

**DIRECTORATE OF DISTANCE EDUCATION**

**UNIVERSITY OF NORTH BENGAL**

**MASTER OF ARTS – NEPALI**

**SEMESTER-I**



**NEP (DE)-PG-C-104**

**BLOCK – 1**

---

## UNIVERSITY OF NORTH BENGAL

Postal Address:

The Registrar,

University of North Bengal,

Raja Rammohunpur,

P.O.-N.B.U., Dist-Darjeeling,

West Bengal, Pin-734013,

India.

Phone: (O) +91 0353-2776331/2699008

Fax: (0353) 2776313, 2699001

Email: regnbu@sancharnet.in ; regnbu@nbu.ac.in

Website: www.nbu.ac.in

First Published in 2019



All rights reserved. No Part of this book may be reproduced or transmitted, in any form or by any means, without permission in writing from University of North Bengal. Any person who does any unauthorised act in relation to this book may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages. This book is meant for educational and learning purpose. The authors of the book has/have taken all reasonable care to ensure that the contents of the book do not violate any existing copyright or other intellectual property rights of any person in any manner whatsoever. In the even the Authors has/ have been unable to track any source and if any copyright has been inadvertently infringed, please notify the publisher in writing for corrective action.

## **FOREWORD**

The Self-Learning Material (SLM) is written with the aim of providing simple and organized study content to all the learners. The SLMs are prepared on the framework of being mutually cohesive, internally consistent and structured as per the university's syllabi. It is a humble attempt to give glimpses of the various approaches and dimensions to the topic of study and to kindle the learner's interest to the subject

We have tried to put together information from various sources into this book that has been written in an engaging style with interesting and relevant examples. It introduces you to the insights of subject concepts and theories and presents them in a way that is easy to understand and comprehend.

We always believe in continuous improvement and would periodically update the content in the very interest of the learners. It may be added that despite enormous efforts and coordination, there is every possibility for some omission or inadequacy in few areas or topics, which would definitely be rectified in future.

We hope you enjoy learning from this book and the experience truly enrich your learning and help you to advance in your career and future endeavours.

---





---

# BLOCK-1

---

## Introduction to block

1. Introduction to block

Introduction to block

Introduction to block

Introduction to block

Introduction to block

।

2. Introduction to block

।

।

3. Introduction to block

।

।

।

4. Introduction to block

।

।

।

5. Introduction to block

।

।

।

।

---



---

# एकाइ 1 नेपाली कथाको पृष्ठभूमि, प्रारम्भ अनि आधुनिक कथाको उद्भव

---

1.0 □ □ □ □ □ □ □ □

1.1 □ □ □ □ □

1.2 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

1.3 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

1.4 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

1.5 □ □ □ □ □ □ □

1.6 □ □ □

1.7 □ □ □ □ □ □ □ □

1.8 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

1.9 □

---

## 1.0 उद्देश्य

---

नेपाली कथासाहित्यमा कथाको पृष्ठभूमि, प्रारम्भको अध्ययन गर्दै परम्पराको अध्ययन गर्दै आधुनिक नेपाली कथाको उद्भवबारे अध्ययन गर्नु प्रस्तुत एकाइको उद्देश्य रहेको छ।

---

## 1.1 परिचय

---

नेपाली कथा साहित्यलाई हेर्दा प्रथमत यसको पूर्व पीठिका के हो भन्ने प्रश्नसँगै नेपाली कथा साहित्यको इतिहास थालिन्छ। विश्व कथासाहित्यमा मूल पृष्ठभूमिमा लोक कथा देखा परे झैं सिङ्गो लिखित नेपाली कथा साहित्य रनि मौखिक स्वरूपका अलिखित लोक कथापरम्पराकै मूल पृष्ठभूमिमा हुर्केको लिखित गद्य रूप हो। कालान्तरमा तिनै मौखिक तथा अलिखित लोक कथाबाट



विकसित हुँदै नेपाली कथाले पनि निश्चित लिखित रूप प्राप्त गरेको हो। मौखिकदेखि लिखित रूपमा आइपुग्दा नेपाली कथाको प्रारूप प्राप्त हुन्छ। यसको प्रारम्भिक उदय कालका प्राचीन वैदिक साहित्यका धार्मिक र पौराणिक आख्यान परम्पराको निकै प्रभाव थियो। संस्कृतका प्राचीन आख्यानात्मक रचनाहरूको नेपाली रूपान्तर र अनुवाद हुन थालेदेखि नै नेपाली कथाको प्रारूप फेला पर्न थालेको हो। एक हिसाबले बङ्गला हिन्दीका उत्थानकालीन कथासाहित्यमा झैं प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यमा पनि प्राचीन वैदिक साहित्यका तिनै धार्मिक र पौराणिक आख्यानहरूको यथेष्ट अनुदित रूपान्तरित रूप प्राप्त छन्। वास्तवमा तिनै अनुदित रूपान्तरित आख्यानात्मक रचनाहरूका माध्यमबाट नेपाली कथासाहित्यलाई त्यसको प्रारम्भिक उदय भएको हो।

---

## 1.2 नेपाली कथाको पृष्ठभूमि

---

नेपाली कथा साहित्यलाई हेर्दा प्रथमतः यसको पूर्व पीठिका के हो भन्ने प्रश्नसँगै नेपाली कथा साहित्यको इतिहास थालिन्छ। विश्व कथासाहित्यमा मूल पृष्ठभूमिमा लोक कथा देखा परे झैं सिङ्गो लिखित नेपाली कथा साहित्य पनि मौखिक स्वरूपका अलिखित लोक कथापरम्पराकै मूल पृष्ठभूमिमा हुर्केको लिखित गद्य रूप हो। कालान्तरमा तिनै मौखिक तथा अलिखित लोक कथाबाट विकसित हुँदै नेपाली कथाले पनि निश्चित लिखित रूप प्राप्त गरेको हो।

नेपाली साहित्यको विशाल क्षेत्रभित्र विज्ञानकथा अत्यन्त किनारीकृत अवस्थामा रहेको छ । नेपाली कथाको विकासक्रमको चर्चा गर्दा र यसका मोड-उपमोडहरूका कारणहरू पहिल्याउँदा विद्वान्हरूले विज्ञानकथालाई कुनै

स्थान दिएको देखिन्न । विश्वसाहित्यमा विज्ञानकथाको लामो परम्परा छ । सन् १८१८ मा मेरी सेलीले फ्रेड्केस्टाइन, अर, दि मोडर्न प्रोमिथस प्रकाशित गरेर रोबोटलाई परिचित गराएपछि विज्ञानकथामा प्राक्कल्पनाप्रसूत आविष्कारहरूको क्रियाकलाप र मानवीय प्रतिक्रिया पढ्न पाइएको हो । नेपाली साहित्यमा पनि आधुनिक नेपाली कथाको प्रथम चरणमै २०११ सालमा शङ्कर लामिछानेले 'आत्माको मीमांसा'बाट प्रारम्भ गरेको विज्ञानकथाले छ दशक लामो यात्रा गरिसकेको छ । तर पनि यसको महत्त्व ठम्याउने ठोस प्रयास भने अध्येताहरूबाट हुन सकेको पाइन्न । नेपालीमा शङ्कर लामिछाने र विजय मल्लले प्रारम्भमा विज्ञानकथालाई स्थापित गराएका थिए भने अहिलेको युगमा कविताराम, सरुभक्त, विजय चालिसे आदिले विज्ञानकथालाई आख्यानको मूल धारमा स्थापित गर्ने प्रयास जारी राखेका छन् । त्यसो भए पनि नेपाली कथाका स्तरीय सङ्कलन र आधिकारिक अध्ययनहरूमा विज्ञानकथालाई जानेर वा नजानेर बाहेक गरिएको देखिन्छ । साझा प्रकाशनबाट प्रकाशित भैरव अर्यालको साझा कथा तथा मोहनराज शर्मा र राजेन्द्र सुवेदीको समसामयिक साझा कथा (२०२५) का अनेकौँ अद्यावधिक संस्करणहरू आइसक्ता पनि वा (२०४०) प्रज्ञाप्रतिष्ठानजस्तो आधिकारिक निकायबाट प्रकाशित दयाराम श्रेष्ठका पच्चीस वर्षका नेपाली कथा (२०३९), भारतीय नेपाली कथा जस्ता (२०३९) कथाका विशिष्ट कृतिहरूमा विज्ञानकथाहरूले कुनै स्थान नपाउनु एवम् नेपालीमा सङ्कलित विज्ञानकथाको समेत (२०४५) कथाका समकालीन सन्दर्भहरू समुचित चर्चा नगरिनुले नेपालीमा विज्ञानकथा अध्ययनको अभावबारे चिन्ता प्रकट गर्न बाध्य बनाउँछ । वैज्ञानिकतालाई आधुनिक कालको मूल कसी मान्ने समालोचक मोहनराज शर्माले कथाको विकासप्रक्रिया मा (२०३५)

समेत स्वैरकल्पनाको मात्र चर्चा गरेर विज्ञानकथालाई ओझेलमा पारेको देख्दा आश्चर्य र जिज्ञासा उत्पन्न हुनु स्वाभाविकै ठहर्छ । २०५५ सालमा महादेव अवस्थीद्वारा सम्पादित नेपाली कथा (२भाग ) तथा २०६८ सालमा देवीप्रसाद गौतम र कृष्णप्रसाद घिमिरेद्वारा सम्पादित आधुनिक नेपाली कथा (३भाग ) मा समेत नेपाली कथाको विकासक्रमको चर्चा गर्दा विज्ञानकथाको योगदानको कुनै उल्लेख पाइँदैन । अर्कातिर त्रिविले निर्धारित गरेको स्नातकस्तरीय पाठ्यक्रमभित्र पहिले रहेको शङ्कर लामिछानेको 'माया नं६५३ .' लाई हटाएर विज्ञानकथाका नाउँमा विजय मल्लको 'प्रवेशनिषिद्ध देश' जस्तो कमजोर कथालाई स्थान दिइएको छ । यसले पनि विज्ञानकथाप्रति विज्ञहरूको दृष्टिकोण फितलो र अध्ययन कमजोर रहेको देखाउँछ ।

यस्ता केही स्वीकारोक्ति र अधिकांशतः अन्यौलकै अवस्था रहेको बेला साझा प्रकाशनले सुनील पोखरेलको सम्पादनमा नेपाली विज्ञानकथासङ्ग्रह (२०६७) प्रकाशन गरेर एउटा उत्साहजनक परिवेश सिर्जना गरिदिएको छ । यसै पृष्ठभूमि र सघः प्रकाशित सङ्ग्रहबाट कुतकुत्याइएकाले प्रस्तुत लेखको सिर्जना भएको हो । त्यसैले यस लेखमा विज्ञानकथाको सामान्य सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि, स्पष्टीकरण र सन्दर्भ दिँदै नेपाली विज्ञानकथाको लेखन र अध्ययनको वर्तमान चासो र चिन्ताबारे चर्चा गरिएको छ । यहाँ उद्धृत गरिएका सैद्धान्तिक चर्चाको मूल आधार आइज्याक आसिमोभ (१९८३सन् ) को कृति हो भने नेपाली विज्ञानकथाका अधिकांश सन्दर्भहरूचाहिँ सुनील पोखरेल को सङ्कलनबाट लिइएका छन् (२०६७) ।

विक्रम सम्वत्(१८२७ देखि १९५७ सम्मको समयावधिलाई नेपाली कथाको प्राथमिक काल भनिन्छ । अहिलेसम्मको खोज अनुसन्धानका आधारमा

शक्तिवल्लभ अर्यालद्वारा लिखित महाभारत विराट पर्व (१८२७) नेपाली साहित्यको पहिलो आख्यानात्मक कृति हो । यसपछि देखापरेका अन्य कृतिहरू भानुदत्तको हितोपदेश मित्रलाभको अनुवाद (सं.१८३२), शक्तिवल्लभ अर्यालको संस्कृत नाटकको अनुवाद हास्यकदम्ब (१८८५), अज्ञात व्यक्तिद्वारा लिखित दशकुमारचरित (१८७५) आदि रहेका पाइन्छन् । कथातत्त्वका दृष्टिले पीनासको कथा (सं.१९७२)लाई पहिलो नेपाली कथा मानिएको छ ।<sup>[७]</sup> पीनासको कथापछि मुन्शीका तीन आहान (सं.१८७७), बहतर सुगाको कथा (१८९०), सतलसेनको कथा आदि यसकालका उल्लेख्य कृति मानिन्छन् । त्यसपछि लगभग ८० वर्षसम्म नेपाली कथामा कुनै कलम चलेको पाइँदैन । सं.१९५८ सालमा गोरखापत्रको प्रकाशन प्रारम्भ हुन थालेपछि मात्र नेपाली कथामा चहलपहल हुन थालेको देखिन्छ ।<sup>[८]</sup>

विक्रम सम्वत् १८७२ देखि १९९० सम्मको समयावधिलाई नेपाली कथा साहित्यको माध्यमिक काल भनिन्छ । आजसम्मको खोज अनुसन्धान अनुसार पीनासको कथा (विक्रम सम्वत् १८७२नै पहिलो नेपाली कथा ( ठहरिएको छ । यो कथा संस्कृतको पीनासरोगहरणोपाख्यान को नेपाली अनुवाद हो <sup>[९]</sup>। यसको अनुवादक अझै अज्ञात नै छ ।

यसपछि दशकुमारचरित (१८७५ ( मुन्शीका तीन आहान (१८७७ छापिएको ( देखिन्छ । यसपछिका कथाहरूमा स्वस्थानी व्रतकथा (१८७८), महाभारत गदापर्व (१८८६), महाभारत आदिपर्व (१८८९), रामाश्वमेध (१८९० अघि), दशकुमारचरित (१९९३), बहतर सुधाको कथा (१८८०— १८९०), बेतालपञ्चविंशति र तन्त्राख्यान १८९३, लङ्काकाण्ड (१८९६आदि ( देखि प्रकाशित १९५८सं .प्रमुख रहेका छन् । उपर्युक्तबाहेक वि

हुनथालेको गोरखापत्रले कथाको इतिहासमा महत्त्वपूर्ण योगदान गरेको पाइन्छ । सुरुदेखि १९९० सम्ममा यसले चालीसभन्दा बढी नेपाली कथाहरू प्रकाशित गरेको देखिन्छ । गोरखापत्रपछि देहरादूनबाट प्रकाशित गोर्खा संसार (१९८३ले ( पनि नेपाली कथा साहित्यको उत्थानमा महत्त्वपूर्ण योगदान गरेको पाइन्छ । नेपाली कथा साहित्यलाई हेर्दा प्रथमतः यसको पूर्व पीठिका के हो भन्ने प्रश्नसँगै नेपाली कथा साहित्यको इतिहास थालिन्छ।

---

### 1.3 नेपाली कथाको प्रारम्भ

---

नेपाली कथा साहित्यलाई हेर्दा प्रथमतः यसको पूर्व पीठिका के हो भन्ने प्रश्नसँगै नेपाली कथा साहित्यको इतिहास थालिन्छ। विश्व कथासाहित्यमा मूल पृष्ठभूमिमा लोक कथा देखा परे झैं सिङ्गो लिखित नेपाली कथा साहित्य रनि मौखिक स्वरूपका अलिखित लोक कथापरम्पराकै मूल पृष्ठभूमिमा हुर्केको लिखित गद्य रूप हो। कालान्तरमा तिनै मौखिक तथा अलिखित लोक कथाबाट विकसित हुँदै नेपाली कथाले पनि निश्चित लिखित रूप प्राप्त गरेको हो। मौखिकदेखि लिखित रूपमा आइपुग्दा नेपाली कथाको प्रारूप प्राप्त हुन्छ। यसको प्रारम्भिक उद्गम कालका प्राचीन वैदिक साहित्यका धार्मिक र पौराणिक आख्यान परम्पराको निकै प्रभाव थियो। संस्कृतका प्राचीन आख्यानात्मक रचनाहरूको नेपाली रूपान्तर र अनुवाद हुन थालेदेखि नै नेपाली कथाको प्रारूप फेला पर्न थालेको हो। एक हिसाबले बङ्गला हिन्दीका उत्थानकालीन कथासाहित्यमा झैं प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यमा पनि प्राचीन वैदिक साहित्यका तिनै धार्मिक र पौराणिक आख्यानहरूको यथेष्ट अनुदित रूपान्तरित रूप प्राप्त छन्। वास्तवमा तिनै अनुदित रूपान्तरित आख्यानात्मक रचनाहरूका माध्यमबाट नेपाली कथासाहित्यलाई त्यसको

प्रारम्भिक उठान भएको हो। यस सन्द्रभमा वि सं १८२७ मा शक्तिवल्लभद्वारा संस्कृत मूलबाट नेपालीमा अनुदित भानुदत्तको हितोपदेश मित्रलाभ, शक्तिवल्लभकै अर्को अनुदित आख्यानात्मक नाटक हास्यकदम्भ, भवानी दत्त पाण्डेको मुद्राराक्षस आदि कृतिहरू आख्यानात्मक स्वरूपका भएकाले यस किसिमका रचनाहरू उठानकालीन नेपाली कथासाहित्यका प्रारूप हुन आएका छन्। संस्कृतका प्राचीन आख्यान रचनाहरूको नेपाली अनुवाद गर्ने क्रम लगभग वि. सं. १९४०-४५ सम्म सशक्त रूपमा देखा पर्छ। यस अवधिमा दर्जनौ अनुदित रूपान्तरित धार्मिक पौराणिक आख्यानहरू देखा पर्छन् र यिनै अनुदित आख्यान परम्परालाई नेपाली कथाको प्राथमिक काल पनि स्वीकार्न सकिन्छ। यस प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यलाई सरसरी हेर्दा मौखिक तथा अलिखित लोक कथा परम्परालाई त्यागेर लिखित स्तरमा आइपुग्नु नै नेपाली कथाको जन्म हुनु हो। यस हिसाबले नेपाली कथासाहित्यको सबैभन्दा प्राचीन बीजरूप हामी शक्तिवल्लभ अर्यालको अनुदित रचना महाभारत विराटपर्व मा नै फेला पार्न सक्छौं। यस सिलिसिलामा नेपाली कथासाहित्यका प्रारूप पहिल्याउने क्रममा संस्कृत मूलबाट नेपालीमा अनुदित भानुदत्तको हितोपदेश मित्रलाभ, भवानीदत्त पाण्डेको मुद्राराक्षस, तथा अज्ञात लेखक अनुदित दशकुमार चरित, स्वस्थानी ब्रतकथा, कृष्णचरित्र, कादम्बरी आदि पनि पूर्णतया आख्यानात्मक भएकाले यिनली पनि प्राथमिककालीन आख्यान परम्पराकै केही विकसित रूपमा देखा परेका पिनासको कथा, मुन्सीको तीन आहान, बहत्तर सुगाको कथा, आदिलाई पनि प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यका स्मरणीय नमूनास्वरूप प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। यो चरण नेपाली साहित्य मुलुकमा युगबोधी साहित्यकार मोतीराम भट्टको आगमन नभइन्जेलसम्मको अवधिसम्म अथवा नेपाली साहित्यमा माध्यमिक कालको

थालनीको बेलासम्मै जीवित रहेको पाइन्छ। नेपाली साहित्यको विकास यात्रामा माध्यमिक कालको थालनी भएपछि यस अवधिमा संस्कृत स्रोतको आख्यान परम्परा गौण हुँदै जान्छ भने पश्चिम एशियाली स्रोतका रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यानहरूको अनुकरणमा मौलिक र रूपान्तरित नेपाली आख्यानहरू प्रशस्त देखा पर्ने थाल्छन्। शिवदत्तको वीरसिक्का यस अवधिको महत्वपूर्ण प्राप्ति हो भने वि. सं. १९५८ मा काठमाडौँबाट निस्कन थालेको गोरखापत्र, सुन्दरी, माधवी, गोर्खाली, चन्द्रिका, आदि पत्रिकामा प्रकाशित विभिन्न लेखकहरूका गद्य आख्यानहरू पनि यस अवधिका उत्तिकै महत्वपूर्ण प्राप्तिहरू हुन्। उपर्युक्त पत्रिकाहरूमा प्रकाशित आख्यानहरूमध्ये यमपञ्चक प्रपञ्च, जादूगर, सुन्दरीभूषण, विलासिनी, कलावती, मधुवाला, आदि रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यान परम्पराको सन्द्रभमा प्रमुख देखापर्दछन्। यसबाहेक जासूसी तिलस्मी प्रवृत्तिका आख्यानकै प्रभावमा लेखिएका आधुनिक उपन्यासको निकटवर्ती देखा पर्ने माध्यमिककालीन नेपाली आख्यानहरूमध्ये वेदनाथ आचार्यको दयाकी भावी, अम्बालिका देवीको राजपूत रमणी, शम्भूप्रसाद ढुङ्गेलको हातिमताइको कथा, प्रतिमानसिंह लामाको महाकाल जासूस, र अन्य वेनामी लेखको अलादीनको चिराग, प्रेमयोगी आदिले पनि नेपाली कथा साहित्यको माध्यमिककालीन धारालाई प्रतिनिधित्व गरेकै छन्। वि. सं. १९८३ मा देहरादुनबाट ठाकुर चन्दनसिंहको सम्पादनमा निसस्केको गोरखा संसार पत्रिका वर्ष १, अङ्क १ मा लाहुरे उपनामबाट सूर्यविक्रम ज्ञवालीले देवीको वलि भन्ने कथा छापेको पिन्छ। यो मौलिक कथा हो। यसमा कथागत संरचनाको सौष्ठव त्यति प्राप्त नभए पनि कथाको सामान्य बनोट र मौलिकताको दृष्टिले भने माध्यमिककालीन नेपाली आख्यान परम्पराको सापेक्षतामा यस कथामा आधुनिकताको पूर्वाभास प्रकट

भएको पाइन्छ। नेपाली कथामा आधुनिक काल विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशकदेखि सुरु भएको हो। यो नयाँ परम्परा स्थापना भएको करिब सात दशक मात्र पुगेको छ तापनि यस अवधिबीच निकैवटा राजनीतिक परिवर्तनहरू भएकाले नेपाली कथामा पनि दृश्यावलीहरू क्रमिक रूपमा परिवर्तित हुँदै एउटा गत्यात्मक परम्परा कायम भएको स्पष्टसँग देख्न सकिन्छ। तसर्थ आधुनिक कथाको विकासक्रमलाई विभिन्न ऐतिहासिक, सामाजिक र सांस्कृतिक अन्त सम्बन्धभित्र राखेर विश्लेषण गर्नु औचित्यपूर्ण हुन जान्छ। विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशक र अर्को शताब्दीका दुई दशकको अवधिबीच नेपाल मात्र होइन विश्वकै राजनीतिक रङ्गमञ्चमा महत्वपूर्ण घटनाहरू घटे। विश्वको राजनीतिक दृश्यावली नै अर्कै भयो। नेपालमा निरङ्कुश शासनतन्त्रले क्रमशः चरम रूप लिँदै जानाको फलस्वरूप नेपालीहरू झनझन चेतनशील बन्दै गए र यथार्थको खोज तिनीहरूका लागि वाञ्छनीय हुन गयो। त्यसैले अब पुरानो आदर्शलाई त्यागेर जीवन बाँच्नका लागि नयाँ दिशातर्फको यात्रा सुरु भयो जसले सङ्घर्षका मैदानमा उत्रन अभिप्रेरित गर्‍यो। सं. १९९७ को शहीदकाण्ड कुनै लहड र रहरले भएको थिएन त्यो एउटा विद्रोहको हाँक थियो। त्यसबेला अरू वर्गभन्दा खास गरेर मध्यमवर्गका चेतनशील नेपालीहरू भूमिगत रूपमा राजनीतिलाई संस्थागत रूपमा परिचालन गर्न सक्रिय रहे। अन्ततः ठूलो सङ्घर्षपश्चात् सं. २००७ मा जनताको जीत भएरै छाड्यो र देशले राजनैतिक कोल्टे फेर्यो। बन्धनहरू चुडिएँ र लेखकहरूका लागि अधिको कठोर यथार्थ सरलतामा परिणत भएपछि प्रगतिशील यथार्थवादी धाराको लागि समेत मार्ग प्रशस्त भयो। व्यक्ति र समाजलाई हेर्ने लेखकहरूको दृष्टिकोणमै परिवर्तन आयो। बिरोध र विद्रोहका लागि अब लेखकहरूले त्रस्त मनस्थिति लिएर कलम चलाउनु परेन।



सं. २०१० को दशकलाई नेपालको इतिहासमा महत्वपूर्ण मान्नुपर्दछ, किनभने यसै कालमा एकातिर जननिर्वाचित सरकारको गठन भई केही समयमै विघटित पनि भयो र देशमा पञ्चायती व्यवस्थाको स्थापना भयो जसको परिणामस्वरूप देशले अर्को राजनैतिक मोड लियो। यसबाट लेखकहरू अप्रभावित भएर रहन सकेनन्। कथाकारहरूले नयाँ राजनैतिक परिवेशमा नयाँ साहित्यिक मूल्य र मान्यता खोज्न थाले। पुरानो परम्पराप्रति तिनीहरूको वितृष्णा र नयाँ चिन्तनको बाटो पक्रेर तिनीहरूले कथालाई नयाँ शैलीको साँचोमा ढाल्ने काम गरे। यसरी आधुनिक नेपाली कथाको इतिहासमा नवचेतनावादको प्रादुर्भाव भयो। भारतमा पनि सन् १९४७ अघि साम्राज्यवादअन्तर्गत त्यहाँका नेपालीहरूले परतन्त्रताको निसासिँदो वातावरणमा सास लिन बाध्य हुनुपरेको थियो। स्वतन्त्रताप्राप्तिका निम्ति तिनीहरू लामो सङ्घर्ष गरेर जीवनको तीतो अनुभव गर्न बाध्य भए। इतिहास हेर्दा त्यहाँ विभिन्न समयमा विभिन्न राजनैतिक घटनाहरू भएको पाइन्छ। ती घटनाहरूको प्रभावस्वरूप त्यहाँका नेपालीहरूको सामाजिक जीवनप्रणालीमा जुन परिवर्तन आयो तथा आफ्नै सामाजिक-आर्थिक कारणले गर्दा जस्तो प्रकारको सामाजिक वातावरणमा रहन तिनीहरू बाध्य भए, ती सबैले तिनीहरूलाई यथार्थमुखी बन्न प्रेरित गर्‍यो। त्यसकारण त्यहाँका आधुनिक कथाहरूमा पनि सामाजिक यथार्थबोध व्यक्त भएको पाइन्छ। सं. २००७ को क्रान्तिपछि हालसम्म पनि राजनैतिक सङ्क्रमणको निरन्तरताबाट देश गुज्रिरहेको छ। मानिसका आशाहरू नैराश्यमा परिणत हुने क्रम बढ्दो छ। समाजमा मूल्य-द्वन्द्वले झनझन प्रशय पाउँदो छ। मौलिक नेपाली संस्कृति सङ्कटको स्थितिमा छ। विश्वासको सङ्कटले परस्पर फूट उत्पन्न गराइरहेको छ। विकृति र विसङ्गतिको नाङ्गो नाच जताततै भइरहेको छ। यस्तो

स्थितिमा सामाजिक चिन्तन खस्कनु स्वाभाविकै हो। आजका नेपाली कथाहरूले यसै तथ्यलाई नियाल्ने एउटा ऐना पाठकवर्गलाई दिएको छ। आखिर मूल्य-विघटनले साहित्यलाई प्रभाव नपार्ने कहाँ हो रहेछ र।

---

### 1.4 आधुनिक नेपाली कथाको उद्भव

---

शारदा पत्रिकाको प्रकाशनपछि आधुनिक नेपाली कथाको सुरुवात भएको हो। शारदा पत्रिकाको उदयको एक वर्षपछि प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथाबाट आधुनिक नेपाली कथाको प्रारम्भ भएको हो। यसपछि आजसम्म निरन्तर रूपमा आधुनिक कथा लेखनको क्रम अघि बढि रहेको छ। वि. सं. १९९२ पछि आजसम्मको करिब सात दशकमा देखा परेका नेपाली कथालाई आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरण र उत्तर्वर्ती चरण गरी दुई चरणमा विभाजन गर्न सकिन्छ। आधुनिक नेपाली कथाका पूर्ववर्ती चरणका निम्न लिखित मोडहरू देखा परेका छन्-

क) पहिलो मोड- १९९२ देखि २००७ सालसम्म

ख) दोस्रो मोड- २००८ देखि २०२० सालसम्म

ग) तेस्रो मोड- २०२१ देखि २०३५ सालसम्म।

**पहिलो मोड (१९९२ देखि २००७ सम्म)-** यस आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरणको पहिलो मोडबाट सामाजिक यथार्थवादी धारा र मनोवैज्ञानिक धाराको प्रारम्भ भएको हो। यस मोडबाटै निर्धारित संरचनाका कथा लेखनको प्रारम्भ भएको पाइन्छ। पाश्चात्य साहित्यमा यथार्थवाद आदर्शवादसंगै अन्तर्मिश्रित भएर देखा परेको छ। परम्परागत हिन्दु आदर्श र नेपाली

जनजीवनमा युगौदेखि रही आका मूल्य र मान्यताहरू संस्कार जीवन पद्धति तथा जीवनबारेका विभिन्न दृष्टिकोणहरू यथार्थवादसँग समायोजित भएर आएका छन्। नेपाली कथामा यथार्थवादका विभिन्न दृष्टिकोणहरू यथार्थवादसँग समायोजित भएर आएका छन्। नेपाली कथामा यथार्थवादका विभिन्न रूपहरू जस्तै सामाजिक यथार्थवाद तथा समाजवादी यथार्थवाद वा प्रगतिवादको प्रयोग यसै समयमा भएको हो। मनोयथार्थको चित्रण गर्ने मनोवैज्ञानिक कथा धारा दुवैको प्रयोग १९९२ को शारदा पत्रिकाबाटै भएको हो भने समाजवादी यथार्थवादी कथा धाराको प्रारम्भ २००६ सालपछि भएको हो। पहिलो सामाजिक यथार्थवादी कथा नासो हो भने पहिलो मनोवैज्ञानिक कथा नासो प्रकाशित भएको करिब ६ महिनापछि शारदा मै प्रकाशित विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको कथा चन्द्रवदन १९९२ हो। प्रगतिवादी कथाको प्रारम्भिक प्रयोग भने विकलको गरिब २००६ लाई मान्ने गरिएको पाइन्छ। यो कथा पनि शारदा पत्रिकामा प्रकाशित भएको देखिन्छ। आधुनिक नेपाली कथाको पूर्वार्धको यस चरणमा देशमा राणा शासन भएको हुनाले अभिव्यक्ति अवरोधको स्थिति थियो। यस्तो कठोर स्थितिमा विभिन्न पत्रपत्रिकाको प्रकाशन तथा विभिन्न कथाकारहरूले कथा लेखनका निम्ति गरेका आत्मसङ्घर्षहरू विशेष उल्लेखनीय छन्। देशभित्र यस्तो स्थिति भएपनि त्यसबेला एकातर्फ प्रथम तथा द्वितीय विश्व युद्धका सन्दर्भमा विभिन्न घटनाहरू घटिसकेका र ती युद्धबारे नेपालीहरू पनि सहभागी भएका थिए भने अर्कातर्फ जापानको जागरणले सिङ्गै एसिया महादेश नै झकझकाएको थियो। यस परिप्रेक्ष्यमा नेपालका बौद्धिक वर्गमा त्यसको प्रभाव पर्नु स्वाभाविकै थियो। यस समयमा नेपालकै राष्ट्रिय जीवनमा पनि उन्मुक्तिका चेष्टा र प्रभावहरू हुँदै थिए। गोरखा भाषा प्रकाशिनी समिति १९७० तथा त्रिचन्द्र

## Notes

कलेज १९७५ को स्थापना, मकै पर्व १९७७, र गेहेन्द्र काण्ड १९७७, सती प्रथाको अन्त्य १९७७, दास प्रथामा रोक १९८३, करिया प्रथाको उन्मूलन १९८१, चर्खा प्रचार आन्दोलन १९८७, प्रचण्ड गोर्खा १९८८ को दय, नेपाल प्रजापरिषद १९९३ को स्थापना, लाइब्रेरी काण्ड १९८६, शहीद पर्व १९९७, भारतीय स्वतन्त्रता संग्राम २००४, नेपाली कङ्ग्रेस २००५, नेपाल कम्युनिष्ट पार्टी २००६ को गठन जस्ता देशभित्रैका घटना र सन्दर्भहरूले सचेत वर्गमा भित्रभित्रै जागरूकता ल्याएका थिए। विराटनगर मजदुर हडताल २००४, जयतु संस्कृतम आन्दोलन २००४, साहित्य परिषद २००४ को स्थापना, काठमाडौंमा सम्पन्न सार्वजनिक कवि गोष्ठी २००४ आदि नवीन चेतना र जागरणका सूचक घटनाहरू हुन्। देशभित्र शैक्षिक वातावरण नभए तापनि क्रमशः उदाउँदै गरेको नव शिक्षित वर्गको बौद्धिक तथा कलात्मक अभिव्यक्तिका रूपमा साहित्यका अन्य विधाका साथै कथा विधाका रूपमा आधुनिक नेपाली कथा देखा पर्यो। डार्विन, मार्क्स, फ्रायड, गान्धी आदिका जीवन दृष्टि र चिन्तन पद्धतिसित कथाकारहरू प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष रूपमा परिचित भए।

शारदा पत्रिकाले थुप्रै आधुनिक कथाकारहरूलाई पाठकसामु ल्यायो। नेपाली कथा साहित्यका मूर्धन्य प्रतिभाहरू यसै पत्रिका मार्फत अघि आएका देखिन्छन्। यस पत्रिकाको प्रकाशनको एक वर्षपछि गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, बालकृष्ण सम आदि कथाकारहरू देखा परे। मैनालीको नासो, कोइरालाको चन्द्रवदन, समका परि घर र तलतल, जस्ता कथाहरू यसै पत्रिकामा प्रकाशित भए। त्यति बढी कथाहरू प्रकाशित नभए तापनि जन्मभूमि, तरुण गोर्खा, नेपाली साहित्य सम्मेलन पत्रिका, नेबुला, उद्योग, उदय, जस्ता पत्रिकाको निकै योगदान रह्यो। १९९५ पूर्वमा नेपाली

कथाका फाँटमा गङ्गाविक्रम सिजापति, झपटबहादुर राणा, विष्णुचरण श्रेष्ठ, चक्रपाणि चालिसे, एम. लक्ष्मी, इन्द्र सुन्दास, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, पूर्णदास श्रेष्ठ, रुद्रराज पाण्डे, लक्ष्मीनन्दन चालिसे, हायमानदास राई किरात जस्ता कथाकार देखा परे। ईश्वर बरालका अनुसार आधुनिक नेपाली कथाको यो समय निर्माम काल हो। आधुनिक नेपाली कथाको विकासमा सूर्यविक्रम ज्ञवालीद्वारा सम्पादित कथाकुसुमको प्रकाशन विशेष घटनाका रूपमा देखा परेको छ। यो पहिलो नेपाली कथा सङ्कलनका रूपमा पाठकसामु आएको थियो भने आधुनिक कथाको परिचय तथा कथाको सैद्धान्तिक चिनारीका साथै गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, पुष्कर शमशेर बालकृष्ण सम जस्ता मूर्द्धन्य साहित्यकारका प्रतिनिधि कथाहरू यसमा सङ्गृहीत भए। १९९५ देखि नै मानवीय मनोदशाका विविध विषयको अन्तर्विश्लेषण गर्ने कथाकार भवानी भिक्षु पनि शारदा पत्रिकामा मानव कथा लिएर देखा परे। पुष्कर शमशेरको स्वार्थत्याग, देवकोटाको तारा, उनको मने, भिक्षुका त्यो फेरि फर्केला, व्यर्थता, तपस्या, रक्सीबाज, गोठालेको त्यसको भाले, तारिणीप्रसाद कोइरालाका फूल आदि कथाहरू यसै समयमा प्रकाशित भए। यसै बेला विधिराज शर्माको कथा सङ्ग्रह त्रिवेणी प्रकाशित भयो। यस समयमा खरसाङबाट गोर्खा लीगको मुखपत्रका रूपमा साप्ताहिक पत्रिका गोर्खा २००२ प्रकाशित भयो। यस समयमा भवानी भिक्षु, पुष्कर शमशेर, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, गोविन्द गोठाले, रूपनारायण सिंह, विजयबहादुर मल्ल, केशवलाल कर्माचार्य, केशवराज पिँडाली, मातृकाप्रसाद कोइराला, तारिणीप्रसाद कोइराला, कृष्णप्रसाद चापागाउँ, शिवकुमार राई, पूर्णप्रसाद ब्राह्मण, शङ्करप्रसाद कोइराला, अच्छा राई रसिक, देवकुमारी थापा आदि कथाकारहरू देखा परे। वि. सं. २००४ सालमा राजनैतिक उद्देश्यबाट प्रेरित भई बनारसमा महाकवि

लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको सम्पादकत्वमा युगवाणी पत्रिकाको प्रकाशन, काठमाडौंमा साहित्य स्रोत २००४ पत्रिकाको प्रकाशन तथा मासिक पत्रिका भारती २००६ को प्रकाशन आद महत्वपूर्ण कार्य थिए। यस समयमा गुरुप्रसाद मैनालीको नासो, पूर्णदास श्रेष्ठको धानको बाला, गोविन्द गोठालेको कथा सङ्ग्रह, विजय मल्लको एक बोटो अनेक मोड, ललितजङ्ग सिजापतिको नेपाली ऐतिहासिक कथा सङ्ग्रह, विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको दोषी चश्मा, रूपनारायण सिंहको नवरत्न, र नेपाली कथाहरूको दोस्रो सङ्कलन झ्यालबाट जस्ता कथा सङ्ग्रह प्रकाशित भए। यस समयमा लोकप्रिय देवी, सुरेन्द्रबहादुर शाह, हरिप्रसाद गोर्खा राई, दौलतविक्रम विष्ट, भीमनिधि तिवारी, रमेश विकल, शङ्कर लामिछाने आदि कथाकारहरू देखा परे।

**दोस्रो मोड (२००८ देखि २०२० सम्म)-** आधुनिक नेपाली कथाको विकासमा २००७ सालको क्रान्ति महत्वपूर्ण मोडका रूपमा देखा पर्यो। राणा कालीन अभिव्यक्ति अवरोधको ढोका खुल्यो र स्वतन्त्रताको लहर फैलियो। उत्साह र उमङ्गका साथ कथाकारहरू जीवनका विविधतालाई समेटे कथा लेख्न थाले। यसले विषयमा विविधता र चिन्तनमा व्यापकता ल्याई दियो। यसबाट अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रमा आएका सामाजिक तथा राजनैतिक परिवर्तन र तिनले कलासाहित्यमा पारेको प्रभावबाट कथाकारले प्रेरणा पाए। सामाजिक क्षेत्रमा देखा परेका असङ्गितमाथिको आलोचनातर्फ कथाकार अभिमुख भए। क्रान्तिअधिका कथाकारहरूको कथामा निरन्तरता आयो भने नयाँ कथाकारहरूको पनि उदय भयो। यस मोडलाई नेपाली कथाको विस्तार काल पनि भन्न सकिन्छ। यस मोडको मुख्य उपलब्धि प्रगतिवादको प्रयोग हो। २००७ सालको जन क्रान्तिपछि प्रगतिवाद एक प्रभावकारी आन्दोलनका

रूपमा देखा पर्यो। प्रगतिशील लेखक सङ्घ २००९ को गढन, किसान आन्दोलन २०११, जनसांस्कृतिक सभा, झर्रोवादी आन्दोलन, जस्ता सामुहिक तथा साङ्गठनिक प्रयासहरू भए। श्यामप्रसादको सम्पादकत्वमा सेवा पत्रिकाका साथै जनयुग, जनविकास, जनसाहित्य, साहित्य, जस्ता पत्रिकाको प्रकाशनले पनि प्रगतिवादी नेपाली कथाको विकासमा योगदान दिए। यसमा प्रगति पत्रिकाको योगदान उल्लेखनीय रह्यो। २००७ सालपछि कामरेड जाने होइन, आत्मज्वाला, गाउँको सन्देश, नभाग, भेट, कालो भूत, आदर्श श्री, पहिलो यात्रा, को अटेरी, नानी, बल्दो दीयो, आदि कथा सङ्ग्रहहरू प्रकाशित भए। यस समयमा अधिमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको उसको आँसु, शिवकुमार राईका फ्रण्टियर, र यात्री, देवकुमारी थापाका एकादशी, र झञ्जल्को, बदरीनाथ भट्टराईका पौराणिक कहानी, र नेपाली ऐतिहासिक कहानी, भवानी भिक्षुका गुणकेशरी र मैयाँसाहेब, गोठालेको कथैकथा, बिजय मल्लको परेवा र कैदी, रमेश विकलका बिरानो देशमा, नयाँ सडकको गीत, र तेह्र रमाइला कथाहरू आदि कथा सङ्ग्रहहरू प्रकाशित भएका देखिन्छन्।

यस समयमा शान्तनु पन्त नेपाली, गोविन्दप्रसाद लोहनी, भवानी घिमिरे, यज्ञप्रसाद आचार्य, बालकृष्ण पोखरेल, डी.पी. अधिकारी, देवमणि ढकाल, श्यामप्रसाद अधिकारी, तारानाथ शर्मा, कृष्णप्रसाद सर्वाहारा, कोषराज रेग्मी, चूडामणि रेग्मी, वल्लभमणि दाहाल, मदन कृष्ण प्रसाई, जगदीश नेपाली, माधव भण्डारी आदि कथाकारहरूले यस प्रवृत्तिलाई अघि बढाए। यस कालको उल्लेखनीय घटना २०१७ सालको राजनैतिक परिवर्तन हो। यस परिवर्तनले युग जीवनलाई हेर्ने दृष्टिकोणमा नै परिवर्तन ल्यायो। वैचारिक स्वतन्त्रतामा धक्का लाग्यो, उन्मुक्ति र स्वतन्त्रताका पखेटा काटिए र

सङ्कार्णता र निर्देशित दृष्टिकोणको पिँजराभिन्न जनजीवन बन्दी बन्न पुग्यो। यसको परिणामका रूपमा कथाकारहरू अन्तर्मुखी भए, परम्पराप्रति वितृष्णा उत्पन्न भयो। उनीहरूले कथाको रूप र संरचनामा नवीनताको प्रयोग गरे जुन २०२० सालपछिका नेपाली कथामा स्पष्ट रूपमा देखिन थाल्यो। यसपछि प्रगतिवादी कथा लेखनमा अवरोध नै भयो। प्रगतिवादी कथा लेखनमा सक्रिय यसअघिका धेरै कथाकारले कथा लेख्न छाडे भने अन्य थुप्रै कथाकार सामाजिक यथार्थवादी धारा तथा मनोवैज्ञानिक कथा धारातर्फ प्रवृत्त भए। प्रगतिवादी साहित्यको प्रकाशन गर्ने उद्देश्य राखेर निस्किएको प्रगति पत्रिका बन्द भयो। सामाजिक यथार्थवादी तथा मनोवैज्ञानिक वा मनोविक्षेपणवादी कथाकारहरूको लेखनमा पनि परिवर्तन आयो। जीवनलाई बढी विषाक्त, विवश, जटिल तथा यान्त्रिक बन्दै गएको अनुभूति कथामा प्रस्तुत भयो।

**तेस्रो मोड (२०२१ देखि २०३५ सम्म)-** आधुनिक नेपाली कथाको तेस्रो मोड प्रवृत्तिगत नवीनता र प्रयोगशीलताको मोड हो। यसको प्रारम्भिक प्रयोग इन्द्रबहादुर राईको खीर कथाबाट भएको हो। जीवनलाई वस्तुता र सम्पूर्णतामा हेर्ने अपेक्षा राख्ने राईका यसपछिका कथाको संरचना र जीवन दृष्टि दुवैमा प्रयोगशीलता पाइन्छ। यस समयका सबै जसो कथाकारहरूमा विषयवस्तु र कथाशिल्पको निर्माणमा नवीनता देखिन्छ। परम्परागत कथा लेखनका विपरीत नवीन शैलीमा कथा लेखनको प्रारम्भ परम्पराको विरोध र नवीन प्रयोग तथा सामाजिक तथा आर्थिक समस्याप्रति सूक्ष्म दृष्टि यस समयको कथाका विशेषता हुन। यस समयमा नेपाली कथामा आयामेली कथा, कथाहीन कथा वा अकथा जस्ता प्रयोगशील प्रवृत्तिहरू देखा परे। अन्य प्रवृत्तिहरू भए तापनि यस समयमा त्यस्ता प्रवृत्तिहरू गौण भई



प्रयोगशीलताकै बाहुल्य भयो। यस मोडको उल्लेखनीय घटना तेस्रो आयाम आन्दोलनको प्रारम्भ र नेपाली कथाको संरचना र कथायमा यसले ल्याएको प्रभाव हो। तेस्रो आयामले जीवनलाई सम्पूर्णतामा हेर्ने आग्रह राख्यो। जीवनलाई लमाइ, चौडाइ र गहिराइ तिनै आयामबाट हेर्ने आयामेलीहरूले वस्तुतातर्फ जोड दिए र जीवनलाई तिनै आयाममा प्रस्तुत गर्दा परम्परित शैली अस्वीकार्य भयो। आयामेलीहरूले भाषालाई भाँच्ने, व्याकरणका नियमहरू तोड्ने र कथाको परम्परागत रूप वा आकृतिमा परिवर्तन गरी नयाँ संरचना दिने काम गरे। आधुनिक नेपाली कथाका पूर्ववर्ती चरणको यस तेस्रो मोडमा एकातिर मूल्य हीनता र प्रयोगशीलता नेपाली कथा लेखनको उल्लेखनीय प्राप्ति रूपमा रहेको देखिन्छ भने अर्कातिर जीवन मूल्यको खोजी र परिपाटीबद्ध कथा लेखनले समेत नयाँ मोड लिन थालेको पाइन्छ। यो प्रवृत्ति यस मोडको उत्तरार्धतिर देखा परेका प्रगतिवादी कथा लेखनमा स्पष्ट झल्किएको छ। यसमा राष्ट्रिय तथा अन्तराष्ट्रिय परिवेशले पनि सहयोग भूमिका खेलेको पाइन्छ।

तत्कालिन पञ्चायती व्यवस्थालाई निर्विकल्प व्यवस्थाका रूपमा गरिएको घोषणा र गाउँ फर्क राष्ट्रिय अभियानको प्रारम्भपछि देशमा बौद्धिक दासता र पराधीनता छाएको थियो भने सचेत र स्वतन्त्र बौद्धिक वर्गमा निर्दलीयताको पिंजराभिन्न जकडिनु परेको अनुभूति भयो। अत विचारको बनदीका कारणबाट कथाकारहरू अन्तर्मुखी बन्दै गए। यसैको परिणतिका रूपमा प्रयोगशील कथाहरू कथाहीन कथा वा अकथाहरू देखा परे। यसै समयमा अस्वीकृत जमात जस्तो साहित्यिक आन्दोलन भयो। २०२० भन्दा अघि देखा परेका कथाकारहरू इन्द्रबहादुर राई, परशु प्रधान, प्रेमा शाह,

ईश्वरवल्लभ, पुष्कर लोहनी, दौलतविक्रम विष्ट, शङ्कर लामिछाने, सोमध्वज विष्ट, पोषण पाण्डे, कुमार नेपाल, पारिजात, लीलबहादुर क्षेत्री, हरिश बमजन, माया ठकुरी, मदनमणि दीक्षित, विद्यादेवी दीक्षित आदि कथाकारहरू सृजनारत थिए भने कुमार जवाली, सानु लामा आदि कथाकारहरू सक्रिय रूपमा यस क्षेत्रमा देखा परे। आयामेली कथा लेखनमा इन्द्रबहादुर राई, आञ्चलिक कथा लेखनमा मनु बाज्राकी र स्वैरकल्पनात्मक कथा लेखनमा मोहनराज शर्मा यसपछि अझ सशक्त रूपमा देखा परे। बिसको दशकपछि प्रयोगशील कलाकारका रूपमा ध्रुवचन्द्र गौतम, कुमुद देवकोटा, पारिजात, मोहनराज शर्मा, मनु बाज्राकी, भाउपन्थी, शैलेन्द्र साकार, धुब सापकोटा, गोपाल पराजुली, नगेन्द्रराज शर्मा, पद्मावती सिंह आदि कथाकारहरू देखा परे। यी कथाकारहरूले कथ्य तथा कथाको संरचनालाई नै नयाँ रूप दिएको देखिन्छ। यस मोडको उत्तरार्धतिर नेपाली वामपन्थी पार्टीहरू विभक्त भए तापनि राजनैतिक तथा सांस्कृतिक अभियानहरू सञ्चालन भए। यसै समयमा चीनमा सामस्कृतिक क्रान्ति भयो र यसले नेपालको वामपन्थी खेमामा जागरूकता ल्यायो। पुष्पलालको नेतृत्वमा गठित नेपाल कम्युनिष्ट पार्टीका सांस्कृतिक फाँटका अभियानमा पश्चिमतिर सांस्कृतिक जागरणका कामहरू भए भने पूर्वमा झापा आन्दोलन र तत्कालीन नेपाल कम्युनिष्ट पार्टी गठन, चौथो महाधिवेशनमा नाममा मसाल समूहका गठनले वैचारिक सङ्घर्षको क्रम थाल्यो। संकल्प, सुस्केरा, र पछि झिसमिसे जस्ता पत्रिकाहरू नेकपा मालेमा का र वेदना नेकपा मसाल समूहका सांस्कृतिक क्षेत्रको नेतृत्वकारी साहित्यिक पत्रिका थिए। यी पत्रिकाहरूले रूसी तथा चिनियाँ क्रान्ति लेखिएका थुप्रै कथाहरूको अनुवाद प्रकाशित गरे। यसपछि अनुवादका माध्यमबाट मार्क्सवादी विचारधाराको प्रचार, प्रगतिवादी कथा प्रकाशनको क्रम र

प्रगतिवादी चिन्तनको विकासमा तीब्रता आयो। यी पत्रिकासँग मार्क्सवादी विचार धारालाई प्राथमिकता दिए। अनुवाद साहित्यका माध्यमबाट समाजमा व्याप्त अराजकता, राजनैतिक पराधीनता र परतन्त्र बन्दै गएको नेपाली जीवनप्रति जागरूक तुल्याउने काममा सङ्गठित रूपमा प्रकाशित यस्ता पत्रिकाको निकै ठूलो योगदान रह्यो। यस अभियानपछि प्राय सबै राल्फालीहरूले मार्क्सवादी बाटो समाते। वैचारिक प्रतिबद्धता घटना प्रधान कथावस्तु, वर्गीय दृष्टिकोण, स्थूल सामाजिक पर्यावरण, परिपाटीबद्ध कथा लेखनको अवलम्बन, रूसी तथा चिनियाँ क्रान्ति कालीन कथाहरूको प्रभाव ग्रहण जस्ता प्रवृत्ति पनि सँगै देखा परे। यसै समयमा प्रगतिवादी साहित्यकार भवानी घिमिरेको सक्रियतामा काठमाडौंमा साहित्यिक पत्रकारको स्थापना भयो। काठमाडौंमा साहित्यकारहरूले मूल्य हीनताप्रति व्यङ्ग्य गर्दै बुट पालिश अभियान चलाए। यस्ता कदमहरूले सृजनाका क्षेत्रमा सचेतता थपे। आधुनिक नेपाली कथाको उत्तर्वर्ती चरणमा भने यस प्रवृत्तिले निरन्तरता मात्र नभएर गतिशीलता पनि प्राप्त गरेको पाइन्छ। वि. स. २०२०-३५ का विचमा विविध विषय र शैलीमा जीवनका सूक्ष्मता पक्षलाई केलाउँदै ओममणि शर्मा, जगदीश घिमिरे, केदार अमात्य, अर्जुन निरौला, सनत रेग्मी, जस्ता कथाकारहरू देखा परे। यस क्रममा प्रकाश प्रेमी, देवेन्द्रप्रताप शाह, अविरल स्थापित, हरि अधिकारी, सन्तोष भट्टराई, किशोर नेपाल, अशेष मल्ल, महेश प्रसाई, इन्दिरा प्रसाई, अनिता तुलाधर, मञ्जु काँचुली, आदि कथाकारहरूका कथाहरू पनि प्रयोगशील प्रवृत्ति सहित देखा परे। यसपछि प्रगतिवादी कथा लेखनमा नयाँ कथाकारहरूमा द्रोणाचार्य क्षेत्री, खगेन्द्र सङ्गौला, घनश्याम ढकाल, हरिहर खनाल, रामहर पौड्याल, कविताराम, पूर्णविराम, नारायण ढकाल, विजय चालिसे, ऋषिराज बराल आदि कथाकारहरू देखा परे।

यस समयका उल्लेखनीय कथा सङ्ग्रहहरूमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको हृदयचन्द्रका कथाहरू, देवकुमारी थापाको सेतो बिरालो, दौलतविक्रम विष्टको प्रदर्शनी, गालाको लाली, मदनमणि दीक्षितको कसले जित्यो, कसले हार्यो, हरिश बमजनको आफ्नै डायरी आफ्नै कहानी, भवानी भिक्षुको आवर्त, इन्द्र सुन्दासको रानी खोला, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको लक्ष्मी निबन्ध लङ्ग्रह, शिवकुमार राईको खहरे, हरिप्रसाद गोर्खा राईको बदनाम हुन्छ, सानु लामाको कथासम्पद, अर्जुन निरौलाको एउटा रात बितेपछि, शिशिरको बतास, घम डुबेपछि, साझा सँगसँगै, बालकृष्ण पोखरेलको सोधाइ र जवाफ, फुटेको ऐना, सुनगाभा, कानेखुसी, डी.पी. अधिकारीको माउसुली, लङ्गडो मान्छे, गाउँघर, पारिजातको आदिम देश, सडक र प्रतिभा, सनत रेग्मीको मातृत्वको चीत्कार ध्रुव सापकोटाको उच्चारण, परशु प्रधानको वक्ररेखा, यौटा अर्को दन्त्यकथा, जगदीश घिमिरेको जगदीश घिमिरेका कथाहरू र केही कथा कविता र निबन्ध, माया ठकुरीको नजुरेको जोडी, गमलाको फूल, आदि प्रकाशित भएका पाइन्छन्। आधुनिक भारतीय नेपाली कथासाहित्यको प्रारम्भिक चरणमा देखा परेका प्रमुख कथाकारहरू रूपनारायण सिंह, शिवकुमार राई, इन्द्रबहादुर राई, विजय मल्ल, लक्खीदेवी सुन्दास, अच्छा राई रसिक, विन्दया सुब्बा, गोविन्द गोठाले आदि हुन्। यी कथाकारहरूले नयाँ परिपाटीलाई अँगालेर कथा लेखिएको पाइन्छ।

---

## 1.5 उपसंहार

---

मौखिकदेखि लिखित रूपमा आइपुग्दा नेपाली कथाको प्रारूप प्राप्त हुन्छ। यसको प्रारम्भिक उद्गम कालका प्राचीन वैदिक साहित्यका धार्मिक र पौराणिक आख्यान परम्पराको निकै प्रभाव थियो। संस्कृतका प्राचीन

आख्यानान्तर रचनाहरूको नेपाली रूपान्तर र अनुवाद हुन थालेदेखि नै नेपाली कथाको प्रारूप फेला पर्न थालेको हो। एक हिसाबले बङ्गला हिन्दीका उत्थानकालीन कथासाहित्यमा झैं प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यमा पनि प्राचीन वैदिक साहित्यका तिनै धार्मिक र पौराणिक आख्यानहरूको यथेष्ट अनुदित रूपान्तरित रूप प्राप्त छन्। वास्तवमा तिनै अनुदित रूपान्तरित आख्यानान्तर रचनाहरूका माध्यमबाट नेपाली कथासाहित्यलाई त्यसको प्रारम्भिक उठान भएको हो। यस अवधिमा दर्जनौ अनुदित रूपान्तरित धार्मिक पौराणिक आख्यानहरू देखा पर्छन् र यिनै अनुदित आख्यान परम्परालाई नेपाली कथाको प्राथमिक काल पनि स्वीकार्न सकिन्छ। यस प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यलाई सरसरी हेर्दा मौखिक तथा अलिखित लोक कथा परम्परालाई त्यागेर लिखित स्तरमा आइपुग्नु नै नेपाली कथाको जन्म हुनु हो। शारदा पत्रिकाको उदयको एक वर्षपछि प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथाबाट आधुनिक नेपाली कथाको प्रारम्भ भएको हो। यसपछि आजसम्म निरन्तर रूपमा आधुनिक कथा लेखनको क्रम अघि बढि रहेको छ। वि. सं. १९९२ पछि आजसम्मको करिब सात दशकमा देखा परेका नेपाली कथालाई आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरण र उत्तर्वर्ती चरण गरी दुई चरणमा विभाजन गर्न सकिन्छ। परम्परागत हिन्दु आदर्श र नेपाली जनजीवनमा युगौदेखि रही आका मूल्य र मान्यताहरू संस्कार जीवन पद्धति तथा जीवनबारेका विभिन्न दृष्टिकोणहरू यथार्थवादसँग समायोजित भएर आएका छन्। नेपाली कथामा यथार्थवादका विभिन्न दृष्टिकोणहरू यथार्थवादसँग समायोजित भएर आएका छन्। नेपाली कथामा यथार्थवादका विभिन्न रूपहरू जस्तै सामाजिक यथार्थवाद तथा समाजवादी यथार्थवाद वा प्रगतिवादको प्रयोग यसै समयमा भएको हो। मनोयथार्थको चित्रण गर्ने

मनोवैज्ञानिक कथा धारा दुवैको प्रयोग १९९२ को शारदा पत्रिकाबाटै भएको हो भने समाजवादी यथार्थवादी कथा धाराको प्रारम्भ २००६ सालपछि भएको हो। पहिलो सामाजिक यथार्थवादी कथा नासो हो भने पहिलो मनोवैज्ञानिक कथा नासो प्रकाशित भएको करिब ६ महिनापछि शारदा मै प्रकाशित विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको कथा चन्द्रवदन १९९२ हो। प्रगतिवादी कथाको प्रारम्भिक प्रयोग भने विकलको गरिब २००६ लाई मान्ने गरिएको पाइन्छ। यो कथा पनि शारदा पत्रिकामा प्रकाशित भएको देखिन्छ। आधुनिक नेपाली कथाको पूर्वार्धको यस चरणमा देशमा राणा शासन भएको हुनाले अभिव्यक्ति अवरोधको स्थिति थियो। यस्तो कठोर स्थितिमा विभिन्न पत्रपत्रिकाको प्रकाशन तथा विभिन्न कथाकारहरूले कथा लेखनका निम्ति गरेका आत्मसङ्घर्षहरू विशेष उल्लेखनीय छन्। शारदा पत्रिकाले थुप्रै आधुनिक कथाकारहरूलाई पाठकसामु ल्यायो। नेपाली कथा साहित्यका मूर्धन्य प्रतिभाहरू यसै पत्रिका मार्फत अघि आएका देखिन्छन्। यस पत्रिकाको प्रकाशनको एक वर्षपछि गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, बालकृष्ण सम आदि कथाकारहरू देखा परे। मैनालीको नासो, कोइरालाको चन्द्रवदन, समका परि घर र तलतल, जस्ता कथाहरू यसै पत्रिकामा प्रकाशित भए। आधुनिक नेपाली कथाको विकासमा २००७ सालको क्रान्ति महत्वपूर्ण मोडका रूपमा देखा पर्यो। राणा कालीन अभिव्यक्ति अवरोधको ढोका खुल्यो र स्वतन्त्रताको लहर फैलियो। उत्साह र उमङ्गका साथ कथाकारहरू जीवनका विविधतालाई समेटि कथा लेख्न थाले। यसले विषयमा विविधता र चिन्तनमा व्यापकता ल्याई दियो। यसबाट अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रमा आएका सामाजिक तथा राजनैतिक परिवर्तन र तिनले कलासाहित्यमा पारेको प्रभावबाट कथाकारले प्रेरणा पाए। सामाजिक क्षेत्रमा देखा परेका असङ्गितमाथिको आलोचनातर्फ

कथाकार अभिमुख भए। क्रान्तिअधिका कथाकारहरूको कथामा निरन्तरता आयो भने नयाँ कथाकारहरूको पनि उदय भयो। यस मोडलाई नेपाली कथाको विस्तार काल पनि भन्न सकिन्छ। यस मोडको मुख्य उपलब्धि प्रगतिवादको प्रयोग हो। २००७ सालको जन क्रान्तिपछि प्रगतिवाद एक प्रभावकारी आन्दोलनका रूपमा देखा पर्यो। यस कालको उल्लेखनीय घटना २०१७ सालको राजनैतिक परिवर्तन हो। यस परिवर्तनले युग जीवनलाई हेर्ने दृष्टिकोणमा नै परिवर्तन ल्यायो। वैचारिक स्वतन्त्रतामा धक्का लाग्यो, उन्मुक्ति र स्वतन्त्रताका पखेटा काटिए र सङ्कार्णता र निर्देशित दृष्टिकोणको पिँजराभिन्न जनजीवन बन्दी बन्न पुग्यो। यसको परिणामका रूपमा कथाकारहरू अन्तर्मुखी भए, परम्पराप्रति वितृष्णा उत्पन्न भयो। उनीहरूले कथाको रूप र संरचनामा नवीनताको प्रयोग गरे जुन २०२० सालपछिका नेपाली कथामा स्पष्ट रूपमा देखिन थाल्यो। यसपछि प्रगतिवादी कथा लेखनमा अवरोध नै भयो। प्रगतिवादी कथा लेखनमा सक्रिय यसअधिका धेरै कथाकारले कथा लेख्न छाडे भने अन्य थुप्रै कथाकार सामाजिक यथार्थवादी धारा तथा मनोवैज्ञानिक कथा धारातर्फ प्रवृत्त भए। परम्परागत कथा लेखनका विपरीत नवीन शैलीमा कथा लेखनको प्रारम्भ परम्पराको विरोध र नवीन प्रयोग तथा सामाजिक तथा आर्थिक समस्याप्रति सूक्ष्म दृष्टि यस समयको कथाका विशेषता हुन। यस समयमा नेपाली कथामा आयामेली कथा, कथाहीन कथा वा अकथा जस्ता प्रयोगशील प्रवृत्तिहरू देखा परे। अन्य प्रवृत्तिहरू भए तापनि यस समयमा त्यस्ता प्रवृत्तिहरू गौण भई प्रयोगशीलताकै बाहुल्य भयो। यस मोडको उल्लेखनीय घटना तेस्रो आयाम आन्दोलनको प्रारम्भ र नेपाली कथाको संरचना र कथायमा यसले ल्याएको प्रभाव हो।

---

## 1.6 सार

---

- संस्कृतका शास्त्रीय कथाका साथै अन्य भाषाका लोकप्रिय अाख्यानलाई नेपालीमा अनुवाद गरी कथात्मक रचनाकाे सिर्जना गरिएकाले माैलिकताकाे अभाव रहनु,
- आदर्श, उपदेश, भर्म र नीतिशास्त्रका साथै मनाेरञ्जन दिने मुख्य उद्देश्यले यस्ता रचनाहरूकाे सिर्जना गरिएकाे ले रामायण, महाभारत, हिताेपदेश, बेतालपच्चीसी, बहतर सुगा जस्ता ग्रन्थतर्फ बढी आकर्षित हुनु,
- घटना र पात्रहरूकाे बाहुल्य हुनु,
- रहस्य र अलाैकिक शक्तिकाे आग्रह,
- मानवेतर शक्तिकाे उपस्थापन,
- गद्यमा पद्यलाई पनि मिसाउनु,
- भाग्यवादकाे सर्वाेपरिता,
- कथामा रचना विधानकाे पुरै बेवास्ता,
- कथाका घटकमा सन्तुलन एवम् कलात्मकता तथा चरित्र चित्रणमा जीवन्तताकाे अभाव ।

---

## 1.7 अनुशिलनी

---

- नेपाली कथाको पृष्ठभूमि के कस्तो रहेको छ?
- नेपाली कथाको उद्भवबारे टिप्पणी लेख्नुहोस?
- आधुनिक नेपाली कथाको प्रारम्भ कसरी भयो?



---

## 1.8 अतिरिक्त अध्ययन

---

- डा. हरिप्रसाद शर्मा                      कथाको सिद्धान्त र विवेचन
- महादेव अवस्थी                              नेपाली कथा भाग-२
- दयाराम श्रेष्ठ                                  नेपाली कथा भाग-४
- डा. देवीप्रसाद गौतम                      आधुनिक नेपाली कथा भाग-३
- पारसमणि शम                                  आजका कथा
- अविनाश श्रेष्ठ                                  आधुनिक भारतीय नेपाली कथा

---

## 1.9 मूल्यवृद्धिको निम्ति उत्तर

---

तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस-

1. आधुनिक नेपाली कथाको उद्भव

-----  
 -----  
 -----

(अङ्क १. को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीहरूले १.५ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)

२. नेपाली कथाको प्रारम्भ

-----  
 -----  
 -----

## Notes

(अङ्क २. को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीहरूले १.४ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)

३. नेपाली कथाको पृष्ठभूमि

-----  
-----  
-----

(अङ्क ३. को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीहरूले १.३ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)

---

## एकाइ 2. कथाको परिचय, स्वरूप र संरचना

---

2.0 □ □ □ □ □ □ □ □

2.1 □ □ □ □ □

2.2 □ □ □ □ □ □ □ र □ □ □ □ □ □ □

2.3 □ □ □ □ □ □ □ □ □

2.4 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

2.5 □ □ □ □ □ □ □ □

2.6 □ □ □ □ □ □ □ □

2.7 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

2.8 □

---

### 2.0 उद्देश्य

---

कथाको परिचय, स्वरूप र संरचनाबारे अध्ययन गर्नु प्रस्तुत एकाइको मूल

उद्देश्य हुन्। कथाकारले कुन कुन कुरालाई विशेष ध्यान दिएर कथा लेखिनु

पदर्छ भन्ने कुराको अध्ययन गर्नु पनि यस एकाइको उद्देश्य हो।

---

### 2.1 परिचय

---

नेपाली कथा साहित्यलाई हेर्दा प्रथमतः यसको पूर्व पीठिका के हो भन्ने

प्रश्नसँगै नेपाली कथा साहित्यको इतिहास थालिन्छ। विश्व कथासाहित्यमा

मूल पृष्ठभूमिमा लोक कथा देखा परे झैं सिङ्गो लिखित नेपाली कथा साहित्य

रनि मौखिक स्वरूपका अलिखित लोक कथापरम्पराकै मूल पृष्ठभूमिमा हुर्केको

लिखित गद्य रूप हो। कालान्तरमा तिनै मौखिक तथा अलिखित लोक कथाबाट

विकसित हुँदै नेपाली कथाले पनि निश्चित लिखित रूप प्राप्त गरेको हो।

मौखिकदेखि लिखित रूपमा आइपुग्दा नेपाली कथाको प्रारूप प्राप्त हुन्छ। यसको प्रारम्भिक उठान कालका प्राचीन वैदिक साहित्यका धार्मिक र पौराणिक आख्यान परम्पराको निकै प्रभाव थियो। संस्कृतका प्राचीन आख्यानात्मक रचनाहरूको नेपाली रूपान्तर र अनुवाद हुन थालेदेखि नै नेपाली कथाको प्रारूप फेला पर्न थालेको हो। एक हिसाबले बङ्गला हिन्दीका उत्थानकालीन कथासाहित्यमा झैं प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यमा पनि प्राचीन वैदिक साहित्यका तिनै धार्मिक र पौराणिक आख्यानहरूको यथेष्ट अनुदित रूपान्तरित रूप प्राप्त छन्। वास्तवमा तिनै अनुदित रूपान्तरित आख्यानात्मक रचनाहरूका माध्यमबाट नेपाली कथासाहित्यलाई त्यसको प्रारम्भिक उठान भएको हो। कथा एउटा यौगिक रचना हो। सबै अङ्गत एकाइ किंवा तत्त्वहरूको आनुपातिक सिङ्गो योगबाट यो बनेको हुन्छ। ती एकाइ वा तत्त्वहरूको बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहने हुनाले तिनलाई अलग-अलग छुट्ट्याएर हेर्नु युक्तिपूर्ण हुँदैन तापनि साहित्यशास्त्रीहरूले सुविधाका लागि कथाका तत्त्वहरू भनेर निर्धारण गरेका छन्। कथालाई परिभाषित गर्दा घटना वा आख्यान भएको रचना तथा कहानी नै कथा हो। पात्र, चरित्र, वा घटनामा आधारित छोटो गद्दात्मक साहित्यिक रचना भनेर कथालाई शब्दकोशले परिभाषित गरेका छन्। कथाको अर्थ नालीबेली, बेलीबिस्तार, वृत्तान्त हो। कथा-कलाको लेखनप्रक्रिया तथा यसका आन्तरिक र बाह्य गुणहरूलाई आधार मानी चिन्तकहरूले यसका विभिन्न सङ्गठन तत्त्वहरूको सोदाहरण परिचय र प्रयोजन प्रस्तुत गरेका छन्। कथाका सङ्गठनात्मक तत्त्व अर्थात् अवयवहरूलाई कसैले रचनाविधानका आधार मानेका छन् भने कसैले उपकरण र धेरैजसोले तत्त्व नै मानेका छन्। पश्चिमी कथाचिन्तनका सन्द्रभमा हिन्दी आलोचक गोविन्द त्रिगुणायतले कथावस्तु,

पात्र अथवा चरित्रचित्रण, कथोपकथन या संवाद, स्थिति या वातावरण, शैली र उद्देश्यलाई कथा रचनाविधानका मूल आधार मानेका छन् भने मोहनलालले स्थिति वा वातावरणलाई छोडी अन्य पाँच तत्त्वहरू कथाका लागि अपरिहार्य मानेका छन्। गणेश पाण्डे र नवकथाचिन्तक रमेशचन्द्र शर्माका धारणाहरू त्रिगुणायत-सङ्केतित कथाका तत्त्वहरूसँग सहमत देखिन्छन् भने रामकुमार बर्माले कथानक, चरित्रचित्रण, संवाद, शैली, प्रकृतिवर्णन, वातावरण, सत्यता र उद्देश्य गरी आठ तत्त्व मानेका छन्। कथाका धेरै तत्त्व हुन्छन् र ती यी हुन् भन्ने विषयमा अनेकथरी मत छन्। तर कथानक, क्रियाकलाप, चरित्र, घटना, सङ्घर्ष, परिवेश, कौतूहल, चरमोत्कर्ष र प्रभावैक्य मुख्य उपकरण हुन् भन्ने कुरो कथाका रचनाविधानबाट स्पष्ट हुन्छ। कसै कसैका विचारमा उद्देश्य, शीर्षक, विशिष्ट समस्या औं त्यसको समाधान तथा चरित्रचित्रण कथाका तत्त्वहरू हुन् भने अन्यका विचारमा आदि मध्य अन्तसमन्वित कथाप्रबन्ध औं तत्सम्बद्ध वस्तु पनि। एकाइ वा तत्त्वहरूको बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहने हुनाले तिनलाई अलग-अलग छुट्ट्याएर हेर्नु युक्तिपूर्ण हुँदैन तापनि साहित्यशास्त्रीहरूले सुविधाका लागि कथाका तत्त्वहरू भनेर निर्धारण गरेका छन्।

---

## 2.2 कथाको अर्थ र परिभाषा

---

‘कथ्’ धातुमा ‘आ’ प्रत्यय लागेर बनेको कथा शब्दको शाब्दिक अर्थ कुरा कथनु वा भन्नु भन्ने हुने भए पनि आज यस शब्द एउटा महत्वपूर्ण साहित्यिक विधा विशेषलाई बुझाउनुसँग सम्बन्धित छ । साहित्यको आख्यान विधा अन्तर्गतको एउटा उपविधा कथा, “लघु आयतन भएको, सीमित परिवेशमा आधारित तथा न्यून पात्रहरूको उपस्थिति भएको र प्रभावपूर्ण भाव

वा विचारयुक्त घटना भई लघु संरचनामा आवद्ध गद्य रचना” (गौतम र अधिकारी, २०६९,९) का रूपमा बुझिन थालेको छ । लघु आयतन, न्यून पात्र, सीमित परिवेश, एक उद्देश्यमूलक, व्यवस्थित एवम् सुगठित संरचना, यथार्थपरक भाषाशैली जस्ता विशेषताहरूले युक्त हुने कथाका संरचनाकटाका रूपमा कथावस्तु, पात्र, परिवेश, उद्देश्य, सम्वाद, भाषाशैली, दृष्टिविन्दु जस्ता तत्वहरू आएका हुन्छन् ।

विश्व साहित्यमा नै एउटा लोकप्रिय साहित्य विधाको रूपमा रहेको ‘कथा’ लेखनको परम्परा नेपाली कथाको क्षेत्रमा वि.सं. १८२० को दशकबाट सुरुवात भएको तथ्य पाउन सकिन्छ । अनुवाद रूपान्तरण परम्पराका साथ उपदेशात्मक, नीतिपरक, तिलस्मी, ऐयारी प्रकृतिका कथालेखन हुँदै नेपाली कथा लेखन परम्पराले वि.सं.१९९० पछि आदर्शोन्मुख यथार्थवादी एवम् मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तिकासाथ आधुनिकता प्राप्त गरेको हो । विशेषतः गुरुप्रसाद मैनालीको आदर्शोन्मुख यथार्थवादी कथा लेखन र विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको मनोवैज्ञानिक कथा लेखन प्रवृत्ति नै नेपाली कथा लेखन परम्परामा आधुनिककाल निम्त्याउने मूल कारक हुन् । नेपाली कथाको आधुनिक कालको सुरुवातसंगै आदर्शोन्मुख, मनोवैज्ञानिक, प्रगतिवादी, विसंगतिवादी, अस्तित्ववादी, आयमेली, प्रयोगवादी, नवचेतनवादी, समसामयिक लगायतका प्रवृत्ति र विषयसँग सम्बन्धित कथाहरू लेखिन थालिएको र नेपाली कथाले निश्चित गति प्राप्त गरेको देखिन्छ । यसै सन्दर्भमा नेपाली कथाको इतिहास लेख्ने क्रममा विद्वानहरूले नेपाली कथाको आधुनिक काललाई विभिन्न युग एवम् धारामा विभाजन गरेको देखिन्छ ।

## 2.3 कथाको स्वरूप

कथामा सर्वप्रथम कथा हुन्छ। कुनै सुख दुखमय जीवनमा आधारित दृश्य र सङ्क्षेप विधानमा आधारित कथा-रेखा कथाको स्थूल र अनिवार्य तत्त्व हो। कथामा कथा भएपछि पात्र, त्यसको स्थान र भूमिका स्वतः समुपस्थित हुन्छ। कुनै स्थान र समयवबिना पात्रको कार्यव्यापार सम्भव नहुने हुँदा कथामा परिवेश स्वतः उपस्थित हुन्छ। यही परिवेशमा पात्र आफ्नो मानस संवेदना, द्वन्द्व प्रस्तुत गर्दछ। जब कुनै स्थान र समयमा चरित्रहरू जुट्छन्, तिनको बाह्य तथा आन्तरिक संवाद मनोवादका माध्यमबाट कथा गतिशील रहन्छ। यस सुनिश्चित योजनाका पछाडि कथाकारका कुनै खास उद्देश्य अन्तर्निहित हुन्छ। त्यसका लागि कथाकारले सक्षम शब्दयोजना र शैलीका सहारा लिन्छ। यसर्थ कथासङ्गठनमा मूलभूत रूपमा निम्नलिखित आठ तत्त्वहरूको सामाञ्जस्य रहन्छ जसमा कथाको विषय र विधानलाई मोटामोटी रूपमा समेट्न सकिन्छ।

