

आयामिक कथाकार

# इन्द्रहादुर राई

डा. प्रतापचन्द्र प्रधान

प्राज्ञिक उन्नयनमा  
समर्पित



भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन्स  
प्रदर्शनीमार्ग, काठमाडौं, नेपाल

# आयामिक कथाकार इन्द्रबहादुर राई

दाजु प्रेम प्रधानलाई  
सम्पन्न उपहारस्वरूप  
माइ

य. प्य. रा. रा.  
प्रतापचन्द्र प्रधान

०६/०४/२०१३



भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसनस

प्रदर्शनीमार्ग, काठमाडौं, नेपाल

प्रकाशक : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन्स

पोस्ट बक्स नं. ३५०३, प्रदर्शनीमार्ग, काठमाडौं, नेपाल

टेलिफोन : ९७७-१-४२२०६६०, ४२९८३५१

फ्याक्स : ९७७-१-४२५६०३६

इमेल : readbpmb@wlink.com.np, bhrikutijournal@gmail.com

वेबसाइट : www.bhrikutipustak.com.np

वितरक : भृकुटी पुस्तक

टङ्कप्रसाद घुम्तीमार्ग, भृकुटी पुस्तक चोक, न्युप्लाजा

पुतलीसडक, काठमाडौं, नेपाल

टेलिफोन : ९७७-१-४४३८८४८, ४४२९०५८

पुस्तक : आयामिक कथाकार इन्द्रबहादुर राई

लेखक : प्रतापचन्द्र प्रधान

© सर्वाधिकार : लेखकमा

आवरण : टाइम्स क्रिएसन

संस्करण : पहिलो, साउन, २०६९

छापिएको प्रति : एक हजार

मुद्रक : क्वालिटी पिन्टर्स, काठमाडौं

## प्रातकथन

मैले तेस्रो आयामका बारेमा एउटा पुस्तक तयार गर्ने सोच धेरै अगाडिदेखि राख्दै आएको थिएँ । त्यस विषयमा लेख्न थालेको पनि थिएँ । फाट्टफुट्ट लेख्छु पनि । यसै विषयसँग सान्दर्भिक एउटा शोध-प्रतिवेदन पनि तयार गरें । तथापि पुस्तकाकार कृति तयार गर्ने मेरो इच्छा भने पूरा हुन सकेको थिएन । इच्छा इच्छामै सीमित हुन पुगेको थियो । आफ्नो इच्छालाई मर्न भने दिइन । आफ्नो इच्छालाई लामो समयसम्म जोगाएरै राख्छु । मेरो मनको इच्छा तेस्रो आयामका बारेमा एउटा कृति तयार पारेरै छाड्ने अठोट वा दृढतामा परिणत भैसकेको थियो ।

राम्रो कामका लागि पनि दिन आउनु पर्दा रहेछ । हिउँदको विदा - कुनै न कुनै सिर्जनात्मक काम गर्नेपर्छ - मनमा अठोट लिएँ । नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयाम र आयामिक कथाकार इन्द्रबहादुर राईका बारेमा पुस्तक तयार गरी प्रकाशन गर्ने निधो मैले गरें । यद्यपि, यस बेलासम्ममा समय धेरै अघि बढिसकेको बोध भने मलाई भइरहेको थियो । अहिले त ती आयामिक चिन्तक, स्रष्टा र द्रष्टाहरूमध्ये पनि कति त दिवङ्गत भइसकेका छन् । कति फरक-फरक ढङ्गले आ-आफ्नै वैचारिक बाटोतिर लागिसकेका छन् । अहिलेको अवस्थामा भन्नैपर्ने हुन्छ - तेस्रो आयामको चर्चा पनि पुरानो भइसकेको छ । एक किसिमले 'आउट डेटेड' विषय नै बनिसकेको चर्चाहरू पनि हुन थालिसकेका छन् । अबतारबाद, लीलालेखन र अरु नै के के अनेकौं थरीका नयाँ-नयाँ साहित्यिक चिन्तन, शैली र शिल्पहरू हुर्किसकेका छन् । नयाँ-नयाँ वाद र प्रविधिबाट आजको नेपाली साहित्यले धुरी टेकिसकेको छ भन्ने कुरालाई पनि मैले थाहा नपाएको होइन । यस्तो अवस्थामा तेस्रो आयाम र इन्द्रबहादुर राईका बारेमा कृति तयार गर्दा कतिको सान्दर्भिक होला ? कतै यो असान्दर्भिक विषय बन्न पुग्ने त हैन ? यस विषयमा पनि म गम्भीर तापूर्वक घोटलिएँ । त्यसपछि मैले निष्कर्ष निकालें - बदलिएको परिस्थितिमा पुरानो बन्दै गएको साहित्यिक चिन्तन र शैलीको वर्तमानसँग सम्बन्ध रहे-नरहे पनि आखिर त्यो इतिहास बन्दै गइरहेको वर्तमानकै पुराकथा (मिथक) भने अवश्य हो । ऐतिहासिक महत्त्व सदावर्त (एभर प्रेजेन्ट) कालसँग सम्बन्धित रहन्छ भन्ने ठानेर नै मैले यो कृति तयार गर्ने निधो गरें । अन्ततः पूरा गरेरै छाडें पनि ।

मेरो लामो समयदेखिको इच्छा अनुसार तयार भएको यस कृतिमा दुईवटा खण्ड रहेका छन् । पहिलो खण्ड नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामको सैद्धान्तिक परिचय,आयामिक चिन्तन र यसका प्रमुख स्रोतहरू, आयामिक कथालेखन र यसका विशेषता,नेपाली साहित्यमा आयामिक कथालेखनका पृष्ठभूमि, थालनी र विकासप्रक्रियाबारेमा विवेचना

गरिएको छ । दोस्रो खण्डमा इन्द्रबहादुर राईको जीवनी, कृतित्व र व्यक्तित्वको स्मरेखा, कथाकार इन्द्रबहादुर राईको कथायात्रा र कथाकारिता,आयामिक कथाकार राई र उनका आयामिक कथाहरूको विवेचना गर्ने काम भएको छ ।

तेस्रो आयाम र आयामिक कथाकार इन्द्रबहादुर राईका बारेमा केही नयाँ र भिन्न ढङ्गले विवेचना र विश्लेषण गर्ने प्रयास यस पुस्तकमा गरिएको छ । यस दृष्टिमा मेरो प्रयास पूर्ण र सफल छ भन्ने विश्वास पनि मैले लिएको छु ।

अहिले यो पुस्तक प्रकाशित भएको छ । मैले आशा गरेजस्तै पाठक वर्गका हात-हातमा पुग्ने गरी पुस्तक उपलब्ध भएको छ ।

यस पुस्तकले नेपाली साहित्यका अन्वेषक, पाठक र त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नर्थबङ्गाल विश्वविद्यालय, सिक्किम विश्वविद्यालय, गौहाटी विश्वविद्यालय तथा बनारस हिन्दू विश्वविद्यालयका स्नातक र स्नातकोत्तर तहका अनिवार्य, मूल (ऐच्छिक) नेपाली पाठ्यक्रमका तहतग विद्यार्थीवर्गलाई केही मात्रामा सहयोग गर्न सक्ने विश्वास मैले लिएको छु । यस पुस्तकलाई पाठक वर्गले उपयोगी मानेको अवस्थामा म आफूलाई भाग्यमानी ठान्नेछु ।

प्रतापचन्द्र प्रधान

# विषयसूची

## पहिलो खण्ड

- |  |    |
|--|----|
| १. नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामको सैद्धान्तिक परिचय                    | ९  |
| २. आयामिक चिन्तन र यसका प्रमुख स्रोतहरू                                | १४ |
| ३. आयामिक कथालेखन र यसका विशेषता                                       | २९ |
| ४. नेपाली साहित्यमा आयामिक कथालेखनका पृष्ठभूमि, थालनी र विकासप्रक्रिया | ४३ |

## दोश्रो खण्ड

- |   |     |
|---|-----|
| १. इन्द्रबहादुर राई : जीवनी, कृतित्व र व्यक्तित्वको स्मरेखा     | ५१  |
| २. कथाकार इन्द्रबहादुर राईको कथायात्रा र कथाकारिताको विवेचना    | ७३  |
| ३. आयामिक कथाकार इन्द्रबहादुर राई र उनका आयामिककथाहरूको विवेचना | ८७  |
| ४. निष्कर्ष : उपसंहार   | १०३ |
| परिशिष्ट "क"  | १०५ |
| परिशिष्ट "ख"  | १०७ |
| परिशिष्ट "ग"  | १०९ |

परिच्छेद - १

### नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामको सैद्धान्तिक परिचय

सिद्धान्ततः तेस्रो आयाम भौतिक वस्तुजगत्मा पाइने प्रमुख तीन आयामहरू (लम्बाइ, चौडाइ र मोटाइ अथवा गहिराइ) मध्येको अन्तिम आयाम हो । आजको बौद्धिक परिप्रेक्ष्यमा तेस्रो आयाम भौतिक वस्तुमा मात्र सीमित नभई विचारमा पनि प्रकट भएको तथ्यको प्रसङ्गबाट आग्रहित एउटा बौद्धिक तथा साहित्यिक आन्दोलन थियो - यो आयामवादी लेखन । नेपाली साहित्यमा यही आयामवादी आन्दोलनको सन्दर्भमा विभिन्न विद्वान्हरूद्वारा बेलाबखत व्यक्त भइरहेका बढ्दो टीका-टीप्पणी, चर्चा-परिचर्चा, मान्यता र मूल्याङ्कनको क्रममा यो नौलो किसिमको लेखन कतै आयामवादी लेखन कतै आयामिक लेखन र कतै आयामेली साहित्यजस्ता नामले प्रचलित रहिआएको छ ।

वास्तवमा आयामवादी अथवा आयामिक अथवा आयामेली साहित्य वा लेखन भनेको के हो ? यस प्रश्नको समाधानबाट मोटामोटीमा नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामको सैद्धान्तिक परिचय प्राप्त हुनसक्छ ।

आयामिक साहित्य भन्नाले नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामको थप स्वीकृति हो । वस्तुजगत्का तीन पाटा अथवा आयामहरू (लम्बाइ, चौडाइ र मोटाइ अथवा गहिराइ) मध्येको अन्तिम पाटा वा आयाम (मोटाइ वा गहिराइ) को साहित्यमा व्यक्त बौद्धिक अभिव्यक्ति नै आयामिक चिन्तनयुक्त साहित्य हो । भौतिक जगत्मा कुनै पनि वस्तु-अस्तित्वको सिङ्गोपन वा सोलोडोलोपन विशेषतः वस्तुका यिनै तीन आयामहरूमा अन्तर्निहित छ । यस सन्दर्भमा स्वयम् साहित्य पनि भौतिक वस्तुजगत् वा जीवनजगत्सँग सम्बद्ध भएको हुनाले यसलाई पनि भौतिक वस्तुकै समानान्तर ठानी वस्तुमा अन्तर्निहित तीनै आयामको परिधिभित्र साहित्य (विचार) लाई राखेर हेर्नुपर्छ भन्ने आग्रहबाट नेपाली साहित्यमा आयामिक चिन्तन अथवा आयामिक साहित्यको जन्म भएको हो ।

शुरुशुरुमा कोठे गोष्ठी, आपसी छलफल र वैचारिक मन्थनबाट तत्कालीन नेपाली साहित्यमा भइरहेको परम्परावादी सतही, भावुक र चेप्टो प्रवृत्तिको साहित्यलेखन तथा रूढीवादी मान्यताविरुद्ध नयाँ बौद्धिक मान्यता र चिन्तनका साथ जीवनका पूरै पाटा



साहित्यमा उतार्ने, जीवनको सम्पूर्णतालाई साहित्यमा लेख्ने र वस्तुता (वस्तुको स्वतन्त्र अस्तित्व) लाई साहित्यमा चिनाउने उद्योगमा सर्वश्री इन्द्रबहादुर राई, बैरागी काइँला उर्फ तिलविक्रम नेम्वाङ, ईश्वर बल्लभलगायत दार्जीलिङका तत्कालीन अन्य युवा जोसिला साहित्यकारहरू आर.बी. प्रधान, चन्द्रमीत लक्सम, तारककुमार कार्की, नरा गुरुङ आदि पनि यस अभियानमा सक्रिय रूपमा अग्रसर देखिए । दार्जीलिङबाट ईश्वर बल्लभको सम्पादनमा प्रकाशित हुने फूल-पात-पत्कर (सन् १९६१) पत्रिकामै आयामिक चिन्तनको पूर्वाभास प्रकट हुन थालेको भए पनि सन् १९६३ (सं. २०२०) को मई महिनामा भने तेस्रो आयामको उद्देश्यसहित घोषणापत्रका रूपमा बैरागी काइँलाको सम्पादनमा तेस्रो आयाम मासिक पत्रिकाको प्रकाशनक्रम थालियो र यो पत्रिका पाँच अङ्कसम्म प्रकाशित भएर पछि प्राविधिक कारणवश बन्द भयो ।

आयामिक धारणाअनुसार तेस्रो आयामयुक्त साहित्य गोलो वा सम्पूर्ण वा सङ्गो साहित्य हो र तेस्रो आयाम नभएको साहित्य चाहिँ चेटो साहित्य हो । आयामिक सिद्धान्तका प्रवर्तकहरूमध्येका एक आयामवादी कवि तथा तेस्रो आयामका सम्पादक बैरागी काइँलाले सम्पादकीयमा आयामिक लेखनको सम्बन्धमा स्पष्टसित लेखेका छन् -

... जिन्दगीको वास्तविकता सत्य प्राप्तिमा मान्छेभिन्नको तेस्रो आयाम उसको बौद्धिकता (दार्शनिकता) अनिवार्य छ । आयामिक लेखनले के विश्वास राख्छ भने आजको बीसौं शताब्दीको अस्तव्यस्तता र जटिलता पुरानो लेखाइको परिवेशभित्र अट्दैन । त्यसकारण पुरानो ढङ्गबाट जिन्दगीलाई अभिव्यक्त दिन खोज्नु (पुरानो शैली, शब्द र प्रतीक योजना इत्यादि) असम्भव छ । यसकारण नयाँ लेखनले मात्र नयाँ हात-हितियारहरूको सहयोगबाट जिन्दगीलाई वास्तविक अभिव्यक्ति दिन्छ । ... आधुनिक लेखनबाट मात्र आधुनिक मान्छेको जिन्दगीले सलग्न अभिव्यक्ति पाउँछ । ...

+ +

कोरा भावुकता प्रलाप मात्र नभएर दायित्वबोधदेखि पलायन पनि हो । फलतः जिन्दगीदेखि पनि पलायन हो । यस किसिमको साहित्यलेखनलाई आयामिक शब्दमा चेटो भनिन्छ । किनभने तेस्रो आयाम (गहिराइ तथा विचार वा दर्शन) हुँदैन । जीवनमाथि आस्था पनि हुँदैन । यस्ता रचनालाई आधुनिक बौद्धिकताको भोग तृप्त गर्न असमर्थ हुन्छन् ।<sup>१</sup>

<sup>१</sup>तिलविक्रम नेम्वाङ, सम्पादकीय, तेस्रो आयाम, वर्ष १, ४/५, दार्जीलिङ : तेस्रो आयाम प्रकाशन, सन् १९६३, पृ. २ ।

साहित्यमा तेस्रो आयामको सम्बन्ध कुनै एक निश्चित वैज्ञानिक विचार वा दर्शनसंग गाँसिएको छ । भौतिक वस्तुमा एउटा सिङ्गोपन वा गोलोपन प्राप्त गर्नलाई वस्तुका लम्बाइ र चौडाइ मात्र पर्याप्त नभई मोटाइ वा गहिराइ पनि त्यत्तिकै आवश्यक तत्त्व ठहरिन्छ । साहित्यिक कृति वा रचनाको गोलोपन (सम्पूर्णता) प्राप्तिका लागि पनि यसमा प्रयुक्त भावना वा कल्पना तत्त्वको अपेक्षाकृत विचार वा दर्शन तत्त्व पनि त्यत्तिकै अपरिहार्य र आवश्यक हुनआउँछ । वस्तुतः कृतिको विचार वा दर्शन पक्ष भन्नु नै वस्तुको मोटाइ वा गहिराइ पक्षको समानवर्ती तेस्रो आयाम हो । कल्पना र भावनाको चापमा सिर्जित साहित्यमा विचार वा दर्शन त्याज्य र उपेक्षित नै रहने हुनाले आयामवादीहरू यस्तो साहित्यलाई **चेप्टो साहित्य** भन्न रुचाउँछन् । आयामिक लेखनका मूल प्रतिष्ठाता तथा आयामवादी कथाकार **इन्द्रबहादुर राई** यस्तो साहित्यलाई परम्परावादी साहित्य भनी चेप्टो रचनाको प्रतिक्रियास्वरूप लेखिने उनका रचनाहरूमा विचार वा दर्शन भर्न चाहन्छन् । उनको धारणाअनुसार विचार वा दर्शन नै साहित्यमा अर्को थप तृतीय आयाम हो ।<sup>२</sup>

साहित्यमा अर्को थप तृतीय आयामको तात्पर्य साहित्यिक आन्दोलन पनि हो । साहित्यिक आन्दोलन भन्नु एउटा टङ्कारो बैद्विक विस्फोटन हो । वर्तमान मानव-मूल्यका क्रममा अथवा जीवनगत नवीन धारणा र मान्यताको बढ्दो तनाउमा विस्फोटित युगसापेक्षिक बौद्धिक साहित्यिक आन्दोलनको रूपमा तेस्रो आयामवादी साहित्यलाई लिइन्छ । विस्फोटन क्षणिक मात्रको लागि हो तर यसको असर चिरस्थायी हुन्छ । आयामिक आन्दोलन पनि एउटा क्षणिक विस्फोटन मात्रको लागि हो । तर यसको असर चिरस्थायी देखिएको छ । साहित्यमा त्यसको असर चिरस्थायी रूपमा रहिरहनु त्यस विस्फोटनको छाप हो । आयामिक आन्दोलनका एक अग्रज तथा आयामवादी कवि तथा कथाकार ईश्वर वल्लभका अनुसार आन्दोलन क्षणिक हुनुपर्छ र यो धेरैबेरसम्म रहिरहनु हुँदैन, आन्दोलनले आन्दोलन मात्रै ल्याउन सक्नु र यसको प्रभाव धेरैबेरसम्म टिक्नसक्नु चाहिँ निजत्व हो ।<sup>३</sup> यस्तै निजत्व कायम गरेको आयामिक आन्दोलन पनि क्षणिक रूपमा देखा परेको साहित्यिक आन्दोलन हो, तैपनि विगतका लगभग पाँच दशकदेखि यता नेपाली साहित्यमा यसको चिर प्रभाव (असर) रहिआएको छ ।

नेपाली साहित्यमा आयामिक आन्दोलन एउटा नवीन प्रयोगधर्मी साहित्यिक आन्दोलनका रूपमा उदय भएको हो । यो आन्दोलन नौलो परिपाटीको साहित्य लेखनशिल्प र विचारधाराको एउटा नयाँ अभिव्यक्ति प्रणाली पनि हो । यसैकारण आयामिक साहित्यको सैद्धान्तिक परिचय दिने काम औचित्यपूर्ण देखिएको छ ।

<sup>२</sup> इन्द्रबहादुर राई, *अन्तर्वार्ता*, बैशालु, ७/२ घुम, दार्जीलिङ : बैशालु प्रकाशन, सन् १९७३, पृ. १४ ।

<sup>३</sup> ईश्वर वल्लभ, *अन्तर्वार्ता*, साहित्य संसार, रेडियो नेपाल, प्रसारण मिति : वि.स. २०३९/७/१५ ।

आयामिक साहित्य अथवा साहित्यमा अर्को थप तेस्रो आयाम वस्तुको घनत्वसँग सापेक्षित छ । वस्तुको घनत्व प्रत्यक्ष रूपमा नदेखिने कुनै त्यस्तो अप्रत्यक्ष आयाम हो । प्रत्येक वस्तुको लम्बाइ र चौडाइ स्वतः स्पष्ट र सादृश्य छ, मोटाइ वा गहिराइ (घनत्व) चाहिँ अस्पष्ट, अदृश्य र अप्रत्यक्ष छ । यो अन्तिम आयामलाई स्पष्ट रूपले देख्न वा छान्न (ऐन्द्रिक प्रत्यक्षणद्वारा) र अझ सम्पूर्णतामा प्राप्त गर्नका लागि अवश्यै घनत्ववादी सिद्धान्तको मूल आधार समात्नु पर्ने हुन्छ । ज्यामितिक सूत्रको आधारमा निर्मित घनत्ववादी सिद्धान्तले वस्तुको तेस्रो आयामलाई हेरेको हुन्छ । यस सम्बन्धमा आयामिक चिन्तन घनत्ववादको निकट रहेको नौलो चिन्तन हो । घनत्ववादी चिन्तनद्वारा प्रेरित र प्रभावित आयामिक साहित्य (चिन्तन) दुर्वोध्य र अमूर्त प्रतीत हुनु स्वाभाविकै हो । आयामिक चिन्तनका प्रवर्तक इन्द्रबहादुर राईले भनेका छन् -

आधुनिक मान्छे एउटा व्यावहारिक परिचय मात्र हो र सम्पूर्ण मानिस चाहिँ दार्शनिक धारणा हो । ... व्यावहारिकतामा आधारित साहित्यलेखनमा जीवन अवश्यै अनुभूत हुन्छ तर त्यो नै पर्याप्त होइन, जीवन बुझिँदैन तर जीवनलाई पराभूत गर्न सकिन्छ ।<sup>१५</sup>

दार्शनिक परम्पराद्वारा बाँधिएको जीवन घनत्वपूर्ण छ । घनत्वपूर्ण जीवनलाई पराभूत गर्नका लागि यसको सम्पूर्णता (घनत्व) लाई समात्न सक्नु आयामिक लक्ष्य हो । तर यो लक्ष्य पूर्तिका निम्ति लेखिने साहित्य अबोधगम्य वा अमूर्त हुन्छ । यसैकारण आयामिकलेखन अमूर्ततातर्फको उन्मुक्ति हो । अमूर्तको मूल्यनमा इन्द्रबहादुर राईले आफ्ना दुईवटा व्याख्या पेश गरेका छन् -

अ) अमूर्त उच्चतर यथार्थ हो,

आ) अमूर्त अनुभावतीत यथार्थको बिम्ब हो ।<sup>१६</sup>

यस व्याख्याबाट आयामिक अमूर्तता त्यो बिम्ब वा सङ्गो यथार्थको पहिलो अनुकरण हो र पछि चाहिँ सिद्धी पनि हो भन्ने कुरो स्पष्ट हुनआउँछ ।

आयामिक दृष्टिकोणमा अमूर्तताको खास तात्पर्य विचार वा दर्शनको गहिराइ हो र अझ भन्ने हो भने घनत्व पनि यही हो । आजको साहित्यलेखनमा यही घनत्वको यथोचित निस्स्रण हुनुपर्छ भन्ने आग्रहमा आयामिकहरूले जोड दिएका छन् । यसैकारण तिलविक्रम

<sup>१५</sup>इन्द्रबहादुर राई, *आयामिक सम्पूर्णतामा अनुभूति*, रूपरेखा, ६।१०, काठमाडौं : स्थायन प्रकाशन, फागुन, २०२२, पृ ३८ ।

<sup>१६</sup>इन्द्रबहादुर राई, *सन्दर्भमा ईश्वर बल्लभका कविताहरू*, दार्जीलिङ : हिमालोक प्रकाशन, सन् १९७६, पृ ६० ।

नेम्वाडले घनत्वशून्य साहित्यलाई विचार वा दर्शनशून्य साहित्य अथवा तेस्रो आयाम नभएको साहित्य भनेका छन् ।<sup>६</sup>

नेपाली साहित्यमा स्थापित आयामिक चिन्तन ज्ञान-विज्ञानका विभिन्न स्रोतहरूबाट प्रभावित छ । साहित्यको व्यापक फाँटमा यस चिन्तनको महत्त्वलाई उजिल्याउने विशेषताहरू पनि अनेक छन् । यस सम्बन्धमा साहित्यमा आयामिक चिन्तनका निरूपणका खास खास चेष्टाहरू के-के हुन् र रचनागत तृतीय आयाम कसरी प्राप्त हुन्छ भन्ने विषयमाथि केन्द्रित हुनुमा नै प्रस्तुत अध्ययन र लेखन केन्द्रित छ । यस सन्दर्भमा नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामको मोटामोटी सैद्धान्तिक परिचय र आयामिक चिन्तनको मूल प्रभाव स्रोतका बारेमा आगामी परिच्छेदमा चर्चा गरिनेछ ।

<sup>६</sup> तिलविक्रम नेम्वाड, पूर्ववत् ।

## १. आयामिक चिन्तन र यसका प्रमुख स्रोतहरू

प्रथमतः आयामिक दर्शन (चिन्तन) नेपाली परिवेशको जातीय दर्शन होइन, नेपाली साहित्यमा निरूपित तथा प्रत्यारोपित सार्वकालिक, सार्वदेशिक तथा सार्वभौमिक दर्शनको चेष्टा हो । यस निरूपित आयामिक दर्शनका अनेक स्रोतहरू छन् । यस सम्बन्धमा यस दर्शनका प्रवक्ता इन्द्रबहादुर राईले लेखेका छन् -

साहित्यमा आयामिक चिन्तनधारा जन्माउनका लागि विज्ञानमा, दर्शनमा, कलामा, सङ्गीतमा आदि क्षेत्रहरूमा नयाँ नयाँ के आविष्कार र प्रयोगहरू भइराखेको छ र त्यसैको इक्युभेलेन्ट (समानवर्ती) प्रयोग साहित्यमा पनि हुनुपर्छ जस्ता विचारले आयामिक साहित्य जन्मन्छ ।<sup>१</sup>

माथिको कथनबाट नेपालीमा आयामिक चिन्तन भूइँफुट्टा साहित्यिक उपज होइन भन्ने कुरो स्पष्टिन्छ । अवश्यै यो चिन्तन विभिन्न क्षेत्रका साहित्येतर विषयबाट प्रेरित र प्रभावित छ । यस सन्दर्भमा नेपाली साहित्यमा आयामिक चिन्तनका विभिन्न प्रेरणा र प्रभाव-स्रोतहरू केके मेटिन्छन्, सन्दर्भमा ती सबै केलाएर छलफल गर्नु वाञ्छनीय हुनेछ ।

### २.१ आयामिक चिन्तन र घनत्ववाद

प्रथमतः आयामिक चिन्तनको स्रोतको सम्बन्धमा घनत्ववादबारे मूलभूत रूपमा चर्चा गर्नु आवश्यक छ ।

बीसौं शताब्दीको पहिलो दशक अथवा प्रथम विश्वयुद्धपूर्वको अवधिमा फ्रांसमा घनत्ववादको जन्म भएको कुरो त्यस बेलाका प्रसिद्ध फ्रांसेली चित्रकार पाब्लो पिकासो र जर्ज ब्राकको कलासम्बन्धी नयाँनयाँ शिल्पगत प्रयोग र मान्यताबाट स्पष्ट हुनआउँछ । सन् १९०८ मा पिकासो र ब्राकका अर्का मित्र हेनरी मटिस्सेले ठट्टैट्टामा कलासम्बन्धी यो नौलो

१ इन्द्रबहादुर राई, ईश्वरवल्लभ र मदन पुरस्कार, वक्तव्यहरू, नेपाली, ललितपुर : मदन पुरस्कार गुठी, २०३० कार्तिक-मंसिर, पृ. १४ ।

मान्यतालाई क्यूबिजम्को संज्ञा दिएबाटै यो नाम कलाका क्षेत्रमा ऐतिहासिक दृष्टिले एउटा महत्त्वपूर्ण सम्प्रदायका रूपमा स्थापित भएको उल्लेख पाइन्छ ।<sup>२</sup>

आधुनिक आर्य भाषामा क्यूबिजम्को उपयुक्त समानार्थी शब्दको रूपमा घनत्ववादलाई स्वीकार गरिएको छ । आधुनिक दर्शन (चिन्तन) को यो नयाँ सम्प्रदाय घनत्ववाद आधुनिक चित्रकला र मूर्तिकलामा प्रयुक्त नौलो पाराको प्राविधिक प्रयोग र अभिव्यक्तिसैलीको नाम हो । यसको प्रारम्भ प्रसिद्ध फ्रांसेली चित्रकार सेजानको चित्राङ्कनमा पाइन्छ ।<sup>३</sup> कालान्तरमा यसको विकसित तथा परिवर्तित रूप पिकासोका चित्रकलामा देखिएको हो । वस्तुको शक्ति-सौन्दर्यको अभिव्यक्तिमा यस वादले आफ्नो केन्द्रीय मान्यता प्रकट गरेको छ । शुरुदेखि नै नौलो दार्शनिक सम्प्रदायका जन्मदाताहरू पनि चित्रकलामा नै चाखिंदै आएकोले यो वाद चित्रकलाकै माध्यमबाट फस्टाएको कलाप्रतिको एउटा नयाँ दृष्टिकोण हो ।

आधुनिक चित्रकलाको सन्दर्भमा घनत्ववाद वास्तवमा आत्मिक रूपवादी दर्शन हो । अर्को शब्दमा भन्ने हो भने आद्यरूपवादको विपरीत दिशामा उभिएको घनत्ववाद कलाको क्षेत्रमा एउटा युगान्तकारी घटना हो । बाह्ययजगत् (वस्तु-जगत्) को यथार्थमा भन्दा अन्तरजगत्को यथार्थमा यस वादको आस्था छ । यसै कारण यस वादले वस्तुको बाह्य वा मूर्त पक्षलाई भन्दा आन्तरिक वा अमूर्त पक्षलाई नै मान्यता दिएको कुरो चित्रकार पाब्लो पिकासो, ब्राक, फर्नन् लेगे, अल्बर ग्रीज प्रभृतिद्वारा प्रतिपादित आत्मागत (आन्तरिक) यथार्थवादी चित्रकलाबाटै स्पष्ट हुन्छ । घनत्ववादकै सम्बन्धमा जहाँसम्म आधुनिक चित्रकलामा यथार्थवादको प्रश्न छ, प्रथमतः चित्रकार सेजानको भूमिका महत्त्वपूर्ण छ । जब वस्तुको रूप पक्षको बनावटमा सेजानले त्यस वस्तुको मूर्ततालाई प्राथमिकता दिई तेस्रो आयाम (चित्र वा तस्वीरमा लम्बाइ-चौडाइको अपेक्षा मोटाइको पनि सम्भाव्य सन्धान) को माध्यमबाट चित्रकलामा वस्तुगत यथार्थवादी स्वर र शैलीको नयाँ बाटो उघारिरहेका थिए, त्यसै बेलादेखि विश्व-चित्रकलाको व्यापक फाँटमा एउटा नयाँ उन्मेष देखा पर्‍यो । वास्तवमा सेजानले आफ्नो चित्रकलामा आँखाले जे देख्यो त्यही यथार्थलाई अथवा ऐन्द्रिक प्रत्यक्षणबाट प्राप्त यथार्थलाई व्यक्त गर्न थालेदेखि नै विश्व-चित्रकलामा वस्तुगत यथार्थवादको नयाँ क्षितिज उघ्रिएको हो । वस्तुको बाह्यय रूपको हुबहु चित्रण गर्नमा रूचि राख्ने सेजानका चित्रहरूमा वस्तुको मूर्तता (रूप पक्ष) नै अधिकांश रूपमा भत्किए तापनि उनका उत्तरवर्ती चित्रकारहरू पिकासो, ब्राक, फर्नन् लेगे, अल्बर ग्रीज आदिले सेजानको चित्रकलामा प्रकट भएको बाह्यय यथार्थ अथवा वस्तुगत

२ वासुदेव त्रिपाठी, पार्श्वान्त्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०३०, पृ. ५२५ ।

३ अशेष मल्ल, नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयाम आन्दोलन, (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र) कीर्तिपुर : नेपाली केन्द्रीय विभाग, २०३४-०३७, पृ. ३५ ।

यथार्थलाई आफ्नो चित्रकारितामा त्यति स्थान नदिएको पाइन्छ । त्यसको अपेक्षाकृत सेजानको वस्तुगत (बाह्य) यथार्थवादको प्रतिक्रियास्वरूप आत्मगत (आन्तरिक) यथार्थवादको प्रवर्तन नै पिकासो प्रभृति चित्रकारको नौलो चित्रकारिताको आग्रह थियो । यसरी चित्रकलामा घनत्ववादको जन्म भयो । चित्रकलामा आत्मगत यथार्थवादले वस्तुको रूप पक्ष वा मूर्ततालाई पूर्ण रूपले परित्याग गर्दै त्यसको आन्तरिक मूल्य अथवा गहिराइको प्रस्तुतिमा चाख देखाएको पाइन्छ । अफ चित्रकार पिकासो र मूर्तिकार हेनरी मूरका अनुसार वस्तुको संरचनात्मक रूप मूर्ततामाभन्दा अमूर्ततामा (आत्मामा) नै अन्तर्निहित हुन्छ । त्यस्ता आन्तरिक रूपसँग सम्बन्धित आत्मिक रूपवादलाई उनीहरू कलाका माध्यमबाट अध्ययन-अनुसन्धान गर्न चाहन्छन् । यसैकारण घनत्ववाद र आत्मिक रूपवाद एकार्काको पर्यायवाची शब्द मान्न सकिन्छ ।

घनत्ववादको मूल पक्ष ज्यामितिक पद्धति हो । यस वादले वस्तुका सम्पूर्ण यथार्थ अथवा वस्तुको असामान्य विलक्षण वा अप्राकृतिक रूपलाई ज्यामितिक सूत्रको माध्यमबाट कला वा साहित्यमा मूर्त्याउन खोजेको छ । आँखाले देख्ने बाहिरी यथार्थलाई भन्दा विचार वा अनुभवले ग्रहण गर्ने यथार्थलाई यस वादले स्वीकार गरेको छ । अर्को शब्दमा भन्ने हो भने अनुभवमा जन्मेको अमूर्त रूप नै यस वादको जातीय यथार्थ हो । घनत्ववादीहरू वस्तुका तीन आयाम (लम्बाइ, चौडाइ र मोटाइ) लाई मात्र नहेरेर ज्यामितिक दृष्टिकोणका आधारमा चारै कोणले युक्त वस्तुको चतुर्भुज अथवा अर्को थप चतुर्थ आयामलाई पनि हेर्छन् । उनीहरूका अन्तरात्मा जे जुन रूप प्राप्त गर्छ, त्यही नै घनत्ववादी यथार्थ हो । सिद्धान्ततः वस्तुको वास्तविक रूपलाई मोटामोटी तीन कोणबाट हेरिन्छ, तर घनत्ववादीहरू त्यही वस्तुको वास्तविक रूप ठिम्याउनका लागि चार कोणबाट हेर्ने गर्छन् । ज्यामितिक सूत्रमा आधारित यो घनत्ववाद अथवा आयामिक स्थिति ग्राफिक आर्ट (रेखागणित सूत्र) मा मात्र प्रकट हुनसक्छ ।

घनत्ववाद साहित्यमा आएको नौलो मान्यता हो । प्रारम्भमा यो वाद यथार्थवादको ठीक विपरीत मान्यतालाई लिएर कलाको क्षेत्रमा प्रकट भएको थियो र चित्रकला तथा मूर्तिकलामा यसले आफ्नो स्थायित्व पनि प्राप्त गरेको थियो । कालान्तरमा साहित्यमा यसको प्रभाव पर्न थालेको कुरो यो बीसौं शताब्दीका गुडलिओम अपोलाइनिअर र पीरे रिमर्जी प्रभृति कविहरूका घनत्ववादी प्रवृत्तिकै भन्न सकिने कविताहरूबाट स्पष्ट हुन्छ १५

यी कविहरूले घनत्ववादी कलाको नौलानौला प्राविधिक प्रयोग र मान्यतालाई आत्मसात् गर्दै कवितालाई नयाँ दिशातिर मोडेका छन् । वस्तुको सहज-मूर्त रूप तथा

<sup>१५</sup> वासुदेव त्रिपाठी, पूर्ववत्, पृ. ५२५ ।

सजीव सत्ता (आकृतिलाई कविताको केन्द्रीय विषयवस्तु बनाइ रेखागणितीय पद्धतिका आधारमा शब्दको मितव्ययिताद्वारा व्यक्त गर्नमा घनत्ववादी प्रवृत्तिका कविताको मूल आस्था रहेको पाइन्छ । वास्तवमा "भाषा आफ्नै खोज, व्याकरण भाँच" जस्ता बौद्धिक नाराले साहित्य (विशेष कविता) का फाँटमा घनत्ववादलाई आमन्त्रण गरेको र क्रिया, क्रियायोगी तथा विशेषणलाई वाक्य-रचनामा त्याज्य नै ठानी आकाशवाणी (टेलिग्राम) को भाषालाई नै मूलतः अंगाल्ने प्रयास यस सम्प्रदायको लेखनले गरेको देखिन्छ ।<sup>१५</sup> यसैबाट विचार-दर्शन, भाषिक प्रयोग अथवा अभिव्यक्ति-शैलीको नयाँ परिपाटीका दृष्टिले घनत्ववाद साहित्य-जगतमा देखा परेको एउटा नौलो मान्यता हो भन्ने कुरा स्पष्टिन्छ ।

घनत्ववाद अव्यावहारिक कला पनि हो र यही अव्यावहारिकता नै यसको वास्तविकता हो । घनत्ववादीहरू प्रकृतिको यथावत् अनुकरणलाई कला वा साहित्यमा स्विकार्दैनन् । मनको स्वतन्त्र कल्पनाको उपज पनि उनीहरूका निम्ति कला वा साहित्य होइन । उनीहरूका दृष्टिमा मानिस अथवा वस्तुको सतही रूप पनि यथार्थ होइन, तर मानव-मनमा कुनै वस्तुको उपस्थितिबाट उब्जेको कल्पना नै वास्तविक कला हो । फेरि स्वतन्त्र रूपमा उब्जेको कल्पना चाहिँ कला नै होइन भन्दै एकातिर उनीहरू कलाको व्यावहारिक पक्षलाई वहिष्कार नै गर्न चाहन्छन् भने अर्कोतिर कलाको अव्यावहारिक पक्षलाई खास कला हो भनी स्विकार्न चाहन्छन् ।

व्यावहारिकताभन्दा माथिको अव्यावहारिकता नै यथार्थभित्रको सत्यता हो । आयामिकहरू यही सत्यतालाई आफ्नो चिन्तनको मूल ठान्छन् । व्यावहारिकताभन्दा माथिको कला (वस्तुको आत्मिक रूप - शुद्ध जीवन) लाई अटोनमस् आर्ट सिद्धान्तका प्रमुख प्रवक्ता इन्थानुअल कान्टले अव्यावहारिक कला भनेका छन् ।<sup>१६</sup> उनको यस अटोनमस् आर्ट सिद्धान्तमा नै सर्वप्रथम यो अव्यावहारिक कलाको प्रारम्भिक अभिव्यक्ति छ । वास्तवमा यथार्थभित्रको सत्यता अथवा व्यावहारिकताभन्दा माथिको अव्यावहारिकताको यथोचित निस्स्रण कला वा साहित्यमा हुनुको आग्रह नै घनत्ववादोन्मुख आयामिक दर्शन वा चिन्तन हो । स्पष्टतः आयामिक चिन्तन अव्यावहारिक कलाकै प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति हो र घनत्ववादी दर्शन वा अव्यावहारिकता (आयामिक भाषामा प्रयुक्त सत्यता) चाहिँ यस चिन्तनको मूल पक्ष हो ।

घनत्ववादोन्मुख अव्यावहारिक कला र आयामिक चिन्तनको बीच निकटतम सम्बन्ध रहेको छ । यस तथ्यलाई स्पष्ट पार्दै आयामिक कवि ईश्वरवल्लभले लेखेका छन् -

<sup>१५</sup> पूर्ववत्, पृ. ५२६ ।

<sup>१६</sup> इन्द्रबहादुर राई, पूर्ववत् ।



घनत्वपूर्ण कवितामा र कलामा लजिकल पारस्पर्य भएको हुन्छ, यसको सम्बन्ध साहित्य दृश्यात्मक कला र सङ्गीतसित छ । अर्थपूर्ण वाक्य रचनामा आग्रहित हुँदा यो साहित्यसित (परम्परागत) सम्बन्धित हुन्छ । यसको शिल्प वाक्य, शब्द, अक्षरको सनातन अर्थवहाकदेखिन् जब कहिले यो उम्केर अमूर्त पेटर्नतिर भोलिन्छ, यसले चित्रकलासित सबन्ध राखेको हुन्छ, जब यो कविता मात्र ध्वन्यात्मक हुन्छ, संगीतमा मिसिन खोजेको हुन्छ ।<sup>१०</sup>

आयामिक चिन्तन घनत्ववादी दर्शनको धरातलमा उभिएको एउटा नौलो चिन्तन हो । घनत्ववादी स्वर र शैलीको कलासँग सम्बन्धित साहित्य नै आयामिक साहित्य हो । चित्रकार पाब्लो पिकासो र जर्ज ब्राकद्वारा प्रतिपादित विश्लेषणात्मक घनत्ववादबाट प्रेरित र प्रभावित आयामिक चिन्तनले पनि सम्पूर्णता प्राप्तिका निम्ति वस्तुलाई एकै पटकमा धेरै दृष्टिकोणहरूबाट हेरेको हुन्छ । कुनै वस्तुलाई धेरै ऐनाको अगाडि राख्दा त्यस वस्तुको जुन आकार भेटिन्छ, त्यसैको अभिव्यक्ति घनत्वपूर्ण कला वा साहित्य हो अनि एकै पटकमा कुनै वस्तुका विभिन्न पक्षहरू देखिने किसिमका दृष्टिहरूको अवस्थालाई दुई आयामिक धरातलमा मिलाएर राख्नु र त्यसबाट तेस्रो आयामलाई व्यक्त गर्नु घनत्ववाद हो ।<sup>११</sup> यही घनत्ववाद साहित्यमा निरूपित भई आयामिक चिन्तनको जन्म भएको हो जुन नेपाली साहित्यमा एउटा नौलो साहित्यिक आन्दोलनको रूपमा देखा परेको छ ।

## २.२. आयामिक चिन्तन र पूर्णाकार मनोविज्ञान

आयामिक चिन्तनका विभिन्न प्रेरणा-स्रोतहरूमध्ये पूर्णाकार मनोविज्ञान (Gestalt Psychology) पनि एक हो । यसैको समानान्तरमा आयामिकचिन्तन अथवा नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामको प्रयोगलाई हेर्ने काम शोधमूलक विषय बनेको छ ।

प्रत्यक्ष वा तत्क्षण अनुभवबाट आयामिक चिन्तनका प्रवर्तकहरू इन्द्रबहादुर राई, ईश्वर वल्लभ र बैरागी काइँला उर्फ तिलविक्रम नेम्वाङ मानिस वा वस्तुको सम्पूर्णतालाई साहित्यमा व्यक्त गर्न चाहन्छन्, यो प्रत्यक्षण वा तत्क्षणता जेस्टाल्ट साइकलजी (पूर्णाकार मनोविज्ञान) को केन्द्रीय आस्था हो । अब आयामिक चिन्तन र जेस्टाल्ट साइकलजीका बीचको समानान्तरलाई हेर्ने बाटो सुगम देखिन्छ । हामी विषयगत छलफलमा लागौं -

पूर्णाकार मनोविज्ञान अर्थात् जेस्टाल्ट साइकलजी के हो ? आधुनिक मनोविज्ञानका विभिन्न सम्प्रदायहरूमध्येको एक नवीन सम्प्रदायको रूपमा देखा परेको यो नव-मनोविज्ञानको

<sup>१०</sup> ईश्वरवल्लभ, केही भूमिकाहरू, दार्जीलिङ : श्याम प्रकाशन, २०३१, पृ. २६ ।

<sup>११</sup> अशेष मल्ल, पूर्ववत्, पृ. ३७ ।

जन्मथलो जर्मनी हो । सन् १९१२ तिर सूत्रपात भएको यो नौलो मनोविज्ञान (जेस्टाल्ट साइकलजी) को समानार्थक शब्दको रूपमा आधुनिक आर्य भाषामा पूर्णाकार मनोविज्ञान प्रयुक्त छ । यो मनोविज्ञानको खास तात्पर्य मानिस वा वस्तुको पूर्ण आकार अथवा सर्वाङ्गीण पक्षको चित्रण गर्नु रहेको हुँदा यसलाई पूर्ण+आकार = पूर्णाकार अथवा (Gestalt — Wholeness) भनिएको हो ।

अङ्ग्रेजी भाषाका शब्दकोशहरूमा जेस्टाल्ट शब्दका विविध समानार्थी शब्दहरू जस्तै pattern, form, shape, configuration, manner, whole, top form of essence आदि भेटिन्छन् भने नेपालीमा चाहिँ यी शब्दहरूको पर्यायवाचीका रूपमा संस्म, आकार, ढाँचा, रीति, सम्पूर्ण, सारवस्तु वा शीर्ष-आकार आदि नै प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।<sup>१</sup>

मानिस वा वस्तुको पूर्ण + आकार वा सम्पूर्णता (Wholeness) को अभिव्यक्ति नै पूर्णाकार मनोविज्ञान हो । यस किसिमको पूर्णाकारको अभिव्यक्तिका निम्ति प्रत्यक्ष अनुभव अथवा तत्क्षणता नै पूर्णाकारवादीहरूको मूल आधार हुन आएको छ । ऐदिक प्रत्यक्षण वा अनुभव (sense perception) को आधारमा तत्क्षणता (आयामिक चिन्तकहरू तत्क्षणतालाई कोलाज पनि भन्ने गर्छन्) बाट वस्तुको जुन रूप वा आकार प्राप्त हुन्छ त्यसैलाई सम्पूर्णता (A Unified Whole) मा व्यक्त गर्नु पूर्णाकार मनोविज्ञानको मुख्य विशेषता हो । नेपालीमा तेस्रो आयामका प्रवर्तकहरूले यही विशेषतालाई आयामिक साहित्यलेखनको मूल आधार स्विकार्छन् । अतः पूर्णाकारको अभिव्यक्ति नै आयामिकता (तेस्रो आयाममा निहित सम्पूर्णता) हो । आँखाको तत्क्षणको हेराइमा जे जति देखिन्छ त्यो तत्क्षणता हो । यस तत्क्षणताको अर्थबोधका निम्ति आयामिकहरू एकै गाँस वा इवाप्य/इवाम्मजस्ता शब्द प्रयोग गर्छन् । कुनै पनि तत्क्षण अनुभवमा प्राप्त अनुभूति एकै गाँसमा वा इवाप्य वा इवाम्म लेखिहाल्नु आयामिक लेखनको धर्म हो । यसैकारण पूर्णाकार मनोविज्ञानको अभिव्यक्ति पद्धति नै आयामिक अभिव्यक्तिका निम्ति एउटा पूरक तत्त्व वा प्रभाव-स्रोतको रूपमा देखापर्छ ।

