

पात्र प्रयोगका दृष्टिले नेपाली कथाको अध्ययन

लघु शोध प्रबन्ध

सिक्किम विश्वविद्यालय



भाषा अनि साहित्य सङ्कायअन्तर्गत नेपाली विभागको एमफिल
परीक्षाको आंशिक परिपूर्तिका लागि प्रस्तुत

लघु शोध प्रबन्ध

शोधार्थी

प्रितम घतानी

शोध निर्देशक

प्रो कविता लामा

नेपाली विभाग

भाषा अनि साहित्य सङ्काय

जुन २०२२

पात्र प्रयोगका दृष्टिले नेपाली कथाको अध्ययन

लघु शोध प्रबन्ध


सिक्किम विश्वविद्यालय



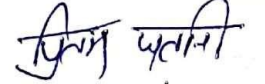
भाषा अनि साहित्य सङ्कायअन्तर्गत नेपाली विभागको एमफिल
परीक्षाको आंशिक परिपूर्तिका लागि प्रस्तुत

लघु शोध प्रबन्ध

शोध निर्देशक


08/06/22
प्रो कविता लामा
नेपाली विभाग
सिक्किम विश्वविद्यालय
SUPERVISOR
Department of Nepali
Sikkim University

शोधार्थी


08/06/2022

प्रितम घतानी

पञ्जीकरण सङ्ख्या: 20/M.Phil/NEP/01

नेपाली विभाग

सिक्किम विश्वविद्यालय

जुन २०२२

नेपाली विभाग
Department of Nepali



सिक्किम विश्वविद्यालय
SIKKIM UNIVERSITY

(भारत की संसद के अधिनियम द्वारा वर्ष 2007 में स्थापित और नैक (एनएएसी) द्वारा वर्ष 2015 में प्रत्यायित केंद्रीय विश्वविद्यालय)
(A central university established by an Act of Parliament of India, 2007 and accredited by NAAC in 2015)

Date: - 04/07/2022

PLAGIARISM CHECK CERTIFICATE

This is to certify that plagiarism check has been carried out for the following M.Phil Dissertation with the help of URKUND SOFTWARE and the result is 8 % which is within the permissible limit (below 10% tolerance rate) as per the norms of Sikkim University.

“पात्र प्रयोगका दृष्टिले नेपाली कथाको अध्ययन” submitted by **Pritam Ghatani** under the supervision of Prof. Kabita Lama, Department of Nepali, School of Languages and Literature, Sikkim University.

Signature of the Scholar

(Pritam Ghatani)

SUPERVISOR
Countersigned by Supervisor Department of Nepali
Sikkim University

(Prof. Kabita Lama)

Vetted by Librarian

पंथनासिक LIBRARIAN
केन्द्रीय पुस्तकालय Central Library
सिक्किम विश्वविद्यालय
SIKKIM UNIVERSITY



सिक्किम विश्वविद्यालय

(भारत के संसद के अधिनियम द्वारा स्थापित केंद्रीय विश्वविद्यालय)

SIKKIM UNIVERSITY

(A central university established by an Act of Parliament of India in 2007)

Dr. *Kabita Lama*, PhD
Professor, Department of Nepali
Department of Languages & Literature

शोध निर्देशकबाट अग्रसारण

सिक्किम विश्वविद्यालय, नेपाली विभागका एमफिल शोधार्थी प्रितम घतानी (पञ्जीकरण सङ्ख्या 20/MPhil/NEP/01)-द्वारा पात्र प्रयोगका दृष्टिले नेपाली कथाको अध्ययन शीर्षकमा प्रस्तुत गरिएको यो लघु शोध प्रबन्ध यिनको मौलिक शोध कार्यको परिणाम हो। यो लघु शोध प्रबन्ध मेरो निर्देशनमा रही परिश्रमपूर्वक तयार पारेका हुन्। प्रितम घतानीले यस शोध प्रबन्धमा शोध विषयक नियम एवम् सिद्धान्तहरूको यथावश्यक तथा यथाविधि पालन गरेका छन् भन्ने कुरा म प्रमाणित गर्दै यो लघु शोध प्रबन्ध आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि सिक्किम विश्वविद्यालयको सम्बन्धित निकायसमक्ष अग्रसारित गर्दछु।


08/06/22
Dr. कविता लामा
SUPERVISOR
Department of Nepali
Sikkim University शोध निर्देशक

नेपाली विभाग

सिक्किम विश्वविद्यालय

6th Mile, Samdur, Tadong -737102, Gangtok, Sikkim, India

Mob. : +91 98320 66182 / 97758 41185

Email : klama@cus.ac.in

website : www.cus.ac.in



Scanned with CamScanner

प्रतिबद्धता पत्र

सिक्किम विश्वविद्यालय भाषा अनि साहित्य सङ्कायअन्तर्गत नेपाली विभागमा एमफिल उपाधिका निम्ति पात्र प्रयोगका दृष्टिले नेपाली कथाको अध्ययन शीर्षकमा तयार गरिएको प्रस्तुत लघु शोध प्रबन्ध मेरो नितान्त मौलिक कार्य हो। शोध निर्देशक प्रो कविता लामाको कुशल निर्देशनमा रहेर मैले यस शोध कार्य पूर्ण गरेको हुँ। मैले यस शोध लेखनमा विभिन्न स्रोतबाट सामग्री सङ्कलन गरी त्यसलाई वैज्ञानिक ढङ्गमा उपयोग गरेको छु। यस लघु शोध प्रबन्धको निष्कर्ष मैले यसअघि कुनै पनि उपाधि अथवा अन्य प्रयोजनका लागि प्रयोग गरेको छुइँ। प्रस्तुत लघु शोध प्रबन्धभित्रका कुनै पनि अंश अन्य पत्र-पत्रिका तथा पाठ्य-पुस्तकको अंशका रूपमा प्रकाशित गरेको छुइँ।

उपर्युक्त लघु शोध कार्यका विरुद्ध यदि कुनै प्रमाण भेटिएमा त्यसप्रति म पूर्णतः उत्तरदायी हुनेछु भनी यो प्रतिबद्धता प्रकट गर्दछु।

शोधार्थी
प्रितम घतानी

प्रितम घतानी

नेपाली विभाग

सिक्किम विश्वविद्यालय

दिनाङ्क: ०४/०९/२०२२

कृतज्ञता ज्ञापन

पत्र प्रयोगका दृष्टिले नेपाली कथाको अध्ययन शीर्षक लघु शोध प्रबन्ध सिक्किम विश्वविद्यालय भाषा अनि साहित्य सङ्कायअन्तर्गत नेपाली विभागमा एमफिल उपाधिका निमित्त मैले श्रद्धेय गुरुआमा प्रा कविता लामाको कुशल निर्देशनमा तयार गरेको छु। उहाँबाट प्राप्त बहुमूल्य परामर्श एवम् मार्गनिर्देशनले मलाई यस लघु शोध प्रबन्ध तयार गर्न पूर्ण रूपमा सहयोग मिलेको छ। यस शोध कार्य तयार गर्न हौशलापूर्ण सहयोग, प्रोत्साहन, दिशानिर्देश तथा आवश्यक पुस्तक उपलब्ध गराइदिनु भएकोमा आदरणीय शोध निर्देशक प्रो कविता लामाप्रति म सदैव आभारी रहनेछु।

सिक्किम विश्वविद्यालय, नेपाली विभागका सम्पूर्ण आदरणीय प्राध्यापकगण प्रो पुष्प शर्मा, डा समर सिन्हा, डा देवचन्द्र सुब्बा, प्रा बलराम पाण्डे, डा अरुणा राई एवम् अतिथि प्राध्यापक डा सुमन बान्तवाप्रति कृतज्ञता व्यक्त गर्दछु। मलाई शोध प्रबन्ध तयार गर्न सहयोग साथै आवश्यक सामग्री जुटाइ सहयोग गर्नु हुने सम्पूर्ण गुरुजनप्रति कृतज्ञता व्यक्त गर्दछु।

सिक्किम विश्वविद्यालय, नेपाली विभागका मेरा अग्रज शोधार्थी दाजु-दिदीहरूप्रति यस लघु शोध प्रबन्ध तयार गर्न विभिन्न रूपमा सहयोग गर्नु हुने सबैलाई हार्दिक धन्यवाद दिँदछु। यस लघु शोध कार्यसँग सम्बन्धित आवश्यक पुस्तक तथा पत्र-पत्रिका उपलब्ध गराइ विभिन्न सहयोग गर्नु हुने मेरा अग्रज शोधार्थी दाजु कृष्णकुमार सापकोटा अनि योगेश लिम्बूलाई धन्यवाद दिँदछु। यसका साथै मेरा सम्पूर्ण सहपाठी हितैषी मित्रगणप्रति म हार्दिक आभार व्यक्त गर्दछु।

प्रस्तुत लघु शोध कार्य तयारी एवम् शोध लेखन समयवधिमा आइपरेका अनेकौँ समस्या तथा चुनौतीलाई समाधान गर्न सधैं मेरो आडमा उभिनु हुने मेरो परिवारलाई सम्झना गरेको छु। मलाई सधैं शिक्षाको मार्गप्रति डोच्याइ सहयोग साथै प्रेरणा दिनुहुने मेरा पूजनीय आमा-बाबा लगायत मेरी दिदी अनि भाइप्रति आजीवन कृतज्ञ छु।

विनीत
प्रितम घतानी
नेपाली विभाग
सिक्किम विश्वविद्यालय
०४/०९/२०२२

सङ्केताक्षर सूची

अनु	अनुवाद
डा	डाक्टर
पृ	पृष्ठ
प्रा	प्राध्यापक
प्रा लि	प्राइवेट लिमिटेड
प्रो	प्रोफेसर
सम्पा	सम्पादक
सिआइआइएल	सेन्टर्ल इन्स्टिट्यूट अन्ड इन्डियन ल्याङ्ग्वेजेस्

विषय सूची

विषय	पृष्ठ सङ्ख्या
भावहरणको प्रमाण पत्र	
शोध निर्देशकको अग्रसारण	
प्रतिबद्धता पत्र	ग
कृतज्ञता ज्ञापन	घ
सङ्केताक्षर सूची	ङ
पहिलो अध्याय: शोध परिचय	१-१४
१.१ शोध शीर्षक	१
१.२ शोध परिचय	१-२
१.३ शोधको समस्या	३
१.४ शोधको उद्देश्य	३
१.५ पूर्वकार्यको सर्वेक्षण अनि समीक्षा	३-१३
१.६ शोधको प्रयोजन	१३
१.७ शोध विधि	१३
१.७.१ शोध सामग्री सङ्कलन पद्धति	१३
१.८ शोध सीमा	१३-१४
१.९ लघु शोध प्रबन्धको रूपरेखा	१४
१.१० भावी शोधकर्तालाई सुझाउ	१४
दोस्रो अध्याय: कथा निर्माणमा पात्रको महत्त्व	१५-३७
२.१ कथाको सामान्य परिचय	१५-२१
२.२ पात्रको परिचय	२१-२४
२.३ पात्रविधान	२४-२९

२.३.१	लिङ्गका आधारमा	२९
२.३.२	कार्यका आधारमा	२९
२.३.३	उमेरका आधारमा	३०
२.३.४	भूमिकाका आधारमा	३०
२.३.५	स्वभावका आधारमा	३०-३१
२.३.६	आबद्धताका आधारमा	३१
२.३.७	आसन्नताका आधारमा	३१-३२
२.३.८	प्रतिनिधित्वका आधारमा	३२
२.३.९	मनोविज्ञानका आधारमा	३२-३३
२.३.१०	भौगोलिकताका आधारमा	३३
२.३.११	व्यक्तित्वका आधारमा	३३
२.३.१२	प्रवृत्तिका आधारमा	३३-३४
२.३.१३	लेखकीय विचारका आधारमा	३४
२.४	पात्र प्रस्तुतिका विधिहरू	३५-३६
२.४.१	प्रत्यक्ष विधि	३६
२.४.२	परोक्ष विधि	३६-३७
२.५	निष्कर्ष	३७

तेस्रो अध्याय: **पात्र प्रयोगका दृष्टिले भारतीय नेपाली कथाको ३८-७८**

अध्ययन

३.१ भारतीय नेपाली कथाको विकास परम्परामा पात्रको ३८-४०

महत्त्व

३.१.१ सन् १९२७ देखि १९६३ सम्मका कथामा ४०-४८

पात्र

	३.३.२ सन् १९६३ देखि १९८९ सम्मका कथामा पात्र	४८-५३
	३.३.३ सन् १९८९ देखि २०२० सम्मका कथामा पात्र	५३-७८
	३.२ निष्कर्ष	७८
चौथो अध्याय:	भारतीय नेपाली कथाका पात्रमा नवीन प्रयोग	७९-११४
	४.१ सन् १९८९ देखि २०२० सम्मका नेपाली कथामा विविध पात्र प्रयोग	७९-८३
	४.१.१ विनिर्मित पात्र	८३-१०७
	४.१.२ समलिङ्गी पात्र	१०७-११४
	४.२ निष्कर्ष	११४
पाँचौँ अध्याय:	उपसंहार एवम् निष्कर्ष	११५-१२०
	५.१ उपसंहार	११५-११७
	५.२ निष्कर्ष	११७-१२०
	ग्रन्थ सूची	१२१-१२७

पहिलो अध्याय

शोध परिचय

पहिलो अध्याय

शोध परिचय

१.१ शोध शीर्षक

प्रस्तुत लघु शोध प्रबन्धको शीर्षक पात्र प्रयोगका दृष्टिले नेपाली कथाको अध्ययन रहेको छ।

१.२ शोध परिचय

भारतीय नेपाली साहित्य भन्नाले भारतभरि छरिएर बसेका नेपाली भाषीद्वारा सिर्जित साहित्य बुझिन्छ। विभिन्न भौगोलिक, आञ्चलिक, राजनीतिक तथा सामाजिक आदि परिवेशअनुरूप नेपाली साहित्य सिर्जना भए तापनि भाषा अनि संस्कृति भने एकै प्रकारको पाइन्छ। वस्तुतः भाषा, भारतीय राष्ट्रियता, समाज-सांस्कृति, भारतीय दर्शन एवम् मूल्य-मान्यता आदिप्रति उन्मुख रहेर नेपाली भाषामा लेखिएको साहित्य नै भारतीय नेपाली साहित्य हो।

ठाकुर चन्दनसिंहका सम्पादनमा देहरादुनबाट प्रकाशित *गोर्खा संसार* पत्रिकामा छापिएको रूपनारायण सिंहको 'अन्नपूर्णा' (सन् १९२७) कथालाई पहिलो आधुनिक नेपाली कथा मानिन्छ। यसै कथाबाट आधुनिक भारतीय नेपाली कथा साहित्यको इतिहास पनि प्रारम्भ हुन्छ। सुरुदेखि सन् १९६० सम्म आइपुग्दा नेपाली कथा यात्रामा आदर्शोन्मुख यथार्थवादी, स्वच्छन्दतावादी, सामाजिक यथार्थवादी, मनोविश्लेषणवादी, विसङ्गतिवादी, प्रगतिवादी, प्रयोगवादी अनि नारीवादी आदि गरी विभिन्न प्रवृत्ति, प्रयोग तथा नयाँ मोडहरू आएको देखिन्छ। सन् १९६० पछि इन्द्रबहादुर राईको प्रवेशले भारतीय नेपाली कथालाई वैचारिक उच्चतामा पुऱ्याएको पाइन्छ। सन् १९६० मा प्रकाशित *विपना कतिपय* राईको पहिलो कथा सङ्ग्रह हो। यस सङ्ग्रहमा सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्ति पाइन्छ। उनको दोस्रो कथा सङ्ग्रह *कथास्था* (सन् १९७२)-ले एउटा नयाँ लेखनको शङ्खघोष गरेको छ। यसलाई तेस्रो आयामका नामले जानिन्छ। कथाकार राईसित उनका दुईजना सहयोगी कविहरू वैरागी काइँला र ईश्वरवल्लभले सन् १९६० को दशकमा दार्जिलिङबाट नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामको आरम्भ गरेका हुन्। सिङ्गो नेपाली कथा विधामा यस साहित्यिक आन्दोलनले एउटा वैचारिक क्रान्ति ल्याएको देखिन्छ। नयाँ प्रवृत्तिमा कथा लेख्न रुचाउने इन्द्रबहादुर राईले सन् १९८९ मा *कठपुतलीको मन* कथा सङ्ग्रहमा अर्को नयाँ लेखन प्रवृत्ति लीला लेखनको अवधारणालाई स्थापित गरेका छन्। नेपाली कथा साहित्यले राईको

आगमनदेखि नयाँ विचार, नयाँ बाटो र नयाँ दिशा प्राप्त गरेको छ। त्यसपछि यताका भारतीय नेपाली कथाहरूमा विषय र शिल्पका दृष्टिले फरक किसिमका प्रयोगहरू हुँदै आएका छन्। सन् १९६० देखि सन् १९९० भित्र लेखिएका नेपाली कथाहरूले छुट्टै वैशिष्ट्यलाई आत्मसात् गरेको देखिन्छ।

सन् १९९० को दशकदेखि भारतीय नेपाली कथामा अनेकौं नयाँ प्रयोग, फरक लेखन बेग्लै ढाँचाका कथाहरू लेखिन थालेको देखिन्छ। सन् २००० का दशकदेखि कथामा फरक लेखन बिस्तारै भित्रिएको देखिन्छ। उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिमा कथा लेख्ने प्रमुख कथाकारहरूमा इन्द्रबहादुर राई, विन्ध्या सुब्बा, लक्खीदेवी सुन्दास, प्रदीप गुरुङ, सञ्जय विष्ट, उदय थुलुङ, कालूसिंह रनपहेंली, प्रवीण राई जुमेली, इन्दु प्रभा देवी, खुसेन्द्र राई, सुरज 'धड्कन', युवा बराल, छुदेन काविमो, मनोज बोगटी, अबीर खालिङ, सन्ध्या आचार्य, महेश दाहाल, सञ्जीव छेत्री, विनीता छेत्री, कोमल सुब्बा केरूङ आदि देखिन्छन्। सन् २००० देखि २०२० सम्मका कथाकारले भारतीय नेपाली कथालाई नवीन प्रवृत्तिका साथ चिनाइरहेका छन्। यस समयका कथाकारहरू पारम्परिक कथा लेखनदेखि अघि बढेर कथ्य, प्रवृत्ति र संरचनामा नवीन प्रयोग गर्न उद्यत देखिन्छन्। पात्रलाई विनिर्माण गरिनु, मृतक पात्रलाई पाठमा जीवित पात्रका रूपमा चित्रित गरिनु, अघिबाटै पाठमा प्रयुक्त पात्रलाई अर्को नयाँ पाठमा पुनर्सिर्जना गरिनु, समलिङ्गी व्यक्ति वा चरित्रलाई पनि कथामा प्रयोग गरिनु जस्ता पात्रको प्रयोगगत नवीनताले कथालाई नौलो रूपमा प्रस्तुत गरेको देखिन्छ। इन्द्रबहादुर राई, लक्खीदेवी सुन्दास, सञ्जय विष्ट, उदय थुलुङ, प्रवीण राई जुमेली, कालूसिंह रनपहेंली, ध्रुव चौहान एवम् मनोज बोगटी प्रभृति कथाकारका कथाहरूमा यस्ता नवीन पात्रहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ। यस्ता नवीन पात्रहरूका उपस्थितिले भारतीय नेपाली कथालाई नयाँ स्वरूप प्रदान गर्नाका साथै यसले नयाँ वैचारिक धरातल पनि निर्माण गर्नमा सहयोग गरेको देखिन्छ। भारतीय नेपाली कथामा प्रयुक्त यस्ता पुराना अनि नवीन संरचनाले जन्माएका पात्रहरूलाई लिएर आजसम्म प्राज्ञिक तहमा शोध अध्ययन भएको थाहा लाग्दैन। तसर्थ कथाका पात्रहरूको प्रयोगगत सन्दर्भलाई बुझेर प्रस्तुत शोधमा ती पात्रहरूको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ।

१.३ शोधको समस्या

प्रस्तुत लघु शोध प्रबन्धमा तिनवटा समस्याहरूलाई सम्बोधन गरिएको छ। ती समस्याहरू निम्नलिखित छन्-

- (क) कथा बनोटमा पात्रको भूमिका कतिको महत्त्वपूर्ण हुन्छ?
- (ख) भारतीय नेपाली कथा लेखनमा के-कस्ता प्रकारका पात्रहरू प्रयोग हुँदै आएका छन्?
- (ग) पात्र प्रयोगका दृष्टिले भारतीय नेपाली कथाको विकास कसरी भइरहेको छ?

१.४ शोधको उद्देश्य

माथि उठान गरिएका समस्याहरूको समाधान गर्नाका निम्ति निम्न उद्देश्यहरू राखिएका छन्-

- (क) कथा बनोटमा पात्रको भूमिका र महत्त्वलाई बुझेर विश्लेषण गर्नु।
- (ख) पात्र प्रकारका दृष्टिले भारतीय नेपाली कथामा प्रयुक्त पात्रहरूको भूमिकालाई बुझ्नु।
- (ग) पात्र प्रयोगका दृष्टिले भारतीय नेपाली कथाको विकासको अध्ययन गर्नु।

१.५ पूर्वकार्यको सर्वेक्षण अनि समीक्षा

भारतीय नेपाली कथाको अध्ययन परम्परालाई हेर्दा विभिन्न विषयहरूमा केही शोधमूलक कार्यहरू भएको पाइए तापनि पात्रकेन्द्री नवीन दृष्टिकोणलाई आधार गरी भारतीय नेपाली कथाहरूको तत्त्वगत अध्ययन भएको पाइँदैन। यहाँ पूर्वकार्यका समीक्षामा केवल पात्रसम्बन्धी अध्ययन गरिएका प्राप्त पुस्तक, पत्र-पत्रिका र शोधपरक जर्नलमा छापिएका लेखहरू र शोध प्रबन्ध आदिको मात्र समीक्षा गरिएको छ।

(क) पुस्तकभित्र सङ्कलित लेखहरूका आधारमा

घनश्याम नेपालको रूप र रेखाहरू (सन् १९९६) पुस्तकमा 'इन्द्रबहादुर राईको खीर कथामा पात्र-प्रयोग' शीर्षक लेख प्रकाशित छ। उनको यो लेख नितान्त पात्र-प्रयोगमा केन्द्रित रहेको छ। उनी लेख्छन्- "...कथाकारले जेसुकै र जस्तोसुकैलाई पनि पात्र बनाउन सक्छ- सजीव निर्जीव, मानवीय-मानवेतर, मूर्त-अमूर्त" आदि। उनले यस कथामा प्रयुक्त पात्रहरूको कालिक अस्तित्वको चर्चा गर्दै पात्रका चारवटा अवस्थाहरू देखाएका छन्- "(१) खीर पकाउन र बात मार्नमा तल्लीन पात्र र पल्लो कोठाबाट आवाजका रूपमा वक्ता/कथकद्वारा चिनिइरहेका तिनको कालस्थानिक अस्तित्व; (२) वक्ता/कथकका स्मृतिमा सञ्चित भूतकालिक ती पात्र (स्वर)-हरूको कालस्थानिक अस्तित्व; (३) वक्ता/कथकको स्मृति

र कल्पनाबाट लेखक/कथाकारका लेखनमा अवतरित पात्र (स्वर+वक्ता)-को कालस्थानिक अस्तित्व; (४) ग्राहक/पाठकको वाचनद्वारा पुनर्निर्मित पात्रका कालस्थानिक अस्तित्वा” घनश्याम नेपालको यस लेखमा पात्रको अस्तित्व विविध अवस्थामा अवतरित हुने कुरा उल्लेख गरिएको पाइन्छ। नेपालले उदाहरणका निम्ति “मोटो शोरले भन्दा जम्मै एक्कासि हाँसिनिसके”, “गम्म परेको मान्छेको जस्तो शोर” आदि विविध आवाजहरूलाई नै पात्रका रूपमा प्रयोग गरेका छन्।

ईश्वर बरालको *आख्यानको उद्भव* (सन् २००१) पुस्तकमा ‘पारिजातका कथामा पात्र तथा शैली’ शीर्षकअन्तर्गत पारिजातका कथाको पात्रहरू धेरजसो आस्थाहीन, जीवनदेखि पलायन देखिन्छन्। बराल लेख्छन्- “पारिजातका कथाका पात्रहरू जति नै सचेत हुन खोजे तापनि समाजका निम्ति उत्तरदायी नभएर ऋणक तत्त्वसरह रहेका छन्।” पारिजातका कथाका पात्रहरूले जीवनको विसङ्गति, विशृङ्खलता, सामाजिक व्यवस्थाले थिचिएका व्यक्तिको प्रतिनिधित्व गरेको पाइन्छ। यस लेखमा विश्लेषित पात्रहरू एक प्रकारले नकारात्मक पात्रका प्रतिनिधि देखिन्छन्। बरालले यस लेखमा पारिजातका कथाका कुनै पनि पात्रहरूको नाम उल्लेख गरेका छैनन्।

कविता लामाको *दिवृक्षा* (सन् २००५) पुस्तकमा ‘इन्द्रमणि दर्नालको म्याडम अनि अन्य कथाहरूभित्रका नारी पात्रहरू’ लेख प्रकाशित छ। दर्नालका कथामा प्रयोग गरिएका नारी पात्रहरूका पारिवारिक एवम् सामाजिक जीवनस्तरको पनि चर्चा गरिएको पाइन्छ। दर्नालका कथाका रत्नामाया, कलावती, तारा आदिलाई रूढ वा पारम्परिक पात्रका रूपमा चित्रण गरिएको देखिन्छ। यस लेखमा दर्नालका कतिपय पात्रहरू पारम्परिक नभएर नयाँ विचार भएका पितृसत्ताको विरोध गर्न सक्षम र योग्य पनि देखिन्छन् तर उनीहरू आफ्नै अस्मिताका निम्ति लड्न उति सचेत देखिँदैनन्। ‘प्रतिशोध’ कथाको पुरुष पात्र वीरेद्वारा “लक्ष्मीलाई उठाऊ, लक्ष्मीझैँ अरू अरू नारीको मदत गरौँ” भन्ने वाक्यले नारीमा सचेतता ल्याउने प्रयास गरिएको देखिन्छ। यस दृष्टिले दर्नालका कथामा नारीसँगै पुरुष पात्रहरू पनि नारी सचेत हुनुपर्छ र उनीहरूका उत्थानका निम्ति सदैव अग्रसर रहनुपर्छ भन्ने सन्देश दिइएको पाइन्छ। यसअतिरिक्त लामाले दर्नालका पात्रहरू समाज सुधारक भइ चरित्र निर्माणमा सचेत रहेको उल्लेख गरेकी छन्। लामाअनुसार कथाकार इन्द्रमणि दर्नाल नारी कथाकार भएर पनि नारीवादी आन्दोलनप्रति जागरुक नभएको देखिन्छन् भन्ने उनको दाबी रहेको छ। उक्त लेखमा लामाले इन्द्रमणिका कथाका पात्रहरू

नारीवादी चिन्तनका दृष्टिले प्रतिनिधित्व गर्न असमर्थ रहेको बताएकी छन्। लामाकै अर्को पुस्तक *अनुशीलन* (सन् २०१०)-मा दुईवटा लेखहरू 'अनुभव कथाभिन्न नारी' र 'अनावृत आकाश-भिन्नको पात्र' प्रकाशित छन्। पहिलो लेख 'अनुभव कथाभिन्न नारी' लेखमा कमला 'आँसु'-लाई आदर्शवादी, अस्तित्ववादी र नारीवादी कथाकारका रूपमा चिनाइएको छ। लामाले कमला 'आँसु'-का कथामा चित्रित नारी पात्रहरू जुनै समय र परिस्थितिमा पनि दृढ रही जस्तै समस्यासँग जुझ्न सक्ने पात्रका रूपमा चित्रण गरिएको बताएकी छन्। यस लेखमा नारीहरू जस्तै दुःखमा र प्रतिकूल परिस्थितिबाट आफूलाई मुक्त गराउन सफल भएको प्रसङ्गको उल्लेख पाइन्छ। अन्ततः यो लेखबाट 'अनुभव' कथाकी पात्र छुच्चिको जीवनी तथा चरित्रमा केन्द्रित रहेर अध्ययन गरिएको पाइन्छ। दोस्रो लेख 'अनावृत आकाश-भिन्नको पात्र' शीर्षकमा उदय थुलुङको *अनावृत आकाश* कथा सङ्ग्रहलाई सैद्धान्तिक आधारमा पात्रको प्रकारगत अध्ययन गरिएको पाइन्छ। यस लेखमा लामाले नौ प्रकारका पात्रहरूबारे चर्चा गरेकी छन्; (१) सतही वा सपाट पात्र, (२) वर्तुलाकार पात्र, (३) सापेक्ष पात्र, (४) निरपेक्ष पात्र, (५) गतिशील वा विवर्त पात्र, (६) स्थिर पात्र, (७) सार्वभौमिक पात्र, (८) साधारण वा पारम्परिक पात्र, (९) प्रतीकात्मक वा अन्योक्तिमूलक पात्र आदि। थुलुङका कतिपय पात्रहरूले समाज परिवर्तन साथै आफ्नो गाउँ-ठाउँलाई माया गरेको उल्लेख पाइन्छ। 'नर्कको रामबहादुर' कथाको रामबहादुर मरणासन्न अवस्थामा पुग्दा पनि दार्जिलिङका सुन्दरतालाई फर्काइ ल्याउनुपर्छ भन्ने सोच भएको पात्रका रूपमा चित्रण गरिएको पाइन्छ। यस लेखमा उदय थुलुङका पात्रहरू समाजको विकृत स्थिति, विकृत मानसिकता, अर्थिक विपन्नता, सङ्कुचित विचार एवम् जीवनको लाचारीपन आदिको उद्घाटन गर्ने किसिमका रहेको चर्चा पाइन्छ।

नवीन पौड्यालको *आख्यान अनुशीलन* (सन् २०११) पुस्तकमा 'पात्रको मनोवैज्ञानिक वर्गीकरण: छोटो चर्चा' लेख प्रकाशित छ। यस लेखमा पौड्यालले कार्ल गुस्ताभ युङद्वारा वर्गीकृत अन्तर्मुखी व्यक्ति वा पात्र अनि बहिर्मुखी व्यक्ति वा पात्रको उल्लेख गरेका छन्। यसै व्यक्ति प्रकारलाई अझ भावप्रधान अन्तर्मुखी, भावप्रधान बहिर्मुखी, विचारप्रधान अन्तर्मुखी, विचारप्रधान बहिर्मुखी गरी चार भागमा वर्गीकरण गरेको पाइन्छ। पौड्यालले यस लेखमा मूलतः मनोविज्ञानको सैद्धान्तिक पक्षमाथि जोड दिँदै पात्रलाई वर्गीकरण गर्ने आधारहरूको चर्चा गरेका छन्।

(ख) सम्पादित पुस्तकका आधारमा

रत्न बृहत् नेपाली समालोचना (सैद्धान्तिक खण्ड, सन् २०११)-मा गोपिन्द्र पौडेलको 'कथामा पात्रको स्थान, प्रारूपीकरण र चारित्रीकरण' शीर्षक लेख प्रकाशित भएको पाइन्छ। यस लेखमा पात्रबारे विशद् चर्चा गरिएको छ। उक्त लेखमा पात्रको प्रयोग मानवीय मात्र नभएर मानवेतर वस्तु, पशु-पक्षी, वायु-वृक्ष, किरा-फटेङ्ग्रा आदिका रूपमा पनि गरिन्छ भन्ने उनको भनाइ छ। उनले पात्रको सैद्धान्तिक पक्षबारे चर्चा गर्दै कथामा यथार्थबोध/जीवनबोध, वैचारिक मूल्यबोध, पुनरुत्पादन प्रक्रिया, मौलिक/विश्वासनीयता र भूमिका पात्रको चारित्रीकरणका लक्षणहरू हुन् भनी देखाएका छन्। पौडेलले यहाँ पात्रको विश्लेषणभन्दा सैद्धान्तिक पक्षमाथि बढी जोड दिएको पाइन्छ।

जस योजन 'प्यासी'-द्वारा सम्पादित डा लक्खीदेवी सुन्दास अभिनन्दन ग्रन्थ (सन् २०१३)-मा कविता लामाको 'मायाको प्रतिवाद: एक नारीवादी अध्ययन' लेख शीर्षक प्रकाशित भएको पाइन्छ। यस लेखमा भ्रमर उपन्यासकी नारी पात्र मायालाई केन्द्रमा राखी नारीवादी समालोचनाअन्तर्गत गाइनोक्रिटिसिज्मलाई आधार गरी अध्ययन गरिएको पाइन्छ। मायाले भ्रमर उपन्यासको लेखक रूपनारायण सिंहले ऊमाथि गरेको पात्रगत शोषणको प्रतिकार गर्दै त्यस पाठमा उसले नपाएको न्यायको माग यस नयाँ कथामा गरेकी छ। मायाले आफ्नो अस्तित्वको सुरक्षा एवम् लैङ्गिक समानताको अपेक्षा पनि गरेको देखिन्छ। लामाले भ्रमर-का उपन्यासकार रूपनारायण सिंहद्वारा प्रयुक्त नारी पात्र मायाको चारित्रिक मनोविज्ञानलाई पनि केलाउने प्रयास गरेकी छन्। भ्रमर-मा माया शोषित र अवहेलित छ भन्ने विषयको चर्चा पनि यस लेखमा पाइन्छ। भ्रमर-मा माया शोषित र अवहेलित भएका विमर्शलाई यस लेखमा नारीवादी समालोचनाका दृष्टिले प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ।

वासुदेव पुलामी र ज्ञानेन्द्र यक्सोद्वारा सम्पादित इन्द्रायण (सन् २०१८) वार्ता सङ्कलनमा मनप्रसाद सुब्बाको 'आख्यानकार इन्द्रबहादुर राईका केही पात्र-पात्रहरू' वार्ता प्रकाशित छ। सुब्बाको यस लेखमा आज रमिता छ उपन्यासको पात्र एम के, जनक र सीता, रवी र इशाबेल आदि पात्रको फ्रायडीय मनोविज्ञानका आधारमा विश्लेषण गरिएको पाइन्छ। रामायणमा जनक र सीताबिच बाबु-छोरीको सम्बन्ध हुन्छ, तर 'आज रमिता छ'-मा जनक र सीतालाई लोम्ने स्वास्नीका रूपमा चित्रण गरिएको छ। यसले रामायणको मिथकीय प्रयोगलाई नवीन दृष्टिकोणबाट प्रस्तुत गरेको सुब्बाले यस

वार्तामा चर्चा गरेका छन्। सुब्बाले रविलाई सेक्सपियरको ह्याम्लेटसँग तुलना गरेका छन्। ह्याम्लेट आफ्नी आमाको दोस्रो लोग्ने क्लाडियसको विरुद्ध उभिन सक्दैन साथै आफ्नी प्रेमीका ओफेलियालाई स्वीकार गर्न पनि नसक्ने अवस्थामा हुन्छ। यस्तै रविको पनि असहज स्थिति देखिन्छ। आफ्ना बाबुको विरोध गर्न पनि सक्दैन आफ्नी प्रेमिका इशाबेललाई भेट्न जान पनि सक्दैनन् भनी “टु बी अर नट टु बी”-को सन्दर्भको उल्लेख गरिएको पाइन्छ। सुब्बाले यस वार्तामा फ्रायड यौन मनोविश्लेषणलाई आधार गरी ‘बाघ’ कथाका पात्र बाघ र गोविन्द थापाका चरित्रको विश्लेषण गरेका छन्। सुब्बाले गोविन्द थापाकी स्वास्नीलाई निर्बन्ध बधिनी अनि गोविन्द थापालाई स्वभाव हराएर घरमा पालिएको वा सधाइएको बाघका रूपमा चित्रण गरेका छन्। त्यसरी नै ‘मिथक मात्र’ कथामा प्रयुक्त पात्रहरूबारे समग्रमा युङ्गको सामूहिक अचेतनका दृष्टिले विश्लेषण गरेको पाइन्छ। मिथकीय प्रयोग वास्तवमा सामूहिक अभिव्यक्तिको एउटा माध्यम मानिएको छ। ‘महारुदन’ कथामा प्रयुक्त पात्र ठुलीको मनोविश्लेषणात्मक अध्ययन गरिएको देखिन्छ। ठुलीको हातबाट गाग्रो फुट्दा ठुली आवश्यकताभन्दा बढी रुन्छे। सुब्बाले ठुली आफ्नी मरेकी आमाको सम्झना वा आफ्नो गर्भपात भएको सम्झना गरी आदि कारणहरूले यसरी रोएको हुन सक्छ भन्ने विचार राखेका छन्। सुब्बाले उक्त वार्तामा इन्द्रबहादुर राई आख्यान निर्माणमा पात्रको विविधताप्रति सचेत रहेको कुरामाथि प्रकाश पारेका छन्। यस वार्तामा इन्द्रबहादुर राईका आख्यानमा प्रयोग गरिएका पात्रहरूको युङ्ग, फ्रायड, लकाँ र देल्युजका मनोवैज्ञानिक आधारमा विश्लेषण गरिएको पाइन्छ।

(ग) पत्र-पत्रिकाका आधारमा

ताराकान्त पाण्डेयको लेख ‘पारिजातका कथामा नारी पात्र: एक अध्ययन’, *समकालीन साहित्य* (सन् १९९४) वर्ष ४, अङ्क ३, पूर्णाङ्क १५ मा प्रकाशित भएको पाइन्छ। यस लेखमा पाण्डेयले पारिजातका पात्रहरू अस्तित्ववादी, विसङ्गतिवादी, यौन मनोविज्ञानवादी, नारीवादी, वर्गीय सचेत प्रतिनिधि, वर्गीय असचेत नारी भनेर वर्गीकृत पात्रका विश्लेषणात्मक अध्ययन गरेका छन्। पाण्डेयले पारिजातका कथाका कतिपय नारी पात्रहरू एकातिर पारिवारिक विसङ्गतिले विक्षिप्त, नारी अस्तित्व र नारी मर्मप्रति सचेत रहेको बताउँछन्, अर्कातिर कतिपय नारी पात्रहरू पितृसत्ताको विरोध गर्दै स्वअस्तित्वका निम्ति सङ्घर्षरत रहेको देखाउँछन्। विसङ्गतिवादी र अस्तित्ववादी पात्रका रूपमा ‘बिसौँ शताब्दीको गल्लीमा’ कथाकी पसलनी र ‘आदिम देशको’ कथाकी ‘ऊ’ पात्रलाई देखाइएको छ। यौनवादी पात्रहरूका चर्चामा ‘एक उडान’-की सोफिया पेशागत रूपले एयर ओहोस्टेस हुन्छे, तर आफ्नो

अङ्ग व्यापार तथा यौन क्रिडा गर्नुमा आनन्दित हुन्छे। त्यसरी नै नारीवादी पात्रका रूपमा ‘साइनो-ग्यान्टिको टुक्रासँग’, ‘तिउरीको फूल पायरियाको गन्ध’, ‘सोफिजम- मेरो लोमसँगको कुराकानी’, ‘मैले नजन्माएको छोरो’ आदि कथाका नारी पात्रहरूको चर्चा पाइन्छ। प्रगतिवादी दृष्टिकोणले आर्थिक विपन्नताका कारणले शोषित हुन परेको कामदारकी पत्नी, नैनबहादुरकी पत्नी आदि पात्रहरू अस्पतालमा मान्छेसरह नगनिएको चर्चा पाइन्छ। यी नारी पात्रहरू बच्चा जन्माउने स्थितिमा पनि प्रसूति कक्षामा भित्रिन नपाएका कारणले नारी पात्रहरूमाथि भएको शोषणलाई देखाइएको छ। अन्ततः पारिजातका कथामा प्रयुक्त नारी पात्रहरू स्वअस्तित्व सचेत र असचेत दुवै प्रकारको रहेको चित्रण पाइन्छ।

अनिरुद्ध तिमसिनाको ‘देवकुमारी थापाका कथामा पाइने पात्रगत चारित्रिक विशेषता’ शीर्षक लेख *वनिता (देवकुमारी थापा विशेषाङ्क)* (सन् १९९६), पूर्णाङ्क ९/१० मा प्रकाशित भएको पाइन्छ। यस लेखमा तिमसिनाले देवकुमारी थापाका कथाका पात्रहरू सुसभ्य र सुन्दर जीवनको प्रतिनिधित्व गर्ने देखाएका छन्। प्रस्तुत लेखमा थापाका कथाहरूका नारी पात्र जस्तै ‘स्वास्नीमान्छे’-की केशरी, ‘स्वाद’-की फूलमती, ‘समुद्रमा बालुवा’-की लियाना, ‘घटना-दुर्घटना’-की श्रद्धा आदिले पारिवारिक सामाजिक र व्यक्तिगत समस्याहरूलाई भोग्न परेको चित्रण पाइन्छ। थापाका कथामा पाइने नारी पात्रहरू गतिशील साथै गतिहीन दुवै किसिमको रहेको चर्चा पाइन्छ। उनले थापाका कथामा प्रायः गतिशील, सार्वभौम, मौलिक पात्रहरूको प्रयोग पाइन्छ भनी देखाएका छन्। थापाका अधिकांश नारी पात्रहरूले सामाजिक परिवेशमा मानवीय मूल्य मान्यताको खोजी गरे तापनि पात्रले निश्चित दिशा निर्देश नपाएको तिमसिनाको विचार देखिन्छ। यस लेखमा पुरुष पात्रको उल्लेख त्यति पाइँदैन। देवकुमारी थापाले पुरुष पात्र र तिनको मानसिकतालाई भित्रीतहबाट छुन वा हेर्न नसकेको तिमसिनाको विचार पाइन्छ। विशेषतः यो लेख नारी पात्रका अध्ययनमा केन्द्रित छ।

उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालयबाट प्रकाशित *नेपाली अकादमी जर्नल* (सन् १००१-०२), वर्ष १, अङ्क १, मा पुष्प शर्माद्वारा लिखित ‘समसामयिक नेपाली कथा र सानु लामाका कथामा नारी पात्र’ लेख प्रकाशित छ। यस लेखमा शर्माले सानु लामाका पात्रहरू प्रायः मध्यमवर्गीय समाजबाट लिइएको भनी आफ्नो भनाइ अधि राखेकी छन्। लामाका नारी पात्रहरू सामान्य जीवन बिताउने अर्थात्

सर्वसाधारण चरित्रलाई प्रतिनिधित्व गर्ने देखिन्छन्। शर्माले लामाका कथाका नारी पात्रहरू स्वच्छ, पवित्र, इमानदार रहेको बताएकी छन्। ती नारी पात्रहरू पारम्परिक जीवनशैली बिताउने भए तापनि एकाध नारीहरू भने समाजमा माथि उठेर विशिष्ट व्यक्तित्वका रूपमा अघि आउने नारीहरू जस्तै डा ममता, कान्छी गुरुमा र स्मृति गुरुमा, स्कुल इन्स्पेक्टर बसुन्धरा कार्की पात्रहरूलाई देखाएकी छन्।

भूपेन तामाङको 'सानु लामाका कथामा नारी' लेख *अनुशीलन* (सन् २०१०), वर्ष १, अङ्क १ मा प्रकाशित छ। उक्त लेखमा सानु लामाका कथाका नारी पात्रहरूको सामान्य अध्ययन गरिएको छ। लामाका कतिपय नारी पात्रहरू एकातिर साधारण जीवनशैली साथै पितृसत्तात्मक पारिवारिक संरचनामा अडिएका गोमति, ठुली कान्छी जस्ती देखिन्छन् भने अर्कोतिर शिक्षित नारीका रूपमा डा ममता, कान्छी गुरुमा तथा स्मृति गुरुमा, स्कुल इन्स्पेक्टर बसुन्धरा कार्की आदिको चित्रण गरेका छन्। तामाङले ती पात्रहरू सधैं भेटिरहेको, देखिरहेको, चिनिरहेको व्यक्तिजस्तो लाग्ने किसिमका बताएका छन्।

अभिज्ञान (सन् २०१०), वर्ष १, अङ्क १ मा सबिता तामाङद्वारा लिखित 'सानु लामाको कथा-सम्पद कथा सङ्ग्रहका नारी पात्र' लेख प्रकाशित भएको पाइन्छ। यस लेखमा तामाङले सानु लामाको कथा सम्पद-का एकाध नारी पात्रहरू पितृसत्ताको विरोध गर्न साथै अस्तित्वको सुरक्षा गर्न सचेत ठुली कान्छीको चित्रण गरेकी छन्। तर रत्ना, कमला, लक्ष्मी, दिलू आदिजस्ती सर्वाधिक नारी पात्रहरू भने पुरुषप्रधान समाजद्वारा शोषित रहेको उल्लेख पाइन्छ। पितृसत्तात्मक विचारधाराबाट नेपाली समाज संरचित भएका हुनाले केही पुस्तासम्म नारीहरू शोषित र दमित हुन्छन् भन्ने तामाङको मान्यता पाइन्छ। समाजको बदलिँदो स्वरूपका कारण आगामी दिनहरूमा नारीहरू सबल, सशक्त हुने सम्भावनाप्रति पनि तामाङ आशावादी रहेकी छन्।

रेमिका थापाको 'भारतीय नेपाली नारी कथामा नारी चरित्र: सामाजिक अध्ययन' लेख *चरित्र समालोचना विशेषाङ्क* (सन् २०१४), वर्ष २८, पूर्णाङ्क १३ मा प्रकाशित छ। यस लेखमा नारीको सामाजिक सहभागितालाई आधार गरी भारतीय नेपाली नारी कथाकारहरूका कथामा प्रयुक्त नारी पात्रका चारित्रिक अध्ययन गरिएको छ। थापाले वस्तुतः बालिकाहरू, परित्यक्त नारीहरू, वेश्याहरू, वृद्धाहरू, शिक्षित नारीहरू, परनिर्भर नारीहरू, शिक्षित नारीहरू, स्वनिर्भर नारीहरू गरी जम्मा सातवटा आधारमा वर्गीकरण गरी अध्ययन गरेकी छन्। बालिका पात्रहरूमा सम्पूर्णा राईको 'आशंका' कथाकी उषा

पारिवारिक हिंसा, बाबुको प्रतिकूल व्यवहारबाट उत्पीडित देखिन्छन् भने 'चेन्नी'-की चेन्नी, 'काली'-की काली, 'शोषण'-की मना बाल श्रमिक पात्रका रूपमा चित्रण गरिएको पाइन्छ। परित्यक्त नारीहरू 'कायरता'-की करुणा 'बाध्यता'-की रत्ना घोष आदि नारी पात्रहरूको चित्रण पाइन्छ। वेश्या नारी पात्रका रूपमा विन्द्या सुब्बाको 'पलास फुल्ललाई वसन्त पखिनुपदैन'-की मुनिया र इन्द्रमणि दर्नालद्वारा लिखित 'तारा' कथाकी तारालाई देखाइएको छ। विन्द्या सुब्बारचित 'आँखाभरि अकै कथा'-की छेमा, नीना राईको 'बाध्यता' कथाकी बज्यैलाई जीवन भोगाइ र विभिन्न अनुभवले पाकेकी अनि मृत्युसँग लडिरहेकी वृद्धा नारी पात्रका रूपमा चित्रण गरिएको छ। सम्पूर्णा राईको 'पलायन' कथाकी रत्ना परनिर्भर नारी तथा लोग्नेका अधीनमा बस्ने पात्रका रूपमा उल्लिखित छिन्। लक्ष्मीदेवी सुन्दासको 'प्रतिवाद मायाको' कथाकी माया, 'हस्तान्तरण'-की अमृता, सम्पूर्णा राईको 'छिमेकी'-की मिसेज थामी, 'रमा'-की रमा, नीना राईको 'अस्मिताको खोजीमा'-की कृतिका, विन्द्या सुब्बाकी शालिनी आदि नारीहरू शिक्षित, स्वाभिमानी, सभ्यताका असल उदाहरणका रूपमा उल्लेख गरिएको पाइन्छ। स्वनिर्भर नारीका रूपमा लक्ष्मीदेवी सुन्दासका कथा 'हस्तान्तरण', 'कुन्नी कस्तो बाध्यता', 'उसको घर', विन्द्या सुब्बाको 'एकजोर परेवा', इन्द्रमणि दर्नालका 'म्याडम', 'मेड सर्वेन्ट', 'कुसुमलता' अनि नीना राईका 'अल्पना', 'स्वाति', सम्पूर्णा राईको 'रमा', 'आसक्ति', 'निर्वासन', 'प्रतिशोध', 'छिमेकी' आदि कथाका पात्रहरू शिक्षित साथै साहसी भइ आफ्नो जीविकोपार्जनका निम्ति स्वयम् उत्तरदायी भएको चर्चा पाइन्छ। यस लेखमा गहनतापूर्वक नारी पात्रहरूको अध्ययन गरिएको छ। यसअतिरिक्त भारतीय नेपाली कथा साहित्यमा नारी कथाकारहरूको सर्वेक्षणात्मक अध्ययन पनि पाइन्छ।

अकादेमी जर्नल (सन् २०१८) वर्ष १४, अङ्क ७ मा देवचन्द्र सुब्बाको 'पात्र' शीर्षक लेख प्रकाशित भएको पाइन्छ। यस लेखमा उनले पात्रको उपस्थिति कथाकारका मानसमा, पाठमा र पाठकको अनुभूति तिन अवस्थामा रहने बताएका छन्। सुब्बाले पात्रको पारम्परिक वर्गीकरण वर्तमान समयका आख्यानमा सान्दर्भिक नहुन सक्ने सम्भावना देखाउनाका साथै उनले नयाँ दृष्टिले पात्रको वर्गीकरण गरिनुपर्छ भन्ने विचार राखेका छन्। उनले पात्रलाई (१) कर्ता वा मुख्य पात्र, (२) निमित्त पात्र, (३) अज्ञात पात्र, (४) उत्परिवर्ती पात्र, (५) प्रकार-आद्यप्रकार गरी वर्गीकरण गरेका छन्। पात्रप्रतिको उनको विचार नवीन देखिन्छ। सुब्बाका विचारमा पारम्परिक मान्यताअनुसार पात्र व्यक्तिमा मात्र सीमित रहने हुनाले

आजभोलि व्यक्ति मात्र होइन विचार, संवेदना, वेग, आवेग पनि पात्र हुन सक्ने देखिन्छ। अन्ततः सुब्बाले उक्त नयाँ दृष्टिकोणले पात्रहरूको अध्ययन गर्न सकिने सम्भावनाप्रति इङ्गित गरेका छन्।

(घ) शोध प्रबन्धका आधारमा

राजकुमार छेत्रीले उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालय नेपाली विभागबाट (सन् २०१०) शिवकुमार राईका कथाहरूमा वस्तुविधान र पात्र योजनाको विश्लेषणात्मक अध्ययन शीर्षकमा विद्यावारिधिको शोध कार्य पुरा गरिसकेका छन्। उनले आफ्नो शोध अध्ययनमा वस्तु र पात्रलाई कथाको विशेष तत्त्वका रूपमा लिँदै (१) लिङ्गका आधारमा, (२) कार्यका आधारमा, (३) उमेरका आधारमा, (४) स्वभावका आधारमा, (५) जीवन चेतनाका आधारमा, (६) भौगोलिकताका आधारमा, (७) व्यक्तित्वका आधारमा, (८) जीवन स्तरका आधारमा, (९) व्यवहार/आचरणका आधारमा, (१०) अभिवृत्ति/प्रवृत्तिका आधारमा, (११) जीवनका सापेक्षता/साहचर्यका आधारमा, (१२) आबद्धताका आधारमा, (१३) आसन्नताका आधारमा राईका कथामा प्रयुक्त पात्रहरूलाई वर्गीकरण गरेका छन्। छेत्रीको यस शोध अध्ययनले पात्र प्रकारका विविध आधार साथै प्रकारबारे खुलस्त पारेको देखिन्छ। छेत्रीले मूल रूपमा शिवकुमार राईका रने, कुले, चामे, पीर्थे, ऐते, वीरे, रामे, धनवीर, रूपलाल, चम्पा, राधा, आदि कतिपय पात्रहरू आर्थिक विपन्नताकै कारण समाजमा शोषित, अवहेलित हुनु परेको अवस्थाको चर्चा गरेका छन्। यस शोध प्रबन्धमा शिवकुमार राईका पाँचवटा कथा सङ्ग्रहका भिन्नाभिन्नै पात्रहरूलाई पात्र प्रकारका आधारअनुसार अध्ययन गरिएको पाइन्छ।

मनीषा छेत्रीले उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालय नेपाली विभागबाट वस्तुविधान र पात्रविधानका दृष्टिले धनवीर पुरीका कथाहरूको अध्ययन (सन् २०१५) शीर्षकमा एमफिल शोध कार्य पुरा गरेकी छन्। यस शोध कार्यमा राजकुमार छेत्रीले गरेका पात्र वर्गीकरणलाई आधार गरी पात्रहरूको अध्ययन गरिएको देखिन्छ। पात्रको अध्ययनका क्रममा जम्मा तेह्रवटा आधारहरू उल्लिखित छन्। सन् १९७० को दशकदेखि कथा लेख्दै आएका धनवीर पुरीका कथाका वस्तु एवम् पात्रहरू समय सापेक्षित रहेको उल्लेख पाइन्छ। लामो समयअवधिसम्म कथा लेखिरहेका कथाकार पुरीले कथामा सामाजिक विषयवस्तुलाई प्रस्तुत गरेको पाइन्छ। धनवीर पुरीका कथामा आर्थिक विषमता, विसङ्गति, उत्पीडन एवम् समाजको यथार्थ चित्रण गरिएको उल्लेख पाइन्छ। पुरीका कथामा प्रयोग गरिएका पात्रहरूले