२०६० को दशकमा प्रकाशन भएका कथासंग्रह र त्यससंग सम्बन्धित कथाकारहरूको विश्लेषण गर्ने हो भने अनेकता र विविधतामय स्वरूप एवम् प्रवृत्ति पाइन्छ । यस दशकमा अग्रज कथाकारहरूमा गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले'देखि लिएर नवीनतम् कथाकारहरूको समेत कथासंग्रह प्रकाशनमा रहेका छन् । गोठाले, इन्द्रबहादुर राई, मदनमणि दिक्षित, मनु ब्राजाकी, ध्रुवचन्द्र गौतम, विश्वम्भर चन्चल, भाउपन्थी, पद्मावती सिंहजस्ता अग्रज श्रष्टाहरू यस दशकमा कथासंग्रहमार्फत् छापिएका छन् । त्यस्तै नारी सर्जकहरूमा पद्मावती सिंह, भागिरथी सिंह, मञ्जु काँचुली, ईन्दिरा प्रसाईँ, साधना प्रतीक्षा, इल्या भट्टराई, कमला सरुप, निलम कार्की 'निहारिका',

शर्मिला खड्का, ललिता दोषी, जलेश्वरी श्रेष्ठ, सुशीला देउजा, श्रेष्ठ प्रिया पत्थर, पुष्पलता आचार्य, लक्ष्मी उप्रेती, सुशीला नेपाल, ममता शर्मा, सुविसुधा आचार्य, जया राई, गंगा सुवेदी, सीमा आभाष, रामेश्वरी पन्त, निर्मला ढकाल, झमक घिमिरे, सञ्जु बजगाईं, कल्पना अधिकारी, बबिता बस्नेत लगायत, भारतीय नेपाली कथाकारहरूमा धनदान सुब्बा, कालु सिंह, रंगपहेली, शंकर प्रधान, थीरुप्रसाद नेपाल, विनोद सरोगी, कमला राई 'आँशु', वीरभद्र कार्की 'ढोली', जीतबहादुर सुनार, राजबहादुर राई, थमन नौवाग, रण काफ्ले, गीता उपाध्याय, जीतबहादुर सुनार, शान्ति थापा, नयादेवी, खड्कराज गिरी, डम्बर दाहाल लगायत यस दशकमा देखिएका छन् ।

---

## 2.4 कथाको संरचना

---

कथाकारले आफ्ना विचार, धारणा वा अनुभूतिलाई कथाहरूमा राखेका हुन्छन्। केही नभए कुनै वस्तु घटना वा विचारधारप्रति उसले आफ्नो प्रतिक्रिया कथाहरूमा जनाएको हुन्छ। त्यसैले कथाहरूमा कथाकारको मस्तिष्क वा भावनाक एउटा अंश प्रतिबिम्बित भएको हुन्छ। तर कथाकारले आफ्ना यिनै विचार वा अनुभूतिलाई घटना र पात्रको अन्योन्य सम्बन्धको एउटा योजना बनाएर ती सबैलाई मिलाई एउटा कथाको आकार प्रदान गर्दछ। यही कार नै कथाको संरचना हो। यसभित्र स्थूलतत्त्वहरू मात्र पर्दछन्, जस्तो कथावस्तु, पात्र, कथात्मक दृष्टिबिन्दु र सारवस्तु। यसबाट के स्पष्ट हुन्छ भने संरचना भित्र कथाकारले प्रस्तुत गरेको कथन वा तर्क वा युक्ति पर्दछ जसलाई हामी संक्षेपीकरण गर्न सक्छौं, अर्थात् छोटकरीमा बुझेर आफ्नो स्मृतिपटमा अङ्कित गरेर राख्न सक्छौं।

कथामा सर्वप्रथम कथा हुन्छ। कुनै सुख दुखमय जीवनमा आधारित दृश्य र सङ्क्षेप विधानमा आधारित कथा-रेखा कथाको स्थूल र अनिवार्य तत्त्व हो।



कथामा कथा भएपछि पात्र, त्यसको स्थान र भूमिका स्वतः समुपस्थित हुन्छ। कुनै स्थान र समयवबिना पात्रको कार्यव्यापार सम्भव नहुने हुँदा कथामा परिवेश स्वतः उपस्थित हुन्छ। यही परिवेशमा पात्र आफ्नो मानस संवेदना, द्वन्द्व प्रस्तुत गर्दछ। जब कुनै स्थान र समयमा चरित्रहरू जुट्छन्, तिनको बाह्य तथा आन्तरिक संवाद मनोवादका माध्यमबाट कथा गतिशील रहन्छ। यस सुनिश्चित योजनाका पछाडि कथाकारका कुनै खास उद्देश्य अन्तर्निहित हुन्छ। त्यसका लागि कथाकारले सक्षम शब्दयोजना र शैलीका सहारा लिन्छ। यसर्थ कथासङ्गठनमा मूलभूत रूपमा निम्नलिखित आठ तत्त्वहरूको सामाञ्जस्य रहन्छ जसमा कथाको विषय र विधानलाई मोटामोटी रूपमा समेट्न सकिन्छ।

यस दशकका कथामा विषय : कथाका तत्त्वका सम्बन्धमा एकै मन कहीं पनि पाइँदैन। जे. बी. एस्सेनवाइनले कथाका मुख्य अङ्गको रूपमा प्रभावैक्य, एउटा श्रेष्ठ कथानक, एउटा मुख्य घटना, एउटा मुख्य पात्र, एउटा समस्या त्यसको र समाधानलाई मानेका छन् भने हड्सनले कथावस्तु, चरित्र, संवाद, शैली, देश, काल र वातावरण, उद्देश्यलाई तत्त्वका रूपमा उल्लेख गरेका छन्। नेपाली साहित्यका समीक्षक ईश्वर बरालले कथानक, पात्र, सङ्घर्ष, घटना, संशय, पराकाष्ठा र कलात्मक अन्त्य मानेका छन् भने हर्षनाथ शर्मा भट्टलाई निम्नलिखित तत्त्वहरू साना कथामा हुन् कुरा बताउँछन्-

१. एउटै परिणाम वा एउटै प्रभावशाली पूर्ण आवयविक घटना।
२. प्रस्तुत घटनासित संबद्ध पात्र।
३. ती पात्रहरूको बाह्य र मानसिक द्वन्द्व।

४. बाह्य र मानसिक द्वन्द्वलाई राम्रोसँग बुझाउन सक्ने भावानुरूप भाषा र शैली।
५. एउटै परिणाम वा प्रभाव।
६. छोटकरी अर्थात् एउटै सभामा पढिसकिने।

तर उक्त कुराहरू कथाका तत्त्व होइनन् गुणहरू हुन्। यस्तै हिन्दी साहित्यमा पनि एकै दृष्टिकोण पाइँदैन। गोविन्द त्रिगुणायन कथावस्तु, पात्र, संवाद, वातावरण, शैली र उद्देश्य मान्दछन् भने डा रामकुमार वर्मा कथानक, चरित्र, संवाद, शैली, प्रकृति, वर्णन, वातावरण, सत्यता र उद्देश्य कथाका तत्त्व ठान्दछन्। वास्त्वमा कथा र उपन्यासमा तत्त्वका दृष्टिले खास अन्तर पाइँन्न, अन्तर छ त रचना विधान र तत्त्वहरूको आ-आफ्नै ढङ्गले निर्वाहमा। उपन्यासमा चित्रण र प्रस्तुतिको अवकाश बढी हुनाले केही विस्तृत र व्यापक प्रयोग हुन्छ, कथामा त्यस्तो विस्तृत हुन्न। बालकृष्ण पोखरेलले भने जस्तै पेसेञ्जर गाडीको गति जस्तो शिल्प उपन्यासको हुन्छ भने मेल एक्सप्रेस गाडी झैं कथाको गति हुन्छ। यस्ता कथाका तत्त्व निम्नलिखित छन् जसको आधारमा कथाको सङ्गठन हुन्छ।

सपष्टै भनिसकिएको छ- कथा सुनाइने कुरा हुन्। सुनाइने शैलीमा आनन्दप्रद या रुचिकर पद्धति हुन्छ। सुनाइने कुरा को हुन् आजका? अर्थात् श्रोता के सुन्न मान्दछन् आज? विचित्रता सुन्ने चाहना होला तिनको? इतिहास सुन्ने इच्छा? होला आञ्चलिक जीवनका वैशिष्ट्य अथवा संभाव्य भविष्यका काल्पनिक या स्वैरकल्पनात्मक चित्रणहरू।- जे नै होस् सुन्नमा मज्जा लाग्ने कुरो कथाको मूल मेरुदण्ड हो। अनि दोस्रो हो- सुन्नमा स्वादपर्ने शैली वा कथा प्रस्तुतिको टेक्निक। यसरी कथाको कथ्य र

प्रस्तुतिको प्रविधि कथाबारे विचार गर्ने मिल बूदाँ हुन्। तिनलाई नै उपकरण या आधार भन्न सकिन्छ। त्यसमा पहिलो कथ्य विचारहरूद्वारा निर्मित हुन्छ। के सुनाउन पर्ने श्रोतालाई केही नयाँ मसला, नयाँ कुरा, नयाँ भावबोध, सञ्चेतना, अनुभव, अनुभूति, स्मृति संज्ञान या सम्वेदना। कथाकारले पहिलो त सुनाउन पर्ने कुरामाथि नै विचार गर्छ। अनि लगत्तै अब कसरी सुनाउन पर्ने? कुन पद्धति, शिल्प, टेक्निक या प्रविधिले? त्यसरी पहिलो भाव विचार पक्ष छ। सारवस्तु वा कथ्य त्यसैलाई भनिन्छ। अनि दोस्रो हो शिल्पपक्ष। कतै भनिसक्यो- प्रबुद्ध कथाकारसँग जीवनबध गरेर प्राप्त गरेका केही नयाँ अनुभूति या सञ्चेतना हुन्छन्। ती हामीले पहिल्यैबाट जानेका हुँदैनन्। जस्तै कि जीवन जिउनु भनेको स्वाद का लागि रहेछ, (ध्रुवचन्द्र) तर स्वाद पनि खीर जस्तै वेस्वादिलो पो हुँदा रहेछ( इन्द्रबहादुर) सञ्चेतना हुन् यी कुरा। त्यो पाएर कथा जन्मिएका छन्। के रहेछ त नयाँ कथाको गाँठी कुरा थाहा भैगयो। ती अनुभूतिले अब भाषिक कथ्यको स्वरूप धारणा गरे। अब कथामा साँधिए ती कथाहरू खीर आयो कथामा, पकाउने मात्र आए, परिवेश आयो, संवाद आए, यी जम्मै पछिल्ला कुराहरू उपकरणहरू हुन्।

तर समूह कथा कथा नै सुनाउनका निम्ति हुन्छन्। त्यहाँ त्यस्तो सञ्चेतना विशेष पनि हुनैपर्ने हुँदैन। त्यतिखेर कथामा प्रस्तुतिले ठूलो भूमिका ओगट्दछ। कथ्य पनि सामान्य थरीकै हुनसक्छ तर टेक्निक पो असामान्य थरीको हुन्छ। कोइरालाको पुस्तक या समको फुकेको बन्धन शिल्पका सुन्दर प्रयोग हुन्। त्यसरी कथ्य जतिकै नभए पनि शिल्पको पनि कम महत्व छैन कथामा। कथ्य र शिल्पका सुन्दर प्रयोग हुन्। त्यसरी कथ्य जतिकै नभए पनि शिल्पको पनि कम महत्व छैन कथामा। कथ्य र शिल्पको सुन्दर

तालमेलले कथाहरू बिसिनसक्ला राम्रा हुनेगर्छन्। त्यसर्थ कथाका उपकरणका रूपमा कथ्य र शिल्प नै सर्वाधिक महत्त्वका कुरा छन्।

कथ्य र शिल्प दुवै आज कथाकारका रोजाइ हुन्। वाध्यता कतैपट्टि छैन पहिले जस्तो। पहिले भए प्रकृति परिवेश, पात्रका चिनारी, संवाद, रूलरूला घटना घट्नुपर्ने वाध्यता थिए कथामा। कथाकार ती औपचारिकता मिलाउन र कथाको कर्मकाण्ड जुटाउन लागिपर्ये। अब छैन त्यो झंझट पनि। कथाको उपकरणको यथास्थान उपस्थिति गरिदिनु पनि छुट्टै कार्य थियो। अब त्यस्तो केही गर्नेपर्ने कथ्य रोज्नमा कति दक्ष छ कथाकार पहिलो झमटमै चिनिसकिन्छ। शिल्पका पनि अन्तिम थरी शैली विकसित भइसकेका छन्। त्यो रोज्नु पनि कथाकारकै सृज्मबूझ हो। शिल्पचातुर्यमा कति पारखी हात छन् कथाकारका झट्टै चिन्न सकिन्छ। त्यसरी कथाको मूल्याङ्कन आज सजिलो भएको छ। सर्वप्रथम सुनाउने कुरा, कथ्य वा सारवस्तु आजका कथाको केन्द्रीय तत्त्व देखिएका स्थितिमा त्यसबारे विचार गरिन्छ।

प्रत्येक मानिसमा अनुभूति गर्ने सामान्य क्षमता रहन्छ तर सबै कलाकार वा साहित्यस्रष्टा बन्न सक्दैनन्। जसले मानिसको सामूहिक अनुभूतिलाई आत्मसात् गर्दै आफ्नो विलक्षण शक्तिद्वारा त्यसलाई शब्दबोध्य गर्न सक्छ त्यही स्रष्टाको भद्रासनमा बस्नलायक हुन्छ। शिल्पकारिताका निमित्त ऊ पूर्णत स्वतन्त्र हुन्छ तर साहित्यसृजनको मर्यादा र सीमाभन्दा बाहिर जान सक्ने। प्रत्येक साहित्यविधाको सृजनप्रक्रियामा केही समानताहरू पनि हुन्छन् भने मौलिकता पनि पाइन्छन्। यसै गरु सङ्गठन तत्त्वमा पनि केही समान तत्त्वहरू पाइन्छन् भने आआफ्नै स्वतन्त्र तत्त्वहरू पनि हुन्छन्।

यस मान्यताका आधारमा आधुनिक कथाको लेखनप्रक्रिया र यसका मूलभूत सङ्गठन तत्त्वहरूमा आफ्नै विधागत विशेषताहरू पाइन्छन्।

कथा कलाकारको अन्तर्मेधाबाट निस्सृत सहज अभिव्यक्ति हो। यो कसरी लेखिन्छ कलाकारको प्रतिभाले बताउँछ। प्रतिभाको भागीरथी तथा सरस्वतीका वरद पुत्र देवकोटा के अनुभव गर्छन् भने गाँथलीलाई गुँड बनाउन कसले सिकायो कला पनि त्यस्तै हो कुनै नैसर्गिक विलक्षण शक्तिबाट निस्कन्छ तैपनि कथा सङ्गठित रचनाविधान भएकाले पहिले यो कल्पनामा जन्मिन्छ र पछि सेतो भुइँमा कालो बुट्टा भएर निस्कन्छ। कथालेखन पद्धतिका सम्बन्धमा चिन्तक ग्राह्यम्यान वालफोर र ईश्वर बरालका धारणाहरू समीचीन छन्। भित्री सृजनाशक्तिद्वारा अभिप्रेरित कुनै कथाकारलाई जब उसले अनुभव गरेको कुनै मार्मिक घटनाले वा त्यस घटनाको भुक्तभोगी व्यक्तिको मार्मिक चरित्रले अथवा उसले देखेभोगेको परिवेशले प्रभावित गर्छ त्यस अवस्थामा कथाको उद्भव हुन्छ। यही तथ्यलाई हृदयङ्गम गर्दै चिन्तक वालफोर भन्छन्- कुनै घटना, चरित्र र परिवेशबाट प्रभावित भई कथाकार कथा कथ्छ। नेपाली कथाचिन्तक ईश्वर बरालले कथाको लेखन- प्रक्रियाका सम्बन्धमा कलाकारको अभ्यास, शक्ति, निश्चित उद्देश्य, व्युत्पत्ति- क्षमता र उसमा निहित सृजनात्मक सीपलाई बढी महत्त्व दिएका छन्। यिनी विश्वास गर्छन्- पहिले कथाकार कथानक गुन्दछ अनि आवश्यक चरित्र, सङ्घर्ष, समस्या आदि तत्त्वको समायोजन गरी कथाको लक्ष्य उद्घाटित गर्ने ध्येय पूरा भएपछि यसलाई यसलाई कलात्मक प्रभावले युक्त पारी टुङ्ग्याउँछ।

कथा कसरी लेखिन्छ भन्ने विषयमा अन्य पश्चिमी र नेपाली

कथाचिन्तकहरूले थप महत्त्वपूर्ण चिन्तनदृष्टि प्रस्तुत गरेका छन् तापनि यस

दिशामा देवकोटाकै धारणाहरू आदि-अन्तजस्ता देखिन्छन्। यिनले कलाकारको सहज वृत्ति प्रतिभा र उसका शैल्पिक वृत्तिहरू व्युत्पत्ति तथा अभ्यासको समन्वयबाट कथाका मूलभूत तत्त्व भाव र संरचनाको सङ्केत गर्दै कथासृजनको सही स्रोत पत्ता लगाएका छन्। देवकोटा भन्छन्- प्रतिभा भनेको आखिर सरस्वतीको वरदान भए पनि पूजाभन्दा अभ्यासमा निर्भर छ। देवकोटाले कथालेखनप्रक्रियामा प्रतिभालाई जति महत्त्व दिएका छन् अभ्यासलाई त्यतिकै महत्त्व दिएका छन्। समष्टिमा देवकोटाको कथालेखनसम्बन्धी मान्यता के छ भने कथा प्रातिभ वरदान पनि हो र शैल्पिक अभ्यास पनि हो। यो मानवशरीरजस्तै सर्वाङ्गपूर्ण सुन्दर सृजना हो। विनाप्रतिभा यसमा सौन्दर्य उद्दीप्त हुँदैन र अभ्यासबिना सर्वाङ्गसन्तुलित बाह्य स्वरूप प्रतिष्ठित हुँदैन। त्यसैले कथाकारको कल्पित कालीगढी र कथाको शैल्पिक विधानलाई समन्वयात्मक महत्त्व दिँदै देवकोटा अगाडि भन्दछन्- “कथा लेख्न पहिले गुन्नुपर्छ, बुझ्नुपर्छ, उन्नुपर्छ, छान्नुपर्छ, टिप्नुपर्छ, र रङ्ग्याउनुपर्छ। तस्बिर राम्रो खडा भएपछि एक कुनाबाट सेतो भुइँमा सार्न सुरु गर्नुपर्छ। भित्र राम्ररी नदेखीकन लेखेको राम्रो हुँदैन”। कथावस्तुयोजना वा कथानक

कथावस्तुयोजना कथाको प्रमुख तत्त्व हो। कथामा वर्णन गरिएका घटना, कार्य आदिका संयोजनबाटै कथावस्तु बनेको हुन्छ। कथामा वर्णन गरिने घटना, कार्य आदिको प्रस्तुतिकरणको जेजस्तो योजना मिलाएको हुन्छ त्यही नै कथावस्तुयोजना हो। कथाको कथावस्तु विभिन्न स्थूल वा ससाना सूक्ष्म घटनाहरूका संयोगबाट बनेको हुन्छ र त्यो क्रमिक वा व्यतिक्रमिक रूपमा आदि, मध्य र अन्त्यका तीन भागमा कारण-कार्यका ऋङ्खलामा

उनिई पूर्ण बनेको छ। सम्भाव्य किसिमका घटनाहरूको कुतूहलमय विकास गरिएको कथावस्तु ज्यादै प्रभावकारी हुन्छ। जीवनजगतसम्बन्धी कुनै एक मुख्य विषय वा समस्यालाई उठाई त्यसको तार्किक एवम् कुतूहलमय विकास गरी त्यसलाई निश्चित विन्दुमा पुर्याएर टुङ्ग्याउने कथावस्तुयोजना भेटिन्छ भने मनोवैज्ञानिक कथाहरूमा प्राय सूक्ष्म वा सूक्ष्म घटनाहरूका सङ्गठनबाट बनेको कथावस्तुको प्रयोग गर्ने परम्परागत प्रवृत्तिको विघटन गरी मानवीय मनका भावना वा विचारहरूको गुजुल्टो प्रस्तुत गर्ने प्रवृत्ति पनि देखा पर्छ र यस्ता कथालाई अकथात्मक कथा भन्ने गरिन्छ। यस्ता अकथात्मक कथाहरूमा भाव वा विचारहरूकै सौन्दर्यमय चित्रणले कथावस्तुयोजनाका विकल्पको भूमिका निर्वाह गरेको हुन्छ। परिणामका दृष्टिले कथाको कथावस्तु सुखात्मक वा दुखात्मक हुने गर्छ।

कथा भनेपछि त्यहाँ कथावस्तु, त हुने नै भयो। तर महत्वका दृष्टिले यसको स्थान चौथो छ। अर्थात् विचार नै छैन भने, त्यसलाई कलात्मक रूपमा उपस्थित गर्ने सुनियोजित भाषाशैलीको सचेत प्रस्तुति नै छैन भने वस्तु विषयले मात्र त कथा बनिएला राम्रो कथा बनिँदैन। लोककथा आदिमा कथा विषय राम्रो हुनुपर्थ्यो। त्यहाँ भाषा र शैलीको सचेत प्रस्तुति थिएन। अर्थात् तिनताकका बैशालुहरू प्राकृतिक रूप र लालिमाले नै धपक्क बलेका हुन्थे--- आजभोलि सचेत सिंगार पटारको आवश्यकता छ। कथावस्तु त मान्छे जस्तै हुन्, त्यति बेला पनि थे, आज पनि छन्। कथाको कथातत्व प्रतिको उदासीनताले आज कथावस्तुको महत्व घटेर गएको छ। अत्याधुनिक कालमा त कथाको क्षेत्रमा अनेक प्रयोग भएका छन्। कथानक त यति उपेक्षित भएर गएको छ कि त्यसको आभाससम्म त मुश्किलले पाउन

सकिन्छ। कथा होइन, मानौ कुनै दृश्यको प्रत्यंकन वा कुनै सूक्ष्म भावनाको अभिव्यक्ति गरिएको होस्। आजका कतिपय कथाकार घटना र इतिवृत्तको जञ्जाल फैलाउनुभन्दा परिवेशको पटमा मानसिक विवर्त बुन्नमा रुचि लिन्छन् र क्रियाव्यापारको उल्लेख गर्नुभन्दा आत्मप्रक्रियाको व्यायम गर्न रुन्छन्। कतिपय कथामा सामाजिक चरित्रको सट्टा कथाकारको वैयक्तिक कुण्ठा र विकृति किंवा मूल्य र मान्यताप्रति विद्रोहको भावना पाउन सकिन्छ। कथाको भाषामा पनि कविताको तरलता र अर्थगाम्भीर्य पाइन्छ। जीवनलाई यथावत हेर्ने भएर कथा आज घटना, पात्र आदि पनि होइन, जीवन नै हो भन्ने विचार प्रस्तुत गर्दछ प्रतिनिधि नेपाली कथाहरूले।

घटना प्रधान, चरित्रप्रधान या चेतना प्रवाह होस, कथाको आफ्नो विशेषता नै दिक्काल सापेक्षतामा लेखकको जीवन दर्शन र प्रयोजन अनुरूप, कल्पनाको पुट, निश्चित गठन र संक्षिप्तसहित विवरण दिएर पाठकमा कथा स्वयम् घटना, पात्र या स्थिति होइन, त्यसको विश्लेषणको पद्धति हो। कथावस्तु के हुन्छ, कस्तो र कत्रो हुन्छ भन्ने कुराहरू अब सन्दर्भहीन भएपनि अन्ततः कथाको विधागत स्वरूपले कथा भन्ने केही चीज हुनैपर्छ भन्दछ। संभवतः कथामा टालिने गरेको देश र कालको चेतना नै त्यो कथातत्त्व होला। कथावस्तु र कथानकबारे पनि छोटो टिप्पणी गर्नु राम्रो हो। कथावस्तु काँचो पदार्थ या काँचो माटोको आकारमा हुन्छ पहिले। पछि त्यसबाट रूप निर्माण गर्नु पर्दा कथानकका योजनामा निर्माण गरिन्छ। यो धातु या माटोबाट हाँडाभाँडा गमला-गुडिया बनाए जस्तै कार्य हो। कथा जति जति लामा हुन्छन् उतिकै कथानकलाई सुनियोजित पार्न र चाहिने जति मात्र वस्तुहरूको प्रयोग गर्ने कथाकारको सचेतता आवश्यक हुन्छ। गाउँले सन्दर्भका



लोग्ने स्वास्नी, तिनको आपसी कलह, छुट्टाछुट्टी र अन्तमा मेल परालको आगोको विषयवस्तु हो भने त्यस ढाँचामा मासु थपेर कथालाई जिउँदो पार्ने काम कथानकको हो।

चारित्रिक कार्यव्यापारको स्वरूप अर्थात् कथावस्तुमा प्रारम्भ, मध्यअन्तको निर्वाह गर्न सक्षम तथा परस्पर सम्बद्ध र अर्थयुक्त घटनाहरूको क्रमिक अनुबन्धनलाई कथानक मानिन्छ। कथाको चारित्रिकविकासमा सहयोग पुर्याउनु र योगदान दिनु कथानकको मुख्य उद्देश्य हो। आवश्यक घटनाहरूको ऋङ्खलात्मक र कलात्मक गठन र गुम्फन नै कथावस्तु हो। प्रारम्भ, विकास, चरमोत्कर्ष र परिसमाप्ति गरी कथावस्तु वा कथानकका चार अवस्था रहन्छन्। प्रारम्भ कथाको शुरूको अवस्था हो, यसमा कथाको थालनी वा विषय प्रवेश हुन्छ। कथाकारहरूले कथाको शुरू आ-आफना तरिकाले आ-आफ्नै शैलीमा गर्ने गर्छन् यसकारण यसका प्रकारहरू थुप्रै हुनसक्छन्। विकास कथाको दोस्रो अवस्था हो। प्रारम्भ अवस्थामा कथाको परिचय दिइएको हुन्छ भने विकास अवस्थामा त्यसको विस्तार र विकास हुन्छ। चरमोत्कर्ष कथान्तको प्रमुख अवस्था हो। यस अवस्थामा आइपुग्दा कथाले निश्चित स्वरूप ग्रहण गरी चरित्रको भावनामा उसलाई भाग्यको निर्णय स्थलसम्म पुर्याउने उत्तेजना भरिएको हुन्छ। कथानकमा चरमोत्कर्षका साथ साथै अन्त अर्थात् परिसमाप्ति पनि जोडिएको हुन्छ। चरमोत्कर्षको निर्वाह सफल कथाकारले मात्र गर्नसक्छन्। पात्र र चरित्रविधान

कथाकारले कथामा जीवनजगतसम्बन्धी कुनै घटना, कार्य, विषय, विचार आदिलाई प्रस्तुत गर्न खडा गरेका प्राणधारी व्यक्तित्वहरूलाई नै पात्र भनिन्छ भने लिङ्ग, उमेर, कार्य, नैतिक प्रवृत्ति, स्वभाव आदिका दृष्टिले ती पात्रका

चरित्रको जेजस्तो विधान चित्रण कथाकारले गरेको हुन्छ त्यही नै सम्बन्धित कथाको पात्रविधान हुने गर्छ। कुनैकुनै कथामा मानवेतर प्राणीलाई पनि पात्रका रूपमा खडा गरिएको पाइन सक्छ तापनि प्रायजसो कथाहरूमा मानवप्राणीलाई नै पात्र बनाएको हुन्छ। पादविधानका दृष्टिले कथामा प्रयोग गरिने पात्रहरूका प्रकार छुट्टयाउने केही आधार छन् र तिनै आधारको प्रयोग गरी हिजोआज कथाका पात्रहरूका प्रकार देखाउने गरिन्छ।

कथामा क्रिया व्यापार हुनु नहुनु घटित हुन्छन् नै। जससँग सम्बन्धित भएर ती घटित छन्- त्यसलाई कथापात्र भनिन्छ। पैहो चल्छ, बाढी आउँछ, भुइँचालो जान्छ---त्यसले केही विगार -सपार त गर्छ नै। त्यही घटनालाई लिएर कथा लेखे, त्यही पैहो बाढी, भुइँचालो कथापात्र हुन्छ। यसै हुँदा कथामा मान्छे पात्र मात्र देखे र त्यसली प्रकार पात्र, गोलो पात्र, चेप्टो पात्र, आदि छुट्टयुने शैलीका आधुनिक कथा अब बूढा पुराना लाग्न थालेका छन्। त्यस युगका कथा पनि नायक, नायिका, प्रतिनायक या खलपात्रका काल्पनिक ढाँचामा लेखिने गर्थे। यसले रीति कालीन नायक नायिकाहरूले हामीलाई सम्झना गराउँछन्। रीतिकालीन युवतीहरू विप्रलब्धा, प्रेषितभर्तिका, अभिसारिका, मुग्धा, चपला, खण्डिता, बहुपतिका जस्ता विशिष्ट थरीका हुने गर्थे। आजको सम्बन्ध कथाकी युवती, विवाहित पुरुषसँग पत्नीको जस्तो सम्बन्धमा बसिरहन्छे, उ विवाहित पनि होइन र अविवाहित पनि होइन। जचिल यस स्थितिलाई पुराना शैलीमा कसरी छिमल्ने। पात्रका प्रकार या पात्रका चरित्र यसरी लघुकथाका आधारभूत तत्त्व होइनन्। कथा जीवन जस्तै कुरा हो भने मान्छेका जीवनलाई हेरेर तिनलाई कति थरीका भनेर छुट्टयाउने चरित्रको प्रश्न पनि यसरी नै असमाधेय हो। यसो हुँदा पात्र र

चरित्र भएका कथा हुन्छन् तर कथा जम्मै पात्र र चरित्रकै चाहिँ हुँदैनन्। कथाका समुद्रबाट चरित्र कथा लाई छान्न सकिन्छ। तिनलाई चरित्र प्रधान कथा पनि भन्न सकिन्छ। विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको सिपाही, स्कूलमास्टर, मातृकाप्रसादको पीपाको हवलदार, मैनालीको शहीद जस्ता कथालाई चरित्रप्रधान कथा भन्न सकिन्छ। चरित्रचित्रणका विभिन्न प्रकारका अतिरिक्त चरित्रका चार भेद मानिएका छन्- व्यक्तिप्रधान, वर्गप्रधान, स्थिरचरित्र, गतिशील चरित्र।

व्यक्ति प्रधान चरित्रमा व्यक्तिको प्रधानता हुन्छ। यसमा वैयक्तिक भावना र संवेदनाले प्रश्रय पाएको हुन्छ। यस प्रकारको चरित्रमा व्यक्तिको अदम्य इच्छा र आकांक्षा प्रतिविम्बित हुन्छ। वर्गप्रधान चरित्रमा वर्गगत भावनाको प्रबलता हुन्छ। यसमा आफ्नो निश्चित वर्गको सुखदुख कठिनाइ र समस्या आदिको अभिव्यक्ति हुन्छ। स्थिर र गतिशील चरित्र पात्रहरू क्रियाशील र संवेदनशील हुन्छन्। यस प्रकारका पात्रलाई परिवृत्त (Round) चरित्रका रूपमा लिइन्छ। जसरी गोलो या परिवृत्त वस्तुको स्थिरता हुँदैन, त्यसरी नै परिवृत्त पात्रको पनि स्थिरता हुँदैन। यसका विपरीत स्थितिमा हुन्छन्- स्थिर पात्रहरू।

चरित्रको प्रत्यक्ष चित्रण गर्दा कथाकार स्वयम् अघिसर्छन्। परोक्ष चित्रणमा पात्रका क्रियाकलाप र व्यवहारबाट त्यो झल्किन्छ। नयाँ कथाका धारणाले एकलो र आफ्नो कथा भन्ने भन्दा सामान्य जीवनका धेरैको कथा देख्नसकेमा सो कथा धेरै महत्त्व दिने गरिएको छ। कथा पात्रमा धेरैभन्दा धेरैले आफ्नो अनुहार देख्नसकेमा सो कथा धेरै मूल्यवान ठान्ने गरिन्छ। कथामा दृष्टिकोण तत्त्व भन्नु पनि प्रथम पात्र या अन्य पुरुष--- तिनी तिमी

कुन पात्रका शैलीमा कथा लेखिएको छ--- चिनारी गर्नु हो। कथा पात्र आफैले कथा सुनाए---- प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु भनिन्छ।

कथानकका योजनामा आवश्यक तत्वहरूलाई क्रमबद्धता प्रदान गर्न चरित्रको प्रयोग गरिन्छ। कथामा प्रयोग गरिने चरित्रहरू जीवन र जगतका विभिन्न सन्दर्भबाट लिइएका हुँदा तिनमा विभिन्नताको आरोपण गरिन्छ। कथानक र वातावरणको फरकपनले गर्दा चरित्रहरूका गुणहरू पनि फेरिन पुग्छन्। अतः कथालाई आरम्भदेखि परिसमाप्तिसम्म पुर्याउन चरित्रमा चित्रणको आरोपण गरिएको हुन्छ। दृष्टिविन्दु कथाको मूल तत्व हो। दृष्टिविन्दु भनेको कथाको कथन गर्न दृष्टिको विन्दु वा कोण हो र यसलाई दृष्टिकोण वा कथनपद्धति पनि भन्न सकिन्छ। कथाको कथन प्रायशः दुई किसिमका दृष्टिकोणबाट गरिएको हुन्छ- क) प्रथम पुरुष ( म हामी), का दृष्टिकोणबाट र ख) तृतीय पुरुष (ऊ, उनी, उहाँ, राम, सीता आदि पात्रपात्रा), का दृष्टिकोणबाट। प्रथम पुरुषका कोणबाट कथन गरिएको कथामा प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु हुन्छ भने तृतीय पुरुषका कोणबाट कथन गरिएका कथामा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दु हुन्छ। यी दुवै दृष्टिविन्दु अन्तर्गत वर्णनविवरण दिने, नाटकीय संवाद-मनोवादको प्रयोग गर्ने, पत्रात्मक-दैनिकीपरक शैलीको प्रयोग गर्ने, विभिन्न विम्ब-प्रतीक एवम् सङ्केत- सन्दर्भको प्रयोग गर्ने जस्ता अनेकौं कथनकौशलको चमत्कारपूर्ण प्रयोग गरिएको हुन सक्छ।

कथाकारले आफ्नो सामग्री व्यक्त गर्दा मूलभूत माध्यमका रूपमा अङ्गिकार गर्न कथाशिल्प विधानसम्बद्ध महत्वपूर्ण विधिलाई दृष्टिविन्दु वा दृष्टिकोण भनिन्छ। साधारण अर्थमा भन्नु हो भने दृष्टिविन्दु भनेको कथा वाचनका लागि कथयिताले उभिन वा बस्न रोजेको ठाउँ हो। कथयिताले कसरी घटना

एवम् चरित्रहरूको वर्णन गर्छ भन्ने कुराको टुङ्गो लाग्छ। दृष्टिविन्दुलाई प्रथम पुरुष र तृतीय पुरुष गरी दुई भागमा विभाजन गरिएको छ। प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु भन्नाले यसमा कथयिताले घटना र पात्रको वर्णन गर्दा आफूलाई पनि कथाभिन्न संलग्न गर्दछ भने तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुमा चरित्र र घटनाका कुरालाई सर्वज्ञाता बनेर कथयिताले वर्णन र चित्रण गर्दछ। कथावस्तुलाई पाठकवर्गका निमित्त संवेद्य एवम् प्रेषणीय बनाउने भूमिका कथात्मक दृष्टिविन्दुले खेल्दछ। दृष्टिविन्दु त्यो स्थिति, स्थान वा सीमा हो जसको माध्यमबाट कथाकारले आफ्नो धारणा वा अनुकृति पाठकवर्गसमक्ष पुर्याउदछ। कथाकार र पाठकवर्गबीचको सम्बन्धसूत्र नै दृष्टिविन्दु हो। यसैलाई माध्यम बनाएर कथाकारले आफ्नो सामग्रीलाई कथाको आकारमा मूर्तिमान् गर्दछ। कथामा यो कति महत्वपूर्ण छ भने योबिना कथामा प्रयुक्त कार्यपीठिका, चरित्रचित्रण, भावपरिमण्डल आदिमा सजीवता आउन सक्तैन। विषय पनि सबै साहित्यिक कृतिहरूको मुख्य तत्त्व हो र यो कथाको पनि आधारभूत तत्त्व हो। कथाको विषय यही जीवनजगत् हुने गर्छ र यसै जीवनजगतका प्रकृति, समाज, धर्म-संस्कृति, इतिहास, मनोविज्ञान, आदिमध्ये कुनै एक वा एकभन्दा बढी विषयको चित्रण कथामा हुने गर्छ। विषय भनेको कथामा चित्रण गरिने मुख्य कुरो हो र यसलाई केन्द्रीय कथ्य पनि भन्ने गरिन्छ। कथामा चित्रण गरिएको विषयकै आधारमा कथाहरू सामाजिक, मनोवैज्ञानिक आदि हुने पनि यसै विषयसँग सम्बन्धित हुने गर्छन्। त्यसैले कथाका केन्द्रीय कथ्य, विचारतत्त्व, सारवस्तु, सन्देश, उद्देश्य आदि सबै तत्त्वलाई विषयतत्त्वभिन्नै राखेर हेर्न सकिन्छ।

## Notes

यस दशकका कथामा मूलतः सामाजिक विषयस्रोतलाई नै अत्याधिक प्रयोग गरिएको छ । देशभित्रकै ग्रामीण समाजका साथै सहरिया समाजले राम्रो स्थान पाएका कथाहरू प्रशस्त छन् । त्यसका साथै अन्तर्राष्ट्रिय समाजका परिदृष्यहरू पनि पाउन सकिन्छ । नेपालीहरू संसारभर पैमलिनै क्रमको तीब्रतासँगै कथामा वैदेशिक जीवन र समाजको प्रस्तुति पनि अघिल्ला दशकको तुलनामा बढ्नु स्वभाविक नै हो ।

मनोविक्षेपणात्मक विषयले यस दशकका कथामा उत्तिकै निरन्तरता पाएको छ । मनोविक्षेपण अन्तर्गत मानवीय संवेदना, रागात्मकता, प्रणयपरकता, अभिघात, नवीनतम मनोचेतना, बालमनोविज्ञान, नारी मनोविज्ञान, समाज मनोविज्ञान, साँस्कृतिक मनोविज्ञानजस्ता विषयहरूले स्थान पाएको छ । स्वैरकाल्पनिक विषय भएका कथाहरू समेत यस दशकमा महत्वका साथ लेखिएका छन् । अधिआख्यानात्मक, मिथकीय, अतिकल्पनात्मक, एकलापीय, पूराकथात्मकजस्ता विषयहरूले कलात्मक रूप प्राप्त गरेर स्वैरकाल्पनिक कथाहरू चम्किएका छन् । विज्ञानकथाका रूपमा वैज्ञानिक आविष्कारको मिठो कल्पना गर्दै यन्त्र मानवलागायत अतिमानवीय पात्रलाई प्रयोग गरी लेखिएका कथाहरू पाइन्छन् । उत्तरआधुनिक चेत अन्तर्गतका विभिन्न विषयसँग सम्बन्धित कथाहरूका अतिरिक्त संस्मरणात्मक कथा, आत्मकथा, ऐतिहासिक कथा, पौराणिक कथा, मिथकीय कथा, लीलालेखनसम्बन्धी कथा, लोककथामूलक लगायतका विषय भएका कथाहरू भेटिन्छन् ।

यस दशकका कथामा विचार :

विचारगत बहुलता वा अनेकता यस दशकका कथाका विशेषता हुन् । सूचनाप्रविधिको द्रुततर विकास, ऐतिहासिक राजनीतिक परिवर्तन, जीवनशैलीको रूपान्तरण, नवीन चेतनाको उदय, बढ्दो वैदेशिक गमनजस्ता कारणहरूले नेपाली जनमानसको सोचाइको दायरा नै क्रमशः पैमल्लिँदो छ । यस दशकका कथामा पनि त्यसै अनुरूपका विचार पाइन्छन् । यस दशकमा कतिपय परम्परागत विचारहरूले नै महत्वका साथ निरन्तरता पाएका देखिन्छन् भने कतिपय नवीन विचारहरू पनि शक्तिशाली भएर उदाएका छन् । परम्परागत विचार अन्तर्गत सामाजिक यथार्थवादी, प्रगतिवादी एवम् मार्क्सवादी विचार यो दशकमा महत्वपूर्ण रहेको छ । समाज रूपान्तरणको उत्कट अभिलाषाका साथ सामाजिक विकृति विसंगतिको विरोध, विद्रोही चेतना, आशावादी चिन्तन, मानवतावाद, राष्ट्रियता, जनजीविकाप्रति सचेतता, नोकरशाहीप्रवृत्तिको विरोध, समानताजस्ता विचारहरू यस अन्तर्गत पर्दछन् । प्रगतिवादीहरू मार्क्सवादी र गैरमार्क्सवादी गरी दुई किसिमका छन् । मार्क्सवादी विचारभिन्न पनि एकथरी सर्जकहरू शान्तिपूर्ण रूपान्तरणको पक्षमा बोल्दै शान्तिको चाहना व्यक्त गर्ने किसिमका छन् भने अर्काथरी सर्जकहरू सशस्त्र विद्रोहको समर्थनमा उभिएका छन् । यस विचारअन्तर्गत कलम चलाउने सर्जकहरूमा प्रायः कलात्मकताको अभाव, आग्रहीपनजस्ता कमजोरी देखिए पनि उत्कृष्ट कथाहरू पनि यही विचार अन्तर्गत सिर्जना भएका छन् । अघिल्ला दशकहरूमा नै स्थापित भैसकेका विचारहरू अन्तर्गत विनिर्माणवादी विचार, लीलावादी विचार, अस्तित्ववादी विसंगतिवादी चेतना, लैङ्गिक समानताको खोजी लगायतका विचारहरूले जीवन्तता पाएका छन् । साठीको दशकमा अपरम्परित वा अघिल्ला दशकमा कम प्राथमिकतामा परेका केही विचारहरू बढी उजेलिएर आएका छन् । जसमा डायस्पोरिक चेतना, साइबर

## Notes

सँस्कृतिअनुसारका नवीन विचार, अभिघात सम्बन्धी विचार, पहिचान र स्वाभिमानको खोजीका सन्दर्भमा सीमान्तकृतको चेतना, बहुलवादी विचार, उत्तरआधुनिकता सम्बन्धी विचार, पर्यावरणीय चेतना, जनजातीय साँस्कृतिक चेतनाजस्ता विचारहरु रहेका छन् ।

यस दशकका कथामा भाषाशैली :

भाषाशैलीको विशिष्टताका दृष्टिले यस दशकको कथालाई परम्परित र नवीन गरी दुई भागमा बाडेर विश्लेषण गर्न सकिन्छ । सामान्य आख्यानात्मक भाषाका माध्यमले सरल रेखिक ढाँचामा कथानक प्रस्तुत गर्ने शैलीलाई परम्परित स्वरूप मान्न सकिन्छ । सूचनाप्रविधिको नवीनतम विकासमा समाहित हुँदै साइबर भाषाका अतिरिक्त, प्रतीकात्मक काव्यात्मक भाषाका साथ पृथकशैलीको आविस्कार गरिएको लेखन सीपलाई नवीन शैली मान्न सकिन्छ । यस आधारमा हेर्दा रोशन थापा, हरिहर पौडेल, किसन थापा, कुमार नगरकोटी, सुविसुधा आर्चाय, रत्नमणि नेपाल, शर्मिला खड्का, निलम कार्की, जया राई, कृष्ण बराल, सीमा आभास, मिलन वास्तवा, नीना राई, सञ्जु बजगाई, कृष्ण प्रसाद थपलिया, कुमार लिङ्देन, सम्पदा मल्ल, रञ्जुश्री पराजुली, रमेश क्षितिज, रत्नमणि नेपाल, पूमलमान बल, प्रकाश आङ्देम्बे, तृष्णा कुवँर, वन्दना खालिङ, अन्विका गिरी, अनमोलमणि, बविता बस्नेत, दिवा चेमजोङ, सुविन भट्टराई, सरोजराज अधिकारी, शिवप्रकाश, रण काफ्ले दिलीप शाह लगायतले नवीन शैलीका साथ कलम चलाएको भेटिन्छ । यस दशकमा लेखिएका कथाका भाषाशैलीका केही टिपोटहरु निम्नानुसार छन् ः



‘मैले ‘बिग्रियो’ को भाषा हाँसेर भनें, “खै १ अब रिजल्टले नै बताउला ।” मैले उत्तरपुस्तिका बुझाउँन हात बढाएँ । ती हातहरु आपसमा ठोकिए । यतिखेर मलाई ज्यादै अफ्ठ्यारो लाग्यो । के भनों, कसो गरौं जस्तो भयो र आपूm सहज हुनलाई हतार हतार भनें..... ।’ (वन्दना खालिङको स्पर्श कथाबाट)

– गाडीमा चढिरहेको एकजना चर्चित व्यक्ति भ्रष्टाचारीमा र पजेरो कालो धनमा परिणत भयो ।

– एकजना वंशज नेपाली विदेशी नागरिकमा परिणत भयो ।

– काठमाण्डौंको एउटा भव्य महल ‘लागूपदार्थ’ मा बदलियो ।

(रमेश क्षितिजको उस्तै छु म कथाबाट)

‘म आधी डराएको, आधी हाँसेको भएँ । ‘होइन’ उसले गिलास उचालेकै अवस्थामा भन्यो । ‘म जीवन पनि होइन, मृत्यु पनि होइन, म त कृष्ण हुँ । उनीहरु हाँसे । म हच्चिकएँ । मैले भनें, ‘म त जीवन भन्दै थिएँ, म तपाईंलाई देखिरहन्छु । यतै ।’

(रत्नमणि नेपालको सोध्न बाँकी छ कथाबाट)

आज यही उकालोमा कम्ब्याट ड्रेस लगाएका पाँच युवती र दुई युवक आडभरि उकुसमुकुस गर्मी बोकेर उक्लिरहेका छन् । मध्यान्हको चकमन्नता, घामको चरम उष्णता र जंगलको अस्वभाविक निर्जनतासँग अभ्यस्त हुँदै उनीहरु अविराम लम्किरहेका छन्, मानौं उनीहरुका गोडा मेसिनका फिता घुमेभैm एकतमास घुमिरहेका छन् ।

(पूमलमान बलको बन्दूक बोकेकी सुन्दरीबाट)

पिङ्की ः– सबै झुट । पक्कै लाइनमा थुप्रै हुनुपर्छ ।

म ः– तिमीलाई लागेको झुट नै मेरालागि सत्य हो ।

पिङ्की ः– तर म विश्वास गर्न सकिदैन ?

म ः- त्यो तिमो कुरा हो ।

साइबरवाला भाइलाई ढिलो भैसकेको म बुझ्छु । उ भित्तामा भएको घडी हेर्दै मलाई हेर्दै गर्छ ।

(प्रकाश आइडेम्बेको लोडसेडिङ प्रेम कथाबाट)

एक कागजमा 'दस्तखत' भएर एउटासँग पारपाचुके भएको थियो ।

अर्को कागजमा दस्तखत गरेर अर्कोसँग बिहे भयो ।

पार्टी भयो, भव्य । रातीसम्म चल्यो, नाचगानसहित ।

(नीलम कार्कीको कागजमा दस्तखत कथाबाट)

सेराजको उत्तरसँगै मेरो हातको गिलास भुइँमा छन्द्रङ्ग गर्दै खस्छ । ती काँचका छरिएका टुक्राभरि घरी सेराज घरी मेराजको बालापनको अनुहार अट्टाहस गर्न थाल्छ, मलाई भाउन्न हुन्छ, म घुप्लुकक त्यहीँ लड्छु ।

(तृष्णा कुवँरको सेराज अहमद कथाबाट)

टुँडिखेलस्थित जंगबहादुरको सालिक बेपता

जिज्ञासा एकत्रित भए-

→कता गयो ?

→किन गयो ?

→कसरी गयो ?

→के साँच्चै किन जिउँदो भयो ?

→अब हरेक शताब्दीमा जंगबहादुरको डर रहनेछ.....

(किशन थापाको जंगबहादुर बेपता कथाबाट)

पेसाले आत्मा बोलाउने मानिस हुँ । पृथ्वीको वायुमण्डलमा फकिर शैलीमा

यात्रारत अशरीर, अमर आत्माहरुसित मेरो बरोबर सहचार्य हुने कुरा तपाईँको

सहरमा 'फ्यान्टासी' या आश्चर्य लाग्नेछ, तर यो साँचो हो ।

(कुमार नगरकोटीको पृथ्वी कथाबाट)

“गलत नम्बर डायल गरेछौ नि त?”

“सायद”

“उ तिम्रालागि होइन रहिछे ।”

“अँ ।”

“कस्ती थिई ?”

“हलिउडकी लडाकु हिरोइन जस्ती ।”

(अन्विका गिरीको मास्टर्स कथाबाट)

झाङ्भर आउँदा एकपटक उसकी आमाले भनेकी थिई— “ए पूमलमती! भिर्तबाट

नाम्नो भङ्किन भाहिर आइज झाङ्भर साहेब आउनु भयाओ छ ।”

(अमर न्यौपानेको काँचको गिलास कथाबाट)

यस दशकका कथामा मुख्य पहिचान

(क) अभिघात

(ख) डायस्पोरा

(ग) साइबर संस्कृतिको प्रभाव

(घ) परिवर्तनको छटपटी

नेपाली कथाको साठीको दशक 'अभिघात' प्रयोगका दृष्टिले निकै सशक्त छ ।

विशेषत २०५२ सालपछि सुरु भएको नेपालको हिंसात्मक वातावरणले उत्पन्न

गराएको हत्या, हिंसा, मृत्यु, विस्थापन, वियोग, अङ्गभङ्ग, सम्पत्तिको क्षति

जस्ता विषयलाई समेट्ने क्रममा अभिघातको राम्रो प्रयोग भएको हो ।

त्यसैगरी बढ्दो वैदेशिक रोजगारीका कारण विदेशिनु परेको पीडा, स्खलित

मानवमूल्यहिनताका कारण उत्पन्न समस्या, चोरी, डकैती, लुटपाट जस्ता कारणले निम्त्याएको पीडा, मधेस आन्दोलनका कारण आफ्नै थातभूमि छोड्नु परेको पीडाजस्ता विषयहरू समेट्ने क्रममा अभिघातको प्रयोग उत्कृष्ट भएको देखिन्छ । यसर्थ यस दशकमा कथाको मुख्य पहिचान अन्तगत 'अभिघात' पर्दछ । अभिघातमा आधारित रहेर कलम चलाउने यस दशकका प्रमुख कथाकारहरूमा कृष्ण धरावासी, नयनराज पाण्डे, महेशविक्रम शाह, प्रदीप नेपाल, फूलमान बल, राजुबाबु श्रेष्ठ, अमर न्यौपाने, प्रदीप प्रधान, प्रदीप मेन्याङ्बो, विजय सागर, राजेन्द्र विमल, अनमोलमणि, रोशन थापा, रोहिणीविलास पौडेल लगायतको नाम लिन सकिन्छ ।

---

## 2.5 उपसंहार

---

कथाकारले आफ्ना विचार, धारणा वा अनुभूतिलाई कथाहरूमा राखेका हुन्छन्। केही नभए कुनै वस्तु घटना वा विचारधारप्रति उसले आफ्नो प्रतिक्रिया कथाहरूमा जनाएको हुन्छ। त्यसैले कथाहरूमा कथाकारको मस्तिष्क वा भावनाक एउटा अंश प्रतिबिम्बित भएको हुन्छ। तर कथाकारले आफ्ना यिनै विचार वा अनुभूतिलाई घटना र पात्रको अन्योन्य सम्बन्धको एउटा योजना बनाएर ती सबैलाई मिलाई एउटा कथाको आकार प्रदान गर्दछ। यही कार नै कथाको संरचना हो। यसभित्र स्थूलतत्त्वहरू मात्र पर्दछन्, जस्तो कथावस्तु, पात्र, कथात्मक दृष्टिबिन्दु र सारवस्तु। यसबाट के स्पष्ट हुन्छ भने संरचना भित्र कथाकारले प्रस्तुत गरेको कथन वा तर्क वा युक्ति पर्दछ जसलाई हामी संक्षेपीकरण गर्न सक्छौं, अर्थात् छोटकरीमा बुझेर आफ्नो स्मृतिपटमा अङ्कित गरेर राख्न सक्छौं।

कथामा सर्वप्रथम कथा हुन्छ। कुनै सुख दुखमय जीवनमा आधारित दृश्य र सङ्क्षेप विधानमा आधारित कथा-रेखा कथाको स्थूल र अनिवार्य तत्त्व हो। कथामा कथा भएपछि पात्र, त्यसको स्थान र भूमिका स्वतः समुपस्थित हुन्छ। कुनै स्थान र समयवबिना पात्रको कार्यव्यापार सम्भव नहुने हुँदा कथामा परिवेश स्वतः उपस्थित हुन्छ। यही परिवेशमा पात्र आफ्नो मानस संवेदना, द्वन्द्व प्रस्तुत गर्दछ। जब कुनै स्थान र समयमा चरित्रहरू जुट्छन्, तिनको बाह्य तथा आन्तरिक संवाद मनोवादका माध्यमबाट कथा गतिशील रहन्छ। यस सुनिश्चित योजनाका पछाडि कथाकारका कुनै खास उद्देश्य अन्तर्निहित हुन्छ। त्यसका लागि कथाकारले सक्षम शब्दयोजना र शैलीका सहारा लिन्छ। यसर्थ कथासङ्गठनमा मूलभूत रूपमा निम्नलिखित आठ तत्त्वहरूको सामाञ्जस्य रहन्छ जसमा कथाको विषय र विधानलाई मोटामोटी रूपमा समेट्न सकिन्छ।

वि.सं. १९९० को दशकबाट “यथार्थवाद” मूल पहिचानसहित सुरु भएको नेपाली कथाको आधुनिककालको पछिल्लो चरणका रूपमा रहेको साठीको दशकमा पनि “यथार्थवाद” कायम नै रहेको पाइन्छ । यथार्थवादका स्वरूप र शैली फरक हुने क्रममा केही नवीनता पाइने भए पनि अधिकांश कथाहरू परम्परागत विषय, विचार र शैलीभन्दा फरक हुन सकेका देखिदैन । तर केही कथाकारहरू भने नयाँ सोच र शैलीका साथ प्रस्तुत भएका पनि छन् । विशेषगरी सूचनाप्रविधिको द्रूततर विकास, विदेसिने क्रमको बढोत्तरी, ऐतिहासिक राजनीतिक परिवर्तनजस्ता जबरदस्त नवीन आयामहरूले यो दशकको कथालाई प्रभाव पारेकै छ । तिनै आयामहरूको कलात्मक प्रयोग गर्ने केही कथाकारहरूको लेखनका कारणले नै यस दशकको प्रमुख कथात्मक

पहिचाका रूपमा अभिघात, डायस्पोरा, लेखन, साइबरसंस्कृतिको प्रभाव र परिवर्तनको छटपटी गरी चार प्रवृत्ति कायम हुन पुगेको हो । यस दशकमा अगिल्ला दशकदेखि नै स्थापित महेशविक्रम शाह, प्रदीप नेपाल, ऋषिराज बराल, पद्यावती सिंह, गोविन्द गिरी, राजव, खगेन्द्र सङ्गौला, मनु ब्राजाकी, सरभक्त लगायतका कथाकारहरूको उपस्थिति बढी वजनदार देखिन्छ भने साथीको दशकामा स्थापित कथाकारहरूमा कृष्ण धरावासी, नयनराज पाण्डे, किशन थापा, अमर न्यौपाने, मणि लोहनी, रोशन थापा, कुमार नगरकोटी, सञ्जु बजगाईं, शर्मिला खड्का, नीलम कार्की, अनमोलमणि, रत्नमणि नेपाल लगायतको क्रियाशीलता उल्लेखनीय छ । कथावस्तुयोजना कथाको प्रमुख तत्व हो। कथामा वर्णन गरिएका घटना, कार्य आदिका संयोजनबाटै कथावस्तु बनेको हुन्छ। कथामा वर्णन गरिने घटना, कार्य आदिको प्रस्तुतिकरणको जेजस्तो योजना मिलाएको हुन्छ त्यही नै कथावस्तुयोजना हो। कथाको कथावस्तु विभिन्न स्थूल वा ससाना सूक्ष्म घटनाहरूका संयोगबाट बनेको हुन्छ र त्यो क्रमिक वा व्यतिक्रमिक रूपमा आदि, मध्य र अन्त्यका तीन भागमा कारण-कार्यका ऋङ्खलामा उनिई पूर्ण बनेको छ। सम्भाव्य किसिमका घटनाहरूको कुतूहलमय विकास गरिएको कथावस्तु ज्यादै प्रभावकारी हुन्छ। कथा जति जति लामा हुन्छन् उतिकै कथानकलाई सुनियोजित पार्न र चाहिने जति मात्र वस्तुहरूको प्रयोग गर्ने कथाकारको सचेतता आवश्यक हुन्छ। गाउँले सन्दर्भका लोग्ने स्वास्नी, तिनको आपसी कलह, छुट्टाछुट्टी र अन्तमा मेल परालको आगोको विषयवस्तु हो भने त्यस ढाँचामा मासु थपेर कथालाई जिउँदो पार्ने काम कथानकको हो।

चारित्रिक कार्यव्यापारको स्वरूप अर्थात कथावस्तुमा प्रारम्भ, मध्यअन्तको निर्वाह गर्न सक्षम तथा परस्पर सम्बद्ध र अर्थयुक्त घटनाहरूको क्रमिक अनुबन्धनलाई कथानक मानिन्छ। कथाको चारित्रिकविकासमा सहयोग पुर्याउनु र योगदान दिनु कथानकको मुख्य उद्देश्य हो। आवश्यक घटनाहरूको ऋङ्खलात्मक र कलात्मक गठन र गुम्फन नै कथावस्तु हो। प्रारम्भ, विकास, चरमोत्कर्ष र परिसमाप्ति गरी कथावस्तु वा कथानकका चार अवस्था रहन्छन्। कथाकारले कथामा जीवनजगतसम्बन्धी कुनै घटना, कार्य, विषय, विचार आदिलाई प्रस्तुत गर्न खडा गरेका प्राणधारी व्यक्तित्वहरूलाई नै पात्र भनिन्छ भने लिङ्ग, उमेर, कार्य, नैतिक प्रवृत्ति, स्वभाव आदिका दृष्टिले ती पात्रका चरित्रको जेजस्तो विधान चित्रण कथाकारले गरेको हुन्छ त्यही नै सम्बन्धित कथाको पात्रविधान हुने गर्छ। कुनैकुनै कथामा मानवेतर प्राणीलाई पनि पात्रका रूपमा खडा गरिएको पाइने सक्छ तापनि प्रायजसो कथाहरूमा मानवप्राणीलाई नै पात्र बनाएको हुन्छ। पाठविधानका दृष्टिले कथामा प्रयोग गरिने पात्रहरूका प्रकार छुट्ट्याउने केही आधार छन् र तिनै आधारको प्रयोग गरी हिजोआज कथाका पात्रहरूका प्रकार देखाउने गरिन्छ। दृष्टिविन्दु कथाको मूल तत्त्व हो। दृष्टिविन्दु भनेको कथाको कथन गर्न दृष्टिको विन्दु वा कोण हो र यसलाई दृष्टिकोण वा कथनपद्धति पनि भन्न सकिन्छ। कथाको कथन प्रायश दुई किसिमका दृष्टिकोणबाट गरिएको हुन्छ- क) प्रथम पुरुष ( म हामी), का दृष्टिकोणबाट र ख) तृतीय पुरुष (ऊ, उनी, उहाँ, राम, सीता आदि पात्रपात्रा), का दृष्टिकोणबाट। प्रथम पुरुषका कोणबाट कथन गरिएको कथामा प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु हुन्छ भने तृतीय पुरुषका कोणबाट कथन गरिएका कथामा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दु हुन्छ। यी दुवै दृष्टिविन्दु अन्तर्गत वर्णनविवरण दिने, नाटकीय संवाद-मनोवादको प्रयोग गर्ने, पत्रात्मक-दैनिकीपरक शैलीको

प्रयोग गर्ने, विभिन्न विम्ब-प्रतीक एवम् सङ्केत- सन्दर्भको प्रयोग गर्ने जस्ता अनेकौं कथनकौशलको चमत्कारपूर्ण प्रयोग गरिएको हुन सक्छ। रचनाकारका स्वकीय वैशिष्ट्यले उत्पन्न वस्तु नै कृति हो। त्यसो हुनाले कथाका मूलमा केही न केही उद्देश्य अन्तरभूत हुन्छ नै। तर कथाको उद्देश्य तत्त्वसित आनुषङ्गिक हुनैपर्छ। प्रौढ एवम् विचारवान् मानिसका निम्ति उद्देश्य विचारोत्तेजक भए कथा असल हुन्छ भन्ने भनाइ एकथरीको छ पनि। कथा विधा पनि यस्ता थुप्रै तत्त्वहरू मिलेर बनेको हुन्छ। तत्त्वको प्रयोग विना कथा अकथा बन्न जान्छ त्यसैले कथाभिन्न तत्त्व हुन आवश्यक छ। कथा एउटा यौगिक रचना हो। सबै अङ्गत एकाइ किंवा तत्त्वहरूको आनुपातिक सिङ्गो योगबाट यो बनेको हुन्छ। ती एकाइ वा तत्त्वहरूको बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहने हुनाले तिनलाई अलग-अलग छुट्ट्याएर हेर्नु युक्तिपूर्ण हुँदैन तापनि साहित्यशास्त्रीहरूले सुविधाका लागि कथाका तत्त्वहरू भनेर निर्धारण गरेका छन्।

### २.७. सार

- कथा विधा पनि यस्ता थुप्रै तत्त्वहरू मिलेर बनेको हुन्छ।
- कथाको संरचना विना कथा अकथा बन्न जान्छ त्यसैले कथाभिन्न तत्त्व हुन आवश्यक छ।
- कथामा वर्णन गरिने घटना, कार्य आदिको प्रस्तुतिकरणको जेजस्तो योजना मिलाएको हुन्छ त्यही नै कथावस्तुयोजना हो।
- विषय भनेको कथामा चित्रण गरिने मुख्य कुरो हो र यसलाई केन्द्रीय कथ्य पनि भन्ने गरिन्छ।



- कथालाई आरम्भदेखि परिसमाप्तिसम्म पुर्याउन चरित्रमा चित्रणको आरोपण गरिएको हुन्छ।
- कथाको परिवेशचित्रण भनेको कथामा गरिने कुनै खास युगका, खास ठाउँका समाजका वातावरणमा देखा पर्ने यथास्थिति, सङ्घर्षशीलता, द्वन्द्वशीलता, परिवर्तनशीलताजस्ता बाह्य परिवेशको चित्रण पनि हो भन् मानवसमाज र मानवमनका द्वन्द्वशील शाश्वत परिवेशको चित्रण पनि हो।
- दृष्टिविन्दु भनेको कथाको कथन गर्न दृष्टिको विन्दु वा कोण हो र यसलाई दृष्टिकोण वा कथनपद्धति पनि भन्न सकिन्छ।
- कथामा कथाकार र चरित्रहरूका विभिन्न प्रकारका भाषा हुन्छन्, शैली हुन्छन् र तिनै भाषाका विभिन्न रूपको प्रस्तुति कथाकारले गर्दछन्, जसलाई कथाको भाषा शैली भनिन्छ।

---

## 2.6 अनुशिलनी

---

- कथाको परिभाषा बारे अध्ययन गर्दै कथाको स्वरूपबारे चर्चा गर्नुहोस्।
- कथाको मुख्य मुख्य संरचनाको विस्तृत रूपमा अध्ययन गर्नुहोस्।

---

## 2.7 अतिरिक्त अध्ययन

---

प्रा. डा हरिप्रसाद शर्मा      कथाको सिद्धान्त र विवेचन

पारसमणि शम      आजका कथा

प्रा. डा. मोहनहिमांशु थापा      साहित्य परिचय

प्रा. दयाराम श्रेष्ठ      नेपाली कथा भाग ४

सं. डा. ईश्वर बराल      झ्यालबाट

महादेव अवस्थी

नेपाली कथा भाग २

टंकप्रसाद न्यौपाने

साहित्यको रूपरेखा

प्रा. शान्तिराज शर्मा

कथाको संसार र संसारका

कथाहरू

---

## 2.8 मूल्यवृद्धिको निमित्त उत्तर

---

तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस-

### 2. कथाको परिचय

---

---

(अङ्क १. को मूल्यवृद्धिको निमित्त विद्यार्थीहरूले २.३ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)

### २. कथाको स्वरूप

-----

-----

-----

(अङ्क २. को मूल्यवृद्धिको निमित्त विद्यार्थीहरूले २.४ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)

### ३. कथाको संरचना

-----  
-----  
(अङ्क३. को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीहरूले २.५ को खण्डमा उत्तर  
खोज्न सक्नेछन्।)

---

## एकाइ- 3 कथाका तत्वहरू

---

3.0 □ □ □ □ □ □ □ □

3.1 □ □ □ □ □

3.2 □ □ □ □ □ □ □ □ □ र □ □ □ □ □ □ □

3.3 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.3.1 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.3.2 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.3.3 □

3.3.4 □ □ □ □ र □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.3.5 □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.3.6 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.3.7 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.3.8 □ □ □ □ □ □ □ □ र □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.3.9 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.3.10 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.3.11 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.3.12 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.4 □ □ □ □ □ □ □

3.5 □ □ □

3.6 □ □ □ □ □ □ □ □

3.7 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

3.8 □

### 3.0 उद्देश्य

साहित्यिक विधाहरूमा सबैभन्दा लोकप्रिय विधा हो कथा। साहित्यलाई गतिशील र रोचक बनाउने तत्वहरू हुन्छन्। कथा विधा पनि यस्ता थुप्रै तत्वहरू मिलेर बनेको हुन्छ। तत्वको प्रयोग विना कथा अकथा बन्न जान्छ। त्यसैले कथाभित्र तत्व हुन आवश्यक छ। यसोसले ती महत्वपूर्ण कथागत तत्वहरू के के हुन् त भन्ने कुराहरू यस एकाइमा रहेको छ। कथागत तत्वहरू कति छन् र केके छन् भन्ने कुराको ज्ञात हुनु नै प्रस्तुत एकाइको उद्देश्य रहेको छ।

### 3.1 परिचय

कथाका धेरै तत्व हुन्छन् र ती यी हुन् भन्ने विषयमा अनेकथरी मत छन्। तर कथानक, क्रियाकलाप, चरित्र, घटना, सङ्घर्ष, परिवेश, कौतूहल, चरमोत्कर्ष र प्रभावैक्य मुख्य उपकरण हुन् भन्ने कुरो कथाका रचनाविधानबाट स्पष्ट हुन्छ। कसै कसैका विचारमा उद्देश्य, शीर्षक, विशिष्ट समस्या औं त्यसको समाधान तथा चरित्रचित्रण कथाका तत्वहरू हुन् भने अन्यका विचारमा आदि मध्य अन्तसमन्वित कथाप्रबन्ध औं तत्सम्बद्ध वस्तु पनि। तर पहिला महलका वस्तु शिल्पसन्दर्भका तत्व हुन् भने दोस्रो महलका वृत्तान्तअनुयायी। उद्देश्य नभएका कथा हुँदैन, किनभने कथारचनाको मूल प्रेरणा प्रायशः उद्देश्यसित सम्बन्धित हुन्छ। रचनाकारका स्वकीय वैशिष्ट्यले उत्पन्न वस्तु नै कृति हो। त्यसो हुनाले कथाका मूलमा केही न केही उद्देश्य अन्तरभूत हुन्छ नै। तर कथाको उद्देश्य तत्वसित आनुषङ्गिक हुनैपर्छ। प्रौढ एवम् विचारवान् मानिसका निमित्त उद्देश्य विचारोत्तेजक भए कथा असल हुन्छ भन्ने भनाइ एकथरीको छ पनि। तर प्रौढ वा विचारवान् व्यक्तिले

कथाका उद्देश्यसित सहमत हुनैपछि भन्नु अलिक मिल्दैन। कुरो कति हो भने उद्देश्यले तिनलाई घोरिन कर लगाउन सक्नुपछि। जस्तै भनी, गोविन्दबहादुर मल्लको मैले सरिताको हत्या गरेँ कथाका उद्देश्यसित ती सहमत नहोलान् र त्यतिका भरमा त्यो उद्देश्य बगमफुसे हो भन्न सकिन्न। तर यति त भन्नैपछि, कथाका तत्त्व अङ्गाङ्गिभावले सम्बद्ध हुन सके मात्र उद्देश्य सार्थक हुन्छ। कुशल कथाकार अवधारणात्मक रूपले उद्देश्यलाई प्रधान ठानी कथालाई गौण बनाउँदैनन्। कथा विधा पनि यस्ता थुप्रै तत्त्वहरू मिलेर बनेको हुन्छ। तत्त्वको प्रयोग विना कथा अकथा बन्न जान्छ त्यसैले कथाभिन्न तत्त्व हुन आवश्यक छ।

कथा एउटा यौगिक रचना हो। सबै अङ्गत एकाइ किंवा तत्त्वहरूको आनुपातिक सिङ्गो योगबाट यो बनेको हुन्छ। ती एकाइ वा तत्त्वहरूको बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहने हुनाले तिनलाई अलग-अलग छुट्ट्याएर हेर्नु युक्तिपूर्ण हुँदैन तापनि साहित्यशास्त्रीहरूले सुविधाका लागि कथाका तत्त्वहरू भनेर निर्धारण गरेका छन्। कथालाई परिभाषित गर्दा घटना वा आख्यान भएको रचना तथा कहानी नै कथा हो। पात्र, चरित्र, वा घटनामा आधारित छोटो गद्दात्मक साहित्यिक रचना भनेर कथालाई शब्दकोशले परिभाषित गरेका छन्। कथाको अर्थ नालीबेली, बेलीबिस्तार, वृत्तान्त हो।

---

### 3.2 तत्त्वको अर्थ र परिभाषा

---

तत्त्वको शब्दिक अर्थ कुनै वस्तुको विभिन्न अंश, विशेषता तथा मुख्य कुरा भन्ने बुझिन्छ। शब्दकोशअनुसार तत्त्व भन्नाले सुन, चाँदी, अक्सिजन, हावा आदि पदार्थ। सुन यौगिक तत्त्व हो। पानीमा हाइड्रोजन र अक्सिजन तत्त्व पाइन्छ। तत्त्व भन्नाले महत्वपूर्ण वस्तु, सार कुरा हो। उसको भनाइमा कुनै

तत्त्व छैन। कुनै वस्तुमा रहने गुण वा विशेषतालाई तत्त्व भनिन्छ। जस्तै पुरानो चामलमा पौष्टिक तत्त्व कम हुन्छ। तत्त्वलाई मुख्य कारणको रूपमा पनि लिइन्छ, जस्तै पृथ्वी, जल, तेज, हावा र आकश सृष्टिका मूल तत्त्व मानिन्छन्। समाज वा संघसंस्थामा रहेको, असल वा खराब कार्यको कारण वा प्रभावकलाई पनि तत्त्वको नाम दिएको छ, जस्तै सामाजिक तत्त्व, असामाजिक तत्त्व। वास्तविक कुरा सही कुरा, तथ्यलाई पनि तत्त्वको रूपमा हेरिन्छ, जस्तै परमात्मा, परब्रह्म। संसारको परम तत्त्व अज्ञात छ।

---

### 3.3 कथाका तत्त्वहरू

---

कथा-कलाको लेखनप्रक्रिया तथा यसका आन्तरिक र बाह्य गुणहरूलाई आधार मानी चिन्तकहरूले यसका विभिन्न सङ्गठन तत्त्वहरूको सोदाहरण परिचय र प्रयोजन प्रस्तुत गरेका छन्। कथाका सङ्गठनात्मक तत्त्व अर्थात् अवयवहरूलाई कसैले रचनाविधानका आधार मानेका छन् भने कसैले उपकरण र धेरैजसोले तत्त्व नै मानेका छन्। पश्चिमी कथाचिन्तनका सन्द्रभमा हिन्दी आलोचक गोविन्द त्रिगुणायतले कथावस्तु, पात्र अथवा चरित्रचित्रण, कथोपकथन या संवाद, स्थिति या वातावरण, शैली र उद्देश्यलाई कथा रचनाविधानका मूल आधार मानेका छन् भने मोहनलालले स्थिति वा वातावरणलाई छोडी अन्य पाँच तत्त्वहरू कथाका लागि अपरिहार्य मानेका छन्। गणेश पाण्डे र नवकथाचिन्तक रमेशचन्द्र शर्माका धारणाहरू त्रिगुणायत-सङ्केतित कथाका तत्त्वहरूसँग सहमत देखिन्छन् भने रामकुमार बर्माले कथानक, चरित्रचित्रण, संवाद, शैली, प्रकृतिवर्णन, वातावरण, सत्यता र उद्देश्य गरी आठ तत्त्व मानेका छन्। कथाका धेरै तत्त्व हुन्छन् र ती यी हुन् भन्ने विषयमा अनेकथरी मत छन्। तर कथानक, क्रियाकलाप, चरित्र,

घटना, सङ्घर्ष, परिवेश, कौतूहल, चरमोत्कर्ष र प्रभावैक्य मुख्य उपकरण हुन् भन्ने कुरो कथाका रचनाविधानबाट स्पष्ट हुन्छ। कसै कसैका विचारमा उद्देश्य, शीर्षक, विशिष्ट समस्या औ त्यसको समाधान तथा चरित्रचित्रण कथाका तत्त्वहरू हुन् भन्ने अन्यका विचारमा आदि मध्य अन्तसमन्वित कथाप्रबन्ध औ तत्सम्बद्ध वस्तु पनि। एकाइ वा तत्त्वहरूको बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहने हुनाले तिनलाई अलग-अलग छुट्ट्याएर हेर्नु युक्तिपूर्ण हुँदैन तापनि साहित्यशास्त्रीहरूले सुविधाका लागि कथाका तत्त्वहरू भनेर निर्धारण गरेका छन्।

नेपाली साहित्यचिन्तक ईश्वर बरालले कथाका तत्त्वका बारेमा विभिन्न विद्वानहरूको भिन्नभिन्न मत रहेको अनुभव गरेका छन्। कसैकसैका विचारमा उद्देश्य, शीर्षक, एक समस्या र त्यसको समाधान, चरित्रचित्रण र आदिमध्यअन्तसमन्वित कथोपाख्यान आदि कथाका तत्त्वहरू रहेको विचार प्रकट गर्दै यिनले नेपाली कथाको प्रकृति र रचनाविधानका आधारमा कथानक, क्रियाकलाप, पात्र, घटना, सङ्घर्ष, परिवेश, कौतूहल, चरमोत्कर्ष, उद्देश्य, प्रभावान्विति वा कलात्मक अन्त्यजस्ता अनेक उपकरणहरू स्वीकारेका छन् र सोदाहरण विस्तृत विवेचन पनि प्रस्तुत गरेका छन्। समालोचक केशवप्रसाद उपाध्यायले कथाको सैद्धान्तिक परिचर्चाका सन्दर्भमा यसका परिभाषा, आयम, अवयव, गुण, दोष, कार्य आदिका सम्बन्धमा सङ्क्षेपमा चिन्तकहरूको मत र सहमतसमेत प्रस्तुत गर्दै कथानक, चरित्र, देशकाल, वातावरण, विचार, कौतूहल, संवाद, शैली र उद्देश्यलाई कथाका प्रधान तत्त्व स्वीकारेका छन्। कथातत्त्वका सम्बन्धमा स्वमत प्रस्तुत गर्दै हिमांशु थापाले आधुनिक कथाका लागि कथावस्तु, पात्र, संवाद, भाषाशैली,



वातावरण र उद्देश्य गरी जम्मा ६ तत्व स्वीकारेका छन्। आधुनिक कथालाई स्थापत्य कलाका रूपमा चिनाउन चाहने कथाचिन्तक दयाराम श्रेष्ठले नेपाली कथाको परम्परा र प्रवृत्तिको समीक्षा गर्दै कथाको स्थापत्यकाल अनेक अङ्कहरूको संयोजन स्वीकारेका छन् र मुख्य गरी पाँच अङ्कको प्रधानता रहने विचार प्रकट गरेका छन्। यिनको मान्यताअनुसार कथामा दृश्य तथा सङ्क्षेप विधानयुक्त कथारेखा, कथात्मक दृष्टिकेन्द्र, कार्यव्यापार तथा द्वन्द्व, पात्र र पात्रको मानस वा संवेदना तथा भाव-संवेग आदि प्रमुख अवयव मानिन्छन्। कथा विधा पनि यस्ता थुप्रै तत्वहरू मिलेर बनेको हुन्छ। तत्वको प्रयोग विना कथा अकथा बन्न जान्छ त्यसैले कथाभित्र तत्व हुन आवश्यक छ।

प्रस्तुत मतमतान्तरहरूले कथासङ्गठन तत्वका सम्बन्धमा विविधता र विस्तार प्रस्तुत गरेका छन् तापनि त्यहाँ स्पष्टताव्यापी र परिपूर्णता भने रहेको पाइँदैन। यद्यपि अहिलेको कथा सङ्गठनहीन सङ्गठनतिर उन्मुख छ र रूढ अर्थमा हामी जसलाई शिल्प-सौन्दर्य भन्छौं त्यस किसिमको चिन्तनमा सीमित गर्न नसकिने अवस्थामा पनि रहेको छ। तैपनि कथा भन्नु परम्परागत शिल्प-सौन्दर्यवादी कथाहरू नै रहेकाले सामूहिक सान्दर्भिक कथा-सङ्गठन- तत्वहरूको खोज र विश्लेषण हुनु प्रासाङ्गिक देखिन्छ।

कथामा सर्वप्रथम कथा हुन्छ। कुनै सुख दुखमय जीवनमा आधारित दृश्य र सङ्क्षेप विधानमा आधारित कथा-रेखा कथाको स्थूल र अनिवार्य तत्व हो। कथामा कथा भएपछि पात्र, त्यसको स्थान र भूमिका स्वतः समुपस्थित हुन्छ। कुनै स्थान र समयवबिना पात्रको कार्यव्यापार सम्भव नहुने हुँदा कथामा परिवेश स्वतः उपस्थित हुन्छ। यही परिवेशमा पात्र आफ्नो मानस

संवेदना, द्वन्द्व प्रस्तुत गर्दछ। जब कुनै स्थान र समयमा चरित्रहरू जुट्छन्, तिनको बाह्य तथा आन्तरिक संवाद मनोवादका माध्यमबाट कथा गतिशील रहन्छ। यस सुनिश्चित योजनाका पछाडि कथाकारका कुनै खास उद्देश्य अन्तर्निहित हुन्छ। त्यसका लागि कथाकारले सक्षम शब्दयोजना र शैलीका सहारा लिन्छ। यसर्थ कथासङ्गठनमा मूलभूत रूपमा निम्नलिखित आठ तत्वहरूको सामाञ्जस्य रहन्छ जसमा कथाको विषय र विधानलाई मोटामोटी रूपमा समेट्न सकिन्छ।

कथाका तत्वका सम्बन्धमा एकै मन कहीं पनि पाइँदैन। जे. बी.

