

DIRECTORATE OF DISTANCE EDUCATION

UNIVERSITY OF NORTH BENGAL

MASTER OF ARTS-NEPALI

SEMESTER -III

नेपाली नाटक साहित्य र रङ्गमञ्च तथा चलचित्र

अध्ययन

NEP (DE)-PG-C 302

BLOCK-2

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.

नेपाली नाटक साहित्य र रङ्गमञ्च तथा चलचित्र अध्ययन

BLOCK-1

एकाइ-1 रूपक र यसका भेद उपभेदहरू, नाटकको परिचय र प्रकारहरू

एकाइ-2 नेपाली नाटकको थालनी र विकासको सर्वेक्षण, प्रारम्भिक नेपाली नाटकका स्वरूप तथा विशेषता, नेपाली नाटकका विविध प्रवृत्ति

एकाइ-3 नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चको पृष्ठभूमि र परम्परा, विकास र यसका चरणहरू, मञ्चनका दृष्टिले नेपाली नाटकको अध्ययन

एकाइ-4 एकाइकीको स्वरूप र नेपाली एकाइकीको विकासक्रम प्रयोगवादी नेपाली नाटकहरू

एकाइ-5 रङ्गमञ्चको अर्थ, परिचय, प्रविधि र प्रकार रङ्गमञ्च कलाका विविध अङ्ग-उपाङ्गहरू चलचित्र र नाटक - सम्बन्ध र साम्य-भेद

एकाइ-6 चलचित्र निर्माणका विविध चरण, तत्त्व र पक्षहरू

एकाइ-7 नेपाली चलचित्र - परम्परा, प्रवृत्ति, विकास र यसका चरणहरू, नेपाली चलचित्र - स्वरूप, प्राप्ति र सीमा

BLOCK-2

एकाइ-8 बालकृष्ण सम र प्रह्लाद 7

एकाइ-9 भीमनिधि तिवारी र साँढे 36

एकाइ-10 गोपालप्रसाद रिमाल र यो प्रेम..... 68

एकाइ-11 विजय मल्ल र भुलैभुलको यथार्थ 103

एकाइ-12 मोहनराज शर्मा र यमा..... 141

एकाइ-13 मनबहादुर मुखिया अँध्यारोमा बाँच्नेहरू (सङ्ग्रह)..... 170

एकाइ-14 नन्द हाङ्खिम र अभिषेक मोहन पुकार र टीका 200

BLOCK-2 नेपाली नाटक साहित्य र रङ्गमञ्च तथा चलचित्र अध्ययन

यस रूपक र यसका भेद उपभेदहरू, नाटकको परिचय र प्रकारहरू, नाट्य विधाको उद्भव र परम्परा, नाटकका संरचनात्मक घटकहरू-अन्तर्गत रहेको यस प्रभाग - 2 लाई हामी यसरी अध्ययन गर्न सकौं-

एकाइ-8 बालकृष्ण सम प्रह्लाद यस एकाइमा बालकृष्ण समको परिचय, नाट्यप्रवृत्ति, प्रह्लाद नाटकको विश्लेषणअन्तर्गत दार्शनिक पक्ष, द्वन्द्वविधान, मौलिकता-आधुनिकता, गुण र रसको आधारमा प्रह्लाद आदि विषय छुट्याएर अध्ययन गरिने छ।

एकाइ-9 भीमनिधि तिवारी र साँढे यस एकाइमा भीमनिधि तिवारीको परिचय, नाट्यकारिता र विशेषता, एकाइकीकारिता, सचेत रङ्गशिल्पी, नेपाली एकाइकी प्रकाशनका आरम्भकर्ता, उनमा भएको दुखान्त, जातीय मौलिक चेतनाहरी अध्ययन गरिने छ। यसका साथै उनका एकाइकी साँढेको विविध पक्षबाट अध्ययन गरिने छ।

एकाइ-10 गोपालप्राद रिमाल यो प्रेम यस एकाइमा गोपालप्रसाद रिमालको परिचय, उनका नाट्यकारिता, उनका नाटक 'यो प्रेम!'लाई युगान्तकारी नाटकको रूपमा, यसअन्तर्गत विभिन्न पक्ष केलाएर अध्ययन गरिने छ।

एकाइ-11 विजय मल्ल भुलैभुलको यथार्थ यस एकाइमा नाटककार-एकाइकी विजय मल्लको परिचय, एकाइकीकारिता र उनका एकाइकी 'भुलैभुलको यथार्थ'को संरचना तत्त्वहरूगत तथा विषयगत विश्लेषण अध्ययन गरिने छ।

एकाइ-12 मोहनराज शर्मा यमा यस एकाइमा नाटककार मोहनराज शर्माको परिचय, नाट्यकारिताअन्तर्गत प्रयोगशीलता, व्यङ्ग्यात्मकता, विसङ्गति, अत्याधुनिक, प्रतीकात्मक, आदि विशेषताको अध्ययन गरिने छ। यसका साथै उनका नाटक यमाको विश्लेषण अध्ययन गरिने छ।

एकाइ-13 मनबहादुर मुखिया अँध्यारोमा बाँच्नेहरू
(एकाइकीसङ्ग्रह) यस अध्याय अन्तर्गत मनबहादुर मुखियाको परिचय, मुखियाको नाट्यप्रवृत्तिअन्तर्गत सामाजिक, आञ्चलिक, रूपकात्मक, प्रयोगात्मक, अभिनेय, गीतको प्रयोगजस्ता विशेषताहरूको अध्ययन गरिने छ। यसका साथै उनका एकाइकी सङ्ग्रह अँध्यारामा बाँच्नेहरूभित्रका एकाइकीहरू वियोग, सुस्केरा, त्रिकोण, अहर्मनिश, कवि सम्मेलन, चिडियाघर, अँध्यारामा बाँच्नेहरू, निराकारभित्र देखिएको धमिलो आकार आदिको अध्ययन विश्लेषण गरिने छ।

एकाइ-14 नन्द हाङ्खिम अभिषेक मोहन/पुकार टीका
यस अध्याय अन्तर्गत नन्द हाङ्खिम अनि मोहन/पुकारको परिचय, नाट्यकारिता अध्ययन गरिने छ। यसका साथै उनीहरूका नाट्यकृति अभिषेक अनि टीकाको छुट्टाछुट्टै विश्लेषण अध्ययन गरिने छ।

एकाइ-8 बालकृष्ण सम र प्रह्लाद

संरचना

- 8.0. उद्देश्य
- 8.1. परिचय
- 8.2. समको नाट्यप्रवृत्तिगत विशेषता
- 8.3. समको नाटकीय भाषा र शैली
- 8.4. प्रह्लादको विश्लेषण
- 8.5. प्रह्लादमा दार्शनिक चिन्तन
- 8.6. प्रह्लाद नाटकको द्वन्द्वविधान
- 8.7. प्रह्लादको कथावस्तु
- 8.8. प्रह्लाद नाटकको शीर्षक सार्थकता
- 8.9. प्रह्लाद नाटकमा मौलिकता - आधुनिकता
- 8.10. सामाजिकता / आदर्शमयता
- 8.11. रोमाञ्चीयता
- 8.12. गुण र रसहरूको सन्दर्भमा प्रह्लाद नाटक
- 8.13. उपसंहार
- 8.14. सार
- 8.15. अनुशीलन
- 8.16. अतिरिक्त अध्ययन
- 8.17. मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

8.0. उद्देश्य

यस एकाइको अध्ययनपछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न

सक्नु हुनेछ :

- नेपाली नाटकको परम्परामा नाट्य सम्राट बालकृष्ण समको योगदान
- बालकृष्ण समको नाट्यकारिता
- बालकृष्ण समको नाटक 'प्रह्लाद' कस्तो किसिमको नाटक हो,

यसमा कस्तो विचार र नाट्यचेतना झल्किएको छ आदि।

8.1. परिचय

काठमाडौँमा नेपाली रङ्गमञ्चीय नाटकको विकासमा बालकृष्ण समका हजुरबुबा डम्बर शम्शेरले विशेष गरी चासो लिएको पाइन्छ। उनी नाटक र रङ्गमञ्चको अध्ययन भ्रमणमा कलकत्ता गए। त्यहाँबाट फर्केर आएपछि दरबारभित्रै एउटा रङ्गमञ्च तयार पारे। नाटकको पाठ उनले कलकत्ताबाटै ल्याए। उनका नाती बालकृष्ण सम पछि गएर नेपाली नाटकको नाट्य सम्राट नै बन्न पुगे।

धनश्याम नेपालअनुसार पूर्वीय नाट्यपरम्पराबाट पूर्णतः विच्छिन्न नभइकन पाश्चात्य नाट्यलेखन परिपाटीलाई अँगालेर नाटक लेख्न थाल्ने बालकृष्ण सम (1903-80) ले विविध विषय, शैली र संरचनात्मक स्वरूपका नाटक लेखेका छन्। प्राचीन नाट्यसिद्धान्तअनुसार नाटकका विषयवस्तु तीन प्रकारका हुन्छन्- ख्यात वा प्रसिद्ध, उत्पाद्य र क्लृप्त वा मिश्र। समले यी तीनै प्रकारका वस्तुस्रोतको उपयोग गरी नाटक लेखेका छन्। उनका 'ध्रुव', 'भक्त भानुभक्त', 'मोतीराम', 'भीमसेनको अन्त्य', 'अमरसिंह' आदि ख्यात वस्तु भएका नाटक हुन् भयो 'मुटुको व्यथा', 'मुकुन्द-इन्दिरा', 'अन्धवेग', 'प्रेमपिण्ड', 'अमितवासना', 'म' आदि उत्पाद्य विषयवस्तुका नाटक हुन्। क्लृप्त वस्तुको प्रयोग गरी लेखिएको नाटकका रूपमा 'प्रह्लाद'लाई लिन सकिन्छ। नाटकीय प्रभावान्वितका

दृष्टिले उनका नाटक मूलतः संयोगान्त र वियोगान्त गरी दुई भागमा बाँडिन्छन्। 'मुटुको व्यथा', 'प्रेमपिण्ड', 'अमरसिंह', 'भीमसेनको अन्त्य' आदि वियोगान्त नाटकका दृष्टान्त हुन् भने 'मुकुन्द-इन्दिरा', 'म', 'अमलेख' आदि संयोगान्त नाटक मानिन्छन्। उनको केही नाटकहरूलाई यी दुवै वर्गमा नराखी समस्यामूलक भनिने अर्को एउटा वर्गमा छुट्याउने चलन पनि छ। त्यस्ता नाटकका नमुनाका रूपमा 'अमित वासना', 'भतेर', 'प्राणदान' आदिको उल्लेख गरिन्छ। मार्ग (मोड) का दृष्टिले उनका नाटक गद्य र पद्य गरी मूल वर्गमा विभक्त हुन सक्छन्। नाट्य स्वरूपका दृष्टिले उनका प्रसिद्ध नाटकहरू पद्यमा लेखिएका र पूर्णाङ्की छन्। 'मुटुको व्यथा', 'मुकुन्द इन्दिरा', 'प्रह्लाद', 'अमरसिंह', 'अन्धवेग' आदि उनको श्रेष्ठ पद्यनाटक हुन् भने 'प्रेमपिण्ड', 'अमितवासना', 'म' आदि गद्य-नाटक हुन्। नेपालीमा एकाङ्की नाटकको परम्परा स्थापित गराउने नाटककारहरूमध्ये एकजना हुन्। उनका 'बुहार्तन', 'भतेर', 'बोक्सी' आदि नेपाली एकाङ्कीका प्रारम्भिक प्रयोगका नमुना हुन्। मूल रूपमा अङ्ग्रेज नाटककार विलियम सेक्सपियरका नाट्य प्रवृत्ति र पद्धतिबाट प्रभावित मानिने समका नाटकमा सेक्सपियरदेखि लिएर नर्वेली नाटककार गेनरिक इब्सेन, अङ्ग्रेजी नाटककार बर्नार्ड स तथा रसियाली नाटककार आन्तोन चेखोव र म्याक्सिम गोर्कीसम्मका नाट्यप्रवृत्ति र पुद्धतिहरूसँगको मिल्दोपन रहेको देखिन्छ। सम धेरै दृश्य, धेरै अङ्क, धेरै पात्र र विस्तृत कथावस्तुयुक्त नाटकका नाटककार हुन्। उनका नाटकमा त्रय-सङ्कलनको सिद्धान्तको परिपालन भएको साह्रै पाइन्छ।

उनका नाटकहरूका पात्रहरू उच्चवर्गका हुन्छन् तर शैलीमा नौल्याइँ र पद्यात्मकता ढङ्गमा चुरो छुने प्रकारको वाकपटुताले गर्दा उनका नाटकहरू बढी प्रभावी र हृदयस्पर्शी हुन्छन्। घृणा, ईर्ष्या, दुष्टता, कुचक्र,

निर्दोषिता, सौन्दर्यात्मकता, विशेषता, प्रेमको चर्मोत्कर्षता, स्वार्थान्धताको निकृष्टता, अकर्मव्यता, मानसिक द्वन्द्ववात्मकता र विवशता उनका नाटकहरूमा पाइने विशेषताहरू हुन्। राजशाही कुल धरानमै जन्मिएर हुर्किएका भए तापनि 'शमशेर' बाट 'सम' सम्म हुने बालकृष्ण समका नाटकहरूको मूलस्वर नै मानवतावाद रहेको छ।

8.2. समको नाट्यप्रवृत्तिगत विशेषता

नेपाली नाट्य साहित्यका प्रखर विद्वान, दार्शनिक एवम् नाटककार बालकृष्ण समले ऐतिहासिक, पौराणिक र सामाजिक तीनै प्रकारका नाटक लेखेका छन्। 'भीमसेनको अन्त्य', 'अमरसिंह', 'भक्त भानुभक्त' जस्ता ऐतिहासिक नाटकहरू हुन् भने 'प्रह्लाद' पौराणिक नाटक हो। सामाजिक यथार्थवादलाई लिएर लेखिएको नाटक 'भतेर' र समस्यामूलक एवम् मनोविश्लेषणात्मक नाटक 'अमित वास्ना', 'तलमाथि' र 'बोक्सी' हुन्। स्वैरकल्पनामा आधारित नाटक 'स्वास्नी मान्छे' हो। "नाटक दुई विचारले लेखिन्छ एक मनोरञ्जनका निम्ति र अर्को मनोविज्ञानका निम्ति" भनेर 'प्रह्लाद' नाटकको भूमिकामा लेखे समको नाट्योद्देश्य पनि समाजमा देखिएका कुरीति, विसङ्गति, अन्धविश्वास आदिलाई निर्मुल पार्न सकिने सम्भावनाहरू अपसंस्कृतिले पारेको दुष्प्रभावमा कसरी आधुनिक नेपाली युवक-युवती बिगँदै जाँदैछन् सो देखाएर सचेत गराउने प्रयास गरेको बुझिन्छ। जाति, देश र मातृप्रेम भविष्य एवम् सम्पन्न र समृद्ध राष्ट्रको कामना गरेको भने उनका पौराणिक नाटकहरूमा कथावस्तु पौराणिक भए तापनि आधुनिक विचारधाराले लिएर लेखिएको हुन्छ। मानव सभ्यताको विकासका लागि पूर्वीय आध्यात्म र पाश्चात्य विज्ञानको समीकरण हुनुपर्छ भन्ने समको मत छ। "ज्ञान र विज्ञानले हात जोडनु पर्दछ कर्ममा" भनेर 'प्रह्लाद' नाटकमा लेखेका छन्। एरिस्टोटलद्वारा प्रतिपादित

आवश्यकिय गुणहरू जस्तै - पूर्णता, सम्भाव्यता, सहज विकास, कौतुहल र साधरणीकरणजस्ता गुणहरूले समका नाटकहरू युक्त पाइन्छन्।

8.3. समको नाटकीय भाषा र शैली

समले सेक्सपियरको 'खाली पद्य' अर्थात् बल्याङ्कभर्स' बाट प्रभावित भई अन्त्यानुप्रास नभएको अनुष्टुप छन्दलाई आत्मसात् गरेर लेखेका छन्। सरल भाषामा गहन विचार प्रतिपादन गर्न सक्ने समको 'मुटुको व्यथा' नाटकमा पद्यात्मकताको राम्रो उदाहरण पाइन्छ।

हेरौं-

"मर्नेको निमित्त जो रुन्छ त्यसलाई फुल्याउनु
आफू भन्दा पनि विद्वान्लाई क, ख सिकाउनु"

'मुटुको व्यथा' भन्दा अधिका नाटक 'तानसेनको झरी' नाटकमा पनि ठाउँ-ठाउँमा विचारको गहनता र राम्रा अभिव्यक्तिहरू पाइन्छन्। उदाहरणका निमित्त निम्नांश प्रस्तुत गर्न सकिन्छ-

"संसारभरका सारा सम्पति बटुले पनी
सहजै प्रेम मिल्दैन कुनै बेला कतै पनी
अनि केवल मौकाले पैसा नै नतिरे पनी
प्रेम जुझ कुनै बेला?"

सम प्रखर दार्शनिक पनि हुन्। दर्शनको प्रतिपादन यसैले समका नाटकहरूमा पाइन्छ। उदाहरणका निमित्त 'प्रेमपिण्ड' को पात्र 'एडविल'ले भनेका निम्न वाक्य शाश्वत, विचारणीय एवं उल्लेखनीय छ- "आश्चर्य! स्वरूप खोजी खोजी माया गर्ने साटो हृदय खोजी माया गर्ने गरेको भए हामी कति सप्रन्थ्यौं !..... मान्छेको राम्रो भन्नु जवानी र मासु त्यति हो, नत्र त के र अजिङ्गरको छाला पनि राम्रै हुन्छ हातीको दाँत पनि राम्रै

हुन्छ, घाँडाको गर्धन पनि राम्रै हुन्छ, रडको कुरा टिलिक्क परेको कालो कुकुर पनि त राम्रै हुन्छ, फेरि राम्रो नराम्रोको के भाउ!"

बालकृष्ण समका नाटकहरूमा प्रयोगशीलता, सामाजिकता, कवितात्मकता, वैचारिकता, आदर्शवादिता र परिष्कारात्मकता यी सबै गुणहरू पाइन्छ। उनका नाटकका सबै पात्रहरू नै वैयक्तिक आधारबाट माथि उठेका हुन्छन्। कुनै पात्रसित पनि नाटककारले सहानुभूति राखेका हुँदैनन्। यसैले नै सबै पात्रहरू जीवन्त र सङ्घर्षशील छन्। रङ्गमञ्चीय दृष्टिकोणले समका नाटकमा पाठ्य गुण बढी छ र त्यसको मञ्चन गर्दा खास खास नाटकीय प्रसङ्गलाई लिएर नाट्यकथा तयार पार्नु आवश्यक छ भनेर डा. केशवप्रसाद उपाध्यायले 'नाटकको अध्ययन'मा लेखेका छन्। परिस्थितिको अनिवार्यतालाई कलात्मकरूपमा प्रस्तुत गरिएको हुनाले समका नाटकहरू पढ्दा मनोरञ्जन र मनोविज्ञान दुवै प्राप्त हुन्छ। एकाङ्की र पूर्णाङ्की दुवै थरीका गरेर समले लगभग पचासवटा जति नाटक नेपाली नाट्य साहित्यलाई दिएका छन् र उनको यो देनले नेपाली साहित्यको नाट्य जगत् समृद्ध बनेको छ।

उनका नाटकले उठान गरेको विषय व्यापक रहेको छ। ध्रुव, प्रह्लाद, मानवतावादी स्वरमा लेखिएको छ भने विषय पुराणबाट टिपिएको छ। भीमसेनको अन्त्य अमरसिंह, भक्तभानुभक्त, मोतीराम ऐतिहासिक विषयवस्तुका नाटकहरू हुन्। यसरा ऐतिहासिक व्यक्तिहरूलाई नाटकमा जिउँदो जागदो बनाएर राख्नु पाठकलाई राष्ट्र प्रेम सिकाउनु हो भन्न सकिन्छ। अन्धवेग, अमितवासना यौनमनोविश्लेषणात्मक नाटकहरू हुन् भने बोक्सी मनोविश्लेषण नाटक हो। सामाजिक समस्यामूलक मनोविश्लेषणात्मक नाटक मुकुन्द इन्दिरा देखिन्छ। भतेर, बुहार्तन, तपोभूमि सामाजिक यथार्थवादी नाटक देखिन्छ।

शैलीगत रूपमा पनि उनी गद्य, पद्य अनि चम्पू तीनै शैलीमा नाटक लेख्न सक्ने नाटककार हुन्। गद्य होस्वा वा पद्य परिष्कृत, परिमार्जित र बोध गम्यता भाषा उनको नाटकको विशेषता हो। विशुद्ध गद्यमा भीमसेनको अन्त्य, मुकुन्द इन्दिरा, भक्त भानुभक्त आदि लेखेका छन् भने पद्यमा ध्रुव, प्रह्लाद आदि लेखेका छन्।

नाटकको सिद्धान्त पूर्वीय र पाश्चात्या दुवै अध्ययन गरेका बालकृष्ण समले पूर्वीय वा भरतमुनिको नाट्य परम्परालाई अपनाएर मुकुन्द इन्दिरा आदिलाई संयोगान्त बनाएको पाइन्छ भने पाश्चात्य सिद्धान्तका एरिस्टोटल तथा सेक्सपियरलाई पछ्याएर भीमसेनको अन्त्य, प्रह्लाद जस्ता वियोगान्त नाटक लेखेका छन्। उनको यस लेखनीको बराबरमा आजसम्म कोही पुग्न सकेको छैन। सङ्ख्यागत अनि गुणका हिसाबले श्रेष्ठ नाटककार बनेका बालकृष्ण सम नेपाली नाटक साहित्यको नाट्य सम्राट बनी नेपाली पाठकमा सदालाई बाँच्न पुगेका छन्।

8.4. प्रह्लादको विश्लेषण

'प्रह्लाद' पौराणिक विषयवस्तुमा आधारित वैचारिक नाटक हो। यसमा मूलतः विचारकै द्वन्द्व प्रदर्शित छ। तारानाथ शर्माका भनाइमा यो यस्तो नाटक हो जसमा बाबु र छोराका विचारहरूको तीव्र सङ्घर्ष देखाइएको छ। वासुदेव त्रिपाठीले पनि "प्रह्लादका समलाई हिरण्यकशिपु र प्रह्लादको वैचारिक द्वन्द्व नै पर्याप्त छ" भनेर प्रस्तुत नाटकमा विचारकै द्वन्द्व रहेको देखाएका छन्। 'प्रह्लाद' का रचनाको वैचारिक पृष्ठभूमिका विषयमा नाटकारले प्रस्तावना (प्रथम संस्करण) र भूमिका (द्वितीय संस्करण) मा प्रशस्त प्रकाश पारेका छन्। 'प्रस्तावना' मा उनी के भन्दछन् भने उनले 'प्रह्लाद' लाई पौराणिक कल्पनाक्षेत्रमा नदौडाई ऐतिहासिक कल्पना क्षेत्रमा दौडाउने प्रयत्न गरेका छन्। समले के पनि स्पष्ट गरेका छन् भने यस

नाटकना प्रतिपादित दर्शन भारतीय हो र यस दर्शनको प्रतिनिधित्व गर्ने प्रह्लादसँगै पश्चिमी दार्शनिक सोक्रेटिज र महात्मामा जिजस क्राइस्ट मिल्छन् तर प्रह्लादचाहिँ तिनीहरूसँग मिल्दैनन्। समका यी कथनहरूबाट 'प्रह्लाद' पारम्परिक पौराणिक कथालाई आधार तुल्याएर लेखिएको भए पनि यसमा पौराणिक (वा मिथकीय) अवधारणालाई नभएर मानव सभ्यता का विकासको ऐतिहासिक अवधारणालाई प्रस्तुत गर्न खोजिएको छ भन्ने बुझिन आउँछ। पुराकथालाई ऐतिहासिक घटनाक्रमका रूपमा प्रस्तुत गरिए तापनि यो ठोस इतिहास नभए र इतिहासको कल्पनासम्म हो भन्ने पनि नाटककारकै कथनबाट छर्लङ्ग हुन आउँछ। यसरी यस नाटकको आख्यान या कथानक पुराण र इतिहासको काल्पनिक मिश्रण हो र त्यसैले यसमा कल्पना र ययार्थ दुवैको योग छ। यसको कथानकलाई पूर्ण पौराणिक भन्न सकिँदैन भने पूर्ण उत्पाद्य पनि भन्न सकिँदैन, बरु मिश्र भन्न सकिन्छ भन्ने मत केशवप्रसाद उपाध्यायको छ।

शताब्दीयोँदेखि जनमानसमा भिजेको पौराणिक गाथा (मिथक) लाई आधुनिक सन्दर्भमा युगसापेक्ष चिन्तन र चेतनाले सिँचेर नाट्यरूप दिने जन अग्रणी र सफल प्रयास समले गरेका छन् त्यसका लागि उनी सदैव प्रशंसनीय रहने छन्। समको दार्शनिक नाट्य-कवित्वका दृष्टिले पनि यो कृति सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण छ। यी दुर्य दृष्टियाट 'प्रह्लाद'- को अध्ययन रोचक हुने देखिन्छ।

8.5. प्रह्लादमा दार्शनिक चिन्तन

बालकृष्ण समलाई हामी सेक्सपियरको पाराले नेपाली नाटक लेख्ने लेखक मात्र भनेर पन्छाउन सक्दैनौँ। किन भने उनका नाटकहरूमा मानवका द्रूततम अनुभूतिहरूका कलात्मक चित्रणहरूका साथै गहिरो दार्शनिक चिन्तन पनि पाइन्छ जुन सेक्सपियरमा पाइन्छ। इब्सेन, चोखब आदिबाट

थालिएको र बर्नार्ड स-मा उग्रताका साथ झ्याङ्गिएको परम्परा सममा पनि प्रभावित गर्न आइपुगेको देखिन्छ। अर्थात् इब्सेनहरू आफ्ना नाटकमा नायक वा अरु कुनै पात्रलाई आफ्ना सिद्धान्तहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने मुखपात्रका रूपमा प्रयोग गर्थे र यस प्रणालीले समका नाटकहरूमा पनि कतै कतै आश्रय पाएको देखिन्छ। सेक्सपियर आफ्ना कुनै पात्रका पक्षमा लेख्दैनथे उनी तटस्थ कलाकार थिए। जसका सबै पात्रहरूले आफ्ना जन्मदाताको बराबर स्नेह पाएका छन्। उनले मानवका गहिरा अनुभूति र प्रवृत्तिहरूको अध्ययन पक्षपात नगरी आफ्ना नाटकहरू देखाएका छन्।

उनको दर्शन के हो वा कुन पात्रप्रति उनको बेसी सहानुभूति छ। हामीलाई थाहा हुँदैन। सेक्सपियरलाई मनुष्यका स्वभाविक चित्रण नाटकीय प्रभावका साथ गर्ने लेखक भने हुन्छ। इब्सेनहरूले भने नाटकलाई समाजलाई बदल्ने हतियारका रूपमा प्रयोग गर्न थाले। त्यसैले उनीहरू मानव चरित्रभन्दा बेसी सामाजिक समस्याहरूमा चाख मान्छन्। प्रचारका रूपमा नाटकहरू लेख्न थालेपछि तिनमा नाटकीय गुणको भन्दा नाटककारको सुधारवादी वा क्रान्तिवादी विचारको बढ्ता महत्त्व देखियो। लेखकको सिद्धान्त प्रमुख रूपको देखाउने मुखपात्र नाटकमा निर्मित हुन थाल्यो। आफ्नो सिद्धान्त प्रचार गर्ने रोगले लेखकहरूले कसरी गोड्न भन्थ्यो भने बर्नार्ड स-को पात्रहरू खाली गफी भएर निस्के र उनका नाटकहरूलाई नै (action) नभएका बुद्धिवादी गफहरूका सङ्ग्रह हुनपुगे। समका आधुनिक एकाङ्कीहरू (भतेर अत्याधुनिकता आदि) लाई पनि स-का गफी परम्पराले खाइसकेका छन्। हुन त 'मुकुन्द इन्दिरा'-को भवदेव र 'प्रेमपिण्ड'का प्रद्युम्न जस्ता पात्रहरूलाई समको आफ्ना सिद्धान्तका प्रतिनिधि नै भन्न सकिन्छ तापनि तिनले नाटकीय प्रवाह र कौतुहलमा कुनै बाधा पर्ने गरी विचारहरूको प्रतिपादन गरेका छैनन्।

यसरी हामी के स्पष्टसित देख्छौं भने समका नाटकहरूमा गद्यात्मक र पद्यात्मक दुवै शैलीमा लेखिएका छन्। हरेक दृश्यका थालनीमा पात्रहरूलाई मञ्चमा प्रवेश गराउने र दृश्य सकिएपछि निस्कन लगाउने कायदालाई उनले अँगालेका छन्। यी कुराहरूको आधारमा हामी समका नाटकहरूलाई सेक्सपियरको प्रभाव क्षेत्रभित्र परेका मान्न सक्छौं तापनि जब हामी तिनमा उनका गम्भीर दर्शनको प्रतिपादन पाउँछौं हामीलाई आफ्नो सिद्धान्त फिजाउने पूर्वाग्रह इब्सेन, स आदिका असर सममा परेका कुराको छनक मिल्छ। त्यति भएर पनि समका नाटकहरू आफ्नै विशेष परम्परालाई सृष्टि गर्न सफल भएका छन्। यी नाटकहरू नेपाली हुन् र यिनमा राष्ट्र प्रेम र देशवासी प्रेम गहिरोसित अङ्कुरित रहेका छन्। आफ्ना राष्ट्र प्रेमलाई प्रतिपादन गर्दा गर्दै समले थापा र भवदेवका व्यक्तिहरूलाई मारेको छैन। अमर सिंह र प्रद्युम्नका मानव चरित्रलाई आफ्ना सिद्धान्तका वेदीमा बोका पारेर बलिदान गरेका छैनन्।

प्रह्लाद जन्मनु भन्दा नौ वर्षभरि छापिएका धुव्र (सम्बत् 198६) -मा प्रकारले सेक्सपियरेली तटस्थता कायम राख्ने अर्थात् तथ्यलाई नाटकीय कलात्मकता साथ प्रस्तुत गर्ने चित्रणकर्ताका रूपमा सम देखा परेका छन्। उनले धुवलाई पूर्वली परम्पारगत धारणाकै आधारामा प्रस्तुत गरेका छन्। नारदमुनि र नारायण जस्ता अलौकिक र अपार्थिव पात्रहरू नाटकमा देखा पर्छन्। पौराणिक कथालाई जस्ताको तस्तै नाटकको रूप दिएकाले धुवलाई दार्शनिक चिन्तनका हेराइको महत्वपूर्ण मान्न सकिन्न। पौराणिक कथामा नै अडेसिएका प्रह्लाद-ले भने समका विश्वलाई हेर्ने र व्याख्या गर्ने विशेष दर्शनलाई नाटकीय कौतुहल र प्रभावसम्म प्रकट गर्दछ। नारदको भनाइ ज्ञान विज्ञानको हात जोड्नुपर्छ कर्ममा नै समको दार्शनिक निष्कर्ष हो।

सम यस नाटकमा के देखाउन चाहन्छन् भने विज्ञान र अध्यात्मवादले मितेरी गाँस्नु पर्छ र मात्र सुखी समाजको कल्पना सम्भव हुन्छ।

सममा विज्ञानप्रति ठुलो श्रद्धा देखिन्छ र यो श्रद्धा कहासम्म पुगेको छ भने पौराणिक कथा अनुसार प्रह्लादलाई पहाडका टुप्पाबाट खसालिदिँदा ईश्वरले बिचैमा हात थापेर समाती बचाएको आगोमा हाल्दा ईश्वरीय शक्तिले नडराएको इत्यादि र हिरण्यकशिपुलाई खाँबो फोरेर आधा सिंह र आधा मान्छेका आकृतिमा ईश्वर बाहिर निस्की मारेको नदेखाई उनले नाटकीय स्वभाविकताका साथ चित्रण गरेका छन्। प्रह्लादलाई पहाडबाट खसाउँदा भासमा पर्छ र साथीहरूले बचाउँछन्- आगोमा प्रह्लादको लुगा लगाएका रोधलाई भुल्लिएर डढाइन्छ अनि प्रह्लादले ईश्वर जतासुकै छ, खोबामा पनि छ भन्दा हिरण्यकशिपुले खोई तेरो ईश्वर भन्दै रिसले चूर भएर तरवारले खाँबो काट्ता ढल्छ र ऊ थिचिएर मर्छ। यसरी समले प्रह्लादका पौराणिक रहस्यात्मक कथालाई वास्तविकताको हेराईले अधि सारेका छन् र यो काम उनको दार्शनिक चिन्तनले उनलाई बाटो देखाएको छ। सम आध्यात्मिक विज्ञान वा वैज्ञानिक आध्यात्मवादलाई आजको दर्शनको आधारशिल मान्छन्। यसै विचारले हिरण्यकशिपु दैत्यलाई विशादवादी वा भौतिकवादको रूप यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ। हिरण्यकशिपु भौतिकवादको उन्नति चाहन्छ, भौतिक शक्तिका आधारमा स्वर्ग र जितको सुखभोग गर्न चाहन्छ। यो उद्देश्य प्राप्तिका लागि ऊ हजारौँ हत्या गर्न अलिकति पनि हिँचकिचाउँदैन। प्रह्लाद भने दैत्यको छोरा भएर पनि प्रेम र सद्भावनाका पक्षमा। ऊ हत्या र लडाइँको विरोध गर्छ। ऊ ईश्वरलाई मान्छ र हरिभजनमा मग्न हुन्छ। गजडी झैँ लठ्ठ भएर भजन गर्ने अर्कमन्य प्रह्लाद आध्यात्मवादका चरम सीमामा

आफूलाई पुन्याउँछ र ईश्वरको नाउँ जपेँ हाँसी हाँसी मारिन तयार हुन्छ।
ऊ भन्छ, ज्ञान मर्दछ हाँसेर रोई विज्ञान मर्दछ।

समले भनेका छन्, संसारमा जतिसुकै उन्नति होस् र राष्ट्र राष्ट्रमा मात्र होइन व्यक्तिमा समेत परम्परामा सन्धिपज हो तापनि दुवै उपायले चाहे त्यो वैज्ञानिक यन्त्रशक्तिबाट निकलोस चाहे तपोवनबाट मनुष्यको स्वभावमा परिवर्तन गर्न सक्ने साधन अथवा मनुष्य मात्रलाई अधिक सत्यगुणी बनाउने साधन निकाल्न नसकुन्जेल हामीलाई स्थायी शान्ति स्वप्नवत हुनेछ। त्यो साधन पाउन आध्यात्माले भौतिककहाँ गएर वा भौतिकले आध्यात्म कहाँ आएर हात मिलाउनु हो। त्यो विज्ञानमा ज्ञान हो, ज्ञानमा विज्ञान हो। यस उसले प्रह्लाद र हिरण्यकशिपु दुवै अपूर्व छन्, चाहे हिरण्यकशिपु रुँदै भएन चाहे प्रह्लाद हाँस्टै भएन, उनीहरूको अगाडिको र पछाडिको संसारमा केही परिवर्तन हुन सकेन।

भौतिकवादी भएर पनि समको दर्शन आध्यात्मवादी छ जुन कुरालाई तर्कले समर्थन गर्न गाह्रो पर्छ तापनि उनका उदार मानवतावादको भने सहनी गर्ने पर्छ। दर्शन रूखो विषय हो। त्यसमा पनि यान्त्रिक भौतिकवादीले त संवेदनशीलता तर्फ ध्यान दिँदैन। त्यसैले तार्किकताको सघाउ नलिएर सम अथवा कवि हृदयका भावुकताको परिचय दिन्छन्। भावनाका मिहिन र मसिना स्पर्शको आफ्ना विचारलाई सिँगार्ने हुनाले सम नेपाली साहित्यका ज्यादै नम्र, कोमल, शिष्ट कवि हुन्। कुनै मनुष्यका हृदयमा पनि चोट लाग्ने कुरो गर्नु हुँदैन। बरु संसारमा प्रेम सद्भावना स्नेह, सहानुभूति र शिष्टताको पाठ पढाउनु पर्छ भन्ने उनको भनाइ छ। विज्ञानको यत्रा प्रगति भएर पनि मनुष्यले घृणा, ईर्ष्या र स्वार्थ जस्ता अगुणहरूलाई जित्न नसकेको देख्दा सम व्याकुल भएका छन् र यसै व्याकुलताले उनलाई स्नेहवादी बनाएको छ।

प्रह्लादका व्यक्त आध्यात्मवाद अवश्य नै ईश्वरवाद होइन बरु हो सहृदयवाद वा मानवतावाद। पौराणिक प्रह्लादले काल्पनिक ईश्वरको नाउँको द्योतन दिए पनि समको प्रह्लादले भने नारायण नारायण भन्दै फलाके पनि युद्धविरोधी, स्नेहवादी र जीवनवादी मनुष्यको प्रलोक हो। यो स्वस्थ विचार पूर्वकै परम्परा हो, यद्यपि पश्चिमी स्वतन्त्र विचारहरूका गम्भीर अध्ययनले समलाई यस परम्पराको अन्वेषण एकोहोरो अन्धविश्वासले न त हिरण्यकिशुपका पाषाणहृदयी भौतिकवादले नै मानवीय सुख र शान्तिको प्राप्ति हुन सक्छ भनेका छन्। दुवैको प्रेमपूर्ण मिलन चाहिन्छ र मात्र वैज्ञानिक ध्वंसात्मक यन्त्रहरूले आतङ्कित भइरहेका विभिन्न गुटहरूमा विभाजीत संसारको मुक्ति सम्भव छ भन्ने समको विचार छ। समको यहाँ प्रतिपादित दार्शनिक चिन्तनमा तार्किकताभन्दा बेसी सहृदयता छ। दर्शनजस्तो रुखो विषयलाई आफ्नो भावना तथा विचारधारालाई उतार्न सक्षम भएका छन्। उनको दर्शनको आधारशिला वैज्ञानिक आध्यात्मवाद हो।

8.6. प्रह्लाद नाटकको द्वन्द्वविधान

मानिसको जीवन द्वन्द्ववात्मक छ। नाटक जीवनकै दृश्यात्मक अनुकरण हो तसर्थ नाटक पनि द्वन्द्ववात्मक हुन्छ। दुई विरोधी शक्ति वृत्ति वा परिस्थितिका द्वन्द्वमा नाटकवे ऊर्जा वा जीवन्तता प्राप्त गर्छ। नाटकमा प्रस्तुत गरिने कार्यव्यपार सम्पन्न पार्ने कार्यकर्ता चरित्र वा पात्र हुन्छन् र तिनले कहिले आफ्नै मनका विरोधी अन्तर्वृत्तिहरूसँग कहिले आफ्नो हक हित वा आकांक्षाका परिपूर्तिका बाधा बनेर आउने अन्य चरित्र, समाज, परिस्थिति अथवा नियतिसँग सङ्घर्ष वा द्वन्द्व गर्नु पर्ने हुन्छ। यसै द्वन्द्वको परिणाम स्वरूप कुनै नाटक सुखान्त र कुनै दुखान्त हुन्छ भने कुनै दुखमय सुखान्त वा मिश्रित अनुभूतिमा टुङ्गिने पनि हुन्छ। अङ्ग्रेजी

नाटककार जार्ज बर्नाड स-ले नाटक संयोगान्त, वियोगान्त वा जीवन झैं अन्तहीन जे जस्तो भए पनि द्वन्द्व अनिवार्य छ र बिना द्वन्द्व नाटक हुनै सकदैन भन्ने अभिमत प्रकट गरेको थाहा पाइन्छ भने विश्व नाट्य समीक्षक ए. निकोकले सबै नाटक एक व्यक्तिको अर्को व्यक्तिसँगको पुरुषको स्त्रीसँगको अथवा व्यक्ति विशेषको समाजसँगको द्वन्द्वबाट जन्मन्छ भनेको देखिन्छ। पूर्वीय नाट्य शास्त्रहरूमा नाट्य सन्दर्भमा वस्तु, नेता, रस अभिनय आदिको चर्चा पाइन्छ तर नाटकीय द्वन्द्व वा सङ्घर्षको उल्लेख पाइन्दैन। वास्तवमा पूर्वीय नाट्य शास्त्रहरूमा नाटकीय कथावस्तु वा कार्यव्यापारको अवस्थाले चर्चाका क्रममा आरम्भ यत्न प्राप्त्याशा, नियताप्ति र फलागमको जुन चर्चा नभए पनि पूर्वीय नाटकहरूमा पनि द्वन्द्व वा सङ्घर्ष गर्नु पर्नेछ। तसर्थ द्वन्द्वको चर्चा नभए पनि पूर्वीय नाटकहरूमा पनि द्वन्द्व स्थिति रहन्छ।

समले यस नाटकका विषयमा भूमिका (द्वितीय संस्करण) मा धेरै कुरा भनेका छन्। 'प्रह्लाद' नाटकमा दानव, देवता र मानव तीन थरी पात्रका रूपमा उपस्थित देखिन्छन्। यी तीनै नाटकीय द्वन्द्वमा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षरूपमा संलग्न हुन्छन्। द्वन्द्व यहाँ जातीय स्तरमा छ भने विचारका स्तरमा पनि छ र मूल द्वन्द्व विचारकै छ। जातीय स्तरमा तीन जाति रहे पनि द्वन्द्वका सन्दर्भमा दानव र देवता एक अर्काका विरुद्ध क्रियाशील छन् र मानव अप्रत्यक्ष रूपमा अथवा मानसिक रूपमा देवतासँग गाँसिएका छन्। देवता मनुष्यभन्दा भौतिक र आध्यात्मिक दुवै रूपमा उन्नत र बलवान् छन्। तर दानवभन्दा आध्यात्मिक रूपमा उन्नत रहँदारहँदै पनि वैज्ञानिक वा भौतिक रूपमा पछाडि रहनाले कमजोर छन् र दानव जातिमाथि विजय पाउन दानव सम्राट हिरण्यकशिपुकै ज्ञानी छोरा प्रह्लादलाई आध्यात्मिक सहयोग दिनाका साथै दानवीय विषका

दुष्प्रभावबाट बचाउन संख्या विषको सेवन गर्न सिकाई विरोधीका रूपमा उभ्याउँछन्। सभ्यता र प्रवृत्तिका दृष्टिले हेर्ने हो भने यहाँ अध्यात्म वा ज्ञानको शक्ति र भौतिक वा विज्ञानको शक्ति द्वन्द्वशील छ। यी शक्तिहरूमा अध्यात्ममुखी दैवी सभ्यता र प्रवृत्तिको अदृश्य वा भावात्मक प्रतिनिधित्व इन्द्र र विष्णुले गरेका छन् भने दृश्य र क्रियात्मक प्रतिनिधित्व (नेतृत्व) दानवपुत्र प्रह्लादले गरेका छन् अनि दानवी सभ्यता र प्रवृत्तिको प्रतिनिधित्व (नेतृत्व) दानवराज हिरण्यकशिपुले गरेका छन्। यस द्वन्द्वमा स्वभवतः एकथरि पात्र प्रह्लादका साथ छन् र अर्काथरिका पात्र हिरण्यकशिपुका साथ छन्। अनि यिनमा पुरुष पात्र र स्त्री पात्र दुवैथरि छन्। प्रह्लादको पक्ष लिने वा उनीप्रति सहानुभूति दिने पुरुष पात्रहरूमाहरूमा देव जातितर्फका देवदूत, गन्धर्व, बहमा र नारद, मानव जातितर्फका साधु, मनुष्य र ब्रह्मादेव छन् भने दानव जातिका रोध आदि छन्। दानव जातिका स्त्रीहरूमा प्रह्लादका मतमा लाग्ने उनकी मामा कयाधु, उनकी प्रेयसी सागरी र सागरीकी सखी अन्धी सतारु आदि छन्। उता हिरण्यकशिपुको पक्षको समर्थन गर्दै उनलाई नैतिक वा क्रियात्मक सहयोग दिनेहरू दैत्य मात्र छन्। दैत्य वा दानवहरूमा पुरुष पात्रका रूपमा हिरण्यकशिपुलाई सघाउने समुदाय ठुलो छ। त्यसमा सकुन, यिप्रचित, हला, चक्रमूर्ति, शण्डामर्क मुख्य छन् भने सुशिर, शतवाहु, शतशिर आदि पनि उल्लेख्य छन्।

'प्रह्लाद' -को नाटकीय द्वन्द्वको खास विशेषता के हो भने यसमा संलग्न शक्तिहरूमा दानव र देवता एक-अर्काको विनाश चाहन्छन्। तर दानव भएर पनि सिद्धान्तरूपमा दैवी पक्षको समर्थन गर्ने प्रह्लाद तथा कयाधू युद्धका विरोधमा र शान्तिका पक्षमा छन् र उनीहरू जुन आसुरी प्रवृत्तिका विपक्षमा छन् त्यसका प्रमुख प्रतिनिधि वा नेताको अनिष्ट

चाहँदैन्। उता हिरणकशिपु पनि सकभर कूलद्रोही प्रह्लादलाई मान्न इच्छुक हुँदैन्। यस, नाटकमा मनोद्वन्दको नभएर दुई समुदाय वा दुई विचारधाराका बाह्य द्वन्दको नै प्रबलता छ तापनि प्रह्लाद, कयाधू र हिरण्यकशिपुका मनमा प्रेम र घृणाको जुन द्वन्द्व छ त्यसको उपेक्षा गर्न सकिँदैन। यो द्वन्द्व गहन र सूक्ष्म छ र यसको प्रकाशनका लागि अभिनेता-अभिनेत्रीले विशेष यत्न भने गर्नु पर्छ।

बालाकृष्ण सम रङ्गसचेत नाटककार हुन्। उनले नाटक संवादमा कथाकथन गर्न वा उच्च नाट्यकवित्वको प्रदर्शन गर्न नभएर मञ्चित गरेर देखाउनका लागि नै रचेका हुन्। उनी पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै नाट्यकलासँग परिचित भएकाले नाटकमा भाव र विचारपक्षका साथै द्वन्द्व -विधानमा निपुण छन् र उनलाई प्रवीण नाट्यशिल्पी मानिन्छन्।

प्रस्तुत नाटकमा पाँच अङ्क छन् र यिनको संयोजन द्वन्द्वका विकासक्रमको अनुसा गरिएको छ। यसमा द्वन्द्वको बीजारोपण नाट्यारम्भपूर्व नै भइसकेको छ र यो हो बँदेल रूपधारी विष्णुद्वारा गरिएको हिरण्याक्षको वध। नाट्यको पहिला अङ्कको पहिलो दृश्य उद्घाटित हुँदा चक्रमूर्तिको वैज्ञानिक यन्त्रालयका बिचको परीक्षणालय (प्रयोगशाला) मा उनी र झुत्रे माग्नेका रूपमा देवदूत एक साथ प्रवेश गर्छन्। चक्रमूर्ति विज्ञानको प्रसार प्रशंसा र विज्ञान निन्धक देवताहरूको निन्दा गर्छन् भने देवदूत मान्छेको रूपमा “चाहे ती देवता ज्ञानी भई माला जपिरहुन्। चाहे ति दैत्य विज्ञानी भई यन्त्र रचिरहुन्। मत भोको छु, भोको छु।” भनीज् ज्ञान र विज्ञानको जतिसुकै उन्नति भएको भए पनि पृथ्वीवासी मान्छेहरूको पेटको समस्या यथावत रहेको देखाउँदै ज्ञान र विज्ञान आफू आफूमा अपूर्ण भन्ने जनाउँछन्।

शक्तिमान र हृदयहीन हिरण्यकशिपु र दयावान् र शक्तिहीन प्रह्लादलाई अघि सारेर मैले प्राचीन समयलाई लिएर आधुनिक हिटलर र गान्धीको समयमा छाया पनि खोजेको हुँ भन्ने समले यस नाटकमा वैज्ञानिक उन्नतिले गर्दा भौतिक सुखसुविधा बढेको तर परमाणु अस्त्रशस्त्रको अविष्कारले गर्दा विनाशका किनारमा पुगेको बीसौँ शताब्दीको विश्वयुद्धको भयावह वातावरणको सृजनामा सफलता पाएका छन्। स्वाभाविकताका निम्ति पैराणिक कथाको यथार्थीकरण गर्ने समले यसमा आफ्नो बुद्धिवादिताको परिचय पनि दिएका छन्।

यो नाटक पाँच अङ्क र सोह्र दृश्यहरूमा विभाजित छ। पाँच अङ्क भएअनुसार यसको कार्य व्यापारका पाँच अवस्था देखिन्छन् भने कार्यव्यापार पूर्वको प्रस्तावना भाग पनि यसमा देखिन्छ। नमुचिको लास बोकेको दैत्यहरूका साथ हिरण्यकशिपुको प्रवेश पूर्वको भाग र नाटकको प्रस्तावन भाग हो र यो पहिलो अङ्कको पहिलो दृश्यका सुरुमा छ। यसमा चक्रमूर्ति नाम गरेका वैज्ञानिक दैत्य आफ्नो यन्त्रालयको बिचको शिक्षणालयमा झुन्ड्रे माग्ने मान्छेको रूप लिएर आएका देवदूतसँग वार्तालापमा संलग्न देखिन्छन्। उनको भनाइबाट विज्ञान अत्यन्त शक्तिशाली विद्या हो, दैत्य आदि र मान्छेमा जो जति विज्ञान जान्दछ ऊ उति ठुलो हुन्छ, देवता विज्ञानको निन्दा गर्दछन् तर विज्ञानका सहायताबाट बनेका वस्तुहरूको उपभोग गर्छन्। विज्ञानमा दैत्य अगाडि हुनाले संसारमा जय र विजय उनीहरूकै छ, देवता दैत्यसँग डाहा गर्दछन् दैत्य मानवतावादी हुँदैनन्।

