

## पहिलो परिच्छेद 'यो प्रेम !' नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन

### १.१ शोधपत्रको शीर्षक:

प्रस्तावित शोधको शीर्षक 'यो प्रेम !' नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन रहेको छ ।

### १.२ शोधको प्रयोजन:

प्रस्तावित शोध त्रिभुवन विश्वविद्यालय शिक्षाशास्त्र-नेपाली भाषा शिक्षा विषयको स्नातकोत्तर तह (एम.एड.) दोस्रो वर्षको नेपा. शि. ५९८ पत्रको आवश्यकता पूरा गर्ने प्रयोजनका निमित्त प्रस्तुत गरिएको छ ।

### १.३ समस्याको कथन:

गोपालप्रसाद रिमालद्वारा लिखित यो 'प्रेम !' नाटक नेपाली गद्य साहित्यको एउटा महत्त्वपूर्ण सामाजिक नाटक हो । नेपाली साहित्यको क्षेत्रमा नाटकको इतिहासमा लेखनशैली, भाषिक प्रयोग, वाक्यगठन एवम् रचनाशिल्पका हिसावले महत्त्वपूर्ण ठहरिएको 'यो प्रेम !' नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन, विश्लेषण एवम् मूल्याङ्कन गर्नु तथा उक्त अध्ययनका आधारमा नाटक शिक्षण प्रक्रियामा शैलीवैज्ञानिक अध्ययन, विश्लेषण एवम् मूल्याङ्कन गर्नु तथा उक्त अध्ययनको शैक्षिक प्रयोजनलाई प्रस्तुत गर्नु यस शोधपत्रको प्रमुख समस्या रहेको छ ।

### १.४ शोधको उद्देश्य :

प्रस्तावित शोधका निम्नलिखित उद्देश्यहरू रहेका छन् :

क. कथावस्तुको आधारमा 'यो प्रेम !' नाटकको विश्लेषण गर्नु ।

ख. चरित्रका आधारमा 'यो प्रेम !' नाटकको विश्लेषण गर्नु ।

ग. चयनका आधारमा 'यो प्रेम ' नाटकको विश्लेषण गर्नु ।

घ. विचलन र समानान्तरताका आधारमा 'यो प्रेम !' नाटकको विश्लेषण गर्नु ।

### १.५ पूर्व कार्यको समीक्षा:

नेपाली साहित्यका अनेकौं विधामध्ये नाटक एक महत्त्वपूर्ण विधा हो । नेपाली नाट्य परम्परामा विभिन्न धाराहरूको प्रवर्तन र विकास भएको पाइन्छ । नाट्य परम्पराको इतिहासमा 'यो प्रेम !' नाटकले नवयुगको उद्घाटन गरेको छ । नाटकको विकास अगाडि बढ्ने क्रममा वा सिलसिलामा 'यो प्रेम !' नाटक यथार्थवादी आदर्शोन्मुख धारा अँगालेर

नेपाली जनमानसमा आउन सफल भयो । नाट्यकलामा मनोवैज्ञानिक द्वन्द्व गतिमयता र सूक्ष्मताको समग्ररूपले वर्णन गरिएको 'यो प्रेम !' नाटक युगप्रवर्तन गर्न सफल भएको छ । नाट्य परम्पराको इतिहासमा सामाजिक यथार्थवादी धाराको अनुपम उदाहरण बन्न सफल 'यो प्रेम !' नाटक उच्च तहको पाठ्यक्रममा समेत समावेश गरिएको छ । विभिन्न पाठ्यपुस्तकमा अध्ययन र अध्यापनका दृष्टिकोणले समीक्षा गरेबाहेक खास भाषाविज्ञानको कसीमा शैलीवैज्ञानिक दृष्टिले यस नाटकको कुनै प्रकारको अध्ययन, शोध, व्याख्याविश्लेषण भएको पाइँदैन ।

शैलीविज्ञान अपेक्षाकृत रूपमा पछि विकसित भएको देखिन्छ, तापनि वर्तमानसम्म आइपुग्दा यसको अध्ययनको लामो पृष्ठभूमि बनिसकेको छ । नेपालीमा शैलीवैज्ञानिक अध्ययन परम्परा विस्तारै मौलाउँदै जान थालेको आभास पाइन्छ । पूर्वसमीक्षाको सन्दर्भमा शिक्षाशास्त्रअन्तर्गतका नेपाली विभागबाट स्नातकोत्तर तहमा शैलीविज्ञानमा विभिन्न शोधकार्यहरू भएका छन् ।

शिक्षाशास्त्र- नेपाली भाषाशिक्षाअन्तर्गत डि.बी. थापाले वि.सं. २०५६ सालमा 'तीनघुम्ती' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन नामक शोधपत्र तयार गरेका छन् । त्यसैगरी २०५७ सालमा नीलमणि ढुङ्गेलले 'शिरीषको फूल' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन शीर्षकको शोधपत्र प्रस्तुत गरेका छन् । उक्त अध्ययनमा आख्यानको स्रोत, जीवनदृष्टि र भाषिक प्रयोगका चयन, समानान्तरता, विचलन आदि पक्षको अध्ययन विश्लेषण भएको देखिन्छ । शोधार्थी कृष्णचन्द्र सापकोटाले २०५९ सालमा 'माइत-घर' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन' नामक शोधपत्र प्रस्तुत गरेका छन् । यसमा माइत-घर उपन्यासको विषयवस्तुको धरातल यथार्थवादी देखिए पनि आदर्शवादी चेतनालाई छाड्न नसकिएको मध्यम तथा निम्न वर्गीय समाजको दयनीय अवस्थाको चित्रण गरिएको उल्लेख छ । शिवप्रसाद रेग्मीले 'शकुन्तला गीतिनाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन' (२०५९) प्रस्तुत गरेका छन् जसमा गीति नाट्यपरम्पराको सर्वेक्षणका साथै शैलीवैज्ञानिक युक्तिहरूका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । दुर्गाप्रसाद दाहालले 'नरेन्द्रदाइ' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन' शीर्षकको गीतिनाटकहरूको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन' (२०५८) गरेको पाइन्छ । त्यसैगरी राजेन्द्र खनालले 'मुगलान' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन' (२०६१) शीर्षकमा एक शोधपत्र प्रस्तुत गरेका छन् । यसमा गुस्ताभ फ्रेटागको पिरामिड शैलीमा आख्यानको प्रस्तुतिलाई देखाइएको छ । त्यसका साथै पात्रहरूको वर्गीकरण, भाषिक चयन, विचलन, समानान्तरता जस्ता शैलीवैज्ञानिक अध्ययनका पक्षहरूलाई स्पष्ट पार्ने प्रयास गरिएको देखिन्छ । त्यस्तै वीरेन्द्र पुडासैनीले 'राजेश्वरी' खण्डकाव्यको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन (२०६२) नामक शोधपत्र प्रस्तुत गरेका छन् । उक्त अध्ययनमा शैलीविज्ञानको विकास, कथानक,

चरित्र, दृष्टिबिन्दु, उद्देश्य, चयन, विचलन र समानान्तरताको आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । शैलीवैज्ञानिक अध्ययनकै क्रममा तीर्थकुमारी गौतमको 'अश्वत्थामा गीतिनाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन' (२०६२) शीर्षकको शोधपत्र प्रस्तुत भएको छ । यसमा माधवप्रसाद धिमिरेद्वारा लेखिएको नाट्यकाव्य 'अश्वत्थामा' को गीतिनाट्यपरम्पराको विकासका साथै शैलीवैज्ञानिक अध्ययनलाई अगाडि सारिएको छ ।

यसरी उक्त शोधहरूलाई समेत आधार मानेर यस 'यो प्रेम !' नाटकको शैलीवैज्ञानिक दृष्टिले अध्ययन र विश्लेषण गर्ने प्रयास गरिएको छ ।

१.६ अध्ययनको औचित्य:

'यो प्रेम !' नाटक आधुनिक नेपाली नाटकका क्षेत्रमा नारी समस्यामूलक यथार्थवादी धाराको प्रतिनिधित्व गर्ने नाटक हो । यथार्थवादी शैलीमा नेपाली समाजमा रहेका नारी शोषण, युवायुवतीको वासनात्मक प्रेम र त्यसबाट उत्पन्न समस्यालाई विषय बनाएर लेखिएको यस नाटकले तत्कालीन समाजका अन्य यथार्थ पक्षलाई पनि उद्घाटित गरेको छ । तत्कालीन समयदेखि अहिलेसम्म विद्यमान चाकरी प्रथालाई नाटकमा नजानिदो पारामा उठाएर जागिर खान चाकरी र चाप्लुसी गर्नुपर्ने अवस्थाको यथार्थता प्रस्तुत गरिएको छ । यो प्रेम नाटकलाई सामाजिक आँखाले हेर्दा त्यसबेलाको नेपाली समाजको स्पष्ट चित्र फेला पर्छ । यसरी यस नाटकले नारीले पीडा र समस्या बोकेर जिउनुपर्ने अवस्था लामो समयदेखिको भएको र अब ती समस्यालाई पार लगाउन नारीले नै सचेत हुनुपर्छ भन्ने मान्यता राखेको छ । साथै पुरुषको हैकमवादी प्रवृत्तिमाथि विद्रोह गरेर पुरुषसमान नारी स्वतन्त्रताको आवाज उठाएर अघि बढ्ने सन्देश दिएको हुनाले यसको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन अनुसन्धान हुन वाञ्छनीय देखिन्छ । शैलीवैज्ञानिक ढङ्गबाट अध्ययन अध्यापन गराउने हो भने अभि सहज र प्रभावकारी ढङ्गबाट भाव सम्प्रेषण हुनेछ ।

डा. हेमाङ्गराज अधिकारीका अनुसार- "शैलीले भाषाका अभिव्यक्तिका विविध ढङ्गलाई जनाएको हुन्छ । विषय व्यक्ति प्रयोजन, परिवेश आदिले गर्दा शैलीमा विविधता आउँछ । भाषाको अभिव्यक्ति वा सङ्कथनमा पाइने यस्तै शैलीगत विविधतासम्बन्धी भाषावैज्ञानिक अध्ययनलाई शैलीवैज्ञानिक भनिन्छ ।" (२०६२:२६१) भाषा र साहित्य एक अर्काका पूरक हुन् । साहित्यको माध्यमबाट शैलीवैज्ञानिक अध्ययनमा भाषाविज्ञानले सहयोग पुऱ्याउँदछ । यस अर्थमा शैलीवैज्ञानिक अध्ययन भनेको भाषाविज्ञानको एउटा शाखा हो भने यसको नितान्त प्रयोग क्षेत्र साहित्य हो । आधुनिक शैलीविज्ञानले विभिन्न धारामा साहित्यिक शैलीलाई महत्त्वपूर्ण अध्ययन क्षेत्र बनाएको कुरा समेत डा. हेमाङ्गराज अधिकारीले प्रष्ट्याउनुभएको छ । तसर्थ: प्रस्तुत 'यो प्रेम !' नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन उपयोगी एवम् औचित्यपूर्ण हुनेछ ।

उल्लिखित सन्दर्भहरूबाट भाषिक अध्ययनका क्षेत्रमा

शैलीवैज्ञानिक अध्ययन निकै महत्त्वपूर्ण पक्ष हो । यसै सन्दर्भमा प्रस्तावित शोध एक आकर्षक समस्याका रूपमा रहेको तथ्य स्पष्ट हुन्छ । गोपालप्रसाद रिमालका उत्कृष्ट नाट्यकृतिमध्ये 'यो प्रेम !' पनि एक हो । अझ स्नातकोत्तर तहको पाठ्यक्रममा समावेश गरिएको उक्त कृतिको विशिष्ट ढङ्गले विश्लेषण गरिनु आफैँमा महत्त्वपूर्ण हुने देखिन्छ । यसका साथै यस कृतिमा वर्णन गरिएको विषय तात्कालिक अवस्थामा मात्र नभएर वर्तमान समय सन्दर्भसँग पनि उत्तिकै सान्दर्भिक देखिन्छ । अतः यस्तो कृतिको अनुसन्धानात्मक-विश्लेषणात्मक अध्ययन गर्नु निकै औचित्यपूर्ण हुन आउँछ । यस किसिमको अध्ययनले एकातिर कृतिको वस्तुपरक भाषिक अध्ययन गर्न सहयोग पुग्छ भने अर्कोतिर विश्लेष्य पक्षका पर्याप्त तथ्य कृतिभिन्नबाटै खोजी गरेर प्रस्तुत गरिने हुँदा शैक्षणिक दृष्टिले समेत उपलब्धिपूर्ण हुने देखिन्छ । यसका साथै नाटक शिक्षण प्रणालीलाई वैज्ञानिक तथ्यमा आधारित बनाउनका लागि शैलीविज्ञानको सहारा लिनुपर्ने आवश्यकता देखिन्छ । यसैका सापेक्षतामा अध्ययनको औचित्य सिद्ध हुन्छ ।

१.७ अध्ययनको सीमाङ्कनः

प्रस्तुत शोधपत्र निम्नलिखित सीमाहरूमा सीमाबद्ध भई गरिएको छ :

क. 'यो प्रेम !' नाटकको कथानक

ख. 'यो प्रेम !' नाटकको चरित्र

ग. 'यो प्रेम !' नाटकको साहित्यिक संरचना, बनोट र बूनोट

घ. शैलीविश्लेषणका युक्तिहरू (चयन, विचलन र समानन्तरता) का आधारमा 'यो प्रेम !' नाटकको विश्लेषण ।

१.८ शोधसामग्री सङ्कलन, अध्ययन र विश्लेषण

यस शोधपत्रमा सामग्री सङ्कलनका निम्ति मूलतः पुस्तकालयीय पद्धतिलाई नै अपनाइएकोछ । 'यो प्रेम !' नाटक सामग्री सङ्कलनको प्राथमिक स्रोत सामग्री बनेको छ भने अन्य पुस्तक पत्रपत्रिका तथा शोधपत्रहरू सहायक सामग्रीका रूपमा रहेका छन् । यी सङ्कलित सामग्रीहरूका माध्यमबाट शैलीविश्लेषण प्रक्रियाका आधारमा 'यो प्रेम !' नाटकको विश्लेषण गरिएको छ ।

१.९ शोधविधिः

यस शोधपत्रमा सामग्री सङ्कलनपछि सामग्रीको विश्लेषणात्मक शोधविधि प्रयोग गरिएको छ । साथै प्रस्तुत शोधको विषय 'यो प्रेम !' नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन रहेको हुँदा भाषिक एवम् संरचनागत शैलीविज्ञानको विश्लेषण पद्धति अपनाइएको छ ।

१.१० शोधपत्रको रूपरेखा:

प्रस्तुत शोधपत्रलाई सात परिच्छेदमा विभाजन गरिएको छ। ती परिच्छेदहरूलाई विभिन्न शीर्षक उप शीर्षकहरूमा छुट्याइएको छ ।

शोधपत्रको अन्तिम रूपरेखा निम्नानुसार रहेको छ :

पहिलो परिच्छेद : शोधपत्रको परिचय

दोस्रो परिच्छेद : शैलीविज्ञानको शैद्धान्तिक परिचय

तेस्रो परिच्छेद : कथानकको आधारमा 'यो प्रेम !' नाटक

चौथो परिच्छेद : चरित्रको आधारमा 'यो प्रेम !' नाटक

पाँचौ परिच्छेद : चयनका आधारमा 'यो प्रेम !' नाटक

छैटौँ परिच्छेद : विचलन र समानान्तरताका आधारमा 'यो प्रेम' नाटकको अध्ययन

सातौँ परिच्छेद : उपसंहार

## दोस्रो परिच्छेद

### शैली विज्ञानको सैद्धान्तिक परिचय

२.१ शैलीको परिचय:

नेपाली भाषामा प्रचलित 'शैली' शब्द संस्कृतबाट आएको तत्सम शब्द हो । जुन 'शील' धातुमा 'लक' प्रत्यय लागेर व्युत्पादन भएको हो । अङ्ग्रेजीमा ल्याटिन भाषाको स्टिलसबाट बनेको 'स्टाइल' शब्दको नेपाली रूपान्तरण भएको हो । ल्याटिन भाषामा 'स्टिलस' शब्दले 'धातुको लेख्ने साधन' भन्ने जनाउँछ । अङ्ग्रेजीमा विभिन्न अर्थका निमित्त शैली शब्दको प्रयोग भए पनि साहित्यको सन्दर्भमा अङ्ग्रेजी 'स्टाइल' शब्दले भावाभिव्यक्ति प्रकट गर्ने तरिका अर्थात् वक्ताको वक्तृत्वशक्ति लेखकको अभिव्यञ्जना पद्धति, व्यक्तिको वैयक्तिक विशिष्टता, विषय विवेचनाको प्रविधि, आचार विचार एवम् व्यवहारको ढङ्ग बोलाइका तौरतरिकालाई अङ्कित गरेको देखिन्छ । (शर्मा, २०५९,२)

शैली शब्दले सामान्य अर्थमा ढङ्ग, ढाँचा, तरिका आदि अर्थ बुझाएको पाइन्छ । हिँडाइ बोलाइको शैली भए भै कुरा गराइको तौरतरिका वा अभिव्यक्तिको ढङ्गलाई भाषाको सन्दर्भमा शैली भनिन्छ । शैली वैयक्तिक प्रकटनको तरिका हो । शब्दछनोट, वर्णछनोट, वाक्य छनोटको आधारमा शैली फरक हुनसक्छ । भाव विचारले पनि शैली प्रतिबिम्बित हुन्छ । शैली विहीन अभिव्यक्ति हुँदैन ।

शैली के हो भन्ने विषयमा यसका विवेचकहरूका बीच मतमतान्तर रहेको पाइन्छ । वास्तवमा शैलीलाई व्यक्तिपिच्छे परिभाषित गरेको देखिन्छ । खासगरी शैलीका परिभाषा लेखक केन्द्री, रचना केन्द्री र पाठक वा श्रोताकेन्द्री छन् ।

शैलीको चिनारीका रूपमा मुख्यतः निम्नालिखित अवधारणाको जन्म भएको पाइन्छ । (शर्मा: २०५५, ५४९)

क. शैली चयन हो-

स्रष्टाले उपलब्ध विकल्पहरूमध्ये उपयुक्त विकल्पको छनोट गर्ने गर्दछ । सन्दर्भअनुसार उपयुक्त वर्ण, शब्द वाक्यतत्त्व आदिको छनोट भएको छ वा छैन भनी हेर्नुलाई नै चयन भनिन्छ । त्यसैले चयन भनेको छनोट हो । लेखकले आफ्नो अभिव्यक्तिको क्रममा जुन शब्दलाई उपयुक्त ठान्छ, सोही शब्दको चयन गरेको हुन्छ । जस्तै नयन र आँखा दुबैको अर्थ एउटै भए तापनि स्रष्टाले यी दुईमध्ये कुनै एउटालाई छनोट गर्दछ । यिनीहरूको अर्थ एउटै भए पनि स्रोतका दृष्टिले नयन तत्सम शब्द हो भने आँखा तद्भव शब्द हो । यिनै विकल्पहरूमध्ये उपयुक्त कुनै एकको छनोट गर्नुलाई चयन भनिन्छ । रचनाकारले उचित विकल्पको चयन गर्ने क्रममा कथ्य र अभिव्यक्ति दुवै स्तरमा सामग्री छान्ने र त्यसको कुशल संयोजन

गर्ने कार्य गर्दछ । संयोजनमा व्यक्तिगत विभिन्नता भए पनि त्यसमा सारपूर्ण तवरले कलात्मक पद्धति अवलम्बन गरिएको हुन्छ ।

ख. शैली विचलन हो -

सामान्य नियम वा संरचनाको अतिक्रमणलाई विचलन भनिन्छ । प्रचलित पथ वा मानक प्रयोगलाई उल्लङ्घन गर्ने हुनाले यसलाई विपथन पनि भन्न सकिन्छ । यस्तो विचलन सोद्देश्य र सार्थक हुन्छ अर्थात् खास साहित्यिक विशिष्टता सृजना गर्नु यसको प्रयोजन हुन्छ तसर्थ निरुद्देश्य विचलनलाई यसमा लिइँदैन । (अधिकारी: २०६२, २७५) प्रचलित स्थापित नियमलाई भङ्ग गर्ने कार्यलाई विचलन भनिन्छ । विचलन भाषिक एकाइका विभिन्न स्तरमा देखिन सक्छ । वर्ण, रूप, शब्द, पदावली, उपवाक्य, वाक्य र सङ्कथनका तहमा पनि विचलन प्रतिविम्बित हुनसक्छ । विचलनले व्याकरणमा मात्र नभएर शब्दभण्डार एवम् अर्थको स्तरका साथै समग्र शैलीलाई प्रभावित पारेको हुन्छ । साहित्यकारले आफ्नो विशिष्ट अभिव्यक्ति दिँदा कहिलेकाहीं प्रचलित सामान्य भाषाले मात्र साहित्यकारको मनोभावलाई थेग्न नसक्ने भएका कारण भाषाका नियमहरूमा विचलन आउनसक्छ । अर्को शब्दमा भन्नुपर्दा चलनचल्तीमा भएको कुरा हटनु नै विचलन हो । व्याकरणका नियमले नियन्त्रण गरी रूढ र यान्त्रिक बनाएको भाषाबाट स्वतन्त्र रही कृतिमा भाषिक सौन्दर्यको पृथक र अर्थपूर्ण गोलार्द्धको खोजी गर्नु नै विचलन हो । (ढकाल : २०५०, ९७)

ग. शैली अन्तरवाक्यीय वैशिष्ट्य हो-

साहित्यिक रचनाको शैलीलाई अन्तरवाक्यीय वैशिष्ट्य मान्नेहरूमा सोल सपोर्टा र आर्किवाल्ड ए. हिलको नाम उच्च स्थानमा रहेको छ । उनीहरूका अनुसार शैलीविज्ञानले वाक्यभित्रका भाषिक एकाइहरूलाई भन्दा पाठभित्रका वाक्यको पारस्परिक सम्बन्धलाई बढी महत्त्व दिनुपर्छ । यस दृष्टिकोण अनुसार वाक्य, अनुच्छेद, परिच्छेद वा सर्गहरू नै यसका महत्त्वपूर्ण शैलीय घटकहरू हुन् । (नेपाल: सन् १९९२, ४६)

शैली दुई प्रकारका हुन्छन् :

क. सामान्य शैली-

साहित्येत्तर अभिव्यक्तिलाई सामान्य शैली भनिन्छ । सामान्य शैलीमा सरल प्रकृतिको भाषाको प्रयोग गरिन्छ । यो तथ्यहरूमा आधारित हुन्छ । भाषा वस्तुपरक हुन्छ । अर्थका दृष्टिले कम जटिल हुन्छ । यो शैली साधारण जानकारी वा सूचनात्मक प्रकृतिको हुन्छ ।

ख. विशिष्ट शैली -

विशिष्ट प्रकृतिको भाषाको प्रयोग हुने भएकाले नै यसलाई विशिष्ट शैली भनिएको हो । विशिष्ट शैली भाषा प्रयोगको विशिष्ट क्षेत्र हो । सामान्य शैलीभन्दा यो शैली फरक हुन्छ । यो भाषा प्रयोगका हिसाबले जटिल प्रकृतिको हुन्छ । यसमा वस्तुपरकताभन्दा आत्मपरकता हुन्छ, भावात्मकता हुन्छ साथै अभिधात्मकभन्दा व्यञ्जनात्मक प्रकृतिको हुन्छ । साहित्यिक भाषाका उद्देश्यमूलक नियमहरूबाट यो शैली अनुशासित भएको हुन्छ ।

शैलीका आधुनिक मतहरू निम्न छन् :

शैली चयन हो ।

शैली अर्थ हो ।

शैली विचलन हो ।

शैली चयन र संयोजन हो ।

शैली कथ्य पनि हो र रूप पनि हो ।

शैली भाषा हो ।

शैली वितरण हो ।

शैली कौशल हो ।

यसरी शैली भाषिक अभिव्यक्तिको विशिष्ट ढङ्ग हो । प्रत्येक व्यक्तिको वैयक्तिक विशिष्टता हुन्छ र रचनामा स्रष्टाको व्यक्तिगत विशेषताको छाप दिने वा सन्दर्भअनुरूप भाव अभिव्यक्त गर्ने तौर तरिका वा पद्धति नै शैली हो ।

२.२ शैलीविज्ञान :

शैलीको वैज्ञानिक अध्ययन गर्ने पद्धतिलाई शैलीविज्ञान भनिन्छ । भाषाको अभिव्यक्ति वा सङ्कथनमा पाइने शैलीगत विविधतासम्बन्धी भाषावैज्ञानिक अध्ययनलाई शैलीविज्ञान भनिन्छ । शैली र विज्ञान दुई शब्दबीच समास भएर शैलीविज्ञान शब्दनिर्माण भएको हो । शैलीविज्ञान साहित्यको अध्ययन र विश्लेषण गर्ने नवीन पद्धति हो त्यसैगरी साहित्यका साथै भाषाको कथ्य र लेख्य दुबैको वस्तुपरक अध्ययन गर्ने वैज्ञानिक मान्यता हो । शैलीविज्ञानको क्षेत्रभित्र भाषा प्रयोगको अध्ययन विश्लेषण गरिन्छ । शैलीविज्ञानलाई भाषाविज्ञानको एउटा महत्त्वपूर्ण शाखाका रूपमा लिइन्छ । भाषाको वैज्ञानिक र व्यवस्थित विश्लेषण गरी भाषाले कसरी कार्य गर्छ भनी देखाउने काम भाषाविज्ञानले गर्दछ । भाषाविज्ञानले साहित्यिक कृतिमा भाषिक पक्षको अध्ययन गर्ने हुँदा शैलीविज्ञान भाषाविज्ञानसँग निकट देखिन्छ र कृतिमा निहित



सौन्दर्य (कला) पक्षसंग सम्बन्धित भई कृतिको कला पक्षको उद्घाटन गर्ने भएकाले यो साहित्यशास्त्रसंग पनि सम्बन्धित छ ।

आधुनिक शैलीविज्ञान क्लथिक्तषक शब्द अङ्ग्रेजीमा प्रचलित हुनुभन्दा पहिले उन्नाइसौं शताब्दीमा सर्वप्रथम जर्मन र त्यसपछि फ्रेन्च भाषामा यसैसंग मिल्दाजुल्दा शब्दहरू प्रयोगमा आइसकेका थिए । यद्यपि जर्मन शब्द साहित्यिक समालोचनाप्रति भुकाव राख्ने र फ्रेन्च शब्द चाहि भाषाविज्ञानसंग सम्बन्धित थियो । वस्तुतः आधुनिक भाषाविज्ञानका जन्मदाता फर्डिनान्ड डि. सस्युरबाट भाषावैज्ञानिक शैलीविज्ञानको प्रारम्भ भएको मानिन्छ (अधिकारी, हेमाङ्गराज, सम्प्रेषण, वर्ष १, अङ्क १, २०६१ : पृष्ठ ८) ।

शैलीविज्ञान भाषाविज्ञानको त्यो अङ्ग हो जो साहित्यिक (काव्य) भाषाका विविध प्रयोगहरूको अध्ययन विश्लेषणमा केन्द्रित रहन्छ । यसले जानाजान गरिएका विशिष्ट भाषिक प्रयोगहरूका साथै सूक्ष्म र जटिल प्रयोगहरूको पनि विवेचना गर्छ (शर्मा: २०४८, १) ।

शैलीविज्ञान साहित्यिक समालोचनाको नवीनतम विधा हो । समालोचनाको फाँटमा यो नवीनतम विधा भाषावादी सिद्धान्त र पद्धतिका रूपमा देखापरेको छ । शैलीविज्ञानलाई भाषाविज्ञानको नवोदित शाखा ठानिन्छ ।

शैलीविज्ञान भाषावादी, यन्त्रवादी र तथ्यपरक विज्ञान हुनाले कपोलकल्पित कुराले यसलाई स्थान दिदैन । यो त सङ्कथनको उनाइ र बुनाइको अध्ययनमा केन्द्रित रहने विज्ञान हो । यसअन्तर्गत सामान्य भाषा प्रयोगको अध्ययन नगरी साहित्यिक भाषा प्रयोगको विश्लेषणात्मक अध्ययन गरिन्छ । शब्दान्तरमा साहित्यमा भाषिक सामग्रीहरूको विशिष्ट प्रयोग हुने हुँदा यसले साहित्यमा प्रयुक्त भाषाको अध्ययनतर्फ उन्मुख गराउँछ । शैलीविज्ञानको क्षेत्रभित्र विशिष्ट भाषा प्रयोगको अध्ययन विश्लेषण गरिन्छ । (लम्साल, रामचन्द्र र अन्य २०६२:५३)

कृतिगत सौन्दर्य जैविक वा भौतिक तहको नभएर शाब्दिक हुन्छ । शाब्दिक सौन्दर्यको अर्थ शब्दको सौन्दर्य वा लालित्य होइन, भाषामा उतारिएको सौन्दर्यबोध हो । कृतिभित्र एकीकृत ढङ्गमा रकेको काव्य र अभिव्यक्ति सम्बन्धलाई चालेर सो आधारमा सौन्दर्यमूलक संवेगको सन्धान गर्नु र त्यसमा रहेको शाब्दिक सौन्दर्य उद्घाटन गर्नु शैलीवैज्ञानिक आलोचनाको उद्देश्य हो (शर्मा: २०४८, १४) ।

आजको शैलीविज्ञान भाषाविज्ञानको प्रायोगिक शाखा मात्र नभएर एउटा स्वतन्त्र विधाका रूपमा विकसित भएको छ । यो भाषाविज्ञान र साहित्यशास्त्रको सङ्गमस्थल र भाषावैज्ञानिक साहित्यिक समालोचनाका रूपमा प्रतिष्ठित विधा भइसकेको छ । यस्तो शैलीविज्ञान साहित्यको भाषातात्त्विक अध्ययन जस्तो संरचनावादी दृष्टिबाट सुरू भए पनि कृतिकारका अभिव्यक्तिमा पाइने भाषिक सामग्रीको उपयोगको क्षेत्र, त्यसको क्षमतागत

गहनता र विस्तारको साङ्खिकीय अध्ययनका रूपमा पनि विकसित भएको पाइन्छ । साथै उत्तरवर्ती शैलीविज्ञान, प्रतीकविज्ञान सामाजिक भाषाविज्ञान, मनोभाषाविज्ञान, सङ्कथनविज्ञान र प्रकरणार्थविज्ञानसम्बन्धी अध्ययनका सुभबुभ्रहरूबाटसमेत प्रभावित हुँदै गएको देखिन्छ । ( अधिकारी, हेमाङ्गराज, सम्प्रेषण, वर्ष १, अङ्क १, २०६१:९)

२.३ शैलीविज्ञानको सैद्धान्तिक स्वरूप:

शैलीविज्ञानले भाषाविज्ञानमा उपलब्ध उपकरणका मद्दतले कृतिको शैलीको विश्लेषण गर्छ । विश्लेषण चाहिँ भाषा सिद्धान्तका वर्णनात्मक, संरचनात्मक, प्रजनक-रूपान्तरणात्मक जस्ता कुनै पनि पद्धतिबाट गर्न सकिन्छ । (शर्मा: २०४८, ७)

शैलीविज्ञान भाषाविज्ञान र साहित्यशास्त्र (काव्यशास्त्र) बाट निर्मित शास्त्र हो । सैद्धान्तिक रूपमा यसले भाषा र कला दुबैलाई पछ्याउँछ । यसमा साहित्यिक कृतिमा विद्यमान भाषिक पक्षको अध्ययन एवम् विश्लेषण गरिने हुँदा यो भाषाविज्ञानसँग सम्बन्धित छ भने रचनामा अन्तर्निहित सौन्दर्य पक्षको उद्घाटन गर्ने हुनाले साहित्यशास्त्रसँग सम्बन्धित छ । सैद्धान्तिक हिसाबले यसको सम्बन्ध साहित्यशास्त्रसँग भए पनि यसको मूल प्रकृति भने भाषावैज्ञानिक देखिन्छ । साहित्यशास्त्रलाई आफ्नो क्षेत्रभित्र समेट्ने शैलीविज्ञानले चिन्हविज्ञान वा प्रतीकविज्ञानबाट पनि निकै सहायता लिएको देखिन्छ ।

साहित्यको शैलीवैज्ञानिक विश्लेषण गर्दा कम्तीमा यसमा निहित दुई तहको ख्याल राख्नु पर्छ । भाषिक संरचना र साहित्यिक संरचना । भाषिक संरचना ध्वनि, वर्ण, रूपदेखि सङ्कथनसम्मका एकाइमा विस्तारित भई आबद्ध एवम् संरचित हुन्छ । यिनै भाषिक सामग्री वा उपकरणहरूलाई आधार सामग्रीका रूपमा उपयोग गरेर साहित्यिक संरचनाको संयोजन भएको हुन्छ । साहित्यमा भाषिक संरचना चाहिँ शीर्षीकृत भएर रहेको हुन्छ । (अधिकारी, २०६२, २६८)

शैलीविज्ञानले साहित्यलाई भाषिक कला मान्दछ । भाषिक कलाअन्तर्गत यसले प्रत्येक कृतिलाई एउटा भाषिक प्रतीक ठान्दछ । प्रतीकभै मानिएको प्रत्येक साहित्यिक कृतिका दुबै पक्ष हुन्छन्, अभिव्यक्ति र कथ्य । अभिव्यक्ति कृतिको बाह्य पक्ष (रूप) सँग र कथ्य आन्तरिक पक्ष (सन्दर्भ, अर्थ) सँग सम्बद्ध हुन्छ । प्रत्येक रचना अभिव्यक्ति र कथ्यको संश्लिष्ट रूप हुने हुँदा शैलीविज्ञानले अभिव्यक्ति वा रूपात्मक अवयवबाट कथ्य र प्रसङ्गात्मक प्रवेश गर्छ र कृतिको संरचना पक्षको विश्लेषण गरी त्यसमा विद्यमान सौन्दर्य पक्षको उद्घाटन एवम् मर्मबोध गराउँछ ।

प्रत्येक साहित्यिक कृतिको एउटा अमूर्त आकार हुन्छ, जुन कृतिको गहन तल हो । त्यसैगरी रचनाको मूर्तरूप पनि हुन्छ, जसलाई रचनाको बाह्य तल भनिन्छ । रचनाको बाह्य

तलमा ओर्लने प्रक्रिया शैलीविज्ञानले अँगाल्छ । यसका साथसाथै शैलीविज्ञानले कृतिको अमूर्त आकारलाई मूर्त आकारका माध्यमबाट बुझ्ने सामर्थ्य प्रदान गर्छ । मूर्त आकारबाट अमूर्त आकार कसरी प्राप्त गर्ने ? यी दुई आकारबीच कसरी सम्बन्ध स्थापना गर्ने भन्ने कुरा शैलीविज्ञानले बताउँछ । पूर्वीय काव्य सिद्धान्तको रीतिसँग निकट सम्बन्ध रहेको 'शैली' शब्द भाषाका आधारमा साहित्यको अध्ययन गर्ने पुरानो परम्परा हो । "प्राचीन संस्कृत साहित्यमा शैलीको पर्यायका रूपमा विभिन्न साहित्याचार्यहरूले एकाधिक शब्दको प्रयोग गरेका छन् । तीमध्ये सर्वाधिक प्रचलित र प्रसिद्ध छ- रीति' (नेपाल, धनश्याम:३२) साहित्यको 'शैली' का निमित्त 'रीति' शब्दको प्रयोग गर्नुपूर्व यसको स्थानमा वृत्ति, प्रवृत्ति, मार्ग आदि एकाधिक संज्ञा प्रचलित थिए । भारतीय आर्यभाषाका साहित्यमा 'शैली' शब्दले अङ्ग्रेजी 'स्टाइल' र संस्कृत 'रीति' को सर्वमान्य पर्यायका रूपमा प्रचलन र स्थिरता पाइसकेको देखिन्छ । शैलीलाई अर्थात्ने क्रममा प्रयोगात्मक नेपाली शब्दकोशले निम्न अर्थ दिएको छ ।