एस्सेनवाइनले कथाका मुख्य अङ्गको रूपमा प्रभावैक्य, एउटा श्रेष्ठ कथानक, एउटा मुख्य घटना, एउटा मुख्य पात्र, एउटा समस्या त्यसको र समाधानलाई मानेका छन् भने हड्सनले कथावस्तु, चरित्र, संवाद, शैली, देश, काल र वातावरण, उद्देश्यलाई तत्वका रूपमा उल्लेख गरेका छन्। नेपाली साहित्यका समीक्षक ईश्वर बरालले कथानक, पात्र, सङ्घर्ष, घटना, संशय, पराकाष्ठा र कलात्मक अन्त्य मानेका छन् भने हर्षनाथ शर्मा भट्टलाई निम्नलिखित तत्वहरू साना कथामा हुन् कुरा बताउँछन्-

७. एउटै परिणाम वा एउटै प्रभावशाली पूर्ण आवयविक घटना।
८. प्रस्तुत घटनासित संबद्ध पात्र।
९. ती पात्रहरूको बाह्य र मानसिक द्वन्द्व।
१०. बाह्य र मानसिक द्वन्द्वलाई राम्रोसँग बुझाउन सक्ने भावानुरूप भाषा र शैली।
११. एउटै परिणाम वा प्रभाव।
१२. छोटकरी अर्थात् एउटै सभामा पढिसकिने।

तर उक्त कुराहरू कथाका तत्त्व होइनन् गुणहरू हुन्। यस्तै हिन्दी साहित्यमा पनि एकै दृष्टिकोण पाइँदैन। गोविन्द त्रिगुणायन कथावस्तु, पात्र, संवाद, वातावरण, शैली र उद्देश्य मान्दछन् भने डा रामकुमार वर्मा कथानक, चरित्र, संवाद, शैली, प्रकृति, वर्णन, वातावरण, सत्यता र उद्देश्य कथाका तत्त्व ठान्दछन्। वास्तवमा कथा र उपन्यासमा तत्त्वका दृष्टिले खास अन्तर पाइन्छ, अन्तर छ त रचना विधान र तत्त्वहरूको आ-आफ्नै ढङ्गले निर्वाहमा। उपन्यासमा चित्रण र प्रस्तुतिको अवकाश बढी हुनाले केही विस्तृत र व्यापक प्रयोग हुन्छ, कथामा त्यस्तो विस्तृत हुन्छ। बालकृष्ण पोखरेलले भने जस्तै पेसेञ्जर गाडीको गति जस्तो शिल्प उपन्यासको हुन्छ भने मेल एक्सप्रेस गाडी झैं कथाको गति हुन्छ। यस्ता कथाका तत्त्व निम्नलिखित छन् जसको आधारमा कथाको सङ्गठन हुन्छ।

सपष्टै भनिसकिएको छ- कथा सुनाइने कुरा हुन्। सुनाइने शैलीमा आनन्दप्रद या रुचिकर पद्धति हुन्छ। सुनाइने कुरा को हुन् आजका? अर्थात् श्रोता के सुन्न मान्दछन् आज? विचित्रता सुन्ने चाहना होला तिनको? इतिहास सुन्ने इच्छा? होला आञ्चलिक जीवनका वैशिष्ट्य अथवा संभाव्य भविष्यका काल्पनिक या स्वैरकल्पनात्मक चित्रणहरू।- जे नै होस् सुन्नमा मज्जा लाग्ने कुरा कथाको मूल मेरूदण्ड हो। अनि दोस्रो हो- सुन्नमा स्वादपर्ने शैली वा कथा प्रस्तुतिको टेक्निक। यसरी कथाको कथ्य र प्रस्तुतिको प्रविधि कथाबारे विचार गर्ने मिल बूढाँ हुन्। तिनलाई नै उपकरण वा आधार भन्न सकिन्छ। त्यसमा पहिलो कथ्य विचारहरूद्वारा निर्मित हुन्छ। के सुनाउन पर्ने श्रोतालाई केही नयाँ मसला, नयाँ कुरा, नयाँ भावबोध, सञ्चेतना, अनुभव, अनुभूति, स्मृति संज्ञान वा सम्वेदना। कथाकारले पहिलो त सुनाउन पर्ने

कुरामाथि नै विचार गर्छ। अनि लगतै अब कसरी सुनाउन पर्ने? कुन पद्धति, शिल्प, टेक्निक या प्रविधिले? त्यसरी पहिलो भाव विचार पक्ष छ। सारवस्तु वा कथ्य त्यसैलाई भनिन्छ। अनि दोस्रो हो शिल्पपक्ष। कतै भनिसक्यो- प्रबुद्ध कथाकारसँग जीवनबध गरेर प्राप्त गरेका केही नयाँ अनुभूति या सञ्चेतना हुन्छन्। ती हामीले पहिल्यैबाट जानेका हुँदैनन्। जस्तै कि जीवन जिउनु भनेको स्वाद का लागि रहेछ, (धुबचन्द्र) तर स्वाद पनि खीर जस्तै वेस्वादिलो पो हुँदा रहेछ( इन्द्रबहादुर) सञ्चेतना हुन् यी कुरा। त्यो पाएर कथा जन्मिएका छन्। के रहेछ त नयाँ कथाको गाँठी कुरा थाहा भैगयो। ती अनुभूतिले अब भाषिक कथ्यको स्वरूप धारणा गरे। अब कथामा साँधिए ती कथाहरू खीर आयो कथामा, पकाउने मात्र आए, परिवेश आयो, संवाद आए, यी जम्मै पछिल्ला कुराहरू उपकरणहरू हुन्।

तर समूह कथा कथा नै सुनाउनका निम्ति हुन्छन्। त्यहाँ त्यस्तो सञ्चेतना विशेष पनि हुनैपर्ने हुँदैन। त्यतिखेर कथामा प्रस्तुतिले ठूलो भूमिका ओगट्दछ। कथ्य पनि सामान्य थरीकै हुनसक्छ तर टेक्निक पो असामान्य थरीको हुन्छ। कोइरालाको पुस्तक या समको फुकेको बन्धन शिल्पका सुन्दर प्रयोग हुन्। त्यसरी कथ्य जतिकै नभए पनि शिल्पको पनि कम महत्व छैन कथामा। कथ्य र शिल्पका सुन्दर प्रयोग हुन्। त्यसरी कथ्य जतिकै नभए पनि शिल्पको पनि कम महत्व छैन कथामा। कथ्य र शिल्पको सुन्दर तालमेलले कथाहरू बिसिनसकला राम्रा हुनेगर्छन्। त्यसर्थ कथाका उपकरणका रूपमा कथ्य र शिल्प नै सर्वाधिक महत्वका कुरा छन्।

कथ्य र शिल्प दुवै आज कथाकारका रोजाइ हुन्। वाध्यता कतैपट्टि छैन पहिले जस्तो। पहिले भए प्रकृति परिवेश, पात्रका चिनारी, संवाद,

रूलरूला घटना घटनुपर्ने वाध्यता थिए कथामा। कथाकार ती औपचारिकता मिलाउन र कथाको कर्मकाण्ड जुटाउन लागिपर्थे। अब छैन त्यो झंझट पनि। कथाको उपकरणको यथास्थान उपस्थिति गरिदिनु पनि छुट्टै कार्य थियो। अब त्यस्तो केही गर्नेपर्ने कथ्य रोज्नमा कति दक्ष छ कथाकार पहिलो झमटमै चिनिसकिन्छ। शिल्पका पनि अन्तिम थरी शैली विकसित भइसकेका छन्। त्यो रोज्नु पनि कथाकारकै सृज्जबूझ हो। शिल्पचातुर्यमा कति पारखी हात छन् कथाकारका झट्टै चिन्न सकिन्छ। त्यसरी कथाको मूल्याङ्कन आज सजिलो भएको छ। सर्वप्रथम सुनाउने कुरा, कथ्य वा सारवस्तु आजका कथाको केन्द्रीय तत्त्व देखिएका स्थितिमा त्यसबारे विचार गरिन्छ।

प्रत्येक मानिसमा अनुभूति गर्ने सामान्य क्षमता रहन्छ तर सबै कलाकार वा साहित्यस्रष्टा बन्न सक्दैनन्। जसले मानिसको सामूहिक अनुभूतिलाई आत्मसात् गर्दै आफ्नो विलक्षण शक्तिद्वारा त्यसलाई शब्दबोध्य गर्न सक्छ त्यही स्रष्टाको भद्रासनमा बस्नलायक हुन्छ। शिल्पकारिताका निमित्त ऊ पूर्णत स्वतन्त्र हुन्छ तर साहित्यसृजनको मर्यादा र सीमाभन्दा बाहिर जान सक्तैन। प्रत्येक साहित्यविधाको सृजनप्रक्रियामा केही समानताहरू पनि हुन्छन् भने मौलिकता पनि पाइन्छन्। यसै गरू सङ्गठन तत्त्वमा पनि केही समान तत्त्वहरू पाइन्छन् भने आआफ्नै स्वतन्त्र तत्त्वहरू पनि हुन्छन्। यस मान्यताका आधारमा आधुनिक कथाको लेखनप्रक्रिया र यसका मूलभूत सङ्गठन तत्त्वहरूमा आफ्नै विधागत विशेषताहरू पाइन्छन्।

कथा कलाकारको अन्तर्मधाबाट निस्सृत सहज अभिव्यक्ति हो। यो कसरी लेखिन्छ कलाकारको प्रतिभाले बताउँछ। प्रतिभाको भागीरथी तथा सरस्वतीका वरद पुत्र देवकोटा के अनुभव गर्छन् भने गौँथलीलाई गुँड बनाउन

कसले सिकायो कला पनि त्यस्तै हो कुनै नैसर्गिक विलक्षण शक्तिबाट निस्कन्छ तैपनि कथा सङ्गठित रचनाविधान भएकाले पहिले यो कल्पनामा जन्मिन्छ र पछि सेतो भुङ्मा कालो बुट्टा भएर निस्कन्छ। कथालेखन पद्धतिका सम्बन्धमा चिन्तक ग्राह्यम्यान वालफोर र ईश्वर बरालका धारणाहरू समीचीन छन्। भित्री सृजनाशक्तिद्वारा अभिप्रेरित कुनै कथाकारलाई जब उसले अनुभव गरेको कुनै मार्मिक घटनाले वा त्यस घटनाको भुक्तभोगी व्यक्तिको मार्मिक चरित्रले अथवा उसले देखेभोगेको परिवेशले प्रभावित गर्छ त्यस अवस्थामा कथाको उद्भव हुन्छ। यही तथ्यलाई हृदयङ्गम गर्दै चिन्तक वालफोर भन्छन्- कुनै घटना, चरित्र र परिवेशबाट प्रभावित भई कथाकार कथा कथ्छ। नेपाली कथाचिन्तक ईश्वर बरालले कथाको लेखन- प्रक्रियाका सम्बन्धमा कलाकारको अभ्यास, शक्ति, निश्चित उद्देश्य, व्युत्पत्ति- क्षमता र उसमा निहित सृजनात्मक सीपलाई बढी महत्त्व दिएका छन्। यिनी विश्वास गर्छन्- पहिले कथाकार कथानक गुन्दछ अनि आवश्यक चरित्र, सङ्घर्ष, समस्या आदि तत्त्वको समायोजन गरी कथाको लक्ष्य उद्घाटित गर्ने ध्येय पूरा भएपछि यसलाई यसलाई कलात्मक प्रभावले युक्त पारी टुङ्ग्याउँछ।

कथा कसरी लेखिन्छ भन्ने विषयमा अन्य पश्चिमी र नेपाली कथाचिन्तकहरूले थप महत्त्वपूर्ण चिन्तनदृष्टि प्रस्तुत गरेका छन् तापनि यस दिशामा देवकोटाकै धारणाहरू आदि-अन्तजस्ता देखिन्छन्। यिनले कलाकारको सहज वृत्ति प्रतिभा र उसका शैल्पिक वृत्तिहरू व्युत्पत्ति तथा अभ्यासको समन्वयबाट कथाका मूलभूत तत्त्व भाव र संरचनाको सङ्केत गर्दै कथासृजनको सही स्रोत पत्ता लगाएका छन्। देवकोटा भन्छन्- प्रतिभा भनेको आखिर सरस्वतीको वरदान भए पनि पूजाभन्दा अभ्यासमा निर्भर छ।

देवकोटाले कथालेखनप्रक्रियामा प्रतिभालाई जति महत्व दिएका छन्  
अभ्यासलाई त्यतिकै महत्व दिएका छन्। समष्टिमा देवकोटाको  
कथालेखनसम्बन्धी मान्यता के छ भने कथा प्रातिभ वरदान पनि हो र  
शैल्पिक अभ्यास पनि हो। यो मानवशरीरजस्तै सर्वाङ्गपूर्ण सुन्दर सृजना हो।  
विनाप्रतिभा यसमा सौन्दर्य उद्दीप्त हुँदैन र अभ्यासबिना सर्वाङ्गसन्तुलित  
बाह्य स्वरूप प्रतिष्ठित हुँदैन। त्यसैले कथाकारको कल्पित कालीगढी र कथाको  
शैल्पिक विधानलाई समन्वयात्मक महत्व दिँदै देवकोटा अगाडि भन्दछन्-  
“कथा लेख्न पहिले गुन्नुपर्छ, बुझ्नुपर्छ, उन्नुपर्छ, छान्नुपर्छ, टिप्नुपर्छ, र  
रङ्ग्याउनुपर्छ। तस्बिर राम्रो खडा भएपछि एक कुनाबाट सेतो भुइँमा सार्न  
सुरु गर्नुपर्छ। भित्र राम्ररी नदेखीकन लेखेको राम्रो हुँदैन”।

कथाका मुख्य तत्त्व यी हुन्-

तत्त्व----- १. शीर्षकप्रयोग, २. कथावस्तुयोजना तथा कथानक, ३. सारवस्तु,  
विषय वा केन्द्रीय कथ्य, ४. पात्र र चरित्रविधान, ५. कथापरिवेश, ६.  
परिच्छेदविधान, ७. दृष्टिविन्दु वा दृष्टिकोण, ८. भाषिक रूपरचना र  
भाषाशैली, ९. विम्बप्रतीकप्रयोग, १०. संवाद- कथोपकथन, ११.कथाको उद्देश्य,  
१२. पर्यावरण चित्रण।

### 3.3.1 शीर्षकप्रयोग

शीर्षकप्रयोग सबै साहित्यिक विधा-उपविधाहरूको मुख्य तत्त्व हो। शीर्षकप्रयोग  
भनेको सम्बन्धित साहित्यिक कृतिविशेषको नामकरण हो। कथाका सन्दर्भमा  
भन्नुपर्दा प्रत्येक कथाका सिरानमा सम्बन्धित कथालाई जे नाम दिइएको  
हुन्छ त्यही नै त्यसको शीर्षक हुने गर्छ। कथामा प्रयोग गरिएका विषयवस्तु,

मुख्य घटना, प्रमुख पात्र पात्रा, परिवेशतत्त्व, विम्बप्रतिकप्रयोग आदि सबैसँग वा यीमध्ये कुनै एक वा दुईसँग सम्बन्ध राख्ने खालको शीर्षकप्रयोग कथाहरूमा हुने गर्दछ र यसै आधारमा नै प्रायजसो कथाकृतिको शीर्षकप्रयोग सामाज्यस्यपूर्ण, उपयुक्त एवम् सार्थक हुने गर्दछ। कुनै-कुनै कथाको शीर्षकप्रयोग सम्बन्धित कथाका मुख्य कुरासँग वैषम्य राख्ने खालका वा सम्बन्धै नराख्ने खालको पनि हुन सक्छ।

### 3.3.2 कथावस्तुयोजना वा कथानक

कथावस्तुयोजना कथाको प्रमुख तत्त्व हो। कथामा वर्णन गरिएका घटना, कार्य आदिका संयोजनबाटै कथावस्तु बनेको हुन्छ। कथामा वर्णन गरिने घटना, कार्य आदिको प्रस्तुतिकरणको जेजस्तो योजना मिलाएको हुन्छ त्यही नै कथावस्तुयोजना हो। कथाको कथावस्तु विभिन्न स्थूल वा ससाना सूक्ष्म घटनाहरूका संयोगबाट बनेको हुन्छ र त्यो क्रमिक वा व्यतिक्रमिक रूपमा आदि, मध्य र अन्त्यका तीन भागमा कारण-कार्यका ऋङ्खलामा उर्निई पूर्ण बनेको छ। सम्भाव्य किसिमका घटनाहरूको कुतूहलमय विकास गरिएको कथावस्तु ज्यादै प्रभावकारी हुन्छ। जीवनजगतसम्बन्धी कुनै एक मुख्य विषय वा समस्यालाई उठाई त्यसको तार्किक एवम् कुतूहलमय विकास गरी त्यसलाई निश्चित विन्दुमा पुर्याएर टुङ्ग्याउने कथावस्तुयोजना भेटिन्छ भने मनोवैज्ञानिक कथाहरूमा प्राय सूक्ष्म वा सूक्ष्म घटनाहरूका सङ्गठनबाट बनेको कथावस्तुको प्रयोग गर्ने परम्परागत प्रवृत्तिको विघटन गरी मानवीय मनका भावना वा विचारहरूको गुजुल्टो प्रस्तुत गर्ने प्रवृत्ति पनि देखा पर्छ र यस्ता कथालाई अकथात्मक कथा भन्ने गरिन्छ। यस्ता अकथात्मक कथाहरूमा भाव वा विचारहरूकै सौन्दर्यमय चित्रणले कथावस्तुयोजनाका



विकल्पको भूमिका निर्वाह गरेको हुन्छ। परिणामका दृष्टिले कथाको कथावस्तु सुखात्मक वा दुखात्मक हुने गर्छ।

कथा भनेपछि त्यहाँ कथावस्तु, त हुने नै भयो। तर महत्वका दृष्टिले यसको स्थान चौथो छ। अर्थात् विचार नै छैन भने, त्यसलाई कलात्मक रूपमा उपस्थित गर्ने सुनियोजित भाषाशैलीको सचेत प्रस्तुति नै छैन भने वस्तु विषयले मात्र त कथा बनिएला राम्रो कथा बनिँदैन। लोककथा आदिमा कथा विषय राम्रो हुनुपर्थ्यो। त्यहाँ भाषा र शैलीको सचेत प्रस्तुति थिएन। अर्थात् तिनताकका बैशालुहरू प्राकृतिक रूप र लालिमाले नै धपक्क बलेका हुन्थे--- आजभोलि सचेत सिंगार पटारको आवश्यकता छ। कथावस्तु त मान्छे जस्तै हुन्, त्यति बेला पनि थे, आज पनि छन्। कथाको कथातत्व प्रतिको उदासीनताले आज कथावस्तुको महत्व घटेर गएको छ। अत्याधुनिक कालमा त कथाको क्षेत्रमा अनेक प्रयोग भएका छन्। कथानक त यति उपेक्षित भएर गएको छ कि त्यसको आभाससम्म त मुश्किलले पाउन सकिन्छ। कथा होइन, मानौ कुनै दृश्यको प्रत्यंकन वा कुनै सूक्ष्म भावनाको अभिव्यक्ति गरिएको होस्। आजका कतिपय कथाकार घटना र इतिवृत्तको जञ्जाल फैलाउनुभन्दा परिवेशको पटमा मानसिक विवर्त बुन्नमा रुचि लिन्छन् र क्रियाव्यापारको उल्लेख गर्नुभन्दा आत्मप्रक्रियाको व्यायम गर्न रमूँछन्। कतिपय कथामा सामाजिक चरित्रको सट्टा कथाकारको वैयक्तिक कुण्ठा र विकृति किंवा मूल्य र मान्यताप्रति विद्रोहको भावना पाउन सकिन्छ। कथाको भाषामा पनि कविताको तरलता र अर्थगाम्भीर्य पाइन्छ। जीवनलाई यथावत हेर्ने भएर कथा आज घटना, पात्र आदि पनि होइन, जीवन नै हो भन्ने विचार प्रस्तुत गर्दछ प्रतिनिधि नेपाली कथाहरूले।

घटना प्रधान, चरित्रप्रधान या चेतना प्रवाह होस, कथाको आफ्नो विशेषता नै दिक्काल सापेक्षतामा लेखकको जीवन दर्शन र प्रयोजन अनुरूप, कल्पनाको पुट, निश्चित गठन र संक्षिप्तसहित विवरण दिएर पाठकमा कथा स्वयम् घटना, पात्र या स्थिति होइन, त्यसको विश्लेषणको पद्धति हो। कथावस्तु के हुन्छ, कस्तो र कत्रो हुन्छ भन्ने कुराहरू अब सन्दर्भहीन भएपनि अन्तत कथाको विधागत स्वरूपले कथा भन्ने केही चीज हुनैपर्छ भन्दछ। संभवत कथामा टालिने गरेको देश र कालको चेतना नै त्यो कथातत्त्व होला। कथावस्तु र कथानकबारे पनि छोटो टिप्पणी गर्नु राम्रो हो। कथावस्तु काँचो पदार्थ या काँचो माटोको आकारमा हुन्छ पहिले। पछि त्यसबाट रूप निर्माण गर्नु पर्दा कथानकका योजनामा निर्माण गरिन्छ। यो धातु या माटोबाट हाँडाभाँडा गमला-गुडिया बनाए जस्तै कार्य हो। कथा जति जति लामा हुन्छन् उतिकै कथानकलाई सुनियोजित पार्न र चाहिने जति मात्र वस्तुहरूको प्रयोग गर्ने कथाकारको सचेतता आवश्यक हुन्छ। गाउँले सन्दर्भका लोग्ने स्वास्नी, तिनको आपसी कलह, छुट्टाछुट्टी र अन्तमा मेल परालको आगोको विषयवस्तु हो भने त्यस ढाँचामा मासु थपेर कथालाई जिउँदो पार्ने काम कथानकको हो।

चारित्रिक कार्यव्यापारको स्वरूप अर्थात कथावस्तुमा प्रारम्भ, मध्यअन्तको निर्वाह गर्न सक्षम तथा परस्पर सम्बद्ध र अर्थयुक्त घटनाहरूको क्रमिक अनुबन्धनलाई कथानक मानिन्छ। कथाको चारित्रिकविकासमा सहयोग पुर्याउनु र योगदान दिनु कथानकको मुख्य उद्देश्य हो। आवश्यक घटनाहरूको ऋङ्खलात्मक र कलात्मक गठन र गुम्फन नै कथावस्तु हो। प्रारम्भ, विकास, चरमोत्कर्ष र परिसमाप्ति गरी कथावस्तु वा कथानकका चार अवस्था

रहन्छन्। प्रारम्भ कथाको शुरूको अवस्था हो, यसमा कथाको थालनी वा विषय प्रवेश हुन्छ। कथाकारहरूले कथाको शुरू आ-आफना तरिकाले आ-आफ्नै शैलीमा गर्ने गर्छन् यसकारण यसका प्रकारहरू थुप्रै हुनसक्छन्। विकास कथाको दोस्रो अवस्था हो। प्रारम्भ अवस्थामा कथाको परिचय दिइएको हुन्छ भने विकास अवस्थामा त्यसको विस्तार र विकास हुन्छ। चरमोत्कर्ष कथान्तको प्रमुख अवस्था हो। यस अवस्थामा आइपुग्दा कथाले निश्चित स्वरूप ग्रहण गरी चरित्रको भावनामा उसलाई भाग्यको निर्णय स्थलसम्म पुर्याउने उत्तेजना भरिएको हुन्छ। कथानकमा चरमोत्कर्षका साथ साथै अन्त अर्थात् परिसमाप्ति पनि जोडिएको हुन्छ। चरमोत्कर्षको निर्वाह सफल कथाकारले मात्र गर्नसक्छन्।

### 3.3.3 सारवस्तु, विषय वा केन्द्रीय कथ्य

विषय पनि सबै साहित्यिक कृतिहरूको मुख्य तत्त्व हो र यो कथाको पनि आधारभूत तत्त्व हो। कथाको विषय यही जीवनजगत् हुने गर्छ र यसै जीवनजगतका प्रकृति, समाज, धर्म-संस्कृति, इतिहास, मनोविज्ञान, आदिमध्ये कुनै एक वा एकभन्दा बढी विषयको चित्रण कथामा हुने गर्छ। विषय भनेको कथामा चित्रण गरिने मुख्य कुरो हो र यसलाई केन्द्रीय कथ्य पनि भन्ने गरिन्छ। कथामा चित्रण गरिएको विषयकै आधारमा कथाहरू सामाजिक, मनोवैज्ञानिक आदि हुने पनि यसै विषयसँग सम्बन्धित हुने गर्छन्। त्यसैले कथाका केन्द्रीय कथ्य, विचारतत्त्व, सारवस्तु, सन्देश, उद्देश्य आदि सबै तत्त्वलाई विषयतत्त्वभिन्नै राखेर हेर्न सकिन्छ।

### 3.3.4 पात्र र चरित्रविधान

कथाकारले कथामा जीवनजगतसम्बन्धी कुनै घटना, कार्य, विषय, विचार आदिलाई प्रस्तुत गर्न खडा गरेका प्राणधारी व्यक्तित्वहरूलाई नै पात्र भनिन्छ भने लिङ्ग, उमेर, कार्य, नैतिक प्रवृत्ति, स्वभाव आदिका दृष्टिले ती पात्रका चरित्रको जेजस्तो विधान चित्रण कथाकारले गरेको हुन्छ त्यही नै सम्बन्धित कथाको पात्रविधान हुने गर्छ। कुनैकुनै कथामा मानवेतर प्राणीलाई पनि पात्रका रूपमा खडा गरिएको पाइन सक्छ तापनि प्रायजसो कथाहरूमा मानवप्राणीलाई नै पात्र बनाएको हुन्छ। पात्रविधानका दृष्टिले कथामा प्रयोग गरिने पात्रहरूका प्रकार छुट्टयाउने केही आधार छन् र तिनै आधारको प्रयोग गरी हिजोआज कथाका पात्रहरूका प्रकार देखाउने गरिन्छ। तल केही यस्ता आधारहरू र त्यस्ता आधारका कोणबाट हेर्दा देखापर्ने पात्रका प्रकारहरूक उल्लेख गरिएको छ,

आधार	पात्रका प्रकार
लिङ्ग	पुरुष, स्त्री।
उमेर	बालक- बालिका, युवक-युवती, बूढो-बूढी।
जातजाति	बाहुन, छेत्री, दमाई, कामी, राई, लिम्बु, मगर आदि।
राष्ट्रियता	नेपाली, भारतीय, अमेरिकी आदि।
कार्य	मुख्य, सहायक, गौण।
स्वभाव	स्थिर, गतिशील।
जीवनचेतना	प्रतिनिधिमूलक, व्यक्तिगत।

सामाजिक-आर्थिक स्तर उच्चवर्गीय-अभिजातवर्गीय, मध्यमवर्गीय, निम्नवर्गीय आदि।

नैतिक प्रवृत्ति	सत्-अनुकूल, असत्-प्रतिकूल।
प्राप्यता	सम्भव-सुलभ, असम्भव-दुर्लभ।
आसन्नता	प्रत्यक्ष उपस्थित, मञ्चीय, अप्रत्यक्ष

सङ्केतित नेपथ्य।

आबद्धता	बद्ध, मुक्त।
---------	--------------

गहिराइ सतही, च्याप्टो, बहिर्मुखी, गहिरो, गोलो, अन्तर्मुखी।

कथामा क्रिया व्यापार हुनु नहुनु घटित हुन्छन् नै। जससँग सम्बन्धित भएर ती घटित छन्- त्यसलाई कथापात्र भनिन्छ। पैहो चल्छ, बाढी आउँछ, भुइँचालो जान्छ----त्यसले केही विगार -सपार त गर्छ नै। त्यही घटनालाई लिएर कथा लेखे, त्यही पैहो बाढी, भुइँचालो कथापात्र हुन्छ। यसै हुँदा कथामा मान्छे पात्र मात्र देखे र त्यसली प्रकार पात्र, गोलो पात्र, चेप्टो पात्र, आदि छुट्टैयुने शैलीका आधुनिक कथा अब बूढा पुराना लाग्न थालेका छन्। त्यस युगका कथा पनि नायक, नायिका, प्रतिनायक या खलपात्रका काल्पनिक ढाँचामा लेखिने गर्थे। यसले रीति कालीन नायक नायिकाहरूले हामीलाई सम्झना गराउँछन्। रीतिकालीन युवतीहरू विप्रलब्धा, प्रेषितभर्तिका, अभिसारिका, मुग्धा, चपला, खण्डिता, बहुपतिका जस्ता विशिष्ट थरीका हुने गर्थे। आजको सम्बन्ध कथाकी युवती, विवाहित पुरुषसँग पत्नीको जस्तो सम्बन्धमा बसिरहन्छे, उ विवाहित पनि होइन र अविवाहित पनि होइन। जचित यस स्थितिलाई पुराना शैलीमा कसरी छिमल्ने। पात्रका प्रकार या

पात्रका चरित्र यसरी लघुकथाका आधारभूत तत्त्व होइनन्। कथा जीवन जस्तै कुरा हो भने मान्छेका जीवनलाई हेरेर तिनलाई कति थरीका भनेर छुट्ट्याउने चरित्रको प्रश्न पनि यसरी नै असमाधेय हो। यसो हुँदा पात्र र चरित्र भएका कथा हुन्छन् तर कथा जम्मै पात्र र चरित्रकै चाहिँ हुँदैनन्। कथाका समुद्रबाट चरित्र कथा लाई छान्न सकिन्छ। तिनलाई चरित्र प्रधान कथा पनि भन्न सकिन्छ। विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको **सिपाही**, **स्कूलमास्टर**, मातृकाप्रसादको **पीपाको हवलदार**, मैनालीको **शहीद** जस्ता कथालाई चरित्रप्रधान कथा भन्न सकिन्छ। चरित्रचित्रणका विभिन्न प्रकारका अतिरिक्त चरित्रका चार भेद मानिएका छन्- व्यक्तिप्रधान, वर्गप्रधान, स्थिरचरित्र, गतिशील चरित्र।

**व्यक्ति प्रधान** चरित्रमा व्यक्तिको प्रधानता हुन्छ। यसमा वैयक्तिक भावना र संवेदनाले प्रश्रय पाएको हुन्छ। यस प्रकारको चरित्रमा व्यक्तिको अदम्य इच्छा र आकांक्षा प्रतिविम्बित हुन्छ। **वर्गप्रधान चरित्रमा** वर्गगत भावनाको प्रबलता हुन्छ। यसमा आफ्नो निश्चित वर्गको सुखदुख कठिनाइ र समस्या आदिको अभिव्यक्ति हुन्छ। **स्थिर र गतिशील चरित्र** पात्रहरू क्रियाशील र संवेदनशील हुन्छन्। यस प्रकारका पात्रलाई परिवृत्त (Round) चरित्रका रूपमा लिइन्छ। जसरी गोलो या परिवृत्त वस्तुको स्थिरता हुँदैन, त्यसरी नै परिवृत्त पात्रको पनि स्थिरता हुँदैन। यसका विपरीत स्थितिमा हुन्छन्- स्थिर पात्रहरू।

चरित्रको प्रत्यक्ष चित्रण गर्दा कथाकार स्वयम् अघिसर्छन्। परोक्ष चित्रणमा पात्रका क्रियाकलाप र व्यवहारबाट त्यो झल्किन्छ। नयाँ कथाका धारणाले एकलो र आफ्नो कथा भन्ने भन्दा सामान्य जीवनका धेरैको कथा देख्नसकेमा सो कथा धेरै महत्त्व दिने गरिएको छ। कथा पात्रमा धेरैभन्दा

धेरैले आफ्नो अनुहार देख्नसकेमा सो कथा धेरै मूल्यवान ठान्ने गरिन्छ।  
कथामा दृष्टिकोण तत्त्व भन्नु पनि प्रथम पात्र या अन्य पुरुष--- तिनी तिमी  
कुन पात्रका शैलीमा कथा लेखिएको छ--- चिनारी गर्नु हो। कथा पात्र आफैले  
कथा सुनाए---- प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु भनिन्छ।

कथानकका योजनामा आवश्यक तत्त्वहरूलाई क्रमबद्धता प्रदान गर्न  
चरित्रको प्रयोग गरिन्छ। कथामा प्रयोग गरिने चरित्रहरू जीवन र जगतका  
विभिन्न सन्दर्भबाट लिइएका हुँदा तिनमा विभिन्नताको आरोपण गरिन्छ।  
कथानक र वातावरणको फरकपनले गर्दा चरित्रहरूका गुणहरू पनि फेरिन  
पुग्छन्। अतः कथालाई आरम्भदेखि परिसमाप्तिसम्म पुर्याउन चरित्रमा  
चित्रणको आरोपण गरिएको हुन्छ।

### 3.3.5 कथापरिवेश

परिवेशचित्रण भनेको कुनै खास देश (ठाउँ र समाज), काल, (युग) र  
वातावरणको चित्रण हो र यो पनि कथाको एउटा प्रमुख तत्त्व हो। कुनै पनि  
कथाका कथावस्तुका घटना र पात्रहरू कुनै निश्चित ठाउँका र कुनै खास  
समाजका हुन्छन् र तिनका चरित्रले त्यस ठाउँका समाजका निश्चित युगको  
वातावरणलाई व्यञ्जित गरेको हुन्छ। त्यो देशकालवातावरणमा आधारित  
परिवेशचित्रण बाह्य सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक, शैक्षिक आदि किसिमको  
पनि हुन सक्छ भने त्यो पात्रको मनोविज्ञान, मानसिक द्वन्द्व, बौद्धिक  
ऊहापोह आदि कुरासँग पनि सम्बन्धित हुन सक्छ। यसर्थ कथाको  
परिवेशचित्रण भनेको कथामा गरिने कुनै खास युगका, खास ठाउँका समाजका  
वातावरणमा देखा पर्ने यथास्थिति, सङ्घर्षशीलता, द्वन्द्वशीलता,  
परिवर्तनशीलताजस्ता बाह्य परिवेशको चित्रण पनि हो भन् मानवसमाज र

मानवमनका द्वन्द्वशील शाश्वत परिवेशको चित्रण पनि हो। कथा, उपन्यास आदि साहित्यिक कृतिहरूमा फेला पर्ने द्वन्द्वविधान सम्बन्धित कृतिका पात्रका बाहिरी सामाजिक संसारका परिवेशको वा आन्तरिक मनका संसारका परिवेशको चित्रणकै रूपमा प्रकट भएको हुन्छ। त्यस द्वन्द्वविधानलाई कसैकसैले कथाको अलग स्वतन्त्र तत्त्व माने पनि त्यो परिवेशचित्रणभित्रै पर्ने कुरो हो र त्यो बाह्य वा आन्तरिक परिवेशभित्रकै वा यी दुवैका बीचको द्वन्द्व हुने गर्छ।

कथामा प्रयोग गरिने देश-कालको परिधिलाई परिवेश भनिन्छ। यसले चरित्रको कार्यव्यापारलाई सप्रयोजन प्रस्तुत गर्न पृष्ठभूमिको काम गर्छ। साधारणतः देश, काल, वातावरणलाई कथा परिवेश भन्नसकिन्छ। कथामा प्रत्यङ्कन गरिने देशकालको परिधिलाई परिवेश भनिन्छ। यसले पात्रको कार्यव्यापारलाई सप्रयोजन प्रस्तुत गर्न पृष्ठभूमिको काम गर्दछ। चरित्रका यावत कार्यव्यापारहरू अथवा घटनाहरू निश्चित स्थान अथवा कालसँग सम्बन्धित हुन्छन्। त्यसैले कथामा मूलतः स्थानविशेष र कालविशेष दुई तत्त्वहरू नै परिवेश अर्थात् कार्यपीठिकाभित्र अन्तर्भूत रहन्छन्। तापनि आधुनिक कथामा भौतिक वा वस्तुगत परिवेशको मात्र प्रत्यङ्कन नभई मानसिक अवस्था पनि रहेको पाइन्छ र बाहिरी स्थानविशेषलाई भन्दा चरित्रको आन्तरिक मानसिक स्थितिलाई कथापरिवेश स्विकारिएको पाइन्छ। अनुभूति, उद्देश्य, कथानक, चरित्र आदि तत्त्वसँगै मिसिएर प्रच्छन्न रूपमा रहेको पाइन्छ किनभने अहिलेका कथामा परिवेशको मात्रा उत्तरोत्तर क्षीण हुँदै गएको छ र जेजति पाइन्छ त्यो पनि कथाभरि विकीर्ण अवस्थामा रहेको हुन्छ। अहिलेका कथाले स्थान र समयलाई परिवेश बनाउने मोहलाई



परित्याग गरी विचार अभिव्यक्तिलाई अधिक काम्य ठानेका छन्। आलोचक ईश्वर बरालका दृष्टिमा पात्र, दृश्य, वातावरण, शैली, र ध्वनिको सम्भूति परिवेश हो। स्थानीय दृश्य र परिपार्श्व, भाषा तथा उच्चारण इत्यादिलाई परिवेशका अङ्ग स्विकीर्ण बरालले यिनको उपयोगले कथाको यथार्थवाद सुस्पष्ट हुने मात्र नभई पात्रका कार्यकलाप र आभ्यन्तर प्रेरणा झन राम्ररी अनुमेय हुन्छ भनेका छन्। परिवेशको यथोचित निर्माणमा भाषाको स्वाभाविक प्रयोगलाई प्रमुख आधार अनुभव गर्दै बरालले परिवेशअनुकूल भाषिक सरणि अपेक्षित ठानेका छन्। यसैले यिनले भनेझैं सामाजिक, मनोवैज्ञानिक, समाजवादी अथवा आञ्चलिक कथा र नवकथा जुनसुकैमा पनि परिवेश अङ्कनअनुकूल प्रस्तुतिको ठूलो भूमिका रहेको हुन्छ। यसै गरी परिवेशको प्रधानता रहेको कथामा स्थानीय रङ्गविधान अर्थात प्रादेशिकता अथवा आञ्चलिकता पाइन्छ। यस किसिमका कथामा भौगोलिक स्थिति, स्थानको विवरण, धार्मिक सामाजिक संवेगात्मक वातावरण, मान्छेका पेसा, व्यवसाय तथा नैतिक वृत्तिहरू, सांस्कृतिक वा पारम्परिक चाडपर्व आदिको परिचयजस्ता कुराहरू पाइन्छन्। स्थानीय रङ्गविधायक कथाकार जाति, क्षेत्र, समूह आदि जुनसुकै कुरामा पनि आधारित भेर कथामा परिवेशको प्रमुख भूमिकाअन्तर्गत अन्य अङ्गलाई त्यसैमा अन्तर्भूत गर्दछ तापनि त्यहाँ वस्तुसापेक्ष प्रस्तुति अपरिहार्य हुन्छ र तदञ्चलाय शब्द तथा वागधाराको प्रयोग अनिवार्य मानिन्छ। यद्यपि अहिलेको कथामा परिवेश स्वयममा स्वतन्त्र तत्त्वको रूपमा अभिव्यक्त देखिँदैन तापनि कथाको रूपधारालाई यथार्थ, वास्तविक अथवा विश्वसनीय बनाउने एक आवश्यक साधन भने अवश्य ठहर्छ। यसैले यथार्थवादी कथाकारहरूको झुकाउ परिवेशअङ्कनप्रति रहन्छ र अन्य प्रकृतिका कथामा पनि यो उपेक्षित रहँदैन।

### 3.3.6 परिच्छेदविधान

परिच्छेदविधान कथाको एउटा सामान्य तत्व हो। कुनै कथा एकै परिच्छेदमा पूरा भएको हुन्छ भने कुनै कथामा सङ्ख्या, खण्डचिह्न, ताराचिह्न आदिद्वारा छुट्ट्याएका दुई वा सोभन्दा बढी परिच्छेद हुन सक्छन्। यो परिच्छेदविधान कथाका बाह्य रूपाकृतिसँग सम्बन्धित तत्व हो र यसले कथाकृतिका आन्तरिक विषयवस्तुको विकासको गतिलाई सङ्गठित तुल्याउनामा भूमिका खेलेको हुन सक्छ।

### 3.3.7 दृष्टिविन्दु वा दृष्टिकोण

दृष्टिविन्दु कथाको मूल तत्व हो। दृष्टिविन्दु भनेको कथाको कथन गर्न दृष्टिको विन्दु वा कोण हो र यसलाई दृष्टिकोण वा कथनपद्धति पनि भन्न सकिन्छ। कथाको कथन प्रायश दुई किसिमका दृष्टिकोणबाट गरिएको हुन्छ- क) प्रथम पुरुष ( म हामी), का दृष्टिकोणबाट र ख) तृतीय पुरुष (ऊ, उनी, उहाँ, राम, सीता आदि पात्रपात्रा), का दृष्टिकोणबाट। प्रथम पुरुषका कोणबाट कथन गरिएको कथामा प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु हुन्छ भने तृतीय पुरुषका कोणबाट कथन गरिएका कथामा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दु हुन्छ। यी दुवै दृष्टिविन्दु अन्तर्गत वर्णनविवरण दिने, नाटकीय संवाद-मनोवादको प्रयोग गर्ने, पत्रात्मक-दैनिकीपरक शैलीको प्रयोग गर्ने, विभिन्न विम्ब-प्रतीक एवम् सङ्केत- सन्दर्भको प्रयोग गर्ने जस्ता अनेकौँ कथनकौशलको चमत्कारपूर्ण प्रयोग गरिएको हुन सक्छ।

कथाकारले आफ्नो सामग्री व्यक्त गर्दा मूलभूत माध्यमका रूपमा अङ्गिकार गर्न कथाशिल्प विधानसम्बद्ध महत्वपूर्ण विधिलाई दृष्टिविन्दु वा दृष्टिकोण

भनिन्छ। साधरण अर्थमा भन्नु हो भने दृष्टिविन्दु भनेको कथा वाचनका लागि कथयिताले उभिन वा बस्न रोजेको ठाउँ हो। कथयिताले कसरी घटना एवम् चरित्रहरूको वर्णन गर्छ भन्ने कुराको टुङ्गो लाग्छ। दृष्टिविन्दुलाई प्रथम पुरुष र तृतीय पुरुष गरी दुई भागमा विभाजन गरिएको छ। प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु भन्नाले यसमा कथयिताले घटना र पात्रको वर्णन गर्दा आफूलाई पनि कथाभित्र संलग्न गर्दछ भने तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दुमा चरित्र र घटनाका कुरालाई सर्वज्ञाता बनेर कथयिताले वर्णन र चित्रण गर्दछ। कथावस्तुलाई पाठकवर्गका निमित्त संवेद्य एवम् प्रेषणीय बनाउने भूमिका कथात्मक दृष्टिविन्दुले खेल्दछ। दृष्टिविन्दु त्यो स्थिति, स्थान वा सीमा हो जसको माध्यमबाट कथाकारले आफ्नो धारणा वा अनुकृति पाठकवर्गसमक्ष पुर्याउदछ। कथाकार र पाठकवर्गबीचको सम्बन्धसूत्र नै दृष्टिविन्दु हो। यसैलाई माध्यम बनाएर कथाकारले आफ्नो सामग्रीलाई कथाको आकारमा मूर्तिमान् गर्दछ। कथामा यो कति महत्वपूर्ण छ भने योबिना कथामा प्रयुक्त कार्यपीठिका, चरित्रचित्रण, भावपरिमण्डल आदिमा सजीवता आउन सक्तैन।

### 3.3.8 भाषिक रूपरचना र भाषाशैली

सारवस्तु भएपछि त्यसलाई भाषिक रूपरचना दिइन्छ। विचारको रूप हुँदैन। रूप दिन्छ भाषाले। कथालाई कथा नै बनाउँछ भाषाले। त्यस प्रकार आधुनिक कथामा भाषा तत्त्वको महत्व पनि कम छैन। नयाँ कथाकार भाषाले कथा बनाउन सक्नुपर्छ ठूलो महत्व दिन्छन्। तर भाषिक निर्मित मात्र कथाको वैशिष्ट्य होइन। कस्तो भाषिक स्वरूप उपस्थिति गरिएको छ कथामा त्यसले महत्व राख्दछ। कथा भाषा स्वयम् कलात्मक साधनाको विषय छ। त्यसलाई प्राप्त गर्नु भाषिक शिल्पको चमत्कारिता हो। साहित्य भाषालाई चमत्कारी

पार्ने तत्त्व तिनका अभिव्यञ्जनात्मकता, ध्वन्यात्मक या व्यङ्ग्यात्मक प्रयोग हुन्। वक्रोक्ति, विचलन, विम्ब, प्रतीकात्मकता, अलंकारिक प्रयोग, उखान, तुक्का, वागधारा, अनुकरण, थैगो, वर्णप्रयोगका वैशिष्ट्यले कथाको भाषा छुट्टै थरीको हुनेगर्छ। साहित्यमा सर्वप्रथम भाषिक प्रयोगको क्षमता नै मुख्य कुरो हुन्छ। सोझै सजिलै भाषा लेखनमा कुनै महत्त्व रहन्न। भाषिक दक्षता त्यसरी कथा निर्मितको महत्त्वपूर्ण आधार हुन्छ।

भाषाशैली सम्पूर्ण साहित्यिक विधाहरूको आधारभूत तत्त्व हो। भाषाशैली भनेको भाषाको चयनयुक्त प्रयोग हो। साहित्यमा वा साहित्यिक कृतिस्वरूप कथामा चित्रण गर्नुपर्ने कुरालाई भाषाका जुन शब्द, शब्दावली र वाक्यढाँचाले सुन्दर एवम् प्रभावकारी किसिमले व्यक्त गर्न सक्तछन् तिनै त्यस्तै शब्द, शब्दावली एवम् वाक्यढाँचाको समष्टि प्रयोगलाई भाषाशैली भनिन्छ। कुनै पनि भाषाका कथाकृतिमा प्रयोग गरिएका शब्द, शब्दावली एवम् वाक्यढाँचा सो भाषाका वक्ता एवम् लेखकहरूका बीच प्रचलित किसिमकै देखा पर्दछन् भने त्यो भाषाशैली सरल- सुबोध्य हुन्छ तर ती शब्द, शब्दावली र वाक्यढाँचा अप्रचलित किसिमका प्रयोग नै हो भने कुनै पनि कथामा सम्बन्धित भाषाका शब्द, शब्दावली एवम् वाक्यढाँचाको सौन्दर्यपूर्ण प्रयोग हुनु वाञ्छनीय छ र त्यो प्रयोगले नै सो कथाको भाषाशैली रोचक, आकर्षक एवम् प्रभावकारी हुन्छ।

शैली संभवत कथा रचनाको महत्त्वको विषय हो। शैलीको एउटा आधार त भाषा नै हो। तर अरू कुरा पनि छन् शैलीका। प्रवृत्ति वा व्यक्तित्व पनि त्यो अर्को कुरो हो। कथामा भिक्षु अधिकांश गम्भीर छन् भने शिवकुमार राई हलुका शैलीका छन्। एउटै विषयलाई गम्भीर पार्न सकिन्छ भने हास्यात्मक

बनाएर पनि प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। कुनै पनि भाव वा विचारलाई अभिव्यक्ति गर्ने माध्यम भाषा हो अनि यसलाई अभिव्यक्त गर्ने विभिन्न तरिका हुन्छन्, जसलाई शैली भनिन्छ। कथामा कथाकार र चरित्रहरूका विभिन्न प्रकारका भाषा हुन्छन्, शैली हुन्छन् र तिनै भाषाका विभिन्न रूपको प्रस्तुति कथाकारले गर्दछन्, जसलाई कथाको भाषा शैली भनिन्छ।

### 3.3.9 विम्बप्रतीकप्रयोग

विम्बप्रतीकप्रयोग कथाको शिल्पपक्षसँग सम्बन्धित तत्व हो। विम्ब भनेको छाया हो र प्रतीक भनेको मूर्त वस्तु हो। कथामा पात्रका क्रियाकलाप, मनस्थिति, परिवेश आदिको विशेषार्थकता झल्काउनाका निम्ति तिनका छायास्वरूप विम्बका रूपमा शब्द, शब्दावलीको सुन्दर प्रयोग गरिएका हुन सक्छ र त्यसले अर्थालङ्कारको काम गरी सम्बन्धित कथाकृतिको अर्थसौन्दर्यलाई कलात्मक उत्कर्ष दिन सक्छ। यस्ता विम्बप्रयोग वा अर्थालङ्कारप्रयोग कुनै कथामा कृतिव्यापी रूपमा र कुनै कथामा चाहिँ त्यसभित्रका केही-केही ठाउँमा मात्र पाउन सकिन्छ। साधारण शब्दमा भन्न नसकिने वा भन्न उचित नहुने कुनै अमूर्त भावनात्मक कथ्यलाई व्यक्त गर्ने प्रयोग गरिने मूर्त वस्तु प्रतीक हो। प्रतीकप्रयोगले कुनै अमूर्त भावनात्मक कथ्यलाई मूर्त तुल्याई व्यक्त गर्नमा मद्दत पुर्याउँछ र यसले व्यञ्जनाशक्तिसँग सम्बन्धित छन्। विम्बप्रयोग प्रायजसो कथाहरूमा भेकै हुन्छ भने प्रतीकप्रयोग सबै कथाहरूमा पाउन सकिन्छ। विम्बप्रतीकप्रयोगले कथाका अर्थसौन्दर्य र व्यञ्जनाशक्तिलाई तीब्र पार्ने काम गर्दछ र कथाको कलात्मक मूल्य बढाउँछ।

### 3.3.10 संवाद वा कथोपकथन

कथाका पात्रहरू परस्परमा जुन वार्तालाप प्रस्तुत गर्दछन् त्यसलाई संवाद अथवा कथोपकथन भनिन्छ। हुन त अचेल संवाद स्वतन्त्र कथातत्त्व स्विकार्य देखिँदैन र कथाको दृश्यभित्रै यसको अस्तित्व अन्तर्भूत मानिन्छ तापनि कथामा संवाद तत्त्वलाई सर्वाधिक महत्त्व दिँदै कथालाई संवादात्मक चित्रविधा भनेको पनि पाइन्छ। खास गरी कथोपकथनबाट चरित्रका सम्बन्धमा पाठकलाई राम्ररी अध्ययन गर्ने अवसर मिल्छ। पात्रका वृत्ति, आचरण, स्वभाव आदिको ज्ञान संवादबाटै प्राप्त हुन्छ र कथाको प्रभाववृद्धिमा पनि यसले प्रभाव पार्छ। यही तत्त्वद्वारा पात्रहरू हाम्रा नजिक आउँछन् र मित्र र शत्रु बन्दछन्। यिनै पात्रहरूले हामीलाई आत्मविश्लेषण गर्ने सुन्दर ढङ्ग सिकाउँछन्। त्यति मात्र होइन, संवादमार्फत वर्णनमा रोचकता प्राप्त हुन्छ भने यसले कथावस्तुविकासमा पनि आवश्यक गति प्रदान गर्दछ। विशेष प्रकारको वातावरण सृजनामा कथोपकथनकै मूल भूमिका रहन्छ भने कथामा स्वाभाविकता सृजना गर्नमा पनि यसकै महत्त्व देखिन्छ। यसैले त्रिगुणायतले भनेझैं संवाद कथाको प्राणदायक तत्त्व हो। यसले रसानुभूतिमा पनि सहयोग पुर्याउँछ।

जे होस्, कथामा संवादको मूल भूमिका मतैक्य नभए पनि यसको भूमिकालाई नकार्न सकिँदैन। यसको कारण के हो भने कथामा सौन्दर्य र मनोरञ्जनका लागि संवाद तत्त्व अपेक्षित रहन्छ तर यसको सफल निर्वाह हुनुपर्छ। संवाद, देश, काल, पात्र, परिस्थिति, घटना, भाव आदि अनुकूल हुनुपर्छ भने त्यसमा सङ्क्षीप्तता, ध्वन्यात्मकता, अभिनयात्मकता अत्यावश्यक हुन्छ। संवाद तर्कयुक्त कौतूहलोद्दीपक वक्रोक्तिप्रधान र प्रवेगपूर्ण

हुनुपर्छ। संवादमध्यमा आवश्यक विराम, गति, यति दिमा उचित ध्यान दिनु आवश्यक हुन्छ। संवाद चरित्रचित्रणप्रधान हुनुपर्छ भने त्यहाँ कथावस्तु विकासमा योगदान पुर्याउने पर्याप्त लक्षणहरू हुनुपर्छ। त्यसमा आत्मकथन भाषण र सिद्धान्तको विवेचनलाई कुनै स्थान हुनु हुँदैन। सक्रियता र सजीवताका साथसाथ कथामा एउटा अनिर्वचनीय सौन्दर्यविधान प्रतिपादन गर्न सक्षम संवादको प्रकृति हुनुपर्छ। ठीक मात्रामा प्रश्नोत्तरका रूपमा संवाद गतिशील हुनुपर्छ। यसको भाषा चरित्रअनुकूल हुनुपर्छ। स्थलविशेषमा पात्रअनुकूल भई रचनाको स्वाभाविकता सृजनमा योगदान पुर्याउने किसिमका शब्दहरूको चयन अपेक्षित हुन्छ। यसैले संवादको महत्त्वमाथि प्रकाश पार्दै जगन्नाथप्रसाद शर्मा भन्छन्- वास्तवमा भन्ने हो भने जहाँकहाँ पनि कथामा संवादको उपयोग गरेका खण्डमा त्यहाँ आफ्नै प्रकृतिको परिणाम प्रस्फुटित हुन्छ। जहाँ यस तत्त्वको क्षिप्र र द्रुत प्रयोगले कथाभागलाई उत्कर्षोन्मुख तुल्याउँछ, त्यहाँ एक प्रकारको विशेष चमत्कार देखिन्छ। कथामा जुन अंशमा संवाद-सौन्दर्य खुलेको देखिन्छ त्यो अंश आफ्नो सम्पूर्ण शक्तिसाथ प्रस्फुटित हुन्छ। यदि कथाको प्रारम्भ लय र गतिशील तर स्वाभाविक र औचित्यपूर्ण संवादद्वारा गरिएको छ भने जसरी रङ्गमञ्चमा हुन लागेको अभिनयतर्फ दर्शकको ध्यान केन्द्रीत हुन्छ, त्यसै गरी पाठकको ध्यान आकृष्ट हुन्छ।

संवाद तत्त्व नाटकको आधार तत्त्व हो, तर कथाको भने आधार तत्त्व होइन। तर कथामा दृश्यीकरण गर्ने पर्यावरण आवश्यक भए झैं, नाटकीकरण गर्न संवाद तत्त्वले ठूलै सहायता गरेको हुन्छ। आधुनिकोतर शैलीका कथाका दुईवटा कमजोरी हुन्- कथामा एकलै सोच्नु, फतफताउनु र दृश्यात्मक पार्ने रूचि पनि नहुनु। दृश्य र संवाद अनन्त कथाका आदिम आधारहरू हुन्।

संवादले कथालाई फूर्तिलो पाछन्, सजीव पाछन्, र नाटकीयता पनि दिन्छन् भन्ने कुरा एम. एम. गुरुङको **जीवन यात्रामा** कथाको संवादहरूले स्पष्ट पाछन्।

### 3.3.11 कथाको उद्देश्य

कथाकार जुन केन्द्रीय अभीष्टबाट आकृष्ट भएर कथा लेख्छ, उसको त्यस प्रेरक तत्त्वलाई उद्देश्य भनिन्छ। आधुनिक कथासिद्धान्तले यस तत्त्वलाई ज्यादै अनिवार्य नठाने पनि मूलमा केही न केही ध्येय अथवा अभिप्रेत वस्तु नरहेको कुनै पनि कथा हुनु सायद सम्भव छैन। कथालेखनका पछाडि अवश्य पनि कथाकारका भावगत र कलागत कामना वा इच्छाहरू रहेका हुन्छन्। मानवशरीरमा आत्माको अवस्थिति जस्तै कथामा कथाकारको कथ्य अर्थात् भावको अवस्थिति रहन्छ।

कथा उद्देश्यका सम्बन्धमा तात्त्विक महत्तका विषयमा मात्र होइन, प्रतिपाद्य विषयकै सम्बन्धमा पनि प्रशस्त मतमतान्तरहरू पाइन्छन्। कसैले कथामा यस्तो हुनुपर्छ र देखाउनुपर्छ भनेको पाइन्छ भने कसैले यस्तो छ त्यसलाई जस्ताको तस्तै प्रस्तुत गर्नुपर्छ भनेको देखिन्छ। परम्परागत आदर्श र वर्तमान यथार्थका प्रश्नहरूले कथाको उद्देश्य प्रभावित, गतिशील, र परिवर्तनशील रहेको पाइन्छ। वर्तमान यथार्थ जीवन सत्य हो भने आदर्श जीवन अनुशासन हो र अनुशासित जीवन नै कथाको प्रतिपाद्य हुन सक्छ भन्ने धारणाहरू पनि प्रशस्त देखा पर्दछन्। कथा कला र मानवजीवनको साझा सम्पत्ति हो। यसमा मान्छेलाई मान्छेका रूपमा देखाइनुपर्दछ। तर यसो गर्दा कलात्मक मूल्य र मान्यतालाई वर्ज्य ठान्नु हुँदैन। बिनाजीवनतत्त्व कथा सस्तो आदर्श र मनोरञ्जन मात्र बन्न जान्छ भने विनाअनुभूति र



कलात्मकता कथा कथा बन्न सक्दैन। अतः कथाको केन्द्रीय प्रतिपाद्यले कला र जीवनको सामाज्यस्य आत्मसात् गर्नुपर्छ।

परम्परागत ढाँचाका कथामा उद्देश्य प्रत्यक्ष रूपमा शब्दबद्ध गरिएको पाइन्छ भने यस प्रवृत्तिका कथाले खास गरी नितिशिक्षा र आदर्शली प्रतिपाद्य ठानेका हुन्छन् तर आधुनिक कथाशिल्पीहरूले भने कथामा परोक्ष अथवा प्रच्छन्न रूपमा कुनै सामाजिक वा मानसिक, वस्तुगत वा भावगत सत्य-खण्डलाई प्रतिष्ठित गर्नु स्वधर्म ठानेका छन् र त्यो रहस्य पत्तो लगाउने दायित्व पाठकमाथि नै सुमपिएका छन्। कथाशिल्पीहरूले कथानक र चरित्रको पारस्परिक प्रतिक्रियालाई माध्यम बनाएका छन् र परिवेश र प्रस्तुतिको पनि पर्याप्त सहयोग लिएका छन् अनि केन्द्रीय प्रतीक र विम्बको सहायता लिँदै अन्तर्निहित मूल ध्येयलाई मर्मस्पर्शी बनाई प्रस्तुत गरेका छन्। सम्पूर्ण कथाको केन्द्रीय रूपमा रहेको लेखकीय अभिप्रायलाई बहन गर्ने मूलभूत तत्त्व उद्देश्य हो। यस तत्त्वले कथाको स्वरूपलाई एकान्विति प्रदान गर्दछ। कथाको विषयवस्तु र उद्देश्यका बीच केही समानता रहेजस्तो देखिए पनि बरु उद्देश्य विषयवस्तु बन्न सक्छ तर कथावस्तु भने कदापि उद्देश्य बन्न सक्दैन। उद्देश्यले कथाकारको धारणा अथवा विचारलाई आत्मसात गर्ने भए पनि यसले नीतिशिक्षा बन्न नहुने धारणा चिन्तकहरूको रहेको छ। यसको वास्तविक कारण के हो भने नीतिशिक्षा मानवीय आध्यात्मिक आचरणसित सम्बन्धित रहन्छ भने उद्देश्यले मानवीय मूल्य तथा अस्तित्वका शाश्वत पक्षहरूलाई कलात्मक ढङ्गमा प्रस्तुत गर्दछ।

कथामा भाव र कलापक्षीय विविध उद्देश्यहरू रहन सक्ने भए पनि दयाराम श्रेष्ठले परम्परावादी कथाध्येयलाई विचारवाक्य मानेका छन् र केन्द्रीय

अथवा अन्तर्निहित विचारलाई कथाकारले सीधै अथवा प्रत्यक्ष रूपले व्यक्त गर्ने रुचि लिँदा एक वा एकभन्दा बढी वाक्यहरूमा पाठकसामु प्रस्तुत गर्ने शब्दबद्ध उद्देश्यलाई नै विस्तार वाक्यको स्वरूप ठानेका छन्। यसै गरी श्रेष्ठले आधुनिक कथा उद्देश्यलाई सारवस्तु मानेका छन् र विचारवाक्यकै आधुनिक रूपलाई सारवस्तु स्वीकार्दै यसका प्रसङ्गविषयक र विश्वजनीन गरी दुई प्रकार देखाएका छन्।

पहिलो प्रकारको सारवस्तुमा कथाकारले कुनै समय तथा स्थानविशेषमा सीमित रही तात्कालिक सत्यको निरीक्षण गर्दछ र दोस्रो प्रकारको सारवस्तुमा भने सामूहिक मानवचिन्तनको सत्यको खोज गर्दछ भन्दै श्रेष्ठले जुनसुकै सारवस्तुमा कथाकारको रुचि रहे पनि आधुनिक कथासिद्धान्तमा यस तत्त्वको अनिवार्य प्रयोजन नरहेको चिन्तननिष्कर्ष प्रस्तुत गरेका छन्। आजका कथाको प्रकृति र प्रयोगलाई हेर्दा त्यहाँ उद्देश्य तत्त्वको न्यूनतम सङ्केत मात्र रहेको र त्यसको नगण्य भूमिका देखिएकाले पनि श्रेष्ठको यस निष्कर्षलाई तथ्य र तात्त्विक सिद्ध गर्न सहयोग प्राप्त हुन्छ तापनि उद्देश्यप्रधान कथाको कलाआदर्श, तात्त्विक सामाञ्जस्यप्राप्त उद्देश्यको भूमिका र आजका कथाकारहरूमा पनि अचेतन रूपमा रहेको उद्देश्य तत्त्वप्रतिको झुकाउले गर्दा यसको महत्त्व शून्यमा विलीन नभई जीवित र प्रतिष्ठित रहेको आभास पाइन्छ। कथा- उद्देश्यका सम्बन्धमा एउटा सर्त के छ भने कथामा उद्देश्यको बहानामा कथाकारले पाठकसमक्ष आफ्ना काँया विचारहरू लाट्टे आग्रह कदापि राख्नु हुँदैन। कथामा उद्देश्यको स्थान आग्रहीकरणको परित्याग र कलात्मकताको वरणका लागि स्वीकार्य रहनुपर्छ। यसैले कथाको कलात्मक उद्देश्यका पक्षमा सप्रमाण निर्णायक मत प्रस्तुत गर्दै रवीन्द्रनाथ ठाकुर

भन्छन्- कथालेखनको उद्देश्य कथालेखन नै हो। म यस कारण कथा लेख्छु कि मलाई कथा लेख्ने इच्छा छ। कुनै मतलब वा उद्देश्यले कथा लेखिँदैन। कथा विज्ञान होइन। न यो धर्मशास्त्र नै हो। यदि त्यो नेत्ररञ्जक होस् तर त्यसमा हामी जीवित संसारको आदर्श पाउन सक्दौं।

### 3.3.12 पर्यावरण चिन्तन

कथाको परिवेश पर्यावरणलाई **कार्यपीठिका** पनि भन्ने गरिन्छ। डा श्रेष्ठ लेख्दछन्- कथामा पात्रको क्रियाव्यापारलाई सप्रयोजन प्रस्तुत गरिने पृष्ठभूमि नै कार्यपीठिका हो। त्यो पृष्ठभूमि घटना घट्ने कुनै पनि स्थान विशेष अथवा घटना घटेको कुनै पनि निश्चित समय विशेषमध्ये कुनै कार्यपीठिका भन्नाले पनि यी नै दुई तत्व त्यसमा अन्तर्भूत हुन्छन्। यति मात्र नभएर अत्याधुनिक कथामा त्यो पृष्ठभूमि वा कार्यपीठिका कुनै भौतिक वा वस्तुगत स्थानबाट निरपेक्ष रही पात्रको मनको अवस्था मात्र पनि भएको पाइन्छ। बाह्य स्थान विशेषलाई भन्दा पात्रको मानसिक स्थिति विशेषलाई कथाको कार्यपीठिका आजका कथाकारको रुचिले गर्दा अमूर्तता तर्फ गइरहेछ। बाहिरी देशकाल र भित्री मनोदशा दुवै नै पर्यावरणकै अंग मानिन्छन्। वातावरणमा देशकाल वाह्यपक्ष हो भने सामाजिक मनोदशा आन्तरिक हो। यसकारण लेखमा यी दुवैको स्पष्ट चित्रण गर्ने क्षमता हुनुपर्छ। वातावरण पात्रहरूको शारीरिक तथा मानसिक पृष्ठभूमिको प्रतिपादनमा प्रवाहमान रहन्छ भने पाठकहरूका शारीरिक तथा मानसिक धरातलको निर्माणमा पनि ज्यादै सहयोगी बन्दछ। आधुनिक कालका कथाहरू कल्पनात्मक कथानकमा निर्मित हुन्थे। तिनलाई सजीवता दिनलाई पनि वातावरण या पर्यावरणको चित्रण अनिवार्य थियो। वातावरणले कथालाई सजीव स्वाभाविक बनाउँछ। सजीवता

र स्वभाविकताको अभावमा कथा अविश्वसनीय बन्दछ। वातावरणले गर्दा कथाले समय र स्थानको निर्माण गर्छ। स्थान र समयको समन्वित रूपबाट प्राप्त हुने चाप र छाप नै वातावरण हो। अकथात्मक भएर पनि कथा जस्तो चेतना र स्वाद दिने कुरा पनि परिवेश चित्रण अन्तर्गतको स्थानकालिक भावबोध होला। परिवेश चित्रणको अर्को महत्वपूर्ण भूमिका भावपरिमण्डलको सिर्जना गर्नु पनि हो। सजीव वातावरणले पनि कथा भन्ने क्षमता राख्दछ। प्रकृति परिवेशलाई प्रतीकात्मक बनाएर पनि प्रयोग गरिन्छ। विश्वेश्वरप्रसादको श्वेतभैरवी कथालाई हेर्न सकिन्छ।

---

### 3.4 उपसंहार

---

रचनाकारका स्वकीय वैशिष्ट्यले उत्पन्न वस्तु नै कृति हो। त्यसो हुनाले कथाका मूलमा केही न केही उद्देश्य अन्तरभूत हुन्छ नै। तर कथाको उद्देश्य तत्त्वसित आनुषङ्गिक हुनैपर्छ। प्रौढ एवम् विचारवान् मानिसका निम्ति उद्देश्य विचारोत्तेजक भए कथा असल हुन्छ भन्ने भनाइ एकथरीको छ पनि। कथा विधा पनि यस्ता थुप्रै तत्त्वहरू मिलेर बनेको हुन्छ। तत्त्वको प्रयोग विना कथा अकथा बन्न जान्छ त्यसैले कथाभित्र तत्त्व हुन आवश्यक छ। कथा एउटा यौगिक रचना हो। सबै अङ्गत एकाइ किंवा तत्त्वहरूको आनुपातिक सिङ्गो योगबाट यो बनेको हुन्छ। ती एकाइ वा तत्त्वहरूको बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहने हुनाले तिनलाई अलग-अलग छुट्ट्याएर हेर्नु युक्तिपूर्ण हुँदैन तापनि साहित्यशास्त्रीहरूले सुविधाका लागि कथाका तत्त्वहरू भनेर निर्धारण गरेका छन्। कथा-कलाको लेखनप्रक्रिया तथा यसका आन्तरिक र बाह्य गुणहरूलाई आधार मानी चिन्तकहरूले यसका विभिन्न

सङ्गठन तत्त्वहरूको सोदाहरण परिचय र प्रयोजन प्रस्तुत गरेका छन्।

कथाका सङ्गठनात्मक तत्त्व अर्थात् अवयवहरूलाई कसैले रचनाविधानका

आधार मानेका छन् भने कसैले उपकरण र धेरैजसोले तत्त्व नै मानेका छन्।

कथाका धेरै तत्त्व हुन्छन् र ती यी हुन् भन्ने विषयमा अनेकथरी मत छन्।

तर कथानक, क्रियाकलाप, चरित्र, घटना, सङ्घर्ष, परिवेश, कौतूहल,

चरमोत्कर्ष र प्रभावैक्य मुख्य उपकरण हुन् भन्ने कुरो कथाका

रचनाविधानबाट स्पष्ट हुन्छ।

पश्चिमी कथाचिन्तनका सन्द्रभमा हिन्दी आलोचक गोविन्द त्रिगुणायतले

कथावस्तु, पात्र अथवा चरित्रचित्रण, कथोपकथन या संवाद, स्थिति या

वातावरण, शैली र उद्देश्यलाई कथा रचनाविधानका मूल आधार मानेका छन्

भने मोहनलालले स्थिति वा वातावरणलाई छोडी अन्य पाँच तत्त्वहरू कथाका

लागि अपरिहार्य मानेका छन्। गणेश पाण्डे र नवकथाचिन्तक रमेशचन्द्र

शर्माका धारणाहरू त्रिगुणायत-सङ्केतित कथाका तत्त्वहरूसँग सहमत

देखिन्छन् भने रामकुमार बर्माले कथानक, चरित्रचित्रण, संवाद, शैली,

प्रकृतिवर्णन, वातावरण, सत्यता र उद्देश्य गरी आठ तत्त्व मानेका छन्।

समालोचक केशवप्रसाद उपाध्यायले कथाको सैद्धान्तिक परिचर्चाका सन्द्रभमा

यसका परिभाषा, आयम, अवयव, गुण, दोष, कार्य आदिका सम्बन्धमा

सङ्क्षेपमा चिन्तकहरूको मत र सहमतसमेत प्रस्तुत गर्दै कथानक, चरित्र,

देशकाल, वातावरण, विचार, कौतूहल, संवाद, शैली र उद्देश्यलाई कथाका

प्रधान तत्त्व स्वीकारेका छन्। कथातत्त्वका सम्बन्धमा स्वमत प्रस्तुत गर्दै

हिमांशु थापाले आधुनिक कथाका लागि कथावस्तु, पात्र, संवाद, भाषाशैली,

वातावरण र उद्देश्य गरी जम्मा ६ तत्त्व स्वीकारेका छन्। आधुनिक कथालाई

स्थापत्य कलाका रूपमा चिनाउन चाहने कथाचिन्तक दयाराम श्रेष्ठले नेपाली कथाको परम्परा र प्रवृत्तिको समीक्षा गर्दै कथाको स्थापत्यकाल अनेक अङ्कहरूको संयोजन स्वीकारेका छन् र मुख्य गरी पाँच अङ्कको प्रधानता रहने विचार प्रकट गरेका छन्। यिनको मान्यताअनुसार कथामा दृश्य तथा सङ्क्षेप विधानयुक्त कथारेखा, कथात्मक दृष्टिकेन्द्र, कार्यव्यापार तथा द्वन्द्व, पात्र र पात्रको मानस वा संवेदना तथा भाव-संवेग आदि प्रमुख अवयव मानिन्छन्। कथा विधा पनि यस्ता थुप्रै तत्त्वहरू मिलेर बनेको हुन्छ। तत्त्वको प्रयोग विना कथा अकथा बन्न जान्छ त्यसैले कथाभिन्न तत्त्व हुन आवश्यक छ। कथाका तत्त्वका सम्बन्धमा एकै मन कहीं पनि पाइँदैन। जे. बी. एस्सेनवाइनले कथाका मुख्य अङ्गको रूपमा प्रभावैक्य, एउटा श्रेष्ठ कथानक, एउटा मुख्य घटना, एउटा मुख्य पात्र, एउटा समस्या त्यसको र समाधानलाई मानेका छन् भने हड्सनले कथावस्तु, चरित्र, संवाद, शैली, देश, काल र वातावरण, उद्देश्यलाई तत्त्वका रूपमा उल्लेख गरेका छन्। नेपाली साहित्यका समीक्षक ईश्वर बरालले कथानक, पात्र, सङ्घर्ष, घटना, संशय, पराकाष्ठा र कलात्मक अन्त्य मानेका छन्। गोविन्द त्रिगुणायन कथावस्तु, पात्र, संवाद, वातावरण, शैली र उद्देश्य मान्दछन् भने डा रामकुमार वर्मा कथानक, चरित्र, संवाद, शैली, प्रकृति, वर्णन, वातावरण, सत्यता र उद्देश्य कथाका तत्त्व ठान्दछन्। समग्रमा कथाका मुख्य मुख्य तत्त्व यी हुन्- १. शीर्षकप्रयोग, २. कथावस्तुयोजना तथा कथानक, ३. सारवस्तु, विषय वा केन्द्रीय कथ्य, ४. पात्र र चरित्रविधान, ५. कथापरिवेश, ६. परिच्छेदविधान, ७. दृष्टिविन्दु वा दृष्टिकोण, ८. भाषिक रूपरचना र भाषाशैली, ९. विम्बप्रतीकप्रयोग, १०. संवाद- कथोपकथन, ११. कथाको उद्देश्य, १२. पर्यावरण चित्रण।

### 3.5 सार

- कथा विधा पनि यस्ता थुप्रै तत्वहरू मिलेर बनेको हुन्छ।
- तत्वको प्रयोग विना कथा अकथा बन्न जान्छ त्यसैले कथाभित्र तत्व हुन आवश्यक छ।
- तत्वको शब्दिक अर्थ कुनै वस्तुको विभिन्न अंश, विशेषता तथा मुख्य कुरा भन्ने बुझिन्छ।
- कथाका मुख्य तत्व यी हुन्- १. शीर्षकप्रयोग, २. कथावस्तुयोजना तथा कथानक, ३. सारवस्तु, विषय वा केन्द्रीय कथ्य, ४. पात्र र चरित्रविधान, ५. कथापरिवेश, ६. परिच्छेदविधान, ७. दृष्टिविन्दु वा दृष्टिकोण, ८. भाषिक रूपरचना र भाषाशैली, ९. विम्बप्रतीकप्रयोग, १०. संवाद-कथोपकथन, ११. कथाको उद्देश्य, १२. पर्यावरण चित्रण।
- कथाका सिरानमा सम्बन्धित कथालाई जे नाम दिइएको हुन्छ त्यही नै त्यसको शीर्षक हुने गर्छ।
- कथामा वर्णन गरिने घटना, कार्य आदिको प्रस्तुतिकरणको जेजस्तो योजना मिलाएको हुन्छ त्यही नै कथावस्तुयोजना हो।
- विषय भनेको कथामा चित्रण गरिने मुख्य कुरो हो र यसलाई केन्द्रीय कथ्य पनि भन्ने गरिन्छ।
- कथालाई आरम्भदेखि परिसमाप्तिसम्म पुर्याउन चरित्रमा चित्रणको आरोपण गरिएको हुन्छ।
- कथाको परिवेशचित्रण भनेको कथामा गरिने कुनै खास युगका, खास ठाउँका समाजका वातावरणमा देखा पर्ने यथास्थिति, सङ्घर्षशीलता,

- द्वन्द्वशीलता, परिवर्तनशीलताजस्ता बाह्य परिवेशको चित्रण पनि हो भन् मानवसमाज र मानवमनका द्वन्द्वशील शाश्वत परिवेशको चित्रण पनि हो।
- परिच्छेदविधान कथाको एउटा सामान्य तत्त्व हो।
  - दृष्टिविन्दु भनेको कथाको कथन गर्न दृष्टिको विन्दु वा कोण हो र यसलाई दृष्टिकोण वा कथनपद्धति पनि भन्न सकिन्छ।
  - कथामा कथाकार र चरित्रहरूका विभिन्न प्रकारका भाषा हुन्छन्, शैली हुन्छन् र तिनै भाषाका विभिन्न रूपको प्रस्तुति कथाकारले गर्दछन्, जसलाई कथाको भाषा शैली भनिन्छ।
  - विम्बप्रतीकप्रयोगले कथाका अर्थसौन्दर्य र व्यञ्जनाशक्तिलाई तीव्र पार्ने काम गर्दछ र कथाको कलात्मक मूल्य बढाउँछ।
  - संवादले कथालाई फूर्तिलो पार्छन्, सजीव पार्छन्, र नाटकीयता पनि दिन्छन्।
  - कथामा उद्देश्यको स्थान आग्रहीकरणको परित्याग र कलात्मकताको वरणका लागि स्वीकार्य रहनुपर्छ।
  - वातावरणले कथालाई सजीव स्वाभाविक बनाउँछ।

---

### 3.6 अनुशीलनी

---

- कथाको तत्त्व भन्नाले के बुझिन्छ तत्त्वलाई कथामा कसरी हेरिन्छ?
- कथामा रहने मुख्य मुख्यतत्त्वहरू के के हुन्?
- कथामा कुन कुन तत्त्व हुन एकदमै अनिवार्य छ?
- तत्त्वबिना बुनिएका कथा कस्तो कथा बन्नजान्छ?
- कथामा तत्त्वको उपयोग र महत्त्वबारे अध्ययन गर्नुहोस?
- नेपाली कथामा प्रयुक्त तत्त्वहरूको वर्णनात्मक अध्ययन गर्नुहोस?