प्रह्लाद कथासँग परिचित प्रेक्षक पाठकलाई पहिले दैत्यहरूको जित हुने भएकाले चक्रमूर्तिको उक्ति गर्वोउक्ति मात्र हो भन्ने लाग्छ। जे भए पनि प्रस्तावना भागबाट नाटकमा देव दानव युद्ध सम्बन्धी कार्यव्यापार

देखाइने कुरो साङ्केतिक भएको छ। यस नाटकको कार्यव्यापारको आरम्भिक घटना देवदानव युद्धमा नमुचिको मृत्युलाई बनाइएको छ। उसको लास देखेर दैत्यहरूमा बदलाको भावना आएको देखाइएको छ। यसरी नाटकीय कार्यपछि व्यापारको प्रस्थान विन्दु यही घटना हुन पुगेको छ। केहीपछि गएर हिरण्यकशिपु आफूलाई नारदले भनेको भन्दै हिरण्यकशिपुको ती विष्णु डासले लिए उनले नै लिए प्राण तिमा निमुचिको पनि भन्ने अवगत गराएपछि निमुचिभन्दा पूर्व हिरण्याक्ष मारिएको कुरो थाहा हुन्छ र देवदानव युद्ध धेरै अघिदेखि चल्दै आएको बुझिन्छ। यहाँ हिरण्यकशिपुले विष्णुलाई कालको अर्थ लिएको र आफू विष्णुरूपी कालको शत्रु भएको घोषणा गरेका छन्, “विष्णु नै हो भने काल विष्णुको शत्रु नै हुँ म, आजसम्म सहँ। चकी चपायो कालले जति सहनूँ अब के गर्छु के गरूँ भन्न सक्तिन...” यही हिरण्यकशिपुले नमुचिलाई पुनर्जीवित पार्ने आदेश दिँदा वैज्ञानिकहरूले असमर्थता देखाएपछि र शाण्डको माध्यमबाट मरेकालाई फर्काउन सकिन भन्ने दैत्यगुरु शुक्राचार्यको सन्देश पनि प्राप्त भएपछि दैत्यराजालाई मृत्युमाथि विजय प्राप्त गर्न सम्भव छैन भन्ने लाग्दछ। निराशा र विवशताको यस घडीमा कालसँगै बदला लिन उनी हलाद्वारा आविष्कृत विश्वविनाशी हलाहल नामको धुप प्रयोग गरेर सबैलाई मार्ने र मर्ने निर्णय लिन्छन्। यसै परिस्थितिमा पहिलो अङ्कको दोस्रो दृश्यमा हिरण्यकशिपुकी पत्नी कयाधू - “सिंहनाद सधैं यस्तो सधैं हावा अशान्तिको, सधैं सङ्ग्रामको मेघ, सधैं वर्षा छ शास्त्रको, अवश्यै यसको हुन्छ। परिणाम भयङ्कर।” भनेर भावी अनिष्टको सम्भवना देखाउँछिन्। र देव-दानवका बिच सन्धिको आवश्यकतामा जोड दिन्छन्। तेस्रो दृश्यमा विश्वविनाशी हलाहल धुपको घडा बोकाएर आएका हलाले दैत्यराजाका आज्ञाको धुप आगोमा हाल्ने

सुरले एक चिम्टी झिकेर हात टकटकाउँदा धुपको कण आगोमा परेर निस्केको धुवाँले हलाको मृत्यु हुन्छ। यस अवस्थामा हिरण्यकशिपु स्वयं धुपको घडा आगोमा हाल्ने सुर गर्दा प्रह्लाद, सेहलाद आदि उनका छोराहरू उनकी पत्नी कयाधू र सागरी मात्र नभएर कतिपय अन्य दैत्य अनि पनि कशिपुलाई रोक्न खोज्छन् र मृत्यु र जीवनको विकट द्वन्द्व त्यहाँ देखा पर्दछ। अन्तमा ब्रह्मा आएर सम्झाएपछि कशिपु सर्वस्व हारेको निर्णय स्थगित गरी स्वर्गसँग भिड्ने अठोट लिएर युद्ध घोषणा गर्दछन्। नाट्यवस्तुको आरम्भिक भागको यस विन्दुमा पुगेपछि द्वन्द्वको दिशा निश्चित हुन्छ।

यसै दृश्यका अन्त्यमा दानवी शक्तिसँग प्रतिशोधका निमित्त तयार पारिएको दैवी योजना पनि प्रकाशमा आउँछ। नारद आएर विष्णु भक्त प्रह्लादलाई “कुमार आर्यको धर्म तिमीले नै बचाउनु पर्छ” भन्दै उनले ज्ञान र विज्ञानको हातमा कर्ममा जोड्न लगाउने सङ्केत दिएको देखिन्छ। यसरी कर्म नगर्ने ज्ञानवादी, शान्ति प्रेमी देवता र कर्म गर्ने विज्ञानवादी तर युद्धप्रेमी दैत्य र दानवका बिच द्वन्द्व हुने त्यसमा उच्च दैवी शक्तिद्वारा प्रेरित मानवतावादी शक्तिले अनुप्राणित प्रह्लादले समन्वयकारी कर्मवादी धार्मिक शक्तिका रूपमा भूमिका खेल्नु पर्ने कुरा स्पष्ट हुन जान्छ। नाट्यवस्तु यस आरम्भिक भागबाट शक्तिका सिद्धान्तमा विश्वास गर्ने दानवी शक्तिलाई पहिले सफलता मिले पनि न्यायिक सिद्धान्तमा बाँच र बाँच्न देऊको मानवतावादी सिद्धान्त स्थापित गर्न चाहने उच्च दैवी शक्ति दानवी शक्तिका पक्षमा नहुनाले अन्त्यमा त्यसको पराजय हुने सङ्केत मिल्छ।

दोस्रो अङ्कदेखि यस नाटकको कार्यव्यपार विकसित हुन थाल्छ द्वन्द्वको विकासका अवस्थामा पुग्छ। दैत्यहरू हिरण्यकशिपुको नेतृत्वमा

द्वन्द्वको पक्षमा लाग्छन् भने दैत्य बालकहरू प्रह्लादका नेतृत्वमा मृत्यु तथा युद्धका विपक्षमा र शान्ति तथा मैत्रीको पक्षमा जनमत तयार पार्ने कार्यमा क्रियाशील हुन्छन्। उता कशिपु आफ्ना वीरहरूको सहयोगले विश्व विजयको साम्राज्यवादी आकाङ्क्षा पुरा गर्दै जान्छन्, यता उनकै छोरा प्रह्लाद आफ्नै दानवपुरी आफ्नै पिताका हिटलरी शक्तिका विरुद्ध आफ्ना सहपाठीहरूलाई सङ्गठित पार्दै जान्छन्। प्रह्लादलाई उच्च दैवी शक्तिका साथै मानवीय शक्ति र कयाधू, सागरी आदिका रूपमा शान्तिप्रिय नारीशक्तिको पनि नैतिक समर्थन प्राप्त हुन्छ।

हिरण्यकशिपु बाहिरी संसारमा विजेताका रूपमा प्रतिष्ठित भए पनि आफ्नै घरमा विज्ञान ज्ञानमा हाली विष्णुको यश गाउने आफ्ना किशोर छोरा र उनका अनुयायीहरूको जतिसुकै दमन गरे पनि तिनलाई वंशमा पार्न सक्दैनन्। आफ्ना विष्णुभक्त छोराको मन आफ्नो पक्षतिर आकर्षित पार्न असफल भएपछि क्रोधले उन्मत्त भएर उनी छोरालाई मार्नतिर लागेपछि उनको पतन हुन थाल्छ र उनी पराभवतिर बढ्न थाल्छन्। यस द्वन्द्वले दोस्रो अङ्कदेखि विकसित हुँदै पाँचौँ अङ्कको अन्तिम दृश्यको त्यस विन्दुमना पुगेर उत्कृष्ट प्राप्त गर्दछ। जसमा हिरण्यकशिपु हातमा तरवार लिएर स्वयं प्रह्लादलाई मार्न अघि सरेर तर प्रह्लादलाई हान्नको साटो खम्बालाई हान्छन् र त्यसैले किचिएर लम्पसार पर्दछन्। यसपछि द्वन्द्व समाप्त हुन्छ। नाटक निगतिको अवस्थामा पुग्छ। हिरण्यकशिपुको छोरासँग तैले जितिस् मैले हारे भनि पश्चताप गर्दा र आफ्ना निम्ति विष्णुसित क्षमा माग्दिन भन्दै प्राण त्यागेपछि नाटकीय कार्यव्यापारको उपसंहार हुन्छ र नारदले शान्तिपाठ गरेपछि नाटक सुखद् वातावरणमा पुगेर समाप्त हुन्छ। प्रस्तुत नाटकमा सङ्घर्ष वा द्वन्द्वको सफल प्रयोग भएको छ नाटकको प्रारम्भदेखि अन्त्यसम्म द्वन्द्व नाटकीय

सफलताको आधार बन्न गएको छ। सङ्घर्ष वा द्वन्द्वबिना नाटक हुन सक्दैन भन्ने पाश्चात्य नाट्य विचारधारालाई प्रस्तुत नाटकले सफलताका साथ प्रदर्शन गरेको छ। सामान्य हिसाबले नाटकमा दुई प्रकारका द्वन्द्व पाइन्छन्- बाह्य द्वन्द्व र आन्तरिक द्वन्द्व। प्रस्तुत नाटकमा बाह्य द्वन्द्व प्रबल र आन्तरिक द्वन्द्व केही मात्रामा रहेको पाइन्छ। नाटकमा एकातिर वैचारिक र दार्शनिक द्वन्द्वलाई नाटकीय गतिशीलताको आधार मानिएको छ भने अर्कोतिर व्यवहारिक सङ्घर्षता द्वन्द्वले नाटकलाई सजीव र प्राणवान बनाएको छ।

8.7. प्रह्लादको कथावस्तु

प्रह्लाद नाटकको कथावस्तु श्रीमद् भागवत् गीता को दशौं स्कन्धबाट लिइएको छ। कथावस्तु पौराणिक स्रोतमा आधारित छ। पौराणिक कथाहरूमा देव -दानवकाबिचको सङ्घर्षहरू देखाइन्छ। तर एउटै परिवारमा भएका देव र दानवका बिचको सङ्घर्षमय घटनाहरूलाई विषयवस्तु बनाई लेखिएको प्रह्लाद नितान्त नौलो पाराको नाटक हो। वास्तवमा पारस्परिक द्वन्द्वको अथवा पिता -पुत्रका बिचको आध्यात्मिक - भौतिक द्वन्द्वको घटनाचक्र प्रह्लाद नाटकको कथावस्तुको केन्द्रीय पक्ष हो। नाटकको प्रारम्भबाट नै रहस्य, रोमाञ्च, मनोरञ्जन स्वभाविक लाग्ने प्रकारको घटनाक्रमलाई नाटकीय रूपमा प्रस्तुत नाटकमा वर्णन गरिएको छ।

8.8. प्रह्लाद नाटकको शीर्षक सार्थकता

नाटकमा समले प्रह्लाद नाटकको शीर्षक चयन गर्नमा अत्यन्त सचेतता देखाएका छन्। विशेष रूपले सम विश्वजननी प्रगतिशिल समाजसम्म पटकक अनभिज्ञ छैनन्। आध्यात्मिक र भौतिक दुवै ज्ञान चेतनाबाट

उनी गम्भीर र संवेदनशील छन्। आध्यात्मिकताको शाश्वतता नै स्थायी छ भन्ने तथ्य नाटकबाट जान्न सकिन्छ। अतः नाटक प्रह्लादमा पात्रले खेलेको जुन भूमिका छ त्यो मानवीय र आदर्शका प्रतीक छ जसबाट चिरस्थायी सद्गुणको प्रतिपादन हुन गएको छ र यसर्थ नाटककारको त्यही प्रतीकात्मक धारणालाई नाटकीय रूप प्रदान गर्ने प्रह्लाद नाटकको शीर्षक सार्थक छ।

एकातिर भौतिकता आश्रय हिरण्यकशिपुको जस्ता पात्रको ज्ञान चेतनालाई प्रह्लाद जस्ता अध्यात्मवादी पात्रले सहजै विजयी पाउँन सक्छ भन्ने पक्षमा वकालत गर्दै आधुनिक सभ्यताका भौतिक र आध्यात्मिक जगत्का तमाम निष्कर्षहरूलाई सत्यतासँग अभिव्यक्ति गर्ने हुँदा सत्चरित्र पात्रको कल्पना गर्ने समले प्रह्लाद शीर्षक नै उपयुक्त ठाने। नाटकमा मुख्य पात्र प्रह्लाद हो। जसको सम्पूर्ण गतिविधिसित प्रतिद्वन्द्वी पिता हिरण्यकशिपुको तथा अधिकांश अन्य पात्रहरू समावेश छन्। नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म प्रह्लाद सर्वोपरि प्रभाव पात्र बनेका छन्। पौराणिक कथावस्तुमा अमर चरित्र भएका प्रह्लादलाई नै मानवीय आदर्शको रूपमा चित्रित गरिएको छ। प्रह्लादको चारित्रिक विशेषता तथा मानवीय भावनालाई दूर्गामी प्रभावको रूपमा प्रस्तुत गर्ने लक्ष्यले पनि प्रह्लाद नाटकको शीर्षक सार्थक ठहरिएको छ।

8.9. प्रह्लाद नाटकमा मौलिकता - आधुनिकता

प्रह्लाद नाटकमा पाइने नाट्य विशेषता यसको मौलिकता र आधुनिकतामा केन्द्रीत छ। आफ्नो नाटकीय संरचनामा समले युग सापेक्ष कुराहरूलाई मौलिकता प्रदान गर्दै स्वभाविक बनाउँन खोजेका छन्। पौराणिक कथाहरू जसलाई वर्तमानको सन्दर्भमा नाटकीकरण गर्नु असम्भव छ भन्ने धारणालाई प्रह्लाद नाटकको प्रस्तुतले खण्डन

गरिदिएको छ। मूलतः नाटकको कथा वस्तुलाई नै केही घटना क्रममा समले आफ्नो विचारको साचोबाट मौलिकता थप्ने काम गरेका छन्। त्यस्तै पौराणिक कथामा अन्त्यतिर खाँबोबाट नृसिंह औतार भएर हिरण्यकशिपुलाई मार्दछ। तर प्रस्तुत नाटकमा नृसिंह अवतारको खाँबो ढलेर हिरण्यकशिपुलाई थिच्छ। र त्यही मर्दछ। नाटकमा कथाहरूमा लेखिएका यी दुई मूल घटनाहरूबाट समले सकेसम्म मौलिकता प्रदान गर्दै विश्वसनीयता दर्शाउन खोजेका छन्। यसबाहेक थुप्रै अन्य घटना प्रसङ्गहरूबाट पनि आधुनिकताका लक्षणहरू भेटिन्छन्। वास्तवमा जहाँसम्म हिरण्यकशिपु तानाशाही तथा साम्राज्यवादका प्रतीक हिटलरको रूपमा देखिएका छन्। त्यसरी नै प्रह्लाद अहिंसाका पुजारीका प्रतीक गान्धीको रूपमा उभ्याएका देखिन्छ। अतः यही युगबोधको भावना नै प्रस्तुत नाटकमा देखिएको मौलिकता - आधुनिकताको लक्षण हो।

8.10 सामाजिकता / आदर्शमयता

पौराणिक कथामा आधारित भए पनि सामाजिक रूप दिने प्रचेष्टा प्रह्लाद नाटकमा भएको छ। पौराणिक कथालाई ऐतिहासिक मोड दिने, समय सापेक्ष बनाउने समको उद्देश्य वास्तवमा सामाजिक धरातलमा आश्रित छ। नाटकमा पात्रगत नामहरू पौराणिक देखिन्छन्, कतिपय पात्रहरू काल्पनिक लाग्छन्, तथापि समसामयिक विश्व परिप्रेक्षता हिटलर र गान्धीलाई अप्रत्यक्ष रूपमा उभ्याउँदै सामाजिक पृष्ठभूमिमा पनि समको नाटकीय धारणा यस नाटकमा यथार्थिक बन्न पुगेको छ।

सामाजिकता सँगसँगै आदर्शवादी धारणा पनि नाटकमा समेटिएको छ जसका लागि नाटकमा प्रह्लाद पात्रको भूमिका स्पष्ट छ। आफ्ना घनिष्ट साथीहरूबा कुनै पनि समस्या समाधान गर्न सक्ने आदर्श प्रतीकका रूपमा रोध पात्रको भूमिका अवस्मरणीय छ। मूलतः नाटकको मूल पात्र

प्रहलादबाट कुनै सामाजिक आदर्श भावनालाई आदर्श स्थापित गर्ने यथोचित प्रयास भएको देखिन्छ। यसर्थ प्रहलाद नाटकमा सामाजिकता र आदर्शमयता यसको सबल पक्ष हो।

8.11. रोमाञ्चीयता

प्रहलाद नाटक रङ्गमञ्चमा पनि अभिनित गर्न सक्ने नाटक हो। तर यसको रङ्गमञ्चीय पृष्ठभूमि व्यापक हुन सक्ने देखिन्छ। आधुनिक, प्राविधिक - तक्निकी सहितले रङ्गमञ्चीय परिप्रेक्षमा प्रस्तुत नाटक कलात्मक र उपयोगी देखिन्छ। नेपालका विभिन्न रङ्गमञ्चहरूमा र भारतका रङ्गमञ्चहरूमा पनि यो नाटक मञ्चन भइसकेको पाइन्छ। अतः रङ्गमञ्चीय परिप्रेक्षबाट प्रस्तुत नाटकको वैशिष्ट्यताको मूल्याङ्कन पनि गर्न सकिन्छ।

8.12. गुण र रसहरूको सन्दर्भमा प्रहलाद नाटक

प्रहलाद नाटकभित्र विविध गुण र रसहरूको प्रयोग भेटिन्छ अोज, प्रसाद, माधुर्यजस्ता गुणहरूको सफल प्रयोग यसमा भएको पाइन्छ। त्यस्तै रसको सन्दर्भमा वीर, शान्त, करुण, भयानक, रौद्रजस्ता रसहरूको सशक्त प्रयोग प्रस्तुत नाटकमा भएको छ। यस नाटकमा वीर, करुण, शान्त, भयानक आदि सहयोगी रसको रूपमा पाइन्छ। नाटकका प्राय संवादहरू अलङ्कारहीन भए पनि गुण र रसहरूको प्रयोगबाट नाटकीय संवादहरू आकर्षणीय बन्न गएका छन्।

8.13. उपसंहार

पूर्वीय नाट्यपरम्पराबाट पूर्णतः विच्छिन्न नभइकन पाश्चात्य नाट्यलेखन परिपाटीलाई अँगालेर नाटक लेख्न थाल्ने बालकृष्ण सम (1903-80) ले

विविध विषय, शैली र संरचनात्मक स्वरूपका नाटक लेखेका छन्। प्राचीन नाट्यसिद्धान्तअनुसार नाटकका विषयवस्तु तीन प्रकारका हुन्छन्- ख्यात वा प्रसिद्ध, उत्पाद्य र क्लृप्त वा मिश्र। समले यी तीनै प्रकारका वस्तुस्रोतको उपयोग गरी नाटक लेखेका छन्। मानव सभ्यताको विकासका लागि पूर्वीय आध्यात्म र पाश्चात्य विज्ञानको समीकरण हुनुपर्छ भन्ने समको मत छ। "ज्ञान र विज्ञानले हात जोडनु पर्दछ कर्ममा" भनेर 'प्रह्लाद' नाटकमा लेखेका छन्। एरिस्टोटलद्वारा प्रतिपादित आवश्यकीय गुणहरू जस्तै - पूर्णता, सम्भाव्यता, सहज विकास, कौतुहल र साधरणीकरणजस्ता गुणहरूले समका नाटकहरू युक्त पाइन्छन्। शिल्पशैली, नाटकको संरचना, वस्तुटिपाई प्रवृत्तिगत रूपमा व्यापक, पूर्वीय तथा पाश्चात्य नाट्य चेतनाले परिपक्व, सङ्ख्यात्मक अनि गुणात्मक हिसाबले पनि श्रेष्ठ नाटक दिन सक्ने नाटककार बालकृष्ण सम नेपाली नाट्य जगतका अनमोल रत्न हुन्। त्यसै उनी नाट्य सम्राट बनेन्।

विविध विशेषताका कारण प्रह्लाद नाटक आधुनिक नाट्य परम्परामा विशिष्ट नाटकको रूपमा रहेको छ। प्राचीन वा आधुनिक आध्यात्मिक वा भौतिक पूर्व वा पश्चिम ईश्वर वा राक्षस, ज्ञान वा विज्ञान आदि विचारधाराहरू बिचको सङ्घर्ष त्यसका उतार चडाउहरू (आरोह- अवरोह) अनि अन्तत ती विरोधी पक्षहरू माझको पारस्परिक समन्वय गराउँदै मानवतावादी सन्देश प्रस्तुत नाटकको माधमबाट नाटककार समले दिन चाहेका छन्। समग्रमा नाटककार समको नाट्य साधानका उत्कृष्ट कृति हुन गएको छ। यो नाटकमा नाटकका विषय वस्तुगत धारणहरूतथा कला शिल्प शैलीगत विशेषताहरू नै प्रह्लाद नाटकलाई सफल तुल्याउने मूल आधार हरू छन्। नेपाली साहित्यका विशिष्ट समालोचकहरू जस्तै ताना शर्मा , इन्द्र बहादुर राई, डा. कुमार प्रधान, हृदय चन्द्र सिंह प्रधान

आदिका आलोचना समालोचनाबाट प्रहलाद नाटकको उत्कृष्टता आँकलन गर्नु सकिन्छ। यसरी प्रहलाद नाटकको सन्दर्भमा यसमा पाइने आध्यात्मिक र भौतिक तथा ज्ञान र विज्ञान आदि बीचको सङ्घर्ष र तिनीहरू माझ हुनुपर्ने समन्वय, मेलमिलाप र सामन्जस्यता अनि त्यसबाट पाइने मानवतावादी धारणा प्रहलाद नाटकले दिन चाहेका मूल दार्शनिक - बौद्धिक सन्देशहरू हुन्। भौतिकताविना आध्यात्मिकता अधुरो छ, ज्ञानविनाको विज्ञान र विज्ञानविनाको ज्ञान अधुरो छ। अतः यी परस्पर विरोधी पक्षहरूमाझ समन्वय (मिलन) हुनुपर्छ र मात्र यो जीवन र जगत पनि सृष्टिक्रम सफल र संक्षम हुन सक्छ। यी नै धारणाहरूलाई अनेक सन्दर्भबाट प्रस्तुत नाटकमा बताइएको छ। यस नाटकको मूल भावभूमि पनि यहि नै हो।

8.14. सार

यस प्रखण्डमा नाटककार-एकाङ्कीकार बालकृष्ण समको परिचय, उनको नाट्यप्रवृत्ति, र उनका 'प्रहलाद' नाटकको विश्लेषण अध्ययन गरियो। उक्त अध्ययनमा प्राप्त जानकारीहरूलाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- बालकृष्ण सम नेपाली नाटक परम्पराका एक स्थापित नाटककार हुन्।
- नाट्यपरम्पराबाट पूर्णतः विच्छिन्न नभइकन पाश्चात्य नाट्यलेखन परिपाटीलाई अँगालेर नाटक लेख्न थाल्ने बालकृष्ण सम (1903-80) ले विविध विषय, शैली र संरचनात्मक स्वरूपका नाटक लेखेका छन्।

- प्राचीन नाट्यसिद्धान्तअनुसार नाटकका विषयवस्तु तीन प्रकारका हुन्छन्- ख्यात वा प्रसिद्ध, उत्पाद्य र क्लृप्त वा मिश्र। समले यी तीनै प्रकारका वस्तुस्रोतको उपयोग गरी नाटक लेखेका छन्।
- एरिस्टोटलद्वारा प्रतिपादित आवश्यकीय गुणहरू जस्तै - पूर्णता, सम्भाव्यता, सहज विकास, कौतुहल र साधरणीकरणजस्ता गुणहरूले समका नाटकहरू युक्त पाइन्छन्।
- शिल्पशैली, नाटकको संरचना, वस्तुटिपाई प्रवृत्तिगत रूपमा व्यापक, पूर्वीय तथा पाश्चात्य नाट्य चेतनाले परिपक्व, सङ्ख्यात्मक अनि गुणात्मक हिसाबले पनि श्रेष्ठ नाटक दिन सक्ने नाटककार बालकृष्ण सम नेपाली नाट्य जगतका अनमोल रत्न हुन्।
- एकाङ्की र पूर्णाङ्की दुवै थरीका गरेर समले लगभग पचासवटा जति नाटक नेपाली नाट्य साहित्यलाई दिएका छन्।
- विषयगत सामाजिक, पौराणिक, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक आदि नाटक-एकाङ्की लेखेका छन्।
- शैलीगत गद्य, पद्य, चम्पू शैलीमा नाटक लेखेका छन्।
- 'प्रह्लाद' पौराणिक विषयवस्तुमा आधारित वैचारिक नाटक हो।
- मानवतावादी विचारलाई लिएर ज्ञान र विज्ञान एकै ठाउँ आएर मिले मात्रै सबैको उन्नति हुने दर्शनमा प्रह्लाद नाटक लेखिएको छ।
- यो नाटक शिल्पशैली तथा वैचारिक तहमा समका श्रेष्ठ नाटक हुन पुगेको छ।

8.15. अनुशीलन

1. बालकृष्ण सम कस्ता नाटककार हुन् ?
2. 'प्रह्लाद' नाटकको समीक्षा गर्नुहोस्।
3. 'प्रह्लाद' नाटकमा प्रस्तुत दर्श पक्षमाथि टिप्पणी लेख्नुहोस्।

4. बालकृष्ण समको नाट्यकारिता लेख्नुहोस् छ।

५. प्रह्लाद नाटकमा द्वन्द्व-विधान लेख्नुहोस्।

8.16 अतिरिक्त अध्ययन

| | |
|------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|
| तारानाथ शर्मा, | सम र समका कृति, |
| केशवप्रसाद उपाध्याय, | समको दुःखान्त नाट्यचेतना, |
| केशवप्रसाद उपाध्याय, | नाटक र रङ्गमञ्च, |
| केशवप्रसाद उपाध्याय, | नाटकको अध्ययन, |
| कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान (सम्पा०), | साझा समालोचना, |
| नरेन्द्रराज प्रसाईँ (सम्पा०), | नेपालीसाहित्यका समालोचक र समालोचना, |
| नरेन्द्रराज प्रसाईँ र इन्दिरा प्रसाईँ (सम्पा०), | एउटा अमर प्राज्ञ बालकृष्ण |
| सम, | |
| हृदयचन्द्रसिंह प्रधान | केही नेपाली नाटक |
| रत्नध्वज जोशी | नेपाली नाटकको इतिहास |
| विजय मल्ल | नाटक - एक चर्चा |
| केशवप्रसाद उपाध्याय | नेपाली नाटक र नाटककार |
| घनश्याम नेपाल | नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास |
| मोहनराज शर्मा, दयाराम श्रेष्ठ, | नेपाली साहित्यके संक्षिप्त इतिहास |
| यसबाहेक विद्यार्थीले विभिन्न पत्र-पत्रिका, सम्बन्धित वेभसाइट तथा | |
| ब्लग्स आदि अध्ययन गर्न सक्ने छन्। | |

8.17 मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

१. 'प्रह्लाद' नाटकको कथावस्तु।

.....

.....
.....
(प्रश्न 1 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 8.7 खण्डमा उत्तर खोज्न
सक्नेछन्)

२. समको नाटकमा पाइने बौद्धिकता।

.....
.....
(प्रश्न 2 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 8.2.-8.4. खण्डमा उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

३. समकोको नाटकमा पाइने भाषाशैलीमाथि टिप्पणी लेख्नुहोस्।

.....
.....
(प्रश्न 3 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 8.3 को खण्डमा उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

४. गुण र रसको आधारमा 'प्रह्लाद' नाटक।

.....
.....
(प्रश्न 4 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 8.12. खण्ड अध्ययन गरेर
उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

५. बालकृष्ण समलाई नाट्य सम्राट किन भनिन्छ? खुलस्त पार्नुहोस्।

.....
.....
(प्रश्न ५ को मूल्यवृद्धिको निमित्त विद्यार्थीले सम्पूर्ण खण्ड अध्ययन गरेर
उत्तर खोज्न सक्नेछन्।

एकाङ्क-9 भीमनिधि तिवारी र साँढे

संरचना

- 9.0. उद्देश्य
- 9.1. परिचय
- 9.2. भीमनिधि तिवारीको नाटक र एकाङ्कीहरू
- 9.3. भीमनिधि तिवारीको नाट्यविशेषता
- 9.4. एकाङ्की प्रकाशन आरम्भकताका रूपमा भीमनिधि तिवारी
- 9.5. सचेत रङ्गशिल्पी
- 9.6. भीमनिधि तिवारीको भाषिक मिठास
- 9.7. भीमनिधि तिवारीको संवादगत जीवन्तता
- 9.8. नारी केन्द्रीय चिन्तन
- 9.9. जातीय पहिचान
- 9.10. उपयुक्त चरित्रको प्रयोग
- 9.11. भीमनिधि तिवारीको एकाङ्कीकारिता
- 9.12. साँढे एकाङ्कीको विश्लेषण
- 9.13. उपसंहार
- 9.14. सार
- 9.15. अनुशीलन
- 9.16. अतिरिक्त अध्ययनका निम्ति सन्दर्भ ग्रन्थ
- 9.17. मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

9.0 उद्देश्य

यस एकाङ्को अध्ययनपछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न

सक्नु हुनेछ :

- नेपाली नाटकको परम्परामा भीमनिधि तिवारीको योगदान
- भीमनिधि तिवारीको नाट्यचेतना
- भीमनिधि तिवारीको एकाङ्की 'साँढे' कस्तो किसिमको एकाङ्की हो
यसमा कस्तो विचार र नाट्यचेतना झल्किएको छ आदि।

9.1 परिचय

नेपाली नाटकले शिखर बालकृष्ण समको लेखनीबाट चुम्प्यो भन्दा दुई मत नहोला। उनकै वरिपरिमा रहेर विभिन्न नाटककारहरूले नेपाली नाटक लेखे। बालकृष्ण समपछि भीमनिधि तिवारी स्पष्ट रूपमा देखा परे। इतिहासकार घनश्याम नेपालले उनका किताब नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहासमा लेखेका छन्। यस केरममा उनले लेखेका छन्, समका नाटकमा पाइने तर्क, चिन्तन र बौद्धिकताको प्रधानतालाई पन्छाएर अलङ्कृत र पद्यात्मक शैलीको साटो सरल स्वभावोक्तिपूर्ण गद्यशैलीमा सामान्य संवादहरू प्रस्तुत गर्दै नेपाली नाटकलाई भीमनिधि तिवारी (1911-७3)-ले नयाँ मोड दिने प्रयत्न गरे। सामाजिक यथार्थको सहज सरल र सुबोध रूपमा नाटकीकरण उनको विशेषता हो। उनले पनि समले जस्तै धेरै दृश्य धेरै अङ्क र धेरै पात्र भएका नाटक लेखे। नाटकको कुनै एउटा पात्रलाई प्रधान भूमिका दिएर त्यसैलाई आफ्नो मुखपात्र बनाई उनी नाटकका माध्यमबाट सामाजिक रुढि, अन्धविश्वास, शोषण, अन्याय, अमानवीयता आदिका विरुद्ध आवाज उठाउँछन्। आदर्शोन्मुख यथार्थवाद र सुधारबाट उनका नाटकका मूल भागवत विशेषता देखिन्छ। उनका नाटकलाई कलात्मक साधनको रूपमा होइन सामाजिक विकास र मानवीय सम्बन्धहरूको सुधारका निम्ति एउटा उपयोगी माध्यम वा साधनस्वरूप प्रयोग गर्दछन्। त्यसैले साहित्यप्रति

उनको दृष्टिकोण उपयोगितामूलक रहेको पाइन्छ। नेपाली एकाङ्कीको विकासमा पनि तिवारीको योगदान उल्लेखनीय छ।

सुरज उपाध्याय, सुकराज दियालीहरूले 'उनी पहलमानसिंह स्वार्र, बालकृष्ण सम, लेखनाथ पौड्याल तथा प्रेमराज शर्माद्वारा निर्दिष्ट नाट्य परम्परामा स्व-पहिचानका सात प्रवेश गर्ने आधुनिक नाटककार हुन्। उनीभन्दा पहिलेका नाटककारहरूले कालीदासीय र सेक्सपियरेली शैलीलाई अवलम्बन गरेर नाटक लेखेको पाइए तापनि उक्त समयमा नेपाली समाजमा घटित समस्या, नेपाली जीवन, नेपाली परिस्थिति र नेपाली वातावरण प्रतिबिम्बित भएको पाइन्छ' भनेका छन्। भीमनिधि तिवारीले सहनशीला सुशीलाको भूमिकामा नेपाली शैली र मौलिक विषयवस्तु समावेश भएकोले यसले प्रभाव पूर्ति गरेको तथा नाटक लेख्ने परिपाटीको परम्परालाई तोडेर नवीन दिशाबोध गराएको स्वीकारोक्ति दिएको पाइन्छ। भीमनिधि तिवारीले नेपाली नाट्य परम्परामा सामाजिक विषयवस्तुलाई नवीन ढङ्गले प्रस्तुत गर्ने थालनी बसालेको पाइन्छ।

नेपाली नाटक लेखनमा चलिरहेको कालीदासीय र सेक्सपियरेली शैलीबाट टाढा रहेर भीमनिधि तिवारीबाट नेपालीमा प्रचलित परम्परित शैलीलाई अस्वीकार भयो। उनले नयाँ र मौलिक शैलीको आविष्कार गर्ने कोसिस गरे। यहीँबाट नेपाली नाटक लेखन परम्परामा नयाँ मोड आयो भनेन मानिन्छ। बालकृष्ण समको विशिष्ट शैलीबाट छुट्टिएर सरलतातिर लागेको उनको लेखन शाही, राजघराना वा दरवारदेखि जनमानसतिर पुगेको पाइन्छ। उनले अप्नाएको शैली पाश्चात्य नाट्य जगत्मा प्रचलित नारा समरूप देखिन्छ। पाश्चात्य मुलुकमा विकसित आधुनिक यथार्थवादी समस्या सामाजिक नाटकको अङ्गीकार गरी उनले आफ्नो निजी शैलीको प्रणयन गरेका पाउँछौं। उनको नाट्यप्रवृत्तिलाई बालकृष्ण सम र

गोपालप्रसाद रिमालको नाट्य प्रयोग बीचमा राखेर विश्लेषण गर्न सकिन्छ भन्ने मत सुरज उपाध्याय अनि सुकराज दियालीले राखेका छन्। अझ भनिएको छ, उनमा परम्परागत आदर्शात्मक मूल्य र आधुनिक प्रगतिशील मूल्यको सङ्क्रमणकालीन अवस्थालाई सुहाउने किसिमबाट संयोजित प्रचेष्टा क्रियाशील छ।

9.2 भीमनिधि तिवारीका प्रकाशित नाटक तथा एकाङ्कीहरू

सहनशीला सुशीला (1938), पुतली(1942), नैनीका राम(194७), किसान (194६), आदर्श जीवन(19५1), विवाह (19५9), सत्य हरिश्चन्द्र (19५६), सिद्धार्थ गौतम(19५६), नोकर(19५७), शिलान्यास (19६७), चौतारा लक्ष्मीनारायण (19६७), माटोको माया (19७0), महाराज भूपतीन्द्र (19७1), आत्महत्या (19७2), पूर्णाङ्की नाटक र काशीवास (191941), पाँच ऐतिहासिक एकाङ्की (19५1), एकाङ्की पल्लव (19५4), एकाङ्की कली (19६७) र इन्द्रधनुष (19७0) एकाङ्कीहरू प्रकाशित भएका छन्।

सहनशीला सुशीला नाटकबाट राम्रा नाटककारका रूपमा नेपाली नाटक साहित्यमा प्रवेश गरेका भीमनिधि तिवारीले प्रवृत्तिगत रूपमा व्याकपता देखाएका छन्। उनले सामाजिक यथार्थवादी अनि ऐतिहासिक र पौराणिक विषयवस्तुका नाटकहरू लेखेका पाइन्छन्। नेपाली समाजलाई नजिकबाट हेरेर समाजमा घटेका कुराहरूलाई कल्पनाको जलप लगाएर सामाजिक यथार्थवादी नाटक लेखेका छन्। यसरी नै नेपालको राजनैतिक कुराहरू अनि नेपालको इतिहासका महापुरुषहरूलाई लिएर नाटक निर्माण गरेका छन्। तिवारीले पुराणका कथालाई पनि टिपेर पनि नाटक सृजना गरेका छन्।

9.3 तिवारीका नाटकीय विशेषता

9.3.1. भीमनिधिका नाटकको आयाम

विविध विषयलाई पत्रेर नाटक लेखे तिवारी बहुल विषय केन्द्रित नाटककार हुन्। तिवारीका नाटकको भावभूमि सामाजिक रहे पनि उनले पुराणमा आधारित, इतिहासका घटना वा तथ्यसँग सम्बन्धित नाटक पनि सिर्जका छन्। तिवारीका नाटकीय विषयमा चर्चा गर्दा समालोचक मोहन दुवालको भनाइ उठाउन गर्नु सान्दर्भिक देखिन्छ 'उहाँका सामाजिक, ऐतिहासिक तथा पौराणिक नाटकहरूमा समेत पात्रहरू जिउँदा प्रतीत हुनु, वर्ग सुहाउँदा भाषाहरूको प्रयोग हुनु, सामाजिक वस्तुगत विचारका स्पन्दनहरू व्यक्त हुनु आदि कारणले भीमनिधि तिवारीका नाटकहरूमा कुनै पनि नेपाली नाटककारहरूका भन्दा कम वैशिष्ट्य पाइन्छ (पृ. 4६), दुवालको यस भनाइले तिवारीका नाटकहरूका विषयवस्तु सामाजिक, ऐतिहासिक एवं पौराणिक सबै प्रकृतिका छन् भन्न सजिलै सकिन्छ। यो उहाँ प्रतिको सही मूल्याङ्कन हुन जान्छ किनभने तिवारीको चौतारा लक्ष्मी नारायण जस्तो ऐतिहासिक नाटक, सत्यहरिश्चन्द्र जस्तो पौराणिक नाटक अनि किसान, सहनशीला सुशिला जस्तो सामाजिक नाटकले निकै ख्याति प्राप्त गरेको छ' यस भनाइमा तिवारीको नाटकीय विषयवस्तुको आयाम तथा उनको भाषिक प्रबलताको गुञ्जायस भेट्टाउन सकिन्छ। हुन पनि आयामका दृष्टिले तिवारी निकै पाँजिएका छन्। भाषिक चुस्ततामा उनले आफूलाई सबल सावित गरेका छन्। पूर्णाङ्की नाटक हुन् वा एकाङ्की भाषिक दृष्टिले ती तिवारीका नाटक अब्बल देखिन्छन्। एक अर्को सन्दर्भमा दुवाल पुनः दोहोर्याउँछन् 'प्रभावकारी रूपले नाटकलाई पेश गर्न सक्नु नै भीमनिधि तिवारीका नाट्यकारिता हो; जसले उहाँको जीवन्ततालाई अजर-अमर तुल्याएको छ' यस कथनबाट तिवारीलाई हेर्दा

उनको नाटक पाठकीय नाटक मात्र नभएर रङ्गमञ्चीय शिल्पबाट पनि सफल छन् भन्ने तर्क राख्न सकिन्छ किनभने तिवारीका कैयन् नाटक तथा एकाङ्कीहरूले रङ्गमञ्चमा वाह-वाही प्राप्त गरेका छन्। यसर्थ आदर्शमूलक विशेषता सहित सहनशीला सुशीला, किसान, आदर्श जीवन, सत्यहरिश्चन्द्र, सिलन्यास, चौताता लक्ष्मीनारायण जस्ता नाटकका आधारमा भिमनिधि तिवारी विषयगत व्यापक क्षेत्रमा कलम चलाउने नाटककार हुन भन्ने निष्कर्ष निकाल्न सकिन्छ। विषयगत आयाम र संरचनागत आयामका आधारमा तिवारी उत्तिकै बहुआयामिक देखिएका छन्। सहनशीला सुशीला, पुतली, किसान, नैनीका राम, आदर्श जीवन, विवाह, नोकर, आत्महत्या आदि समाजिक विषयवस्तुको नाटक लेखेकाले तिवारी बहुआयामिकता भित्र पनि सामाजिकतालाई केन्द्रमा राख्ने नाटककार हुन् भने उनको वस्तुगत आयाम निकै फराकिलो छ।

9.3.2. भौनिधिको नाटकमा दुःखान्त

बालकृष्ण समको समकालीन नाटककारका रूपमा तिवारीले दुःखान्त नाटकहरूको सिर्जना गरेका छन्। यस सन्दर्भमा मोहन सिटौलाले तिवारीका दुःखान्त नाटकका विषयमा यस्तो धारणा व्यक्त गरेका छन् 'तिवारीका प्रस्तुत दुई वटा नाटक (चौतारा लक्ष्मी नारायण र आत्महत्या) अलिकति थपेर भन्नु पर्दा विश्वकै सर्वोच्च नाटकहरूका कोटिमा पर्छन् (पृ. 28)। भन्दै सिटौला तिवारीको नाटकहरूको अलि अतिरञ्जनात्मक टिप्पणी गर्न पुग्छन् किनभने विश्वकै सर्वोच्च नाटकमा पुग्नका लागि के र कस्ता श्रेणीहरू पार गर्नु पर्छ भन्ने कुरा सिटौलाले प्रस्ट पारेका छैनन्। सिटौलाको टिप्पणीका आधारमा तिवारी दुःखान्त नाटक लेखनमा कुशल सिप भएका नाटककार हुन्। बालकृष्ण समका विशिष्ट दुःखान्त नाट्यकारिताको वटवृक्षको तप्केनीमा तिवारीका दुःखान्त नाटकहरू परेका

हुन् भन्ने धारणा राख्न सकिन्छ। सुखान्त नाटकका साथै दुःखान्त नाटकको लेखनमा तिवारी निकै सशक्त देखिएका छन्।

9.3.3. मौलिकता

नाटककार तिवारीका नाटकमा पूर्व पश्चिमका नाट्यल शास्त्रको अन्धानुकरण गरिएको हुँदैन। उनी नेपाली भाषा साहित्य र यहाँको वातावरण बमोजिम नाटक लेख्ने नाटककार हुन् भन्ने कुरा उनका नेपाली जनजीविकाका नाटक सिर्जनाले देखाउँछ। उनका नाटकीय भावको दुर्व्याख्या र अपव्याख्या भएको छ भन्ने गुञ्जायस पनि यदाकदा सुन्ने गरिन्छ यस सन्दर्भमा नाटककार सरुभक्तको तिवारीको नाटकीय योगदानका विषयमा धारणा यस्तो छ 'सम, रिमाल, गोठाले आदि महान नाटककरहरूका वैशिष्ट्यद्वारा प्रभावित समालोचकहरूले उहाँका नाटकमा नभएका कुराहरू खोजे, भएका कुराहरू खोजेनन्। ...जुन दिन उहाँका नाटकहरूमा उहाँकै मौलिकता खोज्ने परम्परा कायम हुनेछ, त्यस दिनदेखि उहाँको नाटककारले अर्को जन्म लिनेछ (पृ.43)। यो भनाइ पनि आंशिक सत्यजस्तो लाग्छ किनभने तिवारीको नाटकीय योगदानका विषयमा नेपाली समीक्षकहरूबाट प्रशस्त मूल्याङ्कन नहुन सक्छ तर नेपाली समालोचकले तिवारीका नाटकभित्र नभएका पक्षहरू मात्रै खोजी गरेको भन्ने कुरा गलत हो। तिवारीको अबमूल्यन भएको धारणा भित्र वस्तुविन्यासमा तिवारी जडी छन् भन्ने धारणा अन्तर्भूत देखिन्छ भने अर्कातिर उनको मौलिकताको सही कदर नभएको भन्ने धारणा पनि अभिव्यक्तिन्छ। यसै सन्दर्भमा समालोचक घटराज भट्टराईको भनाइ पनि चोटिलो लाग्छ 'तिवारीका नाटकमा न भास छन्, न कालीदास, न सेक्सपियर छन्, न त इब्सेन। त्यसैले उनी नेपाली जनजीवनका चोखा र गतिला नाटककार हुन्। उनले तिवारीको नाटक पढेर नाट्य सिद्धान्त

तयार गर्न सकिन्छ' भन्ने मान्यता पनि राखेका छन् (पृ. 81-82)। यस भनाइमा केही हदसम्म सहमत हुन सकिन्छ कुनै नाटकको सिर्जना गर्नका लागि कुनै साहित्य सिद्धान्तको बोध गरेको हुनै पर्छ भन्ने पनि छैन। साहित्य सिद्धान्त पहिला कि साहित्य सिर्जान पहिला भन्ने विवाद वा वादविवाद फुल पहिला कि चल्लाको कहानी जस्तै हो। यदि तिवारीका नाटकमा समालोचक भट्टराईले दावा गरे जस्तै नाटकीय मौलिकताहरू छन् भने नाटकको पठनपछि सैद्धान्तिक पक्षको विकास गर्न सकिने सम्भावनाको ढोका भने खुलै राख्नु पर्छ। यस भनाइमा भट्टराईको अर्को तथ्य पनि लुकेको देखिन्छ त्यो के भने तिवारीका समकालीन नाटककारहरू (सम, गोठाले, रिमाल) प्रायःसबै पाश्चानत्य तथा पूर्वीय नाट्य सिद्धान्तबाट प्रभावित छन् तिनीहरूको सापेक्षतामा तिवारीका नाटकहरू बढी हाम्रो हावापनी र माटो सुहाउँदो छन् भन्ने मान्यता यस सन्दर्भमा व्यक्त भएको देखिन्छ। यसै गरी समालोचक समालोचक केशवप्रसाद उपाध्यायले नेपालीमा प्रचलित परम्परागत पूर्वीय र पाश्चात्य शैलीलाई अस्वीकार गरी तिवारीले नयाँ र मौलिक नाट्यशैलीको आविष्कार गरेको देखिन्छ र यसलाई नेपाली नाट्य विधामा उनले ल्याएको नौलो मोड भन्न सकिन्छ (पृ. 209) भन्ने धारणा राखेका छन्। तिवारीको नाट्यमा प्रयुक्त नाटकीय मौलिक पक्षको उपाध्यायले पनि खुलेरै प्रशंसा गरेका छन्। नाटकीय मौलिकताका सवालमा तिवारी अब्बल दर्जाका नाटककार हुन भन्ने उपाध्यायको तर्कले तिवारी मौलिक नाटककार हुन भन्न थप बल मिलेको छ।

9.4. एकाङ्की प्रकाशनका आरम्भकर्ता

नेपाली एकाङ्कीको प्रदर्शनका दृष्टिकोणले हेर्दा बालकृष्ण समको 'प्रेम' एकाङ्कीलाई लिन सकिने पनि प्रकाशनका दृष्टिले भिमनिधि तिवारीको

काशीवास (1998)लाई लिन सकिने थुप्रै आधारहरू छन् भन्ने समालोचकहरूको मत पाइन्छ। यस सन्दर्भमा समालोचक कृष्णप्रसाद आचार्यको धारण यस्तो छ 'नेपाली लेखकद्वारा लेखिएर नेपालभित्रै छापिएको र पुस्तककाकार रूपमा उपलब्ध एकाङ्की 'काशीवास' नै नेपाली भाषाको पहिलो मौलिक सामाजिक एकाङ्की नाटक हो भन्ने देखिन्छ (पृ.11)। यस धारणाले नाटककार तिवारी आयामका दृष्टिले पूर्णाङ्की एवं एकाङ्की दुवै सिर्जना गर्ने सर्जन हुन भन्ने तथ्यलाई प्रस्ट्याउँछ भने तिवारीका एकाङ्कीहरू नेपाली साहित्यमा ऐतिहासिक महत्त्व रस्र सक्षम छन् भन्ने धारणालाई बढवा पनि दिन्छ। नेपाली एकाङ्कीको होडमा समका एकाङ्की अगाडि देखिए पनि आचार्यले प्रकाशनका आधारमा काशीवास एकाङ्कीलाई प्रथम प्रकाशित सामाजिक एकाङ्की रहेको कुरा उल्लेख गरेका छन्। यस तथ्यले तिवारीको एकाङ्कीगत ऐतिहासिकतालाई प्रकाश पारेको छ।

9.5. सचेत रङ्गशिल्पी

नाटकको पाठलाई प्रदर्शनमा लाने एउटा प्रख्यात प्रविधि 'भिजन टु भिज्वालिटी' अस्तित्वमा छ। तिवारीका नाटकहरू पनि रङ्गमञ्चमा प्रदर्शनका लागि निकै चुस्त मानिन्छन् भन्ने समीक्षक तथा निर्देशकहरूको दावी छ। तिवारीका नाटक तथा रङ्गमञ्चीय योगदानका विषयमा चूडामणि काफ्लेको भनाइ यस्तो छ 'नाटककार तिवारी पाठकीय नाटक भन्दा रङ्गमञ्चीय नाटक लेख्न रुचाउँछन्। नाटककार तिवारीका नाटकहरू यसै नाट्य मान्यताका आधारमा रचिएका छन् (पृ.11७)। यस अभिव्यक्तिमा नाटककार भिमनिधि तिवारीका नाटक पठनीय नाटक हुनाका साथै रङ्गमञ्चीय प्रविधिलाई पनि निकै सोच विचारका साथ अगाडि बढाउने नाटककार हुन् भन्न खोजिएको छ। यसै गरी तिवारीका

