मानसिकतालाई कथानकको विषयवस्तु बनाइएकाले पनि 'ऊ' पात्र कार्यगत रूपमा यस कथाको प्रमुख पात्र पनि हो।

प्रवृत्तिगत दृष्टिले हेर्दाचाहिँ ऊ पात्र आफूलाई उपयोगिताहीन ठुटो ठानेर पनि पत्नीलाई माया गर्ने, पत्नीलाई अर्को शन्तनुको खाँचो देख्ने र छुट दिने अनुकूल पात्र देखिन्छ

तर शन्तनुको ईर्ष्याका कारण पत्नीको हत्यासमेत गर्ने उसमा प्रतिकूल पात्रको छवि पनि फेला परेकाले ऊ मिश्रित प्रकारको चरित्र देखिन्छ ।

स्वभावका दृष्टिले ऊ पात्र गतिशील पात्र हो । उसका विचारहरू परिवर्तनशाली छन् । ऊ सुरुमा पत्नीलाई अर्को शन्तनुको खाँचो भएको देख्छ र अर्को शन्तनुसित नाचेकामा ईर्ष्या नभएको टिप्पणी गर्छ । पछि फेरि ऊ त्यो शन्तनुसित रिस उठेको चर्चा गर्छ र पत्नीको घाँटी निमोठ्न पुग्छ । यसरी ऊ एउटै मानसिकतामा बाँच्ने पात्र देखिँदैन ।

जीवनचेतनाका दृष्टिले ऊ पात्र व्यक्तिगत पात्र हो । पाटीमा गइरहने तथा बाल्जजस्तो आधुनिक नृत्य गर्ने वातावरणको व्यक्ति भएकाले ऊ उच्च वर्गीय पात्र भएको देखिन्छ, तर उसका मानसिक धरातलमा घटित घटनाक्रमले उसमा व्यक्तिगत चरित्रमा हुने गुण भएको पाइन्छ र कथानकको उद्देश्यअनुरूप पनि ऊ व्यक्तिगत चरित्र नै हो ।

आबद्धताका दृष्टिले कथाको सुरुदेखि अन्त्यसम्म उपस्थित ऊ बद्ध पात्र हो भने आसन्नताका आधारमा कथानकमा प्रत्यक्ष भूमिका खेलेकाले ऊ मञ्च पात्र पनि हो ।

ऊ यस कथामा प्रयुक्त जटिल मानसिकता भएको पात्र हो । उसकी पत्नी अर्थात् मत्स्यगन्धामा रहेको अत्यधिक यौन चाहना वा कामुकताको पूर्ति गर्न नसक्ता ऊ मानसिक रूपमा जटिल बन्न पुगेको हो । तसर्थ पत्नीको कामेच्छालाई सन्तुष्ट पारेर उसलाई मातृत्वको अनुभूति गराउन नसक्ने उसको व्यक्तित्व कुनै उपयोगिता नभएको काठको ठुटो साबित भइसकेको तथा उसमा पलाउने गुण हराएर ऊ तत्त्वरहित भएको छ (शाह, २०२३:७३) । अतः क्याक्टसको फूल नफुल्नेचाँहि खालको (शाह, २०२३:७३) भनेर उसलाई एक अनुत्पादक पुरुषका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । ऊ शक्तिहीन, प्राणहीन र उपयोगिताहीन छ जो स्वास्नीको वासनात्मक भोकलाई तृप्त पार्न सक्दैन साथै ऊ बिरालाका अगाडि मुसोजस्तो देखिन्छ र जो स्वास्नीका सेता पिँडौला हेरेर र मिचेर मात्र अघाउने गर्छ (गौतम, २०५६:१५) ।

यथार्थमा ऊ पात्रको व्यक्तित्वको मूल पाटो भनेको पत्नी मत्स्यगन्धासित रतिरागात्मक कार्यमा उसलाई सन्तुष्ट पार्न नसकेर उसबाट हारको अनुभूति गर्दै हीनताबोध गरेको स्थिति हो । त्यसैले पत्नीलाई माया गर्दागर्दै पनि उसको आहत पुरुष अहंकार पत्नीसित बारम्बार बदला लिन आतुर रहेको देखिन्छ । अतः ऊ त्यस मत्स्यगन्धालाई बलियो हातको नङ्गाले चिरेर धुजाधुजा गर्न तम्सन्छ (शाह, २०२३:७४) । यसरी एकातिर ऊ पत्नीलाई असङ्ख्य माया गर्छु भन्छ तथा उसलाई माया गर्ने क्रममा आफूपट्टिको गुनासोलाई

पछारेर आफ्नो विश्वास जित्न चाहन्छ (शाह, २०२३:७४) यसरी नै ऊ अर्कातिर पत्नीले आफूलाई गर्ने माया र घृणा दुवैका कारण द्वन्द्वमा परेर पत्नीसित बदला लिन तमिसिएको पनि देखिन्छ ।

वास्तवमा ऊ पात्र ईर्ष्यालु किसिमको छ र यही ईर्ष्याका कारण उसले पत्नीको हत्यासमेत गर्न पुगेको देखिन्छ । मत्स्यगन्धारूपी आफ्नी पत्नीको शरीरको गन्धसित भिड्ने सामर्थ्य उसमा छैन । ऊ मत्स्यगन्धालाई एउटा बलियो सामर्थ्य भएको शन्तनुको जरूरत परेको छ भन्ने पनि बुझ्छ (शाह, २०२३:७५) अनि बाल्ज नृत्यमा मत्स्यगन्धाले अर्को शन्तनु भेट्टाएकोमा उसलाई आफ्नो प्रतिद्वन्द्वी शन्तनुसित पनि ईर्ष्या लाग्दैन र त्यसलाई ऊ आफ्नो अधिकार सुम्पिदिन्छ (शाह, २०२३:८०) । यसरी ऊ स्वपीडक प्रकृतिको पात्र पनि देखिन्छ, तर वास्तवमा ऊ पुरुष अहंकारमा चोट पुगेको पात्रका रूपमा पनि चित्रित छ । यही ईर्ष्या भावका कारण पछि आफ्नो पत्नीलाई अरूसँग बाल्जमा देख्न सक्दैन । ऊ काँढादार क्याक्टस जत्तिकै भयङ्कर हुन्थाल्छ (शाह, २०२३:८२) र पत्नीको हत्यासमेत गर्न पुग्छ । तसर्थ उसको असक्षमता र आहत पुरुष अहंकार ईर्ष्याभावमा परिणत भएर पत्नीको हत्यासमेत गर्न सक्ने ऊ एक मानसिक रोगी बनेको पाइन्छ । यही नै उसको चरित्रको महत्वपूर्ण पक्ष पनि हो ।

(ख) मत्स्यगन्धा

मत्स्यगन्धा अर्थात् ऊ पात्रकी पत्नी यस कथाको प्रमुख नारी पात्र हो । मत्स्यगन्धा यस कथामा ऊ पात्रकी पत्नीका रूपमा उपस्थित छ । उसको कार्यगत भूमिका सहायक स्तरको छ किनभने उसको व्यवहार आदिको कारणले नै ऊ पात्र त्यस किसिमको मानसिक स्थितिमा पुगेको छ ।

प्रवृत्तिका आधारमा मत्स्यगन्धा अनुकूल पात्र हो तर ऊ आफ्नै पतिको अगाडि अर्को शन्तनुसँग नाचेर पतिको कमजोरीप्रति खिल्ली उडाउँछे र उसलाई पुगेको पीडाबाट आनन्दित पनि हुन्छे । त्यसैले उसको चरित्र प्रतिकूल किसिमको पनि देखिन्छ । वास्तवमा ऊ कामेच्छाले पीडित भए पनि उसले कसैलाई प्रत्यक्षतः हानी पुऱ्याएको भने पाइँदैन । त्यसैले उसको चरित्रमा अनुकूलता पनि पाइन्छ ।

स्वभावका दृष्टिले चाँहि ऊ गतिहीन पात्र देखिन्छे किनकि ऊ कथाको सुरुदेखि अन्त्यसम्म अतृप्त कामेच्छाको कारण असन्तुष्ट नारीका रूपमा चित्रित छे र उसका मानसिकतामा परिवर्तन आएको पाइँदैन ।

जीवनचेतनाका दृष्टिमा हेर्दा ऊ पात्रकी पत्नी उच्च वर्गीय पात्र हो किनभने पार्टी प्यालेसमा जाने आफ्नै मोटर चढ्ने तथा बाल्जजस्तो आधुनिक नृत्य गर्नेजस्तो उच्च वर्गीय प्रवृत्ति उसमा रहेको पाइन्छ ।

आबद्धताका दृष्टिले ऊ कथानकबाट भिन्न नमिले बद्ध पात्र हो किनकि उसको अनुपस्थितिमा ऊ प्रस्तुत कथाको संरचना नै हुन सक्तैन । त्यसरी नै आसन्नताका आधारमा प्रत्यक्षतः उपस्थिति भएकाले ऊ मञ्च पात्र पनि हो ।

यस कथामा प्रयुक्त मुख्य पात्र ऊ पात्रकी पत्नी जसलाई प्रतीकात्मक रूपमा मत्स्यगन्धा नाम दिइएको छ । ऊ असाध्यै रूपवती तर कठोर प्रकृतिकी छ । उसमा रहेको यौन तिर्खा पतिको असक्षमताका कारण अतृप्त र व्याकुल बन्न पुगेको छ । त्यसैले ऊ लोग्नेको अशक्ततालाई लक्ष्य गर्दै भन्छे डियर, म भित्रको गन्धलाई तिमी खप्न सक्तैनौ, खप्न सक्ने सामर्थ्य तिमीमा छैन (शाह, २०२३:७५) । त्यसैले ऊ पतिलाई जत्तिको माया गर्छे त्यत्तिकै घृणा पनि गर्छे । यसरी एकातिर पतिलाई माया गर्ने तर अर्कातिर उसलाई तिरस्कार गर्ने उसको स्वभावका कारणले नै ऊ पात्रमा द्वन्द्वको सिर्जना भएको हो । त्यसैले मुख्य पात्र ऊ को मानसिकतालाई प्रकाशित पार्न मद्दत गर्ने ऊ सहायक हो ।

मत्स्यगन्धा असाध्यै कामुक छे, ऊ धृष्ट नारीपात्र हो, जो पुरुषत्वहीन पुरुषप्रति अघोर घृणा गर्ने र लोग्नेकै अगाडि अरू मर्दहरूसँग बाल्जको धुनमा नाच्दछे (गौतम, २०५६:१५) । त्यसैले उसमा रहेको अत्यधिक कामेच्छा पूर्तिको अभावमा ऊ पतिदेखि असन्तुष्ट मात्र छैन बरू पतिको अपमान गर्दै अर्को शान्तनुसित हाक्काहाकी नाचन पुग्दछे । उसको निमित्त पतिको अस्तित्व असाध्यै तुच्छ किसिमको छ । यसर्थ कोठामा आउन लागेको पतिलाई अपमान गर्दै ऊ ढोका ढुक्काइ दिन्छे तथा रात धेरै भइसक्यो ल, गुडनाइट (शाह,२०२३:७९) भन्न पनि सक्छे । अतः प्रत्येक रातको नाचपछि घर फर्कने बेलामा मत्स्यगन्धाले उसको हातलाई दाबेर यू आर नाइस भन्दा ऊ केही भन्न सक्तैन, ऊ चुप मात्र लागि रहन्छ (शाह,२०२३:८०) । त्यसैले ऊ पात्र पत्नीको व्यक्तित्वद्वारा पराजित भएको देखिन्छ ।

मत्स्यगन्धा परपीडक प्रकृतिकी देखिन्छे । आफ्नो पतिलाई पीडा दिनकै लागि पनि ऊ शान्तनुसँग हावामा नाच्ने, समुन्द्रमा पौडी खेल्ने र ऊभित्रको उर्लदो वासनाको रोमान्टिक मादकतालाई पतिकै अगाडि छर्ने कोसिस गर्छे । पतिको मर्माहत स्थितिबाट ऊ सन्तुष्ट हुन पुगेकी पनि छ । अतः पत्नीको यस किसिमको पीडक व्यवहारबाट ऊ पात्र पीडित हुन

पुगेको स्पष्ट रूपमै देखिन्छ र यही कुराको बदला लिन उसको पतिले उसको घाँटी थिच्न पुगेको हो । यसरी भन्दा मत्स्यगन्धा अत्याधिक कामुकताले गर्दा मानसिक रोगी बन्न पुगेको स्त्री पात्र हो ।

३.४.७.४ परिवेश

वालजपछि कथाले समेटेको परिवेश बाह्य तथा आन्तरिक दुवै प्रकृतिको छ । यस कथामा प्रयुक्त स्थानगत र कालगत परिवेश कम महत्त्वका छन् जबकि यसको आन्तरिक परिवेशले नै कथानकको निर्माण गरेकाले पनि यो अति महत्त्वपूर्ण बन्न पुगेको देखिन्छ ।

यसमा प्रयुक्त स्थानगत परिवेश भनेको ऊ पात्रको घर, त्यसका कोठाहरू तथा वालज नृत्य हुने डान्सिङ रूम तथा डान्सिङ फ्लोर नै हुन् । यसमा अमेरिकाजस्तो टाढा देशबाट आएको (शाह, २०२३:७३) भनिएकाले सूच्य परिवेशका रूपमा अमेरिकासमेत समेटिन आइपुगेको छ । भ्यालमा पोते हल्लिएको स्याडसुरुङको ध्वन्यात्मक दृश्य, क्याक्टस आदि रोपेर राखिएको गमलाहरू तथा वालजको मधुर ध्वनिले युक्त कोठा, जसमा अक्सर नीलो बत्ती बल्ने-निभ्ने गर्दछ, जस्ता दृश्यात्मक परिवेशको चित्रण यस कथामा भएको छ ।

यस कथामा प्रयुक्त कालगत लमाइ स्पष्ट रूपमा उल्लिखित छैन । यसमा अक्सर रातका दृश्यहरू आएका छन् र तिनमा अँध्यारो-उज्यालो प्रकाशको व्यवस्था भएको पाइन्छ । यति भएर पनि यस कथाले मोटामोटी रूपमा चार रातको समयलाई समेटेको अनुमान लगाउन सकिन्छ ।

यस कथामा आएको मुख्य परिवेश भनेको ऊ पात्रको आन्तरिक जगतका मनोदशा, उसको इन्द्रियजन्य अनुभूतिहरू तथा उसको माध्यमबाट व्यक्त हुन आएका अन्य पात्रहरूको मानसिकता हो ।

यस कथामा 'ऊ' पात्रले बत्तीको चमकदेखि लिएर विभिन्न प्रकारको ध्वन्यात्मक अनुभूतिहरू, पत्नीको शरीरको गन्ध, युडिकोलनको चर्को बास्ना, पत्नीको शरीरको स्पर्श आदिजस्ता कुरालाई अनुभूत गरेको देखिन्छ । यी सम्पूर्ण कुराहरू इन्द्रियजन्य अनुभूतिगत परिवेशका नमुना हुन् ।

यस कथामा 'ऊ' पात्रकी पत्नी मत्स्यगन्धामा रहेको अत्यधिक कामेच्छा तथा त्यसको अतृप्तिद्वारा सृजित घृणाभाव उसको आन्तरिक मानसिक परिवेश हो । यस कथामा मत्स्यगन्धाको आन्तरिक परिवेशका तुलनामा 'ऊ' पात्रको मानसिक अवस्था महत्त्वपूर्ण छ ।

पत्नी मत्स्यगन्धामा रहेको अत्यधिक कामुकतालाई तृप्त पार्न नसक्ने, 'ऊ' पात्रले गरेको हीनताबोध, उसको आहत पुरुष अहङ्कार तथा उसमा उत्पन्न कठोर ईर्ष्या भावका विविध रूप र अवस्था नै यस कथामा प्रयुक्त 'ऊ' पात्रको आन्तरिक परिवेश हो । अतः यही आन्तरिक परिवेशको उत्कर्षता नै यस कथानकको उत्कर्षता पनि हो । यसर्थ यस कथाको निर्माणमा यो आन्तरिक परिवेशको महत्त्वपूर्ण स्थान रहेको छ ।

३.४.७.५ दृष्टिबिन्दु

वाल्जपट्टि कथामा अपनाइएको कथन ढाँचा भनेको बाह्य तृतीय पुरुष सीमित दृष्टिबिन्दु हो । यसमा कथाकारले कथानकलाई अगाडि बढाउने क्रममा 'ऊ' पात्रलाई प्रमुखता दिई उसकै संवेगात्मक स्थितिबाट सम्पूर्ण घटना र पात्रहरूलाई हेरेको देखिन्छ । यस कथामा 'ऊ' पात्रले आफू स्वयम्लाई एक उपयोगिताहीन काठको ठुटो भएको तथा चिल्लो हरियो भएर पनि फूल नफुल्ने क्याक्टस भएको कुरा अनुभव गरेको पाइन्छ । यसै क्रममा उसले आफ्नी कोमलाङ्गी पत्नी मत्स्यगन्धालाई धुजाधुजा पार्न चाहेर पनि आफूमा ढाक्न नसक्ने तथा उसको काँचो माछाको गन्धलाई समेत भेल्न नसक्ने अनुभूति गरेको छ । तसर्थ यस्ता संवेगात्मक अनुभूति ऊ पात्रको माध्यमबाटै तृतीय पुरुष सीमित दृष्टिबिन्दुमा अगाडि बढेको छ ।

'ऊ' पात्रले आफ्नी पत्नीलाई अर्को सामर्थ्य शन्तनुको खाँचो रहेको ठान्दै समुद्रमा पौडी खेलमा पनि पराजित भएर मत्स्यगन्धाको नारीतत्त्वलाई आत्मसाथ गर्न नसक्नु जस्ता घटनाहरू उसकै मानसिकतामा घटित भएको छ । त्यसरी नै उसकी पत्नी मत्स्यगन्धा बाल्ज नृत्यमा अर्को शन्तनुसित भुल्दाको दृश्य उसले गरेको नृत्य आह्वनको अस्वीकृतिले उसको मानसिकतामा ईर्ष्या भावको सिर्जना गरेर उसको पुरुष अङ्कार आहत बनाएको पाइन्छ । अर्को दिन पुनः अर्को शन्तनुसित पत्नीलाई देख्दा उसले ईर्ष्या लाग्दैन भन्नु तर अर्को रात मस्त निद्रामा भएकी पत्नीलाई अर्को शन्तनुसित फेरि भेट्न नदिने अठोटसहित उसको घाँटी थिच्न पुग्नुजस्ता मानसिक विक्षिप्तताको चरम घटनाक्रम पनि 'ऊ' पात्रको दृष्टिबिन्दुबाटै प्रस्तुत गरिएको छ ।

यसरी भन्दा यस कथामा 'ऊ' पात्रकै मनोदशालाई दर्शाउने क्रममा उसभित्रका हीन भावना, ईर्ष्या र आहत अहङ्कार सबथोक 'ऊ' पात्रकै दृष्टिबिन्दुका माध्यमबाट अगाडि ल्याएको पाइन्छ । त्यसरी नै यसमा पत्नी मत्स्यगन्धाको क्रियाकलाप र कामेच्छाको

वर्णनसमेत 'ऊ' पात्रको माध्यमबाटै कथानकमा संलग्न हुन पुगेको देखिन्छ । तसर्थ यस कथाको दृष्टिबिन्दु भनेको तृतीयपुरुष बाह्य सीमित दृष्टिबिन्दु नै हो ।

३.४.७.६ भाषा-शैली

वाल्जपछि कथा मनोवैज्ञानिकवादी कथा हो । यसमा प्रयोग गरिएको भाषा सरल, सुबोध्य र गद्यात्मक किसिमको छ । यसमा ठाउँठाउँमा आलङ्कारिक भाषाको प्रयोग भएको पाइन्छ तर त्यसले कथाको भाषालाई जटिल बनाएको भने छैन । बरु तिनले पात्रहरूको मानसिकता बुझ्न सरल तुल्याएको छ । त्यस्तै यस कथामा कथाकारले विविध सन्दर्भमा बिम्ब-प्रतीकहरूको प्रयोग पनि गरेको पाइन्छ । तिनले पनि पात्रको चरित्रलाई प्रकाश पार्नमा मद्दत पुऱ्याएको देखिन्छ ।