समाजको बद्लिँदो स्वरूप अर्थात् उत्थान र उन्नतिको चाहना राखेको पाइन्छ। छेत्रीले धनवीर पुरीका कथाका पात्रहरू लैङ्गिक आधारले स्त्री-पुरुष दुवै सशक्त रहेको देखाएकी छन्। पुरीका 'गुराँस फुल्ने पाखाहरूमा', 'भव्य मन', 'हामी पोलिने मसान-घाट', 'श्रापित घर', 'बुढेसकालको अभिलाषा', 'दुईवटा रेखाहरू', 'नयाँ बाटो', 'नउदाङ्गिएको रहस्य', 'भव्य महल', 'हाँसै पनेँ एक दिन', 'हाँसै रोएँ', 'रातभन्दा गहन अन्धकार' आदि थुप्रै कथाहरूमा स्त्री र पुरुष दुवै पात्रको प्रयोगबारे चर्चा गरेकी छन्। मनीषा छेत्रीले पुरीका अधिकांश कथामा पुरुष पात्रको प्रयोग बढी भएको उल्लेख गरेकी छन्। यसअतिरिक्त छेत्रीले अन्याय र अत्यचारका विरोधमा प्रतिवाद र क्रान्ति गर्न तयार हुने पात्रहरू 'मुक्ति-उन्मुक्ति'-को अरुण, 'हामी सब नीरेन्द्र'-को नीरेन्द्र, 'नयाँ बाटो'-को दिनेश, 'कानहरू जागै रहँदा'-को कालु आदि पात्रहरूका चरित्रलाई प्रस्तुत गरेकी छन्।

सिक्किम विश्वविद्यालय नेपाली विभागबाट (सन् २०१६) अनिता राईले *पात्रविधानका आधारमा महानन्द पौड्यालका कथाको विवेचना* शीर्षकमा एमफिलको लघु शोध पुरा गरेकी छन्। राईले महानन्द पौड्यालको *झुम्राको पुतली* कथा सङ्ग्रहमा प्रयोग गरिएका पात्रका अध्ययनक्रममा तालिका बनाएर निम्नलिखित पात्र प्रकार देखाएकी छन्- गोला-च्याप्टा, सापेक्ष-निरपेक्ष, गतिशील-गतिहीन, सार्वभौम-आञ्चलिक, पारम्परिक-मौलिक, प्रकार र आद्यप्रकार आदि। अनिता राईले आफ्नो लघु शोध प्रबन्धमा महानन्द पौड्यालका कथाहरूमा प्रयुक्त पात्रहरूको पारम्परिक पात्र प्रकारका आधारमा अध्ययन गरेकी छन्। मूलतः पौड्यालका कथामा निरपेक्ष, सार्वभौम र पराम्परिक पात्रहरूको प्रयोग पाइँदैन भन्ने विचार राखेकी छन्।

सन् २०१९ मा *शरद छेत्रीका कथामा मानवेतर पात्र प्रयोगको विश्लेषणात्मक अध्ययन* शीर्षकमा चन्द्रिका राईले उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालयबाट एमफिलको लघु शोध प्रबन्ध पुरा गरेकी छन्। राईले यस लघु शोध प्रबन्धमा आधुनिक भारतीय नेपाली कथामा मानवेतर पात्र प्रयोगको परम्पराबारे चर्चा गरेकी छन्। राईले शरद् छेत्रीका कथामा समकालीन युगमा देखिएका विविध समस्या, जटिल अवस्था, व्याकुलता आदिको उल्लेख गरेकी छन्। उक्त कथागत विषयवस्तुलाई प्रतिनिधित्व गर्न मानवसँगै मानवेतर पात्रहरूले पनि उल्लेखनीय भूमिका निर्वाह गरेको राईको अडान छ। यसअतिरिक्त मानवेतर पात्रलाई अध्ययन गर्ने आधारहरू- मूर्तता र अमूर्तता, स्पृश्यता र अस्पृश्यता, सूक्ष्मता र स्थूलता, सरल र

कूट, सत् र असत्, जड र चेतन, दानव र देव, जलचर र थलचर, ऐहिक र अलौकिक, प्रत्यक्ष र नेपथ्य, छली र उभयचर आदि बताएकी छन्। राईले शरद छेत्रीका कथामा अमूर्त पात्रका रूपमा ‘सङ्क्रमण’-मा सङ्क्रमण, कानुन, र राजनीति, अस्पृश्य पात्रका रूपमा कुइरो, उभयचर प्राणीका पात्रका रूपमा ‘भ्यागुतो’, ‘कीट-पतङ्ग’ कथामा खल पात्रका रूपमा लामखुट्टे, झिँगा, उर्पिया, कोइली, बिराला, जलचर पात्रका रूपमा माछा, जड पात्रका रूपमा ऐना, काँटी, मार्तोल, पहाड र रुख आदि पात्रहरूको चर्चा गरेकी छन्। शरद छेत्रीका कथामा विभिन्न मानवेतर पात्रको प्रयोग गरिएको पाइए तापनि भूत-प्रेत आदि अलौकिक पात्रको प्रयोग भने गरिएको पाइँदैन भन्ने राईको अडान देखिन्छ।

१.६ शोधको प्रयोजन

भारतीय नेपाली कथाहरूमा प्रयुक्त विभिन्न प्रकारका पात्रमा केन्द्रित रहेर अध्ययन गर्नु साथै भारतीय नेपाली कथाका विकासमा पात्रको नवीन प्रयोगलाई अध्ययन गर्नु यस शोधको प्रयोजन रहेको छ।

१.७ शोध विधि

प्रस्तुत शोध कार्य निगमनात्मक शोध विधिका आधारमा गरिएको छ। यहाँ गुणात्मक पद्धति तथा विश्लेषणात्मक पद्धतिको प्रयोग गरिएको छ। शोधको ढाँचा, पादटिप्पणी, सन्दर्भ सूची आदिका लागि सिक्किम विश्वविद्यालय, नेपाली विभागद्वारा निर्देशित अनुसन्धान प्रारूप (सन् २०२१)-लाई आधार मानिएको छ। यस अतिरिक्त शब्दार्थका निम्ति हेमाङ्ग राज अधिकारी अनि बट्टी विशाल भट्टराईद्वारा सम्पादित प्रयोगात्मक नेपाली शब्दकोश (सन् २०१७)-को प्रयोग गरिएको छ।

१.७.१ शोध सामग्री सङ्कलन पद्धति

यस लघु शोध प्रबन्धसम्बन्धी तथ्याङ्क एवम् आवश्यक सामग्री द्वितीय स्रोतबाट लिइएको छ। द्वितीय स्रोतअन्तर्गत विभिन्न पुस्तकालयमा उपलब्ध पुस्तक, शोध प्रबन्ध, पत्र-पत्रिका आदिबाट अध्ययन सामग्री लिइएको छ। यसका साथै वेबसाइटबाट विषयसँग सम्बन्धित प्राप्त सामग्रीलाई पनि समावेश गरिएको छ।

१.८ शोध सीमा

प्रस्तुत लघु शोध प्रबन्धको शीर्षक पात्र प्रयोगका दृष्टिले नेपाली कथाको अध्ययन-को सीमाङ्कन भारतबाट लेखिएका नेपाली कथा सङ्ग्रहमा सीमित छ। आधुनिक तथा उत्तरआधुनिक नेपाली कथामा

प्रयुक्त पात्रको विविधता र नवीनतालाई आधार गरी लेखिएका भारतीय प्रतिनिधि नेपाली कथाहरूको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ।

१.९ लघु शोध प्रबन्धको रूपरेखा

पहिलो अध्याय	-	शोध विधि
दोस्रो अध्याय	-	कथा निर्माणमा पात्रको महत्त्व
तेस्रो अध्याय	-	पात्र प्रयोगका दृष्टिले भारतीय नेपाली कथाको अध्ययन
चौथो अध्याय	-	भारतीय नेपाली कथाका पात्रमा नवीन प्रयोग
पाँचौँ अध्याय	-	उपसंहार एवम् निष्कर्ष।
	-	ग्रन्थ सूची

१.१० भावी शोधकर्तालाई सुझाउ

- (क) भारतीय नेपाली कथाको अन्तर्पाठात्मक अध्ययन।
- (ख) भारतीय नेपाली कथामा बाल पात्रहरूको मनोविज्ञान।

दोस्रो अध्याय

कथा निर्माणमा पात्रको महत्त्व

दोस्रो अध्याय

कथा निर्माणमा पात्रको महत्त्व

२.१ कथाको सामान्य परिचय

कथा निर्माणमा विभिन्न तत्त्वहरूको आवश्यकता पर्दछ। तिनलाई कथागत तत्त्व नामले चिनिन्छ। घनश्याम नेपालले कथावस्तु-कथानक-कथा, पात्र तथा चरित्र-चित्रण, विचार-तत्त्व वा सारवस्तु, पर्यावरण र चित्तवृत्ति, परिप्रेक्ष्य, प्रतीक र विम्ब, समय-गति र लय, भाषा : बुनोट : संरचना^१-लाई कथाको तत्त्व मानेका छन्। कथालाई जीवन्त बनाउने तत्त्वहरूमध्ये पात्र एउटा हो। तसर्थ कथा होस् वा उपन्यास, मुख्यतः गद्याख्यानमा पात्रको भूमिका महत्त्वपूर्ण मानिन्छ। तसर्थ नेपाली कथामा पात्रगत तत्त्व र यसको महत्त्वबारे यस अध्यायमा चर्चा गरिएको छ।

मानव इतिहास जत्तिकै कथाको पनि पुरानो इतिहास छ। मानव सभ्यताको विकाससँगै कथाको पनि विकास भएको देखिन्छ। मानिसले भोगेका, देखेका अनुभवहरूलाई विभिन्न हाउभाउ आदिद्वारा आफ्नो समूहमा व्यक्त गर्ने विविध प्रयासहरूबाट नै कथाको थालनी भएको देखिन्छ। यही भन्ने र सुन्ने परम्पराबाट कथाले लोकप्रियता प्राप्त गरेको हो। श्रुति परम्परामा आधारित पुराना कथाका पृष्ठभूमिबाट नै लिखित कथाको स्वरूप निर्माण हुँदै आएको देखिन्छ। समयको गतिशीलतासँगै कथाको स्वरूप र संरचनामा पनि परिवर्तन हुँदै आएको पाइन्छ। यसै पृष्ठभूमिबाट आधुनिक कथाले आफ्नो स्वरूप तथा संरचना पाएको मान्न सकिन्छ। मानव-सभ्यता, चेतना, विचार-क्षमताको विकास र वृद्धिसँगै लिखित कथाले नयाँ किसिमको विषयवस्तु, कथाशैलीलाई आत्मसात् गर्दै आएको छ। प्राकृतिक साथै मानवीय चरित्रको परिवर्तनसँगै अध्ययन-अनुसन्धान प्रक्रियामा पनि पृथक् दृष्टिकोण निर्माण भइरहेको छ। मानवीय क्षमताको गतिशील विकासबाट समयानुकूल नवीन विचारधारा, दृष्टिकोण एवम् सिद्धान्तको प्रतिपादन भएको मान्न सकिन्छ। त्यसैको फलस्वरूप कुनै पनि विषयलाई अवलोकन गर्न नवीन वा भिन्न दृष्टि आवश्यक देखिन्छ। कथाको अध्ययन परम्परालाई हेर्दा यस्तै नवीन सिद्धान्त एवम् दृष्टिकोणबाट कथाको अध्ययन हुँदै आएको देखिन्छ।

^१ घनश्याम नेपाल, सन् २००५, *आख्यानका कुरा*, सिलगढी : एकता बुक हाउस प्रा लि, पृ २८

साहित्यका विभिन्न विधाहरूमध्ये एउटा लोकप्रिय विधा कथा हो। प्रत्येक विधाका आआफ्नै तत्त्वहरू हुन्छन्। त्यसरी नै कथाका पनि थुप्रै तत्त्वहरू छन्। विविध तत्त्वहरूका संयोजनद्वारा कथाको विधागत स्वरूप निर्माण हुँदछ। कथाको विधागत स्वरूप र संरचनाको चर्चा मूलतः आधुनिक कालबाट हुन थालेको मानिन्छ। कथाको संरचनागत तत्त्वबारे अध्येताहरूले विभिन्न प्रकारको मत प्रकट गरेको पाइन्छ। सर्वाधिक रूपमा कथाका तत्त्वबारे चर्चा गर्दा कथाको अवयव, उपकरण, घटक र तत्त्व जस्ता शब्दको प्रयोग गरिएको पाइन्छ, यद्यपि तत्त्व शब्द नै बढी प्रयोगमा रहेको पाइन्छ। सामान्य रूपमा कथाका तत्त्व भनेर कथानक-कथावस्तु, पात्र-चरित्र, द्वन्द्व, दृष्टिबिन्दु, देश-काल-वातावरण, भाषाशैली, उद्देश्य आदि बुझ्न सकिन्छ।

ईश्वर बरालले कथाको उपकरण भन्दै; कथानक, क्रियाकलाप, चरित्र, घटना, सङ्घर्ष, परिवेश, कौतुहल, चरमोत्कर्ष र प्रभाव आदि देखाएका छन्² उनले यी तत्त्वहरूका संयोजनबाट कथाको विधागत स्वरूप निर्माण हुने बताएका छन्। मूलतः उनले कथानक विकासमा आदि, मध्य र अन्त्य गरी तिनवटा अवस्थाको चर्चा गर्दै पात्रका क्रियाकलापबाट यी अवस्थाको निर्माण हुने विचार प्रकट गरेका छन्। उनले कथाका तत्त्वहरूमध्ये सङ्घर्षको चर्चा गर्दा पात्रलाई लक्ष्य गर्दै व्यक्तिको बाह्य शक्तिसित, व्यक्तिको अपरापर व्यक्तिसित, व्यक्तिका आफ्ना मनःस्थिति अन्तर्द्वन्द्वसित गरी तिन प्रकारका सङ्घर्ष बताएका छन्³ यस भनाइबाट कथामा सङ्घर्ष निर्माण र कथानक विकासका निम्ति पात्रको महत्त्व अधिक रहेको पुष्टि हुन्छ। बरालले पात्रको पर्यायका रूपमा चरित्र शब्द प्रयोग गरेको पाइन्छ। घनश्याम नेपालले आख्यानान्तर्गत उपन्यास र कथाका तत्त्वबारे विस्तृत चर्चा गरेका छन्। उनले पारम्परिक, आधुनिक तथा उत्तरआधुनिक दृष्टिकोणहरूलाई आधार गरी कथाको सैद्धान्तिक पक्षलाई खुलस्त पारेका छन्। उनले कथानकसँगै पात्रलाई पनि कथाको प्रमुख तत्त्व ठान्न सकिन्छ भन्ने विचार अभिव्यक्त गरेका छन्। यसै क्रममा उनी कथानकसँगै पात्रलाई आवश्यक तत्त्व मान्ने इजरायली विचारक इवेनको मतलाई साभार गर्दै लेख्छन्- “कथानक भनेको आख्यानमा अन्तर्निहित घटनावली र विचारहरूको परस्पर अन्तर्विन्यस्त समष्टि हो अनि पात्र वा चरित्र चाहिँ त्यस्तो अवकाश (स्पेस) विशेष हो जसभित्र घटना र विचारहरू

² ईश्वर बराल (सम्पा), सन् १९९६, *झ्यालबाट*, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन, पृ ४३

³ उही, पृ ६६

विन्यस्त हुन्छन्।”⁴ उक्त विचारअनुसार कथानकका विकासमा पात्रको भूमिका अनिवार्य रहने बुझिन्छ। यसलाई यसरी पनि हेर्न सकिन्छ; कथामा पात्रसँगै कथाविचार पनि विन्यस्त भएको देखिन्छ। प्रत्येक कथामा कथाकारको विचार, भाव आदि कथानकलाई पात्रले आत्मसात् गरेर पाठक समक्ष प्रस्तुत गर्दछ। कथामा संरचित घटना तथा विचारको गतिशीलतालाई पात्रले पूर्ण रूपमा सहयोग पुऱ्याएको देखिन्छ। हरिप्रसाद शर्माले कथानक अथवा कथावस्तु, कथापात्र र दृष्टिकोण, कथापरिवेश र गति, संवाद वा कथोपकथन, कथाको उद्देश्य तथा शैली-संरचनालाई कथाका तत्त्व मानेका छन्।⁵ हरिप्रसाद शर्माले कथानक अथवा कथावस्तुका विकासमा कथाको आरम्भ, विकास, चरमोत्कर्ष, परिसमाप्ति गरी चारवटा अवस्थाबारे चर्चा गरेका छन्। यी हरेक अवस्थाका निर्माणमा पात्र नै आवश्यक घटकका रूपमा रहेको मानिन्छ। घनश्याम नेपालले पनि इवेनको मतलाई सन्दर्भमा लिँदै घटना र विचारहरू पात्रकै माध्यम सम्प्रेषित गरिन्छ भन्ने विचार राखेका छन्। अन्ततः नेपाल र शर्माको विचार अधिकांश रूपमा खाप खाने देखिन्छ। कथानक निर्माणमा पात्रको क्रियाकलाप पनि एउटा महत्त्वपूर्ण कार्य हो भन्ने उनीहरूको अडान रहेको देखिन्छ। कथानकको निर्माणमा आवश्यक क्रमबद्धता प्रदान गर्ने विशेष माध्यमका रूपमा पात्रलाई स्थान दिइएको पाइन्छ। तसर्थ कथा बनोटमा कथानकसँगै पात्रको भूमिका पनि अत्यन्त आवश्यक रहेको हुन्छ।

पाश्चात्य साहित्यबाट सुरु भएको विनिर्माणवादी दृष्टिकोणले समय र अवकाशलाई कथाको सूक्ष्म तत्त्वका रूपमा लिएको पाइन्छ। विनिर्माणवादी विचारक दानिएल पन्डेका विचारमा समय र अवकाश कुनै आख्यानमात्रक पाठका बहुशः अमूर्त सार तत्त्व हुन् त्यसैकारण ती पाठ र यथार्थ अथवा वास्तविकता माझ अधिपछि रहन सक्छ।⁶ कथाको अध्ययन परम्परामा विभिन्न प्रकारका तत्त्वहरूबारे चर्चा गरिएको पाइए तापनि उत्तरआधुनिक आख्यानका अध्ययनमा भने समय र अवकाशलाई आख्यानको सूक्ष्म तत्त्वका मानिएको छ। विविध समय र अवकाशबाट भएर कथा अधि बढ्दछ। त्यसैकारण समय र अवकाशलाई पनि कथाको प्रमुख तत्त्व मानिएको छ। आख्यान तथा पराख्यानका सन्दर्भमा पनि समय अनि अवकाशको अधिक महत्त्व रहेको पाइन्छ। यही समय र अवकाशबिच हुने

⁴ घनश्याम नेपाल, सन् २००५, पूर्ववत्, पृ ५१

⁵ हरिप्रसाद शर्मा, सन् २०१०, कथाको सिद्धान्त र विवेचन, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन, पृ ५९

⁶ दानिएल पन्डे, सन् २००३, नेरेटिभ आप्टर डिकन्स्ट्रक्सन्, अलबानी : स्टेट युनिभर्सिटी अफ न्यु योर्क प्रेस, पृ ५६

कार्यव्यापार पात्रसंग आबद्ध हुँदछ। पात्रले कुनै पनि अवकाशमा आफ्नो कार्यभार लिएको हुन्छ। यस किसिमको तत्त्व अर्थात् समय र अवकाश पारम्परिक तत्त्वभन्दा भिन्नै किसिमको रहेको देखिन्छ।

नेपाली कथा भाग ३ (सन् २००४)-मा कथाको सैद्धान्तिक पक्षबारे चर्चा गर्ने क्रममा कथानक, चरित्र, सारतत्त्व, दृष्टिबिन्दु, भाषा, प्रतीक र विम्ब, पर्यावरण र लय र गतिलाई कथाका तत्त्व भनी उल्लेख गरिएको छ। यसका साथै कथानक, चरित्र, सारतत्त्व, दृष्टिबिन्दु र भाषालाई प्रमुख तत्त्व मानिएको पाइन्छ भने पर्यावरण, लय र गति, प्रतीक र विम्बलाई सहायक तत्त्वका रूपमा लिइएको पाइन्छ।⁷ यसमा कथाका विभिन्न तत्त्वहरूलाई प्रमुख र सहायक तत्त्वका रूपमा छुट्ट्याएर अध्ययन गरिएको छ। यस विचारअनुसार पात्र वा चरित्र प्रमुख तत्त्वमध्ये एउटा हो भन्ने बुझिन्छ। मोहनराज शर्माले अझ कथाका तत्त्वलाई स्थूल र सूक्ष्म गरी दुईवटा आधारमा विभाजन गरेका छन्। स्थूलअन्तर्गत कथानक, चरित्र, परिवेश अनि सूक्ष्मअन्तर्गत विषयसूत्र, भाषा, उद्देश्य, शैली, दृष्टिबिन्दु बताएका छन्।⁸ कथा तत्त्वका सन्दर्भमा शर्माको विचार यहाँ नवीन दृष्टिकोणमा आधारित रहेको पाइन्छ, यसमा कथाका तत्त्वहरूलाई शैलीवैज्ञानिक पक्षबाट चर्चा गरिएको देखिन्छ। उनका विचारअनुसार उपरोक्त तत्त्वहरू पारम्परिक कथाका सन्दर्भमा उपयुक्त हुने भए तापनि आधुनिक तथा उत्तरआधुनिक कथामा कतिवटा तत्त्वहरूको उपेक्षा गरिन्छ। शर्माले कथाको विकास प्रक्रिया (सन् २००१)-मा भन्दा 'आख्यानको व्याकरण' लेखमा कथाका तत्त्वबारे नवीन विचार व्यक्त गरेका छन्। उनले आफ्नो अघिल्लो पुस्तक कथाको विकास प्रक्रियामा कथाको तत्त्व कथानक, चरित्र, परिवेश, विषयसूत्र, भाषा, शैली, उद्देश्य र दृष्टिबिन्दु भनेका छन्।⁹ कृष्णहरि बरालले कथानक, चरित्र र चरित्रचित्रण, पर्यावरण, गति र लय, सारवस्तु, विम्ब कथा प्रतीक अनि भाषालाई कथाका तत्त्व मानेका छन्।¹⁰ कृष्णहरि बरालले कथाका जम्मा आठवटा तत्त्व देखाएका छन्। ती आठवटा तत्त्वहरूमध्ये कथानक, चरित्र, परिवेश, भाषा आदि आवश्यक तत्त्व हुन् भन्ने उनको विचार देखिन्छ।

आधुनिक तथा उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिभित्र नवीन सिद्धान्त एवम् विचारधाराको विकास भएको पाइन्छ। पाश्चात्य साहित्यबाट आरम्भ भएका यस्ता विचारधारा एवम् सिद्धान्तहरूले पूर्वीय चिन्तन

⁷ ऋषिराज बराल र कृष्णप्रसाद घिमिरे (सम्पा), सन् २००४, नेपाली कथा भाग ३, काठमाडौं : साझा प्रकाशन, पृ ३

⁸ मोहनराज शर्मा, सन् २०११, 'आख्यानको व्याकरण', राजेन्द्र सुवेदी र अन्य (सम्पा), रत्न बृहत् नेपाली समालोचना सैद्धान्तिक खण्ड, काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार, पृ ३५३

⁹ मोहनराज शर्मा, सन् २००१, कथाको विकास प्रक्रिया, काठमाडौं : साझा प्रकाशन, पृ १९

¹⁰ कृष्णहरि बराल, सन् २०१२, कथा सिद्धान्त, काठमाडौं : एकता बुक्स डिस्ट्रिब्युटर्स प्रा लि, पृ ५५

प्रणालीमा पनि गहिरो प्रभाव पारेको देखिन्छ। आख्यान विधाअन्तर्गत विशेषतः कथा विधामा अधिक प्रभाव पारेको देखिन्छ। कथाका पुराना स्थापित सिद्धान्तहरू सँगसँगै अचेल कथालाई अध्ययन गर्ने नयाँ सिद्धान्तहरू पनि विकसित हुँदै आएका छन्। कथाका पारम्परिक तत्त्वलाई केही नवीन रूप दिएर चर्चा गर्ने अन्य विचारकभन्दा दयाराम श्रेष्ठको फरक मत रहेको देखिन्छ। उनी लेख्छन्- “वर्तमान समयमा कथाको स्वरूपमा ठुलो परिवर्तन आइसकेको अर्थात् यसले शास्त्रीय शैलीलाई पछाडि पारेर सर्वथा नवीन हाउभाउ देखाइसकेको छ।”¹¹ श्रेष्ठले आजसम्म प्रचलनमा रहेका कथावस्तु, पात्र र चरित्र-चित्रण, संवाद वा कथोपकथन, देश काल र परिस्थिति, उद्देश्य, भाषाशैली आदिलाई कथाको पारम्परिक तत्त्व मानेका छन्। उनी पारम्परिक साहित्यविद्हरूले अघि ल्याएका कथाका तत्त्वहरूलाई शास्त्रीय विचारका रूपमा हेर्छन्। तर अचेल यसमा पनि केही परिवर्तन भएको छ भन्ने उनको विचार रहेको छ। यसैकारण उनले कथाका सङ्गठनमा संरचना र रूपविन्यास गरी दुईवटा प्रमुख पक्षको चर्चा गरेका छन्। पहिलो अर्थात् संरचनाअन्तर्गत कथावस्तु, दृष्टिबिन्दु, पात्र र सारवस्तु हुन्छ।¹² त्यसरी नै रूपविन्यासबारे लेख्छन्- “कथामा रूपविन्यास भन्नाले ती सूक्ष्म तत्त्वहरू बुझिन्छ जसले कथाका रूपायनमा आधारभूत भूमिका खेलेका हुन्छन् र ती तत्त्वहरूको पारम्परिक मेलबाट कथाले विधाको संज्ञा पाउँदछ।”¹³ रूपविन्यासमा उनले भाषिक पक्षलाई अधिक महत्त्व दिएको पाइन्छ। भाषिक कलात्मकताले पनि कथाका सङ्गठनमा असर पार्ने उनले सङ्केत गरेको देखिन्छ।

आजभोलिका कथाका स्वरूपमा नवीन शैलीको आविर्भाव भएको देखिन्छ। अचेल कथा अथवा उपन्यासहरूमा भेद गर्ने आधारहरू हराउँदै गएको घनश्याम नेपालको विचार देखिन्छ। उनी लेख्छन्- “...यसले गर्दा विधाहरू माझका विभाजक रेखाहरू मासिएका छन् र विधाको अवधारणा नै विघटित हुँदै गएर सबै किसिमका सङ्कथनहरू एउटा साझा आवन्तर प्रदेशमा आ-आफ्ना स्वरूपगत अस्मिता र वर्चस्व खोजिरहेका छन्।”¹⁴ यसले विधामिश्रणलाई पनि सङ्केत गर्दछ। विधागत नवीनतासँगै विधा भञ्जन तथा विधामिश्रण पनि भएको पाइन्छ। यसका साथै आजभोलि कुनै पनि पाठलाई सङ्कथनका रूपमा मात्र हेर्ने गरिएको देखिन्छ। यसबाहेक पनि कथा निर्माणमा कथानक नै

¹¹ दयाराम श्रेष्ठ, सन् २०११, ‘आधुनिक कथाको रचनाविधान’, राजेन्द्र सुवेदी र अन्य (सम्पा), *रत्नबृहत् नेपाली समालोचना सैद्धान्तिक खण्ड*, पूर्ववत्, पृ ३७६

¹² उही, पृ ३७७

¹³ उही, पृ ३९१

¹⁴ घनश्याम नेपाल, सन् २००५, पूर्ववत्, पृ २४

अन्तर्पाठात्मकतामा आधारित भएको पाइन्छ। विभिन्न विधाहरूका विषयवस्तु साथै पात्र-पात्रहरू एउटा पाठदेखि अर्को पाठमा प्रयोग गरिएको देखिन्छ। विधामिश्रण भएर पनि कथा सिर्जना भएको पाइन्छ। जस्तै, इन्द्रबहादुर राईका लीला लेखनमा आधारित कथाहरू उल्लेखनीय छन्। मोहनराज शर्माले “कथाको परिभाषामा विधासिद्धान्तभन्दा विधासिद्धान्तको निषेध बढी क्रियाशील हुन थालेको पाइन्छ। कथा अब अधिकथा, पराकथामा व्याख्यायित हुन पुगेको छ”¹⁵ भनेर आफ्नो विचार राखेका छन्। कथाका कतिपय पुराना परिभाषाहरूलाई उपेक्षा गर्दै नयाँ तरिकाले कथाको परिभाषा गरिनुपर्छ भन्ने उनको विचार देखिन्छ। विधागत नवीनताका सन्दर्भमा कथा विधामा केन्द्रित रहेर संरचनावादी तथा उत्तरसंरचनावादी दृष्टिकोणबाट पनि कथाको अध्ययन गरिएको पाइन्छ। परम्परित कथा विधा नरहेर अब यसमा विधागत विविधता रहेको देखिन्छ। विधागत स्वरूप र यसको विविधताबारे मोहनराज शर्मा लेख्छन्- “प्रत्येक आख्यान एउटा सङ्कथन हो। सङ्कथनका रूपमा आख्यान त्यस्तो भाषिक सम्प्रेषण हो जो सन्देशयुक्त पाठका रूपमा संरचित हुन्छ।”¹⁶ उक्त भनाइले आख्यानलाई सङ्कथनका रूपमा हेर्ने गरेको पाइन्छ। उनले कथालाई अलग्गै आख्यानको घटकका रूपमा पनि हेरेको छ। उनले अझ आख्यानका दुईवटा महत्त्वपूर्ण घटकका रूपमा एउटा कथा वा खिस्सा अनि अर्को कथक वा आख्याता भनेका छन्। यसअतिरिक्त शर्माले कथा वा खिस्सालाई घटना, प्रसङ्ग, स्थिति आदिको अनुक्रम मानेका छन् भने कथक भनेको खिस्सा उपस्थित गर्ने प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष प्रेषक हुन् भनेका छन्।¹⁷ उक्त विचारलाई हेर्दा कथालाई आख्यानको घटकका रूपमा हेर्ने गरेको पनि पाइन्छ। तसर्थ यसले नवीन पद्धति एवम् दृष्टिकोणबाट पनि कथाको अध्ययन गर्न सकिने कुरालाई सङ्केत गर्दछ। उत्तरआधुनिक मान्यतासँगै कथाकारहरूले कथा लेखनमा प्रयोगगत नवीनतालाई आत्मसात् गरेको देखिन्छ। विशेषतः कथालेखनमा पूर्वदीप्ति शैली, चेतना प्रवाह शैली आदिजस्ता विविध प्रयोगले सिङ्गो कथाविधामा नै नवीनतालाई भित्र्याएको देखिन्छ। यस किसिमको नयाँ प्रयोगले विशेष गरी कथामा प्रयुक्त पात्रलाई भिन्नै किसिमले प्रस्तुत गर्दछ। जस्तै, पूर्वदीप्ति शैलीअन्तर्गत कथावाचकले प्रस्तुत गर्ने पात्र कथाका संसारमा क्रियाशील हुनभन्दा पहिले कथाकार साथै कथावाचक मानसमा उपस्थित देखिन्छ यस किसिमको प्रयोगले पारम्परिक शैलीलाई विनिर्माण गरेर नवीन दिशाप्रति कथा उन्मुख भएको देखिन्छ। अचेल कथाको चर्चा

¹⁵ ऋषिराज बराल र अन्य (सम्पा), सन् २००४, पूर्ववत्, पृ २

¹⁶ मोहनराज शर्मा, सन् २०११, ‘आख्यानको व्याकरण’, पूर्ववत् पृ ३५०

¹⁷ उही, पृ ३५०

गर्ने क्रममा सोझै कथा मात्र नभनेर कथा, लघु कथा, इतिवृत्त, सूक्ष्म इतिवृत्त, अकथा, मिनिकथा, अधिकथा, पराख्यान आदिको पनि चर्चा भइरहेको छ।

२.२ पात्रको परिचय

‘पात्र’ अङ्ग्रेजी शब्द ‘क्यारेक्टर’-को नेपाली रूपान्तर हो। मूलतः ‘पात्र’ संस्कृत शब्द हो। नेपालीमा पनि पात्र शब्द नै प्रयोग र प्रचलन रहेको पाइन्छ। ‘क्यारेक्टर’-को शाब्दिक अनुवादमा चरित्र पनि भनेर बुझाउने गरेको पाइन्छ। तर गद्याख्यानका सन्दर्भमा पात्र शब्द नै बढी प्रयोग भएको देखिन्छ। *प्रयोगात्मक नेपाली शब्दकोश*-अनुसार पात्र भनेको-(१) अन्न, सामान आदि राख्ने भाँडो, (२) कुनै वस्तु दिन तथा सत्कार गर्नका लागि उपयुक्त व्यक्ति, सुपात्र, सत्पात्र, (३) कथा, उपन्यास आदिमा वर्णित व्यक्ति वा चरित्र, (४) नाटकमा अभिनय गर्ने व्यक्ति अभिनेता, अभिनेत्री आदि भन्ने बुझिन्छ।¹⁸ तसर्थ पात्र कुनै पनि वस्तु, विचारलाई प्रस्फुटित गर्ने अथवा अभिव्यक्त गर्ने माध्यम पनि हो। पात्रलाई व्याख्याको माध्यम, उनीहरूको कार्य, बोलीवचन अथवा विचारबाट पनि बुझ्न सकिन्छ।¹⁹ गद्याख्यानका सन्दर्भमा पात्रले सोझै अङ्ग्रेजीमा प्रयुक्त क्यारेक्टर शब्दले दिने अर्थ द्योतन गर्दछ। यसअतिरिक्त अङ्ग्रेजीको ‘क्यारेक्टर’ शब्दलाई चरित्र भनेर पनि बुझ्ने गरिन्छ।

कथा एवम् उपन्यासका सन्दर्भमा पात्र भनेको व्यक्ति वा चरित्र भन्ने बुझिन्छ। वास्तवमा पात्र र चरित्रमा आन्तरिक भिन्नता भने रहेको हुन्छ। पात्र कुनै पनि वस्तु वा व्यक्ति हो भने चरित्र त्यस व्यक्ति अथवा वस्तुमा हुने गुण एवम् विशेषता हो। चरित्रको कोशीय अर्थ कुनै व्यक्तिको आनीबानी, बानी बेहोरा, चाल चलन, स्वाभाव, तथा आचरण, चरित जीवन कथा, जीवनी भन्ने हुन्छ।²⁰ चरित्र सोझो रूपमा पात्रको क्रियाकलाप, स्वभाव, अभिलक्षण आदिसँग समानन्तर रूपमा जोडिएको हुन्छ। पात्रको हाउभाउ, चेष्टा, क्रियाकलाप, मनोवृत्ति तथा गुण आदिलाई चरित्र भनेर बुझिन्छ। पात्र जीव, निर्जीव जेसुकै पनि हुन सक्छ। तिनैको विविध क्रियाकलाप, विशेषता इत्यादि चरित्र हो। तर अधिकांश रूपमा आख्यानका तत्त्वहरूमध्ये पात्रको पर्यायका रूपमा नै ‘चरित्र’ शब्दको प्रयोग गरिएको पाइन्छ। साधारण रूपमा पात्रसँग सहजै जोडिएर आउने शब्द चरित्र हो।

¹⁸ हेमाङ्ग राज अधिकारी र अन्य (सम्पा), सन् २०१७, *प्रयोगात्मक नेपाली शब्दकोश*, काठमाडौं: विद्यार्थी प्रकाशन लिमिटेड, पृ ८५५

¹⁹ ए दास, सन् २०११, *ह्यानडबुक अफ लिटरेरी टर्म*, दिल्ली: एराइस् पब्लिसर एन्ड डिस्ट्रिब्युटर्स, पृ १३३

²⁰ हेमाङ्ग राज अधिकारी र अन्य (सम्पा), सन् २०१७, पूर्ववत्, पृ ४१६

कथामा मानवीय र मानवेतर गरी दुवै प्रकारका पात्र हुन्छन्। इन्द्रबहादुर राईले मानवीय चरित्रमाथि जोड दिँदै “मानिसलाई कथा लेखनमा ‘चरित्र’ तुल्याएर दिइएको हुन्छ। चरित्र नै कथालेखनको आधिकारिक तत्त्व हो। कथामा चरित्र नभए बोलाइ, विचाराइ, अनुभवगराइ, कार्यगराइ केही हुँदैन”²¹ भनेका छन्। तसर्थ कथामा प्रस्तुत गरिएका हरेक घटना, क्रियाकलाप अथवा कार्यव्यापार, स्वतन्त्रमय विचार, चरित्रगत अभिभारा आदि सबै पात्रसँगै रहेका हुन्छन्। कथामा पात्र नभए कुनै पनि कथा हुँदैन भन्ने बुझिन्छ। पात्रका विभिन्न क्रियाव्यापारले कथालाई गति दिँदछ। पात्रको गतिविधि अथवा क्रियाव्यापारबाट कथामा घटनाहरूको विकास हुँदै गएको देखिन्छ। विष्णु न्यौपानेका विचारमा पात्रले उपन्यासलाई सजीव र चलायमान गराउँछ।²² यसरी कथानकलाई जीवन्तता तथा गतिशीलता प्रदान गर्ने प्रमुख माध्यम पात्र नै हो भन्न सकिन्छ।

कथा सिर्जनामा कथा तत्त्वहरूका आआफ्नो महत्त्व रहेको हुन्छ। *सम्मेलन कथा सङ्ग्रह* (सन् १९७७)-को सम्पादकीय ‘कथा साहित्यतिर एक दृष्टि’-मा विषयवस्तुलाई कथाको प्रमुख तत्त्व मानिएको पाइन्छ। पात्रलाई प्रमुख तत्त्वका रूपमा चर्चा गर्ने विद्वान् एरिस्टोटलले दुःखान्तको तत्त्वबारे कथावस्तुलाई पहिलो स्थान र पात्रलाई दोस्रो स्थानमा राखेका छन्।²³ तसर्थ पात्रलाई लिएर अध्येताहरूले विभिन्न विचारहरू प्रकट गरेका छन्। पात्रबारे चिन्तन परम्परा धेरै अघिदेखि नै हुँदै आएको देखिन्छ। भरतमुनिदेखि भामह, दण्डी, रूद्रट, हेमचन्द्र, धनञ्जय, विश्वनाथ आदि आचार्यहरूले पात्रको चर्चा गरेको उल्लेख पाइन्छ। वर्तमान कालसम्म आइपुग्दा पात्रको चिन्तन परम्पराले लामो अवधि पार गर्दै आएको देखिन्छ। पारम्परिक दृष्टिमा पात्र भन्नाले साधारण रूपमा केही कार्य गर्ने माध्यम, घटक, उपकरण आदि भनेर बुझिन्छ। पात्रलाई कुनै पनि जीव-निर्जीव वस्तु, व्यक्ति आदि भन्ने गरेको पाइन्छ। तथापि वर्तमान अध्ययन परम्परामा भने पात्रमाथिका दृष्टिकोणमा केही पृथक्ता एवम् नवीनता आएको देखिन्छ। जसरी पुराना समयमा पात्र केवल मानव र मानवेतर मात्र हुने कुरामा विश्वास गरिन्थ्यो भने अचेल मानवेतर पात्रान्तर्गत पनि विभिन्न किसिमका पात्रहरू जस्तै, यन्त्रमानव, भूतप्रेत, लेखकका चेतनामा उपस्थित पात्र, विनिर्मित पात्र आदि रहेको देखिन्छ। यस किसिमको पात्र प्रयोगले नेपाली कथालाई नयाँ

²¹ विजयकुमार राई (सम्पा), सन् २००४, *इन्द्र सम्पूर्ण १*, नाम्ची : निर्माण प्रकाशन, पृ ४३२

²² विष्णु न्यौपाने, सन् २०२०, पूर्ववत्, उही, पृ १५

²³ वासुदेव त्रिपाठी, सन् २००८, *पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा भाग १*, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन, पृ ५४

स्वरूपतर्फ अग्रसर गराएको देखिन्छ। नवीन पात्रहरूको प्रयोगका सहायताले कथाको स्वरूपमा नवीनता आएको देखिन्छ।

पात्रलाई बुझ्न विभिन्न विद्वान्हरूका विचारलाई हेर्न सकिन्छ। नेपाली आख्यानका अध्येता घनश्याम नेपाल लेख्छन्- “आख्यानमा पात्र भन्नाले घटनालाई अघि बढाउने यस्तो तत्त्व हो जसद्वारा कार्यव्यापार अघि बढ्दछ अथवा गति पाउन सफल हुन्छ।”²⁴ नेपालको उक्त भनाइबाट के स्पष्ट हुन्छ भने पात्र एउटा यस्तो माध्यम वा घटक हो जसका सहायताले कथावस्तुको विकास हुन्छ अथवा कथानकले गति प्राप्त गर्दछ। कथा, उपन्यास आदिमा वर्णित व्यक्ति चरित्र एवम् मानवेतर चरित्रकै माध्यमबाट कथाले गति पाउने निश्चित देखिन्छ। ऋषिराज बराल लेख्छन्- “...कथाको आदिदेखि अन्त्य भागसम्म फैलिएको कथानक मुख्य हुन्छ र यो प्रमुख पात्र वा नायक वा नायिकासँग सम्बन्धित हुन्छ।”²⁵ उक्त विचारहरूलाई हेर्दा पात्रका क्रियाकलापले कथाको विकासमा आवश्यक भूमिका निर्वाह गरेको मानिन्छ। कथाका विभिन्न तत्त्वहरूमध्ये पात्रलाई एउटा महत्त्वपूर्ण तत्त्व मान्न सकिन्छ।

कथामा प्रयुक्त कथावस्तु, समय, परिवेश, दृष्टिबिन्दु जस्ता तत्त्वहरू पात्रसँगै आन्तरिक रूपमा साथै बाह्य रूपमा अन्तर्सम्बन्धित रहेका हुन्छन्। तसर्थ पात्र यस्तो प्राथमिक घटक हो जो सबैथोकसँग जोडिएको वा संलग्न भएको हुन्छ।²⁶ पात्र बिनाको कथा सम्भव हुँदैन। कथाको सिङ्गो संरचनामा नै पात्रको आवश्यक भूमिका रहेको हुन्छ। नेपाली कथा भाग ३ (सन् २०००)-मा “वास्तवमा पात्र-पात्राहरूको सम्बन्ध कार्यव्यापारमा मात्र सीमित नरहेर सिङ्गै संरचना पक्षसित रहेको छ” भनेर उल्लेख गरिएको पाइन्छ।²⁷ उक्त विचारले पनि कथामा पात्रको भूमिका तथा उपस्थिति अधिक महत्त्वको रहेको पुष्टि हुन्छ। पात्रले कार्यव्यापारसँगमात्र सम्बन्ध नराखेर कथाको स्वरूप निर्माणमा पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ। तसर्थ कथा निर्माणमा पात्रको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको पाइन्छ। समग्रमा विभिन्न अध्येताहरूका मतलाई हेर्दा कथा निर्माणमा पात्रको भूमिका अनिवार्य रहेको हुन्छ भन्ने देखिन्छ।

²⁴ घनश्याम नेपाल, सन् २००५, पूर्ववत्, पृ ५४

²⁵ कृष्णहरि बराल, सन् २०१२, पूर्ववत्, पृ ५९

²⁶ माइकल जे हफ्मन र प्याट्रिक डी मफ्फी (सम्पा), सन् २००५, एसेन्सियल अन्ड द थ्योरी अन्ड फिक्सन, युनाइटेड स्टेट्स अफ अमेरिका: ड्युक युनिभर्सिटी, पृ ११६

²⁷ ऋषिराज बराल र अन्य (सम्पा), सन् २००४, पूर्ववत्, पृ ४

पूर्वीय साहित्य सिद्धान्तमा काव्यका पात्र केवल देव-देवता, कुलीन, शालीन परिवारको व्यक्ति, उच्चकोटिको व्यक्ति, राजा-महाराजा, योद्धा आदि हुने बताइएको पाइन्छ। यो विचार शास्त्रीय विचारका रूपमा रहेको देखिन्छ। तर समयको गतिसँगै विकसित भएको विचारधाराले पात्र अब जुनै पनि व्यक्ति, थोक, वस्तु हुन सक्छ। पात्र केवल नाम वा व्यक्ति मात्र नभएर कथाकारले जेसुकै र जस्तोसुकै सजीव निर्जीव, मानवीय-मानवेतर, मूर्त-अमूर्त आदिलाई पात्र बनाउन सक्छ।²⁸ यसैलाई केन्द्र गरेर हेर्दा पात्रका विभिन्न रूप रहेको देखिन्छ। स्लोमित रिमोन केनानले मार्विन एमको विचारलाई उल्लेख गर्दै पात्र केवल शब्दहरूको खेल मात्र हो साथै पात्र विविध चित्रहरूको रूप मात्र हो भनेकी छन्।²⁹ यहाँ पात्रहरू मानवीय शरीर एवम् शारीरिक रूप मात्र नभएर शाब्दिक खेल हो भन्ने विचार रहेको बुझिन्छ। अझ संरचनावादीहरूका विचारमा पात्र एउटा मिथ मात्र हो।³⁰ राजेन्द्र सुवेदीका विचारमा कतिपय अध्येताहरूले पात्रलाई नै चरित्र भन्ने गर्छन्। उनले यसै विचारलाई समर्थन गर्दै उपन्यास निर्माणमा पात्र तथा चरित्र आवश्यक रहेको हुन्छ भन्छन्। यसका कारण के हो भने उपन्यासमा प्रयुक्त पात्र तथा चरित्र विभिन्न युग र परिवेशको संवाहक भएर पाठमा उभिएको हुन्छ। यस अतिरिक्त मानव जीवनको विस्तृत पक्ष जस्तै समाज, देश, जाति, प्रवृत्ति, समय र इतिहास आदि पात्रद्वारा उद्घाटन गरिएको हुन्छ।³¹ यसैले पात्रलाई कथाको महत्त्वपूर्ण तत्त्व मानिन्छ।

२.३ पात्रविधान

विष्णु न्यौपानेका विचारमा “पात्रहरूको व्यवस्थापनलाई पात्रविधान भनिन्छ।”³² पूर्वीय साहित्यशास्त्रहरूमा नाटक अथवा काव्यका पात्रहरूबारे चर्चा गर्ने आचार्य भरतमुनि हुन्। भरतमुनिले मूल रूपमा नाटकका पात्रबारे चर्चा गरेको पाइन्छ। पात्रका विशेषता, कार्य, भूमिका आदि विविध हुने भएकाले पात्रहरू विभिन्न प्रकारका हुन्छन्। भरतमुनिले पात्रमाथि राखेका विचारलाई समर्थन गर्दै विष्णु न्यौपाने भन्छन् पात्रहरू उत्तम प्रकृतिका नायक धीरोदात्त, धीरोद्दात्त, धीरललित र धीरप्रशान्त हुनुपर्छ। स्त्री पात्रहरू साधारण रूपमा स्त्री स्वकीय, परकीय र वेश्या गरी तीन प्रकारका देखिन्छ।³³ पात्र प्रकारका

²⁸ घनश्याम नेपाल, सन् १९९६, रूप र रेखाहरू, गान्तोक : जनपक्ष प्रकाशन, पृ १३१

²⁹ स्लोमित रिमोन केनान, सन् २००५, *नेरेटिव फिक्सन: कन्टेम्पोररी पोएटिक्स*, लन्डन: टेलर एन्ड फ्रान्सिस लाइब्रेरी, पृ ३३

³⁰ घनश्याम नेपाल, सन् २००५, पूर्ववत्, पृ ५२

³¹ राजेन्द्र सुवेदी, सन् २००७, *नेपाली उपन्यास : परम्परा र प्रवृत्ति*, काठमाडौं : साझा प्रकाशन, पृ २३

³² विष्णु न्यौपाने, सन् २०२०, पूर्ववत्, पृ २५

³³ उही, पृ १६

विविध आधारहरू रहेको पाइन्छ। तिनै आधारअनुसार पात्रहरूको प्रकार पनि निर्धारित हुन्छ। अधिकांश अध्येताहरूले पात्रको गुण, कार्य, जीवनशैली आदिलाई नै आधार बनाएर पात्रका प्रकारबारे आफ्नो विचारहरू प्रकट गरेका छन्। पात्र प्रकारका आधारहरू बताउने अर्का विचारक मोहनराज शर्मा हुन्। उनले आख्यानमा पात्र प्रकारका सातवटा आधारहरू बताएका छन्-

(१) लिङ्गका आधारमा	पुलिङ्ग र स्त्रीलिङ्ग पात्र
(२) कार्यका आधारमा	प्रमुख, सहायक र गौण पात्र
(३) प्रवृत्तिका आधारमा	अनुकूल र प्रतिकूल पात्र
(४) स्वभावका आधारमा	गतिशील र गतिहीन पात्र
(५) जीवनचेतनाका आधारमा	वर्गगत र व्यक्तिगत पात्र
(६) आसन्नताका आधारमा	नेपथ्य पात्र र मञ्च पात्र
(७) आबद्धताका आधारमा	बद्ध पात्र र मुक्त पात्र ^{३४}

विष्णु न्यौपानेले पात्रको क्रियाकलाप, उपस्थिति, स्वभाव आदि विविध पक्षको चर्चा गरेका छन्। उनले पात्र प्रकारका निम्नलिखित आधारहरू देखाएका छन्-

(१) प्रकृतिप्रदत्त शारीरिक अवस्था (लिङ्ग)-का आधारमा	पुरुष, स्त्री र तेस्रो लिङ्गी पात्र
(२) कार्यका आधारमा	प्रमुख, सहायक र गौण पात्र
(३) उमेरका आधारमा	बाल, युवा, पौढ र वृद्ध पात्र
(४) भूमिकाका आधारमा	मानव र मानवेतर (पशु-पक्षि देवता, राक्षस, यन्त्रमानव)
(५) चरित्र विकासका आधारमा	गतिशील र गतिहीन पात्र
(६) प्रवृत्तिका आधारमा	अनुकूल र प्रतिकूल पात्र
(७) व्यक्तित्वका आधारमा	यथार्थवादी र आदर्शवादी पात्र
(८) शारीरिक अवस्थाका आधारमा	आकर्षण र विकर्षण पात्र
(९) वेशभूषाका आधारमा	साधारण र विशिष्ट पात्र

^{३४} मोहनराज शर्मा, सन् २००१, पूर्ववत् २९

(१०) उपस्थितिका आधारमा	प्रत्यक्ष र परोक्ष, मञ्च र नेपथ्य पात्र
(११) आबद्धताका आधारमा	बद्ध र मुक्त पात्र
(१२) वैचारिकताका आधारमा	सामान्य र बौद्धिक पात्र
(१३) विचारका आधारमा	भौतिकवादी र आध्यात्मिकवादी पात्र
(१४) आर्थिक स्थितिका आधारमा	सम्पन्न र विपन्न पात्र
(१५) शिक्षाका आधारमा	शिक्षित र अशिक्षित पात्र
(१६) प्रतिनिधित्वका आधारमा	व्यक्ति र वर्ग पात्र
(१७) अभिव्यक्तिका आधारमा	अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी पात्र
(१८) परिवेशका आधारमा	ग्रामीण र सहरी पात्र
(१९) बसोबासका आधारमा	स्वदेशी, विदेशी र परादेशीय पात्र
(२०) मनोविज्ञानका आधारमा	सामान्य र असामान्य पात्र
(२१) विषयका आधारमा	सार्वभौम र आज्ञालिक पात्र
(२२) रोजगारीका आधारमा	मालिक, मजदुर र बेरोजगार पात्र
(२३) लेखकीय विचारका आधारमा	स्वतन्त्र वा विनिर्मित पात्र ^{३५}

राजकुमार छेत्रीले आफ्नो शोध प्रबन्धमा हिन्दी साथै अङ्ग्रेजी कथा सिद्धान्तलाई आधार गरी पात्र प्रकारका जम्मा तेहवटा आधारहरू देखाएका छन्। ती निम्नलिखित छन्-

(१) लिङ्गका आधारमा	पुरुष र स्त्री पात्र
(२) कार्य वा भूमिकाका आधारमा	प्रमुख, सहायक र गौण पात्र
(३) उमेरका आधारमा	बाल, युवा, प्रौढ र वृद्ध पात्र
(४) स्वभावका आधारमा	गतिशील र गतिहीन पात्र
(५) जीवन चेतनाका आधारमा	वर्गीय र व्यक्तिगत पात्र
(६) भौगोलिकताका आधारमा	सार्वभौम र आज्ञालिक पात्र

^{३५} विष्णु न्यौपाने, सन् २०२०, पूर्ववत्, पृ २६-४२

(७) व्यक्तित्वका आधारमा	पारम्परिक र मौलिक, ऐतिहासिक पात्र
(८) जीवनस्तरका आधारमा	उच्चवर्गीय, मध्यमवर्गीय र निम्नवर्गीय पात्र
(९) व्यवहारका आधारमा	अनुकूल र प्रतिकूल पात्र
(१०) अभिवृत्ति / प्रवृत्तिका आधारमा	अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी पात्र
(११) जीवन सापेक्षता वा सहचार्यका आधारमा	यथार्थ र आदर्श पात्र
(१२) आबद्धताका आधारमा	बद्ध र मुक्त पात्र
(१३) आसन्नताका आधारमा	मञ्चीय र नेपथ्य पात्र ³⁶

अङ्ग्रेजी विचारक इ एम फोस्टरले उपन्यासमा गोला र च्याप्टा गरी दुई प्रकारका पात्र बताएका छन्। च्याप्टा पात्रलाई सजिलैसँग चिन्न सकिने सम्भावना हुन्छ अथवा पाठकले च्याप्टा पात्र सहजै चिन्न सक्छन्। पात्रको भावुक आँखाले घरिघरि यसलाई देखी रहन्छ भने च्याप्टा पात्र गतिशील हुन्छन्³⁷ घनश्याम नेपालले *आख्यानका कुरा* (सन् २००५)-मा पात्रका जम्मा छवटा प्रकारहरू जस्तै, (१) गोला र च्याप्टा पात्र, (२) सापेक्ष र निरपेक्ष पात्र, (३) गतिशील र गतिहीन पात्र, (४) सार्वभौम र आञ्चलिक पात्र, (५) पारम्परिक र मौलिक, (६) प्रकार र आद्यप्रकार पात्र गरी उल्लेख गरेका छन्³⁸ उनले पात्रका विविध कार्य, भूमिका आदिलाई आधार गरी पात्रको वर्गीकरण गरेको देखिन्छ। कृष्णहरि बरालले पात्र तथा चरित्रलाई (१) नायक तथा नायिका, (२) प्रतिनायक, (३) गोला र च्याप्टा, (४) गतिशील र गतिहीन, (५) सार्वभौम र आञ्चलिक, (६) वर्गीय र व्यक्तिगत, (७) अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी, (८) पारम्परिक तथा मौलिक आदि आधारमा वर्गीकरण गरेका छन्³⁹ यसका साथै उनले चरित्र चित्रणका विधि जस्तै, प्रत्यक्ष प्रविधि, कार्यमा चरित्र स्वयमंको सहभागिता, चरित्रको आन्तरिक स्वको प्रस्तुति आदिबारे पनि चर्चा गरेका छन्। पात्रलाई हेर्ने नवीन दृष्टिकोणहरूमध्ये देवचन्द्र सुब्बाको दृष्टि अलग देखिन्छ। जसअन्तर्गत उनले पात्र केवल व्यक्ति मात्र नभएर विचार पनि हुन सक्छ भन्दै कर्ता वा मुख्य पात्र, निमित्त पात्र, अज्ञात पात्र, उत्तरवर्ती पात्र र प्रकार-आद्यप्रकार पात्र गरी सम्भावित वर्गीकरण गरेका