---

### 3.7 अतिरिक्त अध्ययन

---

प्रा. डा हरिप्रसाद शर्मा	कथाको सिद्धान्त र विवेचन
पारसमणि शम	आजका कथा
प्रा. डा. मोहनहिमांशु थापा	साहित्य परिचय
प्रा. दयाराम श्रेष्ठ	नेपाली कथा भाग ४
सं. डा. ईश्वर बराल	झ्यालबाट
महादेव अवस्थी	नेपाली कथा भाग २
टंकप्रसाद न्यौपाने	साहित्यको रूपरेखा
प्रा. शान्तिराज शर्मा	कथाको संसार र संसारका कथाहरू

---

### 3.8 मूल्यवृद्धिको निम्ति उत्तर

---

तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस-

1. कथाको तत्त्व

-----

(अङ्क १. को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीहरूले ३.३ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)

२. कथाको विभिन्न तत्त्वहरू

-----

## Notes

---

(अङ्क २. को मूल्यवृद्धिको निमित्त विद्यार्थीहरूले ३.४ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)

---

## एकाइ 4 नेपाली कथाको विकास र चरणहरू

---

4.0 □ □ □ □ □ □ □ □

4.1 □ □ □ □ □

4.2 □ □ □ □ र □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

4.3 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ र □ □ □ □ □ □

4.3.1 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

4.3.2 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

4.3.4 □ □ □ □ □ □ □ □

4.3.5 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

4.4 □ □ □ □ □ □ □ □

4.5 □ □ □

4.6 □ □ □ □ □ □ □ □

4.7 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

4.8 □

---

### 4.0 उद्देश्य

---

नेपाली कथाको विकास र चरणहरूको अध्ययन गर्नु प्रस्तुत एकाइको उद्देश्य रहेको छ।

---

### 4.1 परिचय

---

नेपाली कथा साहित्यलाई हेर्दा प्रथमत यसको पूर्व पीठिका के हो भन्ने प्रश्नसँगै नेपाली कथा साहित्यको इतिहास थालिन्छ। विश्व कथासाहित्यमा मूल पृष्ठभूमिमा लोक कथा देखा परे झैं सिङ्गो लिखित नेपाली कथा साहित्य

रनि मौखिक स्वरूपका अलिखित लोक कथापरम्पराकै मूल पृष्ठभूमिमा हुर्केको लिखित गद्य रूप हो। कालान्तरमा तिनै मौखिक तथा अलिखित लोक कथाबाट विकसित हुँदै नेपाली कथाले पनि निश्चित लिखित रूप प्राप्त गरेको हो।

नेपाली साहित्यको विशाल क्षेत्रभित्र विज्ञानकथा अत्यन्त किनारीकृत अवस्थामा रहेको छ । नेपाली कथाको विकासक्रमको चर्चा गर्दा र यसका मोड-उपमोडहरूका कारणहरू पहिल्याउँदा विद्वान्हरूले विज्ञानकथालाई कुनै स्थान दिएको देखिन्न । विश्वसाहित्यमा विज्ञानकथाको लामो परम्परा छ । सन् १८१८ मा मेरी सेलीले फ्रेड्केस्टाइन, अर, दि मोडर्न प्रोमिथस प्रकाशित गरेर रोबोटलाई परिचित गराएपछि विज्ञानकथामा प्राक्कल्पनाप्रसूत आविष्कारहरूको क्रियाकलाप र मानवीय प्रतिक्रिया पढ्न पाइएको हो । नेपाली साहित्यमा पनि आधुनिक नेपाली कथाको प्रथम चरणमै २०११ सालमा शङ्कर लामिछानेले 'आत्माको मीमांसा'बाट प्रारम्भ गरेको विज्ञानकथाले छ दशक लामो यात्रा गरिसकेको छ । तर पनि यसको महत्त्व ठम्याउने ठोस प्रयास भने अध्येताहरूबाट हुन सकेको पाइन्न । विक्रम सम्वत(१८२७ देखि १९५७ सम्मको समयावधिलाई नेपाली कथाको प्राथमिक काल भनिन्छ ।

यस सिलिसिलामा नेपाली कथासाहित्यका प्रारूप पहिल्याउने क्रममा संस्कृत मूलबाट नेपालीमा अनूदित भानुदत्तको हितोपदेश मित्रलाभ, भवानीदत्त पाण्डेको मुद्राराक्षस, तथा अज्ञात लेखक अनूदित दशकुमार चरित, स्वस्थानी ब्रतकथा, कृष्णचरित्र, कादम्बरी आदि पनि पूर्णतया आख्यानात्मक भएकाले यिनली पनि प्राथमिककालीन आख्यान परम्पराकै केही विकसित रूपमा देखा परेका पिनासको कथा, मुन्सीको तीन आहान, बहत्तर सुगाको कथा, आदिलाई

पनि प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यका स्मरणीय नमूनास्वरूप प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। यो चरण नेपाली साहित्य मुलुकमा युगबोधी साहित्यकार मोतीराम भट्टको आगमन नभइन्जेलसम्मको अवधिसम्म अथवा नेपाली साहित्यमा माध्यमिक कालको थालनीको बेलासम्मै जीवित रहेको पाइन्छ। नेपाली साहित्यको विकास यात्रामा माध्यमिक कालको थालनी भएपछि यस अवधिमा संस्कृत स्रोतको आख्यान परम्परा गौण हुँदै जान्छ भने पश्चिम एशियाली स्रोतका रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यानहरूको अनुकरणमा मौलिक र रूपान्तरित नेपाली आख्यानहरू प्रशस्त देखा पर्न थाल्छन्। शिवदत्तको वीरसिक्का यस अवधिको महत्वपूर्ण प्राप्ति हो भने वि. सं. १९५८ मा काठमाडौँबाट निस्कन थालेको गोरखापत्र, सुन्दरी, माधवी, गोर्खाली, चन्द्रिका, आदि पत्रिकामा प्रकाशित विभिन्न लेखकहरूका गद्य आख्यानहरू पनि यस अवधिका उत्तिकै महत्वपूर्ण प्राप्तिहरू हुन्। उपर्युक्त पत्रिकाहरूमा प्रकाशित आख्यानहरूमध्ये यमपञ्चक प्रपञ्च, जादूगर, सुन्दरीभूषण, विलासिनी, कलावती, मधुवाला, आदि रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यान परम्पराको सन्द्रभमा प्रमुख देखापर्दछन्। यसबाहेक जासूसी तिलस्मी प्रवृत्तिका आख्यानकै प्रभावमा लेखिएका आधुनिक उपन्यासको निकटवर्ती देखा पर्ने माध्यमिककालीन नेपाली आख्यानहरूमध्ये वेदनाथ आचार्यको दयाकी भावी, अम्बालिका देवीको राजपूत रमणी, शम्भूप्रसाद ढुङ्गेलको हातिमताइको कथा, प्रतिमानसिंह लामाको महाकाल जासूस, र अन्य वेनामी लेखको अलादीनको चिराग, प्रेमयोगी आदिले पनि नेपाली कथा साहित्यको माध्यमिककालीन धारालाई प्रतिनिधित्व गरेकै छन्। वि. सं. १९८३ मा देहरादुनबाट ठाकुर चन्दनसिंहको सम्पादनमा निस्किएको गोरखा संसार पत्रिका वर्ष १, अङ्क १ मा लाहुरे उपनामबाट सूर्यविक्रम ज्ञवालीले देवीको वलि भन्ने कथा छापेको

पिन्छ। यो मौलिक कथा हो। यसमा कथागत संरचनाको सौष्ठव त्यति प्राप्त नभए पनि कथाको सामान्य बनोट र मौलिकताको दृष्टिले भने माध्यमिककालीन नेपाली आख्यान परम्पराको सापेक्षतामा यस कथामा आधुनिकताको पूर्वाभास प्रकट भएको पाइन्छ। नेपाली कथामा आधुनिक काल विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशकदेखि सुरु भएको हो। यो नयाँ परम्परा स्थापना भएको करिब सात दशक मात्र पुगेको छ तापनि यस अवधिबीच निकैवटा राजनीतिक परिवर्तनहरू भएकाले नेपाली कथामा पनि दृश्यावलीहरू क्रमिक रूपमा परिवर्तित हुँदै एउटा गत्यात्मक परम्परा कायम भएको स्पष्टसँग देख्न सकिन्छ। तसर्थ आधुनिक कथाको विकासक्रमलाई विभिन्न ऐतिहासिक, सामाजिक र सांस्कृतिक अन्त सम्बन्धभित्र राखेर विश्लेषण गर्नु औचित्यपूर्ण हुन जान्छ। विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशक र अर्को शताब्दीका दुई दशकको अवधिबीच नेपाल मात्र होइन विश्वकै राजनीतिक रङ्गमञ्चमा महत्वपूर्ण घटनाहरू घटे। विश्वको राजनीतिक दृश्यावली नै अर्कै भयो। नेपालमा निरङ्कुश शासनतन्त्रले क्रमशः चरम रूप लिँदै जानाको फलस्वरूप नेपालीहरू झनझन चेतनशील बन्दै गए र यथार्थको खोज तिनीहरूका लागि वाञ्छनीय हुन गयो। त्यसैले अब पुरानो आदर्शलाई त्यागेर जीवन बाँच्नका लागि नयाँ दिशातर्फको यात्रा सुरु भयो जसले सङ्घर्षका मैदानमा उत्रन अभिप्रेरित गर्‍यो। सं. २०१० को दशकलाई नेपालको इतिहासमा महत्वपूर्ण मान्नुपर्दछ, किनभने यसै कालमा एकातिर जननिर्वाचित सरकारको गठन भई केही समयमै विघटित पनि भयो र देशमा पञ्चायती व्यवस्थाको स्थापना भयो जसको परिणामस्वरूप देशले अर्को राजनैतिक मोड लियो। यसबाट लेखकहरू अप्रभावित भएर रहन सकेनन्। कथाकारहरूले नयाँ राजनैतिक परिवेशमा नयाँ साहित्यिक मूल्य र मान्यता

खोज्न थाले। पुरानो परम्पराप्रति तिनीहरूको वितृष्णा रह्यो र नयाँ चिन्तनको बाटो पक्रेर तिनीहरूले कथालाई नयाँ शैलीको साँचोमा ढाल्ने काम गरे। यसरी आधुनिक नेपाली कथाको इतिहासमा नवचेतनावादको प्रादुर्भाव भयो।

## 4.2 विकास र चरणको सामान्य परिचय

नेपाली कथा साहित्यलाई हेर्दा प्रथमतः यसको पूर्व पीठिका के हो भन्ने प्रश्नसँगै नेपाली कथा साहित्यको इतिहास थालिन्छ। विश्व कथासाहित्यमा मूल पृष्ठभूमिमा लोक कथा देखा परे झैं सिङ्गो लिखित नेपाली कथा साहित्य रनि मौखिक स्वरूपका अलिखित लोक कथापरम्पराकै मूल पृष्ठभूमिमा हुर्केको लिखित गद्य रूप हो। कालान्तरमा तिनै मौखिक तथा अलिखित लोक कथाबाट विकसित हुँदै नेपाली कथाले पनि निश्चित लिखित रूप प्राप्त गरेको हो।

नेपाली साहित्यको विशाल क्षेत्रभित्र विज्ञानकथा अत्यन्त किनारीकृत अवस्थामा रहेको छ । नेपाली कथाको विकासक्रमको चर्चा गर्दा र यसका मोड-उपमोडहरूका कारणहरू पहिल्याउँदा विद्वान्हरूले विज्ञानकथालाई कुनै स्थान दिएको देखिन्न । विश्वसाहित्यमा विज्ञानकथाको लामो परम्परा छ । सन् १८१८ मा मेरी सेलीले फ्रेङ्केस्टाइन, अर, दि मोडर्न प्रोमिथस प्रकाशित गरेर रोबोटलाई परिचित गराएपछि विज्ञानकथामा प्राक्कल्पनाप्रसूत आविष्कारहरूको क्रियाकलाप र मानवीय प्रतिक्रिया पढ्न पाइएको हो । नेपाली साहित्यमा पनि आधुनिक नेपाली कथाको प्रथम चरणमै २०११ सालमा शङ्कर लामिछानेले 'आत्माको मीमांसा'बाट प्रारम्भ गरेको विज्ञानकथाले छ दशक लामो यात्रा गरिसकेको छ । तर पनि यसको महत्त्व ठम्याउने ठोस प्रयास भने अध्येताहरूबाट हुन सकेको पाइन्न ।

नेपालीमा शङ्कर लामिछाने र विजय मल्लले प्रारम्भमा विज्ञानकथालाई

स्थापित गराएका थिए भने अहिलेको युगमा कविताराम, सरुभक्त, विजय चालिसे आदिले विज्ञानकथालाई आख्यानको मूल धारमा स्थापित गर्ने प्रयास जारी राखेका छन् । त्यसो भए पनि नेपाली कथाका स्तरीय सङ्कलन र आधिकारिक अध्ययनहरूमा विज्ञानकथालाई जानेर वा नजानेर बाहेक गरिएको देखिन्छ । साझा प्रकाशनबाट प्रकाशित भैरव अर्यालको साझा कथा तथा मोहनराज शर्मा र राजेन्द्र सुवेदीको समसामयिक साझा कथा (२०२५) वधिक संस्करणहरू आइसक्ता पनि वा का अनेकौँ अद्या (२०४०) प्रज्ञाप्रतिष्ठानजस्तो आधिकारिक निकायबाट प्रकाशित दयाराम श्रेष्ठका पच्चीस वर्षका नेपाली कथा (२०३९), भारतीय नेपाली कथा जस्ता (२०३९) कथाका विशिष्ट कृतिहरूमा विज्ञानकथाहरूले कुनै स्थान नपाउनु एवम् नेपालीमा सङ्कलित विज्ञानकथाको समेत (२०४५) कथाका समकालीन सन्दर्भहरू समुचित चर्चा नगरिनुले नेपालीमा विज्ञानकथा अध्ययनको अभावबारे चिन्ता प्रकट गर्न बाध्य बनाउँछ । वैज्ञानिकतालाई आधुनिक कालको मूल कसी मान्ने समालोचक मोहनराज शर्माले कथाको विकासप्रक्रिया मा (२०३५) गरेर विज्ञानकथालाई ओझेलमा पारेको देख्दा समेत स्वैरकल्पनाको मात्र चर्चा आश्चर्य र जिज्ञासा उत्पन्न हुनु स्वाभाविकै ठहर्छ । २०५५ सालमा महादेव अवस्थीद्वारा सम्पादित नेपाली कथा (२भाग ) तथा २०६८ सालमा देवीप्रसाद गौतम र कृष्णप्रसाद घिमिरेद्वारा सम्पादित आधुनिक नेपाली कथा (३भाग ) मा समेत नेपाली कथाको विकासक्रमको चर्चा गर्दा विज्ञानकथाको योगदानको कुनै उल्लेख पाइँदैन । अर्कातिर त्रिविले निर्धारित गरेको स्नातकस्तरीय पाठ्यक्रमभित्र पहिले रहेको शङ्कर लामिछानेको 'माया नं६५३ .' लाई हटाएर विज्ञानकथाका नाउँमा विजय मल्लको 'प्रवेशनिषिद्ध देश' जस्तो कमजोर कथालाई स्थान दिइएको छ । यसले पनि विज्ञानकथाप्रति विज्ञहरूको



दृष्टिकोण फितलो र अध्ययन कमजोर रहेको देखाउँछ ।

यस्ता केही स्वीकारोक्ति र अधिकांशतः अन्यायकै अवस्था रहेको बेला साझा प्रकाशनले सुनील पोखरेलको सम्पादनमा नेपाली विज्ञानकथासङ्ग्रह (२०६७) र एउटा उत्साहजनक परिवेश सिर्जना गरिदिएको छ । यसै प्रकाशन गरे पृष्ठभूमि र सद्यः प्रकाशित सङ्ग्रहबाट कुतकुत्याइएकाले प्रस्तुत लेखको सिर्जना भएको हो । त्यसैले यस लेखमा विज्ञानकथाको सामान्य सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि, स्पष्टीकरण र सन्दर्भ दिँदै नेपाली विज्ञानकथाको लेखन र अध्ययनको वर्तमान चासो र चिन्ताबारे चर्चा गरिएको छ । यहाँ उद्धृत गरिएका सैद्धान्तिक चर्चाको मूल आधार आइज्याक आसिमोभ (१९८३सन् ) को कृति हो भने नेपाली विज्ञानकथाका अधिकांश सन्दर्भहरूचाहिँ सुनील पोखरेल को सङ्कलनबाट लिइएका छन् (२०६७) ।

विक्रम सम्वत(१८२७ देखि १९५७ सम्मको समयावधिलाई नेपाली कथाको प्राथमिक काल भनिन्छ । अहिलेसम्मको खोज अनुसन्धानका आधारमा शक्तिवल्लभ अर्यालद्वारा लिखित महाभारत विराट पर्व (१८२७) नेपाली साहित्यको पहिलो आख्यानात्मक कृति हो । यसपछि देखापरेका अन्य कृतिहरू भानुदत्तको हितोपदेश मित्रलाभको अनुवाद (सं.१८३२), शक्तिवल्लभ अर्यालको संस्कृत नाटकको अनुवाद हास्यकदम्ब (१८८५), अज्ञात व्यक्तिद्वारा लिखित दशकुमारचरित १८७५) आदि रहेका पाइन्छन् । कथातत्त्वका दृष्टिले पीनासको कथा (सं.१९७२)लाई पहिलो नेपाली कथा मानिएको छ ।<sup>[७]</sup> पीनासको कथापछि मुन्शीका तीन आहान (सं.१८७७), बहतर सुगाको कथा (१८९०), सतलसेनको कथा आदि यसकालका उल्लेख्य कृति मानिन्छन् । त्यसपछि लगभग ८० वर्षसम्म नेपाली कथामा कुनै कलम चलेको पाइँदैन ।

सं.१९५८ सालमा गोरखापत्रको प्रकाशन प्रारम्भ हुन थालेपछि मात्र नेपाली कथामा चहलपहल हुन थालेको देखिन्छ ।<sup>[८]</sup>

विक्रम सम्वत१८७२ देखि १९९० सम्मको समयावधिलाई नेपाली कथा साहित्यको माध्यमिक काल भनिन्छ । आजसम्मको खोज अनुसन्धान अनुसार पिनासको कथा (विक्रम सम्वत१८७२ नै पहिलो नेपाली कथा ( ठहरिएको छ । यो कथा संस्कृतको पीनासरोगहरणोपाख्यान को नेपाली अनुवाद हो <sup>[९]</sup>। यसको अनुवादक अझै अज्ञात नै छ ।

यसपछि दशकुमारचरित (१८७५ ( मुन्सीका तीन आहान (१८७७ छापिएको ( देखिन्छ । यसपछिका कथाहरूमा स्वस्थानी व्रतकथा (१८७८(, महाभारत गदापर्व (१८८६(, महाभारत आदिपर्व (१८८९(, रामाश्वमेध (१८९० अघि(, दशकुमारचरित (१९९३(, बहतर सुधाको कथा (१८८०— १८९०(, बेतालपञ्चविंशति र तन्त्राख्यान १८९३(, लङ्काकाण्ड (१८९६आदि ( देखि प्रकाशित १९५८सं .प्रमुख रहेका छन् । उपर्युक्तबाहेक वि

हुनथालेको गोरखापत्रले कथाको इतिहासमा महत्त्वपूर्ण योगदान गरेको पाइन्छ । सुरुदेखि १९९० सम्ममा यसले चालीसभन्दा बढी नेपाली कथाहरू प्रकाशित गरेको देखिन्छ । गोरखापत्रपछि देहरादूनबाट प्रकाशित गोर्खा संसार (१९८३ले ( पनि नेपाली कथा साहित्यको उत्थानमा महत्त्वपूर्ण योगदान गरेको पाइन्छ । नेपाली कथा साहित्यलाई हेर्दा प्रथमत यसको पूर्व पीठिका के हो भन्ने प्रश्नसँगै नेपाली कथा साहित्यको इतिहास थालिन्छ। नेपाली कथा साहित्यलाई हेर्दा प्रथमत यसको पूर्व पीठिका के हो भन्ने प्रश्नसँगै नेपाली कथा साहित्यको इतिहास थालिन्छ। विश्व कथासाहित्यमा मूल पृष्ठभूमिमा लोक कथा देखा परे झैं सिङ्गो लिखित नेपाली कथा साहित्य रनि मौखिक

स्वरूपका अलिखित लोक कथापरम्पराकै मूल पृष्ठभूमिमा हुर्केको लिखित गद्य रूप हो। कालान्तरमा तिनै मौखिक तथा अलिखित लोक कथाबाट विकसित हुँदै नेपाली कथाले पनि निश्चित लिखित रूप प्राप्त गरेको हो। मौखिकदेखि लिखित रूपमा आइपुग्दा नेपाली कथाको प्रारूप प्राप्त हुन्छ। यसको प्रारम्भिक उठान कालका प्राचीन वैदिक साहित्यका धार्मिक र पौराणिक आख्यान परम्पराको निकै प्रभाव थियो। संस्कृतका प्राचीन आख्यानात्मक रचनाहरूको नेपाली रूपान्तर र अनुवाद हुन थालेदेखि नै नेपाली कथाको प्रारूप फेला पर्न थालेको हो। एक हिसाबले बङ्गला हिन्दीका उत्थानकालीन कथासाहित्यमा झैं प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यमा पनि प्राचीन वैदिक साहित्यका तिनै धार्मिक र पौराणिक आख्यानहरूको यथेष्ट अनुदित रूपान्तरित रूप प्राप्त छन्। वास्त्वमा तिनै अनुदित रूपान्तरित आख्यानात्मक रचनाहरूका माध्यमबाट नेपाली कथासाहित्यलाई त्यसको प्रारम्भिक उठान भएको हो। यस सन्दर्भमा वि सं १८२७ मा शक्तिवल्लभद्वारा संस्कृत मूलबाट नेपालीमा अनुदित भानुदत्तको हितोपदेश मित्रलाभ, शक्तिवल्लभकै अर्को अनुदित आख्यानात्मक नाटक हास्यकदम्भ, भवानी दत्त पाण्डेको मुद्राराक्षस आदि कृतिहरू आख्यानात्मक स्वरूपका भएकाले यस किसिमका रचनाहरू उठानकालीन नेपाली कथासाहित्यका प्रारूप हुन आएका छन्। संस्कृतका प्राचीन आख्यान रचनाहरूको नेपाली अनुवाद गर्ने क्रम लगभग वि. सं. १९४०-४५ सम्म सशक्त रूपमा देखा पर्छ। यस अवधिमा दर्जनौं अनुदित रूपान्तरित धार्मिक पौराणिक आख्यानहरू देखा पर्छन् र यिनै अनुदित आख्यान परम्परालाई नेपाली कथाको प्राथमिक काल पनि स्वीकार्न सकिन्छ। यस प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यलाई सरसरी हेर्दा मौखिक तथा अलिखित लोक कथा परम्परालाई त्यागेर लिखित स्तरमा आइपुग्नु नै नेपाली कथाको जन्म हुनु

हो। यस हिसाबले नेपाली कथासाहित्यको सबैभन्दा प्राचीन बीजरूप हामी शक्तिवल्लभ अर्यालको अनूदित रचना महाभारत विराटपर्व मा नै फेला पार्न सक्छौं।

यस सिलिसिलामा नेपाली कथासाहित्यका प्रारूप पहिल्याउने क्रममा संस्कृत मूलबाट नेपालीमा अनूदित भानुदत्तको हितोपदेश मित्रलाभ, भवानीदत्त पाण्डेको मुद्राराक्षस, तथा अज्ञात लेखक अनूदित दशकुमार चरित, स्वस्थानी ब्रतकथा, कृष्णचरित्र, कादम्बरी आदि पनि पूर्णतया आख्यानात्मक भएकाले यिनली पनि प्राथमिककालीन आख्यान परम्पराकै केही विकसित रूपमा देखा परेका पिनासको कथा, मुन्सीको तीन आहान, बहतर सुगाको कथा, आदिलाई पनि प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यका स्मरणीय नमूनास्वरूप प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। यो चरण नेपाली साहित्य मुलुकमा युगबोधी साहित्यकार मोतीराम भट्टको आगमन नभइन्जेलसम्मको अवधिसम्म अथवा नेपाली साहित्यमा माध्यमिक कालको थालनीको बेलासम्मै जीवित रहेको पाइन्छ। नेपाली साहित्यको विकास यात्रामा माध्यमिक कालको थालनी भएपछि यस अवधिमा संस्कृत स्रोतको आख्यान परम्परा गौण हुँदै जान्छ भने पश्चिम एशियाली स्रोतका रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यानहरूको अनुकरणमा मौलिक र रूपान्तरित नेपाली आख्यानहरू प्रशस्त देखा पर्न थाल्छन्। शिवदत्तको वीरसिक्का यस अवधिको महत्वपूर्ण प्राप्ति हो भने वि. सं. १९५८ मा काठमाडौँबाट निस्कन थालेको गोरखापत्र, सुन्दरी, माधवी, गोर्खाली, चन्द्रिका, आदि पत्रिकामा प्रकाशित विभिन्न लेखकहरूका गद्य आख्यानहरू पनि यस अवधिका उत्तिकै महत्वपूर्ण प्राप्तिहरू हुन्। उपर्युक्त पत्रिकाहरूमा प्रकाशित आख्यानहरूमध्ये यमपञ्चक प्रपञ्च, जादूगर, सुन्दरीभूषण, विलासिनी,

कलावती, मधुवाला, आदि रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यान परम्पराको सन्द्रभमा प्रमुख देखापर्दछन्। यसबाहेक जासूसी तिलस्मी प्रवृत्तिका आख्यानकै प्रभावमा लेखिएका आधुनिक उपन्यासको निकटवर्ती देखा पर्ने माध्यमिककालीन नेपाली आख्यानहरूमध्ये वेदनाथ आचार्यको दयाकी भावी, अम्बालिका देवीको राजपूत रमणी, शम्भूप्रसाद ढुङ्गेलको हातिमताइको कथा, प्रतिमानसिंह लामाको महाकाल जासूस, र अन्य वेनामी लेखको अलादीनको चिराग, प्रेमयोगी आदिले पनि नेपाली कथा साहित्यको माध्यमिककालीन धारालाई प्रतिनिधित्व गरेकै छन्। वि. सं. १९८३ मा देहरादुनबाट ठाकुर चन्दनसिंहको सम्पादनमा निसस्केको गोरखा संसार पत्रिका वर्ष १, अङ्क १ मा लाहुरे उपनामबाट सूर्यविक्रम ज्वालीले देवीको वलि भन्ने कथा छापेको पिन्छ। यो मौलिक कथा हो। यसमा कथागत संरचनाको सौष्ठव त्यति प्राप्त नभए पनि कथाको सामान्य बनोट र मौलिकताको दृष्टिले भने माध्यमिककालीन नेपाली आख्यान परम्पराको सापेक्षतामा यस कथामा आधुनिकताको पूर्वाभास प्रकट भएको पाइन्छ। नेपाली कथामा आधुनिक काल विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशकदेखि सुरु भएको हो। यो नयाँ परम्परा स्थापना भएको करिब सात दशक मात्र पुगेको छ तापनि यस अवधिबीच निकैवटा राजनीतिक परिवर्तनहरू भएकाले नेपाली कथामा पनि दृश्यावलीहरू क्रमिक रूपमा परिवर्तित हुँदै एउटा गत्यात्मक परम्परा कायम भएको स्पष्टसँग देख्न सकिन्छ। तसर्थ आधुनिक कथाको विकासक्रमलाई विभिन्न ऐतिहासिक, सामाजिक र सांस्कृतिक अन्त सम्बन्धभित्र राखेर विश्लेषण गर्नु औचित्यपूर्ण हुन जान्छ। विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशक र अर्को शताब्दीका दुई दशकको अवधिबीच नेपाल मात्र होइन विश्वकै राजनीतिक रङ्गमञ्चमा महत्वपूर्ण घटनाहरू घटे। विश्वको राजनीतिक

दृश्यावली नै अर्के भयो। नेपालमा निरङ्कुश शासनतन्त्रले क्रमशः चरम रूप लिनै जानाको फलस्वरूप नेपालीहरू झनझन चेतनशील बन्दै गए र यथार्थको खोज तिनीहरूका लागि वाञ्छनीय हुन गयो। त्यसैले अब पुरानो आदर्शलाई त्यागेर जीवन बाँच्नका लागि नयाँ दिशातर्फको यात्रा सुरु भयो जसले सङ्घर्षका मैदानमा उत्रन अभिप्रेरित गर्‍यो। सं. २०१० को दशकलाई नेपालको इतिहासमा महत्वपूर्ण मान्नुपर्दछ, किनभने यसै कालमा एकातिर जननिर्वाचित सरकारको गठन भई केही समयमै विघटित पनि भयो र देशमा पञ्चायती व्यवस्थाको स्थापना भयो जसको परिणामस्वरूप देशले अर्को राजनैतिक मोड लियो। यसबाट लेखकहरू अप्रभावित भएर रहन सकेनन्। कथाकारहरूले नयाँ राजनैतिक परिवेशमा नयाँ साहित्यिक मूल्य र मान्यता खोज्न थाले। पुरानो परम्पराप्रति तिनीहरूको वितृष्णा र नयाँ चिन्तनको बाटो पक्रेर तिनीहरूले कथालाई नयाँ शैलीको साँचोमा ढाल्ने काम गरे। यसरी आधुनिक नेपाली कथाको इतिहासमा नवचेतनावादको प्रादुर्भाव भयो।

---

### 4.3 नेपाली कथाको विकास र चरणहरू

---

प्राचीन तथा अवार्चीन चिन्तनपरम्परामा कथाजतिकै पुरातन छ। पूर्वीय साहित्यमा विशेषतः प्रचलित आख्यान, आख्यायिका, र कथाका सम्बन्धमा अध्ययन भएको पाइन्छ भने पश्चिममा आधुनिक कथाको प्रारम्भ भएदेखि नै कथाचिन्तकको इतिहासको पनि सूत्रपात भएको पाइन्छ। त्यसपछि कथासम्बन्धी नानाविध शास्त्रीय चिन्तन प्रतिचिन्तनहरूले उत्तोरतर विकासको गति प्राप्त गरेका छन्। यद्यपि कथाको तीव्रतम गतिशीलता, परिवर्तनशीलता र असीमम प्रवाहलाई वहन गर्न चिन्तनको सीमित शक्ति सायद सम्भव रहेको

पाइँदैँन, तापनि आधुनिक कथाको प्रेरणा , स्वरूप , शिल्पविधान, यसका विविध प्रयोग र प्रवृत्तिहरू परिचय र विश्लेषणमा आधारित पश्चिमेली तथा नेपाली कथाको सिद्धान्त प्रतिपादन गर्ने प्रयासहरू भने उत्तोरतर गतिशील रहेका छन्।

### 4.3.1 प्राथमिक काल

नेपाली कथा साहित्यलाई हेर्दा प्रथमतः यसको पूर्व पीठिका के हो भन्ने प्रश्नसँगै नेपाली कथा साहित्यको इतिहास थालिन्छ। विश्व कथासाहित्यमा मूल पृष्ठभूमिमा लोक कथा देखा परे झैं सिङ्गो लिखित नेपाली कथा साहित्य रनि मौखिक स्वरूपका अलिखित लोक कथापरम्पराकै मूल पृष्ठभूमिमा हुर्केको लिखित गद्य रूप हो। कालान्तरमा तिनै मौखिक तथा अलिखित लोक कथाबाट विकसित हुँदै नेपाली कथाले पनि निश्चित लिखित रूप प्राप्त गरेको हो। मौखिकदेखि लिखित रूपमा आइपुग्दा नेपाली कथाको प्रारूप प्राप्त हुन्छ। यसको प्रारम्भिक उठान कालका प्राचीन वैदिक साहित्यका धार्मिक र पौराणिक आख्यान परम्पराको निकै प्रभाव थियो। संस्कृतका प्राचीन आख्यानात्मक रचनाहरूको नेपाली रूपान्तर र अनुवाद हुन थालेदेखि नै नेपाली कथाको प्रारूप फेला पर्न थालेको हो। एक हिसाबले बङ्गला हिन्दीका उत्थानकालीन कथासाहित्यमा झैं प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यमा पनि प्राचीन वैदिक साहित्यका तिनै धार्मिक र पौराणिक आख्यानहरूको यथेष्ट अनुदित रूपान्तरित रूप प्राप्त छन्। वास्तवमा तिनै अनुदित रूपान्तरित आख्यानात्मक रचनाहरूका माध्यमबाट नेपाली कथासाहित्यलाई त्यसको प्रारम्भिक उठान भएको हो। यस सन्दर्भमा वि सं १८२७ मा शक्तिवल्लभद्वारा संस्कृत मूलबाट नेपालीमा अनुदित भानुदत्तको हितोपदेश मित्रलाभ,

शक्तिवल्लभकै अर्को अनुदित आख्यानात्मक नाटक हास्यकदम्भ, भवानी दत्त पाण्डेको मुद्राराक्षस आदि कृतिहरू आख्यानात्मक स्वरूपका भएकाले यस किसिमका रचनाहरू उठानकालीन नेपाली कथासाहित्यका प्रारूप हुन आएका छन्। संस्कृतका प्राचीन आख्यान रचनाहरूको नेपाली अनुवाद गर्ने क्रम लगभग वि. सं. १९४०-४५ सम्म सशक्त रूपमा देखा पर्छ। यस अवधिमा दर्जनौ अनुदित रूपान्तरित धार्मिक पौराणिक आख्यानहरू देखा पर्छन् र यिनै अनुदित आख्यान परम्परालाई नेपाली कथाको प्राथमिक काल पनि स्वीकार्न सकिन्छ। यस प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यलाई सरसरी हेर्दा मौखिक तथा अलिखित लोक कथा परम्परालाई त्यागेर लिखित स्तरमा आइपुग्नु नै नेपाली कथाको जन्म हुनु हो। यस हिसाबले नेपाली कथासाहित्यको सबैभन्दा प्राचीन बीजरूप हामी शक्तिवल्लभ अर्यालको अनुदित रचना महाभारत विराटपर्व मा नै फेला पार्न सक्छौं।

यस सिलिसिलामा नेपाली कथासाहित्यका प्रारूप पहिल्याउने क्रममा संस्कृत मूलबाट नेपालीमा अनुदित भानुदत्तको हितोपदेश मित्रलाभ, भवानीदत्त पाण्डेको मुद्राराक्षस, तथा अज्ञात लेखक अनुदित दशकुमार चरित, स्वस्थानी ब्रतकथा, कृष्णचरित्र, कादम्बरी आदि पनि पूर्णतया आख्यानात्मक भएकाले यिनली पनि प्राथमिककालीन आख्यान परम्पराकै केही विकसित रूपमा देखा परेका पिनासको कथा, मुन्सीको तीन आहान, बहत्तर सुगाको कथा, आदिलाई पनि प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यका स्मरणीय नमूनास्वरूप प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। यो चरण नेपाली साहित्य मुलुकमा युगबोधी साहित्यकार मोतीराम भट्टको आगमन नभइन्जेलसम्मको अवधिसम्म अथवा नेपाली साहित्यमा माध्यमिक कालको थालनीको बेलासम्मै जीवित रहेको पाइन्छ।



नेपाली साहित्यको विकास यात्रामा माध्यमिक कालको थालनी भएपछि यस अवधिमा संस्कृत स्रोतको आख्यान परम्परा गौण हुँदै जान्छ भने पश्चिम एशियाली स्रोतका रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यानहरूको अनुकरणमा मौलिक र रूपान्तरित नेपाली आख्यानहरू प्रशस्त देखा पर्न थाल्छन्। शिवदत्तको वीरसिक्का यस अवधिको महत्वपूर्ण प्राप्ति हो भने वि. सं. १९५८ मा काठमाडौँबाट निस्कन थालेको गोरखापत्र, सुन्दरी, माधवी, गोर्खाली, चन्द्रिका, आदि पत्रिकामा प्रकाशित विभिन्न लेखकहरूका गद्य आख्यानहरू पनि यस अवधिका उत्तिकै महत्वपूर्ण प्राप्तिहरू हुन्। उपर्युक्त पत्रिकाहरूमा प्रकाशित आख्यानहरूमध्ये यमपञ्चक प्रपञ्च, जादूगर, सुन्दरीभूषण, विलासिनी, कलावती, मधुवाला, आदि रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यान परम्पराको सन्दर्भमा प्रमुख देखापर्दछन्। यसबाहेक जासूसी तिलस्मी प्रवृत्तिका आख्यानकै प्रभावमा लेखिएका आधुनिक उपन्यासको निकटवर्ती देखा पर्ने माध्यमिककालीन नेपाली आख्यानहरूमध्ये वेदनाथ आचार्यको दयाकी भावी, अम्बालिका देवीको राजपूत रमणी, शम्भूप्रसाद ढुङ्गेलको हातिमताइको कथा, प्रतिमानसिंह लामाको महाकाल जासूस, र अन्य वेनामी लेखको अलादीनको चिराग, प्रेमयोगी आदिले पनि नेपाली कथा साहित्यको माध्यमिककालीन धारालाई प्रतिनिधित्व गरेकै छन्। वि. सं. १९८३ मा देहरादुनबाट ठाकुर चन्दनसिंहको सम्पादनमा निसस्केको गोरखा संसार पत्रिका वर्ष १, अङ्क १ मा लाहुरे उपनामबाट सूर्यविक्रम ज्वालीले देवीको वलि भन्ने कथा छापेको पिन्छ। यो मौलिक कथा हो। यसमा कथागत संरचनाको सौष्ठव त्यति प्राप्त नभए पनि कथाको सामान्य बनोट र मौलिकताको दृष्टिले भने माध्यमिककालीन नेपाली आख्यान परम्पराको सापेक्षतामा यस कथामा आधुनिकताको पूर्वाभास प्रकट भएको पाइन्छ। नेपाली कथामा आधुनिक काल

विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशकदेखि सुरु भएको हो। यो नयाँ परम्परा स्थापना भएको करिब सात दशक मात्र पुगेको छ तापनि यस अवधिबीच निकैवटा राजनीतिक परिवर्तनहरू भएकाले नेपाली कथामा पनि दृश्यावलीहरू क्रमिक रूपमा परिवर्तित हुँदै एउटा गत्यात्मक परम्परा कायम भएको स्पष्टसँग देख्न सकिन्छ। तसर्थ आधुनिक कथाको विकासक्रमलाई विभिन्न ऐतिहासिक, सामाजिक र सांस्कृतिक अन्त सम्बन्धभित्र राखेर विश्लेषण गर्नु औचित्यपूर्ण हुन जान्छ। विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशक र अर्को शताब्दीका दुई दशकको अवधिबीच नेपाल मात्र होइन विश्वकै राजनीतिक रङ्गमञ्चमा महत्त्वपूर्ण घटनाहरू घटे। विश्वको राजनीतिक दृश्यावली नै अर्कै भयो। नेपालमा निरङ्कुश शासनतन्त्रले क्रमशः चरम रूप लिँदै जानाको फलस्वरूप नेपालीहरू झनझन चेतनशील बन्दै गए र यथार्थको खोज तिनीहरूका लागि वाञ्छनीय हुन गयो। त्यसैले अब पुरानो आदर्शलाई त्यागेर जीवन बाँच्नका लागि नयाँ दिशातर्फको यात्रा सुरु भयो जसले सङ्घर्षका मैदानमा उत्रन अभिप्रेरित गर्‍यो। सं. १९९७ को शहीदकाण्ड कुनै लहड र रहरले भएको थिएन त्यो एउटा विद्रोहको हाँक थियो। त्यसबेला अरु वर्गभन्दा खास गरेर मध्यमवर्गका चेतनशील नेपालीहरू भूमिगत रूपमा राजनीतिलाई संस्थागत रूपमा परिचालन गर्न सक्रिय रहे। अन्ततः ठूलो सङ्घर्षपश्चात् सं. २००७ मा जनताको जीत भएर छाड्यो र देशले राजनैतिक कोल्टे फेर्यो। बन्धनहरू चुडिएँ र लेखकहरूका लागि अधिको कठोर यथार्थ सरलतामा परिणत भएपछि प्रगतिशील यथार्थवादी धाराको लागि समेत मार्ग प्रशस्त भयो। व्यक्ति र समाजलाई हेर्ने लेखकहरूको दृष्टिकोणमै परिवर्तन आयो। बिरोध र विद्रोहका लागि अब लेखकहरूले त्रस्त मनस्थिति लिएर कलम चलाउनु परेन।

सं. २०१० को दशकलाई नेपालको इतिहासमा महत्वपूर्ण मान्नुपर्दछ, किनभने यसै कालमा एकातिर जननिर्वाचित सरकारको गठन भई केही समयमै विघटित पनि भयो र देशमा पञ्चायती व्यवस्थाको स्थापना भयो जसको परिणामस्वरूप देशले अर्को राजनैतिक मोड लियो। यसबाट लेखकहरू अप्रभावित भएर रहन सकेनन्। कथाकारहरूले नयाँ राजनैतिक परिवेशमा नयाँ साहित्यिक मूल्य र मान्यता खोज्न थाले। पुरानो परम्पराप्रति तिनीहरूको वितृष्णा र नयाँ चिन्तनको बाटो पक्रेर तिनीहरूले कथालाई नयाँ शैलीको साँचोमा ढाल्ने काम गरे। यसरी आधुनिक नेपाली कथाको इतिहासमा नवचेतनावादको प्रादुर्भाव भयो। भारतमा पनि सन् १९४७ अघि साम्राज्यवादअन्तर्गत त्यहाँका नेपालीहरूले परतन्त्रताको निसासिँदो वातावरणमा सास लिन बाध्य हुनुपरेको थियो। स्वतन्त्रताप्राप्तिका निम्ति तिनीहरू लामो सङ्घर्ष गरेर जीवनको तीतो अनुभव गर्न बाध्य भए। इतिहास हेर्दा त्यहाँ विभिन्न समयमा विभिन्न राजनैतिक घटनाहरू भएको पाइन्छ। ती घटनाहरूको प्रभावस्वरूप त्यहाँका नेपालीहरूको सामाजिक जीवनप्रणालीमा जुन परिवर्तन आयो तथा आफ्नै सामाजिक-आर्थिक कारणले गर्दा जस्तो प्रकारको सामाजिक वातावरणमा रहन तिनीहरू बाध्य भए, ती सबैले तिनीहरूलाई यथार्थमुखी बन्न प्रेरित गर्‍यो। त्यसकारण त्यहाँका आधुनिक कथाहरूमा पनि सामाजिक यथार्थबोध व्यक्त भएको पाइन्छ। सं. २००७ को क्रान्तिपछि हालसम्म पनि राजनैतिक सङ्क्रमणको निरन्तरताबाट देश गुज्रिरहेको छ। मानिसका आशाहरू नैराश्यमा परिणत हुने क्रम बढ्दो छ। समाजमा मूल्य-द्वन्द्वले झनझन प्रशय पाउँदो छ। मौलिक नेपाली संस्कृति सङ्कटको स्थितिमा छ। विश्वासको सङ्कटले परस्पर फूट उत्पन्न गराइरहेको छ। विकृति र विसङ्गतिको नाङ्गो नाच जताततै भइरहेको छ। यस्तो

स्थितिमा सामाजिक चिन्तन खस्कनु स्वाभाविकै हो। आजका नेपाली कथाहरूले यसै तथ्यलाई नियाल्ने एउटा ऐना पाठकवर्गलाई दिएको छ। आखिर मूल्य-विघटनले साहित्यलाई प्रभाव नपार्ने कहाँ हो रहेछ र। प्राथमिक काल: सन् १७७० देखि १९००

नेपाली साहित्यमा आख्यानको प्रारम्भ सन् १९७० देखि भएको मानिन्छ। १७ सन् १७७०-मा शक्ति बल्लभ अर्यालद्वारा अनूदित महाभारत विराट पर्व-लाई जेठो नेपाली कथात्मक कृति मानिन्छ। १८ नेपाली साहित्येतिहासकारहरूले महाभारत विराट पर्व-बाट नै नेपाली कथाको प्रारम्भ भएको मानेकाले नेपाली कथाको प्राथमिक काल सन् १७७०-बाट शुरुभएको मानिएको हो।

महाभारत विराट पर्व-ले नेपाली साहित्यलाई आख्यानका क्षेत्रमा पदार्पण गरायो। यसपछि शक्ति बल्लभले सन् १७५८-मा आफैले संस्कृत भाषामा लेखेको हाँस्यकदम्ब नाटकलाई आख्यानात्मक रूप दिएर नेपालीमा अनुवाद गरे। १९ यसरी नै महाभारत विराट पर्वपछि भानु दत्तले सन् १७७६ हितोपदेश मित्रलाप नेपालीमा अनुवाद गरे। यसमा गद्याख्यानको शैलीमा सुधार गरी उनले आफ्ना रचनामा गुम्फक र बागधाराको प्रयोगसमेत गरेको देखिन्छ। २० त्यसपछि महाभारतलगायत अन्य धार्मिक ग्रन्थका विविध प्रसङ्गबाट लिएर विभिन्न आख्यानात्मक कृतिहरू देखा परेका छन्, जसमा रामभद्र पाध्यको लक्ष्मी धर्म संवाद (सन् १७९४), बेनामी पिनासको कथा (सन् १८१५), दशकुमार चरित (सन् १८१८), स्वस्थानी व्रतकथा (सन् १८२१) लेखिए। यस कालमा कथात्मक रचनाका रूपमा देखा परेका अन्य कृतिहरू हुन्- भवानी दत्तले अनुवाद गरेको मुद्राराक्षस (सन् १८२५), सुन्दरानन्द बाँडाको त्रिरत्न सौन्दर्य गाथा (सन् १८३३) र आध्यात्म रामायण (सन् १८३९), बेनामी बहन्न

सुघाको कथा (सन् १८३६), बेताल पञ्चविंशतिका (सन् १८३६), देवराज शर्माको स्वस्थानी व्रतकथा (सन् १७८५), हरिहर शर्माको भगवत भक्तिविलासिनी (सन् १७८८) प्रमुख रहेका छन्।

यस्ता कृतिहरूमा कथा र उपन्यासबीचको भेद नछुट्टिएकाले यी दुवैको विकासको पृष्ठभूमि र आधार तयार गर्न यी आख्यान कृतिहरूले महत्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेका छन्। यी आख्यान कृतिहरू इतिवृत्तात्मक, समान शैलीगत, संस्कृत र अन्य भाषाबाट अनूदित, औपदेशिक, आध्यात्मिक आदि विशेषता बोकेका पाइन्छन्।

#### 4.3.2 माध्यमिक काल

नेपाली साहित्यको विकास यात्रामा माध्यमिक कालको थालनी भएपछि यस अवधिमा संस्कृत स्रोतको आख्यान परम्परा गौण हुँदै जान्छ भने पश्चिम एशियाली स्रोतका रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यानहरूको अनुकरणमा मौलिक र रूपान्तरित नेपाली आख्यानहरू प्रशस्त देखा पर्न थाल्छन्। शिवदत्तको वीरसिक्का यस अवधिको महत्वपूर्ण प्राप्ति हो भने वि. सं. १९५८ मा काठमाडौँबाट निस्कन थालेको गोरखापत्र, सुन्दरी, माधवी, गोर्खाली, चन्द्रिका, आदि पत्रिकामा प्रकाशित विभिन्न लेखकहरूका गद्य आख्यानहरू पनि यस अवधिका उत्तिकै महत्वपूर्ण प्राप्तिहरू हुन्। उपर्युक्त पत्रिकाहरूमा प्रकाशित आख्यानहरूमध्ये यमपञ्चक प्रपञ्च, जादूगर, सुन्दरीभूषण, विलासिनी, कलावती, मधुवाला, आदि रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यान परम्पराको सन्दर्भमा प्रमुख देखापर्दछन्। यसबाहेक जासूसी तिलस्मी प्रवृत्तिका आख्यानकै प्रभावमा लेखिएका आधुनिक उपन्यासको निकटवर्ती देखा पर्ने

माध्यमिककालीन नेपाली आख्यानहरूमध्ये वेदनाथ आचार्यको दयाकी भावी, अम्बालिका देवीको राजपूत रमणी, शम्भूप्रसाद ढुङ्गेलको हातिमताइको कथा, प्रतिमानसिंह लामाको महाकाल जासूस, र अन्य वेनामी लेखको अलादीनको चिराग, प्रेमयोगी आदिले पनि नेपाली कथा साहित्यको माध्यमिककालीन धारालाई प्रतिनिधित्व गरेकै छन्।

माध्यमिक काल : सन् १९०१ देखि १९२६

सन् १९०१ अघिको कालखण्डलाई नेपाली कथा (आख्यान)-को पाण्डुलिपि युग मानिन्छ। २१ यसपछि सन् १९०१-मा दार्जीलिङबाट पादरी गंगाप्रसाद प्रधानले गोर्खे खबरकागत् पत्रिका शुरू गरे भने नेपालबाट गोरखापत्र-को आरम्भ भयो। अतः यस युगमा आइपुग्दा नेपाली कथाले पाण्डुलिपिबाट मुद्रणको बाटो समातेको देखिन्छ। नेपाली कथाले पाण्डुलिपि युगबाट अघि बढी पूर्ण मुद्रण युगमा प्रवेश गरेको १९०१-मा हो। २२ कथाको विकासमा पत्रकारिताको महत्वपूर्ण योगदान हुन्छ। गोर्खे खबरकागत्-पछि क्रमशः गोरखापत्र (सन् १९०१), सुन्दरी (सन् १९०६), माधवी (सन् १९०८), गोर्खाली (सन् १९१५), चन्द्रिका (सन् १९१७) र गोरखासंसार (१९२६) जस्ता साहित्यप्रधान पत्रिकाको प्रकाशनले नेपाली कथाको स्वरूप निर्धारण गर्दै ल्यायो र आख्यात्मक स्वरूपबाट कथाको स्वरूप छुट्टियो। कथाविधाको रचनास्वरूप उपन्यासभन्दा भिन्न हुन्छ भन्ने चेतना सर्वप्रथम यी पत्रिकाहरूमा देखियो। २३ यसअघिका कथाहरू रूपान्तर टीका, अनुवाद, लिपि मात्र थिए। २४

गोरखापत्र-मा छोटा किस्साका रूपमा निकै कथा प्रकाशित भए, जसमध्ये प्राचीन प्रपञ्च (सन् १९०६), सुब्बा वेदनिधि उपाध्यायको पत्रात्मक कथा (सन्

१९११) र सुकुल गुण्डाको कहानी (सन् १९१३) यसपछि सुन्दरी र माधवी पत्रिकामा पनि कथाहरू प्रकाशित हुनथाले। माधवीमा प्रकाशित सुलोचना वृत्तान्त (सन् १९०९), कथा मौलिक रचना मानिन्छ। २५ चन्द्रिका-मा जनधर सेनको वकीलको भाग्य (सन् १९१७) कथाको अनुवाद छापियो। देहरादूनको गोरखासंसार पत्रिकामा आधुनिकताका नजिक रहेका कथाहरू छापिए, जसमा वियोग, देवीको बली, नरबहादुर गुरूड, हिन्दूदेवी र विलाप आदि प्रमुख रहेका छन्। यी कथाहरूबाट नेपाली मौलिक सामाजिक कथाहरूको अरुणोदय भइसकेको मानिन्छ। २६ सुन्दरी-मा सुन्दरीभूषण (सन् १९०६), कलावती (सन् १९०६) र विलासिनी (१९०७), माधवी-मा प्रकाशित खि. ना. सा.-को एक औपदेशिक कथा (सन् १९०८), राममणि आदीको पातीव्रत्य प्रभाव (१९०८), पण्डित तारानाथको सुलोचनावृत्तान्त (१९०८) कथामा नारीलाई विषय बनाई परम्परागत मान्यताको वरण गरिएको छ। २७

गोरखासंसार-मा राजनीतिक र सामाजिक सुधारका कथाहरू प्रकाशित भए। २८ आधुनिकताका नजिक रहेका कथाहरू प्रकाशित भएको मानिन्छ। यसमा लाहुरे उपनाम गरेर सूर्यविक्रम ज्ञावाली, इष्ट उपनाम गरेर रूपनारायण सिंहले शुरूका कथा प्रकाशित गरेका छन्। लाहुरेको देवीको बली कथामा अन्धविश्वास र गरीबीले ग्रस्त नेपालीको वेदना पाइन्छ भने इष्टको वियोग कथामा सामाजिक विषय वस्तु र स्वच्छन्दतावादी विषय सम्पादनको समन्वय छ। २९

अतः गोरखासंसार-को प्रकाशन सँगसँगै नेपाली कथा आधुनिकताको संघारमा उभिएको देखिन्छ। गोरखापत्र-देखि गोरखासंसार-सम्म आइपुग्दा नेपाली कथा साहित्यले पौराणिकतालाई परित्याग गर्दै आधुनिकताको बाटो समात्रे प्रयास गर्‍यो, अनुवादबाट मौलिकतातर्फ अग्रसर भयो, कोरा काल्पनिक विषयवस्तुलाई

छोड़ी सामाजिक र नयाँ विषयवस्तु समात्रे कोशिश गर्यो। समाजमा रहेको अन्धविश्वास र कुरीति र विकृतिसमेतलाई कथाहरूले विषयवस्तु बनाए।

#### 4.3.4 आधुनिक काल

वि. सं. १९८३ मा देहरादुनबाट ठाकुर चन्दनसिंहको सम्पादनमा निसस्केको गोरखा संसार पत्रिका वर्ष १, अङ्क १ मा लाहुरे उपनामबाट सूर्यविक्रम ज्वालीले देवीको वलि भन्ने कथा छापेको पिन्छ। यो मौलिक कथा हो। यसमा कथागत संरचनाको सौष्ठव त्यति प्राप्त नभै पनि कथाको सामान्य बनोट र मौलिकताको दृष्टिले भने माध्यमिककालीन नेपाली आख्यान परम्पराको सापेक्षतामा यस कथामा आधुनिकताको पूर्वाभास प्रकट भेको पाइन्छ। नेपाली कथामा आधुनिक काल विक्रमको बीसौँ शताब्दीको अन्तिम दशकदेखि सुरु भएको हो। यो नयाँ परम्परा स्थापना भएको करिब सात दशक मात्र पुगेको छ तापनि यस अवधिबीच निकैवटा राजनीतिक परिवर्तनहरू भएकाले नेपाली कथामा पनि दृश्यावलीहरू क्रमिक रूपमा परिवर्तित हुँदै एउटा गत्यात्मक परम्परा कायम भएको स्पष्टसँग देख्न सकिन्छ। तसर्थ आधुनिक कथाको विकासक्रमलाई विभिन्न ऐतिहासिक, सामाजिक र सांस्कृतिक अन्त सम्बन्धभित्र राखेर विश्लेषण गर्नु औचित्यपूर्ण हुन जान्छ। विक्रमको बीसौँ शताब्दीको अन्तिम दशक र अर्को शताब्दीका दुई दशकको अवधिबीच नेपाल मात्र होइन विश्वकै राजनीतिक रङ्गमञ्चमा महत्वपूर्ण घटनाहरू घटे। विश्वको राजनीतिक दृश्यावली नै अर्कै भयो। नेपालमा निरङ्कुश शासनतन्त्रले क्रमशः चरम रूप लिँदै जानाको फलस्वरूप नेपालीहरू झनझन चेतनशील बन्दै गए र यथार्थको खोज तिनीहरूका लागि वाञ्छनीय हुन गयो। त्यसैले अब पुरानो आदर्शलाई त्यागेर जीवन बाँच्नका



लागि नयाँ दिशातर्फको यात्रा सुरु भयो जसले सङ्घर्षका मैदानमा उत्रन अभिप्रेरित गर्‍यो। सं. १९९७ को शहीदकाण्ड कुनै लहड र रहरले भएको थिएन त्यो एउटा विद्रोहको हाँक थियो। त्यसबेला अरू वर्गभन्दा खास गरेर मध्यमवर्गका चेतनशील नेपालीहरू भूमिगत रूपमा राजनीतिलाई संस्थागत रूपमा परिचालन गर्न सक्रिय रहे। अन्ततः ठूलो सङ्घर्षपश्चात् सं. २००७ मा जनताको जीत भएरै छाड्यो र देशले राजनैतिक कोल्टे फेर्यो। बन्धनहरू चुडिएँ र लेखकहरूका लागि अधिको कठोर यथार्थ सरलतामा परिणत भएपछि प्रगतिशील यथार्थवादी धाराको लागि समेत मार्ग प्रशस्त भयो। व्यक्ति र समाजलाई हेर्ने लेखकहरूको दृष्टिकोणमै परिवर्तन आयो। बिरोध र विद्रोहका लागि अब लेखकहरूले त्रस्त मनस्थिति लिएर कलम चलाउनु परेन।

सं. २०१० को दशकलाई नेपालको इतिहासमा महत्वपूर्ण मान्नुपर्दछ, किनभने यसै कालमा एकातिर जननिर्वाचित सरकारको गठन भई केही समयमै विघटित पनि भयो र देशमा पञ्चायती व्यवस्थाको स्थापना भयो जसको परिणामस्वरूप देशले अर्को राजनैतिक मोड लियो। यसबाट लेखकहरू अप्रभावित भएर रहन सकेनन्। कथाकारहरूले नयाँ राजनैतिक परिवेशमा नयाँ साहित्यिक मूल्य र मान्यता खोज्न थाले। पुरानो परम्पराप्रति तिनीहरूको वितृष्णा र ह्यो र नयाँ चिन्तनको बाटो पक्रेर तिनीहरूले कथालाई नयाँ शैलीको साँचोमा ढाल्ने काम गरे। यसरी आधुनिक नेपाली कथाको इतिहासमा नवचेतनावादको प्रादुर्भाव भयो। भारतमा पनि सन् १९४७ अघि साम्राज्यवादअन्तर्गत त्यहाँका नेपालीहरूले परतन्त्रताको निसासिँदो वातावरणमा सास लिन बाध्य हुनुपरेको थियो। स्वतन्त्रताप्राप्तिका निम्ति तिनीहरू लामो सङ्घर्ष गरेर जीवनको तीतो अनुभव गर्न बाध्य भए। इतिहास

हेर्दा त्यहाँ विभिन्न समयमा विभिन्न राजनैतिक घटनाहरू भएको पाइन्छ। ती घटनाहरूको प्रभावस्वरूप त्यहाँका नेपालीहरूको सामाजिक जीवनप्रणालीमा जुन परिवर्तन आयो तथा आफ्नै सामाजिक-आर्थिक कारणले गर्दा जस्तो प्रकारको सामाजिक वातावरणमा रहन तिनीहरू बाध्य भए, ती सबैले तिनीहरूलाई यथार्थमुखी बन्न प्रेरित गर्‍यो। त्यसकारण त्यहाँका आधुनिक कथाहरूमा पनि सामाजिक यथार्थबोध व्यक्त भएको पाइन्छ। सं. २००७ को क्रान्तिपछि हालसम्म पनि राजनैतिक सङ्क्रमणको निरन्तरताबाट देश गुज्रिरहेको छ। मानिसका आशाहरू नैराश्यमा परिणत हुने क्रम बढ्दो छ। समाजमा मूल्य-द्वन्द्वले झनझन प्रशय पाउँदो छ। मौलिक नेपाली संस्कृति सङ्कटको स्थितिमा छ। विश्वासको सङ्कटले परस्पर फूट उत्पन्न गराइरहेको छ। विकृति र विसङ्गतिको नाङ्गो नाच जताततै भइरहेको छ। यस्तो स्थितिमा सामाजिक चिन्तन खस्कनु स्वाभाविकै हो। आजका नेपाली कथाहरूले यसै तथ्यलाई नियाल्ने एउटा ऐना पाठकवर्गलाई दिएको छ। आखिर मूल्य-विघटनले साहित्यलाई प्रभाव नपार्ने कहाँ हो रहेछ र। शारदा पत्रिकाको प्रकाशनपछि आधुनिक नेपाली कथाको सुरुवात भएको हो। शारदा पत्रिकाको उदयको एक वर्षपछि प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथाबाट आधुनिक नेपाली कथाको प्रारम्भ भएको हो। यसपछि आजसम्म निरन्तर रूपमा आधुनिक कथा लेखनको क्रम अघि बढि रहेको छ। वि. सं. १९९२ पछि आजसम्मको करिब सात दशकमा देखा परेका नेपाली कथालाई आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरण र उत्तर्वर्ती चरण गरी दुई चरणमा विभाजन गर्न सकिन्छ। आधुनिक नेपाली कथाका पूर्ववर्ती चरणका निम्न लिखित मोडहरू देखा परेका छन्-

घ) पहिलो मोड- १९९२ देखि २००७ सालसम्म

ड) दोस्रो मोड- २००८ देखि २०२० सालसम्म

च) तेस्रो मोड- २०२१ देखि २०३५ सालसम्म।

पहिलो मोड (१९९२ देखि २००७ सम्म)- यस आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरणको पहिलो मोडबाट सामाजिक यथार्थवादी धारा र मनोवैज्ञानिक धाराको प्रारम्भ भएको हो। यस मोडबाटै निर्धारित संरचनाका कथा लेखनको प्रारम्भ भएको पाइन्छ। पाश्चात्य साहित्यमा यथार्थवाद आदर्शवादसंगै अन्तर्मिश्रित भएर देखा परेको छ। परम्परागत हिन्दु आदर्श र नेपाली जनजीवनमा युगौंदेखि रही आका मूल्य र मान्यताहरू संस्कार जीवन पद्धति तथा जीवनबारेका विभिन्न दृष्टिकोणहरू यथार्थवादसँग समायोजित भएर आएका छन्। नेपाली कथामा यथार्थवादका विभिन्न दृष्टिकोणहरू यथार्थवादसँग समायोजित भएर आएका छन्। नेपाली कथामा यथार्थवादका विभिन्न रूपहरू जस्तै सामाजिक यथार्थवाद तथा समाजवादी यथार्थवाद वा प्रगतिवादको प्रयोग यसै समयमा भएको हो। मनोयथार्थको चित्रण गर्ने मनोवैज्ञानिक कथा धारा दुवैको प्रयोग १९९२ को शारदा पत्रिकाबाटै भएको हो भने समाजवादी यथार्थवादी कथा धाराको प्रारम्भ २००६ सालपछि भएको हो। पहिलो सामाजिक यथार्थवादी कथा नासो हो भने पहिलो मनोवैज्ञानिक कथा नासो प्रकाशित भएको करिब ६ महिनापछि शारदा मै प्रकाशित विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको कथा चन्द्रवदन १९९२ हो। प्रगतिवादी कथाको प्रारम्भिक प्रयोग भने विकलको गरिब २००६ लाई मान्ने गरिएको पाइन्छ। यो कथा पनि शारदा पत्रिकामा प्रकाशित भएको देखिन्छ। आधुनिक नेपाली कथाको पूर्वार्धको यस चरणमा देशमा राणा शासन भएको हुनाले अभिव्यक्ति

अवरोधको स्थिति थियो। यस्तो कठोर स्थितिमा विभिन्न पत्रपत्रिकाको प्रकाशन तथा विभिन्न कथाकारहरूले कथा लेखनका निम्ति गरेका आत्मसङ्घर्षहरू विशेष उल्लेखनीय छन्। देशभित्र यस्तो स्थिति भएपनि त्यसबेला एकातर्फ प्रथम तथा द्वितीय विश्व युद्धका सन्दर्भमा विभिन्न घटनाहरू घटिसकेका र ती युद्धबारे नेपालीहरू पनि सहभागी भएका थिए भने अर्कातर्फ जापानको जागरणले सिङ्गै एसिया महादेश नै झक्झकाएको थियो। यस परिप्रेक्ष्यमा नेपालका बौद्धिक वर्गमा त्यसको प्रभाव पर्नु स्वाभाविकै थियो। यस समयमा नेपालकै राष्ट्रिय जीवनमा पनि उन्मुक्तिका चेष्टा र प्रभावहरू हुँदै थिए। गोरखा भाषा प्रकाशनी समिति १९७० तथा त्रिचन्द्र कलेज १९७५ को स्थापना, मकै पर्व १९७७, र गेहेन्द्र काण्ड १९७७, सती प्रथाको अन्त्य १९७७, दास प्रथामा रोक १९८३, करिया प्रथाको उन्मूलन १९८१, चर्खा प्रचार आन्दोलन १९८७, प्रचण्ड गोर्खा १९८८ को दय, नेपाल प्रजापरिषद १९९३ को स्थापना, लाइब्रेरी काण्ड १९८६, शहीद पर्व १९९७, भारतीय स्वतन्त्रता संग्राम २००४, नेपाली कङ्ग्रेस २००५, नेपाल कम्युनिष्ट पार्टी २००६ को गठन जस्ता देशभित्रका घटना र सन्दर्भहरूले सचेत वर्गमा भित्रभित्रै जागरूकता ल्याएका थिए। विराटनगर मजदुर हडताल २००४, जयतु संस्कृतम आन्दोलन २००४, साहित्य परिषद २००४ को स्थापना, काठमाडौंमा सम्पन्न सार्वजनिक कवि गोष्ठी २००४ आदि नवीन चेतना र जागरणका सूचक घटनाहरू हुन्। देशभित्र शैक्षिक वातावरण नभए तापनि क्रमशः उदाउँदै गरेको नव शिक्षित वर्गको बौद्धिक तथा कलात्मक अभिव्यक्तिका रूपमा साहित्यका अन्य विधाका साथै कथा विधाका रूपमा आधुनिक नेपाली कथा देखा पर्यो। डार्विन, मार्क्स, फ्रायड, गान्धी आदिका जीवन दृष्टि र चिन्तन पद्धतिसित कथाकारहरू प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष रूपमा परिचित भए।

शारदा पत्रिकाले थुप्रै आधुनिक कथाकारहरूलाई पाठकसामु ल्यायो। नेपाली कथा साहित्यका मूर्धन्य प्रतिभाहरू यसै पत्रिका मार्फत अघि आएका देखिन्छन्। यस पत्रिकाको प्रकाशनको एक वर्षपछि गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, बालकृष्ण सम आदि कथाकारहरू देखा परे। मैनालीको नासो, कोइरालाको चन्द्रवदन, समका परि घर र तलतल, जस्ता कथाहरू यसै पत्रिकामा प्रकाशित भए। त्यति बढी कथाहरू प्रकाशित नभए तापनि जन्मभूमि, तरुण गोर्खा, नेपाली साहित्य सम्मेलन पत्रिका, नेबुला, उद्योग, उदय, जस्ता पत्रिकाको निकै योगदान रह्यो। १९९५ पूर्वमा नेपाली कथाका फाँटमा गङ्गाविक्रम सिजापति, झपटबहादुर राणा, विष्णुचरण श्रेष्ठ, चक्रपाणि चालिसे, एम. लक्ष्मी, इन्द्र सुन्दास, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, पूर्णदास श्रेष्ठ, रुद्रराज पाण्डे, लक्ष्मीनन्दन चालिसे, हायमानदास राई किरात जस्ता कथाकार देखा परे। ईश्वर बरालका अनुसार आधुनिक नेपाली कथाको यो समय निर्माम काल हो। आधुनिक नेपाली कथाको विकासमा सूर्यविक्रम ज्ञवालीद्वारा सम्पादित कथाकुसुमको प्रकाशन विशेष घटनाका रूपमा देखा परेको छ। यो पहिलो नेपाली कथा सङ्कलनका रूपमा पाठकसामु आएको थियो भने आधुनिक कथाको परिचय तथा कथाको सैद्धान्तिक चिनारीका साथै गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, पुष्कर शमशेर बालकृष्ण सम जस्ता मूर्धन्य साहित्यकारका प्रतिनिधि कथाहरू यसमा सङ्गृहीत भए। १९९५ देखि नै मानवीय मनोदशाका विविध विषयको अन्तर्विश्लेषण गर्ने कथाकार भवानी भिक्षु पनि शारदा पत्रिकामा मानव कथा लिएर देखा परे। पुष्कर शमशेरको स्वार्थत्याग, देवकोटाको तारा, उनको मने, भिक्षुका त्यो फेरि फर्केला, व्यर्थता, तपस्या, रक्सीबाज, गोठालेको त्यसको भाले, तारिणीप्रसाद कोइरालाका फूल आदि कथाहरू यसै समयमा प्रकाशित भए। यसै बेला

विधिराज शर्माको कथा सङ्ग्रह त्रिवेणी प्रकाशित भयो। यस समयमा खरसाङबाट गोर्खा लीगको मुखपत्रका रूपमा साप्ताहिक पत्रिका गोर्खा २००२ प्रकाशित भयो। यस समयमा भवानी भिक्षु, पुष्कर शमशेर, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, गोविन्द गोठाले, रूपनारायण सिंह, विजयबहादुर मल्ल, केशवलाल कर्माचार्य, केशवराज पिँडाली, मातृकाप्रसाद कोइराला, तारिणीप्रसाद कोइराला, कृष्णप्रसाद चापागाउँ, शिवकुमार राई, पूर्णप्रसाद ब्राह्मण, शङ्करप्रसाद कोइराला, अच्छा राई रसिक, देवकुमारी थापा आदि कथाकारहरू देखा परे। वि. सं. २००४ सालमा राजनैतिक उद्देश्यबाट प्रेरित भई बनारसमा महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको सम्पादकत्वमा युगवाणी पत्रिकाको प्रकाशन, काठमाडौँमा साहित्य स्रोत २००४ पत्रिकाको प्रकाशन तथा मासिक पत्रिका भारती २००६ को प्रकाशन आद महत्वपूर्ण कार्य थिए। यस समयमा गुरुप्रसाद मैनालीको नासो, पूर्णदास श्रेष्ठको धानको बाला, गोविन्द गोठालेको कथा सङ्ग्रह, विजय मल्लको एक बोटो अनेक मोड, ललितजङ्ग सिजापतिको नेपाली ऐतिहासिक कथा सङ्ग्रह, विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको दोषी चश्मा, रूपनारायण सिंहको नवरत्न, र नेपाली कथाहरूको दोस्रो सङ्कलन झ्यालबाट जस्ता कथा सङ्ग्रह प्रकाशित भए। यस समयमा लोकप्रिय देवी, सुरेन्द्रबहादुर शाह, हरिप्रसाद गोर्खा राई, दौलतविक्रम विष्ट, भीमनिधि तिवारी, रमेश विकल, शङ्कर लामिछाने आदि कथाकारहरू देखा परे।

दोस्रो मोड (२००८ देखि २०२० सम्म)- आधुनिक नेपाली कथाको विकासमा २००७ सालको क्रान्ति महत्वपूर्ण मोडका रूपमा देखा पर्यो। राणा कालीन अभिव्यक्ति अवरोधको ढोका खुल्यो र स्वतन्त्रताको लहर फैलियो। उत्साह र उमङ्गका साथ कथाकारहरू जीवनका विविधतालाई समेटि कथा लेख्न थाले।