- । कुनै कार्य वा गतिविधिको ढङ्ग, ढाँचा, तरिका वा विधि ।
- । साहित्यिक अभिव्यक्तिको खास ढङ्ग वा रीति ।
- । रीतिस्थिति, चालचलन, स्वभाग, प्रथा ।

शैलीविज्ञानलाई परिभाषित गर्ने क्रममा विभिन्न विद्वानहरूले आ-आफ्ना मतहरू प्रकट गरेका छन् । तीमध्ये केही निम्नानुसार छन् ।

१. जी.एन. लीच. का अनुसार शैलीविज्ञान साहित्यिक शैलीको मात्र अध्ययन हो । अझ स्पष्ट शब्दमा साहित्यमा भाषा प्रयोगसम्बन्धी अध्ययनलाई शैलीविज्ञान भनिन्छ (ढुङ्गेल र दुर्गाप्रसाद २०५८, १२९)
२. चार्ल्स वालीका अनुसार शैलीविज्ञानका पाठले ती प्रभावकपरक तत्त्वहरूलाई जाँच्नुपर्दछ, ती साधनहरूको अध्ययन गर्नुपर्छ, जसद्वारा भाषाले त्यसको र त्यससँग, पारस्परिक सम्बन्धको अध्ययन गर्दछ र ती सम्पूर्ण अभिव्यक्ति अवस्थाको विश्लेषण गर्दछ, जसका ती अङ्गहरू हुन् (ऐजन ....)
३. म्याथुजका अनुसार पारस्परिक रूपमा शैलीविज्ञान भनेको भाषागत शैलीको अध्ययन हो जाहाँ विभिन्न साहित्यिक एवम् अन्य किसिमका पाठहरूमा प्रयोग भएका विविधताको विषयमा अध्ययन गरिन्छ । हिजोआज सामान्य रूपमा शैलीविज्ञानलाई कुनै पनि यस्ता विविधताको व्यवस्थित अध्ययन मानिन्छ जुन लिखित वा मौखिक हुन सक्छन् र जुन भाषिकाहरूको आपसमा फरकसँग

सम्बन्धित नभएर सङ्कथनको प्रकार वा यसका सन्दर्भसँग सम्बन्धित हुन्छ (ऐजन ....) ।

४. टर्नरका अनुसार शैलीविज्ञानले भाषाका विविध प्रयोगहरूको अध्ययन र विश्लेषण गर्नुका साथै विशिष्ट भाषिक प्रयोगहरूको सूक्ष्म र जलित प्रयोगहरूको विवेचना गर्दछ (ऐजन ....) ।
५. रूकैया हसनले शैलीविज्ञानलाई साहित्यिक भाषाको अध्ययनसँग सम्बन्धित ज्ञानानुशासनका रूपमा चिनाएका छन् (ऐजन ...) ।
६. सुरेशकुमारका अनुसार भाषा प्रयोगको वर्णनात्मक अध्ययनलाई शैलीविज्ञान भनिन्छ (ऐजन ...) ।
७. रवीन्द्रनाथ श्रीवास्तवका अनुसार शैलीविज्ञान साहित्यिक आलोचनाको सिद्धान्त पनि हो र प्रणाली पनि हो । भाषावादी सिद्धान्तको रूपमा यसको प्रमुख मान्यता साहित्य 'शाब्दिक कला' हो र कृतिको रूपमा साहित्यिक रचना भाषाको आफ्नो सीमामा बाँधिएको एक स्वनिष्ट एकाइ हो भन्ने रहेको छ (ऐजन ...) ।
८. लड्म्यान डिक्सनरी अफ अप्लाइड लिङ्ग्विस्टिक्सका अनुसार शैलीविज्ञानले भाषा प्रयोगको विविधताको अध्ययन गर्दछ जुन परिस्थितिमा आधारित हुन्छ । शैलीविज्ञानले कहिलेकाही बोलीचालीको भाषामाथि अध्ययन वा अनुसन्धान गरे पनि सामान्यतया यो लेख्य भाषा वा साहित्यिक पाठहरूसँग सम्बन्धित हुन्छ । शैलीविज्ञानले के अध्ययन गर्दछ भने वक्ता वा स्रोताले छनोट गर्दा अन्य छनोट नगरेर खास अभिव्यक्तिहरू नै किन छनोट गरेका हुन्छन् (ऐजन ...) ।
९. कृष्ण गौतमका अनुसार शैलीविज्ञान कृतिकेन्द्रित हुन्छ र शाब्दिक संरचनालाई अध्ययनको विषय बनाउँछ (ऐजन ...) ।
१०. धनश्याम नेपालका अनुसार भाषापरक पद्धति र कलापरक दृष्टिको आधारमा भाषाविज्ञानको सहयोगबाट साहित्यको शैलीपरक अध्ययन गर्ने विधा नै शैलीविज्ञान हो (ऐजन ...) ।
११. मोहनराज शर्माको अनुसार साहित्यिक कृतिको संरचना, बनोट आदिलाई खोतल्ने र विश्लेषणद्वारा अन्तर्निहित कला, सौन्दर्य र साहित्यिकताको उद्घाटन गर्ने भाषाविज्ञानको नवीनतम भाषावादी सिद्धान्त नै शैलीविज्ञान हो (ऐजन ...) ।

उपर्युक्त विभिन्न परिभाषाहरूका आधारमा हेर्दा 'कुनै पनि साहित्यिक रचना, पाठ/कृति, प्रयोगसन्दर्भ, अर्थयुक्त मौखिक वा लिखित अभिव्यक्तिको भाषावैज्ञानिक पद्धतिबाट गरिने विशिष्ट एवम् सूक्ष्म अध्ययन विश्लेषणलाई नै शैलीविज्ञान भनिन्छ । कृतिपरक

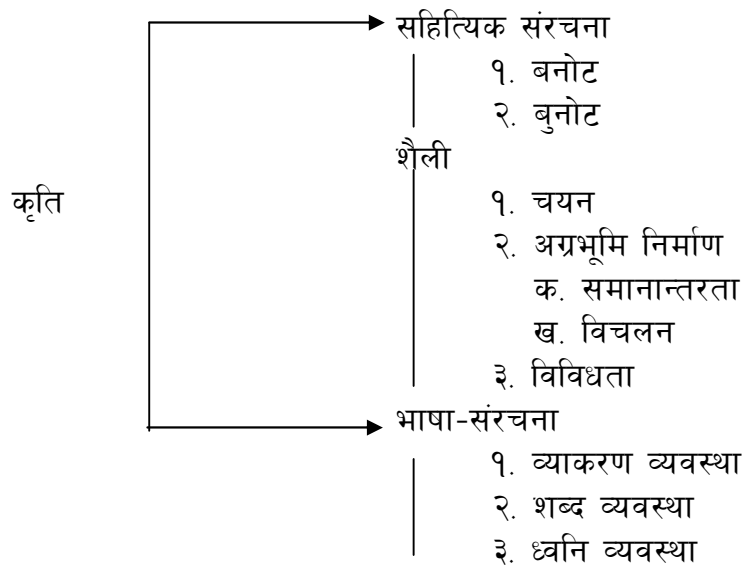
अध्ययनभन्दा पनि भाषापरक अध्ययन हुन्छ । यो वस्तुपरक हुन्छ । यसले भाषाको संरचनापक्षसँग निकट सम्बन्ध राखेको पाइन्छ ।

२.४ कृति विश्लेषणको शैलीवैज्ञानिक आधार:

कुनै पनि कृतिको शैलीवैज्ञानिक ढङ्गबाट विश्लेषण गर्नका लागि शैलीविज्ञानका सैद्धान्तिक र प्रविधिगत आधारहरू लिइनु पर्ने हुन्छ । यसका आधारमा व्यवस्थित, क्रमिक, वस्तुनिष्ठ ढङ्गमा कृतिको विश्लेषण गर्न सकिन्छ । यसका लागि भाषाविज्ञानका क्षेत्रमा उपलब्ध विभिन्न प्रविधि र उपकरणको प्रयोग गरिन्छ । जुनसुकै साहित्यिक कृतिलाई स्वतन्त्र र स्वायत्त रचनाका रूपमा लिइन्छ । तसर्थ साहित्यिक रचनाहरूको शैलीविश्लेषणका लागि सोहीअनुसारको सुझाव आवश्यक हुन्छ । कृतिको प्रकृति (विधागत, भाषागत, शैलीगत, आकारगत) र स्रष्टाको क्षमता एवम् आवश्यकताले पनि कृति विश्लेषणको प्रारूप निर्धारणमा ठूलो भूमिका खेल्छ ।

शर्मा (२०४८:०८) ले शैली विश्लेषण प्रक्रियालाई निम्न आरेखमार्फत प्रस्तुत गरेका छन्:

तालिका नं. - १



२.४.१ साहित्यिक संरचना:

जुनसुकै साहित्यिक कृतिको आफ्नो संरचना हुन्छ । त्यसलाई नै साहित्यिक संरचना भनिन्छ । संरचना भन्नाले कुनै वस्तुको अङ्ग-प्रत्यङ्ग, घटक-उपघटक आदिको संयोजन हो । कुनै कृतिको सिङ्गो संरचनाभिन्न रहेका विभिन्न घटक-उपघटक क्रमबद्धरूपमा रहेका हुन्छन् ।

भाषिक संरचना साहित्यको आधारसामग्री हो भने साहित्यिक संरचना त्यसको निर्माण हो । संरचनालाई बृहत् घटक पनि भनिन्छ र यो अमूर्त हुन्छ । साहित्यिक संरचनाभिन्न पनि मूलतः दुईवटा घटकहरू रहेका हुन्छन् ।

क) बनोट- बनोट कृतिको संरचनामा रहेका साना घटकहरूको कुल योग हो । कुनै पनि कृतिको बनावटमा विभिन्न घटकहरू सन्निवेश भएका हुन्छन् र यसका साथै अन्य तत्त्व पनि त्यसमा समावेश हुन्छन् । नाक, कान, आँखा, छाती, हात, खुट्टाको समष्टि मान्छे हो यसका अतिरिक्त व्यक्तित्व पनि मान्छे हो । मान्छेका यी बाह्य वा भौतिक तह भए भैं कृतिको भौतिक तह अङ्क, दृश्य, भाग, परिच्छेद आदि हुन् । अङ्क, दृश्य, संवाद आदि लघु घटकहरूको कुल योग नाटक हो भने भाग, परिच्छेद, प्रसङ्ग, घटना आदि लघु घटकहरूको कुल योग उपन्यास हो । यसरी हेर्दा संरचना भएका प्रत्येक वस्तु साना वा तल्ला घटकमा विभाजित हुन्छन् तर ती आफ्ना घटकहरू क्रमहीन नभई क्रमबद्ध र श्रृङ्खलित भएर आएका हुन्छन् ।

ख) बुनोट- साहित्यिक रचनाको आन्तरिक तहमा संरचित स्वरूप बुनोट हो । कृतिको बनोट अमूर्त हुन्छ भने बुनोट चाहिँ मूर्त हुन्छ । यसमा कृतिगत घटकहरू बीचको अन्तरसम्बन्ध रहन्छ । बुनोट एउटा घटकको अर्को घटकसँगको सम्बन्धसूत्र पनि हो । यो कुनै वस्तुको दृश्यात्मक वा दृष्टिपटलीय अवयव हो । यी घटकहरू देखिने र पाठकका मनमा प्रतिविम्बित हुने हुनाले बुनोट कृतिको रूपगत पक्षअन्तर्गत पर्दछ । यसमा छन्द, चरित्र, कथन, प्रतीकव्यवस्था, विम्ब, अलङ्कारयोजना, छन्दविधान, घटना संयोजनको वर्णन विश्लेषण शैली वैज्ञानिक विवेचना गर्ने काम बुनोटभिन्न गरिन्छ ।

२.४.२ भाषिक संरचना:

प्रत्येक भाषाको आफ्नै संरचना र व्यवस्था हुन्छ । साहित्यिक कृतिको माध्यम वा आधार-सामग्री भाषा हो । योविना साहित्यिक कृतिको निर्माण सम्भव छैन । भाषाका संरचक घटकहरूको क्रमश्रेणी यस प्रकार हुन्छ :

क) व्याकरणव्यवस्था:- भाषिक संरचनाभिन्न कृतिमा व्याकरणिक पक्ष कस्तो छ भनी विश्लेषण गर्ने कार्य व्याकरणव्यवस्थाअन्तर्गत पर्दछ । व्याकरण भन्नाले भाषा प्रयोगको व्यवस्थित अवस्था हो, जो नियमबद्ध हुन्छ । यसमा रूप प्रक्रिया र

वाक्यविज्ञान सम्बद्ध हुन्छ । व्याकरण-व्यवस्थाअन्तर्गत कृतिमा विद्यमान सम्पूर्ण व्याकरणिक प्रयोगको अवस्थालाई नियाल्ने काम गरिन्छ ।

- ख) शब्दव्यवस्था- यो भाषिक संरचनाको एउटा पक्ष हो । विभिन्न रूपहरूको समुच्चयबाट शब्दको निर्माण हुन्छ । रूप मुक्त र बद्ध गरी दुई प्रकारका हुन्छन् । यसलाई रूपप्रक्रिया र अर्थव्यवस्थासँग सम्बद्ध भाषिक संरचनाका रूपमा हेरिन्छ । शैलीवैज्ञानिक अध्ययन गर्दा प्रयोक्ताले कुन किसिमको शब्दको कुन रूपमा कसरी प्रयोग गरेको छ र पाठमा कस्तो शब्दको प्रयोग कतिसम्म छ, भनेर अध्ययन गरिने काम शब्दव्यवस्थाअन्तर्गत पर्दछ ।
- ग) ध्वनिव्यवस्था- श्वासप्रवाहमा कुनै पनि अवरोध नभई उच्चारण हुने भाषिक ध्वनिहरू स्वर हुन् । खण्डीय र खण्डेतर ध्वनिहरू भाषाका व्यवस्थामा पर्दछन् । खण्डीय ध्वनिमा भाषाका स्वर र व्यञ्जन ध्वनि पर्दछन् भने खण्डीय ध्वनिसँग आबद्ध भएर आउने अनुनासिकता, श्वसन, आघात, लय, मात्रा, तान आदि खण्डेतर ध्वनिमा पर्दछन् ।

### २.४.३ शैली:

शैलीले भाषा संरचना र साहित्यिक कृतिको संरचनासँग सम्बन्ध राख्ने हुनाले यसलाई मध्यवर्ती स्थितिका रूपमा लिइन्छ । भाषिक सामग्री र साहित्यिक कृतिका सम्बन्ध सूत्रहरूलाई हेर्ने काम शैलीले गर्छ । भाषा संरचनाको उपर्युक्त क्रमश्रेणी रूपान्तरित भएर साहित्यिक संरचनाको क्रमश्रेणी बन्छ । यस रूपान्तरलाई विशिष्ट तर अमूर्त प्रक्रिया मानिन्छ ।

शैलीविज्ञानले निम्नलिखित पक्षहरूबाट कृतिको विश्लेषण गर्छ ।

- क) चयन- विभिन्न विकल्पहरूमध्ये उपयुक्त कुनै एकको छनोट गर्नुलाई चयन भनिन्छ । विकल्पहरूको चयनमा एकको कार्यका लागि अर्काले काम चलाउन सक्ने समस्तर प्रकृतिका हुनु आवश्यक छ । (अधिकारी: २०६२:२६९) प्रचलित वा अप्रचलित विभिन्न भाषिक सन्दर्भहरूबाट स्रष्टाले कुनै एकको छनोट गरी कृतिमा प्रयोग गर्दछन् । यो छनोट नै चयन हो । विधाको प्रकृतिअनुसार भाषिक विकल्पहरू फरक पनाले चयनमा विभिन्नता आउने हुन्छ । 'घर' शब्दका लागि वास, निवास, आवास, भवन, गृह, सदन, महल, दरवार, आश्रम, आश्रय, कुटी..... आदिबाट स्रष्टाले कुनै एकको उपयोग उचित ठङ्गबाट गर्दछन् भने यो

चयन हो । स्रष्टाले अकारण आफ्नो कृतिमा विकल्पहरूको चयन गर्छ, भन्ने कुरामा शैलीवैज्ञानिकहरू विश्वास गर्दैनन् ।

ख) अग्रभूमि निर्माण- साहित्यिक भाषाको सृजना गर्न अग्रभूमि निर्माणको विशेष भूमिका रहेको हुन्छ । तसर्थ साहित्यको विश्लेषणका लागि यसको उपयोग महत्त्वपूर्ण हुन्छ । शैलीविज्ञानमा अग्रभूमि निर्माणको अवधारणाका प्रथम प्रतिपादक प्राग स्कूलका भाषावैज्ञानिक मुकारोभस्की हुन् । अग्रभूमि निर्माण एउटा यस्तो युक्ति हो जसले अभिव्यक्तिमा ध्यानाकर्षण पैदा गराउँछ । साहित्यिक अभिव्यक्तिमा प्रचलित तथा स्वीकृत मानकलाई व्यवस्थित रूपमा भङ्ग गरेर सृजना गरिन्छ । यस किसिमको प्रस्तुति स्वचालित नभएर अस्वचालित तथा अपरम्परित भएर देखिएको हुन्छ । (अधिकारी: २०६२:२७५)

“रचनाको कुनै अंशलाई विशिष्ट तुल्याउन सो अंशमा विशेष बल दिनु नै अग्रभूमिको निर्माण हो” (शर्मा: २०४८:८) । परम्परित अभिव्यक्तिमा पश्चभूमिमा रहेको सूचनालाई अग्रभागमा ल्याई नवीकृत गर्ने वा आकर्षक देखाउने युक्तिलाई अग्रभूमि भनिएको हो । अग्रभूमि निर्माणका दुई पक्ष रहेका छन् ।

(अ) विचलन- सामान्य नियम वा प्रचलित संरचनाको अतिक्रमणलाई विचलन भनिन्छ । प्रचलित पथ वा मानक प्रयोगलाई उल्लङ्घन गर्ने हुनाले यसलाई विपथन पनि भन्न सकिन्छ । विचलन निरर्थक ढङ्गबाट गरिनु हुँदैन । विचलन सार्थक र सौन्दर्यमूलक हुनु आवश्यक छ । रूढ र परम्परागत प्रयोगबाट आशय अभिव्यक्त नहुने स्थितिमा लेखकले विचलनमार्फत् आफ्नो दृष्टिकोण प्रस्तुत गर्दछ । विचलनले शैलीगत चमत्कार र भाषिक सौन्दर्यको नवीनता देखाउँछ । शैलीगत विशिष्टता र सौन्दर्यसङ्गतिको सचेतताबाट सार्थक एवम् कलात्मक विचलन हुन्छ र यसले विचलनको सौन्दर्यमूलक अभिलक्षणका साथै सार्थक प्रयुक्तिको निरूपण गर्दछ । सामान्य भाषाको तुलनामा साहित्यिक भाषामा विचलनको तीव्रता अत्यधिक हुन्छ । वर्ण, रूप, शब्द, पदावली, उपवाक्य, वाक्य र सङ्कथनका तहमा पनि विचलन प्रतिविम्बित हुनसक्छ । विचलनले व्याकरणमा मात्र नभएर शब्दभण्डार एवम् अर्थको स्तरका साथै समग्र शैलीलाई प्रभावित पारेको हुन्छ । विभिन्न आधारहरूबाट विचलनलाई निम्नानुसार विभाजन गर्न सकिन्छ -



१. कोशीय विचलन - कोशीय विचलन भनेको शब्दकोशमा नभएका र सामान्य भाषिक प्रयोगमा नआएका नयाँ शब्दको निर्माण हो । जस्तै: मान्द्रिलो, फुलारू, उडालु आदि ।
  २. व्याकरणिक विचलन -व्याकरणिक नियमले भाषालाई व्यवस्थित गर्ने काम गरेको हुन्छ । स्रष्टाले आफ्नो विशिष्ट भाषिक अभिव्यक्तिमा व्याकरणिक पक्षहरू जस्तै लिङ्ग, वचन, पुरूष, काल, भाव, पक्ष, वाक्य, पदक्रम, उपवाक्य आदि एकाइहरूमा अतिक्रमण गर्नु नै व्याकरणिक विचलन हो । जस्तै- धोती, केवल चार अङ्गुल धरो नड्गा छ । सर्वाङ्गमा । (पदक्रम विचलन)
  ३. ध्वनिप्रक्रियात्मक विचलन- ध्वनिव्यवस्थाका मानक सीमाहरूको उल्लङ्घन तथा अतिक्रमण नै ध्वनिप्रक्रियात्मक विचलन हो । शङ्गीत (सङ्गीत), गयो (गो), भयो (भो)
  ४. लेखप्रक्रियात्मक विचलन- भाषामा शब्दको लेखाइ प्रक्रियाको अतिक्रमण गरी लेखिने अवस्था वा सर्जकले आफ्नो अभिव्यक्ति प्रकट गर्दा ङिको तलमाथि गरी प्रस्तुत गर्छ भने त्यसलाई लेखप्रक्रियात्मक विचलन भनिन्छ । जस्तै मि<sup>हि</sup> नेत<sup>न</sup> गरी प्रथम हो<sup>इन्</sup> ।
  ५. भाषिक विचलन- साहित्यिक कृतिमा भाषाको मानक रूपको प्रयोग नगरेर बीच-बीचमा अन्य भाषिकागत विशेषताको प्रयोग गर्नु भाषिका विचलन हो । जस्तै: खाजा- अर्नी, दूध-ओलन ।
  ६. अर्थता<sup>व</sup>क विचलन -साहित्यमा आलङ्कारिक वा ध्वन्यात्मक अर्थ प्रतिपादनका लागि मानक अर्थको अतिक्रमणलाई नै अर्थतात्त्विक विचलन भनिन्छ । जस्तै: चन्द्रमालाई चन्द्रमा हेर्छिन् कौसी र आकास ।
  ७. प्रयुक्ति विचलन- एउटा परिस्थिति वा प्रसङ्गअनुरूपको भाषालाई अर्को परिस्थिति वा प्रसङ्गमा प्रयोग गर्नु नै प्रयुक्ति विचलन हो ।
- (आ) समानान्तरता- समानान्तरताले समान तत्त्वहरूको पुनरावृत्तिलाई जनाउँछ । समानान्तरताले पनि अग्रभूमि निर्माणको कार्य गरेको हुन्छ । यसले भाषाको प्रयोगमा अझ नियमितता सृजना गरेर आकर्षण बढाउँछ । विचलनले अनियमिततालाई आधार बनाउँछ भने समानान्तरताले चाहिँ नियमिततालाई । समानान्तरता दुई प्रकृतिका हुन्छन्
१. आन्तरिक समानान्तरता - आन्तरिक समानान्तरता अर्थगत पुनरावृत्तिका रूपमा अभिव्यक्तिमा निहित हुन्छ । अर्थ वा भाव स्तरको पुनरावृत्तिलाई आन्तरिक संरचना

भनिन्छ । बाह्यरूपाकृतिको आवरणभिन्न रहने हुनाले यो सूक्ष्म हुन्छ । आन्तरिक समानान्तरता भाव तहमा हुन्छ ।

२. बाह्य समानान्तरता - भौतिक वा संरचनागत स्तरमा हुने पुनरावृत्तिलाई बाह्य समानान्तरता भनिन्छ । “यो स्थूल हुन्छ । यो भाषाका ध्वनि, वर्ण, रूप, शब्द, पदावली आदिका बाह्य स्वरूप वा रूपाकृतिको पुनरावृत्ति भएर प्रकट हुन्छ । त्यसैले अभिव्यक्तिमा यो शब्दवैचित्र्य वा शब्दालङ्कारका रूपमा देखापर्छ । (अधिकारी: २०६२:२७९)
३. विविधता - विषय र प्रयोगकर्ताका अनुसार एउटा भाषाका विभिन्न भेदहरू देखा पर्दछन् र यिनै भेदहरूलाई विविधता भनिन्छ । साहित्यिक कृतिमा यस्ता अनेक प्रकारका विविधताहरू देख्न पाइन्छ ।

#### २.५ निष्कर्ष:

भाषाविज्ञानको आडमा रहेर साहित्यिक अभिव्यक्तिको कलात्मक प्रस्तुतिलाई हेर्ने र बुझ्ने काम शैलीविज्ञानले गर्दछ । साना, मझौला, ठूला, गद्य, पद्य जुनसुकै प्रकृतिका कृतिहरूको वस्तुपरक अध्ययन विश्लेषण गर्नमा शैलीविज्ञानले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्दछ । भाषाविज्ञानको सहयोग लिएर साहित्यको शैलीपरक अध्ययन गर्ने विधा शैलीविज्ञान हो, जसको पद्धति भाषापरक र दृष्टि कलापरक छ । शैलीविज्ञान सिद्धान्ततः भाषाविज्ञान र साहित्यशास्त्रका समन्वयबाट निर्मित शास्त्र हो । परम्परागत रूपमा काव्यको समालोचना गर्ने पद्धति विशेषका रूपमा रहेको शैलीविज्ञानले भाषावादी दृष्टिबाट साहित्य सृजना वा विशिष्ट अभिव्यक्तिको विश्लेषण गर्छ ।

पूर्वीय काव्य सिद्धान्तमा रीतिलाई काव्य रचनाको पद्धति/मार्ग मानिएको छ । पूर्वीय काव्य सिद्धान्तमा रीतिसँग निकट सम्बन्ध राख्ने शैली शब्द भाषाका आधारमा साहित्यको अध्ययन गर्ने परम्परा हो । “रीतिरात्मा काव्यस्य” भनी साहित्यमा रीतिको महत्त्व सर्वोपरि मान्ने वामन स्पष्टतः शैलीवादी चिन्तक देखिन्छन् । त्यस्तै क्षेमेन्द्रको औचित्यवादी सिद्धान्तले पनि भाषातत्त्व र काव्यतत्त्वको औचित्यपूर्ण संयोजनलाई जोड दिएर साहित्यको शैलीवैज्ञानिक चिन्तनको उचाइलाई बढाएको छ ।

शैलीविज्ञानले समालोचना वा मूल्याङ्कनका निम्ति कृतिको विश्लेषण गर्दा साहित्यिक संरचना, भाषा संरचना र शैलीको प्रक्रिया अँगाल्दछ । कृति विश्लेषणका शैलीवैज्ञानिक आधारहरू विज्ञानमा आधारित छन् । त्यसैले समालोचनाको क्षेत्रमा यो प्रक्रिया वस्तुतथ्यमा आधारित र वैज्ञानिक छ ।

## तेस्रो परिच्छेद

### कथानकको आधारमा 'यो प्रेम !' नाटक

#### ३.१ परिचय

'यो प्रेम' नाटकका नाटककार गोपालप्रसाद रिमाल हुन् । 'यो प्रेम' नाटक सर्वप्रथम २०१५ सालमा साभा प्रकाशनबाट प्रकाशित भएको हो । आधुनिक नेपाली नाटकको यथार्थवादी धाराका नाटककार रिमालले नेपाली नाटकमा पाश्चात्य मुलुकमा प्रचलित नारीसमस्यामूलक यथार्थवादी नाट्यलेखन शैलीलाई नेपालीमा भित्र्याएका हुन् भने त्यसै शैलीलाई थप विकास गर्दै 'यो प्रेम !' नाटक २०१५ सालमा प्रकाशित भएको हो । नर्वेका नाटककार हेनरिक इब्सेनको नाट्यलेखन शैलीमा लेखिएको यो नाटक ७१ पृष्ठमा संरचित लघु आयामको नाटक हो ।

कथानकलाई कुनै पनि कृतिको विश्लेषणमा एक प्रमुख आधार मानिन्छ । कथानकको आधारमा 'यो प्रेम !' नाटकको शैलीवैज्ञानिक पद्धतिअनुसार विश्लेषण गर्ने क्रममा यस परिच्छेदमा कथानक, नाटकको नामकरण, अध्याय विभाजन र कथानक विकासक्रम, कथानक विकासक्रम तालिका र विकासक्रम तालिकाको व्याख्या विश्लेषण गरिएको छ, जसलाई बुँदागत रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

#### ३.२ कथानक:

कुनै पनि साहित्यिक कृतिका आफ्नै संरचक घटकहरू हुन्छन् । नाट्यविधाका पनि आफ्नै संरचक घटकहरू छन् । ती घटकहरूमध्ये कथानक नाटक संरचनाको सबल घटक हो । कथानककै आधारमा नाटकका अन्य घटकहरू सङ्गठित भएका हुन्छन् । नाटकमा एउटा मूल कथानक हुन्छ र त्यसै मूल कथानकसँग अन्य सहायक घटना, परिघटना जोडिएर आएका हुन्छन् । मूल कथानक नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म हुन्छ भने अन्य सहायक कथानक बीच-बीचैबाट निस्कने र हराउने गर्दछन् । यसरी नाटकमा कथानक योजना सुरुदेखि अन्त्यसम्म रहने हुनाले नाटकका अन्य घटकहरूलाई यसले प्रभावित गर्दछ । कथानकविनाको नाटकले गति लिन सक्दैन । आख्यानात्मक कृतिमा पात्र र घटनाबीच कार्यकारण सम्बन्ध प्रस्तुत गर्दै पाठकमा कुतूहलता वा संशय जगाउने तत्त्वलाई कथानक भनिन्छ । घटनावलीहरूको योजनाबद्ध ढाँचा कथानक हो । कथानकको केन्द्रीयतामा कथावस्तु अगाडि बढेको हुन्छ । कथानकमा सामाजिक, पौराणिक, ऐतिहासिक, राजनैतिक आदि विषयवस्तुलाई लिइएको हुन्छ । कथानकमा पूर्णता, सहजविकास, कुतूहलता र साधारणीकरण जस्ता गुणहरू हुनुपर्दछ ।

नाटककारले कुनै विशेष योजनाका दृष्टिले कथालाई संघटित बनाएको हुन्छ । एक विशेषक्रमद्वारा घटनाहरूलाई राख्दछ । उसको यही विशिष्ट योजनालाई कथानक भनिन्छ । यसरी सारमा भन्नुपर्दा नाटकको आख्यानात्मक आधारभूमि नै कथानक हो, जसको संरचना योजनाबद्ध ढाँचामा हुन्छ ।

३.३ नाटकको नामकरण:

कुनै पनि वस्तुको केही न केही नामकरण गरिएभैं साहित्यिक कृतिको पनि नामकरण गरिएको हुन्छ, उक्त नामकरणलाई नै कृतिको शीर्षक भनिन्छ । सिङ्गो कृतिको पहिचान शीर्षकले बोकेको हुन्छ । शीर्षकले नै कृतिको केन्द्रीय अभिव्यक्ति बोक्ने भएकोले शीर्षकको महत्त्वपूर्ण स्थान रहन्छ ।

नाटकको कथानकको अध्ययनका क्रममा सर्वप्रथम सम्बन्धित कृतिको शीर्षकचयनसम्बन्धी अध्ययन हुनु आवश्यक मानिन्छ । त्यसैले प्रस्तुत शोधमा शैलीवैज्ञानिक दृष्टिकोणबाट 'यो प्रेम !' नाटकको नामकरण सम्बन्धमा विश्लेषण गर्ने प्रयास गरिएको छ ।

विवेच्य नाटकको 'यो प्रेम !' नामकरण गरिएको छ । 'यो प्रेम' भन्ने शीर्षक यो र प्रेम दुई पदहरू मिलेर बनेको छ । (प्रयोगात्मक नेपाली शब्दकोश, २०६१, पृष्ठ ८३० र ६६७ का अनुसार यो र प्रेम दुई पदको अर्थ निम्नानुसार रहेको छ ।) १. यो- (क) (सर्वनाम) - तृतीय पुरूषको एकवचनमा निकटवर्ती सन्दर्भ जनाउने शब्द (ख) छेउको, नजिकको खास २. प्रेम - (क) एक व्यक्तिको अर्को व्यक्तिसँग स्वभाव, गुण, व्यवहार आदिले हुने आकर्षण, प्रीति, प्यार (ख) आत्मीयता, हार्दिकता (ग) कुनै व्यक्तिवस्तु, विषय आदिप्रति मनमा उत्पन्न हुने आकर्षण, आत्मीयता, भुकाव, लगाव आदि जनाउन नाम शब्दको पछाडि आउने शब्द (घ) दया, माया, अनुग्रह (ङ) आनन्द, शान्ति, सन्तुष्टि, चैन

माथिका भनाइबाट 'यो प्रेम !' भनेको नजिकको खास आत्मीय, हार्दिक वा कुनै व्यक्तिको अर्को व्यक्तिसँग हुने आकर्षण प्यार भन्ने बुझिन्छ ।

'यो प्रेम !' शीर्षकमा विस्मयबोधक चिन्हको प्रयोग गरिएको यस नाटकको शीर्षकमा प्रेममा हुने घृणित पक्ष वा विडम्बनाप्रति व्यङ्ग्य गर्ने भाव निहित छ । 'म तिमिलेलाई प्रेम गर्छु' भन्नुको सट्टा 'म तिमिलेलाई गर्भाधान गर्छु' ('प्रति' कविता) भन्न रूचाउने रिमाल युवायुवतीबीचको यौनाकर्षण एकनिष्ठ स्थायी सम्बन्धमा बाँधिई सन्तानोत्पादनप्रति लक्षित हुनुपर्ने कुरामा विश्वास गर्छन् । प्रेमको भुटो स्वाड रची यौन वासनामा आकर्षण हुने, गर्भधारणको विपक्षमा रहने, एउटीसँग विवाह गर्ने र अर्कीसँग अनुचित रूपमा प्रेम सम्बन्ध स्थापित गर्न खोज्ने सस्तो एवम् उत्तरदायित्वविहीन तथा कथित 'प्रेम' को विरुद्धमा नाटकको

कथावस्तु अगाडि बढेको हुनाले नाटकको शीर्षक 'यो प्रेम !' प्रेमको उपहास गरेको भन्ने अभिप्रायमा सार्थक देखिन्छ ।

प्रेममा विस्मय चिन्ह प्रयोग गरी यो सर्वनामद्वारा सम्बोधित गर्दै प्रेमसम्बन्धी विस्मयजन्य सूचकतालाई सङ्केत गर्ने क्रममा शीर्षक सार्थक देखिएको छ । जसले प्रेमको त्यस्तो यो स्वरूपलाई दर्साउँछ, जहाँ पुगेर पाठक/दर्शक विस्मयको धरातलीय प्रेम क्षितिज उद्घाटन भएको नाटकीय रूप प्राप्त गर्दै त्यसमा आल्हादित-मनोरञ्जित हुन पुग्छन् । यस दृष्टिले हेर्दा प्रस्तुत नाटकको शीर्षक चयन सार्थक सिद्ध हुन पुगेको भेटिन्छ ।

