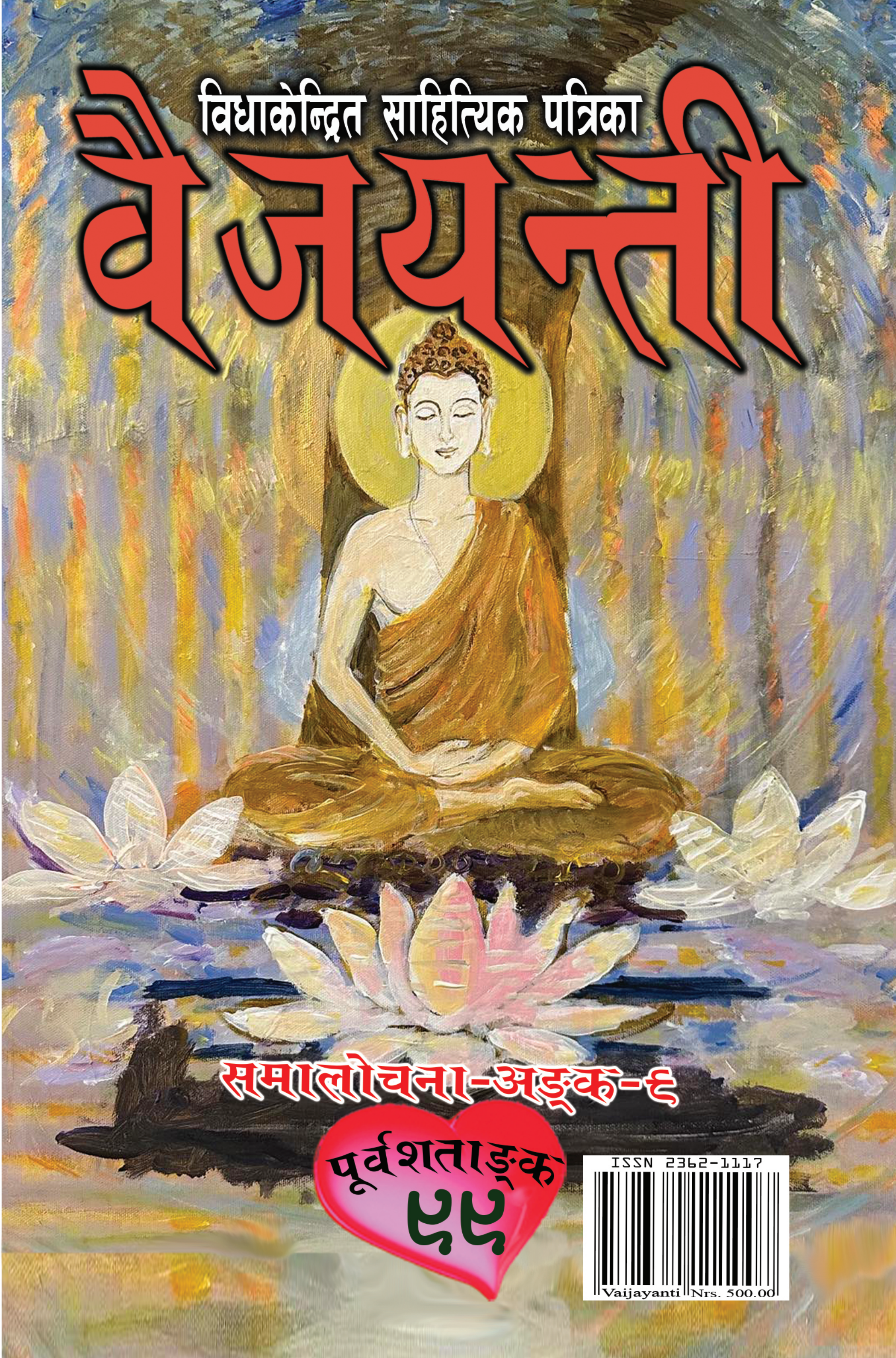
विधाकेन्द्रित साहित्यिक पत्रिका

वैजयन्ती



समालोचना-अङ्क-६

पूर्वशताङ्क ९९

ISSN 2362-1117

Vaijayanti Nrs. 500.00

प्रेस काउन्सिल नेपालद्वारा राष्ट्रियस्तरको (क) वर्गमा वर्गीकृत

वैजयन्ती

वर्ष १८ अङ्क ३ पूर्णाङ्क ९९ विधाकेन्द्रित साहित्यिक पत्रिका २०८१ भाद्र-असोज

संस्थापक
वसन्तकुमार शर्म्मा 'नेपाल'

संरक्षक
राधादेवी शर्मा

निर्देशक
विनयकुमार शर्मा नेपाल

प्रधान सम्पादक
डा. रमेश शुभेच्छु

सम्पादक
यादव भट्टराई

सहयोगी
कमला नेपाल, भाभा शर्मा, आभा शर्मा, मातृका आचार्य, विभव नेपाल

आवरण
सुबोध घिमिरे, क्यालिफोर्निया अमेरिका

प्रकाशक
शब्दार्थ प्रकाशन
चाबेल, काठमाडौं
Shabdartha Prakashan
Chabahil Ganeshthan, Kathmandu, Nepal
977-01-4497351 / 984149610
email : shabdarthaprakashan@gmail.com
nepal.vk@hotmail.com / nepal120@yahoo.com
web : http://nepalipublisher.com / http://shabdarthaprakashan.com

सूचना - वैजयन्तीमा प्रकाशित रचनाको सम्पूर्ण जिम्मेवार स्वयम् लेखक नै हुनेछन्।

वैजयन्ती स्रष्टा सम्मानद्वारा सम्मानित व्यक्तित्वहरू

अङ्क १. प्रा.डा. कपिल अज्ञात (समीक्षा)	अङ्क २. राजेश्वर देवकोटा (पूर्वस्मृति)
अङ्क ३. बुन' लामिछाने (राष्ट्रिय व्यक्तित्व)	अङ्क ४. उर्मिला लामिछाने (नीतिकथा)
अङ्क ५. डा. शैलेन्दुप्रकाश नेपाल (छन्दकविता)	अङ्क ६. भीष्म उप्रेती (स्वदेशयात्रा)
अङ्क ७. युवराज नयाँघरे (स्वदेशयात्रा)	अङ्क ८. डा.रामप्रसाद ज्ञवाली (छन्दकविता)
अङ्क ९. प्रा.डा. जयराज पन्त (चाडपर्व)	अङ्क १०. कन्हैया नासननी (विदेशयात्रा)
अङ्क ११. भुवनहरि सिग्देल (प्रणयकथा)	अङ्क १२. प्रा.डा.दुर्गाप्रसाद अर्याल (समीक्षा)
अङ्क १३. प्रा. गोपीकृष्ण शर्मा (समीक्षा)	अङ्क १४. रामेश्वर राउत 'मातृदास' (गद्यकविता)
अङ्क १५. डा. घनश्याम न्यौपाने (संस्मरण)	अङ्क १६. प्रदीप नेपाल (संस्मरण)
अङ्क १७. प्रा. शिवगोपाल रिसाल (छन्दकविता)	अङ्क १८. विजय चालिसे (निबन्ध)
अङ्क १९. प्रकाशमणि दाहाल (निबन्ध)	अङ्क २०. श्रीओम श्रेष्ठ रोदन (संस्मरण)
अङ्क २१. रामप्रसाद पन्त (स्वदेशयात्रा)	अङ्क २२. मञ्जुल (विदेशयात्रा)
अङ्क २३. नारायण निरासी (छन्दकविता)	अङ्क २४. शशी थापा 'पण्डित' (संस्कृति)
अङ्क २५. किशोर पहाडी (लघुकथा)	अङ्क २६. ललिता दोषी (एकाङ्की)
अङ्क २७. गीता केशरी (लघुउपन्यास)	अङ्क २८. राधेश्याम लेकाली (गद्यकविता)
अङ्क २९. चन्द्रकान्त आचार्य (राष्ट्रियव्यक्तित्व)	अङ्क ३०. देवी नेपाल (छन्दकविता)
अङ्क ३१. अमरकुमार प्रधान (राष्ट्रियव्यक्तित्व)	अङ्क ३२. दिव्य गिरी (मुक्तक)
अङ्क ३३. सुषमा मानन्धर (कथा)	अङ्क ३४. बँद राना (गजल)
अङ्क ३५. प्रा. राजेन्द्र सुवेदी (समीक्षा)	अङ्क ३६. नरेन्द्र पराशर (छन्दकविता)
अङ्क ३७. मेनुका पौडेल (निबन्ध)	अङ्क ३८. कृष्ण बजगाईं (कथा)
अङ्क ३९. धीरकुमार श्रेष्ठ (गद्यकविता)	अङ्क ४०. रामकाजी कोने (मुक्तक)
अङ्क ४१. प्रा.डा कृष्णप्रसाद दाहाल (समीक्षा)	अङ्क ४२. मुकुन्द शर्मा चालिसे (छन्दकविता)
अङ्क ४३. रोचक घिमिरे (संस्मरण)	अङ्क ४४. डा. विश्वदीप अधिकारी (निबन्ध)
अङ्क ४५. घनश्याम राजकर्णिकार (संस्मरण)	अङ्क ४६. खिमानन्द पोखरेल (गजल)
अङ्क ४७. मञ्जु काँचुली (लघुकथा)	अङ्क ४८. त्रिलोचन आचार्य (छन्दकविता)
अङ्क ४९. इन्द्रकुमार श्रेष्ठ सरित् (कथा)	अङ्क ५०. डा. लेखप्रसाद निरौला (समालोचना)
अङ्क ५१. भास्कर भण्डारी (निबन्ध)	अङ्क ५२. वासुदेव अधिकारी (गद्यकविता)
अङ्क ५३. वासुदेव पाण्डे (गजल)	अङ्क ५४. प्रभा भट्टराई (छन्दकविता)
अङ्क ५५. माधव पोखरेल गोज्याङ्ग्रे (लघुकथा)	अङ्क ५६. शीतल गिरी (निबन्ध)
अङ्क ५७. आत्माराम खरेल (निबन्ध)	अङ्क ५८. दुर्गाकिरण तिवारी (गद्यकविता)
अङ्क ५९. डा. रमेश शुभेच्छु (गद्यकविता)	अङ्क ६०. विनोद नेपाल (स्वदेशयात्रा)
अङ्क ६१. स'ब सेन (नाटक)	अङ्क ६२. विष्णुप्रसाद शर्मा पराजुली (कथा)
अङ्क ६३. ज्ञान उदास (मुक्तक)	अङ्क ६४. डा. विष्णु केसी (समीक्षा)
अङ्क ६५. लक्ष्मण अर्याल (लघुकथा)	अङ्क ६६. प्रह्लाद पोखरेल (छन्दकविता)
अङ्क ६७. हरि पाण्डे पथिक (राष्ट्रियव्यक्तित्व)	अङ्क ६८. बालकृष्ण भट्टराई (राष्ट्रियव्यक्तित्व)
अङ्क ६९. जनक वाग्ले (गीत)	अङ्क ७०. खगेन्द्र खोल्साघरे (संस्मरण)
अङ्क ७१. रासा (कथा)	अङ्क ७२. रुद्र ज्ञवाली (छन्दकविता)
अङ्क ७३. डा. प्रदीपकुमार मैनाली (गजल)	अङ्क ७४. तिलस्मी प्रभास (मुक्तक)
अङ्क ७५. प्रा.डा. कृष्णचन्द्र शर्मा (समीक्षा)	अङ्क ७६. पुण्य कार्की (निबन्ध)
अङ्क ७७. हरि थापा (गद्यकविता)	अङ्क ७८. कलानिधि दाहाल (छन्दकविता)
अङ्क ७९. जीवराज भट्टराई (संस्मरण)	अङ्क ८०. कृष्ण बाउसे (हाइक')
अङ्क ८१. प्रेम राई परीक्षित (लघुकथा)	अङ्क ८२. कलाधर काफ्ले (विदेशयात्रा)
अङ्क ८३. प्रा.डा. लक्ष्मणप्र. गौतम (अन्तर्वार्ता)	अङ्क ८४. शिव त्रिपाठी (छन्दकविता)

सम्पादकीय

आलोचना, समालोचना वा समीक्षा पर्याय शब्द हुन् । 'आ (उपसर्ग)' 'लुच् (धातु)' 'ल्यु (प्रत्यय)' समास भएर आलोचना, 'सम (उपसर्ग)' आलोचना शब्दमा समास भएर समालोचना र सम्यक् 'ईक्षा' (ईक्ष् धातु) समास भएर समीक्षा शब्द व्युत्पन्न भएको हो । समालोचनालाई अङ्ग्रेजीमा (Criticism) भनिन्छ । चारैतिर वा वरिपरि बराबर हेर्नु, सम्यक् रूपले दृष्टि दिनु, गुणावगुणलाई बराबर मूल्याङ्कन गर्नु नै आलोचना, समालोचना वा समीक्षाको खास परिभाषा वा अर्थ हुन आउँछ । यसरी हेर्दा संयम तरिकाले सन्तुलित विचार राखी विषय वा कृतिको गुणावगुणलाई केलाउनु वा परिभाषित गर्नु समालोचकको दायित्व वा कर्तव्य हुन्छ । गाली वा स्तुतिको लागि गरिएको चर्चा दोषयुक्त समालोचनाभित्र पर्दछ । पूवीर्य तथा पाश्चात्य साहित्यमा समालोचनाका केही भेदहरू प्रचलित छन् : (१) शास्त्रीय समालोचना, (२) सैद्धान्तिक समालोचना, (३) व्याख्यात्मक समालोचना, (४) निर्णयात्मक समालोचना, (५) तुलनात्मक समालोचना, (६) ऐतिहासिक समालोचना, (७) प्रभाववादी समालोचना, (८) मनोविश्लेषण समालोचना, (९) प्रगतिवादी (परिष्कार वादी) समालोचना, (१०) पाठकीय समालोचना, (११) विधागत समालोचना ।

पाठकीय समालोचना पछिल्लो समयमा चलेको नवीन शैली हो । कुनै वाद सिद्धान्तमा नलागी पाठकले पुस्तक पढ्दा गरेको आत्माभूति यसमा समाहित हुन थालेको छ । आजसम्म जेजति समालोचनाको सिद्धान्त बने प्रायोगिक अर्थात् कृतिपरक समालोचनलाई नै सर्वोपरी ठानेर वा मानेर बने । कहीं कतै सैद्धान्तिक समालोचनाले साहित्यको विषय, भाव, गम्भीरतालाई औंल्याए पनि पूर्ण रूपमा साहित्यको मूल विधा कविता, आख्यान, नाटक, निबन्ध वा समालोचना किन ? कसरी ? कस्तो ? हुनुपर्ने वा हुँदै आएको हो ? भन्ने कुराको खास गहन वा गम्भीरतासँग समालोचकीय धार आएको देखिन्न ।

आख्यान, नाटक, समीक्षा वा अर्को जुन कुनै विधा वा तिनका उपविधाका संरचना कस्तो थियो वा कस्तो हुनुपर्ने हो ? यस विषयको बारेमा खासै उपलब्धिमूलक समीक्षा वा आलोचना वा समालोचनाको आवश्यकतालाई ध्यानमा राखेर 'वैजयन्ती' विधा केन्द्रित साहित्यिक पत्रिकाले पहिलो अङ्क (२०६६) को प्रारम्भबाट हरेक अङ्कहरूमा प्रकाशित सम्बन्धित विधाको परिभाषागत समालोचना

पुछारको पातो शीर्षक दिएर विभिन्न विद्वान् समालोचकहरूबाट लेखाउँदै आएको हो, यो '**शब्दार्थ सोपान**' त्यसैको प्राप्ति वा प्रतिफल फल हो ।

हाम्रो नेपाली समालोचनाको आधारभूमि संस्कृत साहित्यका भरतमुनि, मम्मट, वामन, भामह, दण्डी, आनन्दवर्द्धन, राजशेखर आदि र पश्चिमी साहित्यको आधारभूमि एरिस्टोटल, होरेस, कार्ललाइल, मोल्टन, मैथ्यु, आर्नोल्ड, पेटर, गिल्बट मोरे, टी.एस. इलियट, एडिसन, क्रोचे, लुना चास्क्री, क्रिष्टोफर कडवेल, जार्ज लुकाच, भोल्टेयर, दिदेरो, अलेक्जेण्डर पोप, क्रोनियल, स्यामुअल जानसन, कलरिज, आइ.एस. रिचर्डस आदिले बनाएको समालोचनाकै डोरेटोबाट अगाडि बढिरहेको छ ।

नेपाली साहित्यमा मोतिराम भट्टको 'कवि भानुभक्त आचार्यको जीवन चरित्र' नामक समालोचकीय टिप्पणी नै पहिलो हो । आधुनिक नेपाली साहित्यमा समालोचनाको धारलाई सूर्यविक्रम ज्ञवालीले अगाडि बढाएपछि यो विधामा रामकृष्ण शर्मा, यदुनाथ खनाल, ईश्वर बराल हुँदै कालक्रमअनुसार कृष्णचन्द्र सिह प्रधान, प्रा.डा. केशवप्रसाद उपाध्याय, प्रा.डा. वासुदेव त्रिपाठी, प्रा.डा. तारानाथ शर्मा, प्रा. मोहनराज शर्मा, प्रा. ठाकुर पराजुली, प्रा.डा. कृष्ण गौतम, डा. कुमारबहादुर जोशी, प्रा. राजेन्द्र सुवेदी, प्रा.डा. लक्ष्मण गौतम, प्रा.डा. रामप्रसाद ज्ञवाली आदि थुप्रै समालोचकहरूले नेपाली साहित्यको समालोचना फाँटलाई हराभरा बनाउँदै आएका छन् ।

यसै क्रममा **वैजयन्ती**ले आफ्नो स्वर्णाङ्क (२०७४) का वेला **शब्दार्थ सोपान**-कविताका विधा उपविधाहरूका सोह्रओटा विधा समालोचनाका कृति र हिरकाङ्क (२०७८) का वेला निबन्धका विधा उपविधाहरूका तेइसओटा समीक्षाका कृति प्रस्तुत गरिसकेको हो । हाल शताङ्कको अवसरको आरम्भ उनान्सय अङ्कमा **शब्दार्थ सोपान**मा आख्यान-नाटक-समीक्षाका तेइसओटा समालोचना प्रस्तुत गरेको छ । विश्वास छ **शब्दार्थ सोपान**का यी विधा समालोचनाका खण्डहरूले नेपाली साहित्यका पारखीहरूलाई निश्चय नै लाभ पुऱ्याउनेछ ।

अन्तमा यस क्रममा यहाँ समावेश गरिएका सम्पूर्ण समालोचकीय रचनाका स्रष्टाहरूप्रति हार्दिक आभार प्रकट गर्दछौं ।

सम्पादकद्वय

अब हाम्रो पालो

वैजयन्ती सयौं अङ्को इतिहास-अध्ययन (शताङ्क) आदि अङ्क ।

विषयसूची

आख्यान समालोचना खण्ड	**९-१८८**	
लघुउपन्यास एक परिचय	प्रा.डा. प्रा.डा. दुर्गाप्रसाद अर्याल	११
आख्यान संरचनाका सापेक्षतामा लघुउपन्यासको रचनाविधान	डा. रमेश शुभेच्छु	१६
उत्तरआधुनिक सन्दर्भमा नीतिकथा	गुरुङ सुशान्त	३९
कथाको सैद्धान्तिक स्वरूप	प्रा.डा. भागवत ढकाल	४१
कथाको सिद्धान्त	प्रा. राजेन्द्र सुवेदी	४९
कथाको सांस्कृतिक अध्ययन	प्रा. राजेन्द्र सुवेदी	६७
कथाको सैद्धान्तिक परिचय	डा. लेखप्रसाद निरौला	९३
कथा : एक परिचर्चा	विनयकुमार शर्मा नेपाल	१०५
कथाको सैद्धान्तिक विमर्श	डा. विष्णु के.सी.	१०८
लघुकथा परिचय र विकासक्रम	असफल गौतम	११३
लघुकथाको स्वरूप	डा. घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'	१२४
नेपाली लघुकथाले तय गरेको यात्रा	लक्ष्मण अर्याल	१२७
लघुकथा निर्माणका उपकरणहरू	लक्ष्मण अर्याल	१४५
लघुकथामा मानकको धर्को	लक्ष्मण अर्याल	१६१
लघुकथाको सैद्धान्तिक परिचय	डा. लेखप्रसाद निरौला	१७३
लघुकथा सिद्धान्त एक फन्को	डा. विष्णु के.सी.	१८१
नाटक समालोचना खण्ड	**१८९-२३०**	
एकाङ्की परिचय र नेपाली एकाङ्की परम्परा	डा. घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'	१९१
केही नाट्य चिन्तन एवम् सिर्जन परम्परा	डा. रमेश शुभेच्छु	१९८
नेपाली नाटकको परम्परा र विकास	विनयकुमार शर्मा नेपाल	२२१
समीक्षा समालोचना खण्ड	**२३१-२८८**	
समालोचनाको सिद्धान्त	प्रा. गोपीकृष्ण शर्मा	२३३
समालोचना : एक सङ्क्षिप्त चर्चा	बालकृष्ण भट्टराई	२६०
समालोचना बारे सामान्य चर्चा	यादव भट्टराई	२६५
समालोचनाको सैद्धान्तिक अवधारणा	प्रा. राजेन्द्र सुवेदी	२६८

संविधान दिवस भव्य रूपमा मनाऔं

संविधान जारी भएको दिन असोज ३ गते

संविधान दिवस

राष्ट्रिय उत्सवका रूपमा मनाऔं

-

संघ, प्रदेश र स्थानीय तहमा विविध कार्यक्रमको आयोजना गरौं

-

संविधानको महत्त्व बुझौं र बुझाऔं

-

प्रत्येक नागरिकले असोज २, ३ र ४ गते घर-घरमा राष्ट्रिय झण्डा फहराऔं र दीपावली गरौं ।

-

नेपाल सरकार
विज्ञापन बोर्ड

१. हरिहर शास्त्री सावित्रीदेवी साहित्य पुरस्कार-२०४५

२०७० प्रा. डा. वासुदेव त्रिपाठी (२६ औं)
२०७१ प्रा. कृष्ण गौतम
२०७२ कुन्ता शर्मा
२०७३ पुण्य खरेल
२०७४ प्रा डा. तारानाथ शर्मा
२०७५ भाउपन्थी
२०७७ नगेन्द्रराज शर्मा
२०७८ प्रा डा. चूडामणि बन्धु
२०७९ प्रा डा. माधवप्रसाद पोखरेल
२०८० प्रा डा. प्रेम खत्री
२०८१ प्रा डा. ध्रुवचन्द्र गौतम

२. वसन्त-राधा पद्यकाव्य पुरस्कार-२०६५

२०६८ डिल्लीरमण शर्मा अर्ज्याल
२०६९ पुरुषोत्तम सिग्देल तथा गोविन्दराज विनोदी
२०७० बुन' लामिछाने
२०७१ भुवनहरि सिग्देल
२०७२ लक्ष्मीकुमार कोइराला
२०७३ बाजुराम पौडेल तथा गणेश घिमिरे मार्मिक
२०७४ मोदनाथ शास्त्री तथा नरेन्द्र पराशर
२०७५ गोविन्द घिमिरे वेदमणि तथा नीलमकुमार न्यौपाने
२०७७ प्रा.डा. रामप्रसाद ज्ञवाली
२०७८ शैलेन्दुप्रकाश नेपाल
२०७९ डा. हरिहर अर्याल
२०८० डा. नवराज लम्साल
२०८१ प्रा. सीताराम अधिकारी

३. हेमकुमारी-दिवाकर समाजसेवा सम्मान-२०६५

२०६८ प्रणवानन्द आश्रम, गुह्येश्वरी, काठमाडौं
२०६९ चिसाखोला आश्रम, पोखरा
२०७० भागवत् सन्न्यास आश्रम, पशुपति, काठमाडौं
२०७१ पवित्र समाज सेवा नेपाल, धापासी, काठमाडौं
२०७२ त्रिफला राष्ट्रिय पुस्तकालय, झापा
२०७३ संस्कृत विद्या संवर्द्धिनी समिति, धरान
२०७४ हाम्रो बाल संरक्षण धरोहर, धापासी, काठमाडौं
२०७५ द ओरफान होम, बाजुरा
२०७७ नेपाली शिक्षा परिषद्, सोह्रखुट्टे, काठमाडौं
२०७८ ज्येष्ठ नागरिक संरक्षण तथा अध्ययन प्रतिष्ठान, नुवाकोट
२०७९ द्वन्द्व पीडित तथा अपाङ्ग समाज, साँखु
२०८० सिर्जनशील अपाङ्ग समाज, चावहिल
२०८१ निसाहय सेवा सदन, बानेश्वर

४. साहित्य संवर्द्धन द्रष्टा सम्मान-२०७०

२०७० प्रा. डा. केशवप्रसाद उपाध्याय
२०७१ प्रा. शिवगोपाल रिसाल
२०७२ प्रा. मोहनराज शर्मा
२०७३ प्रा. ठाकुर पराजुली
२०७४ प्रा. दयाराम श्रेष्ठ
२०७५ दधिराज सुवेदी
२०७७ कृष्णहरि बराल
२०७८ डा. घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'
२०७९ प्रा. केशव सुवेदी
२०८० प्रा. डा. अभि सुवेदी
२०८१ प्रा. डा. लक्ष्मणप्रसाद गौतम

५. विश्वज्योति सेवा सम्मान-२०७१

२०७१ श्री सत्य साईं केन्द्र, पूर्व काठमाडौं
२०७२ श्री सत्य उद्यान, ललितपुर
२०७३ शान्तदास मानन्धर
२०७४ जगद्गुरु आदर्श संस्कृत गुरुकुलम्
२०७५ नेपाल एकीकृत दृष्टिविहीन संघ, लोलाङ
२०७७ रोचक घिमिरे
२०७८ जनमत मासिक पत्रिका, बनेपा
२०७९ श्री कान्तिभैरब गुरुकुल विद्यालय
२०८० रिमा सेवा समाज, गोल्फुटार
२०८१ नेपाल मानव समाज संस्था, मनमैजु

६. शारदादेवी सिर्जना पुरस्कार-२०७२

२०७२ गीताकेशरी
२०७३ भागिरथी श्रेष्ठ
२०७४ भुवन ढुङ्गाना
२०७५ माया ठकुरी
२०७७ रमा शर्मा
२०७८ पद्मावती सिंह
२०७९ हिरण्यकुमारी पाठक
२०८० गङ्गा पौडेल
२०८१ जलेश्वरी श्रेष्ठ

७. जम्बकुमारी-टीकावल्लभ साहित्य सम्मान-२०७३

२०७३ परशु प्रधान
२०७४ डा. राजेन्द्र विमल
२०७५ गणेश रसिक
२०७७ उत्तमकृष्ण मजगैयाँ
२०७८ विनोदमणि दीक्षित
२०७९ सुनील पौडेल
२०८० डा. विप्लव ढकाल
२०८१ सागर 'मणि' थापा

८. गुरु रामप्रसाद श्रेष्ठ साहित्य सम्मान-२०७४

२०७४ रोहिणीविलास लुइटेल
२०७५ बालकृष्ण उपाध्याय
२०७७ डिल्लीराज अर्याल
२०७८ प्रा. डा. नारायणप्रसाद खनाल
२०७९ रमेशप्रसाद गौतम
२०८० धनञ्जय आचार्य
२०८१ डा. गीता शिवाकोटी खरेल

९. निर्मला-प्रेम साहित्य सम्मान-२०७४

२०७४ नेपाल बालसाहित्य समाज
२०७५ प्रमोद प्रधान
२०७७ रञ्जुश्री पराजुली
२०७८ तेजप्रकाश श्रेष्ठ
२०७९ भिक्टर प्रधान
२०८० रामबाबु सुवेदी
२०८१ प्रा. डा. ध्रुव घिमिरे

१०. पुण्य तिलस्मी सरह दर्शन साहित्य सम्मान-२०७७

२०७७ विद्यानाथ उपाध्याय
२०७८ प्रा डा. वीरेन्द्र मिश्र
२०७९ डा. गोविन्दशरण उपाध्याय
२०८० प्रा डा. वीणा पौडेल
२०८१ डा. विज्ञान भिक्षु

११. नन्द आनन्द टुल्की साहित्य सम्मान-२०७७

२०७७ नारायण तिबारी
२०७८ श्रीओम श्रेष्ठ 'रोदन'
२०७९ प्रा डा. कपिल लामिछाने
२०८० खेमराज पोखरेल
२०८१ नवराज रिजाल

१२. आमोई पद्याख्यान पुरस्कार-२०७७

२०७७ होमनाथ सुवेदी
२०७८ श्रीहरि फुयाँल
२०७९ नरेन्द्रराज पोडेल
२०८० डा. धनपति कोइराला
२०८१ नारायण पोखरेल

१३. अभिजित-पृथा' कला सङ्गीत सम्मान-२०७९

२०८० तारावीर सिंह (सितार)
२०८१ केके कर्माचार्य (चित्रकला)

१४. सुहंसा अनुवाद साहित्य सम्मान-२०८०

२०८० प्रा डा. गोविन्दराज भट्टराई
२०८१ रामबहादुर पहाडी

१५. तिलकुमारी श्री पुरस्कार-२०८०

२०८० प्रह्लाद पोखरेल
२०८१ घनश्याम राजकर्णिकार

१. आख्यान खण्ड

लघुउपन्यास एक परिचय

प्रा.डा. दुर्गाप्रसाद अर्याल

उपक्रम

आधुनिक साहित्य संसारमा उपन्यास सर्वाधिक चर्चित र पठनीय विधा भएर अनेक ढङ्गले विकास र विस्तार भएको विधा हो । जीवन र जगत्को अनेक पक्षमाथि प्रभावशाली ढङ्गमा प्रकाश पार्न आकर्षक शिल्पशैली र अनेक स्वरूपमा रचिने उपन्यास कला दिनहुँ बहुत्वमय भएर झ्याङ्गिदै गएको छ । जीवन जगत्को सर्वाङ्गीण र सुन्दर अभिव्यक्ति जति प्रभावशाली भएर उपन्यासमा प्रस्तुत हुँदै गएको छ, त्यति अन्य विधामा न्यून भएको अनुभव साहित्यशास्त्रीले अहिले गर्न थालेको पाइन्छ । मानवीय मनोजगत्को उद्घाटन गर्ने सन्दर्भमा उपन्यास महत्त्वपूर्ण साहित्यिक संसाधन भएको छ । विश्वव्यापी रूपमा साहित्यिक सौन्दर्य र मानवीय मर्मलाई सञ्चार गर्ने अनेक आकार-प्रकारको उपन्यास साहित्यको स्वरूपगत भेदमा लघुउपन्यास अहिले बहुचर्चित भएको आख्यान विधाको एक प्रभेद हो । लघुउपन्यास सरल, मर्म मधुर, लघुतर, लोकप्रिय प्रभेद भएर आफ्नो मौलिक अस्तित्व र महत्त्व अगाल्न सक्षम भएको छ । लघु उपन्यासले काल्पनिक वा ऐतिहासिक चरित्रका अन्तर बाह्य सौन्दर्य र मर्मलाई कर्म र धर्मलाई सार सङ्क्षेपममा तीव्रतर प्रभाव प्रक्षेप गरेर जुन लोकप्रियता प्राप्त गरेको छ, त्यो छोटो-मीठो सामग्रीको अपेक्षा राख्ने अत्याधुनिक युगमा पाठक अनुरूपको प्राप्ति र व्याप्ति हो । यो औपन्यासिक आयतनगत भेद (Variation of Volume) हो । तात्त्विक दृष्टिले उपन्यास र लघुउपन्यासमा खास अन्तर देखिँदैन । यति भएर पनि लघुउपन्यासले आफ्नो स्वायत्त स्वरूप लिएको पाइन्छ ।

लघुउपन्यास

जसरी काव्य र नाटकका स्वरूप र आकारका भेदहरूको स्वतन्त्र रूपले विकास भयो, त्यसैगरी आख्यान विधामा पनि भेद-प्रभेदको विस्तार हुने क्रम बढ्दै गएको परिणाम स्वरूप लघु उपन्यासको जन्म भएको हो । लम्बेतान बयान, आख्यान उपाख्यानको बेलीविस्तार अनि विशालकाय भएको संरचनाबाट विरत भएर लघुउपन्यासको प्रादुर्भाव भएको हो । यो स्वल्पाकारको चानचुने विधाको साहित्य हो । बृहत् उपन्यासको छोटोछरितो रूप र सानो कथाको विस्तारितरूप

(A short novel or extended Short Story) लघुउपन्यास हो । इटालेली शब्द Novelle ल्याटिनको Novews तथा Novallows कै उपज मानिन्छ । फ्रान्सेली Novelle पनि Novelle, Novews र Novallows कै उपज मानिन्छ । Novella को अर्थ नयाँ वा ताजा हो । Novelle भनेको समाचार हो । ताजा र समाचारसँग अङ्ग्रेजी (Novel)को प्रत्यक्ष सम्बन्ध भन्दा यसको नयाँ नौला घटनाहरू बताउने समाचारबोधक भाषा शैलीको रूप र प्रणालीसँग किञ्चित् सम्बन्ध अँगालेर प्राचीन प्रणय र वीरताका कथाहरू लेखिने Romance भाषाका पृष्ठभूमिमा विकसित भएको मानिन्छ । यही Novel बाट Novelette को विकास भएको हो । जसरी उपन्यास (Novel) Romance भाषामा लखिने प्राचीन कथाहरूलाई पृष्ठभूमि बनाएर विकसित भयो, त्यसैगरी Novelette ले पनि Novel को विराट् पृष्ठभूमिलाई आफ्नो छोटो स्वयंपूर्ण जीवनको मूल आधार बनाएर विकसित भएको हो भन्ने आख्यान शास्त्रीहरूको अभिमत पाइन्छ । लघुउपन्यासलाई बुझाउने अङ्ग्रेजी शब्द Novelette वास्तवमा Novel मा Ette को गाँस लागेर बनेको व्युत्पन्न शब्द हो । इटलीबाट प्रारम्भ भएको Novella पनि लघुउपन्यासमा गणनीय हुन्छ । बोकासोले (Boccaccio) ले १३४९-५३ सन्मा Decameron बाट यसलाई अगाडि ल्याए । अङ्ग्रेजी Joseph conrad को दिलको अन्धता (Heart of Darkness) सन् १९०२ लाई लघुउपन्यासको राम्रो नमुना मानिन्छ ।

Novelette व्युत्पत्तिगत अर्थ

लघुउपन्यास Novellette को नेपालीमा रूपान्तरण भएको शब्द हो । लघुउपन्यासलाई उपन्यासिका भनेको पनि पाइन्छ । हिन्दी साहित्यमा उपन्यासिका नै बहुप्रचलित छ । यहाँ के कुरा स्मरणीय छ भने साहित्य, कला, दर्शन र ज्ञान-विज्ञानजस्ता कुराहरू एकदेशीय हुँदैनन् । यी न त एक भाषीय र एक जातीय नै हुन्छन् । जसरी जीवनोपयोगी शिल्प र प्रविधि विश्वव्यापी बनिरहन्छ, त्यसैगरी जीवनोपयोगी र हृदयस्पर्शी साहित्य सौन्दर्यको विधि, प्रविधि र संरचना प्रक्रिया पनि विद्युत् गतिमा अहिलेको युगमा विश्वव्यापी बनिरहेको छ । लघुउपन्यास वा उपन्यासिका पनि यस प्रकारको विश्वव्यापी-करणमा आउने साहित्य शिल्प र प्रविधिको तथ्यबाट निरपेक्ष रहँदैन । सत्य, सौन्दर्य र हृदयहारी चमत्कारी कुराहरू, संसारमा धेरै छन् । त्यसमध्ये काल्पनिक सत्यमा आधारित Novelette पनि एक हो । Novel मा ette शब्द जोडिएर बनेको Novelette को व्युत्पत्तिमूलक अर्थ (Etymological meaning) लघुउपन्यास वा उपन्यासिका हो । छोटो उपन्यासका रूपमा पनि यसलाई लिन सकिन्छ ।

लघुउपन्यास वा उपन्यासका व्यत्पत्तिमूलक अर्थ

लघुउपन्यास समस्त शब्द हो । यसको अर्थ छोटो वा सानो उपन्यास भन्ने

हुन्छ । संस्कृतमा 'ह्रस्वं लघुः' भनिएको छ । यसको अभिप्राय जुनसुकै छोटो-छरितो कुरा वा विषयवस्तु नै लघु हो । लघु विशेषण भएर उपन्याससँग गासिँदा यहाँ कर्म धारय समास हुन आउँछ । त्यसैले यी दुवै शब्दार्थको महत्त्व रहन्छ । त्यो हो आर्थी महत्त्व । उपन्यास शब्द संस्कृतमा प्रसन्न गर्ने र निपुणताका साथ कुनै अर्थ प्रस्तुत गर्ने सन्दर्भमा 'उपन्यास प्रसादनम् र उपपत्तिकृतो ह्यर्थ उपन्यासः प्रकीर्तितः' भनेर प्रस्तुत गरिएको छ । उपन्यासको खास व्युत्पत्तिगत अर्थ नजिकमा राख्नु हो । उपन्यास अलङ्कारका रूपमा पनि प्रयोग भएको छ । उपन्यास ज्ञापन, सन्दर्भ, प्रतिपूरक सन्धि, अङ्गविशेष, विन्यास आदि अर्थमा संस्कृत वाङ्मयमा प्रयोग भए पनि वर्तमानमा प्रचलित साहित्यिक नवीन विधाका अर्थमा संस्कृत वाङ्मयमा यसको प्रयोग र सन्दर्भ पाइँदैन । उपन्यासिका उपन्यासमा इका प्रत्यय लागेर बनेको शब्द हो । पुस्तकको सानो रूप पुस्तिका भए् जस्तै उपन्यासको सानो रूपको अर्थ बोध हुने गरी उपन्यासिका शब्दको प्रयोग भएको पाइन्छ । त्यसैले उपन्यासिकाको व्युत्पत्तिगत अर्थ छोटो वा सानो उपन्यास हो । सामान्य तथा छोटो-मीठो औपन्यासिक रूप 'उपन्यासिका' यस व्यस्त युगको मर्ममधुर गुणात्मक बौद्धिक खुराक हो, जुन अल्प र सङ्क्षिप्त भएर पनि चिरस्मरणीय र गरिष्ठ बौद्धिक खुराक बन्न सकेको छ । यहाँनेर Small is heaven अर्थात् सानो कुरा सुन्दर स्वर्गजस्तै हुन्छ भन्ने अङ्ग्रेजी कथनको याद गराउने काम आधुनिक उपन्यासिकाले गरेको छ ।

Novelette का शब्द वर्ग र अर्थ

अङ्ग्रेजीमा novel सँग सम्बद्ध शब्दहरूले Novelette सँग पनि उत्तिकै साइनो राख्दछन् । यस क्रममा Novelle, Novelist, Novelize, Novellce Novelty, Novelties जस्ता शब्दहरूको उल्लेख पाइन्छ । Novelle भनेको समाचार हो । यसको विशेष कथात्मक गद्यरूपमा उल्लेख गरिएको एउटै घटना वा परिवेशमा केन्द्रित हुने निष्कर्षपूर्ण र चकित पार्ने विषयवस्तु भएको साहित्यिक रूपमा दृष्टिले उल्लेख गरिएको छ । यसलाई Oxford Dictionary या Literary terms मा यस प्रकार उल्लेख गरिएको छ- The German Term for a fictional prose tale that concentraes on a single event or situation usually with a surprising conclusion यसरी Novelle को अर्थ साहित्यिक रूपमा प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । Novelist भनेको उपन्यासकार हो । उपन्यासकारका बौद्धिक क्षमता र काल्पनिक विलक्षणता अनि साहित्यिक शिल्पशक्तिले गर्दा आज उपन्यास विधा विराट् र व्यापक बनेको छ । उपन्यासकारले नै कुनै पनि वस्तुलाई औपन्यासिक रूप दिएर रोचक र पाठक प्रिय खुराक बनाउने क्षमता राख्दछ । यसरी औपन्यासिक रूप दिने प्रक्रियालाई Novelize भनिन्छ । वास्तवमा Novelize को अर्थ उपन्यासीकरण

गर्नु हो । अर्थात् उपन्यासमा कुनै पनि विषयवस्तु ढाल्नु नै Novelize हो भने Novella भनेको नयाँ वा ताजा हो । Novella को विशेष अर्थ अक्सफोर्ड डिक्सनरी अफ लिटरेरी टर्मसमा छोटो कथाको स्वरूप बुझाउने १९ औं शताब्दी पछिको प्रचलित फ्रान्सेली शब्द भएको उल्लेख गरिएको छ । यसले पनि लघुउपन्यासको अर्थबोध गराउँदै आएको छ वर्तमान सन्दर्भका आख्यानका प्रभेदका सन्दर्भमा । Novelty उपन्यासको नयाँ घटना, नयाँ विषय र नौलोपनाको बोध गराउने शब्द हो । Novelties भनेको Novelty को बहुवचन हो । Novelle पनि बहुवचनका रूपमा पनि प्रयोग भएको छ । आज आख्यान (Fiction) शब्दभित्र यी सबै पूर्वोक्त सम्बद्ध शब्दावलीहरू अन्तर्निहित हुन पुगेका छन् । यस क्रममा आख्यान शब्द पनि यसै वर्गमा उल्लेख हुने देखिन्छ ।

लघुउपन्यास वा उपन्यासिकाको आकार

मानव समाजको विकासको क्रम सङ्क्षेपबाट विस्तार अनि बिस्तारबाट सङ्क्षिप्ततातिर गाइरहेको छ । सजिलो र छोटो र छरितो जीवनपद्धतिमा अग्रसर हुँदै जानु आजको युगीन प्रकृति हो । यस क्रममा थोरै समयमा पढेर सकिने साहित्यका अनेक विधा उपविधाको विकास भयो । सूत्रकथा, अणुकथा, लघुकथा, लघुउपन्यास, लघुनाटक, लघुतम कविता, लघुकविताहरू, झ्याङ्गिदै छन् । यस प्रकारको संरचनामा कतिसम्म छोटो-मीठो गरी विषयवस्तुको प्रस्तुति हुन सक्दछ भन्ने दृष्टिकोण अनुसार साहित्यकारहरूको ध्यान केन्द्रित हुन थाल्यो । अनेकौं लम्बेतान व्याख्यान, बयान र विवरणहरू पन्छिदै गए । लघुउपन्यास सय पृष्ठभन्दा तलै सीमित हुन थाल्यो । लाखौंका संख्यामा प्रयोग भएका शब्दहरू, हजारौंमा सीमित भएर समेटिएका लघुउपन्यासहरूमा दर्शन, चिन्तन र विचारका भारहरू पनि घट्दै गए । आख्यान व्याख्यानबाट सीमाङ्कित हुन थाल्यो । यिनै आधारमा लघुउपन्यासको भौतिक कलेवर निर्धारण भएको पाइन्छ । मुख्य रूपमा के भन्न सकिन्छ भने आधुनिक, व्यस्त, सरल वा सजिलोतिर लाग्ने छोटो-छरितो युग (Modern Busy, easy, shortest Age) को परिणाम स्वरूप मानवका हरेक कार्य कलापहरू छोटिंदै गएका छन् । यही युगीन गुणले लघुउपन्यासको आयतन वा व्यास अनायास समास भएर सीमित भएको छ । यस प्रसङ्गमा महाभारतमा बताइएको समास र व्यासको अभ्यास विद्वान् वा बौद्धिकले गर्दै जान्छन् भन्ने मान्यता मननीय छ । विशालकाय महाभारत लेख्ने व्यासले लघुकायको ब्रह्मसूत्रहरू पनि लेखेर व्यास र समासको संरचनात्मक उदाहरण प्रस्तुत गरे । यसबाट लघुता र गुरुताका प्रयोग शिल्प र सिद्धिमा विशिष्ट लेखन, विराट् स्रष्टा र वाणी साधकहरू सक्षम भएर युग निर्माता बनेको अनुभव हुन्छ । लघुतामा गुरुता र गुरुतामा लघुता अन्तर्निहित हुन्छ त्यसमा लेखकीय रुचि र दृष्टिले महत्त्व राख्दछ । लघुउपन्यासको

संरचना विस्तार भएर बृहत् उपन्यासको संरचनारिक्त भयो र शून्य रह्यो भन्ने होइन । संसारमा विशाल भवनहरू पनि बनिरहेका छन् साना साना घरहरू पनि बनिरहेका छन् । लघुता र गुरुता विकास र परिवर्तनको संरचनात्मक प्रवृत्ति नै हो यो भौतिक प्रवृत्ति हो बौद्धिक प्रवृत्ति पनि हो ।

निष्कर्ष

युरोपबाट खासगरी रोमान्स (Romance) ल्याटिन, इटालेली, फ्रान्सिसी र स्पेनी हुँदै अङ्ग्रेजी भाषाबाट अतिशयोक्ति हृदयग्राही र रोचकताका साथ विकसित भएको गद्याख्यानको एक विशेष प्रभेद हो लघुउपन्यास । यो नेपाली साहित्यका फाँटमा लहलहाउँदो बाली भएको छ । नारीवादी चेतना र उत्तर आधुनिक चेतना अनि बहुलतावादी मान्यताले लघुउपन्यासको संरचनामा पर्याप्त ऊर्जा प्रदान गर्दै अनेक नेपाली नारी साहित्य स्रष्टालाई उत्प्रेरित गरेको छ । यसैको परिणाम आज वैजयन्ती विधाकेन्द्रित साहित्यिक पत्रिकाले समेत लघुउपन्यास अङ्क निकालेको छ ।

गुरुग्रन्थ र गाथाका युग प्राचीन जो भए
विशाल र भीमकाय-कृतिका महिमा गए ।
 यो कालखण्डमा ठूलो अखण्ड कर्म के छ र ?
 खण्ड-खण्ड र सङ्क्षेप छ धर्म-कर्मको भर ।
ठूला-ठूला अजङ्का कला साहित्यका कुरा
इतिहास बनेका छन् ती व्यास-प्यासका कुरा ।
 लम्बेतान महाख्यान पात्रका भीडभाडमा
 धेरै पाठक लाग्दैनन् दुर्ग दीर्घ पहाडमा ।
अस्तव्यस्त र सन्त्रास निरस्त कालखण्डमा
छोटो-छिटो र छरितो मसिनो हुन्छ मुण्डमा ।
 लघु गुरु उपन्यास रचिँदै छन् निरन्तर
 लघुको यो जमानामा गुरुभार हुँदैन र ?
के उपन्यासिका सानो पूर्ण संसार हुन्न र ?
साना आकारको ठूलो भावले दिल छुन्न र ?

**

आख्यान संरचनाका सापेक्षतामा लघुउपन्यासको रचनाविधान

डा. रमेश शुभेच्छु

विषयपरिचय

लघुउपन्यास उपन्यासको लघु संरचना हो । यसलाई आख्यानात्मक विधा उपविधाहरूमा बृहत् र लघु संरचनाका उपविधामध्ये मझौलो आख्यानात्मक उपविधाका रूपमा चिनाउन सकिन्छ । आधुनिक आख्यानले लघुकथा, कथा र उपन्यासका तीन उपविधा प्रस्ट विकास गरिसकेको छ । यी तीनवटा उपविधामा अनेक सिर्जना अभ्यास भइसकेका छन् । तिनमा विस्तारै लामोकथा र लघुउपन्यासको पनि विकास हुँदै आएको देखिन्छ । लघुउपन्यास र लामोकथा उस्तै विधाजस्तो देखिए पनि यिनका बीचमा पनि अन्तर छ । यी सबै उपविधाहरूका सन्दर्भमा आख्यानले लघुकथा, कथा, लामोकथा, लघुउपन्यास र उपन्यास उपन्यासका साथै बृहत् उपन्यास विधाको विकास गरेको देखिन्छ । यी उपविधाहरूमध्ये यस समीक्षामा सारभूत रूपमा लघुउपन्यासको मात्र चर्चा गरिएको छ । यस समीक्षामा मूलतः आख्यानका उपविधाहरू के कसरी विकास भइराखेका छन् ? आख्यानका उपविधाका सापेक्षामा लघुउपन्यास कहाँ पर्छ ? लघुउपन्यासका प्रमुख विशेषताहरू के के हुन् ? लघुउपन्यासका प्रमुख तत्त्व के के हुन् ? भन्ने जिज्ञासालाई अगाडि सारी तिनै जिज्ञासाको सरसरती खोजी गरिएको छ ।

बहुल आख्यानात्मक स्वरूपमा लघुउपन्यास

उपन्यास आधुनिक आख्यानको सर्वाधिक चर्चित विधा हो । यस विधालाई एक्काइसौं शताब्दीका महाकाव्यका रूपमा पनि साहित्यशास्त्रीहरूले व्याख्या गरिरहेका छन् । यसको अर्थ उपन्यासले कविताका बृहत् उपविधा महाकाव्यका गुण पनि आफ्ना गर्भमा गर्भित गर्नुपर्छ वा गर्न सक्छ भन्ने हो । आजको विश्वबजारमा नाटक सिर्जना पनि कम हुन थालेको र चलचित्र सिर्जनामा कथाकै वा उपन्यासकै सिर्जनाको उपयोग हुन थालेको, पटकथा बनाएर नाटकका रूपमा आख्यानहरू नै प्रदर्शन हुन थालेको पनि नदेखिएको होइन । यस आधारमा उपन्यासले

कवितात्मक र नाट्य बृहत् उपविधालाई पनि आफूमा गर्भित गर्न थालेको बोध हुन्छ । यसो हुँदाहुँदै पनि हरेक विधाका आफ्नै शास्त्रीय मूल्य मान्यता हुन्छन् र तिनका फरक फरक उपविधाहरू विकास भएका हुन्छन् । ती शास्त्रीय पक्षहरू विधामिश्रण र विधाभञ्जन वा विलयनका माध्यमबाट प्रकट भइरहेका छन् । यहाँ त्यस पक्षको पनि सङ्केतमात्र गरिएको छ ।

आजको विश्व साहित्यको समृद्धशाली परम्परालाई हेर्दा उपन्यास यसै किसिमका महान् विधाका विशेषतालाई गर्भित गर्दै अनेक प्रयोगशील स्वरूपमा सिर्जना भइरहेको विधा हो । यसका क्रमशः लघु, बृहत् र बृहत्तर आकारहरू विकास भइरहेका छन् । कविता काव्यमा मुक्तकदेखि कविता, लघुकाव्य, काव्य, महाकाव्य र बृहत्तर काव्यको विकास भए जस्तै आख्यानले पनि लघुतम, लघु, मझौला र बृहत एवम् बृहत्तर संरचना खोजिरहेको जस्तो देखिन्छ (शुभेच्छु, २०७९, पृ. २७) । यस सम्बन्धमा नेपाली साहित्यशास्त्री वासुदेव त्रिपाठीले केही तथ्य अगाडि सारेका छन् । त्रिपाठी (२०६६) का अनुसार कविताका विभिन्न विधागत रूपसँग आख्यानका विधा उपविधाको तुलना हुन सक्छ । उनकाअनुसार जीवनको सानोभन्दा सानो मझौला वा ठूलो प्रक्षेपलाई अँगाले अनुसार आख्यानका लघु, मध्यम र बृहत् रूप देखापर्छन् । यसको सूक्ष्म वर्गीकरणमा लघु र बृहत् रूप पर्छन् र ती सबै रूपलाई समग्र विभाजित गर्दा लघुतम, लघु, मध्यम, बृहत् र बृहत्तर रूप देखिन्छन् (पृ. २१९) । त्रिपाठीले यस वर्गीकरणलाई अन्य विधासँगसँग पनि सन्तुलित तुलना गर्दै प्रस्तुत गरेका छन् । उनको त्यस प्रस्तुतिलाई थप बुँदामा प्रकाश पार्न सकिन्छ ।

लघुतम रूप

आख्यानको लघुतम रूपअन्तर्गत त्रिपाठीकै शब्दमा नेपाली कथा परम्पराका पुराना आहान, हिजोका कुथुङ्ग्री, वा आजका लघुकथा पर्दछन् । त्रिपाठीले लघुकथालाई लघुलघुकथा र लघुतम कथाका रूपमा चिनाएका छन् । यसमा आजका छोटाकथा र चुट्किलाहरू पनि पर्दछन् । यी लघु आख्यानहरू कविता विधाका मुक्तक विधासँग समानान्तर छन् । त्यस्तै उपदृश्य स्तरका छोटाभन्दा छोटा नाट्य रूपहरूसँग पनि मिल्दाजुल्दा छन् (पृ.२२०) । यस दृष्टिले हेर्दा आजका लघुकथाभित्र हाम्रो समाजमा रहेका चुट्किला, कुथुङ्ग्री, मिनीकथाका सबै प्रकार्य समाहित हुन सक्छन् । यिनले एक क्षण वा कुनै एक घटनालाई सकेसम्म छोटोमा प्रस्तुत गरिरहेका हुन्छन् ।

आख्यानको लघुतम रूपलाई लोकाख्यानका लघुतम रूपसँग पनि तुलना गर्न सकिन्छ । नेपाली लोकसाहित्यशास्त्री मोतीलाल पराजुली (२०७१) का अनुसार लोककथाका पृष्ठभूमिमा बनेका उखानहरूमा झिनो कथा रूपको अभिव्यञ्जना

पाइन्छ । उखानमा लोककथाका लघुतम रूपभित्र पर्दछन् । उखानको मर्मबोध गर्न र गराउन लोककथाको उपयोग गरिन्छ (पृ. २५) । 'भेडो काटी बेच्नु, त्यही पैसाले नुन किन्नू र त्यही भेडालाई नुन बोकाएर ल्याउनू', 'मुकुन्द सेनले राज्य हान्न जानेको ताँ फुस्राले खीर खान नजानेको', घरै पिँडालु, वनै पिँडालु ससुराल गयो बाह्र हातको पिँडालु, जस्ता उखानका साथै ससाना चुट्किलाहरूमा यस्ता कथा निहित हुन्छन् । माथिका उखान बुझ्न र बुझाउन कथा भन्नुपर्ने हुन्छ भने चुट्किला आफैमा रमाइला छोटा कथा हुन् ।

लघु रूप

आख्यानको लघुरूप हामीले पढ्दै र लेखन अभ्यास गर्दै आएका कथाविधासँग मिल्दोजुल्दो छ । त्रिपाठीले यो रूपलाई हाम्रा दन्त्यकथा (लोककथा) र आधुनिक कथासँग मिल्दो रूप हो भनी चित्रण गरेका छन् । यसलाई उनले कविता क्षेत्रको फुटकर कविता र एकै दृश्यमा पूर्ण हुने अपेक्षाकृत लघु नाटकसँग पनि तुल्य स्वरूपका रूपमा चिनाएका छन् । यस आधारमा आख्यानको लघु रूप आधुनिक गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, भवानी भिक्षु, रमेश विकल, गोविन्दबहादुर मल्ल गोठाले, पारिजात, मनु ब्राजाकी, ऋषिराज बराल, भागीरथी श्रेष्ठ, माया ठकुरी, पद्मावती सिंह आदिका कथाकृतिमा देखिन्छ । यी स्रष्टाका कथाका आयाम लगभग बीस तीस मिनेटमा पढेर सकिने खालका छन् । भावनी भिक्षु, रमेश विकल, राजेन्द्र विमल आदिका कथामा केही लामो रूप रहे पनि तिनमा लघु औपन्यासिक रूप भन्दा कथाकै लामो रूप मात्र देखिन्छ । ती रचनाहरू कथा हुन् र बरु लामा कथाहरू हुन् । लामो कथाका बारेमा भने सैद्धान्तिक विमर्श भएको छैन तर केही कथाहरूले यसको सैद्धान्तिकरण खोजिरहेका छन् ।

पछिल्लो समय देखा परेका हरि भट्टराईका सुसाइट नोट र शैक्षिक भ्रमण एवम् गोविन्दबहादुर कुँवरका निमिकाजस्ता कथाको विश्लेषण गर्न लामो कथात्मक स्वरूपले मात्र भ्याउने देखिन्छ । गोविन्द गिरी प्रेरणाले लामोकथाकृतिको सङ्ग्रह नै प्रकाशन गरेका छन् । कृष्ण धरावासीको झोला, राजेन्द्र विमलको लङ्का काण्डजस्ता कथाहरू यस किसिमका कथा हुन् । हाम्रा लोकपरम्परामा रहेका लोककथा र दन्त्यकथाहरूबाट आधुनिक कथाको लघुरूप विकास भएको हो । दन्त्यकथा र लोककथाहरू लोकाख्यानका लघु रूप हुन् । यिनको यिनलाई १० देखि २० मिनेटभित्र भनेर र सुनेर सकिन्छ । त्यस्तै ती कथाहरू पाँच सात पृष्ठमा लेखेर सकिने खालका हुन्छन् (पराजुली, २०७१, पृ. २४) । नेपाली लोककथा परम्परामा रहेका धर्मात्मा राजा, वीर साहुको छोरो शूरबाहु, सुनकेसरी मैयाको कथा, सत्तलसिंह राजाको कथामा आधुनिक कथाको प्रारूप भेटिन्छ । ती कथा र

आधुनिक कथाहरू आकार प्रकार र आश्वादनका दृष्टिले पनि समानजस्ता लाग्छन् । यस आधारमा आख्यानसाहित्यको लघुरूप लोकसाहित्यदेखि विकसित देखिन्छ ।

मध्यम रूप

आख्यानको मध्यमरूप लघुउपन्यासमा प्रकट हुन्छ । त्रिपाठीका अनुसार यो कविता फाँटको गाथा, खण्डकाव्य, लामोकविता आदि काव्यात्मक स्वरूपसँग समतुल्य हुन्छ । यस उपविधालाई एकाधिक दृश्यात्मक एकाङ्कीसँग तुलना गर्न सकिन्छ (२०६६, पृ. २०) । नेपाली साहित्य परम्परामा लैनसिंह बाङ्देलको लङ्गडाको साथी (२००८), गोविन्दबहादुर मल्ल गोठालेको पल्लो घरको झ्याल (२०१६) र बालदलपारिको बस्ती (२०५४), लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको चम्पा (२०२४) विश्लेश्वरप्रसाद कोइरालाको मोदीआइन (२०३६) राजेश्वर देवकोटाको द्वन्द्वको अवसान (२०४२), सरुभक्तको चुली, प्रदीप नेपालको आमाको मन (२०७३) आदि यसका उदाहरणहरू हुन् । यस्ता उपन्यासले जीवन जगत्का कुनै एक खण्ड मात्र नभई समग्रतालाई समेत समेट्न सकेको देखिन्छ ।

नेपाली लोकाख्यान परम्पराका दृष्टिले हेर्दा दुई चार घन्टा लगाएर सुनाउनुपर्ने र लेख्य रूपमा ७०-८० पृष्ठका कथाहरू यस उपविधामा पर्दछन् (पराजुली, २०७१, पृ. २८) । नेपाली लोकजीवनमा प्रचलित लालहीराको कथा, मधुमालतीको कथा, गुलबकावलीको कथा आदि यसका उदाहरण हुन् । पराजुलीका अनुसार कतिपय अवस्थामा दुई तीनवटा कथा जोडिँदै गएर अर्को एउटा मझौला कथा पनि बन्छ । त्यस्तै २०, ३० कथाको शृङ्खलाबाट पनि नयाँ कथा बन्छ । लोकजीवनमा प्रचलित तोतामैनाको कथा, बेताल पच्चीसी, बत्तीस पुतलीको कथाका साथै पञ्चतन्त्रका कथामा लोकआख्यानको मझौलो रूप फेला पर्छ । आधुनिक लघुउपन्यास र यस स्वरूपमा केही साम्य पक्ष फेलापर्छ । लघुउपन्यास र लामा कथासँग यी लोकसामग्रीको तुलनात्मक अध्ययन भने लोकासहित्यशास्त्री र कथाशास्त्रीहरूले पनि गरिरहेका छैनन् ।

बृहत् रूप

आख्यानको बृहत् रूप उपन्यास हो । त्रिपाठीका अनुसार यस आख्यानात्मक उपविधालाई पहिले गद्यकावय, कथा आख्यायिका, गद्यमहाकाव्यका नामले पनि चिनाइएको थियो । यो कविताका फाँटको महाकाव्यसँग तुल्य उपविधा हो । यस विधालाई नाट्य क्षेत्रका पूर्णाङ्की नाटकसँग तुलना गर्न सकिन्छ (पृ. २२०) । नेपाली आख्यान परम्परामा उपन्यास भन्न सकिने त्यस्ता प्रमुख नमुना कृतिहरूमा लघुउपन्यास र बृहत् उपन्यास बीचका सबै उपन्यासहरू पर्दछन् । दौलतविक्रम विष्टका. भोक र भित्ताहरू, चपाइएका अनुहार आदि यसका नमुना हुन् ।

माथिका अन्य उपविधाजस्तै लोककथासँग तुलनात्मक रूपमा पनि हेर्न सकिन्छ । कतिपय लोककथाहरू एउटा अर्को गर्दै हजारौं कथाको एउटै शृङ्खला बनेका देखिन्छन् । ती शृङ्खलाको समापनसँगै सुरुमा भन्न लागेको कथा सकिन्छ । पराजुलीका अनुसार बृहत् रूपका लोककथाहरूमा वीरसिक्का, बहत्तरसुगाको कथा, पञ्चतन्त्र आदिलाई लिन सकिन्छ । यस्ता कथामा पचासदेखि १०० कथाहरू शृङ्खलित हुन्छन् (२०७१, पृ. २९) । यस कोणबाट हेर्दा आख्यानको बृहत् रूप लोक आख्यानमा पनि रहेको छ ।

बृहत्तर रूप

आख्यानको बृहत्तर रूप उपन्यासका बृहत् रूपसँग मिल्दाजुल्दा हुन्छन् । यिनलाई त्रिपाठीले हिजोका बृहत् आख्यायिकाहरूमा र आधुनिक युगका महाउपन्यासहरूमा देखापर्छ भनेका छन् । उनले पद्यक्षेत्रमा विकसित आर्ष महाकाव्य पनि भनिने विशाल महाकाव्यहरूसँग र नाटक क्षेत्रका पूर्वीय महानाटक र पश्चिमी नाटकत्रयी आदिसँग बृहत्तर आख्यानको आयामतुल्य हुने बताएका छन् । पूर्वीय साहित्यका पुराणका ठेलीहरू छन्दोबद्ध हुँदाहुँदै पनि बृहत्तर आख्यानका निकट देखिन्छन् । तिनीहरू कवित्वभन्दा बढी आख्यानका निकट देखिन्छन् (२०६६, पृ. २२०) । यस दृष्टिले नेपाली आख्यान परम्परामा देखा परेका बृहत् आख्यानमध्ये मदनमणि दीक्षितको माधवी, भवानी भिक्षुको आगत, गीताकेशरीको मुक्ति आदि पर्दछन् । यस्ता आख्यानहरूले जीवन जगत्का बहुल पक्षलाई एउटै रचनामा समेट्न सक्छन् ।

समग्रमा आख्यानको प्रभुत्व भएको सबै क्षेत्र आख्यान फाँट हो । आख्यानले कविता, निबन्ध र नाटकका साथै अन्य विधामा पनि यसको प्रभाव रहन्छ । यहाँ भने विशुद्ध आख्यानात्मक विधाहरूका खास खास रूपको विकास हुँदै आएको साहित्य परम्परामा देखिन्छ । यहाँ विमर्श गरिएका आख्यानात्मक स्वरूपका सिर्जनामध्ये लघुउपन्यास मझौला स्वरूपमा पर्दछ ।

लोकआख्यानका कोणबाट हेर्दा लोककथा परम्परामा पनि बृहत्तर स्वरूपका लोककथाहरू पाइन्छन् । बुधस्वामीद्वारा अनुवाद गरिएको नेपाली राष्ट्रिय अभिलेखालयमा रहेको बृहत्कथा, फारसी तथा अङ्ग्रेजी भाषामा छापिएको अरेबियन नाइट्स बृहत्तर स्वरूपका लोकाख्यान हुन् । बृहत् कथामा ४०० लोककथा र अरेबियन नाइट्समा १००१ लोककथा अनुस्यूत बनेको पाइन्छ । यी कथाहरू प्रारम्भमा एउटा कथाबाट आरम्भ भएर विकास भएका हुन् (पराजुली, २०७१, पृ २९) । यस दृष्टिले आधुनिक बृहद् आख्यानको प्रारूप लोकाख्यानहरूमै भेटिन्छ । प्रस्तुत आलेखमा आख्यानका यी स्वरूपगत विविध पक्षको सङ्केतमात्र गरेर लघुउपन्यासलाई चिनाउने प्रयत्न गरिएको छ । त्यस प्रयत्नमा मूलतः उपन्यास

सिद्धान्तकै विविध पक्षको कसरी लघुकरण वा सङ्क्षिप्त रूप विकास भयो भन्ने जिज्ञासामा यो सैद्धान्तिक समीक्षा केन्द्रित रहेको छ ।

लघुउपन्यासको परिचय

लघुउपन्यास आकारले छोटो उपन्यास हो । यहाँ यस उपविधाका शाब्दिक अर्थ, परिभाषा, स्वरूप र प्रमुख तत्त्वहरूको निरूपण गरिएको छ ।

लघुउपन्यासको शाब्दिक अर्थ

नेपाली भाषामा लघुउपन्यास दुई पद 'लघु' र 'उपन्यास' मिलेर बनेको छ । यी दुई पदमध्ये 'लघु' पद संस्कृत भाषाको आफैमा पूर्ण छोटो अर्थवाचक विशेषण पद हो । यसको मूल निर्माण घु+ध्वी (लङ्घे+कु पनि) बाट भएको पाइन्छ । यहाँ प्रयोग भएको उपन्यास शब्द संस्कृत भाषाका उप+न्यास दुई पद मिलेर बनेको व्युत्पन्न शब्द हो । यसको मूल व्युत्पादन उप+नि+अस्+घञ् हुन्छ । यसको संस्कृत भाषामा प्रकट हुने शाब्दिक अर्थ भने नजिक राख्नु, वरिपरि राख्नु भन्ने हुन्छ (आप्टे, २०७३, पृ. २०७) । यसको तत्सम अर्थ भूमिका, प्रस्तावना, शिक्षा, विधि आदि अनेक हुने भए पनि यहाँ प्रयोग भएको व्युत्पन्न 'उपन्यास' शब्दको अर्थ खास सामाजिक परिवेश तथा चरित्रहरूको चित्रण भएको धेरै परिच्छेदहरूमा विभाजित आख्यानात्मक गद्य रचना भन्ने हुन्छ ।

शाब्दिक दृष्टिले हेर्दा 'उप' पदको अर्थ अमुख्य, निकट, सहायक र लघुसमेत हुन्छ । उप पदको लघु अर्थ हेर्ने हो भने लघुउपन्यासको अर्थ शाब्दिक दृष्टिले त्रुटिपूर्ण देखिन्छ । यसका प्रयोक्ताहरूले 'उप' पदको अर्थ स्वयम्मा 'लघु' पनि हुन्छ भन्ने पक्षमा भने ध्यान पुऱ्याएका छैनन् । यस विधाको नामकरणमा प्रयोग भएको 'लघु' शब्दले उपन्यास जस्तो तर छोटो आख्यानात्मक गद्य रचना भन्ने बुझाउँछ । लघुउपन्यासकारहरूले यसै अर्थलाई रूढ बनाउँदै र सोही अनुसार प्रयोग गर्दै आएका छन् । यस विधालाई बालकृष्ण पोखरेल (२०७० पृ. १२६३) ले लघुन्यासका रूपमा पनि चिनाएका छन् । यो अर्थ देवकोटाले सुलोचनालाई काव्यन्यास भनेका अर्थबाट प्रभावित देखिन्छ । काव्यमा लेखिएको उपन्यास काव्यन्यास भए जस्तै छोटो उपन्यास लघुन्यास भन्ने अर्थमा पोखरेलले लघुन्यास पद प्रयोग गरेको जस्तो देखिन्छ । साहित्यमा उपकथाका रूपमा पनि अर्को विधा अभ्यासमा छ तर यस पक्षमा पनि कथाशास्त्रीहरू र कथाका प्रयोक्ताहरू प्रायः मौन छन् ।

लघुउपन्यासलाई अङ्ग्रेजी भाषामा नोभेला (Novella) भनिन्छ । नोभेला शब्द इटालियन भाषाको शब्द हो र यसको अर्थ नयाँ भन्ने हुन्छ । सम्भवतः यसलाई आकारका दृष्टिले नयाँ साहित्य भएकाले यसलाई नोभेला भनिएको हुन सक्छ । यसका अन्य अङ्ग्रेजी नामहरू सर्ट नोभल (Short novel) र नोभिलिटी

(Novelette) हुन् (पोखरेल, २०७०, पृ. १२६३) । नेपालीमा प्रयोग हुने लघुउपन्यास पद भने लघु र उपन्यास पदका बीचको समस्त व्युत्पन्न पद हो । यसले छोटो उपन्यास भन्ने अर्थ बहन गर्दछ । आख्यानात्मक उपविधामध्ये उपन्यासकै सबै तत्त्व र विशेषता रहेर पनि आकारले छोटो तर आफैमा पूर्ण कलात्मक आख्यान रचना नै लघुउपन्यास हो । तारानाथ शर्माको कथन निकै उल्लेख्य लाग्छ :

कथालाई कहिलेकाहीँ बढाएर उपन्यास बनाउन नसकिने पनि होइन तर मुख्य भिन्नता भने बेग्लै छ । कथा थोरै पात्रको र भरिसक्के एउटै पात्रको, एकै क्षणको नाटकीय अभिव्यक्ति हो श्वेतभैरवीजस्ती पात्रको उद्वेगजस्तो अथवा एउटै भावको केन्द्रीयतामा एकोहोऱ्याइँ हो 'त्यो फेरि फर्कला ?' की सानीको प्रतीक्षाजस्तो । क्षणिक आवेग, एकै झमटको अनुभूति, चरित्रको एउटै पक्ष, घटनाको एउटै मार्मिक प्रस्तुति, भावनाको एउटै प्रकटीकरण झ्वाम्म दिन सक्ने गद्यमा लिखित कलात्मक रचना नै कथा हो । त्यस्तो रचनाको पृष्ठ गन्नु अनुचित हो । यस केन्द्रीय विशेषतालाई हृदयङ्गम गरियो भने उपन्यास चिन्न पटक्कै गाह्रो पर्दैन, किनभने उपन्यासले एउटै मात्र पात्रलाई अँगाले पनि, एउटै मात्र घटनालाई टिपे पनि र चरित्रका एउटै पाटाको चित्रण गरे पनि झ्वाम्म एकैचोटि नगरेर विस्तारै विस्तारै विकसित गर्दै लगेर छर्लङ्ग पार्दै लान्छ । (पृ. उ.न)

शर्माको यस अभिव्यक्तिले कथा र उपन्यास चिन्न मात्र होइन लघुउपन्यास, कथा र उपन्यास चिन्न र छुट्याउन पनि सघाउँछ । शर्माले प्रयोगका लागि प्रयोगले मात्र नयाँ विधा नहुने तर्क गरेका छन् । लघुउपन्यासले उपन्यासकै विशेषतालाई धेरै चाँडो पनि होइन र धेरै छिटो पनि होइन मध्यम गतिमा आत्मसात् गरेको हुनुपर्छ । यस उपविधाले आफूलाई कथाका रूपमा नछोडी अधिकतम उपन्यासकै कित्तामा उभ्याउन सक्नुपर्छ ।

लघुउपन्यासको परिभाषा

नेपाली उपन्यास परम्परामा लेखिएका अधिकांश उपन्यास लघुउपन्यास हुन् तर तिनको सैद्धान्तिकीकरण भने उपन्यासका रूपमा भइरहेको छ । उपन्यासशास्त्रीहरूले पनि उपन्यास भनिएका कृतिलाई लघु, बृहत् वा बृहत्तर कुन कित्ताको रचना हो भन्ने पक्षलाई ख्याल नगरी सम्बन्धित रचनालाई उपन्यासका रूपमा मात्र चर्चा गरिरहेका छन् । एक किसिम नेपाली समीक्षा परम्परामा लघुउपन्यासको सैद्धान्तिक विमर्श भएको छैन । यस सम्बन्धमा नन्दु उप्रेती (२०७९)ले नेपाल प्रज्ञाप्रतिष्ठानको अनुसन्धान परियोजनामा रहेर केही अध्ययन गरेका छन् । उनको अध्ययनले प्रारम्भिक सूचना दिए पनि यस उपविधाका सबै पक्षलाई समेट्न सकेको छैन । यहाँ उप्रेती (२०७९, पृ २-३)का साथै अन्य विविध स्रोतबाट उपलब्ध परिभाषाहरूको सङ्कलन गरिएको छ ।

लघुउपन्यासका कोशीय परिभाषा

लघुउपन्यासका विषयमा सैद्धान्तिक परिभाषा ज्यादै कम भएको छ । सैद्धान्तिक र साहित्यशास्त्रीय परिभाषा नभए पनि नेपाली शब्दकोशहरूले लघुउपन्यास पदलाई प्रवृष्टि दिने र अर्थ राख्ने काम गरेका छन् । यहाँ त्यस्ता केही नेपाली र अन्य भाषाका शब्दकोश र साहित्यकोशका परिभाषालाई समेट्ने प्रयत्न गरिएको छ ।

नेपाली बृहत् शब्दकोश (२०४०) का अनुसार : लघुउपन्यास 'सङ्क्षिप्त औपन्यासिक तत्त्व भएको लामो कथाजस्तो सानो उपन्यास' हो । (त्रिपाठी/ दाहाल, पृ. ११५९)

नेपाली शब्दसागर (२०५७)का अनुसार : लघुउपन्यास 'औपन्यासिकता भएको लामो कथा, छोटो उपन्यास' हो । (नेपाल, पृ. ११४९)

हिन्दी साहित्यकोश (सन् १९८५) का अनुसार : कथा विधाको अर्को लघुकथात्मक उपविधा विकास भएजस्तै उपन्यास विधाको छोटो आकारको अर्को उपविधात्मक रचना हो, यस उपविधाको उपन्याससँग भिन्नता एउटै छोटो आकारको उपन्यास हो भनेर भन्न सकिँदैन, मूलतः लामो-छोटो कथा लेखिनु मात्र होइन कि यसको स्वतन्त्र सिर्जनात्मक विशेष कला पनि हुन्छ । (वर्मा र अन्य, पृ. ५८३)

इनकार्टा वर्ल्ड इङ्लिस डिक्सनरी (सन् १९९९) का अनुसार : लघुउपन्यास 'लघुकथा/कथाभन्दा लामो तर उपन्यासभन्दा छोटो आख्यानात्मक लघुऔपन्यासिक संरचना हो । (पृ.१२९५)

द अक्सफोर्ड अमेरिकन डिक्सनरी अफ करेन्ट इङ्लिसका अनुसार : लघुउपन्यास 'एउटा छोटो उपन्यास अथवा घटनाप्रधान कथा' हो । (पृ. ५३८)

माथिका कोशीय परिभाषाहरूले लघुउपन्यासलाई कथाभन्दा लामो र उपन्यास भन्दा छोटो मझौलो आफैमा पूर्ण आख्यान संरचनाका रूपमा चिनाएका छन् । कोशहरूले कुनै साहित्यिक विधा उपविधाको परिभाषा नै गर्नुपर्छ भन्ने छैन । कोशका पारिभाषा सर्वेक्षण भनेको कोशहरूले सम्बन्धित विधा र विषयलाई कसरी प्रवृष्टि दिएका छन् भन्ने पक्ष मात्रै समेटेका छन् ।

नेपाली र हिन्दी साहित्यका विद्वान्हरूका परिभाषा

लघुउपन्यासको सैद्धान्तिक बहस नहुँदा नहुँदै पनि केही नेपाली हिन्दी र अङ्ग्रेजी भाषाका विद्वान्हरूले यस विषयमा चर्चा गरेका छन् । यहाँ केही नेपाली र हिन्दी भाषाका विद्वान्हरूका परिभाषाका रूपमा लिन मिल्ने चिन्तन र अनुचिन्तनलाई प्रस्तुत गरिएको छ ।

वासुदेव त्रिपाठी (२०६६)का अनुसार : आख्यानको मध्यम रूप मूलतः

लघुउपन्यासमा प्रकट हुन्छ र यो कविता फाँटको गाथा, खण्डकाव्य, लामोकविता आदिका साथै नाट्यक्षेत्रको एकाधिक दृश्यात्मक एकाङ्कीसँग आयामका दृष्टिले तुलनीय छ । (पृ. २०२०)

राजेन्द्र सुवेदी (२०७९)का अनुसार : कथावस्तुको सानो घेरो अँगालिएको हुन्छ- लघुउपन्यासमा । कथानक पनि सानो परिधिमा वितरित भएको हुन्छ । सीमित आयतनमा विस्तारित हुने कथाले कथानकका सम्भावना बिस्तारका क्षेत्रहरू पनि सीमित मात्र प्राप्त गरेको हुन्छ । सीमित वस्तु र कथानकका भोक्ता पनि सीमितबाटै काम चल्ने भएकाले पात्रको उपस्थिति पनि कमै रहन्छ । थोरै तर स्पष्ट र ठोस समस्याबाट ग्रस्त पात्रहरूको सहभागितामा विषयवस्तुले गति प्राप्त गरेको हुन्छ । प्रमुख चरित्रको आचरणको स्पष्टता र परिशोधनका निम्ति नजिकै सहायक पात्रहरूका सकारात्मक र नकारात्मक आचरणहरू पनि प्रस्तुत भएका हुन्छन् । (पृ. ९१)

यादव प्रकाश लामिछाने (२०६३)का अनुसार : जीवनको सम्पूर्ण पक्षको चित्रण वर्णन नगरी केही खण्डको मात्र वर्णन गरिएको उपन्यास लघुउपन्यास मानिन्छ भने जीवनको व्यापक आयामलाई समेटेर विविध पक्षमा केन्द्रित रहेको बृहत् उपन्यास मानिन्छ । (पृ. १८३)

त्रिभुवन सिंह (सन् १९७३) का अनुसार : लघुउपन्यास लेखकको विषयगत स्वरूपको सार्थक एवम् कलात्मक अभिव्यक्तिको परिचय हो । यसका निश्चित कलात्मक स्वरूपमा लेखकको आत्माभिव्यक्ति र गहन अनुभूति प्रकट भएको हुन्छ । (पृ. ९३)

प्रताप नारायण टण्डन (सन् १९६५) का अनुसार : जीवनमा भएका वा हुने गरेका विशिष्ट घटना संवेदनशील र अनुभूतिबद्ध लेखाजोखा नै लघुउपन्यास बन्दछ ।' (पृ. १७)

नन्दु उप्रेती (२०७९) का अनुसार : छोटो एक बसाइमा पढेर सकिने सानो आकार वा आयामको उपन्यासलाई नै लघुउपन्यास भनिन्छ । (पृ. २६)

माथिका परिभाषाहरूको सर्वेक्षणबाट लघुउपन्यास आख्यानात्मक साहित्यका विविध उपविधामध्ये उपन्यासकै पूर्ण तर लघु आकृति हो भन्ने देखिन्छ । कोशीय परिभाषाहरू साहित्यिक गम्भीरता भन्दा पनि अर्थमै सीमित जस्ता लाग्छन् यद्यपि नेपाली बृहत् शब्दकोश (२०४०) को परिभाषाले 'सङ्क्षिप्त औपन्यासिक तत्त्व भएको लामो कथा जस्तो सानो उपन्यास' भनेर यसलाई प्रस्टसँग चिनाएको छ । नेपाली शब्दसागर (२०५७) को 'औपन्यासिकता भएको लामो कथा' भन्ने अर्थले लघुउपन्यासलाई लामो कथाका रूपमा चिनाउने प्रयास गरेको छ र यसै कोशको 'छोटो उपन्यास' भन्ने अर्थले लघुउपन्यासका रूपमा चिनाउने प्रयास गरेको छ ।

इनकार्टा वर्ल्ड इङ्लिस डिक्सनरी (सन् १९९९) कथाभन्दा लामो तर उपन्यासभन्दा छोटो आख्यानात्मक लघु औपन्यासिक संरचना हो भन्ने दृष्टिकोण उल्लेख्य छ। कतिपय कोशहरूले लघुउपन्यासलाई प्रवृष्टि नै दिएका छैनन्। आख्यान-शास्त्रीहरूले पनि कथा र उपन्यासको चर्चा गर्ने क्रममा लघुउपन्यासलाई उपविधाका रूपमा चर्चा गर्न चाहेका छैनन्।

माथि प्रस्तुत गरिएका नेपाली र हिन्दी साहित्यशास्त्रीहरूका परिभाषामध्ये नेपाली साहित्यशास्त्री त्रिपाठी (२०६६) को चिन्तन निकै महत्त्वपूर्ण छ। उनले लघुउपन्यासलाई आख्यानको मध्यमरूपका रूपमा चिनाएका छन्। उनले यो मध्यमरूपलाई कविता फाँटको गाथा, खण्डकाव्य, लामोकविता आदिका साथै नाट्यक्षेत्रको एकाधिक दृश्यात्मक एकाङ्कीसँग पनि तुलना गरेका छन्। यस तुलनात्मक परिभाषाले लघुउपन्यासलाई चिन्न सहज बनाएको छ। राजेन्द्र सुवेदी (२०७९) को परिभाषाले लघुउपन्यासमा सबै उपन्यासकै तत्त्वहरूको सीमितता रहने पूर्ण रचनाका रूपमा चिनाएको छ। त्यस्तै लामिछाने (२०६३) को परिभाषामा रहेका जीवनको सम्पूर्ण पक्षको चित्रण वर्णन नगरी केही खण्डको मात्र वर्णन गरिएको उपन्यास भन्ने विचारले लघुउपन्यासलाई कथाविधा निकट बनाउँछ। यो परिभाषाले उपन्यासभन्दा बढी कथाका विशेषतालाई बोकेको छ। यस परिभाषाले जीवनको एक पक्षले मात्र पनि उपन्यास हुन सक्ने पक्ष भने बहसमा ल्याएको छ तर लघुउपन्यासका नाममा उपन्यासको अर्थ सङ्कुचनतर्फ अभिप्रेरित गरेको छ। सिंह (सन् १९७३) को परिभाषाले उपन्यासको भन्दा पनि उपन्यासको कलापक्षको मात्र उद्घाटन गरेको छ। यसले लेखकले निश्चित विषयगत स्वरूपको सार्थक एवम् कलात्मक अभिव्यक्तिका साथ लघुउपन्यास लेख्न सक्ने पक्ष उजागर गरेको छ। छोटोमा गहन अभिव्यक्ति प्रकट गर्ने रचनाका रूपमा भने यस परिभाषाको अर्थ गहिरो छ। टण्डन (सन् १९६५) ले लघुउपन्यासलाई जीवनगजत्का यथार्थको प्रकटनका रूपमा चिनाएका छन्। विशिष्ट घटनाको संवेदनशीलताको उद्घाटनलाई जोड दिएका छन्। उप्रेती (२०७९) को परिभाषाले लघुउपन्यासको अर्थलाई कथा वा लामोकथामा सीमित गरिदिएको छ। उनले छोटो, एक बसाइमा पढेर सकिने लघु आकारको उपन्यासका रूपमा चिनाएका छन्। यो परिभाषा आकारमा केन्द्रित र कथाकै परिभाषा जस्तो लाग्छ। यस विमर्श अनुसार लघुउपन्यासका प्रमुख स्वरूपलाई यसप्रकार टिपोट गर्न सकिन्छ-

(क) लघुआयाम भएको आख्यानात्मक उपविधा, (ख) लघुकथानकको प्रस्तुति भएको आख्यान, (ग) सीमित पात्रको प्रयोग भएको लघुआख्यान, (घ) सीमित आन्तरिक वा बाह्य परिवेशको चित्रण भएको आख्यान, (ङ) जीवनका कुनै एक पक्ष वा खण्डको आयामलाई समेट्ने आख्यान, (च) तीव्रगतिमा प्रवाहित

हुने र केही घटनामा पढ्न सकिने आख्यान, (छ) निश्चित आन्तरिक वा वाह्य द्वन्द्वको प्रकटन, (ज) लघु आकार भएर पनि बृहदाकारोन्मुख मध्यम आयामको आख्यान ।

माथिका परिभाषा र स्वरूप निर्धारणबाट लघुउपन्यासलाई केही मात्रामा चिन्न सकिन्छ । यहाँ समीक्षक एवम् उपन्यासकार तारानाथ शर्मा (२०५६)को यो भनाइ पनि उपन्यासको वा आख्यानको लघु र बृहत्‌रूपको चर्चाका क्रममा स्मरणीय छ-

...उपन्यासमा भने पात्र, पात्रको कथा, चारित्रिक विकास, जीवनका उकाली-ओरालीहरू भएनन् भने त्यो पट्टाइलाग्दो ढ्याङ्ग्रो ठटाइ हुन पुग्छ । छोटा विधामा कथासँग यस विधाको रगतको साइनु छ । थेरै व्याख्याताहरूले र यस ग्रन्थका प्रणेताहरूले समेत छोटो कथालाई लम्याएर उपन्यास बनाउन सकिँदैन र उपन्यासलाई छोट्याउँदै लगेर कथामा पुङ्क्याउन सकिँदैन भनी ठोकुवा गरेका छन् । गोठालेको 'पल्लो घरको झ्याल' कथाका रूपमा लेखिएको थियो, पछि त्यो कथाका लागि सेख लामो र उपन्यासका लागि सेख छोटो ठानिएर त्रिशङ्कु भई केही कालबीच आकाशमा झुन्डिएको थियो । हुन पनि गोठाले उपन्यासकार थिएनन्, होइनन् अनि एक जना अनुभवी कथाकार एउटा कृतिमा अलिक लामा हुन पुगे भन्दैमा त्यस कृतिले आफ्नो जातबाट हटक हुनुपर्ने कुनै ऐन पनि थिएन, तर लहैलहैमा सबैले त्यस कृतिलाई उपन्यास भनिदिए र आजसम्मका समस्त समालोचक त्यसै हुइयाका पछि दुगुरिरहेका छन् । लामा र छोटाको कुरा गर्दा कोही-कोही लेखकहरू मुसो र हात्तीलाई पनि उभ्याउँछन् । मुसालाई विशाल बनाउँदा हात्ती हुँदैन र हात्तीलाई सानो पार्दै लाँदा मुसो हुँदैन भन्ने तिनको रमाइलो उदाहरण सुन्न पाइन्छ । उनीहरूले प्रतीकात्मक रूपले व्याख्या गर्न खोजेझैं मुसो कथा र हात्ती उपन्यास नभई दुवैको मिश्रण हुने थेरै सम्भावना छ । त्यति बेला यस्तो यान्त्रिक व्याख्या अपुग हुन्छ । (पृ. उ.न)

शर्माको यस दृष्टिकोणले लघुउपन्यास र उपन्यास भनेर वा कथा र लघुउपन्यास भनेर कुनै आख्यानको उपविधा छुट्याउन सजिलो छैन भन्ने पक्षलाई सङ्केत गर्दछ । उनले यसै सन्दर्भमा कथा र उपन्यासको फरक लामो र छोटो जस्ता बाहिरी नपाइबाट छुट्ट्याउन खोज्नु कृत्रिम तरिका हो भनेका छन् । उनका अनुसार कति कथाहरू केही प्रसिद्ध उपन्यासभन्दा लामा पनि हुन सक्छन् । यस दृष्टिले लघुउपन्यासको निर्धारण पृष्ठ गनेर हुन नसक्ने र त्यसका गुणगरिमाका आधारमा मात्र निर्धारण हुने देखिन्छ ।

माथिको विमर्शले लघुउपन्यास हुन्छ तर यसको पहिचान पृष्ठ मात्र गनेर वा शब्द सङ्ख्या मात्र गनेर हुँदैन भन्ने बुझिन्छ । लघुउपन्यासले कथातिर भन्दा

उपन्यासको व्यापकतातिरै पाइला लम्काएको र जीवनगजत्का बहुल पक्षलाई समेट्न प्रयत्न गरको हुनुपर्छ । धीरेन्द्र वर्मा र अन्यले पनि यसलाई लघु मात्र भनेर नपुग्ने र यसका शिल्प-विधानमा उपन्यासको परिणाम निस्कनुपर्ने विचार राखेका छन् (पृ. ५८३) । बर्मालगायतले ४००० पृष्ठदेखि २०००० शब्दसम्मको उपन्यासलाई उपन्यास भनिने परम्परालाई औंल्याउँदै कम शब्दमा औपन्यासिक ओज पनि बोक्ने कृतिलाई लघुउपन्यास मान्न सकिने धारणा राखेका छन् । मोटामोटी सय डेढ सय पेजभित्रका १०००० देखि २००००-३०००० शब्दसम्मका लघुआकारका उपन्यासलाई लघुउपन्यास भन्न र मान्न सकिन्छ । शब्दशङ्ख्या र पृष्ठसङ्ख्याले मात्र उपन्यासलाई लघुउपन्यास मान्न सकिँदैन । यस्तो सङ्ख्या र अन्य दृष्टिले पनि हेर्ने हो भने नेपाली उपन्यास परम्परामा देखापरेका आधाभन्दा बढी उपन्यास भनिएका कृतिहरू लघुउपन्यासभित्र पर्दछन् यद्यपि ती कृतिहरू कुन लघुउपन्यास हुन् र कुन उपन्यास हुन् भन्ने विमर्श हुन सकेको छैन । माथिका विभिन्न धारणा र विमर्शका आधारमा लघुउपन्यासलाई यसरी परिभाषित गर्न सकिन्छ-

लघुउपन्यास आख्यानात्मक उपविधाहरूमध्ये आफैमा पूर्ण न थेरै लामो न थेरै छोटो मझौला आकारको आख्यान संरचना हो । यसले उपन्यासको व्यापकतालाई सङ्केतिक रूपमा आत्मसात् गर्दै बृहत् आख्यानका सम्पूर्ण तत्त्वलाई संयोजन गरेको हुन्छ । प्रायः एक वा दुई नायकको केन्द्रीयता, समीमित आन्तरिक र वाह्य परिवेशको संयोजन र द्रुत गतिमा अगाडि बढ्ने कथानक यसका मूल पक्षहरू हुन् । यस्तो रचनालाई पृष्ठ गनेर वा शब्द सङ्ख्या गनेर भन्दा पनि औपन्यासिक पूर्णताकै आधारमा निर्धारण गर्नु सान्दर्भिक हुन्छ ।

लघुउपन्यासका तत्त्वहरू

लघुउपन्यास आख्यानात्मक उपविधामध्ये बृहत् विधा मानिने उपन्यासकै लघु रूप हो । यसलाई कथा वा लामो कथाका रूपमा मात्र चिन्न र चिनाउन सकिँदैन । यसका सबै गुणहरू उपन्यासका गुणसँग मिल्दाजुल्दा हुन्छन् । जीवनको एक खण्डभन्दा पनि यस विधाले व्यापक पक्षलाई नै समेटेको हुन्छ । यस उपविधाको प्रस्तुति शैली द्रुत हुने हुँदा समग्रमा कृतिको आकार छोटो वा खँदिलो बनिदिन्छ । लघुउपन्यासका तत्त्वहरू पनि आख्यानतत्त्व र मूलतः उपन्यास तत्त्वहरू नै हुन् । यहाँ औपन्यासिक तत्त्वकै आधारमा लघुउपन्यसका तत्त्वहरूको निर्धारण र सारभूत परिचय पनि दिइएको छ ।

उपन्यासका प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष अनेक तत्त्वहरू छन् । आधुनिक युगमा यसलाई गद्य महाकाव्यका रूपमा चिनाउन थालेपछि त यसले कवितात्मक र नाट्यतत्त्वहरूलाई पनि गर्भित गर्न थालेको छ । लघुउपन्यासका सन्दर्भमा ती सबै

पक्षको चर्चा नगरी केही अग्रज नेपाली उपन्यासशास्त्रीका चिन्तन र निर्धारणलाई पनि साक्षी राख्दै लघुउपन्यासका तत्त्व निर्धारण गर्ने प्रयास गरिएको छ । नेपाली अग्रज समीक्षक कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान (२०५२) ले उपन्यासका आधारभूत तत्त्वका रूपमा कथानक, चरित्र, कथोपकथन, शैली, भाषा, वातावरण र उद्देश्यलाई लिएका छन् (पृ .७) । यी तत्त्वहरू उपन्यास संरचनाका लागि उपयुक्त नै देखिन्छ । त्यसै गरी अर्का नेपाली उपन्यासशास्त्री राजेन्द्र सुवेदी (२०५३) ले उपन्यासका गौण तत्त्व अरू पनि हुन सक्ने सङ्केत गर्दै मूल तत्त्वका रूपमा वस्तु, चरित्र, कथोपकथन, द्वन्द्व, परिवेश र उद्देश्यलाई मूल तत्त्वका रूपमा मानेका छन् (पृ. १२-१३) । नेपाली उपन्यासका अध्येता कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम (२०५६) ले उपन्यासका तत्त्वहरू निर्धारण गर्दा इलिमेन्टस अफ लिटरेचर, स्टडिङ द नोभल एन इन्ट्रोडक्सन (सन् १९९२), द बेडफर्ट इन्ट्रोडक्सन टु लिटरेचर (१९८७) का साथै अर्का नेपाली उपन्यासशास्त्री घनश्याम नेपालको आख्यानका कुरा (२०४४) जस्ता कृतिलाई आधार मानी कथानक, चरित्र र चरित्रचित्रण, पर्यावरण, दृष्टिविन्दु, सारवस्तु, भाषा, प्रतीक र विम्ब, गति र लयजस्ता आठवटा तत्त्व निर्धारण गरेका छन् (पृ. २२) । यहाँ नेपाली एवम् अन्य भाषा साहित्यका उपन्यासलाई चिनाउन प्रयोग हुने गरेका प्रमुख तत्त्वलाई नै उपन्यास तत्त्व मानी तिनको लघुउपन्यासमा कसरी अनुकूलन गरिएको हुन्छ भन्ने पक्ष उद्घाटन गरिएको छ ।

लघुउपन्यासका तत्त्वलाई उपन्यासका मूल तत्त्वभन्दा पर राखेर व्याख्या विश्लेषण गर्न सकिने अवस्था छैन । यस उपविधालाई उपन्यासकै र त्यसमा पनि आख्यानकै साझा तत्त्वका आधारमा चिनाउनु सान्दर्भिक हुन्छ । यस दृष्टिले लघुउपन्यासका तत्त्वहरू कथानक, पात्रयोजना, परिवेशयोजना, भाषाशैली, उद्देश्य, दृष्टिविन्दु र रूपक सामर्थ्य हुन् । लघुउपन्यासमा अन्य सूक्ष्म तत्त्व पनि हुन सक्ने पक्षलाई मध्यनजर गर्दै यहाँ यिनको चर्चा गर्ने क्रममा उपन्यासकै केन्द्रीयतामा कसरी लघुउपन्यासानुकूलन गर्ने भन्ने पक्ष उद्घाटन गरिएको छ ।

कथावस्तु र कथानक

उपन्यास सिर्जनामा प्रयोग भएको कथा वा विषयवस्तुलाई कथा र त्यस कथावस्तुको प्रस्तुति ढाँचालाई कथानक भनिन्छ । वस्तु र कथानक भनेर यसै तत्त्वलाई भिन्नाभिन्नै चर्चा गर्न सकिने र गरेको पनि पाइन्छ । कथानकले नै उपन्यासको विकासमा टेवा पुऱ्याउँछ । कथानक उपन्यास र लघुउपन्यासमा मात्र होइन माथि सङ्केत गरिएका सबै आख्यानात्मक लघुतम, लघु, मध्यम, बृहत् र बृहत्तर उपविधाको मेरुदण्ड हो । यस आधारमा पनि लघुउपन्यासमा कथानकको प्रमुख भूमिका रहन्छ ।

उपन्यासको कथावस्तु बहुल विषय क्षेत्रलाई समेटेर सोहीअनुसार अगाडि

बढिरहेको हुन्छ भने लघुउपन्यासको कथावस्तु अनुसार यसको कथानक तीव्र गतिमा अगाडि बढ्दछ । उपन्यासका तुलनमा लघुउपन्यासको कथानक एकात्मक हुन्छ । उपकथाहरू कम हुने वा हुँदै नहुने र मूल कथा पनि कसिलो हुने हुँदा यो एकात्मक कथानकप्रधान हुन्छ (बर्मा, सन् १९५८, पृ. ६७९) । यस्तो छोटो कथावस्तु सोझो भन्दा बढी साङ्केतिक वा ध्वन्यार्थप्रधान भएको पाइन्छ । गोविन्दबहादुर मल्ल गोठालेको पल्लो घरको झ्याल, विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको मोदीआइन, केशवराज पिँडालीको बाँच्ने एउटा जिन्दगी, सरुभक्तको चुली, नयराज पन्तको उलार आदि उपन्यासका कथावस्तुलाई साङ्केतिक कथावस्तुका रूपमा लिन सकिन्छ र तिनको कथानक ढाँचा निकै आकर्षक लाग्छ ।

कथावस्तु उपन्यासको विषय वा मूल कथा हो भने त्यसको सङ्गठन कथानक हो । नेपाली लघुउपन्यासको अनुगमन गर्दा पुराण, इतिहास, यथार्थमूलक अनुभव, मिथक, विशेष रागात्मक सौन्दर्य, स्वैरकल्पना आदि उपन्यासका विषय वा कथावस्तु देखिन्छन् । तिनको कथानक ढाँचा प्रायः रैखिक र केही वृत्ताकारीय देखिन्छ । नेपाली उपन्यास परम्परामा बसाइँ, चुली आदि रैखिक ढाँचाका नमुनायोग्य कथानक ढाँचा हुन् भने आधुनिक थुप्रै लघुपन्यासले वृत्ताकारीय ढाँचाको अवलम्बन गरेका छन् । आधुनिक पाठकको रूचि पनि रैखिकभन्दा वृत्ताकारीय ढाँचाको कथानक बुनोटमा केन्द्रित छ । यो उपन्यास र लघुउपन्यासमाथि परेको आधुनिक चलचित्र र नाट्य सिर्जनाहरूको प्रभाव पनि हो ।

लघुउपन्यासको कथानक विकास आरम्भ, सङ्घर्ष विकास, उत्कर्ष, सङ्घर्ष ह्रास र उपसंहारकै क्रममा हुन्छ । यसको प्रस्तुति वृत्ताकारीय ढाँचामा प्रस्तुत गरेका सन्दर्भमा सङ्घर्ष विकास, उत्कर्ष वा सङ्घर्षह्रासको अवस्थाबाट पनि कथावस्तुको आरम्भ हुन सक्छ र उक्त क्रमको विचलन गर्दै रहस्यमय ढङ्गले अगाडि बढ्छ ।

लघुउपन्यासमा बृहत् र बृहत्तर उपन्यासमा जस्तो सहायक कथानकहरूले उति ठाउँ पाउँदैनन् । पाए पनि तिनीहरू मूल कथावस्तु जस्तो शक्तिशाली बन्न पाउँदैनन् । लघुमध्यम (मझौला) उपविधा हुँदा यस उपविधाको कथानक सुगठित र व्यवस्थित रूपमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । यस उपविधामा संयुक्तभन्दा पनि सरल कथानकको प्रयोग बढी भएको देखिन्छ । कतिपय लघुउपन्यासले दुखान्तक, हास्यप्रधान सुखान्तक, व्यङ्ग्यात्मक एवम् रागात्मक कथावस्तु र सोहीअनुसार को कथानकको प्रयोग गरेको देखिन्छ । आजका अधिकांश उपन्यासका कथानकमा त्रासद परिस्थितिको सामना र मुक्तिको रहस्यमय उद्घाटन देखिन्छ । चुली जस्ता लघुउपन्यासले झिनो कथानकलाई विषय बनाएका भए पनि मूलतः उपन्यासले कथा नै भनेको हुन्छ (फोस्टर, १९९०, पृ. ४०) भन्ने धारणालाई बिर्सनु

हुँदैन । झिनो वा सघन कथानकका जतिसुकै चर्चा भए पनि र प्रयोग भए पनि सबल र सुगठित कथानकले नै लघुउपन्यास र उपन्यासलाई प्रबल बनाउँछ ।

पात्रविधान

उपन्यासको वस्तु वा कथावस्तुलाई गति दिने र सम्पूर्ण कार्यव्यापारलाई अगाडि बढाउने तत्त्व पात्र हो । पात्रको उपस्थितिले कथावस्तुलाई गति दिन्छ । पात्रयोजनाअन्तर्गत पात्रको भूमिका, उपस्थिति, आन्तरिक वा बाह्य द्वन्द्वको अवस्था के कसरी प्रस्तुत गरिएको छ भन्ने पक्षलाई समेट्न सकिन्छ । यसलाई पात्र र चरित्रचित्रण, पात्रयोजना, पात्रविधान पनि भनिन्छ ।

पात्र उपन्यासको कथावस्तुको संवाहक तत्त्व हो । लेखकले आफ्नो प्रवक्ता वा उदेश्य संवाहकका रूपमा पात्रलाई उभ्याएको हुन्छ । यस दृष्टिले लघुउपन्यासमा सीमित पात्रहरूको प्रयोग भएको हुन्छ । प्रायः लघुउपन्यासमा प्रयोग हुने पात्रहरू प्रमुख, सहायक र गौण भूमिकामा देखिन्छन् । सीमित भूमिकाबाटै पात्रहरू उपन्यासको कथानकको विकास र उद्देश्य प्राप्तिमा लम्किइरहेका हुन्छन् । गोविन्द गिरी प्रेरणाले मात्र एक रात लघुउपन्यासलाई दुईवटा पात्रको प्रयोगले पूर्ण गरेका छन् । विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको मोदीआइन उपन्यासमा मोदीआइन र सानोबाबु दुई पात्रको केन्द्रीय भूमिका उदाहरण योग्य लाग्छ । सरुभक्तको चुली उपन्यासमा ऊ पात्रको मात्र केन्द्रीयता छ र अरू सबै पात्र गौण भूमिकामा छन् । लैनसिंह बाङ्देलको लङ्गडाको साथी उपन्यासको लङ्गडाको भूमिका, लीलबहादुर क्षेत्रीको बसाइँको धने, नयराज पाण्डेको उलारको ललवा, आहुतिको स्खलनको ग्रीष्मराज पौड्याल आदि लघुउपन्यासलाई सुहाउँदा उदाहरणयोग्य पात्र हुन् र तिनको योजना पनि उदारहणयोग्य छन् ।

लघुउपन्यासमा उपन्यासमा जस्तै प्रमुख, सहायक र गौण पात्रहरूको प्रयोग हुन्छ । कतिपय पात्रहरू प्रसहायक पात्रका रूपमा देखा पर्दछन् । तिनको वर्गीकृत विश्लेषण भने भएको पाइँदैन । गौण पात्रका रूपमा छोड्न पनि नसकिने र कथानकसँग बद्ध भएर आउने विषयवस्तु वा घटनाको विशेष सूचना दिने सहायक पात्रलाई प्रसहायक पात्र मान्न सकिन्छ । प्रायः लघुउपन्यासका पात्रहरू यथार्थ र आदर्श, अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी, गोला र च्याप्टा, सार्वभौम र आञ्चलिक, पारम्परिक र मौलिक द्वन्द्वमा अगाडि बढेका हुन्छन् । उपन्याको विकासमा गोला र च्याप्टा पात्रहरूको विशेष मूमिका हुन्छ । गोलापात्रले लघुउपन्यासलाई पठनीय बनाउँछन् । पल्लोघरको झ्याल उपन्यासकी मिसरी यस किसिमका पात्रहरूकी उदाहरण हो ।

उपन्यासको पात्रविधानअन्तर्गत चरित्रचित्रणका अनेक आधार विकसित छन् । त्यस्ता आधारहरू लिङ्ग, कार्य, प्रवृत्ति, स्वभाव, जीवनचेतना, आसन्नता, आबद्धता जस्ता हुन सक्छन् (शर्मा, २०४८, पृ. १७५) यस आधारलाई शैलीवैज्ञानिक

आधारका रूपमा अनुचिन्तन र व्याख्या विश्लेषण गर्दै आइएको छ । आजका लघुउपन्यासमा नायक अनायक, एकल नायकत्व, बहुनायकत्व आदिको प्रयोग पनि हुन थालेको छ । सबै खलनायकमा नकारात्मक चरित्र रहने र सबै नायकमा सकारात्मक चरित्र मात्र रहने पक्ष कमजोर बन्दै गएको देखिन्छ ।

उपन्यासमा पात्र र तिनको चरित्रचित्रण विषयमा विभिन्न पक्ष समेटिँदै आएका छन् । डब्लु एच हड्सनले उपन्यासमा प्रत्यक्ष वा वर्णनात्मक र अप्रत्यक्ष (नाटकीय) पद्धतिबाट चरित्र चित्रण गर्न सकिने विषय अगाडि सारेका छन् (सन् १९७९, पृ. १४६) यद्यपि लघुउपन्यासका सन्दर्भमा र आधुनिक उपन्यास एवम् आख्यानात्मक अन्य विधाका सन्दर्भमा पनि चरित्रचित्रणका पद्धतिहरू फरक ढङ्गले विकास भएका छन् । प्रायः घटना र दृश्यका माध्यमबाट नाटकमा जस्तै चारित्रिक विशेषतालाई देखाउन सकिन्छ ।

परिवेश योजना

परिवेश योजना आख्यानात्मक विधा उपविधाहरूको साझा तत्त्व हो । यस तत्त्वले कथावस्तु र पात्रलाई नाच्ने ठाउँ दिन्छ । लघुउपन्यासमा परिवेशको विशेष भूमिका हुन्छ । परिवेशअन्तर्गत देश, काल र वातावरण पर्दछ । परिवेशकै रूपमा सांस्कृतिक मूल्यहरू उपन्यासमा अभिन्न बनेर आउँछन् ।

देश र काल दुवै भौतिक (स्थूल), सामाजिक (सूक्ष्म) दुवै किसिमको हुन सक्छ । हट्सनले भौतिक परिवेशलाई चरित्रले कार्य गरेको स्थान, स्थिति र समयवृत्त मानेका छन् । त्यस्तै सामाजिक परिवेशमा सामाजिक भावभूमि, रीतिथिति, रहनसहन आदिको समष्टि समेटिएको हुन्छ । यसमा भौगोलिक विशेषताका संस्कारहरू पनि समेटिएका हुन्छन् । नेपाली उपन्यास परम्परामा लघुउपन्यास मान्न सकिने बसाइँ र खैरिनी घाट, लङ्गडाको साथी आदिको परिवेश योजना निकै चित्रात्मक र विशेष लाग्छ । आधुनिक लघुउपन्यास र अन्य आख्यानात्मक विधा पनि सांस्कृतिक मौलिक परिवेश केन्द्रित र क्रमशः आञ्चलिक र ग्रामीण एवम् मिथकीय परिवेशहरूमा केन्द्रित हुँदै गएका देखिन्छन् । यो प्रभाव र प्रयोग अन्यभन्दा आख्यानका उपविधामध्ये लघुउपन्यासमा बढी प्रतीकात्मक रूपमा प्रयोग भएको देखिन्छ ।

लघुउपन्यासमा कुनै सांस्कृतिक, ऐतिहासिक, आञ्चलिक आदि परिवेश प्रयोग गर्न सहज हुन्छ । नेपाली लघुउपन्यासले यही सजिलोलाई निश्चित जाति, तिनका परम्परागत चाडपर्व, निश्चित पेसा व्यवसाय, निश्चित क्षेत्र एवम् समूह केन्द्रित परिवेशलाई प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । राजेन्द्र सुवेदीका अनुसार जुनसुकै पात्र नयाँ क्रियाकलापमा प्रवृत्त भएको देखिन लाग्यो भने त्यस पात्रका आचरणमा नवीनता जन्माउन सक्रिय भूमिका खेल्ने तत्त्वका रूपमा परिवेशको प्रभाव हुन्छ

(२०५३, पृ. १९) । समय र परिस्थितिका प्रभावमा पात्र चलायमान हुन्छ । मानिसका फरक फरक व्यवहार, जीवनवृत्तिका पेसा व्यवसाय, जीवनपद्धतिका मूल्यहरू परिवेश केन्द्रित भएर प्रकट भएका हुन्छन् । यस तत्त्वले आन्तरिक र वाह्य दुवै तलबाट पात्रलाई प्रभाव पारिरहेको हुन्छ । आख्यानका कथा र लघुउपन्यासका साथै उपन्यासजस्ता विधामा यस तत्त्वको भूमिका निकै सशक्त हुन्छ ।

उद्देश्य

सबै साहित्यिक रचनाको र कलाको पनि निश्चित उद्देश्य हुन्छ । उद्देश्यलाई अन्तर्वस्तु, भाव वा विचार पनि भन्न सकिन्छ । उद्देश्यले लेखकले सम्बन्धित विधाको सम्बन्धित कृति किन लेख्यो भन्ने कुरा प्रस्ट पार्दछ । लघुउपन्यासको सिर्जनामा पनि निश्चित उद्देश्य वा लेखकीय विश्वदृष्टि रहन्छ ।

लघुउपन्यासका सन्दर्भमा 'उद्देश्य' अति आवश्यक तत्त्व हो । उपन्यासकारले के उद्देश्य राखेर उपन्यास लेखेको हो ? भन्ने कुरा बुझ्नलाई उद्देश्य तत्त्व सहायक हुन्छ । उद्देश्यले नै कृतिको प्राप्ति अप्राप्तिको निर्क्योल गर्दछ । केन्द्रीय कथ्य वा भाव प्रकटनका लागि होस् वा लघुउपन्यासकारको विचार अभिव्यक्त गर्न होस् उद्देश्यको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहन्छ ।

समग्र साहित्य परम्परालाई हेर्दा पूर्वीय काव्यशास्त्रमा धर्म, अर्थ, काम र मोक्ष जस्ता चतुर्वर्गको प्राप्तिलाई सिर्जनाको उद्देश्य मानिएको थियो । आजका सिर्जनामा त्यो उद्देश्य परिवर्तन भएर आएको छ । सम्बन्धित विषयसापेक्ष समाजअपेक्षित विचारको, ज्ञानको प्रवाह वा यथार्थको प्रकटीकरणमा आजका लघुउपन्यास केन्द्रित देखिन्छन् । उद्देश्यले उपन्यासकारको वैचारिक धरातल निर्धारण गर्ने भएकाले लघुउपन्यासमा यसको प्रधानता रहन्छ । छोटो आयतनभित्र कस्तो उद्देश्य प्रकट गर्ने भन्ने पक्षमा लघुउपन्यासकार सचेत देखिन्छन् । लघुउपन्यासको उद्देश्यले लेखकको समाजप्रतिको, मानवप्रतिको, विश्वप्रतिको धारणा निर्धारण गर्दछ । लघुउपन्यासहरू आधुनिक समाजका उपज भएकाले यिनका उद्देश्यमा बहुलता विविध यथार्थको प्रकटनका साथै विश्व मानवकल्याणको कामना अपेक्षित देखिन्छ ।

दृष्टिविन्दु

दृष्टिविन्दुलाई कतिपय द्रष्टाले सिर्जनाको उद्देश्यसँग पनि जोडेको देखिन्छ यद्यपि दृष्टिविन्दु रचनामा पात्रको उपस्थिति हो । लघुउपन्यासका सन्दर्भमा यस तत्त्वले पात्रको उपस्थितिका साथै स्रष्टा र पात्रका बीचको सम्बन्धलाई पनि सङ्केत गरेको हुन्छ ।

उपन्यास कुन दृष्टिविन्दुमा प्रस्तुत गर्ने भन्ने विषयमा उपन्यासकार बेलैमा सचेत हुन्छ । आफूले प्रस्तुत गर्ने कथावस्तुलाई आफ्नै केन्द्रीयतामा प्रस्तुत गर्दा

उपयुक्त हुन्छ भन्ने लाग्यो भने 'म', 'हामी'जस्ता पात्रको प्रयोग सान्दर्भिक हुन्छ । यस्तो प्रयोगलाई प्रथम पुरुषात्मक आन्तरिक दृष्टिविन्दु भनिन्छ । आजका धेरै लघुउपन्यासहरू यस दृष्टिविन्दुको प्रयोगमा रुचि राख्छन् ।

उपन्यासमा अर्कै पात्रलाई उभ्याएर विषयवस्तु प्रस्तुत गर्ने दृष्टिविन्दु तृतीयपुरुष दृष्टिविन्दु हो । अन्य पात्र (ऊ, त्यो अथवा सम्बन्धित पात्रको नाम) को प्रयोग गरिएका उपन्यास यस कित्तामा पर्दछन् । यस्तो प्रयोगलाई तृतीय पुरुषात्मक बाह्य दृष्टिविन्दु भनिन्छ । नेपाली लघुउपन्यास परम्पराम हेर्दा आहुतिको स्खलन केन्द्रीय प्रथमपुरुष दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको औपन्यासिक कृति हो भने केशवराराज पिँडालीको बाँच्ने एउटा जिन्दगी परिधीय आन्तरिक दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको लघुउपन्यास हो ।

नेपाली लघुउपन्यासको अनुगमन गर्दा धेरै उपन्यासहरू बाह्य दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएको देखिन्छ । गोविन्दबहादुर गोठालेको पल्लोघरको झ्याल, सरुभक्तको चुली आदि बाह्य दृष्टिविन्दुको प्रयोग भएका लघुउपन्यास हुन् ।

कथोपकथन

साहित्यिक कृतिमा कथोपकथनलाई संवाद पनि भनिन्छ । लघुउपन्यासमा पात्रका बीचमा विचार विनिमय गर्ने तत्त्वका रूपमा कथोपकथनको प्रमुख भूमिका हुन्छ । यस तत्त्वले एउटा पात्रको विचारलाई अर्को पात्रसम्म पुऱ्याउनका लागि माध्यमको काम गर्दछ । संवाद नाट्यरचनाको प्रधान तत्त्व हो तर आधुनिक आख्यानमा यसको प्रयोग प्रशस्त मात्रामा हुन थालेको छ । कविता विधालेसमेत आख्यानलाई लिन थालेको छ । आख्यानका उपन्यास र लघुउपन्यासमा यस तत्त्वको प्रधानता छ । लघुउपन्यासमा संवादको प्रयोग भयो भने कथानकलाई पात्रले नै अगाडि बढाउन सक्छन् । उपन्यासको गति तीव्र हुनुपर्ने र छोटो आयाममा सकिनुपर्ने भएकाले लघुउपन्यासमा संवादको भूमिका अहम् रहन्छ ।

संवाद छोटो छरितो विषयवस्तु विकासको माध्यमका रूपमा काम गर्ने शैली हो । संवादको उपयोग भएन भने उपन्यासकारले कथालाई वर्णनात्मक शैलीमा अगाडि बढाउनुपर्ने हुन्छ र त्यस्तो वर्णनका लागि लघुउपन्यास र कथाहरूमा उपन्यास र बृहत् उपन्यासमा जस्तो पर्याप्त ठाउँ हुँदैन । सीमित लेखन एवम् प्रसारण-भूमिमा विषयवस्तु प्रस्तुतिको तीव्रताका लागि संवाद महत्त्वपूर्ण माध्यम बनिदिन्छ । संवादात्मक शैलीका माध्यमबाट कथावस्तुलाई अगाडि बढाउने वा विषयवस्तुको कार्यकारण शृङ्खला अनुकूल बनाएर गति दिने कार्यमा संवाद वा कथोपकथनको भूमिका उल्लेख्य रहन्छ । संवादले उपन्यासभित्र पर्याप्त मात्रामा गति, यति र लयको पनि सिर्जना गर्दछ । बराल र एटमले त गति यति र लयलाई पनि उपन्यासको तत्त्वकै रूपमा चर्चा गरेका छन् । यी शैली प्रधान तत्त्व हुन् । नयराज पाण्डेको

उलार, आहुतिको स्खलन आदि लघुउपन्यास संवाद प्रयोगका दृष्टिले उल्लेख्य छन् । उपन्यासशास्त्रीहरूले संवाद वा कथोपकथनलाई छुट्टै तत्त्व नमानी भाषाशैलीकै एक अङ्गका रूपमा पनि चर्चा गर्ने गरेका छन् तर यसलाई भाषाशैलीमा सीमित गरिनु भन्दा यसकै केन्द्रीयतामा उपन्यासको बनोट र बुनोट पनि पहिल्याउने सम्भावना रहेकाले यहाँ छुट्टै तत्त्वका रूपमा चर्चा गरिएको हो ।

भाषाशैली

साहित्यिक सिर्जनामा विषयवस्तुको सम्प्रेषणका लागि भाषा र त्यसको प्रस्तुति शैलीको आवश्यकता पर्दछ । लघुउपन्यासलगायत आख्यानात्मक रचनाहरूमा विषय वा कथावस्तुको सम्प्रेषणका लागि 'भाषा' चाहिन्छ । तिनको प्रस्तुतिको कलात्मकताका लागि 'शैली'को आवश्यकता पर्दछ । उपन्यासको भाषाशैली वर्णनात्मक, विवरणात्मक, संस्मरणात्मक, आत्मकथात्मक, संवादात्मक, अन्तर्क्रियात्मक आदि जुनसकुकै हुन सक्छ । यीमध्ये कुनै शैलीलाई उपन्यासकारले छनोट गरेको हुन सक्छ ।

उपन्यासको भाषामा विचलनशीलभन्दा पनि कम विचलनशील भाषाको प्रयोग अपेक्षित रहन्छ । सरुभक्तको चुली लघुउपन्यासको भाषा निकै विचलनशील र कवितात्मक पनि छ त्यत्ति भएर पनि उनले भाषिक विचलनलाई सन्तुलित रूपमा प्रयोग गरेका छन् । कविता र आख्यान जस्ता विधामा मञ्चनका वा भेषभूषाका माध्यमबाट केही भन्ने ठाउँ रहँदैन । सबै कुरा लेखकले भाषामा नै भन्नुपर्ने हुन्छ । त्यस आधारमा उपन्यासको भाषा शक्तिशाली हुनुपर्दछ । आवश्यकताअनुसार स्थानीय, मौलिक आगन्तुक र तद्भवशब्दको प्रयोगले नेपाली उपन्यासको भाषालाई प्रबल बनाएको देखिन्छ ।

नेपाली लघुउपन्यासको अनुगमन गर्दा वर्णनात्मक र विवरणात्मक भाषाशैलीको प्रयोग बढी देखिए पनि संवादात्मक र अन्तर्क्रियात्मक शैली बढी उपयुक्त देखिएको छ । वर्णनात्मक र विवरणात्मक एवम् व्याख्यात्मक शैली बृहत् आकारका उपन्यासमा मात्र उपयोगी देखिएका छन् । यस्तो शैलीमा उपन्यासकार को सक्रियता देखिन्छ र यो लघुउपन्यासमा त्यत्ति सुहाउँदो हुँदैन । संवादात्मक शैलीमा पात्रको सक्रियता हुने गर्दछ र यसले विषयवस्तुलाई छिटोभन्दा छिटो अगाडि बढाउन सघाउँछ । यस विषयमा छुट्टै बुँदामा चर्चा भइसकेको छ ।

लघुउपन्यासलगायत आख्यानात्मक रचनाहरूको अनुगमन गर्दा तिनको भाषा पात्रअनुकूल भयो भने बढी सम्प्रेष्य भएको देखिन्छ । त्यस्तै भाषा परिवेश अनुकूल भयो भने त्यो सिर्जना अझ सुन्दर र स्वाभाविक पनि बनेको पाइन्छ । उपन्यासको शैली स्थानीय लवजको भाषासहित आकर्षक, कुतूहलपूर्ण, उत्सुकता जागृत गर्ने खालको हुन आवश्यक छ । यसका लागि उपन्यासले सही शैलीको

चयन गरेका खण्डमा उपन्यास सफल भएको देखिन्छ ।

लघुउपन्यासको प्रस्तुतीकरण घटनाको तीव्र प्रस्तुतिमै केन्द्रित देखिँदादेखिँदै पनि तीव्र वर्णनले कुनै रचनालाई असल उपन्यास बन्न दिँदैन । लैनसिंह वाङ्देलको लङ्गडाको साथी र शङ्कर कोइरालाको खैरेनीघाट उपन्यासको भाषा एवम् चित्रात्मक वर्णन गर्ने शैली नेपाली लघुउपन्यास परम्परामा उल्लेख्य छन् । यसै कित्तामा विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको मोदीआइनलाई पनि लिन सकिन्छ । हिरण्य भोजपुरेको छिटेन को वर्णनात्मक शैली निकै आकर्षक लाग्छ । गोविन्दराज भट्टराईको मणिपुरको चिठी (२०३४) को पत्रात्मक एवम् वर्णनात्मक शैली निकै आकर्षक छ ।

लघुउपन्यासमा घटनाको सन्तुलित विकासक साथै कथानकको कसिलो बुनोट अपेक्षित रहन्छ । यस्तो रचनामा चरित्रको आकर्षक वा कुरूप निर्माण, परिवेशको चित्रात्मक वा संस्कृतिप्रधान उद्घाटन, सुसंस्कृत समाज र विकृत समाज वा प्रवृत्तिको उठान आदिका लागि द्रूत शैली प्रत्युत्पादक बनिदिन्छ । यसका लागि लेखकले सन्तुलित शैलीको प्रयोग गर्न आवश्यक छ । सकेसम्म पाठकका मनमा अब के हुन्छ ? को जिज्ञासा जागृत गर्ने खालको सन्तुलित शैली लघुउपन्यासमा उपयुक्त देखिएको छ । शैलीले नै लघुउपन्यासको समापनलाई पनि सङ्केत गर्दछ । लघुउपन्यासको र अन्य आख्यानात्मक विधाको पनि समापन प्रभावकारी बनाउनलाई समेत शैलीको विशेष भूमिका हुन्छ ।

विम्ब-प्रतीकजन्य रूपक सामर्थ्य

विम्ब, प्रतीक, अलङ्कार जस्ता कलात्मक भाषा निर्माणका तत्त्वहरूको चर्चा आख्यान र अन्य गद्यविधामा कम मात्र गरिन्छ । त्यसो भए पनि आख्यानात्मक विधामा पनि र अन्य साहित्यिक मूल्यका जुनसुकै विधामा विम्ब प्रतीक र रूपक सामर्थ्यको आवश्यकता हुन्छ । त्यस सामर्थ्यको प्रयोग लेखकले शीर्षक चयनदेखि नै गरिरहेको हुन्छ । पात्र, परिवेश निर्माण र ससाना घटनाले पनि यसपतर्फ संङ्केत गरिरहेका हुन्छन् । आधुनिक उपन्यास र लघुउपन्यास एवम् कथा र लघुकतामा विम्ब र प्रतीकको प्रयोग अत्यधिक भइराखेको हुन्छ ।

नेपाली लघुपन्यासको प्रयोग परम्पराको अनुगमन गर्दा केही छोटा उपन्यासले पनि विम्ब प्रतीक र अन्य रूपक र रूपकातिशयोक्तिका माध्यमबाट बृहत् उपन्यासले दिने सन्देश दिइरहेका छन् । यस अर्थमा लघुउपन्यासमा र अन्य आख्यानात्मक र गैरआख्यानात्मक गद्यमा पनि रूपक सामर्थ्यजन्य विम्ब र प्रतीकको प्रयोग अभिन्न तत्त्वकै रूपमा भएको हुन्छ । यस तत्त्वको प्रयोगले रचनालाई अझ विशेष र दीर्घप्रभावी बनाउँछ ।

साहित्यशास्त्रमा परको अर्थ बुझाउने वस्तु वा घटनालाई सिम्बोल वा

प्रतीक भनिन्छ । यो थोरैमा धेरै भन्न सकिने विशेष तत्त्व हो । आजका सबै साहित्यको रूपका सामर्थ्यलाई हेर्ने पश्चिमी ज्यावल वा तत्त्व यही विम्ब हो । पल्लोघरको झ्याल उपन्यासमा प्रयोग भएको पल्लोघरको झ्याल आफैमा प्रतीक हो । चुली उपन्यासको चुली वा सगरमाथा आफैमा एउटा प्रतीक हो । लङ्गडाको साथी उपन्यासको लङ्गडो, उसको लाठी आफैमा प्रतीक हो । त्यहाँको बादलमा छिपेको परिवेश अर्को प्रतीक हो ।

उपन्यास आधुनिक महाकाव्य हो वा लघुउपन्यास आधुनिक काव्य हो भने यसमा प्रतीकको वा प्रतीकसापेक्ष रूपक सामर्थ्यको प्रयोग र अध्ययन दुवै हुन आवश्यक छ । अग्रज उपन्यासशास्त्रीमध्ये कृष्णहरि बराल र नेत्र एटमले प्रतीकलाई पनि अभिन्न तत्त्वकै रूपमा लिएका छन् । उनीहरूले उपन्यासलाई एउटा भाषिक प्रतीकका रूपमा चर्चा गरेका छन् (पृ. ४४) । यस दृष्टिले हेर्दा नेपाली भषामा लेखिएका प्रयोगशील उपन्यास र लघुउपन्यासहरू प्रतीकमय लाग्छन् ।

विम्ब कला आस्वादनका क्रममा हुने छाया हो । यसलाई वस्तुको मस्तिष्कमा पार्ने छायाका रूपमा बुझ्न सकिन्छ । उपन्यासभित्र कुनै पात्र, परिवेश, स्थिति वस्तु आदिका माध्यमबाट विषयलाई प्रबल बनाउनमा यसको प्रमुख भूमिका हुन्छ । यसले अमूर्त पक्षको मूर्तनका लागि अमूर्त विषय वा वस्तुलाई नै अगाडि सार्दै साहित्यिक कलात्मक एवम् रागात्मक भाषाको निर्माण गर्न सघाउ पुऱ्याउँछ । विम्बले विषयवस्तुको बोधलाई सहज बनाउने मात्र होइन भाषा र कथ्यलाई एकाकार गर्ने भूमिका पनि खेलिरहेको हुन्छ ।

रूपक सामर्थ्यसापेक्ष विम्ब र प्रतीकको प्रयोग कवितात्मक र नाट्यविधाकेन्द्रित तत्त्व भए पनि अहिले यसको प्रयोग उपन्यास र अन्य विधामा पनि हुन थालेको छ । लघुउपन्यासमा थोरै समयसीमामा धेरै भन्नुपर्ने, थोरै शब्दमा धेरै अभिव्यक्त गर्नुपर्ने हुँदा यसमा रूपक सामर्थ्य अपेक्षित रहन्छ ।

निष्कर्ष

आजको विश्वसाहित्यमा कवितात्मक, नाट्य र निबन्धात्मक विधाका तुलनामा आख्यानात्मक विधा र उपविधाहरू लोकप्रिय बनिरहेका छन् । तिनमा आख्यानका कथा र उपन्यासजस्ता विधा विचार र विषय सम्प्रेषणका प्रभावकारी माध्यम बनिरहेका छन् । त्यस्ता सहज र सम्प्रेष्य माध्यम भएकैले यिनका लघुकथा, कथा, लामोकथा, लघुउपन्यास, उपन्यास र बृहत् उपन्यास जस्ता संरचनात्मक स्वरूपहरू देखा परिरहेका छन् । त्यस्ता स्वरूपहरूमध्ये एक प्रमुख स्वरूप लघुउपन्यास हो । यस विधामा घटनाको प्रधानता हुने र त्यस्तो घटनाले मानवका दैनिकीका साथै आधुनिक जनजीवन र जीवन जगत्को चित्र खिच्ने क्षमता राख्ने हुनाले यसको सिर्जना र पठनमा विकास भइरहेको छ ।

लघुउपन्यास उपन्यासकै लघु रूप हो । यसको रक्तसम्बन्ध कथासँग रहे पनि संरचनात्मक आयाम कथाभन्दा बढी उपन्याससँगै निकट हुन्छ । कथा लम्बिएर लामो कथा मात्र बन्न सक्छ त्यो उपन्यास नै नबन्न सक्छ । लघुउपन्यासको ढपढाँचा उपन्यासका शैलीमा निर्माण भई अगाडि बढेको हुन्छ । सरसरती हेर्दा लघुउपन्यास उपन्यासको एउटा प्रयोग हो । आजका उपन्यासशास्त्रीहरूले उपन्यास विधालाई नाटक, कथा र महाकाव्यसँग दाँजेर हेरि रहेका छन् । कथाभन्दा पनि नाटक र महाकाव्यसँग दाँज्दै उपन्यासले नाटक र महाकाव्यलाई गर्भित गर्दै छ । ती विधालाई अतीतका विधा बनाएर स्थापित हुँदै छ भन्ने दावी गरिरहको छन् । यो दावीको सन्दर्भ सुहाउँदो भइसकेको छैन । सबै विधाका आआफ्ना मूल्य रहेका छन् ।

सरसरती हेर्दा उपन्यासको जन्म पनि पश्चिममै भएका हो र लघुउपन्यास, बृहत् उपन्यासको प्रयोग पनि उतै भएको हो । लघुउपन्यास उपन्यासकै अनुकूलन हो । उपन्यासकै प्रयोग र नवप्रयोग वा सङ्क्षिप्त प्रयोग हो भन्ने कुरा बिर्सनु हुँदैन । यस विधामा सम्पूर्ण उपन्यासका शास्त्रीय मूल्यहरू रहन्छन्, त्यस्ता मूल्यका बीचमा सङ्क्षिप्तता र तीव्रताले लघुउपन्यासको अस्तित्व रहन्छ ।

लघुउपन्यासमा घटना पौराणिक, ऐतिहासिक, यथार्थ, काल्पनिक, अतिकाल्पनिक जे भए पनि युगसापेक्ष साधारणीकरण गरिएको हुन्छ । गम्भीर र अस्थीर सबै पाठकका लागि शक्तिशाली भावविधान लघुउपन्यासको सिर्जनात्मक वा प्रयोगगत सामर्थ्य हो । यस उपविधामा उपन्यासको लम्बेतान वर्णनलाई प्रतीक र विम्ब एवम् अन्य रूपक सामर्थ्य र कथोपकथनका माध्यमबाट सारभूत बनाइएको हुन्छ र नै आधुनिक एवम् उत्तरआधुनिक सिर्जनाको प्रिय विधा बनिरहेको छ ।

सन्दर्भ सामग्री सूची

अधिकारी, हेमाङ्गराज र भट्टराई, बद्रीविशाल (२०६१). *प्रयोगात्मक नेपाली शब्दकोश.* काठमाडौं : विद्यार्थी प्रकाशन ।

आप्टे, वामन शिवराम (२०७३). *संस्कृत- हिन्दी कोश.* वाराणसी : चौखम्भा संस्कृत भवन ।

उप्रेती, नन्दु (२०७९). *नेपाली लघुउपन्यास परम्परा र प्रवृत्ति.* काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

कोइराला, विश्वेश्वरप्रसाद (२०५०) *मोदीआइन* (तेस्रो संस्क.). ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

कोइराला, शङ्कर (२०५४). *खैरेनीघाट* (नवौं संस्क.). ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

क्षेत्री, लीलबहादुर (२०७६) *बसाइँ* (आठौं संस्क.). ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

गोठाले, गोविन्दबहादुर मल्ल (२०५०) *पल्लोघरको झ्याल* (आठौं संस्क.). ललितपुर : सा. प्र. ।

टण्डन, प्रताप नारायण (सन् १९६५) *हिन्दी उपन्यास का कला.* लखनउ : हिन्दी समिति सूचना विभाग ।

त्रिपाठी, वासुदेव (२०६६). *साहित्य-सिद्धान्त : शोध तथा सृजनविधि.* काठमाडौं : पाठ्य-सामग्री ।

त्रिपाठी, वासुदेव र दाहाल, बल्लभमणि (२०४०) *नेपाली बृहत् शब्दकोश.* काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

देवकोटा, लक्ष्मीप्रसाद (२०७४). चम्पा. काठमाडौं : मञ्जरी पब्लिकेसन ।

नेपाल, घनश्याम (२०४४) *आख्यानका कुरा.* सिलिगुडी : नेपाली साहित्य प्रचार समिति ।

नेपाल, वसन्तकुमार शर्म्मा (२०५७). *नेपाली शब्दशागर.* काठमाडौं : भाभा पुस्तक भण्डार ।

पराजुली, मोतीलाल (२०७१) *नेपाली लोककथा : सिद्धान्त र विश्लेषण.* काठमाडौँ : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन ।
पाण्डे, नयनराज (२०७२) *उलार* (पाँचौं संस्क). काठमाडौँ : पाइन प्रिन्ट बुक्स ।
पिँडाली, केशवराज (२०६५). *बाँच्ने यौटा जिन्दगी* (छैटौं संस्क.) ललितपुर : साझा प्रकाशन ।
पोखरेल, बालकृष्ण (२०७०). *पोखरेलको बृहत् नेपाली-अङ्ग्रेजी-नेपाली कोश.* विराटनगर : श्याम पुस्तक भण्डार ।
प्रधान, कृष्णचन्द्रसिंह (२०५२). *नेपाली उपन्यास र उपन्यासकार* (तेस्रो संस्क.). ललितपुर : सा. प्र. ।
प्रधान, कृष्णचन्द्रसिंह (२०३७). *नेपाली उपन्यास र उपन्यासकार* . काठमाडौँ : साझा प्रकाशन ।
प्रेरणा, गोविन्द गिरी (२०५५). मात्र एक रात. काडमाडौँ : राइटर्स क्लब ।
बर्मा, धीरेन्द्र र अन्य (१९८५). *हिन्दी साहित्य कोश.* वाराणसी : ज्ञानमण्डल लिमिटेड ।
बराल, कृष्णहरि र एटम, नेत्र (२०५६). *उपन्यास-सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास.* ललितपुर : सा. प्र. ।
बराल, कृष्णहरि र एटम, नेत्र (२०५८). *उपन्यास-सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास* (दोस्रो संस्क.). ललितपुर : साझा प्रकाशन ।
भिक्षु, भवानी (२०३४).*पाइप नं २.* ललितपुर : साझा प्रकाशन ।
भट्टराई, गोविन्दराज (२०३४). मणिपुरको चिठी. ललितपुर : साझा प्रकाशन ।
भोजपुरे, हिरण्य (२०५४). *छिटेन गोरी* ललितपुर : साझा प्रकाशन ।
राई, इन्द्रबहादुर (२०७६). *नेपाली उपन्यासका आधारहरू* (पाँचौं संस्क.). ललितपुर : सा. प्र. ।
लामिछाने, यादवप्रकाश (२०६३) *नेपाली कथा र उपन्यास सिद्धान्त- समीक्षा.* काठमाडौँ : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
शर्मा, तारानाथ (२०५८). 'भूमिका' (पृ. उ.न). *उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास* (दोस्रो संस्क.).
कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम (ले.). ललितपुर : साझा प्रकाशन ।
शर्मा, मोहनराज (२०४८) *शैलीविज्ञान.* काठमाडौँ : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।
शुभेच्छु, रमेश (२०७९) 'सुसाइट नोट कथाकृतिका केन्द्रीयतामा हरि भट्टराईको कथाकारिता (पृ. ४-२७) *सुसाइट नोट.* हरिभट्टराई (ले.). काठमाडौँ शब्दार्थ प्रकाशन ।
सरुभक्त (२०६०). *चुली.* कास्की : पोखरेली युवा सांस्कृतिक परिवार ।
सिंह, त्रिभुवन (सन् १९७३) *उपन्यास शिल्प और प्रयोग.* वाराणसी : हिन्दी प्रचार संस्था ।
सुवेदी, राजेन्द्र (२०५३). *नेपाली उपन्यास परम्परा र प्रवृत्ति.* वाराणसी : भूमिका प्रकाशन ।
सुवेदी राजेन्द्र (२०७९). *राजेन्द्र सुवेदीका समकालीन समालोचना.* दुवसु क्षेत्री (सम्पा.). काठमाडौँ : वसुन्धरा मान प्रज्ञाप्रतिष्ठान ।
Abate, Frank R. (1999) . *The Oxford American Dictionary of Current Englis*h. New York : Oxford University Press Oxford
Forster, E.M. (1990) *Aspects of the Novel (Reprinted).* England: Penguin Books
Fox, Ralph (1994). *The Novel and the people.* London : Cobet Publishing Limited.
Hudsan, W.H. (1979) *An Intriduction to the studay of literature(Reprinted).* New Delhi: Kalyani Publishers.
Johnson,Greg (2021). 'Novels for the Nineties'. *Contemporary literary criticism*. Georgia: Georgia Review (45/2).Roney, Kathy (1999).*ENCARTA WORLD ENGLISH DICTIONARY*. Londen: Bloomsbury Publishing plc. www.oxfordreference.com.