वाक्य गठनका दृष्टिले यस कथामा संयुक्त वाक्य र सरल वाक्यकै आधिक्यता रहेको छ । मिश्रवाक्य कतै-कतै मात्र प्रयोग भएको देखिन्छ । यहाँ संयुक्त वाक्यको आधिक्यता रहे पनि कथानक जटिल भएको भने छैन । असाध्यै कम संवादको प्रयोग भएको यस कथाको निर्माणमा लामा-लामा अनुच्छेद व्यवस्था गरिएको पाइन्छ । कथाको लमाइ ९ पृष्ठसम्मको रहेकाले यसको लमाइगत आयाम पनि ठिक्क किसिमको छ ।

यस कथामा काठको ठुटो, क्याक्टस र गमला, समुन्द्रमा पौडी खेल्ने खेल आदि बिम्ब-प्रतीकको प्रयोग भएको छ । काठको ठुटो यहाँ 'ऊ' पात्रको बिम्बको रूपमा प्रयोग भएको छ । काठको ठुटो जसरी अनुत्पादक हुन्छ त्यसरी नै पात्रमा पनि पलाउने गुण छैन, ऊ तत्त्वरहित छ (शाह, २०२३ : ७३) । त्यसैले काठको ठुटोले 'ऊ' पात्रको प्रतीकात्मक उपस्थिति जनाउँछ । यसमा प्रयुक्त क्याक्टस र गमलाका सह-अस्तित्व 'ऊ' पात्रको प्रतीकका रूपमा आएको यहाँ क्याक्टस र गमलाको अस्तित्व भनेको अनुत्पादक किसिमको रहेको छ । गमला ठोस र साब्रो हुन्छ । त्यसैगरी 'ऊ' पात्र पनि पत्नीको चाहना पूरा गर्न नसक्दा पत्नीका लागि कठोर साबित भएको छ । त्यसैले गमला 'ऊ' पात्रको प्रतीक पनि हो । अर्कोतिर क्याक्टस घोच्ने पीडादायी वस्तु पनि हो । 'ऊ' पात्र पनि त्यसरी नै पत्नीका निमित्त घोच्ने पीडादायी वस्तु साबित भएको छ । यसरी क्याक्टस र गमला 'ऊ' पात्रको प्रतीक बनेको छ । यसमा समुद्रमा पौडी खेल्ने रतिक्रियाको प्रतीकात्मक प्रस्तुति हो र यो प्रतीक पदावली स्तरको रहेको पाइन्छ ।

यस कथामा शन्तनु, मत्स्यगन्धा र पराशरजस्ता पात्रहरूलाई प्रक्सन्दर्भका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । यी पात्रहरू व्यास रचित महाभारतका पात्रहरू हुन् । उत्तरवैदिककालमा

पराशर मुनि र मत्स्यगन्धाको प्रणय प्रेमको घटना तथा मत्स्यगन्धा र शन्तनुबीचको प्रेमलाई वर्तमान परिप्रेक्ष्यमा सान्दर्भिक तुल्याउने प्रयास यस कथामा गरिएको पाइन्छ । यस दृष्टिले उसकी पत्नी मत्स्यगन्धा हो भने मत्स्यगन्धाको प्रेमी अर्को शन्तनुको सन्दर्भमा तथा पराशर मुनि र शन्तनुचाहिँ 'ऊ' पात्रको सन्दर्भमा आएको देखिन्छ ।

यस कथामा कथाकारले 'ऊ' पात्र र उसकी पत्नी मत्स्यगन्धाको चारित्रिक विशेषता केलाउन तथा तिनको मानसिक स्थिति उजागर गर्न प्रशस्त मात्रामा नाटकीय शैलीको प्रयोग गरेको पाइन्छ तर पनि यस कथाको प्रस्तुतिको मुख्य शैली भनेको वर्णनात्मक शैली नै हो । यही वर्णनात्मक शैलीको उपयोग गरेर कथाकारले यस कथाको कथानकको निर्माण गरेको पाइन्छ ।

यस कथामा प्रयुक्त शब्दहरू पनि तत्सम, तत्भव र आगन्तुक स्तरको रहेको पाइन्छ । यसमा पनि तत्सम र आगन्तुक शब्दको बाहुल्यता रहेको छ । आगन्तुक शब्दमा अङ्ग्रेजी स्रोतका शब्दहरू नै बढी छन् । यस कथामा बोलीचालीको कथ्य भाषा प्रयोग गर्ने क्रममा कथाकारले निपात, विस्मयादिबोधक शब्दहरू, द्विरुक्त र अनुकरणात्मक शब्दहरूको प्रयोग पनि गरेको पाइन्छ । यसमा प्रयोग भएका यस्ता शब्दहरू यसप्रकार रहेका छन् :

(क) तत्सम शब्दहरू

उपयोगिता, अंश, गुण, तत्त्वरहित, अभ्यस्त, देश, डर, सत्य, सह-अस्तित्व, विश्वास, सतह, ज्ञानेन्द्रिय, असङ्ख्य, माता, अपूर्व, रूपवती, सामीप्य, घृणा, अनुभव, समुद्र, कोमलाङ्गी, आँधी, गन्ध, जड, विकट, सामर्थ्य, आश्चर्य, कपाल, मोह, तीव्र, मन, बेहोश, विस्फोट, पुरुषतत्त्व, नारीतत्त्व, आत्मसात, चेतना, रंगीन, भयङ्कर, लय, ताल, दृश्य, स्पष्ट, स्तब्धता, गीत, कठोर, अनुहार, प्रतिद्वन्दी, नृत्य, शरीर, विचार, ज्योति, उन्मुक्त, चट्टान, जलपरी, भलादमी, प्रत्येक, गति, वितृष्णा, निबन्ध, रस, व्यक्तित्व, ईर्ष्या, अधिकार, कृतज्ञता, तर्क, हार, जित, रिस, प्रकाश, अर्द्धनिद्रा, अर्धैय, संकुचित, विक्षिप्त, रूप, सुगन्ध, अलौकिक, मूर्ख, दानी, दयालु, स्वार्थी, कामी, उत्सुकता, चेतन, कम्पन, आभाष, पूर्व, प्रायश्चित, मस्तिष्क, ज्ञानशून्य, अन्धकार आदि ।

(ख) तद्भव शब्दहरू

बाफ, नाक, कान, मानिस, आधा, हात, ओठ, कमलो, माछा, तीखो, मधुरो, नीलो, नाच, बलियो, तराजु, मुठ्ठी, सेतो, राति, सास, घाँटी आदि ।

(ग) आगन्तुक शब्दहरू

कोसिस, साबित, अङ्ग्रेजी, क्याक्टस, निकम्मा, सोफा, हतास, डियर, हीरा, जरुरत, बोतल, गिलास, जबाफ, थ्याङ्क-यू, भटका, बारुद, वाल्ज, बेलुन, यू, आर, नाइस, डान्सिड, फ्लोर, गायब, बरफ, सोरी, टक्कर, मोटर, गुड, नाइट, दराज, सिसी, युडिकोलन आदि ।

(घ) निपात

र, ल आदि ।

(ङ) विस्मयादिबोधक

आहा ! आदि ।

(च) द्विरुक्त शब्दहरू

मोटामोटा, लामालामा, विस्तारविस्तारै, माथिमाथि, गालागाला, धुजाधुजा, चमकचमक, किनकनु, पालैपालो, नजिकनजिक, पसिनैपसिना आदि ।

(छ) अनुकरणात्मक शब्दहरू

प्याट्ट, सच्याडसुरुड, हुरहुर, प्याक्क, चमकचमक, सुलुत्त, जुरुक्क, भ्याप्प, छामछामछुमछुम, टक्क, घर्र, सरासर, निथुक्क आदि ।

(ज) तुक्का

बलेको आँखाले हेर्नु आदि ।

(झ) आलङ्कारिक शब्दहरू

त्यो क्याक्टस फूल नफुलेचाहिँ खालको तैपनि कस्तो चिल्लो हरियो छ, शायद यो अमेरिकाबाट आएको हुनुपर्छ (शाह, २०२३ : ७३) ।

ऊ गमला जतिकै साह्रो ठोस छ र क्याक्टस जस्तै विभाउने सत्य छ । गमला र क्याक्टस जस्तै ऊ आफ्नो सह-अस्तित्वमा बाँचेको छ (शाह, २०२३ : ७४) ।

काँचो माछाको नाक फुट्ने चर्को गन्धसित बारुदका भिल्काहरू उड्छन्, त्यस विस्फोटमा डह्ला जस्तो हुन्छु उसको विश्वास ढल्ल खोज्छ (शाह, २०२३ : ७६) ।

बत्तीको नीलो छाँया कोठामा भयानक रूपले काँप्छ (शाह, २०२३ : ८१) ।

ऊ पराशर बनेर मत्स्यगन्धालाई सुगन्धले भरेर अझ बढी अलौकिक बनाइदिन चाहन्त । ऊ त्यो मूर्ख पराशरजस्तो दानी, दयालु र त्यही बूढो पराशरजस्तो स्वार्थी कामी पनि हुँदैन (शाह, २०२३ : ८२) ।

३.४.७.७ उद्देश्य

वाल्जपछि कथाले 'ऊ' पात्र र उसकी पत्नी मत्स्यगन्धाको वैवाहिक सम्बन्धद्वारा दाम्पत्य जीवनको लक्ष्य के हुन सक्छ भन्दै तिनको असफल सम्बन्धद्वारा सृजित मानसिक विक्षिप्तताको स्थिति र परिणामलाई समेत देखाउने लक्ष्य लिएको पाइन्छ । आफ्नो अपमानित अहङ्कारको बदला लिन व्यक्ति आफ्नो नजिकभन्दा नजिकको व्यक्तिको हत्यासम्म गर्छ भन्ने कुरा पनि यस कथामा देखाइएको छ ।

यस कथाकी नारी पात्र मत्स्यगन्धा आधुनिक नारीको चित्र अधि साँछे । 'डियर यू आर नाइस्', 'गुड नाइट' जस्ता शब्दहरू प्रयोग गर्नु, रक्सी पिउने र बाल्जको धुनलाई पछ्याउने स्वभावहरूले ऊ आधुनिकताको रङ्गमा पूरै घोलिएकी नारीको रूपमा प्रस्तुत भएकी छ । सहरका उच्च वर्गीय व्यक्तिगत चरित्रहरूको माध्यमबाट तिनको रहनसहन, जीवनशैली, उठबस आदि जस्ता बाह्य वस्तुको चित्रण गर्नु यस कथाको लक्ष्य रहेको देखिन्छ । यसका साथै सहरी व्यक्तिहरूको आपसी सम्बन्ध त्यसमा रहेको तिक्तता र चिसोपन तथा त्यसले निम्त्याएको विकराल स्थितिको जानकारी गराउनुसमेत यस कथाको उद्देश्यकै रूपमा आएको पाइन्छ ।

यस कथाको मुख्य उद्देश्य भनेको 'ऊ' पात्रको मानसिकताको विश्लेषण गर्नु नै हो । असक्षम पतिका कारण अतृप्त बन्न पुगेकी कामुक पत्नी मत्स्यगन्धाको मनोजगतको उद्घाटन गर्नुसमेत यस कथाको लक्ष्य रहेको देखिन्छ । आफ्नो अत्यधिक कामेच्छा पूर्तिको अभावमा ऊ पतिकै सामुन्ने परपुरुषसँग नाचै पतिलाई अपमान गर्छे र आनन्दित हुन्छे । यसरी अत्यधिक कामुकता मानसिक रोगको सूचक भएको कुरा मत्स्यगन्धाका माध्यमबाट प्रष्ट हुन आएको छ । यसरी पत्नीको व्यवहारबाट आहत भएको र पत्नीसँग पराजित हुँदै हीनताबोध गरेको 'ऊ' पात्रका माध्यमबाट चाहिँ अपमानित पुरुष अहङ्कार बदलामा ज्यान लिन समेत पछि नपर्ने भन्ने कुरा देखाउँदै 'ऊ' पात्रको मानसिक विक्षिप्तताको चित्रण गर्नु पनि यस कथाको उद्देश्य हो

अतः पति-पत्नीको सम्बन्धको चर्चा गर्नु बाहेक अतिरिक्त तरुनी नारीका लागि पुरुषत्वहीन लोग्नेमानिस काम नलाग्ने ठूटोसरह हुन्छ भन्ने कुरा देखाउनु पनि यस कथाको

उद्देश्यकै रूपमा रहेको छ । यौनतृप्ति जीवनको लागि आवश्यक कुरा हो भन्नुका साथै व्यक्तिका कामेच्छा र तिनले सृजन सक्ने स्थिति तथा त्यसकै कारणबाट जन्मेको भयावह परिणामको चित्रणद्वारा व्यक्तिगत चरित्रको मनोविश्लेषण गर्नु नै यस कथाको मुख्य उद्देश्य रहेको छ ।

३.४.८. सिहुँडीको भयाङ्मा कथाको विश्लेषण

सिहुँडीको भयाङ्मा कथा यस कथासङ्ग्रहको सबैभन्दा अन्तिम कथा हो । यसको आयाम नौ पृष्ठसम्मको रहेको छ । यो कथा सर्वप्रथम **मुकुट** पत्रिकाको वर्ष ६, अङ्क २२ मा वि.सं. २०२१ मा प्रकाशित भएको हो ।

३.४.८.१ शीर्षक

यस कथाको शीर्षक *सिहुँडीको भयाङ्मा* रहेको छ । यसर्थ यसको शीर्षक पदावली स्तरको रहेको छ । यसमा रहेको *सिहुँडी* नामपदको अर्को नामपद *भयाङ्मा*सित सम्बन्धवाची षष्ठी विभक्तिको चिह्न *को*द्वारा सम्बन्ध स्थापित भएको छ । नामपद *भयाङ्मा* जुट्न आएको 'मा' नामयोगीले गर्दा चाहिँ समग्र पदावलीको अर्थ विशिष्ट बनेको छ । सामान्य अर्थमा *सिहुँडीको भयाङ्मा* भन्ने अर्थ बुझाए पनि विशेष अर्थमा यसको आशय भिन्नै रहेको छ ।

सिहुँडी काँढैकाँढा भएको घोच्ने एक प्रकारको वृक्ष हो । तसर्थ घोच्ने, पीडादायी वस्तुको प्रतीक पनि हो र *सिहुँडीको* समूहवाची *भयाङ्मा*ले पीडाको अधिकतातर्फ सङ्केत गर्दछ । यसर्थ *सिहुँडीको भयाङ्मा* भन्ने शीर्षकले प्रतीकात्मक रूपमा जीवन भोगाइका क्रममा दुःख-पीडाको अधिकताबीच नै रहनु पर्ने बाध्यतालाई सङ्केत गरेको पाइन्छ । अतः यस कथाको शीर्षक पनि प्रतीकात्मक प्रकृतिको छ र यसले कथाको उद्देश्यलाई वहन गरेकाले पनि सार्थक देखिन्छ ।

३.४.८.२ कथानक

सिहुँडीको भयाङ्मा कथाको कथानक पुरुष पात्र रमेन्द्रको विगतलाई सम्झने पूर्वदीप्ति शैलीबाट थालिएको छ । यसमा उसकी प्रेमिका उषा अर्थात् उसीको अन्य पुरुषसँग हुन थालेको विवाहको घटनालाई विषय बनाएर रमेन्द्रले उसलाई उक्त विवाह नगर्न भनेर गरेको आग्रहलाई सामेल गरिएको छ । यसै क्रममा उसले आफूहरूले भोगेको विगतलाई स्मृति दिलाएर उसीलाई मनाउने असफल प्रयास गरेको देखिन्छ ।

कथाको थालनी पूर्वदीप्तिमा अगाडि बढेकाले रमेन्द्रले उसीलाई समुन्द्री किनारको एउटा रेष्टुराँमा भायलिन सुन्दासुन्दै आफूहरू उठेर छतमा कटहरको रस पिएको घटना याद दिलाउँछ । त्यसरी नै मरिनाविचमा अर्थात् समुद्रको किनारमा एउटा मद्रसी ठिटोले अङ्ग्रेजी गीतमा नाचेको आफूहरूले त्यसलाई पैसा दिएको तथा बालुवामा घुमेको दृश्य सम्झाउँदै कलेज अगाडिको लभर्स पार्कमा उसले शेल ट्वायज किनेको कुरा पनि स्मृति दिलाउँछ । यसरी नै मैसुरमा चामुण्डा हिल घुमेर बसमा फर्कदा चिनीयाँ प्रोफेसरले हात हेरेर के भनेको थियो भन्ने कराको स्मृति गराउँछ । यसरी नै उसीलाई जगन्नाथ पुरीमा पण्डाले दिएको आशीर्वाद, त्यहाँको समुद्र र जुनेली रात, माभीका सानासाना छाप्राहरू तथा स्टारफिस देखाएर तर्साउँदै उसलाई कहालिदिएको सब घटना याद दिलाउँछ ।

यता उसी रमेन्द्रलाई (रमी) वर्तमानमा खिचै गएको कुरालाई नतान भन्दै समय कौडी जस्तै घोप्टिएको तथा रमेन्द्रले आफ्नो गति रोकेकाले ऊ पनि पछारिएको कुरा बताउँछे । रमेन्द्र उसलाई बेइमान बनाउँदै क्याक्टस साबित गर्दछ भने उसी हो मलाई क्याक्टस मन पर्छ भन्छे ।

उषा कुरालाई बदलेर सुषमा भयाडबाट लडेकाले हेर्न जाने कुरा गर्दछे तर रमेन्द्र मेरो मुटु छामेर हेर भन्छ । ऊ फेरि कमला र महेशको बिहेको कुरा भिक्छे तर रमेन्द्र भन्नु व्यग्र बन्छ । उषाले रमेन्द्रलाई आफ्नो कमजोरी र जिद्धीपनाका कारणले उसले आफैँले मधुकर, विनायक, सावित्रीजस्ता साथीहरूसँग नाता तोडेको कुरा बताउँछे । मधुकरसँगको सम्बन्धलाई लिएर उसले चारवर्षसम्म नबोलेको कुरा पनि बताएपछि रमेन्द्र आफूले माफी मागीसकेको कुरा गर्छ । उषा माफको के कुरा र भन्दै तिम्रो आँखाको जालो पुछिए पनि तिम्रो मन दुर्बल छ भनेर बताउँछे ।

रमेन्द्र पुनः उषाको साथ माग्छ र पुरानै ठाउँमा घुम्न जाने कुरा भिक्छ तर उषा फुटेको भाँडा जोडिए पनि त्यसमा परेको चिरा त छोपिँदैन भन्दै अब आफूहरू सुखी हुन नसक्ने कुरा गर्दछे । ऊ रमेन्द्रलाई तिम्री कमजोर छौ, तिम्रीमा प्रेमलाई पचाउने ताकत छैन भन्छे । त्यसैले आफ्नो कठोर प्रेमलाई उसले पचाउन नसक्ने कुरा पनि गर्छे ।

रमेन्द्र उषालाई उसको बिहे पक्का भइसकेको, उसको हुने पति कस्तो छ भनेर सोध्छ तथा बुवालालाई भनेर बिहे रोक्न पनि आग्रह गर्छ तर उषा आफूले बिहेको मञ्जुरी दिइसकेको कुरा बताउँछे । रमेन्द्रले उषालाई तिम्री सुखी हुन सक्छ्यौ त भनेर सोध्दा ऊ आफूलाई आफ्नो सुख सारिदिनेसँग किन सुखी नहुनु र भन्छे । रमेन्द्र फेरि उसलाई बिहे

रोकन भन्छ । त्यसको जवाफमा उषा उसलाई स्वार्थी बताउँदै तिमीले चार वर्ष फिर्ता पाएकाले यी बाँकी समय मलाई देऊ भन्दछे ।