यसले विषयमा विविधता र चिन्तनमा व्यापकता ल्याई दियो। यसबाट अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रमा आएका सामाजिक तथा राजनैतिक परिवर्तन र तिनले कलासाहित्यमा पारेको प्रभावबाट कथाकारले प्रेरणा पाए। सामाजिक क्षेत्रमा देखा परेका असङ्गितमाथिको आलोचनातर्फ कथाकार अभिमुख भए। क्रान्तिअधिका कथाकारहरूको कथामा निरन्तरता आयो भने नयाँ कथाकारहरूको पनि उदय भयो। यस मोडलाई नेपाली कथाको विस्तार काल पनि भन्न सकिन्छ। यस मोडको मुख्य उपलब्धि प्रगतिवादको प्रयोग हो। २००७ सालको जन क्रान्तिपछि प्रगतिवाद एक प्रभावकारी आन्दोलनका रूपमा देखा पर्यो। प्रगतिशील लेखक सङ्घ २००९ को गठन, किसान आन्दोलन २०११, जनसांस्कृतिक सभा, झर्खावादी आन्दोलन, जस्ता सामुहिक तथा साङ्गठनिक प्रयासहरू भए। श्यामप्रसादको सम्पादकत्वमा सेवा पत्रिकाका साथै जनयुग, जनविकास, जनसाहित्य, साहित्य, जस्ता पत्रिकाको प्रकाशनले पनि प्रगतिवादी नेपाली कथाको विकासमा योगदान दिए। यसमा प्रगति पत्रिकाको योगदान उल्लेखनीय रह्यो। २००७ सालपछि कामरेड जाने होइन, आत्मज्वाला, गाउँको सन्देश, नभाग, भेट, कालो भूत, आदर्श श्री, पहिलो यात्रा, को अटेरी, नानी, बल्दो दीयो, आदि कथा सङ्ग्रहहरू प्रकाशित भए। यस समयावधिमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको उसको आँसु, शिवकुमार राईका फ्रण्टियर, र यात्री, देवकुमारी थापाका एकादशी, र झङ्गल्को, बदरीनाथ भट्टराईका पौराणिक कहानी, र नेपाली ऐतिहासिक कहानी, भवानी भिक्षुका गुणकेशरी र मैयाँसाहेब, गोठालेको कथैकथा, बिजय मल्लको परेवा र कैदी, रमेश विकलका बिरानो देशमा, नयाँ सडकको गीत, र तेह्र रमाइला कथाहरू आदि कथा सङ्ग्रहहरू प्रकाशित भएका देखिन्छन्।

यस समयमा शान्तनु पन्त नेपाली, गोविन्दप्रसाद लोहनी, भवानी घिमिरे, यज्ञप्रसाद आचार्य, बालकृष्ण पोखरेल, डी.पी. अधिकारी, देवमणि ढकाल, श्यामप्रसाद अधिकारी, तारानाथ शर्मा, कृष्णप्रसाद सर्वाहारा, कोषराज रेग्मी, चूडामणि रेग्मी, वल्लभमणि दाहाल, मदन कृष्ण प्रसाई, जगदीश नेपाली, माधव भण्डारी आदि कथाकारहरूले यस प्रवृत्तिलाई अघि बढाए। यस कालको उल्लेखनीय घटना २०१७ सालको राजनैतिक परिवर्तन हो। यस परिवर्तनले युग जीवनलाई हेर्ने दृष्टिकोणमा नै परिवर्तन ल्यायो। वैचारिक स्वतन्त्रतामा धक्का लाग्यो, उन्मुक्ति र स्वतन्त्रताका पखेटा काटिए र सङ्कार्णता र निर्देशित दृष्टिकोणको पिँजराभिन्न जनजीवन बन्दी बन्न पुग्यो। यसको परिणामका रूपमा कथाकारहरू अन्तर्मुखी भए, परम्पराप्रति वितृष्णा उत्पन्न भयो। उनीहरूले कथाको रूप र संरचनामा नवीनताको प्रयोग गरे जुन २०२० सालपछिका नेपाली कथामा स्पष्ट रूपमा देखिन थाल्यो। यसपछि प्रगतिवादी कथा लेखनमा अवरोध नै भयो। प्रगतिवादी कथा लेखनमा सक्रिय यसअघिका धेरै कथाकारले कथा लेख्न छाडे भने अन्य थुप्रै कथाकार सामाजिक यथार्थवादी धारा तथा मनोवैज्ञानिक कथा धारातर्फ प्रवृत्त भए। प्रगतिवादी साहित्यको प्रकाशन गर्ने उद्देश्य राखेर निस्किएको प्रगति पत्रिका बन्द भयो। सामाजिक यथार्थवादी तथा मनोवैज्ञानिक वा मनोविक्षेपणवादी कथाकारहरूको लेखनमा पनि परिवर्तन आयो। जीवनलाई बढी विषाक्त, विवश, जटिल तथा यान्त्रिक बन्दै गएको अनुभूति कथामा प्रस्तुत भयो।

तेस्रो मोड (२०२१ देखि २०३५ सम्म)- आधुनिक नेपाली कथाको तेस्रो मोड प्रवृत्तिगत नवीनता र प्रयोगशीलताको मोड हो। यसको प्रारम्भिक प्रयोग इन्द्रबहादुर राईको खीर कथाबाट भएको हो। जीवनलाई वस्तुता र



सम्पूर्णतामा हेर्ने अपेक्षा राख्ने राईका यसपछिका कथाको संरचना र जीवन दृष्टि दुवैमा प्रयोगशीलता पाइन्छ। यस समयका सबै जसो कथाकारहरूमा विषयवस्तु र कथाशिल्पको निर्माणमा नवीनता देखिन्छ। परम्परागत कथा लेखनका विपरीत नवीन शैलीमा कथा लेखनको प्रारम्भ परम्पराको विरोध र नवीन प्रयोग तथा सामाजिक तथा आर्थिक समस्याप्रति सूक्ष्म दृष्टि यस समयको कथाका विशेषता हुन। यस समयमा नेपाली कथामा आयामेली कथा, कथाहीन कथा वा अकथा जस्ता प्रयोगशील प्रवृत्तिहरू देखा परे। अन्य प्रवृत्तिहरू भए तापनि यस समयमा त्यस्ता प्रवृत्तिहरू गौण भई प्रयोगशीलताकै बाहुल्य भयो। यस मोडको उल्लेखनीय घटना तेस्रो आयाम आन्दोलनको प्रारम्भ र नेपाली कथाको संरचना र कथायमा यसले ल्याएको प्रभाव हो। तेस्रो आयामले जीवनलाई सम्पूर्णतामा हेर्ने आग्रह राख्यो। जीवनलाई लमाइ, चौडाइ र गहिराइ तिनै आयामबाट हेर्ने आयामेलीहरूले वस्तुतातर्फ जोड दिए र जीवनलाई तिनै आयाममा प्रस्तुत गर्दा परम्परित शैली अस्वीकार्य भयो। आयामेलीहरूले भाषालाई भाँच्ने, व्याकरणका नियमहरू तोड्ने र कथाको परम्परागत रूप वा आकृतिमा परिवर्तन गरी नयाँ संरचना दिने काम गरे। आधुनिक नेपाली कथाका पूर्ववर्ती चरणको यस तेस्रो मोडमा एकातिर मूल्य हीनता र प्रयोगशीलता नेपाली कथा लेखनको उल्लेखनीय प्राप्ति रूपमा रहेको देखिन्छ भने अर्कातिर जीवन मूल्यको खोजी र परिपाटीबद्ध कथा लेखनले समेत नयाँ मोड लिन थालेको पाइन्छ। यो प्रवृत्ति यस मोडको उत्तरार्धतिर देखा परेका प्रगतिवादी कथा लेखनमा स्पष्ट झल्किएको छ। यसमा राष्ट्रिय तथा अन्तराष्ट्रिय परिवेशले पनि सहयोग भूमिका खेलेको पाइन्छ।

तत्कालिन पञ्चायती व्यवस्थालाई निर्विकल्प व्यवस्थाका रूपमा गरिएको घोषणा र गाउँ फर्क राष्ट्रिय अभियानको प्रारम्भपछि देशमा बौद्धिक दासता र पराधीनता छाएको थियो भने सचेत र स्वतन्त्र बौद्धिक वर्गमा निर्दलीयताको पिंजराभित्र जकडिनु परेको अनुभूति भयो। अत विचारको बनदीका कारणबाट कथाकारहरू अन्तर्मुखी बन्दै गए। यसैको परिणतिका रूपमा प्रयोगशील कथाहरू कथाहीन कथा वा अकथाहरू देखा परे। यसै समयमा अस्वीकृत जमात जस्तो साहित्यिक आन्दोलन भयो। २०२० भन्दा अघि देखा परेका कथाकारहरू इन्द्रबहादुर राई, परशु प्रधान, प्रेमा शाह, ईश्वरवल्लभ, पुष्कर लोहनी, दौलतविक्रम विष्ट, शङ्कर लामिछाने, सोमध्वज विष्ट, पोषण पाण्डे, कुमार नेपाल, पारिजात, लीलबहादुर क्षेत्री, हरिश बमजन, माया ठकुरी, मदनमणि दीक्षित, विद्यादेवी दीक्षित आदि कथाकारहरू सृजनारत थिए भने कुमार जवाली, सानु लामा आदि कथाकारहरू सक्रिय रूपमा यस क्षेत्रमा देखा परे। आयामेली कथा लेखनमा इन्द्रबहादुर राई, आञ्चलिक कथा लेखनमा मनु बाज्राकी र स्वैरकल्पनात्मक कथा लेखनमा मोहनराज शर्मा यसपछि अझ सशक्त रूपमा देखा परे। बिसको दशकपछि प्रयोगशील कलाकारका रूपमा ध्रुवचन्द्र गौतम, कुमुद देवकोटा, पारिजात, मोहनराज शर्मा, मनु बाज्राकी, भाउपन्थी, शैलेन्द्र साकार, ध्रुव सापकोटा, गोपाल पराजुली, नगेन्द्रराज शर्मा, पद्मावती सिंह आदि कथाकारहरू देखा परे। यी कथाकारहरूले कथ्य तथा कथाको संरचनालाई नै नयाँ रूप दिएको देखिन्छ। यस मोडको उत्तरार्धतिर नेपाली वामपन्थी पार्टीहरू विभक्त भए तापनि राजनैतिक तथा सांस्कृतिक अभियानहरू सञ्चालन भए। यसै समयमा चीनमा सामस्कृतिक क्रान्ति भयो र यसले नेपालको वामपन्थी खेमामा जागरूकता ल्यायो। पुष्पलालको नेतृत्वमा गठित नेपाल कम्युनिष्ट पार्टीका

सांस्कृतिक फाँटका अभियानमा पश्चिमतिर सांस्कृतिक जागरणका कामहरू भए भने पूर्वमा झापा आन्दोलन र तत्कालीन नेपाल कम्युनिष्ट पार्टी गठन, चौथो महाधिवेशनमा नाममा मसाल समूहका गठनले वैचारिक सङ्घर्षको क्रम थाल्यो। संकल्प, सुस्केरा, र पछि झिसमिसे जस्ता पत्रिकाहरू नेकपा मालेमा का र वेदना नेकपा मसाल समूहका सांस्कृतिक क्षेत्रको नेतृत्वकारी साहित्यिक पत्रिका थिए। यी पत्रिकाहरूले रूसी तथा चिनियाँ क्रान्ति लेखिएका थुप्रै कथाहरूको अनुवाद प्रकाशित गरे। यसपछि अनुवादका माध्यमबाट मार्क्सवादी विचारधाराको प्रचार, प्रगतिवादी कथा प्रकाशनको क्रम र प्रगतिवादी चिन्तनको विकासमा तीब्रता आयो। यी पत्रिकासँग मार्क्सवादी विचार धारालाई प्राथमिकता दिए। अनुवाद साहित्यका माध्यमबाट समाजमा व्याप्त अराजकता, राजनैतिक पराधीनता र परतन्त्र बन्दै गएको नेपाली जीवनप्रति जागरूक तुल्याउने काममा सङ्गठित रूपमा प्रकाशित यस्ता पत्रिकाको निकै ठूलो योगदान रह्यो। यस अभियानपछि प्राय सबै रात्फालीहरूले मार्क्सवादी बाटो समाते। वैचारिक प्रतिबद्धता घटना प्रधान कथावस्तु, वर्गीय दृष्टिकोण, स्थूल सामाजिक पर्यावरण, परिपाटीबद्ध कथा लेखनको अवलम्बन, रूसी तथा चिनियाँ क्रान्ति कालीन कथाहरूको प्रभाव ग्रहण जस्ता प्रवृत्ति पनि सँगै देखा परे। यसै समयमा प्रगतिवादी साहित्यकार भवानी घिमिरेको सक्रियतामा काठमाडौंमा साहित्यिक पत्रकारको स्थापना भयो। काठमाडौंमा साहित्यकारहरूले मूल्य हीनताप्रति व्यङ्ग्य गर्दै बुट पालिश अभियान चलाए। यस्ता कदमहरूले सृजनाका क्षेत्रमा सचेतता थपे। आधुनिक नेपाली कथाको उत्तर्वर्ती चरणमा भने यस प्रवृत्तिले निरन्तरता मात्र नभएर गतिशीलता पनि प्राप्त गरेको पाइन्छ। वि. स. २०२०-३५ का विचमा विविध विषय र शैलीमा जीवनका सूक्ष्मता पक्षलाई केलाउँदै ओममणि शर्मा,

जगदीश घिमिरे, केदार अमात्य, अर्जुन निरौला, सनत रेग्मी, जस्ता कथाकारहरू देखा परे। यस क्रममा प्रकाश प्रेमी, देवेन्द्रप्रताप शाह, अविरल स्थापित, हरि अधिकारी, सन्तोष भट्टराई, किशोर नेपाल, अशेष मल्ल, महेश प्रसाई, इन्दिरा प्रसाई, अनिता तुलाधर, मञ्जु काँचुली, आदि कथाकारहरूका कथाहरू पनि प्रयोगशील प्रवृत्ति सहित देखा परे। यसपछि प्रगतिवादी कथा लेखनमा नयाँ कथाकारहरूमा द्रोणाचार्य क्षत्री, खगेन्द्र सङ्गौला, घनश्याम ढकाल, हरिहर खनाल, रामहर पौड्याल, कविताराम, पूर्णविराम, नारायण ढकाल, विजय चालिसे, ऋषिराज बराल आदि कथाकारहरू देखा परे।

यस समयका उल्लेखनीय कथा सङ्ग्रहहरूमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको हृदयचन्द्रका कथाहरू, देवकुमारी थापाको सेतो बिरालो, दौलतविक्रम विष्टको प्रदर्शनी, गालाको लाली, मदनमणि दीक्षितको कसले जित्यो, कसले हार्यो, हरिश बमजनको आफ्नै डायरी आफ्नै कहानी, भवानी भिक्षुको आवर्त, इन्द्र सुन्दासको रानी खोला, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको लक्ष्मी निबन्ध लङ्ग्रह, शिवकुमार राईको खहरे, हरिप्रसाद गोर्खा राईको बदनाम हुन्छ, सानु लामाको कथासम्पद, अर्जुन निरौलाको एउटा रात बितेपछि, शिशिरको बतास, घम डुबेपछि, साझा सँगसँगै, बालकृष्ण पोखरेलको सोधाइ र जवाफ, फुटेको ऐना, सुनगाभा, कानेखुसी, डी.पी. अधिकारीको माउसुली, लङ्गडो मान्छे, गाउँघर, पारिजातको आदिम देश, सडक र प्रतिभा, सनत रेग्मीको मातृत्वको चीत्कार ध्रुव सापकोटाको उच्चारण, परशु प्रधानको वक्ररेखा, यौटा अर्को दन्त्यकथा, जगदीश घिमिरेको जगदीश घिमिरेका कथाहरू र केही कथा कविता र निबन्ध, माया ठकुरीको नजुरेको जोडी, गमलाको फूल, आदि प्रकाशित भएका पाइन्छन्। आधुनिक भारतीय नेपाली कथासाहित्यको प्रारम्भिक चरणमा देखा

परेका प्रमुख कथाकारहरू रूपनारायण सिंह, शिवकुमार राई, इन्द्रबहादुर राई, विजय मल्ल, लक्ष्मीदेवी सुन्दास, अच्छा राई रसिक, विन्दया सुब्बा, गोविन्द गोठाले आदि हुन्। यी कथाकारहरूले नयाँ परिपाटीलाई अँगालेर कथा लेखिएको पाइन्छ।

#### 4.3.5 समसामयिक काल

आधुनिक नेपाली कथामा चालीसको दशकयता लेखिएका कथाहरूलाई समसामयिक वा समकालीन कथा भनिन्छ। साहित्यमा समकालीन समयसापेक्ष गतिशील र परिवर्तनशील हुन्छ। तीसको दशकमा प्रयोगवादी कथा वा कविता नै समसामयिक कथा वा कविता मानिन्थ्यो। अहिले २०४६ पथि लेखिएका कथाहरू समकालीन कथा मानिन्छन्। यस अवधिमा केही यथार्थवादी कथाकारहरूले समकालीन स्वर र स्वरसन्धानमा कथाहरू लेखिरहेका छन् भने नवचेतनावादी प्रयोगवादी कथाकारहरूले पनि नवप्रयोगवादी कथाहरू लेखिरहेका छन्। यस अवधिमा केही नव कथाप्रतिभाहरूले पनि कथाहरू लेखेका छन्। समष्टिमा यी सबै कथाकारहरूका कथाहरू समकालीन मानिन्छन्। खास गरी चालीसको दशकपछि कथा लेख्न आरम्भ गर्ने नव प्रतिभाहरू अमर शाह, नयनराज पाण्डे, महेशविक्रम शाह, राजेन्द्र पराजुली, रोशन थापा, आदिको कथालेखनले समकालीन नेपाली कथा अरू गतिमान बनेको छ। समकालीन नेपाली कथाले विविध शिल्प र मूल्यलाई आत्मसात गरेको देखिन्छ। तापनि यसको खास पहिचान के हो यथार्थवादी, प्रयोगवादी र समसामयिक प्रवृत्तिलाई समाहित गर्दै समकालीन कथा सङ्ख्यात्मक दृष्टिले तीव्र गतिमा गतिशील रहे पनि यसको गुणात्मक र कलात्मक पक्ष क्षीण रहेकाले यसले साहित्यचिन्तकहरूलाई खासै आशावादी

बनाउने सकेको देखिँदैन। शिल्पगत आदर्श र कलामूल्यका दृष्टिले प्रयोगवादी कथा समकालीन नेपाली कथामा पनि यथावत देखिन्छ तैपनि यसले ग्रहण गरेको स्वैरकल्पनाको प्रयोग, आञ्चलिकताको अभिव्यक्ति, विसङ्गत जीवनको विश्लेषण, अस्तित्वको सङ्घर्ष, मानवीय कोलाहलको नाटकीकरण र रोगी वर्तमान मानिस र सामाजिक व्यवस्थाप्रति व्यङ्ग्य समकालीन नेपाली कथालाई चिनाउने मूलभूत विशेषताहरू हुन्। यसैले समकालीन कथालेखनको विस्तार र कलामूल्यको निराशाजनक स्थितिको बीच यसको मूल्याङ्कन र आशा गर्नुपर्ने देखिन्छ।

---

### 4.4 उपसंहार

---

नेपाली कथा साहित्यलाई हेर्दा प्रथमतः यसको पूर्व पीठिका के हो भन्ने प्रश्नसँगै नेपाली कथा साहित्यको इतिहास थालिन्छ। विश्व कथासाहित्यमा मूल पृष्ठभूमिमा लोक कथा देखा परे झैं सिङ्गो लिखित नेपाली कथा साहित्य रनि मौखिक स्वरूपका अलिखित लोक कथापरम्पराकै मूल पृष्ठभूमिमा हुर्केको लिखित गद्य रूप हो। कालान्तरमा तिनै मौखिक तथा अलिखित लोक कथाबाट विकसित हुँदै नेपाली कथाले पनि निश्चित लिखित रूप प्राप्त गरेको हो। मौखिकदेखि लिखित रूपमा आइपुग्दा नेपाली कथाको प्रारूप प्राप्त हुन्छ। यसको प्रारम्भिक उद्गम कालका प्राचीन वैदिक साहित्यका धार्मिक र पौराणिक आख्यान परम्पराको निकै प्रभाव थियो। संस्कृतका प्राचीन आख्यानात्मक रचनाहरूको नेपाली रूपान्तर र अनुवाद हुन थालेदेखि नै नेपाली कथाको प्रारूप फेला पर्न थालेको हो। एक हिसाबले बङ्गला हिन्दीका उत्थानकालीन कथासाहित्यमा झैं प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यमा पनि प्राचीन वैदिक साहित्यका तिनै धार्मिक र पौराणिक आख्यानहरूको

यथेष्ट अनुदित रूपान्तरित रूप प्राप्त छन्। वास्त्वमा तिनै अनुदित रूपान्तरित आख्यानान्तरित रचनाहरूका माध्यमबाट नेपाली कथासाहित्यलाई त्यसको प्रारम्भिक उठान भएको हो। नेपाली साहित्यको विकास यात्रामा माध्यमिक कालको थालनी भएपछि यस अवधिमा संस्कृत स्रोतको आख्यान परम्परा गौण हुँदै जान्छ भने पश्चिम एशियाली स्रोतका रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यानहरूको अनुकरणमा मौलिक र रूपान्तरित नेपाली आख्यानहरू प्रशस्त देखा पर्न थाल्छन्। शिवदत्तको वीरसिक्का यस अवधिको महत्वपूर्ण प्राप्ति हो शारदा पत्रिकाको प्रकाशनपछि आधुनिक नेपाली कथाको सुरुवात भएको हो। शारदा पत्रिकाको उदयको एक वर्षपछि प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथाबाट आधुनिक नेपाली कथाको प्रारम्भ भएको हो। यसपछि आजसम्म निरन्तर रूपमा आधुनिक कथा लेखनको क्रम अघि बढि रहेको छ। वि. सं. १९९२ पछि आजसम्मको करिब सात दशकमा देखा परेका नेपाली कथालाई आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरण र उत्तर्वर्ती चरण गरी दुई चरणमा विभाजन गर्न सकिन्छ। आधुनिक नेपाली कथाका पूर्ववर्ती चरणका निम्न लिखित मोडहरू देखा परेका छन्-

क) पहिलो मोड- १९९२ देखि २००७ सालसम्म

ख) दोस्रो मोड- २००८ देखि २०२० सालसम्म

ग) तेस्रो मोड- २०२१ देखि २०३५ सालसम्म।

शारदा पत्रिकाले थुप्रै आधुनिक कथाकारहरूलाई पाठकसामु ल्यायो। नेपाली कथा साहित्यका मूर्धन्य प्रतिभाहरू यसै पत्रिका मार्फत अघि आएका देखिन्छन्। यस पत्रिकाको प्रकाशनको एक वर्षपछि गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, बालकृष्ण सम आदि कथाकारहरू देखा परे।

मैनालीको नासो, कोइरालाको चन्द्रवदन, समका परि घर र तलतल, जस्ता कथाहरू यसै पत्रिकामा प्रकाशित भए। त्यति बढी कथाहरू प्रकाशित नभए तापनि जन्मभूमि, तरुण गोर्खा, नेपाली साहित्य सम्मेलन पत्रिका, नेबुला, उद्योग, उदय, जस्ता पत्रिकाको निकै योगदान रह्यो। १९९५ पूर्वमा नेपाली कथाका फाँटमा गङ्गाविक्रम सिजापति, झपटबहादुर राणा, विष्णुचरण श्रेष्ठ, चक्रपाणि चालिसे, एम. लक्ष्मी, इन्द्र सुन्दास, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, पूर्णदास श्रेष्ठ, रुद्रराज पाण्डे, लक्ष्मीनन्दन चालिसे, हायमानदास राई किरात जस्ता कथाकार देखा परे। ईश्वर बरालका अनुसार आधुनिक नेपाली कथाको यो समय निर्माम काल हो। आधुनिक नेपाली कथाको विकासमा सूर्यविक्रम ज्ञवालीद्वारा सम्पादित कथाकुसुमको प्रकाशन विशेष घटनाका रूपमा देखा परेको छ। यो पहिलो नेपाली कथा सङ्कलनका रूपमा पाठकसामु आएको थियो भने आधुनिक कथाको परिचय तथा कथाको सैद्धान्तिक चिनारीका साथै गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, पुष्कर शमशेर बालकृष्ण सम जस्ता मूर्खन्य साहित्यकारका प्रतिनिधि कथाहरू यसमा सङ्गृहीत भए। १९९५ देखि नै मानवीय मनोदशाका विविध विषयको अन्तर्विश्लेषण गर्ने कथाकार भवानी भिक्षु पनि शारदा पत्रिकामा मानव कथा लिएर देखा परे। पुष्कर शमशेरको स्वार्थत्याग, देवकोटाको तारा, उनको मने, भिक्षुका त्यो फेरि फर्केला, व्यर्थता, तपस्या, रक्सीबाज, गोठालेको त्यसको भाले, तारिणीप्रसाद कोइरालाका फूल आदि कथाहरू यसै समयमा प्रकाशित भए। यसै बेला विधिराज शर्माको कथा सङ्ग्रह त्रिवेणी प्रकाशित भयो। यस समयमा खरसाङबाट गोर्खा लीगको मुखपत्रका रूपमा साप्ताहिक पत्रिका गोर्खा २००२ प्रकाशित भयो। यस समयमा भवानी भिक्षु, पुष्कर शमशेर, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, गोविन्द गोठाले, रूपनारायण सिंह, विजयबहादुर मल्ल, केशवलाल



कर्माचार्य, केशवराज पिँडाली, मातृकाप्रसाद कोइराला, तारिणीप्रसाद कोइराला, कृष्णप्रसाद चापागाइँ, शिवकुमार राई, पूर्णप्रसाद ब्राह्मण, शङ्करप्रसाद कोइराला, अच्छा राई रसिक, देवकुमारी थापा आदि कथाकारहरू देखा परे। वि. सं. २००४ सालमा राजनैतिक उद्देश्यबाट प्रेरित भई बनारसमा महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको सम्पादकत्वमा युगवाणी पत्रिकाको प्रकाशन, काठमाडौँमा साहित्य स्रोत २००४ पत्रिकाको प्रकाशन तथा मासिक पत्रिका भारती २००६ को प्रकाशन आद महत्वपूर्ण कार्य थिए। यस समयमा गुरुप्रसाद मैनालीको नासो, पूर्णदास श्रेष्ठको धानको बाला, गोविन्द गोठालेको कथा सङ्ग्रह, विजय मल्लको एक बोटो अनेक मोड, ललितजङ्ग सिजापतिको नेपाली ऐतिहासिक कथा सङ्ग्रह, विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको दोषी चश्मा, रूपनारायण सिंहको नवरत्न, र नेपाली कथाहरूको दोस्रो सङ्कलन झ्यालबाट जस्ता कथा सङ्ग्रह प्रकाशित भए। यस समयमा लोकप्रिय देवी, सुरेन्द्रबहादुर शाह, हरिप्रसाद गोर्खा राई, दौलतविक्रम विष्ट, भीमनिधि तिवारी, रमेश विकल, शङ्कर लामिछाने आदि कथाकारहरू देखा परे। साहित्यमा समकालीन समयसापेक्ष गतिशील र परिवर्तनशील हुन्छ। तीसको दशकमा प्रयोगवादी कथा वा कविता नै समसामयिक कथा वा कविता मानिन्थ्यो। अहिले २०४६ पथि लेखिएका कथाहरू समकालीन कथा मानिन्छन्। यस अवधिमा केही यथार्थवादी कथाकारहरूले समकालीन स्वर र स्वरसन्धानमा कथाहरू लेखिरहेका छन् भने नवचेतनावादी प्रयोगवादी कथाकारहरूले पनि नवप्रयोगवादी कथाहरू लेखिरहेका छन्। यस अवधिमा केही नव कथाप्रतिभाहरूले पनि कथाहरू लेखेका छन्। समष्टिमा यी सबै कथाकारहरूका कथाहरू समकालीन मानिन्छन्। खास गरी चालीसको दशकपछि कथा लेख्न आरम्भ गर्ने नव प्रतिभाहरू अमर शाह, नयनराज पाण्डे, महेशविक्रम शाह,

राजेन्द्र पराजुली, रोशन थापा, आदिको कथालेखनले समकालीन नेपाली कथा अरु गतिमान बनेको छ। समकालीन नेपाली कथाले विविध शिल्प र मूल्यलाई आत्मसात गरेको देखिन्छ। तापनि यसको खास पहिचान के हो यथार्थवादी, प्रयोगवादी र समसामयिक प्रवृत्तिलाई समाहित गर्दै समकालीन कथा सङ्ख्यात्मक दृष्टिले तीव्र गतिमा गतिशील रहे पनि यसको गुणात्मक र कलात्मक पक्ष क्षीण रहेकाले यसले साहित्यचिन्तकहरूलाई खासै आशावादी बनाउने सकेको देखिँदैन।

---

### 4.5 सार

---

- मौखिकदेखि लिखित रूपमा आइपुग्दा नेपाली कथाको प्रारूप प्राप्त हुन्छ।
- संस्कृतका प्राचीन आख्यानान्तात्मक रचनाहरूको नेपाली रूपान्तर र अनुवाद हुन थालेदेखि नै नेपाली कथाको प्रारूप फेला पर्न थालेको हो।
- प्राथमिककालीन नेपाली कथासाहित्यमा पनि प्राचीन वैदिक साहित्यका तिनै धार्मिक र पौराणिक आख्यानहरूको यथेष्ट अनुदित रूपान्तरित रूप प्राप्त छन्।
- नेपाली साहित्यको विकास यात्रामा माध्यमिक कालको थालनी भएपछि यस अवधिमा संस्कृत स्रोतको आख्यान परम्परा गौण हुँदै जान्छ भने पश्चिम एशियाली स्रोतका रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यानहरूको अनुकरणमा मौलिक र रूपान्तरित नेपाली आख्यानहरू प्रशस्त देखा पर्न थाल्छन्।

- शारदा पत्रिकाको प्रकाशनपछि आधुनिक नेपाली कथाको सुरुवात भएको हो।
- आधुनिक नेपाली कथामा चालीसको दशकयता लेखिएका कथाहरूलाई समसामयिक वा समकालीन कथा भनिन्छ।

---

## 4.6 अनुशिलनी

---

- नेपाली कथाको विकासक्रमबारे अध्ययन गर्नुहोस।
- नेपाली कथाको विकासक्रममा कति चरणहरू छन्।
- समसामयिक कथा भन्नाले के बुझिन्छ।

---

## 4.7 अतिरिक्त अध्ययन

---

- डा. हरिप्रसाद शर्मा                      कथाको सिद्धान्त र विवेचन
- महादेव अवस्थी                              नेपाली कथा भाग-२
- दयाराम श्रेष्ठ                                      नेपाली कथा भाग-४
- डा. देवीप्रसाद गौतम                      आधुनिक नेपाली कथा भाग-३
- पारसमणि शम                                      आजका कथा
- अविनाश श्रेष्ठ                                      आधुनिक भारतीय नेपाली कथा

---

## 4.8 मूल्यवृद्धिको निम्ति उत्तर

---

तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस-

### 2. नेपाली कथाको विकास

-----

-----  
-----  
(अङ्क १. को मूल्यवृद्धिको निमित्त विद्यार्थीहरूले ४.३ को खण्डमा उत्तर खोज्न  
सक्नेछन्।)

२. नेपाली कथाको चरणहरू

-----  
-----  
-----  
(अङ्क २. को मूल्यवृद्धिको निमित्त विद्यार्थीहरूले ४.४ को खण्डमा उत्तर  
खोज्न सक्नेछन्।)

३. नेपाली समसामयिक कथा

-----  
-----  
-----  
(अङ्क ३. को मूल्यवृद्धिको निमित्त विद्यार्थीहरूले ४.४.४ को खण्डमा उत्तर  
खोज्न सक्नेछन्।)



---

## 5.0 उद्देश्य

---

आधुनिक नेपाली कथाको प्रारम्भिक चरणको अध्ययन गर्नु यस एकाइको उद्देश्य देखिन्छ भने यस चरणमा देखा परेका कथाकारहरूको पनि अध्ययन गरिनु यसको उद्देश्य रहेको छ। नेपाली कथासाहित्यमा आधुनिकताको जग बसाल्ने क्रममा यस चरणका कथाकारहरूले कलम चलाएका छन्। ती कथाकारहरूको कथाकारितालाई अध्ययन गर्नु यस एकाइको उद्देश्य रहेको छ।

---

## 5.1 परिचय

---

नेपाली कथामा आधुनिक काल विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशकदेखि सुरु भएको हो। यो नयाँ परम्परा स्थापना भएको करिब सात दशक मात्र पुगेको छ तापनि यस अवधिबीच निकैवटा राजनीतिक परिवर्तनहरू भएकाले नेपाली कथामा पनि दृश्यावलीहरू क्रमिक रूपमा परिवर्तित हुँदै एउटा गत्यात्मक परम्परा कायम भएको स्पष्टसँग देख्न सकिन्छ। तसर्थ आधुनिक कथाको विकासक्रमलाई विभिन्न ऐतिहासिक, सामाजिक र सांस्कृतिक अन्त सम्बन्धभित्र राखेर विश्लेषण गर्नु औचित्यपूर्ण हुन जान्छ। विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम दशक र अर्को शताब्दीका दुई दशकको अवधिबीच नेपाल मात्र होइन विश्वकै राजनीतिक रङ्गमञ्चमा महत्वपूर्ण घटनाहरू घटे। विश्वको राजनीतिक दृश्यावली नै अर्कै भयो। नेपालमा निरङ्कुश शासनतन्त्रले क्रमशः चरम रूप लिँदै जानाको फलस्वरूप नेपालीहरू झनझन चेतनशील बन्दै गए र यथार्थको खोज तिनीहरूका लागि वाञ्छनीय हुन गयो। त्यसैले अब पुरानो आदर्शलाई त्यागेर जीवन बाँच्नका लागि नयाँ दिशातर्फको यात्रा सुरु भयो जसले सङ्घर्षका मैदानमा उत्रन अभिप्रेरित गर्‍यो। सं. १९९७ को शहीदकाण्ड कुनै लहड र रहरले भएको थिएन त्यो एउटा विद्रोहको हाँक थियो। त्यसबेला

अरु वर्गभन्दा खास गरेर मध्यमवर्गका चेतनशील नेपालीहरू भूमिगत रूपमा राजनीतिलाई संस्थागत रूपमा परिचालन गर्न सक्रिय रहे। अन्ततः ठूलो सङ्घर्षपश्चात् सं. २००७ मा जनताको जीत भएरै छाड्यो र देशले राजनैतिक कोल्टे फेर्यो। बन्धनहरू चुडिएँ र लेखकहरूका लागि अधिको कठोर यथार्थ सरलतामा परिणत भएपछि प्रगतिशील यथार्थवादी धाराको लागि समेत मार्ग प्रशस्त भयो। व्यक्ति र समाजलाई हेर्ने लेखकहरूको दृष्टिकोणमै परिवर्तन आयो। बिरोध र विद्रोहका लागि अब लेखकहरूले त्रस्त मनस्थिति लिएर कलम चलाउनु परेन।

सं. २०१० को दशकलाई नेपालको इतिहासमा महत्वपूर्ण मान्नुपर्दछ, किनभने यसै कालमा एकातिर जननिर्वाचित सरकारको गठन भई केही समयमै विघटित पनि भयो र देशमा पञ्चायती व्यवस्थाको स्थापना भयो जसको परिणामस्वरूप देशले अर्को राजनैतिक मोड लियो। यसबाट लेखकहरू अप्रभावित भएर रहन सकेनन्। कथाकारहरूले नयाँ राजनैतिक परिवेशमा नयाँ साहित्यिक मूल्य र मान्यता खोज्न थाले। पुरानो परम्पराप्रति तिनीहरूको वितृष्णा र ह्यो र नयाँ चिन्तनको बाटो पक्रेर तिनीहरूले कथालाई नयाँ शैलीको साँचोमा ढाल्ने काम गरे। यसरी आधुनिक नेपाली कथाको इतिहासमा नवचेतनावादको प्रादुर्भाव भयो। भारतमा पनि सन् १९४७ अघि साम्राज्यवादअन्तर्गत त्यहाँका नेपालीहरूले परतन्त्रताको निसासिँदो वातावरणमा सास लिन बाध्य हुनुपरेको थियो। स्वतन्त्रताप्राप्तिका निमित्त तिनीहरू लामो सङ्घर्ष गरेर जीवनको तीतो अनुभव गर्न बाध्य भए। इतिहास हेर्दा त्यहाँ विभिन्न समयमा विभिन्न राजनैतिक घटनाहरू भएको पाइन्छ। ती घटनाहरूको प्रभावस्वरूप त्यहाँका नेपालीहरूको सामाजिक जीवनप्रणालीमा

जुन परिवर्तन आयो तथा आफ्नै सामाजिक-आर्थिक कारणले गर्दा जस्तो प्रकारको सामाजिक वातावरणमा रहन तिनीहरू बाध्य भए, ती सबैले तिनीहरूलाई यथार्थमुखी बन्न प्रेरित गर्‍यो। त्यसकारण त्यहाँका आधुनिक कथाहरूमा पनि सामाजिक यथार्थबोध व्यक्त भएको पाइन्छ। सं. २००७ को क्रान्तिपछि हालसम्म पनि राजनैतिक सङ्क्रमणको निरन्तरताबाट देश गुज्रिरहेको छ। मानिसका आशाहरू नैराश्यमा परिणत हुने क्रम बढ्दो छ। समाजमा मूल्य-द्वन्द्वले झनझन प्रशय पाउँदो छ। मौलिक नेपाली संस्कृति सङ्कटको स्थितिमा छ। विश्वासको सङ्कटले परस्पर फूट उत्पन्न गराइरहेको छ। विकृति र विसङ्गतिको नाङ्गो नाच जताततै भइरहेको छ। यस्तो स्थितिमा सामाजिक चिन्तन खस्कनु स्वाभाविकै हो। आजका नेपाली कथाहरूले यसै तथ्यलाई नियाल्ने एउटा ऐना पाठकवर्गलाई दिएको छ। आखिर मूल्य-विघटनले साहित्यलाई प्रभाव नपार्ने कहाँ हो रहेछ र।

---

## 5.2 आधुनिकको अर्थ र परिभाषा

---

आधुनिकताको विवेचना गर्नुभन्दा अगाडि साहित्यिक प्रथाहरूका सम्बन्धमा केही लेख्नुपर्ने हुन्छ। समय बित्छ, नयाँ परिस्थिति सृजना हुन्छन् अनि मानवीय प्रवृत्तिमा परिवर्तन देखा पर्छन्। पश्चिमी साहित्यिक परम्परालाई हेर्दा मूलतः ग्रीक दार्शनिकहरू प्लेटो र अरस्तुका दार्शनिक कृतिहरूमा उल्लेख भएका खण्डित धारणाहरूलाई होरेस तथा लोजाइनस एवम् अन्य साहित्यशास्त्रीहरूले ग्रहण गरे। यसलाई शास्त्रीय परम्परा भनियो। रोमन साम्राज्यको विस्तार तथा स्थायित्वले गर्दा युरोपीय देशहरूमा लगभग तेह्र सय वर्षसम्म रोमन भाषा तथा साहित्यको प्रभुत्व रह्यो। यसैबीच देशीय



साहित्यहरूको विकासक्रममा शास्त्रीय काव्यशास्त्रको विस्तारै विरोध हुन थाल्यो। परम्परावादी साहित्यशास्त्रीहरूले नवोदित देशीय साहित्यलाई निन्दा पनि गरे। तर विकास रोकिएन र पुनर्जागरण आयो। पुनर्जागरणको प्रतिक्रियास्वरूप नवशास्त्रीय विचारधारा देखियो, जसलाई स्वच्छन्दतावादले प्रतिस्थापित गर्न खोज्यो। स्वच्छन्दतावादको प्रतिकारमा आधुनिकता देखा परेको हो। यसरी साहित्यिक धार अविरल चलिरहेको छ। कुनै पनि साहित्यिक वाद अचानक सुरु पनि हुँदैन र बिलकुलै स्थिर भएर रोकिँदैन। यही कुराको ख्याल गरी बीसौं शताब्दीको सुरुतिर युरोपीय तथा अमेरिकी साहित्यमा देखा परेको आधुनिकतावादको यहाँ विवेचना गरिन्छ। आधुनिकता एउटा यस्तो समयसापेक्ष आग्रह हो। हरेक समयले आफूलाई आधुनिक भएको विश्वास दिलाउँछ। त्यसकारणले समसामयिक वा आधुनिकता भन्ने शब्द एउटा सजिलो साधन मात्र हो। लेखनाथ पौड्याल आफ्नो समयमा आधुनिक थिए। त्यसै गरी बेन जोनसन अथवा फ्रान्सिस बेकन आफ्नो कालमा त्यतिकै आधुनिक थिए जतिकै आज सिन्डिभ्या प्लाथ वा ज्योफ्री हिल मानिन्छन्।

इ.सं. १९०१ देखि यताको अङ्ग्रेजी साहित्यलाई आधुनिक मान्ने चलन छ। यस लामो अधिमा अनेक वाद र शैली, चिन्तन र प्रयोगका आन्दोलन चले। कतिकति तत्कालै सेलाए, कतिले हामीलाई अझै प्रभाव पारिराखेका छन्। यस अधिमा जर्जियन कवि, युद्धकवि द एङ्ग्री यड म्यान, ब्लुम्सबेरी गुप, केल्टिक पुनर्जागरण, द मुभमेन्ट, द गुप, द रिभ्यु, पप गुप जस्ता नयाँ प्रयोगकर्ता साहित्यिक जमातहरू देखा परे। यीमध्ये हरेक जमातले आफ्नाआफ्ना स्कूल जन्माउने र त्यसमार्फत समयलाई आन्दोलित गर्ने

प्रयत्न गरेका छन्। यस सन्दर्भमा झर्षोवादी आन्दोलन, तेस्रो आयाम, राल्फाली आन्दोलन, अस्वीकृत जमात, अमलेख, बुटपालिस, सडक कविता क्रान्ति, सडक नाटक, तरलवाद जस्ता यस भूभागबाट पलाएका विभिन्न जमात र आन्दोलनको हामीले नाम लिनु र तिनको चर्चा गर्नु उचित हुनेछ। त्यसका साथै अभिव्यञ्जनावाद, नवमानववाद, विम्बवाद, प्रकृतिवाद, अतियथार्थवाद, घनत्ववाद, जस्ता विभिन्न वादहरू त्यहाँ जन्मे। त्यसका अतिरिक्त वस्तुपरक संवेद्यता, संवेदनशीलताको विघटन, चेतनाप्रवाहको प्रकटीकरण जस्ता चिन्तन र प्रयोगहरू पनि देखा परे। अतियथार्थवाद, अभिव्यञ्जनावाद, दादावाद, प्रतीकवाद, घनत्ववाद जस्ता अनेकौं नयाँ वादहरू सुरुमा कलाका क्षेत्रमा जन्मे ती सदैँसदैँ आएर साहित्यमा पसे। यसरी कला र साहित्य अभिन्न एवम् अभिव्यक्तिका जटिल रूप हुँदै गए। यही समग्रतालाई मिलाएरै बीसौं शताब्दीको साहित्यलाई आधुनिक भनिएको हो। एरिस्टोटलले बाँधेका नियम सयौं वर्ष चली यहाँ आएर भत्किए। सेक्सपियर, मिल्टन, शेली र वायरनका, टेनिसन र ब्राउनिडका रचनाहरू नमुना हुन छाडे। यस युगले समग्र स्थापित नियमको बन्धन अस्वीकार गर्‍यो। परम्परागत र प्रचलित मान्यतालाई कसैले टेरेन। मानिसको स्थिति र नियतिलाई हेर्ने आँखाहरू स्वच्छ र नयाँ पारियो। शैली विधा र भाषिक प्रयोगमा नयाँ आविष्कार गरियो। यो आधुनिक साहित्यको लक्षण हो। आधुनिक अङ्ग्रेजी साहित्य भन्नाले ब्रिटिस साहित्य मात्रै सम्झनु हुन्न आधुनिक अङ्ग्रेजी साहित्यको श्रीवृद्धि गर्नमा पाँचै महादेशका हजारौं रचनाकारहरू जुटेका छन्। भारतमा जन्मेका जर्ज अर्बेल, न्युजिल्यान्डकी क्याथरिन म्यान्सफिल्ड अमेरिकी एलियट र बेलायती अडेन सबैले अङ्ग्रेजीमै लेखेका छन्। राजा राव, आर.के. नारायण, मुल्कराज आनन्द जस्ता भारतीय लेखकहरू पनि जुनसुकै

अङ्ग्रेजी लेखकसँग टक्कर गर्न सक्ने भएका छन्। वास्तवमा साहित्यिक आधुनितावाद भन्नाले यस युगमा देखा परेका नौला विन्यासयुक्त वाक्यगठन र व्याख्यात्मक भाषासँग विम्बको सम्बन्धलाई बुझ्नुपर्छ। यसलाई परम्पराविरोध र नवीनता अथवा प्रयोगशीलताको रूपमा बुझ्नुपर्दछ।

२००७ सालमा लामो सङ्घर्षको परिणामस्वरूप प्रजातन्त्रको स्थापना भयो। त्यसपछि देशमा नवजागरणको लहर व्याप्त भयो। नेपालीहरूको बाहिरी जातिसँग सम्पर्क कायम हुन लाग्यो। ज्ञानको क्षितिज फराक हुँदै गयो। त्यसपछिको नेपाली साहित्यमा आधुनिकता भन्ने कुरा पाश्चात्य जगतसँगको सम्पर्कसँगै जन्मिएको हो। विज्ञानका आधुनिक आविष्कारहरू, रेडियोको प्रसारण, पत्रपत्रिका जस्ता कुराको सम्पर्कमा आएर नेपाली लेखकहरूको मानसिकता पनि आफ्नु सीमित धरातलको घेराबाट उठेर बाहिरी जगततर्फ च्याउन लाग्यो। बाहिरी जगतमा चलेका विभिन्न साहित्यिक वाद र आन्दोलनहरूको प्रत्यक्ष परोक्ष प्रभाव नेपाली मानसिकतालाई पर्दै आयो। यस्तो कुरालाई नजिकको भारतभूमिसँगको आदनप्रदानले पनि अझ प्रोत्साहित गरायो। आधुनिक चिन्तन र पाश्चात्य प्रवृत्तिलाई हाम्रो साहित्यमा प्रवेश गराउने माध्यम व्यक्तिगत प्रयत्न मात्र नभएर विज्ञानको उन्नतिले अथवा अन्तराष्ट्रिय परिस्थितिले सिर्जना गर्दै गरेको वातावरण यहाँ पनि स्वतः जन्मियो। आज पाश्चात्य विषयवस्तु अथवा शैलीमा रच्ने नेपाली लेखकहरू थुप्रै छन्। उताको भाव र शैलीको अनुकरण गरी त्यसलाई आत्मसात गरेर नेपाली मलमाटोबाट उब्जाउने लेखक चिन्तकहरू पनि थुप्रै छन्। सुरुमा विश्वको परिस्थितितर्फ उन्मुख भएर रच्नेहरूमध्ये राजा जयपृथ्वीबहादुर सिंह, पहलमानसिंह स्वांर, मोतीराम भट्ट, नरेन्द्रमणि आ. दीक्षित जस्ता

चिन्तकहरूलाई पृष्ठभूमिमा राखेर हामीले यस्तो परम्पराको विश्लेषण गर्न थाल्नुपर्दछ। नेपाली साहित्यमा प्रवेश गर्ने मोतीराम भट्ट प्रथम पाश्चात्यविद् थिए। त्यसैकारण तानासर्मा भन्दछन्- त्यसै हुनाले कतिपय सामन्ती अन्धविश्वासबाट उनी मुक्त थिए। त्यसै हुनाले उनी नेपालका प्रथम मानवतावादी हुन पुगे। पाश्चात्य जनतान्त्रिक उदारभावनाको प्रभावले गर्दा नै मोतीराम भट्टले भानुभक्तलाई जन्माएका हुन्। त्यसै गरी स्व. पहलमानसिंह स्वारको कृति अटलबहादुर यस प्रकारको प्रथम नाटक हो किनभने नाटक लेख्ने पश्चिमी प्रणालीलाई आधार मानेर उतिकै विषयवस्तुलाई यहाँको वातावरणमा रसाएर स्वारले अटलबहादुर लेखेका थिए। आजभन्दा करिब आधा शताब्दीपहिले नै नेपाली धरातललाई पश्चिमको उन्मुक्त जगतको दृष्टान्त झल्काइदिने नरेन्द्रमणि आ.दी. पनि यस दिशाका पहिला विद्वान हुन्। उनले नेपाली साहित्यको क्षितिज फराकिलै गरेको वा फराकिने आभास पाएर त्सको आधारशिला बनाइदिने पहिलो कर्म गरे युरोपीय साहित्यको नमूना लेखेर। त्यो गराउने योजना ने.भा. प्र. प्र. को भए पनि गर्ने विद्वान नरेन्द्रमणि आ. दी. नै हुन्। त्यसपछिका नामी साहित्यकारको प्रेरणास्रोत पाश्चात्य पृष्ठभूमि नै देखा पर्दछ। उदाहरणका लागि स्व. ऋद्धिबहादुर मल्लले नेपाली साहित्यलाई विश्वका उत्कृष्ट कृतिको अनुवाद गरी सहयोग पुर्याए। त्यसै गरी दार्जिलिङका सूधपा पाश्चात्य शैली र अनुशासनको ज्ञानलाई नेपाली साहित्यमा भिजाउने महान विभूतिहरू थिए। नेपाली साहित्यका निमित्त एउटा सौभाग्यको संयोग के हो भने नेपाली समालोचनाको जग बसाल्ने गुरु रामकृष्ण शर्मा नै पाश्चात्य र पूर्वीय दुवै ज्ञानका आधिकारिक व्यक्तित्व थिए। अङ्ग्रेजीका अतिरिक्त संस्कृत, हिन्दी, र बङ्गाली साहित्यको समेत ज्ञान भएकाले त्यसली नेपाली साहित्यको तुलनात्मक अध्ययन गर्नमा उनले समालोचनाको

पहिलो जग बसाले। त्यही मार्गमा हिँड्ने अर्का विद्वान हुन् प्राध्यापक यदुनाथ खनाल। आधुनिक कालका महाकवि देवकोटा र समले पाश्चात्य ज्ञानको स्रोतलाई आत्मसात गरी नेपाली साहित्य जगतलाई योगदान दिए। उताको बौद्धिक वा वैज्ञानिक चिन्तालाई यताको परम्परासँग मिलाएर हेर्ने र सेक्सपियरका वैशिष्ट्यको झल्को दिने कवि सम हुन्। महाकवि देवकोटाले पच्चीस प्रबन्धमा उतैका नामी रचनाकारका कृतिको अनुवाद गरे। सेक्सपियरका नाटकका अनुवाद गरे। त्यतिमात्र होइन ग्रीक साहित्यको विषयवस्तुलाई अँगालेर मायाविनी सर्सी र प्रमिथस जस्ता काव्यको रचना गरे। प्रमिथस विश्वप्रसिद्ध युनानी मिथमा आधारित कथा हो। यसबारेमा विद्वानहरूको मूल्याङ्कन छ- स्वदेशबाहिरका विषयवस्तुलाई नेपालीमा अँगालेर नेपाली कविहरूले विश्वका ती गरिमा वा आश्चर्यजनक व्यक्तित्व र विषयवस्तुलाई निजी दृष्टि दिई अन्तराष्ट्रिय भावप्रवाहको मानवीय स्वीकृति स्वरूप ग्रहण गरी आधुनिकताको विकाससँगै नेपालीमै देखा परे। त्यसै गरी गोविन्दबहादुर मल्ल गोठाले मा भारतीय भूमिका कवि लेखकका अतिरिक्त सेक्सपियर, इब्सेन, बर्नाड सा, टाल्सटाय, जोला, गोर्की, कामु आदि लेखकको प्रभाव परेको छ। यसरी आधुनिक पृष्ठभूमिमा फराकिलो विश्वमा टेकेर रचना गर्ने साहित्यकारका कृतिको मूल्याङ्कन पनि त्यस्तै उदार शिक्षा पाएका समालोचकबाट मात्र सम्भव हुन्थ्यो। सौभाग्यको कुरा हो कि यस्तै फराकिलो क्षितिजमा हुर्केका रामकृष्ण शर्मा, यदुनाथ खनाल, जस्ता समालोचकहरू नेपाली साहित्यले सुरूमा पायो। पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै सिद्धान्तहरूको तुलनात्मक अध्ययन गरेर पचाएर नेपालीमा सर्वप्रथम एउटा मानक तयार पारिदिनेमध्ये सुरूका विद्वान हुन् यदुनाथ खनाल। उनको कृति समालोचनाको सिद्धान्तले प्रथम र प्रामाणिक आधारशिला बसाल्ने कार्य गरेको छ।

आधुनिकतालाई शङ्कर लामिछानेले यसरी परिभाषित गरेका छन्- जति लेखिने साहित्य हुन्, ती आधुनिक र जति लेखिसकिएका प्राचीन। जस्तै आधुनिक भनेर हामीले दाबी गरे तापनि ती रचना गरिएका कालभन्दा बढी नवीन हुन सक्नेनन्। अब आधुनिकले आधुनिकलाई नै रुचाउने समय देखा पर्न लाग्यो। पुराना प्रेरणा र श्रद्धाका निमित्त मात्र सीमित हुन लागे। उदाहरणका लागि रमेश विकल, गोठाले, लामिछाने, दौलतविक्रम विष्ट, आदिलाई रुचाउँछन् यद्यपि टाल्सटाय, चेखव, ओ. हेनरी, जस्ता विदेशीलाई समेत उनी आदर गर्दछन्। तसै गरू देवकोटा, अम्बर गुरुङ, भूपी, गोठाले जस्तालाई लामिछाने रुचाउँछु। साहित्यको इतिहासमा आधुनिकतासम्बन्धी अवधारणाको सन्दर्भ मूल्य परिवर्तनसँग हुन्छ। सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक तथा राजनैतिक परिस्थितिको प्रभावस्वरूप देशको चेतनशील बौद्धिक एवम् संवेदनशील व्यक्तिहरूले तयार पारेको मानसिकताबाट अभिव्यक्त भएको भावना वा विचारका आधारमा आधुनिकतासम्बन्धी अवधारणाको निर्धारण गर्ने गरिन्छ। त्यसैले साहित्यमा आधुनिकता भौतिक बाह्य नभएर आन्तरिक हुन्छ अथवा अनुभूतिजन्य हुन्छ। साहित्यको आफ्नै राजनैतिक परिवेश हुन्छ जसले उल्टै देशमा क्रान्तिको विद्रोहको आगो पनि सल्काइदिन सक्छ। नयाँ सृजना गर्न क्रान्ति गर्नेपर्दछ। क्रान्तिले नै परम्पराभन्दा अगाडि कदम राखेर अर्को परम्परालाई आमन्त्रण गर्दछ जसको स्वीकृतिबाट आधुनिकताको बोध हुन्छ। यस परिप्रेक्ष्यमा नेपाली कथामा आधुनिकतासम्बन्धी मूल्यलाई ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यमा यसरी हेर्न सकिन्छ-

परम्परागत आख्यान-शैली विलुप्त भएर स्थापित पाश्चात्य

मान्यताअनुसारको संरचनाभिन्न कथा रचना आबद्ध हुनु,

विशुद्ध गद्यशैलीद्वारा कथाको सम्पूर्ण रूपविन्यास निर्मित हुनु,

अतिमानवीय तत्त्वको बहिष्कारद्वारा समाजसापेक्ष यथार्थमुखी हुने  
आकाक्षालाई कथ्यले पूर्ण रूपमा मूर्तिमान गर्नु,

बौद्धिक प्रेरणाको उन्मीलन हुनाको परिणामस्वरूप समाजशास्त्र,  
मनोविज्ञान तथा मानवशास्त्रजस्ता विषयहरूको आधारशिलामा कथाकृतिले  
आफ्नो स्वतन्त्र विधागत अस्तित्व कायम गर्ने प्रतिबद्धता देखाउनु र

आधुनिक मूल्यको क्रमिक परिष्कार र उन्नयनका लागि आवश्यक  
पूर्वार्धहरू, जस्तो पत्रकारितासँगको संलग्नता, मुद्रण-प्रकाशनको विस्तार,  
सङ्ग्रहहरूको सम्पादन र वितरण समालोचकीय मानदण्डको निर्धारण,  
संस्थागत अभिप्रेरणाको पृष्ठभूमि आदिका कारणले कथा-कृतिको विधागत  
सशक्तीकरण हुनु।

ऐतिहासिक प्रसङ्गमा नेपाली कथामा आधुनिकता भनेर हामी जुन  
मूल्यलाई लिन्छौं, वास्त्वमा त्यो हो- यथार्थवाद। यस मूल्यको आविर्भावद्वारा  
नेपाली कथामा मुख्य गरेर निम्नलिखित दुई नयाँ अवधारणात्मक रूपाधार  
स्थापित भए-

कथा-कृति र यथार्थ जीवनबीच निकट सम्बन्धको स्थापना र,

कथा-कृतिको कलात्मक उपलब्धीस्वरूप संरचनात्मक परिपुष्टता र  
रूपविन्यासगत पूर्णताबीच ठीक ठीक सन्तुलनको स्थापना।

उपर्युक्त परिप्रेक्ष्यमा नेपाली कथाको आधुनिकतासम्बन्धी  
अवधारणाद्वारा एउटा तर्कपूर्ण ऐतिहासिक धाराको निर्माण भएको पाइन्छ।

## 5.3 आधुनिक नेपाली कथाका प्रारम्भिक चरणहरू

शारदा पत्रिकाको प्रकाशनपछि आधुनिक नेपाली कथाको सुरुवात भएको हो। शारदा पत्रिकाको उदयको एक वर्षपछि प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथाबाट आधुनिक नेपाली कथाको प्रारम्भ भएको हो। यसपछि आजसम्म निरन्तर रूपमा आधुनिक कथा लेखनको क्रम अघि बढि रहेको छ। वि. सं. १९९२ पछि आजसम्मको करिब सात दशकमा देखा परेका नेपाली कथालाई आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरण र उत्तर्वर्ती चरण गरी दुई चरणमा विभाजन गर्न सकिन्छ। आधुनिक नेपाली कथाका पूर्ववर्ती चरणका निम्न लिखित मोडहरू देखा परेका छन्-

- छ) पहिलो मोड- १९९२ देखि २००७ सालसम्म
- ज) दोस्रो मोड- २००८ देखि २०२० सालसम्म
- झ) तेस्रो मोड- २०२१ देखि २०३५ सालसम्म।

**पहिलो मोड (१९९२ देखि २००७ सम्म)-** यस आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरणको पहिलो मोडबाट सामाजिक यथार्थवादी धारा र मनोवैज्ञानिक धाराको प्रारम्भ भएको हो। यस मोडबाटै निर्धारित संरचनाका कथा लेखनको प्रारम्भ भएको पाइन्छ। पाश्चात्य साहित्यमा यथार्थवाद आदर्शवादसँगै अन्तर्मिश्रित भएर देखा परेको छ। परम्परागत हिन्दु आदर्श र नेपाली जनजीवनमा युगौदेखि रही आका मूल्य र मान्यताहरू संस्कार जीवन पद्धति तथा जीवनबारेका विभिन्न दृष्टिकोणहरू यथार्थवादसँग समायोजित भएर आएका छन्। नेपाली कथामा यथार्थवादका विभिन्न दृष्टिकोणहरू यथार्थवादसँग समायोजित भएर आएका छन्। नेपाली कथामा यथार्थवादका



विभिन्न रूपहरू जस्तै सामाजिक यथार्थवाद तथा समाजवादी यथार्थवाद वा प्रगतिवादको प्रयोग यसै समयमा भएको हो। मनोयथार्थको चित्रण गर्ने मनोवैज्ञानिक कथा धारा दुवैको प्रयोग १९९२ को शारदा पत्रिकाबाटै भएको हो भने समाजवादी यथार्थवादी कथा धाराको प्रारम्भ २००६ सालपछि भएको हो। पहिलो सामाजिक यथार्थवादी कथा नासो हो भने पहिलो मनोवैज्ञानिक कथा नासो प्रकाशित भएको करिब ६ महिनापछि शारदा मै प्रकाशित विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको कथा चन्द्रवदन १९९२ हो। प्रगतिवादी कथाको प्रारम्भिक प्रयोग भने विकलको गरिब २००६ लाई मान्ने गरिएको पाइन्छ। यो कथा पनि शारदा पत्रिकामा प्रकाशित भएको देखिन्छ। आधुनिक नेपाली कथाको पूर्वार्धको यस चरणमा देशमा राणा शासन भएको हुनाले अभिव्यक्ति अवरोधको स्थिति थियो। यस्तो कठोर स्थितिमा विभिन्न पत्रपत्रिकाको प्रकाशन तथा विभिन्न कथाकारहरूले कथा लेखनका निम्ति गरेका आत्मसङ्घर्षहरू विशेष उल्लेखनीय छन्। देशभित्र यस्तो स्थिति भएपनि त्यसबेला एकातर्फ प्रथम तथा द्वितीय विश्व युद्धका सन्दर्भमा विभिन्न घटनाहरू घटिसकेका र ती युद्धबारे नेपालीहरू पनि सहभागी भएका थिए भने अर्कातर्फ जापनको जागरणले सिङ्गै एसिया महादेश नै झुञ्झकाएको थियो। यस परिप्रेक्ष्यमा नेपालका बौद्धिक वर्गमा त्यसको प्रभाव पर्नु स्वाभाविकै थियो। यस समयमा नेपालकै राष्ट्रिय जीवनमा पनि उन्मुक्तिका चेष्टा र प्रभावहरू हुँदै थिए। गोरखा भाषा प्रकाशिनी समिति १९७० तथा त्रिचन्द्र कलेज १९७५ को स्थापना, मकै पर्व १९७७, र गेहेन्द्र काण्ड १९७७, सती प्रथाको अन्त्य १९७७, दास प्रथामा रोक १९८३, करिया प्रथाको उन्मूलन १९८१, चर्खा प्रचार आन्दोलन १९८७, प्रचण्ड गोर्खा १९८८ को दय, नेपाल प्रजापरिषद १९९३ को स्थापना, लाइब्रेरी काण्ड १९८६, शहीद पर्व १९९७,

भारतीय स्वतन्त्रता संग्राम २००४, नेपाली कङ्ग्रेस २००५, नेपाल कम्युनिष्ट पार्टी २००६ को गठन जस्ता देशभित्रैका घटना र सन्दर्भहरूले सचेत वर्गमा भित्रभित्रै जागरूकता ल्याएका थिए। विराटनगर मजदुर हडताल २००४, जयतु संस्कृतम आन्दोलन २००४, साहित्य परिषद २००४ को स्थापना, काठमाडौंमा सम्पन्न सार्वजनिक कवि गोष्ठी २००४ आदि नवीन चेतना र जागरणका सूचक घटनाहरू हुन्। देशभित्र शैक्षिक वातावरण नभए तापनि क्रमशः उदाउँदै गरेको नव शिक्षित वर्गको बौद्धिक तथा कलात्मक अभिव्यक्तिका रूपमा साहित्यका अन्य विधाका साथै कथा विधाका रूपमा आधुनिक नेपाली कथा देखा पर्यो। डार्विन, मार्क्स, फ्रायड, गान्धी आदिका जीवन दृष्टि र चिन्तन पद्धतिसित कथाकारहरू प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष रूपमा परिचित भए।

शारदा पत्रिकाले थुप्रै आधुनिक कथाकारहरूलाई पाठकसामु ल्यायो। नेपाली कथा साहित्यका मूर्धन्य प्रतिभाहरू यसै पत्रिका मार्फत अघि आएका देखिन्छन्। यस पत्रिकाको प्रकाशनको एक वर्षपछि गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, बालकृष्ण सम आदि कथाकारहरू देखा परे। मैनालीको नासो, कोइरालाको चन्द्रवदन, समका परि घर र तलतल, जस्ता कथाहरू यसै पत्रिकामा प्रकाशित भए। त्यति बढी कथाहरू प्रकाशित नभए तापनि जन्मभूमि, तरुण गोर्खा, नेपाली साहित्य सम्मेलन पत्रिका, नेबुला, उद्योग, उदय, जस्ता पत्रिकाको निकै योगदान रह्यो। १९९५ पूर्वमा नेपाली कथाका फाँटमा गङ्गाविक्रम सिजापति, झपटबहादुर राणा, विष्णुचरण श्रेष्ठ, चक्रपाणि चालिसे, एम. लक्ष्मी, इन्द्र सुन्दास, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, पूर्णदास श्रेष्ठ, रुद्रराज पाण्डे, लक्ष्मीनन्दन चालिसे, हायमानदास राई किरात जस्ता कथाकार देखा परे। ईश्वर बरालका अनुसार आधुनिक नेपाली कथाको यो

समय निर्माण काल हो। आधुनिक नेपाली कथाको विकासमा सूर्यविक्रम ज्ञवालीद्वारा सम्पादित कथाकुसुमको प्रकाशन विशेष घटनाका रूपमा देखा परेको छ। यो पहिलो नेपाली कथा सङ्कलनका रूपमा पाठकसामु आएको थियो भने आधुनिक कथाको परिचय तथा कथाको सैद्धान्तिक चिनारीका साथै गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, पुष्कर शमशेर बालकृष्ण सम जस्ता मूर्धन्य साहित्यकारका प्रतिनिधि कथाहरू यसमा सङ्गृहीत भए। १९९५ देखि नै मानवीय मनोदशाका विविध विषयको अन्तर्विश्लेषण गर्ने कथाकार भवानी भिक्षु पनि शारदा पत्रिकामा मानव कथा लिएर देखा परे। पुष्कर शमशेरको स्वार्थत्याग, देवकोटाको तारा, उनको मने, भिक्षुका त्यो फेरि फर्केला, व्यर्थता, तपस्या, रक्सीबाज, गोठालेको त्यसको भाले, तारिणीप्रसाद कोइरालाका फूल आदि कथाहरू यसै समयमा प्रकाशित भए। यसै बेला विधिराज शर्माको कथा सङ्ग्रह त्रिवेणी प्रकाशित भयो। यस समयमा खरसाङबाट गोर्खा लीगको मुखपत्रका रूपमा साप्ताहिक पत्रिका गोर्खा २००२ प्रकाशित भयो। यस समयमा भवानी भिक्षु, पुष्कर शमशेर, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, गोविन्द गोठाले, रूपनारायण सिंह, विजयबहादुर मल्ल, केशवलाल कर्माचार्य, केशवराज पिँडाली, मातृकाप्रसाद कोइराला, तारिणीप्रसाद कोइराला, कृष्णप्रसाद चापागाउँ, शिवकुमार राई, पूर्णप्रसाद ब्राह्मण, शङ्करप्रसाद कोइराला, अच्छा राई रसिक, देवकुमारी थापा आदि कथाकारहरू देखा परे। वि. सं. २००४ सालमा राजनैतिक उद्देश्यबाट प्रेरित भई बनारसमा महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको सम्पादकत्वमा युगवाणी पत्रिकाको प्रकाशन, काठमाडौँमा साहित्य स्रोत २००४ पत्रिकाको प्रकाशन तथा मासिक पत्रिका भारती २००६ को प्रकाशन आद महत्वपूर्ण कार्य थिए। यस समयमा गुरुप्रसाद मैनालीको नासो, पूर्णदास श्रेष्ठको धानको बाला, गोविन्द गोठालेको कथा

सङ्ग्रह, विजय मल्लको एक बोटो अनेक मोड, ललितजङ्ग सिजापतिको नेपाली ऐतिहासिक कथा सङ्ग्रह, विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको दोषी चश्मा, रूपनारायण सिंहको नवरत्न, र नेपाली कथाहरूको दोस्रो सङ्कलन झ्यालबाट जस्ता कथा सङ्ग्रह प्रकाशित भए। यस समयमा लोकप्रिय देवी, सुरेन्द्रबहादुर शाह, हरिप्रसाद गोर्खा राई, दौलतविक्रम विष्ट, भीमनिधि तिवारी, रमेश विकल, शङ्कर लामिछाने आदि कथाकारहरू देखा परे।

**दोस्रो मोड (२००८ देखि २०२० सम्म)-** आधुनिक नेपाली कथाको विकासमा २००७ सालको क्रान्ति महत्वपूर्ण मोडका रूपमा देखा पर्यो। राणा कालीन अभिव्यक्ति अवरोधको ढोका खुल्यो र स्वतन्त्रताको लहर फैलियो। उत्साह र उमङ्गका साथ कथाकारहरू जीवनका विविधतालाई समेटेरी कथा लेख्न थाले। यसले विषयमा विविधता र चिन्तनमा व्यापकता ल्याई दियो। यसबाट अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रमा आएका सामाजिक तथा राजनैतिक परिवर्तन र तिनले कलासाहित्यमा पारेको प्रभावबाट कथाकारले प्रेरणा पाए। सामाजिक क्षेत्रमा देखा परेका असङ्गितमाथिको आलोचनातर्फ कथाकार अभिमुख भए। क्रान्तिअघिका कथाकारहरूको कथामा निरन्तरता आयो भने नयाँ कथाकारहरूको पनि उदय भयो। यस मोडलाई नेपाली कथाको विस्तार काल पनि भन्न सकिन्छ। यस मोडको मुख्य उपलब्धि प्रगतिवादको प्रयोग हो। २००७ सालको जन क्रान्तिपछि प्रगतिवाद एक प्रभावकारी आन्दोलनका रूपमा देखा पर्यो। प्रगतिशील लेखक सङ्घ २००९ को गठन, किसान आन्दोलन २०११, जनसांस्कृतिक सभा, झर्रावादी आन्दोलन, जस्ता सामुहिक तथा साङ्गठनिक प्रयासहरू भए। श्यामप्रसादको सम्पादकत्वमा सेवा पत्रिकाका साथै जनयुग, जनविकास, जनसाहित्य, साहित्य, जस्ता पत्रिकाको

प्रकाशनले पनि प्रगतिवादी नेपाली कथाको विकासमा योगदान दिए। यसमा प्रगति पत्रिकाको योगदान उल्लेखनीय रह्यो। २००७ सालपछि कामरेड जाने होइन, आत्मज्वाला, गाउँको सन्देश, नभाग, भेट, कालो भूत, आदर्श श्री, पहिलो यात्रा, को अटेरी, नानी, बल्दो दीयो, आदि कथा सङ्ग्रहहरू प्रकाशित भए। यस समयमा अधिमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको उसको आँसु, शिवकुमार राईका फ्रण्टियर, र यात्री, देवकुमारी थापाका एकादशी, र झञ्जल्को, बदरीनाथ भट्टराईका पौराणिक कहानी, र नेपाली ऐतिहासिक कहानी, भवानी भिक्षुका गुनकेशरी र मैयाँसाहेब, गोठालेको कथैकथा, बिजय मल्लको परेवा र कैदी, रमेश विकलका बिरानो देशमा, नयाँ सडकको गीत, र तेह्र रमाइला कथाहरू आदि कथा सङ्ग्रहहरू प्रकाशित भएका देखिन्छन्।

यस समयमा शान्तनु पन्त नेपाली, गोविन्दप्रसाद लोहनी, भवानी घिमिरे, यज्ञप्रसाद आचार्य, बालकृष्ण पोखरेल, डी.पी. अधिकारी, देवमणि ढकाल, श्यामप्रसाद अधिकारी, तारानाथ शर्मा, कृष्णप्रसाद सर्वाहारा, कोषराज रेग्मी, चूडामणि रेग्मी, वल्लभमणि दाहाल, मदन कृष्ण प्रसाई, जगदीश नेपाली, माधव भण्डारी आदि कथाकारहरूले यस प्रवृत्तिलाई अघि बढाए। यस कालको उल्लेखनीय घटना २०१७ सालको राजनैतिक परिवर्तन हो। यस परिवर्तनले युग जीवनलाई हेर्ने दृष्टिकोणमा नै परिवर्तन ल्यायो। वैचारिक स्वतन्त्रतामा धक्का लाग्यो, उन्मुक्ति र स्वतन्त्रताका पखेटा काटिए र सङ्कार्णता र निर्देशित दृष्टिकोणको पिँजराभित्र जनजीवन बन्दी बन्न पुग्यो। यसको परिणामका रूपमा कथाकारहरू अन्तर्मुखी भए, परम्पराप्रति वितृष्णा उत्पन्न भयो। उनीहरूले कथाको रूप र संरचनामा नवीनताको प्रयोग गरे जुन २०२० सालपछिका नेपाली कथामा स्पष्ट रूपमा देखिन थाल्यो। यसपछि

प्रगतिवादी कथा लेखनमा अवरोध नै भयो। प्रगतिवादी कथा लेखनमा सक्रिय यसअघिका धेरै कथाकारले कथा लेख्न छाडे भने अन्य थुप्रै कथाकार सामाजिक यथार्थवादी धारा तथा मनोवैज्ञानिक कथा धारातर्फ प्रवृत्त भए। प्रगतिवादी साहित्यको प्रकाशन गर्ने उद्देश्य राखेर निस्किएको प्रगति पत्रिका बन्द भयो। सामाजिक यथार्थवादी तथा मनोवैज्ञानिक वा मनोविक्षेपणवादी कथाकारहरूको लेखनमा पनि परिवर्तन आयो। जीवनलाई बढी विषाक्त, विवश, जटिल तथा यान्त्रिक बन्दै गएको अनुभूति कथामा प्रस्तुत भयो।

**तेस्रो मोड (२०२१ देखि २०३५ सम्म)**- आधुनिक नेपाली कथाको तेस्रो मोड प्रवृत्तिगत नवीनता र प्रयोगशीलताको मोड हो। यसको प्रारम्भिक प्रयोग इन्द्रबहादुर राईको खीर कथाबाट भएको हो। जीवनलाई वस्तुता र सम्पूर्णतामा हेर्ने अपेक्षा राख्ने राईका यसपछिका कथाको संरचना र जीवन दृष्टि दुवैमा प्रयोगशीलता पाइन्छ। यस समयका सबै जसो कथाकारहरूमा विषयवस्तु र कथाशिल्पको निर्माणमा नवीनता देखिन्छ। परम्परागत कथा लेखनका विपरीत नवीन शैलीमा कथा लेखनको प्रारम्भ परम्पराको विरोध र नवीन प्रयोग तथा सामाजिक तथा आर्थिक समस्याप्रति सूक्ष्म दृष्टि यस समयको कथाका विशेषता हुन। यस समयमा नेपाली कथामा आयामेली कथा, कथाहीन कथा वा अकथा जस्ता प्रयोगशील प्रवृत्तिहरू देखा परे। अन्य प्रवृत्तिहरू भए तापनि यस समयमा त्यस्ता प्रवृत्तिहरू गौण भई प्रयोगशीलताकै बाहुल्य भयो। यस मोडको उल्लेखनीय घटना तेस्रो आयाम आन्दोलनको प्रारम्भ र नेपाली कथाको संरचना र कथायमा यसले ल्याएको प्रभाव हो। तेस्रो आयामले जीवनलाई सम्पूर्णतामा हेर्ने आग्रह राख्यो। जीवनलाई लमाइ, चौडाइ र गहिराइ तिनै आयामबाट हेर्ने आयामेलीहरूले

वस्तुतातर्फ जोड दिए र जीवनलाई तिनै आयाममा प्रस्तुत गर्दा परम्परित शैली अस्वीकार्य भयो। आयामेलीहरूले भाषालाई भाँच्ने, व्याकरणका नियमहरू तोड्ने र कथाको परम्परागत रूप वा आकृतिमा परिवर्तन गरी नयाँ संरचना दिने काम गरे। आधुनिक नेपाली कथाका पूर्ववर्ती चरणको यस तेस्रो मोडमा एकातिर मूल्य हीनता र प्रयोगशीलता नेपाली कथा लेखनको उल्लेखनीय प्राप्तिमा रूपमा रहेको देखिन्छ भने अर्कातिर जीवन मूल्यको खोजी र परिपाटीबद्ध कथा लेखनले समेत नयाँ मोड लिन थालेको पाइन्छ। यो प्रवृत्ति यस मोडको उत्तरार्धतिर देखा परेका प्रगतिवादी कथा लेखनमा स्पष्ट झल्किएको छ। यसमा राष्ट्रिय तथा अन्तराष्ट्रिय परिवेशले पनि सहयोग भूमिका खेलेको पाइन्छ।