नाटकमा प्रयुक्त विषयवस्तुमा प्रेमसम्बन्धी अनेक रूपको उद्घाटन गरिएको छ । शेखर र सानुबाबु एवम् शशीको प्रेमको होइन, गङ्गाको अप्रत्यासित प्रेममाथिको क्रान्ति देखाइएको छ । गङ्गाको परिवर्तित निर्णयको मातृत्व प्रेमको नौलो मौलिक विस्मयजन्य निर्णय नै प्रेमको उच्च धरातलीय रूप 'यो प्रेम !' बन्न पुगेको छ । नाटकीय विषयवस्तुगत घटनाक्रमको केन्द्रीयता नाटकीय शीर्षकले संवहन गर्न पुगेको छ । यसै सन्दर्भमा प्रस्तुत 'यो प्रेम !' शीर्षक विषयवस्तुगत रूपमा घटनाक्रमीय केन्द्रीयता अँगाल्दै अमूल्य अभूतपूर्व निर्णय उजागर गर्न पुग्दै नाटकीय कलात्मकता हत्याउन पुगेकाले शीर्षक स्वयम् सार्थक र पुष्ट स्वरूपमा प्रष्ट हुन पुगेको छ ।

चारित्रिक दृष्टिले गङ्गा र शेखर सानुबाबु र शशीको प्रेमसम्बन्धी घटना प्रतिघटना, समाजमा उनीहरूको प्रेमको रूप स्वरूप विकृत र यथार्थ एवम् अलौकिक रूपको प्रस्तुतिमयतामा छ । शेखर र गङ्गाको मिलन नै उत्कृष्ट प्रेम रूप हुने सानुबाबुको निर्णयले अत्यन्त उपयुक्तताको शिखर समाते पनि गङ्गाको मातृत्व प्रेममा अड्दै त्यो जीवनको उच्चता पराकाष्ठामाथि शेखरप्रतिको प्रेमलाई हुन्याँउदै अधि बढेको छ । गङ्गाको नौलो मातृत्व क्रान्ति प्रेममा अड्दै नारी यथार्थको अस्तित्व धरातलीय उच्च प्रेमको बाटो चुन्दै त्यसप्रति सङ्घर्षित र समर्पित हुँदै अधि बढेको छ । नाटकको केन्द्रीयता गङ्गाको उच्च मूल्यात्मक निर्णयमा अडेको र शीर्षकको केन्द्रीय प्रतिनिधित्व त्यसैलाई विस्मयजन्य सूचकता प्रकट गरेकै सन्दर्भमा 'यो प्रेम !' शीर्षक चरित्रविधानका दृष्टिले सार्थक सिद्ध हुन पुगेको छ । प्रेम सम्बन्धमा शेखरको मान्यता उच्च देखिए पनि गङ्गाको मूल्यात्मक निर्णय अत्युच्च हुन पुगेको सन्दर्भमा गङ्गाको यो प्रमीय रूपले नै प्रेमको उच्चताको विस्मयजन्य उत्कृष्ट प्रतिस्पर्धी सफलता हत्याउन पुगेको छ । त्यसैले गर्दा चारित्रिक विधानका दृष्टिले प्रस्तुत नाटकको शीर्षक उच्च कलात्मक रूपमा सार्थक हुन पुगेको छ ।

परिवेश विधानका दृष्टिले पनि नाटकको शीर्षक सार्थक देखिन्छ । नाटकमा शेखर, गङ्गा र सानुबाबु शशीको प्रेमबाहेक अर्को संसारै छैन र तिनीहरूको समाज एकपछिका अर्का प्रेमका घटना प्रतिघटनामा आधारित छ । यिनीहरूले बुझेका प्रेम र बुझाइका

प्रेमसम्बन्धी धरातल अनि यिनीहरूद्वारा भोगिँदै गरेका प्रेममय जीवनजस्ता सन्दर्भले प्रस्तुत नाटक प्रेमकै विभिन्न पर्यावरण सँगाल्दै प्रेमात्मक रूपमा अनेक मूर्त स्वरूप प्रस्तुत गर्दै ती प्रेमहरूमा सर्वोत्कृष्ट उच्च नवीन मूल्यात्मक प्रेम निष्कर्ष प्रस्तुत गर्न पुग्छ । त्यही निष्कर्षात्मक विस्मयजन्य सूचक गङ्गाको प्रेम स्वरूप घटना हुन पुग्न, जुन नाटकीय प्रेम पर्यावरणहरू र तिनको केन्द्रीय प्रतिनिधित्व अँगाल्न पुगेको प्रकरणमा नाटक सार्थक कलात्मक बन्न पुगेको छ ।

यस नाटकका प्रत्येक पात्र प्रेमका भोका छन् । तर सच्चा प्रेमको बीज टुसाउन सकेको पाइँदैन । घरमा स्वास्थ्यी राखेर सानुबाबु शशीसित प्रेम गर्छु भन्छ । शेखर विवाहित भएर पनि गङ्गासँग प्रेम गर्छ र श्रीमतीलाई उपेक्षा गरी मानसिक दण्ड दिएर मृत्युको मुखसम्म पुऱ्याउँछ । पुनः विधवा गङ्गासँग प्रेम गर्न पुग्छ । गङ्गा स्वयम् पनि पहिले जानी-जानी विवाहित पुरुषसँग प्रेम गर्छ र विवाहित शेखरकी स्वास्थ्यीको अधिकार खोस्न उद्दत रहन्छ र विवाहपछि पनि लोग्नेको उपेक्षा गर्छ ।

यसरी सर्सती हेर्दा यसको शीर्षक प्रेममय देखिन्छ, तर यसभित्रको प्रेम सामान्य नभएर असामान्य रहेको छ । अस्वाभाविक प्रेम कथामा नाटक रूमलिएको छ । प्रेम ऊर्जामय र आत्मिक नभएर क्षणिक आकर्षणको उपज बनेर उभिएको छ । यसभित्रको प्रेम औचित्यहीन छ । यसमा देखाउन खोजेको प्रेम मानवीय जीवनको अपरिहार्य तत्त्वका रूपमा रहेको नैसर्गिक प्रेम नभएर स्वार्थको हिलोमा मुछिएको कृत्रिम बनावटी प्रेम छ । प्रेमको सच्चा मूल्य, आदर्श र स्थायित्वको बेवास्ता गरिएको छ । प्रेमको नाममा कलङ्क र अत्यन्त सस्तो लिलामी बस्तुभै प्रेमलाई अर्थ्याइएको छ । एउटा जङ्गली प्रेमका रूपमा 'यो प्रेम !' प्रस्तुत गरिएको छ । त्यसैले यसको शीर्षकमा सार्थकता देखिन्छ ।

### ३.४ अध्याय विभाजन र कथानक:

नाटकको कथानकमा एउटा निरन्तरता हुन्छ, तर त्यो निरन्तरता एउटै गतिमा नरही यसको प्रवाहमा परिवर्तन आउँछ । त्यसै आधारमा नाटकलाई अङ्क, दृश्यमा विभाजन गरिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटक तीन अङ्कमा विभाजन गरी लेखिएको छ । यस नाटकमा पहिलो र दोस्रो अङ्क सिङ्गासिङ्गै दृश्यका रूपमा प्रस्तुत छन् भने तेस्रो अङ्कमा तीन दृश्य छन् । प्रथम अङ्क सकिएपछि केही खाली ठाउँ छोडेर अर्को पेजदेखि दोस्रो अङ्क सुरू गरेको पाइन्छ भने तेस्रो अङ्कमा एउटा दृश्य सकिएपछि अलिकति खाली ठाउँ छोडेर त्यही पेजदेखि नयाँ दृश्य सुरू गरिएको पाइन्छ । आकारका दृष्टिले यो कृति ७१ पृष्ठमा संरचित लघु आकारका छ । यसको रूपगत बाह्य आकार पनि लघु नै छ । नाटकको बाह्य आवरण पृष्ठमा लेखिएको 'यो प्रेम !' शीर्षकमा विस्मयादिबोधक चिन्हको प्रयोग गरिएको छैन भने बाह्य पृष्ठभन्दा भित्रको पृष्ठमा

नाटकको यो प्रेम शीर्षक पछाडि विस्मयादिबोधक चिन्ह राखिएकोछ । बाह्य विभाजनका आधारमा यस कृतिलाई निम्नलिखित अनुसार देखाउन सकिन्छ:-

संरचना तालिका नं. - २

अङ्क	पृष्ठदेखि	पृष्ठसम्म	दृश्य	स्थान	समय
प्रथम अङ्क	१	२०	-	नायिका गङ्गाको काठमाडौंको घरको कोठा । नायक शेखरको काठमाडौंको घर ।	दिउँसो १ बजे
द्वितीय अङ्क	२१	४६	-	अङ्क एक कै स्थान ।	विहानीपख ( लगभग ६:३० बजे)
तृतीय अङ्क	४७	७१	दृश्य १	अङ्क एककै स्थान	समय दिनको कुनै पनि बेला हुनसक्ने
			दृश्य २	अङ्क एककै स्थानको पल्ले पट्टिको लथालिङ्ग कोठा	समय दिनको कुनै पनि बेला हुनसक्ने
			दृश्य ३	दृश्य १ को कोठा	समय दिनको कुनै पनि बेला हुनसक्ने

प्रस्तुत तालिकामा विभाजित 'यो प्रेम' नाटकका अध्यायगत कथन विवरणहरू यस प्रकार छन् ।

१. प्रथम अङ्कको सुरुमै दिउँसो १ बजेतिर काठमाडौंको पश्चिम छेउतिरको सडक सित जोडिएको मभ्यौलो घरको कोठाको बीचमा सत्र अठार वर्षकी तरूनी शशी सिँगार गर्न लागि रहेकीछ । सिँगार गरिरहेकी शशी र भाइबीच कुराकानी भइरहेको समयमा सानुबाबु आउनु र शशी र सानुबाबुका बीच विधवा भएकी गङ्गा र पत्नी मरिसकेको शेखरका बारेमा कुरा हुनु, कुराकानीका क्रममा शेखर र गङ्गा पूर्व प्रेमीप्रेमिका रहेको र अब उनीहरूको पुनर्मिलन हुन्छ, हुन्न भन्ने विषयमा छलफल हुनु, सानुबाबुले शशीलाई नै लक्षित गरेर आफ्नो एउटी केटीसित प्रेम

परेको छ भन्नु, शशीले पुरुषले नारीलाई बासनात्मक प्रेम गर्छन् भनेर पुरुषको जङ्गली प्रेमदर्प लक्षित गर्नु जस्ता तथ्यहरू उद्घाटित भएका छन् ।

२. द्वितीय अङ्कमा शेखरकी पत्नी मरेकीले उसकी आमा र शेखरका बीचमा उसको विहे गर्ने कुरा भइरहनु, विहे गर्न केटीको फोटोसमेत हेर्नु, आमाले शेखरलाई गङ्गा माइत आएको सूचना दिनु केही क्षणपछि सानुबाबु आएर शेखरलाई गङ्गाले बोलाएकी छ भनी मनखुसी भन्नु, सानुबाबुले शेखरलाई गङ्गालाई ल्याउने सल्लाह दिनु, शेखरले आफूले गङ्गासँग गरेको प्रेम बदमासी गर्नका लागिमात्र थियो भन्नु, आफ्नी विवाहित पत्नीलाई आफूले साँचो प्रेम नगरेको चिन्ताले ऊ मरेकी हो भन्नु, सानुबाबुले उल्लिखित दुवै कुरा नपत्याउनु, गङ्गासँगको शेखरको प्रेम साँचो प्रेम नै हो भन्नु, सानुबाबुले शेखरलाई गङ्गाकहाँ जान जिद्दी गर्नु, शेखर बदमासी गर्ने निहुँले जान तयार हुनु, सानुबाबुले अस्वीकृति जनाउनु, अन्त्यमा प्रेम गर्ने भनेर जान खोज्नु जस्ता तथ्यलाई अगाडि सारिएको छ ।

३. तृतीय अङ्कको (क) दृश्य एक गङ्गा र शशीका कुराकानीबाट सुरु हुन्छ । यतिबेलै सानुबाबुसँग सौतेनी सम्बन्ध भएको थाहा हुन आउनु, गङ्गाले शशीलाई आफूले देखेको डरलाग्दो सपना सुनाउनु, गङ्गाले आफ्नो पतिको कुलमा कसैले एउटाभन्दा छोटो नजन्माएको र पुरुष विवाहपछि हाँस छोड्ने रोगले ग्रस्त भएको बताउनु, सानुबाबुले शेखर भोलि आउने कुरा गर्नु, शेखर आएर भेट्टा देखा परेर सानुबाबुलाई लिएर जानु जस्ता प्रसङ्गको वर्णन गरिएको छ ।

(ख) दृश्य दुईमा गङ्गा धुमधुमती टोलाएर बसिरहेकी हुन्छे । गङ्गा छोरालाई दूध पिलाउन जान मान्दिन र शशीले कर गरिरहेकी हुन्छे । गङ्गाले विग्रिएको मानसिक स्थिति एवम् विषालु मन भएकाले छोरालाई दूध चुसाउन छाडेकी र अनिष्ट होला भन्ने डरले छोरानिर नगएको कुरा भन्नु, शशीले गङ्गाको छोरालाई आफैँ पाल्ने कुरा गर्नु, गङ्गाले शशीलाई आफ्ना घरका पुर्खा बाजेबज्यैको कथा सुनाउनु, गङ्गाको पतिलाई एउटा नौलो मान्छेले शेखर र गङ्गाको प्रेमका बारेमा कुरा सुनाउँदा पनि त्यसप्रति कुनै प्रतिक्रिया नदेखाएको भन्दै गङ्गाले पतिको महानता बुझी ती कुराहरू सम्भरेर रूनु, आफ्नो पति जीवित छउन्जेल आफूले शेखरसँगको पूर्व प्रेमका कारण उसलाई माया गर्न नसकेको कुरा शशीसँग भन्नु, गङ्गाले आफूमा मातृत्वभाव जगाई शेखरका फोटा र प्रेमपत्रहरू जलाउनुजस्ता घटनाहरू उल्लेख गरिएको छ ।

(ग) दृश्य तीन यौनेच्छामाथि मातृत्वको विजय भइसकेकी गङ्गाले छोरालाई काखमा लिएर दूध खुवाइरहेको अवस्थाबाट प्रारम्भ हुन्छ । गङ्गा र शशीका बीच



सानुबाबु र शेखरका बारेमा कुरा हुनु, उनीहरू आज आउने भएकाले घरमाथि आउन नदिई नोकर कालेमार्फत तलैबाट फिर्ता पठाउने कि आफूहरू ढोका लगाएर बस्ने भन्ने विषयमा कुरा हुनु, गङ्गा र शशी ढोका लगाएरै बस्नु, केही क्षणपछि शेखर र सानुबाबु आउनु, सानुबाबुले ढोका घचघच्याउनु, शशीले गङ्गालाई बोलाउनु, शशीले भित्रैबाट अबदेखि नआओ रे भन्नु, गङ्गाले पनि त्यसै भन्नु, गङ्गाले शेखरको वासनात्मक प्रेम थाहा पाएरै उनलाई फिर्ता पठाउनु, शेखरका लागि गङ्गाले आफ्नो मनको ढोका सदाका लागि बन्द गर्नु, शेखर र सानुबाबु फर्किनु जस्ता कार्यहरू पछि नाटकको अन्त्य हुनपुग्छ ।

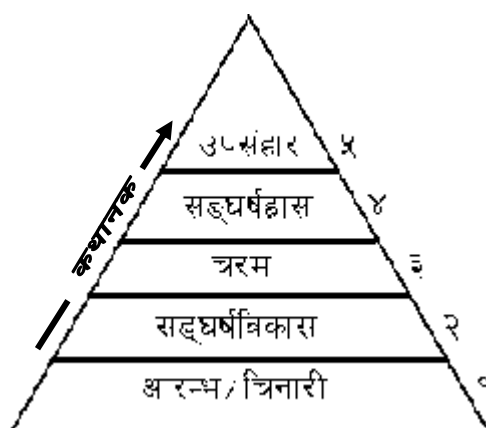
### ३.५ कथानक विकासक्रम:

कुनै पनि कृतिको कथानक विकासक्रमलाई जाँच्ने विभिन्न सिद्धान्तहरू प्रतिपादित छन् । त्यसमा बढी प्रसिद्धि जर्मन समालोचक गुस्ताभ फ्रेटागको अधिक प्रचलित पिरामिड पद्धतिले पाएको छ । फ्रेटागले आख्यानात्मक कृति संरचनामा पाइने कथानकको जुन विकासक्रम निर्धारण गरेका छन् त्यसलाई कथानकको विकासका निम्ति निम्नलिखित पाँच अवस्थाहरू देखाएका छन् । (शर्मा : २०४८, १६७)

आख्यानमा समावेश गरिएको कथानकको गति आकस्मिक स्वरूपमा नभई सिलसिलाबद्ध हुन्छ । त्यसकारण विषयवस्तुको उठान भएवाट चरणबद्ध किसिमबाट उत्कर्षमा पुगी निचोडमा ओर्लने गति कथानकले लिएको हुन्छ । (खनाल, राजेन्द्र, २०६१, ७६, सम्प्रेषण, वर्ष १, अङ्क १)

आख्यानात्मक कृतिको कथानकलाई हेर्ने विभिन्न सिद्धान्तमध्ये 'गुस्ताभ फ्रेटाग' ले विकास गरेको पद्धतिलाई महत्त्वपूर्ण मानिएको छ। आख्यानात्मक कृतिहरूमा पाइने कथानकको विकासक्रमलाई हेर्ने उनको दृष्टिलाई 'फ्रेटागको पिरामिड' भनिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकको विश्लेषणमा पनि यस आधारलाई अपनाइएको छ । जग वा थालनीतिर फुकेर क्रमशः साँधुरिँदै जाने संरचनाको नाम पिरामिड वा सूचीस्तम्भ हो ।

कथानक विकासक्रम तालिका नं. - ३



तालिका नं. - ४

कथानक संरचना	कथानक विकासक्रम
१. आदि	क. चिनारी
	ख. सङ्घर्ष विकास (प्रथम सङ्कटावस्था)
२. मध्य	क. अन्य सङ्कथावस्था
	ख. चरम (निर्णायक सङ्कटावस्था)
३. अन्त्य	क. सङ्घर्षह्रास
	ख. उपसंहार

आधुनिक आख्यानात्मक कृतिका सबै अवस्थामा यो चरणबद्ध स्वरूपको सिद्धान्त लागू नहुन सक्छ । अहिलेका प्रयोगवादी आख्यानहरू, विसंरचनावादी आख्यानहरू, त्यस्तै पूर्वदृश्य र पश्च दृश्य समावेश गरिएका कथानकीय संरचनाहरू व्यतिक्रममा देखिने हुन्छन् । त्यस्ता कथानकहरूलाई फ्रेटागको चरणबद्ध पिरामिडको आधारमा व्याख्या विश्लेषण गर्न मिल्दैन । रेखीय ढाँचाको कथानकलाई यसरी आदि, मध्य र अन्त्यको युक्तिसङ्गत ढाँचाबाट अध्ययन गर्न सकिन्छ, जसमा आङ्गिक पूर्णताको आभास मिल्दछ । (खनाल, राजेन्द्र, २०६१, ७७, सम्प्रेषण, वर्ष १, अङ्क १)

आदि, मध्य र अन्त्यको युक्तिसङ्गत क्रमले कथानकलाई आङ्गिक पूर्णता प्रदान गर्दछ । कथानक संरचनाका यी तीन अवस्थाका चिनारी आदि विकासावस्थाको परिचय तल दिइएको छ ।

क) चिनारी: आख्यानात्मक कृतिहरूमा कथानकको सुरुको भागमा चिनारी हुन्छ । चिनारी वा आरम्भलाई कथानक विकासको पहिलो अवस्था मानिन्छ । सबैजसो कथानकहरूले आरम्भिक उठानबाट यात्राको थालनी गरेको पाइन्छ । यस अवस्थामा नाटकका प्रमुख पात्रहरूको परिचय गराउनका साथै पात्रहरूका प्रमुख समस्या र परिस्थितिको पनि जानकारी गराइएको हुन्छ । यस अवस्थाले कृतिको समग्र धरातलको पृष्ठभूमिगत स्वरूपलाई व्यक्त गरेको हुनाले आधारभूमि मान्नुपर्छ ।

ख) सङ्घर्ष विकास: कथानक विकासको यो दोस्रो अवस्था हो । यस अवस्थामा कृतिभित्रका घटना उपघटनाहरू बढ्दै जान्छन् । पात्रपात्रहरू निश्चित परिस्थिति र समस्यासँग सङ्घर्ष गर्दागर्दै नयाँ र आकस्मिक घटना तथा समस्याहरू उत्पन्न हुन्छन् । पात्रहरू एकापसमा सङ्घर्ष गर्न प्रारम्भ गर्दछन् र त्यहाँ द्वन्द्व उत्पन्न

हुनजान्छ । सङ्घर्ष आरम्भको यस अवस्थालाई सङ्घर्ष विकास वा प्रथम सङ्कटावस्था भनिन्छ ।

- ग) चरमः यो कथानक विकासको तेस्रो अवस्था हो । नाटकमा जब पात्र पहिलो सङ्कटमा पर्दछ, तब उसले सङ्कट समाधानका निमित्त सङ्घर्ष सुरु गर्छ । सङ्घर्षका क्रममा अनेकौं घटना घट्दछन् र एकपछि अर्को सङ्कटको अवस्था सिर्जना हुँदै जान्छ । घटनावलीहरूमा देखिने उच्चताले पाठकलाई तीब्र कुतूहल वा संशयसमेत उत्पन्न गराउँछ । प्रथम सङ्कटावस्थाले थप अन्य सङ्कटावस्थाहरूको जन्म गराउँछ । अनेकौं सङ्कटावस्थाका कारण नयाँनयाँ समस्याहरू उत्पन्न हुँदै, सङ्घर्ष बढ्दै जाँदा कथानकको विकास हुन्छ । सङ्कटावस्थामा आएको उथलपुथलले पात्रहरूका चरित्रमा परिवर्तनसमेत ल्याउन सक्छ । सङ्कटावस्था गम्भीर अवस्था उत्पन्न भई पात्रहरूलाई महत्त्वपूर्ण र निर्णायक अवस्थामा समेत पुऱ्याउँछ । फलस्वरूप यही अन्तिम सङ्कटावस्था नै कथानक विकासको चरम अवस्था हो ।
- घ) सङ्घर्ष ह्रासः कथानक विकासको यस अवस्थामा पात्रहरूको सङ्घर्ष कम भएर जान्छ । कथानकको संरचनात्मक हिसाबले अन्त्य भागमा पर्ने कथानकको विकासावस्था सङ्घर्षह्रास हो । यसमा घटना- प्रतिघटनाहरू पनि अवरोहतर्फ लागेका हुन्छन् । फलप्राप्तितर्फ उन्मुख हुने अवस्था भएकाले यसमा छरिएका घटना प्रतिघटनाहरूलाई समेट्ने कार्य गरिन्छ । निश्चित कार्य, निर्णय तथा खोजका कारण सङ्घर्ष कार्य ओरालो लागेर निश्चित विन्दुमा पुग्ने हुनाले यस अवस्थालाई सङ्घर्ष ह्रासको अवस्था भनिन्छ ।
- ङ) उपसंहारः यो कथानक विकासको अन्तिम अवस्था हो, जसमा सङ्घर्ष तथा द्वन्द्वले बिट मारिसकेको हुन्छ । पात्रहरूले आफ्नो कार्यअनुसारको फल पाउँछन् र समस्या समाधान हुन्छ र नाटकको अन्त्य हुन्छ । यही अन्त्यावस्था नै उपसंहार हो ।

३.६ 'यो प्रेम !' नाटकको कथानक विकासक्रम तालिका:

कथानकको आङ्गिक पूर्णताले त्यसको आदि, मध्य र अन्त्यलाई जनाउँछ । कथानकको आदि भागमा चिनारी, सङ्घर्ष विकास, मध्यभागमा सङ्कटावस्था र अन्त्यमा सङ्घर्षह्रास एवम् उपसंहार पर्दछन् । यहाँ 'यो प्रेम !' नाटकको आङ्गिक पूर्णताको साथ आदि, मध्य र अन्त्यका साथ साथै फ्रेटागको पिरामिडअनुसार घटाएर विश्लेषण गरिन्छ ।

तालिका नं. - ५

१. आदिभाग	प्रथम अङ्क (क) चिनारी	शशी र सानुबाबुको बीचमा शेखर र गङ्गाको पूर्व प्रेमका बारेमा कुरा हुनु, गङ्गाको प्रवेशपछि सानुबाबु र गङ्गाका बीचमा शेखरको कुरा हुनु, सानुबाबुले गङ्गालाई शेखरसँग जाने सल्लाह दिनु ।
	(ख) सङ्घर्षविकास पहिलो सङ्कटावस्था	भोलि शेखरलाई लिएर आउँछु भन्दै सानुबाबु गङ्गाको बाट हिँड्नु ।
	दोस्रो सङ्कटावस्था	सानुबाबुले शशीलाई 'प्रेम' गर्छु भन्नु तर शशीले शेखरलाई प्रेम गर्नु, शशी शेखर र गङ्गाको प्रेमको परिणाम हेरेर आफ्नो निर्णय दिने पक्षमा हुनु, सानुबाबुले शेखर र गङ्गाको मिलन गराएर शशीलाई हात पार्ने प्रयास गर्नु ।
२. मध्य भाग	द्वितीय अङ्क र तृतीय अङ्कको प्रथम दृश्य २१-४६ (क) अन्य सङ्कटावस्था तेस्रो सङ्कटावस्था	सानुबाबु शेखरका घरमा जानु, शेखरको अर्को बिहेको कुरा छिन्ने तयारी बारे कुरा भइरहनु, केटीको तस्विर हेरेर शेखर खुसी हुनु, गङ्गाको बिहेताका शेखरको अनुहार देखेर शेखर र गङ्गाको प्रेम आमाले थाहा पाएको कुरा बताउनु । आमा र शेखरको बीच गङ्गा माइत आएको कुरा हुनु ।
	चौथो सङ्कटावस्था	आमा र शेखरकाबीच भएको शेखरको बिहेको कुरामा सानुबाबु मञ्जुर नहुनु ।
	पाँचौ सङ्कटावस्था	सानुबाबुले शेखर र गङ्गाबीचको पुरानो प्रेम कोट्याउनु, सानुबाबुले शेखरले गङ्गालाई ल्याए हुन्छ भन्नु, आमा केटीको कुरा छिन्न नजानु, शेखरले आफ्नै कारणले पत्नी मरेकी र आफू ज्यानमारा भएको भन्नु । सानुबाबुले शेखरलाई गङ्गाकहाँ जाने सल्लाह दिनु, तर शेखर बदमासी गर्ने निहुले जान तयार हुनु, सानुबाबुले गङ्गाले तिमीलाई (शेखरलाई) बोलाएकी छे भन्नु ।

	(ख) चरम छैटौं सड्कटावस्था	गड्गा र शशीका बीच कुराकानी हुनु । गड्गाले शशीलाई आफ्नो डरलाग्दो सपना सुनाउनु, उसका घरका छोराहरू बिहे भएपछि हास्य नसक्ने हुनु, सानुबाबु आएर शेखर भोलि आउने कुरा गड्गा र शशीलाई सुनाउनु । शेखर आएर भट्ट देखा परेर सानुबाबुलाई लिएर जानु ।
३.अन्त्य भाग	तृतीय अङ्क दृश्य क. सङ्घर्षद्वारा	गङ्ग छोरोलाई दूध पिलाउन जान नमान्नु, शशीले कर गरिरहनु । गड्गाले आफ्नो मन विषालु रहेको भन्नु । शशीले गड्गाको छोरोलाई आफैँ पाल्ने कुरा गर्नु, गड्गाले शशीलाई आफ्ना घरका पुर्खा बाजेबज्यैको कथा सुनाउनु । गड्गाले आफ्नो पति जीवित छउन्जेल आफूले शेखरसँगको पूर्व प्रेमका कारण उनलाई माया गर्न नसकेको कुरा शशीसँग भन्नु । मृत पतिलाई सम्भेर गड्गा धेरै रूनु । गड्गाले आफूमा मातृत्वभाव जगाई शेखरका फोटा र प्रेमपत्रहरू जलाउनु ।
	ख. उपसंहार दृश्य - ३	शेखर र सानुबाबु आज आउने भएकाले उनीहरूलाई के भन्ने भन्ने विषयमा गड्गा र शशीबीच कुरा हुनु । उनीहरू आउँछन् भनेर ढोका लगाएर आफूहरू कोठाभित्र बस्नु, शेखर र सानुबाबु आएर ढोका घचघच्याउँदै शशी र गड्गालाई बोलाउनु । पहिले शशीले र पछि गड्गाले उनीहरूलाई अबदेखि नआओ भन्नु । शशीले उनीहरूलाई फेरि बोलाउन खोज्नु तर गैसक्नु, शशी घोटो परेर रूनु । सानुबाबुले भनेको शशी र शेखरको प्रेम गड्गाले सम्झनु । शशीलाई शेखरप्रति उसले गरेको प्रेमका बारेमा गड्गाले सम्झाउनु ।

यसरी, प्रस्तावित 'यो प्रेम !' नाटकको प्रथम अङ्क (पेज नं. १ देखि २० सम्म) मा नाटकको चिनारी छ साथै सङ्घर्षविकासका क्रममा पहिलो र दोस्रो सङ्कटावस्था छ, जुन नाटकको आदि भाग हो । द्वितीय अङ्क (२१-४६) मा अन्य सङ्कटावस्थाहरू देखापरेका छन् । तृतीय अङ्कको प्रथम दृश्य (४७-५६) मा नाटकले चरमोत्कर्ष प्राप्त गरेको छ । द्वितीय र तृतीय अङ्कको प्रथम दृश्य नाटकको मध्यभाग हो । तृतीय अङ्कको दृश्य दुई (५६-६६) मा सङ्घर्षहास हुँदै गएर दृश्य तीन (६६-७१) मा उपसंहार, जुन नाटकको अन्त्य भाग हो । माथि वर्णन गरिएको आदिदेखि अन्त्यसम्मका सम्पूर्ण घटना, प्रसङ्ग र सन्दर्भलाई हेर्दा यो नाटक एउटा क्रमिक कथानक भएको नाटकीय संरचनाका रूपमा देखापर्छ । कथानकको आदि, मध्य र अन्त्य स्पष्ट रूपमा आएको छ ।

३.७ कथानक विकासक्रम तालिकाको विश्लेषण:

१. आदिभाग

क. चिनारी : नाटकको आदिभागमा चिनारी र सङ्घर्षविकास पर्छ । यस नाटकको आदिभागमा प्रथम अङ्क रहेको छ । यस अङ्कमा शशी र उसको भाइको कुराकानीबाट कथा सुरु हुन्छ । शशी सिँगार गर्दैछे । भाइ दिदी भन्दै बोलाउँछ । यत्तिकैमा सानुबाबु त्यहाँ आउँछ र ऊ शशीको बुबालाई जागिर दिने प्रलोभन दिन्छ । सिँगार गरिहेकी शशीको श्रृङ्गार सामग्री उसको सौन्दर्यअनुरूप नभएको चर्चा गर्दै खिसी गर्छ । आफू विवाहिता पत्नीद्वारा असन्तुष्ट रहेको कुरा उठाउँछ । शशीको बिहेको प्रश्न उठाउँछ । आफ्नो एउटी केटीसँग प्रेम परकोले ल्याउने सल्लाह माग्छ, जुन कुरा आफैँलाई लक्ष्य गरेर भनेको भन्ने शशीले बुझ्छे । शशी र सानुबाबुको बीचमा विधवा भएकी गङ्गा र पत्नी मरिसकेकी शेखरको पूर्व प्रेमका बारेमा कुरा हुन्छ । गङ्गाको प्रवेशपछि सानुबाबु र गङ्गाका बीचमा शेखरको कुरा हुन्छ र सानुबाबुले गङ्गालाई शेखरसँग जाने सल्लाह दिन्छ ।

ख. पहिलो सङ्कटावस्था/सङ्घर्षविकास : गङ्गा र सानुबाबुको कुराकानीको क्रममा सानुबाबुले गङ्गालाई तिमीहरू दुबैले (गङ्गा र शेखर) एकअर्कालाई बिसेका छैनौ क्यारे । फेरि शेखरकी स्वास्नी पनि खसिहाली भन्दै गङ्गालाई शेखरसँग जाने सल्लाह दिएर भोलि शेखरलाई लिएर आउँछु भन्दै गङ्गाको बाट सानुबाबु हिँड्छ । पहिलो सङ्कटावस्था पनि यहीँबाट शुरू भई सङ्घर्षविकासको क्रम सुरु हुन्छ । दोस्रो सङ्कटावस्था-सानुबाबु शशीलाई 'प्रेम' गर्छु भन्छ, तर शशी शेखरलाई प्रेम गर्छे । यी दुई पुरुषबाहेक शशीसँग अर्को कोही नहुनुले शशीले पनि सच्चा प्रेमी

नपाउने सडकेत पाइन्छ । शेखरको गङ्गासँग पूर्व प्रेम भएकाले गङ्गालाई बिहे गर्न असम्भव छ साथै गङ्गाको मनोभाव पनि स्पष्ट छैन । शशी गङ्गा र शेखरको प्रेमको परिणाम हेरेर आफ्नो निर्णय दिने कुरा गर्छे भने सानुबाबु गङ्गा र शेखरको पुनःमिलन गराएर शशीलाई हात पार्न उद्दत रहन्छ । यसरी नाटकीय कार्यव्यापार तीन जनाको भिन्नाभिन्नै प्रेम सम्बन्ध देखाई एकैसाथ बढ्न थाल्छ । यसै परिवेशमा यस भागले भावी प्रेमद्वन्द्वको पृष्ठभूमि तयार पारेको देखिन्छ ।

२. मध्यभाग:

नाटकको मध्यभागमा उल्लेखित अन्य सडकटावस्था र चरम पर्दछन् । 'यो प्रेम !' नाटकको मध्य भागमा द्वितीय अडक र तृतीय अडको प्रथम दृश्य पर्दछन् ।

तेस्रो सडकटावस्था: शेखर विवाहको निमित्त कुरो चलाइएकी केटीको फोटो हेरेर खुशी भइरहेको हुन्छ साथै शेखर र उसकी आमाबीच शेखरको अर्को बिहे गर्ने कामका लागि कुरो छिन्न जाने तयारीका बारेमा कुरा भइरहेको हुन्छ । यसैबेला सानुबाबु शेखरका घरमा जान्छ । त्यहाँ भएका सम्पूर्ण कुरा थाहा पाउँछ । केटीको कुरो छिन्न जान आमा हतारिएकी हुन्छिन् । उता केटीले पनि शेखरको फोटो पाइसकेकीले केटी अत्यन्त खुसी छे भन्ने समाचार आमाले शेखरलाई सुनाउँछे । त्यहाँ शेखरले आफूले गङ्गासँग गरेको जस्ता अरूले पनि गर्ने नक्कली प्रेमको खिल्ली उडाउँछ । आमा र शेखरका बीच विधवा गङ्गा माइत आएका बारेमा पनि कुरा हुन्छ । आमाले गङ्गाको बिहे भएताका तेरो जिडरिङ्ग परेको अनुहार देखेर तेरो र गङ्गाको प्रेम परेको मैले थाहा पाएकी थिएँ भन्छिन् ।