उषा रमेन्द्रलाई चार वर्षको अन्तरालले आफूहरूलाई अन्तै पुऱ्याएको छ भन्दै आफूहरूको सुख एकै ठाउँमा नभएकाले उसको रोमान्टिक कविताले उसलाई नपगाल्ने कुरा गर्छे । ऊ आफूले बिहे गर्न लागेको केटाको पाँच वर्षकी टुहुरी छोरी रहेको र ती दुवैलाई आफ्नो पूरा माया खन्याइदिने कुरा पनि बताउँछे । उषा रमेन्द्रलाई उसको भावी पतिले उसलाई असाध्यै माया गर्ने र उसको पेन्टिङ गर्ने कुराले झन् खुसी भएको कुरासमेत बताउँछे । ऊ उसको भावी पतिले रोमान्टिक कविता रचन नजाने पनि उसलाई दुःख नदिने कुरा पनि बताउँछे । त्यसैले ऊ रमेन्द्रलाई आफ्नो तस्विरमा केके नमिले पनि उसलाई खुसी रहू भनेर भन्छे । त्यसैले ऊ अन्त्यमा निस्पृह अँध्यारोमा रमेन्द्रले सुखी रहू भनेर गए-नगएको कुरामा अलमल्ल परेकी छ । त्यसैले ऊ जीवनप्रति वितृष्णा छैन आफूलाई, जसोतसो बाँचै पर्छे सिहुँडीको फूलभैँ आफूलाई काँढाकाँढामा टाँगेर (शाह, २०२३ : ९०) भन्दै रमेन्द्रले छाडेको सुस्केरा सुनिराख्दछे । यसरी कथानकको अन्त्य भएको छ ।

कार्यकारण शृङ्खलाको दृष्टिले हेर्दा पूर्वदीप्तिको शैलीबाट थालिएर वृत्ताकारीय शैलीमा अगाडि बढेको तथा स्थूल कथानकभन्दा अति सूक्ष्म कथानकको प्रयोग भएकाले पनि यस कथाको आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खला क्रमिक रूपले अगाडि नबढेको स्पष्टै देखिन्छ । यसको कथानकलाई आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा देखाउनु पर्दाचाहिँ मधुकरको विषयलाई लिएर चार वर्ष नबोलेर बसेको प्रेमी रमेन्द्र उषाको बिहेको खबरले व्यग्र हुन्छ र उसलाई उक्त बिहे अस्वीकार गर भन्दै आफूहरूले बिताएको विगतका क्षणहरूको स्मृति दिलाउनुले कथानकको पृष्ठभूमि तयार पारेकाले यो कथाको आदि भाग हो । मधुकरको कारणले उनीहरू बीच फाटो परेको तथा आफूले भावी पतिको तस्विर नदेखे पनि बिहे गर्ने स्वीकृति दिइसकेको कुरा बताउँदै तिम्रो र मेरो सुख एकै ठाउँमा छैन भन्दै भावी पतिले उसलाई निकै माया गर्ने कुरा जनाउनुसम्मको घटनाले कथानकलाई विकास अवस्थाबाट चरमोत्कर्षमा पुऱ्याएकाले यो कथानकको मध्य भाग हो । उसले आफू सिहुँडीको भयाङ्क भएकाले आफूलाई अबै बुझ्नु छ भन्दै रमेन्द्रलाई सुखी रहू भन्नु तर रमेन्द्रले के भन्यो त्यो थाहा नपाउनु र उसको सुस्केरा मात्र सुनेको घटनाले कथानकको उपसंहार भएकाले यो कथानकको अन्त्य भाग हो ।

कौतूहलका दृष्टिले हेर्दा यसको कथानक असाध्यै रोचक र आकर्षक बनेको छ । सूक्ष्म कथानक भएको यस कथामा पुराना दुई प्रेमी रमेन्द्र र उषा पुनः भेटघाट गर्छन् र आफ्ना विगतलाई सम्झन्छन् । उषाले रमेन्द्रको व्यवहारका कारण आफूले अरूसितै विहेको स्वीकृति दिइसकेको भन्ने भनाइ व्यक्त गरेपछि, रमेन्द्रले विगतको कुरा सम्झाउँदै उसलाई विवाह अस्वीकार गर्न भनेर भावनात्मक कुरा गर्छ । यसले के उषाको निर्णयमा परिवर्तन हुन्छ, भन्ने पाठकमा जिज्ञासा उत्पन्न हुन जान्छ । उषाले हुनेवाला पतिको फोटो नै नहेरी विहेको स्वीकृति दिएको र अझ टुहुरी छोरीलाई स्विकारेको चर्चाले पनि कथालाई रोचक तुल्याएको छ । उषाले रमेन्द्रलाई सुखी हुने अपेक्षा व्यक्त गर्दछे तर रमेन्द्रले प्रतिक्रियामा सुस्केरा हाल्छ । उषा रमेन्द्रको शरीरको गन्धका कारण कान, नाक थुन्नुपर्छ भनेर उसप्रति वितृष्णा व्यक्त गर्छे उसमा रमेन्द्रप्रति वितृष्णा पलाएको कुरा पाठकले बोध गर्छ र पाठकको जिज्ञासाले शान्ति पाउँछ ।

यसको कथानक कौतूहलपूर्ण बन्नमा द्वन्द्वको ठूलो भूमिका रहेको छ । यसको कथानकमा रहेको द्वन्द्वको सुरुवात भनेको उषाको विहेको खबर सुनेर त्यसलाई अस्वीकार गर भन्ने अनुरोध गर्न आएको रमेन्द्रको मानसिक अवस्थाबाट कौतूहलताले प्रवेश पाएको छ । मधुकरका विषयलाई लिएर यी दुवैका बीच द्वन्द्व चर्किएको र त्यसैको परिणतिको रूपमा उषाको अर्कैसंग विहेको परिस्थिति सिर्जना भएको देखिन्छ । रमेन्द्रको माफी मगाइ र उषासँगको विहे अस्वीकार गर्न गरिएको अनुरोधको बदलामा उषाले आफ्नो भावी पतिको प्रशंसा गर्दै विहेको स्वीकृतिको कुराले द्वन्द्वलाई भन् बढी चर्काएको देखिन्छ । यही अन्तर्द्वन्द्वका कारण रमेन्द्र उषाले सुखको कामना गर्दा पनि सुस्केरावाहेक केही दिन सक्तैन । यही चरम द्वन्द्वको परिणतिस्वरूप उषामा घृणा भाव पैदा हुन्छ र कथानकको अन्त्य भएको पाइन्छ । यसरी द्वन्द्वको कारण पनि यसको कथानक उत्कृष्ट बनेको देखिन्छ ।

यसको कथानकको स्रोत इतिहास, पुराण आदि विषय नभई समसामयिक जीवनबाट टिपिएका लेखकको कल्पनामा आधारित उत्पाद्य किसिमको छ । असाध्यै भिनो कथावस्तुलाई कथाकारले रैखिक ढाँचामा भन्दा वृत्ताकारीय ढाँचामा अगाडि बढाए पनि यसको कथानकको गठन सरल प्रकृतिकै रहेको छ, किनभने यसमा रमेन्द्र र उषाको द्वन्द्वात्मक प्रेम प्रसङ्ग र तिनको मानसिक स्थिति मात्र चर्चामा आएको पाइन्छ । कालक्रमिकताका दृष्टिले चाहिँ यसको कथानक व्यतिक्रमिक छ । यसरी यसको कथानकले पूर्णता प्राप्त गरेको देखिन्छ ।

३.४.८.३ चरित्रचित्रण

यस कथामा जम्मा दुई पात्र रमेन्द्र र उषा मात्र प्रत्यक्ष रूपमा प्रस्तुत भएको पाइन्छ। यसमा कथाकारले अप्रत्यक्ष रूपमा थुप्रै पात्रहरूको प्रयोग गरेको देखिन्छ। यस्ता पात्रहरू साथीहरू, मद्रासी ठिटो, चिनीया प्रोफेसर, पण्डा, सुषमा, कमला, महेश, मधुकर, विनायक, सावित्री, उषाको बुवा, उसको भावी पति, उसको भावी पतिको टुहुरी छोरी रहेका छन्। यहाँ तिनको आनी-बानी, स्वभाव-प्रवृत्ति, आकार-प्रकार, रूपरङ्ग आदिको कुनै प्रकारको अनुमान लगाउन नसकिने स्थिति छ। यस कथामा मञ्च पात्रका रूपमा आएका रमेन्द्र र उषाको मात्र उल्लेखनीय भूमिका रहेको छ। त्यसैले ती दुई पात्रको मात्र चारित्रिक विशेषताको अध्ययन गर्नु उपयुक्त देखिन्छ।

(क) रमेन्द्र

लिङ्गका आधारमा रमेन्द्र यस कथाको पुरुष पात्र हो। ऊ एक वयस्क केटो हो। उसको उपस्थिति कथाको सुरुदेखि अन्त्यसम्म रहेको छ।

कार्यगत रूपमा रमेन्द्र यस कथाको प्रमुख पात्र मध्येको एक हो किनभने उसको उपस्थिति कथाको सुरुदेखि नै रहेको छ तथा उसले कथानकलाई अगाडि बढाउन उषाले जस्तै महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको छ।

प्रवृत्तिका आधारमा चाहिँ रमेन्द्र प्रतिकूल पात्र हो। दाजुजस्तो मधुकरसँगको सम्बन्धलाई लिएर आफ्नो प्रेमिका उषालाई अविश्वास गर्दै चार वर्षसम्म नबोलेको रमेन्द्र जब उषाको विवाहको कुरा सुन्छ अनि कुद्दै आएर विवाह टार्न आग्रह गर्दछ। यस्तो अवसरवादी स्वभावका कारण उसमा अनुकूल पात्रमा हुने गुण छैन भन्न सकिन्छ। सुरुमा उषासँगको प्रेम प्रसङ्गले उसलाई अनुकूल पात्र जस्तो देखाए पनि मधुकरसँग उषाको सम्बन्धलाई लिएर उसमा पलाएको अविश्वास र ईर्ष्याभाव कथाको मध्यतिर उषाको विवाहको खबरका कारण उसको भावमा परिवर्तन भएर ऊ अवसरवादी बन्न पुगेको छ।

रमेन्द्रको स्वभाव गतिशील किसिमको देखिन्छ। ऊ सुरुमा जस्तो स्वभावको देखिन्छ कथाको अन्त्यतिर उसको स्भावमा परिवर्तन आएको छ। सुरुमा ऊ उषासँग प्रेम गर्ने पात्रका रूपमा चित्रित छ तर मधुकरसँग उषाको सम्बन्ध बढेपछि उसमा ईर्ष्या भाव पलाएर उसको स्वभाव पनि परिवर्तन भएको देखिन्छ। कथाको अन्त्यतिर ऊ उषाको विहेको

खबरले आक्रान्त बनेर उषालाई फकाउन आउँछ । यसरी उसको स्वभावमा परिवर्तन आइरहन्छ ।

जीवनचेतनाका दृष्टिले रमेन्द्र मध्यमवर्गीय पात्र हो । ऊ सामान्य किसिमको पात्र जस्तो देखिन्छ । ऊ साह्रै धनाढ्य वा एकदम गरिबजस्तो पनि छैन, त्यसैले ऊ मध्यमवर्गीय वर्गगत पात्र हो । तर उसमा व्यक्तिगत चरित्रमा जस्तो स्वभाव पनि देखिन्छ । यसै व्यक्तिगत स्वभावका कारण ऊ अन्य पात्रभन्दा छुट्टै किसिमको देखिएको छ ।

आसन्नताको आधारमा रमेन्द्र यस कथाको मञ्चीय पात्र हो । उसको कथागत भूमिका प्रत्यक्ष किसिमको छ । ऊ कथामा प्रत्यक्ष रूपमा उपस्थित भएर कार्यव्यापारमा संलग्न हुन्छ तथा द्वन्द्वलाई चर्काउने काम पनि गर्छ ।

आबद्धताका आधारमा हेर्दाचाहिँ रमेन्द्र कथाबाट भिक्नै नमिल्ने बद्ध पात्र हो । उसलाई कथाबाट भिक्ने हो भने कथाको संरचनानै रहन जाँदैन । त्यसैले ऊ बद्ध पात्र पनि हो ।

रमेन्द्र यस कथामा प्रेमीका रूपमा प्रयुक्त एक सहरी पात्र हो । ऊ छोटकरीमा रमी नामले पनि चिनिन्छ । उसले कथाको सुरुमै आएर कथानकलाई अगाडि बढाएको देखिन्छ । उसले विगतमा प्रेमिका उषासँग मद्रास, मैसुर, जगन्नाथपुरी आदि स्थलमा डुलेको प्रसङ्ग स्मरण दिलाएर उषाको हुन लागेको विवाह रोक्न भावनात्मक मोलतोल गरिरहेको पाइन्छ । चार वर्षअघि उषाको दाजुजस्तो साथी मधुकरसँगको सम्बन्धलाई लिएर उषा र रमेन्द्रको बीच मनमुटाव भएको पाइन्छ । यहीबाट यी दुईबीच फाटो बढ्छ तर उषाको विहे अरु कसैसँग हुन थालेको थाहा पाएर रमेन्द्र उषालाई विहे रोक्न मनाइरहेको हुन्छ । यसरी हेर्दा रमेन्द्रमा एउटा आर्दश प्रेमीमा हुनुपर्ने गुण नभएको देखिन्छ । ऊ प्रेमीभन्दा बढी अवसरवादी चरित्र भएको मान्छे लाग्दछ किनकि उषाको विहेको खबरले उषालाई सधैं आफ्नो बनाइराख्ने भन्ने उसको सोचमा धक्का पुग्न गएको देखिन्छ । यसरी ऊ एक अवसरवादी चरित्रको व्यक्ति लाग्दछ जो समयअनुसार आफ्नो व्यवहारमा र सोचमा परिवर्तन ल्याउन सक्दछ र माफी पनि माग्न सक्दछ ।

रमेन्द्र अवसरवादी चरित्रको अतिरिक्त ईर्ष्यालु र शोषक प्रवृत्तिको व्यक्ति पनि देखिन्छ । उसलाई अरुको भावनाको केही मतलब रहँदैन । उषाको अरूसितको सम्बन्धलाई लिएर उसमा ठूलो असन्तोष र ईर्ष्या भाव छ । त्यसैले चार वर्षसम्म मधुकरसँगको सम्बन्धलाई लिएर ऊ उषासँग रिसाउँछ र बोल्दैन । जब उषाको विहेको खबर सुन्दछ

उसमा उषालाई गुमाउने डर पैदा हुन्छ र उषालाई सधैं आफ्नो बनाइराख्ने शोषक प्रवृत्ति पनि उसमा पैदा हुन जान्छ ।

ऊ एक संवेदनहीन र अरूको भावनालाई कदर नगर्ने चरित्रका रूपमा पनि प्रस्तुत छ । ऊ रोमान्टिक कविताबाट उषालाई आकर्षित गरिराख्न त चाहन्छ तर उषाको पेन्टिङ हेरेर उसको भावनालाई कदर गर्न भने सक्दैन । त्यसैले उषा तिमिलालाई त मेरो पेन्टिङ कहिल्यै मन पर्दैनथ्यो, मैले ब्रस समात्थो कि तिमिलालाई भर्को लाग्थ्यो (शाह, २०२३ : ८९) भनेर उसलाई आफ्नो इच्छा आकाङ्क्षाको कदर नभएको स्मरण दिलाउँछे र उसको भावी पति भने त्यस्तो नभएको पनि बताउँछे । यसले रमेन्द्र भन्नु कुद्ध बन्न पुगेको छ । ऊ उषाको दुःखलाई बाँड्न चाहँदैन बरु उसको सौन्दर्यको मिठासमात्र लिन चाहन्छ तसर्थ ऊ उषालाई उता ग्ल्याडिओलस फुलेकोतिर जाऊँ यो क्याक्टस मलाई मनपर्दैन (शाह, २०२३ : ८५) भन्छ । यसरी रमेन्द्रको चरित्रमा पर्याप्त कमजोरी रहेको पाइन्छ । ऊ अन्त्यमा पनि रमेन्द्र तिमि सुखी रहू सुखी (शाह, २०२३ : ९०) भन्ने उषाको शुभकामनाको उत्तर नदिएरै जान्छ । ऊ वास्तवमा सहरी पात्रको त्यस्तो नमूनाको रूपमा चित्रित छ, जसलाई अरूको भावनाको ख्याल चाहिँ छैन तर ऊ एक प्रेमीको भूमिका भने निभाउन चाहन्छ ।

(ख) उषा

उषा यस कथाकी स्त्री पात्र हो । ऊ एक वयस्क नारी पात्र हो र उसको रमेन्द्र नामको एक युवकसँग प्रेम थियो तर वर्तमानमा उसको कुनै विधुरपुरुषसँग बिहे हुन गइरहेको छ ।

कार्यगत आधारमा उषा यस कथाकी प्रमुख पात्र हो । रमेन्द्रकी प्रेमिकाको रूपमा रहेकी उषा कथाको सुरुमा रमेन्द्रको दृष्टिकोणबाट चिनिए पनि कथाको मध्यभागबाट स्वयम् आएर प्रबल रूपमा प्रस्तुत हुन गएको छ । कथाको अन्त्य भागमा उसको व्यक्तित्वले रमेन्द्रलाई समेत ओभ्रेल पारेको देखिन्छ । यसर्थ ऊ कथाकी प्रमुख पात्र हो ।

प्रवृत्तिका दृष्टिमा उषा अनुकूल पात्र देखिन्छे । ऊ आफ्नो प्रेमी रमेन्द्रलाई विगतमा विश्वास गर्छे र प्रेम पनि गर्छे । ऊ मधुकरलाई आफ्नो दाजुजस्तो ठान्छे । आफ्नो प्रेमी रमेन्द्रलाई हेला गर्ने वा मनैमनमा जलाउने उसको आशय देखिँदैन तर रमेन्द्रको गलत दृष्टिकोणका कारण ऊ विधुर व्यक्तिसँग विहा गर्न राजी हुन्छे साथै उसकी टुहुरी छोरीलाई समेत प्रेम दिएर भावी पतिलाई सुखी राख्न चाहने सकारात्मक सोच उसमा रहेकाले ऊ अनुकूल पात्र हो ।

स्वाभावका दृष्टिले हेर्दा उषा गतिशील पात्र देखिन्छे किनभने सुरुमा रमेन्द्रसित प्रेम गर्ने र घुम्ने ऊ रमेन्द्रको व्यवहारमा आएको परिवर्तनपछि स्वयम् पनि बदलिन्छे । विधुर केटासँग बिहे गरेर उसको छोरीलाई माया दिएर उसको जीवनलाई सफल पार्न खोज्ने उषा अन्त्यमा रमेन्द्रलाई घृणा पनि गर्न पुग्दछे । यसरी उसको स्वभावमा परिवर्तन आएकोले ऊ गतिशील पात्र हो ।

जीवनचेतनाका आधारमा उषा सहरमा बस्ने एक मध्यमवर्गीय पात्र भए पनि उसमा व्यक्तिगत चरित्रको विशेषता प्रशस्त रहेको छ । त्यसैले जीवन यापनका विविध परिस्थितिले उसमा परिवर्तन ल्याएको देखिन्छ ।

आसन्नताका दृष्टिमा हेर्दा चाहिँ उषा कथानकको सुरु भागमा रमेन्द्रबाट चिनाइन्छे तर मध्यभागमा ऊ प्रत्यक्ष रूपमा कथामा उपस्थित भएर रमेन्द्रसँग आफ्नो बिहेको कुरा गर्दछे । रमेन्द्रका ढोङ्गी कुराहरूले गर्दा उसलाई घृणा पनि गर्दछे । त्यसकारण ऊ यस कथाकी मञ्चीय पात्र हो ।