तत्कालिन पञ्चायती व्यवस्थालाई निर्विकल्प व्यवस्थाका रूपमा गरिएको घोषणा र गाउँ फर्क राष्ट्रिय अभियानको प्रारम्भपछि देशमा बौद्धिक दासता र पराधीनता छाएको थियो भने सचेत र स्वतन्त्र बौद्धिक वर्गमा निर्दलीयताको पिंजराभित्र जकडिनु परेको अनुभूति भयो। अत विचारको बनदीका कारणबाट कथाकारहरू अन्तर्मुखी बन्दै गए। यसैको परिणतिका रूपमा प्रयोगशील कथाहरू कथाहीन कथा वा अकथाहरू देखा परे। यसै समयमा अस्वीकृत जमात जस्तो साहित्यिक आन्दोलन भयो। २०२० भन्दा अघि देखा परेका कथाकारहरू इन्द्रबहादुर राई, परशु प्रधान, प्रेमा शाह, ईश्वरवल्लभ, पुष्कर लोहनी, दौलतविक्रम विष्ट, शङ्कर लामिछाने, सोमध्वज विष्ट, पोषण पाण्डे, कुमार नेपाल, पारिजात, लीलबहादुर क्षेत्री, हरिश बमजन, माया ठकुरी, मदनमणि दीक्षित, विद्यादेवी दीक्षित आदि कथाकारहरू सृजनारत थिए भने कुमार जवाली, सानु लामा आदि कथाकारहरू सक्रिय

रूपमा यस क्षेत्रमा देखा परे। आयामेली कथा लेखनमा इन्द्रबहादुर राई, आञ्चलिक कथा लेखनमा मनु बाज्राकी र स्वैरकल्पनात्मक कथा लेखनमा मोहनराज शर्मा यसपछि अझ सशक्त रूपमा देखा परे। बिसको दशकपछि प्रयोगशील कलाकारका रूपमा ध्रुवचन्द्र गौतम, कुमुद देवकोटा, पारिजात, मोहनराज शर्मा, मनु बाज्राकी, भाउपन्थी, शैलेन्द्र साकार, ध्रुव सापकोटा, गोपाल पराजुली, नगेन्द्रराज शर्मा, पद्मावती सिंह आदि कथाकारहरू देखा परे। यी कथाकारहरूले कथ्य तथा कथाको संरचनालाई नै नयाँ रूप दिएको देखिन्छ। यस मोडको उत्तरार्धतिर नेपाली वामपन्थी पार्टीहरू विभक्त भए तापनि राजनैतिक तथा सांस्कृतिक अभियानहरू सञ्चालन भए। यसै समयमा चीनमा सामस्कृतिक क्रान्ति भयो र यसले नेपालको वामपन्थी खेमामा जागरूकता ल्यायो। पुष्पलालको नेतृत्वमा गठित नेपाल कम्युनिष्ट पार्टीका सांस्कृतिक फाँटका अभियानमा पश्चिमतिर सांस्कृतिक जागरणका कामहरू भए भने पूर्वमा झापा आन्दोलन र तत्कालीन नेपाल कम्युनिष्ट पार्टी गठन, चौथो महाधिवेशनमा नाममा मसाल समूहका गठनले वैचारिक सङ्घर्षको क्रम थाल्यो। संकल्प, सुस्केरा, र पछि झिसमिसे जस्ता पत्रिकाहरू नेकपा मालेमा का र वेदना नेकपा मसाल समूहका सांस्कृतिक क्षेत्रको नेतृत्वकारी साहित्यिक पत्रिका थिए। यी पत्रिकाहरूले रूसी तथा चिनियाँ क्रान्ति लेखिएका थुप्रै कथाहरूको अनुवाद प्रकाशित गरे। यसपछि अनुवादका माध्यमबाट मार्क्सवादी विचारधाराको प्रचार, प्रगतिवादी कथा प्रकाशनको क्रम र प्रगतिवादी चिन्तनको विकासमा तीव्रता आयो। यी पत्रिकासँग मार्क्सवादी विचार धारालाई प्राथमिकता दिए। अनुवाद साहित्यका माध्यमबाट समाजमा व्याप्त अराजकता, राजनैतिक पराधीनता र परतन्त्र बन्दै गएको नेपाली जीवनप्रति जागरूक तुल्याउने काममा सङ्गठित रूपमा प्रकाशित यस्ता



पत्रिकाको निकै ठूलो योगदान रह्यो। यस अभियानपछि प्राय सबै राल्फालीहरूले मार्क्सवादी बाटो समाते। वैचारिक प्रतिबद्धता घटना प्रधान कथावस्तु, वर्गीय दृष्टिकोण, स्थूल सामाजिक पर्यावरण, परिपाटीबद्ध कथा लेखनको अवलम्बन, रूसी तथा चिनियाँ क्रान्ति कालीन कथाहरूको प्रभाव ग्रहण जस्ता प्रवृत्ति पनि सँगै देखा परे। यसै समयमा प्रगतिवादी साहित्यकार भवानी घिमिरेको सक्रियतामा काठमाडौंमा साहित्यिक पत्रकारको स्थापना भयो। काठमाडौंमा साहित्यकारहरूले मूल्य हीनताप्रति व्यङ्ग्य गर्दै बुट पालिश अभियान चलाए। यस्ता कदमहरूले सृजनाका क्षेत्रमा सचेतता थपे। आधुनिक नेपाली कथाको उत्तर्वर्ती चरणमा भने यस प्रवृत्तिले निरन्तरता मात्र नभएर गतिशीलता पनि प्राप्त गरेको पाइन्छ। वि. स. २०२०-३५ का विचमा विविध विषय र शैलीमा जीवनका सूक्ष्मता पक्षलाई केलाउँदै ओममणि शर्मा, जगदीश घिमिरे, केदार अमात्य, अर्जुन निरौला, सनत रेग्मी, जस्ता कथाकारहरू देखा परे। यस क्रममा प्रकाश प्रेमी, देवेन्द्रप्रताप शाह, अविरल स्थापित, हरि अधिकारी, सन्तोष भट्टराई, किशोर नेपाल, अशेष मल्ल, महेश प्रसाई, इन्दिरा प्रसाई, अनिता तुलाधर, मञ्जु काँचुली, आदि कथाकारहरूका कथाहरू पनि प्रयोगशील प्रवृत्ति सहित देखा परे। यसपछि प्रगतिवादी कथा लेखनमा नयाँ कथाकारहरूमा द्रोणाचार्य क्षेत्री, खगेन्द्र सङ्ग्रौला, घनश्याम ढकाल, हरिहर खनाल, रामहर पौड्याल, कविताराम, पूर्णविराम, नारायण ढकाल, विजय चालिसे, ऋषिराज बराल आदि कथाकारहरू देखा परे।

यस समयका उल्लेखनीय कथा सङ्ग्रहहरूमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको हृदयचन्द्रका कथाहरू, देवकुमारी थापाको सेतो बिरालो, दौलतविक्रम विष्टको प्रदर्शनी, गालाको लाली, मदनमणि दीक्षितको कसले जित्यो, कसले हार्यो,

हरिश बमजनको आफ्नै डायरी आफ्नै कहानी, भवानी भिक्षुको आवर्त, इन्द्र सुन्दासको रानी खोला, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको लक्ष्मी निबन्ध लङ्ग्रह, शिवकुमार राईको खहरे, हरिप्रसाद गोर्खा राईको बदनाम हुन्छ, सानु लामाको कथासम्पद, अर्जुन निरौलाको एउटा रात बितेपछि, शिशिरको बतास, घम डुबेपछि, साझा सँगसँगै, बालकृष्ण पोखरेलको सोधाइ र जवाफ, फुटेको ऐना, सुनगाभा, कानेखुसी, डी.पी. अधिकारीको माउसुली, लङ्गडो मान्छे, गाउँघर, पारिजातको आदिम देश, सडक र प्रतिभा, सनत रेग्मीको मातृत्वको चीत्कार ध्रुव सापकोटाको उच्चारण, परशु प्रधानको वक्ररेखा, यौटा अर्को दन्त्यकथा, जगदीश घिमिरेको जगदीश घिमिरेका कथाहरू र केही कथा कविता र निबन्ध, माया ठकुरीको नजुरेको जोडी, गमलाको फूल, आदि प्रकाशित भएका पाइन्छन्। आधुनिक भारतीय नेपाली कथासाहित्यको प्रारम्भिक चरणमा देखा परेका प्रमुख कथाकारहरू रूपनारायण सिंह, शिवकुमार राई, इन्द्रबहादुर राई, विजय मल्ल, लक्खीदेवी सुन्दास, अच्छा राई रसिक, विन्दया सुब्बा, गोविन्द गोठाले आदि हुन्। यी कथाकारहरूले नयाँ परिपाटीलाई अँगालेर कथा लेखिएको पाइन्छ।

### 5.3.1 रूपनारायण सिंह

सन् १९४० सेप्टेम्बरदेखि आफ्नै सम्पादनमा निस्कन थालेका खोजी पत्रिकामा धनमतीको सिनेमा स्वप्न शीर्षकको कथा धारावाहिक रूपमा तथा मिस्टर एच. बी. ब्यास्नेट शीर्षकको कथा वर्ष १ अङ्क ३ मा३ एकै पटक प्रकाशित गराएर आधुनिक भारतीय नेपाली कथालेखनको क्षेत्रमा उनी एकजना समर्थ साथै अत्यन्त प्रतिभावान यथार्थवादी कथाकारका रूपमा देखा परे। सन् १९४८ पछि उनका अन्य कथाहरू गोर्खा, शारदा, साहित्यस्रोत, र भारती आदि

पत्रपत्रिकामा पनि प्रकाशित भएका देखिन्छन्। सन् १९४० पछि लेखिएका उनका नौवटा कथाहरू मिस्टर एच. बी. ब्यास्नेट, धनमतीको सिनेमा स्वप्न, आमा, बितेका कुरा, पुष्पराग, बिग्रेको बाहुन, जिम्मावरी कसको, विध्वस्त जीवन, र हत्याकारिणी आदि सन् १९५० मा प्रकाशित कथासङ्ग्रह कथा नवरत्नमा सङ्ग्रहित छन्। रूपनारायण सिंहको कथाकारिता, कथाप्रवृत्ति तथा उनका कथाका अन्य परिप्रेक्ष्यबारे मूर्द्धन्य समालोचक डा ईश्वर बरालको विचार यस्तो रहेको छ- रूपनारायणका आख्यानसाहित्यमा तत्कालीन भारतीय नेपाली समादको यथार्थधर्मी चित्रण पाइन्छ भन्ने कुरो उल्लिखित भइसकेको छ। बङ्किमचन्द्र चट्टोपाध्य र शरदचन्द्र चट्टोपाध्य, टमस हार्डी र अनातोल फ्राँसद्वारा प्रभावित भई तिनले तिनका कथा वा उपन्यासमा पाएझैं ती विधाका आफ्ना रचनामा स्थानीय परिपार्श्वको विश्वसनीय रूपायण यथार्थवादको सनिष्ठ चित्रण र ठाउँ-ठाउँमा सूक्ष्म मनस्तात्विक विश्लेषण गर्ने बढ्याउँ देखाए। स्थानीय परिवेशको ग्रन्थमा गर्ने तिनको विछट्ट राम्रो सीप थियो। सुतीक्षण प्रयवेक्षणशक्ति औ ज्ञानवैदग्ध्यले तिनले समाजविधानको विराट् विडम्बना तथा कुरीतिमाथि प्रशस्त व्यङ्ग्य प्रहार गरे। द्वितीय विश्वयुद्धले गर्दा तिनले आफ्ना धारणाले नेपाली जीवनमा देखिएका परिवर्तनको शान विध्वस्त जीवन र हत्याकारिणी जस्ता कथाद्वारा गरे। पुष्पराग, बिग्रेको बाहुन, र जिम्मावरी कसको कथा सामाजिक व्यङ्ग्यका कलात्मक शिल्पच्छचायुक्त सार्थक प्रयोग हुन् भन्ने मिस्टर एच बी ब्यास्नेट र धनमतीको सिनेमा स्वप्न अर्कै किसिमका धारिला व्यङ्ग्यका उदाहरण हुन्। व्यङ्ग्यको सोद्देश्यता प्रत्यक्षत प्रचार्य भए तापनि रूपनारायणले कथाविधानको मर्यादा पालन गर्न बिर्सनन्। उपर्युक्त प्रत्येक व्यङ्ग्यप्रधान कथामा राजनैतिक

कोपकारी परिहासशीलताको बात लगाउन पनि सकिन्न। राजनैतिक दलसम्पृक्त तिनको कथा आमा नेपाली साहित्यको नयाँ बान्की थियो। ।

सन् १९४० मा खोजीमा प्रकाशित भएको कथा धनमतीको सिनेमा स्वप्नबारे वरिष्ठ समालोचक इन्द्रबहादुर राईको चर्चित टिप्पणी यस्तो छ- पक्का किसिमको दार्जिलिङ्गे कथा त्यसै अङ्कमा यहींबाट शुरू भयो। भ्रमर लेखेपछि रूपनारायण कथातिर लम्केको पनि यहा नै हो। यति दार्जिलिङ्गे भयो यो कथा एउटै एकदमै नयाँ चीज थियो यो भारतीय नेपाली साहित्यमा र यसले नै यहाँ कथालेखाइक परिपाटी तोकियो। त्यसभन्दा अघि यताबाट कथा लेखिएकै थिएन र त्यही यताको हाम्रो प्रथम कथा हो। धनमतीको सिनेमा स्वप्न कथामा सिनेमाको भ्रमित पार्ने मोहनीमा लट्ठिन्दै आफू को हुँ र के हुँ भन्नेसमेत बिर्सी एक जना छट्कको लहैलहमा लेगेर चलचित्रकी नायिका बन्न कलकत्ताको सिनेजगतमा पुग्न हतारिएकी धनमती कसरी आफ्नो आत्मसम्मान, स्वगौरव र कुमारित्व गुमाएर कैयौँ यौनपिपासुहरूका गिद्धलुछाइमा क्षतविक्षत बन्दै काखमा एउटी छोरी च्यापेर फेरि दार्जिलिङ्ग फर्किआउँछे भन्ने कथानकलाई मार्मिक ढङ्गबाट सविस्तार प्रस्तुत गरिएको छ। हलिवुडमा सन् १९९२ मा बोल्ने चलचित्रको थालनी ज्यान नामक चलचित्रबाट भएको हो भने भारतमा सन् १९३३ मा आलम आरा नामक चलचित्रबाट सवाक चलचित्रको शुरूवात भयो। यसरी हेर्दा सन् १९४० ताक भारतीय सिने उद्योग भर्खरै बामे सँदै थियो र बोल्ने चलचित्रको युग थालिएको पनि सात आठ वर्ष मात्र हुँदै थियो। त्यस्तो शुरूवाती समयमै सिनेमाको अन्धमोह एवम् त्यसको दुष्प्रभावबारे यति सटीक र मार्मिक अनि यति तथ्यपरक यथार्थवादी शैलीमा कथा लेख्न सक्नुलाई असामान्य प्रतिभाको

उपज मान्नेपछै। धनमतीको सिनेमा स्वप्न कथा प्रकाशित भएको अहिले ६८ वर्ष पुग्दैछ र अचम्मको कुरो के छ भने कथाको विषयवस्तु आज पनि उत्तिकै यथार्थ छ र छ सान्दर्भिक पनि। नेपाली समाजको मात्र कुरो नभई विश्वका विभिन्न भाषाभाषी समाज र भूगोलका कतिकति धनमतीहरू आज पनि सिनेमाको अन्धमोहमा बत्तीमा पुतली लटिँएझैं लटिँएर आफ्नो सर्वस्व लुटाउँदै छन् र आफ्नो अस्मिता भोली पनि लुटाइरहनेछन्।

कथाकार रूपनारायणको सिंहको परिवर्तन र अन्नपूर्ण कथा सन् १९२६ मा देहरादुनबाट प्रकाशित हुने ठाकुर चन्दनसिंहको गोर्खासंसार पत्रिकामा प्रकाशन भेका थिए। यी दुई कथालाई समालोचकहरूले पहिलो आधुनिक कथाको संज्ञा दिएका छन्। १९३४ मा शारदा पत्रिकामा प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथालाई कतिपय समालोचकले पहिलो आधुनिक कथा माने पनि आधुनिक कथा प्रवृत्तिलाई अंगालेको रूपनारायण सिंहको परिवर्तन र अन्नपूर्णलाई नै आधुनिक कथा मानिने प्रशस्त आधार छन्। रूपनारायण सिंह मूलतः स्वच्छन्दतावादी धाराका कथाकार हुन्। आलङ्कारिक भाषाशैलीका प्रयोगमा खप्पिस रूपनारायण सिंहलाई शैली सम्राट पनि भनिएको पाइन्छ। आफ्ना कथामा सामाजिक अवस्था र स्थितिको राम्रो चित्रण गर्ने सिंहको भाषाशैली विशिष्ट मानिन्छ। अनले धेरै कथा लेखेनन्, उनका एघाह्रवटा कथामध्ये नौवटा कथा कथा नवरत्नमा प्रकाशित भएका छन्। १९४० को दशकमा लेखिएका उनका नौवटा कथामा मिस्टर एच बी ब्यास्नेट खोजी पत्रिकामा प्रकाशित भएको कथा हो। यस कथामा कसरी सोझा निमुखा नेपालीलाई नेपालीले नै ठगेर शोषण गरिरहेका छन् भन्ने कुरो देखाएकोछ।

### 5.3.2 शिवकुमार राई

शिवकुमार राईको कथाकारिता र कथाप्रवृत्तिबारे बरिष्ठ समालोचक दयाराम श्रेष्ठको विचार यस्तो रहेको छ- कथाकार रूपनारायण सिंहजैँ शिवकुमार राई पनि स्वच्छन्दतावादप्रति प्रवृत्त कथाकार भएका हुनाले उनका अधिकांश कथाहरूमा कल्पना र भावुकताको आधिक्य, अभिजातवर्गीय पात्रका पीडा र सौन्दर्यप्रेम पाइनु कुनै अस्वाभाविक कुरो होइन। यसका साथै उनका कथाहरूमा रोमान्सेली आदर्शवादको पनि गहिरो प्रभाव परेको पाइन्छ। त्यसैले विस्मयकारी, असामान्य र अन्युक्तिपूर्ण कार्य तथा घटनामा उनको रुचि रहेको पाइन्छ। शिवकुमार राई एक कुशल कथाकार भएको हुनाले उनका कथामा कथावस्तुलाई प्रभावकारी तुल्याउन सबै कलात्मक उपकरणहरूलाई एउटा अनुशासनमा बाँधिएको हुन्छ, अर्थात् विषयवस्तुको नाटकीकरणमा लागि आवश्यक पर्ने योजनामा खुबै होस पुर्याइएको हुन्छ। मानवीय पीडा उनका कथाको विषय हो। यसैलाई बीज बनाएर त्यसमाथि उनले परम्पराद्वारा मान्य कथाहरू कथेका छन् जुन आधुनिक मूल्यका भएकाले उनका कथाहरूले पाठकको मनलाई पगाल्ने गर्दछन्। कथाकार शिवकुमार राई स्वच्छन्दतावादी, आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धाराका प्रमुख कथाकार हुन्। मूलत आफ्ना कथाद्वारा विभिन्न सामाजिक पक्षहरूलाई प्रस्तुत गर्न खप्पीस कथाकार राईले केही ऐतिहासिक यथार्थवादी कथाहरू पनि लेखेका छन्। प्रस्तुत कथा फ्रण्टियर दोस्रो विश्वयुद्धको ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमा लेखिएका प्रमुख कथा हो। यस कथामा कथाकारले आफ्नो मान सम्मान र अभिमान खल्तिमा राखेर अङ्ग्रेज साम्राज्यवादको गुलाम बनी अन्य स्वतन्त्र राष्ट्रहरूको आत्म स्वाभिमानमा चोट पुर्याउन गएका गोर्खा सिपाहीहरूप्रति तीखो व्यङ्ग्य गरेको छ। अफ्रिदी

र पठानहरूले कसरी आफ्नो स्वभिमान बचाउन आपसी मनोमालिन्यतालाई पन्छाएर देश रक्षाका लागि खडा भए त्यसबाट शिक्षा लिनुपर्ने सन्देश कथाले बोकेको छ। विशिष्ट भाषाशैलीका धनी कथाकार शिवकुमार राईले कथामा अनुकरणात्मक शब्दहरू र निपातहरूको मीठो प्रयोग गर्दछन्। शिवकुमार राईको मूलतः स्वच्छन्दतावादी र रोमान्सेली कथाकारले सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्तिलाई ग्रहण गरेको छ। प्रवासी नेपाली सामाजिक जीवनका चित्रकारका रूपमा राईका कथाकारले दार्जिलिङ्गे नेपालीको मध्यमवर्गीय र निम्नमध्यमवर्गीय जीवनबाट कथानक ग्रहण गरेको पाइन्छ। भने भाषाशैली पनि गाउँबस्तीको यथार्थवादी धरातलबाटै ग्रहण गरेको पाइन्छ भने भाषा र शैली पनि गाउँबस्तीकै यथार्थवादी धरातलबाटै ग्रहण गरेको छ। चिनको प्रकृतिपुत्री, स्मृतिचिन्ह, असफल कलाकार जस्ता कथामा स्वप्निल जगतको रोमान्सेली, अत्यन्त भावनाशील र काव्यात्मक प्रवृत्ति पाइन्छ भने माछाको मोल, मानिस, टीका जस्ता कथामा दुखी, दयनीय, जीवनको यथार्थको कथासमेत लेखेका छन्। सामाजिक दुर्व्यवस्थाप्रति कडा प्रतिवादभन्दा सामाजिक कुतत्त्वको उद्घाटन राईका कथाको विशेषता हो। परम्परावादी कथाधारा र योजनाबद्ध कथानकमा रुचि राख्ने राईको कथाशिल्पी मैनालीको कथाकारझैं सामाजिक यथार्थवादी कथालेखनको उच्च र ऐतिहासिक मूल्य प्राप्त गर्न सक्षम छैन र समाजको आदर्शोन्मुख यथार्थको जीवन्त चित्र पनि यिनको सामाजिक यथार्थप्रेमी कथाकारमा पाइँदैन तापनि धेरथोर निजी विशेषताका साथसाथ मैनालीद्वारा संस्थापित सामाजिक यथार्थवादी कथालेखनलाई राईले प्रवासबाटै अग्रगति प्रदान गरेका छन्।

### 5.3.3 इन्द्रबहादुर राई

इन्द्रबहादुर राई नेपाली साहित्यसंसारमा तेस्रो आयाम साहित्यिक आन्दोलन का प्रवर्तक तथा लीलालेखन का चिन्तक एवम् सूत्रधारका रूपमा प्रख्यात छन्। आधुनिक भरतीय नेपाली कथामा प्रयोगवादी प्रवृत्तिलाई भित्र्याउने र मलजल गर्ने पहिला कथाकार पनि उनी नै हुन्। एकजना साहित्यसर्जक र चिन्तकको सन्तुलित स्वरूप उनको व्यक्तित्वमा अटाएको देख्न सकिन्छ। इन्द्रबहादुर राईका कथालेखनशिल्प र संरचना अनि उनको कथालेखनको विशेषताबारे युवा पुस्ताका सशक्त समालोचक घनश्याम नेपालको विचार यस्तो रहेको छ- इन्द्रबहादुर राई नेपाली इतिवृत्तात्मक गद्याख्यान र साहित्यालोचनको क्षेत्रमा सर्वदा नव्यतामुखी लेखनकारका रूपमा चिनिएका र मानिएका छन्। उनको नित्य नवनवोन्मेषशालनी प्रतिभासित कुम जोड्ने अर्को समकालीन प्रतिभा देखिँदैन। साहित्यको स्थिर विधागत संरचनाको अवधारणाप्रति द्रोह, कथासंरचनाको रेखीय ढाँचाको विघटन, वस्तुको प्रधानता र सिद्धान्तरञ्जन, कालिक क्रीडा र कालतत्त्वको आख्यानीकरण, विगत र वर्तमानको सम्पुटन र संश्लेषण, कृतिकार, कथक र पात्रको व्यक्तित्वको परस्पर अन्तर्मिश्रण, प्रथम पुरुष र अन्य पुरुषदृष्टिकोणको सम्पुटन र निरन्तर ठाउँसर्दो दृष्टिकोणको सम्पुटन पात्रको पात्रत्वहीन अवस्थामा विघटन, नि पात्रेतर तत्त्वलाई पात्रत्वप्रदान, भाषिक विचलन र शाब्दिक चित्राङ्कन, जचिल अनुक्रमहरू व्यक्तिक्रम व्यवच्छेदन वा कर्तन, सन्देह, अर्थ र अर्थहीनताबीचको तनाउको स्थिति, व्यवस्था र अव्यवस्थाविचको द्वन्द्व, विविध प्रस्तार, विस्थापन, विपर्यास आदि उनका इतिवृत्तात्मक गद्याख्यानका विशेष एवम् सङ्घनात्मक तत्त्व रहकेका छन्। यिनै तत्त्व उनका कथामा



विशेष उद्देश्य र विधेय दुवै बनेका छन्। यिनै तत्त्व उनका प्रवर्तनपछिका उनका कथाहरू साधरणत आफ्नै स्वरूपको यो मृगया पूर्ण रूपले आत्मसचेत, उच्छेदक र व्यक्तिक्रमपूर्ण बनेको छ। मैनाली, रूपनारायण र शिवकुमारजस्ता पारम्परिक कथाले अनावश्यक, दुष्ट र असङ्गत ठानेर आफ्नो सङ्घटनाबाट सम्पादन गरी बाहिर राखेका तथा परम्परागत आख्यानशास्त्रद्वारा ग्रहण गरिएका तत्त्वहरूलाई इन्द्रबहादुर राईका कथाले सङ्घटनात्मक सामग्रीका रूपमा गरिएका तत्त्वहरूलाई ग्रहण गरिएका छ भने यही नै अचेलका गद्याख्यानको विशेषता पनि हो। यसैले गर्दा यी पछिल्ला कृति पूर्ववर्ती यथार्थवादी कृतिहरूको तुलनामा अधिक यथार्थ र बहुआयमिक पनि छन्।

कथाकार इन्द्रबहादुर राईको कथा यात्रालाई तीन चरणमा विभाजन गरेर हेर्न सकिन्छ। पहिलो चरणमा उनका यथार्थवादी धारामा लेखिएका कथाहरू पर्दछन्, यी कथाहरू विपना कतिपय कथा सङ्ग्रहमा १९६१ मा प्रकाशित भए। त्यसपछि उनकै संलग्नतामा १९६४ मा दार्जिलिङमा शुरू भएको तेस्रो आयाम आन्दोलन शुरू गरेर उनले आयामेली कथाहरू लेखे। आयामेली कथाहरूलाई उनको कथा यात्राको दोस्रो चरण मान्न सकिन्छ। यो कथाहरू कथास्थामा प्रकाशित भएका छन्। त्यस पछि इन्द्रबहादुर राईले लीला लेखन शुरू गरे। लीला लेखनलाई उनको कथा यात्राको तेस्रो चरण मान्न सकिन्छ।

### 5.3.4 इन्द्र सुन्दास

कथाहरूको कार्यपीठिका प्राय गाउँ-बस्ती कमान वा कुनै अञ्चलविशेष हुनु, अदभूत-अतिप्राकृतिक तत्त्व वा भूतप्रेत आदिको अस्तित्वमा विश्वास, मनोवैज्ञानिक यथार्थप्रति गम्भीर रुचि, समसामयिक वा युगसापेक्ष यथार्थको

कथाङ्कन, इतिवृत्तात्मक, व्यक्तिचरित्रको सूक्ष्म अवलोकन, संयोग, भाग्यवाद, र आदर्शोन्मुख यथार्थको पृष्ठपोषण आदि इन्द्र सुन्दासका कथाका मूलभूत प्रवृत्तिहरू हुन्। यीबाहेक जातीय भावना, सुधारवादी चेतना, परिवेश वा वातवरणको सूक्ष्म विवरण, मानिसको हृदयपरिवर्तनका पक्षधर हुनु, मान्छेको जीवनमा आइलाग्ने क्रूर नियति र बीभत्यको चित्रण, उत्सर्ग, त्याग र बलिदानको महिमामण्डन आदि उनका कथामा पाइने अन्य केही प्रमुख विशेषता हुन्। उनका कथाका पात्रपात्राहरू निम्न आयवर्गका अधिक अवश्य छन् तर मध्यम वा उच्चवर्गीय धनाढ्य पात्रहरू उनका कथामा नभएका भन्ने होइन्। उनका कथाका चरित्रहरू नेपाली जीवनकै विभिन्न क्षेत्रबाट आएका देखिन्छन्, जस्तै- गाडीवान, भरिया, पल्टने, कुल्ली, दरबान, किसान, जोगी, विद्यार्थी आदि। इन्द्र सुन्दासका कथामा पात्रपात्राहरू दुखी गरीब अवश्य छन् तर ती जीवनलाई माया गर्छन्, जीवनबाट पलायन गर्दैनन्। तिनीहरू हतास अवश्य होलान् तर निराश भन्ने छैनन्। यसरी इन्द्र सुन्दास जीवनवादी कथाकार हुन् भन्ने निष्कर्ष निकाल्न सकिन्छ। इन्द्र सुन्दास जीवनमा उच्च आदर्श र मूल्यहरूको स्थापना हुनुपर्नेमा विश्वास राख्ने आधुनिक भारतीय नेपाली कथासाहित्यका प्रारम्भिक चरणका महत्वपूर्ण कथास्रष्टा हुन्। उनी नेपाली जीवनका मूलभूत समस्या, पीडा, दुखसुख हाँसो रोदनलाई राम्ररी बुझेका कथाकार हुन्। त्यसैले उनी नेपाली जनजीवनका कथाकार हुन् भन्न हच्किचाउनुपर्दैन।

### 5.3.5 भवानी भिक्षु

आधुनिक नेपाली साहित्यका उर्वर तथा बहुमुखी प्रतिभा भवानी भिक्षुले १९९५ मा मानव नामक कथालेखनबाट आफ्नो यात्रा आरम्भ गरेका हुन्। यिनका

गुनकेशरी, मैयाँसाहेब, आवर्त, र अवान्तर जस्ता कथासङ्ग्रहहरू प्रकाशित छन्। गुनकेशरी कथासङ्ग्रहका कथामा यौनआकाङ्क्षाबाट पीडित युवायुवतीका मनोदशाको सूक्ष्म विश्लेषण र प्रणय, व्याथा र वेदनाको मार्मिक चित्र पाइन्छ भने मैयाँसाहेब, आवर्त र अवान्तरमा पुगेपछि कथाकारले रतिरागात्मक यौनमनोवृत्तिको सीमित घेरालाई तोड्दै विभिन्न वर्ग र व्यवसायमा रहेका व्यक्तिव्यक्तिका मनोदशाको सूक्ष्म चित्राङ्कनमा रुचि देखाएका छन्। यी कथाका आधारमा भिक्षुलाई उर्वर र आधुनिक नेपाली कथामा मनोवैज्ञानिकतालाई व्यापकता र विस्तृति प्रदान गर्ने सफल कथाकार मानिन्छ। भिक्षु मनोवैज्ञानिक कथाकार हुन् तापनि यिनका कथामा घटना र सामाजिक सन्दर्भको व्यापक आधार प्रस्तुत गरिएको हुन्छ। कथाकार कोइरालाझैँ फ्रायडीय अनुप्रेरणास्वरूप पात्रका अचेतन र चेतन मन सत्ताको अन्वेषण र विश्लेषणमा अनुराग नदेखिए पनि पात्रभित्रको सूक्ष्मतम मनोवैज्ञानिक गहिराइसम्म पुगेर उसका मानसिक संवेगहरूको भावात्मक विश्लेषण गर्नु कथाकार भिक्षुको मूलभूत वैशिष्ट्य हो। मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी कथापरम्पराको प्रवर्धन र विस्तार कथाकार भिक्षुको प्रथम मनोवैज्ञानिक विशेषता हो। यिनको त्यो फेरि फर्केला, मैयाँसाहेब, टाइपिस्ट, माउजड बाबुसाहेबको कोट, ईश्वर खुदा गाडका कान जस्ता कथाहरूमा पात्रका मनोवैज्ञानिक यथार्थको अध्ययन छ तर फ्रायडीय अनुप्रेरणा छैन। तसर्थ भिक्षु मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी कथाकार हुन्।

### 5.3.6 अच्छा राई रसिक

रसिक को कथाकारिताबारे अर्को विशिष्ट कथाकार असीत राईको धारणा यस्तो रहेको छ- आफ्नो वरिपरिको समाजका अवहेलित निम्नवर्गीय जनजीवनको

पृष्ठभूमि नै रसिक को कथा धरातल वा कथातत्त्व हो। समाजका विषमता, विकृति, विसङ्गति, विशृङ्खलता, अन्याय, अत्याचार, दीन दैन्य, शोषण आदि नै रसिक का कथाहरूको मूलस्वर हो यिनै असामान्य सामाजिक जीवनको दुरवस्थालाई कथाको स्वरूप दिएर हास्यले आकृष्ट पारी कटु व्यङ्ग्य प्रहार गर्नु रसिक को कथाधर्म हो। रसिक आफ्ना कथामा सचेत कथा-संयोजन, बौद्धिक मन्थन, समाजमा आफूले देखेका, जानेका, अनुभव गरेका र सुनेका घटना र विषय सरसर्ती वर्णन मात्र नगरेर हास्यको पुट भरेर व्यङ्ग्यको प्रहार गर्नु आतुर बन्छन्। रसिकसे पाएको लोकप्रियता र साहित्यिक सम्मान पनि यिनको बोधगम्य सरल भाषाशैली र जनमानसको चित्रण नै हो।

### 5.3.7 विजय मल्ल

मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी कथा आधारमा योगदान दिने अर्का कथाकार विजयबहादुर मल्ल हुन्। यिनले नाटककारको रूपमा पुराकथा प्रतीक र स्वैरकल्पनाको प्रयोगमा रुचि राखेका छन् भने असामान्य मनोविज्ञानलाई महत्त्व दिएका छन्। विजय मल्लको कथाकार नाटककार र उपन्यासकारबाट प्रभावित छ र पात्रका सामान्य मानसिक अवस्थाको अध्ययनमा रुचि राख्दाराख्दै पनि असामान्य मनोविज्ञानतर्फ बढी उन्मुख देखिन्छ। विजय मल्लका कथामा फ्रायडीय अनुप्रेरणास्वरूप पात्रका मनोविकृत अवस्थाको विश्लेषण गरिएको हुन्छ। यिनका कथामा वैयक्तिक राष्ट्रिय राजनैतिक सञ्चेतनाको अभिव्यक्ति पनि छ। कथाकार विजय मल्ल प्रवृत्तिगत रूपमा अन्य मनोवैज्ञानिक कथाकारभन्दा फ्रायडवादी कथाकार कोइरालाका निकै नजिक छन् तापनि निजी वैशिष्ट्यहरूको पनि अन्तर्विकास गरेका छन्।

यिनले आफ्नो कथालेखनका आधुनिक ऊर्ध्वगामी लक्षणहरू प्रस्तुत गर्न सफल छ। यिनले आफ्ना कथालेखकनका माध्यमबाट मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी कथापरम्परामा थप योगदान दिएका छन्।

### 5.3.8 गोविन्द गोठाले

कथाकार भवानी भिक्षुका मनोवैज्ञानिक कथाहरू आइसकेपछि कथाकार गोठालेको अभ्युदय भएको हो। यिनले कथाकार कोइराला र भवानी भिक्षुकै मनोवैज्ञानिक कथापरम्परामा केही विस्तार र नवीनता थप्दै निजत्वका साथ नेपाली कथालाई अग्रगति प्रदान गरेका छन्। गोठालेको पहिलो कथा त्यसको भाले हो। वि. सं. १९९७ देखि कथालेखनमा सक्रिय कथाकार गगोठालेका तीनवटा कथासङ्ग्रहहरू प्रकाशित छन्। गोठालेले कथालेखनको आरम्भदेखि नै आफ्ना कथामा मानवीय मनका विभिन्न पक्षको सफल विश्लेषण गरेका छन्। कथाकार गोठाले मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी कथाधाराका प्रवर्धक हुन। यिनले आफ्ना कथामा विभिन्न समस्याग्रस्त व्यक्तिको मानसिक अवस्थाको अध्ययनलाई महत्त्व दिएका छन् तापनि यिनी फ्रायडीय मनोवैज्ञानिक कथाकार मानिँदैनन्। यिनको कृष्ण र खुकुरी कथा अपराध मनोविज्ञानमा आधारित छ। मनोविज्ञान, यौनमनोविज्ञान र अपराध मनोविज्ञानको कथात्मक प्रस्तुति गोठालेको विशेषता हो।

### 5.3.9 विन्दया सुब्बा

विन्दया सुब्बा भारतीय नेपाली कथा साहित्यको इतिहासमा प्रमुख कथाकार हुन्। उनका कथा सामान्य मानिसका दैनन्दिन भोगाई र बचाईका पीडामय अभिव्यञ्जना पाइन्छ। शिष्ट र संवेदनशील शैलीकी धनी कथाकार विन्दया

सुब्बाका कथाले मनभित्रको पीडा र व्यथालाई बोकेर हिँडिरहेको जिजीविषालाई वाणी दिने काम गरेको पाइन्छ। यसैकारण उनका कथाहरू नैराश्य र हताशको पराकाष्ठमा पुगेर बिसाउँदैनन् र नयाँ जीवन जिउने कोसिसमा हुन्छन्।

### 5.3.10 लक्खीदेवी सुन्दास

डा. सुन्दासको कथाकारिता, कथाशिल्प र कथाप्रवृत्तिबारे वरिष्ठ समालोचक इन्द्रबहादुर राईको विचार यस्तो रहेको छ- सरल रेखामा बढ्ने पद्धतिको छ उहाँको कथालेखन। आख्यानलेखनको प्रचलित रूप अब थाकिसक्यो, व्यतीत सामर्थ्य र गतिशक्ति बनिस्क्यो, र यसको नवीनीकरण चाहियो भनिँदै छ। संरचनात्मक रूपको विचलन लक्षित हुन्छ, यहाँ कथाहरूमा। उहाँका कथावस्तु बहुजनीन भई प्रतिनिधिक तथा प्रातिरूपिक छन्। तीमा अनुभूति तर नितान्त आत्मीय भई अनन्य छन्।

---

## 5.4 उपसंहार

---

सं. २०१० को दशकलाई नेपालको इतिहासमा महत्वपूर्ण मान्नुपर्दछ, किनभने यसै कालमा एकातिर जननिर्वाचित सरकारको गठन भई केही समयमै विघटित पनि भयो र देशमा पञ्चायती व्यवस्थाको स्थापना भयो जसको परिणामस्वरूप देशले अर्को राजनैतिक मोड लियो। यसबाट लेखकहरू अप्रभावित भएर रहन सकेनन्। कथाकारहरूले नयाँ राजनैतिक परिवेशमा नयाँ साहित्यिक मूल्य र मान्यता खोज्न थाले। पुरानो परम्पराप्रति तिनीहरूको वितृष्णा रह्यो र नयाँ चिन्तनको बाटो पक्रेर तिनीहरूले कथालाई नयाँ शैलीको साँचोमा ढाल्ने काम गरे। यसरी आधुनिक नेपाली कथाको इतिहासमा

नवचेतनावादको प्रादुर्भाव भयो। भारतमा पनि सन् १९४७ अघि साम्राज्यवादअन्तर्गत त्यहाँका नेपालीहरूले परतन्त्रताको निसासिँदो वातावरणमा सास लिन बाध्य हुनुपरेको थियो। स्वतन्त्रताप्राप्तिका निम्ति तिनीहरू लामो सङ्घर्ष गरेर जीवनको तीतो अनुभव गर्न बाध्य भए। इतिहास हेर्दा त्यहाँ विभिन्न समयमा विभिन्न राजनैतिक घटनाहरू भएको पाइन्छ। ती घटनाहरूको प्रभावस्वरूप त्यहाँका नेपालीहरूको सामाजिक जीवनप्रणालीमा जुन परिवर्तन आयो तथा आफ्नै सामाजिक-आर्थिक कारणले गर्दा जस्तो प्रकारको सामाजिक वातावरणमा रहन तिनीहरू बाध्य भए, ती सबैले तिनीहरूलाई यथार्थमुखी बन्न प्रेरित गर्‍यो। त्यसकारण त्यहाँका आधुनिक कथाहरूमा पनि सामाजिक यथार्थबोध व्यक्त भएको पाइन्छ। कुनै पनि साहित्यिक वाद अचानक सुरु पनि हुँदैन र बिलकुलै स्थिर भएर रोकिँदैन। यही कुराको ख्याल गरी बीसौं शताब्दीको सुरुतिर युरोपीय तथा अमेरिकी साहित्यमा देखा परेको आधुनिकतावादको यहाँ विवेचना गरिन्छ। आधुनिकता एउटा यस्तो समयसापेक्ष आग्रह हो। हरेक समयले आफूलाई आधुनिक भएको विश्वास दिलाउँछ। त्यसकारणले समसामयिक वा आधुनिकता भन्ने शब्द एउटा सजिलो साधन मात्र हो। लेखनाथ पौड्याल आफ्नो समयमा आधुनिक थिए। त्यसै गरी बेन जोनसन अथवा फ्रान्सिस बेकन आफ्नो कालमा त्यतिकै आधुनिक थिए जतिकै आज सिल्भिया प्लाथ वा ज्योफ्री हिल मानिन्छन्। इ.सं. १९०१ देखि यताको अङ्ग्रेजी साहित्यलाई आधुनिक मान्ने चलन छ। यस लामो अधिमा अनेक वाद र शैली, चिन्तन र प्रयोगका आन्दोलन चले। कतिकति तत्कालै सेलाए, कतिले हामीलाई अझै प्रभाव पारिराखेका छन्। आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरणको पहिलो मोडबाट सामाजिक यथार्थवादी धारा र मनोवैज्ञानिक धाराको प्रारम्भ भएको हो। यस

मोडबाटै निर्धारित संरचनाका कथा लेखनको प्रारम्भ भएको पाइन्छ। पाश्चात्य साहित्यमा यथार्थवाद आदर्शवादसंगै अन्तर्मिश्रित भएर देखा परेको छ। परम्परागत हिन्दु आदर्श र नेपाली जनजीवनमा युगौदेखि रही आका मूल्य र मान्यताहरू संस्कार जीवन पद्धति तथा जीवनबारेका विभिन्न दृष्टिकोणहरू यथार्थवादसँग समायोजित भएर आएका छन्। नेपाली कथामा यथार्थवादका विभिन्न दृष्टिकोणहरू यथार्थवादसँग समायोजित भएर आएका छन्। नेपाली कथामा यथार्थवादका विभिन्न रूपहरू जस्तै सामाजिक यथार्थवाद तथा समाजवादी यथार्थवाद वा प्रगतिवादको प्रयोग यसै समयमा भएको हो। मनोयथार्थको चित्रण गर्ने मनोवैज्ञानिक कथा धारा दुवैको प्रयोग १९९२ को शारदा पत्रिकाबाटै भएको हो भने समाजवादी यथार्थवादी कथा धाराको प्रारम्भ २००६ सालपछि भएको हो। पहिलो सामाजिक यथार्थवादी कथा नासो हो भने पहिलो मनोवैज्ञानिक कथा नासो प्रकाशित भएको करिब ६ महिनापछि शारदा मै प्रकाशित विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको कथा चन्द्रवदन १९९२ हो। प्रगतिवादी कथाको प्रारम्भिक प्रयोग भने विकलको गरिब २००६ लाई मान्ने गरिएको पाइन्छ। यो कथा पनि शारदा पत्रिकामा प्रकाशित भएको देखिन्छ। आधुनिक नेपाली कथाको पूर्वार्धको यस चरणमा देशमा राणा शासन भएको हुनाले अभिव्यक्ति अवरोधको स्थिति थियो। यस्तो कठोर स्थितिमा विभिन्न पत्रपत्रिकाको प्रकाशन तथा विभिन्न कथाकारहरूले कथा लेखनका निम्ति गरेका आत्मसङ्घर्षहरू विशेष उल्लेखनीय छन् आधुनिक नेपाली कथाको विकासमा २००७ सालको क्रान्ति महत्वपूर्ण मोडका रूपमा देखा पर्यो। राणा कालीन अभिव्यक्ति अवरोधको ढोका खुल्यो र स्वतन्त्रताको लहर फैलियो। उत्साह र उमङ्गका साथ कथाकारहरू जीवनका विविधतालाई समेटे कथा लेख्न थाले। यसले विषयमा विविधता र चिन्तनमा व्यापकता ल्याई दियो।



यसबाट अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रमा आएका सामाजिक तथा राजनैतिक परिवर्तन र तिनले कलासाहित्यमा पारेको प्रभावबाट कथाकारले प्रेरणा पाए। सामाजिक क्षेत्रमा देखा परेका असङ्गितमाथिको आलोचनातर्फ कथाकार अभिमुख भए। क्रान्तिअधिका कथाकारहरूको कथामा निरन्तरता आयो भने नयाँ कथाकारहरूको पनि उदय भयो। यस मोडलाई नेपाली कथाको विस्तार काल पनि भन्न सकिन्छ। यस मोडको मुख्य उपलब्धि प्रगतिवादको प्रयोग हो। आधुनिक नेपाली कथाको तेस्रो मोड प्रवृत्तिगत नवीनता र प्रयोगशीलताको मोड हो। यसको प्रारम्भिक प्रयोग इन्द्रबहादुर राईको खीर कथाबाट भएको हो। जीवनलाई वस्तुता र सम्पूर्णतामा हेर्ने अपेक्षा राख्ने राईका यसपछिका कथाको संरचना र जीवन दृष्टि दुवैमा प्रयोगशीलता पाइन्छ। यस समयका सबै जसो कथाकारहरूमा विषयवस्तु र कथाशिल्पको निर्माणमा नवीनता देखिन्छ। परम्परागत कथा लेखनका विपरीत नवीन शैलीमा कथा लेखनको प्रारम्भ परम्पराको विरोध र नवीन प्रयोग तथा सामाजिक तथा आर्थिक समस्याप्रति सूक्ष्म दृष्टि यस समयको कथाका विशेषता हुन्। आधुनिक भारतीय नेपाली कथासाहित्यको प्रारम्भिक चरणमा देखा परेका प्रमुख कथाकारहरू रूपनारायण सिंह, शिवकुमार राई, इन्द्रबहादुर राई, विजय मल्ल, लक्खीदेवी सुन्दास, अच्छा राई रसिक, विन्दया सुब्बा, गोविन्द गोठाले आदि हुन्। यी कथाकारहरूले नयाँ परिपाटीलाई अँगालेर कथा लेखिएको पाइन्छ।

---

## 5.5 सार

---

कथाकारहरूले नयाँ राजनैतिक परिवेशमा नयाँ साहित्यिक मूल्य र मान्यता खोज्न थाले। आधुनिक नेपाली कथाको इतिहासमा नवचेतनावादको प्रादुर्भाव भयो।

समसामयिक वा आधुनिकता भन्ने शब्द एउटा सजिलो साधन मात्र हो।

आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरणको पहिलो मोडबाट सामाजिक यथार्थवादी धारा र मनोवैज्ञानिक धाराको प्रारम्भ भएको हो। आधुनिक नेपाली कथाको तेस्रो मोड प्रवृत्तिगत नवीनता र प्रयोगशीलताको मोड हो।

आधुनिक नेपाली कथाको विकासमा २००७ सालको क्रान्ति महत्वपूर्ण मोडका रूपमा देखा पर्यो। आधुनिक भारतीय नेपाली कथासाहित्यको प्रारम्भिक चरणमा देखा परेका प्रमुख कथाकारहरू रूपनारायण सिंह, शिवकुमार राई, इन्द्रबहादुर राई, विजय मल्ल, लक्ष्मीदेवी सुन्दास, अच्छा राई रसिक, विन्दया सुब्बा, गोविन्द गोठाले आदि हुन्।

---

## 5.6 अनुशिलनी

---

- आधुनिक नेपाली कथाका प्रारम्भिक चरणका विशेषताहरू केके हुन्?
- आधुनिक नेपाली कथासाहित्यमा प्रारम्भिक चरणमा देखा परेका प्रमुख कथाकारहरू को को हुन्?
- आधुनिक नेपाली कथासाहित्यमा विशेष रूपमा देखा परेका कथाकारहरूको परिचय सित तिनीहरूको कथाको विश्लेषण गर्नुहोस्?

---

## 5.7 अतिरिक्ति अध्ययन

---

- डा. हरिप्रसाद शर्मा कथाको सिद्धान्त र विवेचन
- महादेव अवस्थी नेपाली कथा भाग-२
- दयाराम श्रेष्ठ नेपाली कथा भाग-४
- डा. देवीप्रसाद गौतम आधुनिक नेपाली कथा भाग-३
- पारसमणि शम आजका कथा
- अविनाश श्रेष्ठ आधुनिक भारतीय नेपाली कथा

---

## 5.8 मूल्यवृद्धिको निम्ति उत्तर

---

तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस-

3. आधुनिक नेपाली कथाको प्रारम्भिक चरणहरू

---



---

(अङ्क १. को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीहरूले ५.४ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)

२. आधुनिक नेपाली कथामा राजनैतिक परिवेश

-----

-----

-----

(अङ्क २. को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीहरूले ५.४ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)

## Notes

३. इन्द्रबहादुर राईका कथाकारिता

-----  
-----  
-----

(अइक३. को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीहरूले ५.४.३ को खण्डमा उत्तर  
खोज्न सक्नेछन्।)



---

## 6.1 परिचय

---

१९९२ सालदेखि हालसम्मको पहिलो अवधि नेपाली कथाको आधुनिक काल हो। साहित्यिक धाराको प्रयोगका दृष्टिले नेपाली कथाका यस आधुनिक कालका विविध धारा प्रवृत्तिहरू छन्। आधुनिक नेपाली कथाको पहिलो मोड १९९२ सालमा प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथा बालकृष्ण समको पराइघर कथा र विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको चन्द्रवदन कथासँग सम्बन्धित छ। यी कथाकार र यिनका उपर्युक्त कथाहरूले माध्यमिक कालीन नेपाली कथाका अतिरञ्जनापूर्ण भावुक्ताको प्रयोग, अतिमानवीय र मानवेतर पात्रको प्रयोग, नैतिक उपदेशको प्रचुरता र समाजका आदर्शवादी चित्रण जस्ता प्रवृत्तिबाट नेपाली कथालाई समाजको आदर्शोन्मुख यथार्थवादी चित्रण गर्ने र फ्रायडका मनोविक्षेपणसिद्धान्तबाट प्रभावित भई मानवमनोविज्ञानले कलात्मक अभिव्यक्ति गर्ने जस्तो आधुनिक कथाकलातर्फ मोडेका हुन्। यिनै तिनै कथाकारहरूले १९९२ सालमा आधुनिक नेपाली कथाको सहप्रवर्तन गरे र यसपछि २०१९ सालसम्म नै समाज र मानवमनको यथार्थवादी चित्रण गर्ने साहित्यिक यथार्थवाद आधुनिक नेपाली कथाको मुख्य धारा बनिरह्यो। त्यसैले आधुनिक नेपाली कथाको पहिलो मोड १९९२ सालदेखि २०१९ सालसम्म तन्किएको छ र यसको व्याप्तिलाई आधुनिक नेपाली कथाको प्रथम चरण पनि भन्ने गरिन्छ।

---

## 6.2 धारा र प्रवृत्तिको अर्थ र परिचय

---

धारा भन्नाले निरन्तर चलिरहेको क्रम, सिलसिला, विचारको सिलसिला, चिन्तन वा दृष्टिकोणको अलग बाटो भन्ने बुझिन्छ। प्रवृत्ति भन्नाले कुनै कामप्रति झुकाव, आकर्षण, निवृत्ति, संलग्नता, लगाव, मोह आदि भन्ने बुझिन्छ। कुनै काममा लागेको त्यसप्रति प्रवृत्ति भएको अभिमुख भएको, संलग्न भएको आदि बुझिन्छ। कुनै पनि वस्तु जो परिवर्तन हुन्छ त्यो निरन्तर चलिरहन्छ अनि त्यसमा विभिन्न नयाँ नयाँ मोड प्रवृत्तिहरू देखा पर्दछ। कथासाहित्य पनि यसरी नै विविध धारा र प्रवृत्तिलाई अर्पण गर्दै अघि बढेको देखिन्छ। सुरुका कथाहरूबाट आजसम्म विभिन्न प्रवृत्तिहरू लिएर कथाकारहरूको उदय भएको छ।

नेपाली कथा साहित्यलाई हेर्दा प्रथमतः यसको पूर्व पीठिका के हो भन्ने प्रश्नसँगै नेपाली कथा साहित्यको इतिहास थालिन्छ। विश्व कथासाहित्यमा मूल पृष्ठभूमिमा लोक कथा देखा परे झैं सिङ्गो लिखित नेपाली कथा साहित्य रनि मौखिक स्वरूपका अलिखित लोक कथापरम्पराकै मूल पृष्ठभूमिमा हुर्केको लिखित गद्य रूप हो। कालान्तरमा तिनै मौखिक तथा अलिखित लोक कथाबाट विकसित हुँदै नेपाली कथाले पनि निश्चित लिखित रूप प्राप्त गरेको हो। मौखिकदेखि लिखित रूपमा आइपुग्दा नेपाली कथाको प्रारूप प्राप्त हुन्छ। यसको प्रारम्भिक उदय कालका प्राचीन वैदिक साहित्यका धार्मिक र पौराणिक आख्यान परम्पराको निकै प्रभाव थियो। संस्कृतका प्राचीन आख्यानात्मक रचनाहरूको नेपाली रूपान्तर र अनुवाद हुन थालेदेखि नै नेपाली कथाको प्रारूप फेला पर्न थालेको हो। नेपाली साहित्यको विकास यात्रामा माध्यमिक कालको थालनी भएपछि यस अवधिमा संस्कृत स्रोतको आख्यान परम्परा गौण हुँदै जान्छ भने पश्चिम एशियाली स्रोतका रोमाञ्चक

अतिरञ्जक आख्यानहरूको अनुकरणमा मौलिक र रूपान्तरित नेपाली आख्यानहरू प्रशस्त देखा पर्ने थाल्छन्। शिवदत्तको वीरसिक्का यस अवधिको महत्वपूर्ण प्राप्ति हो भने वि. सं. १९५८ मा काठमाडौंबाट निस्कन थालेको गोरखापत्र, सुन्दरी, माधवी, गोर्खाली, चन्द्रिका, आदि पत्रिकामा प्रकाशित विभिन्न लेखकहरूका गद्य आख्यानहरू पनि यस अवधिका उत्तिकै महत्वपूर्ण प्राप्तिहरू हुन्। उपर्युक्त पत्रिकाहरूमा प्रकाशित आख्यानहरूमध्ये यमपञ्चक प्रपञ्च, जादूगर, सुन्दरीभूषण, विलासिनी, कलावती, मधुवाला, आदि रोमाञ्चक अतिरञ्जक आख्यान परम्पराको सन्द्रभमा प्रमुख देखापर्दछन्। यसबाहेक जासूसी तिलस्मी प्रवृत्तिका आख्यानकै प्रभावमा लेखिएका आधुनिक उपन्यासको निकटवर्ती देखा पर्ने माध्यमिककालीन नेपाली आख्यानहरूमध्ये वेदनाथ आचार्यको दयाकी भावी, अम्बालिका देवीको राजपूत रमणी, शम्भूप्रसाद दुङ्गेलको हातिमताइको कथा, प्रतिमानसिंह लामाको महाकाल जासूस, र अन्य वेनामी लेखको अलादीनको चिराग, प्रेमयोगी आदिले पनि नेपाली कथा साहित्यको माध्यमिककालीन धारालाई प्रतिनिधित्व गरेकै छन्। साहित्यिक धाराको प्रयोगका दृष्टिले नेपाली कथाका यस आधुनिक कालका विविध धारा प्रवृत्तिहरू छन्। आधुनिक नेपाली कथाको पहिलो मोड १९९२ सालमा प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथा बालकृष्ण समको पराइघर कथा र विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको चन्द्रवदन कथासँग सम्बन्धित छ। यी कथाकार र यिनका उपर्युक्त कथाहरूले माध्यमिक कालीन नेपाली कथाका अतिरञ्जनापूर्ण भावुक्ताको प्रयोग, अतिमानवीय र मानवेतर पात्रको प्रयोग, नैतिक उपदेशको प्रचुरता र समाजका आदर्शवादी चित्रण जस्ता प्रवृत्तिबाट नेपाली कथालाई समाजको आदर्शोन्मुख यथार्थवादी चित्रण गर्ने र फ्रायडका मनोविक्षेपणसिद्धान्तबाट प्रभावित भई



मानवमनोविज्ञानले कलात्मक अभिव्यक्ति गर्ने जस्तो आधुनिक कथाकलातर्फ मोडेका हुन्। यिनै तिनै कथाकारहरूले १९९२ सालमा आधुनिक नेपाली कथाको सहप्रवर्तन गरे र यसपछि २०१९ सालसम्म नै समाज र मानवमनको यथार्थवादी चित्रण गर्ने साहित्यिक यथार्थवाद आधुनिक नेपाली कथाको मुख्य धारा बनिरह्यो।

---

### 6.3 आधुनिक नेपाली कथाका विविध प्रवृत्ति र धाराहरू

---

१९९२ देखि आजसम्मको सात दशकको आधुनिक नेपाली कथाको यात्रामा थुप्रै कथाकारहरू देखा परेका छन् र प्रवृत्तिगत आधारमा नेपाली कथालाई सामाजिक, यथार्थवादी, मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी, प्रगतिवादी तथा प्रयोगवादी धारामा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ। यथार्थवादी आधुनिक नेपाली कथाका यी विभिन्न धाराहरूको जीवन दृष्टि तथा कथाको स्वरूप, ढाँचा र आकारमा पनि भिन्नता पाइन्छ। आधुनिक कथाकारहरूका कथा प्रवृत्ति र विशेषताका आधारमा नै आधुनिक नेपाली कथाका प्रमुख धाराका प्रवृत्तिगत विशेषताका आधारमा नै आधुनिक विभिन्न धाराका कथाकार र धारागत प्रवृत्ति प्रस्तुत गरिएको छ। शारदा पत्रिकाको प्रकाशनपछि आधुनिक नेपाली कथाको सुरुवात भएको हो। शारदा पत्रिकाको उदयको एक वर्षपछि प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथाबाट आधुनिक नेपाली कथाको प्रारम्भ भएको हो। यसपछि आजसम्म निरन्तर रूपमा आधुनिक कथा लेखनको क्रम अघि बढि रहेको छ। वि. सं. १९९२ पछि आजसम्मको करिब सात दशकमा देखा परेका नेपाली कथालाई आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरण र उत्तर्वर्ती

चरण गरी दुई चरणमा विभाजन गर्न सकिन्छ। सं. २०१० को दशकलाई नेपालको इतिहासमा महत्वपूर्ण मान्नुपर्दछ, किनभने यसै कालमा एकातिर जननिर्वाचित सरकारको गठन भई केही समयमै विघटित पनि भयो र देशमा पञ्चायती व्यवस्थाको स्थापना भयो जसको परिणामस्वरूप देशले अर्को राजनैतिक मोड लियो। यसबाट लेखकहरू अप्रभावित भएर रहन सकेनन्। कथाकारहरूले नयाँ राजनैतिक परिवेशमा नयाँ साहित्यिक मूल्य र मान्यता खोज्न थाले। पुरानो परम्पराप्रति तिनीहरूको वितृष्णा र नयाँ चिन्तनको बाटो पक्रेर तिनीहरूले कथालाई नयाँ शैलीको साँचोमा ढाल्ने काम गरे। यसरी आधुनिक नेपाली कथाको इतिहासमा नवचेतनावादको प्रादुर्भाव भयो। भारतमा पनि सन् १९४७ अघि साम्राज्यवादअन्तर्गत त्यहाँका नेपालीहरूले परतन्त्रताको निसासिँदो वातावरणमा सास लिन बाध्य हुनुपरेको थियो। स्वतन्त्रताप्राप्तिका निमित्त तिनीहरू लामो सङ्घर्ष गरेर जीवनको तीतो अनुभव गर्न बाध्य भए। इतिहास हेर्दा त्यहाँ विभिन्न समयमा विभिन्न राजनैतिक घटनाहरू भएको पाइन्छ। ती घटनाहरूको प्रभावस्वरूप त्यहाँका नेपालीहरूको सामाजिक जीवनप्रणालीमा जुन परिवर्तन आयो तथा आफ्नै सामाजिक-आर्थिक कारणले गर्दा जस्तो प्रकारको सामाजिक वातावरणमा रहन तिनीहरू बाध्य भए, ती सबैले तिनीहरूलाई यथार्थमुखी बन्न प्रेरित गर्‍यो। त्यसकारण त्यहाँका आधुनिक कथाहरूमा पनि सामाजिक यथार्थबोध व्यक्त भएको पाइन्छ। सं. २००७ को क्रान्तिपछि हालसम्म पनि राजनैतिक सङ्क्रमणको निरन्तरताबाट देश गुज्रिरहेको छ। मानिसका आशाहरू नैराश्यमा परिणत हुने क्रम बढ्दो छ। समाजमा मूल्य-द्वन्द्वले झनझन प्रशय पाउँदो छ। मौलिक नेपाली संस्कृति सङ्कटको स्थितिमा छ। विश्वासको सङ्कटले परस्पर फूट उत्पन्न गराइरहेको छ। विकृति र विसङ्गतिको नाङ्गो नाच जताततै

भइरहेको छ। यस्तो स्थितिमा सामाजिक चिन्तन खस्कनु स्वाभाविकै हो। आजका नेपाली कथाहरूले यसै तथ्यलाई नियाल्ने एउटा ऐना पाठकवर्गलाई दिएको छ। वि. सं. १९८३ मा देहरादुनबाट ठाकुर चन्दनसिंहको सम्पादनमा निसस्केको गोरखा संसार पत्रिका वर्ष १, अङ्क १ मा लाहुरे उपनामबाट सूर्यविक्रम जवालीले देवीको वलि भन्ने कथा छापेको पिन्छ। यो मौलिक कथा हो। यसमा कथागत संरचनाको सौष्ठव त्यति प्राप्त नभए पनि कथाको सामान्य बनोट र मौलिकताको दृष्टिले भने माध्यमिककालीन नेपाली आख्यान परम्पराको सापेक्षतामा यस कथामा आधुनिकताको पूर्वाभास प्रकट भएको पाइन्छ। नेपाली कथामा आधुनिक काल विक्रमको बीसौँ शताब्दीको अन्तिम दशकदेखि सुरु भएको हो। यो नयाँ परम्परा स्थापना भएको करिब सात दशक मात्र पुगेको छ तापनि यस अवधिबीच निकैवटा राजनीतिक परिवर्तनहरू भएकाले नेपाली कथामा पनि दृश्यावलीहरू क्रमिक रूपमा परिवर्तित हुँदै एउटा गत्यात्मक परम्परा कायम भएको स्पष्टसँग देख्न सकिन्छ। तसर्थ आधुनिक कथाको विकासक्रमलाई विभिन्न ऐतिहासिक, सामाजिक र सांस्कृतिक अन्त सम्बन्धभित्र राखेर विश्लेषण गर्नु औचित्यपूर्ण हुन जान्छ।

आधुनिक नेपाली कथाको पहिलो मोड १९९२ सालमा प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथा बालकृष्ण समको पराइघर कथा र विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको चन्द्रवदन कथासँग सम्बन्धित छ। यी कथाकार र यिनका उपर्युक्त कथाहरूले माध्यमिक कालीन नेपाली कथाका अतिरञ्जनापूर्ण भावुक्ताको प्रयोग, अतिमानवीय र मानवेतर पात्रको प्रयोग, नैतिक उपदेशको प्रचुरता र समाजका आदर्शवादी चित्रण जस्ता प्रवृत्तिबाट नेपाली कथालाई

समाजको आदर्शान्मुख यथार्थवादी चित्रण गर्ने र फ्रायडका मनोविश्लेषणसिद्धान्तबाट प्रभावित भई मानवमनोविज्ञानले कलात्मक अभिव्यक्ति गर्ने जस्तो आधुनिक कथाकलातर्फ मोडेका हुन्। यिनै तिनै कथाकारहरूले १९९२ सालमा आधुनिक नेपाली कथाको सहप्रवर्तन गरे र यसपछि २०१९ सालसम्म नै समाज र मानवमनको यथार्थवादी चित्रण गर्ने साहित्यिक यथार्थवाद आधुनिक नेपाली कथाको मुख्य धारा बनिरह्यो। त्यसैले आधुनिक नेपाली कथाको पहिलो मोड १९९२ सालदेखि २०१९ सालसम्म तन्किएको छ र यसको व्यासिलाई आधुनिक नेपाली कथाको प्रथम चरण पनि भन्ने गरिन्छ। यस आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरणको पहिलो मोडबाट सामाजिक यथार्थवादी धारा र मनोवैज्ञानिक धाराको प्रारम्भ भएको हो। यस मोडबाटै निर्धारित संरचनाका कथा लेखनको प्रारम्भ भएको पाइन्छ। पश्चात्य साहित्यमा यथार्थवाद आदर्शवादसंगै अन्तर्मिश्रित भएर देखा परेको छ। परम्परागत हिन्दु आदर्श र नेपाली जनजीवनमा युगौदेखि रही आका मूल्य र मान्यताहरू संस्कार जीवन पद्धति तथा जीवनबारेका विभिन्न दृष्टिकोणहरू यथार्थवादसँग समायोजित भएर आएका छन्। नेपाली कथामा यथार्थवादका विभिन्न दृष्टिकोणहरू यथार्थवादसँग समायोजित भएर आएका छन्। नेपाली कथामा यथार्थवादका विभिन्न रूपहरू जस्तै सामाजिक यथार्थवाद तथा समाजवादी यथार्थवाद वा प्रगतिवादको प्रयोग यसै समयमा भएको हो। मनोयथार्थको चित्रण गर्ने मनोवैज्ञानिक कथा धारा दुवैको प्रयोग १९९२ को शारदा पत्रिकाबाटै भएको हो भने समाजवादी यथार्थवादी कथा धाराको प्रारम्भ २००६ सालपछि भएको हो। पहिलो सामाजिक यथार्थवादी कथा नासो हो भने पहिलो मनोवैज्ञानिक कथा नासो प्रकाशित भएको करिब ६ महिनापछि शारदा मै प्रकाशित विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको कथा चन्द्रवदन

१९९२ हो। प्रगतिवादी कथाको प्रारम्भिक प्रयोग भने विकलको गरिब २००६ लाई मान्ने गरिएको पाइन्छ। यो कथा पनि शारदा पत्रिकामा प्रकाशित भएको देखिन्छ। आधुनिक नेपाली कथाको विकासमा २००७ सालको क्रान्ति महत्वपूर्ण मोडका रूपमा देखा पर्यो। राणा कालीन अभिव्यक्ति अवरोधको ढोका खुल्यो र स्वतन्त्रताको लहर फैलियो। उत्साह र उमङ्गका साथ कथाकारहरू जीवनका विविधतालाई समेटि कथा लेख्न थाले। यसले विषयमा विविधता र चिन्तनमा व्यापकता ल्याई दियो। यसबाट अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रमा आएका सामाजिक तथा राजनैतिक परिवर्तन र तिनले कलासाहित्यमा पारेको प्रभावबाट कथाकारले प्रेरणा पाए। सामाजिक क्षेत्रमा देखा परेका असङ्गितमाथिको आलोचनातर्फ कथाकार अभिमुख भए। क्रान्तिअघिका कथाकारहरूको कथामा निरन्तरता आयो भने नयाँ कथाकारहरूको पनि उदय भयो। यस मोडलाई नेपाली कथाको विस्तार काल पनि भन्न सकिन्छ। यस मोडको मुख्य उपलब्धि प्रगतिवादको प्रयोग हो। २००७ सालको जन क्रान्तिपछि प्रगतिवाद एक प्रभावकारी आन्दोलनका रूपमा देखा पर्यो। प्रगतिशील लेखक सङ्घ २००९ को गठन, किसान आन्दोलन २०११, जनसांस्कृतिक सभा, झर्खावादी आन्दोलन, जस्ता सामुहिक तथा साङ्गठनिक प्रयासहरू भए। श्यामप्रसादको सम्पादकत्वमा सेवा पत्रिकाका साथै जनयुग, जनविकास, जनसाहित्य, साहित्य, जस्ता पत्रिकाको प्रकाशनले पनि प्रगतिवादी नेपाली कथाको विकासमा योगदान दिए। यस समयावधिमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको उसको आँसु, शिवकुमार राईका फ्रण्टियर, र यात्री, देवकुमारी थापाका एकादशी, र झञ्जल्को, बदरीनाथ भट्टराईका पौराणिक कहानी, र नेपाली ऐतिहासिक कहानी, भवानी भिक्षुका गुनकेशरी र मैयाँसाहेब, गोठालेको कथैकथा, बिजय मल्लको परेवा र कैदी, रमेश विकलका

बिरानो देशमा, नयाँ सडकको गीत, र तेह्र रमाइला कथाहरू आदि कथा सङ्ग्रहहरू प्रकाशित भएका देखिन्छन्। यस समयमा शान्तनु पन्त नेपाली, गोविन्दप्रसाद लोहनी, भवानी घिमिरे, यज्ञप्रसाद आचार्य, बालकृष्ण पोखरेल, डी.पी. अधिकारी, देवमणि ढकाल, श्यामप्रसाद अधिकारी, तारानाथ शर्मा, कृष्णप्रसाद सर्वाहारा, कोषराज रेग्मी, चूडामणि रेग्मी, वल्लभमणि दाहाल, मदन कृष्ण प्रसाई, जगदीश नेपाली, माधव भण्डारी आदि कथाकारहरूले यस प्रवृत्तिलाई अघि बढाए। यसपछि प्रगतिवादी कथा लेखनमा अवरोध नै भयो। प्रगतिवादी कथा लेखनमा सक्रिय यसअघिका धेरै कथाकारले कथा लेख्न छाडे भने अन्य थुप्रै कथाकार सामाजिक यथार्थवादी धारा तथा मनोवैज्ञानिक कथा धारातर्फ प्रवृत्त भए। प्रगतिवादी साहित्यको प्रकाशन गर्ने उद्देश्य राखेर निस्किएको प्रगति पत्रिका बन्द भयो। सामाजिक यथार्थवादी तथा मनोवैज्ञानिक वा मनोविक्षेपणवादी कथाकारहरूको लेखनमा पनि परिवर्तन आयो। जीवनलाई बढी विषाक्त, विवश, जटिल तथा यान्त्रिक बन्दै गएको अनुभूति कथामा प्रस्तुत भयो। आधुनिक नेपाली कथाको तेस्रो मोड प्रवृत्तिगत नवीनता र प्रयोगशीलताको मोड हो। यसको प्रारम्भिक प्रयोग इन्द्रबहादुर राईको खीर कथाबाट भएको हो। जीवनलाई वस्तुता र सम्पूर्णतामा हेर्ने अपेक्षा राख्ने राईका यसपछिका कथाको संरचना र जीवन दृष्टि दुवैमा प्रयोगशीलता पाइन्छ। यस समयका सबै जसो कथाकारहरूमा विषयवस्तु र कथाशिल्पको निर्माणमा नवीनता देखिन्छ। परम्परागत कथा लेखनका विपरीत नवीन शैलीमा कथा लेखनको प्रारम्भ परम्पराको विरोध र नवीन प्रयोग तथा सामाजिक तथा आर्थिक समस्याप्रति सूक्ष्म दृष्टि यस समयको कथाका विशेषता हुन्। यस समयमा नेपाली कथामा आयामेली कथा, कथाहीन कथा वा अकथा जस्ता प्रयोगशील प्रवृत्तिहरू देखा परे। अन्य

प्रवृत्तिहरू भए तापनि यस समयमा त्यस्ता प्रवृत्तिहरू गौण भई प्रयोगशीलताकै बाहुल्य भयो। यस मोडको उल्लेखनीय घटना तेस्रो आयाम आन्दोलनको प्रारम्भ र नेपाली कथाको संरचना र कथायमा यसले ल्याएको प्रभाव हो। तेस्रो आयामले जीवनलाई सम्पूर्णतामा हेर्ने आग्रह राख्यो। जीवनलाई लमाइ, चौडाइ र गहिराइ तिनै आयामबाट हेर्ने आयामेलीहरूले वस्तुतातर्फ जोड दिए र जीवनलाई तिनै आयाममा प्रस्तुत गर्दा परम्परित शैली अस्वीकार्य भयो। आयामेलीहरूले भाषालाई भाँच्ने, व्याकरणका नियमहरू तोड्ने र कथाको परम्परागत रूप वा आकृतिमा परिवर्तन गरी नयाँ संरचना दिने काम गरे। आधुनिक नेपाली कथाका पूर्ववर्ती चरणको यस तेस्रो मोडमा एकातिर मूल्य हीनता र प्रयोगशीलता नेपाली कथा लेखनको उल्लेखनीय प्राप्ति रूपमा रहेको देखिन्छ भने अर्कातिर जीवन मूल्यको खोजी र परिपाटीबद्ध कथा लेखनले समेत नयाँ मोड लिन थालेको पाइन्छ। यो प्रवृत्ति यस मोडको उत्तरार्धतिर देखा परेका प्रगतिवादी कथा लेखनमा स्पष्ट झल्किएको छ। यसमा राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय परिवेशले पनि सहयोग भूमिका खेलेको पाइन्छ।

तत्कालिन पञ्चायती व्यवस्थालाई निर्विकल्प व्यवस्थाका रूपमा गरिएको घोषणा र गाउँ फर्क राष्ट्रिय अभियानको प्रारम्भपछि देशमा बौद्धिक दासता र पराधीनता छाएको थियो भने सचेत र स्वतन्त्र बौद्धिक वर्गमा निर्दलीयताको पिंजराभिन्न जकडिनु परेको अनुभूति भयो। अत विचारको बनदीका कारणबाट कथाकारहरू अन्तर्मुखी बन्दै गए। यसैको परिणतिका रूपमा प्रयोगशील कथाहरू कथाहीन कथा वा अकथाहरू देखा परे। यसै समयमा अस्वीकृत जमात जस्तो साहित्यिक आन्दोलन भयो। २०२० भन्दा अघि देखा परेका

कथाकारहरू इन्द्रबहादुर राई, परशु प्रधान, प्रेमा शाह, ईश्वरवल्लभ, पुष्कर लोहनी, दौलतविक्रम विष्ट, शङ्कर लामिछाने, सोमध्वज विष्ट, पोषण पाण्डे, कुमार नेपाल, पारिजात, लीलबहादुर क्षेत्री, हरिश बमजन, माया ठकुरी, मदनमणि दीक्षित, विद्यादेवी दीक्षित आदि कथाकारहरू सृजनारत थिए भने कुमार जवाली, सानु लामा आदि कथाकारहरू सक्रिय रूपमा यस क्षेत्रमा देखा परे। आयामेली कथा लेखनमा इन्द्रबहादुर राई, आञ्चलिक कथा लेखनमा मनु बाज्राकी र स्वैरकल्पनात्मक कथा लेखनमा मोहनराज शर्मा यसपछि अझ सशक्त रूपमा देखा परे। बिसको दशकपछि प्रयोगशील कलाकारका रूपमा ध्रुवचन्द्र गौतम, कुमुद देवकोटा, पारिजात, मोहनराज शर्मा, मनु बाज्राकी, भाउपन्थी, शैलेन्द्र साकार, ध्रुव सापकोटा, गोपाल पराजुली, नगेन्द्रराज शर्मा, पद्मावती सिंह आदि कथाकारहरू देखा परे। यी कथाकारहरूले कथ्य तथा कथाको संरचनालाई नै नयाँ रूप दिएको देखिन्छ। यस मोडको उत्तरार्धतिर नेपाली वामपन्थी पार्टीहरू विभक्त भए तापनि राजनैतिक तथा सांस्कृतिक अभियानहरू सञ्चालन भए। यसै समयमा चीनमा सामस्कृतिक क्रान्ति भयो र यसले नेपालको वामपन्थी खेमामा जागरूकता ल्यायो। पुष्पलालको नेतृत्वमा गठित नेपाल कम्युनिष्ट पार्टीका सांस्कृतिक फाँटका अभियानमा पश्चिमतिर सांस्कृतिक जागरणका कामहरू भए भने पूर्वमा झापा आन्दोलन र तत्कालीन नेपाल कम्युनिष्ट पार्टी गठन, चौथो महाधिवेशनमा नाममा मसाल समूहका गठनले वैचारिक सङ्घर्षको क्रम थाल्यो। संकल्प, सुस्केरा, र पछि झिसमिसे जस्ता पत्रिकाहरू नेकपा मालेमा का र वेदना नेकपा मसाल समूहका सांस्कृतिक क्षेत्रको नेतृत्वकारी साहित्यिक पत्रिका थिए। यी पत्रिकाहरूले रूसी तथा चिनियाँ क्रान्ति लेखिएका थुप्रै कथाहरूको अनुवाद प्रकाशित गरे। यसपछि अनुवादका माध्यमबाट