**

उत्तरआधुनिक सन्दर्भमा नीतिकथा

गुरुङ सुशान्त

मान्छेमा जब पशुत्वको मात्रा बढ्दै जान्छ, समाजमा जब अन्धकार, परपीडक प्रवृत्तिले आफ्नो सत्ता स्थापित गर्दै जान्छ तब असल आचरण, सद्भाव, नैतिकताको आकाशतिर नजर पुऱ्याउनु आवश्यक हुन्छ । साहित्यमा समाजको अनुहार हेर्न सकिन्छ । त्यसैले साहित्यपठनबाट पनि नैतिक सन्देश ग्रहण गर्न सकिन्छ । नैतिकताहीन व्यक्ति, विवेकहीन मान्छे पशुतुल्य नै हुन्छ । मान्छेलाई वास्तविक मान्छे बनाउन नैतिक शिक्षा अपरिहार्य छ । साहित्यमा नीतितत्त्वको अपेक्षा धेरै अघिदेखि गरिदै आएको हो । पश्चिममा प्लेटो (इ. पु ४२७-३४७) ले मान्छेभित्रका आवेगलाई उराल्ने र बसाल्ने काम साहित्यले गर्ने हुनाले साहित्यकारलाई सुशासित राज्यबाट गलहत्याउनुपर्छ भने । उनी साहित्यलाई नैतिक आखाँले हेर्न चाहन्थे । पूर्वीय साहित्य-परम्परामा पनि वैदिक कालदेखि नै नीतितत्त्वयुक्त आख्यानको प्राचुर्य पाइन्छ । महाभारतका कतिपय कथा-उपकथाहरू नैतिक सन्देशका माध्यमद्वारा वैयक्तिक कुण्ठाको समन गर्दै सामाजिक आदर्श स्थापित गर्ने चाहना जाहेर गर्छन् । वैदिक साहित्यपश्चात् लौकिक साहित्यले पनि कुनै न कुनै रूपमा नीतितत्त्वलाई अवलम्बन गरे पनि नीतिकथाले संस्कृत साहित्यको युगमा मात्र आफ्नो साकार अस्तित्व ग्रहण गरेको मानिन्छ ।

प्राच्य कथा-परम्परामा 'पञ्चतन्त्र'लाई गद्यखिस्साको महत्त्वपूर्ण र पहिलो सङ्ग्रह मानिएको छ । नीति र सदाचारको पाठ पढाउने दृष्टिले रचिएका यी कथाहरू नीतिकथा परम्परामा बिर्सन नहुने मोडको रूपमा स्थापित देखिन्छन् । पछिका कथाहरूमा तन्त्राख्यायिका, हितोपदेश र जातकमाला आदि उल्लेखनीय छन् । नेपालीमा भानुदत्तबाट अनुदित हितोपदेश मित्रलाभ (१८३३) कृति नीतिकथा भएको कृति मानिन्छ भने गोरखापत्रमा प्रकाशित कथाहरू 'पतिव्रता-चरित्र' (१९५९) 'नीचता' र उदारता' (१९७२) जस्ता कथाहरू उल्लेखनीय कथाहरू हुन् । त्यसपछि धेरै कथाहरूमा नैतिक सन्देश र नीतितत्त्वका लक्षणहरू अर्थात् सङ्केतहरू भेटिन्छन्, आजको उत्तरआधुनिक समयसम्म ।

ल्याटिन समालोचक होरेस भन्छन्-'साहित्यको उद्देश्य आनन्दाभूतिका

साथै व्यक्ति एवम् राष्ट्रको निम्ति शिक्षा प्रदान गर्नु हो । नीतिकथाको ध्येय पनि समुन्नत समाजनिर्माण हो । त्यसो भए उपदेशमूलक आख्यान सबै नीतिकथा हुन्छन् ? भन्ने प्रश्न पनि उठ्न सक्छ । वास्तवमा नीति कथामा उपदेश र नीतिमूलक सन्देश मात्र हुँदैन । त्यहाँ त उपदेश हुन्छ, कला हुन्छ, आख्यान हुन्छ, आदि, मध्य र अन्त्यको सुन्दर संरचना हुन्छ । कलाविहीन कथा बास्नाहीन फूल बराबर हुन्छ मानौं त्यो ल्पास्टिकको फूल हो । कथामा नीतितत्त्व र कलापक्ष अपरिहार्य भएको धारणा व्यक्त गर्दै लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा लेख्छन्- 'छोटो किस्सा एउटा सानो आँखीझ्याल हो, जहाँबाट एउटा सानो संसार चियाइन्छ.......... थोरैमा मीठो र भरिलो हुनु छोटो किस्साको बानी हो........ यो जतिको समाजसुधारक र मनुष्यउपर प्रभावकारी कुरा अरू छँदै छैन कि भन्ने जस्तो लाग्छ'

यसरी हेर्दा नीतिकथा नीतिको आधारमा-जगमा उभिएको आधुनिकताको घर हो । यता उत्तरआधुनिकता नैतिकता, आधार तथा जगजस्ता कुराहरूको विरोधमा आफ्नो अस्तित्व उठान चाहन्छ, शून्यतामा फैलिन चाहन्छ । नीतिकथा आर्दशवादी मानवको आशा गर्दछ, मानवीय अस्तित्व जोगाउन चाहन्छ तर उत्तर आधुनिकता विवेकयुक्त । बुद्धिवादी मान्छेको अस्तित्व टुङ्गियो भन्दछ ।

यसरी हेर्दा नीतिकथाको विरोधमा उत्तरआधुनिकताले ल्याएका विकृतिहरू, छाडा यौनाचार, सतहीपना, प्रगतिहीनता, स्वच्छन्दता आदिको विरोधमा आजको नीतिकथा आफूलाई उभ्याउन चाहन्छ । एकातिर उद्देश्य, एकलवाद केन्द्रीयताको जगमाथि उत्तरआधुनिक कथाहरूको प्रहार बज्रिरहेछ, अर्कातिर कला जीवनको लागि हुनुपर्छ भन्दै नीतिकथाहरू लेखिँदै छन् । नीतिकथामा शास्त्रीयता र उच्चता साध्य हो भने कला साधन हो । नीतिकथाको चाहना हुन्छ कि व्यवहार, आचरण, भेषभूषा, आनीबानी, बोलीचालीजस्ता व्यक्तिको बाह्य जीवन र भावना, अवधारणा, दर्शन, सिद्धान्तजस्ता व्यक्तिको भित्री जीवनको सौर्न्दयमा सुधारात्मक परिवर्तन र विस्तार होस् । आजको एक्काइसौं शतकका कृति-पाठक उत्तरआधुनिक कथामा झुमिरहेका छन् भने कति नीतिकथामा ।

**

कथाको सैद्धान्तिक स्वरूप

प्रा.डा. भागवत ढकाल

कथाको व्युत्पत्ति र परम्परा

आधुनिक साहित्यको लोकप्रिय नव विधाका रूपमा परिचित कथा शब्दको अर्थ पूर्वीय तथा पाश्चात्य विद्वान्हरूले आ-आफ्नै किसिमले दिँदै आएका छन् । यहाँ कथा शब्दको व्युत्पत्तिमूलक अर्थ र कथाको पूर्वीय तथा पाश्चात्य परम्परालाई देखाउने प्रयास गरिएको छ ।

कथासम्बन्धी पूर्वीय दृष्टिकोण एवं परम्परा

पूर्वीय संस्कृत काव्य साहित्यमा कथा शब्दको प्रयोग प्राचीन कालदेखि नै हुँदै आएको पाइन्छ । कथा शब्द कथ् धातुमा ण्यासश्रन्थो युच् सूत्रले युच् प्रत्यय प्राप्त हुँदा चर्चश्च सूत्रले युच्को निषेध गरी अङ्ग प्रत्ययको आदेश र टाप्को आगमन भई कथ्+अङ्+टाप्- कथा शब्द बनेको हो । कथ् धातुको अर्थ कुनै कुरा भन्नु, समाचार दिनु आदि मानिएको छ ।

आख्यान, आख्यायिका जस्ता नामबाट पनि प्रचलित रहेको कथा शब्दको अर्थ कल्पित वा मनगढन्त कहानी गद्यमा लेखिएको आख्यानयुक्त यथाशक्य छोटो रूप, कहानी गल्प, लघुकथा आदि गरिएको छ, यिनै अर्थलाई वहन गर्ने क्रममा काव्य साहित्यमा कथा शब्दको प्रयोग ईशापूर्वदेखि नै यस प्रकार प्रचलित रहेको पाइन्छ । इत्याख्यायिकाम्यो बहुले लुब्वक्तव्यम् (आख्यायिकाहरूमा लुब्को बहुलता हुन्छ ।) अनन्तरस्यापि प्रश्नाख्यानयो (आख्यानलाई प्रश्नोत्तरका रूपमा पनि लिन सकिन्छ) आख्यानका पाँच लक्षणका रूपमा प्रबन्ध, कल्पना, कथा, प्रवल्लिका, प्रहेलिका रहेका छन् ।

त्यसैगरी राजाको दिनचर्याका रूपमा इतिहास पुराणका इतिवृत्त आख्यायिका सुन्नु पनि रहेको देखिन्छ । कथा र आख्यायिकाको विभाजन गरी आख्यायिकालाई सत्य ऐतिहासिक घटनायुक्त रचनाका रूपमा र कथालाई कल्पना प्रस्तुत रचना मानी यिनको स्वरूपगत एवं विधागत पार्थक्य देखाइएको छ । त्यस्तै कथालाई सत्य घटनामा आधारित संस्कृत, प्राकृत अथवा जुनसुकै अपभ्रंश भाषामा लेख्न सकिने छन्दहीन भए तापनि उच्छ्वासद्वारा कथावस्तुको विभाजन तथा चरित्र

चित्रण तृतीय पुरुष शैलीमा वर्णन गरिने विधा विशेष र आख्यायिकालाई संस्कृत भाषा, सुमधुर शब्दावली, परिच्छेद विभाजन, उदात्त विषयवस्तुको नायकद्वारा प्रस्तुति आदि आवश्यकता देखाउँदै विधागत पार्थक्य गरिएको पाइन्छ । यस कुरालाई खण्डन गर्दै आख्यायिका, कथा, खण्डकथा, परिकथा आदिलाई गद्य जातिका एक भेदका रूपमा लिँदै भाषाका दृष्टिले पनि संस्कृत भाषा एवं मृत भाषा दुवैलाई उत्तिकै महत्त्व दिइएको छ । यस्तै बौद्ध आचार्यहरूले पनि कथा तथा परिकथाको चर्चा गरेका छन् । कथालाई कामिनी स्त्रीसँग तुलना गर्दै यसको उपयोगिता बलिरहेको दीपक झैँ हुन्छ, अतः यसमा अलङ्कारको प्रयोग, कुतूहलताको निर्वाह, सुमधुर भाषाशैली जस्ता वैशिष्ट्य देखाइएको छ । कथा आख्यायिका खण्ड कथा, परि कथा, कथालिकाजस्ता गद्य साहित्यका भेदका रूपमा पनि कथालाई लिइएको छ । त्यसैगरी महाकाव्यको कथावस्तुको परिचय दिने क्रममा कथाको चर्चा बाणभट्टका कृतिलाई आधार मानेर गरिएको छ । यस्तैगरी आख्यानलाई तीन भाग गरी कादम्वरीलाई कथा, हर्षचरितलाई आख्यायिका र पञ्चतन्त्रलाई आख्यानका रूपमा लिई कथा सरस विषयका काव्यात्मक श्लोकहरूमा अभिव्यक्त हुन्छ, परिच्छेद, छन्द, प्रारम्भ आदि पक्षमा आख्यायिकाभन्दा कथा भिन्न हुन्छ भन्ने धारणा पनि पाइन्छ ।

आख्यानलाई बोल्नु, घोषणा गर्नु समाचार दिनु, कुनै प्राचीन कहानीको निर्देशन गर्नु जस्ता अर्थमा पनि प्रस्तुत गरिएको छ । काल्पनिक या पौराणिक आख्यानका रूपमा पनि अभिव्यक्ति दिइएको छ । आख्यानकलाई कथा र पौराणिकलाई कथानकमा पनि विभाजन गरेको देखिन्छ । समाचार अथवा यस्तै कुनै कुरा भन्ने अर्थमा पनि कथालाई लिइएको छ । त्यस्तैगरी घोषणा र उल्लङ्घनको अर्थमा कथालाई लिइएको पाइन्छ । सङ्केत गर्नु निर्देश गर्नु, मनगढन्त, कपोककल्पित, वृत्तान्त या सन्दर्भ उल्लेखका, रूपमा पनि कथालाई चिन्ने र चिनाउने प्रयास गरेको देखिन्छ । त्यसैगरी सामान्य आख्यानका कथन, निवेदन, उक्ति, कथा, कहानी आदि र विशेषअन्तर्गत भेदक धर्म, पुरावृत्तकथन जस्ता कुराहरूको पनि चर्चा गरेको पाइन्छ । हिन्दीमा कथा, कहानी शब्द प्रायः प्राचीन कथानक या वृत्तान्तको अर्थमा प्रयोग भएको देखिन्छ । त्यसैगरी आख्यानका पयार्यका रूपमा कथा, कथानक, आख्यायिका, वृत्तान्त आदिलाई लिइएको छ । यसरी विकसित भई परम्परामा प्रचलित रहेको कथालाई नेपाली साहित्यमा गद्यमा लेखिएको आख्यानयुक्त यथाशक्य छोटो रूप भन्दै कहानी, गल्प, लघुकथाजस्ता पयार्यवाची शब्द दिइएको छ । यसैले नेपाली कथाको प्रारम्भमा आख्यान, गल्प, कहानी आदि भनिएको भए पनि अचेल नेपाली साहित्यमा यस विधाको लागि कथा नै सर्वाधिक रूपमा प्रचलित भएको छ ।

आख्यान, आख्यायिका, खण्डकथा, परिकथा, कथालिका, कथानक गल्प,

कहानी जस्ता शब्दहरूका माध्यमबाट कल्पित, मनगढन्त, घोषणा, सङ्केत, समाचार आदि अर्थलाई बहन गर्दै संस्कृत प्राकृत, बङ्गाली हिन्दी हुँदै नेपाली साहित्यमा कथा शब्द आएको देखिन्छ । आधुनिक नेपाली साहित्यमा कथाले बुझाउने अभिप्रायलाई पूर्वीय सन्दर्भका उपर्युक्त शब्दहरूले वहन गर्न सकेको देखिंदैन । यसैले नेपाली साहित्यमा आज कथालाई जुन अर्थमा लिइन्छ, त्यो पूर्वीय साहित्यको नभएर पश्चिमी साहित्यमा (Short Story) छोटो कथाका रूपमा प्रचलित लघु कथा कै विकसित स्वरूप हो, यसर्थ आजका कथाको स्वरूप संरचना र परम्परालाई बुझ्न पश्चिमी परम्परामा पुग्नु आवश्यक देखिन्छ ।

कथासम्बन्धी पश्चिमी दृष्टिकोण

आधुनिक नेपाली कथाको पश्चिमी परम्परातर्फ दृष्टि दिंदा छोटो कथा गद्य र पद्य दुवै रूपमा सबैभन्दा प्राचीन विधा हो । यसको विकास गीति कथा, दन्त्यकथा, पशुपक्षी एवं जनावरलाई चरित्र बनाइएका आख्यान वा कथानकका रूपमा प्रचलित कथाहरूबाट Short tale / Short story हुँदै विकसित भएर आजको स्वरूपमा आएको देखिन्छ । गद्य आख्यानको आधुनिक स्वरूप छोटो कथाको प्रयोग र स्थापना उन्नाईसौं शताब्दीको मध्यतिर भएको हो । जसको विकास Short Story सम्बन्धी पो को सिद्धान्तलाई पछ्याएर भएको पाइन्छ । जसलाई समय, विषयवस्तु, उद्देश्यपूर्तिजस्ता पक्षको स्थान एवम् महत्त्व औंल्याउँदै अगाडि बढाएको देखिन्छ । यिनै गीति, दन्त्य, पशुपक्षी युक्त कथाहरूका माध्यमबाट अघि बढेको कथाले 'पो' को सैद्धान्तिक धारणालाई अँगालेर आजको Short Story का रूपमा स्थायित्व पाएको देखिन्छ ।

यसरी पूर्वीय साहित्यमा कथा आख्यान, आख्यायिका, खण्डकथाजस्ता विभिन्न नामले चिनिंदै आएको भए तापनि अद्यावधि प्रयुक्त कथा शब्दले पश्चिमी साहित्यमा प्रचलित गीति, दन्त्य र पशुपंक्षीयुक्त कथाबाट विकसित भएर Short Tale / Short Story का रूपमा स्थापित छोटो कथाको अर्थलाई वहन गरेको छ ।

कथाको परिभाषा

आख्यायिका, वृत्तान्त, घटनावली, गल्प आदि नामबाट पूर्वीय र दन्त्यकथा, गीतिकथा, आख्यानात्मक कथा जस्ता नामबाट पश्चिमी साहित्यमा चिनिदै विकसित भएको आजको short story लाई विभिन्न विद्वान्हरूले चिनाउने प्रयास गरेका छन् । कथालाई संस्कृत साहित्यमा झैं प्राचीन कालदेखि नै परिभाषित गर्दै आएको स्थिति पश्चिमी परम्परामा नभए तापनि आजको कथाले दिने अर्थलाई पूर्वीय परिभाषाले वहन गर्न सकेका छैनन् । यसैले कथासम्बन्धी पश्चिमी विद्वान्हरूकै मत उपयुक्त हुने भए तापनि यहाँ पूर्वीय तथा पश्चिमी विद्वान्हरूका परिभाषालाई देखाउँदै निष्कर्ष दिने प्रयास गरिएको छ । पूर्वीय काव्य साहित्यमा कथालाई

सर्वप्रथम यसरी प्रस्तुत गरिएको छ ।

'आख्यायिको पलब्धार्था पुराणं पञ्चलक्षणम्'

प्रबन्ध, कल्पना, कथा, प्रवल्लिका, प्रहेलिका ।

(आख्यायिकालाई सत्य ऐतिहासिक घटनायुक्त र कथालाई कल्पना प्रसूत रचना मान्दै यिनको विधागत भेद देखाइएको छ ।) यसै विधागत भिन्नतालाई देखाउँदै कथालाई सत्य घटनामा आधारित संस्कृत प्राकृत अपभ्रंशजस्ता भाषामा लेख्न सकिने छन्दहीन भए तापनि उच्छवासद्वारा कथावस्तुको विभाजन तथा चरित्रचित्रण तृतीय पुरुष शैलीमा वर्णन गरिएको र आख्यायिकालाई संस्कृत भाषा, सुमधुर शब्दावली परिच्छेद विभाजन, उदात्त विषयवस्तुको नायकद्वारा प्रस्तुति आदि आवश्यकता देखाउँदै परिभाषा गरेको पाइन्छ । त्यसैगरी कथा र आख्यायिकाको महत्त्व औंल्याउँदै–

नाटका विविधा काव्या कथाख्यायिक कारिका

तत्र तिष्ठन्ति ते पुण्या ये चान्ये गुरु पूजका ।

(काव्यको विविध रूपलाई देखाएर कथा र आख्यायिकामा निहित पुण्यलाई गुरुपूजा समान मानिएको छ ।) कथामा निहित विशेषतालाई यसरी प्रस्तुत गरिएको छ–

कथा बलिरहेको दीपक झैं उपयोगी भएकाले यसमा अलङ्कारको प्रयोग, कौतूहलताको निर्वाह, सुमधुर भाषा शैलीजस्ता वैशिष्ट्य रहेका हुन्छन् ।

यसरी कथा र आख्यायिकाको भिन्नता र वैशिष्ट्य देखाउदै पूर्वीय विद्वान्हरूले परिभाषा गरेको भए तापनि वर्तमान कथाको महत्त्व र शैली पूर्वीय परिभाषाका सीमामा बाँधिन सकेको देखिंदैन यसर्थ आजको कथा पश्चिमी साहित्यमा उन्नाइसौं शताब्दीमा विकसित Short Story कै पर्यायका रूपमा प्रचलित भएको देखिन्छ । यसै नवीन विधालाई विभिन्न पश्चिमी विद्वान्हरूले अर्थ्याउने प्रयास गरेका छन्, तर कथाको गतिशील स्वरूपले गर्दा परिभाषाहरूमा मतैक्य स्थापित भएको देखिँदैन । अकथाका रूपमा प्रचलित आजका केही कथाहरूलाई पनि प्राचीन परिभाषाले समेट्न सकेका छैनन् तर पनि कालक्रममा उत्कृष्ट मानिँदै आएका केही पश्चिमी विद्वान्हरूका कथासम्बन्धी धारणालाई यहाँ प्रस्तुत गरिन्छ-

पो

A short story is a narrative short to be reading single sitting, written to make an imoression on the reader, exuluding all that does not forward that imoreassion, and is complete in itself.

(आफैमा पूर्ण, प्रभावैक्य दिन सक्षम र एकै बसाइमा पढिसकिने

आख्यानात्मक रचना विशेष कथा हो, जहाँ प्रमावैक्यका बाधक तत्त्व निषेध गरिएका हुन्छन् ।)

एच.जी.वेल्स

Any oiece of short fiction which can be read in twenty minutes would be a short story.

(बीस मिनटमा पढिसकिने छोटो आख्यान विशेषलाई छोटो कथा भनिन्छ ।)

A short story is a brief imaginative narrative, unfolding a single orecl ominating incident and a single chief character it contains a plot, the details of which are so comoressed, and the whole treatment so srganized, as to prodece a single imoression.

(सङ्क्षिप्त कल्पनात्मक आख्यान विशेषका रूपमा एउटा निश्चित घटना र मुख्य पात्रका केन्द्रीयतामा अघि बढ्ने रचनालाई कथा भनिन्छ, जहाँ एउटा निश्चित प्रभाव उत्पन्न गर्नका लागि कथावस्तुको विस्तृत र सुव्यवस्थित योजना गरिएको हुन्छ ।)

The short story is a narrative artistically presenting charalters in a struggle or comprieating which has a different art come.

(कुनै निश्चित उद्देश्य लिएर चरित्रलाई द्वन्द्वात्मक र कलात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको आख्यान/कथनलाई छोटो कथा भनिन्छ ।)

A short story must contain one and only one in informative idea and that the idea must be worlced out foits logical connettions with absolute singleness of aim end directness of method.

(कुनै एउटा सूचनात्मक निश्चित र तार्किक विचारलाई प्रत्यक्ष रूपमा उद्देश्मूलक ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको भावमूलक अभिव्यक्तिलाई छोटो कथा भनिन्छ ।)

J.W. Lynn (लिन)

A short story is a reoresenatation, in a brief dramatic form of a turning point in life of a single character.

(छोटो कथा कुनै एउटा चरित्र विशेषका जीवनको प्रतिनिधित्व गर्ने सङ्क्षिप्त नाटकीय मोड हो ।

एलरी

A short story in just like a horse race it is the strart and finish which count most.

(छोटो कथा एउटा घोडा दौडजस्तै हो र यसको सुरू र अन्त्य आकस्मिक रूपमा हुनुपर्दछ ।)

कहानी गद्य साहित्यको एउटा सानो अत्यन्त सुसङ्गठित तथ्य आफैमा पूर्ण कथा रूप हो । जसलाई कल्पित या मनगढन्त कहानीका रूपमा पनि लिइएको पाइन्छ । त्यसैगरी कथालाई गद्यमा लेखिएको आख्यानयुक्त प्रबन्धकाव्यको यथाशक्य छोटो रूप भन्दै कहानी गल्प एवं लघुकथाजस्ता पर्यायबाट पनि अर्थ्याउने प्रयास भएको पाइन्छ । साथै छोटो कथालाई गद्यात्मक औपन्यासिक लेख जसमा दश हजारभन्दा बढी शब्द हुनुहुँदैन पनि भनिएको छ । त्यस्तै छोटो गद्य आख्यानात्मक लेख जुन उपन्यास भन्दा सानो र छुट्याउन सकिने हुन्छ भनेर पनि कथालाई परिभाषित गरिएको छ । यस्तै काल्पनिक घटनाहरूको वर्णनका रूपमा पनि कथालाई चिनाइएको छ ।

यसैगरी हिन्दी साहित्यकारहरूले पनि कथाको परिभाषा गरेको पाइन्छ ।

बाबुगुलाव राय

एक तथ्यलाई लिएर घटनावलीलाई अगाडि बढाउने आफैमा पूर्ण चारित्रिक वैशिष्ट्य बोकेको गद्याख्यान नै कथा हो ।

प्रेमचन्द्र

अत्यावश्यक शब्दमा भनिएको आद्यन्त आकर्षक र मनमोहक चुटकिलो, ताजापन र केही तत्त्वयुक्त रचना कथा हो ।

त्यस्तै नेपाली साहित्यतर्फ लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको विचारलाई नियाल्दा- 'कथा एउटा सानो झ्याल हो, जहाँबाट एउटा सानो संसार चियाइन्छ, थोरैमा मीठो र भरिलो हुनु छोटो किस्साको पानी हो । ... यो पनि एउटा संसार हो र महान् संसार हो ।

कथा भनेको गद्यको त्यो विधा हो जसमा जीवन जगत्को कुनै एउटा पक्षको चित्रण हुन्छ, एउटा तथ्यको उद्घाटन हुन्छ र एउटा सत्यको विश्लेषण हुन्छ । यसैगरी 'निश्चित प्रकारको संरचनामा निवद्ध र सीमित आयतन भरिको समय र स्थानभित्र विस्तारित तथा शैलीयुक्त विचार वा भावाभिव्यञ्जक सङ्क्षिप्त आख्यानात्मक गद्य रूपलाई कथा भनिन्छ ।'

यसरी कथालाई पोले समय र प्रभावका, वेल्सले समयका, एसेनवाइनले गद्याख्यानको एउटा भेद चरित्र र कथावस्तुको केन्द्रीयता, विलियम्सले द्वन्द्वात्मक र कलात्मक उद्देश्ययुक्त लिनले जीवनको नाटकीय मोड र ऐलरीले घोडदौडका रूपमा अर्थ्याएका छन् । त्यसैगरी विधागत लघुतामै पूर्णता, शाब्दिक सीमितता, औपचारिक कृतिको सापेक्षता, विषयगत व्यापकता आदिमा पनि कथालाई परि भाषित गरिएको छ । हिन्दी साहित्यकारहरूले विषयगत र प्रभावगत ऐक्य, शाब्दिक न्यूनता र कथागत वैशिष्ट्यतर्फ सङ्केत गरेका छन् । यसैगरी नेपाली साहित्यकारहरूले कथागत विशेषता र आकारगत सीमितता, कथाको बहुपक्षीय स्वरूप कथाको

स्वरूप र शैलीगत वैशिष्ट्य आदि प्रति आफ्ना परिभाषा लक्षित गरेका छन् ।

यी परिभाषाहरूलाई केलाउँदा पूर्वीय साहित्यबाट प्रचलित कथाको परिभाषा सम्बन्धी चेष्टालाई पश्चिमी साहित्यकारहरूले युगसापेक्ष अथवा आधुनिक कथाको स्वरूप र शैलीलाई आत्मसात् गरी अघि बढाएको देखिन्छ । यसै क्रममा एडगर एलेन पोले प्रभावैक्य सङ्क्षिप्तता र विशिष्ट प्रभावको प्रस्तुति भएको विधा विशेषका रूपमा परिभाषित गरेको कथालाई अन्य अधिकांश विद्वान्हरूले शब्दान्तरमा प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । स्वरूप र शिल्पतर्फ बढी झुकाव राख्नेहरूमा पोका अतिरिक्त जेवर्ग एसेनवाइन ब्लान्स कोल्टन विलियम्स, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा रहेका छन् भने विषयवस्तुतर्फ हडसन, लिन र गुलाबरायले आफ्ना धारणा प्रस्तुत गरेका छन् । त्यसैगरी भाव र शैलीप्रति बढी मोह एलरी एवं प्रेमचन्द्रका परिभाषामा पाइन्छ । शब्दगत सीमितता केम्ब्रीज, इनसाक्लोपेडिमा र विषयगत व्यापकता एडमान्सलर डिक्सनरीमा देखिन्छ भने हिन्दी साहित्य कोश स्वरूपका पक्षमा र नेपाली बृहत् शब्दकोश स्वरूप र शैली दुवैतर्फ सचेत छ ।

कथाको स्वरूप र शैली दुवैलाई समान महत्त्व दिएर परिभाषा गर्ने विद्वान्हरूले तत्कालीन युगीन कथालाई आधार बनाएको भए तापनि आजका कथाहरू ती सीमामा आवद्ध देखिँदैनन् । विषयवस्तुतर्फको व्यापकता एडभान्सलर डिक्सनेरी र हडसनका परिभाषाले औंल्याए पनि चारित्रिक एवं परिवेशगत मान्यतालाई आत्मसात् गर्न सकेको देखिँदैन । लिनको परिभाषाले अतिव्याप्ति दोष बोकेको छ, किनकि सिङ्गो चरित्रको प्रस्तुति कथामा सम्भव छैन । एलरी वस्तुपक्षको भाव र त्यसको शैलीसम्बन्धी धारणामा सीमित बनेका छन् । प्रेमचन्द्रले सङ्क्षिप्ततामै पूर्णतायुक्त विषयवस्तुमा केही तत्त्वको आवश्यकता देखाएर पारिभाषिक व्यापकता दिएका छन् । हिन्दी साहित्यकोश र नेपाली बृहद शब्द कोशले कथातत्त्वका आधारमा भन्दा गद्य साहित्यको विधा विशेषका रूपमा कथालाई चिनाएको देखिन्छ ।

यसरी विषयवस्तु, स्वरूप र शैलीजस्ता विविधतामा सम्बन्धित र एकाङ्की दुवै पक्षमा केन्द्रित रहेर परिभाषा गरिएको भए तापनि कथालाई आख्यानयुक्त गद्यका रूपमा प्रायः सबैले स्वीकारेको पाइन्छ । त्यसैगरी कथाको आयामगत लघुता र पात्रगत सीमिततामा प्राप्त पूर्णतातर्फ पनि अधिकांश परिभाषाकार सचेत देखिन्छन् । जसबाट तत्कालीन कथाको विधागत स्वरूप स्पष्टिए पनि आजका आख्यानहीन, सजीव, चरित्रहीनजस्ता कतिपय कथाहरूलाई उपर्युक्त परिभाषाहरूले समेट्न सकेका छैनन् । यसर्थ आजका अकथालाई समेत समेट्दै कथाको

परिभाषा यसरी गर्न सकिन्छ । विशिष्ट शैली शिल्प अङ्गालिएको, आयाम, चरित्र, वस्तु एवं भावात्मक सीमिततामै समस्याले पूर्णतालाई आत्मसात् गरेको आख्यानात्मक गद्य रूपमा संरचना दिइएको विधा विशेष कथा हो ।

कथाका तत्त्वहरू

उन्नाइसौं शताब्दीमा पश्चिमी साहित्यमा विकसित साहित्यिक गद्यविधा विशेष कथाको स्वरूप र शैलीगत विविधताले परिभाषा गर्दा जति कठिन हुन्छ, विषयवस्तुगत व्यापकता र आकारप्रकारगत विभिन्नताले गर्दा कथाका तत्त्व यति नै हुन्छन् भनेर किटान गर्न पनि त्यति नै जटिल हुन्छ । साहित्यका अन्य विधाझैं कथा पनि परि वर्तनशील विधा भएकाले कालक्रममा कथाको स्वरूप संरचना एवं विषयवस्तुमा व्यापकता आएको छ । यसैले हिजो कथाका मुख्य तत्त्व मानिएका कथानक र चरित्र जस्ता तत्त्व पनि आज गौण बन्न पुगेका छन् । प्रत्येक साहित्यिक विधाको झैं कथाको पनि आफ्नै इतिहास, स्वरूप र संरचना छ । तिनै स्वरूप र संरचनामा आवश्यक तत्त्व अँगाल्दै कथा लेखिन्छ । कथातत्त्व भन्नाले कथाको संरचनाका लागि सहयोगी अवयव भन्ने बुझिन्छ । कथाको गतिशील स्वरूपले गर्दा यसका तत्त्व निर्धारणमा विद्वान्हरू बीच मतभिन्नता पाइन्छ तर पनि कथावस्तु, पात्र, कथोपकथन, देश, काल, परिवेश, भाषाशैली र उद्देश्य, कथानक, चरित्र, देशकाल विचार, कौतूहलता, शैली र उद्देश्य, कथानक, क्रियाकलाप, घटना, चरित्र, सङ्घर्ष परिवेश, कौतूहल, चरमोत्कर्ष, प्रभावैक्य कथावस्तु, पात्र, विचार तत्त्व, पर्यावरण, दृष्टिकोण, प्रतीक र विम्ब, गति र लय, भाषा बुनोट/संरचना जस्ता कथाको स्वरूप र संरचनाका आधारमा अभिव्यक्त तत्त्वका साथै कथाको कलामूल्यलाई ध्यानमा राखी कथानक, दृष्टिकोण, सारवस्तु, कार्यपीठिका, गति, प्रतीक र विम्ब, भाव परिमण्डल, पात्र, रूप विन्यास आदि नौ वर्गमा बाँडेर कथाको अध्ययन गरेको पाइन्छ । कथाका तत्त्वका सम्बन्धमा पनि व्युत्पत्ति र परिभाषामा झैं विविधता देखिन्छ तर पनि 'कथातत्त्व' यी विभिन्नतालाई परम्परा या प्रचलित कथावस्तु, चरित्र, कथोपकथन, देश-काल परिवेश, भाषा शैली र उद्देश्यजस्ता छ तत्त्वमा समेटेर शब्दान्तरमा व्यक्त तत्त्वसँग तुलना गर्न सकिन्छ ।

**

कथाको सिद्धान्त

प्रा. राजेन्द्र सुवेदी

विषयप्रवेश

कथा मानव जीवनको इतिवृत्तलाई परस्पर समन्वित गरेर शृङ्खलाबद्ध तन्तुमा संयोजन गर्दै निष्कर्षको तहमा पुगेर विश्रान्त हुने भाषिक कार्य हो । यसको एउटा क्रम हुन्छ । त्यस क्रमको आरम्भ कुनै एक विन्दुबाट आकस्मिक रूपमा भइदिन्छ र त्यसले विस्तारै विकासको क्रम अवलम्बन गर्न थाल्दछ । विचारका विभिन्न कोण, जनजीवनका विभिन्न आचार व्यवहार, विभिन्न प्रवृत्तिका चिन्तन र वैचारिक संवेदनाका आयामहरूमा आड भरोसा लिँदै उत्कर्षमा पुग्छ र कथा आफैमा प्रतिफलित हुन्छ । यस प्रक्रियामा प्रकटमा आएर कथान्त पनि त्यहीँनेर पुगेर हुन्छ । यसरी हेर्दा कथाको विषयको आरम्भदेखि अवसानसम्मको विकासयात्रा आरम्भ, विकास, उत्कर्ष र अवसानको क्रममा पुगेर टुङ्गिने गर्दछ । यो कथाको सामान्य परिचय हो अथवा चिनारी हो । यसका प्राविधिक पक्षहरू चाहिँ तिनै जटिल र निकै संवेदनशील किसिमका पनि हुन्छन् र तिनकै आधारमा कथाको कायिक संरचनाको व्याख्या र विमर्श गर्ने गरिन्छ ।

कथाको कार्य बाह्य र आन्तरिक दुवै तहमा विवेचित बन्ने अङ्ग रचनाका आधारमा निर्मित बनेको हुन्छ । आङ्गिक सङ्गठन सुललित र आह्लादक प्रकृतिको गद्यात्मक आख्यान नै कथा हो भन्ने सन्दर्भ पनि यहाँनिर विचारणीय पक्ष बनेर उपस्थित हुन्छ । शरीरको बाह्य आकृतिका विन्यासमा रहने सौन्दर्य कथाको संरचना विधानमा व्याख्या र विवेचना हुन्, पक्ष हुन् । भाषा र शैली तथा सङ्गठन त्यसमा आश्रित हुने बाह्य सौन्दर्यका विभिन्न पक्षहरू कथाका शारीरिक सौन्दर्यका आयामहरू हुन् । कथाका आत्मिक सौन्दर्य चाहिँ भाव संवेदना, मनोरचनाका उहापोहको प्रस्तुति, पाठक जगत्का निम्ति प्रक्षेपण गरिने सन्देश र समाज र सामाजिक संरचनाका सन्दर्भमा उल्लेख्य मूल्य लिएर उपस्थित हुने रचना हुन् । रचनाको आन्तरिक तहमा रहने यी कल्पना, भाव संवेग र मानवीय संवेदनाका विभिन्न कोण र समाजका संरचनाका कारण मानवीय आचरणमा देखिने सद्वृत्ति र दुर्वृत्तिका पक्षहरू पनि कथाका आन्तरिक सौन्दर्यका रूपमा प्रकट भएका

हुन्छन् । विचारमा रहेका प्रगामी र पश्चगामी तथा यथास्थितिका वैचारिक प्रवृत्तिहरू पनि कथाका आन्तरिक सौन्दर्यका संवेग बनेर उपथित भएका हुन्छन् । यसरी कथाका कायिक संरचनाका आन्तरिक तथा बाह्य सौन्दर्यको पनि निरूपण गर्न सकिन्छ ।

साहित्यका सृजनात्मक विधाहरूमा कविता पहिलो र जेठो विधा हो र कथाभन्दा कवितालाई भिन्न बनाउने गुणहरूमा भावनाको तीव्रतम संवेगमा लयात्मक प्रवाहको तरलित बनेर बग्ने गुण कविताको नितान्त मौलिक गुण पनि यहाँ प्रकट भएको हुन्छ । कविता र काव्य प्रबन्धको लघुता वा दीर्घताका आधारमा लघु र महाकाव्यका रूपमा परिचय गरिने विधाका रूपमा परिचित बन्दछ र कविताको लघुतम तथा प्रबन्धनका क्षीणतम अवस्था प्रस्तुत भएमा कविता बन्न सक्ने सन्दर्भ पनि यहाँ विमर्शको विषय बनेको हुन्छ । यसपछिको दोस्रो विधा विशेष हो–आख्यान । यस सैद्धान्तिक चर्चाको प्रमुख विषय आख्यानको कथा प्रविधा हो । यसको त यथा सन्दर्भमा चर्चा हुने नै छ । यस पछिको सृजनात्मक विधा नाटक हो र यो अनुकरणात्मक सृजन विधा हो । नाटकको अप्रत्यक्ष प्रस्तुतिको पूर्व सन्दर्भ आख्यानमा रहन्छ । प्रस्तुतिका प्राक्सन्दर्भमा भने नाटक आख्यानमै सुषुप्त अवस्थामा रहेको हुन्छ । नाटक हुनका निम्ति आवश्यक गुणहरू के चाहिँ अनिवार्य मानिन्छन् भने १) क्रीडनीय अथवा खेल्न मिल्ने गुण, २) पठननीय गुण, ३) प्रक्षेपणीय गुण र ४) दर्शनीय गुणसमेत साहित्यका अन्य तीनओटा विधाबाट नाटकलाई अलग बनाएर राख्ने विशेष र मौलिक गुण मानिन्छन् । आयतनका आधारमा पछिल्ला समयमा आउँदा आख्यानमा कथा विभाजित भएर उपन्यास भए पनि यी दुवै आख्यानका प्रभेद मात्र हुन् र यिनका निम्ति आवश्यक पर्ने सन्दर्भ अघिल्ला कथनमा प्रकट भइसकेको छ । सृजनाका यी तीन विधाको सापेक्षतामा नितान्त नयाँ र मुक्त एवं स्वतन्त्र रहेको विधा निबन्ध हो । यस विधामा भाव वा विचारको संवेगमा प्रवाहित हुने कल्पनामूलक तर गतिवान् बनेको गद्य रचना निबन्ध हो र यो विचारको विविध आयाम र विविध कोण प्रतिकोण विकास हुन गएपछिका हकमा मात्र विकास भएका कारण यो विधा पछिल्लो सृजनात्मक विधाका रूपमा स्थापित बनेको देखिन्छ ।

कथा पनि उपयुक्त परिचयका आधारमा विशिष्ट र मौलिक पहिचान कायम राखेर अस्तित्वमा रहने सृजनात्मक विधा हो । विषय, घटना र तिनका लघुतम कण, अझ चूर्णकहरूका आधारमा विस्तारित एक अर्का सन्दर्भ र अनुकूलित घटकका आधारमा शृङ्खलित बनेर कथाको तन्त्वन्वय गर्ने संरचक घटकहरूका आधारमा पूर्वापर सन्दर्भ सङ्गत बन्दै गएर एक निश्चित र आवश्यक आयतनको संयोजनमा रहेको रचना कथा हो भन्ने कुरा आजका सैद्धान्तिक सन्दर्भले प्रतिपादन

गरेको छ । कथा लौकिक जीवनको सन्दर्भमा लोककथा हो भन्ने बुझिन्छ । त्यस्तै धार्मिक र पौराणिक सन्दर्भमा पुरातन सभ्यता, संस्कृति र इतिहासको सन्दर्भ पनि हो भन्ने बुझिन्छ । आध्यात्मिक अर्थमा भने कथा भन्नाले तीर्थ, व्रत, उत्सव आदिको महात्म्यका सन्दर्भका अनेक उपाख्यान र महाख्यानहरू पनि हुन् भन्ने बुझिन्छ । साहित्यिक अर्थमा चाहिँ आधुनिक आख्यानका परिधिमा पर्ने उपन्यासका अतिरिक्त आधुनिक कथा, लघुकथाजस्ता रचना विशेषलाई बुझ्ने गरिन्छ । यसरी सङ्क्षिप्त आयतनमा अङ्ग सन्तुलन बनेको र आफैमा विषयको पूर्णता बनेको, पूर्वापर सन्दर्भ सङ्गत बनेको बीसदेखि तीस मिनटको समयमा पढिसकिने आख्यानात्मक अनुशासनमा सृजित गद्यरचना कथा हो भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ ।

कथाको परिभाषा

साहित्यका सृजनात्मक विधाहरूमध्ये निकै लोकप्रिय र निकै पुरानो विधा कथा हो । यस विधालाई अध्ययन, विश्लेषण र विवेचन गर्ने विद्वान्हरूले कथाको परिचय प्रस्तुत गर्ने क्रममा अनेकानेक परिभाषा प्रस्तुत गरेका छन् । कथाको परिभाषा प्रस्तुत गर्दा जम्मा तीनओटा समूहमा व्यवस्था गरेर विमर्श गरिएको छ । जसअनुसार पूर्वीय कोश तथा काव्यशास्त्र, पाश्चात्य समालोचना शास्त्र र नेपाली समालोचना शास्त्रमा भएका आधारमा कथाको परिभाषा प्रस्तुत गर्न प्रयत्न गरिएको छ । पहिलोपल्ट कथाको परिभाषाको प्रश्न उठाउने विद्वान्हरूका मतको हकमा कोशकार अमरसिंह नै पहिलो व्यक्ति थिए भन्ने कुरा निम्न कथनबाट पुष्टि हुन आउँछ :

भौतिक जीवनका उपलब्ध र भोग गरिएका विषयहरूलाई आख्यानीकरण गरिएका सर्ग, प्रतिसर्ग कुनै वंश, मन्वन्तरका आचरण र इतिवृत्त वंशपरम्पराको अनुकथन कथा हो र यसका आख्यायिका, पुराण, प्रबन्ध, कल्पनाश्रयी कथा, प्रबल्लिका, पहेलिका लगायका भेदमा विभाजित हुन सक्ने परस्पर सन्दर्भ र कथोपकथनयुक्त गद्यात्मक आख्यान कथा हो (अमरकोश, १/६/५-६) ।

अमरकोशका अतिरिक्त साहित्यका चिन्तकहरूले राम्रो प्रयत्न गरेका छन् । पूर्वीय काव्यशास्त्रका आधारमा भएका चर्चा पहिलो समूहमा प्रस्तुत गर्न प्रयत्न गरिन्छ । यस क्रमलाई निम्न क्रमानुसार उपस्थापन गर्न प्रयत्न आजको आधुनिक चिन्तनले सिद्ध गरेको कथाको परिभाषा नभए पनि यिनको पक्ष पनि प्रस्तुत गरिएको छ :

विषयवस्तुको स्वभाव अनुरूप श्रुतिसुखद शब्दावली, उदात्त भाव, अर्थ र वस्तुको प्रतिपादन गर्ने, कथोपकथन युक्त र विभिन्न प्रकरणमा विभाजित काव्यात्मक गद्यरचना कथा हो (भामह, काव्यालङ्कार १६/कारिका २०-२३) ।

काव्यशास्त्रका आचार्यहरूमा दण्डी पनि कथाको परिभाषा प्रस्तुत गर्ने

साधक हुन् । उनले पनि कथाका विषयमा आफ्नो मत अघि सारेका छन् । उनको मतानुसार कथाको परिभाषा यस्तो छ :

कथालाई आख्यायिका, कथा, खण्डकथा, परीकथा र कथालिकजस्ता जुनसुकै भेदमा राखिए पनि सबै आख्यान हुन् । वक्ताका प्रथम र तृतीयपुरुष भेदका आधारमा संस्कृत, प्राकृत तथा अन्य पनि जुनसुकै भाषामा लेख्न सकिने आख्यानात्मक गद्यरचना कथा हो (दण्डी, काव्यादर्श १⁄कारिका २६–२८) ।

गद्य काव्यका महाकवि बाणभट्टले पनि कथाको संरचना र त्यसमा प्रयोग हुने विषय प्रस्तुतिको सन्दर्भलाई आधार मानेर कथालाई परिभाषित गर्ने काम गरेका छन् । उनका अनुसार कथाको परिभाषा निम्न प्रकारको रहेको छ :

कथा परस्परको मधुर कथोपकथन, हावभाव र रसरागयुक्त मनोहारी आचरणका साथ शैली यामा प्रसन्नता साथ उपस्थित हुने नवदुलही समान सृजना हो । सहज ग्रहण गर्न सकिने कलात्मक विद्वत्तायुक्त वाक्यविन्यासका आधारमा श्रुतिमधुर र रससिक्तताका कारण कथाले कसको हृदयलाई सम्मोहित नगर्ला र ? सहज रूपमा बुझिने दीपक र उपमाजस्ता अनेक अलङ्कारबाट सम्पन्न कथाले कसको मनलाई हरण गर्दैन र ? शब्द सञ्जाल र शैलीका आधारमा केही जटिल जस्तो लागे पनि यो संरचित कथात्मक शब्दमालाले कसको मन सम्मोहित नगर्ला र ? (कादम्बरी, प्रस्तावना ⁄८–९ उद्धृत, बराल) ।

संस्कृत काव्यशास्त्रका प्रणेता रूद्रटले काव्यालङ्कारको रचनाक्रममा कथाको परिभाषा गर्ने प्रयत्न गरेका छन् । उनको परिभाषा निम्नानुसार प्रस्तुत भएको देखिन्छ :

थोरै अक्षर, शब्द र वाक्य खर्च गरेको, आनुप्रासिक सौन्दर्यका आधारहरू उपयोग गर्दै प्राकरणिक कथाहरूको पनि संयोजन गरिएको सन्दर्भ पनि उपयोगिताको पक्ष मानेर तिनलाई संयोजन गर्दै नवबधुको शृङ्गारिक भावसौन्दर्यको पनि समायोजन भएको लयात्मक संवेगका आधारमा कथाको सृजना गर्न सकिन्छ (काव्यालङ्कार १६⁄ २०–२३) ।

आचार्य वामनले पनि कथाको परिभाषा गर्ने क्रममा कथालाई देहायको बेहोरामा राखेर परिभाषित गर्ने काम गरेका छन् । उनका मतअनुसार कथाको परि भाषा यसरी प्रस्तुत भएको छ :

गद्य काव्यका कथा र आख्यायिका गरी दुई रूप छन् । सुमधुर पदावलीमा विषयवस्तुको वर्णन गरिएको, विभिन्न परिच्छेदहरूमा विभक्त गद्यकाव्यको एउटा स्वरूप नै कथा हो र यसमा उदात्त अर्थ र तात्पर्य एवम् कथ्य विषय पनि प्रतिपादित भएको हुन्छ (काव्याङ्कार सूत्र, उद्धृत, बराल) ।

महर्षि व्यासले अग्नि पुराणको सृजनाका क्रममा कथाको परिचय दिंदै

निम्नानुसारको परिभाषा प्रस्तुत गर्ने काम गरेका छन् :

गद्य काव्यका पाँच प्रकारका भेदहरू निम्नानुसारका हुन्छन् । ती हुन्- आख्यायिका, कथा, खण्डकथा, परीकथा र कथालिका । यी पाँच प्रकारका कथा हुन्छन् र यिनमा सुललित पदावली र भाषिक शिल्प र विषयको उदात्तता प्रतिपादन भएको हुन्छ (अग्निपुराण, उद्धृत, गौतम र अधिकारी) ।

ध्वनिवादी आचार्य आनन्दवर्द्धनले पनि आफ्नो काव्यशास्त्रको रचना गर्दा कथाको परिभाषा गर्ने क्रममा निम्नानुसार यस्तो अभिमत प्रकटमा ल्याएका छन् :

कथा गद्यकाव्य हो । यसमा जीवन र जगत्को छोटो र औचित्यपूर्ण अभिव्यक्ति दिने नियम सङ्गत रूपमा सृजनात्मक कलाको संयोजन गरिएका रचनालाई कथा भनिन्छ । यसमा परीकथा, खण्ड कथा, सकल कथा, आख्यायिका, र कथाजस्ता भेदका आधारमा पनि कथालाई विमर्श गर्न सकिन्छ (ध्वन्यालोक, उद्धृत, बराल) ।

काव्यशास्त्रका अर्का प्रणेता हेमचन्द्रले पनि आफ्नो ग्रन्थमा कथाका विषयमा परिभाषित गर्ने काम गरेका छन् । उनका अनुसार निम्न परिभाषा प्रस्तुत छ :

विभिन्न भाषामा लेखिएका धीरशान्त र आचरण भएका चरित्रको उपयोग भएका वर्णन प्रधान गद्य रचना कथा हो र यो आख्यायिका र कथा दुई प्रकारका भेदमा विभाजित हुन सक्छ (काव्यानुशासनम्, उद्धृत, बराल) ।

काव्यशास्त्रका अर्का आचार्य विश्वनाथले परिभाषित गरेका छन् । उनको परिभाषा अनुसार काव्यात्मक आख्यानलाई कथाका रूपमा परिभाषित गरेका छन् । उनका अनुसार कथाको परिभाषा निम्नानुसार रहेको छ :

विषयवस्तुमा सरसता कहिले स्वकथन र कहिले परकथन तथा लयात्मक गेयताको उपयोग भएको विभिन्न चरित्रको उपयोग गरिएको र कल्पनामा आधारित आख्यानात्मक गद्यरचना नै कथा हो (साहित्यदर्पण, ६ कारिका ३२-३३) ।

कथाको परिभाषाका सन्दर्भमा संस्कृत साहित्यका कालमा निर्माण भएका यी परिभाषाहरूमा पूर्वआधुनिक काल खण्डका निम्ति पूर्णरूपमा उपयोग हुने भए पनि आधुनिक कथाका निम्ति आंशिक र प्रतीकात्मक र सूचनात्मक अर्थ प्रक्षेपण गर्ने यी परिभाषाहरू आज पनि त्यत्तिकै उपयोगी रहेका छन् । त्यस्तै आधुनिक कालका कथाका विषेशतालाई समेटेर परिभाषित गर्ने परम्परा चाहिँ पाश्चात्य साहित्य चिन्तनबाट अघि बढेको छ जसअनुसार सर्वप्रथम अमेरिकाबाट कथाको विवेचना र विमर्श हुन आरम्भ भएको छ । कथाको विवेचनाका क्रममा सर्वप्रथम अमेरिकी कथाकार तथा कथा समीक्षक एड्गर एलेन पोले परिभाषित गर्ने प्रयत्न गरेका छन् । उनका अनुसार कथाको परिभाषा यस्तो छ :

छोटो कथा एक बसाइमा पढिसकिने सानो तर स्वयम्मा पूर्ण इतिवृत्त हो। यो विशिष्ट प्रभाव उत्पन्न गर्नका लागि लेखिन्छ र त्यस प्रभावलाई व्यवधान पुऱ्याउने सबै खाले उपकरणहरूको निराकरण गरिएको हुन्छ (एड्गर एलेन पो पृष्ठ १०९-११०, उद्धृत, बराल)

कथाको अध्ययनका क्रममा बेलायतबाट पनि परिभाषित गर्ने काम भएको छ। कथाका विवेचक नाथन हेल्पर्न र डेभिड लगका अनुसार कथाको परिभाषा निम्नानुसार भएको छ :

यस क्रममा कथा पढितुर्दा कथाबाट पाठकका हृदयमा एकीकृत प्रभाव उत्पन्न होस्। पाठकको ध्यान र चाख पनि विविध दिशातिर नभई एक ठाउमा घनीभूत होस् (नाथन हेल्पर्न र डेभिड लग पि.पि. १२-१३, उद्धृत, बराल)।

बेलायतका कथा विवेचक जेम्स डब्ल्यु लिन् नामक विद्वान्ले पनि कथाको परिभाषा गरेका छन्। उनको परिभाषा अनुसार कथाको पहिचान निम्नानुसार प्रस्तुत भएको छ :

कुनै एक पात्रका जीवन सम्बन्धित महत्त्वपूर्ण घटना वा मनोदशाको सङ्क्षिप्त नाटकीय रूपद्वारा प्रतिनिधित्व गरिने वस्तु कथा हो (जेम्स डब्ल्यु लिन्, उद्धृत, बराल)।

कथाका विवेचक नाथन हेल्पर्न र डेभिड लगको थप परिभाषा पनि देखिन्छ। यस दृष्टिले कथाको परिभाषा यसरी प्रकटमा आएको छ। उनीहरूको परिभाषा निम्नानुसार प्रस्तुत भएको छ।

कुनै निश्चित परिणतिको निर्देश भएको र सङ्घर्ष विशेष वा सङ्क्रमणमा परेका पात्रको मूलः कलात्मक रूपले व्यवस्थापन गरिने इतिवृत्त कथा हो (नाथन हेल्पर्न र डेभिड लग, पृष्ठ. १३ उद्धृत, बराल)।

कथाको अध्ययनका क्रममा अङ्ग्रेजी साहित्यका इतिहासकार हेनरी हड्सनले पनि कथाको परिभाषा गर्ने काम गरेका छन्। उनका अनुसार कथाको परिभाषालाई इनसाक्लोपिडिया ब्रिटानिकामा उद्धरणले यसरी प्रस्तुत गरेको छ :

कथामा केवल एउटै सूच्य विचार तथा उद्देश्य रहनुपर्छ र लक्ष्यका अनेकता संयोजन गरिने र तिनलाई नियन्त्रण गरिने एवं रचना विधिको तत्क्षणता र तर्कसम्मत प्रस्तुतिमा ध्यान दिइएको न लामो न छोटो सीमित पात्र र सीमित कार्यकलाप प्रस्तुत गरिने अनि जटिलतामा ध्यान पुऱ्याइएको आख्यानात्मक गद्यरचना कथा हो (हेनरी हड्सन पृ३३६, उद्धृत, बराल)।

द अक्सफोर्ड इङ्लिस डिक्नेरीको सम्पादन गर्ने क्रममा यस कोशको भोलुम १७ मा इ एम फोस्टरले पनि कथाको अर्थ प्रस्तुत गरेका छन्। उनको त्यही अर्थ परिभाषाका रूपमा प्रस्तुत भएको छ :

परस्परको सन्दर्भलाई तारतम्य मिलाएर विषयवस्तु र कथ्य, पात्र र परि

वेशसमेतको आधारमा निष्कर्ष विन्दुसम्म पुऱ्याउने घटनाको उपक्रमलाई कथा भनिन्छ (द अक्सफोर्ड इङ्लिस डिक्नेरी, उद्धृत, गौतम र अधिकारी) ।

कथाको अध्ययनका क्रममा समालोचक ब्रैन्डर म्याथ्युजले पनि कथालाई परिभाषित गर्ने काम गरेका छन् । उनको परिभाषा निम्नानुसार प्रस्तुत भएको छ :

एउटा मात्र प्रमुख पात्र भएको र विशेष परिस्थितिबाट सृजना भएको परस्पर सन्दर्भजन्य संवेगहरूको क्रमिक विकास एवं समग्र अङ्ग संरचना पनि सन्तुलित भएको तथा अभिव्यक्तिगत कला सुसम्बद्ध बनेको आख्यानात्मक गद्य रचना नै कथा हो (स्टडिज इन् द सर्ट स्टोरी, उद्धृत, बराल) ।

कथाको परिभाषा गर्ने काम अर्का चिन्तक जेवर्ग एसेनवाइनले पनि गरेका छन् । शब्दकोशको अर्थ सम्पादन गर्ने क्रममा कथाको तात्पर्य यसरी प्रकट गरेका छन् :

एउटा मात्र विशेष घटना र एउटै प्रमुख पात्रको चारित्रिक विशेषता प्रस्तुत गर्ने सङ्क्षिप्त आकारको तर पाठकको मनमा गम्भीर प्रभाव उत्पन्न गराउने कल्पनात्मक एवं आख्यानात्मक इतिवृत्त कथा हो (झ्यालबाट, उद्धृत, बराल) ।

कथाका अध्येता विल्सन आर् थर्नले पनि कथाको परिभाषा प्रस्तुत गरेका छन् । उनका अनुसार कथाको परिभाषा यस्तो रहेको छ :

परस्परको सन्दर्भको कार्यकारणयुक्त शृङ्खलाबद्ध घटनालाई सन्तुलित ढङ्गले विषय विन्यास गरिएको जटिल समस्याको समाधानका सङ्केत गर्ने सीमित तर प्रमुख पात्र र कार्यव्यापारद्वारा उद्देश्य प्राप्ति हुने आख्यानात्मक रचना नै कथा हो । (स्टडिज इन् द सर्ट स्टोरी, उद्धृत, बराल) ।

साहित्यको विवेचना गर्ने विशिष्ट चिन्तकहरूका कथासम्बन्धी यी चिन्तनका आधारमा भएका परिभाषाहरूका सन्दर्भ निकै प्रभावकारी देखिन्छन् । विश्व-साहित्यको आधुनिक कालमा देखिने कथा चिन्तनका आधारमा कथाको परिभाषा गर्नेहरूले जीवनका यथार्थलाई काव्यिक संवेदनाका सीपमा अभिव्यक्त रहेका कुराहरूलाई कथाको विषय भनेर पुष्टि गरेका छन् । जीवनका शाश्वत यथार्थहरू आजका कथाहरूबाट नै प्रकटमा आएका हुन्छन्, मत बलियो बनिसकेको छ । संस्कृत काव्यशास्त्रको परिभाषाले स्पर्श नगरेको आधुनिक कथा चिन्तनलाई परिभाषित गर्ने काम पाश्चात्य कथा साहित्यका चिन्तकहरूले गरेपछि र नेपाली कथा सृजना जगत्मा पनि आधुनिक कथा लेखनको यात्रा गतिवान् बन्दै गयो । यस अनुसार नेपाली कथा चिन्तकहरूले पनि कथालाई परिभाषित गर्ने काम गरेका छन् ।

आधुनिक नेपाली कथाको विषयमा केन्द्रित भएर पहिलोपल्ट सूर्यविक्रम ज्ञवालीले समीक्षा गर्ने काम गरेका छन् । उनले 'कथाकुसुम'को सम्पादन गर्ने

क्रममा कथालाई यसरी परिभाषित गरेका छन् :

कथाको भाषा प्रभावोत्पादक र शैली चित्ताकर्षक हुनुपर्छ किनभने लेखक भाषा र शैलीको अधिकारी नभए कसरी सानो कथामा पाइने छोटो ठाउँमा उसले आफ्नो चरित्रको चित्रण गरी त्यसबाट पढ्नेका हृदयमा गम्भीर भाव उत्पन्न गराउन सक्छ ? (कथाकुसुम, १९९५) ।

कथाकार व्यक्तिका नाताले गुरुप्रसाद मैनालीले पनि आधुनिक कथा साहित्य शीर्षक दिएर कथाको निम्न प्रकारको परिभाषा दिएका छन् :

कुनै एक पात्रको जीवनको सङ्कटमय घटनालाई कलापूर्ण रीतले प्रस्तुत गरिएको रचना नै कथा रचना हो ('आधुनिक कथा साहित्य', शारदा १९९८) ।

आख्यानको सन्दर्भमा चिन्तन गर्ने क्रममा लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले पनि कथालाई परिभाषित गर्ने काम गरेका छन् । उनका अनुसार कथाको परिभाषा यसरी प्रस्तुत भएको छ :

... एउटा सानो झ्याल हो जहाँबाट एउटा सानो संसार चियाइन्छ । ... थोरैमा मीठो र भरिलो हुनु छोटो किस्साको पानी हो, ... यो पनि एउटा संसार हो र महान् संसार हो ('छोटो किस्सा', शारदा १९९९ उद्धृत, बराल) ।

कथाको परिभाषाको गर्ने क्रममा समालोचक यदुनाथ खनालले पनि समालोचना चिन्तनका सन्दर्भमा यसरी परिभाषित गरेका छन् :

पाठकको उत्सुकतालाई कहीँ ओर्लिन नदिई पाठकका आकाङ्क्षा, पात्रका चरित्रको सूचना गर्ने बातचित, विवरणात्मक दुई चार लवजको प्रयोग आदिद्वारा कथाको कोटि बढाउँदै गई सीमामा पुगेपछि पाठकका हृदयको उत्सुकता थकित हुन नपाउँदै कथाको अन्त्य ल्याउन पर्छ (समालोचनाको सिद्धान्त, २००३) ।

कथाकार विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाले पनि विभिन्न सन्दर्भमा कथाको परिचयका विषयमा चर्चा गरेका छन् । जसअनुसार एउटा सन्दर्भ उद्धरण गर्न लायक छ :

जीवनका घटनाहरूको अटुट प्रवाहबाट उघाइएको एक अँजुलीमा झिकेको जस्तो सानो प्रसङ्गयुक्त घटनाको वर्णन नै कथा हो (आफ्नो कथा २०३४) ।

कथाको समीक्षा गर्ने क्रममा रत्नध्वज जोशीले पनि 'कथा, कथाकार र आलोचक' शीर्षकको समीक्षामा यस प्रकार कथाको परिभाषा प्रतिपादन गरेका छन् :

गुलाफको फूलजस्तै एउटा अत्यन्त सुकुमार कला नै कथा हो । यसको सुकुमारताको रक्षाका लागि कथाकारले शीर्षकदेखि लिएर आखिरसम्म अत्यन्त सतर्कतापूर्वक त्यसमै संलग्न रहनुपर्दछ (कथाको कथा, २०२५) ।

ईश्वर बराल नेपाली कथाको विधा समीक्षाका आधिकारिक समालोचक हुन् । उनले झ्यालबाट शीर्षकको कथासङ्ग्रहको सम्पादनका क्रममा कथाको परिचय दिँदै यसरी परिभाषित गर्ने काम गरेका छन् :

लघुसीमाभित्र नै पात्रका चरित्र र घटनाको उद्घाटन गरिने यथार्थ जीवन सायुज्य हुनु कथाको विशेषता हो । यसको मुख्य ध्येय हो (जीवनको व्याख्या गरी मानसिक सङ्घर्षका कुनै संवेदनशील पक्षलाई उद्भासित गर्न (झ्यालबाट, ३६) ।

कथाको परिभाषामा आफ्नो विचार प्रक्षेपण गर्ने समालोचक वासुदेव त्रिपाठी पनि हुन् । यस सन्दर्भमा उनको कथन पनि उपयोगी देखिन्छ । उनका अनुसार कथाको परिभाषा यस प्रकार रहेको छ :

कथा जीवनको एक प्रक्षेप वा आँखीझ्यालका चिह्नहरू र एक झलक मात्र हो र कथा कथा नै हो र यसमा परिपुष्ट कथा योजना हुनैपर्छ (विचरण २०२८) ।

कथाको परिचय दिने सन्दर्भमा दयाराम श्रेष्ठले मोहनराज शर्मासँगको सहकार्यमा लेखेको कृति 'नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास' नामक ग्रन्थमा कथालाई निम्नानुसार परिभाषित गरेका छन् :

निश्चित प्रकारको संरचना निबद्ध र सीमित आयतन भएको समय र स्थान भित्र विस्तारित विचार वा भावाभिव्यञ्जक सङ्क्षिप्त आख्यानात्मक गद्य रूपलाई कथा भनिन्छ (नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास, २०३४) ।

साहित्यको विधा चिन्तनमा ध्यान दिने समालोचक मोहनराज शर्माले पनि कथालाई परिभाषित गर्ने काम गरेका छन् । उनका अनुसार कथाको परिभाषा यस प्रकार रहेको छ :

परिवेश उपाख्यान र प्रतिक्रियाको अन्तर्निहित योजनामा बाँधिएर प्रतिफलित हुने लघु विस्तार भएको गद्य सङ्कथनलाई साहित्यमा कथा भन्दछन् (समकालीन समालोचना : सिद्धान्त र प्रयोग २०५५) ।

उपर्युक्त समग्र कथनका आधारमा कथाको परिचय दिने काम भएको छ । यी समग्र परिचयका आधारमा कथाको निम्नानुसारको कथानक, आकार, परिवेश, पात्र, वैचारिक सन्देश, संरचनागत स्वभाव, भाषिक प्रस्तुति र शिल्प संरचना, सङ्कथनात्मक पूर्णता आदिमा आबद्ध बनेको आख्यानात्मक गद्य संरचना घटकका आधारमा निर्माण हुने सृजनात्मक लेखन कथा हो भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ । यसलाई देहायका बुँदामा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ :

- कथाको आयतन सङ्क्षिप्त र आफैमा पूर्ण हुन्छ ।
- कथामा न्यून र मञ्चीय तथा नेपथ्यीय पात्रहरू रहन्छन् ।
- कथाको कार्यपीठिका बनेर रहेको परिवेश सीमित तर मञ्चीय र नेपथ्यीय

दुवै हुन्छ ।

- कथामा प्रभावपूर्ण पूर्वापर सन्दर्भित र अन्वितिमूलक वस्तुशृङ्खला हुन्छ ।

- कथामा वैचारिक सन्देशवाहक सूचना निहित हुन्छ ।

- कथा प्रभावोत्पादक एवं कौतुकपूर्ण भाषिक कलाको उपयोग भएको हुन्छ ।

- भाव, लालित्य र संवेगपूर्ण भाषिक सीप पनि कथाको प्रमुख तत्त्व बनेर रहेको हुन्छ ।

माथिका प्रमुख संरचक घटकहरू नै कथाका आवश्यक उपकरण बनेर रहेका हुन्छन् । यी विशेषताका आधारमा कथालाई मौलिक रूपमा अरू विधाबाट भिन्न र आफ्नो पहिचानका साथ प्रस्तुत हुन सक्छ भन्ने कुरा सैद्धान्तिक तथा आधरभूत तत्त्वहरू उपस्थापन हुन्छन् । यिनै तत्त्वहरूका आधारमा संयोजन भएका सन्दर्भहरू सार्थक रूपमा उपयोग भएको देख्न पाइन्छ । मञ्चीय तथा नेपथ्यीय न्यून पात्र, सीमित परिवेश र घटनाक्रमलाई आख्यानीकरण गरिएको सङ्क्षिप्त आयतनको र जीवन र जगत्लाई प्रभावकारी ढङ्गले प्रस्तुत गरिने गद्यरचना कथा हो । यिनै प्रमुख पहिचानका आधारमा कथालाई आवश्यक पर्ने निजी वैशिष्ट्यहरू नितान्त भिन्न रूपमा उपयोग गर्दै सृजना गरिएको गद्यरचना कथा हो । यस किसिमका रचनालाई केन्द्र बनाएर गरिएको सृजना कार्यको सैद्धान्तिक परिचय प्रस्तुत गर्ने क्रममा यो अध्ययन प्रस्तुत भएको छ । कथाका तात्त्विक कुरा पनि यहाँ अध्ययनको विषय बनाएर उपस्थापन गर्न आवश्यक देखिन्छ ।

कथाका उपकरण तथा अतिरिक्त विधाको सम्बन्ध

कथा गद्यमा लेखिने आख्यानात्मक लघुप्रबन्ध भएका कारण कथामा पनि उपन्यासमा जस्तै आख्यान सन्दर्भलाई प्रभावकारी बनाउने जम्मा आठओटा तत्त्वहरू आवश्यक मानिन्छन् । ती तत्त्वहरूको क्रम निम्नानुसार रहेको छ : १) कथानक, २) पात्र, ३) परिवेश, ४) द्वन्द्व, ५) कौतूहल, ६) उद्देश्य, ७) दृष्टिविन्दु, ८) भाषाशैली । उपर्युक्त प्रकारका मूल तत्त्वका आधारमा कथालाई निरूपण गर्न सकिन्छ ।

कथानक : विषयवस्तु र तिनका अनेक कणहरूको परस्पर प्रबन्धन गरी आख्यानीकरण गर्ने काम कथानकको योजना हो । घटनाका अनेक एकाइहरू संयोजन गरेर परस्परान्वयीकरण गर्ने काम कथानकद्वारा गरिएको हुन्छ । कथानक बनेर आउने विषयका स्रोत क्षेत्रहरू मोटामोटी रूपमा जम्मा चारओटा रहेको पाइन्छ । तीमध्ये पहिलो कथा स्रोत सामाजिक हो र सामाजिक विषय स्रोतको क्षेत्र पहिलो मानिन्छ । समाजका विभिन्न विषय क्षेत्रमा रहेका कथानकहरूले कथायनको स्वरूप प्राप्त गरेर आख्यान बनेका देखिन्छन् । मानव समाजको दैनिक जीवनका सन्दर्भहरू, राजनीति, धर्म संस्कृतिजस्ता पक्षहरू पनि सामाजिक विषय क्षेत्रबाट

कथानकका रूपमा उपस्थापन भएका हुन्छन् । अर्को कथा स्रोत पौराणिक विषय पनि मानिन्छ । यसमा पौराणिक कालखण्डका पात्र, परिवेश, चिन्तन र सन्देशजस्ता पक्षहरू नै कथानकीकृत बनेका हुन्छन् । त्यसरी नै ऐतिहासिक विषय स्रोत पनि आख्यानीकरण बनेर आएका हुन्छन् । ती ऐतिहासिक विषयको कथानकीकरण गरेर पनि कथा सृजन गर्दा त्यस कालखण्डका पात्र, परिवेश, चिन्तन र सन्देशजस्ता पक्षहरूको सृजनाका उपकरण बनेर आएका हुन्छन् । यसरी नै वैज्ञानिक विषय स्रोत पनि कथाको कथानक बनेर उपयोगमा आउन सक्छन् । त्यस कारण वैज्ञानिक विषय पनि कथा बनेर उपस्थित हुन सक्छन् । विषय क्षेत्रका आधारमा सोही अनुसारका उपकरणहरू कथानकीकृत अवस्था बनेर आख्यानको जोरजाम हुन्छ । त्यस कारण विषयलाई जोरजाम गरेर सन्दर्भित गराउने उपकरण कथनक हो भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ ।

पात्र : पात्रको उपस्थितिविना कथाको पल्पना पनि गर्न सकिन्न । कुनै पनि कथानकको तन्तुलाई जोडेर भोग्ने काम पात्रबाट सम्पन्न हुन्छ । पात्रलाई उसका क्रियाव्यापारका आधारमा पनि आकल गर्ने सम्भावना देखिन्छ । पात्र कथामा आसन्न र आबद्ध दुवै ढङ्गले रहन सक्छन् र मञ्चीय तथा नेपथ्यीय तहमा रहेर क्रियाव्यापार सम्पन्न गर्ने सदस्य पनि पात्रहरू नै हुन् । सृजनात्मक कृतिमा पात्रलाई चरित्र र सहभागी पनि भन्ने गरिन्छ । क्रियाकलाप र भोक्ता भन्ने गरे पनि कथानकमा जुटेका अनेक किसिमका भुक्तमान् काट्ने भुक्तभोगी पात्र नै हुन् भन्ने कुरा पुष्टि हुन्छ । यसकै आधार कथाका अन्य धेरै पक्षहरू उपकरण र सहायक उपकरण तत्त्व बनेर रहेका हुन्छन् ।

परिवेश : कथाको क्रियाव्यापार सम्पन्न हुनका निम्ति एउटा आधारपीठ आवश्यक र अनिवार्य बन्न आउँछ । कार्यव्यापार सम्पन्न हुनका निम्ति कथामा उपयोग भएका विषयवस्तुको कालीनताको पूर्वसूचना सम्प्रेषित गर्ने किसिमको आधारपीठ हुनुपर्छ । सो विषयानुसारको परिवेशको उपयोग भएको हुन्छ । परम्परित विवेचनामा देश, काल र पात्रमध्ये देश अथवा स्थानका रूपमा ग्रहण गरिने तत्त्वका रूपमा यसै कार्यपीठिकालाई लिने गरिन्थ्यो । क्रियाकलाप सम्पन्नताको आधारभूमि बनेर बसेको परिवेश पनि मञ्चीय र नेपथ्यीयका हिसाबले दुई किसिमको हुन्छ । पात्रको मानसिक आचरणमा संवेग तथा संयमजस्ता अनेक परिवर्तन जन्माउन परिवेशले गम्भीर भूमिका खेलेको हुन्छ । यस कारण परिवेश पनि कथाका निम्ति अनिवार्य तत्त्व मानिन्छ ।

द्वन्द्व : कथाको अर्को तत्त्व द्वन्द्व, हो । यो तत्त्व प्रमुख रूपमा आन्तरिक हुँदाहुँदै पनि बाह्य तत्त्वका तहमा पनि व्याख्या हुने हुनाले दुई प्रकारको मानिन्छ । कथाको विषवस्तुको भूमिकाको तहमा नै मानसिक तथा व्यावहारिक द्वन्द्वको

भाव आविर्भाव हुन्छ । पात्र मानसिक रूपमा छट्पटिए पनि र भौतिक तहमा विद्रोहकै निम्ति तयार भएर हाथापाई गरे पनि त्यस किसिमको परिस्थिति जन्माउने प्रमुख रूपमा मानसिक तहमा जन्मिने ऊहापोह नै द्वन्द्व हो । यस द्वन्द्वको रूप भौतिक तहमा आउनुपूर्व पात्रको मानसिक तहमा एकै वा अनेक विषयका यो वा त्यो, सकारात्मक वा नकारात्मक द्वन्द्वका संवेगहरू अनेक अनेक सन्दर्भमा विशृङ्खलित बनेर उपस्थित भएका हुन्छन् । चेतनाका अचेतन, अर्द्धचेतन, चेतनसम्मका मानसिक तह पनि यहीँ नै उपस्थित हुन आउँछन् ।

भौतिक तहमा देखिने झगडा, हातहालाहाल, परस्परको सम्बन्धको विच्छेद लगायतका बाहिरै देखिने अप्रियताजस्ता पक्षहरू बाह्य प्रकृतिका द्वन्द्व हुन् । बाहिर प्रकटमा नआइकन मानसिक रूपमै ऊहापोहका विषय बनेर विकसित हुने द्वन्द्वहरू तिन प्रकारका हुन्छन् : १) सकारात्मक सकारात्मक तहका द्वन्द्व, २) सकारात्मक नकारात्मक तहका द्वन्द्व, ३) नकारात्मक नकारात्मक तहका द्वन्द्व । यी द्वन्द्वहरूमध्ये पात्र लाभै लाभका अनेक अवसर पाको अवस्थामा कुन चाहिँ सर्वाधिक लाभको अवसर चाहिँ अपनाउँ त भनेर निर्णय गर्न परेको कठिनाइको अवस्था सकारात्मक सकारात्मक द्वन्द्वको स्थिति हो । कथामा यस्तो अवस्था पनि आइपर्दछ ।

सकारात्मक र नकारात्मक तहका द्वन्द्वमध्ये कुनै एकको चयन गर्दा मानवीय प्रवृत्ति अनुसार सकारात्मक पक्षकै चयन गर्ने हुनाले यस प्रकारको द्वन्द्व चाहिँ सकारात्मक पक्षलाई नै ग्राह्य ठानिने हुनाले यो निर्णय द्वन्द्वका तिन तहमध्ये सर्वाधिक सहज मानिने द्वन्द्व सकारात्मक र नकारात्मक द्वन्द्व हो । निर्णयमा पुग्न सबैभन्दा जटिल मानिने द्वन्द्व नकारात्मक र नकारात्मक द्वन्द्व हो । क्षति क्षतिका बीचमा गरिने निर्णय नकारात्मक निर्णय अर्थात् मृत्यु चेतनाग्रस्त मन्छेले मानसिक तहमा गर्ने निर्णय नकारात्मक नकारात्मक तहका बीचमा नै गरिने निर्णय हुन् । उदाहरणका निम्ति मर्न'पर्ने विषयमा भने निर्णय भइसक्यो तर मृत्यु कुन विधिबाट वरण गर्ने विषय सेवनबाट मर्ने कि जलसमाधि लिएर मर्ने भन्ने बारेमा निर्णय गर्न कठिनाइ परेका बेलाको द्वन्द्व नकारात्मक नकारात्मक बीचमा भएको द्वन्द्व हो । यहाँ पनि मान्छेले निर्णय गर्छ नै । यिनै जटिलताका तहहरू पनि कथामा अत्यन्त प्रभावकारी तत्त्व बनेर रहेका हुन्छन् ।

कौतूहल : विषयवस्तु र तिनको आनकीकरण, पात्रको उपस्थिति र तिनको आन्तरिक तथा बाह्य आचरण आदिलाई आकृति प्रदान गर्ने भाषा र शैलीको स्वरूप आदिका आधारमा पाठकका मनमा आकर्षणको भावना जन्माएर कथाको आरम्भदेखि अन्तसम्म निरन्तर कायम राख्ने तत्त्व कौतूहल हो । कथाको पाठक कथा पढ्न बसेपछि उसको मनलाई आरम्भदेखि अन्तसम्म अविश्रान्त ढङ्गले रुचिलाई अल्मलिन नदिई तानेर निष्कर्षमा पुऱ्याउने तत्त्व कुतूहल हो ।

रुचिलाई कथाको निष्कर्षमा पुऱ्याएर पिपासा शान्त गर्ने काम कौतूहलको हो । कथाका निम्ति यो तत्त्व पनि आवश्यक मानिन्छ ।

उद्देश्य : कथाकारले कथाको रचना विना प्रयोजन गर्दैन । कथाका माध्यमबाट जीवन र जगत्का समग्र सत्यहरू उद्भासित भएका हुन्छन् । समाज र जीवनलाई कुन समय र परिवेशको कथावृत्तका आधारमा समाजका कुन किसिमका जीवन र चरित्रलाई विनापूर्वाग्रह कुन दिशा दिनुपर्ने हो सोको दिशा निर्देश गर्नु कथाको उद्देश्य हो । इतिहास अथवा पुराणकै समयको इतिवृत्त भए पनि, धर्मिक तथा सांस्कृतिक प्रवृत्तिकै इतिवृत्त भए पनि, पुरातन ज्ञानको र अद्यतन विज्ञानकै इतिवृत्त भए पनि त्यस इतिवृत्तका माध्यमबाट समाजको जीवनलाई कुनै एक सकारात्मक दिशाकै निर्देश गर्न खोजेको हुन्छ । लेखकले निर्देश गर्न खोजेको यहीँ पक्ष नै कथामा उद्देश्य बनेर रहेको हुन्छ । यसै उद्देश्यका माध्यमबाट कथाले आफ्नो सन्देश प्रक्षेपण गरिरहेको हुन्छ ।

दृष्टिविन्दु : कथाकारको उपस्थिति नै दृष्टिविन्दु हो । उसले सिङ्गै कथाको क्रियाव्यापार बेहोर्ने सहभागी सदस्यका रूपमा पात्रको व्यवस्था गरेको हुन्छ । त्यसरी व्यवस्था गरिएका कथा भन्ने प्रवाचकको पनि पात्रका रूपमा व्यवस्था गरिएको हुन्छ । प्रवाचक कहिले आफ्नै कथा भन्छ र आफ्नै कथाको क्रियाव्यापार गरिरहेको हुन्छ र कहिले चाहिँ त्यही प्रवाचक अलगै र तटस्थ बसेर अर्काको क्रियाव्यापारको कथा भनिरहेको हुन्छ । यसरी स्वकथा प्रवाचक र पर कथा प्रवाचकका आधारमा दृष्टिविन्दुको निर्धारण गर्ने गरिन्छ । स्वकथा वाचनको प्रवाचन कलालाई प्रथमपुरुष दृष्टिविन्दु भनिन्छ र परकथा वाचनको कलालाई तृतीयपुरुष दृष्टिविन्दु भन्ने गरिन्छ । यस आधारमा कथामा प्रथमपुरुष र तृतीयपुरुष दृष्टि विन्दुका रूपमा लिने गरिन्छ ।

भाषाशैली : कथा साहित्यको भाषिक प्रकार्य हो । यो भाषाका माध्यमबाट पाठकसम्म अपेक्षित सन्देश प्रक्षेपण गर्ने साधनका रूपमा उपस्थित हुन्छ । भाषिक प्रस्तुतिका व्याकरणिक सीप र साहित्यिक प्रस्तुतिका अनेक कलाहरू, आकर्षक र अनाकर्षक कलाहरू, तथ्यात्मक र प्रतीकात्मक कलाहरू, सरलता र जटिलताका पक्षहरू भाषामा रहने पक्षहरू हुन् । यिनका अनेक आयामहरू प्रस्तुत गर्ने सन्दर्भहरू सबै नै कथामा उपस्थापन भएका हुन्छन् र कथाका निम्ति आवश्यक मानिएका सबै तत्त्वहरू भाषाका माध्यमबाट प्रकटमा आएका हुन्छन् । त्यस कारण भाषा र यसमा आश्रित बनेर उपस्थित हुन आउने शैली कथाका निम्ति महत्त्वपूर्ण उपकरणका रूपमा उपस्थित हुन्छ ।

कथाका अनिवार्य तत्त्वहरू उपकरणका रूपमा रहेका हुन्छन् । कथामा रहेका कच्चा अस्थिपञ्जर वस्तुमा मांसलता भर्ने काम पनि कथाकारले गरेको

हुन्छ। रचनामा कलात्मक संवेदनाका पक्षहरू नै आधार बनेर आएका हुन्छन्। यी उपकरणका आधारमा कथाको मूल्य निरूपण गर्न सकिन्छ।

कथाको कथा अतिरिक्त विधासँगको सम्बन्ध

प्रमुख रूपमा साहित्यका प्रमुख चारओटा सृजनात्मक विधाहरू रहेका छन्। क) कविता (काव्य, गीत, प्रगीत आदि), ख) आख्यान (कथा उपन्यास, लघुकथा आदि), ग) नाटक (मञ्चीय र दृश्य प्रक्षेपणीय, चलचित्र आदि), निबन्ध (आख्यानेतर गद्यका समग्र प्रविधा उपविधा आदि) का आधारमा साहित्यका विधाहरू परिचित रहेका छन्। यी विधाहरूले निजी र मौलिक परिचयका माध्यमबाट आफ्नो स्वतन्त्र अस्तित्त्व प्राप्त गरेका हुन्छन्। यिनमा पारस्परिक समानता र व्यतिरेक तत्त्वका आधारमा हुने आधारहरू निरुपित हुने सम्भावना यहाँ विमर्श हुन सक्छन्। यहाँ तिनै समानता र व्यतिरेकी गुणहरूको सङ्क्षिप्त रूपमा निरूपण गरिएको छ।

कथा र उपन्यास : समानधर्मी रहने कथा र उपन्यासमा कथानक, पात्र प्रयोग तथा परिवेशको उपयोग अनिवार्य रहन्छ। त्यस्तै उद्देश्य र कुतूहलता, द्वन्द्व र दृष्टिविन्दु लगायतका तत्त्वहरू कथा र उपन्यासमा समान रूपमा रहन्छन्। यति धेरै समानताका प्रश्नहरू हुँदाहुँदै पनि आख्यानका यी दुई प्रविधामा अनेक व्यतिरेकी गुणहरू पनि जीवन्त रहन्छन्। जस्तै- कथा लघु आयतनमा सीमित हुन्छ भने उपन्यास व्यापक हुन्छ। कथाको परिवेश सीमित हुन्छ भने उपन्यासको परिवेश व्यापक हुन्छ। कथामा पात्रहरू सीमित रहन्छन् भने उपन्यासमा पात्रहरू बहुल रहन्छन्। द्वन्द्व र उद्देश्यका तहहरू कथामा सीमित रहन्छन् भने उपन्यासमा असीमित। भाषा शैलीमा पनि कथा विशिष्ट सीप देखाउने अवसर कमै हुन्छ भने उपन्यासमा व्यापक रहन्छ। त्यस कारण कथा र उपन्यासमा नितान्त भिन्नता रहन्छ।

कथा र कविताको सम्बन्ध : कविता र कथा लघु आयतनका आधारमा दुवै समान किसिमका हुन्छन्। विषयको सङ्क्षिप्तता र परिवेशको सीमितता तथा द्वन्द्व र उद्देश्यमा पनि समानता रहेको हुन्छ। स्वपुरुष र परपुरुष प्रधान प्रस्तुतिका आधारमा पनि कविता र कथामा समानता रहेको हुन्छ। कथा र गीत गजलको तहमा पनि यिनै तत्त्वहरूले समानताको सम्बोधन गर्दछन्। कथा र काव्यका सन्दर्भमा पनि विषय स्वपुरुष र परपुरुष पात्रको प्रधानता आदि पक्षहरूमा समानता रहँदारहँदै पनि कविता लयात्मक प्रगीत र छन्द प्रविधिमा लेखिने गेय रचना हो र कविताका प्रविधाहरूमा काव्य, गीत, गजल आदिका सापेक्षता कथाभन्दा नितान्त भिन्न रहेको विधा हो। काव्यमा प्रबन्ध संरचनाका आधारमा अवस्था देखिन्छ। लयात्मक संवेग, प्रबन्धको क्षीणीकरण, लयात्मक तथा छन्दप्रविधिका आधारमा

रहने व्यतिरेक तत्त्वका आधारमा कथा र कविता गीत, गजल, काव्य, माहकाव्यका आधारमा नितान्त भिन्न रहेको हुन्छ ।

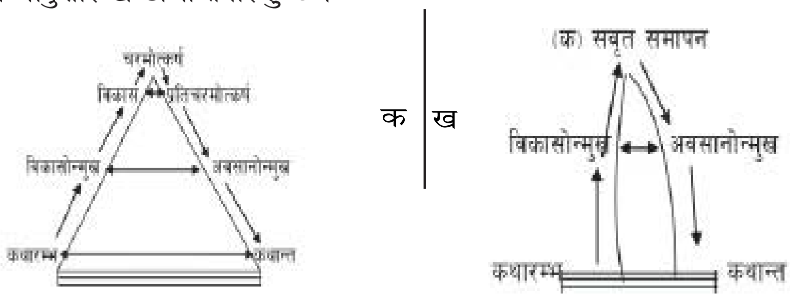
कथा र नाटकको सम्बन्ध : कथामा रहने कथानकीयता नाटक तथा चलचित्र र एकाङ्कीमा पनि समानता रहने तत्त्वहरू पाइन्छन् । कथोपथनका दृष्टिले परिवेशको उपयोग द्वन्द्व सञ्चेतनाका आधारमा पनि सन्देश संवाहकता र उद्देश्यको प्रक्षेपकका आधारमा पनि कथा र नाटक समान देखिन्छन् तर कथनीय र अनुकरणीयताका आधारमा नाटक र कथामा व्यतिरेकी तत्त्वहरू अनेक रहेका हुन्छन् । पात्रको सीमितता र बहुलताका आधारमा, अविभक्त आख्यान र प्रविभक्त आख्यानका आधारमा, वर्णनात्मकता र संवादात्मकताका आधारमा कथा र नाटकमा व्यतिरेकी मात्रा अधिक पाइन्छ । पठनीय र प्रदर्शनीयताका आधारमा पनि कथा अथवा आख्यानभन्दा नितान्त भिन्न द्वितीय पुरुष दृष्टिविन्दुको उपयोगका कारण व्यतिरेकी तत्त्व नै प्रबल भएका कारण कथा र नाटक नितान्त भिन्न विधा हुन् भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ ।

कथा र निबन्धको सम्बन्ध : कथा र निबन्धको आयतन उस्तै र उत्रै रहेका हुन्छन् । कथा र निबन्ध सङ्क्षिप्त आकृतिका विधाहरू हुन् । दुवै गद्य संरचनाका विधा हुन् । द्वन्द्व, उद्देश्य र सन्देश पनि दुवैमा रहने तत्त्व हुन् । यहाँसम्मका सन्दर्भमा यी दुवै समान देखिने विधाहरू हुन् । दुवैमा व्यतिरेकीकृत हुने तत्त्वहरूमा कथनविधिमा कथा वस्तुगत कथनशिल्पमा रहन्छ भने निबन्ध आत्मगत कथनशिल्पमा रहेको हुन्छ । कथा यथार्थ भाषिक संवेदनामा केन्द्रित रहन्छ भने निबन्ध निजात्मक भाषिक संवेदनामा केन्द्रित रहन्छ । कथामा परपुरुष र स्वपुरुष दुवै तहको दृष्टिविन्दु रहन्छ भने निबन्धमा स्वपुरुष दृष्टिविन्दु प्रयोग भएको हुन्छ ।

उपर्युक्त तत्त्वका आधारमा कथालाई सृजनात्मक साहित्यका अन्य विधा तत्त्व प्रबल रूपमा व्यतिरेकीकृत बन्न पुगेको कुरा पनि यी अध्ययनहरूबाट पुष्टि हुन्छ । यिनै तत्त्वका आधारमा एउटै भाषिक प्रकार्यका सन्दर्भहरू पनि विभिन्न धर्म गुण र स्वभावका बनेर देखा पर्छन् भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ । यस दृष्टिले कथा र निबन्धमा विशिष्ट र अलग पहिचान प्रतिष्ठत (क) बनेको देखिन्छ ।

कथाको विकास, स्थिति र कथान्त : कथा अनायासै आरम्भ हुन्छ र विषयवस्तुको उठानको आरम्भ हुन्छ, अनि क्रमशः कथामा रहेका विषयको विकासको प्रक्रिया आरम्भ हुन्छ । कथाको विषयवस्तु क्रमशः विकासको विन्दुमा आरोहित हुन्छ । त्यसपछिको क्रममा भने कथाको विकास चरमोत्कर्षोन्मुख र स्थितिको चरमोत्कर्षामा पुग्दछ । चरमोत्कर्षबाट कथाको गति प्रतिचरमोत्कर्षतर्फ उन्मुख हुन्छ र अवरोहको विन्दुमा पुग्दछ । त्यसबाट पनि अधस्तलतर्फ उन्मुख

भएको कथा अवसानमा पुगेर समाप्त हुन्छ । यसलाई आरेखमा प्रस्तुत गर्दा निम्नानुसार ख ढाँचा तयार हुन्छ ।



कथाको विषय चयनको आधारभूमि

कथाको अवस्थागत आधारमा हुने विकासको संरचनात्मक ढाँचा उपर्युक्त अनुसारको आरेख यात्राबाट उत्कर्षमा पुग्ने र त्यसको प्रतिचरमोत्कर्षको क्रममा अवसान भएर कथान्त हुने क्रम देखिन्छ, तर यसै आरेखलाई लघुकथाका सन्दर्भमा प्रस्तुत गर्ने हो भने चरमोत्कर्षबाट एकैचोटि कथान्तको अवस्था आइपर्दछ । यस कारण कथा र लघुकथालाई आरेखन गर्ने हो भने यसै आरेखको सङ्केतले काम दिन्छ । फरक के रहन्छ भने कथाको विकासको स्थितिलाई आकलन गर्दा कथारम्भ विकासोन्मुख विकास चरमोत्कर्षसम्मको गति कथाको उर्ध्वगामी दिशातर्फ उन्मुख भएको देखिन्छ । त्यस्तै अवस्था चरमोत्कर्ष प्रतिचरमोत्कर्ष कथान्त अवसानोन्मुख कथान्तसम्मको गति अधोन्मुख दिशातर्फ अभिमुख भएर कथा समाप्तमा गएर कथा अन्त हुन्छ तर लघुकथामा चाहिँ प्रतिचरमोत्कर्षको विन्दुमा पुगेर कथान्त हुन्छ ।

कथाको आरम्भ, विकास, चरमोत्कर्षोन्मुख र चरमोत्कर्षको प्राप्तिलाई विवेचना गर्ने अर्को कोण पनि प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । यस क्रममा पनि कथाको आरम्भ, कथाले चयन गरेको विषय र तिनलाई संयोजन गर्ने कथानकीय योजना, पात्र, परिवेश लगायतका पक्षहरू पनि आरम्भ विकास र चरमोत्कर्षको क्षणसम्म पनि कथाले आफ्नो आशयलाई विस्तार गरिरहेको हुन्छ । कथाको निष्कर्ष लेखक स्वयम्ले तयार गरेर कथान्त गर्दछ कि पाठकलाई जिम्मा दिएर आफू विश्रान्ति लिन्छ । यिनै दुई तथ्यका आधारमा कथालाई बन्द अन्त र खुला अन्त भनेर कथान्तको संज्ञा दिने गरिन्छ । कथाले दिने आशय (क) आरेखअनुसार कथाकार स्वयम्ले उद्घाटन गरेर आफैले कथालाई कथाकार केन्द्री बनाएर अन्त गरिदिन्छ । प्रस्तुत किसिमको कथा संरचनामा कथाकार आफैले निष्कर्ष दिएर कथान्त गर्दछ । परम्परागत कथा संरचनामा यस किसिमको कथा परिपाटी बद्धलेखनको दृष्टिले

लेखिने कथाका सन्दर्भहरू कथाकारद्वारा निष्कर्षित बनेका हुन्छन्। यस्ता कथालाई लेखक केन्द्र कथा पनि भन्ने गरिएको छ। यो संवृत समापनधर्मी कथा हो।

अर्को चाहिँ कथान्तको क्षणमा लेखकले पाठकको चिन्तनमै निष्कर्षको जिम्मा छोडेर कथाकार असम्पृक्त बसिदिन्छ। यस्तो अवस्था आयो भने त्यस्तो आशयका कथालाई पाठककेन्द्री कथा भनिन्छ र खुल्ला अन्त भएको कथा पनि भनिन्छ। यसमा पाठक स्वयंले निस्कर्ष निकाल्ने अवसर छुट रहन्छ। यस्तो कथाको संरचनात्मक ढाँचा आरेख (ख) अनुसारको बन्दछ।

कथारम्भका आधार स्थलहरू

सामान्य विषय वस्तुबाट कथा लेखन आरम्भ गरेर कथाको विकास र विस्तार पनि पाठकको केन्द्रतर्फ अभिलक्षित गर्दै कथाको अन्त चाहिँ विवृत समापनका का आधारमा टुङ्ग्याइदिने पनि आजको विशेषता बनेर देखा परेको छ। यसरी निरूपण गर्दा कथाका आरेखात्मक ढाँचा निम्न प्रकारको बन्दछ।

कथारम्भका आधार स्रोतहरू

यस आरेखका आधारमा कथाको विवृतधर्मी विशेषता ठम्याई विवेचना गर्ने जिम्मेदारी पाठकमा सुम्पेको छ। आज यो नयाँ परम्परा पनि स्थापित बन्दै गएको छ।

निष्कर्ष

कथा जीवनको यथार्थ विम्ब प्रस्तुत गर्ने साहित्यिक विधाका रूपमा परिचित सृजना हो। यसको सैद्धान्तिक चर्चा प्रस्तुत गर्ने, परिचय प्रस्तुत गर्ने र परिभाषा प्रस्तुत गर्ने क्रममा संस्कृत काव्यशास्त्रका दृष्टिमा कथा, पाश्चात्य समालोचना शास्त्रमा कथा र नेपाली समालोचनाका सन्दर्भमा कथाबारेमा भएको परिभाषाको चर्चा गर्ने, कथाका विषय स्रोत र कथाका उपकरणहरूको पनि परिचय प्रस्तुत गर्ने काम भएको छ। कथाका प्रकार प्रस्तुत गर्ने पनि काम भएको छ। कथाका उपकरण र कथा र कथा अतिरिक्त विभिन्न विधाहरूको विशेषतासमेत प्रस्तुत गर्दै कथाका नवीन चिन्तनका आधारमा संरचनाका स्वरूप पनि प्रस्तुत गर्ने काम गर्दै निष्कर्ष दिने काम भएको छ।

सन्दर्भ सूची

अमरसिंह (सन् २००८) **अमरकोश**, बाराणसी : चौखम्बा सुरभारती प्रकाशन ।
कोइराला, विश्वेश्वरप्रसाद (२०३४) **आफ्नो कथा,** काठमाडौं : प्रगति प्रकाशन ।
खनाल, यदुनाथ, (२००३), **समालोचनाको सिद्धान्त,** काठमाडौं : ने.भा.प्र.समिति ।
गौतम, लक्ष्मणप्रसाद र ज्ञानु अधिकारी (२०६९), **नेपाल कथाको इतिहास,** काठमाडौं : ने.प्र.प्र ।
जोशी, रत्नध्वज (२०२५), **नेपाली कथाको कथा**, काठमाडौं : साझा प्रकाशन ।
ज्ञवाली, सूर्यविक्रम (१९९५) **कथाकुसुम,** दार्जिलिङ : नेपाली साहित्य सम्मेलन ।
त्रिपाठी, वासुदेव (२०२८), **विचरण**, भद्रपुर : भानु प्रकाशन ।
बराल, ईश्वर (२०२९ सम्पा.) **झ्यालबाट,** ललितपुर : साझा प्रकाशन ।
मैनाली, गुरुप्रसाद (१९९८) 'आधुनिक कथा साहित्य' **शारदा** (मासिक पत्रिका, काठमाडौं ।
रुद्रट (सन् १९८९) **काव्यालङ्कार व**ाराणसी : चौखम्बा विद्याभवन ।
विश्वनाथ, (सन् २००७), **साहित्यदर्पण**, वाराणसी : चौखम्बा विद्याभवन ।
शर्मा, मोहनराज (२०५५), **समकालीन समालोचनाः सिद्धान्त र प्रयोग,** ने.रा.प्र. ।
श्रेष्ठ, दयाराम र मोहनराज शर्मा (२०३४), नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास, ने.रा.प्र. ।
सुवेदी, राजेन्द्र (२०५१ सम्पा.), **स्नातकोत्तर नेपाली कथा**, ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

**

कथाको सांस्कृतिक अध्ययन

प्रा.राजेन्द्र सुवेदी

विषयप्रवेश

साहित्यको समाजशास्त्रीय अध्ययनका सन्दर्भमा विकसित बनेका सिद्धान्तमध्ये सर्वाधिक प्रयुक्त र प्रभावोत्पादक बनेको नयाँ मान्यता सांस्कृतिक अध्ययन हो । विश्वसाहित्यमा आधुनिक कालको आरभ्भ भएपछि यस विषयमा केही ध्यान केन्द्रित हुन लागेको हो । यसभित्र कला र समाज विज्ञानका विषयहरू कतिसम्म अन्तर्भूत बनेर बस्न सक्छन् र तिनले समाजमा के कस्ता प्रभाव पार्न सक्छन् ? जीवनलाई समाजले कसरी निर्देशित गरिरहेको हुन्छ ? मानवीय संवेदनाको कलात्मक रूप साहित्यको भाषामा कसरी अभिव्यञ्जित बनेका हुन्छन् ? देश, काल, राजनीतिक तथा आर्थिक पद्धतिबाट निर्दिष्ट पर्यावरणहरू जीवनचर्यामा आज सांस्कृतिक संवेदना बनेर साहित्यमा प्रकट भएका हुन्छन् ? तिनको रूपाकृति जीवन शैलीमा कसरी अभिव्यञ्जित बनेको छ त भन्ने कुराको अन्वेषण, विश्लेषण र निरूपणसमेत गर्ने काम साहित्यको सांस्कृतिक अध्ययनबाट सम्पन्न हुने विषय हो । आजको साहित्य परम्परित सौन्दर्यशास्त्रका मात्र आधारमा समीक्षित बन्न साम्ने अवस्थामा रहेको विषय होइन । जीवन र जगत्लाई प्रभावित तुल्याउने नव नव विषयहरू आविर्भाव भइरहेका आजको विश्वमा तिनलाई पनि समेट्ने समीक्षा शास्त्रको आविष्कार बन्दै गएको अवस्था आजको सौन्दर्य शास्त्रको विषय बनेर उपयोगमा आएको छ । तिनको उपयोगका आधारमा आजको साहित्य विवेचित बन्न सक्ने स्थिति विकसित बनेको छ ।

विधा साहित्यको अनुशासन साहित्य जत्तिकै पुरानो बनिसकेको छ । तिनको विवेचना अन्तर्विधात्मक सीमामा भएजस्तै आज अन्तर्विषयक ढङ्गले गर्नुपर्ने परिस्थिति आइपुगेको छ । साहित्यमा विम्ब बनेर अर्थशास्त्रका विषयहरू प्रवेश गरेका छन् । साहित्यमा प्रतीक बनेर राजनीतिका विषयहरू प्रवेश गरेका छन् । साहित्यमा संवेदना बनेर विज्ञान र प्रविधिका विषयहरू प्रवेश गरेका छन् । साहित्यमा आधारभूत तत्त्व बनेर प्रवेश गरेका छन् । त्यसरी नै समाजशास्त्रका परिधिमा

अर्थिने जाति, वर्ण, लिङ्ग, क्षेत्र, राष्ट्र, आप्रवासन, पर्यावरण र अभिघात, सञ्चार प्रविधि र विज्ञान प्रविधि लगायतका विषयहरू आजको साहित्यमा अन्तर्भूत बनेर रहेका छन् । साहित्यभित्र संश्लेषित बनेर रहेका त्यस्ता तत्त्व नियाल्न र सूक्ष्म ढङ्गले पर्गेल्न अनि तिनका प्रभावहरू जीवनमा जोडिएको स्थिति देखाउन नयाँ नयाँ सिद्धान्तहरू प्रादुर्भाव भइरहेछन् । नेपाली साहित्यका सन्दर्भमा यस्ता विषयलाई अध्ययन र विवेचन गर्ने परम्परा भने भर्खरै मात्र आरम्भ भएको पाइन्छ । यस्ता विषयलाई उत्तरआधुनिक विषयको सीमामा राखेर विवेचना गर्ने परम्परा विस्तारै विकसित बन्दै आएको पाइन्छ । यी विषयहरूलाई हिजो आज उत्तरआधुनिकताको पहिरन परिहराएर विवेचनाको डङ्का पिट्ने आवहवा बढ्दै गएको छ । यी विषयहरू आफैमा आधुनिक विषय होइनन् । यिनलाई हेर्ने, पारख गर्ने र विवेचना गर्ने उपकरणहरू नयाँ हुन सक्छन् । तिनै नयाँ उपकरणहरूले आज आफूलाई नयाँ विषयको संज्ञा पाएका छन् ।

विषय आफैमा कुनै पनि नयाँ हुँदैन । प्रकृतिका अथाह विषय राशिमा सञ्चित अनन्त वस्तुमध्ये कुनै एक विषय मात्रलाई आफ्नो प्रतिभा जनित उपकरणका माध्यमद्वारा आफ्नो सृजना वा समीक्षामा उतार्न सकेमा त्यसैलाई नयाँ विषय हो भनेर हल्ला पिटाउने प्रचलन विश्वमा उपस्थापन भएर आएको पाइन्छ । प्रकृतिको शाश्वत परिधिमा आदिदेखि अनन्त कालसम्म सुषुप्त अवस्थामा रहने विषयलाई स्रष्टा वा समीक्षकले आफ्नो खुबीबाट नवनिर्माण गरिएको औजार उपयोग गरेर नयाँ ढङ्गले उद्घोष गर्ने काम गर्दछ । यसै कार्यलाई अनेकौं संज्ञाले सम्बोधन गर्ने परम्परालाई नामकरण गरिने परम्परा नै आज उत्तरआधुनिकताको नामबाट परिचित बन्दै आएको छ । यहाँनिर आएपछि नेपाली साहित्यसँग पनि यो प्रश्न जोडिन्छ । नेपाली साहित्यका समालोचकहरूले यस सिद्धान्तका समालोचना चिन्तनलाई बहुलवादी समालोचना, समसामयिक समालोचना, उत्तरआधुनिक समालोचना आदि अनेक नामबाट समालोचना गर्ने काम गरेका छन् । यसरी समीक्षा गर्ने हो भने साहित्यका विधा र प्रविधाका समग्र सन्दर्भलाई विवेचना गर्न सकिन्छ तर यो कार्य दुःसाध्य भएका कारण यहाँ केवल कथा त्यो पनि समवर्ती चरणमा मात्र केन्द्रित भएर केही परीक्षण गर्ने मात्र प्रयत्न गरिएको छ ।

पूर्वीय सन्दर्भमा संस्कृतिको अर्थ

करण अर्थात् कार्य अर्थ दिने 'कृ' धातुमा 'ति' प्रत्यय लागेर 'कृति' शब्द निर्माण हुन्छ । कृतिको तात्पर्य गर्नु वा गरिनु भन्ने हुन्छ । यस 'कृति' शब्दमा 'सम्' उपसर्ग लागेपछि जे छ त्यसमा त्यो भन्दा विशेष र उच्च्व हुनु, परिस्कृत हुनु र परिमार्जित गर्नु भन्ने तात्पर्यमा 'संस्कृति' शब्द निर्माण भएको छ ।

- प्रकृतिको नैसर्गिक स्वभावमा मानवको कुशल आचरणद्वारा, कला,

सीप र सौखद्वारा परिष्कृत, परिशोधन र परिमार्जन गरिनु संस्कृति हो र कुनै पनि वस्तुको स्वाभाविक स्थिति यथावत् रूपमा रहिरहनु तथा प्रकृति आफ्नै हिसाबले चलिरहनु नैसर्गिकता हो ।

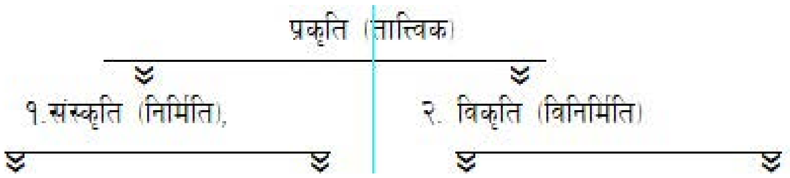
• प्रकृतिका गुण र स्वभावमा पनि नैसर्गिक परिवर्तन आउँछन् तर तिनमा अनायास परिवर्तन भएको हुन्छ । वसन्तमा पालुवा फेरिनु, समय क्रममा बोट बिरुवामा फलफुल लाग्नु र पाक्नु, वर्षा र हिउँदमा गर्मी र जाडोको उपक्रम चलिरहनु प्रकृतिका नैसर्गिक क्रियाहरू हुन् । प्रकृतिमा आउने परिवर्तन तात्त्विक हुन् कि निर्मित हुन् ? तिनको स्थिति पहिल्याएर निर्णय गर्न सकिन्छ ।

• मानवीय उपस्थितिका कारण प्रकृतिका स्वाभावमा आएका परिवर्तनलाई आधार मानेर संस्कृति र विकृति पनि छुट्याउन सकिन्छ । मानवको अव्यवस्थित र अनियमित व्यवहारका कारणबाट प्रकृतिमा आएको परिवर्तन विकृति हो । जस्तै संसारको स्थावर वस्तु अर्थात् तिनका स्थितिमा र गतिमा आउने परिवर्तनको तात्त्विक र निर्मितका आधारमा निरूपण गर्न सकिन्छ । मान्छेका नकारात्मक व्यवहारका कारणबाट पीडित र दूषित बन्न पुगेका प्रकृतिमा आउने परिवर्तनका अनियमिताहरू निर्मित हुन्– जस्तै बाढी पहिरो, नदी प्रवाहको गति र मार्गमा आउने परिर्वतन, पृथ्वीको ताप र समग्र पर्यावरणमा आउने परिवर्तन आदिमा अतात्त्विक ढङ्गले बदलिने स्थिति देखिनु विकृति हो र प्रकृतिको नकारात्मक परिवर्तन हो ।

• पर्यावरणको संरक्षण, भूप्रकृतिको संरक्षण, जलवायुको सन्तुलनका निम्ति मान्छेले पुऱ्याएका सहयोगका कारण प्रकृतिमा व्यवस्थिति र सन्तुलन आउनु तात्त्विक मात्र नभएर निर्मित पनि हो र संस्कृति हो । यो परिवर्तन निर्मित सकारात्मक हो भन्ने बुझ्नुपर्छ ।

• जीव-जगत्का जलचर, स्थलचर अनि नभचर लगायतका सबै जीव-जन्तुहरूका स्वभाव पनि तात्त्विक र निर्मितका आधारमा विश्लेषणीय रहन्छन् । मानवकै उपस्थितिका कारण ती सबै खाले जीव जन्तुहरूमा नकारात्मक परिवर्तन र पलायन हुँदै, विनाशसम्मका प्रक्रिया पनि देखिएमा ती निर्मित किसिमका परिवर्तन हुन् । प्रकृतिमा यस्ता परिवर्तन देखिएमा मानवको उपस्थितिका कारण त्यसो भएको हो भन्ने बुझ्नुपर्छ । त्यो स्थिति मान्छेका निम्ति निर्मित र सकारात्मक मानिए पनि जीव-जन्तुको स्वभावमा घातक र प्रतिकूल परिवर्तन पनि बन्न सक्छ । यसलाई निर्मित संस्कृतिको सीमामा व्याख्या गर्ने गरिन्छ । प्रकृतिको निर्मित र तात्त्विक नैसर्गिकताको स्वरूप निम्न अनुसार प्रस्तुत हुन्छ : मानव जगत्ले आफ्नै हिसाबले निर्माण र परिमार्जन, शुद्धीकरण तथा प्रशोधन गरेका आचार, विधि, व्यवहार र जीवन शैली समेतको अर्थ बहन गर्ने सन्दर्भका पक्षहरू यस

संस्कृति शब्दको आर्थिक परिधिभित्र समाहित भएका हुन्छन् । मानवका प्राकृतिक गुण र स्वभावमा, शिष्टाचार र आचार व्यवहारमा आउने परिष्कृत तथा परिमार्जित पक्षहरूको अभिव्यक्ति संस्कृति हो र यही नै संस्कृतिको तात्पर्य हो । यस किसिमको स्थिति संस्कारको परिणाम हो ।



पश्चिमी सन्दर्भमा संस्कृतिको अर्थ

संस्कृतिलाई बुझाउने पाश्चात्य समाजको Culture शब्द ल्याटिन भाषाबाट निर्माण भएको हो । प्रारम्भमा बोटबिरूवा रोप्ने र गोडमेल गर्ने, स्याहार सुसार गर्ने (Cultivet) भन्ने अर्थमा यसको प्रयोग भएको हो । क्रमशः विकसित हुँदै आउने क्रममा आज Culture शब्द मानव आचरणको परिमार्जन र परिष्कार गर्नु भन्ने अर्थमा प्रयोग हुने अवस्थामा आइपुगेको छ (मार्टिन ग्रे २००८, ३२) । वर्तमानमा Culture शब्दबाट के अर्थ पनि बुझिन थालेको छ भने राष्ट्र, जाति, धर्म, विश्वास, आचरण आदिमा आबद्ध मानवीय क्रियाकलाप, भाषा, रीतिस्थिति, राजनीति, अर्थनीति, कलाकौशल, बौद्धिक आचार, विधि व्यवहार आदिमा प्रकट हुने परिष्कृत रूप (नेपाली बृहत् शब्दकोश), २०६७, १२०९) हो भन्ने अर्थ प्रतिपादन हुने अवस्था आएको छ ।

मानवका व्यवहारमा प्रयोग हुन आउने विधि, व्यवहार, वस्तु र परिधान, खाद्यवस्तु, आवास र श्रम, व्यापार, उपभोग्य वस्तुको उत्पादन र तिनको वितरण तथा उपयोग र आचार व्यवहार, जीवन भोगका तौरतरिका, लवाइखवाइ, आवहवा, पर्यावरण, आप्रवासन, राज्य, परिचय र संवेदनाका आघात र प्रतिघातपूर्ण जीवन यात्रा र आचारण तथा व्यवहार शैली लगायतका पक्षहरू संस्कृतिका उदाहरणहरू हुन् । प्रकृति जगत्का समस्त वस्तुहरू सभ्यताको आरम्भदेखि विकसित बनेर वर्तमानसम्म आइपुग्दा अनेक रूप र आकृतिको उपलब्ध अवस्थामा मान्छेले जति प्रतिष्ठा आर्जन गऱ्यो त्यो मान्छेले नै निर्माण गरेको उपलब्धि हो । यस दृष्टिले विश्लेषण कार प्रकार र त्यसका रङ्ग रोगनमा आएका परिवर्तनको संवाहक मान्छे नै प्रमुख कारक हो । जसले गर्दा समग्र विश्वको आजको रूप प्रदान गर्ने शक्ति मान्छेमा नै निहित रहेको तथ्य स्पष्ट हुन्छ । यसरी विवेचना गर्दा सांस्कृतिक दृष्टिले महत्त्वपूर्ण प्रतिष्ठा आर्जन गर्न सक्ने प्राणी मान्छे नै हो भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ । सांस्कृतिक विकासको तात्त्विक सन्दर्भलाई निरूपण गर्ने काम

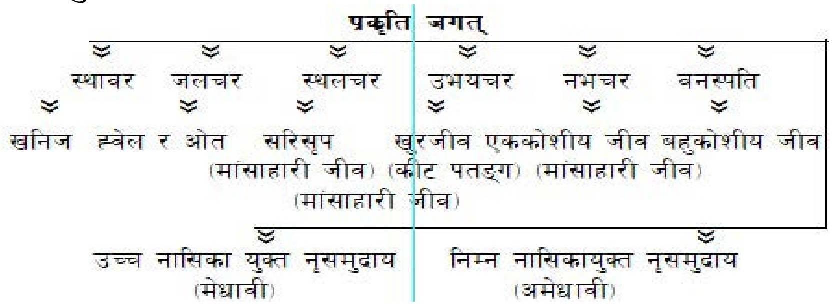
आजका नव संस्कृतिका सन्दर्भलाई आजको रूपमा आइपुगेको देखिन्छ । समग्र प्रकृति जगत्लाई साक्षात्कार गर्न सहयोग पुग्ने ध्येयले एउटा सङ्क्षिप्त तालिका देहाय अनुसार प्रस्तुत गर्नु उपयुक्त हुने देखिन्छ : भौतिक अस्तित्व स्थापित भएका प्राणीजगत्को तालिका.....................