उषा यस कथाकी बद्ध पात्र हो । यसको कथा उषा र रमेन्द्रको सेरोफेरोमा घुमेको छ । रमेन्द्रको सोच, व्यवहार र घटना उषाकै परिदृश्यमा बुनिएको छ । उषालाई कथाबाट हटाउँदा कथाको संरचना नै बन्न सक्दैन त्यसैले उषा यस कथाकी बद्ध पात्र हो ।

यस कथामा उषा एक सहरी युवतीको रूपमा चित्रित छ जो रमेन्द्रसित प्रेम गर्दछे । उसमा आदर्श प्रेमिकामा हुने गुणहरू छन् । ऊ एक सत् नारी चरित्र पनि हो । रमेन्द्रले मधुकरको विषयलाई लिएर उसप्रति गरेको अविश्वासले नै उनीहरूबीच फाटो बढेको पाइन्छ । रमेन्द्रले उसप्रति गरेको अविश्वास, उसलाई दिएको धोका तथा उसलाई गरेको अपमानको कारणले नै ऊ विधुर केटालाई पति स्वीकार्न विवश भएकी छ । यसकारण ऊ परम्परागत अनुसारकै विवाह बन्धनमा बाँधिन चाहने तथा अर्काकी छोरीलाई पनि स्वीकार्न सक्ने असल नारीका रूपमा चित्रित भएकी छ ।

यस कथामा उषालाई सिहुँडीको प्रतीकका रूपमा पनि हेरिएको छ । जसरी सिहुँडी आफ्नो काँडाका कारण कष्टकर हुन्छ त्यसरी नै उषाको जीवन दुःखै दुःखको भवसागरका रूपमा चित्रित भएको छ । ऊ आफ्नो प्रेमीको अविश्वासका कारण दुःखी बनेर ग्ल्याडिओलस जस्तो आनन्द दिने बन्न त सक्तिन बरु आफूलाई सिहुँडीको थुम्का थुम्की परेका डल्लाहरू जस्तै साह्रो (शाह, २०२३ : ८७) बन्न पुगेको टिप्पणी गर्दछे । त्यसैले ऊ रमेन्द्रलाई तिमी ग्ल्याडिओलस मन पराउँछौ मलाई भने सिहुँडी मनपर्छ भन्छे र म ग्ल्याडिओलस जस्तो

कोमल छैन, म तिमीलाई विभाउँछु (शाह, २०२३ : ८९) भन्ने टिप्पणी गर्दछे । यसरी अन्त्यसम्म पनि जे होस्, जीवनप्रति वितृष्णा छैन आफूलाई जसोतसो बाँच्ने पर्छे सिहुँडीको फूलभैँ आफूलाई काँडामा टाँगेर (शाह, २०२३ : ९०) भन्दै विधुर पति र टुहुरी छोरीलाई खसी दिने सोच राखेर पनि ऊ निराशावादी सोच प्रकट गर्दछे । यसरी उसको निराशापूर्ण सोचका कारण ऊ यहाँ सिहुँडीको प्रतीकका रूपमा उपयुक्त पात्र बनेकी छ ।

समग्रमा भन्दा उषा भावुक पात्रको रूपमा चित्रित छे । ऊ सम्पूर्ण साथीहरूको सुखदुःखप्रति ध्यान दिने र मिलनसार स्वभावकी पात्रका रूपमा पनि चित्रित छे । ऊ रमेन्द्रलाई पनि प्रेम गर्दछे तर रमेन्द्रको गलत सोचले दुवैको सम्बन्धमा फाटो आउँछ । अन्त्यमा विधुरव्यक्ति र उसकी टुहुरी छोरीलाई आफ्नो माया बाँडेर तिनको अँध्यारो जीवनमा उषाको प्रकाश छर्ने लक्ष्य राख्ने उषाको नाम चयन पनि सार्थक देखिन्छ ।

३.४.८.४ परिवेश

सिहुँडीको भयाङ्कमा कथाले विस्तृत परिवेशगत आयामलाई समेट्न पुगेको देखिन्छ । यसमा प्रयुक्त परिवेश देश, काल र परिस्थिति तीन स्तरमा व्यक्त हुन पुगेको छन् । अर्को शब्दमा भन्दा यसको शक्ति भनेको यसमा प्रयुक्त बाह्य तथा आन्तरिक परिवेशको यथोचित प्रयोग पनि हो ।

एकचोटि खुब राम्रो समय थियो । घुमाउरा बाटा, पहाड, मैदान, समुद्र, चाँदी जस्तै टल्कने सीपीहरू, सुनका पाता जस्तै चम्कने बालुवाका प्रशस्त बगरहरू त्यहाँ ती सानासाना घुमाउने सिँडी भएका रेष्टुरा, ठूलाठूला चम्कने कोठामा बसेर हामी भायलिन सुन्थ्यौँ (शाह, २०२३ : ८३) भन्ने कथाको आरम्भका वाक्यहरूले कालगत र स्थानगत आयामको परिचय दिएका छन् । यसमा उषा र रमेन्द्र कुनै बगैँचामा बसेर आफ्नो विगत तथा वर्तमानका सम्बन्धका बारेमा कुरा गरिरहेको देखिन्छ । त्यहाँ दिउँसोदेखि साँझसम्मको काललाई अङ्कित गरिएको छ । बगैँचामा रहेको सिहुँडी र ग्ल्याडिओलसलाई विशेष रूपमा चित्रित गरिएको छ साथै यहाँ फुलेका असारे फूलहरू, बादल डाँडामा गएर बेरिएको असारे दिनको दृश्याङ्कन पनि गरिएको छ । कथाको आखिरी भागमा निस्पृह अँध्यारो भएको सङ्केतले कथानकको परिणति दुःखान्त हुन्छ भन्ने सङ्केत गर्दछ ।

रमेन्द्रले पूर्वदीप्ति शैलीमा मद्रास, मैसुर तथा जगन्नाथपुरी जस्ता सहरको स्मरण दिलाउन पुगेकाले यस कथाका स्थानगत परिवेश ज्यादै व्यापक देखिन्छ । पहाडी मैदान, घुमाउरो बाटो र समुद्री बगरबीचको रेष्टुराको चित्रण पनि यहाँ स्थानगत वर्णनकै क्रममा

आएको छ । मद्रासको मरिनाबिचको वातावरण, बालुवा र चिसाचिसा पानीको स्पर्श संवेगात्मक रूपमा यहाँ चित्रित भएको छ साथै मद्रासकै कलेज, लभर्सपार्कको पनि उल्लेख छ । मैसुरको प्राकृतिक वातावरण, कृष्णा र कावेरी नदीको सङ्गम, वृन्दावन गार्डेन, चामुण्डीहिल, बस यात्रा आदि तथा पुरीको मन्दिर, समुद्र तथा डुङ्गा र माभीहरूको सानासाना भुपडीहरूको पनि यहाँ चर्चा भएको छ । यसरी स्थानगत वर्णनले कथानकको परिवेश तयार पारेको देखिन्छ ।

यस कथाको कालगत परिवेशले मुख्यतः दिउँसोदेखि निस्पष्ट अँध्यारो हुने एक दिनको समयलाई समेटेको देखिन्छ तर सूच्य रूपमा यसको कालगत आयाम चारवर्ष अगिसम्म तन्किएर पुग्दछ । रमेन्द्र र उषाको प्रेममा चारवर्ष अघि फाटो आउनु पूर्वका तिनका प्रेम प्रसङ्गसँग जुडेका विभिन्न स्थानका समयगत विस्तृति नै यसको कालगत आयाम हो भने वर्तमानमा कुनै बगैँचामा असारको दिन पारेर भेटेको समय पनि यसको कालगत आयाम नै हो ।

यस्तो कालगत परिवेशको चर्चा गर्दा यहाँ राम्रो समय, प्राकृतिक सुन्दर अवस्थाको समय, वृन्दावन गार्डेनमा झलमल बत्ती बालेको बेलुकाको समय, घाम बिस्तारै हट्दै साँभ ओर्लिएको वर्तमानको समय, पुरीको समुद्रमा रातको समय आदि तथा कथाको अन्त्य भागमा सङ्केत गरिएको निस्पष्ट अँध्यारो भएको समयको चित्रण गरिएको पाइन्छ । यसरी यसमा वर्षगत, महिनागत तथा एकदिनको समयलाई विभिन्न रूपमा प्रस्तुत गरिएको देखिन्छ ।

यस कथामा परिवेशको अर्को मुख्य पाटो भनेको आन्तरिक परिवेशको चित्रण हो । यसमा रमेन्द्रका मनमा उब्जिएका अनुभूतिजन्य परिवेश तथा विभिन्न घटना र परिस्थितिद्वारा उषाको मनमा उब्जिएका भावहरू पनि यसको आन्तरिक परिवेश हो । यसकै चित्रणद्वारा नै यसको कथानक निर्माण भएको देखिन्छ ।

यस कथामा रमेन्द्रले उषासँग विभिन्न सहरमा बिताएको क्षण र त्यहाँ प्राप्त गरेको आनन्द उसको आन्तरिक जगत्मा घटित घटना हो । उसले मधुकरको सम्बन्धमा बनाएको मानसिकता तथा उषाको बिहेको खबरले सिर्जिएको घटना सबै उसका आन्तरिक परिवेशसँग सम्बन्धित कुरा हुन् । यस दृष्टिमा रमेन्द्रभन्दा उषामा संवेगात्मक अनुभूति बढी रहेको पाइन्छ । तसर्थ रमेन्द्रको आन्तरिक परिवेशभन्दा उषाको आन्तरिक परिवेश बढी व्यापक र बढी गहन बनेको देखिन्छ ।

उषाले रमेन्द्रसँग विताएका क्षणद्वारा निर्मित उसको मानसिक संवेदना रमेन्द्रको प्रतिकूल व्यवहारका कारण कुण्ठित हुन गएको कुरा उसले अनुभव गरेकी छ । यसरी आन्तरिक रूपमा पीडित बनेपछि विधुर व्यक्तिसँग विवाह गर्न राजी हुनु, टुहुरी छोरीलाई समेत माया गरेर सुखी तुल्याउन चाहनुले उसमा भएका काल्पनिक अनुभूतिहरूलाई पनि देखाउँछ । अन्त्यमा उषाको नैराश्यपूर्ण जीवनलक्ष्य रमेन्द्रप्रति घृणा भावमा गएर टुडिगएको छ । यही आन्तरिक अनुभव, द्वन्द्व र मानसिक स्थितिको सेरोफेरोमा यस कथाको आन्तरिक द्वन्द्वले उत्कृष्टता प्राप्त गरेको छ ।

३.४.८.५ दृष्टिबिन्दु

दृष्टिबिन्दुका दृष्टिले यो कथा तृतीय पुरुष रमेन्द्र र उषाका संवेगात्मक परिप्रेक्ष्यमा रचना भएको पाइन्छ । कथानकको उठान रमेन्द्रको दृष्टिबिन्दुबाट भएको पाइन्छ छ भने कथानकलाई उषाको दृष्टिबिन्दुले अन्त्य गरेको पाइन्छ । यसरी भन्दा यसको कथानक कुनै एक पात्रको संवेगात्मक अनुभूति र दृष्टिकोणमा आवद्ध नभएर दुवै पात्रलाई उचित महत्त्व दिएर तयार परिएको छ । तसर्थ यस कथा तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुको प्रयोग गरी रचना गरिएको छ ।

यसमा प्रयुक्त पात्रहरू ज्यादै न्यून छन् र तिनमध्ये अधिकांश पात्र सूच्य रूपमा आएका छन् भने कतिपय पात्रको प्रयोग अति नै गौण पात्रका रूपमा हुन आएको छ । त्यसैले यस कथाको मुख्य पात्र भनेको रमेन्द्र र उषा नै हुन् र तिनका संवेगात्मक कुरालाई कथाकारले समान दृष्टि पुऱ्याएर नाटकीकरण गरेको पाइन्छ । अतः यी दुवै पात्रहरू एक-अर्काका संवाद र कथानक भूमिकाका सिलसिलामा कथाकारले योजना गरे अनुरूप नै नाटकीकृत रूपमा मूर्त बन्न पुगेका छन् ।

यस कथामा प्रयुक्त रमेन्द्र कथाकारले चाहेअनुरूप नै आफ्नो भावना व्यक्त गर्छ, नाटकीय कार्यव्यापारमा संलग्न हुन्छ । उसका भावना, इच्छा, आकाङ्क्षा, ईर्ष्या, रिस, आवेग आदि सम्पूर्ण कुराको प्रस्तुति नाटकीकृत रूपमा नै अगाडि बढेको पाइन्छ । त्यसरी नै यसमा उषाका मानसिक संवेगहरू पनि नाटकीकृत भएका छन् । उसको रमेन्द्रसितको प्रेमप्रसङ्ग, रमेन्द्रको प्रतिकूल व्यवहार, बुबाद्वारा विधुर व्यक्तिसँग विवाह गर्न गरिएको आग्रहको स्वीकार तथा रमेन्द्रलाई सुखी रहन भनेका कुरा र उसप्रति पलाएको घृणाभाव जस्ता सम्पूर्ण घटना यसमा संवादका माध्यमबाट नाटकीकृत हुन गएको छ ।

तसर्थ यसको दृष्टिबिन्दु कुनै खास व्यक्तिको मानोदशा वा संवेगद्वारा अगाडि बढाइएको देखिँदैन साथै कथाकार स्वयंले पनि पात्रहरूलाई ध्यान दिएर तिनको दृष्टि प्रस्तुत गरेको पनि छैन बरु यसका पात्रहरू स्वयम् नै कथानकमा आत्मलाप तथा संवादका स्वरमा नाटकीकरण गर्न पुग्दछन् । यसरी यस कथा तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दुमा नै रचना गरिएको स्पष्ट बुझिन्छ ।

३.४.८.६ भाषा-शैली

सिहुँडीको भ्याडमा कथाको भाषा सरल र स्पष्ट किसिमको छ । यो कथाको निर्माण नै संवादात्मक शैलीमा भएकाले पनि यसको भाषामा बोलीचालीको भाषाको अधिकता रहेको पाइन्छ । सहरी वातावरणको चित्रणमै कथाको निर्माण भएकाले यसको भाषा पनि ग्रामीण जनसामान्य भाषाको तुलनामा सहरी जनसामान्यले प्रयोग गर्ने खालको छ । यसमा केही बिम्ब र प्रतीकहरूको प्रयोग भए पनि तिनले भाषिक जटिलता भने थपेको छैन । कथामा धेरै ठाउँमा अङ्ग्रेजी शब्दको प्रयोग भएको छ तर त्यसले कथालाई सहज नै पारेको देखिन्छ । समग्रमा भन्दा यस कथाको भाषा सरल र सम्प्रेष्य किसिमको नै रहेको देखिन्छ ।

वाक्य गठनका दृष्टिले हेर्दा यस कथामा सरल वाक्य र संयुक्त वाक्यको प्रयोग भएको पाइन्छ साथै नगन्य रूपमा मिश्र वाक्यको प्रयोग पनि भएको देखिन्छ । यस कथामा सामान्य वाक्य बाहेक प्रश्नार्थ, विध्यर्थक आदि जस्ता भावगत वाक्यहरू पनि प्रयोग भएका छन् । यसरी वाक्य गठनका दृष्टिमा पनि यो कथा प्रभावकारी बनेको छ ।

शब्द प्रयोगका दृष्टिले हेर्दाचाहिँ यस कथामा तत्सम, तद्भव, अगन्तुक तीनै किसिमका शब्दहरू प्रयोग भएका छन् । यसमा बोलीचालीको नेपाली भाषाको प्रयोगका सिलसिलामा निपात, अनुकरणात्मक शब्दहरूको पनि प्रयोग भएको छ साथै नगण्य मात्रामा उखान-टुक्काको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ ।

यस कथामा प्रतीकको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ । यस्ता प्रतीकहरूमध्ये सिहुँडी, ग्ल्याडिलिओस तथा फुटेको भाँडा आदि मुख्य रहेका छन् । सिहुँडी विभाउने र पीडादायी वस्तुको प्रतीक हो । उषाको जीवन स्वयम् पीडापूर्ण बनेकाले उसले कसैलाई खुसी आनन्द दिन नसक्ने देखिन्छ, यद्यपि ऊ भावी पति र टुहुरी छोरीलाई खुसी दिने इच्छा राख्छे तर उसको जीवन स्वयम्मा दुःखद् छ । यही कुरालाई सिहुँडीको माध्यमबाट यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ । त्यसरी नै ग्ल्याडिलियोस् आनन्ददायी वा सुखको प्रतीक हो । रमेन्द्र

सिहुँडीरूपी उषालाई ग्ल्याडिलिओस्तिर जाऊँ भनेर प्रतीकात्मक रूपमा दुःखबाट सुख वा वासनात्मक संसारतिर जाऊँ भन्ने कामना गर्छ । त्यसरी नै फुटेको भाँडोले यहाँ उषा र रमेन्द्रबीचको तिक्त प्रेम सम्बन्धको सङ्केत गरेको छ र त्यो टुटेको छ भन्ने देखाएको पनि छ ।

यसैगरी यस कथामा मेघदूत र यसको विरही यक्ष जस्ता प्राक्सन्दर्भको प्रयोग पनि भएको पाइन्छ । संस्कृतका महाकवि कालिदास विरचित मेघदूत महाकाव्यको विरही प्रेमी यक्षलाई रमेन्द्रको सन्दर्भमा प्रयोग गरिएको हो । यसका अतिरिक्त यस कथामा कथाकारले कतिपय सन्दर्भमा विभिन्न प्रकारका आलङ्कारिक वाक्यहरूको प्रयोग गरेको पनि पाइन्छ ।

यस कथाको रचना नाटकीय शैलीमा भएको छ । कथामा कथाकार स्वयम्ले वर्णनात्मक रूपमा कुनै कुरालाई अगाडि बढाएको पाइँदैन । यसमा संवादात्मकताको बाहुल्यता रहेकाले यसको प्रस्तुतिको शैली नाटकीय बन्न पुगेको छ । यसर्थ पात्रहरूका कथनात्मक ढाँचा, तिनका कुराकानी आदि जस्ता कुराहरूले नै कथानकलाई अगाडि बढाएको छ र त्यसले नाटकीय स्वरूपलाई ग्रहण गरेको देखिन्छ । यति भएर पनि कथामा विशेष रूपले कताकतै चित्रात्मक वर्णन पनि भएको देखिन्छ । यस्ता चित्रात्मक प्रयोग मुख्यतः प्रकृतिको चित्रणका क्रममा प्रयोग भएको देखिन्छ ।

यस कथामा प्रयोग भएका तत्सम, तद्भव, आगन्तुक, निपात, अनुकरणात्मक शब्द, द्विरुक्त शब्द, विस्मयादिबोधक, बिम्बप्रतीक, आलङ्कारिक वाक्यहरूका साथै चित्रात्मक वाक्यहरूलाई यसरी देखाउन सकिन्छ ।

(क) तत्सम शब्दहरू

समय, समुद्र, रस, शब्द, लय, दर्शक, खुशी, प्रकृति, नृत्य, रेखा, पुरी, प्रसाद, विशाल, गति, भाषा, दोष, शङ्का, रिस, माया, शक्ति, दुर्बल, तरल, आयु, प्रथम, आकाश, विश्वास, दुःख, एकान्त, विवाह, वितृष्ण, रुचि, आशीर्वाद आदि ।

(ख) तद्भव शब्दहरू

हात, घाम, रात, पूरा, दूध, आधा आदि ।

(ग) आगन्तुक शब्दहरू

खुब, रेष्टुराँ, भायलिन, बरफ, वन, वान टु वान, आई-लव-यू, प्ले, गेम, मरिनाबिच, चवन्नी, अठन्नी, कलेज, लवर्स, पार्क, शेल, ट्वायज, फोहोर, हिल, टुरिस्ट, बस, प्रोफेसर,

सफर, स्टार, फिश, ग्ल्याडिलिओस, क्याक्टस, डिजाइन, नेकलेस, अत्तर, भद्दा, चक्कर, रोमान्टिक, पेन्टिड, ब्रस, क्यानभास आदि ।