प्रायः नाटकहरू दर्शकलाई ध्यानमा राखेर लेखिएका छन्। दर्शकलाई पन्छाएर नाटक लेख्नुको कुनै अर्थ छैन-यो तथ्यलाई तिवारीले राम्ररी बुझेको महसूस हुन्छ भन्ने अशेष मल्लको (पृ. 31५) अभिव्यक्तिले पनि रङ्गमञ्च सचेत नाटककारका रूपमा तिवारीको उपस्थिति अब्बल रहेको कुरा प्रमाणित गर्छ। यसका साथै कलाकार तथा निर्देशक रुद्रराज पाण्डेले 'रङ्गमञ्चको सम्बन्धमा उहाँले (तिवारीले) काफी अध्ययन गर्नु भएको हुनु पर्छ। किनकि यस सम्बन्धमा उहाँको राम्रो ज्ञान देखिन्छ। हामीले उहाँका नाटक खेलाउँदा प्रकाश आदि रङ्गमञ्च सम्बन्धी कुरामा केही पनि हेरफेर गर्नु पर्दैन, सबै जस्ताको तस्तै गरिदिँदा हुन्छ, कुनै परिवर्तन गर्नु पर्दैन (पृ. 3६3) भनेका छन्। यसबाट तिवारीमा कुन विषय वस्तुको नाटकलाई कस्तो प्रकृतिको रङ्गमञ्चीय साजसज्जा आवश्यक पर्छ भन्ने बोध प्रस्ट रूपमा रहेको कुरा थुप्रै समीक्षक तथा रङ्ग समीक्षकले स्वीकार गरेबाट पनि यो कुरा सजिलै पुष्टि हुन्छ। उनले नाटक र निर्देशक पृथकपृथक हुँदा पनि दुबै जनाको लयमा साम्यता देखिनु निकै उल्लेखनीय कुरा हो भन्ने कुरा व्यक्त गरेका छन्। यसबाट सजिलै कुन निष्कर्षमा पुगिन्छ भने तिवारी सङ्गसचेत नाटक हुन्।

9.6. भाषिक मिठास

नाटक विधामा भाषा भन्नाले पात्रले प्रयोग गर्ने संवादको भाषा बुझ्नु पर्छ। समालोचक महादेव अवस्थी तिवारीको नाटकीय भाषाका विषयमा यस्तो धारणा राख्छन् 'अनुप्रास शब्दालङ्कारको सौन्दर्य यस नाटकभरि प्राप्त गर्न सकिन्छ र यसबाट प्रस्तुत नाटकको भाषाशैली मिठासयुक्त, कवितात्मक र आकर्षक बन्न गएको छ (पृ.1५1) भन्दै तिवारीले साहित्यमा प्रयोग गर्ने भाषा गद्य वा पद्य दुवैका तरेलीमा निकै मिठासपूर्ण हुने कुरा जनाएका छन्। भाषाकै सन्दर्भमा परिष्कृत र शुद्ध,

सरल र मार्मिक, शैली आकर्षक र मर्मस्पर्शी नेपाली उखानहरूको समुचित प्रयोग, वाक्यांश, वाक्य पद्धतिको उचित सन्निवेश तथा सवाल जवाफमा सजीव मनोहरता एवं ठाउँमा गीत, गजल, ठुमरी, तथा लोकलयको समेत विन्यासले बढी रोचक आदि तिवारीका नाटकीय विशेषताहरू उत्तरउत्तर विकसित हुँदै पनि गएका छन् भन्दै भरतराज पन्तले (पृ. 229) ले तिवारीको नाटकीय भाषा पिरिष्कृत हुनाका साथै निकै प्राकृतिक र भाषिक निखारताले नाटकीय भावमा मार्मिकता थपेको अभिव्यक्ति दिएका छन्। उखान तथा टुक्काका बान्कीमा चोपिलो नाटकीय भाषा तिवारीको प्रशंशनीय पक्ष हो भनेका छन्। चरित्र चित्रणको सजीवता, वियोगान्त संयोजनको सान्दर्भिकता, करुण रस समावेशको मार्मिकता, वर्णनात्मक मुखरता तिवारीका नाटकीय विशेषताहरू हुन् (पृ. 231) भन्दै भाषिक दृष्टिले पनि तिवारीको नाटकीय मूल्याङ्कन हुन पर्छ भन्ने मान्यता पन्तले राखेका छन्।

9.7. संवादगत जीवन्तता

संवाद नाटकको प्राण हो। संवादमा जति सक्दो जीवन्तता आउन सक्थ्यो त्यति नै नाटक सबल देखिन्छ। पात्रको अवस्था र योग्यता अनुसार अनि उसको जातीय परिवेश अनुसार संवाद बोल्न लगाउने नाटककारको यो आफ्नै प्रकारको विशेष वैशिष्ट्य पनि हो भन्दै गोपाल प्रसाद अधिकारी (पृ. 1७2) ले संवादमा कुनै प्रकृतिको कृत्रिमता नदेखिनु तिवारीको विशेषता हो भन्दै संवादगत चोपिला हुन तिवारीको प्रवृत्ति हो भन्ने धारणालाई निकै प्रभावकारी रूपमा उठाएका छन्। यसका साथै उनले नाटक मञ्चन गर्नका लागि मञ्चीय व्यवस्था कस्तो हुनु पर्ने र पात्रको वेशभूषा के कस्तो हुनु पर्ने भन्ने विषयमा जति मात्रामा नाटककार तिवारी दक्ष देखिन्छन् त्यति सफलता अन्य नेपाली नाटककारले कमै

प्राप्त गरेका छन् (पृ. 189) भन्ने धारणा राख्दै तिवारीमा निर्देशकीय चेतना पनि तीव्र रूपमा रहेको कुरा अधिकारीको व्यक्त गरेका छन्। तिवारीका छोटा, लामा, सामान्य वा काव्यात्मक जस्तोसुकै प्रकृतिका सम्वाद सुन्दर, रोचक, आकर्षक र प्रभावकारी छन्। उनले संवादको योजना गर्दा पात्रको वर्ग, जाति, उमेर, लिङ्ग, बौद्धिक मानसिक स्तरको निकै विचार राखेका छन् र यो अध्ययनको रोचक विषय हुन सक्छ (पृ.213) भन्ने सम्भावनालाई पनि उनका नाटकले स्थापित गरेको कुरा व्यक्त गर्दै समालोचक केशव प्रसाद उपाध्यायले नाटकमा प्राकृतिक प्रकृतिकै संवाद विन्यास रहेको तथ्यलाई उजागर गरेका छन्।

9.8. नारी केन्द्रीय चिन्तन

तिवारीले आफ्ना नाटकमा नारी समुदायका विविध पक्षलाई समेट्ने प्रयास गरेका छन्। नाटककार भीमनिधि तिवारीका नाटकमा नारीहरूमाथि भएको अन्याय, अत्याचार एवं शोषणको यथार्थ चित्रण त छँदैछ, त्यस बाहेक नारीका विविध रूप, महिमा र गरिमाको पनि उल्लेख छ भन्दै देवी शर्मा (पृ. 202) ले तिवारीका नाटकमा नारीलाई निकै प्रमुखताका साथ स्थान दिएको कुरा उठाएकी छन्। तिवारीको सहनशीला शुशिला, पुतली जस्ता नाटकमा नारीको यथार्थ अवस्थाको चित्रण गरिएबाट पनि यस कुराको पुष्टि हुन पुग्छ। यसै गरी प्रजातन्त्र अधिको नेपाली समाजको धरातलमा थिचिएका मिचिएका नारीको अवस्था प्रति निकै संवेदनशील तिवारीले नाटकको विषय नै नारी जागरणलाई बनाएका छन् त्यति गर्नु पनि त्यस बेलाको प्रशासनिक नियन्त्रणमा क्रान्तिकै चिराग सम्झनु पर्छ (पृ. 232) भन्ने धारणा पनि यस सन्दर्भमा उल्लेख भएको छ। कृष्ण प्रसाद पराजुलीले नारी चेतना जगाएर सामाजिक सुधारको चाहना भीमनिधिका नाटकले राखेको कुराको उल्लेख गर्दै उनका लोकगीतमा सामाजिक

विसङ्गतिको चित्रण पाइन्छ भने त्यस प्रतिको व्यङ्ग्य पनि भेटिन्छ भन्दै यसका साथै हाँस्यको मिश्रण भेटिन्छ (पृ. 241) भन्दै नारी समुदायका पक्षमा तिवारीले आदर्शोन्मुख तरिकाबाटै किन नहोस् नारी आत्माको भित्री कुना कन्तरामा छुन तिवारी सफल रहेका छन् भन्ने निष्कर्ष निकालेको कुरा जनाएका छन्। यसै गरी नारीलाई पतिव्रता बन भनेर सिकाउने थुप्रै छन् तर पुरुषलाई पत्नीव्रत बन्नु पर्छ भनेर सिकाउने को छ र तिवारीबाहेक? त्यसैले उनको नाटक आदर्श जीवनमा पनि आफ्ना पात्र कुनैलाई पनि दुई बिहा गर्न दिएका छैनन्। उनको दृष्टिमा नारी र पुरुष बराबर छन् समाजको साझा उत्तरदायित्व बहन गर्ने समानजीवी हुन् भन्ने विचार जताततै प्रतिपादित गर्छन् उनी भन्दै प्रमोद प्रधान (पृ.288) ले तिवारीको सबैभन्दा सबल पक्ष भनेको वैचारिक धरातलमा नारी पुरुषको समानता र पुरुषलाई महिलामाथि समान अनि सामाजिक न्यायको भाव व्यक्त गर्ने दिशामा केन्द्रित हुन अह्राउनु तिवारीको निकै सकारात्मक पक्ष हो भन्ने कुरा व्यक्त गरेका छन्।

9.9. जातीय पहिचान

भीननिधि तिवारीको साहित्यको सबै भन्दा सबल पक्ष भनेको नेपाली जाति प्रति अगाध आस्था विश्वास र सम्मान हो। उनले नेपाली हुनुको गौरवानुभूतिलाई आफ्ना नाटकमा पनि प्रशस्त प्रकाश पारेका छन्। यस सन्दर्भमा केशव प्रसाद उपाध्यायको नाटककार तिवारी माथिको टिप्पणी उल्लेखनीय छ 'चार जात छत्तीस वर्णको फुलबारीको रूपमा रहेको नेपाली समाजको भाषिक यथार्थलाई नाटकका माध्यमबाट व्यपकतामा प्रदर्शित गर्ने काम अरु कसैबाट नभएर तिवारीबाट नै भएको देखिन्छ (पृ.212) भन्दै नेपाली जातीय पहिचान र हाम्रो संस्कृतिको धरोहर र जातीय पहिचानको गहनालाई तिवारीले निकै चम्किलो बनाएको कुरा उठाएका

छन्। यसै गरी तिवारीका प्रायः रचनाले राष्ट्रियता, राष्ट्रिय एकाता र राष्ट्रवादको वकालत गर्छन्। उनका दृष्टि दर्पण राष्ट्रियताको उत्थान र सम्बर्द्धनमा बद्धप्रकारका छन् भन्दै पूर्ण प्रकाश नेपाल यात्रीले (पृ. 33५) तिवारीका नाटकमा राष्ट्रियताको व्यापक उद्घोष, राष्ट्रिय एकताको शङ्खघोष, राष्ट्रवादीताको अनिवार्यताको पक्षमा कलम चलाएका छन् भन्ने विचार व्यक्त गरिएको छ। विष्णु अधिकारीले 'नेपाली नाटकमा आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धाराका प्रवर्तनकर्ताको रूपमा मानिने विवारीले आफ्ना एकाङ्कीमा मानवीय नैतिकता, राष्ट्रियता, जातीयत स्वाभिमानको चित्र प्रस्तुत गर्नुका साथै नेपाली सभ्यता, संस्कृति र परम्परा प्रति मोह प्रकट गरेका छन्, भन्दै....तिवारी मूलतः राष्ट्रिय भावधारामा आबद्ध रही आफ्नो लेखनीलाई अघि बढाउने सर्जक व्यक्तित्व रहेकाले पनि उनका प्रायः एकाङ्कीमा राष्ट्रिय अस्मिताको प्रतिबिम्ब परेको देखिन्छ (पृ.122-123) भन्ने विचार व्यक्त गर्छन्। यस अभिव्यक्तिले नाटककार तिवारीमा राष्ट्रवादी चेतना तीव्र रूपम रहनाका साथै नेपाली संस्कृति र जातीय स्वाभिमानको निकै गौरवमय पहिचान रहेको कुरा व्यक्त गरेका छन्।

9.10 उपयुक्त चरित्रको प्रयोग

नाटकको विषयवस्तु अनुसार पात्रको चयन हुन नसकेमा नाटक सफल बन्न सक्दैन। आजसम्म लेखिएका ऐतिहासिक विषयका रचनाहरूमा जुन तथ्यात्मकता र यथार्थता र प्रस्तुतिको इमान तिवारीका कृतिमा पाइन्छ अरुतिर पाउन सकिएको छैन। तिवारीका पात्र गोटी बनेका छैनन् र ती उनका मुख पात्र पनि होइनन् हुन सक्दैनन्। ती जे बोल्छन् आफैं बोल्छन् र ती जे गर्छन् आफैं गर्छन्। ती इतिहासका साँचा प्रतिबिम्ब हुन् (पृ. 403) भन्दै ताना शर्माले चरित्र वा पात्र चयनका दृष्टिले तिवारिका नाटक कुशल छन् तिनीहरूलाई कथानकसँग जवर्जस्ती अनुबन्ध गर्नु पर्ने

वाध्यता नभएर नाटकमा तिनीहरूको उपस्थिति स्वाभाविक सही अनुभूत हुने कुरा व्यक्त गरेका छन्।

9.11. भीमनिधि तिवारीको एकाङ्कीकारिता

नेपाली एकाङ्की विकासक्रममा काशीवास (1998) पहिलो प्रकाशित मौलिक एकाङ्की मानिन्छ। भीमनिधि तिवारीले मूलतः ऐतिहासिक र सामाजिक विषयवस्तुको प्रयोग गरेर एकाङ्की रचना गरेका छन्। उनले ऐतिहासिक विषय र भएका एकाङ्कीमा मल्लकालीन र शाहकालीन इतिहासबाट विषयवस्तु लिएका छन्। उनले ऐतिहासिक सत्य एवं तथ्यपूर्ण घटनाका आधारमा इतिहासका सूक्ष्म घटनालाई केलाएका छन्। उनका ऐतिहासिक एकाङ्की आधारमा तात्कालीन राजनैतिक, सांस्कृतिक स्वरूप लिन सकिन्छ। उनी आदर्शोन्मुख यथार्थवादी एकाङ्कीकार पनि हुन्। उनको एकाङ्कीमा समाज सुधारको चाहना प्रकट भएको छ। उनका सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित एकाङ्कीमा समाजमा निम्न र मध्यम वर्गीय जनजीवनलाई प्रस्तुत गरिएको छ। उनका सामाजिक एकाङ्कीमा जातीय सङ्कीर्णताको विरोध छ, नाता सुधारको चाहना पाइन्छ र समन्वयवादी दृष्टिकोण राखेको पाइन्छ। उनले एकाङ्कीहरूमा समाजमा व्याप्त रूढिवादी संस्कार र असमानता प्रतिको विद्रोह गरेको पाइन्छ। उनका एकाङ्कीमा सत्य, त्याग, आदर्स, कर्तव्यबोध, राष्ट्रिय, पवित्रता तथा परोपकारजस्ता आदर्श पक्षको वकालत गरेको पाइन्छ। एकाङ्कीकार तिवारीले आफ्ना एकाङ्कीहरूमा घटना प्रधानतालाई बढी ध्यान दिएको पाइन्छ। नका कतिपय एकाङ्कीमा सामाजिक व्यङ्ग्य पनि पाइन्छ। सरल कथानक भएको एकाङ्कीको रचना गर्न उनी रुचाउँछन्। उनको एकाङ्कीको कथावस्तु आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा क्रमिक रूपमा

विकास भएको पाइन्छ। समाजमा पाइने विविध पात्रहरूलाई उनले आफ्ने एकाङ्कीको पात्रको रूपमा चयन गरेका छन्।

पाँच एकाङ्की, एकाङ्की पल्लव, एकाङ्की कली, इन्द्रधनु आदि एकाङ्कीसङ्ग्रह प्रकाशित छन्। उनका काशीवास, किसान, विवाह र नोकर सामाजिक थार्थवादी एकाङ्की हुन्। सामाजिक समानता, आदर्श समाज, विश्वबन्धुत्व, मानवतावाद, नैतिक शिक्षा, नेपाली नारीको गौरव, गरिब किसानको यथार्थ जीवन प्रस्तुत यस प्रवृत्तिका नाटक एकाङ्कीमा गरेका छन्।

यसरी नै सत्य हरिश्चन्द्र, राजा हरिश्चन्द्रको जीवनमा आधारित पौराणिक नाटक हो। सिद्धार्थ गौतम, शिलान्यास, माटोको माया, चौतारा, लक्ष्मीनारायण, पाँच ऐतिहासिक एकाङ्की ऐतिहासिक नाटक एकाङ्की हुन्। यसमा प्रसिद्ध ऐतिहासिक व्यक्तिलाई लिएर लेखिएको छ साथै कतिपय इतिहासले त्यति महत्त्व नदिएको व्यक्तिलाई पनि लिएर लेखिएको छ। नाटकमा सत्यको जीत र असत्यको हार मुख्य अभीष्ट रहेको पाइन्छ।

उनले ग्रामीण, सहरिया र दरबारिया परिवेसलाई स्वाभाविक रूपमा चित्रण गरेका छन्। शिल्पगत दृष्टिले यिनले आन्तरिक द्वन्द्वलाई भन्दा बाह्य द्वन्द्वलाई प्रमुख स्थान दिएका छन्। यिनका एकाङ्कीमा द्वन्द्वको सशक्त भूमिका देखिँदैन। कौतूहलताको प्रयोग पनि त्यति प्रभावकारी हुन नसकेको अवस्था पाइन्छ। ऐतिहासिक पात्रका माध्यमबाट देशभक्तिको भावना जगाउने काम भने प्रचुर गरेका छन्। यिनको संवाद योजना पनि सरल, सहज र सुन्दर हुनाको साथै छोटा-छरिता र स्पष्ट हुन्छ। यिनले पात्रको स्तरअनुरूप संवाद रचनामा सफलता पाएका छन्। स्थानीय पात्रले स्थानीय कथ्य भाषाको प्रयोग गर्दछन्। एकाङ्की

विमातृभाषी नेपालीले बोल्ने नेपाली भाषालाई स्वाभाविक रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्। भाषिक प्रयोगको सरलता, सहजता, सुबोधता, स्पष्टता एवं स्वाभाविकता तिवारीका विशेषता हन्। अझ आवश्यकताअनुसार उखान-टुक्काको प्रयोगले गति थपिएको पाइन्छ। यदाकदा हिन्दी, उर्दू, फारसी शब्दको प्रयोग पनि भेटिन्छ।

9.12 साँढे एकाङ्कीको विश्लेषण

भीमनिधि तिवारीको महत्त्वपूर्ण एकाङ्की पाँच ऐतिहासिक एकाङ्की (एकाङ्की - सङ्ग्रह) हो। यसमा ५ वटा ऐतिहासिक विषयवस्तु र कथालाई कलात्मक रूपमा साहित्यिक रूप बुनेर रचिएका एकाङ्की नाटक छन्। बिसे नगची, पृथ्वीनारायण शाहको समयकालको एक आर्थिक समस्यामा आधारित एकाङ्की हो। जयप्रकाशको जय राया जयप्रकाश मल्लको समयको उनको राजनैतिक आरोह-अवरोहको एक अंश भएको एकाङ्की हो। राजेन्द्रलक्ष्मी राजा प्रतापसिंहको मृत्युकालमा सत्ता हत्याउने दाउपेचमा लागेका केही भारदारी षड्यन्त्रलाई बहादुरी र सुजबुझको साथ सुल्झाउने आँटिली रानी राजेन्द्रलक्ष्मीको साहसको उल्लेख भएको एकाङ्की हो। यसरी नै साँढे एकाङ्की रणबहादुर शाहको बहुलठ्ठीपना झल्काउने एक व्यङ्ग्य ऐतिहासिक एकाङ्की हो। वास्तवसमा बिसे नगर्ची र साँढे एकाङ्कीको कारण ऐतिहासिक एकाङ्की परम्परामा तिवारी विशिष्ट एकाङ्कीकारका रूपमा उपस्थिति दर्ता गर्न सक्षम छन्। साँढे एकाङ्कीमा प्रस्तुत घटनात्मक चित्रणले एकातिर हाँसो उठाउने काम गर्छ भने अर्कोतिर नेपालको त्यति ठुलो व्यक्तित्व भएर पनि कति बहुलठ्ठी थिए भन्ने दर्शाउँछ। ऐतिहासिक वस्तुतन्त्र यस चित्रणले रणबहादुर शाहको कार्यशैलीलाई तत्कालीन प्रशासनिक परिधिभित्र राखी हेर्दा उनको चरित्रको एक पक्ष पनि यस एकाङ्कीबाट उद्घाटन भएको देखिन्छ भने

सोझा, निरीह कर्मचारी र परिस्थितिको मौका साध्न सकने कूटनैतिक कर्मचारीको प्रस्तुतिले तत्कालीन प्रशासनिक व्यवस्थार त्यसका चाप्लुसेहरूको स्थिति छर्लङ हुन् आउँछ। कथ्यको संक्षिप्तता र चारित्रिक उद्घाटनको दृष्टिले बिसे नगर्ची सँगै साँढे एकाङ्की तुलनात्मक रूपले अन्य एकाङ्कीभन्दा बेग्लै र स्वरूपगत भिन्नता राख्ने एकाङ्की हुन्। एकाकीमा हुनु पर्ने तिवारीकै मान्यता 'चार थौरे' -ले यसमा काम गर्न सकने भएको छ। एकाङ्की भनेको वास्तवमा संवाद मात्र होइन, नाटककार -एकाङ्कीकारको सिप जाँच्ने एउटा माध्यम पनि हो। भाषाको प्रयोग, समयको सङ्गेटाइ, कथाको उद्घाटन र विषयगत संक्षिप्ततालाई चरित्रका सहायताले एकाङ्कीकारले आफ्नो शिल्प यसमा झल्काउन सक्नुपर्दछ।(सुकराज दियाली, सुरज उपाध्याय) साँढेमा प्रस्तुत चमत्कारिक शैलीमा प्रयुक्त भाषा प्रयोग निकै सजीव छ र त्यही सजीवताले तिवारीलाई माथि उठाएको छ। पात्रगत उपस्थिति केही अधिकै भए पनि साँढे (पशु) मा आधारित कथानकले बोकेको ऐतिहासिक तथ्यलाई तिवारीले पात्रहरूको सजीवताबाट मनग्ये कलात्मकता भरिदिएका छन्।

क. कथावस्तु

पाँच ऐतिहासिक एकाङ्की (2008) मा सङ्कलित एकाङ्कीहरू मध्ये एक एकाङ्की साँढे हो। ऐतिहासिक र सामाजिक विषयमा आधारित यस एकाङ्कीमा छोटा छोटा तीन दृश्य छन्। ऐतिहासिक पुरुष श्री ५ रणबहादुर शाहको जीवनसित जडित एकाङ्की हो। राजा रणबहादुर शाहको साँढे युद्धप्रतिको अभिरुचि र साँढे प्रेमबाट उत्पन्न समस्यालाई लिएर यो एकाङ्ककी लेखिएको छ। यो एक सफल र सुन्दर हास्यव्यङ्ग्यात्मक एकाङ्की हो।

एकाङ्की कथावस्तु यस्तो छ, श्री ५ रणबहादुर शाहलाई चौपाया पाल्ने खुब सोख हुन्। वर्तमानमा अन्तर्राष्ट्रिय विमान सेवा भएको ठाउँलाई उनले गौचरका रूपमा राखेका थिए। यिनले पालेका धेरै साँढहरूमध्ये माले नाम गरेको साँढे ज्यादै जोधाहा थियो। उक्त साँढे एक दिन विरामी भयो। साँढेको हेरचार गर्न रणबहादुर शाहले एउटा वैद्य र दुईजना गोठला राखेका थिए। वैद्यले रणबहादुर शाहलाई साँढे बिरामी भएको खबर दिए। रणबहादुर शाहले पनि साँढे मर्नो भनेर आइस् भने तँ मुडिनेछन् भनेका थिए। बिरामीका कारण साँढे मर्नो। त्यसपछिको घटनालाई लिएर भीमनिधि तिवारीले साँढे एकाङ्कीको रचना गरेका छन्।

बिहानको रातो घाममा बसेर लक्ष्मीनारायणले तमाखु खान खोजेका थिए। उनका सातवटी स्वास्नी भए पनि हानाथाप गरेका कारणले कसैले बेलैमा तमाखु भरेर दिएका थिएनन्। उनी स्वास्नीहरूप्रति जङ्गिदै थिए। जितमान र गोरे दौडिँदै आएर साँढे मरेको जानकारी दिए। त्यसपछि लक्ष्मीनारायणले अब रणबहादुरले मलाई मुड्छ र तिमीहरू दुवैलाई काट्छ भने। त्यसपछि आफू मुडिए पनि तिमीहरूलाई बचाउँछु भन्दै उनी दरबारतिर जान तयार हुन्छन्। एकैछिनपछि लक्ष्मीनारायण बसन्तपुर दरबारको चोकमा उभिन पुग्छन्। एकाबिहानै लक्ष्मीनारायणलाई झ्यालमुनि उभिएको देखेर रणबहादुर शाहले खबर सोध्छन्। लक्ष्मीनारायणले साँढेज्यूलाई बिसञ्चो भएको, उहाँले हलचल केही पनि नगरी सुतिरहनु भएको र आँखा पनि टुलुटुलु हेरिरहनु भएको जानकारी दिन्छन् र उक्त साँढेलाई हावा -पानी फेराउन पहाडतिर लैजाने प्रस्ताव राख्छन्। रणबहादुर शाहले पनि उक्त प्रस्ताव स्वीकार गरी पहाडतिर लैजाने अनुमति दिन्छन्। त्यसपछि आफू नै गएर एकपटक हेर्ने इच्छा प्रकट गर्दछन्।

ठुलो गौचरणको गोठमा अग्लो डसनामाथि साँढे मरिरहेको छ। जितमान र गोरे त्यहीं टाक्राक -टुकुक बसिरहेका हुन्छन्। उनीहरू दुवैलाई सम्भावित मृत्युले पिरोलेको देखिन्छ। रणबहादुर शाह पनि त्यही आउँछन्। दाहालचाहिँ दौडेर उतै आउँछन्। लक्ष्मीनारायण पुगेर जितमान र गोरेले भाले साँढेलाई गरेको सेवा एवं साँढेको हालचाल सबै सुनाउँछन्। रणबहादुर शाह साँढेलाई केरा खाउन थाल्छन्, साँढेचाहिँ केही पनि खाँदैन। आखिरमा रणबहादुर शाहले साँढेलाई यो त मरेछ भनेको सुन्दा जितमान र गोरे कहलिएर रुन थाल्छन्। रणबहादुर शाहले जितमान र गोरेलाई बक्स दिएर लक्ष्मीनारायणलाई साँढेको काजक्रिया गर्न अह्राएर त्यहाँबाट फर्किन्छन्। रणबहादुर शाह फर्किएपछि दुवै गोठालाहरू राहतको लामो सास फेर्छन्।

साँढे सरल कथानक भएको एकाङ्की हो। यसको कथानक आदि, मध्य र अन्त्यका शृङ्खलामा क्रमिक रूपमा विकसित भएको छ। रणबहादुर शाहलाई साँढे पाल्न सोख हुनु, उनले गौचरणको व्यवस्ता मिलाउनु र गोठालासहित वैद्यको चाँजोपाजो मिलाउनु एकाङ्कीको भूमिका खण्ड हो। माले नाम गरेको साँढे बिरामी हुनु, एकाबिहान जितमान र गोरे हस्याफस्याङ् गर्दै लक्ष्मीनारायणलाई घरमा पुगेर खबर दिनु, लक्ष्मीनारायणसहित गोठालाहरू डराउनु र लक्ष्मीनारायण रणबहादुरलाई खबर दिनु दरबारतिर जानु, रणबहादुर शाहले साँढेका बारेमा जिज्ञासा राख्नु कथानक विकासको आदि भाग हो। रणबहादुर शाह गोठमा आउनु, गोठालाहरूले साँढेको टहल गर्नु, हलचल नगरी लम्पसार पर्नु, आखिरमा रणबहादुर शाहका मुखबाट साँढे मरेको

जानकारी पाउन साथ जितमान र गोरेले विलाप गरेर दुःख मनाउन थाल्नु कथानक विकासको मध्य भाग हो। त्यसपछि कथानक क्रमशः ओहालो लाग्दै जान्छ र गोठालाहरूले राहतको सास फेरेपछि उपसंहारमा पुग्छ।

ख. चरित्र -चित्रण

साँढे एकाङ्कीको कथावस्तुलाई विकसित गर्न र सामाजिक व्यङ्ग्य कस्न रणबहादुर शाह, लक्ष्मीनारायण दाहाल, जितमान, गोरेको सक्रिय भूमिका रहको छ। अन्य चरित्रहरूमा लक्ष्मीनारायणका सातवटी स्वास्नीहरूलाई सूच्य रूपमा देखाइएको छ।

रणबहादुर शाह नेपालका श्री ५ महाराजाधिराज हुन्। उनको उमेर 23 वर्ष भएको छ। उनलाई चौपाया पालनमा ठुलो सोख हुन्छ। त्यसैले उनले गौचरको व्यवस्ता गरी साँढे पालेका थिए। साँढे जुधाएर मनोरञ्जन लिनु सोखको विषय हो। साँढे जुधाएर मनोविनोद गर्नु सर्वसाधारणका लागि सम्भव देखिँदैन। रणबहादुर शाह राजा भएकाले उनका लागि यो कुनै ठुलो कुरा भएन। माले बिरामी भएको खबर सुनेर उनले वैद्य लक्ष्मीनारायणलाई साँढे मरेको खबर ल्याइस् भने मुडिन्छस् भनेका थिए। यसबाट उनलाई आफूले पालेको जनावरप्रति अगाढ माया-ममता भएको आभास पाइन्छ। त्यसका साथै आफ्ना टहलुवाहहरूलाई सातो बोलाएर भए पनि काबुमा राखेका थिए। राष्ट्र प्रमुख भएर पनि एउटा मामुली जनावर बिरामी पर्दा हेर्नु जानु चानचुने कुरा पनि होइन। यसका साथै आफ्ना तह तहका कारिन्दाहरूलाई सेवास्वरूप पारितोषिक दिएर खुसी पारेका छन्। काममा हेलचेक्रयाइँ गरेर काम बिगार्ने व्यक्तिलाई दण्ड दिनु र मन, वचन र कर्मले सेवा गर्ने व्यक्तिलाई पुरस्कृत गर्नु उनको महान् व्यक्तित्व देखिन्छ। अरूप्रति विश्वास नगरी प्रत्येक कार्यकलापमा आफै सहभागी बन्नु रणबहादुर शाहको गुण रहेको छ।

यस एकाङ्कीमा वैद्यको भूमिका निर्वाह गर्ने व्यक्ति लक्ष्मीनारायण दाहाल समरजङ्ग कम्पनीका सुवेदार हुन्। उनको उमेर 40 वर्षको छ। उनी अदालत ईटा चपलीमा विचारी पनि हुन्। उनका सातवटी स्वास्थ्य छन्। उनले आफ्ना स्वास्थ्यहरूलाई मिलाएर राख्न सकेका छैनन्। उनीहरू हानाथाप गरेर काम बिगाएछन्। समयमा काम सम्पन्न गर्दैनन्। विचारी पनि भएका हुनाले लक्ष्मीनारायण निकै चतुर देखिन्छन्। साँढे मरेपछि उनले आफू र उनका मातहतका गोठालाहरूको ज्यान जोगाउने काम गरेका छन्। त्यसैले लक्ष्मीनारायण निकै बुद्धिमान व्यक्तिका रूपमा यस एकाङ्कीमा चित्रित छन्। आपदमा क्षमा धैर्य धारण गर्नु र होस् पुन्याएर काम गर्नु उनका चारित्रिक विशेषता देखिन्छ।

दुई गोठालाहरू माले साँढेका टहलुवा हुन्। उनीहरू निकै कर्तव्यनिष्ठ देखिएका छन्। साँढे मर्नेबित्तिकै लक्ष्मीनारायणलाई खबर दिन उनका घर पुगेका छन्। कमजोर आर्थिक अवस्थाका यी गोठालाहरू निकै रोचक देखिन्छन्। यिनीहरूकै मायाबाट रणबहादुर शाहको चारित्रिक विशेषता प्रस्ट भएको छ। साँढे मर्नको कारण यिनीहरूले रोचक पाराले बताएका छन्। यसका साथ तात्कालीन नेपालको आर्थिक अवस्था उद्घाट गर्ने काममा पनि गोठालाहरू चुकेका छैनन्। नाटकीय अभिनय गरेर रणबहादुर शाहलाई झुक्याएर बक्स लिन र ज्यान जोगाउन पाएकामा दुवै गोठालाहरू दङ्ग परेका छन्।

ग. संवाद

साँढे एकाङ्कीमा संवादको गहन भूमिका रहेको छ। देश गुणाको भेष कपाल गुणाको केशले सुहाए जस्तै एकाङ्कीमा पात्र अनुसारको संवादले एकाङ्कीलाई सफल बनाएको छ। साँढेको मृत्युको खबर लिएर गएका गोठाला र लक्ष्मीनारायण दाहालका बिच संवादले त्रासद् वातावरण सृजना

गरेको छ। रणबहादुर शाह र लक्ष्मीनारायणका बिच भएको संवादले नाटकीय गति लिएको छ। संवादकै माध्यमबाट रणबहादुर शाहको करता लक्ष्मीनारायणको चलाखीपन र चतुरता एवं गोठालाहरूको बाँच्ने खबर व्यक्त भएको छ। छोटा -छरिता संवादका माध्यमबाट घटनावलीको प्रस्तुतीकरण, चारित्रिक विकार र तात्कालीन आर्थिक, प्रशासनिक एवं पशुव्यवसायमाथि प्रशस्त प्रकाश पारिएको छ। यस एकाङ्कीमा प्रयुक्त संवाद सरल, सहज र रोचक देखिन्छन्।

संवादमा प्रस्तुत व्यङ्ग्योक्तिले पनि एकाङ्कीमा महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेको छ। भाषामा तिवारीले साँच्चीकै कला प्रदर्शन गरेका छन्।

एउटा संवाद हेरौं :-

'गोरे (गोठालो)- हजुर स्यारसुसारको निम्ति मैले घर भनिँ, आमा भनिँ, बाबा भनिँ, जहान

छोरा -छोरी क्यै क्यै भनिँ। साँढेज्यू! आज हजुर अकालमै मेरो आँखाको अगाडि यसरी जानुभो। म आफूलाई कसरी सम्हालूँ? म पनि जान्छु। साँढेज्यू ! हजुरसँगै जान्छु। यही गोठमा झुन्डेर मछुँ कि त हजुर सँगसँगै भुइँमा गाडिन्छु। म हजुरलाई छोडेर बस्न सकिदँ। (छाती पिटेर) सकिदँ नि सकिदँ।'

(साँढे, पाँच ऐतिहासिक एकाङ्की)

लक्ष्मी - (समरजङ्ग कम्पनीका सुबेदार / साँढेका वैद्य) -

(नाभिस्थानदेखि वाधाको मुस्लो

उठेर आएको जस्तो अभिनय र रुद्रकण्ठले) - मैले पनि साँढेज्यूको खातिर न भोक भनें, न प्यास भनें, निद्रा भनें। रात, बिहान सरकारको चाकडीको समेत हानि गरेर टहल गरें। आज वहाँ बाँचिरहनु भएको भए मेरो कस्तो बन्दोबस्त हुन्थ्यो। तलाई

के भनूँ ? आफ्नै कर्म फुटेको। कस्ता-कस्ता रसादी, अबलेह, क्वाथ खुवाएँ। कति

राम्रो जीउ बनेर आएको थियो। यति कलिलै उमेरमा सारा साँढेलाई जितेर जोधा भइसक्नु भएको थियो। यस्तो चढ्दो जवानीमा देख्तादेख्ता.....!

(अङ्गनै नसकेर घुक्क घुक्क गर्छन्)।

साँढे एकाङ्कीको संवादले तत्कालीन चाकडीवाजहरूको स्थिति र उपस्थितिलाई पनि राम्ररी उतारेको छ। वस्तुस्थितिलाई बिब्ल्याँट्याएर प्रस्तुत गर्न सक्ने प्रदर्शन लक्ष्मी र गोरेले कलात्मक, प्रतीकात्मक र व्यङ्ग्यात्मक रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् जसको भेउसम्म पनि राजा रणबहादुरलाई हुन्न। साँढेको वास्तविक मृत्युसङ्कटबाट आउन सक्ने सम्भावित खतराबाट उनीहरू बचेका छन्। यो चारित्रिक कौशल प्रदर्शनलाई वास्तवमा प्रशासन संयन्त्रको जालो बुझेका तिवारीकै प्रत्यक्ष अनुभव अनुभूति माथि शङ्का गर्ने ठाउँ छैन। कूट हास्यशिल्प छ यसमा, व्यङ्ग्यमिश्रित हाँसो पनि छ यसमा। राजारणबहादुर शाहको सिल्लडपनलाई कलात्मक ढङ्गले उद्घाटन गर्नु प्रस्तुत एकाङ्कीको लक्ष्य भए तापनि यसले तत्कालीन प्रशाकस संयन्त्रलाई छिटपुट रूपमा उधारेर देखाउ सक्नु एकाङ्कीको थप उपलब्धि देखिन्छ।

घ. देशकाल वातावरण

साँढे एकाङ्की 18५4 आश्विन महिनाको अरुणोदयका समयमा घटित घटनालाई लिएर लेखिएको छ। यस एकाङ्कीमा तीन दृश्य छन्। पहिलो दृश्यमा भखरै भएको उषाकालीन क्षणमा चराहरू चिर्बिराइरहेका छन्। लक्ष्मीनारायणको घर -आँगनमा रातो घाम लागेको रमाइलो दृश्य देखिन्छ। लक्ष्मीनारायण फलैँचामाथि टुकुक्क बसेर स्वास्नीहरूलाई हकारिरहेको दृश्य छ। त्यत्तिकैमा त्रसित गोठालाहरू स्वाँ.. स्वाँ.. र फसाँ..

फवाँ.. गर्दै आइपुग्छन्। उक्त घटनाले भयग्रस्त वातावरण सृजना गरेको छ। रणबहादुर शाहको क्रूरताको सिकार भइने मानसिक त्रास गोठालाहरूमा उत्पन्न भएको छ। गोरेको सङ्कथनबाट महङ्गी बढ्नाको कारण पनि खुलेको छ। साँढेलाई गरिएको सुसारका कारण महङ्गी बढ्न गएको र मान्छे पशुले जस्तै जीवन गुजार्नु पर्नाको रहस्योद्घाटन पनि गरिएको छ। लक्ष्मीनारायणले सातवटी स्वास्नी ल्याउनाले नेपालमा बहुपत्नी प्रथा भएको देखिन्छ। हुक्का गुडगुडाएर तमाखु खाने प्रचलनले सम्पन्नतालाई बुझाउँछ। धेरै स्वास्नीको पोइ कुना पसी रोई भनेझैं एक- अर्काका हानथापले बेलैमा तमाखु खान नपाएका लक्ष्मीनारायण रिसाएको सहज वातावरण देखिन्छ। तात्कालीन परिवेशमा विधिको शासन नभई मौखिक शासन व्यवस्था थियो। उक्त शासन व्यवस्थामा न्यायिक छानबिन नभई मुखैमा जाहेरी दिइने र उक्त जाहेरीकै आधारमा मुद्दाको छिनोफानो गरिन्थ्यो। पोलाहाहरूले समाजमा धाक जमाउन, आफूले पालेका जनावरहरूलाई मिठा मिठा फलफुल खुवाउने मानिसलाई भन्दा पनि बढी सुसारे राख्ने प्रचलन भएको देखाइएको छ। चाकरी चाप्लुसीले चरमोत्कर्षता प्राप्त गरेको पाइन्छ। बोल्नेको पिठो पनि बिक्रिन्छ, नबोल्नेको चामल पनि बिक्रिँदैन भने झैं लक्ष्मीनारायणले चलाखीपूर्वक आफ्नो र गोठालाहरूको ज्यान जोगाएको घटनाबाट जाली फटाहाहरूको मात्र रजाइँ भएको देखिन्छ।

एकै दिनको बिहानीका समयमा सम्पन्न तीन दृश्य भएको साँढे एकाइकी लक्ष्मीनारायणको घर -आँगन, बसन्तपुर दरबार र गौचरको गोठलाई कार्यक्षेत्र बनाइएको छ। यहाँ प्रयुक्त प्रत्येक घटनाहरू विश्वासिलो पाराले विकसित भएका छन्। साँढे एकाइकीको मुख्य घटना नेपालको पशुपालन व्यवसायका रूपमा आधारित छ। त्यसैले यस एकाइकीमा उच्च वर्गीय,

मध्य वर्गीय एवं निम्न वर्गीय पात्रले बोल्ने भाषाको प्रयोग पाइन्छ। साँढेको मृत्युपछि विकसित त्रासमय घटनालाई चित्रण गर्ने उद्देश्य राखेर सृजिएको हुनाले पात्रको मानसित उथलपुथल, सन्त्रासमय वातावरण, नेपाली सामाजिक, आर्थिक अवस्थालाई चित्रण गर्ने भाषा निकै स्वाभाविक देखिन्छ। यस एकाङ्कीमा व्यङ्ग्यात्मक भाषाको प्रयोग गरिएको छ। शब्द चयन एव वाक्य गठनमा स्वाभाविकता पाइन्छ। चुनिएका शब्द संयोजनबाट नाटकीय कौतूहल सृष्टि भएको छ। आलङ्कारिक भाषा एवं उपयुक्त बिम्ब र प्रतीकले नाटकको भाषालाई चाखलाग्दो बनाएको छ। उच्च आदरार्थी, आदरार्थी र अनादरवाची सर्वनामको प्रयोग प्रशस्त पाइन्छ। साधारण पात्रले बोल्ने कथ्य भाषा र उनीहरूका प्रस्तुतिको शैली आकर्षक देखिन्छन्। ठर्रा नेपाली शब्द - संयोजन, भनेको बोलामा काम फते नगर्दा रिसाउने प्रवृत्ति र त्यतिखेर बोलिने भाषिक शैलीलाई यस एकाङ्कीमा टपक्क टिप्ने काम एकाङ्कीकारले गरेका छन्।

ड. शीर्षकको सार्थकता

साँढेको शाब्दिक अर्थ वृषोत्सर्ग वा अन्य धार्मिक प्रयोजनका लागि डामेर छाडिएको बहर हुन्छ। यस शब्दले व्यङ्ग्यार्थमा मोटो घाटो र बलियो भइकन मन लाग्यो व्यवहार गर्ने व्यक्तिलाई पनि बुझाउँछ। यस एकाङ्कीमा उद्दण्ड खालको बहरलाई साँढे भन्ने शब्दले बुझाएको छ। नेपालका तत्कालीन श्र ५ महाराजाधिराज रणबहादुर शाहलाई चौपाया पाल्ने अत्यन्त सोख थियो। उनले आफ्नो सोखको खातिर गौचरको व्यवस्था पनि मिलाएका थिए। त्यसै गौचरमा माले नाम गरेको साँढे थियो। एक दिन त्यो साँढे बिरामी भयो। साँढे बिरामी भएको खबर दिन गएका साँढेका वैद्य लक्ष्मीनारायण दाहाललाई रणबहादुर शाहले साँढे

मरेको खबर ल्याइस् भने तँ मुडिनेछस् भनेका थिए। साँढे पनि कालगतिले मरिहाल्यो। साँढे मरेको घटनापछि गोठाला र वैद्यका बिच भएको संवाद, घटनाको विकास र रणबहादुरको पशुप्रिय चरित्रलाई यस एकाङ्कीले मुख्य विषय बनाएको छ। साँढेको मृत्यु र त्यसपछि उत्पन्न घटनावली साँढेकै सेरोफेरोमा विकसित देखिन्छन्। त्यसैले घटनाको मुख्य विषय साँढे भएकाले साँढेमा आश्रित व्यक्तिको भविष्य पनि साँढेमा नै केन्द्रित छ। सिङ्गो घटना साँढेको मृत्युबाट आरम्भ भएर सडिको अन्त्येष्टिसम्म विकसित भएको साँढे एकाङ्कीको शीर्षक पूर्णतः सार्थक रहेको छ।

9.13 उपसंहार

भीमनिधि तिवारी आधुनिक नेपाली नाटक साहित्यको परिष्कारकेन्द्री धाराका एक विशिष्ट नाटककार हुन्। उनको नाटकीय विशिष्टता प्रकारगत, ऐतिहासिकता, गुणात्मकता र परिणामात्मकताका आधारमा निर्धारण गरिएको हो। नाटक लेखन र मञ्चनमा उनको तीव्र लगाव रहेको कुरा उनका नाटकले रङ्गमञ्चमा प्राप्त गरेका सफलताले प्रस्ट हुन्छ। नाटक रङ्गमञ्चमा प्रदर्शन गरिने विधा हो भन्ने बोध भएका तिवारी नाटक प्रदर्शन गर्ने संस्थाको स्थापनामा लाग्छन् उनले ...नामक रङ्गमञ्च केन्द्री संस्थाको स्थापनाले देखाउँछन्। उनका नाटकमा विषयगत आयाम र प्रकारगत आयामिकता झल्किनाले उनी बहुआयामिक नाटककार हुन्। उनी नेपाली सहित्यमा एकाङ्कीको प्रकाशनलाई प्रारम्भ गर्ने एकाङ्कीकार हुन्। उनका नाटकमा सुखान्त दुःखान्त दुवै प्रकृतिका नाटकको अस्तित्व देखिन्छ। दुःखान्त नाटक लेखनमा उनको निकै उल्लेखनीय योगदान छ तर उनी समका दुःखान्त नाटकको छायामा परेका हुन् भन्ने प्रारम्भिक निष्कर्ष निकाल्न सकिन्छ। उनी मौलिकताका

पक्षधर नाटककार हुन्। उनले सहनशीला सुशिला नाटकको भूमिकामा नेपाली भाषामा कि त कालिदासको परिपाटीमा नाटक लेखिए कि त सेक्सपियरको अनुकरणमा नेपाली वातावरण, नेपाली परिस्थिति नेपाली बोलचाल, नेपाली समाज र नेपाली जीवनलाई सुहाउने गरी लेखिएको पहिलो नाटक नै यही हो भनेकाले तिवारी मौलिक नाटककार हुन् भन्ने पुष्टि हुन्छ (उपाध्याय, पृ. 140)। तिवारी नाटकको पाठलाई मात्र वास्ता गर्ने रङ्गमञ्चलाई वेवास्ता गर्ने नाटककार होइनन्। उनी भाषिक रूपमा प्रस्ट र कलात्मक नेपाली गद्यपद्यमा कुशल भाषिक प्रयोग गर्ने नाटककार पनि हुन्। आदर्शमय परिस्थितिमै किन नहोस् नारी मनका कोमलतामा तिवारीका नाटक रगमगाएका हुन्छन्। नेपाली जातिप्रतिको अहम् गौरवबोधले तिवारीको राष्ट्रियतालाई प्रस्ट बनाएको छ। पात्रहरूको सही र उपर्युक्त प्रयोगले तिवारी अब्बल नाटककार हुन् भन्न सजिलो भएको छ। तिवारीका सामाजिक नाटकहरूले समन्यतया पारिवारिक जीवन र सामाजिक जीवनमा आइलाग्ने समस्या प्रस्तुत गरी तिनका समाधानको केही सुधारवादी र कहीं क्रान्तिकारी बाटो देखाएका छन् (पृ.218) भन्ने केशवप्रसाद उपाध्यायको निर्णयात्मक मत सही नै लाग्छ।

तत्कालीन नेपालको राजनेता, राजनेताको चरित्र, आर्थिक अवस्था, प्रशासनिक व्यवस्थालाई भीमनिधि तिवारीले साँढे एकाइकीमा उद्घाटन गरेका छन्। साँढेको अर्थसँग शासकहरूको गुण मिल्ने देखेर यो नाटकको शीर्षक विषय प्रतीकात्मक भएको छ। साँढे भनेको खुल्ला छोडिएको पशु हो। पशु त्यै पनि खुल्ला छोडिएकोले यो जहाँ पनि जान सक्छ। जे पनमि गर्न सक्छ। यसले आफ्नो मनमानी गर्छ अनि अरूलाई चाहेको हिसाबमा दुख दिन्छ। साँढे भनेको खुल्ला छोडिएको गोरू हो। गोरूको अर्थ मूर्ख पनि हुन्छ। रणबहादुर शाहले देशको आर्थिक स्थिति सुधार्ने र जनताको

सुख- सुविधाका निम्ति काम गर्ने कुरा नबुझेर आफ्नो सोख पुरा गर्न धेरै खर्च गरेर साँढे पालेको छ। झट्ट हेर्दा एकाङ्कीमा साँढे प्रतिनिधि पात्र देखिए पनि त्यो साँढेको अर्थ शासक हो भन्ने अर्थ खोल्नु एकाङ्कीको उद्देश्य गदेखिन्छ।

साँढेको माध्यमबाट पशुपालन व्यवसाय, सामाजिक प्रचलन र आर्थिक अवस्थालाई चित्रण गर्ने उद्देश्य राखेको पाइन्छ। नेपाली बहुभाषी, बहुसंस्कृति भएको मुलुक हो। यहाँका प्रत्येक नागरिक एकताको सूत्रमा आबद्ध भएका छन्, धनी र सम्पन्न मानिसहरू समाजमा धा जमाएर राख्न केही न केही नौलो काम गर्दछन्। त्यसैले कोही धेरै स्वास्नी राखेर मोज गर्छन्, कोही पशु पालेर तिनलाई जुधाउँछन्। त्यस्तै अन्यले केही न केही गर्दछन्। रणबहादुर शाहले पनि साँढे पालेका थिए। उनलाई साँढे जुधाउन सोख थियो। साँढे पाल्नका लागि उनले ठुलो धनराशि खर्च गरेका थिए। उता जनता भने भोकभोकै मर्न पर्ने अवस्था थियो। साँढेलाई मसिनाको चामल, फलफुल, बिछ्यौना थियो भने जनता परालको थुप्रोमा गुजुल्दिन्थे। यही र यस्तै सामाजिक विसङ्गति र विकृतिलाई खुलस्त पार्ने उद्देश्य राखेर साँढे एकाङ्कीको रचना भएको पाइन्छ।

9.14. सार

यस प्रखण्डमा नाटककार-एकाङ्कीकार भीमनिधि तिवारीको परिचय, उनको नाट्यप्रवृत्ति, एकाङ्कीकारिता र उनका 'साँढे' एकाङ्कीको विश्लेषण अध्ययन गरियो। उक्त अध्ययनमा प्राप्त जानकारीहरूलाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- भीमनिधि तिवारी नेपाली नाटक परम्पराका एक स्थापित नाटककार हुन्।

- भीमनिधि तिवारी आधुनिक नेपाली नाटक साहित्यको परिष्कारकेन्द्री धाराका एक विशिष्ट नाटककार हुन्।
- समका नाटकमा पाइने तर्क, चिन्तन र बौद्धिकताको प्रधानतालाई पन्छाएर अलङ्कृत र पद्यात्मक शैलीको साटो सरल स्वभावोक्तिपूर्ण गद्यशैलीमा सामान्य संवादहरू प्रस्तुत गर्दै नेपाली नाटकलाई भीमनिधि तिवारीले नयाँ मोड दिने प्रयत्न गरे।
- सामाजिक यथार्थको सहज सरल र सुबोध रूपमा नाटकीकरण उनको विशेषता हो।
- नाटकका माध्यमबाट सामाजिक रुढि, अन्धविश्वास, शोषण, अन्याय, अमानवीयता आदिका विरुद्ध आवाज उठाउँछन्। आदर्शोन्मुख यथार्थवाद र सुधारबाट उनका नाटकका मूल भागवत विशेषता देखिन्छ।
- नेपाली एकाङ्कीको प्रदर्शनका दृष्टिकोणले हेर्दा बालकृष्ण समको 'प्रेम' एकाङ्कीलाई लिन सकिए पनि प्रकाशनका दृष्टिले भीमनिधि तिवारीको काशीवास (1998) लाई लिन सकिने समालोचकहरूको मत पाइन्छ। यस आधारमा उनी नेपाली एकाङ्की प्रशासनका आरम्भकर्ता देखिन्छन्।
- नाटककार तिवारी पाठकीय नाटक भन्दा रङ्गमञ्चीय नाटक लेख्न रुचाउँछन्।
- साँढे ऐतिहासिक पुरुष श्री ५ रणबहादुर शाहको जीवनसित जडित एकाङ्की हो। राजा रणबहादुर शाहको साँढे युद्धप्रतिको अभिरूचि र साँढे प्रेमबाट उत्पन्न समस्यालाई लिएर यो एकाङ्की लेखिएको छ।

- शासकको बहुलट्ठीपना, धूर्तहरूले गर्ने चलाकी र ठुलाबढाको चाप्लुसेपन साथै आम मानिसमाथि प्रशासनले परवाह नगर्ने यथार्थमाथि नाटकमा व्यङ्ग्य गरिएको छ।

9.15 अनुशीलन

1. भीमनिधि तिवारी कस्ता नाटककार हुन् ?
2. 'साँढे' नाटकको समीक्षा गर्नुहोस्।
3. 'साँढे' नाटकमा प्रस्तुत व्यङ्ग्यमाथि टिप्पणी लेख्नुहोस्।
4. भीमनिधि तिवारीको नाट्यकारिता लेख्नुहोस् छ।
५. भीमनिधि तिवारीको एकाङ्कीकारिता लेख्नुहोस् छ।

9.16. अतिरिक्त अध्ययन

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| हृदयचन्द्रसिंह प्रधान | केही नेपाली नाटक |
| रत्नध्वज जोशी | नेपाली नाटकको इतिहास |
| विजय मल्ल | नाटक - एक चर्चा |
| केशवप्रसाद उपाध्याय | नेपाली नाटक र नाटककार |
| घनश्याम नेपाल | नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास |
| मोहनराज शर्मा, दयाराम श्रेष्ठ, | नेपाली साहित्यके संक्षिप्त इतिहास |
| यसबाहेक विद्यार्थीले विभिन्न पत्र-पत्रिका, सम्बन्धित वेभसाइट तथा ब्लग्स आदि अध्ययन गर्न सक्ने छन्। | |

9.17. मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

'साँढे' नाटकको कथावस्तु।

.....