उपर्युक्त अनुसार प्राणीजगत्को तालिकामा रहेका भौतिक जीवको अस्तित्वको इतिहास विश्वमा निकै दीर्घतर हिसाबले विकसित बनेका तथ्यहरू देखा परेका छन् । पुरातन युगदेखिका विगतका कालक्रमका आधारमा विश्वका चराचर जगत्को विकासको परम्परा निम्न अनुसारको समय क्रमका आधारमा विकासका चरणहरू पार गर्दै आएको छ । तिनलाई यथा क्रम प्रस्तुत गर्नु उपयुक्त हुन्छ : सभ्यताको चरणगत सूची प्रागैतिहासिक युगका जम्मा चारओटा युगहरूको सूची प्रस्तुत गरेको देख्न पाइन्छ र संस्कृतिको विकासमा निम्न अनुसारको चरणगत प्रतिष्ठा अर्जित भएको सन्दर्भ प्रस्तुत गर्नु उपयुक्त हुन आउँछ :

आदि पाषाण युग : (एक लाखदेखि दश हजार वर्ष इ.पूभन्दा अगाडिको समय)
नवपाषाण युग : (दश हजारदेखि चार हजार वर्ष इशापूर्वको समय)
ताम्र युग : (चार हजारदेखि तीन हजार वर्ष इसापूर्वको समय)
कांश्य युग : (तीन हजारदेखि दुई हजार वर्ष इसापूर्व)
लौह युग : (दुई हजार वर्ष इसापूर्व)

पूर्वीय आधारमा समाज विकासका मान्यताहरू

पूर्वीय पौराणिक आधार ग्रन्थहरूमा ईश्वरीय अवतारका सन्दर्भहरू प्रस्तुत छन् । प्रतीकात्मक तात्पर्य दिने अर्थमा प्रयुक्त दश अवतारका चरण र तिनको उपस्थितिबाट हुन सक्ने सम्भावित अर्थ सङ्केतहरू दिइएको छ । दश अवतारका रूप र तिनका जीवनगत मूल्यका आधारमा समाजका विकास संस्कृतिका निर्माण तत्त्वका आधारमा संस्कृति निर्माण हो भन्ने कुरा पनि स्पष्ट गर्न सकिन्छ । समाजको भौतिक विकास र त्यस विकासका चरणगत आधारमा जीव विकासका मूल्यहरूका तह प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । जस्तै :



जातीयताको अध्ययन

विश्व मानव समुदायको संरचनामा विभिन्न सांस्कृतिक पहिचानहरूको आरम्भ भएपछिको अवस्थामा एक कुनाको मान्छे र अर्को कुनाको मान्छेमा विभेदका सन्दर्भहहरू प्रादुर्भाव हुन थालेको पाइन्छ । एक भन्दा अर्काको बीचमा अहंको बोध र त्यस अहंको प्रतिरक्षाका सम्भावनाहरूको स्थितिको पनि पहिचानका प्रयत्नहरू पनि सांस्कृतिक अध्ययनका सीमा बनेर रहेका छन् । समाज व्यवस्थाका सीमा र तिनका परिधिहरूमा रहेका सम्भावनाहरूलाई अर्थ प्रदान गर्ने स्थितिमा मान्छेलाई खण्डीकरण गर्ने र तिनलाई अलग-अलग समूहको खण्डमा विभेदित गर्नेजस्ता कामहरू पनि गरेका छन् । मान्छेलाई तात्त्विक सीमामा रहन नदिई निर्मित सीमामा सीमान्तीकरण गरिदिने परम्परा पनि प्रादुर्भाव बन्दै गएका स्थितिमा मान्छे अनेक जात, अनेक धर्म, अनेक लिङ्ग, अनेक रङ्ग, अनेक सम्प्रदाय, अनेक पहिचान र अनेक क्षमता तथा अनेक कुसङ्केतकताका खेमामा विभाजित बन्न पुगेको कुरा पनि सांस्कृतिक कारण बनेर उपस्थित भएको देखा पर्न लागेको पाइन्छ । युरोप र अमेरिकाका समाजमा, अफ्रिका र एसियाका समाजमा मानवलाई विभेदित परिभाषामा राख्ने आ-आफ्नै शैलीहरू विकसित बनेका छन् ।

मानवमा तात्त्विक रङ्गहरूको वैज्ञानिक सन्दर्भको नयाँ व्याख्या गरेर गुण र कर्मका आधारमा जातिको विभाजन गरिएका सन्दर्भहरू पाइन्छन् । *(चातुर्वर्ण्यं मया सृष्टं गुणकर्मविभगशः (श्रीमद्भागवत्गीता ४ र १३)* पूर्वमा गरिएका वर्णाश्रमका व्यवस्थामा मान्छेको जातिगत श्रेणीकरण, ब्राह्मण, क्षत्री, वैश्य र शूद्रको विभाजनले रङ्गको विभेदकतालाई जातीय सीमान्तीयतामा धकेलिदिएको सन्दर्भ पनि देखा परेका छन् । मान्छेलाई जातीयताका सीमामा राखेर व्यवहार गरिनाले विस्तारै मानव समुदायबाट पृथक्ताको निर्वाह गर्नुपर्ने परम्परा विकसित बन्दै गएको स्थिति पनि देखा परेको छ । तात्त्विकताका सूचनाहरू निर्मितिमा प्रस्थापित बन्दै गएपछि कृत्रिमताका सांस्कृतिक संवेदनाहरू समाजका विभिन्न खेमामा विभाजित बन्दै गएका छन् । यिनै विशेषताका आधारमा मान्छेलाई विभाजित गर्ने जातिगत सांस्कृतिक सूचनाहरू सम्प्रेषित हुने अवस्था देखा परेको छ ।

लैङ्गिक अध्ययन

मानवसभ्यताका प्राचीन चिन्तनका आधारमा प्रकृतिमा दुई किसिमका लैङ्गिक संरचना विद्यमान् रहेका छन् । साङ्ख्यदर्शनको प्रादुर्भावपछिका समयमा प्रकृति र पुरुषका धारणागत विषय पूर्वीय दर्शनका विषय बनेर स्थापित भए । भाले गुण र पोथी गुणका समागममा सृजनाको निरन्तरता कायम रहन्छ भन्ने कुराको ज्ञान भयो । पोथी रज र भाले बीज हो, यी दुईको संयोजनमा प्रकृति जगत् तात्त्विक निरन्तरता प्राप्त गर्न सक्षम रहन्छ भन्ने कुरा महाभारतको गीताको प्रकरणमा

व्यासले पनि पोथी गुणक्षेत्र र भाले गुणक्षेत्र हो भन्ने कुरा सिद्ध गरेका छन् । प्रकृति र पुरुष तात्त्विक आधारमा भिन्न हुन् । सामाज विकासको इतिहासको क्रममा यिनको तात्त्विक भिन्नतामा निर्मितिका अनेक प्रभावहरू थपिँदै गए । समाजले प्रकृतिलाई नारी, महिला, दासी, सन्तानोत्पादनको साधन र वस्तु तथा भोग्य पदार्थको रूप दियो ।

पिता रक्षति कौमारे भर्ता रक्षति यौवने ।
पुत्रस्तु स्थविरेभावे न स्त्री स्वातन्त्यमर्हति) ।
यत्र नार्यस्तु पूज्यन्ते रमन्ते तत्र देवता) । (मनुस्मृति)

यस्ता सूक्तिहरूको स्थापनाद्वारा मानवसमाजमा प्रकृतिलाई तात्त्विक रहन नदिएर निर्मित बनाउनेतर्फका प्रयत्नहरू प्रशस्त भए । पुरुषसत्ताको प्रभुत्व रहेका समयमा भएका यस्ता कार्यको विरुद्धमा नारीले मुक्तिका सङ्घर्ष गरिरहनुपऱ्यो । पुरुषहरूले सांस्कृतिक विम्ब पनि त्यस्तै किसिमका तयार गरे । उदाहरणका निम्ति शेषनागको शयनमा आराम साथ सुतेका विष्णुको पाउ दाबेर बस्न विवश लक्ष्मीको उपस्थिति पुरुषसत्ताको ज्यादतीको विम्ब हो भने । उग्र र रणचण्डी बनेर उपस्थित भएकी प्रकृतिको विकराल आचरण शयनमा सुतेका शिवको छातीमा टेकेर भीषण हुङ्कार प्रकट गर्दै रक्तरञ्जित जिभ्रो निकालिरहेकी कालीको विम्ब भने नारीसत्ताको ज्यादतीको उत्कट नमुना हो । समाज विकासका क्रममा लामो सभ्यताले आफ्नो यात्रा तय गरेको छ । प्रकृतिलाई प्राकृतिक रूपमा रहन नदिई निर्मित रूपमा नारी बनाएर र पुरुषलाई प्राकृतिक रूपमा रहन नदिई निर्मित रूपमा लोग्ने बनाउने क्रममा मान्छेको समाजले गहन भूमिका खेलेको छ । मान्छे नै त्यस्तो विशेष प्राणी हो, जसले प्राकृतिक तात्त्विक विषयमा विकृतिको भण्डार निर्माण गर्ने काम गरेको छ । सभ्यताको यात्रामा नारी स्वतन्त्र र तात्त्विक भिन्न नरहेर निर्मित भिन्नका रूपमा स्थिर बन्न पुगेको आधुनिक युगमा यस भिन्नताका विरुद्धमा केही विद्रोहका भावनाहरू प्रतिपादन भएका छन् । तिनका परिणामहरू नारीवादी चिन्तनको उत्थानको अभियानका रूपमा विस्तारित बन्न पुगेका छन् ।

नारीवादी धारणाले नयाँ उत्थानको चेतना प्रक्षेपण गर्न थालेको समय पनि नवउपनिवेशवादको समयसँगै सम्बद्ध बनेको छ । उत्तर आधुनिकताको आरम्भसँगै नारीवादी धारणा पनि भाषा साहित्यका आधारमा सांस्कृतिक अध्ययनको महत्त्वपूर्ण पक्षका रूपमा स्थापित बनेको छ । लैङ्गिक अध्ययनलाई पश्चिमेली मान्यताका आधारमा अध्ययन गर्नेहरूले नारी सत्ताप्राप्तिको सङ्घर्षमा जोड दिएका कारण त्यहाँ पनि नारी प्राकृतिक अर्थात् तात्त्विक रहन नपाएर निर्मित बन्दै गएको स्थिति प्रादुर्भाव भएको छ । वर्तमान समयमा जातीय अध्ययन, लैङ्गिक अध्ययन, परिचयको अध्ययन, क्षमताको अध्ययनजस्ता धेरै पक्षहरू सीमान्तीय अध्ययनका सन्दर्भमा

समावेश हुने विषय बनेका छन् । सांस्कृतिक अध्ययनका सीमामा पर्ने नारीवादी चिन्तनलाई बिसौं शताब्दीको उत्तरार्द्धको समयमा व्यापक रूपमा चर्चाको विषय बनाइएको छ । यस विषयको सृजना र अवधारणाको आरम्भ सन् १९२० तिरबाट भएको देखिन्छ । यस समयदेखि पुरुषहरूबाट अनुभूत हुन नसकेका विषय र संवेदनाहरू, कुण्ठा र अन्तर्समस्याहरू महिलाका लेखनबाट मात्र प्रकट हुन सक्छन् भन्ने धारणा प्रस्तुत हुन लागेको देखिन्छ ।

पाश्चात्य मुलुकमा नारी समस्याका विषयमा राजनीतिक, सांस्कृतिक र लिङ्गीय समस्याका विषय र विभेदका नकारात्मक स्थितिहरूको प्रयोग भएको छ । त्यस्ता समस्या तथा ती समस्याको निराकरणका उपायहरूको अन्वेषण अनि तिनको स्थापनाका सम्बन्धमा रहेका सुझाव र उपायहरूको खोजीमा केन्द्रित सृजनाका आधारहरूमा नारीवादी चिन्तनले आफ्नो पहिचान कायम गर्न प्रयत्न गरेको छ । यसै सन्दर्भमा नारीवादी चिन्तनको उपस्थिति सबल बन्दै गएको देखिन्छ । १९२०–३० को दशकमा रिवेका वेट र भर्जिनिया उल्फको सृजनामार्फत पुरुषसत्ता प्रधान समाजबाट नारीमुक्तिको यात्रामा गरिनुपर्ने सङ्घर्षका स्वरूपको सूचना पनि सम्प्रेषण भएको छ । यस सन्दर्भमा उल्फको अ रूम अफ वन्स वन (१९३२) र डोरोथी रिचार्डसनको चेतन प्रवाहपद्धतिमा सिर्जित उपन्यास पिलग्रिमेज (१९१५ देखि १९६७ सम्मको अवधि) १२ भागमा प्रकाशित भएको छ । यी कृतिहरूका माध्यमबाट नारीवादी चिन्तनको सोच व्यवस्थित रूपमा आरम्भ भएको देखिन्छ ।

फ्रान्सेली स्रष्टा सिमोन द बुभाको द सेकेन्ड सेक्स (१९४९) नामक कृति प्रकाशनमा आएपछि भने साहित्यमा नारीवादी चिन्तन राम्ररी नै उत्थानको विषय बनेको स्थिति देखा पर्छ । १९५० पछिका वर्षहरूमा उत्तरआधुनिकताको प्रवेशसँगै नारीवादले पनि नयाँ किसिमको सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तनको स्वरूप लिन थालेको कुरा स्पष्ट हुँदै आएको छ । समाजको संस्कारगत संरचनाका मूल्यहरूको समीक्षा गर्ने बुभाका रचनामा पुरुषलाई प्रथम लिङ्ग मान्ने र नारीलाई द्वितीय लिङ्ग मान्ने एकलकाँटे र सामन्तवादी विकृतिलाई आलोचना गर्ने प्रयत्न भएको छ । रूढिग्रस्त संस्कृतिका असन्तुलित पक्षहरूलाई सन्तुलित आलोचना गरेर नारीमूल्यको स्थापनाको प्रयत्नमा जोड दिएकी छन् । सानातिना समस्याहरूको समाधानका लागि नारीहरू एकत्रित हुन थालेपछि र नारीका यी गतिविधिमा सकारात्मक परिणामका पक्षहरू देखिन थालेपछिका स्थितिमा पहिलोपल्ट फ्रान्समा महिलाहरूको सम्मेलन भयो । यो सम्मेलन सेनेका सम्मेलनको नामबाट परिचित बनेको छ । यस पहिलो र औपचारिक सम्मेलनका आधारमा सम्मेलन हुनुपूर्व अमेरिकामा चलिरहेको आन्दोलनलाई पनि ऊर्जा प्राप्त हुने काम भयो । अन्तर्राष्ट्रिय किसिमको यो पहिलो र औपचारिक सम्मेलन सन् १८४८ मा फ्रान्समा सम्पन्न भएको थियो ।

यसपूर्वकै समयमा पनि महिलाका नागरिक अधिकार, राजनीतिक मताधिकार, आर्थिक अधिकार प्राप्तिका निम्ति ठूलाठूला आन्दोलनहरू भएका थिए । तिनले वैधानिकता पाउनका निम्ति यो सम्मेलन आफैमा महत्त्व राख्ने किसिमको बन्न पुग्यो ।

साहित्यको समालोचनाका सन्दर्भमा आएका सांस्कृतिक सन्दर्भहरू जातीय, लैङ्गिक, पहिचान वा पृथक्ता, कुसङ्केतकता आदिका स्थितिहरू समालोचना चिन्तनका विषय बन्दै आएर विश्वस्तरमा आफ्नो हैसियत लिने अवस्थामा पुगेका छन् । यस क्रममा नेपाली समालोचना चिन्तनका सन्दर्भमा पनि समालोचनाका आधार बन्न पुगेका छन् । तिनलाई सैद्धान्तिकीकरण गरेर निम्नानुसार समीक्षा गर्नु उपयुक्त हुन्छ :

१. नारी र पुरुष (Femal, Mal) प्राकृतिक तवरमा लैङ्गिक संरचनाबाट परम्परित रहेको कुरा प्रस्तुत भएको देखा परेको छ । परम्परागत तहमा रहेका तेस्रो लिङ्गका व्यक्तिहरूको पहिचान पनि विश्वमा १९७० पछिका वर्षहरूमा आरम्भ भएको छ । तेस्रो लिङ्गको पहिचान र हैसियतका सन्दर्भहरूले प्रतिष्ठा प्राप्त गर्दै गएको कुरा पनि यस प्रकरणमा अध्ययनको विषय बनेको छ ।

२. तेस्रो लिङ्गीबारेको चिन्तनका पक्षहरू विस्तारै विकसित बन्दै गएका छन् । साहित्यसृजनामा तेस्रो लिङ्गीय भोक्ताका समस्याहरू कुरा पनि समालोचनाको विषय बन्दै गएका छन् । समलैङ्गिकहरूको प्रतिष्ठाको विषय पनि यस समयमा अध्ययनको र सैद्धान्तिकीकरणको विषय बनेको छ । परिचयका प्रसङ्गहरू विशेष गरी युरोपीय मुलुकहरूमा १९७०-१९८० को दशकमा समलिङ्गीहरू समलैङ्गिकताका प्रश्नहरूलाई गे (Gay) अथवा समलैङ्गिक दम्पतीका रूपमा हुनुपर्छ भन्ने विचार विस्तार हुँदै र स्थापित बन्दै गएको कुरा स्पष्ट बन्दै गएको छ । गे (Gay)बाट लिस्बन (Lisban) र लिस्बन (Lisban)बाट क्विर (Queer) सम्मको परिचयको आन्दोलनमा सीमान्तीयताका पक्षहरू यस अध्ययनको महत्त्वपूर्ण विषय बनेका देखिन्छन् । लैङ्गिकतालाई उपेक्षाको विषय बनाउने सांस्कृतिक विषय बनेका कारण किनारीकृत माइन्युरिटी (Minewrity) को स्थापनाको स्थिति केन्द्रमा उपस्थापन हुन आएको देखिन्छ ।

स्टिग्मा (Stigma) अथवा उपेक्षिताको सम्बन्ध रहेका पक्षहरू पनि यस पक्षको अध्ययनको विषय बनेको छ । सांस्कृतिक प्रस्तुतिबाट नारी महत्तालाई कसरी प्रतिष्ठा प्रदान गर्ने त भन्ने कुरा मात्र प्रस्तुत भएको देखा पर्दछ । १९५० को समयदेखि पछिका अवस्थामा परम्परागत समालोचनाको सौन्दर्यशास्त्रको आधारमा नयाँ नयाँ सिर्जनात्मक समालोचना लेखनमा चिन्तकहरू अभिप्रेरित बन्दै गए । परम्परामा मात्र सीमित रहेका लेखकहरूको लेखन विस्तारै राजनीतिक विषयतर्फ

आन्दोलनका रूपमा अभिमुख भएको छ । हिन्दू महिलाको सीमान्तीयता, इस्लामिक महिलाको सीमान्तीयता, युरोपीय महिलाको सीमान्तीयता, अमेरिकाली महिलाको सीमान्तीयता र अफ्रिकी महिलाको सीमान्तीयता अन्तर्विषयक समालोचनाको सन्दर्भको स्थिति (हाउले १७०) बनेर प्रयोगमा आउन थालेको देखिन्छ । यहाँ यसै समयमा साहित्यको अध्ययन व्यवस्थित विषय बन्न लागेको कुरा पनि उल्लेख गर्न प्रयत्न गरिएको छ । आजको सन्दर्भमा सांस्कृतिक अध्ययनको स्थिति सबल बन्दै गएको पाइन्छ । विशेषतः तेस्रो विश्वका महिलाको स्थितितर्फ सांस्कृतिक दृष्टिप्रक्षेपण गरिएका भावनाहरूको प्रस्तुति पनि आजका सृजनामा निकै स्पष्ट भएको देखिन्छ । सैद्धान्तिक आधारमा नारीवादी चिन्तनको व्याख्याता र नारीवादी आन्दोलनको हैसियतलाई मूल्य प्रदान गर्ने कार्यमा जुलिया क्रिस्तेवाको भाषाको अध्ययनका सन्दर्भमा आएका निर्णयले नारीवादी चिन्तन संस्कृतिका सन्दर्भमा विश्लेषण गर्न सकिने विषय बनेर उपस्थित बनेको कुरा पनि प्रस्तुत भएको छ । नारीवादी समालोचना कोलोनियल चिन्तनका विरुद्धमा पनि उपस्थापन भएको देखिन्छ (हाउले १७०) । इरभिन गौफमेनका निष्कर्षले मान्छेलाई किनारातिर धकेलेको देखाएको छ । तिनलाई महिला हुनाका नाताले असक्षमता र फरक तथा परिचयकै समस्यामा धकेलिदिने स्थितिको पनि अध्ययनको सन्दर्भ गौफमेनले प्रतिपादन गरेको उपेक्षाको सिद्धान्त (Stigma Theory) ले प्रतिपादन गरेको छ ।

सीमान्तीयताको परिधिमा राखेर फ्रान्सेली किसिमको नारीवादी धारणा प्रस्तुत गर्ने हेलेन सिक्सु (लज र वुड २०११ र २८१) महिलाको समस्यालाई अध्ययनको विषय बनाउनमा प्रखर देखिने महिला चिन्तक हुन् । समाजका हैकममा रहेका पुरुषवर्गबाट किनारा लगाइएका नारीहरूको समस्या पनि सवाल्टर्न (Subaltern) का नाममा व्याख्या हुने विषय बन्यो । तेस्रो विश्वका नारीहरूको समस्यालाई अध्ययनको केन्द्र बनाउने चन्द्रा महन्तीका धारणालाई अघि सार्दै जनजातीयता (इथेनिसिटी) को सीमामा प्रजाति, लिङ्ग, परिचय र राष्ट्रियता आदिमा बिम्वित सीमान्तीयताका प्रश्नहरू पनि यसै सन्दर्भसँग जोडिएका विषय बनेका छन् । जहाँसम्म लिङ्गीय अवधारणाका प्रश्नहरू आज पाठकसामु आउँछन्, यस्ता किसिमका चिन्तनमा पराम्पराले स्थापना गरेका मान्यताको मात्र व्याख्या गरेर पुग्दैन । परिचयका निम्ति आवश्यक पर्ने सीमासम्मको भिन्नतालाई सकारात्मक विभेदका रूपमा लिन सकिन्छ । विभेदका स्थितिहरू सकारात्मक र नकारात्मक दुवै तहमा प्रस्तुत हुन आउँछन् । विभेदकताको अर्थ राख्नुहुन्न भन्ने पनि आग्रह रहेको छ । राख्नै पर्‍यो नै भने पनि विभेदकता तात्त्विक हो कि निर्मित हो यसबारे विचार गर्नुपर्ने हुन्छ ।

विभेदकताका सकारात्मक स्थितिमाथि कुसङ्केतनताको अर्थ प्रस्तुत

गर्नुहुन्न भन्ने मत समाजशास्त्रका चिन्तक गौफमेनको रहेको छ । सकारात्मक विभेद तात्त्विक हो र यसलाई आधार मानेर कुनै अक्षमता, कुसङ्केतकता र सीमान्तीयताका नकारात्मक अर्थको खोजीमा अल्मिलिनुहुन्न । यसमा निर्मित अर्थको बोझ थपेर समाजमा नकारात्मक विभेदको भ्रम पनि जन्माउनुहुन्न भन्ने मत प्रकट गरेको पाइन्छ तर यसै विभेदकताको पहिचानलाई नकारात्मकताको अर्थ दिनाले समाजमा परिचयको र क्षमताको सङ्कट उत्पन्न हुन्छ । कुसङ्केतकताको अर्थ अन्वेषण गरिनु पर्ने अवस्था पनि जन्माउनुहुन्न भन्ने चिन्तन आज अध्येतासामु आएको छ । नारी र पुरुषका लैङ्गिक धारणाका आधारमा बनेका भाषिक र सामाजिक एवं सांस्कृतिक चेतनाहरू निकै सबल बन्दै गएका छन् तैपनि पुरुषद्वारा सिर्जित रचनामा नारी चेतना र चिन्तनका मूल्यहरू जोडदारसँग उपस्थापन गरिएका हुन्छन् भन्ने मत स्थापना हुन् भन्ने निकै बल पर्ने गरेको देखिन्छ । नारीका नितान्त आन्तरिक संवेदनाहरू र आभ्यन्तरिक अभीप्साहरू मनोवैज्ञानिक ढङ्गले स्थापना गर्ने सन्दर्भमा स्त्रीचिन्तकको आधिकारिकता पुरुषबाट पूर्ण रूपमा स्थापना हुन सक्दैन भन्ने धारणाहरू पनि निकै जोडदार ढङ्गले विकास भएका देखिन्छन् । त्यतिमात्र होइन तेस्रो लिङ्गीय चिन्तन र समलिङ्गीय चिन्तनका पक्षहरू भने भिन्नता र क्षमता तथा कुसङ्केतनताका अर्थमा कति वैज्ञानिकता छ त भनेर अध्ययन गर्ने परम्परा पछिल्लो चरणमा विकसित बनेका छन् ।

समाजशास्त्रको अध्ययनकर्ताले यस्ता विषयहरूलाई सांस्कृतिक अध्ययन र व्याख्याको पनि आधार मानेका छन् । सांस्कृतिक चिन्तन आज साहित्यको पनि अध्ययनको विषय बनेका कारण उत्तरआधुनिक समालोचनाका सन्दर्भमा पनि स्थापित बनेका छन् (गौतम २०६७, २८६) । वर्तमानमा अन्तर्विषयक रूपमा स्थापित बनेको विषय साहित्य र संस्कृतिको सहविश्लेषणको विषय बन्दै गएको छ । विश्वका नारीमा आ-आफ्नै किसिमका अनुभव र समस्या हुँदाहुँदै पनि तेस्रो विश्वका नारीका समस्याहरू केही हदसम्म भिन्न किसिमका हुन्छन् र ती एकै किसिमका भए पनि सांस्कृतिक र समाजिक (सिक्सु २०११, २८६) आधारहरूमा रहने फरकका कारण तिनको विशेषताका पक्षहरू निरूपण गर्न निकै असजिलो हुन्छ । नारीवादको सन्दर्भमा चिन्तन गरिरहँदा समलिङ्गीय र विलिङ्गीय चिन्तनको सन्दर्भ पनि यहाँ आएर व्याख्या गरिनुपर्ने विषय बनेको छ । नारीवादी आन्दोलनद्वारा नारीहरूको स्वतन्त्रता र हैसियतमा जन्मिएका चिन्तन र सामाजिक क्षेत्रमा थपिएका आचार र व्यवहारबाट पुरुषहरूमा प्रतिष्पर्द्धीको सङ्ख्या दोब्बर बनेको भावना जागेको दिएको छ । आजको विश्व मानव समाजमा समेत यस किसिमको अनुभव गर्नुपर्ने परिस्थिति सिर्जना भएको छ । पुरुषहरूका बीचमा काम गर्न पुगेका नारीमा

पनि सांस्कृतिक सन्दर्भले थपेका र परम्परागत मूल्यले प्रतिष्ठा प्रदान गरेका स्थितिका कारण तात्त्विकताको तुलनामा निर्मितको भूमिका प्रबल बनेको सन्दर्भ सबल बनेको देखिन्छ ।

सीमान्तीय क्षेत्रमा विवश भएकाहरूले आफू भन्दा विकसित र सभ्य भनाउँदाहरूको अनुकरण गरेर बाँच्न पाउँदाको स्थितिमा आफू सीमानबाट मुक्त हुन सकेको बोध गरिने स्थितिका सन्दर्भहरू पनि प्रकट भएका हुन्छन् । साथसाथै अर्को विडम्बना के पनि छ भने समाजमा परिचयको खोजीमा महिलाहरू आफू अमहिला देखिने खतराबाट जोगिन पुरुषहरूको बाहुल्य रहेको सामाजिक कार्यक्षेत्रमा पनि पुरुषजस्तो नदेखिन पुरुषजस्तो भइने खतराबाट जोगिन कृत्रिम प्रयत्न गरेर महिला बनिरहन गरिएका प्रयत्नहरू पनि देखा पर्दछन् । नारीहरू अत्यधिक स्त्रीयोचित प्रशाधन, परिधान, बोलीचाली र खानपानको समेत आफ्नै लिङ्गको अनुकरण गरेर तात्त्विकभन्दा बढ्ता निर्मित बनेर उपस्थित हुन प्रयत्न गर्दछन् । यहाँनिर आउँदा महिला कृत्रिमताको सिकार झै भएको स्थिति पनि प्रस्तुत हुन पुग्दछ । उत्तरउपनिवेशवादी समीक्षक ओमी भाभाको मतमा समाजका अन्य मूल्यका प्रभावका कारण नारीहरू नारी हुनमा प्रयत्न गर्दछन् । अझ यसभन्दा पनि बढी स्त्रीयोचित आचरणको अनुकरण गरेर निर्मित नारीका रूपमा स्थापित हुन गरिएका प्रयासहरू देखिन्छन् । यस किसिमका अनुकृत प्रयत्नप्रति जुलिया क्रिस्तेबाको मत (उप्रेती, २०६८, २३९, २४०) पनि मिल्दोजुल्दो अवस्थामा देखा परेको देखिन्छ । नारीले मान्छे मात्र नरहेर सामाजिक, सांस्कृतिक र मनोवैज्ञानिक आधारमा पनि नारी मान्छे बन्नुपर्ने सन्दर्भहरू (कृस्तेवा २०११, २२८) र नारीलाई निर्मित मान्छे बनाउने कारकतत्त्व बनेर प्रस्तुत भएका छन् मत पनि प्रस्तुत पाइन्छ ।

उपनिवेशवादी युगमा संसारका धेरै मुलुक गोराहरूको प्रभुत्व रहेका कारण तिनको आचार-व्यवहार, रूप- आकार, परिधान, बोलीचाली र विधि-विधान आदिको अनुकरण गरेर आफूमा स्थापित गर्न प्रयत्न गर्नुपर्दथ्यो । आज पनि यदि रङ्गमा कृत्रिमता पोतेर कालाहरूले गोरा देखिन प्रयत्न गरिन्छ भने, काला जातिका नारीहरू गहुँगोरा जातिका नारीहरूको रूप रङ्गको संस्कार धान्न मल्हम र पाउडरको उपयोग गरेर आफू पनि सेता बन्न प्रयत्न गर्दछन् भने यस संस्कारलाई उपनिवेशवादी संस्कारको प्रभावकै रूपमा लिनुपर्ने हुन्छ । यस कृत्रिमताबाट सङ्क्रामक संस्कृतिको अनुकरण गर्छन् भने उपनिवेश र नवउपनिवेशले विस्तार गरेको सेताहरूका संस्कृतिको प्रभावको नै निरन्तरता हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । नारी मान्छे आचरणमा, भाषा, विधि र व्यवहारमा, समाजको सांस्कृतिक स्तरमा गएर आफू निर्मित मान्छे हुन लाग्छे भन्ने मत स्पिवाक गायत्री चक्रवर्तीको रहेको छ

(स्पिवाक २०११, ५००) ।

निर्मित संस्कृतिको प्रभावका कारण नारी शारीरिक रूपले तात्त्विक नारी रहन पाउन्न । उसले त समाजले दिएका आवरणका कारण निर्मित बन्नु पर्ने बाध्यता बेहोर्नुपर्ने हुन्छ । स्पिवाकले प्रस्तुत गरेको मत सांस्कृतिक चिन्तनका निम्ति उपयुक्त भएको देखिन्छ । विश्वसमाजका सांस्कृतिक र आर्थिक क्रियाकलापमा, पुरुषले आरम्भ गरेका अभियानमा नारीले सहकार्य गरेमा अन्यथा नहुने र त्यस अभियानको सफलता प्राप्त भएपछि भए पनि पुनः नारीले आफ्नो उही पुरानै स्थानमा थन्किनुपर्ने स्थितिको व्याख्या स्पिवाकले भारतीय स्वतन्त्रताको सङ्ग्राममा नारीको सहभागितालाई पुरुषहरूले उपयोगको अर्थमा लिएको सकारात्मक पक्ष र फेरि आन्दोलनको परम्परा समाप्त भएपछि पुरानै स्थितिमा नारीले धकेलिनुपर्ने स्थिति बनाइएका सन्दर्भले नारी तात्त्विकताका तुलनामा निर्मितिका आधारमा बढी सीमान्तीकृत बनेकी छ भन्ने कुरा (स्पिवाक, २०११,४९९) पनि प्रस्तुत भएको छ ।

लिङ्गका आधारमा सीमान्तीकृत बनेको मानवको स्थिति जातीय हिसाबले त्यहीँभित्र पनि र वर्गीय हिसाबले अझ आन्तरिक तहसम्म पनि सीमान्तीकरणको प्रक्रिया भयावह रूपमा देखिने भारतीय (स्पिवाक, २०११,४९९) परिवेशको सीमान्तीयताको सन्दर्भ पनि यहाँ विचारणीय पक्ष बनेर उपस्थित भएको छ । के सीमान्तीकृतहरू आफ्नो समस्या निधक्कसँग प्रकट गर्न सक्छन् ? (Can Subaltern Speak) शीर्षकको लेखमा नारी परम्परित पितृसत्तात्मक प्रभावमा एकातिर र नवपुँजीवादी पद्धतिबाट अर्कातिर दमित बन्नाले नारीहरू द्वैधताको दमनबाट पीडत रहेको कुरा पनि यहाँ प्रचलनमा रहेको देखाइएको छ । सीमान्तीकरणका घेरामा नारी, दलित, अपाङ्गता र पहिचान तथा क्षमताका सन्दर्भहरू पनि अध्ययनको विषय बनेका प्रसङ्गहरू उल्लेख भएका छन् (स्पिवाक, १९९४,२७) । पूर्वीय सन्दर्भका सीमान्तीयताको प्रश्नमा यस किसिमको सीमान्तीयताका वर्ग र उपवर्गका भेदहरू अझ जटिल बनेर (सइद २०११, २९७) प्रस्तुत हुन सक्ने कुरा पनि आज प्रकटमा आएका छन् । यसरी हेर्दा सांस्कृतिक सन्दर्भमा नारी तात्त्विकताभन्दा बढ्ता निर्मितिका खतरनाक पक्षबाट सिकार बनिरहेको धारणा पनि प्रतिपादन भएको छ ।

फरक क्षमता अर्थात् पृथक् परिचयको अध्ययन

मानवमा क्षमताको स्थिति भिन्न रहन सक्छ । यी भिन्नताका स्थितिहरू अनेक सन्दर्भ र अवस्थामा अर्थिने क्रम विद्यमान रहेको छ । फरक क्षमता स्थिति र अवस्थाको पहिचानका निम्ति पनि सकारात्मक र नकारात्मक भेदप्रति ध्यान दिनुपर्ने हुन्छ । यी तथ्यहरू फरक क्षमता पहिचानको स्थितिमा अध्ययन हुने

पृथक्ताका सन्दर्भहरू मूल विषय बनेका हुन्छन् । एकै विषय र स्थिति तथा समस्यालाई बोध गर्ने उपाय भिन्न बोध भएमा र पृथक्ताकै परिचय प्रस्तुत हुने अवस्था आइपरेमा पृथक्ताको आधारभूत सिद्धान्त उपयोग गरेर अध्ययन गरिन्छ । क्षमता पनि तात्त्विक हो कि निर्मित हो सोका आधारमा सीमान्तीकरण भएका कारणको निरूपण गरिन्छ ।

क्षमताको स्थिति पनि सबै मानिसमा समान रहँदैन । भिन्नताको स्थितिको निरूपण मान्छेका आचरणमा नै गरिने विषय हो । क्षमता मान्छेको मानसिक तथा शारीरिक आधारमा आन्तरिक र बाह्य संरचनाका तहमा निर्माण भएको क्षमता प्रत्येक व्यक्तिमा फरक-फरक रहन्छ । यस कारण पृथक्ताका दृष्टिले विवेचना गरिन्छ । शारीरिक स्थितिको बाह्य सन्दर्भमा आङ्गिक क्षमतालाई अध्ययनको विषय मानेर निरूपण गरिन्छ भने मानसिक स्थितिको आन्तरिक सन्दर्भमा मानसिक क्षमतामा अभिलक्षित हुने स्वाभाविक मनोदशा र अस्वाभाविक मनोदशाका आधारमा फरक क्षमताको निरूपण गरिन्छ । बौद्धिक स्थितिमा पनि फरक क्षमताको निरूपण गरिन्छ र आन्तरिक तथा बाह्य तहका समग्र पहिचानका सन्दर्भहरूलाई पनि भिन्न क्षमताका आधारमा आकलन गरिन्छ । यस कारण क्षमताको अध्ययन आन्तरिक र बाह्य दुवै तहमा गरिने विषय हो । मान्छेमा प्राकृतिक पहिचानको विषय सामान्य रहेसम्म परिचयको वा फरक क्षमताको स्थितिको आँकलन गरिरहनुपर्ने अवस्थाको बोध हुँदैन । शारीरिक र मानसिक तहका सामान्य क्षमता र असामान्य क्षमतालाई छुट्याउन उसको बाह्य र आन्तरिक अवस्था ठम्याएपछि मात्र सहज हुन्छ । यी आधारहरूमा सामान्यता र असामान्यता शारीरिक र मानसिक दुवै तहमा आँकलन गर्ने गरिन्छ ।

मानसिक रूपमा रहेका भिन्नतालाई पनि सन्तुलन (Normalcy) र असन्तुलन (Abnormalcy) का आधारमा दुई तहमा पृथक्कीकरण गर्ने गरिन्छ । शारीरिक स्वभावमा थोरै मात्रको क्षमतागत भिन्नता देखिएमा त्यसलाई योग्यताका सीमामा राखेर व्याख्या गर्ने र क्षमताको आधारमा मान्छेर्लाइ किनारीकरण गर्ने सन्दर्भहरू पनि प्रस्तुत भएका हुन्छन् । लेनार्ड डेविसले सामान्यता र असामान्यता मान्छेका मानसिक र शारीरिक स्थितिलाई दुवै तहमा राखेर व्याख्या हुन सक्ने विषयका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । शारीरिक तथा मानसिक तहमा रहने भिन्नतालाई पनि तात्त्विक र निर्मित दुई आधारमा व्याख्या गर्ने आधार प्रस्तुत गरेका छन्-लेनार्ड डेविसले । बाह्य रूपमा देखिने शरीरिक संरचनाको अग्लो होचो, कालो गोरो, मोटो दुब्लो, राम्रो र नराम्रो जस्ता आकारगत स्वरूपको स्थिति प्रकटमा आउने, दाँतको थोतो, छ्याकटो, दाँत बाहिर निस्किएको र दारो पलाएको, आँखाको रङ्ग कालो निलो भएको, आँखाको कानो, टेढो, कानको बहिरो र बोलीको भकभक

र तोतो, कपालको रङ्ग कालो, कैलो र ओठको खुँडो, हात खुट्टाको लुलो, लङ्गडोजस्तो अङ्गको असन्तुलनका स्थितिहरू क्षमताको अर्थमा व्याख्या भएका हुन्छन् । यी तात्त्विक भिन्न हुँदाहुँदै पनि निर्मित भिन्नका रूपमा अर्थ्याउने प्रयत्न पृथक्ताको सिद्धान्तमा भएको देखिन्छ । गलगण्ड, कोठी र भुमरी निस्केका स्थानजस्ता पृथक्ताका चिह्नहरूलाई तात्त्विक रूपमा भन्दा बढ्ता निर्मित आधारमा अर्थ्याउने प्रयास भएका हुन्छन् ।

पुरुष भएर पनि जुँगा, दारी नआएमा र नारी भएर पनि दारी, जुँगाका लक्षण देखिने स्थिति आएमा, पुरुष भएर पनि नारीको जस्तो स्वर भएमा र नारी भएर पनि पुरुषको जस्तो स्वर भएमा, कर्लिङ परेको कपाल हुने र सिलिक्क परेको कपाल हुने अवस्था देखिएमा तात्त्विक विषयलाई तात्त्विक अर्थमा रहन नदिई निर्मित अर्थ दिने काम समाजका निर्मित संस्कारले गर्दछ । यस्ता पक्षहरूले मान्छेमा निहित तात्त्विक गुणहरूलाई निर्मित अर्थको बोझ बोकाएर मानवको सांस्कृतिक संसारलाई नै फरक अर्थमा धकेल्ने काम गरिन्छ । यस्ता लक्षणका आधारमा मान्छेलाई समाजले सीमान्तीकरण गरेको हुन्छ । मानसिक क्षमताका आधारमा प्रकट हुने असन्तुलनलाई लिएर पृथक्ताको सीमानतर्फ मान्छेलाई धकेलेजस्तै, लिङ्गीय विभेदकताका आधारमा नकारात्मक अर्थ दिएर सीमान्तीयताका निर्मित क्षेत्रतर्फ नारीलाई धकेलेजस्तै, जातिगत विभेदकतामा नकारात्मक अर्थ दिएर सीमान्तीयताका निर्मित परिधिमा मान्छेलाई धकेलेजस्तै अन्य आधारहरूमा पनि मान्छेलाई नकारात्मक तथा निर्मित अर्थमा धकेल्ने काम गरिएको हुन्छ ।

कुसङ्केतकता (Stigma) को अध्ययन

समाजले तात्त्विक सूचकहरूलाई पनि निर्मितिको नकारात्मक अर्थ दिएर सीमान्तीकरण गरिने स्थितिलाई कुसङ्केतनता (Stigma)को परिधिमा धकेल्ने काम गरेको हुन्छ । यस्ता स्थितिमा समाजमा मान्छेलाई जातीयता, लैङ्गिकता, क्षमता, परिचय र कुसङ्केतकताका आधारमा नकारात्मक विभेदीकरण गरेर अर्थ दिने काम गरेको हुन्छ । त्यस कारण परिचयमा पनि सीमान्तीयताको अर्थ थोपरिएको हुन्छ, अनि क्षमताको अर्थमा सीमान्तीयताको अर्थ थोपरिएको हुन्छ र त्यसरी नै कुसङ्केतकतामा पनि सीमान्तीयताको अर्थ थोपरिएको हुन्छ । यस्ता सीमान्तीयता (Subaltern) को अर्थ दिने अनेक सन्दर्भहरू पनि सांस्कृतिक तात्पर्यका विषय बनेर समाजमा विद्यमान हुन आउँछन् । मान्छेका अग्लाइ र होचाइ कुसङ्केतकताका तात्त्विक सूचक होइनन् । छालाका कालो र गोरो रङ्ग, आँखाको रङ्गमा देखिने कैलो र कालो वा निलोका तत्त्वलाई कुसङ्केतनतामा अर्थ्याउने कामलाई विवेचनाको आधार बनाउँछ–स्टिग्मा (Stigma)ले । बाह्यरूपमा देखिने शरीरको मोटो दुब्लो, राम्रो र नराम्रो, आकर्षक अनाकर्षकजस्ता आकार

गत स्वरूपको स्थिति प्रकटमा आउने, दाँतको थोतो, छ्याकटो, दाँत बाहिर निस्किएको र दारो पलाएको, आँखाको रङ्ग कालो, निलो, दृष्टिको कानो, टेढो, कपालको रङ्ग कालो, कैलो र ओठको खुँडो, हात खुट्टाको लुलो, लङ्गडो जस्तो अङ्गको असन्तुलनका स्थितिहरू पनि कुसङ्केतनताको अर्थमा व्याख्या गरिएका हुन्छन् । यी स्थितिहरू तात्त्विक रूपमा भिन्न हुँदाहुँदै पनि निर्मित भिन्नका रूपमा अर्थ्याउने प्रयत्न कुसङ्केतनताको सिद्धान्तमा भएको देखिन्छ ।

गलगण्ड, कोठी र भुमरी निस्केका स्थानजस्ता चिन्हहरू तात्त्विक रूपमा भन्दा बढ्ता कुसङ्केतनताको निर्मित आधारमा अर्थ्याइने प्रयास भएका हुन्छन् । पुरुष भएर जुँगा, दारी नआएमा र नारी भएर पनि दारी, जुँगाका लक्षण देखिने स्थितिमा कुसङ्केतनताको अर्थ दिइन्छ । पुरुष भएर पनि नारीको जस्तो स्वर भएमा र नारी भएर पनि पुरुषको जस्तो स्वर भएमा, कर्लिङ परेको कपाल हुने र सिलिक्क परेको कपाल हुने अवस्था देखिएमा पनि तात्त्विक विषयलाई तात्त्विक अर्थमा रहन नदिई निर्मित अर्थ दिने र कुसङ्केतनताको बोझ बोकाउने काम समाजले गर्दछ । यस्ता पक्षहरूले मान्छेमा निहित तात्त्विक गुणहरूलाई निर्मित अर्थको बोझ बोकाएर मानवको सांस्कृतिक संसारलाई नै फरक अर्थमा धकेल्ने काम गरिदिन्छ । समाजका संस्कारले दिएका ती आचार व्यवहार निर्मित हुन् र सोही अनुसारको आचरण हुनुपर्छ भन्ने नियम समाजबाट अलिखित संविधानझैँ जारी भएको हुन्छ । पाश्चात्य समाजमा त्यसरी स्थापित बनेका नियमको प्रतिकूल हुने गरी खाने, पिउने र बस-उठ गर्ने गरे अशिष्टमात्र होइन पति-पत्नीको सम्बन्ध विच्छेद हुने स्थिति पनि आउँछ । यस्ता व्यवहार पनि त्यहाँ कुसङ्केतकताको अर्थमा नकारात्मक निर्मितिका अर्थ सम्प्रेषणका कारक बन्दछन् ।

कुसङ्केतनता (Stigma) शब्दले सम्बोधन गरिने यस सिद्धान्तका प्रणेता समाज शास्त्रका अध्येता इरभिन गौफमेन हुन् । उनका मतमा प्राचीन ग्रिसमा समाज अनुसारका व्यवहारका कु र सु का सङ्केतहरू आ-आफ्नै सिकिमका हुन्छन् भन्ने संस्कार रहेको थियो । यी पनि सीमान्तीयताका आधारमा व्याख्या हुन सक्ने स्थिति हुन् भन्ने धारणा रहेको छ । पूर्वीय संस्कृतिमा भोजन गर्दा र चिया वा रसदार खाद्य खाँदा, पिउँदा सार्‍यापसुरप आवाज निकालेर खाएमा धित मरेको र शिष्ट मानिन्छ, मुख खुला राखेर चपाइ-चपाइ खानुमा कुनै अशिष्टता झल्किँदैन तर पश्चिमी समाजमा हो भने त्यसलाई कुसङ्केत मानिने मात्र होइन पतिपत्नीका बीचमा यस्तो भएमा सम्बन्धसमेत पनि विच्छेद भइसक्छ । पूर्वीय संस्कृतिमा शरीरको कुन अङ्गमा कोठी आयो ?, हात, खुट्टाको कुन औँलामा कोठी आयो, दाँतमा कतापट्टि छ्याकटो पर्‍यो ?, कहाँनिरबाट कपाल फुल्न र खुइलिन थाल्यो ?, स्वरमा कुन किसिमको ध्वनि प्रकट भयो ?, कुन दिशातिर जान लाग्दा कताबाट बिरालो

वा सर्पले बाटो काट्यो ?, साइतको समयमा रित्तो वा भरिएको गाग्री देखा पऱ्यो लगायतका सङ्केतहरूमा नकारात्मक अर्थ दिएर स्टिग्मा (Stigma)को अर्थ प्रक्षेपण गर्ने काम पनि गरेको पाइन्छ । यस किसिमका सङ्केतहरूका सांस्कृतिक अर्थहरू तात्त्विक रहन नपाएर निर्मित बनेका छन् ।

साहित्यको समाज शास्त्रीय अध्ययनका सम्बन्धमा सांस्कृतिक परिधिमा अध्ययन हुन सक्ने विषयका यी क्षेत्रहरू आज उत्तरआधुनिकताका सन्दर्भमा पनि व्याख्या हुन थालेका छन् । सामाजिक जीवनमा स्थापित बनेका विषयको पहिचान र हैसियत पनि यहीँ अभिव्यक्त हुन्छ । साहित्यको सौन्दर्य चिन्तनमा भन्दा विचार पक्षका सन्दर्भमा प्रभावशाली भूमिका निर्वाह गरेर रहेका काव्यिक विषयभित्र अन्तर्विषयको अनुशासन लिएर उपस्थित हुने सामाजिक विषयका सन्दर्भहरू बिसौं शताब्दीको समालोचना सिद्धान्तमा विश्वसाहित्यको इतिहासमा पछिल्लो चरणको उपलब्धि बनेर रहेको कुरा पनि यहाँ स्पष्ट गर्न सकिने विषय बनेका छन् । नेपाली साहित्यका सन्दर्भमा पनि यस किसिमको चिन्तन देखिएको छ तर पूर्वआधुनिक युगका सन्दर्भमा र आधुनिक युगका सन्दर्भमा सांस्कृतिक अध्ययनका विषय क्षेत्रमा माथि उल्लेख भएका सांस्कृतिक तत्त्वहरू व्याख्या हुन सक्ने अवस्था प्रस्तुत भएको छ ।

पूर्वीय मान्यताका आधारमा आरम्भ भई विकसित बन्दै आएका माथिका जातीय सीमान्तताका, लैङ्गिक विभेदका, मानव समुदायगत भिन्नताका, क्षमता र कुसङ्केतनताका सन्दर्भहरू नवीन ढङ्गले व्याख्या हुन सक्ने अवस्थामा भने नेपाली साहित्यका परिधिमा चाहिँ सन् १९७० अथवा २०३० को दशकबाट मात्र आरम्भ भएका हुन् । आजका सन्दर्भको सीमामा सम्बद्ध बनेर साहित्य सृजना भएका छन् भन्ने कुरा तत्सम्बद्ध साक्ष्यले प्रस्तुत गरेका छन् । किनभने अनूदित कृतिले प्रत्यक्ष रूपमा सीमान्तीयताको सूचना सम्प्रेषण चाहे जति गर्दैन र अनूदित काल र सृजना काल भिन्न भइसक्ने हुनाले अनूदित कालको प्रतिनिधित्व त गर्दै गर्दैन, त्यसले केवल सिर्जना कालको मात्र प्रतिनिधित्व गर्दछ । प्राचीन समाजमा अपराधका दण्डसूचक चिह्नहरू सम्बन्धित अपराधीहरूको शरीरमा डामेर वा घोपेर कुनै कुसङ्केतहरू अङ्कित गरेर छोड्ने प्रक्रिया पनि विद्यमान थियो । समाजमा यसलाई कुसङ्केत अर्थात् अलक्षणका रूपमा पनि लिने गरिन्थ्यो । पश्चिमी समाजमा साहित्यको इतिहासमा उत्तरआधुनिकतावादको चिन्तन उदय हुन लाग्दा नेपाली साहित्यमा आधुनिकतावादको स्थापना हुने सामान्य तर्खरमात्र हुन लागेको समय थियो । यिनै दृष्टिकोणहरूलाई आधार मानेर नेपाली साहित्यमा सीमान्तीयताको सर्वेक्षणात्मक अध्ययन गर्ने प्रयत्न गरिएको छ ।

प्रस्तुत समीक्षामा नेपाली कथाको समवर्ती चरणको प्रश्न आउँदा मोटामोटी

रूपमा २०३० को दशकलाई सम्झनुपर्ने हुन्छ । सांस्कृतिक समालोचनाको सीमामा समेटेर समवर्ती चरणका नेपाली कथामा सांस्कृतिक समीक्षण गर्ने काम गर्न प्रयत्न गरिएको छ । नेपाली कथा साहित्यमा नेपाली तथा विश्वसंस्कृतिका मानवीय शाश्वत संवेदनाका सन्दर्भहरू नेपाली साहित्यको समवर्ती चरणमा विकसित बनेका छन् । त्यस्ता कथाकारहरूमा लक्ष्मण राजवंशी (१९९२), मोहनराज शर्मा (१९९४), मनु ब्राजाकी (१०९९), ध्रुवचन्द्र गौतम (२०००), परशु प्रधान (२०००), जगदीश घिमिरे (२००३), गोपाल पराजुली (२००३), जलेश्वरी श्रेष्ठ (२००३), राजेन्द्र विमल (२००४), माया ठकुरी (२००५), भागीरथी श्रेष्ठ (२००५), पद्मावती सिंह (२००५), ध्रुव सापकोटा (२००८), विजय चालिसे (२००८), अमरकुमार प्रधान (२०११), रामभरोस कापडि भ्रमर (२०११), राजब (२०११), इस्माली (२०११), इल्या भट्टराई (२०१२), भारती गौतम (२०१२), प्रमिला उप्रेती (२०१२), उषा शेरचन (२०१२), बाबा न्यौपाने (२०१३), सरूभक्त (२०१३), इन्दिरा प्रसाई (२०१४), लक्ष्मी उप्रेती (२०१५), सुधा त्रिपाठी (२०१५), सुरेशजङ्ग शाह (२०१५), कृष्ण धरावासी (२०१६), ध्रुव मधिकर्मी (२०१६), दिलीप शाह (२०१६), सीता पाण्डे (२०१६), सीता अर्याल (२०१८), बाबा बस्नेत (२०२२), रमेश रञ्जन (२०२२) शर्मिला खड्का दाहाल (२०२३), धीरेन्द्र प्रेमर्षि (२०२४), राजुबाबु श्रेष्ठ (२०२४), ममता शर्मा नेपाल (२०२४), ललिता दोषी (२०२५), रत्न कोजु (२०२५), कमला सरूप (२०२८) अभय श्रेष्ठ (२०२८ चम्की श्रेष्ठ), बबिता बस्नेत (२०२८), रूपा धीरु (२०२९), उपेन्द्र सुब्बा (२०३०), दीपक लोहनी (२०३२), मणि लोहनी (२०३२), अमर न्यौपाने (२०३२), अनमोलमणि (२०३८), सरोजराज अधिकारी (२०३८) लगायतका कथाकारका कथाको सांस्कृतिक संवेदनाको आख्यानीकरण गरिएका स्थिति पनि यहाँ कथा बनेर उपस्थापन भएका छन् ।

सांस्कृतिक संवेदनाहरू अनेक वस्तु र स्थितिहरू, सांस्कृतिक आधारहरू पनि यहाँ उपस्थापन भएका छन् । जाति, लिङ्ग, सङ्केत, उपेक्षा, परोक्ष र प्रत्यक्ष यथार्थ, साइबर संस्कृति लगायतका सन्दर्भहरू पनि सृजनाका पक्षहरू पनि यस चरणका कथा बनेर उपस्थापन भएका हुन्छन् । यस्ता सांस्कृतिक सूचना र कथ्यहरू कथाका मूलभूत विषय बनेर रहेका हुन्छन् । यस्ता तथ्यहरूलाई केही मूलभूत विषयहरू निम्नलिखित चारओटा मात्र बुँदामा समेटेर प्रस्तुत गर्न सकिने देखिएकाले तिनलाई तलका चारओटा बुँदामा राखेर सङ्क्षिप्त निरूपण गर्न प्रयत्न गरिएको छ । ती चारओटा बुँदाहरू निम्नानुसार रहेका छन् : (क) जातीय सीमान्तताका संवेदनाहरू, (ख) लङ्गैिक सीमान्तीयताका संवेदनाहरू, (ग) पृथक् सीमान्तीयताका संवेदनाहरू र (घ) कुसङ्केतित संवेदनाहरू । यिनै चारओटा सीमान्तीयताको संवेदनाहरूका आधारमा केही साक्ष्यहरू प्रस्तुत गर्दै केही केही मात्र कथाको

समीक्षा गर्ने प्रयास गरिएको छ। यी चारओटै बुँदामा समाहित हुन सक्ने विषयलाई यहाँ केही नमुनाका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ।

सीमान्तताका संवेदनाहरू

नेपाल विविध जाति र भाषाभाषीको सांस्कृतिक उपस्थापनमा मौलाएको परिवेश हो। नेपाली जातीयताको विविधता र प्रजातीयताको सांस्कृतिक संवेदनाका सन्दर्भमा प्रकट हुने सांस्कृतिक परिवेशको पक्ष पनि यहाँ विचारणीय विषय बनेर रहेका देखिन्छन्। जाति र महाजातिका परिधिमा अनेक पक्ष पनि यहाँ उपस्थापन रहेका देखिन्छन्। अनेक संवेदनाका स्थितिहरू पनि यहाँ जातिगत सन्दर्भहरू सबाल्टर्नको सीमामा व्याख्या हुन सक्ने देखिएका छन्।

जातीय संवेदनाको साक्ष्य

नेपालका विभिन्न जातजातिका बीचमा सीमान्तीयताका अनेक पक्षहरू विद्यमान छन्। तिनमा सामाजिक भेदभाव, उच्च-नीचका भेदभाव, पेसा व्यवसायको वितरणका कारण भएका भेदभावहरूले पारेका प्रभावका कारण मानिसलाई नकारात्मकताको विभेदमा राख्ने स्थिति पनि यस समाजमा विद्यमान छन्। आवास व्यवस्था, पर्यावरणीय स्थिति, वंशाणुगत प्रभावका कारण पनि जातीयताका अभिलक्षणहरू तात्त्विक सन्दर्भहरू पनि जातीय समान्तताका प्रश्न बनेर जटिल रूपमा उपस्थित भएका हुन्छन्। तिनलाई इङ्गित गर्ने सांस्कृतिक सन्दभर्भहरू जातीयताका आधारमा पनि प्रकटमा आएका हुन्छन्। त्यस्ता सांस्कृतिक संवेदनाका आधरमा हिमाली पर्यावरणमा अवस्थित जातीयताका रहेका सांस्कृतिक मूल्यको जीवनचर्यालाई उपस्थापन गरिएको स्थिति पनि अभिलक्षित भएका छन्। जसको पुष्टिका निम्ति हिमाली पर्यावरणको शेर्पा जातिको सांस्कृतिक संवेदना तलको साक्ष्यले पुष्टि गरेको देखिन्छ :

• ऊ भाउजूलाई निकै माया गर्छ, आदर गर्छ, सम्मान गर्छ तर पनि भाउजूको प्रस्तावलाई सहजरूपमा ग्रहण गर्न सकिरहेको छैन। भाउजूलाई आफ्नो श्रीमतीको रूपमा स्विकार्न ऊ कुनै हालतमा पनि तयार हुँदैन। भाउजूप्रतिको उत्तरदायित्व आफ्नो ठाउँमा छ तर आफूले देखी-देखी नै एउटी बूढी आइमाईको रूपमा देखेको भाउजूलाई कुन हिसाबले श्रीमतीको ठाउँमा राख्ने ? ऊभित्र एउटा जटिल प्रश्न खडा हुन्छ। आफूभन्दा बीस वर्ष जेठी भाउजूसँग कसरी जीवन बिताउने ? सम्झँदै पनि कहाली लागेर आउँछ उसलाई। उसले आफ्नो भविष्य अन्धकार सिवाय केही देख्दैन (राजुबाबु श्रेष्ठ र 'पेमा भाउजू' ९)।

सांस्कृतिक आधारमा अर्थिने जातीय सीमान्तताको अर्को पनि एक सन्दर्भ प्रस्तुत गर्न सकिने अवस्था यहाँ उपस्थापन गर्न सकिन्छ। सांस्कृतिक हिसाबले सीमान्ततामा परेका जातिहरूको दैनिक जीवन निर्वाहको सन्दर्भमात्र होइन, आर्थिक

जीवनका सन्दर्भका सीमान्तीयता पनि यहाँ सम्बोधित हुने गर्दछन् । पारिवारिक सम्बन्ध र संवेदनाका कोणहरू वंशाणुगत संस्कृतिबाट पनि प्रभावित हुन्छन् । पारिवारिक, कौटुम्बिक र सामाजिक तथा सामुदायिक सांस्कृतिक चेतनाको प्रभावबाट मान्छे तिरोहित बन्छ भन्ने कुरा यस कथाले प्रत्यक्षीकृत गरेको छ । नेपाली समाजको संवेदनाका अनेक कोण र प्रतिकोणहरूलाई निर्दिष्ट गर्ने प्रेमी प्रेमिका, ज्वाइँ ससुराली, कुलकुटुम्बका बीचका रागद्वेषको पक्षहरू जीवनका विविध सम्भावनाका पक्षहरूलाई, आर्थिक तथा पारिवारिक जीवनका आयामहरू सांस्कृतिक रूप पनि प्रदान गरेका हुन्छन् भन्ने कुरा तलका साक्ष्यले प्रस्तुत गरेको छ :

• दलहाङको पनि लीलासँग अर्मपर्म गर्दा मायापिर्ती खापियो । दुई जनाले भागेर बिहे गरे । छोरी छुटाउन लावतीहरू खुकुरी, रोल, मुङ्ग्रो बोकेर दलहाङको घर घेर्न नआएका होइनन् । अनिष्ट हुनु पहिले लीलाले, दलहाङको बच्चा मेरा पेटमा छ भनेपछि लावतीहरूले घुँडा टेके, त्यसो त लिम्बूहरूमा ज्वाइँ र कुकुरलाई बराबर इज्जत हुन्छ नै । दलहाङलाई लावतीहरूले माने । त्यही ठूलो कुरा भयो । (उपेन्द्र सुब्बा र 'सुगुत', १२४)

कुसङ्केतित संवेदनाका साक्ष्य

सांस्कृतिक संवेदनाका आधारमा अन्वीक्षण गरिने अर्को पक्ष कुसङ्केतिकता पनि हो । कुसङ्केतन पूर्णतः निर्मित सांस्कृतिक पक्ष हो मानव चेतनाले आफूमाथि अविश्वास र आफ्नै असक्षमताको स्वीकृति वरण गरेपछि प्राकृतिक घटना र प्रतिघटनालाई शकुन र अपशकुन, सकारात्मक र नकारात्मक तथा सफलता र असफलताका पूर्व सङ्केत वरणका भावनाबाट जन्मिने धारणाहरू यहाँ सङ्केतिताका सन्दर्भमा अर्थिने विषय बनेका छन् । नारीको गर्भाशयको शिशु आमाका स्वास्थ्यमा आएका असन्तुलनका कारण गर्भ पतन भएको स्थितिमा, जन्मिने बित्तिकै शिशुको मृत्यु भएको स्थितिमा, लगातार एकै गर्भबाट तिनओटी छोरी जन्मिएपछि छोरो जन्मिएको स्थितिमा वा सुत्केरी व्यथाका कारण आमाको निधन भएमा अपशकुनको अर्थ दिने काम यहाँका अनेक जाति र वर्गका संस्कृतिका विषय बनेका छन् । यात्रामा कुनै जन्तुले बाटो काटेमा, प्रस्थानको समयमा रित्तो पात्र देखिएमा, कुनै जीव जन्तुले कुनै आवाज दिएमा, कुनै पशु पक्षी वा जीवजन्तु कहीँ बसेमा हुने अपशकुनका सन्दर्भहरू नेपाली साहित्यको संस्कृतिका कुसङ्केत बनेर अर्थिने संस्कारका विषय बनेका छन् ।

निम्न साक्ष्यमा संस्कृतिका संवेदनाहरू मध्ये नेपाली समाजमा प्रचलित संस्कृतिमा प्रकृतिका तात्त्विक वस्तु अथवा जीवहरू पनि लक्षण र कुलक्षणका विषय बनेर मानवमनमा घर बनाएर बसेका हुन्छ्न् । निम्नलिखित उद्धरणमा

रहेको गिद्धको प्रसङ्ग मान्छेले निर्माण गरेका अवधारणाका अपशकुनका संवाहक विषय बनेर प्रकटमा आएका छन् । गिद्ध यहाँ कसै मान्छेको सफलता वा विफलताको, अलक्षण र सुलक्षणको जिम्मेदारी लिएर बसेको जीव नहुँदा नहुँदै पनि मान्छेले यहाँ गिद्धलाई मात्र होइन, युगौंदेखि गिद्ध बस्दै र बच्चा हुर्काउँदै आएका रुखलाई समेत काटेर सलाई फ्यक्ट्रीमा नपुऱ्याइका कारण नै गिद्धले अपशकुन विस्तार गरेर बस्ने मौका पाएको सन्दर्भ निम्न उद्धरणले साक्ष्य गरेको छ । यहाँ मान्छेले आफ्नै धारणामा बनाएका अपसंस्कृतिको प्रकटन भएको देखिन्छ :

• यी गिद्धहरूलाई मैले आफ्नो बालखकालदेखि देख्दै आएको हुँ । त्यसैले ती दुइटा रुख काटेर तिनीहरूलाई धपाउन मन लागेन । घरको छेउछाउमा यसरी गिद्धले बास गरे भने अलच्छिनी लाग्छ भन्छे नीलू । ऊ सिमलका दुई रुख पनि काटिदियौं भने गिद्धहरू अन्त बसाइँ सर्छन् भन्छे तर मैले उसलाई देख्नुभन्दा धेरै अघिदेखि यिनीहरूलाई देख्तै आएको हुँदा नातामा ऊ मेरी प्रिय पत्नी र ती मेरा कोही केही नपर्ने गिद्ध भए पनि उसको कुरामा परेर तिनीहरूको उठिवास गराउन मन लागेन । बाँचुन्जेल बसून् न, मैले खान लाउन दिनुपर्ने होइन । यिनै कारणले पनि ती दुइटा रुखले आयु पाएका छन् । नत्रभने चिरिनलाई उहिल्यै सलाई कारखाना पुगिसक्थे । 'प्रतीक्षा एउटा नयाँ इतिहासको', चन्द्रप्रसाद भट्टराई र १३५)

मान्छे आफ्नो जीवनका कृत्यहरूमा अनेक श्रम, व्यायाम, व्यवहार विनिमय लगायतका विविध कार्यहरू पनि कथामा विषय बनेका छन् । तलको उद्धरणमा महिलाको स्वास्थ्यको असन्तुलनका कारण सुत्केरी अवस्थामा महिलाको मृत्यु भएको छ । महिला मृत्युको कारण विमर्श गर्नेतिर कसैको पनि ध्यान आकृष्ट बनेको छैन । गर्भिणी अवस्थामा महिलाको स्वस्थ्यमा के के विकार आए ? तिनको उपचार गरियो वा गरिएन । मानवीय संवेदनाका पक्षहरू नेपाली संस्कृतिका संरचनाका पक्षहरूको अपशकुन यहाँ पनि उपस्थित भएको हुन्छ । गर्भको शिशु जन्माउन नसकेका कारण भएको मृत्युको परिणाम आफै प्रेत बन्न पुगेको सन्दर्भले अपशकुनको परिणाम उद्घाटन भएको छ । यस सन्दर्भलाई लिम्बू संस्कृतिको शकुन र अपशकुनको सन्दर्भ निम्न साक्ष्यले प्रस्तुत गरेको छ :

• गरीब भए पनि मिहनेती दलहाङ पहिले कोइला खाद, आरा काट्न आम मेघालय पुग्यो । पछिल्ला आठ वर्षमा भने पहिले अरब गयो । चार वर्ष बसेर आयो । त्यसपछि कतार गएको तीन वर्ष भयो । बीसदिने छुट्टीमा घर आएको थियो । मिहनेत गरेर दलहाङले गाउँमा ठूलो खेतबारी जोडिसकेको थियो । ससुराली लावती राजाहरू माझ इज्जत कमाइसकेको थियो । देव निष्ठुरी सुत्केरी हुँदा स्वास्नी मरिन् । दलहाङकी प्राणप्यारी सुगुत (अपगति परेर प्रेत) भइन् । (उपेन्द्र

सुब्बा र 'सुगुत', १२४)

लैङ्गिक सीमान्तीय संवेदनाका साक्ष्य

लैङ्गिक चेतनाका दृष्टिले आजको संस्कारका अनेक पक्षहरू पनि अवभाषित भएका हुन्छन् । पुरुषको सापेक्षतामा सीमान्तीय ठानिएका स्त्रीलिङ्गका विषयमा पनि उपयोग भएका हुन्छन् । नारीपुरुषबीचको विषम लिङ्ग, पुरुष-पुरुषबीचको समलिङ्ग, नारी-नारीबीचका समलिङ्ग, सन्दिग्धता र पुरुष वेश्याका व्यवहारबीचको लैङ्गिक सीमान्तीयताजस्ता अनेक विषय बनेर प्रकटमा अरू पनि सांस्कृतिक संदेनाका विषमताका विभेएका छन् । नारीबादी चिन्तनका विषय र नारी तथा पुरुष सत्तात्मक समाजका सांस्कृतिक चिन्तन पनि आजका कथामा विषय मार्क्सवादी नारीवादजस्ता विशेषताहरू आजको साहित्यमा अन्तर्निहित विषय बनेर प्रयोग भएका छन् । नारीवादका सहिष्णु तथा असहिष्णु चिन्तनहरू पनि साहित्यमा समाहित भएका हुन्छन् । आदर्श नारीवाद, सुधारवादी नारीवाद, समाजवादी नारीवाद, आमूल परिवर्तनकामी नारीवादजस्ता सांस्कृतिक चिन्तनहरू पनि साहित्यका बनेर आएका हुन्छन् । त्यस्ता लैङ्गिक सीमान्तीयताका विषयमध्ये समवर्ती नेपाली कथाका पाइने पुरुष सत्तात्मक सांस्कृतिक विम्ब निम्नानुसार प्रस्तुत गर्नु उपयुक्त हुन्छ :

• मानसिंह जेठी स्वास्नीबाट पहिलो सन्तान छोरी जन्मेको वर्ष दिन नबित्दै उसले कान्छी स्वास्नी घर भित्र्यायो । जेठी स्वास्नी सुत्केरी हुँदा मानसिंह भन्ज्याङमा तास खेलेर बसेको थियो । छोरी जन्मेको खबर खालमै सुन्यो तर पनि घर गएन । तीन दिन तीन रात तास खेलेर बस्यो । छोरी जन्मेकोमा मानसिंहले स्वास्नीसँग घर झगडा गरेन । न त केही त्यस्तो गुनासो नै गऱ्यो ? तीन दिनपछि घर पुगेर सुत्केरी खर्च पाँच सयको नोट दिँदै यसो भन्यो- 'हेर बूढी छोरी जन्माइस् भनेर म घर नआएको होइन, तर मान्छे भएर मान्छे जन्माउन चाहिँ जान्नुपर्छ ('थोते साइलो', सुब्बा, ३४)

नेपाली समाजका जातीयताको विभेदतालाई कम महत्त्व दिने सांस्कृतिक संवेदना भएका लिम्बू समाजमा पनि नारीले छोरा वा छोरी जन्माउँदा पुरुषको व्यवहारमा देखिने आचार व्यवहार र चिन्तनमा विम्बित वस्तु पनि प्रदर्शित गरिएको छ । छोरा र छोरीका बीचको विभेदलाई शिथिलीकृत अवस्थामा लिने नेपाली महाजाति बीचको लिम्बू जातिको सांस्कृतिक संवेदनामा पनि छोरी जन्माएवापत श्रीमतीलाई मान्छे जन्माउन जान्नुपर्छ भन्नुले नारीलाई त्यस समाजको संस्कृतिले मान्छेका रूपमा ग्रहण गर्न सकेको छैन भन्ने कुरा उपर्युक्त साक्ष्यले सिद्ध गरेको छ । नारी र पुरुषका बीचका विभेदतालाई यस सन्दर्भले सांस्कृतिक रूप प्रदान गरेको छ भन्ने तथ्य सिद्ध हुन्छ ।

नारी निर्णयको तहमा आज पनि पुग्न लायक बनेकी छैन । नारी स्वतन्त्र निर्णयको अधिकारी प्राणीका रूपमा समाजले स्विकारेको छैन भन्ने कुरा छोरीको शिक्षा-दीक्षा, विवाह, रोजगारी र पैत्रिक सम्पत्तिको उत्तराधिकारीको निर्णायक भूमिकामा नारीले प्राथमिकता नै नपाएका सन्दर्भहरू सांस्कृतिक रूपमा जरा गाडेर बसेका छन् । यस्ता तथ्यहरूको साक्ष्यका सन्दर्भ साहित्यमा प्रशस्त नै उपलब्ध रहेका छन् । एउटी उमेर पुगिसकेकी र आफ्नो जीवनको गति कुन दिशातर्फ अभिप्रेरित हुने हो भन्नेबारे स्वयं निर्णय गर्न सक्छन् भन्ने पक्षलाई सम्मान गर्न सक्ने अवस्था नै आएको छैन भन्ने कुरा छोरीको विवाहको योजना र त्यसको निर्णयका निम्ति अभिभावकहरूले खेलेको भूमिका निम्नलिखित साक्ष्यहरूले पुष्टि गरेका छन् ।

• हामी घर पुग्नु अगावै बुवा, आमा र भिनाजुहरू घर पुगेर विवाहबारे ननै चर्चा-परिचर्चा गरिरहनुभएको रहेछ । दुलाहालाई बाहेक सबैलाई विवाहको रङ चढिसकेको छ । मेरी आमा भनेजस्तै बुहारी भित्र्याउन पाउने कल्पना मात्रैले पनि त्यसै त्यसै प्रफुल्लित देखिनुहुन्छ । त्यस्तो रहरमा जन्मिएको एक्लो छोराको विवाहमा कुनै कसर बाँकी नरहोस् भनेर मनमनै सङ्कल्पितजस्तै देखिनुहुन्छ । बुवाको त झन् के कुरा सनेर सवै मिलेर कतै दोस्रो विवाह गर्न त बाध्य पार्ने त होइनन् भन्ने आशङ्काले घेरिएका बेला जन्मेको छोराको विवाहमा के कमी हुन आउन दिनुहुन्छ होला त ! (शेरचन, 'तेस्रो रङ्ग') ।

आजको विश्व सांस्कृतिक रूपमा निकै बदलिइसकेको छ । लैङ्गिक अवधारणा र नैसर्गिक संरचना परम्परित लिङ्ग व्यवस्थाका रूपामा मात्र अनुबन्धित नरहेर जीवन निर्वाह र व्यवसायका रूपमा समेत निबद्ध बनिसकेका छन् । नारी यौन व्यवसायी बन्ने सन्दर्भहरू त निकै पुरानिइसकेका आजका स्थितिमा पुरुष यौनव्यवसायी पनि बन्दै गएका सन्दर्भहरू विश्वमा व्यापक बन्दै गएका छन् । विदेशको धर्तीमा पुगेर एक प्रौढ महिलाको जवान रखौटो बनेर बसेका युवकको यौनव्यवसायलाई सांस्कृतिक रूपमा प्रस्तुत गरिएको सन्दर्भ तलका साक्ष्यले प्रतिपादन गरेको छ । नेपाली समाजका निम्ति अनौठो लाग्ने प्रस्तुत सन्दर्भ आजको नवसांस्कृतिक समाजमा ग्राह्य विषय बन्दै गएको छ । एक साक्ष्यका निम्ति :

• 'फेरि नि दाइ ! त्यस्ता बूढीहरूले कत्ति माया गर्दारै'छन् भने म के बताऊँ ! मार्थाले आफू नखाएर पनि मलाई खुवाउँछे । यस्सो टाउको दुख्यो भन्न हुन्न, घन्टौं टाउको मिचेर बस्छे । बजारमा आएको नयाँ लुगा भोलिपल्टै किनिदिइसक्छे । मैले जे भन्यो त्यो तुरुन्तै पुऱ्याउँछे । मलाई आफ्नो मिस्टर भन्छे । मलाई त दाइ ऊसँग बस्दा स्वर्गमै बसेको छु कि जस्तो भा'छ । मलाई त बुझ्नु भो', ऊसँग एक

वर्ष सँगै बस्ने कन्ट्र्याक्ट कति चाँडै सकिने लाग्यो भन्ने पो पीर परेको छ । उसले अर्को वर्षको लागि पनि मलाई नै राखे त हुने थियो । झन् ऊ अर्को वर्ष पेरिसमा काम गर्छु भन्दै छे । अर्को वर्षको लागि पनि उसले कन्ट्र्याक्ट बढाई भने त म एक वर्ष पेरिसमा मोज गरेर बस्न पाइने थियो ।' (इल्या भट्टराई र म उसको मिस्टर, १९३)

क्षमताको संवेदना

जीवनका अनेक स्थिति र अवस्थाहरू मानिसले बेहोरिरहेको हुन्छ । क्षमताका अनेक प्रश्नहरू निर्मित समस्याका रूपमा सन्निवेश बनेका हुन्छन् । नैसर्गिक र निर्मित जुनसुकै कमीका कारण क्षमताका विषयमा प्रश्न उठे पनि सामाजका निर्मित संस्कृतिले अनेक अर्थ प्रदान गरिरहेको हुन्छ । आङ्गिक दुर्बलता, मस्तिष्कको सुस्तता, वाणीमा रहेको अस्वाभाविकता, गति र व्यावहारिक कुशलतामा रहेका असन्तुलन लगायतका सन्दर्भहरू क्षमताको अर्थमा भूमिका खेल्ने विषयहरू हुन् । यस्ता स्थितिलाई सांस्कृतिक अर्थ दिएर सकरात्मक नकारात्मक प्रश्नहरू थोपर्ने प्रयत्नहरू हुने गरेका छन् । पुरुषको वाणीमा नारीको वा नारीको वाणीमा पुरुषको ध्वनि, नारीमा पुरुषको जस्तो हक्की र पुरुषमा नारीको जस्तो लजालु स्वभाव, आङ्गिक आकृतिमा आएका कोठी, गलगण्डजस्ता पक्षहरू नैसर्गिक कारकका तात्त्विक विषय हुन् । यिनलाई कुनै समाजको निर्मित संस्कार जन्य अर्थ दिएर मान्छेमा क्षमताको प्रश्न उठाउने प्रचलन पनि रहेको पाइन्छ । यस्ता निर्मित संस्कृतिका संवेगको उपस्थापनका करणले पनि समाजलाई पछि धकेलिरहेको हुन्छ । क्षमता सामान्य भन्दा पृथक्ताको स्थितिमा परिचय स्थापना हुने विषय भएका कारण यसले पहिचान प्रक्षेपण गर्दछ । यो पनि समाजको सांस्कृतिक विषय त्यस आइमाई कुरा हो भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ । कथाका सन्दर्भमा यसलाई पनि साक्ष्यका आधारमा पुष्टि गर्नु सान्दर्भिक ठहर्छ ।

क्षमता सीमान्तीय संवेदनाका साक्ष्य

सांस्कृतिक विकारका कारण परिवार र समाजमा एक्लो बन्दै गएको मानसिक संवेदनाले आफ्नो पहिचानको सामाजको सांस्कृतिक रूपान्तरण परिचयको स्थापनाका निम्ति सङ्घर्ष गर्ने गर्दछ । प्रदूषित संस्कृतिबाट प्रताडित भएका मान्छेले आफ्नो गुम्दै गएको परिचयको स्थापनाका निम्ति र नयाँ परिचय आर्जनका निम्ति गरिने सङ्घर्षको परिणति परिचयका रूपमा स्थापना होओस् भन्ने आशयको सांस्कृतिक बिम्ब साहित्यमा अनुस्यूत बनेको हुन्छ । यस निम्ति गरिने सङ्घर्षले परिचयको स्वरूप पनि प्रद्योतन गर्दछ । प्रस्तुत साक्ष्यमा व्यक्तिको आत्मपरिचयको स्थापना र त्यसै परिचयका आधारमा आफ्नो अस्मिताबोधको पहिचान आफैमा संरक्षित र संवर्द्धित बनेको अवस्था पकटमा आएको छ । महिलामा प्रवर्द्धित र

सुदृढ बनेको परिचयको प्रदर्शन यस उद्धरणमा प्रकट भएको छ । यसनिम्ति एक साक्ष्य यहाँ प्रकटमा ल्याइएको छ :

• ढोका घच्घच्याएको सुनी ऊ ढोका खोल्न उठछे–आफ्नो लोग्नेलाई र नवजात शिशुसँग ढोकामा उभिएको देखेर तुरून्तै ढोका बन्द गर्छे र डाको छोडी कराउँछे– "यो घर मेरो हो, किनकि यहाँ मेरी सासूले मलाई बिहे गरी बाजागाजाका साथ भित्र्याएकी थिइन् । घरको सँघार नागेर टाढा गइसकेका तिमीहरूका लागि आफ्नो परिवारलाई अन्धकारको खाडलमा धकेल्ने दुःसाहस गर्छ, त्यसको घर कहीँ पनि कहिले पनि हुँदैन । यस घरमा म छोरीलाई हुर्काएर एक्लै बस्छु । अब मलाई लोग्नेको आवश्यकता छैन । ममा एक्लै बाँच्ने आँट आइसकेको छ । ममा साहस र शक्ति पैदा भइसकेको छ । (पद्मावती सिंह र 'जिन्दगी क्यानभास जस्तै रहेछ', ३८)

यस समाजमा अभिशापका रूपमा चलेका कमैयाको नामको सांस्कृतिक कुरूपताको विरुद्धमा गरिने सङ्घर्षका आधारमा आफ्नो परिचयको थापनाका प्रयत्नहरूका अभिव्यञ्जन गरिने स्थितिको उपस्थापन पनि साहित्यमा भएको हुन्छ । सामजका बाह्य आवरणमा अनेकानेक रूपहरू प्रादूर्भूत हुँदै आए पनि सांस्कृतिक सारमा विकृतिले परिवर्तित रूप पाउन सकिरहेको छैन भन्ने कुराको बोध भएपछि त्यस सांस्कृतिक स्थितिका भोक्ताले परिवर्तित सन्दर्भमा स्थापित बन्न सङ्घर्षको यात्रा तय गर्दछ र परिणाममा आफ्नो परिचयको स्थापनामा जुट्दछ । परिचयको स्थापनाको यात्रा सङ्घर्षशील सङ्गठन, शक्तिको सञ्चय हुँदै सत्ताको स्थापनासम्मको यात्रामा परिचय प्राप्तिसम्मको प्रयत्नका परिणाममा आफ्नो परिचयको यात्रा तय गर्दछ । परिणाममा परिचयको स्थापना पनि गर्दछ । यस दिशालाई सिद्ध गर्ने काम तलको साक्ष्यले सम्पन्न गरेको छ :

• हो, हाम्रै सङ्गठनको सङ्घर्षको दबाबमा सरकारले कमैया मुक्ति घोषणा गऱ्यो तर कहाँ मुक्त भए त कमैयाहरू ? गाँसबासको ठेगान नहुँदा आज पनि यो सिङ्गो देश कमाराकै जीवनको पोर्ट्रेट छातीमा बोकेर हिँडिरहेको छ । प्रजातन्त्र आए पनि यो अन्यायपूर्ण समाजमा आज पनि अधिकांश मानिस कुनै न कुनै रूपमा कमैयाकै जीवन बिताउन बाध्य छन् । म यही अन्यायपूर्ण युगका हरेक अवशेष ध्वस्त पर्न चाहन्छु । (अभय श्रेष्ठ र 'तेस्रो किनारा' ९) ।

निष्कर्ष

सांस्कृतिक अध्ययनका नयाँनयाँ मान्यताको आविर्भाव, पूर्वीय र पाश्चात्य सांस्कृतिक चिन्तनका अवधारणा र तिनको शास्त्रीयताको स्वरूपको प्राप्ति लगायतका दिशाहरू आकलन गर्ने प्रयत्न भएको छ । साहित्यलाई अन्तर्विषयक अध्ययनका सीमामा गरिने समायोजन र सौन्दर्यशास्त्रका नव स्थापनाहरूमा

सांस्कृतिक अध्ययनको सैद्धान्तिकीकरणका सन्दर्भहरू पनि यहाँ आँकलन गरिएका छन् । संस्कृतिका तात्त्विक र निर्मित पक्षहरूको परिचय, संस्कृतिका लिङ्ग, जाति, पर्यावरण, क्षमता, उपेक्षा, कुसङ्केतन लगायतका सांस्कृतिक दिशाहरूको सैद्धान्तिक रचना लगगायतका सन्दर्भ यहाँ अध्ययनका आधारहरू अवलम्बित बनेका छन् । संस्कृतिका आधारभूत परिचयका आधारमा आधुनिक अभ्र नवआधुनिक चरणका साहित्यिक रचना समीक्षित बन्दछन् भन्ने सन्दर्भलाई शास्त्रीय आधार स्विकारिएको छ । यिनै स्वीकृत विषयका आधारमा समवर्ती कथा साहित्यका केही साक्ष्यका आधारमा आधारभूत समीक्षण कार्य भएको छ ।

केही कथाकारका कथा रचनामा सांस्कृतिक संवेदनाहरू परीक्षण गर्ने क्रममा यहाँ ससांस्कृतिक समीक्षा गरिएको छ । जति, लिङ्ग, उपेक्षा र परिचय अथवा क्षमताका पक्षहरू परीक्षण गर्ने उद्देश्यले अध्ययनको केन्द्रमा राखेर तिनको समीक्षा कार्य गरिएको छ । समवर्ती कथा साहित्यमा देखिएका सांस्कृतिक पक्षहरूलाई मानव विराट् जाति, नेपाली महाजाति र त्यस महाजाति भित्रका अनेक जातिका सांस्कृतिक रूपका केही नमुना समीक्षित बनेका छन् । त्यस्तै लिङ्गको व्यापक परिधिभित्र समाहित हुने अनेक सांस्कृतिक रूपमध्ये केही साङ्केतित समीक्षा पनि यहाँ प्रस्तुत भएका छन् । त्यस्तै कुसङ्केतनका अनेक रूपमध्ये केही नमुना यहाँ समीक्षित बनेका छन् । अभ्र परिचयको सांस्कृतिक संवेदना पनि यहाँ थोरै साङ्केतित बनेका छन् । संस्कृतिका निम्ति साक्ष्य गर्ने कथाका आधारमा सङ्क्षिप्त विवेचना गर्दै निष्कर्ष प्रदान गर्ने काममा यो समीक्षा अन्त गरिएको छ ।

सन्दर्भ सामग्री

डेबिड लज र निगेल वुड (२०११) **मोनडर्न किटिसिजम एन्ड थियोरी**, दिल्ली : पियर्सन ।

नेपाली बृहत् शब्दकोश (२०४०), काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठान ।

शेरचन, उषा (२०७०), **तेस्रो रङ्ग,** काठमाडौं : रत्नपुस्तक भण्डार ।

श्रेष्ठ, अभय (२०६८) **तेस्रो किनारा,** काठमाडौं : साङ्ग्रिला बुक्स ।

सिंह, पद्मावती (२०६५), मौन स्वीकृति, काठमाडौं : रत्नपुस्तक भण्डार ।

पाठक, व्याकुल (२०६८) **प्रख्यात नेपाली कथा,** काठमाडौं : रत्नपुस्तक भण्डार ।

श्रीमद्भागवत्गीता, ४ र १३, पियर्सन ।

**

कथाको सैद्धान्तिक परिचय

डा. लेखप्रसाद निरौला

विषयपरिचय

कथ् धातुमा **आ** प्रत्यय लागेर बनेको कथा शब्द संस्कृतमूलको नामिक पद हो । यसको शाब्दिक अर्थ केही कुरा कहनु/भन्नु वा कथेर बताउनु भन्ने हुन्छ । कथालाई आख्यान, आख्यायिका वा गाथा पनि भनिन्छ । यसलाई अङ्ग्रेजीमा स्टोरी (story), फेबल (fable), टेल (tale) आदि शब्द र हिन्दीमा कहानी तथा बङ्गालीमा गल्फ भन्ने प्रचलन छ । अङ्ग्रेजीमै प्रयोग हुने सर्ट स्टोरी (short story) शब्दले पनि लघुकथा वा कथाकै अर्थलाई द्योतन गर्दछ ।

मानवले अभिव्यक्ति क्षमताको विकास गरेसँगै मौखिक रूपमा कथा भन्ने र सुन्ने प्रचलन रहेको हुँदा कथाको सम्बन्ध मानव विकासको आदिम कालसँगै गाँसिएको छ । मानिसले बोल्न जानेदेखि नै रमाइलो गर्न वा बसिबियाँलोका लागि कथाहरू भन्ने र सुन्ने गरेका हुन् । मनोरञ्जनका लागि अथवा विषयवस्तुको अभिव्यक्तिका लागि कथाको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । वस्तुतः आख्यानात्मक संरचनाका माध्यमबाट भाव सम्प्रेषण गर्ने आधारका रूपमा नै कथालाई प्रयोग गरिएको हो । विश्वका जुनसुकै कुनामा पनि यस किसिमको पद्धति अपनाउने गरिएको पाइन्छ । विभिन्न भाषाहरूमा स्थानीय रूपमा दन्त्यकथा र लोककथा आदिका माध्यमबाट यसको विकास भएको हो । अनेक किसिमका विवरणहरू प्रस्तुत गर्न वा जीवनी आदि प्रस्तुति गर्नसमेत कथाको सहयोग लिने प्रवृत्ति प्राचीन कालदेखिकै हो । घरायसी परिवेशमा ससाना बालबालिकालाई कथाकै माध्यमबाट मुग्ध तुल्याउने प्रवृत्तिसमेत रहेको पाइन्छ । प्रारम्भमा कथाहरू कथात्मक संरचनाका लागि लेखिएका नभई तिनीहरू केवल कथात्मक किस्सा वा असन्तुलित संरचनाका रूपमा मात्र देखा परेका हुन् । त्यस्ता कथाहरू भन्ने र सुन्ने लामो परम्परा रहे पनि कथाको विधागत पहिचान कायम गरी यसको प्रस्तुति गर्ने परम्परा भने निकै पछि मात्र भएको हो ।

पौरस्त्य संस्कृत वाङ्मयको आदिम ग्रन्थ वेद हो । वैदिक वाङ्मयका उत्तरवर्ती रूपहरू उपनिषद् तथा ब्राह्मण ग्रन्थहरू हुन् । तिनमा कथाका प्रयोगहरू प्रशस्त मात्रामा रहेका छन् । वेद र उपनिषद्का विषयहरूलाई कथात्मक रूपमा समेत

प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । संस्कृतको वैदिक कालपछि उत्तरवैदिक र लौकिक संस्कृतको विकास भएकाले रामायण र महाभारतजस्ता ग्रन्थहरूमा कथात्मक अभिव्यक्तिहरू प्रशस्त मात्रामा पाइन्छन् । जातककथा, हितोपदेश, पञ्चतन्त्रका कथाहरू, बृहत्कथा, सरित्सागर आदि अनेक कृतिहरूमा कथात्मक संरचनाका स्वरूपहरू रहेका छन् । वास्तवका आधुनिक कथाहरू लोकपरम्पराबाट विकसित हुँदै आएका हुन् । लोककथा, दन्त्यकथा, नीतिकथा आदि आधुनिक कथाका पृष्ठभूमि मानिन्छन् ।

पौरस्त्य संस्कृत वाङ्मयमा कथाका प्राचीनतम प्रयोगहरू पाइए झैं पाश्चात्य साहित्यमा पनि कथाको प्रयोग प्राचीनतम नै मान्ने गरिन्छ । पश्चिमी साहित्यमा कथाको विकास इसापूर्व चार हजार वर्ष अगाडि भएको हो । पश्चिमी साहित्यका जन्मदाता होमर (इ.पू.८००) ले आफ्नो कृति *इलियड* र *ओडसी*भित्र आफूले सुनेका आधारमा आफ्नो समयभन्दा लगभग साढे तीन सय वर्ष पूर्वको कथाको प्रयोग गरेका छन् । पाश्चात्यमा समेत श्रुतिपरम्पराको प्रयोग हुने गरेको पाइन्छ । त्यहाँ पनि दन्त्यकथा, लोककथा, धार्मिक तथा नीतिकथाहरूको प्रयोग परम्परा रहेको छ । पश्चिमी जगत्मा प्रारम्भदेखि नै रहस्यमयी, रोमाञ्चकारी र त्रासदपूर्ण कथाहरूको प्रयोगसमेत हुँदै आएको छ ।

जे होस्, पौरस्त्य वा पाश्चात्य दुवै क्षेत्रमा लोककथा, दन्त्यकथा, नीतिकथा, उपदेशकथा आदिको प्रयोग श्रुतिपरम्परा वा लेख्यपरम्पराबाट विकसित हुँदै आए पनि देश, काल र वातावरणअनुकूल मानवीय समस्या र घटना आदिमा आधारित कथाहरूको लेखन उन्नाइसौं शताब्दीमा मात्र पाश्चात्य जगत्बाट भएको हो । यसै शताब्दीमा पश्चिमका जर्मनी, फ्रान्स, रूस र अमेरिकाजस्ता देशहरूमा कथाको सैद्धान्तिक अनुशीलनबाट कथाहरू लेख्न थालिएका हुन् तर नेपाली भाषाका प्रारम्भिक कथाहरूचाहिँ संस्कृत वाङ्मयबाट अनूदित परम्परामा देखा परेका हुन् । नेपालीका सन्दर्भमा संस्कृतका पञ्चतन्त्र, हितोपदेश, रामायण, महाभारत, कृष्णचरित्र, पुराण आदि ग्रन्थका कथाहरूको भूमिका उल्लेखनीय रहेको छ । पिनासको कथा, स्वस्थानी ब्रतकथा आदि पनि तिनै पृष्ठभूमिमा देखा पर्दछन् । पछि आएर गोरखापत्र, शारदा, गोर्खासंसार आदि पत्रिकाहरूले मौलिक कथाको प्रकाशनमा विशेष भूमिका खेलेका छन् ।

कथाको परिभाषा

कथा पौरस्त्य र पाश्चात्य दुवै क्षेत्रमा प्राचीन कालदेखि नै प्रयोग हुँदै आएको आख्यानात्मक विधा हो । त्यसैले कथा कस्तो हुनुपर्छ भन्ने जिज्ञासा दुवै क्षेत्रका विद्वान्हरूले यथासमयमा राख्नै आएका हुन् । पौरस्त्य संस्कृत साहित्यका विद्वान्हरूबाट कथालाई आधुनिक कथाका सापेक्षतामा भन्दा केवल आख्यान

प्रबल रचनाका रूपमा व्याख्या गरिएको पाइन्छ भने पाश्चात्य जगत्का विद्वान् समीक्षकहरूबाट आधुनिक कथाका सापेक्षतामा व्याख्या गरिँदै आएको पाइन्छ । नेपाली वा हिन्दी साहित्यका समीक्षकहरूबाट पाश्चात्य जगत्कै जस्तो आधुनिक कथाका सापेक्षतामा परिभाषाहरू गरिएका छन् । यसरी संस्कृत, अङ्ग्रेजी, नेपाली र हिन्दी आदि भाषाका विद्वान्हरूले प्रस्तुत गरेका कथासम्बन्धी धारणा वा परि भाषाहरू यसप्रकार रहेका छन् :

- सत्यम्, शिवम् र सुन्दरम्लाई व्यक्त गर्ने आख्यान कथा हो । - **महाभारत**
- सत्य घटनामा आधारित आख्यान कथा हो । - **भामह**
- गद्यकाव्यका पाँच प्रकारका भेदहरूमा आख्यायिका, कथा, खण्डकथा, परीकथा र कथालिका पर्दछन् । यी पाँचै प्रकारका कथा हुन्छन् र यिनमा सुललित पदावली र भाषिक शिल्प र विषयको उदात्तता प्रतिपादन भएको हुन्छ । - **अग्निपुराण**
- कथा परस्परको मधुर कथोपकथन, हावभाव र रसरागयुक्त मनोहारी आचरणका साथ शैयामा प्रसन्नतापूर्वक उपस्थित हुने नवदुलहीसमान सृजना हो । सहज ग्रहण गर्न सकिने कलात्मक विद्वत्तायुक्त वाक्यविन्यासका आधारमा श्रुतिमधुर र रससिक्तताका कारण कथाले कसको हृदयलाई सम्मोहित नगर्ला र ? सहजरूपमा बुझिने दीपक र उपमा र जातिजस्ता अनेक अलङ्कारबाट सम्पन्न कथाले कसको मनलाई हरण गर्दैन र ? शब्दशञ्जाल र श्लेषालङ्कारको प्रयोगजस्ता शैलीका आधारमा केही जटिलजस्तो लागे पनि कथात्मक शब्दमालाले कसको मन सम्मोहित नगर्ला र ? - **बाणभट्ट**
- गद्यकाव्यका रूपमा रहेको कथामा जीवन-जगत्को छोटो तथा औचित्यपूर्ण अभिव्यक्ति रहन्छ । यसमा नियमसङ्गत रूपमा सृजनात्मक कलाको संयोजन गरिन्छ । परीकथा, खण्डकथा, सकलकथा, आख्यायिका, र कथाजस्ता यसका अनेक भेदहरू हुन्छन् । - **आनन्दवर्द्धन**

यसरी पौरस्त्य संस्कृत साहित्यका विद्वान्हरूबाट कथासम्बन्धी केही चिन्तन वा अवधारणाहरू प्रस्तुत भए पनि तिनका अभिव्यक्तिमा आधुनिक कथालाई समेट्न सक्ने समग्र परिभाषा पाइँदैन । तिनका अभिव्यक्तिमा आंशिक रूपमै भए पनि आख्यानमूलक कथाको सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि तयार भएको छ । खासगरी आधुनिक कथाले नै कथाका रूपमा विधागत मान्यता भएको हो र कथा शब्दको प्रयोग पनि यसै सन्दर्भसँग मात्र गाँसिएर आएको हो । त्यसैले, आधुनिक कथाहरूकै सापेक्षतामा व्यक्त भएका पाश्चात्य मान्यताहरूलाई यहाँ प्रस्तुत गरिन्छ :

- एकै बसाइमा पढिसकिने सानो तर स्वयम्मा पूर्ण इतिवृत्त कथा हो । यो विशिष्ट प्रभाव उत्पन्न गर्नका लागि लेखिन्छ र त्यस्ता प्रभावलाई व्यवधान पुऱ्याउने सबै खाले उपकरणहरूको निराकरण गरिएको हुन्छ । - **एडगर एलेन पो**

• कथा पढिसक्दा कथाबाट पाठकका हृदयमा एकीकृत प्रभाव उत्पन्न होस् । पाठकको ध्यान र चाख पनि विविध दिशातिर नभई एक ठाउँमा घनीभूत होस् । - **नाथन हेल्पर्न र डेभिड लग**

• कुनै एक पात्रका जीवन सम्बन्धित महत्त्वपूर्ण घटना वा मनोदशाको सङ्क्षिप्त नाटकीय रूपद्वारा प्रतिनिधित्व गरिने वस्तु कथा हो । - जेम्स डब्ल्यु लिन

क्यामेराले कुनै दृश्यलाई टिपे झैं कथाकारले पनि आफ्नो कथामा जीवनको सानो टुक्रालाई प्रस्तुत गर्दछ । - **चेखोव**

यसरी पाश्चात्य समीक्षकहरूले कथाको विषय क्षेत्र, आयतन, प्रभावकारिता र प्रस्तुति आदिका कोणबाट कथालाई परिभाषित गर्ने प्रयास गरेका छन् । त्यस्तै नेपाली तथा हिन्दी भाषाका विद्वान् समालोचकहरूले पनि पाश्चात्य विद्वान्हरूकै जस्तो आधुनिक कथाका सापेक्षतामा कथासम्बन्धी निजी विचारहरू प्रस्तुत गरेका छन् । त्यस्ता केही उल्लेखनीय विचारहरू यसप्रकार छन् :

• कथाको भाषा प्रभावोत्पादक र शैली चित्ताकर्षक हुनुपर्छ किनभने लेखक भाषा र शैलीको अधिकारी नभए कसरी सानो कथामा पाइने छोटो ठाउँमा उसले आफ्नो चरित्रको चित्रण गरी त्यसबाट पढ्नेका हृदयमा गम्भीर भाव उत्पन्न गराउन सक्छ ? - **सूर्यविक्रम ज्ञवाली**

• कुनै एउटा पात्रका जीवनको सङ्कटमय घटनालाई कलापूर्ण रीतिले लेख्नु नै कथा रचना हो । - **गुरुप्रसाद मैनाली**

• छोटो किस्सा एउटा सानो आँखीझ्याल हो जहाँबाट एउटा सानो संसार चियाइन्छ । यो एउटा संसार हो र महान् संसार हो । - **लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा**

• एकोन्मुख प्रभाव उत्पन्न गरेर केवल एक उद्देश्यको प्राप्ति नै इष्टार्थ हुनाले कथाले एक प्रमुख पात्रको जीवनको कुनै अङ्गको र त्यस जीवनसम्बन्धी कुनै एक मुख्य घटना वा भावदशाको मात्र उद्घाटन गर्छ । - **ईश्वर बराल**

• निश्चित प्रकारको संरचनामा निबद्ध र सीमित आयतन भएको समय र स्थानभित्र विस्तारित विचार वा भावाभिव्यञ्जक सङ्क्षिप्त आख्यानात्मक गद्यरूप कथा हो । - **दयाराम श्रेष्ठ**

• परिवेश, उपाख्यान र प्रतिक्रियाको अन्तर्निहित योजनामा बाँधिएर प्रतिफलित हुने लघु विस्तार भएको गद्य सङ्कथनलाई साहित्यमा कथा भन्दछन् ।

- **मोहनराज शर्मा**

• सङ्क्षिप्त आयतनमा अङ्ग सन्तुलन बनेको र आफैमा विषयको पूर्णता बनेको, पूर्वापर सन्दर्भ सङ्गत बनेको बीसदेखि तीस मिनेटको समयमा पढिसकिने आख्यानात्मक अनुशासनमा सृजित गद्यरचना कथा हो । - **राजेन्द्र सुवेदी**

• कथा त्यस्तो रमणीय बगैंचा हो जसमा अनेक फूल फुलेका हुन्छन्, यो

त एक गमला हो जसमा एकै बिरूवाको माधुर्य समुन्न रूपमा देखिन्छ । -प्रेमचन्द

यसैगरी कथाको अभिप्रायलाई लिएर विभिन्न कोशहरूमा पनि व्याख्या गरिएको पाइन्छ । त्यस्ता कोशीय अर्थहरूले कथाको अभिप्रायलाई निकै नजिकबाट प्रस्तुत गरेका छन् । त्यसरी प्रस्तुत गरिएका केही कथासम्बन्धी कोशीय मान्यताहरू यसप्रकार रहेका छन् :

• भौतिक जीवनमा उपलब्ध र भोग गरिएका विषयहरूलाई आख्यानीकरण गरिएका सर्ग, प्रतिसर्ग, कुनै वंश, मन्वन्तरका आचरण र इतिवृत्त, वंशपरम्पराको अनुकथन अथवा आख्यायिका, पुराण, प्रबन्ध, कल्पनाश्रयी कथा, प्रवल्लिका, पहेलिकालगायतका भेदमा विभाजित हुन सक्ने परस्पर सन्दर्भ र कथोपकथनयुक्त गद्यात्मक आख्यान कथा हो ।   - **अमरकोश**

• केवल एउटै सूच्य विचार तथा उद्देश्य रहेको, अनेक लक्ष्यको संयोजन गरिए पनि तिनलाई नियन्त्रण गरिएको, रचनाविधिको तत्क्षणता र तर्कसम्मत प्रस्तुतिमा ध्यान दिइएको, न लामो न छोटो सीमित पात्र र सीमित कार्यकलाप प्रस्तुत गरिएको र जटिलतामा ध्यान पुऱ्याइएको आख्यानात्मक गद्य रचना कथा हो ।

- **इनसाक्लोपिडिया ब्रिटानिका**

• परस्परको सन्दर्भलाई तारतम्य मिलाएर विषयवस्तु र कथ्य, पात्र र परिवेशसमेतका आधारमा निष्कर्षविन्दुसम्म पुऱ्याउने घटनाको उपक्रमलाई कथा भनिन्छ ।- **द अक्सफोर्ड इङ्ग्लिस डिक्नेरी**

• कथा भनेको गद्यमा लेखिएको आख्यानयुक्त प्रबन्धकाव्यको यथाशक्य छोटो रूप, कहानी, गल्प वा लघुकथा हो ।   - **नेपाली बृहत् शब्दकोश**

यसरी कथालाई परिभाषित गर्ने क्रममा विभिन्न क्षेत्रका विद्वान्हरूले यथासमयमा आआफ्ना धारणाहरू प्रस्तुत गरेका छन् । विभिन्न कोशहरूका माध्यमबाट पनि कथासम्बन्धी मान्यताको चिरफार गर्ने प्रयास भएको छ । प्रायः सबैले कथालाई छोटो आयतनमा लेखिने गद्यात्मक प्रकृतिको आख्यान विधाका रूपमा चिनाएका छन् । जे होस्, उपर्युक्त मान्यताहरूको निष्कर्षका आधारमा कथा भनेको कौतूहलपूर्ण, प्रभावोत्पादक, सङ्क्षिप्त प्रकृतिको र आफैमा पूर्ण गद्याख्यानमूलक सिर्जना हो भन्न सकिन्छ ।

कथाका तत्त्वहरू

कथा आफैमा पूर्ण आख्यानमूलक गद्यरचना हो । यसका निर्मापक घटक वा उपकरणहरू नै कथाका तत्त्व हुन् । कथाका तत्त्वहरू स्थूल अर्थात् बाह्य तलमा देखिने मूर्त र सूक्ष्म अर्थात् कथाकै गहन तलमा रहने अमूर्त गरी दुई किसिमका हुन्छन् । स्थूल तत्त्वका रूपमा कथानक, चरित्र र परिवेश पर्दछन् भने सूक्ष्म तत्त्वका रूपमा उद्देश्य, भाषाशैली, दृष्टिविन्दु आदि पर्दछन् । यसरी कथाका

समग्र मुख्य उपकरण वा तत्त्वहरू निम्नलिखित रहेका छन् :

कथावस्तु/कथानक

कथावस्तुलाई कथानक, घटनावलीको ढाँचा, विषयवस्तु वा आख्यानतन्तु पनि भनिन्छ । यसभित्र जुनसुकै विषय वा घटनालाई चरित्रको सहयोगमा उत्सुकतापूर्ण या संशयपूर्ण ढङ्गबाट प्रस्तुत गरिन्छ । खास गरी त्यो घटना किन घटित भयो वा हुँदै छ र अब के हुन्छ ? जस्ता प्रश्न या जिज्ञासाहरूको समाधानको अपेक्षा नै कथावस्तुको मुख्य पहिचान हो । कथाको अपरिहार्य घटक पनि कथावस्तु नै हो । भामह, अरस्तु र एडगर एलेन पोलगायतका अनेकौं विद्वान्हरूले कथावस्तुको अपरिहार्यतालाई औंल्याएका छन् । यसभित्र अनेक घटनाहरूको संयोजन हुने हुँदा मौलिक, ऐतिहासिक, पौराणिक र वैज्ञानिक आदि अनेक स्रोतहरूबाट कथातन्तुको ग्रहण गरिन्छ । यद्यपि कथावस्तुका लागि *त्यसपछि के भयो* भन्ने जिज्ञासा मात्र नभएर *किन भयो* भन्ने जस्ता कार्यकारणमूलक सम्बन्धहरूको पनि आवश्यकता पर्दछ र प्रत्येक कथावस्तुभित्र घटनाक्रमको प्रारम्भिक भाग, मध्यभाग र अन्त्यभाग रहेकै हुन्छ । सामान्यतया कथाभित्र विषयसन्दर्भको चिनारी, सङ्घर्ष विकास, सङ्कटावस्थाहरू, चरम उत्कर्ष, सङ्घर्ष ह्रास र उपसंहारको क्रम आवश्यक हुन्छ तापनि कथाको प्रस्तुतिगत ढाँचाका आधारमा तिनको आनुपातिक विन्यासमा भिन्नता रहन सक्छ । त्यसैले कथावस्तुलाई घटनाक्रमहरूको थुप्रोका रूपमा मात्र नभई अन्वितिपूर्ण घटनाहरूको तर्कपूर्ण र कौतूहलपूर्ण प्रस्तुतिका रूपमा लिने गरिन्छ । समाजबाट लिइने विषयस्रोतका आधारमा सामाजिक कथावस्तु तयार हुन्छ भने इतिहास, पुराण वा विज्ञान आदिबाट लिइने कथावस्तुका आधारमा तत्तत् प्रकृतिका कथाहरू निर्माण हुन्छन् तर तिनको आन्तरिक शृङ्खला अत्यन्त अन्वितिपूर्ण हुनु आवश्यक छ ।

समकालीन कथाहरूमा कथावस्तुको अनिवार्यतालाई अत्यधिक प्राथमिकतामा नराख्न पनि सकिन्छ । कथावस्तुको सूक्ष्मताभित्र पात्र वा परिवेशको मात्रा अधिक हुने किसिमका कथाहरू पनि लेख्न सकिन्छ । त्यसैले कतिपय कथाहरू अकथात्मक प्रकृतिका पनि हुन सक्दछन् तर तिनमा पनि सूक्ष्म आख्यानको सूत्रात्मक सङ्केतचाहिँ रहन्छ नै । कथावस्तुको मूर्तता र जीवन्तताकै लागि पात्र र परिवेशहरूको सहयोग अपेक्षित हुन्छ ।

पात्र/चरित्र

कथाको अर्को निर्मापक घटकका रूपमा पात्र/चरित्र/सहभागीलाई लिइन्छ । आख्यानतन्तुलाई उत्तरोत्तर गतिशील तुल्याउन वा कार्यव्यापारका माध्यमबाट घटनावलीका प्रारम्भदेखि अन्त्यसम्मका विन्दुहरू निर्धारण गर्न पात्रहरूको अनिवार्यता रहन्छ । पात्रविनाको कथाले जीवन्तता नपाउने हुँदा मानसिक

प्रतिक्रियाको उपस्थापनका लागि समेत तिनको प्रयोग हुने गर्दछ । अतः पात्रहरूको व्यक्तित्व, कार्यकलाप, अभिमत र संवाद आदिका माध्यमबाट नै समग्र कथावस्तु प्रभावित हुने हुँदा कथाका लागि क्रियाकलापका भुक्तभोगी पात्रहरू निर्विकल्प मानिन्छन् ।

कथामा मानवीय र मानवेतर जुनसुकै प्रकृतिका पात्रहरूको प्रयोग हुने गरे पनि तिनको कार्यकलाप, संवाद र व्यक्तित्व मानवीय प्रकृतिकै हुने गर्नछ । तिनीहरू लैङ्गिक दृष्टिले स्त्री र पुरुषकै कोटिमा रहेका हुन्छन् । तिनका कार्यगत आधारहरू पनि प्रमुख, सहायक र गौण रूपमा रहन्छन् । कहिले अनुकूल र कहिले प्रतिकूल आचरण दर्शाउनु तिनीहरूको प्रवृत्ति हुने गर्दछ । स्वभावका आधारमा पनि तिनका गतिशील र गतिहीन/स्थिरजस्ता भिन्नताहरू देखा पर्दछन् । जीवन चेतनाका आधारमा पात्रहरूले कहिले वर्गीयताको प्रतिनिधित्व गर्दछन् भने कहिले निजी व्यक्तित्वको मात्र प्रतिनिधित्व गर्दछन् । कथामा पात्रहरूको आसन्नतालाई हेर्दा तिनीहरूको उपस्थिति मञ्चीय अर्थात् प्रत्यक्ष र नेपथ्यगत अर्थात् परोक्ष रूपमा देखा पर्दछ । त्यसैगरी कतिपय पात्रहरू बद्ध रूपमा रहे पनि कतिपय मुक्त रूपमा रहेका हुन्छन् ।

केही आधुनिक कथाहरूमा आख्यानतन्तुभन्दा चारित्रिक विशिष्टताको मात्रा प्रबल हुने गरेको पाइन्छ । त्यस्ता कथाहरू घटनाप्रधान नभई चरित्रप्रधान हुने गर्दछन् । चरित्रलाई नै कथाको प्राणका रूपमा र कथानकलाई शरीरका रूपमा झैं हेर्ने प्रवृत्तिस्वरूप चरित्रप्रधान कथाहरू देखा पर्दछन् । त्यस्ता कथाहरूमा चारित्रिक विशिष्टता झल्काउन चरित्रहरूको अनुकूलता, सजीवता, यथार्थता, मौलिकता र कलात्मकता लगायतका अनेक पक्षहरूमा सतर्कता अपनाइन्छ ।

परिवेश/देश, काल र वातावरण

परिवेशलाई घटना वा पात्रहरूको आधारभूमि अर्थात् स्थान, समय र वातावरणका रूपमा लिइन्छ । विनाआधारपीठ कुनै पनि कार्य गर्न नसकिने हुँदा कथाका लागि कार्यव्यापारको आधारपीठ भनेकै परिवेश हो । घटना र पात्रहरूको विश्वसनीयताका कारण आधुनिक कथाका सन्दर्भमा परिवेशको विशिष्ट भूमिका रहन्छ र अपरिहार्य मानिन्छ ।

देश भनेको कथाको घटनास्थल हो भने काल भनेको घटना घटेको या कार्यकलाप सम्पन्न भएको समय हो । देशका रूपमा कुनै सामान्य ठाउँ वा खास ठाउँ रहन सक्छ भने समय पनि कुनै सामान्य र विशिष्ट दुवै किसिमको हुन सक्छ । त्यस्तो ठाउँ र समय जहाँबाट स्थानीय जनजीवनको अभिव्यक्ति हुन्छ अथवा रीतिस्थिति, प्रचलन व्यवहार, प्रथा र रहनसहन आदिको यथार्थ सङ्केत मिल्छ । साथै स्थानीय रङ्गलाई दर्शाउने किसिमको आधार तयार हुन्छ ।

परिवेशकै आधारमा घटनाक्रमका सम्भावित मोडहरूको समेत सङ्केत पाउन सकिन्छ । घटना र पात्रअनुकूलको परिवेशले कथाको विश्वसनीयता र प्रभावकारितालाई दर्शाउने हुँदा तदनकूल परिवेशको चयन कथाका लागि उपउक्त मानिन्छ । मञ्चीय वा नेपथ्यीय परिवेशहरू कथाका कुनै न कुनै सन्दर्भसँग गाँसिएर आउँछन् नै । अतः परिवेश पनि कथाका लागि अनिवार्य स्थूल तत्त्व मान्ने गरिन्छ ।

उद्देश्य/सारवस्तु

साहित्यका अन्य विधामा जस्तै कथामा पनि उद्देश्यले कथाकारद्वारा प्रस्तुत गर्न खोजिएको सारवस्तुलाई सङ्केत गर्दछ । विनाप्रयोजन जीवन जगत्का कुनै पनि सन्दर्भहरू कथाका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिँदैनन्, त्यसैले कुनै न कुनै सन्देश दिने उद्देश्यका साथ कथाहरू लेखिने भएकाले हरेक कथाभित्र आआफ्नै प्रकृतिका उद्देश्यहरू हुन्छन् । जुन समय वा परिवेशमा जस्तो प्रकृतिको घटना सन्दर्भलाई लिएर कथाहरू लेखिन्छन् तिनका उद्देश्यहरू तिनै सन्दर्भसँग गाँसिएका हुन्छन् । मौलिक, ऐतिहासिक, पौराणिक, दार्शनिक, वैज्ञानिक आदि जुनसुकै विषयहरू भए पनि तिनले एउटै उद्देश्य नराखी फरकफरक उद्देश्यहरूलाई समेटेका हुन्छन् ।

हिजोआजका कथाहरूले मनोरञ्जन प्रदान गर्दै नैतिक उपदेश दिने र कालक्रम व्यतीतका लागि सहयोग पुऱ्याउने मात्र नभई जीवन व्यवहारका अनेक पक्षहरूको जानकारी गराउने उद्देश्य राखेका हुन्छन् । त्यसैले कथाका उद्देश्यहरू यथार्थको बोध गराउनु, समस्या दर्शाउनु, चारित्रिक विशिष्टता झल्काउनु, जीवनदर्शनका रहस्यमयी पाटाहरूको जानकारी गराउनु, नैतिक सन्देश प्रदान गर्नु, सुधारका लागि परिवेश तयार गर्नु, समकालीन सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक र राजनीतिकलगायत अनेकौं परिवेशबारे अवगत गराउनु आदि विविध किसिमका हुने गर्दछन् । वास्तवमा कतै परिवर्तनका दृष्टिले, कतै मनोवैज्ञानिक अवस्थाहरूको चिरफारका दृष्टिले र कतै मानवीय परिकल्पनाहरूलाई रोमाञ्चकारी प्रस्तुतिका दृष्टिले कथाहरूको भूमिका उल्लेखनीय हुने गर्दछ । त्यस्तै समयको बढ्दो विकृति विसङ्गतिको चिरफारका दृष्टिले अथवा स्वतन्त्र यौनिक जीवनका प्रभाव र परिणामहरूको प्रस्तुतिका दृष्टिले समेत वर्तमान कथाहरू सन्देशमूलक मानिन्छन् । जे होस्, धर्म, अर्थ, काम, मोक्षदेखि आनन्द, नीतिशिक्षा, मनोरञ्जन, सुधारको मार्गदर्शन, समस्याको जानकारी, जीवन भोगाइ र दार्शनिक अनुभूतिलागायतका यावत् पक्षहरूका बारेमा सन्देश दिन सक्नु नै कथाका उद्देश्यगत वैशिष्ट्यहरू हुन् ।

भाषाशैली

कथाका जुनसुकै आख्यानमूलक परिघटनाहरू वा विषय सन्दर्भहरूको

अभिव्यक्तिगत माध्यम भनेको भाषाशैली हो । भाषा र शैलीजस्ता दुई पद मिलेर बनेको यस समस्त पदमा भाषालाई अभिव्यक्तिको माध्यमका रूपमा र शैलीलाई त्यसको तरिका वा विधिका रूपमा लिने गरिन्छ । कथा साहित्यको भाषिक प्रकार्य भएकाले साहित्यका अन्य विधामा भन्दा केही फरक र विशिष्ट प्रकृतिको भाषाशैलीको प्रयोग गरिन्छ ।

सामान्यतया भाषा परिवर्तनशील हुने भएकाले यसलाई कोशीय अर्थका रूपमा मात्र सीमित नगरी विचलनपूर्वक प्रयोग गर्न पनि सकिन्छ तर साहित्यका पद्यविधामा जस्तो अत्यधिक विचलन नभई कथाको भाषामा सामान्य विचलन हुने हुँदा ध्वन्यात्मकताको भन्दा तार्किक स्पष्टताको अपेक्षा गरिन्छ । वाक्यात्मक संरचनाका दृष्टिले समेत कथामा आलङ्कारिक विशिष्टताभन्दा अपेक्षाकृत सरलता र शिथिलतालाई आत्मसात् गर्दै व्याकरणसम्मत वाक्यगठनको प्रक्रिया अवलम्बन गरिन्छ । कथाकारका आफ्ना अभिव्यक्तिका सन्दर्भमा र कथाकारद्वारा प्रयुक्त पात्रहरूको संवादका सन्दर्भमा भाषिक प्रयोग निश्चय पनि फरक हुन सक्छ तर दुवैमा स्वाभाविकता हुनु आवश्यक मानिन्छ । पाठकसम्म प्रक्षेपण गरिने विषयका लागि सकेसम्म उपयुक्त भाषिक माध्यम नै अपेक्षित हुन्छ । त्यसकारण पनि कथाको भाषामा सरलता, तथ्यात्मकता तर कलात्मक स्पर्शसहितको प्रतीकात्मकता, कौतूहलपूर्ण संशयकारिता र आवश्यकताअनुसारका विराम चिह्नहरूको प्रयोगबहुलता उपयुक्त मानिन्छ ।

कथाको विषयवस्तु, परिवेश, पात्रविधान र उद्देश्य आदिका आधारमा भाषिक प्रयोगमा समेत उच्च, मध्यम र निम्न प्रकृतिका प्रयुक्तिहरू रहन सक्दछन् । त्यसैगरी कथाकारका आआफ्नै स्थानीय, प्राज्ञिक, प्रतिभाजन्य क्षमता र विशिष्टता आदिका आधारमा भाषाशैलीको प्रयोग हुन सक्दछ । परम्परागत शैली होस् या आधुनिक शैली, कथा आख्यानात्मक विधा भएकाले यसभित्र काव्यात्मकताभन्दा वर्णनात्मकता, व्याख्यात्मकता र वैज्ञानिकता आदिको यथोचित र मीठासपूर्ण प्रयोग जरुरी हुन्छ । जति व्यवस्थित र उपयुक्त भाषाशैलीको प्रयोग गरिन्छ त्यति नै कथाको प्रभावकारिता प्रकट हुने हुँदा भाषाशैलीलाई कथाको अनिवार्य र विशिष्ट प्रकृतिको अभिव्यक्ति माध्यम मान्न सकिन्छ । विषयवस्तुको सम्प्रेषणदेखि आयतनको सीमाङ्कनसम्मका कुरालाई भाषाशैलीले प्रभाव पार्दछ ।

कथोपकथन/संवाद

कथाभित्र प्रयुक्त पात्रहरूको आपसी वार्तालाप नै कथोपकथन वा संवाद हो । घटनाक्रमको विस्तृतिका लागि अथवा पात्रहरूको वैयक्तिक स्वभाव या प्रवृत्तिबारे जानकारीका लागि पात्रपात्रका बीचमा आपसी कुराकानी हुनु जरुरी छ । त्यसै कारण पनि कथाका लागि संवादको छुट्टै सन्दर्भ उठाइएको हो । यद्यपि

नाटकमा जस्तो सम्पूर्ण रचना नै संवादमूलक नभए पनि कथामा संवादको फरक अस्तित्त्व रहेकै हुन्छ । हुन त कतिपय अवस्थामा कथाकार स्वयम् समाख्याता बनेर कथावस्तुलाई विकासतर्फ डोहोऱ्याइरहेको हुन्छ तापनि कथाको विश्वसनीयता र रुचिपूर्णताका लागि संवादयोजनाको विशिष्ट भूमिका रहन्छ । अफ्न विषय सन्दर्भअनुसार फरक-फरक प्रकृतिका पात्रहरूको स्वतन्त्र पहिचान झल्किने किसिमबाट प्रस्तुत गरिएको कथोपकथनले पाठकलाई गहिरो प्रभाव पार्न सक्दछ । अतः कथोपकथन वा संवाद कथाका लागि आवश्यक प्रमुख उपकरण मानिन्छ ।

दृष्टिविन्दु

दृष्टिविन्दु भनेको आख्यानकारको उपस्थिति हो । आख्यानकारले चरित्र, कार्यव्यापार र परिवेश आदिलाई पाठकसामु प्रस्तुत गर्ने पद्धतिका रूपमा दृष्टिविन्दुको आवश्यकता पर्दछ । कसको आख्यान हो ?, कसले भनिरहेको छ ? अर्थात् कथाको को समाख्याताले कसको कथानकलाई कसरी भनिरहेको छ ? भन्नेजस्ता कुराहरूको निर्धारण दृष्टिविन्दुबाट गरिन्छ । कहिले कथाकार स्वयम् आफ्नै कथाको समाख्याता हुन्छ भने कहिले आफू अलग्गै बसेर अरूकै कार्यव्यापारको प्रस्तुति गरिरहेको हुन्छ । यसकारण पनि कथाभित्र मूलतः प्रथम पुरुष र तृतीय पुरुष गरी दुई किसिमको दृष्टिविन्दुको प्रयोग गरिन्छ ।

प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु भनेको आन्तरिक दृष्टिविन्दु हो । यसमा **म/हामी**का माध्यमबाट कथा भनिने हुँदा यो आत्मपरक प्रकृतिको हुन्छ । समाख्याताले स्वयम् आख्यानभित्रै रहेर विश्वसनीय ढङ्गबाट पाठकसामु घनिष्ठता बढाउन सक्ने भएकाले यस किसिमको दृष्टिविन्दुलाई पाठकहरूले रूचाउने पनि गर्दछन् । त्यसैगरी तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुलाई बाह्य दृष्टिविन्दु भनिन्छ । यसमा समाख्याता आख्यानभित्र नरही बाहिरै बसेर आफूले सबैथोक जानेझैं **ऊ, त्यो** वा कुनै **व्यक्ति**लगायत तृतीय पुरुषका माध्यमबाट यावत् घटनाहरू प्रस्तुत गर्दछ, त्यसैले यसलाई सर्वज्ञ दृष्टिविन्दु र सीमित दृष्टिविन्दु गरी दुई भेदमा व्याख्या गरिन्छ । हुन त सर्वज्ञ दृष्टिविन्दुमा पनि हस्तक्षेपी अर्थात् सबै आफैले मात्र जानेझैं र अहस्तक्षेपी अर्थात् निर्वैयक्तिक भएझैं नाटकीय ढङ्गबाट कार्यव्यापार प्रस्तुत गरिने भएकाले यो पनि दुई किसिमकै हुन्छ तर सीमित दृष्टिविन्दुका रूपमा समाख्याताले कथानक, आफ्ना विचार वा अभिव्यक्तहरूलाई कोही निश्चित व्यक्ति प्रतिनिधि या समूहभित्र मात्रै सीमित गर्दछ । जे होस्, कथाभित्र समाख्याताले समाख्यान गर्नका लागि निर्धारण गरेको पद्धति नै दृष्टिविन्दु भएकाले कथाका लागि यसको अनिवार्यता रहन्छ ।

द्वन्द्व

कथावस्तुको गतिशीलताका क्रममा अर्थात् घटनाको विकासका क्रममा

वा चारित्रिक वैशिष्ट्यको उद्घाटनका क्रममा द्वन्द्वको विशेष भूमिका रहन्छ । कथाको प्रारम्भपछि क्रमशः सङ्घर्ष विकास, चरम र सङ्घर्ष ह्रासका लागि द्वन्द्वले नै प्रभाव पार्दछ । वास्तवमा द्वन्द्व भनेको दुई विपरीत अवस्था, विचार वा परिवेशका कारण उत्पन्न टकराहट हो । यो कथाभित्र पात्रपात्रका बीच बाह्य रूपमा अथवा एउटै पात्रमा उत्पन्न हुने विपरीत प्रकृतिका मानसिक चिन्तनका बीच आन्तरिक रूपमा समेत उत्पन्न हुने गर्दछ । आन्तरिक द्वन्द्वहरू पनि कहिले दुवै सकारात्मक अवस्थाका बीच, कहिले दुवै नकारात्मक अवस्थाका बीच र कहिले सकारात्मक र नकारात्मक दुवै अवस्थाका बीच हुने गर्दछन् । जे होस्, द्वन्द्वलाई भौतिक र मानसिक गरी दुई वर्गमा विभाजन गर्ने परम्परा रहँदै आएको छ । यद्यपि मानसिक द्वन्द्वले बाह्य द्वन्द्वलाई प्रभाव पार्ने गर्दछ तापनि कथामा दुवै खाले द्वन्द्व समान रूपमा रहनै पर्छ भन्ने अनिवार्यता छैन ।

कौतूहल

कथालाई साहित्यको लोकप्रिय विधाका रूपमा मान्नुपर्ने कारण भनेकै पाठकले कथाभित्र जहिलेसुकै आफ्नो मनलाई कौतूहलपूर्ण रहेको पाउँछ । आख्यानतन्तु विस्तृतिका क्रममा होस् अथवा चारित्रिक वैशिष्ट्यको उद्घाटनका क्रममा होस् कथाभित्र पाठक-मन कौतूहलपूर्ण नै रहन्छ । छोटो बसाइमा सजिलै बुझ्ने गरी कुनै निश्चित विषयमा केन्द्रित रहेर रोचकपूर्ण तरिकाले पाठक-मनलाई अन्यमनस्क हुन नदिई कौतूहल र संशयपूर्ण तरिकाबाट एकाग्र तुल्याउन सक्नु नै कथाको विशिष्ट पहिचान हो । कथाको प्रारम्भदेखि परिसमाप्तिसम्म अविश्रान्त किसिमबाट रूचिपूर्ण तरिकाले एकाग्र तुल्याउने प्रवृत्तिका कारण नै कथामा कौतूहलताको विषयलाई समेटिएको हो । कौतूहलकै कारण पाठकको अभिरुचिलाई एउटा निश्चित निष्कर्षमा पुऱ्याइन्छ र पाठकका जिज्ञासाहरूलाई शान्त तुल्याइन्छ, त्यसैले कथाका प्रमुख घटकका रूपमा कौतूहललाई लिने गरिन्छ । अतः कौतूहलपूर्ण सङ्क्षिप्त गद्याख्यानमूलक रचनालाई नै कथा मान्न सकिन्छ । यीबाहेक पनि कथाका निर्मापक घटकका रूपमा शीर्षक र विषय-सूत्रसमेतलाई लिन सकिन्छ ।

निष्कर्ष

कथा मानवजीवनसँग अभिन्न रूपमा गाँसिंदै आएको प्राचीनतम साहित्यिक विधामध्ये एक हो । सिर्जनात्मक प्रकृतिको यस विधालाई आख्यानात्मक विधाका रूपमा लिने गरिन्छ । साहित्यका काव्य, नाट्य र निबन्धभन्दा केही फरक प्रकृतिको यो विधा धेरै सन्दर्भबाट उपन्याससँग निकटतम रहे पनि आफैमा स्वतन्त्र र पूर्ण विधा हो । छोटो बसाइमा पढ्न सकिने लोककथा, दन्त्यकथा र नीतिकथाहरूको पृष्ठभूमिबाट तयार भएको कथा विधाले संस्कृतका प्राचीन कथात्मक रचनालाई

भन्दा उन्नाइसौं शताब्दीमा पाश्चात्य जगत्बाट विकसित आधुनिक कथाका अर्थमा आफ्नो पहिचान बनाएको छ । सबै खाले पाठकका लागि त्यति रूचिकरको विधा मानिदै आएको कथाका निर्मापक घटकहरूमा कथावस्तु, पात्र, उद्देश्य, परिवेश, भाषाशैली, कथोपकथन, दृष्टिविन्दु, द्वन्द्व र कौतूहल आदि रहेका छन् । विश्वसाहित्यमा झैं नेपाली साहित्यमा पनि विषयगत आधारमा सामाजिक, मनोवैज्ञानिक, प्रगतिवादी, अस्तित्ववादी, ऐतिहासिक, धार्मिक तथा दार्शनिक आदि विभिन्न किसिमका कथाहरू अथवा उद्देश्यका आधारमा घटना प्रधान, चरित्र प्रधान, समस्या प्रधान, शैली प्रधान र विचार प्रधान आदि अनेक किसिमका कथाहरू लेखिँदै आएका छन् । साहित्यमा नयाँनयाँ विधाहरूको अस्तित्वबारे बहस हुँदै आए पनि सैद्धान्तिक स्वरूप प्राप्त गरिसकेको कथाको वैशिष्ट्य आफैमा समुन्नत नै रहेको छ ।

सन्दर्भसूची

अर्याल, भैरव, (२०४३), *साझा कथा,* ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद र ज्ञानु अधिकारी (२०६९), *नेपाल कथाको इतिहास,* काठमाडौं : ने.प्र.प्र. ।

जोशी, रत्नध्वज, (२०२५), *नेपाली कथाको कथा,* काठमाडौं : साझा प्रकाशन ।

ज्ञवाली, सूर्यविक्रम, (१९९५) *कथाकुसुम,* दार्जिलिङ : नेपाली साहित्य सम्मेलन ।

डेबिड लज र निगेल वुड, (सन् २०११), *मोडर्न किटिसिजम एन्ड थियोरी,* दिल्ली : पियर्सन ।

त्रिपाठी, वासुदेव, (२०२८), *विचरण,* काठमाडौं : भानु प्रकाशन ।

पाठक, व्याकुल, (२०६८), *प्रख्यात नेपाली कथा,* काठमाडौं : रत्नपुस्तक भण्डार ।

बराल, ईश्वर, (२०२९ सम्पा.) *झ्यालबाट,* ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

रुद्रट (सन् १९८९), *काव्यालङ्कार,* वाराणसी : चौखम्बा विद्याभवन ।

विश्वनाथ, (सन् २००७), *साहित्यदर्पण,* वाराणसी : चौखम्बा विद्याभवन ।

शर्मा, मोहनराज, (२०५५), *समकालीन समालोचनाः सिद्धान्त र प्रयोग,* काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।

......................., (२०५०) *कथाको विकास प्रक्रिया,* (दो.सं), ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

श्रेष्ठ, दयाराम र मोहनराज शर्मा, (२०३४), *नेपाली साहित्यको सङक्षिप्त इतिहास,* ने.रा.प्र.प्र. ।

सुवेदी, राजेन्द्र, (२०५१ सम्पा.), *स्नातकोत्तर नेपाली कथा,* ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

......................., 'कथाको सिद्धान्त' *वैजयन्ती,* (वर्ष ७, अङ्क ३, पूर्णाङ्क ३३, २०७१ भाद्र-असोज) पृ.७२-८७ ।

.................., (२०५१), *स्नातकोत्तर नेपाली कथा,* (सम्पा.), ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

**

कथा : एक परिचर्चा

विनयकुमार शर्मा नेपाल

कथाको आरम्भ भाषा साहित्यको थालनीदेखि नै भएको हो । कथालाई संस्कृत वाङ्मयले आख्यान विधा अन्तर्गत राखेको पाइन्छ । कथालाई कथाको अतिरिक्त आख्यान, गाथा, आख्यायिका पनि भन्ने चलन छ । अङ्ग्रेजीमा कथालाई स्टोरी, टेल, फेबल (story, tale, fable) भनिन्छ । कथा अलि लामो भए लघु उपन्यास र शृङ्खलाबद्ध लामो भए उपन्यास हुने हुनाले कथाले छोटो अर्थात् एक बसाइमा पढिने विधि वा नियमलाई आत्मसात् गरेको देखिन्छ भने कथालाई अति सानो एक डेढ पेजमा सीमित पारेर लेखिएकोलाई लघुकथा (short story) भन्ने प्रचलन छ । देवकोटाकै शैलीमा भन्ने हो भने कथा 'सानो संसार चियाउने सानो झ्याल हो ।'

कथा उहिल्यै र अहिले अर्थात् जुनसुकै देशमा सबैभन्दा धेरै प्रचलित भएको साहित्यको एउटा विधा हो । मानवीय सभ्यता सँगसँगै जन्मेजस्तो लाग्ने कथा साहित्य पौराणिक कालदेखि नै चलिआएको देखिन्छ । भाषा साहित्यको आरम्भबाटै सुन्ने र कथ्ने परम्पराको रूपमा कथाको थालनी भएको मान्न सकिन्छ । मनोरञ्जनको लागि होस् वा विषय वस्तु, व्यक्ति चिनाउन होस्, अथवा आफ्नो विवरण दिन होस् वा अरुको विवरण लिन होस् कथाको आरम्भ भएको हुनुपर्छ । विश्वको जुनसुकै देश र भाषामा दन्त्यकथा, लोककथा, विवरण, जीवनी आदि कथिनु र लेखिनुबाट नै कथाको सुरुआत भएको हो भने यसको आरम्भ भाषा साहित्यको आरम्भदेखि नै भएको हो भन्न सकिन्छ । हाम्रै समाजमा पनि कथा कथ्न नजान्ने र कथा सुन्न नपाएका बालबालिका बिरलै होलान् । बच्चैदेखि मान्छेलाई भुलाउने बाटो कथा नै हो । समय परिवेशअनुसार मान्छेले विषय, वस्तु र घटनाबाट उठेर व्यक्ति चरित्र, विचार, भाव, वाद आदिले जेल्दै जेल्दै अनेक कल्पनातीत विचारहरू जोडर कथा लेखिन थाले ।

पूर्वमा वेद र उपनिषत्का दर्शन र ज्ञानका विषयलाई कथाको स्वरूपमा ढालिए । विभिन्न पुराणहरूबाट विकास हुँदै जातक कथाहरू लेखिए । कथ्ने र सुन्ने श्रुतिको रूपमा व्याप्त गाथा, व्यथा र कथाहरू लिपिबद्ध भए । पञ्चतन्त्रले पशुपन्छी आदिलाई समेटेर नीतिकथा दियो । पुराणको आधार लिएर गुणाढ्यले

'बृहत्कथा' लेखे र त्यसलाई पैशाची भाषाबाट संस्कृतमा क्षेमेन्द्रले 'बृहत्कथा मञ्जरी' र सोमदेवले 'कथा सरित्सागर' लेखे । यसरी लोककथा, दन्त्यकथा, नीतिकथाको विकास हुँदै अब त कथाको अगाडि जुनसुकै शब्द पुच्छर गाँसेर फलानो कथा भनिन थालेको पनि धेरै भइसक्यो ।

पश्चिमी साहित्यमा पनि कथाको विकास आजभन्दा छ हजार वर्ष अर्थात् ईशा पूर्व चार हजार वर्ष अगाडि भएको विश्वास गरिएको छ । ईशा पूर्व आठ सय वर्षका पश्चिमी साहित्यका जन्मदाता होमरले आफ्नो कृति 'इलियड' र 'ओडसी'को कथावस्तु उनले सुनेको उनको कालभन्दा साढे तीन सय वर्ष पूर्वको युद्धको ऐतिहासिक कथाको आधारमा लेखिएको हो । यसबाट पश्चिमको साहित्यमा पनि कथा विधा पहिले श्रुतिकै रूपमा अनि लोक र दन्त्यको रूपमा आरम्भ भएको हो भनी मान्न सकिन्छ । मिश्र अर्थात् हालको इजिप्ट भौगोलिक रूपले युगौंयुगदेखि एशिया, युरोप र अफ्रिकाको सेतुको रूपमा रहको देश हो । मिश्रमा एक अज्ञातद्वारा लिपिबद्ध शीर्षक नभएको एउटा दन्त्यकथा तीन हजार वर्ष पहिले लेखिएको पाइएको छ । रहस्य, रोमाञ्च, त्रासदीपूर्ण, प्रेममय, वाइवलका धार्मिक, इसपका नीति आदिका कथाहरू पश्चिमी साहित्यको धरोहर नै मानिन्छ ।

लोककथा, दन्त्यकथा, नीतिकथा, उपदेशकथा आदि लेखिए तापनि घटना र समस्यामाथि मानवीय संवेदनाहरूलाई समेटेर लेखिएको आधुनिक कथाको सूत्रपात भने सन् १८१२-१८२१ बीच जर्मन र अमेरिकी कथाकारबाट भएपछि यसको विकासमा अमेरिकी, रसियन, फ्रान्सेली र अङ्ग्रेज कथाकारहरूले ठूलो श्रम बगाए ।

नेपाली भाषामा पहिले संस्कृत साहित्यकै कथाहरू अनुवाद हुने क्रमको आरम्भ भयो । पञ्चतन्त्र, हितोपदेश, रामायण, महाभारत, कृष्णचरित्र र पुराणहरूका कथाहरूले आरम्भमा ठूलै भूमिका खेले होलान् भन्ने अनुमान सहज लगाउन सकिन्छ । १८७२ देखि पिनासको कथा र १८७८ देखि स्वस्थानीका कथा नेपालीमा चलेको देखिन्छ । १९६०- १९९० बीच गोरखापत्र, शारदा र गोर्खा संसार आदिबाट मौलिक कथाको आरम्भ भएको देखिन्छ । अनुसन्धानकर्ता कमल दीक्षित १९६७ विक्रममा गोरखापत्रमा प्रकाशित 'सुब्बा देवनिधिको कथा' र समालोचक ईश्वर बराल १९८३ मा गोर्खा संसारमा प्रकाशित इष्टको 'वियोग' र १९८६ मा प्रकाशित लाहुरेको 'देवीको बलि' र १९८६ मै प्रकाशित रामसिंहको 'एउटा गरीब सार्कीको छोरी' नेपालीमा लेखिएको मौलिक आरम्भिक कथा हुन् भन्दछन् तर वास्तवमा नेपाली कथाले काँचुली फेरेर आधुनिकतामा पाइला टेकेको भने १९९२ देखि गुरुप्रसाद मैनाली, पुष्कर शमशेर र विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाका कथाहरू उदाएपछि हो ।

कथा कस्तो हुनुपर्छ भन्ने प्रश्नमा, कथा यस्तो हुनुपर्छ भनेर पूर्व र पश्चिमका थुप्रै विद्वान्हरूले आआफ्नै अनेक मत र विचारहरू दिएको पाइन्छ तर जसको जे मत रहे पनि कथा छोटो एक बसाइमा पढिने हुनुपर्छ भन्ने कुरामा भने प्रायः सबैको सहमति भेटिन्छ । अनावश्यक गन्थन, लामो दर्शन, पट्यार लाग्दो उपदेशले कथा अरूचिकर बन्दछ, त्यसैले कथा सरल, तरल, सजिलै बुझिने, कुनै विषयवस्तुमा राम्ररी बुनिएको, पढ्दै जाँदा आकर्षण उत्पन्न गर्दै जाने हुनुपर्दछ । कथानक, चरित्रचित्रण, वातावरण अर्थात् परिवेश कथाका पृष्ठभूमि हुन् । यो विना कथा निर्माण हुनै सक्तैन । संवादविहीन होस् वा संवादशहितको कथा होस्, कथा उत्कृष्ट हुनुमा कथाकारको लेखन शैलीले पनि ठूलै भूमिका खेल्दछ भने द्वन्द्व, कुतूहलता, उद्देश्य कथाको आत्मा हो किनकि यसैले कथालाई जीवन्त पार्दछ ।

उद्देश्य, विषय, शैलीको आधारमा कथाको वर्गीकरण गरिन्छ । कथा घटना प्रधान, समस्या प्रधान, रहस्य प्रधान, मनोविश्लेषण प्रधान, परिवेश प्रधान आदि पनि हुन सक्छन् । यसरी लोककथा, नीतिकथा, दन्त्यकथा, उपदेशकथा, पौराणिककथा, जातककथा, ऐतिहासिककथा, दार्शनिककथा, सामाजिककथा, जासुसीकथा, रहस्यकथा, तिलस्मीकथा, अपराधकथा, यौनकथा, व्यङ्ग्यकथा, प्रेमकथा-प्रणयकथा आदि अनेक विषय जोडेर कथालाई विषयानुसार पनि वर्गीकरण गर्न सकिन्छ ।

**

कथाको सैद्धान्तिक विमर्श

डा. विष्णु के.सी.