पूर्णाकार मनोविज्ञान परम्परागत मनोवैज्ञानिक पद्धतिको ठीक विपरीत दिशामा उभिएको एउटा नयाँ क्रान्ति हो । टुक्राटुकामा विभाजित मानिस वा वस्तुको अभिव्यक्तिमाभन्दा

<sup>१</sup> क) हेरी शं (सम्पा.), कन्साइज डिक्सनेरी अफ लिटरेरी टर्मस्, न्यूयोर्क : मेक्य हिल बूक कम्पनी, सन् १९७६, पृ. १२६ ।

ख) ए.एम. म्याकडोनाल्ड (सम्पा.) ट्वेन्टिएथ सेन्चुरी चेंबरस् डिक्सनेरी (न्यू एडिसन), इण्डिया : एलिड पब्लिशर्स प्राइभेट लिमिटेड, सन् १९७२, पृ.५४७ ।

ग) अशेष मल्ल, पूर्ववत्, पृ. ३५ ।

सम्पूर्णता वा सोलोडोलोपनमा यो मनोविज्ञान आधारित छ । पूर्णाकार (Gestalt) शब्दलाई यसरी परिभाषित गरिएको छ -

टुक्रा टुक्रामा संरचित नभई सम्पूर्णतामा संरचित वस्तुको एकत्रित (एक मुष्ठ) रूप नै पूर्णाकार हो - सम्पूर्णतामा प्रकट हुने पूर्णाकार मनोविज्ञान संरूपताकै रीतिबाट साहित्यमा पनि निरूपित छ ।<sup>१०</sup>

मानिस वा वस्तुको सर्वाङ्गीणता वा सम्पूर्णता (Gestalt - a Unified Whole) लाई एकै गाँसमा झ्वाप्प व्यक्त गर्ने (देखाउने-टिप्ने) प्रयास नै पूर्णाकारवादी मनोवैज्ञानिक चिन्तकहरूको छ, आयामवादीहरूले पनि यही प्रयत्न गरेका छन् । वस्तुतः टुक्राटुक्रा वा खण्डखण्डमा विभाजित अस्तित्व (The Sum of the Parts) को मनोवैज्ञानिक विश्लेषणमा पूर्णाकारवादीहरू विश्वास गर्दैनन् । विभाजित अस्तित्वको विश्लेषणमा मानिस वा वस्तुको सर्वाङ्गीणताको प्राप्ति असम्भव देखिएकाले नै पूर्णाकार मनोविज्ञानले एकै गाँसमा वस्तुको सर्वपक्षीय स्म (A Unified Pattern or form) लाई झ्वाप्प/झ्वाम्म अंगाल्ने प्रयत्न गर्छ । यसरी झ्वाप्प/झ्वाम्म अंगालिएको स्म/आकारलाई आयामवादीहरू चित्रात्मक शैली (प्रतीक र बिम्बका सहायताद्वारा) का माध्यमबाट साहित्यमा व्यक्त गर्छन् । वस्तुको सर्वाङ्गीणता अथवा सम्पूर्णताकै प्रस्तुतीकरणमा अन्तर्निहित पूर्णाकारवादी (जेस्टाल्टवादी) आस्थालाई तेस्रो आयामवादीहरूले आफ्नो वैचारिक अभिव्यक्तिको केन्द्रीय विशेषता र आस्थासमेत मानेका छन् । पूर्णाकारवादीहरूका अनुसार टुक्राटुक्रामा विभाजित स्म (अस्तित्व) बाट एकै गाँसमा वस्तुको सर्वाङ्गीण पक्षको चित्रण हुन सक्दैन । पूर्णाकारको खास तात्पर्य पनि एक टुक्रा वा एक खण्डको अभिव्यक्ति नै सम्पूर्णता होइन ।

सम्पूर्णताका निम्ति वस्तुको टुक्राटुक्रा वा खण्डखण्ड भागको अभिव्यक्ति पर्याप्त हुँदैन । सिद्धान्ततः पूर्णाकारवादको केही केन्द्रीय आस्था (मान्याता) लाई स्विकार्दै नेपाली साहित्यमा एउटा नौलो साहित्यिक क्रान्ति बोकेर आयामिक-लेखनको अभियान प्रारम्भ भएको हो । यसैकारण अबको साहित्यमा टुक्राटुक्रा वा खण्डखण्डमा विभाजित वस्तुको अस्तित्वको अतिरिक्त अविभाजित सिङ्गो अस्तित्वको समय स्मको अभिव्यक्ति हुनुपर्छ भन्ने आग्रहमा आयामवादी साहित्यकार इन्द्रबहादुर राई लेख्छन् -

अबको साहित्य लेखनले मानिसको सम्पूर्णतालाई उच्चाल्न ताक्नुपर्छ । मानिस आँखा मात्र, कान मात्र, नाक मात्र, मन मात्र होइन । ऊ जम्मै इन्द्रिय, हृदय, मस्तिष्कको पुञ्ज हो र अब लेखिने प्रत्येक वाक्य र पङ्क्तिले उसको सम्पूर्णतालाई समाउन सकौं । यो गर्न हाम्रो प्रत्येक कृतिले आफूमा तृतीय

<sup>१०</sup> हेरी शं (सम्पा.), पूर्ववत् ।

आयाम ल्याउन सक्नुपर्छ । दुःख पाउने मान्छेको कथा वा कविता त्यो एउटा मान्छेको दुःख पाएको कथा वा कवितामा मात्र सीमित नरहोस् । यसले उठ्न सकेर त्यो टुक्रा कुराको पछि एउटा विशाल विचार बसेको होस्, उँभोतिर एउटा दर्शनको आकाश टाँगियोस्, त्यो एउटा टुक्रा कुराले राजनीति बोकोस् सामाजिक भाष्य बनोस् त्यो । त्यो मात्र भन्दा धेरैधेरै अरु कुरा होस् । यै धेरैहरू हो तृतीय आयाम ।<sup>११</sup>

पूर्णाकारवादी धारणाअनुसार पनि मानिस भन्नाले आँखा मात्र, कान मात्र, नाक मात्र अथवा हात वा खुट्टा मात्र होइन, यी जम्मै इन्द्रियहरूको पुञ्ज हो ।

यीमध्ये कुनै एक अङ्गको विश्लेषणबाट मात्र मानिसको समग्र रूप प्राप्त हुँदैन, जम्मै अङ्गहरूको विश्लेषणबाट नै मानिसको समग्र रूपको चित्राङ्ग हुन्छ । यस धारणासंग उपर्युक्त आयामिक धारणाले साम्यता राख्दछ । नेपाली साहित्यका आयामिक चिन्तनधाराका अग्रज कवि बैरागी काइँला पनि आफ्नो आयामिक लेखनमा जीवनको समग्रता (सम्पूर्णता) लाई मूर्त्याउने क्रममा आफ्नो विचार यसरी व्यक्त गर्छन् -

वास्तविक जिन्दगी यही हो . . . जिन्दगीलाई टुक्रा टुक्रा गरेर भोग्दैनौं,  
मान्छेलाई खुट्टा, हात, निधार गर्दै धेरैबेर देख्दैनौं ।<sup>१२</sup>

बैरागी काइँलाको विचारअनुसार मानिसको रूप टिमाउनका लागि एकै गाँसमा मानिसको समग्र रूप हेर्नुपर्छ । प्रत्यक्ष-तत्क्षण अनुभवको आधारमा नै हामीले समग्रतामा एउटा सिङ्गो अस्तित्व (वस्तुको वस्तुता) प्राप्त गर्नुपर्छ । तर त्यस अस्तित्वको आवश्यकताभन्दा बढी वा घटी वर्णन भन्ने गर्नु हुँदैन । बढी वा घटी मात्रको वर्णनले वस्तु-अस्तित्वको अवैज्ञानिक यथार्थको सिर्जना गर्छ । यसैकारण परम्परागत वा रूढ मनोवैज्ञानिक विश्लेषणलाई पूर्णाकारवादी मनोविज्ञानले अवैज्ञानिक ठानेको नयाँ पाराको विश्लेषण पद्धतिलाई अंगालेको हो । आयामिक धाराका लेखकहरूले यही नयाँ पद्धतिलाई आफ्नो साहित्य-सिर्जना र चिन्तनमा एक केन्द्रीय आस्थाका रूपमा स्विकारेका छन् । यस सम्बन्धमा आयामिक धाराका अर्का सशक्त प्रवर्तक ईश्वर वल्लभ पनि लेख्छन् -

वस्तुको निरपेक्षता चिन्न सकिने स्थिति यही हो । सत्यलाई (जीवनलाई ?)  
अखण्डित, अविच्छिन्न, निक्खर र त्यसको गहिराइ, उँचाइ र चौडाइसमेत  
लिन खोज्ने आग्रहलाई हामीले आयामिक आन्दोलन गर्छौं । ... यस आयामेली  
विश्वासमा हामीहरू यही चाहन्छौं - जिन्दगीको सम्पूर्णता । जतिसक्दो उति

<sup>११</sup> इन्द्रबहादुर राई, सम्पादकीय, तेस्रो आयाम १/१, दार्जीलिङ : साहित्य परिषद, सन् १९६३, पृ. २ ।

<sup>१२</sup> बैरागी काइँला, तेस्रो आयाम र आयामिक लेखन, जनदूत, ४/, दार्जीलिङ : जनदूत प्रकाशन, सन् १९६४, पृ. १६ ।

धेरै सलग जिन्दगी । भैमा एक मासु समेत नलत्रिएको होस् - हामीले  
लिँदा यसको, र समेटिएर सलग आओस् ।<sup>१३</sup>

पूर्णाकारवादी मनोविज्ञानका यिनै विशेषताहरूलाई नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामका प्रवर्तकहरूले आफ्नो विचार-अभिव्यक्तिको मूल मन्त्र बनाएको देखिन्छ । जीवन वा वस्तुको सम्पूर्ण पाटलाई तत्क्षण अनुभवबाट एकै गाँसमा **ड्रवाप्प/ड्रवाम्म** अंगाली त्यसलाई भाषाको माध्यमबाट साहित्यमा व्यक्त गर्नु आयामिकलेखनको विशेषता हो । यस दृष्टिले पूर्णाकारवादी मनोविज्ञान नेपाली साहित्यमा प्रस्फुटित बौद्धिक-आयामिक चिन्तनको पृष्ठभूमिमा एउटा मूल प्रभावस्रोत रहेको प्रमाणित हुन्छ ।

### २.३. आयामिक चिन्तन र हेलिओग्राफ

एकै हेराइमा वस्तुको तृतीय आयामलाई एकै पटकमा प्रस्तुत गर्ने नयाँ वैज्ञानिक पद्धतिलाई **हेलियोग्राफिक** पद्धति भन्दछन् । यो पद्धति आधुनिक भौतिक विज्ञानको क्षेत्रमा देखा परेको एउटा नौलो आविष्कार र उपलब्धि हो । भौतिक शास्त्रका एक विद्वान् **डेनिस गेवरले** वस्तुमा अन्तर्निहित तृतीय आयामको सन्दर्भमा सर्वप्रथम यस पद्धतिलाई एउटा नयाँ वैज्ञानिक सिद्धान्तका रूपमा स्थापना गरी यसको विकास (प्रचार-प्रसार) समेत गरेका हुन् । सन् १९४० देखि **लेसर किरण**को आविष्कारसँगसँगै **हेलियोग्राफिक** पद्धतिको पनि उत्तरोत्तर विकास हुन थालेको हो ।<sup>१४</sup> खास गरी **लेसर** र **वीम स्मिटर** भन्ने अर्को किसिमको किरण मिलेर **हेलियोग्राफिक** पद्धतिको सिर्जना हुन्छ र एउटा किरणले वस्तुलाई प्रकाशवान पार्ने र अर्को किरणले चाहिँ प्रेषकले जस्तो काम गर्ने हुनाले **हेलियोग्राफिक** पद्धति वास्तवमा एउटा प्रक्षेपित प्रकाशबाट उत्पन्न त्रि-आयामिक मूर्ति हो । यो मूर्ति कति सजीव हुन्छ भने यसलाई दर्शकले छोएर (प्रत्यक्षणबाट) मात्रै यसको ठोस यथार्थलाई छुट्याउन सक्छ ।<sup>१५</sup> यस नवीन वैज्ञानिक पद्धतिअनुसार कुनै पनि वस्तु वा मूर्तिको तस्वीर उतार्दा **हाइरिजोल्यूसन फोटोग्राफिक ल्येटमा** तीक्ष्ण लेसर किरणद्वारा खिचिएको हुन्छ । यसमा रातो बत्ती बल्दा बत्तीको त्यो रातो किरण वस्तुमा परेपछि वस्तुका तीनै आयाम एकै पटकमा प्रत्यक्ष रूपमा उत्रिन्छ । हुनत, कालिफोर्नियाका प्रसिद्ध भौतिकशास्त्री **डा. राल्फ बेकर**का अनुसार यो **हेलियोग्राफिक** पद्धति अत्यन्तै कठीन हुने हुनाले यदाकदा भ्रामक पद्धतिजस्तो प्रतीत हुन्छ र यस पद्धतिलाई बुझ्न पनि त्यत्तिकै गाह्रो पर्छ, तैपनि यस पद्धतिले वस्तुको कृत्रिम तृतीय

<sup>१३</sup> ईश्वर बल्लभ, पूर्ववत्, पृ. ३७-३८ र ५४ ।

<sup>१४</sup> अशेष मल्ल, पूर्ववत्, पृ. ३८ ।

<sup>१५</sup> पूर्ववत्, पृ. ३८-३९

आयामलाई नदेखाइ वस्तुमा अन्तर्निहित खास तृतीय आयामलाई नै देखाएको हुन्छ । १६ यसैकारण वस्तुमा विद्यमान तेस्रो आयामको अध्ययन-अनुसन्धानको क्रममा हेलियोग्राफिक पद्धति एउटा नयाँ वैज्ञानिक आविष्कार हो जुन नेपाली साहित्यमा आयामिक चिन्तनयुक्त लेखनको एउटा पूरक तत्त्व पनि हो ।

नेपालीमा आयामिक लेखन हेलियोग्राफिक पद्धतिबाटै प्रभावित साहित्यिक चिन्तन हो । मूलतः मूर्तिकला र फोटोग्राफीमा अन्तर्निहित तेस्रो आयामसँग सम्बन्धित हेलियोग्राफले आयामिक साहित्यलाई कसरी प्रभाव पारेको छ भन्ने विषय नै यहाँ प्रासङ्गिक रहेको छ । कुनै पनि वस्तुको सम्पूर्णता वाछ तेस्रो आयाम वा गहिराइ पक्ष के हो भन्ने कुरो पत्तो लाउने क्रममा नै हेलियोग्राफ केन्द्रित रहेको छ । आयामिक चिन्तन हेलियोग्राफिक लक्ष्य (प्राप्ति) तिरै उन्मुख नयाँ साहित्यिक चिन्तन हो । कुनै गम्भीर चिन्तन वा कल्पनाशक्ति तथा प्रत्यक्ष-तत्क्षण अनुभवबिना नै वस्तु (मूर्ति वा तस्वीर) को तेस्रो आयाम पत्तो लाउनेक्रममा हेलियोग्राफको महत्त्व रहेको छ । यस किसिमको नवीनतम प्रविधिले कुनै पनि वस्तुका सम्पूर्ण पक्षलाई एकै फलकमा हेरेको हुन्छ । यसबाट एकै दृष्टि (हेराइ) मा आयामपूर्ण वस्तुको सम्पूर्णता पनि प्राप्त हुन्छ । वस्तुको तेस्रो आयामको सम्बन्धमा हेलियोग्राफको प्रयोग वर्तमान युगको एउटा महत्त्वपूर्ण र चमत्कारी प्राविधिक प्रयोग हो । यसैमा हेलियोग्राफिक पद्धतिको महत्त्व र विशेषता पनि अन्तर्निहित छ, आयामिक चिन्तनले यही हेलियोग्राफिक विशेषतालाई आफ्नो लेखनको विशेषता बनाउने प्रयास गरेको पाइन्छ ।

हेलियोग्राफिक पद्धति आयामिक चिन्तनको एउटा प्रमुख प्रभाव-स्रोत हो । साहित्यमा यो पद्धति एउटा नयाँ प्राविधिक घटना हुन आएको छ । नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामको अभियान (आन्दोलन) प्रारम्भ भएदेखि नै यस पद्धतिले परम्परावादी साहित्य (काल्पनिक तथा भावनात्मक साहित्य) को विरोधमा नौलो साहित्यलेखन परम्पराको जग बसाउनमा ठूलो भूमिका खेलेको कुरो आयामिक सिद्धान्त र लेखन-प्रविधिद्वारा स्पष्ट हुन्छ । नेपालीमा आयामिकहरू आफ्नो लेखनभित्र जीवनको सम्पूर्णता अथवा वस्तुको वस्तुतालाई समेट्न चाहन्छन् । पुरानो परिपाटीको साहित्यको विरोध गर्दै अबको साहित्य कल्पनाप्रधान अथवा भावनाप्रधान मात्र नभई विचारप्रधान पनि हुनुपर्छ भन्ने प्रसङ्गमा आयामवादीहरूले साहित्यमा जीवनका सबै पक्ष (तेस्रो आयामसहितको पूर्ण जीवन) को चित्रण गर्नाका लागि यो हेलियोग्राफिक पद्धतिलाई आफ्नो चिन्तनको मूल प्रभावस्रोत ठानेको प्रतीत हुन्छ । यसैकारण नेपाली साहित्यमा स्थापित आयामिक चिन्तन यस पद्धतिबाट बिमुख छैन । हेलियोग्राफले एकै फलकमा वस्तुका तीन आयामलाई उतारेभैं आयामिकहरू पनि एकै गाँस (पटक) मा जीवनका सम्पूर्णताको अभिव्यक्ति दिन चाहन्छन् । यसो गर्दा हेलियोग्राफिक

<sup>१६</sup> पूर्ववत् ।

प्रविधि उनीहरूका निम्ति एउटा भरपर्दो साधन हुन आउँछ । यस दृष्टिले यो पद्धति पनि आध्यात्मिक चिन्तनको एउटा मूल प्रभावस्रोत हो भन्न सकिन्छ ।

## २.४ आध्यात्मिक चिन्तन र आद्यवृत्ति

आदिम मानिसदेखि आजको मानिससम्मको पुराकथा (आद्यान्त कथा वा आद्यता) नै मानिसको आद्य-वृत्ति हो । आध्यात्मिक चिन्तन (लेखन) मानिसको सम्पूर्णताको अभिव्यक्तिमा केन्द्रित छ । यस सन्दर्भमा मानिसको आद्य-वृत्ति एउटा आवश्यक अध्ययनको विषय हुनेछ । वास्तवमा एक व्यक्तिले सम्पूर्ण मानिस (मनुष्य जाति) को प्रतिनिधित्व गर्न सक्दैन । अझ आजको मानिस सम्पूर्ण मानिसको आद्यता (मानिसको मिथक वा पुराकथा) प्रकट गर्नमा असमर्थ रहेको हुन्छ । यसैकारण मानिसको आद्यता मानिसकै सम्पूर्णतासँग गाँसिएको छ । यस प्रसङ्गमा इन्द्रबहादुर राई लेख्छन् -

एक व्यक्ति कुनै अर्को व्यक्तिको प्रतिकृति होइन । मानिस हुनु निश्चयतः व्यष्टि र मानिस मात्र हुनुभन्दा विस्तृत जीवन हुनु हो । मानसिक एवम् अबचेतन (मानिस) र बौद्धिक एवं चेतन (व्यष्टि) मा थप तृतीय आयाम समाहित छ ।<sup>१३</sup>

आद्यवृत्ति मानिसको वंशानुगत इतिहास हो । यसैकारण मानिसमा पुस्तापुस्तादेखि इतिहास बन्दै आएको आद्यवृत्ति प्रबल रहेको हुन्छ । सत्यतः मानिस समयको निरन्तरतामा एउटा पुराकथा (मिथक) बन्दै आएको एउटा पूर्ण अस्तित्व (वस्तुता) हो । यस तथ्यलाई ईश्वर बल्लभ प्रष्ट पाउँ यसरी व्याख्या गर्छन् -

मिथकको भाँचिनु, बनिनु, केही नभएर त्यस्तै जहाँ त्यो जस्तो छ भइरहनु वस्तुतात्मक सत्य हो ।

अथवा

त्यो वस्तुता हो, यसको आद्यता त्यही गुफामा बस्ने मानिसको स्थितिसम्म तानिएर पुगेको छ ।<sup>१४</sup>

ईश्वर बल्लभको यस व्याख्याबाट के स्पष्टिन्छ भने मानिसको आद्यवृत्ति वा आद्यता (आदिम मानिसदेखि आजको मानिससम्मको पुराकथा) समयको निरन्तरता अथवा एउटा सदावर्त काल (एभर प्रेजेन्ट) मा अन्तर्निहित छ । त्यही सदावर्त कालले मानिस अथवा

<sup>१३</sup> इन्द्रबहादुर राई, कथास्थान, दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य परिषद, सन् १९७२, पृ. ७१ ।

<sup>१४</sup> ईश्वर बल्लभ, पूर्ववत्, पृ. ७० ।

वस्तुको सम्पूर्णता (वस्तुता) लाई बोकेर अधि बढेको छ । यसैकारण, मानिसको आद्यवृत्ति एउटा सदावर्त कालको निरन्तरतामा हुर्किदै आएको वंशानुगत पुराकथा हो ।

मानवीय आद्यवृत्ति मानिसकै सामूहिक अवचेतनामा प्रकट हुने वृत्ति हो । सामूहिक अवचेतन विश्लेषणात्मक मनोविज्ञानान्तर्गतको एक सिद्धान्त हो । कार्ल गुस्ताव जुङ्गले आफ्नो सामूहिक अवचेतन सिद्धान्तमा मानवीय आद्यवृत्तिको विश्लेषण गरेका छन् । उनका धारणाअनुसार मानव सन्तानको प्रत्येक सदस्यले आफ्नो जातीय गुण (मानव-संस्कृत अथवा रेसिअल मेमोरी) लाई वंशानुगत रूपमा पुस्तापुस्तादेखि संगाल्दै आएकोले त्यस्तो सम्बन्ध स्थापित छ जसबाट मानिसको आद्यवृत्ति प्रकट भएको छ ।<sup>१९</sup> मानव मनका व्याख्याता सिगमण्ड फ्रायडपछि आधुनिक विश्लेषणात्मक मनोविज्ञानको विकासमा जुङ्गको यस नव-मान्यताको योगदान स्मरणीय छ । फ्रायडका मानसिक स्तर, कामवृत्ति र स्वप्न सिद्धान्तले मनोविज्ञानको क्षेत्रमा जुन उर्वरता प्रदान गर्‍यो, त्यसप्रति असन्तोष प्रकट गर्दै जुङ्गले अवचेतनताको नयाँ व्याख्या र विश्लेषण प्रस्तुत गरे । उनी मानवीय अवचेतनालाई दुई श्रेणीमा वर्गीकरण गरी यसका मुख्य दुई स्वरूपको निर्धारण गर्छन् । उनको यस वर्गीकरणमा व्यक्ति-अवचेतन र सामूहिक-अवचेतन प्रमुख छन् । उनको धारणाअनुसार व्यक्ति-अवचेतन एकै व्यक्तिको मनको अवचेतनता हो र यो वैयक्तिक हुन्छ । सामूहिक-अवचेतन चाहिँ सामूहिक (वंशानुस्र्म पारिवारिक वा सामाजिक) मनको अवचेतनता हो । यसलाई मानव-शास्त्रीहरूले जातीय मन वा सांस्कृतिक मन पनि भनेका छन् । यो सामूहिक मन वंशानुगत रूपबाट आएको सामूहिक अवचेतनता हो ।<sup>२०</sup> फ्रायडको मानव मनका अवस्थाको वर्गीकरणअनुसारका जम्मा तीनवटा मन (चेतन, अवचेतन र अचेतन) मध्येको अवचेतन मनभित्रका कतिपय त्यस्ता विद्यमान गुणहरू (रीस, दोष, इर्ष्या, माया, ममता, डर, सेवा-पूजाको भावना आदि) वंशानुगत रूपबाट एक पुस्तादेखि अर्को पुस्तासम्म सर्दै आएका हुन्छन् । जुङ्गले यसलाई सामूहिक अवचेतन भनेका छन् जसमा मानिसको आद्य-वृत्ति प्रकट भएको हुन्छ । यो आद्यवृत्ति वैयक्तिक संपदा नभई आदिम युगदेखि अथवा एक पुस्तादेखि अर्को पुस्तामा स्थानान्तर हुँदै आएको सामूहिक (जातीय वा सांस्कृतिक) संपदा हो । वास्तवमा आदिम युगमा मानिस जे थियो आज पनि त्यस्तै छ । यसको तात्पर्य मानिसले वंशानुगत रूपमा आफ्नो पुर्ख्यौली गुण (परम्परागत संस्कार) आज पनि नबिर्सनु हो । सन्तान जन्माउनु, स्याहार-संभार गर्नु, माया गर्नु, ईर्ष्या गर्नु, रिसाउनु, खुसाउनु, डर मान्नु, ईश्वर सम्झनु, पूजा गर्नु जस्ता सामाजिक-सांस्कृतिक क्रिया-

<sup>१९</sup> डेभिड लज (सम्पा.), साइकोलजी एण्ड लिटरेचर, ट्रुवेन्टिएथ सेन्चुरी लिटरेरी क्रिटिसिजम, लण्डन : लड्ज्म्यान ग्रुप लिमिटेड, सन् १९७२, पृ. १७४ ।

<sup>२०</sup> अशेष मल्ल, पूर्ववत्, पृ. ४० ।



कलापहरू यही सामूहिक अवचेतनताबाट विकसित हुँदै आएको मानिसको आद्य-वृत्ति हो । वास्तवमा मानवीय आद्य-वृत्ति सामूहिक (जातीय) अवचेतनका समग्र भाव (स्म) को बिम्ब पनि हो । जुझले आफ्नो सामूहिक अवचेतनवादी सिद्धान्तको विश्लेषण गर्दा यस सिद्धान्तलाई परम्परादेखि आजसम्म बन्दै आएको मानिसको आद्यस्वस्म (आर्किटाइप) लाई आद्यबिम्ब पनि भनेका छन् । यही आद्यबिम्ब या आद्यवृत्तिका माध्यमबाट जुझले आफ्नो सामूहिक अवचेतनतावादी सिद्धान्तमा मानिसको आद्यता (सम्पूर्णता) प्राप्त गर्न चाहन्छन् ।<sup>२१</sup> कालान्तरमा जुझद्वारा स्थापित यस नव-मान्यताले आधुनिक मनोविज्ञानको क्षेत्रमा मात्र नभई साहित्यमा समेत पर्याप्त प्रभाव पार्न थालेको कुरो आयामिक लेखनमा मानिसको आद्यताको प्रसङ्ग उठेबाटै स्पष्ट हुनआउँछ ।

आद्यवृत्ति वा मानिसको आद्यता आयामिक लेखनको एउटा प्रमुख अभीष्ट हो । वंशानुगत स्ममा विकसित हुँदै आएको मानिसको आद्यस्वस्मलाई आयामिकहरू आफ्नो चिन्तनमा प्रयोग गरी साहित्यमा मानिसको सम्पूर्णता अथवा आद्यता लेख्न चाहन्छन् । यही सिद्धान्तको आधारलाई लिएर आयामिक लेखनले व्यष्टि र मानिसको सह-अस्तित्वमा मानवीय आद्यवृत्ति व्यक्त गरेको छ । वस्तुतः मनुष्य भन्नु यही व्यष्टि पक्ष र मानिस पक्षको अन्तर्क्रियात्मक समग्र-अस्तित्व हो र यस सन्दर्भमा व्यष्टि पक्ष व्यक्ति वा चेतन हो भने मानिस पक्ष चाहिँ अवचेतन (अर्धचेतन) र अचेतनको सहअस्तित्व हो ।<sup>२२</sup> यही मानिस पक्षमा जुझले मनुष्यको सामूहिक अवचेतन खोजेका हुन् । यसबाट प्राप्त मानवीय आद्यवृत्तिलाई आयामिकहरूले आफ्नो लेखनमा दर्शाउने चेष्टा गरेका छन् ।

सामूहिक अवचेतनतामा प्राप्त आद्यवृत्तिबाट मानिसको सम्पूर्णताको अभिव्यक्ति भेटिन्छ । आयामिकहरू साहित्यमा त्यस्तै अभिव्यक्ति प्रस्तुत गर्न चाहन्छन् । साहित्यमा निरूपित मानिसको आद्यताको सम्बन्धमा इन्द्रबहादुर राई लेख्छन् -

अखण्ड देशकाल नैरन्तर्यमा सम्पूर्ण अस्तित्व बाँचेको मान्छे । मान्छे आजको संवत् । महीना । गते । घडीको एक पत्र च्याप्टो अस्तित्व नभई सदा कालमा रहँदै आएको रहने जीवति हो । ...संक्षिप्तमा, समीकरणमा पाउँछौं क्षण-क्षण जन्मेका हामी हाम्रै पुराकथा (मिथज) हौं र अगणित हाम्रा आद्य-स्वरूप (आर्किटाइप) छन् । पूर्णकालमनि आद्यन्त स्थित छ हाम्रो आस्तित्विक सम्पूर्णता ।<sup>२३</sup>

२१ डेभिड लज, पूर्ववत् ।

२२ इन्द्रबहादुर राई, पूर्ववत् ।

२३ पूर्ववत् ।

यसरी आयामिकहरूले साहित्यमा मानिसको सम्पूर्णता लेखनेक्रममा आद्यवृत्तिलाई आफ्नो लेखनमा समावेश गरेको पाइन्छ ।

## २.५ आयामिक चिन्तनका अन्य स्रोत

प्रत्यक्ष र तत्क्षण अनुभवमा जुन अनुभूति प्राप्त हुन्छ त्यसलाई त्यसरी साहित्यमा यथावत् लेखिनु पर्छ भन्ने आग्रहमा आयामिकहरू चित्रकला र सङ्गीतकलामा संपृक्त छन् । वास्तवमा साहित्य, सङ्गीत र चित्रकला परस्परमा सम्बद्ध कलात्रय हुन् र यी तीनवटै कला-विधा समानान्तर रूपमा रहेका छन् । यसैकारण आयामिक लेखनले चित्रकला र सङ्गीतकलाको सोभ्रो साम्य अभिव्यक्तिको भाषालाई अंगालेको छ । अतः आयामिक लेखन चित्रकला र सङ्गीतकलाबाट प्रभावित हुनु स्वाभाविकै हो ।

तत्क्षण अनुभूति चित्रकला र सङ्गीतकलाको निजी विशेषता हो । चित्रको रङ्ग र सङ्गीतको ध्वनि प्रत्यक्ष छ, तैपनि शब्द जत्तिको प्रत्यक्ष होइन । तत्क्षण अनुभवले चित्र र सङ्गीतमा जुन अनुभूति प्राप्त हुन्छ त्यसलाई इवाप्य<sup>२४</sup> वा एकै गाँसमा<sup>२५</sup> जस्ता शब्दका माध्यमबाट भाषामा टिप्न खोज्नु आयामिक लेखनको निजीपन हो । यसरी तत्क्षण अनुभूतिलाई भाषामा उतार्दा प्रतीक र बिम्ब (प्रत्यययुक्त रूपमा) को प्रयोग अनिवार्य देखिन्छ । यसो गर्दा अवश्यै भाषामा व्याकरण भाँचिन्छ, वाक्य-गठनमा सङ्गति हराउँछ । तर यस किसिमको नौलो लेखनले चित्रमा रङ्गले वा सङ्गीतमा ध्वनिले जस्तै तत्क्षणिक प्रत्यक्ष अनुभूतिलाई एकै पटकमा सोभ्रो अभिव्यक्ति गर्न सकेको हुन्छ । यसैमा परम्परागत लेखनको भाषा र आयामिक लेखनको भाषाका बीचको पार्थक्य स्पष्टिन्छ । यस दृष्टिले आयामिक लेखनमा भाषाले एउटा नौलो रूप प्राप्त गरेको छ । परम्परागत साहित्यलेखनको भाषा आयामिकहरूका निम्ति पुरानो भयो । यस किसिमको भाषाबाट वर्णन मात्र प्राप्त हुन्छ - अनुभूतिहरू प्रत्यक्ष रूपमा प्रकट हुन सक्दैनन् भन्ने धारणा आयामिक लेखनको छ । उदाहरणार्थ, घरको सम्बन्धमा लेख्नु पर्दा, घरका झ्याल, ढोका, भित्ता, छानु आदि पक्षलाई एकएक गरी हेरेर लेख्नु परम्परावादी लेखन हो भने एकै हेराइमा घरको जुन चित्र वा अनुभूति प्राप्त हुन्छ (पोस्ट-कन्सेप्सन होइन, प्रि-कन्सेप्सन) त्यसलाई त्यसरी लेख्नु आयामिक लेखन हो । यस सम्बन्धमा बैरागी काइँलाका भनाइलाई उद्धृत गरेर हेरौं -

आयामिकलेखनले भाषामा चित्रकलाको तकनिक अपनाएको छ । भाषामा नयाँ आन्दोलन जो आयामिक लेखनले शुरु गरेको छ केवल लेखनमा

<sup>२४</sup> इवाप्य तत्क्षणताका समानान्तर रूपमा ईश्वर वल्लभद्वारा प्रयुक्त शब्द ।

<sup>२५</sup> एकै गाँसमा तत्क्षणता (प्रि-कन्सेप्सन) कै समानान्तर रूपमा इन्द्रबहादुर राईद्वारा प्रयुक्त शब्दावली ।

चित्रकलाको ढङ्गमा मात्र होइन भाषालाई नै चित्र कलात्मक ढङ्गमा  
ढालेर लेख्ने कामको आहान गर्दछ ।<sup>२६</sup>

नेपाली साहित्यमा आयामिक चिन्तन चित्रकला र सङ्गीतकलाबाट पनि प्रभावित  
छ । यी दुई कलाको सोभो-साम्य भाषालाई नै आयामिक लेखनले आफ्नो मूललेखनको  
भाषा बनाएको छ । वास्तवमा उपर्युक्त विभिन्न स्रोतहरूसँगको तुलनात्मक अध्ययनबाटै  
आयामिक साहित्यको स्पष्ट जानकारी प्राप्त हुन्छ भने यिनै तुलनात्मक अध्ययनबाट प्राप्त  
जानकारीका आधारमा नेपाली कथाक्षेत्रमा देखा परेका आयामवादी प्रवृत्तिका कथाहरूको  
विश्लेषण र मूल्याङ्कन गर्न सकिन्छ ।

---

<sup>२६</sup> बैरागी काइँला, पूर्ववत् ।

### ३. आयामिक कथालेखन र यसका विशेषता

नेपाली साहित्यमा तेर्सो आयाम आन्दोलन एउटा महत्त्वपूर्ण घटना हो । मानिस (जीवन) को सम्पूर्णताको पुनःराविष्करणका सम्बन्धमा आयामवादी साहित्यलेखनले साहित्यमा नवलेखन विधि र प्रविधिको जग बसाएको देखिन्छ । नेपाली कथाको क्षेत्रमा पनि यस किसिमको नवलेखन प्रविधिले एउटा नयाँ क्रान्ति ल्याएको छ । यसैकारण नेपाली कथा-फाँटमा देखा परेको आयामिक स्वस्मका कथाहरूको विश्लेषण र मूल्याङ्कनको प्रसङ्गमा आयामिकलेखनका मूलभूत विशेषताहरूको पनि चर्चा गर्नु यहाँ प्रासङ्गिक हुनेछ । यस सन्दर्भमा चित्रकलाको सोभो साम्य भाषा, सम्पूर्णता, वस्तुता, घनत्व, भविता, आद्यबिम्ब, सापेक्षता, अभिव्यक्तिको चित्रात्मक शैली, चिद्द्वैषम्यको प्रयोग, दृष्टिविन्दु/कथन-पद्धति आदि मुख्य विशेषताका रूपमा आबद्ध छन् । आयामिक कथालेखनसँग तिनै विशेषताहरूको यहाँ चर्चा गरिनेछ ।

#### ३.१ आयामिक कथालेखनको भाषा

आयामिक कथालेखनको सबभन्दा पहिलो र मुख्य विशेषता भाषा-प्रयोग नै हो । प्रत्यक्ष हेराइ (अथवा प्रथम दृष्टि वा एकै चोटिको दृष्टि) को तत्क्षण अनुभवमा जुन अनुभूति प्राप्त हुन्छ त्यसलाई त्यसरी भाषामा व्यक्त गर्न सक्नुपर्छ भन्ने आग्रहले नै आयामिक कथालेखनमा नौलो भाषिक विशेषता देखा पर्न आएको हो । अनुभूतिलाई यथावत् रूपमा भाषाका माध्यमबाट उतार्न काम सजिलो छैन । यसका निम्ति आयामिक प्रतिष्ठाताहरूले निकै सङ्घर्ष गरे - धेरै उपाय रचे र तत्क्षण अनुभूतिलाई भाषामा यथावत् रूप दिन खोजेका त्यस्ता उद्यमित कथाहरूका उदाहरणस्वरूप हामी कथास्थाभित्रका ती सङ्कलित कथाहरूलाई लिन सक्छौं । यी कथाहरूको परिप्रेक्ष्यमा परम्परावादी कथालेखनको भाषा आयामिकहरूका निम्ति अमान्य र त्याज्य ठहरिन्छ । तेस्रो आयामवादीहरू भाषालाई अभिव्यक्तिको त्यस्तो माध्यम बनाउन चाहन्छन्, जसबाट अनुभूति एकै गाँसमा इवाप्य/ इवाम्म व्यक्त हुन सकोस् । यसो गर्दा भाषा चित्रकलात्मक-सङ्गीतकलात्मक भाषाको नजीक हुनपुग्छ । प्रतीक र बिम्ब नै आयामिक कथालेखनको भाषाको सहारा बन्छन् । यसैकारण भाषामा अनुभूतिलाई यथावत् अभिव्यक्त गर्ने प्रयत्नमा आयामिकहरूले शुरुदेखि नै चित्रकला र सङ्गीतकलासँगको सोभो-

साम्य भाषालाई लेखनमा प्रयोग गर्ने प्रयास गरे । यसरी आयामिकहरूका निम्ति परम्परावादी लेखनको भाषा थोत्रो, केही अपुग र अवैज्ञानिक ठहरियो । यस्तो भाषामा अनुभूति यथावत् वा प्रत्यक्ष उत्रिएन भन्ने धारणाले नयाँ भाषाको निर्माणमा यिनीहरूले चित्रकला र सङ्गीतकलाको भाषालाई हेरे । चित्रकलामा रङ्गको माध्यमबाट र सङ्गीतकलामा ध्वनिको माध्यमबाट कसरी अनुभूति एकै पटकमा प्रत्यक्ष व्यक्त भएको हुन्छ भन्ने यथार्थ कुरोलाई बुझी त्यसको साम्य भाषालाई साहित्यमा अंगाल्ने प्रयास भएबाटै आयामिक कथालेखनको पहिलो र मुख्य विशेषताका रूपमा भाषा नै देखा परेको हो ।

चित्रकला र सङ्गीतकलाको संवेदित स्मात्मक भाषाबाट आयामिक कथालेखनको भाषा प्रभावित छ । स्पष्टतः यो भाषा **क्यूविस्टिक** (घनत्ववादी) स्वस्वको बनेको छ । आयामिक लेखनले **क्यूविष्टिक** स्वस्वको भाषालाई किन अंगाल्यो भन्ने प्रसङ्गमा दृष्टान्ततः कुनै एक चित्रकारले एउटा वस्तुको चित्र बनाउँदा त्यस वस्तुको अधिलिखनबाट जे जति अंश देख्छ त्यति नै अंश क्यानभासमा उतार्दा त्यो वस्तुको चित्र आंशिक अथवा एक पाटो मात्र हुनआउँछ । यो एक पाटो चित्र नै वस्तुको सम्पूर्णता होइन, सम्पूर्णता उतार्नका निम्ति चित्रकारले वस्तुलाई चारैतिरबाट अथवा घनत्ववादी प्रविधिको माध्यमबाट हेरेर त्यसका सम्पूर्ण पक्षको चित्रण गर्नुपर्छ । यसरी विभिन्न कोणबाट हेरिएका दृष्टिहरूलाई एकैचोटि (एकै गाँसमा इवाप्य) व्यक्त गर्दा **क्यूविष्टिक भाषा**को निर्माण हुन्छ । चित्रकला र सङ्गीतकलामा प्रयुक्त अभिव्यक्तिका विभिन्न प्रविधिहरूलाई साहित्यमा यसरी प्रयोग गर्दा नै आयामिकलेखनको भाषाले घनत्ववादी अथवा क्यूविष्टिक स्वस्व प्राप्त गरेको हो । यस्तो भाषा आयामिक कथा-कविताहरूमा प्रयुक्त छ । यस सम्बन्धमा इन्द्रबहादुर राईले स्पष्टसित लेखेका छन् -

आयामिक लेखनमा प्रभाव र प्रविधिसहित भाषाको संगति उद्यमित छ, ऐले साहित्य र चित्रकलाको भाषिक संवाद अधिक उद्यमित छ । स्पष्ट भयो, कलाहरूको बाह्यिक समानान्तरले अपुग भई आभ्यान्तरिक सम्बद्धता चाहन्छौं, चित्रात्मक संगीतात्मक मात्र होइन, चित्रकलात्मक-संगीतकलात्मक साम्य खोज्छौं । यतिसम्म भन्छौं- चित्रकलात्मकता यद्वा संगीतकलात्मकता हुनेदेखिकै साहित्य कलाको पक्षमा हुन्छ ।<sup>१</sup>

आयामिक कथालेखनको भाषा असामान्य, अबोध्य र अमूर्त भाषा हो । खास गरी आयामिक कथाकारहरूले उनीहरूको लेखनको भाषालाई बढी चित्रकलात्मक र सङ्गीतकलात्मक बनाउन खोज्दा नै यो भाषा यस्तो बन्न आएको हो । आयामिक लेखकहरू तत्क्षणतामा प्रत्यक्ष अनुभूति बोध गर्छन् अथवा अनुभूत गर्छन् अनि अनुभूतिलाई त्यसरी तात्कालिक रूपमा लेख्न

<sup>१</sup> इन्द्रबहादुर राई, कथास्या, दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य परिषद्, सन् १९७२, पृ. ९८ ।

खोज्दा भाषा चित्रकला जस्तो तात्क्षणिक भाषा बन्छ । उदाहरणार्थ, चित्रकलामा फूलको चित्र उतार्दा तत्क्षणतामा जे जति मात्रामा फूलको रस देखिन्छ त्यो त्यति नै चित्रमा उतारिन्छ - पहिले डाँट मात्र, त्यसपछि पात अनि फूलका पत्र-दलहरू क्रमैले हेर्नु पर्ने नियम र वाध्यता चित्रकलामा छैन । चित्रमा फूल जति मात्रामा चित्र छ - आँखाले एकै गाँस (तत्क्षणता) मा इवाप्य देख्छ अथवा अनुभूत गर्छ । तर लेखनमा भने त्यस्तो नभई शब्द-शब्दको पछि लागेर मात्र अन्त्यमा त्यो फूलको रस पाइन्छ । चित्रकलामा एकै गाँस (तत्क्षणता) मा अनुभूति अनुभूत हुन्छ भने लेखनमा शब्दशब्दको पछि लागेर मात्र अनुभूत गरिन्छ । यसैकारण, चित्रमाभै लेखनमा पनि तत्क्षणतामा अनुभूत हुने गरी लेखिनु पर्ने आग्रहमा आयामिक कथाको भाषा यस्तो असामान्य, अबोध्य र अमूर्त हुन आएको हो । यस कुरोलाई अझ स्पष्ट पार्नका लागि राईकै भनाइलाई उद्धृत गरेर हेरौ -

बटुकोलाई हामीले छोयौं भनेदेखि, समात्यौं भनेदेखि, त्यसको चिसोपन हाम्रो हत्केलामा थाहा पाउँछौं, त्यसको ठोसपन हामी हत्केलामा थाहा पाउँछौं, त्यसको गहिरोपन पनि हत्केलामा थाहा पाउँछौं । यी जम्मै थाहा पाउँदा हत्केलालाई सोध्नोस् । कडापन पहिले थाहा पायौं, गहिरोपन पहिले थाहा पायौं, यसको चिसोपन पहिले थाहा पायौं कि कुन क्रममा यी थाहाहरू पायौं ? थाहाहरू पाउँदा जुन क्रममा लेखिनु पर्ने हाम्रा वाक्यहरूमा त्यसरी लेख्नुपर्छ । ...<sup>२</sup>

यसरी आयामिकहरूका धारणाअनुसार परम्परागत प्रचलित लेखनको भाषाले अनुभूतिलाई प्रत्यक्ष रस दिन नसकेको देखिन्छ । ऐन्द्रिक संवेदना (सेन्स-पर्सेप्शन) बाट मनमा अङ्कित अनुभूतिलाई अभिव्यक्त गर्नमा स्थूल व्यावहारिकताको प्रचलित भाषा असमर्थ रहेकोले नै आयामिकहरूले चित्रकलाको सोभो-साम्य भाषालाई स्वीकार गर्छन् । यस किसिमको भाषाले व्याकरणनिष्ठ भाषाको रस नलिई एउटा नयाँ स्थात्मक भाषिक रस ग्रहण गरेको छ । भाषामा अनुभूति लेख्दा भाषा भाँचिनु, व्याकरण तोडिनुजस्ता कुरा आयामिक कथालेखनका विशेषता हुन आएका छन् । यसैकारण यो आयामिक लेख्य-भाषाले कथा क्षेत्रमा नयाँ प्रान्त लिएको छ, व्यावहारिकताको प्रचलित लेख्य भाषालाई यसले अस्वीकार गरेको कुरो पनि यिनै तथ्यहरूबाट स्पष्ट हुनआउँछ ।

### ३.२ आयामिक लेखनमा सम्पूर्णता

आयामिक लेखनको मूल मन्त्र "सम्पूर्णता लेखौं, सम्पूर्णता बाँचौं" हो । सम्पूर्णता आयामिक कथालेखनको अर्को महत्वपूर्ण विशेषता हो । सम्पूर्णता लेखौं सम्पूर्णता बाँचौं

२ शंकर फागो, अन्तर्वार्ता, इन्द्रबहादुर राईसँग, रूपरेखा, २१।४, पूर्णाङ्क २३२, काठमाडौं : स्थायन प्रकाशन, भदौ २०३७, पृ. २१-२२ ।

भन्ने धारणा नै आयामिकहरूमा मूल रहेको छ । आयामिक पुनःराविष्करणका सम्बन्धमा मानिसको सम्पूर्णतालाई साहित्यमा व्यक्त गर्ने जिज्ञासाबाट आयामिक लेखकहरू अभिप्रेरित भई यसतर्फ उन्मुख छन् । साहित्यमा सम्पूर्णतालाई व्यक्त गर्ने प्रसङ्गमा शुरुमा नै इन्द्रबहादुर राईले लेखेका छन् -