.....
.....
(प्रश्न 1 को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 9.12. खण्डमा उत्तर खोज्न
सक्नेछन्)

६. भीमनिधि तिवारीको नाटकमा पाइने जातीय पहिचान।

.....
.....
(प्रश्न 2 को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 9.11. खण्डमा उत्तर खोज्न
सक्नेछन्)

७. भीमनिधि तिवारीको नाटकमा पाइने भाषिक मिठासमाथि टिप्पणी
लेख्नुहोस्।

.....
.....
(प्रश्न 3 को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 9.6. को खण्डमा उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

८. 'साँढे' एकाङ्कीको देशकाल र वातावरण।

.....
.....
(प्रश्न 4 को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 9.12 खण्ड अध्ययन गरेर
उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

९. भीमनिधि तिवारीको संवाद चेतनामाथि प्रकाश पार्नुहोस् ।

.....
.....
(प्रश्न ५ को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीले 9.7. खण्डअन्तर्गत
उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

एकाङ्क-10 गोपालप्रसाद रिमाल र यो प्रेम

संरचना

- 10.0. उद्देश्य
- 10.1. परिचय
- 10.2. गोपालप्रसाद रिमालको नाट्यकारिता
- 10.3. युगान्तकारी नाटकको रूपमा 'यो प्रेम!'
- 10.4. कथावस्तु र रचनाविधान
- 10.5. देशकाल र वातावरण
- 10.6. कारण र समस्या निरूपण
- 10.7. सङ्घर्ष र कौतिहलता
- 10.8. चरित्र चित्रण
- 10.9. जीवनदृष्टि
- 10.10. उपसंहार
- 10.11. सार
- 10.12. अनुशीलन
- 10.13. अतिरिक्त अध्ययनका निम्ति सन्दर्भ ग्रन्थ
- 10.14. मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

10.0 उद्देश्य

यस एकाङ्कको अध्ययनपछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न

सक्नु हुनेछ :

- नेपाली नाटकको परम्परामा गोपालप्रसाद रिमालको योगदान
- गोपालप्रसाद रिमालको नाट्यचेतना

- गोपालप्रसाद रिमालको नाटक 'यो प्रेम!' कस्तो किसिमको नाटक हो
- यसमा कस्तो विचार र नाट्यचेतना झल्किएको छ आदि

10.1. परिचय

नेपाली साहित्यको इतिहासमा गोपालप्रसाद रिमालको नाउँ अविस्मरणीय छ। रिमालको साहित्यिक जीवन पनि इब्सेन र समका झैं कविकै रूपमा आरम्भ र अन्त्य उनले समले छाड्न नसकेका कतिपय प्रवृत्तिहरूलाई विदा दिएका छन् र तिवारीले वरण गर्न नसकेका आधुनिक प्रवृत्तिलाई आत्मसात् गरेका छन्। नाटक र जीवनका बिच स्थापित गर्दै यसलाई सार्वजनिक रङ्गमञ्चसम्म पुऱ्याउने समको शैली साहित्यिक छ, रचना विधान विस्तारवादी छ र सेक्सपियरका तटस्थताको विपरीत नैतिक आदर्शको पुनःस्थापनमा उनको जोड छ। समले बसाएको नाट्यपरम्परालाई स्पष्ट रूपले नयाँ मोड प्रदान गर्ने नाटककार हुन् गोपालप्रसाद रिमाल (191७-७3) हुन्। नाटकीय शैली, स्वरूप, प्रविधि, पद्धति र वस्तुचयनजस्ता प्रत्येक कुरामा नै रिमालले समको परम्परालाई त्यगी नयाँ परम्पराको थालनी गरेका छन्। उनले खालि दुईवटा पूर्णाङ्की मात्र लेखेर पनि सम, तिवारी र हृदयचन्द्रसिंहहरूले दर्जनाँ नाटक लेखी निर्माण गरेको नाट्यपरम्परालाई सम्पूर्ण रूपले नयाँ मोड दिए। इब्सेनेली समस्यामूलक नाटक पद्धतिलाई प्रथमपल्ट नेपालीमा भित्र्याउने नाटककार रिमाल नै हुन्। प्राञ्जल परिष्कृत भाषा, थोरै पात्र, थोरै दृश्य, थोरै अङ्क, थोरै समयमा केन्द्रित घटना-गुम्फन, त्रय-सङ्कलनको प्रयोग तथा समाजमा पुरुषद्वारा नारी शोषण, उनीहरूमाथि थिचोमिचो र अन्याय आदि नै रिमालका नाटकका मूलभूत विशेषता हुन्। सम,

तिवारीहरूले झैं उनी आफ्ना नाटकलाई संयोगान्त वा वियोगान्त रूपमा स्पष्टतया प्रस्तुत नगरी दुःख-सुखात्मक (ह्याजडी-कमेडी) नाटकका रूपमा प्रस्तुत गर्दछन्। सामाजिक समस्यामूलक र यथार्थवादी नाटककारहरूको मूल दृष्टिकोण र मान्यता नै दुःख-सुखात्मकतावाद हो। उनका 'मसान' (194५) र 'यो प्रेम' (19५8) पूर्णाङ्की नाटक हुन्। 'माया' र 'नेपाली संस्कृति' उनका एकाङ्की हुन्।

उनका नारी आधुनिक चेतनायुक्त भए पनि पातिव्रत्यको बन्धनमा रमाउँछन् र पतिलाई छाडी उनीहरूको अर्को गति छैन। भीमनिधि पनि पुरानै आदर्शात्मक मूल्यतर्फ आकर्षित छन्, उनका कलामा द्वन्द्ववात्मकताको कमी छ, मनोविश्लेषणप्रति चाख छैन, गतिमयता र उतार-चढाउ पाइँदैन। रिमालले मूलतः नारी-समस्यामा नै नाटक लेखेका छन् र नारीहरूलाई पुरुषका दासत्व विरुद्ध विद्रोह गर्न लगाई पतिलाई परमेश्वर मान्ने वा पुरुषको वासनाको खेलौना बन्नु नै आफ्नो नियति ठान्ने परम्परावादी मूल्यलाई तोडेका छन्। उनको कलामा आन्तरिक द्वन्द्व, गतिमयता र सूक्ष्मता पाइन्छ। के भन्न सकिन्छ भने रिमालमा समका कलामा निहित द्वन्द्ववात्मकता, सूक्ष्मता, गतिशीलता, वैचारिकता त पाइन्छ तर विषय विस्तृति, अनावश्यक घटना र दृश्ययोजना, गहन दार्शनिकता, औपदेशिकता र गहन कवितात्मकता पाइन्न, अर्कोतिर उनमा तिवारीको सामाजिकता र भाषिक सरलता त पाइन्छ तर स्थूलता, भाषणप्रेम र निर्जीवता पाइन्न।

रिमालका नाटक परम्परावादी दुःखान्त वा सुखान्तभन्दा भिन्न छन्। तिनमा दुःखान्त र प्रहसनको मिश्रण छ। उनको नाटकीय वातावरण विषादात्मक र हर्षात्मक अनुभूतिले भरिएको छ र अन्तमा विषादभन्दा विद्रोह मुखरित भएको छ। अन्त्यका हिसाबले ती मिश्रित छन्। मृत्युमा

विषाद छ, विद्रोहमा सङ्घर्षको शौर्य छ। उनका नायक - नायिका मध्यमवर्गका सामान्य मानिस हुन्। 'मसान'- को उपसंहारमा रिमालले लेखेका छन्, 'कृष्ण त तपाईं हामीजतिकै शहरिया रहेछ।'

रिमालका नाटकमा पनि इब्सेनकामा झैं सहज गतिले घटनाको विकास हुन्छ। जीवनमा गरिएको एउटा भुलले अर्को भुललाई निम्त्याउँछ र एकपछि अर्कोमा समस्या र दुःख आइपछि। यसका फलस्वरूप नायक नायिकाको सम्बन्धविच्छेद पनि हुन्छ। सम्हालिन नसकेका खण्डमा आपत्ति टर्न पनि सक्छ (माया)। पात्र- पात्राहरूका बिच भएको वार्तालापबाट अतीतका घटनाहरू प्रकाशमा आउँछन्, त्यसको फलस्वरूप अन्यायमा परेका चरित्रमा परिवर्तन आउँछ र एक स्थायी प्रतिक्रिया हुन्छ। सज्जन देखिने दुष्ट देखिन्छ, उपकारी स्वार्थी सिद्ध हुन्छ। तिनको दुष्टता र स्वार्थका सिकार बनेका पहिले शान्त र सौम्य देखिने नारी विद्रोही भएर उभिन्छन्। 'यो प्रेम !' र 'मसान' दुवैमा पुरुषको अन्याय र धूर्तताका सिकार भएका नारी मातृत्वको मर्यादा र नारीमूल्यको प्रतिष्ठाका निम्ति सचेत रूपमा विद्रोह गरी प्रेमी वा पतिसँग सम्बन्ध विच्छेद गर्दछन्।

10.2. रिमालको नाट्यशैली:

रिमालका नाटक दुई वा तीन अङ्कमा विभाजित छन् र अङ्कहरू दृश्यहरूद्वारा विभाजित छन्। कथानक छोटो छ, चरित्र थोरै छन्। घटना एक घर वा एकै स्थानका दुई घरमा घट्छन्। घटनावधि केही दिन वा एक -दुई वर्षको छ। सूत्रधार, विदूषक छैनन्। नायकका प्रतिद्वन्द्वितामा प्रतिनायक वा खलनायक उभिँदैनन्। नारी र पुरुषको द्वन्द्व चल्छ। सामाजिकता छ र वातावरणमा स्थानीय रङ्ग प्रचुर छ, चरित्र चित्रणमा स्वाभाविकता छ। मनोवैज्ञानिक विश्लेषण छ। द्वन्द्व एक व्यक्तिको

अर्का व्यक्तिका साथ र आफ्नै मनका साथ पनि छ। त्रासद वातावरण भए पनि हिंसाको भौतिक पक्ष गुप्त छ, कल्पनाले ठम्याउनु पर्छ। कथानकभन्दा चरित्रलाई र चरित्रलाई भन्दा वैज्ञानिक एवं भावनात्मक अभिव्यक्ति र प्रभावलाई महत्त्व दिइएको

छ। कार्यान्वितिको पालन गर्नु, पुरा घरायसी परिवेश सिर्जन, कुनै प्रकारको आडम्बरलाई स्थान नदिई लवाइखवाइ, हिँडाइ -बोलाइमा औपचारिकताको साटो सहजता र स्वाभाविकतालाई मान्यता दिनु, कम्तीमा कम्ती दृश्य परिवर्तन गर्नु, पात्रहरूका मानसिक स्तर अनुसारको संवादको विधान गर्नु, सरल तर सरस काव्यात्मक सौन्दर्यपूर्ण भाषाको प्रयोग गर्नु रिमालको नाट्य शैलीगत वैशिष्ट्य हो।

रिमालले इब्सेनले झैं घटना, चरित्र र संवादका बिच अन्योन्याश्रित र अविच्छेद्य सम्बन्ध कायम गरेका छन् र हरेक घटना, हरेक पात्र र हरेक संवादको नाटकीय महत्त्व स्थापित गरेका छन्। चरित्रचित्रणमा सामाजिक वा वस्तुगत यथार्थ, मनोवैज्ञानिकताको निर्वाह भएकाले उनका चरित्र जीवित जाग्रत छन्। रिमालका नाटक गम्भीर छन्, तिनमा हास्यलाई भन्दा व्यङ्ग्यलाई महत्त्व प्राप्त छ। दुःखान्तमा पनि एक वा अनेक ठट्ट्याला पात्रहरू एवं घटनाद्वारा हास्यात्मक विश्रान्ति (कमिक रिलिफ) - को प्रयोग गर्ने समेली नाटकीय विधिलाई रिमालले विदा दिएका छन्। यसको अर्थ रिमाललाई हाँसोसित सत्रुता छ वा उनलाई हाँसो मन पर्दैन भन्ने होइन। उनका चरित्र मुस्कुराउँछन्, हाँस्छन् र बेला -मौकामा ठट्टा पन गच्छन्। आफ्नै हास्यस्पद स्थितिमा होस् वा अर्काको, रिमालका चरित्र हाँस्न सक्छन् तर त्यस हाँसोमा गम्भीर व्यङ्ग्य निहित हुन्छ तथा आत्माको हाहाकार प्रतिध्वनित हुन्छ। गम्भीर र उत्तेजक तथा हर्ष र विषादको वातावरण कसरी बनाइएको हुन्छ भने मुख्य पात्र -पात्राहरूका

साथ सहानुभूतिवश हाँसेर वा रोएर दर्शक, पाठक मुग्ध हुन्छ। कथानकको गम्भीर प्रकृतिले गर्दा विदूषक वा यस्तै उटुङ्ग्याहा पात्रको सृष्टि रिमालले नगर्नुका पछाडि आधुनिक यथार्थवादी नाट्यकलात्मक चेतना नै कारण बनेको छ भन्ने सजिलै बुझ्न सकिन्छ।

यिनै विशेषताहरूले गर्दा रिमालका नाटक पूर्णतया अभिनेय छन्। रिमाल प्रतीकप्रेमी कवि हुन् र उनका नाटकमा पनि प्रतीकको महत्त्वपूर्ण स्थान छ।

10.3. युगान्तकारी नाटकको रूपमा रिमालको

'यो प्रेम !' नाटक

एक युगको अन्त र अर्को युगको सूत्रपात गर्ने किसिमको विषयलाई सन्धिकाली घटना वा युगान्तकारी भनिन्छ। 'बलकृष्ण सम' को 'मुटुको व्यथा'- बाट आरम्भ भएको युग आधुनिक युग हो। यो युग अनुवाद र रूपान्तरको युगभन्दा अलग्गै सामाजिक मौलिकताको युग मानिन्छ। गोपालप्रसाद रिमालको 'मसान' नाटकबाट आधुनिकताको दोस्रो चरण सुरु हुन्छ। जुन युग उनकै 'यो प्रेम !' -सम्म रहन्छ। नाटकीयता र सामाजिक चेतनाका दृष्टिले रिमालका नाटकहरू सिङ्गै एक युग हुन्। नेपाली नाट्य क्षेत्रमा रिमालको आगमनले सम र तिवारीको युगलाई अन्त गरिदिएको छ। रिमालले नाट्य प्रवृत्ति, परम्परा र सामाजिकताको विरोध गर्दै यथार्थताको सूत्रपात गर्दछ। रिमालका दुई नाटकहरू तेह्र वर्षको अघिपछि गारेर प्रकाशित भएता पनि नाट्य प्रवृत्तिका दृष्टिले दुवै नाटकहरू एकै प्रकारका हुन्। यसर्थ 'यो प्रेम !' लाई युगान्तकारी घटनाको रूपमा ग्रहण गर्न पर्याप्त स्वाभाविक लाग्दछ।

'हास्य कदम्ब' -बाट सुरु भएको युग परम्पराको अन्त गर्न मोतीरामको शकुन्तलाबाट टाँगिएको युगलाई अन्त गर्ने मुटुको व्यथा र मुटुको व्यथा

बाट फैलिएको युगलाई अन्त गर्ने रिमालको 'मसान' एवं 'यो प्रेम ! नाटक हुन्। 'हास्यकदम्ब' -देखि 'मुद्राराक्षस'सम्मको युगमा नाट्य प्रवृत्तिहरू कोरा अनुदित छन्। शकुन्तला' अनुदित भएर पनि अभिनेय सुलभताले भरिएको छ। मोतीरामकै "प्रियदर्शिका' नाटकाले त झन् मूलका कतिपय असम्भव कुरालाई र समाजमा असुहाउँदा कुरालाई सम्भव र सुहाउँदा गराएका छन्। रङ्गमञ्चीय सुलभता र समाज सापेक्षतापट्टि विशेष ध्यान दिएको हुनाले एक युगका नाट्य प्रवृत्तिहरूमा मोतीरामका नाटकहरूले परिवर्तन ल्याएका छन्। शकुन्तला एवं प्रियदर्शिका नाटिका पनि युगान्तकारी घटना नै हो। समपूर्वका नाट्य प्रवृत्तिहरू अनुदित एवं रूपान्तरित प्रवृत्तिहरूका हुन्। संस्कृत, उर्दू, फारसी आदि नाटकहरूको अनुवाद एवं रूपान्तरबाट नै सामाजिक जन-जीवनको आभास दिइन्थ्यो तर सच्चा सामाजिक जन-जीवनको यथार्थ चित्रण भने तिनबाट हुन सक्दैन थियो। यस प्रकारको कुण्ठित र सङ्कुचित नाट्य प्रवृत्तिहरूको युगलाई अन्त गर्दै 'मुटुको व्यथा' नाट्य-संसारमा देखापर्दछ। यसमा एकातिर समसामयिक जीवन-बोधको सच्चा तस्वीर छ भने अर्कातिर पाश्चात्य नाट्य प्रवृत्तिको प्रभाव छ। भीमनिधि तिवारीले यसै युगमा पनि सरल र सरस गद्य शैलीलाई अफनाएर आफ्ना नाटकलाई सुबोध र सामाजिक सरलताको प्रभावकारी छाप दिने प्रयास गरेका छन्। सम र तिवारीको आ-आफ्नै विशेषताहरू भएर पनि एउटै युगमा रहनसक्ने कारण के हो भने क्रान्तिकारिता र विद्रोहको अभाव तथा आन्तरिक सङ्घर्षविहीनताले भरिएका नाट्य प्रवृत्तिहरू दुवै लेखकहरूमा तैनाथ छन्। जब गोपालप्रसाद रिमाल नेपाली नाट्य-संसारमा उदाउँछन् अनि रचना, विषय, भाषा, विचार एवं शैलीको नवीन रूप देखापर्छ। यसर्थ रिमाल पनि सम र तिवारीले खडा गरेको युगलाई अन्त गरेर युगको प्रवर्तन गर्नमा कुशल हस्त देखापरेका छन्।

यसै आधारमा यो प्रेम !- लाई युगान्तकारी नाटकको रूपमा ग्रहण गर्न सकिन्छ। रिमालका नाटकहरू कथानक एवं घटनाविहीन छन् अनि चारित्रिक विश्लेषणमा स्थूल नभएर सूक्ष्म दृष्टि राखिएका छन्। रिमालका नाट्य-प्रवृत्तिमा बौद्धिक तीव्रता, हार्दिक सूक्ष्मता, मानसिक विश्लेषण, काव्यात्मक भाषा, व्यङ्ग्यात्मक उक्तिहरू, संवादमा तार्किकता एवं संवेदनशील चमत्कृतिहरू, युगबोधको सच्चा रूप र युगचेतनाका दिव्य आभास पाइन्छ। सरल र सरस गद्य शैली, त्यसमा हार्दिकता र बौद्धिकताको समन्वयात्मक अभिव्यक्ति, जीवनको अन्तर्मुखी विश्लेषण, गतिशील चरित्रको प्रकाश, सामाजिक प्रवृत्तिहरूको मार्मिक उद्घाटन र नारी मनोव्यथा एवं अस्तित्वको सूक्ष्म विश्लेषण नै रिमालका नाटकका विशेषता हुन्। यी विशेषताहरू सम र तिवारीको नाट्य विशेषताहरूको तुलनामा धेरै विकसित र यथार्थ छन्। यस आधारमा रिमालका नाट्य प्रवृत्तिहरू युगान्तकारी झिल्का हुन्।

बालकृष्ण सम सेक्सपियरका नाट्यप्रवृत्तिबाट प्रभावित भएजस्तै गोपालप्रसाद रिमाल इब्सेनका नाट्य प्रवृत्तिदेखि प्रभावित छन्। रिमालको 'मसान' नाटक इब्सेनको 'पुतली घर'-सँग मिल्दोजुल्दो छ।

रिमालको दोस्रो नाटक 'यो प्रेम !' पनि नारीत्वको निमित्त नारीले पुरुषप्रति गरेको विद्रोह हो। यसमा नारी र पुरुषको बिचमा पलाउने प्रेमको विश्लेषण भएको छ। शेखर घरमा स्वास्नी हुँदाहुँदै गङ्गासित प्रेमको स्वाँग गर्दछ। गङ्गाको प्रेम अभियानमा घरकी स्वास्नीलाई मायाको अभिनय गरी भित्रभित्रै तड्पाएर मर्दछ भने उतापट्टि गङ्गा र शेखरका बिचमा भएको प्रणय- लीला थाहा पाएर गङ्गाको विवाहित लोग्ने पनि भित्रभित्रै सल्केर मर्दछ। यता गङ्गाकी बहिनी शशि शेखरसित प्रेम गर्न थालेकी हुन्छे, उता सानुबाबु घरमा स्वास्नी हुँदाहुँदै पनि शशिसँग प्रेमको स्वाँग रचन

थाल्दछ। शेखरकी आमाले उसको विवाह शशिसँगै गरिदिन आँटैकी हुन्छे। गङ्गा विधवी बनेर छोरो लिंदै माइत आइपुगेकी हुन्छे। शेखरलाई गङ्गा नै भिराइदिन पाए आफू शशिसँगको प्रेममा व्यस्त रहूँला भन्ने सोची सानुबाबु षड्यन्त्र रचन थाल्दछ। सानुबाबुकै ढिपीले शेखर गङ्गालाई पाउने आशा लिंदै गङ्गाको घरमा पुग्दछ। सानुबाबु पहिले नै गइरहेको हुन्छ। त्यस दिन त्यहींबाट त्यतिकै फर्केका सानुबाबु र शेखर अर्को दिन फेरि गङ्गा र शशिकहाँ पुग्दछन्। गङ्गा र शशिले तलैबाट फर्किने आदेश दिन्छन्। यसरी यस नाटकमा पुरुषबाट प्रेमको स्वाँगमा शोषित भएका नारीहरू वासनात्मक प्रेमका भोका पुरुषहरूप्रति विद्रोह गर्दछन्। यसरी रिमालले 'मसान' र 'यो प्रेम!' दुवैमा नारीद्वारा पुरुषका दुर्बलताप्रति विद्रोह गराएका छन्। 'मसान'-मा देखा परेको नारी विद्रोह 'यो प्रेम!'-मा आएर फराकिलो बनेको छ। अर्थात् 'यो प्रेम !' लाई 'मसान' -कै पूरकको रूपमा लिन सकिन्छ। यसरी रिमालपूर्वका नाटकीय नारीहरू पौरुषेय विद्रोहमा समर्थ छैनन्। एकैचोटि रिमालका नारी पात्रहरूमा यस प्रकारको विद्रोहात्मक प्रवृत्ति देखापरेको हुनाले सम र तिवारीका नाटकीय प्रवृत्तिहरूको अन्त गर्नुमा 'यो प्रेम ! सफल छ। यसकारण 'यो प्रेम !' लाई युगान्तकारी नाटकको रूपमा ग्रहण गर्न सकिन्छ।

रिमालका नाटकहरू सम र तिवारीका नाटकका तुलनामा संक्षिप्त, बढीमा तीन अङ्क र दृश्यहरू कम देखा परे। यस प्रकारका संक्षिप्त भएर पनि सम र तिवारीका नाटकहरूले दिन सकेको भन्दा बढी तीब्र अनुभूति एवं संचेतना रिमालका नाटकले दिनसके। चारित्रिक दृष्टिकोणले पनि रिमालका नाटकहरूले सम, तिवारीका नाटकहरूभन्दा नौला र क्रान्तिकारी भूमिकालाई अँगालेका छन्। थोरै पात्रहरूबाट पनि समाजको व्यापक अनुभूतिलाई स्पष्ट पार्न सक्ने रिमालको नाट्य प्रवृत्ति वास्तवमा

युगान्तकारी घटना हो। रिमालका नाटकहरूमा भएको संवाद तथ्य ज्यादै स्वाभाविक, मार्मिक, व्यङ्ग्यात्मक र चमत्कारपूर्ण देखापर्दछ। संवादकै आधारमा नारी मनोव्यथाको उद्घाटन, पौरुषेय प्रकाशन एवं मानसिक विश्लेषणका सच्चा स्वरूप देखाएर रिमालले नेपाली नाट्य-साहित्यमा अभूतपूर्व गुण लगाएका छन्।

व्यङ्ग्यात्मक तथा रागात्मक उक्तिले गर्दा त रिमालको नाट्य प्रवृत्ति पाठकहरूको मनमा एक प्रकारको कोहोलो र आतङ्क मच्चाउन समर्थ र मानसिक दुर्बलतालाई शमन गरेर सचेतता दिलाउनमा पनि त्यत्तिकै सबल छ। यस कारण रिमालको नाट्य -प्रवृत्ति एक युगान्तकारी प्रवृत्ति हो र 'यो प्रेम।' नाटक नै रिमालको परिष्कृत नाटक भएको हुनाले यसलाई युगान्तकारीको रूपमा लिन सकिन्छ।

10.4 "यो प्रेम !" नाटकको कथावस्तु र

रचनाविधान

क. कथावस्तु :

'यो प्रेम !' को नाटकीय कार्यव्यापार आरम्भ हुँदा निम्नलिखित घटना भइसकेका हुन्छन्, जुन शेखर र गङ्गाले पूर्वस्मृतिका आधारमा अवगत गराएका छन् : निम्न मध्यमवर्गीय आर्थिक स्थितिको शेखर शिक्षकको पेसा लिएर जीवन निर्वाह गरिरहेको हुन्छ। गङ्गालाई देखेपछि उसप्रति आकर्षित हुनाले शेखरले बाहिरबाट शिष्ट र भद्र व्यवहार गरे पनि मनले पत्नीलाई घृणा गर्न थाल्छ। आर्थिक स्थिति बलियो नभएकाले पत्नी र आमाको मन्जुरी पाउनसकिने र गङ्गा सौतामाथि आउन पनि तयार हुँदाहुँदै उसले गङ्गालाई पत्नीका रूपमा ल्याउन सकेन।

शेखरसित जानु सम्भव नहुँदा बाबुले दिएका घरमा गङ्गा विवाह गरेर जान्छे। मनमा शेखरलाई लिएर पनि लोकधर्म अनुसार गङ्गा धर्मपत्नीको मर्यादा पालन गरेर बस्छे। एउटा छोरो पाएपछि ऊ विधवा हुन्छे। उसलाई पनि आफ्नै पापले मरेको भन्ने लाग्छ र आत्मग्लानि हुन्छ। छोरोलाई पतिको प्रतिरूप मान्दै उसको पालनपोषण गरेर मान्छे बनाउने उद्देश्यमा जीवन समर्पित गरी वैधव्य बिताउने विचार उसले लिएकी हुन्छे र बर्खी सकिएपछि छोरालाई लिएर माइत आएकी हुन्छे। यता शेखरकी पत्नी मरिसकेकीले उसको पुनर्विवाहका निमित्त केटी छान्ने काम भइरहेको हुन्छ। विवाहित र सम्पन्न सानुबाबु शशिप्रति आकर्षित भई उसलाई प्रेमजालमा फँसाउन सक्रिय भएको हुन्छ। यसै पृष्ठभूमिमा नाटक सुरु हुन्छ।

ख. रचनाविधान :

'यो प्रेम !' तीन अङ्कमा विभाजित छ र अङ्कलाई अङ्क नै भनिएको छ। पहिलो र दोस्रो अङ्क सिङ्गासिङ्गै दृश्यका रूपमा छन्। तेस्रो अङ्क दुई दृश्यहरूमा बाँडिएको छ। घटनास्थल शेखरको घर र गङ्गाको माइतीघर बनेका छन्। घटनाको अवधि तीन दिनको बुझिन्छ। पहिलो अङ्क वा दृश्य गङ्गाको माइतीघरमा आयोजित छ, दिनको एक बजे। दोस्रो अङ्क वा दृश्य शेखरका घरमा भोलिपल्ट बिहान आयोजित भएको छ। तेस्रो अङ्कको प्रथम दृश्य त्यसै दिन दिउँसो गङ्गाका माइतीघरमा आयोजित देखिन्छ। यस अङ्कको दोस्रो दृश्य उही पर्सिपल्ट बिहानको बुझिन्छ र तेस्रो दृश्य उही त्यसै दिनको छ।

आधिकारिक वा मूल कथानक शेखर र गङ्गासित सम्बन्धित छ, प्रासङ्गिक कथानकको पताका भाग सानुबाबु र शशिसित सम्बन्धित छ तर प्रकरी शेखर र गङ्गाका घर-खान्दानका पुख्यौली विशेषताको

वर्णनसित सम्बद्ध छ। नाटकीय कार्यव्यापार दोहोरो छ र वर्णनीय घटना धरै छन्। यसरी 'यो प्रेम !' -का कथानकको आयाम निकै विस्तृत छ र यसमा बसौँ पूर्वका घटनाहरूको वर्णन छ। परावर्तन वा पश्चात् अवलोकन शैलीको सफल प्रयोगद्वारा नाटकलाई निकै रोचक र प्रभावकारी बनाइएको छ। वास्तवमा पूर्वघटनाहरूको वर्णन नभएको भए नाट्यवस्तुको आयाम यति विस्तृत हुने थिएन र नाट्यशैलीको एक नौलो रूप देखिने थिएन। पूर्वघटनाहरूलाई नाट्यवस्तुका रूपमा प्रस्तुत गरेको भए नाटक सेक्सपियर वा सम्को झैं लामो हुने थियो र यसले ठुलो आकार पाउने थियो। (यस्तो नाटकीय प्रविधिको प्रयोग इब्सेनले 'जङ्गली-हाँस', 'भुत' 'रोज्मर सोल्म', 'सानो इयोल्फ' आदिमा कुशलताका साथ गरेका छन्।) नाट्यशिल्पगत अर्को विशेषता के हो भने यसमा आनुवंशिक दोषको चर्चा छ र स्वप्नबिम्बको रोमाञ्चकारी वर्णन छ। गङ्गाको परिवारका पुरुषहरू हाँस्न नसक्ने अभिशप्त प्राणी हुन्, शेखरका पूर्वजहरूमा प्रबल यौनतृष्णाको ज्वाला छ। गङ्गा मृत पतिको हाँसो सुन्छे, उसको डरलाग्दो पत्थरिलो आँखा देख्छे, उसको चोर -आँलो नाकमाथि आएर झुन्डिएको अनुभव गर्छ। गङ्गाको स्वप्नबिम्ब अवचेतनमा अवस्थित नैतिक चेतनाकै प्रतीक हो। आनुवंशिक दोष र आँखाको स्वप्न-बिम्बको नैतिक चेतनाको प्रतीकका रूपमा प्रयोग इब्सेनबाट लिइएको देखिन्छ र फ्रायडेली स्वप्न -सिद्धान्त एवं 'जुड'- को सामूहिक अचेतन सिद्धान्तको सहायता पनि लिइएको बुझिन्छ।

10.5. देश - काल - वातावरण

'यो प्रेम !' ले प्रस्तुत गरेको सामाजिक जीवन पनि 'मसान' -को झैं देश-काल-तावरण सापेक्ष छ। यसमा पनि नेपाली रीति-नीति, आस्था र विश्वास प्रस्तुत छन्। बहुविवाह गर्ने प्रथा छ। पुगिसरी आउनेहरू

Notes

स्वास्नीका माला लाउँछन्। कोही स्वास्नी ल्याउने आँट नभए पनि प्रेम गर्नअघि सँछन् र घरमा स्वास्नी विद्यमान भए पिरले प्रेमिकालाई अलपत्र पारेर छोडिदिन्छन्। कोही विवाहित व्यक्तिले प्रेम गर्दा भएको दुर्घटना देखेर पनि नचेती स्वयम् पनि त्यसै गर्न खोज्छन्। लोग्ने मान्छेको पुनः विवाह हुन सक्छ तर स्वास्नी मान्छेलाई यो अधिकार छैन। स्वास्नी मान्छेमा सती - धर्मको गहिरो भय छ। सतीलाई बात लाए सराप पर्छ र त्यसले पुस्ता दर -पुस्तालाई पिछ्छ भन्ने मानिन्छ। परपुरुषको चिन्तन गरे मात्र पनि पतिको आयु घट्ने ठानिन्छ। गङ्गाजस्ती प्रबुद्ध युवति पनि यस विश्वासमा बाँधिएकी छे, संरक्षण बलवान हुन्छ। समाजमा एकातिर सम्पन्नता र अर्कातिर गरिबी छ। जागिर पाउनु सजिलो छैन। जरसाहेबको चाकरी नगरे पनि आफन्तद्वारा उनको सिफारिस पाए जागिर पाउनु सम्भव छ। वातावरण सामन्ती छ। जीवनको कुनै महत्तम लक्ष्य छैन। सानुबाबु 'जङ्गली प्रेम' गर्न इच्छक छ। शेखरजस्तो शिक्षित र प्रबुद्ध युवकसमेत बदमासी गर्न लालायित छ। धनको अभाव नै उसको यौनतृष्णा पूर्तिका मार्गमा बाधक भएको देखिन्छ। गरिब हुनाले गङ्गा र शशिजस्ता सुन्दरीहरूलाई प्रेम गर्न लायकको युवक उपलब्ध हुँदैन। यतिमात्र होइन, आफ्नो यौन-दुर्बलतालाई पुर्खाको रक्त दोषको आडमा लुकाउन पनि पुरुषलाई लाज लाग्दैन। यसै समाजमा गङ्गाको पतिजस्तो विवाहपछि नहाँस्ने सज्जन पुरुषको बयान पाइन्छ, जो पत्नीको प्रेमरहस्य थाहा पाएर पनि कुनै प्रतिक्रिया नजनाई मर्छ।

विवाहित भएर पनि कुमारीलाई प्रेम गरी पत्नीको हत्या गर्ने, धनको प्रलोभन दिएर कुमारीलाई फकाउन खोज्ने, वासनालाई प्रेम भन्ने अर्द्धसिल्लीहरूको यस समाजमा नारी पीडित छन्, ठगिएका छन्।

तिनलाई सच्चा प्रेम प्राप्त छैन र ती दुःख र नैराश्यमा बाँच्न छन्। त्यसैले यस समाजमा परिवर्तनको निम्ति भइँचालो जानैपर्छ, नारीहरूले होसियार भएर आफूलाई जोगाउनु पर्छ।

10.6. 'यो प्रेम !' नाटकमा दुर्घनाको कारण र समस्याको निरूपण

'मसान' को झैं 'यो प्रेम !' मा पनि नाटकीय समस्या उत्पन्न गर्ने तत्व समाज र व्यक्ति नै छन्। समाजमा बहुविवाह प्रचलित भएको र पुरुषलाई घरमा स्वास्नी भए पनि परिस्थितिवश कुमारीहरूलाई आफ्नो वासनाको जालमा पार्ने सुविधा र स्वतन्त्रता भएकाले समस्या उत्पन्न भएको छ। नहुनुपर्ने प्रेम भएपछि प्रेमीमा प्रेमिकालाई घर लाने साहसको अभाव र अभिभावकमा एउटा प्रेमीबाट छुट्याएर अर्कै युवकलाई छोरी दिनाले हुने दुष्परिणामको कल्पना गर्ने दुरदर्शिताको अभावबाट चार जीवन ध्वस्त भएका छन्।

शेखर यौन-दृष्टिले असन्तुष्ट भएर गङ्गासित प्रेम गर्छ तर आर्थिक कठिनाइ अनुभव गरी उसलाई ल्याउने आँट गर्दैन, आफ्नी प्रियसीलाई अरूले लगेको हेरेर- बस्छ। गङ्गाका पिताको बाधा यसमा एक कारण देखिन्छ तर गङ्गा सौतामाथि आउन राजी भएकी र शेखरकी पत्नी र आमाबाट कुनै विरोध नहुने परिस्थिति देखिएकाले पुरा दोष शेखरकै बुझिन्छ र उसले स्वयम् यो कुरा स्वीकार गरेको छ। शेखरले अनुचित प्रेम गर्नाले उसकी पत्नीको मृत्यु भएको छ र गङ्गालाई अडाल्न नसक्नाले गङ्गा विधवा हुन पुगेकी छ। यसरी आफ्ना अनुचित कर्मको दण्ड उसलाई भयङ्कर रूपमा प्राप्त भएको छ। आफ्ना दुर्भाग्यको दोष उसैलाई छ र उसले मानसिक यातना पनि सहनुपरेको छ।

कुमारी गङ्गाले विवाहित व्यक्तिसँग प्रेम गर्नाले शेखरको भन्दा कता हो कता ठुलो विचल्ली भोग्नुपरेको छ। उसले प्रेम गरेकै हो तर एउटासँग प्रेम गरेर अर्कासँग विवाह गर्नाले उसले प्रेमिका र पत्नी दुवैको कर्तव्य पुरा गर्नसकेकी छैन। आफ्नो प्रेमप्रसङ्ग पतिका समक्ष प्रकाशित हुँदा पत्नीत्वको पवित्र मर्यादा तोडी प्रेमीनेर भागेर जाने मानसिक पाप उसले गरेकी छ र यसैले गर्दा उसमाथि नियतिको बजदण्ड बजेको छ। मानसिक नैतिक विचारका निमित्त उसले पाएको वैधव्य गरेको अपराधका तुलनामा ज्यादै बढी छ। दण्डित शेखरको पुनर्विवाह सम्भव छ र नयाँ जीवन आरम्भ गर्ने अवसर उसलाई छ तर गङ्गा आजीवन हृदयमा प्रेमको भोक लिएर सतीत्वका वेदीमा जल्न अभिशप्त छे। सामाजिक व्यवस्थाले गर्दा एउटै अपराधका निमित्त पुरुष र स्त्रीले भिन्न भिन्न दण्ड पाएका छन्।। शेखर र गङ्गालाई पहिले प्रेम र पछि पतनको मार्गतिर घचेटनमा सानुबाबुको भूमिका पनि उल्लेखनीय छ।

10.7. सङ्घर्ष र कौतूहल पक्ष

‘यो प्रेम !’ मा मूलभूत रूपमा उच्च अहम् र अधमको द्वन्द्व देखिन्छ। यसमा वास्तविकता र बनावटीपनको द्वन्द्व पनि छ। शेखर नाटकमा देखापर्दा अपराधबोधले ग्रस्त व्यक्तिका रूपमा निकै मानसिक द्वन्द्व झेलिरहेको देखिन्छ। प्रेमिकालाई मङ्गलधारमा छोड्नु र पत्नीलाई अलक्ष्य उपेक्षाभावको मन्दविषद्वारा मानसिक उत्पीडन दिएर मार्नु यी दुई अपराधका अपराधीका रूपमा ऊ आफूलाई प्रस्तुत गर्छे। प्रेमी र पति दुवै रूपमा आफ्नो विफलताबाट ऊ पीडित छ। उसको यो पीडा अन्तस्करणमा अवस्थित उच्च अहम्को उत्थानका कारणले उत्पन्न भएको देखिन्छ। ऊ आफ्नो वास्तविक रूप र लोकमा देखिएको बनावटी रूपको परिचय स्वयम् दिन्छ। यस्तो भए पनि अचेतनमा अवस्थित अधम अहम् माथि उसले

पूर्ण विजय भने पाएको छैन। एकातिर ऊ कुमारी कन्यासँग विवाह गरी नयाँ जीवन सुरु गर्ने कुरो गर्छ र अर्कातिर विधवा गङ्गासित वासनात्मक आनन्द लिने दुर्वृत्तिको परिचय पनि ऊ दिन्छ।

गङ्गा पनि यसै गरी उच्च र निम्न अहम्का आग्रहमा प्रबल मनोद्वन्द्व झेलिरहेकी देखिन्छे। ऊ एकातिर अपराधबोधले ग्रस्त र पीडित भएर मृतः पतिको सत्मा जीवन बिताउने कुरा गर्छे, अर्कातिर शेखरले छोरो भएकाले आफूलाई नलाने भयो भन्ने पिरले कुँडिन्छे र मनमनै व्यथित हुन्छे। गङ्गाको यो द्वन्द्व मातृत्वको भावना जागेपछि र नियतिसित सम्झौता गर्ने भाव आएपछि समाप्त हुन्छ। सानुबाबु बनावटी मित्रता र प्रेमको आडम्बर पसारेर हिँड्छ र वास्तविकता खुलेपछि चित्त खान्छ। शशि दिदीलाई माया पनि गर्छे, भिन्नभिन्न शेखरलाई प्रेम गरी दिदीसित प्रतिद्वन्द्विता पनि गर्छे।

यस नाटकमा द्वन्द्व पूर्णरूपमा आन्तरिक छ। पहिलो यो व्यक्तिपरक देखिन्छ र पछि पुरुषपात्र र नारीपात्रहरूका बिचको सामूहिक द्वन्द्व बन्छ। यस द्वन्द्वमा नारीपात्र विजयी हुन जान्छन्।

'यो प्रेम !' को कथानक पूर्वकथा र उत्तरकथामा विभाजित भएकाले कौतूहल पनि विभाजित छ। अभिनेय कार्यव्यापार चल्दा-चल्दै पूर्वकथाको वर्णन सुरु हुने र त्यो पुरा होउजेलमा नाटक नै सकिने हुनाले कौतूहलले कहिले वर्णनीय पूर्वकथातिर र कहिले अभिनेय भइरहेको उत्तरकथातिर हामीलाई डोच्याउँछ। यस स्थितिले ध्यान दुईतिर बाँडिन्छ। नाटकीय कौतूहल - पहिलो अङ्कमा शशिको भनेको "गङ्गाको मन शेखरतिरबाट भाँच्चिइसक्यो कि?" फेरि "तिमीहरूको त्यस्तो प्रेम ?" "कुन्नि के हुने हो अब ?" तथा सानुबाबुले "मेरो बिहे भइसकेको के अब तँलाई थाहै छ, सते मेरो एउटीसित प्रेम परिरहेछ। त्यसलाई म घर ल्याऊँ कि नल्याऊँ ?"