³⁶ राजकुमार छेत्री, सन् २०१०, 'शिवकुमार राईका कथामा वस्तुविधान र पात्र योजना', (विद्यावारिधि) नेपाली विभाग : उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालय, पृ २४१

³⁷ इ एम फोस्टर, सन् २००५, *एस्पेक्ट्स अफ द नोवल*, लन्डन: पेन्गुइन प्राइवेट लिमिटेड, पृ ७४

³⁸ घनश्याम नेपाल, सन् २००५, पूर्ववत्, पृ ५६

³⁹ कृष्णहरि बराल, सन् २०१२, *कथा सिद्धान्त*, काठमाडौं : एकता बुक्स डिस्ट्रिब्युटर्स प्रा लि, पृ ६६-६८

छन्⁴⁰ त्यस्तै प्रकारले कविता लामाले (१) सतही वा सपाट पात्र, (२) वर्तुलाकार पात्र, (३) सापेक्ष पात्र, (४) निरपेक्ष पात्र, (५) गतिशील वा विवर्त पात्र, (६) स्थिर पात्र, (७) सार्वभौमिक पात्र, (८) साधारण वा पारम्परिक पात्र, (९) प्रतीकात्मक वा अन्योक्तिमूलक गरी पात्रलाई वर्गीकरण गरेकी छन्⁴¹

उपर्युक्त अध्ययनलाई हेर्दा विष्णु न्यौपानेको नेपाली ऐतिहासिक पात्र विधान (सन् २०२०) र घनश्याम नेपालको आख्यानका कुरा (सन् २००५)-लाई आधार गर्दै पात्र प्रकार अथवा वर्गीकरणलाई समग्रमा यसरी हेर्न सकिन्छ-

(१) लिङ्गका आधारमा	पुरुष, स्त्री र तेस्रो लिङ्गी (समलिङ्गी) पात्र
(२) कार्यका आधारमा	प्रमुख, सहायक र गौण पात्र
(३) उमेरका आधारमा	बाल, युवा, प्रौढ र वृद्ध पात्र
(४) भूमिकाका आधारमा	मानव र मानवेतर पात्र
(५) स्वभावका आधारमा	गतिशील र गतिहीन पात्र
(६) आबद्धताका आधारमा	बद्ध र मुक्त पात्र
(७) आसन्नताका आधारमा	नेपथ्य र मञ्च पात्र वा प्रत्यक्ष र परोक्ष पात्र
(८) प्रतिनिधित्वका आधारमा	व्यक्ति र वर्ग पात्र
(९) मनोविज्ञानका आधारमा	अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी पात्र
(१०) भौगोलिकताका आधारमा	सार्वभौम र आज्ञालिक पात्र
(११) व्यक्तित्वका आधारमा	पारम्परिक, मौलिक र ऐतिहासिक पात्र
(१२) प्रवृत्तिका आधारमा	अनुकूल र प्रतिकूल पात्र
(१३) लेखकीय विचार वा प्रयोगका आधारमा	स्वतन्त्र वा विनिर्मित पात्र

आख्यान चिन्तकहरूले विश्व साहित्यका सबै आख्यानात्मक कृतिहरूमा प्रयुक्त पात्रहरू खुड्क्याउने प्रयास गरेको देखिन्छ। पात्रका प्रकृति, आचार-व्यवहार, शील-स्वभाव, कार्यशैली, अवस्था, मनोवृत्ति, विचार, चेतना, रूप-रङ्ग, आभूषण, लेखकीय विचार आदि विविध पक्षलाई आधार मानेर

⁴⁰ देवचन्द्र सुब्बा, सन् २०१८, 'पात्र', उदय क्षेत्री (सम्पा), अकादमी जर्नल, वर्ष १४, अङ्क ७, गान्तोक : सिक्किम अकादमी, पृ ११८

⁴¹ कविता लामा, सन् २००५, अनुशीलन, दार्जिलिङ : माया प्रकाशन, पृ ९५

पात्रको प्रकार खुट्ट्याएको पाइन्छ। विभिन्न विद्वान्हरूले निर्धारण गरेका पात्र प्रकारका आधारहरूलाई हेर्दा कतिपय आधारहरू एकाअर्कामा खाप खाने साथै एकै खाले विषयलाई समेट्ने किसिमको देखिन्छ। तसर्थ यी आधारहरूलाई समग्रमा भिन्नै किसिमले पनि हेर्न सकिन्छ। अधिल्लो उपशीर्षकमा उल्लिखित आधारहरूलाई समग्रमा निम्न रूपमा हेर्न सकिन्छ।

२.३.१ लिङ्गका आधारमा

शारीरिक बनोट तथा जैविक लिङ्गका आधारमा नारी र पुरुष गरी प्रकारका हुन्छन्। शारीरिक बनावट, स्वभाव, आचरण, व्यवहार, प्रकृति तथा विचार, अनुभूति आदि आधारमा रहने हुनाले पुरुष र नारी फरक हुन्छन्। मानिसमा भएका यही पृथक्तालाई हेरी पात्रको लैङ्गिक प्रकार अर्थात् पुरुष र नारी पात्र भनेर अलग अलग तरिकाले अध्ययन विश्लेषण गरिएको पाइन्छ। यसअतिरिक्त तेस्रो लिङ्गी पात्र पनि देखिन्छ। नारी र पुरुषभन्दा पनि केही बेग्लै किसिमको चारित्रिक स्वभाव भएका व्यक्तिहरू पनि समाजमा हुन्छन्। तसर्थ कथामा यी विभिन्न लैङ्गिक रूप भएका व्यक्तिहरूलाई पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको पाइन्छ। पारम्परिक नेपाली कथाहरूमा केवल नारी र पुरुष मात्र पात्रका रूपमा प्रयोग भएको पाइन्थ्यो भने अचेलका कथामा नारी र पुरुष मात्र होइन तेस्रो लिङ्गी वा समलिङ्गीहरूको पनि उपस्थिति देखिन्छ। अचेलका कथामा पुरुष, स्त्री र समलिङ्गी सबै पात्रका रूपमा प्रयोग भएको पाइन्छ।

२.३.२ कार्यका आधारमा

कुनै पनि कथा, उपन्यासमा सबै पात्रहरूको एक समान कार्य हुँदैन। पात्रहरूले तिनको क्षमताअनुसार अलग अलग कार्य गर्दछन्। एउटा कृतिमा सबै पात्रले एकै खाले कार्य गर्न असमर्थ हुन्छन्। कथाकारले भिन्न भिन्न पात्रलाई भिन्नाभिन्नै कार्यको उत्तरदायी बनाएको हुन्छ। कथामा कतिपय पात्रले महत्त्वपूर्ण कार्य गरेका हुन्छन् जसलाई प्रमुख पात्र भनिन्छ। कतिपय पात्रहरू केवल सहायक पात्रका रूपमा मात्र उपस्थित हुन्छन् जसले प्रमुख पात्र साथै कथानकलाई अघि बढाउन सहयोग पुऱ्याउँछ। कथामा कुनै विशेष सक्रिय कार्य नगर्ने, प्रसङ्गवश चर्चा हुने तर कथामा ती पात्र आवश्यक पनि हुन्छन्। यस्ता पात्रलाई गौण पात्र भनिन्छ। तसर्थ कार्यका आधारमा प्रमुख, सहायक, गौण गरी तिन प्रकारका पात्रहरू हुन्छन्।

२.३.३ उमेरका आधारमा

मानवीय जीवनका विभिन्न उमेर स्तरहरू छन्, यिनकै आधारमा बाल, युवा, प्रौढ, वृद्ध गरी हेर्न सकिन्छ। कथामा यी विभिन्न उमेरका पात्रहरूलाई प्रयोग गरिएको हुन्छ। कथामा चित्रित व्यक्तिहरूलाई उमेरका आधारमा विशेषतः चार प्रकारका बाल, युवा, प्रौढ अनि वृद्ध पात्र भनेर बुझ्न सकिन्छ। यस्ता विविध उमेरका पात्रहरूले कथामा आआफ्नो भूमिका निर्वाह गरेका हुन्छन्। ती भूमिका निर्वाह गर्नाका पछाडि उमेरले प्रभाव गरेको हुन्छ। उमेरका आधारमा प्रयुक्त पात्रहरूले कतिपय कथाहरूमा विशेषतः समयबोधलाई विशेष रूपमा प्रस्तुत गरेको हुन्छ। तसर्थ उमेरका आधारमा पात्रलाई चार प्रकारमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ।

२.३.४ भूमिकाका आधारमा

भूमिकाका आधारअन्तर्गत मानवीय र मानवेतर गरी कथामा पात्रका दुईवटा प्रमुख प्रकार हुन्छन्। मानवीय पात्रमा मूलतः मानिस हुन्छन् भने मानवेतर पात्रअन्तर्गत देवी-देवता, राक्षस-भूतप्रेत, पशु-प्राणी, निर्जीव वस्तु, यन्त्रमानव आदि हुन्छन्। कथामा मानवीय र मानवेतर पात्रको प्रयोग पाइन्छ। कतिपय कथाहरूमा मानवेतर पात्रका रूपमा भूतप्रेतलाई पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ। कथामा सर्वाधिक रूपमा मानवीय पात्रको प्रयोग गरिएको पाइन्छ। मानवेतर पात्रहरूमा काल्पनिकताको अधिक प्रयोग पाइन्छ। देव-देवता, भूतप्रेत आदि पात्रहरूलाई काल्पनिकताकै आधारमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ। कतिपय कथाहरूमा पशु-प्राणी, रुख-पात आदिलाई पात्रका रूपमा प्रयोग गर्दा मानवीकरण गरेको पाइन्छ। विविध भूमिकाका आधारमा मानव र मानवेतर पात्रलाई हेर्न सकिन्छ।

२.३.५ स्वभावका आधारमा

पात्रका स्वभावमा देखिने परिवर्तनलाई आधार बनाएर विद्वान्हरूले गतिशील र गतिहीन गरी दुईवटा प्रकारमा वर्गीकरण गरेका छन्। कथानकको गतिसँगै विभिन्न परिवेश, परिस्थितिअनुसार विचार, स्वभाव आदिमा आएको परिवर्तनले पात्रको चारित्रिक गुणलाई व्यक्त गर्दछ। यसरी विविध परिवेश, काल आदिमा आएको अनुकूल परिवर्तनले पात्रको चरित्रमा गतिशीलता ल्याउँदछ ती पात्र गतिशील पात्र हुन्छन्। सोहीअनुरूप कुनै पनि परिस्थिति तथा परिवेशमा अपरिवर्तित स्वभाव भएका पात्रलाई गतिहीन पात्र गरी वर्गीकरण गरेका छन्। विष्णु न्यौपानेले व्यक्तित्वका आधारअन्तर्गत गतिशील र गतिहीन गरी

वर्गीकरण गरेका छन्। इएम फोस्टरले देखाएका गोला र च्याप्टा पात्रलाई गतिशील र गतिहीन पात्र भन्न सकिन्छ।⁴² घनश्याम नेपालले पिरस्थिति, परिवेश र सन्दर्भअनुसार बदलिँदै जाने पात्रलाई गतिशील पात्र अनि त्यसरी नबदलिने, सधैं एकनास रहने पात्रलाई गतिहीन वा स्थिर गरी यसबारे प्रकाश पारेका छन्।⁴³ व्यक्तित्वका आधारमा पनि यही गतिशील र गतिहीन भनेर छुट्ट्याइएको पाइन्छ। अन्ततः कथामा प्रयुक्त पात्रहरूलाई व्यक्तित्वका आधारमा, वेशभूषाका आधारमा लगायत स्वभावका आधारमा पात्रका प्रकार गतिशील वा अस्थिर अनि गतिहीन वा स्थिर पात्र भनेर बुझ्न सकिन्छ। यसैलाई गोला र च्याप्टा पात्र पनि भन्न सकिन्छ।

२.३.६ आबद्धताका आधारमा

कथावस्तुसँग पात्रको नजिकको सम्बन्ध रहेको हुन्छ। कथावस्तुलाई गति दिन पात्रले ठुलो स्थान ओगटेको हुन्छ भन्ने विचारलाई अस्वीकार गर्न सकिन्छ। कथावस्तु क्रियाशील हुनामा पात्र उत्तरदायी हुन्छ। कथावस्तुसँग कतिपय पात्रको कुनै प्रकारको सम्बन्ध देखिँदैन। कथानकसँगै आबद्ध भएर पात्रले आफ्नो कार्य गरेका खण्डमा पात्रका आबद्धतालाई स्वीकार गर्नु पर्ने हुन्छ। त्यसरी नै कथानकसँग आबद्ध नभएर भिन्नै प्रकारले पात्रहरूको कार्य त्यस कथामा भए ती पात्रको आबद्धतालाई स्वीकार गर्न सकिन्छ। तसर्थ यसैका आधारमा बद्ध र मुक्त गरी पात्रका दुई प्रकारका हुन्छन्। कतिपय पात्रको परिचय वा कार्य अन्य पात्रमा आश्रित वा आबद्ध हुन्छ। यस्ता अन्य पात्रको सहयोगमा मात्र पात्र अस्तित्वमा आउने पात्रहरू आबद्ध पात्र हुन्। मुक्त पात्रले कथानकको विकासमा स्वतन्त्र अस्तित्व वहन गरेको हुन्छ। सम्पूर्ण कथानकलाई मुक्त पात्रले कथालाई गति दिएको हुन्छ। तसर्थ आबद्धताका आधारमा मुक्त र बद्ध पात्र गरी हेर्न सकिन्छ।

२.३.७ आसन्नताका आधारमा

मोहनराज शर्माले आसन्नताका आधारमा पात्रका नेपथ्य र मञ्च गरी दुई प्रकार देखाएको कुरा न्यौपानेले उल्लेख गरेका छन्।⁴⁴ यसै सन्दर्भमा उनले पात्रका प्रत्यक्ष र परोक्ष पात्र गरी दुई प्रकार देखाएका छन्। कथामा पात्रको उपस्थितिलाई केन्द्र गरी नेपथ्य र मञ्च पात्र पनि भन्न सकिन्छ। कतिपय अध्येताहरूले

⁴² विष्णु न्यौपाने, सन् २०२०, पूर्ववत्, पृ ३०

⁴³ घनश्याम नेपाल, सन् २००५, पूर्ववत्, पृ ६३

⁴⁴ विष्णु न्यौपाने, सन् २०२०, पूर्ववत्, पृ ३४

यस किसिमका पात्रलाई प्रत्यक्ष र परोक्ष पात्र भनेर पनि परिचित गराएको पाइन्छ। अन्ततः उपस्थितिका आधारलाई पनि आसन्नताअन्तर्गत राखेर मूल रूपमा नेपथ्य र मञ्च पात्र गरी पात्रका दुई प्रकार मान्न सकिन्छ।

२.३.८ प्रतिनिधित्वका आधारमा

पात्रले कथावस्तु अथवा कथानकसँग आबद्ध परिवेश, समय आदिलाई प्रतिनिधित्व गर्दछ। कथावस्तुमा आबद्धित पात्र सामाजिक परिवेशको प्रस्तुतिमा दृढ रहन्छ। कतिपय पात्रले आफ्नो व्यक्तिगत परिस्थिति, विचार साथै जीवनशैलीलाई प्रतिनिधित्व गर्दछ भने कतिले समाजका कुनै वर्ग, विशेष जाति आदिलाई प्रतिनिधित्व गर्दछ। तसर्थ पात्रले प्रतिनिधित्व गर्ने दुईवटा पक्षलाई आधार मानेर व्यक्तिगत पात्र र वर्गीय पात्र गरी दुई प्रकार देखाएको पाइन्छ। समाजमा व्याप्त विविध वर्ग; उच्चवर्ग, निम्नवर्ग, मध्यमवर्ग आदि कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व गर्न पात्र तत्पर रहन्छ। सामाजिक भूमिकासितै पात्रले आफू व्यक्तिविशेष भनेर आफ्नो व्यक्तिगत विचार, जीवन चेतना आदिलाई प्रतिनिधित्व गरेको हुन्छ। कतिपय अध्येताहरूले व्यक्तिगत पात्र र वर्गीय पात्रलाई जीवन स्तरका आधारमा र जीवन चेतनाका आधारमा पनि हेर्ने गरेको देखिन्छ।

२.३.९ मनोविज्ञानका आधारमा

पात्रको मनोविज्ञानमाथि विविध किसिमको विमर्श भएको पाइन्छ। मूल रूपमा पात्रकै मनोविज्ञानमाथि केन्द्रित रहेर पात्रको मानसिक स्थिति र त्यसको कार्यलाई आधार मानी अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी पात्र दुई प्रकारका देखिन्छ। नवीन पौड्यालले कार्ल गुस्ताव युङ्ले मनोवैज्ञानिक रूपमा व्यक्ति प्रकारका आधारमा अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी पात्र भनी छुट्टयाएको कुरा उल्लेख गरेका छन्⁴⁵ कथामा प्रयुक्त प्रत्येक मानवीय पात्रका व्यक्तित्वअनुरूप विविध मानसिक अवस्थितिहरू हुन्छन्। व्यक्तिका मानसिक अवस्थिति स्वकेन्द्री भए अन्तर्मुखी वा व्यक्तिकेन्द्री हुन्छन् भने कतिपय मानिसका खुल्ला वा उद्धार किसिमको समाजकेन्द्री मानसिक अवस्था भए यी पात्रलाई बहिर्मुखी पात्र भनिन्छ। मानसिक रूपमा भोगेका विविध अनुभवलाई शारीरिक हाउभाउ आदिद्वारा प्रस्तुत गर्ने ती बहिर्मुखी पात्र हुन्छन् भने मानसिक रूपमा भोगेका विविध अनुभवलाई प्रस्तुत नगर्ने पात्रहरू अन्तर्मुखी पात्र हुन्छन्। यस अतिरिक्त मनोवैज्ञानिक

⁴⁵ नवीन पौड्याल, सन् २०११, *आख्यान अनुशीलन*, चन्दननगर : ओरियन्ट प्रेस इन्टरनेसनल, पृ १४

आधारमा पात्रहरूलाई सामान्य र असामान्य पात्रका रूपमा पनि वर्गीकरण गरेको देखिन्छ। यी अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी पात्रलाई प्रवृत्ति वा अभिवृत्तिका रूपमा पनि हेर्ने गरेको पाइन्छ।

२.३.१० भौगोलिकताका आधारमा

कथावस्तुमा नियोजित परिवेश, देश र वातावरणलाई पात्रले प्रतिनिधित्व गरेको हुन्छ। अतः यी सबै भौगोलिक परिवेशमा निहित हुन्छ। तसर्थ भौगोलिकताका आधारमा सार्वभौम र आञ्चलिक पात्र भनेर वर्गीकरण गरिन्छ। न्यौपानेद्वारा विशेष सामाजिक परिवेश तथा बसोबास गर्ने स्थानका आधारमा आञ्चलिक र सार्वभौम गरी वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ। भौगोलिक परिवेशअनुसार पनि पात्रहरू कथामा उपस्थित हुन्छन्। यस किसिमका पात्रले कुनै पनि परिवार, समाज, राष्ट्रका संस्कार एवम् संस्कृति, धर्म, विचार आदि विविध पक्षलाई प्रस्तुत गरेको हुन्छ। सार्वभौम पात्र कुनै एउटा देश वा स्थानको प्रस्तुतिमा मात्र सीमित हुँदैन। यसले समग्र वैश्विक परिप्रेक्ष्य अर्थात् एउटा देशकेन्द्री नभएर जुनै पनि देश वा स्थानलाई प्रस्तुत गर्न सक्षम हुन्छ। आञ्चलिक पात्र सोझै रूपमा एउटा विशेष परिवेश वा स्थानलाई प्रतिनिधित्व गर्ने हुन्छ। यस्ता पात्र जातिविशेष, धर्म, भाषा, संस्कृतिविशेष वा व्यक्तिविशेष हुन्छन्। आञ्चलिक पात्रको भौगोलिक क्षेत्र सीमित हुन्छ भने सार्वभौम पात्रको क्षेत्र व्यापक हुन्छ।

२.३.११ व्यक्तित्वका आधारमा

कथामा प्रयुक्त मानवीय पात्रलाई व्यक्तित्वका आधारमा पनि वर्गीकरण गरेको पाइन्छ। कतिपय पात्रहरू कथाकारका मानसबाट मौलिक रूप लिएर कथामा उपस्थित हुन्छन्। अझ ऐतिहासिक पृष्ठभूमिलाई लिएर लेखिएका कथाहरूमा पात्रहरू तिनै समय, परिवेश इत्यादिलाई प्रतिनिधित्व गर्ने हुन्छन् भने कतिपय पात्रहरू पुराना समय र संस्कृतिको प्रतिनिधि पात्र हुन्छन्। तसर्थ पुराना वा रूढ पात्रलाई पारम्परिक पात्र, कथाकारद्वारा नवनिर्मित पात्रलाई मौलिक र इतिहासलाई प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रलाई ऐतिहासिक पात्र भनिन्छ। यी विशेषतालाई हेर्दा व्यक्तित्वका आधारमा पात्रलाई पारम्परिक, मौलिक र ऐतिहासिक पात्र गरी तिन प्रकारमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ।

२.३.१२ प्रवृत्तिका आधारमा

वास्तविक समाजसँग पात्रको जीवन चरित्र कतिको मेल खाने हुन्छ भन्ने कुरा प्रवृत्तिका आधारमा पात्रको चर्चाअन्तर्गत राखेर हेर्न सकिन्छ। कथाले प्रतिविम्बित गर्न खोजेका समाजमा रहेका पात्रहरूलाई

कथाकारले विभिन्न पक्ष सत्य-असत्य, सही-गलत, असल-खराब आदिसँग जोडेका हुन्छन्। यही सम्बन्धबाट पात्रले कथामा जीवन्त प्राप्त गर्दछ। व्यक्ति एवम् सामाजिको हित वा भलाइका निम्ति कार्य गर्ने पात्र अनुकूल हुन्छन् भने समाजहितको विपरित कार्य गर्ने प्रतिकूल पात्र हुन्छन्। यसरी प्रवृत्तिगत भूमिका अथवा कार्यलाई आधार गरी पात्रलाई अनुकूल र प्रतिकूल गरी दुई प्रकारको मानिएको पाइन्छ। यी पात्रलाई सत् र असत् अर्थात् अनुकूल र प्रतिकूल पनि भनिन्छ। समाजमा पात्रहरू विभिन्न प्रवृत्तिका हुन्छन्।

२.३.१३ लेखकीय विचारका आधारमा

पात्रलाई कथाको संसारमा जन्माएर कथाकै संसारमा हुर्काउनामा कथाकार उत्तरदायी हुन्छ। कथामा पात्रले स्थान पाउनु कथाकारका विचारमा निर्भर रहन्छ। यस दृष्टिले पात्र कथाकारको विचारको उपज जस्तो देखिन्छ। अतः पात्रको मनोविज्ञान कथाकारद्वारा नै निर्मित हुन्छ भन्ने विचार रहेको पाइन्छ।⁴⁶ यसअतिरिक्त देवचन्द्र सुब्बाले पात्रको अवस्थिति तिन प्रकारको हुने उल्लेख गर्दै कथाकारका मानसमा पात्र हुन्छ भन्ने विचार प्रकट गरेका छन्।⁴⁷ पात्रलाई कथामा प्रस्तुत गर्न लेखकले विभिन्न तरिकाहरू अपनाएको हुन्छ। कथाकार अथवा लेखकको क्षमतामा पात्रको उपस्थिति निर्भर रहन्छ। कथाकारले पात्रलाई विविध रूपमा प्रस्तुत गर्न छुट्टै विशेष शिल्पलाई आत्मसात् गरेका हुन्छन्। यसै सन्दर्भमा “कथामा पात्र अथवा चरित्र कथाकारको कल्पनाबाटै जन्मिन्छ”⁴⁸ भन्ने हरिप्रसाद शर्माको विचार पाइन्छ। कतिपय लेखकहरूले पूर्वपाठबाट पनि पात्रलाई नयाँ पाठमा लिएका हुन्छन्। पात्रको पुनर्प्रयोग नयाँ चरित्रका साथमा गरिएको हुन्छ। यस अतिरिक्त पुराना पाठका पात्रहरू लेखकीय विचारका आधारमा पुनर्सिर्जित भइ विनिर्मित पात्रका रूपमा अघि आउँछन्। प्रयोगका दृष्टिले विनिर्मित पात्रले पुराना परम्पराको विरोध मात्र गर्दैन तर यसले नयाँ व्यवस्था एवम् विचारलाई अभिव्यक्त गर्दछ। यस्ता पात्रले लेखकीय शक्ति तथा पाठलाई पनि विनिर्माण गरी नयाँ पाठको थालनी गर्छ। पात्रले आफ्नो अस्तित्व रक्षाको कुरा आफै गर्दछन्, प्रयोगका दृष्टिले यस्ता पात्रहरू विनिर्मित हुन्छ। विनिर्मित पात्रको मुख्य विशेषता भनेको नै उसको स्वतन्त्रता हो। यसका साथै विनिर्मित पात्रले लेखकीय निर्देशनको पनि विरोध गर्दछ। लेखकको निर्देशनबाट स्वतन्त्रता चाहने पात्रलाई विनिर्मित पात्र भन्न सकिन्छ।

⁴⁶ घनश्याम नेपाल, सन् २००५, पूर्ववत्, पृ ५३

⁴⁷ देवचन्द्र सुब्बा, सन् २०१८, ‘पात्र’, पूर्ववत्, पृ ११४

⁴⁸ हरिप्रसाद शर्मा, सन् २०११, पृ ६८

२.४ पात्र प्रस्तुतिका विधिहरू

कथामा प्रयुक्त पात्रहरूलाई पाठक समक्ष राख्ने विविध विधिहरू हुन्छन्। पारम्परिक कथाहरूमा पात्रको शारीरिक बनावट, पहिरण, आचरण-व्यवहार, शारीरिक रूप, मानसिक स्थिति आदिलाई सोझै कथावाचकले क्रमैले बताउने गरेको पाइन्छ। पाठकले कथानकको विकाससँगै अघि आउने पात्रहरू र तिनको कार्य तथा रूपबारे जानकारी कथावाचकको सहयोगद्वारा प्राप्त गर्दछ। पात्रले कथानकका क्रममा आफूलाई क्रमैले पाठकसँग परिचित गराउँदै लान्छ। तर आजभोलिका कथाहरूमा यस्तो हुँदैन। कथानकको विकास हुँदै गर्छ, कथावाचकले कुनै पनि पात्रको परिचय गराउँदैनन्। पात्रले आफै आफ्नो भूमिकाद्वारा आफूलाई प्रस्तुत गरेको हुन्छ। यी प्रत्येक पात्र वा चरित्रको कार्य प्रस्तुतिलाई उद्घाटन गर्ने प्रक्रियालाई चरित्रचित्रण भनिन्छ। आख्यान एवम् नाटकीय पाठमा चारित्रीकरण यस किसिमको प्रणाली हो जसमा पात्रहरूको कार्य साथै दैनिक वार्तालापको प्रस्तुति हुन्छ।⁴⁹ न्यौपानेले मोहनराज शर्माको विचारलाई साभार गर्दै आख्यानभित्रको पात्र र चरित्रलाई देखाउने ढङ्ग, ढाँचा वा शैलीलाई चरित्रचित्रण हो भनेका छन्।⁵⁰

कथामा प्रयुक्त पात्रहरूका आचरण, व्यवहार, क्रियाकलाप आदिलाई प्रस्तुत गर्नु चारित्रीकरण हो। यसले कथामा प्रयुक्त पात्रहरूको परिचय र अस्तित्वबारे जानकारी दिँदछ। पात्रको कार्य, साङ्गोपाङ्ग चारित्रिक व्यवहार आदिसँगै जोडिएर आउने शब्द चारित्रीकरण हो। गोपीन्द्र पौड्यालले पात्रको चारित्रीकरणका धेरै अभिलक्षणबारे प्रकाश पारेका छन्। ती अभिलक्षणहरू (अ) यथार्थबोध/जीवनबोध, (आ) वैचारिक मूल्यबोध, (इ) पुनरुत्पादन प्रक्रिया, (ई) मौलिकता/विश्वासनीयता, (उ) भूमिका अनुरूपता, (ऊ) कथानक सापेक्षता आदि हुन्।⁵¹ उक्त अभिलक्षणहरूलाई निक्कै गर्दा पौड्यालले पात्र प्रकारका आधारलाई पृष्ठभूमि बनाएर चर्चा गरेको पाइन्छ। उनले चारित्रीकरणका समाख्यानात्मक वा प्रत्यक्ष विधि अनि परोक्ष एवम् नाटकीय विधि गरी दुईवटा विधि बताएका छन्। न्यौपानेअनुसार पात्र प्रस्तुतिका प्रमुख तिनवटा विधि जस्तै, बहिरङ्ग चित्रण, अन्तरङ्ग चित्रण, नाटकीय चित्रण रहेको पाइन्छ।⁵² घनश्याम नेपालका विचारमा आख्यानकारले प्रयोग गरेका पात्रहरूलाई उद्घाटन गर्न विभिन्न युक्ति

⁴⁹ ए दास, सन् २०११, पूर्ववत्, पृ १३३

⁵⁰ विष्णु न्यौपाने, सन् २०२०, पूर्ववत्, पृ १४

⁵¹ गोपीन्द्र पौड्याल, सन् २०११, 'कथामा पात्रको स्थान, प्रारूपीकरण र चारित्रीकरण', पूर्ववत्, पृ ५०५-५०६

⁵² विष्णु न्यौपाने, सन् २०२०, पूर्ववत्, पृ ४४

लगाएका हुन्छन्। पात्रका चारित्रिक उद्घाटन गर्ने यही युक्ति अर्थात् विधि वा पद्धतिलाई चरित्र-चित्रण भनिन्छ। उनले चरित्र-चित्रणका दुईवटा विधि वा पद्धति प्रत्यक्ष पद्धति र परोक्ष पद्धति देखाएका छन्⁵³ मोहनराज शर्माले “चारित्रीकरण भनेको विशेष परिस्थितिमा अल्लेको मानिस कतिखेर कुन भावनाद्वारा प्रस्तुत हुन्छ र त्यस प्रेरणाका फलस्वरूप ऊ के सोच्छ, के बोल्छ, के गर्छ आदि कुराहरू सजीवताका साथ देखाउनु हो भनेका छन्”⁵⁴ उनले पात्र प्रस्तुतिका प्रदर्शनात्मक विधि र कथानात्मक विधि देखाएका छन्। यसै क्रममा दयाराम श्रेष्ठले प्रत्यक्ष विधि, नाटकीय विधि, सारवस्तु गरी तिन किसिमका पात्र प्रस्तुतिको चर्चा गरेका छन्⁵⁵ कृष्णहरि बरालले चारित्रीकरणका तिनवटा आधारमा वर्गीकरण गरेका छन्- प्रत्यक्ष विधि, कार्यमा चरित्र, चरित्रको आन्तरिक-स्वको प्रस्तुति⁵⁶ उक्त विचारहरूलाई हेर्दा पात्र प्रस्तुतिका निम्ति यी विधिहरूलाई समग्रमा (१) प्रत्यक्ष विधि र (२) परोक्ष विधि गरी हेर्न सकिन्छ।

२.४.१ प्रत्यक्ष विधि

कथामा कथावाचकले कथनाकसँगै पात्रलाई सोझै परिचय गराउँदै गएको खण्डमा प्रत्यक्ष विधि हुन्छ। पात्रको स्वभाव, जीवनचरित्र आदिको उद्घाटन कथावाचकद्वारा हुने विधि नै प्रत्यक्ष विधि हो। यस किसिमको विधि मूलतः प्रथम र तृतीय पुरुष दृष्टिबिन्दु कथामा अधिक प्रयोग गरिएको पाइन्छ। प्रत्यक्ष विधिद्वारा चित्रित प्रायः जसो पात्र सतही र च्याप्टा व्यक्तित्वका बन्दछन् किनभने तिनलाई आख्यानकारले केही शब्द, वाग्धारा वा वाक्यहरूभित्र परिभाषित गर्ने प्रयत्न गरेको हुन्छ।⁵⁷ यसरी कथाकारद्वारा नै पात्रले आफ्नो परिचय पाठकसमक्ष प्रस्तुत गरेको हुँदछ। अधिकांश उत्तरआधुनिक नेपाली कथाहरूमा यस प्रकारको विधि उपेक्षित देखिन्छ।

२.४.२ परोक्ष विधि

कथा लेखनमा कथाकारको कथाशिल्प पनि उतिकै महत्त्वपूर्ण हुन्छ। कथाकारको क्षमताअनुसार कथा प्रभावकारी हुन्छ। तसर्थ कथालाई प्रभावकारी बनाउन कथाकारले विभिन्न प्रयासहरू गरेका हुन्छन्। यसै क्रममा कथाकारले पात्रलाई प्रतीकात्मक रूपमा पनि प्रस्तुत गरेको हुन्छ। कथावाचकले पात्रको परिचय र अस्तित्व अथवा पात्रबारे अवगत गराउन थुप्रै प्रकारको युक्ति अपनाएको हुन्छ। परोक्ष विधिअन्तर्गत

⁵³ घनश्याम नेपाल, सन् २००५, पूर्ववत्, पृ ६७

⁵⁴ मोहनराज शर्मा, सन् २००१, पूर्ववत्, पृ २९

⁵⁵ दयाराम श्रेष्ठ, सन् २०११, ‘आधुनिक कथाको रचनाविधान’, पूर्ववत्, पृ ३८८

⁵⁶ कृष्णहरि बराल, सन् २०१२, पूर्ववत्, पृ ६९

⁵⁷ घनश्याम नेपाल, सन् २००५, पूर्ववत्, पृ ६८

पात्रको चरित्र र व्यक्तित्व त्यसरी कुनै एउटा स्थान र सन्दर्भमा बाँधिएर परिभाषित नभइ आख्यानभरि आद्योपान्त हुन्छ।⁵⁸ अतः पात्र स्वयम्ले आफूलाई पाठकसमक्ष प्रस्तुत गर्दछ। यस विधिअन्तर्गत पात्रको रूप, स्वभाव, चारित्रिक विविधतालाई पाठकले सहज तरिकाले ठिम्याउन किसिमको हुन्छ। परोक्ष विधि वा प्रणाली अपेक्षाकृत कलात्मक हुन्छ भन्ने ईश्वर बरालको विचार देखिन्छ।⁵⁹ नेपाली कथामा यस प्रकारको विधि नवीन साथै प्रभावकारी पनि रहेको पाइन्छ। अन्ततः परोक्ष विधि धेरजसो प्रथम पुरुष दृष्टिबिन्दु कथामा प्रयोग गरिएको पाइन्छ।

२.५ निष्कर्ष

कथाको साङ्गठनिक तत्त्वहरूमा कथानकसँग पात्रको भूमिका अत्यन्तै महत्त्वपूर्ण मानिन्छ। पात्रबिना कथा सिर्जना गर्न सकिँदैन। पारम्परिक रूपमा प्रचलनमा रहेका कथाको तत्त्वहरू आज आएर असान्दर्भिक भएको चर्चा पाइन्छ। तसर्थ पारम्परिक संचनादेखि केही पर हटेर नयाँ शैली एवम् संरचनाद्वारा कथाहरू सिर्जना भइरहेको छ।

⁵⁸ उही, पृ ७२

⁵⁹ ईश्वर बराल, सन् १९९६ पूर्ववत्, पृ ५६

तेस्रो अध्याय

पात्र प्रयोगका दृष्टिले भारतीय नेपाली कथाको
अध्ययन

तेस्रो अध्याय

पात्र प्रयोगका दृष्टिले भारतीय नेपाली कथाको अध्ययन

३.१ भारतीय नेपाली कथाको विकास परम्परामा पात्रको महत्त्व

भारतीय समाज बहुभाषिक र बहुसांस्कृतिक समाज हो। यो समाज विभिन्न जाति, जनजाति, धर्म र भौगोलिक परिवेशद्वारा संरचित छ। भारतका विभिन्न समाजहरूमध्ये नेपालीभाषी समाज एउटा हो। नेपाली समाज पनि विभिन्न भाषा, संस्कृति, धर्म आदिबाट निर्माण भएको छ। यही सामाजिक परिवेशको चित्रण वा प्रस्तुति भारतीय नेपाली कथाले गरेको छ। भारतीय नेपाली कथाले समेटेको क्षेत्र नेपाली भाषी अथवा नेपाली समाजमा मात्र केन्द्रित नरहेर यसको क्षेत्र फराकिलो अथवा व्यापक छ। यसले अधिकांश रूपमा नेपाली समाजसँगै वैश्विक परिप्रेक्ष्यमा विद्यमान विविध क्रियाकलाप, सामाजिक परिवेश, जीवन चेतना, सांस्कृतिक मूल्य र मान्यता आदिलाई आत्मसात् गरेको देखिन्छ। यसअतिरिक्त एकाधिक कथाहरूमा नेपालीबाहेक अन्य समाजको पनि प्रतिविम्बि रहेको देखिन्छ। यस अर्थमा भारतीय नेपाली कथाले उक्त समाज, संस्कृति आदिको सामूहिक अभिव्यक्ति दिने प्रयास गरेको देखिन्छ।

भारतमा नेपालीहरूको बसोबास उत्तरपूर्वीय भूभागदेखि उत्तर भारतसम्म फैलिएको छ। नेपालीहरू भारतभरि छरिएर बसेका भए तापनि नेपाली भाषामा साहित्यिक गतिविधि भने मूल रूपमा, दार्जिलिङ, कालेबुङ, डुवर्स, पश्चिम बङ्गालको राजधानी कोलकाता, उत्तरपूर्वी राज्यहरूमा सिक्किम असम, मेघालय, नागाल्यान्ड, मणिपुर, मिजोराम, त्रिपुरा, उत्तराञ्चल क्षेत्रमा देहरादुन, भाक्सू साथै वाराणसी आदि ठाउँहरूमा भइरहेको देखिन्छ। भारतका अन्य भूभागमा बसेका नेपालीहरूले पनि छुटपुट रूपमा नेपाली भाषामा साहित्य रचना गरिरहेका छन्।

भारतीय नेपाली साहित्यको थालनी सवाई र लहरी काव्यबाट भएको पाइन्छ। ज्ञानदिलदासको *उदयलहरी* (सन् १८७७)-लाई भारतबाट लेखिएको पहिलो नेपाली साहित्यिक रचना मानिन्छ⁶⁰ यस अतिरिक्त लालबहादुर आउमासीको 'भोटको लडाईको सवाई' (सन् १८५५), तुलचन आलेको *मनीपुर्का लडाजिको सवाई* (सन् १८९३), धनवीर भंडारीको *अब्बर्पहाडको सवाई* (सन् १८९४), दिलुसिंह राईको 'वि० सं० १९५६ सालको पैहोको सवाई' (सन् १८९९), डाकमान राईको

⁶⁰ गुप्त प्रधान, सन् २००८, *धूमिल पृष्ठ*, दार्जिलिङ : गामा प्रकाशन, पृ ३७

‘दार्जीलिङका पैराको सवाई’ (सन् १८९९) आदि प्रकाशित छन्। यी सवाईहरूमा भारतीय नेपाली साहित्यको प्रारम्भिक रूप पाइन्छ। यी रचनाहरूले पद्यात्मक साहित्यको विकास गर्नामा सहयोग गरेको छ। मूलतः भारतीय नेपाली पद्य साहित्यले गद्यभन्दा छिटो र प्रभावकारी रूपमा आफ्नो गति समातेको छ भन्न सकिन्छ। सवाई र लहरी काव्यहरूबाट थालनी भएको भारतीय नेपाली साहित्यमा गद्यको विकास पनि भइरहेको छ। विधागत दृष्टिले हेर्दा गद्यमा पनि उपन्यासभन्दा कथाको विकास बढी क्रियाशील रहेको देखिन्छ।

अ ग्रामर अन्व द नेप्लिज ल्याङ्ग्वेज (सन् १८२०)-मा उल्लिखित ‘मुन्सीका तीन आहान’-लाई भारतीय नेपाली गद्याख्यानको पहिलो प्रमाण मानिन्छ।⁶¹ यस अतिरिक्त सेरामपुर बाइबल (१८२७), पुरानु अनि नयाँ सासतरको कथा (सन् १८४२) आदिमा इसाई धर्मपुस्तक बाइबलका ससाना प्रसङ्गहरूलाई टिपेर लेखिएका अन्य मसिना कथाहरूको पनि चर्चा पाइन्छ।⁶² त्यसपछि एकसय वर्षपछि भारतीय नेपाली साहित्यमा रूपनारायण सिंहको प्रवेश हुन्छ। भारतीय नेपाली साहित्यमा सिंहको प्रवेशसँगै भारतीय नेपाली कथा विधाको तौरमा धेरै विकास भएको मान्न सकिन्छ। रूपनारायण सिंहपछि सन् १९५० को दशकतिर सक्रिय रूपमा कथा लेख्ने अन्य कथाकारहरूमा शिवकुमार राई, हरिप्रसाद ‘गोर्खा’ राई, परशुराम रोका, इन्द्र सुन्दास, एम एम गुरुङ, हायमनदास राई ‘किराँत’ प्रमुख देखिन्छन्।

भारतीय नेपाली कथाको विकासलाई प्रमुख दुईवटा काल खण्डमा छुट्ट्याएर हेर्ने गरेको पाइन्छ। बेलायतको औपनिवेशिक शासनकालबाट भारत स्वतन्त्र हुनभन्दा अघि र स्वतन्त्र भएपछि अर्थात् स्वतन्त्रपूर्वकाल र स्वातन्त्र्योत्तरकाल गरी दुईवटा कालखण्डमा विभाजित गरिएको देखिन्छ। विशेषतः भारतीय नेपाली कथाको थालनी स्वतन्त्रपूर्वकालमा भएको पाइए तापनि यसको विकास भने स्वातन्त्र्योत्तरकालमा अधिक द्रुत गतिमा भएको देखिन्छ। भारतीय नेपाली कथाहरू विभिन्न वादहरू जस्तै, स्वच्छन्दतावाद, यथार्थवाद, मनोविश्लेषणवाद, विसङ्गतिवाद, प्रगतिवाद, प्रयोगवाद, नारीवाद आदि हुँदै उत्तरआधुनिकतावादसम्म आइपुगेको छ। यसअतिरिक्त तेस्रो आयाम आन्दोलन र लीला लेखनले भारतीय नेपाली कथाको विकासमा भिन्नै मोड प्रदान गरेको छ। पात्र प्रयोगका आधारमा

⁶¹ उही, पृ २०

⁶² अविनाश श्रेष्ठ (सम्पा), सन् २००७, आधुनिक भारतीय नेपाली कथा, काठमाडौं: साझा प्रकाशन, पृ २८

भारतीय नेपाली कथाको विकासलाई तिनवटा चरणमा राखेर अध्ययन गर्न उपयुक्त हुनेछ। ती निम्नलिखित छन्-

पहिलो चरण - सन् १९२७ देखि सन् १९६३ सम्म (पहिलो आधुनिक नेपाली कथादेखि तेस्रो आयामसम्म)

दोस्रो चरण - सन् १९६३ देखि सन् १९८९ सम्म (तेस्रो आयामदेखि लीला लेखनसम्म)

तेस्रो चरण - सन् १९८९ देखि २०२० (लीला लेखनदेखि हालसम्म)।

यो काल विभाजनमा पहिलो चरणअन्तर्गत पहिलो आधुनिक भारतीय नेपाली कथा 'अन्नपूर्णा'-देखि तेस्रो आयामलाई आधार गरिएको छ भने दोस्रो चरणमा तेस्रो आयामदेखि लीला लेखनसम्मलाई लिइएको छ। तेस्रो चरण लीला लेखनदेखि सन् २०२० सम्मलाई लिइएको छ। प्रस्तुत शोध प्रबन्धमा विश्लेषित कथा चरणलाई कथामा प्रयुक्त पात्रको विविधता र महत्त्वका आधारमा गरिएको छ।

३.३.१ सन् १९२७ देखि १९६३ सम्मका कथामा पात्र

देहरादुनबाट प्रकाशित हुने *गोर्खा संसार* पत्रिकामा छापिएको रूपनारायण सिंहको 'अन्नपूर्णा' (सन् १९२७)-लाई नै पहिलो आधुनिक भारतीय नेपाली कथा मानिएको छ।⁶³ ईश्वर बरालले 'लाहुरे' उपनाममा लेखिएको सूर्यविक्रम ज्ञवालीको 'देवीको बलि' (सन् १९२८) कथालाई पहिलो भारतीय नेपाली कथा भनेका छन्।⁶⁴ इन्द्रबहादुर राईले *खोजी* पत्रिकामा प्रकाशित 'धनमतीको सिनेमा स्वप्न'-लाई पहिलो भारतीय नेपाली कथा मानेका छन्।⁶⁵ 'धनमतीको सिनेमा स्वप्न' शीर्षक कथा सन् १९४० मा *खोजी* (अङ्क १, २, १०) पत्रिकामा धारावाहिक रूपमा प्रकाशित भएको पाइन्छ। खासगरी प्रकाशन काल अनि कथागत वैशिष्ट्यका कारणले सिंहको 'अन्नपूर्णा' कथा नै अन्य कथाहरूका तुलनामा भारतीय कथाकारको पहिलो प्रकाशित आधुनिक कथा मानिन्छ। यस दृष्टिले 'अन्नपूर्णा'-लाई नै पहिलो आधुनिक भारतीय नेपाली कथा मान्न सकिन्छ।

⁶³ घनश्याम नेपाल, सन् २००९, *नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास*, सिलगढी : एकता बुक हाउस प्रा लि, पृ १९९

⁶⁴ ईश्वर बराल, सन् १९९६, पूर्ववत्, पृ ९१

⁶⁵ रामलाल अधिकारी (सम्पा), सन् १९९२, *नेपाली कथा-यात्रा*, दिल्ली : साहित्य अकादेमी, पृ २५

पात्र प्रयोगका दृष्टिले रूपनारायण सिंहको 'अन्नपूर्णा' एउटा चरित्रप्रधान कथा हो। यस कथाकी मूल नारी पात्र अन्नपूर्णालाई विविध पारिवारिक उत्तरदायित्वबोध गर्ने पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ।

... आज बिहान अन्तिम पैसाले भाइलाई मकै किनेर खुवाई पाठशाला पठाएर, स्वयं सारा दिन 'निर्जला एकादशी' धारणा गरेर, बेलुका भाइलाई के खुवाएर सन्तुष्ट गराउने हो, यही चिन्तामा विभोर थिई।

(‘अन्नपूर्णा’, पृ २४)

... अति कष्टसँग त्यसले यो क्षुद्र संसार चलाउन थाली। ...