अबका साहित्य-लेखनले मानिसको सम्पूर्णतालाई उच्चाल्न ताक्नु पर्छ । मानिस आँखा मात्र, कान मात्र, मन मात्र होइन, उ जम्मै इन्द्रिय, हृदय-मस्तिष्कको पुञ्ज हो र अब लेखिने प्रत्येक वाक्य र पंक्तिले उसको सम्पूर्णतालाई समाउन पर्छ, उच्चाल्नु पर्छ ।<sup>३</sup>

आयामिक लेखन सम्पूर्णतातिरको उन्मुक्ति हो । मानिस सम्पूर्णतामा बाँचेको एउटा पूर्ण अस्तित्व हो । मानिसको यही सम्पूर्णताको पुनःराविष्करण साहित्यमा हुनुको आग्रह नै आयामिक कथालेखन हो ।

सिद्धान्ततः सम्पूर्णता के हो ? आयामिक धारणाअनुसार सम्पूर्णता अविभाज्य छ । विभाजनहरू अतिक्रम्य छन् । सम्पूर्णताको अस्तित्व चोइटिनु हुँदैन, किनभने यो जीवन सापेक्ष छ - जीवनग्राज्य छ । विविधता अथवा विभाजनमा सम्पूर्णता भल्किँदैन । खास गरी सम्पूर्णता हामीले नै हराएको हाम्रो संपद हो । साहित्यमा यसको पुनःसन्धान हुनु आवश्यक भएको कुरो आयामिकहरू बताउँछन् । साहित्यमा सम्पूर्णताको सन्धान र प्राप्ति निम्ति आयामिकलेखनले विभाजनलाई अस्वीकार गर्दै निरन्तरता, आन्तरिकता र अभ्र वस्तुको वस्तुतालाई केन्द्रीय आधार स्विकारेको छ । उदाहरणार्थ, आयामिक कथाकार इन्द्रबहादुर राईका नौ आयामिक कथा र चार आयामिक आस्थाहरूको सङ्कलन कथास्था (सन् १९७२) लाई प्रसङ्गवत् हेर्न सकिन्छ । आफ्ना आयामिक कथाहरूमा विभाजनलाई अतिक्रम्य टान्ने कथाकार राई टुक्राटुक्रा अथवा क्षणक्षणको अभिव्यक्तिमा सम्पूर्णता प्राप्त नहुने कुरोमा विश्वास गर्छन् । उनी मानिस वा वस्तुको सम्पूर्ण अभिव्यक्ति विभाजनमा नभई समग्रतामा भेट्टाउन चाहन्छन् । कुनै एउटा पूर्णकालको विभाजनमा मानिसको सम्पूर्णता भेट्टाउन असम्भव रहेको कुरामा जोड दिँदै उनी लेख्छन् -

अखण्ड देशकाल नैरन्तर्यमा सम्पूर्ण अस्तित्व बाँचेको मान्छे आजको संबत् । गते । घडीको एक पत्र च्याप्टो अस्तित्व नभई सदाकालमा रहँदै आएको रहने जीवति हो ।<sup>४</sup>

३ इन्द्रबहादुर राई, *सम्पादकीय*, तेस्रो आयाम, १/१ दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य परिषद्, सन् १९६३, पृ. २ ।

४ इन्द्रबहादुर राई, पाद टिप्पणी नं. १, पृ. ७२ ।

सदावर्तकाल भन्नाले समयको निरन्तरता बुझिन्छ । भूत, वर्तमान र भविष्यको सापेक्षिकता नै सदावर्तकाल (एभर प्रेजेन्ट टाइम) हो । आजका मानिस नै सम्पूर्ण मानिसको अभिव्यक्ति होइनन् । मान्छेको सम्पूर्णतालाई व्यक्त गर्नाका लागि उसको आदिमदेखि वर्तमानसम्म (आद्यस्वस्म) नै हामीले हेर्दै आउनुपर्छ अनि आदिम युगदेखि आजको मानिससम्मको पुराकथा (आर्किटाइपल मिथ्स) मा नै मानिसको सम्पूर्णता प्राप्त हुन्छ । यसैकारण सम्पूर्णताका लागि केही नफ्याक्ने सब राख्ने भन्दै आयामिक कथाकार इन्द्रबहादुर राई जीवनगत अनुभूति र चेतनाको सम्पूर्णता कालको निरन्तरतामा आधारित छ भन्छन्, किनभने उनका दृष्टिमा प्रत्येक क्षण-क्षणमा जन्मेका हामी (प्रत्येक युगका मानिस) हाम्रै पुराकथा हो र हाम्रो आद्यस्वस्म निरन्तर काल वा सदावर्तकाल (आदिम युगदेखि आजसम्ममा) मा स्थित छ । यस दृष्टिले आधुनिक वा वर्तमान मानिस भन्नु सम्पूर्ण मानिसको एक खण्ड अभिव्यक्ति मात्र हो र सम्पूर्ण मानिस चाहिँ एउटा पुराकथा हो, जसको आद्यस्वस्म सदावर्तकालमा जीवित छ । यसैले आयामिक सम्पूर्णता अविभाजनमा मात्र होइन निरन्तरतामा पनि आधारित छ । निरन्तरताको क्रम भङ्ग हुनु हुँदैन, किनभने - *विगत उहिले एकलै घटित, वर्तमान ऐले एकलै जीवित, भविष्यत्, कैले एकलै जन्मनेहरु होइनन् । सादवर्तकाल छ - सबैमाथि ।*<sup>५</sup>

निरन्तरता यसरी परिभाषित छ । यसमा मानिसको सम्पूर्णता सम्भव छ । निरन्तरताबाहेक आन्तरिकता पनि सम्पूर्णताका निम्ति आवश्यक देखिन आउँछ । आन्तरिकतालाई घनत्व पनि भन्न सकिन्छ । यसले जीवनको बाहिरी स्वस्मलाई भन्दा आन्तरिक स्वस्मलाई व्यक्त गर्न खोजेको छ । वास्तवमा यही आन्तरिक स्वस्मको उद्घाटन साहित्यमा खोजिएको तेश्रो आयाम वा जीवनको गहिराइ पक्ष हो । ताना शर्माका अनुसार -

कुनै कुराको लम्बाइ र चौडाइ मात्र सम्पूर्णता होइनन् त्यसका मोटाइ वा गहिराइका पाटाहरुसमेत हामीले विचार गर्नुपर्छ । कुनै पात्रको पनि बाहिरी बयान मात्रले पुग्दैन । उसको शारीरिक गठन, रहन-सहन, छर-छिमेकी, उमेर र पुर्ख्यौलीको चिनारीका साथै उसको मनलाई केलाउनु पर्छ ।<sup>६</sup>

सम्पूर्णता आयामिकहरूको सर्वोच्च यथार्थ हो । यसको प्राप्ति नै तेश्रो आयामको प्राप्ति हो । यसर्थ जीवनको बाह्य स्वस्मको अभिव्यक्ति नै सम्पूर्णताका लागि पर्याप्त साधन होइन, बाह्य स्वस्म केवल लम्बाइ-चौडाइको बयान हो । अबको साहित्यले जीवनको आन्तरिक स्वस्मलाई पनि अभिव्यक्त गर्नुपर्छ । यथार्थमा यही आन्तरिक स्वस्म भन्नु नै गहिराइ हो अथवा तेश्रो आयाम हो ।

५ पूर्ववत्, पृ. ७३-७४ ।

६ तानासर्मा, भानुभक्तदेखि तेश्रो आयामसम्म, (पाँ.सं.) ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०४१, पृ. २०३ ।



### ३.३ आयामिक कथालेखनमा वस्तुता

वस्तुता वस्तुको निक्खरपना हो । संसारका सबै प्राणीले अलग अलग किसिमले जीवन भोगे तापनि निक्खर जीवन भोग्नु भनेको साभ्रा जीवन भोग्नु हो । त्यो जीवन सग्लो र अखण्डित हुन्छ । आयामिक लेखनले त्यो निक्खर जीवन लेख्छ ।

वस्तुता आयामिक कथालेखनको मूल आस्था हो । स्वयम् सम्पूर्णता पनि वस्तुतामा नै समीकृत भएकोले आजको साहित्यमा वस्तुताको सर्वव्यापी महत्त्व छ । आयामवादीहरू आफ्नो लेखनमा वस्तुतालाई यसरी चिनाउँछन् -

वस्तुको स्वतन्त्र वस्तुता हो, ज्ञानको विषयवस्तुको वा चेतना आफैको-  
वस्तुमा अनावरण वस्तुता हो । हाम्रो ज्ञानदेखि, हामीदेखि नै वस्तुहरू  
पूर्णता स्वतन्त्र रहेछन् भने हामीले ओढाइदिएका अर्थहरू, हामीले टाँसिदिएका  
मूल्यहरूदेखि समेत ती स्वतन्त्र छन् । आत्मगत जन्मै आक्रोश वा कौमल्यदेखि  
स्वतन्त्र छन् । अर्थ-मूल्य-निरपेक्ष वस्तु याथार्थिक, स्वरूपिक, अनावृत,  
वस्तु छ । वास्तवमा यी विशेषणहरू पनि छाडिएर वस्तु पर आफै मात्र  
निक्खर स्थित छ ।<sup>१०</sup>

आयामिक अर्थमा वस्तुता कूटस्थ ब्रज्म हो, जो गोचरनीय छैन । कूटस्थ ब्रज्मलाई देखेर, चिनेर, जानेर वर्णन गर्न सकिँदैन, यसलाई प्रत्येकले आत्मपरक ढंगले बुझेको हुन्छ । तर यथार्थमा हामीले बुझेको वस्तु अर्को हुनसक्छ, व्यावहारिक सत्यभन्दा माथिको अर्को सत्य । त्यसो हो भने वस्तुको यथार्थ हाम्रो ज्ञान र सोचभन्दा अर्को किसिमको अगोचरणीय हुँदोरहेछ । जसरी अन्धाहरूले इन्द्रिय संवेदनाद्वारा छामेर अनुभूत गरेको हात्ती । वस्तुता भनेको वस्तु आफैमा स्वतन्त्र भइरहने अस्तित्व जे छ (Luminousness of the thing in itself, of things what they are) हो ।

यस, व्याख्याअनुसार वस्तुको स्वतन्त्र अस्तित्व नै वस्तुता हो । वस्तु आफैमा भइरहनु अथवा वस्तु आफ्नैपनमा बाँचिरहनु वस्तुता हो । तर विभिन्न अर्थ र मूल्यहरूद्वारा वस्तुलाई ठिमाउनु, विभिन्न संज्ञा र विशेषणहरूद्वारा वस्तुको नामकरण गर्नु वा सिङ्गार्नु वस्तुको खास वस्तुतालाई खलबल्याउनु मात्र हो, वस्तुता यी जन्मै अर्थ, मूल्य वा मान्यता र विशेषणहरूदेखि टाढा रहेको वस्तुको सङ्गो, निक्खर र स्वतन्त्र अस्तित्व हो । वस्तुता आफैमा सधैं आफै मात्र निक्खर र स्वतन्त्र छ । दृष्टान्ततः ढुङ्गा शब्द मानिसकै अर्थ, मूल्य र धारणा वा अनेक विधिको उपज हो । द्रष्टाका आँखाले ढुङ्गालाई नदेखिकनै अथवा मानिसद्वारा ढुङ्गाको नामकरण नभइकनै पनि ढुङ्गा परापूर्वकालदेखि आफैमा

<sup>१०</sup> इन्द्रबहादुर राई, पाद टिप्पणी नं. १, पृ. ८७ ।

आफै मात्र निक्खर र स्वतन्त्र वस्तुको रूपमा स्थित थियो र आज पनि आफैमा त्यसरी बाँचिरहेकै छ । त्यसैले वस्तु आफैमा निक्खर र स्वतन्त्र भई बाँच्नु नै वस्तुता हो । यस तथ्यलाई पृष्टि दिंदै ईश्वर वल्लभ लेख्छन् -

केही वस्तुले त्यसैमा आफै भइरहँदा, त्यो स्वतन्त्र भइरहेको हुन्छ । त्यसलाई हुन दिएर आफैले यदि टाढाबाट हामीले सूक्ष्मतापूर्वक गोचर गर्थौं भने त्यहाँ उसको स्वाभाविक जीवन्तता अर्थात् स्थिति पाउने छौं । त्यसलाई त्यही त्यसो होइरहनको निम्ति हाम्रो कुनै सहायता चाहिँदैन । अर्थात् त्यहाँमा हामीले भागी नभए पनि हुन्छ । ...वस्तु आफैमा निहित छ, त्यो म बाहेक र मेरो सम्पूर्ण अनुपस्थितिमा जिउँदो र त्यही छ । वस्तुताको निम्ति मैले भइदिनु कुनै आवश्यकता छैन । म नभएर पनि त्यो सोलोडोलो, सम्पूर्ण पाटा नभरेको, च्युत नभएको र जीवन्त छ । यदि रचना लेख्ने हो भने हामीले जीवनको यो तथ्य स्वीकार नगरी हुनै सक्दैन । स्वीकार गरेपछि रचना प्रक्रियाका सबै माध्यमहरू, सिद्धान्तहरू परिवर्तित गर्नु छ । हामीले देखेको र भोगेको जीवन मात्र हाम्रो होइन, हामीले नदेखेको नभोगेको पनि जीवन हो । र हाम्रा जीवनहरूका कुण्ठा, अप्राप्ति, प्राप्ति र विद्रोह मात्र सम्पूर्ण जीवन होइन । जीवन यस बाहेक अझै धेरै हो - त्यति पर जाँदा रचना हुँकर निश्चय पनि अमूर्त र निराकृत हुनेछ । हामी गुलाफ वर्णन गर्ने छैनौं, गुलाफ लेख्छौं ।<sup>६</sup>

वस्तुको सङ्गो र सत्य रूप नै वस्तुता हो र कुनै अर्थ, मूल्य र विशेषण थपेर वस्तुताको चोखोपनलाई धमिल्याउनु हुँदैन । वस्तुको अस्तित्व जस्तो छ त्यस्तै रहनु दिनु र त्यसलाई नबिगारी त्यस्तै रूपमा व्यक्त गर्नु नै वस्तुता हो । आयामिकहरू आफ्नो लेख (कथा-कविता) मा यही वस्तुताको सङ्गो अभिव्यक्ति दिन चाहन्छन् । उनीहरूका धारणाअनुसार साहित्यलेखनमा वस्तुको निजी रूप वा वस्तुताको चित्रवत् अभिव्यक्ति प्रस्तुत गर्नु पर्दा कुनै पनि कवि-लेखक पूर्वाग्रहसित हुनु हुँदैन । स्वयम् कवि-लेखक वस्तुमा नै समीकृत भई लेख्दा वस्तुता प्रकट हुनसक्छ । वस्तु यथार्थमा जे छ त्यसको त्यही सङ्गो रूपको चित्रण साहित्यमा इमानदारीपूर्वक गर्ने आग्रहबाट आयामिक लेखनमा वस्तुताको महत्त्व सर्वोपरी हुन आएको हो । हामी कुनै पनि वस्तुको सौन्दर्यको वर्णन आफ्नो ढङ्गबाट गर्छौं । तर वस्तुको त्यो सौन्दर्य वस्तुसंगै छ र त्यो आफैमा स्वतन्त्र-अस्तित्व लिएर बाँचेको छ । दृष्टान्ततः गुलाफलाई हेरौं । गुलाफ सुन्दर छ तर त्यसको सौन्दर्य पक्ष गुलाफ देख्ने व्यक्ति (व्याख्याता) संग नभई गुलाफसंगै छ । सौन्दर्यको स्वतन्त्रता गुलाफसंगै हुनुमा वस्तुता छ । वस्तुको सौन्दर्य पक्ष जुन सुकै अवस्थामा पनि राम्रो लाग्नु कलाको उच्चता, गरिमा र महानता हो । अटोनोमस् आर्टका प्रवर्तक

<sup>६</sup> ईश्वर वल्लभ, केही भूमिकाहरू, दार्जीलिङ : श्याम प्रकाशन, २०३१, पृ.३७-३९ ।

इम्यानुअल काण्टका अनुसार कतिपय कला मानव जीवनभन्दा पनि माथि छ, व्यावहारिक कला जीवनका दैनिक व्यावहारिकताहरू, (हाम्रो गरीबी हाम्रो व्यावहारिकता हो) भन्दा पनि माथि अर्को कला छ जसलाई अव्यावहारिक कला (अटोमस आर्ट) पनि भन्दछन् ।<sup>९</sup> वास्तवमा यही अव्यावहारिक कला नै वस्तुको वस्तुता हो ।

आयामिक कथालेखन (सिङ्गो आयामिक साहित्य) अव्यावहारिकताको प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति हो । व्यावहारिक (प्रचलित) कलाभन्दा माथिको अव्यावहारिक कला दुर्बोध्य र अमूर्त हुन्छ, किनभने वस्तु मूर्त हो र वस्तुता अमूर्त हो । अनुभूतिद्वारा वस्तुतालाई जस्ताको तस्तै स्वमा उतार्न खोज्दा साहित्य दुर्बोध्य र अमूर्त हुनआउँछ । आयामिकहरूले वस्तुतालाई नै आफ्ना कृतिमा उतार्ने प्रयास गरेबाट उनीहरूका रचना दुर्बोध्य र अमूर्त भएको हो । स्वयम् वस्तुता अदृश्य हुने हुनाले यसलाई अनुभूतिद्वारा मात्र अनुभूत गर्न सकिन्छ । यसैकारण, आयामिक रचनाहरू व्यावहारिक रचनाभन्दा भिन्नै अव्यावहारिक रचनाहरू हुन् । नवलेखनको एउटा सुन्दर नमुना हो ।

साहित्यमा वस्तुताको व्याख्यानका निम्ति पांचवटा आधारहरू प्रमुख छन् । ती हुन् - स्वतन्त्रता, अर्थ-निरपेक्षता, साक्षात्कार्यता, तत्क्षणता-तात्कालिकता र तादात्मिकता ।<sup>१०</sup> वस्तुताको व्याख्यानमा स्वतन्त्रताको खास तात्पर्य वस्तुको स्वतन्त्र अस्तित्व हो । हाम्रो अनुपस्थितिमा पनि वस्तुको आफ्नो स्वतन्त्र अस्तित्व रहिरहेकै हुन्छ र यसलाई अर्थ्याउनका लागि हाम्रो विवेक-विचार र तर्कका आवश्यकता पर्दैन । अर्थ-निरपेक्षता भन्नु चाहिँ स्वयम् वस्तुता आफैमा स्वतन्त्र भएकोले वस्तु सङ्गो र अर्थ-निरपेक्ष छ । वस्तुलाई अर्थ्याउने काम आदर्शताको परिचयन हो । अर्थ वास्तवमा वस्तुको बाजू आवरण हो । वस्तु साक्षात् छ । त्यसैले साक्षात्कार्यले नै यथार्थमा वस्तुको वस्तुता (भित्री रूप) भेटाउन सक्छ । आंखा उघार्नसाथ पहिलो क्षणमा जे देखिन्छ त्यो वस्तु हो र त्यसपछिका क्षणहरूमा हाम्रो साक्षात्करण लभिँदै गएपछि वस्तुलाई हामी विभिन्न अर्थ र धारणाले बाँध्न थाल्छौं । तर यो अर्थ र धारणा मिथ्या हुन्, वस्तु आफैमा साक्ष्य छ । वस्तुको साक्षात्तालाई एकै दृष्टिमा (पहिलो पटक) तत्क्षण अनुभवद्वारा जे जति प्रत्यक्षीकरण गर्न सकिन्छ अथवा वस्तुको जति मात्रामा यथार्थ ज्ञान अनुभूत हुन्छ त्यति नै मात्रामा विचार वा तर्कबाट हुन सक्दैन । यसैले तत्क्षणता वस्तुतादेखि अविभाज्य छ । तादात्मिकता पनि वस्तुताको विशेषता हो । आइन्स्टाइनको सापेक्षतावादसंगको सोभो-साम्य अर्थमा तादात्मिकताको तात्पर्य स्पष्टिन्छ । वास्तवमा वस्तु मानस (मानसिक) हो भने पदार्थ उभय रूप हो अनि

<sup>९</sup> इन्द्रबहादुर राई, ईश्वर बल्लभ र मदन पुरस्कार, नेपाली, ललितपुर : मदन पुरस्कार गुठी, २०३० कार्तिक-मंसिर, पृ. १४ ।

<sup>१०</sup> इन्द्रबहादुर राई, सन्दर्भमा ईश्वर बल्लभका कविता, दार्जीलिङ : हिमालोक प्रकाशन, सन् १९७६, पृ. ५४-५५ ।

वस्तुता यी दुवैका बीच तादात्मिक (सापेक्षिक) रहेको छ । मोटामोटी यिनै पाचवटा आधारहरूमा वस्तुताको तात्पर्य स्पष्ट हुनआउँछ । यीबाहेक पनि स्थिति, जीवन र कलाका, आधारमा वस्तुताको व्याख्या गरिएको पाइन्छ, सापेक्षतावादसंगको सोभो-साम्य अर्थमा तादात्मिकताको तात्पर्य स्पष्टिन्छ, जसमा स्थितिको वस्तुता, जीवनको वस्तुता र कलाको वस्तुता प्रमुख छन् ।<sup>११</sup> यी वस्तुतामध्ये स्थितिको वस्तुता पनि स्वतन्त्र छ । स्वयम् स्थिति पनि वस्तुता हो र यो हामीदेखि टाढा र स्वतन्त्र छ । उदाहरणार्थ, युद्ध एउटा स्थिति हो । र कतिले भियतनामको या चेचिनियाको, इराकको, अफगानिस्थानको अथवा काश्मिरको युद्धबारे जानेकै नहोला-सुनेकै नहोला, तैपनि युद्ध आफैमा निहित एउटा स्वतन्त्र स्थिति हो । स्थिति यसरी वस्तुता हुनआउँछ । जीवनको वस्तुता पनि एउटा अलग सत्य र स्वतन्त्र रूपमा स्थित एउटा अस्तित्व हो । मान्छे सामाजिक प्राणी हो तैपनि मान्छे एकलो अस्तित्व हो । उसको एकलोपन विश्वजनीन छ । उसमा सत्यहरूका अनेक आयामहरू हुन्छन् । प्रत्येक आयाम दुर्बोध्य र अमूर्त हुन्छ । जीवनको वस्तुता यसैमा अन्तर्निहित छ । यसरी नै कलाको वस्तुता पनि स्वयम् कलामा नै अन्तर्निहित छ । कलाको वास्तविक सौन्दर्य हाम्रो सोचाइ, भनाइ र लेखाइको उपज होइन । हामीले नसोच्दा, नभन्दा र नलेख्दा पनि कलागत सौन्दर्य कलासंगै रहेको हुन्छ । कलाको वस्तुता कलामा नै अन्तर्निहित स्वतन्त्र अस्तित्व हो । गुलाफ सुन्दर छ र यसको सुन्दरता गुलाफसंगै छ । हामीले नसोच्दा, नभन्दा वा नलेख्दा पनि गुलाफको सुन्दरता गुलाफसंगै थियो । सुन्दर भन्ने शब्द त पछिबाट हामीले नै थपेको नाम (वस्तु) को गुण बुझाउने विशेषण मात्र हो । यसैकारण वस्तुता भन्नु आफैमा अन्तर्निहित वस्तुको स्वतन्त्र अस्तित्व हो । यही वस्तुता आयामिकलेखनको केन्द्रीय आस्था र मूल विशेषता हुन आएको छ । जीवनको आन्तरिकता (आयाम) जीवनगत वस्तुता हो । जीवन जस्तो छ त्यस्तै (वस्तुतासहित) साहित्यमा लेखिनु पर्ने आग्रह आयामिकहरूको हो । वस्तुताको सम्बन्धमा आयामिक लेखनले जीवनको सङ्ग्लोपन वा निक्खरतालाई साहित्यमा प्रस्तुत गर्न चाहन्छ, अनावश्यक वर्णन, अर्थ र धारणाले जीवनलाई बाँध्न चाहँदैन । वस्तु आफैमा स्वतन्त्र जे छ त्यही हुन दिनुमा आयामिकलेखनको विशेषता हो । आयामिकहरू आफ्ना रचनामा जीवनको आन्तरिक पक्षलाई व्यक्त गर्छन्, किनभने जीवनको आन्तरिकता नै यथार्थमा जीवनको वस्तुता हो ।

### ३.४. आयामिक कथालेखनमा घनत्व

जीवनको वस्तुता अथवा वस्तुका तीनै आयामसंग सम्बन्धित आयामिक साहित्य घनत्ववादी प्रविधिको निकट रहेको नवीन साहित्यिक चिन्तन हो । मूलतः आयामिकहरू

<sup>११</sup> पूर्ववत् ।

घनत्ववादी प्रवृत्तिकै हुन्छन् र वस्तुको घनत्व नै उनीहरूले साहित्यमा मूर्त्याउन खोजेको तेस्रो आयाम हो । वस्तुको खास वस्तुता लम्बाइ- चौडाइको अतिरिक्त गहिराइ वा मोटाइमा प्राप्त हुन्छ भन्ने धारणा नै आयामिकहरूको घनत्ववादी दृष्टिकोण हो । सम्पूर्णताको प्रस्तुतीकरणबाट साहित्यमा जीवनका सर्वाङ्गीण पक्षको चित्रण एकै पटकमा हुनु नै घनत्व हो, घनत्व भन्नु विचार वा दर्शनको गहिराइ हो ।

घनत्वादी लेखन रेखागणितीय सूत्रमा आधारित छ । चित्रकला वा मूर्तिकलामा रेखाकै सहायताद्वारा तेस्रो आयाम प्राप्त हुन्छ भने त्यो रेखा-पद्धति साहित्यलेखनमा पनि लागु गर्न सकिने सम्भावनाबाटै आयामिकहरूले घनत्ववादी प्रवृत्तिलाई आफ्नो लेखनको मूल विशेषता बनाएका हुन् । चित्रकलामा वस्तुको सम्पूर्णतालाई एकै पटकमा उतार्ने काम निश्चय पनि गाह्रो छ तैपनि घनत्ववादको सहायताद्वारा सम्पूर्णता प्राप्ति निम्ति चित्रकार उद्यमी बन्छ । दृष्टान्ततः चित्रकार पाब्लो नेरुदा पिकासो र उनको चित्रकारितालाई हेर्दा मूलतः उनी आफ्नो चित्रकारितामा घनत्ववादी प्रविधिलाई प्रयोग गरिरहेका हुन्छन् । पिकासोले मान्छेको पूर्ण तस्वीर उतार्दा एउटै क्याम्ब्रसमा कतै आँखा मात्र त कतै कान मात्र अनि कतै हात मात्र त कतै खुट्टा मात्र प्रस्तुत गरेर साङ्केतिक शैलीमा अगल-अलग स्पष्ट मान्छेका सबै पक्षको चित्रण गरेका हुन्छन् । नेपाली साहित्यका आयामवादी कवि-लेखकहरूले पनि चित्रकार पिकासोका यिनै प्रयोग र प्रविधिलाई अंगालेको पाइन्छ । यसैकारण, पिकासोको अमूर्त शैलीयुक्त चित्रद्वारा प्रभावित आयामिक साहित्य दुर्बोध र अमूर्त हुनाको मूल कारण पनि घनत्ववादी दृष्टिकोण नै हो । साहित्यमा तृतीय आयामको समावेश गर्दा भाषा अवश्यै भाँचिन्छ, व्याकरण टुक्रिन्छ र चित्रकलात्मक अभिव्यक्ति शैलीलाई ग्रहण गर्नु पर्ने हुन्छ । यही घनत्ववादी विशेषताका कारणले आयामिक साहित्यलाई अमूर्ततातिरको उन्मुक्ति हो भन्न सकिन्छ । स्वयम् लेखक वस्तुमा नै निहित रही वस्तुको घनत्वको चित्रणमा तटस्थ रहेबाट पनि साहित्यलेखनमा अमूर्तता आएको हो । स्पष्टतः मान्छे तीन आयाममा विभाजित जीवन (अस्तित्व) हो र उसको मष्तिष्कसमेत तीन आयामले युक्त भएकोले तीन आयामभन्दा कम आयामको सतह (सर्फेस) उसको अनुभूतिले पाउँदैन । रेखालाई समेत तीन आयामको विरोधाभासको सहाराबिना बुझ्न गाह्रो पर्ने हुनाले आयामिकहरू प्रथमतः वस्तुको तेस्रो आयामलाई अनुभूतिद्वारा देख्छन्, बुझ्छन् र साहित्यमा लेख्छन् ।

### ३.५. आयामिक कथालेखनका अन्य विशेषताहरू

मूलतः माथि चर्चा गरिएका विशेषताहरू नै आयामिकलेखनका खास खास विशेषताहरू हुन् । यीबाहेक पनि आंशिक रूपमा भविता, आद्यबिम्ब, सापेक्षता (तादात्मिकता), अभिव्यक्तिको चित्रात्मक शैली आदि यस लेखनका विशेषताहरू हुन् ।

### ३.५.१. भविता

भविता भन्नु नै निरन्तरता हो, जो समयचक्रसंग सम्बन्धित छ । आयामिकलेखनमा भविता (विडिङ्नेस), भाव्यता (विकमिङ्नेस) बन्न सक्दैन, किनभने भविताले वस्तु-अस्तित्वको भङ्गरेहुको बोध गराउँछ । कुनै एक व्यक्ति घरदेखि बजारसम्म हिडेर जाँदा "घरबाट निस्केर बजार पुग्यो" नै त्यस व्यक्तिको सम्पूर्ण हिडाइको कथा होइन । उसको त्यस हिडाइको अवधिभरि क्षणक्षणमा उसले बाटामा अनेकौं घटनाहरू उमारेको हुन्छ, बाटामा कतै ठेस लाग्दा दुखेको अनुभवमा ऐय्या भनेको हुनसक्छ, बाटामा साथीहरू भेटिन्छ - एकक्षण कुराकानी गरेको हुनसक्छ, केही नभए पनि एकलै हिँड्दामा मनमा अनेक कुराहरू खेलेका हुन्छन् । यस प्रकार उसको हिडाइक्रम बढ्दै बजारसम्म लम्बिन्छ । त्यस हिडाइक्रममा क्षण-क्षणमा उभ्रिएका घटनाहरू, अनुभूतिहरू र विचार वा कल्पनाहरू पनि लेखिनु पर्छ भन्ने आग्रह आयामिकहरूको छ । यसरी साहित्य लेख्दा लेखनमा भङ्गरेहुको एउटा निरन्तरता देखापर्छ, वास्तवमा यही निरन्तरता नै भविता हो । आयामिकहरू यस्तो भवितालाई पनि आफ्नो लेखनमा समावेश गर्न चाहन्छन् ।

### ३.५.२. आद्यबिम्ब

आद्यबिम्ब मानिसको सामूहिक अवचेतन वा वंशानुगत संस्कार हो । साहित्यमा भविता लेख्दा आद्यबिम्ब पनि संगसंगै प्रकट भएको हुन्छ । आदिम युगदेखि अहिलेसम्मको एउटा पूर्णकालको निरन्तरता (भङ्गरेहुको प्रतीक - भविता) लाई इङ्कित गर्नु आद्यबिम्बको लक्षण हो । यसैले भविता र आद्यबिम्ब परस्परमा समपूरक बनेका छन् र यसै आधारमा आयामिक कथालेखनले मूलतः सदावर्त (एभर-प्रेजेन्ट) काललाई लक्षित गरेको छ । काल जो सधैं अनवरत घुमिरहन्छ, त्यही कालक्रमको अनन्त यात्रामा इतिहास बन्दै आएको मनुष्य क्षण-क्षण जन्मेका हामी हाम्रै पुराकथा (मिथ्स) हौं र अगणित हाम्रा आद्यस्वप्न (आर्किटाइप्ज) छन् ।<sup>१२</sup> वस्तुका सम्पूर्णतालाई साहित्यभित्र अटाउन सक्नु तेस्रो आयामको विशेषता हो । यसैकारण आयामिक चिन्तनका अनुसार मनुष्य स्थान-काल सापेक्ष रही सर्वदेशीय-सार्वकालिक बनेर बाँचेको छ । यस दृष्टिले आद्य-बिम्बसहितको कथालेखन पनि आयामिक लेखनको विशेषता नै हो ।

### ३.५.३. सापेक्षता

आयामिक कथालेखनमा सापेक्षता वस्तु-अस्तित्वसंग सम्बन्धित छ । वास्तवमा मानिस वा वस्तु सापेक्षिक अस्तित्व हो । आजको मानिस आजमा नै सीमित छैन,

<sup>१२</sup> इन्द्रबहादुर राई, पाद टिप्पणी नं. १, पृ. ७२-७३ ।

सृष्टिदेखि आजसम्म पुराकथा (इतिहास) बन्दै आएको मानिस मानिसको सम्पूर्णता कलाको सापेक्षतामा प्राप्त गर्न चाहन्छन् । उनीहरूको लेखनमा कलापक्ष महत्त्वपूर्ण अङ्ग हो । काल सधैँ जीवित र अनवरत छ । विगतदेखि वर्तमान हुँदै भविष्यसम्म लम्बिएको कालक्रममा मानिसले पूर्णजीवन बाँचेको हुन्छ । अथवा विगत, वर्तमान र भविष्यको सापेक्षतामा नै मानिसको सम्पूर्णता भेटिन्छ । लेखनमा सापेक्षताको प्रस्तुतीकरणले आद्यबिम्बलाई समेत प्रकट गरेको हुन्छ । यसैले विभिन्न कालको सापेक्षिक रूप वा समष्टि अभिव्यक्तिको प्रस्तुतीकरण नै आयामिक लेखनको विशेषता हो ।

### ३.५.४. अभिव्यक्तिको चित्रात्मक शैली

लेखनको चित्रात्मक अभिव्यक्ति आयामिक साहित्य (कथा) को निजी विशेषता हो । अनुभूतिलाई एकै पटकमा इवाप्य पत्राी भाषामा त्यसको सङ्गो अभिव्यक्ति दिनु आयामिकलेखनको चित्रात्मक अभिव्यक्ति हो । चित्रकलामा रङ्गको जुन अभिव्यक्ति शैली छ, साहित्य (भाषा) मा पनि त्यसैको सोभो-साम्य भाषिक अभिव्यक्ति हुनु पर्ने कुरोमा आयामिक प्रवक्ताहरू जोर दिन्छन् । खास गरी लेखनमा यस किसिमको नवीन अभिव्यक्ति शैलीलाई स्विकार्नको मूल कारण पनि तत्क्षण अनुभूतिलाई एकै पटक (गाँस) मा इवाप्य पत्राी भाषामा अभिव्यक्ति दिनु असम्भव भएकोले नै हो । बन्द आँखा भट्ट खोलेर कुनै वस्तुलाई हेर्दा पहिलो दृष्टिमा वस्तुको जुन रूप देखिन्छ त्यो रूप (अवस्था) नै अनुभूतिको तत्क्षणता हो । हाम्रो अनुभूतिको तत्क्षणतालाई भाषामा अभिव्यक्त गर्नु व्यावहारिकताको साधारण प्रचलित भाषा असमर्थ बनेकोले नै आयामिकहरूले चित्रकलाको सोभो-साम्य भाषालाई अंगालेको कुरो बैरागी काइँलोले बताएका छन् ।<sup>१३</sup> यसैकारण आयामिक कथालेखनमा चित्रकलाको प्रभाव र प्रविधिसहितको भाषिक सङ्गति उद्यमित छ अनि अनुभूतिलाई यथावतै लेख्ने उद्यममा आयामिकहरू चित्रकलाको अभिव्यक्ति शैलीतर्फ उन्मुख छन् । वस्तुतः प्रत्यक्षणमा चित्रकै उपयोग हुने हुनाले उनीहरूले प्रथमतः चित्रलाई नै देखेको कुरो उल्लेख गर्छन् ।<sup>१४</sup> यस प्रकार चित्रकलाको अभिव्यक्ति-शैलीको सोभो-साम्य भाषिक अभिव्यक्ति आयामिक लेखनको भाषामा देखा परेको नौलो विशेषता हो भन्न सकिन्छ ।

### ३.५.५. चिद्वैषम्यको प्रयोग

आयामिक कथालेखनको अर्को महत्त्वपूर्ण विशेषता भाषामा चिद्वैषम्य (Synesthesia) को प्रयोग पनि हो । यो चिद्वैषम्य भाषाका माध्यमबाट अभिव्यक्त हुने

<sup>१३</sup> बैरागी काइँला, *तेस्रो आयाम र अयामिक लेखन*, जनदूत, ४१४, दार्जीलिङ : जनदूत प्रकाशन, सन् १९६४, पृ. १७ ।

<sup>१४</sup> इन्द्रबहादुर राई, पूर्ववत्, पृ. ९५-९९ ।

लेखकको ऐन्द्रिक संवेदना (Sense Perception) नै हो । संवेदित कुनै ध्वनि, स्पर्श, स्वाद, वा दृश्य आदि अर्को संवेदित अनुभूतिसंग मिल्न जाँदा भाषामा यस किसिमको चिद्वैषम्य प्रकट हुनआउँछ । वास्तवमा मिथक, बिम्ब र प्रतीकको संयोजनमा यसको भूमिका देखा पर्दछ र यो तिनै मिथक, बिम्ब र प्रतीकको निकटतम रहेको भाषिक उपकरण हो । यसले बिम्ब वा प्रतीकका माध्यमबाट भाषिक अभिव्यक्तिमा नौलो अर्थ उत्पादन गरेको हुन्छ । उदाहरणार्थ, खोलाका सेता टुक्राहरू, आवाज बज्छ, तीखो वासना (एउटा दिनको सामान्यताबाट), मैला उज्यालो, चिसो उज्यालो, एउटा पुरी दोकानले हवाझैँ छाडा छोडेको सेतो बत्ती (ब्ल्याक आउट, काजू बदाम, छोराबाट), बजार ब्यँभ्रेको, दोकान बजेको (त्यसरी बाँचेको छ : त्यसरी नैबाट), गोलो उज्यालो बज्यो, पात्ला च्याप्टो उज्यालोमा (खाडलबाट) इत्यादि । यस किसिमका चिद्वैषम्यको प्रयोगले भाषालाई दुर्बोध्य र दुरुह बनाए तापनि आजको अलेखन (Anti-creation) का अन्यान्य विशेषताहरूमध्येको एक प्रमुख विशेषता हो ।

### ३.५.६. दृष्टिविन्दु/कथन-पद्धति

कथामा प्रयुक्त कथनपद्धतिलाई नै दृष्टिविन्दु (Point of view) भन्दछन् । कथाका कार्यव्यापार, पात्र र तिनको चरित्र, देशकाल र वातावरण, भाव वा विचारलाई पाठकसम्म पुऱ्याउने एउटा सशक्त माध्यमको आवश्यकता पर्दछ : त्यो माध्यम आख्यायक वा कथक (Story Teller) हो र यिनै आख्यायकलाई दृष्टिविन्दु भन्दछन् । दृष्टिविन्दुकै माध्यमबाट कथाको कथानक पाठकसंग सम्प्रेषित हुन्छ । कथागत संरचना शिल्पविधानमा दृष्टिविन्दु पनि एक आवश्यक तत्त्वकै रूपमा देखा पर्दछ र यो मूलतः कथानक तत्त्वसंग सम्बद्ध छ । कथानकलाई प्रस्तुत गर्ने शैली अर्थात् आख्यायकले कथा भन्ने शैली दुई प्रकारका हुन्छन् - प्रथम (उत्तम) पुरुष दृष्टिविन्दु शैली र तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दु शैली । पुरुष दृष्टिविन्दुमा आख्यायकले कथामा स्वयम् कथाकार म पात्रका रूपमा उपस्थित भई तिनका माध्यमबाट सम्पूर्ण घटनाव्यापारको वर्णन गरिरहेको हुन्छ भने तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुमा स्वयम् कथाकार तटस्थ रही ऋ पात्रका माध्यमबाट कथानक अथवा सम्पूर्ण घटना, पात्र र वातावरणको वर्णन गरिरहेको हुन्छ । यस परिप्रेक्ष्यमा कथाकार राईका आयामिक कथाहरूमा प्रयुक्त दृष्टिविन्दु अधिकांशतः प्रथम पुरुष शैलीमा नै भएको हुँदा प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु नै आयामिक कथाको कथन-पद्धति हो भन्ने निकर्षण प्राप्त हुन्छ ।

### ३.५.७. उपसंहार

उपसंहारमा आइपुगेपछि माथि चर्चा गरिएका विशेषताहरूकै आधारमा आयामेली साहित्यिक आन्दोलनको सन्दर्भमा बहुचर्चामा आएको नवलेखन अथवा नयाँ लेखन का बारेमा पनि छलफल गर्नु प्रासङ्गिक हुनेछ । वास्तवमा नवलेखन अथवा नयाँ लेखन के हो



? परम्परादेखि फडको मारेर आएको आयामिकलेखन अनि आयामिकलेखनको मूल धाराबाट पनि छुटेर नौलो धारामा प्रवाहित लीलालेखननै नवलेखन हो त ? नवलेखनसंग जोडिएको लीलालेखनको प्रसङ्गलाई स्पष्ट पार्दै इन्द्रबहादुर राई भन्छन् :

“नयाँ वा नवलेखन के हो भन्ने जान्नलाई प्रथमतः लेखन र वाद यौटै होइनन् भन्ने बुझ्न पर्दछ । हरेक वाद नवलेखन हुँदैन । उदाहरणका लागि फ्रायडीय लेखन हुँदैन तर फ्रायडवादी लेखन भने हुन्छ । त्यसरी नै मार्क्सिय लेखन हुँदैन तर मार्क्सवादी लेखन हुन्छ । यी अब नवलेखनमा पर्दैनन् । . . . .