पृष्ठभूमि

कथा भन्ने र सुन्ने परम्परा निकै पुरानो हो । मानिस आफ्नो अस्तित्त्वमा आएदेखि नै कथाको परम्परा सुरु भएको मान्न सकिन्छ । हरेक मानिसको जीवन कथा हो । उसको जीवनका मोडहरू पनि छुट्टाछुट्टै कथा नै हुन् । जीवनलाई फर्केर हेर्दा होस्, वर्तमानमा बाँच्दा होस् वा भविष्यको गर्दा होस् त्यहाँ कुनै न कुनै किसिमका कथा भेटिन्छन् नै तसर्थ कथा र मानिसको जीवन एक अर्कामा अनुभव र अनुभूतिकै आख्यानीकृत रूप कथा हो । साहित्यको एउटा विधा कथालाई कलात्मक रूपमा वा विधागत सचेत भएर हेर्ने परम्पराचाहिँ निकै पछिमात्र सुरु भएको हो । प्रस्तुत सन्दर्भमा यो आलेख साहित्यको एक विधाको रूपमा कथालाई चिनाउनेतर्फ केन्द्रित छ ।

कथाको पूर्व परम्परा

पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै जगत्मा कथाको पूर्व परम्परा पाउन सकिन्छ । पूर्वमा हेर्ने हो भने कथाको आदि बीज ऋग्वेदमै भेटिन्छ । त्यहाँका सूक्तहरू एवम् पात्रहरू कथासँगै सम्बन्धित पाइन्छन् (श्रेष्ठ, २०६६ : २) । त्यसपछिका ब्राह्मण ग्रन्थहरू र उपनिषद्हरूमा पनि अनेक खाले कथा नै छन् । त्यसरी नै रामायण-महाभारतजस्ता काव्यहरू कथाको उपजीव्य स्रोतकै रूपमा देखापरे । यसै क्रममा बुद्धको जन्मसँग सम्बन्धित जातककथाहरू, विष्णु शर्मा लिखित पञ्चतन्त्रका नीतिकथाहरू र नारायण पण्डित लिखित हितोपदेशजस्ता कथाहरूले पूर्वीय कथा परम्परालाई अघि बढाए । यसरी नै सातौं शताब्दीतिरका सुबन्धुको वासवदत्ता, बाण भट्टको कादम्बरी र हर्ष चरित र दण्डीको दशकुमार चरित । आठौं शताब्दीका बुद्धस्वामीको बृहत्कथा श्लोकसङ्ग्रह । एघारौं शताब्दीका क्षेमेद्रको वृहत्कथा मञ्जरी र सोमदेवको कथा सरितसागरजस्ता कथाकृतिहरूले पूर्वीय कथा परम्परा अघि बढाएको पाइन्छ । यसरी पूर्वमा कथा परम्परा अघि बढे पनि वर्तमानमा भन्ने गरिएको कथा (सर्टस्टोरी) भने पूर्वीय परम्पराको देन होइन । पूर्वीय परम्परा संस्कृति र आदर्शको घुराभन्दा पर जान नसक्नु र विज्ञानसँग नजोडिनु नै यसको

प्रमुख मानिएको पाइन्छ (श्रेष्ठ, २०६६ : ५) । त्यसो भए पनि कथाको पूर्वीय परम्परामा पूर्वीय जातको धर्म, आदर्श, नैतिकता, समाज र संस्कृतिको चित्र छ र प्रकारान्तरले वर्तमान आधुनिक कथाको प्रेरणा स्रोत पनि बनेको पाइन्छ ।

कथाको पूर्व परम्पराको सन्दर्भमा पाश्चात्य जगत्तिर दृष्टि दिँदा प्राचीन मिश्र देशको इपू ३०००-४००० बीच मानिसको शिलापत्रमा अङ्कित 'दुई दाजुभाइ' शीर्षकको कथासम्म पुग्न सकिन्छ (श्रेष्ठ, २०६६ : ५) । त्यसपछि बाइबलको ओल्ड टेष्टामेन्ट र न्यु टेष्टामेन्ट, इपू छैटौं शताब्दीका युनानी दास इसपका कथाहरू, इपू पाचौं शताब्दीका हेरोडोटसका हिस्ट्रीका पछिल्ला चार ठेलीहरू, इपू तेस्रो शताब्दीका लन्जेसको मिलेसियाका जस्ता कृतिहरूले पाश्चात्य कथा परम्परालाई निरन्तरता दिएको पाइन्छ ।

त्यसरी नै इपू दोस्रो शताब्दीका रोमन कथाकार लुसियस एप्युलिट्सको द गोल्डेन यास, सम्राट् न्युरोको समयका व्यङ्ग्यकार, जायस पेट्रोनियस आविष्कारको सटायरिकन पाश्चात्यकथाको पूर्वपरम्परा उल्लेख्य कृति हुन् । यसै क्रममा इसाको तेस्रो शताब्दीतिर इङ्ल्याण्डमा देखापरेको गेस्टारोमारोम, चौथो शताब्दीमा जियोफेक्रोको क्यान्टबरी टेल्स, चौथौ शताब्दीमा इटालीमा देखापरेको जियोमानी बोकासियोको द डेकामेरा हुँदै क्रमशः प्रेमकथा, रोमान्सकथा, साहसिककथा आदि देखिँदै गए । यसरी कथा परम्परा अघि बढ्दै गर्दा आज भनिने सर्टस्टोरी वा कलात्मक कथा चाहिँ १९ औं शताब्दीमा आएर मात्र जन्म्यो । त्यसपूर्व धर्म, नैतिकता, उपदेश वा आदर्शकै लागि कथा लेखिने भएकाले कथालाई स्वतन्त्र, सचेत, कलायुक्त, साहसिक रचनाका रूपमा हेरिने र लेखिने परम्परा भने १९ औं शताब्दीमा मात्रै सुरु भएको हो । खासगरी त्यतिखेरको पत्रपत्रिकाको विकास र युरोपेली उपन्यासको प्रतिस्पर्धामा उत्रन सक्ने रचनाको खोजीका क्रममा कथाले आधुनिक स्वरूप पाएको हो (श्रेष्ठ, २०६६ : ७-८) । अमेरिकी कथाकार एडगर एलेनपोलेले कथालाई एक बसाइमा पढिसकिने भनी आयाम निर्धारण गरिदिएका छन् । उनले नै सन् १८४२ मा नेथनिपल हर्थनको कथाकृति ट्वाइस टोल्ड स्टोरिजको समीक्षाका क्रममा कथाको सैद्धान्तिक स्वरूप स्पष्ट पारिदिएका छन् । त्यसपछि क्रमशः एक कलात्मक स्वतन्त्र, एक बसाइमै पढिसकिने रचनाका रूपमा कथाको विकास हुँदै गयो ।

क्थाको परिचय

साहित्यका प्रमुख विधाहरू (कविता, नाटक, आख्यान र निबन्ध) मध्ये कथा आख्यान विधाको उपविधा हो । आख्यानका उपन्यास, कथा र लघुकथा गरी तीन उपविधा छन् । उपन्यास अङ्ग्रेजीमा भनिने नोवेल, कथा अङ्ग्रेजीमा भनिने सर्टस्टोरी, लघुकथा अङ्ग्रेजीमा भनिने माइक्रोस्टोरी हो । प्रस्तुत सन्दर्भ आख्यानका

उपयुक्त उपविधामध्ये कथा (सर्टस्टोरी)सँग सम्बन्धित छ । कथा विषयवस्तुलाई घटनाहरूमा शृङ्खलाबद्ध पारी कथिएको आख्यान रचना हो । यो जीवनजगत्का एक प्रसङ्ग विशेषसँग सम्बन्ध राख्ने विषयवस्तुलाई पात्र र परिवेशका सहायताले घटनाहरूको शृङ्खला तयार गरी आदिमध्ये र अन्त्यका सिलसिलामा उनेर एक बसाइमा पढिसकिने आयाममा तयार पारिएको हुन्छ । विषयवस्तु, पात्र, परिवेश र अभिव्यक्ति शिल्पको तालमेल मिलेको कथा रचना अत्यन्तै रोचक हुन्छ । यो समयसापेक्ष रूपमा परिवर्तन भइरहने लचिलो विधा हो । जीवन परिवर्तन भएसँगै यसको कलात्मक स्वरूपमा पनि फेरबदल भइरहन्छ । यसले जीवनकै अभिव्यक्ति गर्ने हुँदा त्यसो हुनु स्वाभाविक पनि छ, तसर्थ यसलाई निश्चित परिभाषा वा परिचयका बन्धनमा बाँधेर हेर्नु त्यति उपर्युक्त नहुन सक्छ तथापि यसको स्वरूप के हो भनी हेर्न यसबारेमा भएका टिप्पणीहरूलाई हेर्नु अस्वाभाविक पनि होइन ।

आधुनिक कथाको स्वरूपबारे चर्चा गर्ने प्रथम व्यक्तित्व एडगर पोले कथालाई यसरी चिनाएका छन् । 'एकै बसाइमा पढेर सकिने सानो तर स्वयम्मा पूर्ण र पाठकलाई विशिष्ट प्रभाव पार्ने तथा यही विशिष्ट प्रभावका लागि विभिन्न उपकरणहरूको प्रयोग गरी लेखिने आख्यानात्मक रचनालाई कथा भनिन्छ ।' एडगर पोको यस परिभाषाले कथालाई पाठ्य आयाममा छोटो आफैमा पूर्ण र प्रभावविलो स्वतन्त्र कलात्मक रचनाका रूपमा चिनाएको छ ।

कथालाई चिनाउने पाश्चात्य जगत्का अर्का विद्वान् बेन्डर म्याथुका विचारमा 'एउटामात्र परिस्थितिबाट सिर्जित संवेगहरूको क्रमिक, आङ्गिक र समग्रतालाई अभिव्यक्त गर्ने सुसम्बद्ध रचना नै कथा हो ।' बेन्डर म्याथुको यस परिभाषाले कथाको अझै विशिष्ट प्रकारको परिचय गरेको छ । यसले विषयको एकाङ्गिता, संवेग वा घटनाहरूको क्रमबद्धता र तिनको कलात्मक संयोजनलाई जोड दिएको देखिन्छ ।

कथालाई नेपाली साहित्यका प्रथम आधुनिक कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीले पनि चिनाएका छन् । उनका विचारमा 'कुनै एक पात्रको जीवनको सङ्कटमय घटनालाई कलापूर्ण रीतले लेख्नु नै कथारचना हो ।' गुरुप्रसाद मैनालीको यस परिभाषाले कथामा जीवन जगत्को एउटा विशेष खाले सङ्कटपूर्ण अवस्थाको चित्रण हुने त्यो घटनाहरूमा शृङ्खलित कलात्मक हुने भन्ने कुरालाई बुझाएको छ । त्यसरी नै नेपालीका महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले कथालाई 'एउटा छोटो किस्सा एउटा सानो झ्याल हो जहाँबाट एउटा सानो संसार चियाइन्छ ।' भन्दै चिनाएका छन् । उनको यस परिभाषाले सङ्क्षिप्तमै पनि कथालाई आफैमा पूर्ण, कलात्मक र सङक्षिप्त आकारको गद्य रचनाका रूपमा चिनाएको छ ।

यसै क्रममा नेपाली साहित्यको कथा क्षेत्रका समीक्षक दयाराम श्रेष्ठले

चाहिँ कथालाई यसरी चिनाएका छन् । 'निश्चित प्रकारको संरचनामा निबद्ध र सीमित आयतन भएको समय र स्थानभित्र विस्तारित विचार वा भाव अभिव्यञ्जक सङ्क्षिप्त आख्यानात्मक गद्य रूपलाई कथा भनिन्छ ।' दयाराम श्रेष्ठको यस परि भाषाले कथामा संरचनात्मक आयाम, समय र स्थानजस्ता परिवेश एवम् कलात्मक विचार व्यञ्जना हुने तथ्यलाई प्रस्ट्याएको छ ।

यस प्रकार कथाको परिभाषा सम्बन्धीउपर्युक्त सङ्क्षिप्त अनुशीलनपछि के निष्कर्षमा पुग्न सकिन्छ भने- कथा आधुनिक कालको त्यस्तो आख्यात्मक गद्य रचना हो जसले जीवनजगत्को कुनै एक विशेष क्षणको विषय सन्दर्भलाई घटनाहरूको शृङ्खलाबद्ध कलात्मक संयोजनद्वारा अभिव्यक्त गर्दछ र त्यो एकै बसाइजतिको समयमा पढिसकिने खालको सङ्क्षिप्त आयामको हुन्छ । यही अनुशीलनका निष्कर्षका रूपमा यी बुँदालाई अघि सार्न सकिन्छ ।

क) कथाको विषय जीवन जगत्को कुनै पक्षसँग सम्बन्धित हुन्छ । ख) कथाको आयाम सामान्यतया एकै बसाइमा पढिसकिने खालको हुन्छ । ग) कथा सानो वा छोटो भए पनि आफैमा पूर्ण र प्रभाविलो हुन्छ । घ) कथाका घटनाहरू शृङ्खलित वा आदि, मध्य र अन्त्यका क्रममा निर्मित हुन्छ । ङ) कथाको विषय वस्तुगत आयाम नै सीमित हुने हुँदा पात्र, परिवेश, विचारजस्ता पक्ष पनि सीमित हुने गर्छ ।

कथातत्त्व

कथा एक प्रकारको गद्य भाषिक संरचना हो । यस संरचनाको निर्माणका निम्ति केही उपकरणको आवश्यकता हुन्छ । ती उपकरणलाई नै कथाका तत्त्व मानिन्छ । कथाका तत्त्वका सन्दर्भमा विभिन्न चर्चा पाइए पनि आधारभूत तत्त्वमा एकमत नै पाइन्छ । यस दृष्टिले भन्दा कथावस्तु, पात्र, परिवेश, विचार, उद्देश्य र भाषाशैली ने कथाका मुख्य तत्त्व हुन् भन्ने देखिन्छ (गौतम र अधिकारी, २०६९ : १२) । कथावस्तु कथाको सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । यो कथाको सारवस्तु वा मुख्य गुदीसँग सम्बन्धित हुन्छ । पात्र र परिवेशका माध्यमले चलयमान पारी उद्देश्यसम्म पुग्ने काम कथावस्तुभित्रै हुन्छ । वास्तवमा कथावस्तु नै कथाको चुरो हो । बाँकी तत्त्व त्यसैको सिँगारपारका पक्ष हुन् ।

कथाको आकारप्रकार वा आयाम कथावस्तुकै कलात्मक भौतिक स्वरूप हो । आरम्भ, विकास, चरम, उत्कर्ष र अन्त्यका शृङ्खलामा उनिएको द्वन्द्व, कौतूहल र उद्देश्य र विधा अनुकूलको आयामयुक्त कथावस्तु हुनु कथामा अपेक्षित हुन्छ । त्यसरी नै पात्र, कथावस्तुलाई गतिशील गराउने तत्त्व हुन् । वस्तुको आवश्यकता अनुसारका मानवीय-मानवेतर, मुख्य-सहायक, मञ्चीय-नेपथ्य आदि प्रकारको पात्रहरूको सुहाउँदो प्रयोगले कथा कलात्मक बन्छ । परिवेश पनि

कथावस्तुगत घटनाहरू घटने र पात्रहरू चलमलाउने ठाउँ हो । यो पनि कयावस्तु अनुकूल आकर्षक कलात्मक हुन जरुरी छ । कथाले जीवनको कुनै एक पक्षलाई उजागर गर्ने हुँदा कथाका सन्दर्भमा परिवेश सङक्षिप्त तर सुन्दर हुनु अपेक्षित छ । विचार कथाको आत्मा हो । कथामा कथावस्तुगत घटनाहरूलाई पात्र र परिवेशका सहायताले शृङ्खलित पारी लेखकीय दृष्टिकोण वा विचार सम्प्रेषण गर्ने गरिन्छ । घटना सन्दर्भबाट व्यञ्जना हुने सन्देश नै विचार हो । यसैको सम्प्रेषण गर्ने लक्ष्यलाई उद्देश्य पनि भनिन्छ । कथामा भाषाशैली अर्को महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । भाषा भन्नाले माध्यम भाषाको प्रयोग र त्यसका सहजता जटिलतालाई बुझिन्छ भने शैलीले त्यही भाषा प्रयोगको तरिकालाई बुझिन्छ । कथाको भाषा सरल सम्प्रेष्य र कथावस्तु अनुकूलको हुनु आवश्यक छ भने शैली कलात्मक, प्रयोगमूलक तर सम्प्रेष्य, द्वन्द्वयुक्त, संवादात्मक हुनु जरुरी छ । त्यसरी नै कथा प्रस्तुत गर्ने तरिका वा दृष्टिविन्दु, शीर्षकीकरण गर्ने तरिका भाषालाई कुँद्ने, माझ्ने, बिम्बात्मक वा अलङ्कारयुक्त बनाउने आदि जस्ता शैलीजन्य पक्षको सचेतताले पनि कथाको प्रभावकारिता बढ्छ ।

निष्कर्ष

'कथा' साहित्यको गद्य आख्यात्मक सङ्क्षिप्त आयामको रचना हो । यसको पूर्वी पाश्चात्य परम्परा निकै पुरानो भए पनि आधुनिक कलात्मक कथाको जन्म भने १९ औं शताब्दीमा आएर मात्र भयो । यसलाई आधुनिक सन्दर्भमा चिनाउने प्रथम व्यक्ति अमेरिकाका उडगर एला पो हुन् । मूलतः एक बसाइमा पढिसकिने जीवन जगत्को एक पक्षको उजागर गर्नु, प्रभाविलो हुनु, सङ्क्षिप्त हुनु कथाका मुख्य विशेषता हुन् । कथावस्तु, पात्र, परिवेश, विचार र भाषाशैलीको कलात्मक संयोजनबाटै कथा बन्ने हुँदा ती तत्त्वहरूको संयोजन विधागत रचनाप्रधानका चेतनाले गरियो भने कथा आकर्षक बन्न सक्छ ।

सन्दर्भ सूची

गौतम लक्ष्मण र अधिकारी ज्ञानु (२०६९), नेपाली कथाको इतिहास, ने.प्र.प्र., काठमाडौं
श्रेष्ठ दयाराम (२०६६) अभिनव कथाशास्त्र, पालुवा प्रकाशन, काठमाडौं
श्रेष्ठ दयाराम (२०६८) नेपाली कथा भाग-४, पाँचौं संस्करण, साझा प्रकाशन, ललितपुर
श्रेष्ठ केदारप्रसाद र पौडेल राजेन्द् (२०५४) चौध नेपाली कथाकारका कथा, विद्यार्थी प्रकाशन, काठमाडौ ।

**

लघुकथा परिचय र विकासक्रम

असफल गौतम

सन्दर्भ

लघुकथा साहित्यका मुख्य कविता, आख्यान, नाटक र निबन्ध चार विधामध्ये आख्यानात्मक विधामा पर्दछ । वर्तमानमा लोकप्रिय लघुकथाले राम्रो प्रभाव पारेको पाइन्छ । लघुकथा छोटो, सङ्क्षिप्त छरितो बुनोट र कसिलो हुन्छ । लघुकथाको विषय तीव्र र रोचक हुने भएकाले पछिल्ला वाक्य उत्कर्ष हुँदै पाठकलाई मुक्तकीय झट्का दिन्छ र अन्तमा एउटा तीव । प्रभाव छोडेर गएको हुन्छ । लघुकथाको प्रभाव सुरुमा सूक्ष्म लागे पनि जसको विचार गहन हुन्छ यही नै लघुकथाको मानक रूप हो । लघुकथाको कथावस्तु छोटो र रैखिक ढाँचामा आबद्ध हुन्छ । यसले अनुभूतिको तीव्रतालाई आत्मसात् गर्दै अन्तिम वाक्य विचार वाक्यका रूपमा आएर कुनै सन्दर्भलाई समर्थन वा विरोधात्मक अभिव्यक्ति प्रस्तुत गरेको हुन्छ । यो लघुकथाको सामर्थ्य हो । सोहीकारण नेपाली लघुकथाको सैद्धान्तिक विकासक्रमलाई आत्मसात गरेर प्रस्तुत आलेख तयार पारिएको छ ।

लघुकथा परिचय

नेपाली साहित्यका जे जस्ता फरक-फरक परिभाषा पाइन्छन्, त्यस्तै लघुकथाका पनि विभिन्न विद्वान्का विभिन्न धारणा पाइन्छन् । लघुकथाबारे- 'लघु छ जुन कथा' भन्ने बिग्रहबाट समास भई निर्माण भएको समस्त शब्द हो भन्दै यसले सानो भन्ने अर्थ बुझाउँदै घटनालाई महत्त्व प्रदान गर्दछ (लक्ष्मण गौतम, २०७२ : १९) भनेका छन् । आख्यान साहित्यको एक उपविधाका रूपमा रहेको लघुकथा शब्दको निर्माण लघु+कथा मिलेर भएको हो । लघुको अर्थ छोटो र कथाको अर्थ आख्यान भएकाले छोटो आख्यान भएको साहित्यिक रचनालाई लघुकथा भन्न सकिन्छ (ओझा, २०६५ : २०) । तत्सम स्रोतका लघु र कथाजस्ता दुई पदको मेल भई बनेको लघुकथाको शाब्दिक अर्थ छोटो वा सानो भन्ने हो । सानो कथा नै लघुकथा भनिए पनि वास्तविक रूपमा यसको अभिप्राय विशिष्ट प्रकृतिको हुन्छ । नेपाली साहित्यमा अन्य रचनासरह सशक्त लघुकथा आकारका रूपमा सानो र सूक्ष्म भए पनि यसबाट प्राप्त आस्वादन सूक्ष्म हुँदैन । लघुकथा कथाको छोटो, सानो वा अंशात्मक रूप मात्र नभई यो संरचनात्मक

दृष्टिले पूर्ण उपविधा हो । लघुकथालाई अङ्ग्रेजीमा सर्ट स्टोरी र हिन्दी साहित्यमा कहानी भनिने लघुकथा आख्यानात्मक विशेषतामा आधारित रहेकाले नेपालीमा यसलाई लघुकथा भनिन्छ (ओभा, २०६५ : २०) । नेपालीमा लघुकथाका नामले परिचित उपविधालाई अङ्ग्रेजी साहित्यमा सर्ट स्टोरी, माइक्रो स्टोरी, माइक्रो फिक्सन जस्ता नामबाट परिचित गराइएको पाइन्छ । नेपाली, अङ्ग्रेजी र हिन्दी शब्दमा जेसुकै भने पनि कथा भन्ने नै हो । यसको कोशीय अर्थ पनि यही नै हो भन्ने शब्दको तात्पर्यगत अर्थ अभिप्राय पनि यो अर्थभन्दा भिन्न छैन र देखिँदैन (गौतम, २०७२ : १९-२०) । लघुकथा पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्यको पृष्ठभूमिबाट आएको मानिन्छ । पूर्वीय वैदिक तथा पौराणिक साहित्यमा प्रचलित छोटा सूक्तिमय आख्यान, पाश्चात्य साहित्यका छोटा आकारका नीतिकथा र सूक्तिकथा, वाइवलका आख्यानात्मक सूक्ति, पूर्व र पश्चिमका प्रचलित स-साना लोककथात्मक औपदेशिक कथा आदि लघुकथाका पृष्ठाधार र बीजस्रोतका रूपमा मानिन्छन् । यिनैका आधार भूमिमा वर्तमानको लघुकथा प्रचलित, गतिशील र विकसित भएको छ ।

पूर्वीय संस्कृत साहित्यका आदिम ग्रन्थदेखि नै लघुकथाका अनेक प्रयोग भएका छन् । संस्कृतको प्राचीनतम ग्रन्थ ऋग्वेदका सूक्तिदेखि अर्थवेदका मन्त्र हुँदै उपनिषद् ब्राह्मण ग्रन्थका साथै जातक कथा, पञ्चतन्त्र, हितोपदेश, बेताल पञ्चविंशतिक, शुकसप्तति आदि ग्रन्थ लघुकथाका बीज स्रोत भनिन्छ (गैरे, २०७३ : ८०) । समग्रमा लघुकथाको व्युत्पत्ति लघु र कथा दुई शब्दको योगबाट निर्मित समस्त शब्दका रूपमा लिन सकिन्छ । लघुकथाको व्युत्पत्ति जे, जसरी, जुन सन्दर्भमा भए पनि नेपालीमा लघु, सानो वा छोटो आकारको एक आख्यानात्मक रचनाका रूपमा लघुकथालाई हेर्न सकिन्छ ।

लघुकथाको परिभाषा

लघुकथालाई आख्यानका उपन्यास, कथा र लघुकथाजस्ता तीन प्रभेदमध्येको लघुतम रूप मानिन्छ । कुनै एक किसिमको रचनाप्रकारले उपविधागत वा प्रविधागत स्वायत्ततामा पनि विशिष्ट किसिमले विकास गरेको हुन्छ भन्ने कुरा लघुकथाबाट स्पष्ट हुन्छ । आख्यानात्मक विधाअन्तर्गत पर्ने लघुकथा कथाको छोटो वा सानो भए पनि यो उपन्यासको छोटो रूप कथा भनेजस्तो र कथाको छोटो रूप लघुकथा भने होइन । लघुकथा आकार र प्रकारका हिसाबले मात्र हैन उपन्यास र कथा विधाभन्दा भिन्न अस्तित्त्व बोकेको आख्यानात्मक विधा हो । यस्तो छोटो स्वरूपमा संरचित लघुकथाले छोटो समयभित्रै पाठकको मस्तिष्कमा प्रवेश गरी साहित्यको स्वाद प्रदान गरी आनन्दित तुल्याएको पाइन्छ । लघुकथाको चर्चा सन् १९५० को दशकतिर पाश्चात्य साहित्यमा हुन थालेको देखिए तापनि

वास्तविक अवधारणाको खोजी सन् १९८० को दशकपछि अङ्ग्रेजी साहित्यमा भएको मानिन्छ ।

लघुकथालाई चिनाउने क्रममा विभिन्न पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्यका विद्वान्का धारणा व्यक्त भएको पाइन्छ । जसमध्ये पूर्वीय र पाश्चात्य चार-चार विद्वान्का परिभाषालाई यहाँ उल्लेख गर्न सकिन्छ । एडगर एलेन पो 'आख्यानको लघुतम प्रभेद नै लघुकथा हो' भन्छन् । यस्तै, रोनाल्ड वालेस 'एक पृष्ठको आयाममा विस्तारित, दुई सय पचास शब्दभित्रको छोटो आख्यान नै लघुकथा हो' भनेर लघुकथालाई परिभाषित गरेका छन् । अर्का विद्वान् एच्. ई. प्रान्सिस 'चातुर्यपूर्ण तरिकाले समापन गरिएको छोटो कथा नै लघुकथा हो र यो अति छोटो आख्यान हो' भन्छन् । आर होगार्ड 'एक मिनेटका कथालाई लघुकथा भनिन्छ' भनेर लघुकथाको परिचय दिएका छन् ।

नेपाली लघुकथालाई चिनाउने, यसको श्रीवृद्धिमा लाग्ने र परिभाषित गर्ने विभिन्न विद्वान्मध्ये मोहनराज शर्मा भन्छन्-'कम्तीमा दुईवटा यथार्थ वा कल्पित स्वतन्त्र घटना अथवा स्थितिले कालक्रमिक प्रतिनिधित्व भएको लघुतम आख्यानलाई लघुकथा भनिन्छ ।' यसैगरी प्राडा दयाराम श्रेष्ठ सम्भव- 'क्षणभरमै विचार वा भावको प्रभावकारी विस्फोटन हुनसक्ने भित्री अणु सामर्थ्य भएको छोटो कथा नै लघुकथा हो' भन्छन् । लघुकथाबारे राजेन्द्र सुवेदीको धारणा भने यस्तो छ- 'आफैमा स्वतन्त्र, निरपेक्ष, पूर्ण अस्तित्वबोधक लघुकथा कथाको प्रविधा हो ।' लक्ष्मणप्रसाद गौतम लघुकथाका बारेमा भन्छन्- 'सूत्रात्मक, छोटोछरितो, साङ्केतिक, तीव्रता भएको स्वयम्मा पूर्ण सघन र दुई सय पचास शब्दसम्मको आयाममा विस्तारित तथा आख्यानको लघुतम प्रभेद वा रूपलाई लघुकथा भनिन्छ ।'

यसरी विभिन्न परिभाषाले प्रस्तुत गरेका धारणालाई हेर्दा कसैले संरचनात्मक पक्षलाई, कसैले विशेषता वा अभिलक्षण, कसैले आयाम तथा स्वरूपलाई आधार मानेको देखिन्छ । जे जस्तो भए तापनि आयमगत हिसाबले छोटो वा सङ्क्षिप्त आयामको, एकदेखि दुई घटनामा सीमित, साङ्केतिक, परिवेशलाई भन्दा घटनालाई प्रमुखता दिँदै प्रभावकारी प्रक्षेपण गर्न सक्ने स्वतन्त्र उपविधा नै लघुकथा हो भन्न सकिन्छ ।

लघुकथाका तत्त्व

साहित्यका कुनै पनि विधाको एउटा निश्चित संरचनात्मक स्वरूप हुन्छ, तिनै स्वरूपका आधारमा उक्त विधाको मापन गर्न सकिन्छ । आख्यान अन्तर्गतको लघुकथाका आफ्नै संरचक तत्त्व रहेका छन् । जसलाई निम्नानुसार प्रस्तुत गरिन्छ :

कथानक

कथानक लघुकथाको मुख्य तत्त्व हो । पात्रद्वारा गरिने कार्य र उक्त कार्य

गर्दा घट्ने घटनालाई कथानक वा कथावस्तु भनिन्छ । यो चरित्र र घटनाको सुव्यवस्थित विन्यास हुने कथानक कार्यकारण शृङ्खलामा आबद्ध हुन्छ (अश्क, २०६५ : २१) । चरित्र, भाव, विचार जस्ता पक्ष समेटिएको कथानक आदि, मध्य र अन्त्य गरी विकसित भएको हुन्छ । आदि भागमा प्रारम्भ, मध्य भागमा सङ्घर्ष विकास र अन्त्य भागमा निष्कर्ष तथा उपसंहार पर्दछन् (गौतम, २०७२ : ३७) । लघुकथा के विषयमा वा बारेमा लेखिँदै छ ? त्यो नै कथानक वा कथावस्तु हो । विशृङ्खलित घटनालाई शृङ्खलाबद्ध संयोजन गरी आरम्भ, उत्कर्ष र निष्कर्षको रैखिक ढाँचामा कथावस्तुको गति तीव्र अघि बढाउनु नै लघुकथाको मूल उद्देश्य हो । लघुकथाका कथावस्तु स्थूल वा सूक्ष्म भएर पनि आफैमा पूर्ण हुन्छन् ।

पात्र वा चरित्र

लघुकथामा प्रत्यक्ष वा प्ररोक्ष आएका विभिन्न पात्र लघुकथाका पात्र वा चरित्र हुन् । कथानकका सम्पूर्ण घटना पात्रमा निहित हुन्छन् । कथानकलाई जीवन्त पार्ने, मूर्तरूप प्रदान गर्ने, आफ्नो कार्यव्यापार सम्पन्न गर्ने काम पात्रले गरेका हुन्छन् । लघुकथामा पात्रको सङ्ख्या निकै कम रहन्छ । वस्तुको भोक्ता र समाख्याता अलग रहेर पनि कथाको निर्माण हुन्छ । समख्याता स्वयम् नै वस्तुको भोक्ता भएर पनि कथाको निर्माण हुन सक्छ तर कथामा जस्तो विपात्रको अवस्था लघुकथामा रहन सक्दैन (सुवेदी, २०७२ : ९) । पात्र वा चरित्र भनेको कथामा सहभागिता जनाउन आउने व्यक्ति हो । कथामा प्रयोग हुने पात्रलाई कार्य, प्रकृति, स्वभाव, वर्ग, लिङ्ग, आदर्शजस्ता आधारमा वर्गीकरण गरिन्छ । कथाको समग्र पक्षलाई गतिशील र प्रभावशाली बनाउने कार्यमा पात्रको भूमिका महत्त्वपूर्ण हुन्छ ।

परिवेश

परिवेश लघुकथाको महत्त्वपूर्ण तत्त्व र कथाको मुख्य पृष्ठभूमि हो । कथामा घटना घटेको वा पात्रले कार्य सम्पादन गरेको स्थान, समय र वातावरणलाई परिवेश भनिन्छ । परिवेशको जीवन्त प्रस्तुतिले कथालाई यथार्थ र विश्वसनीय बनाउन सहयोग गर्दछ । लघुकथामा परिवेशको अवस्था सङ्केतका रूपमा उपस्थित हुन्छ । लघुकथामा देश, काल र वातावरणको सङ्केत गरिएको हुन्छ । अत्यन्त सूत्रात्मक रूपमा आख्यान तन्तुलाई विन्यास गर्नुपर्ने भएकाले लघुकथामा कहिले, कहाँ, कस्तो अवस्थामा ? आदि प्रश्नको स्पष्ट उत्तर पाउन सकिँदैन । सन्दर्भ र शब्दको अर्थ सामर्थ्यका आधारमा परिवेशको पहिचान गर्न सकिन्छ । लघुकथामा परिवेशको अवस्था सङ्क्षिप्त र सीमित रहने गर्छ । मूल कथालाई उत्कर्षमा पुऱ्याउने कार्य परिवेशको हो । यो कथाका तुलनामा लघुकथामा तीव्रबोधक र मर्म संवेदक रूपमा आएको हुन्छ (सुवेदी, २०७२ : ९) । समग्रमा परिवेश भनेको घटना घट्ने स्थान, समय र अवस्थालाई बुझाउँछन् । परिवेशको सजीव, चित्रणले

लघुकथा, पठनीय, रोचक र उत्कृष्ट बन्ने देखिन्छ । त्यसकारण लघुकथामा परिवेश संवेदक र तीव्र रूपमा उपस्थित हुन आवश्यक छ ।

उद्देश्य

लघुकथाले देखाउन खोजेको सारवस्तु नै उद्देश्य हो । उद्देश्यलाई कथाकारले कथाका माध्यमबाट पाठकलाई प्रस्तुत गर्न खोजेको सन्देशका रूपमा लिन सकिन्छ । वर्तमान सन्दर्भमा यथार्थ रूपमा प्रकटीकरण गर्नु लघुकथाको प्रमुख उद्देश्य रहेको पाइन्छ । विशेष समाज, राष्ट्र अनि विश्वसँग सम्बन्धित समसामयिक, सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, धार्मिक, सांस्कृतिक, विकृति, विसङ्गति र बेथितिप्रति तीक्ष्ण व्यङ्ग्य प्रहार गरी सत्यको उद्घाटन गर्नु नै लघुकथाको उद्देश्य हुन्छ ।

दृष्टिविन्दु

कथानकमा पात्रले भोगेको अवस्था वा घटनाको व्याख्या गर्न कथाकारले रोजेको स्थान नै दृष्टिविन्दु हो । दृष्टिविन्दु कथालाई प्रस्तुत गर्ने पद्धतिसँग सम्बन्धित हुन्छ । कथालाई कसले व्यक्त गर्दै छ भन्ने कुरालाई यसले महत्त्व दिन्छ । कथाकारले म वा ऊ कुनै पात्रलाई उपस्थित गराएर कथा व्यक्त गर्न लगाउँछ । दृष्टिविन्दु कथाको कथन गर्ने विन्दु वा कोण हो । यसलाई दृष्टिकोण दृष्टिविन्दु अगाडि बढेको हुन्छ ।

भाषाशैली

लघुकथालाई प्रस्तुत गर्ने माध्यम भाषा हो भने भाषालाई व्यक्त गर्ने तरिका शैली हो । भाषाले अभिव्यक्तिलाई सुन्दर बनाउँछ भने शैलीले भाषालाई । भाषाशैली लघुकथा निर्माणको सबल पक्ष भएकाले पाठकलाई प्रभावित तुल्याउन भन्न खोजिएको कुरा स्पष्ट हुने गरी सरल र सहज भाषाशैलीको प्रयोग गर्नुपर्छ । थोरैमा धेरै तथा भन्न खोजेको कुरालाई सन्देशमूलक ढङ्गबाट नाटकीय रूपमा व्यक्त गर्नका लागि लघुकथामा हृदयस्पर्शी किसिमबाट व्यक्त गर्न सरस भाषाको प्रयोग हुन्छ । लघुकथामा सरल, सारगर्भित, कृत्रिमताविहीन, विम्बात्मक र व्यङ्ग्यात्मक शैलीको आवश्यकता पर्दछ । सरल, सरस, सहज, सटिक र सम्प्रेष्य भाषामा निर्मित हुने लघुकथामा लेखकले आफ्नो खुबी वा लक्ष्य अनुरूपको शैली प्रयोग गर्दै आएको पाइन्छ ।

नेपाली लघुकथाको विकासक्रम

मानव जातिको उद्भव र विकासको इतिहास नै कथाको विकासक्रम भएकाले कथा कथिने परम्पराको इतिहास लामो छ । कतैकतै लघुकथाको जन्म वेदका संवाद, सूक्ति, सूत्र, पञ्चतन्त्र, हितोपदेश, बौद्ध जातकका कथा, जैनका कथाबाट भएको हो भनिँदै आएको छ । जे जसो भए पनि यसको विकास र

लोकप्रियता आजको परिवेशकै कारण भएको हो । नेपाली साहित्यका क्षेत्रमा लघुकथा लेखनको प्रारम्भ र विकासको बीजविन्दु पूर्वीय र पाश्चात्य क्षेत्रमा देखिएका कथात्मक रूपले प्रदान गरेका छन् । नेपाली लघुकथाका सन्दर्भमा खोज, अध्ययन र अनुसन्धान कार्य अन्य विधामा जे जति भएका छन् त्यति यसमा हुन सकेको देखिँदैन ।

मानवजीवन जति अस्तव्यस्त भए तापनि उसले फुर्सद निकालेर आफ्नो जीवन यापन गर्छ । जुन व्यक्तिले जस्तो जीवन बाँच्छ उसले त्यस्तै संस्कारलाई अँगाल्छ । यी सबै समयका माग, आवश्यकता र चाहना हुन् । यसैले स्रष्टा साधक साहित्य र सिर्जनाको विकासक्रम, सीमा र सामर्थ्यका बारेमा चर्चा गरेर साधनामा लाग्छन् । यसैक्रममा नेपाली लघुकथाको विकासक्रमका सन्दर्भमा गोपाल अश्कले पहिलो चरण (वि.सं. १९९२-२०१९), दोस्रो चरण (वि.सं. २०२०-२०३९) र तेस्रो चरण (वि.सं. २०४० देखि हालसम्म) गरी वर्गीकरण गरेका छन् (अश्क, २०६५ : ५९-७०) । यसैगरी कुमारप्रसाद कोइरालाले पहिलो चरण (वि.सं.२०००-२०१९), दोस्रो चरण (वि.सं.२०२०-२०३९) र तेस्रो चरण (वि.सं.२०४० देखि हालसम्म) गरी तीन चरणमा विभाजन गरेका छन् (कोइराला, २०७२ : १३) । पुष्करराज भट्टले पृष्ठभूमि चरण र पौराणिक कालदेखि वि.सं. २००६) पहिलो चरण, (वि.सं २००७-२०२९) दोस्रो चरण, (वि.सं.२०३०-२०४५), तेस्रो चरण (वि.सं.२०४६-२०५२) र चौथो चरण (वि.सं. २०५३-हालसम्म) गरी पाँच चरणमा विभाजन गरेका छन् (भट्ट, २०७२ : २६) । लक्ष्मण अर्यालले पृष्ठभूमि चरण (सुरुदेखि २००६), पहिलो चरण (वि.सं. २००७-२०१९), दोस्रो चरण (वि.सं. २०२०-२०४६) र तेस्रो चरण (वि.सं. २०४७-हालसम्म) गरी चार चरणमा विभाजन गरेको पाइन्छ । उनले तेस्रो चरणलाई पूर्वार्ध चरण (वि.सं. २०४७-२०५२) र उत्तरार्ध चरण (वि.सं. २०५३-हालसम्म) गरी दुई चरणमा विभाजन गरेका छन् (अर्याल, २०७३ : ८७-८८) ।

डा. लक्ष्मणप्रसाद गौतम र ज्ञानु अधिकारीले आधारभूमिको चरण (सुरुदेखि २००६ सम्म), पहिलो चरण (वि.सं. २००७-२०१९), दोस्रो चरण (वि.सं. २०२०-२०३९), तेस्रो चरण (वि.सं. २०४०-२०५२), र चौथो चरण (वि.सं. २०५३ देखि हालसम्म) गरी पाँच चरणमा विभाजन गरेका छन् (अधिकारी र अन्य, २०६९ : २५३) । यसरी नेपाली लघुकथाको विकासक्रमलाई हेर्दा एकै प्रकारको मत देखिँदैन ।

विभिन्न अध्येताका वर्गीकरणलाई हेर्दा नेपाली लघुकथाको चरण विभाजन सुरुदेखि २००६ सालसम्म प्रथम चरण, २००७-२०२९ सालसम्म दोस्रो चरण, २०३०-२०४५ सालसम्म तेस्रो चरण र २०४६ सालपछि हालसम्म चौथो चरण गरेर हेर्न सकिन्छ ।

पहिलो चरण (सुरुदेखि २००६ साल)

नेपाली साहित्यको विकासको अध्ययन परम्परा हेर्दा प्राचीन, धार्मिक एवम् पौराणिक साहित्यको अध्ययनलाई हेर्नुपर्ने हुन्छ । धार्मिक, पौराणिक आख्यानका अनुवाद, पञ्चतन्त्र, हितोपदेशसँग सम्बन्धित अनुवाद, इसपका नीतिकथा जस्ता परम्परित आख्यानक अनुवादले प्रभाव पारेको पाइन्छ । प्राथमिक तथा माध्यमिककालीन सत्सङ्गको वर्णन भएको कथा, राजा प्रपञ्चको एउटा किस्सा र मुन्सीका तीन आहानमा लोकतत्त्वको प्रयोग पाइन्छ (भट्ट, २०७२ : २६) । यस क्रममा लक्ष्मण गौतमले मुन्सीका तीन आहानमध्ये एक आहानमा लोकतत्त्व केही कम भएको, सामाजिक तत्त्वसमेत कम भएकाले वि.सं. १९८०-१९८५ मा कृष्णचन्द्र अर्ज्यालबाट लेखिएको लौकिक न्याय मनिमालाको, 'खानु त पाँचमुठी बस्नु त नेपाल' जस्ता २७ वटा लघुकथालाई नेपाली लघुकथाको पृष्ठभूमि मान्नुपर्छ (गौतम, २०६७ : ७) भन्ने धारणा अघि सारेका छन् ।

लक्ष्मण अर्यालले नेपाली भाषा र साहित्यका सन्दर्भमा जे.ए.एटनले गरेको योगदान महत्त्वपूर्ण मान्न सकिन्छ भन्दै यिनले नेपाली भाषाको संरचनासँग पाठकवर्गलाई परिचित गराउने उद्देश्यले फारसीका एक दोभासे मुन्सीसँग कथांशहरू लिएर अनुवाद गरी तीन आहान आफ्नो 'अ ग्रामर अफ द नेप्लिज ल्याङ्ग्वेज' नामक व्याकरणकृतिमा उद्धृत गरेको (अर्याल, २०७३ : ८९) सन्दर्भ प्रस्तुत गरेका छन् । पृष्ठभूमि चरणमा चर्चा गर्नुपर्ने अर्को लेखक गोपालसिंह नेपाली हुन् । उनी भारतीय भूमिमा बसोबास गर्ने नेपाली साहित्यकार हुन् । यिनको 'कल्पना' (१९९२) लाई कविता भनिए पनि यसमा लघुकथात्मक तत्त्वको उपस्थिति पाइन्छ । हिजो आजका गद्यकविताभन्दा भिन्न, पूर्णतया आख्यान तत्त्वको उपस्थिति भएकोले यस कृतिलाई पनि नेपाली लघुकथाको आधारभूमि मान्न सकिन्छ । अनुवाद र तिलस्मी लघुकथात्मक स्वरूपका रचनालाई छाड्ने हो भने 'लौकिक न्याय मणिमाला'ले यस आधारभूमिको चरणका लघुकथाको प्रतिनिधित्व गरेको देखिन्छ (गौतम, अधिकारी, २०६९ : २५४) । यति बेलाका कथात्मक सिर्जनामा अनुवाद परम्पराको प्रबलता पाइन्छ । नीति र उपदेश दिनु, लोककथात्मक तत्त्वको उपस्थिति बढी पाइनु, सामाजिक तत्त्वहरूको उपयोग केही मात्रामा गरिनु, केही मौलिक रचनाको पनि उपस्थिति पाइनु, पृष्ठभूमि चरणका वैशिष्ट्य हुन् । लघुकथामा भाषाको सघन उपस्थिति भए पनि यस चरणमा त्यसको अभाव भएको देखिन्छ (अर्याल, २०७३ : ९०) । आखिर जे भए पनि नेपाली साहित्यका क्षेत्रमा लघुकथाको प्रारम्भ, विकासको बीज विन्दु पूर्वीय र पाश्चात्य क्षेत्रमा देखिएका कथात्मक रूपले प्रदान गरेको देखिन्छ ।

दोस्रो चरण (२००७-२०२९)

लघुकथा लेखनको दोस्रो चरणका प्रमुख सर्जक पूर्णप्रसाद ब्राह्मण

(वि.सं.१९७९-२०४६) हुन् । ब्राह्मणको २००७ सालमा प्रकाशित 'झिल्का' लघुकथासङ्ग्रहबाट नेपाली लघुकथाको प्रथम चरण सुरु भएको मानिन्छ । समाजमा घटेका र घट्न सक्ने सामाजिक घटनालाई ब्राह्मणले २२ वटा छोटा कथाको सङ्कलन झिल्काभित्र समेटेका छन् । लैनसिंह वाङ्देलले जयनारायण गिरीको 'कसिङ्गर' (२००८) को लघुकथा सङ्ग्रहको भूमिकामा यसै कृतिलाई नेपाली लघुकथाको प्रथम सङ्गृहीत कृतिका रूपमा मानेका छन् । जयनारायण गिरीभन्दा पहिले पूर्णप्रकाश ब्राह्मणको कृति 'झिल्का' प्रकाशित भएको देखिएकाले यो नै आधिकारिक रूपमा पहिलो कृति बनेको छ र यही विन्दु अर्थात् २००७ देखि नेपाली लघुकथा लेखनको सचेत प्रयास भएको मान्न सकिन्छ (अर्याल, २०७३ : ९०) । नेपाली लघुकथाको यस चरणको आरम्भ पूर्णप्रकाश ब्राह्मणको 'झिल्का' (२००७) नामक कृतिबाट भएको र यसपछि जयनारायण गिरिको 'कसिङ्गर' (२००८) पूर्णप्रकाश ब्राह्मणको अर्को कृति 'म लोग्ने हुँ' (२००८), शशिकला शर्माको 'उसको सुरुवात' (२०१९), विश्वम्भर प्याकुरेलको 'इन्द्रेणीको गुम्बजभित्र' (२०१९) जस्ता कृति प्रकाशित भएको देखिन्छ । यसैगरी हरिभक्त कटुवालको सम्पादनमा 'बान्की' पत्रिकाको प्रकाशन (२०२८) भएको देखिन्छ । यस पत्रिकामा विभिन्न स्रष्टाका लघुकथालाई समावेश गरिएको (भट्ट, २०७२ : २७) सन्दर्भलाई उल्लेख गरेका छन् । श्रीओम श्रेष्ठले मधुपर्कमा 'लघुकथा र यसका प्रकाशन' शीर्षकको लेखमा नेपाली भाषामा प्रकाशित भएका आरम्भिक लघुकथाको उल्लेख गरेका छन् । २००६ सालमा वनारसबाट प्रकाशित 'उदय' पत्रिकामा छोटा कथा नामले फलेन्द्र, नरेन्द्रविक्रम पन्त, वनमालिका तीन कथा प्रकाशित भएका छन् । यस्तै 'प्रतिभा' पत्रिका (२००७) मा फणिन्द्रराज खेतालाको 'रण्डी र चण्डी', र त्नमणि नेपालको 'विवाह' आदि लघुकथा प्रकाशित भएका छन् (श्रेष्ठ, २०५६ : ५९-६३) भनी उल्लेख गरेका छन् ।

तेस्रो चरण (२०३०-२०४५)

नेपाली लघुकथा लेखनको तेस्रो चरण २०३० सालदेखि २०४५ सालसम्मको समयावधिलाई लिन सकिन्छ । यस समयमा नेपालीहरू निरङ्कुश एकतन्त्रीय पञ्चायती व्यवस्थाबाट निर्देशित हुनुपरेको थियो । स्रष्टाहरूले खुलेर आफ्ना विचार र चिन्तनलाई अभिव्यक्त गर्न सक्ने अवस्था थिएन । यस समयलाई पुष्करराज भट्टले विकासकाल मानेका छन् । यस समयमा प्रकाशित कृतिमा र मेश नेपालीको 'पाटीकी बौलाही' (२०३२), अनिता तुलाधरको 'फुलु' (२०३४), ध्रुव मधिकर्मी र श्याम आशाको 'लघु' (२०३५), लव गाउँलेको 'गाउँलेका मसिना कथाहरू' (२०३७), जगदीश नेपालीको 'केही लघुकथाहरू' (२०३९), विनयकुमार कसजूको 'पशुतन्त्र' (२०३९), रत्न कोजुको 'बूढो वर्तमान' (२०४२) आदि कथाकारले

कृतिगत रूपमा लघुकथा प्रकाशन गरेका छन् । यसबाहेक विभिन्न स्रष्टाले 'चौतारो', 'प्रयोग', 'दर्पण', 'दुबो', 'नागबेली', 'नवरत्न', 'चार हस्ताक्षर बाह्र स्वर' जस्ता पत्रपत्रिकामा फुटकर रूपमा लघुकथा प्रकाशन गरेको पाइन्छ । यही समय लघुकथासम्बन्धी विभिन्न गोष्ठी र कार्यपत्रसमेत प्रस्तुत गरेर लघुकथाको विकास र बिस्तारमा सहयोग पुऱ्याएको छ (भट्ट, २०७२ : २८) भन्ने कुराको अध्ययन गरेको पाइन्छ ।

चौथो चरण (२०४६ सालपछि हालसम्म)

२०४६ सालदेखि हालसम्मको समयावधि नेपाली लघुकथाको उर्वर काल हो । कसैले यस चरणलाई तेस्रो र चौथो भनी छुट्याएका छन् । यस चरणमा लघुकथाको छुट्टै प्रवृत्ति स्थापना हुनुभन्दा पनि तेस्रो चरणको पूर्वार्ध समयकै प्रवृत्तिको विकास र विस्तार पछिल्लो समयमा भएको पाइएकाले छुट्टै चरण भनी स्थापना गर्नुभन्दा पनि यस चरणलाई पूर्वार्द्ध (वि.सं.२०४६-२०५२) र उत्तरार्द्ध (वि.सं.२०५३-हालसम्म) गरी दुई उपचरणमा विभाजन गर्नु उपयुक्त देखिन्छ (अर्याल, २०७३ : ९३) भन्ने धारणा प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । नेपाली साहित्यको विकासमा देखिएको लघुकथाको चौथो चरणलाई २०४६ देखि यताको समयमा वर्गीकरण गरिएको छ ।

पञ्चायती व्यवस्थाले मानिसमा उत्पन्न गराएको निराशा, आक्रोश र विद्रोहको स्वरले २०४६ सालमा निरङ्कुश पञ्चायती शासनको अन्त्य र प्रजातन्त्रको स्थापना भएको थियो । यस समयमा स्रष्टाले आफ्ना विचार, धारणा र चिन्तनलाई विना रोकतोक स्वतन्त्र ढङ्गले प्रस्तुत गर्ने मौका प्राप्त गरेका छन् । यस समयावधिलाई पुष्करराज भट्टले वि.सं.२०४६ देखि २०५२ र वि.सं. २०५३ देखि यता गरी दुई चरणमा विभाजन गर्न सकिने आधार प्रस्तुत गरेका छन् (भट्ट, २०७२ : २८-२९) । जे भए तापनि २०४६ सालपछि नेपाली लघुकथा लेखनको विकासमा तीव्रता आएको देखिन्छ । जसको प्रमुख कारण राजनीतिक परिवर्तन नै हो । यस समयमा दर्जनौ कृति, विभिन्न क्षेत्रबाट लघुकथा विशेषाङ्क प्रकाशन, लघुकथा समाज गठन, एकल लघुकथा वाचन, लघुकथाकारिताका बारेमा त्रिभुवन विश्वविद्यालयमा शोध, नियमित मासिक लघुकथा वाचन कार्यक्रम, लघुकथा कार्यशालाजस्ता गतिविधि हुँदै आएर लघुकथाले विकास र बिस्तारको अवसर प्राप्त गरेको छ ।

निष्कर्ष

नेपाली लघुकथा लेखनका सन्दर्भमा हिजो २००७ सालमा भिल्को लुघकथासङ्ग्रह प्रकाशन गरेर पूर्णप्रसाद ब्राह्मणले अगाडि बढाएको लघुकथा लेखन पछिल्लो समय फस्टाउँदै गएको छ । यसै विषयमा महिला स्रष्टाले पनि लघुकथा कृति प्रकाशन गर्न थालेका छन् । जसमा शशीकला शर्मा लघुकथा

सङ्ग्रह निकाल्ने पहिलो महिला हुन् । उनले २०१९ सालमा उसको सुरुवाल नामक कृति बजारमा ल्याएकी थिइन् । यस्तै लघुकथा विधामा केन्द्रित रहेर धनगढी निवासी पुष्करराज भट्टले विद्यावारिधि गरेका छन् । यो मात्रै होइन पछिल्लो समय लघुकथाको विकास र विस्तार गर्ने हेतुले २०६५ भदौमा लघुकथा समाज नेपाल नामक संस्था दर्ता भएको छ । यस्तै सामाजिक सञ्जालमा पनि लघुकथाको विकासका लागि विभिन्न पेज खोलिएका छन् । एकै दिन दुई लघुकथा कृति लोकार्पण गरेर काठमाडौँका खेमराज पोखरेलले इतिहास रचेका छन् । उनले २०७३ सालमा पछ्यौरीको आइसक्रीम र उनको डल्लो लघुकथाको लोकार्पण गरेका थिए । यस्तै हालसम्म आठवटा लघुकथा सङ्ग्रह निकाल्ने लघुकथाकारका रूपमा डा रवीन्द्र समीर रहेका छन् । यसरी लघुकथाको विकासमा विभिन्न प्रयास भइरहेका बेला एकल लघुकथा वाचन कार्यक्रमसमेत सम्पन्न भइसकेका छन् । यसक्रममा लमजुङका कल्याण पन्त र पोखराका राजु क्षत्री अपूरोले एकल लघुकथा वाचन सम्पन्न गरेका छन् । घरदेश सँगै परदेशमा पनि लघुकथाका लागि विभिन्न काम हुँदै आएका छन् । मलेसियामा रहेर पनि लघुकथा लेखनमा बढी क्रियाशील स्रष्टा राजु क्षत्री अपूरो हुन् ।

यसरी वर्तमान परिवेशलाई हेर्दा झन्डै एक सय पचासको सङ्ख्यामा लघुकथाका कृति प्रकाशन भइसकेको पाउन सकिन्छ । लघुकथा प्रतियोगिता, नियमित रचनावाचन, लघुकथा मञ्चन, लघुकथा विशेष पत्रिका प्रकाशन लगायतका विभिन्न काम भएका छन् । यसका साथै विश्वविद्यालयमा पनि लघुकथाका बारेमा शोध हुन थालेको पाइन्छ । लघुकथामा पहिलो पटक स्नातकोत्तर शोध गर्ने व्यक्ति ईश्वरीप्रसाद पोखेल हुन् । सोही शृङ्खलालाई पछ्याउँदै पोखराबाट कल्याण पन्तका लघुकथाका र राजु क्षत्री अपूराका लघुकथा कृतिमाथि पनि शोध भएको छ ।

अन्तमा के भन्न सकिन्छ भने, लघुकथाको अर्थ छोटो र कथाको अर्थ आख्यान भन्ने हो । यस आधारमा हेर्दा लघुकथा छोटो आख्यान भएको साहित्यिक रचना हो । संरचनात्मक हिसाबले जे जस्तो नाम दिई पनि नेपालीमा यसलाई लघु वा सानो आकारको कथा भनेर बुझिन्छ । यसको स्वरूप छोटो भए पनि यो आफैमा एउटा पूर्ण रचना हो । जसका कारण वर्तमानमा अत्यन्त लोकप्रिय र अधिकांशले अध्ययन गर्ने विधाका रूपमा लिन सकिन्छ । वर्तमानको प्राविधिक युगमा मानिसमा ठूला-ठूला सिर्जनात्मक ठेली पढ्ने फुर्सद छैन । पाठकले त्यस्तो सिर्जनालाई रूचाउँछन् जुन छोटो समयमा पठन गर्न सकियोस् र आनन्दशहित मनोरञ्जन प्रदान गर्न सकोस् । वर्तमानमा लघुकथा पाठ्य र श्रव्य मात्र नभई नाटकीकरणसमेत गर्न थालिएको पाइन्छ । समग्रमा के भन्न सकिन्छ भने, नेपाली

लघुकथा आजसम्म आइपुग्दा विभिन्न मोड र धारा पार गर्दै आइरहेको मात्र होइन यसले आफ्नो विधागत मौलिक पहिचानलाई समेत स्पष्ट पारेको छ । आजभोलि लघुकथाको सिर्जनात्मक विस्तार तीव्र गतिमा भएको पाइन्छ । यसको संरक्षण गर्ने नगर्ने जिम्मेवारी आम लघुकथा प्रेमीको काँधमा आएको छ ।

सन्दर्भ सूची

अश्क, गोपाल (२०६५), लघुकथा प्रक्रिया र पाठ, ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

गैरे, सागर सम्पा र अन्य (२०६७), पूर्णिमा (वर्ष ११, अङ्क ३, पूर्णाङ्क २५, लघुकथा विशेषाङ्क), कोहलपुर : पूर्णिमा साहित्य प्रतिष्ठान ।

गौतम, असफल (२०६९), 'पाठकको आँखामा दुई लघुकथा सङ्ग्रह' आदर्श समाज पोखरा : आदर्श समाज बहुमुखी प्रकाशन (२०६९/८/२२ पृष्ठ, २)

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद (२०७२), लघुकथाको रचना विधान, काठमाडौं : लघुकथा समाज ।

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद र ज्ञानु अधिकारी (२०६९), नेपाली कथाको इतिहास, काठमाडौं : ने.घप्र.प्र ।

भण्डारी, ठाकुर शर्मा सम्पा र अन्य (२०७३), वैजयन्ती द्वैमासिक (वर्ष ९, लघुकथा अङ्क ३, पूर्णाङ्क ४७), काठमाडौं : शब्दार्थ प्रकाशन ।

रिजाल, नवराज (सं. २०७३), 'नेपाली लघुकथा : परम्परा र प्रवृत्ति', नवप्रज्ञापन त्रैमासिक (पूर्णाङ्क ७२, वैशाख-असार) बारा : सम्पादक स्वयम् ।

श्रेष्ठ, श्रीओम (२०७२), मधुपर्क मासिक, (वर्ष ४८, अङ्क ४, पूर्णाङ्क ५५५, लघुकथा विशेषाङ्क) काठमाडौं : गोरखापत्र संस्थान ।

**

लघुकथाको स्वरूप

डा. घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'

भूमिका

साहित्यका प्रमुख चार विधाहरूमध्ये आख्यान एउटा महत्त्वपूर्ण विधा हो। यसको प्रयोग प्राचीनकालीन साहित्यमा पनि भएको पाइन्छ भने आधुनिक साहित्यमा त यो झन् बढी लोकप्रिय र महत्त्वपूर्ण विधाका रूपमा स्थापित छ। आख्यानलाई आधार बनाएर बृहत्, मध्यम र लघु आकारका गद्य रचनाको सिर्जना गरिन्छ। आख्यानका प्रमुख रूपमा दुई भेद छन् - उपन्यास र कथा। उपन्यासमा जीवन र जगत्को विराट् वा विशद् पक्षको चित्रण हुन्छ भने कथाले आख्यानको त्यस्तो भेदलाई बुझाउँछ जसमा जीवन र जगत्का विविध घटना, चरित्र र क्रियाकलापहरूमध्ये कुनै एउटालाई प्रमुखता दिइएको हुन्छ। लघुकथा आख्यानकै एक उपविधा वा प्रविधाका रूपमा विकसित हुँदै गरेको छ। कथा विशेष्य शब्दमा लघु विशेषणको योग भई सामसिक प्रक्रियाबाट व्युत्पादन भएको शब्द हो लघुकथा। यो आकारगत दृष्टिले कथाभन्दा निक्कै सानो हुन्छ। यसको स्वरूप र संरचना नितान्त मौलिक ढङ्गको हुन्छ। कथालाई सङ्क्षेपीकरण गरेर लघुकथामा रूपान्तरण गर्न सकिँदैन। यसर्थ लघुकथा कथाको सानो रूप नभएर आख्यानकै एक लघुतम आयाममा संरचित गद्यको सूक्ष्म प्रकार हो।

स्वरूप, अर्थ र परिभाषा

आधुनिक आख्यान अन्तर्गतका उपन्यास, कथा र लघुकथा वस्तुतः पाश्चात्य साहित्य परम्पराबाट विकसित भएका हुन्। लघुकथा यद्यपि आधुनिक आख्यानको कान्छो उपविधा वा प्रविधा हो तापनि यसको बीजाधान पूर्वीय वाङ्मयका आदि ग्रन्थहरूमा भएको देख्न सकिन्छ। ऋग्वेद, अर्थववेद, ब्राह्मण र उपनिषत्हरूका आख्यानमा लघुकथाका स्वरूप भेटिन्छन्। यसरी नै पञ्चतन्त्र, हितोपदेश एवं बौद्ध र जैन धर्मसँग सम्बन्धित कथाहरूमा समेत लघुकथाका पुट पाइन्छन्। बाइबलमा यस्तै लघुकथाका कयौं प्रसङ्गहरू भेटिन्छन्। यसरी नै कुरानमा पनि लघुकथासँग मिल्दाजुल्दा कथाहरू रहेको पाइन्छ तर पनि आधुनिक लघुकथा गद्य साहित्यको आधुनिक उपलब्धि नै हो भन्दा अत्युक्ति हुँदैन।

अङ्ग्रेजीमा कथालाई Short Story भनिन्छ । Short Story को अर्थगत तहमा नेपाली रूपान्तरण लघुकथा हुन्छ तापनि अभिप्रायका दृष्टिले आज हामीले स्वीकार गरेको लघुकथा अङ्ग्रेजीको कजयचत क्तयचथ होइन । अङ्ग्रेजीको कजयचत क्तयचथ र हामीले मान्ने गरेको लघुकथामा स्वरूप, संरचना तथा तत्त्वहरूका दृष्टिले न्यून रूपमा नैकट्य देखिए तापनि यथार्थमा नितान्त पार्थक्य छ । लघुकथा आकारगत दृष्टिले लघु वा लघुतम हुन्छ भने भावगत दृष्टिले तीव्र प्रभावी एवं चामत्कारिक हुन्छ । यसमा मुक्तक वा गजलका शेरहरूमा जस्तो थोरैमा धेरै भन्न सक्ने अभिव्यञ्जनको सामर्थ्य अन्तर्निहित हुन्छ । कथाको आख्यानमा आरम्भ, विकास, उत्कर्ष, ह्रास र अन्त्यजस्ता तन्तुहरू हुन्छन् भने लघुकथामा आरम्भ, विकास र अन्त्य, अझ कतिपयमा त आरम्भ र अन्त्य तन्तु मात्र हुन्छन् । अतः हामीले लघुकथा भन्ने गरेको आख्यानको लघुतम रूप अङ्ग्रेजीको Short Story किमार्थ होइन । अङ्ग्रेजीमा लघुकथाका लागि अधिकतर Short Short Story पदावलीको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । यसलाई कसैकसैले Mini Story, Mini Short Story वा Micro Story पनि भनेका छन् । अहिले विश्व साहित्यमा नै लघुकथा आख्यानको तेस्रो उपविधाको रूपमा मान्यता पाउने उपक्रममा पुगेको छ । लघुकथा कथ्यको त्यस्तो झिल्का हो जुन भाषाको खेलले र शैली एवं विशिष्टताले सजिएर एक सुन्दर विधाका रूपमा स्थापित हुन खोज्दै छ । यसलाई भाषा र शैलीले सार्थकता प्रदान गर्दछ । आकारमा छोटो र थोरै शब्दमा अर्थ दिनुपर्ने भएकाले लघुकथाको प्रभावोत्पादकका लागि सटीक शब्द प्रतीक र प्रहारात्मक शैली अपनाउनु उपयुक्त हुन्छ । लघुकथाको एउटा अत्यन्त सबल पक्ष भनेको तीक्ष्ण व्यङ्ग्य पनि हो । लघुकथामा जीवनको कुनै एक अंश वा खण्डको प्रभावोत्पादक रूपमा पूर्ण अभिव्यक्ति हुन्छ । त्यसैले यसलाई तीव्र प्रभावी एवं मार्मिक गद्यरचना मानिन्छ । वस्तुतः समकालीन जीवन र जगत्‌लाई प्रत्यक्ष वा परोक्ष रूपमा प्रतिविम्बित गर्नु लघुकथाको धर्म हो ।

त्यसो त लघुकथाको स्पष्ट र सर्वमान्य वा सर्व स्वीकार्य परिभाषा आज पनि बनिसकेको छैन तर पनि थोरैभन्दा थोरै शब्दहरू प्रयोग गरी प्रभावकारी ढङ्गबाट सूक्ष्म आख्यानको परिवृत्तमा लेखिएको अनुभूति वा संवेदनाको प्रस्तुति नै लघुकथा हो भन्न सकिन्छ । यसमा मन-मस्तिष्कलाई तुरून्त झङ्कृत गर्ने सामर्थ्य हुन्छ ।

तत्त्वहरू

लघुकथाको रचनामा पनि आख्यानका अन्य भेदहरूमा जस्तै केही तत्त्वहरू आवश्यक हुन्छन् । कथानक, चरित्र, घटना, परिवेशजस्ता स्थूल र भाषा, शैली, उद्देश्य र दृष्टिविन्दुजस्ता सूक्ष्म तत्त्व लघुकथामा आवश्यक हुन्छन् । यिनै तत्त्व वा

उपकरणहरूको तीव्र र अजटिल प्रयोगले नै लघुकथामा प्रभाव उत्पन्न हुन्छ । वस्तुतः तीव्रता र अजटिलता लघुकथाका विशिष्ट पहिचान हुन् ।

विशेषता

आजको मानव अत्यन्त व्यस्त अर्थात् बेफुर्सदिलो छ । यसर्थ मान्छेले समयाभावका कारण तथा सहजता र सुविधाका लागि हरेक कुरा सानो वा थोरै मन पराउने गर्दछ । यसर्थ उत्पादकहरूले आजको परिप्रेक्ष्यमा उपयोग वा प्रयोग गर्नुपर्ने वस्तुहरू साना, हलुका र सुन्दर उत्पादन गरेका हुन्छन् । आज फूलबारीमा भन्दा गमलामा फूल फुलाउने संस्कृतिको विकास भइरहेको छ । वृक्षहरूलाई बोन्साईकरण गर्नेतर्फ मानव रुचि उत्प्रेरित देखिन्छ । यसै क्रममा कला साहित्यमा पनि साना, चिटिक्क परेका र मनमोहक तथा तीव्र प्रभावी सिर्जनाले लोकप्रियता पाइरहेको वर्तमान परिप्रेक्ष्यमा कवितामा मुक्तक, गजल, हाइकु आदि नाटकमा एकाङ्की, सडक नाटकजस्तै आख्यानमा पनि लघुकथाको प्रभाव तीव्र रूपमा परिरहेको र लोकप्रियता बढिरहेको देखिन्छ । लघुकथा तीव्र प्रभावी हुनका लागि निम्न विशेषताहरू अपेक्षित मानिन्छन्- लघुतमता, सङ्क्षिप्तता अर्थात् शब्दको मितव्ययिता, स्वल्पतामा सम्पूर्णता, सूक्ष्मता, तीव्रता, विम्बात्मकता, प्रतीकात्मकता, व्यङ्ग्यधर्मिता, प्रभावोत्पादकता, वस्तुगतता, स्पष्टता, अदुरूहता, कौतूहल सम्पृक्तता, पात्रको न्यूनता, परिवेशको एकलता, अभिव्यक्तिमा छरितोपन, शीघ्रसम्प्रेषणीयता, जीवनसापेक्षता, सूत्रात्मकता, सन्देशमूलकता, संवेदनाको सघनाता, भावको गम्भीरता, मानवेतर पात्र विधानता, वर्णनमा सीमितता, रोचकता वा मार्मिकता, शैलीगत कलात्मकता, शिल्पगत चामत्कारिकता, विकृति-विसङ्गतिमाथि चोटिलो प्रहार आदि ।

निष्कर्ष

वस्तुतः लघुकथा आख्यानको एक प्रभावकारी लघुतम प्रकार वा प्रविधा हो । यो चोटिलो हुनुपर्दछ तर चुट्किलाजस्तो हुनुहुँदैन । लघुताका नाममा यदि यसका आवश्यक तत्त्व र विशेषताहरूको सार्थक समन्विति भएको छैन भने त्यो लघुकथा हुन सक्तैन । यसले आज विश्वव्यापी विस्तार र लोकप्रियता प्राप्त गरेको अवस्था छ । नेपाली साहित्यमा पनि यसको आफ्नै किसिमको परम्परा-सहितको इतिहास बनिसकेको छ तर पनि यसको मानक स्वरूप र परिभाषाका बारेमा स्पष्ट किसिमको लक्षणशास्त्र बनिसकेको छैन, यसर्थ आज पनि कतिपय विद्वान्हरूले यसलाई सानो आकारको कथाकै रूपमा हेर्ने गरेको पाइन्छ । वास्तवमा लघुकथा कथाको सानो आकार वा सङ्क्षेपीकरण होइन आख्यानको महासागर उपन्यास हो भने नदी कथा हो । यसरी नै लघुकथा एउटा सानो कलकल बग्ने खोली वा सुन्दर झरना हो । लघुकथाले विस्तारै आफ्नो पृथक् पहिचान बनाइरहेको छ र बेग्लै विधाको रूपमा स्थापित हुने अवस्थामा पुग्दै छ ।

**

नेपाली लघुकथाले तय गरेको यात्रा

लक्ष्मण अर्याल

विषयप्रवेश

आख्यानका तीन प्रविधा छन् – उपन्यास, कथा र लघुकथा । यी तीन प्रविधामध्ये उपन्यास र कथा बूढा र छिप्पिएका प्रविधा हुन् । लघुकथा भने पछिल्लो समयको उपज भएकाले कथा र उपन्यासजस्तो विकसित भइसकेको छैन । यसको आधारभूमि निर्माण नेपाली साहित्यको मध्यकालमा भएको हो तर यसको विधागत थालनी भने आधुनिक कालबाटै भएको हो भनी किटान गर्न सकिने आधारहरू छन् ।

कुनै पनि साहित्यिक विधाको कालविभाजन गर्दा कुनै तोकिएको सैद्धान्तिक र बनी बनाऊ आधार हुँदैन । अध्ययन गर्दा अध्ययनकर्ताले नै एउटा तार्किक पाटो समाउँछन् र त्यही तार्किक पाटोका आधारमा कालविभाजनका जग खडा गर्दछन् । यसमा कुन र कसले गरेको विभाजन मान्य हुने भन्ने कुरा त्यही तार्किक पाटोले निर्धारण गर्छ । जसले आफ्नो तर्कमा अरुलाई सहमत गराउँछन् वा डोऱ्याउँछन् त्यही आधार मान्य बन्छ । हो लघुकथाको कालविभाजन पनि यो मान्यताबाट अछुतो छैन । लघुकथाको विकासक्रम निर्धारणमा अन्य विधाको जस्तो धेरै अध्ययन विश्लेषण भएको छैन । यसो हुनुमा यसको विधागत व्याप्तिमा रहेको सङ्कुचन नै हो तर यसतर्फ केही प्रयास भने थालिएको छ । विद्वान् समालोचकहरूबाट भएगरेका कालनिर्धारणमा एकरूपता र सर्वसम्मति भेटिंदैन । भिन्न भिन्न आधार पक्डेर विभाजन गरेका कारण कसको विभाजन मान्य हो भन्ने अन्योल भने छ ।

साहित्यिक विधाको कालविभाजन गर्दा 'त्यसरी कालविभाजनको रूपरेखा कोर्नुको औचित्य के हो ?' भन्ने प्रश्न पैदा हुन्छ । त्यो प्रश्नलाई अध्ययनकर्ताले चित्तबुझ्दो आधार दिनुपर्छ । यहाँ नेपाली लघुकथाले आजसम्म तय गरेको यात्रानिर्धारण गर्ने जमर्को गरिएको छ र यस जमर्कोमा अपनाइएका आधार/औचित्य स्थापनालाई पनि समाविष्ट गरिएको छ । समग्र नेपाली लघुकथा यात्रालाई अध्ययन सुविधाका लागि निम्नलिखित चरणमा विभाजन गर्नुलाई औचित्यपूर्ण ठानिएको छ –

चरण विभाजनको आधार

पृष्ठभूमि चरण : सुरुदेखि वि.सं. २००६ सम्म । यस समयमा छोटा

कथाहरू लेखिएका, छोटा कथा र लघुकथामा फरक पाइने, यस समयका छोटा कथाहरू लघुकथा नभएको तर पनि आजका लघुकथाका आदि स्रोत भने पृष्ठभूमि चरणमा रहेका छोटा कथाहरू/कथांशहरू नै भएका छन् ।

पहिलो चरण : वि.सं. २००७ देखि २०१९ सम्म । लघुकथा लेखनमा सचेत प्रयासको थालनी भएको, लघुकथा लेखनमा मौलिकता भित्रिएको, प्रवृत्तिगत एकरूपता भएका लघुकथा लेखिएका/लघुकथामा विविधता नपाइने गरेको छ ।

दोस्रो चरण : वि.सं. २०२० देखि २०४६ सम्म । नेपाली कथामा आएको नवचेतना र त्यसको प्रभाव आंशिक रूपमै भए पनि फुटकर रूपमा प्रकाशित लघुकथाहरूमा देखिन थालेका कारण लघुकथाको दोस्रो चरणको प्रारम्भविन्दु २०२० नै ठानिएको, २०४० तिर लघुकथामा त्यस्तो कुनै चरण विभाजन नै गर्नुपर्ने गरी काम नभएको छ । पञ्चायतकालको अन्तपछि भने नेपाली लघुकथा लेखनमा परिवर्तन आएकाले पञ्चायतकालको अन्त्यवर्ष २०४६ लाई दोस्रो चरणको सीमाविन्दु मानिएको, लघुकथा लेखन र प्रकाशनमा गुणात्मक वृद्धि भएको, लघुकथाकारले लघुकथा लेखनमा प्रवृत्तिगत विविधता देखाउन थालेको देखिन्छ ।

तेस्रो चरण : वि.सं २०४७ देखि हालसम्म । तेस्रो चरणलाई दुई उपचरणमा विभाजन गर्नुलाई उपयुक्त ठानिएको छ ।

पूर्वार्ध चरण : वि.सं. २०४७ देखि २०५२ सम्म । विषयवस्तुको चयनमा विविधता पाइने, प्रकाशनमा पनि विविधता भेटिएको, लघुकथाको गुणात्मक र परिणामात्मक दृष्टिले दोस्रो चरणभन्दा सशक्त तर उत्तरार्ध चरण जति भने उर्वर नभएको चरण हो ।

उत्तरार्ध चरण : वि.सं. २०५३ देखि हालसम्म । वि.सं. २०५३ मा राष्ट्रव्यापी लघुकथा गोष्ठीको आयोजना भएको, लघुकथाको बारेमा खुलेर सैद्धान्तिक बहसहरू हुन थालेका, लघुकथा लेखन र प्रकाशनमा पूर्वार्ध चरणभन्दा बढी काम भएको, लघुकथाको गुणात्मक र परिमाणात्मक दृष्टिले अत्यन्त उर्वर समय, विषयवस्तुमा विविधता आएको, लेखनमा प्रयोग भित्रिएको, सैद्धान्तिक आधार खडा भएको, लघुकथा विशेषाङ्कको प्रकाशनमा स्थापित र अन्य पत्रिकाहरूको पनि चासो बढेको, लघुकथा मञ्चनको प्रयोग देखिएको, वि.सं. २०५३ पछि लघुकथामा छुट्टै प्रवृत्ति स्थापनाभन्दा पनि पूर्वार्धकै प्रवृत्तिको उत्तरोत्तर विकास र विस्तार भएकाले यसलाई छुट्टै चरण नमानी तेस्रो चरणकै उपचरण भनी छुट्याइएको छ ।

चरण विभाजन र आधार विस्तार

पृष्ठभूमि चरण

लघुकथा जस्ता लाग्ने श्रवण परम्परामा प्रचलित संरचनात्मक रूपले छोटा

लोक तथा दन्त्य कथाहरू, धार्मिक तथा पौराणिक आख्यान अंशका अनुवाद, पञ्चतन्त्र एवम् हितोपदेशका अनुवाद, अकवर र बीरवलका छोटा खिस्साहरू, चिनियाँ संस्कृति र परम्परामा भेटिने खिस्साहरू आदि लघुकथाका प्रारम्भिक विन्दु उत्खनन गर्ने क्रममा भेटिने आधार सामग्री हुन्। पूर्वीय साहित्यिक रचनाहरूमा छोटा छोटा कथांशहरू (लघुकथाहरू) लेखनको सुदीर्घ परम्परा स्थापित छ। लघुकथाको यो प्रस्थानविन्दुमा पूर्वीय साहित्य लेखन परम्पराको प्रभाव छैन भन्न सकिन्न किनकि तत्कालीन समयमा अध्ययन अध्यापन भन्ने वित्तिकै पूर्वीय दर्शन, साहित्य, पुराण आदिको अध्ययन भन्ने बुझिन्थ्यो। सो समयमा पूर्वीय साहित्य, दर्शन अध्ययन गरेका र सिर्जन क्षमतासमेत भएका विद्वान्हरूमा पूर्वीय साहित्यको प्रभाव पर्दा लघुकथाजस्ता रचनाहरू पनि अनुदित भएका थिए। यिनीहरू नेपाली लघुकथा लेखनमा प्रभाव पार्ने प्रभावक तत्त्वहरू भए पनि माथिका सन्दर्भहरूलाई लघुकथाको प्रस्थानविन्दु नै भनी किटान गर्नु युक्तिसङ्गत देखिँदैन। बहुकालिक दृष्टिबाट हेर्दा नेपालीमा १८०० तिरदेखि नै लघुकथाजस्ता रचनाको लेखन भएको देखिन्छ भन्ने समालोचक मोहनराज शर्मा सत्सङ्गको वर्णन भयाको कथाहा र राजप्रपञ्चैको व्यहोराको एउटा खिस्सालाई नेपालीमा हाल उपलब्ध प्रथम दुई लघुकथात्मक रचना स्वीकार गर्छन् (शर्मा, मधुपर्क, २०५६, पृ. २५)। कलकत्ताको फोर्ट विलियम कलेजमा अरबी, फारसी भाषा अध्यापन गर्ने प्राध्यापक जे.ए. एटनले नेपाली भाषाको संरचनासँग पाठक वर्गलाई परिचित गराउने उद्देश्यले फारसीका एक दोभासे मुन्सीसँग कथांशहरू लिएर अनुवाद गरी तीन आहान आफ्नो अ ग्रामर अफ द नेप्लिज ल्याङ्ग्वेज नामक व्याकरण कृतिमा उद्धृत गरेका थिए (श्रेष्ठ, २०७०, पृ. ११)। छोटाछोटा रमाइला कुथुङ्ग्रीहरू भएका तीन आहानमा लघुकथाको केही स्वरूप झल्कन्छ। ससाना नब्बेवटा खिस्साहरू सङ्कलित- गोर्खा हास्य मञ्जरी पनि लघुकथाको प्रारम्भिक चरणको चर्चा गर्दा छोइन आउँछ तर यस हिसाबले हेर्दा सत्सङ्गको वर्णन भयाको कथाहा र राजप्रपञ्चैको बेहोराको एउटा खिस्सा प्रथम लघुकथात्मक सिर्जना हुन्। यी दुई रचनामा लोकलयात्मक तत्त्वको आधिक्य भेटिन्छ। तीन आहानमध्ये दुई आहानमा पनि लोकलयात्मक तत्त्वको प्रभाव बढी पाइन्छ। एक आहानमा लोकतत्त्व केही कम भए पनि सामाजिक तत्त्वसमेत भेटिँदैन (गौतम, अधिकारी, २०६९, पृ. २५४)। मौलिक र सामाजिक तत्त्व भएको लघुकथात्मक पुस्तकाकार कृति बन्ने सौभाग्य भने माध्यमिक कालीन साहित्यकार तथा भाषासेवी कृष्णचन्द्र अर्याल (१९३९-२००२) द्वारा लिखित लौकिक न्याय मणिमालाले प्राप्त गर्दछ। यो १९८०/८५ तिर लेखिएको र २०१६ सालमा जगदम्बा प्रकाशनबाट प्रकाशित भएको पाइन्छ। यस सङ्ग्रहमा २७ वटा लघुकथा सङ्ग्रहित छन्। बेला

न कुबेला बजि नयला, बाहुनले च्याउ खायो न स्वाद पायो, छोरी कुट्नु बुहारी तर्साउनु, खानु त पाँच मुठी बस्नु त नेपाल लगायतका नेपाली उखानलाई लघुकथाको शीर्षकहरू बनाएर लेखिएका सबै रचनाहरूमा व्यङ्ग्यार्थको प्रबलता छ ।

पृष्ठभूमि चरणमा चर्चा गर्नुपर्ने अर्का लेखक हुन् – गोपाल सिंह नेपाली । यिनी भारतीय भूमिमा बसोबास गर्ने नेपाली साहित्यकार हुन् । यिनको कल्पना (१९९२) लाई कविता भनिएको छ तर गद्य शैलीमा लेखिएको, आख्यानतत्त्वको भरपुर मजा लिन सकिने र पात्र, परिवेश, घटना, संवाद आदि कथात्मक तत्त्वहरूको उपस्थिति पाइने यो कृतिको लघुकथाका सन्दर्भमा चर्चा गर्नु वाञ्छनीय देखिन्छ ।

नेपाली लघुकथाको पृष्ठभूमि चरण लघुकथा तत्त्वहरूको उपयोग गरी लेखिएका सशक्त लघुकथाहरूको प्रयोगभूमि होइन । जसजसलाई यहाँ पृष्ठभूमि चरणमा उभ्याइएका छन् तिनले लघुकथा नै नाम दिएर विधागत प्रस्तुति दिएका पनि थिएनन् । यहाँ उल्लेख गरिएका सर्जक र तिनका लघु सिर्जनामा लघुकथात्मक तत्त्वको आभासा पाइने हुनाले यी लघुकथाका प्रारम्भिक सिर्जना हुनसक्ने ठानी इतिहासको कुइनेटोबाट यसलाई बिनाइएको मात्र हो । यतिखेरका कथात्मक सिर्जनामा अनुवाद परम्पराको प्रवलता भेटिन्छ । नीति र उपदेश दिनु, लोककथात्मक तत्त्वको उपस्थिति बढी पाइनु, सामाजिक तत्त्वहरूको उपयोग केही मात्रामा गरिनु, केही मौलिक रचनाहरूको पनि उपस्थिति पाइनु, पृष्ठभूमि चरणका वैशिष्ट्य हुन् । लघुकथामा भाषाको सघन उपस्थिति हुनुपर्ने भए पनि यस चरणमा त्यसको अभाव खड्किएको देखिन्छ ।

पहिलो चरण

लघुकथा लेखनको पहिलो चरण लघुकथा लेखनमा सचेत प्रयासको थालनी भएको चरण हो । यस चरणका प्रमुख सर्जक हुन् – पूर्णप्रसाद ब्राह्मण (वि.सं. १९७९–२०४६) । लघुकथाकार ब्राह्मणको वि.सं. २००७ मा प्रकाशित भएको झिल्का लघुकथा सङ्ग्रहलाई पृष्ठभूमि चरणबाट पहिलो चरणतिर डोऱ्याउने प्रमुख लघुकथा कृति मानिन्छ । समाजमा घटेका र घट्न सक्ने सामाजिक घटनाहरूलाई लघुकथाकार ब्राह्मणले २२ वटा छोटा कथाहरूको सङ्कलन झिल्काभित्र समेटेका छन् । छयालीस बर्से आफ्नो साहित्यिक जीवनमा कथा, लघुकथा, उपन्यास र कविता विधाका नौ कृतिको सिर्जना गरेका दृढ व्यक्तित्व ब्राह्मणका म लोग्ने हुँ (वि.सं. २००८) नामक लघुकथा सङ्ग्रह पनि प्रकाशित छ । झिल्का र म लोग्ने हुँ दुई सङ्ग्रहमा ब्राह्मणले अर्थको अन्योक्तिमूलक तहमा पुगेर परीकथामा झैं पशुपक्षीका साथै अमूर्त सत्ताहरूलाई समेत पात्रका रूपमा लिएर मूलतः सामाजिक अन्याय, शोषण व्यवस्था र नारीमाथिको हुकुमीतन्त्रप्रति

विद्रोह र व्यङ्ग्य दुवै गरेका छन् (श्रेष्ठ, मधुपर्क, २०५६, पृ. १३) । हकी स्वभावका मानिने ब्राह्मणका लघुकथाहरूलाई सामाजिक रूपान्तरणका क्रममा गरिएको सशक्त सिर्जनात्मक लेखन मानिन्छ ।

पहिलो चरणका अर्का सशक्त लघुकथाकारमा जयनारायण गिरीको नाम पनि अग्रपङ्क्तिमा आउँछ । पेशाले चिकित्सक गिरीको २००८ सालमा कसिङ्गर नामक लघुकथासङ्ग्रह प्रकाशित भएको छ । कलकत्ताबाट प्रकाशित भएको यस सङ्ग्रहमा फुटकर रूपमा प्रभात, भारती, गोर्खा, हिमाञ्चल आदि पत्रिकाहरूमा प्रकाशित भएका लघुकथाहरू नै सङ्ग्रहित छन् । गिरीले यस सङ्ग्रहका लघुकथाहरूमा विषयवस्तुको चयन, कथाको संयोजन, शिल्प र कथ्यको बुनाइ तथा प्रस्तुतीकरणमा भने त्यति ध्यान पुऱ्याउन भने सकेका छैनन् (रेग्मी, मधुपर्क, २०५६, पृ. ५७) । हिन्दी मिश्रित भाषाको प्रयोग गिरीका लघुकथाहरूका कमजोर पक्ष हुन् । लघुकथाकार गिरी मानवमनलाई केस्रा केस्रा गरी केलाउन खप्पिस लघुकथाकार हुन् । उनले कुण्ठाग्रस्त मानसिकता, मानसिक तनाउ र प्रणयजनित मनोविज्ञानलाई आफ्ना कथाको विषयवस्तु बनाएको पाइन्छ (श्रेष्ठ, मधुपर्क, २०५६, पृ. १३) । यस्तै शशिकला शर्मा पहिलो चरणकी सशक्त महिला लघुकथाकार हुन् । शर्माको उनको सुरूवाल नामक लघुकथाकृति प्रकाशित छ । वि.सं. २०१९ सालमा प्रकाशित आधा दर्जन जति लघुकथाहरूको सङ्कलन यस कृतिमा शर्माले मानव व्यवहार र जीवनजगत्का यथार्थतालाई सुन्दर किसिमले सजाएकी छिन् । नेपाली लघुकथाको ऐतिहासिक परिवृत्तलाई केलाएर हेर्ने हो भने हालसम्मको अनुसन्धानले शशिकला शर्मा पृष्ठभूमि चरण र पहिलो चरणसमेतकी एक्ली लघुकथाकार नारीप्रतिभा मानिन्छिन् । यी प्रतिभाहरूका अतिरिक्त फणीन्द्रराज खेताला र रत्नमणि नेपालले पनि २००७ सालतिर प्रकाशित प्रतिभा पत्रिकामा रण्डी र चण्डी (फणीन्द्रराज खेताला) तथा विवाह (रत्नमणि नेपाल) शीर्षकमा लघुकथा प्रकाशित गरेको भेटिन्छ । यस चरणको समयावधिमा पूर्णप्रसाद ब्राह्मण, जयनारायण गिरी र शशिकला शर्माबाहेक अन्य लघुकथाकारहरूका लघुकथासङ्ग्रह प्रकाशित भएको भेटिँदैन ।

यस चरणमा ज्यादै न्यून लघुकथाकारहरू क्रियाशील छन् । पृष्ठभूमि चरणका तुलनामा यो चरण लघुकथा लेखन र प्रकाशनका दृष्टिले निकै व्यवस्थित छ । लघुकथा लेखनको सचेत प्रयासको थालनी हुनु नै यस चरणको प्रमुख प्राप्ति हो भने प्रवृत्तिगत एकरूपता यस चरणको सीमा हो । विषयगत दृष्टिले यस चरणले केही विविधता अँगालेको छ । सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक, धार्मिक आदि क्षेत्रका समस्यालाई यतिखेरका लघुकथाकारहरूले आआफ्ना लघुकथाहरूमा पक्डिएका छन् । लघुकथामा मनोविज्ञान विषयले पनि यतिखेर प्रवेश पाएको

देखिन्छ । प्रतीकात्मक शैली र शिल्पको प्रयोग गरिनु, मानवेतर पात्रको प्रयोग हुनु, नारी समस्याहरू व्यक्त गरिनु, घरायसी समस्या उजागर हुनु आदि यस चरणका लघुकथाका प्रवृत्ति हुन् ।

दोस्रो चरण

नेपाली लघुकथाको दोस्रो चरण लघुकथा लेखन र प्रकाशनमा गुणात्मक वृद्धि भएको चरण हो । यस चरणको व्याप्ति वि.सं. २०२० देखि २०४६ सम्म रहेको छ । यस चरणमा लघुकथा विधाप्रति समर्पित भएर लघुकथा लेख्नेहरूको सङ्ख्यात्मक उपस्थिति उल्लेख्य छ । यस चरणमा विश्वम्भर प्याकुरेल, जगदीश नेपाली, अनिता तुलाधर, ध्रुव मधिकर्मी, लव गाउँले, श्यामगोपाल आशा, विनयकुमार कसजू, रमेश नेपाली, दुर्लभलाल सिंह, रत्न कोजूजस्ता कथाकारहरू नेपाली लघुकथाको श्रीवृद्धिमा क्रियाशील देखिन्छन् ।

विश्वम्भर प्याकुरेल दोस्रो चरणका उल्लेख्य लघुकथाकार हुन् । उनको इन्द्रेणीको गुम्बजभित्र (२०२९) नामक लघुकथासङ्ग्रह प्रकाशित छ । प्याकुरेलका लघुकथाहरूभित्र मनोद्वेग र द्वन्द्वको सशक्त प्रस्तुतीकरण पाइन्छ । विसङ्गतिपूर्ण जीवनको खाका प्रस्तुत गर्नु लघुकथाकार प्याकुरेलको वैशिष्ट्य हो । सुनसरीमा जन्मिएका र विश्वप्रसिद्ध लघुकथाकार खलिल जिब्रानबाट औधी प्रभावित जगदीश नेपाली (१९९०-२०३८) को जगदीश नेपालीका केही लघुकथाहरू शीर्षकको लघुकथा सङ्ग्रहमा नैबन्धिक शैलीशिल्पले भरिएका लघुकथाहरू फेला पर्छन् । वि.सं. २०१६ मा मोरङमा जन्मिएकी अनिता तुलाधर विशेषतः कथा विधामा कलम चलाउने नारी प्रतिभा हुन् । तिन कथा सङ्ग्रहकी स्रष्टा तुलाधरको फुलु (२०३४) शीर्षकको लघुकथासङ्ग्रह प्रकाशित छ । ध्रुव मधिकर्मी र श्याम गोपाल आशाले संयुक्त रूपमा लघु (२०३५) शीर्षकमा लघुकथासङ्ग्रह तयार गरेका छन् । गाउँलेका मसिना कथाहरू (२०३७) का स्रष्टा लव गाउँले (२०१६) का लघुकथाहरूले क्षण विशेषको मानसिक संवेगलाई महत्त्व दिएका छन् । लघुकथाकार गाउँले लघुकथाको संरचना पक्षप्रति सचेत देखिन्छन् ।

यसै चरणका अर्का सशक्त लघुकथाकार हुन्- विनयकुमार कसजू । नेपाली लघुकथाको तेस्रो चरणमा बढी क्रियाशील देखिने कसजू यसै चरणबाट लघुकथा विधाको उन्नयनमा क्रियाशील छन् । यस चरणमा उनको पशुतन्त्र

(२०३९) शीर्षकको लघुकथा सङ्ग्रह प्रकाशित भएको छ । प्रगतिशील विचारका पक्षधर कसजूका रचनामा सामाजिक असन्तुलनका अवस्थाप्रति विद्रोह ओकलिएको पाइन्छ । रमेश नेपाली, दुर्लभलाल सिंह र रत्न कोजूका क्रमशः पाटीकी बौलाही (२०३२), झुलभित्रको मान्छे (२०३७) र बूढो वर्तमान (२०३९) प्रकाशित छन् । रमेश नेपालीका लघुकथामा सामाजिक विषयवस्तु भेटिन्छ भने

दुर्लभलाल सिंह नेवारी भाषामा राम्रा लघुकथा लेख्छन् । लघुकथाकार सिंहले नेपालीमा लघुकथा लेखेका छैनन् तर फुलभित्रको मान्छेमा उनले नेवारी भाषामा लिखित आफ्नै लघुकथाको अनुवाद गरेका हुन् । पूर्णप्रसाद ब्राह्मणको एकतीस कथा (वि.सं. २०४२) शीर्षकको सङ्ग्रह पनि दोस्रो चरणको उपलब्धि हो । यस सङ्ग्रहका लघुकथाहरू आत्मपरक चिन्तनको प्रवलता भएका गद्य कविताजस्ता छन् ।

यस चरणमा फुटकर रूपमा लघुकथा लेख्ने लघुकथाकारहरूमा अशेष मल्ल, जगदीश घिमिरे, मोहनराज शर्मा, हरि अधिकारी, इन्दिरा प्रसाईं, भागीरथी श्रेष्ठ, नारायाण तिवारी, प्रमोद प्रधान, महेश प्रसाईं, नकुल सिलवाल, विजय बजिमय, गोविन्द गिरी प्रेरणा, विजय चालिसे, भाउपन्थी, तीर्थ श्रेष्ठ, हरिगोविन्द लुइँटेल, प्रेम विरही, अमर शाह, पूर्णलाल चुके, रमेश विकल, प्रकाश रेग्मी, ध्रुवचन्द्र गौतम, देवकुमारी थापा, परशु प्रधान, ध्रुव सापकोटा, गिरीराज आचार्य, ओममणि शर्मा, वनमाली निराकार, सनत रेग्मी, किशोर नेपाल, गोपाल पराजुली, कविताराम, विजय सागर, रमेश गोर्खाली, विश्वमोहन श्रेष्ठ, पोषण पाण्डे, दौलतविक्रम विष्ट, भवानी घिमिरे आदि महत्त्वपूर्ण छन् । यी सर्जकहरूमध्ये कतिपय सर्जकहरू कथा विधाका ख्यातिनामा सर्जक हुन् । यिनीहरू फुटकर रूपमै भए पनि लघुकथाप्रति आकर्षित हुनु नेपाली लघुकथाको स्थापनामा महत्त्वपूर्ण छ । अशेष मल्ल, जगदीश घिमिरे, मोहनराज शर्मा, हरि अधिकारी, भागिरथी श्रेष्ठ, नारायाण तिवारी, रमेश विकल, गोविन्द गिरी प्रेरणा, गोपाल पराजुली, पोषण पाण्डे, दौलतविक्रम विष्ट, भाउपन्थी, देवकुमारी थापा, ध्रुवचन्द्र गौतमजस्ता स्रष्टाहरूले यस चरणमा परिमाणात्मक रूपमा थोरै लघुकथा लेखे पनि गुणात्मक मूल्यका हिसाबले उच्च कोटिका लघुकथाको सिर्जना गरेका छन् ।

यस चरणमा नेपाली लघुकथाको विकासमा विभिन्न पत्रपत्रिकाहरूले उल्लेखनीय भूमिका वहन गरेका छन् । यस समयमा बान्की, प्रयोग, दूबो, आँखीझ्याल, पलाँस, प्रतिभा, जूनकीरी, चौतारी, अणु जस्ता गोजिका, हवाइपत्र र पोष्टकार्ड पत्रिकाहरूका साथै रूपरेखा, मधुपर्क, सिउँडी, बिहान, जयन्ती जस्ता स्थापित पत्रिकाहरूले लघुकथाको प्रकाशनमा बढी महत्व दिएको देखिन्छ । वि.सं. २०२८ सालमा बान्की (हरिभक्त कटुवाल सम्पादित), २०३३ सालमा प्रयोग (विराटनगरबाट प्रकाशित), वि.सं. २०३४ सालमा नवरत्न (नेपालगञ्जबाट प्रकाशित), वि.सं. २०३९ सालमा दूबो (सम्पा. राजेन्द्र शलभ, झापाबाट प्रकाशित), वि.सं. २०३९ सालमा नालिबेली, वि.सं २०३४ सालमा दर्पण पत्रिकाहरूले लघुकथा विशेषाङ्क प्रकाशित गरेका छन् । गोविन्द गिरी प्रेरणाको सम्पादकत्वमा प्रकाशित लघुकथा शीर्षकको लघुकथाप्रधान पत्रिकाले लघुकथाको विकासमा महत्त्वपूर्ण

भूमिका निर्वाह गरेको छ । वि.सं. २०४३/०४४ मा चार अङ्क प्रकाशित भएको यस पत्रिकाले अरू अङ्कको प्रकाशनमा भने निरन्तरता दिन सकेन । पत्रपत्रिकाहरूको यस्ता कार्यलाई लघुकथाको विधागत प्रचारप्रसार र विकासका लागि प्रशंसनीय योगदान भन्न सकिन्छ ।

पहिलो चरणका तुलनामा दोस्रो चरणमा लघुकथा लेखन र प्रकाशनमा उल्लेख्य विकास भएको छ । यस समयमा लघुकथाका स्तरीय स्वरूप पनि देखापरेका छन् । विकृति र विसङ्गतिको पर्दाफास गर्दै सामाजिक चेतनामा परिमार्जन ल्याउनु र लघुकथाको विषयवस्तु चयन तथा लेखनमा प्रवृत्तिगत विविधता देखिनु यस चरणका प्राप्ति हुन् ।

तेस्रो चरण

वि.सं. २०४७ देखि हालसम्मको समयावधि नेपाली लघुकथाको तेस्रो चरणको अवधि हो । कसैकसैले यस चरणलाई तेस्रो र चौथो भनी छुट्याएका छन् तर यस चरणमा लघुकथाको छुट्टै प्रवृत्ति स्थापना हुनुभन्दा पनि तेस्रो चरणको पूर्वार्ध समयकै प्रवृत्तिको विकास र विस्तार पछिल्लो समयमा भएको पाइएकाले छुट्टै चरण भनी स्थापना गर्नुभन्दा पनि यस चरणलाई पूर्वार्ध र उत्तरार्ध गरी दुई उपचरणमा विभाजन गर्नु उपयुक्त देखिन्छ र यहाँ यही अनुरूप विभाजन गरी हेरिएको छ ।

पूर्वार्ध चरण

वि.सं. २०४६ सालमा (चैत २६) नेपालमा राजनैतिक परिवर्तन आयो । पञ्चायती व्यवस्थाको अन्त्य भई प्रजातान्त्रिक युगको प्रारम्भ भए पछि नेपाली समाजले स्वतन्त्रता अनुभूत गर्न थाल्यो । समाजमा आएको स्वतन्त्रताबाट नेपाली लेखकहरू पनि अछुतो रहेनन् । फलस्वरूप नेपाली लघुकथा लेखनमा संलग्न रहँदै आएका लघुकथाकारहरूले पनि नेपाली सामाजिक परिपाटी अनुरूप आफ्नो लेखनलाई नयाँ विषय, नयाँ समस्या, समाज विकासका मुद्दा आदि तर्फ उभ्याए । यसैले यस चरणको प्रारम्भविन्दु वि.सं. २०४७ लाई मान्न सकिन्छ । यस चरणको व्याप्ति वि.सं. २०४७ देखि २०५२ सम्म रहेको छ ।

नेपाली लघुकथाको पूर्वार्ध चरणमा अघिल्ला चरणदेखि नै क्रियाशील रहँदै आएका सर्जकहरूको उपस्थिति र सक्रियता पाइन्छ । केही नयाँ लघुकथाकारहरू पनि यस चरणमा लघुकथा विधाप्रति आकर्षित भएका छन् । विनयकुमार कसजू, भागीरथी श्रेष्ठ, राजव, किशोर पहाडी, इन्दिरा प्रसाईं, ध्रुव मधिकर्मी, गोविन्द गिरी प्रेरणा, गोरखबहादुर सिंह, अशेष मल्ल, नयनराज पाण्डे, अमोददेव भट्टराई, मनु ब्राजाकी, रमेश तूफान, वासु वराल, नारायण तिवारी, इन्द्रकुमार श्रेष्ठ सरित, तेजप्रकाश श्रेष्ठ, मोहन बन्जाडे, अविनाश श्रेष्ठ, सीता पाण्डे, रत्न प्रजापति, विष्णु राई, श्रीओम श्रेष्ठ रोदन, विदुर गौतम, रवीन्द्र समीर, वासु मार्मिक, कृष्णप्रसाद

दाहाल, कृष्ण शाह यात्री, बालमुकुन्द खनाल, सुमन सौरभ, रामबहादुर बानियाँ क्षेत्री आदि यस चरणमा क्रियाशील लघुकथा सर्जक हुन् । यी सर्जकहरूमध्ये यतिखेर लघुकथा सङ्ग्रह लिएर देखापर्ने लघुकथाकारहरूमा अमोददेव भट्टराई, नारायण तिवारी, भागीरथी श्रेष्ठ, बालमुकुन्द खनाल, सुमन सौरभ, ध्रुव मधिकर्मी, रामबहादुर बानियाँ क्षेत्री प्रमुख छन् ।

अमोददेव भट्टराईले हस्ताक्षर (२०४७) लघुकथा सङ्ग्रह प्रकाशित गरेका छन् । पारिवारिक समस्यालाई उजागर गर्नु, द्वन्द्वको सिर्जना गरी सबल लघुकथाहरू लेख्नु, लघुकथामा प्रभावोत्पादक शिल्पकारिता भेटिनु आदि भट्टराईका लघुकथागत विशेषता हुन् । लघुकथाकार नारायण तिवारीको दशैं खर्च (२०४७) प्रगतिवादी चिन्तनधारा पक्डिएर लेखिएका लघुकथाहरूको सँगालो हो । स्वैरकल्पनात्मक उडानमा उड्नुभन्दा यथार्थिक धरातलमा रम्न चाहने लघुकथाकार तिवारीका लघुकथाहरूमा सीमान्तीकृत समुदायका अन्तर्व्यथाको प्रस्तुति बढी भेटिन्छ । विशेषतः आख्यान विधामा नै केन्द्रित भागीरथी श्रेष्ठ प्रतीकात्मक पद्धतिको उपयोग गरी लघुकथाको सिर्जना गर्ने लघुकथाकार हुन् । श्रेष्ठका लघुकथाहरूमा गरीब र निमुखाहरूका उत्पीडन र व्यथा मुखरित भएको भेटिन्छ । काव्यात्मकता श्रेष्ठको शैलीगत पहिचान हो । उनको रङ्गीन पोखरी (२०५०) शीर्षकमा लघुकथासङ्ग्रह प्रकाशित छ । यस्तै बालमुकुन्द खनालको बाध्यता (२०५०), ध्रुव मधिकर्मीको बुद्ध कही छैन (२०५१), रामबहादुर बानियाँ क्षेत्रीको यो जीत कस्को ? (२०५०) सुमन सौरभको आधुनिक लघुकथाहरू (२०५२) यस चरणका उल्लेख्य लघुकथासङ्ग्रह हुन् ।

यस चरणमा केही पत्रपत्रिकाहरूले लघुकथा विशेषाङ्क प्रकाशित गरेर लघुकथाको विकास अभियानमा महत्त्वपूर्ण सहभागिता जनाएका छन् । जसमा सौरभ (सम्पा. किशोर पहाडी र अशेष मल्ल, २०४६/०४७), अभिभावक (सम्पा. वासु मार्मिक/२०५०), सुनसरी (सम्पा. कृष्णप्रसाद दाहाल/२०५२) लगायतका पत्रिकाहरूको उपस्थिति देखिन्छ । वि.सं. २०५१ सालमा प्रकाशित अभिव्यक्ति (सम्पा. नगेन्द्रराज शर्मा) को कथा विशेषाङ्कमा लघुकथालाई पनि समावेश गरिएको पाइन्छ । यस समयमा प्रकाशित अध्याय (सम्पा. किशोर पहाडी र अशेष मल्ल/२०४७) र सारांश (सम्पा. श्रीओम श्रेष्ठ रोदन/२०५१) भने लघुकथाका सामुहिक सङ्कलन हुन् । यी दुई सामुहिक सङ्कलनले यस चरणमा लेखक पाठक दुवैमा लघुकथा विधाप्रति आकर्षित गर्नका लागि गरेको योगदान सराहनीय रहेको छ ।

पूर्वार्ध चरणका लघुकथाकारहरूले विषयवस्तुको चयन र लेखनमा विविधता देखाएका छन् । अघिल्लो चरणका तुलनामा यो चरण लघुकथाको गुणात्मक र

परिणामात्मक मूल्यका हिसावले शक्तिशाली छ । जीवनमूल्यका लघुकथाहरू लेखिनु, अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमन, उत्पीडनका आवाज अभिव्यक्त हुनु, प्रतीकात्मक शैलीको उपयोग हुनु, सामाजिक तथा राजनीतिक जागरणका विषयतर्फ सर्जकहरू आकर्षित हुनु, सीमान्तीकृत वर्गप्रति बढी सहानुभूति राख्नु, लघुकथाका आदर्श स्वरूपहरू देखिनु, पत्रपत्रिकाहरूले उच्च चासोका साथ लघुकथा विशेषाङ्कहरू प्रकाशित गर्नु, पत्रिकाहरूमा फुटकर लघुकथाहरू बाक्लो रूपमा छापिन थाल्नु, लघुकथामा सामुहिक सङ्कलनहरू प्रकाशन हुनु आदि यस चरणका प्राप्ति हुन् ।

उत्तरार्ध चरण

वि.सं. २०४६ ताक नेपाली राजनीतिमा आएको परिवर्तनले जनमानसमा उर्लिएको उत्साह २०५२/०५३ सम्म आइपुग्दा विस्तारै निराशामा बदलिन थाल्छ । सरकार र यसका कामबाट मानिसहरू असन्तुष्ट बन्छन् । जनमानसमा आएको असन्तुष्टिले लघुकथाकारहरू पनि छोइन्छन् र सामाजिक असन्तुष्टि सिर्जनाहरूमा पनि व्यक्तिन्छ । निराशा, आक्रोश, विद्रोह, क्रान्तिजस्ता भावनाहरू लघुकथाहरूका विषय बन्न थाल्छन् । पूर्वार्ध चरणका विषयवस्तु भन्दा भिन्न विषयवस्तुको प्रस्तुतिले लघुकथाको विकासयात्रामा पनि नयाँ मोड आएको आभाष हुन्छ । यसैगरी वि.सं. २०५३ सालमा प्रथम राष्ट्रव्यापी लघुकथा गोष्ठीका साथै २०५४ र २०५५ मा राष्ट्रव्यापी लघुकथा प्रतियोगिता सुसम्पन्न गरिन्छन् । यी कार्यहरूबाट पनि नेपाली लघुकथाको विकासयात्रामा नयाँ आयाम थपिन्छ । यसैले यही २०५३ लाई उत्तरार्ध चरणको प्रारम्भविन्दु भनी स्वीकार गर्नु औचित्यपूर्ण हुन आउँछ ।

लघुकथाको उत्तरार्ध चरण नेपाली लघुकथाको वर्तमान चरण हो । केही पुराना र धेरै नयाँ लघुकथाकारहरूको क्रियाशीलता देखिएको यस चरणमा उल्लेख्य सङ्ख्यामा लघुकथा सङ्ग्रहहरू प्रकाशित भएका छन् । लघुकथालाई नै केन्द्रीय विधा मानेर लेख्ने सर्जकहरूको उपस्थिति पनि बाक्लिँदै गएको छ । पत्रपत्रिकाहरूले समेत लघुकथा प्रकाशनमा उत्साहजनक गतिविधि प्रदर्शन गरिरहेका छन् । अन्य विधामा स्थापित भइसकेका स्वनामधन्य साहित्यकारहरू पनि लघुकथा विधातिर आकर्षित बन्दै गइरहेका छन् । लघुकथाको सामुहिक सङ्कलन र विशेषाङ्कको सङ्ख्या पनि थपिंदो छ । समालोचक तथा सिद्धान्त निर्माणकर्ताहरूको पनि लघुकथाको विधागत स्थापनामा सक्रिय सहभागिता देखिँदै छ । लघुकथाप्रधान फेसबुक पत्रिका स्थापना हुनु, पत्रपत्रिकाहरूले समेत फुटकर रूपमा लघुकथा प्रकाशनमा चासो देखाउनु आदिले लघुकथाको विधागत बिस्तारको आयाम पनि दिन दुगुना रात चौगुनाका हिसावले फैलिँदो छ । यस चरणमा भए गरेका गतिविधिलाई तल क्रमशः प्रष्ट पारिन्छ –

सङ्ग्रह प्रकाशन : नेपाली लघुकथाको तेस्रो चरण अन्तर्गतको उत्तर ार्धका समयमा सङ्ग्रह प्रकाशनको गतिमा तीव्रता आएको देखिन्छ । नयाँ, पुराना, स्थापित, नवोदित सबै सर्जकहरूको बाक्लो उपस्थितिले लघुकथासङ्ग्रह प्रकाशनको गुणात्मक र परिमाणात्मक दुवै स्थितिमा उल्लेख्य विकास भएको छ । विषयगत विविधता र शैलीगत विभिन्नता भएका लघुकथासङ्ग्रहको प्रकाशनबाट नेपाली लघुकथाको यो चरण सम्पन्न छ । यस चरणमा सङ्ग्रह प्रकाशन गराउने लघुकथाकार र प्रकाशित लघुकथा सङ्ग्रहहरूमा विनयकुमार कसजूका लिस्नो (२०५३), थोपा थोपा (२०५७), बाघको सत्कार (२०६१) र स्याललाई लिपिरा प्यारो (२०६६), दुर्लभलाल सिंहको मनु र मृत्युपूर्व (२०५३), वासु मार्मिकको छेस्काछेस्की (२०५३), किशोर पहाडीको किंवदन्ती (२०५३), रवीन्द्र समीरका तेस्रो आँखा (२०५३), पोस्टमार्टम (२०६३), विकीरण (२०६३), ईश्वरका कथाहरू (२०६५), अर्जुनदृष्टि (२०६७), अणु र पहाड (२०६९) र एकलव्य दृष्टि (२०७१), बलदेव मजगैयाँको सङ्कल्प (२०५३), विष्णु राईको परपर (२०५५), नगेन्द्रराज शर्माको एकान्तका आफन्तहरू (२०५५), इन्दिरा प्रसाईंको वयान (२०५५), रामविक्रम थापाको पात्रहरू (२०५५), हरिगोविन्द लुइँटेलको समय र वनमारा झार (२०५५), सूर्यमणि अधिकारीको आत्मावतार (२०५६), विश्वराज अधिकारीको सृष्टि (२०५४) र अभिनय (२०६०), कपिल लामिछानेको अन्यथा (२०५४) र जलमानव (२०६१), कृष्ण शाह यात्रीका सूक्ष्म शिखाहरू (२०५६) र आणविक अस्त्र (२०६४), नवराज रिजालको अदृश्य पीडा (२०५७) र माटो खोज्दै (२०६७), नारायण तिवारीको महँगी, भोक र सार्वभौमसत्ता (२०७०), श्रीओम श्रेष्ठ रोदनका आँखीझ्याल (२०५८/हस्तलिखित रूपमा छापिएको) र भ्रममार्ग (२०६७), ध्रुव मधिकर्मीको दृष्टि र घरघोर जङ्गल (२०५८), प्रयास सौरभ श्रेष्ठको विम्ब प्रतिविम्ब (२०५८), कुमार केसी दुःखीको लघुकथाको सँगालो (२०५८), पुष्करराज भट्टका कर्मयोद्धा (२०५९), मुक्तिदूत (२०६२) र एक थोपा सागरको (२०६४), शेखरकुमार श्रेष्ठको सागरपुर (२०५९), गोविन्द भट्टराईको भाग्यले लुटेको जिन्दगी (२०५९), यमनदेव उत्प्रेरकको यात्रारम्भ (२०५९), पोष चापागाइँका लप्सीधारो (२०५६) र हाइकु कथा (२०६१), डम्मर रसिक भारतीको भुइँ कुहिरो (२०६०), किशन थापा अधीरको अन्धाहरूको देशमा (२०६०), बद्री पालिखेको मनस्थिति (२०६०), इन्द्रकुमार विकल्पको सर्वदलीय घर (२०६०), गोरखबहादुर सिंहका आलुप्याज प्याजआलु (२०६१/यो कथा र लघुकथा सङ्ग्रह हो । यसमा कथा र लघुकथा दुई खण्ड छुट्याई लघुकथा खण्ड अन्तर्गत २६ वटा लघुकथा समावेश गरिएको छ ।) र नगरसभाको पाचौं दिन (२०६५), विजय सागरको सागरका कथाहरू (२०६०), अगिब बनेपालीका शुभयात्रा (२०६०) र अन्तिम आग्रह (२०६२), कुसुम ज्ञवालीको

शहीदले बिर्सेको गाउँ (२०६०), हिरण्य भोजपुरेका जङ्घार (२०६०) र रङ्गहरू (२०६२), अच्युत घिमिरेको शिखर चढिरहेको मान्छे (२०६०), श्रीबाबु कार्की उदासको समय र बाछिटा (२०६०), माधव लामिछानेको पुरस्कार (२०६१), केशव प्रधानको दुर्गे दमाइँको मृत्यु (२०६१), गोपाल ढकालको अस्ताएको सूर्य (२०६२), धनुषराज राईको रातो हस्ताक्षर (२०६२), राजुराम मुनकर्मीको अन्तर्द्वन्द्व (२०६२), हरिहर पौडेलको कालो उज्यालो (२०६२), शिवहरि अधिकारीको दुखेको मन (२०६२), हरिप्रसाद भण्डारीका अविरल यात्रा (२०६३/२०६४ मा पुनः प्रकाशन) र काला सर्पको खोजी (२०६७ मा साझा प्रकाशनबाट २ पल्ट प्रकाशित भएको), कृष्ण बजगाईंका यन्त्रवत् (२०६४) र रोडम्याप (२०६६), एल.बि. क्षेत्रीको त्रिशङ्कुको देशमा (२०६४), लेखनाथ काफ्लेको अचार (२०६४), शर्मिला खड्का दाहालको संवत् अफिस (२०६४) आर. आर. औलागाइँको विघटनको तयारीमा (२०६५), सरस्वती रिजालको प्रसङ्ग, भ्रम र पात्रहरू (२०६५), भीम राना जिज्ञासुको कर्फ्यु लागेको दिन (२०६५), सुमनराज ताम्राकारको गठेमङ्गल (२०६५), देवेन्द्र अर्याल आँसुको घाइते ईश्वर (२०६६), दिलिप शाहको जालो (२०६६), मुक्तिनाथ घिमिरेको २१६६ (२०६६), सुशिला देउजाको दोभान (२०६६), टङ्कराम सुनुवारको परेड (२०६७), सिन्धु गौतमको कर्कलाको शीत (२०६८), साधना प्रतीक्षाको सन्दिग्ध समयका पाइलाहरू (२०६८), सरूभक्तको विरूपाक्ष र देश (२०७१), टीकाराम रेग्मीको विपर्यास (२०७१), कल्याण पन्तका समय सन्दर्भ (२०६९) र प्रसाद (२०७१), खेमराज पोखरेलका दह्रो लौरो (२०७३) र पछ्यौरीको आइसक्रिम (२०७३), राजु क्षेत्री अपुरोका मेरा केही लघुकथाहरू (२०५९), भाग्य र कर्म (२०७३), कमल दीक्षितका लघुकथा भाग १ (२०७२) र लघुकथा भाग २ (२०७२), सुमन सौरभका पराइ विचार (२०६५) र मृत्यु सङ्ग्रह (२०७१), भाष्करको टाउकाको खोजी (२०७१) र रामकुमार पण्डित क्षेत्रीको देशको खोजी (२०७१) जीवन देवान गाउँलेद्वारा सम्पादित मियो स्तुप लघुकथा सङ्ग्रह (विश्व नेपाली महासंघ मलेसियाद्वारा प्रकाशित आठ जना स्रष्टाहरूको संयुक्त) प्रमुख छन् । हालै सिर्जना अभियानको पाँचौं प्रकाशनका रूपमा ध्रुव मधिकर्मीद्वारा अनुदित श्याम आशाका लघुकथा प्रकाशित भएको जानकारीमा आएको छ । श्याम आशा नेपाल भाषाका ख्यातनामा लघुकथाकार हुन् ।

सामूहिक सङ्कलन : तेस्रो चरणको उत्तरार्ध समयमा लघुकथाका सङ्ग्रह प्रकाशनको व्यापकता सँगसँगै सामूहिक सङ्कलन प्रकाशनको काममा पनि गुणात्मक वृद्धि भएको देखिन्छ । यस समयमा श्रीओम श्रेष्ठ रोदनको सम्पादनमा शुभारम्भ (२०५४) र सञ्चयन (२०५५) प्रकाशित भएका छन् । यी दुई सङ्ग्रहमा क्रमशः २०५४ र २०५५ मा आयोजित राष्ट्रव्यापी खुला लघुकथा

प्रतियोगितामा वाचन गरिएका लघुकथाहरू संग्रहित छन् । शुभारम्भ ५५ वटा र सञ्चयन ७० वटा लघुकथाहरूको सँगालो हो । यस्तै लघुकथाकार गोरखबहादुर सिंह सम्पादित पहिरो थुप्रिएको बगर (२०५५) पनि यस समयको महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हो । यसमा १०९ वटा लघुकथाहरू समाविष्ट छन् । कृष्ण कँडेलद्वारा सम्पादित संवेदन स्वरहरू (प्रकाशक : एम्नेस्टि इन्टरनेसनल/२०५९), द रेयुकाइ पाटन शाखाद्वारा प्रकाशित संवरण (२०५८), विनयकुमार कसजूद्वारा सम्पादित प्रतिनिधि नेपाली लघुकथाहरू (२०६५), गोपाल अश्कद्वारा सम्पादित लघुकथा प्रक्रिया र पाठ (प्रकाशक : साझा प्रकाशन/२०६५) आदि यस चरणका सामूहिक सङ्कलन हुन् ।

लघुकथा प्रक्रिया र पाठमा प्रक्रिया र पाठ गरी दुई खण्ड छन् । प्रक्रिया खण्ड सैद्धान्तिक खण्ड हो भने पाठ खण्ड लघुकथा सङ्कलन खण्ड हो । १ देखि ९४ पेजसम्म प्रक्रिया खण्ड छ भने ९५ पेज देखि १४६ पेजसम्म पाठ खण्ड छ । प्रक्रिया खण्डमा लघुकथाको सामान्य परिचय, लघुकथाको स्वरूप, संरचना र तत्त्वहरूको निरूपण, लघुकथा : पूर्वेली र पश्चिमेली, नेपाली लघुकथाको विकास प्रक्रिया र नेपाली लघुकथाको स्थिति र प्रकृति शीर्षकमा पाँच अध्याय छन् भने पाठ खण्डमा ४४ लघुकथाकारका लघुकथाहरू समावेश छन् । पुस्तकमा सन्दर्भको उल्लेख भने पाइँदैन । यस्तै विवेक सिर्जनशील प्रकाशनद्वारा प्रकाशित प्रतिनिधि नेपाली लघुकथामा त्रि.वि. स्नातकोत्तर तहमा लघुकथाको अध्ययन गर्ने अनुसन्धाता ईश्वरीप्रसाद पोखरेलको नेपाली लघुकथा : एक अध्ययन र सम्पादक विनयकुमार कसजूको लघुकथा : गल्फदेखि झल्याँस्ससम्म गरी लामा लामा दुई लेख पुस्तकको आरम्भमा दिइएको छ । पहिलो लेख २६ पेजको छ भने दोस्रो लेख १६ पेजको छ । स्वदेशी र विदेशी लेखकहरूका लघुकथाहरू यसमा पाइन्छन् । यसमा स्वदेशी १२२ लघुकथाकारका १६८ लघुकथाहरू र विदेशी १८ लघुकथाकारहरूका २७ अनुदित लघुकथा सङ्ग्रहित छन् । यो सङ्कलन पुस्तक भए पनि यसका अघिल्ला ४० पेज अनुसन्धानमूलक छन् । यी दुई कृतिहरूले लघुकथाको लोकप्रियता अभिवृद्धिका लागि सैद्धान्तिक आधारभूमि खडा गर्न खेलेको भूमिका ऐतिहासिक दृष्टिले महत्त्वपूर्ण छ ।

विशेषाङ्क प्रकाशन : लघुकथा विशेषाङ्क प्रकाशनका दृष्टिले पनि उत्तरार्ध चरण अब्बल छ । लघुकथाकारहरू लघुकथा लेखनमा जुर्मुराउँदै गएको र यसको लोकप्रियता समेत उच्च हुँदै गएपछि स्थापित र नवोदित पत्रपत्रिकाहरूले पनि लघुकथा विशेषाङ्क प्रकाशित गर्न चासो देखाएका छन् । यस क्रममा प्रसून (२०५३ र २०५९ मा), मधुपर्क (२०५६ र २०७२ मा), गुञ्जन (२०५६), वेदना (२०५६), दायित्व (२०५४ मा प्रकाशित कथासङ्ग्रहमा लघुकथालाई पनि समावेश

गरिएको र २०५९ मा लघुकथा विशेषाङ्क प्रकाशित), मन्थन (२०५८), अक्षर (२०६३), बिसौनी (२०६५), सुलेख (२०७०), शारदा (२०७१), वैजयन्ती (२०७० असार-साउन २५सौं अङ्क र २०७३ सतचालिसौं अङ्क २०७३ पुस-माघ) आदि पत्रिकाहरूले लघुकथा विशेषाङ्क प्रकाशित गरेको देखिएको छ ।

गोरखापत्र संस्थानद्वारा नियमित रूपमा प्रकाशित हुँदै आएको मधुपर्क पत्रिकाले लघुकथा विशेषाङ्क प्रकाशित गर्न चासो देखाएर लघुकथा विधाप्रति न्याय गरेको छ भन्न सकिन्छ । सैद्धान्तिक स्थापना नभइसकेको र विधागत अन्योल कायमै रहेको अवस्थामा मधुपर्कले विशेषाङ्क प्रकाशित गराएर लघुकथाको सैद्धान्तिक स्वरूप र मापदण्ड निर्माणमा सहयोग पुऱ्याएको छ । यस पत्रिकाको २०५६ मा प्रकाशित अङ्कमा (वर्ष ३२ : अङ्क ४, पूर्णाङ्क ३६२, भदौ २०५६) १० वटा सैद्धान्तिक लेख र १८९ वटा मौलिक लघुकथा समावेश गरिएका छन् भने ११ वटा अनुदित लघुकथाहरू समावेश भएका छन् । यस्तै २०७२ मा प्रकाशित अङ्कमा (वर्ष ४८ : अङ्क ४ : पूर्णाङ्क ५५५, भदौ २०७२) ९ वटा सैद्धान्तिक लेख, ११८ वटा लघुकथाका साथै वरिष्ठ समालोचक मोहनराज शर्मासँगको भेटवार्ता प्रकाशित गरिएको छ । यसरी मधुपर्कले १६ वर्षको अन्तरालमा २ ओटा विशेषाङ्क प्रकाशित गरी नेपाली लघुकथाको सैद्धान्तिक स्थापनालाई मजबुत बनाएको ऐतिहासिक तथ्य नेपाली लघुकथाको विकासयात्रामा बिर्सिन नसकिने कार्य हो । यस्तै प्रसून र वैजयन्तीजस्ता पत्रिकाले पनि पटक-पटक लघुकथा विशेषाङ्क प्रकाशित गराएर लघुकथाको उन्नयनमा देखाएको सक्रिय सहभागिता पनि उल्लेख गर्न लायक छ ।

फुटकर रूपमा सक्रिय क्रियाशीलता : लघुकथा विधामा सङ्ग्रह प्रकाशनका अतिरिक्त फुटकर रूपमा लघुकथा लेख्नेहरूको सङ्ख्या पनि ठूलो छ । पत्रत्रिकाहरूमा फुटकर रूपमा राम्रा लघुकथा प्रकाशित गराउने सक्रिय लघु-कथाकारहरूमा रोशन थापा नीरव, विप्लव ढकाल, परशु प्रधान, राजेन्द्र पराजुली, यादव खरेल, हरिहर खनाल, इस्माली, बेन्जु शर्मा, मञ्जु काँचुली, विजय बजिमय, होमर श्रेष्ठ, शैलेन्द्र साकार, वनमाली निराकार, गोविन्द गिरी प्रेरणा, सरिता ढकाल, विमल भौकाजी, एस्पी कोइराला, गोपाल अश्क, गणेश रसिक, मुकुन्द आचार्य, गोविन्द वर्तमान, लक्ष्मण अर्याल, धनराज गिरी, एकदेव अधिकारी, राजन कार्की, घनश्याम ढकाल, रत्न प्रजापति, मनिक्रम शर्मा, वसन्तप्रकाश उपाध्याय, रमेश क्षितिज, ईश्वर पोखरेल, विवश वस्ती, हीरा आकाश, रामेश्वर शर्मा, सानुराजा श्रेष्ठ, प्रमोद श्नेही, रश्मि भट्ट, पुण्य बराल, मुरारी प्रसाद सिग्देल, विजय चालिसे, मातृका पोखरेल, नरेन्द्रराज पौडेल, रुद्र ज्ञवाली, घनश्याम न्यौपाने, क्षत्र क्षितिज, दीपक कथित, खड्गसेन ओली, गायत्री विष्ट, सोमनाथ सुवेदी, पद्म गौतम,

अविरल स्थापित, पुरू रिसाल, तुलसीहरि कोइराला, अरुणबहादुर खत्री, कुबेर लिम्बुखिम, रज्जुमार्ग, ध्रुवकुमार देउजा, विश्वमोहन श्रेष्ठ, विजय अभागी, राजेन्द्र शलभ, गणेश घिमिरे, केशु विरही, ईशा शाह, शारदा पौडेल, विपुल सिजापति आदि प्रमुख छन् । फुटकर रूपमा लघुकथा लेख्ने लघुकथाकारमध्ये केहीले नवीन प्रवृत्ति पनि देखाएका छन् । सूत्र कथा, हाइकु कथा, बीउ कथाका नाममा पनि केही लघुकथाकारहरू लघुकथा लेखनमा सक्रिय रहेका छन् ।

अन्य गतिविधि : लघुकथा विधाको आकर्षणले लघुकथाकार र पाठकलाई छोएझैं समालोचकलाई समेत सैद्धान्तिक वहसमा तानिरहेछ । मोहनराज शर्मा, दयाराम श्रेष्ठ, लक्ष्मणप्रसाद गौतमजस्ता समालोचकहरू यसको सैद्धान्तिक वहसमा उत्रिएका छन् । मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठका फुटकर लेखहरू लघुकथाको सैद्धान्तिक स्थापनामा महत्त्वपूर्ण बनेको छ । लक्ष्मणप्रसाद गौतमको लघुकथाको रचनाविधान लघुकथाको सैद्धान्तिक पुस्तक हो । २०७२ मा प्रकाशित यस पुस्तकको प्रकाशक लघुकथा समाज हो । लघुकथाको रचना विधानले लघुकथाका सम्बन्धमा बिस्तारमा मसिनोसँग बताइएको नेपाली भाषामा लेखिएको पहिलो सम्पूर्ण सैद्धान्तिक पुस्तकको श्रेय प्राप्त गरेको छ । १७ शीर्षक र त्यसअन्तर्गत विभिन्न उपशीर्षकमा केद्रित भएर यो पुस्तक लेखिएको छ । लघुकथाका लेखक तथा अनुसन्धाताका लागि यो पुस्तक अन्त्यन्त उपयोगी बन्न सक्ने देखिन्छ ।

लघुकथाका सम्बन्धमा सम्बन्धमा विस्तार विस्तार विश्वविद्यालयीय तहमा अनुसन्धान पनि हुन थालेका छन् । यस क्रममा त्रिभुवन विश्वविद्यालयमा ईश्वरीप्रसाद पोखरेलले स्नातकोत्तर तहको र पुष्करराज भट्टजस्ता शोधकर्ताले एम.फिल. तहमा शोधकार्य सम्पन्न गरिसकेको पाइन्छ । जसमा ईश्वरीप्रसाद पोखरेलले नेपाली लघुकथाको परम्परा (२०६०) विषयमा र पुष्करराज भट्टले उत्तरवर्ती नेपाली लघुकथामा व्यङ्ग्य (२०७०) विषयमा शोधकार्य सम्पन्न गरेका छन् । शोधकर्ता पदमप्रसाद न्यौपानेले २०६९ मा त्रिभुवन विश्वविद्यालयबाटै र वीन्द्र समीरको लघुकथाकारिता शीर्षकमा शोधकार्य सम्पन्न गरेको भेटिन्छ । नेपाली लघुकथामा युगचेतना शीर्षकमा अनुसन्धाता पुष्करराज भट्ट पी.एच.डी.को अनुसन्धानका चरणमा छन् । अनुसन्धाता दयाराम श्रेष्ठ हाल नेपाली लघुकथाको मसिनो अध्ययनमा क्रियाशील रहेको जानकारी पाइएको छ । यो नेपाली लघुकथाका लागि सुखद पक्ष हो ।

नेपाली लघुकथाको उन्नयन गर्ने उद्देश्यले लघुकथा समाजको स्थापना हुनु (स्थापना - २०६५ भदौ ५, जिल्ला प्रशासन कार्यालय काठमाण्डौमा दर्ता - २०६७) नेपाली लघुकथाको तेस्रो चरण अन्तर्गतको उत्तरार्ध कालको महनीय कार्य हो । विधाकेन्द्रित वैधानिक संस्थाको स्थापना गरी लघुकथा विधालाई

नेपाली साहित्यभित्र पुष्पित र पल्लवित बनाउन यस संस्थाले गरेको योगदान सराहनीय छ । यस संस्थाले लघुकथा विधाको ऐतिहासिक दस्तावेज तयार गर्नु, लघुकथाकार र लघुकथा सङ्ग्रहहरूको अभिलेख खडा गर्नु, लघुकथामाथिको अस्पष्टताको अन्त्यका लागि नेपाली परिवेशको परिभाषा र मापदण्ड बनाउनु, लघुकथासम्बन्धी गोष्ठी र अन्तर्क्रियाहरू गर्नु, लघुकथाको प्रचारप्रसार गर्नु, लघुकथासङ्ग्रहको प्रकाशन गर्नु, लघुकथाका प्रतियोगिताहरू सञ्चालन गर्नु, विदेशी लघुकथाको नेपालीमा अनुवाद गर्नुजस्ता उद्देश्यहरू बनाएको छ । यस संस्थाले नेपाली लघुकथा शीर्षकको पत्रिका प्रकाशन गर्ने गरेको छ । लघुकथा सम्मानको स्थापना गरी लघुकथाको विधागत विकासमा लाग्नेहरूलाई हरेक वर्ष सम्मान गर्ने परम्परालाई यस संस्थाले निरन्तरता पनि दिँदै आएको छ । हाल यस संस्थाको अध्यक्षता श्रीओम श्रेष्ठ रोदनले गरिरहेका छन् भने यस संस्थामा पुष्करराज भट्ट, गोपाल अश्क, तुलसीहरि कोइराला लगायतका सर्जकहरूको समेत उल्लेख्य क्रियाशीलता रहेको देखिन्छ ।

लघुकथामा केही नयाँ प्रयोग पनि भित्रिएका छन् । लघुकथाको भावग्रहण पठनप्रक्रियाबाट मात्र गरिने परम्परा तोडिएको छ । लघुकथा वाचन प्रतियोगिताहरू सम्पन्न हुन थालेका छन् । यसबाट लघुकथालाई कविताजस्तै कलात्मक किसिमले वाचन गरेर पनि बुझनबुझाउन सकिन्छ भन्नेतर्फ परम्परा मोडिएको छ । यस्तै लघुकथालाई रङ्गमञ्चमा उतार्ने प्रयोग पनि भएका छन् ।

यस समयमा सामाजिक सञ्जाल मार्फत लघुकथा विधालाई व्यापक बनाउन गरिएको प्रयासलाई पनि लघुकथाको यात्रावर्णन गर्दा छुटाउनु हुँदैन । लघुकथाकार नारायण तिवारीद्वारा सञ्चालित लघुकथा कुनो यस प्रसङ्गमा अग्रपङ्तिमा आउँछ । यो लघुकथाप्रधान फेसबुक पत्रिका हो । सन् २०१२ देखि सञ्चालित यस पत्रिकामा सिकारूदेखि स्थापित लघुकथाकारहरूसमेत आकर्षित छन् । यसले लघुकथाको सैद्धान्तिक वहसका लागि स्थापित सर्जकहरूका लघुकथा वार्ता प्रकाशन गर्ने काम गरेको छ । हालसम्म यस कुनोका स्थापक तिवारीबाट लघुकथा केन्द्रित भएर होमर श्रेष्ठ, मोहनराज शर्मा, दिव्य गिरी, विनय कसजू, एल.बि. क्षेत्री, कपिल लामिछाने, र राजवसित लिइएका लघुकथा वार्ता समाविष्ट छन् । यी लघुकथा वार्ताहरूले लघुकथाको विधागत सबलताका लागि योगदान दिएको छ । नवलेखक तथा स्थापित लेखकहरूलाई समेत लघुकथा पोष्ट गर्न उत्प्रेरित गरी लघुकथाको विकासमा यो पत्रिकाले योगदान गरेको छ । यस्तै यसमा नेपाली लघुकथा क्षेत्रका गतिविधिलाई पनि समावेश गर्ने गरिएको छ । हाल यस पत्रिकामार्फत लेख्न प्रारम्भ गर्ने कतिपयले सङ्ग्रहसमेत प्रकाशित गरिसकेका छन् । लघुकथाका लेखक, पाठक तथा अनुसन्धाताहरूलाई समेत यो कुनो उपयोगी देखिन्छ । यस्तै समीर

लघुकथा अभियान (सञ्चालक : रवीन्द्र समीर), लघुकथा संसार (सञ्चालक : राजन सिलवाल), लघुकथा डबली (सञ्चालक : जीवन दाहाल), सदावहार लघुकथा (सञ्चालक : अमित नेपाली) जस्ता फेसबुक पत्रिकाहरूले पनि लघुकथा लेखन र पठनप्रति लेखक तथा पाठकलाई जागरूक पार्ने कामसमेत गरेका छन् ।

हाल लघुकथा यति लोकप्रिय भइसकेको छ कि हरेक साहित्यिक पत्रिकाहरूमा यो छापिएकै हुन्छ । छोटो, छिटो र प्रभावकारी विधा भएकाले यसलाई पाठकहरूले बढी नै रूचाएका पनि छन् । एफ.एम. रेडियोहरूमा पनि यो हरेक दिन कतै न कतै बजिरहेको हुन्छ । यी कार्यहरूले लघुकथाको विकासयात्रालाई निकै सवल र सशक्त बनाउँदै लगेका छन् । यस्तै नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठानबाट प्रकाशित हुने समकालीन साहित्यमा लघुकथा विशेषाङ्क र मोलुङ फाउन्डेसनबाट मोलुङ लघुकथा सङ्ग्रह प्रकाशनको अन्तिम तयारीमा रहेको जानकारी पनि प्राप्त हुन आएको छ ।

निष्कर्ष

अन्य विधाका तुलनामा लघुकथाको यात्राकाल छोटो छ । छोटो समयभित्र पनि यस विधामा उल्लेख्य गतिविधि सञ्चालन गरिएका छन् । लेखन, पठन, प्रकाशन, प्रसारण, मञ्चन आदि गतिविधिको बिस्तारका कारण पनि यसको विधागत प्रसारमा मदत पुगेको छ । समालोचकहरूको सक्रियता पनि यस विधाले प्राप्त गरिरहेको देखिन्छ । लघुकथा विधालाई नै केन्द्रीय विधा मानेर लेख्नेहरूको बढ्दो सङ्ख्याले पनि यसको विकासमा गुणात्मक वृद्धि भएको छ भन्न सकिने आधार दिन्छ । यसका सैद्धान्तिक आधारहरू पनि खडा भइसकेका छन् तर यति हुँदाहुँदै पनि नेपाली साहित्यमा यो विधा छिप्पिइसकेको भने छैन । विधा छिप्पिनका लागि अझै यसमा धेरै काम हुन बाँकी नै छ । आशा गरौं आगामी दिनले लघुकथा विधाको विकासका डोरेटाहरू अझ स्पष्टताका साथ कोर्नेछ ।

प्रमुख सन्दर्भ सूची

अश्क, गोपाल, (२०५९), *नेपाली लघुकथाको उद्‌भव र विकास,* समकालीन साहित्य (१२⁄४६), पृ. ५०-५९ ।

.... सम्पा. (२०६५), *लघुकथा प्रक्रिया र पाठ,* ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

कसजू, विनयकुमार, सम्पा. (२०६५), *प्रतिनिधि नेपाली लघुकथाहरू,* काठमाण्डौ : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन ।

.... (२०७२), *सम्प्रेषण सीप मुख्य कुरा हो,* मधुपर्क (४८⁄५५५), पृ. १२७ ।

कोइराला, कुमारप्रसाद (२०७२), *समसामयिक लघुकथाका प्रमुख प्रवृत्ति,* मधुपर्क (४८⁄५५५), पृ. १२-१५ ।

कोइराला, तुलसीहरि (२०७२), नेपाली लघुकथा र लघुकथा समाज, मधुपर्क (४८⁄५५५), पृ. ३७-४० ।

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद (२०५६), *लघुकथाको स्वरूप, संरचना र तत्त्व,* मधुपर्क (३२⁄३६२), पृ. ६१-६२ ।

.... (२०६७), *लघुकथाको सैद्धान्तिक स्वरूप र नेपाली लघुकथाको सन्दर्भ,* समकालीन साहित्य, (४⁄६२), पृ. १०१-११३ ।

.... (२०७२), *लघुकथाको रचनाविधान*, काठमाण्डौ : लघुकथा समाज ।
.... (२०७२), *लघुकथा : स्वरूप र अभिलक्षण*, मधुपर्क (४८/५५५), पृ. १६-१९ ।
.... र अधिकारी, ज्ञानु (२०५९), नेपाली कथाको इतिहास, काठमाण्डौ : प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।
थापा, रामविक्रम (२०५६), लघुदृष्टिमा लघुकथा, मधुपर्क (३२/३६२), पृ. १४२-१४३ ।
नीरव, रोशन थापा, (२०५६), *लघुकथाको सैद्धान्तिक पक्ष र चालीसको दशकका लघुकथा*, मधुपर्क (३२/३६२), पृ. ८५-८९ ।
............(२०७२), नेपाली आधुनिक लघुकथाका आरम्भिक चार सङ्ग्रह, मधुपर्क (४८/५५५), पृ. २०-२४ ।
प्रेरणा, गोविन्द गिरी (२०५६), *लघुकथाको बनोट र नेपाली लघुकथा*, (३२/३६२), पृ. ७१-७२ ।
भट्ट, पुष्करराज (२०७२), नेपाली लघुकथाको विकासक्रम, मधुपर्क, (४८/५५५), पृ. २५-३२ ।
भट्टराई, घटराज (२०५६), नेपाली लघुकथाको पहिलो मौलिक रूप लौकिक न्याय मणिमाला, मधुपर्क (३२/३६२), पृ. ४१-४२ ।
यात्री, कृष्ण शाह (२०७२), नेपाली लघुकथा : मञ्चन र प्रभाव, मधुपर्क (४८/५५५), पृ. ३३-३६ ।
राकेश, रामदयाल (२०५९), *लघुकथा : एक लघु विवेचना*, समकालीन साहित्य (१२/४६), पृ. ५-२१ ।
रेग्मी, शिव (२०५६), नेपाली लघुकथाको प्रयोगवादी सङ्ग्रह – कसिङ्गर, *मधुपर्क*, (३२/३६२), पृ. ५५-५६ ।
रोदन, श्रीओम श्रेष्ठ (२०५६), *लघुकथा र यसका प्रकाशन*, (३२/३६२), पृ. १०९-११० ।
.... (२०७२), *लघुकथाका चुनौती*, मधुपर्क (४८/५५५), पृ. १२८ ।
विवश, ज्ञानेन्द्र (२०५६), नेपालमा लघुकथा–राष्ट्रिय सम्मेलनदेखि प्रतियोगितासम्म, मधुपर्क, (३२/३६२) पृ. ९९-१०० ।
श्रेष्ठ, दयाराम (२०५६), *नेपाली लघुकथाको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि, मधुपर्क*, (३२/३६२), पृ. १३-१६ ।
.... (२०७२), *लघुकथाको आयामिक सौष्ठव, मधुपर्क* (४८/५५५), पृ. ६-७ ।
.... (२०७०), नेपाली कथा र कथाकार, काठमाण्डौ : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।
शर्मा, मोहनराज (२०५०), *कथाको विकास प्रक्रिया*, काठमाण्डौ : साझा प्रकाशन ।
.... (२०५९), *नेपाली लघुकथा सिद्धान्त र विश्लेषण*, समकालीन साहित्य (१२/४६), पृ. १-१४ ।
........(२०७२), *समकालीन लघुकथा बहुलबादी प्रवृत्तिर्फ उन्मुख देखिन्छ,*, मधुपर्क (४८/५५५), पृ. ४१-४३ ।
.... (२०५६), लघुकथा : लघुतम आख्यान, मधुपर्क (३२/३६२), पृ. २५–२६ ।
सुवेदी, राजेन्द्र, सम्पा. (२०५१), *स्नातकोत्तर नेपाली कथा*, ललितपुर : साझा प्रकाशन ।
...............(२०७२), *लघुकथाको परिचय : विकास र वर्तमान परिप्रेक्षमा*, मधुपर्क (४८/५५५), पृ. ८-११ ।