(पृ २८)

कथामा आएका विविध प्रसङ्गहरूले अन्नपूर्णाको जीवनशैली पारिवारिक अभिभाराले थिचिएको देखिन्छ। कथाका सुरुमा पद्मा (कान्छी आमा)-लाई रूढ विचार बोकेकी नारी पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। पद्मा आफ्नो नानीलाई मात्र प्रेम गर्ने, सौताका सन्तानलाई घृणा गर्ने जस्ता कतिपय कान्छी आमामा हुने चारित्रिक अवगुण भएकी नारी पात्रका रूपमा देखिन्छे। अन्नपूर्णाले कान्छी आमामा प्रताडना सहन नसकेर घर छोड्छे, तर अन्त्यमा फेरि अन्नपूर्णा पुनः घर फर्केर आएको घटनालाई कथामा मार्मिक ढङ्गमा प्रस्तुत गरिएको छ। कथाका अन्त्यमा पद्माको चरित्रमा पनि परिवर्तन आएको देखिन्छ। कान्छी आमामा प्रेम, दया आदि पलाएको छ भने अन्नपूर्णाले कान्छी आमालाई क्षमा दिएर ती दुईजना एक भएको देखिन्छ। यसले पात्रको चारित्रिक गतिशीलतालाई इङ्गित गर्दछ। तसर्थ अन्नपूर्णा र पद्मा दुवै गतिशील नारी पात्र हुन्। कथाकारले तत्कालीन भारतीय नेपाली समाजमा भइरहेको पारिवारिक विसङ्गतिलाई यी पात्रद्वारा चित्रण गरेका छन्। अन्नपूर्णा आदर्श नारी पात्रका रूपमा चित्रित छ। यस कथामा नारी पात्रले वहन गरेको सामाजिक अनि पारिवारिक जिम्मेवारीलाई प्रस्तुत गर्ने प्रयास गरिएको देखिन्छ। अन्ततः रूपनारायण सिंहको अन्नपूर्णा कथाकी पात्र अन्नपूर्णा आदर्शवादी पात्रका रूपमा चित्रित छ।

‘अन्नपूर्णा’-पछि ‘धनमतीको सिनेमा स्वप्न’-मा रूपनारायण सिंहले भारतीय नेपाली समाजमा नारीहरूको बद्लिँदो अवस्थालाई प्रस्तुत गरेको पाइन्छ। अन्नपूर्णा घरको हरेक जिम्मेवारी लिएर परिवारको लालन-पोषणमा केन्द्रित छ भने धनमती उर्फ मालती देविका स्वतन्त्र नारीको जीवनचरित्रलाई

उद्घाटन गर्ने पात्रका रूपमा चित्रित छ। धनमती स्वेच्छाले चलचित्रकी नायिका बन्न घर छोडेर अन्य सहरमा गइ काम खोजेको प्रसङ्ग पाइन्छ। तसर्थ यस किसिमको पात्र प्रयोगले नारीको आदर्शवादी चरित्रभन्दा नयाँ अर्थात् स्वतन्त्रतावादी नारी चरित्रलाई प्रस्तुत गरेको छ। धनमती दार्जिलिङ छोडेर नायिका बन्ने प्रयासमा कलकत्ता महानगर पुग्यो।

उदाहरणार्थ-

...लाटकोसेरो कराएको महीना दिनपछि कलकत्ताको सियालदह स्टेशनमा बंगाली, सुन्दरलाल र मालती देविका रेलबाट ओर्ले।

(‘धनमतीको सिनेमा स्वप्न’, पृ ८१)

धनमतीले नायिका बन्ने प्रयासमा यौन हिंसाको सिकार हुनु परेको अवस्थालाई कथामा देखाइएको छ। यौन उत्पीडनपछि जीवनबाट पलायन नभएर पुनः गाउँ फर्केर आएको र यौन हिंसाबाट जन्मिएको त्यस नानीलाई साथमा लिइ पुरानै पसल चलाएर बसेको स्थितिको चित्रण कथामा यसरी गरिएको छ-

...पब्लिक हल जाने बाटामा धनमती फेरी आएर बसेकी छ। छोरी झण्डै वर्षदिन पुगेकी छ।
आमा, छोरी औ नातिनी, तीनैजना भट्टीनेरको पसलमा बस्छन्।

(पृ ९०)

प्रस्तुत उद्धरणले यौन हिंसाबाट जन्मिएकी छोरी लिइ पुनः गाउँ फर्किने नारीलाई पनि शरण दिने उदार सोच तत्कालीन समाजमा थियो भन्ने पुष्टि हुन्छ। तत्कालीन समाजमा रूढीवादी विचार, पारम्परिक मूल्य र मान्यता रहेको पाइए तापनि उदार विचार भएको परिवार र समाजमा स्वतन्त्र नारीको पुनः स्वीकृति पनि भएको पाइन्छ। यस्ता नयाँ अथवा स्वतन्त्र चरित्र भएकी नारी पात्रका प्रयोगले भारतीय नेपाली कथाका विकासमा नयाँ स्वरूप निर्माण गरेको देखिन्छ। यस दृष्टिमा पात्रगत विविधता सिंहका कथाको एउटा प्रमुख तत्त्व रहेको बुझिन्छ। वस्तुतः ‘धनमतीको सिनेमा स्वप्न’ पात्रकेन्द्री कथा हो। कथाकी प्रमुख पात्र धनमती गतिशील पात्रका रूपमा चित्रित छ। अन्ततः रूपनारायण सिंहका प्रायः कथामा गतिशील पात्रको प्रयोग पाइन्छ।

प्रारम्भिक चरणका भारतीय नेपाली कथा मूलतः पारम्परिक शैलीमा आधारित रहेको पाइन्छ। ग्रामीण एवम् साधारण जीवन व्यतित गर्ने व्यक्तिलाई त्यस समयका कथामा पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको पाइन्छ। केही फरक तथा उल्लेखनीय कथाका रूपमा हिराकुमार सिंहद्वारा लिखित 'नारदको भारत भ्रमण' कथा खोजी पत्रिकामा प्रकाशित भएको पाइन्छ। यस कथामा देवी-देवतालाई पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको छ। यसलाई भारतीय नेपाली कथा साहित्यको पहिलो हास्यव्यङ्ग्यात्मक कथा पनि मानिन्छ।⁶⁶ यसले सुरुका नेपाली कथाहरूमा देवी-देवतालाई पात्रका रूपमा प्रयोग गरिन्थ्यो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ।

सन् १९५० का दशकमा अग्रणी कथाकारको भूमिका निर्वाह गर्ने अर्का कथाकार शिवकुमार राई हुन्। सन् १९५१ मा उनको *फ्रण्टियर* कथा सङ्ग्रह प्रकाशित भएको पाइन्छ। यस कथा सङ्ग्रहमा जम्मा तेह्रवटा कथाहरू सङ्कलित छन्। शिवकुमार राईका कथाहरू प्रायः सामाजिक यथार्थवादी धारामा आधारित छन्। रिन्जी इडेन वाङ्गदीले राईका *फ्रण्टियर* कथा सङ्ग्रहभित्रका पात्रहरू निम्नवर्गीय समाजलाई प्रतिनिधित्व गर्ने किसिमका रहेका छन् भन्ने विचार प्रस्तुत राखेकी छन्।⁶⁷ राईका कथामा प्रयुक्त पात्रहरूको अध्ययन गर्दा भिन्नाभिन्नै कथाका पात्रहरूमा चारित्रिक समानता रहेको पाइन्छ। आर्थिक उत्थानका निम्ति प्रयत्नशील पात्रहरूको प्रयोग शिवकुमार राईका कथामा अधिक भएको देखिन्छ। भ्लादिमिर प्रपले लोक कथामा पात्रका विविधताका सन्दर्भमा पात्रका प्रकार्यको चर्चा गरेका छन्। उनका विचारमा जति पनि लोक कथा हुन्छन्, ती कथामा विषयवस्तु भिन्नै भए तापनि केही हदसम्म पात्रको प्रकार्य समान हुन्छन्। पात्रको परिचय उसको प्रकार्यगत भूमिका वा कार्यबाट प्रस्तुत हुन्छ।⁶⁸ तसर्थ पात्रको विविधतालाई हेर्नु हो भने पात्रको प्रकार्य नै महत्त्वपूर्ण हुने गर्दछ। राईको यस कथा सङ्ग्रहभित्रका कथाहरूमा पात्रको विविध प्रयोग पाइए तापनि कतिपय पात्रहरूको प्रकार्य भने एकै खाले रहेको देखिन्छ।

शिवकुमार राईको *फ्रण्टियर*-मा सङ्गृहीत कथाहरूमध्ये 'मानिस' कथा अन्य कथाहरूका तुलनामा भिन्नै वैशिष्ट्यको छ। यो कथा अन्तर्जातीय प्रेम र विवाहजस्ता सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित छ। गुरुप्रसाद मैनालीको 'परालको आगो' कथामा चयनित पात्र चामे नाम नै राईको 'मानिस' कथामा पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ। राईको 'मानिस' कथा मैनालीको 'परालको आगो' कथाको कथावस्तुबाट प्रभावित रहेको देखिन्छ। राईको 'मानिस' कथामा प्रयुक्त पात्रको आन्तरिक पक्ष मैनालीको

⁶⁶ रामलाल अधिकारी (सम्पा), सन् १९९२, पूर्ववत्, पृ २५

⁶⁷ रिन्जी इडेन वाङ्गदी, सन् २०१८, 'फ्रण्टियर' का कथाकार शिवकुमार राई, दार्जिलिङ : विजय कमल प्रधान, पृ ५२

⁶⁸ भ्लादिमिर प्रप, सन् २००९, *मर्कलजी अफ फोकटेल्स*, अमेरिका : अमेरिकन फोकलोर सोसाइटी, पृ २१

‘परालको आगो’ कथाका पात्रहरूसँग खाप खाने देखिन्छ। उदाहरणार्थ ‘मानिस’-को कथांशलाई यहाँ राख्न सकिन्छ-

...“गाउँको हलो नजोते साँझ सबेर खान पुग्दैन माइतीको धाक लगाउँछे” भनेर एक लात फेरि कस्यो।

गौँथली कंकला शब्द गरेर रून लागी।

(‘परालको आगो’, पृ ४९)

...चामेलाई असह्य भयो। त्यसले चुल्टोमा समातीकन दुई-चार लात भकुन्थो। दुलही कंकलास्वर गरेर रून लागी।

(‘मानिस’, पृ १०३)

शिवकुमार राई अनि गुरुप्रसाद मैनालीको पात्र चामेले स्वास्नी कुट्ने गर्छ। यसकारण चामेले पितृसत्तात्मक चरित्रलाई प्रतिनिधित्व गरेको छ। मैनालीको चामे र शिवकुमार राईका चामेमा केही चारित्रिक सामञ्जस्यता पाइन्छ। त्यसरी नै गौँथली र दुलहीको रुवाई र शारीरिक भाव-भङ्गी पनि एकै खाले रहेको देखिन्छ। यस कथामा शिवकुमार राई मैनालीको ‘परालको आगो’ कथाबाट प्रभावित देखिन्छन्। यस कथामा पात्रको नाम मात्र नभएर तिनको गुण पनि समान देखिन्छ। मैनालीको चामे र राईको चामेको जीवनस्तर तथा चरित्र खाप खाने देखिन्छ। कथाकारले पात्र जहाँबाट पनि टिप्न सक्छन्। कतिपय पात्रहरू आफूभन्दा अग्रज आख्यानकारहरूबाट पनि लिन सकिन्छ भन्ने विचार यहाँ सार्थक हुन्छ। यसै सन्दर्भमा घनश्याम नेपालले कतिपय पात्रहरू “कोठाभित्र पसेर चिनापर्ची गरिसक्ता ती पुराना लाग्ने भइसकेका हुन्छन्; अघि कतै चिनिएका, उहिल्यै कतै भिटिएका लाग्न थाल्छन्”⁶⁹ भन्ने विचार राखेका छन्। तसर्थ राईका चामे र दुलहीको चरित्रले मैनालीको चामे र गौँथलीको सम्झना गराउँछ। चारित्रिक समानताका कारणले मैनालीको चामे र राईको चामे दुवैलाई वर्गीय पात्रका रूपमा लिन सकिन्छ।

हायमनदास राई ‘किराँत’-का चौकीदार (सन् १९५२), अभागिनीको साथी (सन् १९५५), बिनायो (सन् १९५६) बटुवा (सन् १९५७) आदि कथा सङ्ग्रह प्रकाशित छन्। उनका कथाहरूमा

⁶⁹ घनश्याम नेपाल, सन् २००५, पूर्ववत्, पृ ६५

सांस्कृतिक पक्ष, लोक जीवन, ग्रामीण जीवनशैली आदिको प्रस्तुति पाइन्छ। विशेष गरी उनको 'धिताल बाजे' कथाले तत्कालीन नेपाली समाजमा व्याप्त जातीय विभेदलाई प्रस्तुत गरेको पाइन्छ।

उदाहरणार्थ-

“एऽऽ गोबरले लिपिहाला 'सार्के उठेर गएपछि धिताल बाजेले आफ्नी बाहुनीलाई हपारे 'शास्त्रमा भन्छ शुद्रले बसेको ठाउँमा गोबरादिले चोखाएर मात्र आफू बस्नु नभए...।”

(‘धिताल बाजे’, पृ १२)

रूपनारायण सिंहले सन् १९५० भन्दा अगाडि नै 'बिग्रेको बाहुन' कथाद्वारा जातीय विभेदको विरोध गरिसकेका थिए। यहाँ सिंह र 'किराँत'-का कथामा पात्रगत एवम् प्रकार्यगत असमानता देखिन्छ। सिंहको 'बिग्रेको बाहुन' कथामा तथाकथित पानी नचल्ने नारीलाई खोलाले बगाउनबाट बाहुन पात्रले बचाएको प्रसङ्ग छ। सिंहका बाहुन पात्रले समाजका अन्य मानिसहरूको भनाइलाई वास्ता नगरी पानीले बगाउन लागेकी नारीलाई बचाएको देखिन्छ।

“जदौ विष्ट हो, मलाई पनि तारिदिए ! अधमरो लोम्ने छोडेरे ओखती लिन गएकी थिएँ। अब कसरी घर पुग्ने?”...

मैले भने- “आऊ ठूलेकी आमा, तिमी पनि हातेमालो गर।”

मेरो मुखबाट यति शब्द मात्रै निस्केका थिए, ती व्यापारी, ज्यामी र मेरो चाकरसमेत एकमुख भएर चिच्च्या, “राम, राम! कान्छा बाजे! यो के भन्नुहुँदैछ।”

...गाउँको एउटा ज्यापूले भन्यो, “अछूती दमिनीसित हातेमालो गर्ने! यस्तो बितौल पनि कसैले गर्छ? बाहुन भएर छुवाछुत, लसपसको डर छैन?”

(‘बिग्रेको बाहुन’, पृ ३७)

... श्रद्धा र भक्तिले मेरो टाउको आफैँ निहुरियो। मैले गद्गद स्वरमा भनें, “बाजे, तपाईंजस्ता बिग्रेको संख्या ईश्वरले नित्य हजारगुणा बढाइरहून्।

(पृ ३८)

त्यसरी खोलाले बगाउनबाट बचाउने पात्रलाई स्त्रीले धन्यवादसम्म दिएको प्रसङ्ग पाइन्छ। सिंहले यसरी जीवन बचाउने व्यक्तिहरूप्रति कृतज्ञ हुन साथै जात-पातको वास्ता नगरी मानिसलाई बचाउन पर्छ भन्ने सन्देश यी पात्रद्वारा प्रस्तुत गरेका छन्। 'किराँत'-का कथामा तथाकथित पानी नचल्ने जातका केटोले परदेशमा समस्यामा परेका धिताल बाजेलाई सहयोग गरेको देखिन्छ। 'धिताल बाजे'-मा सार्केले बाजेलाई परदेशमा सहयोग पुऱ्याएको हुन्छ। तर धिताल बाजेले भने त्यस किसिमको मानवीय सहयोगलाई सामाजिक स्तरमा कदर गर्दैनन्। तसर्थ समयअनुसार परिवेश फरक भए तापनि मूल जड अर्थात् तत्कालीन नेपाली समाजमा रहेको जातीय विभेदलाई 'किराँत'-ले धिताल बाजेका माध्यमद्वारा प्रस्तुत गरेको देखिन्छ। धिताल बाजेलाई प्रतिनिधि व्यक्ति पात्र र सार्केलाई वर्गीय पात्र मान्न सकिन्छ भने भौगोलिकताका आधारमा धिताल बाजे आञ्चलिक पात्र हुन् र सार्के सार्वभौम पात्र हो। सार्केले आफ्नो ठाउँ छाडेर अन्य ठाउँमा गइ अन्य सर्वसाधारण व्यक्ति चरित्रलाई प्रतिनिधित्व गरेका हुनाले सार्के सार्वभौमिक पात्र हो भने धिताल बाजे नेपाली समाजविशेष, आफ्नो घर वा गाउँमा मात्र जजमान गर्ने हुनाले अञ्चलविशेष पात्र हुन्।

सन् १९६० पछि भारतीय नेपाली कथा संरचनामा नयाँ स्वरूप देखिन थालेको हो। यस समयका उल्लेखनीय कथाकारका रूपमा इन्द्रबहादुर राईलाई लिइन्छ। उनको *विपना कतिपय* (सन् १९६०) कथामा सामाजिक विषयवस्तु पाइन्छ। अविनाश श्रेष्ठले *विपना कतिपय* कथा सङ्ग्रहलाई नेपाली कथा क्षेत्रमा नवीनताको सङ्केत साथै प्रयोगशीलतातर्फ उन्मुख रहेको मानेका छन्। श्रेष्ठले यस कथा सङ्ग्रहलाई भारतीय नेपाली कथाका विकासमा सन् १९६० को दशकतिर उत्कर्षमा पुगेर नयाँ दिशा र लक्ष्यप्रति अग्रसर रहेको सङ्ग्रह मान्न सकिन्छ भन्ने विचार राखेका छन्।⁷⁰ इन्द्रबहादुर राईको 'जार : भएकै एउटा कथा' जार प्रथामा केन्द्रित विषयवस्तु भएको कथा हो। जारलाई ठाडै काट्न पाइन्छ भन्ने मिथकलाई कथामा देखाइएको छ। यस कथामा सामान्य पात्रका माध्यमद्वारा 'जार'-को मिथकलाई प्रस्तुत गरिएको छ। जारलाई काट्न पाइन्छ भन्ने प्रथाका विरोधमा जारलाई काट्नको साटो जारकै प्रशंसा गरिएको प्रसङ्ग पाइन्छ। विषयवस्तु साथै पात्र प्रयोगका सन्दर्भमा राईको 'जार : भएकै एउटा कथा' महत्त्वपूर्ण छ। यस कथाले जारसँग सम्बन्धित विभिन्न विषयलाई नवीन रूप दिने प्रयास गरेको छ। यस कथामा जारलाई छुट्टै तरिकाले प्रस्तुत गरिएको छ।

⁷⁰ अविनाश श्रेष्ठ (सम्पा), सन् २००७, पूर्ववत्, पृ ६२

उदाहरणार्थ-

... 'यसको लागि तैले आफुलाई बाघको मुखमा समेत होमीदिइस् भने तँ मर्द होस्।' रुद्रमानलाई हर्षजितले भन्यो- 'यसलाई मैलेभन्दा ज्यादा तैले माया गरेको रहेछस् भने अब तँदेखि मलाई क्रोध छैन।'

(‘जार : भएकै एउटा कथा’, पृ ३५)

जारलाई काट्ने पुरानो प्रथालाई यस कथामा देखाइएको छ। जारलाई काट्नको साटो जारकै प्रशंसा गरिएको देखिन्छ। कथाको विषयवस्तुको मूल स्वरूप पुरानै देखिए तापनि त्यसलाई नवीन तरिकाले प्रस्तुत गर्ने गरिएको छ। जारलाई पनि प्रेम गर्न सकिन्छ भन्ने कुरा हर्षजितको चरित्रले प्रस्तुत गर्दछ। यसअतिरिक्त मितेरी साइनो भएकासँग विवाह गर्नु हुँदैन भन्ने सामाजिक मान्यताको विपरीत रुद्रमान र ठुलीको विवाह हुन्छ। कथामा परम्परावादी व्यवस्थालाई भत्काएर स्वच्छन्दतावादी चरित्रलाई अघाडिएको छ। रुद्रमानले मितेरी साइनोभन्दा ठुली र रुद्रमानको प्रेम पहिलो हो भन्ने ठान्छ। मितेरी साइनो र परम्पराको विरोध गर्न रुद्रमान र ठुलीका चरित्रले प्रमुख भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ। जारजस्तो कठोर शत्रुको प्रशंसा गर्न हर्षजित-जस्तो पात्रको प्रयोग गरिएको छ। यस कथामा जयवीर थापा र उसकी स्वस्नी, शिवमान घले र उसकी स्वास्नी, राई पगरी पाएका बूढा, सुब्बा र अरू अड्डादारहरू सबै पुराना मूल्य र मान्यतालाई शिरोपर गर्ने हुनाले सबैलाई व्यक्तित्वका आधारमा पारम्परिक पात्र मानिन्छ।

भारतीय नेपाली कथाका विकासमा नेपाली साहित्य सम्मेलन दार्जिलिङबाट प्रकाशित कथा कुसुम (सन् १९३८) उल्लेखनीय छ। कथा कुसुम नेपाली कथा साहित्यकै पहिलो कथा सङ्कलन हो। त्यसपछि सन् १९५० मा रूपनारायण सिंहको कथा-नवरत्न प्रकाशित हुन्छ। कथा-नवरत्न भारतीय नेपाली कथाकारका मौलिक कथा सङ्ग्रहको रूपमा देखिन्छ। रूपनारायण सिंह अतिरिक्त समकालीन जस्तै, इन्द्र सुन्दासको टालस्टायको कथा (सन् १९४८, अनु), रानीखोला (सन् १९७७), रोमन्थन (सन् १९८९), शिवकुमार राईका फ्रण्टियर (सन् १९५१), यात्री (सन् १९५६), खहरे (सन् १९७६), बडा डिनर (सन् १९८८), शिवकुमार राईका सात कथा (सन् १९९३), परशुराम रोकाको पञ्चामृत (सन् १९५०), एम एम गुरुडका घर-संसार (सन् १९५८), टिस्टा बग्छ सधैं जस्तो (सन् १९८२), हायमनदास राई ‘किराँत’-का चौकीदार (सन् १९५२), अभागिनीको साथी (सन् १९५५), बिनायो (सन् १९५६), बटुवा (सन् १९५७) आँधि बेहरी (सन् १९६१), विजय (सन् १९६१) पङ्खी

(सन् २०००), हरिप्रसाद 'गोर्खा' राईको यहाँ बदनाम हुन्छ (सन् १९७४) आदि कथाकार र कथा सङ्ग्रहहरूले नेपाली कथाका विकासमा उल्लेखनीय योगदान पुऱ्याएका छन्।

३.३.२ सन् १९६३ देखि १९८९ सम्मका कथामा पात्र

सन् १९७० का दशकमा नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामको थालनी भएको हो। ईश्वर वल्लभ, वैरागी काँइला र इन्द्रबहादुर राईले तेस्रो आयाम सुरु गरेका हुन्। तेस्रो आयाममा पद्य लेखनका क्षेत्रमा ईश्वर वल्लभ र वैरागी काँइला प्रतिनिधि थिए भने गद्य अर्थात् कथा लेखनमा इन्द्रबहादुर राई प्रतिनिधि थिए। इन्द्रबहादुर राई पारम्परिक कथाशैली छोडेर तेस्रो आयाम र लीला लेखन आदि नयाँ सिद्धान्तको थालनी गर्ने कथाकार हुन्। उनले नयाँ विषयवस्तु, कथाशिल्प, संरचना आदिलाई आत्मसात् गर्दै पुराना वा प्रचलित प्रयोग परिपाटीलाई नयाँ रूप दिएर कथा लेखेका हुन्। सन् १९६३ मा प्रकाशित तेस्रो आयाम पत्रिकामा राईको 'ब्ल्याक आउट, काजु बदाम, छोरा'-पछि 'त्यसरी बाँचेको छ, त्यसरी नै' कथा प्रकाशित भएपछि कथाका क्षेत्रमा आयामेली प्रयोग भित्रिएको हो। राईको 'ब्ल्याक आउट, काजु बदाम, छोरा' शीर्षक कथालाई सिङ्गो नेपाली कथाका क्षेत्रमा आयामिक चिन्तनधारामा आधारित पहिलो कथा मानिन्छ।⁷¹ आयामेली कथाहरूको सङ्कलनका रूपमा प्रकाशित राईको कथास्था (सन् १९७२)-मा नौवटा कथाहरू र चारवटा आयामिक आस्थाहरू समाविष्ट छन्। 'ब्ल्याक आउट, काजु बदाम, छोरा'-मा पात्रका मनोविज्ञानलाई प्रभावकारी ढङ्गमा देखाइएको छ। यस कथाका पात्र बाबुले बजारदेखि घरसम्म पुगिन्जेलका समयवधिमा मनभित्र खेलाएका विविध कुरा मनोविश्लेषणात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। बाबुका मनमा उठेका विविध उच्छृङ्खलताले व्यक्ति विशेषमा पर्ने मनोवैज्ञानिक प्रभावलाई प्रस्तुत गरेको देखिन्छ। बाबुले आफूभित्रको विविध अवस्थालाई बाहिर देखाउँदैनन्। तसर्थ उसलाई अन्तर्मुखी पात्र मानिन्छ। यस कथामा बाबुको व्यक्तिगत चाहना, अप्राप्य रहरको स्वीकृति आदिलाई मनोविश्लेषणात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएका हुनाले यिनी प्रतिनिधित्वका आधारमा व्यक्ति पात्र भन्न सकिन्छ।

... एउटा दाना काजू झिकेर खाइहेर्न मन लाग्यो उसलाई। उ ढिलो कि छिटो बेपत्तासँग हिँडीरह्यो।..

...मैले एक दाना खाएर के गर्नु।...मैले छाड्न सक्नुपर्छ।...

(पृ २७०-२७१)

⁷¹ प्रतापचन्द्र प्रधान, सन् २०१२, आयामिक कथाकार इन्द्रबहादुर राई, काठमाडौँ : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन, पृ ७३

यस उद्धरणमा बाबुका चरित्रले व्यक्ति मनको अस्थिर अवस्थालाई उदाङ्गो पारेको छ। उक्त कथांशमा बाबुको मनमा काजू खाउँ, नखाउँ भनी सोच्दै ढिलो छिटो हिँड्नु जस्तो स्थितिले दोधारे मनोवैज्ञानिक अवस्थालाई स्पष्ट पार्दछ। अविनाश श्रेष्ठले राईका आयामिक कथाहरूमा नवीन चिन्तन, नयाँ वैचारिक ऊर्जा, नौला संरचना, नौला कथानक, रूपविन्यास, शिल्प-शैलीहरूलाई आफ्नो अध्ययन-मननद्वारा आत्मसात् गरी कथामा प्रयोग हुँदै गरेको भेटिन्छ भन्ने विचार व्यक्त गरेका छन्।⁷²

आयामेली कथाहरूमा पात्र प्रयोग एउटा उल्लेखनीय कथा तत्त्वका रूपमा रहेको छ। आयामेली कथाहरूमध्ये 'खीर' अन्य कथाको संरचनात्मक बनोटका तुलनामा भिन्नै रहेको छ। अन्य कथाका तुलनामा यस कथाको प्रमुख भिन्नता भनेको पात्र प्रयोग नै हो। कथामा पात्रहरूका नामकरण, अस्तित्व अथवा पात्रबारे केही न केही जानकारी गराइएको हुन्छ। तर यस कथामा पात्रहरू केवल आवाजका रूपमा मात्र रहेका छन्। व्यक्ति पात्रका रूपमा 'म' पात्र मात्रले अर्को कोठाबाट सबै सुनिरहेको हुन्छ। जस्तै,

... सबजना सामसुम भए।

त्यही सामसुमलाई म पनि रुडिरहेको रहेछु। विरोधमा उठेर म आहट दिँदै यता कोठामा टहल्नुथालौं फेरि मेरो उपस्थितिको यो घोषणाले ठूलो हुंगा लडेर आएकोले झैँ उनीहरूको बातचीतका खोलालाई अलि अर्कैतिर फर्काइदियो।

(‘खीर’, पृ २६०-२६१)

... 'चिनी हालेको गुलियो दूध-भात जस्तो मात्रै भएछ।' मोटो शोरले भन्दा जम्मै तिनीहरू एक्कासी हाँसिनिसके। पकाउन सिपालु शोरभन्दा लामो हाँसिरह्यो। उसले हाँस्दै गर्दा सँगै अरूहरू फेरि हासौं

(पृ २६२)

यस कथामा पात्रका अस्तित्व भने केवल आवाजका रूपमा मात्र रहेका छन्। ती पात्रहरूको शारीरिक रूप देखिँदैन। पात्रको प्रत्यक्ष उपस्थिति नहुनाका कारण तिनलाई नेपथ्य पात्रका रूपमा लिइन्छ। यस किसिमका पात्रहरूलाई पात्र प्रस्तुतिका आधारमा परोक्ष विधिद्वारा चित्रित पात्र भन्न सकिन्छ। अदृश्य

⁷² अविनाश श्रेष्ठ (सम्पा), सन् २००७, पूर्ववत्, पृ ६३

अथवा नेपथ्य पात्रले पनि यस कथामा प्रभावकारी भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ। ती शारीरिक रूपमा अनुपस्थित पात्रहरू केवल आवाजका रूपमा कथामा उपस्थित छन्। कथामा यसरी आवाजकै प्रयोगले पात्रलाई भिन्नै अर्थात् नवीन प्रयोगका साथमा देखाइएको छ। कथागत तत्त्वमा अवकाशको सन्दर्भ महत्त्वपूर्ण छ। सोहीअनुसार यहाँ आवाज पात्रहरूले त्यही अवकाशमा आफ्नो अस्तित्व कायम गरेको देखिन्छ। घनश्याम नेपालअनुसार चरित्र भन्नाले पात्रका आचरण एवम् मनोवृत्तिहरूको सञ्जाल भन्ने पनि बुझ्न सकिन्छ।⁷³ प्रस्तुत कथामा पात्रका मनोवृत्तिलाई विविध आवाजद्वारा प्रस्तुत गरिएको छ। तसर्थ आयामेली मान्यतासँगै पारम्परिक कथावस्तु, विषय, शैली र विचार पक्षमा नयाँ मान्यता रहनाका साथै कथाको विषय, शैली र क्षेत्र पनि व्यापक भएको देखिन्छ।⁷⁴ आयामिक लेखनको थालनीदेखि भारतीय नेपाली कथाले नयाँ बाटो पाएको देखिन्छ, जसमा पुराना स्थापित मान्यताहरूसँगै नयाँ किसिमको दृष्टिकोणको आविर्भाव भएको पाइन्छ। यसले नेपाली कथा लेखनमा नै वैचारिक क्रान्तिको उद्घोषणा गरेको मान्न सकिन्छ। यही नवीन पात्र र शिल्प प्रयोगले भारतीय नेपाली कथालाई नयाँ दिशातर्फ मोडेको देखिन्छ।

सन् १९६० का दशकमा प्रयोगवादी कथा लेखन प्रारम्भ भइसकेको थियो। आयामिक लेखनबाट नेपाली कथाले नयाँ बाटो र दिशा पाएपछि सन् १९६३ देखि यता प्रकाशित भएका नेपाली कथाहरूमा नवीनताप्रतिको झुकाउ रहेको पाइन्छ। यस समयका कथाहरूले वैश्विक परिप्रेक्ष्यलाई समेट्ने प्रयास गरेको देखिन्छ। आयामेली र लीला लेखनले भारतीय नेपाली कथालाई भिन्नै रूप दिएको पाइन्छ।⁷⁵ यो दुईवटा नयाँ लेखनलाई यस समयावधिको महत्त्वपूर्ण उपलब्धि मानिन्छ। अधिकांश भारतीय नेपाली कथामा आयामेली कथा लेखनको प्रभाव रहेको पाइन्छ। आयामिक लेखनबाहेक अन्य प्रवृत्तिलाई अनुसरण गरी कथा लेख्नेहरूमा सानु लामा, समीरण छेत्री 'प्रियदर्शी', शरद छेत्री, गुप्त प्रधान आदि देखिन्छन्।

सानु लामाको कथा सम्पद् (सन् १९७४) र मृगतृष्णा (सन् १९९०) सूर्यको तेस्रो किरण (सन् २००८) प्रकाशित छन्। सन् १९७० का दशकमा प्रकाशित कथा सम्पद् महत्त्वपूर्ण देखिन्छ। कथा

⁷³ घनश्याम नेपाल, सन् २००५, पूर्ववत्, पृ ५२

⁷⁴ लेखराज खतिवडा र महेन्द्र भण्डारी, सन् २०२०, आधुनिक नेपाली कथाका उत्तरवर्ती चरणका प्रवृत्ति, काठमाडौँ: नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान, पृ ७६

⁷⁵ जय 'क्याक्टस', सन् २०१०, 'भारतेली नेपाली कथा समकालीनताको यात्रामा', सहदेव एस गिरी (सम्पा), चरित्र कथा विशेषाङ्क, वर्ष २५, पूर्णाङ्क १२, पृ ३१

सम्पद्-मा जम्मा बाहवटा कथाहरू छ। यस सङ्ग्रहका कथाहरू सामान्यतः सामाजिक यथार्थवादी र आञ्चलिक पृष्ठभूमिमा आधारित छन्। सानु लामाका कथाहरूमा साधारण जनजीवनसँग सम्बन्धित पात्रहरूको प्रयोग पाइन्छ। लामाको यस कथा सङ्ग्रहभित्रका कथाहरूमध्ये 'फूर्बाले गाउँ छोड्यो' शीर्षक कथा उल्लेखनीय छ। यस कथाको घटना दुईजना प्रमुख पात्र फूर्बा र गोमतीमा केन्द्रित छ। शारीरिक उपस्थिति नभएका पात्र गोमतीलाई पनि प्रमुख पात्रका रूपमा लिन सकिन्छ। गोमती कथामा मृत पात्रका रूपमा चित्रित छ। भौतिक मृत्यु भएका पात्र गोमती केवल फूर्बाको स्मृतिमा जीवित रहन्छे। यस कथामा यिनै स्मृतिमा रहेका पात्रमा केन्द्रित रहेर कथानकको विकास भएको देखिन्छ। गोमतीको मृत्युपछि फूर्बाले आफ्नो घर छोड्न लागेको स्थितिको चित्रण मार्मिक ढङ्गले गरिएको छ।

जस्तै,

फूर्बाले मास्तिर हेरेर भन्यो- 'दिदी, मलाई त गोमतीले भित्रबाट बोला'को जस्तो लाग्यो।

(पृ ४१)

बितेको दिनको सम्झनाले कतिबेलादेखि रोझरहेको फूर्बालाई आफैलाई थाहा भएन। हावा-घरको चिसो भूईंमा उ त्यसै टोह्राएर बसिरह्यो।

(पृ ४५)

उक्त उद्धरणमा मृतक पात्र गोमतीले फूर्बालाई बोलाएको जस्तो भान हुन्छ। यस्ता अनुपस्थित पात्रले पनि उक्त कथानकका विकासमा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको छ। वास्तवमा फूर्बाका स्मृतिमा मात्र गोमती बसेकी हुन्छे। इतिवृत्तात्मक संरचनामा गोमतीको भौतिक मृत्यु भए तापनि ऊ स्मृतिका रूपमा पात्र बनेर कथामा आएकी छ। कथामा भौतिक उपस्थिति भएका पात्रहरूमा ठूलिदी र फूर्बा देखिन्छन् भने स्मृतिमा मात्र रहेको पात्रमा गोमती देखिन्छे। उक्त कथामा पात्रका स्मृतिमा अर्को पात्र हुनु, मृतक पात्रले पनि कथालाई चर्मोत्कर्षमा पुऱ्याउन सहयोग गरेका हुनाले भिन्नै किसिमले पात्र प्रयोग भएको देखिन्छ। यस कथामा गोमतीको शारीरिक उपस्थिति नभएर स्मृतिमा मात्र भएका हुनाले यिनलाई अप्रत्यक्ष वा अनुपस्थित पात्र भन्न भनिन्छ।⁷⁶ सानु लामाको यस कथामा अनुपस्थित पात्रले पनि कथालाई जीवन्त बनाएको छ। यसका साथै फूर्बाले नाम्चीको बुम्टार गाउँलाई प्रतिनिधित्व गरेको छ। यस दृष्टिले फूर्बालाई

⁷⁶ घनश्याम नेपाल, सन् २०१४, विधा विविधा, कालेबुङ : उपमा प्रकाशन, पृ १०१

आञ्चलिक पात्र भन्न सकिन्छ। तसर्थ पात्र प्रयोगका सन्दर्भमा ‘फूर्बाले गाउँ छोड्यो’ कथा विशिष्ट छ। अन्ततः सानु लामाका कथामा प्रयुक्त अधिकांश पात्रहरू आफ्नै परिवेशबाट टिपिएका र आञ्चलिक छन्।

सिक्किमेली भूमिबाट कथा लेख्ने पूर्ण राई सामाजिक यथार्थवादी कथाकार हुन्। राईका प्रायः कथाहरूमा जीवनप्रतिको वितृष्णा एवम् विसङ्गति आदि पक्षलाई प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ। उनको जय विजय (सन् १९९८) सङ्ग्रहका कथाहरूमध्ये ‘पासाङहरूको कथा’ महत्त्वपूर्ण छ। मानिसको जीवन सङ्घर्षशील छ। मानसिले जीवनमा अनेक किसिमका पीडा, सुख-दुख भोग्नुपर्छ भन्ने यथार्थलाई पासाङका चरित्रबाट उद्घाटन गरिएको छ। पासाङ एउटा पात्रले थुप्रै व्यक्तित्वलाई प्रकाश पारेको छ। उदाहरणका निम्ति निम्न कथांशलाई यहाँ उल्लेख गरिन्छ-

त्यो लेन रिबुनु डिपाटको पासाङको जान् तीन दिनको नानी छोरेर परलोक गयो, फरेस डिपाटको पासाङको एउटै छोरा पनि खस्यो, पावर डिपाटको पासाङको आमा-बाबा, भाइ-बैनी कोई छैना, एसेम्बीको पासाङको आमा बिमार नबई खस्यो, ला डिपाटको पासाङको पोरा गै जल्यो...।

(‘पासाङहरूको कथा’, पृ ६८)

उक्त कथामा मूल पात्र पासाङले थुप्रै मानिसको जीवनचरित्रलाई प्रतिनिधित्व गरेको पाइन्छ। कथामा वर्णित पासाङले विभिन्न विभागमा कार्यरत पासाङका विविध चरित्रलाई प्रस्तुत गर्ने प्रयास गरेको छ। मानिसका भिन्नाभिन्नै किसिमका जीवन भोगाइ र अनुभवहरू हुन्छन्। प्रत्येक मानिसले आफूलाई पारिवारिक साथै सामाजिक परिवेश वा परिस्थितिमा स्थापित गर्न भिन्नाभिन्नै परिश्रम गर्नुपर्छ। त्यसैले मानिस पारिवारिक साथै सामाजिक रूपमा सक्षम बन्न प्रयत्नशील हुन्छन्। पूर्ण राईले यस कथामा मानिसका जीवन भोगाइका पीडाहरू पात्रका माध्यमबाट प्रकट गरेका छन्। कथामा ‘म’ पात्रद्वारा पासाङहरूका अलग अलग तरिकाको जीवन भोगाइलाई प्रस्तुत गरिएको छ। एउटै पात्रलाई विविध आयामबाट प्रस्तुत गर्न सक्नु नै यस कथाको पात्र प्रयोगमा देखिएको फरकपन हो। प्रतिनिधित्वका आधारमा पासाङ सामान्य सरकारी दफ्तरमा पिउन अहोदामा काम गर्ने पात्रका रूपमा चित्रित छन्। पासाङले चपरासी अहोदामा नोकरी गर्ने वर्गीय पात्रलाई प्रतिनिधित्व गरेको छ। यसका साथै पासाङको भाषिक प्रयोगले उसलाई आञ्चलिक पात्रका रूपमा चिनाएको छ। सिक्किमेली लेप्चा समाजमा रहेको

पासाड शुद्ध नेपाली भाषा बोल्न सक्तैनन्। उसले उच्चारण गरेका शब्दहरूमा जनजातीय लेप्चा लय र शब्दको प्रभाव पाइन्छ। पासाडबाट प्रयुक्त वा उच्चारित शब्द साथै शुद्ध नेपाली शब्दलाई यहाँ राखिएको छ। उक्त संवादमा जान्/झन्, छारेर/छाडेर, नबई/नभइ, गरै/घर-बाहेक सार/सर, बान्ने/भन्ने, बान्छु/भन्छु, बान/भन, बोक/भोक, बनेको/भनेको, पकाउँछा/पकाउँछ, ल्याउँछा/ल्याउँछ, बयो/भयो, आबागी/अभागी, मो ता/म त, आबा हौ/अब हौ आदि शब्दको प्रयोगले लेप्चा समाजको सिक्किमको आञ्चलिक विशेषतालाई प्रस्तुत गरिएको छ। यसका साथै पासाडले आफू बसेको वरिपरिका ठाउँहरू रुम्तेक, राङ्का, देउराली, डेन्जोड आदि ठाउँलाई पनि प्रतिनिधित्व गरेका हुनाले यिनलाई आञ्चलिक पात्र हो भन्न सकिन्छ।

पासाड अफिस आउँछ, आउनैपर्छ, जान्छ, फेरि आउँछ,- उही हाम्रो रुम्तेक, राँका (राङ्का), देउराली र डेन्जोडको बाटो। उभिनुपर्छ त्यसलाई डियरपार्कको डाँडामा, हेर्नुपर्छ त्यसले पारि कञ्चनजङ्घा, माथि नाथुला, तल रानीखोला, जानुपर्छ त्यसलाई प्रत्येक वर्ष चुक्लाखाड मैदानमा धनु-काड प्रतियोगिता हेर्ने ...

(पृ ५५१)

भारतीय नेपाली साहित्यका विकासमा सन् १९६० देखि साहित्यका विभिन्न विधाहरू कविता, कथा तथा उपन्यासको विकास तीव्र गतिमा भएको पाइन्छ। कथाका क्षेत्रमा सन् १९६० देखि १९८० का दशकमा देखिएका कथाकारहरू धनवीर पुरीका त्यो फेरी फर्केन (सन् १९६४), घरभित्रको पर्खाल (सन् १९७४), नयाँ बाटो (सन् १९८४), मुक्ति-उन्मुक्ति (सन् २००४), पैतालामुनीको जून (सन् २०१७), गुप्त प्रधानका मान्छे मान्छेकै बस्तिभित्र (सन् १९८०), अक्षरै अक्षरको सहर (सन् १९९३), पूर्ण राईका सिमलको भुवा (सन् १९७०), गल्ली गल्ली क्रान्तिको उद्घोषणा (सन् १९८५), फूल झरेको पत्र दल (सन् १९९३), जय विजय (सन् १९९३), शरद् छेत्रीका समय र बाँसुरीको धुन (सन् १९८८), निर्वाणको रात (सन् १९९६) आदि प्रमुख देखिन्छन्।

३.३.३ सन् १९८९ देखि २०२० सम्मका कथामा पात्र

इन्द्रबहादुर राईको तेस्रो कथा सङ्ग्रह कठपुतलीको मन सन् १९८९ मा प्रकाशित कृति हो। यस कथा सङ्ग्रहले नेपाली कथा साहित्यमा विशिष्ट स्थान ओगटेको छ। उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिमा आधारित

विनिर्माण, विधाभञ्जन, विधामिश्रण आदिको प्रयोग यस कथा सङ्ग्रहमा पाइन्छ। इन्द्रबहादुर राईको कठपुतलीको मन कथा सङ्ग्रहद्वारा नेपाली साहित्यमा लीला लेखनको थालनी भएको हो। यस सङ्ग्रहभित्र जम्मा आठवटा कथाहरू छन्। सङ्ग्रहभित्रका कथाहरू 'बाघ', 'महारुदन', 'मिथक मात्र', 'घाँसीसँग', 'आँगनको घाममा लाटा', 'जन्ती', 'विश्व तिम्रा चरणमा' र 'कठपुतलीको मन' हुन्। यस सङ्ग्रहका आठवटा कथाहरूमध्ये विशेषतः 'बाघ' कथामा बाघलाई पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको पाइन्छ। साधारणतः बाघलाई हिंसक पशुका रूपमा चिनिन्छ। यस कथामा मानवेतर पात्रका रूपमा प्रयुक्त बाघलाई कुनै हिंसक पशु मात्र नभएर फुल, जीवन, हिमाल, कामालोलुप पुरुषका रूपमा प्रयोग गरिएको छ। मानिसमा बाघप्रतिको जुन भय छ त्यसको विनिर्माण गर्दै बाघलाई विभिन्न रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। सोदाहरण-

...बाघ-घाम, बाघ- फूल..

बाघ, हेर्न पाइन्छ...बाघ हेर्नुपर्छ, जनवार घरमा, यसरी..

'...बाघको ब्यूटि केमा छ? बाघ डराउँदैन। पछि सँधैँ सँधैँ अधिनै बढ्छ। बाघ हुनुको सुन्दरता यै छ। बाघ डररहित हुन्छ।'

(‘बाघ’, पृ ३७३-३७४)

मानवेतर पात्रको प्रयोग अन्य कथाकारका कथाहरूमा पनि पाइन्छ तर यस कथामा भने बाघलाई केही फरक तरिकाले प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ। प्रतीकात्मक रूपमा बाघको गुण अहमसित पुरुषको शारीरिक असक्षमता, शारीरिक पराक्रमसित मानिसको दुर्बलता आदिको उद्घाटन गर्ने प्रयास गरिएको देखिन्छ। कथामा प्रयुक्त बाघ र मानव पुरुष पात्रको चारित्रिक भिन्नताको प्रस्तुति पाइन्छ। बाघ साहसिलो, पराक्रमी पशु हुन् भने यस कथामा रहेको पुरुष पात्र गोबिन्द असक्षम, दुर्बल पशु हुन् भनी चित्रित गरिएको छ। तसर्थ कथाकी नारी पात्रले उसका सहयोगी पुरुषलाई भन्छे-

सबभन्दा डराउने जुन हुन्छ, तपाईँ त्थै हो।

(उही, पृ ३७८)

इन्द्रबहादुर राईको अर्को कथा ‘आँगनको घाममा लाटा’-ले पात्रको मनोवैज्ञानिक पक्षलाई उद्घाटन गरेको छ। यस कथामा भिन्न क्षमता भएको पुरुष पात्रलाई सोझै लाटा शब्दद्वारा सम्बोधन गरिएको छ। तर अचेल यस किसिमको रूढ शब्दको प्रयोग गरिँदैन। यस किसिमका प्रयोगहरू विचारणीय हुन्छन्। ‘आँगनको घाममा लाटा’-मा भिन्न क्षमता भएको पात्रका चरित्रलाई नवीन तरिकाले प्रस्तुत गरिएको छ। उक्त कथा प्रथम पुरुष दृष्टिबिन्दुमा आधारित छ। कथाको सम्पूर्ण कथानक तिनै पुरुष पात्रमा केन्द्रित छ। यस कथामा चित्रित पुरुष भिन्न क्षमता भएका पात्र भए तापनि साधारण मानिसमा हुने मानवीय संवेदना, इच्छा, आकाङ्क्षा क्रोध, प्रेम, आवेग-संवेग आदि सबै त्यस पात्रमा हुन्छ। मानिस शारीरिक रूपमा जतिनै दुर्बल भए पनि उसमा मानवीय संवेदना हुँदछ। कथाकारले ती भिन्न क्षमता भएको पात्रका माध्यमबाट मानिसमा हुने नैसर्गिक वृत्तिलाई प्रस्तुत गरेका छन्। उदाहरणका निम्ति निम्न कथांशलाई लिन सकिन्छ-

...कहाँबाट (आएको)?

उत्तरमा रिसमा लाटाले बोल्न खोज्यो। रिसाएको उँ.....आ.....आँ..... सुँगुर खोरमा हुँलिँदाको कुन-कुन आवाजहरू मिसिएको करायो।....

(‘आँगनको घाममा लाटा’, पृ ४०३)

... ‘बिहेमा नाच्नु नपाएर यहाँ नाच्नु आइपुगेछ यो’...

(पृ ३०४)

...रक्सी एक बोतल ल्याइदिएको देख्दा एकदम त्यो लामो हाँस्यो। आफै अलिकति लजायो- अधिअधि थोरै रक्सी खान पाएको नापले आफूलाई नापेर होला।...

(पृ ३०४-३०५)

यस कथामा भिन्न क्षमता भएका पात्रले विभिन्न हाउभाउद्वारा आफ्ना अनुभवलाई बाहिर प्रकट गर्ने हुनाले पात्रको मनोविज्ञानका आधारमा यस पात्रलाई बहिर्मुखी पात्र भन्न सकिन्छ। पात्रले आफ्ना अनुभूतिलाई विभिन्न हाउभाउ चेष्टा आदिद्वारा सामान्य मानिसले भन्दा भिन्नै तरिकाले प्रस्तुत गर्दछ। यस कथामा भिन्न क्षमता भएको पात्रको जीवन भोगाइका उक्त विविध पक्षलाई प्रस्तुत गर्ने प्रयास गरेको देखिन्छ। यस कथाबारे सुधीर छेत्री लेख्छन्- “इन्द्रबहादुर राईको *आँगनको घाममा लाटा* पराभाषिक

प्रयोगको श्रेष्ठतम कथा छ। सो कथा दैहिक, आङ्गिक अनि अन्य शारीरिक हाउभाउका भाषेतर भङ्गीबाट संरचना विशिष्ट बनेको छ।”⁷⁷ प्रस्तुत कथामा लेखक, कथावाचक, लेखक पात्र, दर्शक जस्ता पात्रहरूको प्रयोग पाइन्छ।

जस्तै,

... “म लेखकले मेरो लेखनको निम्ति लाटा हेरेको र म मान्छे मेरो मान्छेले लाटा हेरेको दुइ भिन्न जस्तो लाग्छ।”

(पृ ४०६)

म पात्रका प्रयोगमा कथावाचक, कथाकार, पात्र यी सबै व्यक्ति एकै हो भन्ने लागे तापनि कथाका संसारमा यी सबै अलग अलग हुन्। यो पात्र प्रयोगमा देखिएको उत्तरआधुनिक प्रभाव हो। इन्द्रबाहदुर राईको यसै कलात्मकताले पात्रलाई प्रभावकारी बनाएको छ।

सानु लामाका *मृगतृष्णा* (सन् १९९०) कथा सङ्गृहीत ‘ज्योति बिनाको उज्यालो’ बाल पात्रको कथा छ। यस कथामा परिवारका आमा-बाबु, छोरा-छोरी यी चार सदस्यबिचमा घटेका दयनीय स्थितिको मार्मिक चित्रण पाइन्छ। यस कथामा बाल पात्र मन्दा र दीपू बिचको बाल खेलको (आँखामा कपडा बान्ने) प्रसङ्ग रोचक ढङ्गमा देखाइएको छ। मन्दा शारीरिक भिन्न क्षमता भएकी अर्थात् आँखा देख्न नसक्ने पात्रका रूपमा चित्रण गरिएको छ। कथाको सम्पूर्ण कथानक मन्दाकै वरिपरि घुमेको छ। भौतिक रूपमा आँखाको दृष्टि हराएकी मन्दा परिवारकै सदस्यहरूबाट छलमा परेकी छ। यस कथामा मन्दाको चरित्र अबोध बालिकाका रूपमा चित्रित छ। ऊ आफ्नै भाइ अनि आफ्नी आमाबाट पनि ठगिन पुगेकी छ। शारीरिक असक्षमता भएकी मन्दाले गुलाबी पापड माग्दा गुलाबी रङको पापड सकिएको हुन्छ। तर आमाले छोरीको आँखाले रङबारे केही ज्ञान नभएको फाइदा उठाउँदै अर्कै रङको पापडलाई गुलाबी पापड भनेर दिन्छिन्।

उदाहरणार्थ,

“गुलाबी सकेछ। सेतो मात्र छ। खाने, मन्दा?” चन्द्राले सोधिन्।

⁷⁷ सुधीर छेत्री, सन् २०१३, ‘वैशिष्ट्यहरूमा विष्टका कथाहरू’, सञ्जय विष्ट, जुन जस्तै घाम, कालेबुङ : उपमा प्रकाशन, पृ १०

“नाई...सेतो त खान्ना मलाई पनि गुलाबी नै दिनुहोस्।” मन्दा झिज्याउन थाली।

“सेतो मात्र छ, गुलाबी सकेछ भनेको सुनिनस्”- चन्द्रा झर्को मानिन्।

... चन्द्राले अरू उपाय केही देखिनन्। थाकमा रहेको सेतै पापड भए पनि एउटा टिपेर मन्दाको हातमा राखिदिँदै भनिन्-“ला ता यो एउटै रहेछ- चूप लागेर खा।” मन्दा खुशी भई...धनराजले आफ्नी स्वास्नीलाई आश्चर्यचकित भएर हेर्न थाले।...

(पृ ८१)

यसरी आमाबाट पनि हेरफेर हुन परेकी बाल पात्र मन्दा चित्रित छ। यस कथामा परिस्थिति र समयानुरूप आमाले छोरी मन्दाको मन राख्नलाई र उसलाई सन्तुष्ट बनाउन यो भूमिका निर्वाह गरेकी छन्। यस कथाले बाल पात्रलाई प्रतिनिधित्व गरेको छ। कार्यका आधारमा मन्दा प्रमुख पात्र हो। कथाका अन्य पात्रहरू; मन्दाकी आमा -चन्द्रा, बाबु-धनराज, भाइ-दीपू, डाक्टर वाङ्दी सहायक पात्र हुन् भने बेल्जीयन डाक्टर गौण पात्र हुन्। तसर्थ भारतीय नेपाली कथाका विकासमा बाल पात्रको प्रयोग पनि महत्त्वपूर्ण देखिन्छ। घनश्याम नेपालले सानु लामाका कथाहरूमा पाइने पात्रहरूबारे यस्तो मत प्रकट गरेका छन्- “उनले आफ्ना कथाका प्रत्येक पात्र र परिस्थितिलाई जीवनको कोमलतासित गाँसेर हेरेका छन्।”⁷⁸ उनी अझ लेख्छन्- लामाद्वारा लिखित कथा सम्पद्-का कथाहरू व्यक्ति पात्रका इतिवृत्तमा केन्द्रित रहेका हुन्छन्।⁷⁹

सन् १९९० को दशकदेखि भारतीय नेपाली कथा साहित्यमा कलम चलाउँदै आउने विन्द्या सुब्बाका पछिल्लो दशक अर्थात् सन् २००० देखि २०२० मा *हस्पिस* (सन् २००४) अनि *शीतलहर* (सन् २०१३) प्रकाशित छन्। उनका कथाहरू प्रायः नारी विषय पात्र तथा नारी चरित्रमा केन्द्रित हुन्छन्। तसर्थ उनलाई नारीवादी कथाकार भन्न सकिन्छ। विन्द्या सुब्बाका *शीतलहर*-भित्रको ‘शीतलहर’ शीर्षक कथा विशेष महत्त्वको छ। यस कथालाई विशिष्ट बनाउने यसको पात्र नै हो। शारीरिक भिन्न क्षमता भएकी नारी पात्र माधुरी नै यस कथाकी प्रमुख पात्र हुन्। जसको सानो नानी पनि हुन्छ। ती आमा छोरीले सहरका

⁷⁸ घनश्याम नेपाल, सन् २०१४, पूर्ववत्, पृ ८३

⁷⁹ उही, पृ ९३

चोक, गल्लीतिर जीवन बिताउने गर्छन्। कतिपय मध्यरातमा माधुरी रोएको आवाजले छेउछाउका मानिसहरूलाई ब्युँझाइ दिएको हुन्छ।

जस्तै,

...बास बसेकी ठाउँमा कहिले मध्यराततिर उही विचित्र आजमा बाखा जस्तो कराउँछे।
'कोहीबेला राती साहो कराउँछे हौ यो माधुरी, निद्राबाट नै बिउँझाइदिन्छ।' वरपरका घरकाहरूले भन्ने गर्छन् र कसैले छेउछाउमा बस्न पनि दिँदैनन्, लखेट्छन्।...

(‘शीतलहर’, पृ १-२)

बजारमा डुलिहिँड्ने पुरुषहरूले माधुरीलाई शारीरिक शोषण गर्ने हेतुले सताइ रहन्छन्। माधुरी तिनीहरूको प्रतिवाद गर्न प्रयास गर्छे र पनि खुलेर विरोध गर्न असमर्थ छे। माधुरी शारीरिक भिन्न क्षमता भएकी हुनाले यौनहिंसाको सिकार हुन परेको अवस्थाको चित्रण पाइन्छ। प्रस्तुत कथामा ती पुरुषहरूको चारित्रिक क्रियाकलापलाई यसरी देखाइएको छ-

...हल्का त्यो उज्यालोमा मान्छेका दुईवटा छाँयाहरू अधिकाहरू हुन् भन्ने सायद बुझी उसले।
रातको कालोमा यस्ता कति कति चपेटमा, कति कति कुचक्रहरूमा परेकी त्यो आभागिनीलाई उनीहरूको अहिलेको अभिप्रायः बुझ्न कति पनि गाह्रो भएना...बलिष्ठ हत्केलाले उसका मुख बन्ध गरिदिएजस्तो लागे पनि बीचबीचमा कराउन भने छाडेकी छैन माधुरीले।

‘यही लुकाउँदै थिइस् हो अधि? ला लुका त अब। ल चिच्या त अब।’

(पृ ४)

यस कथामा शारीरिक साथै मानसिक रूपमा सक्षम र अक्षम भएका पात्र बिचका द्वन्द्वलाई देखाइएको छ। प्रस्तुत कथामा वर्णित दुईवटा छायाले पुरुष बुझाएको छ। माधुरीलाई शारीरिक यातना दिने ती पुरुषहरू खल पात्र हुन्। मूलतः माधुरी मनोवैज्ञानिक आधारमा बहिर्मुखी पात्र हो। किनकी उसले आफ्नो नानीप्रतिको माया तथा अन्य पुरुषले गर्ने दुरव्यवहारलाई प्रतिवाद गर्न विभिन्न हाउभाउद्वारा देखाउन खोज्छे। प्रस्तुत कथामा भिन्न क्षमता भएका नारीहरूप्रति पुरुषको दृष्टिलाई इङ्गित गरिएको छ। सुब्बाको

यस कथाले भारतीय नेपाली कथामा भिन्न क्षमता भएकी नारीहरूको दयनीय अवस्थालाई चित्रण गरेको पाइन्छ।

सञ्जय विष्टको सन् १९९३ मा पहिलो कथा सङ्ग्रह शब्दान्त प्रकाशित भएको पाइन्छ। यस कथा सङ्ग्रहभित्र जम्मा अठारवटा कथाहरू छन्। ती अठारवटा कथाहरूमध्ये पात्रका प्रयोगमा भिन्न रूप भएको कथा ‘म मलाई माया गर्छु’-लाई लिन सकिन्छ। यस कथामा मूल पात्रका रूपमा ‘म’ पात्र रहेको छ। सम्पूर्ण कथानक एकालापका रूपमा राखिएको छ। म पात्रले कसैसँग बात गरिरहेको जस्तो देखिन्छ। तर म पात्रको प्रश्नको उत्तर भने कथामा कसैले दिएको छैन। कथा लेखन शैलीमा यस कथाले नवीन शैली तथा पात्र प्रयोगलाई पनि प्रतिनिधित्व गर्दछ। उदाहरणका निम्ति निम्न रूपमा कथांश राखिन्छ-

... जे होस्-मान्छे कहिल्यै एकलो हुँदैन। मानिसहरूभित्रको म यौटा मान्छे, एकलो छँदैछैन। यदि मान्दैन भने कोही मेरो बनाई, तिमी देखाइदिन्छु त्यहीं म नमान्नेहरूलाई।...

‘...-किन बोलिदैनौ तिमी हँ? रिसाएकी छ्यौ?’

... ..

... केही त बोल न।

... ..’