तर प्रविधि, शैली, शिल्प र ढङ्ग तथा भाषा नै अर्कै नयाँ लिएर आउने लेखन मात्र नयाँ लेखन बन्छ । अर्को शब्दमा लेखनको रूप र प्रविधिलाई नै अर्को पार्न सकेर लेखिएपछि मात्र त्यो नवलेखन हुन्छ । ... यौटा लेखकले गरेको प्राविधिक प्रयोग धेरै लेखकले गर्छन् भने नवप्रयोग हुन्छ । आधुनिक मान्छेको विघटित व्यक्तित्वको कारणबाट नयाँ मूल्यको खोज लेखकहरूले गर्दछन् । यस्ता प्रयोगले नै नयाँ लेखन जन्माउँछ ।” (इ. ब. राई, नेपाल-भारत लेखक सम्मेलन, ६ जनवरी १९९९, सिलगढी, भारत)

यस भनाइबाट के बुझिन्छ भने नवलेखन भनेकै नवप्रवृत्ति (Trend/Tendency) हो । परम्परागत लेखनको प्रतिक्रियास्वरूप स्य पक्षलाई जोर दिँदै नयाँ प्रविधि (भाषा, शैली, शिल्प, ढाँचा आदि) का साथ लेखिने साहित्यलाई नवलेखन अथवा नवप्रवृत्तिको साहित्य भन्नु परिभाषित मान्यता ठहरियो । नेपाली काव्यमा भानुभक्तिय परम्परालाई तोड्दै लेखनाथले नयाँ मोड दिए, त्यसपछि क्रमशः समले, देवकोटाले, रिमालले नयाँनयाँ मोडको स्थापना गर्दै गए । नेपाली उपन्यासमा पनि विजय मल्लको अनुराधाले, इन्द्रबहादुर राईको आज रमिता छले, विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको तीन घुम्तिले, ध्रुवचन्द्र गौतमका अलिखित, उपसंहार अर्थात् चौथो अन्त्य, पारिजातको शिरीषको फूलजस्ता उपन्यासहरूले परम्परा तोडेरै नवलेखनको थालनी गरे । अझ कथा क्षेत्रमा इन्द्रबहादुर राईले परम्परा मासेरै कथास्था लेखे, कथास्थाबाट पनि एक खुडकिलो माथि उक्लेर लीलालेखनतिर लागे । यसरी स्थापित पुराना मूल्य र मान्यतालाई तोड्दै परम्पराको विरोधमा नयाँ प्रविधि अंगालेर लेख्नु नै नवलेखन हो - स्वीकार्य मान्यता पनि यही छ । यिनै तथ्य र तर्कहरूको निचोडमा आयामिकलेखन अथवा आयामिक कथालेखनलाई अवश्यै नवलेखनको संज्ञा दिन सकिन्छ ।

## नेपाली साहित्यमा आयामिक कथालेखनका पृष्ठभूमि, थालनी र विकासप्रक्रिया

औपचारिक रूपमा सन् १९६३ देखि नेपाली साहित्यमा एक बौद्धिक आन्दोलनस्वरूप देखा परेको साहित्यलेखनमा तेस्रो आयामको अभियानको खास पृष्ठभूमि अवश्यै पनि परम्परागतको सतही, च्याप्टो र भावुक किसिमको साहित्यलेखन नै हो । त्यही पृष्ठभूमिमा ब्युँझिएका केही सचेत साहित्यकारहरूको सत्प्रयासमा शुरु भएको तेस्रो आयाम नामको साहित्यिक आन्दोलन नेपाली साहित्यको इतिहासमा एउटा छुट्टै अध्याय बनेको छ । त्यसबारे यहाँ चर्चा गरिनेछ ।

### ४.१. आयामिक लेखनको पृष्ठभूमि

जीवनजगतप्रतिको नवीन दृष्टि र मान्यताको आग्रह नै नेपाली साहित्यमा आयामिकलेखनको पूर्वसङ्केत हो । साहित्यलेखनमा परम्परालाई तोड्नु र नवीनतालाई अंगाल्नु, नवीन भाषिक अभिव्यक्ति शैलीका माध्यमबाट जीवनको सम्पूर्णतालाई एकै पटकमा व्यक्त गर्नु, टुक्राटुक्राको अभिव्यक्तिलाई छाडी सिङ्गोपनको अभिव्यक्तिलाई प्रस्तुत गर्नु, साहित्यलेखनमा तेस्रो आयाम प्राप्त गर्नु जस्ता कुराहरू आयामिक आन्दोलनका प्रारम्भिक लक्ष्य र प्राप्तिका पूर्वाधारहरू हुन् । यिनै आधारलाई आत्मसात् गर्दै साहित्यमा देखा परेका शिथिलता, फितलोपन, भावुकता र सतही लेखनको प्रतिक्रियास्वरूप सन् १९६३ मा दार्जीलिङबाट नेपाली साहित्यमा आयामिक साहित्यआन्दोलनको उद्भव भएको हो ।

नेपाली साहित्यमा आयामिकलेखनको थालनीको पृष्ठभूमि के हो ? यही प्रश्नले आयामिकलेखनको ऐतिहासिकतातर्फ डोर्‍याउँछ । खास गरी महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको स्वच्छन्दतावादी धाराको लेखनको प्रतिक्रियामा उनको मृत्युपश्चात् लगभग सन् १९६०-६१ सालतिरदेखि नेपाली साहित्यमा नयाँनयाँ प्रतिभाहरूको उदयसंगसँगै नयाँनयाँ साहित्यिक प्रयोग र प्रवृत्तिको विकास हुन थालेको पाइन्छ । यसै सिलसिलामा विशेषतः नेपालबाट रूपरेखा पत्रिका (वि.स.२०१७/सन् १९६०) का माध्यमबाट विभिन्न नयाँ-पुराना प्रतिभाहरू नौला पाराका साहित्यलेखन र विचारधाराका साथ देखापर्छन् । उता भारतको दार्जीलिङतिर

पनि सन् १९६१ पूर्वका साहित्यलेखन र गतिविधिमा देखा परेको शिथिलता र भावुक-सतही लेखनको प्रतिक्रिया र विरोधमा स्थानीय युवा साहित्यकारहस्त्रद्वारा आयोजित कोठे-गोष्ठीमा सुनाइएका रचनाहरूले साहित्यमा नयाँ जोश, क्रान्ति र बौद्धिक आन्दोलन नै ल्याउन खोजेको थियो । यसै परिवेश र पृष्ठभूमिमा दार्जीलिङबाट सर्वप्रथम ईश्वर वल्लभको सम्पादनमा सन् १९६१ मा फूल-पात-पत्कर भन्ने पत्रिका प्रकाशनको उज्यालोमा देखा पर्‍यो । यस पत्रिकामा त्यस बेलाका कोठे गोष्ठीहरूमा प्रस्तुत गरिएका उत्कृष्ट रचनाहरू प्रकाशित भएका थिए र पत्रिकाको पहिलो अङ्कमा तिलविक्रम नेम्वाङ र ईश्वर वल्लभका जम्मा सातवटा नयाँ पाराका कविताहरू प्रकाशित भए । फूल-पात-पत्करका माध्यमबाट कवि तिलविक्रम नेम्वाङ्ग र ईश्वर वल्लभले दार्जीलिङ नैपाली साहित्यिक गतिविधिमा विशेषतः कवितालेखनमा नयाँ प्रयोग र क्रान्ति ल्याउने चेष्टा गरेको पाइन्छ । यस पत्रिकाको सम्पादकीयमा ईश्वर वल्लभले स्पष्टसित लेखेकै छन् -

जीवनप्रतिको नयाँ आस्था र समाजप्रतिको अर्कै मान्यता र तिनकै अपरिहार्य सन्दर्भ यसलाई पहिल्याएर आजको समाज र सामाजिक मान्यताको परिप्रेक्ष्यमा मानव जीवनको सबै पक्ष चिन्ने कोशिश गर्दै त्यसको प्रतिनिधित्व लिन सके यसको परिकल्पना पूरा होला ।<sup>१</sup>

यसरी साहित्यमा नयाँ क्षितिजको सङ्केत गर्दै फूल-पात-पत्करको प्रकाशनको थालनी भयो, तर यसको दोस्रो अङ्कपछि भने अन्य अङ्कहरू प्रकाशनमा आउन सकेनन् । जे होस्, दुई अङ्कसम्म प्रकाशित भएको फूल-पात-पत्कर पत्रिकाले अवश्यै पनि आयामिकलेखनका निम्ति एउटा आधारभूत पृष्ठभूमि तयार पारेको देखिन्छ । यस पत्रिकाको मूल उद्देश्य पुराना परिपाटीको अथवा परम्परागत साहित्यलेखनको विरोध गर्दै नयाँ लेखन परिपाटीको जग बसाइ जीवनप्रति नयाँ धारणा र आस्था राखी साहित्यमा जीवनको सर्वाङ्गीण पक्षको अभिव्यक्ति दिनुमा निहित रहेको देखिन्छ । यसैकारण आगामी तेस्रो आयाम अभियानको टङ्कारो पूर्वाभास फूल-पात-पत्करमा नै प्रकट भएको कुरो विद्वान् समालोचक तानासर्मा र वासुदेव त्रिपाठीले बताएका छन् ।<sup>२</sup> हुन पनि आगामी तेस्रो आयाम अभियानले साहित्यमा व्यक्त गर्न खोजेको जीवनसम्बन्धी अनुभूतिको सम्पूर्णता अथवा जीवनका सबै पक्षको सङ्गो चित्रणका प्रारम्भिक चेष्टाहरू फूल-पात-पत्करमा नै भेटिन्छन् । यस पत्रिकाले साहित्यमा तेस्रो आयाम अभियानले ल्याएको लेखनशिल्प र

<sup>१</sup> ईश्वरवल्लभ, सम्पादकीय, फूल-पात-पत्कर, वर्ष १ अङ्क १, दार्जीलिङ : साहित्य प्रतिष्ठान, जुन १५, १९६१, पृ. ७-८ ।

<sup>२</sup> क) तानासर्मा, *आयामेली कविता र यसको दर्शन*, फूलपाती, (द्वै.) वर्ष, १, अङ्क ४, काठमाडौं : वि.स. २०२१, पृ. १८ ।

ख) वासुदेव त्रिपाठी, *सिंहालोकन*, ललितपुर, : साभा प्रकाशन, २०२७, पृ. ३०५ ।

प्रविधि तथा कथ्यको नवीनतालाई पूर्वसङ्केत गर्दै आयामिक साहित्यआन्दोलनका निम्ति पूर्वाधार तयार पारेको तथ्यलाई सम्पादक ईश्वर वल्लभको सम्पादकीय टिपोटले नै स्पष्ट पारेको छ । उनका धारणाअनुसार आजको साहित्य लेखनमा -

एउटा नयाँ ढाँचा प्रतीक, नयाँ सन्दर्भ र नयाँ सोचाइले ग्रस्त पारेको होस् ।<sup>3</sup>

यही आग्रहमा लेखिएका वल्लभका दुई कविताहरू र नेम्वाङ्का पाँच कविताहरू फूल-पात-पत्करको अङ्क २ मा प्रकाशित छन् । यसरी पद्य क्षेत्रमा फूल-पात-पत्करले आयामिक लेखनका निम्ति एउटा पूर्वाधार तयार पार्दै एउटा नयाँ क्रान्ति ल्याउँछ भने गद्य क्षेत्रमा चाहिँ विपना कतिपय (सन् १९६१) को भूमिका उल्लेखनीय देखापर्छ ।

विपना कतिपय कथाकार इन्द्रबहादुर राईद्वारा लिखित जम्मा १० कथाहरूको सङ्कलन पुस्तकको नाम हो र यो पुस्तक पनि फूल-पात-पत्करकै हाराहारीमा सन् १९६१ मा सर्वप्रथम प्रकाशनको उज्यालोमा देखापरेको हो । यस पुस्तकको दोस्रो संस्करण (सन् १९२७) मा सङ्कलित कतिपय कथाहरूमा पनि आगामी तेस्रो आयामको पूर्वाभास प्रकट भएको पाइन्छ । प्रस्तुत सङ्कलन आयामिक विचारधारामा मुछिएको नभए तापनि तेस्रो आयामका प्रायोगिक आधार भने अवश्यै यस पुस्तकमा नपाइने होइन । दृष्टान्ततः यस पुस्तकमा सङ्कलित कथाहरूमध्येको रातभरि हुरी चल्थो, मेरी दिदी, जयमाया आफू मात्र लेखापानी आइपुगी, अँध्यारा दृष्टिहरूको कोरस, ठूली कान्छी, भागी, प्रभृति कथाहरू मुलतः लेखनशिल्प र प्रविधि, विषयगत नवीनता, जीवनसम्बन्धी अनुभूतिको सम्पूर्णताका दृष्टिले परम्परागत कथाहरूका तुलनामा निकै नवीन र आयामिक कथाहरूका निकट पनि छन् । यसैकारण, गद्य क्षेत्रमा कथाकार राईका उपर्युक्त कथाहरूले आयामिक कथाहरूका निम्ति एउटा सशक्त पृष्ठभूमि नै निर्माण गरिसकेको प्रतीत हुन्छ ।

आयामिक कथाकै सन्दर्भमा यसको पूर्वपीठिकालाई हेर्दा शारदाकालका कथाहरूसम्म पनि पुग्न सकिन्छ । यो अवधि आधुनिक नेपाली कथाको उत्थान र विकासको प्रारम्भिक चरणको अवधि हो । उत्थानकालीन अवस्थामा कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीका समकालीन कथाकारहरू पुष्कर शम्शेर, बालकृष्ण सम र विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको भूमिका महत्त्वपूर्ण र ऐतिहासिक देखा परेको छ भने विकासकालीन अवस्थामा चाहिँ कथाकार भवानी भिक्षु एक विशिष्ट कथाकारका रूपमा अवतरित हुन्छन् । यस अवधिका नेपाली कथाहरूको अनुशीलन गर्दा विशेषतः कथाकार सम र भिक्षुका केही कथाहरूमा आयामिक आभास प्रकट भएको पाइन्छ । भनिन्छ - कथाकार समका कतिपय कथाहरू आयामिक सामीप्यका छन् र उनका ती कथाहरूमा आयामिक कथालेखनको भाषा चित्रकलाको साम्य भाषिक अभिव्यक्तिको

<sup>3</sup> ईश्वर बल्लभ, पूर्ववत्, पृ. ८ ।

विशेषता प्रकट भएको पाइन्छ ।<sup>४</sup> यसै गरी शारदा (वि.स. १९९७) पत्रिकामा नै प्रकाशित कथाकार भिक्षुको त्यो फेरि फर्कला ? शीर्षक कथा पनि आयामिक सामीप्यकै देखिन्छ । यस कथामा आयामिक आग्रहको 'सम्पूर्णता'को आभास भेटिन्छ । माथि नै कुन कुराको उल्लेख गरिसकिएको छ भने पूर्णाकारवादी मनोविज्ञानका अनुसार मानिस भन्नाले आँखा मात्र, कान मात्र, नाक मात्र अथवा हात वा खुट्टा मात्र होइन, यी जम्मै शारीरिक अवयवहरूको समग्र रूप नै मानिस हो । वास्तवमा यो समग्र रूप भन्नाले मानिस वा वस्तुको सम्पूर्णता बुझिन्छ । आयामिकहरू साहित्यमा सम्पूर्णताको अभिव्यक्ति विभाजन (टुक्राटुक्रा) को अभिव्यक्तिमा होइन समग्रता वा सोलोडोलोपनको अभिव्यक्तिमा दिन चाहन्छन् । मानिस आँखा मात्र, कान मात्र, मन मात्र होइन, ऊ जम्मै इन्द्रिय, हृदय र मस्तिष्कको पुञ्ज हो र अब लेखिने साहित्यले मानिसको सम्पूर्णतालाई व्यक्त गर्न सक्नुपर्छ भन्ने आग्रह आयामिकहरूको छ । यस्तै आग्रहमा लेखिएको कथाका रूपमा लगभग २३ वर्ष पूर्व अर्थात् औपचारिक रूपमा आयामिक आन्दोलन शुरू हुनु (सन् १९६३) अघि नेपाली कथा मुलुकमा कथाकार भवानी भिक्षुको त्यो फेरि फर्कला ? (शारदा मासिक, वि.स. १९९७) शीर्षक कथा देखा परेको पाइन्छ । यस कथामा पनि पूर्णाकार मनोविज्ञानले देखाएको वस्तुको समग्र रूप वा सम्पूर्णतालाई कथाकार भिक्षुले यसरी प्रस्तुत गरेका छन्—

नारी चाहिँ पतिको स्वास्नी हो, यो कुरा प्रदीप्त सूर्यभैँ सत्य छ, तर पत्नीत्वको हृदसम्म मात्रै । किन्तु नारी एक मात्र पत्नी नै त होइन, त्यो पत्नीभन्दा बाहेक पनि केही हो, बहिनी हो, दिदी हो, बुहारी हो, भाउज्यू हो, आमा हो र यी सबैभन्दा पर नारी मूर्तिमय ममता हो । समस्त जगतमा नारीकै महान ममता छरिन नगएको भए यो विशाल विश्व शुष्क रूखभैँ निर्जीव काठ मात्र रहन जान्थ्यो ।<sup>५</sup>

यसरी विभिन्न दृष्टिकोणबाट कथाकार भिक्षुले नारीको सम्पूर्णतालाई प्रस्तुत गर्ने प्रयास गरेका छन् । नारी एक सापेक्षिक अस्तित्व हो र उसको सम्पूर्णता एक टुक्रा अभिव्यक्ति (पत्नीत्व) मा नै प्रकट नभई समग्रता (बहिनी, दिदी, आमा, भाउज्यू, बुहारी अनेक रूपहरू) मा प्रकट भएको हुन्छ । यस सापेक्षतामा आद्यबिम्बको भलक पनि भेटिन्छ । यसैकारण, कथाकार भिक्षुको उपर्युक्त कथामा आयामिक आभास प्राप्त हुन्छ । यस्तै आयामिक सामीप्यका साहित्यिक प्रचेष्टाहरूले नेपाली साहित्यको व्यापक फाँटमा तेस्रो आयामका निम्ति एउटा सशक्त पृष्ठभूमि तयार पारेको देखिन्छ ।

<sup>४</sup> अभि सुवेदी, सिर्जना र मूल्याङ्कन, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०३८, पृ ६६-७१ ।

<sup>५</sup> भवानी भिक्षु, त्यो फेरि फर्कला ? गुणकेशरी, काठमाडौँ : शाही नेपाल एकाडेमी, २०१७, पृ १३६ ।

## ४.२. आयामिक कथालेखनको थालनी र विकासप्रक्रिया

नेपालीमा आयामिक कथालेखनको खास थालनीको प्रसङ्गमा प्रथमतः तेस्रो आयाम मासिक पत्रिकाकै चर्चा प्रासङ्गिक हुनआउँछ । मूलतः पूर्वचर्चित पृष्ठभूमिमा नै आयामिक चिन्तनको जन्म भएको हो । यसको उद्भवका लागि कवि बैरागी काइँलाको बिरामी अवस्थाको महत्त्वपूर्ण भूमिका देखापर्छ । उनी बिरामी भएर दार्जीलिङको सदर अस्पतालमा रहँदाको बेलामा इन्द्रबहादुर राई, ईश्वर वल्लभ अस्पतालको कोठामा उनलाई भेट्न बारम्बार आउने-जाने गर्थे । त्यसै अवसरमा यी तीनजनाका बीचमा साहित्यउपर विभिन्न छलफल हुने गर्थ्यो र तत्कालीन नेपाली साहित्यमा देखा परेका शिथिलता र फितलोपनको प्रतिक्रियास्वरूप अबको साहित्यले लेखाइमा नयाँ शिल्प र विचारमा गहिराइ वा घनत्व ल्याउन सक्नु पर्ने कुरोको आवश्यकता महसुस गर्दै तर्क-तर्कमा तेस्रो आयाम मासिक पत्रिका निकाल्ने निष्कर्षमा उनीहरू पुगे । फलतः सन् १९६३ को मई महिनादेखि बैरागी काइँला उर्फ तिलविक्रम नेम्वाङको सम्पादनमा तेस्रो आयाम नामकरण गरी नेपाली भाषामा मासिक पत्रिका निस्कन थाल्यो । यो पत्रिका तीन पटकमा जम्मा ५ अङ्क (संयुक्त अङ्कसमेत गरी) सम्म मात्र प्रकाशनको उज्यालोमा देखा परेर बन्द भयो । यस पत्रिकाको वर्ष १, अङ्क १ मा तेस्रो आयामको घोषणा पत्रसहित आयामिक आग्रहमा लेखिएका कवि बैरागी काइँलाका दुई कविता – मातेको मान्छेको भाषण मध्यरातपछिको सटकसितन र साँझ, रेखाचित्र, कवि ईश्वर वल्लभका दुई कविता, – बन्द कुइरोमा नानीका पाइला र आयतनमा एक टुक्रा जिन्दगी र कथाकार इन्द्रबहादुर राईको एउटा कथा – ब्याक आउट, काजूबदाम, छोरा प्रकाशित हुन्छन् । सम्पादक तिलविक्रम नेवाङ बिरामी भई अस्पतालमा भर्ना भएको कारणले यस पत्रिकाको पहिलो अङ्कको सम्पादकीय पनि इन्द्रबहादुर राईले नै लेख्नु परेको कुरा तलको भनाइबाट खुल्न आएको छ-

काम अपठ्यारो भेटेको छु, रोगबाट निको हुँदै उठ्न लागेको हाम्रो सम्पादक  
(भाइ तिलविक्रम नेम्वाङ) लाई कष्ट नदिने भई उसको सम्पादकीय लैख्दैछु ।<sup>६</sup>

यस सम्पादकीय लेखाइमा उनले आयामिक लेखनको खास उद्देश्य र सिद्धान्तमाथि प्रकाश पारी यसरी लेखेका छन् –

अबको साहित्य लेखनले मानिसको सम्पर्णतालाई उचाल्न ताक्न पर्छ ।  
मानिस आखा मात्र, कान मात्र, मन मात्र होइन । उ जन्मै इन्द्रिय, हृदय,  
मस्तिष्कको पञ्ज हो र अब लेखिने प्रत्येक वाक्य र पंक्तिले उसको

६ इन्द्रबहादुर राई, सम्पादकीय, तेस्रो आयाम, वर्ष, १, अङ्क १, दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य परिषद्, २०२०, पृ.२ ।

सम्पर्णतालाई समाउन पर्छ । उचाल्न पर्छ । यो गर्न हाम्रो प्रत्येक कृतिले तृतीय आयाम आफूमा ल्याउन सक्न पर्छ ।<sup>१०</sup>

स्पष्टतः नेपाली साहित्यमा आयामिक लेखनसम्बन्धी सबभन्दा पहिलो औपचारिक घोषणा पनि यही सम्पादकीय कलम नै हो र नेपाली भाषामा आयामिक नामकरण गरी प्रकाशित भएको पहिलो मासिक पत्रिका पनि यही तेस्रो आयाम पत्रिका नै हो । यस पत्रिकालाई नै निर्विवाद रूपमा आयामिक चिन्तन र लेखनको पहिलो घोषणा पत्रसहितको शुरुवात् भन्न सकिन्छ । तेस्रो आयाम पत्रिकाको पहिलो अङ्क प्रकाशित भएपछि संयुक्त अङ्कका रूपमा यो दुई पटक प्रकाशित भयो । पछिल्ला दुवै पटकका अङ्कहरूमा स्वयम् सम्पादक तिलविक्रम नेम्वाङले नै सम्पादकीय लेखे । उनको सम्पादकीयमा तेस्रो आयामको सिद्धान्त र लेखनमाथि नै विशेष प्रकाश पारिएको पाइन्छ -

कोरा भावुकता प्रलाप मात्र नभएर दायित्व बोधदेखि पलायन पनि हो । फलतः जिन्दगीदेखि पनि पलायन हो । यस किसिमको साहित्य लेखनलाई आयामिक शब्दमा चेप्टो भनिन्छ ।

... कुनै गीतजस्तो सोझो कथा वा कविताले यसकारण मान्छेलाई चेप्टो रूपमा मात्र अभिव्यक्त दिन सकेको हुन्छ । वास्तविकताबाट पलायन गरेर तिनले जिन्दगीलाई फाल्टै रुमानी कल्पनाको प्रदेशमा चित्रण गर्दछन्, वर्णन गर्दछन् । तर जिन्दगीको वास्तविकतालाई भोगेर हामी मान्छेको विषयमा लेखनको त्यो चित्रण नभएर जिन्दगीको अभिव्यक्ति हुन्छ । त्यो वर्णन नभएर जिन्दगीको व्याख्या बन्दछ ।

यसरी जिन्दगीको वास्तविक सत्य प्राप्तमा मान्छेभित्रको तेस्रो आयाम उसको बौद्धिकता (दार्शनिकता) अनिवार्य छ । आयामिक लेखनले के विश्वास राख्छ भने आजको बीसौं शताब्दीको अस्तव्यस्तता र जटिलता पुरानो लेखाइको परिवेशभित्र अट्दैन । त्यसकारण पुरानो ढङ्गबाट जिन्दगीलाई अभिव्यक्ति दिन खोज्नु (पुरानो शैली, शब्द र प्रतीक योजना इत्यादि) असम्भव छ । यसकारण नयाँ लेखनले मात्र नयाँ हात-हतियारहरूको सहयोगबाट जिन्दगीलाई वास्तविक अभिव्यक्ति दिन्छ । ...<sup>६</sup>

जहाँसम्म भाषामा सैद्धान्तिक मान्यताबाट आयामिक कथालेखनको थालनीको प्रश्न छ, त्यस सन्दर्भमा उक्त पत्रिकाकै प्रकाशनकाल (सन् १९६३ को मई महिना) लाई

<sup>१०</sup> पूर्ववत् ।

<sup>६</sup> तिलविक्रम नेम्वाङ, सम्पादकीय, तेस्रो आयाम, वर्ष १, अङ्क २, दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य परिषद्, २०२०, पृ. २ र १० ।

आयामिक कथालेखनको पनि प्रारम्भिक विन्दु स्विकार्नु पर्नेहुन्छ । यस साल उक्त पत्रिकाको वर्ष १, अङ्क १ मा प्रकाशित इन्द्रबहादुर राईको ब्याक आउट, काजुबदाम, छोरा शीर्षक कथाबाटै नेपाली कथा साहित्यको गोरेटोमा आयामिक कथायात्राको थालनी भएको मान्न सकिन्छ । खास गरी यही कथादेखि यता नेपालीमा आयामिक कथाको विकासक्रमलाई पनि हेर्न सकिन्छ ।

नेपाली साहित्यमा आयामिक कथालेखनको क्रममा कथाकार इन्द्रबहादुर राई नै मूर्धन्य कथाकारका रूपमा देखिएका छन् । कवि बैरागी काइँला र ईश्वर वल्लभचाहिँ कथामाभन्दा आयामिक कविता लेखनमा नै सक्रिय देखिए । यस दृष्टिले कथाकार राईलाई नै आयामिक कथाका उन्नयक पनि भन्न सकिन्छ । उनकै हाराहारीमा आयामिक आग्रहमा कथा लेख्ने कथाकारहरू नेपाली साहित्यमा नभए बराबरै छन् । अपवादमा ईश्वर वल्लभ आफ्ना केही आयामिक आग्रहका कथाहरू - साँझ (मुकुट, काठमाडौँ - वि. सं. २०२१), आरुका फूल (स्मरेखा, काठमाडौँ - वि. सं. २०२१), नेमी (हिमानी, काठमाडौँ - वि. सं. २०२६), विरुपाक्षको स्टम्पीड (प्रगति, काठमाडौँ- वि. सं. २०२६), पलायन (सिसुडी, काठमाडौँ - वि. सं. २०२८), त्यो वेञ्जामिन (मधुपर्क, काठमाडौँ - वि. सं. २०२८) देवव्रतको विदा (अभियान, काठमाडौँ, - वि. सं. २०२८) आदिका माध्यमबाट यसतर्फ सचेष्ट देखिन्छन् भने बैरागी काइँलाको एउटै कथा विस्थापित (विदेह, काठमाडौँ - वि. सं. २०३०) प्रकाशित भएको पाइए पनि यस कथामा आयामिक चिन्तनको निस्स्यण्य त्यति भएको पाइँदैन । यसर्थ आयामिक आग्रहमा नै लेखिएका यी कथाकारहरूका कथाहरू भने नगण्य नै छन् । जे होस्, नेपाली कथा क्षेत्रमा कथागत नवीन प्रयोग र प्रवृत्तिका आयामिक कथाको चर्चा र विश्लेषणक्रममा आगामी खण्डको परिच्छेदमा आयामिक कथाकार इन्द्रबहादुर राईका प्रतिनिधि आयामिक कथाहरूको विश्लेषण गरिनेछ ।



# दोस्रो खण्ड

## दोस्रो खण्ड

परिच्छेद - १

# इन्द्रबहादुर राई : जीवनी, कृतित्व र व्यक्तित्वको रूपरेखा

### १.१ सामान्य जीवनी

१.१.१. जन्म : वि.स. १९८४, माघ १७ गते (३ फरवरी, १९२७) मा दार्जीलिङको बालासन चिया कमानमा आमाबाबु श्रीमती हस्तमाया देवान र श्री रनवीर राईका जम्मा तीन छोरा र एक छोरीमध्येका सबैभन्दा जेठो छोरोका रूपमा जन्मेका थिए । तर उनको जन्ममतिको सम्बन्धमा विभिन्न विद्वान्हरूद्वारा भिन्नाभिन्नै जन्ममिति उल्लेख गरिएको हुँदा यस सम्बन्धमा एउटा विवादग्रस्त विषय बनेको छ र समालोचक राजनारायण प्रधानले राईका जन्ममिति वि.स. १९८५ बताएका छन् ।<sup>१</sup> नेपाली साहित्यका साहित्येतिहासकार तारानाथ शर्माले वि.स. १९८६ भनी उल्लेख गरेका छन् ।<sup>२</sup> समालोचक अभि सुवेदी, घनश्याम उपाध्याय कँडेल र राजेन्द्र सुवेदी तथा अन्तर्वार्ताकार शङ्कर सुब्बाका अनुसार पनि साईको जन्म साल वि. स. १९८६ नै हो ।<sup>३</sup> दयाराम श्रेष्ठले पनि सन् १९२९ (वि.स. १९८६) लाई नै राईको जन्म साल मानेका छन् ।<sup>४</sup> प्रतिभा परिचायक घटराज भट्टराईले वि.सं १९८५ लाई राईको जन्म साल तोकेका छन् ।<sup>५</sup> एवम् प्रकारले विभिन्न विद्वान्हरूद्वारा एउटै तर जीवित प्रतिभाका सम्बन्धमा भिन्नाभिन्न जन्ममिति उल्लेख भएबाट कुन

<sup>१</sup> राजनारायण प्रधान, केही कृति केही स्मृति, दार्जीलिङ : श्याम ब्रदर्श, सन् १९७३, पृ.२०८ ।

<sup>२</sup> तारानाथ शर्मा, नेपाली साहित्यको इतिहास, (दो.सं.), काठमाडौं : संकल्प प्रकाशन, २०३९, पृ. २०८ ।

<sup>३</sup> क) अभि सुवेदी, नेपाली लिटरेचर, व्याकरणउण्ड एण्ड हिस्ट्री, काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०३५, पृ. ११९ ।

ख) घनश्याम उपाध्याय कँडेल, केही अन्वेषण, केही विश्लेषण, काठमाडौं : भीमसेन थापा, २०४०, पृ. १४६ ।

ग) राजेन्द्र सुवेदी, स्रष्टा सृष्टि द्रष्टा दृष्टि, (द्वि. सं.), ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०४३, पृ. १३० ।

घ) शङ्कर सुब्बा, अन्तर्वार्ता श्री इन्द्रबहादुर राईसंग, रूपरेखा, पूर्णाङ्क ३३, काठमाडौं : स्मयान प्रकाशन, २०३७, पृ. ९-१० ।

<sup>४</sup> दयाराम श्रेष्ठ सम्भव, नेपाली साहित्यका केही पृष्ठ, (च.सं.) ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०४८, पृ. २२१ ।

<sup>५</sup> घटराज भट्टराई, प्रतिभै प्रतिभा र नेपाली साहित्य, काठमाडौं : नेपाल रिसर्च एशोसिएसन, २०४०, पृ. ५७७ ।

मितिलाई प्रामाणिक मान्ने भन्ने कुरो समस्याकै विषय बनेको छ । स्वयम् इन्द्रबहादुर राई आफ्नो जन्ममितिको सम्बन्धमा मेरो जन्म शीर्षक लेखमा लेख्छन् -

... म ता रुखदेखि खसेको थिएँ, बाबुले भन्नु भएको । मेरो एउटा भाइलाई बाबुले खोलामा पाएर ल्याउनु भएको रहेछ, अर्को भाइ जोगीले दिइराखेको, र ल्याउनु भएको रहेछ । ... म माघको सगरमा थोरै बादल हेर्दै एक दिन नभवाट भर्ने र त्यो रात बालासनको हिँउदे बगरमा उभिएको एक अग्लो टुनीको वृक्षमा बास बसी, जस्तो अघि नै बताइयो, भोलिपल्ट बिहानै रुखबाट खसें ।<sup>६</sup>

कथाकार इन्द्रबहादुर राईको माथिको भनाइले नेपाली समाजमा विद्यमान लोक कथापरम्पराको एउटा भङ्गलको प्रस्तुत गर्दछ । आमाबाबुले छोराछोरीलाई जन्मको बारे यसरी कथा बुनेर भन्ने चलन नेपालीको जातीय विशेषता नै हो । सायद कथाकार राईलाई पनि उनका आमाबाबुले सानामा उनको जन्मसम्बन्धी यस्तै कथा सुनाएका हुँदा हुन् र उनको बाल मानसिकतामा परेको छापलाई उनले स्मरण गर्दै मेरो जन्म शीर्षक लेख लेखेको हुनुपर्छ, जुन उनको टिपेका टिप्पणीहरू नामक निबन्ध सङ्ग्रह पुस्तकमा सङ्गृहीत छ । राईको यस कथनमा जन्म सालबारे कुनै उल्लेख नगरिएको भए पनि ठाँउ र महिना भने उल्लेख गरिएको छ । जेहोस्, स्वयम् राईको हस्ताक्षरित जन्ममिति यस लेखकसँग प्राप्त भएको हुँदा वि.स. १९८४ माघ १७ गतेलाई उनको प्रामाणिक जन्ममिति मान्नु पर्ने हुन्छ ।

### १.१.२. बाल्यकाल र पारिवारिक पृष्ठभूमि

दार्जीलिङमा आइ. बी. दाजु कि त आइ. बी राई नामले सुपरिचित र प्रख्यात व्यक्तित्व इन्द्रबहादुर राईको बाल्यकालतिर फर्केर हेर्दा आमाबाबुको आर्थिक विपन्नतामै उनको बाल्यकाल बितेको सुनिन्छ । निम्न-मध्यम वित्तीय परिवारमा जन्मेका राईले सानैदेखि सङ्घर्ष नै जीवन हो बुझेका थिए । आफ्ना आमाबाबुका चार सन्तानमध्येका सबैभन्दा जेठो सन्तान भएकाले परिवारमा उनलाई ठूले भनी बोलाउने गर्थे । जन्मेको केही वर्षपछि बालक इन्द्रबहादुर राई आमाबाबुका साथ बालासनबाट दार्जीलिङको तुङसुङ बस्तीमा बसाइँ सरेका थिए । आमाबाबुको वात्सल्यपूर्ण छत्रछाँयामा हुर्केका राईले पारिवारिक विपन्नतामा पनि सम्पन्नताकै अनुभव गरे, किनभने सानैदेखि परिश्रमी र तीक्ष्ण बुद्धि भएका राईको इच्छापूर्तिका लागि आमाबाबुले कहिल्यै गरिबी देखाएनन् । फुटबल, हकीजस्ता खेल खेल्न रुचाउने राई विद्यार्थी अवस्थादेखि नै साहित्यिक पुस्तक तथा पत्र-पत्रिकाहरू पनि पढ्नमा रुची राख्थे ।

<sup>६</sup> इन्द्रबहादुर राई, मेरो जन्म, टिपेका टिप्पणीहरू, दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य संचयिका, सन् १९७३, पृ. २९-३१ ।

सन् १९५० मा मायादेवी राईसँग दाम्पत्य जीवनमा प्रवेश गरेका इन्द्रबहादुर राईका एक छोरो – देशपद राई (विवाहित) र दुई छोरीहरू – केवलरत्ना राई र वेदिका राई (दुवै विवाहिता) आफ्ना सन्तानका रूपमा छन् । छोराछोरीहरू शिक्षित र सम्पन्न छन् । सन् १९८८ मा गोर्खाल्याण्ड आन्दोलनको क्रममा आन्दोलनकारीहरूले तुङसुङस्थित उनको घरमा बम प्रहार गरी तोडफोड गरेको हुनाले हाल उनी दार्जीलिङको मोटर स्टाण्ड नजीक लोचन नगर, कम्बेन्ट रोडमा नवनिर्मित घरमा स्वतन्त्र लेखनमा निरन्तर लागी परिवारका साथ शान्तिपूर्वक निवृत्त जीवन बिताइरहेका छन् ।

### १.१.३. शिक्षा-दीक्षा

प्रारम्भमा श्री कमलकुमार शर्मा, एम. ए., बी. एल.बाट साउँ-अक्षर सिकेका इन्द्रबहादुर राईले दार्जीलिङको सन्त रोबर्टस् स्कूलबाट विद्यालयीय जीवनको क्रम थालेका थिए । विद्यालयमा मेधावी छात्रका रूपमा परिचित राईले सन् १९४६ सालमा मेट्रिक परीक्षा प्रथम श्रेणीमा उत्तीर्ण गरेपछि उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालयअन्तर्गतको स्थानीय सन्त जोसेफ कलेजमा आइ.ए. (सन् १९४८) र बी.ए. (सन् १९५०) परीक्षा पनि प्रथम श्रेणी र विशिष्ट श्रेणीमा सफलता प्राप्त गरे । सन् १९६८ मा सोही विश्वविद्यालयबाट स्वाध्ययनमा अङ्ग्रेजी विषयमा स्नातकोत्तर परीक्षा पनि उत्तीर्ण गरेपछि विश्व साहित्यकै गम्भीर अध्ययनमा आफूलाई निरन्तर व्यस्त बनाउँदै आएका छन् । उनको साहित्यलेखनमा गहनता, बौद्धिकता र परिष्कृतता देखिनुको कारण पनि यही गम्भीर अध्ययन नै हो ।

### १.१.४. पेसा र व्यवसाय

सन् १९५० देखि शिक्षण पेसालाई वरण गर्दै आएका इन्द्रबहादुर राईले शुरुमा आफूले अध्ययन गरेकै विद्यालय सन्त रोबर्टस् स्कूलमा एक वर्ष जति (सन् १९५०-५१) अध्यापन गरे । त्यसपछि पूर्वी नेपालको इलाम जिल्लामा भाषा एवम् साहित्यसेवी महानन्द सापकोटाको सक्रियतामा स्थापित कर्फोक विद्यामन्दिरमा प्रधानाध्यापकका रूपमा करिब दुई वर्ष (सन् १९५२-५३) सम्म कार्यरत रही केही समय पूर्यौली भूमिमा समेत सेवा गरे । इलाममा शिक्षण कार्य गर्दागर्दै कतिपय घरायसी कारणले गर्दा उनी पुनः दार्जीलिङ फर्के अनि स्थानीय टर्नबुल हाई स्कूलमा सन् १९५४ देखि १९८१ सम्म अध्यापन गरे । त्यसपछि सन् १९८१ सालदेखि सन् १९८३ सालसम्म दार्जीलिङको सन्त जोसेफ कलेजमा अङ्ग्रेजी विषयको प्राध्यापन सेवामा संलग्न रही करिब तीन वर्षसम्म कामगरेपछि उनले शिक्षण पेशाबाट हात धोए । जीवनकालमा स्कूल र कलेजमा गरी लगभग तेत्तीस वर्षसम्म शिक्षण पेसामा लागेर काम गर्दा नाम र दाम दुवै कमाउन नसकेको र बौद्धिक क्षेत्रमा समेत सिर्जनशील काम गर्न नसकेको अनुभूत गरी स्रष्टा राई शिक्षण क्षेत्रबाट मुक्त भई हाल साहित्यको अध्ययन, मनन र लेखनमा आफूलाई सक्रिय बनाइआएका छन् ।

## १.१.५ लेखनको प्रारम्भ र प्रथम प्रकाशित रचना

स्कूले जीवनदेखि नै साहित्यिक पुस्तक तथा पत्र-पत्रिका पढ्ने र सम्पादन गर्ने बानी बसेका इन्द्रबहादुर राईले आठौं कक्षाको विद्यार्थी हुँदै एउटा उपन्यास लेखेको उल्लेख पनि पाइन्छ ।<sup>१</sup> अझ तिनताका ब्रिटिश-भारतकालीन दार्जीलिङका जागरूक युवा साहित्य सेवीहरू हस्तलिखित पत्रिकाहरूमा आफ्ना लेख-रचनाहरू छपाउनमा सक्रियता देखाउथे । सन्त रोबर्टस् स्कूलका छात्रावस्थामा आफ्नै सम्पादनको छात्र र पछि कलेजमा अध्ययनरत छँदा सम्पादन गरेको सुधा (सन् १९४९ तिर) जस्ता हस्तलिखित पत्रिकाहरूलगायत अन्य हस्तलिखित पत्रिकाहरू सेवक, माताजस्तामा राईका पनि फुटकर रचनाहरू छापिन्थे । तर आजसम्मको प्राप्तिअनुसार भने उनको प्रथम प्रकाशित रचना साउन, २००६ (सन् १९४९) को भारती मासिक पत्रिकाको वर्ष १, संख्या २ मा छापिएको चाख लाग्दो हुनु कसरी ? शीर्षकको निबन्ध नै हो । यस निबन्धको एक टुक्रा उद्धरण यस प्रकार छ -

जोसँग बात गर्नु छ अथवा जसलाई केही लेख्नु छ उसका चाहाका चीजहरू चिन्नु त्यसकारण तिम्रो पहिलो काम हुन्छ, यदि चाख लाग्दो हुन चाहन्छौ भने ।...<sup>२</sup>

माथिको तथ्यबाट इन्द्रबहादुर राईका साहित्यिक यात्रा निबन्धलेखनबाटै थालिएको कुरो स्पष्ट हुनआउँछ । त्यसदेखि यता उनले पद्य र नाट्य विधाबाहेक गद्यका विभिन्न विधाहरूमा सक्रिय रूपमा कलम चलाउँदै आइरहेका छन् ।

## १.१.६ साहित्यिक कृतित्वको विकास र कृति विवरण

सर्वप्रथम साउन, २००६ को भारती मासिक पत्रिकाका माध्यमबाट सार्वजनिक रूपमा साहित्यिक यात्रा प्रारम्भ गर्ने इन्द्र राई (पछिबाट इन्द्रबहादुर राई) ले आफू दश कक्षाको विद्यार्थी हुँदादेखि नै कथा लेख्न थालेको तर कतिपय कारणले उनमा कथालेखनप्रति घृणा उम्रेको बारे यसरी लेख्छन् -

दश ल्कास पढ्दै गर्दा ०४५ सालमा हुनुपर्छ, रामकृष्ण कथा प्रतियोगितामा (त्यसताकको ठूलो आयोजना मानिन्थ्यो त्यो) मैले यति अग्लो कप प्रथम पुरस्कार पाएको थिएँ । कप केरम कम्पेडिशनलाई दिइ हालें, केरम भएन, कप फर्केन, खोजिने पनि अर्थात् कथा लेख्ने वृत्तिको मलाई महत्त्वै थिएन । कथा लेख्नेहरूसँग घृणा लाग्यो । ...<sup>३</sup>

<sup>१</sup> शङ्कर सुब्बा, पूर्ववत् ।

<sup>२</sup> इन्द्र राई, चाख लाग्दो हुनु कसरी ?, भारती १/२, दार्जीलिङ : नगेन्द्रमणि प्रधान, साउन, २००६, पृ. २९ ।

<sup>३</sup> इन्द्रबहादुर राई, पूर्ववत्, पृ. ६३ ।

तर सन् १९५८ मा आज रमिता छ उपन्यास लेखिसकेपछि उनमा कथा लेख्ने रहर र जांगर एकाएक उर्लेर आयो । बाह्र-तेह्र वर्षसम्म मनमा पालेर राखेको कथाप्रतिको घृणा विस्तारै लोप हुँदै गयो । सन् १९५९ देखि कथालेखनमा सक्रियताका साथ लागेको सम्बन्धमा राईको भनाइ यस्तो छ -

पोहोर नोभेम्बरसम्ममा दुइटा कथा पत्रिका हुँदो छापिएपछि यै हिउँदभित्रमा एउटा कथासंग्रह निकाल्छु भन्ने रहर र जड चल्यो । एडभोकेट मित्र लालध्वज देवशालाई तुरुन्तै निजी सम्पादक बनाइहालेँ, दश कथा र एक सपना संग्रहको नाम राखिहालेँ औ कथाहरू लेखिसक्नलाई अन्तिम दिन २९ फरवरी १९६० आफैलाई तोकिदिएँ । ... <sup>१०</sup>

यसरी सन् १९५९ (वि.सं.२०१६) देखि पुनः कथा लेख्न थाल्ने कथाकार राईको प्रथम प्रकाशित कथा रातभरि हुरी चल्यो शीर्षकको कथा हो, जुन गुमानसिंह चामलिङको सम्पादनमा प्रकाशित हुने सन् १९५९ सालको साहित्य सङ्ग्रह (द्वैमासिक) पत्रिकामा छापिएको थियो । सन् १९५९ को नोभेम्बर देखि '६० को २६ जनवरीसम्ममा दश कथा, एक सपनालाई विपना कतिपय नामकरण गरी सन् १९६० (वि.स. २०१७) मा उनले पहिलो कथा सङ्ग्रह पुस्तकाकार रूपमा प्रकाशित गरे । त्यसपछि सन् १९७१ मा अन्य तेह्र कथाहरू थपेर विपना कतिपयको दोस्रो कथा सङ्ग्रह प्रकाशित गरे । त्यसदेखि यता उनको कृतित्वको विकास कथा, उपन्यास, निबन्ध, समालोचना, नाटक तथा साहित्यिक चिन्तनमा क्रमशः बढेर जान्छ । यस सम्बन्धमा हालसम्म प्रकाशित उनको कृति-विवरण यस प्रकार छ -

#### क) कथाको फाँट

क्र.सं.	पुस्तक	प्रकाशन स्थान	प्रकाशक	प्रकाशन साल
१	विपना कतिपय (दसवटा कथाहरूको सङ्ग्रह)	दार्जिलिङ	श्याम ब्रदर्श	सन् १९६० (वि.सं. २०१७)
२	विपना कतिपय (तेइसवटा कथाहरूको सङ्ग्रह)	दार्जिलिङ	श्याम ब्रदर्श	सन् १९७१ (वि.सं. २०२८)
३	कथास्था	दार्जिलिङ	नेपाली साहित्य परिषद्	सन् १९७२ (वि.सं. २०२९)
४	कठपुतलीको मन	कलकत्ता	श्रमती इन्द्र प्रधान	सन् १९८९ (वि.सं. २०४६)

<sup>१०</sup> इन्द्रबहादुर राई, आफ्ना कुरा कतिपय, विपना कतिपय, (दो.सं.), दार्जिलिङ : श्याम ब्रदर्श, २०२६, मुखपृष्ठ ।

ख) उपन्यासको फाँट

क्र.सं.	पुस्तक	प्रकाशन स्थान	प्रकाशक	प्रकाशन साल
१	आज रमिता छ	दार्जिलिङ	नेपाली साहित्य परिषद्	सन् १९६४ (वि.सं. २०२१)

ग) निबन्धको फाँट

क्र.सं.	पुस्तक	प्रकाशन स्थान	प्रकाशक	प्रकाशन साल
१	टिपेका टिप्पणीहरू	दार्जिलिङ	नेपाली साहित्य संचयिका	सन् १९६६ (वि.सं. २०२३)
२	पहाड र खोला	दार्जिलिङ	ग्रन्थकार सहकारी समिति	सन् १९९३ (वि.सं. २०५०)
३	अर्थहरूको पछिल्लर	गान्तोक	जनपक्ष प्रकाशन	सन् १९९४ (वि.सं. २०५१)
४	समयाङ्कन दैनिकीय	सिलगढी	सरस्वती पुस्तक मन्दिर	सन् १९९७ (वि.सं. २०५४)
५	लेखहरू र भ्याल	गान्तो, सिक्किम	डा. शोभाकान्ति स्मृति ट्रष्ट	सन् २००० (वि.सं. २०५७)

घ) समालोचनाको फाँट

क्र.सं.	पुस्तक	प्रकाशन स्थान	प्रकाशक	प्रकाशन साल
१	नेपाली उपन्यासका आधार हरु	दार्जिलिङ	नेपाली साहित्य परिषद्	सन् १९७४ (वि.सं. २०३१)
२	सन्दर्भमा ईश्वर वल्लभका कविता	दार्जिलिङ	हिमालोक प्रकाशन	सन् १९७४ (वि.सं. २०३३)
३	दार्जिलिङमा नेपाली नाटकको अर्धशताब्दी	दार्जिलिङ	साभा पुस्तक प्रकाशन	सन् १९८४ (वि.सं. २०४१)

ड) चिन्तनको फाँट

क्र.सं.	पुस्तक	प्रकाशन स्थान	प्रकाशक	प्रकाशन साल
१	कथास्थामा संगृहीत चार आस्था	दार्जिलिङ		सन् १९७२ (वि.सं. २०२९)
२	दार्जिलिङको नेपाली लोक जीवन (नेपाली लोक संस्कृति संगोष्ठी)	दार्जिलिङ	श्याम ब्रदर्स	सन् १९७८ (वि.सं. २०३५)
३	साहित्यको अपहरण, मार्क्सवादिक प्रतिबद्धता	दार्जिलिङ	संयोग प्रकाशन	सन् १९८३ (वि.सं. २०४०)
४	कृतिमा लीलालेखनगत आधार	दार्जिलिङ	श्रीमती इन्द्र प्रधान	सन् १९८९ (वि.सं. २०४६)

च) नाटक/एकाङ्कीको फाँट

क्र.सं.	पुस्तक	प्रकाशन स्थान	प्रकाशक	प्रकाशन साल
१	पहेलो दिन	नाम्ची सिक्कम	निर्माण प्रकाशन	सन् २००२ (वि.सं. २०२९)

छ) सम्पादनको फाँट

क्र.सं.	पुस्तक	प्रकाशन स्थान	प्रकाशक	प्रकाशन साल
१	छात्र (हस्तलिखित)	दार्जिलिङ	सन्त रोबर्टस् स्कुल	सन् १९६६-४६ तिर
२	सुधा (हस्तलिखित)	दार्जिलिङ	सुधा पुस्तकालय, लडसुङ	सन् १९४९
३	दियालो (त्रैमासिक)	दार्जिलिङ	नेपाल साहित्य सम्मेलन	सन् १९५९ (वि.सं. २०१६)
४	भानुभक्तका कृति अध्ययन	दार्जिलिङ	नेपाल साहित्य परिषद्	सन् १९६९ (वि.सं. २०२६)
५	नेपाली वाङ्मय	दार्जिलिङ		सन् १९८१
६	इन्साइक्लोपेडिया अफ इण्डियन लिटरेचर (नेपाली विभाग, अङ्ग्रेजी खण्ड)	दिल्ली	साहित्य अकादमी	सन् १९६९
७	शिवकुमार स्मृति ग्रन्थ	खरसाङ	शिवकुमार स्मृति ग्रन्थ	सन् १९९८



माथिका कृति-विवरणले इन्द्रबहादुर राईलाई नेपाली साहित्यमा एक विभाजित व्यक्तित्वका रूपमा प्रस्तुत गर्दछ भने स्रष्टा र द्रष्टाजस्ता एक अग्रज प्रतिभाका रूपमा पनि उनी स्थापित छन् ।

### १.१.७. साहित्यिक व्यक्तित्व र त्यसका विभिन्न पक्षहरू

माथिका तालिकामा प्रस्तुत कृति-विवरणका आधारमा इन्द्रबहादुर राई नेपाली साहित्यमा मूलतः कथाकार, उपन्यासकार, निबन्धकार, समालोचक, चिन्तक तथा सम्पादक व्यक्तित्वका रूपमा प्रतिष्ठित छन् । उनका साहित्यिक व्यक्तित्वका विभिन्न पक्षहरूको संक्षेपमा चर्चा गरिनेछ -