**

लघुकथा निर्माणका उपकरणहरू

लक्ष्मण अर्याल

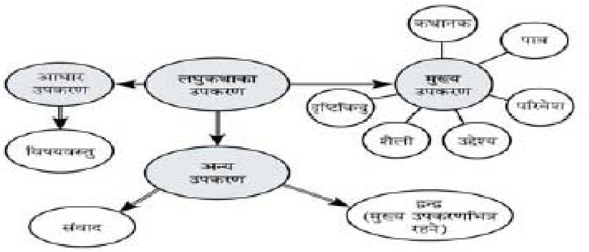
लघुकथा आख्यान विधाको प्रभावकारी प्रविधा हो । यसलाई लघुतम आख्यान भन्नु उपयुक्त हुन्छ । लघुतमको अर्थ आकारगत लघुता मात्र होइन घटनाहरूको अनगिन्ती हाँगाबिँगाले नजेलिएको पनि हो । कथ्य विषयको अगलबगल रिङ्दै लेखिनु र आफैमा पूर्ण हुनु पनि लघुकथाको घेरा हो । यसलाई सार कथा भनेर बुझ्नु हुँदैन । यो फिल्का हो, अग्रेठ होइन र अग्रेठबाट निकालिएको अगुल्टो वा कोइला पनि होइन यो । यो आफैँमा पूर्ण सानो टर्चलाइट हो तर सडकबत्ती होइन । टर्चलाई सडकबत्ती बनाउन सकिँदैन र सडकबत्तीलाई टर्च बनाउन पनि मिल्दैन । यो छोट्याइएको कथा होइन । भन्नुको मतलब लघुकथा आफैमा ह पूर्ण सावयव सिङ्गो रचना हो ।

सानोमा पूर्ण हुनु लघुकथाको वैशिष्ट्य भएकाले यसको लेखनमा ज्यादा सावधानी अपनाउनु आवश्यक छ । लघुकथाका अङ्गहरू सबै कसिला बन्नुपर्ने कुरा त छँदै छ त्यसमा पनि यसको अन्त्य प्रभावोत्पादक हुनु जरुरी छ अर्थात् लघुकथाको अन्त्यले पाठक प्रभावित पार्नुपर्छ । पाठक त्यतिखेर प्रभावित बन्छ जतिवेला लघुकथाको अन्त्यमा नाटकीयता आउँछ । नाटकीयता भनेको लघुकथा पढ्दै गर्दा लेखकको धारणामा बन्दै गएको स्थिति अन्त्यमा पुग्दा हठात् परिवर्तन हुनु हो । लघुकथामा यो स्थितिको सिर्जना हुनु नहुनु लघुकथाकारको कुशलतामाथि निर्भर गर्छ ।

लघुकथा उपकरण लघुकथा निर्माणका आधार हुन् । विषयवस्तु लघुकथाको आधारशिला हो । यसकै जगमा लघुकथाको भवन खडा हुन्छ । यसैले विषयवस्तु लघुकथाको आधार उपकरण हो । कथानक, पात्र, परिवेश, प्रयोजन, संवाद, दृष्टिविन्दु, भाषा, शैली आदि विषयवस्तुको आधारमाथि लघुकथाको आकृति निर्माण गर्ने मुख्य उपकरण हुन् । यसलाई यसरी बुझाऊँ- घर निर्माणका लागि नभई नहुने अपरिहार्य कुरा घर निर्माण गर्ने ठाउँ वा घडेरी हो । घडेरी नै छैन भने अन्य ढुङ्गा, माटो, रड, सिमेन्ट, इँट आदि निर्माणसामग्री मात्र भएर घर बन्दैन । यस्तै लघुकथा-भवन बनाउने हो भने सबैभन्दा पहिला उपयुक्त

विषयवस्तु चाहिन्छ । भनौं विषयवस्तु लघुकथा-भवन निर्माणको घडेरी हो । यसैले यहाँ विषयवस्तुलाई लघुकथा निर्माणको आधार उपकरण भनिएको हो । अर्को कुरा ढुङ्गा, माटो, रड, सिमेन्ट आदिले घरको आकृति निर्माणमा मुख्य भूमिका निर्वाह गर्छन् । यसैले घर निर्माणका यी मुख्य तत्त्व हुन् । लघुकथा लेखनमा पनि कथानक, पात्र, परिवेश, उद्देश्य, शैली, दृष्टिविन्दु, आदिले विषयरूपी घडेरीमा लघुकथारूपी घर बनाउन मुख्यतत्त्वको काम गरेका हुन्छन् । यही भएर यहाँ कथानक, पात्र, परिवेश, उद्देश्य, शैली, दृष्टिविन्दु आदिलाई मुख्य उपकरण भनिएको हो ।

संवाद र द्वन्द्वलाई पनि लघुकथाको मुख्य उपकरण मान्नेहरू पनि छन् तर ती मुख्य उपकरण भने होइनन् । लेखनमा संवादात्मक र वर्णनात्मक दुई शैली छन् । लेखकले यी दुईमध्ये कुनै एकलाई रोज्न सक्छ । यस्तै द्वन्द्व मुख्य उपकरण भित्र रहने तत्त्व हो अनिवार्य होइन । यसैले यहाँ संवाद र द्वन्द्वलाई अन्य उपकरण भित्र राखिएको छ । कतिपयले मुख्य उपकरण मान्ने शीर्षकलाई यहाँ अन्य उपकरणमा पनि राखिएको छैन किनकि यो कृतिको शीर्ष भाग हो । शीर्षक रचनाको अङ्ग हो अनिवार्य तत्त्व होइन । यही कारण यहाँ लघुकथाको उपकरणको चर्चा गर्दा आधार उपकरण, मुख्य उपकरण र अन्य उपकरण भनी वर्गीकरण गरिएको छ । यसलाई तलको आरेखमा हेरौं -



लघुकथामा कथानकको प्रयोग

कथानकलाई शब्दकोशहरूले घटनाहरूको पूर्वापर क्रम एवं चरित्रको तादात्म्य भएको कथावस्तु वा कथासार भनेर चिनाएका छन् । यो घटनाको आधारबाट उब्जिएको हुन्छ । यो लघुकथाको अत्यावश्यक वा अपरिहार्य उपकरण हो । यसैले यसलाई मुख्य उपकरण पनि भनिन्छ । लघुकथाकारको मनमा उठेका घटनाहरूको मोटामोटी आरेख वा खाकाबाट कथानकको निर्माण हुन्छ । घटना भनेको लघुकथा लेख्नु अघि लघुकथाकारका मनमा उब्जिने धुमिल

तरङ्ग हो । यसलाई घटनावली वा लघुकथाका हकमा अझ घटना तरङ्ग पनि भन्न सकिन्छ । घटना तरङ्ग वा घटनावली हुब्हु लघुकथा होइन । लघुकथाकारले

मस्तिष्कमा ठोकिन आएका घटना तरङ्गलाई समायोजन गर्छन् र लघुकथा बनाउँछन्। लघुकथाकारले धुमिल घटना तरङ्गलाई कथाकारिताको कालीगढीले सजाएपछि मात्र त्यसले लघुकथाको आकृति पाउँछ। अझ यस्तो पनि हुन्छ कि त्यो घटना आरेख लेखन र परिमार्जनका तहसम्म पुग्दा मस्तिष्कमा पहिलोचोटि कोरिएभन्दा पृथक् धारमा पनि बग्न सक्छ। घटनाहरू लघुकथाको कच्चा पदार्थ हुन्। घटनाहरू कालक्रमिक शृङ्खलामा आउँछन् भने कथानक कार्यकारण शृङ्खलामा रहन्छन्। घटना तरङ्गले जब रचना विधानको यात्रा तय गर्छ तब मात्र लघुकथा बन्छ। घटना तरङ्ग र लघुकथा बीचको विभाजक रेखा नै रचनाविधान हो। लघुकथालाई घटना तरङ्गको परिपक्व र तयारी अवस्था भन्न सकिन्छ।

सबै खाले घटनाबाट लघुकथाको कथानकको निर्माण हुँदैन। लघुकथाका कथानकका लागि उपयुक्त घटनाको चयन लघुकथाकारको पहिलो सर्त हो। लघुकथाकारले लघुकथाको कथानकका लागि घटना छान्दा बृहद् घटनाको जोहो गर्नु उपयुक्त हुँदैन। विशाल भवन निर्माण गर्दा र सानो दुई कोठे घर बनाउँदा एकै किसिमको र एकै परिमाणको निर्माण सामग्रीको उपयोग नभए झैं लघुकथा र अन्य आख्यानात्मक लेखनका लागि एकै खाले घटनाको उपयोग हुन सक्दैन। लघुकथामा घटनाका जालाहरू अनावश्यक कुरा हुन्। यसले लघुकथाको सटीक प्रस्तुतिमा आघात पुऱ्याउँछ। यसो भन्दैमा लघुकथा एउटै मात्र घटनाको सुइरो पनि होइन। एक घटनाबाट मात्र सशक्त द्वन्द्वको उत्पादन हुँदैन। सशक्त द्वन्द्वको उत्पादनविना जबरजस्त लघुकथा बन्दैन। यस विषयमा प्रखर समालोचक मोहनराज शर्माको धारणा यस्तो छ -

एउटा मात्र स्वतन्त्र घटनाबाट कथानकमा चरम (क्लाइमेक्स) उत्पन्न हुँदैन। त्यसका लागि दुई वा दुईभन्दा बढी स्वतन्त्र घटनाहरू चाहिन्छन्। कम्तीमा दुईवटा स्वतन्त्र घटनाहरूको चाप वा दवाउबाट चरम सिर्जित हुन्छ...... । यसो नहुँदा कथानक अपुरो भई लघुकथा नै असफल हुन्छ। आकर्षणरहित, अप्रभावी, पढ्न मन नलाग्ने, भित्र स्पर्श नगर्ने र अपरिपक्व एवं अधुरो खालका वर्तमान लघुकथामध्ये सबै नै एउटा स्वतन्त्र घटनामा ठिँगुरिएका रचना हुन्।

(शर्मा, २०७२, मधुपर्क, पृ.४२)

लघुकथा छोटो कथा होइन। यो लम्ब्याएर कथा पनि बन्दैन। कथाको कथानकलाई काटकुट पारेर लघुकथा बनाउन पनि मिल्दैन अनि लघुकथाको कथानकमा थपथाप पारी तन्काएर कथा बनाउन पनि सकिँदैन। लघुकथा आफैमा पूर्ण प्रविधा हो। लघुकथामा कथानकको रचनाविधान गर्दा बिस्तारको बाटो अवलम्बन नगरी सङ्क्षेपलाई रोज्नुपर्छ।

लघुकथाको कथानक बुन्दा प्रारम्भ, घटना विकास र आकस्मिक अवतरणका

क्रममा बुन्नुपर्छ । यसको प्रारम्भ अव्याख्यात्मक र सघन हुनु जरुरी छ । सघन भनेको भाषाको ओजिलो प्रयोग हो । छोटो र छिटोमा प्रभावकारी रूपमा व्यक्त गनुपर्ने भएकाले यसमा बिस्तारको हस्तक्षेप हुनुहुँदैन । यसमा समस्याको रोपण, समस्याको वीजाङ्कुरण र द्वन्द्वबीजको सङ्केतन गर्नुपर्ने हुन्छ । प्रारम्भ पश्चात् लघुकथाको कथानकलाई एकैचोटि उठाइन्छ र विकसित तुल्याइन्छ । यो लघुकथाको मध्य भाग हो । यो द्वन्द्वको उठान, द्वन्द्वको विकास, कौतुहलको सिर्जना र उत्कर्षको चरण हो । अनावश्यक तन्काउने, व्याख्या गर्ने, घटना विवरणहरू विस्तारमा प्रस्तुत गर्ने सुविधा यहाँ हुँदैन । यसो गर्दा लघुकथाको प्रभावकारितामा घाटा पुग्छ । यो चरणपश्चात् लघुकथाकारले कुनै विलम्व नगरी कथानकलाई आकस्मिक अवतरणको स्थितिमा पुऱ्याउनुपर्छ । यो चरण लघुकथाको समापन चरण हो । यसलाई अन्त्य भाग पनि भन्न सकिन्छ । द्वन्द्वको बैठान, कौतूहलको अवतरण र पटाक्षेप यस चरणमा सम्पन्न हुन्छन् । लघुकथाको कथानक बुनाइमा विद्युतप्रवाहको गति आवश्यक छ ।

कथानकका दुई ढाँचा छन्- सरल र जटिल । सरल ढाँचालाई रैखिक र जटिल ढाँचालाई अरैखिक पनि भनिन्छ । रैखिक पनि दुई किसिमका हुन सक्छन्- पूर्ण रैखिक अनि वक्र रैखिक । पूर्ण रैखिक भनेको सरल रैखिक पनि हो । लघुकथाकार पूर्ण रैखिक ढाँचामा सीधा बाटो प्रयोग गरी लक्षमा पुग्छ भने वक्र रैखिक ढाँचामा अलि घुमाउरो बाटो प्रयोग गरी लक्ष पक्डन्छ । पूर्ण वा सरल रैखिकमा घटनाहरूको क्रमिक शृङ्खला रहन्छ । यसमा अगाडि घटेका घटना अगाडि र पछाडि घटेका घटना पछाडि नै राखेर बुनिन्छ । पछाडि घटेका घटना अगाडि र अगाडि घटेका घटना पछाडि राखेर बुन्दा वक्र रैखिक ढाँचा बन्छ । वक्र रैखिक ढाँचा प्रयोगशील ढाँचा हो । यसमा क्षीण घटनाको प्रस्तुति पाइन्छ । यो ढाँचाले अति बौद्धिक पाठकको अपेक्षा गर्छ । हुन त यी सबै ढाँचाको प्रयोग नेपाली लघुकथामा भएका छन् तर लघुकथामा आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलालाई बिस्तारमा व्याख्या गर्ने फुर्सद लघुकथाकारलाई नहुने भएकाले लघुकथाका लागि रैखिक ढाँचा नै उपयुक्त ढाँचा हो भन्न सकिन्छ । अधिकांश लेखक अनि पाठकहरू पनि यो ढाँचा नै बढी मन पराउँछन् ।

सरल कथानक लघुकथाका लागि उपयुक्त हुन्छ । छोटो कालखण्डमा घटित कुनै एक घटना लघुकथाका लागि उपयोगी ठहरिन्छ । जटिल कथानकको उपयोग भने कथा, उपन्यास आदि विधाका लागि गरिन्छ । जटिल कथानकमा लामो कालखण्डमा घटित घटनाहरू हुन्छन् । (निशान्तर, ई.२०१९, लघुकथा कलश, पृ.१९६)

लघुकथाको कथानक सत्य घटना पनि हुन सक्छ । सत्य घटनामा आधारित

भएर लघुकथा लेख्दा लघुकथाकार सचेत भएन भने त्यो लघुकथा अस्वभाविक र प्रभावहीन बन्न सक्छ । सत्य घटनालाई लघुकथामा उपयोग गर्दा लघुकथाकारले त्यसलाई सार्वजनीन बनाउन सक्नुपर्छ । कतिपय लघुकथाकारहरूले पाठकलाई लघुकथा पठनपश्चात् आश्चर्यमा पार्न बलजफती झड्का उत्पन्न गराउने प्रयत्न गर्दा लघुकथामा क्षति पुगेको देखिन्छ । लघुकथाका नाममा चुड्किला बन्ने स्थिति यसैको परिणाम हो । यस्तै कथानकमा व्यङ्ग्यलाई प्रयोग गर्दा लघुकथाको प्रभावकारिता र स्तरीयता बढ्छ तर व्यङ्ग्य कृतिम वा बनावटी भने हुनुहुँदैन । बलजफती लादिएको कृतिम व्यङ्ग्यले पनि लघुकथालाई चुड्किलाकै दिशातिर लैजान्छ ।

लघुकथामा पात्र प्रयोग अवस्था

पात्र लघुकथाभित्र घटना घटाउने उपकरण हो । यसले कथानकलाई जीवन दिई गतिशीलता प्रदान गर्दछ । छोटा संरचनामा प्रभावकारिता ल्याउनुपर्ने भएका कारण लघुकथामा धेरै पात्रको प्रयोग वर्जित छ । छोटोमा छिटो व्यक्त गर्नुपर्ने कारण लघुकथामा प्रयोग भएका पात्रहरू कथा र उपन्यासमा झैं विकसित हुन पाउँदैनन् । यसैले लघुकथामा पात्रहरूको चरित्रगाथा तयार हुँदैन । लघुकथामा पात्रप्रयोगका विषयमा मोहनराज शर्मा भन्छन् -

उपन्यासमा घटनाको बाहुल्यताका कारण पात्रको पनि आधिक्य हुन्छ । यसका विपरीत घटनाको न्यूनताका कारण कथामा पात्रको स्वल्पता र लघुकथामा एकदमै स्वल्पता हुन्छ । (शर्मा, २०५९, समकालीन साहित्य, पृ. ९)

लघुकथामा विपात्रताको स्थितिलाई इन्कार गर्ने समालोचक राजेन्द्र सुवेदीको लघुकथामा पात्रप्रयोगसम्बन्धी धारणा यस्तो छ -

पात्र कथामा जस्तै लघुकथामा पनि आवश्यक मानिन्छन् । पात्र अर्थात् चरित्रको सङ्ख्या भने लघुकथामा अति नै सीमित हुनुपर्दछ । वस्तुको भोक्ता र समाख्याता अलग रहेर पनि कथाको निर्माण हुन्छ र समाख्याता स्वयं नै वस्तुको भोक्ता भएर पनि कथाको निर्माण हुन्छ तर कथामा जस्तै विपात्रताको स्थिति भने लघुकथाको गुण बन्न सक्दैन । (सुवेदी, २०७२, मधुपर्क, पृ. ९)

कतिपय समालोचकहरू लघुकथामा पात्रका चरित्रको विकास नहुने भएकाले चरित्र चित्रण गरिँदैन भन्छन् । यसै सन्दर्भमा लक्ष्मणप्रसाद गौतम भन्छन् -

कथा उपन्यास र अन्य आख्यानात्मक कृतिमा जस्तो पात्रको चरित्र चित्रण लघुकथामा प्रायः नहुने भएकाले तिनलाई पात्र वा चरित्र भन्दा सहभागी भन्नु युक्तिसङ्गत हुन्छ । (गौतम, २०७२, मधुपर्क, पृ. ४७)

लघुकथामा पात्रहरूको उपस्थिति कथाको जस्तो नभए पनि प्रयोगको प्रकार भने लगभग उस्तै उस्तै हुन्छ । लघुकथामा प्रयुक्त हुनसक्ने पात्रहरूको

प्रकारलाई सङ्क्षेपमा यहाँ अभिरेखाङ्कन गरिएको छ -

लैङ्गिक स्वरूपको आधार : यस आधारमा पात्रहरू नारी र पुरुष गरी दुई प्रकारका छन् ।

भूमिकागत आधार : लघुकथामा प्रयोग हुने पात्रहरूको भूमिका कमबेसी हुनसक्छ । लघुकथामा बढी भूमिका भएका पात्रहरू प्रमुख पात्र हुन् । लघुकथाको कथानकलाई डोऱ्याउन आउने बढी भूमिका भएका पात्रहरू नायकीय गुण (नायिका पनि) ले भरिपूर्ण हुन्छन् । लघुकथाको मुख्य पात्र असल नै हुनुपर्छ भन्ने छैन, खराब पात्र पनि भूमिकाका हिसाबले मुख्य हुन सक्छ । खराब पात्रमा नायकीय गुण नभएर खलनायकीय स्वभाव हुने गर्छ । लघुकथामा एकाध सहायक र गौण पात्र पनि रहन सक्छन् । लघुकथामा मुख्य पात्रका सहयोगी पात्रहरू सहायक र नगण्य भूमिका रहेका पात्रहरू गौणका रूपमा आउँछन् ।

आनीबानीको आधार : पात्रहरूमा सकारात्मक या नकारात्मक आनीबानी हुन सक्छ । सकारात्मक आनीबानी भएकाहरू अनुकूल हुन् भने नकारात्मक आनीबानी भएकाहरू प्रतिकूल हुन् ।

गतिशीलताका आधार : लघुकथामा गतिशील र गतिहीन पात्र पनि आउन सक्छन् । स्वभावमा परिवर्तन हुने पात्रहरू गतिशील हुन् भने स्वभावमा परिवर्तन नहुने पात्रहरू गतिहीन हुन् । यसलाई अर्को शब्दमा क्रमशः परिवर्तनशील र स्थिर पनि भनिन्छ ।

वर्गीयताको आधार : यस आधारमा लघुकथाका पात्रहरू वर्गीय र व्यक्तिगत हुन सक्छन् । वर्गीय भनेका हाम्रा समाजमा जताततै भेटिने पात्र हुन् । यस्तो पात्र एक्लैले समूहको प्रतिनिधित्व गर्छ । यसका अतिरिक्त व्यक्तिगत पात्रहरू भने समाजमा जताततै भेटिंदैनन् । व्यक्तिगत पात्रहरू समूहको प्रतिनिधित्व गरेर आउन सक्दैनन् । मनोवैज्ञानिक विषयका लघुकथाहरूमा वैयक्तिक पात्र हुन्छन् ।

उपस्थितिको आधार : यस आधारमा पात्रहरू मञ्चीय र नेपथ्य हुन्छन् । लघुकथामा प्रत्यक्ष भूमिका जनाउने पात्र मञ्चीय पात्र हुन् भने अप्रत्यक्ष भूमिका जनाउने पात्रहरू नेपथ्य पात्र हुन् । मञ्चीय पात्रलाई नेपथ्य पात्रले सघाएका हुन्छन् ।

बाँधिने आधार : यस आधारमा लघुकथाका पात्रहरू बद्ध र मुक्त हुन्छन् । लघुकथामा बाँधिएर अर्थपूर्ण बन्ने पात्रहरू बद्ध पात्र हुन् भने लघुकथामा नबाँधिएरै पनि अर्थपूर्ण बन्ने पात्रहरू मुक्त पात्र हुन् ।

प्राणीवर्गका आधार : यस आधारमा लघुकथाका पात्रहरू मानवीय र मानवेतर हुन्छन् । लघुकथामा आएका मान्छेहरू मानवीय पात्र हुन् भने पशु, पन्छी आदि मानवेतर पात्र हुन् । मानवेतर पात्रले पनि लघुकथामा मानवीय भूमिका

पाएका हुन्छन् । मानवेतर पात्रहरू पनि मान्छेजस्तै बोल्छन्, व्यवहार गर्छन् । लघुकथामा मानवीय पात्रको उपयोग गर्नुको मतलव मान्छेलाई परोक्ष रूपमा मानवजन्य विधिव्यवहार सिकाउनु नै रहेको हुन्छ । लघुकथामा मान्छे मात्र, पशुपन्छी मात्र या पशुपन्छी र मान्छे दुवै प्रयोग हुने स्थिति पनि हुन्छ । यस्तै देवता, राक्षस, परी जस्ता अदृश्य शक्ति पनि पात्रका रूपमा आउन सक्छन् ।

सचेतनाका आधार : यस आधारमा लघुकथामा पात्रहरू सजीव र निर्जीवका रूपमा प्रयोग हुन्छन् । मान्छे, पशुपन्छी आदि जीवन भएका पात्रहरू सजीव पात्र हुन् भने ढुङ्गा, माटो, वनस्पति, घर, कलम, पुस्तक आदि जीवन नभएका पात्रहरू निर्जीव पात्र हुन् । लघुकथा आख्यान भएकाले निर्जीव पात्रको प्रयोग पनि सान्दर्भिक नै हुन जान्छ । लघुकथाकारले निर्जीव पात्रमा जीवन भरेको हुन्छ । निर्जीव पात्रले पनि सजीव पात्रलाई मार्गदर्शन गरेको हुन्छ ।

दृष्टिविन्दुका आधार : यस आधारमा पात्रहरू प्रथम पुरुषात्मक र तृतीय पुरुषात्मक हुन्छन् । म, हामी प्रथम पुरुषका रूपमा आएका पात्रहरू प्रथम पुरुषात्मक पात्र हुन् भने ऊ, यो, त्यो, यी, ती, यिनीहरू, तिनीहरूजस्ता तृतीय पुरुष सर्वनामका रूपमा आएका वा नामै तोकिएका (विवेक, कञ्चन, जया, माला आदि) पात्रहरू तृतीय पुरुषात्मक पात्र हुन् ।

यसका अतिरिक्त उमेरका हिसाबले बाल, युवा र वृद्ध, पठनका हिसाबले पठित, अपठित र सामान्य साक्षर, समृद्धताका हिसाबले गरीब वर्ग, मध्यम वर्ग र धनी वर्ग, मानसिकताका हिसाबले सचेत र विक्षिप्त, अङ्गगत हिसाबले सवलाङ्ग र विकलाङ्ग आदि पात्रहरू पनि लघुकथामा आउन सक्छन् ।

लघुकथामा जुन धरातलका पात्र छन् उनीहरूलाई त्यही धरातलको संवाद बोलाउनुपर्छ, जस्तै- लघुकथामा अपठित पात्रको प्रयोग गरिएको छ भने उसले प्रयोग गर्ने तहको भाषा नै उसबाट बोलाउनुपर्छ । लघुकथामा नपढेको पात्रले पठित व्यक्तिले प्रयोग गर्ने उच्च कोटिको र बौद्धिक संवाद बोल्न थाल्यो भने अस्वाभाविक बन्छ । यसैले पात्रले प्रयोग गर्ने संवादका लागि उसको स्थिति हेरेर उपयुक्त भाषिक छनोट गर्नेतर्फ लघुकथाकार सचेत बन्नु उपयुक्त हुन्छ ।

लघुकथामा परिवेश

परिवेश लघुकथाको अर्को महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । यो लघुकथाको सङ्क्षिप्त कायाभित्र भेटिने देश, काल र वातावरण हो । कथा र उपन्यासमा झैं लघुकथामा पनि स्थानिक, कालिक र पारिस्थितिक परिवेश रहन्छ । घटना कहाँ घटेको हो ? घटना कहिले घटेको हो ? र घटना कस्तो अवस्थामा घटेको हो ? यही तीन प्रश्नको जवाफमा क्रमशः स्थानिक, कालिक र पारिस्थितिक परिवेशको निर्मिति हुन्छ । लघुकथामा आउने परिवेशमा सत्यता, यथार्थता र जीवन्तता हुनुपर्छ ।

सत्यताको अर्थ सत्यापन हो, स्वीकार्यता हो अर्थात् स्थानिक स्वीकार्यता, कालिक स्वीकार्यता र पारिस्थितिक स्वीकार्यता । जस्तै- 'धानको गाँज' भनियो भने सत्यता रहन्छ तर 'धानको रुख' भनियो भने सत्यता रहँदैन । यस्तै चितवनको परिवेश वर्णन गर्दा युरोपको सुविधा सम्पन्न शहरको जस्तो स्वरूप खिचियो भने असत्य हुन्छ, उडन्ते कुरा हुन्छ । भानुभक्तकालीन समय र पात्रको चित्र खिचेर लेखिने लघुकथामा आजको युग जवर्जस्ती घुसाइनु असत्य ठहर्छ र आजको युगको कुरा गर्दा भानुभक्तको युग प्रविष्ट गराइनु सत्यता विपरीत हुन जान्छ । यथार्थता भनेको सामाजिक परिवेशमा घटेका र घट्न सक्ने घटनाको खिपाइ हो । यसले विश्वसनीयता जगाउन मद्दत गर्छ । यहाँ जीवन्तता भनेको लघुकथाको पारिवेशिक जिउँदो अवस्था हो अर्थात् लघुकथा जहिले र जुन कालमा पढिए पनि परिवेशको 'तस्वीर सत्यता' रहिरहनु हो । जीवन्तताका लागि लघुकथाकारले प्रयोग गर्ने भाषिक बुनोटले पनि केही न केही भरथेग गर्छ ।

लघुकथामा एक स्थानिक, एक कालिक र एक पारिस्थितिक घटनाको उपयोगका कुरा पनि यदाकदा उठ्ने गरेको छ । यो कुरा उठाउनेहरूले लघुकथाको सङ्क्षिप्त संरचनाको हवाला दिएका छन् तर पृथक् स्थानिक, बहुकालिक र भिन्न भिन्न पारिस्थितिक घटनाहरूलाई एउटै लघुकथामा उनेर पनि राम्रा लघुकथा लेखिएका छन् । धेरै अगाडि घटेका घटनाहरू पनि स्मृतिका माध्यमबाट वर्तमानसँग जोडिएर आउँदा र पृथक् स्थानिक एवं भिन्न भिन्न पारिस्थितिक घटनाहरू एउटै लघुकथाभित्र उनिएर आउँदा पनि लघुकथाको स्तर घट्दैन बढ्छ तर तिनको खिपाइमा लघुकथाकारको कुशलता भने झल्कनुपर्छ ।

लघुकथामा लघु परिवेशकै वकालत हुन्छ किनकि लघुतम आख्यान भएकाले लघुकथामा परिवेशले फैलिने अवसर नै पाउँदैन । यसैले लघुकथामा परिवेशको सङ्केत मात्र गरिएको हुन्छ । यसो भन्नुको मतलव लघुकथामा स्थानिक, कालिक र पारिस्थितिक सीमितता हुनुपर्छ भन्ने हो ।

लघुकथा लेख्नुको प्रयोजन

प्रयोजनविना कुनै पनि काम गरिन्न । लघुकथा लेखन पनि लघुकथाकारको काम हो । यसैले यो पनि प्रयोजनरहित हुँदैन । पूर्वमा आचार्यहरूले धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष, आनन्द/प्रीति, रक्षा, उपदेश/शिक्षा, सुरक्षा, फलप्राप्ति, प्रियता, यश/कीर्ति, रसनिष्पत्ति, व्यवहारविज्ञान, विश्राम, अन्तश्चमत्कार, बुद्धि, हित, मनोरञ्जन/विनोद, नयाँ व्यवहार आदिलाई साहित्यको उद्देश्यका रूपमा स्वीकारेका छन् । पश्चिममा भने आनन्द, नीति शिक्षा, मनोरञ्जन, कौतूहल सृष्टि, हास्य, सुधार, समस्याचित्रण, राजनैतिक चित्रण, जीवनदर्शनको प्रकटीकरण, लोकहित र लोक मङ्गल, सौन्दर्यको खोजी, चरमोल्लास आदिलाई साहित्यको प्रयोजन मानिएको छ । लघुकथा

पनि साहित्यकै विधाप्रविधा भित्र पर्ने भएकाले यसको सिर्जन र पठनको उद्देश्य भिन्दै हुँदैन । पूर्व र पश्चिमका उद्धृत उद्देश्यहरू कुनै न कुनै आधारमा लघुकथाका पनि उद्देश्य बन्न पुग्छन् ।

यथार्थको खुलस्तीकरण नै आजका लघुकथाको मुख्य प्रयोजन हो । सामाजिक विकृति र विसङ्गतिप्रति व्यङ्ग्य गर्दै गलतहरूमा सुधारको अपेक्षा गर्नु पनि लघुकथाका प्रयोजन हुन् । यसैलाई अर्को शब्दमा भन्ने हो भने मानवोत्थानिक सन्देश ध्वनित हुनु पनि लघुकथाको प्रयोजन हो ।

लघुकथाको प्रयोजनको कुरा गर्दा लेखकगत र पाठकगत भनेर छुट्याइनुपर्छ । जसले जे जे भने पनि लेखकगत प्रयोजन 'स्वान्तः सुखाय' नै हो । लघुकथा लेखेर कीर्ति/प्रसिद्धि, आर्थिक लाभ पनि प्राप्त हुनसक्छ तर यो कर्मको सफलताको पछि पछि डोरिएर आउने कुरा हुन् । यो लेखन अब्बल हुँदाको परिणाम हो । लेखकीय 'स्वान्त सुखाय'को प्रयोजनभित्र सामाजिक सुख, शान्ति र सद्भावको प्रयोजन पनि निहीत हुनुपर्छ । सामाजिक सुख, शान्ति र सद्भाव नजोडिने लेखनको कुनै महत्त्व हुँदैन । यसैले लघुकथाको लेखनमा सामाजिक दायरालाई सकुशल जोगाउनु पनि लेखकीय उद्देश्यभित्रै रहनुपर्ने कुरा हो । यस्तै लघुकथाको लेखननदी मानवीयता छोइएर बग्नुपर्छ । मान्छे र उसको समाज नछोइएका लघुकथाहरू सफल लघुकथा होइनन् । पाठकगत प्रयोजन पठनपश्चात्को सन्तुष्टि हो । लघुकथामा आएका परिस्थितिका माध्यमबाट पाठकभित्र सन्तुष्टिको प्रवेश हुन्छ र उसलाई गलतको त्याग गर्दै असलतिरको बाटो खोल्न मद्दत गर्छ । अर्थात् एउटा राम्रो लघुकथाले के गर्ने र के नगर्ने भन्ने कुरामा रहेको दोधारको मनोदशाबाट पाठकलाई मुक्त गराउँछ ।

दृष्टिविन्दु

दृष्टिविन्दु लघुकथाको शैलीगत तत्त्व हो । यो लघुकथाकारले लघुकथा व्यक्त गर्नका लागि रोजेको ढङ्ग र ढाँचा नै हो । कसको कथा कसले भन्दै छ भन्ने कुरा दृष्टिविन्दुबाट खुल्छ । अन्य विधामा झैं यसमा पनि प्रथमपुरुष र तृतीयपुरुष गरी दुई ढाँचा प्रचलित छन् ।

(क) प्रथमपुरुष दृष्टिविन्दु : प्रथमपुरुष दृष्टिविन्दुलाई अन्तरङ्ग दृष्टिविन्दु पनि भनिन्छ । म, हामीजस्ता सर्वनामका रूपमा लघुकथाभित्र प्रवेश गरी मुख्य, सहायक वा गौण रूपमा आउनु यसको विशेषता हो । यसमा लघुकथाकार आफैभित्र पस्दा लघुकथाको शैली आत्मकथाजस्तो बन्न जान्छ र लघुकथा लघुकथाजस्तो नभएर आत्मकथाको सानो अंश बन्ने खतरा पनि हुन्छ । लघुकथाकारले यो खतराबाट लघुकथालाई बचाउन मनग्गे कुशलता देखाउनु जरुरी छ । वरिष्ठ समालोचक मोहनराज शर्मा प्रथमपुरुष दृष्टिविन्दुका शक्ति र सीमा दुवै देख्छन् ।

यस विषयमा उनको धारणा यस्तो छ -

यस (प्रथमपुरुष) दृष्टिविन्दुका केही लाभ पनि छन्, जस्तै- आख्यानमा विश्वसनीयता आउँछ । पाठकले रचनामा भनिएका कुरालाई लेखकको प्रत्यक्ष अनुभव ठान्छ । साथै म को प्रयोगबाट पाठकसँग सहजै आत्मीयता र घनिष्ठता पनि स्थापित हुन्छ । यसका केही सीमा वा बेफाइदा पनि छन्, जस्तै- म ले आफ्ना विचार व्यक्त गर्दछ तर अर्काको विचार व्यक्त गर्न सक्दैन । त्यस्तै म ले आफ्ना सन्दर्भबाट आफ्नो परिवेश देखाउन सक्छ तर अर्काको परिवेशबाट आफूलाई देखाउन सक्दैन । (शर्मा, समकालीन समालोचना सिद्धान्त र प्रयोग, २०६३, पृ. ४१०)

(ख) तृतीयपुरुष दृष्टिविन्दु : कथावाचक (समाख्याता) आफू लघुकथा भित्र नपसी तटस्त बसेर लेखिने लघुकथाहरू तृतीयपुरुष दृष्टिविन्दुका लघुकथा हुन् । यो, त्यो, यी, ती, यिनी, तिनी, यिनीहरू, तिनीहरू आदि सर्वनाम र समता, ममता, उद्देश्य, शैवाल जस्ता नामका रूपमा पात्र आउनु यसको विशेषता हो । कथावाचक लघुकथा बाहिरै रहने भएकाले यसलाई बहिरङ्ग दृष्टिविन्दु पनि भनिएको पाइन्छ । यस्तो दृष्टिविन्दुमा लघुकथाकार आफ्ना विचारलाई व्यक्त गर्नका लागि आफू प्रत्यक्ष उपस्थित नभएरै पनि लघुकथाको कुनै पात्रमा पस्छ । यस्तो लेखक पसेको पात्रलाई लघुकथाकारको मुखपात्र भनिन्छ ।

लघुकथाको भाषा

कुनै पनि सिर्जनाको एउटा क्रम हुन्छ । परिवेश सिर्जनाक्रमको आधारविन्दु हो । भनौं परिवेशबाटै लेखन विषयको उठान हुन्छ । परिवेशको साक्षात्कारपश्चात् लेखकभित्र आलोडन उत्पन्न भयो भने उसको सिर्जनाक्रमको थालनी हुन्छ । परि वेशको साक्षात्कारले लेखकमा हुँडलो नमच्चिए त्यो क्रम अगाडि बढ्दैन । जब सिर्जनाक्रम अगाडि बढ्छ, तब पोख्ने माध्यमको आवश्यकता पर्छ । साहित्यमा पोख्ने माध्यम भनेको भाषा हो । अर्थात् भाषाले अमूर्त विचारलाई मूर्त रूपमा प्रकट गर्ने कार्य गर्छ । लघुकथा पनि साहित्यिक सिर्जना भएकाले यसको लेखनक्रम पनि त्यही बाटो हुँदै अगाडि बढ्छ ।

भाषा विचार प्रकटीकरणको सशक्त माध्यम हो । कथ्य होस् या लेख्य जुनसुकै अभिव्यक्तिको प्रभावकारिताका लागि बलियो भाषाशैलीको उपयोग आवश्यक छ । सपाट वर्णन नभई प्रतीकात्मक, ध्वन्यात्मक, आलङ्कारिक, व्यङ्ग्यात्मक हुनु नै भाषाको बलियो प्रयोग हो । साहित्यका विधापिच्छे भाषिक प्रयोगका तौरतरिका फरक हुन्छ । लघुकथाले ओजिलो र कसिलो भाषाको माग गर्छ । भनौं, मितव्ययी शब्द सन्तुलन लघुकथाको सुगठित शरीर हो । लघुकथाको भाषा जमेको हिउँझै नभई सङ्लो पानी झैं सलल बग्ने हुनुपर्छ । लघुकथाको पनि आफ्नो लय हुन्छ । गीत, कविता आदिमा भावात्मक लयको अपेक्षा हुन्छ

भने लघुकथामा विचारको लय अपेक्षित हुन्छ । भाषाको माध्यमबाट लघुकथामा कथानक, पात्र, परिवेश, उद्देश्य आदि सबै तत्त्वहरू व्यक्त हुन्छन् । अतिभावुकता व्यक्त गर्ने भाषाको प्रयोग लघुकथामा वर्जित छ । आयामगत लघुता भएका कारण यसमा वर्णनात्मक र विवरणात्मकभन्दा सूत्रात्मक र चित्रात्मक भाषाको प्रयोग हुनु बढी सान्दर्भिक हुन्छ । लघुकथाकारमा सजगता, सरलता र शब्दचयनप्रतिको गम्भीरता हुनु आवश्यक छ किनकि यिनीहरू लघुकथाका प्राणतत्त्व हुन् । आडम्बरी र कृतिम भाषा लघुकथाका खराब क्षेत्र हुन् । दरिलो र कसिलो भाषाले लघुकथालाई जीवन्त बनाउँछ । विषयवस्तु जतिसुकै सशक्त छाने पनि भाषाको उपयोगमा ध्यान दिइएन भने लघुकथाको प्रभावकारिता दुर्घटित बन्छ ।

घटना मात्र लघुकथा होइन । विशिष्ट भाषाशैलीको प्रयोगविनाको घटना अखबारी लेखन हुन्छ लघुकथा हुँदैन । कतिपय लघुकथाकारहरूले घटना जोर्नुलाई मात्र लघुकथा हो भन्ने ठानेका छन् । यो बुझाइ मानक लेखनको बाधक हो । यो सोचबाट पाठकहरू पनि अछुतो छैनन् । अलि सशक्त घटना वर्णन गरिएको पाइए त्यसको बुनाइ वा खिपाइतर्फ कुनै ध्यान नदिई लघुकथाकार लाई अनावश्यक रूपमा हौस्याउने पाठकीय कार्यले पनि लघुकथाकारको लेखकीय कार्यमा प्रत्यक्ष परोक्ष नकारात्मक प्रभाव पारेको छ भन्न गाह्रो पर्दैन । यसैले लघुकथाकार र पाठकले पनि सशक्त घटनाको भाषिक खिपाइ लघुकथा हो भन्ने बुझ्नु जरुरी छ ।

लघुकथामा कथ्यका आधारमा भाषिक प्रयोगको छनोट हुनुपर्छ । ग्राम्य यथार्थका लागि नागर भाषाको प्रयोग सुहाउँदैन र नागर यथार्थका लागि ग्राम्य भाषाको प्रयोग उपयुक्त हुँदैन । यस्तै कालिक यथार्थमा पनि यही हो । आजको आधुनिक समाजमा प्रयुक्त भाषाको प्रयोगले भानुभक्त कालीन विषयलाई न्याय गर्न सक्दैन भने आधुनिक समाजको चित्रणमा भानुभक्तकालीन भाषिक प्रयोगले जीवन्तता दिन सक्दैन । यस्तै लघुकथाकारले लघुकथामा भाषिक प्रयोग गर्दा स्थानिक यथार्थतालाई पनि ध्यान दिनुपर्छ । डोटीको सन्दर्भमा लघुकथा लेख्दा र काठमाडौंका सन्दर्भमा लघुकथा लेख्दा एकै भाषिक ढबको प्रयोग हुनुहुँदैन किनकि स्थानिक विशेषताअनुसार भाषिक ढाँचाकाँचा धेरैथोरै फरक हुन्छ । घटना घटेको ठाउँअनुसारको भाषिक प्रयोग गर्दा कथनले विश्वसनीयता र प्रभावकारिता पाउँछ ।

लघुकथाकारले लघुकथाको भाषा छनोट गर्नु अगाडि लघुकथामा प्रयोग गर्न लागिएको पात्रको जात, जाति, पेशा, धर्म, सम्प्रदाय, आर्थिक स्थिति, शैक्षिक स्थिति आदि वर्गीय परिवेश बारे निकै गहिरिएर अध्ययन गर्नुपर्छ । घटनालाई बोक्ने पात्रको वर्गस्थितिअनुरूपको भाषा प्रयोग नहुँदा पनि लघुकथाले सफलता

पाउँदैन । पात्र संस्कार अनुकूलित भाषा सफल लघुकथा लेखनको अपिरिहार्य सर्त हो । यति भन्दाभन्दै पनि लेखकको सोच, उसको बौद्धिक स्तर र सामाजिक-सांस्कृतिक स्थिति आदिको प्रतिच्छाया भने लघुकथाको भाषा-प्रयोगमा परेको हुन्छ ।

लघुकथाको शैली

सिर्जनाका सन्दर्भमा भाषा काया हो भने शैली त्यही काया सजाउने शृङ्गार प्रसाधन हो । यसले अनुभूत विषयलाई सजाई अभिव्यक्तिलाई धारिलो बनाउँछ । शैली के हो भन्ने सन्दर्भमा समालोचक मोहनराज शर्मा भन्छन् -

'रचनाकारको यस्तो विशिष्ट रचनाप्रकार वा अभिव्यक्तिलाई शैली भनिन्छ जसमा भाषिक एकाइको सौन्दर्यबोधक समुच्चय हुन्छ र भाषा एवं विषयका दृष्टिबाट विचलन हुन्छ' (शर्मा, २०५०, पृ. ४२) ।

लघुकथामा विधागत कला र लेखकीय कला दुवैको महत्त्व छ । लघुकथा लेखनको आफ्नै विशिष्ट टेक्निकल पाटो छ । त्यो टेक्निकल पाटो नै लघुकथाको विधागत कला हो । विधागत कला भनेर यहाँ विधागत संरचनातिर इङ्गित गर्न खोजिएको हो । विधागत कलालाई केन्द्रमा राखी लघुकथाकारले लघुकथामा आफ्नो लेखकीय विशिष्ट कलालाई प्रवेश गराउँछ । लेखकीय कला भन्नु नै लेखकीय शैली हो । लेखक सापेक्ष हुने लेखकीय शैली लेखकको लेखन पहिचान वा सम्पत्ति हो । कुशल लेखकले लघुकथाको विधागत कलाको परम्परागत धारलाई मोड्न सक्छ । हिजो पूर्णप्रसाद ब्राह्मणभन्दा अगाडिको लघुकथाको लेखनधार एककिसिमको थियो तर त्यसलाई लघुकथाकार ब्राह्मणले मोडिदिए । क्रमशः आजसम्म आइपुग्दा पूर्णप्रसाद ब्राह्मणले बसालेको लेखनधार पनि मोडिँदै गएको छ । प्रगतिशील लेखक आए, यथार्थवादी लेखक आए, आदर्शवादी लेखक आए, हिजोको समाज र चेतनास्तरमा पनि परिवर्तन आयो, विषय बदलिए अनि लघुकथाको विधागत कलामा पनि थेरथोर बदलाब आए । यसरी विधागत कलामा परिवर्तन आउनु विधागत जीवन्तताको द्योतक हो । लघुकथामा नवीन शैली भित्रिनुपर्छ र नवीन शैलीको सधैं स्वागत पनि गर्नुपर्छ । परम्परित शैलीलाई मात्र लघुकथाको लेखनशैली भनी रूढ बनाउनु हुँदैन । शैलीगत रूढता विधा विकासको बाधक हो ।

शैली समयानुकूल फेरिइरहन्छ भन्ने प्रसिद्ध लघुकथाकार विनय कसजू लघुकथामा शैलीको महत्त्वबारे साहित्यकार नारायण तिवारीसँगको अन्तर्वार्तामा भन्छन् - 'लघुकथा ललित अभिव्यक्तिको उत्कृष्ट रूप हो । .... सफल लघुकथाले शैलीको प्रखरता खोज्छ, विषयवस्तुमात्र होइन ।'

लघुकथा लेखनमा शिल्पयोजनाको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहन्छ । शिल्पयोजना

भनेको कथ्य र लक्ष्यबीचको जोडक हो । लघुकथामा लघुकथाकारले विशिष्ट शिल्पयोजनाको तर्जुमा गर्नुपर्छ तर शिल्पसज्जाका नाममा शिल्पाधिक्य प्रयोग गर्नु उपयुक्त होइन । शिल्पको अधिक र चरम प्रयोगले लघुकथाको मूल कथ्यलाई हानि पुऱ्याउँछ । शिल्पको स्वभाविक प्रयोग लघुकथाको स्तरीयता वृद्धिको सोपान हो । अर्को कुरा कथानकको विविधताले शिल्प विविधताको माग गर्छ । जस्तै ठिक्क मात्राको आभूषणले नारीको रूपाकर्षणलाई वृद्धि गर्छ तर एउटी नारीको शरीरमा दश किलोको स्वर्ण आभूषण लगाइदिए त्यसले अनाकर्षण ल्याउँछ ।

एउटै कथानकलाई पनि फरक फरक शिल्पको उपयोग गरी सजाउन सकिन्छ । यसरी सजाउँदा लघुकथाको रूपगत आकर्षणको स्वादमा भने फरक पर्छ । एकै कथानकमा शिल्प विविधताको उपयोग नेपाली लघुकथामा खासै भित्रिएको छैन । आख्यानशिल्पी मोहनराज शर्माले भने एक कथानकमा दुई शिल्पको प्रयोग गरेर लघुकथा लेखेको देखिएको छ तर उनले पनि एक घटनामा मात्र यस्तो प्रयोग गरे । यो प्रयोग लघुकथा लेखकका लागि उपयुक्त लेखन आधार हुने ठानी उदाहरणका रूपमा यहाँ उधृत गरिएको छ । हेरौं-

प्रयोग १

दुःखको मूर्ति

सेते गरीब गाउँले ठिटो थियो । उसको बाबु धन कमाउन घरखेत बेचेर लाहुर गएको थियो, उतै कतै बिलायो । घरमा आमा मात्र थिइन् । उनी पनि बुढ्यौली र रोगले गलेर थाङ्नामा लडिरहन्थिन् ।

सेतेसँग हातमुख जोर्ने कुनै उपाय थिएन । ऊ रोजै बिहान वनमा जान्थ्यो, दिनभरि गिठ्ठाभ्याकुर बटुल्थ्यो र बोरामा खाँदेर साँझ घर फर्किन्थ्यो । अनि त्यसलाई राम्ररी पकाएपछि पहिला आफ्नै हातले आमालाई ख्वाउँथ्यो र त्यसपछि उब्रेको आफूले खान्थ्यो । त्यत्ति खाएर पनि उसलाई भोलिपल्ट वन आउजाउ गर्ने जाँगर चल्थ्यो ।

एक दिन वनमा पुग्दा उसको हंसले ठाउँ छोड्यो । डरले उसका निधारभरि चिटचिट पसिनाका दाना उछ्रे । सधैं गिठ्ठाभ्याकुर खोस्रिने ठाउँमा त बाघको बथानै आएर लडिबुडी खेल्दै थियो । त्यो देखेर डरले थरथर काम्दै ऊ त्यहाँबाट सासमम्म नफेरी भाग्यो ।

दौडिँदादौडिँदा सुरक्षित ठाउँमा आइपुगेपछि थकाइ मार्न ऊ छेउको ठूलो ढुङ्गामाथि थचक्क बस्यो । बसेपछि आमालाई के ख्वाउने भन्ने चिन्ताले उसलाई घमलङ्ग छोप्यो । त्यही सुर्तामा रूमल्लिरहेका बेला उसका आँखा अलि पर झ्याप्पझुप्प उम्रेका च्याउमा परे । उसले खुसी भएर च्याउ टिप्यो, पातमा बेरेर धोक्रामा हाल्यो र खुसीखुसी घरको बाटो ततायो ।

सेतेले मीठो गरी च्याउ पकाएर सधैंझैं पहिला आमालाई खुवायो । खाएको एक छिनपछि नै उनले फुस्रा आँखा पल्टाइन् र बल्लतल्ल भनिन्, 'च्याउ त बिखालु रैछ बाबु, तँ नखाएस् !' यति भनेर उनले सधैंका लागि आँखा चिम्लिन् । आमाको त्यो हबिगत देखेर सेते अवाक् भई दुःखको मूर्तिसरह उभिरह्यो ।

प्रयोग २

दुःखको मूर्ति

सेती परीलोककी सुन्दर परी थी । कसैसँग लहसिएको शङ्कामा उसका बाबुले उसकी आमाका पखेटा काटिदिएको थियो र सजाय पाउने डरले बेपत्ता भएको थियो । त्यहाँदेखि थलिएर आमा सुनजल्पे महलमा ओच्छ्यान परेकी थिइन् ।

परीलोकका वैद्यले रोजै एउटा तारा ख्वाउनसके पखेटा फेरि पलाउँछन् भनेको हुँदा सेती रोजै साँझ आकाशतिर उड्थी र नजिकको एउटा तारा टिपी पोल्टामा राखेर फर्किन्थी । धोइपखाली गरी चाँदीको रिकापीमा राखेर पहिला आमालाई ख्वाउँथी अनि बाँकी रहेको आफू खान्थी । यसबाट ऊ भोलिपल्ट आकाश आउजाउ गर्ने तागत पाउँथी ।

एक साँझ सेती आकाशमा पुग्दा ग्रहणले चन्द्रमालाई गाँजेका कारण उसको मुख मलिन भएकाले चारैतिर बाक्लो अँध्यारो फिँजिएको थियो । दुष्ट ग्रहणका डरले ताराहरू पनि कताकता लुकेका थिए । उदास भएर ऊ रित्तो हात फर्किन लागी ।

परीलोक र आकाशको दोसाँध अन्तरिक्षमा आइपुगेर उसले एकै छिन थकाइ मार्ने सुर गरी । बस्नासाथ आमालाई के खुवाउने भन्ने चिन्ताले उसलाई पिरोलिहाल्यो । त्यसै बेला उसले सामुन्ने धिपधिप गरेर निभ्न लागेका थुप्रै भकुन्डा देखी ।

खुसी हुँदै एउटा भकुन्डो लिएर ऊ महलमा फर्की । भकुन्डो आफैं तातो भएको हुँदा उसले चाँदीको रिकापीमा राखेर आमालाई खुवाई । खाएलगत्तै आमाको शरीर चिरिक्कचिरिक्क चिरिन र पटपटी फुट्न थाल्यो । हिक्कहिक्क गर्दै आमाले मधौरू बोली काढिन्, 'त्यो तारा थिएन नानी, विध्वंश गरिहिँड्ने पुच्छेतारा थियो । तँ नखाएस् !' यति भनेर उनी क्षतविक्षत भई हराइन् ।

आमाको त्यो हबिगत देखेर सेती अवाक् भई दुःखको मूर्तिसरह उभिरही ।

(यी दुई लघुकथा मोहनराज शर्माको 'जोडी लघुकथा दुःखको मूर्तिः प्रयोग र प्रष्टीकरण' भन्ने सम्प्रेषण अङ्क १९, २०७४, भाद्रमा प्रकाशित लघु आलेखबाट साभार गरिएका हुन् ।)

यी दुई लघुकथामा भिन्न भिन्न कथाशिल्पको प्रयोग भएको छ । पहिलामा

यथार्थवादी शैली छ भने दोस्रामा स्वैरकाल्पनिक शैली छ । यी दुई लघुकथाको सारमा भने कुनै फरक छैन । यी दुई लघुकथालाई २/२ सय शब्दको संरचनामा लेखेर लघुकथाकार शर्माले यहाँ अर्को प्रयोग पनि गरेका छन् । यस्ता शैलीगत प्रयोगहरू नेपाली लघुकथामा हुनु आवश्यक छ । यस्ता खाले प्रयोगले लघुकथाको विधागत विकासमा टेवा पुऱ्याउँछ ।

कथोपकथन/संवाद : शैलीको एउटा विकल्प

कथोपकथन/संवाद शैलीको एउटा विकल्प हो । यो जति नाटकका लागि अपरिहार्य हुन्छ त्यति लघुकथाका लागि अपरिहार्य भने होइन । उपन्यास र कथामा यसको भूमिका बढी भए पनि लघुकथामा यसको प्रयोगको स्वल्पता रहन्छ । संवादविना पनि लघुकथा लेख्न सकिन्छ । वर्णनात्मक शैलीको उपयोगबाट लेखिएका लघुकथा पनि उत्कृष्ट छन् तर हाल संवाद प्रधान लघुकथा लेख्ने प्रचलन बढ्दो छ । संवाद प्रधान लघुकथामा भनाइको तीक्ष्णता रहने भएकाले यस्ता लघुकथाप्रति पाठकको आकर्षणसमेत देखिन्छ । यसको उपयोगले लघुकथालाई थप प्रभावकारी र जीवन्त बनाउन मद्दत गर्छ । यो लघुकथा निर्माणका लागि मुख्य उपकरण नभई सहयोगी वा ऐच्छिक उपकरण हो ।

लघुकथामा संवाद छोटो, छरितो र कसिलो हुनुपर्छ । लामा र भद्दा संवादले लघुकथालाई क्षति पुऱ्याउँछ । लघुकथामा संवादको उपयोग गर्दा सरलता माथि ध्यान दिनुपर्छ । पात्र जुन वर्ग र समुदायको छ त्यसै अनुरूप उसलाई संवाद बोलाउनुपर्छ । पात्रको शैक्षिक स्थिति, आर्थिक स्तर, सामाजिक हैसियत, स्वभाव, उमेर, उसले मान्ने धर्म तथा रीतिस्थिति, पेसा आदिलाई पनि ध्यानमा राखेर कथोपकथन तयार गर्नु आवश्यक छ । लघुकथाको पात्रद्वारा अपनाएको संवाद जीवन्त, सटीक र समयानुकूल हुनु अनिवार्य छ ।

पात्र र परिस्थितिको सघन द्वन्द्वले लघुकथालाई जीवन्त बनाउँछ भने संवादले लघुकथामा बलियो द्वन्द्वको सिर्जना गर्न मद्दत गर्छ । आख्यान विधाका उपन्यास र कथा प्रविधाको चरित्र चित्रणमा संवादले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ तर लघुकथामा पात्रको चरित्रगाथाको निर्माण नहुने भएकाले यसको भूमिका रहन्न । लघुकथामा कौतूहलको सिर्जनाका लागि भने बलियो संवादको उपयोग प्रभावकारी ठानिन्छ ।

लघुकथामा द्वन्द्व

विभिन्न स्वार्थ बीचको टक्कर द्वन्द्व हो । यसको खास उत्पत्ति थलो भनेको मानव समाज नै हो । हुन त यो सबै प्राणीमा हुने प्रवृत्ति हो तर सचेत प्राणी विशेषलाई महत्त्व दिँदा यसको उत्पत्ति थलो मानव समाज भनिएको हो । समाजमा वर्गीय विषमताले यसको सिर्जना गर्छ । साहित्य पनि समाजकै प्रतिच्छाया भएकाले

त्यसमा पनि द्वन्द्वको सिर्जना भेटिन्छ । साहित्यका विशेषतः नाटक र आख्यानमा द्वन्द्वको सिर्जना गरिन्छन् । द्वन्द्वले कृतिको प्रभावकारितालाई निकै माथि उठाउँछ । द्वन्द्व लघुकथामा पनि आउँछ । छोटोमा प्रभावकारी प्रस्तुति दिनुपर्ने हुँदा लघुकथालाई सघन द्वन्द्वले बढी नै सघाएको हुन्छ ।

द्वन्द्व आन्तरिक र बाह्य हुन्छन् । आन्तरिक द्वन्द्व पात्रका मनभित्र खेल्ने हुँडलो हो । बाह्य द्वन्द्व पात्र पात्रबीच हुने द्वन्द्व हो । यो पात्र र समाजका बीच पनि हुन्छ । बाह्य द्वन्द्वलाई स्थानिक, कालिक र पारिस्थितिक भनेर पनि छुटयाउन सकिन्छ । समाज समाज बीचको टक्कर स्थानिक हो भने पुस्तान्तरले ल्याउने द्वन्द्वकालिक हो । यस्तै दुई विपरीत परिस्थिति बीच हुने द्वन्द्व पारिस्थितिक हो ।

साहित्यमा द्वन्द्वको भूमिका छ तर द्वन्द्व मुख्य तत्त्व हो या होइन भन्नेमा भने मतभेद छ । कसैले द्वन्द्वलाई मुख्य भनेका छन् भने कसैले सहायक तत्त्व मानेका छन् । यसलाई सहायक तत्त्व मान्नेहरूले यसको उत्पत्ति पात्र र कथानकमा हुने तर्क अघि सारेका छन् । समालोचक मोहनराज शर्माले द्वन्द्वलाई लघुकथाको अनिवार्य तत्त्वका रूपमा गणना गरेका छैनन् । उनको धारणा यस्तो छ -

नवीन मान्यताअनुसार यो (द्वन्द्व) पात्र र परिवेशसँग सम्बद्ध हुन्छ । पात्र तथा परिवेशको संयुक्त व्यवहारका रूपमा प्रतिफलित हुने हुँदा यसको गणना स्वतन्त्र तत्त्वमा गरिँदैन । (शर्मा, २०७८, पृ. ३५१)

अन्तमा लघुकथाका यी उपकरणहरूले लघुकथाको निर्माण गर्छन् । यी उपकरणहरू महत्त्वपूर्ण छन् तर राम्रो लघुकथा लेखिन यी उपकरणका अतिरिक्त लेखकको लेखन प्रतिभाको आवश्यकता पर्छ । यदि लेखन प्रतिभा छैन भने यी उपकरणहरूको जोडजाड मात्रले लघुकथामा मानकको उदय हुँदैन । एउटा राम्रो लघुकथाकारले यो कुरा बुझ्नुपर्छ कि सिद्धान्त भनेको एउटा सूक्ष्म सङ्केत मात्र हो, एउटा परिपूर्ण लेखनका लागि यो सङ्केत मात्र काफी छैन ।

सन्दर्भ सूची

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद (२०७२), *लघुकथा : स्वरूप र अभिलक्षण,* मधुपर्क (४८/५५५), पृ. १६-१९ ।

निशान्तर (२०१९), *लघुकथा : रचनाविधान और आलोचना के प्रतिमान,* लघुकथा कलश अङ्क ३, पृ. १९६ ।

शर्मा, मोहनराज (२०५०), *कथाको विकास प्रक्रिया,* काठमाण्डौं : साझा प्रकाशन ।

शर्मा, मोहनराज (२०५९), *नेपाली लघुकथा सिद्धान्त र विश्लेषण,* समकालीन साहित्य (१२/४६), पृ. १-१४ ।

शर्मा, मोहनराज (२०७२), *समकालीन लघुकथा बहुलबादी प्रवृत्तितर्फ उन्मुख देखिन्छ,* मधुपर्क (४८/५५५), पृ. ४१-४३ ।

शर्मा, मोहनराज (२०६३), *समकालीन समालोचना सिद्धान्त र प्रयोग,* काठमाडौं : अक्सफोर्ड इन्टरनेशनल पब्लिकेशन

शर्मा, मोहनराज (२०७८), समालोचनाको नयाँ कोण, काठमाडौं : ओरियन्टल पब्लिकेसन हाउस, बागबजार ।

श्रेष्ठ, दयाराम (२०५६), *नेपाली लघुकथाको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि तथा स्वरूप, मधुपर्क,* (३२/३६२), पृ. १३-१६ ।

सुवेदी, राजेन्द्र, सम्पा. (२०५१), *स्नातकोत्तर नेपाली कथा,* ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

सुवेदी, राजेन्द्र, (२०७२), *लघुकथाको परिचय : विकास र वर्तमान परिप्रेक्षमा,* मधुपर्क (४८/५५५), ।

**

लघुकथामा मानकको धर्को

लक्ष्मण अर्याल

विषयप्रवेश

आख्यान विधाको कान्छो प्रविधाका रूपमा विकसित छ लघुकथा । यसको चर्चा निकै अगाडिदेखि भए पनि व्यापकता पाउने काम भने पछिमात्र भएको हो । सुरु सुरुमा प्रविधात्मक प्रष्टता थिएन । प्रष्टता नहुँदा नहुँदै पनि लघुकथा लेखिएको, पढिएको र छापिएको थियो । थोरैमा धेरै भन्ने यसको विशेषताले धेरैलाई छोयो । यसैले आख्यानको यो प्रयोगलाई धेरैले रुचाए र पछ्याउँदै गए । हुन त प्रारम्भतिर यो लघुकथा नामले पनि व्यवहृत थिएन । सुरु सुरुमा त आख्यानको यो प्रयोगलाई प्रविधाका रूपमा चर्चा पनि गरिएन किनकि विधागत प्रयोगले प्रविधा बन्ने सौभाग्य प्राप्त गर्न लेखनमा, पठनमा, प्रकाशनमा, प्रसारणमा पनि व्यापकता पाउनुपर्थ्यो । यी सबै कुरामा व्यापकता प्राप्त गरेपछि यसले प्रविधागत स्वीकृति पनि पायो । आज यो आख्यानको लोकप्रिय प्रविधाका रूपमा स्थापित छ ।

आज लघुकथा लेख्नेहरूको सङ्ख्यात्मक उपस्थिति लोभलाग्दो किसिमले बढेको छ । व्यक्तिगत तथा सामूहिक सङ्ग्रहहरू प्रकाशनको क्रम पनि बाक्लिँदै छ । अधिकांश पत्रपत्रिकाहरूले लघुकथाका विशेषाङ्कहरू पनि छाप्न थालेका छन् । लघुकथाकै नाममा खुलेका सामाजिक सञ्जाल समूहहरूले पनि लघुकथा लेखनको सङ्ख्या वृद्धिमा सराहनीय काम गरिरहेका छन् । पढ्नेहरू, लेखिएका लघुकथामा छलफल गर्नेहरू र समालोचना गर्नेहरू पनि उल्लेख्य सङ्ख्यामा बढेका छन् । छोटो बसाइमा पढ्न मिल्ने भएर पनि होला अनि प्रभावोत्पादक प्रविधा भएर पनि होला यसको लोकप्रियता चुलिँदै गएको छ । यो लघुकथाको विकासमा राम्रै फड्को हो तर यति हुँदाहुँदै पनि यसको लेखनमा मानकको प्रश्न जति उठ्नु पर्ने हो उठेको छैन । मानकभन्दा अमानक लेखाइहरू बढेका छन् । प्रतिभा भएका लघुकथाकारमा पनि साधना र लगनको अभाव खड्किएको छ । यो चुनौतीलाई कम गर्दै लैजान अबका दिनहरूमा लेखकले, प्रकाशकले, लघुकथाका अभियन्ताहरूले मानकको अभियानलाई सशक्त ढङ्गले अगाडि बढाउन आवश्यक छ । यो लघु आलेख लघुकथामा मानकको अभियानलाई सघाउ पुगोस् भन्ने उद्देश्यले तयार पारिएको हो ।

लघुकथाको प्रविधागत स्थिति

लघुकथा आख्यानबाट विकसित प्रविधा हो । अहिलेसम्मको अध्ययन अनुशीलनले के देखाएको छ भने लघुकथाको मूल रूप आख्यानबाट प्रारम्भ भएको हो (अश्क २०७३, पृ. २१) । यसैले यसको रगतको साइनो आख्यानसितै छ भन्न हिच्किचाउनुपर्दैन । यो आख्यानको लघुतम रूप हो (गौतम, २०७२, पृ. १७) । समालोचक मोहनराज शर्मा भन्छन्- 'लघुकथा पनि आख्यान (फिक्सन) हो । आख्यानका तीनवटा रूप छन्, जसमध्ये बृहत् रूपलाई उपन्यास, मध्यवर्ती रूपलाई कथा र लघुतम रूपलाई लघुकथा भनिन्छ' (शर्मा, २०७३, पृ. ९१) ।

उपन्यास अनि कथामा रहने तत्त्वहरू लघुकथामा पनि रहन्छन् । यसैले धेरैलाई लघुकथा भनेको कथाको बामपुड्के रूप भन्ने पनि लाग्न सक्छ, सक्छ मात्र होइन लागेको देखिएको छ । केही समालोचकबाट बेलाबेलामा लघुकथालाई लिएर होच्याउने, भडास पोख्ने किसिमका अभिव्यक्तिहरू आइरहेका छन् । यो विधा र प्रविधागत विकास बारे बुझाइमा रहेको क्लासिकल चेतको उपज हो । क्लासिकलहरू सहजै नवीनता स्वीकार गर्न सक्दैनन् । यिनीहरू परम्पराका यति धेरै पृष्ठपोषक हुन्छन् कि नयाँ कुरा मान्य हुन्न । एक अर्थमा क्लासिकलहरू सामन्तवादी हुन्छन् भन्दा हुन्छ तर लघुकथा कथाकै बामपुड्के रूप हो भन्ने कुरा किमार्थ सत्य होइन । लघुकथामा रहने लघुतम भन्ने विशेषता आख्यानका अरू प्रविधाभन्दा फरक अनि आधार वैशिष्ट्य हो । आख्यानका अन्य प्रविधाका तुलनामा लघुकथामा तत्त्वहरूको प्रयोगको न्यूनता रहन्छ अनि निर्मितिको ढाँचा र ढङ्ग पनि उपन्यास र कथाभन्दा नितान्त फरक हुन्छ । निर्माणसामग्री उस्तै उस्तै भए पनि उपन्यास, कथा र लघुकथा छुट्टाछुट्टै स्वादका परिकार हुन् । पानी, मोही र लस्सी तीनवटै तरल पेयपदार्थ भए पनि तिनको स्वाद फरक छ । निर्मितिमा पानीको मात्रा त तीनवटैमा छ तर फरक । हो, यस्तै फरक छ उपन्यास, कथा र लघुकथामा पनि । पानीको तिर्खा मोही र लस्सीले, मोहीको तिर्खा पानी र लस्सीले अनि लस्सीको तिर्खा पानी र मोहीले मेट्न नसके झैं उपन्यासको स्वादको तिर्खा कथा र लघुकथाले, कथाको स्वादको तिर्खा उपन्यास र लघुकथाले मेट्न सक्दैन । यस्तै लघुकथाको स्वादको तिर्खा पनि कथा अनि उपन्यास दुवैले मेट्न सक्दैन । यसैले उपन्यास, कथा र लघुकथा आख्यानका स्वतन्त्र प्रविधा हुन् । लघुकथालाई चिनाउने सन्दर्भमा विनय कसजू यस्तो भन्छन्-

उपन्यास सिङ्गो जीवन वा समाजको कथा हो भने कथा जीवनको एउटा पाटो हो तर लघुकथा वास्तवमा कथा नभई दृष्टिकोण हो । यसले जीवन, समाज, विषय, घटनाको बारेमा एउटा दृष्टिकोण प्रस्तुत गर्दछ । यो दृष्टिकोण प्रष्ट पार्न लेखकले घटना, संवाद, वर्णन आदि लेखन उपकरणहरूको प्रयोग गर्छ । एउटा

लघुकथामा एउटाभन्दा बढी दृष्टिकोण प्रस्तुत गर्न खोज्यो भने कुनै पनि दृष्टिकोण प्रष्ट नहुन सक्छ । (कसजू, २०६५, पृ. ३८)

लेखनमा जीवन्तता

युगौँयुगसम्म लेखन बासी नहुनु, नित्यनूतन बनिरहनु लेखनको जीवन्तता हो । लेखनको जीवन्तताले रचनालाई सदासर्वदा बचाइराख्छ । जीवन्त नभएका लेखनलाई लेखनका क्षेत्रमा अखबारी लेखन भनी खिस्याइन्छ । अखबार भनेको समाचार पत्र हो । अरबी भाषाबाट नेपालीमा भित्रिएको अखबार शब्दमा ई प्रत्यय लागेर बनेको अखबारी शब्दले अखबार सम्बन्धी भन्ने अर्थ दिन्छ । अखबारमा लेखिने लेखन अखबारी लेखन हो । छिट्टै बासी भइसक्ने विशेषताले अखबारी लेखन चिनिने गर्छ । अर्थात् लेखनको क्षणभङ्गुरता । साहित्यमा अखबारी लेखनको शैली वर्जित छ । लेखकहरूले अखबारी लेखन र साहित्यलाई बुझ्न नसक्दा साहित्यमा पनि अखबारी लेखन पसेको छ । पसेको मात्र होइन धेरैको साहित्य नामका रचना अखबारी लेखनमा फसेको पनि छ । भोलि जेसुकै होस् तत्काल वाहवाही पाउने नाममा साहित्यमा अखबारी लेखनको अतिक्रमण बढ्दो छ । सोसल मिडियाहरूले पनि यो प्रवृत्तिलाई मलजल गरिरहेका छन् ।

कालिदास आज पनि लेखनमा जीवन्त छन् । होमर बाँचेका छन्- इलियड र ओडिसीमा । डिभाइन कमेडीमा दाँते अनि मुनामदनमा देवकोटा आज पनि तन्दुरुस्त छन् । सम, माधव घिमिरे आआफ्ना रचनामा जिउँदा नै छन् आज पनि । लेखनको जीवन्तता भनेको लेखन मानक हुनुको प्रमाण हो । कालीदास, होमर, दाँते, देवकोटा, सम, घिमिरे आज पनि जिउँदो बनिराख्नु उनीहरूको लेखन जीवन्त अनि सार्वकालिक हुनुको प्रमाण हो । साहित्यका अन्य विधा र प्रविधामा जस्तै सार्वकालिकता र जीवन्तताको प्रश्न लघुकथाबाट पनि छुट्टिएर रहन सक्दैन । लघुकथालाई पनि सार्वकालिकता र जीवन्तताले नै मानक बनाइराख्छ ।

मानक र यसको उपादेयता

मानक भनेको एउटा स्तर हो । कुन विधा कस्तो स्तरमा रहनुपर्छ भन्ने मोटामोटी खाकालाई साहित्यमा मानक भनिन्छ । साहित्यका विधा र प्रविधाहरूका आआफ्नै मानक धर्काहरू हुन्छन् । साहित्यमा मानकको धर्को निर्माण गर्दा लेखनलाई नै आधार बनाइन्छ । यसैले मानकको धर्कामा लेखकको समकालीनता प्रतिविम्बित हुन्छ । विधा र प्रविधाका छुट्टाछुट्टै मानक धर्काहरू हुने हुँदा एउटाको मानक धर्को अर्कालाई काममा नआउन सक्छ । भनेको मतलब कवितामा कोरिएको मानकको धर्को उपन्यासका लागि काम नलाग्न सक्छ वा अपुग हुन सक्छ अनि उपन्यासका लागि उल्लेख गरिएको मानक विन्दुहरू कथा अनि लघुकथाका लागि अनावश्यक ठहर्न सक्छन् । मानक अपरिवर्तनीय र रूढ भने

हुन्न, फेरिइरहन्छ । पहिला पहिला खण्डकाव्यको मानकमा 'पात्रहरू उच्चकुलीन हुनुपर्छ, राजा महाराजाका कथा हुनुपर्छ, छन्दमा लेखिनुपर्छ' भन्ने थियो किनकि त्यतिखेर त्यही मानक थियो तर आज त्यो मानक भत्किएको छ । लेखनमा आउने नव प्रयोगले नै पुरानो मानकलाई भत्काउँछ र नयाँ मानक खडा गरिदिन्छ । प्रतिभाशाली लेखकहरूले नयाँ मानक स्थापना गरिरहन्छन् ।

साहित्यका विधा उपविधालाई भड्किएर अन्यत्र बग्न नदिन त्यसमा एउटा मोटामोटी मानक रेखा खिचिएको हुन्छ । मानक रेखा अलिखित रूपमा नै रहन पनि सक्छ र लिखित रूपमै आउन पनि सक्छ । नियम, सिद्धान्त आदि जे जे नामले पुकारे पनि त्यो मानक रेखा नै हो । खिचिएको मानक रेखाबाट अलिकति पनि दायाँबायाँ गर्नुहुन्न भन्ने नियम चाहिँ साहित्यमा बन्दैन र बनाउनु पनि हुँदैन । यदि यस्तो नियम बनाइयो भने साहित्यमा यान्त्रीकरणको जन्म हुन्छ । यान्त्रीकरणले लेखकीय स्वतन्त्रतालाई डस्छ अर्थात् जहाँ यान्त्रीकरण हुन्छ त्यहाँ स्वतस्फूर्तता सकिन्छ । साहित्यमा स्वतःस्फूर्तता भनेको अत्यावश्यक सर्त हो ।

लघुकथालाई मानक बनाउने उपकरण

लघुकथालाई मानक बनाउने उपकरणहरूलाई मोटामोटी रूपमा यसप्रकार उल्लेख गर्न सकिन्छ ।

विषय

लघुकथाका लागि उपयोगमा आउने विषयवस्तुहरू अनगिन्ती छन् । धुलाको कणदेखि विश्व ब्रम्हाण्डसम्मका सन्दर्भहरू विषय बन्न सक्छन् लघुकथाका लागि । विषयवस्तुका सन्दर्भहरू अलिकति पल्टाएर हेरौं त- मान्छे छ, समाज छ, देश छ, विश्व छ । यी सबैमा अस्तव्यस्ता पनि छ । विसङ्गति छन्, विकृतिको थुप्रो छ । विसङ्गति र विकृतिमै छन्- अनाचार, दुराचार र पापाचार पनि । नगण्य नै सही सदाचार पनि नभएको होइन । नातावाद, कृपावाद पनि छन् । यही छन्- छद्मभेषी चरित्र । आशा छ, निराशा छ । धर्म छ, दर्शन छ र धर्म भित्रै पनि छन्- नगण्य सुकृति अनि असरल्ल विकृतिका जालाहरू पनि । ज्ञान अनि विज्ञान छ ! जात छन्, जाति छन्, संस्कृति छन्, संस्कार छन् । विभेद छ, खुट्टा तान्ने प्रवृत्ति छ । शिक्षा, स्वास्थ्य, व्यापार, व्यवसाय जस्ता कुराहरू पनि छन् । हरेक भित्र असल र खराब छन् । प्रकृति छ- यसको पनि उपयोग छ, दोहन छ । सुशासन र कुशासनका कुराहरू पनि छन् । लोभ छ, लालच छ । यी सबै कुराहरूमा जोडिएको छ मान्छे । विषय त कति छन् कति लेखनका लागि तर यी भित्र पनि के के लेख्ने र कसरी लेख्ने भन्ने कुरा हुन्छ । छान्न जाने गहकिला कुरा पनि आउँछन् लेखनमा र छान्न नजाने पन्याला बन्छन् लेखाइहरू । छानिएका विषयवस्तु र त्यसका सन्दर्भहरू गहकिलो हुँदाहुँदै पनि गन्थनमन्थनको जोडजाडले

लघुकथालाई जीवन्त र मानक हुनबाट रोक्छ । लघुकथा लेखकले एउटा कुरा के बुझ्नुपर्छ भने लघुकथा भनेको ठट्टा होइन, चुटकिला होइन, मान्छेका भडास पोख्ने ठाउँ होइन । लघुकथाले सामूहिकता बोल्नुपर्छ, कुण्ठा होइन, विकासको मार्गदर्शन गर्नुपर्छ विनाश होइन, आशा बाँड्नुपर्छ निराशा होइन । लेखनको पनि गन्तव्य र लक्ष्य हुन्छ, यो प्रष्ट र सबैका हित सापेक्ष हुनुपर्छ । विषयवस्तुभित्र यी कुरा पनि जोडिएर आउँछन् । यिनै कुरा हुनु या नहुनुले लघुकथालाई मानक या अमानक बनाउँछ ।

शैली

शैली भनेको शृङ्गार प्रशाधन हो । 'रचनाकारको यस्तो विशिष्ट रचनाप्रकार वा अभिव्यक्तिलाई शैली भनिन्छ जसमा भाषिक एकाइको सौन्दर्यबबोधक समुच्चय हुन्छ र भाषा एवंविषयका दृष्टिबाट विचलन हुन्छ' (शर्मा, २०४८, पृ. ३) । शैलीले अनुभूत विषयलाई सजाई लघुकथालाई धारिलो बनाउँछ । विषय जतिसुकै ओजपूर्ण रोजे पनि समुचित शैलीले त्यसलाई सजाइएन भने लघुकथामा मानकको प्रादुर्भाव हुन सक्दैन । लघुकथा लेख्दा विधागत कला र लेखकीय कलाका बीच समन्वय कायम हुनुपर्छ । यहाँ विधागत कला भनेको लघुकथा लेखनको टेक्निकल पाटो हो । लेखकीय कला भन्नु चाहिँ लेखकीय शैली हो । लघुकथाकारले विधागत कलालाई केन्द्रमा राखी विषयवस्तुमा आफ्नो लेखकीय विशिष्ट कलालाई प्रवेश गराउँछ । लेखक सापेक्ष हुन्छ लेखकीय शैली । कुशल लेखकले लघुकथाको विधागत कलाको परम्परागत मानकधारलाई मोड्न पनि सक्छ । विधागत कलाको परम्परागत मानक धारमा परिवर्तन आउनु विधागत जीवन्तताको द्योतक हो ।

'सफल लघुकथाले शैलीको प्रखरता खोज्छ, विषयवस्तु मात्र होइन' (लघुकथा कुनो नामक लघुकथा प्रधान फेसबुक पत्रिकाका लागि नारायण तिवारीले लिनुभएको अन्तर्वातामा कसजूले दिनुभएको विचार) भन्ने धारणा राख्ने विनय कसजूको विचारलाई सिरानी हालेर भन्ने हो भने लघुकथा मानक बन्न विषय मात्र काफी छैन त्यो विषयलाई न्याय गर्न सक्ने शैली पनि हुनुपर्छ । शैली विषय र लक्ष्य बीचको जोडक हो । कसजू भन्छन्- 'थोरैभन्दा थोरै शब्दमा धेरैभन्दा धेरै अभिव्यक्ति व्यक्त गर्ने शैली लघुकथाको आफ्नै मौलिक शैली हो' (कसजू, २०६५, *पृ. १२*) । लघुकथामा शिल्पयोजनाको सुन्दर तालमेल हुनुपर्छ । यो कुरालाई पुष्टि गर्ने सन्दर्भलाई तल उल्लेख गरिएको छ-

लघुकथामा लघुकथाकारले विशिष्ट शिल्पयोजनाको तर्जुमा गर्नुपर्छ तर शिल्पसज्जाका नाममा शिल्पाधिक्य प्रयोग भने गर्नुहुन्न । यसले लघुकथाको स्तरलाई खस्काउँछ । यसैले भनिन्छ- शिल्पको स्वभाविक प्रयोग लघुकथाको स्तरवृद्धिको सोपान हो । जस्तै ठिक्क मात्राको स्वर्णआभूषणले नारीको रूपाकर्षणलाई बढाउँछ

तर एउटी नारीको शरीरमा पाँच सात किलोको स्वर्णआभूषण लगाइएमा त्यसले उसको रूपाकर्षणलाई खस्काउँछ । अर्को कुरा विषयवस्तुको विविधताले शैलीगत विविधताको माग गर्छ । यो कुरा लघुकथाकारले नबुझ्मा लघुकथाको स्तरीयता वृद्धिमा क्षति पुगी लघुकथा मानक हुनबाट रोकिन्छ । (अर्याल, २०७८, पृ. ३८-३९)

भाषा

साहित्यका विविध विधा प्रविधाका निम्ति छानिएको विषयलाई लेखनमा उतार्ने साधन हो भाषा । जुनसुकै साहित्यिक लेखनमा पनि बलियो भाषाको उपयोग आवश्यक छ । भाषा बलियो हुनु भनेको लेखनमा सपाट वर्णन नभई प्रतीकात्मक, ध्वन्यात्मक, आलङ्कारिक अनि व्यङ्ग्यात्मक हुनु हो । साहित्यका विधापिच्छे भाषिक प्रयोगको तौरतरीका फरक हुन्छ । लघुकथाले ओजिलो र कसिलो भाषाको चाहना राख्छ । अभिव्यक्तिमा मितव्ययिता लघुकथालाई मानक बनाउने सूत्र हो । लघुकथाको भाषा जमेको हिउँ झैं नभई सङ्लो र कञ्चन जालप्रवाह झैं हुनुपर्छ । सुन्दा अनौठो मान्नु होला- लघुकथामा पनि लय हुन्छ । गीत, कविता आदिको जस्तो लय होइन । त्यसमा त भावात्मक लय हुन्छ । लघुकथामा भने विचारको लय हुनुपर्छ । लघुकथामा विचारको लय बसाउने काम भाषाको हो । अति भावुकता व्यक्त गर्ने भाषाको प्रयोग लघुकथामा वर्जित छ । आयामगत रूपमा लघुतम भएका कारण यसले वर्णनात्मकता र विवरणात्मकता खोज्दैन । यसले त भाषाको सूत्रात्मक र चित्रात्मक प्रयोगलाई औधी रूचाउँछ । भाषिक सरलता, स्वतस्फूर्तता र शब्दचयनप्रतिको गम्भीरता लघुकथामा हुनै पर्ने गुण हुन् किनकि यिनीहरू लघुकथाका प्राणतत्त्व हुन् । आडम्बरी र कृतिम भाषा लघुकथाका लागि त्याज्य कुरा हुन् । लघुकथाकारले जतिसुकै दरो विषयवस्तु छाने पनि भाषाको प्रयोगमा ध्यान दिइएन भने लघुकथाको प्रभावकारिता र जीवन्तता कमजोर बन्छ । यी पक्षहरू कमजोर हुनु भनेको लघुकथा मानक नबन्नु हो ।

यो कुरा लघुकथा लेख्नेले राम्ररी बुझ्नु पर्छ कि घटना मात्र लघुकथा होइन । विशिष्ट भाषा शैलीको उपयोगबिनाको घटना वर्णन त अखबारी लेखन हो । घटना जोर्नु मात्र लघुकथा हो भन्ने बुझाइ मानक लघुकथा लेखनको बाधा हो, ठूलो कमजोरी हो । अर्को कुरा घटनाको बुनाइ र खिपाइलाई ध्यान नदिई गरिने पाठकीय हौसलाले लघुकथाकारको मानक लेखाइतर्फको यात्रामा प्रत्यक्ष वा परोक्ष रूपमा नकारात्मक असर पार्छ । यसको मतलब पाठकले पनि लघुकथा पढ्दा बुनाइ र खिपाइमा चासो राख्नुपर्छ भन्ने नै हो ।

कालिक, स्थानिक र पारिस्थितिक परिवेश हुन्छन् लघुकथामा । विषयगत रूपमा आउने परिवेश अनुकूलन हुने गरी लघुकथा लेखिनुपर्छ । सय वर्ष

अगाडिको परिवेश व्यक्त भएको विषयलाई आजको भाषाले न्याय गर्दैन । नागर परिवेशका लागि ग्राम्य भाषाले र ग्राम्य परिवेशका लागि नागर भाषाले लघुकथामा प्रभावकारिता भर्दैन । लघुकथाकारले लघुकथाको प्रभावकारिताका लागि पारि स्थितिक परिवेश अनुकूलित भाषिक प्रयोग गर्नुपर्छ । लेखकले भाषिक प्रयोगमा ध्यान दिनु पर्ने क्षेत्रहरू यति मात्र छैनन् । उसले त लेख्ने क्रममा वर्गीय परि वेशलाई पनि बुझ्नु पर्छ । वर्गीय परिवेश भनेको पात्रको जात, जाति, पेशा, धर्म, सम्प्रदाय, संस्कार, आर्थिक स्थिति, शैक्षिक स्थिति आदि हो ।

शब्दसीमा

एउटा लघुकथाका लागि कति शब्दको सीमा चाहिन्छ त ? यो प्रश्न पनि उठेको छ लघुकथामा । लघुकथाकारहरूले र विश्लेषकहरूले पनि शब्दको मोटामोटी सीमा तोक्ने गरेका छन् । शब्द सीमा एकै छैनन्, फरक फरक छन् । कसैले २००, कसैले २५०, कसैले ३००, कसैले ५०० र कसैले १००० शब्दको सीमा छुट्याएका छन् लघुकथाका लागि । यो भन्दा अरू अरू सीमा पनि होलान् । हजारभन्दा माथिको संरचनामा लेखिने आख्यान कथा हो भन्ने धार पनि छ । आजकल कथा प्रतियोगिताहरूमा तलको शब्द सीमा भनेर १५०० तोक्ने गरिएको छ । लघुकथाका प्रतियोगिता र लघुकथाका विशेषाङ्क तथा सामूहिक सङ्कलनहरूमा लघुकथा माग्दा भने २५० र ३०० कै शब्दशीमा नै बढी आउने गरेका छन् । लघुकथामा एकै नभएर फरक फरक सीमा भेटिनुले पनि यो कुनै अकाट्य नियम होइन सामान्य साँध मात्र कोरिएको हो भन्ने कुरा पुष्टि हुन्छ । त्यसो भए यी आफू खुसी बनाइएका सीमाहरू गलत पो हुन् कि, यसरी सीमा लगाउनु हुन्नथ्यो कि भन्ने जिज्ञासा पनि कतिपयका मनमा उठ्छ । यसमा सन्देह गर्नु पर्दैन यी आधारहरू पनि गलत होइनन् । सीमा नतोकिँदा हुने भद्रगोलबाट प्रविधालाई जोगाउन शब्द सीमाको आधार बनाइएको हो ।

थोरैमा कति शब्दसम्मको बनाउनु पर्ला त लघुकथा ? प्रश्न त यसरी पनि आउन सक्छ । यसको सीमा छैन । थोरैमा कसैले सीमा तोकेको छैन । विश्व परिवेशको प्रयोगको कुरा गर्ने हो भने अर्नेस्ट हेमिङ्वेले ६ शब्दको लघुकथा लेखेको इतिहास छ । फ्ल्यास स्टोरी भनिएको छ त्यसलाई । पश्चिममा फ्ल्यास स्टोरी भनिएकामा त्यसलाई मोहनराज शर्माले दीप्ति वा झिल्को कथा भनी नामकरण गरेका छन् । नेपालीमा ४०/५० शब्दशीमामा पनि जबर्जस्त लघुकथा लेखिएका छन् । २०० देखि २५० शब्दशीमामा त धेरैले लेखेका छन् लघुकथा । प्रभावकारी नै लेखेका छन् । ३०० शब्दसम्मको लघुकथा लेख्नेहरू त अत्यधिक नै छन् ।

नेपालीमा लघुकथा भनिएको यो प्रविधाको खास विशेषता लघुतम हो । उपन्यास र कथामा 'लघुतम' भन्ने विशेषता हुन्न । कवितातिर जाने हो भने

मुक्तकलाई लघुतम भनिन्छ ।'लघुतम' विशेषता भएकैले लघुकथा लेख्दा धेरै शब्द सीमा राखेर लेखिनु हुन्न । धेरै शब्द खर्च गरेर लेख्न मन लागे कथा लेखे भइहाल्छ । लघुकथा लेखकले यो बुझ्नुपर्छ कि शब्द सङ्ख्या १५०, २००, २५०, ३०० मात्र होइन ३५०, ४००, ४५० वा ५०० शब्दलाई पनि सीमा बनाएर लघुकथा लेख्न सकिन्छ । यस्तै अरू सीमा पनि बनाउन सकिन्छ । लेख्दा एउटै सीमाको प्रयोगमा मात्र रुमलिनु पनि उपयुक्त होइन । यसो गरियो भने प्रयोगमा विविधता नआई सिर्जनामा अङ्कुश लाग्छ । प्रयोगमा अङ्कुश लगाउनु प्रविधागत विकासलाई अवरुद्ध गर्नु हो । मोहनराज शर्माले त एउटा अर्को प्रयोगको फाटक पनि खोलिदिएका छन् । उनी आफैले एकै विषयमा दुई शैलीको प्रयोग गरेर दुईवटा लघुकथा लेखी देखाएका छन् । जसमा शब्द सङ्ख्या निश्चित (२/२ सय) छ । यद्यपि उनले उदाहरणका रूपमा मात्र एउटा प्रयोगको उल्लेख गरेको देखिन्छ । न घटी न बढी शब्द सङ्ख्या राखेर पनि लघुकथा लेख्न सकिन्छ भन्ने उनको तर्क छ । लघुकथा लेख्नेले शब्द सङ्ख्याका विभिन्न आधार पक्डिएर लेखे पनि लघुकथामा मुक्तकीय झड्कालाई भने छुटाउनु हुन्न किनकि मुक्तकीय झड्का लघुकथाको खास प्रविधागत पहिचान हो ।

झिल्काहरू

लघुकथाकारले लघुकथामा झिल्काहरू उत्पन्न गराउनुपर्छ । लघुकथामा झिल्काहरू प्रभावकारी वाक्य तथा उपवाक्यहरू मार्फत उत्पन्न गराइन्छ । झिल्काहरू सन्तुष्टिका द्योतक हुन् । लघुकथामा झिल्काहरू एक पटकमात्र पर्नुपर्छ कि पटक-पटक भन्ने प्रश्न छ । खास यही हो भन्ने चुरो कसैबाट पनि आएको छैन । मुक्तकीय झड्का भन्ने कुरा भने आएको छ । एउटा सफल लघुकथामा ठाउँठाउँमा झिल्काहरू उत्पन्न हुँदा हुँदै अन्तसम्म पुग्दा महाझिल्का उत्पन्न हुनुपर्छ । महा झिल्काले ठूलो झड्का ल्याउँछ- चट्याङजस्तो, मर्मभेदी । यसले पाठकलाई 'ओहो'को परिणतिमा पुऱ्याउँछ । त्यो परिणति भनेको झस्केको स्थिति हो । यसले लघुकथालाई सफल अनि मानक बन्ने दिशातिर लैजान्छ ।

अधिकांश लेखकहरूले लघुकथामा झिल्का र झड्काको मर्म अझै बुझिरहेका छैनन् । यो बुझाइको कमी नयाँ पुराना सबैमा छ । लघुकथामा त झड्का उत्पन्न गर्नुपर्छ रे भनेका आधारमा यसको तात्पर्य नबुझी जबर्जस्ती झड्का ल्याउन खोज्दा कैयौं लघुकथाकारका रचनाहरू दुर्घटनामा पनि परेका हुन्छन् । प्रयास त हो तर असफल प्रयास । त्यसो त प्रयास नै नगरी सफलता त कहाँ पो पाइन्छ र ? अझ गरेका प्रयासहरू सबै सफल नै हुन्छन्- भन्ने पनि त होइन नि ! प्रयास सफल हुन साधनाको खाँचो हुन्छ । साधनालाई व्युत्पत्तिले उजिल्याउँछ । मस्तसँग अरुका राम्रा लघुकथा पढ्नुस् । नपढी राम्रो लेख्न सकिन्न ।

पढ्नु अनि ज्ञान थप्नुको नाम नै व्युत्पत्ति हो ।

लघुकथा यस्तो प्रविधा हो जुन पढिसक्दा आश्चर्य मात्र होइन महाआश्चर्यसम्म पुनुपर्छ । आश्चर्य मान्दामान्दै महाआश्चर्यसम्मको यात्रा । यो आश्चर्यलाई कौतूहलको नाम पनि दिन सक्नुहुन्छ, या अरू केही । लघुकथा पढिसकेपछि एक पटक हल्लिनुपर्छ पाठक । हल्लिनु अर्थात् संवेदनामा झङ्कार उत्पन्न हुनु । घण्टी बजेपश्चात् आएको रननन्नको निनादजस्तो । पठनपश्चात् पाठकमा उत्पन्न हुने लघुकथाको निनाद केहीबेरसम्मै गुन्जिरहनुपर्छ । अर्थात् भनेको के हो भने लघुकथाले पाठकलाई चिन्तनको दूरतातिर लैजान सक्ने हुनुपर्छ ।

लघुकथामा लेखक र पाठक दुई पक्ष हुन्छन् । लघुकथामा झिल्काहरू उत्पन्न गर्ने पक्ष भनेको लेखक नै हो । पाठक भनेको त पठनपश्चात् अनुभूत गर्ने दोस्रो पक्ष हो । लेखन अगाडि लेखक सम्बद्ध केही कुराहरू हुन्छन् । लेखकले विषय भेट्छ । भेटेका विषयले पहिलोपल्ट लेखक नै छोइन्छ । मान्नुस्- लेखन अगाडि पनि उत्पन्न हुन्छन् झिल्काहरू, जुन लेखकका चेतनामा झिल्मिलाउँछ बारम्बार । चेतनामा झिल्काहरू नझल्कँदा त्यसले लघुकथाकारलाई लघुकथा लेख्ने प्रेरणातिर लैजाँदैन । बलजफती लगिहाल्यो भने पनि त्यसले न लेखकमा सन्तुष्टि ल्याउँछ न पाठक त्यस्तो लघुकथा पढेर मदहोस नै बन्छ ।

लघुकथाका अङ्गहरू र त्यसको व्यवस्थापन

लघुकथामा कथानकका आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खला रहन्छ । यस्तो शृङ्खला उपन्यास र कथामा पनि हुन्छ । आकारमा ठूलो हुने हुँदा उपन्यासमा यो शृङ्खलाले विकसित हुने समय प्रशस्त पाउँछ । उपन्यासमा आदि र अन्त्य भागलाई एक एकवटा परिच्छेदमा र मध्य भागलाई विभिन्न परिच्छेदहरूमा फैलाउन मिल्छ । कथा भने मझौलो प्रविधा भएकाले त्यसमा यी अङ्गहरू उपन्यासमा जति फैलन पाउन्नन् । अझ लघुकथामा त यसको फैलावटलाई निकै साँघुऱ्याउनु पर्ने हुन्छ किनकि लघुकथाको मूल सूत्र नै 'छोटो लेख, छिटो लेख र प्रभावकारी लेख' हो । लघुकथामा ज्यादै लघुतम संरचनामा आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खला खिप्नु पर्ने भएकाले यसको लेखन चुनौतीपूर्ण पनि छ ।

लघुकथाको आदि भाग आरम्भ हो । आरम्भ भनेको विषयको उठान । यसै भागमा समस्या रोपिन्छ, समस्या अङ्कुरण हुन्छ र द्वन्द्वबीज उत्पादन हुन्छ । यसका आरम्भिक वाक्यहरू ओजिला हुनु आवश्यक छ किनकि यो पाठकको ध्यान खिच्ने अङ्ग हो । मानकको सुरुवात यही विन्दुवाट हुने भएकाले पनि लघुकथाकारले शैलीगत परिपक्वता यहीँबाट थाल्नुपर्छ । यहाँ व्याख्या चाहिन्न र विश्लेषण राखिन्न । सूत्रात्मक प्रविधि उपयोग गरिन्छ ।

आदि भागमा रोपिएको र उम्रिएको समस्याले उत्कर्षता प्राप्त गर्ने ठाउँ मध्यभाग नै हो। द्वन्द्वको उठान र विकास अनि कौतूहलको उद्‌भव र उत्कर्ष पनि यहीं हुन्छ। द्वन्द्वलाई सघन बनाउने ठाउँ पनि यहीँ नै हो। द्वन्द्व जति सघन भयो त्यति नै मात्रामा पाठकभित्र हुँडलो मच्चिन्छ। पाठकभित्र जति हुँडलो र तनाव बढ्यो त्यति नै धेरै लघुकथा सफल बन्छ।

अन्त्य भाग भनेको लघुकथाको बीट हो। यो बलियो गरी बुनिनुपर्छ। आदि र मध्यभागको सफलताले मात्र लघुकथाको मानक निर्धारण हुँदैन। यसैले यो भागमा चोटिला वाक्यहरूको उपयोग हुनुपर्छ। अन्त्य व्यवस्थापन सबै विधा प्रविधामा चाहिन्छ तर लघुकथाको अन्त्य भाग अरू विधाको जस्तो हुँदैन। लघुकथाले अन्त्य व्यवस्थापनमा विलम्ब होइन आकस्मिकता खोज्छ। आकस्मिकताले पाठकलाई खल्बल्याउँछ। यहाँ पाठक जति बढी खल्बलियो त्यति नै लघुकथा सफल बन्छ। यहाँ लघुकथाकारले उपदेश होइन विचारलाई स्थापित गर्नुपर्छ।

लघुकथालाई अन्त्य गर्ने दुई शैली छन्- खोल्ने शैली र छोप्ने शैली। यहाँ खोल्ने र छोप्नेको मतलव अर्थ खोल्ने र अर्थ नखोल्ने भनिएको हो। खोल्ने शैलीमा लेखकले निर्णय दिन्छ भने छोप्ने शैलीमा लेखकले निर्णय दिँदैन। खोल्ने शैलीमा आशय खोज्न पाठक घोत्लिन पर्दैन भने छोप्ने शैलीमा अर्थका लागि पाठक घोत्लिनुपर्छ। खोल्ने शैली अर्थको फोकस लघुकथाकार स्वयम्‌ले निर्धारण गर्ने शैली हो भने छोप्ने शैली लेखकले पाठकलाई दिएको गृहकार्य हो। भनिन्छ- पाठकको मनमाफिक धारणा बनाउने र सोचमग्न हुने अधिकारलाई खोल्ने शैलीले कुण्ठित बनाउने हुँदा राम्रो होइन। यसैले लघुकथा लेखकहरूलाई सुझाव दिँदा छोप्ने शैली नै उपयोग गर्न भनिन्छ तर कतिपय लेखकहरूले आफ्नो उद्देश्य एकातिर र पाठकको बुझाइ अर्कोतिर हुने अवस्था रोक्न जानाजान खोल्ने शैली रोज्छन्। यो खोल्ने शैली भनेको पनि सूचीकारको सीप जस्तै हो। कपडाको डिजाइन गर्दा कति खोल्दा राम्रो र कति खोल्दा भद्दा हुन्छ भन्ने कुरा कुशल सूचीकारको सीप र अनुभवले तय गरे जस्तै एउटा कुशल लघुकथाकारले पनि समापनमा कति खोल्ने र कति छोप्ने भन्ने कुशलता देखाएमा लघुकथाको स्तरीयता घट्दैन, बढ्छ तर यो खोल्ने शैलीको उपयोग गर्दा लेखकले अत्यन्त कुशलता भने प्रदर्शन गर्नुपर्छ। यसैले यहाँ के भन्न सकिन्छ भने खोल्ने शैलीको उपयोग गर्ने हो भने लेखकले आफ्नो उद्देश्यको सङ्केत मात्र गरोस्, पाठकीय जिज्ञासाको सम्पूर्ण आयामहरू बन्द गर्ने गरी यसको प्रयोग नगरोस्।

लेखनको समयसीमा

एउटा लघुकथा कति समयभित्र तयार गर्ने ? यो कुरा पनि विचारणीय छ।

यसको कुनै समयसीमा त छैन । दशपन्ध्र मिनेटमै या त्यसभन्दा कम समयमै पनि जीवन्त लघुकथा लेखिन सक्छ भने लामो समय पनि लाग्न सक्छ । यसमा कुनै नियम बन्दैन । प्रतिभा र स्फुरणमा कुनै समयसीमाको बन्देज लगाउन पनि हुँदैन । कुनै वेला विषय र घटनाले कथाकार यसरी छोइन्छ कि ऊ तत्काल लेखनमा पोखिन्छ र एकै लेखनमा पनि त्यो उत्कृष्ट र कालजयी बन्न सक्छ तर सधैं यस्तो हुन्न । यसैले सामान्यतया विषय र घटना सूत्र प्राप्त गरेपश्चात् लेखनमा हतार नगर्नु नै राम्रो हुन्छ । विषय र घटना आरेख बिर्सिन सकिने हुँदा त्यसलाई टिपोट गरेर राखौं अनि त्यो विषयलाई कसरी प्रस्तुत गर्दा राम्रो लघुकथा बन्ला भनी समय लगाएरै सोचौं । भाषा र प्रस्तुति शैलीबारे पनि गमौं । जतिबेला त्यो विषय र घटनालाई लघुकथामा न्याय गर्न सकिन्छ त्यतिवेला नै लेखौं । लेख्न लाग्दा यो कुरा नबिर्सौं- 'सामान्य दैनन्दिन घटना वृत्तान्त होइन लघुकथा, यो त साहित्य हो र साहित्यमा साहित्यिक गुण आवश्यक पर्छ ।' लेखेपछि पनि प्रकाशनमा हतार नगरौं । पटक पटक फर्किएर हेरौं, आवश्यक परे बारम्बार परिमार्जन गरौं । प्रकाशन भइसकेपछि सिर्जना लेखकबाट चुँडिन्छ । त्यसपछि लेखकको प्रष्टीकरण, तर्कवितर्क आदिले कुनै काम गर्दैन । यसैले लघुकथामा जे गर्नु छ त्यो प्रकाशन अघि नै गरौं । यी कुराहरूमा सामान्य रूपले ध्यान दिन सक्दा पनि लघुकथामा स्तरीयता बढ्न सक्छ । लघुकथामा स्तरीयताको वृद्धि मानक हो ।

अन्त्यमा

लघुकथाको आकार, प्रकार, महत्त्व आदि जाँच्ने आधिकारिक स्तर, मापदण्ड वा रूप नै लघुकथाको मानक धर्को हो । यो धर्को यही नै हो भनेर मूर्त अनि समष्टि रूपमा कसैले कोरेको भेटिँदैन । अमूर्त अनि व्यष्टि रूपमा त यसबारे धेरैले बोलेका छन् ।

आकारगत लघुता र स्वतस्फूर्तता लघुकथाका खास विशेषता हुन् भने प्रतीकात्मकता यसको प्राणतत्त्व हो । यति भएर पनि लघुकथा भित्र व्यङ्ग्यतत्त्वको समाविष्टि भएमा सुनमा सुगन्धजस्तो चामत्कारिक वैशिष्ट्यको प्रविष्टि हुन गई सो रचना कालजयी अनि मानक हुन पुग्छ ।

दीर्घ कालपर्यन्त बाँचिरहने लघुकथा नै मानक लघुकथा हो । दीर्घकालसम्म बाँच्न लघुकथामा सार्वकालिकताको विशेष गुण आउनुपर्छ । सार्वकालिकता भनेको सर्जकद्वारा सिर्जत रचना समयको सीमा तोडी हिजोका समयबाट आजका समयमा अवतरण गर्नु हो अर्थात् हिजो लेखिएको भए पनि 'यो कथा त आजकै हो है' भन्ने स्थिति पाठकमा उत्पन्न हुँदा सार्वकालिकताको प्रादुर्भाव हुन्छ । लेखिएको समयबाट समय समयका विन्दुहरूसँग जोड्दै जाँदा सार्वकालिक गुण भएको लघुकथाले पाठकलाई हरेक समयको जीवन्त तस्वीर देखाउँछ । हो,

मानक भनेको त्यतैतिरको यात्रा हो सर्जकको। लघुकथाका लागि मात्र नभई सबै खाले सिर्जनाको लक्ष्य पनि त्यतैतिर ताकिनु आवश्यक छ।

सन्दर्भसूची

अर्याल, लक्ष्मण (२०७८), लघुकथा विमर्शन, चितवन : वाल्मीकि साहित्य सदन।

अश्क, गोपाल (२०७३), लघुकथाको सौन्दर्यशास्त्र अर्थात् विधातात्विक अध्ययन, समकालीन साहित्य, पूर्णाङ्क ७८, पृ. २१-२९।

कसजू, विनय (२०६५), लघुकथा : गल्फदेखि झल्याँस्ससम्म, प्रतिनिधि नेपाली लघुकथाहरू, काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि.।

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद, लघुकथाको रचनाविधान, काठमाडौं : लघुकथा समाज।

पोखरेल, ईश्वरीप्रसाद (२०६५), नेपाली लघुकथा : एक अध्ययन, प्रतिनिधि नेपाली लघुकथाहरू, काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि.।

शर्मा, मोहनराज (२०७३), लघुकथाको सौन्दर्यशास्त्र अर्थात् विधातात्विक अध्ययन, समकालीन साहित्य, पूर्णाङ्क ७८, पृ. ९१-९४।

.... (२०४८), शैलीविज्ञान, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान।

सहप्राध्यापक, शहीद स्मृति बहुमुखी क्याम्पस, रत्ननगर, चितवन।

**

लघुकथाको सैद्धान्तिक परिचय

डा. लेखप्रसाद निरौला

विषयप्रवेश

साहित्यमा मुख्यतया चारओटा विधाहरूको सैद्धान्तिक अध्ययनले पूर्णता पाउन थालेको छ । तिनमा कविता, नाटक, आख्यान र निबन्धजस्ता विधाहरू रहेका छन् । कविताका रूपमा फुटकर कविता, खण्डकाव्य र महाकाव्यको अध्ययन गरिन्छ तर तिनीहरू सैद्धान्तिक दृष्टिले आपसमा जति नजिक छन् त्यति नै तिनका बीचमा केही अन्तरहरू रहेका छन् । त्यस्तै नाटकसँगै एकाङ्कीको अध्ययन गरिए पनि दुवैका बीचमा समानता र भिन्नताका अभिलक्षणहरू पाइन्छन् । त्यसैगरी आख्यानात्मक प्रकृतिका उपन्यास र कथाहरूको पनि पृथक् पृथक् विधागत अस्तित्त्व रहेको छ । निबन्धचाहिँ पछिल्लो चरणमा स्थापित साहित्यको कान्छोजस्तो गद्यात्मक विधा हो । सामान्यतया यी कुनै पनि विधाभित्र वा उपविधाका रूपमा लघुकथाको चर्चा गरिँदैन ।

लघुकथा आख्यानात्मक प्रकृतिको हुने भएकाले यसको सम्बन्ध उपन्यास र कथासँगै धेरै हदशम्म गाँसिएको छ । त्यसमा पनि कथा शब्दका अगाडि लघु शब्दको प्रयोग भएबाट यसको निकटतम सम्बन्ध कथा विधासँग रहेको सङ्केत हुन्छ । त्यसैले पनि यसमा कथा विधामा जस्तै अनेक संरचक घटकहरू रहेका हुन्छन् तर लघुकथा स्वयंमा कथा विधाको अन्तरभेदचाहिँ नभएकाले यसलाई कथाकै प्रकृतिजस्तो भए पनि स्वतन्त्र आख्यानात्मक प्रविधाका रूपमा लिने गरिन्छ ।

लघुकथाको परिचय

लघुकथाको शाब्दिक अर्थ छोटो वा सानो कथा भन्ने हो । यसमा तत्सम स्रोतका लघु र कथाजस्ता दुई पदको मेल भएको छ । शाब्दिक अर्थका दृष्टिले सानो कथा नै लघुकथा भनिए पनि वास्तविक रूपमा यसको अभिप्राय केही विशिष्ट प्रकृतिको रहेको छ । कथाका दीर्घतर, दीर्घ र लघुजस्ता भेदहरू हुने गर्दछन् । यहाँ लघुकथाको तात्पर्य ती कथागत भेदका रूपमा नभई स्वतन्त्र विधागत पहिचानसँग गाँसिएको छ । त्यसैले लघुकथाको अङ्ग्रेजी रूपान्तरण सर्ट स्टोरी नभई मिनी सर्ट स्टोरी वा माइक्रो स्टोरी हुने गर्दछ अथवा अङ्ग्रेजीमा लघुकथाको अभिप्रायसँग गाँसेर सर्ट सर्ट स्टोरी वा लिटिल सर्ट स्टोरी आदि

नामहरू पनि प्रयोग हुने गरेका छन् ।

पूर्वीय संस्कृत साहित्यका आदिम ग्रन्थहरूदेखि नै लघुकथाका अनेक प्रयोगहरू हुँदै आएका छन् । संस्कृतको प्राचीनतम ग्रन्थ ऋग्वेदका सूक्तहरूदेखि अथर्ववेदका मन्त्र हुँदै उपनिषद्-ब्राह्मण ग्रन्थहरूसम्ममा समेत कथात्मक संरचनाको स्वरूप विकसित हुन थालेको पाइन्छ । त्यस्तै जातक कथा, पञ्चतन्त्र, हितोपदेश, बेताल पञ्चविंशतिका, सुकसप्तति आदि ग्रन्थहरूमा पनि कथात्मक संरचनाको विकास भएको पाइन्छ । यस्ता कथाबीज वा कथात्मक स्वरूपहरूलाई संस्कृतमा अद्‌भुत कथा, लोककथा र कल्पित कथाजस्ता अनेक भेदहरूअन्तर्गत पनि चर्चा गरिएको पाइन्छ । खासगरी वैदिक साहित्यका आख्यानमूलक सूक्तहरू, नीतिपरक एवम् औपदेशिक प्रकृतिका पौराणिक आख्यानचूर्णकहरू वा पञ्चतन्त्र, हितोपदेशलगायत अनेक ग्रन्थहरू लघुकथाकै सन्दर्भमा देखा पर्दछन् । यसरी पूर्वीयमा लघुकथात्मक प्रकृतिका अनेक स्रोतहरू विद्यमान रहे पनि लघुकथाको सैद्धान्तिक परिचर्चाचाहिँ प्रारम्भ भएको पाइँदैन ।

लघुकथाको सैद्धान्तिक परिचर्चा पाश्चात्य जगत्‌बाटै भएको हो । सन् १९५० को दशकदेखि पाश्चात्य जगत्‌का अनेक विद्वान्‌हरूबाटै लघुकथासम्बन्धी अभिमतहरू प्रकट भएको मानिन्छ । त्यस्तै इसपका नीतिकथा र बाइबलका आख्यानात्मक सूक्तहरूलाई पनि त्यहाँ लघुकथाकै रूपमा विश्लेषण गरिएको पाइन्छ । प्रारम्भदेखि वर्तमानसम्म आइपुग्दा लघुकथाको एउटा विधागत पहिचानसम्बन्धी मापदण्ड तयार हुन थालेको अवस्था छ र यसबारे विभिन्न विद्वान्‌हरूले आआफ्ना अभिमतहरू पनि राख्दै आएका छन् । त्यस्ता केही परिचायत्मक किसिमका उल्लेखनीय कथनहरू यसप्रकार छन् :

-आख्यानको लघुतम प्रभेद नै लघुकथा हो । -**एडगर एलेन पो**

-एक पृष्ठको आयाममा विस्तारित, दुई सय पचास शब्दभित्रको छोटो आख्यान नै लघुकथा हो । -**रोनाल्ड वालेस**

-चातुर्यपूर्ण तरिकाले समापन गरिएको छोटो कथा नै लघुकथा हो र यो अति छोटो आख्यान हो । -**एच. ई. फ्रान्सिस**

-लघुकथा एक स्वतः पूर्ण रचना हो, जसमा एक तथ्य वा प्रभावलाई अग्रसर गर्ने व्यक्तिकेन्द्रित घटना वा घटनाहरूको आवश्यक उत्थान, पतन र मोडका साथै पात्रहरूको चरित्रमाथि प्रकाश पार्ने किसिमबाट वर्णन गरिएको होस् ।

-**गुलाब राय**

-कम्तीमा दुईओटा यथार्थ वा कल्पित स्वतन्त्र घटना अथवा स्थितिले कालक्रमिक प्रतिनिधित्व भएको लघुतम आख्यानलाई लघुकथा भनिन्छ ।

-**मोहनराज शर्मा**

-क्षणभरमै विचार वा भावको प्रभावकारी विस्फोटन हुन सक्ने भित्री अणुसामर्थ्य भएको छोटो कथा नै लघुकथा हो । -**दयाराम श्रेष्ठ**

-यो आफैमा स्वतन्त्र हो र निरपेक्ष हो, पूर्ण र अस्तित्त्वबोधक हो, त्यसैले यो (लघुकथा) एउटा विधा हो, कथाको प्रविधा हो । -**राजेन्द्र सुवेदी**

-सूत्रात्मक, छोटोछरितो, साङ्केतिक, विम्बात्मक, स्वतन्त्र, उत्तरोत्तर पछिल्ला वाक्यमा तीव्रता भएको स्वयंमा पूर्ण, सघन र दुई सय पचास शब्दसम्मको आयाममा विस्तारित तथा आख्यानको लघुतम प्रभेद वा रूपलाई लघुकथा भनिन्छ ।

-लक्ष्मणप्रसाद गौतम

उल्लिखित प्रकृतिका विभिन्न विद्वान् समालोचकका अभिव्यक्तिहरूबाट निश्चय पनि लघुकथासम्बन्धी एउटा अवधारणा तयार हुन्छ । यिनमा प्रायः सबैजसोले कथात्मकतासहितको लघुतम संरचनाका पक्षमा सङ्केत गरेका छन् । वास्तवमा जसरी आख्यानात्मक विधाका रूपमा चिनिने कथामा कथातन्तुको प्रभावकारी संयोजन हुन्छ त्यसरी नै सूत्रात्मकताका साथ द्रुत गतिमा संयोजन गरिँदा लघुकथा तयार हुन्छ । अतः लघुकथालाई सङ्क्षिप्त एवम् सूत्रात्मक रूपमा प्रभावकारी ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छरितो प्रकृतिको आख्यानात्मक प्रविधाअन्तर्गत परिभाषित गर्न सकिन्छ ।

लघुकथाका तत्त्व

साहित्यिक विधाअन्तर्गत अनेक उपविधाहरू रहेका हुन्छन् । ती प्रत्येक विधा वा उपविधाभित्र आपसमा केही अभिलक्षणहरू समान किसिमका रहन सक्छन् । उदाहरणका लागि महाकाव्य, खण्डकाव्य र कविताहरू आपसमा कतिपय अभिलक्षणका दृष्टिले समान हुन्छन् तापनि गजल र गीतलाई कविताका सापेक्षतामा निकै नजिकको विधा मान्ने गरिन्छ । त्यस्तै आख्यानात्मक विधाका रूपमा रहेका उपन्यास र कथाहरू पनि विधागत अभिलक्षणका दृष्टिले केही मात्रामा आपसमा समान नै हुने गर्दछन् तापनि लघुकथाको निकटतम सम्बन्ध कथाविधासँगै रहेको पाइन्छ । जसरी कथा विधाका लागि कथानक, चरित्र, उद्देश्य, परिवेश र भाषाशैली आदि तत्त्वहरू अनिवार्य घटकजस्तै बनेर रहेका हुन्छन् त्यसरी नै तिनको थेरथोर प्रयोग लघुकथामा पनि रहन सक्दछ । त्यसैले लघुकथाका सन्दर्भमा निम्नलिखित संरचक घटक वा निर्मापक तत्त्वहरूबारे चर्चा गर्न सकिन्छ ।

आख्यानचेत (कथावस्तु वा कथानक)

आख्यानचेतको अभिप्राय कथानक, घटना, किस्सा वा विचार आदिको सन्दर्भ नै हो । कथा र उपन्यासमा जस्तै लघुकथामा पनि आख्यानचेतलाई प्राणतत्त्व मानिन्छ तर लघुकथाका लागि हरेक तत्त्वहरूभित्र लघुता अनिवार्य भएजस्तै आख्यानचेतका सन्दर्भमा पनि लघुता हुनु आवश्यक मानिन्छ । लघुताको

अभिप्राय घटनाजन्य अवस्थाको तीव्रतम वा द्रुततर किसिमबाट सूत्रात्मक ढङ्गको विन्यास हो । प्रत्येक लघुकथाभित्रको आख्यानतन्तु वा घटना विन्यासका क्रममा एउटा निश्चित अनुक्रम रहन्छ तर घटनामा तीव्रता वा गत्यात्मकताका कारण त्यस्तो अनुक्रमले फरक-फरक स्वतन्त्र एकाइहरू निर्माण गर्ने अवस्था रहँदैन । जति सक्दो उत्तरोत्तर उत्कर्षता वा द्वन्द्वात्मकतातर्फको प्रस्तुति हुने भएकाले पनि आख्यानात्मक तीव्रता र लघुताको अवस्था देखा पर्दछ । सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, सांस्कृतिक आदि जुनसुकै स्रोतका परिघटनाहरू भए पनि तिनमा आन्तरिक रूपमा आख्याता र कथनको सम्बन्ध तथा अनुक्रम मिलेकै हुन्छ र सामान्यतया आदि, मध्य र अन्त्यको अनुक्रमबाट क्रमशः कार्यव्यापार वा प्रज्ञप्तिको विनियोजन हुने गर्दछ । आख्यानतन्तुलाई रैखिक वा वृत्ताकारीय ढाँचामा विन्यास गर्न सकिन्छ । त्यसक्रममा प्रारम्भावस्था, प्रस्थान, कार्यानुवाद, सर्वेक्षण, खलनायकीकरण, सङ्घर्ष, निष्प्रभावीकरण, प्राप्ति र उपसंहार आदिको अनुक्रम रहेको हुन सक्छ । तिनले आन्तरिक रूपमा वस्तुसन्दर्भ, द्रुतता, कुतूहलता, गत्यात्मकता र सूक्ष्म आख्यानतर्फको परिपुष्टतालाई दर्शाएका हुन्छन् ।

यसरी लघुकथाभित्रको आख्यानचेतले एउट निश्चित कथ्यलाई सङ्केत गर्दछ । अर्थात् लघुकथाभित्र एउटा निश्चित भाव वा विचारको उपस्थिति रहन्छ जसलाई सारवस्तु वा मुख्य कथ्य पनि भनिन्छ । कुनै वस्तुसन्दर्भ नभए लघुकथाको औचित्यसमेत पुष्टि हुँदैन । त्यसैले आख्यानचेत वा कथावस्तुका लागि सारवस्तु आन्तरिक रूपमै विन्यस्त हुने गर्दछ तर कतिपय लघुकथाहरूमा अमूर्तताको मात्रा र नाटकीय किसिमको परिसमाप्तिका कारण त्यहाँ आख्यानचेतको न्यूनता रहन सक्छ । जे होस्, जबसम्म आन्तरिक संरचना सबल हुँदैन तबसम्म लघुकथाको आख्यानचेतअन्तर्गत प्रभावकारिता रहँदैन ।

चरित्र (सहभागी)

लघुकथामा पनि कथा र उपन्यासहरूमा जस्तै चरित्र विधानको अनिवार्यता रहन्छ तर कथा र उपन्यासका अपेक्षा सकेसम्म न्यूनतम मात्रामा चरित्रहरूको विनियोजन हुनु अर्थात् न्यून सहभागिता हुनु लघुकथाको वैशिष्ट्य नै हो । थोरै पात्रहरूबाट अधिकतम रूपमा घटना सन्दर्भलाई समेट्न सक्नु र द्रुततर किसिमबाट सम्प्रेषण गर्न सक्नु नै वास्तवमा लघुकथाको पहिचान मानिन्छ । बाह्य रूपमा घटनालाई जीवन्तता र गत्यात्मकता प्रदान गर्ने प्रायः सबै खालका चरित्रहरू यसमा अपेक्षित हुन्छन् नै । तिनमा नायक-नायिका, खलनायक, दाता, प्रेषणकर्मी, सहयोगी वा विरोधी, वाञ्छित व्यक्ति, मिथ्या नायक आदिको भूमिका यथासन्दर्भमा रहन सक्दछ । यस्ता चरित्रहरू मानवीय र मानवेतर जुनसुकै भए पनि तिनको व्यवहार मानवीय प्रकृतिको हुने गर्दछ । कहिलेकाहीँ पशुपक्षी, कीटपतङ्ग वा

जीव वनस्पति आदिको प्रयोग गरिन्छ तापनि तिनलाई मानवीकरण गरी कार्यव्यापार सम्पन्न गरिन्छ । त्यस्तै कतिपय सन्दर्भमा केवल मानवीय अनुभूति वा जीवन दर्शनसँग सम्बन्धित विषयलाई पनि मानवीकरणका साथ प्रस्तुत गर्न सकिन्छ ।

परिवेश (कार्यपीठिका)

लघुकथा दन्त्यकथा वा लोककथा आदिमा जस्तै कुनै काल्पनिक परिवशेमा नभई यथार्थिक धरातलमा अडिएको हुन्छ । सामाजिक कथाहरूमा जस्तै यसमा पनि देश, काल र वातावरणको सङ्केत गरिएको हुन्छ तर अत्यन्त सूत्रात्मक रूपमा आख्यानतन्तुलाई विन्यस्त गर्नुपर्ने भएकाले सबैजसो लघुकथाहरूमा कहिले, कहाँ र कस्तो अवस्थामा आदि प्रश्नहरूको स्पष्ट उत्तर पाउन सकिँदैन । कतै सूच्य वा साङ्केतिक रूपमा अथवा कतै सन्दर्भ र शब्दको अर्थसामर्थ्यका आधारमा परिवेशको पहिचान गर्न सकिन्छ । यसरी स्थानिक, कालिक र पारिस्थितिक परि वेश आदिलाई यथासन्दर्भमा उपयुक्त किसिमबाट सङ्केत गर्न सके त्यस्ता लघुकथाले विश्वसनीय वातारवरण सिर्जना गरी समग्र सन्देशलाई समेत प्रभावकारी तुल्याउन सक्छ ।

उद्देश्य (प्रयोजन)

निरूद्देश्य कुनै पनि साहित्य सिर्जना गरिँदैन । पूर्वीय र पाश्चत्य साहित्य पर म्परामा साहित्यका उद्देश्यसम्बन्धी अनेकौं अवधारणाहरू स्थापित भइसकेका छन् । मूलतः कविता/काव्य वा साहित्यका सन्दर्भमा पूर्वीय काव्यशास्त्रीहरूले उद्देश्यबारे व्यापक बहस गरिसकेकै छन् । प्रायः धर्म, अर्थ, काम र मोक्षसँग गाँसेर अथवा यश, अर्थ, व्यावहारिक ज्ञान, कल्याण र सहज उपदेश आदि सन्दर्भसँग गाँसेर काव्य वा साहित्यको उद्देश्यबारे परिचर्चा गरेका छन् । त्यस्तै नैतिक शिक्षा, मनोरञ्जन, चरित्र वा आचरण सुधार र नयाँ तथ्यको जानकारी आदिलाई पनि साहित्यको उद्देश्यसँग जोडेका छन् । यसरी पूर्वीय वा पाश्चात्य जगत्का साहित्य समालोचकहरूले जेजस्तो साहित्यिक विधागत उद्देश्यबारे सङ्केत गरे पनि लघुकथासम्बन्धी उद्देश्यलाई समेत तिनैसँग गाँसेर हेर्न सकिन्छ तर वर्तमान लघुकथाको मूल विषय भनेकै सामाजिक, राजनीतिक, प्रशासनिक, आर्थिक र चारित्रिक आदि समकालीन पक्षसँग सम्बन्धित भएकाले तिनमा पाइने वा देखापर्ने विकृति विसङ्गतिलाई औंल्याउनु नै मुख्य उद्देश्य मान्न सकिन्छ ।

भाषाशैली र दृष्टिविन्दु

कथ्य विषयलाई प्रभावकारी ढङ्गबाट बाह्य रूपमा सम्प्रेषण गर्ने माध्यम भनेको भाषाशैली हो । भाषिक सामर्थ्यले नै समग्र लघुकथाको सम्प्रेषणीयतालाई प्रभाव पार्दछ । भाषिक सामर्थ्यका रूपमा उपयुक्त वाक्यगठन, अर्थसामर्थ्यपूर्ण शब्दचयन, अन्वितिपूर्ण विन्यास र भाषिक संसक्तिजन्य विशिष्टता आदिको भूमिका

रहन्छ । लघुकथाको भाषिक विशिष्टता भन्नु पनि कथ्य विषयलाई विस्तृत तुल्याउन सक्ने अर्थसामर्थ्य भएको अथवा प्रभावान्विति कायम राख्ने क्षमता रहनु हो । थोरैमा धेरै तथा भन्न खोजेको कुरालाई सन्देशमूलक ढङ्गबाट नाटकीय रूपमा व्यक्त गर्नका लागि सकेसम्म प्रस्ट किसिमको भाषिक अभिव्यक्ति रहनु हो, यसर्थ गहन अर्थ संवहन गर्ने भाषाभन्दा पनि भन्न खोजेको कुरालाई प्वाक्क तर हृदयस्पर्शी किसिमबाट व्यक्त गर्ने भाषा नै लघुकथाको भाषिक प्रस्तुति मानिन्छ । त्यस्तो भाषा जसले जीवनका आशा निराशादेखि सामाजिक तथा राजनीतिक विकृति विसङ्गतिसम्मलाई सम्बोधन गर्न सकोस् अथवा सियोको टुप्पोझैँ च्वास्स घोचोस् र प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष किसिमबाट व्यञ्जना सामर्थ्यलाई प्रकाशित गर्न सकोस् ।

लघुकथा सङ्क्षिप्त प्रकृतिको हुने भएकाले यसमा लामो विवरणात्मक शैलीको आवश्यकता पर्दैन । साथै कविताजस्तो केही अनुभूति विशेष मात्र नभएकाले भावुक हार्दिकताको पनि आवश्यकता पर्दैन । अथवा, विस्तृत काव्य सिर्जनाजस्तो लामो आलङ्कारिक चमत्कारपूर्ण शैलीको समेत खासै आवश्यकता पर्दैन । यसमा त केवल कथ्य विषयलाई प्रभावकारी र सूत्रात्मक ढङ्गबाट प्रस्तुत गर्नुपर्ने भएकाले सरल एवम् सारगर्भित अभिव्यक्ति दिन सक्ने आडम्बररहित अर्थात् कृत्रिमताविहीन भाषाशैलीको आवश्यता पर्दछ । यद्यपि कतिपय अवस्थामा विम्बात्मक अभिव्यक्ति पनि उपयुक्त हुन सक्दछ, यसर्थ यसको भाषाशैली त्यस्तो होस् कि पाठकले अध्ययन प्रारम्भ गर्नासाथ कुतूहलता सिर्जना गर्दै पाठकलाई अन्यमनस्क नगराईकन वा एकोहोर्‍याएर एकैचोटि समाप्त हुनासाथ झसङ्ग पार्न सकोस् । त्यसका लागि लघुकथाहरूमा मूलतः प्रथम पुरुष वा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुको पनि प्रयोग गर्न सकिन्छ अर्थात्, समाख्याताद्वारा म/हामी अथवा ऊ/उनी/जुनसुकै नाम आदिको प्रयोग गरेर लघुकथाको केन्द्रीय कथ्य वा भाव/विचार आदिलाई पाठकसमक्ष उपस्थापन गर्न सकिन्छ ।

लघुकथाको वर्गीकरण

साहित्यका अन्य विधाजस्तै लघुकथालाई पनि विभिन्न आधारहरूमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । सामान्यतया विषयवस्तु, वाद र तत्त्वगत विशिष्टता आदिका आधारमा यसका अनेक उपभेदहरू हुन्छन् । तिनमा विषयवस्तुका आधारमा केही लघुकथाहरू पौराणिक, धार्मिक, सांस्कृतिक र दार्शनिक प्रकृतिका हुन्छन् भने केही मूलतः सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, समसामयिक र वैज्ञानिक आदि अनेक किसिमका हुन्छन् । त्यस्तै वादका आधारमा केही आदर्शवादी मात्र हुन्छन् भने केही यथार्थवादी, प्रगतिवादी, अस्तित्त्ववादी-विसङ्गतिवादी र नारीवादी आदि अनेक किसिमका हुन्छन् । त्यसैगरी तत्त्वगत प्रधानताका आधारमा केही

लघुकथाहरू घटनाप्रधान मात्र हुन्छन् भने केही चरित्रप्रधान र भाव वा विचार प्रधान आदि हुने गर्दछन् । यीबाहेक पनि कतिपय लघुकथाहरू पत्रात्मक शैलीमा अथवा कतै दैनिकी लेखन आदिको शैलीमा समेत देखा पर्ने भएकाले लघुकथाका भेदहरू प्रशस्त मात्रामा रहेको विश्वास गरिन्छ । यसरी लघुकथाका अनेक भेदहरूको अवस्था र सम्भावना देखा परे पनि यिनलाई यति नै सङ्ख्यामा निश्चित गरिहाल्ने अवस्था छैन ।

लघुकथा र कथा

लघुकथा र कथाजस्ता शब्दहरूलाई कतिपय अवस्थामा पर्यायवाची झैँ बुझ्ने गरेको पनि पाइन्छ । कदाचित् दुवैमा रहेको शब्दगत एकात्मकता र आख्यानात्मक प्रस्तुतिका कारण पनि त्यस्तो भएको हुन सक्दछ । यद्यपि दुवैका बीच कतिपय अभिलक्षणहरू समान भए पनि दुवैलाई एउटै विधाका रूपमा लिइँदैन । दुवै फरक फरक स्वतन्त्र प्रकृतिका आफैमा पूर्ण सिर्जनाहरू हुन् । वास्तवमा लघुकथाको आकार प्रकार सानो, सङ्क्षिप्त वा लघुतापूर्ण हुन्छ भने कथाको आकार प्रकार केही बृहत्, स्थूल वा विस्तृतिपूर्ण प्रकृतिको हुन्छ । त्यस्तै लघुकथामा कथानक/किस्सा/घटना वा कथावस्तुको अवस्था सूक्ष्म र सूत्रात्मक किसिमको हुन्छ भने कथामा कथावस्तुगत स्थूलता रहेको हुन्छ । त्यसैगरी लघुकथामा सीमित विषयवस्तुको मात्र वर्णन हुन्छ तर कथामा चाहिँ केही विस्तृत वा असीमित प्रकृतिको विषयवस्तुको विन्यास गरिन्छ । वस्तुतः लघुकथामा वाक्य वा शब्दहरूको प्रयोगलाई सङ्ख्यात्मक रूपले समेत गणना गर्ने चेष्टा गरिएको पाइन्छ, अर्थात् एकदेखि चालिस पचाससम्मको आसपासका वाक्यहरू अथवा बीस-पच्चिसदेखि दुई-अढाई सयसम्मको आसपासका शब्दहरू लघुकथाका लागि उपयुक्त मानिन्छन् तर कथामा त्यसरी शब्द वा वाक्यकै गणना गर्नुभन्दा पनि अनेक शब्द अथवा अनेक वाक्यहरूको प्रयोग गरी जसबाट एउटा निश्चित कथात्मक ढाँचाको अपेक्षा गरिएको हुन्छ । घटनाहरूको संयोजनका दृष्टिले पनि लघुकथामा एउटामात्र घटना सन्दर्भको सङ्केत रहन्छ भने कथामा स्पष्ट रूपमा एकभन्दा बढी घटना सन्दर्भहरूको प्रयोग गरिन्छ । सरलता, व्यङ्ग्यात्मकता, द्रुततर अभिव्यक्ति वा तीव्रताजस्ता अभिलक्षणहरू लघुकथाका पहिचानजस्तै मानिए पनि कथामा चाहिँ केही व्यापकता र कथातत्त्वगत स्पष्टताका कारण सामान्य गति अपेक्षित हुन्छ । त्यसैले लघुकथाको अपेक्षा कथालाई एउटा निश्चित विधागत ढाँचामा उल्लेख गरिन्छ । वास्तवमा लघुकथाभित्र एकोन्मुखता, साङ्केतिकता, उत्तरोत्तर उत्कर्षमूलकता र प्रभावकारिता लगायतका विशिष्ट पहिचान हुने भएकाले पनि यसलाई कथाको भेदभन्दा भिन्न आख्यानको लघुतम प्रभेदका रूपमा लिने गरिन्छ ।

निष्कर्ष

लघुकथाको सैद्धान्तिक अध्ययन पश्चिमबाट भएको हो । पाश्चात्य विद्वान्हरूले नै यसका अभिलक्षणहरूबारे चर्चा प्रारम्भ गरेका हुन् । यद्यपि लघुकथा शब्दलाई तत्सम स्रोतको मानिन्छ तापनि यसको अङ्ग्रेजी रूपान्तर ठ्याक्कै शाब्दिक रूपमा गरिँदैन । त्यसैले अङ्ग्रेजीमा सर्ट सर्ट स्टोरीलगायतका विभिन्न नामहरूबाट यसलाई सम्बोधन गरिन्छ । हुन त सैद्धान्तिक परिचर्चा पाश्चात्य क्षेत्रबाट भए पनि पूर्वीयमा समेत यसको लामो समयदेखि प्रयोग परम्परा रहँदै आएको पाइन्छ । ऋग्वेद, अथर्ववेद, उपनिषद्, ब्राह्मणलगायतका वैदिक तथा त्यसपछिका जातककथा, नीतिकथा, जैनकथा, लोककथा र पञ्चतन्त्र आदिमा लघुकथा प्रकृतिका अनेक प्रयोगहरू पाइन्छन् । उपन्यास र कथामध्ये यसको निकटतम सम्बन्ध कथासँग रहेकाले यसका धेरैजसो विधात्मक घटकहरू कथासँगै मिल्दाजुल्दा छन् तर उपन्यासको कुनै अंशलाई मात्र कथा भन्न नसकिए झैँ कथाको अंश मात्र पनि लघुकथा मान्न सकिँदैन । कथा र लघुकथाका केही आन्तरिक अभिलक्षण र शैलीविन्यासमा समानताजस्ता देखिए पनि वस्तुतः दुवै फरक-फरक विधा हुन् । कथाविधा जति बूढो वा छिप्पिएको मानिन्छ लघुकथाचाहिँ त्यति विकसित भइसकेको छैन तापनि यसमा घटना, चरित्र, भाव, परिवेश र भाषाशैली आदिको प्रधानता रहेकै हुन्छ । यसको विशेषता भन्नु नै सङ्क्षिप्तता, सूक्ष्मता, व्यङ्ग्यचेतना, प्रतीकात्मकता र अप्रत्याशितता आदि हुन्, अर्थात् लघुकथालाई एक किसिमको सूत्रकथा भने पनि हुन्छ, जसमा सङ्क्षिप्तता, व्यङ्ग्यचेतना, जीवन्तता र संवेदनशीलताजस्ता प्रमुख गुणहरू रहने गर्दछन् । यसको क्रमलाई हेर्दा मूलतः ऊर्ध्वगामी, अग्रगामी र अन्ततः अधोगामी प्रकृतिको देखा पर्दछ । यो योजनानिर्मित भएकाले यसमा क्रम, बल र गतिको विशेष योजना रहन्छ । साहित्यका अन्य विधामा जस्तै समकालीन सन्दर्भ र विकृति विसङ्गति आदिको चिरफारका दृष्टिले लघुकथाको विशिष्ट भूमिका र लोकप्रियता बढ्दै गएको छ ।

सन्दर्भसूची

अश्क, गोपाल, ले./सम्पा. (२०६५), **लघुकथा प्रक्रिया र पाठ**, ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

कोइराला, कुमारप्रसाद (२०७२), *समसामयिक लघुकथाका प्रमुख प्रवृत्ति*, **मधुपर्क** (४८/५५५), पृ. १२-१५ ।

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद (डा.), (२०७२), **लघुकथाको रचनाविधान**, काठमाडौं : लघुकथा समाज ।

यात्री, कृष्ण शाह (२०७२), *नेपाली लघुकथा : मञ्चन र प्रभाव*, **मधुपर्क** (४८/५५५), पृ. ३३-३६

रोदन, श्रीओम श्रेष्ठ (२०७२), *लघुकथाका चुनौती*, **मधुपर्क** (४८/५५५), पृ. १२८ ।

शर्मा, मोहनराज (२०७२), *समकालीन लघुकथा बहुलवादी प्रवृत्तितर्फ उन्मुख देखिन्छ*, **मधुपर्क** (४८/५५५) ।

श्रेष्ठ, दयाराम (२०६९) *लघुकथाको आयामिक सौष्ठव*, **मधुपर्क**, (४८, ५५५) पृ.६-७ ।

सुवेदी, राजेन्द्र, (२०७२), *लघुकथाको परिचय : विकास र वर्तमान परिप्रेक्ष्मा*, **मधुपर्क** (४८/५५५), पृ. ८-११ ।

**

लघुकथा सिद्धान्त एक फन्को

डा. विष्णु के.सी.