(‘म मलाई माया गर्छु’, पृ ५८-५९)

प्रस्तुत कथाको संवाद एकालापमा छ। म पात्रले कथागत संसारमा आफ्नो सहयोगी पात्रसँग वार्तालाप गरिरहेको जस्तो देखिन्छ तर म पात्रबाहेक अन्य पात्र कथामा पाइँदैन। पारम्परिक रूपमा प्रत्यक्ष विधि र परोक्ष विधि गरी पात्र प्रस्तुतिका दुईवटा विधि छन्। यस कथामा परोक्ष विधिलाई प्रयोग गरिएको छ। पात्रप्रतिको पारम्परिक परिभाषा र अर्थलाई छाडेर यस कथामा प्रयुक्त पात्रको परिचय परोक्ष विधिद्वारा प्रस्तुत गरिएको छ। यस किसिमका पात्रले कथाको विकासमा नवीनतालाई झल्काएको छ। देवचन्द्र सुब्बाका विचारअनुसार पाठमा पात्रलाई केवल व्यक्ति विशेषका दृष्टिले मात्र हेर्न सकिँदैन। व्यक्ति विशेष

वा रूढवादी विचारभित्र राख्दा पात्रले वहन गर्ने अर्थ सङ्कुचित भएर जान्छ। तसर्थ पात्र भाषिक संसारले जन्माएको सङ्केत व्यवस्था हो।⁸⁰ यस कथामा पात्रको अस्तित्व भाषिक प्रयोगमा देखिन्छ।

सन् १९९० को दशक अन्त्यदेखि कथा लेखनमा प्रवेश गरेका प्रवीण राई जुमेली भारतीय नेपाली कथाका क्षेत्रमा प्रतिनिधि कथाकार हुन्। उनका सुरुका कथामा सामाजिक, राजनीतिक आदि परिवेशको चित्रण पाइन्छ। उनका कथामा समाजमा आडम्बरी, ढोङ्गी जीवन बिताउने व्यक्तिहरूलाई व्यङ्ग्य गरिएको पाइन्छ। उनका कथामा सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्ति, सिक्किमेली समाजलाई प्रतिनिधित्व गर्ने आञ्चलिक विशेषताहरू पाइन्छन्। जुमेलीको *आत्मदंश*-भित्रका कथामा प्रायः आञ्चलिक पात्रको प्रयोग पाइन्छ। यसभित्रका कथामा पश्चिम सिक्किम, दक्षिण सिक्किम र गान्तोक वरिपरिका मानिसहरूलाई पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको पाइन्छ। कथाकारले कुनै पनि ठाउँबाट, सामाजिक, सांस्कृतिक, भौगोलिक, धार्मिक पृष्ठभूमिबाट पात्र टिप्न सक्छन्। कथाको परिवेश सापेक्षित पात्रका चारित्रिक वैशिष्ट्य निर्माण हुन्छ।⁸¹ सोहीअनुरूप जुमेलीले पात्र गाउँ-ठाउँबाट लिएका छन्। उनको दोस्रो कथा सङ्ग्रह *निनादको निमित्त निनाद*-भित्रका कथाहरूमा पनि सामाजिक विषयवस्तु पाइन्छ। यस कथा सङ्ग्रहका कथामा मूलतः आर्थिक विषमताले ल्याएको विसङ्गति, अपूर्ण चाहना, राजनीतिक दोहन, आडम्बरी जीवन बिताउने पात्रहरूको चरित्र पाइन्छ। अतः जुमेलीका पहिलो र दोस्रो कथा सङ्ग्रहका कथाहरूले उनलाई आञ्चलिक कथाकारका रूपमा परिचित गराउँछ। सन् २००८ मा प्रकाशित *ऋतुखेल* उनको तेस्रो कथा सङ्ग्रह हो। यस कथा सङ्ग्रहले उनलाई एकजना उत्तरआधुनिक कथाकारका रूपमा स्थापित गराएको छ। कथाहरू पूर्ण रूपमा उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिमा आधारित छन्। यस सङ्ग्रहमा विनिर्माणवाद, अन्तर्पाठात्मक, विधाभञ्जन, उपभोक्तावाद, सांस्कृतिक मिश्रण आदि विशेषतायुक्त छन्। जुमेलीमा पश्चिमेली साहित्य लेखनको प्रभाव पाइन्छ।

ऋतुखेल-मा सङ्गृहीत कथाहरूमध्ये 'एम्मेलिया नाचको एउटा रूप'-मा बेग्लै किसिमको पात्र प्रयोग भएको छ। यस कथामा मृत पात्रको प्रयोग भएको पाइन्छ। उत्तरआधुनिक कथाहरूमा पात्रलाई विविध तरिकाले प्रयोग गरिएको पाइन्छ। मृतक पात्रको प्रयोग प्रमुख देखिन्छ। कथामा मृतक पात्रले अवस्था फरक फरक परिस्थिति र परिवेशमा पात्र अवतरित भएको कुरा प्रकाश पार्दछ। प्रयोगका दृष्टिले

⁸⁰ देवचन्द्र सुब्बा, सन् २०१८, 'पात्र', पूर्ववत्, पृ ११४

⁸¹ हरिप्रसाद शर्मा, सन् २०१०, पूर्ववत्, पृ ६७

यस किसिमको पात्रलाई विनिर्मित पात्रअन्तर्गत राख्न सकिन्छ। कथाको थालनीदेखि मध्यसम्म आइपुग्दा अचानक प्र पात्र संगसंगै लेखक पात्र पनि कथाबाट हराउँछ अथवा विलुप्त हुन्छ। उदाहरणका रूपमा निम्न कथांशलाई उद्धृत गरेर हेर्न सकिन्छ-

... त्यस दिन यता प्र. को उपस्थिती सुन्य रह्यो सहरमा। पात्र हराएको सुर्ता सित लेखक मात्रै भौँतारी रहेको भेटियो, सहरमा बाहेक गाउँमा पनी।...

त्यस पछि लेखक पनी नमरी बेपत्ता भयो।

(‘एम्मेलिया नाचको एउटा रूप’, पृ ४२)

कथानक विकासमा ती हराएका पात्र केही समयका निम्ति क्रियाशील हुँदैनन् अर्थात् कुनै प्रकारको भूमिका निर्वाह गर्दैनन्। कथावाचकले ती दुईजना (प्र पात्र र लेखक पात्र) पात्र हराएको घोषणा गर्दछ। तर कथाका अन्त्यमा पाठक पात्रका घरमा एउटा खामभित्र हराएका पात्रको आँखा आइपुगेको छ। लेखक पात्रले त्यो खाम पठाएको हुन्छ। लेखकले कथा लेख्दालेख्दै पात्र हराएको अनि ती पात्रको आँखा पाठकले लिएपछि मात्र कथा पूर्ण हुन्छ भनी चिठीमा लेखिएको पाइन्छ।

उदाहरणका लागि-

‘हे पाठक, अब त तिमीसित कथाको स्मृति मात्र पनी नहुन सक्छ। मैले तिम्रो जिग्यासा मारें, त्यही अपराध बोधले गर्दा नै आज सम्म पनी नमरी छु।... तैपनि उसका यी दुईवटा आँखाका गोडाहरू मेरो कथा पुरा गर्न पर्याप्त छ किनकी उसले भेट्न चाहेको ‘नाच’का हरेक त्रासदी नै यसै भित्र कैद छ।’ ... अब तिम्रो र मेरो कुनै साइनो रहेन, यही बिन्दुबाट म तिम्रो लागि मरेको भएँ।’ (लेखक)

(पृ ४३)

पाठकले मृतक पात्रको आँखा आफूमा प्रत्यारोपन गर्ने लेखकको आदेश छ, त्यसले प्र पात्रको चरित्र पाठकमा रूपान्तरण हुने कुरो सङ्केत गर्दछ। अन्त्यमा पाठकले प्र पात्रको आँखा आफूमा प्रत्यारोपित गर्छ। प्र पात्र पाठमा पुनः आँखा भएर खाममा पाठक पात्रसम्म आइपुग्छ। त्यसरी नै लेखक पात्र चिठीद्वारा पाठमा पुनः प्रवेश गर्दछ। यस कथामा हराएका पात्रले पाठक पात्रमा आफ्ना चरित्र आरोपित गराइ पाठमा प्रवेश गर्दछ। यसै सन्दर्भमा कविता लामाले ‘उत्तरआधुनिक कथा एम्मेलिया नाचको एउटा रूप’ लेखमा

लेखकको मृत्यु भए तापनि लेखक पात्रका रूपमा पछिल्लो दैलोबाट कथामा प्रवेश गर्दछ भन्ने विचार प्रकट गरेकी छिन्।⁸² पाठमा लेखक वास्तविक लेखकका रूपमा नभएर पाठक पात्र भएर अपूर्ण कथालाई पूर्ण गर्न कथामा प्रवेश गर्दछ। यहाँ रोला बार्थको लेखकको मृत्यु भएपछि पाठकको जन्म हुन्छ भन्ने विचार चरितार्थ हुन्छ।⁸³ प्रवीण राई जुमेलीका कथामा प्रयुक्त पात्रले आकस्मिक वा अचानक परिवर्तन भइ ठुलो परिवर्तन गराउँछ, जसको फलस्वरूप पाठकका मानसमा आश्चर्य स्थिति निर्माण गर्दछ। यस्ता पात्रलाई उत्परिवर्ती पात्र भनिन्छ।⁸⁴ जुमेलीले यस कथामा विविध प्रकारले पात्र प्रयोग गरेका छन्। कथाकार स्वयम् पात्र हुनु, लेखक पात्र, पाठक पात्र, कथावाचक आदि सबैलाई पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको यो कथा पारम्परिक कथा लेखनभन्दा फरक ढङ्गमा लेखिएको छ।

प्रदीप गुरुङको 'बिरिमफूल' कथामा भालेलाई पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको छ। यो कथा यौन मनोवैज्ञानमा आधारित कथा हो। कथाका पात्र सन्ते, बिरिमफूल अनि सोमरा प्रमुख पात्रका रूपमा चित्रण गरिएको छ। सोमरा शारीरिक रूपमा सन्तेभन्दा बलियो र साहसी छ। सन्तेबाट असन्तुष्ट भएकी बिरिमफूल सोमराप्रति आकर्षित हुन्छे। बिरिमफूलले सोमराको सामिप्य खोजिरहन्छे। कथाको मध्यतिर गाउँमा भाले जुझाउने खेल आयोजना हुन्छ अनि सोमरा र सन्तेको बल दाँजलाई उनीहरूका भाले त्यहाँ ल्याइन्छ। कथामा भालेलाई पुरुषत्वका विम्बका रूपमा उभ्याइएको छ। यस कथामा भालेले शक्ति, पुरुषत्व वा पुरुष अहमलाई इङ्गित गर्दछ। अतः सन्ते र सोमराको पुरुषत्वका दाजोँमा भालेको प्रयोग गरिएको देखिन्छ।

उदाहरण,

...त्यहाँ पुगिसकेका सन्ते र सोमराले कुन्नी किन झोंक-झोंकमा आ-आफ्ना भालेहरू किनेर मैदानमा उतार्न अधि सरे। ...

(पृ ९४)

उक्त उद्धरणमा सोमरा र सन्तेले शारीरिक क्षमता दाँज आफ्ना-आफ्ना भालेलाई मैदानमा उताउँछन्। यस घटनाले पुरुषमा हुने अहमलाई सङ्केत गरेको देखिन्छ। भालेमा सोमरा र सन्तेको आन्तरिक आत्मबलको विम्बात्मक आरोपन गरिएको देखिन्छ। त्यसैकारण भालेलाई यहाँ सहायक पात्रका रूपमा लिन सकिन्छ।

⁸² कविता लामा, सन् २००८, 'उत्तरआधुनिक कथा 'एम्मेलियी नाचको एउटा रूप', प्रवीण राई जुमेली, ऋतुखेल, सिक्किम सरकार : एसबी सुवेदी।

⁸³ रोलाँ बार्थ, सन् १९९७, *इमेज म्युजिक टेक्स्ट*, हेत स्टिफन (अनु), लन्डन : फोनटाना प्रेस, पृ १४८

⁸⁴ देवचन्द्र सुब्बा, सन् २०१८, पूर्ववत् पृ ११९

भाले एक-आपसमा जुझदा बिरिमफूलको मनमा एक प्रकारको चञ्चलता उत्पन्न हुन्छ। बिरिमफूलको अन्तस्करणमा सोमराको भालेले जितोस् भन्ने विचार हुन्छ। यसलाई अझ रोचक बनाउन नेपथ्य पात्रले विशेष भूमिका निर्वाह गर्दछ। कसैले नेपथ्यबाट भन्छ-

... 'सोमराले जित्छ कि सन्ते दाजुले जित्छ हो भाउजु भनी दिनु यता।' लाजले बिरिमफूल भुत्कक भएको देखेर सबैजना गलल हाँसे।

(पृ ९४)

प्रस्तुत उद्धरणमा अपरिचरित अथवा नेपथ्य पात्रको छोटो संवादले कथालाई चरम उत्कर्षमा पुऱ्याएको छ। नेपथ्य पात्रको भनाइले बिरिमफूलमा झनै ठुलो प्रभाव पार्नुका साथै कथालाई जीवन्त बनाएको देखिन्छ। अन्तमा सोमराको भालेले सन्तेको भालेलाई निष्प्राण पाछै। यसरी सोमराको जित हुन्छ र त्यस समय बिरिमफूल खुसी हुन्छे। वास्तवमा बिरिमफूल यौन अतृप्तिका कारणले सन्तेलाई छोडेर सोमराप्रति आकर्षित हुन्छे। कथाका अन्त्यमा सोमरा र बिरिमफूलबिच शारीरिक सम्बन्ध हुन्छ, जसलाई सन्तेले प्रत्यक्ष आफ्नै आँखाले देख्छ। तब सन्तेले आफ्नो हार स्वीकार गर्दै ईश्वरसँग सोमराजस्तै शारीरिक रूपमा बलियो हुने कामना गर्छ र त्यो ठाउँ छाडेर जान्छ। सन्ते भन्छ-

'हे इशारे ! अर्को जुनीमा म पनि सोमरा भएर जन्मन पाऊँ। बिरिमफूल मेरै बिरिमफूल रहोस्।'

(पृ ९६)

प्रस्तुत कथामा कथाकारले पात्रको मनोजगत्को उद्घाटन गरेका छन्। सन्तेको शारीरिक असक्षमले उसलाई अन्तर्मुखी पात्रका रूपमा चिनाएको छ। कथाका प्रमुख पात्र सोमरा, बिरिमफूल र सन्ते हुन् भने बुधुवा, गाउँका मानिसहरू नेपथ्य पात्र हुन् अनि हात्ती गौण पात्र हो। भाले जुझेको खेल हेर्न आएका आदिबासी दर्शकहरू गौण पात्रहरू हुन्। कथामा प्रयुक्त दुईवटा भाले सहायक पात्र हुन्। कथामा भाले पात्र क्षणिक कार्यव्यापारका रूपमा मात्र आए तापनि कथाको अन्त्यसम्म यसको प्रभाव देखिन्छ। सपन प्रधान लेख्छन्- "पात्रको कामेच्छाको सीमित विषयलाई ध्यान नदिएर कथामा सामान्य असामान्य स्थितिमा मानसिक संवेगहरूको अध्ययन गरी मनोवैज्ञानिक पक्षको समुद्घाटन पनि गरेको देख्न पाइन्छ।"⁸⁵

⁸⁵ सपन प्रधान, सन् २०११, कृति-कीर्ति, दार्जिलिङ: श्याम प्रकाशन, पृ ६२

सुरज 'धड्कन' युवा-युवतीका समयानुकूल जीवन चरित्रलाई प्रस्तुत गर्ने उद्यमी कथाकारका रूपमा देखिन्छन्। सुरज 'धड्कन'-ले सन् २००० को दशकदेखि कथा लेखनमा प्रवेश गरेका हुन्। उनी जीवनका सामान्य घटनाहरूलाई कलात्मक रूपमा प्रस्तुत गर्न सक्षम देखिन्छन्। उनका कथामा तरुण-तन्नेरी उमेरमा हुने शारीरिक एवम् मनोवैज्ञानिक परिवर्तन, यौन मनोविज्ञानद्वारा सिर्जित उच्चदृष्टिखलता, शैक्षिक अपूर्णता, बेरोजगारी आदिले ल्याएको समस्याहरूको चित्रण पाइन्छ। उनको कथाकारिताको अर्को पक्ष राजनीतिक विशृङ्खलताले ल्याएको हासपूर्ण सामाजिक व्यवस्था, आन्दोलनले उब्जाएका अशान्ति, क्षति, राजनीतिक कारणले भूमिगत हुन परेको अवस्थाको चित्रण हो। उनी समय सापेक्षित पात्रको प्रयोग गर्छन्।

सुरज 'धड्कन'-को भूतको रड कथा सङ्ग्रहभित्रका कथाका पात्र अन्य कथाका पात्रभन्दा केही बेग्लै किसिमका छन्। उनका कथाका पात्रहरू बाल, युवा, प्रौढ र वृद्ध सबै उमेर स्तरका हुन्छन्। यसअतिरिक्त उनका कथाहरूमा मानवेतर पात्रको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ। मानवेतर पात्रमा विशेष गरी 'भूतको रड' कथामा भूतलाई पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको छ। ससाना बाल-बालिका हुँदा आमा-बाबु, बाजे-बज्यूबाट भूतको कथा सुनेका प्रसङ्गबाट कथा आरम्भ हुन्छ। भूतको प्रसङ्ग आउँदा भाइ-बहिनी, दिदी डराउँथे। यस क्रममा म पात्रलाई धेरैपल्ट उसका अग्रज, साथी-भाइहरूले भूतको कथा लेख्न सुझाउ दिएको कुरा निम्न उदाहरणले पुष्टि गर्दछ,

“भाइले भूतको कथा पनि लेख्नुहोस् न; मजा आउँछ त पढ्ना” दाजु भूपेन्द्र सुब्बाको सुझाउ थियो यो।

(‘भूतको रड’, पृ ५)

कथामा म पात्र नै सुरज हो। सुरजले एकदिन सपनामा देखेको भूतको रड रातो हुन्छ र बिपनामा ऊ आफ्नी आमालाई भूतको रडबारे सोध्छ। आमाले भूतको रड हरियो हुन्छ भन्छिन्। सुरजलाई भूतको रडबारे धेरै जिज्ञासा हुन्छ। कालान्तरमा सुरजलाई उसका साथी राजेशले पुल बनाउने काम हेर्न ठिकादारका रूपमा काम गरिदिने सहयोग माग्छ। तब सुरज त्यस काम गर्न तयार हुन्छ। पुल बनाउन पर्ने ठाउँ खोल्सामा नै बस्न पर्ने हुनाले सुरजसँग काम गर्न मिस्री, र आठजना लेबरहरू पनि खटाइन्छ। काम नसकेसम्म त्यहीं डेरामा बस्नुपर्छ। राजेशले सुरजका निम्ति खाना पकाउन टड्कलाई साथमा राखिदिन्छ।

एक रात टड्क सुरज बसेका डेरामा आउँदैन, गाउँमा कतै बिहेमा जान्छ। यसरी सुरज त्यो रात एकलै हुन्छ। एकलै हुँदा सुरजले अनेकानेक त्रासमय स्थितिलाई झेलनपर्छ। सुरज सुत्न लागेका समयमा अचानक कोही चप्पल बजाउँदै हिँडेका आवाजले उसको ध्यान आकर्षण गर्छ। तब सुरजले विभिन्न अनुमान लगाउन थाल्छ।

मैले टड्क भाइ होइन भन्टानेर बोलाएँ- “टड्क भाइ!”

प्रत्युत्तरमा त्यो चप्पल बजाउँदै हिँड्ने डेरा वरिपरि घुम्न थाल्यो।

“टड्क भाइ होइन?” मैले फेरि भनेँ

कुनै उत्तर छैन। केवल चप्पल बजेको आवाज कानमा परिरहेको छ।

“को हो?” म कराएँ।

(पृ ९)

यस पटक कुनै व्यक्ति वा वस्तुको ठोस प्रमाण पाइँदैन। बिस्तारै त्यो आवाज टाढा टाढा हुँदै जान्छ। केही क्षणमा साँघु भाँच्चिएको भयानक आवाज आउँछ, सुरजले बाहिर निस्केर हेर्छ तर साँघु जस्ताको त्यसै हुन्छ। फेरि डेराको पाल तानिन्छ, थुप्रै मान्छेहरू खल्याडमलाड गरेको आवाज आउँछ, घरिघरि ढुङ्गामा हतियार उद्ध्याए जस्तो आवाज पनि आउँछ। सुरजले डरका कारण ईश्वरसँग आफ्नो सुरक्षाका निमित्त प्रार्थना गर्छ।

उदाहरणार्थ-

“भगवान्!” मैले मनमनझैँ सम्झौँ घाँटीमा बाँधेको सुम्धीलाई कल्दरबाहिर निकालौँ

मोबाइलमा टाउको पछाडी चक्र घुमिरहेको भगवान बुद्धको इमेज थियो। त्यो फाइलबाट

वालपेपरमा सेट गरौँ

(पृ १०)

जीवनमा त्रास, सड्कट आइपर्दा मानिसले देव-देवताको पुकार गर्छन्। कथामा उक्त सन्दर्भले यहाँ ईश्वरप्रतिको मानवीय आस्थालाई देखाएको छ। कथाकारले भयको समाधान ईश्वरबाट मात्र हुनसक्छ भन्ने सम्भवानालाई प्रस्तुत गरेका छन्। डेराबाहिर कसैले कुनै गहाँ थोक घिसारेर लाँदै गरेको भान हुन्छ। त्यस गहाँ थोक लिएको ठाउँबाट मरद अचेत अवस्थामा बरबराइ रहेको आवाज पनि आउँछ। सुरजको

वरिपरि त्रासमय विविध घटनाहरू भए तापनि कुनै व्यक्ति वा वस्तुको प्रमाण भेट्दैन। यसरी डरसँग रात काट्न परेको कुरा भोलिपल्ट बिहान सुरजले मिस्त्रीलाई सुनाउँछ। मिस्त्रीले त्यहाँ धेरै समयअघि एकजना युवकलाई काटेर मारेको घटना खुलस्त हुन्छ। तब म पात्र अर्थात् सुरजलाई रातभरि सताउने भूत हो भन्ने लाग्छ। कथानकको विकासमा मानिस पात्रले मात्र कार्य गर्छ भन्नु गलत हुन सक्छ। आख्यानको पात्रलाई यदि व्यक्ति विशेषका दृष्टिले वा मानिसका रूपमा मात्रै हेर्दा पात्रको अर्थ सङ्कुचित हुने देखिन्छ। तसर्थ यस कथामा प्रयुक्त अदृश्य पात्र छन्, जसले विविध कार्य गरिरहेका छन्। त्यस पात्रको शारीरिक स्वरूप र बनावट नभए तापनि अदृश्य रूपले चरित्रको निर्माण गर्न सकिने कुरा खुलस्त पारेको छ। सुरजको चरित्रद्वारा मानवीय चरित्रको आन्तरिक पक्षलाई उद्घाटन गरिएको छ। वास्तविक रूपमा भूत हुन्छ वा हुँदैन भन्ने एउटा रहस्यमय कुरो हो। यस्ता भूत पात्रलाई कथामा मिथ्याभास तथा सत्याभास दुवै पक्षबाट प्रस्तुत गरिएको छ। कथामा त्यस पात्रले विविध स्थिति वा घटना निर्माण गरेको छ। कथामा पात्र शारीरिक रूपमा उपस्थित नभए तापनि यस्ता अदृश्य पात्रले कथामा विभिन्न घटनाहरूद्वारा आफ्नो उपस्थितिको सङ्केत गरिरहने हुनाले यस्ता पात्रलाई अज्ञात पात्र भनिन्छ।⁸⁶

भूमिकाका आधारमा मानव अनि मानवेतर गरी दुई प्रकारका पात्र हुन्छन्। मानवेतरअन्तर्गत, देवी-देवता, भूतप्रेत, पशु-पक्षी, यन्त्र आदि पर्दछन्। ‘धड्कन’-का यस कथामा मानवेतर पात्रका रूपमा भूतलाई प्रयोग गरिएको पाइन्छ। भूतबाट देव-देवताले मात्र सुरक्षा दिन सक्छ भन्ने सन्दर्भलाई आधार मान्नु हो भने यहाँ देव-देवतालाई पनि पात्रकै रूपमा लिन सकिन्छ। मूलतः यस कथामा मानवीय पात्र भुपेन्द्र, मिलन बान्तवा, आमा-बाबु, भाइ बहिनी, दिदी, राजेश, मिस्त्री, टड्क, आठजना मजदुरहरू आदि देखिन्छन् भने मानवेतर पात्रका रूपमा भूतको संशय अस्तित्व, भगवान्, बुद्धको वालपेपर, सुम्धि आदि देखिन्छन्। गौण पात्रमा मृतक केटो छ।

युवा कथाकार छुदेन काविमोको सन् २०१५ मा १९८६ कथा सङ्ग्रह प्रकाशित भएको छ। उनका कथाका विषयवस्तु दार्जिलिङकेन्द्री भए तापनि त्यसलाई नवीन शैलीमा प्रस्तुत गरिएको छ। यस सङ्ग्रहमा मूलतः दार्जिलिङ, कालेबुङसँग सम्बन्धित राजनीतिक, सामाजिक, पारिवारिक साथै प्रेम प्रणयका कथाहरू समावेश गरिएका छन्। यस सङ्ग्रहका कथाहरूमध्ये ‘नाइदर ह्याभन नोर हेले’ कथा

⁸⁶ देवचन्द्र सुब्बा, सन् २०१८, पूर्ववत्, पृ ११८

कथालाई रोचक साथै बोधगम्य बनाउन बाल पात्रले प्रमुख भूमिका निर्वाह गरेको छ। बाल पात्रमा आधारित यो कथा संवेदनशील छ। यो कथा बाजे र नातिको अनन्त सम्बन्धमा आधारित छ। यस कथाका पात्रहरू बाजे र नातिबाहेक हस्टेल इन्चार्ज, हस्टेलमा भएका ठुलो दाजु कथामा सहायक पात्रका रूपमा चित्रित छन्। छात्र आवासका अन्य साथीहरू गौण पात्र हुन्।

असमकी नारी हस्ताक्षर इन्दु प्रभा देवीको सन् २०१७ मा प्राप्ति अप्राप्ति कथा सङ्ग्रह प्रकाशित छ। उनले आफ्ना कथामा असमका वरिपरिको समाजको चित्रण गरेकी छन्। उनको यस कथा सङ्ग्रहमा तेह्रवटा कथाहरू सङ्गृहीत छन्। ती तेह्रवटा कथाहरूमध्ये पात्रकेन्द्री कथा 'हरिहर' कथा उल्लेखनीय छ। यस कथाको प्रमुख पात्र हरिहर आफ्नो असुविधा नहेरी अरूलाई सहयोग गर्न तयार हुन्छ। हरिहरको चरित्र समाजहितमा काम गर्ने आदर्शवादी देखिन्छ। समाजको बदलिँदो रूपले पनि हरिहरलाई नमिठो लाग्छ र आफ्नो गुनासो स्वास्नीलाई सुनाउँछ-

घर पुगेर उसकी दुखसुखकी साथी बुढियालाई भन्छ- 'चाहिँदैन अरे विजयलाई यो कोक्रो। बाँसका दिन गएछन् अब, इष्टिल र पलाष्टिकका दिन आएछन्। धत्! को बस्छ यो गाउँमा?... अब यो गाउँ बाँच्दैन पनि जस्तो लाग्यो मलाई ता। पलाष्टिकमा बच्चा हुर्किन थालेपछि के होला र अब...।

(‘हरिहर’, पृ २४)

हरिहरले समाजको भलाइका निमित्त सामान्य घटनादेखि विशेष घटना वा काममा आफू सधैं संलग्न हुने गर्दछ। यसले हरिहरलाई गाउँ-समाजको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा चिनाएको छ। हरिहरलाई प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल अर्थात् आदर्श व्यक्ति पात्र भन्न सकिन्छ। यस कथामा छोराको जन्मसँगै आमा-बाबाको मृत्यु भएको देखाउँदै 'अलच्छिनाले सन्तान खान्छ' भन्ने सामाजिक अन्धविश्वासलाई पनि देखाउन खोजिएको छ।

उदाहरणार्थ-

'यो ठूलो छोरो जन्मिएदेखि धनेको यसरी उठीबास लागेको हो नि ...'

'सानो छोरोले त झन् जन्मिने अघिअघि बाउलाई खायो, जन्मिएपछि आमालाई'

'कसले पाल्ला यस्ता अभागीलाई ? कन्तबिजोग हुने पच्यो दुइटैको...'

(पृ २५-२६)

प्रस्तुत कथामा बाल पात्रको भूमिकालाई गलत प्रकारले देखाइएको छ। कथामा बालकको अबोधपनमाथि गाउँका मानिसहरूले विभिन्न किसिमको लाञ्छना लगाएको देखिन्छ। नेपाली समाजमा प्रचलित केही लोकविश्वासमा बालकलाई नकारात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ। उक्त उद्धरणमा बालकले आमा बाबु खायो भन्ने उक्तिलाई देखाइएको छ। अन्ततः हरिहरजस्ता आदर्श व्यक्ति पात्र र बाल पात्रको प्रयोगले यस कथालाई महत्त्वपूर्ण मानिन्छ।

युवा बरालका जिउनी (सन् २०११), छिचिमिरा (सन् २०१८) गरी दुईवटा कथा सङ्ग्रह प्रकाशित छन्। युवा बराल समकालीन विषयवस्तुहरूलाई लिएर कथा लेख्छन्। उनका कथामा प्रेम-प्रणय, साइबर संस्कृतिको प्रभाव, युवा-युवतीको मनोविज्ञान, वैवाहिक जीवन देखा परेका वितृष्णा, विसङ्गति, बेरोजगारी आदि विभिन्न समस्याहरूलाई कथात्मक रूप दिइएको पाइन्छ। उनको छिचिमिरा कथा सङ्ग्रहका कथाहरूले सामाजिक विषयवस्तुलाई प्रतिनिधित्व गरेको पाइन्छ। यस कथा सङ्ग्रहका पहिलो कथा 'अर्ध सत्य'-ले मानिसका जीवनमा दिनहुँ भइरहने आर्थिक समस्या साथै मानिसको आडम्बरी चरित्रलाई उदाङ्गो पारेको छ। 'त्यो बाह्र घण्टा' मनोवैज्ञानिक कथा हो। यसमा विभिन्न शङ्का र अनावश्यक सौँचले लोभने स्वास्नीबिचका सम्बन्धमा मनोवैज्ञानिक प्रभाव पार्दछ। उनको पात्र प्रोगका दृष्टिले भिन्न कथा 'प्रिय पाठक'-मा पाठक (पात्र)-ले कथाकार युवा बरालसँग वार्तालाप गरेको पाइन्छ। कथाकारले कथा लेख्दा गर्नु पर्ने परिश्रम र भोग्नु पर्ने कष्टबारे कथाकार उनी यसरी लेख्छन्-

'भनेको जस्तो सजिलो कहाँ छ र लेखनी पनि! कुखुराको पोथीले अण्डा पार्नु अघि बेहोरेको छटपटाहटजस्तो।'

(‘प्रिय पाठक’, पृ ११५)

यस कथामा कथाकार आफै पात्रका रूपमा उपस्थित छन्। विशेषतः युवा बरालको छिचिमिरा-भित्रका कथाहरूमध्ये 'जस्ट च्याटिड' कथामा साइबर संस्कृतिको प्रभावलाई देखाइएको छ। साइबर साधनको प्रयोग अनि प्रभावबाट आजभोलि छुट्टै संसार निर्माण हुन सक्ने सम्भावनालाई प्रकाश पारेको देखिन्छ। कथावाचकले यहाँ अचेल पात्रहरू अधिक स्वतन्त्र भएका कारण उनीहरूलाई कथामा प्रयोग गर्दा कथाकारलाई धेरै जोखिम हुने कुराप्रति पनि सङ्केत गरेका छन्।

उदाहरण-

‘पात्रहरू सहजै सम्मिलित हुन मान्दैनन् कथामा। फकाएर राख्नुपर्ने स्थिति आइसकेको छ। जबरजस्ती राखिइएका पात्रहरूले भनेजस्तो भूमिका निर्वाह गर्न सक्दैनन्।’

(‘जस्ट च्याटिङ्ग’, पृ ८६)

उक्त कथांशले पात्र चयनमा कथाकार सचेत हुनुपर्छ भन्ने कुरा देखाएको छ। समकालीन कथाहरूमा नयाँ पिँढीलाई पात्रका रूपमा उभ्याउन अधिक परिश्रम गर्न पर्ने देखिन्छ। कथाकारले पात्र चयनमा थुप्रै पृष्ठभूमिलाई विचारनुपर्ने अवस्थाप्रति पनि यस कथाले सङ्केत गर्दछ। पात्र चयनमा कथाकार नै उत्तरदायी हुन्छ। ‘जस्ट च्याटिङ्ग’ कथामा कथावाचक आफै पात्रका रूपमा अघि आएर पात्रबारे टिप्पणी गर्नाले पात्र प्रस्तुतिको प्रत्यक्ष विधिलाई यस कथामा प्रयोग गरिएको देखिन्छ। पात्रका नामकरणलाई लिएर कथावाचक भन्छ-

डर लाग्छ हिजो-आज। यही संत्रासले कथामा पात्रहरूको यथार्थ अनि प्रचलित नाम राख्न हिचकिचाइरहन्छु।

... ‘यसो हुँदा तीहरूसँग कुनै दिन एकाएक जम्काभेट हुनसक्ने सम्भावना हुँदा, आँखा जुधाउनु पर्ने जवाफदेही हुनुपर्ने अवस्था आई नपर्ला भन्न सकिन्छ। आफ्ना वरिपरिका पात्रहरू टिपेर कथा बुनौं, आँटै जुट्दैन।’

(पृ ८६)

यस उद्धरणमा पात्रको नामकरण कथाकारका निम्ति सङ्कटपूर्ण विषय रहेको पुष्टि हुँदछ। कथाकारले प्रस्तुत कथामा ‘क’ अनि ‘ख’ गरी पात्रको नामकरण गरेका छन्। यसरी पात्रको नामकरण केवल व्याञ्जन वर्णका रूपमा मात्र राख्नु पनि पात्र प्रयोगमा देखिएको नवीनता हो। पात्र ‘क’ र ‘ख’-को संवादअनुसार क पात्र पुरुष हुन् भने ख पात्र स्त्री हो। यी दुईले प्रेमबाट बिछोड भएपछि फोनमा मेसेन्जरद्वारा संवाद गरेको चर्चा छ। कथाकारले यी पात्रहरूलाई अनाम पात्र-पात्र भनेर सम्बोधन गरेका छन्। पात्र क र ख बिचमा धेरै वर्षको प्रेम सम्बन्ध हुन्छ। ती पात्रहरूले अतीतका घटनाहरूलाई स्मरण गर्छन्। कथाको मूल विषयवस्तु यसैमा आधारित छ। पात्रले यही विषयवस्तुलाई प्रस्तुत गर्न विशेषतः पुरुष पात्र (क)-ले नवीन चरित्र वहन गरेको देखिन्छ।

प्रस्तुत कथामा साधारणतः पुरुष र नारीका चरित्रमा आएको नवीन जीवन दृष्टिलाई अधि ल्याइएको छ। वर्तमान अवस्थामा प्रेम प्रणयको सोझो सम्बन्ध शारीरिक सम्भोगसँग मात्र रहेको कुरा खुल्ला रूपमा चित्रण गरिएको छ। यस कथाको संवाद कुमारीत्व र कुमारत्वको सन्दर्भमा केन्द्रित छ। सामान्य तौरमा आजसम्म नारीत्व वा कुमारीत्वको चर्चा धेरै हुँदै आएको पाइन्छ। पुरुषका निमित्त पनि पुरुषत्व वा कुमारत्वका उत्तिकै महत्त्वपूर्ण हुन्छ। क पात्रले कुमारत्वको मान्यताबारे सचेतता वा जागरुक गराएको छ। पात्र क र ख-को संवादलाई उद्धारणका निमित्त हेर्न सकिन्छ।

ख : कुमारीत्व भङ्ग भएको छ मेरो। एक अर्थमा म लुटिएकी छु तिमीबाट। बलात्कृत (?) तर नभनौ।

क : मैले बुझिँनँ।

ख : मेरो पवित्रता मैलिएको छ। मेरो सतित्व भग्न अवस्थामा छ। मेरो नारीत्व खण्डित छ। म प्रस्तुत कसरी हुन सक्छु यो अवस्थामा कुनै अर्को पुरुष अधि? भन त न आफ्नो जूठो शरीर कसरी कसैलाई पस्कन सक्छु?

क : जस्तो तिमी त्यस्तै मा के ममा त्यो भावना छैन? मेरो कुमारत्वको कसले पर्वाह गर्छ? त्यसको कुनै महत्त्व हुन्न?

(पृ ८८)

प्रस्तुत कथाको महत्त्वपूर्ण पक्ष पुरुष पात्र 'क'-मा आएको नवीन चरित्र हो। पात्र 'क'-ले पुरुषको पनि कुमारत्वको महत्त्वलाई प्रकाश पारेको छ। यसले सामाजिक रूढीलाई भत्काएको छ। नारीहरूमा मात्र कुमारीत्व महत्त्व हुन्छ भन्ने होइन पुरुषहरूमा पनि यसको समान महत्त्व हुन्छ भन्ने विचार अभिव्यञ्जित भएको छ। कथाकारले पात्र 'क'-द्वारा पुरुषार्थसँगै कुमारत्व पनि उत्तिकै आवश्यक हुने बताएका छन्। यसरी क पात्रको माध्यमबाट नवीन दृष्टिको उद्घाटन गरिएको छ। यस कथामा पुरुषमा पनि स्वको चिन्ता हुने चित्रण पाइन्छ। यस कथाको केन्द्रमा पुरुष पात्र देखिन्छ। 'क' पात्रले पुरुषत्वको प्रसङ्ग ल्याएर वर्तमान समाजलाई चित्रण गरेको छ। कथाकारले पुरुष पात्र 'क'-द्वारा पात्रको नवीन मानसिकतालाई अधि ल्याएको छ। तसर्थ हरिप्रसाद शर्मा लेख्छन्- "मानवचरित्र भएका कथामा पात्रले भौतिक

आकृतिभन्दा मानसिक विम्ब अथवा स्वरूपहरू जस्तै : मन, विचार, धारणा, दर्शन, भावना आदि अमूर्त वस्तुहरूलाई अवलम्बन गरेको हुन्छ।”⁸⁸

बरालको ‘जस्ट च्याटिड’ कथामा प्रयुक्त अन्य पात्रहरू ‘क’-की स्वास्नी र नानीहरू नेपथ्य पात्रका रूपमा चित्रित छन्। यिनीहरूले कथामा कुनै कार्य गरेका छैनन्। तसर्थ ती पात्रहरू नेपथ्य पात्र हुन्। परावास्तविक (भर्चुवल) वार्तालापमा क र ख पात्रबाहेक क पात्रका स्वास्नी र नानीहरू केवल प्रसङ्गमा मात्र आएका छन्। कथा परिवेश र पात्रहरूको संवाद परावास्तविक संसार अर्थात् फोनमा जस्तै व्हाट्सएप, म्यासेन्जर आदिको प्रयोगबाट भएको देखाइएको छ। यसका साथै पात्रका नामकरणमा पनि केवल वर्णका रूपमा मात्र प्रयोग गर्नाले नवीनता झल्काएको छ। कथावाचक आफै पनि पात्रका रूपमा कथामा उपस्थित भएर ती क र ख पात्रका संवादलाई नियालेको देखिन्छ। कथाकारले पात्र निर्माणमा आफू स्वयम् सचेत भएका कुरा प्रस्तुत गरेका छन्। तसर्थ कथावाचक यसरी भन्छन्-

‘...भएकै कुराहरू कति गोप्य राख्न मन पराउँछन् पात्रहरू। नभेटिएका भए अर्थात् भेटिए तापनि यिनीहरूमाझ ती विगतका कुराहरू अनि वर्तमान परिस्थितिका उहापोहहरू सहजातका साथ हाम्रो सामु सायद आउने थिएन, हो। यी संवादहरू कुनै रेस्टुराँमा भेट गरेर बोलेका होइनन्, न कि कुनै पात्र, होटल, बाटो, गाडी, पार्टी आदितिर गरिएका हुन्।’

(पृ ९३)

कथामा पात्र क र ख बिचका संवादहरू विद्युतीय उपकरणद्वारा गरिएको चित्रित छ। कथाकारले यस कथामा पात्रको आन्तरिक पक्षलाई प्रस्तुत गरेका छन्। यसबाट कथाकारले पात्रहरूको मनमा भएका गोप्य कुराहरू पनि विविध संवादका माध्यमद्वारा भन्न सक्नु पर्दछ भनी प्रस्ट पारेको छ। यस कथाका अंशहरूले कथाकार र पात्रबिचका सम्बन्धलाई देखाउन खोजेको छ। ‘यी संवादहरू कुनै रेस्टुराँमा भेट गरेर बोलेका होइनन्, न कि कुनै पात्र, होटल, बाटो, गाडी, पार्टी आदितिर गरिएका हुन्’ भन्ने उद्धरणले कथा निर्माणमा कथाकारले पात्रलाई जहाँ पनि उपस्थित गराउन सक्छ भन्ने सार्थक हुँदछ। समग्रमा हेर्दा कथाकारले पात्र चयनमा भोग्न परेको असुविधा, पात्रलाई नियन्त्रण गर्न नसकिने कुरा आदिजस्ता

⁸⁸ हरिप्रसाद शर्मा, सन् २०१०, पूर्ववत्, पृ ६७

नवीनतालाई झल्काएको भए तापनि सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण 'क' पात्रले प्रतिनिधित्व गरेको पुरुष चरित्र नै यस कथाको पात्रमा भएको छुट्टै विशेषता हो।

कविका रूपमा परिचित मनोज बोगटी कथामा नवीन भाषिक शैली एवम् विषयवस्तुको प्रयोग गर्ने कथाकार हुन्। उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिमा कथा लेख्ने कथाकार बोगटीको लाइफ : अ बटरप्लाई (सन् २०१७) प्रकाशित छ। यस कथा सङ्ग्रहका कथामा समलिङ्गी, यौन उत्तेजनाले सिर्जना भएका विविध स्थितिको चित्रण पाइन्छ। वस्तुतः यस सङ्ग्रहका कथाहरूले यौन विषयका विभिन्न पक्षलाई खुल्ला रूपमा अघि ल्याएको छ। लाइफ : अ बटरप्लाई सङ्ग्रहको महत्त्वपूर्ण पक्ष भनेको पात्र प्रयोग हो। उनको 'टाइल्समा नाङ्गो पशु' कथामा जिगोलो पात्रको प्रयोग गरिएको छ। जिगोलो भन्नाले विवाहित अथवा उमेर छिप्पिएका नारीहरूलाई यौनतृप्तिका निम्ति प्रयोग गरिने पुरुष बुझिन्छ। त्यस्ता पुरुषहरूलाई कसै अन्य स्त्रीले पैसा रुपियाँ दिएर यौन तृप्तिका निम्ति प्रयोग गर्छन्। भारतीय नेपाली कथामा यस्ता पात्रलाई लिएर लेखिएको यो पहिलो कथा हो। अत्याधुनिक समाजमा यस्ता मानिस समाजमा विद्यमान रहने भएकाले बोगटीले यस्ता पात्र टिपेर कथा लेखेका हुन्। यस कथामा म पात्रले जिगोलोको चरित्रलाई प्रतिनिधित्व गरेको पाइन्छ। म पात्रसँग शारीरिक सम्भोग गर्न प्रेरित गराउने मिसेस बुद्ध र मिसेस अग्रवालले नारी चरित्रको उद्घाटन गरेकी छन्। बोगटीका यस कथामा जिगोलो पात्रलाई केन्द्रमा राखी कथामा नवीन पात्रको प्रयोग गरिएको छ। नेपाली कथामा वेश्यावृत्तिबारे कथाहरू लेखिए तापनि जिगोलो जस्तो चरित्रलाई लिएर खुल्ला रूपमा कथा लेखिएको पाइँदैन। मनोज बोगटीले यस कथाद्वारा पुरुषको यस्तो चरित्रलाई खुल्ला रूपमा नेपाली कथामा प्रयोग गरेका छन्। यसैले बोगटीलाई नवीन चरित्रको प्रयोग गरेर कथा लेख्ने कथाकार मान्न सकिन्छ। बोगटीको यस 'टाइल्समा नाङ्गो पशु' कथामा 'म' पात्र (जिगोलो) द्वारा विषयवस्तुगत नवीनताको उठान गरिएको छ। म पात्रले विभिन्न स्त्रीहरूसँग सम्पर्कमा रहेर आफ्नो जीविका चलाउने गरेको चित्रण कथामा यसरी आएको छ-

...तर, मिसेस अग्रवालको बोलीमा त्यो कोमलता थिएन। आग्रह पनि थिएन। न थियो सौहार्दता।
न हार्दिकता, न प्रेम। नितान्त नीरस थिइन्। उनले मलाई कमर्सियल्ली नै लिइरहेकी थिइन्।...

... मिसेस बुद्धले मलाई माया गरेकी थिइन्। तर, मिसेस अग्रवालसँग क्रुर तिर्खा थियो या अरु केही?

...मलाई थाहा थिएन, यसरी एक दिन म लुटिन्छु।

(‘टाइल्समा नाङ्गो पशु’, पृ ३१-३३)

यस कथामा 'म' पात्र प्रथम पुरुष दृष्टिकोणबाट प्रस्तुत भएको छ। उक्त कथामा अन्य थुप्रै पात्रहरू प्रयोग गरिएको छ। कतिपय पात्रहरू गौण पात्रका रूपमा छन्। जस्तै ठूलिददी, म पात्रकी आमा, बाबु, बुद्ध, मानिसहरू आदि देखिन्छन् भने बुढो मान्छे, नेता (गल्ती गर्ने मान्छे), एलबी सर, पानओठे बङ्गाली, आरती, विवेक आदि सहायक पात्र हुन्।

बोगटीका उपर्युक्त कथा सङ्ग्रहमा पात्रहरूको पुनरावृत्ति भएको पाइन्छ। ती कतिपय पात्रहरूको छुटपुट रूपमा प्रसङ्ग आएको छ भने कुनै पात्र अन्य कथाहरूमा सहायक पात्रका रूपमा चित्रित छ। पात्रका पुनरावृत्तिलाई यसरी हेर्न सकिन्छ-

आरती 'टाइल्समा नाङ्गो पशु' को आरती म पात्रको प्रेमीकाका रूपमा चित्रित छिन् भने 'मासु बिनाको मान्छे'-मा आरतीलाई बिछोडिएको प्रेमीका भनेर चित्रण गरिएको छ। यसरी नै 'स्तन' कथामा आरतीलाई सुन्दर नारीको रूपलाई प्रकट गर्ने पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको पाइन्छ।

एलबी सर 'टाइल्समा नाङ्गो पशु'-को एलबी सर 'भित्र थुनिएको कथा'-मा टिउसन पढाउने सरको रूपमा चित्रित छ।

च्याङ्बा 'पुतलिको पखेटामा बसेको जिन्दगी', च्याङ्बा 'मासु बिनाको मान्छे'-मा म पात्र बाबु बन्न नचाहने पुरुष चरित्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ।

मिसेस बुद्ध 'टाइल्समा नाङ्गो पशु' नारी पात्र 'मासु बिनाको मान्छे' लोग्नेसँग बिछोड भएकी नारी चरित्रका रूपमा चित्रित भएको पाइन्छ।

सन्ध्या आचार्यका दुईवटा कथा सङ्ग्रह कथा कतिपय (सन् २०१८) र पराकम्पन (सन् २०२०) प्रकाशित छन्। कथा कतिपय-भित्रको 'शङ्का' शीर्षक कथामा मान्छे र आवेग, संवेग, संवेदनालाई देखाइएको छ। मानवीय भावना तथा संवेदनालाई पनि यहाँ पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको छ। यस प्रयोगले कथालाई अझ प्रभावकारी बनाएको देखिन्छ।

उदाहरणार्थ-

'हुन्छ होला।'

- आशाले भन्यो।

‘किन डराइरहेको?’

- भरोसाले भन्यो।

‘पक्का हुन्छ।’

- विश्वासले भन्यो।

‘होला त नि यत्तिजनाले भनिसकेपछि’, भनेर ल्याप्चे लगाइसक्दा पनि परैबाट शङ्काले भने मतिर हेदै, ‘कुन्नि है कुन्नि हुन्छ के?’ भनिरहेथ्यो।

(‘शङ्का’, ५३)

आचार्यको ‘शङ्का’- कथाले कथा बुनोटमा नवीनता ल्याएको देखिन्छ। कथा छोटो छ र यसमा पात्र कुनै व्यक्ति, वस्तुको चरित्र नभएर अमूर्त पात्रको प्रयोग गरिएको पाइन्छ। यस कथामा शङ्का, आशा, भरोसा, विश्वास आदि जस्ता अमूर्त विषयलाई पनि पात्रका रूपमा देखिन्छ। यस कथामा छुट्टै रूपमा मानवीय संवेदनालाई पात्र बनाइएको छ। यी पात्रहरू कुनै वस्तु अथवा व्यक्तिविशेष नभएर अमूर्त हुन्छन्। चन्द्रिका राईले मानवेतर पात्रलाई मूर्त र अमूर्त अनि स्पृश्यता र अस्पृश्यता गरी वर्गीकरण गरेकी छन्।⁸⁹ आचार्यले मानवीय संवेदनालाई पनि कथाका पात्र बनाउन सकिने कुराको उठान गरेकी छन्। तसर्थ आचार्यका यस कथामा भिन्नै किसिमका पात्र प्रयोगले भारतीय नेपाली कथामा नवीन पात्र प्रयोगका सन्दर्भलाई सार्थक बनाएको देखिन्छ।

कोमल केरूड सुब्बाको एउटा कथा सङ्ग्रह *आठौँ रडको लाछा* (सन् २०१८) प्रकाशित भएको पाइन्छ। सुब्बा साधारण विषयवस्तुलाई आकर्षक शैलीमा प्रस्तुत गर्न सक्षम देखिन्छन्। सुब्बाका कथाहरू विशेषतः बाल पात्रमा केन्द्रित छन्। उनका कथामा बालिकहरूसँग हुने यौन हिंसालाई मार्मिक ढङ्गमा प्रस्तुत गरिएको छ। उनका कथाहरू प्रायः पूर्वद्विती शैलीमा लेखिएको पाइन्छ। कथाका पात्रहरूले आफू बालक-बालिका हुँदा भोगेका तिता-मिठा अनुभवहरू, बालस्मृतिमा रहेका कुराहरूलाई कथामा प्रस्तुत गरिएको छ। बालिकाहरूमाथि हुने यौन शोषणलाई प्रस्तुत गर्ने प्रतिनिधि कथाहरूमा ‘आठौँ रडको लाछा’, ‘मायाको पिलो’ उल्लेखनीय छन्। ‘आठौँ रडको लाछा’-मा लाछा बेचन गाउँमा आएका गैर नेपाली बाजेले ‘म’ पात्रलाई यौन हिंसाको सिकार बनाउन षड्यन्त्र रचेको देखिन्छ। बाजेले म पात्रलाई लाछाको लोभ देखाएर साँझपख घरमा बोलाएको घटनालाई यसरी देखाइएको छ-

⁸⁹ चन्द्रिका राई, सन् २०१९, *शरद छेत्रीका कथामा मानवेतर पात्र प्रयोगको विश्लेषणात्मक अध्ययन*, (एमफिल), नेपाली विभाग : उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालय, पृ ६७

...बाजेले फेरी कान नजीक आर भन्यो-“उसो भए भै रात परेपछि कहाँ आइज। म तँलाई सबै लाछा दिन्छु, बुझिस?”...

...साँच्चै हो बाजे? मलाई साँच्चै लाछा दिने त?”- पत्यार नलागेर सोधौं

(‘आठौँ रडको लाछा’, पृ १८)

आमाले ती सबै कुरा थाहा पाएपछि म पात्रलाई यौन शोषण हुनबाट बचाएकी छु। कथाको अन्तमा त्यस बाजेलाई गाउँबाट नै लखेटेको वर्णन पाइन्छ। यसरी बालिकाहरूलाई विभिन्न किसिमका लोभ देखाएर पुरुषले यौनको सिकार बनाएको घटनालाई कथाकारले प्रभावशाली ढङ्गमा प्रस्तुत गरेकी छु। म पात्रलाई यस कथाकी प्रमुख पात्र मान्न सकिन्छ। म पात्रकै वरिपरि कथानक घुमिरहेको छ। यस कथामा सहायक पात्रका रूपमा एस्तर, म पात्रकी आमा, लाछा बेच्नेलाई बास दिने तुम्बा देखिन्छन् भने बुहारी गौण पात्र हुन्। यस अतिरिक्त प्रवृत्तिका आधारमा म पात्रकी आमा अनुकूल पात्र हुन् अनि लाछा बेच्ने बाजे प्रतिकूल पात्र हुन्।

सुब्बाको अर्को कथा ‘मायाको पिलो’-मा गाउँका आफन्तबाट पनि यौन हिंसा भएको घटनाको वर्णन पाइन्छ। प्रस्तुत कथामा पनि माया नामक बालिकामाथि म पात्रका काकाले विभिन्न युक्ति लगाएर यौन हिंसा गरेको असामाजिक घटनाको चित्रण गरिएको छ। म पात्र अनि उसकी सहेली माया यस कथाका प्रमुख बाल पात्र हुन्। कथामा खल अथवा प्रतिकूल पात्रका रूपमा म पात्रका काकालाई लिन सकिन्छ। बालिकाहरूमा हुने शारीरिक विकास र स्वरूपलाई कुदृष्टिले बेग्लै अर्थ लगाएर यौन पिपासु काकाले मायालाई यौनको सिकार बनाएको हुन्छ। काकाले शरीरको अङ्गलाई गलत अर्थ लगाएर ती बालिकाहरूका संवेदनशील अङ्गलाई पिलो हो भनी भ्रममा राख्दछ। जसप्रति माया अनि म पात्र दुईजना बालिका अनभिज्ञ हुन्छन्। काकाले त्यसैको लाभ दिनहुँ मायाबाट उठाइरहेको हुन्छ। काकाले विभिन्न लोभ देखाएर बालिकालाई आफूप्रति आकर्षित गराउँदछ। उदाहरणका निम्ति कथांश यहाँ राखिन्छ-

... “माया, आज हामी काकालाई नखेलाम् ल हामीसँग?”- मैले उसलाई केके दिँदै भने।

मायाले हुन्छ भन्नको साटो-“खेलाम् न काकालाई पनि काकाले मिठाइ दिन्छ, हाम्रो फोटो पनि त खिचिदिन्छ।”

(‘मायाको पिलो’, पृ २७)

उक्त उद्धरणमा काकाले मिठाइ, पैसा, फोनको लोभ देखाएर घरि घरि मायालाई यौन हिंसाप्रति जबरजस्ती गरेको हुन्छ। यस कथामा काका बालिकाको अबोधपनको फाइदा उठाउन सधैं प्रयासरत् हुन्छ। कथाको अन्त्यसम्म यसरी घरिघरि काकाले मायाप्रति गरेको दुरव्यवहारलाई देखाइएको छ। एकदिन म पात्र मायाका घरमा गुडिया लिन जाँदा माया कोठाभित्र कराउँदै गरेकी हुन्छे।

उदाहरणार्थ-

... “ आइया ! दुख्यो काका छोड्दिनू ना ”

तर काका भने भन्दैथिए – “एकछिन न जाति हुन्छ तिम्रो पिलो!”