#### १.१.७.१ कथाकार व्यक्तित्व

विद्यालयीय जीवनदेखि नै कथालेखनमा अग्रसर भइसकेका कथाकार इन्द्रबहादुर राई औपचारिक रूपमा भने २०१६ सालको साहित्य सङ्गम पत्रिकाका माध्यमबाटै नेपाली कथासाहित्यमा प्रतिष्ठापित हुन पुग्छन् । त्यस साल (सन् १९५९) उनको रातभरि हुरी चल्थो शीर्षक कथा प्रकाशित भएको थियो र यही कथा उनको कथायात्राको थालनीको घोषणा पनि थियो । यस कथादेखि हालसम्म उनका दर्जनौं कथाहरू प्रकाशित भइसकेका छन् र ती कथाहरूका सङ्गालोका रूपमा उनका विपना कतिपय (सन् १९६०), कथास्था (सन् १९७२) र कठपुतलीको मन (१९८९) जस्ता पुस्तकाकारका कृतिहरू पनि प्रकाशित छन् । यिनै कृतिहरूका आधारमा इन्द्रबहादुर राईका कथाकार व्यक्तित्वलाई चिन्न सकिन्छ । पहिलो कथा-सङ्ग्रह विपना कतिपयले उनलाई सामाजिक यथार्थवादी कथाकार, दोस्रो कथास्थाले आयामवादी कथाकार र तेस्रो कठपुतलीको मनले लीलावादी कथाकारका रूपमा क्रमशः चिनाउँदै आएका छन् । उनका कथाकार व्यक्तित्व र कथाकारिताका बारेमा आगामी परिच्छेदमा विस्तृत चर्चा गरिनेछ ।

#### १.१.७.२ उपन्यासकार व्यक्तित्व

इन्द्रबहादुर राईका साहित्यिक व्यक्तित्वहरूमध्येमा उपन्यासकार व्यक्तित्व पनि एउटा महत्त्वपूर्ण पक्ष हो । उनका यस व्यक्तित्वलाई चिनाउने उनको एउटै मात्र प्रकाशित उपन्यास छ - त्यो हो सन् १९६४ (वि. सं. २०२१) मा प्रकाशित आज रमिता छ उपन्यास । हुनत, सन् १९५५ मा दार्जीलिङबाट अग्निराज श्रेष्ठको सम्पादनमा निस्कने अञ्जली (द्वैमासिक) पत्रिकाका माध्यमबाटै आज रमिता छका केही अंश धारावाहिक रूपमा प्रकाशित भइसकेको हुनाले प्रस्तुत उपन्यास सन् १९५५ पूर्व नै लेखिएको हुनुपर्छ ।

सामाजिक धरातललाई नै ग्रहण गर्दै लेखिएको आज रमिता छ उपन्यास, तर पूर्ववर्ती उपन्यासहरूको परम्परागत मान्यता, नियम र सिद्धान्तसँग बाँधिएको उपन्यास भने होइन ।

नेपाली उपन्यास साहित्यमा यस उपन्यासको छुट्टै पहिचान छ । कथ्य वा घटना तथा व्यक्तिपात्रको चारित्रिक केन्द्रियतामाभन्दा सर्वदर्शी बाह्य दृष्टिकोणका माध्यमबाट उपन्यासमा उपस्थित-चित्रित सबै खालका प्रमुख पात्रहरूका चारित्रिक विशेषता, विचार तथा भावनाआदि प्रस्तुत गर्दै यस उपन्यासले औपन्यासिक पात्रहरूका जीवनगत चिनारीबाट दार्जीलिङमा विसङ्गत जीवन बाँच्ने नेपालीहरूको एउटा रमिता पेश गरेको छ । दार्जीलिङका सम्पूर्ण नेपालीहरूको विसङ्गतिपूर्ण जीवनदशाको चित्रणमा बढ्ता महत्त्व दिने आज रमिता छले वर्तमान प्रयोगशील धाराको औपन्यासिक लेखनको जरो पत्रुँदै उपन्यासको संरचनामा नयाँ क्रान्ति ल्याएको छ । पूर्वापरक्रमको आधारमा कार्य-कारण शृङ्खलामा आबद्ध घटनानक्रमलाई वरण गरी लेखिएका परम्परावादी उपन्यासको सूचीमा नपरेको यस उपन्यासलाई प्रयोगवादी धाराको औपन्यासिक कृतिको रूपमा हेर्नु सजिलो हुनेछ । स्वयम् उपन्यासकार लेख्छन् :

साहित्यले जीवन र जगत्को अनुकरण गर्छ तर परिष्कृत अनुकरण, ठेलीहरूमा लेखिएको सिद्धान्त यही छ । त्यस सिद्धान्तसँगको क्रोध छ यस उपन्यासमा ।<sup>११</sup>

आज रमिता छले प्रयोगवादी धाराका लेखनप्रविधि र पद्धतिलाई अंगालेको छ । यसो भन्नु पूर्वनिर्धारित परम्परागत नियम, मान्यता र सिद्धान्तको विरोधमा सिर्जित जीवनजगतप्रतिको नयाँ दृष्टिकोण, धारणा, चिन्तन र पद्धति हो । परम्पराप्रतिको विद्रोह र प्रचलित मान्यताहरूको अस्वीकृति नै प्रयोगधर्मी लेखनको अभीष्ट हो । औपन्यासिक वस्तु र पात्रचयनमा, संरचना र विचारमा नयाँनयाँ सम्भावनाहरूको खोज गर्दै नयाँ पद्धति, मूल्य र मान्यता प्रतिपादित गरी नयाँ पाराको साहित्यिक लेखनको सूत्रपात गर्नु प्रयोगवादी धाराको लेखनधर्म हो । आज रमिता छलाई यस आधारमा हेर्नु पर्नेहुन्छ ।

आज रमिता छले जीवनलाई आदर्शमा ढालेर (भएकोलाई परिष्कार गरेर) जीवनजस्तो गरी लेखेको छैन, तर जीवन नै लेखेको छ । यस सम्बन्धमा आयामवादी ईश्वर वल्लभ पनि लेख्छन् :

नदेखेको नभोगेको पनि जीवन हो । र हाम्रा जीवनहरूका कुण्ठा, अप्राप्ति, प्राप्त र विद्रोह मात्र सम्पूर्ण जीवन होइन । जीवन यस बाहेक अझै धेरै हो - त्यति पर जाँदा रचना हुकँर निश्चय पनि अमूर्त र निराकृत हुनेछ । हामी गुलाफ वर्णन गर्ने छैनौं, गुलाफ लेख्नेछौं ।<sup>१२</sup>

दार्जीलिङको निम्न-मध्यमवर्गीय जीवन र अझ चियाकमानका श्रमजीवी नेपालीहरूका विविध क्रिया-कलापहरू तथा तिनका जीवनगत विसङ्गतिहरू नै यस उपन्यासको वर्ण्यवस्तु

<sup>११</sup> इन्द्रबहादुर राई, आज रमिता छ, ललितपुर : साक्षा प्र., (मिति नखुलिएको) पृ. ३ ।

<sup>१२</sup> ईश्वर वल्लभ, केही भूमिकाहरू, दार्जीलिङ : श्याम प्रकाशन, २०३१, पृ.३७-३९ ।

हो । घटनाहरू सबै सामान्यजस्ता लागे पनि अथवा ती घटनाहरू हाम्रै आंखाअघि घटित घटनाजस्ता प्रतीत भए तापनि ती घटनाहरूलाई साधारणीकृत नगरेर असाधारणीकृत गरी औपन्यासिक रागात्मकतालाई समेत कुण्ठित गर्दै परम्परासँगको क्रमभङ्गा देखाउनमा यस उपन्यासको मूल उद्देश्य निहित रहेको छ ।

यस उपन्यासका सबै पात्रहरू हामीले जस्तै बाँचेका छन् । औपन्यासिक पात्रहरू एम. के. र बाबुनीले बाँचेको जीवनलाई हेरौं -

यो जुनीमा त म मान्छे हुनै पाइँनँ । केटाकेटी उमेरदेखि अलिकति बढेर रोकिनु पर्‍यो, कचलिउँ । जहिले पनि मलाई ५ रुपियाँ र १० रुपियाँको खाँचो पर्‍यो, हजार हजार रुपियाँ चाहिने हुनै सकिँनँ । तर अर्को जुनीमा हामी पनि धनी हौंला । दोकानतिर अनेक किसिमको चीजहरू छ, त्यो सब चाहिने मान्छे म हुनै सकिँनँ ।

मलाई त यो जुनीको दुःख सम्झँदा अर्को जुनी नहोस् जस्तो लाग्छ । बाबुनीले भनिन् ।<sup>१३</sup>

आज रमिता छ उपन्यास वर्तमान अ-उपन्यास (Anti-Novel) लेखनको हाराहारीमा उभिएको छ । परम्परागतका शूरवीर, बलवान्, धनवान्, स्र्यवान्, चरित्रवान्, कलाप्रेमी, आदर्श पुरुष आदि चारित्रिक गुण भएका औपन्यासिक नायकका प्रतिवाद (Antithesis) स्वस्व साधारण-सामान्य पात्रहरूका प्रतिनिधि नायक-नायिकाहरू नै आजको प्रयोगवादी धाराका अनायक-अनायिकाहरू हुन् । अङ्ग्रेजीमा प्रयुक्त एन्टि-हिरो (Anti-hero) कै नेपाली स्मान्तर अनायक हो, अनायक भनेको कुनै नकारात्मक चरित्र (Antagonist) भएको खलनायक (Villain) भने होइन । सामान्यतः अ-उपन्यासका पात्रहरू आजको समाजमा मान्छे मान्छेजस्तो भएर बाच्न नसक्ने व्यक्ति (एम. के., बाबुनी, सीताजस्तै) कि त समाजका ती खराब तत्त्वहरू (भ्रष्टाचार, अनैतिक आचार, विसङ्गति, विकृतिहरू) सँग सङ्घर्ष गर्दागर्दै पनि असफल जीवन भोग्न बाध्य भएका व्यक्तिहरू (जनक, भुदेव, रवि, पार्थिव, हरिजस्ता पात्रहरू) नै हुन् । वर्तमान समाजका विविध खाले गतिविधि र परिस्थितिसँग अनुकूल भई चल्न नसक्ने ती निमुखा, नालायक, अभागी, सोभो व्यक्तिले अ-उपन्यासमा अनायक-नायिकाका रूपमा उपस्थित-चित्रित हुन्छ । उपन्यासकारले समाजका विशेष मानिसहरूमध्येबाट चुनेर ल्याएका पात्रभन्दा सर्वसाधारणकै प्रतिनिधि पात्रलाई उपन्यासमा प्रस्तुत गर्ने हुँदा यस्ता अ-उपन्यास ज्यादै यथार्थवादी प्रवृत्तिका हुन्छन् । आज रमिता छ यसै छिमलको एउटा सुन्दर औपन्यासिक नमुना हो ।

<sup>१३</sup> इन्द्रबहादुर राई, आज रमिता छ, पूर्ववत्, पृ. १३० ।

दार्जीलिङको नेपाली जीवनको रमिता नै आज रमिता छोको खास औपन्यासिक वस्तु हो । रमिताको खास तात्पर्य रमाइलोका निम्ति हुने वा हेर्ने कुनै त्यस्तो खेल वा तमासा हो । तर यस उपन्यासमा भने त्यस्तो खेल वा तमासाको प्रदर्शन छैन । यसमा मान्छेले बाँच्ने खेलका तमासाहरू छन् ।

वर्षौँ पहिले, जङ्गलैजङ्गलले ढाकिएको दार्जीलिङको पहाडी भूभागमा वर्तमान नेपालीका पुर्खाले रगत-पसिना बगाई, पाखुराको बलले खनजोत गरी आवादित बनाएको यस भूभागमा मानववस्ती (शहर र गाउँ) बसाए, चिया र सिमकोनाको खेती लगाए, अन्य उद्योगधन्धाहरू खोले, तर ती सबका मालिक र व्यवस्थापकहरू भने गैरनेपालीहरू नै भए । प्रशासनिक क्षेत्रहरूमा समेत पनि भारतीय मूलका गैरनेपाली कर्मचारीहरू नै छन् । टूट्टूला व्यापार-वाणिज्यमा पनि तिनै गैरनेपाली भारतीयहरूले ठाउँ ओघटेका छन् । यसर्थ नेपालीहरू आफैले स्थापना गरेको नेपालीबाहुल्य रहेको दार्जीलिङमा स्वयम् नेपालीहरू नै अन्य जातिको दासत्वमा श्रमजीवी भएर बाँच्न परेको तीतो सत्यको रमिता हो – आज रमिता छ । भुदेव, रवि, पार्थिव, हरिजस्ता पात्रहरूको अगुवाइमा जागरूक भई उठेका कमानका श्रमिकहरूको आन्दोलन तिनै विसङ्गतिपूर्ण जीवन बाँच्न वाध्य भएका स्थानीय नेपालीहरूको अस्मिताको आवाज हो – आज रमिता छ । उपन्यासको अन्तिम भागमा तिनै श्रमिकहरूको मौलिक हक-अधिकारका निम्ति मञ्चमा भाषण दिन पुगेका जनक उपन्यासकार राईकै प्रतिच्छाया हो । वर्षौँदेखि रमिता बनेर विडम्बनापूर्ण पराधीन मानसिकता बोकेर बाँचेका तिनै स्थानीय नेपालीहरूको मत (भोट) पाएर कतिपय नेताहरू बङ्गाल तथा भारतीय संसद्मा पुगेका छन्, तर मत खसाल्ने तिनै नेपालीहरूको दार्जीलिङमा स्थायी निस्सा नहुनु, मौलिक हक-अधिकार नहुनु एउटा विडम्बना हो, विसङ्गतिपूर्ण जीवन भोगाइको एउटा पराकाष्ट हो । तिनै विसङ्गति भोगिरहेका दार्जीलिङ नेपालीहरूको जातीय अस्मिता, मौलिक हक-हित तथा तिनका भाषा, साहित्य, संस्कृतिको जर्गना, संवर्द्धन र विकासका लागि इन्द्रबहादुर राईजस्ता सचेत व्यक्तिकै प्रतिनिधि पात्र जनक राजनीतिमा लाग्न परेको यथार्थ पनि यस उपन्यासमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

प्रस्तुत उपन्यास औपन्यासिक संरचना, शैली-शिल्प, विचारदर्शन, प्रस्तुतिको ढाँचा आदि परम्पराभन्दा बेग्लै किसिमको छ । यस उपन्यासको लेखनको सम्बन्धमा उपन्यासकार राईको भनाइ यस्तो रहेको छ -

साहित्यले जीवन र जगत्को अनुकरण गर्छ तर परिष्कृत अनुकरण, ठेलीहरूमा लेखिएको सिद्धान्त यही छ । त्यस सिद्धान्तसँगको क्रोध छ यस उपन्यासमा ।<sup>११४</sup>

<sup>११४</sup> पूर्ववत्, पृ. ४ ।

अर्थात् जीवनजगत्बाट कच्चा पदार्थको रूपमा गृहीत सामग्रीलाई परिष्कार गरी उपन्यासमा प्रस्तुत गर्नु आदर्श हो, जीवन जस्तो छ त्यस्तै रूपमा त्यस वास्तविकतालाई उपन्यासमा उतार्नु यथार्थ हो - उपन्यासकार राई प्रयोगधर्मी यथार्थवादी उपन्यासकार हुन् । यस कुरोलाई उनकै भनाइले अझ पृष्टि गर्दछ -

मैले देखें जीवन चलिरहेछ तर सुव्यवस्थित भई यो ठीक्क-ठीक्क मिलेर चलेको छैन । यो उपन्यासलाई मैले यसरी नै नमिल्याएको छु । मैले जीवनलाई एकध्येयता वा एक विषयताको रासायनिक शुद्धता तथा एकाग्र प्रगति देखिनँ ।<sup>१५</sup>

माथिको कथनबाट के स्पष्ट हुन्छ भने आज रमिता छको कथावस्तु सुगठित नभई क्षीण कथावस्तु हो । प्रयोगधर्मी लेखनले घटनाको तारताम्यलाई भन्दा वैयक्तिक वा वर्गीय चरित्रका विविध पक्ष, मानवीय भावावेग र ग्रन्थिका तस्वीरहरूलाई त्यही अनुस्यू प्रस्तुत गर्नमा साहित्यिकता ठान्छन् । यसो गर्दा यथार्थको नजीक जीवन उभिन्छ । दैनिक जीवनका साधारण सामान्य घटनालाई नवपुस्ताका पश्चिमी उपन्यासले भै औपन्यासिकता प्रदान गरी जीवनका वास्तविकतालाई अघि सार्ने काम यस उपन्यासले पनि गरेको छ ।

आज रमिता छभिन्न पस्नु भनेकै दार्जीलिङ र यसको सेरोफेरोभिन्न पसेर त्यसभिन्नको सामाजिक जीवनदशाको रमिता हेर्नु हो । दार्जीलिङको जनजीवन जस्तो छ त्यसैको रमिता हो - प्रस्तुत उपन्यास । सामान्य विषयलाई असामान्य बनाउनु, उच्चकुलीन पात्रको विलासितालाई भन्दा निम्न-मध्यवित्तीय पात्रको सामाजिक सङ्घर्षका कथाहरूलाई बढुवा दिनु, नायक-नायिकालाई सधैं कञ्चन चरित्रकै रूपमा र खलपात्रहरूलाई सधैं खराब पात्रकै रूपमा देखाउने प्रवृत्तिको विकासमा रोक लगाउनु, समाजमा जो जहाँ जसरी बाँचेको छ तिनलाई त्यसरी प्रस्तुत गर्नु, सबैलाई सबैजस्तै देख्नु आदि यस उपन्यासका विशेषता हुन् । उपन्यासकार राई लेख्छन् -

नचाहिने पात्र उपन्यासमा हुनुहुँदैन भन्छन् तर यस उपन्यासमा त्यस्ता पात्रहरू छन् उपन्यासमा तिनीहरूको आवश्यकता नै नभए पनि, कारण मैले देखेको संसारमा चाहिने मान्छेहरू मात्र छैनन् । जीवनभरि सँगै बसेर पनि हामीलाई कसैले असर पारेन भने त्यो पनि कथा हो । नहुनुको रोचक कथा हो ।<sup>१६</sup>

आज रमिता छमा स्थानीय भाषाको प्रयोगको प्राचुर्य र त्यस भाषाको आधारमा संवादको प्रस्तुतिले गर्दा यस उपन्यासलाई दार्जीलिङकै रैथाने नेपालीहरूको जातीय

<sup>१५</sup> पूर्ववत्, पृ. ३ ।

<sup>१६</sup> पूर्ववत्, पृ. २ ।

जीवनको रमिता बनाएको छ । नेपाली उपन्यासपरम्परामा प्रयोगधर्मी उपन्यास लेखनको प्रथम सङ्केत उपन्यासकार लैनसिंह बाङ्देलको लङ्गडाको साथीमा पाइए तापनि त्यसबाट हुर्किएर गएको आज रमिता छ एउटा उत्कृष्ट प्रयोगवादी औपन्यासिक नमुनाको रूपमा देखिएको छ र नेपाली उपन्यासको विकासमा यस उपन्यासको प्रकाशनलाई एउटा नयाँ औपन्यासिक मोडको रूपमा लिन सकिन्छ । यस दृष्टिले वर्तमान परिप्रेक्ष्यमा उपन्यास लेख्ने कलामा नयाँ परिवर्तनका साथ नयाँ चिन्तन र प्रविधि पनि देखा परेको हुँदा एउटै उपन्यासकृति आज रमिता छले स्रष्टा इन्द्रबहादुर राईलाई माथिल्लो दर्जाका उपन्यासकार व्यक्तित्वका रूपमा चिनाएको छ ।

### १.१.७.३. निबन्धकार व्यक्तित्व

विद्यार्थी अवस्थादेखि लेखनकलामा चासो राख्दै आएका इन्द्रबहादुर राई हस्तलिखित पत्रिकाबाट यस विधामा प्रस्फुटित भए तापनि रचना-प्रकाशनका दृष्टिले भने भारती १/२ (सन् १९४९) मा प्रकाशित चाख लाग्दो हुनु कसरी ? शीर्षक निबन्धकै माध्यमबाट साहित्यमा झुल्केका हुन् । शुरुमा उनी निबन्धलेखनबाटै साहित्यमा प्रवेश गरेका हुन् र निबन्धकारकै रूपमा चिनिएका पनि हुन् । त्यसदेखि यता उनका दर्जनौं निबन्धात्मक लेखहरू अथवा समालोचनात्मक निबन्धहरू विभिन्न पत्र-पत्रिकाहरूमा प्रकाशित हुँदै आइरहेका छन्, तर निबन्ध कोटिका निबन्ध नै भनेर उनले लेखेका छैनन् । जेहोस्, उनका निबन्धात्मक लेखहरू अथवा समालोचनात्मक निबन्धहरूको सङ्ग्रहस्वरूप टिपेका टिप्पणीहरू (१९६६ ई.), पहाड र खोला (१९९३ ई.) अर्थहरूको पछिल्लिर (१९९४ ई.) आदि पुस्तकाकार कृतिहरू देखा परेका छन् । यी कृतिहरूले उनका निबन्धकार व्यक्तित्वलाई चिनाएका छन् ।

निबन्धकार राईका निबन्धगत विषयवस्तु मूलतः सामाजिक जीवन, भाषा, साहित्य, संस्कृति आदि नै हुन्छन् । उनका निबन्धहरू चिन्तनमूलक, खोजीमूलक र समालोचनात्मक स्वरूपका हुन्छन् । उनका निबन्धहरूले कुनै न कुनै किसिमका चिन्तन किंवा सिद्धान्तको प्रतिपादन गरिरहेका हुनाले ती बढी बौद्धिक र विश्लेषणात्मक देखिनु उनको निबन्धगत वैशिष्ट्य हो ।

### १.१.७.४. समालोचक व्यक्तित्व

भारती पत्रिका, १/२ (सन् १९४९) का माध्यमबाट नेपाली साहित्यमा सर्वप्रथम निबन्धकारका रूपमा झुल्केका इन्द्र राई पछि यही पत्रिका, २/११ (मई १९५१) कै माध्यमबाट समालोचकका रूपमा पनि नेपाली पाठकसंग परिचित हुन पुग्छन् । यस पत्रिकाको वर्ष २, सङ्ख्या ११ मा उनको श्री बाङ्देल लिखित मुलुकबाहिर, १-५ को

सामालोचना शीर्षकको समालोचना प्रकाशित भएपछि राईका स्रष्टा व्यक्तित्वसँगै द्रष्टा व्यक्तित्व पनि चिनिएको हो । उनका भावी समालोचक व्यक्तित्वको उज्ज्वल सङ्केत पनि यसैमा प्राप्त छ ।

शुरूमा उनी इन्द्र राईका नामबाट निबन्ध-समालोचना क्षेत्रमा चिनिँदै आएका हुन्, पछि मात्र उनले इन्द्रबहादुर राई लेख्न थालेदेखि हाल उनी यसै नामबाट प्रख्यात छन् । सन् १९५१ देखि थालिएको उनको समालोचना-यात्रा सन् १९६६ सालसम्म लम्बिएर आउँदा विभिन्न साहित्यिक पत्र-पत्रिकाहरूमा उनका फुटकर लेख तथा समालोचनाहरू प्रकाशित हुँदै आइरहेका थिए । तिनै छरिएका लेख तथा समालोचनाहरूको सङ्कालोस्वरूप टिपेका टिप्पणीहरू (सन् १९६६) मा सङ्गृहीत रूपमा पुनः प्रकाशित भए । यस सङ्कालोमा उनका केही फुटकर समालोचनाहरू - मुलुकबाहिर १-५ पढेर, रूपनारायण सिंहको लेखनकला, कवि वीरेन्द्रका कवितामा, देवकोटाको पोथी गद्य, भ्रमरका नारीहरू, नेपाली कथामा अधिइँदा धाराहरू आदि सङ्गृहीत छन् । यस कृतिबाट विकसित राईका समालोचक व्यक्तित्व सन् १९७४ को नेपाली उपन्यासका आधारहरू नामक समालोचना पुस्तकमा आइपुग्दा उनी पूर्णरूपेण प्रौढ तथा मौलिक चिन्तन र दृष्टिकोण प्रतिपादन गर्ने खालका समालोचकका रूपमा अवतरित हुन पुग्छन् । विधागत समालोचनालाई अंगालिएको यस कृतिमा नेपाली उपन्यासलाई वस्तुताको आधारमा हेर्ने दृष्टिकोण बनेको छ । अङ्ग्रेजीमा समालोचक पर्सी लुबकको दी क्राफ्ट अफ् फिक्शन (सन् १९२१), ई.एम. फोस्टरको आस्पेक्टस् अफ् दी नभेल (सन् १९२७), रवर्ट लिडेलको ए ट्रिटिज अन् दी नभेल (सन् १९४७), एडविन म्यूरको दी स्ट्रक्चर अफ् दी नभेल (सन् १९५७) आदि कृतिहरू उपन्यासका लागि सैद्धान्तिक आधारहरू निर्माण भइसकेका थिए, उपन्यासलाई हेर्ने दृष्टिकोण तयार भइसकेका थिए । नेपालीमा त्यस्ता सैद्धान्तिक आधारको खाँचो थियो । समालोचक इन्द्रबहादुर राईको नेपाली उपन्यासका आधारहरू छापिएपछि त्यो खाँचो आंशिक रूपमा पूर्ति भयो । एक दर्जन नेपाली उपन्यासकारहरूका प्रतिनिधि उपन्यासहरूमाथि नवीन धारणा प्रतिपादित गरिएको प्रस्तुत कृति त्यही पश्चिमी छिमलको कृति देखियो । नौलो किसिमका शब्द तथा वाक्य-विन्यास, विचारको घुमाउरो प्रस्तुति र कृति छिचोल्ने नयाँ तरिकाले गर्दा यस सङ्ग्रह-पुस्तकभित्रका समालोचनाहरू दुरुह देखिए तापनि कृतिको वस्तुता पक्षलाई ठिम्याउने आयामिक दृष्टिकोण यसमा प्रयुक्त छ । नेपाली समालोचना फाँटमा आयामिक चिन्तन र पद्धतिसहितको पहिलो समालोचना कृति पनि यही हो । यसैकारण उनको गद्यलेखनका नौलानौला प्राप्ति र विशेषता तथा मान्यताहरूलाई कदर गर्दै सन् १९७७ मा दिल्लीको साहित्य अकादमीले नेपाली उपन्यासका आधारहरूका लागि उनलाई साहित्य अकादमी पुरस्कारद्वारा सम्मानित गरियो । तर भारतमा नेपाली भाषाको संवैधानिक मान्यताको आन्दोलनक्रममा अथवा भाषिक सङ्घर्षको बेला उनले त्यस

पुरस्कारलाई फिर्ता दिएर आम भारतीय नेपाली जनताको सामु आफ्नो त्याग र महान्ताको चिनारी दिए । यसै गरीसन् १९९५ मा नेपाली भाषा-साहित्यको समुन्नतिका लागि उनीद्वारा भएको लगभग आधा शताब्दी लामो योगदानको कदरस्वरूप मदन पुरस्कार गुठीले उनलाई जगदम्बा श्री पुरस्कारले पनि विभूषित गरेको थियो ।

सन् १९७६ मा समालोचक राईको अर्को समालोचना पुस्तक **सन्दर्भमा ईश्वर वल्लभका कविता** प्रकाशित भयो । प्रस्तुत कृति स्वयम् आयामिक चिन्तनका अधिष्ठाताले आयामिक कविका आयामिक चिन्तनयुक्त कविताहस्ताथि आयामिक पद्धतिका आधारमा समालोचना गरिएको पहिलो उत्कृष्ट कृतिपरक समालोचना कृति हो । यस कृतिको प्रकाशनले अवश्यै नेपाली समालोचना विधामा विशेष कृतिलाई हेर्ने दृष्टिकोणमा, प्रवृत्तिमा, शैलीमा र पद्धतिमा समेत नयाँपन थपेको छ, नयाँ मोडको स्थापना गरेको छ । साधारण पाठकवर्गका लागि यस कृतिको भाषिक-शैली दुर्बोध्य भए पनि कृतिको वस्तुतालाई छान्ने बौद्धिक प्रयास भने यसैबाट भएको छ ।

**दार्जीलिङमा नेपाली नाटकको अर्धशताब्दी** (सन् १९८४) नामक समालोचना-पुस्तक समालोचक राईको तेस्रो महत्त्वपूर्ण समालोचनात्मक कृति हो । यस कृतिमा उनका अन्य दुई लेखहरू व्यक्ति एक चिन्तका र वीरहरू सादा सेता पर्दाका पनि सङ्कलित छन् । यसमा सङ्गृहीत तेस्रो समालोचनात्मक लेख **दार्जीलिङमा नेपाली नाटकको अर्धशताब्दी** शीर्षककै आधारमा कृतिको पनि नामकरण गरिएको छ । यसमा सन् १९०० देखि १९५० सम्मको दार्जीलिङका नेपाली नाटकको वृत्तान्त प्रस्तुत छ । नेपाली नाटकको इतिहासको अध्ययनक्रममा यस कितापको महत्त्व उच्च देखिएको छ । दार्जीलिङका नाटककार, नाटकसँग संबद्ध संघ-संस्थाहरू, रङ्गकर्मीहरू, कलाकारहरू र अभिनेत्री दार्जीलिङमा नेपाली नाटकको इतिवृत्त नै हो - प्रस्तुत कृति ।

बेलाबेलामा लेख्दै पत्रिकातिर छापेका जम्मा सत्रवटा साहित्यिक समालोचनात्मक लेखहरू र अन्तर्वार्ताहरू शीर्षकको लेखसमेत गरी जम्मा अठाह्रवटा लेखहरूको सङ्ग्रहको रूपमा **पृष्ठ पृष्ठ** (सन् १९९५) नामक अर्को समालोचना पुस्तक पनि छापिएको छ । यस पुस्तकमा लेखनाथदेखि लीलालेखनसम्मका नेपाली भाषा-साहित्यका विभिन्न विधागत विषयमाथि राईका समालोचकीय विचारहरू व्यक्त भएका छन् ।

माथि उल्लिखित समालोचना-पुस्तकहरूबाहेक पनि द्रष्टा राईको साहित्यको अपहरण - **मार्क्सवादीक प्रतिबद्धता** (सन् १९८३) पनि प्रकाशित छ । यस कृतिमा समालोचनात्मक दृष्टिकोण थोरै र चिन्तन धेरै अभिव्यक्त छ । समालोचक राईले आफ्ना समालोचनाहरूमा नयाँ दृष्टिकोण राखी नयाँ पद्धतिअनुसार कृतिलाई हेर्ने गर्छन् । उनी बढी चिन्तनमुखी



छन् । विधागत समालोचनाको बाटोमा उनको हिडाइ ओजस्वी छ, कृतिका प्रवृत्तिलाई टिमाउने र वस्तुतालाई छान्ने पारख-शक्ति उनका समालोचक व्यक्तित्वको दैशिष्ट्य नै हो ।

### १.१.७.५. चिन्तक व्यक्तित्व

सधै नयाँ चिन्तन गरेर साहित्य सिर्जनामा लागिरहने इन्द्रबहादुर राई स्रष्टा र द्रष्टा दुवै हुन् भन्ने कुरो उनका प्रकाशित फुटकर तथा पुस्तकाकार कृतिहरूले प्रमाणित गरिसकेका छन् । उनका साहित्यिक चिन्तन सम्बन्धका कृतिहरूमा कथास्था (उत्तर खण्डका चार आयामिक चिन्तनप्रतिका आस्थाहरू), (सन् १९७२), साहित्यको अपहरणम् मार्क्सवादिक प्रतिबद्धता (सन् १९८९) आदि हुन् । विभिन्न पुस्तक तथा पत्र-पत्रिकाहरूमा प्रकाशित उनका फुटकर चिन्तनमूलक लेखहरूमा सम्पादकीय (तेस्रो अयाम, १/१, सन् १९६३), आयामिक सम्पूर्णतामा अनुभूति (स्मरेखा, ६/१०, सन् १९६५), आयामिक आविष्करण (रसायन २/४, सन् १९७१), आयामिक पुनःराविष्करण, वस्तुता (१) (स्मरेखा, ३/१, सन् १९७२), आयामिक पुनःराविष्करण : वस्तुता (२) (स्मरेखा, ३/३, सन् १९७२), भ्रान्तिहरू र लीलालेखन मात्र (स्मरेखा, पूर्णाङ्क २००, सन् १९७७), कृतिमा लीलालेखनगत आधार (कठिपुतलीको मन, सन् १९८९) इत्यादि प्रमुख छन् । यी लेखहरूले अवश्यै नेपाली साहित्यमा नयाँ साहित्यिक चिन्तनको प्रतिपादन गरेका छन् । सन् १९६३ सालदेखि आयामिक चिन्तन धारामा प्रवाहित हुँदै अवतारवादी चिन्तन र लीलालेखनसम्ममा आइपुग्दा उनी साँच्चैका एक तपस्वी ऋषिको रूपमा अवतार धारण गरिसकेका व्यक्तित्वका रूपमा प्रज्वलित देखिन्छन् । उनको प्रत्येक चिन्तनबाट सिर्जित साहित्यले नेपाली साहित्यमा एउटा नयाँ खोजको विषय, तर्कको विषय, हलचलको विषयलाई अघि सारेको छ । सधै नयाँनयाँ चिन्तनमा प्रवाहित भइरहने राई चिन्तनकै बलद्वारा नयाँ लेखनसिद्धान्त र शैलीको निर्माण गर्छन् अनि त्यसको स्वीकृति-अस्वीकृतिका लागि पाठकवर्गलाई एउटा जिम्मेवार दायित्व सुम्पिदिन्छन् ।

### १.१.७.६. नाटककार व्यक्तित्व

परम्परादेखि विमुख राईका नाटक-एकाङ्गीहरू वर्तमान प्रयोगवादी लेखनका नमुना भएका छन् । नाटकसम्बन्धी स्वीकृत मान्यता र धारणालाई तोड्दै र संरचनागत घटकहरूको सुनियोजित संयोजनलाई भत्काउँदै राईले नाट्य लेखन र मञ्चनमा नयाँ क्रान्ति ल्याएका छन् । उनका नाटकहरूमा नाटकको मुख्य पक्ष त्रयोन्विति (कार्यान्विति, समयान्विति र स्थानान्विति) को उपेक्षा, क्षीण कथानक तत्त्व, समाजका सबै वर्गका प्रतिनिधि पात्रको समावेश तर अभिनयभन्दा संवादमा बढी जोर, आद्यबिम्ब तथा सांस्कृतिक बिम्बहरूको प्रयोग आदि कुरा राईका नाटक-एकाङ्गीहरूमा पाइन्छन् । तेस्रो

आयामका अवशेष-चिन्तनहरू, लीलालेखनतर्फका आग्रहहरूद्वारा ग्रसित उनका नाटकहरू प्रतीक र बिम्बद्वारा नाटकीय वस्तु भनिएको छ । लेख्दालेख्दै बीचैमा छोडिएको नाटकजस्तो अनुभव हुन्छ, उनका नाटकहरू पढ्दा । त्यसैले पूर्ववर्ती र समवर्ती नाटककारहरूभन्दा राईका नाटककार व्यक्तित्व बेग्लै किसिमको छ । उनका प्रसिद्ध नाटक-एकाङ्कीहरू 'पहेँलो दिन', 'ध्वनीहरू', 'बिना सेता सुनाखरी', इत्यादि हुन् ।

### १.१.७.७ सम्पादक व्यक्तित्व

बहुमुखी प्रतिभाका धनी इन्द्रबहादुर राईका सम्पादक व्यक्तित्व पनि एक चर्चयोग्य विषय हो । स्कूले जीवनदेखि नै साहित्यलेखन र पठनपाठनमा रुचि राख्ने राईले हस्तलिखित पत्रिकाहरूको सम्पादन गरी आफ्ना सहपाठीहरूसमेतलाई साहित्यलेखनतर्फ हौसाएको उल्लेख पाइन्छ । सन्त रोबर्टस् स्कूलको छात्रावस्थामा उनले छात्र नामक हस्तलिखित पत्रिकाका सम्पादन गरेका थिए, जसका माध्यमबाट गोकुलसिन्हा, अगमसिंह गिरीजस्ता साहित्यप्रेमीहरूले पनि कलम चलाउन थालिसकेका थिए । त्यसपछि कलेजको विद्यार्थीकालमा पनि उनले आफ्नै सक्रियतामा आफू बसोबास गर्ने ठाउँ तुङसुङमा सुधा पुस्तकालयको स्थापना गरी नेपालीहरूलाई पुस्तक तथा पत्र-पत्रिका पढ्ने हौसला बाढे । त्यस पुस्तकालयबाट उनले सुधा नामको अर्को हस्तलिखित पत्रिकाको पनि सम्पादन गरे ।

दार्जीलिङको सबैभन्दा जेठो साहित्यिक संस्था नेपाली साहित्य सम्मेलनले शुरू शुरूमा त्रैमासिक रूपमा प्रकाशित गर्ने दियालो पत्रिकाका सम्पादकका रूपमा रही इन्द्रबहादुर राईले सन् १९५९ सालदेखि केही वर्षसम्म काम गरे । उनको सम्पादनमा निस्कने दियालो पत्रिकाका हाँगो १ देखि २१ सम्म उनले लगातार सम्पादन गरी नेपाली भाषा, साहित्य र संस्कृतिको जगेर्ना र विकासमा सम्मेलनले पुऱ्याउँदै आएको योगदानमा ठूलो सघाउ पुऱ्याए । यसै गरी उनले भानुभक्तका कृति अध्ययनहरू नामक समालोचना सङ्ग्रह पुस्तक र दिल्लीको साहित्य अकादमीले प्रकाशित गरेको इन्साइक्लोपेडिया अफ इण्डियन लिटरेचरको पनि सम्पादन गरी आफ्नो सम्पादक व्यक्तित्वको परिचय दिएका छन् ।

नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामको अभियानको बेला तेस्रो आयाम पत्रिकाका सम्पादक तिलविक्रम नेम्वाङ बिरामी परेको अवस्थामा स्वयम् इन्द्रबहादुर राईले तेस्रो आयामको सैद्धान्तिक घोषणासहित त्यस पत्रिकाको सम्पादकीय पनि लेखेका थिए । उनको सम्पादकीय लेखाइ गहिरो चिन्तनयुक्त र वैचारिक अधिक देखिएको छ । उनको चिन्तनमूलक सम्पादकीय लेखनको एक उदाहरण पछिल्लो परिच्छेद (परिच्छेद-४) मै प्रस्तुत गरिसकिएको छ । अर्को त्यस्तै चिन्तनमूलक सम्पादकीय लेखनको एक टुक्रा उदाहरणलाई पनि हेरौं -

विराट कृति एउटा पर्वत हुन्छ प्रत्येक युग पछिकाले जसमा आफ्ना दृष्टिले महत्त्वका नयाँ थोक पाइ नै रहन्छन् । साहित्यिकको व्यक्तित्व, उनको युग र उनका कृतिको समन्वित अध्ययनका दहिंला खुडकिलाहरूले साहित्यमा समालोचना जम्मा हुन्छ ।<sup>११</sup>

माथिको सम्पादकीय लेखनको उद्धृतांशले इन्द्रबहादुर राईका सम्पादक व्यक्तित्वको परिचय दिएको छ । यीबाहेक पनि उनले भानुभक्तका कृति अध्ययनहरू, नेपाली वाङ्मय, इन्साइक्लोपेडिया अफ इण्डियन लिटरेचर, शिवकुमार स्मृति ग्रन्थजस्ता महत्त्वपूर्ण ग्रन्थहरूको सम्पादन गरेका छन् ।

### १.१.८. अन्य व्यक्तित्व र संलग्नता

कहिल्यै घांटीमा टाई नबाँध्ने, जातीय पोषाक मयलपोस-सुरुवालामा पनि नदेखिने, सधै कोट, पेन्ट र कमिजको पहिरणमा हातमा अखबार वा कुनै पुस्तक लिई बाटामा हिडिरहेको देखिने होचो कद, चिम्सा आंखा भएका हाँसिलो मुहारका मीठो शैली मिलाएर बोल्ने अनुहारमा चाउरी पर्दै गएका इन्द्रबहादुर राई (आइ. बी दाजु) हाल बृद्धावस्थामा तिर ढल्कंदै गइरहेको एक ओजस्वी साहित्यिक तपसी हुन् । यी तपसीका साहित्यिक व्यक्तित्वका अतिरिक्त अन्य व्यक्तित्वका बारेमा पनि चर्चा गर्दा विभिन्न संघ-सङ्गठनहरूसंगको उनको संलग्नता नै यस सम्बन्धमा मूल आधार बन्न आउँछ ।

ब्रिटिश-भारतकालीन जागरणोन्मुख दार्जीलिङको वातावरणमा जन्मी-हुर्केका इन्द्रबहादुर राईले बाल्यावस्थादेखि नै अङ्ग्रेजहरूको दासत्वलाई चिनिसकेका थिए । त्यस दासत्वबाट भारतीहरूलाई मुक्ति दिनका लागि महात्मा गान्धीले आफ्नै सक्रियतामा भारत छोड अभियान (Quit India Movement) शुरु गरिसकेका थिए । किशोर अवस्थाका राई गान्धीको त्यस अभियानबाट प्रेरित र प्रभावित बनेका थिए । सन् १९४७ को १५ अगस्तका दिन गान्धीले भारतीहरूलाई अङ्ग्रेजको दासत्वबाट मुक्त गरे । राईले त्यो देखे, भोगे र बुझेका थिए ।

तर लाखौंका सङ्ख्यामा भारतीय नागरिक भई बसेका नेपालीहरू बाह्य उपनिवेशवादी मानसिकताबाट भन्दा पनि आन्तरिक उपनिवेशवादी मानसिकताको भारतीय दासत्वबाट भने मुक्त हुन नसकेकोमा उनी चिन्तित थिए । नेपालीहरूको जातीय सङ्गठनहरू खोलेरै त्यस मुक्तिको सपना देख्न सकिन्छ भन्ने निश्चिन्तताले नै उनलाई युवावस्थादेखि नै विभिन्न संघ-सङ्गठनहरूसंग संलग्न भई सक्रिय हुन प्रेरित गर्‍यो ।

<sup>११</sup> इन्द्रबहादुर राई, *परियोजना परिचय*, भानुभक्तका कृति अध्ययनहरू, दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य परिषद्, सन् १९६९, भित्रीपृष्ठ ।

सचेत इन्द्रबहादुर राईले बुभे - भारतमा छरिएर बसेका नेपालीहरूले कतिपय संवैधानिक अधिकारहरू पाउन सकिराखेका छैनन्, मौलिक अधिकार तथा हक-हितबाट वञ्चित रहेका छन् । जातीय सुरक्षाका लागि नेपालीहरू सधैँ संघर्षरत रहिरहनु पर्ने वाध्य-स्थितिलाई ध्यानमा राखी राईले आफूलाई संस्थागत व्यक्तिका रूपमा प्रस्तुत गर्ने निर्णय गरे । फलस्वरूप विद्यार्थी अवस्थादेखि नै उनी संस्थागत रूपमा सक्रिय रहँदै आए र हाल पनि आइरहेका छन् ।

संस्थागत संलग्नताका हिसाबले इन्द्रबहादुर राईलाई सामाजिक, राजनीतिक, भाषिक, साहित्यिक आदि विभिन्न क्षेत्रसँग संबद्ध संस्थागत व्यक्तित्वका रूपमा चिन्न सकिन्छ । आफ्नै गाउँ तुङ्सुङमा सन् १९४८ मा सुधा पुस्तकालयको स्थापना गरी स्थानीय बासिन्दालाई जातीय भाषाका पुस्तक तथा पत्र-पत्रिका पढ्नमा प्रेरित गरी जातीय भाषा-साहित्यप्रति पाठकको अभिरूचि जगाउने काम गरे । त्यस बेला गाउँघरका बाल-बालिकाहरूलाई शिक्षा प्रदान गर्ने उद्देश्यले दार्जीलिङमा स्वामी प्रबुद्धानन्दले रामकृष्ण शिक्षा फौज नामको शिक्षा संस्था खोलेका थिए । स्कूल-कलेजका शिक्षित युवा-युवतीहरू त्यस शिक्षा फौजसँग संलग्न रही ती बाल-बालिकाहरूलाई निःशुल्क शिक्षा दिने काम गर्थे । इन्द्रबहादुर राई पनि त्यस शिक्षा फौजमा सक्रियताका साथ लागेका थिए ।

सन् १९५६ मा उनी त्यही ठाउँबाट अर्थात् वडा नं. ९ बाट दार्जीलिङ नगरपालिकाको कमिश्नर (नगरपाल) पदका लागि निर्वाचित भए अनि सन् १९६९ सम्म सोही नगरपालिकासँग संलग्न रही सामाजिक कार्यहरू गरिरहे । त्यस बीचको अवधि (सन् १९६५-६९) मा दार्जीलिङ नगरपालिकाका कमिश्नरहरूमध्येबाटै चुनिएर उनी उपाध्यक्ष पदमा पनि निर्वाचित भएपछि नेपाली जातिका हक, हित र सुरक्षाका लागि उनले निकै प्रशंसनीय काम गरेका थिए ।

दार्जीलिङ नगरपालिकामा आफ्नो कार्यावधि सकिएपछि पनि उनी मौन रहेर बसेनन् । तत्कालीन बङ्गाल सरकारले सरकारी कामकाजको भाषाको रूपमा बङ्गला र हिन्दी प्रयोग गर्ने र अङ्ग्रेजी भाषालाई विस्थापित गर्ने घोषणा अनि विश्वविद्यालयबाट नेपाली र तिब्बती भाषा हटाउने आदेश जारी गरेपछि स्थानीय विभिन्न संघ-संस्थाहरूले त्यस सरकारी कदमको विरोध गर्न थाले । यसै बेला दार्जीलिङ भेगका सचेत व्यक्तिहरूले सन् १९६९ मा जिल्ला भाषा मान्यता समिति खोले । त्यस समितिका अध्यक्ष गणेशलाल सुब्बा र सचिव इन्द्रबहादुर राई थिए ।

भाषिक संघ-संस्थाका अतिरिक्त पनि साहित्यिक संघ-संस्थासँग राईको सक्रिय संलग्नता पहिल्यैदेखि रहँदै आएको छ । नेपाली साहित्यमा परम्पराको विरोध गर्दै नयाँ शैली र चिन्तनमा साहित्य लेख्ने तेस्रो आयामको अभियानका मूल सञ्चालकका रूपमा

सचेत इन्द्रबहादुर राईले बुझे - भारतमा छरिएर बसेका नेपालीहरूले कतिपय संवैधानिक अधिकारहरू पाउन सकिराखेका छैनन्, मौलिक अधिकार तथा हक-हितबाट वञ्चित रहेका छन् । जातीय सुरक्षाका लागि नेपालीहरू सधैं संघर्षरत रहिरहनु पर्ने वाध्य-स्थितिलाई ध्यानमा राखी राईले आफूलाई संस्थागत व्यक्तिका रूपमा प्रस्तुत गर्ने निर्णय गरे । फलस्वरूप विद्यार्थी अवस्थादेखि नै उनी संस्थागत रूपमा सक्रिय रहँदै आए र हाल पनि आइरहेका छन् ।