विषयारम्भ

लेख्य भाषाका माध्यमद्वारा अभिव्यक्त ज्ञानविज्ञानको समस्त रूपलाई वाङ्मय भनिन्छ । वाङ्मयका पनि विभिन्न भेद छन् जसमध्ये कला एउटा भेद हो । कला भनेको सौन्दर्यबोधक वा आनन्दानुभूति गराउने सिर्जना विशेष हो । कलाका पनि उपयोगी कला र ललितकला गरी दुई भेद गर्न सकिन्छ । जीवनको स्थूल व्यवहारमा उपयोगी वस्तुहरूको सिर्जना उपयोगी कला हो । यसमा सौन्दर्यभन्दा वस्तुको उपयोगिता बढी महत्त्वपूर्ण हुन्छ । ललितकला चाहिँ सौन्दर्यप्रधान हुन्छ । रञ्जन गराउनु वा आनन्द दिनु नै यसको उद्देश्य रहन्छ । यसका पनि अनेक भेद (वास्तुकला, चित्रकला, नृत्यकला, सङ्गीतकला, मूर्तिकला आदि) छन्, जसमध्ये साहित्य पनि एक हो ।

साहित्य जीवनजगत्का विविध अनुभूतिहरूको सशक्त एवम् मर्मस्पर्शी अभिव्यक्ति हो । यसले भावनात्मक वा रागात्मक आनन्द प्रदान गर्दछ । मानिसले जीवनजगत्को भोग गर्ने क्रममा साहित्य जन्मिन्छ । मानवीय अनुभूतिलाई अभिव्यक्त गर्ने कला पनि विभिन्न छन् । यही भिन्नताका आधारमा नै साहित्यका मुख्य चार विधा कविता, नाटक, आख्यान र निबन्ध छुट्टिएका हुन् । साहित्यका यी विधाहरूमा आख्यान निकै लोकप्रिय विधा हो । यसका उपन्यास र कथा गरी दुई उपविधा छन् । उपन्यास जीवनजगत्को समष्टि अभिव्यक्ति गर्न सकिने बृहत् गद्य रचना हो भने कथा जीवनजगत्को एक सन्दर्भको अभिव्यक्ति हुने छोटोछरितो गद्यरचना हो । कथाका पनि कथा र लघुकथा गरी दुई भेद छन् । कथा विषयसन्दर्भको सविस्तार आरम्भ हुने मध्यम आकार (प्रायः ५०० शब्द भन्दा माथि)को गद्यरचना हो । लघुकथाचाहिँ विषयसन्दर्भको सूत्रात्मक प्रस्तुति हुने सघन र सङ्क्षिप्त आकार (प्रायः २५० शब्दजति) को गद्यरचना हो । प्रस्तुत लेख यही लघुकथाको परिचयात्मक सेरोफेरोमा केन्द्रित रहेको छ ।

लघुकथाको परिचय

लघुकथा साहित्यका क्षेत्रमा अलिपछि चर्चामा आएको आख्यानोपभेद हो ।

यसको शाब्दिक बनोटलाई हेर्ने हो भने यो 'लघु' र 'कथा' भन्ने दुई शब्दको योगबाट बनेको समास व्युत्पन्न शब्द हो । 'लघु'ले छोटो वा सानो भन्ने अर्थ बुझाउने र 'कथा'ले कुनै विषयसन्दर्भलाई घटनाबद्ध पारी सङ्क्षिप्त आकारमा र चिएको गद्यरचना हो भन्ने शाब्दिक अर्थबोध हुन आउँछ । यससम्बन्धी चिन्तनको थालनी पूर्वबाट नभई पश्चिमबाट भएको हो । अङ्ग्रेजीमा यसलाई shoot short story भनिन्छ । यसैका लागि micro story शब्द पनि प्रयोग गरेको पाइन्छ । अङ्ग्रेजीमा भनिने short story चाहिँ नेपाली भनिने कथाजस्तो हो भने short माथि अर्को short थपेर अझ छोटो भन्ने अर्थमा त्यहाँ प्रयोग हुने गरेको आख्यानोपभेद चाहिँ नेपालीमा भन्ने गरिएको लघुकथा हो । यस दृष्टिले लघुकथा अङ्ग्रेजीको micro story को नेपाली अनुवाद भन्नुचाहिँ बढी उपयुक्त हुन्छ जस्तो देखिन्छ । जे होस् लघुकथा शब्दले छोटो वा सङ्क्षिप्त आकारको कथा भन्ने शाब्दिक वा कोशीय अर्थ बोध गराउने हुँदा यसबाट पनि लघुकथा कस्तो आख्यानोपभेद हो भन्ने बुझ्न मद्दत पुग्छ ।

लघुकथासम्बन्धी बुझाइ शाब्दिक दृष्टिबाट मात्रै नभई सौन्दर्यशास्त्रीय वा कलाका दृष्टिले पनि हुनु जरुरी छ । थोरै शब्द, सघन एवम् कसिलो संरचना, सूत्रात्मक प्रस्तुति, कौतूहलता, अचानक हुने अन्त्य र पाठकले नसोचेको निष्कर्षजस्ता विशेषताले गर्दा लघुकथा दिन प्रतिदिन लोकप्रिय हुँदै छ । तत्त्वगत दृष्टिले यो लामो कथाजस्तै हो, लामो कथाका सबै तत्त्व यसमा पनि हुन्छन् तथापि यो छुट्टै किसिमको सौन्दर्यबोध गराउने आख्यानोपभेद हो ।

यसमा लामो कथामा जस्तो घटनाको सविस्तार चर्चा गरेर धेरै शब्द खर्च गरिन्न । थोरै शब्दमा घटनाको सूत्रात्मक सङ्केत मात्र गरिन्छ । यसको संरचना भद्दा र पट्यारलाग्दो हुँदैन । यसमा छोटा छोटा अनुच्छेद र घटनासन्दर्भलाई सङ्केत गर्न सक्ने प्रभाविलो तारतम्य मात्र हुन्छ । यो पढ्दै जाँदा पाठक एकपछि अर्को घटनाको अपेक्षा गर्दै जान्छ तर त्यो लामो समय टिक्दैन । पाठकले सोच्दै नसोचेको मोडमा पुगेर त्यो अचानक टुङ्गिन्छ । पाठक रन्न हुन्छ, झन्न हुन्छ वा स्तम्भित हुन्छ । यही अवस्थामा उसले लघुकथाको खास स्वाद लिन्छ अर्थात् लघुकथाको विशिष्ट अर्थ यहीँनेर आइपुगेर सार्थक हुन्छ ।

लघुकथालाई साहित्य चिन्तकहरूले विभिन्न तरिकाले परिचित गराएको पाइन्छ । एडगर एलेन पो ले 'आख्यानको लघुतम प्रभेद नै लघुकथा हो' भनेर लघुकथालाई आकारगत दृष्टिले सङ्क्षिप्त भन्ने सङ्केत गरेका छन् । यस परि भाषालाई गहिरिएर हेर्दा तात्त्विक दृष्टिले पनि सङ्क्षिप्त भन्ने बुझ्न सकिन्छ । त्यसैगरी एच.ई. फ्रान्सिसले 'चातुर्यपूर्ण तरिकाले समापन गरिएको छोटो कथा नै लघुकथा हो र यो अति छोटो आख्यान हो' भनेका छन् । उनको यस परिभाषामा

सङ्क्षिप्त आकारको भईकन पनि त्यसभित्र घटनाको चातुर्यपूर्ण प्रस्तुतिबाट विशेष प्रभाव पार्न सक्ने सामर्थ्य लघुकथामा हुनुपर्ने सङ्केत गरिएको पाइन्छ । यसै क्रममा अर्का विद्वान् रोनाल्ड वालेसको 'दुई सय पचास शब्दभित्रको छोटो आख्यान नै लघुकथा हो' भन्ने परिभाषा पनि उल्लेखनीय छ । यस परिभाषामा वालेसले यसको आकारको मानक दुई सय पचास शब्द तोकिदिएकाले पनि यो महत्त्वपूर्ण परिभाषा बनेको छ । त्यस्तै यसको आकारबारे तोकेर भन्ने स्टेभ मोसको 'केही क्षणका लागि चिन्तन गर्नुपर्ने र पचपन्न शब्दभित्रै पूरा हुने छोटो कथा नै लघुकथा हो' भन्ने परिभाषा पनि उल्लेख्य छ । यसले एकातिर आकारगत सङ्क्षिप्ततातिर सङ्केत गरेको छ भने अर्कातिर पाठकका मनमा पार्ने विशेष प्रभाव वा रन्न भन्नको अवस्थालाई सङ्केत गरेको छ । यो परिभाषा लघुकथाको सौन्दर्यपरक वा विशिष्ट अर्थबोध गराउनेतर्फ उन्मुख देखिन्छ ।

लघुकथासम्बन्धी चिन्तन नेपाली साहित्यमै पनि हुँदै आएको छ । नेपाली साहित्यका दयाराम श्रेष्ठले लघुकथालाई यसरी चिनाएका छन्- 'क्षणभरमै विचार वा भावको प्रभावकारी विस्फोटन हुन सक्ने भित्री अणुसामर्थ्य भएको छोटो कथा नै लघुकथा हो ।' उनको यस परिभाषाले आकारगत लघुता, भावविचारगत प्रभावकारिता र विशिष्ट सौन्दर्यबोध गराउने कलात्मक क्षमता लघुकथामा हुने कुरा सङ्केत गरेको छ । यो परिभाषा लघुकथाको सौन्दर्यपरक विशिष्ट अर्थबोध गराउन निकै हदसम्म सफल छ । त्यस्तै अर्का चिन्तक राजेन्द्र सुवेदीको विचार लाई पनि यहाँ उल्लेख गर्नु सान्दर्भिक छ- 'यो आफैमा स्वतन्त्र रचना हो र निरपेक्ष हो, पूर्ण र अस्तित्त्वबोधक हो, त्यसैले यो (लघुकथा) एउटा विधा हो, कथाको प्रविधा हो ।' सुवेदीको यो परिभाषाले लघुकथाको गरिमालाई स्थापित गर्न जोडदिएको छ । यस परिभाषाले लघुकथा आफैमा पूर्ण हुने, स्वतन्त्र हुने र आफै विशिष्ट प्रभाव छोड्न सक्ने विशेष आख्यान हो भन्नेतिर जोड दिई यसको महत्त्व स्थापित गरिदिएको छ । लघुकथासम्बन्धी नेपाली चिन्तनको परम्परामा लक्ष्मणप्रसाद गौतमको योगदान उल्लेखनीय छ । उनले लघुकथा-सम्बन्धी लक्षण ग्रन्थ नै प्रकाशन गरी लघुकथाको विधापरक पहिचान गर्न सजिलो बनाइदिएका छन् । उनले आफ्नो लघुकथाको रचनाविधान नामक ग्रन्थमा लघुकथालाई यसरी चिनाएका छन्- 'सूत्रात्मक, छोटो छरितो, साङ्केतिक, विम्बात्मक स्वतन्त्र, उत्तरोत्तर पछिल्ला वाक्यमा तीव्रता भएको, स्वयंमा पूर्ण, सघन र दुई सय पचास शब्दसम्मको आयाममा विस्तारित तथा आख्यानको लघुतम प्रभेद वा रूपलाई लघुकथा भनिन्छ ।' गौतमको यो परिभाषा निकै हदसम्म संयमित र सर्वाङ्पूर्ण देखापर्छ । यसले लघुकथाका अधिकांश अभिलक्षणलाई समेटेको छ । यसले लघुकथाको प्रभावकारी सौन्दर्यपक्ष वा आनन्दानुभूतिलाई समेत समेटिदिएको भए अभ्र सुनमा सुगन्ध

हुने थियो ।

लघुकथाको परिचय गराउने उपर्युक्त परिभाषाहरूबाट यो के हो भन्ने मोटोमोटी जानकारी भई नै सकेको छ । यस परिप्रेक्षमा निष्कर्षस्वरूप लघुकथालाई यसरी चिनाउन सकिन्छ : लघुकथा आख्यानको त्यस्तो उपभेद हो जुन दुई सय पचास शब्दकै हाराहारीमा रचिएको हुन्छ, जसमा घटनाको साङ्केतिक एवम् सूत्रात्मक प्रस्तुति हुन्छ, जुन सूत्रात्मक र सङ्क्षिप्त भईकन पनि आफैमा पूर्ण र एक किसिमको विशिष्ट प्रभाव छाड्न सक्ने खालको हुन्छ, जसभित्र पाठकलाई निरन्तर आफूतिर खिचिराख्ने कौतूहल सामर्थ्य र विशेष आनन्दानुभूति गराउने रञ्जक तत्त्व अन्तरनिहित हुन्छ, जसको भाषा प्रभावकारी, सघन, साङ्केतिक, विम्बात्मक, लाक्षणिक एवम् व्यञ्जनात्मक सामर्थ्ययुक्त मितव्ययी किसिमको हुन्छ ।

लघुकथाको संरचना

संरचना भन्नाले बनोट भन्ने बुझिन्छ । लघुकथाको बनोटका सन्दर्भमा कुरा गर्दा चाहिँ यसको आकारप्रकार, विभिन्न खाले प्रयोगहरू र संरचक तत्त्वहरूलाई ध्यान दिनुपर्ने हुन्छ । लघुकथा आकारगत सङ्क्षित हुने कुरा पूर्व प्रसङ्गहरूमा चर्चा भई नै सकेको छ । देख्दा सङ्क्षिप्त हुने, छोटा छोटा अनुच्छेदमा रचिने, दुई सय पचास शब्दकै वरपरको आकारमा हुने, कसिलो र सघन भाषाको प्रभाविलो एउटा आख्यान संरचना नै लघुकथाको आयाम हो । अधिकांश लघुकथाहरू एक पृष्ठको आयामभित्रै अटाएका देखिन्छन् । यसो भन्दाभन्दै पनि कतिपय लघुकथाको आयाम भने अति सङ्क्षिप्त खालको पनि देखिन्छ । एक अनुच्छेद वा पचास-साठी शब्दभित्रै वा चार पाँच वाक्यमै पनि लघुकथा रचिएको पाइन्छ । त्यस्ता रचना लघुकथा भए कि चुट्किला मात्रै भए भन्ने सन्दर्भ चाहिँ तिनको आन्तरिक संरचनाको प्रवाह कसिलो पन, सघनता र प्रभाव, आकस्मिक अन्त्यजस्ता पक्षमा निर्भर हुन्छ ।

लघुकथाको संरचनाकै सन्दर्भमा भन्दा पछिल्लो समय यसमा साहित्यका अन्य विधाहरूको समेत संरचनागत प्रभाव परेको पाइन्छ । यसको उत्तरोत्तर विकासका क्रममा विभिन्न खाले प्रयोग भएका छन् । कतिपय लघुकथाहरूमा कविताविधाको मिश्रण पाइन्छ भने कतिमा नाटकीय स्वरूप फेला पर्छ । त्यसरी नै कतिपय लघुकथा निबन्धात्मक शैलीका फेला पर्छन् । त्यसो हुँदा लघुकथाको संरचनामा नयाँ नयाँ प्रयोग एवम् विधान्तरणले पनि फरकपन ल्याएको पाइन्छ । खासगरी लघुकथाको संरचना चाहिँ यसको संरचक तत्त्वहरूबाट तयार हुने हो । यसका संरचक तत्त्वहरूलाई पनि आन्तरिक र बाह्य गरी दुई वर्गमा विभाजन गर्न सकिन्छ । आन्तरिक तत्त्व भन्नाले यसमा हुने सूत्रात्मकता, गत्यात्मकता,

साङ्केतिकता, कौतूहलता आख्यागत सूक्ष्मता, प्रवाहत्मकता एवम् पाठक हृदयमा उत्पन्न हुने विशेष रोमाञ्चक अवस्थाजस्ता तथ्यहरू भन्ने बुझिन्छ। यी तत्त्वहरूले युक्त आन्तरिक संरचना भएको लघुकथा आदर्श किसिमकै हुन्छ। यसको बाह्य संचना भन्नाले चाहिँ कथावस्तु पात्र, परिवेश, उद्देश्य वा विचार, भाषाशैली आदि जस्ता संरचक तत्त्व भन्ने बुझिन्छ।

लघुकथाका तत्त्वहरू

आख्यानात्मक रचनाका संरचक तत्त्वहरू मूलतः एकै प्रकारक हुन्छन्। कथावस्तु, पात्र, परिवेश, विचार वा उद्देश्य, भाषाशैलीजस्ता तत्त्व सबैखाले आख्यानमा हुन्छन्। लघुकथामा पनि यिनै तत्त्वहरू हुन्छन् तथापि उपविधागत विशिष्टताले यसका तत्त्वहरूमा निश्चय नै आख्यानका उपन्यास र कथाजस्ता उपभेदभन्दा भिन्नपन देखिन्छ।

कथावस्तु

लघुकथाको कथावस्तुगत स्रोत उत्पाद्य र प्रसिद्ध दुवै किसिमका हुन सक्छन्। लघुकथाकारले आफूले अनुभूत गरेको सन्दर्भलाई सामाजिक सन्दर्भका विविधखाले घटना सन्दर्भबाट वा ऐतिहासिक- पौराणिक सन्दर्भका घटनाका माध्यमद्वारा पनि अभिव्यञ्जना गर्न सक्छ। यसको कथावस्तु धेरैओटा घटनाद्वारा नभई सङ्क्षिप्त कथासूत्रको प्रभावकारी शृङ्खलाद्वारा तयार भएको हुन्छ। कौतूहलपूर्ण रूपमा तीव्रताका साथ अघि बढ्नु र अचानक टुङ्गिएर पाठक मनमा विशेष प्रभाव पार्न सक्ने हुनु नै लघुकथाको वस्तुगत वैशिष्ट्य हो।

पात्र

पात्रविना घटना चलायमान हुँदैन। घनाका शृङ्खलाहरूमा सहभागी हुने व्यक्ति विशेषलाई पात्र भनिन्छ। लघुकथा लघु आकारको र तीव्रतर रूपमा विकास भई एकखाले विशेष प्रभावमा टुङ्गिने हुँदा यसमा धेरै पात्र हुँदैनन्। सकेसम्म कम पात्रको सहभागितामा कथासूत्र गत्यात्मक बनाई प्रभावपूर्ण अन्त्य गर्न सक्नु नै कुशल लघुकथाकारको दक्षता हो। यसमा मूलतः मानवीय पात्रकै प्रयोग हुन्छ। विम्बात्मक, प्रतीकात्मक वा अभिव्यञ्जनात्मक सन्दर्भमा चाहिँ मानवेतर पशुपन्छी, स्थान एवम् मिथकीय प्रसङ्गका अनेकखाले प्रसङ्गलाई कथावस्तु एवम् उद्देश्य अनुकूल आवश्यक मात्रमा पात्रका रूपमा प्रयोग गर्ने छुट भने लघुकथाकरलाई छँदै छ।

परिवेश

परिवेश भन्नाले घटना घट्ने स्थान, समय र परिस्थिति भन्ने बुझिन्छ। परिवेशलाई अर्को शब्दमा वातावरण पनि भनिन्छ। लघुकथा लघु आकारको सूत्रात्मक कथावस्तु र अल्पपात्रद्वारा निर्माण हुने हुँदा स्वाभाविक रूपमा परिवेश

चित्रण पनि साङ्केतिक किसिमकै हुनु वाञ्छनीय हुन्छ । विस्तृत स्थानकालगत चर्चा गर्न थाल्यो भने त्यो लघुकथा बन्न सक्दैन र त्यो सम्भव पनि हुँदैन । त्यसो हुँदा लघुकथाको परिवेश चित्रण कथासूत्रको शृङ्खला सुहाउँदो साङ्केतिक खालको र विशेष किसिमका परिस्थितिहरूलाई बोध गराउने किसिमले प्रभावकारी रूपमा गरिएको हुनु अपेक्षित छ ।

उद्देश्य र विचार

स्रष्टाले जीवनजगत्बाट जुन कुरा अनुभूत गरेको हुन्छ त्यसको प्रभावकारी प्रस्तुति गरी त्यसका माध्यमबाट आफ्नो दृष्टिकोण प्रस्तुत गर्नु नै उद्देश्य हो । उद्देश्य परिपूर्तिका क्रममा स्रष्टाको बुझाइको तहसम्मको एक खालको प्रभावपूर्ण दृष्टिकोण पनि बोध भइहाल्छ । त्योचाहिँ विचार हो । लघुकथाका सन्दर्भमा यो सन्दर्भ अवश्य घट्तछ । लघुकथा स्वयंमा लघु आयामिक हुने हुँदा यसका माध्यमद्वारा धेरै उद्देश्य प्राप्ति र विचारको विशेष व्याख्यापूर्ण प्रस्तुति हुन चाहिँ सक्दैन तर घटनाहरूको प्रस्तुति र त्यसबाट अनुभूत हुने लेखकीय प्रभावबाट भने उद्देश्य र विचारको बोध भई नै हाल्छ । त्यस्तो हुँदा तीव्रतर रूपमा सूत्रात्मक कथा शृङ्खलाद्वारा उद्देश्यसम्म पुग्नु र त्यसका माध्यमद्वारा साङ्केतिक रूपमा आफ्नो विचारको छाप छोड्नु कुशल लघुकारको सीप हो ।

भाषाशैली

साहित्यका विधाहरूको तत्त्व निरूपण गर्ने क्रममा भाषा शैली प्रायः सबै विधामा फेला पर्ने, तत्त्व हो । भाषा अन्तर्गत भाषाको स्वरूप, सरलता, सहजता, जटिलता, बोधगम्यता, वाक्य तथा शब्दप्रयोगको अवस्था आदिलाई हेरिन्छ भने शैली अन्तर्गत लम्बाइ, चौडाइ, विम्बात्मकता प्रतीकात्मकता, नाटकीयता, द्वन्द्वात्मकता, व्यञ्जनात्मकता, विवरणात्मकता दृष्टिविन्दुजस्ता विविध पक्षलाई हेर्न सकिन्छ । लघुकथामा पनि यी सन्दर्भहरूको प्रयोग हुन्छ नै । भाषागत दृष्टिले भन्दा लघुकथाको भाषा सरल र बोधगम्य भईकन पनि विशेष प्रवाहमय हुनुपर्दछ । विषयसन्दर्भ अनुकूलको र आख्यान सूत्रलाई सङ्केत गर्न सक्ने विशेषखाले शब्दचयन एवम् वाक्यगठन गर्न सक्नु कुशल लघुकथाकारको सामर्थ्य हो । लघुकथाकारले सङ्क्षिप्त आकारमै विषयको उठान गरी कौतूहलतापूर्ण तरिकाले अघि बढाउँदै प्रभावपूर्ण अन्त्य गर्नुपर्ने भएकाले आवश्यकताअनुसार विम्ब, प्रतीक र अलङ्करणका अरू साधनको पनि प्रयोग गर्न सक्ने प्रसङ्ग छँदै छ । विधामिश्रण गरी नाटकजस्तै, कविताजस्तै वा निबन्धजस्तै शैलीमा लघुकथा रचना गर्ने उत्तरआधुनिकतावादी शैली पनि प्रयोगमा आएको नै छ । त्यसरी नै प्रथम पुरुषात्मक, तृतीय पुरुषात्मक तथा यी दुवैको मिश्रित शैलीको प्रस्तुति गर्न सक्ने अवस्थाको उपयोग पनि लघुकथाकारले विषयअनुसार गरेकै हुन्छ । जेहोस्

सुबोध्य, सूत्रात्मक, प्रभावपूर्ण भाषा प्रयोग एवम् विषय सुहाउँदो सङ्क्षिप्त तर तीव्र प्रभाव पार्ने व्यञ्जनात्मक, कौतूहलतापूर्ण र आकस्मिक अन्त्यजस्ता शैलीगत विशेषताले लघुकथा रोचक हुने तथ्य मननीय छ ।

लघुकथाका प्रकार र विशेषता

प्रकार

लघुकथाका के कति प्रकारका हुन्छन् भन्नेतर्फ दृष्टि दिंदा आख्यानका अरू उपविधाको वर्गीकरणमा उपयोग गरेजस्तै आधारहरू अवलम्बन गरी लघुकथाको पनि वर्गीकरण गर्न सकिने अवस्था देखिन्छ । यस परिप्रेक्ष्यमा विषयवस्तु, वाद वा दर्शन, तत्त्वगत प्रधानता र शैलीजस्ता पक्षहरू लघुकथाका प्रकार छुट्याउने आधार हुन सक्छन् । यस दृष्टिले लघुकथाका प्रकारलाई यसरी देखाउन सकिन्छ :

विषयवस्तु

सामाजिक विषयका लघुकथा, ऐतिहासिक विषयका लघुकथा, पौराणिक विषयका लघुकथा, धार्मिक विषयका लघुकथा, विज्ञान विषयका लघुकथा, राजनीतिक विषयका लघुकथा, मनोवैज्ञानिक विषयका लघुकथा आर्थिक विषयका लघुकथा ।

वाद वा दर्शन

स्वच्छन्दतावादी लघुकथा, आदर्शवादी लघुकथा, अस्तित्ववादी लघुकथा, विसङ्गतिवादी लघुकथा, यथार्थवादी लघुकथा, प्रकृतवादी लघुकथा, प्रगतिवादी लघुकथा, प्रतीकवादी लघुकथा, प्रयोगवादी लघुकथा, विम्बवादी लघुकथा, नारीवादी लघुकथा, उत्तरआधुनिकतावादी लघुकथा ।

तत्त्वगत प्रधानता

घटनाप्रधान लघुकथा, चरित्रप्रधान लघुकथा, परिवेशप्रधान लघुकथा, भावप्रधान लघुकथा, विचारप्रधान लघुकथा, समस्याप्रधान लघुकथा ।

शैली

कवितात्मक लघुकथा, नाट्यात्मक लघुकथा, व्यङ्ग्यात्मक लघुकथा, प्रथम पुरुषात्मक लघुकथा, तृतीय पुरुषात्मक लघुकथा, पत्रात्मक लघुकथा ।

विशेषता

लघुकथाका विशेषता मोटामोटी रूपमा यसको परिचय र परिभाषाका क्रममा पनि स्पष्ट भइसकेको छ । यसको मुख्य विशेषता वा विधागत पहिचान भनेकै लघु पनि हुनु कथा पनि हुनु र आफैमा पूर्ण पनि हुनु हो । अझ यसको सौन्दर्य वा रञ्जन पक्षलाई महत्त्व दिएरभन्दा चाहिँ सङ्क्षिप्त सूत्रात्मक, सघन र प्रभावकारी भईकन अन्त्यमा पाठकलाई अनपेक्षित विशेष खालको अनुभूतिमा पुऱ्याई झन्न

पार्न र सोचमग्न हुन बाध्य तुल्याउन सक्नु लघुकथाको विधागत सामर्थ्य वा विशेषता हो। यिनै मूल पक्षलाई आधार बनाई लघुकथाका विशेषता प्रस्ट्याउने यी बुँदाहरू प्रस्तुत गर्न सकिन्छ :

१. लघु आकारको हुनु। २. लघु भईकन आफैमा पूर्ण वा स्वतन्त्र हुनु। ३. एकोन्मुख हुनु। ४. सूत्रात्मक र साङ्केतिक घटना हुनु। ५. तीव्रतापूर्वक विकसित हुनु। ६. आकस्मिक रूपमा समापन हुनु। ७. युगसापेक्ष हुनु। ८. विधामिश्रण हुन सक्नु। ९. विशेष प्रभाव छाड्ने खालको हुनु। १०. प्रवाहमय, सघन र कसिलो भाषाको प्रयोग हुनु। ११. व्यङ्ग्यप्रधान र व्यञ्जनात्मक किसिमको हुनु। १२. थोरै पात्र, छोटो परिवेश र सङ्क्षिप्त कथा विजको प्रयोग हुनु। १३. सानु भईकन पनि भाव, विचार र अभिव्यक्ति सामर्थ्यको विशेष छाप छाड्न सक्ने हुनु।

निष्कर्ष

'लघुकथा' आख्यानको लघुतम उपविधा हो। लगभग दुई सय पचास शब्दकै सेरोफेरोमा रचिने लघुकथा नामक यो आख्यानोपभेद सङ्क्षिप्त कथावस्तु, अल्पपात्र र पातलो परिवेश हुने सूत्रात्मक घटनासङ्केत भईकन तीव्र रूपमा विकसित भएर आकस्मिक अन्त्यमा पुगी पाठकलाई विशेष रोमाञ्चक अनुभूति गराउन सक्ने अणुसामर्थ्य युक्त लोकप्रिय र युगसापेक्ष गद्य रचना हो। यस आख्यानोपभेदको सचेत विकास पूर्वमा नभई पश्चिमी साहित्य जगत्मा भएको हो। यससम्बन्धी चिन्तनको थालनी पनि पश्चिमतिरबाटै भएको हो। तत्त्वगत दृष्टिले चाहिँ यो लामो कथा झैँ छ तर तत्त्वगत बनोट र प्रयोगमा भने निश्चय नै विशिष्ट छ। सङ्क्षिप्त कथा, अल्पपात्र, पातलो परिवेश, प्रभावी विचार, तीव्र गति, सघन एवम् सूत्रात्मक भाषा आदि यसका तत्त्वगत वैशिष्ट्य हुन्। विषयवस्तु दर्शन, तत्त्वप्रधानता एवम् शैलीका दृष्टिले यसका अनेक खाले प्रकार छुट्याउन सकिन्छ। समष्टिमा लघुकथा वर्तमानको व्यस्त समय सुहाउँदो लोकप्रिय लघुतम आख्यानोपभेद हो।

सन्दर्भसूची

१. अर्याल, लक्ष्मणप्रसाद (२०७३), 'नेपाली लघुकथाले तय गरेको यात्रा' वैजयन्ती (लघुकथा अङ्क - २) वर्ष ९, पूर्णाङ्क ४७, पृ. ८७।

२. गौतम लक्ष्मणप्रसाद (२०७२), लघुकथाको रचनाविधान काठमाडौं : लघुकथा समाज।

३ गौतम लक्ष्मणप्रसाद (२०७३), 'लघुकथाका अभिलक्षण र विशेषता' नवप्रज्ञापन (लघुकथा विशेषाङ्क) पूर्णाङ्क ७२, पृ ३५-४०।

४. न्यौपाने, घनश्याम (२०७०), 'लघुकथाको स्वरूप' वैजयन्ती (लघुकथा अङ्क - २५) वर्ष ६, पृ. ७९ - ८६।

५. भट्ट, पुष्करराज (२०७३) 'नेपाली लघुकथा परम्परा र प्रवृत्ति' नवप्रज्ञापन (लघुकथा विशेषाङ्क) पूर्णाङ्क ७२, पृ १६ -१७।

६. समीर, मिलन (२०७३) 'नेपाली लघुकथाको विगत, वर्तमान र भविष्य' नवप्रज्ञापन (लघुकथा विशेषाङ्क) पूर्णाङ्क ७२, पृ ६९-७८।

**

२. नाटक समालोचना खण्ड

एकाङ्की परिचय र नेपाली एकाङ्की परम्परा

डा. घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी'

परिचय

नाट्य साहित्यसित सम्बद्ध वस्तुतः एउटामात्र अङ्कमा रचिने दृश्यविधा विशेषलाई एकाङ्की भनिन्छ । एक+अङ्की पदहरूको सामसिक सन्धि विधानबाट यस शब्दको व्युत्पत्ति भएको हुनाले पनि यो एउटा अङ्कको नाटक हो भन्न सहजै सकिने प्रबल आधार मिल्दछ । अङ्ग्रेजी साहित्यमा यस विधालाई 'वन एक्ट प्ले' (One Act Play) भनिन्छ । यसरी हेर्दा एकाङ्कीको पूर्वीय पाश्चात्य अर्थमा पनि समानता देखिन्छ ।

एकाङ्कीमा मुख्यतः एउटा मात्र घटना हुन्छ । जीवनको एउटै पक्षको चित्रण, एउटै तथ्यको उद्घाटन र एउटै सत्यको विश्लेषण हुनु नै एकाङ्कीको विशेषता हो । त्यसैले संवादमा लेखिएको जीवनका घटनाको एक टुक्रा एकाङ्की हो । यसमा घटनाको विकास द्रुत गतिले हुन्छ, जसले गर्दा एकाङ्की जिज्ञासामूलक र कौतूहल सम्पृक्त बन्दछ । एकाङ्कीमा कार्यका तीनवटा मात्र अवस्था रहन्छन्- आरम्भ, चरम सीमा र अन्त । अतः कथ्यको सङ्क्षिप्तता एकाङ्की हेतु अपेक्षित हुन्छ । मञ्चनका दृष्टिले एकाङ्की कम्तीमा पाँच मिनेटदेखि बढीमा एक घण्टाभित्र सकिने हुनुपर्दछ भन्ने धारणा छ । यसमा सङ्कलनत्रय (काल, कार्य र स्थान) को निर्वाह पनि उत्तिकै जरुरी हुन्छ ।

सामान्यतः एकाङ्की नाट्य विधा भएकाले यो नाटककै लघु स्वरूप हो जस्तो प्रतीत हुन्छ तर नाटक र एकाङ्की पृथक्-पृथक् अस्तित्व र विशेषता भएका स्वतन्त्र विधा हुन् । एकाङ्की पनि अभिनेय विधा भएकाले नाटक भनिन थालियो । अचेल यी दुवैको पृथक्-पृथक् अस्तित्वलाई चिनाउन पूर्णाङ्की नाटक र एकाङ्की नाटक भन्ने पनि गरिन्छ । कथा र उपन्यास र खण्डकाव्य र महाकाव्यमा जेजस्तो पार्थक्य पाइन्छ, वस्तुतः एकाङ्की र नाटकमा पनि त्यस्तै भिन्नता हुन्छ । एकाङ्कीलाई लम्ब्याएर न नाटक बनाउन सकिन्छ, न त नाटकलाई छोट्याएर एकाङ्कीको रूप दिन सकिन्छ । कुनै पूर्णाङ्की नाटकको एउटा मात्र अङ्कलाई पृथक् गर्दैमा त्यो सिद्धान्ततः एकाङ्की ठहरिँदैन, किनभने त्यसमा एकाङ्कीको समग्रता हुँदैन । यसरी नै एउटा एकाङ्कीको वस्तुलाई तन्काएर विभिन्न अङ्कमा

वर्गीकृत गर्नु पनि उपयुक्त हुँदैन । यस्तो तन्काइमा पूर्णाङ्की नाटकका सकल पक्षको समन्विति हुनै सक्तैन । अतएव एकाङ्की र पूर्णाङ्की नाटक भनेका दृश्य काव्य अन्तर्गतका सर्वथा पृथक्-पृथक् विधा हुन् । यी दुवैको विधागत स्वरूपमा आ-आफ्नै प्रकारको महत्त्व र अस्तित्व छ ।

एकाङ्की परम्पराको स्रोत

एकाङ्कीको उद्‌भवका सम्बन्धमा विद्वान्‌हरू बीच मतैक्य देखिँदैन । कसैले यस विधाको उद्‌गमस्थलको रूपमा पाश्चात्य साहित्यिक जगत्‌लाई मान्दछन् भने कसैले पौरस्त्य अर्थात् संस्कृत साहित्य परम्परालाई । कतिपय विद्वान्‌हरूको मत समन्वयवादी पनि छ । उनीहरूका भनाइ अनुसार आजको एकाङ्की संस्कृत र पाश्चात्य परम्पराको न्यूनाधिक प्रभावबाट उद्‌भूत भएको हो । वस्तुतः संस्कृत नाट्य सिद्धान्तका व्याख्याता आचार्य भरतमुनि तथा धनञ्जय प्रभृतिले आफ्ना लक्षण ग्रन्थहरूमा एकाङ्की शब्दको प्रयोग गरेका छैनन् । रूपकका दश भेद र अठार उपभेदको चिनारी र चर्चाका प्रक्रममा एकाङ्कीको विधागत रूपमा कहीँ कतै उल्लेख नगरेका भए पनि यसका केही बीज रूप भने अवश्य प्रस्तुत गरेका छन् । दश रूपकका भेदहरूमध्ये व्यायोग, अङ्क, वीथ, भाण, प्रहसन आदिलाई एकाङ्कीको पूर्वाधारका उदाहरणका रूपमा स्वीकार गर्न सकिन्छ । उपर्युक्त भेदहरू सबै एक अङ्कमा लेखिने सैद्धान्तिक नियम भएकाले एकाङ्कीका पूर्वाधार वा पूर्वस्वरूप हुन् भन्दा युक्तिसङ्गत नै ठहरिन्छ । पाश्चात्य साहित्यको पुरातन सिद्धान्तमा भने एकाङ्कीको चर्चा मात्र होइन कि कुनै सहअस्तित्वशील स्वरूपको पनि अस्तित्व पाइँदैन । एतदर्थ एकाङ्कीको उत्सको रूपमा संस्कृत साहित्यलाई नमान्नु उचित नहोला । मदनमणि दीक्षितले ऋग्वेदमा अन्तर्निहित यमयमी संवाद र पुरूरवा-उर्वशी संवादलाई एकाङ्कीको बीजरूप मान्नुभएको छ । यसो भन्दैमा यहाँ आधुनिक एकाङ्कीको स्वरूप संस्कृत नाट्यपरम्पराको नै विकसित रूप हो भन्ने आग्रह गर्न खोजिएको भने कदापि होइन । सिद्धान्ततः संस्कृत साहित्यको लक्षण ग्रन्थहरूमा यसको नमुना देखिए तापनि शब्द व्युत्पत्ति र प्रदर्शनका दृष्टिले एकाङ्कीको बीजारोपण अङ्ग्रेजी साहित्यको नाट्य परम्पराबाट भएका तथ्यहरू प्राप्त हुन्छन् । दशौं शताब्दीतिर जिसस क्राइस्टको जीवनका विविध पक्षमा आधारित कथाहरूलाई चमत्कारपूर्ण, नीतिपूर्ण र रहस्यपूर्ण ढङ्ले अभिनय गरेर देखाइन्थ्यो । तिनमा एकाङ्कीको बीज तत्त्वको आभास पाइन्थ्यो । एकाङ्की नै भने तिनलाई मान्न सकिँदैन । मूलतः अठारौं शताब्दीको उत्तरार्धतिर युरोपको औद्योगिक क्रान्ति पश्चात् त्यहाँको जनजीवन अति व्यस्त हुन थालेपछि मात्र अधुनातन एकाङ्कीको गर्भाधान भएको हो । औद्योगिक क्रान्तिपूर्व युरोपेली जनजीवन त्यति व्यस्त नभएकाले त्यहाँका प्रेक्षालयहरूमा नाटक प्रारम्भ हुनु

अगाडि नै दर्शकहरूलाई अतिरिक्त मनोरञ्जन दिने हेतुले लघुनाट्य खेल जसलाई 'कर्टिनरेजर' भनिन्थ्यो, देखाइन्थ्यो । औद्योगिक क्रान्तिपछि जनजीवन व्यस्त भएका कारणले प्रेक्षकहरू लामो नाटक हेर्न समय नपाएर 'कर्टिन रेजर' मात्र हेरेर फर्किन थाले । यस कुरालाई हृदयङ्म गरी नाट्य मण्डलीहरूले छोटा नाटक प्रदर्शनतर्फ ध्यान दिन थाले । वस्तुतः यसै क्रममा आधुनिक एकाङ्कीले जन्मिने अवसर पाएको हो ।

एकाङ्कीको वार्तमानिक स्वरूप संरचना र विकास इसाको बीसौं शताब्दीको प्रारम्भतिर भएको हो । यथार्थतः संस्कृत साहित्यको गर्भबाट जन्मिएको र अङ्ग्रेजी साहित्यको काखमा स्नेहपूर्वक हुर्केको एकाङ्कीको आधुनिक स्वरूपमा आधिकारिक प्रभाव पाश्चात्य साहित्य जगत्को नै परेको छ भन्ने कुरामा दुई मत नहोला । यसर्थ विना धक र हिच्किचाहट स्पष्ट रूपमा के भन्न सकिन्छ भने आधुनिक एकाङ्की पश्चिमी साहित्यको देन हो । विज्ञान र प्रविधिको चरम विकासका कारणले बेफुर्सदिलो बन्न पुगेको वैश्विक मानव जगत्लाई आज यस विधाले प्ररोचित गरेकाले यसको लोकप्रियतामा वृद्धि भइराखेको छ । विषयवस्तुमा एकता, घटनामा लघुता, कार्यमा क्षिप्रता र तीव्रता, भावमा सघनता र गम्भीरता तथा संवेदनामा सूक्ष्मता जस्ता विशेषताले गर्दा आज एकाङ्की लोकप्रिय बन्न सकेको हो । कम पात्र, न्यून व्यय, अल्प अवधि, सानो र सरल रङ्मञ्चीय साजसज्जा जस्ता गुणहरूले गर्दा ठूला अर्थात् पूर्णाङ्की नाटकहरूको सापेक्षतामा एकाङ्कीहरूको अभिव्यञ्जन पनि छरितो र सरल हुने भएकाले यसको विकासमा द्रुतता आएको हो भन्न सकिन्छ ।

नाटक/एकाङ्कीका तत्त्वहरूमा वस्तु, पात्र, संवाद, सङ्कलनत्रय, अभिनेयात्मकता, द्वन्द्व या सङ्घर्ष, उद्देश्य आदि आवश्यक मानिन्छन् ।

नेपाली एकाङ्की परम्परा र विकासक्रम

नेपाली एकाङ्की परम्परा र यसको विकासक्रमलाई निम्नानुसार विभिन्न चरणमा विभाजन गरेर अध्ययन गर्नु उपयुक्त देखिन्छ ।

प्रथम चरण वि.सं. १९८९-२००२

विश्व साहित्य परम्परामा नै निश्चित विधाको रूपमा धेरैपछि अर्थात् बीसौं शताब्दीको प्रारम्भतिर मात्र जन्मिएर चर्चामा आएको 'एकाङ्की'को प्रवर्तन नेपाली साहित्यिक धरातलमा पनि पछि आएर भएको हो । नेपाली भाषामा लेखिएको प्रथम एकाङ्की कुन हो भन्ने विषयमा मत मतान्तरहरू दृष्टिगोचर हुन्छन् । अभिञ्चनका आधारमा नाट्य सम्राट् बालकृष्ण समद्वारा प्रणीत 'प्रेम'लाई नेपाली भाषामा लिखित प्रथम एकाङ्कीको रूपमा धेरैले चर्चा गरेका छन् । यस एकाङ्कीको प्रदर्शन वि.सं. १९९० मा भएको तथ्य फेला पर्दछ । यसरी नै प्रकाशनका आधारमा

भीमनिधि तिवारीको 'काशीवास'लाई प्रथम नेपाली एकाङ्कीको रूपमा उल्लेख गरेको पनि पाइन्छ । 'काशीवास' वि.सं. १९९८ सालको माघमा स्वयम् लेखकको प्रकाशकत्वमा काशी (बनारस) बाट प्रकाशित भएको देखिन्छ । एकाङ्की परम्परा लेखन तथा समीक्षणका प्रक्रममा कतिपय लेखकवृन्दबाट वि.सं. १९९९ मा 'शारदा'को नववर्षाङ्कमा प्रकाशित पुष्कर शमशेर ज.ब.रा. र बालकृष्ण समका क्रमशः 'लक्ष्यहीन' र 'बोक्सी'लाई नेपाली एकाङ्की प्रकाशनको शुभारम्भ मानिएको पनि पाइन्छ । तिवारीले त आफ्नो 'काशीवास'को भूमिकामा नै काशीवास प्रथम नेपाली एकाङ्की हो भनेर दावी समेत गरेका छन् । उनको भनाइ यस्तो छ- 'नाटकको आनन्द पनि एकाङ्कीमा हुन्छ । किन्तु यो पनि दुःखको विषय हो । आजसम्म नेपाली भाषामा एकाङ्की नाटक प्रकाशन भएको छैन । सानो व्यवस्था, अल्प समय, थोरै परिश्रम र कम खर्चले खेल्न वा खेलाउन सकिने भएको हुनाले यसको महत्त्व विशेष छ' ।

वस्तुतः प्रकाशनका आधारमा उपर्युल्लिखित कुनै पनि एकाङ्की नेपाली भाषाका प्रथम एकाङ्की होइनन् । नेपाली भाषामा एकाङ्की प्रकाशनको आविर्भवन भारतीय भूमिबाट भएको तथ्य प्राप्त हुन्छ । अद्यपर्यन्त प्राप्त प्रमाणका आधारमा एक अनुभवी (छद्म नाम) नामक लेखकद्वारा लिखित 'आत्माभिमान' एकाङ्कीलाई प्रथम नेपाली एकाङ्की मान्नुपर्दछ । उक्त एकाङ्की संवत् १९८९ मा देहरादूनबाट प्रकाशित 'तरुण गोर्खा' वर्ष ४ किरण १ मा सङ्ग्रहित छ । यसै गरी प्रकाशनका दृष्टिले द्वितीय नेपाली एकाङ्की पनि भारतीय भूमिमै सिर्जित देखिन्छ । द्वितीय नेपाली एकाङ्की बन्ने सौभाग्य पाएको छ 'जब पूर्व पश्चिम हुन्छ'ले । 'बाबु उपनामधारी अर्थात् छद्मनामी लेखकद्वारा सिर्जित उक्त एकाङ्की कालिम्पोङ्गबाट प्रकाशित हुने 'गाउँ सुधार पत्रिका' वर्ष १ अङ्क ४, १९९६ मा समाहित छ ।

उपर्युल्लिखित एक अनुभवी (छद्मनामी), बाबु (छद्मनामी), भीमनिधि तिवारी, पुष्कर शमशेर ज.ब.रा., बालकृष्ण सम आदिका अनुवर्तीका रूपमा नेपाली र भारतीय भूभागबाट यस विधाको सिर्जनक्रमलाई निरन्तरता दिनेहरू पनि छन् । जसमध्ये जितेन्द्रबहादुर शाह, टीकाराम शर्मा, हरिप्रसाद गोर्खाराई, नरेन्द्र शाक्य आदिको नाम लिन सकिन्छ । यस चरणका एकाङ्कीहरू मूलतः सामाजिक समस्याको प्रस्तुतीकरण र सुधारको सन्देशमूलक कथ्यमा सम्बद्ध छन् । अतः नेपाली एकाङ्कीको प्रारम्भिक चरण आदर्शोन्मुख यथार्थवादी र यथार्थवादी दृष्टिगोचर हुन्छ ।

द्वितीय चरण-२००३-२०१६

नेपाली एकाङ्की परम्परामा द्वितीय चरणको प्रथम प्रहरका उल्लेख्य स्रष्टाहरूमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको नाम अग्रस्थानमा लिइन्छ । यसलाई सम,

तिवारी प्रभृत्तिबाट पनि उत्तिकै सहयोग मिलेको दृष्टिगत हुन्छ । खासगरी २००७ सालपछि विभिन्न पत्रपत्रिकाहरूमा प्रकाशन सुविधा एवम् रेडियो नेपालबाट प्रसारणको व्यवस्थासमेत भएकाले नेपाली एकाङ्कीले फस्टाउने अवसर पायो । उक्त अवधिमा विद्यालय, महाविद्यालयहरूका वार्षिकोत्सवमा नाटक मञ्चन गरेर देखाउने, चाडपर्वादिमा पनि मनोरञ्जनहेतु नाटक खेल्ने परम्पराको विकास भएकाले पनि एकाङ्की लेखनले प्रश्रय पाएको देखिन्छ । यसरी एकाङ्की लेखनमा तीव्रता, गतिशीलता र निरन्तरता देखा पर्दछ । यस चरणको प्रारम्भ उपरान्त रूद्रराज पाण्डे, श्यामदास वैष्णव, विजयबहादुर मल्ल, गोविन्दबहादुर गोठाले, गोपालप्रसाद रिमाल, फणीन्द्रराज खेताला, वसन्तकुमार शर्म्मा नेपाल आदिले नेपाली भूमिबाट र गनुसिंह गुरुङ, राधिका राया, लीलबहादुर क्षेत्री, तुलसीबहादुर क्षेत्री, शिवकुमार राई प्रभृतिले भारतीय भूमिबाट नेपाली एकाङ्कीको समुन्नतिका लागि प्रमुख रूपमा योगदान गरेका छन् ।

यस चरणमा नाट्य विषयवस्तु र प्रवृत्तिमा विविधता देखा पर्दछ । खासगरी सामाजिक, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक र हास्यव्यङ्ग्यात्मक कथ्यमा आधारित एकाङ्कीहरू यस चरणमा लेखिएका देखिन्छन् । हृदयचन्द्रसिंह प्रधान र भीमनिधि तिवारीबाट सृजित यस चरणका एकाङ्कीहरू समाजमा विद्यमान कुरीति, अपसंस्कार, अन्धविश्वास, गरिबी, अशिक्षा, दुर्व्यसन, जातीय भेदभावजस्ता विषयको उद्घाटन गरी समाजमा सुधार र परिवर्तनको चेतना उजागर गर्न अनि देशप्रेमका माध्यमबाट राष्ट्रियता र राष्ट्रिय सद्भाव जगाउनेतर्फ उन्मुख छन् । फणीन्द्रराज खेताला, गनुसिंह गुरुङ, तुलसीबहादुर क्षेत्री, शिवकुमार राई आदिले पनि यस्तै भावधाराका एकाङ्कीहरूमार्फत नेपाली समाजलाई मार्गप्रशस्त गर्न खोजेका छन् । ऐतिहासिक घटना र व्यक्तित्वसँग समाजलाई परिचित गराउने दिशामा यस चरणमा रूद्रराज पाण्डेको योगदान छ । यस चरणलाई उत्कर्षता दिने एकाङ्कीकारहरूमा विजय मल्ल, गोविन्दबहादुर मल्ल गोठाले र गोपालप्रसाद रिमालको योगदान विशिष्ट रहेको देखिन्छ । यी एकाङ्कीकारहरूले मूलतः समस्यामूलक यथार्थवादी र मनोविश्लेषणात्मक धारालाई अगाडि बढाएर नयाँ परम्पराको सूत्रपात मात्र होइन कि विकास नै गरेका छन् ।

तृतीय चरण-२०१७-२०२९

यस चरणमा पूर्वस्थापित एकाङ्कीकारहरूको विशेष सक्रियताले नै नैरन्तर्य पाइरह्यो भने नयाँ नयाँ एकाङ्कीकारहरूको उदय पनि भएको छ । नेपालभित्र र भारतीय भूभाग दार्जिलिङ, सिक्किम आदि क्षेत्रहरूतिर पनि एकाङ्की लेखनले गतिशीलता पाइ नै रह्यो । यस चरणमा मोहनराज शर्मा, ईश्वरानन्द, कुमार घिसिङ, मनबहादुर मुखिया, ईश्वर बल्लभ, हरिभक्त कटुवाल, सानुभाइ शर्मा, रामलाल

अधिकारी प्रभृतिको नेपाली एकाङ्कीको विकासमा महत्त्वपूर्ण योगदान रहेको छ । यस चरणमा एकातिर परम्परावादी धाराका आदर्शोन्मुख यथार्थवादी एकाङ्कीहरू पनि लेखिएका देखिन्छन् भने अर्कोतिर अस्तित्ववादी, विसङ्तिवादी, चेतनाले युक्त एकाङ्की लेखनमा तीव्रता आएको छ । प्रयोगवादी एकाङ्की लेखकको रूपमा यस चरणका मोहनराज शर्मा, ईश्वर वल्लभ र मनबहादुर मुखियाको भूमिका अग्रणी रहेको दृष्टिगत हुन्छ । यी स्रष्टाहरूले स्वैरकल्पनात्मक विषयवस्तुका माध्यमबाट सामाजिक विसङ्तिको प्रदर्शन गर्दै समकालीन यथार्थप्रति व्यङ्ग्य कसेका छन् र सामाजिक मूल्य र मान्यताप्रति विद्रोहात्मक अभिव्यक्ति पनि दिएका छन् ।

चतुर्थ चरण-२०२०-२०४६

यस चरणमा एकाङ्की लेखन र मञ्चनमा अरू बढी तीव्रता वृद्धि भएको दृष्टिगत हुन्छ । विभिन्न नाट्य संस्थाहरूको स्थापना भएको र नवीन प्रयोग एवम् आन्दोलनहरूसमेत भएकाले यो चरण नेपाली एकाङ्कीका लागि सर्वाधिक उपलब्धि मूलक ठहरिएको छ । त्यसो त पूर्वचरणका स्रष्टाहरूको सक्रियता यस चरणमा पनि यथावत् नै रहेको छ तापनि केही नयाँ स्रष्टाहरूको अभ्युदयले यसको समृद्धि र गरिमा वृद्धिमा अरू बढी सहयोग प्राप्त भएको देखिन्छ । २०२९ सालदेखि 'सर्वनाम' नामक नाट्यसंस्थाले प्रारम्भ गरेको 'सडक नाटक' प्रदर्शन यस चरणको नवीन प्रयोग र नयाँ उपलब्धि हो । यस प्रयोगले रङ्मञ्चीय समस्या र व्यवधानबाट नाटकलाई मुक्ति दिएको छ । यसमा अशेष मल्लको भूमिका प्रमुख रूपमा रहेको छ । त्यसैले पनि यस चरणका उल्लेख्य एकाङ्की स्रष्टाहरूमा अशेष मल्लको नाम अग्रपङ्क्तिमा आउँछ । यस चरणका उल्लेख्य प्रयोगवादी अन्य एकाङ्कीकारहरूमा ध्रुवचन्द्र गौतम, शिव अधिकारी, सरूभक्त, गोपाल पराजुली, अविनाश श्रेष्ठ, नन्द हाइखिम, आइ.के.सिंह आदिको नाम आउँछ भने शिवहरि मुडभरि, चूडानाथ भट्टराय, वाशु शशी, लोकेन्द्रबहादुर चन्द प्रभृति परम्परावादी एकाङ्कीकारका रूपमा देखिन्छन् ।

पञ्चम चरण-२०४७ देखि हालसम्म

त्यसो त यस चरणमा पनि चतुर्थ चरणकै जस्तो स्वैरकल्पनात्मक, अस्तित्ववादी, विसङ्तिवादीधारा र प्रवृत्तिको वर्चस्व रहेको छ प्रयोगशैलीका एकाङ्कीहरूमा तर पनि वहुदलीय व्यवस्थाको पुनर्स्थापना पश्चात् कथ्यवस्तुमा, प्रस्तुतीकरण र मञ्चविधानमा नवीनताहरू देखिएका छन् । २०४६ सालको ऐतिहासिक जनआन्दोलनपछिको नेपाली साहित्यलाई समष्टिमा पृथक् ढङ्ले मूल्याङ्कन गर्नुपर्ने देखिन्छ र एकाङ्की विधालाई पनि यसरी नै हेर्नु तथा मूल्याङ्कन गर्नु युक्तिसङ्त नै हुनेछ । यस चरणको एकाङ्कीहरूको कथ्य खासगरी प्रजातन्त्र

पुनरागमनपछिको राजनैतिक पृष्ठभूमि तथा नेताहरूको चरित्रोद्घाटन एवम् सामाजिक विसङ्ति र विद्रुपताको चित्रण नै प्रमुख रूपमा रहेको छ । यस चरणका एकाङ्कीको वस्तुस्थितिको बोध गर्न 'मिर्मिरे' नाटक एकाङ्की अङ्क २०५१ र 'मधुपर्क' नाटक अङ्क २०५२ ले निकै सहयोग पुऱ्याउँछन् । यी दुवै पत्रिकाले यस चरणको एकाङ्कीको स्वरूप र अवस्थाको चित्राङ्कन गरेका छन् तसर्थ यी दुवै अङ्क एकाङ्कीको अध्ययनहेतु अति महत्त्वपूर्ण सिद्ध भएका छन् ।

यस चरणका उल्लेख्य एकाङ्कीकारहरूमा राजव, गोविन्दगिरी प्रेरणा आदिको नाम अग्रपङ्क्तिमा आउँछ । यसरी नै भोगेन्द्र बस्नेत, नारायण तिवारी, वेदकुमारी न्यौपाने, अनुक्रमराज, सुधा त्रिपाठी, विप्लव ढकाल, रोशन थापा 'निरव', रत्न प्रजापति, विन्दिया प्रधान, भूमिका पोखरेल 'वर्षा', गोविन्दसिंह राउत, नयनराज पाण्डे, विकास अमात्य, मनिक्रम शर्मा, दीनबन्धु शर्मा, विवश पोखरेल, रोशन सुवेदी, महेश प्रसाईं, बद्रि अधिकारी, शार्दूल भट्टराई, देवी क्षेत्री दुलाल, सुरेन्द्र नकर्मी, टङ्कध्वज थापा, रविकुमार पाखण्डी, महेन्द्र मलङ्िया, सप्तेश्वर मकै 'अशक्त', दामोदर घिमिरे, वसन्त प्रकाश, कृष्णशाह यात्री, मञ्जु काँचुली, टङ्क चौलागाईं, जीवन श्रेष्ठ, कृष्ण उदासी, डा. घनश्याम 'परिश्रमी' सरस्वती श्रेष्ठ 'सरू' आदि र यस्तै अन्य कयौंले यस विधामा कलम चलाएका छन् ।

निष्कर्ष

अन्य विधाको तुलनामा नेपाली एकाङ्कीको विकास त्वरित् गतिले भएको देखिँदैन । प्रायः पत्रपत्रिकाहरूमा एकाङ्कीहरू प्रकाशित भएका हुँदैनन् । साहित्यका लघु विधा गजल, गीत, कविता, कथा, निबन्धहरूको हाराहारीमा एकाङ्की आउन सकेको छैन । त्यसो त नाटक मूलतः दृश्यविधा भएकोले यसको मञ्चनहेतु सर्वत्र उपयुक्त वातावरण र सुविधा नहुँदा लेखनमा पनि मन्दता देखिएको हुन सक्छ तर पनि आज नाटक/एकाङ्कीलाई दृश्य विधाको रूपमा मात्र नभएर पठ्य/पाठ्य विधाको रूपमा समेत लिन थालिएको छ । नाटक एकाङ्की आदि पढेर पनि अन्यान्य साहित्यिक विधाहरू पढ्दाखेरिको जस्तै आनान्दानुभूति गर्न सकिन्छ, तसर्थ यस विधामा कलम चलाउने सक्षम प्रतिभाहरूको नैरन्तर्य र नव-नव प्रयोगधर्मिताको खाँचो छ ।

**

केही नाट्य चिन्तन एवम् सिर्जन परम्परा

डा. रमेश शुभेच्छु

विषय परिचय

नाटक साहित्य कलाका चारवटा प्रमुख विधाहरूमध्ये श्रव्यदृश्य भेदमा पर्ने सशक्त विधा हो । नाटक पाठ्य साहित्य पनि हुँदाहुँदै यस विधालाई लेखेर पढ्दैमा अन्य साहित्यिक विधा जस्तो पूर्ण रूपमा आस्वादन गर्न सकिँदैन । नाटकको पूर्णताका लागि यसको लेखन, प्रकाशनसँगै प्रदर्शन पनि आवश्यक मनिन्छ । यस आधारमा नाटक आफैमा बहुविधालाई आफूमा गर्भित गर्न सक्ने विधा विशेष हो । यस विधाका विषयमा पूर्व र पश्चिम दुवैतिर विशेष चर्चा हुँदै आएको छ । नृत्य, गीत, खेल र अभिनयसहितको विधाका रूपमा यस विधाको परिचय छ । यस आलेखमा नाट्यविधासँग सम्बन्धित केही पारिभाषिक शब्दार्थगत विमर्श, पूर्वीय र पश्चिमेली सिर्जन एवम् चिन्तन अनुचिन्तनगत परम्पराको विमर्शका साथै रङ्गकलासहितका नाट्य तत्त्वको निर्धारण प्रयास गरिएको छ ।

२. नाटकको शाब्दिक एवम् पारिभाषिक अर्थ

नेपाली भाषामा प्रचलित नाटक शब्द संस्कृत भाषाको 'नट्' धातुबाट विकासित तत्सम व्युत्पन्न शब्द हो । नाटक शब्दको निर्माण 'अवश्यन्दने' भन्ने अर्थमा प्रयोग हुने 'नट्' धातुमा 'अक' प्रत्यय लागेर निर्माण भएको हो । यो शब्दले साहित्यको अभिनेयात्मक, अनुकरणात्मक, प्रदर्शनात्मक कार्य विशेषलाई जनाउँछ ।

इतिहासदेखि आजसम्म नाटक विधाका विषयम अनेक चिन्तन र अनुचिन्तन भएका छन् । सिर्जनाको क्रम पनि अविरल छ र त्यसमा प्रयोगको क्रम पनि उस्तै छ । पूर्वीय साहित्य परम्परामा पनि र पाश्चात्य संसारका साहित्य परम्परामा पनि नाटकको उत्तिकै चिन्तन, अनुचिन्तन, सिर्जना र प्रदर्शन भएको इतिहास छ । दुवै भूगोलमा विकसित ज्ञान परम्परा र कला परम्परामा यस विधालाई चिनाउने, स्थापित गर्ने र विकास गर्ने काम भएको छ ।

पूर्वीय काव्यशास्त्रका प्रथम नाट्याचार्य भरतले नाटकका विषयमा अगाडि सारेको सैद्धान्तिक पक्ष आजसम्म नाट्य विमर्शको उल्लेख्य आधार मानिन्छ । उनले प्रसिद्ध राजर्षि तथा देवताका विषयमा लोकप्रख्यात आख्यानमा आधारित

रचनालाई नाटकका रूपमा लिने विचार अगाडि सारेका थिए। उनले नाटकको विषयसँगै चरित्रका विषयमा पनि निकै गहिरो चर्चा गरेका थिए। उनका अनुसार नाटकमा प्रख्यात र धीरोदात्त नायक प्रयोग हुन्छ एवम् उसको उन्नति एवं विलासको प्रदर्शन सशक्त ढङ्गले गरिन्छ। त्यस्तै उनले नायकका जीवनका महत्तम पक्षबाट नाटकलाई महत्त्वपूर्ण विधा बनाउने विचार अगाडि सारेका थिए। उनले नै नाटकको अङ्क र प्रवेशकको व्यवस्थापनसम्बन्धी विचार पनि अगाडि सारेका थिए। उनको यो चिन्तन तत्काल उपलब्ध नाटक र उनी पूर्वको ज्ञान परम्पराको चेतनाअनुसार निर्माण भएको थियो।

संस्कृत साहित्यको नाटक परम्परामा नाटकलाई 'नाट्य' भएिको छ र यसलाई नाटककै रूपमा परिभाषित गरिएको छ। यो संस्कृत काव्यशास्त्रीय भेदअनुसार दृश्यकाव्य भेदमा पर्दछ। आचार्य धनञ्जयका अनुसार नाटक र साश्रित हुन्छ। भरतको रसशास्त्रीय मतअनुसार नै धनञ्जयको यो मत पनि आएको मान्न सकिन्छ। पूर्वीय रस चिन्तनको स्रोत भरतको नाट्यशास्त्र नै हो। नन्दिकेश्वरले नाट्य, नृत्त र नृत्यलाई पूर्वाचार्यहरूले नाटककै भेद मानेको चर्चा गर्दै नाट्य महनीय पूर्वकथामा आधारित नाटक हो भन्ने चिन्तन प्रकट गरेका छन्। उनको चिन्तनले नाटकलाई अन्य कलासापेक्ष रूपमा हेर्न सकिने आधार प्रदान गरेको छ।

पूर्वीय आचार्य पाणिनिका अनुसार 'नट' शब्दमा 'यञ्' प्रत्यय लागेर नाट्य शब्द निर्माण भएको हुन्छ। रामचन्द्र गुणचन्द्रले नाट्यको उत्पत्ति 'नट्' धातुबाट भएको सन्दर्भ नै अगाडि ल्याए। हिन्दी साहित्य कोशका अनुसार नृट् धातु नट् भन्दा प्राकृत रूप हो र नृत् बढी प्राचीन र नृट् केही कम प्राचीन धातु हो। 'नृत्' र 'नट्' दुवै ऋग्वैदिक कालदेखि नै प्रचलित रहँदै आएका धातु हुन्। यी दुवै पदको प्रयोग स्वतन्त्र तथा निरपेक्ष रूपमा प्रयोग हुँदै आएको छ। त्यसै गरी सिद्धान्त कौमुदीकारले नट् र नृत् दुवैको भिन्न भिन्न अस्तित्व रहेको स्वीकार गरेका छन्। नट् धातुको समावेशन 'नट् अवस्यन्दने'का रूपमा चुरादि प्रकरणमा रहेको उल्लेख छ भने नृत् धातुको समावेशन 'नृती गात्रविक्षेपे' का रूपमा दिवादि प्रकरण विमर्श गरिएको छ। (श्रीवास्तव, सन् १९८५, पृ. ३१५-३१६) यसबाट 'नट्'को धातुगत अर्थ नटकर्म अथवा अभिनय एवं 'नृत्'को धाधुगत अर्थसापेक्ष अङ्ग सञ्चालन वा नर्तन हो भन्ने बुझिन आउँछ। यसबाट नाट्य र नृत्य भिन्न भिन्न स्वतन्त्र विधा हुन् भन्ने कुराको प्रमाण जुट्छ।

नाटक र नाच वा नट् र नृत् भिन्न स्वतन्त्र संज्ञा र स्वरूपमा देखिए पनि यी दुवै विधा परस्परमा सहसम्बन्धित छन्। यी दुवै कुनै सन्दर्भमा पर्यायवाची पदका रूपमा पनि प्रचलित छन्। भरतनाट्यम्बाट विशेष प्रकारको शास्त्रीय नाट्य भन्ने

अर्थ बुझिन्छ तर अरू ग्रन्थले पनि नाट्यविधाका विषयमा थेरथोर बोलेको बुझिन्छ। प्रसिद्ध नेपाली नाटककार एवम् दार्शनिक बालकृष्ण समले *मेरो कविताको आराधना* कृतिमा नाटक र नाचको उल्लेख गरेका छन्। उनका अनुसार माध्यमिक कालीन नेपाली नाट्य तथा रङ्ग परम्परामा नाटकलाई नाच भनिने प्रचलन थियो भन्ने बुझिन आउँछ।

नाट्य विधाका सन्दर्भमा संस्कृतका नाट्य ग्रन्थहरूमा नेत्त, नृत्य, र नाट्य गरी तीन शब्द प्रयुक्त र प्रचलित छन्। आचार्य धनञ्जयका अनुसार नृत्त, ताल र लयमा आधारित तथा अभिनयसहित नाच हो। यसलाई देशीको संज्ञा दिइएको पनि पाइन्छ। 'नृत्य' भावाभिनयमा आधारित नाच हो र यसलाई मार्ग पनि भनिन्छ। यसका तुलनामा 'नाट्य' चाहिँ अभिनय गरिने विधाविशेष हो।

नाट्यचिन्तक नदिकेश्वरका मतमा भावाभिनयविनाको अङ्ग सञ्चालन मात्र नृत्त हो, रस, भाव आदिको अभिनय चाहिँ नृत्य हो र प्राचीन ख्यातिप्राप्त कथामा आधारित नटकर्म नाट्य हो। यी फरक-फरक चिन्तनहरूबाट नाट्य र नृत्यको भेद पहिल्याउन सकिन्छ। सरसरती हेर्दा नेत्त प्रकृतिको भावरहित अनुकरण हो, नृत्य त्यसैबाट विकसित भएको भावाभिनयसहितको अनुकरण हो भने नाट्यचाहिँ त्यसबाट विकसित बनेको आख्यानात्मक तथा रसभावात्मक र अभिनययुक्त अनुकरण हो।

अङ्ग्रेजीमा नाटकका निम्ति 'ड्रामा', 'प्ले' जस्ता शब्दहरू प्रचलनमा छन्। नेपाली र भारतीय हिन्दीलगायत अन्य भाषाहरूमा नाटकलाई ठेट्टर भन्ने चलन पनि पाइन्छ। यो पद अङ्ग्रेजी 'थिएटर'को अपभ्रंश भएर आएको मान्न सकिन्छ। ठेट्टर शब्दको स्रोत ग्रिसेली मूलको अङ्ग्रेजी शब्द हो भन्ने देखिन्छ। थिएटरको शाब्दिक अर्थ प्रेक्षागृह हो र नाटकसँगको सहसम्बन्धका कारण प्रेक्षागृहलाई पनि नाटकको पर्यायवाची शब्दका अर्थमा प्रयोग गरिएको बुझिन्छ यद्यपि आज यसको अर्थ विस्तार भएको छ।

नाटकबाट नाटकसँगै संबद्ध भएर 'नाटकीकरण', 'नाटकीयता', नाटिका', 'नाट्यायन'जस्ता पदहरू विकास भएका छन्। नाटक शब्दमा ईकरण प्रत्यय लागेर बनेको व्युत्पादित पारिभाषिक पदावली नाटकीकरण हो र यस पदावलीले कुनै विषयको सोझो प्रस्तुतिलाई नाटकीकृत गरेर प्रस्तुत गर्नु भन्ने बुझाउँछ। वर्तमान साहित्यशास्त्र आख्यान वा कविता, काव्य र कतिपय वस्तुरक निबन्ध र अन्य आख्यानेतर गद्यका आलेखहरू पनि नाटकीकृत बनेर प्रयोगमा आएका पक्षलाई स्वीकार गर्दै आएको छ। नाट्य विधामा मात्र नभई आख्यान, कविता वा निबन्धका सिर्जनात्मक विधि र मर्यादालाई समेत नाटकीकरण गर्ने कार्यलाई नाटकीकरण मानिन थालेको छ। त्यस्तै 'नाटकीयता' शब्द नाटकबाट व्युत्पादन

भएर बनेको अर्को पारिभाषिक शब्द हो । नाटक नाटकेतर विधाका रचनाहरूलाई नाटकीकरण गर्दा अनुकरणीयता, अभिनेयता र कथोप-कथनात्मकताका विषयहरूलाई नाट्य प्रविधिका आधारमा नाटकीकरण गर्ने काममा काव्यात्मक संवेदना, विम्ब एवम् रूपक सामर्थ्य पनि नाटकझैं भएर प्रयोग भएका हुन्छन् । 'नाट्यायन' पद 'नाट्य' र 'अयन' गरी दुई शब्दको योगबाट निर्मित नाटकको विवेचनामा प्रयोग हुने पारिभाषिक शब्द हो । नाटकका निम्ति आवश्यक पर्ने पात्रविधान, संवादयोजना, अभिनेयता, वस्तुविन्यास, खण्ड वा भाग अङ्कन विधि, परिवेशको संयोजित स्थापनाजस्ता विशेषताका आधारमा सिर्जनाका क्रममा विषयवस्तुको समायोजन गरिने विधिका रूपमा यो पद स्थापित छ । यसरी नाट्य विशेषताको समायोजनका आधारमा नाटकले आफ्नो मौलिक पहिचान प्राप्त गर्दछ भन्ने कुरा नाट्यायनले देखाउँछ भने अन्य विधामा पनि यस तत्त्वको प्रस्तुति हुन सक्छ र नाट्यसमीक्षाका क्रममा यस पदको प्रयोग भइरहन्छ ।

'नाटिका' संस्कृत नाटकको समालोचना परम्पराका नाटक तथा नाटकको संरचनात्मक आधारमा वर्गीगकरण गर्ने क्रममा देखिएको पारिशिक शब्द हो । यसको व्युत्पन्न नाटंकन्ंकाप्, इत्वम् हुन्छ । (आप्टे सन् २०१६ पृ.५ व१६) नाटिकालाई नाटकको एक भेदका रूपमा चर्चा गरिएको छ । भरतको नाट्यविवेचनाका आधारमा राजशेखर, मम्मट, धनञ्जय, विश्वनाथलगातका परवर्ती आचार्यहरूबाट विवेचना भएको शास्त्रीय मान्यताका आधारमा गरिएका मूल वर्गीकरणमा नाटक र नाटिकाजस्ता दुई प्रमुख भेदको वर्गीकरण गरिएको छ । उनीहरूका अनुसार नाटिकाका १८ओटा भेद रहेका छन् । ती भेदहरू १. नाटिका, २. त्रोटक, ३. गोष्ठी, ४. सट्टक, ५. नाट्यराशक, ६. प्रस्थानक, ७. उलाप्य, ८. काव्य, ९. प्रेङ्खण, १०. रासक, ११. संलापक, १२. श्रीगदित, १३. शिल्पक, १४. विलासिका, १५. दुर्मल्लिका, १६. प्रकरणिका, १७. हल्लीश, १८. भाणिका हुन् । यस पक्षलाई समेत १८ओटा भेदमा नाटिका प्रस्तुत हुने कुरा साहित्यदर्पणकारले प्रस्तुत गरेका छन् । यसरी पूर्वीय नाट्य चिन्तन परम्परामा नाटकलाई अर्थ्याउने अनेक पद पदावली विद्यमान छन् ।

नेपाली नाटकका सन्दर्भमा माध्यमिक कालसम्मका नाटकलाई नाच र खेल पनि भन्ने गरिन्थ्यो भन्ने कुरा बालकृष्ण समका सन्दर्भबाट उल्लेख भइसकेको छ । *पतिव्रता सावित्रीको खेल* भनिएको कारण नाटकलाई खेलका रूपमा बुझ्ने र बुझाउने चलन थियो भन्ने बुझिन्छ । अङ्ग्रेजीमा प्रयोग हुने 'प्ले'कै अर्थमा नेपालीमा खेल पदको प्रयोग भएको हुन सक्छ । भारतीय हिन्दी र अन्य भाषाका नाट्य परम्परामा पनि नाच र नाटकलाई 'लीला' भनेको पाइन्छ । यस सन्दर्भमा हिन्दीलगायत अन्य हिन्दीबाटै विकसित भाषामा प्रयोग हुने 'रासलीला',

'रामलीला', 'कृष्णलीला' बाललीलाजस्ता पद पनि स्मरणीय छन् र यस्ता पदले नाटकलाई लीला वा खेल भनिन्थ्यो भन्ने कुरालाई देखाउँछन् । यी नाममध्येमा रासलीला चाहिँ खेल नै हो र अन्य नाटकलाई बुझाउने पद नै हुन् ।

रामलीला अनेकौं दिन लगाएर देखाइने नाटकका रूपमा भारतीय तथा नेपालकै तराईतिरका मैथिली भाषी बहुल क्षेत्रमा पनि निकै लोकप्रिय थियो र छ । क्रमशः चलचित्रको विस्तार र प्रभावका कारण लीला प्रदर्शनमा ह्रास आउँदै गयो । यस दृष्टिले माध्यमिक कालीन नेपाली रङ्गमञ्चमा प्रदर्शन गरिने नाटकलाई नाच र खेलका साथै लीला पनि मनिनु स्वाभाविकै लाग्छ किनकि त्यस वेलासम्म चलचित्रको प्रभाव पर्न पाएको थिएन । लीलाका रूपमा प्रयोग भएका लोकनाट्यमा नागलीला, सुदामाहरण लीला, बालहठलीला आदि पनि पर्छन् । नाटकको शाब्दिक एवम् प्रयोगगत विमर्श गर्ने अनेक पक्ष छन् । नाटकको पारिभाषिक एवम् कोशीय अर्थका आधारमा हेर्दा यस विधाको मौलिक पहिचान अन्य विधाका सापेक्षतामा निम्न चार बुँदामा निहित देखिन्छ :

नाटक क्रीडनीयविधा हो, नाटक अनुकरणीयविधा हो, नाटक प्रेक्षणीयविधा हो, नाटक पठनीयविधा पनि हो । नाटकमा जस्तै चलचित्र र यसका आधुनिक उत्तरआधुनिक युगमा विकसित दृश्यात्मक उपविधामा पनि यी चार प्रमुख विशेषता पाउन सकिन्छ । चलचित्र र चलचित्रीय उपविधामा पनि यी विशेषताहरू चित्राङ्कनका आधारमा प्रस्तुत भएका हुन्छन् ।

नाट्य चिन्तन एवम् सिर्जन परम्परा

नाटकको विकास लोकनाचदेखि नै भएको हो । यस अर्थमा पूर्व र पश्चिम दुवैतिर नाट्यविधाको चिन्तन परम्परा ज्यादै पुरानो छ । पूर्वमा वैदिक वाङ्मयदेखि यसको चिन्तन परम्परा रहेको पाइन्छ भने पश्चिममा अरस्तुदेखि नै यसको सबल परम्परा छ । यहाँ त्यस्ता परम्पराको केही सङ्केतमात्र गरिएको छ ।

पूर्वीय नाट्यसिर्जन एवम् चिन्तन परम्परा

पूर्वीय साहित्यिक एवम् वाङ्मयिक परम्परामा वैदिक कालदेखि नै नाट्य विधासापेक्ष चिन्तन विकास भएको पाइन्छ । यसको उपनिषदिक एवम् पौराणिक अन्वेषणको पाटो पनि छँदै छ । पूर्वीय नाट्य परम्परामा भास पहिलो नाटककार र भरत पहिलो नाट्य चिन्तक मानिन्छन् । सैद्धान्तिक रूपमा इसापूर्वको दोस्रो शताब्दीमा साहित्यको प्रथम सिद्धान्तका प्रणेता नाट्याचार्य भरतले नाट्य विधासापेक्ष विमर्शको परम्परा थालनी गरेको पाइन्छ । उनले *नाट्यशास्त्र* नामक ग्रन्थ लेखेर यस विधाको चिन्तन आरम्भ गरेपछि दशरूपककार धनञ्जय, आचार्य विश्वनाथलगायतका उत्तरवर्ती चिन्तकहरूले नाटकको वर्गीकरण र विवेचनाको आधार तयार पारको देखिन्छ । यहाँ केही संस्कृत नाट्य चिन्तकका केही नाट्य

चिन्तनलाई अगाडि सारेर पूर्वीय भूमिका नेपाली साहित्य परम्परामा चर्चामा आइनसकेका अन्य भाषा साहित्यका नाट्य चिन्तन र परम्परालाई अगाडि बढाउनु सान्दर्भिक होला ।

क) नाटक प्रख्यात कथावस्तु र उदात्त चरित्रमा आधारित एवम् अङ्कहरूमा विभाजित विभिन्न रस र भावहरूले समन्वित रचना हो । -भरतमुनि

ख) तिनै लोकको भावको अनुकरण नै नाटक हो । -भरतमुनि

ग) नाटकमा राम आदिको स्वरूपको आरोप गरिने हुँदा दृश्यकाव्य नै नाटक हो । -आचार्य विश्वनाथ (सन् १९१०, पृ. ५७)

घ) अवस्था विशेषको अनुकरण नै नाटक हो । -धनञ्जय (१९१९, पृ. ४)

ङ) चित्रपटभैंm नाटक समस्त विशेषताले भरिएको चित्र विचित्रको हुन्छ । अर्थात् दृश्यविधान, गीत, अभिनय आदिले र रङ्ग प्रसाधनहरूले परिपूर्ण हुने भएकाले नाटक चमत्कारपूर्ण र आनन्ददायी हुन्छ । -वामन

च) लोकको सुखदुःखबाट उत्पन्न विभिन्न परिस्थितिको अभिनय नै नाटक हो । -सागर नन्दी

छ) विभिन्न अनुभव आदिको वर्णन काव्य हो र तिनैको गीत आदि मनोरञ्जन तत्त्वसहितको रंगमञ्चीय प्रयोग नाटक हो । -महिम भट्ट (१९६४, पृ. १०२)

यी चिन्तनहरू धेरै परवर्ती आचार्यले स्वीकार गरेका चिन्तन हुन् । यिनका चिन्तनका सापेक्षतामा र खण्डनमा पनि पूर्वीय नाट्य परम्पराको क्षितिज फराकिलो बन्दै गएको छ पूर्वीय साहित्य भन्ने वित्तिकै संस्कृत साहित्य बुझिन्छ । संस्कृत साहित्यका साथै यसबाट विकसित अनेक भाषाका साथै चिनियाँ र जापनिज साहित्यमा पनि नाट्य परम्परा प्रबल छ । यहाँ त्यतातिर सामान्य दृष्टि प्रक्षेपण गरिएको छ ।

चीनमा सियावंश (इसापूर्व २२०५-१७६६) को शासनकालदेखि नाट्य परम्परा विकसित हुँदै आएको पाइन्छ । सिया वंशका समयमा धार्मिक उत्सवमा गरिने देवता, वीरयोद्धा र पूर्वजहरूका चरित्रहरूको अभिनयसहितको नृत्यबाट नाटक ***सेनसी***को विकास भएको पाइन्छ । चाउ वंश (इ.पू. ११२२-२५५) का समयमा आएर *सेनसी*ले पूर्ण रूपमा नाटकीय महत्ता प्राप्त गऱ्यो । चिनियाँ रङ्गमञ्च परम्पराको अन्वेषण गर्दा ईसाको ६१८ देखि ९०७ मा आएर निर्माण कार्य प्रारम्भ भएको र प्रयोगमा पनि आएको पाइन्छ । चिनियाँ सम्राट् सुआन सुङ्म्गि हुआङ्गले कलाकारहरूका निम्ति सन् ७१७-७५६ का बीचमा कलासम्बन्धी विद्यालयको स्थापना गरेर अन्य कलासँगै नाट्यकलाको विकास गरेको पाइन्छ । यसले चीनले पनि नाटकको विकासमा नेपाल र अन्य मुलुकमा जस्तै दरबारले सहयोग गरेको बुझिन्छ ।

चिनियाँ भाषासाहित्यको लिखित नाटक युवान वंश (सन् १२८०–१३६८) को शासन कालमा देखा पर्‍यो । तत्काल कुआन हाङ्चिङ् चिनिया भाषाका विशिष्ट नाटककारका रूपमा देखिएका थिए । उनले *ताउइका पीडा, चाओ सियाङ्ग*जस्ता छओटा नाटक सृजना गरेको पाइन्छ । प्रारम्भिक चिनियाँ नाटक लघु आकारका हुन्थे । त्यस्ता नाटकलाई मोटामोटी चार अङ्कमा विभाजन गरिएको हुन्थ्यो । ती नाटकमा अन्य पक्षमा भन्दा पनि पात्र र तिनका अभिनयका पक्षमा विशेष ध्यान दिइएको पाइन्छ । त्यसरी लेखिएका नाटकमा नाट्यशास्त्रलाई भन्दा पनि विषयअनुरूपको सङ्गीतलाई प्राथमिकता दिइएको पाइन्छ ।

चीनमा विभिन्न बलि पर्वहरूसित सम्बन्धित धार्मिक नाचबाट साहित्यले नाटकको स्वरूप प्राप्त गरेको पाइन्छ । त्यस्ता धार्मिक नाचहरू विभिन्न कथाहरूमा आधारित हुन्थे । चिनियाँ नाट्य साहित्यमा गीतको पुस्तक र चु चु (चु राज्यका गीतहरू) ले प्रारम्भिक नाट्य सङ्केत गरेको पाइन्छ । यस्ता नाचप्रधान नाट्यका पात्र बोक्सी, भूतप्रेत आदि हुन्थे भने नाटकको उद्देश्य देवीदेवतालाई खुसी पार्ने रहन्थ्यो । त्यसपछि विकसित नाटकमा विदूषकको भूमिका केन्द्रीय बन्न थाल्यो । पुरानो परम्परा रहे पनि लडाकु राज्यकालमा विदूषकको प्रयोग परम्पराको विकास भयो । नाट्यमञ्चमा विदूषकहरू नर्तक, सङ्गीतज्ञ, प्रहसनकारी, सर्कसबाज हुन्थे (प्रधान, २०५१, पृ. ३३) । यस दृष्टिले चिनियाँ नाटकमा विदूषक र मिथकीय पात्रको भूमिका नै आजको नाट्य परम्परा विकास भएको देखिन्छ ।

संस्कृत र ग्रिसेली नाट्य परम्परामा नाटकलाई दुःखान्त र सुखान्तका कोणमा महत्त्व दिइयो र तिनलाई आआफ्ना ढङ्गले व्याख्या गरियो । चिनियाँ नाटकमा भने नाटकको अन्त्यका आधारमा नाटकको वर्गीकरण वा महत्ता स्थापना गर्ने कार्य नभएर सैनिक जीवनका ऊहापोह, सङ्घर्षका साथै सामाजिक जीवनका कटु यथार्थको प्रतिविम्बन गरी गाउँदै प्रदर्शन गरिने गरी तयार पारेका संवादात्मक कृतिका रूपमा लिइयो । त्यस्ता नाटकहरू सामन्त र योद्धाहरूका जीवनसँग सम्बन्धित हुन्थे । केही समीक्षकहरूले चीनका प्राचीन नाटकहरू जनसामान्यका जीवनसँग टाढा रहेको र उच्च वर्गका मनोरञ्जनमा केन्द्रित रहेको टिप्पणी गरेका छन् ।

मध्यकालमा दक्षिणी चीनको चेच्याङकको समुद्री तटवर्ती इलाकामा उत्तरी सुङ साम्राज्यको अन्त्यतिरदेखि लौकिक अपेराको एउटा स्वरूप सुरु भएको पाइन्छ । यसलाई दक्षिणी नाटक वा नान सि को प्रारम्भिक कथा भन्नलाई गीति रूपमा तयार पारिएका नाटकका रूपमा चिनाउन सकिन्छ (प्रधान, २०५१, पृ. १०४) । यी मूलतरू मध्यकालका प्रयास थिए । आधुनिक कालमा आएर स्थानीय अपेरा र च्वान सि (छि) को विलयनबाट नयाँ अपेराको विकास भएको पाइन्छ । तिनलाई पिहुआङ भनिन्थ्यो । १९ औं शताब्दीको अन्त्यतिर वाङ स्याउनोङको

प्रयासमा पैचिङ अपेराको सुधार गरेको पाइन्छ । त्यस बेलासम्म चिनियाँ नागरिकमा नागरिक जागृति आइसकेकाले विस्तारै नाटकले अपेराबाट संवादको बाटो लिएको पाइन्छ । चिनियाँ साहित्य यात्राको तेस्रो चरण (सन् १९४९ पछि) पश्चिमी र विश्व साहित्यको प्रभावले चिनियाँ नाटक र चलचित्रले पनि नयाँ बाटो लियो । यसले चरूनको नाट्य परम्परा पनि दरबारका मनोरञ्जनमा, धार्मिक अनुष्ठानमा र लोक मनोरञ्जनमा विकास हुँदै आधुनिक चेतनामा अविर्भाव भएको देखिन्छ तर आज त्यसको विकास अर्कै क्षितिजमा पुगेको छ ।

पूर्वीय साहित्य परम्परामा विकसित भाषाहरूमध्ये जापानिज अर्को भाषा हो । जापानमा पनि नाट्यकलाको इतिहास बलियो बनेको छ । जापानमा नाट्यकला चीनबाट कोरिया हुँदै विस्तारित बनेर पुगेको विश्वास गरिन्छ । जापानमा पनि अरू देशमा जस्तै धार्मिक उत्सवहरूका आयोजनामा नाटकको प्रयोग हुने गरेको पाइन्छ । स्थानीय धर्म संस्कृतिका कार्यक्रममा आयोजित हुने कार्यक्रममा धार्मिक किसिमका मिथकीय सामग्रीबाट ईसाको छैटौं शताब्दीतिर नो नामक नाटकको आरम्भ भयो । त्यसरी प्रदर्शन हुने नो नाटक धार्मिक प्रकृतिका हुन्थे र यिनलाई पवित्र पनि ठानिन्थ्यो । यस्ता नाटकहरू कवितात्मक हुन्थे र गाएर नृत्यका साथ प्रस्तुत गरिन्थ्यो । यस्ता नाटकमा सामन्त वर्गलाई पनि रूचिकर हुने विषयवस्तु राखिएको हुन्थ्यो र सोहीअनुसारको रस लालित्यको संयोजन भएको हुन्थ्यो भनिन्छ ।

जापानिज नाटकका प्रारम्भिक चरणका सिर्जनात्मक विषयवस्तु र कथावस्तु काल्पनिक र आदर्शपूर्ण हुन्थे । नाटकलाई आदर्शको प्रस्तुतिका रूपमा लिने तत्कालीन चिन्तनअनुसार ती नाटक अनेक कोणबाट औपचारिक र त्यत्तिकै शास्त्रीय नियमले बद्ध पनि हुन्थे । यस्ता नाटकमा अभिनेताहरू मुखमा मुखुन्डो लगाएर अभिनय गर्न मञ्चमा चढ्थे । नेपाली साहित्यशास्त्री राजेन्द्र सुवेदीले पङ्क्तिकारसँग गरेको एक विमर्शअनुसार जापानिज नो नाटक आयतनका आधारमा पश्चिमी एकाङ्कीभन्दा पनि लघु आकारका हुन्थे । छोटोमा मनोरञ्जनप्रधान बनेर प्रस्तुत हुनु त्यस्ता नाटकको विशेषता थियो । जापानिज नो नाटकमा सङ्गीतको प्राधान्य रहन्थ्यो । यिनका बीचबीचमा प्रहसनका अंशहरू पनि समावेश भएका हुन्थे । नो नाटकलाई पाठ्य नाटकका रूपमा, ज्ञानभण्डारका रूपमा र नीति पठनका रूपमा पनि लिइन्थ्यो । यस पक्षलाई जापानी साहित्यका इतिहासकारहरूले त्यहाँको प्राचीन नाट्य अवशेषका रूपमा लिएका छन् ।

जापानमा इसाको सोह्रौं सत्रौ शताब्दीतिर काबुकी नाटकको विकास भयो । यस किसिमका नाटकको उत्पत्ति पुरोहितपत्नीको गीत र नृत्यबाट धार्मिक अनुष्ठानहरूमै भएको इतिहासकारहरूको मत छ । शाब्दिक दृष्टिले हेर्दा जापानी भाषामा 'का'को अर्थ गीत हो, 'बु'को अर्थ नृत्य हो र 'की' को अर्थ अभिनय हो ।

यस किसिमका नाटकको विषववस्तु ऐतिहासिक तथा काल्पनिक जेजस्तो भए पनि मनोरञ्जनप्रधान र लोकप्रिय हुन्थ्यो भनिन्छ । तुलनात्मक दृष्टिले हेर्दा नो नाटकका विपरीत काबुकी नाटकमा यथार्थ पक्षको चित्रण हुने गर्थ्यो । तुलनात्मक दृष्टिले नो नाटक बढी आदर्श र शास्त्रीय विषयमा केन्द्रित हुन्थे । यसका विपरीत काबुकी नाटकमा साधारण कथाववस्तु रहन्थ्यो । यस्ता नाटकमा नोनाटकमा भन्दा उत्तेजनात्मक तथा हिंसात्मक कार्यव्यापारका साथै प्रणय र हास्यात्मक प्रसङ्ग पनि जोडिएका हुन्थे । एउटा प्रस्ट फरक चाहिँ नो नाटकमा मुखुन्डोको प्रयोग हुन्थ्यो भने काबुकीमा मुखुन्डाको प्रयोग हुँदैन थियो । यस्तो नाटक दर बारिया, उच्च पदस्थ वा विशिष्टवर्गका निम्ति नभएर सामान्य मानिसलाई सुहाउँदिलो गरी प्रदर्शन गरिन्थ्यो ।

ऐतिहासिक दृष्टिले काबुकी नाट्यका पहिलो लेखक कामात्सु मोन्जायन (१६५२–१७२४) मानिन्छन् । उनलाई जापानीहरू जापानका सेक्सपियर भनेर मान्छन् । आआफ्ना भाषासाहित्यका विशिष्ट नाटककारलाई सेक्सपियर मान्ने परम्परा प्रायः विश्वका नाट्य परम्परामा छ । बालकृष्ण समलाई नेपालका सेक्सपियर भनिन्छ । उनले कोकुसिन्याको युद्ध, कविता–तासका खेलमा सुन्दरीहरू सोनेजाकीमा प्रेम, आत्महत्याजस्ता चार दर्जन नाटक लेखेको र जापनिज सेक्सपियरको पदवी पाएको इतिहास छ ।

जापानी नाट्य परम्पराका अर्का प्रमुख नाटककार ताकेदा इजुमा (१६८८–१७५६) मानिन्छन् । जापानी नाटकमा सामान्यतया बासुरी र ढोलको सङ्गीत हुन्थ्यो, नाटकमा रहेका अनेक अनुच्छेद र प्रकरणहरू नै गेय रूपमा प्रस्तुत गरिन्थे । युद्ध र विभिन्न कारणले सन् १८६८ देखि १८८५ सम्म जापानी साहित्यको प्रगति हुन सकेन । जापानीहरू त्यस बेला आफ्नो सम्पूर्ण समय प्रतिरक्षाका साथै आर्थिक र सामाजिक संरचनामा लागेका थिए । त्यसपछि उनीहरूले परम्परित साहित्यको अध्ययनसँगै विश्वसाहित्यको अध्ययन गर्न थाले । त्यसपछि लेखिएको साहित्यमा विश्वसाहित्यको प्रभाव देखिन थाल्यो । त्यसपछि देखिएका सोयो, कोयो र रोहान जस्ता साहित्यकार (कँडेल, २०५८, पृ. २२७) को योगदान उल्लेख्य छ । यसै चरणदेखि जापानी नाट्य परम्परा पनि समृद्ध बन्दै आएको पाइन्छ । जापानी साहित्यशास्त्रीय चिन्तन र अनुचिन्तन परम्पराबारे विश्वसाहित्य उति परिचित बन्न सकेको छैन ।

पूर्वीय नाट्य परम्परकाको एक हिस्सा संस्कृत, चाइनिज, जापानिज, बङ्गाली, हिन्दी, अवधीजस्तै नेपाली साहित्यमा पनि नाटकको शास्त्रीय विमर्श गर्ने परम्परा राम्रै गरी विकसित बनेको छ । माध्यमिक कालीन मोतीराम भट्ट र पहलमानसिंह स्वाँरका कलमबाट रूपान्तरित एवम् मौलिक नाट्य सिर्जनाको आरम्भ भएको नेपाली नाट्य सिर्जन परम्परामा नाट्य चिन्तन परम्पराको श्रीगणेश पूर्वीय नाट्य

मान्यताका आधारमा सोमनाथ सिग्द्यालले साहित्यप्रदीप (२०१५) कृतिबाट गरे । उनले सैद्धान्तिक विषयलाई सरल भाषामा प्रस्तुत गर्दै नाटकको चिन्न र अनुचिन्तन गरेका छन् । उनका विचारमा पूर्वीय अग्रज आचार्य भरत, आचार्य धनञ्जय, आचार्य विश्वनाथ आदिका विचारको नेपालीमा रूपान्तरित रूपमा प्रकट गरेका छन् । सिग्द्यालले पूर्वाचार्यहरूभन्दा पृथक् भएर पनि नाटकका सम्बन्धमा वस्तुगत चिन्तन गरेका छन् । उनका विचारअनुसार दृश्य काव्यको विषय रङ्गमञ्चचमा कल्पना गरिएका देशकाल पात्रका अन्वितिगत अवस्थाहरूको अनुकरण अभिनयबाट प्रतिच्छायाका रूपमा प्रत्यक्ष हिसाबले आँखाद्वारा

अन्तःकरणका वासनायुक्त चेतना तन्तुलाई उद्बोधन झङ्कृत गराई वर्तमान साक्षात्कर्मको भावनाको माध्यमबाट भावुक दर्शकलाई आत्मविस्मृत हुने ससम्मको स्थितिमा र हुने गरी रसमय आनन्दमा मग्न गराउने हुन्छ (पृ. १२६) ।

बालकृष्ण सम, गोपालप्रसाद रिमाल, विजय मल्ल जस्ता नाटककारको उपस्थितिसँगै सिर्जनात्मक समृद्धि प्राप्त गरेको नेपाली नाट्य परम्परामा बालचन्द्र शर्माले नेपाली शब्दकोश (२०१९, पृ.५६०) मा पश्चिमेली प्रभावमा नाटकको परिचय दिएको देखिन्छ । उनका कथनअनुसार नाटक पात्रहरूले उपयुक्त वेशभूषामा सज्जित भई भाव, हाव र कथोपकथनद्वारा नाट्यमञ्चमा प्रकट गर्ने चरित्र, घटना आदिको प्रदर्शन गर्ने विषय हो । वासुदेव त्रिपाठीको विचरण (२०२८), तानासर्माको सम र समका कृति (२०२९) रामलाल अधिकारीको नेपाली एकाङ्की यात्रा, विजयबहादुर मल्लको नाटक एक चर्चा (२०३६) केशवप्रसाद उपाध्यायका नेपाली नाटक र रङ्गमञ्च उद्भव र विकास (२०५९), समको दुखान्ट नाट्यचेतना (२०५२), दुःखान्त नाटकको सृजन परम्परा (२०५५) र नेपाली नाटकको अध्ययन (२०५६), नेपाली नाटक र नाटककार (२०६१), नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च (२०६१), रामचन्द्र पोखरेलको नेपाली नाटक सिद्धान्त र समीक्षा (२०६२), शिव रिजालको नेपालमा रङ्गमञ्च : स्रोत, साधन र सिर्जना, प्रचण्ड मल्लाको नेपाली रङ्गमञ्च (२०३७), अशेष मल्लको सडक नाटक : सिर्जना सिद्धान्त र प्रस्तुति (२०६६), कुमार कोइरालाको केही आधुनिक नाटक र नाटककार (२०६६), इन्द्रबहादुर राईको दार्जिलिङमा नेपाली नाटकको अर्द्ध शताब्दी

(सन् २००४)जस्ता कृतिले नेपालीमा पनि नाटकको सैद्धान्तिक अध्ययनको परम्परा बसेको पाइन्छ । त्यस्तै देवी सुवेदीको समको सुखान्त नाट्यचेतना, लक्ष्मी लोचना बैद्यको नेपाली नाटकको रूपरेखाजस्ता कृतिहरूले नाटकको शास्त्रीय विवेचना गरेको पाइन्छ । वैजयन्ती विधाप्रधान पत्रिकाले आफ्ना तीनओटा अङ्क नाट्यअङ्कका रूपमा प्रकाशन गरिसकेको छ । त्यसरी नै मिर्मिरे, गरिमा, मधुपर्क आदि पत्रपत्रिकाले पनि नाट्क विशेषाङ्क प्रकाशन गरी यस विधाको

सिर्जनात्मक विकास र सैद्धान्तिक विमर्शमा टेवा पुऱ्याएका छन् । यसरी हेर्दा नाटकको सिर्जन परम्परासँगै शास्त्रीय विवेचनाको स्थिति नेपालीमा पनि निकै विकसित बन्दै गएको अवस्था देखिन्छ । नेपाली साहित्यमा पनि नाटक विषयका दुःखान्त, सुखान्त, सडकनाटक, ध्वनिनाटक, टेलीनाटक, कचहरीनाटक, एकाङ्की, लघुनाटकलगायतका नाट्यविधा उपविधागत सिर्जना चिन्तन र अनुचिन्तनहरू विकसित बन्दै गएको पाइन्छ ।

विशिष्ट नाटककार बालकृष्ण समले पूर्वी र पश्चिमी दुवै चिन्तन र अभ्यास अनुरूपका नाट्यशिल्पको समन्वय गरी आफ्नो किसिमको मौलिक प्रयोग गरेर नेपाली नाटकको विधागत शिर उचो बनाए । मोतीराम भट्ट, पहलमानसिंह स्वाँर र बालकृष्ण समपछिको नेपाली नाट्य मान्यता पनि पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै प्रकारका चिन्तनहरूको संयोजन छ । यस लहरमा गोपालप्रसाद रिमाल, विजय मल्ल, वसन्तकुमार शर्म्मा नेपाल, ध्रुवचन्द्र गौतम, मोहनराज शर्मा, अशेष मल्ल, सरूभक्त हुँदै नेपाली नाटकले गति लिएको देखिन्छ ।

विशेषतः पूर्वीय नाटक परम्परामा नाटकको रचनात्मक उद्देश्य पुरुषार्थ चतुष्टय अर्थात् धर्म, अर्थ, काम, मोक्षको प्राप्ति हो । दुर्जनलाई दण्ड र सज्जनलाई पुरस्कार र असत्य तथा अधर्मको पराजय एवं सत्य र धर्मको विजय प्रायः संस्कृत नाटक परम्पराको विशेषता नै हो । पूर्वीय नाटकमा रसको अभिव्यक्तिमाथि नै विशेष जोड दिइने हुँदा यसमा आनन्द पक्षलाई उच्च्व स्थान दिइएको र नैतिक उपदेशिक शिक्षाको प्रशारतर्फ पनि ध्यान पुऱ्याइएको पाइन्छ । पाश्चात्य धारणामा पनि नाटक जीवनको व्याख्या अर्थात् विवेचना हुने, उद्देश्य, मनोरञ्जन र नैतिक सन्देश हुने पक्ष यसको शास्त्रीय मान्यतामा निहित छ । पश्चिमका तुलनामा पूर्वीय नाटकले बढी नै आदर्शलाई अँगालो हालेको देखिन्छ । पाश्चात्य नाट्य सन्दर्भमा पनि नवपरिष्कारवादी परम्पराका नाटकमा पनि काव्यात्मक न्यायका साथ दोषीलाई दण्ड र निर्दोषीलाई पुरष्कार दिने विधान स्थापना भयो तर पूर्वले सधैं यसै पक्षलाई महत्त्व दिइरह्यो । सरसरती हेर्दा आचार्य भरतका कथनमा त्यस्तो ज्ञान, शिल्प, योग, कला र कर्म अन्त छँदै छैन, जुन नाट्य विषयमा हुँदैन । पाश्चात्य चिन्तनमा पनि नाटक मानवीय महत्ता र मूल्यको अभिव्यक्तिका निम्ति सर्वश्रेष्ठ माध्यम हो र यो सार्वजनीन सुख, कल्याण, उपकारको भावनाबाट नै सिर्जना भएको हुन्छ भन्ने मानिन्छ ।

नाटकमा जे प्रदर्शित हुन्छ त्यो प्रकृति र जीवनकै तहबाट लिइएको हुन्छ । नाटकका स्रष्टाले प्रकृति र जनजीवनको सूक्ष्म अध्ययन र मनन गर्दै प्रभावकारी घटना र त्यससँग सम्बन्धित कार्यव्यापारलाई भाषिक माध्यमबाट नाट्यरूप प्रदान गर्दछ । नाटकको पात्रले अभिनयका माध्यमबाट त्यस विषयलाई रङ्गमञ्चबाट

दर्शकसमक्ष प्रस्तुत गर्दछन् । यसप्रकार नाटकमा नाटक स्रष्टा र अभिनयकर्ताको मात्र होइन, प्रेक्षागृह र प्रेक्ष्यकको पनि उत्तिकै सक्रिय सहभागिता रहन्छ, यसो हुँदा नाटकको सफलतामा सबैको उचित र सकारात्मक योगदान पुगोस् भन्ने अपेक्षा रहन्छ । यो शास्त्रीय मान्यताभन्दा आधुनिक एवम् अत्याधुनिक नाटकहरू धेरै फराकिला बनिसकेका छन् । ती फराकिला पक्षलाई पनि सङ्केत गर्ने गरी यस सन्दर्भमा नेपाली नाट्य चिन्तन परम्परामा देखा परेका केही चिन्तनलाई अगाडि सारेर यस विषयलाई बिट मार्नु सान्दर्भिक होला ।

क) नेपाली साहित्यशास्त्री एवम् समीक्षक तारानाथ शर्माका अनुसार : नाटकले जीवनको असाध्यै कलात्मकताका साथ चित्रण गर्छ । यसले वैचारिक प्रवाहहरूको दिग्दर्शन गरेर मानव मनलाई हुँडल्न सक्छ । यसले इतिहासप्रति रुचि उब्जाउँछ, सामाजिकताप्रति चाख उमार्छ र सिद्धान्तप्रति हुरूक्क बनाउँछ । अत्याधुनिक नाटकहरू अभिनयद्वारा प्रदर्शित गर्न वा ध्वनिद्वारा प्रसारित गर्न मात्र नलेखिएर सोझै पढ्न पनि लेखिन्छन् । त्यसो भए तापनि नाटक मूल रूपले नाट्यशालाको मञ्चमा अभिनित गरिन नै लेखिन्छ । (२०२९, पृ. ८८-८९)

ख) नेपाली नाट्यशास्त्री केशवप्रसाद उपाध्यायका अनुसार : साहित्यका अन्य विधाहरू श्रव्य वा पाठ्यमात्र रहने तर नाटक अभिनयका लागि लेखिने र मञ्चमा दृश्य रूपमा प्रस्तुत गरिने हुनाले यसको सर्वोपरी महत्त्व रहेको हो । नाटक वस्तुपरक हुन्छ र यसमा लोकजीवनको अनुकरण प्रस्तुत गरिन्छ । यसमा ज्ञान, विज्ञान, कला र संस्कृति सबै पक्ष प्रतिविम्बित हुन्छन् । नाटक सामूहिक कला हो र यसको प्रस्तुति लेखक, अभिनेता, निर्देशक, रङ्गशिल्पी र सङ्गीतकार सबैको सहयोगबाट हुन्छ भने यसको प्रेक्षण पनि सामूहिक रूपमा हुने गर्दछ । (२०५५, पृ. १)

ग) नेपाली साहित्यशास्त्री वासुदेव त्रिपाठीका अनुसार : लेख्य संस्कृतिअन्तर्गत नाटक पाठ्य श्रव्य विधाकै रूपमा पनि प्रयाप्त अस्तित्वशाली छ र रङ्गमञ्चका दृश्य सज्जा र पात्रका प्रत्यक्ष उपस्थिति एवम् सम्भाषण (संवदक्रम) र त्रियाचेष्टा तथा भङ्गिमा (आलङ्कारिक, वाचिक तथा सात्त्विक अभिनय) ले पाठ्य-श्रव्य नाटकलाई निरूपणीय, रूपक वा अभिनेयार्थका रूपमा दृश्यात्मक अतिरिक्त आयाम प्रदान गर्ने मात्रै हो । (२०६६, पृ. १७२)

माथिका तीन जना नेपाली नाट्यचिन्तनले नाटकलाई विशुद्ध साहित्यिक विधाको सिर्जनामात्र भन्दैनन् । उनीहरूले यस विधालाई साहित्यिक उपविधासँगै कला र समाजसँग पनि जोडेर हेरेका छन् । त्रिपाठीले नाटकलाई अन्य विधासँग तुल्यरूपमा चिनाएका छन् भने शर्मा र उपाध्यायले यसका तत्त्वपरक शास्त्रीय मूल्यलाई पनि आफ्ना नाट्य चिन्तनमा समेटेका छन् । सरसरती हेर्दा नाट्य लेखन

र प्रदर्शनका माध्यमबाट यस कार्यका पछाडि मानवमा अन्तर्निर्हित अनुकरणात्मक प्रवृत्ति मूल कारक हुने पक्ष बुझिन आउँछ । नाटक एकातर्फ भाषिक प्रकार्य र अर्कातर्फ अनुकरणात्मक प्रकार्य हो र समग्रमा दुवै हो भन्ने कुरा बुझिन आउँछ । माथिका जस्ता केही चिन्तन अनुचिन्तनको सरसरती अन्वेषण गर्ने हो भने पूर्वीय नाट्य परम्परामा नेपाली नाट्य चिन्तन परम्परा पनि सम्पन्न छ । नेपाली नाट्य सिर्जन परम्परा पनि त्यति कमजोर छैन ।

पाश्चात्य चिन्तन एवम् सिर्जन परम्परा

पाश्चात्य नाट्य सिर्जन एवम् चिन्तन परम्परा ग्रीसबाट शुभारम्भ भएको पाइन्छ । आजसम्म सयौं इतिहासकारहरूले पश्चिमी नाटकको जन्मभूमि ग्रीसलाई नै मानेका छन् । पछिल्लो अन्वेषणबाट त्यस परम्पराको केही खण्डन गर्दै नाट्यकला अन्य विधा र कलाजस्तै इजिप्टबाट ग्रिस पुगेको ठहर गरिएको छ । इजिप्टका प्राचीनतम नाटक धर्ममा आधारित कथामा तयार भएका हुन्थे भनिन्छ र यस्ता नाटकमध्येको पहिलो नाटक अविदाँस वा ओसिरिस मानिन्छ ।

पाश्चात्य साहित्यका ग्रिसेली विद्वान् एरिस्टोटलका प्रयासबाट नाट्य चिन्तनको आरम्भ भएका विषयमा प्रायः नाट्यसमीक्षकहरू सहमत छन् । एरिस्टोटलले दुःखान्तको परिचय दिने सन्दर्भमा नाटक वर्णनात्मक नभएर अभिनयात्मक हुनुपर्छ भन्ने विचार प्रकट गरेका छन् । उनलाई पश्चिमाहरू आदर्श नाट्यचिन्तक मान्दछन् । ग्रिसेली नाटकको जन्म दिओन्युसस देवताको मन्दिरमा गाइने समूह गान वा कोरसबाटै भएको पाइन्छ । यस्तो समूहगानमा आदर्श एवम् प्रबुद्ध दर्शकको व्यक्तित्व र समीक्षातत्त्व पनि रहेको मानिएको छ (त्रिपाठी, २०६५, पृ. ५४) । एरिस्टोटलले यस्ता समूहगानलाई पूर्व र उत्तर गरी विभाजन गरेका थिए । एरिस्टोतलले ती नाटकको अनुगमनबाट छवटा चारित्रिक तत्त्व अगाडि सारेका थिए । ती तत्त्वहरू भद्रता, औचित्य, जीवनअनुरूपता, एकरूपता, सम्भाव्यता र अनुकृतिमूलक हुन् (त्रिपाठी, २०६५, पृ ५४ मा उद्धृत) । यस आधारमा एरिस्टोटलीय चिन्तनलाई पश्चिमी जगत्मा विशेष मानिन्छ ।

पश्चिमी नााट्यसमीक्षक निकोलका अनुसार नाटकले अभिनयकर्ताका माध्यमबाट जीवनसम्बन्धी चिन्तन प्रस्तुत गर्न समर्थ अभिव्यक्तिका रूपमा सुन्न, कार्यव्यापार हेर्न एकत्रित भएका प्रेक्षकहरूका निम्ति चाख लाग्दो ढङ्गले प्रस्तुत गर्ने माध्यम बनेर प्रकट हुन्छ (सन् १९३१, पृ. ३५) । त्यसरी नै नाटक रङ्गमञ्चमा अभिनयका निम्ति तयार पारिएको त्यस्तो गद्यात्मक वा पद्यात्मक रचना हो जसमा संवाद तथा कार्यव्यापारका माध्यमबाट एउटा कथा प्रस्तुत गरिन्छ जुन वास्तविक पनि हुन्छ र यथार्थ जीवनमा जस्तै हाव, भाव, वेश, भूषा र दृश्यले भरिएको सचना विशेष हो भनेर अक्सफोर्ड डिक्सनरी अफ इङ्ग्लिस (सन् २०१०, पृ. ६४०) मा

चिनाइएको छ । त्यसैगरी द न्यू इन्साइक्लोपिडिया अफ ब्रिटानिकामा संस्कृत मूलका नाटक वा नाट्य शब्दले नट कर्मको अर्थ सम्प्रेषण गरेझैं ग्रिसेली मूलका 'ड्रामा' शब्दले गरिएको कर्म वा सम्पन्न कार्य भन्ने अर्थ प्रकट गर्ने कुरा (सन् १९९९, पृ. ९९०) उल्लेख गरिएको छ । कोशीय दृष्टिले यी दुवै कथनमा शब्दान्तर रहेर पनि भाव साम्य देखिन्छ । वास्तवमा नाटक वा ड्रामा शब्दले लोकजीवनमा सम्पादित यथार्थपरक कर्म अथवा कार्यलाई रङ्गमञ्चमार्फत् दर्शकसमक्ष प्रस्तुत गरिने क्रियाकलापलाई प्रस्तुत गर्ने नै हो ।

जर्ज फ्रिडले र जोन ए. रिब्सले हिस्ट्री अफ द थिएटर कृतिमा दिएको सूचनाअनुसार इजिप्टमा परापूर्व कालमा अनेक प्रकारका नाट्यचक्र विकसित थिए । त्यस्ता चक्रहरू पिरामिड टेक्सस, कोरोनेसन फेस्टिबल, प्लेज, पैसन प्लेज, मेडिसनल प्लेज आदि थिए । यस्ता नाटकका कथावस्तुहरू ३२०० इसापूर्वका मानिएका छन् तर पिरामिड टेक्ससका कथा चाहिँ ४००० इसापूर्वसम्मका हुन् भन्ने पुरातात्त्विक प्रमाण जुटेका छन् । यी केही पुष्ट एवम् अपुष्ट इतिहासका आधारबाट नाटकको प्राचीनताको अनुमान गर्न सकिन्छ तर यस पक्षको यहाँ सङ्केत मात्र गर्न सकिएको छ ।

पाश्चात्य साहित्यमा अरस्तुको दुःखान्तको चेतनाको विवेचना गरिएको अरस्तुको काव्यशास्त्र र ए निकोलको इन्ट्रोडक्सन टु ड्रामेटिक थियोरी जस्ता कृतिमा नाट्यशास्त्रको परम्परा स्थापित र विकसित बन्दै आएको पाइन्छ । ग्रिसेली नाट्याचार्य एस्टिोटलका अनुसार आरम्भमा मानिसले सम्पूण कुरा अनुकरणबाट नै सिक्छ र यसै अनुकरणबाट प्राप्त आनन्द विशिष्ट सावर्वभौमिक हुन्छ । उनले यो कुरा एरिस्टोटल्स थिओरी अफ पोइट्री अफ फाइन आर्ट (अ.४. पृ.१५) ग्रन्थमा अनुकरणको महत्त्व दर्शाएका छन् । एरिस्टोटलले समग्र काव्य र कलाका प्रकारहरूलाई प्रकृतिकै अनुकरण मानेका छन् ।

तुलनात्मक दृष्टिले हेर्दा पूर्वीय आचार्यहरूले पनि नाटकलाई जीवनको अनुकरण नै मानेका छन् । प्राचीन आचार्य भरतले नाट्य लोकवृत्तको अनुकर ण हो भनेर नाट्यशास्त्र मा उल्लेख गरेका छन् (१ : ११३) । त्यस्तै अर्का आचार्य धननञ्जयले पनि नाटकलाई अवस्थाकै अनुकृति हो भनेका छन् । मूलतः नाटक लोकव्यवहारको अनुक्रिया हो र यो रङ्मञ्चमा प्रस्तुत गरिन्छ । त्यस्तो प्रस्तुतिलाई नै अनुकरण भनेर चिनाउन सकिन्छ ।

पूर्वीय आचार्य विश्वनाथले अवस्थाको अनुकरण र अभिनयलाई साहित्य दर्पण कृतिमा नाटक भनेका छन् (७ : २) । यति भएर पनि अनुकरण र अभिनय उस्तै हुँदा पनि दुवैमा सूक्ष्म भेद रहेको हुन्छ । अनुकरण कोरा नक्कल मात्र हो भने अभिनय अभिनेताको प्रतिभाको भूमिकासहितको प्रस्तुति हो । नाटकका

अनुकर्ताले अनुकरण मात्र गरिहँदा प्रेक्षकको उपस्थिति आवश्यक पर्दैन तर अभिनयका सन्दर्भमा भने प्रेक्षकको समेत आवश्यकता रहन्छ । त्यसैले नाटकको उत्पत्तिका सम्बन्धमा निरूपण गरिहँदा अनुकरणबाट अभिनयको र अभिनयबाट नाटकको उत्पत्ति भएको हो भन्ने कुरा पूर्व र पश्चिम दुवैतिरका नाट्यचिन्तनबाट स्पष्ट हुन्छ । यसबाट नाटकको मूल स्रोत अनुकरण हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । पाश्चात्य नाट्याचार्यहरूका विचारमा संस्कृत भाषाका नाटक नृत्यबाट र पश्चिमी नाटक समूह गीतबाट आविर्भाव भएको कुरा प्रकटमा आएको छ तर नाटक नृत्य मात्र अथवा गीतबाट मात्रै नभएर अभिनयका क्रममा दुवैको सहकार्यबाट आविर्भाव भएको हो भन्ने बुझिन्छ ।

पाश्चात्य आधुनिक नाट्य चिन्तक रिन्वे वीरपूजक र पिसेल पुतली नृत्य एवं छाया नाटकबाट भएको मान्दछन् । केही पाश्चात्य विद्वान्हरू पश्चिमी नाटक मई महिनामा आयोजना गरिने मेपोल नृत्यबाट र भारतीय नाटक इन्द्रध्वजोत्सवबाट आविर्भाव भएको ठान्दछन् । यसका विपरीत भारतीय विद्वान् बलदेव उपाध्याय उपर्युक्त अभिमतप्रति असहमत रहँदै भरतमुनिलले भनेअनुसार नाटकको उत्पत्ति वेदबाटै भएको हो भन्ने कुरा संस्कृत साहित्यको इतिहास (सन् १९५८, पृ. ४०९–४१५) अगाडि सार्छन् । पाश्चात्य क्षितिजमा झैं इतिहासचेत र व्यक्तिचेतको अभाव भएका कारण पूर्वीय नाटक र नाटककारको प्राचीन इतिहास प्रकटमा आउन सकेकै छैन ।

ग्रीसमा इसापूर्व छैटौं शताब्दीमा नाटकको जन्म भइसकेको, इजिप्टमा ओरिसिसका सम्मानमा गरिने उत्सवका आधारमा ग्रिसेलीहरूले एटिकामा वसन्त ऋतुको आगमनको अवसरमा आफ्ना स्थानीय देवता डायोनिससको सम्मानका धार्मिक उत्सवको आयोजना गर्ने परम्परादेखि नाटकको आरम्भ भयो । त्यस उत्सवमा प्रस्तुत गरिने पुरोहितका सामूहिक नृत्य र गायनको आयोजना प्रारम्भिक नाटक मानिन्छन् । डायोनिसस देवराज दियोनिससका पुत्र मानिन्थे र उनी वनस्पति, अन्न र मदिराका देवताका रूपमा पुजिन्थे । उनका सम्मानमा गाइने गीतलाई ग्रिसेलीहरू 'डिथिऱ्याम्ब' भन्ने गर्थे । यसै ग्रिक ट्र्याजडी (पृ. १) अनुसार डिथिऱ्याम्बबाट ग्रिसमा दुःखान्त र सुखान्त तथा प्रहसनको पनि जन्म भएको हो भन्ने मानिन्छ । यस डिथिऱ्याम्बलाई स्तुतिका रूपमा लिने गरिन्थ्यो । इसापूर्व सातौं शताब्दीतिर एरियन नामक व्यक्तिले यस स्तुतिलाई कलात्मक रूप दिनाले यसमा संवादात्मकता र अभिनयात्मकताको समेत प्रवेश गराएका कारण नाटकले समेत पृष्ठभूमि प्राप्त गरेको मानिन्छ । यसैलाई नाटकको पृष्ठभूमि मान्दा इसापूर्व ५३० मा स्थेसपिसले समूह गान गाउने गायकमण्डलीका समानान्तर एक पात्रको समेत सृजना गरेर प्लेरिट शीर्षकमा नाटक सृजना गरेको र त्यस नाटकको प्रस्तुति गरेको तथ्य

फेला पर्दछ । समय क्रममा एथेन्समा नाट्यप्रतियोगिता भएको र थेस्पिसपछि प्राटिनसले व्यङ्ग्य नाट्य सृजनाको परम्परा आरम्भ गरेपछि नाटक प्रतियोगिताको आयोजना हुने, सहभागी बन्ने र नाटककारहरूले दुःखान्तपूर्णताका साथै एक व्यङ्ग्य नाटक पनि अनिवार्य रूपमा प्रस्तुत गर्नुपर्ने परम्पराको आरम्भ भएको पाइन्छ ।

प्रोटिनसपछिको समयमा नाटककार एस्किलसको उपस्थिति देखिएको छ । एस्किलसले दुःखान्त (त्राइगोइया) मा दोस्रो प्रकारको पात्र पनि समावेश गरे । उनीपछि सोफोक्लिजले तेस्रो पात्रसमेत थपेर दुःखान्त नाटकलाई पूर्णता प्रदान गरे । एस्किलस र सोफोक्लिजका साथै युरिपाइडिजले दुःखान्त नाट्य सृजनालाई उच्च गरिमा प्रदान गरेको इतिहास छ (उपाध्याय, २०५५, पृ.३५६) । यी तीनजना नाटककारहरू ग्रिसका उच्च दुःखान्तकारका रूपमा चिनिन्छन् ।

पश्चिममा सुखान्त नाटककार र हास्यव्यङ्ग्यात्मक नाटक (प्रहसन) का सर्जकका रूपमा एरिस्टोफेन चिनिन्छन् । एरिस्टोफेनपछि मेनेन्दारले पनि नयाँ सुखान्त वा हास्यव्यङ्ग्यात्मक नाटकको सृजना गरेको इतिहास छ । पश्चिममा रोमनहरूको उदयपछि पाश्चात्य नाट्यकलाले रोममा विकासको आधार पायो । रोममा सुखान्त नाट्यसृजनाको परम्परा कायम थियो र दुःखान्त लेखन चाहिँ ग्रिसेली दुःखान्तको प्रेरणाबाट विकास भयो । ग्रिसेलीहरूले रङ्गमञ्च खुला थियो तर रोमवासीहरूले ईसाको पहिलो शताब्दीमा बन्द रङ्गमञ्चको परम्परा आरम्भ गरे । रोमको प्राचीन परिष्कारवादी सुखान्तकारमा टेन्स र प्लाटस मुख्य स्रष्टा थिए भने दुःखान्तका सन्दर्भमा भने सेनेका प्रमुख स्रष्टा थिए ।

ग्रीस र रोममा नाटक प्रचलित रहेको यो युग परिष्कारवादी युग थियो । यस युगको समाप्तिपछि युरोपमा मध्य युगको आरम्भ भएपछि भने इसाइ पादरीहरूको विरोधबाट नाट्यकलाका विकासमा व्यवधान आयो । यसलाई अन्धकारकै युग मानियो तर मध्ययुगकै उत्तरार्धमा अर्थात् इसाको दशौँ शताब्दीको उत्तरार्धपछि नाट्यकलाको उत्थानमा पादरीहरू नै सक्रिय बने पश्चिमी जगत्मा इसाको तेह्रौँ शताब्दीमा फिस्ट अफ कोरप्स क्रिसटको स्थापना भयो र बाइबललाई आधार स्रोत बनाएर धार्मिक नाटक लेखिने र खेलिने परम्परा आरम्भ भयो । यस क्रममा प्यासन प्ले, मिस्ट्री प्ले, मिराकल प्ले र मोरालिटी प्लेजस्ता नाटकहरू पनि प्रचलनमा आए । त्यस्तै युरोपीय पुनर्जागरण काल युरोपेली नाट्यकलाका निम्ति स्वर्णयुगका रूपमा लिइन्छ । यस कालखण्डका इङल्यान्ड र स्पेनका नाटकका क्षेत्रमा निकै राम्ररी उन्नति भयो । इङ्ल्याण्डमा क्रिस्टोफर मार्लो, बेनजोनसन र सेक्सपियर सर्वप्रमुख स्रष्टा थिए । उनीहरू विश्वनाट्य साहित्यकै महत्तम प्रतिभाहरूमध्ये गनिन्थे । यीमध्ये सेक्सपियरले दुःखान्तका साथै सुखान्तको पनि

सृजना गरेका छन् । उनका दुःखान्तहरूमा ह्यामलेट, ओथेलो, किङ्लियर, म्याक्वेथ पहिलो व्यक्तित्त्व मानिन्छन् र सुखान्तहरूमा द कमेडी अफ एरर्स, द मर्चेन्ट अफ भेनिस, द टेम्पेस्ट आदि प्रमुख कृति हुन् ।

महान् नाट्यशिल्पी सेक्पपियरले विभिन्न ३७ ओटा नाटक सिर्जना गरेको पाइन्छ । स्पेनमा जुवान वेल एन सिनाको एङ्लोग्लासको नाट्य लेखन लेखन पुनर्जागरण कालमा निकै विकसित भयो । वार्तो लामे दे तोरेस नाहोरो गिल दित्सेन्ते, लोप दे रूएदा, लोप फेलिक्स दे वेगा, पेट्रो काल्डेरान देदेला वार्का आदि अनेकौं नाटककारहरूले नाटक सृजना गरे । तिनमा २२०० जति नाटक नाटक लेख्ने लोप दे वेगा अद्बितीय प्रतिभा भएको बुझिन्छ । उनको योगदान सुखान्त नाट्यसृजनाका क्षेत्रमा व्यापक रहेको छ । उल पेरो डेल होर्टेलोना, म्याड्रिड स्टिल आदि, उनका चर्चित नाटक हुन् । उनीपछि काल्डेरान विशिष्ट नाटककारका रूपमा देखिन्छन् । कालडा विशिष्ट देखिन्छन् । काल्डेरान सुखान्त र दुःखान्त दुवै किसिमका नाट्य स्रष्टा थिए । इल मेयर, मोन्स्ट्रो डेल मुन्डो लस सेलेस, ए सेक्रेटो ए ग्रावियो सेक्रेटो बेगान्जा उनका उल्लेख्य नाट्यकृति हुन् ।

ईसाको सत्रौं शताब्दी नवशास्त्रीयतावादी युग थियो । यस नवशास्त्रीयतावादी नाट्यधाराका प्रवर्तन र विकासका क्रममा फ्रान्सको भूमिका अग्रणी रहेको पाइन्छ । यस युगमा फ्रान्समा कोर्नियल, मोलिए, द टेसिनजस्ता विश्वमा ख्याति कमाउने नाटकहरू जन्मायो । कोर्नियल दुःखान्तपूर्ण सुखान्तका सर्जकका रूपमा चर्चित बने । मोलिए विशिष्ट सुखान्तकारका रूपमा ख्यातिप्राप्त स्रष्टा बनेका छन् । डन जुआँ, केजुअस र बुर्जुआ रइस उनका मुख्य नाटक हुन् । ज्या रेसिन नवपरिष्कारवादी धाराका सर्वोच्च दुःखान्तकार हुन् । उनका मुख्य दुःखान्त एन्ड्रोमाकी, ब्रितान्निकस, फेद्रे आदि कृतिहरू चर्चित रहेका छन् (उपाध्याय, २०५५, पृ.३५७-३५८) ।

ईसाको सोह्रौं शताब्दीतिर जर्मनीमा अनेको सुखान्त नाटक सृजना भए । यिनमा प्रमुख सुखान्त नाटक सर्जकमा ह्यान्स रोजेन्लुट र हेन्स फोल्ज बढी चर्चित थिए । अठारौं शताब्दीमा जर्मनीमा स्वच्छन्दतावादी नाट्य प्रवृत्तिको आरम्भ भयो । यसको प्रभाव संसारका अरू क्षेत्रमा पनि विस्तारित बन्यो । यस परम्पराका प्रमुख नाटककार लेसिङ्ग (गोट होल्ड ए फ्रम लेसिङ्ग), सिलर (जोहान क्रिस्टोफर फ्रेडरिक भोन सिलर) र गेटे (जोहान उल्फ ग्याङ्ग भान गेटे) थिए । यथार्थवादी चिन्तनले प्रभाव पार्ने नाटकका क्षेत्रमा क्रमशः यथार्थवादी रङ्गमञ्चको स्थापना हुन थाल्दछ । यस कार्यमा नर्वेका नाटककार हेनरिक इब्सनको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको पाइन्छ । बौद्धिक तथा नारीवादी किसिमका लेखक इब्सनले समस्यामूलक यथार्थवादी नाटकको आरम्भ गरेर युरोपेली नाटक परम्परामा महत्त्वपूर्ण मोड ल्याएका छन् । उनले सुखान्त तथा दुःखान्त दुवै किसिमका नाटक सृजना गरेका

छन् । पुतलीघर (सन् १८७९) भुतहरू (सन् १८८२) इब्सनका प्रख्यात नाटकहरू हुन् । यिनका हेड्डा गेब्लर, कुशल शिल्पी आदि पनि निकै चर्चित नाटक हुन् । इब्सनका समकालीन नाटककारहरूमा स्विडेनका प्रयोगवादी अगस्ट स्ट्रिन्वर्ग पनि चर्चित थिए । यसै समयतिर रूसी नाट्यप्रतिभा चेखब, अस्ट्रोब्स्की, म्याक्सिम गोर्की, टल्स्टाय आदिको योगदान व्यापक रहेको छ । गोर्कीका आरामप्रिय नागरिक (सन् १९०२), भूमिगत बूढो (सन् १९०२), जस्ता नाटक ख्याति प्राप्त रहेका छन् ।

पश्चिमी जगत्मा यथार्थवादी नाटक सृजनाको समयमा यसकै एक उपधाराका रूपमा प्रकृतवादी नाटक परम्परा पनि देखा पर्‍यो । फ्रान्सेली आख्यानकार एमिल जोलाले प्रकतिवादी नाटक सृजनाको आन्दोलनको प्रवर्तन गरेका थिए । यस उपधाराका नाटक सृजनामा जर्मनीका होब्बेल, रुसका चेखब, गोर्की र टल्स्टाय नर्वेका इब्सन, स्विडेनका स्ट्रिन्डवर्ग, अमेरिकाका युजिन ओ निल आदि धेरै नाटककारले योगदान दिएका छन् । इब्सेनले स्थापना गरेको परम्पराको बौद्धिक यथार्थका विशिष्ट नाटककारका रूपमा अङ्ग्रेजी भाषाका नाट्यस्रष्टा जर्ज बनार्ड शा तथा जोन गाल्सवर्दीहरूको विशिष्ट योगदान रहेको छ । बनार्ड शाले बहुल चेतनाका साथ प्रशस्तै नाटक लेखेका छन् । उनका अतिप्रसिद्ध नाटक आर्म्स एन्ड द म्यान (सन् १८९४) र म्यान एन्ड सुपर म्यान (सन् १९०३) हुन् । गार्ल्सवदीका मुख्य नाटकहरूमा सिल्ल्भर बक्स (सन्१९०६), स्ट्राइफ (सन् १९०९) र जस्टिस (सन् १९१०) आदि प्रमुख नाटक हुन् । यथार्थवादी तथा प्रकृतवादी नाट्यधाराको प्रतिक्रियाका रूपमा प्रतीकवादी एवं अभिव्यञ्जनावादी आन्दोलन देखा पर्‍यो । प्रतीकवादी नाटककारका रूपमा बेलजियमका नाटककार मेटर लिङ्कको नाम पनि निकै चर्चामा आएको छ । उनका प्रमुख नाटकहरूमा ला इनट्रुज (सन् १८८०), लेस एवेयुजिन्स (सन् १८९०) ला इन्टेरियुर आदि विशिष्ट मानिन्छन् । मेटरलिङ्कले प्रतीकवादी शैलीमा गतिहीन तथा कार्यव्यापारहीन नाटकको प्रवर्तन गरेका थिए र यसको प्रभाव संसारका अरू देशका नाटककारमा पनि परेको थियो ।

रसियाली नाट्यप्रतिभा आन्द्रेभको नाम पनि प्रतीकवादी नाटककारहरूको प्रयोगसँग विशेष रूपमा गाँसिएको छ । चेर्नियोभ्स्की (सन् १९०८) अन्फिसा (सन् १९०९), सोयाकी वाल्स (सन् १९१४) आदि उनका विशिष्ट नाटक हुन् बिसौं शताब्दीको पहिलो चरणमा जर्मनीमा अभिव्यञ्जनावादी नाट्य सृजनाको आन्दोलन नै देखा परेको थियो । यसको प्रभाव विश्वस्तरमै विस्तारित भयो । अभिव्यञ्जनावादी नाट्यचिन्तनको पहिलो पप्रयोग जर्मनेली नाटककार वेडेकान्ड र स्विडेनका चर्चित नाटककार स्ट्रिन्डवर्गले गरिसकेका थिए । स्ट्रिन्टवर्गको एट ड्रोम स्पेल (सन् १९०१) अभिव्यञ्जनावादी नाट्यचिन्तनको प्रथम प्रेरक हो भनिन्छ । यस किसिमको नाट्यधारा बर्लिनमा सन् १९११ मा आन्दोलनकै रूपमा देखा पर्‍यो ।

यसले सन् १०२४ सम्म आइपुग्दा निकै विकास र विस्तार पनि पायो ।

पहिलो विश्वयुद्धको अन्तपछि यथार्थवादको प्रवृत्ति दुर्बल बन्दै गयो । यसै क्रममा पाश्चात्य साहित्यका दादावाद, घनत्ववाद, घनत्ववाद, भविष्यवाद, अतियथार्थवादजस्ता अनेक नवप्रयोगहरू देखिए । विवश्वयुद्धले मानवजीवनमा पीडा र भयजस्ता अनेक मूल्यसङ्कट पनि देखियो । यसै क्रममा साहित्यमा अस्तित्ववादी चिन्तनले पनि प्रवेश गर्दै समृद्धिको अवसर पायो । क्रमशः अस्तित्त्ववादी नाट्यधाराका प्रादुर्भाव भयो र यसमा फ्रान्सेली चिन्तन चिन्तक तथा आख्यानकार ज्यापल सार्त्र तथा ज्याँ एनाउलको योगदान निकै प्रभावकारी देखियो । सार्त्रका प्रमुख नाटकहरू लेस माउसेज (सन् १९४३), हुस क्लोस (सन् १९४४) र सेपल्चर (इ १९४६) पनि उल्लेख्य रहेका छन् । एनाउलका प्रमुख नाटकहरूमा ले हर्मिन (सन् १९३१), डे वाल डिस बोलियर्स (सन् १९३३), ए वेह उन प्रिज्नर (सन् १९३४) तथा बेकेट पनि हुन् । प्रयोगकै क्रममा जर्मनेली नाटककार बर्टाल्ट ब्रैख्तले सन् १९३१ मा स्थापित गरेको महाकाव्यात्मक रङ्गमञ्चको चर्चा गरे । ब्रेख्त कवि, निर्देशक र नाटकका स्रष्टा पनि थिए । उनले रङ्गमञ्चीय अध्ययन र अनुभवसमेतका आधारमा महाकाव्यात्मक रङ्गमञ्चको पनि आविस्कार गरेको देखिन्छ । ब्रेख्तका मुख्य नाटकहरूमा आमा साहस, सेजुआकी असल स्वास्नी मान्छे, ककेससका खरीका घेरा, ग्यालेलियोको जीवन आदि हुन् । फ्रान्सेली नाटककार स्यामुएल बेकेटको अग्रसरतामा सन् १९५२ मा विसङ्गत नाट्यमञ्चको स्थापना भयो । र नाट्यजगत्मा फरक महत्त्वपूर्ण आयाम थपियो । यस प्रकारको नाट्यमञ्चसँग आल्वर्ट कामु, इयानेस्को, एडामोब आदि अरू पनि जोडिन आइपुगे । यस धाराका प्रमुख नाटककार नाटक गोदोको प्रतीक्षा (सन् १९५२) हो । उनका अन्य चर्चित नाटक खेल (सन् १९५६), क्याम्प्सको अन्तिम टेप (सन् १९५८) एम्बर्स (सन् १९५९) आदि रहेका छन् । बीसौ शताब्दीमा अमेरिकाली नाट्यप्रतिभाहरूले पनि महत्त्वपूर्ण योगदान दिएका छन् । साथै विश्वव्यापी प्रतिष्ठा पाएका छन् । युजिन ओ निल, टेनेसी विलियम, आर्थर मिलर आदि नाटककारहरू यस किसिमका प्रतिभा हुन् । युजिन ओनिल चाहिँ प्रयोगवादी नाटककार हुन् । उनले सुखान्त नाट्यक्षेत्रमा पनि विशिष्ट योगदान गरेका छन् । उनका नाटकहरूमा लाजारस लाफाड द हेयरी एप (सन् १९२२) माउर्निङ्ग विकम्स एलेक्ट्रा (सन् १९३१) आदि प्रमुख कृति हुन् । यस क्रममा टेनेसी विलियम्स प्रख्यात नाटकहरू हुन् स्ट्रिटकार नेम्ड डिजायर (सन् १९४७) समर एन्ड स्मोक (सन् १९४८) क्याट अन् अ हट टिन रूफ (सन् १९५५) । अल माइ सन्स (सन् १९४७) र डेथ अफ अ सेल्सम्यान (सन् १९४७) आर्थर मिलरका प्रख्यात नाटक हुन् । बीसौं शताब्दीका चर्चित नाटककारहरूमा स्पेनका गार्सिया लोर्काको नाम पनि अविस्मरणीय छ ।

उनका प्रमुख नाटकमध्ये रक्त परिणय (सन् १९३३) येर्मा (सन् १०३४) बनार्ड एल्माको घर (सन् १९३५) उल्लेख्य रहेका छन् । पश्चिमी नाटकको यस्तो विकास प्रवाहका सबै विधा विषय यहाँ चर्चा गरेर साध्य छैन । यहाँ केही पश्चिमी नाट्यचिन्तनलार्य अगाडि सार्नु सान्दर्भिक होला ।

एरिस्टोटलका अनुसार : क) 'कुनै गम्भीर एवम् स्वयम्मा पूर्ण एवम् सुनिश्चित आकारको कार्यको अनुकृति नाटक हो ।' ख) 'नाटकले जीवनको अनुकरण गर्दछ र यो वर्णनात्मक नभएर अभिनेयात्मक हुन्छ ।' ग) नाटक (दुःखान्त) निश्चित आयाम भएको त्यस्तो स्वतःपूर्ण रचना हो, जुन विभिन्न प्रकारका अलङ्करणहरूले सुशोभित भई सम्भाषणका रूपमा अभिव्यक्त हुन्छ र अभिनयका माध्यमले प्रस्तुत भई त्रास र करूणाद्वारा मनका विकारहरूलाई विरेचन गर्दछ ।

जोन ड्राइडेनका अनुसार : नाटक (दुःखान्त) स्वयम्मा पूर्ण, महान् र सम्भाव्य कार्यव्यापारको त्यस्तो अनुकरण हो, जसले अभिनयद्वारा मनका त्रास, करुणा आदि भावहरूको परिष्करण गर्दछ ।

एम.एच. अब्राहमका अनुसार : नाटक रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्नका निम्ति तयार पारिएको ससङ्गठित साहित्य हो । यसमा अभिनेताहरू चरित्रको भूमिका निर्वाह गर्दै अभिनय गर्दछन् र लिखित संवाद वाचन गर्दछन् ।

भिक्टर ह्युगोका अनुसार : 'नाटक प्रकृति प्रतिविम्बित हुने दर्पण हो ।'

ए निकोलका अनुसार : क) दर्शकहरूका अभिरुचि उत्पन्न हुने गरी अभिनेताद्वारा अभिनित जीवनको अभिव्यञ्जनालाई नाटक भनिन्छ । ख) नाटक अभिनेताहरूका माध्यमले जीवनसम्बन्धी विचारहरूलाई अभिव्यक्त गर्ने कला हो ।

नाटकको विकास परिभाषा वा चिन्तनहरूको विकासले मात्र हुने होइन । मूल विकासको काम नाटकको सिर्जन परम्पराले गर्दछ । पूर्वमा संवृद्ध संस्कृत नाट्य परम्परासँगै संस्कृत भाषाबाट विकसित हिन्दी, नेपाली, मैथिली, अवधी, भोजपुरीलगायतका भाषामा अनेक नाटक रचना भएका छन् । त्यसरी नै पाश्चात्य चिन्तनका जगमा अनेक भाषामा अनेक साहित्य रचना भएका छन् । ती समग्र पक्षको अवलोकनबाट नाट्य सिद्धान्त र आधुनिक चिन्तनहरू बन्न आवश्यक छ । आजको शोध सैद्धान्तिक भन्दा बढी प्रायोगिक मार्गमा रहेकाले यस्ता अनेक पक्षमा विमर्श गर्न बाँकी नै छ ।

सरसरती हेर्दा प्राचीन पश्चिमी जगत्मा दुःखान्तको महत्त्व छ । पूर्वीय नाट्य चिन्तन परम्परामा सुखान्तको महत्त्व छ । आज भने पूर्व र पश्चिमका ज्ञान गङ्गाहरू एकै प्रवाहमा बग्न थालेका छन् । नयाँ नयाँ रङ्गमञ्चहरू विकास भइसकेका छन् । यस अर्थमा नाटकको सैद्धान्तिक विमर्श पनि क्रमशः परिवर्तनका क्रममा छ ।

नाट्यविधाका तत्त्वहरू

नाट्यविधा भाषामै प्रस्तुत हुने, अन्य विधाका तत्त्वहरू गर्भित गर्न सक्ने भए पनि यसलाई साहित्यका अन्य विधाबाट अलग्याउने मूल आधार भनेको यसको रङ्गमञ्चीय स्वरूप हो । यस विधाको सिर्जनालाई रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्नुपर्ने भएको हुँदा मूलत स्थितिको अनुकरण मात्र नभई कार्यहरूको अनुकरण गरिएको हुन्छ र त्यसलाई समाख्यानात्मक शैलीमा प्रस्तुत नगरी संवादात्मक शैलीमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । नाटकको विधागत स्वरूप भनेकै यसमा अन्तर्निहित समाख्यानको संवादात्मक र हावभावपूर्ण अभिनय वा अभिनेय गुण हो ।

पाठ्य नाटकको सिर्जना र विमर्शको प्रचलन भए पनि, बौद्धिक विमर्शका लागि नाटक पढिए पनि अभिनेय सामर्थ्यका अभावमा नाटक पूर्ण नाटक हुन सक्दैन, त्यो नाटक नाटकजस्तो अनाटक बन्न पुग्छ । संवादात्मक आख्यान वा निबन्धजस्तो बनिदिन्छ । यसैले नाटकलाई साहित्यका अरू विधाहरूबाट छुट्याउनका निम्ति यसलाई अभिनेय सामर्थ्यको साहित्यका रूपमा चिन्नु र चिनाउनु सान्दर्भिक हुन्छ ।

नाटकमा अन्य विधाका कतिपय तत्त्व पनि गर्भित हुन सक्छन् । काव्य महाकाव्यमा आख्यानतत्त्व र कवितातत्त्वको मिश्रण भएजस्तै नाटकमा साहित्यका अन्य तत्त्वका साथै कला क्षेत्रका तत्त्वहरू पनि गर्भित हुन सक्छन् । पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले नाटकको रचनामा वस्तु, नेता र रस जस्ता तीन प्रमुख तत्त्व रहने कुरामा जोड दिएका छन् । उनीहरूले नाटकका अन्य तत्त्वअन्तर्गत पाठ्य (नाट्योक्ति), गीत, वृत्ति, प्रवृत्ति (भाषा र आचरण), अलङ्कार, लक्षण, अभिनय र रङ्ग आदि तत्त्वहरूको चर्चा पनि गरेका छन् । यस चर्चामै नाटकले विविध तत्त्वलाई आफूमा गर्भित गर्ने आधार फेला पर्छ ।

पाश्चात्य काव्यशास्त्री अरस्तुले चाहिँ कथावस्तु, चरित्रचित्रण, विचार तत्त्व, पदावली (भाषा), दृश्यविधान र गीत जस्ता तत्त्वलाई नाटकका प्रमुख तत्त्व मानेका छन् । उनका परवर्ती चिन्तकले पनि यसै पक्षलाई महत्त्व दिएका छन् । पूर्वीय र पाश्चात्य नाटयशास्त्रीहरूले चर्चा गरेका कतिपय नाटयतत्त्व आधुनिक नाटकका निम्ति अपर्याप्त देखिए पनि धेरै तत्त्व आज पनि त्यत्तिकै सान्दर्भिक र नाट्यविधा सुहाउँदा नै देखिन्छन् । यसैले आधुनिक नाटकमा पनि कथावस्तु, चरित्र, सारवस्तु, परिवेश (र सेटिङ), नाटयोक्ति र संवादजस्ता तत्त्व अनिवार्य मानिन्छन् । यहाँ यी तत्त्वहरूको सङ्केत मात्र गरिएको हो । नाटकलाई रङ्गमञ्चसँग जोड्ने बित्तिकै साहित्य कलाका साथै ललितकलाका अनेक पक्ष पनि यस विधाका तत्त्वका रूपमा समाहित हुन्छन् ।

नाटक अभिनेताहरूका माध्यमले जीवन जगत्सम्बन्धी विचारहरूलाई

अभिव्यक्त गर्ने कला हो । नाटकसम्बन्धी पूर्वीय, पाश्चात्य तथा नेपाली विद्वान्हरूका परिभाषाबाट एउटा निश्चित अवधारणा बनाउन सकिन्छ । यी सबै परिभाषाका दृष्टिमा नाटक जीवन र जगत्का कार्यहरूको अनुकरण हो । यस विधाको सिर्जनाले अभिनयका माध्यमबाट दर्शक/भावक/प्रेक्षकमा विशिष्ट प्रभाव सम्प्रेषण गर्दछ । साहित्यिक र रङ्गमञ्चीय दुवै आधारलाई लिएर नाटकको विधागत स्वरूप निर्धारण गर्न सके मात्रै नाट्यविधाको साहित्यिक पक्षसँगै रङ्गमञ्चीय पक्ष पनि समेटिन सक्छ ।

निष्कर्ष

नाट्यसाहित्यको सिर्जन परम्परा लोकसिर्जन परम्परादेखि विकसित छ । यस विधाका विषयमा पूर्वीय चिन्तक भरतमुनि र पाश्चात्य चिन्तक एरिस्टोटलदेखिको चिन्तन परम्परा पनि त्यत्तिकै समृद्ध पाइन्छ । यस विधाका सन्दर्भमा लोकनाट्य एवम् नृत्य र खेल परम्परादेखि आधुनिक चलचित्रसम्मका बहुल पक्ष संयोजित छन् । यिनको चर्चा गर्ने चिन्तकपूर्व नाट्य सिर्जना गर्ने सर्जक र लोकसर्जकहरूका धारणा र विधागत स्वरूपका आधार पनि छन् । चिन्तकहरूले चिन्तन गर्दा सम्बन्धित विधाका सिर्जना हेरेर गर्ने हुँदा नाट्यसिर्जनाको क्रम कस्तो छ भन्ने कुराले पनि प्रभाव पार्छ । पूर्वीय नाट्यचिन्तन एवम् सिर्जन परम्परा संस्कृत भाषामा मात्र सीमित नभई यसबाट विकसित भाषाका साथै चाइनिज र जापानिज भषामा पनि देखिन्छ । यहाँ अन्य सिर्जन परम्पराका विषयमा नेपाली भाषामा विमर्श भइराखेका सन्दर्भमा जापानिज र चाइनिज भाषाको परम्परालाई विहङ्गम दृष्टि दिने प्रयासमात्र गरिएको छ । त्यस्तै नाट्य तत्त्वका विषयमा पनि सामान्य दृष्टि प्रक्षेप मात्र गरिएको छ । विश्वसाहित्यमा नाट्यविधा ओझेलमा पर्दै गएको र चलचित्रको विकास हुँदै गएका सन्दर्भमा महान् नाटकहरूको चलचित्रीकरण र महान् चलचित्रहरूको पाठ्य नाट्यायन पनि हुन आवश्यक देखिइरहेको छ ।

प्रमुख सन्दर्भ सामग्री

आप्टे, वामन शिवराम (सन् २०१६) संस्कृत - हिन्दी कोश. वाराणसी : चाखम्बा संस्कृत भवन

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५५). *दुःखान्त नाटकको सिर्जन परम्परा.* काठमाडौँ : ने.रा. प्र.प्र. ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५२). *नाटक र रङ्गमञ्च.* काठमाडौँ : रूमु प्रकाशन ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५५). *'नाटक'* (पृ.३४९-४६७. नेपाली साहित्य कोश ईश्वर वराल र अन्य (सम्पा.) नेराप्रप्र

उपाध्याय, बलदेव (सन् १९५८). *संस्कृत साहित्यको इतिहास.* काशी : काशी हिन्दू विश्वविद्यालय ।

कँडेल, देवीप्रसाद शर्मा (२०५८). *आधुनिक चीन र जापानको इतिहास.* काठमाडौँ : रत्नपुस्तक भण्डार ।

तानासर्मा (२०२९). *सम र समका कृति.* ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

त्रिपाठी, वासुदेव (२०६५). *पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा १* ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

त्रिपाठी, वासुदेव (२०६६). *साहित्य सिद्धान्त : शोध तथा सृजनविधि.* काठमाडौँ : पाठ्यसामग्री पसल ।

प्रधान, भिक्टर (२०५१).*चिनियाँ साहित्यको दिग्दर्शन*. काठमाडौं : नेपाल रजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान।

बर्मा, धीरेन्द्र (सन् १९८५).*हिन्दी साहित्यकोश भाग १*. वाराणसी : ज्ञानमण्डल लिमिटेड।

भरतमुनि (सन्. १९४३) *नाट्यशास्त्रं* (द्वितीय संस्क).केदारनाथ (सम्पा.). जयपुरम् : सत्यभामाभाइ पाण्डुरङ।

मल्ल, प्रचण्ड (२०३७). नेपाली रङ्गमञ्च. काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान।

मल्ल, विजय (२०३६). *नाटक एक चर्चा*. काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान।

विश्वनाथ (सन् २०१४). *साहित्यदर्पण*. वाराणसी : विद्याविलास प्रेस।

शर्मा, बालचन्द्र (२०१९). *नेपाली शब्दकोश*. काठमाडौं : रोयल नेपाल एकेडेमी।

श्रीवास्तव, श्याम गोयल (सन् १९५८) 'नाटक' (पृ.३१५-३३२)

हिन्दी साहित्यकोश. धीरेन्द्र वर्मा र अन्य (सम्पा.) वाराणसी : ज्ञानमण्डल

Aristotle (1974). *Poetics*. S. H. Butcher (Trans. in Inglish). Ebook. https://www.gutenberg.org/files/1974/1974-h/1974-h.htm

Dataller, R. (1938). DRAMA AND LIFE. London: Thomas Nelson and sons ltd.