(घ) निपात

त, न, र, नि, रे आदि ।

(ङ) विस्मयादिबोधक

कुन्नि !, अँहँ !, छिः !, अहो !, उफ् ! आदि ।

(च) अनुकरणात्मक शब्दहरू

सरर-सरर, भिलिमिली, लल्याकलुलुक, ठकमक्क, निस्पट्ट आदि ।

(छ) द्विरुक्त शब्दहरू

समासमा, भाँचभुँच, पालै-पालो, चिसाचिसा, मुनिमनि, धेरैधेरै, काँढाकाँढा आदि ।

(ज) टुक्का

आँखाको जालो पुछिनु आदि ।

(ज) आलङ्कारिक वाक्यहरू

यहाँ घाम बिस्तारै हट्दै जान्छ, साँभ ओर्लन्छ अब यो सिंहुँडीको भयाडमा (शाह, २०२३ : ८४) ।

समय कौडी जस्तै घोप्टियो, तिमीले आफ्नो गतिलाई बीचैमा रोक्यौ र आफू पनि चुक्यौ । म यता पछारिएँ, हेर रमेन्द्र, म चर्किएकी छु फेरि हातमा उठाउने कोशिस नगर चर्किएको वस्तु फुट्न बेर लाग्दैन (शाह, २०२३ : ८५) ।

तिमी प्रेमलाई पचाउन सक्दैनौ, चाँडै नै तिमी अघाउँछौ, निलेको जति सबै बान्ता, गरिदिन्छौ, म तिम्रो गहनाउने बान्ता हुन चाहन्छु । सिंहुँडीका थुम्काथुम्की परेका डल्लाहरू हेरन हो, म त्यस्तै साह्रो छु । तिम्रो प्रेमको कोमलाइ ज्यादै तरल छ । तिमी सिंहुँडीको काँचो दूधलाई पचाउन सक्दैनौ (शाह, २०२३ : ८७) ।

साँभ सिंहुँडीको बाक्ला भयाडमा अल्भिँदै जान्छ । एक थुप्रो बादल पर डाँडामा आएर बेहिनन्छ । आषाढस्य प्रथम दिवसे डाँडाको माथि टाकुरा र मुनि सिंहुँडीका मसिना फूलमा मेघदूत आएर अड्छ, यक्ष खोई त्यो विरही यक्ष (शाह, २०२३ : ८८) ।

तिमी गल्याडिओलसलाई पनि मन पराउँदछौ, मलाई भने सिहुँडी मनपर्छ
गल्याडिओलस जस्तो कोमल छैन, म तिमीलाई बिभाउँछु (शाह, २०२३ : ८९) ।

जे होस्, जीवनप्रति वितृष्णा छैन । आफूलाई जसोतसो बाँच्ने पर्छ । सिहुँडीको
फूलभैँ आफूलाई काँढाकाँढामा टाँगेर (शाह, २०२३ : ९०) ।

(भ) चित्रात्मक वाक्यहरू

एकचोटि खुब राम्रो समय थियो । घुमाउरा बाटा, पहाड मैदान, समुन्द्र चाँदीजस्तै
टल्कने सीपीहरू, सुनका पाताजस्तै चम्कने बालुवाका प्रशस्त बगरहरू त्यहाँ ती सानासाना
घुमाउने सिँडी भएका रेस्टुराँ, ठूला-ठूला चम्कने कोठामा बसेर हामी भायलिन सुन्थ्यौँ (शाह,
२०२३ : ८३) ।

मैसुर प्रकृतिको लोभलाग्दो हरियो डल्लो कृष्णा र कावेरी नदीको पातलो अँगालो ।
वृन्दावन गार्डेनको झिलिमिली रात, बत्तीका रंगीचंगी, रूख, फूल र फोहराहरू चामुण्डा
हिल जाँदाको उकालो (शाह, २०२३ : ८४) ।

आकाशमा बिलाउन बाँकी रहेको उज्यालोको आधा पाखा बादलको सेतो तहमा
पुगेर एकछिन छर्लङ्गिन्छ । एक पाखे उज्यालो आकाशमा अधिदेखि चक्कर काटिरहेको
एउटा चरा एकै छिनमा बिलाउँछ । चरा हेर्दा दुईवटा आँखा त्यसै टोलाइरहन्छ (शाह, २०२३
: ८८) । आदि ।

३.४.८.७ उद्देश्य

सिहुँडीको भ्याडमा कथाको मुख्य उद्देश्य भनेको रमेन्द्र र उषाबीचको असफल प्रेम
सम्बन्धको चित्रणद्वारा सहरी प्रेमी र प्रेमिकाको मानसिकताको उद्घाटन गर्नु हो । अभ्र
स्पष्ट रूपमा भन्नुपर्दा यस कथामा सहरका कलेज पढ्ने युवा-युवती कसरी प्रेम सम्बन्ध
कायम गर्न पुग्छन्, तिनमा कसरी मनमुटाव उत्पन्न भएर सम्बन्ध चिसो बन्न पुग्दछ तथा
तिनीहरूले कस्तो किसिमको परिणामलाई भोग्नु पर्दछ भन्ने कुरा देखाइएको छ । यसकै
माध्यमबाट सहरी रमेन्द्र र उषाजस्ता व्यक्तिगत चरित्रहरूले सोचेका विविध भावनात्मक
घटनाक्रमलाई समेत प्रस्तुत गर्नु पनि यस कथाको उद्देश्य रहेको छ ।

वास्तवमा यस कथाले सहरी वातावरणका युवा-युवती कस्ता प्रकृतिका हुन्छन्,
तिनीहरू कसरी एक अर्काको नजिक हुन पुग्दछन् र सानो कारणबाट पनि तिनीहरूमा ठूलो
तनाव उत्पन्न भई कसरी बिछोडिन पुग्छन् भन्ने कुरा देखाउनुका अतिरिक्त प्रेमी र प्रेमिका
बीचमा भावनात्मक सम्बन्धका साथै एक अर्काप्रति विश्वास राख्ने क्षमता हुनुपर्दछ भन्ने
सन्देश पनि दिएको छ । प्रेम हार्दिक कुरो हो, त्यसैले हृदय जति शुद्ध हुन्छ उसको विचार,

धारणा र दृष्टिकोण पनि त्यतिकै शुद्ध र पवित्र हुन्छ । अतः सानासाना कुरामा अविश्वास पैदा गर्नु भनेको हृदयमा रहेको अशुद्धताको सङ्केत हो । यसर्थ अशुद्ध भावनाले युक्त प्रेमको परिणाम वियोगमा गएर अन्त्य हुन्छ भन्ने देखाउनु पनि यस कथाको लक्ष्य रहेको छ ।

यस कथाले देखाउन चाहेको अर्को महत्त्वपूर्ण कुरा भनेको नारीको दुःखद जीवनको चित्रण पनि हो । कथामा रमेन्द्रले उषालाई प्रेमको नाममा अन्तिम घडीसम्म आफ्नै बनाइराख्न खोज्नुले उसमा भएको नारीलाई शोषण गर्दै तिनलाई भोग्याका रूपमा परिणत गर्न खोज्ने मानसिकताको सङ्केत दिएको छ । अर्कातिर विधुर बूढा व्यक्तिहरू युवतीलाई बिहे गर्ने बहानामा भोगवादी सोच राख्छन् भन्ने कुरा पनि यसमा देखाइएको छ । यसरी नारीप्रतिको पुरुष दृष्टिकोणमा रहेको नकारात्मक सोचका कारण नै आज समाजमा प्रेमजस्तो पवित्र र हार्दिक कुरा नैराश्यतामा परिणत हुन पुगेको छ भन्दै यस्तो स्थितिलाई बेहोर्ने नारीको जीवन तिक्त र दुःखद हुन पुगेको हो भन्ने तथ्यलाई उषाका माध्यमबाट देखाइएको छ ।

त्यसैले समाजका उषाजस्ता नारीहरूले जीवनप्रति वितृष्णता छैन आफूलाई, भन्दाभन्दै पनि बाँच्नै पर्छ सिउँडीको फूलभैँ आफूलाई काँढा काँढामा टाँगेर (शाह, २०२३ : ९०) भन्ने नैराश्यपूर्ण यथार्थलाई यस कथाका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ ।

समग्रमा भन्दाचाहिँ प्रेमका विविध परिप्रेक्ष्यमा नारी-पुरुषबीचको सम्बन्धलाई केलाउनुका अतिरिक्त सहरी समाजमा व्याप्त नारीप्रतिको भोगवादी सोचका कारण नै नारी अस्मिता आज सङ्कटमा परेको छ भन्ने तथ्यलाई पहिल्याउनु नै यस कथाको मुख्य उद्देश्य रहेको छ ।

३.५ निष्कर्ष

कथा भनेको कथानक, पात्र, परिवेश, दृष्टिबिन्दु, भाषाशैली र उद्देश्यजस्ता उपकरणहरूद्वारा निर्मित त्यस्तो विधा हो जसमा जीवनको एक अंशका घटना र चरित्रलाई प्रकास पार्ने काम गरिएको हुन्छ । पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहभित्र रहेका आठओटा कथाहरूले पनि यस्तै जीवनका अंशलाई समेट्दै मानिसभित्र रहेका जैविक चाहना र अन्तर्मनका भावहरूलाई व्यक्त गरेको पाइन्छ । *पहेंलो गुलाफ, लोग्ने, प्रतिक्रिया, चाया, मीना, एउटा जीवन्त क्षण जो मरी मरी पनि बाँच्छ, वाल्जपछि, सिहुँडीको भयाङ्कमा* जस्ता कथाहरूमा सजीव रूपमा मानिसको चरित्रलाई देखाइएको छ । यसैले यस कथासङ्ग्रहभित्रका कथाहरू सजीव र जीवन्त भएर नै उत्कृष्ट बन्न पुगेका छन् ।

परिच्छेद- चार

प्रवृत्तिगत आधारमा पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका कथाहरूको विश्लेषण

४.१ विषयप्रवेश

पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका रूपमा २०२३ सालमा प्रकाशित भएको हो । यस कथासङ्ग्रहभित्रका कथाहरू फुटकर रूपमा विभिन्न पत्रपत्रिकामा पहिले नै प्रकाशित भएका छन् । पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहमा जम्मा आठवटा कथाहरू सङ्गृहीत रहेका छन् । ती कथाहरूको अध्ययन गर्दा तिनमा विविध किसिमका प्रवृत्ति पाउन सकिन्छ । यस परिच्छेदमा प्रवृत्तिका आधारमा प्रस्तुत कथासङ्ग्रहका कथाहरूको विश्लेषण गरिएको छ ।

४.२ मनोविश्लेषणात्मक

पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहभित्र रहेका कथाहरूको मुख्य प्रवृत्ति भनेको मनोविश्लेषण हो । यसभित्र सबै कथाहरूमा मनोविश्लेषण भेट्न सकिन्छ । प्रायः सबैजसो कथाहरूमा यौनमनोविज्ञानको प्रयोग भएको पाइन्छ । मनका चेतन, अवचेतन र अचेतन तीन तहहरूमध्ये अचेतन मनचाहिँ निकास हुन नपाएका दमित इच्छा आकांक्षाहरूको भण्डार हो । दमित भावहरूले मनोग्रन्थिको रूप लिन्छन् (शर्मा र लुइटेल्, २०६१ : १७३) । पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका कथाहरूमा पनि यस्तै अचेतन मनका दमित इच्छाहरूलाई समेटिएको पाइन्छ । खास क्षणमा खास पात्रको अचेतन मनको मनोविश्लेषण गरी त्यसको पराकाष्ठालाई देखाउनु यस कथासङ्ग्रहमा रहेको प्रमुख प्रवृत्ति हो ।

पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका कथाहरूमा अचेतन मनको विश्लेषण उत्कृष्ट ढङ्गमा गरिएको छ । *प्रतिक्रिया* कथाको भने शङ्कालु प्रवृत्तिको छ । उसले पातलीमाथि गरेको शङ्काकै कारणले गर्दा पातली घर छोडेर भाग्छे । भने आवेगमा आएर एउटा सेतो छाँयालाई पातली र मानबहादुर ठानेर खुकुरीले हिकार्उँछ तर उसको खुकुरी एउटा ढुङ्गामा लागेर त्यसको धार बिग्रन्छ । यसरी भनेको अचेतन मनले एउटा सेतो छायालाई पनि पातली देखेको छ । यो उसको विभ्रम हो । यस्तै *लोग्ने* कथामा निर्मला बहिनीलाई सिङ्गार्दासिङ्गार्दै उसको कपालमा लगाएको फूल च्यातिदिन्छे र कोठामा आफैँ सिङ्गारिन्छे । पछि बहिनीलाई हेर्न आएको केटा बसेको कोठामा एकलै पस्दा विस्मृत भई

केटाको समीपमा आफूलाई पाउँछे, बारीमा आफू हिँडेको अनुभव गर्छे र उसको देब्रे गालाबाट रगत पनि चुहिन्छ । यस कुराले उसको अचेतन मनको दमित इच्छालाई प्रष्ट देखाएको छ । यसैगरी *चाया* कथाकी दालचीनीले आफ्नो अनुहारमा आएको चायाको कारणले पति गुमाउन परेको भाव मनमा लिएकी छ । उसको अचेतन मनभित्र रहेको दमित इच्छाले गर्दा काम गर्ने नोकरप्रति आकर्षित भई उसलाई यौन कार्यका लागि उक्साउँछे । त्यस्तै *एउटा जीवन्त क्षण जो मरीमरी पनि बाँच्छ* कथामा हेरा आफ्नै भाउजू छिमेकी सुनमाया र लुगाको नाप दिन आउने केटीको शरीरप्रति मोहित हुन्छ । सुनमायाको चिप्लो ढाडमा उसलाई त्यसकै काखको बच्चो भएर चिप्लेटी खेल मन लाग्छ, त्यसको सुनजस्तै टल्कने आँडलाई मुसार्न उसलाई रहर लागेर आउँछ (शाह, २०२३ : ६१) । “चोलो लिएको उसको हातमा बल भरिन्छ, ऊ चोलो दुई हातमा कचाककुचुक पारेर माड्छ । पातलो चोलो खजमजिएर एकै डल्लो पर्छ रतनदाइको अगाडि उभिएकी त्यस ठिटीलाई बेसरी अँठ्याउँछ र छातीभरि दल्छ । दल्छ चोलो उसको छातीभरि फुक्छ, त्यसलाई न्यानो लाग्छ (शाह, २०२३ : ६८, ६९) । यसरी हेराभित्र रहेको दमित यौनेच्छाले मार्ग नपाउँदा त्यसले चोलो सिलाउन ल्याएकी केटीको चोलो मुसादै, त्यही केटी, भाउजू र सानुमायालाई समेत चोलो भएको कल्पना गर्दै उसको अचेतन मनमा दबिएको यौनेच्छाले तृप्ति लिएको छ । उसमा जडासक्ति जस्तो लैङ्गिक विकृति देखापरेको छ । *वाल्जपछि* कथामा ऊ पात्रले आफ्नी पत्नी मत्स्यगन्धालाई यौनतृप्ति दिन नसक्नुको पीडा उसको अचेतनमा गएर बस्छ र त्यही पीडामा नै ऊ पत्नीलाई मार्नसम्म पुग्छ । यसरी अचेतन मनको प्रेरणास्वरूप आफ्नै पत्नीको घाँटी थिच्नसम्म पुग्दछ ।

पहेँलो गुलाफकी ‘म’ पात्रले दैनिक जीवनको संवेदनालाई डायरीमा उतार्दाउतार्दै चेतन स्तरमै जीवनप्रति विसङ्गति बोध गरेकी छ । ऊ वासनामा लिप्त आफ्नो पतिप्रति आक्रोश व्यक्त गर्छे । उसको पतिलाई पनि आफूलाई लागेजस्तै क्षयका कीटाणु सारिदिने प्रतिज्ञा गर्दै “आज त म उहाँलाई छोड्दै छोड्दिनँ । उहाँको फोक्सोमा पनि मेरो फोक्सोको जस्तै भ्वाङ्पवाल सिंगै आकाश अटाउन सक्ने भ्वाङ्पवाल” (शाह, २०२३ : १४) भन्छे । त्यस्तै *प्रतिक्रिया* कथामा पातली आफ्नो लोग्नेको पिटाइको बदला लिँदै घरबाट भागेकी छ । आफ्नो लोग्ने मने जस्तो ऊ अचेतनको तहमा पुगेकी छैन । पिटाइ खाएको भोलिपल्ट बिहान उसले लोग्नेलाई खाना खाइवरी काम गर्न पठाएकी छ । त्यसैले यस कथामा पातलीले चेतन तहबाटै लोग्नेको पिटाइको बदला लिन घरबाट भागेकी छ ।

यसप्रकार प्रस्तुत कथासङ्ग्रहका कथाहरूमा मनको अन्तर्तहको सूक्ष्म विश्लेषण गर्दै अचेतनका इच्छाहरूको प्रेरणा र प्रभावलाई देखाइएको छ । यसका साथै अचेतन मनमा दबिएर रहेका भावहरूलाई केलाउँदै मानिसभित्र रहेको यौन-वृत्तिलाई देखाउनु यस कथासङ्ग्रहको महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति हो ।

४.३ यथार्थवादी

पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहमा सङ्गृहीत कथाहरू यथार्थवादी खालका छन् । साहित्यमा जीवन र जगत्को वस्तु पक्ष जस्तो रहेको छ, त्यस्तै चित्रण गर्नु यथार्थवाद हो । जीवन र जगत्मा मान्छेका जीवनमा देखिएको सम्बन्धका आधारमा मान्छेका जीवनमा देखिने यथार्थ वा वास्तविकतालाई जस्ताको तस्तै उतार्ने साहित्यिक मान्यताका रूपमा यथार्थवाद रहेको हुन्छ (शर्मा र लुँइटेल्, २०६१ : २९५) । त्यसैले यस कथासङ्ग्रहका कथाहरू यथार्थवादी दृष्टिकोणलाई स्वीकार गरेर तयार पारिएको देखिन्छ र यो यस कथासङ्ग्रहमा रहेको प्रवृत्ति पनि हो ।

पहेँलो गुलाफ कथामा प्रयुक्त 'म' पात्र र उसको पतिबीचको सम्बन्धद्वारा पतिपत्नीबीचको प्रेमको यथार्थलाई कथामा प्रस्तुत गरिएको छ । त्यस्तै 'लोग्ने' कथामा पनि निर्मलाको विधवा जीवन र उसको जीवन भोगाइलाई देखाएर समाजमा भएका विधवा नारीहरूको यथार्थ चित्रण गरिएको छ । *प्रतिक्रिया* कथामा आफ्नी राम्री पत्नीको रूपको आफ्नै साथीभाइहरूले बयान गर्दा र पत्नी पनि उनीहरूसित हाँसखेल गर्दा एउटा पतिलाई कत्तिको रिस उठ्न सक्छ भन्ने कुरा देखाउनु पनि यथार्थवादी प्रवृत्ति नै हो । *चाया* कथामा दालचीनीले गोरेप्रति गरेको व्यवहार र *मीना* कथामा सानुराजाले मीनाप्रति गरेको वासनात्मक प्रेमका साथै *सिहुँडीको भयाडमा* कथामा रमेन्द्रले उषासँग गरेको स्वार्थी प्रेम समाजमा हुने यथार्थ नै हो ।

यसरी पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहमा जीवन र जगत्मा घट्ने यथार्थ कुराहरूलाई पनि चित्रण गरिएको छ । सामाजमा मान्छेले भोग्ने जीवन भोगाइका साथै त्यही समाजमा घट्ने विविध कुराहरूलाई यथार्थ रूपमा देखाउने प्रयास गरिएकोले पनि यो यस कथासङ्ग्रहको प्रवृत्ति बन्न पुगेको छ ।

४.४ सामाजिकता

पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहभित्र रहेका कथाहरूमा सामाजिक पक्षलाई भेट्न सकिन्छ । यसका कथाहरू मनोविश्लेषणात्मक कथा भएर पनि यही समाजमा घटेका छन् र घट्नसक्ने कुराहरूलाई लिएर निर्माण भएका छन् । तसर्थ सामाजिकता यस कथामा पाइने अर्को महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति हो ।