मार्क्सवादी विचारधाराको प्रचार, प्रगतिवादी कथा प्रकाशनको क्रम र प्रगतिवादी चिन्तनको विकासमा तीब्रता आयो। यी पत्रिकासँग मार्क्सवादी विचार धारालाई प्राथमिकता दिए। अनुवाद साहित्यका माध्यमबाट समाजमा व्याप्त अराजकता, राजनैतिक पराधीनता र परतन्त्र बन्दै गएको नेपाली जीवनप्रति जागरूक तुल्याउने काममा सङ्गठित रूपमा प्रकाशित यस्ता पत्रिकाको निकै ठूलो योगदान रह्यो। यस अभियानपछि प्राय सबै राफालीहरूले मार्क्सवादी बाटो समाते। वैचारिक प्रतिबद्धता घटना प्रधान कथावस्तु, वर्गीय दृष्टिकोण, स्थूल सामाजिक पर्यावरण, परिपाटीबद्ध कथा लेखनको अवलम्बन, रूसी तथा चिनियाँ क्रान्ति कालीन कथाहरूको प्रभाव ग्रहण जस्ता प्रवृत्ति पनि सँगै देखा परे। यसै समयमा प्रगतिवादी साहित्यकार भवानी घिमिरेको सक्रियतामा काठमाडौंमा साहित्यिक पत्रकारको स्थापना भयो। काठमाडौंमा साहित्यकारहरूले मूल्य हीनताप्रति व्यङ्ग्य गर्दै बुट पालिश अभियान चलाए। यस्ता कदमहरूले सृजनाका क्षेत्रमा सचेतता थपे। आधुनिक नेपाली कथाको उत्तर्वर्ती चरणमा भने यस प्रवृत्तिले निरन्तरता मात्र नभएर गतिशीलता पनि प्राप्त गरेको पाइन्छ। वि. स. २०२०-३५ का विचमा विविध विषय र शैलीमा जीवनका सूक्ष्मता पक्षलाई केलाउँदै ओममणि शर्मा, जगदीश घिमिरे, केदार अमात्य, अर्जुन निरौला, सनत रेग्मी, जस्ता कथाकारहरू देखा परे। यस क्रममा प्रकाश प्रेमी, देवेन्द्रप्रताप शाह, अविरल स्थापित, हरि अधिकारी, सन्तोष भट्टराई, किशोर नेपाल, अशेष मल्ल, महेश प्रसाई, इन्दिरा प्रसाई, अनिता तुलाधर, मञ्जु काँचुली, आदि कथाकारहरूका कथाहरू पनि प्रयोगशील प्रवृत्ति सहित देखा परे। यसपछि प्रगतिवादी कथा लेखनमा नयाँ कथाकारहरूमा द्रोणाचार्य क्षेत्री, खगेन्द्र सङ्गौला, घनश्याम

ढकाल, हरिहर खनाल, रामहर पौड्याल, कविताराम, पूर्णविराम, नारायण  
ढकाल, विजय चालिसे, ऋषिराज बराल आदि कथाकारहरू देखा परे।

यस समयका उल्लेखनीय कथा सङ्ग्रहहरूमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको  
हृदयचन्द्रका कथाहरू, देवकुमारी थापाको सेतो बिरालो, दौलतविक्रम विष्टको  
प्रदर्शनी, गालाको लाली, मदनमणि दीक्षितको कसले जित्यो, कसले हार्यो,  
हरिश बमजनको आफ्नै डायरी आफ्नै कहानी, भवानी भिक्षुको आवर्त, इन्द्र  
सुन्दासको रानी खोला, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको लक्ष्मी निबन्ध लङ्ग्रह,  
शिवकुमार राईको खहरे, हरिप्रसाद गोर्खा राईको बदनाम हुन्छ, सानु लामाको  
कथासम्पद, अर्जुन निरौलाको एउटा रात बितेपछि, शिशिरको बतास, घम  
डुबेपछि, साझा सँगसँगै, बालकृष्ण पोखरेलको सोधाइ र जवाफ, फुटेको ऐना,  
सुनगाभा, कानेखुसी, डी.पी. अधिकारीको माउसुली, लङ्गडो मान्छे, गाउँघर,  
पारिजातको आदिम देश, सडक र प्रतिभा, सनत रेग्मीको मातृत्वको चीत्कार  
ध्रुव सापकोटाको उच्चारण, परशु प्रधानको वक्ररेखा, यौटा अर्को दन्त्यकथा,  
जगदीश घिमिरेको जगदीश घिमिरेका कथाहरू र केही कथा कविता र  
निबन्ध, माया ठकुरीको नजुरेको जोडी, गमलाको फूल, आदि प्रकाशित भएका  
पाइन्छन्। आधुनिक काल: सन् १९२७ देखि आजसम्म

पहिलो आधुनिक नेपाली कथा विषय लिएर नेपाली साहित्येतिहासकारहरूमा  
मतभेद रहेको छ। कतिले गुरुप्रसाद मैनालीको नासो (सन् १९३४)-लाई पहिलो  
आधुनिक कथा मानेका छन् ३० भने कतिले रूपनारायण सिंहको  
गोरखासंसारमा सन् १९२८-मा प्रकाशित अन्नपूर्णा कथालाई पहिलो आधुनिक  
कथा मानेका छन्। ३१ अर्कोतिर गुरुप्रसाद मैनालीले नासो कथा सन् १९२७ मै  
लेखेका थिए भनिन्छ। ३२ यद्यपि मैनालीको नासो शारदा पत्रिकामा १९३४-मा

मात्र प्रकाशन भएको थियो। अतःनेपाली पहिलो आधुनिक कथा र नेपाली साहित्यको आधुनिक कालको आरम्भ १९२७-बाट भएको मान्न सकिन्छ। किनभने यसै वर्ष आधुनिकताका लक्षणले परिपूर्ण स्वच्छन्दतावादी विचारधारामा लेखिएको रूपनारायणको अन्नपूर्णा कथा गोरखासंसार-मा प्रकाशित हुनु र यसै अवधिमा गुरुप्रसाद मैनालीले नासो कथा लेखुले यही वर्षबाट आधुनिक काल शुरु भएको पुष्टि हुन्छ भन्दा अत्युक्ति नहोला। अब पहिलो आधुनिक कथा कुन हो भन्ने प्रश्नको उत्तर अन्नपूर्णाको दिँदछ। किनभने यो १९२७-मै प्रकाशित भएर पाठकसमक्ष पुगिसकेको थियो भने नासोलाई पाठकसमक्ष पुग्न सात वर्ष कुर्नुपरेको थियो। यसैले अन्नपूर्ण पहिलो आधुनिक कथा हो। गोरखासंसार (सन् १९२६)-बाट नेपाली कथाले आधुनिकस्वरूप प्राप्त गर्‍यो भने यसलाई पोषण गर्ने कार्य भने १९३४-मा प्रकाशित शारदा पत्रिकाले गर्‍यो।

शारदापछि नेपाली कथाको विकासमा थुप्रै पत्र-पत्रिकाहरूले योगदान दिएका छन्, जसमा नेपालबाट गोरखापत्र, रत्नश्री, रूपरेखा, नेपाली, मधुपर्क, रमझम, गरिमा, समकालीन साहित्य, बगर, भानु, रचना, हाम्रो नेपाल आदि। यसै गरी भारतबाट गोरखासंसार, भारती, नेपाली साहित्य सम्मेलन पत्रिका, युगवाणी, गोर्खा, नवज्योति, दियालो, हाम्रो कथा, स्रष्टा, बिन्दु, खोजी, तेस्रो आयाम, अर्चना, निर्माण, प्रक्रिया आदि प्रमुख रहेका छन्।

यथार्थवादी चरणः सन् १९२७ देखि १९६१

सन् १९२७-देखि १९६१-सम्मको नेपाली कथा साहित्यको काल खण्डमा स्वच्छन्दतावादी, सामाजिक यथार्थवादी, आदर्शोन्मुख यथार्थवादी,

मनोविक्षेपणवादी, प्रगतिवादी, ऐतिहासिक यथार्थवादी आदि विविध प्रवृत्ति अँगालेका कथाहरू लिएर कथाकारहरूको उदय भयो। रूपनारायण सिंह र शिवकुमार राईले स्वच्छन्दतावादी, गुरुप्रसाद मैनालीले सामाजिक यथार्थवादी-आदर्शोन्मुख यथार्थवादी, विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाले मनोविक्षेपणात्मक यथार्थवादी, हृदयचन्द्र सिंह प्रधानले प्रगतिवादी, बद्रीनाथ भट्टाराईले पौराणिक र ऐतिहासिक कथा धारालाई नेतृत्व प्रदान गरेका छन्। यसैबीच दार्जीलिङबाट नेपाली साहित्य सम्मेलनले कथा कुसुम (सन् १९३५)-मा पाँचजना कथाकारहरूका कथालाई प्रकाशित गर्‍यो, जो नेपाली साहित्यको पहिलो कथा सङ्ग्रह हो।३३

यस कालका प्रमुख कथाकारहरू र कथा सङ्ग्रहहरू यसप्रकार छन्-

रूपनारायण सिंहको कथा नवरत्न (सन् १९५०), गुरुप्रसाद मैनालीको नासो (सन् १९६३), पुष्कर समशेरका कथाहरू (सम्पा. दयाराम श्रेष्ठ), विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको दोषी चश्मा (सन् १९४९) र श्वेत भैरवी (१९८२), शिवकुमार राईको फ्रण्टियर (सन् १९५१), यात्री (सन् १९५६), खहरे (सन् १९७६) र बडा डिनर (सन् १९८८), भवानी भिक्षुको गुनकेशरी (सन् १९५३), मैयासाहेब (सन् १९६०), आवर्त (सन् १९६७) र अवान्तर (सन् १९७७), गोविन्दबहादुर मल्ल "गोठाले"-को कथा सङ्ग्रह (सन् १९४६), कथैकथा (सन् १९५९) र प्रेम र मृत्यु (सन् १९८२), बालकृष्ण समको तलतल (सन् १९८९), तारिणीप्रसाद कोइरालाको रातो स्वेटर (सन् १९८१), इन्द्र सुन्दासको रानी खोला (सन् १९७७), परशुराम रोकाको पञ्चामृत (सन् १९४९), हरिप्रसाद गोर्खा राईको यहाँ बदनाम हुन्छ (सन् १९७४) र मनचरीको बोली (सन् १९७८), इन्द्रबहादुर राईको विपना कतिपय (सन् १९६०), एम. एम. गुरुङको घरसंसार (सन् १९५८) र टिस्टा

बगछ सधैँजस्तो (सन् १९८२), गुनुसिंह गुरुडको यात्रामा (सन् १९६५), लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको लक्ष्मी कथा सङ्ग्रह (सन् १९७५), बट्टीनाथ भट्टराईको पौराणिक कहानी (सन् १९५३), नेपाली ऐतिहासिक कहानी (सन् १९५८) र वैदिक कहानी (सन् १९७२), हायमनदास राई "किरात'-को बिनायो (सन् १९५६), बटुवा (सन् १९५७), चौकीदार (सन् १९५२), अभागिनीको साथी (सन् १९५५), विजय (सन् १९६१), आँधीबेरी (सन् १९६१) र पंखी (सन् २०००), प्रेम थापाको प्रेम स्मारक (सन् १९६२), कृष्णसिंह मोक्तानको प्रेम, भ्रान्ति र सत्य (सन् १९५९), वीरविक्रम गुरुडको अमरक्षण (सन् १९६१), हरिश बमजनको आफ्नो डायरी आफ्नो कहानी (सन् १९६२), १००० रुपियाँको नोट (सन् १९६५) र शोकेशभिन्नको जिन्दगी (सन् १९६८), राधिका रायाको तिमी नभएको भए (सन् १९७६) आदि।

प्रयोगवादी चरण ः सन् १९६२-देखि १९९०

सन् १९६०-मा नेपालबाट रूपरेखा पत्रिकाको प्रकाशनले नेपाली कविता साहित्यको क्षेत्रमा नयाँ प्रयोग परिपाटिलाई प्रोत्साहित गर्‍यो। ३४ दार्जीलिङबाट १९६३-मा तेस्रो आयाम पत्रिकाको प्रकाशन र आयामवादी आन्दोलनको घोषणाले कथा साहित्यमा पनि वस्तुपरक प्रयोगधर्मी लेखनको थालनी गर्‍यो। ३५ यस कालमा कथा क्षेत्रमा इन्द्रबहादुर राई, शङ्कर लामिछाने, पारिजात, विजय मल्ल, ध्रुवचन्द्र गौतम, शरद क्षेत्री, गुप्त प्रधान, वीरविक्रम थापा आदि कथाकारहरूले नेपाली कथालाई नौलो रूप प्रधान गरे। यस चरणमा रूपरेखा, गरिमा, मधुपर्क, स्रष्टा, निर्माण आदि पत्र-पत्रिकाले नेपाली कथा साहित्यको विकासमा महत्वपूर्ण योगदान दिएका छन्।

यस चरणका प्रमुख कथाकार र उनीहरूको कथा सङ्ग्रह निम्नप्रकार छन्:-

इन्द्रबहादुर राईको विपना कतिपय (सन् १९६०), कथास्था (सन् १९७२) र कठपुतलीको मन (सन् १९८९), रमेश विकलको नयाँ सडकको गीत (सन् १९६२), विरानो देशमा (सन् १९५९), एउटा बूढो भ्वाइलिन आशावरीको धुनमा (सन् १९६८), आज फेरि तन्ना फेरिन्छ (सन् १९६७), शव सालिक र सहस्र बुद्ध र उर्मिला भाउजू, पोषण पाण्डेको आँखी झ्याल (सन् १९६४), मानस (सन् १९६८) र हिउँमा परेका डोबहरू (सन् १९७५), बालकृष्ण पोखरेलको सोधार्ई र जवाफ (सन् १९६४), फूटेको ऐना (सन् १९७०), सुनगाभा (सन् १९६९), कानेखुशी (सन् १९७७), माधव भण्डारीको काले र मोती, गाउँघर (सन् १९६८), प्रेमा शाहको पहेंलो गुलाफ (सन् १९६६) र विषायान्तर (सन् १९७१), कुमार जवालीको तुवाँलोको कत्ला (सन् १९६३), छरिएका कथाहरू र भत्केको गुँड, देवकुमारी थापाको झझल्को, टपरी, वरपरबाट, भोक तृप्ति, प्रलय प्रतीक्षा, महानन्द पौड्यालको झुम्माको पुतली (सन् १९८९), हाम्रा केही लोककथा (सन् १९८६), रुद्र पौड्यालको कथाकल्प (सन् १९८०), चन्द्रवीर प्रधानको साहित्य पुष्प (सन् १९७५), भगिरथ लोहारको अन्तरजलन (सन् १९९८), सानु लामाको कथा सम्पद (सन् १९७३) र मृगतृष्णा (सन् १९९०), बी.बी. लकान्द्रीको जारः एक सम्झौता (सन् १९७२), आमा घर फर्किनन् (सन् १९९३), खड्गराज गिरीको प्रतिरूप (सन् १९८६), अभाव (सन् १९९२), राधाकृष्ण शर्माको समाधानहीन पाइलाहरू र नयाँ स्वीटर (सन् १९९६), डा. जगत छेत्रीको अन्तरद्वन्द्व (सन् १९६९), तीनतिया तीन (सन् १९६९), कथासंगम (सन् १९८१) र हारेको मान्छे (सन् १९९२), ग्राबियल राणाको आहूति (सन् १९६८), समीरण छेत्री "प्रियदर्शी"को फुटेको मुरली (सन् १९६४), असफल चित्रकार (सन् १९७६), अर्को मान्छे

(सन् १९८७), निर्वाणको रात (सन् १९९६), आई.के. सिंहको त्यो रात फेरि फर्केर आउँदैन (सन् १९७२), रामलाल अधिकारीको आफै जन्मनेहरू (सन् १९६९), थमिनी कान्छी (सन् १९७९), लालगेडी र आँखाहरू (सन् १९९७), युवराज काफ्लेको फ्याँकिएको कसिंगर (सन् १९६९), प्रकाश कोविदको चोट, रेखा, हाम्रो कान्छा र डाकबङ्गला, असित राईको अरूले नचिनेको म (सन् १९६७), संत्रस्त जिजीविषा (सन् २००४), नन्द हांगखिम उन्मुक्ति (सन् १९७०) र प्रीतिका चिट्ठीहरू (सन् १९७०), माया ठकुरीको नजुरेको जोडी, गमलाको फूल, साँघु तरेपछि र चौतारी साक्षी छ, शरद क्षेत्रीको विम्बहीन प्रतिविम्ब (सन् १९७१), बाइस धारा (सन् १९७८), तरल कथाहरू (सन् १९८३), चक्रव्यूह (सन् १९८५), समय र बाँसुरीको धुन (सन् १९८८), कालाग्नि (सन् १९९६), आदि-अनादि (सन् १९९९) र सूर्यस्नान (सन् २००३), गुस प्रधानको मान्छे मान्छेकै बस्तीभिन्न (सन् १९८०), अक्षरै अक्षरको शहर (सन् १९९३), विराम चिन्हहरू (सन् २००२), पूर्ण राईको सिमलको भूवा (सन् १९७२), गल्ली गल्ली क्रान्तिको उद्घोषणा (सन् १९८५), फूल झरेका पत्रदलहरू (सन् १९९७) र जय विजय (सन् १९९२), पारिजातका आदिम देश (सन् १९६८), सडक (सन् १९७५) र प्रतिभा र साल्गीको बलात्कृत आँशु (सन् १९८६), मनु ब्राजाकीका अवमूल्यन (सन् १९८१), आकाशको फल (सन् १९८५), तिम्री स्वास्ती (सन् १९९०) र म र भविष्य यात्रा (सन् १९९५) आदि।

यस चरणका अन्य केही प्रमुख कथाहरू हुन्-

पुष्कर लोहनी, ध्रुवचन्द्र गौतम, मदनमणि दीक्षित, परशु प्रधान, विश्वम्भर चञ्चल, मुरारी अधिकारी, भाउपन्थी, कविताराम, जगदीश घिमिरे, शैलेन्द्र साकार, सनत रेग्मी, किशोर नेपाल, जैनेन्द्र जीवन, ध्रुव सापकोटा, जनार्दन

पूडासैनी राजव, किशोर पहाडी, गोपाल पराजुली, नारायण ढकाल, गोविन्द गिरी प्रेरणा, माया ठकुरी, भागीरथी श्रेष्ठ, पद्मावती सिंह, अनिता तुलाधर, मञ्जु काँचुली, बेञ्जु शर्मा, भीम दाहाल, थिरुप्रसाद नेपाल, गहर उदासी, प्रेम थुलुङ, सानुभाइ शर्मा, तुलसीराम शर्मा "कश्यप", जीवन थिङ, पदम क्षेत्री, विजयकुमार सुब्बा आदि।

समकालीन चरणः सन् १९९० देखि यता

सन् १९९०-मा नेपालमा पञ्चायती व्यवस्थाको विरुद्ध जनआन्दोलन भएपछि बहुदलीय लोकतन्त्रको स्थापना भयो भने १९९२-मा भारतमा नेपाली भाषा संविधानको आठौँ अनुसूचिमा अन्तरभुक्त भयो। १९९०-मा नेपाली भाषाको आन्दोलन चरमोत्कर्षमा पुगेको थियो। दुवै देशका जनताले आ-आफ्नो आन्दोलनपछि विजय प्राप्त गरे, जसको परोक्ष र प्रत्यक्ष प्रभाव साहित्यमा पर्यो। साहित्यमा विविध समकालीन शिल्प र कलाको प्रयोग यस चरणका कथाहरूले गरिरहेका छन्।

यस चरणका प्रमुख कथाकारहरू हुन्ः

पुष्कर लोहनी, ध्रुवचन्द्र गौतम, मदनमणि दीक्षित, परशु प्रधान, विश्वम्भर चञ्चल, मुरारी अधिकारी, भाउपन्थी, कविताराम, जगदीश घिमिरे, शैलेन्द्र साकार, सनत रेग्मी, किशोर नेपाल, जैनेन्द्र जीवन, ध्रुव सापकोटा, जनार्दन पूडासैनी राजव, किशोर पहाडी, गोपाल पराजुली, नारायण ढकाल, गोविन्दगिरी प्रेरणा, माया ठकुरी, भागीरथी श्रेष्ठ, पद्मावती सिंह, अनिता तुलाधर, मञ्जु काँचुली, बेञ्जु शर्मा, भीम दाहाल, थिरुप्रसाद नेपाल, गहर उदासी, प्रेम थुलुङ, सानुभाइ शर्मा, तुलसीराम शर्मा "कश्यप", जीवन थिङ, पदम क्षेत्री, विजयकुमार



सुब्बा, इन्द्रबहादुर राई, प्रेमा शाह, कुमार ज्वाली, सानु लामा, खड्गराज गिरी, नन्द हांगखिम, शरद् क्षेत्री, गुप्त प्रधान, मनु ब्राजाकी, सीता पाण्डे, सञ्जय थापा, विजय चालिसे, नयनराज पाण्डे, राजेन्द्र पराजुली, महेशविक्रम शाह, विक्रमवीर थापा, प्रेम प्रधान, केदार गुरुड, सञ्जय विष्ट, उदय थुलुङ, धन निर्दोष सुब्बा, विन्द्या सुब्बा, सरला राई, देविका मोक्तान, सम्पूर्णा राई, भानु खवास, विनोद प्रधान "सोरकी", हिस्से वाडगेल, मणिप्रसाद राई, दलमान डी. गुरुड, माधव बूढाथोकी, हरिष मोक्तान, छिरिड पाञ्जो शेर्पा, मणिकुमार सुब्बा, आर्य लामिछाने, प्रवीण राई जुमेली, चुनिलाल घिमिरे, शरण सुब्बा, खुशेन्द्र राई, ध्रुव लोहागण, कमला आँशु, पूर्ण सुब्बा, लक्ष्मीप्रसाद गुरुड, इन्द्रमणि दर्नाल, कालूसिंह रणपहेली, गोपीचन्द्र प्रधान, अशोक रोका, अर्जुन निरौला, गोवर्धन बाँस्तोला, कुमार घिसिङ, कर्ण थामी, एडोन रोडगोड, असीत राई, सुरेश राई, लक्ष्मी लोहार, पेम्बा तामाङ, सुवास दीपक, पारसमणि शम, सलोन कार्थक, ग्राबियल राणा, जस योज्जन "प्यासी", काजी गजमेर, प्रेम मुखिया वैरागी, एम.एस आयामेली लेखनले जन्माएको नयाँ वैचारिकता, शिल्पशैलीगत नवीनता, प्रतीकात्मकतालाई अझ पछिल्ला चरणका कथासर्जकहरूले त्यसमा यौनमूलकता, अकथात्मकता, अस्तित्ववादी-विसङ्गतिवादी प्रगतिवादी चेतनाले कथालेखनलाई अझ प्रोत्साहन दिँदै अघि बढेको देखिन्छ। समकालीन कथालेखनभित्र अझ टडकारो रूपमा देखिँदै आएको कतिपय सिर्जनाशील लेखन अभियानहरू कविता लेखनमा बढी केन्द्रित भए पनि कथालेखनमा पनि त्यसको प्रभाव परेन भन्न सकिन्न। भारतीय नेपाली कथालेखन यात्रामा स्वच्छन्दतावादलाई रूपनारायण सिंह, शिवकुमार राई, हायमनदास राई किरात तथा यथार्थवादी सञ्चेतनालाई इन्द्रबहादुर राई, लक्खीदेवी सुन्दास, लीलबहादुर क्षेत्री प्रभृति कथाकारहरूले पचाएरै नेपाली साहित्यमा ल्याए भने

यौनमनोविज्ञानलाई चन्द्र शर्मा, प्रेम प्रधान, गुप्त प्रधान, राधाकृष्ण शर्मा तथा अस्तित्ववाद, विसङ्गतिवाद एवम् प्रगतिवादी दृष्टिचेतनालाई असित राई, समीरण क्षेत्री प्रियदर्शी, बद्रीनारायण प्रधान, बी. योजन, नन्द हाडखिम, रूद्र पौड्याल आदि जस्ता कथासर्जकहरूले नेपाली कथासाहित्यलाई धनी तुल्याएका छन्। शिल्पशैलीगत नवीनता देखाउने ध्याउन्नमा प्रवृत्त देखिएका कथाकारहरूमध्ये सूर्यकुमार सुब्बा, आर्य लामिछाने, अर्जुन निरौला, मोहन ठकुरी, विन्ध्या सुब्बा खडकराज गिरी प्रभृतिलाई लिन सकिन्छ।

समकालीन विश्वसमाज, भूमण्डलीकरण तथा साइबर संस्कृति आदि जस्ता आजको समयसित सरोकार राख्ने विविध विषयहरूमा कुनैकुनै अङ्गमा छोएर स्वैरकल्पना, वैचारिकता, असित व्यङ्ग्यको प्रयोग र यथार्थवादी लेखनको मिश्रित प्रवृत्तिलाई कथ्याधार बनाउँदै लेखनमा सक्रियतापूर्वक देखा पर्ने कथाकारहरूमा थीरुप्रसाद नेपाल, पेम्पा तामाङ, नीना राई आदिलाई लिन सकिन्छ। युद्धको विभीषिका, अभिघातका चेतनाले उत्प्रेरित भइ कथालेखनहरूमा गुप्त प्रधान, समीरण क्षेत्री 'प्रियदर्शी', नन्द हाडखिम आदि प्रमुख देखिन्छन्।

आधुनिक भारतीय नेपाली कथालेखनलाई (क) यथार्थपरक कथालेखन, (ख) प्रयोगपरक कथालेखन र (ग) समकालीन कथालेखनको रूपमा वर्गीकरण गरी अध्ययन-अनुशीलन गर्न सकिन्छ।

आज लेखिएको भारतीय नेपाली कथामा नवलेखनको स्वरूप र विशेषताहरू निक्यौल गर्दा कथालेखनमा आएको उत्तरआधुनिक प्रवृत्ति तथा उत्तरऔपनिवेशिक स्वरलाई नै केन्द्रिय पृष्ठधारमा राखेको देखिन्छ। आजको कथालेखनले एउटा विशेष प्रवाहलाई एउटै केन्द्रीय अर्थमा मात्र समेट्न खोज्ने विचारलाई परित्याग गर्दै पाठको अनेक अर्थ र पठन गर्न सकिने पाटाहरूको अनुशीलन गरेको छ। आजको कथालेखनको मूलप्रवाह विपठनतिर मोडिएको

छ। कथाकार इन्द्रबहादुर राईको कठपुतलीको मनअन्तर्गतका कथाहरूले अनेकताको व्याख्यामा फरक अर्थ लाग्ने प्रसङ्ग इङ्गित गरेको छ। यस पाठमा राईले कतै कथा, कविता र निबन्ध जस्तो र कतै भने नाटक, समालोचना र आत्मालोचनाको रूपमा प्रस्तुत गरेको हुनाले पाठकले पनि फरक फरक स्वाद र अर्थको तहबाट रसास्वादन गर्न सक्छन्। सोझै भन्ने हो भने प्रत्येक पाठले विकल्पपूर्ण अर्थ र स्वाद दिन सक्ने स्थिति र सामर्थ्य राख्दछ। कथाकार राईले जस्तो आफ्नै किसिमको सैद्धान्तिक आधार र दृष्टिकोणको स्थापना र उद्घोषणा नगरी सिर्जनात्मक लेखनमा सदा लागि रहने सानु लामा, समीरण छेत्री प्रियदर्शी, गुप्त प्रधान, रूद्र पौड्याल, प्रेम प्रधान, पेम्पा तामाङ प्रभृतिका कथाहरूमा आजको युगको संवेदनहीनता, नग्नता, यौनदुराचार, निस्सारता, निस्पृहता, विकृत सत्यको उद्घाटन गरिएका घटना प्रसङ्गहरू अधिक मात्रमा भेटिन्छन्।

तेस्रो आयामको जस्तै लीलालेखनको पनि आधारभूत लेखनसूत्रहरू निर्मित छन्। यसकिसिमको लेखनले अनिश्चितता, अनिर्धार्यता, वस्तुको वस्तुता, ज्ञानको सीमितता, पुनरावृत्ति, अर्थ वैयक्तिकता, विधासिद्धान्तमा अतिक्रमण, विघटनकारिता, मौलिकतामाथि गतिलो प्रश्नचिह्न, परम्परागत लेखनपद्धतिप्रति विरोधभाव, विधामिश्रण तथा अवतारवाद जस्ता विशेषताहरूलाई अङ्गालेको भेटिन्छ। वस्तुतः कथाकार राईपछि भारतीय नेपाली कथाकारहरूबाट पनि घोषित र अघोषित दुवै रूपमा लीलापरक कथाहरू लेखिएका पाइन्छन्। कथाकार राईका झ्याल र अनुवाद शीर्षक कथाहरू अन्य लीलावादी कथाका तुलनामा निकै दुर्बोध्य देखिन्छन्। रूद्र पौड्याल, अविनाश श्रेष्ठ, माधव बुढाथोकी र केदार गुरुङ प्रभृतिका कतिपय कथाहरूको कलेवर हेर्दा कथ्य र शिल्पविन्यासमा प्रशस्त नौलो र बेग्लोपन परिलक्षित हुन्छ। कथाकार

पौड्याल र बुढाथोकीका कथामा पौराणिक कथ्यहरू समसामयिक प्रसङ्ग र परिदृष्यहरूमा आरोपित र प्रतिपादित भएको भेटिन्छ भने आजको समाज आडम्बरी चलन चाँजो, नीति नियमहरूबाट अनायसै प्रताडित बन्नपुगेको दुःखदो स्थितिको स्वरलाई व्यङ्ग्यात्मक शैलीमा निकै कसिलो झापट हिकोउन सक्षम बनेका छन्। मिड लिवाडको मनभित्रको मनमा संवेदना र अनुभूति लेखनको एउटा बेग्लै फराकिलो नयाँ संसार देखिन्छ भने सतीश रसाइलीका ऐनाको मेघका कथाहरूमा आजको विश्वसमाजभित्र एउटा गम्भीर समस्याको रूपमा देखापरेको समलैङ्गिताको मूल्य मान्यता-अमान्यताको प्रश्नलाई विमर्शमा ल्याइएको छ। उनीहरूका कथासिर्जनाले अनुभूति र संवेदना तथा सामाजिक सरोकारका तीव्र स्वरलाई आत्मसात गरेको स्पष्ट देखिन्छ। आजको कथामा विशेषगरी व्यङ्ग्यपरक विद्रोहात्मकता, प्रतीकात्मक बिम्ब तथा समय र समाजसापेक्ष र समकालीनताको यथार्थ प्रस्तुति पाइन्छ। अझ सूक्ष्म रूपमा हेर्ने हो भने आज लेखिँदै गरेको कथाले सामाजिक सन्दर्भ, याथार्थिक सन्दर्भ, सांस्कृतिक सन्दर्भ, राजनैतिक सन्दर्भ, वैचारिक सन्दर्भ, प्रायोगिक सन्दर्भ र समसामयिक सन्दर्भलाई गम्भीरतापूर्वक सम्बोधन गर्न खोजेको भेटिन्छ। साहित्यलेखनलाई चिन्ह, सङ्केत र शब्दको खेलमात्र मान्ने उत्तरआधुनिक लेखन सिद्धान्तभित्र एउटा लेखकको मृत्यु हुन्छ अनि एउटा मात्र होइन तर धेरैवटा सचेत पाठकको पनि जन्म हुन्छ र त्यो पाठक अर्थबहुलताको अगोचर चक्रव्यूहमा आफैआफ फस्दछ। यसर्थ एउटा लेखकको मृत्युले अर्को एउटा पाठकले जीवन पाएको हुन्छ। आजको नवलेखनले अनिश्चय र अनिर्धारण जस्ता धारणालाई आत्मसात् गर्ने हुनाले यसले कुनै पनि सत्यलाई शाश्वत र स्थिर मान्दैन, मान्ने सक्तैन। वास्तवमा कुनै पनि सत्य सन्दर्भसापेक्ष, समयसापेक्ष, समाज र व्यक्तिसापेक्ष हुनेगर्छ र सत्य

कहिल्यै पनि सार्वभौमिक, सर्वकालिक, सर्वजनीन र परमसत्य हुनै सक्ने।  
 अतः कुनै पनि सत्य स्थान, समय, परिस्थिति र परिवेशअनुसार सामाजिक,  
 सांस्कृतिक, वैचारिक, कालिक किसिमले निर्धारित हुन्छन्। विनिर्माण, विपठन,  
 अन्तरपठन, विधाभञ्जन, विधामिश्रण, विधान्तरण, पुनर्लेखन, पुनर्सिजन,  
 अन्तर्पाठीयता, अन्तरविषयकता, सङ्कथन-विकथन सिद्धान्त, स्वैकल्पना र  
 द्विचरविरोधको सिद्धान्तहरूले आज लेखिँदै आएको नवलेखनको सिद्धान्त  
 निर्माणमा कार्यकारी भूमिका निर्वाह गरेको छ। यसप्रकार समयको गतिक्रम  
 सँगसँगै भारतीय नेपाली कथालेखनमा नयाँ स्वरूप संरचनाका नवीन  
 कथ्यप्रस्तुति र शिल्पशैलीगत पद्धतिहरू भित्रिएको देखिन्छ। आधुनिक नेपाली  
 कथाको विकासप्रक्रियामा एउटा नौलो प्रवृत्ति, विचार, चेतना र शैलीमा  
 लेखिएका कथाको रूपमा कठपुतलीको मनलाई मान्दा नमान्दै कथाकार  
 जुमेलीका अझ नितान्त बेग्लो प्रयोग र प्रवृत्ति, नितान्त नौला शिल्पशैलीका  
 बान्कीहरू बोकेर ऋतुखेल आजका पाठकको हातमा आइपुग्यो।  
 इन्द्रबहादुर राईले कठपुतलीको मन-मा कथा कहिल्यै नपत्याउनु, कथामा म  
 एउटै सत्य बोल्छु, एउटै र माया सत्य। भनेका कुरालाई कथाकार जुमेली अनि  
 जुमेलीपछिका केही कथाकारहरूले अझ गम्भीर विमर्श गर्ने प्रशस्त ठाउँहरू  
 छोडिदिएका छन्। जुमेलीका पछिल्ला समयमा लेखिएका यी कथाहरूमा  
 विधाभञ्जन, विधामिश्रणका साथसाथै जादुमय यथार्थ र स्वैकल्पनाको प्रयोग  
 निकै प्रभावकारी र कलात्मक ढङ्गमा गरिएको पाइन्छ। जुमेलीको खेलिबस्छु  
 खेल कति शीर्षक कथामा कथाको विषय नै खेल छ, जीवन बाँच्ने खेल,  
 सत्यताको अनेक खेल, भ्रान्तिहरूको खेल। यी खेलहरू नै विभिन्न सन्दर्भ  
 विभिन्न परिप्रेक्ष्यमा विभिन्न स्वरूपमा खेलिन्छ। कथाको पठनक्रममा पनि  
 विभिन्न कथारूपहरू सिर्जन भइरहन्छ र पाठकहरूद्वारा यो काम स्वतः

भइरहेको हुन्छ। फेरि कुन पठनलाई पत्याउनु, एकै परिप्रेक्ष्यबाट गरिएका विभिन्न पठनहरूमा केही केही साम्य हुन्छ तर कुनै पनि पठन सर्वसम हुँदैनन्, कारण कुनै दुइ परिप्रेक्ष्य सर्वसम हुँदैनन्।(राई:२०१४, पृ.१३२)

सञ्जय विष्टको जुनजस्तै घाम(२०१५)-मा समाविष्ट कथाकारको आँखा, राजयोग नपरेका युवराजहरू,अन्डियाज् गट् ट्यालेन्ट शीर्षक कथाहरूमा भूमण्डलीकरणका प्रभाव, उपभोक्तावाद र उत्तरऔपनिवेशिक बजारवाद, बहुसांस्कृतिक समय चेतनागत प्रभाव र छापहरूलाई सङ्कथनमा ल्याइएको छ।(जय क्याक्ट्स:२०१४, पृ.१२७) हाम्रो जातीय सामाजिक-सांस्कृतिक गतिविधिप्रति सरोकार राखेर सङ्कटमय त्रासदीय स्थितिले ल्याएको सामाजिक विडम्बना र विद्रुपता तथा त्यसप्रतिको श्यामव्यङ्ग्यात्मक विरोध र विद्रोह उनका केही कथामा पाइन्छ भने किनारीकृत हाम्रो जातीय स्वअस्तित्व र अस्मिताको तीव्र स्वर, उत्तरफ्रायडीय यौनमनोविक्षेपणात्मक स्वर र चेतना एवम् नारीमनको विमर्श आदि जस्ता समकालीन सन्दर्भहरू उनको कथ्यकथनशिल्पका केही मुख्य प्रवृत्तिगत अभिलक्षणहरू हुन्। यसैले विष्टका अधिकांश कथाहरूमा इतिवृत्तात्मकताको झर्कोलाग्दो लम्बेतान सङ्कथन भेटिँदैन। पराख्यानात्मक शैलीमा लेखिएको एउटा सफल दृष्टान्त हो यसमा कथाभिन्नै एउटा अर्को एउटा सबल कथाले बास गरेको छ। यथार्थको भ्रम सिर्जना गर्ने र वैचारिक द्वन्द्वका चर्चामा डा. दिवाकर प्रधान, डा.राजेन्द्र भण्डारी, सचिन खवास, सूरज रोसूरी, उमेश उपमा आदि जस्ता जीवित सहभागीहरूले कथा कथ्यनिर्माणमा समेत प्रत्यक्ष-परोक्ष रूपमा कार्यकारी चारित्रिक भूमिका निर्वाह गरेका छन्। अतः ती जीवित पात्रहरू चरित्रमा अवतरित भएका छन्। कथामा पराइतिवृत्तात्मक शैलीको प्रयोग भए पनि लेखक-कथक-पाठकको सोझो सम्पर्कमा कथा यथार्थपरक इतिवृत्त बन्न पुगेको

छ। कथाका पात्रहरू आफ्ना स्थिति र अवस्थाबारे सचेत पनि छन् साथै कथकले पाठकसित वार्ता गर्नु र पाठक प्रतिक्रियाको अपेक्षा गर्नु, कथानकलाई अरैखिक र विखण्डित इतिवृत्तमा प्रस्तुत गर्नु यी सबै उत्तरआधुनिक आख्यानलेखनकै मूलभूत विशेषता र अभिलक्षणहरू हुन्।

उदय थुलुङको एकान्तवासमा सङ्गृहीत प्रायः सबैजसो कथाको कथ्यभावभूमि प्रष्ट पार्नका निम्ति प्राक्कथनको रूपमा प्रत्येक कथाअघि नेपथ्य राखेका छन्। ती कथ्यका नेपथ्यहरूले कथाको यथार्थिक पृष्ठभूमि बुझ्नमा सहयोग पुऱ्याएको छ भने कथाको भावभूमिसित काल्पनिक कथातत्त्वको सम्मीश्रणतिर पनि यसले सङ्केत गरेको छ। कथाको कथ्य बुझ्नका निम्ति कथ्यको नेपथ्य पनि राख्नु भारतीय नेपाली कथालेखन क्षेत्रमा यो एउटा नौलो प्रयोगको रूपमा देखिन्छ। एकान्तवासको नेपथ्यमा राखिएका कथ्यपृष्ठभूमिलाई सूत्रात्मक रूपमा जोड्ने एउटा प्रायोगिक आग्रहले प्रस्तुत सङ्ग्रहका कथाहरूले बेग्लै स्वाद दिन सफल बनेको छ। इन्सेक्ट किलर पारिजातको शिरीषको फूल उपन्यासको पुनर्लेखन र पुनर्सिजन हो। पारिजातका पात्रहरू सुयोगवीर, शिवराज, सकमबरी आदि पात्र-चरित्रका औपन्यासिक घटना-प्रसङ्गलाई यस कथामा विपठन प्रविधिद्वारा पुनर्निमाण गरिएको छ। पारिजातको शिरीषको फूलको आख्यान विसङ्गतिवादी प्रवृत्तिलाई अँगालेको देखिन्छ भने कथाकार थुलुङको इन्सेक्ट किलरको कथात्मक वस्तुविन्यासले सामाजिक-सांस्कृतिक सरोकारलाई ओँलाएको स्पष्ट देखिन्छ। प्रस्तुत कथाको रचनाविधानमा प्रयोगधर्मिता छ। अधिआख्यानात्मक स्वरूप लिएको यस कथामा जीवनबोध र समयचेतनाको आख्यानात्मक सङ्कथन रहेको पाइन्छ। मानवीय मूल्यविघटनको सन्दर्भमा कथाको संरचनात्मक स्वरूप विनिर्मित छ, संवादको नाटकीयता छ, भ्रम र यथार्थको परिवेश सिर्जित छ।

सुरज धडकनको घर सङ्ग्रहका कथाहरू श्रृङ्खलबद्ध शैलीमा लेखिएका कविताहरू झैं श्रृङ्खला शैलीमा लेखिएका छन्। कथाकार परशु प्रधानले सीताहरू शीर्षकमा श्रृङ्खला कथाहरू प्रकाशनमा ल्याएका थिए त्यसैको प्रभाव र प्रेरणाको फलस्वरूप सुरज धडकन, प्रकाश हाडखिम आदि कथाकारहरूले पनि यस शिल्पशैलीमा केही राम्रा कथाहरू लेखेका छन्। युवा कथाकार सुरजको घरअन्तर्गत भूँ, आधार, छाना, धुरी, कोठा, झ्यालहरू:पर्दाहरू, ढोका, भित्ता, परिवार, घर लगायत परिशिष्ट कथाको रूपमा भूमिका शीर्षकका कथाहरू समाविष्ट रहेका छन् र प्रत्येक श्रृङ्खला कथामा देवेन्द्र र निलुलाई प्रमुख सहभागीको रूपमा चयन गरेर नेपाली कथा लेखनमा नौलो लेखनशैली र परिपाटी कायम गरेका छन्। कथाकार सुरजले आफ्ना कथाहरूमा हाम्रो जातीय सामाजिक-सांस्कृतिक-राजनैतिक विसङ्गति र विडम्बना, विश्रृङ्खलता, परम्परागत रूढीवादी मान्यता, व्याप्त अराजकता र विद्रुपतालाई यथार्थवादी तथा स्वैरकल्पनात्मक प्रविधिको मिश्रित प्रयोगद्वारा निकै धारिलो तरिकाले प्रहार गरेका छन्। प्रस्तुत कथामा केही कथा छ सीता, सुजता, देवेन्द्र र निलुहरूको पनि। कथाभिन्नै ठाउँठाउँमा कवितामय सौन्दर्यात्मक अभिव्यक्तिको प्रयोग पाइन्छ।

युवा कथाकार प्रकाश हाडखिमका सुनपसिना र ह्याडमेनको चिठ्ठीका कथाहरू जातीय अस्मिकाको संघर्ष, समाज-सांस्कृतिक अर्थहरूमा अस्तित्व सङ्कट तथा मानवीय अवमूल्यानलाई नै विशेष कथ्यवस्तुको रूपमा प्रयोग गरिएको छ। स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरि लेखिएका अत्यन्तै लोभलाग्दा कथाहरूमा सुनपसिनालाई दृष्टान्तका रूपमा लिन सकिन्छ भने मिसल एसएलजी, प्रजातन्त्रको हार, आफ्नो हिस्साको जिम्मेवारी शीर्षक कथाहरूमा गोर्खाल्याण्ड आन्दोलनको समयमा दार्जीलिङ पहाडी अञ्चलमा भए-गरेका विभिन्न



विभत्स घटनास्थिति, दार्जीलिङको अन्तर आवाज तथा जातीय उन्मुक्ति अनि चिन्हारीको आन्दोलनको विद्रुप स्थितिलाई देखाइएको छ।

---

## 6.4 उपसंहार

---

आज भारतमा लेखिँदै आएका नेपाली कथामा केही लोभलाग्दो, ग्रहणयोग्य र गहिरो अध्ययन-अनुशीलन योग्य पक्षहरू देखिरहेका छौं र यी प्रवृत्तिहरू नै नवलेखन चेतनाका मूलभूत विशेषता, सम्भावना र अभिप्रासिहरू हुन्।

वास्तवमा रोलॉ वार्थले लेखकीय मृत्युको घोषणा गरेपछि नै लेखकको सट्टा पाठकहरूको भूमिका निकै महत्वपूर्ण देखिन र मानिन थाल्यो। एउटा पाठको विपठनबाट धेरैवटा विपाठहरू विनिर्मित हुन थाले। पाठमा निर्देशित, निश्चित तोकिएका अर्थहरू भत्किन थाले र अनेक अर्थहरूको खोजी हुन थाले।

परम्परागत कथाहरूको स्थानमा अकथा, कथानकहीन कथा, विकथा अर्थात् विनिर्मित कथाहरूले विस्तारै आफ्नो अस्तित्व कायम गर्न थाल्यो। अतः

अन्य साहित्यिक विधाहरूको तुलनामा भारतीय नेपाली कथा लेखन पनि नवचेतनावादी स्वर र शिल्पशैली तथा समसामयिक चिन्तनको

अन्तर्मिश्रणबाट सबल हुँदै आइरहेको देखिन्छ।

भारतीय नेपाली कथालेखनयात्रा समयसापेक्ष लेखनगत विविध मूल्य मान्यता, प्रयोग पद्धति, प्रवृत्ति र प्रकृतिलाई सकार्दै नकार्दै जुन प्रकारको नौलोपनको आग्रह आत्मसात् गर्दै अग्रसरित भइरहेको देख्दा अब भारतीय नेपाली कथाहरू पनि त्यति कमजोर छैन र विश्वस्तरीय कथालेखनको दाँजोमा कुम जोरेर हिँड्न सक्ने सामर्थ्य राखेको देखिन्छ। अतःभारतीय नेपाली कथालेखनमा नयाँ चेतना र शिल्पशैलीलिएर केही भिन्न रूपमा देखा परेका कथाकारहरूमा इन्द्रबहादुर राईको पछिपछि प्रवीण जमेली, उदय थुलुङ, मिड लिवाङ, सञ्जय

विष्ट, सुरज धडकन, प्रकाश हाडखिम, सञ्जीव छेत्रीका साथसाथै कालूसिंह रनपहेली, खडकराज गिरी, सतीश रसाइली, छुदेन काविमो, हरिश मोक्तान अल्लरे प्रभृतिका कथालेखनमा नवलेखनको स्पष्ट अनुहार देखिन्छ। आजका कथाले वैचारिक लेखनका साथसाथै सौन्दर्यचेतना र सामाजिक सरोकारलाई समेत उत्तिकै महत्व दिइएको छ। कथाको भाषिक शिल्पशैली सहज सम्प्रेष्य र बोधगम्य तथा सरल सरस र पाठकमैत्री प्रकृतिको छ। आजका केही नवोदित कथाकारहरू आफ्ना अग्रज कथाकारहरूले निर्माण गरेका वस्तुविधान र वस्तुप्रयोगलाई जतिसक्दो परित्याग गर्दै नव वस्तु र शिल्पसन्धानतिर अग्रसर बनेको देखिन्छ। १९९२ देखि आजसम्मको सात दशकको आधुनिक नेपाली कथाको यात्रामा थुप्रै कथाकारहरू देखा परेका छन् र प्रवृत्तिगत आधारमा नेपाली कथालाई सामाजिक, यथार्थवादी, मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी, प्रगतिवादी तथा प्रयोगवादी धारामा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ। यथार्थवादी आधुनिक नेपाली कथाका यी विभिन्न धाराहरूको जीवन दृष्टि तथा कथाको स्वरूप, ढाँचा र आकारमा पनि भिन्नता पाइन्छ। आधुनिक कथाकारहरूका कथा प्रवृत्ति र विशेषताका आधारमा नै आधुनिक नेपाली कथाका प्रमुख धाराका प्रवृत्तिगत विशेषताका आधारमा नै आधुनिक विभिन्न धाराका कथाकार र धारागत प्रवृत्ति प्रस्तुत गरिएको छ। शारदा पत्रिकाको प्रकाशनपछि आधुनिक नेपाली कथाको सुरुवात भएको हो। शारदा पत्रिकाको उदयको एक वर्षपछि प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथाबाट आधुनिक नेपाली कथाको प्रारम्भ भएको हो। यसपछि आजसम्म निरन्तर रूपमा आधुनिक कथा लेखनको क्रम अघि बढि रहेको छ। वि. सं. १९९२ पछि आजसम्मको करिब सात दशकमा देखा परेका नेपाली कथालाई आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरण र उत्तर्वर्ती चरण गरी दुई चरणमा विभाजन

गर्न सकिन्छ। आधुनिक नेपाली कथाको पहिलो मोड १९९२ सालमा प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनालीको नासो कथा बालकृष्ण समको पराइघर कथा र विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको चन्द्रवदन कथासँग सम्बन्धित छ। यी कथाकार र यिनका उपर्युक्त कथाहरूले माध्यमिक कालीन नेपाली कथाका अतिरञ्जनापूर्ण भावुक्ताको प्रयोग, अतिमानवीय र मानवेतर पात्रको प्रयोग, नैतिक उपदेशको प्रचुरता र समाजका आदर्शवादी चित्रण जस्ता प्रवृत्तिबाट नेपाली कथालाई समाजको आदर्शोन्मुख यथार्थवादी चित्रण गर्ने र फ्रायडका मनोविश्लेषणसिद्धान्तबाट प्रभावित भई मानवमनोविज्ञानले कलात्मक अभिव्यक्ति गर्ने जस्तो आधुनिक कथाकलातर्फ मोडेका हुन्। यिनै तिनै कथाकारहरूले १९९२ सालमा आधुनिक नेपाली कथाको सहप्रवर्तन गरे र यसपछि २०१९ सालसम्म नै समाज र मानवमनको यथार्थवादी चित्रण गर्ने साहित्यिक यथार्थवाद आधुनिक नेपाली कथाको मुख्य धारा बनिरह्यो। त्यसैले आधुनिक नेपाली कथाको पहिलो मोड १९९२ सालदेखि २०१९ सालसम्म तन्किएको छ र यसको व्याप्तिलाई आधुनिक नेपाली कथाको प्रथम चरण पनि भन्ने गरिन्छ। यस आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरणको पहिलो मोडबाट सामाजिक यथार्थवादी धारा र मनोवैज्ञानिक धाराको प्रारम्भ भएको हो। यस मोडबाटै निर्धारित संरचनाका कथा लेखनको प्रारम्भ भएको पाइन्छ। सन् १९२७-देखि १९६१-सम्मको नेपाली कथा साहित्यको काल खण्डमा स्वच्छन्दतावादी, सामाजिक यथार्थवादी, आदर्शोन्मुख यथार्थवादी, मनोविश्लेषणवादी, प्रगतिवादी, ऐतिहासिक यथार्थवादी आदि विविध प्रवृत्ति अँगालेका कथाहरू लिएर कथाकारहरूको उदय भयो। रूपनारायण सिंह र शिवकुमार राईले स्वच्छन्दतावादी, गुरुप्रसाद मैनालीले सामाजिक यथार्थवादी-आदर्शोन्मुख यथार्थवादी, विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाले मनोविश्लेषणात्मक

यथार्थवादी, हृदयचन्द्र सिंह प्रधानले प्रगतिवादी, बद्रिनाथ भट्टाराईले पौराणिक र ऐतिहासिक कथा धारालाई नेतृत्व प्रदान गरेका छन्। यसैबीच दार्जीलिङबाट नेपाली साहित्य सम्मेलनले कथा कुसुम (सन् १९३५)-मा पाँचजना कथाकारहरूका कथालाई प्रकाशित गर्‍यो, जो नेपाली साहित्यको पहिलो कथा सङ्ग्रह हो। सन् १९६०-मा नेपालबाट रूपरेखा पत्रिकाको प्रकाशनले नेपाली कविता साहित्यको क्षेत्रमा नयाँ प्रयोग परिपाटिलाई प्रोत्साहित गर्‍यो। ३४ दार्जीलिङबाट १९६३-मा तेस्रो आयाम पत्रिकाको प्रकाशन र आयामवादी आन्दोलनको घोषणाले कथा साहित्यमा पनि वस्तुपरक प्रयोगधर्मी लेखनको थालनी गर्‍यो। ३५ यस कालमा कथा क्षेत्रमा इन्द्रबहादुर राई, शङ्कर लामिछाने, पारिजात, विजय मल्ल, ध्रुवचन्द्र गौतम, शरद क्षेत्री, गुप्त प्रधान, वीरविक्रम थापा आदि कथाकारहरूले नेपाली कथालाई नौलो रूप प्रधान गरे। यस चरणमा रूपरेखा, गरिमा, मधुपर्क, स्रष्टा, निर्माण आदि पत्र-पत्रिकाले नेपाली कथा साहित्यको विकासमा महत्वपूर्ण योगदान दिएका छन्। सन् १९९०-मा नेपालमा पञ्चायती व्यवस्थाको विरुद्ध जनआन्दोलन भएपछि बहुदलीय लोकतन्त्रको स्थापना भयो भने १९९२-मा भारतमा नेपाली भाषा संविधानको आठौँ अनुसूचिमा अन्तरभुक्त भयो। १९९०-मा नेपाली भाषाको आन्दोलन चरमोकर्षमा पुगेको थियो। दुवै देशका जनताले आ-आफ्नो आन्दोलनपछि विजय प्राप्त गरे, जसको परोक्ष र प्रत्यक्ष प्रभाव साहित्यमा पर्यो। साहित्यमा विविध समकालीन शिल्प र कलाको प्रयोग यस चरणका कथाहरूले गरिरहेका छन्। आधुनिक नेपाली कथामा चालीसको दशकयता लेखिएका कथाहरूलाई समसामयिक वा समकालीन कथा भनिन्छ। साहित्यमा समकालीन समयसापेक्ष गतिशील र परिवर्तनशील हुन्छ। तीसको दशकमा प्रयोगवादी कथा वा कविता नै समसामयिक कथा वा कविता मानिन्थ्यो। अहिले २०४६

पथि लेखिएका कथाहरू समकालीन कथा मानिन्छन्। यस अवधिमा केही यथार्थवादी कथाकारहरूले समकालीन स्वर र स्वरसन्धानमा कथाहरू लेखिरहेका छन् भने नवचेतनावादी प्रयोगवादी कथाकारहरूले पनि नवप्रयोगवादी कथाहरू लेखिरहेका छन्। यस अवधिमा केही नव कथाप्रतिभाहरूले पनि कथाहरू लेखेका छन्। समष्टिमा यी सबै कथाकारहरूका कथाहरू समकालीन मानिन्छन्। खास गरी चालीसको दशकपछि कथा लेख्न आरम्भ गर्ने नव प्रतिभाहरू अमर शाह, नयनराज पाण्डे, महेशविक्रम शाह, राजेन्द्र पराजुली, रोशन थापा, आदिको कथालेखनले समकालीन नेपाली कथा अरू गतिमान बनेको छ। समकालीन नेपाली कथाले विविध शिल्प र मूल्यलाई आत्मसात गरेको देखिन्छ। तापनि यसको खास पहिचान के हो यथार्थवादी, प्रयोगवादी र समसामयिक प्रवृत्तिलाई समाहित गर्दै समकालीन कथा सङ्ख्यात्मक दृष्टिले तीव्र गतिमा गतिशील रहे पनि यसको गुणात्मक र कलात्मक पक्ष क्षीण रहेकाले यसले साहित्यचिन्तकहरूलाई खासै आशावादी बनाउने सकेको देखिँदैन। शिल्पगत आदर्श र कलामूल्यका दृष्टिले प्रयोगवादी कथा समकालीन नेपाली कथामा पनि यथावत देखिन्छ तैपनि यसले ग्रहण गरेको स्वैरकल्पनाको प्रयोग, आज्ञालिकताको अभिव्यक्ति, विसङ्गत जीवनको विश्लेषण, अस्तित्वको सङ्घर्ष, मानवीय कोलाहलको नाटकीकरण र रोगी वर्तमान मानिस र सामाजिक व्यवस्थाप्रति व्यङ्ग्य समकालीन नेपाली कथालाई चिनाउने मूलभूत विशेषताहरू हुन्। यसैले समकालीन कथालेखनको विस्तार र कलामूल्यको निराशाजनक स्थितिको बीच यसको मूल्याङ्कन र आशा गर्नुपर्ने देखिन्छ।

---

## 6.5 सार

---

- १९९२ देखि आजसम्मको सात दशकको आधुनिक नेपाली कथाको यात्रामा थुप्रै कथाकारहरू देखा परेका छन् र प्रवृत्तिगत आधारमा नेपाली कथालाई सामाजिक , यथार्थवादी, मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी, प्रगतिवादी तथा प्रयोगवादी धारामा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ।
- नेपाली कथाका अतिरञ्जनापूर्ण भावुक्ताको प्रयोग, अतिमानवीय र मानवेतर पात्रको प्रयोग, नैतिक उपदेशको प्रचुरता र समाजका आदर्शवादी चित्रण जस्ता प्रवृत्तिबाट नेपाली कथालाई समाजको आदर्शोन्मुख यथार्थवादी चित्रण गर्ने र फ्रायडका मनोविक्षेपणसिद्धान्तबाट प्रभावित भई मानवमनोविज्ञानले कलात्मक अभिव्यक्ति गर्ने जस्तो आधुनिक कथाकलातर्फ मोडका हुन्।
- आधुनिक नेपाली कथाको पूर्ववर्ती चरणको पहिलो मोडबाट सामाजिक यथार्थवादी धारा र मनोवैज्ञानिक धाराको प्रारम्भ भएको हो।
- नेपाली कथामा आदर्शोन्मुख यथार्थवाद धारा, मनोवैज्ञानिक धारा र स्वच्छन्दतावादी धाराको प्रयोग १९९२ देखि शुरू भयो।
- वि. सं. १९९५ देखि वि. सं. २००३ सम्मको अवधि आधुनिक नेपाली कथाका प्रथम चरणअन्तर्गतका द्वितीय अवधि हो। यस चरणमा सामाजिक यथार्थवाद, यथार्थवादी धारा , सामाजिक स्वच्छन्दतावादी धारा र मनोवैज्ञानिक धाराको उत्कृष्ट प्रयोग भयो।
- २००४ सालदेखि २००६ सालसम्मको आधुनिक नेपाली कथामा देखा परेका धाराक प्रयोगको निरन्तरता कायमै रह्यो भने अर्कोतिर प्रगतिवादी धाराको नवप्रयोग भयो।

---

## 6.6 अनुशिलनी

---

- आधुनिक नेपाली कथामा देखा परेका विविध धारा र प्रवृत्तिबारे अध्ययन गर्नुहोस।
  - कथाविधामा धारा र प्रवृत्ति भन्नाले के बुझान्छ।
  - आधुनिक कथासाहित्यमा देखा परेका नवीन धारा र प्रवृत्तिको चर्चा गर्नुहोस।
- 

## 6.7 अतिरिक्त अध्ययन

---

प्रा .डा हरिप्रसाद शर्मा	कथाको सिद्धान्त र विवेचन
पारसमणि शम	आजका कथा
प्रा .डा .मोहनहिमांशु थापा	साहित्य परिचय
प्रा .दयाराम श्रेष्ठ	नेपाली कथा भाग ४
सं .डा .ईश्वर बराल	झ्यालबाट
महादेव अवस्थी	नेपाली कथा भाग २
टंकप्रसाद न्यौपाने	साहित्यको रूपरेखा
प्रा .शान्तिराज शर्मा	कथाको संसार र संसारका कथाहरू

---

## 6.8 मूल्यवृद्धिको निम्ति उत्तर

---

तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस-

### 4. कथाको धारा र प्रवृत्ति

(अङ्क १. को मूल्यवृद्धिको निमित्त विद्यार्थीहरूले ६.३ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)

२. आधुनिक नेपाली कथाको धारा र प्रवृत्ति

-----  
-----

(अङ्क २. को मूल्यवृद्धिको निमित्त विद्यार्थीहरूले ६.४ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)

३. नवीन कथा धारा

-----  
-----

(अङ्क ३. को मूल्यवृद्धिको निमित्त विद्यार्थीहरूले ६.४ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)







पनि। तर पहिला महलका वस्तु शिल्पसन्दर्भका तत्त्व हुन् भने दोस्रो महलका वृत्तान्तअनुयायी। उद्देश्य नभएका कथा हुँदैन, किनभने कथारचनाको मूल प्रेरणा प्रायशः उद्देश्यसित सम्बन्धित हुन्छ। रचनाकारका स्वकीय वैशिष्ट्यले उत्पन्न वस्तु नै कृति हो। त्यसो हुनाले कथाका मूलमा केही न केही उद्देश्य अन्तरभूत हुन्छ नै। तर कथाको उद्देश्य तत्त्वसित आनुषङ्गिक हुनैपर्छ। प्रौढ एवम् विचारवान् मानिसका निमित्त उद्देश्य विचारोत्तेजक भए कथा असल हुन्छ भन्ने भनाइ एकथरीको छ पनि। तर प्रौढ वा विचारवान् व्यक्तिले कथाका उद्देश्यसित सहमत हुनैपर्छ भन्नु अलिक मिल्दैन। कुरो कति हो भने उद्देश्यले तिनलाई घोरिन कर लगाउन सक्नुपर्छ। जस्तै भनाँ, गोविन्दबहादुर मल्लको मैले सरिताको हत्या गरें कथाका उद्देश्यसित ती सहमत नहोलान् र त्यतिका भरमा त्यो उद्देश्य बगमफुसे हो भन्न सकिन्न। तर यति त भन्नैपर्छ, कथाका तत्त्व अङ्गाङ्गिभावले सम्बद्ध हुन सके मात्र उद्देश्य सार्थक हुन्छ। कुशल कथाकार अवधारणात्मक रूपले उद्देश्यलाई प्रधान ठानी कथालाई गौण बनाउँदैनन्। कथा विधा पनि यस्ता थुप्रै तत्त्वहरू मिलेर बनेको हुन्छ। तत्त्वको प्रयोग विना कथा अकथा बन्न जान्छ त्यसैले कथाभित्र तत्त्व हुन आवश्यक छ।

कथा एउटा यौगिक रचना हो। सबै अङ्गत एकाइ किंवा तत्त्वहरूको आनुपातिक सिङ्गो योगबाट यो बनेको हुन्छ। ती एकाइ वा तत्त्वहरूको बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहने हुनाले तिनलाई अलग-अलग छुट्ट्याएर हेर्नु युक्तिपूर्ण हुँदैन तापनि साहित्यशास्त्रीहरूले सुविधाका लागि कथाका तत्त्वहरू भनेर निर्धारण गरेका छन्। कथालाई परिभाषित गर्दा घटना वा आख्यान भएको रचना तथा कहानी नै कथा हो। पात्र, चरित्र, वा घटनामा

आधारित छोटो गद्दात्मक साहित्यिक रचना भनेर कथालाई शब्दकोशले परिभाषित गरेका छन्। कथाको अर्थ नालीबेली, बेलीबिस्तार, वृत्तान्त हो।

---

## 7.2 तात्त्विक शब्दको सामान्य परिचय

---

तत्त्वको शब्दिक अर्थ कुनै वस्तुको विभिन्न अंश, विशेषता तथा मुख्य कुरा भन्ने बुझिन्छ। शब्दकोशअनुसार तत्त्व भन्नाले सुन, चाँदी, अक्सिजन, हावा आदि पदार्थ। सुन यौगिक तत्त्व हो। पानीमा हाइड्रोजन र अक्सिजन तत्त्व पाइन्छ। तत्त्व भन्नाले महत्वपूर्ण वस्तु, सार कुरा हो। उसको भनाइमा कुनै तत्त्व छैन। कुनै वस्तुमा रहने गुण वा विशेषतालाई तत्त्व भनिन्छ। जस्तै पुरानो चामलमा पौष्टिक तत्त्व कम हुन्छ। तत्त्वलाई मुख्य कारणको रूपमा पनि लिइन्छ, जस्तै पृथ्वी, जल, तेज, हावा र आकश सृष्टिका मूल तत्त्व मानिन्छन्। समाज वा संघसंस्थामा रहेको, असल वा खराब कार्यको कारण वा प्रभावकलाई पनि तत्त्वको नाम दिएको छ, जस्तै सामाजिक तत्त्व, असामाजिक तत्त्व। वास्तविक कुरा सही कुरा, तथ्यलाई पनि तत्त्वको रूपमा हेरिन्छ, जस्तै परमात्मा, परब्रह्म। संसारको परम तत्त्व अज्ञात छ।

---

## 7.3 आधुनिक नेपाली कथाको तात्त्विक विश्लेषण

---

कथा-कलाको लेखनप्रक्रिया तथा यसका आन्तरिक र बाह्य गुणहरूलाई आधार मानी चिन्तकहरूले यसका विभिन्न सङ्गठन तत्त्वहरूको सोदाहरण परिचय र प्रयोजन प्रस्तुत गरेका छन्। कथाका सङ्गठनात्मक तत्त्व अर्थात् अवयवहरूलाई कसैले रचनाविधानका आधार मानेका छन् भने कसैले उपकरण र धेरैजसोले तत्त्व नै मानेका छन्। पश्चिमी कथाचिन्तनका सन्द्रभमा हिन्दी आलोचक गोविन्द त्रिगुणायतले कथावस्तु, पात्र अथवा चरित्रचित्रण, कथोपकथन या संवाद, स्थिति या वातावरण, शैली र उद्देश्यलाई कथा

रचनाविधानका मूल आधार मानेका छन् भने मोहनलालले स्थिति वा वातावरणलाई छोडी अन्य पाँच तत्त्वहरू कथाका लागि अपरिहार्य मानेका छन्। गणेश पाण्डे र नवकथाचिन्तक रमेशचन्द्र शर्माका धारणाहरू त्रिगुणायत-सङ्केतित कथाका तत्त्वहरूसँग सहमत देखिन्छन् भने रामकुमार बर्माले कथानक, चरित्रचित्रण, संवाद, शैली, प्रकृतिवर्णन, वातावरण, सत्यता र उद्देश्य गरी आठ तत्त्व मानेका छन्। कथाका धेरै तत्त्व हुन्छन् र ती यी हुन् भन्ने विषयमा अनेकथरी मत छन्। तर कथानक, क्रियाकलाप, चरित्र, घटना, सङ्घर्ष, परिवेश, कौतूहल, चरमोत्कर्ष र प्रभावैक्य मुख्य उपकरण हुन् भन्ने कुरो कथाका रचनाविधानबाट स्पष्ट हुन्छ। कसै कसैका विचारमा उद्देश्य, शीर्षक, विशिष्ट समस्या औ त्यसको समाधान तथा चरित्रचित्रण कथाका तत्त्वहरू हुन् भने अन्यका विचारमा आदि मध्य अन्तसमन्वित कथाप्रबन्ध औ तत्सम्बद्ध वस्तु पनि। एकाइ वा तत्त्वहरूको बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहने हुनाले तिनलाई अलग-अलग छुट्ट्याएर हेर्नु युक्तिपूर्ण हुँदैन तापनि साहित्यशास्त्रीहरूले सुविधाका लागि कथाका तत्त्वहरू भनेर निर्धारण गरेका छन्।

नेपाली साहित्यचिन्तक ईश्वर बरालले कथाका तत्त्वका बारेमा विभिन्न विद्वानहरूको भिन्नभिन्न मत रहेको अनुभव गरेका छन्। कसैकसैका विचारमा उद्देश्य, शीर्षक, एक समस्या र त्यसको समाधान, चरित्रचित्रण र आदिमध्यअन्तसमन्वित कथोपाख्यान आदि कथाका तत्त्वहरू रहेको विचार प्रकट गर्दै यिनले नेपाली कथाको प्रकृति र रचनाविधानका आधारमा कथानक, क्रियाकलाप, पात्र, घटना, सङ्घर्ष, परिवेश, कौतूहल, चरमोत्कर्ष, उद्देश्य, प्रभावान्विति वा कलात्मक अन्त्यजस्ता अनेक उपकरणहरू

स्वीकारेका छन् र सोदाहरण विस्तृत विवेचन पनि प्रस्तुत गरेका छन्। समालोचक केशवप्रसाद उपाध्यायले कथाको सैद्धान्तिक परिचर्चाका सन्दर्भमा यसका परिभाषा, आयम, अवयव, गुण, दोष, कार्य आदिका सम्बन्धमा सङ्क्षेपमा चिन्तकहरूको मत र सहमतसमेत प्रस्तुत गर्दै कथानक, चरित्र, देशकाल, वातावरण, विचार, कौतूहल, संवाद, शैली र उद्देश्यलाई कथाका प्रधान तत्त्व स्वीकारेका छन्। कथातत्त्वका सम्बन्धमा स्वमत प्रस्तुत गर्दै हिमांशु थापाले आधुनिक कथाका लागि कथावस्तु, पात्र, संवाद, भाषाशैली, वातावरण र उद्देश्य गरी जम्मा ६ तत्त्व स्वीकारेका छन्। आधुनिक कथालाई स्थापत्य कलाका रूपमा चिनाउन चाहने कथाचिन्तक दयाराम श्रेष्ठले नेपाली कथाको परम्परा र प्रवृत्तिको समीक्षा गर्दै कथाको स्थापत्यकाल अनेक अङ्कहरूको संयोजन स्वीकारेका छन् र मुख्य गरी पाँच अङ्कको प्रधानता रहने विचार प्रकट गरेका छन्। यिनको मान्यताअनुसार कथामा दृश्य तथा सङ्क्षेप विधानयुक्त कथारेखा, कथात्मक दृष्टिकेन्द्र, कार्यव्यापार तथा द्वन्द्व, पात्र र पात्रको मानस वा संवेदना तथा भाव-संवेग आदि प्रमुख अवयव मानिन्छन्। कथा विधा पनि यस्ता थुप्रै तत्त्वहरू मिलेर बनेको हुन्छ। तत्त्वको प्रयोग विना कथा अकथा बन्न जान्छ त्यसैले कथाभिन्न तत्त्व हुन आवश्यक छ।

प्रस्तुत मतमतान्तरहरूले कथासङ्गठन तत्त्वका सम्बन्धमा विविधता र विस्तार प्रस्तुत गरेका छन् तापनि त्यहाँ स्पष्टताव्यापी र परिपूर्णता भने रहेको पाइँदैन। यद्यपि अहिलेको कथा सङ्गठनहीन सङ्गठनतिर उन्मुख छ र रूढ अर्थमा हामी जसलाई शिल्प-सोन्दर्य भन्छौं त्यस किसिमको चिन्तनमा सीमित गर्न नसकिने अवस्थामा पनि रहेको छ। तैपनि कथा भन्नु

परम्परागत शिल्प-सौन्दर्यवादी कथाहरू नै रहेकाले सामूहिक सान्दर्भिक कथा-सङ्गठन- तत्त्वहरूको खोज र विश्लेषण हुनु प्रासाङ्गिक देखिन्छ।

कथामा सर्वप्रथम कथा हुन्छ। कुनै सुख दुखमय जीवनमा आधारित दृश्य र सङ्क्षेप विधानमा आधारित कथा-रेखा कथाको स्थूल र अनिवार्य तत्त्व हो। कथामा कथा भएपछि पात्र, त्यसको स्थान र भूमिका स्वतः समुपस्थित हुन्छ। कुनै स्थान र समयवबिना पात्रको कार्यव्यापार सम्भव नहुने हुँदा कथामा परिवेश स्वतः उपस्थित हुन्छ। यही परिवेशमा पात्र आफ्नो मानस संवेदना, द्वन्द्व प्रस्तुत गर्दछ। जब कुनै स्थान र समयमा चरित्रहरू जुट्छन्, तिनको बाह्य तथा आन्तरिक संवाद मनोवादका माध्यमबाट कथा गतिशील रहन्छ। यस सुनिश्चित योजनाका पछाडि कथाकारका कुनै खास उद्देश्य अन्तर्निहित हुन्छ। त्यसका लागि कथाकारले सक्षम शब्दयोजना र शैलीका सहारा लिन्छ। यसर्थ कथासङ्गठनमा मूलभूत रूपमा निम्नलिखित आठ तत्त्वहरूको सामाञ्जस्य रहन्छ जसमा कथाको विषय र विधानलाई मोटामोटी रूपमा समेट्न सकिन्छ।

कथाका तत्त्वका सम्बन्धमा एकै मन कहीं पनि पाइँदैन। जे. बी. एस्सेनवाइनले कथाका मुख्य अङ्गको रूपमा प्रभावैक्य, एउटा श्रेष्ठ कथानक, एउटा मुख्य घटना, एउटा मुख्य पात्र, एउटा समस्या त्यसको र समाधानलाई मानेका छन् भने हड्सनले कथावस्तु, चरित्र, संवाद, शैली, देश, काल र वातावरण, उद्देश्यलाई तत्त्वका रूपमा उल्लेख गरेका छन्। नेपाली साहित्यका समीक्षक ईश्वर बरालले कथानक, पात्र, सङ्घर्ष, घटना, संशय, पराकाष्ठा र कलात्मक अन्त्य मानेका छन् भने हर्षनाथ शर्मा भट्टलाई निम्नलिखित तत्त्वहरू साना कथामा हुन् कुरा बताउँछन्-

१३. एउटै परिणाम वा एउटै प्रभावशाली पूर्ण आवयविक घटना।
१४. प्रस्तुत घटनासित संबद्ध पात्र।
१५. ती पात्रहरूको बाह्य र मानसिक द्वन्द्व।
१६. बाह्य र मानसिक द्वन्द्वलाई राम्रोसँग बुझाउन सक्ने भावानुरूप भाषा र शैली।
१७. एउटै परिणाम वा प्रभाव।
१८. छोटकरी अर्थात् एउटै सभामा पढिसकिने।

तर उक्त कुराहरू कथाका तत्त्व होइनन् गुणहरू हुन्। यस्तै हिन्दी साहित्यमा पनि एकै दृष्टिकोण पाइँदैन। गोविन्द त्रिगुणायन कथावस्तु, पात्र, संवाद, वातावरण, शैली र उद्देश्य मान्दछन् भने डा रामकुमार वर्मा कथानक, चरित्र, संवाद, शैली, प्रकृति, वर्णन, वातावरण, सत्यता र उद्देश्य कथाका तत्त्व ठान्दछन्। वास्त्वमा कथा र उपन्यासमा तत्त्वका दृष्टिले खास अन्तर पाइँन्न, अन्तर छ त रचना विधान र तत्त्वहरूको आ-आफ्नै ढङ्गले निर्वाहमा। उपन्यासमा चित्रण र प्रस्तुतिको अवकाश बढी हुनाले केही विस्तृत र व्यापक प्रयोग हुन्छ, कथामा त्यस्तो विस्तृत हुन्न। बालकृष्ण पोखरेलले भने जस्तै पेसेञ्जर गाडीको गति जस्तो शिल्प उपन्यासको हुन्छ भने मेल एक्सप्रेस गाडी झैं कथाको गति हुन्छ। यस्ता कथाका तत्त्व निम्नलिखित छन् जसको आधारमा कथाको सङ्गठन हुन्छ।

सपष्टै भनिसकिएको छ- कथा सुनाइने कुरा हुन्। सुनाइने शैलीमा आनन्दप्रद या रुचिकर पद्धति हुन्छ। सुनाइने कुरा को हुन् आजका? अर्थात् श्रोता के सुन्न मान्दछन् आज? विचित्रता सुन्ने चाहना होला तिनको? इतिहास सुन्ने इच्छा? होला आञ्चलिक जीवनका वैशिष्ट्य अथवा संभाव्य