... म भने मायाको पिलो पाकेको कुरा सुनेर मुख छोपेर हाँस्दै घरतिर कुदौं

मनमनमा भन्दै थिएँ- “खुच्चिड! मैलीको पिलो पाकेछ ।”

(पृ ३०)

म पात्रमा बालक बालिकामा हुने अबोधपनको प्रस्तुति पाइन्छ भने काका चाहिँ खल चरित्र भएको पुरुषका रूपमा चित्रण गरिएको छ। यस कथाले यस्ता असत् पात्रका चरित्रलाई उदाङ्गो पार्ने प्रयास गरेको छ। यस कथामा म पात्रसँगै माया पनि प्रमुख पात्र हुन्। यसका साथै कथाका अन्य पात्रहरू म पात्रकी आमा, म पात्रका जन्म दिनमा आउने अतिथिहरू सबै गौण पात्र हुन्।

नेपाली कथाका विकासमा भारतबाट धेरै कथाकारहरूले समकालीन विषयवस्तु वैश्विक परिप्रेक्ष्य, उत्तरउपनिवेश, भूमण्डलीकरण, पर्यावरण चेतना, बजारवाद, लैङ्गिकता, साइबर संस्कृति, दलित विषय आदिलाई लिएर कथा लेख्ने गरेको पाइन्छ। यी विषयवस्तुका प्रतिफलनमा पात्रको भूमिका सर्वथा महत्त्वपूर्ण हुँदछ। यस समयका कथाहरूमा उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिको बाहुल्य पाइन्छ। उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिलाई आत्मसात् गरेर अघिल्लो दशकका कथाकारहरूले पनि सन् २००० का दशकमा प्रवेश गरेपछि कथा लेखनमा नयाँ शैली वा प्रयोगहरूमा केन्द्रित रहेर कथा लखिरहेका छन्। जसमध्ये शरद् छेत्रीका *सुर्य स्नान* (सन् २००३), *बिम्ब-योग* (सन् २००६), गुप्त प्रधानका *विराम चिह्नहरू* (सन् २००३), *समयका प्रतिबिम्बहरू* (सन् २०११), *जुनका अनुहार* (सन् २०२०), रुद्र पौड्यालका *कथा कल्प* (सन् १९८०), *हराएको मान्छे* (सन् २००७), प्रदीप गुरुडका *असुरक्षित* (सन् १९८०), *यस्तै अनि यस्तै* (सन् २००१), *बिरिमफूल* (सन् २००७), *वैरीमाया* (सन् २०१६), कमला राई ‘आँशु’-का

सेतो गुलाफ (सन् १९९५), माटोको छालभिन्न (सन् १९९९), आफ्नै माटोको सुगन्ध (सन् २०००), मिमासा (सन् २००६), इन्द्रमणि दर्नालको म्याडम अनि अन्य कथाहरू (सन् १९९९), लकखीदेवी सुन्दासको आहात अनुभूति (सन् १९९८) सञ्जय विष्टका शब्दान्त (सन् १९९३), अस्ताचलतिर (सन् २००७), जुन जस्तै घाम (सन् २०१५), प्रवीण राई जुमेलीका आत्मदंश (सन् १९९८), निनादको निम्ति निनाद (सन् २००१), ऋतुखेल (सन् २००८), थिरुप्रसाद नेपालका उकाली ओहीली (सन् १९९५), अर्को देशको मान्छे (सन् २०००), नमिलेका अक्षरहरू (सन् २००९), सम्भावना-उज्यालोको (सन् २०१२), उदय थुलुङका विकल्प (सन् १९९३), अनावृत आकाश (सन् २००५) गोजिका (लघुकथा सङ्ग्रह, सन् २००६), एकान्तवास (सन् २००८), अक्षरेखा (सन् २०१७), कालूसिंह रनपहँलीका कथाकुटिर (सन् २००४), यथार्थबोध (सन् २००५), प्रश्नचिह्न (सन् २०११), च्यातिएका पृष्ठ (सन् २०१७), सुरज 'धडकन'-का अलन्तर (सन् २००६), घर (सन् २०१०), नगाइएको कोरस (सन् २०१९), भूतको रङ (सन् २०१६), इन्दु प्रभा देवीको प्राप्ति अप्राप्ति (सन् २०१७), युवा बरालका जीउनी (सन् २०१०), छिचिमिरा (सन् २०१८), ध्रुव चौहानका खोल (सन् २०११), वनवास (सन् २०२०), छुदेन काविमोको १९८६ (सन् २०१५), अबीर खालिङको दार्जिलिङ मेटामर्फोसिस (सन् २०१९), सञ्जीव छेत्रीको साँचो जस्तै कथाहरू (सन् २०१४), खुसेन्द्र राईको खुर्मी (सन् २०१९), महेश दाहालको अचल कुहिरो (सन् २०१९), विनिता छेत्रीको हिमफेदीको कथाहरू (सन् २०१९) आदि प्रमुख देखिन्छन्।

३.५ निष्कर्ष

सन् १९३० को दशकदेखि यता सन् २०२० सम्मका कथाहरूको अध्ययन गर्दा पात्र प्रयोगका दृष्टिले कथाको विकासक्रमलाई नयाँ स्वरूपमा चिनाएको छ। यस समयका कथाहरूमा पारम्परिक पात्रसँगै नवीन विचार वा चरित्र भएका पात्रहरूको पनि प्रयोग पाइन्छ। कथामा समयानुकूल परिवर्तनसँगै नवीन पात्रहरूको प्रयोग हुँदै आएको देखिन्छ। परिवर्तनशील समाजलाई कथामा अभिव्यक्ति गर्दा उस्तै परिवेशका पात्रहरूको प्रयोग भएको देखिन्छ। भारतीय नेपाली कथाको विकासमा मानव, मानवेतर, भिन्न क्षमता भएका, जिगोलो, मानवीय संवेदना आदि विविध किसिमका पात्रहरू प्रयोग भएको पाइन्छ।

चौथो अध्याय

भारतीय नेपाली कथाका पात्रमा नवीन प्रयोग

चौथो अध्याय

भारतीय नेपाली कथाका पात्रमा नवीन प्रयोग

४.१ सन् १९८९ देखि २००० सम्मका नेपाली कथामा विविध पात्र प्रयोग

प्रारम्भिक चरणदेखि वर्तमानसम्म आइपुग्दा नेपाली कथा घटनाप्रधान र चरित्रप्रधान दुवै रूपमा लेखिँदै आएको देखिन्छ। प्रवृत्तिगत विकाससँगै नेपाली कथा उत्तरआधुनिक लेखनको यात्रामा अघि बढिरहेको छ। उत्तरआधुनिक लेखनसँगै नेपाली कथामा नवीन प्रयोगहरू देखिन थालेको पाइन्छ। कथागत तत्त्वका आधारमा हेर्दा फरक पात्र प्रयोग एउटा प्रमुख तत्त्वका रूपमा आएको देखिन्छ। अचेलका नेपाली कथाहरूमा भूमण्डलीकरण, उपभोक्तावाद, उत्तरउपनिवेशवाद, परिवेश विमर्श, लैङ्गिक अध्ययन, साइबर संस्कृतिजस्ता विषयगत नवीन प्रयोग देखिन्छ। अचेल पात्र पनि विषयानुरूप नवीन र बेग्लै परिचयका साथ प्रयोगमा आएका छन्। नेपाली कथा लेखनमा पारम्परिक पात्रका साथै नवीन पात्रका प्रयोगले वैश्विक परिप्रेक्ष्यमा यसको विकासलाई अघि बढाएको छ। यस अध्यायमा पात्रगत नवीनताका दृष्टिले देखिएका भारतीय नेपाली कथाको अध्ययन गरिएको छ।

भारतीय नेपाली कथाको विकासमा सन् १९६३ मा आयामिक लेखन र सन् १९८९ मा लीला लेखनबाट नयाँ मोड आएको मानिन्छ।

कथामा आयामिकता : ईश्वरवल्लभद्वारा सम्पादित *फूल पात पत्र* (सन् १९६१) पत्रिकामा तेस्रो आयामको प्रारूप छुटपुट रूपमा पाइन्छ। तर सन् १९६३ को मे महिनामा तेस्रो आयामको आधिकारिक घोषणा पत्रिकाका रूपमा वैरागी काँइलाको सम्पादनमा *तेस्रो आयाम* प्रकाशित हुन्छ। यसै पत्रिकाबाट नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामको थालनी भएको हो। ईश्वरवल्लभ, वैरागी काँइला र इन्द्रबहादुर राईले तेस्रो आयामको सुरु गरेका हुन्। यसलाई नेपाली साहित्यको बौद्धिक साहित्यिक आन्दोलन मानिन्छ, जो नेपाली साहित्यमा प्रयोगधर्मी साहित्यिक आन्दोलनका रूपमा अघि आएको देखिन्छ। पारम्परिक साहित्य चेट्टो प्रकृतिको भएकाले अबका साहित्यमा सम्पूर्णता लेखनपर्छ भन्ने तेस्रो आयामको अडान रहेको देखिन्छ। यसले पारम्परिक साहित्य लेखनदेखि फरक तथा नवीन तरिकाले साहित्य लेखिनुपर्छ भन्ने मान्यता राखेको पाइन्छ। आयामिक साहित्यले वस्तु एवम् मानव जीवनको एकपक्षीय रूपको चित्रण नगरेर जीवनको समग्रतालाई व्यक्त गर्ने प्रयत्न गर्दछ। आयामेली चिन्तकहरूका विचारमा “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।⁹⁰ तेस्रो आयामका प्रमुख स्रोत सम्पूर्णता, वस्तुता, गेस्टाल्ट मनोविज्ञान, घनत्ववाद, हेलियोग्राफ, आद्यस्वरूप आदि हुन्। यही स्रोतका आधारमा तेस्रो आयामको सिद्धान्त निर्माण भएको छ। आयामेलीहरूले जीवनलाई खण्ड-खण्डमा होइन तर समग्रमा हेरिनुपर्छ भन्ने विचार राख्दछ। यसले वस्तुको एकीकृत, सिङ्गो रूपलाई प्राथमिकता दिन्छ। यसले साहित्यमा कुनै कुरा बढाइ चढाइ गरेर प्रस्तुत गर्नु हुँदैन, बढाइ चढाइ गरेर प्रस्तुत गरिए त्यो वस्तुको स्वअस्तित्व हराउँछ भन्ने मान्दछ।

आयामेलीहरूका विचारमा अबको साहित्य कल्पानाप्रधान, भावप्रधान नभएर विचार प्रधान हुनुपर्छ भन्ने मान्यता राखेको पाइन्छ। कथा लेखनमा आयामिक प्रभाव विशेष गरी कथाका भाषामा देखिन्छ। आयामिक कथा लेखनको सबभन्दा पहिलो र मुख्य विशेषता भाषा-प्रयोग नै हो।⁹¹ आयामेलीहरू चित्रकलाको सोझो-साम्य भाषा प्रयोग गर्छन्। यस प्रकारको भाषा प्रयोगले कथा सशक्त र प्रभावकारी हुँदछ भन्ने आयामिकहरूको धारणा छ। लेखकले विविध मिथक, प्रतीक र विम्बको प्रयोग गरी मूल कथ्यलाई सम्प्रेषित बनाएको हुन्छ। सम्पूर्णतालाई प्रस्तुत गर्ने माध्यम पनि भाषा हो। आयामिक लेखनले “सम्पूर्णता लेखौं” भन्ने विचारलाई आत्मसात् गर्दै आएको छ। आयामेली कथा लेखनले जीवनको बाह्य चित्रण सँगसँगै आन्तरिक पक्ष विचार, चेतना, मनोविज्ञान आदिको प्रस्तुतिमाथि पनि जोड गर्छ।

इन्द्रबहादुर राईको ‘बल्याक आउट, काजु बदाम, छोरा’ कथाबाट नेपाली कथामा आयामेली लेखनको सूत्रपात भएको हो। यस कथाले नेपाली साहित्यमा नवीन वैचारिक धरातल खडा गरेको देखिन्छ। सन् १९६३ मा इन्द्रबाहदुर राईको कथास्था तेस्रो आयामको प्रतिनिधि कथा सङ्ग्रहका रूपमा प्रकाशित हुन्छ। भारतीय नेपाली कथा क्षेत्रमा राईको कथास्था-लाई नयाँ भाषा शैली, नयाँ दृष्टिकोण, नयाँ चिन्तनधाराका दृष्टिले अत्यन्त महत्त्वपूर्ण मानिन्छ। यस कथा सङ्ग्रहले आयामिक कथा लेखनको सैद्धान्तिक आधारलाई प्रतिनिधि गरी नेपाली कथालाई नवीनतातर्फ आग्रही बनाएको छ। आयामेली लेखन परम्परादेखि नवीनतातर्फको यात्रा हो। पात्र प्रयोगका दृष्टिले यस सङ्ग्रहभित्रका कथाहरूमध्ये

⁹⁰ प्रतापचन्द्र प्रधान, सन् २०१२, पूर्ववत्, पृ ४६

⁹¹ उही, पृ २९

‘खीर’ कथा प्रमुख देखिन्छ। यसका साथै राईको आयामिक कथा सङ्ग्रहका कथाहरूमा पात्रको विविध पक्षलाई उद्घाटन गरिएको छ। इन्द्रबाहुर राईका कथाबाहेक सन् १९६३ देखि सन् १९८० सम्म लेखिएका अन्य कथाकारहरूका कथामा आयामेली लेखनको न्यून प्रभाव देखिए तापनि सन् १९९० का दशकदेखि यताका कथामा भने यसको प्रभाव अधिक देखिन्छ। इन्द्रबाहुर राईपछि तेस्रो आयामको बाटो पछ्याएर कथा लेख्ने कथाकारहरूमा सञ्जय विष्ट, प्रवीण राई जुमेली, उदय थुलुङ आदि देखिन्छन्। मूलतः भारतीय नेपाली कथामा आयामेली लेखनको विशेष प्रभाव देखिन्छ।

कथामा लीला लेखन : सन् १९७२ रूपरेखा (पूर्णाङ्क २००)-मा ‘लीलासूत्र, भ्रान्तिहरू र लीलालेखन मात्र’ लेख प्रकाशित गरी इन्द्रबाहुर राईले लीला लेखनको प्रारम्भ गरेका हुन्। राईको *कठपुतलीको मन* (सन् १९८९) कथा सङ्ग्रहले लीला लेखनको प्रतिनिधित्व गरेको छ। लीला लेखनले समेटेको क्षेत्र व्यापक छ। शुकुम शर्माले “अर्थको अनेकता, शब्दको अनिश्चितता, अर्थहरूको द्वन्द्व र विघटन, विधामिश्रण र विधाहीनता दुर्बोध्यता, क्रान्तिका अनेक प्रयोग लीला लेखनको पक्ष हो” भनेका छन्।⁹² लीला लेखनका आधारभूत स्रोतहरूमा औपनिषदिक माया, जैन स्यादवाद, बौद्ध शून्यवाद, मनोविश्लेषणात्मक फ्रायडवाद, भौतिक-वैज्ञानिक सापेक्षवाद, गेस्टाल्ट मनोविज्ञान, मार्क्सवादीय आइडोलजी, व्यवहारवाद, समालोचनात्मक पाठक प्रतिक्रिया सिद्धान्त, क्वान्टम फिजिक्स, विनिर्माणवाद अनि लोकवत्तु लीलाकैवल्यम् आदि हुन्। यसैका आधारमा लीला लेखन सिद्धान्त स्थापित भएको हो। लीला लेखनको पृष्ठभूमि पूर्वीय एवम् पाश्चात्य दुवै सिद्धान्तहरूका मिश्रणबाट निर्माण भएको छ। कतिपय आयामिक आधारलाई लिइएर लीलालेखन सुरु भएको हो। तीमध्ये तेस्रो आयामको वस्तुतालाई लीला लेखनले आत्मसात् गरेको छ। तसर्थ तेस्रो आयामबाट नै लीला लेखन अघि बढेको हो भन्न सकिन्छ। लीला लेखनले सत्य सापेक्षित हुन्छ भन्छ। समय र परिवेशअनुरूप सत्य सापेक्षित हुन्छ। सत्य व्यक्तिको बोधअनुसार फरक हुन्छन्। त्यसैकारण लीला लेखनले अर्थ तथा सत्य कहिल्यै निश्चित हुँदैन भन्ने विचार अघि राख्दछ। लीला लेखनका विविध पक्षहरूमध्ये विनिर्माण एउटा हो। विनिर्माण भन्नाले “कुनै निर्मित संरचनालाई भत्काउनु वा लडाउनु होइन” तर कुनै निर्मित संरचना अथवा पाठको भित्री तह खण्डित अवस्थामा हुन्छ, त्यसै खण्डित अवस्थालाई खुलस्त पार्नु हो भनी बुझ्न सकिन्छ।⁹³

⁹² शुकुम शर्मा, सन् २०१९, *नेपाली भाषा-साहित्यमा अन्वोलन*, काठमाडौं : हेरिटेज पब्लिसर्स एन्ड डिस्ट्रिब्युटर्स प्रा लि, पृ १७२

⁹³ घनश्याम नेपाल, सन् २०१४, पूर्ववत्, पृ ४३

यसअतिरिक्त विनिर्माणले विशेषतः कुनै पनि पाठको निश्चित वा एउटै अर्थ हुँदैन भन्छ। विनिर्माणभित्र अन्तर्पाठात्मकता प्रमुख विशेषताका रूपमा देखिन्छ। अन्तर्पाठात्मकता भनेको “एउटा पाठको अर्थ अरू पाठहरूद्वारा रूपायित हुनु र खोलिनु हो।”⁹⁴ पुराना पाठका कतपिय अंशहरू जस्तै विषयवस्तु, परिवेश, पात्र, मूल सन्दर्भ, संवाद आदि नयाँ पाठमा आउनु अन्तर्पाठात्मकता हो। जब कुनै नयाँ पाठ अस्तित्वमा आउँछ यो अधिल्लो पाठसँग सम्बन्धित हुन्छ। त्यसका उपकरण पूर्वपाठबाट नै आउँछ।⁹⁵ पूर्वपाठका पात्रहरूको प्रयोग नयाँ पाठमा आए त्यो अन्तर्पाठात्मक हुन्छ। कथाकारले आफूभन्दा अधिका पाठहरूमा प्रयोग गरिएका पात्रलाई नयाँ पाठमा पुनः प्रयोग गरेका हुन्छन् भने त्यसलाई अन्तर्पाठात्मकता भन्न सकिन्छ।

नेपाली साहित्यमा तेस्रो आयामपछि आएको अर्को मोड लीला लेखन हो। *कठपुतलीको मन*-देखि यताका कथाहरूमा विशेष गरी पात्र प्रयोगमा पारम्परिकसँगै नवीन पात्रहरूको प्रयोग हुँदै आएको देखिन्छ। इन्द्रबहादुर राईको ‘कठपुतलीको मन’ कथाबाट नै भारतीय नेपाली कथामा विशेषतः विनिर्माणको प्रयोग भित्रिएको हो। राईले यस कथामा पूर्वपाठ ‘परालको आगो’ कथाका पात्रहरूलाई नयाँ पाठमा प्रयोग गरी पाठ सिर्जना गरेका हुन्। लीला लेखनले नेपाली कथाका क्षेत्रमा आयामिक लेखनपछि भिन्नै रूप दिएको छ। लीला लेखनले पूर्वीय एवम् पाश्चात्य अवधारणा र प्रयोगहरूलाई भित्र्याएको देखिन्छ। नयाँ पाठ अर्थात् कथा सिर्जनामा एउटा घटनाले विविध पक्षलाई उद्घाटन गर्न सक्नुपर्छ। तसर्थ *कठपुतलीको मन*-भित्रका कथाहरूमा रहेका मसिना घटनाहरूले पनि ठुला ठुला अर्थहरू बोकेको देखिन्छ। आयामिक लेखनपछि लीला लेखनमा अन्ततः विभिन्न प्रयोग नवीन विषयवस्तु, विनिर्माण, विधाभञ्जन, विधामिश्रण, भाषिक विचलन आदिको प्रयोग देखिन्छ। विषयवस्तुसँगै पात्र प्रयोगका दृष्टिले लीला लेखनमा आधारित कथाको छुट्टै वैशिष्ट्य रहेको छ। लीला लेखनले नेपाली कथा साहित्यलाई नवीन स्वरूप दिएको छ। सन् १९९० देखि यताका अधिकांश कथाहरूमा लीला लेखनको प्रभाव देखिन्छ।

सन् १९९० पछिका कथाहरूमा समलिङ्गी पात्र, डिजिटल संसारका पात्र आदिको प्रयोगले पनि भारतीय नेपाली कथालाई छुट्टै रूपमा प्रस्तुत गरेको पाइन्छ। सञ्जय विष्टको ‘नक्शाको पुरुष’, उदय

⁹⁴ उही, पृ २

⁹⁵ प्लेट, इ हेन्रिक (सम्पा), सन् १९९१, *इन्टर्नेक्सवालिटी*, बर्लिन : वाल्टर डी ग्रुटियर, पृ १७

थुलुङको 'आधा अर्थ', मनोज मोगटीको 'स्तन' आदि कथाहरूमा समलिङ्गी पात्रको प्रयोग। यसबाहेक जुमेलीको कथाहरूमा पात्रको नाम उल्लेख नगरी केवल सङ्क्षिप्त अक्षर, सङ्केताक्षर, आवाजका रूपमा पनि पात्र प्रयोग भएको पाइन्छ। यसअतिरिक्त पारम्परिक पात्रहरूको पनि प्रयोग अधिकांश कथाहरूमा भइरहेका छन्। यस अध्यायमा सन् १९८९ देखि सन् २०२० सम्मका कथाहरूमा पाइने नवीन पात्र विनिर्मित र समलिङ्गी पात्रहरूको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ।

४.१.१ विनिर्मित पात्र

प्रयोगका दृष्टिले लेखकीय विचारका आधारमा कथाकारद्वारा निर्देशित र स्वतन्त्र पात्र पाइन्छ। लेखकद्वारा निर्देशित भूमिकाका विरोधमा उभिएर कथामा आफ्नो स्वतन्त्र अस्तित्व स्थापित गर्न अभिमुख पात्रलाई विनिर्मित पात्र भनिन्छ। पात्रले लेखकको प्रतिवाद त्यही पाठमा वा अर्को पाठमा आएर पनि गर्न सक्छन्। यसबाहेक पुराना पाठका पात्र नयाँ पाठमा नयाँ चरित्रका रूपमा पुनः प्रयोग गरिए ती विनिर्मित पात्र हुन्छन्। यस्ता पात्र पारम्परिक पात्रभन्दा फरक अर्थात् नवीन दृष्टिलाई प्रस्तुत गर्ने हुन्छन्। अझ कतिपय पुराना पात्रहरूलाई कथामा नवीन चरित्रका रूपमा चित्रण गरिन्छ। पूर्वपाठका पात्रहरू नयाँ चरित्र अनि पुरानै चरित्रका साथ कथामा प्रयोग हुन्छन्। लेखकले पूर्वपाठका पात्रहरूलाई स्वतन्त्रता दिनाका निम्ति तिनीहरूलाई नयाँ पाठमा प्रयोग गर्छन्। ती पात्रहरू नयाँ पाठमा प्रवेश हुँदा भिन्नै कथानक पनि जोड्ने गर्छन्। पात्र प्रयोगका रूपमा देखिएको विनिर्मित पात्रले कथालाई नयाँ दिशा प्रदान गरेको देखिन्छ। यस्ता पात्रका प्रयोगले समकालीन नेपाली कथाका विकासमा नयाँ दिशा प्रदान गरेको पाइन्छ। भारतीय नेपाली कथा क्षेत्रमा इन्द्रबहादुर राईको 'कठपुतलीको मन', लक्खीदेवी सुन्दासको 'प्रतिवाद मायाको', प्रवीण राई जुमेलीका ऋतुखेल कथा सङ्ग्रहका कथाहरू; 'आ कका ति पासि', कालूसिंह रनपहँलीको 'माछाको मोल र रनेको भङ्ग सपना', ध्रुव चौहानका 'जयमाया र ठूली दुवै दार्जीलिङ आइपुगे' अनि 'रने- पार्ट टु' आदि कथाहरूमा उक्त पात्रहरूको प्रयोग पाइन्छ।

इन्द्रबहादुर राईको 'कठपुतलीको मन'-को कथास्रोत गुरुप्रसाद मैनालीको कथा 'परालको आगो' हो। राईले 'कठपुतलीको मन' कथामा मैनालीकृत 'परालको आगो'-लाई नवीन स्वरूप तथा शैलीमा प्रस्तुत गरेका छन्। राईको 'कठपुतलीको मन' कथा विनिर्माणवादी कथाको जीवन्त उदाहरण हो। यस कथालाई विनिर्मित रूप दिने विभिन्न तत्वहरूमध्ये पात्र एउटा प्रमुख तत्व हो। गुरुप्रसाद मैनालीको

‘पारालको आगो’-का पात्र चामे र गौँथलीलाई नै ‘कठपुतलीको मन’-मा पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको छ। ‘कठपुतलीको मन’ कथामा गुरुप्रसाद मैनालीको ‘पारालको आगो’ कथाका पात्रहरू चामे, गौँथलीसँगै जुटे, जुठेनी, पँधेर्नी राईको प्रयोग गरिएको छ। यस दृष्टिले राईको यस कथाका चामे र गौँथली विनिर्मित पात्र हुन्।

मैनालीको कथा ‘पारालको आगो’-मा चामेद्वारा पुरुषसत्तात्मक चरित्रलाई प्रस्तुत गरिएको छ। स्वास्नी कुट्नु, स्वास्नीलाई दबाएर राख्नु पुरुषसत्तात्मक चरित्रको विशेषता हो। मैनालीका कथामा चामेले गौँथलीलाई हिर्काउँछ भने राईका कथामा त्यस्तो हुँदैन। ‘कठपुतलीको मन’-मा चामेको विभिन्न क्रियाकलाप, संवाद, विचार आदिले उसको चरित्रमा नवीनता ल्याएको छ। मैनालीका कथामा भन्दा राईका कथामा चामेले भिन्नै प्रकारले क्रियाकलाप गरेको देखिन्छ। राईका कथामा आइपुग्दा चामेले नवीन चरित्र वहन गरेको देखिन्छ। इन्द्रबहादुर राईका कथामा चामे र गौँथलीबिचमा वादविवाद हुँदा चामेले खुट्टा मात्र उचालेको प्रसङ्ग छ।

उदाहरणार्थ-

*हिर्कायो लात, तर एउट्टा खुट्टा उचाल्यो नै मात्र। हिर्काएको त्यतिले क्रिया पूरा भएको मानेर।
गौँथली नामकीलाई दुख्यो दुखेन उसलाई जान्ने चाह छैन। आँखा गरेकै छ अधिल्लिर, कहाँ केमा...*

(‘कठपुतलीको मन’, पृ ४३४)

यस उद्धरणमा चामेले गौँथलीलाई कुट्यो वा कुटेन अनिश्चितताको स्थिति निर्माण भएको छ। खुट्टा उचाल्नाको अर्थ भाग्न पनि हुन सक्छ वा कुट्नुलाई उचालेको पनि हुन सक्छ। चामेले गौँथलीलाई कुट्न सकेन, किनभने अहिलेको समाज सचेत छ। यसरी कथाको बदल्दो परिवेश अनुरूप नयाँ पाठमा आएर चामेले स्वास्नी कुटेको खण्डमा समाज, पत्रकार, न्यायलय आदिसँग जवाफदेही हुनु पर्नेछ। राईका कथामा चामेले पितृसत्ता, पुराना परम्पराको विपरीत नयाँ चरित्र वहन गरेको छ। चामेमा आएको यही फरकपन नै चरित्रगत नवीनता हो। मैनालीको समयभन्दा राईका कथामा फरक वा परिवर्तित समय छ। मैनालीका समयमा परिवारमा लोग्नेको वर्चस्व हुन्थ्यो र त्यसैको फलस्वरूप लोग्नेले स्वास्नीलाई दबाएर राख्थे। तर राईका कथामा पुरुषसत्ता वा पुरुषको हैकम पहिले जस्तो छैन भनी चामेमा आएको परिवर्तनद्वारा देखाउने प्रयास गरिएको छ। यहाँ चामेको चरित्रमा आएको परिवर्तनले सोझै समाजमा

भएको परिवर्तनलाई सङ्केत गरेको छ। समाजमा आएको परिवर्तनलाई पात्रले सशक्त रूपमा अभिव्यक्त गरेको छ।

‘कठपुतलीको मन’-मा पत्रकार पात्रहरूले समकालीन सामाजिक परिवेशलाई प्रतिनिधित्व गरेका छन्। पत्रकारहरूले वैज्ञानिक प्रविधि टेप रिकर्डर लिएर प्रत्येक घटना रिकर्ड गरिरहेका हुन्छन्। पात्रकारहरूले चामेको अन्तर्वार्ता लिन्छन्। अन्तर्वार्तामा चामेले भनेका कुराहरू साँझमा प्रसारण गर्नेसम्म पत्रकारहरूको प्रयास छ। अन्तर्वार्तामा पात्रकारहरूले गाउँलेहरूको भनाइलाई सम्झना गर्दै चामेलाई स्वास्नी लिन जाने विचारलाई अघि राख्छन्। तर चामेले भन्छ-

चामे: ‘आए आउली, नआए नआउली, एक पटक लिन जानै पन्थो।’

पत्रकार १: ‘टेप भयो होला? पुरै भयो होला?’

पत्रकार २: ‘अन्तर्वार्ता साँझको समाचारमा दिनपाए गौँथली भाउज्यूले पनि हेर्थिन्’

(पृ ४४८)

उक्त उद्धरणमा पत्रकारको क्रियाकलापद्वारा वर्तमान समयमा कुनै कुरो बोल्न र गर्नभन्दा अघि पटक पटक सौँचनपर्छ, बोलिएका प्रत्येक कुरा रिकर्ड हुन सक्छन् भन्ने कुरा प्रकट गरिएको छ। यस कथाका पात्रद्वारा सोच-विचार नपुन्याइ गरिएको वा बोलिएको खण्डमा घटनाले व्यापक रूप लिन सक्छ भनी देखाइएको छ। तसर्थ प्रस्तुत कथामा पत्रकारका प्रयोगले पनि कथालाई नयाँ दिशा प्रधान गरेको छ। पत्रकारमार्फत ससाना वा साधारण कुरामा पनि मानिस संवेदनशील हुनुपर्छ भन्ने कुरा देखाइएको छ। कथामा पात्रकार १, २, ३ ले चामेलाई पूर्व पाठ ‘पारलको आगो’-मा गौँथलीलाई कुटेको आफ्नो गल्तीको स्मरण गराएको छ। त्यसैको फलस्वरूप चामेको चरित्रमा परिवर्तन आएको हो भन्न सकिन्छ।

इन्द्रबहादुर राईको ‘कठपुतलीको मन’ कथामा चारवटा उपकथाहरू छन्। यी चारवटा उपकथामा लोम्ने-स्वास्नीका सम्बन्धलाई अलग अलग तरिकाले प्रस्तुत गरिएको छ। प्रत्येक उपकथाका घटनाहरूमा फरकपन ल्याउने मुख्य आधार पात्र नै देखिन्छ। पहिलो उपकथामा शारदा र उसको लोम्नेको सम्बन्ध देखाइएको छ। शारदाको लोम्नेको अन्य केटीसँग अवैध सम्बन्ध हुन्छ। जसबारे शारदाकी बहिनी रत्नालाई थाहा हुन्छ। रत्नाले भनेको सबै कुरा दिदी शारदालाई सुनाउँछे, तर शारदाले उसको कुरा

पत्याउँदिनन्। शारदाको लोम्ने विरुद्ध रत्नाले जस्तै कुरा भने पनि शारदाले पत्याउँदिनन् भन्दै शारदाको लोम्ने भन्छ-

‘मेरो विरुद्ध तिमिले तिम्री दिदीले केही पनि पत्याउँदिनन्।’

(‘कठपुतलीको मन’, पृ ४३६)

शारदाको लोम्नेले आफ्नो पुरुषत्व कायाम गर्न स्वास्नीलाई दबाएर राखेको जस्तो देखिन्छ। उक्त उद्धरणमा रत्नाले जतिनै सत्य कुरा शारदालाई सुनाए पनि शारदाले नपत्याउनाका कारण उसको लोम्नेप्रतिको लगाव, भरोसा, विश्वास, श्रद्धा अभिव्यक्त हुन्छ। प्रस्तुत उपकथामा शारदाभन्दा रत्नालाई सचेत पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। तसर्थ भेनाको कुकृत्य देखेर रत्नाको मनमा शारदालाई सुझाउ दिने अनेक कुरा उब्जिन्छ तर भन्दिनन्। रत्नाको मनका कुरा कथामा यसरी देखाइएको छ-

‘दिदी! तिम्री हाप्प्रेमा आएर बस, नानीहरू पनि लिएर’, भनी। ‘कुरा बढ्दै कुन दिन मटितेल खन्याएर मान्छेको आगो सल्काउनु बेर छैन। जिउँदै जलाइनुभन्दा त छुट्टिएर बस्नु।’
हुँदैन, होइन, केके त्यस्तै भन्दै रहेछु मनमा।

(‘कठपुतलीको मन’, पृ ४३७)

रत्नाको आत्मलापले पारिवारिक द्वन्द्वमा हुन सक्ने नकारात्मक परिणतिलाई सङ्केत गरेको छ। पुराना प्रचलनको ठिक विपरीत रत्नाको विचार देखिन्छ। आफै आगो लागेर मर्न पनि सक्छे भन्ने विचार उसको मनमा खेल्छ। रत्नाको भूमिकाले पात्रमा आएको नवीन विचारको प्रस्तुति दिएको छ। उपर्युक्त उदाहरणमा रत्नाद्वारा समसामयिक नारीको वैचारिक स्थितिलाई देखाउने प्रयास गरिएको छ। कथानकका विकासमा रत्नाले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेकी छन्।

इन्द्रबहादुर राईको ‘कठपुतलीको मन’-कथामा प्रयुक्त पात्र रेणुले परम्पराको विरोध गरेकी छन्। “लोम्ने स्वास्नीको झगडा परालको आगो” भन्ने धेरै समयदेखि चलेर आएको परम्पराको ठिक विपरीत रेणु उभिएकी छन्। रेणु र उसको लोम्नेबिच भएको अमेलमा रेणुले आफ्नो लोम्ने विरुद्ध न्यायलयमा मुद्धा हाल्छे। त्यसमा म पात्र असन्तुष्ट देखिन्छ र रेणुले मुद्धा फिर्ता लिनुपर्छ भन्ने विचार अघि राख्दछ।

उदाहरण,

‘केस किन कन्टेस्ट गरिबसेको? डिवोर्स दिइहाल्नु’ भने दिक्कै जस्तो मानेर ‘तिम्रो उकिल को?’

... मेरो विचार छ, पर्सि कोर्टमा उभिनुभन्दा रेणुलाई भोलिनै भेट्छु मा म सम्झाउँछु। मान्नेछिन फर्किना सम्झाउनेछु। मान्छिन। भोलीनै भेट्छु। स्कूलमै जान्छु ...’

(पृ ४४१)

म पात्रले रेणुलाई मुद्धा फिर्ता लिन जबरजस्ती गर्छ तर त्यो प्रयास सफल हुँदैन। तब अन्त्यमा गएर रेणुले मुद्धा फिर्ता लिँदैन। रेणुले न्यायलयमा लोम्ने विरुद्ध मुद्धा हालेर पितृसत्ताको खुल्ला विरोध गर्छिन्। लोम्ने स्वास्नीको झगडा क्षणिक हुन्छ भन्ने रूढ मान्यतालाई भत्काएर त्यसमा नयाँ सामाजिक व्यवस्था निर्माणप्रति सङ्केत गरिएको छ। यस कथामा रेणुको भूमिकाले नारीमा आएको नवीन चरित्रलाई प्रस्तुत गरेको छ। यसमा शिक्षाको पनि विशेष महत्त्व देखिन्छ। रेणु सहरमा हुर्किएकी शिक्षित नारी हो भने गौँथली ग्रामीण परिवेशमा हुर्किएकी साधारण नारी हो। आफ्नो हक र अधिकारप्रति रेणु सचेत छिन्। गौँथली सामान्य जीवन बिताउने, लोग्णले कुटपिट गर्दा पनि सहने, प्रतिवादको साटो माइत गएर बस्ने, आफ्नो हक र अधिकारका निम्ति लड्न नसक्ने पात्रका रूपमा देखिन्छे। यसरी हेर्दा गौँथलीले ग्रामीण नारी र रेणुले शिक्षित नारीको चरित्रलाई प्रतिनिधित्व गरेको देखिन्छ। गौँथली पुरानै समयका पात्रका रूपमा देखिन्छे भने रेणु वर्तमान समाजमा नारीको अवस्थालाई प्रतिनिधित्व गर्ने पात्र हो। उसले समाजको परिवर्तित रूपको अभिव्यक्त गरेकी छे। रेणुको चरित्रले प्रस्तुत गर्न खोजेको समयबोध पनि एउटा नवीनता हो।

डीना र उसको लोग्णबिच मेलमिलाप हुँदैन। यसैले डीना आफ्नो लोग्णसँगको सम्बन्ध राम्रो नभएका कारण लोग्णको घर त्यागेर माइत जान्छे। डीनाका बाबुले डीनालाई लोग्णसँग जान दिँदैन। डीनाका बाबुले लोग्णसँग पठाउनका साटो दिदीसँग क्यानाडा पठाइदिने विचार राख्छ। निम्न उदाहरणले यसको पुष्टि गरेको छ-

‘पाँचै मिनिट पनि नभई निस्केर आयो डीना। गयो भान्साघरतिर।

त्यो पनि आएछ निस्केर।

‘म नानीहरू लैजान्छु’, भन्यो।

‘हुन्न’ भनें भनिदिउँ

दिदी चैं क्यानाडा पुगेको छ। पठाइदिन्छु डीनालाई पनि।

(पृ ४५०)

यस उपकथामा लोग्ने स्वास्नीको झगडा भएका कारण बाबुले छोरीलाई जुवाइँसँग नपठाएर क्यानाडा पठाउने निर्णय सुनाउँछ। गौँथलीका बाबु-आमाभन्दा डीनाको बाबुको चरित्र यहाँ भिन्नै देखिन्छ। डीनाका बाबुले छोरी नदिने विचार गर्छ भने चामेलाई सासुराले स्वास्नी (गौँथली)-लाई फकाऊ, राजी गराऊ र घर लैजाउ भन्छ।

उदाहरणार्थ-

‘हुन त जुवाइँ, गरीब र सरीब भनेर अनेकपरिका नाउँ राख्थ्यौ अरे, तर गरीब भए पनि आजसम्म कसैका घरमा पोल्तो थाप्न गएको छैन। पाउ पूजेर दिएको तिमीलाई हो, आफ्नी स्वास्नी राजी गराऊ लैजाऊ, कसैले छेकेको छैन।’

(‘कठपुतलीको मन’, पृ ४५१)

उक्त दुईवटा उद्धरणमा गौँथलीको बाबु र डीनाको बाबुमा चारित्रिक भिन्नता देखिन्छ। गौँथलीको बाबु पारम्परिक पात्रका रूपमा देखिन्छ भने डीनाको बाबु स्वतन्त्रचेती, आधुनिक सोच भएको विनिर्मित पात्रका रूपमा देखिन्छ। छोरी जुवाइँलाई मिलाएर पठाउनाका साटो छोरी नदिने, क्यानाडा पठाउने तरखरमा देखिन्छ।

‘म’ पात्र र उसकी स्वास्नीको अमेलका कारण स्वास्नीले आत्महत्या गर्छे। लोग्ने स्वास्नीको झगडामा हुन सक्ने नकारात्मक पक्षलाई यस उपकथामा देखाइएको छ।

उदाहरणार्थ-

‘मलाई यस्तो शोकमा पनि आत्महत्या गर्ने सोच आउँदैन। त्यत्रो त्यस्तो के ‘कारण’ थियो उसले आत्महत्यानै गर्नुपर्ने?’

सासू, जेठी सासू, घरका कोही पनि स्वास्नी मानिसहरू मसँग बोलेका छैनन्।’

(पृ ४५५)

यस उपकथामा म पात्रकी स्वास्नीले आत्महत्या गर्छे। लोम्ने स्वास्नीको झगडाको अर्को रूप मृत्युसम्म पुग्नसक्छ भन्ने कुरा देखाइएको छ। म पात्रकी स्वास्नीले आत्महत्या गर्नाले लोम्ने स्वास्नीको झगडामा हुन सक्ने अर्को सम्भवनालाई देखाइएको छ। तसर्थ यी पात्रका भूमिकाले कथामा नयाँ मोड दिएको पाइन्छ।

इन्द्रबहादुर राईले 'कठपुतलीको मन' कथामा प्रयोग गरेका पात्रले समाजमा स्थापित मान्यताको भत्काएर नवनिर्मित सामाजिक व्यवस्थाको चित्रण गर्ने प्रयास गरेको छ। पूर्वपाठ मैनालीको 'परालको आगो' कथाको पारवारिक साथै सामाजिक संरचना परम्परावादी देखिन्छ। जसमा लोम्ने स्वास्नीको झगडा क्षणिक हुन्छ। तर इन्द्रबहादुर राईले मैनालीको कथाका पात्रहरूको प्रयोग गरी समयसँगै सामाजिक परिवेश र मान्यताहरू पनि परिवर्तन हुन्छ भनी देखाएका छन्। मैनालीको चामेलाई इन्द्रबहादुर राईले आफ्ना कथामा नवीन चरित्रका रूपमा चित्रण गरेका छन्। वर्तमान समाजमा मानिस सचेत र शिक्षित छन्। अहिलेको समाज पहिलेको जस्तो अशिक्षित, असचेत छैन भन्ने कुराको प्रस्तुतिमा पात्रले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको छ। राईले कथामा पारम्परिक, मौलिक साथै विनिर्मित पात्रको प्रयोग गरी वर्तमान समाजको स्थिति तथा बदलिँदो स्वरूपलाई प्रकाश पार्ने प्रयास गरेका छन्। चामे र गौँथली, रेणु र उसको लोम्ने, शारदा र उसको लोम्ने, डीना र उसको लोम्ने, 'म' पात्र र उसकी स्वास्नी आदिको चरित्र फरक फरक देखाइएको छ। यही फरक पात्र वा चरित्रले कथालाई विभिन्न मोड दिएको छ। साहसी, सचेत नारी पात्रका रूपमा एकापट्टि रेणु र रत्नालाई राख्न सकिन्छ भने अर्कापट्टि गौँथली, शारदा, डीना, र 'म' पात्रकी स्वास्नीलाई राख्न सकिन्छ। रेणु र रत्नालाई परम्पराको विरोध गरी, आफ्नो हक र अधिकारका निमित्त लड्ने सचेत एवम् सशक्त पात्रका रूपमा चित्रण गरिएको छ। त्यसरी नै गौँथली, शारदा, डीना, र 'म' पात्रकी स्वास्नीलाई पुरुष सत्ताको विरोध गर्न असमर्थ, पारम्परिक पात्रका रूपमा चित्रण गरिएको छ। समय र परिस्थितिको परिवर्तनसँगै कथाकारले भोगेको समय पनि परिवर्तन हुँदछ। यसले समाजको गतीशील रूपलाई देखाएको छ। यस कथामा सामाजिक परिवेश परिवर्तनशील छ भन्ने विषयको प्रकाश पात्रद्वारा गरिएको पाइन्छ। समय र परिस्थितिअनुसार पात्रको चरित्र पनि परिवर्तन हुँदछ। यस कथामा पात्रहरूले नै कथाको सम्पूर्ण पक्षलाई उद्घाटन गरेका छन्। पात्र प्रयोगका दृष्टिले इन्द्रबहादुर राईको 'कठपुतलीको मन' कथा सशक्त देखिन्छ।

लक्ष्मीदेवी सुन्दास प्रतिनिधि नेपाली नारी कथाकार हुन्। सन् १९९८ मा लक्ष्मीदेवी सुन्दासको *आहत अनुभूति* कथा सङ्ग्रह प्रकाशित छ। उनका कथाहरू प्रायः नारी विषयक तथा नारी मनोविज्ञानमा आधारित छन्। यस सङ्ग्रहभित्र 'हस्तान्तरण', 'त्रिकोण', 'खै रिपोट आएन?', 'तेस्रो घर', 'पर्खालहरू', 'निर्वासित', 'दुइ वित्ताको माया', 'मेरो माया सबैलाई', 'पहाडी छायाँ मन्तिर', 'कथा उसको', 'बल्ल पाएको एउटा नोकरी', 'दूध डढ्छ फेरी पनि', 'कुन्नि कस्तो बाध्यता', 'ऊ कस्तो होला', 'माथिका ती', 'प्रतिवाद मायाको' गरी जम्मा सोह्रवटा कथाहरू छन्। भारतीय नेपाली कथाका विकासमा सुन्दासका कथाले छुट्टै स्थान ओगट्न सक्षम रहेका छन्। 'प्रतिवाद मायाको' कथामा रूपनारायण सिंहको *भ्रमर* उपन्यासको पात्रहरूलाई लिएर लेखिएको छ। *भ्रमर*-की नारी पात्र मायासँग अन्याय भएको कुरा नै 'प्रतिवाद मायाको' कथाको केन्द्रीय भाव हो। यस कथामा *भ्रमर* उपन्यासकी पात्र मायालाई प्रमुख पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको छ। माया लेखकीय सत्ताको विरोधी भएकी हुनाले उसलाई विनिर्मित पात्र मानिन्छ। इन्द्रशेखरले मायासँग प्रेम गरे तापनि विवाह गर्न भने अस्विकार गर्छ। इन्द्रशेखरले मायाको शीरसँग मात्र प्रेम गरेको हुन्छ। यसकारण मायाले *भ्रमर*-का लेखकप्रति असन्तुष्टि प्रकट गर्छ। *भ्रमर*-को लेखक, व्यक्तिवादी, अहमवादी भएका कारणले नै मायामाथि अन्याय भएको भन्ने मायाको अडान छ। पूर्वपाठ 'भ्रमर'-की माया इन्द्र सुन्दासको 'प्रतिवाद मायाको' कथामा आइपुग्दा भिन्नै चरित्रको रूपमा देखिन्छ। माया पूर्वपाठका लेखक रूपनारायण सिंहका विरोधमा उभिएकी छ। रूपनारायण सिंहले उसलाई कुनै पुरुषले शरीरको चाहना पुरा गर्ने माध्यम मात्र ठानेका हुनाले मायालाई विकृत चरित्रको रूपमा चित्रण गरिएको मायाको विचार छ। यसरी रूपनारायण सिंहले मायालाई विकृत चरित्रका रूपमा चित्रण गरी अन्याय गरेको कथामा उल्लेख गरिएको छ। वास्तवमा मायाले नारीको पीडा नारीले नै बुझ्न, भोग्न र लेख्न सक्छ भन्ने विचार राख्दै भन्छे-

'सुन! रूपनारायण सिंहले मेरो विकृत चरित्रको सृजना गरेर मलाई अन्याय गरे। यसैलाई नै हजारौं पाठक र अनेकौं समालोचकहरूले साठी वर्षदेखि 'सत्य' ठान्दै आएका छन्। उनले एकातिर मसित प्रेमको नाटक गरेर प्रेम र नारीत्वलाई लुटे, अर्कोतिर मेरो आदर्श पवित्र प्रेमको त्याग र उत्सर्गको भावलाई अलिकता पनि संकोच नमानी त्यो वीणामा आरोपित गरे।'

(पृ ९१)

प्रस्तुत उद्धरणमा मायाले नारीत्वको चर्चा गरेकी छन्। नारीको अस्तित्व, प्रतिष्ठा, व्यक्तिगत सुरक्षा र मानप्रति कथाकार सचेत देखिन्छन्, जसको फलस्वरूप 'प्रतिवाद मायाको' कथामा मायाको प्रयोग देखिन्छ। पूर्वपाठ भ्रमर-की माया आफ्नो उन्मुक्ति खोज्न नयाँ पाठमा पुनः आउँछे। भ्रमर-मा माया आफ्नो नारीत्व लुटिएकी र पाठक समक्ष आदर्श नारी वीणाभन्दा अलग्ग देखाइएका कारण माया उपन्यासकारप्रति असन्तुष्टी व्यक्त गर्दै सुन्दाससम्म आइपुगेकी छ। कथाकार स्वयम् नारी भएकी हुनाले भ्रमर-मा मायालाई अन्याय भएको कुरा पात्रगत विनिर्माणद्वारा उद्घाटन गरिएको छ। मायाको नयाँ चरित्रद्वारा भ्रमर-का पात्रहरूमाथिको शोषण देखाउने प्रयास गरिएको छ। कृष्णहरि बरालका विचारमा "समाख्याताले पात्रकै बारे आफैँ कतिपय टिप्पणी गरिरहेको हुन्छ र पात्रको संवाद, क्रियाकलापबाट पनि कथानक आगाडि बढेको हुन्छ। पात्रलाई देख्दा वा उसको भनाइ सुन्दा त्यो कथाको समय र स्थान पनि पाठकले अनुमान गर्छ र कतिपय कथामा त समाख्याता नै पात्र पनि हुने गर्छ।"⁹⁶ यस कथामा कथाकार सुन्दासले मायाको चरित्रलाई उद्घाटन गर्ने विविध प्रयासहरू गरेकी छन्। मायाको संवादद्वारा अन्य पात्रहरूका चरित्रलाई पनि प्रस्तुत गरिएको छ। लक्खीदेवी सुन्दासको 'प्रतिवाद मायाको' कथामा भ्रमर-की माया भिन्नै चरित्र लिएर कथामा उस्थित देखिन्छे। यसरी भ्रमर-की मायाले इन्द्रशेखरलाई साँचो हृदयले प्रेम गरे तापनि उसलाई प्राप्त गर्न सकिदैन। भ्रमरका पाठकहरूले वीणालाई आदर्श नारीका रूपमा चिनेको र उसलाई भने इन्द्रशेखरले प्रयोग मात्र गरेको आरोप लगाउँछे।

उदाहरण,

'माया बाह्य अर्थात् शरीररूप र वीणा अन्तर अर्थात् आत्मरूप भएकीले पाठकको हृदयमा वीणाको आदर्श रूपक छाप रहिरहेको मात्र हो।'

(पृ ९२)

प्रस्तुत उद्धरणमा रूपनारायण सिंहले मायालाई गलत तरिकाले चिनाएका कारण पाठकले अहिलसम्म मायालाई गलत दृष्टिले हेर्ने गर्दछन् भन्ने विचार देखिन्छ। भ्रमर-मा उपन्यासकारले पात्रहरूलाई स्वतन्त्रता नदिएर आफ्नै दृष्टिबाट पात्रको चरित्र चित्रण गरेको विषयप्रति माया असन्तुष्ट देखिन्छे। उपन्यासकारले मायालाई अन्याय गरेको कुरा कथाकारलाई सुनाउँदै ऊ भन्छे-

⁹⁶ कृष्णहरि बराल, सन् २०१२, पूर्ववत्, पृ ६५

‘भ्रमरमा जुन रूपमा पात्रहरूको प्रस्तुति भएको छ त्यो बढो अन्यायपूर्ण र विकृतिपूर्ण छ, सबैभन्दा ठूलो अन्याय त लेखकले मप्रति नै गरेका छन् जुन कुराको असन्तोष मलाई भइरहेको छ। तर मेरो आत्माले यस्तो अन्याय, यस्तो विकृति चरित्रको सिर्जनालाई कहले पनि सहन गर्ने र क्षमा गर्ने छैन।’

(पृ ९६)

माया विद्रोही पात्रका रूपमा देखिन्छे। यी पात्रसँगै मायाले आफूसँग भएको अन्यायको विरुद्ध आवाज उठाएकी छन्। भ्रमर-मा मायाले भोग्न परेको अन्याय, अवहेलना, प्रेममा असफलता आदिको खण्डन गर्दै नयाँ पाठ ‘प्रतिवाद मायाको’-मा आफ्नो उन्मुक्ति खोजेको पाइन्छ। पात्रको स्वतन्त्रतामाथि आख्यानकार सचेत हुनपर्छ भन्दै धराबासी लेख्छन्- “लेखकको स्वमित्वमा पात्र बाँच्ने भएपछि त्यस पाठका पात्रहरू दास वा निरीह एवम् स्वैच्छिक विवश यौनपीडित नारीजस्तै हुन्छन्।”⁹⁷ विनिर्मित पात्रको प्रतिनिधित्व गर्ने मायाले यहाँ आफ्नो स्वअस्तित्वको माग गरेको देखिन्छ। ‘प्रतिवाद मायाको’-मा कथाकारले पात्रलाई स्वतन्त्रता दिन प्रयासरत् देखिन्छन्। यसमा पात्रले लेखकबाट मुक्ति नपाएसम्म कृति जीवन्त हुन सक्तैन भन्ने विचार चरितार्थ छ।⁹⁸ यस किसिमका चरित्र निर्माणले समाजमा अन्याय भोगिरहेका नारीहरूलाई आफ्नो अस्तित्वका निम्ति सचेत गराएको पाइन्छ। यस दृष्टिबाट हेर्दा मायाको पुनर्सिर्जनाले उसलाई नवीन चरित्रका रूपमा देखाउने प्रयास गरेको छ।

प्रवीण राई जुमेली एकजना प्रयोगवादी कथाकारका रूपमा परिचित छन्। जुमेली इन्द्रबहादुर राईकै पोयोलाई पैल्याउने सामाजिक यथार्थवादी तथा प्रयोगवादी कथाकार हुन्। उनका कथामा वैश्विक सन्दर्भ, जीवन भोगाइका विविध आयामहरू तथा अनुभवहरू, दार्शनिक पक्ष, वैज्ञानिक प्रविधि, विचलन, परम्पराको विरोध आदिलाई समय सापेक्षित ढङ्गमा प्रस्तुत गरिएको देखिन्छ। ऋतुखेल-ले उनलाई उत्तरआधुनिकतावादी कथाकारका रूपमा चिनाएको छ। यस सङ्ग्रहमा विविध किसिमका पात्रहरू छन्- पात्रको पुनारावृत्ति (प्र पात्र), पात्रको पुनर्सिर्जना, लेखक नै आलोचक पात्रका रूपमा प्रयोग हुनु, पाठक पात्र हुनु, पात्रको मृत्यु हुनु, विचार पात्र हुनु आदि। कतिपय पात्रहरू जुमेलीको पूर्वकृति आत्मदंश अनि निनादको निम्ति निनाद कथा सङ्ग्रहबाट पनि लिइएको पाइन्छ। अन्ततः उनी भारतीय नेपाली कथा साहित्यमा नै नवीन पात्र प्रयोगकर्ताका रूपमा चिनिन्छन्।

⁹⁷ कृष्ण धराबासी, सन् २०१६, लीलाबोध, काठमाडौं: पैरवी प्रकाशन, पृ १९२

⁹⁸ उही, पृ १९३

पात्रको पुनर्सिर्जना भएको 'आ कका ती पासि' कथा उदाहरणीय छ। यस कथामा लेखकका घरमा तिनजना पात्रहरू- गधा, बुढो अनि तन्नेरी मान्छे आउँछन्। कथाकारले पात्र चयनलाई यसरी देखाएका छन्-

'यहाँ कथाको सम्वादमा पनि ती दुई मानिसले मात्र भाग लिएकोलाई लेखौं। गधाले अतीतमा चाहिँ मानिसको भाषा बोल्थ्यो तर आफ्नो कर्मको प्रतिफल स्वरूप (किनकि मेरो स्मृतिमा पराभौतिकताको वञ्चना पनि गृहित छ) अहिले लाटो हुनुपरेको छ। समाजमा यी सब कथा हुँदैन, तर लेखकको स्वायत्त मगज र आवेगले दण्डित गधाको अवस्थामा आनन्दको भ्रम लेखेर कथा पखौं।'

(‘आ कका ती पासि’, पृ ७७)

लेखकले ती पात्रहरूलाई कति कामले आउनुभयो भनेर सोद्धछन् 'हामी तपाईंकोमा एउटा विशेष कुरा गर्न आएका छौं' भन्छन्। यसपछि ती पात्रहरूले क्रमैले आफ्नो परिचय राख्छन्।

उदाहरणार्थ-

'म आत्मदंश कथाको पात्र हूँ' अघि बोलेकैमा थप्छ तन्नेरीले।

'मरेको थियो बलबहादुर ता। तन्नेरी त न हुनुपर्ने त्यो यति' भन्छु।

'कहाँ मरेको थियो र बलबहादुर प्राकृतिक? तपाईंले मारुंभएको थियो उसलाई', पनि भन्दै गयो तन्नेरीले, 'उसकै छोरो जेठो मा ...'