यस कथासङ्ग्रहभित्रका कथाहरूमा यथार्थ पक्ष र विसङ्गतिबोध पनि पाइन्छ, जुन कुरा सामाजिक पक्षबाट नै निर्माण भएको हुन्छ । *लोग्ने* कथाकी निर्मला विधवा छ जुन समाजले बनाएको नीति र नियममा बाँच्न बाध्य भएकी छ । उसभित्र रहेको तीव्र कामेच्छा पतिको मृत्युले गर्दा उसले दबाएर बस्नु परेको छ र सामाजिक मर्यादालाई उसले पूर्णरूपमा तोड्न सकेकी पनि छैन । त्यस्तै *पहेँलो गुलाफ*की 'म' पात्रलाई उसको पतिले भोग्याको रूपमा मात्र हेरेको छ । विरामी पत्नीलाई यौन तृप्ति गर्ने साधन बनाएको छ, जुन यही समाजमा पुरुषले नारीलाई हेर्ने सामाजिक प्रवृत्ति हो । यस्तै ठूलाबडाका घरमा मालिकमालिकनीले नै नोकरलाई यौन तृप्तिको लागि कसरी प्रयोग गर्छन् भन्ने कुरा *मीना* कथाकी मीना र *चाया* कथाको गोरेबाट हेर्न सकिन्छ । जुन यही समाजमा घट्ने र घटिरहेका कुराहरू हुन् । *एउटा जीवन्त क्षण जो मरीमरी पनि बाँच्छ* कथाको अपाङ्ग हेरालाई सुनमाया र उसकै परिवारले हेर्ने दृष्टिकोण र *वाल्जपछि* कथामा आफ्नी पत्नी मत्स्यगन्धालाई यौन सन्तुष्टि दिन नसकेको 'ऊ' पात्र जस्ता चरित्रहरू पनि यही समाजमा नै रहेका हुन्छन् । यस्ता समाजमा घट्न सक्ने र घटेका कुराहरूलाई सूक्ष्म रूपमा केलाउँदै पात्रका मनोविम्बबाट उनीहरूको भोगाइलाई समेत विश्लेषणात्मक रूपमा प्रस्तुत गर्नु यस कथा सङ्ग्रहभित्रका कथाहरूको प्रवृत्ति रहेको छ ।

४.५ विसङ्गतिबोध

विसङ्गति भनेको जीवन असङ्गत, निस्सार तथा शून्य छ भन्ने बोध गर्नु वा त्यसको बोधको स्थिति हो । जीवनलाई दिइने कुनै पनि मूल्य भ्रामक मात्र सिद्ध हुन्छ र जीवन-जगत् व्याख्येय छैन भन्ने कुरा नै विसङ्गतिको मर्म हो (त्रिपाठी, २०४९ : ११५) । जीवन-जगत् सङ्गतिपूर्ण छैन वा विसङ्गत छ र त्यसैकारणले तर्क वा बुद्धि वृत्तिका आधारमा व्याख्या गर्न सकिने बुझिने छैन आदि जीवन-जगत् निस्सार, व्यर्थ, शून्य वा निरर्थक हुन्छ भन्ने बोध नै विसङ्गतिबोधको मुटु हो (त्रिपाठी, २०४९ : १२९) । यही मर्म अनुरूप असङ्गति-विसङ्गति नै जीवन-जगत्को मूलभूत कुरा हो भनेर इसाको बीसौँ

शताब्दीमा साहित्य कलाका क्षेत्रमा सञ्चालित अभियान, मान्यता र दर्शन नै विसङ्गतिवाद हो (जोशी, २०५७ : ९४) । यही मान्यतालाई प्रेमा शाहले बोध गरेकाले उनका कथाहरूमा पनि विसङ्गतिबोध भएको पाइन्छ ।

प्रेमा शाहको कथासङ्ग्रह **पहेलो गुलाफ**मा रहेका कथाहरूमा पाइने प्रवृत्तिमध्ये विसङ्गतिबोध पनि हो । यी कथामा प्रयुक्त पात्रहरूले प्रशस्त मात्रामा विसङ्गतिबोध गरेको पाइन्छ । विसङ्गति भनेको जीवन र जगत्को विसङ्गतिपूर्ण कुरालाई बोध गर्नु हो साथै जीवनलाई निस्सार र अर्थहीन मान्नु हो । त्यसैले अल्बेयर कामुले विसङ्गतिलाई स्पष्ट पाउँ जीवन अर्थरहित छ तर त्यसको समाधान आत्महत्या होइन, जीवन र आत्महत्या दुई प्रमुख पक्ष हुन् भने विसङ्गतिको तात्पर्य आत्महत्या नगरी जीवन भोगाइका क्रममा अनुभूति गर्ने अवस्था हो (शर्मा र लुइटेल्, २०६१ : ३४७) भनेका छन् । त्यस्तै **पहेलो गुलाफ** कथाकी 'म' पात्रले यस्तै विसङ्गतिबोध गरेको देखिन्छ । उसले विसङ्गतिबोध गरेका केही भावहरू यस्ता छन् :

कहिले त लाग्छ, त्यो प्वाइजन लेखेको सिसी स्वात्तै घाँटीभित्र खत्याइदिऊँ तर नाइँ म त्यसो गर्न सक्तिन (शाह, २०२३ : ८) ।

यत्तिको माया पाएर पनि म खाली-खाली छु । यो खाली सायद कहिल्यै भरिँदैन (शाह, २०२३ : ३) ।

के गुर्न रिक्तिनु मात्र त रहेछ नि, जति भन्यो, उति रिक्तियो (शाह, २०२३ : ४) ।

म पनि त्यही रिक्तो औस हुँ खाली, केही नभएको रिक्तो (शाह, २०२३ : ७) ।

यो तातो भतभती पोल्ने नर्कमा अझ यसै गरी जीवनलाई घिच्याइरहनु पर्ने हो (शाह, २०२३ : ८) ।

यसैगरी छाती चस्कँदा चस्कँदै रगत ओकल्दा ओकल्दै म सकिन्छु (शाह, २०२३ : १२) ।

अब त घीन लाग्छ ती सबदेखि मलाई, थाह छ अब म निको हुन्न, हुँदै हुन्न (शाह, २०२३ : १२) ।

यसरी माया पाएर पनि खालीपनको अनुभव गर्नु र जीवनलाई रिक्तो ठान्नु विसङ्गतिबोध गर्नु हो । यस्तै *एउटा जीवन्त क्षण जो मरीमरी पनि बाँच्छ* कथामा प्रयुक्त हेरा सुकेनाशले ग्रस्त भएर पनि जीवनलाई घिसार्न बाध्य भएको छ । “ऊ आकृतिहीन

मनुष्य, एउटा नाउँमात्रको भुटो व्यक्तित्व उसलाई आफूले बोकेजस्तो लाग्छ, ऊ एउटा कलाकारको स्वस्थ र विकृत भावनाको उपज प्रदर्शनीमा राखिएको अमूर्त कला हो जो आफ्नो अनौठो व्यक्तित्वको लागि प्रसिद्ध छ । उसले जन्मेदेखिको सुकेनासो रोगलाई आफूसित हुर्काएको छ । ऊ प्रकृतिको अपूर्व सृजना आपसमा जेलिएका मसिना धर्काहरूको बाङ्गोटिङ्गो रेखाचित्र ऊ आफूभित्र गुम्सिएको छ र बाहिर अव्यक्त छ तर असङ्ख्य रङहरूको, व्याख्या उसका प्रत्येक कोणहरूमा भएका छन् (शाह, २०२३ : ६५) भन्ने भनाइबाट उसको जीवनको विसङ्गत पक्षलाई देखाइएको छ । त्यसैगरी *सिहुँडीको भ्याडमा* कथामा उषाले रमेन्द्रसँग प्रेम गर्दागर्दै पनि रमेन्द्रको शङ्काको कारण ऊ अर्कै केटासँग विहे गर्ने निर्णयमा पुग्छे । 'अँध्यारो निष्पट्ट अँध्यारो के भनेर गयो रमेन्द्रले सुखी रह, सुखी जे होस् जीवनप्रति वितृष्णा छैन, आफूलाई काँढा काँढामा टाँगेर' (शाह, २०२३ : ९०) भन्दै उषाले जीवनप्रतिको विसङ्गतिबोध गरेकी छ । जीवन अँध्यारो र सिहुँडीको काँडाजस्तै घोच्ने र विभाउने दुःखदायी भए पनि बाँच्नुपर्ने बाध्यता छ भन्दै जीवन विसङ्गत भए पनि बाँच्न पर्छ भन्ने आशय वा प्रवृत्तिलाई देखाउन खोजिएको छ ।

यसरी जीवनका विसङ्गत पक्षहरूलाई देखाउँदै जीवन विसङ्गत भए पनि त्यही विसङ्गत जीवनमै सङ्गति खोज्दै बाँच्न सक्नु पर्छ भन्ने कुरा देखाउनु यस कथासङ्ग्रहको महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति हो ।

४.६ नारी अस्तित्व र स्वतन्त्रताको खोजी

अस्तित्ववाद मूलतः मान्छेलाई अति नै महत्त्व दिने मान्यता वा दर्शन हो । यो इसाको बीसौँ शताब्दीमा युरोपमा प्रतिष्ठापित हुन पुगेको हो । परम्परागत ईश्वर तथा धर्ममाथि अनास्था प्रकट गर्दै मानवजीवनलाई निरुपाय, असङ्गत, विवश र निरर्थक मानेर पनि मानवजीवनलाई नयाँ अर्थ र मूल्य दिने चेष्टा गर्नु नै अस्तित्ववादीहरूको अभीष्ट रहेको छ (त्रिपाठी, २०४७ : ११७) । त्यसैले अस्तित्ववादले स्वतन्त्र रूपमा रोज्ने, छान्ने, सोच्ने, विचार गर्ने तथा निर्णय गर्ने संसारको प्रत्येक व्यक्ति वा मान्छेको स्वतन्त्र इच्छा, स्वतन्त्र सङ्कल्प वा स्वतन्त्र निर्णयजस्ता व्यक्ति स्वातन्त्र्यको प्रबल समर्थन गर्छ (जोशी, २०५६ : १०३) । यस्तै व्यक्ति इच्छा र उसको स्वतन्त्र निर्णय नारी अस्मिताको खोजीको संवाहक बनेर प्रेमा शाहको कथाको माध्यमबाट व्यक्त भएको पाइन्छ ।

पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहको अर्को महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति भनेको नारीअस्तित्व र स्वतन्त्रताको खोजी हो । यस कथासङ्ग्रहका कथामार्फत् सामाजिक परम्पराले नारीप्रति

राखेको भोग्याको धारणालाई विरोध गरेको पाइन्छ । नारीहरू केवल भोग्या मात्र होइनन् नारीको पनि आफ्नै स्वतन्त्र अस्तित्व छ भन्ने कुरा पनि व्यक्त भएको छ ।

पहेँलो गुलाफ कथामा 'म' पात्र क्षयरोग लागेर बिरामी हुँदा पनि उसको पतिले उसलाई वासनाको सिकार बनाएको छ र पतिको वासनात्मक प्रेमदेखि दिक्क हुँदै पतिलाई उहाँको गुलाफी आङ गाडेर एकएक चोक्टा मासु भिक्छ र मेरो फोक्सोका जम्मै कीरा त्यसमा भरिदिन्छु । त्यस भित्रको आलो रगतमा मेरो कुहिएको रगत जति सप्लै खन्याइदिन्छु (शाह, २०२३ : १३) भन्दै आक्रोश पोखेकी छ र परम्परागत मान्यता भन्दा भिन्न भई पतिको कार्यप्रति विद्रोह प्रकट गरेकी छ । यस्तै स्वास्नी मान्छेलाई रित्याउने, खाली गर्ने र खोक्रो पार्ने लोग्ने मानिसहरू ढाडे बिरालाजस्ता हुन् । समय बदलिएको छ । यसैले आफूलाई खाली गर्ने लोग्नेलाई पनि स्वास्नीले खाली पार्नुपर्छ र उस्तै समानान्तर रेखामा दौडनु पर्छ (गौतम, २०५६ : १०) भन्दै पुरुषप्रति तीव्र व्यङ्ग्य पनि गरिएको छ ।

प्रतिक्रिया कथामा जहिले पनि शङ्काको दृष्टिले हेर्ने आफ्नो लोग्ने मनेलाई पातलीले “तिमी स्वास्नी पो हुँ मुठीको ठाकठुक माखो हूँ र ।” (शाह, २०२३ : ३१) भन्दै नारीको पनि आफ्नो छुट्टै अस्तित्व छ भन्ने कुरा व्यक्त गरेकी छ । लोग्नेको पिटाइबाट बच्दै आफ्नो अस्तित्व पनि छ भन्दै ऊ भागेकीले गर्दा पुरुषको कार्यहरूप्रति यहाँ प्रतिक्रिया जनाइएको छ ।

सिहुँडीको भ्याड कथामा पनि प्रेमको भावना र मूल्य नुबन्ने प्रेमी रमेन्द्रलाई उषाले आफू अर्कै विधुर केटासँग उसकी टुहुरी छोरीलाई समेत अपनाउँदै बिहे गर्ने निधो गरेको कुरा बताउँछे र ऊ टुहुरी छोरीको आमा बन्ने त्यही छोरी उसलाई सम्पूर्ण मातृत्व खन्याइदिने कुरा आफ्नै प्रेमीसँग भन्छे । त्यसैले यस कथामा नारी पृथ्वी हो र सहनशीलताकी प्रतिमूर्ति हो तर त्यही सहनशीलतामा आघात पुऱ्याउने काम गर्दा उसले कुनै बेला त्यसको प्रतिकार पनि गर्न सक्छे भन्ने कुरा देखाइएको छ ।

वाल्जपछि कथामा पुरुषको नपुऱ्सकतालाई स्वीकार्न नसक्ने विद्रोही पत्नीलाई देखाएर पुरुषको कमजोरीलाई स्त्रीले पनि औल्याउन सक्छे भन्ने कुरालाई पनि देखाएर सत्यतथ्यलाई उदाङ्गो पार्ने प्रयास गरिएको छ । यौन तृप्ति आफ्नो पतिबाट नपाए पनि अर्को सन्तनुको माध्यमबाट पूरा गरेर उसले साहसिक काम गरेकी छ । यस्तै *चाया* कथामा दालचीनीको गालामा आएको चायाको दागको कारण परस्त्रीसँग लाग्ने लोग्नेप्रति विरोध जनाउँदै “अब त मलाई पनि डरलाग्नु छोड्यो, उनी नआए नआउनु यत्रो घरमा

आफू एकलै भए पो डर । तँ त छँदै छस् नि (शाह, २०२३ : ४४) भन्दै गोरेप्रति आकर्षित भएकी छ र पुरुषले गरेका सब कुरा जायज नारीले गरेको त्यही काम नाजायज भन्ने भनाइप्रति दादचीनीले विद्रोह गरेकी छ ।

मीना कथामा सानुराजाले मीनालाई वासनात्मक सिकार बनाएर कोठाबाट बाहिर निकालिदिएपछि उसमा रहेको नारी अस्मिता जाग्छ । उसले त्यहीं काम गर्ने दिलेलाई भागौं भन्दै आफूलाई भगाउन उकासेकी छ र आफ्नो नारी अस्मितालाई जोगाउन पुगेकी छ । यसैगरी *लोग्ने* कथामा निर्मलाले समाजले लगाएको बन्धनलाई केही मात्रामा भए पनि तोड्दै आफू सिंगारिन पुगेकी छ । सधवाले जस्तै विधवाले पनि बाँच्न पाउनु पर्छ र उनीहरूभित्र पनि विविध चाहनाहरू हुन्छन् भन्ने कुरा देखाइएको छ ।

पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहमा नारीका कुमारी, विवाहिता र वैधव्य तीनै रूपको चित्रण गरिएको छ । *मीना* र *सिहुँडीको भ्याडमा* कथामा कुमारी, *पहेँलो गुलाफ* र *वाल्जपछि* कथामा विवाहिता र *लोग्ने* कथामा विधवामाथि क्रमशः प्रेमी, लोग्ने र समाजले गरेको अभद्र अपमान र अमानवीय व्यवहारको यथार्थ चित्रण गर्दै नारीले पनि पुरुषले भैं समान हक उपयोग गर्न पाउनु पर्छ भन्ने कुरा देखाउन खोजिएको छ ।

यसरी यी विभिन्न कथाहरूमार्फत् महिला स्वतन्त्रता र नारी अस्तित्वको खोजी गरिएको छ । नारीले सहन र दविन मात्र हैन विद्रोह गर्न पनि सक्छे र आफ्नो स्वतन्त्रता र अस्तित्वको खोजी पनि गर्न सक्छे भन्नु यस कथासङ्ग्रहको महत्त्वपूर्ण कथागत प्रवृत्ति पनि हो ।

४.७ बौद्धिकता

पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहभित्रका कथाहरू विचारप्रधान छन् । यस कथासङ्ग्रहका कथाहरू मनोविज्ञानवादी भएकाले मनोविज्ञानका सूक्ष्म सैद्धान्तिक अवधारणालाई नुबभी तिनको अर्थ पहिल्याउन गाह्रो भएकाले ती बौद्धिक बन्न पुगेका छन् । यो पनि यस कथासङ्ग्रह भित्र भएका कथाहरूको कथागत प्रवृत्ति हो ।

पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहमा मनोविश्लेषणका साथै विसङ्गति र अभावभित्र पनि बाँच्न सक्नुपर्छ भन्ने अस्तित्ववादी दृष्टिकोण बौद्धिक रूपले प्रस्तुत भएका छन् । गाउँले पात्रहरूका साथसाथै उच्चस्तरीय शिक्षित र सहरिया बौद्धिक पात्रहरूका जीवनसम्बन्धी गहिरो विचारपूर्ण अभिव्यक्तिले यसका कथाहरू बौद्धिक पनि बन्न पुगेका छन् ।

तसर्थ बौद्धिकता यस कथासङ्ग्रहको महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति हो साथै विचार प्रधान र बौद्धिक भएर पनि कथा सरल सहज र सुबोध्य हुनु पनि कथासङ्ग्रहको महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति हो ।

४.८ सूक्ष्म कथानक

पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहको अर्को प्रवृत्ति भनेको सूक्ष्म कथानकता हो । मनोविश्लेषण कथा भएको कारणले यसभित्रका कथाहरूमा पात्रका मनका भावहरू नै बढीमात्रामा पाइन्छ ।

पहेँलो गुलाफ कथामा 'म' पात्रको दिनमा घटेका घटनालाई लिइएको छ र ऊ विरामी हुँदाखेरिका सोचाइमा नै कथाअगाडि बढेर टुङ्गिएको छ । त्यस्तै चाया कथामा दालचीनीको गालामा आएको चायाको कारणले उसमा पर्न गएको मानसिकताको चित्रण गरिएको छ । त्यसैगरी बाल्जपछि कथामा पनि पतिको नुपंसकताले यौन तृप्ति नपाएकी मत्स्यगन्धाको र पति 'ऊ' पात्रको मानसिक अवस्थालाई चित्रण गरिएको छ । 'मीना' कथामा सानुराजाको वासनात्मक प्रेमबाट आहत भएकी मीनाका मनमा खेलेका कुराहरू र उसले गरेका कार्यमा नै कथा केन्द्रित छ । प्रतिक्रिया कथामा साधारण सिपाही मनेले आफ्नी स्वास्नी पातलीप्रति गरेको शङ्काकै घेरामा कथा सीमित छ ।

यसरी विभिन्न विषयवस्तुलाई कथाले समेटे पनि प्रायः कथाहरू सूक्ष्म कथानकमा नै अगाडि बढेको पाइन्छ । त्यसैले सूक्ष्म कथानक पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहको संरचनात्मक प्रवृत्ति हो । सूक्ष्म कथानक भए पनि कथालाई पढ्दा सम्पूर्ण जीवनको पक्षलाई समेटेको जस्तो लाग्ने हुनाले कथाले उत्कृष्टता प्राप्त गरेको छ ।