चौथो सडकटावस्था: आमा र शेखरका बीच शेखरको बिहेको कुरा भइरहेको बेला सानुबाबु आइपुग्छ । शेखर र आमा बीच भएका सबै कुरा उसले थाहा पाउँछ । सानुबाबु त्यस कुरामा मन्जुर हुँदैन ।

पाँचौ सडकटावस्था: सानुबाबु आफ्नो चलाखीको प्रयोग गरी शेखरमा पुनः गङ्गाप्रति अनुराग उत्पन्न गर्ने कोसिस गर्छ । शेखर र गङ्गाबीचको पुरानो प्रेम कोट्याउँछ । शेखरलाई गङ्गासँगको आफ्नो पूर्व व्यवहार भ्रमपूर्ण र मिथ्या थियो भन्ने कुराको राम्रैसँग बोध भइसकेको हुन्छ । शेखर "मैले विवाहपश्चात् मात्र प्रेम गर्न थालेकाले त्यो साँचो प्रेम थिएन" भन्छ । त्यसैले गङ्गाले चाहँदा-चाहँदै पनि आफ्नी पत्नीले रोक्ने सम्भावना अत्यन्तै क्षीण हुँदाहुँदै पनि ऊ गङ्गालाई भित्र्याउन सक्दैन । फलस्वरूप गङ्गाको बिहेपश्चात् गङ्गासँग प्रेम सम्बन्ध स्थापित गर्न चाहँदैन भने गङ्गासँगको उसको आकर्षण भने जीवित रहेको हुन्छ, जसलाई ऊ गङ्गासँगको प्रेम नभएर आफूले बदमासी गरेको आत्म स्वीकृति गर्छ । सानुबाबु त्यसलाई असफल प्रेमीको संज्ञा दिन्छ र गङ्गाको दयनीय अवस्थाको चित्र कोरी शेखरलाई

गङ्गा सङ्गको पूर्व प्रेमिकाको संवेदना जनाउने प्रयास गर्दछ । शेखर आफ्नी विवाहिता श्रीमतीलाई प्रेम नगरेको, त्यसैका पीरबाट उसको मृत्यु भएको हो भन्ने तथ्य स्पष्ट पार्छ तर सानुबाबु पत्याउँदैन र भाउजू (शेखरकी श्रीमती) कालगतिले मरेही हुन् भन्छ । सानुबाबु शेखरलाई गङ्गाले तुरून्तै तिमीलाई बोलाएकी छे भन्न पछि पर्दैन तर शेखर गङ्गाकहाँ जान मान्दैन । सानुबाबुले हत्ते गरेपछि शेखर खुलस्त रूपमा हामी बदमासी गर्ने आएका हौं भनेर जान तयार हुन्छ तर सानुबाबु यस कुरामा मन्जुर हुँदैन । अन्त्यमा शेखर प्रेम गर्न आएका हौं भनेर गङ्गाकहाँ जाने कुरामा मन्जुर हुन्छ । शेखरको विहेका लागि केटीको कुरो छिन्न जाने काम रोकिन्छ । सानुबाबु त्यहाँबाट बिदा भई घर फर्कन्छ ।

ग. छैटौं सङ्कटावस्था (चरम) : गङ्गा आफूले देखेको डरलाग्दो सपना शशीलाई सुनाउन थाल्छे । जुन सपनाका माध्यमबाट भीरबाट खस्न खोज्नु नैतिक बिम्ब देखापर्छ, जसले गङ्गालाई पतनतिर जानबाट सावधान गर्न खोज्छ । यसप्रकार यो सपनाका माध्यमबाट स्पष्ट हुन्छ गङ्गाको मनमा पाप चेतना र नैतिक चेतनाको द्वन्द्व हुँदा सपनाले नैतिक चेतना प्रदान गरिरहेको छ । त्यहीबेलामा अकस्मात् सानुबाबु आइपुग्छ । सानुबाबु गङ्गालाई मैले भोलि शेखरलाई यहीं बोलाएको छु भन्छ । कसले बोलाउन भन्यो ? भन्ने गङ्गाको प्रश्नमा सानुबाबु तेरो मनका कुरा बुझेर बोलाएको भनेर निर्धक्कसँग जवाफ दिन्छ । एकैछिनपछि त्यहाँ शेखर अकस्मात् देखापर्छ । सानुबाबुले शेखरलाई भित्र बोलाउँछ, हतार छ भनेर शेखर भित्र नआई भट्ट देखापरेर काम छ भन्दै सानुबाबुलाई लिएर जान्छ । उनीहरू गैसकेपछि गङ्गा भट्ट देखापरेर अर्काको मनलाई कुरीकुरी पारेर गैहाल्ने शेखरको बानी गैनसकेको कुरा गर्छे ।

### ३. अन्त्यभाग

नाटकको अन्त्यभागअन्तर्गत सङ्घर्षह्रास र उपसंहार पर्दछन् । 'यो प्रेम !' नाटकको अन्त्यभागमा तृतीय अङ्कको दृश्य दुई र दृश्य तीन पर्दछन् ।

घ. सङ्घर्षह्रास : तृतीय अङ्कको दृश्य दुईमा गङ्गाको सानो छोरो आमालाई देख्न नपाएर रोइरहेको हुन्छ । छोराको दयनीय अवस्था देखेर शशी गङ्गालाई डाकिरहेकी हुन्छे । गङ्गा नआउँदा ऊ रिसाएर छोरोलाई आफैँ पाल्ने कुरा गर्छे । गङ्गाको छोरो सधैं पाल्न सक्छेस् भन्ने प्रश्नले शेखरसँग जाने सुरले गङ्गाले छोरो आफूलाई जिम्मा लगाउन लागेको ठानेर शशीलाई गङ्गाप्रति तीव्र घृणा जाग्छ तर गङ्गा त्यसो होइन भन्दै रून्छे । बिग्रेको मानसिक स्थिति एवम् विषालु मन भएकाले उसले छोरोलाई दूध चुसाउन छोडेकी र अनिष्ट होला भन्ने डरले छोरोनिर नगएको कुरा भन्छे । गङ्गा



शेखरसँगको उसको प्रेमले गर्दा आफ्नो पतिलाई माया नगरेर मैले नै मारेकी हुँ भन्ने फेरि उसको पुख्यौली कथा सुनाएर हाँस्न सक्ने पुस्तौनी छोरो यही पनि हुनसक्ने भनेर शशीलाई सुनाउँछ र त्यस्तो महत्त्वपूर्ण छोरालाई यो विषालु मनले फुल्याउन जान्न भन्ने । दिदी गङ्गाको यस्तो कुरा सुनेर छोरालाई छुनै नदिई मै पाल्छु भनेर शशी भन्ने । शेखरसँग पूर्ण मुक्त हुन नसके पनि छोरो शशीलाई सुम्पन नसक्ने हुन्छ । ‘म आमा हुँ’ भन्दै त्यसो गरे आफ्नो मन रूने विचार व्यक्त गर्दछे र छोरोनेर जान्छे । जब गङ्गामा मातृत्व प्रबल भएर आउँछ, तब ऊ हृदयग्रस्त प्रेमिका भाव ध्वस्त गर्दै शशीलाई शेखर आएपछि अबदेखि यहाँ नआओ भनिदे भन्ने । धमिलो मनलाई गङ्गाजल पार्न र आफ्नो नामलाई सार्थक बनाउन कन्तुरको साँचो लिएर खोकिलाबाट एउटा तस्विर र कन्तुरबाट चिट्ठी भिकेर जलाउँछे । ‘लौ यसै गरी जलोस् यो प्रेम ! यो जङ्गली प्रेम ? भन्दै कागजहरू बलेको हेरिरहन्छे ।

ड. उपसंहार : अन्तिम हृदयमा मातृत्व क्रान्ति भावले विजय पाएकी गङ्गा सबभन्दा राम्रो दृश्य आमा भन्ने सम्झिन्छे र छोरालाई आमा भन्न सिकाउने कुरा गर्छे । छोरालाई रातभर छोडेको कुरा सम्झी रून थाल्छे । शेखर र सानुबाबु गङ्गालाई भेट्न आउने भएकाले गङ्गा र शशीबीच उनीहरूका सम्बन्धमा कुरा हुन्छ । शेखर र सानुबाबुलाई माथिबाटै नआओ भन्ने कि ढोका लगाएर बस्ने भन्नेबारेमा गङ्गा र शशी छलफल गर्छन् । अन्त्यमा उनीहरू ढोका लगाएर बस्छन् । एकैछिनपछि शेखर र सानुबाबु आउँछन् । सानुबाबु ढोका घचघच्याउँदै गङ्गा र शशीलाई बोलाउँछ । गङ्गा बोल्न सकिदैन । शशीले तिमीहरू नआओ रे भन्दा शेखरले गङ्गाले पनि भनेको हो भन्छ । गङ्गा पनि ‘हो, जाओ’ भन्ने । ढोका खोलेपछि गङ्गा ‘ज्या: गैसकेछन्’ भन्न पुग्छे । शशी आशाले भरिएर ‘बोलाऊँ त उसो भए !’ भन्ने तर गङ्गाले होस्, भैगो भन्दा शशी दिदीको गोडामा घोप्टो परी डाँको छोडेर रून्छे । यसबाट शशीको मनमा शेखरप्रति प्रेमानुराग भएको कुरा गङ्गालाई स्पष्ट थाहा हुन्छ । गङ्गा समयमै आँखा खुलाइदिने दैवप्रति कृतज्ञता प्रकट गर्छे र शशीलाई तेरो साँचो प्रेम होइन केवल भिनाजुसँग लहसिएकी सालीको जस्तो प्रेम मात्र हो भन्ने । गङ्गा आफूले जीवनभर प्रेम प्रेम भनेर चिच्याए पनि मर्ने बेलासम्म यो भोको दिलले प्रेमको धमिलो सङ्केतभन्दा बढ्ता पाउला जस्तो लाग्दैन भन्ने । गङ्गा आफूले प्रेम नपाए पनि शशीले प्रेम पाउने आशा व्यक्त गर्छे

र गङ्गाको 'प्रेम भक्तिको आनन्द पाउनुहुन्छ ।' भन्ने आदर्श भनाइमा नाटकको कथानक टुङ्गिन्छ ।

### ३.८ सारांश

आख्यान विधाको अत्यन्त महत्त्वपूर्ण तत्त्वका रूपमा कथानक वा कथावस्तुलाई लिइन्छ किनभने कथानकविनाको आख्यानको परिकल्पना गर्न सकिँदैन । स्रष्टाले आफ्नो रचनाभिन्न विभिन्न घटना-उपघटनाहरूलाई सिलसिलाबद्ध ढङ्गले तर्जुमा गरेको हुन्छ । त्यही सिलसिलाबद्ध किसिमले उनीएको व्यवस्थित रूप नै कथानक हो जसका माध्यमबाट रचनाकारले आफ्नो अभीष्ट पूरा गर्दछ । निश्चित उद्देश्यमा पुग्न सक्दछ । 'यो प्रेम !' नाटकको नामकरण 'यो' र 'प्रेम' दुई पद जोडेर र अन्तिममा विस्मयादिबोधक चिन्हको प्रयोग गरेर गरिएको पाइन्छ । यो नाटक तीन अङ्कमा विभाजित छ । पहिलो र दोस्रो अङ्क सिङ्गासिङ्गै दृश्यका रूपमा छन् भने तेस्रो अङ्क तीन दृश्यमा बाडिएको छ । दृश्य योजना शेखरको आफ्नो घर र गङ्गाको माइती घरमा रहेको छ । घटनाको अवधि तीन दिनको रहेको छ । घटनाको पहिलो अङ्क गङ्गाको माइतीघरमा दिनको एक बजे घटित छ भने दोस्रो अङ्क शेखरको घरमा भोलिपल्ट बिहान आयोजित छ । तेस्रो अङ्कको प्रथम दृश्य त्यही दिनको दिउँसो गङ्गाको माइती घरमा, दोस्रो दृश्य उहीँ पर्सिपल्ट बिहान र तेस्रो दृश्य पनि त्यसै दिनको देखिन्छ । यसरी काठमाडौँमै सुरु भएको यस नाटकको अन्त्य पनि काठमाडौँमै भएको छ । नाटकको मूल कथानक शेखर र गङ्गासित सम्बन्धित छ प्रासङ्गिक कथानकको पताका भाग सानुबाबु र शशीसित सम्बन्धित छ भने प्रकरी गङ्गा र शेखरको आ-आफ्ना घरका पुख्र्यौली विशेषताको वर्णनसँग सम्बन्धित छ । नाटकको कथानक रेखीय क्रममा अगाडि बढेको देखिन्छ । यो नाटकमा फ्रेटागको सूचीस्तम्भ अनुसारका कथानक विकासका पाँचै अवस्थाको राम्ररी पालना भएको देखिन्छ ।

## चौथो परिच्छेद

### चरित्रको आधारमा 'यो प्रेम !' नाटक

#### ४.१ परिचय:

कुनै पनि कृतिको विश्लेषणमा चरित्र-चित्रण पनि एक प्रमुख आधार हो । त्यसैले 'यो प्रेम !' नाटकको चरित्रका आधारमा शैलीवैज्ञानिक पद्धतिअनुसार विश्लेषण गर्ने क्रममा यस परिच्छेदमा चरित्र, चरित्र वर्गीकरणको आधार, 'यो प्रेम !' नाटकका पात्रहरू, चरित्रहरूको वर्गीकरणतालिका र तालिकाको व्याख्या विश्लेषणसमेत गरिएको छ ।

#### ४.२ चरित्र

कुनै पनि कृतिमा प्रयुक्त व्यक्तिलाई पात्र भनिन्छ । हरेक कृतिमा पात्रको सङ्ख्या घटीबढी भएपनि तिनको उपस्थिति चाहिँ अनिवार्य हुन्छ । नाटक आख्यानात्मक साहित्य भएकाले यसमा पनि दृश्य र अदृश्य विभिन्न प्रकारका पात्रहरू हुन्छन् । नाटकमा प्रयोग भएका कतिपय अभिवृत्तीय र नैतिक गुणले युक्त पात्रलाई चरित्र भनिन्छ साथै आख्यानमा व्यक्तिलाई प्रस्तुत गर्ने ढङ्गलाई चरित्रचित्रण भनिन्छ । चरित्रले नाटकको कथावस्तुलाई अगाडि बढाउने काम गर्दछ । घटना वा वस्तु-रचनाको आधार नै नाटकमा पात्र हुन् । साहित्यका विविध विधामा प्रयुक्त पात्रहरूको भूमिकामध्ये नाटकमा महत्त्वपूर्ण भूमिका रहन्छ । संवादको प्रभावकारित नै पात्रमा रहेको हुनाले चरित्रचित्रणलाई नाटकको मूलभूत तत्वको रूपमा स्विकारिन्छ ।

#### ४.३ 'यो प्रेम !' नाटकका पात्रहरू

तालिका नं. - ६

क्र.सं.	उपस्थित पात्र	क्र.सं.	सूचित पात्र
१	शेखर	१	गङ्गाको लोग्ने
२	गङ्गा	२	गङ्गाको छोरो
३	सानुबाबु	३	शेखरका बा
४	शशी	४	शेखरका बाजे
५	आमा	५	सानुबाबुकी स्वास्नी
६	भाइ	६	शेखरकी स्वास्नी
७	काले	७	नोकर्नीहरू
		८	बूढी बज्यै
		९	गङ्गाका बुबा

		१०	गङ्गाकी आमा
		११	सानुबाबुकी आमा
		१२	शशीकी आमाकी सौता
		१३	गङ्गाको घरका पुर्खा बाजे
		१४	गङ्गाकी घरकी पुर्खा बज्यै
		१५	शशीकी आमा

#### ४.४ चरित्र वर्गीकरणको आधार/प्रकार :

यस शोधपत्रमा 'यो प्रेम !' नाटकका पात्रहरूको शैलीवैज्ञानिक विश्लेषण एवम् मूल्याङ्कन गर्ने क्रममा चरित्र वर्गीकरणका निम्नलिखित आधारहरूलाई लिइएको छ -

१. लिङ्ग : नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूको शारीरिक जात छुट्याउने आधार लिङ्ग हो । नाटकमा प्रयुक्त नायक वा नायिका, सहनायक वा सहनायिका तथा खलनायक वा खलनायिका लिङ्गका आधारमा छुट्टिन्छन् । पात्रहरू स्त्री र पुरुष गरी दुई वर्गका हुन्छन् । बाह्यस्वभाव नामकरण, वर्णन र तिनीहरूका लागि प्रयुक्त क्रियावाट पात्रहरूको लिङ्ग छुट्याउन सकिन्छ ।
२. कार्य - कार्य तथा कार्यमूल्यका दृष्टिकोणले पात्रहरू प्रमुख, सहायक र गौण गरी तीन वर्गका हुन्छन् किनकि सबै पात्रहरूले उत्तिकै महत्त्वका कार्य गरेका हुँदैनन् । नाटकमा सबभन्दा बढी क्रियाशील पात्र प्रमुख पात्रका रूपमा, त्योभन्दा कम क्रियाशील रहेमा सहायक पात्रका रूपमा र त्योभन्दा पनि कम कार्य भएमा गौण पात्रका रूपमा आउँछन् । प्रमुख पात्र नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म रहन्छ भने सहायक पात्र प्रमुखको तुलनामा कम आउँछन् तर गौणपात्रहरू नाटकको बीचमै हराउन पनि सक्छन् ।
३. प्रवृत्ति - नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूमध्ये कसैलाई सकारात्मक र कसैलाई नकारात्मक भाषाको प्रयोग गरिन्छ, यस भाषिक प्रयोग वा प्रवृत्तिको आधारमा पात्रहरूलाई अनुकूल र प्रतिकूल गरेर दुई वर्गमा बाँड्न सकिन्छ । नाटककारको उद्देश्य र सामाजिक चालचलन, मूल्यमान्यताअनुसार चल्ने पात्रहरू अनुकूल प्रवृत्तिका हुन्छन् । अनुकूल पात्रहरूका लागि सकारात्मक भाव भएका शब्दहरूको बढी प्रयोग गरिएको हुन्छ । सामाजिक मान्यता अनुकूल नचल्ने पात्रहरू प्रतिकूल प्रवृत्तिका हुन्छन् त्यस्ता पात्रहरूको निम्ति नकारात्मक भाव भएका शब्दहरूको बढी प्रयोग गरिएको हुन्छ । नाटकमा खलनायक र खलनायिकालाई प्रतिकूल पात्र भनिन्छ ।

४. स्वभाव - स्वभावका दृष्टिकोणले पात्रहरू गतिशील र गतिहीन दुई वर्गका हुन्छन् । नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूमध्ये कुनै पात्रहरू बदलिँदो परिस्थितिअनुरूप बदलिने स्वभावका हुन्छन् यसरी स्थितिअनुरूप बदलिने पात्रहरू गतिशील वर्गका हुन्छन् । नबदलिने पात्र चाहिँ गतिहीन वर्गका हुन्छन् । गतिशील वर्गका पात्रहरू परिस्थितिअनुसार नयाँनयाँ रूप लिने हुन्छन् भने गतिहीन पात्रहरू सकैनास रहिरहने हुन्छन् ।
५. जीवनचेतना - जीवनचेतनाका आधारमा पात्रहरू मञ्चीय र नेपथ्य गरी दुई वर्गका हुन्छन् । नाटकमा प्रत्यक्ष कार्य गर्ने मञ्चीय पात्र हुन् भने नाटकमा वर्णन मात्र हुने प्रत्यक्ष कार्य नगर्ने नेपथ्य पात्र हुन् ।
६. आवद्धता - यस आधारमा पात्रहरू बद्ध र मुक्त गरी दुई वर्गका हुन्छन् । नाटकको कथानकबाट जुन पात्रलाई हटाउँदा नाटकको संरचना नै खलबलिन्छ वा भत्किन्छ त्यस्ता पात्रलाई बद्ध भनिन्छ । जुन पात्रलाई नाटकको कथानकबाट हटाउँदा पनि नाटकको संरचनामा कुनै खास असर पर्दैन, त्यस्ता पात्रलाई मुक्त पात्र भनिन्छ ।

४.५ 'यो प्रेम !' नाटकका चरित्रहरूको वर्गीकरण तालिका

चरित्रहरूको वर्गीकरण तालिका नं. - ७

आधार	पात्र प्रकार	शेखर	गङ्गा	सानुबाबु	शशी	आमा	भाइ	काले
लिङ्ग	पुरुष	.	(	.	(	(	.	.
	स्त्री	(	.	(	.	.	(	(
कार्य	प्रमुख	.	.	(	(	(	(	(
	सहायक	(	(	.	.	(	(	(
	गौण	(	(	(	(	.	.	.
प्रवृत्ति	अनुकूल	(	(	(	.	.	.	.
	प्रतिकूल	.	.	.	(	(	(	(
स्वभाव	गतिशील	.	.	.	.	.	(	(
	स्थिर	(	(	(	(	(	.	.
जीवन चेतना	वर्गीय	.	.	.	.	.	.	(
	व्यक्तिगत	(	(	(	(	(	(	.
आसन्नता	मञ्चीय	.	.	.	.	.	.	(
	नेपथ्य	(	(	(	(	(	(	.
आवद्धता	बद्ध	.	.	.	.	.	.	(
	मुक्त	(	(	(	(	(	.	.

४.६ चरित्रहरूको तालिकाको व्याख्या विश्लेषण:

शेखर :

शेखर 'यो प्रेम !' नाटकमा गङ्गाको प्रेमी र शिक्षक हो । नाटकमा उसकी श्रीमती पनि भएको हुनाले शेखर पुरुष पात्र भएको स्पष्ट हुन्छ । उपघटकको उठानदेखि बैठानसम्म उसैको सेरोफेरोमा नाटकको कथानक प्रस्तुत भएकाले नाटकको प्रमुख पात्र हो । विवाहपछि आफ्नी श्रीमतीलाई घृणा गर्ने शेखर गङ्गासित बदमासी गर्ने निहुँले प्रेम गर्ने एक क्रूर पति र बदमास प्रेमी हो । एउटा छोरो पाइसकेकी विधवा गङ्गालाई मौका पारेर वासनाको सिकार बनाउन चाहने शेखरले समाजका त्यस्तै स्वार्थी र नारीशोषण गर्ने पात्रको प्रतिनिधित्व गरेको छ । उसले यस्तो बुद्धिजीवीको प्रतिनिधित्व गर्छ, जसको विचार त उच्च छ, तर व्यवहार वा आचरण भने अनैतिक । उसमा बहुपत्नी विवाहको रक्तदोष छ । त्यसैले ऊ जीवनचेतनाका आधारमा वर्गीय पात्र हो । शेखर नाटकको नायक भएर पनि आफैँ खलपात्रको भूमिकामा पनि उपस्थित छ । ऊ विवाहित भएर पनि गङ्गासित प्रेम गरेर गङ्गाको जीवन अस्तव्यस्त पार्छ भने अर्कातिर विवाहित पत्नीलाई बाह्यरूपमा असल व्यवहार गरेको भरमा शङ्का र ईर्ष्याको अव्यक्त दुःखमा तड्पाई तड्पाई मृत्युको मुखमा पुऱ्याउने अपराधी हो । यसकै कारण गङ्गा र उसकी पत्नीको जीवन दुर्घटित भएको हुनाले शेखर प्रतिकूल पात्र हो । शेखर विवाहित पतिका रूपमा आफ्नो वैवाहिक जीवनबाट सन्तुष्ट नभएको पात्र हो । त्यसैले उसमा पत्नीलाई चाहिने माया गर्ने गुणको विकासभन्दा माया नगर्ने अवगुण र दोषको विकास सहज रूपमा भएको छ, जसलाई पछि गएर शेखर पत्नीलाई हेला गर्ने मायाका ठाउँमा उसलाई बनावटी मायाको धारले प्रशंसा गर्दै मृत्युसम्म पुऱ्याउने अपराध गरेको कुरा स्विकार्छ र आफूलाई श्रीमती मान्ने अपराधी भन्न पुग्छ । यस किसिमको श्रीमतीलाई सहज प्रेमले माया गर्नुपर्छ भन्ने शेखरमा पलाएको पछिको मानसिक विकासले शेखर पत्नीका रूपमा समेत जिम्मेवार प्रेमी पति पुरुष देखिन्छ । शेखर श्रीमान् श्रीमतिको जीवन कतिपय आन्तरिक प्रेमले सञ्चालित हुन्छन् भने मैले आन्तरिक प्रेमको प्रतिक्रियामा विष घोलेर श्रीमती मारिँ भन्न पुग्छ र अतीतको आफ्नो दुर्गुण एवम् कमजोरी पहिल्याउन पुग्छ । श्रीमतीप्रति उसमा सहज प्रेम भावको विकास भएको छ । गङ्गासँगको प्रेम दुर्घटनापछि शेखरको जीवनदृष्टिमा परिवर्तन आएको छ । ऊ व्यवहारवादी भएको छ, आमाको सहयोगको निम्ति, व्यवहार चलाउन आमाले रोजेकी केटीसँग विवाह गर्न तयार हुन्छ । नाटकमा उसको भूमिका एकै नासको छैन त्यसैले ऊ गतिशील पात्र हो । आसन्नताका आधारमा ऊ मञ्चीय पात्र हो । यस नाटकबाट शेखरलाई हटाइदिने हो भने नाटको संरचना खलबलिन्छ साथै नाटकले गति लिनसमेत सक्तैन त्यसैले शेखर बद्ध पात्र हो । शेखर आफूले पत्नी र प्रेमिकामाथि गरेको अपराधबोधले रन्थनिएर आफ्नो भित्री चरित्र सबैसामु फलाक्ने अर्धविक्षिप्त पात्र हो । गङ्गाले आफूलाई बोलाएकी होइन भन्ने थाहा पाउँदा पाउँदै पनि कतै बदमासी गर्न पाइहालिन्छ कि भनेर ऊ सानुबाबुको लहैलहैमा गङ्गाकहाँ पुगेको छ । ऊ समाजमा व्याप्त बहुविवाहको

फाइदा उठाएर अर्को विहे गर्न तमिसिएको छ भने गङ्गाले मानेदेखि ऊ गङ्गालाई ल्याउन पनि तयार छ । शेखर खलनायकको गुण भएको नायक हो । आफ्नी श्रीमतीलाई मानसिक पीडाको मन्दविषद्वारा हत्या गर्ने हत्यारा पनि हो ।

## गङ्गा

गङ्ग स्थिर मन नभएकी 'यो प्रेम !' नाटककी प्रमुख नायिका नारी पात्र हो । नाटकमा गङ्गाको चरित्र विवाहपूर्वको शेखरकी प्रेमिका विवाहपश्चात् पतिकी पत्नी, एक पुत्रकी आमा विधवाका रूपमा पति प्रेमी र शशीकी दिदीका रूपमा आएकी स्त्री पात्र हो । 'यो प्रेम !' नाटकमा गङ्गाको उपस्थिति सुरुदेखि अन्त्यसम्म अविच्छिन्न रूपमा भएको छ । गङ्गाको उपस्थितिविना कनाथक अगाडि बढ्न नसक्ने भएकाले यस नाटककी प्रमुख नारी पात्रका रूपमा आएकी छ ।

शेखरकी प्रेमिकाका रूपमा गङ्गाको प्रेमिका चरित्रलाई हेर्दा उसको प्रेम आवेगप्रधान रहेको थियो, जुन प्रेमले तर्क वितर्क र यथार्थ अयथार्थ सम्भव असम्भवभन्दा पनि कुनै कुरालाई ध्यान नदिएर भ्रुवामै होमिएर एकाएक राम्रो शेखर देखी प्रेम गर्ने आवेगात्मक प्रवृत्ति देखिन्छ । शेखरकी पत्नी हुँदाहुँदै आफू कुमारी भएकी गङ्गा परपरसँग प्रेम गर्नु त्यति राम्रो हुन्न भन्ने पनि ठान्दिन र प्रेममा शेखरलाई आफ्नो सर्वेसर्वा सम्झी आफूलाई शेखरकी कान्छी पत्नी हुन र कान्छी पत्नीका रूपमा भित्रिनसमेत तयार भएकी प्रेमिकाका रूपमा देखा पर्दछे र पछि आउन सक्ने सम्भाव्य भविष्यको कुनै हेक्का र विचारै गर्दिन । एउटा विवाहित पुरुषसँग जानीजानी प्रेम गर्नु, उसले आफ्नी स्वास्नीलाई गरेको प्रेम देखेर त्यसैतिर लहसिन खोज्नु, शेखरकी श्रीमतीको अधिकार खोसेर लगेदेखि सौतामाथि नै भए पनि जान तयार हुनु आफ्नो विवाहित पतिलाई उपेक्षा गर्नु, पतिको भलाद्मीपनलाई कायरता सम्झनु सानुबाबुको बहकाउमा लागेर नाबालक छोरो छोडेर शेखरसँग जान तयार हुनुजस्ता चारित्रिक दुर्बलता वा कमजोरी गङ्गामा देखिन्छन् त्यसैले ऊ प्रतिकूल पात्र हो ।

गङ्गा पतिलाई घृणा गरेर त्यसको मन्द विषद्वारा हत्या गर्ने नारी पनि हो । पतिको मृत्युपछि गङ्गामा एकातिर आफूले आत्मिक प्रेम दिन नसकेकोमा पतिको मृत्यु भएको हो भन्ने पश्चातापले गाँजिरहेको हुन्छ, भने अर्कोतिर शेखरसँगको भेटका निमित्त अन्तर्मन तड्पिरहेको हुन्छ । उसले आफ्ना पुराना प्रेमपत्रहरू सबै बाकसमा थन्क्याएर राखिरहेकी हुन्छे । तर जब छोरो भएका कारण शेखरले आफूसँग विवाह गर्न सक्दैन भन्ने थाहा पाउँछे, अनि उसभित्रको नारीत्व चेतना एकाएक जुर्मुरिएर उठ्छ । शेखरसँग आफ्नो विवाह हुन नसक्नुभन्दा पनि पतिलाई माया दिन नसकेकोमा उसलाई पश्चाताप हुन्छ । आफ्नो पतिको मृत्युको कारण आफ्नो मनमा शेखरको तस्विर आइरहनु हो भन्ने गङ्गा सम्झन्छे । पश्चाताप

र आत्मग्लानिले गङ्गाको मनमा परिवर्तन आउँछ । शेखरको स्थानमा मृत पति र छोरालाई माया गरेर बिताउने निर्णय लिन्छे । सानुबाबुले शेखरसँग पुनर्विवाहको प्रस्ताव राख्दा ऊ अपहत्ते गरेर मरिसकेको प्रेमलाई ब्यूँताउन मन गर्दिन । जलेर सिद्धिइसकेको प्रेमलाई जलाएर व्यर्थमा राडो मच्चाउँदा त्यसको भूत मात्रै जीवित भएर आउँछ भन्ने उसलाई लाग्छ । गङ्गा चारित्रिक पतनतिर नभएर सफलतातिर उन्मुख छे । आफ्नो धर्मिलो मनलाई सडलो बनाउने प्रयत्न गर्छे, अनि आफ्ना पूर्व प्रेमपत्रहरू जलाउँदै भन्छे - 'यो जङ्गली प्रेम पनि यसै गरी जलिरहोस् ।' यसरी वासनाको विरुद्धमा मातृत्वलाई जगाएर सम्हालिनमा गङ्गालाई सपनामा पतिको आँखा र चोर औंला नाकमाथि ठडिएको देखिनुले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको छ, दुर्बलताबाट जोगाएर उत्थानतिर उन्मुख गराएको छ । नैतिक चेतनाबाट सङ्केत गरेकाले ऊ लोग्नेको भनाइ-'संसारमा सबभन्दा राम्रो दृश्य आमा' सम्झन्छे । आफ्ना गल्तीको पश्चाताप गरेर नाटकको अन्त्यसम्म आइपुग्दा ऊ एक सचेत नारीका रूपमा देखिएकी छे ऊ शेखर जस्ता पुरुषको वासनात्मक बदमासीपूर्ण प्रेम थाहा पाउन सफल सचेत नारी हो । गङ्गा आफ्नी बहिनीलाई सानुबाबु र शेखर जस्ता यौनपिपासुबाट बचाउन सफल सचेत दिदी हो । नाटकको सुरु र मध्यसम्म उसको मन स्थिर छैन । गङ्गाकै भनाइमा- 'उसको जीवन प्रारम्भमा जङ्गली प्रेमको भाडीले ढाकिएको थियो भने अन्त्यमा भाडी हटेर उसको मन निश्चल छ ।' यसरी यस नाटकमा गङ्गाको जीवन सुरुमा प्रेमिकाका रूपमा त्यसपछि विवाहिता नारी एवम् त्यसपछि विधवा पुत्रवती नारीका रूपमा देखिन्छ त्यसैले उसको चरित्र गतिशील चरित्र हो ।

गङ्गाको चरित्रले सम्पूर्ण नारीवर्गको प्रतिनिधित्व गरेको छ, जो पुरुषको वासनाबाट पिर्लिएका छन् । नारी आफ्नो अस्मितामा सचेत हुँदै अघि बढ्न सक्नु पर्ने त्यही नै नारी जीवनको उच्च कलात्मक वातावरण हुँने सन्देश सम्पूर्ण नारीवर्गलाई दिएको छ । नाटकमा गङ्गा सम्पूर्ण नारी चेतनाको प्रतिनिधिका रूपमा आएकी छे । नारीलाई पुरुषको जाली मनोवृत्तिविरुद्ध सचेत भए पाइला चाल्नुपर्छ भन्ने नारीपात्र हो । शेखरका चिठी, फोटो जलाएर जङ्गली प्रेमलाई समाप्त गरेभैं समाजमा नारीशोषण र अत्याचार समाप्त हुनुपर्छ भन्ने भावना बोकेकी नारी हो । नारीप्रति वासनात्मक प्रेम गर्ने पुरुषलाई आफू सचेत भएपछि घरमै आउन नदिन ढोका लगाउने गङ्गाले अरू नारीलाई पनि यस्तै पाठ सिकाएकी छे त्यसैले गङ्गा वर्गीय चरित्र हो ।

नाटककी नायिका गङ्गाको भूमिका यस नाटकमा प्रत्यक्ष रूपमा संवाद र वर्णनका क्रममा वर्तमानमा चित्रित भएकाले ऊ मञ्चीय पात्र हो साथै नाटकबाट गङ्गालाई भिकिदिने हो भने नाटकको अर्थ नै रहदैन । गङ्गा नाटककारकी मुखपात्र पनि हो । नाटकको सिर्जना उसकै चरित्रबाट भएको हुनाले गङ्गा बद्ध पात्र हो ।



शशी:

शशी गङ्गाकी बहिनी तथा यस नाटककी सहायक प्रमुख नारी पात्र हो । नाटकीय कार्यव्यापारमा नायक शेखर र नायिका गङ्गाको प्रेम सम्बन्धलाई सहयोग गर्छे । प्रेमी र प्रेमिका बनेका शेखर र गङ्गालाई अत्यन्त मन पराउँछे । शशी गङ्गाको बिहेपछि बुबालाई शेखर र गङ्गाको बिहे हुन नदिएर ठूलो भूल गरेको ठान्दै भन्छे - “अहिले शेखर जिउँदै छ । गङ्गा विधवा भैसकी !” यसप्रकार शशी प्रेम नै विवाह हो र त्यत्तिकै प्रेमविनाको विवाह विधुवा परिणामको घटना ठान्न पुग्छे । शशीले गङ्गा र शेखरलाई अत्यन्त मन पराएकी हुनाले ऊ नाटकमा अनुकूल पात्र हो ।