भविष्यका काल्पनिक या स्वैरकल्पनात्मक चित्रणहरू।- जे नै होस् सुन्नमा मज्जा लाग्ने कुरा कथाको मूल मेरुदण्ड हो। अनि दोस्रो हो- सुन्नमा स्वादपने शैली वा कथा प्रस्तुतिको टेक्निक। यसरी कथाको कथ्य र प्रस्तुतिको प्रविधि कथाबारे विचार गर्ने मिल बूदाँ हुन्। तिनलाई नै उपकरण वा आधार भन्न सकिन्छ। त्यसमा पहिलो कथ्य विचारहरूद्वारा निर्मित हुन्छ। के सुनाउन पर्ने श्रोतालाई केही नयाँ मसला, नयाँ कुरा, नयाँ भावबोध, सञ्चेतना, अनुभव, अनुभूति, स्मृति संज्ञान वा सम्वेदना। कथाकारले पहिलो त सुनाउन पर्ने कुरामाथि नै विचार गर्छ। अनि लगतै अब कसरी सुनाउन पर्ने? कुन पद्धति, शिल्प, टेक्निक वा प्रविधिले? त्यसरी पहिलो भाव विचार पक्ष छ। सारवस्तु वा कथ्य त्यसैलाई भनिन्छ। अनि दोस्रो हो शिल्पपक्ष। कतै भनिसक्यो- प्रबुद्ध कथाकारसँग जीवनबध गरेर प्राप्त गरेका केही नयाँ अनुभूति वा सञ्चेतना हुन्छन्। ती हामीले पहिल्यैबाट जानेका हुँदैनन्। जस्तै कि जीवन जिउँनु भनेको स्वाद का लागि रहेछ, (धुबचन्द्र) तर स्वाद पनि खीर जस्तै वेस्वादिलो पो हुँदा रहेछ( इन्द्रबहादुर) सञ्चेतना हुन् यी कुरा। त्यो पाएर कथा जन्मिएका छन्। के रहेछ त नयाँ कथाको गाँठी कुरा थाहा भैगयो। ती अनुभूतिले अब भाषिक कथ्यको स्वरूप धारणा गरे। अब कथामा साँधिए ती कथाहरू खीर आयो कथामा, पकाउने मात्र आए, परिवेश आयो, संवाद आए, यी जम्मै पछिल्ला कुराहरू उपकरणहरू हुन्।

तर समूह कथा कथा नै सुनाउनका निम्ति हुन्छन्। त्यहाँ त्यस्तो सञ्चेतना विशेष पनि हुनैपर्ने हुँदैन। त्यतिखेर कथामा प्रस्तुतिले ठूलो भूमिका ओगट्दछ। कथ्य पनि सामान्य थरीकै हुनसक्छ तर टेक्निक पो असामान्य थरीको हुन्छ। कोइरालाको पुस्तक वा समको फुकेको बन्धन शिल्पका सुन्दर

प्रयोग हुन्। त्यसरी कथ्य जतिकै नभए पनि शिल्पको पनि कम महत्व छैन कथामा। कथ्य र शिल्पका सुन्दर प्रयोग हुन्। त्यसरी कथ्य जतिकै नभए पनि शिल्पको पनि कम महत्व छैन कथामा। कथ्य र शिल्पको सुन्दर तालमेलले कथाहरू बिसिनसकला राम्रा हुनेगर्छन्। त्यसर्थ कथाका उपकरणका रूपमा कथ्य र शिल्प नै सर्वाधिक महत्वका कुरा छन्।

कथ्य र शिल्प दुवै आज कथाकारका रोजाइ हुन्। वाध्यता कतैपट्टि छैन पहिले जस्तो। पहिले भए प्रकृति परिवेश, पात्रका चिनारी, संवाद, रूलाघटना घटनुपर्ने वाध्यता थिए कथामा। कथाकार ती औपचारिकता मिलाउन र कथाको कर्मकाण्ड जुटाउन लागिपर्थे। अब छैन त्यो झंझट पनि। कथाको उपकरणको यथास्थान उपस्थिति गरिदिनु पनि छुट्टै कार्य थियो। अब त्यस्तो केही गर्नेपर्ने कथ्य रोज्नमा कति दक्ष छ कथाकार पहिलो झमटमै चिनिसकिन्छ। शिल्पका पनि अन्तिम थरी शैली विकसित भइसकेका छन्। त्यो रोज्नु पनि कथाकारकै सझबूझ हो। शिल्पचातुर्यमा कति पारखी हात छन् कथाकारका झट्टै चिन्न सकिन्छ। त्यसरी कथाको मूल्याङ्कन आज सजिलो भएको छ। सर्वप्रथम सुनाउने कुरा, कथ्य वा सारवस्तु आजका कथाको केन्द्रीय तत्व देखिएका स्थितिमा त्यसबारे विचार गरिन्छ।

प्रत्येक मानिसमा अनुभूति गर्ने सामान्य क्षमता रहन्छ तर सबै कलाकार वा साहित्यस्रष्टा बन्न सक्दैनन्। जसले मानिसको सामूहिक अनुभूतिलाई आत्मसात् गर्दै आफ्नो विलक्षण शक्तिद्वारा त्यसलाई शब्दबोध्य गर्न सक्छ त्यही स्रष्टाको भद्रासनमा बस्नलायक हुन्छ। शिल्पकारिताका निमित्त ऊ पूर्णत स्वतन्त्र हुन्छ तर साहित्यसृजनको मर्यादा र सीमाभन्दा बाहिर जान सक्तैन। प्रत्येक साहित्यविधाको सृजनप्रक्रियामा केही समानताहरू

पनि हुन्छन् भने मौलिकता पनि पाइन्छन्। यसै गरू सङ्गठन तत्त्वमा पनि केही समान तत्त्वहरू पाइन्छन् भने आआफ्नै स्वतन्त्र तत्त्वहरू पनि हुन्छन्। यस मान्यताका आधारमा आधुनिक कथाको लेखनप्रक्रिया र यसका मूलभूत सङ्गठन तत्त्वहरूमा आफ्नै विधागत विशेषताहरू पाइन्छन्।

कथा कलाकारको अन्तर्मेधाबाट निस्सृत सहज अभिव्यक्ति हो। यो कसरी लेखिन्छ कलाकारको प्रतिभाले बताउँछ। प्रतिभाको भागीरथी तथा सरस्वतीका वरद पुत्र देवकोटा के अनुभव गर्छन् भने गाँथलीलाई गुँड बनाउन कसले सिकायो कला पनि त्यस्तै हो कुनै नैसर्गिक विलक्षण शक्तिबाट निस्कन्छ तैपनि कथा सङ्गठित रचनाविधान भएकाले पहिले यो कल्पनामा जन्मिन्छ र पछि सेतो भुइँमा कालो बुट्टा भएर निस्कन्छ। कथालेखन पद्धतिका सम्बन्धमा चिन्तक ग्राह्यम्यान वालफोर र ईश्वर बरालका धारणाहरू समीचीन छन्। भित्री सृजनाशक्तिद्वारा अभिप्रेरित कुनै कथाकारलाई जब उसले अनुभव गरेको कुनै मार्मिक घटनाले वा त्यस घटनाको भुक्तभोगी व्यक्तिको मार्मिक चरित्रले अथवा उसले देखेभोगेको परिवेशले प्रभावित गर्छ त्यस अवस्थामा कथाको उद्भव हुन्छ। यही तथ्यलाई हृदयङ्गम गर्दै चिन्तक वालफोर भन्छन्- कुनै घटना, चरित्र र परिवेशबाट प्रभावित भई कथाकार कथा कथ्छ। नेपाली कथाचिन्तक ईश्वर बरालले कथाको लेखन- प्रक्रियाका सम्बन्धमा कलाकारको अभ्यास, शक्ति, निश्चित उद्देश्य, व्युत्पत्ति- क्षमता र उसमा निहित सृजनात्मक सीपलाई बढी महत्त्व दिएका छन्। यिनी विश्वास गर्छन्- पहिले कथाकार कथानक गुन्दछ अनि आवश्यक चरित्र, सङ्घर्ष, समस्या आदि तत्त्वको समायोजन गरी कथाको लक्ष्य उद्घाटित गर्ने ध्येय पूरा भएपछि यसलाई यसलाई कलात्मक प्रभावले युक्त पारी टुङ्ग्याउँछ।

कथा कसरी लेखिन्छ भन्ने विषयमा अन्य पश्चिमी र नेपाली कथाचिन्तकहरूले थप महत्त्वपूर्ण चिन्तनदृष्टि प्रस्तुत गरेका छन् तापनि यस दिशामा देवकोटाकै धारणाहरू आदि-अन्तजस्ता देखिन्छन्। यिनले कलाकारको सहज वृत्ति प्रतिभा र उसका शैल्पिक वृत्तिहरू व्युत्पत्ति तथा अभ्यासको समन्वयबाट कथाका मूलभूत तत्त्व भाव र संरचनाको सङ्केत गर्दै कथासृजनको सही स्रोत पत्ता लगाएका छन्। देवकोटा भन्छन्- प्रतिभा भनेको आखिर सरस्वतीको वरदान भए पनि पूजाभन्दा अभ्यासमा निर्भर छ। देवकोटाले कथालेखनप्रक्रियामा प्रतिभालाई जति महत्त्व दिएका छन् अभ्यासलाई त्यतिकै महत्त्व दिएका छन्। समष्टिमा देवकोटाको कथालेखनसम्बन्धी मान्यता के छ भने कथा प्रातिभ वरदान पनि हो र शैल्पिक अभ्यास पनि हो। यो मानवशरीरजस्तै सर्वाङ्गपूर्ण सुन्दर सृजना हो। विनाप्रतिभा यसमा सौन्दर्य उद्दीप्त हुँदैन र अभ्यासबिना सर्वाङ्गसन्तुलित बाह्य स्वरूप प्रतिष्ठित हुँदैन। त्यसैले कथाकारको कल्पित कालीगढी र कथाको शैल्पिक विधानलाई समन्वयात्मक महत्त्व दिँदै देवकोटा अगाडि भन्दछन्- “कथा लेख्न पहिले गुन्नुपर्छ, बुझ्नुपर्छ, उन्नुपर्छ, छान्नुपर्छ, टिप्नुपर्छ, र रङ्ग्याउनुपर्छ। तस्बिर राम्रो खडा भएपछि एक कुनाबाट सेतो भुइँमा सार्न सुरु गर्नुपर्छ। भित्र राम्ररी नदेखीकन लेखेको राम्रो हुँदैन”।

कथाका मुख्य तत्त्व यी हुन्-

तत्त्व----- १. शीर्षकप्रयोग, २. कथावस्तुयोजना तथा कथानक, ३. सारवस्तु, विषय वा केन्द्रीय कथ्य, ४. पात्र र चरित्रविधान, ५. कथापरिवेश, ६. परिच्छेदविधान, ७. दृष्टिविन्दु वा दृष्टिकोण, ८. भाषिक रूपरचना र

भाषाशैली, ९. विम्बप्रतीकप्रयोग, १०. संवाद- कथोपकथन, ११.कथाको उद्देश्य, १२. पर्यावरण चित्रण।

### 7.3.1 शीर्षकप्रयोग

शीर्षकप्रयोग सबै साहित्यिक विधा-उपविधाहरूको मुख्य तत्व हो। शीर्षकप्रयोग भनेको सम्बन्धित साहित्यिक कृतिविशेषको नामकरण हो। कथाका सन्दर्भमा भन्नुपर्दा प्रत्येक कथाका सिरानमा सम्बन्धित कथालाई जे नाम दिइएको हुन्छ त्यही नै त्यसको शीर्षक हुने गर्छ। कथामा प्रयोग गरिएका विषयवस्तु, मुख्य घटना, प्रमुख पात्र पात्रा, परिवेशतत्त्व, विम्बप्रतिकप्रयोग आदि सबैसँग वा यीमध्ये कुनै एक वा दुईसँग सम्बन्ध राख्ने खालको शीर्षकप्रयोग कथाहरूमा हुने गर्दछ र यसै आधारमा नै प्रायजसो कथाकृतिको शीर्षकप्रयोग सामाञ्जस्यपूर्ण, उपयुक्त एवम् सार्थक हुने गर्दछ। कुनै-कुनै कथाको शीर्षकप्रयोग सम्बन्धित कथाका मुख्य कुरासँग वैषम्य राख्ने खालका वा सम्बन्धै नराख्ने खालको पनि हुन सक्छ।

### 7.3.2 कथावस्तुयोजना वा कथानक

कथावस्तुयोजना कथाको प्रमुख तत्व हो। कथामा वर्णन गरिएका घटना, कार्य आदिका संयोजनबाटै कथावस्तु बनेको हुन्छ। कथामा वर्णन गरिने घटना, कार्य आदिको प्रस्तुतिकरणको जेजस्तो योजना मिलाएको हुन्छ त्यही नै कथावस्तुयोजना हो। कथाको कथावस्तु विभिन्न स्थूल वा ससाना सूक्ष्म घटनाहरूका संयोगबाट बनेको हुन्छ र त्यो क्रमिक वा व्यतिक्रमिक रूपमा आदि, मध्य र अन्त्यका तीन भागमा कारण-कार्यका ऋङ्खलामा उनिई पूर्ण बनेको छ। सम्भाव्य किसिमका घटनाहरूको कुतूहलमय विकास गरिएको

कथावस्तु ज्यादै प्रभावकारी हुन्छ। जीवनजगतसम्बन्धी कुनै एक मुख्य विषय वा समस्यालाई उठाई त्यसको तार्किक एवम् कुतूहलमय विकास गरी त्यसलाई निश्चित विन्दुमा पुर्याएर टुङ्ग्याउने कथावस्तुयोजना भेटिन्छ भने मनोवैज्ञानिक कथाहरूमा प्राय सूक्ष्म वा सूक्ष्म घटनाहरूका सङ्गठनबाट बनेको कथावस्तुको प्रयोग गर्ने परम्परागत प्रवृत्तिको विघटन गरी मानवीय मनका भावना वा विचारहरूको गुजुल्टो प्रस्तुत गर्ने प्रवृत्ति पनि देखा पर्छ र यस्ता कथालाई अकथात्मक कथा भन्ने गरिन्छ। यस्ता अकथात्मक कथाहरूमा भाव वा विचारहरूकै सौन्दर्यमय चित्रणले कथावस्तुयोजनाका विकल्पको भूमिका निर्वाह गरेको हुन्छ। परिणामका दृष्टिले कथाको कथावस्तु सुखात्मक वा दुखात्मक हुने गर्छ।

कथा भनेपछि त्यहाँ कथावस्तु, त हुने नै भयो। तर महत्वका दृष्टिले यसको स्थान चौथो छ। अर्थात् विचार नै छैन भने, त्यसलाई कलात्मक रूपमा उपस्थित गर्ने सुनियोजित भाषाशैलीको सचेत प्रस्तुति नै छैन भने वस्तु विषयले मात्र त कथा बनिएला राम्रो कथा बनिँदैन। लोककथा आदिमा कथा विषय राम्रो हुनुपर्थ्यो। त्यहाँ भाषा र शैलीको सचेत प्रस्तुति थिएन। अर्थात् तिनताकका बैशालुहरू प्राकृतिक रूप र लालिमाले नै धपक्क बलेका हुन्थे--- आजभोलि सचेत सिंगार पटारको आवश्यकता छ। कथावस्तु त मान्छे जस्तै हुन्, त्यति बेला पनि थे, आज पनि छन्। कथाको कथातत्व प्रतिको उदासीनताले आज कथावस्तुको महत्व घटेर गएको छ। अत्याधुनिक कालमा त कथाको क्षेत्रमा अनेक प्रयोग भएका छन्। कथानक त यति उपेक्षित भएर गएको छ कि त्यसको आभाससम्म त मुश्किलले पाउन सकिन्छ। कथा होइन, मानौ कुनै दृश्यको प्रत्यंकन वा कुनै सूक्ष्म भावनाको

अभिव्यक्ति गरिएको होस्। आजका कतिपय कथाकार घटना र इतिवृत्तको जञ्जाल फैलाउनुभन्दा परिवेशको पटमा मानसिक विवर्त बुन्नमा रुचि लिन्छन् र क्रियाव्यापारको उल्लेख गर्नुभन्दा आत्मप्रक्रियाको व्यायम गर्न रमूँछन्। कतिपय कथामा सामाजिक चरित्रको सट्टा कथाकारको वैयक्तिक कुण्ठा र विकृति किंवा मूल्य र मान्यताप्रति विद्रोहको भावना पाउन सकिन्छ। कथाको भाषामा पनि कविताको तरलता र अर्थगाम्भीर्य पाइन्छ। जीवनलाई यथावत हेर्ने भएर कथा आज घटना, पात्र आदि पनि होइन, जीवन नै हो भन्ने विचार प्रस्तुत गर्दछ प्रतिनिधि नेपाली कथाहरूले।

घटना प्रधान, चरित्रप्रधान या चेतना प्रवाह होस, कथाको आफ्नो विशेषता नै दिक्काल सापेक्षतामा लेखकको जीवन दर्शन र प्रयोजन अनुरूप, कल्पनाको पुट, निश्चित गठन र संक्षिप्तसहित विवरण दिएर पाठकमा कथा स्वयम् घटना, पात्र या स्थिति होइन, त्यसको विश्लेषणको पद्धति हो। कथावस्तु के हुन्छ, कस्तो र कत्रो हुन्छ भन्ने कुराहरू अब सन्दर्भहीन भएपनि अन्तत कथाको विधागत स्वरूपले कथा भन्ने केही चीज हुनैपर्छ भन्दछ। संभवत कथामा टालिने गरेको देश र कालको चेतना नै त्यो कथातत्त्व होला। कथावस्तु र कथानकबारे पनि छोटो टिप्पणी गर्नु राम्रो हो। कथावस्तु काँचो पदार्थ या काँचो माटोको आकारमा हुन्छ पहिले। पछि त्यसबाट रूप निर्माण गर्नु पर्दा कथानकका योजनामा निर्माण गरिन्छ। यो धातु या माटोबाट हाँडाभाँडा गमला-गुडिया बनाए जस्तै कार्य हो। कथा जति जति लामा हुन्छन् उतिकै कथानकलाई सुनियोजित पार्न र चाहिने जति मात्र वस्तुहरूको प्रयोग गर्ने कथाकारको सचेतता आवश्यक हुन्छ। गाउँले सन्दर्भका लोग्ने स्वास्नी, तिनको आपसी कलह, छुट्टाछुट्टी र अन्तमा मेल परालको

आगोको विषयवस्तु हो भने त्यस ढाँचामा मासु थपेर कथालाई जिउँदो पार्ने काम कथानकको हो।

चारित्रिक कार्यव्यापारको स्वरूप अर्थात कथावस्तुमा प्रारम्भ, मध्यअन्तको निर्वाह गर्न सक्षम तथा परस्पर सम्बद्ध र अर्थयुक्त घटनाहरूको क्रमिक अनुबन्धनलाई कथानक मानिन्छ। कथाको चारित्रिकविकासमा सहयोग पुर्याउनु र योगदान दिनु कथानकको मुख्य उद्देश्य हो। आवश्यक घटनाहरूको ऋङ्खलात्मक र कलात्मक गठन र गुम्फन नै कथावस्तु हो। प्रारम्भ, विकास, चरमोत्कर्ष र परिसमाप्ति गरी कथावस्तु वा कथानकका चार अवस्था रहन्छन्। प्रारम्भ कथाको शुरूको अवस्था हो, यसमा कथाको थालनी वा विषय प्रवेश हुन्छ। कथाकारहरूले कथाको शुरू आ-आफना तरिकाले आ-आफनै शैलीमा गर्ने गर्छन् यसकारण यसका प्रकारहरू थुप्रै हुनसक्छन्। विकास कथाको दोस्रो अवस्था हो। प्रारम्भ अवस्थामा कथाको परिचय दिइएको हुन्छ भने विकास अवस्थामा त्यसको विस्तार र विकास हुन्छ। चरमोत्कर्ष कथान्तको प्रमुख अवस्था हो। यस अवस्थामा आइपुग्दा कथाले निश्चित स्वरूप ग्रहण गरी चरित्रको भावनामा उसलाई भाग्यको निर्णय स्थलसम्म पुर्याउने उत्तेजना भरिएको हुन्छ। कथानकमा चरमोत्कर्षका साथ साथै अन्त अर्थात परिसमाप्ति पनि जोडिएको हुन्छ। चरमोत्कर्षको निर्वाह सफल कथाकारले मात्र गर्नसक्छन्।

### 7.3.3 सारवस्तु, विषय वा केन्द्रीय कथ्य

विषय पनि सबै साहित्यिक कृतिहरूको मुख्य तत्व हो र यो कथाको पनि आधारभूत तत्व हो। कथाको विषय यही जीवनजगत् हुने गर्छ र यसै जीवनजगतका प्रकृति, समाज, धर्म-संस्कृति, इतिहास, मनोविज्ञान,



आदिमध्ये कुनै एक वा एकभन्दा बढी विषयको चित्रण कथामा हुने गर्छ। विषय भनेको कथामा चित्रण गरिने मुख्य कुरो हो र यसलाई केन्द्रीय कथ्य पनि भन्ने गरिन्छ। कथामा चित्रण गरिएको विषयकै आधारमा कथाहरू सामाजिक, मनोवैज्ञानिक आदि हुने पनि यसै विषयसँग सम्बन्धित हुने गर्छन्। त्यसैले कथाका केन्द्रीय कथ्य, विचारतत्त्व, सारवस्तु, सन्देश, उद्देश्य आदि सबै तत्त्वलाई विषयतत्त्वभिन्नै राखेर हेर्न सकिन्छ।

### 7.3.4 पात्र र चरित्रविधान

कथाकारले कथामा जीवनजगतसम्बन्धी कुनै घटना, कार्य, विषय, विचार आदिलाई प्रस्तुत गर्न खडा गरेका प्राणधारी व्यक्तित्वहरूलाई नै पात्र भनिन्छ भने लिङ्ग, उमेर, कार्य, नैतिक प्रवृत्ति, स्वभाव आदिका दृष्टिले ती पात्रका चरित्रको जेजस्तो विधान चित्रण कथाकारले गरेको हुन्छ त्यही नै सम्बन्धित कथाको पात्रविधान हुने गर्छ। कुनैकुनै कथामा मानवेतर प्राणीलाई पनि पात्रका रूपमा खडा गरिएको पाइने सक्छ तापनि प्रायजसो कथाहरूमा मानवप्राणीलाई नै पात्र बनाएको हुन्छ। पात्रविधानका दृष्टिले कथामा प्रयोग गरिने पात्रहरूका प्रकार छुट्टयाउने केही आधार छन् र तिनै आधारको प्रयोग गरी हिजोआज कथाका पात्रहरूका प्रकार देखाउने गरिन्छ।

कथामा क्रिया व्यापार हुनु नहुनु घटित हुन्छन् नै। जससँग सम्बन्धित भएर ती घटित छन्- त्यसलाई कथापात्र भनिन्छ। पैहो चल्छ, बाढी आउँछ, भुइँचालो जान्छ----त्यसले केही विचार-सपार त गर्छ नै। त्यही घटनालाई लिएर कथा लेखे, त्यही पैहो बाढी, भुइँचालो कथापात्र हुन्छ। यसै हुँदा कथामा मान्छे पात्र मात्र देखे र त्यसली प्रकार पात्र, गोलो पात्र, चेप्टो पात्र, आदि छुट्टयाउने शैलीका आधुनिक कथा अब बूढा पुराना लाग्ने

थालेका छन्। त्यस युगका कथा पनि नायक, नायिका, प्रतिनायक या खलपात्रका काल्पनिक ढाँचामा लेखिने गर्थे। यसले रीति कालीन नायक नायिकाहरूले हामीलाई सम्झना गराउँछन्। रीतिकालीन युवतीहरू विप्रलब्धा, प्रेषितभर्तिका, अभिसारिका, मुग्धा, चपला, खण्डिता, बहुपतिका जस्ता विशिष्ट थरीका हुने गर्थे। आजको सम्बन्ध कथाकी युवती, विवाहित पुरुषसँग पत्नीको जस्तो सम्बन्धमा बसिरहन्छे, उ विवाहित पनि होइन र अविवाहित पनि होइन। जचिल यस स्थितिलाई पुराना शैलीमा कसरी छिम्ल्ने। पात्रका प्रकार या पात्रका चरित्र यसरी लघुकथाका आधारभूत तत्त्व होइनन्। कथा जीवन जस्तै कुरा हो भने मान्छेका जीवनलाई हेरेर तिनलाई कति थरीका भनेर छुट्ट्याउने चरित्रको प्रश्न पनि यसरी नै असमाधेय हो। यसो हुँदा पात्र र चरित्र भएका कथा हुन्छन् तर कथा जम्मै पात्र र चरित्रकै चाहिँ हुँदैनन्। कथाका समुद्रबाट चरित्र कथा लाई छान्न सकिन्छ। तिनलाई चरित्र प्रधान कथा पनि भन्न सकिन्छ। विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको सिपाही, स्कूलमास्टर, मातृकाप्रसादको पीपाको हवलदार, मैनालीको शहीद जस्ता कथालाई चरित्रप्रधान कथा भन्न सकिन्छ। चरित्रचित्रणका विभिन्न प्रकारका अतिरिक्त चरित्रका चार भेद मानिएका छन्- व्यक्तिप्रधान, वर्गप्रधान, स्थिरचरित्र, गतिशील चरित्र।

व्यक्ति प्रधान चरित्रमा व्यक्तिको प्रधानता हुन्छ। यसमा वैयक्तिक भावना र संवेदनाले प्रश्रय पाएको हुन्छ। यस प्रकारको चरित्रमा व्यक्तिको अदम्य इच्छा र आकांक्षा प्रतिविम्बित हुन्छ। वर्गप्रधान चरित्रमा वर्गगत भावनाको प्रवलता हुन्छ। यसमा आफ्नो निश्चित वर्गको सुखदुख कठिनाइ र समस्या आदिको अभिव्यक्ति हुन्छ। स्थिर र गतिशील चरित्र पात्रहरू

क्रियाशील र संवेदनशील हुन्छन्। यस प्रकारका पात्रलाई परिवृत (Round) चरित्रका रूपमा लिइन्छ। जसरी गोलो या परिवृत वस्तुको स्थिरता हुँदैन, त्यसरी नै परिवृत पात्रको पनि स्थिरता हुँदैन। यसका विपरीत स्थितिमा हुन्छन्- स्थिर पात्रहरू।

चरित्रको प्रत्यक्ष चित्रण गर्दा कथाकार स्वयम् अधिसर्छन्। परोक्ष चित्रणमा पात्रका क्रियाकलाप र व्यवहारबाट त्यो झल्किन्छ। नयाँ कथाका धारणाले एकलो र आफ्नो कथा भन्ने भन्दा सामान्य जीवनका धेरैको कथा देख्नसकेमा सो कथा धेरै महत्त्व दिने गरिएको छ। कथा पात्रमा धेरैभन्दा धेरैले आफ्नो अनुहार देख्नसकेमा सो कथा धेरै मूल्यवान ठान्ने गरिन्छ। कथामा दृष्टिकोण तत्त्व भन्नु पनि प्रथम पात्र या अन्य पुरुष--- तिनी तिमी कुन पात्रका शैलीमा कथा लेखिएको छ--- चिनारी गर्नु हो। कथा पात्र आफैले कथा सुनाए---- प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु भनिन्छ।

कथानकका योजनामा आवश्यक तत्त्वहरूलाई क्रमबद्धता प्रदान गर्न चरित्रको प्रयोग गरिन्छ। कथामा प्रयोग गरिने चरित्रहरू जीवन र जगतका विभिन्न सन्दर्भबाट लिइएका हुँदा तिनमा विभिन्नताको आरोपण गरिन्छ। कथानक र वातावरणको फरकपनले गर्दा चरित्रहरूका गुणहरू पनि फेरिन पुग्छन्। अतः कथालाई आरम्भदेखि परिसमाप्तिसम्म पुर्याउन चरित्रमा चित्रणको आरोपण गरिएको हुन्छ।

### 7.3.5 कथापरिवेश

परिवेशचित्रण भनेको कुनै खास देश (ठाउँ र समाज), काल, (युग) र वातावरणको चित्रण हो र यो पनि कथाको एउटा प्रमुख तत्त्व हो। कुनै पनि

कथाका कथावस्तुका घटना र पात्रहरू कुनै निश्चित ठाउँका र कुनै खास समाजका हुन्छन् र तिनका चरित्रले त्यस ठाउँका समाजका निश्चित युगको वातावरणलाई व्यञ्जित गरेको हुन्छ। त्यो देशकालवातावरणमा आधारित परिवेशचित्रण बाह्य सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक, शैक्षिक आदि किसिमको पनि हुन सक्छ भने त्यो पात्रको मनोविज्ञान, मानसिक द्वन्द्व, बौद्धिक ऊहापोह आदि कुरासँग पनि सम्बन्धित हुन सक्छ। यसर्थ कथाको परिवेशचित्रण भनेको कथामा गरिने कुनै खास युगका, खास ठाउँका समाजका वातावरणमा देखा पर्ने यथास्थिति, सङ्घर्षशीलता, द्वन्द्वशीलता, परिवर्तनशीलताजस्ता बाह्य परिवेशको चित्रण पनि हो भन् मानवसमाज र मानवमनका द्वन्द्वशील शाश्वत परिवेशको चित्रण पनि हो। कथा, उपन्यास आदि साहित्यिक कृतिहरूमा फेला पर्ने द्वन्द्वविधान सम्बन्धित कृतिका पात्रका बाहिरी सामाजिक संसारका परिवेशको वा आन्तरिक मनका संसारका परिवेशको चित्रणकै रूपमा प्रकट भएको हुन्छ। त्यस द्वन्द्वविधानलाई कसैकसैले कथाको अलग स्वतन्त्र तत्त्व माने पनि त्यो परिवेशचित्रणभित्रै पर्ने कुरो हो र त्यो बाह्य वा आन्तरिक परिवेशभित्रकै वा यी दुवैका बीचको द्वन्द्व हुने गर्छ।

कथामा प्रयोग गरिने देश-कालको परिधिलाई परिवेश भनिन्छ। यसले चरित्रको कार्यव्यापारलाई सप्रयोजन प्रस्तुत गर्न पृष्ठभूमिको काम गर्छ। साधारणत देश, काल, वातावरणलाई कथा परिवेश भन्नसकिन्छ। कथामा प्रत्यङ्कन गरिने देशकालको परिधिलाई परिवेश भनिन्छ। यसले पात्रको कार्यव्यापारलाई सप्रयोजन प्रस्तुत गर्न पृष्ठभूमिको काम गर्दछ। चरित्रका यावत कार्यव्यापारहरू अथवा घटनाहरू निश्चित स्थान अथवा कालसँग

सम्बन्धित हुन्छन्। त्यसैले कथामा मूलतः स्थानविशेष र कालविशेष दुई तत्त्वहरू नै परिवेश अर्थात् कार्यपीठिकाभिन्न अन्तर्भूत रहन्छन् तापनि आधुनिक कथामा भौतिक वा वस्तुगत परिवेशको मात्र प्रत्यङ्कन नभई मानसिक अवस्था पनि रहेको पाइन्छ र बाहिरी स्थानविशेषलाई भन्दा चरित्रको आन्तरिक मानसिक स्थितिलाई कथापरिवेश स्विकारिएको पाइन्छ। अनुभूति, उद्देश्य, कथानक, चरित्र आदि तत्त्वसँगै मिसिएर प्रच्छन्न रूपमा रहेको पाइन्छ किनभने अहिलेका कथामा परिवेशको मात्रा उत्तरोत्तर क्षीण हुँदै गएको छ र जेजति पाइन्छ त्यो पनि कथाभरि विकीर्ण अवस्थामा रहेको हुन्छ। अहिलेका कथाले स्थान र समयलाई परिवेश बनाउने मोहलाई परित्याग गरी विचार अभिव्यक्तिलाई अधिक काम्य ठानेका छन्। आलोचक ईश्वर बरालका दृष्टिमा पात्र, दृश्य, वातावरण, शैली, र ध्वनिको सम्भूति परिवेश हो। स्थानीय दृश्य र परिपार्श्व, भाषा तथा उच्चारण इत्यादिलाई परिवेशका अङ्ग स्विकीर्ण बरालले यिनको उपयोगले कथाको यथार्थवाद सुस्पष्ट हुने मात्र नभई पात्रका कार्यकलाप र आभ्यन्तर प्रेरणा झन राम्ररी अनुमेय हुन्छ भनेका छन्। परिवेशको यथोचित निर्माणमा भाषाको स्वाभाविक प्रयोगलाई प्रमुख आधार अनुभव गर्दै बरालले परिवेशअनुकूल भाषिक सरणि अपेक्षित ठानेका छन्। यसैले यिनले भनेझैं सामाजिक, मनोवैज्ञानिक, समाजवादी अथवा आञ्चलिक कथा र नवकथा जुनसुकैमा पनि परिवेश अङ्कनअनुकूल प्रस्तुतिको ठूलो भूमिका रहेको हुन्छ। यसै गरी परिवेशको प्रधानता रहेको कथामा स्थानीय रङ्गविधान अर्थात् प्रादेशिकता अथवा आञ्चलिकता पाइन्छ। यस किसिमका कथामा भौगोलिक स्थिति, स्थानको विवरण, धार्मिक सामाजिक संवेगात्मक वातावरण, मान्छेका पेसा, व्यवसाय तथा नैतिक वृत्तिहरू, सांस्कृतिक वा पारम्परिक चाडपर्व आदिको

परिचयजस्ता कुराहरू पाइन्छन्। स्थानीय रङ्गविधायक कथाकार जाति, क्षेत्र, समूह आदि जुनसुकै कुरामा पनि आधारित भेर कथामा परिवेशको प्रमुख भूमिकाअन्तर्गत अन्य अङ्गलाई त्यसैमा अन्तर्भूत गर्दछ तापनि त्यहाँ वस्तुसापेक्ष प्रस्तुति अपरिहार्य हुन्छ र तदञ्चलाय शब्द तथा वागधाराको प्रयोग अनिवार्य मानिन्छ। यद्यपि अहिलेको कथामा परिवेश स्वयममा स्वतन्त्र तत्त्वको रूपमा अभिव्यक्त देखिँदैन तापनि कथाको रूपधारालाई यथार्थ, वास्तविक अथवा विश्वसनीय बनाउने एक आवश्यक साधन भने अवश्य ठहर्छ। यसैले यथार्थवादी कथाकारहरूको झुकाउ परिवेशअङ्कनप्रति रहन्छ र अन्य प्रकृतिका कथामा पनि यो उपेक्षित रहँदैन।

### 7.3.6 परिच्छेदविधान

परिच्छेदविधान कथाको एउटा सामान्य तत्त्व हो। कुनै कथा एकै परिच्छेदमा पूरा भएको हुन्छ भने कुनै कथामा सङ्ख्या, खण्डचिह्न, ताराचिह्न आदिद्वारा छुट्ट्याएका दुई वा सोभन्दा बढी परिच्छेद हुन सक्छन्। यो परिच्छेदविधान कथाका बाह्य रूपाकृतिसँग सम्बन्धित तत्त्व हो र यसले कथाकृतिका आन्तरिक विषयवस्तुको विकासको गतिलाई सङ्गठित तुल्याउनामा भूमिका खेलेको हुन सक्छ।

### 7.3.9 दृष्टिविन्दु वा दृष्टिकोण

दृष्टिविन्दु कथाको मूल तत्त्व हो। दृष्टिविन्दु भनेको कथाको कथन गर्न दृष्टिको विन्दु वा कोण हो र यसलाई दृष्टिकोण वा कथनपद्धति पनि भन्न सकिन्छ। कथाको कथन प्रायश दुई किसिमका दृष्टिकोणबाट गरिएको हुन्छ- क) प्रथम पुरुष ( म हामी), का दृष्टिकोणबाट र ख) तृतीय पुरुष (ऊ,

उनी, उहाँ, राम, सीता आदि पात्रपात्रा), का दृष्टिकोणबाट। प्रथम पुरुषका कोणबाट कथन गरिएको कथामा प्रथम पुरुष दृष्टिविन्दु हुन्छ भने तृतीय पुरुषका कोणबाट कथन गरिएका कथामा तृतीय पुरुष दृष्टिविन्दु हुन्छ। यी दुवै दृष्टिविन्दु अन्तर्गत वर्णनविवरण दिने, नाटकीय संवाद-मनोवादको प्रयोग गर्ने, पत्रात्मक-दैनिकीपरक शैलीको प्रयोग गर्ने, विभिन्न विम्ब-प्रतीक एवम् सङ्केत-सन्दर्भको प्रयोग गर्ने जस्ता अनेकौं कथनकौशलको चमत्कारपूर्ण प्रयोग गरिएको हुन सक्छ।

कथाकारले आफ्नो सामग्री फनो धारणा वा अनुकृति पाठकवर्गसमक्ष पुर्याउदछ। कथाकार र पाठकवर्गबीचको सम्बन्धसूत्र नै दृष्टिविन्दु हो। यसैलाई माध्यम बनाएर कथाकारले आफ्नो सामग्रीलाई कथाको आकारमा मूर्तिमान् गर्दछ। कथामा यो कति महत्वपूर्ण छ भने योबिना कथामा प्रयुक्त कार्यपीठिका, चरित्रचित्रण, भावपरिमण्डल आदिमा सजीवता आउन सक्नेन।

### 7.3.8 भाषिक रूपरचना र भाषाशैली

सारवस्तु भएपछि त्यसलाई भाषिक रूपरचना दिइन्छ। विचारको रूप हुँदैन। रूप दिन्छ भाषाले। कथालाई कथा नै बनाउँछ भाषाले। त्यस प्रकार आधुनिक कथामा भाषा तत्त्वको महत्व पनि कम छैन। नयाँ कथाकार भाषाले कथा बनाउन सक्नुपर्छ ठूलो महत्व दिन्छन्। तर भाषिक निर्मित मात्र कथाको वैशिष्ट्य होइन। कस्तो भाषिक स्वरूप उपस्थिति गरिएको छ कथामा त्यसले महत्व राख्दछ। कथा भाषा स्वयम् कलात्मक साधनाको विषय छ। त्यसलाई प्राप्त गर्नु भाषिक शिल्पको चमत्कारिता हो। साहित्य भाषालाई चमत्कारी पार्ने तत्त्व तिनका अभिव्यञ्जनात्मकता, ध्वन्यात्मक या व्यङ्ग्यात्मक प्रयोग हुन्। वक्रोक्ति, विचलन, विम्ब, प्रतीकात्मकता,

अलंकारिक प्रयोग, उखान, तुक्का, वागधारा, अनुकरण, थेगो, वर्णप्रयोगका वैशिष्ट्यले कथाको भाषा छुट्टै थरीको हुनेगर्छ। साहित्यमा सर्वप्रथम भाषिक प्रयोगको क्षमता नै मुख्य कुरो हुन्छ। सोझै सजिलै भाषा लेखनमा कुनै महत्त्व रहन्न। भाषिक दक्षता त्यसरी कथा निर्मितको महत्त्वपूर्ण आधार हुन्छ।

भाषाशैली सम्पूर्ण साहित्यिक विधाहरूको आधारभूत तत्त्व हो। भाषाशैली भनेको भाषाको चयनयुक्त प्रयोग हो। साहित्यमा वा साहित्यिक कृतिस्वरूप कथामा चित्रण गर्नुपर्ने कुरालाई भाषाका जुन शब्द, शब्दावली र वाक्यढाँचाले सुन्दर एवम् प्रभावकारी किसिमले व्यक्त गर्न सक्तछन् तिनै त्यस्तै शब्द, शब्दावली एवम् वाक्यढाँचाको समष्टि प्रयोगलाई भाषाशैली भनिन्छ। कुनै पनि भाषाका कथाकृतिमा प्रयोग गरिएका शब्द, शब्दावली एवम् वाक्यढाँचा सो भाषाका वक्ता एवम् लेखकहरूका बीच प्रचलित किसिमकै देखा पर्दछन् भने त्यो भाषाशैली सरल- सुबोध्य हुन्छ तर ती शब्द, शब्दावली र वाक्यढाँचा अप्रचलित किसिमका प्रयोग नै हो भने कुनै पनि कथामा सम्बन्धित भाषाका शब्द, शब्दावली एवम् वाक्यढाँचाको सौन्दर्यपूर्ण प्रयोग हुनु वाञ्छनीय छ र त्यो प्रयोगले नै सो कथाको भाषाशैली रोचक, आकर्षक एवम् प्रभावकारी हुन्छ।

शैली संभवत कथा रचनाको महत्त्वको विषय हो। शैलीको एउटा आधार त भाषा नै हो। तर अरु कुरा पनि छन् शैलीका। प्रवृत्ति वा व्यक्तित्व पनि त्यो अर्को कुरो हो। कथामा भिक्षु अधिकांश गम्भीर छन् भने शिवकुमार राई हलुका शैलीका छन्। एउटै विषयलाई गम्भीर पार्न सकिन्छ भने हास्यात्मक बनाएर पनि प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। कुनै पनि भाव वा



विचारलाई अभिव्यक्ति गर्ने माध्यम भाषा हो अनि यसलाई अभिव्यक्त गर्ने विभिन्न तरिका हुन्छन्, जसलाई शैली भनिन्छ। कथामा कथाकार र चरित्रहरूका विभिन्न प्रकारका भाषा हुन्छन्, शैली हुन्छन् र तिनै भाषाका विभिन्न रूपको प्रस्तुति कथाकारले गर्दछन्, जसलाई कथाको भाषा शैली भनिन्छ।

### 7.3.9 विम्बप्रतीकप्रयोग

विम्बप्रतीकप्रयोग कथाको शिल्पपक्षसँग सम्बन्धित तत्त्व हो। विम्ब भनेको छाया हो र प्रतीक भनेको मूर्त वस्तु हो। कथामा पात्रका क्रियाकलाप, मनस्थिति, परिवेश आदिको विशेषार्थकता झल्काउनाका निम्ति तिनका छायास्वरूप विम्बका रूपमा शब्द, शब्दावलीको सुन्दर प्रयोग गरिएका हुन सक्छ र त्यसले अर्थालङ्कारको काम गरी सम्बन्धित कथाकृतिको अर्थसौन्दर्यलाई कलात्मक उत्कर्ष दिन सक्छ। यस्ता विम्बप्रयोग वा अर्थालङ्कारप्रयोग कुनै कथामा कृतिव्यापी रूपमा र कुनै कथामा चाहिँ त्यसभित्रका केही-केही ठाउँमा मात्र पाउन सकिन्छ। साधारण शब्दमा भन्न नसकिने वा भन्न उचित नहुने कुनै अमूर्त भावनात्मक कथ्यलाई व्यक्त गर्ने प्रयोग गरिने मूर्त वस्तु प्रतीक हो। प्रतीकप्रयोगले कुनै अमूर्त भावनात्मक कथ्यलाई मूर्त तुल्याई व्यक्त गर्नमा मद्दत पुर्याउँछ र यसले व्यञ्जनाशक्तिसँग सम्बन्धित छन्। विम्बप्रयोग प्रायजसो कथाहरूमा भेकै हुन्छ भने प्रतीकप्रयोग सबै कथाहरूमा पाउन सकिन्छ। विम्बप्रतीकप्रयोगले कथाका अर्थसौन्दर्य र व्यञ्जनाशक्तिलाई तीब्र पार्ने काम गर्दछ र कथाको कलात्मक मूल्य बढाउँछ।

### 7.3.10 संवाद वा कथोपकथन

कथाका पात्रहरू परस्परमा जुन वार्तालाप प्रस्तुत गर्दछन् त्यसलाई संवाद अथवा कथोपकथन भनिन्छ। हुन त अचेल संवाद स्वतन्त्र कथातत्त्व स्विकार्य देखिँदैन र कथाको दृश्यभिन्नै यसको अस्तित्व अन्तर्भूत मानिन्छ। तापनि कथामा संवाद तत्त्वलाई सर्वाधिक महत्त्व दिँदै कथालाई संवादात्मक चित्रविधा भनेको पनि पाइन्छ। खास गरी कथोपकथनबाट चरित्रका सम्बन्धमा पाठकलाई राम्ररी अध्ययन गर्ने अवसर मिल्छ। पात्रका वृत्ति, आचरण, स्वभाव आदिको ज्ञान संवादबाटै प्राप्त हुन्छ र कथाको प्रभाववृद्धिमा पनि यसले प्रभाव पार्छ। यही तत्त्वद्वारा पात्रहरू हाम्रा नजिक आउँछन् र मित्र र शत्रु बन्दछन्। यिनै पात्रहरूले हामीलाई आत्मविक्षेपण गर्ने सुन्दर ढङ्ग सिकाउँछन्। त्यति मात्र होइन, संवादमार्फत वर्णनमा रोचकता प्राप्त हुन्छ भने यसले कथावस्तुविकासमा पनि आवश्यक गति प्रदान गर्दछ। विशेष प्रकारको वातावरण सृजनामा कथोपकथनकै मूल भूमिका रहन्छ भने कथामा स्वाभाविकता सृजना गर्नमा पनि यसकै महत्त्व देखिन्छ। यसैले त्रिगुणायतले भनेझैं संवाद कथाको प्राणदायक तत्त्व हो। यसले रसानुभूतिमा पनि सहयोग पुर्याउँछ।

जे होस्, कथामा संवादको मूल भूमिका मतैक्य नभए पनि यसको भूमिकालाई नकार्न सकिँदैन। यसको कारण के हो भने कथामा सौन्दर्य र मनोरञ्जनका लागि संवाद तत्त्व अपेक्षित रहन्छ तर यसको सफल निर्वाह हुनुपर्छ। संवाद, देश, काल, पात्र, परिस्थिति, घटना, भाव आदि अनुकूल हुनुपर्छ भने त्यसमा सङ्क्षीप्तता, ध्वन्यात्मकता, अभिनयात्मकता अत्यावश्यक हुन्छ। संवाद तर्कयुक्त कौतूहलोद्दीपक वक्रोक्तिप्रधान र प्रवेगपूर्ण

हुनुपर्छ। संवादमध्यमा आवश्यक विराम, गति, यति दिमा उचित ध्यान दिनु आवश्यक हुन्छ। संवाद चरित्रचित्रणप्रधान हुनुपर्छ भने त्यहाँ कथावस्तु विकासमा योगदान पुर्याउने पर्याप्त लक्षणहरू हुनुपर्छ। त्यसमा आत्मकथन भाषण र सिद्धान्तको विवेचनलाई कुनै स्थान हुनु हुँदैन। सक्रियता र सजीवताका साथसाथ कथामा एउटा अनिर्वचनीय सौन्दर्यविधान प्रतिपादन गर्न सक्षम संवादको प्रकृति हुनुपर्छ। ठीक मात्रामा प्रश्नोत्तरका रूपमा संवाद गतिशील हुनुपर्छ। यसको भाषा चरित्रअनुकूल हुनुपर्छ। स्थलविशेषमा पात्रअनुकूल भई रचनाको स्वाभाविकता सृजनमा योगदान पुर्याउने किसिमका शब्दहरूको चयन अपेक्षित हुन्छ। यसैले संवादको महत्त्वमाथि प्रकाश पार्दै जगन्नाथप्रसाद शर्मा भन्छन्- वास्तवमा भन्ने हो भने जहाँकहाँ पनि कथामा संवादको उपयोग गरेका खण्डमा त्यहाँ आफ्नै प्रकृतिको परिणाम प्रस्फुटित हुन्छ। जहाँ यस तत्त्वको क्षिप्र र द्रुत प्रयोगले कथाभागलाई उत्कर्षोन्मुख तुल्याउँछ, त्यहाँ एक प्रकारको विशेष चमत्कार देखिन्छ। कथामा जुन अंशमा संवाद-सौन्दर्य खुलेको देखिन्छ त्यो अंश आफ्नो सम्पूर्ण शक्तिसाथ प्रस्फुटित हुन्छ। यदि कथाको प्रारम्भ लय र गतिशील तर स्वाभाविक र औचित्यपूर्ण संवादद्वारा गरिएको छ भने जसरी रङ्गमञ्चमा हुन लागेको अभिनयतर्फ दर्शकको ध्यान केन्द्रित हुन्छ, त्यसै गरी पाठकको ध्यान आकृष्ट हुन्छ।

संवाद तत्त्व नाटकको आधार तत्त्व हो, तर कथाको भने आधार तत्त्व होइन। तर कथामा दृश्यीकरण गर्ने पर्यावरण आवश्यक भए झैं, नाटकीकरण गर्न संवाद तत्त्वले ठूलै सहायता गरेको हुन्छ। आधुनिकोतर शैलीका कथाका दुईवटा कमजोरी हुन्- कथामा एकलै सोच्नु, फतफताउनु र दृश्यात्मक पार्ने रूचि पनि नहुनु। दृश्य र संवाद अनन्त कथाका आदिम

आधारहरू हुन्। संवादले कथालाई फूर्तिलो पार्छन्, सजीव पार्छन्, र नाटकीयता पनि दिन्छन् भन्ने कुरा एम. एम. गुरुङको जीवन यात्रामा कथाको संवादहरूले स्पष्ट पार्छन्।

### 7.3.11 कथाको उद्देश्य

कथाकार जुन केन्द्रीय अभीष्टबाट आकृष्ट भएर कथा लेख्छ, उसको त्यस प्रेरक तत्त्वलाई उद्देश्य भनिन्छ। आधुनिक कथासिद्धान्तले यस तत्त्वलाई ज्यादै अनिवार्य नठाने पनि मूलमा केही न केही ध्येय अथवा अभिप्रेत वस्तु नरहेको कुनै पनि कथा हुनु सायद सम्भव छैन। कथालेखनका पछाडि अवश्य पनि कथाकारका भावगत र कलागत कामना वा इच्छाहरू रहेका हुन्छन्। मानवशरीरमा आत्माको अवस्थिति जस्तै कथामा कथाकारको कथ्य अर्थात् भावको अवस्थिति रहन्छ। कथा उद्देश्यका सम्बन्धमा तात्त्विक महत्तका विषयमा मात्र होइन, प्रतिपाद्य विषयकै सम्बन्धमा पनि प्रशस्त मतमतान्तरहरू पाइन्छन्। कसैले कथामा यस्तो हुनुपर्छ र देखाउनुपर्छ भनेको पाइन्छ भने कसैले यस्तो छ त्यसलाई जस्ताको तस्तै प्रस्तुत गर्नुपर्छ भनेको देखिन्छ। परम्परागत आदर्श र वर्तमान यथार्थका प्रश्नहरूले कथाको उद्देश्य प्रभावित, गतिशील, र परिवर्तनशील रहेको पाइन्छ। वर्तमान यथार्थ जीवन सत्य हो भने आदर्श जीवन अनुशासन हो र अनुशासित जीवन नै कथाको प्रतिपाद्य हुन सक्छ भन्ने धारणाहरू पनि प्रशस्त देखा पर्दछन्। कथा कला र मानवजीवनको साझा सम्पत्ति हो। यसमा मान्छेलाई मान्छेका रूपमा देखाइनुपर्दछ। तर यसो गर्दा कलात्मक मूल्य र मान्यतालाई वर्ज्य ठान्नु हुँदैन। बिनाजीवनतत्त्व कथा सस्तो आदर्श र मनोरञ्जन मात्र बन्न जान्छ

भने विनाअनुभूति र कलात्मकता कथा कथा बन्न सक्दैन। अत कथाको केन्द्रीय प्रतिपाद्यले कला र जीवनको सामाञ्जस्य आत्मसात् गर्नुपर्छ।

परम्परागत ढाँचाका कथामा उद्देश्य प्रत्यक्ष रूपमा शब्दबद्ध गरिएको पाइन्छ भने यस प्रवृत्तिका कथाले खास गरी नितिशिक्षा र आदर्शली प्रतिपाद्य ठानेका हुन्छन् तर आधुनिक कथाशिल्पीहरूले भने कथामा परोक्ष अथवा प्रच्छन्न रूपमा कुनै सामाजिक वा मानसिक, वस्तुगत वा भावगत सत्य-खण्डलाई प्रतिष्ठित गर्नु स्वधर्म ठानेका छन् र त्यो रहस्य पत्तो लगाउने दायित्व पाठकमाथि नै सुमपिएका छन्। कथाशिल्पीहरूले कथानक र चरित्रको पारस्परिक प्रतिक्रियालाई माध्यम बनाएका छन् र परिवेश र प्रस्तुतिको पनि पर्याप्त सहयोग लिएका छन् अनि केन्द्रीय प्रतीक र विम्बको सहायता लिँदै अन्तर्निहित मूल ध्येयलाई मर्मस्पर्शी बनाई प्रस्तुत गरेका छन्। सम्पूर्ण कथाको केन्द्रीय रूपमा रहेको लेखकीय अभिप्रायलाई बहन गर्ने मूलभूत तत्त्व उद्देश्य हो। यस तत्त्वले कथाको स्वरूपलाई एकान्विति प्रदान गर्दछ। कथाको विषयवस्तु र उद्देश्यका बीच केही समानता रहेजस्तो देखिए पनि बरू उद्देश्य विषयवस्तु बन्न सक्छ तर कथावस्तु भने कदापि उद्देश्य बन्न सक्दैन। उद्देश्यले कथाकारको धारणा अथवा विचारलाई आत्मसात गर्ने भए पनि यसले नीतिशिक्षा बन्न नहुने धारणा चिन्तकहरूको रहेको छ। यसको वास्तविक कारण के हो भने नीतिशिक्षा मानवीय आध्यात्मिक आचरणसित सम्बन्धित रहन्छ भने उद्देश्यले मानवीय मूल्य तथा अस्तित्वका शाश्वत पक्षहरूलाई कलात्मक ढङ्गमा प्रस्तुत गर्दछ।

कथामा भाव र कलापक्षीय विविध उद्देश्यहरू रहन सक्ने भए पनि दयाराम श्रेष्ठले परम्परावादी कथाध्येयलाई विचारवाक्य मानेका छन् र केन्द्रीय

अथवा अन्तर्निहित विचारलाई कथाकारले सीधै अथवा प्रत्यक्ष रूपले व्यक्त गर्ने रुचि लिँदा एक वा एकभन्दा बढी वाक्यहरूमा पाठकसामु प्रस्तुत गर्ने शब्दबद्ध उद्देश्यलाई नै विस्तार वाक्यको स्वरूप ठानेका छन्। यसै गरी श्रेष्ठले आधुनिक कथा उद्देश्यलाई सारवस्तु मानेका छन् र विचारवाक्यकै आधुनिक रूपलाई सारवस्तु स्वीकार्दै यसका प्रसङ्गविषयक र विश्वजनीन गरी दुई प्रकार देखाएका छन्।

पहिलो प्रकारको सारवस्तुमा कथाकारले कुनै समय तथा स्थानविशेषमा सीमित रही तात्कालिक सत्यको निरीक्षण गर्दछ र दोस्रो प्रकारको सारवस्तुमा भने सामूहिक मानवचिन्तनको सत्यको खोज गर्दछ भन्दै श्रेष्ठले जुनसुकै सारवस्तुमा कथाकारको रुचि रहे पनि आधुनिक कथासिद्धान्तमा यस तत्त्वको अनिवार्य प्रयोजन नरहेको चिन्तननिष्कर्ष प्रस्तुत गरेका छन्। आजका कथाको प्रकृति र प्रयोगलाई हेर्दा त्यहाँ उद्देश्य तत्त्वको न्यूनतम सङ्केत मात्र रहेको र त्यसको नगण्य भूमिका देखिएकाले पनि श्रेष्ठको यस निष्कर्षलाई तथ्य र तात्त्विक सिद्ध गर्न सहयोग प्राप्त हुन्छ तापनि उद्देश्यप्रधान कथाको कलाआदर्श, तात्त्विक सामाज्यस्यप्राप्त उद्देश्यको भूमिका र आजका कथाकारहरूमा पनि अचेतन रूपमा रहेको उद्देश्य तत्त्वप्रतिको झुकाउले गर्दा यसको महत्त्व शून्यमा विलीन नभई जीवित र प्रतिष्ठित रहेको आभास पाइन्छ। कथा- उद्देश्यका सम्बन्धमा एउटा सर्त के छ भने कथामा उद्देश्यको बहानामा कथाकारले पाठकसमक्ष आफ्ना काँया विचारहरू लाद्रे आग्रह कदापि राख्नु हुँदैन। कथामा उद्देश्यको स्थान आग्रहीकरणको परित्याग र कलात्मकताको वरणका लागि स्वीकार्य रहनुपर्छ। यसैले कथाको कलात्मक उद्देश्यका पक्षमा सप्रमाण निर्णायक मत प्रस्तुत गर्दै

रवीन्द्रनाथ ठाकुर भन्छन्- कथालेखनको उद्देश्य कथालेखन नै हो। म यस कारण कथा लेख्छु कि मलाई कथा लेख्ने इच्छा छ। कुनै मतलब वा उद्देश्यले कथा लेखिँदैन। कथा विज्ञान होइन। न यो धर्मशास्त्र नै हो। यदि त्यो नेत्ररञ्जक होस् तर त्यसमा हामी जीवित संसारको आदर्श पाउन सक्दैनौं।

### 7.3.12 पर्यावरण चिन्तन

कथाको परिवेश पर्यावरणलाई कार्यपीठिका पनि भन्ने गरिन्छ। डा श्रेष्ठ लेख्दछन्- कथामा पात्रको क्रियाव्यापारलाई सप्रयोजन प्रस्तुत गरिने पृष्ठभूमि नै कार्यपीठिका हो। त्यो पृष्ठभूमि घटना घट्ने कुनै पनि स्थान विशेष अथवा घटना घटेको कुनै पनि निश्चित समय विशेषमध्ये कुनै कार्यपीठिका भन्नाले पनि यी नै दुई तत्व त्यसमा अन्तर्भूत हुन्छन्। यति मात्र नभएर अत्याधुनिक कथामा त्यो पृष्ठभूमि वा कार्यपीठिका कुनै भौतिक वा वस्तुगत स्थानबाट निरपेक्ष रही पात्रको मनको अवस्था मात्र पनि भएको पाइन्छ। बाह्य स्थान विशेषलाई भन्दा पात्रको मानसिक स्थिति विशेषलाई कथाको कार्यपीठिका आजका कथाकारको रुचिले गर्दा अमूर्तता तर्फ गइरहेछ। बाहिरी देशकाल र भित्री मनोदशा दुवै नै पर्यावरणकै अंग मानिन्छन्। वातावरणमा देशकाल वाह्यपक्ष हो भने सामाजिक मनोदशा आन्तरिक हो। यसकारण लेखमा यी दुवैको स्पष्ट चित्रण गर्ने क्षमता हुनुपर्छ। वातावरण पात्रहरूको शारीरिक तथा मानसिक पृष्ठभूमिको प्रतिपादनमा प्रवाहमान रहन्छ भने पाठकहरूका शारीरिक तथा मानसिक धरातलको निर्माणमा पनि ज्यादै सहयोगी बन्दछ। आधुनिक कालका कथाहरू कल्पनात्मक कथानकमा निर्मित हुन्थे। तिनलाई सजीवता दिनलाई पनि वातावरण या पर्यावरणको चित्रण अनिवार्य थियो। वातावरणले कथालाई सजीव स्वाभाविक बनाउँछ। सजीवता

र स्वभाविकताको अभावमा कथा अविश्वसनीय बन्दछ। वातावरणले गर्दा कथाले समय र स्थानको निर्माण गर्छ। स्थान र समयको समन्वित रूपबाट प्राप्त हुने चाप र छाप नै वातावरण हो। अकथात्मक भएर पनि कथा जस्तो चेतना र स्वाद दिने कुरा पनि परिवेश चित्रण अन्तर्गतको स्थानकालिक भावबोध होला। परिवेश चित्रणको अर्को महत्वपूर्ण भूमिका भावपरिमण्डलको सिर्जना गर्नु पनि हो। सजीव वातावरणले पनि कथा भन्ने क्षमता राख्दछ। प्रकृति परिवेशलाई प्रतीकात्मक बनाएर पनि प्रयोग गरिन्छ। विश्वेश्वरप्रसादको श्वेतभैरवी कथालाई हेर्न सकिन्छ।

---

## 7.4 उपसंहार

---

आधुनिक नेपाली कथाका तात्त्विक विश्लेषण गरी ल्याउँदा उपर्युक्त कथाका तत्त्वहरूलाई नै समेटेर कथा लेखेका छन् भने केही नवीन तत्त्वहरू पनि प्रयोग गरेका छन्। सुरूका कथामा खालि कथा हुन्थ्यो भने आधुनिक कथा नयाँ संरचना र शैली परिपाटीमा लेखिएको छ। कथाका धेरै तत्त्व हुन्छन् र ती यी हुन् भन्ने विषयमा अनेकथरी मत छन्। तर कथानक, क्रियाकलाप, चरित्र, घटना, सङ्घर्ष, परिवेश, कौतूहल, चरमोत्कर्ष र प्रभावैक्य मुख्य उपकरण हुन् भन्ने कुरो कथाका रचनाविधानबाट स्पष्ट हुन्छ। कसै कसैका विचारमा उद्देश्य, शीर्षक, विशिष्ट समस्या औ त्यसको समाधान तथा चरित्रचित्रण कथाका तत्त्वहरू हुन् भने अन्यका विचारमा आदि मध्य अन्तसमन्वित कथाप्रबन्ध औ तत्सम्बद्ध वस्तु पनि। तर पहिला महलका वस्तु शिल्पसन्दर्भका तत्त्व हुन् भने दोस्रो महलका वृत्तान्तअनुयायी। उद्देश्य नभएका कथा हुँदैन, किनभने कथारचनाको मूल प्रेरणा प्रायशः उद्देश्यसित सम्बन्धित हुन्छ। रचनाकारका स्वकीय वैशिष्ट्यले उत्पन्न वस्तु नै कृति



हो। त्यसो हुनाले कथाका मूलमा केही न केही उद्देश्य अन्तरभूत हुन्छ नै। तर कथाको उद्देश्य तत्त्वसित आनुषङ्गिक हुनैपर्छ। प्रौढ एवम् विचारवान् मानिसका निम्ति उद्देश्य विचारोत्तेजक भए कथा असल हुन्छ भन्ने भनाइ एकथरीको छ पनि। तर प्रौढ वा विचारवान् व्यक्तिले कथाका उद्देश्यसित सहमत हुनैपर्छ भन्नु अलिक मिल्दैन। कुरो कति हो भने उद्देश्यले तिनलाई घोरिन कर लगाउन सक्नुपर्छ। जस्तै भनाँ, गोविन्दबहादुर मल्लको मैले सरिताको हत्या गरें कथाका उद्देश्यसित ती सहमत नहोलान् र त्यतिका भरमा त्यो उद्देश्य बगमफुसे हो भन्न सकिन्न। तर यति त भन्नैपर्छ, कथाका तत्त्व अङ्गाङ्गिभावले सम्बद्ध हुन सके मात्र उद्देश्य सार्थक हुन्छ। कुशल कथाकार अवधारणात्मक रूपले उद्देश्यलाई प्रधान ठानी कथालाई गौण बनाउँदैनन्। कथा विधा पनि यस्ता थुप्रै तत्त्वहरू मिलेर बनेको हुन्छ। तत्त्वको प्रयोग विना कथा अकथा बन्न जान्छ त्यसैले कथाभिन्न तत्त्व हुन आवश्यक छ।

कथा एउटा यौगिक रचना हो। सबै अङ्गत एकाइ किंवा तत्त्वहरूको आनुपातिक सिङ्गो योगबाट यो बनेको हुन्छ। ती एकाइ वा तत्त्वहरूको बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहने हुनाले तिनलाई अलग-अलग छुट्ट्याएर हेर्नु युक्तिपूर्ण हुँदैन तापनि साहित्यशास्त्रीहरूले सुविधाका लागि कथाका तत्त्वहरू भनेर निर्धारण गरेका छन्। कथालाई परिभाषित गर्दा घटना वा आख्यान भएको रचना तथा कहानी नै कथा हो। पात्र, चरित्र, वा घटनामा आधारित छोटो गद्दात्मक साहित्यिक रचना भनेर कथालाई शब्दकोशले परिभाषित गरेका छन्। कथाको अर्थ नालीबेली, बेलीबिस्तार, वृत्तान्त हो। कथा सुनाइने कुरा हुन्। सुनाइने शैलीमा आनन्दप्रद वा रुचिकर पद्धति हुन्छ।

सुनाइने कुरा को हुन् आजका? अर्थात् श्रोता के सुन्न मान्दछन् आज?  
विचित्रता सुन्ने चाहना होला तिनको? इतिहास सुन्ने इच्छा? होला  
आञ्चलिक जीवनका वैशिष्ट्य अथवा संभाव्य भविष्यका काल्पनिक या  
स्वैरकल्पनात्मक चित्रणहरू।- जे नै होस् सुन्नमा मज्जा लाग्ने कुरो कथाको  
मूल मेरूदण्ड हो। अनि दोस्रो हो- सुन्नमा स्वादपर्ने शैली वा कथा प्रस्तुतिको  
टेक्निक। यसरी कथाको कथ्य र प्रस्तुतिको प्रविधि कथाबारे विचार गर्ने मिल  
बूदाँ हुन्। तिनलाई नै उपकरण या आधार भन्न सकिन्छ। त्यसमा पहिलो  
कथ्य विचारहरूद्वारा निर्मित हुन्छ। के सुनाउन पर्ने श्रोतालाई केही नयाँ  
मसला, नयाँ कुरा, नयाँ भावबोध, सञ्चेतना, अनुभव, अनुभूति, स्मृति संज्ञान  
या सम्वेदना। कथाकारले पहिलो त सुनाउन पर्ने कुरामाथि नै विचार गर्छ।  
अनि लगतै अब कसरी सुनाउन पर्ने? कुन पद्धति, शिल्प, टेक्निक या  
प्रविधिले? त्यसरी पहिलो भाव विचार पक्ष छ। सारवस्तु वा कथ्य त्यसैलाई  
भनिन्छ। अनि दोस्रो हो शिल्पपक्ष। कतै भनिसक्यो- प्रबुद्ध कथाकारसँग  
जीवनबध गरेर प्राप्त गरेका केही नयाँ अनुभूति या सञ्चेतना हुन्छन्। ती  
हामीले पहिल्यैबाट जानेका हुँदैनन्। जस्तै कि जीवन जिउँनु भनेको स्वाद का  
लागिरहेछ, (धुबचन्द्र) तर स्वाद पनि खीर जस्तै वेस्वादिलो पो हुँदा रहेछ।  
(इन्द्रबहादुर) सञ्चेतना हुन् यी कुरा। त्यो पाएर कथा जन्मिएका छन्। के  
रहेछ त नयाँ कथाको गाँठी कुरा थाहा भैगयो। ती अनुभूतिले अब भाषिक  
कथ्यको स्वरूप धारणा गरे। अब कथामा साँधिए ती कथाहरू खीर आयो  
कथामा, पकाउने मात्र आए, परिवेश आयो, संवाद आए, यी जम्मै पछिल्ला  
कुराहरू उपकरणहरू हुन्।

तर समूह कथा कथा नै सुनाउनका निम्ति हुन्छन्। त्यहाँ त्यस्तो सञ्चेतना विशेष पनि हुनैपर्ने हुँदैन। त्यतिखेर कथामा प्रस्तुतिले ठूलो भूमिका ओगट्दछ। कथ्य पनि सामान्य थरीकै हुनसक्छ तर टेक्निक पो असामान्य थरीको हुन्छ। कोइरालाको पुस्तक या समको फुकेको बन्धन शिल्पका सुन्दर प्रयोग हुन्। त्यसरी कथ्य जतिकै नभए पनि शिल्पको पनि कम महत्व छैन कथामा। कथ्य र शिल्पका सुन्दर प्रयोग हुन्। त्यसरी कथ्य जतिकै नभए पनि शिल्पको पनि कम महत्व छैन कथामा। कथ्य र शिल्पको सुन्दर तालमेलले कथाहरू बिर्सिनसक्ला राम्रा हुनेगर्छन्। त्यसर्थ कथाका उपकरणका रूपमा कथ्य र शिल्प नै सर्वाधिक महत्वका कुरा छन्।

कथ्य र शिल्प दुवै आज कथाकारका रोजाइ हुन्। वाध्यता कतैपट्टि छैन पहिले जस्तो। पहिले भए प्रकृति परिवेश, पात्रका चिनारी, संवाद, ठूलठूला घटना घट्टुपर्ने वाध्यता थिए कथामा। कथाकार ती औपचारिकता मिलाउन र कथाको कर्मकाण्ड जुटाउन लागिपर्थे। अब छैन त्यो झंझट पनि। कथाको उपकरणको यथास्थान उपस्थिति गरिदिनु पनि छुट्टै कार्य थियो। अब त्यस्तो केही गर्नेपर्ने कथ्य रोज्नमा कति दक्ष छ कथाकार पहिलो झमटमै चिनिसकिन्छ। शिल्पका पनि अन्तिम थरी शैली विकसित भइसकेका छन्। त्यो रोज्नु पनि कथाकारकै सृज्नाबूझ हो। शिल्पचातुर्यमा कति पारखी हात छन् कथाकारका झट्टै चिन्न सकिन्छ। त्यसरी कथाको मूल्याङ्कन आज सजिलो भएको छ। सर्वप्रथम सुनाउने कुरा, कथ्य वा सारवस्तु आजका कथाको केन्द्रीय तत्व देखिएका स्थितिमा त्यसबारे विचार गरिन्छ।

प्रत्येक मानिसमा अनुभूति गर्ने सामान्य क्षमता रहन्छ तर सबै कलाकार वा साहित्यस्रष्टा बन्न सक्दैनन्। जसले मानिसको सामूहिक

अनुभूतिलाई आत्मसात् गर्दै आफ्नो विलक्षण शक्तिद्वारा त्यसलाई शब्दबोध्य गर्न सक्छ त्यही स्रष्टाको भद्रासनमा बस्नलायक हुन्छ। शिल्पकारिताका निमित्त ऊ पूर्णत स्वतन्त्र हुन्छ तर साहित्यसृजनको मर्यादा र सीमाभन्दा बाहिर जान सक्तैन। प्रत्येक साहित्यविधाको सृजनप्रक्रियामा केही समानताहरू पनि हुन्छन् भने मौलिकता पनि पाइन्छन्। यसै गरु सङ्गठन तत्त्वमा पनि केही समान तत्त्वहरू पाइन्छन् भने आआफ्नै स्वतन्त्र तत्त्वहरू पनि हुन्छन्। यस मान्यताका आधारमा आधुनिक कथाको लेखनप्रक्रिया र यसका मूलभूत सङ्गठन तत्त्वहरूमा आफ्नै विधागत विशेषताहरू पाइन्छन्।

कथा कलाकारको अन्तर्मधाबाट निसृत सहज अभिव्यक्ति हो। यो कसरी लेखिन्छ कलाकारको प्रतिभाले बताउँछ। प्रतिभाको भागीरथी तथा सरस्वतीका वरद पुत्र देवकोटा के अनुभव गर्छन् भने गौँथलीलाई गुँड बनाउन कसले सिकायो कला पनि त्यस्तै हो कुनै नैसर्गिक विलक्षण शक्तिबाट निस्कन्छ तैपनि कथा सङ्गठित रचनाविधान भएकाले पहिले यो कल्पनामा जन्मिन्छ र पछि सेतो भुइँमा कालो बुट्टा भएर निस्कन्छ। कथालेखन पद्धतिका सम्बन्धमा चिन्तक ग्राह्यम्यान वालफोर र ईश्वर बरालका धारणाहरू समीचीन छन्। भित्री सृजनाशक्तिद्वारा अभिप्रेरित कुनै कथाकारलाई जब उसले अनुभव गरेको कुनै मार्मिक घटनाले वा त्यस घटनाको भुक्तभोगी व्यक्तिको मार्मिक चरित्रले अथवा उसले देखेभोगेको परिवेशले प्रभावित गर्छ त्यस अवस्थामा कथाको उद्भव हुन्छ। यही तथ्यलाई हृदयङ्गम गर्दै चिन्तक वालफोर भन्छन्- कुनै घटना, चरित्र र परिवेशबाट प्रभावित भई कथाकार कथा कथ्छ। नेपाली कथाचिन्तक ईश्वर बरालले कथाको लेखन- प्रक्रियाका सम्बन्धमा कलाकारको अभ्यास, शक्ति, निश्चित उद्देश्य, व्युत्पत्ति- क्षमता र

उसमा निहित सृजनात्मक सीपलाई बढी महत्व दिएका छन्। यिनी विश्वास गर्छन्- पहिले कथाकार कथानक गुन्दछ अनि आवश्यक चरित्र, सङ्घर्ष, समस्या आदि तत्त्वको समायोजन गरी कथाको लक्ष्य उद्घाटित गर्ने ध्येय पूरा भएपछि यसलाई यसलाई कलात्मक प्रभावले युक्त पारी टुङ्ग्याउँछ।

कथा कसरी लेखिन्छ भन्ने विषयमा अन्य पश्चिमी र नेपाली

कथाचिन्तकहरूले थप महत्वपूर्ण चिन्तनदृष्टि प्रस्तुत गरेका छन् तापनि यस दिशामा देवकोटाकै धारणाहरू आदि-अन्तजस्ता देखिन्छन्। यिनले कलाकारको सहज वृत्ति प्रतिभा र उसका शैल्पिक वृत्तिहरू व्युत्पत्ति तथा अभ्यासको समन्वयबाट कथाका मूलभूत तत्त्व भाव र संरचनाको सङ्केत गर्दै कथासृजनको सही स्रोत पत्ता लगाएका छन्।

---

## 7.5 सार

---

- सुरूका कथामा खालि कथा हुन्थ्यो भने आधुनिक कथा नयाँ संरचना र शैली परिपाटीमा लेखिएको छ।
- कथा एउटा यौगिक रचना हो। सबै अङ्गत एकाइ किंवा तत्त्वहरूको आनुपातिक सिङ्गो योगबाट यो बनेको हुन्छ।
- कथाका उपकरणका रूपमा कथ्य र शिल्प नै सर्वाधिक महत्वका कुरा छन्।
- आधुनिक कथाको लेखनप्रक्रिया र यसका मूलभूत सङ्गठन तत्त्वहरूमा आफ्नै विधागत विशेषताहरू पाइन्छन्।

---

## 7.6 अनुशिलनी

---

- कथाको तत्त्व भन्नाले के बुझिन्छ तत्त्वलाई कथामा कसरी हेरिन्छ?
- आधुनिक नेपाली कथाको तात्त्विक विशलेषण गर्नुहोस।
- कथामा तत्त्वको उपयोग र महत्वबारे अध्ययन गर्नुहोस?
- नेपाली कथामा प्रयुक्त तत्त्वहरूको वर्णनात्मक अध्ययन गर्नुहोस?

---

## 7.7 अतिरिक्त अध्ययन

---

प्रा .डा हरिप्रसाद शर्मा                      कथाको सिद्धान्त र विवेचन

पारसमणि शम                                      आजका कथा

प्रा .डा .मोहनहिमांशु थापा                      साहित्य परिचय

प्रा .दयाराम श्रेष्ठ                                      नेपाली कथा भाग ४

सं .डा .ईश्वर बराल                                      झ्यालबाट

महादेव अवस्थी                                      नेपाली कथा भाग २

टंकप्रसाद न्यौपाने                                      साहित्यको रूपरेखा

प्रा .शान्तिराज शर्मा                                      कथाको संसार र संसारका कथाहरू

---

## 7.8 मूल्यवृद्धिको निमित्त उत्तर

---

तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस-

5. कथाको तात्त्विक अर्थ

---

---

(अङ्क १. को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीहरूले ७.३ को खण्डमा  
उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)

२. आधुनिक नेपाली कथाको तात्त्विक विश्लेषण

-----

-----

(अङ्क २. को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीहरूले ७.४ को खण्डमा  
उत्तर खोज्न सक्नेछन्।)