संस्थागत संलग्नताका हिसाबले इन्द्रबहादुर राईलाई सामाजिक, राजनीतिक, भाषिक, साहित्यिक आदि विभिन्न क्षेत्रसँग संबद्ध संस्थागत व्यक्तित्वका रूपमा चिन्न सकिन्छ । आफ्नै गाउँ तुङ्सुङमा सन् १९४८ मा सुधा पुस्तकालयको स्थापना गरी स्थानीय बासिन्दालाई जातीय भाषाका पुस्तक तथा पत्र-पत्रिका पढ्नमा प्रेरित गरी जातीय भाषा-साहित्यप्रति पाठकको अभिरूचि जगाउने काम गरे । त्यस बेला गाउँघरका बाल-बालिकाहरूलाई शिक्षा प्रदान गर्ने उद्देश्यले दार्जीलिङमा स्वामी प्रबुद्धानन्दले रामकृष्ण शिक्षा फौज नामको शिक्षा संस्था खोलेका थिए । स्कूल-कलेजका शिक्षित युवा-युवतीहरू त्यस शिक्षा फौजसँग संलग्न रही ती बाल-बालिकाहरूलाई निःशुल्क शिक्षा दिने काम गर्थे । इन्द्रबहादुर राई पनि त्यस शिक्षा फौजमा सक्रियताका साथ लागेका थिए ।

सन् १९५६ मा उनी त्यही ठाउँबाट अर्थात् वडा नं. ९ बाट दार्जीलिङ नगरपालिकाको कमिश्नर (नगरपाल) पदका लागि निर्वाचित भए अनि सन् १९६९ सम्म सोही नगरपालिकासँग संलग्न रही सामाजिक कार्यहरू गरिरहे । त्यस बीचको अवधि (सन् १९६५-६९) मा दार्जीलिङ नगरपालिकाका कमिश्नरहरूमध्येबाटै चुनिएर उनी उपाध्यक्ष पदमा पनि निर्वाचित भएपछि नेपाली जातिका हक, हित र सुरक्षाका लागि उनले निकै प्रशंसनीय काम गरेका थिए ।

दार्जीलिङ नगरपालिकामा आफ्नो कार्यावधि सकिएपछि पनि उनी मौन रहेर बसेनन् । तत्कालीन बङ्गाल सरकारले सरकारी कामकाजको भाषाको रूपमा बङ्गला र हिन्दी प्रयोग गर्ने र अङ्ग्रेजी भाषालाई विस्थापित गर्ने घोषणा अनि विश्वविद्यालयबाट नेपाली र तिब्बती भाषा हटाउने आदेश जारी गरेपछि स्थानीय विभिन्न संघ-संस्थाहरूले त्यस सरकारी कदमको विरोध गर्न थाले । यसै बेला दार्जीलिङ भेगका सचेत व्यक्तिहरूले सन् १९६९ मा जिल्ला भाषा मान्यता समिति खोले । त्यस समितिका अध्यक्ष गणेशलाल सुब्बा र सचिव इन्द्रबहादुर राई थिए ।

भाषिक संघ-संस्थाका अतिरिक्त पनि साहित्यिक संघ-संस्थासँग राईको सक्रिय संलग्नता पहिल्यैदेखि रहँदै आएको छ । नेपाली साहित्यमा परम्पराको विरोध गर्दै नयाँ शैली र चिन्तनमा साहित्य लेख्ने तेस्रो आयामको अभियानका मूल सञ्चालकका रूपमा

इन्द्रबहादुर राई नै देखापरेका हुन् । यस अभियानलाई सक्रियताका साथ अघि बढाउने क्रममा उनकै अध्यक्षतामा सन् १९६३ मा नेपाली साहित्य परिषद् नामक साहित्यिक संस्थाको स्थापना भयो । यस परिषद्का पदाधिकारीहरूमा सर्वश्री इन्द्रबहादुर राई, ईश्वर वल्लभ, कुमार प्रधान, राजनारायण प्रधान, नरा गरुड, अगमसिंह गिरी, खड्गसिंह राई 'कांढा', जे. सी. छेत्री आदि थिए । यस परिषद्बाट तेस्रो आयाम, मालिङ्गोजस्ता उच्चकोटिका साहित्यिक पत्रिकाहरूका साथै उनका गतिला र गहन साहित्यिक सिर्जनात्मक तथा समालोचनात्मक कृतिहरू - आज रमिता छ (सन् १९६४), भानुभक्तका कृति अध्ययनहरू (सन् १९६९), कथास्था (सन् १९७२), नेपाली उपन्यासका आधारहरू (सन् १९७४) आदि प्रकाशित भए । बेलाबेलामा कला प्रदर्शनीको पनि आयोजना गरी यस परिषद्ले कलाको संबर्द्धन र विकासमा पनि योगदान पुऱ्याएको कुरो स्मरणीय छ । अर्को स्मरणीय करो के छ भने सर्वप्रथम यसै परिषद्ले तत्कालीन पश्चिम बङ्गाल सरकारका मुख्य मन्त्री सिद्धार्थ शङ्कर रायसमक्ष निम्नलिखित मागहरू समावेश गरी एउटा ज्ञापनपत्र बुझाएको थियो । ज्ञापनपत्रमा उल्लिखित मागहरू यस प्रकार छन् - नेपाली अकादमीको स्थापना, भानुभक्त पुरस्कारको स्थापना, Writers' Co-operative Society (लेखकहरूको सहकारी समाज) इत्यादि ।

भारतमा नेपाली भाषालाई पनि अन्य भारतीय भाषाहरू सरह भारतीय संविधानको आठौँ अनुसूचिमा अन्तर्भुक्त गरी सरकारी मान्यता दिलाउने क्रममा इन्द्रबहादुर राई पहिल्यैदेखि सक्रिय रूपमा लागिआएका व्यक्तित्व हुन् । यसै सिलसिलामा सन् १९७२ मा अखिल भारतीय नेपाली भाषा समितिको स्थापना भयो र पछि सर्वसम्मतिद्वारा उनी यस समितिका अध्यक्ष पदका लागि पनि चुनिए । यो सफलता उनले जिल्ला भाषा मान्यता समिति (सन् १९६१) मा सचिवका रूपमा रही काम गरिआएका अनुभव र निरन्तरताको फल थियो । पछि गएर भारतीय संविधानको आठौँ अनुसूचिमा नेपाली भाषाले अन्तर्भुक्त हुने अधिकार पाएको सफलतामा राईको योगदान पनि कम सराहनीय छैन ।

भाषिक-सामाजिक-साहित्यिक संघ-संस्थाबाहेक राजनीतिमा पनि राईको सक्रिय संलग्नता रहेको कुरो बिर्सन सकिँदैन । प्पर्वतीय क्षेत्रलाई भारतको छुट्टै प्रान्त बनाउने तत्परतामा इन्द्रबहादुर राईले सन् १९८०-८२ तिरको अवधिमा दार्जीलिङ प्रान्त परिषद्का अध्यक्ष पनि भएर काम गरे । भारतमा विस्थापित अवस्थामा बसेका नेपालीहरूलाई एकै सूत्रमा बाँधेर सङ्गठित पार्ने हेतुले उनले जातीय सङ्गठनहरू खोले, आफ्नै नेतृत्वमा ती सङ्गठनहरूलाई अघि बढाए । तर उनको यस किसिमका सामाजिक तथा जातीय सेवाका कार्यहरूमा राजनीतिक षड्यन्त्रका कारण कतिपय बाधा-व्यवधानहरू पनि नआएका होइनन् । त्यसो हुँदा कुनै राजनीतिक दलको सदस्य बनी काम गर्दा सजिलो हुने महसुस गरी उनी भारतीय राष्ट्रिय कांग्रेसका सदस्यसमेत बन्न पुगे । वास्तवमा आज रमिता छ

उपन्यासको मूल पात्र जनकले भोग्न परेको स्थितिमा राईले आफूले भोगेको स्थितिलाई प्रतिबिम्बित गरेका छन् ।

नेपाली भाषा र साहित्यको उन्नतिमा सन् १९२४ सालदेखि अनवरत रूपमा लागि रहेको नेपाली साहित्य सम्मेलनजस्ता साहित्यिक संस्थाका सदस्य र त्यस सम्मेलनका मुखपत्र दियालोका सम्पादकसमेत भइसकेका राई सन् १९७७ देखि १० वर्षसम्म लगातार साहित्य अकादमी, नयाँ दिल्लीको नेपाली परामर्श समितिका संयोजक भएर पनि काम गरे । हाल पनि विभिन्न ठाउँमा आयोजित साहित्यिक गोष्ठी, समारोह आदिमा प्रमुख वक्ता, प्रमुख अतिथिका रूपमा उपस्थित हुँदै आइरहेका छन् । उनको यस किसिमका सहभागिता र संलग्नताले एकातिर नेपाली जातीयताप्रतिको उनको गम्भीर मोह रहेको कुरो स्पष्टिन्छ भने अर्कोतिर उनको खारिएको बौद्धिक चिन्तन, दृष्टिकोण र नेतृत्वबाट नयाँ पुस्तालाई मार्ग-निर्देशन पनि प्राप्त भइरहेको अनुभव हुन्छ ।

#### १.१.९. मान-सम्मान र पुरस्कार

१. साहित्य अकादमी पुरस्कार – सन् १९७७ (नयाँ दिल्ली)
२. जगदम्बाश्री – सन् १९९६ (नेपाल)
३. अगमसिंह गिरी स्मृति पुरस्कार – सन् १९७७ (सिक्किम)
४. आशारानी निर्माण पुरस्कार – सन् २००० (सिक्किम)
५. भानु पुरस्कार – सन् २००२ (पश्चिम बङ्गाल सरकार)
६. भूपालमानसिंह कार्की प्रज्ञा परिषद् पुरस्कार – सन् २००४ (नेपाल)
७. मानार्थ डाक्टर अफ लिटरेचर – सन् २००४ (उत्तर बङ्गाल विश्वविद्यालय, बङ्गाल, भारत)

#### १.१.९. उपसंहार

बहुचर्चित साहित्यकार, बहुआयामिक चिन्तक र बहुविधागत स्रष्टा-द्रष्टाका रूपमा प्रतिष्ठित इन्द्रबहादुर राईका सामाजिक, राजनीतिक व्यक्तित्वदेखि बेग्लै अमर व्यक्तित्वका रूपमा बाँचिरहने उनको एउटै व्यक्तित्व छ - त्यो हो साहित्यिक व्यक्तित्व । गहिरो चिन्तनमा डुबेर साहित्य सिर्जना गर्ने र सधैं नयाँ-नयाँ प्रयोग गरेर लेखनशिल्प र शैलीको विकास गर्ने यी व्यक्तित्व नेपाली साहित्यमा विशेषतः गद्य फाँटका विशिष्ट प्रतिभा हुन् । परम्परागत नैतिक आदर्श, मर्यादातथा पुराना मूल्य र मान्यताका विरोधी यी प्रतिभा विचार वा चिन्तनमा पनि अवतार हुन्छ भन्ने विश्वासमा साहित्यलाई नयाँ वैचारिकता प्रदान गर्ने

बौद्धिक स्रष्टा-द्रष्टा देखिएका छन् । पुरानै परिपाटी र धारणाको विध्वंस चाहने राईले प्रथमतः आयामिक चिन्तनसहितका कथा र आस्था प्रस्तुत गरेर नेपाली साहित्यमा एउटा हलचल ल्याएका हुन् भने त्यसैको विकसित रूप उनका अवतारवादी धारणा र लीलालेखनसहितका कथाहरू नेपाली साहित्यलाई प्राप्त छन् । हामीले लेखिरहेको-पढिरहेको साहित्य केवल भ्रान्ति हो भन्ने ठोस प्रमाण दिँदै अबको लेखनलाई लीलालेखनतिर मोड्ने इन्द्रबहादुर राई एक प्रयोगवादी लेखक हुन् र उनलाई नेपालीहरूले एक गम्भीर अध्येताका रूपमा पनि चिनेका छन् ।

नेपालबाहिर रहेर पनि नेपाली भाषा-साहित्यको उन्नतिका लागि जीवन्त उत्सर्ग गर्न चाहने इन्द्रबहादुर राईको नेपाली समाजमा आफ्ना पूर्ववर्ती र समवर्ती साहित्यिक व्यक्तित्वहरूको भन्दा बेग्लै छवि र अलग स्थान कायम भएको छ । उनी आफ्नो लेखनमा बाह्य यथार्थलाई भन्दा आन्तरिक यथार्थ (जो सधैं प्रत्येक मान्छेले अनुभूत गरेको यथार्थ) लाई, वस्तु-विन्यास र विधिवत लेखन-विधानलाई भन्दा नयाँ प्रविधि, शिल्प र शैलीलाई बढ्ता जोड दिन्छन् । समाजको अन्तःतहसम्म पुगेर सामाजिक वा वर्गीय जीवनको आन्तरिक यथार्थलाई पाठकसमक्ष प्रस्तुत गर्नमा उनको कला-कौशल अत्युच्च छ । कल्पना र भावनाको बहकाइमा नलागी जीवनजगतको वस्तुता ठिम्याएर लेख्ने इन्द्रबहादुर राई भावुक स्रष्टाभन्दा अधिक बौद्धिक स्रष्टा देखिएका छन् । उनका कृतिहरू मनले होइन मस्तिष्कले पढ्नु पर्छ । बौद्धिक अभ्यास नगर्ने पाठकहरूका लागि भने उनका कृतिहरू दुर्बोध्य र फलामको चिउरा चपाए बराबरै छन् ।



## कथाकार इन्द्रबहादुर राईको कथायत्रा र कथाकारिताको विवेचना

सन् १९६० देखि मात्र कथाको व्यापक फाँटमा उत्रिएका कथाकार राईको कथायात्राको विकासक्रमलाई हेर्दा लगभग आठ दशकको अवधि पुगिसकेको हिसाब गरिन्छ । यस अविधिभित्रमा उनको कथायात्राले प्राप्त गरेका विभिन्न घुम्ती र मोडलाई हेर्दा उनको कथाकारिताको विकासलाई मोटामोटी ती चरणमा विभाजित गरेर हेर्न सकिन्छ । ती चरणहरू क्रमशः यस प्रकार देखापर्छन् -

### २.१ पहिलो चरणका कथाकार राई

पहिलो चरणका कथाकार राईलाई प्रतिनिधित्व गर्ने उनका जम्मा १० वटा सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्तिका कथाहरूको संग्रह बिपना कतिपय (सन् १९६०) नामक कथासंग्रह हो । त्यसका आधारमा उनको कथाकार व्यक्तित्वको विवेचना गर्दा मूलतः प्रथम चरणका कथाकार राई बढी समाजोन्मुखी देखापर्छन् र सामाजिक यथार्थताको प्रस्तुतीकरणले उनका कथाहरूलाई यथार्थवादी प्रवृत्तिको बनाएको छ । रातभरि हुरी चल्थो, जार भएकै एउटा कथा, जयमाया आफू मात्र लेखापानी आइपुगी प्रभृति कथाहरूमा सामाजिक बिम्बहरूको प्रस्तुति, घटनाको भन्दा विषयको सूक्ष्मता, मानसिकताका मार्मिक चित्रण र स्वाभाविक चारित्रिक विश्लेषण, सामाजिक तथा जैविक समस्याको व्यापकता, स्थानीयताको आधिक्य आदि पाइने हुनाले उनका प्रारम्भिककालीन कथाहरू सामाजिक यथार्थवादी स्वर र शैलीका छन् । अफ सामाजिक धरातललाई नै ग्रहण गर्दै भए तापनि बिपना कतिपयको दोस्रो संस्करण (सन् १९७०) मा थप तेह्रवटा कथाहरू गरी जम्मा २३ कथाहरू समाविष्ट छन् । यस पुस्तकका आधारमा उनको पहिलो चरणका कथाकार व्यक्तित्वको विवेचना गर्दा मूलतः कथाकार राई बढी समाजोन्मुखी देखापर्छन् । यसमा सामाजिक यथार्थताको प्रस्तुतीकरणले उनका कथाहरूलाई यथार्थवादी प्रवृत्तिको बनाएको छ ।

उनको पहिलो चरणका कथाहरूमा कथाकार राई मानसिक वृत्तिको चित्रण गर्नमा र जीवनप्रति नयाँ दृष्टि दिनमा निकै सचेष्ट देखिन्छन् । आफू बाँचेको समाजको भित्रीतहसम्म

पुगेर त्यसका मर्म र ढुकढुकीलाई छाम्नु, समाजको मनोविज्ञानलाई ठिमाएर कथा प्रस्तुत गर्नु, दार्जीलिङका रैथाने नेपालीहरूका जैविक समस्या, आवेग र ग्रन्थिका यथार्थलाई रैथाने भाषामै चित्त बुझाएर लेख्नु, विपन्नवर्गका मुग्लाने नेपालीहरूको सामाजिक अवस्थितिको चित्रण कलात्मक ढङ्गले उतार्नु, शहर र गाउँका भिन्नभिन्न जीवन-शैलीमा बाँच्नेहरूको सपनाले खोजेका विपनाहरूलाई व्यावहारिक सत्यमा अनुवाद गर्नु जस्ता विशेषताहरू विपना कतिपयको कथागत वैशिष्ट्य हुन् । उदाहरणस्वरूप एकाध कथाहरूको मात्र चर्चा गर्दा रातभरि हुरी चल्थो कथा कालेका आमाबाबुजस्ता सम्पूर्ण संघर्षशील मुग्लाने नेपालीहरूको मार्मिक कथा हो । गाउँको दुःख सम्भेर शहरको सपना देख्ने तर शहरको विपना देखेपछि गाउँमुखी नै बन्न खोज्ने विपन्नवर्गका नेपालीहरूको विपना हो - प्रस्तुत कथा । चपरासी कथा रैथाने दार्जीलिङ नेपालीको पारिवारिक समस्यादेखि माथि जातीय (वर्गीय) समस्याको चुलीसम्म उठ्न सकेको उत्कृष्ट सामाजिक मनोवैज्ञानिक कथा हो । पछिसम्मै भइरहने पुरानो र नयाँ पुस्ताको द्वन्द्वलाई वरण गरेको यस कथामा पुरानोले नयाँको र नयाँले पुरानाको मनोविज्ञान बुझ्न नसकेको, नचाहेको आडम्बरपूर्ण स्थिति र हार्न नचाहने आजको नयाँ पुस्ताले भोग्न परिरहेको दुःखान्त परिणति (उ बाँच्दा पनि हामीलाई लाजै थियो, यसरी मरेर भन्न पछिसम्मलाई लाज पारिदियो) नै यस कथाको मूल कथन हो । युद्धद्वारा विस्थापित जयमायाजस्ता नियति-निर्देशित नेपालीहरूको जीवन-दशाको मार्मिक कथा जयमाया आफू मात्र लेखापानी आइपुगी हो । नेपाली समाजमा विद्यमान सामाजिक प्रथाको सुस्पष्ट पुनःरावृत्ति जार भएकै एउटा कथा हो, तर यस कथामा सामाजिक प्रथाको दिग्दर्शनभन्दा मानवीयताको उद्घोषण बढ्ता मुखरित छ । आधुनिक मनोविज्ञानले छोएका मेरी दिदी, ज्ञानेन्द्रको कथा, घोष बाबू प्रभृति कथाहरू पनि यस सङ्ग्रहका उदाहरणीय कथाहरू हुन् ।

देखेको, भेगेको वा अनुभूत कुनै पनि सामान्य, अतिसामान्य घटना वा दृश्यलाई कथामा मूर्त रूप दिनु विपना कतिपयका कथाकार राईका कथाकारिताको मौलिकता हो । यस सङ्गालोका कथाहरू लेख्दाका अनुभूतिहरूलाई उनी यसरी व्यक्त गर्छन् -

कथाका प्लटहरू जताततै जति भने पाइन्छ, अलिकति छास्नुपर्छ कथारूप बनिहाल्छ । तर प्लट कथाको कंकाल मात्र हो, मासु र सौन्दर्य भर्छ लेखाइको शिल्पकारिताले । अझ प्राण भर्नुपर्छ त्यसमा । त्यो लेखकको दृष्टिले, मन्तव्यले आफूमा भएको काव्यात्मकताले जीवित हुन्छ । यीहरू लेखकमै रहिरहेको हुन्छन्, यीहरू नै कथा हुन् ... ।<sup>१</sup>

यस कथनानुस्र्म लेखिएका माथिका चर्चित कथाहरूजस्ता जम्मा तेइस कथाहरूको सङ्गालो विपना कतिपयले कथाकार राईलाई नेपाली कथासाहित्यमा प्रतिष्ठित मात्र गरेन : लोकप्रिय र प्रसिद्धसमेत बनायो ।

<sup>१</sup> इन्द्रबहादुर राई, टिपेको टिप्पणीहरू (द्वि. सं.), दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य संचयिका, सन् १९७६, पृ. ६४ ।

यस चरणमा कथाकार राई एकातिर आयामिक आग्रहमा कथा लेखन थालिसकेका हुन्छन् (कथास्था- सन् १९७२) भने अर्कोतिर सामाजिक यथार्थवादी कथाहरू पनि लेखिरहेकै हुन्छन् । यस चरणको उत्तरार्द्धतिर उनको कथालेखनमा सामाजिक धाराका कथा र आयामिक धाराको कथालेखनको समानान्तर प्रवाह कायम रहेको पाइन्छ । यस सम्बन्धमा उनका अँध्यारा दृष्टिहरूको कोरस, जगत र सावित्रीको दुःखान्त कथा, इच्छा बाँचिरहन्छ प्रभृति कथाहरू सामाजिक यथार्थवादी धारा र आयामिक चिन्तनधाराका बीचको संक्रमणकालीन कथाहरू हुन् ।

आफ्नो युगीन समाजका निम्नवर्गीय र निम्न-मध्यमवर्गीय नेपाली जिन्दगानीका रिक्तता र तिक्ततालाई कथागत विषय बनाउनमा उद्यमी देखिएका कथाकार राईका प्रारम्भिककालीन कथाहरू (विपना कतिपयभिन्नका सङ्कलित कथाहरू) मा प्रवासमा र एकाध मात्रामा नेपालभित्रका नेपाली जनजीवनका संघर्षपूर्ण जीवनका सामान्य-असामान्य, कठिन र समस्यापूर्ण स्थितिको प्रतिबिम्ब भल्किएको पाइन्छ । यी कथाकार आफ्ना कथाहरूमा आज्ञाचलिकता र अफ स्थानीयता प्रदर्शन गर्नमा सचेष्ट देखिन्छन् । प्राकृतिक प्रकोप र स्वयम् मानवद्वारा निर्मित त्रास र विसङ्गतिहरूमा पात्रको जीवनलाई होम्नमा उनको पहिलो चरणका कथाहरू सफल छन् ।

## २.२. दोस्रो चरणका कथाकार राई

मूलतः विपना कतिपयबाटै थालिएको कथाकार राईका कथायात्रा दोस्रो चरणमा प्रवेश गर्दा उनका कथागत धारणा र संरचनाप्रक्रियामा समेत नयाँ परिवर्तन आएको देखिन्छ । विपना कतिपयकै दोस्रो संस्करण (सन् १९७०) मा अन्तिम कतिपय लेख्दा कथाकार राई भन्छन् -

कथा लेख्नसँग मेरो घनिष्टता चार वर्ष बढेछ (सन् १९६०-६३) । यस अवधिमा आफ्नै कथाहरूका बदलिएका लक्ष्यहरूको दृश्यावली देखेर पनि लघु-कथाको निर्दिष्ट एउटै परिभाषा हुन लागेन । सिद्ध कथाकारहरूले लघु कथाका विभिन्न परिभाषा निर्मित गरेका छन् । ती सबै परिभाषाहरूलाई अथवाहरूले क्रमशः जोडेको ग्रन्थी नै कथाको बृहत् परिभाषा हुन्छ र अझै आउने परिभाषा गाभ्नलाई धेरैबटा वा-हरू राखिदिनु पर्नेछ । आफ्ना कथाहरूले कथाको एउटा नयाँ परिभाषाको प्राप्ति दिने नै कथाकारको साफल्य ।<sup>३</sup>

यस किसिमका कथागत नवीन धारणा र मान्यताको स्थापना गरी कथाकार राई आफ्नो पहिलो चरणको कथाकारिताको सीमाबाट अलग्गिएर दोस्रो चरणको सीमाभित्र प्रवेश गर्छन् ।

<sup>३</sup> इन्द्रबहादुर राई, अन्तिम कतिपय, विपना कतिपय, (द्वि.सं.), दार्जीलिङ : श्याम ब्रदर्श, सन् १९७०, भित्रीपृष्ठ ।

सक्षम देखापर्छन् । जीवन यथार्थमा जसरी अनुभूत हुन्छ त्यसरी नै लेख्नुपर्छ भन्ने आग्रह नै उनका आयामिक कथाहरूको मूल कथन हुनआउँछ । कथामा जीवनको वस्तुगत सम्पूर्णतालाई अभिव्यक्त गर्नाका लागि व्यावहारिकताको प्रचलित भाषा असमर्थ रहेको अनुभव गर्दै उनी चित्रकलाको स्थात्मक-प्रतीकात्मक भाषालाई अंगाल्न पुग्छन् ।

तेस्रो आयाम पत्रिका (सन् १९६३) को प्रकाशनसंगसंगै बैरागी काइँला र ईश्वर वल्लभका साथ आयामिक अभियानमा लागेका इन्द्रबहादुर राईको कथा-यात्राको दोस्रो चरण पनि यसै अभियानका साथ प्रारम्भ हुन्छ । उक्त पत्रिकाको वर्ष १, अङ्क १ मा प्रकाशित ब्याक आउट, काजु बदाम, छोरा नामक कथा नै आयामिक आग्रहमा लेखिएको उनको सबभन्दा पहिलो आयामिक कथा हो । सिङ्गो नेपाली कथाकै गोरेटोमा पनि यस कथालाई आयामिक कथायात्राको पहिलो पाइलो मान्न सकिन्छ । यहीबाट प्रारम्भ भएको उनको आयामिक कथायात्राको चरमोत्कर्ष (अर्थात् उनको सिङ्गो कथायात्राको दोस्रो बिसौनी) सन् १९७२ मा प्रकाशित कथास्था हो ।

कथास्था प्रयोगधर्मी कथाहरूको एउटा सुन्दर प्रदर्शनी हो । नेपाली कथासाहित्यलाई नयाँ चिन्तन-धारामा प्रवाहित गर्ने जुक्तिमा जुटेका कथास्थाका कथाहरू सतही नभई गहिरा छन् । यस सङ्ग्रहले वरण गरेको नयाँ चिन्तन र प्रविधि तेस्रो आयामयुक्त आयामिक चिन्तन हो । सङ्ग्रहको दोस्रो खण्डमा समाविष्ट चार आस्थाहरू आयामिक चिन्तनका सैद्धान्तिक आधारहरू हुन् । यस चिन्तनमा आधारित जम्मा नौवटा कथाहरूको केन्द्रीय आस्था सम्पूर्णता, वस्तुता र भविता हुन् । पूर्ववर्ती कथाहरूमा जीवनका ती लमाइ र चौडाइ (भावना र कल्पनायुक्त कथन वा बाज्य वर्णन) पक्षको मात्र कोरा बयान हुने हुँदा ती कथाहरू च्याप्टा देखिए - जीवनको सम्पूर्णतालाई व्यक्त गर्नमा असमर्थ भए । त्यसैले तेस्रो आयामयुक्त कथाले लमाइ र चौडाइको अतिरिक्त गहिराइ अथवा मोटाइ पक्ष (बुद्धि पक्ष) लाई पनि समाहित गरी जीवनको सम्पूर्णतालाई उकाल्न सकेको छ । यस्ता आयामिक कथाहरू च्याप्टा नभई गोला हुन्छन् भन्ने दावी कथाकार राईको रहेको छ । जीवनको सम्पूर्णतालाई एकै गांसमा वाम्मे टिपी सर्लक्क लेख्नु अनि वस्तुता (वस्तुको स्वतन्त्र अस्तित्व - Becomingness\_ र भविता (भइरहनेक्रम - Beingness\_ लाई कही कतै केही नलुकाइ सङ्गो लेख्नु आयामिक कथाको अभीष्टी हो । कथामा जीवनको सङ्गो यथार्थ (वस्तुता र भवितासहितको सम्पूर्णता) लेख्दा व्यावहारिक (मूर्त/बाज्य) पक्षलाईभन्दा अव्यावहारिक (अमूर्त/आन्तरिक) पक्षलाई ध्यान दिनु पर्नेमा आयामिक कथाकारहरू (इन्द्रबहादुर राई, बैरागी काइँला र ईश्वर वल्लभ) को आग्रह छ । यसो गर्दा कथा दुर्बोध्य बन्न पुग्छ, तर यथार्थमा जीवन दुर्बोध्य छ । परम्परागत ढाँचाका कथा पढ्ने बानी बसिसकेका पाठकवर्गले आयामिक कथा पढ्दा भनै दुर्बोध्य अनुभूत गर्छन् ।

दोस्रो चरणका कथाकार राई आफ्ना कथाहरूका सम्पूर्णताको अभिव्यक्तिद्वारा जीवनको तृतीय आयाम प्रस्तुत गर्न चाहन्छन् । अभिव्यक्तिको सम्पूर्णतामा जीवनको वस्तुताको प्रस्तुतीकरण नै उनका कथामा अभिव्यक्त जीवनको तृतीय आयाम हो । तृतीय आयामसहितको नवकथालेखन उनका आयामिक कथाको अभीष्ट हो । कथामा तृतीय आयाम भन्नु नै जीवनको गहिराइ पक्ष वा वस्तुता हो । वस्तुता अमूर्तताको प्रतीक हो र यसलाई कथाकार राईले अव्यावहारिक कला पनि भन्छन् भन्ने कुरो अधिबाटै चर्चा गरिसकिएको छ । अव्यावहारिक कलाको भाषा पनि अमूर्त नै हुने हुनाले कथाकार राई आफ्ना आयामिक कथालेखनमा व्याकरणिक भाषा अथवा व्यावहारिकताका प्रचलित भाषालाई स्वीकार गर्दैनन् । उनका कथामा व्याकरणात्मक भाषा भाँचिएको, क्रियारहित वाक्यगठन भएको र कहिकहि प्रतीक-बिम्ब र मिथक मात्र पनि उभ्याइएको हुन्छ । यसैकारण, उनका आयामिक कथाहरूमा चित्रकलाको समानवर्ती भाषाको प्रयोग हुने भएकोले कथागत भाषा दुरुह र त्किष्ट देखा पर्नु स्वाभाविकै हो । कथामा जीवनको तृतीय आयाम (वस्तुता) को व्याख्या गर्दा बिम्बविधान र प्रतीकविधान उनको आयामिक भाषाको नयाँ प्रान्त बनेको हुन्छ । बौद्धिकताको बोझले थिचिएका उनका आयामिक कथाहरू निश्चय भावुकताको सीमाबाट मुक्त छन् र अझ परम्पराबाट पनि मुक्त छन् । यस चरणमा कथाकार राईका आयामिक कथाहरूका मुख्यमुख्य प्राप्ति यस प्रकार देखा पर्छन् -

- कथामा एक किसिमको नयाँ भाव वा विचार जगाउनमा सामर्थ्य भएको,
- अमूर्त चित्रकलाको समानवर्ती भाषिक प्रयोग,
- प्रत्यक्ष हेराइ र तत्क्षण अनुभूतिमा जीवनको वस्तुताको अभिव्यक्ति,
- अभिव्यक्तिमा सम्पूर्णता र जीवनको घनत्वको उद्घाटन,
- जीवनप्रतिको सूक्ष्म दृष्टिकोण,
- घटना प्रस्तुतिमाभन्दा विषय प्रस्तुतिमा विचारको सूक्ष्मता,
- यथार्थको चित्रण,
- कथागत शैली-शिल्पको नवीन प्रस्तुति ।

### २.३. तेस्रो चरणका कथाकार राई

तेस्रो चरण कथाकार राईका कथायात्राको समसामयिकता वा वर्तमानता हो र यो समसामयिकता वा वर्तमानता भन्नु नै नेपाली साहित्यमा बहुचर्चित लीलालेखन हो । यहाँसम्म आइपुग्दा उनको कथालेखनमा अझ नयाँ चिन्तन, नयाँ शैली र सीप हुर्किएर आएको अनुभव हुन्छ । जम्मा आठवटा कथाहरूको सङ्ग्रह कठपुतलीको मन (सन् १९८९)

कथाकार राईका तिनै नौला धारणा, प्रविधि र प्रवृत्तिमा लेखिएका कथाहरूको सङ्गालो हो । आलोच्य सङ्कलन पुस्तक लीलालेखनतिर उन्मुख रहेको जानकारी स्वयम् कथाकारले पुस्तकको लेखकीयमा व्यक्त गरेका छन ।<sup>१</sup> यस सन्दर्भमा आजको नवलेखनको प्रसङ्गसँग जोडेर पहिल्यै पनि चर्चा गरिसकिएको छ । लीलालेखन पनि परम्पराको विरोधमा नयाँ प्रविधि र विचार अंगालेर लेखिने नवलेखनकै एउटा नमुना हो - वास्तवमा नवलेखनमा आधारित लीलालेखन कथाकार राईको बढ्दो कथाकारिताको एउटा क्रमिकता र नवप्रयोगधर्मिता पनि हो ।

लीलालेखनजस्ता नवलेखनमा आधारित कठपुतलीको मन कथासङ्ग्रहले कथाकार राईको कथायात्राको तेस्रो चरणको प्रतिनिधित्व गरेको छ । लीलालेखन उत्तरआधुनिकतावादी चिन्तन र नवलेखन शैलीको निकट रहेर लेखिएको साहित्य हो ।

लीलालेखनको सन्दर्भमा आधुनिकतावाद र उत्तरआधुनिकतावादको संक्षेपमा तुलनात्मक चर्चा गर्नु उपयुक्त हुनेछ । आधुनिकतावाद दुई विश्वयुद्धका बीचको अवधिमा कला र साहित्यको क्षेत्रमा जन्मेको नयाँ चिन्तन हो भने उत्तरआधुनिकतावाद समसामयिक सांस्कृतिक द्वन्द्वबाट उत्पन्न नयाँ विचार हो । आजको जीवन बहुसांस्कृतिक पद्धतिमा आधारित जीवन हो र बहुसांस्कृतिक जीवन बाँच्ने प्रत्येक व्यक्ति बहुलवादी प्रवृत्तिको देखिनु स्वाभाविकै हो । आधुनिकतावाद पुरातनवादी चिन्तन, विश्वास र धारणाबाट पलायित एउटा नयाँ बौद्धिक चिन्तन हो । आजको मान्छे किन विखण्डित भयो भन्ने विषयमा यो वाद गहिरिन्छ र सतहमाभन्दा गहिराइमा डुब्न खोज्छ । तर उत्तरआधुनिकतावादले मान्छे विखण्डित छ भन्ने कुरोलाई सहज ठान्छ । बहुसांस्कृतिक बचाइकै कारणले मान्छे विखण्डित हुन पुगेको यथार्थलाई उत्तरआधुनिकतावादले अघि सारेको छ । यही चिन्तनद्वारा अभिप्रेरित भएर लीलालेखनतर्फ कथाकार राईका कठपुतलीको मन -आठवटा कथाहरूको सङ्ग्रह) र त्यसपछिको अर्को ग्याल शर्षिक कथा (सन् २०००) पनि अभिमुख छन् ।

नेपाली कथासाहित्यमा यस किसिमको नवीन चिन्तनमा आधारित प्रयोगधर्मी नवकथालेखनको अभ्यास सन् १९७२ सालतिरैदेखि कथाकार राईले महारुदन, मिथक मात्र प्रभृति कथाहरूका माध्यमबाट थालेका हुन्, तर लीलालेखनसम्बन्धीको औपचारिक घोषणा भने सन् १९७७ को रूपरेखा (नेपाली वाङ्मय विशेषाङ्क, पूर्णाङ्क २००) पत्रिकामा प्रकाशित भ्रान्तिहरू र लीलालेखन मात्र शीर्षकको लेखबाट भएको हो । यस लेखका अनुसार वस्तु एउटैलाई द्रष्टा विभिन्नले थोक (स्म) विभिन्न देख्छन् । प्रसङ्ग अन्धाहरूले हात्ती छामेको दृष्टान्तलाई लिऔं । अन्धाहरूले एउटै हात्तीलाई छामेर अनेक हात्ती-रूपको अनुभूति प्रकट

<sup>१</sup> इन्द्रबहादुर राई, लेखकीय, कठपुतलीको मन, कलकत्ता : श्रीमती इन्द्र प्रधान, सन् १८८९, मुखपृष्ठ ।

गरे । तर हात्तीको यथार्थ रूपको अनुभूति भने प्रकट गर्न सकेनन् । यथार्थ अगोचरणीय नै रह्यो । अन्धाले विशेषणहरूद्वारा हात्तीको आकृति बताएभैं विभिन्न दृष्टान्तका आधारमा अर्थ्याइएको-परिभाषित गरिएको तथ्य साहित्यमा लेख्नु आजको परिप्रेक्ष्यमा भ्रम हो । वास्तवमा हाम्रा अज्ञानता र अनभिज्ञताले उमारेका अनिश्चितताहरूले नै हामीभित्र भ्रान्तिको खेती गरिहेका छन् । पाठकहरू यसैमा अल्मलिएका छन् ।

यस नवीन चिन्तनका अधिष्ठाता इन्द्रबहादुर राईको घोषित स्वीकृति यस प्रकार छ -

कृष्ण सभामा पस्ता, भागवद् १०/४३/१७ मा बताइन्छ, मल्लहरूले बज्रपुरुष देखे, स्त्रीहरूले मूर्तिमान् कामदेव देखे, सामान्य मानिसहरूले नवरत्न, गोपहरूले स्वजन, शास्ताहरूले दण्डकर्ता, वासुदेव र देवकीले शिशु देखे, कंसले कराल मृत्यु, अविदुषहरूले विराट्, योगीहरूले परमतत्त्व, वृषीहरूले इष्टदेव देखे । ... कृष्ण कसैले देखेन, आफ्ना-आफ्ना कृष्णहरू देखे । यथार्थ सदा अगोचर छ, गोचरणीय रूपहरू मात्र । अनि रूपहरू परस्परमा एक अर्काको घातक । लेखन सिद्धान्त हामीले भिक्न सक्नु पर्छ यसबाट ।<sup>५</sup>

स्पष्टै छ - कृष्ण सभामा उपस्थित विभिन्नले कृष्णलाई विभिन्न रूपमा देख्नु, तर कसैले कृष्ण (सङ्गले अथवा निकखर यथार्थ) लाई भने देख्न नसक्नु जस्तो धारणाबाट लीलालेखनको सिद्धान्त जन्मेको हो । वास्तविक सत्य अगोचरणीय नै हुन्छ । रूप अथवा आकृतिहरू मात्र गोचरणीय हुन्छन् । हामी ती गोचरणीय रूप (जसलाई यथार्थ भनिरहेका छौं) को पछि लागेका छौं । तर अगोचरणीय यथार्थ कसैले देख्न सक्तौन । वास्तवमा यथार्थ (कृति) कसैले पढेको हुँदैन । हामीले धारणा किंवा सिद्धान्त र परिभाषा मात्र जानेका हुन्छौं । हाम्रो धारणा भ्रान्ति (लीला) हो । यथार्थ सधैं अज्ञेय-अगोचरणीय नै हुने हुँदा हामीले लेखेको-पढेको साहित्य पनि भ्रम मात्र रहेछ - लीला अर्थात् लेखन लीला रहेछ । हामी भ्रम मात्र लेख्दा रहेछौं, भ्रम मात्र पढ्दा रहेछौं । यथार्थ नजानिकनै हामी बित्थामा लेख्दा रहेछौं । बित्था स्थानीय बोलीले इङ्कित गरेको मिथ्या शब्दको समानार्थी रूप हो । यही मिथ्यावादी धारणामा आधारित कठपुतलीको मनभित्रका आठवटा कथाहरू विरचित छन् । तीमध्ये केही कथाहरूको मात्र लीलालेखनको आधारमा चर्चा गर्दै लीलालेखनसम्बन्धी सिद्धान्त र धारणामाथि प्रकाश पार्ने जमर्को यहाँ गरिनेछ ।

कठपुतलीको मन शीर्षक कथा मान्छेको निर्देशित मनको प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति हो । कथाकार राईका अनुसार कुमालेको चक्रमा माटोको अस्तित्वभैं समयचक्रमा मान्छेको अस्तित्व देखिएको छ । कुमालेले जे जस्तो चाहन्छ चक्रको माटोले त्यही

<sup>५</sup> इन्द्रबहादुर राई, भ्रान्तिहरू र लीलालेखन मात्र, रूपरेखा, (नेपाली वाङ्मय विशेषाङ्क), पूर्णाङ्क २००, काठमाडौं : स्वाम्यन प्रकाशन, पुस २०३४, पृ. ९५ ।

बनिदिनुपर्छ, समयचक्रले पनि मान्छेलाई त्यस्तै अस्तित्वमा बाँच्न बाध्य तुल्याएको छ । हामी मान्छे कर्ता नभई निमित्त कर्ता मात्र हौं । हाम्रो मन हाम्रै नियन्त्रणमा छैन । अनेकानेक तत्त्वहरूको प्रभावले हाम्रो मनलाई कठपुतलीभै नचाइरहेको छ । हामी कठपुतलीको मन भएको मान्छे-अस्तित्व बाँचेका छौं । समयले जसरी नचाउंछ हामी त्यसरी नाच्छौं । शीर्षकको सार्थकता बोध यसरी हुन्छ ।

कठपुतलीको मन विनिर्माण (Deconstruction) मा आधारित कथा हो । कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीको परालको आगो कथा नै यस कथाको केन्द्रीय भावभूमि हो, मूल कथाबाटको पुनराविष्करण हो, तर पुनरावृत्ति होइन । एकै छिनमा निम्ने परालको आगोसंगको तुलनामा हेरिएको लोग्ने-स्वास्तीको भगडालाई यस कथामा नेपाली समाजको एउटा स्थिर मिथकको रूपमा लिइएको छ ।

एउटै कथा जब धेरै लामो कालदेखि लोकप्रिय रहेको हुन्छ, जब त्यसको रूपान्तर धेरै प्रकारले भएको हुन्छ, जब त्यसको अर्थ धेरैवटा लागेको हुन्छ, त्यो तथ्यसूचक हुँदछ : त्यस कथाभित्र कुनै मिथक बसिरहेको छ ।  
(कठपुतलीको मन - पृ. ५) ।

परालको आगो कथा एउटा मिथकीय कथा हो । यसमा परालको आगो मिथकलाई फेरि चारवटा विकथाले विनिर्माण गरिएको छ । कथा, नाटक, उपन्यास, समालोचना/निबन्ध, कविताजस्ता विधागत विनिर्माणमा कथा विभाजित छ । यसमा चारवटा कठपुतलीका खेलहरू प्रदर्शित छन् र यी खेलहरूलाई चारजना लेखकीय बहुदृष्टिले हेरिएका छन् - खेलहरूका निर्देशक-लेखक, परालको आगो कथा भन्ने लेखक, चामेको निर्धुम अग्निशून्य मन नियाल्ने लेखक र कठपुतली बनेको वस्तुको अनुभव गर्ने लेखक । यी विकथाहरूमा चामे अवतरित चरित्र देखिएको छ । कठपुतलीको मन विचिन्तनयुक्त विनिर्मित एउटा विकथा हो ।

कथाकार मैनालीले नेपाली समाजको प्रचलित उखान लोग्ने स्वास्तीको भगडा परालको आगोलाई सार्थकता प्रदान गर्ने हेतुले परालको आगो कथा लेखे । कथाकार राईले त्यो भगडाको मूलमा पुगी त्यसबाट उत्पन्न भगडाले निम्त्याउने परिणामलाई कठपुतलीको मन प्रकारले पत्तो लाउने जुक्तिमा प्रस्तुत कथा लेखे । आजको परिप्रेक्ष्यमा प्रत्यक्ष अनुभूति (luminous experience) द्वारा परालको आगोलाई लेख्नु, हेर्नु आवश्यक छ । यसरी लेख्दा बौद्धिकता अधिक खाँदिएको हुन्छ । मैनालीको परालको आगो, कठपुतलीको मनको ल्यट (Plot) निर्माणको वस्तु मात्र हो, आधार हो । त्यसदेखि उपल्लो सत्यको खोजी कठपुतलीको मन कथामा भएको छ । यस सम्बन्धमा स्वयम् कथाकार राईद्वारा व्यक्त कथनले अफ स्पष्ट पार्नेछ -



परालको आगो कथा कला हो, मैनाली लिखित नेपाली कथा यो भएको यथार्थ पनि हो । यस यथार्थलाई कृतिमा यथार्थिक मोन्टाशजको रूपमा प्रायोजित छ, तर विकथाको क्यूविस्टिक मोन्टाइजहरूलाई जस्तै यसलाई पनि विद्रोही यथार्थ नतुल्याई इस्थेटिसिजमको अधीनस्थ राखिएको । ...<sup>५</sup>

बदलंदो परिस्थितिको समयचक्रमा स्थापित र स्वीकृत मान्यता र धारणा तथा मिथकहरू पनि समयानुकूल परिवर्तनीय हुँदै जान्छन् । अब परालको आगो लोग्नेस्वार्सीको भगडासँग मात्र सधैं बाँचिरहने मिथक होइन । वर्तमान सन्दर्भमा यी मिथकहरूलाई परीक्षण गरेर हर्नु पर्ने भएको छ । त्यो परीक्षण यस कथामा भएको छ ।

लीलालेखनका सिद्धान्तमा लेखिएका अन्य कथाहरूको पनि संक्षिप्त विवेचनाको क्रममा बाघ शीर्षक कथाको पनि चर्चा गरेर हेरौं -

यथार्थमा बाघ जीवनको बिम्बात्मक रूप हो । बाघसँग जीवन समतुल्य छ । चिडियाखानाको बाघ वास्तवमा बाघ होइन । त्यो लीला (भ्रम) मात्र हो । जङ्गलको बाघ बाघ हो - त्यो सत्य (जीवन) हो । भेटेको बाघ बाघ हो, देखेको बाघ बाघ होइन । बाघ भेटनु अथवा मर्ने डरसँगै बाघको सामना गर्नु जीवनको निडरता हो । जीवन हेर्नु भनेको नकली भोगाइ र बचाइ हो : जीवन भोग्नु - सकली भोगाइ र बचाइ हो भन्ने सङ्गो यथार्थलाई बाघ कथाले सार्थक तुल्याएको छ ।

महारुदन यस्तै लीला धारणासहितको अर्को कथा हो । आयामिक वस्तुताको धारणाबाट एक खुड्किलो माथि उक्लन सकेको लीलादृष्टिको कथा हो - महारुदन । आमा मर्दा पनि माइत आउन नसकेकी धेरै दिनपछि माइत आएकी ठूलीको डेढ घण्टाभन्दा बढ्ताको मुटु-मन निचोरिएको अभिलो रुवाई नै महारुदन हो ।

“डेढ घण्टाभन्दा लामो केले रुन्छ, केले रुवाएको ?” रुवाइको उद्गममा पुग्नै नसकेर सोधिएको प्रश्न थियो - ठूलीका मामाको ।

“जुनीमा एकैपल्ट रुन्छ मान्छेले यस्तो ।” ठूलीका ओछेन परेका रोगी बाबुले मामाको पत्युत्तरमा भनेका थिए ।

प्रस्तुत कथाको केन्द्रीय वस्तु केवल रुवाइ हो । यस कथामा रुवाइका कारणहरू पनि बग्नेलै थुपारिएका छन् -

१. उसले ल्याएका गाग्रीको पानी पोखिएको कारण,

<sup>५</sup> पाद टिप्पणी नं. १२, पृ. ७९ ।

२. बहिनी सानीले लाउनलाई उसको सारी दिँदा ठूलीले उपहास ठानेकी कारण,
३. मृत आमाको सम्झनाले ब्युँझाएको मातृशोकको कारण,
४. रोगी बाबु ओछेन परेको अवस्थाको कारण,
५. लिन आउँछु भन्ने लोग्ने नआएको कारण,
६. निकै दुब्ली पनि भएकीले लोग्नेघरको बुहार्तनका कारण इत्यादि ।

यसरी महारूदनको उदगममा पुग्ने अनुमानित कारणहरू थुप्रै छन् । थुप्रैथुप्रै कारणहरूले गर्दा नै महारूदन विस्फोट भएको हो । तर यति धेरै कारणहरूमध्येमा पनि विशेष कारण खुट्ट्याउने काम असम्भव भएकोले स्वयम् रुने ठूलीलाई पनि उसको महारूदनको कारण थाहा छैन । अनुभवहरू मात्र तेर्स्याइएका छन् । अर्थको पछि अनुमानित कारणहरू जोडेर अडकलहरूले मात्र महारूदनको अर्थ दिन सक्दैन । लेखक-पाठकलाई पनि महारूदनको कारण यही हो भन्न सजिलो छैन । आखिर, हातीको वस्तुता हातीसँगै छ । अन्धाहरूले लगाइदिएका अनुमानित अर्थहरू, ओढाइदिएका विशेषणहरू केवल भ्रान्ति हो, लीला हो । खासगरी मान्छेको अवचेतनतामा अनेकौं थाङ्ने स्पहरू भण्डारित छन् । ठूलीजस्तो भावुक र संवेदनशील मान्छेले एकै पटकमा ती स्पहरूलाई समग्रमा भेट्दा जुनीमा एकैपल्ट रुन्छ मान्छेले त्यो रुवाइ - महारूदन ।

आँगनको घाममा लाटा प्रयोगात्मक एउटा अकथा हो । विषयचयन, पात्रचयन, वातावरण, भाषा र ढाँचासमेतले अकथाको पुष्टि दिन्छ । असम्प्रेषणीय व्यक्तिसँग निकट रहेर सम्प्रेषित हुन खोज्नु कति कठिन काम हुन्छ । लाटो आकृति मात्र मान्छेको, ऊ मुखले बोल्न सक्दैन, उसका हावभाव, खुशि, पीडा, माया, रिस अथवा सम्पूर्णमा उसको चेतनासमेत लाटो छ । हामी नलाटाहरूले लाटो देखेपछि हाम्रो पूर्वाग्रही अहम्, आडम्बर, घमण्ड मिसाएर यस्तै सोच्ने गर्छौं - लाटो आखिर लाटो नै हुन्छ ।

भाषाका माध्यमबाट बोल्न नसक्ने लाटोको लाटोपनको अतिरिक्त त्यस लाटोभित्र के त्यस्तो रहस्य होला जसले मान्छेलाई बाज्य-आन्तरिक दुवै स्तरमा लाटो बनाउँछ ? यस प्रश्नको समाधानको खोजीमा म पात्र (प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु) लाटोलाई आँगनको घाममा वस्तुको स्तरमा उभ्याएर नोटबुक र कलम लिएर परीक्षण गर्छु । लाटोको इसारा, लाटोको अनुकरणात्मक-प्रतीकात्मक भाषा, अभिनयात्मक भाषालाई गम्भीरताका साथ विचारेर लाटोको भावभङ्गीलाई कथामा उतार्नु म पात्रले पुरै कसरत गरेका छन् । यस कथामा म पात्रले लाटोको लाटोपन पढ्न खोजिरहेको अनुभव हुन्छ । लाटो यस कथामा केन्द्रीय पाठ बनेको छ । त्यस पाठलाई बुझाउने प्रयत्नमा अर्थात् लाटो र पाठकका बीच सम्प्रेषण

गराउने दोभासे माध्यमका रूपमा म पात्रको भूमिका रहेको छ । भाषिक सम्प्रेषणको असमर्थता भएको लाटो इसाराकोभरमा अभिनयात्मक-अनुकरणात्मक भाषा बोल्छ - कथाकारले त्यो भाषालाई नोटबुकमा टिपी कथामा अङ्कित गरेको हुँदा यस कथाको भाषा दुरुह हुनु स्वाभाविक छ । लाटोले बोलेको 'रिस'लाई म पात्रले ध्वन्यात्मक तथा चित्रात्मक भाषामा यसरी वर्णन गर्छन् -

... रिसमा लाटाले बोल्न खोज्यो । रिसाएको उँ ... आ ... आँ ...  
आवाजहरू करायो - हाँसहरू हर्कँदाको, कुकुरले भ्रम्टेर आँउदाको, सुँगुर  
खोरमा हुल्लिँदाको कुन-कुन आवाजहरू मिसिएको करायो । ...