परिपक्व उमेर नभइसकेकी शशी शेखर गङ्गाको प्रेम देखेर कहिले ऊ पनि प्रेमको सुन्दर संसारमा विचरण गर्न चाहन्छे । कहिले शेखरले गङ्गालाई प्रेम गरेको देखेर शेखरलाई प्रेम गर्न पुग्छे भने सानुबाबुजस्ता विवाहित पुरूषले प्रेमको प्रस्ताव राख्दा विवाह गर्न नसक्नुजस्ता चञ्चलवृत्ति र अनिर्णयात्मक स्थिति भएकी ऊ प्रेमको निर्णायक स्थितिमा पुग्न नसकेकी युवतीका रूपमा देखिन्छे । शशी गङ्गालाई निकै माया गर्छे । विधवा गङ्गालाई देखेर शशी रोएकी पनि छे । ऊ आमाको आज्ञानुसार शेखर र गङ्गाको प्रेमको चियो-चर्चा गर्छे । उनीहरूको प्रेम निर्मल थियो भन्ने प्रमाणमा शशी उभिन्छे । शशी उनीहरूले नगरेका कुराहरू पनि आमालाई सुनाएर कुटाउँथी, तर यो दृश्य हेर्दै जाँदा शशी स्वयम् प्रेममा समाहित हुन पुगी । एक दिन उनीहरू उभिइरहेको पट्यारलाग्दो दृश्य देखेर ऊ अघाइन । शेखरलाई बिदा दिएर गङ्गाले लामो सास तान्दा उसले आफ्नै प्रेमव्यथा अनुभव गरेको कुरा सानुबाबुलाई भन्छे: ‘मेरो पनि उत्तिकै लामो र गहिरो सास मुखबाट निस्क्यो, त्यो दिन ।’ यसै घटनाबाट शशीमा प्रणयकामनामूलक भावको जन्म भएको र अज्ञात रूपमै भित्रभित्र शेखरलाई माया गर्न थालेको देखिन्छ ।

सानुबाबु विवाहित पुरूषले प्रेमको प्रस्ताव राख्दा विद्रोह गर्न नसक्नु, शेखरले गङ्गालाई गरेको प्रेम देखेर भित्रभित्रै शेखरलाई प्रेम गर्नुजस्ता केही पक्षहरू चारित्रिक दुर्बलता हुन् । त्यसैले शशीले गरेको प्रेमले पनि स्वाभाविकता प्राप्त गर्न नसकेको देखिन्छ ।

सौता भए पनि नभए पनि पारस्परिक उच्च प्रेमको समर्थन गर्ने शशी शेखरले सोधेको भए गङ्गालाई घर लैजान सल्लाह दिने कुरा गर्छे । यसबाट के बुझिन्छ भने एकातिर शशीमा प्रेमतृष्णा जागृत भइरहेको कारण ऊ प्रेमीलाई एक प्रकारको श्रद्धामय सहानुभूति प्रदर्शन गर्छे भने अर्कोतिर ‘घरमा स्वास्थ्यी छँदाछँदै कुन नाक लिएर गङ्गासँग प्रेम गर्न आयो त्यो शेखर’ भन्दै उनीहरूको प्रेमप्रति वितृष्णा पनि प्रकट गरेकी छे । यी विरोधी विचारबाट के बुझिन्छ भने शशी सिद्धान्ततः विवाहित र कुमारीको बीचको प्रेम अनुचित भए पनि नहुनुपर्ने

प्रेम भएपछि त्यसमा बाधा हाल्नु अझ हानिकारक ठान्छे । गङ्गा र शेखरको प्रेम दुर्घटनाबाट उसले यही सिकेकी छे । ऊ आफ्नो विवाहको विषयमा केही पनि नसोचेको कुरा सानुबाबुलाई बताउँदै गङ्गा र शेखरको पूर्वप्रेमको परिणामपश्चात् आफू निर्णय दिने पक्षमा छे र भन्छे : 'हेरौं, शेखर गङ्गाको के हुन्छ, त्यसबाट मैले धेरै कुरा सिक्नु छ ।' यसबाट के बुझिन्छ भने शशी शेखरतिर आकर्षित छे ।

गङ्गाले शेखरसित जान असम्भव घोषित गर्दा शशीको शेखरलाई पाउने आशामा वृद्धि हुन्छ । त्यसैले गङ्गाले सानुबाबु र शेखरलाई घरभित्र पस्न नदिन भन्दा शशी छटपटिन्छे । छटपटी त्यतीखेर भन् वृद्धि हुन्छ, जतिखेर गङ्गा शशीलाई ढोका खोल्न लाउँछे । ऊ शेखरलाई बोलाउन आतुर देखिन्छे, तर गङ्गाले नबोलाउने आदेश दिएपछि भने गङ्गाको गोडामा घोप्टो परेर रून्छे । गङ्गा शेखरसँग प्रेम भएकै हो भने बोलाएर विवाह गरिदिने आस्वासन शशीलाई दिन्छे तर गङ्गाले उनीहरूको प्रेम प्रेम नभएर भिनाजुसँग लहसिएकी सालीको प्रेम जस्तै हो भन्दा पनि कुनै विरोध नगरी दिदीप्रति श्रद्धा र सहानुभूति दर्साउँछे । यसरी शशीमा नारी मनोविज्ञान सक्रिय रहेको छ । केही चारित्रिक दुर्बलता रहँदा-रहँदै पनि ऊ क्रमशः चारित्रिक उत्थानतिर लागेकी गतिशील पात्र हो ।

नाटकको अन्त्यमा शशी आत्मनियन्त्रण गर्न सक्ने नारीका रूपमा उपस्थित भएको छे । उसले सानुबाबु र शेखरजस्ता कामुक पुरूषलाई ढोका थुनेर भित्र आउन नदिने दिदीको कुरामा सहमति जनाएर नारी एकताको पाठ सिकाएकी छे । शशी युवासुलभ हृदयको आवेग तथा प्रेमको एकोहोरो आकर्षणले नारीजीवन व्यर्थ नजाओस् अथवा वासनालिप्त पुरूषको कपटी प्रेमबाट नारी सुरक्षित रहून् भन्ने उद्देश्यले नाटकमा प्रस्तुत गरिएकी पात्र हो । शशीले नाटकको अन्त्यमा देखाएको आत्मसंयमले नारीलाई अमर्यादित हुनबाट बचाएको छ । यसरी शशी नाटकमा वर्गीय पात्रका रूपमा देखापरेकी छे । शशी नाटकको सुरुमै देखापरेर अन्त्यसम्म अविच्छिन्न रूपमा आएकीले ऊ मञ्चीय पात्र हो, 'त्यसैगरी 'यो प्रेम !' नाटक शशीको अनुपस्थितिमा अगाडि बढ्न सक्तैन । उसको उपस्थिति अनिवार्य भएकाले बद्ध पात्र हो ।

सानुबाबु:

सानुबाबु नाटकको सहायक पुरूष पात्र हो । उसले शेखर र गङ्गाको प्रेम सम्बन्धमा चिठी पत्र पुर्याउने सहयोग गर्दै प्रेम-प्रसङ्गलाई अधि बढाउन पूर्व प्रसङ्गमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेर सहयोग पुर्याएको छ । गङ्गाको विवाह पुत्रप्राप्ति र वैधव्य घटनापश्चात् शेखर र गङ्गाको पुनर्मिलन गराई आफूले शशीलाई प्रेम गर्ने र हत्याउने सुर कस्छ साथै आफूतिर

ध्यान तान्न खोज्छ । आफू पत्नी भए पनि पत्नी मन नपरेको शशीसँग प्रेम बसेको भन्छ । शशीको किलिप मिलाइदिने, निहुँले शशीसँग स्पर्श सुख पनि लिन्छ ।

सानुबाबुसँग उचित अनुचितको कुनै द्वन्द्व छैन । आफू विवाहित भएर पनि ऊ वासनाले घृणित पात्र हो । शशी उसकी आमाकी बहिनीकी सौताकी छोरी हो र नाताले बहिनी नै हो । सानुबाकी छोरीलाई श्रीमती बनाउन खोज्नु वा दाजु र बहिनीको पवित्र सम्बन्धमा मोसो पोल्ने सानुबाबु पतित र नैतिक चेतनाहीन छ । ऊ नीच छ, सानाबालाई जागिर दिलाउने निहुँले शशीकहाँ घाउँछ र शशीको सौन्दर्यको तारिफ गरेर आफ्नो धनको धाक तथा शशीको गरिबीको उपहास गरेर अपमानित गर्छ ऊ यस नाटकको कलङ्क हो । नातागोता, मित्रता र सहानुभूति तथा प्रेमको आडमा आफ्नो स्वार्थ सिद्ध गर्न यथासम्भव प्रयत्न गर्ने सानुबाबु नाटकमा प्रतिकूल पात्रका रूपमा परिचित छ ।

‘प्रेम अन्धो हुन्छ, यो अटेरी भएर जथाभावी हिँड्छ’ भनेर एउटीसँग बिहे र अर्कीसँग प्रेम सम्बन्ध राख्नु अनुचित हो भन्ने शशीलाई सम्झाउँछ । घरमा स्वास्नी हुनेको अर्की नारीसँग प्रेम गर्ने अधिकार हुँदैन भन्ने शेखरलाई पनि यसरी नै सम्झाउँछ । शेखरकी स्वास्नी मरेकीले शशीको बिहे शेखरसँग हुन्छ कि भन्ने डरले विधवा गड्गाको बिहे शेखरसँग गराइदिएर आफूले शशीलाई बिहे गर्ने योजना बनाउँछ र शेखर र गड्गाको मध्यस्थता फट्याइँका साथ गर्छ । उसको प्रेम शारीरिक आकर्षण र सौन्दर्यमा अडेको छ । यसरी नाटकमा एउटा कुटिल पात्रका रूपमा सानुबाबुले प्रेमको नाउँमा स्वार्थसिद्ध गर्न खोजेको देखिन्छ । नाटकका हरेक पात्रलाई अधोगति प्रदान गर्न भूमिका खेल्ने सानुबाबु नाटकको खल चरित्र जस्तो देखिन्छ । उसमा कुनै सोच, विचार र चिन्तन छैन । ऊ नाटकको सुरुदेखि अन्तिमसम्म एउटा पतित चरित्रका रूपमा देखा पर्छ त्यसैले मञ्चीय पात्र हो ।

घरमा पुगिसरी आएकाले र समाजले बहुविवाहको छुट दिएको सानुबाबु शशीसित अनुचित प्रेम गर्न खोज्छ । केही सम्पन्नता, केही निर्लज्जता र केही धूर्तता आदिले सानुबाबुको चरित्र नाटकभरि मर्यादाहीन र अनुचित देखिन्छ । ऊ अप्ठ्यारो अवस्थामा परेका साथीभाइको समस्याबाट फाइदासमेत लिन पछि नपर्ने पात्र हो । ऊ सङ्कुचित र स्वार्थी छ । नाटकमा सानुबाबु प्रेमको स्वाड रचेर वासनापूर्ति गर्ने युवाहरूको प्रतिनिधित्वका रूपमा आएको छ वा समाजका कामुक, जाली, युवाहरूको प्रतिनिधित्व गरेको छ त्यसैले ऊ वर्गीय पात्र हो । उसलाई नाटकबाट हटाउँदा नाटकको कथानक अगाडि बढ्न नसक्ने हुनाले बद्ध पात्र हो ।

आमा:

नाटकमा उपस्थित 'आमा' नायक शेखरकी आमा हुन् । उनी स्त्री पात्र हुन् । नाटकको दोस्रो अङ्कमा उनी देखापरेकी छिन् । उनी छोरो शेखरलाई औधी माया गर्छिन् । शेखरकी अभिभावकका रूपमा देखिएकी आमाले शेखरले असल बुहारी पाओस् भन्ने चाहना राखेकी छिन् । शेखरकी आमा उदार मन भएकी आमाका रूपमा प्रस्तुत छिन् । उनी गङ्गा र शेखरको प्रेममा बाधक बन्दिनन् । पहिल्यै गङ्गालाई शेखरले ल्याएको भए पनि म रोक्ने थिइँन भन्दै छोराको रोजाइमा सन्तुष्टि प्रकट गर्ने असल आमाको भूमिकामा देखिएकाले उनी अनुकूल पात्र हुन् ।

शेखरको दोस्रो विहे गर्न कुरो छिन्न जान लागेकी आमा सानुबाबुले शेखरले विधवा गङ्गालाई ल्याउनु उचित छ भन्दा केटीको कुरो छिन्न जाने काम रोक्छिन् । आमाको यस कार्यबाट आमा विधवा विवाहलाई मान्यता दिने, आधुनिक चिन्तन बोकेकी वर्गीय पात्रका रूपमा देखिएकी छिन् । आमाले यस नाटकमा गौण भूमिका खेलेकी छिन् । उनी मञ्चीय र बद्ध पात्र हुन् । यसका साथै स्वभावका आधारमा उनी गतिशील पात्र हुन् ।

भाइ :

भाइ शब्द स्वतः पुरुष पात्रको सूचक हो । नाटकमा भाइ, दिदी शशीलाई वात्सल्य प्रेम गर्ने गौण भूमिकामा देखापरेको छ । भाइ नाटकलाई कार्यव्यापारतिर उन्मुख गराउन र शशीको पारिवारिक जानकारी दिलाउन प्रयोग भएको छ, जसले सानैमा आमा मरेकीले आमाको कुरा गरेर बुबालाई रूवाउने काम गर्छ । नाटकमा धूलोमा खेल्ने र खेल्न पाएदेखि खान नै बिसर्ने बालपात्रका रूपमा आएकाले वर्गीय पात्रको प्रतिनिधित्व गरेको छ । नाटकमा एकपल्टको मात्र उपस्थितिले गर्दा गतिहीनताकै श्रेणीमा चित्रण गर्न सकिन्छ । दिदीलाई माया गर्ने, अह्नाएको मान्ने देखिएकाले अनुकूल पात्रका रूपमा लिन सकिन्छ । खास धेरै भूमिका नभए पनि नाटकमा देखापरेकाले यसलाई मञ्चीय पात्रका रूपमा लिन सकिन्छ । नाटकबाट उसलाई हटाउँदा कथानक निर्माणमा कुनै प्रभाव नपर्ने भएकाले मुक्त पात्र हो । ऊ सानैमा आमाको मायाबाट वञ्चित भएर बाबु र दिदीहरूको हेरचाहमा हुर्किरहेको मायालाग्दो भाइका रूपमा देखिएको छ ।

काले (नोकर) :

शशीको नोकर भनेर पुलिङ्ग शब्द प्रयोग भएबाट नै पुरूष पात्र ठहरिन्छ । यो नाटकमा खास असर पर्ने खालको भूमिका नभएको क्षणिक रूपमा देखापर्ने पात्र हो । मालिकको माया गर्ने काले नोकर (शशी) सहायक नायिकालाई काम सगाएबाट अनुकूल पात्र मानिन्छ । ऊ नाटकमा गौण भूमिकामा देखापरेको छ । नाटकमा उसको त्यस्तो परिवर्तनशील भूमिका नभएबाट गतिहीन पात्र हो । शशीको घरव्यवहारमा सहयोगी भएर बसेको देखिन्छ । काले नाटकमा भाइलाई खेलाउने क्रममा एकपटक नेपथ्यमा र अर्कोपटक खाना खुवाउने क्रममा नेपथ्यमै आउँछ, त्यसैले आसन्नताका आधारमा ऊ नेपथ्य पात्र हो । आफ्नो रोजीरोटी नै प्रमुख ठानेर नोकरको भूमिकामा रहेकाले आफ्नै जिजीविषामा रहेको व्यक्तिगत पात्र हो । नाटकमा उसको अनुपस्थितिले नाटकको संरचना नखलबलिने हुँदा मुक्त पात्र हो ।

सारांश :

चरित्रबिनाकको कथा कल्पना गर्न सकिँदैन । यसर्थ कथालाई जीवन्तता प्रदान गर्न चरित्रको महत्त्वपूर्ण स्थान रहन्छ । चरित्र नै नाटक लेखनको प्रमुख कसी हो । नाटकका पात्र स्वतन्त्र, सक्रिय र सजीव हुनु आवश्यक छ ।

‘यो प्रेम !’ नाटकको पात्रविधानलाई हेर्दा पुरूष पात्रहरू र नारी पात्रहरू देखिन्छन् । मुख्य पात्रमा शेखर, सहायक पात्र सानुबाबु र गौणपात्रहरू जसको नाटकमा खास भूमिका छैन, त्यस्ता पात्रहरूमा काले नोकर र शशीको भाइ देखिन्छन । नारी पात्रहरूमा गङ्गा प्रमुख पात्र र सहायक पात्रमा शशी देखिन्छे भने शेखरकी आमा पनि गौण पात्रका रूपमा नाटकमा भुल्किएकी छिन् । नाटकीय प्रेम दुर्घटनाको कारण शेखरको घरपरिवार नभएर शेखर नै हो भन्ने देखाउन नाटकमा ‘आमा’ पात्रको सिर्जना गरिएको देखिन्छ । ‘यो प्रेम !’ नाटकको चरित्र वर्गीकरण गर्ने क्रममा शैलीवैज्ञानिक पद्धतिअनुसार लिङ्ग, कार्य, प्रवृत्ति, स्वभाव, जीवन चेतना, आसन्नता र आवद्धताका आधारमा छुट्याइएको छ ।

## पाचौं परिच्छेद चयनको आधारमा 'यो प्रेम !' नाटक

### ५.१ परिचय:

'यो प्रेम !' नाटक आफैमा पूर्ण स्वतन्त्र कृति हो । शैलीवैज्ञानिक पद्धतिअनुसार यस नाटकको भाषिक विश्लेषण गर्ने सन्दर्भमा यस परिच्छेदमा चयनका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । यसअन्तर्गत शब्दचयन, वाक्यचयन, विम्ब र प्रतीकहरूको चयन उखान-टुक्काको चयन चिन्ह प्रयोग (प्रश्न चिन्ह, अल्पविराम, पूर्णविराम, विस्मयसूचक चिन्ह) को विश्लेषण गरिएको छ ।

### ५.२ चयन:

साहित्यिक अभिव्यक्तिमा विविधताको विशेष महत्त्व रहन्छ । विविधता सृजना गर्न भाषामा उपलब्ध विकल्पहरूले ठूलो भूमिका निर्वाह गर्ने हुन्छन् । त्यसैले विकल्पहरूलाई शैलीका सर्जक मानिन्छ । विकल्पहरूले नै विकल्पनको काम गर्दछन् । यिनै विकल्पहरूमध्ये उपयुक्त कुनै एकको छनौट गर्नु लाई चयन भनिन्छ । (अधिकारी, हेमाङ्गराज, सम्प्रेषण, अङ्क १, वर्ष १, २०६१, पृष्ठ १०) कृतिको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन विश्लेषणका लागि भाषाविज्ञानले महत्त्वपूर्ण आधार प्रदान गर्दछ । अभिव्यक्तिलाई प्रभावकारी र जीवन्त बनाउनका लागि रचनाकारले विशिष्ट र उपयुक्त भाषिक प्रयोग गर्छ । जसका लागि विकल्पहरूमध्ये पनि उपयुक्त, सार्थक, र मर्मस्पर्शी शब्दहरूको छनौट गर्नु चयन हो । चयन अभिव्यक्तिको तहमा पनि हुनसक्छ तर यसको खास सार्थकता चाहिँ भाषिक तहमा देखिन्छ ।

### ५.२.१ शब्दचयन:

भाषाको सबैभन्दा सानो सार्थक एकाइलाई शब्द भनिन्छ । भाषाको सबभन्दा सानो एकाइ वर्ण (ध्वनि) हो भने त्यसपछिको दोस्रो सानो एकाइ अक्षर हो । यी दुबै सार्थक नहुने हुनाले शब्द नै पहिलो सार्थक एकाइ हुन्छ । शब्दभन्दा तल्ला भाषिक एकाइ निरर्थक हुन्छन् भने शब्द र त्यसभन्दा माथिका एकाइ सार्थक हुन्छन् । स्रष्टाले कृतिको सिर्जना गर्दा शब्दको चयनमा विशेष अभिरूचि राखेको हुन्छ । स्रष्टाले आफ्नो रूचि र क्षमताअनुसार उपयुक्त र निश्चित अर्थ दिने शब्दको चयन गरेको हुन्छ । भाषामा पाइने एउटै अर्थ प्रकट गर्ने अनेक शब्दहरूको विकल्पमध्ये एउटाको छनौट गरिएको हुन्छ ती विकल्पहरू विविधता, सूक्ष्मता र नवीनता बढाउन प्रशस्त मद्दत गर्न सक्छन् । स्रष्टाले भाषिक विशेषता ल्याउन यस किसिमको चयनमा ध्यान दिएको हुन्छ । यहाँ 'यो प्रेम !' नाटकमा गोपालप्रसाद रिमालले गरेको शब्दचयनको विशिष्टतालाई विश्लेषण गर्ने प्रयत्न गरिएको छ । नाटकमा प्रयुक्त शब्द

चयनअन्तर्गत केही नामपद, सर्वनाम पद, क्रियापद, विशेषण पद, अव्यय पद, निपात, नामयोगी, संयोजक पदका साथै तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्दहरू आदिको पनि विश्लेषण गरिएको छ ।

तत्सम शब्द चयन:

संस्कृत स्रोतबाट जस्ताको तस्तै वा रूप नबदली नेपाली भाषामा प्रयोग हुने शब्दलाई तत्सम शब्द भनिन्छ । प्रस्तुत 'यो प्रेम !' नाटकमा रचनाकारले प्रशस्त तत्सम शब्दको प्रयोग गरेको पाइन्छ । यसका केही उदाहरणहरू तल प्रस्तुत गरिएका छन् ।

१. तेरो त्यस्तो अनुहारलाई यो रद्दी पाउडर त स्वाएन ए ! पीठो जस्तो ! (पृष्ठ ३)
२. (भिन्न पसेर) को गङ्गा, सानुबाबु ? म उहिलेकी गङ्गा हैनँ ! उहिलेकी गङ्गा त मरिसकी । त्यो चाहिँ गङ्गाको त म केरे भूत भनूँ कि छाया भनूँ त्यस्तै केही हुँ । (पृष्ठ १६)
३. हो, असाद्धे माया लाग्यो । मान्छे पनि कति राम्री नि, त्यसरी दुब्लाएर पनि । तर के गर्नु र कर्म भने -  
(शेखर टेविलनिरको मेचमा गएर थ्याच्च बस्दछ । )  
शेखर, तँ भने पत्याउने छैनस् क्यारे ! हेर, तैले उहिले गङ्गालाई बिहे गर्छु भनेको भए म किमार्थ रोक्ने थिइनँ । पत्याउँछस् ? (पृष्ठ २३)
४. कस्तो पापी त हँ आमा ! म । आहो ! एउटै भूट, एउटै भ्रमले मेरो सारा जीवन खँगार पार्ने भो हगि ? (पृष्ठ ३४)
५. (भ्यालबाट) सानुबाबु ! भरे एकचोटि आऊ है ? नबिर्सीकन, मलाई अचेल एकलै असाद्धे उच्चाट लागेर आउँछ । (पृष्ठ ४५)
६. अनि त्यसपछिको राम्रो कुरा कसैलाई थाहा छैन कोही चाहिँ हाम्रा ती पुर्खा बाजेले आत्महत्या गरेर बज्यै पनि उनकै सती गइन् भन्दा रहेछन्, कोही केही । (पृष्ठ ६२)
७. त्यतिका भएपछि पनि मैले त्यो मान्छेलाई चिन्न सकिनँ, दया गर्न पनि सकिनँ माया त परै जाओस् । उल्टो उसले केही गर्न नसकेको डराएर कातर भएर हो भनेर यो मनलाई भन् विर्गान थाले । (पृष्ठ ६३)
८. तपाईंले विधवा भएर पनि छरितो-सुकिलो भएको मन परेन भनेको हैन ? (पृष्ठ ६८)
९. तँलाई विश्वास पर्छ कि पर्दैन कुन्नि ? तर भन्नु मेरो कर्तव्य हो । मैले भन्नुपर्छ । तेरो शेखरसितको प्रेम प्रेमै हैन । (पृष्ठ ७१)

माथि रेखाङ्कित शब्दहरू रूप नबदलिई संस्कृत स्रोत बाट नाटकमा आवश्यक तथा उपयुक्त स्थानमा प्रभावकारी ढङ्गले प्रयोग गरिएका छन् । त्यस्तै तपस्या, बालख, निठुरी, विचार, सफल, सङ्केत, कौतूहल, विलम्ब, आयु, दशा, भावना, पत्थर, कपाल, अपमान, आग्रह, प्रलाप, अन्याय, काल्पनिक, सन्तोष, स्वर्गीय, साहसी, निश्चय, नरक, अपराध, उपाय, सहानुभूति, हत्या, संसार, विष, मूर्ति, पुराण, औषधि, असम्भव, अपहृते, जर्नेल, मुख आदिजस्ता तत्सम शब्दहरू पनि 'यो प्रेम !' नाटक मा समावेश गरिएका छन् ।

तद्भव शब्दचयन:

संस्कृत स्रोतबाट आएका तर ती शब्द प्रयोग भएर सन्दर्भमा रूप परिवर्तन भई नेपालीकृत भएका शब्दलाई तद्भव शब्द भनिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा नाटककारले निम्न तद्भव शब्दको प्रयोग गरेको पाइन्छ ।

१. तँ त्यसरी पत्याउन्नस् तर मलाई पूरा पत्यार छ तेरो भिनाज्यूको जीउ लिदिने पनि यही मेरो विषालु मन हो । (पृष्ठ ५९)
२. मजस्ती बोक्सीलाई नबकाई त कहाँ छोड्न हुन्छ र ? (पृष्ठ ६०)
३. उसो भए ऊ जोगी हुन्न त ? (पृष्ठ ६९)
४. तर अभै पख, एकैछिन । धमिलो मनलाई गड्गाजल पारूँ अनि । (पृष्ठ ६६)
५. तर तिनहरूको खलकमा सबभन्दा उदेकलाग्दो, सबभन्दा डरलाग्दो कुरा त के रहेछ भने, यिनीहरूको सबै सन्तान, दरसन्तानै विहे गरेपछि हाँसै छोड्दा रहेछन्, हाँसै नसक्ने रे ! (पृष्ठ ५२)
६. त्यहाँपछि हाँसिलो मुख देख्नु त सतीको सराप परे जत्तिकै भै हाल्यो । (पृष्ठ ५३)
७. दुई खुट्टामा सुरूवाल लाएर, बाबुको अनुहार लिएर, जब यो गल्लीमा हिँड्छ । ठमठमठम परेर, सबलाई लोप्पा खाउँदै हिँड्छ हगि बाबा ! (पृष्ठ ५१)
८. अनि उनको मुख हेर्छु त आँखा पनि निभ्दै गयो, डरलाग्दो हुँदै गयो । अनि त पत्थर जस्तै भैगो भैगो । (पृष्ठ ५०)
९. हो भनेर पत्याउँछौ र ! हुन त कत्रो आग्रह गरेर आँखाभरि आँसु गरेर बोलाएर ल्याऊ है भनेकी थिई । (पृष्ठ ४२)
१०. (उठेर) हो, म त्यसकी आमा हुँ (शशी दङ्ग पर्दछे) (पृष्ठ ६५)

माथि रेखाङ्कन गरिएका शब्दहरू संस्कृतबाट आएर नेपालीकृत भएका शब्दहरू हुन् । त्यसैगरी लहरा, खेलौना, अनजान, बेहोस, आगो, ससुरा, पुर्खा, कहाली, कुतकुती, छाती, रोकावट, सौता, रगत, छाला, खुकुरी, खरानी, पाटा, अठोट, फराही, टुहुरो, टोपी, बहिनी, सारी, माइती आदि अनकौ तद्भव शब्दहरू नाटकमा प्रयोग भएका छन् ।



आगन्तुक शब्दको चयन:

अङ्ग्रेजी, अरबी, फारसी, उर्दू, हिन्दी बङ्गाली, नेवारी, मगर, गुरूड, राई पञ्जाबी आदि भाषाबाट आएका संस्कृत भाषाभन्दा फरक, नेपाली भाषामा प्रयोग हुने शब्दहरूलाई आगन्तुक शब्द भनिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा पनि आगन्तुक शब्दहरूको प्रयोग भएको भेटिन्छ । जस्तै :

१. तँ त आज खूब खुशी छन् नि बाबू ! तस्वीर मन पच्यो ? (पृष्ठ २१)
२. आफूलाई यो नचाहिँदो बात लाएर, तिम्रो यो सिल्ली कुरा कल्ले पत्याउँछ, र तिमी यसरी बकिरहेको ? (पृष्ठ २९)
३. त्यही त गजबको कुरा छ, सानुबाबु ! तारिफ त्यसैमा छ । (पृष्ठ ३०)
४. लाउने र ? हो लाउने । लाउने त हो त । को मफतको राडो मच्चाओस् । (पृष्ठ ६८)
५. त्यो कन्तुरको साँचो छ हैन ? (पृष्ठ ६६)
६. माथि कौसीमा गएको छ । आउने आँट्यो । (पृष्ठ २५)
७. उसोभए गङ्गा पनि आई हैन ? बिचरी ! ए, तेरो जुरोको किलिप अलि फुस्केछ । मिलाइदिऊँ ? (हात उतै लैजान्छ ।) (पृष्ठ ५)
८. मफतमा किन त्यस्तो कुरा गर्नुभो त दिदीले ? आम्मै ! बिहे गरिदिएको भए ? (पृष्ठ ५२)
९. मेरी स्वास्नी त यस्तो पाउडर छुँदै छुन्न । उसलाई बजारभरिको सबभन्दा असल चाहिन्छ । अस्ति ल्याएको अलि कमसल परेछ, फ्याँकिदी । (पृष्ठ ४)
१०. अरू दिन नभए शनिश्चरबार त फूर्सत हुन्छ कि ? (पृष्ठ ६)
११. हो, कहिलेकाहीं । के भो त ? तैले त्यसरी तारिफ गरेको त्यो प्रेमलाई बाधा पुऱ्याउँथिस्, म मद्दत गर्थेँ । तँ असल कि म असल ? (पृष्ठ ९)
१२. होला र ? अस्ति पनि त दरखास्त दिएको हो नि, खै भएन ! (पृष्ठ १०)
१३. तँ कति राम्री छस् शशी ! रानी हुन लायककी, तर के गर्नु र, तेरो पहुँचभित्रका छन् र त्यस्ता, ती दुइटै न हुन् - त्यै सानुबाबु र त्यै शेखरे ! अरूअरू त यो दुनियामा छैनन् जस्तो, कता कता । (पृष्ठ २०)

माथि रेखाङ्कित शब्द संस्कृतबाहेक विभिन्न स्रोतबाट आएका शब्दहरू हुनाले आगन्तुक शब्द हुन् । त्यस्तै नाटकमा जरूरी, जागिर मोटर, आखिर, ताजुब, टेबल, दराज, राजी, हिस्सी, बेस, मूर्ति, सजाय, तमाम, हद, बुलन्द, हालत, दिल, ऐना, मनशाय, मगज, साबिक, माफी, हरबखत, फजुल, बखत, कबुल आदि अनेकौँ आगन्तुक शब्द प्रयोग भएका छन् ।

नाम पदको चयन:

नाम वा संज्ञा भनेर कुनै प्राणी, वस्तु, ठाउँ र भाव जनाएर वाक्यमा प्रयुक्त हुने शब्दलाई भनिन्छ । प्रस्तुत नाटकमा प्रयोग गरेका नामपदहरूलाई तलका उदाहरणबाट स्पष्ट पारिन्छ ।

१. बुझिनस् ? त्यो कुरा सुनेर तँ हाँस्छेस्, रून्नस् । रून्नस् के अँध्यारो मुख पनि लाउन्नस् । (पृष्ठ २)
२. बहिनी भए पनि बिहे गर्न हुनेचाहिँ ! फेरि अर्कोतिरबाट पनि साली नानी ! साली नानी हा आ आ ! (हल्का ताली बजाउँछ ) (पृष्ठ ४)
३. (उहाँबाट) सडकमा मोटर आउँछ, धूलो उड्छ हगि दिदी ! (पृष्ठ ९)
४. मैले आज मात्रै बिहानै बाग्मतीमा भेटेकी । (पृष्ठ २३)
५. नत्र नत्र गाईको मासु खानभए सहुँला । (पृष्ठ ३६)
६. लौ, उसो भए यहाँ हामी बदमाशी गर्न आएका हौं भनेर पहिले नै साफसाफ भनौं । (पृष्ठ ४४)
७. एउटै सन्तान मात्र हुनु कति नरमाइलो, कति डरलाग्दो कुरा हेरन । केही गरी खिचिक्क भइदियो भने ! (पृष्ठ ५२)
८. शेखर म गएपछि यहाँ आउने गर्थ्यो ? (पृष्ठ ७०)

प्रस्तुत रेखाङ्कित शब्दहरू नाम पद हुन् । यी नाम पदहरूको चयनमा विशिष्टता पाइन्छ । पङ्क्ति (१) मा प्रयुक्त 'मुख' शब्द शशी सिंगार गरिरहेकी हुन्छे, भने भाइ दिदी भन्दै बोलाउँछ, यत्तिकैमा सानुबाबु त्यहाँ आउँछ । सानुबा (शशीको बुबा) खोइ, सानुबालाई नभेटी नुहने काम थियो भन्दै ऊ शशीका बुबालाई जागिर लगाइदिने प्रलोभन दिन्छ र त्यही कुरा सुनेर सानुबाबुले शशीलाई त्यो कुरा सुनेर हाँस्छेस् रून्नस्, अँध्यारो मुख पनि लाउदिनस् भन्छ ।

उदाहरण (२) मा सानुबाबु शशीको श्रृङ्गार सामग्री देखेर खिसी गर्छ । आफू विवाहिता पत्नीद्वारा असन्तुष्ट रहेको कुरा उठाउँछ । शशी सौतेनी नाताबाट बहिनी भएपनि ऊ शशीसँग आकर्षित भएकाले मेरी स्वास्नीको माइतीतिरको नाताबाट बहिनी पर्छेस् रे त्यसैले 'बहिनी' भएपनि बिहे गर्न हुने चाहिँ भन्छ । बहिनीलाई 'साली'को नाता लगाएर उसँग विवाह गर्ने मनसाय बोकेको छ ।

उदाहरण (३) मा शशीले आफ्नो भाइलाई तल चोकमा मात्रै खेल्नु सडकमा नजानू भन्छे । त्यसको प्रत्युत्तरमा भाइ सडकमा मोटर आउँछ, धूलो उड्छ हगि दिदी भन्छ ।

उदाहरण (४) मा शेखरकी पत्नी मरेकीले उसकी आमा र शेखरका बीचमा उसको बिहे गर्ने कुरा भइरहेको हुन्छ । केटीको फोटो पनि हेरिरहेका हुन्छन् । यत्तिकैमा आमाले

शेखरलाई गङ्गा माइती आएको जानकारी (सूचना) दिन मैले बिहान बागमतीमा भेटेकी भनेकी हुन् ।