बाट थालिन्छ। यसै अङ्कमा गङ्गा शेखरसँग जाने प्रस्तावलाई अस्वीकार गर्छ र शशि विवाहितसित जाने कुरालाई। सानुबाब हिम्मत हार्दैन र उसको शेखरलाई डाकेर ल्याउने कुरा र शशिको शेखरसँग प्रेम परेको कुराले नाटकमा अर्कै किसिमको जटिलता आउने हुन्छ र कौतूहलले अर्को आयाम लिन्छ। दोस्रो अङ्कमा शेखरको पुनर्विवाह हुने थाहा पाउँदा पहिलो अङ्कको कौतूहल शिथिल हुन्छ र यस अवस्थामा शेखरको आत्मकथा थालिँदा विकास रोकिई विगतका घटनातर्फ औत्सुक्य उत्पन्न हुन्छ। अन्तमा शेखर गङ्गाकहाँ 'बदमासी' गर्न जाने भएपछि भावी घटनातर्फ कौतूहल हुन थाल्छ। तेस्रो अङ्कको आरम्भिक दृश्यले घटनाप्रवाहलाई पुनः रोकछ। यसमा गङ्गाको आत्मकथा तर्फ उत्सुकता जागृछ। अन्त्यमा सानुबाबुले शेखर आएको अभिनय गर्दा यो भावी दिशातिर उन्मुख हुन्छ तर शेखरभित्र नआई बाहिरैबाट सानुबाबुलाई डाकी लिएर जान्छ। यसबाट सानुबाबुले शेखर भोली आउँछ भनेका भरमा नै आगामी हाम्रो उत्सुकता जीवित रहन्छ। दोस्रो दृश्यले गङ्गाको मानसिक अन्तर्द्वन्द्व देखाउँछ र गङ्गाको आत्मकथा प्रस्तुत गरी त्यस अन्तर्द्वन्द्वको पृष्ठभूमि स्पष्ट पार्छ। अन्तमा गङ्गाको निर्णयले उसको र शेखरको पुनर्मिलन समाप्त पार्छ, अब केवल शशिको शेखरप्रतिको प्रेमको परिणाम जान्ने कौतूहल शेष रहन्छ। यो तेस्रो दृश्यमा गएर गङ्गाले शशिलाई सम्झाई वास्तविकता स्पष्ट गर्दा शशि शान्त भएकीबाट शान्त हुन्छ।

10.8. चरित्र चित्रण

क. शेखरको

शेखर 'यो प्रेम !' को नायक हो र यो 'मसान'-का कृष्णको अर्को रूप हो दुवै झन्डै एउटै धातुबाट बनेका छन्। कृष्णले जसरी माया गर्दागर्दै

युवतिमाथि गोप्य अन्याय गरेको छ र भद्रता देखाउँदा-देखाउँदै दुलहीको प्राणहरण गरेको छ, उसै गरी शेखरले पनि सद्‌व्यवहार गर्दागर्दै पत्नीको हत्या गरेको छ र प्रेम गरेर गङ्गालाई ध्वस्त पारेको छ। यो साम्य भए पनि कृष्ण सुसम्पन्न र अर्द्धशिक्षित जस्तो छ भने शेखर असम्पन्न र सुशिक्षित छ र कृष्णका तुलनामा बढी प्रबुद्ध र इमान्दार छ। शेखर शिक्षक हो, परिवार चलाउन उसले दिन -रात परिश्रम गर्नु पर्छ। ऊ त्यस्तो बुद्धिजीवीको प्रतिनिधित्व गर्छ जसको विचार त उच्च हुन्छ तर आचरण अनैतिक। शेखरले घरमा पत्नी हुँदा-हुँदै जवानीका उन्मादमा कुमारी गङ्गासित प्रेम गरेको हुन्छ। यस उन्मादमा पत्नीबाट प्राप्त असन्तुष्टिजस्तो कुनै मानसिक कारणको भूमिका हुन सक्छ तर उसले आफै। गरेको विश्लेषणअनुसार गङ्गाप्रतिको उसको आसक्तिको कारण आनुवंशिक दोष हो 'बदमासी' हो। उसले भनेको छ 'बदमासीको कुरा त्यो त मेरो रगतमा छ। जति बेला गङ्गासित उसको प्रेम परेको थियो, त्यति बेला शेखर प्रेमको पवित्र भावले नै उसप्रति आशक्त। या अनुरक्त भएको मान्दथ्यो। त्यो भ्रम थियो भन्ने अब आएर उसलाई थाहा भएको छ। उसले आमासँग भनेका यी शब्दहरूबाट यो कुरा स्पष्ट हुन्छ : "म गङ्गालाई प्रेम गर्छ भन्ने कुरा बिलकुल झुट एकदम अम रहेछ। त्यो झुटले जनमभर शान्तिले सास फेर्न पनि नदिने भो मलाई।"

यही कुरो शेखर सानुबाबुलाई पनि भन्छ। प्रेमलाई भ्रम मान्नमा उसले कारण पनि देखाएको छ। प्रेम भएको भए उसले गङ्गालाई विवाह गर्नुपर्थ्यो, विवाह नगर्नु आफ्नै कमजोरी थियो। वास्तवमा शेखरका तर्फबाट उसले त्यति बेला गङ्गालाई प्रेम गरेको थिएन भन्ने सिद्ध हुँदैन। यो असफल प्रेमको प्रलाप हो। उसमा यस्तो चेतना वा पश्चताप आउनुको मूलकारण पत्नीको मृत्यु हो भन्ने बुझिन्छ। घरमा पत्नी छँदा-

छँदै गङ्गालाई प्रेम गर्न जानु उसको यस्तो भुल थियो, जसका कारणले उसले गङ्गालाई त पाएन पाएन, पत्नीलाई पनि गुमायो। यस अपराधबोधले नै शेखरले आत्मनिरीक्षण गर्न थालेको हो र आफूलाई पतित र नीच मानी प्रेमी व्यक्तित्वलाई कामी व्यक्तित्व ठहयाउन कम्मर कसेको हो भन्न सकिन्छ। शेखर आत्मग्लानिका यस क्षणमा आफ्नो चरित्रलाई तटस्थ भएर विश्लेषण गर्छ र आफूलाई छद्म अपराधी र व्यभिचारकामी सिद्ध गर्छ।

"म ज्यान मारा हुँ।" शेखर देवताजस्तो पनि कहलिएको थियो र उसकी पत्नी भाग्यमानी मानिएकी थिई। तर भाग्यमानी नानी भित्रभित्र पाकेकी कसैले देख्दैनथ्यो र देवता शेखर 'राम्रो व्यवहारको ढिलो विषको मात्रा दिनहुँ थप्तै' जान्थ्यो। ऊ "मनमा चाहिँ यो मरिदिए हुन्थ्यो भन्ने जस्तो पाप लुकाएर पनि" पत्नीलाई हँसिलो मुखले 'अँगालोसमेत हाल्न सक्थ्यो' उसको यस्तै कपटपूर्ण व्यवहारले पत्नी मरी। अब ऊ ज्यानमारा हुँ भनेर चिच्याउँछ, तर कोही पत्याउँदैन। यस विसादात्मक परिस्थितिमा पनि ऊ आत्महत्या भने गर्न सक्तैन। ऊ जस्तो कायर मान्छेबाट आत्महत्याको बहादुरी सम्भव छैन। गङ्गालाई नपाए बाँच्न सकिन्न भन्ने सोचेर पनि ऊ जीवितै छ भने उसबाट आत्महत्या जस्तो कुरो हुन सक्तैन। त्यसैले शेखर आफ्नो देखावटी स्वरूपमाथि व्यङ्ग्य गर्दै त्यो पनि भ्रम हो भन्छ : 'मलाई के के म सम्झेको छ हैन तिमीहरूले? शिक्षित शेखर, सद्व्यवहारी शेखर के के हो के के हो ? तर ती सब तिमीहरूको भ्रम हो।'

शेखरको यस आत्मस्वीकृतिले उसलाई आफ्नो भुल र अपराध सच्चा मनले स्वीकार गर्ने महान् व्यक्ति बनाइदिन्छ। आत्मज्ञानको उदयपछि उसलाई आफ्नो प्रेम गर्ने अधिकारै छैन, त्यसको निमित्त आफूलाई एकदम नयाँ बनाउनुपर्छ भन्ने थाहा भएको छ।। प्रेम-दुर्घनापछि शेखरका

जीवनदृष्टिमा परिवर्तन आएको देखिन्छ। ऊ कल्पनाजीवी भावुक प्रेमीबाट व्यवहारवादी भएको छ। उसलाई आमाको सहयोग गर्न र आफ्नो गृहस्थी चलाउन गृहिणीको आवश्यकता भएकाले ऊ आमाले रोजेकी केटीसँग विवाह गर्न तयार हुन्छ। संयोगवश यस केटीको अनुहार गङ्गासित मिल्दोजुल्दो पनि छ। प्रेम गरेर विवाह गर्ने साटो विवाह गरेर ल्याएकीलाई नै प्रेम गर्ने उसको विचार देखिन्छ।

शेखरले प्रेममार्ग छाडी गृहिणी ल्याउन खोजेको देख्दा उसलाई चाकर्नी चाहिएको रहेछ भनी सानुबाबुले ठट्टा गर्दा शेखर गम्भीर भएर जो भन्छ, त्यसबाट पत्नीलाई हेर्ने उसको दृष्टि भने परम्परावादी नै देखिन्छ। उसको भनाइबाट स्वास्नीलाई पनि पतिको माया त चाहिन्छ तर त्यो उसले आफ्नै व्यक्तित्व र भाग्यका भरमा पाउँछे। एक निर्णयमा पुगे पनि शेखरका मनमा आफ्नो प्रेम दुर्घटनाग्रस्त भएको पीडा भने कायमै छ। 'लड्न नपाउँदै हार मान्ने भगुवा' -को जस्तो आफ्नो नियतिमा उसलाई खेद छ, पीडा छ।

शेखरले आत्मप्रकाशन र आत्मनिर्णय गरिसके पनि साँचो कुराचाहिँ एकछिनसम्म गुम राखेर अरु भए नभएको कुरा जोरेर मान्छेलाई एकछिन हँ हँ पारेरपछि हँसाउने, उसको बानीसित परिचित सानुबाबु शेखरले त्यो केही रोज्नु गङ्गाको क्षतिपूर्तिको उद्देश्यबाट प्रेरित मान्छ र यस आधारमा उसको मनमा गङ्गाप्रति प्रेम कायम रहेको ठानी उसभित्रको पराजित र मृत प्रेमलाई जगाउन थाल्छ। शेखर यस प्रलोभनमा नपर्ने छाँट पनि देखाउँछ। ऊ गङ्गाले त्यसरी बोलाउने कुरे पत्याउँदैन र प्रेमको मौका चुकेपछि दया र निगाह गर्न इच्छुक छैन। त्यसैले गङ्गाले बोलाएकै भए पनि, 'प्रेम' गरेर पुगेन र अब उसलाई दया गर्न जाऊँ ? उसको त्यो गति भएको देखेर ?' भन्छ।

यहाँसम्म शेखरले आफ्नो चरित्रमा परिवर्तन भएको देखाउन सफलता पाएको छ, तर यसपछि ऊ जे भन्छ र गर्छ, त्यसले उसको उज्यालिन थालेको चरित्रलाई झन् अँध्यारो पारिदिन्छ र उसको महान्ता कायरता र नीचतामा परिणत हुन्छ। विधवा गङ्गासँग विवाह गर्ने साहस उसमा छैन। उसकी आमा छोराले गङ्गालाई ल्याए पनि नरोक्न मानसिक रूपले तयार देखिन्छन्। उसले गङ्गालाई नल्याउने छोरो भएर हो भन्ने गङ्गाले सुनेकी छ। यसैले अवचेतनामा शेखरसित बाँधिपकी भए पनि अन्तमा गङ्गाले आफूलाई उसबाट मुक्त पारेकी छे। उसले आमालाई जोगी भएर जान्छु भनी घुर्काएर रुवाएको शशिलाई थाहा छ। गङ्गालाई दया गर्नु निगाह हो, न्याय होइन भन्ने मान्छे सानुबाबुजस्तो फटाहाहरूको कुरो पत्याई गङ्गालाई पनि बदमासीको इच्छा होला भन्ने नीच कल्पना गरी हाकाहाकी उससित बदमासी गर्न आएको भन्न जान तयार हुन्छ। गङ्गाको अनुहार भएकी केटीलाई विवाह गरी धर्मपत्नी बनाउने र गङ्गासँग अवैध प्रेम गर्ने इच्छाले उसले यसो गरेको होला भन्ने देखिन्छ। तापनि पूर्वानुभवबाट आत्मज्ञान प्राप्त गरी समालिन थालेको मानिसले उही कुरा दोहोर्याउन खोज्नुबाट उसको मगज नै सन्केको हो अथवा उसले सानुबाबुसँग ठट्टामात्र गरेको हो कि भन्ने पनि लाग्छ। जे भए पनि के निश्चित छ भने शिक्षित र ज्ञानी शेखर गङ्गाको मोहबाट मुक्त भने भएको रहेनछ।

ख. सानुबाबु

सानुबाबु सहायक चरित्र हो र उसले अरूको मानसिक, आर्थिक परिस्थितिबाट लाभान्वित हुने सम्पन्न र विलासी अनि धूर्त, जाली र फटाहा युवकको प्रतिनिधित्व गरेको छ। नातागोता, मित्रता, सहानुभूति र प्रेमका आडमा आफ्नो दुनो सोझ्याउन उसले यथासम्भव प्रयास गरेको तर

सफलता नपाएको देखिन्छ। शेखर र गङ्गालाई एक-अर्कासित परिचित गराउन र ती दुवैका बिच प्रेम सम्बन्ध कायम गराउन उसले कुटनीतिको काम गरेको छ। यसमा भित्रको सहयोगभाग देखिए पनि आफ्नो स्वार्थसिद्ध नै त्यसका मूलमा निहित देखिन्छ। सानुबाबु विवाहित शेखर र कुमारी गङ्गाको प्रेम -नाटक रचाएर आफू शशिलाई हात पार्ने दाउले नै विशेष सक्रिय रहेको छ। शेखर र गङ्गाको प्रेम दुर्घटित भएको देखेर पनि ऊ फेरि दुवैलाई मिलाउन सक्रिय हुन्छ। सानुबाबुमा उचित-अनुचितको कुनै द्वन्द्व छैन। ऊ विषयवासनाको घृणित किराका रूपमा सल्बलाइरहन्छ। ऊ आफू विवाहित छ। शशि उसकी आमाकी बैनीकी सौताकी छोरी हो र नाताले बहिनी नै हो। सानुबाकी छोरीलाई स्वास्नी बनाउनमा कुनै बाधा नदेख्ने सानुबाबु दाजु र बैनीको पवित्र सम्बन्धमा मोसो पोत्ने पतित हो। नैतिक चेतना नभएकाले उसको चरित्र शेखरको झैं द्वन्द्ववात्मक नभएको हो। ऊ कति नीच र मुख छ भने सानुबालाई जागिर दिलाउने निहुँले शशिकहाँ धाउँछ र एकान्त पाएपछि सिँगार पारिरहेकी शशिका सौन्दर्यको प्रशंसा गरी आफ्ना धनको धाक र शशिका गरिबीको उपहास गरेर उसलाई अपमानित गर्छ, उसको जुरोको किलिप मिलाइदिने निहुँले कुमारी शरीरको स्पर्शसुख लिन खोज्छ। ऊ स्वास्नी मन नपरेको कुरा गरी घुमाएर शशिसित आफ्नो प्रेम बसेको सङ्केत पनि गर्छ। एउटीसित बिहे अनि अर्कीसित प्रेम गर्नु अनुचित हो भन्ने शशिलाई ऊ यसरी सम्झाउँछ। "प्रेम अन्धो हुन्छ शशि ! अन्धो.....प्रेमलाई योचाहिँ बाटो मात्रै हिँड् भनेर कसैले अझसम्म त्यसलाई डोच्याउन सकेको छैन। त्यो यस्तै अटेरी छ, जथाभावी हिँड्छ , के लाग्छ ?" घरमा स्वास्नी हुनेको अर्की नारीसित प्रेम गर्ने कुनै अधिकार हुँदैन भन्ने शेखरलाई पनि ऊ यस्तै विचार दिएर लोभ्याउँछ, सानुबाबु शेखरले आफ्नो प्रेमलाई प्रेम नमानी 'बदमासी'

भनेको सुनेर हताश हुन्छ। 'तिम्रो हातमा परेर यो प्रेम यो यस्तो, यो प्रेम के हुन लाग्यो, कुन्नि ! म त केही पनि बुझिदैन।' ऊ प्रेमलाई जङ्गली रूपमा नै लिन खोज्छ। ऊ गङ्गाको मृतः प्रेमलाई नबुझ्नुअने कुरा सुनेर पनि 'यो प्रेम' कहिल्यै असफल नहोस्' भन्छ। शशिको समझदारी र गङ्गाको निर्णयले सानुबाबुको जङ्गली प्रेम पाउने आशा ध्वस्त हुन्छ। वास्तवमा सानुबाबु शेखर र गङ्गाका मानसिक कमजोरीलाई उचालेर उनीहरूलाई पथभ्रष्ट पार्ने सैतानकै प्रतिरूप हो र गङ्गामा जाग्रत देवी भावले गर्दा ऊ पराजित हुन्छ।

ग. गङ्गा

नायिकाको रूपमा रहेकी गङ्गा पनि पूर्व - अनुभवबाट शेखर झैं जानी भएकी देखिन्छ। तर शेखर ज्ञान पाएर पनि पतनतिर लाग्छ भने गङ्गा मानसिक पतनलाई ठम्याएपछि सचेत हुन्छ र माथि उठ्छे। प्रेमिका र पत्नीको रूपमा उसबाट भएका भुलचुक पूर्वकथाको वर्णनबाट थाहा पाइन्छ तर नाटकमा ऊ ठक्कर खाएर चेतिसकेकी परिपक्व युवतिका रूपमा देखिन्छे। उसले विधवा पत्नी, दिदी र आमाको कुशल अभिनय गरेकी छ। सबै कुरा गुमाएर कहालीलाग्दो वैधव्यको क्रूर पन्जामा परिसकेपछि आफ्नो मनको जाँच गर्दा उसलाई के लाग्छ भने विवाहित शेखरसित प्रेम गर्नु र सौतामाथि भए पनि उससँग पोइल जान तयार हुनु यौवनको आवेग मात्र थियो, र अरू योग्य पुरुष नपाएकाले नजिकको रुखमा लहरा बेरिएजस्तै सबभन्दा नजिकैको गतिलो मान्छे मानेर ऊ शेखरसँग बेहिन पुगेकी थिई। शेखरलाई उससँग साँचो प्रेम थिएन, ऊ गङ्गाको रूप र यौवनमा लोभिएको मात्र थियो। बिहे एक वर्ष नटाँगिएको भए उसका जीवनमा शेखर आउन पाउने नै थिएन त प्रेमी हुने थिएन। उति बेला गङ्गालाई यो होस थिएन, उ त प्रेममा पागल नै भएकी थिई। उसको र

शेखरको प्रेम सानुबाबुका निम्ति लोभलाग्दो थियो र शशिका लागि ईर्ष्यायोग्य थियो। अझै युवकसँग विवाह भएर जाँदा उसलाई दुःख लागेको थियो र पतिको शिष्ट, शान्त, सौम्य र प्रेमपूर्ण व्यवहारबाट प्रभावित भएर पनि उसले शेखरको प्रेमलाई बिर्सन नसकेकाले पतिलाई प्रेम त के दया पनि गर्न सकिन। यस्तो भए पनि उसले पतिव्रताको लोकाचार भने कायम राखेकी थिई तर उसको शान्त दाम्पत्य जीवनमा त्यस बेला भुइँचालो आयो, जब कसैले उसको र शेखरको प्रेमको कुरा पतिलाई भनेको सुनी। यो सुनेपछि कसैले खोर्सँदा खरानीभिन्न दबेर बसेको फिलुडो बाहिर निस्किए झैं उसका अन्तर्मनमा दमित भएर बसेको प्रेमको ज्वालामुखी पडकियो। त्यसको ज्वालामा घेरिन पुगेकी गङ्गा भावी खतरालाई अनुभव गरी आत्मरक्षाका निम्ति तयार भई। कल्पित अपमानको बदला लिन ऊ जिस्क्याइएको गोमन सर्प झैं आक्रमणकारीलाई डस्न ठिक परी। तर आश्चर्य के भयो भने उसका पतिलाई त्यस्तो मुटु हल्लाउने र मगजलाई रन्थन्याएर सन्काउने सूचनाले कुनै असर नै गरेन। ऊ एकदम फजुल कुरा हो यो भनेर निर्विकार भाव लिएर बस्यो, उसले गङ्गालाई केही भन्दै भनेन र गङ्गाले उसलाई छाडेर शेखरका शरणमा पुग्ने सङ्कल्प पुरा गर्न पाइन। गङ्गाले नारीमनको अनौठो प्रतिक्रिया देखाई। ऊ त्यस्तो असहनीय कुरा सुनेर पनि यथावत् प्रेम गरिरहने पतिलाई महान् मानी श्रद्धा र प्रेम गर्नाको साटो कायर ठानेर घृणा गर्न थाली। उसलाई जड चलाउन उपद्रव गर्न थाली र त्यसको पनि कुनै प्रतिफल ननिस्कँदा अर्को छोरो जन्माउन सौता हाल्ने प्रेरणासमेत दिई। मनोकामना पुरा भएन। सज्जन पतिप्रति चिताएको कुभावनाको परिणाम अर्कै भयो, गङ्गा विधवा भई र यस घटनाले उसलाई ठुलो मानसिक आघात लाग्यो। पश्चताप र आत्मग्लानिले गङ्गाका मनमा परिवर्तन

आयो। उसले शेखरका स्थानमा मृतः पति र छोरालाई प्रेम गरेर जीवन बिताउने निर्णय लिई। सानुबाबुले उनीहरूको प्रेम असफल नहोस् भन्दा यस्तो प्रेम पर्दे नपरोस् र नयाँ भावना जन्माउन मनमा भुइँचालो जानैपर्छ भन्ने गङ्गाले शेखरभित्र नपसी बाहिरबाटै सानुबाबुलाई बोलाएर लगेकामा 'कस्तो उस्तै, उही शेखर ! अलिकति पनि बदलिएको रहेन छ। उही झलक्क देखा परेर अर्काको मनमा कुरी कुरी पारेर अनि तुरुन्त बिलाउने बानी अझै गएको रहेन छ।' पनि नभन्नु पर्ने। शेखरले लगाइदिएको यस कुरी कुरीले गङ्गाको मानसिक संयम्लाई निकै खल्बल्याइदिन्छ। ऊ नचाहेर पनि शेखरलाई सम्झिरहन बाधित हुन्छ। कहाँसम्म भने शेखरले आफूलाई नलैजाने छोरो भएर हो भन्ने कुरो अरूबाट सुनेको हो कि आफ्नै विचार आफ्ना मनमा भन्केको हो, त्यो ठम्याउनसमेत सक्तिन। तर यसबाट पीडित हुन्छे। यो सुनेर उसका मनमा छोरो नै शेखरसित पुनर्मिलनका मार्गमा बाधा बनेको जस्तो चिताउन नहुने पाप उठ्छ र ऊ पापी मनले बिरामी छोरालाई छुन डराउँछे। यसबाट शेखरले छोरासहित उसलाई सहर्ष स्वीकार गर्न चाहेको भए गङ्गाको अवचेतना मन त्यस सौभाग्यलाई स्वीकार गर्न तयार थियो भन्ने बुझिन्छ। यसबाट शेखरको आफूप्रति प्रेम शेष नै होला भन्ने उसको मोह भने भङ्ग हुन्छ। आफ्नो घर छाडेर माइत आएदेखि नै मन लागिएको हो भन्ने गङ्गाले यस स्थितिको सामना गरेर नै आफ्ना मनको चोरलाई पक्रन सफलता पाउँछे। यस आघातले नै ऊ समालिन्छे।

गङ्गा यसरी समालिनमा स्वप्नमा मृतः पतिका आँखा र चोरआँला देख्नुको बलियो भूमिका रहेको देखिन्छ। यो स्वप्न देखेपछि उसलाई आफ्नो मानसिक अपराधको याद आउँछ र धामी बके झैं बक्छे। शेखरले पत्नीहत्याको दोष आफूले लिए झैं गङ्गा पनि पतिहत्याको दोष स्वीकार

गर्छे। पत्नी परपुरुषप्रति आसक्त भएकी छ भन्ने थाहा पाउँदा गहन मनोवैज्ञानिक असर परेर मर्न पनि सक्ने कुरालाई गङ्गाले लोकविश्वासका धार्मिक अर्थमा लिएकी छे र यो उसको आफ्नै अपराधी मनको पश्चताप हो भन्ने बुझिन्छ। उसले कर्तव्य थाहा पाई तर दुर्भाग्य के भयो भने यो सर्वनाश भएपछि थाहा भयो। पति सहिद भएर वैधव्यको दण्ड पाएपछि नै उसलाई पत्नीधर्मको ज्ञान हुन्छ र पीडित बन्छे। गङ्गाको आत्मस्वीकृतिले उसको नैतिक चेतना जागृदै आएको सङ्केत मिल्छ र यसैले उसको प्रेमिकापनमाथि मातृत्वको विजय हुन्छ। मातृत्वचेतना बलियो भएर उभिएपछि ऊ शेखरका चिह्नहरू जलाई जङ्गली प्रेमलाई स्वाहा पाछे। गङ्गाको मातृरूप उज्ज्वल भएर चम्कन थाल्छ र लोग्नेले 'संसारमा सबभन्दा राम्रो दृश्य 'आमा' भनेकी सम्झन्छे। गङ्गा शेखरका प्रेममा परेकी भए पनि नारीत्वको मर्यादा र मूल्य जान्दछे, उसमा प्रबल स्वाभिमान छ।

गङ्गा 'मसान' की युवतिभन्दा प्रबुद्ध छे। शशि शेखरको प्रेममा परेकी छे र सानुबाबु शशिलाई फँसाउन चाहन्छ अनि शेखर उसलाई फेरि फँसाउन आउँदैछ भन्ने चाल पाएपछि भन्छे: "बुझिस् शशि, हामीलाई सती तुल्याएर पाए भने जिउँदै आगोमा हाल्न खोज्ने यस्तैहरू हुन्।"

उनीहरूको यसै दूषित प्रवृत्तिलाई राम्ररी बुझेपछि गङ्गा सती नै हुन परेपछि यस्ताहरूको पछि लाग्नुभन्दा मृतः पतिकै सतमा सती भएर जीवनभर जल्नु ठिक ठान्छे। यस निर्णयमा पुगे पनि गङ्गालाई भोको दिलले प्रेमको धमिलो सङ्केतभन्दा अरु केही नपाइने विषाद भने छँदैछ। आफ्नो जीवन नष्ट भए पनि बुद्धिमानीद्वारा उसले बैनीको जीवन बचाउन सफलता पाएकी छ।

घ. शशि

शशि गङ्गाकी बहिनी हो र नाटकमा उसको स्थिति सहनायिकाको जस्तो छ। जीवनको सच्चा अनुभव नपाइसकेकी शशि वयःसन्धिमा छे र बुद्धिमा गङ्गा झैं परिपक्व भइसकेकी छैन तापनि बाठी छे। उसलाई फकाउनु बहकाउनु सजिलो छैन। बरु असम्भव छ। गङ्गा र शेखरको प्रेम देखेर ऊ पनि प्रेमको सुन्दर संसारमा विचरण गर्न चाहन्थे। शशिले यसो भने पनि पछि के थाहा हुन्छ भने उसको मन परेको मान्छे शेखर हो र उसलाई शेखरले त कुन्नि तर सानुबाबुले भने चौपट्टै मन पराएको छ। सानुबाबु शशिलाई गङ्गाभन्दा राम्री मान्छे र गङ्गा उसलाई रानी हुन लायककी राम्री मान्छे। तर शशि आफूलाई दिदीभन्दा राम्री ठान्दिन र कहाँ गङ्गा, कहाँ म ! भन्छे। शशि गङ्गालाई निकै माया गर्छे भन्ने देखिन्छ। यसै मायाले गर्दा स्वास्नी हुने शेखरसँग प्रेम गर्ने गङ्गालाई 'अन्धी' भने पनि अरूको कुरा सुनेर बाले यी दुईको बिहे हुन नदिएर ठुलो भुल गरेका हुन् भन्छे, 'हेर, अहिले कस्तो भो, शेखर जिउँदैछ, गङ्गा विधवा भइसकी।' शशिले यही कुरा गङ्गासित पनि भनेकी बुझिन्छ। विधवा दिदीलाई देखेर ऊ रोएकी पनि छे। शेखर र गङ्गाको प्रेम निर्मल थियो भन्ने कुराको साक्षी शशि हो। पहिले आमाका आज्ञाले दुवैका गतिविधि माथि विचार्दा उनीहरूको हेराहेर र किच्च किच्च हाँसो देखेर अचेतनको कुनै अज्ञात प्रेरणाले ऊ रिसाउँथी र नभए, नगरेका कुरा लाएर दिदीलाई कुटाउँथी तर यो दृश्य हेर्दै जाँदा ऊ स्वयम् समोहित हुनपुगी। एक दिन उनीहरू उभिएर नबोली हेराहेर गरिरहेको पट्यारलाग्दो दृश्य देखेर पनि ऊ अघाइन। शेखरलाई विदा दिएर गङ्गाले लामो सास फेर्दा उसले गङ्गाको प्रेमव्यथा आफै अनुभव गरी। यसै घटनाबाट शशिका मनमा प्रणय कामनामूलक अनुरागको उदय भएको र अज्ञात रूपमा नै उसले शेखरलाई प्रेम गर्न थालेको बुझिन्छ। सानुबाबुलाई विवाहित भएर

अर्कीसित प्रेम गर्न खोजेकामा झपार्ने र शेखरलाई घरमा स्वास्नी छँदाउँदै कुन नाक लिएर गङ्गासित प्रेम गर्न आयो त्यो शेखर ? भन्दै दुवैलाई एकै ड्याडका मुला सिद्ध गर्ने शशि शेखर र गङ्गाको जस्तो प्रेम भए सौता होस् भनी पारस्परिक उच्च प्रेमको समर्थन गर्छ र शेखरले सोधेको भए गङ्गालाई घर लैजाने सल्लाह दिन्छ, समेत भन्छे। यसबाट शशिको प्रेमीहरूमाथि एक प्रकारको श्रद्धामय सहानुभूति भएको बुझिन्छ र यो उसका मनमा उत्पन्न प्रेम तृष्णाकै प्रतिफल हो भन्ने थाहा पाइन्छ। शशिका यी विरोधी विचारबाट के स्पष्ट हुन्छ भने ऊ सिद्धान्त रूपमा विवाहित र कुमारीको प्रेम अनुचित मान्छे तर नहुनुपर्ने प्रेम भएपछि त्यसमा बाधा हाल्न हानिकारक ठान्छे, शेखर र गङ्गाको प्रेमदुर्घटनाबाट उसले यही सिकेकी छे। आफ्नो विवाहको विषयमा उसले कुनै निश्चय गर्न सकेकी छैन।

गङ्गाले शेखरसित जाने कुरा असम्भव घोषित गर्दा शशिको शेखरलाई पाउने आशामा वृद्धि हुन्छ। त्यसैले अन्तमा गङ्गाले शेखर र सानुबाबुलाई घरमा पस्न नदिँदा मनमनै छटपटिन्छे। उसको यो छटपटी त्यतिखेर झन बढ्छ, जतिखेर गङ्गा ढोका खोल्न लाउँछे। ढोका खुलेपछि उनीहरूलाई बोलाउन उसले देखाएको व्यग्रताबाट गङ्गालाई सानुबाबुले भनेको सत्य लाग्छ। त्यस सत्यलाई शशि उसका खुट्टानेर घोप्टिई डाको छोडेर पुष्ट पार्छे। गङ्गा मेरो कथा सकिएपछि तेरो कथा सुरु भो नत्र बिग्रने थियो भनेर पनि उसको प्रेम भएकै हो भने शेखरसित विवाह गराइदिन्छु भन्छे। बोलचाल, भेटघाटबिनाको यो प्रेम अनौठो छ, एकाङ्गी छ। आफ्नो प्रेम रहस्य खोले पनि ऊ दिदीले उसको प्रेम प्रेम होइन, सालीको भिनाजुप्रतिको मोह जस्तो हो भन्दा कुनै विरोध गर्दिन र दिदीप्रति सम्मान र अनुशासन देखाई आत्मनियन्त्रण गर्न सक्ने चारित्रिक

विशेषता देखाउँछे। यी दुवै नारी चरित्रको निर्माण र विकास मनोवैज्ञानिक आधारमा गरिएको छ र अन्तमा दुवैलाई शेखर र सानुबाबुजस्ताहरूसित सम्बन्ध विच्छेद गर्न लगाइएको छ।

10.9. 'यो प्रेम !' नाटकमा रिमालको जीवनदृष्टि

यस नाटकमा नाटककारले शेखर, गङ्गा र शशिलाई जीवनदृष्टि प्रतिपादन गर्ने माध्यम बनाएका छन् तापनि उनको आदर्श मुखपात्र गङ्गा नै भएकी छे। शेखर र शशिबाट घरमा स्वास्नी हुनेको प्रेम गर्ने अधिकार हुँदैन भन्ने थाहा पाइन्छ। पतिका पापले पत्नीलाई र पत्नीका पापले पतिलाई पिछे भन्ने शेखर गङ्गाका आत्मस्वीकृतिबाट बुझिन्छ। सती पत्नीमाथि शङ्का गरी निकाल्ने दुर्बुद्धि गरे आफूले आत्महत्या गर्नु पर्ने मात्र होइन, सतीका सरापले सन्तान-दरसन्तानलाई जीवनसुखबाट वञ्चित पारिदिन्छ। पुर्खाका दोषले सन्तानको चरित्र पनि दोषी हुन जान्छ। यी दुवै विचार ग्रिसेली पौराणिक मान्यताबाट लिइएका देखिन्छन्। यस्तो पापबोध 'सामूहिक अचेतन' प्रेरित हुन्छ। जसले गर्दा व्यक्ति अनुचित कृत्यप्रति इच्छुक नभए पनि अचेतनपरवश भए त्यो कृत्य गर्छ र अरूलाई दोष दिन्छ ।

'यो लड्न नपाउँदै हार मान्नु पर्ने जस्तो सहन नसकिने दुःख संसारमा छैन।' शेखरको यस कथनले व्यक्तिको आफ्नै चेतनाका साथको अभिव्यक्ति र परिस्थितिका बिचको युद्धमा लड्नै नपाई हार कबुल गर्नु पर्ने दुःखदायी स्थितिको प्रकाशन गर्छ तापनि यसबाट राणा शासनसित लड्न नपाई हार मान्नु पर्ने नेपालीहरूको नियतिमाथि व्यङ्ग्य गरिएको अनुभव हुन्छ। यौनेच्छा प्रेम होइन, मनको भावनात्मक मिलन नै प्रेम हो र हेरिल्याउँदा संसारमा सच्चा प्रेम आमा- छोराको बिच नै हुन्छ। शेखरले भनेको छ : "तपाईं आमाको म छोराकाथिको प्रेम भने खास प्रेम हो, जाँच

न बुझ, अरु सब भ्रम हो।' मुखले प्रेम भन्दैमा प्रेम हुँदैन। प्रेम हृदयमा उमार्नु पर्छ। यसो नगर्नेलाई प्रेम गर्ने अधिकार छैन। प्रेम गर्ने हो भने पुरानो संस्कार तोडी आफूलाई नयाँ बनाउनुपर्छ : योग्य कन्यासंग विवाह गरी उसैसँग सच्चा प्रेम गरेर सन्तुष्ट जीवन बिताउनुमा नै सुख छ। 'सन्तोषी सदा सुखी।' अप्राप्यको मृगतृष्णामा दौडे दुःख पाइन्छ। यौवनको आवेग थाम्न नसकी प्रेमको भ्रामक संसारमा विचरण गर्ने युवा-युवति अर्द्धसिल्ली हुन्। तिनको मनोजगत्मा परिवर्तन आवश्यक छ। नवनिर्माणका निम्ति ध्वंश आवश्यक छ, पुरानोलाई जरैदेखि नउखेली, जरैदेखि नभत्काई नयाँ घर नयाँ सडक केही बन्दैनन्। रिमालले आफ्ना यी भाव र विचारलाई गङ्गाका मुखबाट प्रकट गरेका छन् : "भैचालो त जानैपर्छ ...नयाँ शहर, नयाँ सडक त बन्छ।नयाँ भावना त जन्मिन्छ मनभित्र। हाम्रो यो खल्बलिएको गिदी त मिल्न आउँछ टम्म भएर हामी अर्द्धसिल्लीहरूको।" यसमा रिमालको सामाजिक मात्र नभएर राजनैतिक क्रान्तिको प्रच्छन्न कामना पनि प्रतिध्वनित भएको छ। चलाखी आवश्यक छ तर त्यो आफूलाई र अरूलाई बिगार्ने चलाखी हो भने त्याज्य छ संसारमा नपरीकन कोही चेतैन। ज्ञान र अनुभव पाउन कहिले काहीं ठुलो मोल तिर्नु पर्छ। मानिस अज्ञानमा गल्ती गर्छ, गल्ती चिनेर समालिँदा सबै सिद्धिइसकेको हुन्छ। 'सपनालाई राम्रो भनेर मन पराउन ब्युँझन पर्दोरहेछ। बिउँझेर 'ओहो, के राम्रो !' भनुजेलसम्ममा त सपना गायब।' शेखर पत्नीलाई गुमाएर अनि गङ्गा पतिलाई गुमाएर शिक्षा पाउँछन्। संसारको सबभन्दा सुन्दर दृश्य हो - 'आमा'।

10.10. उपसंहार

रिमालको साहित्यिक जीवन पनि इब्सेन र समका झैं कविकै रूपमा आरम्भ र अन्त्य उनले समले छाड्न नसकेका कतिपय प्रवृत्तिहरूलाई

विदा दिएका छन् र तिवारीले वरण गर्न नसकेका आधुनिक प्रवृत्तिलाई आत्मसात् गरेका छन्। नाटक र जीवनका बिच स्थापित गर्दै यसलाई सार्वजनिक रङ्गमञ्चसम्म पुऱ्याउने समको शैली साहित्यिक छ, रचना विधान विस्तारवादी छ र सेक्सपियरका तटस्थताको विपरीत नैतिक आदर्शको पुनःस्थापनमा उनको जोड छ। इब्सेनेली समस्यामूलक नाटक पद्धतिलाई प्रथमपल्ट नेपालीमा भित्र्याउने नाटककार रिमाल नै हुन्।

रिमालका नाटक परम्परावादी दुःखान्त वा सुखान्तभन्दा भिन्न छन्। तिनमा दुःखान्त र प्रहसनको मिश्रण छ। उनको नाटकीय वातावरण विषादात्मक र हर्षात्मक अनुभूतिले भरिएको छ र अन्तमा विषादभन्दा विद्रोह मुखरित भएको छ। अन्त्यका हिसाबले ती मिश्रित छन्। मृत्युमा विषाद छ, विद्रोहमा सङ्घर्षको शौर्य छ। उनका नायक - नायिका मध्यमवर्गका सामान्य मानिस हुन्।

'यो प्रेम !' नाटकको अध्ययन गर्दा निम्न निम्न निषकर्षहरू पाउनु सकिन्छ- "नेपाली समाजका मानिसहरू तथाकथित प्रेमी (हुन) जो ढाँगी प्रेम गर्छन्, असल प्रेम कोही गर्दैनन्। यही कुरा 'यो प्रेम !' मा देखाइएको छ। यो प्रेम !' मा नक्कली प्रेम बुझेपछि त्यसकी नायिकाले फर्काइदिन्छन्।

"यो प्रेम !" ले पनि 'मसान' ले झैं पारिवारिक जीवन र दाम्पत्यको आधारभूत सूत्र पैल्याउन खोजेको छ। 'मसान' ले त्यो सूत्र सन्तान प्राप्तिमा पैल्याएको छ र यसले चाहिँ पति र पानीको बिच स्थापित हुनुपर्ने पारस्परिक हार्दिक प्रेममा पैल्याउन खोजेको छ। यस नाटकको अध्ययन गर्दा नेपाली समाजमा दाम्पत्य दुर्घटनाग्रस्त हुने कारण नक्कली प्रेम हो भन्ने देखिन्छ। शेखर मानसिक रूपबाट एक नारीमा सन्तुष्ट नहुने मानिस बुझिन्छ। उसको अचेतनगत यौन-असन्तुष्टि आनुवंशिक

रक्तदोष हो भन्ने देखाउन बढी प्रयास गरिएको छ, तापनि ऊ गङ्गातर्फ आकर्षित हुनामा पत्नीको व्यक्तित्वमा उसले केही न केही कमीको अनुभव गरेको बुझिन्छ। गङ्गामा उसले आफ्ना कल्पनाको नारी व्यक्तित्व देखेर नै उसप्रति प्रेमसम्बन्ध बढाएको र पत्नीप्रति उपेक्षाभाव देखाएको स्पष्ट सामाजिक सुविधाले उसलाई घरमा पत्नी छँदाउँदै पनि गङ्गासँग प्रेम गर्न प्रोत्साहन मिलेको छ। शेखर र गङ्गाको प्रेम अनुचित हो तापनि यो भावनात्मक स्तरभन्दा अघि बढेको छैन। उनीहरू शरीरिक प्रेमसम्म पुगेका नहुनाले यो प्रेम पूर्ण भएको छैन। यस प्रेमलाई सामाजिक चलनअनुसार वैवाहिक सम्बन्धमा बाँधी पूर्णता दिनुमा कुनै खास बलियो बाधा नरहेको देखाइएको छ तर शेखरले गङ्गासित भावनात्मक प्रेम गर्दा त मर्न सक्ने उसकी पत्नी घरमा सौता नै आएपछि बाहिरबाट हाँसेर रहे पनि मानसिकपरितापले मर्नु झन् सम्भव थियो। यस स्थितिमा पनि एउटीसँग प्रेम गर्दा अर्कीको जीवन नष्ट हुने नै थियो। यसकारण सामाजिक स्वीकृति भए पनि यस्तो प्रेम घातक हुने सिद्ध छ। त्यसैले नाटककारले यो प्रेम जङ्गली हो, भ्रामक हो, अर्द्धसिल्लीहरूले गर्ने प्रेम हो भन्ने देखाएका हुन्। प्रेम पवित्र र उच्चतम जीवनमूल्य हो र यसका निमित्त पवित्रता आवश्यक छ। त्यो पवित्रता तब प्राप्त हुन्छ, जब कसैका जीवनमा कोही आइसकेको हुँदैन। एउटीको जीवनलाई आफूसित बाँधिसकेपछि अर्कीतिर लाग्नु छुनछुन्याइ हो र नक्कली प्रेम हो। यस नक्कली प्रेमले कसैको भलो हुँदैन। प्रेमको वास्तविक रूप सम्झाउन शेखरद्वारा प्रेमका नाममा प्रचलित भ्रामक धारणाहरूमाथि व्यङ्ग्य गरिएको छ। यसरी मूलतः प्रेम के हो, त्यो सम्झाउने उद्देश्य नै यसमा प्रमुख बनेको छ। धर्मपत्नीसितको अथवा पतिसितको हार्दिक भावनापूर्ण पवित्र प्रेमलाई आदर्श मानिएको छ, यौन-कामनामूलक अनुचित प्रेमलाई

त्याज्य ठानिएको छ र सबभन्दा उच्चतम 'प्रेम' आमा नै प्रेम हो भन्ने प्रतिपादन गरिएको छ।

10.11. सार

यस प्रखण्डमा नाटककार गोपालप्रसाद रिमालको परिचय, उनको नाट्यप्रवृत्ति, र उनका 'यो प्रेम !' नाटकको विश्लेषण अध्ययन गरियो। उक्त अध्ययनमा प्राप्त जानकारीहरूलाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- गोपालप्रसाद रिमाल नेपाली नाटक परम्पराका एक स्थापित नाटककार हुन्।
- नाटक र जीवनका बिच स्थापित गर्दै यसलाई सार्वजनिक रङ्गमञ्चसम्म पुऱ्याउने समको शैली साहित्यिक छ, रचना विधान विस्तारवादी छ र सेक्सपियरका तटस्थताको विपरीत नैतिक आदर्शको पुनःस्थापनमा उनको जोड छ।
- इब्सेनेली समस्यामूलक नाटक पद्धतिलाई प्रथमपल्ट नेपालीमा भित्र्याउने नाटककार रिमाल नै हुन्।
- रिमालका नाटक परम्परावादी दुःखान्त वा सुखान्तभन्दा भिन्न छन्। तिनमा दुःखान्त र प्रहसनको मिश्रण छ।
- उनका नायक - नायिका मध्यमवर्गका सामान्य मानिस हुन्।
- 'यो प्रेम!' नाटकमा घरमा स्वास्नी हुनेको प्रेम गर्ने अधिकार हुँदैन भन्ने विचार पोखिएको छ।
- पतिका पापले पत्नीलाई र पत्नीका पापले पतिलाई पिछ्छ भन्ने विचार पनि यसमा निहित पाइन्छ।
- सतीका सरापले सन्तान-दरसन्तानलाई जीवनसुखबाट वञ्चित पारिदिन्छ। साथै पुर्खाका दोषले सन्तानको चरित्र पनि दोषी हुन

जान्छ भन्ने विचार गिसेली पौराणिक मान्यताबाट 'यो प्रेम!' नाटकको विचारधारा प्रभावित देखिन्छन्।

10.12. अनुशीलन

1. गोपालप्रसाद रिमाल कस्ता नाटककार हुन् ?
2. 'यो प्रेम!' नाटकको समीक्षा गर्नुहोस्।
3. 'यो प्रेम!' नाटकको विचार प्रस्तुत गर्नुहोस्।
4. 'गोपालप्रसाद रिमालको नाट्यकारिता लेख्नुहोस् छ?
५. 'यो प्रेम!' को चरित्र-चित्रण गर्नुहोस्।

10.13. अतिरिक्त अध्ययन

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| केशवप्रसाद उपाध्याय | रिमाल व्यक्ति र कृति |
| हृदयचन्द्रसिंह प्रधान | केही नेपाली नाटक |
| रत्नध्वज जोशी | नेपाली नाटकको इतिहास |
| विजय मल्ल | नाटक - एक चर्चा |
| केशवप्रसाद उपाध्याय | नेपाली नाटक र नाटककार |
| घनश्याम नेपाल | नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास |
| मोहनराज शर्मा, दयाराम श्रेष्ठ, | नेपाली साहित्यके संक्षिप्त इतिहास |
| यसबाहेक विद्यार्थीले विभिन्न पत्र-पत्रिका, सम्बन्धित वेभसाइट तथा ब्लग्स आदि अध्ययन गर्न सक्ने छन्। | |

10.14 मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

'यो प्रेम!' नाटकको कथावस्तु।

.....

.....
(प्रश्न 1 को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 10.4. खण्डमा उत्तर खोज्न
सक्नेछन्)

१०. 'यो प्रेम!' नाटकको सङ्घर्ष र कौतुहलता।

.....
.....
.....

(प्रश्न 2 को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 10.7. खण्डमा उत्तर खोज्न
सक्नेछन्)

११. रिमालको नाट्यकारिता।

.....
.....
.....

(प्रश्न 3 को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 10.2. को खण्डमा उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

१२. 'यो प्रेम!' नाटकको जीवनदृष्टि।

.....
.....
.....

(प्रश्न 4 को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 10.9 खण्ड अध्ययन गरेर
उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

१३. 'यो प्रेम!' नाटकको कथावस्तु र रचना-विधान।

.....
.....
.....