नपुगेर आँगनको डिलमा गयो त्यो, रिसाएकै तल (गाउँ) - तिर हेरिपठायो,  
आँखा टेडाएर रिस अफै कराइरह्यो ।

.....

कराउँदैने, त्यही डिलमा उभेर, दुइ हातको दुइ जेठी औँलाले (काम गर्ने  
मोटा औँलाहरू रहेछन् त्यसका) ठूलो गोलाकार कोरेर देखायो । रिसायो ।

घोप्टो हत्केलाको हातले आफू जत्रै अग्लो उचाइ देखायो । रिसाएकै तल  
गाउँलाई हेर्‍यो ।

...गोल टेबल' बताएको होला ठानें ।

फेरि कपालमा दुइ हातले नाम्लो बोकेको ग्य्यो । त्यसपछि ...जा जा, जा  
ग्य्यो हातले । आँखा तरेको भयो । फेरि रिसाउनथाल्यो । -

लाटोको अभिनयात्मक इसाराको भाषालाई दोभासे पातली दिदीले अनुवाद गरिन् -

...पिपाभरि पानी एकलैले बोकेर भन्थ्यो अरे, खानै नदिई ...जा, जा' भनेर  
खेद्यो अरे । ...

म पात्रले आँगनमा लाटोलाई भात खान दिँदाको दृश्य-वर्णन यस प्रकार छ -

... त्यसले पशुलेभैं खाएको जस्तो खादैछ । भाडामा ठूलो चमेचले  
खाइरहेकोले मात्र मान्छेले खाएको लाग्थ्यो । ...

पाच-सात सिता भात छातीमाथि कमेजमा खसेको रहेछ, देख्यो त्यो त्यसले ।  
टिपेर मुखमा हाल्छ मेरो बुद्धिले भन्थ्यो । त्यसले देब्रे हातले फाँदै सब प्याक्यो ।  
अकस्मात् मेरो अडकल त्यहाँ भुल भएको मजा लाग्यो मलाई । कतिबटा सिता  
त्यसले लाएको हापेनमा अल्फेको रहेछ । त्यहाँबाट पनि टकटक्याइ पठायो ।

सिताहरू टिपी मुखमा त्यसले नहालेकोमा बुद्धिको मेरो अडकल भुल भएको थियो, ...

म पात्रलाई अब प्रत्यक्ष ज्ञान भयो — मान्छेका परम्परागतको धारणा, सोचाइ अथवा अडकल र अनुमानहरू सबै भुल रहेछन्, मिथ्या मात्र । सत्य के हो थाहा पाएपछि मान्छेको अहम् गिर्दो रहेछ । लाटोमा पनि मानवीय संवेदना र चेतना हुँदोरहेछ भन्ने यथार्थ म पात्रले बुझ्न नै यस कथाको मूल मर्म हो । पढ्दै जाँदा यस कथा सङ्ग्रहभित्रका अन्य कथाहरू मिथक मात्र, घाँसीसँग, जन्ती, विश्व तिम्रा चरणमा पनि यिनै कोटिका अकथात्मक, प्रयोगात्मक र नौला ढाँचा र प्रविधिका छन् ।

लीलालेखनकै सम्बन्धमा कथाकार राईसँगको भेटवार्ताक्रममा अवतारवादको पनि प्रसङ्ग उठेको थियो । उनका अनुसार अवतार शब्द कुनै देवताको अवतारको रूपमा अथवा पूर्वजन्मबाट वर्तमानमा स्मान्तरित जन्मको अर्थको रूपमा नभई विचार वा धारणाको अवतार हो । अलौकिक शक्तिका कारणले आकाशबाट धरतीमा अवतरण भएको मायावी अवतारबाट व्युत्पन्न अवतारवाद इन्द्रबहादुर राईको लक्षित साहित्यिक चिन्तन होइन । उनको अवतारवादी चिन्तन धरतीबाट उँभो आकाशतिरको उतार (उत्तीर्ण) भएको विचारको नयाँ अवतार अर्थात् साहित्यलेखनको नयाँ पाटो हो । लीलालेखन त्यस्तै एउटा अवतारवादी नवसाहित्यिक चिन्तन हो । आयामिक विचारबाट माथि उतार अथवा उत्तीर्ण भएको लीलालेखन नेपाली कथासाहित्यको नवीनतम प्राप्ति र धारा हो । आयामिक धारणाबाट विचारले लीला-धारणालाई ग्रहण गरी आएको नयाँ किसिमको प्रयोगवादी लेखनका उत्कृष्ट नमुनाहरूको सङ्कलन कठपुतलीको मन कथासङ्ग्रह पुस्तक हो ।

बहुआयामिक व्यक्तित्वका धनी कथाकार राईद्वारा प्रतिपादित लीलाले प्राचीन पुराण, उपनिषद् आदिमा वर्णित-चर्चित लीलसँग कुनै सम्बन्ध गाँसेको छैन । वैज्ञानिक आध्यात्मिकतासँग यसको इष्ट सम्बन्ध छ । नाटककार बालकृष्ण समले प्रह्लाद नाटक (सन् १९३८) लेखे, प्राचीन पौराणिक कहानीलाई बढुवा दिने लक्ष्यले होइन, तर पौराणिक मिथकका आधारमा वैज्ञानिक प्रक्षेपणका साथ नयाँ आध्यात्मिक विचार प्रतिपादन गर्ने अभिलाषाले । आयामिक सम्प्रदायकाहरूले पनि यही नयाँ आध्यात्मिक दृष्टिकोणबाट वस्तुको वस्तुतालाई हेर्ने उद्योग गरेका हुन् । लीलालेखन विनिर्माणवादी साहित्यिक चिन्तन र उत्तरआधुनिकतावादी धारणाको नयाँ साहित्यिक चिन्तन, प्रविधि र लेखनशैलीको नयाँ अवतार हो ।

लीलालेखन र विनिर्माणवादी लेखनलाई तुलना गरेर हेर्दा यी दुवैले परम्परागत प्रचलित लेखनविधि र धर्म (Frame) लाई तोडेकै देखिन्छ । लेख्य विषयवस्तुलाई फ्रेमभित्र बाँधेर राख्दा वस्तुको निक्खर अर्थ प्रकट हुन नसक्ने विश्वासमा विनिर्माणवादीहरू फ्रेम तोडेर कृति लेख्छन्, कृतिलाई टुक्राएर टुक्रा-टुक्रामा विश्लेषण गर्छन् -, तर फेरि

ती टुकुरालाई जोडेर सङ्गो स्ममा भने निष्कर्ष दिंदैनन् । कठपुतलीको मनभित्रका कथाहरूले पनि कुनै सन्देश, कुनै निष्कर्ष दिंदैनन्, किनकि वस्तु-अर्थको निष्कर्ष हुँदैन । अर्थ त हामीले वस्तुलाई ओढाइदिएको पगरी मात्र हो, पगरी फुकाइदिँदा पनि वस्तु आफैँमा स्वतन्त्र बाँचिरहेकै हुन्छ । यसकारण हामीले दिएका अर्थहरू, संज्ञा र विशेषणहरू हामीलाई खाँचो पर्दासम्मका लागि मात्र हुन् । ती अर्थ, संज्ञा र विशेषणहरू नितान्त आत्मगत अथवा व्यक्तिगत धारणाका उपज हुन् । कठपुतलीको मन सिङ्गो कृतिलाई हामी यस आधारमा मूल्याङ्कन-विश्लेषण गर्न सक्छौं ।

## २.४. उपसंहार

हालसम्म कथाकार राईका तीनवटा कथासङ्ग्रह पुस्तकहरू प्रकाशित छन् । प्रत्येक नयाँ सङ्ग्रह प्रकाशित हुँदा कथामा उनको विचारको, प्रविधिको र शैलीको अवतार (उतार) भएको पाइन्छ । यो अवतार उनका कथाकार व्यक्तित्वको मौलिक परिचय हो ।

विपना कतिपयपछिको कथास्था नयाँ शैली र शिल्पमा अवतरित कथाहरूको सङ्गालो हो । यसबाट उनको चिन्तनमासमेत परिवर्तन देखापर्छ । कथास्थापछिको उनको यस तेस्रो चरणका कथाहरूमा पनि उनी पूर्णतया जीवनवादी प्रवृत्तिकै कथाकारमा स्ममा देखा पर्छन्, आयामिक सिद्धान्तका नवीनतम र विकसित धारणाहरूका साथ कथालेखनमा उनी सक्षम छन् । जीवनप्रति अभिमुख उनका धारणा र दृष्टिकोण भन्भन् व्यापक हुँदै गएको र वैचारिक गहिराइ पनि अभि बढ्दै गएको अवस्थामा भाषिक दुरुहता र वैचारिक अमूर्तता चाहिँ उनको यस चरणका विशेषता नै देखा पर्छन् । यो चरण कथाकार राईको एउटा बढ्दो चरण हो र सीमित कथाका आधारमा उनको यस चरणका खासखास कथागत प्रवृत्ति, प्राप्ति र विशेषताको विवेचना गर्ने काम यहाँ गरिएको छैन । यसैकारण कुनै चरणहरूमा बाँधिई उनका आयामिक कथाहरूको मात्र मूल्याङ्कन र विश्लेषण गर्नु यस शोधकार्यको उद्देश्य रहेको छ । वास्तवमा आयामिक नेपाली कथाको विश्लेषण भन्नु नै कथाकार राईका मात्र आयामिक कथाहरूको विश्लेषण हो । यसै प्रसङ्गमा कथाकार राईका प्रमुख आयामिक कथाहरूको विश्लेषण आगामी परिच्छेदमा गरिनेछ ।

परिच्छेद- ३

## आयामिक कथाकार इन्द्रबहादुर राई र उनका आयामिक कथाहरूको विवेचना

आयामिक चिन्तनका प्रयोगात्मक चेष्टाहरूको निस्मरण विशेषतः गद्य-कविता र कथामा नै भएका छन् । कथा फाँटमा इन्द्रबहादुर राईको कथास्था (सन् १९७२) नौवटा आयामिक कथाहरू र चारवटा आयामिक आस्थाहरूको प्रतिनिधि सङ्कलन, निबन्ध फाँटमा ईश्वर वल्लभको केही भूमिकाहरू (सन् १९७४) हो भने कविता फाँटमा कवि ईश्वर वल्लभका आगोका फूलहरू हुन्, आगोका फूलहरू होइनन्, (सन् १९७२) र एउटा शहरको किनारामा (सन् १९७४) अनि कवि तिलबिक्रम नेम्वाङको बैरागी काइँलाका कविता (सन् १९७४) प्रमुख प्रतिनिधि आयामिक कविताहरूका सङ्कलन हुन् । नेपाली कथासाहित्यमा तेस्रो आयामयुक्त (आयामिक आग्रहमा लेखिएका) कथाहरूको विश्लेषण गर्दा मूलतः कथाकार राईको कथास्था पुस्तकलाई नै मूलआधार बनाई अघि सार्न सकिन्छ ।

### ३.१. आयामिक कथासङ्ग्रह पुस्तक 'कथास्था'को विवेचना

कथास्थामा सङ्कलित कथाहरू नेपाली कथासाहित्यमा देखा परेका नौलानौला प्रयोग र प्रवृत्तिका नयाँ पाराका कथाहरू हुन् । मूलतः कथागत नवीनतम धारणा, विषयवस्तु, लेखनशैली-शिल्प र प्रविधि, भाषा आदिका कारणले गर्दा यस सङ्कलनका आयामिक कथाहरूले नेपाली कथाको फाँटमा आफ्नो छुट्टै अस्तित्व र मान्यता कायम गरेका छन् । कथाप्रतिका परम्परागत धारणा र मान्यतालाई अतिक्रमण गर्दै वस्तुतासहितको जीवनमुखी कथा लेख्ने नयाँ शैलीका कथाहरूको यस सङ्कलन पुस्तकको एकएक कथाको विवेचना यहाँ गरिनेछ -

#### ३.१.१. एउटा दिनको सामान्यता

प्रस्तुत कथा कथास्थाभित्रका सङ्गृहीत कथाहरूमध्येको पहिलो कथा हो । यस कथामा कथाकार राईले एक किसान दम्पती माया र स पात्रको दाम्पत्य जीवनको कुनै एउटा दिनको सामान्यताभित्रका स-साना अतिसामान्य कुराहरूलाई लोभस्वास्नीको गन्धनका

माध्यमबाट प्रस्तुत गरेका छन् । घटनाहरू सामान्य लाग्ने भए तापनि त्यसबाट कथाकारले जीवनको निक्खरतालाई देखाउने प्रयत्न गरेका छन् । आयामिक कथाको अभीष्ट त्यही निक्खरता हो, जसबाट वस्तुता प्राप्त हुन्छ ।

यस कथामा मान्छेले सांसारिक जीवन रहरले भन्दा बाध्यताले बाँच्छ र त्यस बाध्यताभित्र मान्छेले अनेकौं सांसारिक औपचारिकताहरू पूरा गर्नुपर्छ भन्ने यथार्थलाई देखाइएको छ । यस्तो औपचारिकता पूरा गर्ने क्रममा मान्छेले कुनै त्यस्ता असामान्य लाग्ने अथवा आदर्शले छोपेको कुनै त्यस्तो कृत्रिम जीवन बाच्न नपरोस्, किनकि त्यस्तो जीवनमा सहजता, जीवन भोगाइका आनन्दानुभूति र यथार्थ जीवनानुभूति प्राप्त हुँदैन । वास्तवमा जीवन जस्तो छ त्यस्तै बाच्नु, कृत्रिम आदर्शरहितको जीवन नै सार्थक जीवन हो भन्ने सत्यको उद्घाटन माया र म पात्रका बीचको संवादबाटै हुन्छ ।

यी दम्पती आफ्नै कोठे (करेसा) बारीमा बीउ छर्छन्, साग-सब्जी उमार्छन्, बोट-बिरुवा रोप्न-हेर्ने जाँदाको दिनभरिमा त्यहाँ घटित स-साना सामान्य घटनाहरूकै बुनाइ-तुनाइबाट प्रस्तुत कथा निर्मित छ । कथाकार राईले यस कथामा जीवनको विशिष्ट क्षण, विशिष्ट घटना, विशिष्ट परिवेशलाई प्रस्तुत गर्दैनन्, बरु त्यस किसान दम्पतीको एक दिनभरिका सामान्य घटनाहरूसितै उम्रेका आशा-निराशा, आँसु-हाँसो, सन्तुष्टि-असन्तुष्टि, डर-शङ्का आदिको चित्रण सूक्ष्म तरिकाले गर्छन् । सांसारिक मान्छे अथवा सांसारिक दम्पती भएर बाँच्ने खेल खेल्दा मान्छेले धेरै पटक धेरै कुरा सोच्नुपर्छ -

आफ्नै सानो जंगल हुनुपर्छ प्रत्येक मानिसको आफ्नो गाईलाई त्यहाँ घाँस काटाँला, आफ्नो घरलाई त्यहाँबाट दाउरा ओसारौंला भनेर होइन । गाउँ-घरकोहरूले मागिहाल्छ दिनुपर्छ, चोरिहाल्छ, कराइटोपल्नु पर्छ भनेर । सांसारिकता । त्यहाँ साँपको मकैहरू उम्रिन्छ, हाम्रो केटकेटीहरूले हेरेर डरावस् असिलो फल्ल काँडेभरि, चारैतिरकोहरू जम्मा होस् ।<sup>१</sup>

माथिको उद्धृतांशमा मान्छेको सांसारिकताको निक्खर अभिव्यक्ति पाइन्छ । हरेक अवाश्यकताले मान्छेको सांसारिक जीवनलाई असर पारेकै हुन्छ । हरेक आवश्यकतापूर्तिका लागि मान्छेले सांसारिक वा सामाजिक जीवन बाच्नुपर्छ, त्यो सांसारिक जीवनको गहिराइ (तेस्रो आयाम) अथवा वस्तुता यस कथामा उत्रिएको छ ।

सांसारिकताकै प्रसङ्गमा कथाकार राईले यस कथामा हिन्दू धार्मिक संस्कृतिअनुसारका चार वर्णाश्रमहरू - ब्रह्मचर्य, गार्हस्थ्य, बानप्रस्थ र सन्न्यासमध्येको गृहस्थाश्रमको सांस्कृतिक बिम्बलाई भल्काएका छन् -

<sup>१</sup> इन्द्रबहादुर राई, कथास्था, दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य परिषद, सन् १९७२, पृ. २ ।

गृहस्थी धर्म सबभन्दा राम्रो अरे, हामीलाई बोजूले भन्थ्यो । साधु संन्यासी भएर पनि त्यसले मागेर खानुपर्छ अरे, गृहस्थीले मत्तै मान्छेदेखि लिएर देवता चरा मुसासम्मलाई खुवाउछ ।<sup>३</sup>

यस भनाइले गृहस्थाश्रमको महत्त्वलाई उजिल्याएको छ । यस गृहस्थाश्रममा क्षणिक हाँसो-खुशिका साथ-साथै चिरकालसम्म पोलिरहने सम्भनाको घाउको असर पनि हुन्छ भन्ने यथार्थलाई घरकी पत्नी-आमा मर्दाको अवस्थाको त्यो तीतो क्षणले बाँकी छाडेको सम्भनाको घाउलाई कथाकारले बडो मार्मिक ढङ्गले शतप्रतिशत हो नै भन्नु पर्ने गरी यसरी प्रस्तुत गरेका छन् -

त्यसदिन छोराछोरीहरू साह्रै गरी रुन्छ, लोग्ने चुपचाप जस्तै सबै सहन्छ । तर नानीहरूले भोलिदेखि भुल्दै गएर दिनदिनै अलिअलि धेरै गर्दै हाँस थाल्छ, पछि रुनै बिसँन्छ, कारण जीवन समय प्रतीज्ञा र रहरको कुम्लो बोकेर अधिल्तिर आई उनीहरूलाई पर्खिरहेको हुन्छ । तर त्यो हिजो नरुने लोग्नेलाई राती आज अर्काले भात पस्किदिँदा स्वास्नीको याद आउँछ, बिहान उठेर एकछिनमा त्यो छैन भनेर याद आउँछ, काम गर्दागर्दै बाहिर याद आउँछ, घरभित्र पसेर बसेपछि याद हुन्छ । आफू नमरुञ्जेल उ यसरी भस्किरहन्छ ।<sup>३</sup>

यो खाले सत्यलाई कथाकार राईले उनको पूर्ववर्ती उपन्यास आज रमिता छ मा पनि डानियलकी पत्नी मर्दाको अवस्थामा व्यक्त गरेका छन् । माथिको कथन त्यही मानवीय वेदनाको पुनरावृत्ति मात्र हो । मान्छेको भित्रीतहसम्म पुगेर आन्तरिक यथार्थको उद्घाटन गर्नु राईको आयामिक कथाको बैशिष्ट्य हो ।

आयामिकलेखनकै प्रसङ्गमा भाषिक विशेषता पनि एउटा महत्त्वपूर्ण पक्ष हो । भाषामा मिथक, बिम्ब र प्रतीकविधान आयामिकलेखनको अर्को बैशिष्ट्य हो । यस कथामा पनि मिथकीय बिम्बको प्रयोग भेटिन्छ -

हामी दुई शाहजादा शाहजादी, प्रजा जनसाधारणको हालत र दुःख सुख कस्तो छ त्यो बुझ्नु, महशुश गर्नु, हामी दुई आएका थियौं । अब ज्यादा यो वर्दास्त गर्न सकिन्न । फर्कौं आफ्नै राजमहलतिर ।<sup>४</sup>

यस कथनले मान्छेको सांसारिक जीवनको परापूर्वकालदेखिको एउटा नैरन्तर्यलाई

<sup>३</sup> पूर्ववत् ।

<sup>३</sup> पूर्ववत् पृ. ५ ।

<sup>४</sup> पूर्ववत्, पृ. ७ ।



सङ्केत गरेको छ । प्रस्तुत कथाको निष्कर्ष खास केही नभए पनि एउटा दिनको सामान्यताभिन्नता स-साना कुराले पनि जीवनमा ठूलै महत्त्व राख्छ र त्यसबाट वास्तविक जीवितानुभूति प्राप्त गर्न सकिन्छ भन्ने आशय बुझिन्छ । एउटा दिनको सामान्यता कथा जीवनको निक्खर अनुभूतिको अभिव्यक्ति हो । यस कथामा कथाकार राईले समयको निरन्तरतामा क्षणक्षणको अनुभूतिको निक्खर अभिव्यक्तिलाई प्रस्तुत गरेका छन् । अनुभूतिको निरन्तरता - जसलाई आयामिकहरू भविता भन्छन् - यस कथामा पाइन्छ । जीवनको निक्खर अनुभूतिको अभिव्यक्ति साधारण घटनाहरूमा नै प्राप्त हुन्छ भन्ने कुराको तात्पर्य स्पष्ट पाउँदा कथाकारले म पात्रका माध्यमबाट एउटा सामान्य दिनको आन्तरिकतामा जीवनको यथार्थ अनुभूति प्राप्त गर्छन् । प्रस्तुत कथामा संरचनाविहीन संरचना पाइन्छ, घटनाविहीन घटनाहरू कथामा छन् । घटना नै कथा होइन, तर अनुभूतिहरू यस कथामा छन् । घटनाको क्रम भङ्ग छ, तर अनुभूति भविता बनेको छ - अनुभूतिको निरन्तरता छ । अनुभूतिले नै जीवनको सामान्यतालाई कथामा सार्थकता प्रदान गरेको छ । वास्तविक जीवनकै अकृत्रिम रूपलाई प्रस्तुत कथाले ग्रहण गरेको छ । यस कथामा कथाकार अनुभूतिद्वारा जीवनको सङ्गो अभिव्यक्ति दिन खोज्छन् ।

### ३.१.२. खीर

यस सङ्ग्रहको दोस्रो कथाको रूपमा खीर कथा देखापर्छ । यस कथामा पनि घटना सामान्य छ । टिस्टास्थित सरकारी डाकबङ्गलाका कोठाहरूको मर्मत-सम्भार कार्यमा लागेका बढाई, राज, रङ्गवाला र कुल्लीहरू त्यस डाक बङ्गलाको एउटा कोठामा डेरा बनाइबसेका हुन्छन् । यस कथाका म पात्र पनि गान्तोकबाट फर्कँदा त्यही टिस्टाको डाकबङ्गलाको एक कोठामा बास बस्न आएका हुन्छन् । उनको त्यहाँ बास बस्नाको एउटै कारण धेरै दिनदेखि टिस्टाको आवाज सुन्ने उनको तृष्णा र भोक अतृप्त नै रहिआएको थियो । त्यो अतृप्तिलाई तृप्त पार्नका लागि उनले एक रातका लागि त्यहाँ बास पारेका थिए । त्यहाँ त्यसरी बस्दा त्यस डाकआयामिक कथाकार इन्द्रबहादुर राई.....

बङ्गलाका कुल्लीहरूले पकाएर खाएको खीरको कुराले म पात्रको चिन्तनमा जीवनप्रतिको नयाँ दृष्टि-भङ्गिमा जन्माइदिन्छ । उनी जीवनलाई हेर्ने नयाँ दृष्टि फेला पार्छन् ।

खीर पकाएर खाने सल्लाहले जुटेका कुल्लीहरूको खीरको बारेका कुराकानीबाट जीनवको अर्थ बुझ्न सकेका छौं । कुराकानी साधारण छ, तर त्यसभिन्न जीवनको गहिरो अर्थ व्यक्त भएको छ -

खीर खानु नै हो भने एक माना चामललाई दुई सेर दुध चाहिन्छ, ... पहिलो त तिमीहरूको चामलै भएन । नुनिया चामल ल्याउनुपर्छ, मसिनो सलसल

परेको ... । नुनिया चामल पुरानो, कालो नुनिया अफ्न राम्रो, मग्मग् वासना आउँछ ... पेशता चाहिन्छ । किसमिस, हाडेबदाम, दालचिनी, नरिवल, तेजपात, न्वाड जुटाउनुपर्छ ... । त्यसरी यहाँ खीर पकाएको छ भने वासना उपर बाटो हिडनेको नाकमा लाग्छ ... खीर खानु नै हो भने ... चिनी होइन खीरमा गुाड हाल्नुपर्छ । रंग निस्कन्छ । ... गुँड पनि कालो गुँड होइन, खजुरको पाना-पानामा परेको सफा गुाड मात्रै रसिलो हुन्छ । ... ।

एक दुई गासमा तिनीहरू व्यस्त भए ... । चिनी हालेको गुलियो दूध-भातजस्तै मात्र भएछ । मोटो शोरले भन्दा जम्मै तिनीहरू एक्कासि हारिँ निस्कें । ...<sup>५</sup>

चार वर्षपछि म पात्रले त्यो खीर पकाएको घरमा भएको घटना सम्भन पुग्छन् । गहिरो चिन्तनमा डुबेपछि उनलाई जीवनको यथार्थ ज्ञानबोध हुन्छ । जीवनको वस्तुताको प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति खीर कथा हो । आदर्शहरूले रङ्गिएको जीवन यथार्थमा निक्खर जीवन होइन भन्ने कथनको पुष्टि यस कथामा पाइन्छ । जीवनको निक्खर अभिव्यक्ति टिस्टास्थित डाकबङ्गलाका कुल्लीहरूले पकाइ खाएको खीरको स्वाद जस्तो हो । खीरको स्वाद मीठो बनाउने मसलाहरू जीवनलाई अर्थ्याउने-रङ्गाउने आदर्शहरूका प्रतीक हुन् । हामीलाई जीवन तिनीहरूले पकाएको चिनी हालेको गुलियो दुधभात मात्रैको खीरजस्तो अनुभूत हुन्छ । आदर्शले नपोतिएको जीवन नै वास्तवमा निक्खर र सङ्गले जीवन हो - तिनीहरूले पकाएको त्यो खीरजस्तो हो । जीवनलाई यसरी पो बाँच्नु पर्ने, जीवनलाई उसरी पो काममा लगाउनु पर्ने, प्रयोग गर्नु पर्ने भन्ने थुप्रैथुप्रै आदर्शहरू हाम्रा मनभरि छन् तर साँच्चैमा बाँच्दाका भूल-अपुग र भत्कोसहरूले नछोड्ने हाम्रो यो यथार्थ जीवन तिनीहरूकै खीरजस्तो भइरहन्छ, जुन तिनीहरूले कुरा गरेको आदर्श खीरको व्यङ्ग्य जस्तो - ।<sup>६</sup> यसैकारण कथाकार राई प्रस्तुत कथामा डाकबङ्गलाको नजिकै परापूर्वकालदेखि आफैँ स्वतन्त्र भई बगिरहेको टिस्टाको स्वतन्त्रतासँग जीवनको वस्तुतालाई दैँजाएर हेर्छन् । वास्तवमा प्रकृति जीवन र प्रकृत टिस्टा हो । टिस्टा विभिन्न अर्थ र मूल्यहरूबाट वञ्चित भई अनवरत बगिरहने आफैँमा एउटा स्वतन्त्र अस्तित्व हो । जीवन पनि यथार्थमा टिस्टाजस्तै स्वतन्त्र छ र यो जहाँ जसरी भए पनि बग्न सक्नु यसको आफ्नै स्वतन्त्र अस्तित्व वा वस्तुता हो । जीवनलाई अर्थ्याउने विभिन्न अर्थ र मूल्यहरू खीर पकाउँदा यो हाले मीठो हुने त्यो हाले मीठो हुने भनी कुरा गरिएका ती आदर्शहरू जस्तै हुन् । यथार्थमा जीवन जस्तो छ यसलाई त्यस्तै हुनु दिनु र त्यसरी अनुभूत गर्नु खीर कथाको केन्द्रीय आस्था हो ।

<sup>५</sup> पूर्ववत् ।

<sup>६</sup> पूर्ववत् ।

### ३.१.३. एउटा विचारको यात्रा पथ

प्रस्तुत कथा जीवनमा लाघिएका आदर्शहरूप्रतिको आक्रोश हो । आदर्श भनेको जीवनका बाधा, बन्धन र अपट्यारा हुन् । आदर्शलाई तोडेर जीवनको निक्खरतालाई हेर्ने आग्रहमा यो कथा लेखिएको छ ।

साराका सारा आदर्शहरू नष्ट भएपछि पनि मानिसको मानिसता सिङ्गो नै रहने रहेछ । ... मान्छेसाग पहिले आदर्श थिएन तर जीवन साँचो र पूर्ण थियो उसको । थिएन भन्नु जीवनप्रतिको ब्लासफेमी हो । आदर्शहरू बटुल्ने काम पछि हुदै आएछ र थपिँदै आयो । जीवन तर त्यसै बाँचिन्छ । यसका आदर्श र सिद्धान्तहरूले अर्थ हाल्नु पर्दैन ।... निक्खर जीवन बाँच्नै दिएनन् यिनीहरूले । जिन्दगीमा हामी यहाँ जन्मेको यी आदर्शहरूको चाकरीमा लाग्न आएका होइनौं ।<sup>१०</sup>

आदिम युगमा मान्छे सम्पूर्णतामा आदर्शविहीन जीवन बाँचेको एउटा निक्खर अस्तित्व थियो । निक्खर अस्तित्व भन्नाको तात्पर्य जीवनको वस्तुता हो । पछिबाट मान्छेले नै विभिन्न आदर्श र सिद्धान्तहरूले अर्थ हाल्दै आएबाट जीवनको वस्तुता अल्मलिन थालेको हो र वर्तमान जीवन साँचो र पूर्ण नभई यसरी आदर्शहरूको आहार र लूछा चोक्टो बनेको छ । प्रस्तुत कथामा चित्रित पात्र फेरीवाललाई हरेक तिथिमा दिइने विभिन्न थरीका दान-दक्षिणाबाट भक्तिके कृत्रिम आदर्श र औपचारिकताजस्ता कुराहरूले नै वर्तमान जीवनका वस्तुता खल्बलिएकोले र निक्खर जीवन बाँच्न नपाएकोले कथाकार राई जीवनका कृत्रिम आदर्शहरूप्रतिको आक्रोश व्यक्त गर्छन् । कथाको पात्र फेरीवाल समाजका टगहरूको प्रतीकात्मक बिम्ब हो । टगहरूले बनाएका आदर्शहरूले जीवनलाई सहज स्यमा बाँच्नै दिँदैनन् । जीवनको घनत्व बुझ्नै दिँदैनन् आदर्शहरू नरहे जीवनको गहिराइलाई सूक्ष्म स्यले नाप्न सकिने विश्वास राईको छ । यस कथामा अनुभूतिको सम्पूर्णतामा जीवनको वस्तुतालाई हेरिएको छ । चित्रकलाको समानवर्ती भाषाद्वारा अनुभूतिलाई यथावत् टिप्नु यस कथाको अभीष्ट रहेको छ र आदर्शहरूको विरुद्ध जीवनको तेष्रो आयाम (निक्खर सत्य) को अन्वेषण गर्ने काम यसमा भएको छ ।

### ३.१.४. ब्याक आउट, काजु बदाम, छोरा

प्रस्तुत कथा दार्जीलिङका निम्न-मध्यम वर्गीय नेपालीहरूको सादृशिक आर्थिक स्थितिको चित्रकलात्मक अभिव्यक्ति हो । यस कथामा गिर्न पनि नचाहने उठ्न पनि नसक्ने

<sup>१०</sup> पूर्ववत्, पृ. १७ ।

दार्जीलिङ नेपालीहरूको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा राजमान उभिएको छ । टाइफाइडबाट भर्खरै उठ्न सकेको रोगी छोरो कमलको काजू बदाम खाने इच्छालाई पूरा गर्न पुरुष भएर बजार गएको बाबु राजमान पचास ग्राम काजुको ओजन बोकी छोरोको इमान्दारी एवम् दायित्वबोधी बाबु भएर घर फर्केको सामान्य कुरोलाई कथाको मूल कथन बनाइएको छ । आजको अभाव र सङ्कटले क्षत-विक्षत बनाएको व्यक्तिमा राजमानको अथवा हाम्रो स्थिति अवस्थित छ । हाम्रो भयावह आर्थिक स्थितिको अनिश्चितताको सुस्पष्ट चित्र प्रस्तुत कथा हो । यो कथा प्रतीकात्मक छ । राजमानको अथवा हाम्रो भयावह आर्थिक स्थितिको अभाव र सङ्कट नै ब्याक आउट हो र काजू बादम हाम्रो आशा/अभिलाषा (लक्ष्य) को प्रतीक अनि छोरा चाहिँ दायित्वबोधको प्रतीक हो । यस कथामा अनुभूति यथावत् उत्रिएको छ, मनोविज्ञानले राजमानको मानसिक स्थितिलाई कोट्याएको छ । जीवनका कतिपय चाहनाहरू अधुरै राखेर गरीबीको चेपारोमा परिवारसहित विवश जीवन बाँच्न बाध्य भएको राजमानको आर्थिक कमजोरीको चित्रण बडो मनोवैज्ञानिक तथा कलात्मक ढङ्गबाट भएको छ -

मैले एक दाना खाएर के गर्नु, उसले भन्यो । काजू मीठो हुन्छ, तर मीठो खान पाउने बेला गयो मेरो । मैले छाड्न सक्नुपर्छ, म बाबु छोराको लागि छु, त्यसलाई कति गरेर बचाएँ मैले । दबाइ र डाक्टरको ऋण उसलाई याद आयो । उसले यस वर्ष सूट नसिलाएको उसलाई याद आयो । आफू वास्तवमा भित्रभित्रै साह्रै कमजोर भएको छु तर दुनियाँले यो थाहा पाएको छैन । उसलाई भय लाग्यो । त्यै तलबका साथीहरू रातदिन बिलेडमा हुन्छन्, लासमा हारेर हाँसछन्, आइमाईहरूलाई खुवाएकै छन् । एक साँझ एक पेग खुवायो कसैले भने आफूले पनि गोलाइ मानुं पन्यो । होइन, मैले घरै मात्र हेर्नुपर्छ ।‘

आर्थिक कमजोरीकै कारणले एक पोको काजु किनेर खाने उसको पुरानो इच्छालाई राजमानले आज छोरोको इच्छामा रूपान्तर गर्न सकेको छ । छोराको लागि पचास ग्राम काजु किन्न सकेकोमा उसले ठूलो विजय हासिल गरेको छ । बजारबाट काजू किनेर फर्किर आउँदा अँध्यारो बिछिएको बाटोमा पोको फोरेर एक दाना काजूसमेत नखाई बडो शोशियारीका साथ छोराको हातसम्म ल्याइ पुऱ्याउन सक्नु राजमानको बाबुत्व हो, पुरुषत्व हो । आफ्नो जस्तोसुकै अभाव र कमजोरी भए पनि त्यसलाई कतै नदेखाइ मान्छेले नमाजमा पुरुष भएर बाँच्न खोज्नु त्यो लोग्नेमान्छेको स्वाभिमान हो - मानवीय गुण हो । बाबु हुनु सकेको गर्वमा राजमान भन्छ -

मैले तँलाई सिङ्गै एक पोका ल्याइदिएकोछु, ...छोरा, मैले एक दाना तेरो

काजू भिकेर भण्डै खाएको, भण्डै पोकामा छँड पारेको । ... नफोरीकन ल्याइ पुराएँ भनेर होइन म हर्षित, त्यो पुरानो कुरा भयो, अरु नै कुरा भयो, पछि ता बाबु भएर बुझ्छस् । ऐले तेरो हत्केलामा म पोकेँ काजू राखिदिन्छु ।<sup>९</sup>

प्रस्तुत कथा चित्रकलाको नजिक अवस्थित छ । अभिव्यक्तिको शैलीमा चित्रकलाको प्रविधि प्रयुक्त छ -

एउटा पुरी दोकानले हवाङ्गै छाडा छोडेको सेतो बत्ती उसको अनुहारमा पर्दा उसले सुन्दै थियो, के के नलग्दनु केटाकेटीलाई, नराम्रो बानी बस्छ, ननिदाई पखिबसेको हुन्छ, जति राती पनि ... । ब्याक आउटको अँध्यारो (पखिबसेको छ) आँखामा अल्फो लागेकोलाई लातले हान्दै हिड्यो ... उ दुइ नाड्ला आँखा, एक चम्चा गिदी, दुई चिम्टे खुट्टाको व्यक्ति बनेको छ ... ।<sup>१०</sup>

यस कथामा चित्रकलाको प्रतीकात्मक भाषा प्रयुक्त छ, किनभने व्यावहारिकताको प्रचलित भाषाले अनुभूतिको यथार्थ उघार्न सक्दैन । यसैकारण, कथाकार राई प्रस्तुत कथामा चित्रकलाको समानवर्ती भाषिक प्रयोगमा लागेका छन् । चित्रकलात्मक अभिव्यक्तिमा यथार्थ अनुभूतिको चित्रण नै ब्याक आउट, काजू बदाम, छोरा शीर्षक कथा हो । कथाको राजमान निम्न-मध्य वित्तीय जीवन गुजार्नेहरूको सच्चा प्रतिनिधि पात्र हो, ऊ सधैं गरीबी, अभाव, दायित्व, औपचारिकता, आदर्श, मर्यादा र विसङ्गतिहरूको चक्रव्यूहमा परेको तर वीर अभिमन्यु हो । जीवन जसरी अनभूत हुन्छ त्यसरी लेख्नुपर्छ भन्ने आयामिक आग्रहमा प्रस्तुत कथा लेखिएको कथा छ ।

३.१.५. त्यसरी बाँचेको छ त्यसरी नै

घनत्ववादी प्रविधिमा संरचित प्रस्तुत कथा मान्छेको सम्पूर्णताको अभिव्यक्ति दिने एउटा चेष्टा हो । हुनत, कथाको परिवेश दार्जीलिङको सीमित सामाजिकतामा अवस्थित छ तैपनि यस कथाले सबै पक्षबाट सार्वभौमिक मान्छेको सम्पूर्णतालाई समात्ने प्रयास गरेको छ । अबका साहित्यलेखनले मानिसको सम्पूर्णतालाई उचाल्न ताक्नुपर्छ भन्ने आयामिक आग्रहलाई यस कथाले बहन गरेको छ ।

त्यसरी बाँचेको छ त्यसरी नै शीर्षक कथा रूपलाल नामको पात्रको जीवनभरि विसङ्गतिपूर्ण ढङ्गले बाँचेको एउटा सङ्गो र निक्खर जिन्दगीको कथा हो । वास्तवमा रूपलाल कथामा उपस्थित केन्द्रीय पात्र हो । प्रस्तुत कथामा उसको व्यक्ति उसैको

<sup>९</sup> पूर्ववत्, पृ. २३ ।

<sup>१०</sup> पूर्ववत्, पृ. २० र २२ ।

प्रतिकृति नभएर सम्पूर्ण मान्छेकै प्रतिकृति हो र स्पलाल उसको आँखाको डिलमा उटेको एउटा गाँठोसहित निक्खर जीवन बाँचेको व्यक्ति हो । उसको देब्रे आँखाको छेउको गाँठो जीवनमा देखा परेको वा देखापरिरहने कुनै त्यस्ता विकृति, विसङ्गति कि त अवरोध अथवा जिन्दगीसंगै टाँसिएको कलङ्कको प्रतीक हो । यथार्थमा स्पलालले भै सम्पूर्ण मानिसले आफ्नो गाँठोको चिरफार नगरी वा गर्न नचाही जिन्दगी बाँचेका छन् । मान्छे गाँठो (जीवनका विकृति, विसङ्गति) नफुकाइ गाँठोसितै जिन्दगी बाच्नु त्यो उसको जिन्दगीको सङ्गोपन वा निक्खरता हो । त्यसमा कुनै औपचारिक आदर्शहरूले गाँठो छोपेको नहोस् । निक्खरतामा नै वस्तुता भेटिनेछ । यस कथाको मूल भाव के हो भने मान्छेको सुन्दर जीवन बाच्ने सपना एकातिर हुन्छ अनि विपना अर्कोतिर । स्पलालको देब्रे आँखाको डिलको गाँठोभै मान्छेको जीवनमा विकृति र विसङ्गतिजस्ता कुराहरू आइरहन्छन्, तीबाट मान्छेले कहिल्यै छुटकारा पाउदैन, तीसहित जीवन बाच्नु भनेकै यथार्थ, सङ्गो र निक्खर जीवन बाच्नु हो । "देब्रे आँखामा ठूलो गाँठा भएको ठिकादार" स्पलालको पहिचान हो । यही पहिचानसहित स्पलाल निक्खर जीवन बाच्न चाहन्छ । स्पलाल आफ्नो समकालिक सामाजिक जीवनहरूको सङ्गो अभिव्यक्ति हो - सामाजिक जीवनको वस्तुता । यस कथामा जीवनको वस्तुतालाई स्पलालको गाँठोसहितको जीवनका माध्यमबाट देखाइएको छ । यसैकारण अन्धकारमा हराएर लम्पसारिएको स्पलालले आफूलाई (आफ्नो अस्तित्वलाई) चिन्छ । ऊ अस्तित्ववादी भएर आफ्नो बारेमा सोच्छ-