उदाहरण (५) मा सानुबाबु शेखर र गङ्गाबीचको पुरानो प्रेम कोट्याउँछ । शेखरले मैले विवाहपश्चात् मात्र गङ्गालाई प्रेम गर्न थालेकाले त्यो साँचो प्रेम थिएन मैले गङ्गासित गर्न खोजेको त्यो बदमासी हो भन्छ । त्यो कुराको खण्डन गर्दै गङ्गासँगको शेखरको प्रेम साँचो प्रेम नै हो भन्छ ।

उदाहरण (६) मा सानुबाबु शेखरलाई अनेक तरहले गङ्गाप्रति आकर्षित गर्न खोज्छ । सानुबाबु शेखरलाई गङ्गाले तुरून्तै तिमीलाई बोलाएकी छे भन्न पछि पर्दैन । तर शेखर गङ्गाकहाँ जान मान्दैन । सानुबाबुले हत्ते गरेपछि शेखर खुलस्त रूपमा हामी बदमासी गर्न आएका हौं भनेर जान तयार हुन्छ ।

उदाहरण (७) मा गङ्गाको पतिको कुलमा एउटाभन्दा बढी छोरो कसैले जन्माएका हुँदैनन् र पुरुष विवाह भएपछि हाँस्न छाड्ने रोगले ग्रसित हुन्छन् । यसरी एउटा मात्र सन्तान हुनु नरमाइलो, डरलाग्दो कुरा हुने ठानेर गङ्गाले आफ्नो पतिलाई अर्की एउटी बिहे गर्नुोस् न अर्को सन्तान भइहाल्छ कि भने भनेर शशीलाई सुनाउँछे ।

उदाहरण (८) मा शशी र गङ्गाले शेखर र सानुबाबुलाई ढोका लगाएर तिमीहरू आजदेखि नआओ रे भन्छन् । ढोका खोलेपछि गङ्गा 'ज्या: गैसकेछन्' भन्न पुग्छे । शशी आशाले भरिएर 'बोलाऊँ त उसो भए ।' भन्छे, तर गङ्गाले 'होस् भैगो' भन्दा शशी दिदीको गोडामा घोटो परी डाँको छोडेर रून्छे । यसबाट शशीको मनमा शेखरप्रति प्रेमानुराग रहेको कुरा गङ्गालाई प्रत्यक्ष थाहा हुन्छ । गङ्गाले शेखरसँग शशीको सच्चा प्रेम हो भने बोलाएर विवाह गरिदिने आश्वासन दिदै 'शेखर' म गएपछि यहाँ (शशी काहाँ) आउने गर्थ्यो भनेर शशीलाई प्रश्न गर्छे ।

सर्वनाम पदको चयन :

कुनै नामको प्रतिनिधि भएर वाक्यमा नामसरह कार्य गर्ने पदलाई 'सर्वनाम' भनिन्छ । सर्वनाम पनि नामिक पदभिन्नै पर्दछ । यसले नामको पुनरुक्तिलाई रोक्न सहयोग पुऱ्याउँछ । यसले भाषिक अभिव्यक्तिमा छिटो-छरितो, मिठासपना ल्याउँछ ।

१. हेर धूलो, त्यो टाउकोभरि धूलो कसले हालिदियो हँ ? माथि जाऊ । (पृष्ठ ३)
२. हो, कहिलेकाही । के भो त? तैले त्यसरी तारिफ गरेको त्यो प्रेमलाई बाधा पुऱ्याउँथिस, म मद्दत गर्थे । तँ असल कि म असल ? (पृष्ठ ९)
३. के वास्ता ? आम्मै, हामीले हेरविचार गर्नुपर्ने जस्तो तिमीहरूको त्यस्तो हाम्रो जस्तो अवस्था के छ र ? हामीले के तिम्रो, के वास्ता ? (पृष्ठ ११)

४. त्यो त तिमीले अधि नै भनिहाल्यौ नि, इन्दिरा तिम्रो घरैमा छ भनेर । (पृष्ठ ४५)
५. कस्तो, के ज्वरो हो यो ! अलि राम्ररी हेर् त, दादुरा आउन लागेको त हैन ? म त हेर्न पनि सक्तिनँ । (पृष्ठ ५०)
६. यी सब कुरा केही पनि हैन दिदी ! तपाईंलाई कुन्नि के भएको मात्रै हो यो । हिँडनुस जाऊँ बिन्ती । उता छोरो रोइरहेछ । (पृष्ठ ५९)
७. सानुबाबु, यस्तो हुन्छ भनेर उहिले नै भनेथेँ तिमीलाई ! यी स्वास्नीमान्छेहरू ठोका लाएर- (पृष्ठ ६९)

माथिका उदाहरणका पङ्क्तिहरूमा देखाइएका शब्दहरू सर्वनाम हुन् । यी सर्वनाम पदहरूको चयन अर्थपूर्ण ढङ्गले गरिएको छ । उदाहरण (१) मा आएको त्यो सार्वनामिक पदले शशीको भाइको टाउकाको धूलोलाई अंकित गरेको छ । शशीको भाइ बाटामा खेलेर टाउकोभरि धूलो पाउँछ त्यही धूलो धूलो देखेर शशीले भाइलाई धूलो कसले हालिदियो भनेर सोध्छे ।

उदाहरण (२) मा शशी र सानुबाबुका बीचमा गङ्गा र शेखरको पूर्व प्रेमका बारेमा कुरा भइरहेको हुन्छ । शशी पहिले गङ्गा र शेखरका भए नभएका कुरा आमालाई लगाएर गङ्गालाई कुटाउँथे भन्छे । विहे नभए पनि शेखर र गङ्गाको जस्तो प्रेम अरू कसैको पनि हुँदैन शशी भन्छे र सानुबाबु लाई पनि तिमी चिठी ओहोरदोहोर गर्थ्यौं क्यारे भन्छे त्यसको प्रतिउत्तरमा सानुबाबु शशीलाई त प्रेममा बाधा पुऱ्याउँथिस् म मद्दत गर्थेँ भन्छ ।

उदाहरण (३) मा 'हामी' 'तिमी' जस्ता सार्वनामिक पदहरू आएका छन् । शशीकहाँ सानुबाबु आएर उसको बुबालाई जागिर लगाइदिने प्रलोभन देखाउँछ । शशी बालाई जसरी भएपनि जागिर लगाइदिन सानुबाबुसँग आग्रह गर्छे यसै क्रममा सानुबाबु शशीलाई तँ पो हामीलाई वास्ता गर्दिनस् म त कहिल्यै तिमीहरूलाई बिर्सन्न भन्छ, त्यसको जवाफमा शशी तिमीहरूको अवस्था के छ र हामीले हेरविचार गर्नुपर्ने भन्छे ।

उदाहरण (५) मा गङ्गाको छोरोलाई ज्वरो आएको हुन्छ । गङ्गा आत्तिएर शशीलाई दादुरा आउन लागेको त हैन, राम्ररी हेर म त हेर्न पनि सक्तिनँ भन्छे ।

उदाहरण (६) मा आमालाई देख्न नपाएर छोरो रून लागेको हुन्छ र शशी गङ्गालाई छोरो फुल्याउने सल्लाह दिन्छे तर गङ्गा आफ्नो मनमा पाप रहेकाले पाप मन लिएर यो विषालु मनले फुल्याउन जान्न भन्छे । मेरो मन सङ्गो छैन र मलाई छोराको माया नलागेर हैन भन्छे । शशी यी सब कुरा केही पनि हैन उता छोरो रोइरहेछ जाऊँ भन्दै गङ्गालाई बिन्ती गर्छे ।

उदाहरण (४) मा शेखर प्रेम गर्न आएका हौं भनेर गङ्गाकहाँ जाने कुरामा मन्जुर हुन्छ । सानुबाबु खल्लीबाट किताब भिकेर कवि के भन्छ भन्दै कविता सुनाउँछ । शेखर 'मुकुन्द

इन्दिरा' हो, इन्दिरासँग प्रेममा परेजस्तो छ भन्छ । फेरि इन्दिरासित हैन इन्दिराको बोलीसित प्रेममा परेजस्तो छ भन्छ । त्यसको प्रतिउत्तरमा सानुबाबु इन्दिरा तिम्रो घरैमा छ भनेर भनिहाल्यौ नि भन्छ ।

उदाहरण (७) मा गङ्गा र शशी शेखर र सानुबाबुलाई भित्र आउन नदिने उद्देश्यले ढोका लगाएर बस्छन् । सानुबाबु ढोका घचघच्याउँदै शशी र गङ्गालाई बोलाउँछ । उनीहरूले जाओ अबदेखि नआओ भन्छन् । शेखर सानुबाबुलाई यस्तो हुन्छ भनेर उहिले नै तिम्रीलाई भनेथेँ भन्छ । यसरी तिम्री र यी सार्वनामिक पदहरू सार्थक ढङ्गले प्रयुक्त छन् ।

विशेषण पदको चयन:

वाक्यमा विशेष्यको गुणअवगुण आदि विशेषता प्रकट गर्ने पदलाई 'विशेषण' भनिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा प्रयोग भएका विशेषणहरूलाई तल प्रस्तुत गरिएको छ ।

१. मेरी स्वास्नी त यस्तो पाउडर छुँदै छुन्न । उसलाई बजारभरिको सबभन्दा असल चाहिन्छ । अस्ति ल्याएको अलि कमसल परेछ, फ्याँकिदी । (पृष्ठ ४)
२. (उसै गरी) उसो भए यहाँका मान्छेले मेरो माया मारिसकेका रहेछन् । म भाग्यमानी रहिछु । (पृष्ठ १६)
३. असम्भव, कसले भन्यो तिम्रीलाई ? (पृष्ठ ३४)
४. तर शेखर ! तिम्रीले यसलाई बिहे नगरेको उसले दुःख पाउली भनेर, तिम्री अलि गरिब भएर भनेको हैन ? (पृष्ठ ३७)
५. के बेर ! तिम्री निकै चलाक छौं । यो सबै जागिर सागिरको कुरा शशीलाई फसाउने तिम्रो जाल हुन बेर छैन । (पृष्ठ ४४)

प्रस्तुत उदाहरणमा रेखाङ्कित पदहरू विशेषण पद हुन् । उदाहरण (१) मा प्रयोग भएका असल, भन्दा, कमसल जस्ता पदहरू आफ्नी स्वास्नीका प्रत्येक श्रृंगारका सामान महङ्गा र राम्रा छन् भन्दै सानुबाबुले अप्रत्यक्ष रूपमा शशीलाई मेरी श्रीमती भइस् भने त्यस्तै महङ्गा सामानले श्रृंगार गर्न पाउछेस् भन्ने प्रसङ्गमा प्रयोग भएकाले अत्यन्त सार्थक स्थानमा आएका छन् ।

उदाहरण (२) मा गङ्गा अनेक समस्याबाट पिरोलिएकी र विधवा भएर माइती आएकी हुन्छे । यसरी दुःख पीर परेको बेलामा पनि सानुबाबुले सम्भेकोले विधवा गङ्गाले माइतीतिरका मान्छेले माया मारेका रहेछन् म भाग्यमानी रहिछु भनेकी छे । यस नाटकमा भाग्यमानी शब्दको उचित स्थानमा प्रयोग गरिएको छ ।

उदाहरण (३) मा शेखरले गङ्गा सौता भए पनि आउन राजी थिई नत्र किन मसित प्रेम गरी फेरि मेरी स्वास्नी पनि राजी थिई भन्छ । स्वास्नीमान्छेलाई सौता सबैभन्दा ठूलो

शत्रु हुनेभएकाले यस्तो कुरा सानुबाबु पत्याउदै न त्यसैले हुननसक्ने कुरा भएकाले 'असम्भव' शब्दको प्रयोग महत्त्वपूर्ण स्थानमा गरिएको छ ।

उदाहरण (४) मा शेखर मैले गङ्गालाई बिहे नगरेको खास आफ्नै कमजोरीले कातरताले हो यसमा कसैको दोष छैन । म गङ्गालाई प्रेम गर्छु भन्ने कुरा विलकुल भुट, एकदम भ्रम रहेछ भन्छ । सानुबाबुले गरिब भएर गङ्गाले दुःख पाउली भनेर हैन भनेर शेखरलाई भन्छ ।

उदाहरण (५) मा सानुबाबुले सानुबालाई जागिरको खबर दिउ भनेर गएको र त्यहीबेला गङ्गाले शेखरलाई बोलाउने भनेकी छ भनेर शेखरलाई भन्छ, त्यसैको प्रतिउत्तरमा शेखरले जागिरसागिरको कुरा शशीलाई फसाउने सानुबाबुको जाल हुन सक्ने ठानेर तिमी 'चलाक' छौं भन्छ । चलाक पदको उचित स्थानमा प्रयोग भएको छ ।

क्रियापदको चयन:

वाक्यमा कार्यव्यापारलाई जनाउने पदलाई 'क्रियापद' भनिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा भएका केही क्रियापदको उदाहरण निम्न छन् -

१. भन्छेस् भने खबर पुऱ्याइदिने मात्रै के बोलाएर पनि ल्याइदिन्छु । कसो, बोलाइदिऊँ ? (पृष्ठ १७)
२. बस्न त ऐले नबसूँ बाबु ! कति उठबस गर्ने ? तर तपाईंले के भन्न लाग्नुभएको हैन ? भन्नोस न । (पृष्ठ २६ )
३. मुखले मात्र प्रेम प्रेम भनेर के गर्नु, साबुबाबु ! तिमी-हामी त्यसको निमित्त असमर्थ छौं । त्यसको निमित्त हाम्रो अधिकारै पुगको छैन । (पृष्ठ ३८)
४. हामी आमाकी पनि सौता थिइनु ! हैन ? (पृष्ठ ४८)
५. हुन्थ्यो अब ! मेरो काखमा बस्न पाएको भए पो हुन्थ्यो । आजदेखि छोरालाई मलाई आमा भन् भनेर सिकाउँछु । (पृष्ठ ६७)
६. तपाईंले विधवा भएर पनि छरितो-सुकिलो भएको मन परेन भनेको हैन ? (पृष्ठ ६८)

माथि रेखाङ्कित पदहरू क्रियापद हुन् । यी क्रियापदले वाक्यलाई पूर्णता दिने काम गरेका छन् । नेपाली भाषाको व्याकरणिक नियमअनुसार क्रियापद अन्त्यमा हुनुपर्ने हो तर यहाँ क्रियापदमा विचलन भएर कतै वाक्यको सुरुवातमा, कतै बीचमा र कतै अन्त्यमा आएका छन् । यसरी नाटककारले नाटकलाई गहन र रोमाञ्चकारी बनाउनका लागि पनि यसो गरेको देखिन्छ ।

निपातको चयन:

वाक्यअन्तर्गत प्रयुक्त भएर विशेष किसिमको अर्थमा जोड दिने अव्ययलाई 'निपात' भनिन्छ । यसले भाषामा कुनै निश्चित अर्थ दिन त सकतैन तापनि वाक्यको समग्र भावलाई बढी प्रभावकारी बनाई आकर्षक र मर्मस्पर्शी बनाउनका लागि सहयोग पुऱ्याउँछ । 'यो प्रेम !' नाटकमा निम्न निपातहरूको प्रयोग भएको छ ।

१. नभएर के ? विहेसिहे त्यस्तै कुरा हो । जे होस्, त्यस्तो पो प्रेम ! त्यस्तो त अरू कसैको पनि हुँदैन । (पृष्ठ ९)
२. उसो भए बालाई दाइसित भेट्न तिमीकाँ आजै पठाइदिऊँ है, हुन् ? (पृष्ठ १०)
३. जाऊँ त ? (भिन्न आएर) बाबु ! तैले अति गाढो मानेर हुन्छ भन्या जस्तो छ नि ? (पृष्ठ २२)
४. पोइ मन नपरेर केरे पहिले-पहिले नआएकी रे । पछि किन आउनु पऱ्यो होला फेरि, उही पनि भन् सौताजस्तो पाएपछि । (पृष्ठ ४८)
५. ए ! तर एउटा कुरा नढाँटीकन भन् है । म तेरो बाधा हुँला भन्ने शङ्का त छैन हगि तँलाई अब ? (पृष्ठ ७०)

प्रस्तुत उदाहरणमा रेखाङ्कित शब्दहरू निपात हुन् उदाहरण (१) मा पो र त ले शेखर र गङ्गाको प्रेमको प्रशंसा गर्ने काम गरेको छ । उनीहरूको जस्तो प्रेम अरू कसैको नहुने भन्ने कुरामा जोड दिन कलात्मक तरिकाले प्रस्तुत गरिएको छ । उदाहरण (२) मा है निपात शशीले बुबालाई सानुबाबुकहाँ पठाउने कुरामा जोड दिन प्रयोग भएको छ । उदाहरण (३) मा त नि निपात शेखरकी आमाले शेखरको विहेको कुरो छिन्न जान शेखरसँग उसलाई केटी मन परेको छ कि छैन कुरो छिन्न जानु कि नजानु भनेर शेखरलाई सोध्नेक्रममा प्रयोग गरेर अर्थमा प्रबलता ल्याउने काम गरिएको छ । उदाहरण (४) मा गङ्गा र शशीकी आमाकी सौता पहिले घर नआउने गरेकी पछि अर्की विवाह गरेर लोग्नेले सौता हालेपछि घर आउन थालेकीले सौता हालेपछि घर किन आउन थालेकी होली भन्ने आश्चर्य प्रकट गर्न रे निपातको प्रयोग गरिएको छ । उदाहरण (५) मा त, हगि निपात गङ्गाले शशीलाई शेखर र तेरो प्रेम हो हैन, हो भने नढाँटीकन भन भनेर शशीको राय लिन जोड दिएको छ ।

अव्यय (क्रिया विशेषण) पदको चयन :

लिङ्ग, वचन, पुरूष आदिका आधारमा रूप चल्ने नामिकपद तथा क्रियापदबाहेक अन्य शब्दहरू अव्ययअन्तर्गत पर्दछन् ।

१. गङ्गाको छोरो । थाहा पाएनौं ? गङ्गा आई नि अस्ति बेलुका । (पृष्ठ ५)

२. कैले हुन्थ्यो, कहाँ गङ्गा, कहाँ म ! (पृष्ठ ८)
३. उसो भए तिमिले के भन्न लागेको त अधि ? (पृष्ठ ३९)
४. (अकस्मात् भित्र पसेर) भाइ देखिन्न नि तल, आज कता गयो हँ ? (कोही बोल्दैनन्) माथि छ ? मलाई देखेर कति खुशी हुन्थ्यो । (पृष्ठ ५३)
५. हो । ठोका लाइसकिस् हैन ? लौ आ, यहाँ बस् । (पृष्ठ ६९)

माथि उदाहरणमा रेखाङ्कित शब्दहरू (क्रियाविशेषण) अव्यय हुन् । उदाहरण (१) मा 'अस्ति' अव्यय शब्दले गङ्गा आई भन्ने कुराको प्रकाश पारेको छ । उदाहरण (२) मा दुईपल्ट दोहोरिएर आएको 'कहाँ' अव्यय पदले गङ्गा नामपद र म सर्वनाम पदको विशेषता देखाएको छ । उदाहरण (३) मा 'अधि' अव्ययपदले भन्न लागेको क्रियापदको व्याख्या गरेको छ । उदाहरण (४) मा आएका 'तल', 'आज', 'माथि' जस्ता पदले वाक्यमा बसेर अव्ययको सबल भूमिका निभाएका छन् । उदाहरण (५) मा आएको 'यहाँ' अव्ययपदले बस् क्रियाको विशेषता बुझाएको छ । यसरी नाटककारले 'यो प्रेम !' नाटकमा अव्यय पदहरूको उचित प्रयोग गरेको पाइन्छ ।

नामयोगीको चयन :

प्रायः नामिकपद (नाम, सर्वनाम र विशेषण) को पछाडि जोडिएर प्रयुक्त हुने अव्ययलाई 'नामयोगी' भनिन्छ ।

१. अचेल उसलाई एकछिनको पनि फुर्सत छैन, खूब पैसा कमाउनपट्टि लागि रहेछ । (पृष्ठ ६)
२. हैन, कैले हुन्थ्यो । कता हो कता हो । गङ्गाको अगाडि म ! (पृष्ठ ८)
३. गङ्गा भन्भन् मतिर लहसिरहेकी हुन्थी, म भन्भन् राम्रो व्यवहार गर्दै जान्थे होला । (पृष्ठ ३०)
४. दिदी ! के भो यो ! कस्तो बुझपचाउनु भएको दिदी ! तपाईले ? छोरो उतापट्टि रून लागिरहेछ भन्ने थाहा छैन तपाईलाई ? (पृष्ठ ५९)
५. तँलाई विश्वास पर्छ कि पर्दैन कुन्नि ? तर भन्नु मेरो कर्तव्य हो । मैले भन्नुपर्छ । तेरो शेखरसितको प्रेम प्रेमै हैन ! (पृष्ठ ७१)

रेखाङ्कित सबै शब्दहरू नामयोगी हुन् । पङ्क्ति (१) मा कमाउन शब्दमा 'पट्टि' नामयोगी लागेको छ । भने (२) मा गङ्गा नामपदमा 'अगाडि' नामयोगी आएको छ । त्यसैगरी (३) मा सर्वनाम नामपदमा 'तिर' नामयोगी लागेको छ । त्यस्तै (४) मा उता शब्दमा 'पट्टि' नामयोगी जोडिएर आएको छ । पङ्क्ति (५) मा शेखर नामपदमा 'सित' नामयोगी जोडिएर शेखरसित शब्द चयन गरिएको छ । यसरी 'यो प्रेम !' नाटकमा नाटककारले नामयोगीहरूको उपयुक्त र आवश्यक ठाउँमा प्रयोग गरेका छन् ।



संयोजकको चयन:

पद-पद र वाक्य-वाक्यलाई जोड्ने अव्ययलाई संयोजक भनिन्छ । यस नाटकमा निम्न संयोजक पदको प्रयोग गरिएको छ ।

१. होला, तर म बिहे गर्दिनँ क्यारे ! (पृष्ठ १२)
२. गङ्गा र शेखरको टुङ्गिसकेको कुरामा, अब के हुन बाँकी छ र ? (पृष्ठ १४)
३. हो, अनि ? शेखरले गङ्गालाई केही गरी ल्याइहाल्यो भने ? अब यो बिहे भएको पहिलेकै जस्तो खेर गएन ? (पृष्ठ २७)
४. हो हो, हो त्यो त । बाबुले ठीक भन्नुभो । फेरि अर्को कुरा तपाईंलाई भने कि भनिनँ । (पृष्ठ २८)
५. म किन आऊँ त्यहाँ ? तपाईं आउनुस्न ! यता बरू । हिडँनुस्, जाऊँ उता । सानु कति दङ्ग पर्नेछ । (पृष्ठ ५७)

माथि रेखाङ्कित गरिएका पदहरू संयोजकहरू हुन् । यी संयोजकहरू उचित स्थानमा प्रयोग गरिएका छन् ।

५.२.२ शब्द चयनको तालिका :

माथि उदाहरणमा उल्लेखित रेखाङ्कित शब्दहरूलाई निम्नातालिकामा प्रस्तुत गरिएको छ ।

रेखाङ्कित पदवर्ग तालिका नं. - ८

नामपद	सर्वनामपद	विशेषणपद	क्रियापद	निपात	क्रिया विशेषण पद	नामयोगी	संयोजक
मुख	त्यो	भन्दा, असल	भन्छेस्	पो,त			
बहिनी	त्यो, म	कमसल	पुन्याइदिन्छु	है	अस्ति	पट्टि	तर
साली, साली	तँ, म	भाग्यमानी	बोलाईदिऊ बस्न, भन्न	त, नि	कहाँ	अगाडि	र, र
मोटर, धूलो	हामी	असम्भव	लागनुभएको	रे	अधि	तिर	अनि भने
बागमती गाई	तिमी, हामी	गरिब	भन्नोसन गर्नु पुगेको छैन	है	तल, आज	पट्टि	कि
बदमाशी	त्यो, यी	चलाक	थिइन, हुन्थ्यो	त, हगि	माथि	सित	बरू
सन्तान	तपाईं, यो		हुन्थे । सिकाउँछु भएको		यहाँ		
शेखर	तिमी, यी		भनेको, हैन				

### ५.२.३ चिन्ह प्रयोग:

भाषा अभिव्यक्त गर्दा उपयोग गरिने प्रतीकविशेष चिन्ह हो । लेख्य भाषामा विभिन्न चिन्हहरूको प्रयोग गरिएको हुन्छ । चिन्हहरूले अभिव्यक्तिलाई जीवन्त र स्पष्ट बनाउन भूमिका खेल्दछन् । चिन्हहरूको प्रयोग व्याकरणिक नियमअनुसार गरियो भने अभिव्यक्ति सुस्पष्ट र बोधगम्य हुन्छ तर चिन्हहरूको गलत प्रयोगले अर्थको अनर्थ लाग्नसक्छ । भाषिक अभिव्यक्तिको विशेष अर्थ बुझाउन चिन्हहरूको यथासम्भव प्रयोग गरिएको हुन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा प्रयोग भएका चिन्हहरूको केही उदाहरण हेरौं -

### प्रश्नचिन्हको प्रयोग

१. ए, तैले चुरोट खान छोडिसकिस् क्यारे हैन ? (पृष्ठ ५)
२. अरू दिन नभए शनिश्चरवार त फुर्सत हुन्छ कि ? (पृष्ठ ६)
३. गङ्गा नि, गङ्गालाई थाहा थिएन ? (पृष्ठ १३)
४. जान आँटनुभो त बिहेको कुरा मिलाउन ? (पृष्ठ २५)
५. यो गङ्गाको तस्वीर हैन त ? (पृष्ठ ४१)

माथिको उदाहरण (१) मा प्रयोग गरिएको प्रश्नसूचक चिन्हले सानुबाबुले शशीलाई चुरोट खान छोडिस भनी जिज्ञासा राखेको पाइन्छ । (२) मा शेखरको अरू बार अड्डा गएपनि शनिवार त विदा हुन्छ र उसले फुर्सत पाउदो हो नि भनेर प्रश्न गरेकी छ । (३) मा घरमा एउटी स्वास्नी छँदाछँदै अर्कीसित बिहे हुन गाह्रो हुन्छ भन्ने थाहा थिएन र गङ्गा शेखरसित प्रेम गर्न थाली भनेर प्रश्न सोधिएको छ । (४) मा शेखरको बिहेको कुरो छिन्न जानआँटनुभो भनेर सानुबाबुले शेखरकी आमासँग सोधेको छ । त्यसैगरी (५) मा शेखरले विवाह गर्न लागेकी केटीको फोटो हेरेर, फोटो गङ्गासित मिल्ने भएकोले सानुबाबुले गङ्गाको तस्वीर हैन भनेर शेखरसँग प्रश्न गरेको छ ।

### पूर्णविराम

वाक्य पूरा भएको सङ्केत गर्ने चिन्हको रूपमा पूर्णविरामको प्रयोग गरिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा नाटककारले उचित स्थानमा वाक्य पूर्ण भएको सङ्केत दिन पूर्णविरामको प्रयोग गरेका छन् ।

१. मुख्यकारण त सानुबा राजी नभएर । (पृष्ठ ३३)
२. तर तिमीले केटीसित बिहे गर्न खोजेको पक्कै अनुहार मिलेको लोभले हो । जेसुकै भन । (पृष्ठ ४१)

३. त्यो त तिम्रो खुशी । मैले भन्ने कुरा भनिहालेँ क्यारे । (पृष्ठ ४३)

४. नकराइरहु भन्या त्यसरी, सानु उठ्ला । (पृष्ठ ५५)

५. पहिलो कुरा सुन । (पृष्ठ ५७)

यसरी नाटककारले वाक्य समाप्त भएको सङ्केत गर्न पूर्णविरामको उचित स्थानमा प्रयोग गरेका छन् ।

अल्पविराम :

शब्द, शब्दसमूह र वाक्यांशका पछिल्लिर लाग्ने विरामचिन्ह (') लाई अल्पविराम भनिन्छ । यी अल्पविरामहरूले भन्न अभै बाँकी रहेको र वाक्य पूरा नभएको सङ्केत गर्दछन् । 'यो प्रेम !' नाटकमा पनि नाटककारले यस्ता विरामचिन्हको प्रयोग थुप्रै गरेका छन् । जस्तै

१. अन्त नजानू है, तीं खेलिरहनू । (पृष्ठ १)

२. पायो, मैले सुनाएकी । (पृष्ठ २८)

३. त्यसको धेरै कारण छ, एउटा मात्र भए पो ! (पृष्ठ ३३)

४. हो, म त्यसकी आमा हुँ ! (पृष्ठ ६५)

५. अहँ, उसको र तेरो बोलचाल, भेटघाट भएको छैन ? (पृष्ठ ७०)

माथि रेखाङ्कित चिन्हहरू अल्पविराम हुन् । अल्पविरामले पछाडि केही भन्न बाँकी नै छ भन्ने कुराको सङ्केत गरेका छन् । उदाहरण (१) मा अन्त नजानू भनेर अल्पविराम चिन्ह प्रयोग गरेको पाइन्छ । त्यसपछि तीं खेलिरहनू भनेर भनाइलाई पूर्णता दिएको पाइन्छ । (२) मा शेखरले गड्गा आएको थाहा पायो भन्नको लागि अल्पविराम चिन्हको प्रयोग गरिएको साथै त्यसको सँगसँगै आमाले मैले शेखरलाई उक्त कुरा सुनाएकी भनेर वाक्यले पूर्णता पाएको छ । (३) मा गड्गासँग शेखरको बिहे नहुनुको धेरै कारण छ भनी अल्पविराम चिन्ह प्रयोग गरी एउटा मात्र भए पो भनेर वाक्य पूरा भएको छ । (४) मा गड्गाले छोरानिर आउँछु भन्न हो अपूर्ण वाक्य भन्छे र पछि म त्यसकी आमा हुँ भनेर वाक्य पूरा भएको छ । (५) मा शेखर र शशीको बोलचाल भनेर अल्पविराम प्रयोग गरी भेटघाट भएको छैन भनेर प्रश्न गरेर भनाइलाई पूर्णता दिइएको छ । यसरी हेर्दा प्रस्तुत नाटकमा अल्पविराम चिन्हको उचित र सार्थक प्रयोग भएको देखिन्छ ।

विस्मयसूचक चिन्हको प्रयोग :

हर्ष, शोक, घृणा, रिस, आश्चर्य आदि मानसिक भाव जनाउने अव्ययलाई 'विस्मयादिबोधक' भनिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा प्रयोग भएका विस्मयसूचक चिन्हहरूका केही उदाहरण तल प्रस्तुत गरिन्छ ।

१. (खल्लो हाँसेर) हेर डराएकी ! म तँलाई सलक्कै निल्दिनथें क्यारे ! (पृष्ठ ५)
२. बिसर्न त यति चाँडो कसरी बिसै होलन् ! (पृष्ठ २७)
३. यो तिम्रो भ्रम हो शेखर ! (पृष्ठ ३१)
४. ए ! (एकछिनपछि) बुझिस् गड्गा ! शेखर त भोलि आउँछ । भोलि शनिबार बिदाको दिन रे ! बुझिस्, भोलि आउँछ । (पृष्ठ ५३)
५. यो प्रेम कहिल्यै असफल नहोस् ! यस्तो प्रलापै सुन्न नपरोस् ! (पृष्ठ ५५)

माथि प्रस्तुत गरिएका उदाहरणहरूमा विस्मयसूचक चिन्हहरूको समुचित प्रयोग गरेको पाइन्छ । सानुबाबुले शशीको टाउकाको किलिप फुस्केछ, मिलाइदिन्छु भन्छ, तर शशीले मिलाउन नदिएकोले निराश भएको भाव जनाउन उक्त विस्मयसूचक चिन्हको प्रयोग गरिएको छ । (३) मा शेखरले स्वास्नी मैले मारेको हो भन्दा यो साँचो कुरो होइन भ्रम मात्र हो भनेर आश्चर्य प्रकट भएको छ । (४) मा शेखर भोलि आउँछ भन्दै प्रसन्नता प्रकट गर्न विस्मयसूचक चिन्हको प्रयोग उचित स्थानमा भएको छ । त्यसैगरी (५) मा यो प्रेम कहिल्यै असफल नहोस् भनेर चिन्ता प्रकट गरिएको छ । यसरी प्रस्तुत नाटकमा पात्रहरूका अनेक मानसिक संवेगहरू प्रकट गर्न विस्मयसूचक चिन्हहरूको यथोचित प्रयोग भएको पाइन्छ ।

‘यो प्रेम !’ नाटकमा माथि उद्धृत चिन्हका अतिरिक्त यथेष्ट मात्रामा लेख्य भाषालाई जीवन्तता प्रदान गर्न अन्य चिन्हहरूको यथोचित प्रयोग गरिएको पाइन्छ । अन्य चिन्हहरूमा अपूर्ण विन्दुहरूको (.....) प्रयोगलाई यहाँ बिसर्न सकिन्न, त्यस्तै कोष्ठक चिन्ह ( ), योजक चिन्हहरूको (-) प्रयोगमा पनि कमी देखिँदैन भने उद्धरण चिन्ह (“ ”) को प्रयोग चाहिँ गरिएको पाइन्छ ।

#### ५.२.४ वाक्य चयन:

वाक्य व्याकरणिक हिसाबले भाषाको माथिल्लो एकाइ हो । यो सडकथनभन्दा सानो उपवाक्यभन्दा ठूलो व्याकरणात्मक संरचना हो । अर्थतात्त्विक दृष्टिकोणले सिङ्गो वा पूर्ण अर्थ बुझाउने भाषिक एकाइलाई वाक्य भनिन्छ । यसैले केवल शब्दहरू जम्मा गर्दैमा वाक्य बन्दैन । ती शब्दहरू व्यवस्थित रूपमा वाक्यमा ढालिएका (पद भएका) हुनुपर्दछ । वाक्यमा न्यूनतम रूपमा कर्ता वा कर्म र एउटा समापिका क्रिया रहेकै हुन्छ । नाटकको भाषामा भएको वाक्य चयनले अर्थबोधमा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको हुन्छ । ‘यो प्रेम !’ नाटकमा वाक्यचयनमा विशिष्टता अँगाली भाषिक अभिव्यक्तिलाई अर्थपूर्ण बनाइएको छ । यसमा प्रयुक्त वाक्यचयन अन्तर्गत सरल वाक्य, संयुक्त वाक्य र मिश्र वाक्यहरूको परिचय तल दिइएको छ ।

क. सरल वाक्य चयन:

एउटै समापिका क्रिया भएको वाक्यलाई सरल वाक्य भनिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा प्रयोग भएका केही सरलवाक्य निम्न छन् ।

१. मैले भन्या हेर्नु, गङ्गा आई अब शेखर पनि यहाँ बराबर आउँछ । (पृष्ठ ११)
२. के तरसर नि अब, हो भनेपछि । (पृष्ठ १३)
३. नलगे त, के अब, कुरै सिद्धियो । (पृष्ठ १४)
४. हो, शशी भित्रभित्रै शेखरलाई प्रेम गर्छे जस्तो छ । (पृष्ठ १९)
५. हैन, बेर भयो अहिले । (पृष्ठ) ४३)