४.९ चरित्रप्रधान

पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहमा व्यक्तिगत चरित्रको बढीमात्रामा प्रयोग गरिएको छ । यसमा पनि अझ सहरिया प्रकृतिमा हुर्केका चरित्रहरूलाई बढी प्राथमिकता दिएको छ । यसका साथै उनीहरूले वर्गगत चरित्रको भूमिका निर्वाह गर्दागर्दै पनि सोचाइका कारणले गर्दा व्यक्तिगत पात्रको भूमिकामा उत्कृष्टता प्राप्त गर्न पुगेका छन् । कथाकारले पनि मानिसभित्र रहेको चेतन, अवचेतन, अचेतन मनका कुराहरू व्यक्त गर्न व्यक्तिगत चरित्रकै सहारा लिन पुगेकी छन् । यो कथाकार र पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहभित्रका कथाहरूको एउटा नवीन प्रवृत्ति पनि हो ।

उच्च र निम्न वर्गीय पात्रको प्रयोग यस कथासङ्ग्रहका कथाहरूमा भए पनि तिनमा व्यक्तिगत चरित्रको प्रवृत्ति रहेको पाइन्छ । *वाल्जपछि* कथाकी मत्स्यगन्धा आफ्नै पतिको अगाडि अर्को सन्तनुसँग नाच्छे र खुशी हुन्छे । यस्तै लोग्ने कथाकी निर्मला बहिनीको ईर्ष्या गर्दै उसको कपालमा आफैँले लगाइदिएको फूल च्यातिदिएर खुशी हुन्छे भने *मीना* कथाकी मीनाले सानुराजाले दिएको धोकाको बदला दिलेसँग भागेर पूरा गर्छे । उता *प्रतिक्रिया* कथामा मनेको पिटाइको बदलामा पातली भागेर प्रतिक्रिया जनाउँछे भने *चाया* कथामा दालचीनीले आफ्नै घरको काम गर्ने गोरेसँग यौनको प्यास मेटाउने चाहना व्यक्त गर्छे । *पहेँलो गुलाफ* की 'म' पात्र आफूलाई जस्तै पतिलाई पनि क्षयका कीटाणु सारिदिने क्षयको रोगी बनाइदिने प्रण गर्छे भने *सिहुँडीको भ्याडमा* कथामा स्वार्थी प्रवृत्तिको प्रेमी रमेन्द्रलाई आफू अर्कैसँग बिहे गर्न लागेको कुरा सुनाएर ऊ दुःखी नै भए पनि उसले दिएको पीडाको बदला लिन्छे । यस्तै *एउटा जीवन्त क्षण जो मरीमरी पनि बाँच्छ* कथामा हेराले आफ्नै छातीमाथि चोलोलाई टाँस्दै यौनतृप्ति पाएको छ । यसैले यी सबै पात्रहरूले वर्गीय भूमिकाभन्दा बढी व्यक्तिगत पात्रका रूपमा आफ्नो भूमिका सशक्त रूपमा निभाएका छन् ।

त्यसैले *पहेँलो गुलाफ* कथासङ्ग्रहभित्र रहेका कथाहरूमा व्यक्तिगत चरित्रको प्रधानता हुनु यसको विशेष प्रवृत्ति पनि हो ।

४.१० सहरिया परिवेशको चित्रण

कथाकार प्रेमा शाहले *पहेँलो गुलाफ* कथासङ्ग्रहमा सूक्ष्म तथा सहरिया परिवेशका साथै समकालीन परिस्थितिलाई पनि कथामा प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । यस भित्रका कथाहरू मूलतः सहर केन्द्रित छन् र ती वर्तमान कालकै छन् । यहाँ भित्रका कथाहरूको परिवेश भनेको प्रायः एउटै कोठा, त्यसभित्र भएका सरसामान, एउटै घर र त्यहाँ देखिएका प्रकृति चित्रण नै हो । सूक्ष्म परिवेश भए पनि पात्रको मनोदशालाई उत्कृष्ट ढङ्गमा उतारिएकाले सूक्ष्म परिवेशमै व्यपकता र कथाले पूर्णता प्राप्त गरेको पाइन्छ ।

यस कथासङ्ग्रहभित्र प्रकृतिकै माध्यमबाट पात्रहरूको मनस्थितिको चित्रण गरिएको पाइन्छ । यस भित्रका कतिपय कथाहरूको शीर्षकमा पनि प्रकृति चित्रण भल्किन्छ (शर्मा र पौड्याल, २०५४ : ९७) । त्यसैले यहाँ बाह्य परिवेशका अतिरिक्त आन्तरिक परिवेशमा कथाहरू बढी केन्द्रित भएकाले सूक्ष्म परिवेशमा पनि कथाहरू उत्कृष्ट बन्न पुगेका छन् । तसर्थ यस कथासङ्ग्रह भित्रका कथाहरू परिवेश विविधताले युक्त छन् ।

पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहभित्रका प्रायः सबै कथाहरूमा सहरिया वातावरण भेट्न सकिन्छ । पहेंलो गुलाफ कथाकी 'म' पात्र र उसको पतिले उच्चवर्गीय पात्रको भूमिका निभाएका छन् । 'म' पात्रलाई क्षयरोग लागेर ऊ सेनेटोरियममा छुट्टै बेडमा बसेकी छ । प्राइभेट डाक्टर, आधुनिक हस्पिटल यो सबै सहरिया परिवेशको चित्रण हो । यस्तै *लोग्ने* कथामा पनि सहरको कुनै घरको चित्रण गरिएको छ । *प्रतिक्रिया* कथामा "सिंहदरबारमा आफ्नो पालो सिध्याएर मने डेरा फर्क्यो" (शाह, २०२३ : २४) भन्ने भनाइबाट यस कथाको परिवेश काठमाडौँ राजधानीमै केन्द्रित रहेको छ । *चाया* कथा पनि एउटा घरभित्रकै परिवेशमा सीमित भए पनि नोकरचाकर राख्ने दालचीनीको रहनसहनले गर्दा यस कथाको परिवेश सहरिया नै हो भन्न सकिन्छ । *मीना* कथामा मीनाले मर्जी होस् न, छोडिबक्स्योस् भन्ने भनाइको साथै त्यस घरको वातावरण लवाइखवाइ आदिले यस कथाको परिवेश पनि सहरिया परिवेशमै केन्द्रित रहेको छ ।

एउटा जीवन्त क्षण जो मरीमरी पनि बाँच्छ कथामा गाउँले परिवेशको चित्रण भए पनि त्यहाँ बज्रयोगिनीको मन्दिरमा आरती सुरु हुन्छ, भन्ने कुरा उल्लेख भएकाले गाउँ भए पनि सहर नजिकैको गाउँ भन्ने कुरा थाहा हुन्छ । *वाल्जपछि* कथाको परिवेश मूलतः सहरमा नै केन्द्रित भएको छ । यस कथाकी पात्र मत्स्यगन्धा सधैं राति आफ्नो पर्सनल कारमा बाल्ज नाच गर्न जाने, अङ्ग्रेजी गीतको धुनमा नाच्ने गर्छे । "उसले मत्स्यगन्धाको रिक्तो गिलासलाई गाढा खैरो भोलले चार पाँचचोटि भरिदिन्छ । मत्स्यगन्धाले गिलास र बोतल सबै रित्याउँदै डियर यु आर नाइस (शाह, २०२३ : ७७)" भन्ने भनाइबाट पनि यस कथाका पात्र तथा परिवेश सहरिया नै हो भन्न सकिन्छ । *सिहुँडीको भ्याडमा* कथामा पनि पूर्ण रूपमा सहरिया परिवेश नै समेटिएको पाइन्छ । यसमा प्रयुक्त पात्रहरू उषा र रमेन्द्र इन्डियाबाट पढेर आएका हुन्छन् । उनीहरूको संवादमा त्यहाँका समुद्र, वृन्दावन गार्डेन र रमाइला ठाउँहरूको वर्णन पनि पाइन्छ, र उनीहरूले बोल्ने बोली पनि सहरिया परिवेशअनुरूपकै छ । 'वन एण्ड टु एण्ड आई लव यु एण्ड प्ले द गेम अफ लव (शाह, २०२३ : ८३) भन्ने जस्ता अङ्ग्रेजी शब्दको प्रयोगले कथा सहरिया परिवेशमा नै अगाडि बढेको छ भन्ने बुझिन्छ ।

यसरी प्रेमा शाहको कथासङ्ग्रह *पहेंलो गुलाफ* भित्रका कथाहरूले सूक्ष्म परिवेशलाई समेटेको पाइन्छ साथै प्रायः सबै कथाहरू सहरिया वातावरणमै रचना भएका छन् । त्यसैले सहरिया परिवेश यस कथासङ्ग्रहको महत्त्वपूर्ण कथागत प्रवृत्ति हो ।

४.११ आलङ्कारिक भाषाशैली

पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका कथाहरू भाषा शिल्पगत रूपमा परम्पराभन्दा भिन्न र नवीन पनि छन् । यसभित्रका कथाहरूमा सरल, संयुक्त र मिश्र वाक्यको समिश्रण भए पनि कथा सरलवाक्यमै अगाडि बढेको छ । यस्ता वाक्यहरू गद्य कवितात्मक किसिमका छन् । रमी रमी रमेन्द्र, उसी उसी मेरो नाउ उषा (शाह, २०२३ : ८४) र उसी तिमिले मेरो मुटु छामिनौ !, रमेन्द्र तिमिले मलाई बुझेनौ (शाह, २०२३ : ८८) जस्ता कवितात्मक वाक्यको प्रयोगले यस कथाको भाषा आकर्षक बन्न पुगेको छ । त्यसैले सरल भाषाशैली र शब्द स्तरकै वाक्यात्मक विन्यास यस कथासङ्ग्रहको नवीन शिल्पगत प्रयोग हो ।

शब्द प्रयोगका दृष्टिले यस कथासङ्ग्रहभित्रका प्रायः सबै कथाहरूमा तत्सम, तद्भव, आगन्तुक, द्विरुक्त, अनुकरणात्मक, निपात, उखान-टुक्काको प्रयोग गरिएकाले कथामा भाषिक सरलता पाउन सकिन्छ । यसका साथै यस कथामा तत्सम र आगन्तुक शब्दको प्रयोग बढी मात्रामा भएको छ । आगन्तुकमा पनि अङ्ग्रेजी शब्दप्रयोगका दृष्टिले कथाले विशेष प्रकारको उत्कृष्टता प्राप्त गरेको छ तर यसले भाषामा बोझिलता भने थपेको छैन ।

प्रस्तुत कथासङ्ग्रहका कथाको भाषाशैलीगत प्रवृत्तिमध्ये विम्बालङ्कारको उचित प्रयोग पनि हो । यसले कथाको संरचनामा महवपूर्ण भूमिका खेलेको छ । पात्रहरूको मानसिक प्रवृत्तिलाई चित्रण गर्न विम्बालङ्कारको उचित प्रयोगले उल्लेख्य भूमिका खेलेको छ ।

पहेँलो गुलाफ कथामा प्रतीकका रूपमा प्रयुक्त पहेँलो गुलाफको फूल र लाभा, प्रतिक्रिया कथामा प्रयोग भएको सुनको पोको, धार कुडिएको खुकुरी, चाया कथामा दालचीनीको मुखमा आएको चायाको पोतो, वाल्जपछि कथामा प्रयुक्त क्याक्टस प्रतीकका रूपमा र मत्स्यगन्धा र सन्तनुको पूर्वप्रसङ्ग प्राक्सन्दर्भका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । यस्तै सिहुँडीको भयाडमा कथामा सिहुँडीको प्रयोग उषाको दुःखलाग्दो जीवनको प्रतीकका रूपमा प्रयोग भएको छ । यसैगरी मीना कथामा मीनाभित्रको ज्वालामुखीको तातोमा सानुराजाभित्रको सुनको प्रतिमा पग्लियो (शाह, २०२३ : ५१) भन्ने आलङ्कारिक वाक्यको प्रयोगले कथामा उत्कृष्टता थपेको पाइन्छ । एउटा जीवन्त क्षण जो मरीमरी पनि बाँच्छ कथाको शीर्षकीकरण नै प्रतीकात्मक रूपमा गरिएको छ । यस्तै यस कथामा प्रयुक्त राता, गुलाफी र सुनौला माछाहरू क्रमशः सुनमाया, भाउजू र ग्राहक ठिटीको प्रतीकको रूपमा आएका छन् ।

यसरी बिम्बप्रतीकका साथै आलङ्कारिक वाक्यको उचित प्रयोगले कथालाई रोचक बनाउन मद्दत गरेको छ । छोटो छरिता वाक्यको प्रयोग, कवितात्मक भाषाशैली र बोलिचालीको भाषा प्रयोगले कथा सरल र रोचक बन्न पुगेको छ । यो **पहेँलो गुलाफ** कथासङ्ग्रहको भाषिक चयनको उत्कृष्ट प्रवृत्ति हो ।

४.१२ शैलीगत नवीनता

पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहमा पाइने महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति भनेको शैलीगत नवीनता हो । परम्परागत रूपमा भन्दा भिन्न नवीन शिल्पगत शैली नै विशेष रूपमा यहाँ प्रस्तुत भएको छ । यसले गर्दा कथाहरू नवीन र आकर्षक बन्न पुगेका छन् ।

पहेँलो गुलाफ कथा डायरी शैलीमा लिखित कथा परम्पराकै नवीन प्रस्तुति पनि हो । असार आठ गतेदेखि असार चौध गतेसम्म डायरीमा उतारिएका भावनामार्फत् यो कथाअगाडि बढेको छ जुन नवीन र आकर्षक प्रवृत्तिको छ । कथामा प्रयुक्त पात्रको दिनदिनमा घटेका घटनाहरू पढ्दा पाठकलाई आफ्नै घटनाहरू पढेजस्तो लाग्छ । त्यसैले कथाको शैली नयाँ र रोचक बन्न पुगेको छ । यस्तै यस कथामा लामोलामो अनुच्छेदको प्रयोग गरिएको छ । *पहेँलो गुलाफ, प्रतिक्रिया, एउटा जीवन्त क्षण जो मरीमरी पनि बाँच्छ* कथामा तीन पेज लामो अनुच्छेद गठनको प्रयोगले शैली पक्षमै नवीनता थपेको छ ।

पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहमा संवादको बाहुल्यता रहेको पाइन्छ, जुन यस कथासङ्ग्रहको शैलीगत नवीनता हो । *सिहुँडीको भ्याडमा* कथा संवादको प्रचुर मात्रामा प्रयोग गरिएको कथा हो । 'तिम्रो विवाह पक्का हुँदैछ होइन, तिमीले केटोलाई चिनेकी छौ ? अहँ, मुख पनि देखेको छैन, तस्विर ल्याएका थिए । मैले त हेरिन हेर्नु पर्ने के खाँचो ? (शाह, २०२३ : ८८) र चार वर्षसम्म तिमी मसित बोलेनौ, ममाथि तिम्रो कति शड्का रहेछ (शाह, २०२३ : ८६), मैले भनिहाले नि मलाई माफ गर भनेर (शाह, २०२३ : ८७) जस्ता संवादले गर्दा *सिहुँडीको भ्याडमा* कथा संवादात्मक बन्न पुगेको छ । यसका साथै *प्रतिक्रिया, मीना, चाया, वाल्जपछि* कथामा पनि थोरै मात्रामा भए पनि संवादात्मक शैलीको प्रयोग भएको छ ।

त्यसैले *पहेँलो गुलाफ* कथामा प्रयोग भएको डायरी शैली, *सिहुँडीको भ्याडमा* कथामा प्रयोग भएको संवादात्मक शैलीले कथा रोचक, नवीन बन्न पुगेको छ जुन **पहेँलो गुलाफ** कथासङ्ग्रहको महत्त्वपूर्ण प्रवृत्तिका रूपमा प्रस्तुत हुन पुगेको छ ।

४.१३ निष्कर्ष

पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका प्राय सबै कथाहरू मनोविश्लेषणमा नै केन्द्रित रहेका छन् । मान्छेको मनको अन्तर्तहसम्म पसेर उनीहरूको मनोभावनालाई केलाउने काम यस कथासङ्ग्रहका कथाहरूले गरेको पाइन्छ । सामाजिकता, यथार्थता, विसङ्गतिबोध, नारी अस्मिताको खोजीजस्ता प्रवृत्तिलाई कथामा दर्शाउनु पनि यस कथासङ्ग्रहभित्रका कथाहरूको प्रवृत्ति रहेको पाइन्छ । यस कथासङ्ग्रहका कथाहरू शैली र शिल्पगत रूपमा पनि नवीन रहेको पाइन्छ । सूक्ष्म कथानक भए पनि मानिसका अन्तर्मनको तहलाई केलाउँदै उसको चरित्रलाई पनि उजागर गर्न यस कथासङ्ग्रहका कथाहरू सक्षम छन् । त्यसैले यस कथासङ्ग्रहका कथाहरू प्रवृत्तिगत रूपमा पनि उत्कृष्ट रहेका छन् । यो नै यस कथासङ्ग्रहको प्रवृत्तिगत विशेषता हो ।

परिच्छेद- पाँच

उपसंहार

पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्र जम्मा पाँच परिच्छेदमा विभाजित छ । पहिलो परिच्छेदको शोधपरिचय र पाँचौ परिच्छेदको उपसंहार शोधपत्रका अनिवार्य खण्ड हुन् । साहित्यकार प्रेमा शाहको जीवनी, व्यक्तित्व र कथा-यात्रा शीर्षकको दोस्रो परिच्छेद, विधातात्त्विक आधारमा पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका कथाहरूको विश्लेषण शीर्षकको तेस्रो परिच्छेद एवम् प्रवृत्तिगत आधारमा पहेंलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका कथाहरूको विश्लेषण शीर्षकको चौथो परिच्छेद प्रायोगिक खण्डहरू हुन् ।

५.१ सारांश र निष्कर्ष

प्रेमा शाह आधुनिक नेपाली साहित्यको इतिहासमा विशिष्ट प्रतिभा हुन् । २०१६ सालदेखि साहित्य क्षेत्रमा प्रवेश गरेकी प्रेमा शाहले फुटकर रूपमा कविता रचना गर्नुका साथै कथा, उपन्यास, एकाङ्की, बालसाहित्यमा समेत योगदान पुऱ्याएकी छिन् तर यिनको लेखनको मुख्य क्षेत्र भने कथा विधा नै हो ।

सानै उमेरदेखि साहित्यमा रुचि राख्ने प्रेमा शाह सात कक्षा पढ्दापढ्दै गुरुहरूको प्रेरणाले साहित्य सिर्जनातर्फ अगाडि बढेकी हुन् । साहित्य लेखनको आरम्भ कविताबाट भए पनि २०१८ सालमा शारदामा प्रकाशित *प्रतिक्रिया* कथा यिनको पहिलो कथा हो । नवीन शिल्प र शैलीलाई अँगाल्दै पारिजातमा चुलिएको भाषा, शैली, विम्बको चमत्कारलाई प्रेमा शाहले अझ चुल्याउँदै सर्वकालिक प्रसिद्धि प्राप्त गरेको पाइन्छ । उनी नेपाली गद्यमा महत्त्वपूर्ण रचनाकारका रूपमा देखा पर्दै कथा लेखनको क्षेत्रमा मनोविज्ञानमा आधारित कथालेखनमा स्थापित हुन पुगेकी छिन् ।

यिनका कथाहरू विशेष रूपले यथार्थ मनोविज्ञानमा आधारित छन् । यिनका डेढ दर्जन जति कथाहरू मूलतः यौन भोकलाई मूल विषय बनाएर लेखिएका छन् । त्यसैले यिनका कथाहरूले सशक्त रूपमा मान्छेमा मनका वृत्ति र चरित्रलाई उद्घाटन गर्न सफल भएको पाइन्छ ।