Encyclopedia Britannica (1999). *The New Encyclopedia Britannica V.2*. (15th Ed.). US: Encyclopedia Britannica, Incorporated.

Esslim, M. (1976). An Anatomy of Drama. Us: Hill and Wang.

Stevenson, A. (2010). Oxford Dictionary Of English (Third Ed.). US: Oxford Univer sity Press.

Nicoll, A. (1931). *The Theory of Drama*. US: Thomas Y. Crowell Companyhttps:/ / books.google.com.np/books?id=hJwi AAAAMAAJ}, year={1931}

**

नेपाली नाटकको परम्परा र विकास

विनयकुमार शर्मा नेपाल

आरम्भ

श्रव्यकाव्यको आरम्भपछिको विधा नाटक हो भन्ने धेरै विद्वान्‌हरूको मत छ । हुन पनि भाषाको आरम्भभन्दा पहिले नै मानवले बोल्न नजान्दा नै पनि सङ्केतका रूपमा हात, खुट्टा, मुख, आँखाको हाउभाउबाट आफ्नो भावना व्यक्त गरे भनेर मान्नै पर्छ । मानव जन्मजात अनुकरणशील प्राणी हो । नृत्य र नाटक पनि अनुकरणकै एक रूप हो तर लेख्य रूपमा भने नाटक पूर्व र पश्चिम दुवै धरातलमा काव्य, महाकाव्य, गीतिकाव्य, श्रव्यकाव्यभन्दा पछाडि नै देखापर्छ ।

पूर्वीय साहित्य फाँटमा प्राचीनकालमै चीनमा नाटकको उदय भएको विश्वास गरिन्छ । ईपूं ५५१-४७८ तिरै कन्फ्यूसियसको समयमा चीनमा नाटक अभिनित भएको सङ्केत भेटिन्छ भने यसको परिष्कृत रूप ईपू. ५८० पछि भएको मानिन्छ । भारतवर्षमा पाणिनीको संस्कृतभाषाको सुसंस्कृत-व्याकरणको उद्‌भवकाल ईपू. ५०० अगाडि नै ईपू. ६०० तिर भएको देखिन्छ । हुन पनि हालसम्म प्राप्त सबैभन्दा पुरानो ठनिएको भासका पाँच एकाङ्की र नौ नाटकहरूको भाषा संस्कृतको पाणिनीय व्याकरणभन्दा अगाडिकै अपरिष्कृत संस्कृत भाषाको समयको हो भन्ने कुरामा कसैको मतभेद देखिन्न ।

विक्रम, शक, गुप्त, नन्द, शुद्रक र युधिष्ठिर आदि ज्ञात संवत्‌लाई मात्र जोड्दा पनि महाभारतकाल नै करिब बत्तीस सय वर्ष अगाडिको हो भन्ने स्पष्ट भएकै कुरा हो । संस्कृत भाषाको लगभग पाँच हजार वर्षको लामो कालखण्डका लिखित साक्ष्यका रूपमा सत्ययुगको शुक्रनीति र मनुस्मृति, त्रेताको रामायण र योग वाशिष्ठ अनि द्वापरका लेख्य वेद, अठार पुराण र उपपुराण, विभिन्न कालका ११८० उपनिषद् (हाल प्राप्त १८८), भास (ईपू. ६०० लगभग) देखि विक्रमको उन्डाइसौं शताब्दीका हाम्रा छविलाल सूरीसम्मका सयौं संस्कृत ग्रन्थलाई हेर्दा पनि नाटकको आरम्भ यही काल र समयमा भयो भनेर किटान गर्न सकिएको छैन । अझै भविष्यमा नयाँ तथ्य दिने पुराना ग्रन्थ नभेटिएलान् भनेर भन्न सकिने अवस्था पनि छैन ।

जे भए पनि अहिलेसम्म पूर्व र पश्चिम दुवैतिरका विद्वान्‌ले निरूपण गरेका

आधारमा वेद नै सर्वप्राचीन ग्रन्थ हो । वेदमा सूर्य, अग्नि, इन्द्र, मरुत्, उषाहरूको स्तुति गान, यम-यमी, पुरुरवा-उर्वसी आदिका कथन र उपकथन अनि वशिष्ठ-विश्वामित्र आदि अनेक ऋषि वा राजाहरूका आख्यान आदिमा नाटकका लागि आवश्यक तत्त्व गीत, संवाद, आख्यान र अभिनयको पाइनुको कारण नै नाटकलाई पञ्चम वेद भनिएको हुनुपर्छ र यसरी नाटकलाई पञ्चम वेद भनिनुका कारणले नाटक सर्वप्राचीन विधा हो भन्ने पनि बुझिन्छ ।

अर्कोतिर यजुर्वेदमा नटको उल्लेख पाइनु, रामायणकालमै रामका सामु लवकुशले हाउभाउसहित गीत गाएको प्रसङ्गले कथाका रूपमा प्रवेश पाउनुले पनि लेख्य नाट्यभन्दा धेरै पहिले मौखिक रूपमा गीतिकथा, गीतिकाव्यका रूपमा अभिनयका साथ मानवक्रीडाहरू प्रस्तुत भएको कथाहरू रामायण, महाभारतलगायत अन्य पुराण, उपपुराणहरूमा प्रसङ्ग आउनुबाट पनि नाटक सर्वप्राचीन विधा हो भन्ने कुराको प्रमाण मिल्दछ । ईपू. ६०० भन्दा अगाडिको भनेर मानिएको हरिवंश पुराणमा 'रम्भा भिसार' नाटक प्रदर्शनको सन्दर्भ भेटिनुले पनि यता नाटकको आरम्भ ईपू. ७०० भन्दा पनि अगाडि नै भएको हो भन्ने थप पुष्टि मिल्छ तर नाटकको सैद्धान्तिक शास्त्र भने अहिलेसम्म ईपू १०० का भरत मुनिको नाट्यशास्त्र पाइएको छ । यहाँ सिद्धान्तले सिर्जना जन्माउने होइन बरु सिर्जनाले सिद्धान्तको प्रतिपादन गर्छ भन्ने कुरा पनि भुल्नुहुँदैन ।

उता पश्चिमी साहित्यको जग ग्रीसेली भाषा, साहित्य, संस्कृति नै हो भन्नेमा दुई मत छैन । ग्रीसेली प्रथम लेखक होमर काल ईपू. ७००-७५० र उनको काव्य 'इलियड'मा गरिएको युद्ध काल ईपू. ६५०-६८० र 'ओडिसी'को त्यसपछिको भनेर मानिएको सर्वविदितै कुरा भए पनि ईपू. ६०० मै थेस्पीसले 'बाख्री गीत' नामक गीतिनाटक लेखेर खेलेर गाउँ गाउँमा देखाएको र ग्रीक साहित्यले थेस्पीसलाई पहिलो नाटककार, अभिनयकर्ता स्वीकार गरेको देखिन्छ । ईपू. ४५०-५५० का बीच एस्कालस, सोफोक्लिज, एरोस्टोफेनिज आदिले ग्रीक भाषामा नाटक लेखेको र प्रदर्शन गरेको पाइन्छ भने ईपू. ३८४-३२२ एरिष्टोटलले काव्यशास्त्र लेखेको भेटिन्छ । ग्रीसेली साहित्य युरोपभर छरिएपछि युरोपका विभिन्न देशहरूमा आआफ्नै भाषामा विकास हुँदै परिष्कारवादी युग, पुनर्जागरण युग, नव परिष्कारवादी युग, स्वच्छन्दवादी युग, आधुनिक युग गरी पाँच चरणमा विभाजन गरिए ।

पूर्वीय नाटकमा संयोगान्त र पश्चिमी नाटकमा वियोगान्त परम्परालाई हेर्दा यी दुईतिर विकसित प्रचलन एक अर्कोको अनुकरण नभई आआफ्नै धरातलमा विकसित भएका हुन् भन्नै पर्छ । संस्कृत साहित्य नाटकमा वियोगान्तलाई वर्जित गरी संयोगान्त (सुखान्त) लाई स्वीकार गर्दछ भने पश्चिमी साहित्य वियोगान्त (दुखान्त) र त्रासदीलाई स्वीकार गरी संयोगान्तलाई वर्जित गर्दछ । पूर्वीय नाटकले

रसलाई महत्त्व दिन्छ भने पश्चिमी नाटकले अभिनयलाई । संस्कृत र ग्रीसेली नाटकहरूमा रस, शैली, भाव चेतना, उद्देश्य, दृष्टिकोण पनि विलकुल भिन्न भावभूमिमा विकसित थिए। दुवैतिर विकास भएको रङ्गमञ्चको व्याख्यान, आकार प्रकार, सजावटमा पनि निकै भिन्नता रहेको पाइन्छ ।

पूर्वीय मान्यतामा रूपक (नाटक)को भेद

रूपक अर्थात् नाटकलाई नाट्यशास्त्र र पूर्वी मीमांसकहरूले रूपक र उपरूपक भनी दुई वर्गमा विभाजित गरेका छन्।

रूपक

यस वर्गमा १. नाटक, २. प्रकरण, ३. भाण, ४. व्यायोग, ५. समवकार, ६. डिम, ७. इहामृत, ८. अङ्क, ९. वीथी, १०. प्रहसन आदि दश वर्गमा विभाजन गरिएको पाइन्छ।

नाटक अभिनयकाव्य हो, यसलाई श्रव्यकाव्य पनि भनिन्छ । नाटकमा पञ्चसन्धि हुने हुनाले यसलाई पञ्चम वेद पनि भनिन्छ। यो वर्णनयुक्त हुन्छ। पात्रको चेष्टालाई कानले र बोलीलाई श्रवणद्वारा मलको तलमा आविर्भूत गराइन्छ र आस्वादन लिइन्छ। यसकारण नाटक वा रूपक वा नाट्यलाई दृश्यकाव्य पनि भन्न सकिन्छ। अभिनय नाटकको मूल तत्त्व हो। अभिनय वा हाउभाउको दुरुस्त प्रदर्शन पनि चार किसिमका मानिएका छन्। हात, गोडा, छाती, कम्मर, आँखा, ओठ, नाक आदिको विभिन्न मुद्रालाई अङ्गिक। सम्भाषण, वार्तालापको अभिनयलाई वाचिक। भेषभूषा र अलङ्कारको प्रयोग अहार्य। दुःखसुख, खेद, ग्लानि, हर्ष, उत्साह, प्रेरणा, हाँसो, रोदन, आँसु, दम्भ, चञ्चलता, विनय, धीरता, साहस, भय, घृणा, क्रोध आदि भावको प्रस्तुति नै सात्त्विक हो। यी कुरा नाटकका सबै भेद उपभेदमा लागू हुन्छ।

नाटक

नाटक एतिहासिक, पौराणिक वा लोक प्रख्यात कथामा लेखिन्छ। नाटकमा विलाप, रोदन, सम्पन्नता, सुखदुख र ऐश्वर्यको प्रदर्शन गरिन्छ। व्यक्तिले समाजमा गर्ने सबै किसिमका हावभाव प्रतिच्छायका रूपमा प्रदर्शन गरिन्छ । नाटकको नाटक भेदलाई पाँचदेखि दशसम्मका अङ्कहरूमा विभाजित गरिन्छ । नाटक शृङ्गार तथा वीररसका हुन्छन् भने यसमा अन्य रसहरू पनि घुसाइन्छ। यसमा चार पाँच पत्रको भूमिका रहन्छ।

प्रकरण

कवि कल्पित व स्वैरकल्पित विषयवस्तु प्रकरणमा हुन्छ । यसमा सामाजिकता प्रमुख हुन्छ । शृङ्गाररस प्रधान रहेको यसमा कुलीन ब्राह्मण वा मन्त्री वा व्यापारी नायक रहन्छ भने कुलीन नायिकालाई वेश्या बनाइएको हुन्छ

भने कुनैमा कुलीन वा वेश्या दुवै पात्रको प्रयोग पनि गरिन्छ । धूर्त स्वभाव रहेका, जुवाडेहरू वा खराब लतका मान्छेहरू यसमा सहपात्र हुन्छन् ।

भाण

एक अङ्कमा लेखिने भाणमा धूर्त व्यक्ति प्रमुख पात्र हुन्छ । निपुण पण्डित विटद्वारा कल्पित कथामा गीत र सङ्गीतका साथ एकै व्यक्तिले अफूले वा अरुले अनुभव गरेका विषयवस्तुलाई विभिन्न हाउभाउ र अभिनयबाट व्यक्त गरिन्छ ।

व्यायोग

ऐतिहासिक वा पौराणिक विषयवस्तु रहने व्यायोगमा पुरुष पात्र थेरै र नारीपात्र थोरै रहन्छन् । एक अङ्कको यस्तो नाटकमा नारीका कारणले नारीबाहेक अन्य करणले भएका युद्धका कथा देखाइन्छ । नायक देवता व राजा वा धीरोद्धत व्यक्ति रहेको हुन्छ । यसमा हास्य, शृङ्गार र शान्तरस प्रयोग गरिन्न ।

समवकार

देव र दानवक कथा प्रस्तुत गरिने समवकार तीन अङ्कमा लेखिन्छ । देव वा दानव यसका नायक हुन्छन् । देव र दानवका सङ्ख्या प्रायः बाह्र रहन्छ र ती सबैलाई फरक-फरक फलप्राप्ति हुन्छ । यसमा वीररस प्रधान हुन्छ ।

डिम

इन्द्रजाल, माया, युद्ध वा सङ्ग्राम भएको सूर्य र चन्द्रग्रहणका दृश्यले भरिएको डिममा ऐतिहासिक कथानक हुन्छ । रौद्र प्रधान रस रहेको यसमा शान्त, हास्य र शृङ्गाररस प्रयोग गरिन्न । देव, गन्धर्व, भूत, प्रेत र पिशाचको प्रमुख भूमिका रहेको यो चार अङ्मा लेखिन्छ ।

इहामृत

चर्चित तथा काल्पनिक कथावस्तु रहेको, चार अङ्कको संरचनामा बाँधिएको, देव वा मानव धीरोद्धत नायक प्रतिनायकद्वारा अप्सर आदिको अपरहण देखाइने नाटकको इहामृत भेदमा प्रेमरसको भाव रहेको हुन्छ । नायक देवता वा मानव जो रहे पनि पत्र दशजना हुन्छन् र तिनको स्वभाव उद्धत किसिमको हुन्छ । क्रोध जन्माई निम्तिएको युद्धलाई कुनै कौशलले रोकिन्छ र हत्यायोग्य नायक भए पनि हत्या भने गरिन्न । यस किसिमको नाटकमा कसैकसैले एक अङ्कमात्र र नायक देवता नै रहेको हुनुपर्छ भन्दछन् भने कोही छ नायक मानेर अप्सरा आदिको कारणले युद्ध हुन्छ पनि भन्दछन् ।

अङ्क

एक वा दुई अङ्क हुने यस्ता नाटकमा सामान्य जनता नायक रहन्छ र थेरै नारी पात्र रहन्छन् । ऐतिहासिक वा पौराणिक विषयवस्तुभित्र काल्पनिकता जोडिने अङ्क करूणरसले भरिएको हुन्छ । अभिनय कम युद्धको वर्णन ज्यादा र साथमा

विलाप प्रस्तुत गरिन्छ ।

वीथी

उत्तम, मध्यम वा अधम जुन कुनै एकमात्र नायक रहने वीथी एक अङ्कको हुन्छ । शृङ्गाररस प्रधान हुने यसमा आकाशवाणीद्वारा उत्तर प्रत्युत्तर प्रस्तुत गरिन्छ ।

प्रहसन

लेखक कल्पित हास्यरस प्रधान रहने यसमा एक वा एकभन्दा धेरै अङ्क हुन सक्दछन् । यसमा पात्रद्वारा निन्दा र व्यङ्ग्य प्रस्तुत गरिन्छ ।

उपरूपक

यस वर्गमा १. नाटिका, २. त्रोटक, ३. गोष्ठी, ४. सट्टक, ५. नाट्यरासक, ६. प्रस्थानक, ७. उल्लाप्य, ८. काव्य, ९. प्रेङ्खण, १०. रासक, ११. संलाप, १२. श्रीगदित, १३. शिल्पक, १४. विलाशिका, १५. दुर्मल्लिक, १६. प्रकरणिका, १७. हल्लीस, १८. भाणिका गरी अठारवर्गमा विभाजन गरिएको पाइन्छ ।

नाटिका

कवि कल्पित कथामा बुनिएको, नारी पात्रहरूको बहुलता रहेको यस नाटकमा चर अङ्कको संरचना हुन्छ । लोक प्रसिद्ध धीरललित गुणयुक्त राजा नायक रहन्छ । सङ्गीतको प्रभाव ज्यादा रहने वातावरण र नयाँ प्रेम भावमा रमाएकी राजकुमारी नायिका रहन्छे । नायक पहिलो प्रेमिका वा रानीको डरमा रहँदै प्रेम गर्दछ । रानी गमक्क परेकी मानमनितो खोज्ने भए पनि नायक नायिकाको मिलन गराउने हुन्छिन् ।

त्रोटक

देव र मानवको कथवस्तु रहने त्रोटक नाटकमा पाँच, सात, आठ वा नौ अङ्क रहन्छ र हरेक अङ्कमा विदूषकको उपस्थिति रहन्छ । यसमा शृङ्गाररस प्रयोग गरिन्छ ।

गोष्ठी

नौ वा दश सर्वसाधारण पात्र रहने गोष्ठी नाटक शृङ्गाररसको हुन्छ र यो एक अङ्कको हुन्छ ।

सट्टक

कुनै प्राकृत भाषामा लेखिएको, अद्भुतरस प्रधान रहेको, अङ्कलाई जवानिका भनिने यो नाटकको अन्य कुरा नाटिकाको हुन्छ ।

नाट्यरासक

एक अङ्के, ताल, लय र सङ्गीतको प्रबलता रहेको यो नाटक हास्य र शृङ्गाररस प्रधान हुन्छ । यसमा उदात्त नायक र शृङ्गार र गन्ध मन पराउने

नायिका रहन्छे ।

प्रस्थानक

दास नायक रहने यस नाटकमा उपनायक नीच हुन्छ र दासी नायिका रहन्छे । विलास र सुरापानमा रमाउने वातावरण रहने प्रस्थानक नाटक दुई अङ्कको हुन्छ ।

उल्लाप्य

उदात्त नायक रहने यसमा देवचरित्रको वर्णन गरिन्छ । हास्य, शृङ्गार र करूणरस रहने उल्लाप्यमा गीत पनि हुन्छ । चार नायिका र तीन अङ्क हुने यस नाटकका कसैकसैको मतमा युद्ध पनि रहन्छ ।

काव्य

हास्यरस र एक अङ्कमा लेखिने यो नाटकमा गीत र छन्दको प्रयोग प्रशस्त गरिन्छ । शृङ्गाररस पनि अभिव्यक्त गरिन्छ । नायक र नायिका उदात्त र कुलीन हुन्छन् ।

प्रेङ्खण

तल्लो स्तरको नायक रहने यो नाटक एक अङ्कमा लेखिन्छ । यसमा सूत्रधार, विष्कम्भक र प्रवेशकको भूमिका रहन्न । क्रोधको बहुलता देखाइने यसमा नेपथ्य पात्रहरूको भूमिका पनि रहन्छ ।

रासक

पाँच पात्र रहने यस खलको नाटकमा भाषा र बेलीलाई अधिक महत्त्व दिइन्छ । सूत्रधार नरहने यस्ता नाटक एक अङ्कको हुन्छ । नायक मूर्ख र नायिका उच्च्व र कुलीन हुन्छे । उदात्तभाव प्रदर्शन गरिने यस्ता नाटकमा कलाको अति नै अभिव्यक्ति रहन्छ ।

संलाप

तीन वा चार अङ्कमा लेखिने यो खालको नाटकमा युद्ध, घेराबन्दी, जालझेल, छल कपट, पाखण्ड प्रदर्शन गरिन्छ । नायक पनि पाखण्डी हुन्छ । शृङ्गार र करूणरस यस्ता नाटकमा रहन्न ।

श्रीगदित

लोकको चर्चित कथामा लोखिने श्रीगदित भेदका नाटकहरूमा नायकनायिका पनि प्रख्यात र कुलीन धीरोदात्त गुणका हुन्छन् । यो एक अङ्कको हुन्छ ।

शिल्पक

ब्राह्मण नायक र उपनायक नीच पात्र राखेर चार अङ्कमा लेखिने यस्ता नाटकमा शान्त र हास्यरसको प्रयोग गरिन्न । मसान, मुर्दा आदि वर्णन यसमा हुन्छ ।

विलाशिका

शृङ्गाररस प्रधान बनाई लेखिने यस्ता एक अङ्कको नाटकमा सङ्गीत, गीत, वाद्य र नृत्यको बहुलता रहन्छ । नायक सङ्कोची व नीच खालको र विदूषक, विट खास हुन्छन् ।

दुर्मल्लिक

नायक नीच पात्र राखेर शहरको वातावरण प्रस्तुत गरिने र चार अङ्कमा लेखिने यस्ता नाटकमा विलासिताको अधिक प्रदर्शन गरिन्छ ।

प्रकरणिका

व्यापारी नायक र त्यसै वर्गको नायिक रहने यस किसिमका नाटकहरू नाटिकाका जस्तै गुणयुक्त हुन्छन् ।

हल्लीस

सातभन्दा धेरै नारीपात्र राखेर एक अङ्कमा लेखिने यस खालका नाटकहरूमा एकमात्र नायक हुन्छ र गीत, सङ्गीत अधिक हुन्छ ।

भाणिका

नायक मूर्ख र नायिका उदात्त रहने यस्ता नाटकहरू एक अङ्कमा लेखिन्छ ।

पश्चिमी मान्यतामा नाटकको भेद

पश्चिमी खासगरी ग्रीसेली र पछि अङ्ग्रजी नाटकमा व्याप्त परम्पराअनुसार नाटकको स्वरूप मूल रूपमा अभिनय काव्य नै हो । पश्चिमी साहित्यका शास्त्र र शास्त्र निर्माताहरूले नाटकलाई कमेडी र ट्रेजेडी अर्थात् सुखान्त र दुखान्त दुई वर्गमा विभाजन गरेको पाइन्छ । यसको उपभेदका रूपमा नृत्यनाटक, गीतिनाटक र सङ्गीतनाटक भनी तीन वर्गमा गरिएको पाइन्छ ।

अरिस्टोटलको काव्यशास्त्रका अनुसार नै पश्चिममा नाट्यपरम्परा विकास भएकाले दुखान्त अर्थात् वियोगान्त नाटकको प्रचलन पश्चिमी नाटकमा स्थापित भएको छ । स्वच्छन्दवादी धारको विकासपछि पश्चिमी नाटकहरूमा पनि संयोगान्त अर्थात् सुखान्त नाटकहरू लेखिए । पश्चिममा पूर्वमा जस्तो नाटकको भेद उपभेदको व्याख्या विस्तार भने भएको पाइन्न ।

नेपाली नाटकको आरम्भ र विकासक्रम

नेपाली नाटकक्षेत्र संस्कृत साहित्यबाट प्रभावित भई आरम्भ भएको भए तापनि पछिल्लो समय पश्चिमी नाटकहरूको प्रभाावमा रूमलिँदै मिश्रित बन्दै अगाडि बढेको पाइन्छ । नेपाली नाटकपरम्परालाई पूर्ववर्ती विद्वान्हरूले प्राथमिक, माध्यमिक र आधुनिक कालमा विभाजित गरेका छन् ।

प्राथमिक काल

बोली वा संवाद नभएको र शब्द, बोली वा संवाद भएको दुई थरी नृत्य

काठमाडौं उपत्यकामा प्राचीनकालमा प्रचलित थिए । देशका विभिन्न अन्य स्थानहरूमा पनि लोक जीवनमा आधारित अनेक नृत्य र हावभावसहितको लोकगीतहरू पनि प्रचलित थिए । आरम्भमा नेपाली नाटकको मूल धरातल संस्कृत साहित्य र त्यसका नाटकहरू नै हुन् । 'त्रिपुरादह' एक अङ्कको नाटक संस्कृत भाषामा परापूर्वकालमा यस क्षेत्रमा लेखिएको र प्रदर्शित भएको उल्लेख पनि पाइन्छ । पछि १३७५ विसं.मा जयानन्दको समयमा 'नागानन्द' र १४३७ जयस्थिति मल्लको समयमा 'भैरवानन्द' अनि १६१३-१६३७ जगज्योति मल्लको समयमा 'हर गौरी विवाह' नाटकहरू संस्कृत भाषामै काठमाडौं उपत्यकाभित्र लिपिबद्ध भएको कुरा उल्लेख पाइन्छ । मल्ल कालमा मैथिलीभाषामा नाटकहरू लेखिएका सन्दर्भहरू पनि पाइन्छन् । त्यसकालमा जात्रापर्वहरूमा अभिनयजनित भावभङ्गीमा हुने गरिने अन्य प्रस्तुति पनि नाटकका स्वरूप हुन् । सिद्धि मल्लको पालामा कृष्णमन्दिरमा देखाइने गीत, संवाद र अभिनयको मिश्रित स्वरूपमा 'नृसिंह' नाटकको रूप हो भन्नैपर्छ ।

१९४९ रणबहादुर शाहको पालामा शक्तिवल्लभ अर्ज्यालले 'जय रत्नाकर' र १८५५ मा 'हास्यकदम्ब' नाटक लेखेको प्रमाण पनि अद्यापि छँदै छ । 'हास्यकदम्ब' नाटक संस्कृत र नेपाली दुवै भाषामा उपलब्ध छ । हालसम्म नेपाली भाषामा प्राप्त सबैभन्दा पुरानो नाटक यही हो । यसपछि भीमसेन थापाका पालामा भवानीदत्त पाण्डेले विशाखदत्तको 'मुद्राराक्षस' नेपालीमा अनुवाद गरेको देखिन्छ ।

माध्यमिक काल

१९४४ देखि १९४८ सम्मको समयमा मोतिराम भट्टले 'पद्मावती', 'प्रियदर्शिका' र शाकुन्तल' अनुवाद गरे । नेपाली नाटकका शिखर पुरुष बालकृष्ण समका अनुसार शाकुन्तल नै नेपाली भाषाको मञ्चन भएको पहिलो नाटक हो । नाटकको अनुवाद परम्परालाई शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, पहलमानसिहं स्वाँर, केशर शमसेर आदिले अगाडि बढाएको पाइन्छ । केशर शमसेरले कलकत्ताबाट फर्केपछि आफ्नो दरबारमा नाट्यशाला बनाएर नाटकहरू मञ्चन गराए । त्यसपछि दरबारी भाइ भारदार र धनीहरूमा रङ्गमञ्च बनाउने होडै चलेको पनि पाइन्छ । यी नाट्यशालहरूमा पहिले उर्दू र हिन्दी नाटकहरू मञ्चल भएको र पछि तिनमा नेपाली गीत र भजनहरू मिश्रण हुँदै गएको देखिन्छ ।

पछि केदार शमसेरले हिन्दीमा गद्य र नेपालीमा पद्य राखेर नाटक लेखेका थिए र पछि यिनैले १९७० मा नेपालीमा 'वीर ध्रुवचरित्र' नाटक लेखेर नेपाली नाटकको परम्परा जोगाएको देखिन्छ । यसपछि संस्कृतका नाटकहरू नेपालीमा अनुवाद गरेर मञ्चन गर्ने चलन बढेको पाइन्छ । हुन त १९६० मा आख्यान मिश्रित नाटकको स्वरूपमा 'ज्ञानभङ्ग तरङ्गिनी' नामक नाटक प्रकाशित भए

पनि यो पूर्णरूपले नाटकीय स्वरूपमा नभएको कुरा विभिन्न विद्वान्‌ले स्वीकारेको अवस्थामा पनि छ ।

अङ्ग्रेजी नाटककार शेक्सपियरको 'ह्यामलेट'को कथाबाट पूर्ण प्रभावित भए तापनि १९९२ मा प्रकाशित पहलमान सिहं स्वाँरको 'अटलबहादुर' नेपाली जनजीवनको परिवेशलाई आफ्नै मौलिक शैलीमा उठाउन र प्रस्तुतिका कारण सफल पहिलो मौलिक नाटक मानिन्छ । यसका अतिरिक्त पहलमानका 'विष्णुमाया नाटिका', 'विमलादेवी' र 'लालुभागा' मौलिक नाटक पनि लेखे । यिनले संस्कृत नाटकको संयोगान्त परम्परामा ग्रीसेली (पश्चिमी) वियोगान्त परम्परालाई मिश्रण गरेर नेपाली नाटक फाँटलाई आधुनिक युगमा प्रवेश गराएका पनि हुन् ।

आधुनिक काल (नेपाली नाटकको उत्कर्ष)

१९८६ मा बालकृष्ण समको 'मुटुको व्यथा'ले नेपाली नाटकको आधुनिक काल आरम्भ भएको हो भन्ने धेरै विद्वान्‌हरूको मत पाइन्छ । पहलमान सिंह स्वाँर बाट आरम्भ भएको नाट्यपरम्परालाई अँगालेर केही सुखान्त र धेरै दुखान्तका लगभग सत्तरी नाटक र एकङ्कीहरू लेखे समले । यसैकालमा देखा परे लेखनाथ पौडेल, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, भीमनिधि तिवारी, तुलसीबहादुर क्षेत्री, रूद्रराज पाण्डे, गोपालप्रसाद रिमाल, गोविन्द मल्ल गोठाले, विजय मल्ल, ईश्वर वल्लभ, वसन्तकुमार शर्मा नेपाल, हृदयचन्द्र सिंह प्रधान, मोहनराज शर्मा, मनबहादुर मुखिया, वाशु पासा, रमेश विकल, ध्रुवचन्द गौतम, अशेष मल्ल, सरूभक्त, गोपाल पराजुली, शिव अधिकारी, सूव सेन आदिले नेपाली नाटकको आधुनिक काललाई आदर्शमुखी विचारधाराबाट बनाउँदै भत्काउँदै चढाउँदै यथार्थवादी, प्रयोगवादी, प्रगतिवादी, मनोविश्लेषणवादी, यौनवादी, अमूर्तवादी आदि अनेक धारामा डोऱ्याए र यो काल नै नेपाली नाटकको उत्कर्ष काल हो भन्ने साबित पनि गरे ।

नाटकमा हुनै पर्ने कुराहरू (नाटकका तत्त्वहरू)

१. कथावस्तु (कथानक) । २. कार्य व्यापार (क्रियाकलाप) । ३. देश काल र वातावरण (परिवेश) । ४. द्वन्द्व (सङ्घर्ष र वादविवाद) । ५. चरित्र (स्वभाव) । ६. संवाद (वार्तालाप) । ७. दृश्यविधान (रङ्मञ्च) । ८. विचार (सन्देश) । ९. रस र भाव (कलात्मकता) । १०. शैली (शिल्प वा रचना कौशल) । ११. सन्धि (मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श, निर्वहण) । १२. कार्यावस्था (आरम्भ, यत्न, प्रत्याशा, नियताप्ति, फलागम) ।

अन्तमा

यसरी अनुवाद परम्परा समेतलाई जीवित राख्दै पूर्वीय नाट्य परम्पराले दिएको संयोगान्त (सुखान्त) नाटक र पश्चिमी नाट्यपरम्पराले दिएको वियोगान्त (दुखान्त) परम्परालाई आंशिक वा कहिले यताको र कहिले उताको अँगाल्दै नेपाली नाटकले मूल रूपमा आदर्शवादी, यथार्थवादी, प्रयोगवादी, मनोवैज्ञानिक विश्लेषण,

प्रतीकात्मक र प्रहसनका स्वरूपमा गीतिनाटक, नृत्यनाटक र ध्वनिनाटकहरू लेखिए ।

आधुनिक कालको लगभग पचास वर्ष नेपाली नाटकको उत्कर्षकाल देखा परेको छ । बालकृष्ण समले ठड्याएको नाटकको उत्कर्षता समको अवसानपछि अन्यबाट स्थापितको त के कुरा नाटक नामको साहित्य पनि जोगाउन हम्मे पर्न थालेको कुरा आज टड्कारो रूपले स्विकार्नुपर्ने भएको छ । लेखन सङ्ख्याको हिसाबमा समपछि भीमनिधि तिवारी मात्र एक नाटककार देखापरेका छन् भने नाटकको मर्मलाई जीवित राख्ने र नेपाली नाटकको धारा परिवर्तन गर्नमा गोपालप्रसाद रिमाल, विजय मल्ल र मोहनराज शर्मा, गोविन्द मल्ल गोठाले र सरूभक्त सफल देखिन्छन् ।

लगभग विगत तीस वर्षमा एक पनि उल्लेख योग्य नाटक नलेखिनु, नेपाली साहित्यको फाँटमा लेखन र प्रकाशनको साक्ष्य गणितीय हिसाबमा नाटकको लेखन प्रकाशन अति नै न्यून देखिनु, लेखिएका कतिपय नाटक टिभी र फिल्मका लागि संवाद लेखिएजस्तो मात्र लेखिनु नै नेपाली नाटकको आजको अवस्था देखापरेको छ । तीतोसँग भन्नुपर्दा नेपाली साहित्य फाँटमा नाटक लेखनमा कमी आएको स्पष्ट देखा परेको छ ।

(नाटकमा पूर्व र पश्चिम दुवैतर्फ पात्र, विषय, शैली, विस्तार आदि आदि विभिन्न कुरामा पनि अनेक मत र नियमहरू स्थापित गरिएका छन् । यहाँ नाटक विधाको सामान्य चर्चामात्र गरिएको हो ।)

सन्दर्भ सूची

अरस्तु (अनु. डा. नगेन्द्र), काव्यशास्त्र
प्रा.डा. केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश
चिरञ्जीवीदत्त पाण्डेय, अलोचना
यदुनाथ खनाल, समालोचनाको सिद्धान्त
प्रा.डा. वासुदेव त्रिपाठी, पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा
डा. हिमाशु थापा, साहित्य परिचय

**

३. समीक्षा समालोचना खण्ड

समालोचनाको सिद्धान्त

प्रा. गोपीकृष्ण शर्मा

पृष्ठभूमि

साहित्यका मोटामोटी दुई पार्श्व छन्। सिर्जना र समालोचना। सिर्जना प्रथम लेखन हो, जीवन र जगत्का वस्तुतथ्यलाई आफ्ना अनुभूति र विचारले सजाएर स्रष्टाले साहित्यिक ढाँचामा व्यक्त गरेको कलात्मक लेखन हो सिर्जना। समालोचनाचाहिँ त्यही सिर्जनामा टेकेर त्यसका गुण-दोष बताउने त्यसका संरचना घटकको विश्लेषण गरी व्याख्या विवेचना गर्ने अथवा आफ्नो तर्फबाट प्रभाव परक प्रतिक्रिया जनाउने द्वितीय वा द्वितीयक लेखन हो किनभने समालोचनाको माध्यम हो सिर्जना। त्यसैको सेरोफेरोमा समालोचना घुमेको हुन्छ सिर्जनामा सत्यको उद्बन्धन हुन्छ, संवेदनाको गहनता हुन्छ र कलात्मक सौन्दर्य हुन्छ। समालोचनामा भने प्रायः प्रचलित सैद्धान्तिक मान्यताका आधारमा पारख गर्ने प्रयास रहन्छ।

कृति र कृतिकार समालोचनाका आधारभूमि हुन्। कृति चाहिँ समालोचनाको उद्गमस्थल हो। कुनै पनि साहित्यिक रचना चाहे कविता वा नाटक होस् अथवा आख्यान वा निबन्ध होस् त्यसमा टीकाटिप्पणी गर्दै जाँदा समालोचना जन्मन्छ। कृतिलाई हेर्ने आँखा सैद्धान्तिक पनि हुन सक्छ, अथवा स्वतन्त्र प्रभावपरक पनि हुन सक्छ। पूर्वीय वा पाश्चात्य साहित्य सिद्धान्तका दृष्टिबाट कृतिका समालोचना गर्ने प्रवृति सैद्धान्तिक समालोचना हो। यसको अर्को पाटो सिद्धान्त निरपेक्ष भएर कृतिगत कथ्य र संरचनाबाट प्रतिक्रिया स्वरूप आफ्ना विचार, टिप्पणी, असहमति, सहमतिजस्ता धारणा राख्ने कामचाहिँ प्रभावपरक समालोचना हो। दुवै जातका समालोचनाहरू साहित्यिक क्षेत्रमा प्रचलित छन्। कतिपय सैद्धान्तिक समालोचनाहरू मूल्य निर्धारणतर्फ पनि केन्द्रित भएका हुन्छन्। शोधपरक समालोचनासमेत शैक्षिक क्षेत्रमा प्रसिद्ध छ।

सिर्जनामा निहित कलात्मक वैशिष्ठ्य र सौन्दर्यको सटिक उद्घाटन गर्ने काम समालोचनाले गरेको हुन्छ। समालोचनाचाहिँ विवेचना विश्लेषण गर्ने मासिक कार्य पनि हो जसले सिर्जनाको प्रगति विशेषताको बारेमा प्रकाश पारिदिन्छ। सामान्यताः समालोचनाले निम्नलिखित चार प्रकारका प्रकार्यहरूमा विशेष जोड

दिएको पाइन्छ ।

१) व्याख्या-विश्लेषण (Inter Pretion), २) मूल्य निर्धारण (value judgement), ३) सैद्वान्तिकीकरण (to make theury), ४) शोधपरकरता (Research)।

व्याख्या-विश्लेषणमा कृतिको अर्थ बोधन मासिक समान्तर र व्याकरणगत संरचना स्तरको वर्णन गरिएको हुन्छ । मूल्य निर्धारणमा कृतिले प्रस्तुत गरेको व्यापक (रागात्मक) सौन्र्दयको कलात्मक स्तरलाई मापन गर्ने प्रक्रिया अँगालिन्छ । सैद्वान्तिकीकरणमा विवेचना विश्लेषण गरेर सैद्वान्तिक नियमको प्रतिपादन गरिन्छ । यसैगरी शोध प्रकरणमा निर्धारित कृति वा प्रवृत्ति आदिको शोध खोज गर्ने क्रममा तथ्यहरूको निरीक्षण, व्याख्या-विश्लेषण र उपलब्धि गरी आजबाट निष्कर्षमा पुग्ने काम हुन्छ । यसरी मोटामोटी चार प्रकार्यहरू समालोचनाका गन्तव्य क्षेत्रहरू हुन् ।

सिर्जनात्मक कृति जन्मेपछि नै समालोचना विद्याको जन्म भएको हुन्छ । यसमा समालोचकले कृतिको विश्लेषण गर्ने सैद्वान्तिक आधार प्रतिपादन गर्नुपर्छ । कुन साहित्य सिद्वान्तको कसरी विवेचना गर्ने भन्ने मार्गनिर्देश आफैले तयार गर्नुपर्दछ । यसै क्रममा कृतिको सार वस्तुको निर्धारण, शैली शिल्प र संरचनाको विश्लेषण विद्या अनुक्रमको वर्गीकरण, अन्य रचनाको तुलनात्मक मूल्यको निर्धारण, त्यसले पाठकलाई पार्ने प्रभाव आदिमध्ये केही वा सबैको विवेकसम्मत निर्णय निकाल्ने प्रक्रिया अपनाउने काम हुन्छ ।

सम्यक् आलोचना समालोचना हो । दोष र कमीकमजोरीको उत्खननभन्दा गुण र सकारात्मक पक्षको अन्वेषणमा बढी हिँड्ने प्रवृत्ति समालोचनाको धर्म हो । गुणग्राहिता समालोचनाको प्रवृति पनि हो तर यस्तो भन्दैमा दोषलाई आँखा चिम्लनु भनेको होइन । दोषलाई औल्याउनुपर्छ तर त्यो लेखक मैत्रीभावले । सुझावको मीठो आशामा दोषलाई निवारण गर्ने सल्लाह दिएर गुणपक्षको वर्णनमा बढी प्रमाण दिने प्रवृत्ति समालोचनाका रहन्छ ।

सिर्जनात्मक कृति विशेषणमा आधारित भएर त्यसका विविध पक्षबारे विश्लेषण र आवश्यकता अनुसार मूल्याङ्कन गर्ने काम पनि समालोचनाले गरेको हुन्छ । कृतिको विद्यागत स्थिति, सङ्गठन सारवस्तुको पहिचान प्रस्तुतिको ढाँचा रचनाशैली, गुणवत्ता प्रभाव कारिता र कमी-कमजोरी आदि उपकरणको व्याख्या विश्लेषण गर्ने र सवर्गी साहित्यमा स्तर निर्धारण गर्ने प्राविधिमा समेत समालोचना हिँडेको हुन्छ । यसरी कृतिमा आधारित भएर समालोचना गर्दा काव्यात्मक मान्यता र शास्त्रीय नियमहरू उपयोगी उपकरणका रूपमा प्रयुक्त हुन्छन् । पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्य सिद्वान्तहरूलाई औजारका रूपमा प्रयोग गरेर कृतिको पर्यवेक्षण गर्ने र

साहित्यिक विचलन भए त्यसको पनि विवेचना गर्ने प्रक्रियालाई समालोचनाले अँगालेको हुन्छ ।

सिर्जनात्मक कृतिको समालोचना गर्ने सन्दर्भमा कृतिको क्षेत्रगत आधार चयन गर्ने चार प्रक्रियाहरू पहिलो हो । कृति मध्यमा स्वायत्त रहेर दायाँ-बायाँ नलागी कृतिको रूप संरचना र विषयवस्तुमा केन्द्रित हुने साथै कृतिमा लिखित पृष्ठभन्दा बाहिरको सन्दर्भ नदिने । दोस्रो प्रक्रिया हो कृतिले यसको प्रकाशन समयका समस्या सार्थक लेखक सामजिक बौद्धिक परिवेश र पाठकको रुचिक्षेत्र आदिमा केन्द्रित र त्यसको वर्णन व्याख्या गर्ने । तेस्रो प्रक्रिया हो कृतिले आफ्नो प्रकाशनभन्दा अधिको लेख्न प्रवृत्तिलाई दोहोऱ्याउने, विस्तार गर्ने परिष्कार गर्ने वा परिवर्तन नै गर्ने कुन काम गरेको छ त्यसको विश्लेषण गर्ने । यसै गरी चौथो प्रक्रिया हो कृतिको प्रकाशन हुनुभन्दा पछि प्रकाशन भएका कृतिको प्रवृत्तिका सापेक्षसम्म नितिगत गर्ने र त्यसभन्दा पछिका पुस्ताका पाठक वर्गका रूचिलाई कति लिएको छ त्योसमेत विश्लेषण गर्ने ।

क्षेत्रगत आधारमा समालोचना

विनाआधार समालोचना हुँदैन । समालोचनाले कुनै न कुनै क्षेत्र ओगटेको हुन्छ । समालोचना खेल्ने ठाउँ उसको क्षेत्रमा माध्यम भूमिका हो । समालोचनाका क्षेत्रका आधारमा मोटामोटी निम्नलिखित समालोचनाहरू प्रचलित छन् ।

सृष्टिपरक समालोचना

सृष्टि भनेको कुनै स्रष्टा वा लेखकले तयार पारेको कृति हो । त्यसैले सृष्टिपरक समालोचनालाई कृतिपरक समालोचना पनि भनिन्छ । यसमा कृतिलाई मात्र केन्द्रमा राखेर पाठपरक ढाँचाले समालोचना गरिन्छ । यस समालोचनाका लेखक विश्व प्रकृति वा भावकसँग कुनै सम्बन्ध नै रहँदैन । कृतिभित्रको मासिक संरचना र विषयलाई मात्र विश्लेषण गरिन्छ । सृष्टिपरक समालोचनाले 'कला कलाका लागि' भन्ने सिद्धान्तबाट प्रेरणा प्राप्त गरेको छ । यसको थालनी एरष्टोटलले गरेका हुन् । यस समालोचनामा कृतिलाई मात्र आधार बनाइन्छ र कृतिका विभिन्न पक्षहरू केलाएर मूल्याङ्कन गर्ने काम हुन्छ । विश्लेषणात्मक विद्यापरक, मिथकीय, रूपपरक र संरचनात्मक खालका समालोचनाहरू यस अन्तर्गत आउँछन् । कृति केन्द्रित समालोचना अन्तर्निष्ठ हुन्छ । कृतिलाई भाषिक खेल मान्ने विनिर्माण (deconstruction) पनि कृतिपरक समालोचना अन्तर्गत आउँछ ।

सृष्टिपरक समालोचना कृति केन्द्रित हुने हुनाले यसमा समालोचनाका सामु कृतिमात्र रहन्छ, लेखका परिवेश, परम्परा, प्रभाव, तुलना आदि केही र हँदैनन् । कृतिभन्दा बाहिरका कुरामा उसको चासो पनि हुँदैन । कृतिमा के

लेखिएका छ विषयवस्तु कसरी लेखिएको छ प्रस्तुति वा शैली केका लागि लेखिएका छन् सारवस्तु वा प्रयोजनजस्ता कृतिगत पक्षमा विश्लेषण गर्ने काम सृष्टिपरक वा कृति केन्द्रित समालोचनामा हुन्छ यस प्रकृतिको समालोचनामा विषयवस्तुको परिधि र कृतिमा प्रयुक्त मासिक संरचनाको समेत विवेचना हुन्छ । साहित्य समालोचनाका प्रचलित शैलीवैज्ञानिक समालोचना रूपपरक समालोचना पाठपरक समालोचना यसैभित्र यसै कृतिकेन्द्रित समालोचना भित्र पर्दछन् । शैली विज्ञानले मूलतः कृतिमा प्रयुक्त भाषा शैलीको विवेचना गरेको हुन्छ । रूपपरक समालोचनामा खास यति कृतिको रूप (काव्य, उपन्यास, नाटक, निबन्ध, आदि) बारे संरचनात्मक अध्ययन गरिएको हुन्छ । यसैगरी पाठपरक समालोचनाका कृति स्वयम् काव्य रहन्छ भन्ने अध्ययन हुन्छ । पूर्वीय साहित्य सिद्धान्तमा प्रचलित अलङ्कार सिद्धान्त, रीति सिद्धान्त वक्रोक्ति सिद्धान्त आदि सैद्धान्तिक समीक्षा सिद्धान्तहरू कृतिकेन्द्रीतका सृष्टिपरक समालोचनाका आधार हुन् ।

स्रष्टापरक समालोचना

साहित्यिक सन्दर्भमा स्रष्टा भनेको कुनै साहित्यिक कृति रचना गर्ने लेखक वा साहित्यकार हो । कवि, कथाकार, उपन्यासकार, नाटककार आदि सबै स्रष्टा हुन् । उनीहरूले खास संरचना अँगालेर आ-आफ्ना रूचि अनुकूल कृतिहरूको सिर्जना गरेका हुन्छन् । यसरी कृतिकारको केन्द्रीयतामा गरिने कृतिगत अवलोकनलाई स्रष्टापरक समालोचना भनिन्छ । लेखकको सिर्जनायात्रा, पृष्ठभूमि, लेखनकाल, लेखनको स्थान र परिस्थिति, सिर्जनाको परिवेश, लेखकका अन्य कृतिहरूसँगको सम्बन्ध, प्रवृत्ति र प्रयोजन आदि कोणबाट कृतिसँगै कृतिकारको अध्ययन विश्लेषण गर्ने काम यस प्रकृतिको समालोचनामा हुन्छ ।

स्रष्टापरक समालोचनामा लेखकको जीवनदर्शन, मनोभाव, मान्यता र संवादका दृष्टिकोणबाट रचनासन्दर्भ र पहिल्याउँदै लेखककै सापेक्षतामा कृतिको अध्ययन गरिन्छ । यस समालोचनामा स्रष्टाको जीवनशैली, तत्कालीन परिस्थिति, समय सन्दर्भ र परिवेश आदि उपकरणका आधारमा कृतिको विवेचना हुन्छ र यस विवेचनाले कृतिलाई भन्दा कृतिकारलाई बढी केन्द्रमा राखेको हुन्छ । भावना वा कल्पनाको विशेष भूमिका रहने यस समालोचनामा स्वच्छन्दवादी स्रष्टाहरूको अध्ययन हुने गरेको पाइन्छ । फ्रायडवाद, अभिव्यञ्जनावाद र स्वच्छन्दतावादका साहित्यिक मान्यताहरूले स्रष्टापरक समालोचनालाई आत्मसात् गरेका छन् ।

तुलनात्मक समालोचना

साहित्यमा तुलना भने अनुसार समानधर्मी कुनै दुई वा दुईभन्दा बढी कृतिहरूका बीच विभिन्न कोणबाट समानता, असमानता र सामर्थ्य खुट्याउने समालोचनालाई तुलनात्मक समालोचना भनिन्छ । सम्बन्धित कृतिको तुलनात्मक

समीक्षा गर्ने क्रममा पूर्ववर्ती सधर्मी कृति र समसामयिक अपेक्षित कृतिलाई साथसाथै राखेर उपलब्धिगत विशेषता औंल्याउँदै समान असमान प्रकृति, पक्ष, संरचना, शैली, प्रस्तुति, कलात्मकता आदि कोणबाट तुलना गर्ने काम यस खालको समालोचनामा हुन्छ । साहित्येतिहासपरक समालोचनामा तुलनाको प्रवृत्ति पाइन्छ । तुलनाले साहित्यको स्तर निर्धारण गरेर मूल्यवत्ताको मापन गरेको हुन्छ । विशेष गरेर मूल्याङ्कनमुखी निर्णयात्मक समालोचनामा कुन कृति कुन अर्को कृतिभन्दा माथि छ र के कारणले बढी मूल्यवान् छ भनेर लेखाजोखा गर्ने काम तुलनात्मक प्रविधिले गरेको हुन्छ । खास गरी शोधप्रबन्धहरूमा तुलनात्मक समालोचनाको प्रयोग हुन्छ ।

स्रष्टा-सृष्टि उभयकेन्द्री समालोचना

कृति र कृतिकार दुवैलाई समेटेर गरिने समालोचनालाई स्रष्टा-सृष्टि उभयकेन्द्री समालोचना भनिन्छ । कुनै कृतिमा समालोचकीय दृष्टि पुऱ्याउने पृष्ठभूमिमा कृतिकारको साहित्यिक जीवनी र लेखन धर्मबारे चर्चा गर्नु र कृतिसँग लेखकको उत्पाध-उत्पादक भाव सम्बन्ध औंल्याउनु पनि यस प्रकृतिका समालोचनाका केन्द्रका रूपमा रहेका हुन्छन् । लेखक र कृति एक अर्काका सामर्थ्यका पूरक हुन्छन् र एकले अर्कोलाई उद्दीप्त तुल्याएको हुन्छ । लेखकको प्रतिभा कस्तो छ । व्युत्पत्तिको स्थिति के छ र अभ्यासक्रमले रचिएको प्रतिविम्बन कस्तो देखिन्छ भन्ने कुराको परीक्षण गर्ने आधार उसकै सिर्जित कृति हो । कृतिगत उत्कर्षको जोड-घटाउका आधारमा लेखकको साहित्यकारिताको पनि मूल्याङ्कन हुन्छ । अर्कोलाई प्रतिभा, व्युत्पत्ति र अभ्यास जस्ता साहित्यहेतुले लेखकको रचना कौशलको प्रतिविम्बन पनि कृतिमा परिलक्षित हुन्छ । यसरी कृतिकार र कृति एक अर्काका उपकारक हुन्छन् । दुवै पक्षलाई हेर्ने यस खालको मिश्रित समालोचनाले कृतिको सर्वाङ्ग विवेचना गर्न सघाउ पुऱ्याएको हुन्छ । विद्यालय महाविद्यालयमा शिक्षण-प्रशिक्षणका लागि यस्तै खालको समालोचना प्रणालीलाई प्रश्रय दिएको पाइन्छ । शोधप्रबन्धहरूमा पनि यो रचनाशैलीको प्रयोग भएको छ ।

पाठकलाई कुनै पनि साहित्यिक कृति पढ्न अभिप्रेरित गर्ने माध्यम समालोचना हो । कृति प्रकाशित भएर मात्र पुग्दैन, त्यस प्रकाशनको प्रचार-प्रसार पनि हुनुपर्छ । पत्रिकाहरूमा 'कृतिपरिचय' स्तम्भ राख्नाको उद्देश्य पनि कृतिबारे जानकारी दिनु हो । त्यसरी विज्ञापित कृतिमध्येबाट पनि समालोचकले रुचिअनुकूल कृति हेरेर त्यसबारे समालोचना गरेको हुन्छ । त्यो समालोचना कृतिमा प्रवेश गर्ने अधार बनिदिन्छ र पाठकहरू आकृष्ट हुन्छन् । यसरी समालोचनाले कृति र पाठकबीच सम्बन्ध जोड्ने काम गरेको हुन्छ । साहित्यमा समालोचकले सामान्यतया

दुई प्रकारले समालोचना-लेखन गरेको पाइन्छ : प्रायोजित र स्वस्फूर्त । लेखकले अथवा साहित्यिक पत्रिका आदिले कुनै कृति प्रदान गरेर त्यसबारे सानुरोध समालोचना लेख्न लगाउने कार्य प्रायोजित लेखन हो । यस लेखनको पूर्व योजना रहन्छ । यसको विपरीत कुनै कृति पढेर एकाएक समालोचना गर्ने रुचि जागेअनुसार स्वप्रेरित रूपमा समालोचना गर्ने काम चाँहि स्वस्फूर्त लेखन हो । यी दुवै प्रकारका लेखन प्रचलित छन् । यसै गरी विद्यालय-महाविद्यालयमा पढाइ हुने कृतिबारेको समालोचना लेखनको अर्को धार पनि देखिएको छ । यीमध्ये स्वस्फूर्त लेखन महत्त्वपूर्ण हुँदै हो, प्रायोजित लेखनको महिमालाई पनि कम आँक्न मिल्दैन । हो, कहिले काहीँ प्रायोजित लेखनमा अनुरोधकर्ताको छायाले कलमलाई निष्पक्ष भएर निर्णय गर्न अल्झाउने पनि गरेको हुन्छ । प्रायः भूमिका लेखनमा समालोचनाको यो स्थिति पनि देखिएको छ तैपनि समालोचना भनेको समालोचना नै हो र त्यसले कृतिको विशेषताबारे भावकलाई जानकारी प्रदान गर्छ । यिनमा पनि पाठ्यक्रममा रहेका साहित्यिक कृतिहरू बढी समालोचित भएका छन् र यस प्रकृतिका समालोचना सङ्ग्रहको प्रकाशन अत्यधिक भएको छ । यस्ता सङ्ग्रहहरूको बिक्री वितरण पनि बढी मात्रामा हुन्छ ।

समालोचनाले कुनै पनि साहित्यिक कृतिको गुण-दोष र प्राप्ति-अप्राप्तिका साथै शक्ति र सामर्थ्यको पनि वस्तुगत विवेचना गरेको हुन्छ । समालोचनाको मुख्य लक्षित केन्द्र भनेको कृति हो । कृतिमा रहेको विषयवस्तु, द्वन्द्व, सन्देश र कलात्मक प्राप्तिका सन्दर्भमा समालोचकले आफ्नो समीक्षात्मक दृष्टि पुऱ्याएको हुन्छ । यस क्रममा कविताकृति भए कविता सिद्धान्त अनुसार र आख्यान भए सोही अनुरूप आख्यानको मान्यता अनुरूप भित्री तहमा पुगेर समालोचकले कृतिको शल्यक्रिया गर्नुपर्ने हुन्छ । राम्रा र नराम्रा दुवै पक्षलाई विनापूर्वाग्रह समालोचकले विश्लेषण गर्नुपर्दछ । समालोचक एक प्रकारले न्यायाधीश हो । उसले सम्बन्धित कृतिबारे निष्पक्ष निर्णय दिनुपर्छ । दोधारमा राख्नु हुँदैन । गुण-दोष, क्षमताबारे सप्रमाण भन्न सक्नुपर्छ अनि मात्र समालोचकको दायित्व पूरा भएको ठहर्छ, अन्यथा त्यो समालोचना बन्दैन । प्रशंसा मात्र अथवा गाली मात्र पनि समालोचना होइन । सन्तुलित निर्णय दिनुपर्ने हुन्छ । यसका लागि समालोचक खास गरी सैद्धान्तिक ज्ञान भएको र कृतिबारे गहिरो अध्ययन गरेको सक्षम व्यक्ति हुनु आवश्यक छ ।

पूर्वीय समालोचना

पूर्वीय साहित्य-समालोचनाको थालनी ईस्वीको पहिलो शताब्दीतिर भरतमुनिको 'नाट्यशास्त्र'बाट भएको हो । आचार्य भरतले संरचना पक्षका साथै रसकेन्द्रितताका कोणबाट नाटक विधाको शास्त्रीय समालोचना गरेका छन् । भरत

रसवादी आचार्य हुन् र उनको रससूत्र 'विभावानुभाव व्यभिचारिसंयोगाद् रसनिष्पत्ति' काव्य समालोचनामा पनि त्यत्तिकै ग्राह्यताका साथ प्रयोगमा ल्याइएको छ । यसपछि धनञ्जयले 'दश रूपक'मा 'अवस्थाऽनुकृतिर्नाट्यम्' भनेर अनुकरणलाई नाटकको मूल पक्ष माने । पाश्चात्य साहित्यशास्त्रमा अरस्तुको काव्यशास्त्र (पोएटिक्स) ले पनि नाटकमा अनुकरण पक्षलाई विशेष महत्त्व दिएको छ । अनुकरण तत्त्वचाहिं पूर्वीय तथा पाश्चात्य नाट्यचिन्तनको सङ्गमसेतु पनि हो ।

पूर्वीय वाङ्मयमा साहित्यको पर्यायवाची शब्दका रूपमा 'काव्य' शब्दको प्रयोग भएको छ । नाट्यकाव्य र गद्य काव्य भन्ने प्रचलन पनि छ । यसरी पूर्वीय काव्यसमालोचना नै पूर्वीय साहित्य समालोचना हो । ईस्वीको छैटौं शताब्दी (भामहको समय)देखि सयौं शताब्दी (जगन्नाथको समय)सम्म पूर्वीय काव्यसमालोचनाको प्रमुख अवधि मानिएको छ । यस अवधिमा काव्यशास्त्रका आचार्यहरूले काव्य वा साहित्यको संरचना, अन्तर्वस्तु र प्रयोजनबारे विशेष व्याख्या विश्लेषण र मूल्याङ्कनसमेत गरेका छन् ।

पूर्वीय समालोचनामा कृतिलाई हेर्ने दुई दृष्टि देखिएका छन् – (१) बाह्य दृष्टि वा कलापक्ष र (२) आन्तरिक दृष्टि वा भावपक्ष । पहिलोलाई देहवादी समालोचना र दोस्रोलाई आत्मवादी समालोचना भनिन्छ । कलापक्षलाई मूल आधार बनाएर समालोचना गर्ने प्रमुख देहवादी आचार्यहरूमा अलङ्कारवादी भामह, रीतिवादी वामन र वक्रोक्तिवादी कुन्तक मुख्य रूपमा आउँछन् । यसैगरी भावपक्षलाई मूल आधार मनेर समालोचना गर्ने प्रमुख आत्मवादी आचार्यहरूमा ध्वनिवादी आनन्दवर्धन, रसध्वनिवादी मम्मट, रसवादी विश्वनाथ र समन्वयवादी जगन्नाथ देखापरेका छन् ।

भामह अलङ्कारवादी आचार्य हुन् । यिनले अलङ्कृत शब्द र अर्थको सामन्जस्य पूर्ण सहभावलाई काव्य भनेर परिभाषित गरेका छन् । काव्यमा शब्द-दीप्ति र अर्थ-चमत्कार दुवै हुनुपर्छ र एक-अर्काको उपकार्य-उपकारक भाव रहनुपर्छ भन्ने उनको आशय हो । भामहले शब्दालङ्कार, अर्थालङ्कार दुवै पक्षको विस्तृत चर्चा उदाहरणसहित गरेका छन् । अलङ्कार भनेको कृतिको सिँगार-पटार गर्ने बाह्यपक्ष हो, कलापक्ष हो । कलापक्षमा विस्तृत विवेचना गर्ने अलङ्कारवादी आचार्य भामहकै पदचिह्नमा रुद्रट, भोज, जयदेव आदि देखापरेका छन् । वामन रीतिवादी आचार्य हुन् । रीति भनेको विशेष चमत्कारपूर्ण पदरचना हो । काव्यभाषा सामान्य भाषाभन्दा फरक हुन्छ भन्ने वामनको आशय हो । वामनको मतमा काव्यको आत्मा रीति हो र गुण तथा अलङ्कारले युक्त विशिष्ट पदरचनालाई रीति भनिन्छ । शैलीका रूपमा पनि रीतिलाई अर्थ्याइएको छ । संस्कृत समालोचनामा देहवादी आचार्यहरूमध्ये वक्रोक्तिवादी आचार्य कुन्तकको वक्रोक्ति सम्प्रदाय

पनि विशेष चर्चित छ । कुन्तकको मतमा वक्रतापूर्ण उक्ति अर्थात् विदग्धतापूर्ण भङ्गिमाका साथ व्यक्त गरिएको उक्ति वा भनाइ नै काव्य हो । साहित्यमा चमत्कार पूर्ण उक्तिकै विशेष भूमिका हुन्छ । यसरी अलङ्कारवादीहरूकै सामान्य अलङ्कारका रूपमा लिएको वक्रोक्तिलाई आचार्य कुन्तकले विशेष स्थान त दिए नै, यसबाहेक पनि सबै अलङ्कारको मूल पनि वक्रोक्ति नै हो भनेर सिद्ध पनि गरे – 'सैषा सर्वत्र वक्रोक्तिः' भनेर । यस प्रकार कलापक्षबाट काव्य वा साहित्यको समालोचना गर्ने काव्यशास्त्रीहरूको समालोचना पद्धतिलाई विविध सम्प्रदायका रूपमा समेत व्याख्या गरिएको छ । ती समालोचना सम्प्रदायहरूमध्ये प्रमुख सम्प्रदाय हुन्–अलङ्कार सम्प्रदाय, रीति सम्प्रदाय र वक्रोक्ति सम्प्रदाय ।

भावपक्षचाहिँ काव्य वा साहित्यको आत्मा हो । काव्यको अन्तर्वस्तु हो भाव । भावलाई काव्यको आत्माका रूपमा स्थिर गरेर समालोचना गर्ने संस्कृत काव्यशास्त्रका आचार्यहरूमध्ये ध्वनिवादी आचार्य आनन्दवर्द्धन अग्रणी काव्यशास्त्री हुन् । यिनले 'ध्वनिरात्मा काव्यस्य' भनेर ध्वनिलाई काव्य वा साहित्यको आत्मा मानेका छन् । यिनका मतमा ध्वनि भनेको प्रतीयमान अर्थ हो । वाह्य अर्थभन्दा भिन्न व्यञ्जनावृत्तिले बोध हुने अर्थ चाहिं प्रतीयमान अर्थ हो, जसलाई व्यङ्ग्य अर्थ पनि भनिन्छ । ध्वनिलाई चिनाउँदै आनन्दवर्द्धनले भनेका छन्– 'ध्वन्यालोक' ग्रन्थमा महाकविहरूका वाणीमा प्रतीयमान वस्तु वा अर्थ चाहिं अभिधेय अर्थभन्दा भिन्न हुन्छ । त्यसमा काव्यिक सौन्दर्य हुन्छ । जस्तो कि नारीहरूका अङ्ग–अङ्गबाट प्रस्फुटित हुने सौन्दर्य छँदै छ, त्योभन्दा भिन्न समष्टि रूपबाट प्रतीत हुने जुन विशिष्ट सौन्दर्य हो । त्यसको आस्वाद अरू विशिष्ट खालको हुन्छ । त्यो सौन्दर्य प्रतीतिचाहिँ प्रतीयमान अर्थको रूप हो । ध्वनिलाई पनि वस्तुध्वनि, अलङ्कारध्वनि र रसध्वनि भनेर विवेचना गरिएको छ । संस्कृत काव्यशास्त्रमा अर्को आत्मवादी आचार्य हुन् मम्मट । यिनले 'काव्यप्रकाश' ग्रन्थमा रसध्वनिलाई विशेष महत्त्व दिएका छन् । दोषरहित र गुणयुक्त शब्दार्थ संयोजन काव्यको अभीष्ट हो र त्यसमा अलङ्कारको अनिवार्यता छैन भन्ने मम्मटको मान्यता छ । ध्वनिकाव्यलाई उत्तम काव्य मान्ने मम्मट रसध्वनिवादी आचार्य हुन् । संस्कृत समालोचनामा रसवादी आचार्य विश्वनाथको विशेष महत्त्व छ । यिनले 'साहित्यदर्पण'मा 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्' भनेर रस आत्मा भएको वाक्यलाई काव्य भनेका छन् । भरतले प्रतिपादन गरेको रस सिद्धान्तलाई थप विस्तार गर्ने काम विश्वनाथबाट भएको छ । विश्वनाथका मतमा रसहीन काव्यको कुनै महत्त्व रहँदैन । यसरी नाटकमा अङ्गीकृत गरिएको रसलाई प्रबन्ध काव्यसम्म पुऱ्याउने काम विश्वनाथले गरेका छन् । संस्कृत समालोचनाका शृङ्खलामा अर्को आत्मवादी आचार्य हुन्– पण्डितराज जगन्नाथ । यिनको 'रस गङ्गाधर' विशिष्ट काव्यशास्त्र

हो । जगन्नाथले 'रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्' भनेर शब्दलाई प्रस्तुतिमाध्यमका रूपमा महत्त्व दिए पनि रमणीयार्थता यिनको प्रमुख गन्तव्य हो। यिनी पनि रसध्वनिवादी हुन् र त्यसो भए पनि यिनले शब्द चमत्कारलाई निषेध गरेका छैनन् । वास्तवमा जगन्नाथ समन्वयवादी आचार्य हुन् र यिनले शब्द र अर्थ दुवै पक्षको रमणीयताले जोड दिएका छन् । यिनको रमणीयता नै अलौकिक तथा आह्लादपूर्ण सौन्दर्यलाई सङ्केत गरेको छ । त्यसो हुनाले जगन्नाथको काव्यसम्बन्धी दृष्टि बढी महत्त्वपूर्ण छ । संस्कृत समालोचना परम्परामा आत्मवादी काव्यचिन्तनलाई पनि विभिन्न सम्प्रदायमा व्यख्या गरिएको छ । यसरी अध्ययन गर्दा प्रमुख रूपमा दुवै सम्प्रदाय देखा परेका छन्- ध्वनि सम्प्रदाय र रस सम्प्रदाय। यी दुई सम्प्रदायलाई अन्तर्मिश्रण गरेर रसध्वनि सम्प्रदाय देखा परेको छ भने कलावादी र भाववादी सम्प्रदाय बिलाएर समन्वयवादी सम्प्रदाय देखापरेको छ । पूर्वीय काव्यशास्त्रमा काव्य वा साहित्यको समालोचना गर्ने यिनै कलावादी र भाववादी चिन्तन हुन् ।

पाश्चात्य समालोचना : वाद वा मान्यता

पाश्चात्य साहित्यको समालोचना पद्धतिलाई मोटामोटी वाद र प्रणालीमा विभाजन गरेर अध्ययन गर्ने परम्परा देखिन्छ । वादअन्तर्गत परिष्कारवाद, स्वच्छन्दतावाद, यथार्थवाद, प्रकृतवाद, अतियथार्थवाद, विससङ्गतिवाद र अस्तित्ववाद आउँछन् भने प्रणालीमा नीतिपरक समालोचना प्रणाली, समाजपरक समालोचना प्रणाली र मनोविज्ञानपरक समालोचना प्रणाली आदि देखापरेका छन्। तीमध्ये पहिले यसै साहित्यिक वादहरूबारे सङ्क्षेपमा चर्चा गरिएको छ ।

परिष्कारवाद

परिष्कारवादलाई अङ्ग्रेजीमा क्लासिसिज्म भनिन्छ । यसैलाई शास्त्रीयतावाद भनेर पनि वर्णन गरिएको छ । मोटामोटीमा परिष्कारवादले सुसङ्कृत साहित्य साहित्यकार भन्ने अर्थ बुझाँउछ । प्राचीन ग्रीसका होमर आदि कविहरू, एस्किलस, सोफेम्लिङ आदि नाटककारहरू र तिनका रचनालाई पहिले परिष्कारवादी भनियो । यसै गरी प्राचीन रोमका भर्जिल, होरेस आदि साहित्यकार र तिनका कृति पनि परिष्कारवादमा लिइए । समयक्रममा मध्ययुगी इटालेली कवि दाँते र उनको 'डिभाइन कमेडी' काव्य तथा अङ्ग्रेजी कवि जोन मिल्टन र उनको 'प्याराडाइज लस्ट' जस्ता काव्यहरू परिष्कारवाद अन्तर्गत व्याख्या हुन थाले । वास्तवमा परिष्कारवाद भनेको एक प्रकारको साहित्यसिद्धान्त वा धारा हो । यसका आफ्नै मान्यताहरू हुन्छन् । संयमपूर्ण, प्रौढ र सुसंस्कृत रचनाहरू परिष्कारवादमा आउँछन्। परिष्कारवादले खास गरी परिष्कृत-परिमार्जित तथा आलङ्कारिक काव्यशैलीले युक्त रचनाहरूलाई बुझाउँछ ।

उन्नाइसौं शताब्दीदेखिका विद्वान्हरूले परिष्कारवादको विशेष व्याख्या गरेका छन् । अङ्ग्रेजी कवि टी एस इलियटले प्रौढ मस्तिष्कद्वारा प्रौढ भाषामा प्रौढ सभ्यताबारे रचिएको साहित्य परिष्कारवादी साहित्य हो भनेका छन् भने फ्रान्सेली साहित्यकार सेन्ट व्यूभले नैतिकताको सम्प्रेषण गर्ने सार्वभौम समृद्ध साहित्यलाई परिष्कारवाद अन्तर्गत लिएका छन् । सेन्ट ब्यूभका मतमा उच्चारणीय, युक्तिपूर्ण, स्वस्थ-सुन्दर, आदर्श साहित्य नै परिष्कारवादी साहित्य हो । अङ्ग्रेजी विद्वान् हर्बट ग्रियर्सनका अनुसार परिष्कारवाद भनेको संयम, सन्तुलन र परिष्कारको चेतना हो । वास्तवमा समुन्नत र समृद्ध युगका सुसंस्कृत तथा श्रेष्ठतम रचनाहरू परिष्कारवादी साहित्यमा कुलचन्द्र गौतम, सोमनाथ सिग्देल र माधवप्रसाद देवकोटाका कृतिहरू परिष्कारवादी रचनाका रूपमा आउँछन् ।

स्वच्छन्दतावाद

स्वच्छन्दतावादलाई अङ्ग्रेजीमा रोमान्टिसिज्म भनिन्छ । यसैलाई रोमान्टिक धारा वा रूमानी साहित्य पनि भनिएको छ । अठारौं शताब्दीमा भएको फ्रान्सेली राज्यक्रान्तिबाट आएको वैचारिक परिवर्तनले सहित्यमा स्वच्छन्दतावादलाई मान्य दिएको हो । फ्रान्सेली राज्यक्रान्तिका उन्नायक रूसोका तीन चिन्तनहरू 'स्वतन्त्रता, समानता र भ्रातृत्व' का आधारमा विकसित भएको मानवतावादी चेतनालाई स्वच्छन्दतावादको जन्मदाताका रूपमा लिइएको छ । लेसिङ, शिलर र कान्टजस्ता दार्शनिकहरूले पनि स्वच्छन्दतावादमा प्रभाव पारेका छन् । यसै गरी रुसोको 'प्रकृतितिर फर्क' भने अभियानले पनि यस वादलाई सघाउ पुऱ्याएको छ ।

उन्नाइसौं शताब्दीको आरम्भमा रचिएको 'लिरिकल व्यालेड्स'को भूमिका 'प्रिफेस टु लिरिकल ब्यालेडस्' मा वर्डल्पर्थले गरेको काव्यसम्बन्धी मान्यतालाई विधिवत् स्वच्छन्दतावादी मान्यताका रूप स्वीकार गरियो र यहींबाट स्वच्छन्दतावादको जन्म उन्नाइसौं शताब्दीको सुरुआत भएको मानिएको छ । वास्तवमा स्वच्छन्दतावादचाहिँ परिष्कारवादको नियम अनुशासन, आदर्श र आडम्बरको विरुद्ध विद्रोह स्वरूपमा जन्मेको साहित्यसिद्धान्त हो । परिष्कारवादको उत्तरी ध्रुव हो स्वच्छन्दतावाद । बाह्य अनुभूतिबाट आन्तरिक अनुभूतितर्फ फर्कनु स्वच्छन्दतावाद हो र यसमा कल्पना, भावना, सुकुमार अनुभूति र प्रकृतिप्रेमको वर्चस्व रहन्छ । यस वादमा तीव्र भावावेग रहन्छ नै, यहाँ विम्बहरूको प्रयोग पनि अधिक मात्रामा हुन्छ । परिष्कारवादको विषयवस्तुका रूपमा मानवता, अतीतप्रति प्रेम, स्थानीय रङ्ग, मानवीकृत प्रकृतिको आधिक्य, सामान्यको भन्दा विशेषको बढी चित्रण, सांस्कृतिक गरिमा, स्वच्छन्द अनुभूति र अवचेतन मनको प्रयोगलाई लिइएको हुन्छ । नियम-संयम रहँदैन । स्वस्फूर्त काव्यशैली अँगालिएको हुन्छ । स्वच्छन्द प्रस्तुति, गीतिमयता र अन्तर्मुखता यस वादका विशेषता हुन् । यथार्थमा

स्वच्छन्दतावाद चाहिँ प्रचीन, शिष्ट परिष्कारवादी प्रवृत्तिको विरोधमा जन्मिएको विचारधारा हो । प्रकृतिप्रेम, मानवतावाद र स्वच्छन्द अभिव्यक्ति स्वच्छन्दतावादका पहिचान हुन् । नेपाली साहित्यमा स्वच्छन्दतावादी काव्यधाराको आमन्त्रण गर्ने र चुलीमा पुऱ्याउने व्यक्ति चाहिँ महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा हुन् । उनको 'मुनामदन' खण्डकाव्यमा स्वच्छन्दतावादको स्पष्ट प्रभाव पाइन्छ । सिद्धिचरण श्रेष्ठको 'उर्वशी' काव्य र माधव घिमिरेको 'किन्नर-किन्नरी' स्वच्छन्दवादका उदाहरण हुन् ।

यथार्थवाद

यथार्थवादलाई अङ्ग्रेजीमा रियलिज्म भनिन्छ । यथार्थवाद व्यक्तिसँग सम्बन्धित हुँदैन, बरू विषयवस्तुसँग सम्बन्धित हुन्छ । यथार्थवादका विभिन्न भेद हुन्छन्, जस्तै- विशुद्ध यथार्थवाद, विवेचनात्मक यथार्थवाद, नव यथार्थवाद, आलोचनात्मक यथार्थवाद र समाजवादी यथार्थवाद आदि । पश्चिमी साहित्मा यथार्थवादलाई स्वच्छन्दतावाद र आदर्शवादको विपरीतधर्मी साहित्य-सिद्धान्तका रूपमा लिइएको छ । साहित्यमा यथार्थवादको सुरुआत सन् १८३० तिर जर्मन कवि हाइनरिख हाइनेका कविताबाट भएको मानिन्छ । पछि गएर यथार्थवादको प्रयोगक्षेत्र गद्यविधा हुन थाल्यो र कथा, उपन्यास र नाटक आदिमा यथार्थवादको प्रभाव बढी देखियो । यहाँ विशुद्ध यथार्थवादलाई यथार्थवादका रूपमा लिइएको छ ।

साहित्यमा यथार्थवादको प्रवर्तनमा फ्रान्सेली दार्शनिक अगस्तस कोन्तको भाववाद (पोजिरिज्म) को विशेष भूमिका छ । यथार्थवादमा अगस्टसको अनुकरण सिद्धान्त, हिरोलाइट टेनको जाति, देश र कालको धारणा, चार्ल्स डार्बिनको विकासवाद, मायकोब्सीको भविष्यवाद, कार्लमार्क्सको 'द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद आदिले प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष भूमिका खेलेका छन् । यथार्थवादबारे केही विद्वान्का आ-आफ्ना धारणा पनि छन् । जर्ज लुकासले 'विना भय र पक्षपात आफ्नै सेरोफेरोमा देखे-सुनेको वस्तुलाई इमानदारीसाथ प्रस्तुत गर्नु यथार्थवाद हो' भन्ने मान्यता राखेका छन् । फ्रान्सेली उपन्यासकार फ्लाबेरले 'जीवन जगत्लाई वस्तुवादी दृष्टिले हेर्नु र अङ्कन गर्नु यथार्थवाद हो' भनेका छन् । एमिल फागेको मतमा जीवन-जगत्को यथातथ्य चिन्तन यथार्थवाद हो । जे. टी. शिप्लेले भनेका छन्- यथातथ्य जीवनलाई वस्तुपरक रीतिले वेदनाप्रद, कटु र भद्दा कुरासमेत समेटेर तलमाथि नपारी व्यक्त गर्नु यथार्थवाद हो । यसरी जीवन-जगत्लाई जस्तो छ त्यस्तै गरी फोटोग्राफिक ढङ्गले वर्णन गर्नु यथार्थवाद हो भन्ने सारवस्तु प्रतीत हुन्छ । भावुकता, कल्पना र आदर्शलाई यथार्थवादमा ठाउँ छैन । यथार्थवादमा स्थानीय दृश्यावली, समय र वातावरणको प्रतिविम्बन हुन्छ । भाषिक र व्यक्तिबोली पनि आउँछन् । गौण घटना र वस्तुहरू पनि प्रदर्शित हुन्छन् । नेपाली साहित्यमा

लैनसिंह वाङ्देलको 'मुलुक बाहिर' उपन्यास यथार्थवादी कृतिका रूपमा चर्चा गरिएको छ ।

प्रकृतवाद

प्रकृतवादलाई अङ्ग्रेजीमा नेचरलिज्म भनिन्छ । प्रकृतवादका लागि प्रकृतिवाद, यथातथ्यवाद, नग्न यथार्थवाद, नग्नतावादजस्ता शब्दहरू पनि प्रयुक्त भएका छन् तैपनि नेचरलिज्मका लागि प्रकृतवाद शब्द नै बढी प्रचलित छ । प्रकृतवादको सर्वप्रथम प्रयोग फ्रान्सबाट भएको हो । फ्रान्सेली उपन्यासकार एमिल जोलाले ईस्वी १८८० मा आफ्नो उपन्यास 'ली रोमन एक्सपेरिमेन्टल' मा यथार्थवाद (रियलिज्म) को पहिलो प्रयोग गरेका थिए । त्यसैले एमिल जोला यस वादका प्रवर्तक हुन् । प्रकृतवादलाई विकसित तुल्याउन योगदान गर्ने अन्य साहित्यकारहरू पनि छन् । यिनमा फ्रान्सकै उपन्यासकारहरू शा–फ्लेरी र गो कुर्टका नाम उल्लेखनीय छन् । यसै गरी जर्मन साहित्यकार फार्ल हेड्गेलको योगदान पनि यथार्थवादको उन्नयनमा स्मरणीय छ । यथार्थवादलाई सम्बल प्रदान गर्न डार्बिनको विकासवाद, न्यूटनको भौतिक सिद्धान्त, वर्ट स्पेन्सरको समाजवादी दर्शन र अगस्टस कोन्तको नियतिवादले प्रेरणा प्रदान गरेका छन् ।

प्रकृतवादले प्रकृति र प्राकृतिक महिमाको गुणगान गरेको हुन्छ । प्रकृतिसँग तादात्म्य हुने गरी जीवनको व्याख्या गर्छ । यसै गरी प्रकृतिसँग निकट रहने पशु–पक्षी आदि जीवजन्तुका अभिवृत्ति, संस्कार र संलग्नताकै हाराहारीमा मानवजीवनको प्रवृत्तिगत वर्णन प्रकृतवादले गर्छ र धर्म, विवेक, नीति, आदर्श आदिलाई पछ्याउँदैन । वास्तवमा प्राकृतिक पाशविकताको चित्रण गर्ने साहित्यिक सिद्धान्तलाई प्रकृतवाद भनिन्छ । एमिल जोलाका विचारमा नग्न, कुरूप, अश्लील र वीभत्स जीवन छ भने पनि त्यको यथातथ्य चित्रण हुनुपर्दछ । त्यसैले सेन्टसवरीको मतमा प्रकृतवाद भनेका स्वच्छन्दतावादकै विकृत रूप हो र यो विकृति अतिरञ्जनाबाट आएको हुन्छ । प्रकृतवादका बारेमा जे. टी. शिप्लेको मान्यता यहाँ उल्लेख गर्नु वाच्छनीय हुन्छ । जे.टी. शिप्लेले 'विश्वसाहित्य कोश' मा प्रकृतवादलाई यसरी चिनाएका छन् – 'धर्म, नैतिकता र मानवीय आदर्शका विरुद्ध मान्छको प्रकृतवादतर्फ उन्मुख पाशविक आवेग, विकृति, नैराश्य, अर्थहीनता तथा नग्न निकृष्टतालाई महत्त्व दिने साहित्यिक सिद्धान्त नै वास्तविक अर्थमा प्रकृतवाद हो ।' नेपाली साहित्यमा गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' को 'पल्लो घरको झ्याल' उपन्यासमा प्रकृतवादको प्रभाव परेको देखिन्छ ।

अतियथार्थवाद

अतियथार्थवादलाई अङ्ग्रेजीमा सर्टियालिज्म भनिन्छ । कतै चाही सुपर रियलिज्म पनि भनेको पाइन्छ । यो फ्रान्सबाट आएको साहित्यिक मान्यता हो र

मोटामोटी रूपमा अतियथार्थवादले यथार्थवाद भन्दा पर अथवा बाह्य यथार्थको अतिक्रमण भन्ने अर्थ बुझाएको हुन्छ ।

सर्वप्रथम यथार्थवादको प्रवर्तन फ्रान्सेली साहित्यकार आन्द्रे ब्रेतोंले ईस्वी १९२४ मा आफ्नो घोषणापत्र 'मेनिफिस्टो द सररियलिज्म'बाट गरेका हुन् । प्रकृतवादको स्थापनामा तत्कालीन घटना र वातावरणले विशेष भूमिका खेलेका छन् । प्रथम विश्वयुद्ध (ई. १९१४–१९१९) को भयावह परिदृश्य र भासले सताइएका साहित्यकारहरू यथार्थ जीवनभन्दा बाहिर जान चाहेका थिए । अर्कोतर्फ १९१६ मा ट्रिस्टन जाराद्वारा चलाइएको दादावादको विध्वंस निम्त्याउने आन्दोलनबाट पनि मान्छे सताइएका थिए । फ्रायडको अवचेतन मतसम्बन्धी धारणा र प्रतीकवादी साहित्य मान्यताबाट पनि तत्कालीन साहित्यकारहरू प्रभावित भएका थिए । कार्ल मार्क्सको पूँजीसम्बन्धी मान्यता र हिंगेलको समन्वयवादी चिन्तन पनि देखापरेका थिए । यिनै र यस्तै सम्बन्धित पृष्ठभूमिले गर्दा साहित्यकारहरू पनि नयाँ साहित्यिक सिद्धान्तको खोजीमा लागे र त्यसको फलस्वरूप साहित्य समालोचनामा अतियथार्थवादको जन्म भयो । विश्वमा यसको प्रभाव बढ्दै गयो । चित्रकला र शिल्पकलामा पनि यस वादले प्रभाव पार्‍यो । दोस्रो विश्वयुद्ध हुनुभन्दा अघिसम्म अतियथार्थवादको विशेष अस्तित्व काल देखिन्छ । दोस्रो विश्वयुद्ध समाप्त भए लगत्तै विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववादको प्रभुत्व बढ्दै गएकोले अतियथार्थवाद ओझेलमा परेको देखिन्छ ।

अतियथार्थवाद भनेको स्वतन्त्र स्वच्छन्द अन्तर्मुखी स्वचालित लेखन प्रणाली हो । इन्द्रिय–प्रत्यक्ष बाह्य यथार्थका अतिक्रमण र अवचेतन मनमा निहित गूढ रहस्य अभिव्यक्ति अतियथार्थवादमा हुन्छ । त्यसैले यसलाई अधियथार्थवाद पनि भनिन्छ । आन्द्रे ब्रेतोले आफ्नो घोषणापमत्रमा भनेका छन्– बुद्धिको नियन्त्रणबाट मुक्त तथा नीति चेतनाबाट टाढा रहेको विशुद्ध मानसिक स्वतःक्रियाचाहिँ अतियथार्थवाद हो जुन मौलिक वा लिखित रूपमा व्यक्त हुन्छ । यसैगरी हर्बर्ट रीडले पानीमा तैरेको हिमखण्ड (आइसबर्ग)को उदाहरण दिएर अति यथार्थवादलाई स्वप्न र स्वप्नजस्तै अवचेतन मनोविम्बको स्वचालित प्रस्तुति भनेका छन् । यसरी बुद्धि र विवेकभन्दा बाहिर रहेर अवचेतन मनको स्वच्छन्द स्वतः लेखनलाई अतियथार्थवादमा लिइएको छ । नेपाली साहित्यमा विजय मल्लको 'पत्थरको कथा' एकाङ्कीलाई अतियथार्थवादी प्रयोगका रूपमा लिन सकिन्छ ।

विसङ्गतिवाद

अङ्ग्रेजीमा प्रचलित 'अन्सरडिज्म' शब्दको नेपाली भाषामा विसङ्गतिवाद भनेर रूपान्तरण गरिएको छ । साहित्यप्रति आस्था र साहित्यका मूल्य–मान्यताको विरोधमा सङ्गतिहीन जीवनको प्रतिनिधित्व गर्ने गरी जन्मेको साहित्य सिद्धान्त हो

विसङ्गतिवाद । खास गरी दोस्रो विश्वयुद्ध पश्चात् साहित्यका परम्परागत मान्यता र सिद्धान्तलाई भत्काउँदै नमिलेको र सङ्गति नभएको समाजचित्रण गर्ने प्रवृत्ति अँगालेर विसङ्गतिवादको आरम्भ भएको हो । यस वादको प्रवर्तनमा शोपेन हावरको जीवनभोगाइप्रति दुःखदायी दृष्टि र नित्सेको निरीश्वरवादी दर्शनले प्रेरणादायी भूमिका खेलेका छन् । साहित्यमा विसङ्गतिवादको प्रवर्तन भने सर्वप्रथम फ्रान्सेली साहित्यकार जा पाल सार्त्रले गरेका छन् । यसको व्याख्या–विश्लेषण गर्ने काम चाहिँ अल्बेट कामुबाट भएको हो । कामुको प्रसिद्ध कृति 'सिसिफसको पुराकथा'चाहिँ विसङ्गतिवादको प्रयोग भएको उल्लेखनीय उदाहरण हो । यस पछि यस वादमा कृति रचना गर्ने साहित्यकारहरूमा विलियम आह ओभिर, काफ्का, दस्तोएम्स्की, स्यामुएल लेकेट आदि उल्लेख्य छन् ।

खास गरी नाटक र कथा उपन्यास विधाहरूमा विसङ्गतिवादको प्रयोग हुन्छ र यस वादले जीवन जगतप्रति घृणा र नकारात्मक सोचाइ राखेको हुन्छ । वास्तवमा असङ्गत जीवनको सङ्गतिहीन चित्रणचाहिँ विसङ्गतिवाद हो । यस क्रममा विलिएम ओलिभरका विसङ्गतिवादी मान्यताहरूको चर्चा गर्नु यहाँ उपयुक्त हुन्छ । ओलिभरले भनेका छन् – 'हामी जन्मन्छौं र मछौं तर जन्मने र मर्ने हाम्रो चाहना नै थिएन । त्यसैले हाम्रो जीवन विसङ्गत रहेको छ । जन्म र मृत्युको परिधिमा मात्र जीवन अडेको छ । जन्म पूर्व र मृत्यु पश्चात्का कुराबारे पनि हामीलाई थाहा छैन । योभन्दा विसङ्गति अरू के हुन्छ र ? हाम्रो इच्छाशक्ति प्रयोग गरेर जीवनलाई जति व्यवस्थित गर्न थाल्छौं उति नै भताभुङ्ग हुन्छ । स्वयं पराजित हुने जटिलतालाई समेत हामीले जान्न सकेका छैनौं । जीवनलाई स्थायित्व प्रदान गर्न सकिएको छैन । निराशा र भ्रान्तिमा अल्भिएका छौं । यसरी जीवनको निस्सार अवस्थिति, व्यर्थ व्यवहार र असङ्गत–विसङ्गत परिस्थितिलाई चित्रण गर्ने साहित्य–सिद्धान्तलाई विसङ्गतिवाद भनिन्छ ।' यस प्रकार निस्सार जीवनको सङ्गतिहीन अङ्कन गर्ने काम विसङ्गतिवादमा हुन्छ । भाषा शैली, विषयगत उपस्थापन र निष्कर्षमा पनि विसङ्गति रहेको हुन्छ । स्यामुक बेकेटको 'वेटिङ फर गोदोत' नामक नाटकमा यस्तै विसङ्गतिवादको प्रयोग भएको छ । नेपाली साहित्यमा इन्द्रबहादुर राई, पारिजात, ध्रुवचन्द्र गौतम र मोहनराज शर्माका गद्य–आख्यान तथा नाटकहरूमा विसङ्गतिवादको प्रयोग भएको पाइन्छ ।

अस्तित्ववाद

अस्तित्ववादका लागि अङ्ग्रेजीमा प्रचलित शब्द एक्प्रिस्टेन् लियलिज्म हो । नियतिलाई मान्ने र आदर्श स्वीकार गर्ने मान्यताको विरोधमा अस्तित्ववाद आएको हो । साहित्यमा अस्तित्ववादको सर्वप्रथम प्रवर्तन गर्ने काम डेनिस साहित्यकार तथा दार्शनिक सारेन किर्केगार्डले गरेका हुन् । यो साहित्य सिद्धान्तका साथै एक

दर्शन पनि हो । यस दर्शनको प्रेरणादायी भूमिका खेल्ने विद्वान्हरूमा नित्से, कार्लमार्क्स, मार्टिन हेडेगर, सोपेन हावर आदि रहेका छन् । मूलतः दर्शनका रूपमा लिइएको अस्तित्ववादलाई साहित्यिक चिन्तन वा सिद्धान्तका रूपमा स्थापना गर्ने श्रेय फ्रान्सेली साहित्यकार जा पाल सार्त्रलाई छ । बीसौं शताब्दीको अन्ततिर सार्त्रले साहित्यमा अस्तित्ववादको सूत्रपात गरेका छन् । यस वादलाई बिस्तारमा अगाडि बढाउने काम अल्बर्ट कामुबाट भएको हो । विसङ्गतिवादबाट यस अस्तित्ववादले प्रत्यक्ष रूपमा प्रेरणा र प्रभाव प्राप्त गरेको देखिन्छ । विसङ्गतिवादी साहित्यकारहरू नै समयक्रममा पछि अस्तित्ववादी हुन पुगेका हुन् ।

सारेन किर्केगार्डको विचारमा मान्छे आफैमा सर्वेसर्वा हो । उसले पीडादायी भए पनि निर्णयचाहिँ आफैले गर्नुपर्छ । कुनै पनि निर्णय नगरी ऊ बाँच्न सक्दैन । यसरी गरिने निर्णयद्वारा मान्छेको स्व-अस्तित्व स्थापित हुन्छ । अस्मिता कायम हुन्छ । यसरी किर्केगार्डको धारणामा स्वतन्त्र निर्णय, स्वतन्त्र इच्छा, स्वतन्त्र सङ्कल्प र स्वतन्त्र करण आदि विषयमा व्यक्ति स्वतन्त्रताको स्थापना नै अस्तित्ववाद हो । यसरी किर्केगार्डद्वारा स्थापित अस्तित्ववाद आस्तिक वा ईश्वरवादी अस्तित्ववाद हो । यस वर्गका अनुयायीहरूमा कार्ल यास्पर्स, ग्राबिएल मार्शल आदि देखा परेका छन् । यसै पृष्ठभूमिमा जा पाल सार्त्रले स्थापना गरेको अस्तित्ववाद चाहिँ मानिक वा निरीश्वरवादी अस्तित्ववाद हो ।

जा पाल सार्त्रका अनुसार निरपेक्ष दृष्टिले हेर्दा मान्छे आफैमा स्वतन्त्र हुने हुनाले ऊ स्वयम् नै आफ्नो भाग्यको निर्माता पनि हो । संसारमा मान्छेदेखि अतिरिक्त अरू कुनै पनि तत्त्वको अस्तित्त्व स्वीकार्य छैन । यसरी जीवन-जगतको निस्सारता र विसङ्गति बीच मान्छेले स्वतन्त्र इच्छाशक्ति (विल पावर) को प्रयोग गरेर आफ्नो जीवनलाई सार्थक र सफल बनाउन सक्दछ । यस प्रकार सार्त्रको मतमा वैयक्तिक स्वतन्त्रतालाई साहित्यको माध्यमद्वारा स्थापित गर्नु नै अस्तित्ववाद हो । सार्त्र पाछि अल्बट कामुले अस्तित्ववादको व्याख्या गर्दै भनेका छन् - 'अस्तित्ववाद भनेको जीवनमा देखिने विसङ्गति र निस्सारताका विरुद्ध व्यक्तिसत्ताको मूल्यवान् स्थिति पहिल्याउन गरिने एक प्रकारको क्रान्ति हो । वास्तवमा जीवन-जगतको असङ्गति र निरर्थकता बीच पनि व्यक्ति सत्ता, व्यक्ति-स्वतन्त्रता र व्यक्ति अस्तित्वको स्थापना नै अस्तित्ववाद हो ।'

पाश्चात्य समालोचना : प्रणाली वा पद्धति

पाश्चात्य साहित्य-समालोचना परम्परामा समालोचना प्रणालीहरूको चर्चा पाइन्छ । यिनमध्ये नीतिपरक समालोचना प्रणाली, समाजपरक समालोचना प्रणाली र मनोविज्ञानपरक समालोचना प्रणाली बढी चर्चित र प्रयुक्त पनि छन् । सङ्क्षेपमा तिनको चर्चा यहाँ गरिएको छ ।

नीतिपरक समालोचना प्रणाली

नीति, मर्यादा, आदर्श, सच्चरित्र आदि राम्रा पक्षलाई प्रोत्साहित गर्ने र मानवलाई नैतिक तथा मर्यादाशील बनाउन अभिप्रेरित गर्ने खालको साहित्य–निर्माण हुनुपर्छ भन्ने मान्यतामा अवस्थित समालोचनाको पद्धतिलाई नीतिपरक समालोचना प्रणाली भनिन्छ । पाश्चात्य साहित्यिक समालोचनामा यो प्रणाली सबैभन्दा जेठो र पुरानो समालोचना प्रणाली हो । नीतिवादी यो समालोचना प्लेटोको समयदेखि नै चलेको हो । नीतिवादी आफूले सोचेको आदर्श गणराज्यमा नीतिवादी साहित्यकारहरूलाई नै प्रश्रय दिएका थिए । अनैतिक विचारको साहित्यलाई उनको रिपब्लिकमा स्थान थिएन । नीतिपरक दृष्टिमा साहित्यले आदर्श, दर्शन, सन्देश वा कुनै उदात्त विचारलाई स्थान दिनुपर्छ भन्ने मान्यता रहेको छ । व्यक्तिमा निहित नैतिक चरित्रमा परिपोषण र उदीप्त तुल्याउने काम नीतिवादी समालोचनाले गरेको हुन्छ ।

नीतिको पारख मानिसको बाह्य व्यवहारबाट र आन्तरिक भावनाबाट गर्न सकिन्छ । समाजसँगको सम्पर्क, बानी–व्यवहार, बोलचाल, अरुसँग गरिने व्यवहार र चालचलनमा उदात्त भाव, सेवाको प्रवृत्ति र मानवता भएका पात्रहरूलाई साहित्यमा बढी स्थान दिनुपर्छ र यसले भावकलाई पनि सन्मार्गका लागि प्रेरणा प्रदान गर्छ भन्ने चिन्तन नीतिपरक समालोचनामा रहेको हुन्छ । मान्छेका वैयक्तिक तथा सामाजिक जीवनमा सही मार्ग प्रदर्शन गर्ने र नैतिकताका संलग्न हुने प्रेरणा नीतिवादी साहित्यबाट प्राप्त हुन्छ । यस समालोचनाले साहित्य मान्छेको नैतिक तथा चारित्रिक परिवेशलाई उन्नत तुल्याउने खालको हुनुपर्छ भन्ने मान्यता राखेको छ ।

नीतिवादी समालोचनाका प्रथम प्रवर्तक दार्शनिक विद्वान् प्लेटो हुन् । यिनले साहित्मा नीतिवादको सूत्रपात गरेका हुन् । प्लेटोले काव्यका सत् र असत् गरी दुई भेद बनाउँदै सत् साहित्यको महिमा देखाएका छन् । प्लेटोको भनाइ छ – 'काव्यको अन्तिम लक्ष्य सदाचार र सत्यको प्राप्ति हो । त्यसैले काव्यमा सत्यको पक्ष आउनुपर्छ र काव्य पनि राष्ट्रलाई उन्नति–प्रगतितर्फ पुऱ्याउने र मानव कल्याणलाई बढावा दिने प्रकृतिको हुनु आवश्यक छ ।' यसैगरी ल्याटिन समालोचक होरेसको विचारमा साहित्यानन्दानुभूति प्रदान गर्ने र व्यक्ति तथा राष्ट्रका लागि नैतिक शिक्षा प्रवाहित गर्ने खालको हुनुपर्छ । डा. जोन्सनले पनि नीतिवान् नभई कुनै पनि कविले उच्चस्तरको काव्य सिर्जना गर्न सक्दैन भनेका छन् । कवि वर्डस्वर्थ र शेलीको काव्यमान्यतामा समेत नीतिवादलाई महत्त्व दिइएको छ । नव समालोचना र नव अरिस्टोटलवाद जस्ता साहित्यिक मान्यताले कहीं न कहीं नीतिपक्षको गरिमाको उल्लेख गरेका छन् । यस प्रकार नीतिवादी दृष्टिकोणलाई

प्रमुख आधार मानेर नीतिपरक समालोचना देखा परेको छ । नेपाली साहित्यमा कविशिरोमणि लेखनाथका कविता–काव्यहरू यस प्रणाली अन्तर्गत विवेच्य छन् ।

समाजपरक समालोचना प्रणाली

साहित्यलाई समाजको दर्पण भनिन्छ । साहित्यमा समाजको प्रतिविम्बन हुन्छ । साहित्य र समाज एक–अर्कामा अन्योन्याश्रित छन् । यसरी साहित्यमा समाज के कसरी चित्रित छ र समाजको के कस्तो प्रभाव परेको छ भनेर व्याख्या–विश्लेषण गर्ने साहित्यिक पद्धतिलाई समाजपरक समालोचना प्रणाली भनिन्छ । यस प्रणालीले समाज चित्रणको कोणबाट साहित्यको र सम्बन्धित साहित्यकारको पनि अध्ययन गरेको हुन्छ साथै समसामयिक समाजको उन्नत गर्ने कार्यमा सहित्यले कस्तो भूमिका खेलेको छ भन्ने बारेमा पनि यस समालोचना प्रणालीले अध्ययन–विश्लेषण गर्छ । साहित्य समालोचनामा समाजपरक समालोचना प्रणालीले तीन पक्षको अध्ययन गरेको हुन्छ । ती तीन पक्ष हुन् – (१) साहित्य (कृति) को सामाजिक पक्ष, (२) साहित्यकार (लेखक) को सामाजिक पक्ष र (३) कृतिगत प्रभावको सामाजिक पक्ष ।

साहित्यको सामाजिक पक्ष भन्नाले सम्बन्धित कृतिको विषयवस्तु, रचनाशिल्प (शैली) र भाषामा पाइने सामाजिक पक्षको अध्ययन भन्ने जानकारी हुन्छ । आफूले देखे–भोगेका वा पढे–सुनेको समाज–व्यवस्था, घटना–प्रतिघटना, विद्रोह र शान्ति, वातावरण आदिको प्रतिविम्बन वा चित्रणका रूपमा कृतिको निर्माण भएको हुन्छ । त्यस वस्तुलाई व्यक्त गर्ने भाषाशैली पनि समाजमा प्रचलित बोलचालकै भाषाबाट सामाजिक सन्दर्भ व्यक्त हुने गरी प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । भाषामा समेत सामाजिकता झल्कने अभिव्यक्ति हुन्छ । यसरी समाजपरक समालोचना प्रणालीले विभिन्न कोणबाट कृतिले औंल्याएको समाजको अध्ययन–विश्लेषण गर्दछ ।

साहित्यकार वा लेखकको सामाजिक पक्ष भन्नाले साहित्यकारको पारिवारिक परिवेश (जन्म र जन्मस्थान, वंशपरम्परा, शिक्षा, सेवा आदि) र कर्मक्षेत्र, आर्थिक स्थिति, विचारधारा वा दर्शन, सांस्कृतिक धरातल आदिको अध्ययन विश्लेषण भन्ने बुझिन्छ ।

प्रभावको सामाजिक पक्ष भनेको सम्बन्धित कृति पढेर पाठकका मनमा पर्ने समाज अनुकूलको प्रभाव हो । यस प्रणालीको मान्यता अनुसार साहित्यिक कृति र समाजका बीच अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहेको हुन्छ । यसरी सामाजिक पक्षलाई नै केन्द्र बनाएर साहित्य तत्त्वको निरूपण गर्नुका साथै कृतिबाट प्रतिविम्बित समाज ठम्याएर अध्ययन तथा मूल्याङ्कन गर्ने प्रणाली नै समाजपरक समालोचना प्रणाली हो ।

पाश्चात्य समालोचक एडमन्ड विल्सनका अनुसार समाजपरक समालोचना प्रणालीको थालनी इस्वीको अठारौँ शताब्दीमा भएको हो । यस समयमा भिसोले होमरका कृतिहरूको गहन अध्ययन गरका थिए । उनले कृतिगत अध्ययन गरेर ग्रिक समाजको विवेचना पनि गरेका थिए । यसैगरी उन्नाइसौँ शताब्दीमा हेर्डरले सामाजिक कोणबाट ग्रिक नाटककार र अङ्ग्रेजी नाटककारको पृथक्-पृथक् स्वरूपको अध्ययन गरे । यसरी अठारौँ शताब्दीदेखि यस प्रणालीको विकास भएको देखिन्छ । सौन्दर्यवादी साहित्य मान्यताको विरुद्ध समाजपरक समालोचना प्रणाली आएको पनि चर्चा गरिएको छ ।

समाजपरक समालोचना प्रणालीका प्रमुख दुई धारा छन् – (१) मार्क्सवादी धारा, (२) गैरमार्क्सवादी धारा । गैरमार्क्सवादी धाराको पनि यथार्थवादी धारा र आदर्शवादी धारा गरेर दुई उपधारा रहेको छ । कार्ल मार्क्सले मानिसलाई सामाजिक प्राणीका रूपमा व्याख्या गर्दै सामाजिक अर्थव्यस्थाले लेखकको मानसिकतालाई प्रभाव पार्ने हुनाले साहित्यकारमा सम्बन्धित जीवन मोहको चित्रण रहन्छ भनेर उल्लेख गरेका छन् । यस मार्क्सवादी समालोचना प्रणालीका अनुयायीहरूमा एन्जेल्स, हर्जन, लेनिन, प्लेखानोभ आदिका साथै अङ्ग्रेजी समालोचक क्रिस्टोफर कडवेल पनि रहेका छन् । कडवेलले समाजनिरपेक्ष साहित्य समीक्षामा हुन सक्दैन भन्ने धारणा व्यक्त गरेका छन् । यस प्रकार साहित्य समालोचनामा समाजपरक समालोचना प्रणालीको पनि विशेष महत्त्व छ ।

मनोविज्ञानपरक समालोचना प्रणाली

साहित्य–समालोचनामा मनोविश्लेषणका आधारमा कृति, कृतिकार (लेखक) र पाठकको मानसिक पक्षको अध्ययन–विश्लेषण गर्ने पद्धतिलाई मनोविज्ञानपरक समालोचना प्रणाली भनिन्छ । वास्तवमा तीन पक्षबाट मनोविज्ञानपरक समालोचना गरिन्छ । ती तीन पक्ष हुन् – (१) कृतिमा रहेका पात्रहरूको मनोदशाा, (२) कृतिकारको मनोविम्ब र अभिवृत्ति तथा (३) भावक वा पाठकको अन्तर्मनमा पर्ने कृतिगत मानसिक प्रभाव ।

इस्वी बीसौं शताब्दीको आरम्भतिर फ्रायडको मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तको स्थापना भएपछि मनोविज्ञानपरक समालोचनाको थालनी भएको हो । सिग्मन्ड फ्रायडको मनोविश्लेषण सिद्धान्तले यस समालोचनाबारे बढी प्रभाव पारेको छ । यस सिद्धान्तको प्रवर्तन पश्चात् अर्नेष्ट जोन्सले शेक्सपियरको नाटक 'ह्यामलेट' को खासमा ह्यामलेट पात्रको मनोविश्लेषणात्मक अध्ययन गरेपछि मनोवैज्ञानिक समालोचना प्रणालीको प्रयोगात्मक रूप देखा परेको हो । यस प्रणाली ईश्वरीय प्रेरणालाई मान्दैन, सामाजिक उपज भनेर पनि स्वीकार गर्दैन, बरु लेखकको अन्तश्चेतना र अन्तर्मनको अभिव्यक्तिका रूपमा मनोविज्ञानपरक समालोचनालाई

स्वीकार गर्दछ । यस प्रणालीमा कृतिगत पात्रहरूको मनोविश्लेषणका साथै मानवीय अन्तर्मनका रहस्यहरूको उपस्थापन गर्ने काम हुन्छ ।

मनोविज्ञान परक समालोचनामा फ्रायडवादको प्रेरणा र प्रभाव स्पष्ट रूपमा परेको छ । यहाँ फ्रायवाद भन्नाले सिग्मन्ड फ्रायड, अल्फ्रेड एडलर र कार्ल गुस्ताब जुङ्ग गरी तीन जना मनोविज्ञान विद्हरूका मनोविश्लेषणसम्बन्धी स्थापनाको समष्टिलाई लिइएको छ ।

सिग्मन्ड फ्रायड मियनाका मस्तिष्क चिकित्सक हुन् । यिनले स्वप्नसम्बन्धी र मनोविश्लेषणसम्बन्धी किताब लेखेका छन् । फ्रायडका अनुसार कामवृत्ति (लिबिडो) मानवीय जीवनको शक्तिशाली चेतना हो । शैशव कालदेखि नै यसको विकास भएको हुन्छ । मान्छेमा निहित कामवृत्तिद्वारा नै उसका क्रियाकलापहरू सञ्चालित हुन्छन् । जीवनमा मान्छेका सबै कामेच्छाहरू पूर्ण हुँदैनन् । अहम् (इगो) र परा अहम् (सुपर इगो) ले कतिपय कामवृत्तिलाई दमन गरिरहेका हुन्छन् । जस्तो कि बाटामा हिंड्दै गरेकी सर्वाङ्ग सुन्दरी युवतीसँग घुलमिल हुने, छुने-चल्ने कामेच्छा हुन्छ, तर मर्यादाले, आदर्शले अथवा सुपर इगोले त्यसो गर्न दिँदैन । त्यसरी प्रकृतिबाट रोक्छ । यसरी नै कामेच्छाहरू प्रयोगमा आउन पाउँदैनन् । दबिएर रहेका हुन्छन् । यसरी दमित कुण्ठाहरू, अतृप्त कामवृत्तिहरू अवचेतन मनमार्फत स्वप्न, मनोविकार, उच्च्व तथा हीन मनोग्रन्थि, असामान्य क्रियाकलापका माध्यमबाट व्यक्त हुन थाल्छन् । फ्रायडका मतमा साहित्यसिर्जनामा खास गरी यस्तै अतृप्त कामवृत्तिको विशेष भूमिका रहन्छ । फ्रायडका अनुसार अचेतन मनमा दम्भित तथा कुण्ठित अवस्थामा रहेका कामवृत्ति वा कामेच्छाहरू सोझै रूपमा प्रकट हुन नसकी प्रतीक र विम्बको सहाराले उदात्त र रूपान्तरित हुँदै प्रकट भएर साहित्यको रूप धारण गर्दछ ।

अस्ट्रियाका मनश्चिकित्सक अल्फ्रेड एडलर फ्रायडका शिष्य र सहयोगी हुन् । यिनले फ्रायडभन्दा केही फरक मत राखेर मनोविश्लेषण गरेका छन् । एडलरका अनुसार जन्मेदेखि नै मानिसले आफूलाई अपूर्ण, असक्षम र दीनहीन सम्झेको हुन्छ । उसमा हीनत्व ग्रन्थि रहन्छ । यही हीनताबोधको क्षतिपूर्तिका लागि उसले श्रेष्ठत्व प्राप्त गर्न र अहम् स्थापना होस भनेर पनि साहित्यकृतिको सृजना गर्छ । फ्रायड र एडलरमा के फरक छ भने फ्रायड दमित-अतृप्त कामवृत्तिलाई साहित्यको प्रेरणा स्रोत मान्दछन् भने एडलर चाहिँ हीनताबोधको क्षतिपूर्ति स्वरूप चेतनंमनमा निहित श्रेष्ठतम भाव वा अहम्-स्थापनालाई साहित्यको स्रोत मान्दछन् ।

फ्रायडवादका पहिला मनोविज्ञानविद् कार्ल गुस्ताब जुङ्ग स्विट्जरल्याण्डका मनश्चिकित्सक हुन् । जुङ्ग पनि फ्रायडका शिष्य हुन् । यिनलाई विश्लेषणात्मक मनोविज्ञानका प्रवर्तकसमेत मानिन्छ । यिनले अचेतन मनलाई व्यक्तिगत अचेतन

मन र सामूहिक अचेतन मन गरी दुई विभाजन गरेका छन् । व्यक्तिगत रूपको अचेतन मनमा व्यक्तिविशेषका आवेग, संवेग, दमित इच्छा र कुण्ठाहरू रहेका छन् । अर्कोतर्फ सामूहिक अचेतन मनमा विगत पुस्ता रपूर्वजहरू पहिलेदेखि सञ्चित अनुभव, संस्कार, धारणाहरू सामूहिक रूपले रहेका हुन्छन् । यिनै अनुभव र अनुभूतिहरू विम्ब, प्रतीक र मिथकका माध्यमबाट साहित्यमा प्रकटित हुन्छन् । यसरी जुङ्गको मतमा साहित्यको मूल स्रोत चाहिँ लेखकमा रहेको सामूहिक अचेतन मनको प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति हो ।

साहित्यिक समालोचनाका क्षेत्रमा समालोचना प्रणालीका रूपपरक आदि समालोचनाहरू पनि देखिएका छन् । वास्तवमा प्रणालीगत रूपले समाज–समालोचना र मनोवैज्ञानिक साहित्य समालोचना विशेष प्रचलित छन् । यिनले वस्तुगत समालोचनामा उल्लेख्य सघाउ पुऱ्याएका छन् ।

मार्क्सवादी समालोचना

समाजपरक समालोचना प्रणाली अन्तर्गत विकसित भएको प्रगतिवादी समालोचना हो मार्क्सवादी समालोचना । मार्क्सवादको सैद्धान्तिक अवधारणामा यस समालोचनाको विकास भएको हो । यस समालोचनाको प्रथम प्रवर्तक कार्लकार्क्स हुन् र एन्जल्स, हर्जन, प्लेखानोस, लेनिन आदिले यसमा थप योगदान गरेका छन् । कार्लकार्क्सको धारणाअनुसार साहित्यमा समाज अर्थ व्यवस्थाको विशेष प्रभाव परेको हुन्छ । समाज निरपेक्ष साहित्यको स्थिति रहँदैन । साहित्यकार स्वयं पनि सामाजिक प्राणी हो र उसको मानसिकतामा समाज-व्यवस्थाको गहिरो छाप परेको हुन्छ । समाजविना मानिस एक्लै रहन सक्दैन । समाजको अर्थव्यवस्था, वर्गगत विभेदले ल्याएको द्वन्द्व र सम-विषम जीवन भोगाइका पदचापहरू साहित्यमा पर्न थाल्छन् र प्रतिक्रिया स्वरूप मार्क्सवादी समालोचनाको जन्म हुन्छ । यस समालोचनाले यथास्थिति मन पराउँदैन र अग्रगामी प्रगतिको आह्वान गर्दछ । यसमा नीतिवादको ठाउँ रहँदैन ।

मार्क्सवादले साहित्यलाई सामाजिक चेतनाको परिणयको रूपमा लिएको छ । त्यहाँ व्यक्तिगत चेतनाको गुन्जाइस हुँदैन । मान्छेको सामाजिक तथा आर्थिक जीवन भोगाइको प्रतिविम्बन साहित्यमा हुन्छ । मानिसका दैनिक जीवनमा आर्थिक गतिविधि, जीवन जिउनका लागि गरिने सङ्घर्ष र देशको उत्पादन प्रक्रियाले प्रत्यक्ष प्रभाव पारेको हुन्छ । साहित्य-सिर्जनामा यिनको प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष प्रभाव परेकै हुन्छ । यसमा सुधार ल्याउने र समाजमा समानता उपभोग गर्ने न्याय प्रणालीको खोजीमा साहित्यकार लागेको हुन्छ । यसकै परिणाम स्वरूप मार्क्सवादी समालोचनाले त्यस प्रकृतिको सिर्जनाको खोजी गरेको हुन्छ । अग्रगामी सोच, परिवर्तनको आवाज र प्रगतिशील चेतनाको प्रतिविम्बन साहित्यमा के कस्तो छ

भनेर शोधखोज गर्नु र लेखकलाई यसतर्फ उत्साहित तुल्याउनुसमेत मार्क्सवादी समालोचनाको गन्तव्य हो ।

मार्क्सवादी समालोचनालाई अगाडि बढाउनमा अङ्ग्रेज समालोचक क्रिस्टोफर कडवेलको विशेष योगदान छ । कडवेल मार्क्सवादी समालोचनाका अग्रणी व्याख्याता पनि हुन् । कार्लकार्क्सका साहित्य-समालोचनासम्बन्धी चिन्तन र सिद्धान्तहरूलाई समाजमा स्थापित गराउनमा क्रिस्टोफर कडवेलको विशेष भूमिका रहेको छ । कडवेलको विचारमा मान्छेको आर्थिक परिस्थिति र प्रतिक्रियाबाट साहित्यको सिर्जना हुन्छ । आर्थिक परिस्थिति अनुकूल जीवन सञ्चालित हुने हुनाले पनि त्यसको प्रभाव साहित्यमा पर्नु स्वाभाविक पनि हो ।