(‘आ कका ती पासि’, पृ ७८)

उपर्युक्त संवादबाट पूर्वपाठ 'आत्मदंश'-का पात्र बलेलाई कथाकारले मारेको आरोप लगाएको पाइन्छ। यसले के पुष्टि हुन्छ भने पात्र निर्माण र हासमा कथाकार उत्तरदायी हुन्छन्। तसर्थ कथात्मक संसारमा पात्रको जीवन अवधि साथै गतिविधि तोक्ने कथाकार स्वयम् हुन्छन्। प्रस्तुत कथामा पूर्वपाठ 'आत्मदंश'-का पात्र बलबहादुरको छोरोलाई प्रयोग गरिएको छ। छोरोले बाबुले भन्दा बेग्लै अर्थात् नयाँ समयलाई भोगेको छ। पात्रहरू एउटा समयदेखि अर्को समयमा आइपुग्दा त्यहाँका परिवेश तथा समय भिन्नै हुन्छ। बलबहादुरको छोरो झट्ट हेर्दा मौलिक पात्रजस्तो देखिए तापनि यो नितान्त विनिर्मित पात्र हो। कथाकारले बाबुको चरित्रमा अशक्तता देखाएका हुनाले बलबहादुरको पुत्रले अहिलेका समाजमा सबै आर्थिक रूपमा कमजोरी हुन चाहँदैनन्, प्रगति गर्दछन् भन्ने विचारलाई व्यक्त गरेको पाइन्छ। कतिपय

पात्रहरू परम्पराबाट छुटेर आफ्नो बेग्लै व्यक्तित्व निर्माण गर्ने प्रयासमा हुन्छन्। यस्तै पात्र बलबहादुरको छोरो (बलेपुत्र) हो। जसले बाबु (बले)-को समय भोगाइ, कथाकारले तोकेको मापदण्डभन्दा बेग्लै समकालीन समयलाई प्रतिनिधित्व गर्न खोज्छ। यसैक्रममा 'भक्तले स्कुटर किनेन' को भक्ते पनि यस कथामा उपस्थित देखिन्छ।

भक्ते हू नी म', हाँस्टै बोल्छ अधवैशे, 'भक्तले स्कुटर किनेनको भक्ते मा'

(पृ ७८)

त्यसरी नै प्रस्तुत कथामा भक्तेलाई 'भक्तेले स्कुटर किनेन'-मा भन्दा 'आ कका ती पासि'-मा बेग्लै चरित्रका रूपमा देखाइएको छ। उदाहरणका लागि,

'अलिक बूढो भएछ कि कसो?' हुन पनि १९९८ मा त्यसलाई लेख्दा आजभन्दा आठवर्ष कान्छो लुगाफाटा हेर्दा अलिक सुख पाएको छ कि भन्ने पनि लाग्यो। सुखको भ्रममा त्योसित पत्नि, छोरा-छोरी, मनोरञ्जन र रुपियाँ-पैसा होला पनि ...।

(पृ ७८)

उपर्युक्त उद्धरणमा भक्तेमा केही शारीरिक साथै आर्थिक परिवर्तन आएको देखिन्छ। पहिलेका भन्दा सुकिलो लुगाफाटा लाएको देखाइएको छ। भक्ते पूर्वपाठ 'भक्तेले स्कुटर किनेन'-मा एकजना साधारण मान्छेका रूपमा चित्रित छ। आर्थिक समस्याले सधैं ग्रसित छ। परिवारलाई सुख दिन स्कुटर किन्न धेरै परिश्रम गर्छ र पनि सक्दैन। कसैले थिचोमिचो गर्दा पनि विरोध गर्न सक्दैन। तर कथाकारले यस नयाँ पाठ 'आ कका ती पासि'-मा भक्तले नै सबै पात्रहरूका निमित्त बोलिदिन्छ, आवाज उठाउँछ, क्रान्ति गर्न चहान्छ। भक्तेसँग 'रोटिको विडम्बना' शीर्षक कथाका पात्र गधा पनि यस कथामा उपस्थित छन्।

उदाहरणार्थ-

'अब म गधातिर हेर्छु। त्यसले बलेपुत्रको हातबाट किताब तानेर पृष्ठ २३ पल्टाउँछ र मलाई रोटिको विडम्बना कथाको दुई देखाउँछ। त्यहाँ राजनीतिज्ञलाई गधाको रूप प्रधान गरिएको छ।'

(पृ ७८)

‘रोटीको विडम्बना’ कथामा गधा मानवेतर पात्रका रूपमा उपस्थित छ। जसलाई सबै पशु प्राणीले राजा भनेर चिन्छन्। जुमेलीले नयाँ पाठ ‘आ कका ती पासि’-मा मानवीकृत गधाको चरित्रका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्। जसले मान्छेले झैं सबै कार्य गर्न सक्छ, जस्तै चुरोट पिउन, सन गाल्स लाउन सक्छ आदि।

... गधाले ट्रीपल फाइव सिग्रेट सल्काउँछ। विदेशी लाइटरले।

त्यो गधा अझै पनि अचम्भको जिनिस लागि रहेको छ मलाई।

(पृ ८१)

उक्त उद्धरणहरू हेर्दा ती तिनजना पात्रहरू प्रवीण राई जुमेलीकै पूर्व कथाका पात्रहरू हुन् भनी स्पष्ट हुन्छ। निनादको निमित्त निनाद-का कथाका पात्रहरू ‘आत्मदश’ कथाबाट बलेपुत्र (तन्नेरी), ‘भक्तेले स्कुटर किनेन’-बाट भक्ते अनि ‘रोटीको विडम्बना’-बाट लिइएका गधा हुन्। यी तिनजना पात्रको चरित्र ‘आ कका ती पासि’-मा जुमेलीले भिन्नाभिन्नै तरिकाले प्रस्तुत गरेका छन्। विशेषतः विनिर्मित पात्रहरूमध्ये भक्तेले सबैका निमित्त आवाज उठाउँछ। उसको चरित्रमा पूर्ण नवीनता आएको देखिन्छ। कथाकारले केका निमित्त आउनुभयो भनेर सोद्धा भक्तेले परिवर्तन, क्रान्तिका निमित्त आएको भनेर जवाफ दिन्छ।

‘एउटा आग्रह लिएर आएका छन् यिनी तपाईंकोमा,’ पनि जोडिदिन्छ बलेपुत्र।

(पृ ७९)

‘अघि भन्नुहुन्थ्यो नी तपाईंहरूको एउटा आग्रह छ भनेर,’ म सोध्छु, ‘के होला त्यो?’

‘तपाईंले लेख्नुभएको कथाभित्र हाम्रो विचल्नी मात्र छ, हामीलाई थान्को दिनुपन्थो’ भन्छ बलेपुत्र।

‘कस्तो थान्को?’ म सोध्छु।

प्रत्युत्तरमा भक्तले, ‘क्रान्ति गर्न चाहन्छौं हामी’, भनिदिँदा गधाले पनि टाउको हल्लाउँछ।

(पृ ८१)

यस संवादले यी पात्रहरू क्रान्ति गर्नप्रति अग्रसर रहेको पुष्टि हुन्छ। जुमेलीका पुराना कथा सङ्ग्रहका पात्रहरूमा लेखक्रीय स्वामित्वको छाप देखिन्छ। लेखकले पूर्वपाठमा यी पात्रहरूका चरित्र-चित्रण र भूमिकाप्रति अन्याय गरेका हुनाले ती पात्रहरू सन्तुष्ट छैनन्। तसर्थ राजेन्द्र भण्डारीले जुमेलीको पूर्ववर्ति

कथाहरूमा प्रयुक्त पात्र र तिनका चरित्रहरूमा कथाकार हस्तक्षेपी रहेको बताएका छन्⁹⁹ कथाकारले पात्रहरूलाई नियन्त्रण गरेको विषयलाई लिएर हस्तक्षेपी भनिएको देखिन्छ। ऋतुखेल-मा आइपुग्दा कथाकार पात्र प्रयोगमा सचेत देखिन्छन्। पात्रको स्वतन्त्रताबारे होसियार देखिन्छन्। अचेलका कथाहरूमा पात्रले लेखकलाई खुल्ला रूपमा चुनौती दिन सक्छ भन्ने विचार अघि राकिएको छ। यसै सन्दर्भमा भक्तेले कथाकारलाई पात्रमाथि अन्याय भएका कुरोमा विरोध गर्छ। उत्तरआधुनिक आख्यानहरूमा पात्रद्वारा नै कथाका मूल कथ्य, विविध घटनाको प्रकाश गरिन्छ।¹⁰⁰ कथाकारले *निनादका निमित्त निनाद*-मा पात्रहरूलाई विचलनी पारेको र अब ती पात्रहरूलाई टुङ्गोमा पुऱ्याउनुपर्छ भन्ने बलेपुत्र, भक्ते र गधाको माग रहेको छ। कथाकारले पात्रलाई स्वतन्त्रता दिनपर्छ भन्ने माग नै यी पात्रहरूले गर्न खोजेको क्रान्ति हो।

प्रस्तुत 'आ कका ति पासि' अर्थात् 'आफ्ना कथाका तिन पात्रसित' कथाकारले पात्रलाई नयाँ चरित्रका साथ कथामा स्थान दिएका छन्। पूर्वपाठ 'रोटीको विडम्बना'-मा गधा (मानवेतर) पात्र बोल्न सक्दैन। यी सबै कथाकारका कारणले हो भनी कथाकार आफै यस कथामा स्वीकार गर्छन् र गधामा नयाँ चरित्र थप्छन्।

'ट्रिपल फाइवको ठूटा फ्याँकदै गधा पनि उफ्रिएर डीलमाथि चढ्छ। भुँडी दुख्दा झोल खान भनी आमाले रोपेकी पुदिनाका बोटहरू दल्दाल पादै भाषण गरेको स्वाड गर्न लाग्छ। बिचराको स्वर खोसिदएको छु मैले। पाठक मान्नुहुन्छ भने एकक्षणको लागि स्वर दिऊँ त गधालाई? लौ त सुन्नुहोस् है, के भन्दो रहेछ।

'आमा-बाबु, दिदी-बहिनी हो! हाम्रो पार्टी सरकारमा आएपछि...।'

... फिर्ता लिएँ है स्वर गधाकोबाट।'

(पृ ८२)

यसरी गधालाई फेरि आवाज दिएर गधाको मन्तव्यलाई प्रस्तुत गरिन्छ। गधाले 'आमा-बाबु, दिदी-बहिनी हो! हाम्रो पार्टी सरकारमा आएपछि' भनी सक्दा कथाकारले आवाज फिर्ता लिन्छन्। पात्रहरू कथामा पुनर्जीवित भएर आउँदा सामाजिक दायित्वलाई पनि कथाको माध्यमबाट प्रकट गरिएको देखिन्छ। प्रस्तुत

⁹⁹ राजेन्द्र भण्डारी, सन् १९९८, 'आत्मदंश-को छोटो अवलोकन', प्रवीण राई जुमेली, *आत्मदंश*, पश्चिम सिक्किम : पश्चिम सिक्किम साहित्य प्रकाशन, पृ ३३

¹⁰⁰ इन्द्रबहादुर राई, सन् २०१४, *सम्पूरक*, कालेबुङ : उपमा प्रकाशन, पृ १२४

उद्धरणमा गधाको चरित्रद्वारा कथाकारले राजनीतिमा संलग्न व्यक्तिहरूप्रति व्यङ्ग्य गरेको बुझिन्छ। अझ बलेपुत्रले राजनीतिमा धेरै कुरा हुनसक्छ भन्ने विचार राख्दछ।

‘राजनीतिमा सम्भव के हुँदैन र लेखकज्यू? भन्दै मुस्काउँछ बलेपुत्र।

(पृ ८३)

कथाका पात्रले राजनीतिमा जालझेल, लुटपिट, अहिंसा, मेल-मिलाप, विकास जुनै पनि कुरा हुन सक्छ भन्ने विषयलाई उद्घाटन गरेको देखिन्छ। कथाकारले पूर्वकृति ‘निनादको निमित्त निनाद’-बाट पात्रहरूलाई लिएर नयाँ पाठ ‘आ कका ति पासि’-मा नयाँ चरित्रसँगै सामाजिक उत्तरदायित्व एवम् समाज सचेत पात्रका रूपमा प्रयोग गरेको देखिन्छ। यस कथामा प्रयोग गरिएका प्र पात्र प्रवीण राई जुमेली नै हुन्। उनले नै यस कथामा लेखक पात्रका भूमिका निर्वाह गरेका छन्। उत्तरआधुनिक नवीन कथागत स्वरूपका सन्दर्भमा जय क्याक्टस लेख्छन्- “परम्परित स्वरूपदेखि अलगिएर आजको कथामा परम्परित आस्था र मान्यता भत्काउँदै कथाभित्र कथा नै संशयपूर्ण बन्न लागेको छ।”¹⁰¹ यसरी प्रस्तुत कथामा प्रवीण राई जुमेली स्वयम्ले पूर्वकथामा अन्याय भएका पात्रहरूलाई स्वतन्त्रता दिनका लागि नयाँ पाठमा आफैँ उपस्थित भएको देखिन्छ।

कालूसिंह रनपहेँलीका कथा कुटिर (सन् २००४), यथार्थबोध (सन् २००५), प्रश्नचिह्न (सन् २०११), च्यातिएका पृष्ठहरू (सन् २०१७) कथा सङ्ग्रह प्रकाशित छन्। रनपहेँलीका कथाहरूमा प्रायः सामाजिक विषयवस्तुलाई प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ। प्रश्नचिह्न कथा सङ्ग्रहका कथाहरूमा नवीन शैलीको प्रयोग पाइन्छ। उनले यस सङ्ग्रहका कथाहरूलाई विनिर्मित कथा, संस्मरणात्मक यात्रा कथा, परावर्तन कथा, कल्प कथा गरी चार भागमा विभाजन गरेका छन्। विनिर्मित कथाअन्तर्गत ‘दोलखे दाइको नातिले छक्कै पाच्यो’ रहेको छ भने यस कथामा पुराना पिँढी अनि नयाँ पिँढीबिचको पार्थक्यलाई देखाउने प्रयास गरिएको छ। उनी पात्रलाई नवीन प्रयोगमा प्रस्तुत गर्ने कथाकार हुन्। संस्मरणात्मक यात्रा कथाअन्तर्गत आत्मानुभूतिको प्रस्तुति पाइन्छ। यी कथाहरूलाई हेर्दा आत्मपरकताको छवि पाइन्छ। कथाकारले पात्र प्रयोगमा धेरै म पात्रको प्रयोग गरेका छन्। तर कथामा म पात्रको चर्चा गर्दा कथक र

¹⁰¹ प्रवीण राई जुमेली, सन् २००८, पूर्ववत्, पृ १५

लेखक दुई अलग व्यक्ति देखिन्छन्। वस्तुतः रनपहेँलीका संस्मरणात्मक कथाहरूमा म पात्रको बाहुल्य पाइन्छ।

कालूसिंह रनपहेँलीको ‘माछाको मोल र रनेको भङ्ग सपना’ कथा च्यालिएको पृष्ठहरू-मा सङ्कलित छ। कालूसिंह रनपहेँलीले शिवकुमार राईको ‘माछाको मोल’ कथालाई पुनर्सिजना गरी ‘माछाको मोल र रनेको भङ्ग सपना’ शीर्षक दिएका छन्। रनपहेँलीले शिवकुमार राईको कथाका पात्र चामेलाई प्रयोग गरी ‘माछाको मोल र रनेको भङ्ग सपना’ कथा लेखेका हुन्। शिवकुमार राईको चामे र पसलनी पात्र पुनर्सिजित भएर यस कथामा आएका छन्। रने र पसलनी नवीन चरित्र भएका पात्र हुन् भने कान्छा मंगर मौलिक पात्र हो। विषयवस्तुका दृष्टिले यी दुईवटा कथा एकै किसिमका छन्। राईका कथामा जस्तै रनपहेँलीका कथामा पनि चामे माछा माेर जीविका चलाउने गर्दछ। ‘माछाको मोल’-मा रनेले राती माछा मार्ने गरेको प्रसङ्ग रनपहेँलीका कथामा पनि उही प्रकारले आएको छ। उदाहरणका निम्ति पहेँलीका कथाको निम्न कथांशलाई यहाँ साभार गरेर हेर्न सकिन्छ-

बलेको पुल्टो हातमा बोकेर यसपल्ट पनि रने गोब्रे दहतिर लाग्यो।

(‘माछाको मोल र रनेको भङ्ग सपना’, पृ १२०)

प्रस्तुत उद्धरणमा शिवकुमार राईकै कथाको अंश आएको छ। यस कथांशले चामेको क्रियाकलाप नयाँ पाठमा पनि दोहोरिएको स्पष्ट हुन्छ। घनश्याम नेपालअनुसार “कुनै एउटा पाठको अर्थ त्यस्ता अरू अनेक पूर्ववर्ती पाठहरूसँगको त्यसको सम्बन्धका आधारमा खोलिन्छ।”¹⁰² रनपहेँलीको रनेमा पूर्वपात्रको चरित्रसँगै नवीन चरित्र पनि आरोपित देखिन्छ। शिवकुमार राईको रने सोझो, अरूले केही भने पनि उत्तर नफर्काउने चरित्रको देखिन्छ भने रनपहेँलीको रने क्रोधी तथा हिंसात्मक चरित्रको छ। निम्न उद्धरणले रनपहेँलीको कथाको पात्र रनेको चरित्रलाई प्रस्ट पार्दछ-

‘एऽऽ चासो ?’ रने जुरुक्क उठेर गयो र कान्छा मङ्गरको छातीको कमेज पक्रेर भन्यो, ‘मुख छ भनेर मुलुकको ख्याल नराखी बोल्न पाइन्न क्या! राम्रो मुखले सम्झाउँदैछु। त्यसरी जताभावी बोल्ने के अधिकार छ?’

(पृ १२१)

¹⁰² घनश्याम नेपाल, सन् २०१५, पूर्ववत्, पृ २

एकैछिनपछि रने हातमा खुकुरी लिएर त्यहाँ आइपुग्यो र कराउँदै भन्न लाग्यो, 'कहाँ गयो त्यो कान्छा मंगर? म त्यसको गर्दनको खुन पिउँछु। त्यसले के सम्झेको आफूलाई? त्यो रक्सीको भूत भएर सज्जन समाजलाई त्यसरी बिथोल्न पाउँछ? कहाँ गयो त्यो? त्यसको रगतले आज म यो भुइँ रङ्गाइदिन्छु।'

(पृ १२२)

'एइ कान्छा मंगर, मुख सम्हालेर बोल है! हामी अरू ग्राहक पनि छौं समाज र डर राखेर बोल्नु नत्र राम्रो हुँदैन नी!'

... 'अरे रने माइला तिमीलाई हाम्रो बिचको कुरामा तिमीलाई चाहिँ बोल्ने के अधिकार छ?'

(पृ १२१)

'माछाको मोल र रनेको भङ्ग सपना' कथामा कान्छा मंगर मौलिक पात्रका रूपमा देखिन्छ। कान्छा मंगरले पसलनीसँग ठट्टा गर्दा रने रिसाउँछ। रने कान्छा मंगरप्रति जाइलाग्छ। पात्रहरू पुरना पाठबाट नयाँ पाठमा आउँदा केही न केही फरक चरित्रका साथ आएका हुन्छन्। यसका निमित्त संवाद, समय, परिवेश, कथानक महत्त्वपूर्ण देखिन्छ। पात्रका चारित्र विकास, मनस्थिति, सामाजिक-सांस्कृतिक पृष्ठभूमि अनि भावाभिव्यक्तिका लागि कथामा कथोपकथनको भूमिका महत्त्वपूर्ण हुन्छ।¹⁰³ प्रस्तुत उद्धरणमा रनेको चरित्र क्रोधी, हिंसात्मक जस्ता नवीन रूपमा प्रस्तुत भएको देखिन्छ। पसलनीसँग आकर्षित हुनु, कान्छा मंगरले पसलनीसँग ठट्टा गरी बिहे गर्ने कुरा गर्नु यसका कारणहरू हुन्। प्रस्तुत कथामा रनेको चरित्रले कथानक विकासमा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ। त्यसरी नै कथाकी नारी पात्र पसलनी शिवकुमार राईको 'माछाको मोल'-मा भन्दा कालुसिंह रनपहेलीको कथा 'माछाको मोल र रनेको भङ्ग सपना'-मा फरक अर्थात् स्पष्टवादी, आँटी चरित्रका रूपमा चित्रित छ। कान्छा मंगरले पसलनीसँग ठट्टा गर्दा पसलनी अस्वीकार गर्छे। कान्छा मंगरले जिस्काउँदै भन्छ-

'हन मैयाँ, यतिको जीवन केलाई साँचेको? हामी मरेका छौँ कि क्या हो? भन है मैयाँ। स्वास्नी मरेको आठ साल बितिसक्यो। कतै बदनाम भइएको छैन। आँट पुग्छ भने म पनि तयार छु।'

(पृ १२०)

¹⁰³ सुधीर छेत्री, सन् २०१५, 'वैशिष्ट्यहरूमा विष्टका कथाहरू', सञ्जय विष्ट, जुन जस्तै घाम, कालेबुङ : उपमा प्रकाशन, पृ १२

कन्छा मंगरको भनाइको प्रतिशोधमा पसलनीले भन्छे-

“मुख सम्हालेर बोल है कान्छा दाजु। मलाई सब मन पर्छ तर मत्थु र जुवाडेचाहिँ पटककै मन पर्दैन। तिमि जस्तो रक्स्याहा त झन् म फुटेको आँखाले पनि हेर्न सकिदैन।”

(पृ १२१)

शिवकुमार राईको कथाकी नारी पात्र पसलनी रनपहेँलीका कथामा आइपुग्दा स्पष्टवादी, आँटी, पुरुष दुरव्यवहारको खुल्ला विरोध गर्न सक्ने पात्रका रूपमा देखिन्छे। उक्त उद्धरणमा पसलनी आफ्नो सतित्व वा स्वाभिमानको ख्याल गर्ने चरित्रका रूपमा चित्रित छ। पसलनीका संवादमा पुरुषसत्तात्मक चरित्रको विरोध गर्दै साहसी नारीका चरित्रलाई प्रस्तुत गरिएको देखिन्छ। आख्यानात्मक पात्र सजीव हुनाका निम्ति धेरै फरक विशेषता वा गुणहरू हुनुपर्दछ; जुन विरोधाभासी पनि हुन सक्छ, केही हदसम्म अप्रत्याशित हुनपर्छ, तिनको भाषा र कार्यहरू धेरै आवेगहरूमा उत्पन्न भएको देखिनुपर्छ।¹⁰⁴ ‘माछाको मोल र रनेको भङ्ग सपना’-की पसलनीका माध्यमद्वारा कथाकारले नारीलाई सशक्त देखाउन खोजेका छन्। अबका नारीहरू पुरुषका निम्ति ठट्टा गर्ने वस्तु मात्र होइन, नारीहरू आफ्नो जीविकोपार्जनका निम्ति आफै उत्तरदायी हुन्छन् भन्ने कुराको उद्घाटन पसलनीको चरित्रद्वारा गरिएको छ। यस कथाका नारी पात्रले समसामयिक समाजमा नारीको अवस्थालाई देखाएकी छन्। अन्ततः कालूसिंह रनपहेँलीको यस कथामा प्रयुक्त विनिर्मित पात्र रने र पसलनीले कथालाई नयाँ रूप दिएको छ। पुराना पाठ ‘माछाको मोल’-मा रने सोझो निम्नवर्गीय पात्रका रूपमा चित्रित थियो भने रनपहेँलीको कथामा रने क्रोधी, साहसिलो चरित्र लिएर आएको देखिन्छ। त्यस्तै प्रकारले ‘माछाको मोल’-की पसलनी लजालु स्वभाव भएकी पात्र थिइन् भने ‘माछाको मोल र रनेको भङ्ग सपना’-की पसलनी उही नारी तर आँटी, कुदृष्टि भएका पुरुषहरूको खुल्ला रूपमा विरोध गर्ने, स्पष्टवादी, सचेत नारीका रूपमा देखिन्छ। यी विनिर्मित पात्रको प्रयोगले नै कथालाई जीवन्त बनाएको छ।

कवि, कथाकार एवम् बाल नाटककारका रूपमा परिचित ध्रुव चौहनको सन् २०११ मा खोल र वनवास (सन् २०२०) कथा सङ्ग्रह प्रकाशित छ। यस सङ्ग्रहभित्रका केही कथामा नवीन पात्र प्रयोग देखिन्छ। सङ्ग्रहका कथाहरू ‘खोल’, ‘जयमाया र ठूली दुवै दार्जीलिङ आइपुगे’, ‘जादुको ऐना’,

¹⁰⁴ एन्ड्रु बेनेट अनि निकोलस रोयल, सन् २००४, एन इन्टोरडक्सन टु लिटरेरी, क्रिटिसिजम एन्ड थ्योरी, ब्रिटेन : पियर्सन् एडुकेसन लिमिटेड, पृ ६२

‘भोलिअधिका कुराहरू’, ‘मिठो खानुको पीडा’, मृत्यु बोध’, ‘स्थायीकरण’, ‘एजेन्ट’, ‘जीउँदो पात्र’, ‘नलेखिएकाहरू’, ‘रिमोट र कोठा’ हुन्। यी कथाहरूमध्ये ‘जयमाया र ठूली दुवै दार्जिलिङ आइपुगे’ कथामा विनिर्मित पात्रको प्रयोग पाइन्छ। कथामा सिलगढीदेखि दार्जिलिङसम्मको यात्रा वृत्तान्तलाई प्रस्तुत गरिएको छ। कथामा प्रयुक्त म पात्रले आफ्नो छेउमा बसेकी दुईजना सहयात्री जयमाया र ठूलीको वार्तालाप तेस्रो व्यक्तिका रूपमा सुनिरहेको हुन्छ।

ध्रुव चौहानका ‘जयमाया र ठूली दुवै दार्जिलिङ आइपुगे’ कथामा म पात्र सिलगढीदेखि बसमा चढ्छ। म पात्रका एकातिर एकजना स्त्री नानी लिएर बसेकी हुन्छे अनि अर्कातिर एकजना निक्कै उमेर ढलेकेकी स्त्री बसेकी हुन्छे। म पात्रका छेउमा बसेकी ती दुईजना स्त्री एकाअर्कामा गफ गर्छन्। कहाँसम्म जाने, कसलाई भेट्न जाने आदि प्रश्नोत्तरपछि दुवैजना दार्जिलिङ लोचनगर इन्द्रबहादुर राईका घरसम्म गइरहेको थाहा हुन्छ। यस कथामा म पात्रका दुईतिर बसेका स्त्रीहरूको परिचय उनीहरूको वार्तालापबाट खुलस्त हुन्छ। उदाहरणका निम्ति कथांशलाई यहाँ राख्न सकिन्छ-

‘... तपाईं केको लागि जानुभो, बहिनी?’

‘जिन्दगीको सौभाग्य लेखिमाग्ना।’

‘तिम्रो जिन्दगीको सौभाग्य इन्द्रबहादुर राईले लेख्न सक्छन् र?’

‘मेरो जिन्दगीमा दुर्भाग्य लेख्न सक्नेले सौभाग्य पनि लेख्न पन्थो नि!’

‘त्यो कसरी?’

‘म स्कूल पढ्ने केटी मान्छे। मेरो जीवन कति सुन्दर र रमाइलो थियो। त्यही कथाकारले नै हो मलाई जन्मथलोदेखि आफ्नो कथावस्तुले बुन्दै-तुन्दै असमको लेखापानीसम्म ल्याइपुऱ्यायो। मैले बाटोमा कति कष्ट भोगेँ आमा-बाबुलाई बाटैमा गुमाएँ। त्यसपछि अलन्तरमा पारेर मेरो कथाकार कता हरायो...’

‘भनेपछि बहिनी जयमाया हो!’

‘हजुर दिदी, म त्यही हतभागी जयमाया हुँ।’

(‘जयमाया र ठूली दुवै दार्जिलिङ आइपुगे’, पृ १८)

दुईजनाका वार्तालापमा एकजना इन्द्रबहादुर राईको ‘जयमाया आफू मात्र लेखापानी आइपुगी’ कथाकी पात्र ‘जयमाया’ हुन्छे। यसरी ध्रुव चौहानले ‘जयमाया र ठूली दुवै दार्जिलिङ आइपुगे’ कथामा इन्द्रबहादुर

राईकी जयमायालाई नयाँ पात्रका रूपमा पुनर्सिर्जना गरेका छन्। यस आधारमा चौहानको कथाकी जयमाया विनिर्मित पात्र हो। इन्द्रबाहदुर राईको ‘जयमाया आफू मात्र लेखापानी आइपुगी’-मा कथाकारले जयमायालाई असमको लेखापानीमा ल्याएर अलपत्र पारेका हुनाले जयमायाले कथाकारप्रति गुनासो गर्छे। राईका कथामा जयमायाले सानै उमेरमा वर्माबाट विस्थापित हुँदा बाटामा विभिन्न किसिमका दुख कष्ट झेलनु परेको साथै आमा-बाबुलाई पनि बाटैमा गुमाउनु परेको हुन्छ। यस्ता विभिन्न दयनीय स्थितिमा बाँच्न परेकाले जयमाया आफ्ना लेखकसँग असन्तुष्ट रहेको बुझिन्छ। यस कथामा जयमाया इन्द्रबाहदुर राईलाई आफ्नो राम्रो भाग्य लेखिमाग्नु आएको प्रसङ्ग पाइन्छ। यसैलाई आधार बनाएर ध्रुव चौहानले ‘जयमाया र ठूली दुवै दार्जीलिङ आइपुगे’-मा जयमाया लेखापानी आइपुगेपछि कसरी जीवन बिताइरहेकी छ भन्ने देखाएका छन्। पात्रका फरक जीवनशैलीले कथालाई नयाँ मोड दिन्छ। यसको स्पष्ट उदाहरण चौहानको यस कथामा देखिन्छ-

‘लेखापानी आएपछि साँच्चै अलन्तर परेँ सबै आ-आफ्नो बाटो लागे। म एकली भएँ मेरो सामु भविष्यभन्दा ठूलो मेरो पेट थियो त्यसबेला। हल्काफुल्का काम लगाइदिने लोभ देखाएर मलाई एकजनाले बम्बईतिर लग्यो, तर ...”

(पृ १९)

चौहानले विनिर्मित पात्रका रूपमा प्रयोग गरेको पात्र जयमायाको जीवन चरित्रले कथालाई नयाँ मोड दिएको छ। उक्त उद्धरणलाई हेर्दा जयमायाको जीवन भोगाइ अर्थात् पात्रको जीवन भोगाइले कथानकको विकास भएको देखिन्छ। यस दृष्टिले विनिर्मित पात्रका प्रयोगले कथालाई नयाँ दिशातर्फ उन्मुख गराउँदछ।

जयमायाले आफूसँगै रहेकी अर्की नारी पात्रलाई इन्द्रबाहदुर राईका घरमा जानको कारण सोध्छे। उसले यसरी उत्तर दिन्छे-

‘म पनि तिमीजस्तै इन्द्रबाहदुर राईद्वारा लिखित एउटा कथाको पात्र हुँ बहिनी। ‘जार-भएकै एउटा कथा’-की ठूली भन्ने आइमाई म नै हुँ।

(पृ २०)

इन्द्रबाहदुर राईको ‘जार : भएकै एउटा कथा’-की पात्र ठूली पनि ध्रुव चौहानका कथामा विनिर्मित पात्र भएर आएकी छे। यस कथामा चौहानले ठूलीको चरित्रमा नयाँपन ल्याउन रूद्रमानसँग विवाह भएपछिको

जीवन प्रस्तुत गरेका छन्। इन्द्रबहादुर राईको 'जार : भएकै एउटा कथा'-मा ठुली र रुद्रमान भागी विवाह गर्छन्। चौहानले नयाँ पाठ 'जयमाया र ठूली दुवै दार्जिलिङ आइपुगे' कथामा रुद्रमानसँगको विवाहपछि ठुलीले विभिन्न समस्या भोग्न परेको साथै ठुलीले गर्भधारण गर्न नसकेका कारण रुद्रमानले ठुलीलाई शारीरिक यताना दिएको घटना प्रस्तुत गरिएको छ।

उदाहरण,

'त्यो नसोध बहिनी। हाम्रो विवाह भएको एक-दुई वर्ष त आनन्दपूर्वक बित्यो। यस अवधिमा मेरो कोखबाट सन्तान जन्मन सकेन। मलाई यसको लागि उसको ठूलो दबाउ थियो। उसले पिउन लाग्यो। दिनरात कचकच गर्थ्यो। म सम्झाउँथे। तर यो क्रम बढ्दै गयो। मलाई आँखा लगाउँथ्यो र कुट्थ्यो पनि। ...'

(पृ २०)

राईको 'जार : भएकै एउटा कथा'-मा रुद्रमान जिम्मेवारी, साहसी सिपाहीका रूपमा चित्रित छ। तर चौहानले 'जयमाया र ठूली दुवै दार्जिलिङ आइपुगे'-मा रुद्रमानको चरित्रमा विकृति आएको देखाएका छन्। राईको रुद्रमानले ठुलीलाई प्रेम गरेर विवाह गर्छ तर चौहानको कथामा आइपुग्दा रुद्रमान रक्सी पिउने, स्वास्नी (ठुली)-लाई आँखा लाउने र कुट्ने चरित्रका रूपमा चित्रण गरिएको पाइन्छ। यसलाई हेर्दा पुर्व कथा 'जार : भएकै एउटा कथा'-बाट नयाँ कथा 'जयमाया र ठूली दुवै दार्जिलिङ आइपुगे'-मा विनिर्मित पात्रका रूपमा आइपुग्दा रुद्रमानको चरित्र परिवर्तन भएको देखिन्छ। यसरी रुद्रमानका चरित्रमा परिवर्तन आएका हुनाले ठुली दुखी भएर जीवनको समाप्त लेखिमाग्न इन्द्रबहादुर राईसम्म जाँदै गरेकी हुन्छे। ठुलीले पूर्व कथासँगै जोडेर मृत्यु लेखिमाग्नै भन्छे-

'...त्यही 'जार : भएकै एउटा कथा'-सितै मेरो वर्तमान प्रसङ्गलाई अलिकता जोडेर 'अन्त्यमा साह्रै दुख पाएर ठूली मरी' भनेर लेखिदिए पुगीहाल्यो त।

(पृ २१)

प्रस्तुत पाठमा ठुली लोभदेखि वाक्क भएर कथाकारको अधीनबाट आफ्नो समाप्ति चहान्छे। उक्त उद्धरणले अर्को नयाँ पाठको सिर्जनाबारे पनि सङ्केत गरेको देखिन्छ। 'जार : भएकै एउटा कथा'-सँग जोडेर ठुली मरी भनेर लेखिदिए नयाँ पाठ सिर्जना हुने सम्भवनालाई सङ्केत गरिएको देखिन्छ। समय र परिस्थितिअनुसार समाजमा आएका परिवर्तनसितै पात्रका चरित्रमा पनि नयाँपन आउँदछ। यस किसिमका

पात्रले पूर्वपाठका पात्रहरू फेरि नयाँ पाठमा जन्मिन सक्छन् भन्ने कुराप्रति सङ्केत गर्दछ। कथाकारद्वारा नै पात्र निर्देशित हुन्छन् भन्ने कुरा पनि ठुलीको निम्न भनाइले प्रस्ट पार्दछ-

‘हामी पात्र-पात्रहरूको लागि लेखक नै हाम्रा विधाता हुन्। उनको हातमा नाच्ने ‘कठपुतली’ हौं हामी। जिन्दगीको अभिनय गर्दागर्दै अब त साह्रै थाकिएछ बहिनी। म अब मुक्ति चाहन्छु, मुक्ति।’

(पृ २१)

यस कथामा ठुली सचेत, विद्रोही चरित्रका रूपमा चित्रित छ। ठुलीले कथाकारको विरोध गर्दै मुक्तिको चाहना राखेकी छे। ठुलीले उक्त संवादद्वारा पात्रको अस्तित्वको उठान गरेको देखिन्छ। यस कथामा चौहानले ‘जयमाया आफू मात्र लेखापानी आइपुगी’ र ‘जार : भएकै एउटा कथा’-बाट नयाँ कथनकको सिर्जना गरेको देखिन्छ। इन्द्रबाहदुर राईका कथाहरूमा कतिपय नारी पात्रहरूले भोगेको दुख कष्ट, पीडा, वेदनाकै कारण यो अर्को नयाँ पाठ ‘जयमाया र ठुली दुवै दार्जीलिङ आइपुगे’ सिर्जना भएको हो भन्न सकिन्छ। ध्रुव चौहानले यस पाठमा प्रमुख पात्र जयमाया र ठुली दुवैलाई इन्द्रबाहदुर राईकै पाठबाट टिपेका छन्। इन्द्रबाहदुर राईका कथाका नारी पात्रहरूले साँच्चै दुख मात्रै पाएका हुन्छन् भन्ने जिज्ञासा चौहानका कथामा भेटिन्छ।

ध्रुव चौहानको अर्को कथा सङ्ग्रह *वनवास* (सन् २०२०)-भित्र ‘रने- पार्ट टु’ शीर्षक कथा सङ्गृहीत छ। चौहानले शिवकुमार राईको ‘माछाको मोल’ कथाका पात्र रनेलाई पुनः ‘रने- पार्ट टु’-मा प्रयोग गरेका छन्। शिवकुमार राईले ‘माछाको मोल’ प्रकाशन गरेको छयासठ्ठी वर्षपछि कालूसिंह रनपहेंलीले ‘माछाको मोल र रनेको मोहभङ्ग समपना’ कथा लेख्छन् भने चौहानले शिवकुमार राईको कथा लेखिएको उनसाठ्ठी वर्षपछि ‘रने- पार्ट टु’ कथा लेख्छन्। चौहानले यस कथामा रनेलाई नितान्त नवीन चरित्रका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्। शिवकुमार राईको रनेले सन् १९५० को दशकलाई प्रतिनिधित्व गर्दछ भने चौहानको रनेले सन् २०२० को दशकलाई प्रतिनिधित्व गर्दछ। पुराना कथाका पात्रहरू नयाँ कथामा विनिर्मित पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको छ। यस्तै चौहानको उक्त कथामा रने पनि नयाँ चरित्रद्वारा कथामा उपस्थित भएको पाइन्छ। यस कथामा रने र शिवकुमार राईको भेट भएको देखाइएको छ। शिवकुमार राईको रनेको पहिरनभन्दा चौहानको रनेको पहिरन नयाँ छ।

उदाहरणका निम्ति निम्न कथांशलाई हेर्न सकिन्छ-

देब्रेपट्टि अङ्ग्रेजीमा एडिडास लेखेको हरियो हाफ भेस्ट। जिन्को नीलो पेन्ट लगाको रने एक छाँटको देखिन्छ। खुट्टामा के छ देख्दैन। जीउ अलिक झाँटिएछ। बूढेस्कालले उसको अनुहारको दैलो दस्तक दिइहालिसकेको भए तापनि भत्केको बूढापा ह्वाङ्गै नदेखिएको। भनौँ आफूलाई मेनटेन गरिरहेको रहेछ।

(‘रने- पार्ट टु’, पृ ६)

शिवकुमार राईका कथामा माछाको मोल आठआना सेर, आठआना गोटा आदि छ भने चौहानको ‘रने- पार्ट टु’-मा माछाको मूल्य एकसय अस्सी रुपियाँ किलोग्राम छ। यसले पुरानो समय र नयाँ समयलाई देखाउँछ। चौहानका यस कथामा रनेले माछा पसल खोलेर माछा बिक्री गर्छ, शिवकुमार राईकै कथाकी पसलनीसँग विवाह गरेर एकजना छोरी एमए गर्दै गरेकी र छोरा डाक्टर पढ्ने तरखरमा भएको पनि शिवकुमारलाई सुनाउँछ-

‘उहीसित नै बिया गरेँ नि। एउटा छोरी र छोरा छ ठूलूलो।’

... ‘छोरी त एम ए हो। लेख्छ पनि। छोरा साइन्स लिएर पढ्दैछ डाक्टर हुन्छ भन्छ।’

(पृ १०)

यसरी रने व्यवसायिक र पारिवारिक जीवनमा सन्तुष्ट भएको देखाइएको छ। यस कथामा अर्कापट्टि शिवकुमार राई आत्मग्लानीले व्याकुल हुन्छन्। ‘माछाको मोल’-मा मैले मेरो पात्र रनेसँग अन्याय गरेछु भन्ने उसलाई लागिहन्छ। कथाकारले शिवकुमार राईका मनमा उब्जेका कुरा कथामा यसरी प्रस्तुत गरेका छन्-

‘आज शिवकुमारलाई लाग्छ:

कथाकारहरू आफ्नो कथा छिटोछिटो समाप्त गर्ने हतारमा यसका पात्र-पात्रहरूसित कहिलेकाहींँ अन्याय गर्दो रहेछ। आउने सम्पूर्ण सम्भावनाका दैलाहरू बन्द गरेर एकमात्र विकल्प मृत्यु उनीहरूलाई दिँदारहेछन्।’

(पृ १२)

कथाकारहरूले पात्रलाई जीवन र मृत्यु दिँदा रहेछन्। कथा समाप्त हुँदा पनि विभिन्न सम्भावनाहरू अझै हुन सक्ने रहेछ भन्ने विषयको उठान यस कथामा गरिएको छ। प्रस्तुत कथा रनेको नयाँ चरित्रमा केन्द्रित छ। पूर्वपाठ शिवकुमार राईको 'माछाको मोल'-मा रने साधारण जीवन बिताउने खोलामा माछा मागेर जीविका चलाउने पात्र छ भने चौहानको रने बजारमा सिलगढीबाट माछा ल्याएर माछा बिक्री गर्ने पात्रका रूपमा देखिन्छ। कथाकारले विनिर्मित पात्र रनेद्वारा मृत्यु दिए तापनि पात्रहरू अर्को नयाँ पाठमा पुनर्जीवित भइ आउन सक्छ भन्ने देखाइएको छ। चौहानले प्रस्तुत कथामा कथाकार र पात्रबिचको अन्तर्सम्बन्धलाई पनि देखाउने प्रयास गरेका छन्। उदाहरणका लागि रने र शिवकुमार राईको संवादलाई यहाँ प्रस्तुत गरिन्छ-

‘माछा बेच्दै गरेको मान्छेलाई ऊ नियाल्छ। चश्मा पुछी-पुछी हेर्छ र छक्क पर्छ।

‘अरे रने तँ मरिनस?’ सुन्नेलाई नलाग्ने गरी प्रश्नको एउटा ब्ल्याङ्क फायर गर्छ ऊ।

(पृ ६)

इन्टरभ्यु लिन आएको पत्रकारझैँ, छेउबाट रनेको बीचको जिन्दगीमा प्रवेश गर्न चाहन्छ ऊ।

‘त्यो गोब्रे दह च कि छैन हो अचेल?’

‘... त्यो गोब्रे दहको बारेमा तपाईँलाई कसरी थाहा भो?’

मुसुमुसु हाँसिरहन्छ शिवकुमार।

भन्छ- ‘तिमीले माछाको भुट्टा खाने दोकानको स्वास्नी मान्छेको बारेमा पनि मलाई थाहा छ।’

‘दाजुलाई त मेरा पुराना कथाहरू टाकटुक थाहा रै’ छ।’

(पृ १०)

चौहानले यस कथामा पूर्वपाठको कथाकार र पात्रका सम्बन्धलाई देखाएका छन्। यस कथामा आफ्ना कथाका पात्रहरू नयाँ पाठमा पुनः जीवित भएर आउँदा कथाकारहरू ग्लानीले ग्रस्त भएको देखाइएको छ। यसरी पुरानो पाठको पात्र र लेखकबिचको संवादले कथालाई नयाँ मोड दिएको देखिन्छ। पात्रले आफ्ना कथाकारलाई चिन्दैन केवल कथाकारले पात्रलाई चिन्छ। चौहानको ‘रने- पार्ट टु’ कथामा शिवकुमार राईको ‘माछाको मोल’-पछि कालूसिंह रनपहँलीको ‘माछाको मोल र रनेको मोहभङ्ग सपना’-मा रनेको पछिल्लो जीवनलाई प्रस्तुत गरिएको छ। कालूसिंह रनपहँलीको ‘माछाको मोल र रनेको मोहभङ्ग सपना’-मा भन्दा चौहानको ‘रने- पार्ट टु’ कथामा रनेले कथालाई नयाँ मोड दिएको छ। पूर्वपाठमा एउटा

साधारण माछा मार्ने मान्छेले यहाँ आफ्नो स्थापित माछा पसलको व्यवसाय थालेको छ। यसरी प्रत्येक विनिर्मित पात्रले कथालाई नयाँ दिशा, नयाँ सम्भावनाका साथमा नयाँ कथा सिर्जना गर्न महत्त्वपूर्ण सहयोग पुऱ्याएको देखिन्छ।

४.१.२ समलिङ्गी पात्र

समलिङ्गीहरू धेरै अधिदेखि नै समाजमा थिए, तर समलिङ्गीबारे खुल्ला रूपमा चर्चा भने त्यति भएको पाइँदैन। तर अचेल समाजमा समलिङ्गीहरूबारे खुल्ला रूपमा चर्चा हुन थालेको देखिन्छ। विशेष गरी नेपाली साहित्यमा समलिङ्गीको चर्चा विगतका दशकहरूदेखि हुन थालेको पाइन्छ। अचेल समलिङ्गीहरूलाई पनि पात्रका रूपमा प्रयोग गरेर कथा लेखिन थालेको पाइन्छ। यसले मानिसको विकसित विचार एवम् समलिङ्गीप्रतिको सचेतता अभिव्यक्त गरेको छ। समाजसँगै साहित्यमा पनि समलिङ्गीहरूले समान स्थान ओगटेको छ। भारतीय नेपाली कथामा सञ्जय विष्टको ‘नक्साको पुरुष’, उदय थुलुङको ‘आधा अर्थ’, मनोज बोगटीको ‘स्तन’ आदि कथाहरूमा समलिङ्गी पात्रको प्रयोग पाइन्छ।

सञ्जय विष्ट भारतीय नेपाली कथा लेखनका क्षेत्रमा नवीन शैली एवम् सुन्दर कलात्मक भाषिक प्रयोगकर्ताका रूपमा परिचित छन्। उनी ससाना विषयवस्तुलाई पनि प्रभावकारी ढङ्गमा प्रस्तुत गर्न सक्षम देखिन्छन्। उनका कथाहरूमा उत्तरऔपनिवेशिक, भूमण्डलीकरण, उपभोक्तावादी, साइबर संस्कृति, राजनीतिक, सामाजिक, लैङ्गिक आदि विषयवस्तुलाई फरक फरक किसिमले प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ। उनी विविध विषयवस्तुलाई कथात्मक रूप दिन पात्रहरूलाई नवीन ढङ्गमा प्रस्तुत गर्छन्। उनका प्रायः कथाहरू आयामेली एवम् लीला लेखनमा आधारित देखिन्छन्। भारतबाट लेखिएका नेपाली कथामा नवीन पात्रको प्रयोग गर्ने कथाकारहरूमा सञ्जय विष्ट एकजना हुन्। उनको *अस्ताचलतिर* (सन् २००७)-का अन्य कथाहरूमा प्रयुक्त पात्रहरूका चरित्रमा केही नवीनता रहेको पाइए तापनि लैङ्गिक आधारले ‘नक्साको पुरुष’-मा समलिङ्गी पात्रको प्रयोग पाइन्छ। विष्टको *अस्ताचलतिर* कथा सङ्ग्रहका ‘नक्साको पुरुष’ शीर्षक कथा पात्र प्रयोगका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण छ। ‘नक्साको पुरुष’ चरित्रप्रधान कथा हो। कथाका केन्द्रमा पात्र प्रेमकुमार छ। व्यवसायले ऊ स्कुलको शिक्षक हो। कथाकार विष्टले सर्वसाधारण व्यक्तिदेखि शिक्षित व्यक्तिहरूलाई पात्र बनाएका हुन्छन्। तीमध्ये प्रेमकुमार एकजना हो।

समलिङ्गी पात्रका रूपमा प्रेमकुमार देखिन्छ। प्रेमकुमार समलिङ्गी पात्र हो भनेर कथाको अन्त्यतिर मात्र उद्घाटन गरिएको छ। कथाको सुरुमा प्रेमकुमार समलिङ्गी हो भनेर न्यून रूपमा लक्षणहरू देखाइएको छ। प्रेमकुमारलाई स्टुडियोको भित्तामा राखिएको नक्साले मनमा गहिरो छाप छोडेको देखिन्छ। त्यो नक्सामा पुरुष हुन्छ।

शिरमा फेटा बाँधेको, चौडादार छात्तिको अग्लो कदको, कम्मरमा तरवार पनि झुन्डाएर उभेको जुँगे मान्छेको ठुलो नक्सा, ठुलो प्रेममा रहेछ भित्तामा, ठुलो स्टुडियोमा।

(‘नक्साको पुरुष’, पृ ६९)

प्रेमकुमारलाई मानसिक रूपमा त्यस नक्साको प्रभाव पर्दछ। जसका कारण अप्रत्याशित रूपमा प्रेमकुमार त्यस नक्साप्रति आशक्त हुन्छ। स्टुडियोबाट फर्केर घर आउँदा साथै त्यस नक्सालाई किनेर ल्याएपछि पनि उसमा एक किसिमको छाप बसिरहन्छ। नक्सालाई घरमा ल्याएको बेलुका प्रेमकुमार त्यस नक्साप्रतिको आकर्षणले सुत्न सक्दैन।

उदाहरणार्थ-

त्यो रात प्रेमकुमारलाई लामो समयसम्म निद्रा लागेन, दृष्टिले एकोहोरो खुट्टापट्टिको भित्तामा झुन्डाएको नक्साको पुरुषले तानिरह्यो।

(पृ ७१)

प्रेमकुमार नक्साको पुरुषप्रति आकर्षित हुन्छ। त्यसले नक्साको पुरुषलाई देखेर प्रभावित हुनाका कारण उसमा समलिङ्गी चरित्रको अभिलक्षणहरू देखिन्छ। प्रेमकुमार आफू पुरुष भएर पुरुषप्रति नै आकर्षित हुनु जस्ता क्रियाकलापले पुरुष समलिङ्गी चरित्र रहेको प्रस्ट हुन्छ। कथामा पुरुष समलिङ्गी प्रेमकुमार अन्य पात्रका तुलनामा भिन्नै रूपमा चित्रित छ। कथाको अन्त्यतिर प्रेमकुमार म्यानेजरको घरबाट भोज खाएर फर्किँदा उसलाई चार-पाँचवटा आकृति अर्थात् पुरुषहरूले जबरजस्ती गर्दछन्। त्यसरी प्रेमकुमारमाथि जबरजस्ती, शारीरिक शोषण गरिएका विभिन्न क्रियाकलापले उसको शरीर शिथिल हुन्छ। त्यस घटना भइरहेको बेला एउटा आकृतिले प्रेमकुमारलाई अपमानबोधक शब्दले सम्बोधन गर्दछ।

उदाहरणार्थ-

... एकपछि अर्को आकृतिले उसको शरीरका प्रत्येक अङ्गहरूलाई यातना दिएपछि प्रेमकुमारले

प्रायः प्रायः आफ्नो चेतना हराइसकेथ्यो।

त्यही अर्धचेतन अवस्थामा उसले लामो सङ्घर्षपछि उसको शरीर छाडेर उठ्नेको क्रोध र कम्पनपूर्ण स्वर सुन्यो, 'साला हिजडा।'