माथि उदाहरण (१) मा शशीले सानुबाबुसँग गङ्गा माइती आएकीले शेखर पनि अब बराबर आउने कुरा व्यक्त गरेकी छ । (२) मा सानुबाबुले एउटा केटाले तँलाई हत्ते गरिरहेछ भन्दा त्यो केटा पक्कै सानुबाबु नै हो भनेर त्यो मान्छेको बिहे भइसकेको छ हो हैन भन्छे यो कुरा सुनेपछि सानुबाबु जिल्ल परेर हो हुन त, तर भन्छ । त्यसको प्रतिउत्तरमा हो भनेपछि के तरसर भन्छे । (३) मा शेखरले विधवा गङ्गालाई नलगे त कुरै सकियो भनेर शशी भन्छे । (४) मा सानुबाबु शशी शेखरलाई भित्रभित्रै प्रेम गर्छे भनेर गङ्गासँग भन्छ । (५) मा सानुबाबु अहिले बेर भो भन्दै शेखरको घरबाट हिड्न खोज्छ ।

संयुक्त वाक्य चयन :

एकभन्दा बढी समान वाक्यखण्डहरू मिलेर बनेको वाक्यलाई संयुक्त वाक्य भनिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा प्रयोग भएका केही संयुक्त वाक्यहरू निम्न छन् ।

१. बिहे गर्नेपछि, नगरिदिनोस् मैले भनेको हैन तर अलि बिचार गरेर, अलि नहडबडाएर बुझ्नुभएन ? (पृष्ठ २७)
२. आफूलाई यो नचाहिँदो बात लाएर, तिम्रो यो सिल्ली कुरा कल्ले पत्याउँछ र तिमी यसरी बकिरहेको ? (पृष्ठ २९)
३. गङ्गा नपाएर छटपटाएको ऊ कुनै हालतमा पनि हेर्न सक्तिनथी बुझ्यौ । (पृष्ठ ३४)
४. फेरि चिच्याउन खोज्यो आवाज बन्द अनि त्यत्तिकैमा एक मुस्लो उज्यालो कताबाट हो आयो । (पृष्ठ ४९)

माथि प्रस्तुत गरिएका संयुक्त वाक्यको (१) मा शेखरको दोस्रो बिहे गर्ने बारेमा सानुबाबुले शेखरकी आमासँग भनेका कुराहरूको चर्चा गरिएको पाइन्छ । (२) मा शेखरले आफ्नी श्रीमतीलाई मैले नै मारेको हुँ भन्दा त्यसको जवाफमा सानुबाबुले उक्त कुरा व्यक्त गरेको पाइन्छ । (३) मा शेखरले आफ्नी श्रीमतीले गङ्गालाई मैले बिहे गरूँ है भनेको भए

रोकदिन्थी, गङ्गाबिना आँफू छटपटाएको हेर्न सक्तिनथी भन्छ । (४) मा गङ्गाले आँफूले देखेको डरलाग्दो सपनाको चर्चा गरिएको छ ।

मिश्रवाक्य चयन :

एउटा मुख्य वाक्यखण्ड (उपवाक्य) र अन्य अधीन वा आश्रित विभिन्न उपवाक्यहरू मिलेर बनेको वाक्यलाई मिश्रवाक्य भनिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा प्रयोग भएका केही मिश्रवाक्यका उदाहरण निम्न छन् ।

१. त्यसरी स्वास्नीहरूको माला लाएर पनि उनको वास्तविक ध्येय सच्चा प्रेम थिएन भनेर भन्न सक्तिनँ । (पृष्ठ ३५)
२. कुरा के भो भने मैले पवित्र गङ्गालाई आफ्नो गरिबीको फोहोरमा धिसारेर ल्याएर मैलो थैली तुल्याउन चाहिनँ । (पृष्ठ ३६)
३. जुन कुरा भनुँ भनेर आएको थिएँ, तिम्रो कुरा सुनेर भन्ने आँट पनि आएन । (पृष्ठ ४२)
४. त्यो खबर सानुबालाई दिऊँ भनेर गएको, सानुबा घरमा हुनुहुँदो रहेनछ । (पृष्ठ ४३)
५. जुन उद्देश्यको आगोमा तेरो भिनाज्यू जले त्यसैमा म पनि जले भएन ? (पृष्ठ ६९)

माथि प्रस्तुत गरिएको मिश्र वाक्यको उदाहरण (१) मा शेखरको बाजेका धेरै स्वास्नी भएका कथाको चर्चा गरिएको छ । (२) शेखरले गङ्गालाई आफ्नो गरिबीको कारणले ल्याउन नसकेको कुरा व्यक्त गरेको छ । (३) मा सानुबाबु शेखरकहाँ गङ्गाको कुरा लिएर आएको हुन्छ तर शेखरको अर्की केटीसँग दोस्रो बिहे गर्न लागेको कुरा थाहा पाएर गङ्गाको कुरा गर्न आँट आएन भन्छ । (४) मा सानुबाबु सानुबा (शशीको बुबा) को जागिरको कुरा गर्न शशीकोमा गएको प्रसङ्ग छ । (५) मा गङ्गा आफ्नो श्रीमान्को उद्देश्य छोरालाई मान्छे तुल्याएर पूरा गर्छु भन्छे ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा वाक्यात्मक संरचना र वाक्यको प्रयोग सुसङ्गठित तवरले गरिएको देखिन्छ ।

५.२.५ बिम्ब र प्रतीकको चयन:

विभिन्न बिम्ब र प्रतीकहरूको सफल प्रयोगबाट 'यो प्रेम !' नाटकमा भाषालाई व्यञ्जनात्मक बनाइएको छ । यहाँ विभिन्न बिम्ब र प्रतीकको माध्यमबाट विषयवस्तुको गहनता र जटिलतालाई अभिव्यक्त गर्नमा सफलता मिलेको छ जसले गर्दा 'यो प्रेम !' नाटक प्रभावपूर्ण आलङ्कारिक सौन्दर्ययुक्त बनेको छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा प्रयोग भएका बिम्ब र

प्रतीकहरू यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ । लहरा बेरिए जस्तै, खोक्रो छाती, कलेजा फाट्छ, बिनासङ्ग्रामको हार, भैचालो जानु, गिदी त मिल्न आउँछ, विषालु जीउ, भाँक्री बक्या छ, स्वर्गको सुख ओर्लन्छ, पुख्यौली रोग, आडमा काँडा उम्र्यो, मुटु ढक्क फुल्यो, नयाँ जन्मको बेदना, जङ्गली प्रेम, गङ्गाजल, जिउदै आगोमा हाल्न खोज्ने सती तुल्याएर, गीता गाउन, धमिलो सङ्केत, भोको दिल जस्ता अनेकौ बिम्ब र प्रतीकहरूको प्रयोग पाइन्छ ।

#### ५.२.६ उखान-टुक्काको चयन

उखान-टुक्काको प्रयोग कुनै पनि साहित्यमा भाषिक सामर्थ्यको अभिव्यक्ति दिनका साथसाथै अभिव्यक्तिलाई जनमानससम्म प्रभावकारी तारिकाले सम्प्रेषण गर्न गरिन्छ । उखान-टुक्कालाई भाषाका चटनी मानिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा प्रयोग भएका उखान-टुक्काहरू निम्न छन् । जुँगाहल्ले कुरा बुझ्नु, भुतुक्क हुनु, मनलाई कुरीकुरी पार्नु, भुलुक्क देखा पर्नु, हतेहत्ते गर्नु, दशऔंला जोर्नु, मन पग्लनु, धुमधुमती बस्नु, बोक्सीलाई बकाउनु । यस्ता नेपाली भाषामा प्रचलित टुक्काहरूले भाषालाई थप सजिलो र आकर्षक बनाएका छन् ।

#### ५.२.७ सारांश:

शब्द, वाक्य, चिन्ह आदि भाषिक एकाइहरूको विशिष्ट छनोटलाई चयन भनिन्छ । यहाँ 'यो प्रेम !' नाटकमा शब्दचयन अन्तर्गत तत्सम शब्द, तद्भव शब्द, आगन्तुक शब्द, नाम, सर्वनाम, विशेषण, क्रिया, अव्यय, निपात, नामयोगी, संयोजक पदको प्रयोग पाइन्छ । त्यसैगरी चिन्हहरूको पनि स्थान, संवाद सुहाउँदो तरिकाले प्रयोग गरिएको छ । 'यो प्रेम !' नाटकको शीर्षकको पछाडि नै विस्मयसूचक चिन्हको प्रयोग भएको छ जसले समग्र कृत्रिम वर्णित प्रेम सम्बन्ध वास्तविक नभएर कृत्रिम छ भन्ने सङ्केत दिन्छ । नाटकमा धेरैजसो विस्मयसूचक चिन्हको प्रयोग भएको पाइन्छ । त्यस्तै वाक्य चयनअन्तर्गत सरल वाक्य, संयुक्त वाक्य र मिश्र वाक्यको अर्थपूर्ण ढङ्गले प्रयोग गरिएको पाइन्छ । नाटककारले बिम्ब प्रतीकहरूको प्रयोग गरेर नाटकलाई रोचक बनाएको पाइन्छ । नेपाली भाषामा प्रचलित उखान टुक्काहरूको प्रयोग पनि सार्थक ढङ्गले गरिएको पाइन्छ ।

## छैटौं परिच्छेद

### विचलन र समानान्तरताको आधारमा 'यो प्रेम' नाटक

#### ६.१ परिचय :

शैलीवैज्ञानिक पद्धतिअनुसार 'यो प्रेम !' नाटकको भाषिक विश्लेषण गर्ने क्रममा यस परिच्छेदमा विचलन र समानान्तरताको विश्लेषण गरिएको छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा प्रयुक्त विचलनअन्तर्गत कोशीय, विचलन, व्याकरणिक विचलन, ध्वनि प्रक्रियात्मक विचलन, अर्थतात्त्विक विचलन, भाषिका विचलन र समानान्तरताअन्तर्गत बाह्य समानान्तरता र आन्तरिक समानान्तरताको विश्लेषण गरिएको छ ।

#### ६.२ विचलन :

विचलन भाषाको मानक नियमलाई अतिक्रमण गरेर हुन्छ । यसले भाषिक सौन्दर्यलाई प्रकटीकरण गर्दछ । "सृजनाका क्रममा साहित्यकार असचेत रूपमा मानकबाट विचलित भइरहेको हुन्छ । जुन सामान्य नियमबाट रूपान्तरित हुँदैन त्यसलाई विचलन मानिएको छ । विचलन भाषिक एकाइका विभिन्न स्तरमा देखिन सक्छ । वर्ण, रूप, शब्द, पदावली, उपवाक्य वाक्य र संकथनका तहमा पनि विचलन प्रतिबिम्बित हुनसक्छ ।" (अधिकारी, हेमाङ्गराज, सम्प्रेषण, वर्ष १ अङ्क १, २०६१:१४)

भाषामा स्थापित व्याकरणिक नियमहरूको उल्लङ्घन नै विचलन हो । काव्यिक तथा साहित्यिक सिर्जनाहरूमा विचलनयुक्त भाषिक प्रयोगले लक्ष्यार्थ तथा व्यङ्ग्यार्थ प्रस्तुत गर्नुका साथै त्यसमा श्रुतिमाधुर्य, आल्हादता र भावमयताको प्रभावकारी स्वरूप निस्पादन गरिएको हुन्छ । (लम्साल, रामचन्द्र र अन्य, प्रायोगिक भाषाविज्ञान, २०६२:७१)

सामान्य भाषामा प्रयुक्त हुने सामान्य भाषिक नियमको अतिक्रमणको रूपमा विचलनको प्रयोग गरेको देखिन्छ । विचलनमा परम्परागत वा रूढ प्रयोगलाई छोडेर वा प्रचलित मानकलाई भङ्ग गरी भाषाको नयाँ संरचना प्रस्तुत गरिन्छ । कृतिको भाषामा पाइने विचलन सात प्रकारका छन् ती हुन्: कोशीय विचलन, व्याकरणिक विचलन, ध्वनिप्रक्रियात्मक विचलन, लेख प्रक्रियात्मक विचलन, अर्थतात्त्विक विचलन, भाषिक विचलन, प्रयुक्ति विचलन । (शर्मा:२०४८:२८) यहाँ 'यो प्रेम !' नाटकलाई विचलनको आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

#### ६.२.१ कोशीय विचलन :

कोशमा प्रयुक्त शब्दहरूले सर्जकका काव्यात्मक अभिव्यक्तिको सामर्थ्यलाई बहन गर्न नसक्ने भएमा सर्जकले सौन्दर्य सङ्गतिका लागि नयाँ शब्दहरूको निर्माण वा प्रचलित शब्दको संरचनामा अतिक्रमण गर्नुलाई नै कोशीय विचलन भनिन्छ । कोशीय विचलन



शब्दनिर्माण प्रक्रियाको एउटा अराजक र असामान्य रूप पनि हो किनकि यसमा नवीन शब्दहरूको निर्माण गरिन्छ । यस्तो शब्द निर्माणमा व्याकरणिक नियमलाई पूर्णतः अवलम्बन गरिएको हुँदैन । 'यो प्रेम !' नाटकमा प्रयोग गरिएका केही शब्दहरू तल प्रस्तुत गरिन्छन् ।

१. तैले ऐले लाएजस्तो तेरा कतिवटा सारी छन् हँ ? अस्ति पनि यही लगाएको देखेथेँ । यही एउटा मात्रै ? मेरी स्वास्नीको त - (पृष्ठ ४)
२. (गाह्रो मानेर) उसको गाउँ को मान्छे यहाँ छ रे, उसैकाँ । (पृष्ठ ५)
३. (केहीबरेपछि) पर्देन बोलाएर ल्याउन । अचेल कहाँ छ भनेर पो सोध्या । (पृष्ठ ६)
४. हैन, कैले हुन्थ्यो । कता हो कता हो । गड्गाको अगाडि म ! (पृष्ठ ८)
५. (उसैगरी) हैन भन्या, टाढैबाट देखेको जस्तो लाग्यो, भभल्को ! शेखरले म आइपुग्ने भनेर थाहा पायो ? ( पृष्ठ २१)
६. फेरि गैल गर्लान्, पैसा काट्लान् नि ! (पृष्ठ १७)
७. जान आँट्नुभयो त बिहेका कुरा मिलाउन ? (पृष्ठ २५)
८. पक्कासम्म हुने भैसकेको कुरा, मैले त अहिले, आज पो थाहा पाएँ । कति दिन भो कुरा चल्या ? (पृष्ठ २६)
९. (भ्यालबाट हेर्दै) बोलाऊँ त उसो भए ! शेखर फर्कदै नफर्केर गैरहेछ । सानुबाबु फर्कीफर्की हेर्दै छ । बोलाऊँ ? (पृष्ठ ७०)

माथि उदाहरणमा रेखाङ्कित शब्दहरू नेपाली भाषामा अप्रचलित शब्दहरू हुन् । मानकका दृष्टिकोणले नेपाली भाषामा विशिष्टता हासिल नगरेका शब्दहरू हुन् । उदाहरणमा आएका ऐले, देखेथेँ, उसैकाँ, सोध्या, कैले, भन्या गैल, भैसकेको, भो, गैरहेछ शब्दहरू नेपाली भाषामा मानक प्रयोगको सट्टामा विचलन भई आएका अप्रचलित शब्दहरू हुन् । नेपालीमा मानक रूप क्रमशः अहिले, देखेको थिए, उसैकहाँ, सोधेको, कहिले, भनेको गएल, भइसकेको, भयो चलेको, गइरहेछ जस्ता शब्दहरूको प्रयोग हुन्छ । यसरी नाटकलाई कलात्मक र प्रभावकारी बनाउन यी शब्दहरूको विशिष्ट कोशीय प्रयोगको सट्टामा विचलन भई प्रयोग हुन पुगेको पाइन्छ ।

६.२.२ व्याकरणिक विचलन:

व्याकरणिक कोटि (लिङ्ग, वचन, पुरूष, काल, कारक आदि) तथा एकाइहरू (वाक्य, उपवाक्य, पदसमूह, शब्द, रूपिम आदि) को व्यवस्थित अनुक्रममा हुने अतिक्रमणलाई व्याकरणिक विचलन भनिन्छ । 'यो प्रेम !' नाटकमा भएका व्याकरणिक विचलन निम्न छन् ।

१. घरमा स्वास्नी छँदाछँदै कुन काम लिएर गड्गासित प्रेम गर्न आयो त्यो शेखर ? (पृष्ठ १३)

२. तँ कति राम्री छस् शशी ! रानी हुन लायककी, तर के गर्नु र, तेरो पहुँचभित्रका छन् र त्यस्ता, ती दुइटै न हुन्- त्यै सानुबाबु र त्यै शेखरे ! अरूहरू त यो दुनियाँमा छैनन् जस्तो, कता कता । (पृष्ठ २०)

३. केटी मन पच्यो ? (पृष्ठ २५)

माथि उदाहरणमा प्रस्तुत गरिएका वाक्यहरूमा व्याकरणिक विचलन भएको पाइन्छ । उदाहरण (१) मा कर्ता कर्म क्रियाको क्रमबद्धता नभएर कर्म क्रिया कर्ता भएकाले वाक्य संरचनामा विचलन पाइन्छ । (२) मा स्त्रीलिङ्ग क्रियापद हुनुपर्नेमा पुलिङ्गी क्रियापदको प्रयोग गरेको हुनाले यहाँ लिङ्गमा विचलन पाइन्छ । (३) मा कर्ता क्रिया मात्र प्रयोग गरिएको छ, कर्मपद लोप भएको छ ।

माथिको वाक्यमा व्याकरणिक दृष्टिले विशिष्ट प्रयोग गर्दा “त्यो शेखर घरमा स्वास्नी छँदाछँदै कुन काम लिएर गड्गासित प्रेम गर्न आयो ? ” हुनुपर्छ । त्यस्तै(२) को वाक्यमा क्रियापद ‘छस्’ भएकोमा ‘छेस्’ हुनुपर्छ भने (३) मा केटी शेखरलाई मन पच्यो ? ’ हुन्छ, यस किसिमले हेर्दा प्रस्तुत नाटकमा व्याकरणिक विचलन भएको पाइन्छ ।

६.२.३ ध्वनिप्रक्रियात्मक विचलन:

जुनसुकै भाषाको आफ्नै ध्वन्यात्मक प्रक्रिया हुन्छ । भाषाको निश्चित र व्यवस्थित उच्चारणमा नै यसको अर्थ पनि सार्थक हुन्छ । भाषाको सम्पूर्ण वक्ताले स्वीकारेका सहज ध्वनि व्यवस्था नै त्यस भाषाको मानक ध्वनिव्यवस्था वा उच्चारण हो । खास एकाइको उच्चारण मा पहिचान्न सकिने मानकसँगको अन्तर नै ध्वनिप्रक्रियात्मक विचलन हो । ‘यो प्रेम ’ नाटकमा कतिपय पङ्क्तिहरूमा यस प्रकारका विचलन भएको पाइन्छ, जसलाई तलका पङ्क्तिहरूबाट देखाइएको छ ।

१. बेलुकी सुत्ने बेलामा आमाको कुरा गरेर जैले पनि बालाई रूवाउँछ । (पृष्ठ ९)

२. उसो भए बालाई दाइसित भेट्न तिमीकाँ आजै पठाइदिऊँ है, हुन्न । (पृष्ठ ११)

३. बस्न त ऐले नबसूँ बाबू ! कति उठबस गर्ने ? तर तपाईंले के भन्न लाग्नुभएको हैन ? भन्नोस्न । (पृष्ठ २६)

४. अघि मैले गड्गाको कुरा शेखरसित उठाएकी थिएँ । गड्गाको नाउँ सुनेदेखि नै ऊ भस्किरहेछ । (पृष्ठ २८)

५. ओहो ! त्यसरी मारें हगि त्यल्लाई मैले ! एकदम भयालढोका बन्द गरेर मुखमा बुजो कोचेर घाँटी अँठयाएर । (पृष्ठ ३०)

६. हैन, तर सौता किन हाल्या रहेछ, दिदी ? (पृष्ठ ४८)

७. बिर्सिन नसकेर पो त भन्या त यल्ले ! (पृष्ठ ५०)

८. राखेछ त त्यल्ले ? (पृष्ठ ६२)

रेखाङ्कित शब्दहरूमा ध्वनिप्रक्रियात्मक विचलन भएको छ । यी सबै पदहरूमा भएको ध्वनिको विचलनलाई तिनको मानक ध्वनिक्रमलाई हेरेर तालिकामा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ:

ध्वनिक्रम तालिका नं. - ९

क्र.सं.	ध्वनिक्रमिक विचलन	मानक ध्वनिक्रम	विचलन प्रस्टीकरण
१.	जैले जंऐंलुं	जहिले जंहंइंलुं	'ह' वर्ण लोप भएको छ ।
२.	बा बुंआ	बाबा बुंआबुंआ	'बु' आ ध्वनि आगमन भएको छ ।
३.	काँ कंआँ	कहाँ कंहंआँ	'ह' वर्ण लोप भएको छ ।
४.	ऐले ऐंलुं	अहिले अंहंइंलुं	'अ' ध्वनि र ह वर्णको आगमन भएको छ ।
५.	नाउँ नंआउँ	नाम नंआंमंअ	'म' वर्ण लोप भई उँ ध्वनिको आगमन भएको छ ।
६.	त्यल्लाई तंयंअंलंलंआइ	त्यसलाई तंयंअंसं अंलंआइ	'स्' वर्ण लोप भई ल् वर्णको आगमन भएको छ
७.	हाल्या हंआंलंयंआ	हालेको हंआंलंएंकंओ	'क' वर्ण लोप भई ओ ध्वनि लोप भएर आ ध्वनिको आगमन भएको छ ।
८.	यल्ले यंअंलंलुं	यसले यंअंसं अंलुं	'स्' वर्ण लोप भई पछिल्लो ध्वनिको प्रभावमा आएर अधिल्लो ध्वनिलाई आफै जस्तो बनाउने परम्परागत समीभवन अन्तर्गत ल् वर्णको प्रयोग ।
९.	त्यल्ले तंयंअंलंलुं	त्यसले तंयंअंसंअंलुं	'स्' वर्ण लोप भई समीभवन भएर ल् वर्णको प्रयोग

६.२.४ अर्थतात्त्विक विचलन:

कुनै पनि शब्द वा वाक्यको कोशीय वा अभिधामूलक अर्थ नै त्यसको मानक हो, तर कोशीय अर्थमा अतिक्रमण गरेर व्यञ्जनात्मक, लक्षणात्मक, प्रतीकात्मक, विम्बात्मक आदि अर्थ व्यक्त गर्दछ भने त्यो अर्थतात्त्विक विचलन हो (शर्मा, २०४८:२८) । 'यो प्रेम' नाटकमा पनि अर्थतात्त्विक विचलनको प्रयोग गरेर सौन्दर्य प्रदान गरिएको पाइन्छ ।

१. किन अब, मोरो चुरोट ! मन उडाउँदो रहेछ, कताकता पुऱ्याउने ! (पृष्ठ ५)
२. आमाले मलाई गङ्गा र शेखरको खूब चेवा ले है भन्नुभएको थियो । (पृष्ठ ६)
३. प्रेमलाई योचाहिँ बाटो मात्रै हिँड् भनेर कसैले अफसम्म त्यसलाई डोऱ्याउन सकेको छैन । त्यो यस्तै अटेरी छ, जथाभावी हिँड्छ । (पृष्ठ १४)
४. हाम्रा बाजेका चारवटी स्वास्नी थिए भन्ने त थाहा छ हगि तिमिललाई ? त्यसरी स्वास्नीहरूको माला लाएर पनि उनको वास्तविक ध्येय सच्चा प्रेम थिएन भनेर भन्न सकिने । (पृष्ठ ३५)
५. हाम्रो यो खलबलिएको गिदी त मिल्न आउँछ टम्म भएर, हामी अर्धसिल्लीहरूको । (पृष्ठ ५५)
६. तँ त्यसरी पत्याउन्नस् तर मलाई पूरा पत्यार छ तेरो भिनाज्यूको जिउ लिदिने पनि यही मेरो विषालु मन हो । (पृष्ठ ५९)
७. तर अझै पख एकैछिन । धमिलो मनलाई गङ्गाजल पारूँ अनि । (पृष्ठ ६६)

माथि उदाहरणमा आएका वाक्यहरूमा अर्थतात्त्विक विचलन भएको छ । उदाहरण (१) मा अमानवीय वस्तुलाई मानवीय नामको प्रयोग गरिएको छ । चुरोटजस्तो निर्जीव वस्तुलाई मोरो चुरोट भनेर मानवीय नामको प्रयोग गरिएको छ । मन उडेरजाने वस्तु होइन मन उडेर कहीं पनि पुग्दैन, अनेक भावना मात्र मनमा आउने भएकाले यहाँ अर्थतात्त्विक विचलन भएको पाइन्छ । (२) मा मानक प्रयोगको हिसाबले क्रियापदमा विचलन ल्याइएको छ । यसको क्रियापदमा चेवा लि को सङ्गमा चेवा गर्नु हुनुपर्दथ्यो । (३) मा प्रेमलाई मानवीकरण गरिएको छ । मान्छे वा सजीव जनावरमात्र हिँड्नसक्छ । मान्छे अटेरी हुन्छ तर प्रेम त भावना हो यो हिँड्न पनि नसक्ने र अटेरी पनि नहुने हुनाले यहाँ अर्थतात्त्विक विचलन भएको छ । (४) मा फूल वा अन्य चीजको माला लगाइन्छ तर स्वास्नीहरूको त माला नलगाइने भएकाले यहाँ भनाइमा रोचकता ल्याउन अर्थतात्त्विक विचलन भएको पाइन्छ । (५) मा मनमा भैँचालो जानुपर्ने भन्ने प्रसङ्गमा उक्त वाक्य आएकाले भैँचालो गए खलबलिएको गिदी टम्म मिल्न आउँछ भनिएको छ, भैँचालो त जमिनमा जान्छ, मनमा जाँदैन त्यसैले यहाँ अर्थतात्त्विक विचलन भएको पाइन्छ । (६) मा विषालु वस्तु सेवन गरेमा मात्र कसैको जिउ लिन्छ तर उक्त वाक्यमा विषालु मनले जिउ लियो भनेर प्रस्तुत गरिएको छ । विषालु मनले जिउ लिदिने प्रसङ्गमा अर्थतात्त्विक विचलन भएको छ । (७) मा धमिलो मनलाई सफा वा

सडलो पारूँ भन्नु पर्नेमा गङ्गाजल पारूँ भन्ने शब्द प्रयोग हुँदा यहाँ पनि नेपाली भाषाको मानक दृष्टिमा विचलन मान्न सकिन्छ ।

यसरी यस नाटकमा कतिपय पङ्क्तिहरूमा विशिष्ट अर्थ निर्माणका लागि, पद, पदावली र वाक्यमा रहेका कतिपय अभिधात्मक अर्थको विचलन भएर अर्थतात्त्विक विचलनको प्रयोग यहाँ सोद्देश्यमूलक र सार्थक रहेको देखिन्छ ।

६.३ समानान्तरता :

समानान्तरताले समान तत्त्वहरूको पुनरावृत्तिलाई जनाउँछ । यसलाई पनि भाषाका विभिन्न एकाइ र तहभित्र प्रकटित भएको देख्न सकिन्छ । तसर्थ वर्ण, लय, रूप, शब्द, पदावली, उपवाक्य आदिमा हुने सादृश्यले साहित्यिक अभिव्यक्तिमा विशिष्टता झल्काउन मद्दत गरेको हुन्छ । विचलनले अनियमितता वा प्रचलित मानकलाई उल्लङ्घन गरेर अभिव्यक्तिमा आकर्षण पैदा गर्छ भने समानान्तरताले भाषाको प्रयोगमा अभि नियमितता सृजना गरेर आकर्षण पठाउँछ । (अधिकारी, हेमाङ्गराज, सम्प्रेषण, वर्ष १ अङ्क १, २०६१:१५) । समानान्तरता बाह्य र आन्तरिक गरी दुई प्रकारका हुन्छन् ।

६.३.१ बाह्य समानान्तरता:

एकभन्दा बढी ध्वनि, शब्दरूप, पदावली, वाक्य आदिको आवृत्ति भई भाषामा बाह्य समानान्तरताको सिर्जना हुन्छ । (शर्मा: २०४८:२९) । बाह्य समानान्तरता स्थूल हुन्छ । यो भाषाका ध्वनि, वर्ण, रूप, शब्द, पदावली आदिका बाह्य स्वरूप वा रूपाकृतिको पुनरावृत्ति भएर प्रकट हुन्छ । त्यसैले अभिव्यक्तिमा यो शब्दवैचित्र्य वा शब्दालंकारका रूपमा देखापर्छ । (अधिकारी, हेमाङ्गराज, सम्प्रेषण, वर्ष १, अङ्क १, २०६१:१५) । 'यो प्रेम !' नाटकमा भएका बाह्य समानान्तरतालाई यसरी प्रष्ट पार्न सकिन्छ ।

१. अन्त नजानु है, तीं खेलिरहनु । (पृष्ठ १)
२. हो, दुई थोक भन्नु छ । एउटा तँलाई भने पनि हुने, अर्को तँलाई भने पनि तैले बालाई भन्न नहुनेचाहिँ । (पृष्ठ २)
३. मान्छे त राम्री होस् वा तँ ! निक्कै राम्री । तर हेर, तैले के यस्तो चुत्थो पाउडर .... (पृष्ठ ३)
४. लौ, हो त हो । तँलाई पनि सानुबाले त्यसै गर्नुहोला, तेरो मन परेको मान्छेसित बिहे गर्न नदिनुहोला भन्ने डर होला, हैन ? (पृष्ठ ७)
५. कुरा के भने त्यो मान्छेको बिहे भइसकेको छ, हो कि हैन ? (पृष्ठ १२)

६. खै, म आएदेखि त उठेको छैन । म तँलाई पखिर् रहेको गङ्गा, आउन त अलि अबेर गरिस् नि ! (पृष्ठ १६)
७. भ्रममा त म उहिले थिएँ । अहिले सब छर्लङ्ग छ । त्यही उहिलेको भ्रमले त्यसलाई मान्यो । (पृष्ठ ३१)
८. प्रेम यस्तो सवालै सोद्धैन शेखर ! प्रेममा पनि यसरी, उसरी यसनिमित्त भन्ने हुन्छ ? प्रेम त अन्धो हुन्छ । (पृष्ठ ३३)
९. के तिमीले सानुबाको जागिरको कुरा शशीलाई हेर्न जाने मेरो निहुँ भनिठानेर ए ! शशी ! भन्या ? (पृष्ठ ४३)
१०. कोही केही भन्दा रहेछन् कोही केही । तेरो भिनाज्यूचाहिँ - (पृष्ठ ५३)
११. यो प्रेम कहिल्यै असफल नहोस् ! यस्तो प्रलापै सुन्न नपरोस् ! (पृष्ठ ५५)
१२. मैले अहिले यो बिग्रेको मन, यो विषालु जीउ लिएर त्यहाँ, त्यहाँ त्यसकहाँ त्यसलाई काखमा लिन, मेरो यस्तो दूध चुसाउन कसरी जाने ? (पृष्ठ ५९)
१३. हैन दिदी ! हैन । केही पनि हैन । के यो धामी बकेजस्तो बकिरहेकी ! दिदी, तपाई ? (पृष्ठ ६०)

प्रस्तुत उदाहरणमा दिइएको वाक्यहरूमा शब्द, पदावली, ध्वनि, वर्ण, रूप आदिको पुनरावृत्तिबाट समानान्तरताको सिर्जना भएको छ । उदाहरण (१) मा भनाइको अन्त्यमा 'नू' ध्वनिको प्रयोग गरेर अन्त्यानुप्रासको सिर्जना गरिएको छ । (२) मा 'न्' ध्वनिको आठपटक आवृत्ति भएको छ । (३) मा त वर्णको चारपटक र राम्री शब्दको दुईपटक पुनरावृत्ति भएको छ । (४) मा सातपटक 'ह' व्यञ्जन ध्वनिको क्रमशः ओ, ओ, ओ, ए, ओ, ओ, ऐ ध्वनिसँग पुनरावृत्ति गरेर समानान्तरताको सिर्जना गरिएको छ । साथै तीन पटक होला शब्दको पुनरावृत्ति भएको पाइन्छ । (५) मा कुरा, के, सकेको, कि शब्दमा क्रमशः उ, ए, ए, ओ, इ स्वर ध्वनिसँग क् व्यञ्जन ध्वनिको पुनरावृत्ति भएको छ । (६) मा अ स्वर ध्वनिको दुईपटक र आ स्वर ध्वनिको दुईपटक आवृत्ति भएको छ । (७) मा भ्रम, भ्रम गरी शब्द तहमा दुई पटक र म् व्यञ्जन वर्णको पाँच पटक आवृत्ति भएको छ । (८) मा प्रेम शब्दको दुई पटक आवृत्ति भएको छ । (९) मा सानुबा, हेर्न, जाने, निहुँ, भनिठानेर गरी क्रमशः उ, अ, ए, इ, इ, ए स्वर ध्वनिसँग 'न्' व्यञ्जन ध्वनिको पुनरावृत्ति भएको छ । (१०) मा कोही कोही, केही, केही गरेर दुई दुई पटक शब्दतहमा आवृत्ति भएको छ । (११) मा 'प्' व्यञ्जन ध्वनिको चारपटक पुनरावृत्ति भएको छ । (१२) मा त्यहाँ, त्यहाँ दुईपटक र त्यस, त्यस दुई पटक गरी शब्दतहमा आवृत्ति भएको छ । (१३) मा 'ह' व्यञ्जन ध्वनिको पाँच पटक, 'क्' व्यञ्जन ध्वनिको पाँचपटक, दिदी शब्दको दुई पटक, हैन शब्दको तीन पटकसम्म पुनरावृत्ति गराएर अनुप्रासीय समानान्तरता व्यक्त गराइएको पाइन्छ ।

‘यो प्रेम !’ नाटकमा बाह्य समानान्तरताको प्रयोगबाट रचनामा काव्यात्मक गुण थपिन गई अभिव्यक्ति सार्थक एवम् औचित्यपूर्ण हुनुका साथै काव्य कर्णप्रिय, लयात्मक एवम् प्रभावोत्पादक बनेको छ ।

६.३.२ आन्तरिक समानान्तरता:

आन्तरिक समानान्तरता अर्थगत पुनरावृत्तिका रूपमा अभिव्यक्तिमा निहित हुन्छ । बाह्य रूपाकृतिको आवरणभित्र रहने हुनाले यो सूक्ष्म प्रकृतिको हुन्छ । यसरी बाह्य समानान्तरता शाब्दिक तहमा हुन्छ भने आन्तरिक समानान्तरता आर्थी तहमा निहित भएको हुन्छ । समानान्तरता पनि सार्थक एवम् सप्रयोजन हुनु आवश्यक ठानिन्छ, नत्र अभिव्यक्तिमा यिनको महत्त्व रहँदैन । (अधिकारी, हेमाङ्गराज, सम्प्रेषण, अङ्क १, वर्ष १, २०६१) । आन्तरिक समानान्तरता रचनाको अर्थगत तहमा प्रकटित हुन्छ । यो अर्थ वा भाव स्तरको आवृत्ति हो । यस नाटकमा भएका आन्तरिक समानान्तरताका उदाहरणहरू निम्न बमोजिम छन् :