प्रसिद्ध समालोचक जर्ज लुकासका मतमा साहित्यले समाज-जीवनको यथावत् तथा इमानदारीपूर्वक चित्रण भए नभएको पर्गेल्ने काम मार्क्सवादी समालोचनाले गरेको हुन्छ । यस प्रकार कार्लमार्क्सको जीवनवादी तथा समाजपरक दर्शनबाट साहित्य फाँटमा आरम्भ भएको मार्क्सवादी समालोचना बहुचर्चित प्रगतिवादी समालोचना हो । विश्व साहित्यमा माक्र्सवादी समालोचनाको विशेष प्रभाव रहेको छ ।

केही समकालीन समालोचना

साहित्य-समालोचनाले समयक्रमका विविधता अँगालेको हुन्छ । परिवर्तनका चरणहरू पनि देखा पर्छन् । समालोचनाका नयाँ-नयाँ स्वरूपहरूको प्रतिफलन हुन्छ । साहित्यिक समालोचनाहरू परम्परागत प्रयोग र मान्यतामा बाँचिरहन सक्दैनन् । नयाँ मान्यता, पद्धति र प्रस्तुतिले ठाउँ लिन्छन् र पुराना मान्यताहरू विस्थापित हुन्छन् । शास्त्रीय मान्यता शिथिल हुँदै जान्छ । सिद्धान्तका नयाँ रूपहरू आउन थाल्छन् । विश्व-परिवेशमा आएका ठूला घटना र दृष्टि परिवर्तनले समालोचनालाई पनि प्रभावित तुल्याउँछन् । यस प्रकार वर्तमान युगसम्म आइपुग्दा देखा परेका केही समकालीन समालोचनाहरूको सङ्क्षिप्त चर्चा निम्नलिखित अनुसार गरिएको छ ।

भाषाकेन्द्री समालोचना

साहित्य भाषाको क्रीडाक्षेत्र हो । भाषाको कलात्मक उपस्थिति साहित्यमा हुन्छ । भाषा अनुभव र अनुभूतिको वाहक पनि हो । भाषाको बुई चढे लेखकका धारणाहरू साहित्यमा व्यक्त हुन्छन् । गद्यभाषा र पद्यभाषा भाषाका दुई स्थूल रूप हुँदै हुन्, त्यसभित्र पनि कठोर-कोमल, सरल-जटिल, सुबोध-दुर्बोध आदि मिहिन पक्षहरूले साहित्यिक स्तरीयतामा भूमिका खेलेका हुन्छन् । रङ्ग र रेखाले चित्रकलाको रूप निर्धारण गरेजस्तै भाषा प्रयोगले साहित्यकलाको उपस्थिति जनाएको हुन्छ ।

साहित्य एक प्रकारले भाषिक संरचना हो। कविता, आख्यान र नाटकहरूमा विधागत विभेदका लागि भाषिक संरचनाले अलग–अलग पहिचानको निर्धारण गरेको हुन्छ। यसरी भाषाका विभिन्न अङ्गहरूबारे अध्ययनबाट सम्बन्धित कृतिको सौन्दर्य–मूल्यको पहिचान गर्न सकिन्छ भन्ने साहित्य समालोचनालाई भाषाकेन्द्री समालोचना भनिन्छ। साहित्यमा भाषाकेन्द्री समालोचनाको एउटा प्रमुख पक्षचाहिँ संरचनावाद हो र यसलाई ठम्याउने साहित्यिक प्रद्धतिको नाम शैली-विज्ञान हो। नेपाली साहित्यमा शैली वैज्ञानिक दृष्टिबाट साहित्यको भाषाकेन्द्री समालोचना गर्ने काम २०३० को दशकमा मोहनराज शर्मा र अभि सुवेदीले आरम्भ गरेका हुन्। मोहनराज शर्माको शैलीविज्ञान (२०४८) प्रकाशित भएसँगै साहित्यलाई भाषाकेन्द्री कोणबाट अध्ययन गर्ने प्रक्रियाको समेत विकास भएको छ। यसै गरी प्रसिद्ध समालोचक वासुदेव त्रिपाठीद्वारा रचित पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा (भाग २) ले पनि संरचनावादी समालोचनाको व्याख्याका सिलसिलामा शैलीविज्ञानको समालोचनात्मक मूल्यबारे प्रकाश पारेको छ। कृष्ण गौतम, माधवप्रसाद पोखरेल र लक्ष्मणप्रसाद गौतम आदिले नेपाली साहित्यमा संरचनावादी समालोचना पद्धतिलाई अगाडि बढाउने काम गरेका छन्। यति भएर पनि अतिप्राविधिक तथा सूत्रात्मक प्रस्तुति हुने कारणले गर्दा र साहित्यको आन्तरिक भाव पक्षलाई त्यति नसमेट्ने हुनाले पनि संरचनावादी यो भाषाकेन्द्री समालोचना त्यति फस्टाउन सकेको छैन।

(ख) नारीवादी समालोचना

नारीवादी समालोचना

नारीहरूमाथि विविध तहबाट हुँदै गरेको शोषणका विरोधमा नारीहरूले नै आवाज उठाउनुपर्छ र लड्नुपर्छ भन्ने वैचारिक आन्दोलनलाई नारीवादी अभियानमा लिइएको छ। साहित्यमा र राजनीतिमा नारीहरूको विशेष स्थान हुनुपर्छ र उपेक्षामा राख्नुहुँदैन भन्ने वैचारिक आन्दोलनको थालनी विश्वपरिवेशमा ईस्वी १९३० बाट भएको हो। यस आन्दोलनलाई नारीवाद भनी चिनाइएको पनि छ। आधा आकाश ढाल्ने नारीहरूमाथि जुन प्रकारले गरिने सामाजिक, आर्थिक, वैचारिक, यौनमूलक आदि भेदभावका विरुद्ध सर्वप्रथम नारीहरू नै जागरूक हुनुपर्छ भन्ने मान्यता नारीवादले राखेको छ। खास गरी यौनका विषयमा नारीहरू बढी शोषित भएका छन्। मानसिक यातना पनि सहनुपरेको छ। यस प्रकृतिलाई सच्याउने र लेखन कार्यमा समेत नारीमाथि र उनको मातृत्वमाथि हुने गरेको उपेक्षाभावलाई न्यून पार्दै सम्मानको दृष्टिले नारीलाई हेर्ने कार्यको विकासका लागि समेत नारीवादले जोड दिएको छ। नारीमाथि प्रभुत्व जमाउने पुरुष प्रधान समाज व्यवस्थाप्रति पनि नारीवादको आक्रोश छ। लैङ्गिक विभेदको अध्ययनतर्फ पनि नारीवाद अग्रसर छ। सिमोन द बुआ, भर्जिनिया उल्फ, जुलिया क्रिस्तेमा, एलेन सोवाल्टर आदि साहित्यकारहरू

नारीवादी समालोचक हुन् । नेपाली साहित्यमा सुधा त्रिपाठी, नन्दमाया नकर्मी र नेत्र एटम आदिका फुटकर समीक्षा लेखहरूमा नारीवादी साहित्यमान्यताको प्रभाव पाइन्छ । पुस्तकाकारका रूपमा नारीवादी चिन्तनको उल्लेख्य कृतिका रूपमा सीता पाण्डेको यौन र अनुभूति (२०५६) लाई लिन सकिन्छ । यसमा पाण्डेले नारीले भोग्नुपरेका समस्या विरुद्ध सङ्घर्ष गर्नुपर्ने धारणा राखेकी छन् । संस्थागत रूपमा 'गुञ्जन' आदिले पनि यस क्षेत्रमा उल्लेख्य काम गरेका छन् ।

विनिर्माणवादी समालोचना

विनिर्माण भनेको निर्माणको विखण्डन गर्ने अथवा भत्काउने प्रक्रिया हो । साहित्यमा विनिर्माण भनेको कृतिको खण्डीकरण हो, टुक्रा-टुक्रामा हेर्ने काम हो । यसरी खण्डित गर्दा अभिव्यक्तिमा रहने विपर्यास र श्लेषहरूलाई पहिल्याएर समष्टि संरचनामा द्वन्द्व र असङ्गति भएका बुँदाहरू देखाउने काम हुन्छ । यसरी गरिने अध्ययनलाई विनिर्माणवाद भनिन्छ । यस विनिर्माणवादका संस्थापक हुन् फ्रान्सेली दार्शनिक ज्याक्स डेरिड र सन् १९७० तिर यस वादको प्रवर्तन भएको हो । विनिर्माणवादले कृतिको निकट पठन गर्दै वस्तुलाई अनेकौं टुक्रामा विभाजित गर्छ र कृतिगत अर्थको शृङ्खला ठम्याउने काम गर्छ । ज्याक्स डेरिडपछि विनिर्माणवादलाई अगाडि बढाउने समालोचकहरू हुन्- येल विश्वविद्यालयका पाउल डे म्यानन, ज्योफ्रे हार्टम्यान, ह्यारोल्ड ब्लुम आदि ।

नेपाली साहित्यमा विनिर्माणवादको प्रयोगकर्ताका रूपमा इन्द्रबहादुर राई देखा परेका छन् । यिनको लीलालेखन भनेर चिनिएको 'कठ्पुतलीको मन' कथासङ्ग्रहका कथाहरू यस प्रकृतिका छन् । इन्द्रबहादुर राईको समालोचना कृति 'अर्थहरूको पछिल्तिर' (२०५२) मा विनिर्माणवादी समालोचनाको प्रभाव छ । दयाराम श्रेष्ठ, गोविन्दराज भट्टराई, ऋषिराज बराल र नेत्र एटम आदिले पनि यस क्षेत्रमा कलम चाएका छन् । विनिर्माणवादी समालोचनाले समालोचना क्षेत्रका अन्तर्विषयक समालोचना र सांस्कृतिक अध्ययनलाई प्रभाव पारेको छ । परम्परागत दर्शन, मानवशास्त्र र मनोविज्ञानका सिद्धान्तहरूमाथि पनि विनिर्माणवादले प्रश्नचिह्न ल्याएको छ ।

अन्तर्विषयक समालोचना

वर्तमान युगमा सहित्य-समालोचना परम्परागत सिद्धान्त, शास्त्रीय मान्यता र अवधारणामा मात्र साँघुरिन सक्दैन । अहिलेको समालोचनाले विश्वपरिवेश, विशाल ज्ञान भण्डार र भूमण्डलीकरणको सेरोफेरोलाई समेत आत्मसात् गर्न चाहेको छ । समाजमा देखिएको सांस्कृतिक विचलन, इन्टरनेटको प्रभाव, विज्ञानमा नवीन प्रयोगहरू, शक्तिराष्ट्रहरूको सङ्घर्ष आदि विषयगत विविधतासँग सम्बन्धित भएर आधुनिक समालोचनाले अन्तर्विषयक पहिचान दिन चाहेको पनि छ । यस स्थितिमा

समालोचकले पनि विशेष सक्रिय भएर विश्वका प्रायः धेरै पक्षहरूलाई समेटेर साहित्यिक मूल्याङ्कन गर्न सचेत रहनुपर्छ । जीवन र जगत्का विविध विषय जस्तै भूगोल, इतिहास, संस्कृति, नृतत्त्वशास्त्र, समाजशास्त्र, विज्ञान भाषाविज्ञान, अर्थशास्त्र, लोकसाहित्य, पुराकथा, अन्तर्कला अध्ययन आदि विषयहरूका बारेमा जानकारी राख्नै पर्ने अवस्था पनि समालोचनाका लागि आवश्यक भएको छ । यसरी ज्ञान-विज्ञानका विविध क्षेत्रहरूका विशेष जानकार भएर साहित्य क्षेत्रमा यी अन्तर्विषयहरूको ग्रहण र प्रक्षेपण के कसरी भएको छ, त्यसको मूल्याङ्कन गर्ने काम पनि अन्तर्विषयक समालोचनाले गरेको हुन्छ ।

नेपाली साहित्यमा अन्तर्विषयक प्रस्तुतिको प्रक्रिया थालनी भएको छ । साहित्यकार अभि सुवेदीको 'रचना र माध्यम' (२०५४) मा अन्तर्विषयक प्रस्तुति पाइन्छ । यसै गरी गोविन्द भट्टले आफ्नो कृति 'मार्क्सवादी चिन्तनहरू'(२०५९) मा पनि अन्तर्विषयकता प्रस्तुत गरेका छन् । यस क्रममा वासुदेव त्रिपाठी, दयाराम श्रेष्ठ, मोहनराज शर्मा, राजेन्द्र सुवेदी, इन्द्रबहादुर राई, कृष्ण गौतम, मोदनाथ प्रश्रित, विष्णु प्रभात, कृष्णहरि बराल, नेत्र एटम, रोशन थापा 'नीरव' आदि नेपाली साहित्यका समालोचकहरूको दृष्टि पनि बिस्तारै अन्तर्विषयक समालोचनातर्फ उन्मुख भएको पाइन्छ । धेरै विषय सम्मिश्रित गरेर बहुमुखी मूल्य प्रस्तुत गर्ने प्रक्रिया यस समालोचनाले अँगालेको छ ।

पाठकीय समालोचना

समालोचनाले कतै कृतिलाई, कतै लेखकलाई र कतै पाठकलाई केन्द्रमा राखेर व्याख्या विश्लेषण गरेको हुन्छ । मिश्रण प्रकृतिका समालोचनाहरू पनि देखिएका छन् । कृतिलाई केन्द्रमा राखेर गरिएका समालोचनामा साहित्य-सिद्धान्तका मान्यताहरूको अनुसरण बढी मात्रामा गरिएको हुन्छ । पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्यका नियमहरू त्यहाँ प्रयुक्त हुन्छन् । पाठकीय समालोचनामा भने कृति पढेर पाठकमा परेको प्रभावको आँकलन हुन्छ । यसमा कृति पठनबाट पाठकको मन-मस्तिष्कमा पर्ने प्रभावको लेखाजोखा गरिन्छ जसलाई पाठक-प्रतिक्रियाका रूपमा पनि लिने गरिएको छ । खास गरी पाठकले आफ्नै मनोभावना अनुकूलको कृति मात्र पढ्न चाहने हुनाले पाठकीय समालोचनाले त्यत्ति विस्तार पाउन सकेको देखिन्न । चर्चा सुनेर वा भूमिका पढेर रूचि जगाएका मात्र कृतिको अध्ययन गर्ने प्रवृत्ति यस समालोचनामा पाइएको छ ।

विशेष गरी पाठकीय समालोचनामा कृतिलाई पाठकका (श्रोता वा दर्शकका पनि) सापेक्षतामा राखेर व्यवहारवादी रीतिबाट त्यस कृतिको व्याख्या-विश्लेषण र मूल्याङ्कन गरिएको हुन्छ । पाठकले त्यस कृतिलाई ग्रहण गरेको आधारमा आफ्नो तर्फबाट मूल्याङ्कन गर्छ । पाठकीय समालोचनामा मूलतः पाठकको

स्थान महत्त्वपूर्ण रहेको हुन्छ र यसले गर्दा पाठकले कृति बोध गरेको स्तर र त्यसबाट उसलाई प्राप्त हुने आनन्दात्मक आकर्षणका साथै कहिले काहीं विकर्षण वा अरुचिको सन्दर्भ पनि व्यक्त भएको हुन्छ । खास गरी चलचित्रको प्रथम प्रदर्शन हेरेपछि दर्शकबाट जनाइने प्रतिक्रिया र पत्रिकाहरूमा आउने टिप्पणीहरू पाठकीय समालोचनाको (चलचित्र अवलोकनका) मोटामोटी उदाहरण हुन् । नयाँ कृति पढेर त्यसको प्राप्ति बारे गरिने कृति समीक्षामा समेत पाठकीय समालोचना स्वरूपहरू देखा पर्छन् । वास्तवमा सिद्धान्त निरपेक्ष रहेर कृतिपठनबाट परेको प्रभाव उल्लेख गर्दै कृतिबारे स्वतन्त्र प्रतिक्रिया जनाउने काम पाठकीय समालोचना हुन्छ । विनयकुमार शर्मा नेपालको ८५ महाकाव्यको समालोचना सङ्ग्रह 'नेपाली महाकवि र महाकाव्य' का समालोचनाहरू पाठकीय समालोचनातर्फ उन्मुख भएको पाइन्छ ।

उपसंहार

समालोचना भनेको साहित्यिक कृतिमाथि गरिने बौद्धिक पर्यवेक्षण हो । सृजनामा अन्तर्भूत वस्तु र त्यसको प्रस्तुतिलाई हेर्ने दृष्टि हो समालोचना । यसमा पाठकलाई कृतिको अध्ययन गर्न प्रेरित गर्ने क्षमता हुन्छ । समालोचकीय भूमिका पढेर पनि पाठकहरू कृतिमा प्रवेश गर्ने निधो गरेका हुन्छन् । कृतिको विवेचना गर्ने र कृतिमाथि स्तरीयताको निर्धारण गर्ने मापदण्ड हुँदै हो समालोचना, यसका अतिरिक्त पनि कृतिले युगीन चित्र कसरी प्रस्तुत गरेको छ र समाजमा कस्तो प्रभाव परेको छ भन्ने पक्षलाई पनि समालोचनाले उपस्थापन गरेको हुन्छ । सृजनामा निहित विषयवस्तुका राम्रा–नराम्रा पक्षको निष्पक्षताका साथ व्यक्त गर्ने काम समालोचनाको हो । यसले कृतिको भित्री तहसम्म पुगेर साहित्यगत सौन्दर्यको बोध गराउँछ । वास्तवमा समालोचनाले सिर्जनाको अध्ययन गरेर सौन्दर्यको प्रतिमान निर्धारण गर्ने काम गर्दछ र लेखकको क्षमता र साहित्यिक पहुँचको स्तरलाई पनि उधिन्ने काम गर्छ ।

समालोचना गर्छु भनेर त्यसै गरिँदैन । त्यसका लागि समालोचकमा विद्वत्ता, पठन संस्कार, समझदारी, सहृदयता, निष्पक्षता, धैर्य, उत्साह आदि विशेषताहरू अपेक्षित हुन्छन् । सैद्धान्तिक ज्ञानले समालोचनाका लागि आधार प्रदान गरेको हुन्छ । स्रष्टामा सृजनाशील चेतना कति छ, त्यसको पनि मूल्याङ्कन समालोचनाले गर्छ । समालोचना चाहिँ सैद्धान्तिक, निर्णयात्मक, व्याख्यात्मक, जीवनीपरक, मनोवैज्ञानिक, शास्त्रीय, भाषाशैलीपरक, प्रभावपरक, प्राज्ञिक आदि विविध प्रकारका हुन्छन् । जुनसुकै प्रकार अँगाले पनि समालोचनाले कृतिको सारवस्तु, त्यसको प्रस्तुति र सौन्दर्यचेतनालाई प्रस्तुत गरेको हुन्छ र त्यसको प्रस्तुतिशिल्प मात्रै निर्णयात्मक, मनोवैज्ञानिक आदिको चयन गरेर प्रस्तुत गरिएको हुन्छ ।

पहिले सृजना जन्मन्छ, त्यसपछि मात्र सृजनाको विवेचना गर्ने समालोचनाको जन्म हुन्छ । यसरी सृजनापछि जन्मेको साहित्यिक विधा हो समालोचना । यसमा कृतिको अन्तर्वस्तुको पहिचान गर्ने, संरचना र शैलीको विश्लेषण गर्ने, त्यसको मूल्य निर्धारण गर्नुका साथै पाठकमा पर्ने साहित्यिक प्रभावको निरूपण गर्ने काम हुन्छ । यथार्थमा कुनै पनि साहित्यिक कृतिलाई भाव, भाषागत प्रस्तुति, सन्देश, प्रभाव, कलात्मकता, सौन्दर्यविधान, उपयोगिता आदि विविध कोणबाट हेर्ने र साहित्यिक मूल्य निर्धारण गर्ने काम समालोचनाले गर्दछ । यसै गरी कृति र पाठकका बीच सङ्गम हुने सेतुको काम पनि समालोचनाले गरको हुन्छ । यसरी साहित्यमा समालोचना बढी प्रचलित र उर्वर साहित्यिक विधा हो ।

साहित्यमा सिर्जना मूलतः हार्दिक प्रष्फुटन हो भने समालोचनाचाहिँ बौद्धिक अन्तरक्रिया हो । समालोचनाको विकासका लागि मापक (पाठक/श्रोता)मा शिक्षा र पठनसंस्कार पर्याप्त हुनुपर्दछ । नेपाली शैक्षिक क्रममा पठनसंस्कारमा न्यूनक्रम रहेको छ । त्यसो हुनाले समालोचना निकै कम पठन गरेको देखिएको छ । जे जतिसम्म लेख्न पढ्ने प्रसङ्ग छ त्यो पनि पाठयक्रममा आधारित भएर देखा परेका समालोचना काव्यात्मक रूपले पढ्ने गरेको पाइन्छ । यसको मानस साहित्यका अन्य विद्याका संरचनामा समालोचनाको अध्ययन गर्ने प्रवृत्ति निकै कम छ र त्यति रुचिकर हुन सकेको छैन । अर्कोतर्फ समालोचना लेख्न पनि अन्य साहित्यिक लेखनको तुलनामा कठिन प्रायः र दुःसाध्य कार्य हो । समालोचना लेख्नका लागि आवश्यक हुन्छन् कृतिको गहन अध्ययनका सर्न्दभ सामग्रीको क्षमता आदि ।

कतिपय समालोचकहरूले समालोचनालाई चाकडी गर्ने वा गाली गर्ने माध्यमसमेत बनाएको देखिन्छ । कहिलेकाहीँ देखिने यस्ता प्रभावपरक समालोचना लेख्न नेपाली साहित्यमा भइरहे पनि मूलतः कृतिपरक कित्ताको बहुलवादी समालोचना नै वर्तमान समयमा समालोचना लेखनको मूलधार बनेको छ । यस समयमा समालोचना विद्याको पनि विस्तार र रूचिपरकता बढ्दै गएको छ र नयाँनयाँ प्रयोगसमेत भइरहेका छन् । यसै क्रममा विश्व साहित्यसँग मेल खाने किसिमले अन्तर्विषयक समालोचना पनि विकसित हुन थालेको छ । यस सन्दर्भमा कृतिमा केन्द्रित हुँदाहुदै पनि नेपाली समालोचनामा समान संस्कृतिको पर्यवक्षण गर्ने र नयाँ नयाँ प्रयोगलाई भित्र्याउने प्रयत्न गर्दा नेपाली समालोचनाको भविष्य उज्ज्वल र विश्वासनीय हुने कुरामा विश्वास हुन सकिन्छ ।

प्रमुख सन्दर्भसामग्री

१. एटम नेत्र (२०६१), समालोचनाको स्वरूप, ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

२. उपाध्याय,केशवप्रसाद (२०४८), पूर्वीय साहित्यसिद्धान्त, ललितपुर, साझा प्रकाशन ।

३. ....(२०३०), साहित्य प्रकाश, ललितपुर, साझा प्रकाशन ।

४. त्रिपाठी, वासुदेव (२०४९), पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा (भाग २), ललितपुर, साझा प्रकाशन ।
५. शर्मा, मोहनराज (२०५५), समकालीन समालोचना : सिद्धान्त र प्रयोग, काठमाडौं, नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।
६. श्रेष्ठ, ईश्वरकुमार (पाँचौ सं. २०६७), पूर्वीय एवं पाश्चात्य साहित्यमालोचना : प्रमुख मान्यता, वाद र प्रणाली, ललितपुर, साझा प्रकाशन ।
७. सुवेदी, अभि (२०५४), पाश्चात्य काव्यसिद्धान्त, ललितपुर, साझा प्रकाशन ।
८. सुवेदी, राजेन्द्र (दो. सं. २०६९), नेपाली समालोचना, परम्परा र प्रवृत्ति, काठमाडौं, पाठ्यसामग्री प्रकाशन ।
९. .... (सम्पा.२०७५) समसामयिक नेपाली समालोचना, शब्दार्थ प्रकाशन, काठमाडौं ।
१०. भण्डारी, ठाकुर शर्मा (सम्पा. २०७२ पुस-माघ), वैजयन्ती, विद्याकेन्द्रित साहित्यिक पत्रिका, समीक्षा अङ्क ।

**

समालोचना : एक सङ्क्षिप्त चर्चा

बालकृष्ण भट्टराई

समालोचना साहित्यमा देखापरेको महत्त्वपूर्ण विधा हो । कविता, नाटक, कथा, निबन्ध, उपन्यास आदि अन्य विधाहरूको तुलनामा यसलाई पछि विकसित विधा मानिन्छ । समालोचनामा कुनै स्रष्टाका साहित्यिक कृतिको समग्र अध्ययन गरेर त्यसको व्याख्या, विवेचना गरी, गुण, दोष, शक्ति र सीमा निर्धारण गर्दै कृतिको मूल्याङ्कन गरिने भएकाले पनि यो पछि विकसित भएको विधा हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । समालोचना शब्दको व्युत्पत्ति 'आ' उपसर्गसहितको 'लुच्' धातुमा 'ल्युट्' (अन) टाप् (आ) प्रत्यय लागेर आलोचना शब्द व्युत्पन्न हुन्छ । आलोचनाको शब्दार्थ हो चारैतिरबाट हेर्नु । 'आलोचना' शब्दका अगाडि 'सम्' उपसर्ग लगाउँदा 'समालोचना' शब्द बन्दछ । समालोचनाको शाब्दिक अर्थ हुन्छ चारैतिरबाट राम्रोसँग हेर्नु । साहित्यका सन्दर्भमा विचार गर्दा 'समालोचना' शब्दले कुनै पनि कृतिलाई सम्यक् दृष्टिले हेर्नु वा जाँच्नु भन्ने अर्थबोध गराउँछ ।

समालोचनाका पर्यावाची शब्दहरू

'समालोचना'का पर्यायवाची शब्दका रूपमा आलोचना, विवेचना, समीक्षा, मूल्याङ्कन, पर्यालोचन आदि शब्द प्रयोगमा आएको पाइन्छ । समालोचनाको तात्पर्य बुझाउने मीमांसा, अनुशीलन, परिशीलन, टीका-टिप्पणी आदि शब्दको पनि प्रयोग भएको भेटिन्छ । अंग्रेजीमा आलोचना, समालोचना र समीक्षालाई 'क्रिटिसिज्म' र यो कार्य गर्नेलाई 'क्रिटिक' भनिएको छ ।

परिभाषामा : समालोचना

समालोचनाको परिभाषा विद्वान्‌हरूले आ-आफ्नै किसिमबाट गरेको पाइन्छ । सङ्क्षेपमा पूर्वीय, पाश्चात्य र नेपाली विद्वान्‌हरूका प्रतिनिधिमूलक केही परिभाषा प्रस्तुत गर्नु सान्दर्भिक नै हुनेछ ।

पूर्वीय वाङ्मयमा समालोचना

समालोचना विधाको जन्म भारतमा इसाको प्रथम शताब्दीमा भएको हो । पूर्वीय वाङ्मयमा सर्वप्रथम समालोचनाका क्षेत्रमा कलम चलाउने आचार्य भरतमुनि हुन् । उनले सर्वप्रथम साहित्यका नाट्यविधाको शास्त्रीय विवेचना गरेका छन् । उनको नाट्यशास्त्र पूर्वीय साहित्यजगत्‌को सबभन्दा पुरानो सैद्धान्तिक ग्रन्थ

मानिन्छ। भरतमुनिपछि अलङ्कारवादी भामह र दण्डी, रीतिवादी वामन, वक्रोक्तिवादी कुन्तक, ध्वनिवादी आनन्दवर्द्धन औचित्यवादी आचार्य क्षेमेन्द्र, रसवादी विश्वनाथ, मम्मट उत्तरवर्ती जयदेव, राजशेखर आदिले आ-आफ्नै ढङ्गबाट काव्यको मूल्याङ्कन गरेका छन्। यसै सन्दर्भमा उत्पत्तिवादी भट्ट लोल्लट, अनुमितिवादी श्रीशङ्कु, भुक्तिवादी भट्टनायक र अभिव्यक्तिवादी अभिनवगुप्त आदिले काव्यको आत्मालाई केन्द्रीय आधार बनाएर काव्यको मूल्याङ्कन गरेका छन्। यसरी आचार्य भरतमुनिबाट प्रारम्भ भएको समालोचना यात्राले पूर्वीय वाङ्मयमा आचार्य राजशेखरमा आएर पूर्णता पाएको देखिन्छ। पूर्वीय विद्वान्हरूको आफ्ना भिन्न मतको स्थापना गरेर रस, अलङ्कार, ध्वनि, गुण, रीति, वक्रोक्ति, औचित्य, छन्द आदिलाई आधार बनाएर साहित्यको मूल्याङ्कन गरेका छन्। उनीहरू कतिपयले शिल्प, कल्पना, भाव, विचार आदि तत्त्वलाई बढी महत्त्व दिइएको पाइन्छ।

आचार्य राजशेखरका अनुसार 'कविकर्मको प्रकाशन भावयित्री प्रतिभाको काम हो। आलोचकीय प्रतिभा नै भावयित्री प्रतिभा हो र यो प्रतिभा जोसँग छ, त्यही समालोचक हुन्छ। समालोचक भावकहरूको प्रतिनिधि हुन्छ र उसले निर्द्वन्द्व, निर्भ्रान्त र निष्पक्ष भएर कुनै रचना वा कृतिको व्याख्या, विवेचना र विश्लेषण गर्दै त्यसको मूल्य पत्तो लगाई त्यसलाई औंल्याउने काम गर्छ।'

पाश्चात्य वाङ्मयमा समालोचना

पाश्चात्य साहित्यमा सर्वप्रथम समालोचनाको आवश्यकता महसुस गर्ने व्यक्ति सुकरात हुन्। उनले कविलाई विद्वान् वा पण्डित नभई प्रतिभाका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्। सुकरातका उत्तरवर्ती समालोचकहरूमा प्लेटो र अरस्तु देखापर्दछन्। प्लेटोले काव्यकलाप्रति नकारात्मक दृष्टिकोण राखे पनि उनका शिष्य अरस्तुले अनुकरण सिद्धान्तको स्थापना गरेका छन्। अरस्तुले आफ्नो 'काव्यशास्त्र' नाट्यकलाको विशद् चर्चा गरेका छन् र महाकाव्यको सैद्धान्तिक स्वरूप पनि प्रस्तुत गरेका छन्।

वेनेदेतो क्रोचेले अभिव्यञ्जनावादको स्थापना गरे। पाश्चात्य समालोचनालाई विकसित गराउने अन्य समालोचकहरूमा होरेस, कोर्नियल, बाल्तेयर, दिदेरो, ड्राइडेन, स्लेगल, आर्नोल्ड, कलरिज, स्यामुअल जोन्सन, कार्लाइल, आइ.ए. रिचर्ड्स, टी. एस. इलियट, जर्जलुकाज आदि रहेका छन्।

मैथ्यु आर्नोल्डका विचारमा 'तटस्थ भएर वस्तु (कृति)को स्वरूप जान्ने प्रयास समालोचना हो' भने टी.एस. इलियटका शब्दमा 'लिखित शब्दका माध्यमबाट गरिने कलाकृतिको टीका-टिप्पणी र व्याख्या-विवेचना समालोचना हो'। आइ.ए. रिचर्डस भने 'समालोचनाको मुख्य विशेषता मूल्यको निर्धारण हो' भन्ने मान्यता

राख्दछन् । यसैगरी प्लेटो, अरस्तु, फ्रायड, मार्क्सले क्रमशः नीति, अनुकरण, मनोविज्ञान र समाजपरकतालाई काव्यको मूल्याङ्कनका कसी मानेका छन् । यिनीहरुका अतिरिक्त शास्त्रीयतावादी, नवशास्त्रीयतावादी, स्वच्छन्दतावादी, यथार्थवादी, अतियथार्थवादी, प्रकृतवादी, प्रगतिवादी, विसङ्गतिवादी, अस्तित्ववादी आदि विविध मतलाई अवलम्बन गर्दै साहित्यिक कृतिको मूल्याङ्कन गर्ने अनेकौं विद्वान्हरू पाश्चात्य समालोचनाका क्षेत्रमा देखापरेका छन् ।

नेपाली साहित्यमा समालोचना

नेपाली साहित्यमा समालोचनाको प्रारम्भ मोतीराम भट्टको उदयपछि भएको हो । समालोचनाका सम्बन्धमा नेपाली विद्वान्हरूले पनि आ-आफ्नै किसिमबाट आ-आफ्ना अभिमत प्रस्तुत गरेका छन् ।

नेपाली बृहत् शब्दकोशअनुसार कुनै विषयवस्तु वा कुराका राम्रा नराम्रा पक्षको मूल्याङ्कन निष्पक्षताका साथ गर्ने काम वा कुनै साहित्यकारका विशेषता वा साहित्यिक कृतिका गुणदोषको वस्तुगत विवेचना समालोचना हो । कुनै ग्रन्थ, लेख, व्यक्ति आदिका गुणदोषको सम्यक् विवेचना गरिएको लेख वा प्रबन्ध, आलोचना, समीक्षा समालोचना हो ।

डा. केशवप्रसाद उपाध्यायका अनुसार- समालोचनाले सिर्जनात्मक चैतन्यको बीजपत्तो लगाउने, सौन्दर्यको प्रतिमान निर्धारित गर्ने लेखकको जीवनी र साहित्यको इतिहास परम्परा, साहित्यिक रूचि र आदर्शको अध्ययन र अन्वेषण गर्ने, साहित्यको समाज तथा इतिहास, राजनीति, दर्शन, विज्ञान, धर्म आदिसितको अन्तः सम्बन्ध पत्तो लगाउने जस्ता कार्य गर्दछ ।

रामकृष्ण शर्माका विचारमा- सुख-दुःख राम्रो नराम्रो मन पर्दो नपर्दो इत्यादि कुराको मस्तिष्कमा जब विवेचना हुन्छ, त्यसका परिणामस्वरूप समालोचनाको जन्म हुन्छ ।

यदुनाथ खनालका विचारमा- पानीको प्रवाहलाई नदी भन्ने नाम दिनु साहित्य हो, नदीको बारेमा अरू विशेष कुरा जान्नु उसको मूल मुहान खोज्नु समालोचना हो ।

राजेन्द्र सुवेदीका मतमा- सृजित वस्तुको अन्तर्तहमा कलागत सौन्दर्यको गम्भीरतापूर्ण विवेचना गरेर सकारात्मक वा नकारात्मक परिणतिसमेतको उद्घोष गरिदिनु समालोचना हो ।

कमल दीक्षित भने- कुनै पूर्वराग नलिईकन राम्रोलाई राम्रो नराम्रोलाई नराम्रो भनिदिन सक्नेलाई म समालोचक भन्छु, भन्दछन् ।

उल्लिखित विद्वान्हरूका अतिरिक्त डा. दयाराम श्रेष्ठ, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, मोहनराज शर्मा, सूर्यविक्रम ज्ञवाली, डा. वासुदेव त्रिपाठी, गोपीकृष्ण शर्मा, घनश्याम

उपाध्याय कँडेल, ठाकुरप्रसाद पराजुली, आनन्ददेव भट्ट आदि तमाम समालोचकहरूले समोलाचनालाई परिभाषित गरेका छन्।

समालोचनाका आवश्यक तत्त्व

समालोचना वा आलोचनाका तत्त्वहरूका सम्बन्धमा पनि विद्वान्हरूका विभिन्न मत पाइन्छन्। समालोचक भानुभक्त पोखरेलले 'सिद्धान्त र साहित्य' नामक पुस्तकमा आधुनिक आलोचनाका प्रमुख तत्त्व भनी व्यवस्थात्मक, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक र तुलनात्मक गरी चार प्रकारका दृष्टिकोणको उल्लेख गरेका छन्। उनले एउटा असल आलोचकमा हुनुपर्ने मुख्य १३ (तेह्रवटा) गुणहरूको चर्चा गरेका छन्। ती हुन् प्रतिभा, विद्वत्ता, सुनिश्चितता, समभ्रूदारी, उच्चविचार, निष्पक्षता सहदयता गुणग्राहिता, अनुभूतिशीलता, धैर्य, उत्साह, लगनशीलता र निर्भीकता।

गोकुलप्रसाद शर्माले मिर्मिरे मासिक (समालोचना विशेषाङ्क) २०६४ मा प्रकाशित 'साहित्यमा समालोचना' शीर्षक लेखमा समालोचनाका आवश्यक तत्त्व भनी अर्थबोध, परिस्थितिबोध, लक्ष्यबोध, सौन्दर्यबोध, तुलनात्मक परीक्षा, शक्ति र सन्तुलन आदिको उल्लेख गरेका छन्।

मार्क्सवादी मान्यताअनुसार कुनै पनि कृतिको समालोचनाका लागि मूल्य मापदण्ड र मूल्याङ्कन गरी तीन तत्त्व आवश्यक मानिएका छन्। जेहोस्, विनापूर्वाग्रह दूधको दूध, पानीको पानी जस्तो गरी कुनै पनि कृतिको निष्पक्ष मूल्याङ्कन गर्नु समालोचना हो।

समालोचनाका प्रकार

समालोचनाका परिभाषा र तत्त्वमा मत-मतान्तर भएजस्तै यसका प्रकारका सम्बन्धमा पनि विभिन्न मत देखापरेका छन्। डा. केशवप्रसाद उपाध्यायले 'साहित्यप्रकाश'मा प्रभाववादी, अनुभववादी, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, निर्णयात्मक, अभिव्यञ्जनावादी, जीवनीपरक, तुलनात्मक, सामाजिक यथार्थवादी, (प्रगतिवादी, भौतिकवादी वा मार्क्सवादी) शास्त्रीयतावादी वा परिष्कारवादी, स्वच्छन्दतावादी, व्याख्यात्मक, नैसर्गिक, गुणदोषात्मक, भाषाशैलीपरक गरी १५ प्रकारका समालोचनाको उल्लेख गरेका छन्। भानुभक्त पोखरेलले 'सिद्धान्त र साहित्य' नामक ग्रन्थमा आलोचना पद्धतिमा पाइने विभिन्न तत्त्वका आधारमा आत्मप्रधान, सैद्धान्तिक, व्याख्यात्मक, निर्णयात्मक, तुलनात्मक, मनोवैज्ञानिक, समाजवादी गरी सात प्रकारका आलोचनाको उल्लेख गरेका छन्। घटराज भट्टराईले सैद्धान्तिक, व्याख्यात्मक, निर्णयात्मक, तुलनात्मक, मनोवैज्ञानिक, अन्वेषणपरक, प्राज्ञिक वा शास्त्रीय, जीवनीपरक, ऐतिहासिक गरी ९ प्रकारमा समालोचनालाई वर्गीकरण गरेका छन्। माथि उल्लिखित समालोचनाहरूका अतिरिक्त प्रयोगात्मक,

वर्णनात्मक रूपवादी, शैलीवैज्ञानिक, समकालीन, नारीवादी, संरचनावादी आदि समालोचना प्रणाली प्रचलनमा रहेको पाइन्छ ।

नेपाली साहित्यमा मोतीरामभट्टले 'कवि भानुभक्त आचार्यको जीवनचरित्र' (१९४८) मा प्रकाशित गरेपछि नेपाली समालोचनाको प्रारम्भ भएको हो । सूर्यविक्रम ज्ञवाली, रामकृष्ण शर्मा, वालचन्द्र शर्मा, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, सोमनाथ सिग्द्याल, प्रभृति विद्वान्हरूको यसको विकासमा महत्त्वपूर्ण योगदान रहेको छ । समालोचनाको क्षेत्रमा काम गरेका नेपाली समालोचकहरूमा यदुनाथ खनाल, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, डा. ईश्वर बराल, कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, माधवलाल कर्माचार्य, इन्द्रबहादुर राई, डा. वासुदेव त्रिपाठी, डा. तारानाथ शर्मा, मोहनराज शर्मा, डा. दयाराम श्रेष्ठ, ठाकुर पराजुली, डा. कुमारबहादुर जोशी, वासुरिमाल यात्री, नरेन्द्र चापागाईं, कृष्ण गौतम, गोपीकृष्ण शर्मा, राजेन्द्र सुवेदी, घनश्याम कंडेल, हीरामणि शर्मा आदि उल्लेखनीय छन् ।

आधुनिक समालोचनामा कलम चलाउने थेरै नयाँ प्रतिभाहरू जन्मेका छन् । विस्तारभयले यसमा समावेश गर्न सकिएन । नेपाली समालोचनाको आधुनिक कालका समालोचकहरूका मुख्य प्रवृत्तिमा कृतिपरकता, पूर्वीय तथा पाश्चात्य सिद्धान्तमा आधरित हुनु, गुणदोषको पारखभन्दा सौन्दर्यको पारख गर्नु, अनुसन्धानमूलक र तुलनात्मक समीक्षालाई जोड दिनु, विषयको औचित्य एवम् कलाको सौन्दर्य हेरी वस्तुपरक ढङ्गबाट यथार्थपरक दृष्टिले कृतिको मूल्याङ्कन गर्नु आदि रहेको पाइन्छ ।

वास्तवमा व्यक्तित्वभन्दा कृतित्वलाई बढी महत्त्व दिएर निष्पक्ष मूल्याङ्कन गर्नु आजका समीक्षक-समालोचक वा आलोचकको दायित्व हुन आएको छ ।

सन्दर्भग्रन्थ सूची

उपाध्याय, केशवप्रसाद (डा.) साहित्य प्रकाश (२०५९)
खनाल, यदुनाथ, समालोचनाको सिद्धान्त (२०२३)
चैतन्य, मार्क्सवादी कलादृष्टि र समीक्षा (२०५४)
नेपाली बृहत् शब्दकोश (२०५२ को संस्करण)
पुन, प्रतिभा, घनश्याम न्यौपाने 'परिश्रमी' को समालोचनाकारिता (शोध, २०६५)
पोखरेल भानुभक्त, सिद्धान्त र साहित्य (२०५९)
भट्टराई घटराज, (सम्पा.) नेपाली स्नातकोत्तर समालोचना (२०५९)
भण्डारी पारसमणि, (डा.), साहित्यशास्त्र र नेपाली समालोचना (२०६३)
मिर्मिरे, समालोचना विशेषाङ्क (२०६४ फागुन)

**

समालोचना बारे सामान्य चर्चा

यादव भट्टराई

लेखकको कुनै रचनालाई 'कृति' भनिन्छ। कविता, कथा, निबन्ध, उपन्यास, नाटक आदि साहित्यक भेद नै साहित्यका विधा हुन् । साहित्यलाई भाषाको विशिष्ट प्रयोगद्वारा प्रस्तुत गरिन्छ । विभिन्न विधामा प्रस्तुत हुने रचनाको आफ्नै कृतिगत मूल्य वा विशेषता हुने गर्दछ। हरेक विधाका रचनाका आआफ्नै तत्त्वहरू हुन्छन् । यसरी तत्त्वका आधारमा गरिने कुनै पनि विधाको कृतिगत विशेषताको मूल्याङ्कनलाई नै कृतिसमीक्षा वा पुस्तकसमीक्षा भनिन्छ । कुनै पनि कृतिको मूल्याङ्कन त्यसमा निहित गुण र दोषका आधारमा गरिन्छ। विवेचना, विश्लेषण, आलोचना, समालोचना, मूल्याङकनजस्ता शब्दहरूले 'समीक्षा' कै समानार्थी रूप धारण गरेको पाइन्छ । यस प्रकार समीक्षाले कुनै कृतिप्रति विधिवत् अभिव्यक्त प्रतिक्रियालाई बुझाउँछ ।

नेपाली साहित्यमा समीक्षा समालोचना परम्पराको सुरुवात मोतिराम भट्टको उदयपछि भएको मानिन्छ । समालोचना वा समीक्षाका सम्बन्धमा नेपाली तथा विदेशी विद्वान्हरूबाट आआफ्नै किसिमका विभिन्न अभिमतहरू प्रस्तुत भएका छन्। 'कुनै विषयवस्तु वा कुराका राम्रा नराम्रा पक्षको मूल्याङ्कन निष्पक्षतासाथ गर्ने काम वा कुनै साहित्यकारका विशेषता वा साहित्यिक गुणदोषको वस्तुगत विवेचना समालोचना हो। कुनै ग्रन्थ, लेख, व्यक्ति आदिका गुणदोषको सम्यक् हो ।' नेपाली बृहत् शब्दकोशले समीक्षा वा समालोचनालाई यसरी परिभाषित गरेको पाइन्छ।

समालोचक रामकृष्ण शर्मा भन्छन्-'सुखुदुःख, राम्रो नराम्रो, मन पर्दो नपर्दो इत्यादि कुराको मष्तिष्कमा जब विवेचना हुन्छ, त्यसका परिणामस्वरूप समालोचनाको जन्म हुन्छ ।' यसरी साहित्यमा समालोचना गर्नेहरूको लामै सूची तयार भइसकेको छ। मोतीराम भट्टदेखि सुरू भएको नेपाली समालोचना-लेखनको यात्रामा सूर्यविक्रम ज्ञवाली, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, यदुनाथ खनाल, ईश्वर बराल, वासुदेव त्रिपाठी, दयाराम श्रेष्ठ, केशवप्रसाद उपाध्याय, मोहनराज शर्मा, घनश्याम कँडेल, कुमारबहादुर जोशी, ठाकुर पराजुली, गोपीकृष्ण शर्मा, राजेन्द्र सुवेदी आदि हुँदै कुमार कोइराला, कृष्णप्रसाद दाहाल, दुर्गाप्रसाद अर्याल, लक्ष्मणप्रसाद

गौतम, रामप्रसाद ज्ञवाली, सुधा त्रिपाठी, नेत्र एटम लगायतका अन्य थुप्रै स्वनामधन्य व्यक्तित्वहरू गतिशील भएका देखिन्छन् ।

त्यस अघि पूर्वीय वाङ्मयमा आर्चाय भरतमुनिले प्रथमतः समालोचनाका क्षेत्रमा कलम चलाएको देखिन्छ । त्यसपछि भामह, दण्डी, वामन, कुन्तक, आनन्दवर्द्धन, आचार्य क्षेमेन्द्र, विश्वनाथ, मम्मट, जयदेव, राजशेखर आदिले आआफ्नै ढङ्गबाट काव्यको अनुशीलन गरेका छन् । यसै सन्दर्भमा भट्ट लोल्लट, श्रीशङ्कु, भट्टनायक, अभिनव गुप्त आदिले पनि काव्यको आत्मालाई मुख्य आधार मानेर काव्यको मूल्याङ्कन गरेका छन् । पूर्वीय वाङ्मयका समालोचकहरू कतिपयले शिल्प, कल्पना, भाव, विचार आदि तत्त्वलाई महत्त्व दिएको पाइन्छ ।

यसै गरी पाश्चात्य साहित्यमा समालोचनाको आवश्यकतालाई ठम्याउने पहिलो व्यक्ति सुकरात हुन् । त्यसपछि प्लेटो र अरस्तु आए । पाश्चात्य साहित्य सामालोचनामा क्रमशः क्रोचे, होरेस, स्यामुअल जोन्सन, कार्लाइल, आइ. ए. रिचर्ड्स, टी. एस. इलियट, जर्जलुकाजले पनि योगदान छन् । फ्रायड, कार्लमार्क्स आदिले पनि काव्यको मूल्याङ्कनका सन्दर्भमा आफ्नो अभिमत प्रकट गरेका छन् ।

अन्य विधाका तुलनामा समालोचना-विधालाई अलि बढी जोखिमपूर्ण मानिन्छ । प्रतिभा, सुनिश्चितता, समझदारी, उच्चविचार, निष्पक्षता, सहृदयता, गुणग्राहीता, अनुभूतिशीलता, धैर्य, उत्साह, लगनशीलता र निर्भीकताजस्ता गुणहरू समालोचकमा हुनुपर्छ भनी कवि भानुभक्त पोखरेलले उल्लेख गरेका छन् । त्यसै गरी नेपाली समलोचकहरूले अर्थबोध, परिस्थितिबोध, लक्ष्यबोध, सौन्दर्यबोध, तुलनात्मक परीक्षा, शक्ति र सन्तुलन आदिलाई समालोचनाका आवश्यक तत्त्व मानेका छन् भने मार्क्सवादी मान्यताअनुसार कुनै पनि कृतिको समालोचनाका लागि मूल्य, मापदण्ड र मूल्याङ्कनलाई आवश्यक तत्त्व मानिएको छ ।

यसै सन्दर्भमा समालोचनालाई विभिन्न प्रकारमा वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ । कसैले पन्ध्र, कसैले नौ र कसैले सात प्रकारका भनी नेपाली समालोचनालाई छुट्याइएको पाइन्छ । यसरी हेर्दा प्रभाववादी, अनुभववादी, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, निर्णयात्मक, अभिव्यञ्जनवादी, जीवनीपरक, तुलनात्मक सामाजिक यथार्थवादी, (प्रगतिवादी, भौतिकवादी वा मार्क्सवादी), शास्त्रीयतावादी वा परिष्कारवादी, स्वच्छन्दतावादी, व्याख्यात्मक, नैसर्गिक, गुणदोषात्मक, भाषाशैलीपरक, आत्मप्रधान, सैद्धान्तिक, अन्वेषणपरक, प्राज्ञिक, समकालीन, नारीवादी, संरचनावादी लगायतका समालोचना प्रणाली पनि नेपाली साहित्यमा प्रचलनमा रहेको पाइन्छ ।

नेपाली समालोचना-लेखनको परम्परालाई हेर्दा पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै

समालोचना पद्धतिलाई आधार बनाएर नेपाली साहित्यका समालोचकहरू अघि बढेको पाइन्छ । त्यस अर्थमा नेपाली समालोचनामा स्वच्छन्दतावादी, यथार्थवादी, प्रकृतिवादी, प्रगतिवादी, विसङ्गतिवादी, अस्तित्ववादी आदि पाश्चात्य समालोचनाका विविध मतलाई समातेर साहित्यिक कृतिको अनुशीलन गरिएको पाइन्छ भने अलङ्कार, रीति, वक्रोक्ति, ध्वनि, औचित्य, रस, गुण, छन्द आदि पूर्वीय समालोचनाका विभिन्न अभिमतलाई आधार बनाएर पनि काव्यको परिशीलन गरिएको पाइन्छ ।

नेपाली समालोचना-लेखनको वर्तमान अवस्थामा यसका गुण, मूल्य र मान्यतालाई आधार नबनाई समालोचनामा प्रवृत्त हुने नाउँहरूको पनि लामै सूची देखा पर्छ । यस किसिमका लेखनहरू सतही हुन्छन् र समीक्ष्य कृतिको मूल्याङकनमा निष्पक्षताको अभाव देखा पर्ने हुँदा समालोचकीय क्षमताको अभावमा दुर्घटना हुन्छ भन्नु अन्यथा हुने छैन । अर्कोतिर, कृतिको गुणका तुलनामा अतिप्रशंसा गरिने प्रवृत्तिले गर्दा पनि नेपाली समालोचना-परम्परा र यसको विकासमा केही अवरोध देखा परेको हुन सक्छ । यस परिस्थितिमा नेपाली समालोचना-परम्परालाई आफ्नै मूल्य र मान्यताका आधारमा निष्पक्षतासहित अघि बढाउनुपर्ने आवश्यकता देखिन्छ ।

सन्दर्भ सामग्री

त्रिपाठी, वासुदेव र अन्य (सम्पादक) (२०५२), नेपाली बृहत् शब्दकोश, नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

भट्टराई, बालकृष्ण (२०६६), 'समालोचनाः एक सङक्षिप्त चर्चा', वैजयन्ती, अङ्क १, पृ. ७४ ।

भट्टराई, यादव (२०६१), 'पत्रपत्रिकामा पुस्तक समीक्षा', जनमैत्री स्मारिका, चौथो अङ्क, पृ. ८८-९४ ।

**

समालोचनाको सैद्धान्तिक अवधारण

प्रा. राजेन्द्र सुवेदी

समालोचना : एक अवधारणा

यस प्रकृति जगत्को आरम्भदेखि नै मानवजाति आफ्नो जीवन भोगका क्रममा जोडिने चेतना उसका नैसर्गिक तत्त्व बनेको छ । उसमा अर्जित ज्ञान, लेखपढ, बसउठ, खानपान, बोलीचाली, आचार व्यवहार जस्ता अनेकौं व्यवहार संवेदनाका प्रतिफलन बनेर उपस्थित हुन्छन् । यसरी जोडिन आउने गतिविधि बारे अनुभूत भएका तत्त्वहरूको सापेक्षित प्रतिक्रिया अभिव्यक्त गर्ने क्रममा मान्छे नै पहिलो र सक्षम प्राणी सिद्ध भएको छ । प्रकृतिबाट मान्छेले अन्य प्राणीका अतिरिक्त विशिष्ट संवेदना र त्यसलाई अभिव्यक्त गर्ने मौलिक र छुट्टै क्षमता प्राप्त गरेको छ । ज्ञानेन्द्रिय र कर्मेन्द्रियका माध्यमबाट अभिव्यक्त हुने संवेदनाका परिणामलाई वर्गीकरण गरेर प्रस्तुत गर्न पनि मान्छे नै सक्षम बनेको छ । मान्छे केही मात्रामा संवेदनाका क्रियाशीलतामा काग र कोइलीको स्वरमा रहेको कठोरता र मधुरता छुट्याउन सक्ने निर्णयमा पुग्दछ । स्पर्श संवेदनाका आधारमा दण्डका रूपमा मारिएको थप्पड र स्यावासीका अर्थमा दिइएको धापको तुलना गरेर परकीय र आत्मीय ठम्याउने निर्णयमा पुग्दछ । रूप सवेदनामा रूप, रङ्ग र आकृतिका भिन्नता पहिचान गर्दै आकर्षक र अनाकर्षक ठहऱ्याउने निर्णयमा पुग्दछ । आस्वाद्य संवेदनाको अनुभूति उपयोग गर्नुपर्दा चिराइतो र महको स्वादमा रहेको सापेक्षित भिन्नतालाई सहजै व्यक्त गर्न सक्दछ । गन्धको विविधता एकैपल्ट आत्मसात गर्नु परेमा दुर्गन्धित र सुगन्धित वस्तुको परिणति पनि यस्तै हुन्छ भनेर सहजै निक्यौल गर्न सक्दछ । यिनै ज्ञानेन्द्रियहरूका माध्यमबाट मान्छेले आफूलाई सकारात्मक र नकारात्मक निष्कर्षमा पुऱ्याउँछ ।

मानवमा निहित ज्ञानेन्द्रिय र कर्मेन्द्रियका आधारमा अभिव्यक्त हुने संवेदना र तिनबाट जन्मिने अनुभूति सुग्राह्य र दुर्ग्राह्य, संवेद्य र असंवेद्य परस्पर भिन्न र तुलनीय पक्षहरू मानव स्वभावमा निहित रहन्छन् । यिनको प्रत्यक्ष्यीकरण गर्ने तत्त्व ज्ञान हो । सापेक्षित भिन्नताका क्रियाहरूको अन्तर्तहहरूको उद्घाटन गरेर सार्वजनिक गरिनु आलोचनाको बीज हो । यो वा त्यो, यो वा त्यो भन्दा ग्राह्य वा त्याज्य छ भन्ने स्थिति बोध गराउनु आलोचनाको प्राण हो । यो वा त्यो, यो वा त्यो

भन्दा यस कारणले फरक छ भनेर सिद्ध गर्ने चिन्तन आलोचनाको दर्शन हो । मान्छेमा यस किसिमको गुण आदिम कालदेखि नै निहित रहँदै आएको छ । आलोचनाको दर्शन पनि यसरी नै विकसित बन्दै गएको विषय हो । आलोचना कर्मको परिणति प्रत्यावर्तन भएर सवेदना मार्फत बौद्धिक स्तरमा प्रवेश गर्दछ । यसरी संवेदनावृत्तबाट बुद्धिवृत्तमा प्रवेश भएका अनुभूतिमार्फत निर्णय गर्दछ-मान्छेले । यसो हुनलाई यो भन्दा त्यो कार्य यस कारण फरक र उपयुक्त पनि छ भन्ने क्षमतायुक्त संवेदनामार्फत बुद्धि पटमा आर्जित हुन्छ । यही क्षमता प्रदर्शन हुनु आलोचना वा समालोचना हो र यो बौद्धिक कार्य हो ।

आलोचनाको सन्दर्भ बढी कलाकर्मसँग सम्बद्ध हुन्छ र त्यसमा पनि अझ बढी साहित्यसँग सम्बद्ध हुन्छ । साहित्य स्रष्टाले भाषामा गर्ने सृजन कार्य हो । साहित्यको पहिलो क्षेत्र कलात्मक सृजना कर्म हो र विषय दोस्रो पक्ष हो । यस्ता कृतिका स्रष्टाहरूमा आफूले भोगेका विषयका द्रष्टा र स्रष्टा दुवै चेत उपयोग भएका हुन्छन् । त्यस कारण सृजना कर्म गर्नेहरू भोगद्रष्टा भनेको भोगस्रष्टा दुवै हो र विषय नै भोग्य वस्तु बनेर कृतिमा रूपान्तरित भएको हुन्छ । पूर्वीय साहित्यका सन्दर्भमा पाठकलाई भावक (भोक्ता) र भोगिनुपर्ने सृजनाजगत्लाई भाव्य भन्ने गरिन्छ । यस्तो स्थितिमा आलोचक, पाठक र भोग्य वस्तुका बीचका भोग क्रियाका स्थितिलाई आद्यन्त निरीक्षण गर्ने स्रष्टा सन्दर्भित अर्थमा भोक्ता र द्रष्टा दुवैमा अर्थिन आउँछ ।

पाश्चात्य समालोचनाको प्रारम्भिक चरणमा प्लेटोले आफ्नो मत छुट्टै रूपमा अभिव्यक्त गरेका छन् । उनका मतमा स्रष्टाद्वारा सिर्जित कृति वास्तविक प्रकृति जगत्को अनुकृति हो र यो हाम्रा अघिल्तिरको प्रकृति जगत् चाहिँ ईश्वरीय अनुकृति हो । ईश्वरीय कृतिका रूपमा प्रकट पहिलो अनुकृति हो र कवि, कलाकर तथा स्रष्टाबाट सिर्जित कृति चाहिँ अनुकृतिको पनि अनुकृति हो । प्लेटोका यस मतमा अरस्तु असहमति जनाउनु पर्ने पक्ष चाहिँ अर्कै छ । त्यो के हो भने सिर्जना अनुकरणको पनि अनुकरण हो र यसले मानव जगत्लाई भ्रम सिवाय अरू कुनै लाभदायक गुण दिँदैन । प्लेटोले यस्ता भ्रमका स्रष्टा कवि, कलाकारलाई समाजबाट पूर्णतः बहिष्कार गरिनु पर्दछ भन्ने मत राखेका छन् । यसो भनेबाट साहित्य र कलाको महत्त्व उपेक्षाको घेरामा अल्मलिन पुग्यो । प्रथम र मौलिक कला स्रोत भनेको त ईश्वरीय अस्मिता हो । त्यसै ईश्वरीय रूपको अनुकृति हो-हाम्रो यो ब्रह्माण्ड । यसै ब्रह्माण्डको प्रेरणाबाट प्राप्त ज्ञानराशिलाई कवि कलाकारले अनुकरण गरेर तयार गरेको सिर्जना हो-कला साहित्य ।

स्रष्टाको यात्रा सृजनाका माध्यमबाट प्रकृति जगत्मा प्रवृत्त हुन्छ र त्यस पछिको चरणमा ईश्वरीय अस्मितामा प्रवृत्त हुन्छ । त्यसरी नै भोक्ता पनि पहिलोपल्ट

प्रकृति जगत्‌को परवृत्तमा सृजित वस्तुको वास्तविकतामा प्रवेश गर्दछ र त्यस मार्फत आदि स्रोत स्वरूप स्रष्टासम्म यात्रा गर्दछ । यस व्याख्याको प्रक्रिया यस्तो आकृतिमा पनि व्यक्त हुन्छ : कविकृति पाठक । कृतिलाई पुनः आलोचकका सहायताले कथ्यसम्मको यात्रा तय गर्नु परे यस्तो रेखाकृतिबाट पाठकले पठन र ग्रहण यात्रामा प्रवृत्त हुनुपर्ने हुन्छ : जस्तै भोक्ता आलोचक कृतिजगत् हुँदै प्रकृतिजगत्‌सम्म । यसरी समालोचना पद्धतिमा स्रष्टालाई सापेक्ष गरेर अथवा स्रष्टालाई केन्द्रमा राखेर पनि विवेचना गर्ने चिन्तन रहेको हुन्छ । कुनै सन्दर्भमा यो समालोचना पद्धति स्रष्टा निरपेक्ष समालोचना पद्धतिका नामबाट पनि प्रचलित रहेको छ भने अर्को कुनै सन्दर्भमा यो समालोचना स्रष्टा सापेक्ष समालोचनाका नामबाट पनि प्रचलित रहेको छ । स्रष्टा निरपेक्ष समालोचना पद्धति चाहिँ यस्तो रेखाकृतिमा विकसित हुन्छ– जस्तै पाठकआलोचक सृजना जगत् र स्रष्टा सापेक्ष समालोचना पद्धति चाहिँ यस्तो रेखाकृतिमा प्रस्तुत हुन्छ । जस्तै–पाठक स्रष्टा सृजना जगत्, अर्थात् पाठक आलोचक स्रष्टा सृजना जगत् । यसरी साहित्यको समालोचकीय धर्मलाई पाठकले रचनाको मर्मसम्म यात्रा गर्दा अँगाल्ने सहायक सम्बन्ध मात्र प्रस्तुत गरिनु उपयुक्त हुन्छ । उपभोग्य वस्तुको उपभोग गरेका समयमा त्यस वस्तुको निर्माताको निर्माण कला पनि सापेक्षित ठानिएमा स्रष्टा सापेक्ष अध्ययन हुन्छ अनि उपभोग्य वस्तुको उपभोग गर्दा निर्माताको निर्माण कलाको निरपेक्षता स्वीकार गरिएमा स्रष्टा निरपेक्ष अध्ययन हुन्छ । उपभोक्ताले वस्तुको उपभोग गरेको समयमा वस्तु निर्माण विधिको उपेक्षा गर्ने गरेमा त्यो उपभोक्ता संस्कृति बन्दछ र त्यसको परिणाम भनेको पतनोन्मुख हुन्छ । त्यस कारण स्रष्टासापेक्ष संस्कृतिको संवर्द्धन आवश्यक ठहर्छ । यस्ता संस्कृतिको व्याख्या यथास्थानमा हुने नै छ ।

साहित्य/कला एउटा प्रवाहमान् नदी हो । साहित्य/कलाकार त्यस वेगवान् नदीको स्रष्टा हो । त्यस नदीको स्रोत कति स्थिर छ ? त्यस नदीको कति गहिराइ छ ? त्यस नदीको पानी कति सफा वा धमिलो छ ? त्यस नदीको गति कति तीव्र वा क्षीण छ ? त्यस नदीको सेंचनबाट सिञ्चित धर्ती कति उर्वर छ र त्यस नदीको दुवैतिरका किनारहरू कति बलिया र विश्वसनीय छन् ? त्यस नदीका वारिपारिका फाँटहरू कति फराकिला र गहकिला छन् ? यी सबै पक्षहरूको आद्यन्त निरूपण गर्ने ज्ञानपिपासा जागेपछि मात्र यात्रीले त्यस नदीलाई वारपार गर्ने यात्राको तयारी गर्दछ । त्यस यात्रीलाई आफ्नो यात्राको गन्तव्य स्पष्ट हुनु पर्दछ । सृजनकर्ताले कृतिको सृजना गर्दा कथ्यलाई स्पष्टसँग राखेको छ भने पाठकले गन्तव्य फेला पार्छ नै । तर गन्तव्यसम्मको यात्रामा असहज स्थिति आइपरेमा सहयोगी र मार्ग निर्देशकको पनि आवश्यकता पर्छ नै । त्यस्तो प्रवाहमान् नदी तर्नुपर्ने प्रश्न छ

भने त्यहाँ के निश्चित भने नदीको पुल वा सेतुको भूमिका महत्त्वपूर्ण हुन्छ ।

विषयवस्तु, सारवस्तु र सन्देश रचनाको अन्तर्तहमा हुने तत्त्व हुन् । त्यस अन्तर्तहमा निहित वस्तुलाई पहिल्याउन, त्यसले दिन खोजेको सन्देश पहिल्याउन र त्यस रचनामा निहित ध्वनि आदिलाई प्रकटमा ल्याउन गरिनु पर्ने प्रयत्नमा पाठक सफल नभएका खण्डमा आलोचकको सहयोग आवश्यक पर्दछ । कृतिको नदी पार गर्न प्रयत्नशील यात्रीलाई परेको अप्ठ्यारो टारिदिने काम समालोचकले गर्दछ र समालोचना नदीको सेतु वा पुल हो । त्यसरी नै स्रष्टाले अँगालेको शिल्प कति सबल र कति उपयोगी छ ? सोको समेत निरूपण गरेर जुनसुकै किसिमको पनि प्रस्तुति कलालाई छिचोलेर पाठकलाई रचनाको कथ्यसम्म यात्रा गराउन मद्दत गर्ने काम पनि आलोचककै हो । त्यस कारण आलोचक भनेको भरपर्दो र विश्वासिलो सेतु हो । पार लगाउन सक्ने अर्थात् स्रष्टाको प्रस्तुति शिल्प छिचोलेर वस्तुको मौलिक तहसम्म पुग्न सघाउने सहयात्री हो- आलोचक । यस्तो चाहिँ कहिल्यै पनि हुनुहुँदैन– उदाहरणका निम्ति जसलाई सेतु ठानेर आलोचनाको ढाडमा आरोहित भएर यात्रा गर्ने पाठकलाई पारि पुऱ्याउनु त कता हो कता ! बीचमै सेतु भङ्ग भएर यात्री नदीको प्रवाहमा भासिन पुगोस् । यस्तो परिस्थिति निम्त्याउने समालोचक भनेको नौका चलाउन नजान्ने माझी हो र पाठक भनेको उसकै भरमा नदी पार गर्ने यात्री हो । पाठक यिनै परिस्थितिको विवश यात्री जस्तै दुर्घटित बन्दछ ।

समालोचनामा रचनाको सारतत्त्व र रचनाकारको चरित्रमा सामञ्जस्य भएमा मात्र सृजना र सर्जक प्रेरणाका स्रोत बन्न सक्छन् भन्ने भावना पनि प्रबल बन्दै जान्छन् । स्रष्टाको आचरण पनि पवित्र र सृजनाको कथ्य पनि आदर्श भयो भने पाठकले सहज रूपमा विश्वास गर्दछ । त्यस कारण रचनाकार आदर्श, विश्वसनीय र सर्वग्राह्य सृजनाको कारक हुनुपर्छ भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ । यी सबै कथनबाट आलोचना निम्नानुसारको सामग्री हो भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ –

-इन्द्रिय संवेद्य वस्तुको सापेक्षित अनुभूति आलोचना हो ।

-भोक्ता र भोग्यका बीचमा बसेर सापेक्षित ज्ञानको प्रस्तुतीकरण गर्ने जिम्मेदार तत्त्व आलोचना हो ।

-प्रकृतिजगत् र सृजनाजगत्का सादृश्य र असादृश्य वस्तुको सापेक्षित निर्णय प्रदान गर्ने विधि आलोचना हो ।

-स्रष्टा र सृजित वस्तुमा पाइने चरित्र समान छ, कि विपर्यास छ ? सोको पहिचान गर्ने विधि आलोचना हो ।

-सृष्टिचक्रका अनन्त क्रमको सापेक्षित अनुभूतिबाट प्राप्त हुन आउने निर्णय आलोचना हो ।

-भावकले अस्पष्टता बोध गरेका स्थितिमा सहयोगी बनेर स्पष्टता स्थापित गरिदिने तत्त्व आलोचना हो ।

उपर्युक्त बुँदाका आधारमा के निर्णयमा पुगिन्छ भने मानव सापेक्षित संवेदनाको अनुभूति आर्जन गर्ने जीवन हो । सापेक्षता बोधबाट वस्तुको गुण वा दोषमा रहेका धनात्मक र ऋणात्मक पक्षहरूको पहिचान आलोचनाको धर्म हो । त्यस किसिमका ऋणात्मक र धनात्मक स्वरहरूको निर्णयात्मक निष्कर्ष स्थापना गर्नु आलोचना कर्म हो । यस कर्मलाई सचेत र वस्तुगत रूपमा स्थापना गर्ने प्राणीहरूको प्रथम पङ्क्तिमा मान्छे नै पर्न आउँछ । त्यस कारण आलोचनाचेत मान्छेका प्रारम्भिक अस्तित्वदेखि वर्तमानसम्म नै विकिसित भएर आएको हो भन्ने कुरा पनि सिद्ध हुन्छ ।

समालोचनाको शक्ति र सीमा

विश्वसाहित्यको इतिहासमा सृजनात्मक रचनाभन्दा समालोचना कार्य धेरै पछिमात्र आरम्भ भएको हो । यसो हुनु स्वाभाविक पनि किन छ भने के छ र कस्तो हुनु पर्छका अधिविधा बीचको अभिमत प्रकट गराइबाट जन्मिने हुनाले सृजनापछि मात्र समालोचनाको आवश्यकता बोध हुन्छ । सृजना कार्यको मूल्याङकन गर्ने यस विधाले समेट्न सक्ने अर्थ र शक्तिको स्वभावलाई प्रस्तुत गर्न सक्ने सामर्थ्य के र कति हो ? त्यसलाई सीमाङ्कन गर्ने प्रयत्न गरिनु वाञ्छनीय छ । वस्तुगत दृष्टिले र यथार्थपूर्ण ढङ्गले कुनै पनि सृजनाको अनुवीक्षण गर्ने कार्यको सामर्थ्य प्रस्तुत कर्मको शक्ति हो र कलाकार्यको समुचित मूल्याङ्कन गर्न र तिनको स्तर किटान गर्न आवश्यक पर्ने सम्पूर्ण पक्षलाई निक्यौल गरी निष्कर्षसम्म पुग्ने स्थिति समालोचनाको सीमा हो ।

समालोचना शब्दको उपयोग गर्दा विशेष गरी सृजनात्मक साहित्यिक कृतिको मूल्याङ्कन गरिने सन्दर्भमा सीमित पार्न खोजिए पनि ज्ञान र विज्ञानका विभिन्न विधाहरूलाई मूल्याङ्कन गरिएको रचनाविशेष पनि समालोचनाको सीमा भित्र पर्दछ । यस सीमाभित्र विस्तारित हुँदा प्राप्त हुने सम्पूर्ण आयामहरू र तिनलाई प्रतिपादन गर्दा निर्वाह गर्दा हुने विषय र संवेदनाका समग्र कोणहरू समालोचनाले आफ्नो मर्यादामा समेट्दछ । यस किसिमको स्थितिलाई उल्लङ्घन गरेको नठहरिनु पनि समालोचनाको सीमा हो ।

समालोचना शब्दको व्युत्पत्ति र अर्थ

'अवलोकन' अर्थ बहन गर्ने 'लुच्' धातुमा 'णिच्' लागेर 'लोच' बनेपछि यस 'लोच्' शब्दमा 'यु' प्रत्यय थपिएर 'अन' आदेश हुँदा 'लोचन' शब्द व्युत्पादन हुन्छ । 'लोचन' शब्दमा समग्रबोधी 'आ' उपसर्ग र स्त्रीत्व बोधी 'आ' प्रत्यय लागेपछि 'आलोचना' शब्द व्याकरण सम्मत र सार्थक रूपमा तयार हुन्छ । व्युत्पादन

प्रक्रियाको अन्त्यमा सम्यक्, सन्तुलित र समीचीन अर्थ सम्मिश्रण भएको आकाङ्क्षा राखेर आउने द्वितीय उपसर्ग 'सम्' पनि थपिएपछि समालोचना शब्द निर्माण हुने एउटा समग्र यात्रा पार भएर बनेको प्रस्तुत शब्दको अर्थ विभिन्न शब्दकोशहरूमा दिइएको पाइन्छ ।

कलात्मक कार्यको गुणस्तर निर्धारण गर्दै त्यस कृतिमा प्रयुक्त पात्र, चरित्रहरूको महत्त्व र प्राप्तिलाई निर्णय दिने कार्य आलोचना (Criticism) हो (अक्सफोर्ड इङ्लिस डिक्सनेरी), पृ.११८१) ।

कुनै साहित्यकारका विशेषता वा साहित्यिक कृतिका गुण र दोषको वस्तुगत विवेचना गर्ने काम कुनै ग्रन्थ, रचना, स्रष्टा आदिको सम्यक् रूपमा विवेचना गरिएको रचना पनि समालोचना हो (नेपाली बृहद् शब्दकोश), पृ. १३०७) ।

आधुनिक कालमा आएर प्राविधिक रूपमा स्थापित भएको समालोचना (Criticism) शब्द कला, साहित्य आदिको विश्लेषणात्मक कार्य र मूल्याङ्कन कार्यका निम्ति १७ औं शताब्दीदेखि पछि युरोपमा चर्चित भएर आएको हो र रचनाको सत्यता स्थापित गराउने क्रममा लोकप्रिय बनेको प्रस्तुत शब्द बिसौं शताब्दीमा इङ्लेन्डमा व्यावहारिक समालोचना र अमेरिकामा नयाँ समालोचनाका नाममा चिनियो । यस शब्दले मनोवैज्ञानिक, मार्क्सवादी, शैलीवैज्ञानिक आदि विशेषण थपिएर पनि परिचित बन्ने मौका पाउँदै गयो । १९५० पछि यो उत्तर आधुनिकताका विभिन्न परम्परा र प्रयोगहरूको अनुसरण गर्दै नयाँ लेखन धारको चिन्तन पनि बनेर समालोचना स्थापित भयो । यसरी समालोचना ज्ञानका विभिन्न क्षेत्रलाई सम्बोधन गरिने संज्ञाको रूपमा देखियो (इन्साक्लोपिडिया अमेरिकाना, पृ.२२०,२२१ र २२२) ।

यसबाट समालोचना शब्दको अर्थ हुन्छ- कुनै विषयमा सृजित सौन्दर्ययुक्त रचना वा कला विशेषको समीक्षण कार्य, अर्थात् विवेचन विश्लेषण र मूल्याङ्कन कार्यको नाम समालोचना हो । यस कार्यलाई समग्र रूपमा सम्यक् समीक्षण गरिने कार्यको अर्थ बहन गराउन समालोचना शब्द प्रयोग गरिंदै आएको छ । आसमन्तात् सम्यक् अवलोकयति इति समालोचना अर्थात् समग्र कोणबाट गुणदोष निरूपण गरिने दृष्टिकोणको अवलोकन गरिनु भन्ने अर्थ व्युत्पादन हुन्छ । यस कारण आलोचना सम्यक् अभिवीक्षण वा समीक्षण कार्यको मूल विधि हो भन्ने कुरा पनि सिद्ध हुन्छ ।

नेपाली साहित्यको समीक्षा परम्परामा समालोचनाको प्रारम्भिक चरण निकै विवादास्पद रह्यो । समालोचना र आलोचना शब्दका अर्थले निकै लामो समयसम्म यो रडाको मच्चाइरह्यो । आलोचना भनेको मात्र कटु टीकाटिप्पणी हो र समालोचना भनेको चाहिँ गुणदोषको छानबीनसमेत पनि हो भन्ने जस्तो विभदेक

अर्थ लगाउने पनि काम भयो। यद्यपि अङ्ग्रेजीमा ऋचषतष्अष्क र हिन्दीमा आलोचना शब्दले नै समालोचनाको अर्थ बहन गरेको देखाइएको छ। यस दृष्टिले आलोचना समालोचना हो र समालोचना आलोचना हो भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ। जहाँसम्म गुण, दोष, स्तुति, निन्दा जस्ता कुराहरू सम्यक् र समीचीन हेराइबाट नै सिद्ध भएका छन् भने त्यो समालोचना हो।

नेपालीमा आलोचना र समालोचनाको बहस परम्परालाई पहिलोपल्ट बीजाधान गरिएको उदाहरण कृष्ण चन्द्रसिंह प्रधानले समालोचनालाई अर्थ्याउने क्रममा प्रस्तुत गरिदिए। उनले समालोचनालाई अलग-अलग दुई अर्थमा प्रस्तुत गर्ने प्रयत्न गरेका छन्। असल-खराब, राम्रो-नराम्रो, सत्य-असत्य, सकारात्मक-नकारात्मक तत्त्वहरू छुट्याउने शक्ति चेतना र कर्मलाई समालोचना शब्दले सम्बोधन गरेका छन् र यस किसिमको ज्ञानको प्रादुर्भावबाट समालोचना चेत र मर्यादाको जन्म हुने कुरा बताएका छन्। त्यस्तै असन्तुष्टि, विद्वेष, अनाकर्षण र अमर्यादित मूल्यको अनुभूति जन्माउनु परे वा प्रतिक्रिया जन्माउनु परे आविर्भाव हुन आउने अनुभूति चाहिँ आलोचना हो भनेका छन् (प्रधान, साझा.पृ.१)। यस किसिमको कथनको प्रभाव नेपाली समालोचनात्मक चेतनामा भ्रमको बीज बनेर आजसम्म पनि बसिरहेको छ तर यस किसिमको कथनको तात्पर्य अवश्य पनि त्यस्तो होइन, समालोचना आलोचना हो र आलोचना समालोचना हो भन्ने यसको तात्पर्य विस्तारै खुल्दै आएको छ।

समालोचनाको परिभाषा

विश्वका विभिन्न सभ्यता र इतिहासका कालखण्डमा मूल्य र मान्यताका सीमाले प्रतिपादन गरेका रेखाहरूमा समालोचनाका सङ्केत र स्वरूपहरू निर्धारण गर्न प्रशस्तै प्रयत्न भएका छन्। साहित्य अधिकांश अभिजात र पूँजीवादी समाजमा समयको निरर्थक यापनमा उपयोग गरिने सहायक सामग्री मात्र हो भन्ने कुरा सिद्ध हुँदै आएको छ। यथास्थितिमूलक संस्कार बोकेका समाजिक संरचनामा साहित्य र कलालाई पूर्णतः अनुत्पादक कार्य ठानिन्छ। विश्वसाहित्यका आरम्भिक चरणमा साहित्य अलक्षियत लक्ष्य र अनिच्छित कार्यकै सहयोगी र हानिकारक वस्तु हो भनेर पन्छाउन गरिएको प्रयत्न रूपमा स्थापित र व्यवहृत हुँदै आफ्नो पहिचान कायम गर्ने विषय बन्यो। यसै परम्परामा पूर्वीय जगत्मा प्राप्त उषस्सूक्त, द्यौसूक्त, भूमिसूक्त, पुरूरवा र उर्वशीको प्रसङ्ग, यम र यमीको प्रसङ्गजस्ता तथ्यहरू तयार भएको कुरा श्रुति शास्त्रमै प्राप्त हुन आउँछन्। त्यसरी नै उपनिषदीय सूक्तहरू, ब्राह्मण ग्रन्थ र महाभारतीय प्रसङ्गहरूबाट पुराण हुँदै प्राचीन साहित्यले मध्यकालमा प्रवेश पाउँछ। यस प्राचीन कालखण्डमा प्राप्त सामग्रीहरू पनि क्रमशः समाज र जीवन सापेक्ष ज्ञान तथा मनोविनोदका सन्दर्भलाई व्यवहारमा

उतार्दै जीवनोपयोगी चेतनाको संवाहक बनेर साहित्य नै उपस्थित भयो। यसरी नै पाश्चात्यजगत्मा ग्रीसेली पुरा सभ्यतामा प्राप्त देवताको प्रसन्नताका लागि गाइने र नाचिने क्रियाबाट आरम्भ भएको कला साहित्यिक कार्यहरू, होमरका इलियड र ओडेसीका सन्दर्भमा आएपछि काव्यात्मक अभिव्यक्ति प्राप्त गरेर पाठकका कथन र श्रवणमा स्थान लिन पुगेका छन्। साहित्यलाई जीवनका मौलिक र प्राथमिक सङ्केत ठानेर अभिव्यञ्जित गर्दै जाने तत्त्व हुन् भन्ने स्वीकार ेर जीवनमा अँगाल्दै आउने काम इस्वीपूर्वकै समयबाट हुँदै आएको कुरा पाश्चात्यजगत्मा उपलब्ध हुने सामग्रीहरूबाट पनि पुष्टि हुँदै आएको पाइन्छ।

प्राचीन कालदेखि साहित्यलाई जीवनको प्रयोजनमूलक तत्त्वका रूपमा स्वीकार गरेर त्यस समयको यथार्थतालाई थोरै मात्रामा भए पनि अङ्गीकार गर्ने तत्त्वका रूपमा अूगाल्ने पक्ष पनि विकास हुँदै थियो (सिग्द्याल पृ.२९)। क्रमै मात्र समाज र जीवनका यथार्थताहरूको विम्ब प्राप्त हुन आउने हुनाले साहित्यले समाज र त्यसभित्र निहित वर्गका जीवन दृष्टिकोणको मूल रेखा खिच्न नसके पनि त्यस समय र कालखण्डका सङ्केत भने अवश्य आविर्भाव भएका छन्। त्यस्ता रचनाका मूलभूत प्रवृत्तिभित्र भने पूर्वीय र पाश्चात्य सभ्यताका समान अनुभव हुने अनेकानेक लक्ष्यणहरू प्रशस्त देखिन्छन्।

पाश्चात्य समाजमा आलोचना शास्त्रको आरम्भ विक्रमको तीन सय वर्ष पूर्व भएको हो, प्लेटो र अरस्तुका योगदानले आलोचना धर्मको शास्त्रीय परम्परा नीति तत्त्वमा केन्द्रित भएर देखापऱ्यो। पूर्वमा पनि त्यतिखेरैदेखि नाट्यशास्त्रका आचार्य भरतले नीतिपरक मूल्याङ्कन परम्परा आरम्भ गरेका छन्। साहित्यका नाट्यशास्त्री भरतको आगमनपछि रचनाका वैशिष्ट्यको मूल्याङ्कन गर्ने परम्परा आरम्भ भएको हो। साहित्यका सामग्री र विधाका स्वरूपहरूको पहिचान गर्ने क्रममा भरतले नाटकको स्वरूप निर्धारण गर्ने प्रयत्न गरेका छन्। 'नाट्यसूत्र' तयार गर्ने क्रममा रस, अलङ्कार-प्रस्तुति आदिको अपेक्षित प्रयोग हुनु पर्ने र त्यस्तो नाट्यकृतिको अभिनयमा निपुण व्यक्तित्व देवतुल्य हुन्छ भन्ने कुरा भर तले प्रस्तुत गरेका छन्। त्यसरी नै तत्कालीन समयमा अभिनेता, गायक र वाद्यवादकहरूलाई शूद्रवत् ठानेर उपेक्षा गरिने प्रचलनका विरुद्ध नाट्य कर्म पवित्र कार्य हो भन्ने भावना स्थापना गर्ने प्रयत्न भएका तथ्यहरू पनि भरत मुनिका यस क्रान्तिकारी कार्यबाट सिद्ध हुन आएका छन् (शर्मा, उद्धृत, पृ.१२)। नाट्य विधा पनि त्यस समयका निम्ति अभ्यास योग्य शास्त्र हो भन्ने कुरा भरतका यस प्रयत्नबाट सिद्ध भएको छ।

पूर्वीय काव्यशास्त्रको चिन्तन परम्परामा रचनाको पारख गर्ने कामलाई आलोचना शास्त्र भन्ने गरियो। यस पक्षलाई भरतपछिका धेरै आचार्यहरूले

आलोचना परम्परालाई पूरा गति दिने काम गरेका छन् । कम-बेसीमात्र फरक भए पनि प्रायः रस, अलङ्कार, ध्वनि, रीति, वक्रोक्ति र औचित्यजस्ता तत्त्वलाई स्वीकार गर्ने पूर्वीय समीक्षा परम्परामा रचनामा कल्पना, भाव र बुद्धिको प्रयोगलाई आवश्यक ठानेका छन् (शर्मा, उद्धृत, पृ.१२३) । साहित्यको आत्मा मानिने अनेकानेक पक्षको औचित्य सिद्ध गर्ने यो परम्परा पनि समीक्षा परम्परा हो र साहित्यको शास्त्रीय लक्षण स्थापना गर्ने परम्परा हो । यस्ता सन्दर्भलाई पूर्वीय काव्य शास्त्रीहरू तदारूकता साथ प्रस्तुत गर्न प्रयत्नरत छन् । यसरी हेर्दा साहित्यका सृजनात्मक पक्षलाई समीक्षा गरिने कार्यको नाम समालोचना हो भन्ने धारणा तयार हुँदै गएको कुरा क्रमशः पुष्टि हुँदै गएको छ ।

पश्चिमी साहित्यको सन्दर्भमा समालोचनाको प्रसङ्ग आउँदा मैथ्यु आर्नोल्ड (१८२२-१८८८) ले यसलाई आफ्नै किसिमले परिभाषित गर्ने काम गरेका छन् । उनका कथनअनुसार जुनसुकै कलाकृति पनि आलोचना हो, विवेचना शक्तिद्वारा वस्तुको निरीक्षण र परीक्षण गरेर रचनाको भाव ग्रहण गरिन्छ । त्यसरी गृहीत भावको पुनः सृजन कार्यलाई समालोचना भनिन्छ । यस कारण सृजनात्मक जुनसुकै कृति पनि केही हदशम्म समालोचना नै हो (आर्नोल्ड, पृ. ५) ।

परिभाषाकै लोचनाको पहिचान प्रस्तुत गर्ने क्रममा अंग्रेजी साहित्यका इतिहासकार विलियम हेनरी हड्सन (१८४१-१९२२) ले पनि आफ्नो अभिमत प्रस्तुत गरेका छन् । हड्सनको परिभाषा यस्तो छ -

• आलोचकले एउटा कृतिलाई लिएर त्यसका विशेषता र अभावलाई परीक्षण गर्दछ । यो परीक्षण कार्य पनि आलोचना बाहिर पर्ने वस्तु होइन । आलोचना नै त्यस्तो माध्यम हो जसले कलाको उच्चतम महत्त्व प्रतिपादन गर्दछ । आलोचना भनेको कलाभन्दा अतिरिक्त वस्तु होइन बरु आलोचना कलासँग घनिष्ट रूपमा सम्बन्धित हुन आउने सामग्री हो । कलाको रूपलाई परिष्कृत गर्ने, उजिल्याउने, महत्त्वलाई अरू स्पष्ट गर्ने काम आलोचनाको हो (हड्सन, पृ. २६१) ।

समालोचनाको स्वरूप र महत्त्वबारे आफ्नो अभिमत प्रकट गर्ने चिन्तक मैथ्यु अर्नोल्ड आफ्नो परिभाषा यसरी अघि सार्छन् । उनको मत यस्तो छ–

• आलोचना भनेको सृष्टिको सर्वोत्तम ज्ञान हो भन्ने धारणा पनि प्रचलनमा छ । यसले नयाँ दिशा र मूल्य अन्वेषण गर्न मद्दत दिने काम गर्दछ । अब के प्रश्न उठ्न सक्छ भने आलोचनाको अर्थ के हुनुपर्छ त ? आज पनि आलोचना अराजक प्रलाप र छिद्रान्वेषणको अर्थमा अल्मलिइरहेको छ । यस्तो प्रक्रिया पूर्णतः गैर-जिम्मेवारी र अवैज्ञानिक हो (आर्नोल्ड, पृ. ५) ।

समालोचनाका चिन्तक व्यक्तित्वमा देखिने आई.ए. रिचार्ड (Rechards, Ivor Armstrang १८७२-१९८४) ले पनि समालोचनाको परिभाषा प्रस्तुत गरेका

छन् । उनको कथन यस प्रकारको छ–

• कति विश्वास बनाउन सक्छ ? यसलाई प्रष्ट गर्नु आलोचनाको अर्थ हो । अलोचनाको अर्थ आलोचकको व्यक्तिगत रुचि होइन, साहित्यको श्रेष्ठता र उच्चता यसको गतिशील मापदण्ड हुनु पर्छ । आलोचना भनेको मानव मनका एषणा र वृत्तिहरूको तुष्टि देखाउने मूल्य सिद्धान्त हो । यसले मानवको एषणाको क्षुधा तुष्टि गर्दछ । त्यस कारण समालोचनाले मान्छेका मूल्यको पहिचान प्रस्तुत गरेको हुन्छ (रिचार्ड, पृ.२७) ।

समालोचनालाई भावनावादी र मनोगत अभिव्यक्तिको साधन मात्र बनाउने काम पनि पश्चिमी जगत्‌बाटै भएको छ । प्रसिद्ध साहित्य स्रष्टा तथा समालोचक थोमस स्टर्न इलियट (T.S.Eliot १८८८-१९६५) ले भाषाको अर्थयुक्तताको अवसानपछि भावनाको जन्म हुन्छ भन्ने उद्घोष गरिदिए । उनको आलोचना र सृजनाको आधारभूमि भनेको स्वच्छन्दतावादी चिन्तनधाराको विरुद्धमा तयार भएको थियो । इलियटले आख्यान, कविता र नाटक आदिमा नवीन मूल्यको प्रतिष्ठा हुनुपर्ने दृष्टिकोण स्थापना गर्दै समालोचनामा रहनुपर्ने गुणका रूपमा स्वीकार गरेका छन् । अपेक्षित संवेदना प्रतिपादन गर्न र भावसंवेग व्यक्त गर्न असक्षम भएपछि भावका प्रवेगले भाषाको अनुशासन र मर्यादालाई अतिक्रमण गर्दछ । यसै अतिक्रामक भाव संवेगबाट समष्टि अध्ययन गर्नुपर्ने र समग्र प्रभावमा रचनाको अर्थ अर्थ्याउनुपर्ने पक्षले प्रश्रय दिंदै जानुपर्ने कुरालाई प्राथमिकता दिए । यसले स्रष्टालाई अराजक र भाषाप्रतिको अतिक्रामक बन्न प्रोत्साहित गरिदियो । इलियटको कथन अनुसार समालोचनाको स्वरूप यस्तो छ–

• साहित्यका निम्ति सम्भ्रान्तता पनि आवश्यक वस्तु हो अनि सबै वर्ग र तहका स्रष्टाहरूमा प्रतिभा पूर्ण रूपमा प्रकट नभए पनि रचनाको गहिराइमा अन्तर्निहित प्रतिभा सत्य बनेर रहेको हुन्छ । भाषागत प्रौढता, व्यापकता र विश्वसनीयता यस किसिमका रचनाको आवश्यक गुण मानिन्छ (इलियट, पृ.२७) ।

बिसौं शताब्दीमा आएर विकसित भएको समाजवादी चिन्तन र साहित्यका सन्दर्भलाई वस्तुवादी ढङ्गले हेर्ने अनि त्यसलाई समाजवादी चिन्तनका धरातलमा स्थापित गर्ने कामको व्याख्या र विश्लेषण गर्नेहरूले साहित्यका यस चिन्तनलाई प्राथमिकता दिने परम्परा बसाले । मार्क्सबाट प्रतिपादित वर्गीय चिन्तनको सिद्धान्त साहित्यमा सशक्त रूपमा व्यवहृत भएको कुरा यस मान्यतामा आधारित सृजना र समीक्षाहरूबाट पुष्टि मिल्दछ । आर्नोल्डले स्थापित गरेको भाववादी परम्परामा समालोचनालाई गति दिने र समालोचकीय दृष्टि थप्ने चिन्तकहरूमा प्रभाववादी परम्परा प्रबल रूपमा जमेको थियो । साहित्यको गति भावुक संवेग र उडानसँग मात्र सम्बन्धित रहन्छ भन्ने मान्यता कायम रहेकै बेला क्रिस्टोफर कड्वेल

(१९०१-१९३७) ले वस्तुवादी र समाजवादी चिन्तनदृष्टि तयार गरिदिए। उनका अनुसार–

• साहित्यको स्रोत भौतिक ब्रह्माण्ड हो। मान्छेसँग सम्बन्ध व्यवहार यस ब्रह्माण्डका सम्पूर्ण गतिविधिसँग जोडिएको हुन्छ। यस कुरालाई स्वीकार गरिन थालेपछिको साहित्य समाजका समग्र पक्षसँग सम्बन्धित छ भनेर देखाउन सक्ने तत्त्व समालोचना हो (कड्वेल, पृ.२३५)।

उपर्युक्त प्रकारका कथनले के कुरा सिद्ध गरिदियो भने समालोचना भनेका समाजका र जीवनका भाव पक्षहरूलाई वस्तुपक्षकै स्रोतबाट सृजित क्रियाका परिणाम हुन् (द क्याम्ब्रिज गाइड टु लिटरेचर इन् इङ्लिस, पृ. ६४३)। कृति जगत्मा आविर्भूत वस्तुको मूल स्रोत त वस्तु जगत् नै हो भन्ने कुरा समालोचकले बुझ्केको हुनुपर्छ भन्ने आशय यस कथनबाट पुष्टि हुन आउँछ। आलोचनाको यस्तो स्थितिमा प्रमुख कार्य के हुनुपर्छ भने प्रगतिशील जीवन मूल्यहरूको प्रस्तुति पूर्णतः लेखकीय इमान्दारीपूर्वक प्रस्तुत हुनुपर्छ अनि मूर्त र स्पष्ट, कलात्मकतापूर्ण अभिव्यक्ति दिएर समालोचनालाई प्राण प्रदान गरिनुपर्छ।

समालोचनाशास्त्री ड्राइडनले समालोचनाको सन्दर्भमा आफ्नो मत यसरी प्रकट गरेका छन्। उनले समालोचनाको बारेमा दिएको विचार पनि परिभाषा बन्ने सम्भावना देखिन्छ–

• कसैको कृतिलाई नउचाली र नहोच्याई विवेकसम्मत ढङ्गले मूल्याङ्कन गर्नु समालोचकको काम हो (उद्धृत गुप्ता, पृ.१७)।

मैथ्यू आर्नोल्डको समालोचना दृष्टि पनि यहाँ उल्लेख योग्य रहेको देखिन्छ। आर्नोल्डको मतमा समालोचनाको विषयमा निम्न अनुसारको प्रतिपादन गरेको देखिन्छ –

• विश्वको परिवृत्तमा आजसम्म जेजति ज्ञान गरियो तिनका बारेमा सबैभन्दा राम्रा कुरा ग्रहण गर्नु र त्यस ज्ञानको विस्तार गर्न प्रयास गर्नु र पारख गर्नु समालोचना हो (द क्याम्ब्रिज...पृ.६४३)।

समालोचनाशास्त्रका सन्दर्भमा हिन्दी साहित्यमा निकै बहस भएका छन्। त्यस्ता बहसहरूमा केही उल्लेखनीय पक्षहरू पनि पाइन्छन्। क्षेमचन्द्र सुमन, योगेन्द्रकुमार मल्लिक, श्याम सुन्दर दास, डाक्टर सुरेश सिन्हा र डाक्टर शशिभूषण सिंहलजस्ता विद्वान्हरूका मत समालोचना दर्शनका निम्ति निकै सहायक सिद्ध भएका छन्। यिनका अभिमत पनि केही हदसम्म पठनीय रहेका छन्–

• सृजित सामग्रीको अध्ययन र मनन गरेर त्यस सामग्रीप्रतिको अभिमत प्रकट गरिनुलाई आलोचना कार्य भनेर स्विकारिन्छ। यदि सम्पूर्ण साहित्यलाई जीवनको व्याख्या मानिन्छ भने आलोचनालाई त्यस व्याख्याको पनि अधिव्याख्या

मान्नुपर्दछ (सुमन र मल्लिक, पृ.२२१)।

वैज्ञानिक ढङ्गले प्रस्तुत गर्ने समालोचना चिन्तकहरूमा पर्ने नाम हो- डा. सुरेश सिन्हा। उनले समालोचनासम्बन्धी आफ्नो विचार यसरी राखेका छन्-

• आलोचनाले लेखकका जीवन दृष्टिलाई श्रेष्ठतम रूपमा स्वागत गर्न र पुष्ट बनाउन चाहन्छ। जसमा मर्यादाहीन जीवनलाई तिरस्कार गरेर मानव मूल्यलाई प्रतिष्ठापित गर्न चाहन्छ। समाजवादी रचना प्रक्रियालाई प्रोत्साहन गर्दै शोषण एवं असमानताका विरुद्ध आफ्नो अभिमत सबल बनाउँदै त्यसप्रति क्रान्तिकारी भावना जन्माउने र त्यसको विकास गर्ने प्रयत्न पनि समालोचनाकै माध्यमबाट गरिन्छ। आलोचनाले लेखकलाई यिनै मर्यादाप्रति सचेत गराउँदै इमानदार र सत्यनिष्ठ स्रष्टा बन्न प्रोत्साहित गर्दछ। यस कारण समालोचना सामान्यबाट विशिष्टतातिरको यात्राका निम्ति प्रेरणामूलक सामग्री हो (सिन्हा, पृ.१७)।

काव्यशास्त्रीय चिन्तन विकसित हुँदै जाँदा निकै गहन कार्यहरू पनि भएका छन्। समालोचना विधामै केन्द्रित भएर अध्ययन गरिने र परिभाषित गर्ने परम्परा भनेको नितान्त आधुनिक उपलब्धि हो। आधुनिक चिन्तनधाराको प्रभावबाट प्रेरित भएपछि मात्र आलोचना शास्त्रको महत्त्व माथि दृष्टि प्रक्षेपण हुन लाग्यो भन्ने अभिमत प्रस्तुत गर्दै श्यामसुन्दर दासले आफ्नो परिभाषा अघि सारेका छन् -

• साहित्यको क्षेत्रमा सृजित रचनाहरूको अध्ययन गरेर तिनका गुण-दोषको विवेचना गर्नु अनि ती सृजित सामग्रीहरूका बारेमा आफ्नो अभिमत प्रकट गर्नु नै आलोचना हो (श्यामसुन्दर, पृ.१८५)।

आलोचना आफैमा एउटा छुट्टै सृजना हो। अन्य स्रष्टाहरूका रचनामाथि आरोहित भएर सम्बन्धित स्रष्टाका जिउमा हिलो छ्याप्ने काम मात्र आलोचना होइन। रचनाका सम्पूर्ण सन्दर्भ र परम्पराका मूल स्वरूपलाई अध्ययन गरेर तिनका सापेक्षतामा स्रष्टाको प्राप्ति ठम्याउने काम समालोचनामा गरिएको हुन्छ। स्रष्टाको मानसिकता र बौद्धिकतामा अवगुण्ठित भएर रहेको चिन्तन सङ्कुलतालाई अर्थ्याउने काम आलोचकको हो।

सामान्य चिन्तन र सामान्य प्रस्तुतिबाट स्रष्टाको अन्तश्चेतना प्रकट गर्न त्यति सजिलो हुँदैन। डा. शशिभूषण सिंहले यस सन्दर्भलाई यसरी प्रस्तुत गरेका छन्। उनका अनुसार-

• जसरी एउटा विशाल वनस्पति प्रान्तमा फुलेका फूलहरू छानेर मौरीले पराग र पुष्परागबाट मह मात्र पहिल्याएर सञ्चय गर्दछ त्यसरी नै आलोचक स्रष्टाहरूको विशाल भीडबाट सही र खास स्रष्टालाई छानेर त्यस स्रष्टाका कृतिभित्र निहित मूल्यलाई पाठकसामु आलोचकीय भाषामा प्रस्तुत गरिदिन्छ। यो पनि एउटा सृजना प्रक्रिया हो। यसबाट आलोचक एउटा स्रष्टा पनि हो भन्ने कुरा

सिद्ध हुन्छ (सिंहल, पृ. १५२) ।

उपर्युक्त अनुसार आलोचनाको पहिचान प्रस्तुत गर्दै गएपछि समालोचनाको मौलिक परिचय छुट्टै देखिन्छ । कतिपय सन्दर्भमा आलोचना टीका टिप्पणीमा मात्र केन्द्रित विषय हो भनेर उपेक्षा गर्नेहरूको अभाव नभएका बेला आलोचनाको अर्थ दिने क्रममा सिंहले उपर्युक्त अभिव्यक्तिका माध्यमबाट अत्यन्त शालीन र सौम्य ढङ्गले समालोचनालाई प्रतिष्ठा प्रदान गरेका छन् ।

समालोचना भनेको नेपाली साहित्यको इतिहासमा पनि पछिल्लो पुस्ता हो । यस क्षेत्रमा पहिलोपल्ट कलम चलाउने र तीव्र प्रतिक्रिया व्यक्त गर्ने समीक्षा चिन्तक भनेका महाकवि देवकोटा पनि हुन् । उनले आफ्नो महाकाव्य शकुन्तला कृतिको भूमिका लेख्ने सन्दर्भमा भनेका छन् -

• हुन त समालोचकको छेड कतै कुत्कुत्याउँछ, चिलाउने ठाउँमा कन्याइदिन्छ, कतै लिखा परेको ठाउँमा ठुड मार्छ, घाउ चिरिदिन्छ, राल सिङान पुछ्दछ । व्याकरणले तर्कुल्या-बर्धन्याको दायाँ-बायाँको घुम्टो ठाउँ-ठाउँमा मिलेन भनेर नाक चेप्ख्राउने अवकाश कहीं पाउला तर रसिक अर्कै चिजमा रमाउला (देवकोटा,पृ.१) ।

समालोचनाका क्षेत्रमा निकै ठूलो र उच्च शिखर ठहरेका समीक्षक रामकृष्ण शर्मा पनि उल्लेखनीय व्यक्तित्व ठहर्छन् । उनको कथन पनि माथिका प्रसङ्गहरूमा उल्लेख भएका मत बमोजिम नै उपस्थित हुन आउँछ-

• सुख-दुःख, राम्रो-नराम्रो, मनपर्दो-नपर्दो इत्यादि कुराको मस्तिष्कमा जब विवेचना हुन्छ, त्यसको परिणाम स्वरूप समालोचनाको जन्म हुन्छ (शर्मा, पृ.०४,४१) ।

यस कथनले आलोचकको मस्तिष्कमा सृजना सामग्रीप्रतिको विवेचनात्मक व्यवहार जब जन्मिन्छ, तब समालोचकीय मूल्यले स्वरूप ग्रहण गर्दछ । सृजना सामग्रीको अध्ययन र चिन्तनपछिको दोस्रो परिणति आलोचना हो । आलोचनाको जननी भनेको सृजनाका प्रेरणाबाट जन्मिने विवेचना चेत हो ।

नेपाली साहित्य शास्त्रका प्रणेता यदुनाथ खनाल पनि उल्लेखनीय व्यक्तित्व मानिन्छन् । कुनै कृतिमा प्रस्तुत वस्तुको औचित्य र अनौचित्य, जीवनको सापेक्षता र निरपेक्षता, सकारात्मक र नकारात्मक विशेषताहरूलाई विश्लेषण गरेर निर्णय दिने कार्यलाई खनालले समालोचनाको संज्ञा दिएका छन् -

• पानीको प्रवाहलाई नदी भन्ने नाम दिने साहित्य हो, नदीका बारेमा अरू विशेष कुरा जान्नु, उसको मूल, मुख खोज्नु समालोचना हो (खनाल, पृ.४) ।

समालोचना अव्यावहारिक र अवास्तविक कुरालाई साहित्यिक रूप प्रदान गर्नेहरूको निम्ति कडा चेतावनी हो । समालोचनाका माध्यमबाट सृजनामा रहेका

वस्तुहरूको आद्यन्त विश्लेषण भएको देखिनुपर्छ । यस प्रकारले लेखनमा खरो उत्रिन नसक्ने स्रष्टाहरू फटाहा कोटीमा पर्दछन् भन्ने अठोट राख्ने समालोचक ताना शर्माको भनाइ छ–

• आलोचना फटाहालाई लाटो पारुन्जेल पोल्ने सिस्नु हुनुपर्छ र पश्चिमा साहित्यको अध्ययनबाट निर्मित आलोचना शक्तिलाई निर्भीकता पूर्वक स्पष्ट शब्दमा कसैको पद र मुख नहेरी गरिएको समीक्षा हुनुपर्छ भन्ने मान्यता सबैमा हुनुपर्छ (शर्मा, पृ.२४२) ।

पूर्वीय काव्य शास्त्रमा स्थापित भएका मान्यताहरूलाई समेटेर अध्ययन भएको ग्रन्थ- साहित्यप्रदीपका प्रणेता सोमनाथ सिग्द्यालको धारणा पनि निकै गम्भीर रहेको छ । यसको निष्कर्ष यस्तो निकाल्न सकिन्छ–

• अलङ्कार, औचित्य, रीति, गुण, वक्रोक्तिजस्ता तत्त्वहरू मात्र पनि साहित्यको प्रमाण भएका यी सबै साहित्यका बाहिरी पक्षहरू हुन् । सर्वाधिक सत्यको उद्घाटन गर्ने तत्त्व भनेका रस र ध्वनि हुन् । यी तत्त्वहरू अभिव्यञ्जनाबाट मात्र प्रकट हुन्छन् भन्ने मान्यता आनन्दवर्द्धनको रहेको छ (सिग्द्याल,पृ.६०) ।

समालोचनाको नेपाली परम्परामा भाषापरक पद्धति पनि देखिएको छ । यस पद्धतिका नेतृत्वदायी पङ्क्तिका समालोचकहरूमा मोहनराज शर्मा, घनश्याम नेपालहरू चर्चित ठानिन्छन् । तिनीहरूमध्ये मोहनराज शर्माको धारणा यसरी प्रस्तुत भएको छ–

• वस्तुवादी र वैज्ञानिक समालोचना भनेको नेपाली शैलीवैज्ञानिक रूपमा आविर्भाव भएको छ । आलोचनाको नयाँ विधा र दृष्टि शैली विज्ञानले भाषिक तथ्याङ्कका आधारमा वस्तुनिष्ठ ढङ्गले कृतिको वैज्ञानिक र सिर्जनात्मक मूल्याङ्कन गर्दछ (शर्मा, पृ.१४६,१४७) ।

शर्माका यस आग्रहले शैलीवैज्ञानिक आलोचना चिन्तनलाई अर्थात् साहित्यको रूप पक्षलाई सर्वोत्कृष्ट ठानेको छ । शर्माका मतले साहित्यलाई यसरी रूप, शब्द र भाषाका आवरणमा मात्र राखेर हेर्ने पक्ष भनेको रूपवादी आलोचना कला हो । यसले साहित्यको प्राण तत्त्वलाई गौण ठान्दै शरीर तत्त्वलाई प्रबल घोषित गरेको छ ।

समालोचनाको परिचय दिने सन्दर्भमा घनश्याम नेपालले निकै भाववादी भएर कलम चलाएका छन् । उनका कथनले समालोचनाको गरिमाप्रति नै औंलो ठड्याउने काम गरेको छ, तर जसरी समालोचनाको अस्तित्त्व माथि प्रश्न उठाइएको छ त्यसमा जस्ताको तस्तै सहमत हुन सक्ने अवस्था भने छैन । उनको कथन छ–

• वास्तवमा समालोचनालाई साहित्य विधाको ऐंजेरु झैं परजीवी

प्रबन्धविधानको रूपमा हेर्नु उपयुक्त हुन्छ । यसले साहित्यका विभिन्न विधाहरूका आडमा उम्रेर तिनैबाट जीवन प्राप्त गर्दछ तैपनि साहित्येतिहासमा साहित्यालोचनाको इतिहासको पनि अन्तर्भावना गर्ने परम्परा छ (नेपाल, पृ.१०३) ।

यस कथनबाट के कुरा स्पष्ट हुन्छ भने नेपालको आलोचना दृष्टि सृजनात्मक चिन्तन तहसम्म नपुगेका र उरन्ठेउला प्रायोजित आलोचकहरूकै चिन्तनबाट माथि उठ्न नसकेको कुरा पुष्टि हुन आउँछ तर त्यसरी समालोचनालाई उपेक्षा भावको चरणबाट माथि नउठाउने हो भने यसको औचित्य लगभग असिर्जनात्मक भावको खाल्डोमा धसिन पुग्दछ ।

उपर्युक्त सबैखाले कथनहरूबाट समालोचना सम्बन्धमा निस्किएको निष्कर्षलाई एकत्रित गरेर सारांशका रूपमा निम्नानुसार प्रस्तुत गर्ने प्रयत्न गरिएको छ । यी सबैजसो कथनको अनुगमनबाट समालोचना भनेको निम्न किसिमको लेखन हो भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ-

- सृजनात्मक कला-साहित्यमा केही न केही समीक्षण चेत हुन्छ । यस किसिमको सृजनात्मक कृति पनि समालोचना कर्म हो ।
- सृजित वस्तुको अन्तर्तहमा कलागत सौन्दर्यको गम्भीरतापूर्वक विवेचना गरेर सकारात्मक वा नकारात्मक परिणति समेतको उद्घोष गरिदिनु समालोचना हो ।
- कसैको कृतिलाई बीज वस्तु मानी त्यस कृतिको आधारभूमि स्वकार गरेर त्यसै कृतिको बहसबाट निकालिने निष्कर्ष समालोचना हो ।
- सृजना जगत्का विशाल भीडबाट कुनै खास स्रष्टालाई टिपेर उसका सृजनात्मक कर्मकै आधारमा स्रष्टाको स्थान ठम्याइदिनु र स्रष्टाको मूल्य पहिल्याइदिनु समालोचना हो ।
- टीका-टिप्पणी र छिद्रान्वेषणमा मात्र नअल्मलिई सृजना कार्यको रचनाधर्मीतालाई उत्कर्षता प्रदान गर्न प्रेरणा दिने तत्त्वको नाम समालोचना हो ।
- कृतिमा प्रयुक्त समाजका विसङ्गति र द्वन्द्वको विश्लेषण गरेर निष्पक्ष र सन्तुलित रूपमा प्रस्तुत गरेर निर्णय दिने काम समालोचना हो ।

स्रष्टाले सृजना गरेका सामग्रीको आधारमा ऐंजेरु भएर हुर्किने हुनाले आलोचनालाई परजीवी विधा भनेर आक्षेप लगाए पनि यो विधा आफैमा सृजनाको गुण-अवगुण पारदर्शी ढङ्गले प्रस्तुत गर्ने कला-विशेष हो ।

अन्त्यमा समालोचनाको शक्ति-सीमा र संज्ञा-व्युत्पादन लगायत पारिभाषिक तात्पर्यसम्मको यात्रा यस अध्ययनले प्रस्तुत गरेको छ । प्रस्तुत अध्ययनले नेपाली साहित्यको समालोचना विधाको सैद्धान्तिक चेत प्रतिपादनमा थेर थोर सन्दर्भ प्रस्तुत गर्दै आफ्नो कार्य दिशा निर्देश गरेको छ ।

समालोचना : परिचय र उपकरण

समालोचना शब्दको मूल बीज लुच् धातु हो । संस्कृत व्याकरणमा यस धातुको अर्थ हेर्नुमा निहित हुन्छ । लुच् धातुमा कृदन्तीय अन प्रत्यय लागेपछि लोचन शब्द निष्पन्न हुन्छ । लोचनको अर्थ दृष्टि प्रक्षेपक अर्थात् साधन वा भाव भन्ने हुन्छ र यसले साधन बुझाउँदा आँखो वा नयन र भाव बुझाउँदा हेर्ने ढर्रा अर्थात् तरिका बुझाउँछ । समग्रमा हेरिनु पर्छ भन्ने अर्थ वहन गराउने आशयले लोचन शब्दमा 'आ' पूर्वसर्ग मिलाएर आलोचन शब्द तयार गरिन्छ । सम्यक् र समीचीन दृष्टि दिइनु पर्छ, समीक्षण गरिनु पर्छ र अवलोकन गरिनु पर्छ भन्ने आशयले द्वितीय पूर्वसर्ग 'सम्' पनि जोडिन आएपछि 'समालोचन' शब्द तयार हुन्छ र अन्तमा स्त्रीत्वबोधी 'आ' प्रत्यय लागेपछि समालोचना शब्द निर्माण हुन्छ । साहित्य, कला र संस्कृति बारेका मौलिक कृतिहरूमाथि गरिने सम्यक् दृष्टि प्रक्षेपण र तिनका सबल तथा दुर्बल पक्षलाई मूल्याङ्कन भावलाई व्यक्त गर्ने एउटा साहित्यिक अधिविधाका रूपमा तयार हुन्छ– समालोचना ।

समालोचना र साहित्यका अन्य विधाको सम्बन्ध

मानवीय भावकूपमा रहेका अमूर्त कल्पना र वस्तुगत चिन्तनका रूपहरू भाषामा कविता, कथा, नाटक वा निबन्ध भएर प्रकट हुनु साहित्य सृजना हो । व्यावहारिक कार्यका विविध क्रियाकलापका रचनात्मक प्रतिफलनको साझा नाम पनि सृजना हो तर यहाँ साहित्यिक रचनाको मौलिक उत्पादन कार्यलाई मात्र सृजना भनिएको छ । सृजना भित्र साहित्यका कविता, आख्यान, नाटक, निबन्ध र जीवनी, इतिहास, टिप्पणी र विचारलाई अन्तस्तलदेखि नै चिरफार गरेर त्यस्ता विषयवस्तुले प्रतिपादन गरेका सूक्ष्मातिसूक्ष्म दृष्टि र चिन्तनविन्दु, भाव र संवेदना समेत केलाएर तिनका सकारात्मक वा नकारात्मक सबै तरङ्गको समीकरणबाट कलात्मक सौन्दर्य र त्यसका विविध रचना विधानका पाटाहरू समेतका पक्षहरूको प्रस्तुतिको स्वरूप रचना हो । सृजनामा निहित सारवस्तुको पहिचान साध्य हो भने समालोचना साधना हो । त्यो सारवस्तु भाव्य हो भने समालोचना सारवस्तु प्राप्तिका निम्ति भावकद्वारा उपयोग गरिने उपकरण हो । सृजना गन्तव्य हो भने समालोचना मार्ग हो । सृजन विधाभित्र पनि समालोचनात्मक गुणका लक्षण, टिप्पणी र निर्णयहरू अभिव्यञ्जित भएका हुन्छन् । परन्तु भावना प्रबल रहने विधा सृजना हो, समालोचना होइन । सृजनामा शिल्पगत विविध ललित छटाहरू क्रियाशील रहन्छन् । यी समग्र तत्त्वहरूका सापेक्षतामा समालोचना विचार र बुद्धि पक्षको उपज हो भने सृजना भाव र संवेदनाको उपज हो । समालोचनामा विवेक र चिन्तन प्रबल रूपमा रहन्छ भने सृजनामा कल्पना र कलाचेत प्रबल रहन्छ । विषयका विविध कोण र सन्दर्भहरूलाई विश्लेषण, विवेचन र अभिमतलाई अभिधार्थक भाषा र शैलीमा

प्रस्तुत गर्ने काम समालोचनामा गरिन्छ भने ललित र सुकोमल शैलीमा संवेदना, आवेग र आक्रोश, सहानुभूति एवम् सौहार्दता सृजनामा प्रकट गरिन्छ। यसर्थ समालोचना र सृजना नितान्त भिन्न लेखन हुन्। सामालोचनाले रचनाका रूप र सार दुवै तहमा रहेका गुण र अवगुणका आयामहरूलाई स्पष्ट र यथार्थ ढङ्गले प्रतिपादन गर्ने काम गर्दछ। यसैबाट सृजनाका तुलनामा समालोचना निकै जोखिमपूर्ण कार्य हो भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ। यसका प्रकार्यहरू निम्नानुसार रहन्छन् :

प्रकार्य १

समालोचना : सृजनात्मक कृतिको केन्द्रमा अडेर त्यसका प्राप्ति र त्रुटिहरूको समुचित विवेचना गरिने कार्य।

समीक्षा : कृतिको केन्द्रमा रहेर गरिने विवेचनात्मक कार्य अर्थात् विषय र प्रस्तुतिको परिस्थितिको समीक्षणात्मक कार्य।

टिप्पणी : सभा, गोष्ठी, प्रवचन, क्रियाकलापलगायतका कार्यहरूको उपलब्धि र त्रुटिको मोलतोल गरिने कार्य।

परिचर्चा : जीवनजगत्का व्यापकता भित्र छरिएर बसेका जुनसुकै पनि विषयका बारेमा गरिने बहस र मूल्याङ्न गरिने कार्य।

विचार : चर्चित विषयको केन्द्रमा बसेर गरिने छलफल र तर्कहरूबाट वास्तविकता पहिल्याउने कार्य।

गोष्ठी : कुनै विषयवस्तुमा आधारित भएर गरिने विचार विमर्श र छलफल गरिने कार्य।

परिसंवाद : विविध विचार र विविध कोणका रहस्यहरूको उद्घाटनका निम्ति सामूहिक रूपमा गरिने बहस।

परिचय : समस्या र विषयवस्तु, कृति र कार्यका बारेमा प्रस्तुत गरिने परि चयात्मक कार्य।

प्रकार्य २

साहित्येतर कृतिका बारेमा पनि गर्न सकिने काम हो-समालोचना। सामाजिक एवम् आर्थिक तथा राजनीतिक कार्यको समीक्षणात्मक कार्य पनि समालोचना हो। समीक्षणीय विषयवस्तुको उपदेयता र त्यसका उपलब्धिलाई विवेचना गरिने प्रारम्भिक सर्वेक्षण, अल्पावधिक वा आवधिक मूल्याङ्कन अथवा कार्य सम्पन्नताको मूल्याङ्नका आधारमा त्यस कामको उपलब्धि ठम्याउने काम पनि समालोचनाकै प्रकार्य हो। साहित्येतर ज्ञान, विज्ञानका फाूटमा पाइने सम्पूर्ण सृजनात्मक कार्य, कला र प्रविधिका विविध पक्षहरूको उपलब्धि र क्षतिलाई गरिने मूल्याङ्कन र हेरिने दृष्टिकोण पनि समालोचना हो। त्यस कारण समालोचना

यस भौतिक ब्रह्माण्डका समग्र वस्तु र मूर्त एवम् अमूर्त कार्यहरूको गहन समीक्षण कार्य पनि समालोचना हो र यो समालोचनाको दोस्रो प्रकार्य हो ।

समालोचनाका अपेक्षित गुणहरू

समालोचनामा देखिनुपर्ने पहिलो गुण हो- समालोचकले प्रक्षेपण गरेको दृष्टिकोण । कुनै विषय वा सन्दर्भमा केन्द्रित भएर गरिएको सृजनामा निहित प्रवृत्ति र रचना कार्यलाई हेर्ने दृष्टिकोण तीन तहका हुन्छन् । पहिलो तहको दृष्टिकोण भनेको सामान्य तहको हेराइ हो । दोस्रो तहको दृष्टि भनेको व्यवहार कुशल दृष्टिकोण हो र तेस्रो तहको दृष्टि भनेको वैज्ञानिक एवम् परिमार्जित दृष्टिकोण हो । आलोच्य वस्तुको सामान्य अध्ययन गरेर प्रस्तुत गरिने सपाट दृष्टिकोण पहिलो हेराइ हो । दोस्रो व्यवहार कुशल हेराइ हो । यस दृष्टिकोणमा उपादेयताको कुरा गर्ने हो भने आत्म-आग्रह र उपयोगितामूलक व्यहारले यसलाई प्रभाव पारेको हुन्छ । यसको परिणाम पनि एकपक्षीय भावनाप्रभावी हुन्छ । यस्ता किसिमको दृष्टिकोण सर्वग्राह्य र वैज्ञानिक बन्न सक्दैन । तेस्रो तहको दृष्टिकोण भनेको विषयको सम्पूर्णता र सर्वव्यापकतामा पहुँच राख्ने किसिमको हुन्छ । यस किसिमको दृष्टिकोण देश, काल र परिस्थितिको कसीमा जाँचिएको र खारिएको यो दृष्टिकोण वैज्ञानिक, व्यावहारिक र हार्दिक सबै पक्षलाई सन्तुलित ढङ्गले समायोजित गर्न सफल हुन्छ । यस कारण प्रस्तुत दृष्टिकोण विशिष्ट तहको मानिन्छ । यस तहमा परिष्कृत बनेको दृष्टिकोण समीक्षाका निम्ति उच्च मर्यादामा उचाल्न सफल हुन्छ भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ । यसैले व्यावहारिक तथा सैद्धान्तिक दृष्टिकोणको सन्तुलित प्रयोगबाट समालोचना गरिनु समीचीन ठहर्छ । समालोचनाको अध्ययनबाट समालोचकमा रहेका उपर्युक्त गुणका तहहरू दृष्टिकोण बनेर प्रकट भएका पाइनुपर्छ ।

समालोचनाका उपकरणहरू

समालोचनाका निमित्त मानिने केही उपकरण छन् । त्यस्ता उपकरणहरू समालोचकले समालोचना कार्य गर्दा प्रयोग गरेको हुन्छ । ती उपकरणहरू निम्नअनुसार प्रस्तुत हुन सक्छन्-

- रचनाका विषयवस्तुको विश्लेषण गर्ने कला,
- कृतिमा निहित स्रष्टाको निजी भाव र विचारहरूको अन्वेषण गर्ने कला,
- कृतिमा निहित सन्देशको उद्घाटन गर्ने कला,
- रचनाको रूप पक्षका सङ्गठन र भाषिक शिल्पलाई नापतौल गर्ने शास्त्रीय ज्ञान,
- कृतिमा निहित मूल्यलाई छानबिन गरी मूल्याङ्न गर्न सक्ने निर्णयात्मक क्षमता ।

यी उपकरणहरूको उपयोगबाट समालोचनाले विशिष्टता प्रदान गर्दछ अनि समालोचक यिनै उपकरणहरूको पहिचान गर्ने क्षमताका आधारमा स्थापित बन्दछ। अध्ययन, चिन्तन र मननका कारणले समालोचक र रचनाकारका बीचमा निरपेक्ष भावसम्बन्धको अर्थ निकै प्रबल र निकै खतरनाक पनि बन्न सक्तछ। जीवित रचनाकार र समालोचकहरूका बीचमा गरिने समालोचना त आफैमा जोखिमपूर्ण कार्य पनि साबित हुन सक्छ। समालोचक प्रमुख रूपमा मार्गद्रष्टा र अपूर्णतालाई पूर्णतातिर अभिमुख गराउने साधकका रूपमा उपस्थित हुँदाहुँदै पनि उसको सत्य कथन कतिपय स्रष्टाका निम्ति निमको स्वादमा उपस्थित भइदिन्छ। परन्तु निमको नियति स्वस्थप्रद हुन्छ भन्ने थाहा पाएपछि बिरामी स्रष्टाले तुरुन्त तीतो निमको स्वाद स्वीकार गर्दछ।

पूर्वाग्रहमुक्त समालोचकहरूबाट भएका आलोचना र टिप्पणीहरू मूलरूपमा समालोचकका निम्तिमात्र होइन जुनसुकै स्रष्टाका निम्ति पनि पूर्णतान्वेषी नै हुन्छन् भन्ने कुरा पनि रचनाकै माध्यमबाट प्रतिपादन हुन्छन्। यस सन्दर्भमा देवकोटाले आफ्नो अभिमत प्रस्तुत गर्ने क्रममा भनेका छन्- समालोचकको छुच्याइँभित्र उदारता, समालोचकको घाउमा डाक्टरी मलम, दुनियाँले छुच्चो देखे पनि सत्य बोल्ने वक्ता, गुणदोषको पहिचान गर्न न्यायको तराजु धान्ने दृष्टिकोण, निर्णय दिनुपर्दा नैतिकता र साहस राख्ने प्राणी समालोचक हो भन्ने कुरा देवकोटाकै कथनबाट सिद्ध हुन्छ। स्रष्टाको सृजनालाई पारख गर्ने समालोचक भाषा र साहित्यका मर्मलाई र संस्कृति तथा समाज संरचनालाई उच्चतातिर लाने आकाङ्क्षामा निरन्तर जुटिरहन्छ। समालोचकमा रचनाकारमा भएका संवेदनशीलता, वैज्ञानिक दृष्टिकोण, सम्प्रेषणीयताजस्ता प्रतिभामात्र भएर पुग्दैन। उसमा त अध्ययनशीलता र निष्पक्षता, स्पष्ट दृष्टिकोण र साहसी अभिव्यक्तिको पनि आवश्यकता पर्दछ। समालोचकमा अरू सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि, आफ्ना प्राग्सभ्यता र संस्कृतिको ज्ञान, समाजमा दिन प्रतिदिन समस्याका रूपमा जन्मिँदै जाने जटिलताहरूको ज्ञान, आफ्ना साहित्यमा प्रभाव पार्न आउने विदेशी साहित्यको ज्ञान, आफ्ना पर्यावरणहरूको पहिचान, भाषिक एवम् सैद्धान्तिक पक्षको पहिचान र निर्णयात्मक शक्तिको प्रदर्शन जस्ता अनेक पक्षहरू समालोचनाका आवश्यक तत्त्वभित्र पर्दछन्। समालोचकले आफूले आलोचना गर्न आवश्यक ठानेको कृतिका कृतिकारले भन्न खोजेका पक्षहरूलाई गम्भीरता-पूर्वक प्रस्तुत गर्नु पर्दछ। स्रष्टाले आफ्नो कृतिमा कथ्यलाई कसरी प्रतिपादन गरेको छ ? त्यसलाई पनि सशक्त ढङ्गले प्रस्तुत गर्नु पर्दछ। रचनाले आलोचकमा पारेको प्रभावको पनि सही ढङ्गले निरूपण गर्नुपर्दछ। त्यस प्रभावलाई आलोचकले आफ्नो समालोचना कृतिमा सचेततापूर्वक प्रस्तुत गर्नु पर्दछ। यति कुरा गर्न सकेमा समालोचक निकै सफल र निकै लोकप्रिय

बन्न सक्दछ ।

समालोचना रचनाकार र पाठकका बीचमा बग्ने दुरुह र वेगवान् नदीरूप कृतिको अन्तराशयसम्म पुऱ्याउन सक्ने र पार लगाउन सक्ने नौका हो । समालोचक त्यस नौकाको निर्माता हो । त्यस नौकाका निर्माता समालोचकले नौका निर्माण गर्दा पानी काट्न र गति लिन सक्ने हलुका र गन्तव्यसम्म निर्भयका साथ पुऱ्याउन सक्ने साधनको निर्माता बन्न सक्नुपर्दछ । यस किसिमका नौकाबाट यात्रा गरेमा सहजरूपमा गन्तव्यसम्म पुग्न सकिन्छ । यस नौकाको निर्माता समालोचकमा रहनुपर्ने गुणहरू निम्नअनुसार प्रस्तुत गर्न सकिन्छ–

- आलोचक रचनामा रहेका भाषाले व्यक्त गर्ने अर्थ र भावको, लय र संवेगको मर्मविद् बन्न सकोस् ।
- लक्षणा, व्यञ्जना र ध्वनिसम्मका अर्थ र तात्पर्यहरू प्रस्तुत गर्न सक्षम बनोस् ।
- साहित्यका विधा-प्रविधाका साथसाथै दर्शन, मनोविज्ञान, समाजशास्त्र र अन्य कलासौन्दर्य पक्षसमेतको र समाज विकासका विभिन्न पाटाहरूको अपेक्षित अद्यावधिक ज्ञानका पक्षहरूको प्रस्तुतीकरण गर्न सक्षम बनोस् ।
- साहित्यका विधागत, रूपगत प्रविधि र अन्तर्वस्तुगत चिन्तनगत पक्षहरूका गहिराइसम्म पुगेर ज्ञान प्रकाश गर्न सकोस् भन्ने अपेक्षा गर्नु स्वाभाविक ठहर्दछ ।

यस्ता अपेक्षित मूल्यहरू एकै जना समालोचकसँग प्राप्त हुन असम्भव प्रायः ठहर्छ । वास्तवमा समालोचकहरूमा उपर्युक्त विशेषताहरू रहनुपर्छ भन्ने कामना गरिनु पनि अस्वाभाविक होइन । यसो हुन सकेमा समालोचना उन्नत र आदर्श कार्य बन्न सक्दछ ।

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

अक्सफोर्ड इंलिस डिक्सनेरी (१९९३), अर्क्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस ।
अधिकारी, रविलाल (२०५१). **नेपाली समालोचनाको रूपरेखा**, पोखरा : लेखाली प्रकाशन ।
आर्नोल्ड, मैथ्यू (उद्धृत वासुदेव त्रिपाठी).**पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा,** ललितपुर : सा.प्र. ।
उप्रेती, सञ्जीव (२०६८). **सिद्धान्तका कुरा**, काठमाडौं : अक्षर क्रिएसन ।
कडन, जे. ए.(सन् १९९२). **डिक्स्नेरी अफ लिटरेरी टर्म एण्ड लिटरेरी थ्योरी,** पेनगुइन बुक्स ।
कड्वेल, क्रिस्टोफर (अनु. रमेश उपाध्याय) **विभ्रम और यथार्थ**, नयी दिल्ली, राजकमल प्रकाशन ।
कुन्तक (व्याख्याकार विश्वेश्वर, सन् १९५५) **वक्रोक्ति जीवितम्,** बाराणसी : मोतीलाल बनारसी दास ।
खनाल, यदुनाथ (२००३).**समालोचनाको सिद्धान्त,** काठमाडौं : ने.भा.प्र.स. ।
जेमेसन, फ्रेडरिक (सन् २००७). **द मोर्डनिस्ट पेपर,** नयी दिल्ली : जङ्गपुरा ।
त्रिपाठी, वासुदेव (चौ.सं. २०५०). **पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा**, ललितपुर : साझा प्रकाशन ।
.............., (२०६५). **साहित्य सिद्धान्त, शोध तथा सृजन विधि,** काठमाडौं : पाठ्य सामग्री ।
द क्याम्ब्रिज गाइड टु लिटरेटर इन् इंलिस (सन्१९९८) क्याम्ब्रिज युनिभर्सिटी प्रेस ।

दास, श्यामसुन्दर औ विश्वनाथ प्रसाद (सन् १९७३).**कला एवं साहित्य : प्रवृत्ति और परम्परा,** पटना : ह्विार हिन्दी ग्रन्थ अकादमी ।

देवकोटा, लक्ष्मीप्रसाद (२००३). **नेपाली शाकुन्तल** (महाकाव्य), काठमाडौं : ने.भा.प्र.स. ।

नगेन्द्र (सन्१९९५).**रीति काव्य की भूमिका** ,नयी दिल्ली : नेसनल पब्लिसिङ हाउस ।

नेपाल,घनश्याम (सन् १९९१). **नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास,** सिलगुडी : नेपाली साहित्य प्रचार समिति ।

पराजुली, ठाकुरप्रसाद (२०४५). **नेपाली साहित्यको परिक्रमा**, काठमाडौं : विद्याप्रकाशन ।

पाण्डेय, ताराकान्त (२०६५**).अर्थभ्रान्तिको उत्तर चेतनाका विरुद्ध,** काठमाडौं : वाङ्मयप्रकाशन तथा अनुसन्धान केन्द्र ।

प्रधान, कृष्णचन्द्र सिंह (२०२५ सं). **साझा समालोचना,** ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

प्रभात, विष्णु. (सम्पा.२०७०) **साहित्यकार कलाकार परिचय कोश,** काठमाडौं : ने.प्र.प्र. ।

फिसर, अर्न्स्ट (अनु. रमेश उपाध्याय), **कला की जरुरत,** नईं दिल्ली : राजकमल प्रकाशन ।

लुकाज, जर्ज (अनु. लिला शर्मा, २०३१) **जर्ज लुकाजको साहित्य सिद्धान्त**, काठमाडौं : ने.प्र.प्र. ।

शर्मा, तारानाथ (२०२७). **नेपाली साहित्यको इतिहास**, काठमाडैं : सहयोगी प्रकाशन ।

शर्मा, मोहनराज (२०६७) **आधुनिक तथा उत्तर आधुनिक पाठकमैत्री समालोचना**, काठमाडौं : क्वेस्ट पब्लिकेसन ।

शर्मा, रामकृष्ण (२०२४). **सप्तशारदीय**, ललितपुर : जगदम्बा प्रकाशन ।

शर्मा, लीलाप्रसाद (२०३०).एरिस्टोटलको काव्य शास्त्र, काठमाडौं : साझा प्रकाशन ।

शर्मा, लीलाप्रसाद (अनु.२०३१).**जर्जलुकाजको साहित्य सिद्धान्त,** काठमाडौं : ने.प्र.प्र. ।

शर्मा शिवशरण (सन्१९७१). **आचार्य भरत,** मध्यप्रदेश : हिन्दी ग्रन्थ अकादमी ।

श्रेष्ठ दयाराम र मोहनराज शर्मा (२०३४). **नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास**, काठमाडौं : ने.प्र.प्र. ।

सिग्द्याल, सोमनाथ (२०२८). **साहित्य प्रदीप**, विराटनगर : पुस्तक संसार ।

सिंहल, शशिभूषण (सन् १९८१). **हिन्दी साहित्य : विधाएँ और दिशाएँ,** नई दिल्ली : प्रवीण प्रकाशन ।

सिन्हा, सुरेश (सन् १९६४) **हिन्दी आलोचनाका विकास,** लखनऊ : रामा प्रकाशन ।

सुवेदी, अभि (दो.सं.२०५४).**पाश्चात्य काव्य सिद्धान्त,** ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

सुवेदी राजेन्द्र (दो.संस्क.२०६९) **नेपाली समालोचना परम्परा र प्रवृत्ति,** पाठ्य सामग्री ।

सुवेदी राजेन्द्र (२०७०), **जुगल सैद्धान्तिक नेपाली सपाली समालोचना** (सम्पा.) काठमाडौं : जुगल पब्लिकेसन ।

सुवेदी, राजेन्द्र र लक्ष्मणप्रसाद गौतम (सम्पा.२०६९) **रत्न बृहत् नेपाली समालोचना**, काठमाडौं : रत्नपुस्तक भण्डार ।

सुवेदी, राजेन्द्र र रमेश शुभेच्छु (सम्पा.२०७०) **डा. वासुदेव त्रिपाठी स्रष्टा एक : द्रष्टा अनेक,** काठमाडौ : त्रिपाठी ग्रन्थ प्रकाशन समिति ।

हड्सन, हेन्री (१९६०). **एन.इन्ट्रोडक्सन टु द स्टडि अफ लिटरेचर,** लन्डन ।

हाउले, जोहन सी .(सम्पा.सन् २००१) **इन्साइक्लोपिडिया अफ पोस्ट कोलोनियल स्टडिज,** लन्डन : ग्रीन वुड प्रेस ।

**