(पृ ७३)

समाजमा अझै पनि समलिङ्गीहरूका निमित्त यस्ता अपमानबोधक शब्द (हिजडा)-को प्रयोग गरिन्छ। यस कथाले समाजमा यस्ता पात्रहरूलाई पनि समावेशी दृष्टिले हेर्नुपर्छ भन्ने लक्ष्य राखेको छ। सामान्य रूपमा स्त्री-पुरुषहरूसँगै समलिङ्गीहरूले पनि समाजमा उत्तिकै महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेका हुन्छन्। समलिङ्गी पनि समाजका महत्त्वपूर्ण अङ्ग हुन्। उनीहरूलाई पनि सम्मानका दृष्टिले हेर्नुपर्छ भन्ने विचार प्रस्तुत कथाका पात्रद्वारा समाजमा समलिङ्गीप्रतिको धारणालाई अभिव्यक्त गरेको देखिन्छ।

मनोज बोगटीका 'स्तन' कथामा पुरुष समलिङ्गी पात्रको प्रयोग पाइन्छ। यो कथामा तोपदेनलाई पुरुष समलिङ्गी पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। म पात्रले तोपदेन उर्फ एन्जोलाई कोठामा पूर्ण रूपमा स्त्री देखेछ। वास्तवमा तोपदेन पुरुष हो। तर उसको शारीरिक हाउभाउ, पहिरन, मानसिक स्थिति, व्यावहारले उसलाई समलिङ्गीका रूपमा प्रस्तुत गरेको छ। यसका साथै कथामा शारीरिक बनावट पनि केटी जस्तै चित्रण गरिएको छ।

'उसलाई देखासाथ पहिलोपल्ट मलाई कुतकुती लागेको थियो। मैले एन्जोलाई मस्त केटी नै पाएको थिएँ। आरतीभन्दा बेहद सुन्दर।'

('स्तन', पृ ३६)

म पात्रलाई तोपदेन पुरुष हो भनेर थाहा छ। तर म पात्रले तोपदेनलाई बाथरूममा अर्धनग्न देखेदा स्त्री नै हो भन्ने लागेछ। शारीरिक छाँटकाँटले तोपदेन स्त्रीजस्तै देखिन्छ। यसबाहेक तोपदेन पुरुष भएर पनि स्त्रीका स्वरमा विभिन्न बार र रेस्टुराँमा गीत गाउँने गर्छ। यसरी गीत गाउँदै जाँदा अन्तमा तोपदेनक नामलाई तोपदेनबाट एन्जोमा परिवर्तन गरिदिन्छ। कथांशलाई यसरी हेर्न सकिन्छ-

... कुनै राम्रो गाउने केटीको खोजी भइरहेका बेला देवाशिषले ल्याएको एन्जोको नाम तोपदेन थियो। उसैलाई देखाएर ड्रमिस्ट देवेन्द्रले भनेको थियो, 'यसले केटीको स्वरमा गाउँछ।'
तोपदेनको ओठ अचानक रातो भएको थियो। अनुहारमा पसिना। हतपत कसैलाई पत्तै नदिने पुष्पणले भनेको थियो, 'अब तिमि एन्जो भयौ।'

(पृ ३७)

कतिपय समलिङ्गीहरू समाजमा खुलेर अघि आउन सकेका छैनन्, जसको प्रमुख कारण उनीहरूमा रहेको हीनताबोध, मानसिक स्थिति, आर्थिक स्थिति आदि देखिन्छन्। तर यस कथामा तोपदेन खुल्ला रूपमा अघि आएर विभिन्न बार, रेस्टुराँतिर गीत गाउँछ। यसका साथै आफ्नो कतिपय अनुभवहरू म पात्रसित साझा गर्छ। यसले आजका समाजमा समलिङ्गी पात्रहरूका स्थितिलाई अघि ल्याउने प्रयास गरेको पाइन्छ। कथामा चित्रित पात्र तोपदेनलाई समलिङ्गी रूपमा स्वीकार गरे झैं समलिङ्गीयिनीहरूलाई समाजमा पनि स्वीकार गरिनुपर्छ भन्ने सङ्केत गरिएको पाइन्छ।

सन् २०१९ मा उदय थुलुङको अक्षररेखा कथा सङ्ग्रह प्रकाशित भएको पाइन्छ। यस कथा सङ्ग्रहभित्र 'आधा अर्थ' कथामा समलिङ्गी पात्रको प्रयोग पाइन्छ। यस कथामा सरलाकी साथी तारालाई समलिङ्गी पात्रका रूपमा चित्रण गरिएको छ। सरलाकी आमाले तारालाई समलिङ्गी भएका कारण घृणाको दृष्टिले हेर्ने गर्छिन्-

बाथरूमबाट निस्केकी सरलाकी आमालाई 'नमस्कार आन्टी' भन्यो ताराले।

हात फर्काई मात्रै सरलाकी आमाले अनि कम्बल टकटकाउन थाली।

(‘आधा अर्थ’, पृ ११३)

ताराले सरलाकी आमालाई नमस्कार गर्छ तर सरलाकी आमाले हातमात्र उठाउँछिन्। सरला अस्पतालमा हुन्छे र तारा सरलालाई भेट्न जान्छ। तब केही समयपछि तारा बाथरूम जान्छे त्यति बेला सरलाकी आमाले उसलाई कराउँदै भन्छिन्-

यो मौकामा सरलाकी आमा बोली, 'छया!' उसको आँखासँगै अनुहार पनि बिग्रीसकेको रहेछ। एक किसिमको घृणाको भाव झुण्डिरहेको थियो धर्कामा। 'अरू पाइनस साथी?' भनी फेरि वरिपरि हेरी।

(पृ ११)

प्रस्तुत कथामा सरलाकी आमाले तारालाई मन पराउँदिनन्। त्यसैले सरलालाई 'अरु साथी पाइनस' भनेर कराउँछिन्। यस कथामा सरलाकी आमाले पुरानो पिँढीलाई प्रतिनिधित्व गरेको देखिन्छ। सरलाकी आमाका दृष्टि समलिङ्गीहरूप्रति सङ्कुचित रहेको देखिन्छ। तर सरलाले तारालाई प्रायः कुरामा नै सहयोग गर्छिन्। एकदिन काममा जाँदा सुपरभाइजरले तारालाई मरदको पङ्क्तिमा जानू भन्दा तारालाई अप्ठ्यारो लाग्छ। त्यस समय सरलाले तारालाई सहयोग गर्दै भन्छे-

उनीहरू कामको मेलोमा पस्नलाई बाटो डिलमा उभिरहेको बेला हातमा डायरी बोकेको सुपरभाइजर आएर भन्यो तारालाई-

'तिमी यता जाऊ, मरदपट्टि'

ताराले हेरिबस्यो सुपरभाइजरलाई। सुपरभाइजरले पनि हेरिबस्यो तारालाई।

... सरलाले पनि आँखाले भनिदिई 'जा।'

(पृ ११६)

उक्त उद्धरणमा ताराले अनुभव गरेको असहज स्थितिको चित्रण पाइन्छ। यस कथामा ताराको मनोबल कमजोर भएकाले सुपरभाइजरले जसो भन्यो ऊ त्यसै मानिरहेकी देखिन्छ। असहज स्थितिलाई सहज बनाउन सरलाले तारालाई सुपरभाइजरको भनाइ मान्न आँखाले सङ्केत गर्छे। यस किसिमको स्थितिले कतिपय समलिङ्गीहरू समाजमा खुलेर अघि आउन सकिरहेका छैनन् भन्ने देखिन्छ। कथाको अर्को अंशमा पनि समलिङ्गीहरूलाई हेर्ने दृष्टिकोण सङ्कुचित रहेको कुरा यसरी वर्णन गरिएको छ-

आफ्नो प्रिय लाग्ने मान्छेको आग्रहलाई उसले टारेन। ऊ उठ्यो। छेवैमा बसेका दुइजना मसिना केटाहरूले खासाकखुसुक गरे, 'ओई गाजल हेर्न, गाजला।'

ताराले अलिकति सुन्यो। आवाजतिर हेर्न्यो र मञ्चतिर गयो। केटाहरू घोप्टेर खितखित खित हाँसे।

(पृ ११८-११९)

उक्त उद्धरणमा ताराले पारिवारिक अनि सामाजिक गरी दुवै स्थानमा विविध प्रकारका मानसिक प्रताडना भोग्न परिरहेको स्थिति प्रस्ट देखिन्छ। केटाले खासाकखुसुक गर्नु, घोप्टेर खितखित हाँस्नु जस्ता घटनाले समाजमा समलिङ्गीहरूप्रतिको व्यवहारलाई देखाइएको छ। यस कथामा ताराले आफ्नो परिचयलाई

लिए धैरे अवहेलना सहनु परेको देखाइएको छ। तारा एकदिन बैङ्कमा गएर फारम (फर्म) भर्दा आफ्नो परिचय पत्र बैंक अधिकारीको अघि राखेर सोझै बाहिर निस्कन्छ।

उदाहरणार्थ-

अनि सरलापछि आयो ताराको पालो।

ताराले आधार कार्ड दियो। भोटर कार्ड दियो। ब्याङ्क पासबुकको जेरेक्स पनि दियो।

त्यहाँ बसिरहन मन परेन।

(पृ १२०-१२१)

उदय थुलुडले समाजमा समलिङ्गीहरूले भोगिरहेको परिचय सङ्कटलाई केन्द्र गरी तारालाई 'आधा अर्थ' कथामा उभ्याएका छन्। यस कथामा समलिङ्गी पात्र ताराले भोगेका विभिन्न परिस्थितिको चित्रण गरिएको छ। बैङ्कमा आफ्नो परिचय पत्र दिएर तारा केही नबोली बाहिर निस्कनाले उसमा समलिङ्गी हुनाको हीनता बोध देखिन्छ। ताराले आफू समलिङ्गी भएको कुरा खुलेर भन्न सकिदैन। यस्तै परिचय सङ्कटको समस्याले जीवनबाट पयालन हुने प्रयास गर्छे। उसले सरला र निर्मलबाहेक अरू कसैलाई आफ्नो परिचयबारे कुरा गर्दिन। अरू कसैले उसको कुरा बुझ्दैनन् भन्ने तारालाई लागिरहन्छ-

गाउँमा को छ भन् त, मलाई बुझ्ने। त छस्। तँ पनि एकदिन गइहाल्छस्। निर्मल छ। त्यसले पनि घर बसाउँछ एकदिन। अरू त, त्यसतै हो। मान्छेलाई बुझिदिने मान्छे भएन भने यो संसार बेकार छ। कस्तो कुरा गरेको तैले।

'सत्य कुरा गरेको।' ताराले भुइँतिर हेरेर भन्यो।

'तैले तेरो संसार देखेको छन्? यो गाउँदेखि बाहिर जा। देख्छस्। कस्तो इज्जत, इमानले बाँचेका छन् उनीहरू।'

'गाउँमा त म एकलो छु। बेग्लो छु। मेरो भूमिका नै के छ भन् त?'

'मेरो जाने-आउने दिशा कता छ भन् ता।' ताराले भन्यो।

(पृ १२३)

ताराले आफू समलिङ्गी भएकै कारण 'यो संसार बेकारको' भनी गुनासो पोखेको देखिन्छ। समलिङ्गीहरूलाई समाजमा घृणित दृष्टिले हेरेको कुराप्रति ऊ दुखी हुन्छे। तर सरलाले ठुला सहरमा

समलिङ्गीहरू इज्जतका साथ बाचिरहेका छन् भनेर तारालाई उत्साह दिन्छे। कथाकारले सरला र निर्मलको चरित्रद्वारा समलिङ्गीहरू पनि समाजका अभिन्न अङ्ग हुन् भन्ने कुरामा जोड दिएको देखिन्छ। समाजको बदलिँदो रूपअनुसार समलिङ्गीहरूलाई हेर्ने दृष्टिकोण पनि परिवर्तन भइरहेको छ। सरला र निर्मल ताराको मनोबल बढाउन प्रयास गर्छन्। यति हुँदाहुँदै पनि ताराले आफ्नो हातको नसा काटेर आफूभित्रको दमित मनस्थितिलाई प्रकट गर्छे। ताराले आफ्नो हातको नसा काटेर मृत्यु रोज्न चाहन्छे। निर्मलले तारालाई अचेत अवस्थामा बाँसको फेदमा भेट्छ र तारालाई हौसला दिँदै मिडमा बढीले पनि हामी छौं भन्छे-

‘हामी छौं त तिम्रो।’ मिडमा बढीले आँसुसरी भएर भनी। ‘आमा बाउ छैन त के भो, हामी छौं ता’ भनी फेरि।

(पृ १२४)

प्रस्तुत कथामा निर्मल, सरला, मिडमा बढीले मात्र तारालाई साथ दिएको देखिन्छ। यस कथामा कथाकार उदय थुलुङले समाजमा विद्यमान समलिङ्गीहरूका विविध स्थितिलाई प्रस्तुत गरेका छन्। प्रस्तुत कथामा समाजमा खुलेर अघि आउन नसक्नु, परिचयको सङ्कट हुनु, समाजमा अस्वीकृतजस्ता समलिङ्गीहरूको अवस्था देखाइएको छ। समलिङ्गीहरू पनि समाजमा अन्य पुरुष, स्त्रीजस्तै महत्त्वपूर्ण हुन्। तसर्थ समाजले समलिङ्गीहरूलाई अरूलाई जस्तै समान दृष्टिले हेर्नुपर्छ भन्ने विषयलाई प्रकाश पारेको देखिन्छ। प्रस्तुत कथामा सरलाकी आमा तथा खासाकखुसुक गर्ने केटाहरूले समलिङ्गीहरूलाई सङ्कुचित दृष्टिले हेर्दछन् भने निर्मल, सरला र मिडमा बढी जस्ता पात्रहरूले समलिङ्गीहरूलाई स्वीकार गरेको देखिन्छ।

भारतीय नेपाली कथाको विकासलाई हेर्दा विनिर्मित साथै समलिङ्गी पात्रहरूको प्रयोगले भिन्नै स्वरूप दिएको पाइन्छ। यस दृष्टिले पारम्परिक पात्रको प्रयोगसँगै यस्ता नवीन विषयवस्तु साथै समकालीन परिवेशलाई प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रहरूले कथाको क्षेत्र फराकिलो बनाएको छ। समकालीन भारतीय नेपाली कथामा नवीन सामाजिक व्यवस्था र समाजको बदलिँदो स्वरूपप्रति सचेत रहेको देखिन्छ। वर्तमान भारतीय नेपाली समाज उदार, सचेत र शिक्षित छ भन्ने कुरा यी कथाहरूमा प्रयुक्त पात्रहरूद्वारा बुझ्न

सकिन्छ। तसर्थ भारतीय नेपाली कथाका विकासमा नवीन पात्रहरूको प्रयोगले यसलाई भिन्नै तरिकाले चिनाएको छ।

४.२ निष्कर्ष

यस अध्यायमा सन् १९८९ देखि सन् २०२० सम्मका भारतीय नेपाली कथामा प्रयुक्त नवीन पात्रहरूको प्रयोगबारे चर्चा गरिएको छ। मूलतः यस समयका कथाहरूमा देखिएका नवीन पात्रहरूमा स्वतन्त्र अर्थात् विनिर्मित पात्रसँगै समलिङ्गी पात्रहरू देखिन्छ। पुराना पाठबाट नयाँ पाठमा आइ पात्रले आफ्ना लेखकीय अधिकार वा सत्ताको प्रतिवाद, लेखकले पात्रहरूमाथि गरेको अन्याय, समाजको बद्लिँदो स्वरूप, परम्पराको विरोध, समयबोध आदिलाई अभिव्यक्त गर्दछ। पूर्वपाठका पात्रहरूले नयाँ पाठ सिर्जना गरी भिन्नाभिन्नै दृष्टिकोण स्थापित गरेको देखिन्छ। विनिर्मित पात्रबाहेक समलिङ्गी पात्रहरूको प्रयोगलाई पनि भारतीय नेपाली कथामा देखिएको नवीन पात्र हो। सामजमा विद्यमान सामाजिक परिवेशमा समलिङ्गीहरूका विविध अवस्था जस्तै, परिचय सङ्कट, अवहेलना, समाजमा समावेशी अवधारणा आदिको उद्घाटन गरिएको पाइन्छ। समग्रमा यस अध्यायमा विनिर्मित पात्र समलिङ्गी पात्रको अध्ययन गरिएको छ।

पाँचौं अध्याय

उपसंहार एवम् निष्कर्ष

पाँचौँ अध्याय

उपसंहार एवम् निष्कर्ष

५.१ उपसंहार

पात्र प्रकारका दृष्टिले नेपाली कथाको अध्ययन शीर्षकको यस लघु शोध प्रबन्धलाई जम्मा पाँचवटा अध्यायमा विभाजन गरिएको छ। पहिलो अध्यायअन्तर्गत 'शोध परिचय' रहेको छ। यस अध्यायमा क्रमिक रूपले शोधको शीर्षक, शोधको परिचय, शोध समस्या, शोधको उद्देश्य, पूर्वकार्यको सर्वेक्षण अनि समीक्षा, शोधको प्रयोजन एवम् औचित्य र महत्त्व, शोध विधि र अध्ययन विश्लेषणको सैद्धान्तिक आधार, सामग्री सङ्कलन पद्धति, शोधको सीमाङ्कन, शोधको रूपरेखा अनि अन्त्यमा भावी शोधकर्तालाई सुझाउ पनि राखिएको छ। यस लघु शोध प्रबन्धलाई मुख्यतः तिनवटा प्रमुख समस्याहरू राखेर त्यसको निदान खोज्ने प्रयत्न गरिएको छ। ती समस्याहरूको सम्बोधन क्रमैले (क) कथा बनेटमा पात्रको भूमिका कतिको महत्त्वपूर्ण हुन्छ? -लाई दोस्रो अध्यायमा, (ख) भारतीय नेपाली कथा लेखनमा के-कस्ता प्रकारका पात्रहरू प्रयोग हुँदै आएका छन्? -लाई तेस्रो अध्यायमा र (ग) पात्र प्रयोगका दृष्टिले भारतीय नेपाली कथाको विकास कसरी भइरहेको छ? -लाई चौथो अध्यायमा समाधान गरिएको छ।

दोस्रो अध्यायमा पात्रको सैद्धान्तिक अवधारणाबारे चर्चा गर्न हेतु 'कथा निर्माणमा पात्रको महत्त्व' शीर्षक राखिएको छ। यस अध्यायमा कथाको सामान्य परिचय राख्दै कथाका तत्त्वहरूको चर्चा गरिएको छ। कथाका तत्त्वहरू जस्तै कथावस्तु, पात्र र चरित्र-चित्रण, संवाद वा कथोपकथन, भाषाशैली, देश काल र परिस्थिति, उद्देश्य आदि पारम्परिक तत्त्व भएको मत पाइन्छ। नवीन अवधारणामा कथाको साङ्गठनिक तत्त्वका रूपमा संरचना र रूपविन्यासलाई मानिन्छ। उत्तरआधुनिक इजरायली विचारक इवेनका विचारमा समय र स्थान वा अवकाश कथामा सुक्ष्म तत्त्वका रूपमा चर्चा हुन थालेको देखिन्छ। यसले कथाको अध्ययनमा नवीन दृष्टिकोणको थालनी गरेको मानिन्छ। यस अध्यायमा मूल रूपमा पात्रको कोशीय अर्थ, विभिन्न विद्वान्हरूले दिएका परिभाषाहरू, पात्र प्रकारका विविध आधारहरूद्वारा निर्धारित पात्रका प्रकारहरूबारे अध्ययन गरिएको छ। पात्र प्रस्तुतिका प्रत्यक्ष र परोक्ष गरी दुईवटा विधिबारे पनि चर्चा गरिएको छ। यहाँ कथाका विविध तत्त्वहरूमध्ये पात्र प्रमुख तत्त्व हो भन्ने पनि खुलस्त पारिएको छ। पात्रले कथा निर्माणमा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको पाइन्छ।

पात्र प्रयोगका दृष्टिले पनि भारतीय नेपाली कथाको विकासलाई अध्ययन गर्न सकिन्छ। यसैलाई तेस्रो अध्यायमा ‘पात्र प्रकारका दृष्टिले भारतीय नेपाली कथाको अध्ययन’- शीर्षक राखिएको छ। सुरुका नेपाली कथाहरूमा पात्र तथा चरित्र र घटना दुवैको प्रधानता देखिन्छ। ती पात्रले कथाका विकासमा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ। लगभग नब्बे वर्षभित्र भारतबाट लेखिएका नेपाली कथाहरूमा विभिन्न किसिमका पात्रहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ, जसअन्तर्गत कथामा पारम्परिक साथै नवीन पात्रहरूको पनि उपस्थिति देखिन्छ। मानवीय साथै मानवेतर पात्रको उपस्थितिले यी कथाहरूलाई सशक्त र नौलो आयामका रूपमा प्रस्तुत गरेको छ। विविध पात्र प्रयोगका दृष्टिले पनि भारतीय नेपाली कथाको विकासलाई नवीन स्वरूप दिएको छ। यसको विकास क्रमलाई विभिन्न चरणमा विभाजन गरी अध्ययन गरिएको छ। पहिलो आधुनिक नेपाली कथा रूपनारायण सिंहको ‘अन्नपूर्णा’-को प्रकाशन काल सन् १९२७ देखि १९६३ सम्मको आयामिक लेखन पहिलो चरण, दोस्रो चरण सन् १९६३ को आयामिक लेखनदेखि सन् १९८९ सम्मको लीला लेखन अनि सन् १९८९ को लीला लेखनदेखि सन् २०२० सम्मको तेस्रो चरणको आधार पहिलो आधुनिक भारतीय नेपाली कथाको प्रकाशन काल र प्रयोगवादी प्रवृत्ति रहेको छ। यहाँ यी तिनवटा कालभित्र प्रकाशित कथाहरूमा पात्र प्रयोगका दृष्टिले विविध पात्रहरूको विश्लेषण गरिएको छ। लिङ्गका आधारमा नारी र पुरुष, प्रतिनिधित्वका आधारमा व्यक्ति र वर्गीय, भौगोलिकताका आधारमा आञ्चलिक र सार्वभौमिक पात्र, भूमिकाका आधारमा मानव साथै मानवेतर पात्र, उमेरका आधारमा बाल पात्र, यीबाहेक भिन्न क्षमता भएका अनि जिगोलो पात्र आदिबारे अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ। अन्ततः आयामिक साथै लीला लेखनदेखि नवीन र फरक धारका पात्रहरूको प्रयोगहरू हुन थालेको देखिन्छ। यस प्रयोगले भारतीय नेपाली कथाको विकासलाई भिन्नै स्वरूप प्रदान गरेको छ।

चौथो अध्यायमा ‘भारतीय नेपाली कथाका पात्रमा नवीन प्रयोग’ शीर्षकअन्तर्गत सन् १९८९ अर्थात् लीला लेखनदेखि यता सन् २०२० सम्मका कथाहरूमा प्रयुक्त नवीन पात्रको अध्ययन गरिएको छ। यसमा मूलतः विनिर्मित र समलिङ्गीजस्ता नयाँ पात्रहरूको अध्ययन गरिएको छ। भारतीय नेपाली कथा क्षेत्रमा गुरुप्रसाद मैनालीको कथा ‘परालको आगो’-का पात्र चामे र गौँथलीको विनिर्माण गरी पात्रहरूको पुनर्सिर्जना गर्दै इन्द्रबहादुर राईले ‘कठपुतलीको मन’ कथा लेखेका छन्। पात्र प्रयोगका दृष्टिले यो नितान्त नवीन प्रयोग हो। अन्तर्पाठात्मकताका दृष्टिले पनि यस कथाको अध्ययन गर्न सकिन्छ भनी

प्रस्तुत शोध अध्ययनले अनुसन्धानमा त्यो अवकाश देखाएको छ। यस नवीनताभिन्न एउटा, विनिर्मित पात्र अनि अर्को समलिङ्गी पात्रलाई समावेश गरिएको छ।

प्रस्तुत लघु शोध प्रबन्धको पाँचौँ अध्यायमा उपसंहार एवम् निष्कर्ष राखिएको छ। उपसंहारान्तर्गत शोधको समष्टि रूप अनि यस शोधमा प्राप्त चूडान्त निष्कर्षलाई बुँदागत रूपमा राखिएको छ।

५.२ निष्कर्ष

- (१) भारतीय नेपाली कथाको विकासमा देखा परेका नवीन पात्र प्रयोगले पाठक एवम् विद्यार्थी-शोधार्थीको ध्यान आकर्षित गर्दछ। यस शोध अध्ययनको मूल उद्देश्य पनि भारतमा लेखिँदै आएका नेपाली कथाहरूमा पात्रको भूमिका कस्तो छ अनि त्यस भूमिकाले कथालाई कस्तो स्वरूप प्रदान गरेको छ भन्ने हो।
- (२) अनुसन्धानको क्रममा नेपाली कथाको परम्परालाई हेर्दा दुई प्रकारका पात्र प्रयोग भएको देखिन्छ- (क) पारम्परिक अनि (ख) मौलिक अर्थात् नवीन। यस लघु शोध प्रबन्धमा मौलिक शब्दको साटो नवीन शब्द प्रयोग गरिएको छ कारण अध्ययनको आवश्यकता भनेको नेपाली कथाका पात्रमा नवीनता खोज्नु हो। तसर्थ सोद्देश्यपूर्ण ढङ्गमा यस शोध लेखनमा अध्येताहरूले परिभाषित गरेको मौलिक पात्रको साटो नवीन पात्र भनेर नै त्यसको स्वरूप र भूमिकाबारे विश्लेषण गरिएको छ।
- (३) पारम्परिक पात्रको प्रयोग निम्न कथाकारका कथाहरूमा यसरी पाइन्छ- रूपनारायण सिंहको 'अन्नपूर्णा' कथाकी अन्नपूर्णालाई आदर्शवादी पात्र, र 'धनमतीको सिनेमा स्वप्न'-की धनमती स्वतन्त्र पात्र, शिवकुमार राईको 'मानिस' कथामा चामे र दुलहीको चरित्र गुरुप्रसाद मैनालीको 'परालको आगो'-का पात्रहरूको प्रभाव स्वरूप चित्रित भएको पाइन्छ। सामाजिक कुप्रथा र रूढीलाई प्रतिनिधित्व गर्ने हायमनदास राई 'किराँत'-को 'धिताल बाजे' कथामा धिताल बाजे त्यही विचारका पक्षधर देखिन्छ। इन्द्रबहादुर राईको 'जार : भएकै एउटा कथा'-मा मितेरी साइनो जस्ता नेपाली समाजको खाँटी प्रथा अनि जार प्रथाको विरुद्ध उभिने पात्रहरूमा ठुली र रुद्रमान देखिन्छन्। सानु लामाको 'फूर्बाले गाउँ छोड्यो' कथाको पात्र फूर्बा नाम्चीको बुम्टार गाउँको प्रतिनिधि पात्र

हुनाका साथै ऊ एकजना आज्चलिक पात्रका रूपमा पनि चिह्नित छ। यस्ता विभिन्न पारम्परिक पात्रहरूको विश्लेषण तेस्रो अध्यायअन्तर्गत गरिएको छ।

- (४) नेपाली कथामा आयामिक लेखनका प्रवर्तक इन्द्रबहादुर राईद्वारा लिखित 'खीर' कथाले पात्र प्रयोगलाई फरक तरिकाले चित्रण गरेको छ। यस कथामा पात्रहरू केवल आवाजका रूपमा मात्र कथामा उपस्थित छन्। पात्रहरूका अस्तित्व र व्यक्तित्व नै उनीहरूका विभिन्न आवाजबाट चिनिएका छन्। जस्तै, 'मोटो खँदिलो आवाज', 'खीर पकाउन सिपालु शोरभन्दा लामो हाँसी रहने आवाज' आदि। राईका अन्य आयामिक कथाहरूमा पात्रको मनोविज्ञानलाई पनि बेग्लै ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ। उदाहरणार्थ, 'बल्याक आउट, काजु बदाम, छोरा', र 'आगनको घाममा लाटा' आदि।
- (५) सानु लामाको 'ज्योतिबिनाको उज्यालो'-की बाल पात्र भिन्न क्षमता भएकी मन्दाको बाल मनोविज्ञानमा आधारित कथा हो। यस्तै भिन्न क्षमतामा आधारित अर्को कथा विन्ध्या सुब्बाको 'शीतलहर'-की पात्र माधुरीको पीडा यौन हिंसासित सम्बन्धित छ। यी दुईवटा कथाले दुई प्रकारका सामाजिक परिवेशलाई टिपे तापनि पात्र प्रयोगका दृष्टिले यहाँ कथाकारद्वय लामा अनि सुब्बाले कथाको पारम्परिक लेखनलाई भत्काउने काम गरेका छन्।
- (६) भारतीय नेपाली कथामा लीला लेखनको प्रवेश भएपछि कथ्य र शिल्प दुवैमा नवीनता भित्रिएको देखिन्छ। इन्द्रबहादुर राईद्वारा लिखित 'कठपुतलीको मन' कथाबाट पात्र प्रयोगमा फरक एवम् नवीनता आएको हो। पूर्वपाठ गुरुप्रसाद मैनालीको 'परालको आगो'-का पात्रहरूको प्रयोग गरी राईले उक्त कथा लेखेका हुन्। मैनालीको समयका पात्रहरूका समयलाई राईले आफ्नो समय अनुकूल कथामा प्रस्तुत गरेका छन्। भारतीय नेपाली कथामा इन्द्रबहादुर राईपछि नौलो ढङ्गले कथा लेख्नेहरूमा लक्खीदेवी सुन्दास, प्रवीण राई जुमेली, कालूसिंह रनपहेंली, ध्रुव चौहान आदिका कथाहरू क्रमैले 'प्रतिवाद मायाको', 'आ कका ति पासि', 'माछाको मोल र रनेको भङ्ग सपना', र 'जयमाया र ठूली दुवै दार्जीलिङ आइपुगे' र 'रने- पार्ट टु' हुन्। यी कथाहरूमा पूर्वपाठका पात्रहरूलाई पुनर्सिर्जना गरी नयाँ पाठमा नयाँ चरित्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएका छन्। आफ्ना कथाका लेखकका विरोधमा देखा परेका यी पात्रहरूले नयाँ पाठ वा कथामा आएर पूर्व लेखकको शोषण र

वर्चस्वको विरोधमा आवाज उठाउँदै न्यायको माग गरेका छन्। ती पात्रहरूमा 'भ्रमर' उपन्यासकी माया, 'जयमाया आफू मात्र लेखापानी आइपुगी' कथाकी जयमाया, 'जार: भएकै एउटा कथा'-की ठूली, 'आत्मदंश'-को बलेपुत्र अनि 'भक्तेले स्कुटर किनेन'-को भक्ते आदि हुन्। यी पात्रहरू लेखकको अधीनबाट स्वतन्त्र हुन चाहेका छन्। तर शिवकुमार राईको 'माछाको मोल' कथाको रनेले रनपहँलीको 'माछाको मोल र रनेको भङ्ग सपना' कथा र चौहानको 'रने-पार्ट टु'-मा लेखकको विरोध गरेका छैनन्। यी पात्र नयाँ पाठमा नयाँ भूमिकामा प्रस्तुत भएका छन्। प्रस्तुत लघु शोध प्रबन्धले आफ्नो निष्कर्षमा यी विभिन्न विनिर्मित पात्रहरूको विविध भूमिका र नवीन चरित्रलाई भारतीय नेपाली कथाको विकास क्रममा एउटा ठोस र नयाँ उपलब्धि मानेको छ। जसले नेपाली कथालाई समकालीन लेखनका चेतनासहित लेखिएको ठहर गरिएको छ।

- (७) भारतीय नेपाली कथाको विकासमा नवीन पात्रहरूमध्ये समलिङ्गी पात्र प्रयोगलाई थप उपलब्धि मानिएको छ। सञ्जय विष्टको 'नक्शाको पुरुष', उदय थुलुङको 'आधा अर्थ' र मनोज बोगटीको 'स्तन' कथामा समलिङ्गी पात्रहरूले नेपाली कथालाई नयाँ आयाम दिएका छन्। यी कथाहरूमा पुरुष समलिङ्गी पात्रलाई देखाइएको छ। सिक्किम विश्वविद्यालय, नेपाली विभागका शोधार्थी कृष्णकुमार सापकोटाले आफ्नो शोध प्रबन्ध *स्वातन्त्र्योत्तर नेपाली कथामा उत्तरउपनिवेशवाद*-मा पनि विष्टको 'नक्शाको पुरुष' कथाको पात्र प्रेमकुमारलाई पुरुष समलिङ्गी पात्रका रूपमा विश्लेषण गरेका छन्। यस लघु शोध प्रबन्धमा पनि उक्त पात्रलाई पुरुष समलिङ्गीका रूपमा चिह्नित गरिएको छ।

त्यसरी नै 'आधा अर्थ'-मा तारालाई सरलाकी आमाले घृणित दृष्टिले हेरेकी छन्। यसले समाजको सङ्कुचित विचार र सोचलाई देखाइएको छ। 'स्तन' कथामा समलिङ्गी पात्र तोपदेनलाई पुरुष साथी प्रोफेसर शर्माले यौन शोषण गर्ने प्रयास गरेको छ। उक्त कथाकारको मूल उद्देश्य भनेको समलिङ्गीहरूलाई समाजमा सबैले जस्तो समान सम्मान र प्रेम दिनुपर्छ र समाजमा उनीहरूलाई समावेश गरिनुपर्छ भन्ने हो। यस्ता उदार विचारको मागले भारतीय नेपाली कथा आफ्नो अडानमा स्पष्ट भएको बोध हुन्छ। यस प्रकारका नौलो ढङ्गमा लेखिएका कथाहरू जसमा समलिङ्गी

पात्रहरूको संवेदना, हार्दिकता, भावना, गरिमालाई ठाउँ दिएका कथाहरू नेपाली साहित्यमा निश्चय नै उपलब्धिमूलक रहने छन्।

- (८) भारतबाट लेखिएका नेपाली कथामा पारम्परिक साथै नवीन पात्रको प्रयोग हुँदै आइरहेका छन्। यसमा बाल पात्रहरूको चर्चा पनि उल्लेखनीय देखिन्छ। विशेषतः बाल पात्रहरूले भोग्न परेका समस्याहरू जस्तै, बाल श्रम, र बाल यौन शोषणलाई लिएर धेरैवटा कथाहरू लेखिन थालेको देखिन्छ। यस प्रवृत्तिमा मुख्यतः युवा कथाकार जस्तै, सुरज 'धड्कन' अनि कोमल केरूड सुब्बा अग्रप्रङ्क्तिमा देखिन्छन् भने सन्ध्या आचार्य र विनिता छेत्रीजस्ता नारी कथाकारले भारतीय नेपाली कथामा मुख्यतः शक्तिशाली, स्वतन्त्र तथा उदार विचारका नारी पात्रहरूमा केन्द्रित रही कथा लेखिरहेको सुखद अवस्था पनि छ।

अन्तमा, प्रस्तुत लघु शोध प्रबन्धले भारतीय नेपाली कथामा प्रयुक्त विविध पात्रहरूको अध्ययन विश्लेषण गरेपछि चूडान्त निष्कर्षमा पुग्दै समाजको वैचारिक परिवर्तन सँगसँगै कथा लेखनमा पनि त्यो वैचारिक क्रान्ति आएको देखिन्छ। त्यस लेखनगत क्रान्तिलाई यहाँ विश्लेषित कथाका विभिन्न नवीन पात्रहरूको प्रयोगले पुष्टि गर्दछ। भारतीय नेपाली कथामा प्रयुक्त यस्ता समकालीन पात्रहरूको उपस्थिति र सहभागिताले यस विधाको भविष्य उज्ज्वल छ भनी पुष्टि गर्दछ।

ग्रन्थ सूची

ग्रन्थ सूची

नेपाली पुस्तकहरूको सूची

- अधिकारी, हेमाङ्गराज, सन् १९९९, *पूर्वीय समालोचना सिद्धान्त*, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन।
- आचार्य, सन्ध्या, सन् २०१८, *कथा कतिपय*, खर्साड : ज्ञानकुञ्ज बुक्स।
-, सन् २०२०, *पराकम्पन*, खर्साड : ज्ञानकुञ्ज बुक्स।
- उप्रेती, सञ्जय, सन् २०१२, *सिद्धान्तका कुरा*, काठमाडौँ : अक्षर क्रियसन्स नेपाल।
- काविमो, छुदेन, सन् २०१५, १९८६, *डुवर्स* : लीलबहादुर छेत्री।
- गुरुङ, प्रदीप, सन् २००७, *बिरिमफूल*, गोरुबथान : कथार्थ।
- गौतम, कृष्ण, सन् २००२, *आधुनिक आलोचना: अनेक रूप अनेक पठन*, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन।
-, सन् २००७, *उत्तरआधुनिक जिज्ञासा*, काठमाडौँ : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन्स।
-, सन् २०१४, *उत्तरसिद्धान्त*, काठमाडौँ : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन्स।
- गौतम, लक्ष्मणप्रसाद, सन् २०११, *नेपाली साहित्यमा उत्तरआधुनिक समालोचना*, काठमाडौँ : ओरिएन्टल पब्लिकेसन हाउस प्रा लि।
-, र ज्ञानु अधिकारी, सन् २०१२, *नेपाली कथाको इतिहास*, काठमाडौँ : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान।
- घर्ती, दुर्गाबहादुर, सन् २०१०, *मनोविश्लेषणात्मक नेपाली उपन्यासमा पात्रविधान*, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन।
- चामलिङ, गुमानसिंह, सन् १९७८, *मौलो*, दार्जिलिङ : श्याम ब्रदर्स प्रकाशन।
-, सन् २०००, *एरिस्टोटल र उनको काव्य-शास्त्र*, नाम्ची: निर्माण प्रकाशन।
- चौहान, ध्रुव, सन् २०११, *खोल*, दार्जिलिङ : गीता चौहान।
-, सन् २०२०, *वनवास*, दार्जिलिङ: शब्दयात्री प्रकाशन।
- छेत्री, राजकुमार, सन् २००९, *सिर्जनाको समावलोकन*, दार्जिलिङ : गामा प्रकाशन।
-, सन् २०११, *अवलोकन अवबोधन*, दार्जिलिङ : मनमाया प्रकाशन।
-, सन् २०१३, *कृति आलोकन*, दार्जिलिङ : मनमाया प्रकाशन।
- छेत्री, शरद्, सन् २००६, *केही पृष्ठहरू अध्ययनका*, नाम्ची : निर्माण प्रकाशन।

....., सन् २००८, लेखन अनि अवबोधन, दार्जिलिङ : श्याम ब्रदर्स प्रकाशन।

तामाङ, पेम्पा, सन् २०१२, आख्यानदेखि पराख्यानसम्म, गान्तोक : जनपक्ष प्रकाशन।

तिवारी, दीपक, सन् २०१३, सिक्किमको नेपाली साहित्यिक इतिहास परम्परा: स्वरूप र प्रवृत्ति, नाम्ची:
रमा कटेल।

थापा, हिमांशु, सन् १९८५, साहित्य परिचय, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन।

थुलुङ, उदय, सन् २०१७, अक्षररेखा, मङ्गू : साहित्य सृजना मञ्च।

दाहाल, विद्यापति, सन् २०१४, भारतीय नेपाली साहित्यको इतिहास, मैसूर : सिआइआइएल।

देवि, इन्दु प्रभा, सन् २०१७, प्राप्ति अप्राप्ति, गुवाहाटी : पूर्वायण प्रकाशन।

धराबासी, कृष्ण, सन् २००६, तेस्रो आयाम र वैरागी काइँला, काठमाडौँ : पैरवी बुक्स एण्ड स्टेशनरी
सेन्टर।

....., सन् २०१०, शर्णार्थी, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन।

नेपाल, घनश्याम, सन् २००९, नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास संशोधित र परिवर्द्धित,
सिलगढी: एकता बुक हाउस प्रा लि।

पाण्डे, ज्ञानु, सन् २०१२, नेपाली उपन्यासमा लैङ्गिकता, काठमाडौँ : नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान।

पोख्रेल, रामचन्द्र, सन् २००५, नेपाली नाटक सिद्धान्त र समीक्षा, काठमाडौँ : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार।

पौड्याल, गोपिनद्र, सन् २०१३, कथाको सिंहावलोकन, काठमाडौँ : प्रताप पौड्याल।

प्रधान, कुमार, सन् २०१०, पहिलो पहर, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन।

प्रधान, कृष्णसिंह, सन् १९८०, नेपाली उपन्यास र उपन्यासकार, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन।

बराल, ईश्वर, सन् २००१, आख्यानको उद्भव, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन।

बराल, ऋषिराज, सन् २००६, उपन्यासको सौन्दर्यशास्त्र, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन।

बराल, युवा, सन् २०१०, जिउनी, गान्तोक : साहित्य सिर्जना सहकारी समिति लिमिटेड।

....., सन् २०१८, छिचिमिरा, गान्तोक : मेन्युस्क्रिप्ट पब्लिकेसन।

बान्तवा, सुमन, सन् २०२०, तात्पर्य, कालेबुङ : उपमा प्रकाशन।

योज्जन, जस 'प्यासी', सन् २०१२, परख, दार्जिलिङ : श्याम ब्रदर्स प्रकाशन।

राई, प्रवीण जुमेली, सन् १९९८, आत्मदंश, गेजिङ्ग : पश्चिम सिक्किम साहित्य प्रकाशन।

....., सन् २००१, *निनादको निमित्त निनाद*, दक्षिण सिक्किम : विनोद प्रधान 'सोरकी'।

राई, पूर्ण, सन् १९९८, *जय विजय*, गान्तोक : जनपक्ष प्रकाशन।

राई, सञ्जय, सन् २०१३, *समीक्षण*, वाराणसी : सृजन समिति प्रकाशन।

लामा, कविता, सन् २००५, *दिवृक्षा*, दार्जिलिङ : श्याम प्रकाशन।

....., सन् २०१०, *अनुशीलन*, दार्जिलिङ : माया प्रकाशन।

लामा, ममता, सन् २०१४, *नेपाली समालोचना दृष्टि र आधार*, कालेबुङ : नेपाली साहित्य अध्ययन समिति।

लामा, सानु, सन् १९९५, *कथा सम्पद्*, गान्तोक : के आर ईन्टरप्राइजेस्।

लामा, सोनाम, सन् २०११, *मूल्याङ्कनका जमर्काहरू*, तीनधारे : सिर्जना र विचार समूह।

वाङ्गदी, रिञ्जी इडेन, सन् २०१८, *शिवकुमार राईका कथाहरूको अध्ययन*, दार्जिलिङ: विजय कमल प्रधान।

विष्ट, सञ्जय, सन् १९९३, *शब्दान्त*, दार्जिलिङ : युवा साहित्यिक मंच।

....., सन् २००७, *अस्ताचलतिर*, नाम्ची : निर्माण प्रकाशन।

शर्मा, मोहनराज, सन् १९९४, *समकालीन समालोचना: सिद्धान्त र प्रयोग*, काठमाडौं : अक्सफोर्ड इन्टरनेसनल पब्लिकेशन।

....., सन् २००२, *शैलीविज्ञान*, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान।

....., सन् २०१०, *आधुनिक तथा उत्तरआधुनिक पाठकमैत्री समालोचना*, काठमाडौं : क्वेस्ट पब्लिकेशन कीर्तिपुर।

श्रेष्ठ, दयाराम, सन् २०१३, *नेपाली कथा र कथाकार*, काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान।

....., सन् २००६, *नेपाली साहित्यका केही पृष्ठ*, काठमाडौं : साझा प्रकाशन।

श्रेष्ठ, दयाराम र मोहनराज शर्मा, सन् २०१२, *नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास*, काठमाडौं : साझा प्रकाशन।

सिंह, रूपनारायण, सन् २०१३, *कथा नवरत्न*, वाराणसी : विश्व बन्धु प्रकाशन।

....., सन् १९९२, *भ्रमर*, सिलिङ : नर्त इस्टर्न हिल युनिभर्सिटी पब्लिकेसनस्।

सुन्दास, लक्खीदेवी, सन् १९९८, *आहत अनुभूति*, दार्जिलिङ : श्याम प्रकाशन।

....., सन् २००८, समय र समीक्षण, दार्जिलिङ : सुन्दास परिवार।

सम, बालकृष्ण र अन्य, सन् २०००, कथा-कुसुम, दार्जिलिङ : नेपाली साहित्य सम्मेलन।

सुब्बा, कोमल केरूड, सन् २०१९, आठौँ रडको लाछा, खरसाड : ज्ञानकुञ्ज बुक्स।

सुब्बा, मनप्रसाद र रेमिका थापा, सन् २०११, किनारा विमर्श, दार्जिलिङ : गामा प्रकाशन।

सुरज 'धड्कन', सन् २०१६, भूतको रड, खरसाड : ज्ञानकुञ्ज बुक्स।

सम्पादित पुस्तकहरूको सूची

गिरी, सहदेव (सम्पा), सन् २०१४, चरित्र समालोना विशेषाङ्क, वर्ष १३, पूर्णाङ्क २८, कालेबुङ :
चरित्र प्रकाशन।

नेपाल, घनश्याम (सम्पा), सन् १९९५, कथा सागर, गान्तोक : जनपक्ष प्रकाशन।

पुलामी, वासुदेव र ज्ञानेन्द्र यक्सो (सम्पा), सन् २०१८, इन्द्रायण, कालेबुङ : उपमा प्रकाशन।

योञ्जन, जस 'प्यासी' (सम्पा), सन् २०१३, डा. लक्खीदेवी सुन्दास अभिनन्दन ग्रन्थ, खरसाड : श्याम
ब्रदर्स प्रकाशन।

राई, विजयकुमार (सम्पा), सन् २००५, इन्द्र सम्पूर्ण ४, नाम्ची : निर्माण प्रकाशन।

श्रेष्ठ, दयाराम (सम्पा), सन् २०१२, नेपाली कथा भाग ४, काठमाडौँ : साझा प्रकाशन।

श्रेष्ठ, सुदर्शन (सम्पा), सन् २०१८, भारतीय नेपाली समालोचना : काठमाडौँ : साथी प्रकाशन।

सुब्बा, टी बी चन्द्र (सम्पा), सन् २००८, इतिहास निर्माता: सिक्किमका प्रमुख दिवङ्गत स्रष्टा र द्रष्टा,
गान्तोक : किनार प्रकाशन।

सुवेदी, राजेन्द्र र लक्ष्मणप्रसाद गौतम (सम्पा), सन् २०११, रत्न बृहत् नेपाली समालोचना प्रायोगिक
खण्ड, काठमाडौँ : रत्न पुस्तक भण्डार।

पत्र-पत्रिका वा जर्नलहरूको सूची

राजेन्द्र भण्डारी, सन् १९९१, 'भारतीय नेपाली कथा: एउटा सर्वेक्षण' गुरुङ, केदार र उपमान बस्नेत
(सम्पा), भारतीय नेपाली कथा विशेषाङ्क, वर्ष १३, अङ्क ३०, गेजिङ : पश्चिम सिक्किम साहित्य
प्रकाशन।

छेत्री, शरद, सन् २०१०, 'आधुनिक भारतीय कथा साहित्य', वीरभद्र कार्कीढोली (सम्पा), प्रक्रिया, वर्ष २४, अङ्क ४, सिक्किम : प्रक्रिया प्रकाशन।

तामाङ, भूपेन, सन् २०१०, 'सानु लामाका कथामा नारी', सोनाम शेर्पा (सम्पा) अनुशीलन, वर्ष १, अङ्क १, नेपाली विभाग : उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालय।

तामाङ, सबिता, सन् २०१०, 'सानु लामाको कथा सम्पद् कथा सङ्ग्रहका नारी पात्र', घनश्याम नेपाल (सम्पा), अभिज्ञान, वर्ष १, अङ्क १, नेपाली विभाग : उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालय।

तिम्सिना, अनिरुद्ध, सन् १९९६, 'देवकुमारी थापाका कथामा पाइने पात्रगत चारित्रिक विशेषता', वनिता (देवकुमारी थापा विशेषाङ्क), पूर्णाङ्क ९/१०, विराटनगर : वनिता साहित्यिक परिवार।

थापा, शान्ति, सन् २०११, 'पूर्वोत्तरीय कथा लेखन: प्रवृत्ति, परम्परा र विकास', वीरभद्र कार्कीढोली (सम्पा), प्रक्रिया, वर्ष २५, अङ्क ३५, सिक्किम: प्रक्रिया प्रकाशन।

दाहाल, मोहन पी र नरेशचन्द्र खाती (सम्पा) , सन् २००१, नेपाली अकादमी जर्नल, वर्ष १, अङ्क १, नेपाली विभाग : उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालय।

पराजुली, पुष्कर, सन् २००२, ' समकालीन भारतीय नेपाली कथा प्रवृत्ति', रतन रेग्मी (सम्पा), समकालीन साहित्य, वर्ष १२, अङ्क ४, काठमाडौँ : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान।

पाण्डेय, ताराकान्त, सन् १९९४, 'पारिजातका कथामा नारी पात्र: एक अध्ययन', रमेश विकल र अविनाश श्रेष्ठ (सम्पा), समकालीन साहित्य, वर्ष ४, अङ्क ३, काठमाडौँ : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान।

शर्मा, मोहनराज, सन् २०११, 'पात्र विधान वा चरित्रचित्रण : पुनर्विमर्श', रतन रेग्मी (सम्पा), समकालीन साहित्य, वर्ष २१, अङ्क ३, काठमाडौँ : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान।

हिन्दी पुस्तकहरूको सूची

कोठरी, कोमल, सन् १९७०, प्रेमचन्द के पात्र, हिन्दी : अक्षर प्रकाशन।

टण्डन, पुरणचन्द्र, सन् २०१८, कहानि कानन, दिल्ली : सन्दर्भ प्रकाशन।

रामशङ्कर त्रीपाठी, सन् १९८७, साहित्य में पात्र : प्रतिमान औ परिलेखन, इलहाबाद: सरस्वति पुस्तक मन्दिर।

अङ्ग्रेजी पुस्तकहरू

एलेन, ग्राम, सन् २००७, इन्टरट्रक्सवालिटी, न्यु योर्क : रुथलेज फ्रान्सिस टेलर ग्रुप।

कुलर, जोनाथन, सन् २००२, स्ट्रकचरलिस्ट पोएटिक्स, स्ट्रकचरलिजम, लिङ्गुइस्टिक्स एन्ड द स्टडी अफ लिटरेचर, न्यु योर्क : रुथलेज क्लासिक्स।

क्रिस्टेवा, जुलिया, सन् १९८६, द क्रिस्टेवा रिडर, ट्रोइल मोइ (सम्पा), न्यु योर्क : कोलमबिया युनिभर्सिटी प्रेस।

ग्रिन, केइत, र जील लेबिहान, सन् २००१, क्रिटिकल थ्योरी एन्ड प्रक्टिस : ए कोर्सबुक, लन्डन : टेलर एन्ड फ्रान्सिस।

बल, माइक, सन् २००९, न्याराटोलजी इन्ट्रोडक्सन टु द थ्योरी अन्व न्याराटिव, लन्डन : युनिभर्सिटी अन्व टरन्टो प्रेस।

बुथ, वेन सी, सन् १९८३, द रिहोटरिक अन्व फिक्सन, अमेरिका : द युनिभर्सिटी अन्व सिकागो।

भिआर कारफेम्नो (अनु), सन् १९८४, क्यारेक्टर एनालिसिस, क्यानाडा : डबलडे क्यानाडा लि।

हफमेन, जेराड, सन् २०१५, फ्रम मोडर्निजम टु पोस्ट मोडर्निजम कन्सेप्ट्स एन्ड अन्व पोस्टमोडर्न फिक्सन, न्यु योर्क : रोडोपी बी वी एम्स्टर्डम।

हेगबर्ग, गेरी एल (सम्पा), सन् २०१६, फिक्सनल क्यारेक्टर रियल प्रबलम्स, अमेरिका : अक्सफर्ड युनिभर्सिटी प्रेस।

शोध प्रबन्धहरूको सूची

छेत्री, इन्द्रबहादुर, सन् १९९०, दार्जिलिङका नेपाली कथाहरूको प्रवृत्तिगत विश्लेषण र मूल्याङ्कन (सन् १९८३ देखि १९९०), (पिएचडी) नेपाली विभाग : उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालय।

छेत्री, मनीषा, सन् २०१५, वस्तुविधान र पात्रविधानका दृष्टिले धनवीर पुरीका कथाहरूको अध्ययन, (एमफिल) नेपाली विभाग : उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालय।

छेत्री, राजकुमार, सन् २०१०, शिवकुमार राईका कथाहरूमा वस्तुविधान र पात्र योजनाको विश्लेषणात्मक अध्ययन, (पिएचडी), नेपाली विभाग : उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालय।

भण्डारी, राजेन्द्र, सन् २००२, सिक्किमका प्रमुख नेपाली कथाहरूको विश्लेषण र मूल्याङ्क, (पिएचडी) नेपाली विभाग : उत्तर बङ्ग विद्यालय।

राई, अनिता, सन् २०१६, पात्रविधानका आधारमा महानन्द पौड्यालका कथाको विवेचना, (एमफिल) नेपाली विभाग : सिक्किम विश्वविद्यालय।

राई, चन्द्रिका, सन् २०१९, शरद छेत्रीका कथामा मानवेतर पात्र प्रयोगको विश्लेषणात्मक अध्ययन, (एमफिल) नेपाली विभाग : उत्तर बङ्ग विश्वविद्यालय।

सापकोटा, कृष्णकुमार, सन् २०१८, इन्द्रबहादुर राई र प्रवीण राई जुमेलीका कथाहरूको विनिर्माणवादी पठन (एमफिल) नेपाली विभाग : सिक्किम विश्वविद्यालय।

वेब स्रोतको सूची

Masters class staff, 'All the different types of characters in literature', 02/09/2021, <https://www.masterclass.com/articles/guide-to-all-the-types-of-characters-in-literature#5-character-types-that-appear-in-fiction>

Gass, William H, 'The concept of character in fiction', 13/09/2016, https://sahityaparikrama.weebly.com/uploads/1/2/0/9/120943912/the_concept_of_character_in_fiction_william_gass.pdf