(प्रश्न ५ को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीले 10.4. खण्डअन्तर्गत उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

एकाइ-11 विजय मल्ल र भुलैभुलको यथार्थ

संरचना

- 11.0 उद्देश्य
- 11.1. परिचय
- 11.2. एकाइकीकार विजय मल्ल
- 11.3. विजय मल्लको एकाइकीकारिता
- 11.4. भुलैभुलको यथार्थ एकाइकीको विश्लेषण
- 11.5. उपसंहार
- 11.6. सार
- 11.7. अनुशीलन
- 11.8. अतिरिक्त अध्ययनका निम्ति सन्दर्भ ग्रन्थ
- 11.9. मूल्यवृद्धिका निम्ति थप प्रश्न

11.0. उद्देश्य

यस एकाइको अध्ययनपछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न

सक्नुहुनेछ :

- नेपाली नाटकको परम्परामा विजय मल्लको योगदान
- विजय मल्लको नाट्यचेतना
- विजय मल्लको एकाइकी भुलै भुलुलको यथार्थ कस्तो किसिमको एकाइकी हो

11.2. विजय मल्लको परिचय

विजय मल्ल नेपाली साहित्य-जगत्का वरिष्ठ साहित्यकार हुन्। उनी नेपाली साहित्यका विशिष्ट प्रतिभाका रूपमा चर्चित छन्। उनको लेखन बहु-आयामिक छ। उनले नाटक, कथा, कविता र उपन्यासको सिर्जना गरेका छन्। विविध विधामा कलम चलाउने विजय मल्ल साहित्य-साधनाको प्रमुख क्षेत्र चाहिँ पूर्णाङ्की र एकाङ्की नाट्य सिर्जना नै पाइन्छ। नेपाली साहित्यको प्रयोग कालमा आएर नेपाली नाटकले दृश्य-कलाका रूपमा भन्दा अधिक पाठ्य साहित्यकै रूपमा विकास गर्‍यो। यस कालमा आएर नाटकले व्यापकताबाट लघुतातर्फ विकास गरेको देखिन्छ। थोरै पात्र, थोरै दृश्य, थोरै अङ्क र थोरै घटनामा आधारित पातलो आकारका नाटकहरू नै यस युगका विशेष उपलब्धि बनेका छन्। यस कालका प्रमुख नाटककार हुन्- विजय मल्ल, वासु शशि, ध्रुवचन्द्र गौतम, जी. छिरिङ, शिवकुमार राई, आई. के. सिंह र पी. लामा।

विजय मल्ल मूल रूपमा मनोविश्लेषणात्मक तथा समाजवादी विचारयुक्त नाटककारका रूपमा उदाएका हुन्। रोमान्टिक कालदेखि नै उनले नाटक लेख्न थालेका भए तापनि प्रयोगकालमा आएर नाटककारका रूपमा उनी विशेष स्थापित भए। नाट्यक्षेत्रमा उनले परम्पराभन्दा भिन्न छुट्टै पारामा लागेर भिन्नै नाट्यकलाको विकास गरेका छन् र समयसापेक्ष ढङ्गले नाट्य प्रयोगमा नयाँ बान्की प्रस्तुत गरेका छन्। यसै कारणले विजय मल्ल, बालकृष्ण समपछिका सबैभन्दा प्रतिभाशाली र महान् नाटककार मानिन्छ। उनको नाट्ययात्राले अनेकौँ धुम्ती र फड्को मारेको छ। प्रत्येक नाट्य-लेखनमा, नयाँ-नयाँ क्षितिज उघार्दै नयाँ शिखर टेक्ने कौशल विजय मल्लले आफ्नो नाटकमा प्राप्त गरेका छन्। सधैं अगाडि बढ्दै - नयाँ

नयाँ गतिशील र प्रयोगधर्मी हुँदै एकपछि अर्को आयाम दिन विजय मल्ल सफल भएका छन्। नेपाली नाट्य परम्परामा नयाँ प्रयोग लिएर देखा पर्ने विजय मल्लको नाट्य-रचना नेपाली साहित्यकै महत्त्वपूर्ण प्राप्ति पनि हो। खास गरी पश्चिमी नवीन नाटककारहरूको नाट्य रचनाबाट प्रभावित भएर विजय मल्लले आधुनिक नाटकहरूको रचना गरेका हुन्। 'इब्सेन' 'स' 'चेखभ' 'स्ट्रिक वर्ग' 'बेकेट' 'आएनेस्को', 'ओनिल' आदि पाश्चात्य नाटककारहरूको प्रभाव विजय मल्लका नाटकहरूमा देखिन्छ। प्रवृत्तिगत दृष्टिले हेर्दा विजय मल्लका नाटकमा सामाजिक यथार्थवाद, अतियथार्थवाद, नवमानवतावाद, अस्तित्ववाद, विसङ्गतिवादका साथै मानवीय मनको विश्लेषण र परामनोविज्ञान आदिका कतिपय प्रस्तुतिगत प्रवृत्तिहरू देखिन्छन्।

शैलीगत रूपमा बौद्धिक गद्य र आवेगात्मक संवाद लेख्ने प्रवृत्ति उनमा पाइन्छ। यस्तै अनेकौँ रूप र रङ्गहरूका शिल्पगत नाट्यकारितामा विजय मल्लको असाधारण र असामान्य क्षमता प्रतिविम्बित भएको पाइन्छ। यसबाट अत्याधुनिक नेपाली नाट्य-साहित्यमा विजय मल्लको ठूलो योगदान पुगेको देखिन्छ। खास गरी विजय मल्लको साहित्य-लेखनको मुख्य पहिचान मनोविश्लेषणात्मकता हो। यसमा पनि विशेष गरेर उनको बालमनोविश्लेषण, स्वप्न-मनोविश्लेषण, नारी-मनोविश्लेषण, यौन-मनोविश्लेषण हुँदै परामनोविज्ञानसम्मको विषयगत यात्रा परिलक्षित हुन्छ। प्रतीकात्मक प्रस्तुति र व्यञ्जनात्मक शैलीको प्रयोग पनि उनका नाटकमा पाइन्छन्। यसबाहेक सामाजिक पारम्परिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक तथा मानवीय समस्याका साथै विक्षिप्ति तथा विकृति अनि विसङ्गतिहरूको अङ्कन, व्याख्या र अभिव्यक्ति पनि विजय मल्लको नाट्यगत विशेषता हो। आणविक शस्त्रास्त्र, युद्धभूमिको विभीषिका र अन्यौलपूर्ण आशङ्काले

ग्रस्त त्रासद विश्वको चित्रण गर्ने चासो उनका नाट्यकारितामा पाइन्छ। साथै मानवीय विवशता, असुरक्षा र शङ्का-उपशङ्काले अकर्मण्य र निरीह बनेको समाजको शोषित-पीडित वर्गको चित्रण पनि उनका नाटकमा पाइन्छ। नारी र श्रमजीवी अनि बुद्धिजीवी वर्गले चाहेको विश्वप्रेम र विश्वशान्तिलाई विजय मल्लले सुधारात्मक पक्षमा लिएका छन्। विजय मल्लका नाटकमा पाइने युगबोध, जिजीविषा र मानव-प्रेम उनका विशेषता हुन्। यिनै विचार र चिन्तनका पृष्ठभूमिमा मानवीय जीवनको बहुकोणिक र बहुआयामिक विश्लेषण र व्याख्या गर्नु विजय मल्लको लेखनधर्म पनि हो। वस्तुतः विजय मल्लले सम्पूर्णताको बोधगम्यता भएको नाट्य सिर्जना गरेका छन्। यिनै परिस्थिति र परिवेशमा मानवका असामान्य चरित्रको अङ्कन र युगबोध नै विजय मल्लको नाट्यगत वैशिष्ट्य हो। यसैले विजय मल्ल नवीनतम नाट्यधाराका समेत प्रतिनिधि नाटककार हुन पुगेका छन्।

11.2. एकाङ्कीकार विजय मल्ल

विजय मल्लको आगमनपूर्व पुष्कर शमशेर, बालकृष्ण सम आदि एकाङ्की लेखनमा देखापरेका छन्। एकाङ्कीकार मल्लले आफ्नो पहिलो एकाङ्की राधा मँ मान्दिन (1944) देखि नै मनोवैज्ञानिक प्रभावलाई मूल लक्ष्य बनाएको र पछिका एकाङ्कीहरूमा यस प्रवृत्ति विभिन्न कोणबाट तीव्र हुँदै गएको पाइन्छ। मनोवैज्ञानिक भए पनि विजय मल्ल नाटक र एकाङ्कीमा यौनको आग्रह गर्दैनन्। जीवनलाई सुल्टो-उल्टो र बाहिरी तथा भित्री धेरै किसिमले हेर्ने, पहिचान गर्ने र प्रयोगमा ल्याउने नाटकीय प्रवृत्ति उनमा रहेको देखिन्छ। फ्रायडीय मनोविज्ञानका सूत्रहरूभन्दा पर पुगेर विसङ्गति, अस्तित्ववाद, अतियथार्थवाद, परामनोविज्ञान जस्ता नयाँ दार्शनिक मान्यताहरू स्टिन वर्ग, आएनेस्को, ओनिल, सामुएल वेकेट, कामु, सात्र

आदि पाश्चात्य साहित्यिक तथा चिन्तकहरूका प्रभावहरू समेत मानवीय संवेदनाको साझा अनुभूतिकै ग्रहण गर्दै नेपाली नाटक -एकाङ्की लेख्न प्रकृति र प्रवृत्ति विजय मल्लमा विकसित भएको पाइन्छ। त्यसैले उनका नाट्यकृति, भुतप्रेत र दन्त्यकथाका राक्षसहरू पनि प्रवेश गरेका छन्।

11.3. विजय मल्लको एकाङ्कीकारिताको मूल

वैशिष्ट्य

विजय मल्लका एकाङ्कीहरूको मूल भावभूमि हो मनो वैज्ञानिक यथार्थ र अतियथार्थवादी पात्रहरू फ्रायडीय मनोविज्ञानको सूत्रबाट कथाको अपेक्षा एकाङ्कीमा कम मात्रामा सञ्चालित छन्। मनोवैज्ञानिक द्वन्द्वग्रन्थि, कुण्ठा र जटिलताबाट पीडित पात्रहरूको अन्तरिक उद्वेलन प्रस्तुत गर्ने चासो उनका एकाङ्कीमा पाइन्छ। चिन्तनशील बौद्धिक विश्लेषण गर्ने रचनाधर्मले विजयको एकाङ्कीकारितालाई अगाडि बढाएको छ। व्यक्तिभिन्नका अचेतन इच्छा, आकाङ्क्षा र द्वन्द्व-प्रतिद्वन्द्वलाई एकाङ्कीको माध्यमबाट व्यक्त गर्न विजय मल्ल मानवीय समस्यालाई केन्द्रबिन्दुका रूपमा लिन्छन्। त्यसैले उनका पात्रहरू सचेत र बौद्धिक हुँदाहुँदै पनि विविध परिवेशबाट च्यापिएर विक्षिप्तता र मानसिक कुण्ठालाई व्यक्त गर्न पुग्दछन्। यस सन्दर्भमा कहीं काव्यात्मक र चेतन-प्रवाहात्मक शैलीलाई अँगालिएको छ भने कतै सरल शैलीको प्रयोग भएको छ। वस्तुशिल्पीय पद्धति र ग्रन्थि-वियोजन पद्धतिले एकाङ्कीको मूल स्वरलाई चिनाउन मद्दत पुर्याएको देखिन्छ। नभन्दै वर्तमान वैज्ञानिक उत्कर्षबाट विखण्डित हुँदै गएको मानवीय सभ्यता र अस्तित्वबोधको प्रश्नलाई समेत मल्लका एकाङ्कीले अगाडि ल्याएको छ। एकाङ्कीकार विजय मल्लको एकाङ्की कारितामा मनोवैज्ञानिक यथार्थक चित्रणका साथै वर्तमान युगले ल्याइरहेको वैज्ञानिक जटिलता पनि पाइन्छ। जारी

समस्यालाई यौनदेखि टाढा राखेर चित्रण गर्ने प्रवृत्ति (राधा मान्दिन), नारीलाई 'भोग्याको रूपमा सम्झने पुरानो पम्परा (अन्तर्द्वन्द्व), राजनीतिक-आर्थिक समस्याले पिरोलिएको ध्वस्त पारिवारिक जीवन (जीवन समस्या), कुटिल राजनीतिक चालबाजीमा अल्झिएका ऐतिहासिक पात्रहरूको मनोव्यथाको चित्रण (भीमसेनको मुद्दा), बाल मानसिकतामा पर्ने पारिवारिक प्रभाव र यथार्थ तथा आदर्शको दुन्द्व (सपनाको देशमा), वर्तमान युगको वैज्ञानिक उपलब्धिलाई रचनात्मक काममा लगाउनु पर्ने चासो (हिमाल पग्लोस), पुरुषत्वको आक्रामक स्वभावलाई मन पराउने नारी मानसिकता (मनको बन्धन), आनुवंशिक संस्कारको पुस्तागत हस्तान्तरण (अपराध) र वर्तमान विश्वमा देखिएको सामाजिक विसङ्गति र नेपाली संस्कृतिको ऐतिहासिक मूल्यको चित्रण (नेपाली सांस्कृतिक भण्डार) आदि विविध विषयमा विजयका एकाङ्कीहरू रचित भएका छन्। उनमा यौनको गन्ध पाइँदैन। यसरी कथा र उपन्यासको क्षेत्रमा - भन्दा एकाङ्की रचनाको क्षेत्रमा विजय मल्ल विषयगत वैविध्यको चयन गर्दछन् र एकाङ्कीलाई फ्रायडीय रतिरागात्मक सूत्रदेखि टाढा राख्दछन्।

उनको एकाङ्की लेखनमा उत्तरोत्तर परिष्कार र बौद्धिक उचाइ बढ्दै गएको पाइन्छ। सामाजिक बनोटले नारीमाथि ल्याएको भेदभाव तथा शोषण मनोवृत्तिको प्रतिफलका रूपमा बदला लिने मनोवैज्ञानिक प्रभाव (पत्थरको कथा) इब्सेनी प्रभावअनुसार नारी अस्तित्वबोधको चित्रण (सत्ताको खोज), मृत्युको यथार्थले भयभीत विकृत पात्रहरूको मानसिक आतुरता (मृत्यु छायाँमुन्तिर खोज), रक्तसम्बन्धबाट सामाजिक विकृति हस्तान्तरित हुन सक्ने सम्भावनाले ल्याएको दुर्घटना (दोसाँध), पुराकथा र मिथकको प्रयोगबाट नयाँ चेतनाको उद्बोधन (पुराणको हराएको पाना), चाहेजस्तो परिणाम प्राप्त नहुने वर्तमान युगको यथार्थ (पाहुना), बाह्य

यथार्थभन्दा आन्तरिक वस्तुसत्यको चित्रण (अन्धाको पनि आँखा खुलेको हुन्छ) तथा ऐतिहासिक पक्षमा लुकेको मानसिक सत्यको उद्घाटन (श्री ५ बडामहाराज पृथ्वीनारायण शाह) आदि विभिन्न सामाजिक विषयहरूलाई मानसिक उद्वेलनका आधारमा प्रस्तुत गरिएको छ। यस सन्दर्भमा एकाङ्कीकार विजय मल्ल वस्तुसत्यभन्दा मानसिक तथ्यको नजिक पुग्न चाहन्छन्। युगबोध, नारी अहम्, विसङ्गत सामाजिक बिडम्बना, पारिवारिक असङ्गति र अस्तित्वका प्रश्नहरूको उपस्थापन गर्ने प्रवृत्ति विजय मल्लमा सक्रिय भएको पाइन्छ।

एकाङ्कीकार विजय मल्लको नाट्यकारिता पछि गएर अझ प्रौढ भएको र चिन्तनमा पनि परिष्कार आउदै गरेको देखिन्छ। उनी परामनोवैज्ञानिक चिन्तन र मानवीय समस्याका बहुपक्षीय अध्ययनतर्फ बढी केन्द्रित देखिन्छन्। 'नाम नभएको मानिस' उनको यस्तै प्रौढता तथा उच्चताको नाटकीय रूपान्तरण हो। यसमा मानसिक कार्यव्यापारबाट निर्देशित शारीरिक कार्य-व्यापारलाई प्रत्यक्ष ल्याइएको छ। एकाङ्कीकार मल्ल कतै प्रतीकात्मक भाषामा रूढिवादी थोत्रो आदर्शलाई उदाङ्गो पार्न चाहन्छन् (पुरानो घर) भने कतै आक्रामक नारीको चित्रणद्वारा नारी अस्तित्वको वकालत गर्न चाहन्छन् (उद्घाटन)। यस्तै क्रमबाट मातृत्वको महत्ता (प्रतिविम्ब), आधुनिक वैज्ञानिक आविष्कारलाई दन्त्यकथाको राक्षसको रूपमा परिकल्पना (यो कस्तो दन्त्यकथा), तस्करीबाट समाजमा आएको विकृति (एक सम्भ्रान्त परिवारको कथा), थोत्रो आदर्श र रूढिलाई जोगाइराख्न चाहने पुरानो पुस्ताको विकृत स्वप्न (बन्द ढोका), पैसा कमाउने होडमा मानव अस्तित्व नै अवमूल्यन गर्ने सामाजिक विकृति (पर्खालभिन्न), सम्भावित आतङ्कले जनमानसमा ल्याउन सक्ने त्रास

(भित्ते घडी) आदि मानसिक तरङ्ग -प्रतितरङ्गलाई एकाङ्कीकार मल्लले आफ्ना एकाङ्कीका माध्यमबाट स्पष्ट पार्ने प्रयास गरेका छन्।

मल्लका नाटकीय पात्रहरू मानसिक न्यूनताले आक्रान्त छन्। उनीहरू समाजको व्यवहार-प्रक्रियामा असामान्य स्थितिमा देखिन्छन्। उनीहरूको कार्यशैली सामाजिक मर्यादाको ठिक उल्टो हुन्छ। रुग्ण तथा मनोविकृत पात्रहरू आफ्नो सामाजिक व्यवहारशैलीमा नियन्त्रण गर्न नसकेर दुर्घटित हुन पुगेका छन्। विशेष गरेर मल्लका प्रथम चरणका एकाङ्कीहरूमा यस पिरकारको प्रवृत्ति पाइन्छ।

वस्तुतः एकाङ्कीकार मल्ल फ्रायड, एडलर र जुङ्का मनोविश्लेषणात्मक मान्यतालाई छोएर आरम्भिक नाट्य-रचना गर्दछन्। पछि गएर उनमा बौद्धिकता र चिन्तनशीलताको मात्रा बढ्दै जान्छ। फलतः उनी अस्तित्ववादी, विसङ्गतिवादी र परामनोवैज्ञानिक मान्यतालाई समेत उत्तरवर्ती नाट्य-रचनामा भित्र्याउन थाल्छन्। अस्तित्ववादी चिन्तक ज्याँ पल सात्रले आफ्नो पुस्तक भविता र शून्यता-मा उल्लेखित 'हरेक मानिस संसारमा एकलो छ। त्यसको कुनै माने, अर्थ वा तात्पर्य छैन। हो, त्यसले यसको माने वा मतलब भने आफू स्वयंले सिर्जना गर्नु पर्दछ। यो ज्ञातव्य छ कि प्राणी बनाइसकिएको छैन, त्यो सदा नै बनाइरहने क्रममा छ। अर्थात् कुनै पनि मानिस पूर्ण निर्मित अवस्थामा छैन। त्यो त सधैं नै अपूर्ण र निर्मित हुँदै रहने अवस्थामा छ। यस परिप्रेक्ष्यमा विजय मल्लका नाटकीय पात्रहरू पनि अन्योल अवस्थामा दिग्भ्रमित भएका पाइन्छन्।

विजय मल्लका एकाङ्कीहरू एउटै अङ्क र एउटै दृश्यमा संरचित छन्। अत्यावश्यक निर्देशनबाहेक, अरु सबै काम सूत्रधारको हातमा छोडिएको छ। रङ्गमञ्चको सज्जाको क्षेत्रमा सामान्य कोठा र कुर्सी, टेबलबाहेक खास वस्तुको आवश्यकता पर्दैन। अधिकांश पात्रहरू रुग्ण मानसिक

विकृतिले ग्रस्त देखिन्छन्। परिवेश र मानसिकता एकअर्कासँग अन्योन्याश्रित भएर वस्तुलाई अगाडि बढाउने काम गर्दछन्। कुनै पात्र पनि आफ्नो नियन्त्रणमा छैन। संवादजन्य आवेगले वस्तुलाई अगाडि बढाएको छ। शारीरिक कार्यव्यापारभन्दा मानसिक कार्यव्यापारकै पक्ष प्रबल छ। स्थूल घटनावली त्यति नपाइने हुनाले दृश्य-कथावस्तुको संयोजन निकै कम छ। कथालाई गति दिन अभिव्यञ्जनात्मक सूक्ष्म कथावस्तुको आयोजना गरिएको छ। नाट्य रचनाका सन्दर्भमा कतै एक पात्रको मात्र एकल आलाप (अन्तर्द्वन्द्व) पाइन्छ भने कतै पुरुष

पात्रहरूको मात्र प्रयोग भएको 'नेपाल सांस्कृतिक भण्डार' तथा 'श्री ५ बडामहाराज पृथ्वीनारायणशाह' देखा पर्दछ। अर्कातर्फ नारी पात्रहरू मात्र भएको एकाङ्की 'प्रतिबिम्ब' पनि रचना गरिएको छ। अधिकांश एकाङ्कीहरूमा पुरुष र नारी दुवै पात्र भए पनि बढी मात्रामा नारी पात्रलाई आक्रामक बनाइएको र केही एकाङ्कीमा पुरुष पात्रलाई आक्रोशयुक्त पारिएको छ। यसरी रङ्गमञ्चका दृष्टिले एकाङ्कीकार विजय मल्ल सरल र साधारण मञ्चसज्जाको पक्षमा देखिन्छन्। अर्को शब्दमा भन्ने हो भने सुनियोजित मञ्चसज्जा र उन्मुक्त सडक नाटकको बिचको प्रविधि नै विजय मल्लको रङ्गमञ्चीय पक्ष हो।

विजय मल्लका उपलब्ध एकाङ्कीहरूलाई अध्ययन गर्दा उनको मूल प्रवृत्ति मनोवैज्ञानिक यथार्थ हो। समयक्रमको अन्तरालमा सहायक प्रवृत्तिहरूले समय अनुसार केही भिन्नता ल्याएको भने स्पष्ट देखिन्छ। यसका साथै बौद्धिक चिन्तनप्रक्रिया र अध्ययन तथा लेखनको क्रमिक विकासले गर्दा एकाङ्कीकार विजय मल्लको लेखनमा परिष्कार र तीव्रताका साथ अविरल रूपमा अगाडि बढेको कुरा चरणबद्ध अध्ययन गरी हेर्न सकिन्छ। त्यसो हुनाले मल्लका एकाङ्कीहरूलाई पहिलो चरण (1944-1919६0),

दोस्रो चरण (19६1-19७५) र तेस्रो चरण (19७६ देखिपछि) गरी जम्मा तीन चरणमा वर्गीकरण गरी अध्ययन गर्न सकिन्छ।

पहिलो चरणको एकाकी यात्रामा स्थूल घटनावलीबाट निर्देशित अन्तर्मुखी मनोवृत्तिको चित्रण पाइन्छ। दोस्रो चरणको एकाङ्की यात्रामा मल्लका लेखन अरू अन्तर्मुखी हुँदै जान्छ र मानवीय समस्याको विविध पक्षहरू मनोविकृत तथा रुग्ण पात्रहरूको माध्यमबाट अरू उद्घाटित हुँदै जान्छन्। भुतप्रेत र अदृश्य शक्तिको प्रभावले मानसिकतामा पर्न सक्ने विकृतिको समेत यस चरणमा उल्लेख पाइन्छ। आजको यान्त्रिकता र वैज्ञानिक प्रभावले बोलाउन सक्ने नरसंहारकारी विभीषिकाप्रति पनि विजय मल्लले व्यङ्ग्य गरेको देखिन्छ। तेस्रो

चरणमा विजय मल्ल आफ्नो एकाङ्कीमा परामनोवैज्ञानिक जीवनदृष्टि र विसङ्गतिवादी तथा अस्तित्ववादी चिन्तन-प्रक्रियालाई बौद्धिक दृष्टिले छँदै आजको शास्त्रास्त्रको होडबाजीमा तथा आतङ्कप्रति विश्व-मानवकै सामु व्यङ्ग्य गर्न पुग्दछन्। भित्ते घडी एकाङ्कीले यस्तै प्रवृत्तिलाई सङ्केत गर्दछ। वर्तमान अन्यायपूर्ण परिवेशभित्र बाँचेका मनोविकृत पात्रहरूको कुण्ठा, आवेग र विक्षिप्ततालाई उदाङ्गो पार्ने प्रकृति पनि तेस्रो चरणमा बढी विकसित भएको छ। प्रस्तुतिका कोणले कतै-काहीं काव्यात्मक चेतन-प्रवाह शैलीको पनि प्रयोग भएको देखा पर्दछ। यस कारण मल्लको एकाङ्कीकारिता नेपाली नाट्य-साहित्यकै एक नयाँ उपलब्धि हो र यस क्षेत्रमा मनोविकृत तथा रुग्ण व्यक्ति-पात्रलाई उभ्याएर विश्व-मानवकै मानसिकताको धेरथोर अभिव्यञ्जना गर्न चाहने विजय मल्ल यस खालको एक मात्र एकाङ्कीकार हुन्। उनका एकाङ्कीको भावभूमि बाह्य यथार्थभन्दा पर मानसिक यथार्थ रहेको छ। मनलाई उल्टोसुल्टो सबै तहबाट चिहाएर मानसिक ग्रन्थीहरूको उद्घाटन गर्ने चासो उनमा बढी

पाइन्छ। यस क्रममा विजय मल्लले मिथ (पुराकथा)- लाई आजको युगसँग जोडेर नाट्य -रचना गर्दछन्। एकाङ्कीकार विजयको मूल दृष्टि कुनै पनि विषय वा घटनालाई आजको परिप्रेक्ष्यमा ल्याएर केलाउनु रहेको छ। 'पुराणको हराएको पाना' र 'दोभान' एकाङ्कीमा महाभारत र पुराणका नाम तथा घटनाहरूलाई आफ्नै किसिमले उद्घाटन गर्दै त्यहाँ नपुगेको तथ्यका रूपमा मानसिक प्रतिक्रियाहरूलाई थपेर विजय मल्लले दुई युगको साँघुको रूपमा विषयवस्तुलाई प्रस्तुत गरेका छन्।

एकाङ्कीकार विजय मल्लका एकाङ्की रचनामा भाषागत कमजोरीहरू केही पाइन्छन् भनेने मत समालोचकहरूको पाइन्छ। नेपाली व्याकरणसम्मत परिष्कृत भाषाको प्रयोग नहुनु, एकाङ्कीको शीर्षक राख्ने क्रममा पनि कहिलेकाहीं हेरफेर भइरहनु, शीर्षक राख्ने क्रममा पनि कतै वाक्यरूप (यो किताब नच्यातियोस्, अन्धाको पनि आँखा खुलेको हुन्छ, कतै शब्दावली (नाम नभएको मानिस) र कतै विषय चिनाउने शब्द (अन्तर्द्वन्द्व) आदि विभिन्न किसिमका शीर्षक रखाइ देखिन्छन्। यी सामान्य प्राविधिक असावधानीतर्फ दृष्टि नदिई हेर्ने हो भने मान्छेका मनका अतियथार्थ पक्षहरूलाई चित्रण गर्ने क्रममा विजय मल्लले निकै ठूलो उपलब्धि हासिल गरेका छन्। नेपाली एकाङ्की साहित्यमा यस प्रकारबाट मनोविश्लेषण गर्ने साहित्यकारहरूमध्ये विजय मल्ल सर्वोच्च प्रतिभा मानिन्छ।

विजय मल्लको प्रायोगिक नाट्यशिल्प सूक्ष्म भएर पनि मानवीय मनस्थितिलाई विश्लेषण गरी गहिराइ, मोटाइ आदि विविध पक्ष र क्षेत्रलाई समेत समेट्ने खालको देखिन्छ। उनी मानवताको खोजीमा यथार्थदेखि अतियथार्थसम्मको चिन्तनमा पुग्छन् भने विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववादको दार्शनिक धरातललाई समेत टेकेर विनिर्माणको चिन्तनलाई स्पर्श गर्दछन्। यसरी उनले मानवीय जीवनको समष्टि दर्शन,

चिन्तन अनि विश्वशान्ति, सह-अस्तित्व, विश्व-भ्रातृत्व, मानवतावाद आदि उच्च विचार आफ्नो नाटकमा प्रस्तुत गरेका छन्।

11.4. भुलैभूलको यथार्थको विश्लेषण

11.4.1. भूलाभूलको यथार्थको कथावस्तु

नारीहरूको पक्षमा उभिएर वा नारीहरूलाई बलियो गरी प्रस्तुत गर्दै नाटक-एकाङ्की लेख्ने विजयमल्लले प्रस्तुत नाटकमा पनि नारीलाई अघि राखेको पाइन्छ। शीर्षकमा भुलैभूलको यथार्थ भनिएको छ भने त्यो भूल नायिका वीणा, नायक सुरेन्द्र, शान्ताबहादुरबाट भएको छ। घर-परिवार, समाजलाई छक्याएर मनोवाञ्छित फल प्राप्त गर्ने लालसा नाटकमा रहेको छ। योजना बनाएर अनि सहमतिमा एकजनालाई पतिको रूपमा अनि साथमा प्रेमी राख्ने वीणा तत्कालीन नेपाली समाजले सोच्न नसक्ने आधुनिक नारी पात्र हो। सम्पत्तिकै निम्ति पति हुनसक्ने सुरेन्द्र अनि अझ वाणालाई सधैं साथ दिने वचनबद्धता दिनसक्ने सुरेन्द्र पनि तत्कालीन नेपाली समाजले सोच्न नसक्ने आदर्शको पराकाष्ठा पात्र नै हुन्। उनीहरूको भूलभिन्न रहेको सत्यलाई बुझ्न नसक्ने अनि आफ्नी प्रेमिका अर्काको आँगालोमा देख्दा ईर्ष्याले चुर भई होस हराएर अपशब्द बोल्नु शान्ताबहादुरको भूल भए पनि मानवसुलभ देखिन्छ। यसरी नाटकमा थुप्रै भूलहरू भएको छ। यसको कथा यस्तो छ, नेपाली समाजको संरचनामा भइरहेको नारी असमानता र स्वतन्त्रताका लागि गरिएको क्रान्तिकारी प्रयासका रूपमा भूलभूलको यथार्थ नाटक लेखिएको पाइन्छ। नाटकीय कथामा उद्योगपति कृष्णविक्रम थापाको भव्य महलको एउटा कोठामा घरमा काम गर्ने रामबहादुर र सानी रमाइलो ठट्टा गरिरहेका हुन्छन्। सानीले प्यान्ट लगाएको। प्रसङ्गलाई लिएर आइमाईहरूले चाहे भने जे पनि गर्न सक्छन्।

र उनीहरूले पुरुषहरूले हौं बहु-विवाह गर्न सक्छन् भन्ने भनावैरी राम र सानीमाझ जोडतोडले भइरहेको हुन्छ। यसरी सानीले पहिले भन्दा अनौठो मनस्थिति र असामान्य करा गरिरहेकै बेला घर मालिकनी तथा कृष्णविक्रमका पत्नी माधवी त्यहाँ आई छोरी बीणाका लागि श्रीमान हुन आउने नयाँ पाहुनाको सत्कारमा जुट्नु पर्ने निर्देश दिएर जान्छ। त्यसबेला कृष्णविक्रमको विजिनेस म्यानेजर जयकुमार विष्ट आइपुग्छ। जयकुमार र कृष्णविक्रममाझ बहस सुरु हुन्छ। कारखाना र बिजिनेसका कुरा छाडेर जयकुमारको घरि घरि बिहे गर्ने प्रसङ्गलाई लिएर कृष्णविक्रमले जयकुमारलाई नपुंसकतुल्य रहेको कुरा उठाउँदै उसबाट कुनै नयाँपन र प्रगति आउन नसक्ने चुनौती दिन्छ। कृष्णविक्रम सामाजिक क्रान्ति चाहन्छन् र त्यो परिवर्तन ल्याउने काममा तिनी आफ्नै घरबाट सुरु गर्न चाहन्छ। यस्तै वाद-विवाद भइरहेको बेला नव-आगन्तुक ती पाहुना सुरेन्द्रविक्रम त्यहाँ आइपुग्छ। कृष्णविक्रम स्वयंले जयकुमारलाई सुरेन्द्रको परिचय गराउँछ। आपसमा भलाकुसारी सँगै नारी स्वतन्त्रताबारे कृष्णविक्रमको कुराले गम्भीरता ल्याउँछ। दुलही माधवीले सुरेन्द्र आइपुगेको देखेर तिनका लागि बस्ने व्यवस्थाको कुरा गर्छ। जयकुमार र कृष्णविक्रम बाहिर निस्कन्छन् त्यसैबेला वीणा र सानी कोठामा आउँछे अनि पाहुना सुरेन्द्रबारे आपसमा बात गर्न थाल्छे।

अर्कातिर, कृष्णविक्रमको कोठामा सानी र माधवी पाहुना सुरेन्द्रलाई कुन साइनो लाएर बोलाउने भन्ने चर्चा चलिरहेको हुन्छ, त्यस्तैमा वीणा आइपुग्छे अनि सुरेन्द्रसँग भेट हुन्छ। आफ्नो पुरुषत्वको स्थाभिमानलाई त्यागेर कसरी घरज्वाइँ बस्न सकेको भन्ने कुरा वीणाले सुरेन्द्रलाई प्रकट गर्छ। आफू सानैमा टुहुरो भएको र कुनै स्वार्थ एवम् प्रलोभनमा नपरी परिस्थितिवश आइपरेको यो चुनौतीलाई स्विकार्न अग्रसर भएको बाध्यता

सुरेन्द्रले वीणालाई सुनाउँछ। यस्तैमा वीणाले आफ्नो एकजना शान्तबहादुर नामको प्रेमी भएको कुरा बताउँछे। सुरेन्द्रले वीणाको कुरा राम्ररी सुनी आफू ती दुईजनाको बिच काँडा नबनेर बरु दुवैलाई सहयोग पुर्याइरहने वचन व्यक्त गर्दछ। अन्त्यमा, आफ्ना आमा-बाबुको नजरमा चाहिँ दुवै एकार्कामा आफ्नो भएको प्रेमको अभिनय गर्ने सम्झौता गरी वीणा र सुरेन्द्र घुम्न निस्कन्छन्। फेरि त्यही कोठामा जयकुमार बसिरहेको बेला रामबहादुर आएर अघि वीणा र सुरेन्द्र माझ भएको कुरा जयकुमारलाई विस्तृत रूपमा सुनाउँछ। आफूविरुद्ध कसैले चुक्ती लाउन सक्छ भनेर जयकुमारले रामबहादुरलाई सतर्क गराउँछ। वीणाका लागि त्यसरी घरज्वाइँ राख्ने कुरा थाहा पाएको भए पहिल्यै कुनै आफ्नो मान्छे ल्याउने थिएँ भन्ने जस्ता कुरा जयकुमारले व्यक्त गर्छ। बातचित गरिरहेकै बेला कृष्णविक्रम त्यहाँ आइपुग्छ। स्विडेनको वुमेन्स लिभ मुभमेन्टको कुरा जयकुमारलाई सुनाउँदै त्यसको प्रयोग आफ्नो छोरीमाथि गर्न लागेको र छोरीलाई त्यसरी नै बिहे गरिदिन आफू अग्रसर भएको जानकारी दिन्छ। छोरी वीणा र सुरेन्द्रमाझ साँचो प्रेम चलिरहेको ठानेर आफ्नो सम्पूर्ण सम्पत्तिलाई ती दुई माझ आधा आधा बाँडिदिने काम विवाह पूर्व नै लेखिदिने र रेजिस्ट्रेसन गराइहाल्ने काममा कृष्णविक्रम जुट्न थाल्छ। यस आशयको सङ्केत पाएपछि वीणा र सुरेन्द्र ठुलो असमञ्जसमा पर्छन्। कसरी यो द्विविधाबाट मुक्त हुनुपर्ने? भन्ने कुरामा दुवै चिन्तित बन्न थाल्छन्। यस्तो प्रेमको अभिनय गरिरहनुभन्दा बरु बिचैमा आफू भाग्नु ठिक होला भन्ने कुरा सुरेन्द्रले वीणालाई सुनाउँछ। तर त्यसो गर्दा पनि अझ समस्यामा फस्नु पर्ने डर हुँदा वीणाले जिन्दगीभर नै यस्तो अभिनय गरिरहनु पर्ने निष्कर्ष सुरेन्द्रलाई सुनाउँछ। दुवैको बहानाबाजी बढ्दै जान्छ, तर वीणाले सुरेन्द्रलाई भित्र-भित्रै मन पराइसकेको आभास पनि हुनथाल्छ।

कृष्णविक्रमको त्यही कोठामा सुरेन्द्र र जयकुमार बात गर्दै भित्रिन्छन्। सुरेन्द्रले जयकुमारलाई सम्पत्ति नामसारीको रेजिस्ट्रेसन रोक्न अनुरोध गर्दछ। सुरेन्द्रले आफूलाई बेइमानी र बिहे अघि भाग्न सक्ने सम्भावना पनि व्यक्त गर्छ। तर रेजिस्ट्रेसनको काम प्रायः पुरा भइसकेको कुरा जयकुमारले उसलाई स्पष्ट गरिदिन्छ। यस्तैमा कृष्णविक्रम आइपुग्छ अनि सुरेन्द्रलाई होटल लगेर सबै स्टाफ र होटल बिजिनेसबारे आवश्यक जानकारी गराइदिन जयकुमारलाई आदेश दिन्छ अनि बाहिरिन्छ। यसबिच सुरेन्द्र र जयकुमारबिच रमाइलो ठट्टा चल्छ। केही समयपछि जयकुमार त्यहाँबाट निस्कन्छ अनि वीणा आइपुग्छे। वीणाले आफ्नो प्रेमी शान्तबहादुरले अझसम्म कुनै खबर नपठाएको र बिहेको कुनै प्रस्ताव अहिलेसम्म नआएको कुरा सुरेन्द्रलाई सुनाउँदा परिस्थिति अझ जटिल बन्न पुग्छ। यस परिस्थितिबाट उम्कनलाई सुरेन्द्रले वीणालाई आपसमा झगडा गरेको अभिनय गरौं भन्ने सल्लाह दिन्छ तर वीणालाई सो स्वीकार्य हुँदैन। अनौठो र अप्रत्याशित त होइन तर एकाएक आफैले सृजना गरेको समस्याले वीणाको टाउको दुख्न थाल्छ र औषधि सेवन गर्न थाल्छ। यसैबेला माधवीआइपुगेर वीणाको हेरचाह गर्न भनेर सुरेन्द्रलाई होटलतिर जाने प्रसङ्ग निकाल्छिन्। तर सुरेन्द्र स्वयंले वीणालाई औषधि लगाइदिने कुरो गर्छ। तर सुरेन्द्रले यसो गरेको वीणाले मन पराउँदैन। माधवी र सानी अर्को कोठातिर लाग्छिन्। अति टाउको दुखेर वीणा लडखडाउन के लागेको हुन्छ उसलाई टेवा दिन सुरेन्द्र अघि सर्छ। अहिले भने वीणालाई साँच्चै जोडसँग टाउको दुखेको हुन्छ अनि सुरेन्द्रले वीणालाई समातेर भित्र कोठातिर लान लागेको हुन्छ। तर संयोग करतो पर्छ भने त्यही क्षण शान्तबहादुर अचानक त्यहाँ उपस्थिति हुन्छ, सुरेन्द्रले वीणालाई समाएर बसेको देखेपछि उसले आपत्ति व्यक्त गर्छ।

वीणाले यस घटनालाई लिएर शान्तबहादुरलाई सम्झाउने यथासक्य कोसिस गर्छ तर विचलित र अधीर बनेको शान्तबहादुरले वीणालाई घरैमा डोला राखी रासलीला गरेको र यस्तो घटना वेश्यावृत्तिको मनस्थिति हो भन्ने सोझो आरोप लगाउँछ। दुवैमाझको भनावैरी र तर्कले चरम अवस्था लिन्छ। शान्तबहादुरले वीणालाई "प्रेममा विशुद्धता चाहन्छु, वेश्यापन होइन" भनी शब्दवाण हान्दा वीणा अधीर बन्न पुग्छ। सुरेन्द्रले पनि वास्तविक कुरा शान्तबहादुरलाई सुनाउँछ, तर ती सब बुझ्न शान्तबहादुर चाहँदैन। यसै बेला कृष्णविक्रमको त्यहाँ प्रवेश हुँदा स्थिति अन्योलपूर्ण बन्न पुग्छ, सबै असमञ्जसमा पर्दछन्। वीणाले आफ्नो बुबालाई शान्तबहादुर उसको प्रेमी रहेको सुनाउँदा कृष्णविक्रम अनौठो स्थितिमा पर्दछन्। वीणाले पहिलेदेखि नै शान्तबहादुरसँग प्रेम गरेको तर सुरेन्द्रसँग प्रेमको अभिनय मात्र गरेको कुरा यसबेला सबै सम्मुख खुलस्त पारिदिन्छ। अझ यतिका दिनपछि आएर शान्तबहादुरले उसलाई वेश्या भनेर औल्याएकोमा ऊ दुखित र क्रोधित बन्छे अनि वेश्याको दोष लगाएकोमा आक्रोशपूर्वक शान्तबहादुरलाई थप्पड लाउँदै त्यहाँबाट निकालिदिन बाध्य हुन्छ। फलस्वरूप त्यही स्थितिमा सुरेन्द्रसँग बिहे गर्न आफ्नो स्वीकृति रहेको बाबु कृष्णविक्रमलाई वीणाले सुनाउँछे। वीणाको यही निर्णय सँगसँगै परिकल्पित नाटकीय योजनाको अन्त हुन्छ। यसप्रकार आकस्मिक तर योजनाबद्ध साथै प्रहसनपूर्ण ढङ्गमा भूलैभूलको कथा टुङ्गिन्छ।

11.4.2. भूलाभूलको यथार्थमा चरित्र चित्रण

आठजना पात्र-पात्राहरू रहेको यस नाटकमा कृष्णविक्रम, सुरेन्द्रबहादुर, जयकुमार, रामबहादुर र शान्तबहादुर पाँचजना पुरुष पात्रहरू अनि वीणा, माधवी र सानी तीनजना स्त्री पात्राहरू छन्। प्रत्येक पात्र-पात्राका आ-

आफ्नै चारित्रिक दुर्बलताहरू छन्। तथापि, कसैले केही नगुमाई आ-आफ्नो स्थिति र अस्तित्व बचाइराख्न समर्थ छन्। अपेक्षित परिणाम दिन सबै सफल छन्। नाटकीय कथालाई मनोरञ्जनपूर्ण र सुखान्त तुल्याइएको छ। प्रहसनमूलक यस नाटकको पात्रगत चरित्रहरूको चरित्राङ्कन यस्ता देखिन्छन्-

क. कृष्णविक्रम

आलोच्य नाटकको मूल सूत्रधार कृष्णविक्रम थापा हो। वयस्क तर नौलो चिन्तनले युक्त उद्योगपति अथवा होटल व्यवसायी छ ऊ। तिनी समाजमा नारी स्वतन्त्रता र समानताका लागि अग्रसर भई क्रान्ति गर्न इच्छा सधैं राख्दछन्। आफ्नो यस विचारधारालाई कार्य रूपमा ल्याउन तथा समाजमा व्याप्त रुढि परम्परालाई बढता तिनी आफ्नै घरबाट यो अभियान सुरु गर्न चाहन्छन्। स्विडेनमा प्रचलित वुमेन्स लिभ मुभमेन्टबाट प्रभावित कृष्णविक्रमल आफ्नो एक मात्र छोरी वीणाको बिहे आफूले चाहेजस्तै रूपमा गर्न चाहन्छन्। नेपाली परम्परागत रूपमा छोरी बिहे भएर लोग्नेको घरमा बस्ने र लोग्नेको थर-गोत्र स्विकार्नु पर्ने मान्यता छ तर ऊ यसको ठिक उल्टो ज्याइँलाई ल्याउने र आफ्नो थर-गोत्र स्विकार्न लगाउने योजना रचदछन्। यसरी आफूले ल्याएको ठिटो सुरेन्द्रलाई घरज्वाइँ बनाउने मनशाय थाहा पाएपछि छोरी वीणाले प्रत्यक्ष विरोध त गर्दिन, तर सुरेन्द्रसँगै प्रेम अभिनय रची आफ्नो आमा-बाबाको निमित्त दुवै छोरी-ज्वाइँ भइसकेको पहल गर्न छोरी वीणासक्षम भएकीले कृष्णविक्रमको वास्तविक सपना आखिर जसरी भए पनि पूर्ण हुन पाउने देखिन्छ। यो अनौठो योजनाको रूपकार कृष्णविक्रम नै हुन्। आफ्नो फेक्टरीको बिजिनेस म्यानेजर जयकुमार विष्टसँग तिनको सधैं बहस र सल्लाह हुन्छ। पुरातन विचारका प्रतिपक्षी रहेका जयकुमारको आफ्नो

सन्तान उत्पादन क्षमता नभई नभई पनि दुई दुईवटी स्वास्नी बिहे गरेको र अझै अर्की स्वास्नी हेर्ने स्वभावलाई कृष्णविक्रमले सल्लाहसँगै त्यस्ता अनैतिक व्यवहारलाई हँसेमा होस्टे दिने काम गर्न पछि पर्दैनन्। समाजमा साँचो र आमूल परिवर्तन ल्याउन हो भने प्रत्येक पुरुष अग्रसर बन्नै पर्ने र नारी स्वतन्त्रताका लागि खुल्ला वातावरण तयार गरिनुपर्छ भन्ने साँच राख्ने कृष्णविक्रम सधैं आतुरिएका हुन्छन्। मनले मात्र होइन, धनले पनि आफ्नो विचारलाई कार्य रूपमा ल्याउन बिहेअघि नै छोरी ज्वाइँलाई आफ्नो सम्पत्तिको हिस्सा दुवैलाई बराबर गरी रेजिस्ट्रेसन गराउन समेत अग्रसर देखिन्छन्। मन, वचन र कर्मका धनी देखिने कृष्णविक्रम एकजना व्यावहारवादी र प्रयोगवादी व्यक्तित्व देखिन्छन्। सम्पूर्ण नाटकीय कार्यव्यापारको प्रेरक र प्रभावी तत्व नै तिनी हुन्। नाटकका तमाम क्रियाकलाप तिनकै इच्छाशक्तिबाट चलायमान बनेको देखिन्छ। सहासी तथा दूरदर्शी स्वभावका कृष्णविक्रम आधुनिक युगका एक सचेत एवम् क्रान्तिकारी पुरुष मान्न सकिन्छ। आफ्नो विचार र कल्पनालाई सही दिशा र निर्णय दिनसक्ने निर्भीक र अडिग कृष्णविक्रम यथार्थमा यस नाटकका सत्पात्र देखिन्छन्। तिनको चिन्तनले पारिवारिक साथै सामाजिक परिवर्तनको सङ्केत गरेको आभास हुन्छ। नाटकका ऊ शक्तिशाली एवम् प्रभावशाली पात्र देखिन्छ।

ख. वीणा

प्रस्तुत नाटकको एक प्रमुख नारी पात्र हो वीणा। ऊ होटल व्यवसायी उद्योगपति कृष्णविक्रम र दुलहीसाहेब माधवीकी एक मात्र छोरी हो। सहरिया र शिक्षित वातावरणमा हुर्केकी ई आधुनिक नारी हो। समाजमा भइरहेको परिवर्तनसित ऊ पूर्ण परिचित छ। आफ्नो इच्छा बेग्लै भए पनि आफ्ना आमा-बाबुको इच्छालाई सोझै घात गर्न नचाहने वीणाले खुबै

चतुरतापूर्वक आफ्नो गतिविधिलाई नियन्त्रित गरेकी देखिन्छ। आफ्नो प्रेमी शान्तबहादुर टाढा रहेको तर उसँग बिहे गर्नेबारे कतिपय अडचन रहेको समयमा आफ्ना आमा-बाबुले ल्याएका सुरेन्द्रबहादुर नामक युवकसँग बिहे गर्नुपर्ने स्थिति आउँदा अत्यन्त चलाकीसँग प्रेमको अभिनय गर्न लागि रहेकी वीणा अन्यमा आफ्नो उद्देश्यमा सफल हुन सकिन्छ, त्यहा उसको महाभुल सिद्ध हुन्छ। आफ्नो आमा-बाबुको इच्छा विरुद्ध आफूले गर्न थालेको भुलको विरोध नगर्ने हुँदा नै वीणा एकको पछि अर्को गर्दै भुलैभुलको जालमा फँस्न पुग्छे।

आजका युवाहरूसँग जुझ्न सक्ने आधुनिकचेतनाका हठी नारी नै पनि देखिन्छे वीणा। परिस्थिति अनुसार चलन खोज्ने र चलाउन सक्ने विचार भएकी वीणाले समाजमा नारीलाई खेलौना सम्झने पुरुष समाजलाई इच्छानुरूप प्रयोग गर्न यस नाटकमा आफ्नो क्षमता देखाउनसफल छिन् वीणा नारी स्वतन्त्रताकै पक्षमा वीणाको चारित्रिक गतिविधि सञ्चालित रहेको भेटिन्छ। एक प्रकारले वंशगत प्रभावकै रूप उसको चरित्रमा देखिन्छ, आफ्ना बाबु कृष्णविक्रमजस्तै कौशल रचेर हिँड्न खोज्दछे। आफूले गरेका भुलहरूबाट कुनै त्यस्तो ठूलो बिघ्न या आपत्ति भोग्न परेकाले वीणाले प्रायश्चित गर्नुपर्ने पनि केही हुँदैन, अनि उसको चरित्रगत चतुरता र क्षमताको सफल परिणाम पनि त्यसरी नै प्रमाणित हुन्छ। आकस्मिक योजना र संयोगका कारणहरूबाट नियन्त्रित रहनु परे पनि वीणाको भूमिका प्रस्तुत नाटकमा सार्थक प्रतीत हुन्छ। सामन्ती समाजका नारीहरूले भोग्न बाध्य भएको समस्याको जडलाई खुबै दृढतासँग हल्लाउन सकेकी देखिन्छ वीणाले। आधुनिक समाजका कामलोलुप तथा यौनपिपासु पुरुष भनौंदाहरूलाई वीणाले सोझो चुनौती पनि दिएको देखिन्छ। शिक्षित

र सम्पन्न नारी भएकी वीणाले नाटकीय मोडहरूमा आफूलाई मर्यादित ठाउँमा नै उभाएकी पाइन्छ।

ग. जयकुमार

जयकुमार विष्ट यस नाटकमा उद्योगपति कृष्णविक्रमको फेक्टरी हेरचाह गर्ने बिजिनेस म्यानेजरको रूपमा उपस्थित छ। चारकीबाज र चुकली लगाउने प्रकारको चरित्र भएको जयकुमार पुरातनपन्थी विचारको व्यक्ति देखिन्छ। आफ्नो चाकरी जोगाउन मात्र लागेको जयकुमारको चरिता स्त्रीलम्पट जस्तो र निरुद्देश्य प्रकारको छ। दुई दुईवटी स्वास्नी बिहे गरिसकेको भए तापनि निसन्तान जयकुमार आफूमा सन्तान जन्माउने क्षमता नभए पनि स्वास्नी मान्छे भनेपछि कुरा गर्न एकोहोरिने, आफ्नी श्रीमतीलाई आमा बन्न दिने अधिकारबाट वञ्चित गर्ने कि नगर्ने भन्ने सवालमा अल्मलिएको पाइन्छ। सधैं शङ्कालु मानसिकताको जयकुमारले रामबहादुर, सुरेन्द्रबहादुर, सानी, वीणासँग पनि अस्पष्ट व्यवहार देखाउने गरेको देखिन्छ। कृष्णविक्रमले बिजिनेसको कुरादेखि लिएर घरेलु र व्यक्तिगत तथा देश-विदेशका कुरा सुनाउँदा समेत त्यसबाट किञ्चित प्रभावित नहुने र उचित बुद्धि लिएर केही गर्न अग्रसर हुन नसक्ने प्रवृत्तिको जयकुमार एक प्रकारले नैतिक दायित्वहीन व्यक्ति देखिन्छ। नाटकीय कथालाई सामान्य सहयोग पुर्याउनबाहेक उसको 'कुनै ठोस एवम् उद्देश्यमूलक भूमिका देखिँदैन।

घ. सुरेन्द्रविक्रम

प्रस्तुत नाटकमा सुरेन्द्रविक्रम मुख्य सहयोगी पात्र हो। तिनलाई धेरजसो ठाउँ नै सुरेन्द्र भनेर सम्बोधन गरिन्छ। सुरेन्द्र माता-पिताविहीन टुहुरो व्यक्ति हो। स्वभावले सोझो ऊ आदर्श व्यक्ति हो। तथापि परिस्थितिवश

चतुर समाजको इसारामा नाँचन ऊ बाध्य भएको पाइन्छ। आफ्नो जीवनमा माता-पिताको स्नेह पाउन नसकेका तर संयोगवश उद्योगपति कृष्णविक्रम र तिनका धर्मपत्नी माधवीसँग भेट भएपछि सो सम्भव हुन्छ। कृष्णविक्रमको सर्तअनुसार तिनकै छोरी वीणालाई बिहे गरी घरज्वाइँ बस्न पाउने साथै आफ्नो थर-गोत्र समेत परिवर्तन गरेर डोला झैं बस्ने कुरामा उसले स्वीकृति दिएपछि उसको भाग्यको ढोका खोलिन पुग्छ। पुरुषप्रधान समाजमा यस प्रकारको अनौठो पुरुषको भूमिका बहन गर्नमा असजिलो भए तापनि त्यसलाई ऊ अस्वीकार गर्दैन। वीणालाई पनि पहिले असजिलो नै बोध हुन्छ, तर उसले आफ्नो चातुर्थले सुरेन्द्रलाई प्रेमको अभिनय गर्न सहयोग माग्छे अनि त्यस कुरामा दुवैको सहमति हुन्छ। सुरेन्द्रलाई वीणाको आफ्नो प्रेमी शान्तबहादुर रहेको सबै ज्ञान वीणाद्वारा भए पनि वीणाको प्रेम अभिनय गर्ने प्रस्तावलाई समर्थन गर्न ऊ अग्रसर हुन्छ। शान्तबहादुरसँग बिहे नभएसम्म दुबैले प्रेमको अभिनय गरी आफ्नो माता-पिताको अघि पति-पत्नी भएर हिँडिदिने सर्तमा एक भएका हुन्छन्। सुरेन्द्रले यसप्रकारको अप्रत्याशित प्रस्ताव स्वीकार गर्नुपर्ने स्थिति वाध्यताका रूपमा देखापर्छ। नाटकीय कथामा वीणाद्वारा थोपरिएको अभिनयात्मक कार्य गर्नुपर्ने हुनाले सुरुमा सुरेन्द्रलाई अनौठो बोध हुन्छ, तर सो विस्तारै जटिल र अन्त्यमा सहज बन्छ। उतार-चढावको मनस्थिति र बाह्य स्थितिलाई सम्हाल्दै सुरेन्द्रको गतिविधि अघि बढेको हुन्छ, यसो हुँदा नाटकलाई आवश्यक गति प्रदान गर्न उसको उपस्थिति महत्वपूर्ण ठहर्छ। सुरेन्द्र आफ्नो अभिनय क्रममा सहयोगी पात्र, खलनायक जस्ता देखिने अन्त्यमा नायक नै बन्न पुग्छ। यसरी उसको पात्रगत महत्व क्रमशः विकसित भएको देखिन्छ। सुरेन्द्रको उपस्थितिले नाटकलाई सुखान्तमय र प्रहसनमय बनाउन सकेको पाइन्छ।