कथाकार प्रेमा शाहले नेपाली साहित्यमा दुई दर्जनजति कथाहरू लेखेको पाइन्छ । यिनका यी कथाहरू पहेंलो गुलाफ (२०२३) र विषयान्तर (२०२८) कथासङ्ग्रहमा सङ्कलित छन् । यस्तै यिनको *नसंचा* भन्ने नेवारी कथा पनि प्रकाशित भएको पाइन्छ ।

यिनको कथा लेखन र प्रकाशनलाई हेर्दा २०१८ देखि २०२८ सालसम्म निरन्तरता रहेको पाइन्छ । यस्तै २०१८ देखि २०२३ सालको यिनको कथा लेखनलाई प्रथम चरण र २०२४ देखि २०२८ सम्मको कथा लेखनलाई दोस्रो चरणमा पनि राख्न सकिन्छ, तर यिनको कथाहरूको प्रतिनिधि सङ्ग्रह भनेको **पहेँलो गुलाफ** (२०२३) कथासङ्ग्रह नै हो ।

कथा भनेको जीवनको एक अंशका घटना र चरित्रलाई प्रकाश पार्ने साहित्यिक विधा हो । यसको निर्माणमा विभिन्न तत्त्व वा घटकहरूको महत्त्वपूर्ण स्थान रहेको हुन्छ । कथानक, पात्र, परिवेश, दृष्टिबिन्दु, भाषा-शैली र उद्देश्य यसका मुख्य घटक वा तत्त्वहरू हुन् ।

कथाकार प्रेमा शाहको पहिलो चरणमा नै लेखिएको **पहेँलो गुलाफ** (२०२३) कथासङ्ग्रहभित्र *पहेँलो गुलाफ*, *लोग्ने*, *प्रतिक्रिया*, *चाया*, *मीना*, *एउटा जीवन्त क्षण जो मरी मरी पनि बाँच्छ*, *वाल्जपछि*, *सिहुँडीको भ्याडमा* गरी जम्मा आठवटा कथाहरू रहेको पाइन्छ । यस कथासङ्ग्रहका प्रायः सबैजसो कथाहरूमा मनोविश्लेषण नै भेट्न सकिन्छ । मानिसका दमित मनका जैविक चाहनालाई जस्ताको तस्तै कथाहरूमा उतारिएको पाइन्छ । त्यसैले यहाँ चेतन र अचेतन मनको द्वन्द्व र उत्कृष्टतालाई भेट्न सकिन्छ ।

यस कथासङ्ग्रहभित्रका कथाहरूमा मनोवैज्ञानिक भएका कारणले गर्दा सूक्ष्म कथानकमा अगाडि बढेको पाइन्छ । आकारगत विस्तारमा कथाहरू ठिक्क प्रकृतिका नै बन्न पुगेका छन् । मनोवैज्ञानिक कथा भएर पनि कथा रैखिक ढाँचामा नै अगाडि बढेको पाइन्छ । *पहेँलो गुलाफ*, र *सिहुँडीको भ्याडमा* कथामा धेरै मात्रामा पूर्वदीप्तिको प्रयोग भएको पाइन्छ भने अन्य कथाहरूमा चाहिँ पूर्वदीप्तिको प्रयोग कम मात्रामा प्रयोग भएको पाइन्छ । यसमा आन्तरिक र बाह्य दुवै प्रकारको दृष्टिबिन्दुको प्रयोग भएको पाइन्छ ।

कथाकार प्रेमा शाहले **पहेँलो गुलाफ** कथासङ्ग्रहका कथाहरूमा थोरै पात्रहरूको माध्यमबाट पनि कथाले उत्कृष्टता प्राप्त गर्नु कथाकारको विशिष्ट प्रवृत्ति हो । कथामा प्रयुक्त पात्रहरू वर्गगत र व्यक्तिगत दुवै प्रकारका छन् । प्रायः सबै कथाहरूमा उच्च वर्गीय पात्रहरूलाई देखाएर तिनीहरूको आचरणलाई देखाउनु प्रेमा शाहको महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति रहेको पाइन्छ । यी पात्रहरूका माध्यमबाट वर्गीय पात्रहरूले भोग्ने पीडा र निम्न वर्गीय पात्रहरूले भोग्ने आन्तरिक पीडालाई देखाएर पीडा एउटै भए पनि भोगाइका कारण ती फरकफरक हुने कुरा पनि यसमा देखाइएको छ । *पहेँलो गुलाफ* कथाकी 'म' पात्र र 'उहाँ'; *लोग्ने* कथाकी 'निर्मला'; *चाया* कथाकी 'दालचीनी' र 'गोरे'; *मीना* कथाकी 'मीना' र 'सानुराजा';

एउटा जीवन्त क्षण जो मरीमरी बाँच्छ कथाको 'हेरा'; वाल्जपछि कथाको 'ऊ' पात्र र 'मत्स्यगन्धा' यी सबै पात्रहरू यौनवाट आ-आफ्नै किसिमले पीडित भएका छन् । सबै पात्रहरूको पीडा एउटै विषय यौनमा गएर टुङ्गिएको भए पनि यिनीहरूको पीडा भोगाइ भने फरकफरक रूपमा कथामा आएको छ । यसमा कथाकारले पात्रहरूको चेतन र अचेतन मनको आन्तरिक द्वन्द्वलाई देखाउँदै पात्रको चरित्रचित्रण गर्दा नाटकीय र प्रत्यक्ष दुवै पद्धतिको प्रयोग गरेकी छन् ।

पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका कथाहरूमा बाह्य र आन्तरिक दुवै परिवेशको चित्रण गरिएको पाइन्छ । प्रायः सबैजसो कथाहरू शहरिया परिवेशमा नै लेखिएका छन् साथै काठमाडौँ उपत्यकाको सेरोफेरोमा नै यसभित्रका कथाहरूको निर्माण भएको पाइन्छ । यस सङ्ग्रहका कथाहरूमा बाह्य परिवेशभन्दा आन्तरिक परिवेश नै सशक्त रूपमा अगाडि आएको छ ।

प्रेमा शाहको पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका कथाहरूमा विभिन्न प्रवृत्तिगत विशेषताहरू रहेको छ । उनको कथाहरूले मनोवैज्ञानिकता, बौद्धिकता, सामाजिकता, यथार्थता, विसङ्गतिजस्ता पक्षहरूलाई स्पष्ट गर्दै नारी अस्मिताको खोजी गरेको छ । उनको कथाहरूमा शिल्प-शैली र संरचनागत विशेषताहरू पनि रहेको छ ।

भाषा शैलीगत रूपमा पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रह उत्कृष्ट किसिमको छ । यसमा सरल र जटिल दुवै प्रकारको भाषाहरूको प्रयोग भएको छ भने बिम्ब, प्रतीकको प्रयोगले पनि कथा उत्कृष्ट बन्न पुगेको छ । शब्द प्रयोगका दृष्टिले यसमा तत्सम, तद्भव, आगन्तुक द्विरुक्तनिपात, अनुकरणात्मकजस्ता शब्दहरू प्रयोग भएको छ । कथामा तत्सम र आगन्तुक शब्दको अधिक प्रयोग गर्नु शाहको महत्त्वपूर्ण कथागत प्रवृत्ति हो । आवश्यकताअनुसार छोटो-लामा अनुच्छेद योजना र नेपाली कथा शिल्पमै नवीन डायरी शैलीको प्रयोगले पनि कथाले विशेष किसिमको उत्कृष्टता प्राप्त गरेको छ ।

यसरी पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रह कथानक, चरित्र-चित्रण, परिवेश, दृष्टिबिन्दु, भाषाशैलीका साथै शीर्षक चयनका दृष्टिले पनि सङ्क्षिप्तता, सार्थकता र प्रभावकारिता रहेको पाइन्छ । त्यसैले शीर्षकमा अभिधात्मक अर्थसापेक्षका साथै अन्योक्तिमूलक अर्थसापेक्षसमेत रहेको छ । त्यसैले शीर्षक चयनका दृष्टिले पनि यो कथासङ्ग्रह उत्कृष्ट बन्न पुगेको छ ।

यसरी समग्रमा भन्नु पर्दा आधुनिक नेपाली कथा साहित्यमा २०१७ सालपछि देखा परेको नवचेतनावादी लेखन परम्परामा पारिजात र प्रेमा शाहको भूमिका उल्लेखनीय किसिमको रहेको छ । पारिजातको *मैले नजन्माएको छोरो* कथा साहित्यमै विषयगत र प्रस्तुतिगत नवीनतालाई स्थापना गर्न सफल भएको छ भने प्रेमा शाहको २०२० सालको *लोग्ने* र २०२१ सालको *पहेँलो गुलाफ* कथाले विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, भवानी भिक्षु, विजय मल्ल, गोविन्द गोठालेद्वारा स्थापना गरेको परम्परागत मनोविश्लेषणवादी धारामा शिल्प र प्रस्तुतिमा नयाँपन थपेको पाइन्छ । यस कडीका रूपमा देखा परेको उनको कथासङ्ग्रह *पहेँलो गुलाफ* (२०२३) ले सङ्ग्रहकै स्तरमा पनि छुट्टै स्थान कायम गर्न पुगेको छ । जम्मा आठओटा कथाहरूको सङ्कलन भएको यो कृति परिमाणभन्दा परिणामका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण रहेको छ । यो कृति उनका समकालीन महिला कथाकारका तुलनामा विषय प्रतिपादन र शैलीगत प्रस्तुतीकरणका सन्दर्भमा सर्वथा भिन्न र नवीन रहेको छ । यस दृष्टिले यो कृति जेठो कृतिका रूपमा देखा परेको छ । यसर्थ यसको महत्त्व भन् बढ्न गएको छ ।

सम्भावित शीर्षकहरू

१. मनोविश्लेषणका आधारमा पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहको अध्ययन
२. पात्रविधानका दृष्टिकोणमा पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहको विश्लेषण
३. पहेँलो गुलाफ कथासङ्ग्रहका प्रयुक्त नारीपात्रहरूको अध्ययन र विश्लेषण

सन्दर्भग्रन्थसूची

(क) नेपाली, हिन्दी तथा संस्कृत पुस्तकहरू

अधिकारी, हेमाङ्गराज (२०४३), पूर्वीय साहित्यको समालोचना, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

_____ , तथा बट्टीविशाल भट्टराई (सम्पा.) (२०६३), प्रयोगात्मक नेपाली शब्दकोश, दो.सं., काठमाडौं : विद्यार्थी प्रकाशन प्रा. लि. ।

आचार्य, नरहरि तथा अन्य (सम्पा.)(२०४६), नेपाली कथा (भाग-१), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

आप्टे, शिवराज (सम्पा.) (सन् १९६९), संस्कृत-हिन्दी कोश, दो.सं., दिल्ली : मोतीलाल बनारसीदास पब्लिसर्स प्रा.लि. ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५९), साहित्य प्रकाश, छै.सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

गौतम, कृष्ण (२०५६), रचनाको रोमाञ्च, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

गौतम, देवीप्रसाद (सम्पा.) (२०५६), नेपाली कथा, दो.सं., डिल्लीबजार, काठमाडौं : के.पी. पुस्तक भण्डार ।

चापागाई, नरेन्द्र (२०३३), उपन्यास शिल्प र विश्लेषण, विराटनगर : जानुका प्रकाशन ।

जिज्ञासु, मोहनलाल (सन् १९५२), कहानी और कहानीकार, दिल्ली : आत्माराम एण्ड सन्स ।

जोशी, कुमारबहादुर (२०५७), पाश्चात्य साहित्यका प्रमुखवाद, ते.सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

त्रिगुणायन, गोविन्द (सन् १९६८), शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धान्त, नई दिल्ली : एस. चन्द्र एण्ड कम्पनी ।

त्रिपाठी, वासुदेव (२०५८), पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा (भाग-१), पाँ.सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

_____ , (२०४९), पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा (भाग-२), ते.सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

थापा, हिमांशु (२०३६), साहित्य परिचय, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

नायक, प्रवीण (१९६८), यशपालका औपन्यासिक-शिल्प, अगरा : सरस्वती पुस्तक सदन ।

नारायण, बज्रकिशोर (सन् १९६६), चिरस्मरणीय भ्रूलकियाँ नेपाल की, राँची : अभिज्ञान प्रकाशन ।

नेपाल, घनश्याम (सन् २००५), आख्यानका कुरा, दो.सं., प्रधाननगर, सिलगढी : एकता बुक हाउस प्रा. लि. ।

—————, (सम्पा.) (सन् १९८९), कथा सागर, गान्तोक : पुण्यप्रसाद शर्मा, जनपथ प्रकाशन ।

न्यौपाने, टडुकप्रसाद (२०३८), साहित्यको रूपरेखा, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

प्रधान, कृष्णचन्द्रसिंह (सम्पा) (२०४४), साभा समालोचना, ते. सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

प्रधान, प्रतापचन्द्र (२०४०), नेपाली उपन्यास : परम्परा र पृष्ठभूमि, दार्जिलिङ : दीपा प्रकाशन ।

प्रसाईं, नरेन्द्रराज (२०६३), नारीचूली, काठमाडौं : नइ प्रकाशन ।

बराल, ईश्वर (सम्पा.) (२०४८), भ्यालबाट, पाँ.सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

—————, तथा अन्य (सम्पा.)(२०५५), साहित्य कोश, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

बराल, ऋषिराज, (सम्पा.) (२०५५) नेपाली कथा भाग ३, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

—————, (२०५६), उपन्यासको सौन्दर्यशास्त्र, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

बराल, कृष्णहरि तथा नेत्र एटम (२०५८), उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास, दो.सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

वर्मा, धीरेन्द्र तथा अन्य (सम्पा.) (२०२०), हिन्दी साहित्य कोश (भाग-१), दो.सं., वाराणासी : ज्ञानमण्डल लिमिटेड ।

भटनागर, प्रेम (सन् १९६८), हिन्दी उपन्यास शिल्प: बदलते परिप्रेक्ष्य, जयपुर : अर्चना प्रकाशन

भट्टराई, देवेन्द्र (२०६२), स्रष्टा र समय, काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।

भट्टराई, घटराज (सम्पा.) (२०५१), नेपाली साहित्यकार परिचय कोश, काठमाडौं : नेशनल रिसर्च एसोसियेट्स ।

—————, (सम्पा.) (२०५६), नेपाली लेखक कोश, काठमाडौं : देवकोटा प्रतिष्ठान ।

भण्डारी, कृष्णप्रसाद (२०५८), फ्रायड र मनोविश्लेषण, दो.सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

यात्री, वासु रिमाल (सम्पा.) (२०३९), अट्टाईस कथा, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

लुइटेल, लीला (२०६०), नेपाली महिला कथाकार, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

शर्मा, केदारप्रसाद तथा राजेन्द्रप्रसाद पौड्याल (सम्पा.) (२०५४), चौध नेपाली कथाकारका कथा, काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

शर्मा, मोहनराज (२०३५), कथाको विकास प्रक्रिया, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

—————, (२०४८), शैलीविज्ञान, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

————— र खगेन्द्र लुइटेल (२०५५), शोधविधि, दो.सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन,

—————, (२०६१), पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्य सिद्धान्त, काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

शर्मा, हरिप्रसाद (२०५९), कथा सिद्धान्त र विवेचना, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

शाह, प्रेमा (२०२३), पहेंलो गुलाफ, काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।

श्रेष्ठ, दयाराम (सम्पा.) (२०६०), नेपाली कथा (भाग-४), दो.सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

—————, (सम्पा.) (२०३९), पच्चीस वर्षका नेपाली कथा, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

सत्याल, यज्ञराज (२०१७), नेपाली साहित्यको भूमिका, काठमाडौं : प्रकाशन विभाग ।

साकार, शैलेन्द्र (सम्पा.) (२०३३), कथामा नारी हस्ताक्षर, ललितपुर : साभा प्रकाशन, ।

सिन्हा, सुरेन्द्र (२०१८), उपन्यास शिल्प और प्रवृत्तिया, वाराणासी : हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय ।

(ख) अङ्ग्रेजी पुस्तकहरू

Abrams, M.H. (2008), **A Glossary of literary Terms**, 8th edn., New Delhi : Wadsworth Cengage learning Indian Pvt. Ltd.

Cuddon, J.A. (1998), **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, 4th edn., London : Penguin Books Ltd.

Hudson, William Henry (1913), **An Introduction to the study of literature**, 2nd edn., London : George G. Harrap and Co. Ltd.

Wehmeier, Sally (ed.) (2000), **Oxford Advanced Learner's Dictionary**, 6th edn, Oxford : Oxford University press.

(ग) शोधपत्रिकाहरू

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद (२०६०), नेपाली यौनकथामा प्रयुक्त यौनप्रतीकहरू, **मधुपर्क** (वर्ष ३६, अङ्क ४), पृ. ११२-१२६ ।

_____ (२०६३), **प्रेमा शाहको लोग्नेमा आवेगको प्रतिफलन, अस्तित्ता**, (वर्ष १, अङ्क १), पृ ७८-८३ ।

जोशी, रत्नध्वज (२०१८), **कथा कथाकार र आलोचक, नेपाली** (पूर्णाङ्क ९), पृ. १९-५२ ।

देवकोटा लक्ष्मीप्रसाद (१९९९), **छोटो किस्सा, शारदा** (वर्ष ८, अङ्क १), पृ. १२०-१२६ ।

'नीरव', रोशन थापा (२०६०), **नेपाली यौनकथाको परिदृश्य, मधुपर्क** (वर्ष ३६, अङ्क ४), पृ. ५०-७२ ।

पहाडी (२०२२), **नेपाली कथा साहित्यामथि एक विहङ्गम दृष्टि, रत्नश्री** (वर्ष २, अङ्क ४), पृ. ५८-८० ।

प्रधान, कष्ण (२०५०), **नेपाली कथा : महिला प्रतिभामा पाइने प्रवृत्ति, मधुपर्क**, (वर्ष २६, अङ्क ७, कथा अङ्क) पृ. ९१-९७ ।

भोजपुरे, हिरण्य तथा गणेश रसिक (सम्पा.) (२०२८), **अन्तर्वार्ता कथाकार प्रेमा शाहसित, उपत्यका** (पूर्णाङ्क २) पृ. १४-२१ ।

'यात्री', वासु रिमाल (२०२६), **आजका उत्कृष्ट नेपाली कथाहरू, हिमानी** (पूर्णाङ्क १४, कथा अङ्क), पृ. २०८-२२६ ।

_____ (२०२८), **नेपाली कथा साहित्यमा यौन वृत्तिको प्रयोग, वर्षेनी** (वर्ष १, अङ्क १) पृ. ८५-९० ।

राकेश, दयाराम (२०२५, २०२६), **पहेँलो गुलाफ पहिलो प्रयास अपर्ण**, (वर्ष ४, अङ्क ५ र १०) पृ. २४-२७ र ९-११ ।

शर्मा, गार्गी (२०६२), *नेपाली साहित्यमा नारीको योगदान*, मधुपर्क (वर्ष ३८, अङ्क ४), पृ. १५-१७ ।

शर्मा, युयुत्सु आर. डी (२००३ अगष्ट २४), *पर्दाभिन्नको विरोधाभाष*, द हिमालयन टायम्स, पृ. ७ ।

शाह, प्रेमा (२०३९ भाद्र १८ गते), 'यौन सम्बन्ध जोसँग पनि हुन सक्तैन', *मानस* (वर्ष ४, अङ्क १७) पृ. ४-५ ।

सुवेदी, पुरुषोत्तम (२०६४), *नेपाली साहित्यमा महिला उपस्थिति*, *मिर्मिरे* (वर्ष ३६, अङ्क ६), पृ. २७४-२८४ ।

(घ) शोधपत्रहरू

घर्ती, दुर्गाबहादुर (२०५३), *अनुराधा* उपन्यासको कृतिपरक अध्ययन, (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), कीर्तिपुर : नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि. ।

घिमिरे, ध्रुवकुमार (२०४३), *प्रेमा शाह : जीवनी र कृतित्व*, (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), कीर्तिपुर : नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि. ।