१. त्यो हुँदाहुँदै उनको दाहिने हातको चोर औँला पनि ठाडो भएर आउँदै ठीक मेरो नाकमाथि आएर भुन्डिरहयो । (पृष्ठ ५०)
२. भैंचालो त जानैपछि, सानुबाबु ! (पृष्ठ ५५)
३. लौ यसै गरी जलोस् यो प्रेम ! यो जङ्गली प्रेम ? (पृष्ठ ६६)
४. एक दिन म यसै गरी छोरालाई दूध ख्वाइरहेकी थिएँ । तेरो भिनाज्यूले एकछिनसम्म गौड गरेर हेरेपछि भनेथे-संसारमा सबभन्दा राम्रो दृश्य-आमा !’ म झलझली सम्झन्छु । (पृष्ठ ६७)
५. सानुबाबु, यस्तो हुन्छ भनेर उहिले नै भनेथेँ तिमिलालाई ! यी स्वास्नीमान्छेहरू ढोका लाएर - (पृष्ठ ६९)
६. तैले त पाइहाल्लिस् कि कोही - (पृष्ठ ७१)

प्रस्तुत उदाहरण (१) मा गङ्गाको पतिको चोर औँला गङ्गाको नाकमाथि आएर भुन्डिनुले गङ्गालाई मात्र नभएर प्रत्येक नारी पात्रलाई नैतिक सचेतता प्रदान गरेको छ भने पुरूष पात्रलाई पतनतिर उन्मुख गराएको छ । त्यसैगरी (२) मा समाजसुधिनका लागि समाजमा परिवर्तनको भैंचालो जानुपछि त्यो भैंचालो बाह्य जगत्मा र व्यक्ति मनका अर्न्तगतमा पनि जानु आवश्यक छ भन्ने आशय प्रकट गरिएको छ । (३) मा कुनै पनि कुरा नवनिर्माण हुनका लागि पुराना कुराहरूको वा मान्यताहरूको अन्त्य हुनुपछि, जल्नुपछि, भन्ने भाव व्यक्त गर्दै शेखरका फोटा र चिठी गङ्गाले जलाएको देखाएर नाटककारले रूढिग्रस्त कुरालाई यसरी नै जलाएर नवचेतना र नवनिर्माणको कार्य थालनी गर्नुपछि भन्ने अभिव्यक्ति प्रस्तुत गरी भावगत समानान्तरता प्रकट भएको छ । (४) मा नारीका विभिन्न रूपमध्ये सबैभन्दा असली र उत्कृष्ट रूप आमाको रूप हुन्छ र त्यो रूप नै बढी प्रभावकारी र

हृदयस्पर्शी हुन्छ, भन्ने भावभूमि प्रस्तुत भएको छ । (५) मा नारीलाई सम्मान गर्न नजान्नेले आत्मसम्मान गुमाउनुपर्छ, जसरी सानुबाबु र शेखर गड्गाको आत्मासम्म पुग्न त के घरको ढोकाबाटै फर्कन विवश छन् भन्ने भावको चित्रण गरिएको छ । (६) मा शेखरको विवाह सम्भावित छ । ऊ विधुर भएर पनि पुरुष भएकाले विवाह गर्न सक्छ । शशी युवती छे, उसले राम्रो वर पाउन सक्छे, तर गड्गा विधवा भएकी र छोरोसमेत भएको कारणले गर्दा विवाह गर्न असम्भव छ, भन्ने विचार प्रस्तुत भएको छ ।

यसरी यस नाटकभित्र विभिन्न पद्धतिहरूमा भावगत समानान्तरता कायम भई काव्यसौन्दर्य बढ्नुका साथै भाषामा प्रभावोत्पादकता थपेको देखिन्छ । नाटकका विभिन्न पद्धतिमा विशिष्ट अर्थभित्र सार्थक र सुन्दर ढङ्गमा भावगत पुनरावृत्ति भएको छ ।

#### ६.४ सारांश

व्याकरणिक नियमको अतिक्रमण गर्दै भाषाको नयाँ संरचनाको प्रयोग गर्नु वा भाषाको मानकेतर प्रयोग नै विचलन हो । यो प्रेम नाटकमा कोशीय विचलनअन्तर्गत मानकका दृष्टिकोणले विशिष्टता हासिल नगरेका अप्रचलित शब्दहरू व्याकरणिक विचलनअन्तर्गत मानक ध्वनिक्रमको आधारमा विचलन पर्दछन् । अर्थतात्त्विक विचलनमा अमानवीय वस्तुलाई मानवीय नामको प्रयोग र निर्जीव वस्तुलाई मानवीय गुणको आरोप गरिदाँ हुन आएको विचलनको चर्चा गरिएको छ । समानान्तरताअन्तर्गत बाह्य र आन्तरिक शब्द, पदावली, ध्वनि, वर्ण, रूप आदिको पुनरावृत्तिबाट अनुप्रासीय अभिव्यक्ति प्रकट भएको देखिन्छ भने आन्तरिक समानान्तरताबाट आर्थी वा भावस्तरको चमत्कार प्रकट भएको पाइन्छ । यसरी 'यो प्रेम !' नाटकमा समानान्तरताको राम्ररी निर्वाह भएको पाइन्छ ।



## सातौं परिच्छेद निष्कर्ष

७.१ निष्कर्ष:

साहित्यिक कृतिको अध्ययन अनुसन्धान गर्ने क्रममा दिनानुदिन नवीनतम खोज, अनुसन्धान र प्रयोगहरू भइरहेको पाइन्छ। यही सन्दर्भमा देखिएका धारणाहरूमध्ये शैलीपरक धारणा पनि एक हो। शैलीवैज्ञानिक ढङ्गले कृतिको अध्ययन, विश्लेषण र मूल्याङ्कन गरेको खण्डमा रचनाको बाह्य प्रभावको आधारमा मात्र मूल्याङ्कन नगरी आन्तरिक तहसम्म पुगेर कृतिभित्रका कुरालाई विश्लेषण गर्न सकिन्छ। त्यसै कारणले सङ्गठित, व्यवस्थित र वस्तुगत अध्ययन विश्लेषणका लागि शैलीविज्ञानको महत्त्व देखिन्छ। शैलीवैज्ञानिक पद्धतिको उदय साहित्यको भाषापरक अध्ययन प्रक्रियाबाट भएको हो। शैलीवैज्ञानिक अध्ययन साहित्यिक कृतिमा प्रयोग गरिएको भाषासँग सम्बन्धित हुन्छ। अतः यसले भाषा र साहित्यलाई सँगसँगै समेटेको हुन्छ। शैलीविज्ञान भाषाको कथ्य र लेख्य दुबै रूपको वस्तुपरक अध्ययन गर्ने वैज्ञानिक मान्यता हो। यसको पद्धति भाषापरक र दृष्टि कलापरक हुन्छ।

आधुनिक नेपाली नाटक साहित्यमा समस्यामूलक सामाजिक यथार्थवादी नाटकको थालनी गर्ने नाटककार गोपालप्रसाद रिमाल हुन्। उनको प्रकाशनका दृष्टिले दोस्रो नारी समस्यामूलक नाटकका रूपमा रहेको 'यो प्रेम !' नाटक वि.सं. २०१५ सालमा साभा प्रकाशनबाट सर्वप्रथम प्रकाशित भएको हो। 'यो प्रेम !' नाटकको शीर्षक विधान व्यङ्ग्यात्मक किसिमको छ। उक्त शीर्षकले नाटकको विषयवस्तुसित सामञ्जस्यमूलक सम्बन्ध राखेको छ। 'यो प्रेम' नाटकको बाह्य संरचनालाई हेर्दा यो लघु आकारका जम्मा ७१ पृष्ठमा संरचित छ। यस नाटकमा जम्मा तीन अङ्क छन्। पहिलो र दोस्रो अङ्क सिङ्गसिङ्गै दृश्यका रूपमा छन् भने तेस्रो अङ्कमा तीन दृश्य छन्। नाटकका घटनावलीहरू सङ्गठित रूपमा रहेका छन्। 'यो प्रेम !' नाटक कथानक, चरित्र चित्रण आदिका दृष्टिबाट ज्यादै महत्त्वपूर्ण देखिन्छ। कथानकले कौतूहलतालाई राम्ररी समायोजन गर्दै अगाडि बढेकाले रोचक एवम् प्रभावोत्पादक छ। नाटकको कथानकमा आदि, मध्य र अन्त्यको पूर्णता पाइन्छ। यस नाटकको कथानकलाई फ्रेटागको सूचीस्तम्भका पाँचै अवस्थाहरूसँग दाँज्न सकिन्छ। नाटकको आन्तरिक संरचनालाई हेर्दा मुख्य पात्र शेखर गङ्गाको प्रेम प्रसङ्ग र उनीहरूको दुर्घटित प्रेमका साथै त्यसबाट उत्पन्न समस्यालाई प्रस्तुत गर्दै नाटक अघि बढेको छ। नाटक सुरु हुँदा धेरै घटनाहरू घटिसकेका हुन्छन्। जुन घटनाहरू पात्रका लामा-लामा एकालाप तथा आत्मकथाजस्ता लाग्ने संवादबाट थाहा पाइन्छ। नाटकका घटनाहरू काठमाडौंका मध्यम वर्गीय दुई परिवारमा घटेका छन्। ती क्रमशः नायक शेखरको घर र नायिका गङ्गाको माइतीघर हुन्।

‘यो प्रेम’ नाटकमा सत् र असत् प्रमुख र सहायक पात्र रहेका छन् । पात्रहरू व्यक्ति पात्र नभई प्रतिनिधिमूलक पात्र हुन् । यस नाटकमा मञ्चीय पात्रहरू नै छन् । नारी र पुरूष दुवै पात्रहरू यस नाटकमा रहेका छन् । मुख्य पात्रका रूपमा शेखर र गङ्गा रहेका छन् । आमा गौण पात्रका रूपमा दखोपरेकी छिन् । काले र भाइ पात्रको नाम नाटकमा आए पनि तिनीहरूको कुनै भूमिका छैन, नाटकमा घटनासँग सम्बन्धित छैनन् । यहाँ मञ्चीय र सूच्य गरी २२ जना पात्र छन् । आमा र शशी नाटकका अनुकूल पात्र हुन भने गङ्गा, शेखर सानुबाबु प्रतिकूल पात्र हुन् । सबै पात्रले वर्गीय पात्रको प्रतिनिधित्व गरेका छन् भने काले नोकर व्यक्तिगत पात्र हो । यो नाटकको मुख्य उद्देश्य नेपाली समाजको यथार्थ चित्रण गर्दै पुरूषसमान नारी स्वतन्त्रताको आवाज उठानु हो ।

‘यो प्रेम’ नाटकमा पूर्ण रूपमा गद्य भाषाको प्रयोग गरिएको छ । यसमा सरल किसिमको बोलचालको भाषा स्वाभाविक मार्मिक र संवेद्य रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यो नाटक भाषा प्रयोगको दृष्टिमा मानकको निकटमा रहेर रचना गरिएको नाटक हो । यसमा चयनान्तर्गत शब्दचयन, वाक्यचयन, चिन्हको प्रयोग, बिम्ब प्रतीकको चयनका साथै नेपाली भाषामा प्रचलित उखान टुक्काहरूको चयनले भाषालाई थप सजिलो र आकर्षक बनाएका छन् । काठमाडौंको नेवारी समाजमा प्रचलित भनाई ‘गम्फो न्याना घम्को फोसा’ को प्रयोग पनि नाटकमा गरिएको छ ।

यस नाटकमा विचलनान्तर्गत कोशीय विचलन, व्याकरणिक विचलन, अर्थतात्विक विचलन, ध्वधिप्रक्रियात्मक विचलन प्रमुख रूपमा रहेका छन् । नाट्य सिद्धान्त अनुरूप नाटकमा पाँच अङ्क र अङ्कमा केही दृश्य हुनुपर्नेमा नाटककार रिमालले तीन अङ्क र प्रथम र द्वितीय अङ्कमा दृश्यको प्रयोग गरेका छन् र तृतीय अङ्कमा तीनवटा दृश्यको प्रयोग गरेर सम्पूर्ण नाटकमै विचलन ल्याएका छन् । समानान्तरता अन्तर्गत बाह्य र आन्तरिक समानान्तरताको उत्कृष्ट प्रयोग गरिएको पाइन्छ । आन्तरिक समानान्तरताको भल्का दिने वाक्य यस नाटकमा यथेष्ट प्रयोग गरिएको पाइन्छ । नाटककार रिमाल सशक्त गद्यकवि पनि भएकाले यस नाटकका ठाउँठाउँमा पात्रले बोलेका संवादमा गद्य कवितात्मक पंक्ति जस्ता लाग्ने भाषा पनि प्रयोग गरिएको छ । यसरी प्रस्तुत नाटकमा प्रयोग भएको भाषाशैली समस्या नाटकको विशेषता अनुरूप स्वाभाविक देखिन्छ । भाषिक विन्यासका सन्दर्भबाट हेर्दा नाटकमा भाषिक त्रुटीहरू पाइन्दैनन् ।

गोपालप्रसाद रिमालको साहित्यिक शैलीको विशिष्ट प्रयोग भएको दोस्रो नारी समस्यामूलक ‘यो प्रेम !’ नाटकले नेपाली समाजमा रहेको नारी शोषण, युवायुवतीको वासनात्मक प्रेम र त्यसबाट उत्पन्न समस्यालाई समेटेको छ । समाजमा रहेको बहुविवाह गर्ने छुट, पुरूषले नारीमाथि गर्ने दमन, जागिर पाउनकालागि ठूलावडालाई भनसुन गर्नुपर्ने

स्थिति, अर्थात् चाकरी प्रथा शिक्षित र प्रबुद्ध भएपनि युवाहरूमा रहेको बदमासी गर्ने प्रवृत्ति आदिलाई आफ्नो परिवेश बनाएको छन् । 'यो प्रेम !' नाटकले नारीले मर्यादाहीन अवस्थामा समस्या लिएर बाच्नुपर्ने तत्कालीन नेपाली समाजको दयनीय अवस्थालाई चित्रण गरेको छ । नारीलाई केवल विलास र वासनकै साधन बनाउने, विवाहित नारीले परपुरुषलाई हेरेमात्र पाप लाग्छ, सत्यवती नारीलाई दोष लगाएर उसको सन्तान दरसन्तान विवाहपछि हास्रै नसक्ने हुनेजस्ता परम्परागत मान्यता र संस्कार नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । प्रेमिकाका रूपमा होस् चाहे पत्नीका रूपमा होस् नारीले पुरुषबाट शोषित हुनुपर्ने नेपाली सामाजिक वातावरणलाई नाटकले समेटेको छ ।

'यो प्रेम !' नाटक आधुनिक नेपाली नाटक साहित्यको सामाजिक यथार्थवादी धारालाई अगाडि बढाउन सफल छ । सामाजिक विषयवस्तु, मध्यवर्गीय पात्र, काठमाडौंको परिवेश, सरल किसिमको बोलचालको भाषा स्वाभाविक, मार्मिक रूपमा प्रस्तुत गरेतापनि नाटक समस्यामूलक बन्न पुगेको छ । हिन्दु धर्म र परम्परा अनुसारको नेपाली समाजमा तत्कालीन समयदेखि हाल सम्म विद्यमान पुरुषले पत्नी मरेमा अर्को विवाह गर्न पाउने तर नारीले पती मरेमा अर्को विवाह गर्न नहुने र गरि हालेमा पनि त्यसलाई समाजले मान्यता नदिने पुरुष प्रधान समाजको चित्रण गरेको छ । नारी जीवनका समस्यालाई मूल विषय बनाएर लेखिएको यो नाटकले नायिक गङ्गामार्फत नारीलाई पुरुषको हैकमवादी प्रवृत्तिमाथि विद्रोह गरेर अधि बढ्ने सन्देश दिएको छ ।

## प्रमुख सन्दर्भसामग्री र परिशिष्ट

- सन्दर्भग्रन्थसूची
१. अधिकारी, हेमाङ्गराज (डा.) भाषा शिक्षण केही परिप्रेक्ष्य तथा पद्धति काठमाडौं, विद्यार्थी पुस्तक भण्डार, २०५३ ।
  २. अधिकारी, हेमाङ्गराज (डा.) सामाजिक तथा प्रायोगिक भाषाविज्ञान काठमाडौं, रत्न पुस्तक भण्डार, २०६२ ।
  ३. शर्मा, मोहनराज समकालीन समालोचना सिद्धान्त र प्रयोग, ने.रा.प्र.प्र. काठमाडौं २०५५ ।
  ४. लम्साल, रामचन्द्र र अन्य प्रायोगिक भाषाविज्ञान काठमाडौं, भुँडी पुराण प्रकाशन २०६२ ।
  ५. अधिकारी, हेमाङ्गराज (डा.) शैलीविज्ञान: पृष्ठभूमि र प्राक्रिय, सम्प्रेषण वर्ष १, अङ्क १, काठमाडौं नेपाली भाषा शिक्षा विभाग, त्रि.वि.वि. कीर्तिपुर २०६१ ।
  ६. नेपाल, धनश्याम शैलीविज्ञान : गान्तोक: आँकुरा प्रकाशन १९९२ ।
  ७. बन्धु चुडामणि अनुसन्धान तथा प्रतिवेदन लेखन, रत्न पुस्तक भण्डार, काठमाडौं, २०५० ।
  ८. रिमाल, गोपलप्रसाद 'यो प्रेम !' नाटक, २०६० ।
  ९. अधिकारी, हेमाङ्गराज (डा.) र शर्मा, केदारप्रसाद (डा.) प्रारम्भिक नेपाली शिक्षा: विद्यार्थी पुस्तक भण्डार भोटाहिटी, २०५६ ।
  १०. ढकाल, शान्तिप्रसाद प्रायोगिक भाषाविज्ञान, काठमाडौं विद्यार्थी पुस्तक भण्डार २०५० ।
  ११. ढुङ्गेल, भोजराज र दुर्गाप्रसाद प्रायोगिक भाषाविज्ञान एम.के. पब्लिसर्स एण्ड डिस्ट्रिब्युटर्स, भोटाहिटी, २०५८ ।
  १२. अधिकारी हेमाङ्गराज (प्रधानसम्पादक) र भट्टराई बद्रीविशाल (सम्पादक) प्रयोगात्मक नेपाली शब्दकोश काठमाडौं, विद्यार्थी प्रकाशन प्रा.लि. २०६१ ।
  १३. बन्धु चुडामणि भाषाविज्ञान काठमाडौं, साभा प्रकाशन २०५० ।
  १४. आचार्य, कृष्णप्रसाद र गैरे, ईश्वरीप्रसाद आधुनिक नेपाली नाटक र फुटकर कविता, न्यू हिरा बुक्स ईन्टरप्राइजेज, कीर्तिपुर, नयाँबजार ।

१५. भुसाल, गुणाकर नेपाली नाटक र कविता, क्षितिज प्रकाशन कीर्तिपुर, नयाँबजार ।
१६. पौडेल, शेष र अन्य नाट्यसिद्धान्त र आधुनिक नाटक काठमाडौं, दीक्षान्त पुस्तक भण्डार, २०५९ ।
१७. खनाल, राजेन्द्र 'लडाको साथी' उपन्यासको कथानक विश्लेषण, सम्प्रेषण वर्ष १, अङ्क १ काठमाडौं नेपाली शिक्षा विभाग, त्रि.वि.वि. कीर्तिपुर, २०६१ ।
१८. सापकोटा, कृष्णचन्द्र 'माइत-घर' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन काठमाडौं स्नातकोत्तर तह शोधपत्र त्रि.वि.वि.ने.के.वि. २०५९ ।
१९. गौतम, तीर्थकुमारी 'अश्वत्थामा' नाट्यकाव्यको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन काठमाडौं, स्नातकोत्तर तह शोधपत्र त्रि.वि.वि.ने.के.वि. २०६२ ।
२०. शर्मा, मोहनराज शैलीवज्ञान, काठमाडौं ने.रा.प्र.प्र. २०४९ ।
२१. दाहाल, दुर्गाप्रसाद 'नरेन्द्रदाइ' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन काठमाडौं, स्नातकोत्तर तह शोधपत्र त्रि.वि.वि.ने.के.वि. २०५८ ।
२२. पौडेल, नरेन्द्रप्रसाद 'यो प्रेम !' नाटकको संरचनात्मक विश्लेषण काठमाडौं, २०६०, शोधपत्र (स्नातकोत्तर तह नेपाली) त्रि.वि.
२३. शर्मा, मोहनराज शैलीविज्ञान, काठमाडौं ने.रा.प्र.प्र. २०४८ ।
२४. रेग्मी, शिवप्रसाद 'शकुन्तला' गीतिनाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन काठमाडौं, स्नातकोत्तर तह शोधपत्र त्रि.वि.वि.ने.के.वि. २०५९ ।

## परिशिष्ट

### १. तत्सम शब्दः

असाद्धे, अपराध, अन्याय, अचेल, अठोट, अज्ञान, अगाडि, अन्त, अबेर अँध्यारो, अभागी, अवस्था, अन्धी, अपहत्ते, असम्भव, अर्को, अपमान, अवाक, अन्धा, अनौठो, असहय, असफल, अपूर्ण, अवास्तविक, असमर्थ, अवश्य, अधिकार, अरण्य, अनुहार, अंश, अरण्यरोदन, अकस्मात्, अनुचित, आशा, आग्रह, आश्चर्य, आयु, आनन्द, उदाए, उत्साह, उच्चाट, उपद्रव, एक, औषधि, कथा, कर, कर्म, कपाल, कर्तव्य, कल्पना, कातर, काल्पनिक, कारण, किमार्थ, कुल कौतुहल, गङ्गा, गति, गीता, घुणा, चित्त, छाला, छाया, जय, जल, जात, ज्वरो, तपस्था, तीव्र, दशा, दया, दुर्गति, दुःख, दूर, दूध, देश, दैव, दोष, धन्य, धनी, ध्येय, नरक, निठुरी, निर्मल, निश्चय, न्याय, पत्र, पश्चिम, परदेश, पवित्र, पण्डित, पापी, पीठो, पीठ, पुराण, पूर्वजन्म, प्रयन्त, प्रलाप, प्राण, प्रेम, बल, बाधा, बालख, बेला, बैरि, भगीरथ, भयङ्कर, भक्ति, भावना, भाव, भूत, भ्रम, मन, मासु, माला, माया, मुख्य, मुख, मूर्ति, रङ्ग, राजा, राजमहल, रोग, लोभ, वर्ष, वाक्य, विचार, विघ्न, विषालु, विषय, विलम्ब, विधवा, विशेष, वेदना, वैद्य, व्यवहार, व्यङ्ग्य, व्यर्थ, शनिश्चरवार, शब्द, शङ्का, शान्ति, शून्य, सन्तान, सम्बन्ध, सत्य, सहन, संसार, सती, सफल, सङ्केत, समाधान, सन्तोष, सहानुभूति, साहसी, स्नेहार्थी स्वर्ग, स्वयंवर, स्वर्गीय, स्वर, हार, हृदय, ज्ञानी । १६४

### २. तदभव शब्दः

अटेरी, अस्ति, अठारेक, अरु, अलि, अचम्म, अभ्रै, अलख, अल्को, अलिअलि, अलग्ग, आँट, आँखा, आँसु, आँठा, आँखीभौं, आगो, आड, आज, आवतजावत, आइतवार, आत्तिएर, आत्महत्या, आड, आमा, आखिरी, उभिया, उपर, उठ्ठन, उम्काउन, उदाए, उदेक, एक्कासि, एकदम, एकलै, एउटा ओठ ओठ्ठने, औला, कत्रो, कलेजा, काम्न, कान, कामेकी, काठ, काख, काठमाडौं, कुँदिएर, कुरा, कुटुने, कुइना कुटपिट कुना, केही, कोठा, कोर्न, कोक्किएको, खँगार, खस्केर खकालेर, खल्लो खरानी, खारिएर, खाट, खिस्याएरै, खुब, खेलौना, खोर, खोलो, गहिरो, गतिलो, गाउँ, गाला, गाली, गाह्रो, गाइ, गुम, घर, घचघच्याउँदै, घाँटी, घुर्की, घोप्टिन्छे, चकनाचुर, चङ्गा, चङ्कन, चङ्केर, चाला, चालठाल, चिसो, चिज, चुत्थो, चुप, चुस्न, चेवा, चोक, चोटि, चोर, च्यातेर, छाँट, छाती, छिमेकी, छोरो, जन्जाल, जङ्गली, जन्मभर, जन्म, जन्म्यो, जथाभावी, जाँच, जाँचबुझ, जात्रा, जिल्ल, जीउ, जुत्ता, जुँगा, जुध्नु, जुरो, जुनी, जोगी, ज्यानमारा, भट्टै, भर्को, भ्रभ्रल्को, भुक्की, भुम्री, भुट, भूल, भोक टम्म, टन्टा, टहलिदा, टाउको टाढै टीठ, टुहुरो, टोपी, टौहलाएको ठट्यौली ठट्टा, ठड्याएको ठाउँ, ठिङ्ग, ठीक ठूलो, डर, ड्याडका डाँको ढङ्ग, ढल्केर, ढाड, ढिलो, ढोका, तरुनी, तर तानटुन, ताली, तातो, तीखो, तुना, तुरुन्तै, तेल, तोते, थकाई, थकथकी, थपथपाउँदै थन्क्याउन, थान्को, थिलथिलो, थचारेर, दादुरा, दायाँ, दाहिने, दिउँसो, दिदी, दिन, दुविधा, देउता, दौरा, दौड, दौडेर, धन्दा, धराप, धत, धमिलो, धारा, धागो, धामी, धिक्कार्नु, धुमधुमती, धूलो, धुमधाम, धोको, नङ्गा, नराम्रो, नाक, नाता, नाति, नाचन, नासो, निन्याउरो, निसासिनु, निभेर, निधार, निकै, निर्धक्क, नीलो, नौलो, पसिना, पछिल्लिर, पट्यार, पराई, पर, पक्का, पत्थर, पत्थार, पस्ने, पाँचै, पाल्छु, पाटा, पाइला, पिजडा, पीर, पुरानो, पुछ्ने, पूरा, पोरा, पोइ, पोख्ने, प्यारो, फर्कन, फरिया, फटाहा, फसाउने, फग्लेटो, फुटेर, फुल्याउन, फुक्का, फेरेर, फोहोर, फ्याक, बल्लबल्ल, बहिनी, बरु बज्यै, बकिरहेको, बलजपती, बहुला, बलियो, बात, बाट्न बाजे, बानीबेहोर, बाटो, बास्ना, बारी, बिँडो, बिस्तारै, बिलखबन्द, बुहारी, बुनिई बुढी, बेहोस, बेर,

बोल्न बोभ, बोली, बोक्सी, ब्यूँभेर, भल, भर, भन्केको, भनसुन, भरङ्ग, भगुवा, भक्कानो, भरेड, भताभङ्ग, भर्खर, भात, भारा, भाइ, भान्साकोठा, भित्ता, भित्ते, भित्र, भिनाजु, भिर, भीख, भुइँचालो, भेट, भोको, भोलि, मगमगी, महीना, मानिस, माइती, मीठो, मुट्ठी, मुन्टो, मुस्लो, मुस्कुराएर, मुटु, मुर्मुर्दो, मैलो, रसिलो, रगत, रहर, राडो, राम्री, रानी, रात, राक्षस, रिक्तो, रुन्चे, रूखो, रोजिन्दा, रोकावट, लम्पट, लड्गन, लर्तरो लहसिएकी, लहरा, लामो लाज, लात्ती, लाम्टो, लाली, लुगा, लुछलाछ, लोभ, लोप्पा, सपना, सराप, सक्कली, सत्र सप्को, सँघार, सत्ते, सम्भना, सट्टा, ससूरा, सड्लो, सलाई, सजिलो, साँचो, साली, सानो सास, सात, साथी, सासू, सारी, सादघे, साँगार, सिनित्तै, सिरान, सुकिलो, सुम्पन, सुनौला, सुन, सुइरो, सेत्तै, स्वास्नी, हाँसिलो, हल्लाएर, हलुका, हत्तपत्त, हराउनु, हतियार, हात, हाड, हानिदै । ३७९

३. आगन्तुक शब्द:

अमिल्दो, अड्डा, असल, आवाज, आखिर, इज्जत, उमेर, ऐना, औकात, कमसल, कम, करिव, कबुल, कन्तुर, कागज, किलिप, कौसी, खल्ती, खबर, खलक, खित्का, खुसी, ख्याल, गर्मी, गरिव, गल्ली, गजब, गौड, चस्मा, चलाख, चलाखी, चाकरी, चानस, चिठी, चुरोट, जरुरी, जवाफ, जागिर, जाल, जोर, भ्याल, टेबुल, तलब, तयार, तस्विर, तमाम, तारिक, ताजुब, दराज, दर्द, दरखास्त, दङ्ग, दिल, दुनियाँ, दुरुस्त, नोकर, निगाह, निल्कुल, नोकर, पर्दा, पहुँच, परी, पाउडर, पैसा, फजुल, फाइदा, फुर्सत, बदमासी, बन्द, बखत, बाँकी, बानी, बेवास्ता, बुलन्द, बेस, भलो, मद्दत, मनासिब, मनसाय, मफत, मटान, मगज, माफी, मुर्दा, मुस्कल, मेच, मोड, मोटर, मौका, रद्दी, राजी, राय, रुमाल, लमी, लवज, लायक, लास, वास्ता, शहर, सल्लाह, सडक, सरजाम, सन्नाटा, सजाय, सायद साविक, सिल्ली, सिवाय, सुरुवाल, हरबखत, हद, हजार, हावा, हिम्मत, हालत, हिस्सी, हीरा । ११७

४. अनुकरणात्मक शब्द:

अलमल्ल, अकमक्क, किच्चकिच्च, कुतकुती, खत्र्याकखुत्रुक, खुर, खलबल, खुरुक्क, खुरुखुरु, खित्रिक्क, घुँक्कघुँक्क, छामछुम, छक्क, जुरुक्क, भपक्क, भल्याकभुलुक, भसङ्ग, भलभली, भप्प, भवाट्ट, भवास्स, भयाँइभयाँइ, भुलुकक, टुलुटुलु, टुकुकक, ठक्क, ठयाम्म, ठिङ्ग, थपक्क, थचक्क, थ्याच्च, धकधकी, धिपिक्क, धुरुधुरु, परक्क, पिलपिल, पुलुकक, फरक्क, वरवर, भुसुकक भुतुकक, मुसुमुसु, मुसुकक, मुस्स, सलक्क

यो प्रेम नाटकमा प्रयोग भएका शब्दहरुको गणनालाई निम्न तालिकामा देखाइएको छ ।

शब्द-सूची तालिका - १०

शब्दका किसिम	शब्द सङ्ख्या
तत्सम	१६४
तदभव	३७९
आगन्तुक	११७
अनुकरणात्मक	४५
जम्मा	७०५

## प्रमुख सन्दर्भसामग्री र परिशिष्ट

- सन्दर्भग्रन्थसूची
१. अधिकारी, हेमङ्गराज (डा.) भाषा शिक्षण केही परिप्रेक्ष्य तथा पद्धति काठमाडौं, विद्यार्थी पुस्तक भण्डार, २०५३ ।
  २. अधिकारी, हेमङ्गराज (डा.) सामाजिक तथा प्रायोगिक भाषाविज्ञान काठमाडौं, रत्न पुस्तक भण्डार, २०६२ ।
  ३. शर्मा, मोहनराज समकालीन समालोचना सिद्धान्त र प्रयोग, ने.रा.प्र.प्र. काठमाडौं २०५५ ।
  ४. लम्साल, रामचन्द्र र अन्य प्रायोगिक भाषाविज्ञान काठमाडौं, भुँडी पुराण प्रकाशन २०६२ ।
  ५. अधिकारी, हेमङ्गराज (डा.) शैलीविज्ञान: पृष्ठभूमि र प्राक्रिय, सम्प्रेषण वर्ष १, अङ्क १, काठमाडौं नेपाली भाषा शिक्षा विभाग, त्रि.वि.वि. कीर्तिपुर २०६१ ।
  ६. नेपाल, धनश्याम शैलीविज्ञान : गान्तोक: आँकुरा प्रकाशन १९९२ ।
  ७. बन्धु चुडामणि अनुसन्धान तथा प्रतिवेदन लेखन, रत्न पुस्तक भण्डार, काठमाडौं, २०५० ।
  ८. रिमाल, गोपालप्रसाद 'यो प्रेम !' नाटक, २०६० ।
  ९. अधिकारी, हेमङ्गराज (डा.) र शर्मा, केदारप्रसाद (डा.) प्रारम्भिक नेपाली शिक्षा: विद्यार्थी पुस्तक भण्डार भोटाहिटी, २०५६ ।
  १०. ढकाल, शान्तिप्रसाद प्रायोगिक भाषाविज्ञान, काठमाडौं विद्यार्थी पुस्तक भण्डार २०५० ।
  ११. हुङ्गेल, भोजराज र दुर्गाप्रसाद प्रायोगिक भाषाविज्ञान एम.के. पब्लिसर्स एण्ड डिस्ट्रिब्युटर्स, भोटाहिटी, २०५८ ।
  १२. अधिकारी हेमाङ्गराज (प्रधानसम्पादक) र भट्टराई बट्टीविशाल (सम्पादक) प्रयोगात्मक नेपाली शब्दकोश काठमाडौं, विद्यार्थी प्रकाशन प्रा.लि. २०६१ ।
  १३. बन्धु चुडामणि भाषाविज्ञान काठमाडौं, साभा प्रकाशन २०५० ।
  १४. आचार्य, कृष्णप्रसाद र गैरे, ईश्वरीप्रसाद आधुनिक नेपाली नाटक र फुटकर कविता, न्यू हिरा बुक्स ईन्टरप्राइजेज, कीर्तिपुर, नयाँबजार ।



१५. भुसाल, गुणाकर नेपाली नाटक र कविता, क्षितिज प्रकाशन कीर्तिपुर, नयाँबजार ।
१६. पौडेल, शेष र अन्य नाट्यसिद्धान्त र आधुनिक नाटक काठमाडौं, दीक्षान्त पुस्तक भण्डार, २०५९ ।
१७. खनाल, राजेन्द्र 'लङ्काको साथी' उपन्यासको कथानक विश्लेषण, सम्प्रेषण वर्ष १, अङ्क १ काठमाडौं नेपाली शिक्षा विभाग, त्रि.वि.वि. कीर्तिपुर, २०६१ ।
१८. सापकोटा, कृष्णचन्द्र 'माइत-घर' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन काठमाडौं स्नातकोत्तर तह शोधपत्र त्रि.वि.वि.ने.के.वि. २०५९ ।
१९. गौतम, तीर्थकुमारी 'अश्वत्थामा' नाट्यकाव्यको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन काठमाडौं, स्नातकोत्तर तह शोधपत्र त्रि.वि.वि.ने.के.वि. २०६२ ।
२०. शर्मा, मोहनराज शैलीविज्ञान, काठमाडौं ने.रा.प्र.प्र. २०४९ ।
२१. दाहाल, दुर्गाप्रसाद 'नरेन्द्रदाइ' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन काठमाडौं, स्नातकोत्तर तह शोधपत्र त्रि.वि.वि.ने.के.वि. २०५८ ।
२२. पौडेल, नरेन्द्र 'यो प्रेम !' नाटकको कृतिपरक अध्ययन, स्नातकोत्तर तह शोधपत्र त्रि.वि.वि.ने.के.वि. २०५ ।
२३. शर्मा, मोहनराज शैलीविज्ञान, काठमाडौं ने.रा.प्र.प्र. २०४८ ।
२४. पुडासैनी, वीरेन्द्र 'राजेश्वरी' खण्डकाव्यको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन काठमाडौं, स्नातकोत्तर तह शोधपत्र त्रि.वि.वि.ने.के.वि. २०६२ ।