जयकुमार र शान्तबहादुर झैं पात्रहरूसँग बेग्ला-बेग्लै स्थितिमा भेटघाट र वार्ता हुँदा समेत कुनै संशयपूर्ण र द्विविधापूर्ण चरित्र प्रकट नहनुले ऊ आदर्शको प्रतीक भएको देखिन्छ। कृष्णविक्रम र माधवी दुवैले चाहे अनुरूप देखिएको सुरेन्द्र घटनाक्रमको अन्त्यमा ठुलो सन्तुष्टिको आधार बन्न पुग्यो। अत्यन्त संयम् ढङ्गमा प्रेमको अभिनय गर्न सक्षम सुरेन्द्र यस नाटकको प्रभावकारी पात्र मान्न सकिन्छ।

ड. सानी

प्रस्तुत नाटकमा सानीको भूमिका सराहनीय छ। उद्योगपति कृष्णविक्रमको घरमा पालिएर हुर्केकी ऊ नोकर्नी हो। घरकी मालिकनी माधवीले उसलाई पुरानो परम्परामा राख्न चाहेकी छे भने घरकी छोरी वीणाले उसलाई आधुनिक फेशन र नयाँ विचारकी नारी बनाउन चाहेकी छ। प्यान्ट लगाउन थालेदेखि घरको कुक रामबहादुरले निकै आँखा गाड्न थाल्यो, तर त्यसको सही उत्तर दिन पनि सानी पछि हट्दिन। रामबहादुरसँग उसको जिस्काजिस्की भइरहन्छ। रामबहादुरलाई सानी हामी स्वास्नी मानिसहरू जे पनि गर्न सक्छौं भन्दै एक करोड लोग्नेसँग पनि बिहे गर्न सक्छौं भन्छे, तर आफै पाप लाग्ने डरले त्रसित पनि बन्छे। चञ्चल र अधीर मनस्थितिका कारण ऊ असामान्य पनि देखापर्छ। तथापि, परिवार र पाहुना सबैका लागि सेवा पुर्याउन ऊ हरसमय तयार देखिन्छे। घरमा कहाँ, कहिले, कोसित के के घटनाहरू घट्छन् ती सबको प्रत्यक्ष साक्षी जस्तो देखिने सानी कृष्णविक्रमको परिवारको एकजना भरपर्दो सहयोगी र साथी हो। नाटकीय घटनामा गौण देखिने सानी सबैको सहृदयी पात्र हो।

प्रस्तुत नाटकका अन्य पात्रहरूमा आ-आफ्नो भूमिका निर्वाहको सन्दर्भमा माधवी (दुलही साहेब) पनि उल्लेखनीय नै छन्। नाटकमा तिनको

उपस्थितिले प्रत्येक अवस्थालाई। गति प्रदान गर्ने काम गरेको छ। उद्योगपति कृष्णविक्रमको श्रीमतीको रूपमा रहे पनि तिनको कार्यकलाप त्यति कठोर र अस्वाभाविक छैन। पुरानो विचारधाराका देखिए पनि नयाँ विचारधारालाई पनि स्विकार्न तिनी असुविधा मान्दिनन्। एक असल गृहिणीको रूपमा तिनको चरित्र प्रदर्शित पाइन्छ। गौण पात्र जस्तो देखिने माधवीले आफ्नो भूमिका सहजै पालन गरेकी छन्।

त्यसरी नै शान्तबहादुर कार्की नाटकीय कथाको दुई तिहाई भागसम्म पार्श्व रूपमा चर्चामा आइरहन्छ भने अन्तिम भागतिर प्रत्यक्ष देखापर्छ। ऊ वीणाको प्रेमी हो। प्रेमी भए पनि बिहे गर्ने सन्दर्भमा भने ऊ आफ्नै घरेलु प्रपञ्चमा जाकिएकाले समयमा सही निर्णय लिन नसक्ने असमर्थ व्यक्ति हो। वीणाले घरि घरि उसलाई भेट्ने र बिहे गर्ने प्रस्तावको क्रममा प्रतीक्षा गरिरहेको बेला आइहाल्न नसक्ता कृष्णविक्रमको परिवारमा कुनै अप्रत्याशित घटना हुनसक्ने स्थिति उसको अनुपस्थितिबाट जन्म हुन्छ, तर भाग्यवश हुन भने पाएको देखिँदैन। नामले शान्त भए पनि ईष्याले ग्रस्त, आवेशपूर्ण चरित्रले गर्दा अरुप्रति सहजै विश्वास नगर्ने उसको शङ्कालु प्रवृत्ति देखिन्छ। प्रेमको अभिनय गर्दै समय बिताउन लागेको सुरेन्द्र र वीणालाई एक दिन सँगै बसिरहेको पाएर ऊ आवेसमा आउँछ र वीणाले ऊसँग झुटो प्रेमको अभिनय मात्र गरेको रहेछ भन्ने ठान्न पुग्छ। फलस्वरूप सुरेन्द्र र वीणाले जति नै सम्झाउँदा पनि ऊ सम्झने स्थितिमा आउँदैन। वीणाको सुरेन्द्रसँग उठबस गर्ने व्यवहार वेश्यासरह नै हो भनेर भनिदिएपछि वीणाबाट कैयौँ वाक प्रहारहरू उसले सुन्नु पर्छ।

आफूलाई वेश्याको आरोप लगाएको ठानी वीणाले आक्रोशित भई थप्पड हानेर घरदेखि बाहिर निकालिदिएपछि शान्तबहादुरको वीणासँगको सम्बन्ध टुट्छ। यस प्रकार आफ्नो सामान्य भुलले गर्दा अपमानित हुन

पुग्ने शान्त यस नाटकमा एकजना हतभागी पात्रको रूपमा देखा पर्न आउँछ। नाटकमा वीणासँगको सम्बन्धले उसको चारित्रिक विम्ब नायकजस्तो देखा पर्न आए पनि शान्तबहादुरको नायकीय भूमिका देख्न पाइँदैन। नाटकीय कथामा हास्य, रहस्य र कौतुहल भर्नमा सहयोग पुऱ्याउने उसको उपस्थिति र भूमिका सार्थक नै प्रतीत हुन्छ। प्रस्तुत नाटकमा आफ्नो चारित्रिक विशेषताले गर्दा शान्तबहादुर असत् वा खल पात्र प्रमाणित हुन्छ।

नाटकको यसक्रममा रामबहादुर पात्रको भूमिका सरल र स्वाभाविक पाइन्छ। कृष्णविक्रमको घरको कुकको हैसियतमा काम गर्ने राम स्वभावले ठट्टा रमाइलो गर्ने पात्र हो। नाटकीय कथाको विस्तारमा सामान्य सहयोग पुऱ्याउने उसको भूमिका पनि नगण्य भने छैन। यसप्रकार भुलैभुलको यथार्थ नाटकमा पात्र-विधान अत्यन्त संयम्तापूर्वक गरिएको पाइन्छ। नाटककार मल्लले वीणा, कृष्णविक्रम र सरेन्द्र जस्ता पात्रहरूलाई प्रायोगिक भूमिका प्रदान गरेका भए तापनि ती सशक्त र सफल छन्।

11.4.3. भुलैभुलको यथार्थमा संवाद-योजना

कुनै पनि नाटकलाई सफल बनाउनमा संवादको पनि ठुलो भूमिका रहेको हुन्छ। संवादकै माध्यमबाट नाटकमा रहेको वचार वा सन्देश व्यक्त हुने हुन्छ। भुलैभुलको यथार्थ नाटकमा संवाद योजना सरल, सहज र स्वाभाविक हुनका साथै बौद्धिक पनि छ। संवाद योजनाकै आधारमा नाटकले अपेक्षित सफलता प्राप्त गरेको देखिन्छ। नाटकीय संवाद कतिसम्म प्रबल र सशक्त छन् भने जसद्वारा नाटकीय मोडको परकाष्ठा र दुर्घटना हुने सम्भावनालाई रोचकतापूर्वक दर्शाउँछ। केही संवाद लामा लामा छन्, तथापि तिनबाट पात्रगत सिद्धान्त र व्यक्तित्वलाई सुस्पष्ट

पार्ने क्षमताको प्रदर्शन हुन्छ। गद्यात्मक संवाद भए पनि ती आलाङ्कारिक र कवितात्मक भएकाले प्रभावोत्पादक छन्। नाटकको वस्तु र शिल्प संरचनामा संवादको प्रयुक्ति अत्यन्त मेहनतपूर्वक र सन्तुलनसँग भएकाले नाटककारको संवाद कलाको कौशलता सुस्पष्ट रूपमा अवगत हुन आउँछ। एकातिर कृष्णविक्रम, जयकुमार, वीणा, सुरेन्द्र र शान्तबहादुरजस्ता शिक्षित पात्रहरू परिमार्जित संवादहरू बोल्दछन् भने अर्कातिर माधवी, सानी र रामबहादुरजस्ता कम शिक्षित पात्रहरूको संवाद बोलीचाली वा कुराकानीको रूपमा व्यक्त भएको भेटिन्छ। यद्यपि, तर्कपूर्ण एवम् बौद्धिकतापूर्ण संवादले नाटकलाई सशक्त र सार्थक तुल्याएको छ।

11.4.4. भूलाभूलको यथार्थमा परिवेश-विधान

विजय मल्लकृत भूलैभूलको यथार्थ नाटकमा नेपालको प्रजातन्त्रोत्तरकालको नारी स्वतन्त्रता र समानताको आवाजलाई प्रस्तुत गरिएको यस नाटकमा समस्याग्रस्त समाजको परिवर्तनको चाहना प्रकट गरिएको छ। यसमा आधुनिक नेपाली सामाजिक परिवर्तनशील परिवेशको चित्रण देख्न पाइन्छ। परम्परागत मान्यता र संस्कारहरूप्रति विद्रोह र चुनौती प्रकट गर्दै त्यसमा नव निर्माणको स्थापना गर्न चाहनु भूलैभूलको यथार्थ नाटकको आभ्यन्तरिक प्रचेष्टा हो भन्ने बुझिन्छ। होटल मालिक तथा उद्योगपति कृष्णविक्रमको घरभित्रको वातावरण र परिवेशको सजीव चित्रण यसमा भेटिन्छ। समाजमा नारी स्वतन्त्रताका लागि आफ्नै छोरी वीणाको जीवनलाई प्रयोग गर्न खोजेर कृष्णविक्रमले नयाँ सामाजिक क्रान्तिको सूत्रपात गर्न खोजेका छन्। छोरीले बिहे गरेर लोग्नेको घरमा जानु र उसको थर-गोत्र ग्रहण गर्नुपर्ने भन्ने पुरानो मान्यताविरुद्ध कृष्णविक्रमले चुनौती दिँदा बरु अहिलेका केटाहरू नै छोरीको घरमा आउनुपर्ने र थर-गोत्र

बदल्नु पर्ने आवश्यकतालाई कार्यरूप दिने चेष्टाले नाटकीय वातावरण तथा परिवेश अनौठो तुल्याएको छ। तथापि हास्यात्मक लाग्ने कृष्णविक्रमको यो नौलो प्रयासले सार्थकता प्राप्त गरेकै छ। बदलिँदो युग, समाज र परिस्थितिहरूसँग बाँच्नु पर्ने क्रममा यस प्रकारको सोच र व्यवहार देखा पर्नु कुनै अस्वाभाविक होइन। तर यस प्रकारको अभियान सहज र असुविधाजनक भन्ने पटककै होइन। यस नाटकमा प्रत्येक पात्रले केही न केही भुल गर्दछन्, ती भुलहरूको थुप्रो लागेर महाभुलहरूको गुम्फन नै बन्न पुग्छ। भुल लुकाउन खोज्दा-खोज्दै ती भुलहरू यथार्थ बनिदिन्छ, सो रहस्यको उद्घाटन अन्यमा हुन्छ। प्रस्तुत नाटकमा यसरी नै भुलहरू यथार्थ बनी प्रकट भएको परिवेश सामाजिक परिवेशको चित्र भएर अघि देखा पर्छ। पश्चिमी देश स्विडेनमा प्रचलित वुमेन्स लिभ मुभमेन्टको प्रभाव नेपाली समाजमा पर्न लागेको आभास नाटकीय घटना र परिवेशले इङ्गित गर्दछ। एक प्रकारले नौलो संस्कारगत गाथा यसमा चित्रित हुन आएको देखिन्छ। उद्योगपति कृष्णविक्रमको खानदानी नेपाली परिवारको परिवेश र उनीसित सम्बन्धित हुन पुगेका व्यक्ति तथा सामाजिक मान्यताहरूका कुराहरू यस नाटकलाई जीवन्त तुल्याउने आधारहरू रहेका छन्। समाजमा विद्यमान चाकरी चाप्लुसी, नारी पुरुषको प्रेम सम्बन्ध, मानसिक द्वन्द्व - प्रतिद्वन्द्व, प्रभुत्ववादी प्रवृत्ति तथा आवेशात्मक प्रवृत्तिले गर्दा सृजना भएका नाटकीय कथालाई नाटककारले खुबै सुपरिकल्पित योजनामा यस नाटकमा सीमाबद्ध पारेको पाइन्छ। केही हास्यात्मक, रहस्यात्मक, आरोह अवरोहको स्थिति सृजना गरी सुखान्त र प्रहसनमय समाप्तिमा आएर प्रस्तुत नाटकले आफ्नै मौलिक र अनौठो परिवेशलाई स्थापित गरेको देखिन्छ, नाटककारको प्रायोगिक

प्रयासको यो नाटक निश्चय नै नौलो परिवेशको सफल द्योतक मान्न सकिन्छ।

11.4.५. भुलैभुलको यथार्थको भाषा-शैली

भुलैभुलको यथार्थ नाटकको भाषा-शैली सरल र सुबोध छ। पात्रहरूका मानसिक स्तरानुरूप संवादलाई भाषा-शैलीले उपयुक्त टेवा पुर्याएको छ। नाटकको मूलपात्र कृष्णविक्रम बौद्धिक चिन्तक र सामाजिक क्रान्तिका उन्नायक जस्ता देखिनाले तिनको भाषाशैली चरित्र-अनुरूप सबल र प्रभावी रहेको छ। बिजिनेस म्यानेजर जयकुमारको भाषामा चिप्लेपन र चाकरीबाज बढी देखिन्छ। वीणा र सुरेन्द्रमाझको घटनाक्रम र कार्यव्यापारमा भाषाशैली चरित्रअनुकूल रहेको छ। वीणा र शान्तबहादुर बिचको द्वन्द्वमय संवादमा भाषा-शैली बढी सशक्त, तार्किकतापूर्ण र उत्तेजक रूपमा पाइन्छ। यथार्थमा नाटकीय कथालाई अन्तिम परिणतिमा पुर्याउने कार्यमा पत्रिगत सबै चरित्रबाट आवश्यकतानुसार या स्थितिअनुरूप भाषा प्रयोग गरिएको भेटिन्छ। पात्रहरूबिच एकार्कामा देखिने आरोप-प्रत्यारोप, तर्क-वितर्क तथा गाली-गलोचका कुराहरू उपयुक्त भाषाका शब्दहरूबाट भएकाले त्यसमा पूर्णतया स्वाभाविकताको निर्वाह भएको देखिन्छ। नाटककारले व्याकरणगत प्रयोगमा वचन, लिङ्ग र क्रियापदमा होसियारी देखाएको पाइन्छ। नेपाली भाषाका अतिरिक्त अन्य भाषाका शब्दहरूको प्रयोग आवश्यकतानुसार गरिएका देखिन्छन्। आधुनिक बोलचालको भाषामा प्रयोग हुन आउने अङ्ग्रेजी भाषाका शब्दहरू स्वाभाविक रूपमा नै प्रवेश भएको भेटिन्छ। जस्तै- लिभिडरुम, ल्यान्डस्केप, डाइनिङ, हल, पेन्टिहास, प्रोट्रेट्स, सोफा, प्यान्ट, कुक, होटेल, ड्रेस, किचेन, टिसर्ट, टाइप, आडर, बाथरुम, ब्याग, अफिसर, टाइम, हेयरड्रेसिङ, स्यालून, ब्रेकफास्ट, सेयर, डोरबेल, ट्रे, क्याम्पस,

बिजिनेस, म्यानेजर, फ्याक्ट्री, न्यु ब्लड, न्यु थिङ्किङ, म्यानेजमेन्ट, कलेज, रिटायर्ड, ट्याक्सी, एक्सपेरिमेन्ट, गिनीपेग, च्यालेन्ज, बुमेन्स, लिभ, मुभमेन्ट, प्याकेट, फोन, रेस्टुराँ, अस्टिमेटम, डिनर, राइस मिल, रोल, करेक्ट, बोल्डम्यान, कोच, रेजिस्ट्रेसन, बिल, स्टाफ, ट्याबलेट, पेस्ट, ड्राइबर, डिस्टर्ब, बाइ बाइ आदि शब्दहरूको प्रयोग समसामयिक भाषिक प्रयोगकै रूप मान्न सकिन्छ। त्यसरी हिन्दी भाषाका शब्दहरू सलाम, अदब, उपर, काइदा, खतरा, रवाफ, इरादा, ललकार, इजाजत, रफुचक्कर, इन्कार, येवकुफ, अजनयी, गजब, नसुब, सच्चा दिल इत्यादि आवश्यकता अनुसार प्रयोग गरिएका भेटिन्छन्। ठाउँ ठाउँमा नेपाली लोक समाजमा प्रचलित अनुकरणात्मक शब्द वा उपमा आदिको प्रयोग भेटिन्छन्। टाक टाक टाक, घर-धन्दा, सोहै आना, शिवजीको त तीन नेत्र खुल्छन्, शुभस्य शीघ्रम, सात हात पर आदि शब्द र वाक्य पदहरूको प्रयोग भेटिन्छन्। ठेट र झर्रो शब्दहरूको प्रयोग प्राचुर्य पनि त्यतिकै भेटिन्छ। कोपर्न, अटेरी, रिङ्गाई, पिटी पिटी, थुतुनो, खर्याक मुसुक, गाँठो, फाटो, बासुरी, दर्दा, उजुर बाजुर, गोठवाल, गुन्टा, टेवा, खोपी, डोला, बित्यास, ठट्टा, हप्कीदप्की, पुर्पुरो, चेवा, सिल्ली, केरकार, डिच्च, त्यान्द्रो, चुक्ली, तोती, साइत, रुखो, टुनामुना, भँडो, धाक, अर्घलो इत्यादि झर्ना र लोक शब्दहरूको प्रयोगले प्रस्तुत नाटकको भाषाशैलीमा सौन्दर्य थपेको अनुभव हुन्छ। समग्रमा भुलैभुलको यथार्थ नाटकका भाषा-शैलीले नाटकको नाटकीय संरचनालाई राम्ररी सुहाएको पाइन्छ।

12.4.६. भुलैभुलको यथार्थमा द्वन्द्वविधान

प्रस्तुत नाटकमा अन्तर्वाह्य द्वन्द्वको संयोग गरिएको छ। नाटकमा अन्तर्वाह्य द्वन्द्वहरूको मूल सर्जक नै उद्योगपति कृष्णविक्रम हो। पुरानो विचारधारालाई चुनौती दिँदै नयाँ विचारधाराबाट सामाजिक क्रान्ति

ल्याउने र समाजमा नारी स्वतन्त्रता र समानता ल्याउने तिनको चाहनाबाट नाटकीय द्वन्द्व प्रबल हुन पुग्यो। तिनकै योजनाले छोरी वीणा र आगन्तुक या तथाकथित घरज्वाई सुरेन्द्र आफ्नो बाटो तयार गर्न लाग्यो। अन्त्यमा वीणाको वास्तविक प्रेमी रहेको शान्तबहादुरको आगमनले ती नवीन योजनाहरूमा खलबली ल्याउँछ, वीणा, सुरेन्द्र र शान्तमाझको वैचारिक खुल्दुली नै नाटकको निर्णायक मोड या द्वन्द्वको पराकाष्ठाको रूपमा देखा पर्छ। शान्तबहादुरले वीणा र सुरेन्द्रलाई कोठामा सँगै बसेको देखेर वीणालाई घरैमा प्रेमलीला रचेर वेश्यावृत्ति गरे झैं भयो भनेर आरोप लगाउँछ। यही आरोपले वीणा मर्माहत बन्छे अनि क्रुद्ध बनेर शान्तबहादुरलाई थप्पड हानी मुखमा थुकिदिन्छ। यस घटनाले नाटकीय द्वन्द्वलाई अप्रत्याशित रूपमा चरमावस्थामा पुऱ्याउँछ। यसरी नै नाटकीय कथाको सुरुमा घरमा काम गर्ने सानीले ऊ जस्तै घरेलु काम गर्ने कुक रामबहादुरसँग खेलठट्टा गर्दा आइमाईहरूले बहुपति अपनाउन हुन्छ भन्ने जस्ता विचार र सोच राख्दा समेत उनीहरूलाई पाप लाग्छ भन्ने कुराबाट उसमा आन्तरिक द्वन्द्व रहेको कारण थाहा हुन आउँछ। बिजिनेस म्यानेजर जयकुमरले दुई दुईवटी बिहे गरेर सन्तान उत्पादन गर्न नसकेको वा नसबने जस्ता कुरामा परीक्षण नै नगरी फेरि सन्तानको चाहना राखी अर्को बिहे गर्ने भएको इच्छा प्रकटबाट उसमा थप अन्तर्द्वन्द्व बढ्ने सम्भावना हुन्छ। वीणा र सुरेन्द्रमाझको पारस्परिक प्रेम अभिनयले एकार्कामा द्वन्द्व प्रतिद्वन्द्वलाई जन्माउने काम गर्छ। दुवैको चाहना रहस्य र कौतुहलतामा प्रस्फुटित हुन नसकेको द्वन्द्व बोध हुन्छ। फलतः प्रत्येक पात्रले आ-आफूले गरेका भुलहरूलाई उद्घाटन गर्दै अघि आउँछन्। हास्यमय र प्रहसनमय नाटकमा आन्तरिक द्वन्द्वको प्रबलता भेटिन्छ। नाटककारले प्रचलित नव मान्यतालाई आत्मसात

गराउन सचेष्ट पाइन्छ। सामाजिक द्वन्द्व बाह्य द्वन्द्व रहन्छ भने व्यक्तिगत द्वन्द्व आन्तरिक द्वन्द्वको रूपमा रहेर प्रस्तुत नाटक टुङ्गिन्छ। अर्थात् अन्तर्वाह्य द्वन्द्वको समान र सन्तुलित अवस्था भुलैभुलको यथार्थ नाटकमा परिलक्षित हुन्छ। द्वन्द्ववात्मकताका कारणले नाटक प्रभावमय, गतिशील र रोचक बन्न सकेको पाइन्छ।

11.4.6. भुलैभुलको यथार्थमा अङ्क र दृश्य योजना

भुलैभुलको यथार्थ नाटक तीन अङ्कमा संरचित छ। अङ्क 1 र अङ्क 3 मा दृश्य विभाजन छैन, तर अङ्क 2 मा दुईवटा दृश्य गठित छन्। नाटकीय कार्यव्यापारको विकास अनुरूप 3 अङ्कको योजना उपयुक्त प्रतीत हुन्छ। चारवटा दृश्यको संयोजना भए पनि रङ्गमञ्चीय व्यवस्थामा कुनै अस्वाभाविकता र अप्ठ्यारो अनुभव हुँदैन, पटाक्षेपको सञ्चालन सुगम नै हुने पाइन्छ। उद्योगपति कृष्णविक्रमको एउटै घरभित्रको बैठक कोठा र साधारण कोठामा सबै दृश्य सुनियोजित पाइन्छ। उच्च मध्यमवर्गीय परिवारको घर घराना नै दृश्य रूपमा चित्रित पाइन्छ। ध्वनि, प्रकाश तथा पार्श्व सङ्गीत सबैको आवश्यकता अनुरूप प्रयोग हुँदा अभिनेय दृश्य आकर्षक हुने पाइन्छ। नाटकीय कथाको आयाम अपेक्षित रूपमा सीमाबद्ध भएकाले अङ्क र दृश्यमा पाठक र दर्शकलाई कुनै नैराश्य वा उदासीनता झेल्नु पर्दैन। चार दृश्यको प्रदर्शन समय दुई घण्टाको अवधि लाग्ने अनुमान हुन्छ। रोमाञ्च, हास्य, रहस्य र कौतुहलताले नाटकीय वस्तुविन्यास गतिशील भेटिन्छ। सम्यक कार्य शृङ्खला र उपयुक्त अङ्क र दृश्यमा संयोजित भएकाले प्रस्तुत नाटकको शिल्पपक्ष परिमार्जित बन्न पुगेको छ।

11.4.8. भुलैभुलको यथार्थमा अभिनय तथा रङ्गमञ्च

पक्ष

भुलैभुलको यथार्थ नाटक अभिनेय गुणले भरिपूर्ण नाटक मानिन्छ। सन् 1981 मा रचित यो नाटक नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठानको रङ्गमञ्चमा निर्देशक हरिहर शर्माको निर्देशनमा प्रतिष्ठानकै तत्कालीन कलाकारहरूद्वारा अभिनीत गरिएको थाहा पाइन्छ। प्रज्ञा सभाको अवसर पारी प्रस्तुत गरिएको सो नाटक तत्कालीन श्री ५ महाराजधिराज सरकार वीरेन्द्रविक्रम शाहदेव समेतले अवलोकन गरेको थाहा लाग्छ। तीन अङ्कमा संरचित तर अङ्क दुईमा दुईवटा दृश्य विभाजित गरिएको यस नाटकमा जम्मा चार दृश्य छन् अनि मञ्चन प्रक्रियामा प्रदर्शनयोग्य रहेको देख्न पाइन्छ। प्रयुक्त सबै पात्रहरूको अभिनय चरित्र अनुरूप सफल नै देखिन्छ। नाटकका नायक नायिका जस्ता रहेका वीणा र सुरेन्द्रको भूमिका बढी प्रभावकारी छ। यी दुई पात्रले घरका आमा दुलही साहेब र बाबु कृष्णविक्रमको इच्छानुसार अपनाउनु पर्ने जीवनशैलीको चुनौतीपूर्ण भूमिका पूर्णरूपले कार्यान्वित पारिएका छन्। नारी पात्र वीणाको आफ्नै प्रेमी शान्तबहादुर अधिबाटै चुनिएको भए पनि आमा-बाबुको इच्छानुसार ल्याइएको सुरेन्द्र नामक युवकले घरज्याँ बस्नुपर्ने र आफ्नो थरगोत्र समेत बदल्नु पर्ने कार्य स्वीकार गरिएपछि नाटकीय कथानकले नौलो मोड समात्छ। यो नयाँ परिभाषा वीणाको बाबु कृष्णविक्रम र उनको श्रीमती माधवीको छ। दुवैको यो नौलो परिकल्पनालाई वीणा र सुरेन्द्रले पनि अभिनयिक ढङ्गमा नौलो प्रकारले नै ग्रहण गर्ने सङ्कल्प चतुरतापूर्वक गर्दछन्। यो अभिनय ती दुवैमाझको आपसी सम्झौताको प्रेम अभिनयको रूपमा सञ्चालित हुँदछ। कुनै पनि नाटक आफैमा अभिनेय हुने कुरा वास्तविक हुन्छ। तर यो नाटकमा यी दुवै पात्रले पात्रगत अभिनय

सँगसँगै नाटकीय कथाको अभिप्रायको कृत्रिम अभिनय गर्नु पर्ने हुनाले सो अत्यन्तै अनौठो र रहस्यमय बन्न पुगेको छ। आमा-बाबका लागि भने वीणा र सुरेन्द्रको अभिनय किञ्चित कृत्रिम होइन, तर तिनीहरूको अपेक्षानुरूप प्रयोग भने अवश्यै हो। नाटकीय कथाको समाप्तिर वीणाको प्रेमी शान्तबहादुरको अप्रत्याशित उपस्थिति हुँदा अनि वीणा र सुरेन्द्रसँगै बसिरहेको घटना देखेर उसले त्यसलाई घरमै चलिरहेको रासलीला वा वेश्यावृत्तितुल्य मनोवृत्ति भनिदिएपछि सबै रहस्यको उद्घाटन हुन्छ। नाटकीय कथाको वास्तविक र कृत्रिम अभिनयको यथार्थता उदाङ्गो हुनपुग्छ। शान्तबहादुरलाई पर सारेर वीणाले सुरेन्द्रसँग विवाह गर्ने आशय आफ्नो बाधु कृष्णविक्रमसँग व्यक्त गरेपछि अभिनेय क्रियाकलापको यथार्थ स्थिति देखापर्छ अनि त्यही नै सत्यतामा परिणत परिणाम हुनपुग्छ। उद्योगपति कृष्णविक्रमले यसरी समाजमा नारी स्वतन्त्रता र समानता चाहने क्रममा गरेका आफ्नै घरबाटको सुरुआतको यो नौलो परिकल्पना अभिनेय बनेर सार्थक रूप लिन सफल बन्छ। नाटकीय कथा हास्य, रहस्य र कौतुहल मुछिएर टुङ्गिन पुग्छ। यसरी आन्तरिक संरचनामा पनि अभिनेय अनि बाह्य रूपमा पनि अभिनेय बन्न पुगेको छ।

11.4.9. भुलैभुलको यथार्थको उद्देश्य

नाटककार विजय मल्ल लिखित भुलैभुलको यथार्थ आधुनिक ढङ्गको सामाजिक नाटक हो। यो नाटक प्रहसन हो। सुखान्त रूपमा सिद्धिएको यस नाटकले नारी स्वतन्त्रता र समानताको आवाजलाई उग्र पारेको छ। विचारको मूल सूत्रपात उद्योगपति कृष्णविक्रमले आधुनिक नेपाली समाजमा प्रयोग गर्न खोजेको कुराबाट अघि बढ्छ। नारी समानता र स्वतन्त्रताका हिमायती रहेका कृष्णविक्रमले परम्परागत रूपमा छोरी बिहे

गरेर लोग्नेको घरमा जानुपर्ने र लोग्नेको थर-गोत्र वरण गर्नुपर्ने मान्यतालाई बदल्न आफ्नै घरबाट उदाहरण दिन चाहेको छ। आफ्नो एउटी छोरीको विवाह आफूहरू लोग्ने-स्वास्नीले रुचाएको ठिटोलाई घरमा घरज्वाइँ बस्नुपर्ने र छोरीको थर-गोत्र स्वुकानु पर्ने परिकल्पनालाई संयोगले भेटिएको त्यस्तै एउटा ठिटो सुरेन्द्रबाट यथार्थमा परिणत हुने देख्छ। छोरी वीणाको आफ्नो प्रेमी पहिलेदेखि नै भए पनि आमा-बाबुको इच्छामा घात नहोस् भन्ने हेतु सुरेन्द्रसँग प्रेमको अभिनय गर्ने सम्झौताको योजना चलन थाल्छ। लोग्ने-स्वास्नीको कृत्रिम अभिनय गरिरहेका ती दुई युगल वीणा र सुरेन्द्रसँगै बसिरहेका बेला अप्रत्याशित देखापरेका शान्तबहादुरको उपस्थितिले नाटकको घटनाले मोड लिन पुग्छ। फलस्वरूप वीणाले शान्तसँग होइन तर सुरेन्द्रसँगै बिहे गर्ने प्रस्तावलाई यथार्थमा आफ्नो बाबु सम्मुख राखिदिन्छे। वीणाको आमा-बाबुको त्यो चाहना यसरी पूर्ण हुन्छ। कृष्णविक्रमले आफ्नो हुने ज्वाइँ र छोरीलाई सम्पत्तिको अंश बराबर बाँड्नुपर्ने योजना थालेका हुन्छन्। जुन प्रकारको सोच र कार्य साँच्चै क्रान्तिकारी देखिन्छ। समाजमा देखापरेका ढाँगी, आदर्श, पुराना मान्यताहरूका विघटन र रुढीवादी संस्कारमाथि चुनौती दिँदै यसरी आधुनिक यथार्थ जीवन भोगाइलाई सहज रूपमा अपनाउनु पर्ने आशय कृष्णविक्रमको परिकल्पनाबाट थाहा हुन आउँछ। नारी शोषणको मक्ति र असमानताको विरोध नाटयामा देख्न पाइन्छ जो नाटककारको निहित सकारात्मक उद्देश्य हो नी मान्न सकिन्छ। नाटकलाई रोमाञ्चित पार्ने क्षमताशील र प्रभावोत्पादक हुन पुगेको छ। नाटककार मल्लको अन्य नाट्य-रचनाहरूका सन्दर्भमा प्रस्तुत नाटक आफ्नै मौलिक वैचारिक विशेषताहरूले भरिएको अपूर्व नाटक मान्न सकिन्छ।

11.5.उपसंहार

प्रत्येक नाट्य-लेखनमा, नयाँ-नयाँ क्षितिज उघार्दै नयाँ शिखर टेक्ने कौशल भएका नाटककार हुन् विजय मल्ल। खास गरी पश्चिमी नवीन नाटककारहरूको नाट्य रचनावाट प्रभावित भएर विजय मल्लले आधुनिक नाटकहरूको रचना गरेका हुन्। 'इब्सेन' 'स' 'चेखभ' 'स्ट्रिक वर्ग' 'बेकेट' 'आएनेस्को', 'ओनिल' आदि पाश्चात्य नाटककारहरूको प्रभाव विजय मल्लका नाटकहरूमा देखिन्छ। प्रवृत्तिगत दृष्टिले हेर्दा विजय मल्लका नाटकमा सामाजिक यथार्थवाद, अतियथार्थवाद, नवमानवतावाद, अस्तित्ववाद, विसङ्गतिवादका साथै मानवीय मनको विश्लेषण र परामनोविज्ञान आदिका कतिपय प्रस्तुतिगत प्रवृत्तिहरू देखिन्छन्। सामाजिक पारम्परिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक तथा मानवीय समस्याका साथै विकृति तथा विकृति अनि विसङ्गतिहरूको अङ्कन, व्याख्या र अभिव्यक्ति पनि विजय मल्लको नाट्यगत विशेषता हो। आणविक शस्त्रास्त्र, युद्धभूमिको विभीषिका र अन्यौलपूर्ण आशङ्काले ग्रस्त त्रासद विश्वको चित्रण गर्ने चासो उनका नाट्यकारितामा पाइन्छ। साथै मानवीय विवशता, असुरक्षा र शङ्का-उपशङ्काले अकर्मण्य र निरीह बनेको समाजको शोषित-पीडित वर्गको चित्रण पनि उनका नाटकमा पाइन्छ। नारी र श्रमजीवी अनि बुद्धिजीवी वर्गले चाहेको विश्वप्रेम र विश्वशान्तिलाई विजय मल्लले सुधारात्मक पक्षमा लिएका छन्। विजय मल्लका नाटकमा पाइने युगबोध, जिजीविषा र मानव-प्रेम उनका विशेषता हुन्।

विजय मल्लका एकाङ्कीहरूको मूल भावभूमि हो मनो वैज्ञानिक यथार्थ र अतियथार्थवादी पात्रहरू फ्रायडीय मनोविज्ञानको सूत्रबाट कथाको अपेक्षा एकाङ्कीमा कम मात्रामा सञ्चालित छन्। मनोवैज्ञानिक द्वन्द्वग्रन्थि,

कुण्ठा र जटिलताबाट पीडित पात्रहरूको अन्तरिक उद्वेलन प्रस्तुत गर्ने चासो उनका एकाशीमा पाइन्छ। चिन्तनशील बौद्धिक विश्लेषण गर्ने रचनाधर्मले विजयको एकाङ्कीकारितालाई अगाडि बढाएको देखिन्छ।

अतः भुलैभुलको यथार्थ नाटक एउटा प्रहसनमूलक एवम् सुखान्त नाटक हो। प्रस्तुत नाटकले आधुनिक नेपाली नाटक लेखनमा पश्चिमी समाजको वैचारिक मान्यतालाई प्रवेश गराउने सार्थक प्रयास एवम् सूचना दिएको सत्यता थाहा लाग्छ। वस्तु तथा शिल्प दुवै पक्षमा प्रस्तुत नाटक सुनियोजित एवम् शिल्पशोधित सफल नाटक मान्न सकिन्छ। भुलैभुलको यथार्थ नाटक आफ्नो कलापक्षमा अनौठो र विचित्र नाटक देखिनका साथ नाटककारको शैल्पिक चातुर्य र कलाकौशलको कारण असाधारण बन्न पुगेको भेटिन्छ। संवाद, ध्वनि, प्रकाश, वेशभूषा विभिन्न पक्षबाट अभिनीत हुँदा प्रस्तुत नाटक अझ मनोरञ्जनपूर्ण, लाग्ने आभास हुन्छ। पात्रहरूले स्वाभाविक अभिनयको अतिरिक्त परिकल्पित अभिनयका पनि दायित्व पुरा गर्नुपर्ने यो नाटक विजय मल्लकै अन्य नाटकहरूका सन्दर्भमा नितान्त नौलो हो, साथै अत्यन्त जोखिमपूर्ण नाटक हो। समग्रमा भुलैभुलको यथार्थ नाटक अभिनयका दृष्टिले अत्यन्त शिल्पपूर्ण एवम् कलात्मक नाटक देखिन्छ।

11.6 सार

यस प्रखण्डमा नाटककार विजय मल्लको परिचय, उनको नाट्यप्रवृत्ति, एकाङ्कीकारिता र उनका भुलैभुलको यथार्थ नाटकको विश्लेषण अध्ययन गरियो। उक्त अध्ययनमा प्राप्त जानकारीहरूलाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- विजय मल्ल नेपाली नाटक परम्पराका एक स्थापित नाटककार हुन्।

Notes

- विजय मल्ल मूल रूपमा मनोविश्लेषणात्मक तथा समाजवादी विचारयुक्त नाटककारका रूपमा उदाएका हुन्।
- प्रत्येक नाट्य-लेखनमा, नयाँ-नयाँ क्षितिज उघार्दै नयाँ शिखर टेक्ने कौशलमा निपुण विजय मल्लले अगाडि बढ्दै - नयाँ नयाँ गतिशील र प्रयोगधर्मी हुँदै एकपछि अर्को आयाम दिन विजय मल्ल सफल भएका छन्।
- 'इब्सेन' 'स' 'चेखभ' 'स्ट्रिक वर्ग' 'बेकेट' 'आएनेस्को', 'ओनिल' आदि पाश्चात्य नाटककारहरूको प्रभाव विजय मल्लका नाटकहरूमा देखिन्छ।
- प्रवृत्तिगत दृष्टिले हेर्दा विजय मल्लका नाटकमा सामाजिक यथार्थवाद, अतियथार्थवाद, नवमानवतावाद, अस्तित्ववाद, विसङ्गतिवादका साथै मानवीय मनको विश्लेषण र परामनोविज्ञान आदिका कतिपय प्रस्तुतिगत प्रवृत्तिहरू देखिन्छन्।
- मनोवैज्ञानिक द्वन्द्वग्रन्थि, कुण्ठा र जटिलताबाट पीडित पात्रहरूको अन्तरिक उद्वेलन प्रस्तुत गर्ने चासो उनका एकाङ्कीमा पाइन्छ। चिन्तनशील बौद्धिक विश्लेषण गर्ने रचनाधर्मले विजयको एकाङ्कीकारितालाई अगाडि बढाएको छ।
- नायिका वीणा, नायक सुरेन्द्र, शान्ताबहादुरबाट भएको भुललाई एकाङ्की भुलैभुलको यथार्थमा लेखिएको-देखाइएको छ।
- योजना बनाएरै अनि सहमतिमा एकजनालाई पतिको रूपमा अनि साथमा प्रेमी राख्ने वीणा तत्कालीन नेपाली समाजले सोच्न नसक्ने आधुनिक नारी पात्र को यसमा कथा छ।

- नेपाली नारीलाई पुरुषको समान हक हीत दिलाउने, नारीले बिहेपछि थर-गोत्र फेर्ने होइन पुरुषले पनि फेर्नुपर्छ भन्ने नयाँ विचार एकाङ्कीमा पाइन्छ

11.7. अनुशीलन

1. विजय मल्ल कस्ता नाटककार हुन्?
2. भुलैभुलको यथार्थ एकाङ्कीको समीक्षा गर्नुहोस्।
3. भुलैभुलको यथार्थ एकाङ्कीको विचार प्रस्तुत गर्नुहोस्।
4. विजय मल्लको एकाङ्कीकारिता कस्तो छ?
५. विजय मल्लको एकाङ्की भुलैभुलको यथार्थको चरित्र-चित्रण गर्नुहोस्

11.8 अतिरिक्त अध्ययन

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| चूडामणि बन्धु(सम्पा.) | साझा एकाङ्की |
| हृदयचन्द्रसिंह प्रधान | केही नेपाली नाटक |
| रत्नध्वज जोशी | नेपाली नाटकको इतिहास |
| विजय मल्ल | नाटक - एक चर्चा |
| केशवप्रसाद उपाध्याय | नेपाली नाटक र नाटककार |
| घनश्याम नेपाल | नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास |
| मोहनराज शर्मा, दयाराम श्रेष्ठ, | नेपाली साहित्यके संक्षिप्त इतिहास |
| यसबाहेक विद्यार्थीले विभिन्न पत्र-पत्रिका, सम्बन्धित वेबसाइट तथा ब्लग्स आदि अध्ययन गर्न सक्ने छन्। | |

11.9. मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

१४. भुलैभुलको यथार्थ एकाङ्कीको कथावस्तु।

.....
.....
.....

(प्रश्न 1 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 11.4. खण्डमा उत्तर खोज्न
सक्नेछन्)

१५. भुलैभुलको यथार्थको अङ्क र दृश्य।

.....
.....
.....

(प्रश्न 2 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 11.4. खण्डमा उत्तर खोज्न
सक्नेछन्)

१६. विजय मल्लको एकाङ्कीकारिता।

.....
.....
.....

(प्रश्न 3 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 11.3 को खण्डमा उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

१७. एकाङ्कीकार विजय मल्लका नारी चरित्र।

.....
.....
.....

(प्रश्न 4 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले सम्पूर्ण खण्ड अध्ययन गरेर
उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

१८. भुलैभुलको यथार्थ एकाङ्कीमा भुल।

.....
.....
.....