फेदमा ऊ व्यक्ति रूपलाल अलिक माथि नेपाली । सबभन्दा माथि पृथिविको मान्छे । ... हामी जन्मै कसरी बाँच्न चाहन्छौं ? प्रश्नले रूपलाललाई एउटा विचारमा पुऱ्याउँछ । आफ्नो विगतमा एउटा कालो काम, एउटा दाग, एउटा दोष नपारी हामी बाँच्न चाहन्छौं । सलसलाउँदो सलक्क मन र इतिहास लिएर । जुन कुरा असम्भव रहेछ । पोकोहरू पुक्क - पुक्क थपिन्छ हामीमा । सलक्क भई बाँच्ने हाम्रो भित्रको चाहनालाई ग्लानी र लाज बढ्छ । बढ्यो भन्दैमा तर आत्मघात गर्नु भएन सबले । गाउँसंग बाँच्न सक्नुपर्छ ।<sup>११</sup>

खासगरी स्पलालले अरु कसैले आँखामुनि गाँठो भएको ठेकेदार भनेको सुन्न चाहँदैन । समाजमा बसेपछि कुनै पनि मान्छे आफ्नो राम्रो कुरो मात्र देख्नु, थाहा पाउनु र प्रशंसा गरुनु, नराम्रो केही नदेख्नु, थाहा नपाउनु र निन्दा नगरुनु भन्ने चाहन्छ । मान्छेको यो स्वाभाविक चरित्रगत गुण हो । स्पलालले यस्तै गुण वरण गरेको छ ।

प्रस्तुत कथा पात्रको मनोद्वन्द्वयुक्त एउटा सुन्दर मनोवैज्ञानिक कथा पनि हो । आँखाको डिलको गाँठो एउटा सामान्य कुरो हो, तर स्पलालको बाह्य-आन्तरिक

<sup>११</sup> पूर्ववत्, पृ. ३०-३१ ।

मनोद्वन्द्वको केन्द्रविन्दु भने यही गाँठो हो । शुभचिन्तकहरूको सल्लाहबमोजिम अस्पतालमा गएर यो गाँठोलाई काटेर फाल्नु अथवा शुभलक्षण भनेर नकाटी पालेर राख्नु - यही नै उसको मनोद्वन्द्वको मूल हो । अँध्यारोमा गाँठो लुकाएर बाँच्न ऊ आफूलाई कमजोर ठान्छ । अँध्यारो प्यारो लाग्नु म हारेको हो - ऊ सम्झन्छ । विद्रोह मचायो उसले तुरन्तै आफूमा । चौकीमा बसिरहेको उसले घरभरि बत्ती बाल्यो, मान्छे भएकै ठाँउमा गयो . . . . अँध्यारोमा गाँठो लुकाउन जीवनको वस्तुता लुकाउन हो, उज्यालोमा गाँठो देखाइ गाँठोसहित जीवन बाँच्नु वस्तुतासहितको जीवन बाँच्नु हो । यस किसिमको मनोद्वन्द्वले यस कथालाई उच्च कोटिको मनोवैज्ञानिकता प्रदान गरेको छ ।

गाँठो (जीवनको असुन्दर पक्ष) लाई स्विकार गर्नु नचाहँदा नचाहँदै पनि तर त्यसरी गाँठोसँगै बाँच्नु निक्खर जीवन हो । अझ जीवनको वस्तुता हो । यस तथ्यलाई कथाकार राईले घनत्ववादी प्रविधिमा व्यक्ति रूपलालाका माध्यमबाट जीवनको सम्पूर्णतालाई एकै पटकमा चित्रकालात्मक भाषिक अभिव्यक्तिबाट प्रस्तुत गरेका छन् । यस कथामा मान्छेको सम्पूर्णताको अभिव्यक्तिमा जीवनको वस्तुताको प्रस्तुतीकरण चित्रात्मक ढङ्गमा भएको छ । यसैले प्रस्तुत कथा आयामिक आग्रहमा लेखिएको एउटा नौलो प्रयोगको कथा हो ।

### ३.१.६. हामीजस्तै मैनाकी आमा

प्रस्तुत कथा वर्तमान दार्जीलिङको सामूहिक-सामाजिक नेपाली जिन्दगीको एउटा आशा, सपना र संकल्पको चित्रात्मक अभिव्यक्ति हो । यस कथामा उपस्थित-चर्चित पात्र मैनाकी आमा सम्पूर्ण दार्जीलिङ नेपालीको प्रतिनिधि पात्र हो र कथाले अंगालेको स्थितिको वर्तमानता वा समसामयिकता (कथागत परिवेश) मा मैनाकी आमा प्रतिबिम्बित छिन् । वास्तवमा उसका सम्पूर्ण आशा, सपना र संकल्प नै सम्पूर्ण दार्जीलिङको नेपालीको आशा, सपना र संकल्प हो भन्ने यथार्थलाई तलको कथनले पुष्टि गर्छ -

कहाँदेखि हिमाल राम्रो देखिन्छ, हेर्दै सदैँ यहाँ आइपुगेका छौं । अब कहीं जान मन लाग्दैन ।

बिहान झ्याल खोलेर हिमाल हेर्ने घर हामी प्रत्येकको हुनुपर्छ ... साँझ टाँगीएपछि उसले सो ठाउँ काठको एउटा बाकस र एउटा डोको घोप्टाएर भोलिको निम्ति ओगटिराखी ।<sup>१२</sup>

उक्त कथनले प्रकृतिप्रेमी नेपालीहरू मुग्लान पस्दा हिमाल खोज्दै आएको कथालाई पनि स्मरण गराएको छ ।

<sup>१२</sup> पूर्ववत्, पृष्ठ ३५ र ३८ ।

यस कथामा कालक्रमको एउटा निरन्तरता छ - भूत, वर्तमान र भविष्यत् कालको व्याप्ति, जसमा मैनाकी आमाले एउटा सदावर्त (एभर प्रेजेन्ट) काललाई लिएर नेपाली जीवनका विगत, वर्तमान र भविष्यलाई नियालेकी छिन् । कालको निरन्तरताले मानिसको आदिमता (आद्यवृत्ति) लाई वर्तमानसम्मै डोच्याएर ल्याएको छ । यस आद्यवृत्तिको चित्रणमा मानिसको यायावर प्रवृत्ति (हामी कतै गयौं भने यो भूमि पोका पोका बाँधेर हामी लानेछौं । पाँच वर्ष बालकलाई समेत आफ्नो सम्पति बोक्न लाउनेछौं ।) भल्किएको छ । दार्जीलिङमा नेपाली जातिको बसोबास र सामाजिक स्थितिको एउटा सङ्गो अभिव्यक्ति हो - हामीजस्तै मैनाकी आमा । यस कथामा स्थानीय नेपालीहरूको ऐतिहासिकता र वर्तमानताको सुस्पष्ट चित्र पनि अङ्कित छ । असुरक्षित संघर्षपूर्ण जीवन बाँच्न बाध्य भएकी मैनाकी आमाले कथा हो - दार्जीलिङका नेपालीहरूको जीवन कथा ।

मूलतः घनत्ववादी प्रविधिमा संरचित प्रस्तुत कथा कतैकतै अमूर्त कलाकृति प्रतीत भए तापनि यो कथा चित्रकलाको अमूर्तताजस्तो मात्रै हो । चित्रकालमा विभिन्न रङ्गद्वारा विभिन्न प्रतीक र बिम्ब प्रस्तुत गरेभैं यस कथामा पनि विभिन्न घटना-प्रसङ्ग वा कथाहस्त्वद्वारा जीवनका विभिन्न पाटालाई विभिन्न प्रतीक र बिम्बका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । वास्तवमा आयामिक आग्रहबाटै संरचित प्रस्तुत कथामा अनुभूतिको सम्पूर्णता चित्रकलात्मक प्रविधिमा प्रस्तुत छ । उदाहरणार्थ :

हुँदक एउटा ढुंगा (मान्छे जूनमा जान्छ) टाउकैबाट गयो, मैनाकी आमाले छलिएर बाँची । एउटा झटेरोले आएर (मान्छे भई बाँच) छातीमा हिकार्यो उसलाई, कुपिएर लडी । उभिएका जम्मै दुःखहरू घरमा आइरहनेहरू रहेछन्, सुखहरू नचिनेका र घमण्डीहरू । ठूलो खबरले गुड्दै आएर किच्याउला, उसले भूईँभित्र पस्न चाही । गह्रौं आशाको भारले उसलाई भूईँमा भसाउँछ, उ पर्वत हुन खोजी ।

यस कथामा चित्रित मैनाकी आमा दार्जीलिङे नेपालीको अनुहार हो र उनको स्थिति स्थानीय नेपालीको वर्तमानता हो ।

### ३.१.७. खाडल

कथागत संरचना-प्रक्रियाका दृष्टिले प्रस्तुत कथा अमूर्त चित्रात्मक शैलीमा लेखिएको कथा हो । परम्पारवादी (च्याप्टो) कथालेखन परिपाटीमा यस कथाले एउटा नयाँ क्रान्ति ल्याएको छ । नेपाली कथालेखन क्षेत्रमा देखा परेको घटनाको क्रमबद्धता वा निरन्तरता यस कथामा पाइँदैन । कथामा निरन्तरताको भङ्ग हुनु र शब्द-शब्द अनि पंक्ति-पंक्तिमा कथाले नयाँ कथा बोक्दै जानु खाडल कथाको विशेषता हो । प्रस्तुत कथा एउटा प्रतीकात्मक कथा



हो । खाडल वास्तवमा युग वा परिस्थिति अथवा स्थान वा इतिहास अथवा हाम्रै अन्धबाध्यता अथवा विसङ्गतिपूर्ण जीवनमध्येको कुनै एकको प्रतीक हुनसक्छ । यही खाडलभित्र कथाकारले सम्पूर्णतामा मानिसको स्वतन्त्र-अस्तित्व (वस्तुता) खोजिरहेका छन् । खाडल कथामा वस्तुतालाई हेर्ने सचेत प्रयास भएको छ । कथाकार राईका अनुसार -

ढुङ्गा ढुङ्गा मात्र हो । त्यो हेर्छ । बाहिरी वस्तु नहोस् केहीमा/बाहिरी वस्तुले नछेलेोस् जीवनलाई/निक्खर वस्तुता होस्/१३

वस्तुमा वस्तुता पत्तो लाउने काममा बाह्य तत्त्वहरू (अर्थ, परिभाषा, विशेषण आदि) ले कुनै बाधा-अवरोध खडा नगरोस् - राईको आग्रह छ । वस्तुताको सम्बन्धमा व्यक्त राईको विचार हेरौं -

वस्तुको स्वातन्त्र्य वस्तुता हो, ज्ञानका विषयवस्तुको वा चेतना आफैको वस्तुमा अनावरण वस्तुता हो । हाम्रो ज्ञानदेखि, हामीदेखि नै, वस्तुहरू पूर्णतः स्वतन्त्र रहेछन् भने हामीले ओढाइदिएका अर्थहरू, हामीले टाँसिदिएका मूल्यहरूदेखि समेत ती स्वतन्त्र छन् ।<sup>१४</sup>

माथिको उद्धृतांशबाट के स्पष्ट हुन्छ भने मान्छेलाई स्वतन्त्र भएर निक्खर जीवन बाँच्न नदिने ती अर्थहरू, ती मूल्य र मान्यताहरूको विरोध र व्यङ्ग्य हो - खाडल कथा । यस कथामा मानिसको वस्तुता भन्नु नै एउटा निक्खर जीवन हो, जुन हाम्रो चेतना (ज्ञान) र अर्थ तथा मूल्यहरूबाट स्वतन्त्र रहेको एउटा पूर्ण र सङ्गठित जीवन हो । वस्तुता स्वयम् अमूर्त हो र प्रस्तुत कथा पनि अमूर्त कलाको निकटमा सिर्जित संरचनाविहीन संरचना प्रक्रियाको एउटा नयाँ परिपाटीको प्रयोगात्मक कथा हो । यस कथामा वस्तुता चियाइएको भए पनि हाम्रो चेतन वस्तुताको निम्ति बाधक बनेकोछ । ( विचार आयो - उसले भन्यो - विचार विश्वास गर्नु हुँदैन ) । विचार हाम्रै चेतनाको उपज हो । विचारले अर्थ जन्माउँछ । तर वस्तुको स्वतन्त्र अस्तित्व अर्थको भागी होइन (ढुङ्गा मात्र ढुङ्गा हो । बाहिरी वस्तु नहोस् केहीमा) । सम्भवतः हामीले दिएका अर्थ र मूल्यहरू अथवा हाम्रो चेतना नै ती भित्ताहरू हुन् जसको अन्ध-बाध्यता (खाडल) भित्र हामी छौं ।

कथाकार राईले यस कथामा कार्ल जुडको सामूहिक अवचेतनताबाट जीवनलाई हेर्ने प्रयास गरेका छन् । हामी हाम्रै पुराकथा बनेर बाँच्न चाहन्छौं अनि हामी हाम्रै पुर्खाको मिथक जीवन बाँचेका छौं । विगतलाई बिर्सेर मान्छे वर्तमान मात्र बाच्न सक्दैन । आयामिकलेखनका मुख्य विशेषता मान्छेको आद्य-स्वस्मलाई चिनेर लेख्नु हो -

<sup>१३</sup> पूर्ववत्, पृ. ४० ।

<sup>१४</sup> पूर्ववत्, पृ. ८७ ।

मेरो समस्त विगतले यसलाई चिन्यो । नहराई ममा टास्सिरहेको मेरो जम्मै विगतले । यो जिब्रोमा चेट्टिने पातलो पानी पाउन लायक भनेर । सड्लो छाँया । यसले ढाँटिका रंगहरू/टुक्रा उज्यालाका झ्यालहरू/मेरै विगत टिपिएका यहा/आफ्नो विगत खोजिरहेछु, पाइरहेछु, यहाँ/सम्पूर्ण पुस्ताको तिर्खा पिउँदैछु । जीवनलाई सड्लो पिउने मेरा इच्छामा/मेरो आग्रहमा/ ...<sup>११</sup>

कथाकार राईको यस कथनमा मान्छेको आद्य-स्वरूपको खोज छ । यस हिसाबले प्रस्तुत कथालाई आयामिक आग्रहकै कथा भन्न सकिन्छ । यस कथामा कथाकार राई कथा वाचकभन्दा पनि चिन्तक बढी देखिएका छन् । आयामिक विधि-विधानमित्र रहेको प्रस्तुत कथा गद्य कवितात्मक शैलीमा लेखिएको नेपाली भाषाको दुर्बोध्य-दुरुह कथाको नमुना हो ।

### ३.१.८. टाढामा

प्रस्तुत कथा पनि एउटा नौलो परिपाटीको प्रयोगात्मक र अमूर्त कथा हो । यस कथामा प्रत्येक शब्द र पंक्ति सङ्केतात्मक छ । शब्दशब्द वा पंक्तिपंक्तिले समयको दूरत्वलाई सङ्केत गरेको छ । समयको दूरत्व भन्नु नै टाढा हो । टाढा (आदिम युग) देखि थालिएको कथा टाढा (अनन्त) सम्म फैलिँदै-लुम्बिँदै जाने कथा नै यस कथाको केन्द्रीय भाव हो । मानव मात्रको कथा टाढा (छाडिएको विगत र परको भविष्य) सँग सम्बन्धित छ । यथार्थमा टाढामा शीर्षक कथामा समयको निरन्तरता छ - एउटा सदावर्त कालमा मानव-विकासको कथा अङ्कित छ । टाढो बगछन्, सबै टाढातिर कतै ।

... टाढाबाट ल्याइएर टाढाका यात्रामा लगिएका छौं ।

अर्थात् -

तिम्रो बूढ्याइँ मेरो बूढ्याइँको साथी छ । हामी यसैमा नुहाउँछौं । बत्ती बाले भयो, नबाले पनि एकै छ हामीलाई । बोल्न अधि सब जान्दथ्यौं । बोलेको मात्र ऐले जानेको छु । सब जान्ने बोल्नेछौं पछि । भएका सबै बोली ऐलेलाई । टाढाहरू घुईँचो लाग्छन् टाढामा ।<sup>१२</sup>

टाढामा शीर्षक कथाको तात्पर्य आदिमकालदेखि वर्तमान हुँदै अनन्त भविष्यतिर तानिएर गएको जीवन-यात्राक्रम हो । यस कथामा घनत्ववादी दृष्टिकोण प्रयुक्त छ । प्रतीकात्मक, तर अमूर्त शैलीमा लेखिएको प्रस्तुत कथामा कथागत गुणहरू नभेटिए तापनि

<sup>११</sup> पूर्ववत्, पृ. ४१ ।

<sup>१२</sup> पूर्ववत्, पृ. ४४ ।

यो अवश्यै आधुनिक गद्य कविता किंवा निबन्ध पनि होइन । पदविन्यास र वाक्यविन्यासमा देखिएको असङ्गति र विचलनले कथामा अर्थहरू छोपिदिएको छ । त्यसैले टाढामा कथा अमूर्तलेखन शैलीको विशिष्ट नमुना हो । जेहोस्, यस कथामा मान्छेको पुराकथाको क्रमिकता छ । पुराकथा बन्दै आएको मानव विकासको कथा विगत (टाढा) देखि वर्तमान हुँदै भविष्य (टाढा) सम्म लम्बिएको छ । यही नै प्रस्तुत कथाको मूल भाव हो ।

### ३.१.९. आकारहरू, छायाँहरू

मानिसकै पुराकथाहरू (मिथ्ज) र आद्यबिम्ब (आर्किटाइप्ज) को अभिव्यक्ति आकारहरू, छायाँहरू शीर्षक कथा हो । यस कथामा स्वदेश सम्भन्ने दाजु भूप र स्वदेश छाडेर विदेशिने भाइ पुरणका दुई भिन्ना-भिन्नै पुराकथा र आद्यबिम्बहरू प्रस्तुत गरिएको छ । आकारहरू वैयक्तिक स्वतन्त्रता र विकासवादका सङ्केतहरू हुन् जो तोडिन सक्छन् ।

आकार छ तिम्रो अघि, त्यसमा मिल्न खोज्छौं । जुनिभरिको तिम्रो लगानी  
आकार मनै भई तिमिले के बाँच्यौं ? आकारले विकास, स्वतन्त्रता, तिम्रो  
दुवै निलिदियो । अकार त्यो तोडिदेऊ सबै तिम्रै आकार हुन्छ ।<sup>११</sup>

वास्तवमा यिनै व्यैक्तिक स्वतन्त्रता र विकासवादमा आधारित आकारहरू भाइ पुरणका आद्यबिम्बहरू (आर्किटाइप्ज) हुन् । छायाँहरू चाहिँ देश, जाति र एकताको प्रतीक हो । छाँया तोडिँदैन, छाँयालाई भत्काउन सकिँदैन । यो आफैमा निहित स्वतन्त्र अस्तित्व हो अर्थात् वस्तुता हो । वस्तुता हाम्रो स्वतन्त्र छ, त्यसलाई देखिरहौं, अर्थले नछोपौं । छाँया हामी भत्काउन सक्तौनौं - छायाँ वस्तुता हो छायाँको छायाँ छैन, वस्तुताको छायाँ छैन । यिनै छाँयाहरू दाजु भूपका पुराकथाहरू हुन् ।

प्रस्तुत कथाले दुई दाजू-भाइ (भूप र पुरण) का तर्कबाट मानिसको पुराकथा र आद्यबिम्बलाई प्रस्तुत गरेको छ । यस कथामा एउटा त्यस्तो कालचक्र (वा कालक्रम) छ जसमा हाम्रा विगतहरू हाम्रै पुराकथा र आद्यबिम्ब हुन् भने आजका हामी पनि विगतका पुराकथा र आद्यबिम्ब भएर त्यसरी बाँचिरहेका छौं ।

... र त्यहाँ सधै पखेको पुरानो एउटा छायाले आगन्तुक आफ्नै  
छायाँलाई आफूमा लिएर मेचीको बगदो तरेको तरिरहन्छ - आजबाट ।<sup>१२</sup>

अर्थात्, हाम्रा आदिम कथा वा प्राचीनता मात्र हाम्रा मिथ्ज र आर्किटाइप्ज होइनन्,

<sup>११</sup> पूर्ववत्, पृ. ६१ ।

<sup>१२</sup> पूर्ववत्, पृ. ६६ ।

हामी पनि आदिमता वा प्राचीताका मिथ्ज र आर्किटाइपज हौं भन्ने कथन नै आकारहरू छायाँहरू शीर्षक कथाको मूल भाव हो ।

आकारहरू छायाँहरू शीर्षक कथा मिथक, बिम्ब र प्रतीकको संयोजनमा संवादात्मक शैली प्रस्तुत गरी लेखिएको सशक्त आयामिक कथा हो । वैचारिक धरातललाई ग्रहण गरेको यस कथामा तर्कले विचारलाई बढाएको छ । दुई पुस्ता (पुरानो र नयाँ) को वैचारिक द्वन्द्व र भिन्नताको कथा नै प्रस्तुत कथा हो । दाजु भूपले पुरानो र भाइ पुरणले नयाँ पुस्ताको प्रतिनिधित्व गरेका छन् । दाजु राष्ट्रियतावादको पक्षधार हो भने भाइ विकासवादको पक्षधार हो । अर्थात् दाजु भूप सामूहिक स्वतन्त्रता (परिवार वा राष्ट्रसंगै) मा जीवन बाँचौं भन्छ भने भाइ वैयक्तिक स्वतन्त्रता चाहन्छ । दाजु-भाइका बीचको संवादको एक अंशलाई प्रस्तुत गरेर हेरौं - चौकीमा बसेकै दाजुले स्वरको दृढता पुरणभन्दा उतासम्म पुन्याएर भन्यो-

... एकता बल हो । ... विदेशिएर तिमीले हाम्रो त्यै बल धुज्यायौं ।”

“... एकताको नारामा तिमीलाई त्यत्रो विश्वास ?” सोध्यो उसले

“... घरको एकता मिथ्याख्यान हो । ... ”

“एकताको आख्यान बुनेर कुनै धुत्याइ गर्ने लक्ष्य मेरो छैन, भाइ - दाजुले भन्यो,

... यो जीर्ण दरिद्रे घर रुडिरहेर, जब तिमी विदेशको नयाँ रमाइलोमा पुगेर बस्थ्यौ, मैले कुन स्वार्थ पूरा गर्ने हाला ? तिम्रो खबर पखिंरहतुसँग मैले मेरो जीवन र जुनी साटें । यै व्यथा पठाइरह्यौ मलाई तिमीले, तिमी यो घरमा फर्कन्छौ, हाम्रै सँधैको नमने आशा छ, यहाँको प्रत्येक बिहानको आशा छ, यो मेरो आशा मदेखि स्वतन्त्र र स्वतन्त्रजीवी छ, मैले त्यो निभाउन सक्तिनँ, कारण मैले मेरो छातीमा त्यो जन्माएको होइन । हामी बाहिर र माथि, अर्को प्रेरणाभिन्न, त्यसको जीवितव्यता छ ।”

“घर छाडेर मेले के विश्वासघात गर्ने ?”

“... घरको र परम्पराको दीर्घ एकत्व आज तिमीले चुडाइ दिनु तिम्रो क्रान्ति होइन ?”

... घरमा बसेर म तिम्रो विधान बाँच्छु, म आफू भएर बाँच्न पाउदिनँ, आफ्नो स्वतन्त्रता बाँच्नै पाउदिनँ, जुन साँचो बाँच्नु हो त्यो नबाँचीकन बसेर जुनी बित्छ । तिमीले मलाई गरेको तिम्रो माया बाँचिरहेर मैले के

। गर्नु ? जब आफ्नो भनिने जीवन - मैले बाँच्नै पाउदिनँ ? मलाई भन म यो  
घरको लागि जन्मेको हुँ कि जीवनको निम्ति ?<sup>१९</sup>

दाजुभाइको उपर्युक्त तर्कपूर्ण संवादबाट कथा क्रमशः अधि बढ्छ - वैचारिक  
द्वन्द्वका साथ । यस वैचारिक द्वन्द्वबाटै निष्कर्षमा पुग्ने बाटो पहिल्याउने कोशिस  
वस्तुता प्राप्तिको आयामिक लक्ष्य हो, यस कथा त्यस निष्कर्षतिर लक्षित छ । क्षीण  
कथावस्तुलाई अंगालिएको यस कथामा सुगौली सन्धिपश्चात् भूमिसँगै विदेशी बन्न पुगेका  
र पछि सामाजिक-आर्थिक सङ्कटको कारणले पनि बसाइँ सर्दै मुग्लाने बन्न बाध्य भएका  
नेपालीहरूको आत्मकथा हो - आकारहरू छायाँहरू ।

---

<sup>१९</sup> पूर्ववत्, पृ. ५४-५५ ।

## निष्कर्ष : उपसंहार

### १. निष्कर्ष : उपसंहार

कथागत नवीन प्रयोग र प्रविधिका साथै जीवनप्रतिका नयाँ दृष्टि र धारणका माध्यमबाट नेपाली कथाहरूलाई आधुनिक दिशातिर मोड्नमा कथाकार राईको भूमिका उल्लेखनीय देखापर्छ । प्रारम्भमा सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्तिका कथाहरूका रूपमा अवतरित यी प्रतिभा सन् १९६३ देखि चाहिँ आयामिक आग्रहमा नै बढी अभिरुचिका साथ कथा लेख्न थाल्छन्, तर यो क्रम सन् १९७२ सालसम्म मात्र कायम रहन्छ । कथास्थाको प्रकाशनपछि उनको कथालेखन लीलालेखनतिर मोडिन्छ ।

स्पष्टतः विक्रमको यो बीसौं शताब्दीका छैटौं र सातौं दशक (सन् १९६३ - १९७२) सिङ्गो नेपाली साहित्यकै विकासक्रममा देखा परेको एउटा महत्त्वपूर्ण अवधि हो । यस अवधिमा साहित्यको प्रत्येक विधामा विकासको द्रुततर प्रवाह देखापर्छ, कथासाहित्यमा पनि त्यो प्रवाह पाइन्छ । सन् १९६३ सालदेखि क्रमिक रूपमा आयामिक कथाहरूको प्रकाशन हुन थाल्नु पनि नेपाली कथाको द्रुततर विकासमा देखा परेको एउटा प्रवाह हो । यस प्रवाहधारामा मूलतः कथाकार राई नै सक्रिय रहेको पाइन्छ, बैरागी काँडैला र ईश्वर वल्लभ कवितामा बाहेक कथामा त्यति सक्रिय रहेका पाइँदैनन् । यी दुई प्रतिभाले पनि एकाध कथाहरू लेखेका छन्, तर ती कथाहरू आयामिक आग्रहमा भन्दा बढी परम्परागत ढाँचामा लेखिएका छन् ।

यस अवधिमा कथाकार राईको कथायात्रा दुई धारामा समानान्तर रूपले विकसित भएको पाइन्छ । एकातिर मूलतः उनको कथायात्राको दोस्रो चरणको आयामिक धारा प्रवाहित रहन्छ भने अर्कोतिर अंशतः प्रारम्भिक चरणको सामाजिक यथार्थवादी धारा (विपना कतिपय सन् १९७० सम्म) को प्रवाह गतिशील देखापर्छ । कथास्थाको प्रकाशनपछि भने उनी विशेषतः कथाक्षेत्रमा लीलालेखनलाई अंगाल्न पुग्छन् । जे होस्, आयामिक कथाकै सन्दर्भमा कथाकार राईका आयामिक कथा र कथाकारिताको विश्लेषणको निष्कर्षमा निम्नलिखित बुँदाहरू पेश गर्न सकिन्छ -

- कथामा अनुभूतिको मूर्त-भाव जगाउनु अर्थात् चिद्वैषम्य (Synesthesia) को प्रयोग गर्नु जस्तै, बुद्धिमा खुशि लाग्यो, कपाल तीतो दुख्यो, गोलो उज्यालो बज्यो, पाल्तो च्याप्टो उज्यालामा, दोकान बज्यो इत्यादि)
- मिथक, प्रतीक र बिम्बकै प्रयोगद्वारा भावको तत्क्षणता र प्रत्यक्षणतालाई साकार तुल्याउनु (किन पो यहा आयौ नि ? . . . बजार बीचमा जातो, बजार बीचमा थालहरू इत्यादि),
- भाषामा भाव वा विचारको व्याख्याको अतिरिक्त सङ्केत प्राप्त हुनु, व्यावहारिकताको प्रचलित भाषालाई त्यागी चित्रकला/सङ्गीतकलाको भाषालाई अंगाल्नु,
- वस्तुता नै कथागत विषयवस्तुको मूल हुनु,
- सम्पूर्णतालाई अंगाली कथा लेख्नु ।

वर्तमान परिप्रेक्ष्यमा चाहिँ आयामिक कथालेखनमा हास आएको छ, यद्यपि नेपाली साहित्यमा यस किसिमको कथालेखनले एउटा नयाँ साहित्यिक मान्यताको स्थापना गरेको छ । आयामिक सिद्धान्त अनुस्र्म लेखिएका रचनाहरू नगण्य रूपमा नै देखिएका छन् । जे जति आयामिक रचनाहरू मौलिए-फस्टिए ती आयामिक प्रवर्तकहरू (इन्द्रबहदुर राई, ईश्वर वल्लभ र बैरागी काँइला) बाट मात्रै मौलिए-फस्टिएका हुन् । यस नौलो साहित्यिक लेखनले साहित्यमा त्यति व्यापकता अंगाल्न सकेन । मूल कारणतः आयामिक सिद्धान्त र लेखन आज वाद-विवादकै रूपमा देखा परेको छ । अझ यसका प्रवर्तकहरूमै पनि आयामिक चिन्तन वैयक्तिक रूपमा सीमित रहन गएको छ ।

सैद्धान्तिक दृष्टिले साहित्यमा तेस्रो आयामको निस्मरणलाई हेर्दा यस लेखनले मूलतः भाषामा नयाँ क्रान्ति ल्याएको पाइन्छ । प्रतीक र बिम्बको प्रयोगबाट कथामा अनुभूतिको सङ्गो प्रस्तुतीकरण भएबाट शब्दशब्दमा असङ्गति देखिनु, वाक्यवाक्यमा अमेल हुनु र पक्तिपक्तिमा क्रमभङ्ग हुनुजस्ता कुराले आयामिक कथालेखनको भाषाले नयाँ प्रान्त लिएको देखिन्छ । परम्परागत व्यावहारिकताको प्रचलित भाषाको विरोधमा चित्रकलाको अभिव्यक्तिलाई कथामा अंगाल्नु आयामिक भाषाको निजत्व हो ।

जीवनको गहनतामा सत्यलाई वस्तुताको रूपमा कथामा प्रस्तुत गर्नु आयामिक कथाको आग्रह हो । तत्क्षण अनुभव र प्रत्यक्ष हेराइमा घनत्ववादी प्रविधिले जीवनलाई सम्पूर्णतामा हेर्नु आयामिक कथालेखनको मौलिक विशेषता हो ।

## परिशिष्ट क

समयानुक्रममा विभिन्न पत्रिका तथा पुस्तकमा प्रकाशित आयामिक कथाहरूको विवरण

- १) इन्द्रबहादुर राई, ब्याक आउट, काजू, बदाम, छोरा, तेस्रो आयाम (मासिक) वर्ष १, अङ्क १, दार्जीलिङ : वि.स. २०२० ।
- २) ", त्यसरी बाँचेको छ - त्यसरी नै, तेस्रो आयाम (मासिक) वर्ष १, अङ्क ३, दार्जीलिङ : वि.स. २०२० ।
- ३) ", ठूली कान्छी, रूपरेखा, वर्ष ४, अङ्क ५, काठमाडौं : वि.स. २०२० ।
- ४) ", हामी जस्तै मैनाकी आमा, रूपरेखा, वर्ष ५, अङ्क १, काठमाडौं, वि.स. २०२१ ।
- ५) ", खाडल, रूपरेखा, वर्ष ५, अङ्क १०, काठमाडौं : वि.स. २०२१ ।
- ६) ", कोरस, अस्तित्व, वर्ष १ अङ्क २, दार्जीलिङ : वि.स. २०२७ ।
- ७) ", टाडामा, रूपरेखा, वर्ष १२, अङ्क ७, काठमाण्डौ : वि.स. वि.स. २०२८ ।
- ८) ", आकारहरू-छायाहरू, अस्तित्व, वर्ष २ अङ्क ६, दार्जीलिङ : वि.स. २०२८ ।
- ९) ", महारूदन, रूपरेखा, वर्ष १३, अङ्क ७, काठमाडौं : वि.स. २०२९ ।
- १०) ", खीर, कथास्था (सन् १९७२) मा संगृहीत, दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य परिषद, वि.स. २०२९ ।
- ११) ", एउटा दिनको सायमान्यता, कथास्था (सन् १९७२), पूर्ववत् ।
- १२) ", एउटा विचारको यात्रा पथ, कथास्था (सन् १९७२), पूर्ववत् ।
- १३) ", बाघ, रूपरेखा, वर्ष २०, अङ्क १०, काठमाडौं : वि.स. २०३६ ।
- १४) ", घाँसीसँग, रूपरेखा, वर्ष २१, अङ्क ५, काठमाडौं : वि.स. २०३७ ।
- १५) ", जन्ती, रूपरेखा, वर्ष, अङ्क, काठमाडौं : वि.स. २०४० ।
- १६) ", आँगनको घाममा लाटा, रूपरेखा, वर्ष २१, अङ्क ९, काठमाडौं : वि.स. २०३७ ।
- १७) ईश्वर बल्लभ, साँफ मुकुट, वर्ष २ अङ्क ३, काठमाडौं : वि.स. २०२१ ।
- १८) ", आरुको फूल, रूपरेखा, वर्ष ६, अङ्क २, काठमाडौं : वि.स. २०२१ ।



- १९) ", नेभी, हिमानी, कथाङ्क, काठमाडौं : वि.स. २०२६ ।
- २०) ", त्यो बेन्जामिन, मधुपर्क, वर्ष ४, अङ्क ७, काठमाडौं : वि.स. २०२८ ।
- २१) ", देवव्रतको विदा, अभियान, वर्ष १, अङ्क १, काठमाडौं : वि.स. २०२८ ।
- २२) ", कात्रो, मानिस र धूप, दियालो, वर्ष ४, हाँगो १४, दार्जीलिङ : वि.स. २०१९ ।
- २३) ", बलबहादुर विष्ट क्षेत्री, दियालो, वर्ष ३ हाँगो १०, दार्जीलिङ : वि.स. २०१८ ।
- २४) ", प्रजातन्त्र दिवस समारोहका दिदी-बहिनी र विरूपाक्षको स्टेम्पिङ, प्रगति, पूर्णाङ्क १८, काठमाडौं : वि.स. २०२७ ।
- २५) ", पलायन, सिउडी, पूर्णाङ्क, काठमाडौं : वि.स. २०२८ ।
- २६) बैरागी काइँला, विस्थापित, विदेह, वर्ष, ५, अङ्क छ, काठमाडौं : वि.स. २०३० ।

## परिशिष्ट - ख

### प्रमुख सन्दर्भग्रन्थ सूची

१. अभि सुवेदी, सिर्जना र मूल्याङ्कन, ललितपुर : साभा प्रकाशन, वि.स.२०३८ ।
२. अशेष मल्ल, नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयाम आन्दोलन (प्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), ३. नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रिभुवन विश्वविद्यालय, वि.स.२०३४-०३७ ।
३. इन्द्रबहादुर राई, टिपेका टिप्पणीहरू, दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य संचयिका, सन् १९६६ ।
४. ", विपना कतिपय, (ते.स.), श्याम ब्रदर्स, दार्जीलिङ : सन् १९७० ।
५. ", कयास्था, दार्जीलिङ : श्याम ब्रदर्स, सन् १९७२ ।
६. ", सन्दर्भमा ईश्वर वल्लभका कविता, दार्जीलिङ : हिमालोक प्रकाशन, सन् १९७६ ।
७. ईश्वर बराल (संपादक), झ्यालबाट (दोसं), ललितपुर : साभा प्रकाशन, वि.सं. २०३३ ।
८. ईश्वर वल्लभ, केही भूमिकाहरू, दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य संचयिका, सन् १९७४ ।
९. ए सोसाइटी अफ जेन्टलम्यान, इन्साइक्लोपेडिया ब्रिटानिका (पं स.), लण्डन : विलियम बेन्थोन पब्लिकेशन, सन् १९६० ।
१०. कुमार प्रधान (संपादक), वार्ताहरू, दार्जीलिङ : नेपाली साहित्य परिषद्, सन् १९७१ ।
११. कृष्णचन्द्र सिंह प्रधान, साभा समालोचना (दो.सं.), ललितपुर : साभा प्रकाशन, वि.स. २०३० ।
१२. ", सिर्जनाको सेरोफेरो, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र., वि.स. २०४० ।
१३. ", नेपाली उपन्यास र उपन्यासकार (ते.सं.) ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५५ ।
१४. चन्द्रेश्वर दुबे, तेस्रो आयामको शव-परीक्षा, इम्फाल : ज्योति प्रकाशन, सन् १९८१ ।
१५. चुडामणि बन्धु, अनुसन्धान प्रबन्धको रूप र शैली, कीर्तिपुर : पाठयक्रम विकास केन्द्र, वि.वि., वि.स.२०३४ ।

१६. डेभिड लज (संपा), ट्वेन्टिएथ सेन्च्युरी लिटेररी क्रिटिसिजम्, लण्डन : सन् लङ्गम्यान, सन् १९७२ ।
१७. तानासर्मा, भानुभक्तदेखि तेस्रो आयामसम्म, ललितपुर : साभा प्रकाशन, वि.स. २०२६ ।
१८. ", नेपाली साहित्यको इतिहास, काठमाडौं : सहयोगी प्रकाशन, वि.स.२०२७ ।
१९. दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा, नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र.काठमाडौं, वि.स. २०३४ ।
२०. प्रतापचन्द्र प्रधान, नेपाली कथावलोकन, दार्जीलिङ : दीपा प्रकाशन, सन् १९८३ ।
२१. ", नेपाली उपन्यास : परम्परा र पृष्ठभूमि, दार्जीलिङ : दीपा प्रकाशन, सन् १९८३ ।
२२. पाइअर डेक्स, पिकासो, जेम्स एण्ड हडसन, लण्डन : सन् १९७० ।
२३. वासुदेव त्रिपाठी, विचरण, काठमाडौं : भानु प्रकाशन, वि.स. २०२८ ।
२४. ", पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परिचय, ललितपुर : साभा प्रकाशन, वि.स. २०३० ।
२५. भवानी भिक्षु, गुनकेशरी, काठमाडौं : साही नेपाली एकाडेमी, वि.स. २०१७ ।
२६. भैरव अर्याल (संपा), साभा कथा (ते.स.), ललितपुर : साभा प्रकाशन, वि.स. २०३६ ।
२७. डा. लक्ष्मीदेवी सुन्दास (सम्पा.), विवेचन, दार्जीलिङ : नेपाली विभाग, सन् १९८९ ।
२८. हेरी शँ (संपा), कन्साइज डिक्सनेरी अफ लिटेररी टर्मस, न्यूयोर्क : मकग्र पेपर व्याक्, सन् १९७६ ।

## परिशिष्ट - ग

### प्रमुख सन्दर्भ पत्र-पत्रिका

१. अविनाश श्रेष्ठ, भेटवार्ता इन्द्रबहादुर राईसँग, गरिमा, वर्ष ४, अङ्क ३, ३९, ललितपुर : फागुन २०५२ ।
२. इन्द्रबहादुर राई, सम्पादकीय, तेस्रो आयाम, १।१, दार्जीलिङ : सन् १९६३ ।
३. ", आयामिक सम्पूर्णतामा अनुभूति, रूपरेखा, ६।१०, काठमाडौं : वि.स. २०२२ ।
४. ", आयामिक पुनराविष्करण, वस्तुता (१), रूपरेखा, १।१, काठमाडौं : वि.स. २०२९ ।
५. ", आयामिक पुनराविष्करण, वस्तुता (२), रूपरेखा, ३।३, काठमाडौं : वि.स. २०२९ ।
६. ईश्वर वल्लभ, आयामिक अभ्र डायनामिक छ, रूपरेखा, १०।११, काठमाडौं : वि.स. २०२६ ।
७. ", रहिताका आफ्ना सम्भाव्य स्थितिहरू, रत्नश्री, ७।१, काठमाडौं : वि.स. २०२६ ।
८. ", साहित्यमा अनर्किज्म दुरुह होइन, रूपरेखा, ११।१२, काठमाडौं : वि.स. २०२७ ।
९. ", भविता त्यही भविता छ, रूपरेखा, १२।४, काठमाडौं : वि.स. २०२८ ।
१०. ऋषिराज बराल, लीला लेखन अर्थात फर्मुलाबद्ध लेखन, गरिमा, पूर्णाङ्क १३७, ललितपुर : वैशाख २०५१, काठमाडौं ।
११. कृष्ण प्रधान, आयामेली साहित्यिक चिन्तन, मिर्मिरे, पूर्णाङ्क २५, काठमाडौं : वि.स.२०३६ ।
१२. गुमानसिंह चामलिङ्ग, कवितामा तेस्रो आयाम, जनदूत, ४/४, दार्जीलिङ : सन् १९६४ ।
१३. तानासर्मा, आयामेली कविता र यसको दर्शन, फूलपाती, १/४, वि.स. २०३१ ।
१४. दयाराम श्रेष्ठ, इन्द्रबहादुर राईका कथामा वस्तु यथार्थ र वस्तुता, बाङ्मय, २।२, कीर्तिपुर : वि.स. २०३८ ।
१५. ", कथाकार इन्द्रबहादुर राईको लीलालेखन, रश्मि (वाङ्मय विशेषाङ्क) काठमाडौं : २०४९ ।

१६. प्रतापचन्द्र प्रधान, आयामिक साहित्यप्रति एक दृष्टि, श्रीनगर, ३१९, पाल्पा तानसेन : वि.स. २०३१ ।
१७. ", नेपाली साहित्यमा आयामिक लेखन र हेलेग्राफिक पद्धति तुलानात्मक विवेचना, श्रीपेच, शुभराज्यविशेषाङ्क, काठमाडौं : वि.स. २०४० ।
१८. वंशी श्रेष्ठ, तेस्रो आयाम, मधुपर्क, ५११ काठमाडौं : वि.स. २०३० ।
१९. बैरागी काँडूला, सम्पादकीय, तेस्रो आयाम, ११४-५, दार्जीलिङ : सन् १९६३ ।
२०. ", तेस्रो आयाम र आयामिक लेखन, जनदूत, ४१४ दार्जीलिङ : १९६४ ।
२१. ", आयाम र साहित्यका अन्य कुराहरु, नौलो नेपाली, काठमाडौं : ३११, वि.स. २०२८ ।
२२. भैरव अर्याल, आयामिक आन्दोलन र ईश्वर बल्लभ, रचना, वर्ष ५, अङ्क १, काठमाण्डौं : वि.स. २०२८ ।
२३. शङ्कर फागो, अन्तर्वार्ता इन्द्रबहादुर राईसँग, रूपरेखा, पूर्णाङ्क २३२, काठमाडौं : भदौ २०३७ ।
२४. शरद क्षेत्री, भ्रान्तिहरु र लीलालेखन माफ कठपुतलीको मन, गरिमा, पूर्णाङ्क १३७, ललितपुर : बैशाख २०५१ ।

## परिशिष्ट - ग

### प्रमुख सन्दर्भ पत्र-पत्रिका

१. अविनाश श्रेष्ठ, भेटवार्ता इन्द्रबहादुर राईसँग, गरिमा, वर्ष ४, अङ्क ३, ३९, ललितपुर : फागुन २०५२ ।
२. इन्द्रबहादुर राई, सम्पादकीय, तेस्रो आयाम, १११, दार्जीलिङ : सन् १९६३ ।
३. ", आयामिक सम्पूर्णतामा अनुभूति, रूपरेखा, ६१९०, काठमाडौं : वि.स. २०२२ ।
४. ", आयामिक पुनराविष्करण, वस्तुता (१), रूपरेखा, १११, काठमाडौं : वि.स. २०२९ ।
५. ", आयामिक पुनराविष्करण, वस्तुता (२), रूपरेखा, ३१३, काठमाडौं : वि.स. २०२९ ।
६. ईश्वर वल्लभ, आयामिक अफ डायनामिक छ, रूपरेखा, १०१११, काठमाडौं : वि.स. २०२६ ।
७. ", " रहिताका आफ्ना सम्भाव्य स्थितिहरू, रत्नश्री, ७११, काठमाडौं : वि.स. २०२६ ।
८. ", साहित्यमा अनर्किज्म दुरुह होइन, रूपरेखा, १११/१२, काठमाडौं : वि.स. २०२७ ।
९. ", भविता त्यही भविता छ, रूपरेखा, १२१४, काठमाडौं : वि.स. २०२८ ।
१०. ऋषिराज बराल, लीला लेखन अर्थात फर्मुलाबद्ध लेखन, गरिमा, पूर्णाङ्क १३७, ललितपुर : वैशाख २०५१, काठमाडौं ।
११. कृष्ण प्रधान, आयामेली साहित्यिक चिन्तन, मिर्मिरे, पूर्णाङ्क २५, काठमाडौं : वि.स. २०३६ ।
१२. गुमानसिंह चामलिङ्गा, कवितामा तेस्रो आयाम, जनकूत, ४/४, दार्जीलिङ : सन् १९६४ ।
१३. झानासर्मा, आमामेली कविता र यसको दर्शन, फूलपाती, १/४, वि.स. २०३१ ।
१४. दयाराम श्रेष्ठ, इन्द्रबहादुर राईका कथामा वस्तु यथार्थ र वस्तुता, बाङ्मय, २१२, कीर्तिपुर : वि.स. २०३८ ।
१५. ", कथाकार इन्द्रबहादुर राईको लीलालेखन, रश्मि (वाङ्मय विशेषाङ्क) काठमाडौं : २०४९ ।

१६. प्रतापचन्द्र प्रधान, आयामिक साहित्यप्रति एक दृष्टि, श्रीनगर, ३१९, पाल्पा तानसेन : वि.स. २०३१ ।
१७. ", नेपाली साहित्यमा आयामिक लेखन र हेलेग्राफिक पद्धति तुलानात्मक विवेचना, श्रीपेच, शुभराज्यविशेषाङ्क, काठमाडौं : वि.स. २०४० ।
१८. वंशी श्रेष्ठ, तेस्रो आयाम, मधुपर्क, ५११ काठमाडौं : वि.स. २०३० ।
१९. बैरागी काइँला, सम्पादकीय, तेस्रो आयाम, ११४-५, दार्जीलिङ : सन् १९६३ ।
२०. ", तेस्रो आयाम र आयामिक लेखन, जनदूत, ४१४ दार्जीलिङ : १९६४ ।
२१. ", आयाम र साहित्यका अन्य कुराहरु, नौलो नेपाली, काठमाडौं : ३११, वि.स. २०२८ ।
२२. भैरव अर्याल, आयामिक आन्दोलन र ईश्वर बल्लभ, रचना, वर्ष ५, अङ्क १, काठमाण्डौं : वि.स. २०२८ ।
२३. शङ्कर फागो, अन्तर्वार्ता इन्द्रबहादुर राईसँग, रूपरेखा, पूर्णाङ्क २३२, काठमाडौं : भदौ २०३७ ।
२४. शरद क्षेत्री, भ्रान्तिहरु र लीलालेखन माफ कठपुतलीको मन, गरिमा, पूर्णाङ्क १३७, ललितपुर : बैशाख २०५१ ।