(प्रश्न ५ को मूल्यवृद्धिको निमित्त विद्यार्थीले 11.4. खण्डअन्तर्गत उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

एकाइ-12 मोहनराज शर्मा र यमा

संरचना

- 12.0 उद्देश्य
- 12.1. परिचय
- 12.2. मोहनराज शर्माको नाट्य प्रवृत्ति
- 12.3. यमा नाटकको विश्लेषण
- 12.4. उपसंहार
- 12.5. सार
- 12.6. अनुशीलन
- 12.7. अतिरिक्त अध्ययनका निम्ति सन्दर्भ ग्रन्थ
- 12.8. मूल्यवृद्धिका निम्ति प्रश्न

12.0. उद्देश्य

यस एकाइको अध्ययनपछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न

सक्नुहुनेछ :

- नेपाली नाटकको परम्परामा मोहनराज शर्माको योगदान
- मोहनराज शर्माको नाट्यचेतना
- मोहनराज शर्माको नाटक यमा कस्तो किसिमको नाटक हो

12.1. परिचय

साहित्यकार मोहनराज शर्माको नेपाली नाट्यपरम्परामा सशक्त उपस्थिति रहेको छ। नेपाली नाटकका क्षेत्रमा प्रयोगधर्मी नाट्यकलाको प्रौढ प्रस्तुतिमा शर्माको योगदान विशिष्ट छ। उनका 'जेन्मन्त/यमा' (2041), 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' (2042) र 'उताको बाघ' (20६2) प्रकाशित नाट्यकृति

हुन्। शर्माका नाटकमा विज्ञानको प्रभाव र सन्त्रास, आधुनिक जीवनका जटिलताको चित्रणसँगै मानवमूल्यको अस्तित्वमूलक खोजी गरिएको छ। जीवनको विसङ्गत चित्रण भए पनि जीवनप्रति सकारात्मक दृष्टि यी नाटकमा आएको छ। मानवका जीजिविषा, सङ्घर्षचेतमित्र मानवीय समस्याको उद्घाटनमा उनका नाटक लेखिएका छन्। उनका नाटकमा पनि प्रयोगमूलक लेखन नै मूलपक्ष बनेको छ। नाटकको कथा वाह्यरूपमा हास्यभावयुक्त भए पनि आन्तरिक रूपमा सन्त्रास, विसङ्गति आदिको उद्घाटनमा केन्द्रित हुनु उनका नाटकको अर्को उल्लेख्य पक्ष हो। मानव र यन्त्रका बीचको सङ्घर्षमा नाटकीय भाव भर्दै जीवनको खोजी गर्नु उनका नाटकको अर्को पक्ष हो। उनका नाटकमा मर्दै गएको मानवता र मानिसको अस्तित्वका पक्षमा व्यङ्ग्यात्मक अभिव्यक्ति आएको हुन्छ। शर्माका नाटकमा जीवनका विविधताको यथार्थमूलक प्रदर्शनी प्रयोगमूलक शैलीमा गरिएको छ। शर्माका नाटक अभिनय र पठनमा सघन र जीवन्त छन्।

नेपाली नाटकको पछिल्लो चरण र नेपाली समालोचनाको समेत पछिल्लो चरणको प्रतिनिधित्व मोहनराज शर्माबाट भएको मान्न सकिन्छ। स्वैरकल्पना अनि कथ्य र शिल्प दुवैमा नवीनतम प्रयोग गर्न चाहने समान विशेषता उनका कथा एवम् नाटक दुवै विधामा देख्न सकिन्छ। त्यसै गरी प्रयोग र स्वैरकल्पनाको प्रस्तुतिका साथसाथै यथार्थप्रति गहिरो लगाव पनि उनका कथा र नाटक दुवै विधामा समान रूपमा प्रयोग भएको पाउन सकिन्छ। मोहनराज शर्माले आफ्नो पाँच दशक लामो साहित्यिक यात्रामा निम्नलिखित नाट्यकृतिहरू रचना गरेको देखिन्छ- आफ्नो बाटो (एकाङ्की, 2023, सम्झौता एकाङ्की, 202७), एक सय चार वर्षे बुढो सर्प (एकाङ्की, 2028), नगर घुम्दा लाखेहरू (एकाङ्की, 2029), सरी रङ नम्बर (एकाङ्की, 2031), यातनामा छट्पटाएकाहरू (पूर्णाङ्की,

2039), जेमन्त/यमा (पूर्णाङ्की 2041), वैकुण्ठ एक्सप्रेस (2042), घाँसिक (एकाङ्की, 204७), अब बाँझो हुन्न (एकाङ्की 2049), उताको बाघ (20६1)।

मोहनराज शर्माले सङ्ख्यात्मक दृष्टिले पूर्णाङ्की नाटकभन्दा एकाङ्की नाटकहरू धेरै लेखे तर उनलाई ख्यातिप्राप्त नाटककार बनाउने सन्दर्भमा एकाङ्कीभन्दा पूर्णाङ्की नाटकको भूमिका बढी देखा पर्छ। यातनामा छटपटाएकाहरू, जेमन्त/यमा, वैकुण्ठ एक्सप्रेस र उताको बाघका माध्यमबाट नै उनी पाठकसामु बडी परिचित हुन पुगेका देखिन्छन्। यसरी गुणात्मक दृष्टिले पूर्णाङ्की नाटकको श्रेष्ठतालाई एकाङ्की नाटकहरूले भेट्टाउन नसकेको कुरा ती दुवैको तुलनात्मक अध्ययनबाट पनि प्रस्ट हुन्छ भन्ने भनाइ नरहरी उपाध्याय गौतमको पाइन्छ। तर यसको अर्थ उनका एकाङ्की नाटक स्तरहीन हुन् भन्नेचाहिँ होइन। निरपेक्ष रूपमा हेर्दा ती पनि कम्ती घत लाग्दा छैनन्। उपर्युक्त एघारवटा वा 'यमा' र 'जेमन्त' एउटा किताबभित्र आएका भए पनि फरक फरक नाटक भएकाले अनि नगर घुम्दा लाखेहरूभित्र चारवटा एकाङ्की रहेकाले यी सबैलाई फरक फरक मान्दा पूर्णाङ्की र एकाङ्की गरी पन्ध्रवटा नाटकहरूमध्ये वैकुण्ठ एक्सप्रेस शिल्प र कथ्य दुवै दृष्टिले सर्वथा नवीन देखिन्छ

12.2. मोहनराज शर्माको नाट्यप्रवृत्ति

मोहनराज शर्मा अत्याधुनिक नाटककार हुन्। उनका नाटक आधुनिकतम प्रविधिलाई आत्मसात गरेर लेखिएका छन्। उनका नाटकमा प्रवृत्तिगत नवीनता र विविधता देख्न पाइन्छ। उनका मूलभूत नाट्य- - प्रवृत्ति निम्न छन्-

क.स्वैरकल्पना

मोहनराज शर्मा स्वैरकल्पनामा आधारित नाटक लेख्न रुचाउने नाटककार हुन्। समसामयिक विश्वजीवनका जटिलतम ग्रन्थि र मानवीय गतिविधिलाई राम्ररी चिरफार गर्न यथार्थवाद मात्र पर्याप्त नभएकाले अतियथार्थवादको आश्रय लिँदै मानवको दुर्नियतिलाई विकसित बनाउँदो विश्वमा व्याप्त विविध विसङ्गत पक्षलाई सशक्त रूपमा प्रस्तुत गर्नका निम्ति उनले न स्वैरकल्पनाको सहयोग लिएको देखिन्छ। 202७ सालमा प्रकाशित सम्झौता एकाङ्कीबाटै उनले नाटयक्षेत्रमा स्वैरकल्पनालाई प्रवेश गराएको देखिन्छ (श्रेष्ठ र शर्मा, 2040 : 1७७)। पूर्णाङ्की नाटकमा यसको सफल प्रयोग जेमन्त /यमा र वैकुण्ठ एक्सप्रेसमा भएको देख्न सकिन्छ। अरु विशेष गरी 'यमा' र 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' यसका - विशेष प्रयोगस्थल हुन्। 'जेमन्त'-मा लेखक पात्रको सडकसँग सङ्घर्ष, दिनेशको हिजडामा रूपान्तरण, हेमको छद्म रूप, रामे र श्यामे स्वर्णप्रतिभामा देखा पर्नु, चार पात्र चौमुखाका रूपमा एक भएर आउनु, पात्रहरूबिच पसेर सडकले बोल्नु आदि गतिविधि क्रियाकलापमा स्वैरकल्पनाको उपस्थिति भेटिन्छ (उपाध्याय, 20६1 : 1६७)। 'यमा' मा यन्त्रमानवका क्रियाकलाप, बिक्री अधिकृतको रहस्यमय व्यक्तित्व, सन्ध्याको यमामा रूपान्तरण, यमा बिक्री केन्द्र, टायल रुम आदि स्वरकल्पनाका उपज हुन्। 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस'-मा मिनिबसद्वारा वैकुण्ठ प्रस्थान, गाँडा खानतलासीमा आवाजद्वारा खानतलासी गरिनु, मनको बाघसँग कुराकानी हुनु, निद्रापुर, पशुपुर र तिनमा पात्रद्वारा देखाइएका क्रियाकलापहरू स्वैरकल्पनाकै चमत्कार हुन् (पूर्ववत्, 188)। स्वैरकल्पनिक पद्धतिका माध्यमबाट लेखकले समकालीन करूप र कुत्सित यथार्थलाई सशक्त रूपमा प्रस्तुत गर्न खोजेको देखिन्छ। स्वैरकल्पना व्यङ्ग्यमिश्रित र प्रतीकसँग अभिन्न भएर आउनु उनका नाटकको विशेषता हो। 'स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरेर

लेखकले आफ्नो इच्छाअनुसार घटनालाई खेलाउन पाउँछ। आधुनिक लेखकहरू विशेषतः व्यङ्ग्यलाई प्रभावशाली बनाउनकै लागि यसको प्रयोग गर्छन्। हुन त समस्यादेखि पलायन हुनका लागि पनि यसको प्रयोग गर्ने लेखकहरू पनि नभएका होइन तर मोहनराज शर्माले आफ्ना नाटकमा निराशालाई ढाल्न र व्यङ्ग्य एवम् विसङ्गतिलाई अझ धारिलो र सूक्ष्मता प्रदान गर्नका लागि स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरेको देखिन्छ (पोखरेल, 2043 : ६2- ६3)। यसरी व्यङ्ग्यलाई घनीभूत पार्नका लागि नै उनले आफ्ना नाटकमा स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरेको पाइन्छ। यस दृष्टिले पनि उनी पलायनवादी नभएर जीवनवादी नाटककार देखिन्छन्। स्वैरकल्पना साहित्यिक टेक्निक हो। यसको प्रयोगद्वारा साहित्यिक घटना वा पात्रको परिस्थिति अकस्मात् यथार्थभन्दा फरक हुन्छ र एउटा अद्भूत वा अनर्थपूर्ण परिस्थितिको जन्म हुन पुग्छ (भट्टराई, 2049 : 44)। यथार्थवादको परम्पराबाट अकस्मात् परिस्थिति विचलित वा भिन्न हुन जान्छ। परिणामस्वरूप दृश्य वा पात्रहरू अद्भूत मनोलोकतिर डुब्छन्। यस्तो स्वैरकल्पनाको प्रयोग मोहनराज शर्माको नाटयकृति वैकुण्ठ एक्सप्रेसमा पाइन्छ (पूर्ववत्)। यस नाटकमा समकालीन जीवनका समस्या, विकृति र अन्तर्विरोधलाई स्वैरकल्पनिक प्रविधिका माध्यमबाट प्रस्तुत गर्ने काम भएको छ। त्यसैले मोहनराज शर्माको प्रमुख नाटयप्रवृत्ति स्वैरकल्पना हो। उनले व्यङ्ग्यका रूपमा र निराशा बगाउने निकासको रूपमा स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरेका हुन् (पोखरेल, 2043: ६2)। स्वैरकल्पनिक भएर पनि यथार्थमा आधारित हुनु उनका नाटकको प्रमुख विशेषता हो।

ख.प्रयोगशीलता

मोहनराज शर्मा प्रयोगप्रेमी नाटककार हुन्। 'निरर्थक प्रयोग वा केवल प्रयोगका निमित्त प्रयोग साहित्यमा भार हुन पुग्छ भने सार्थक प्रयोगचाहिँ साहित्यको विकासको पाइलाछाप हुनपुग्छ। यसै तथ्यबाट प्रेरित भएर मैले यस नाटकमा प्रयोगहरू गरेको छु।' ('वैकुण्ठ एक्सप्रेस' को भूमिका) भनेबाट पनि उनको प्रयोगप्रियता र प्रत्यसप्रतिको अनुरागबारे स्पष्ट जानकारी मिल्दछ। उनी पूर्वपरम्परामा मात्र सीमित नभइकन नयाँ नयाँ किसिमको नाट्यवस्तु र नाट्यशिल्पलाई अँगाली नाटक लेख्ने कलामा सिद्धहस्त देखा पर्छन्। उनले आफ्ना नाटकहरूमा प्रयोगका लागि प्रयोग होइन सार्थक प्रयोगलाई जोड दिएका छन्। मोहनराज शर्माले परम्परागत नाट्यसंरचना र नाट्यनिर्देशनका नियमहरूको परिपालनलाई बेवास्ता गरेको देखिन्छ। रङ्ग, ध्वनि र प्रकाश आदिको अयोजनामा प्रयोगशीलता देख्न सकिन्छ। राता र हरिया बत्ती, गिटारको ध्वनि आदिबाट विभिन्न घटना र मनोभावलाई सङ्केत गर्न खोजेको देखिन्छ। उनका नाटकहरू अङ्क र दृश्यमा विभाजित नभई भिन्न भिन्न संरचनात्मक ढाँचामा सङ्गठित भएका देखिन्छन्। 'जेमन्त' को संरचना पूर्वार्ध र उत्तरार्ध, 'यमा' को संरचना प्रारम्भ अनि 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' को संरचना आरम्भ र पुनःआरम्भ ढाँचाको देखिन्छ। उनका नाटकले परम्परागत प्रारम्भ, विकास र चरमोत्कर्षजस्तो नाटकको आन्तरिक संरचनाको क्रमलाई समेत भत्काएको देखिने हुँदा बाह्य र आन्तरिक दुवै संरचनाका तहमा उनका नाटकहरूले प्रयोगलाई पछ्याएको देखिन्छ। 'जेमन्त' मा बौलाहा र हिजडाजस्ता पात्रको सिर्जना गर्ने, 'यमा' मा नाइन- ओ-नाइन यमा 1, 2, 3, 4 जस्ता पात्रको सिर्जना गर्नु र 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा हिप्पी, हिपिनी, जुम्ल्याहा, आवाज, मनको बाघजस्ता पात्रको सिर्जना गर्नु पनि पात्र प्रयोगका उदाहरणहरू हुन्। एउटा मिनिबसभिन्न सम्पूर्ण घटना घटाएको

देखाउन र त्यसको छानो खुला भएको देखाउनु पनि प्रयोग नै हो। पात्र परिचयको प्रविधिमा समेत प्रयोग देखा पर्छ। मोहनराज शर्माका प्रत्येक नाटकहरूले नवीन प्रयोगलाई अत्यधिक महत्व दिएको पाइन्छ। त्यसमा पनि विशेष गरी 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' त यस दृष्टिले अग्रपङ्क्तिमा देखा पर्दछ। 'त्यसो त यसमा आद्यन्त प्रयोगहरू छन् तापनि गाँडा खानतलासी, निद्रानगर, अन्धो गुफा, कल्पनालोक, लीलानगरी र पशुपुर आदि ठाउँमा विशेष रूपमा प्रयोग देख्न सकिन्छ।' (पूर्ववत्) भन्ने नाटककारको आत्मकथनबाट पनि उक्त कुराको पुष्टि हुन्छ। त्यसैले मोहनराज शर्मा विश्वसाहित्यमा भएका प्रयोग बटुल्ने मौरी हुन्। (पोखरेल, 2043 : ६1)। उनले अङ्ग्रेजी प्रहसन, जापानको नो नाटक र मौन नाटकलाई समेत नेपाली नाटयजगत्मा भित्र्याएर नौलो प्रयोग गरेको देखिन्छ (पूर्ववत् : ६0-६1)। मोहनराज शर्माले गरेका नवीन नाटकीय प्रयोग स्वैरकल्पना र प्रतीकात्मकतासँग एकाकार भएर आएको देखिन्छ। यो नै उनको प्रयोगशीलताको प्रमुख पहिचान हो। 'जेमन्त' नाटकको कार्यव्यापार सडकमा एउटै दृश्यबन्धमा, 'यमा' नाटकको कार्यव्यापार कोठामा दुई दृश्यबन्धमा र 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' नाटकको कार्यव्यापार बसभित्र र बाहिरका विभिन्न दृश्यबन्धहरूमा प्रस्तुत छन्। उनको प्रत्येक नाटकको प्रस्तुति भिन्नाभिन्नै किसिमको रहेको छ र यसबाट पनि उनी प्रयोगप्रेमी नाटककार हुन् भन्ने कुराको प्रमाणित हुन जान्छ (उपाध्याय, 20६1 : 190)। मूलतः पात्रहरूको आन्तरिक परिचय र पहिचानका निम्ति नै उनले प्रयोगलाई माध्यम बनाउन चाहेको बुझिन्छ। त्यसैले उनका नाटकमा प्रयोग सार्थक उद्देश्यका निम्ति आएको हुन्छ।

ग. व्यङ्ग्यात्मकता

मोहनराज शर्मा व्यङ्ग्यप्रधान प्रयोगवादी नाटककारका रूपमा पनिपरिचित छन्। उनका नाटकमा पाइने व्यङ्ग्यको स्वरूप सतहमा ठट्टायौलो किसिमको देखिए तापनि भित्री तहमा गम्भीर किसिमको देखिन्छ। युगजीवनका विविध विकृतिलाई नै शर्माले व्यङ्ग्यको आधार मानेको पाइन्छ। व्यङ्ग्य एउटा सशक्त साहित्यिक प्रभाव भएको र यसका माध्यमबाट समसामयिक मानव-सम्बन्ध र जीवनप्रति व्यङ्ग्य गर्न सहज हुने भएकाले उनीबाट व्यङ्ग्यको प्रयोग भएको देखिन्छ ('वैकुण्ठ एक्सप्रेस' को भूमिका)। व्यक्तिजीवन, सामाजिक जीवन, राष्ट्रिय जीवन र विश्वजीवनमा देखा परेका कुरूप एवम् विरूप गतिविधि र क्रियाकलापप्रति असहमति प्रकट गर्नु र मान्छेका गराइ र भनाइमा देखिने अन्तर्विरोधलाई प्रहार गर्नमा नै उनको व्यङ्ग्य केन्द्रित रहेको देख्न सकिन्छ। वास्तवमा मोहनराज शर्माका नाटकहरूको सौन्दर्यपक्ष भनेकै व्यङ्ग्यात्मक प्रस्तुति हो। व्यङ्ग्य अभिन्न भएर आद्यन्त नै देखा पर्नु पनि उनका नाटकको मूल विशेषता हो। मोहनराज शर्माका नाटकमा आएको व्यङ्ग्यको क्षेत्र विशाल र अत्यन्त फराकिलो देखा पर्छ। राजनीति, प्रशासन, धर्म, आधुनिकताका नाममा देखिएको स्वेच्छाचारिता, फेसन, विदेशमोह, - विज्ञानको अतिवाद, बढ्दो सुखलिप्सा, उपभोक्तावादी संस्कृतिको दबदबा, विश्वासको सङ्कट, आडम्बरी आचरण आदि तमाम पक्षप्रति ठट्टायौली किसिमबाट मारक र गम्भीर रूपमा व्यङ्ग्य प्रस्तुत गर्ने कलामा उनी सिद्धहस्त देखा पर्छन्। मान्छेको विकृतिपूर्ण मानसिकता एवम् समाजमा व्याप्त हिंसा, आतङ्क, तस्करी र विरोधाभासी व्यवहारप्रति तीव्र व्यङ्ग्य गर्ने काम उनका नाटकमा भएको छ। (नरहरि उपाध्याय गौतम, गरिमा) 'उनका नाटकमा देशको तत्कालीन राजनीतिक व्यवस्थाका विकृतिमाथि व्यङ्ग्य छ। अन्तर्राष्ट्रिय परिस्थितिमाथि व्यङ्ग्य छ। मानिसको अति

भौतिकतामाथि घोर व्यङ्ग्य छ (भट्टराई, 2049 : 4६। 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' नाटकमा मान्छेलाई मान्छी भनिएको छ। 'छि' घणाको सूचक हो। यस किसिमको प्रयोगमा पनि व्यङ्ग्य ध्वनित भएको छ। मान्छेका सारा क्रियाकलाप घृणायुक्त भएकाले यसो भनिएको हो। त्यसै गरी मिनिबसको चालकले यात्रुहरूलाई घोडा भनेको देखिन्छ। यसमा पनि व्यङ्ग्य नै ध्वनित भएको छ। मान्छेलाई पराधीन र सुविधा भोग्न सधैं अरूद्वारा नियन्त्रित हुने प्राणी सिद्ध गर्नु नै यसको प्रयोजन रहेको बुझ्न सकिन्छ। मूलतः मान्छेको निरीहता, विवशता र मूल्यहीनताका साथै जीवनका प्रत्येक अतिवादबाट ग्रस्त भई अनियन्त्रित र कुरूप बन्दै गएका गतिविधिमाथि व्यङ्ग्य गर्नमा नै उनको नाटक केन्द्रित भएको देख्न सकिन्छ। अतः सम्पूर्ण क्षेत्रमा व्याप्त खराबीप्रति असहमति जनाउनु र सुधारको अपेक्षा गर्नु नै उनका नाटकमा व्याप्त व्यङ्ग्यको उद्देश्य हो। शर्माका नाटकमा विभिन्न क्षेत्रमा व्याप्त अनीति, दुराचार र भ्रष्टाचारमाथि त व्यङ्ग्य गरिएको छ साथसाथै परम्परागत जीवनमूल्य र मान्यतामाथि पनि व्यङ्ग्य गरिएको छ। यसरी व्यङ्ग्य नै उनका नाटकको प्राण बनेर आएको देखिन्छ (उपाध्याय, 20६1 : 191)। यो व्यङ्ग्य मूलतः युगीन विकृतिप्रति नै बढी लक्षित रहेको देखिन्छ। मानिसको त्रासद र रित्तो अस्तित्वप्रति व्यङ्ग्य गर्ने काम पनि उनीबाट भएको पाइन्छ।

घ. विसङ्गतिवाद

नवीन नाटयवस्तु र नौलो नाटयप्रविधिमा विश्वास राख्ने मोहनराज शर्मा विसङ्गतिवादी नाटककार हुन्। मानवीय मूल्यहीनता र विसङ्गतिहरूको यथेष्टता यस नाटकको मूल विशेषता हो। परम्परागत मूल्यमान्यता, नियम र स्थापित सूत्रहरूलाई भत्काउँदै मान्छेको विद्रूपताको जीवन्त

चित्रलाई उनका नाटकले सशक्त रूपमा आत्मसात् गरेको पाइन्छ। उनी विसङ्गतिवादी नाटककार हुन्, त्यसैले उनको नाटयशिल्प बल्याक कमेडीजस्तो छ जहाँ मान्छेहरू उद्देश्यहीन र विसङ्गतिको मरुभूमिमा एकलोपनको अनुभव गरिरहेका हुन्छन् (पोखरेल, 2043 : ६2)। उनको चर्चित नाटक 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा यस किसिमको प्रवृत्ति टङ्कारो रूपमा देखा पर्छ। विसङ्गतिवादी नाटकहरूमा औपचारिक तर्क र परम्परागत नाटयसंरचनाको अभाव भेटिन्छ। मनपरी हिँडडुल, प्रतीकात्मक विचार, बाधा र व्यथाले भरिएको विश्वको चित्रण, पराजय र विनाश, पापधर्मको बेवास्ता, नैतिकताको अभाव, धोका, अविश्वास, आदर्शको क्षयीकरण, सङ्गठित कथाबस्तुको अभाव र मानवजीवनको निस्सारता यी सबै विसङ्गतिवादी नाटकका विशेषता हुन्। (पूर्ववत्) यी सबै विशेषता मोहनराज शर्माका नाटकमा घटित हुन सक्ने हुँदा उनी विसङ्गतिवादी चेतनाबाट अभिप्रेरित नाटककार हुन् भन्ने कुराको पुष्टि हुन्छ। जीवनका विसर्बत पक्षालाई गम्भीर रूपमा चिरफार गर्ने कम उनीबाट भएको छ।

विसङ्गतिवादी दर्शनसँग सम्बन्धित अन्य कतिपय पक्षहरूको उपयोग उनका नाटकमा भएको पाइन्छ। अभिशप्त वर्तमान जीवनको व्यर्थ सङ्घर्ष र मानव सम्बन्धमा देखिएको विश्वासको सङ्कटजस्ता पक्षहरू पनि शर्माका नाटकमा देखा पर्छन्। उनले आफ्ना नाटकमा विसङ्गत रङ्गपद्धतिको उपयोग गरेका छन् र जीवनको विसङ्गतिसमेत देखाएका छन्। 'जेमन्त' मा मानवीय सम्बन्धमा आएको विसङ्गतिक चित्रण छ भने 'यमा'-मा संवेदनहीन विश्वमा संवेदनाको आशा गर्नु विसङ्गत र अर्थहीन छ भन्ने देखाइएको छ। त्यसै गरी 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा लक्ष्य प्राप्त हुन नसक्ताको विसङ्गतिको चित्रण छ (उपाध्याय, पूर्ववत् : 191)। यति भएर पनि असङ्गतिबाट सङ्गति पहिल्याउने चाहना भने

उनका नाटकीय पात्रमा देखिन्छ नै। त्यसैले शर्मा सम्पूर्ण रूपमा घोर विसङ्गतिवादी नाटककार भन्ने होइनन्। अतः मोहनराज शर्माका नाटकहरूले मान्छेको गौरवान्वित पक्षलाई भन्दा विवश, बाध्य, हीन, कुण्ठा, निराशा, संवेदनहीनता, स्वेच्छाचारिता र पलायनलाई महत्त्व दिएको पाइन्छ। त्यसै गरी उच्छलता, विशृङ्खलता, अराजकता, असामाजिकता, नकारात्मकता र हासोन्मुखताजस्ता पक्षहरूको प्रबलतासमेत उनका नाटकमा देख्न सकिन्छ। जीवनमा यी सारा कुरा हुँदाहुँदै हामी आजीवन गतिशील नभई रहन सक्तौं भन्ने चिन्तन पनि व्यक्त भएको देखिने हुँदा माथि भन्ने यिनी सम्पूर्ण रूपमा विसङ्गतिवादी नाटककार नभएर अस्तित्ववादी- विसङ्गतिवादी नाटककार हुन् भन्दा उपयुक्त हुन्छ।

ड. अत्याधुनिकता

मोहनराज शर्मा नेपाली नाटयजगत्मा अत्याधुनिक नाटककारका रूपमा परिचित छन्। २०४१ सालमा प्रकाशित जेमन्त/यमालाई किटान गरेर नै शीर्षकपछि कोष्ठकमा 'दुई अत्याधुनिक नाटक' समेत भन्नेको पाइन्छ। अत्याधुनिकता आधुनिकताकै विस्तारित, प्रयोगशील र नवीन संस्करण मान्न सकिन्छ। विश्वसाहित्यमा देखिएका नवीननवीन प्रयोग र प्रवृत्तिप्रतिको मोह पनि अत्याधुनिक प्रवृत्ति हो। मोहनराज शर्मा पनि प्रयोगप्रेमी नाटककार भएकाले र विश्वसाहित्यलाई राम्ररी बुझेका नाटककार भएकाले पनि उनका नाटकमा यस किसिमको प्रवृत्ति पाइनु स्वाभाविक हो। 'प्रयोगहरूबाट नै साहित्य विकसित हुन्छ' ('वैकुण्ठ एक्सप्रेस'-को भूमिका भन्ने उनको कथनबाट पनि यस कुराको पुष्टि हुन्छ। वास्तवमा विभिन्न वाद र प्रयोगको मिश्रण नै अत्याधुनिक प्रवृत्ति हो। विशेष गरेर यथार्थवाद, अतियथार्थवाद, दादावाद, अभिव्यञ्जनावाद,

प्रकृतवाद, प्रतीकवाद, विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववादजस्ता विभिन्न वादको अन्तर्मिश्रण नै अत्याधुनिकताको परिचायक हो जुन कुरा उनका नाटकमा देख्न सकिन्छ। उनका नाटकहरू कुनै एउटा वादमा मात्र सीमित नदेखिनुले पनि यस कुरालाई प्रमाणित गर्दछ। अत्याधुनिकता प्रवृत्ति धेरै हदसम्म उत्तर- आधुनिकवादको निकट देखा पर्छ। त्यसैले मोहनराज शर्माका नाटकहरू पनि उत्तरआधुनिक चेतनाका धेरै नजिक देखा पर्छन्। विषय र प्रयोगको अत्यधिक विविधता र नवीनता, एकत्ववादको विरोध र बहुत्ववादी प्रवृत्तिप्रति अनुराग, एकातिर पुराना मूल्यमान्यतालाई भत्काउन खोज्न र अर्कातर्फ परम्परालाई सुधार्ने प्रयास पनि गर्नु तथ्य कल्पना। र स्वैरकल्पनाको मिश्रणद्वारा वास्तविकताको उद्घाटन गर्न चाहनु (शर्मा र लुइटेल्, 20६1 : 3५4-५५) जस्ता अत्याधुनिक प्रवृत्तिहरू उनका नाटकमा देखिन्छन्। त्यसैले अत्याधुनिकता पनि उनका नाटकमा पाइने अर्को प्रवृत्ति हो।

च. प्रतीकात्मकता

मोहनराज शर्मा प्रतीकवादी नाटककार हुन्। साहित्य तथा भाषामा सादृश्यद्वारा कुनै चिजको प्रतिनिधित्व गर्ने वस्तुलाई प्रतीक भनिन्छ। यसले कुनै गुण वा विचारको प्रतिनिधित्व गर्छ। त्यसै गरी यसले मूर्त रूपका माध्यमबाट अमूर्तको र छायाका माध्यमबाट सत्यको खोजी गर्छ। यसले सर्वजीववाद (सबै वस्तुमा जीवन छ भन्ने कल्पना) द्वारा, रूपकद्वारा, उपमाहरूद्वारा र चरित्रको प्रतिनिधित्वद्वारा अव्यक्तलाई व्यक्त गर्दछ (शर्मा र लुइटेल्, 20६1 : 221)। यसले एकभन्दा बढी अनिश्चित अर्थलाई पनि इङ्गित गर्दछ (उपाध्याय, 204५ : 19) मूलतः शर्माका समसामयिक चेतना बोकेका नाटकहरूमा प्रतीकात्मक सन्दर्भले अत्यधिक प्रभाव पारेको देख्न सकिन्छ। मोहनराज शर्माका नाटकहरू

प्रतीकात्मक त छन् नै साथै परिवेश र वस्तुमा समेत प्रतीकात्मकताले त्यत्तिकै ठाउँ पाएको देख्न सकिन्छ। उनका नाटकका शीर्षक नै प्रतीकात्मक रहेका देखिन्छन्। 'जेमन्त' वा जे मन लाग्छ त्यही भन्ने विचार र क्रियाकलापको प्रतीक हो भने 'यमा' यन्त्रमानवको प्रतीक हो। 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' सुखसुविधापूर्ण ठाउँको प्रतीक हो ('वैकुण्ठ एक्सप्रेस' को भूमिका)। 'जेमन्त' मा सडक परम्पराको प्रतीक बनेर आएको छ भने बिक्री अधिकृत रहस्यमय शक्तिकी प्रतीक बनेर आएको छ। 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा वैकुण्ठलाई आनन्दको, बसलाई जीवनको र चालकलाई समयको प्रतीकका रूपमा हेर्न सकिन्छ (उपाध्याय, 20६1 : 188)। 'यमा' को यमा भूतकालको प्रतीक र पाले अँध्यारो र जडताको प्रतीक बनेर आएको देखिन्छ। 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' को निद्रानगरी सभ्य भनाउँदा मान्छेको नैतिक-अनैतिक क्रियाकलापको प्रतीक, गौडा खानतलासी भन्सारको प्रतीक, अन्धो गुफा मानिसको अचेतनको प्रतीक, कल्पनालोक विज्ञानको अतिवादको प्रतीक, लीलानगरी सांसारिक क्रियाकलापको प्रतीक र पशुपुर आदिमप्रणय सन्दर्भ र पार्श्विक आचरणको प्रतीक बनेर आएको देखिन्छ (शर्मा, 2044 : 8५)। 'जेमन्त' को लेखक आधुनिकताको प्रतीक हो भने लता वेच्छा- चारिताकी प्रतीक हो। 'यमा' की सन्ध्या संवेदनशील नारीको प्रतीक हो। सबै यमाहरू यन्त्रमानवका प्रतीक हुन्। 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' का अधिकांश पात्रहरू पनि प्रतीकात्मक बनेर आएका देखिन्छन् (पोखरेल, 20६2 : 442-43)। यसरी मोहनराज शर्माका नाटयप्रवृत्तिहरूमा वस्तु, घटना र व्यक्ति सबै प्रतीकात्मक रहेका छन् र तिनले विविध साङ्केतिक अर्थ प्रदान गरेका छन् (उपाध्याय, 20६1 : 188)। विशेष गरेर 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' त प्रतीकात्मकका दृष्टिले ज्यादै सबल र सफल देखा पर्छ। अत्यन्त सटीक प्रतीकको यथेष्ट प्रयोग नै यस नाटकको मुख्य प्रवृत्ति

बनेर आएको देखिन्छ। नाटकको शीर्षकदेखि लिएर पात्रका नाम र क्रियाकलाप अनि नाटकमा उल्लेख गरिएका काल्पनिक स्थानहरू सबै प्रतीकात्मक रहेका देखिन्छन्। यस दृष्टिले प्रस्तुत कृतिलाई विशुद्ध प्रतीकात्मक नाटकका रूपमा समेत हेर्न सकिन्छ। अल्प शब्द वा कथनबाट धेरै कुरा भन्नका लागि र सबै कुरा नग्न रूपमा उद्घाटन नगरीकन त्यसलाई साङ्केतिक अभिव्यक्ति प्रदान गरी नाटकलाई कलात्मक र जीवन्त बनाउनमा प्रतीक प्रयोगले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ।

छ. प्रकृतवादी-यथार्थवादी चेतना

मूलतः यथार्थवादी र प्रकृतवादी चिन्तनबाट उनी बढी प्रभावित देखा पर्छन् किनभने यी वादले आत्मसात् गरेका मान्यताहरू नै उनका पूर्णाङ्की नाटकमा बढी मात्रामा घटित हुन पुगेको देख्न सकिन्छ। समसामयिक जीवन भोगाइ, पात्रानुकूल बोलचालको भाषा, मानवीय यथार्थको मधुर, सुन्दर र कोमल पक्षको भन्दा कठोर, क्रूर र विभत्स पक्षको चित्रणलाई उनका नाटकले महत्त्व दिएको पाइन्छ। यथार्थ र स्वैरकाल्पनिक तत्त्वको मिश्रण गरी स्वप्नवत् र मिथीय चित्रण गर्ने जादुगरीय यथार्थवादका दृष्टिले 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' बेजोड देखा पर्छ भने जीवन तथा समाजका घृणित, फोहोरी र निन्दनीय पक्षको चित्रण गर्ने प्रदूषणपरक यथार्थवादका दृष्टिले 'जेमन्त', 'यमा' र 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' जस्ता सबै नाटकहरू उल्लेखनीय देखा पर्छन्। 'मैले नाटकमा यथार्थमा आधारित कल्पित कथावस्तु र चरित्र आदिलाई महत्त्व दिएको छु। म बर्तमान यथार्थलाई जीवन्त रूपमा चिनाउने उद्देश्यले नाटकलेखनमा सक्रिय रहेको हुँ।' (पोखरेल, 20५9 : 4) भन्ने उनको आफ्नै भनाइबाट पनि उनी यथार्थवादी नाटककार हुन् भन्ने कुरा प्रमाणित प्रकृतवादले अपेक्षा गर्ने मान्यताहरू

पनि शर्माका नाटकमा घटित भएका देखिन्छन्। वासनात्मक प्रेम, बलात्कारको सन्दर्भ, व्यभिचार, रोमाञ्चकारी घटना, पारिवारिक संस्थाको खिल्ली उडाउनु, नायक -नायिका जैविक इच्छाका दास मात्र देखिनुजस्ता प्रकृतवादका मूलभूत प्रवृत्ति (उपाध्याय, 204५ : 18) हरू मूलतः 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा देखा पर्छन्। यस वादले मानिसलाई अन्य प्राणीभन्दा भिन्न वा श्रेष्ठ नमानी त्यसैको समकक्षी मान्छ। विनाशकारी सङ्घर्षमा अल्झेका पात्रहरूको चित्रणका साथै मानिसका कुत्सित, नग्न र विकृत पक्षको चित्रणलाई यस वादले महत्त्व दिने गर्दछ। यसले मानिसको भव्य, आदर्शमय र महनीय जीवनको चित्रण नगरी उसका हीनतर पक्ष तथा पाश्विक प्रवृत्तिको चित्रण गर्दछ (शर्मा र लुइटेल्, 20६1 : 311)। अतः माथि उल्लिखित प्रवृत्तिहरू शर्माका नाटकमा लागू हुने हुँदा उनी यथार्थवादी- प्रकृतवादी नाटककार हुन् भन्दा अत्युक्ति हुँदैन।

अनौपचारिक, उखानमय र तुकबन्दीयुक्त सरल भाषाशैली, वैज्ञानिक पुट, नारी उत्पीडनको सन्दर्भ र हास्यपूर्ण प्रस्तुति पनि मोहनराज शर्माका नाटकमा देखा पर्ने थप प्रवृत्तिहरू हुन्। अत्यधिक पुनरावृत्ति वा चक्रिक कुराकानी र निरर्थक र अर्थपूर्ण दुवै किसिमका तुकबन्दीका कारण नाटककार स्वयम्ले भनेझैँ सतहमा हास्यात्मक र भित्री तहमा गम्भीर किसिमका देखिन्छन् ('वैकुण्ठ एक्सप्रेस' को भूमिका)। 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा प्रयुक्त उखान, थैगो र तुकबन्दीका केही नमुना यसप्रकार छन्-

(क) उखान - अर्थ न बर्थ गोविन्द गाई (पृ. 3७) - पल्केको तिल्के घरीघरी मिल्के (पृ. 42), - कस्ताकस्ता गए, मुसाका छोरा मुक्तिदाता (पृ. 43) - उताउली गाई बाघले खाई (पृ. 43) - जति काला मेरै बाउका साला (पृ. 44)

(ख) तुकबन्दी - त्यस्ता कुहिएका केरा, अरु कसले पो भन्ला मेरा (पृ. 3) तै उकारमान होस् भने म खकारमान हुँ केरे - मुखको भ्यालीमा दाँतको क्या राम्रो गाली (पृ. 4७) मास का पुक्क परेका बारा, मेरा प्यारा अलीबाबा (प.६9) - विज्ञापनका भोका र लोभका भोका (ऐजन) - मेरा प्यारा अलीबाबा, मेरा सगनका कहतारा (पृ. ७0) - ए आँखाकी नानी, ए छाँगाकी मीठो पानी, मैले भेटेको छु ठूलो खानी ऐजन। - ल हेर खजाना, हीरा र मोती नाना (ऐजन) - तिमी भिडियो हेर्छ्यौ भने भिडियो हाजिर हुन्छ र तिमी सिडियो हेछ्यौ भने सिडियो हाजिर हुन्छ (पृ. ७)

(ग) थेगो - उत्तीसघोडा बत्तीसघोडा (पृ. 3) - केरे (पृ. 22॥ - लुकुरो (पृ. 2७) यसरी प्रायः निरर्थक लाग्ने तर हाँसउठ्ता तुकबन्दीहरूको अत्यधिक प्रयोग, उखानहरूको पनि त्यत्तिकै प्रयोग गर्दै भाषाशैलीलाई ठटचौलो र हास्यमूलक बनाइएको भेटिन्छ। नाटकीय संवादहरू पनि लामालामा नभई चुटुकिला र प्रायः छोटाछोटा देखा पर्छन्। जसका कारण नाटकको भाषाशैली सरसर्ती हेर्दा अनौपचारिक हास्यव्यङ्ग्यमूलक र सरल लाग्दछ। मोहनराज शर्माका 'यमा' र 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' नाटकमा विज्ञान नाटकको प्रभाव रहेको छ। यी नाटकमा वैज्ञानिक चिन्तक र दृष्टिकोण प्रस्तुत भएको छ (पोखरेल, 20५9 : 32)। विज्ञान नाटक भविष्यमुखी हुन्छ। यस दृष्टिले 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' भित्रको कल्पना लोकको सन्दर्भमा वैज्ञानिक पुट देख्न सकिन्छ। त्यसै गरी 'यमा' को परिवेश र पात्रविधानमा पनि विज्ञानचेत देख्न सकिन्छ। विज्ञानका सकारात्मकभन्दा नकारात्मक वा ध्वंसात्मक प्रवृत्तिलाई उनका नाटकले चासो र चिन्ता देखाएका छन्। विज्ञानको उपयोग ध्वंस र मानवताको उपहासका निम्ति नभएर सिर्जना र संरक्षणका निम्ति हुनुपर्छ भन्ने चिन्तन उनका नाटकमा ध्वनित भएको छ। नारी पात्रको अभिशप्त जीवनको चित्रणतर्फ आफूलाई केन्द्रित

गर्नु पनि नाटककार मोहनराज शर्माको थप नाट्यप्रवृत्ति हो। 'जेमन्त' मा नारीको छाडा रूप देखिन्छ तर अन्त्यमा ती पुरुषकै वासनाका सिकार भएका देखिन्छन्। 'यमा' मा पनि नारीको दैहिक शोषणको सन्दर्भ छ भने 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' मा पनि नारी उत्पीडनको सन्दर्भ छ (उपाध्याय, 20६1 : 119)। 'जेमन्त' की लता, 'यमा' की सन्ध्या, 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' की प्रियाकी आमाको सन्दर्भ र प्रेमले प्रियालाई सुनाइरहेको आफ्नो प्रेमप्रसङ्गमा आएको प्रेमाको अन्तरकथाले नारीजीवनको पीडा र अभिशप्त स्थितिलाई सङ्केत गर्न खोजेको देखिन्छ। कतै आफ्नै स्वच्छन्दताका कारण, कतै पुरुषप्रधान समाजले नारीलाई हेर्ने हेपाहा प्रवृत्तिका कारण र कतै आफै निरीह भएका कारण नारीले पीडा र अन्तर्वेदना भोग्दै बाँच्नुपरेको स्थितिलाई शर्माका नाटकले उद्घाटन गर्न खोजेको देखिन्छ।

12.3. यमा नाटकको विश्लेषण

“यमा बीसौँ शताब्दीको अद्भूत आविष्कार यन्त्रमानव (रोबोट) लाई लिएर लेखिएको 'यमा' नेपाली नाट्यकलामा सर्वथा नवीन प्रयोग हो।” (केशवप्रसाद उपाध्याय, नेपाली नाटक र नाटककार) यमाको तात्पर्य यन्त्र मानव हो। प्रस्तुत नाटकमा यन्त्र मानव विक्री केन्द्रको एउटै मात्र दृश्यमा विभिन्न पात्रहरू छन् र मुख्य रूपमा विक्री अधिकृत र सन्ध्या नामकी एउटा युवती छन्। सन्ध्या मानिस जातका प्रेमीहरूको वासनात्मक प्रेमबाट दिक्क भएर रोबर्ट जातिको प्रेमी किन्नका लागि यस केन्द्रमा आएको छे। विक्री अधिकृतद्वारा मन पर्दो यमा छान्नका लागि मञ्चको एकापटि ट्रायल रूम व्यवस्था गरिएको छ। ट्रायलको समय नियन्त्रण, विक्री अधिकृतको अधीनमा छ। ट्रायलको समाप्त विक्री अधिकृतले घन्टी बजाउँछ। घन्टीको आवाज सुन्न साथ यमा अचल हुन्छ र आफ्नो

सोकेसमा फर्कन्छ। यसैबिच यमासँग कुराकानी गरिरहेकी सन्ध्याका हात र खुट्टा अरिरहने र त्यसैले हात र खुट्टा तानतुन पारेर ठिक पार्ने काम हुन्छ। यस प्रकारले सन्ध्याको यमा 1, यमा 2, यमा 3, यमा 4 सँग कुराकानी भइरहन्छ। प्रत्येक यमासँगको कुराकानीपछि सन्ध्या यमासँग आलिङ्गनका लागि उद्यत रहेको देखिन्छ तर उनीहरू आलिङ्गन बद्ध हुन नपाउँदै ट्रायल समाप्तिको घन्टी बज्छ र उक्त क्रम चल्न पाउँदैन। यमा 4 सम्मको कुराकानीपछि सन्ध्या पनि पुरै अचल बन्छे र रोबोट बन्छे। यसरी सन्ध्या पनि विक्रय यमा बनेर सोकेसमा थन्क्याइन्छे। यसपछि प्रेमिका जाति रोबर्ट युवतिको खोजीमा एउटा युवक राकेश त्यही यन्त्र मानव बिक्री केन्द्रमा आइपुग्छ। राकेशसँग कुराकानी गर्नका लागि सन्ध्यालाई यसै गरी सो ड्युटीमा खटाइन्छ। तर युवक भएको ट्रायल रुमतिर नगई बाहिर भाग्न लाग्छे। यो देखेर बिक्री अधिकृत उसलाई जहरजस्ती भित्रतिर तान्छ। सन्ध्या र बिक्री अधिकृत केहीबेर तानातनीपछि अत्यन्त निसहाय बनेर भित्रतिरै तानिन्छे। उता राकेश पनि अचल भएर रोबोट बन्छ। यतिकै मा यमा नाटकको अन्त्य हुन्छ।

प्रस्तुत नाटकमा मानवीय दुर्नियति र प्रेमको खोजीमा असफलता मात्र दोहोरिने कुरोलाई प्रतिपाद्य विषयको रूपमा दर्शाउन खोजिएको छ। मानिसले समाजबाट क्रमशः यान्त्रिक बन्दै जाने नियति पाएको छ अनि त्यस्तै दुर्नियति यस नाटकमा सन्ध्या र राकेशले भोगेको छ। मानिस रोबोट बन्नु पनि आजको युगमा अति यान्त्रिकताकै प्रभाव हो। तथा मानिसमा संवेदनाहीनता बढ्दै जानु हो। देश र कालको सीमालाई तोडेर विश्ववोधलाई दर्शाउनु प्रस्तुत नाटकको मूल उद्देश्य रहेको देखिन्छ। नाटकको मुख्य विषयवस्तु अन्तर्गत पात्रहरूका बिचको वार्तालापका माध्यमबाट पुरातत्त्व, क्लियोपेट्रा, सिकन्दर, पशुपतिको साँढे, भन्सार

कार्यालय रावणको सुनको लङ्का, अशोकवाटिका, सीता, राक्षस्नी, दण्डकारण्य, राम, हनुमान सिकार, बल्छी, लालीगराँस, भोट, लास, जनपक्षीय राजनीति, आणविक भटी, तीन आँखा र दाहा भएको राक्षस, लोकसंस्कृति, राष्ट्रिय खेल, ओलम्पिक खेल, रङ्गशालाजस्ता अनेक सन्दर्भतर्फ सङ्केत गरिएको छ।(केशवप्रसाद उपाध्याय) वासनात्मक प्रेमदेखि घृणा र भावात्मक प्रेमप्रतिको आकर्षणलाई नाटयवस्तुका रूपमा उपयोग गरेर यो नाटक लेखिएको छ। यसले स्त्री र पुरुषका जीवनमा आएको संवेदनाशून्यता दर्साउनका साथै प्रेमका नाममा वासनात्मक खेलका लागि पुरुषद्वारा गरिने देहशोषणप्रति नारीमनमा उत्पन्न असन्तुष्टि र असहयोगको भावलाई पनि दर्शाएको छ।

नोकर, जोकर, मालिक, प्रेमी आदि विभिन्न वर्गका नरम, गरम, सरल, जटिल आदि विभिन्न स्वभावका यन्त्र मानव (रोबोट) बेच्ने प्रयोजनबाट स्थापित गरिएको बिक्री केन्द्रकी अधिकृतको नेतृत्व र नियन्त्रणमा सारा घटना र कार्यव्यापारको सञ्चालन यस नाटकमा भएको छ। यसको कार्यव्यापार यन्त्रमानव बिक्रीकेन्द्रमा केन्द्रित छ। यस केन्द्रमा एकातिर बिक्रीकक्ष र अर्कोतिर ट्रायल रुम छ। बिक्री कक्षमा चारवटा प्रदर्शन-मञ्जूषामा एक एक यन्त्र मानव उभिएका छन् र ती मूर्ति निश्चल र अटल - मुद्रामा छन्। पाँचौँ प्रदर्शन-मञ्जूषाचाहिँ खाली छ। केही पर कुर्सीमा एउटी तरुनी र राम्री केटी आकर्षक पोसाक लगाएर बिक्री अधिकृतका रूपमा बसेकी छे। उसको टेबलमाथि लेखपढका सामग्रीका साथै अन्य सामग्री पनि राखिएका छन्। त्यहाँ टेलिफोन, टाइपराइटर, कम्प्युटर आदि देखिन्छन् भने विचित्र स्वरमा बज्ने घन्टी (बर्जर) पनि देखिन्छ। ट्रायल रुम आधुनिक छाँटले सजिएको छ र त्यसका भित्तामा भित्ताभरिको माकुराको जालाको ठुलो चित्र छ। त्यो यस कृति अन्तर्गतको

नाट्यसंसार जालझेल र छलप्रपञ्चको संसार हो भन्ने जनाउनका लागि सङ्केतका रूपमा त्यहाँ बनाइएको हो भन्ने बुझिन्छ।(केशवप्रसाद उपाध्याय) यमा-मा स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरी यन्त्र मानवलाई पात्रका रूपमा उपयोग गरी समकालीन विसङ्गत तथ्य र कथ्यको प्रकाशन गरिएको बुझिन्छ। यसको मूल कथ्य मानवमा देखिन थालेको संवेदनहीनता, देशको सीमामा बाँधिएको नभए पनि त्यसलाई केन्द्र तुल्याएर राष्ट्रिय जीवनको स्थितिबोध व्यङ्ग्यात्मक ढङ्गबाट गराउने काम यसमा भएको छ। घन्टाघर, धरहरा, पशुपति, मेची नदी आदिका सन्दर्भले यसमा प्रस्तुत नाट्यवस्तु नेपाल र नेपाली जीवनसँग विशेषरूपले सम्बद्ध रहेको स्पष्ट हुन्छ। तर यसको विषय सार्वभौम छ। संवेदनहीनता अहिले वैश्विक समस्या बन्दै गइरहेको छ। यमाका अद्भूत र हास्यास्पद कार्यव्यापारमा केन्द्रित छ। यसको घटना विकास पनि रैखिक नै छ र सन्ध्याको असम्भव चाहनाको विफलता देखाएर टुङ्गिएको भए पनि सन्ध्याले आफ्नो अस्तित्वका लागि सङ्घर्ष गरिरहेको देखाएर यस नाटकले पीडामा हर्षको र निराशामा आशाको सञ्चार गराउन खोजेको छ। यसरी यस नाटकको वस्तुसङ्गठन पनि जय-पराजय वा सफलता-विफलतामा पुर्‍याएर टुङ्ग्याउने किसिमले नभएर मानवीय जिजीविषा र विजिगीषाको सनातन सङ्घर्षको वस्तुगत यथार्थ देखाउने किसिमले गरिएको देखिन्छ।(केशवप्रसाद उपाध्याय) मुद्रित 'प्रारम्भ' शब्दबाट सुरु भएर मुद्रित 'समाप्त' -शब्दमा अन्त्य भएको 'यमा'-को नाट्यवस्तु बाह्य रूपमा विभाजित भएको छैन। यसको कार्यव्यापार पनि कुनै मध्यान्तर बिना नै अविराम गतिले अघिबडिरहेको छ। यस किसिमले नाटकलाई एउटै दृश्यमा सङ्गठित पारिएको दर्शक वा पाठकलाई भान गराइन्छ। तर यसमा दुई दुई दृश्यबन्ध छ। नाटकमा बिक्री कक्षबाहिर पालेको गतिविधि,

बिक्री कक्षभित्र सन्ध्या र बिक्रीअधिकृतको वार्तालाप, यमा 1 को गतिविधि, ट्रायल रुमभित्र सन्ध्याको यमा 1 देखि लिएर यमा 4 सम्मका पात्रहरूसँगको अलग अलग अन्तर्वार्ता, पुनः बिक्री कक्षअन्तर्गत बिक्रीअधिकृत र राकेशको वार्तालाप, बिक्रीअधिकृतका आदेशमा यमा बनेकी सन्ध्याको गतिविधिजस्ता अनेक दृश्यखण्ड वा उपदृश्य संयोजित छन्। तर यो मूलतः दुई दृश्यबन्धमा सङ्गठित देखिन्छ। यस नाटकमा केही कार्य बिक्री कक्षमा र केही कार्य ट्रायल रुममा आयोजित छन् र नाट्यकार स्वयंले यी दुवै कक्षका सज्जा भिन्न भिन्न किसिमका छन् भन्ने देखाउन आवश्यक निर्देशन दिएकाले यो द्विदृश्यात्मक नाट्यकृति हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ। यसरी नाट्यदृश्य बिक्री कक्षमा अनि ट्रायल रुममा भएकोले दृश्यबन्ध दुई रहेको छ भन्न मिल्छ।

सन्ध्या, बिक्री अधिकृत, यमा 1, यमा 2, यमा 3, यमा 4, पाले, यमा 9 (नाइन ओ नाइन) र राकेश नाटक 'यमा'-को पात्र देखिन्छ। यसमा सन्ध्या र राकेश मान्छे पात्र, बिक्री अधिकृत मान्छे र यन्त्र मान्छे अर्थात् रोबोटको मिश्रित व्यक्तित्व भएको पात्र हो। यमा 1, यमा 2, यमा 3, यमा 4, पाले, यमा 9 यन्त्र मान्छेको रूपमा छ भने सन्ध्या र बिक्री अधिकृत यस नाटकका प्रमुख पात्र हुन्।

पुरुषहरूको वासनात्मक पाशविक प्रेमबाट दिक्क भएर भावनात्मक उदात्त कोटीको प्रेम गर्ने प्रेमीको खोजमा हिडेकी संवेदनशील आधुनिक युवती हो सन्ध्या। मान्छेबाट नपाइएको प्रेम यन्त्र मानवबाट पाइन्छ भन्ने कुरा पत्याउने एक स्वैरकल्पनाजीवी भावुक युवतीको भूमिकामा उसलाई देखिन्छ। ऊ चारैतिर बन्धनमा परेकी छ। ऊ हरदम मुक्तिका लागि सङ्घर्ष गरिरहेकी छे। पुरुषको वासनाको सिकार हुनबाट जोगिन भौँतारिएर हिँडेकी सन्ध्या अझ नारीसँग देहव्यापार गराउने कुनै वेश्यालयमा पसेर

बन्धनमा परेकी छ। सभ्य, सुशिक्षित, सुसंस्कृत, वार्तालाप गर्नमा कुशल र बुद्धिमानी हठाहुँदै पनि बिक्री अधिकृतको जालमा फस्न पुगेकी छ। उसको मानवीय कमजोडी भने अतिभावुक र असम्भव कुरामा विश्वास गर्नु हो। नाटकमा ऊ यसैले पीडित भएकी छ। अन्तमा ऊ यमामा रूपान्तरित भएकी देखिन्छ।

मान्छे र रोबोट मिश्रित अर्थात् साइवर्ग युवति बिक्री अधिकृत हो। ऊ नाटकमा एक रहस्यमय युवती भएर देखिन्छ। कुरा गर्न निकै सिपालु, व्यापारिक चातुर्यले सम्पन्न उसले आफूलाई विवाहित र अविवाहितका बिचको स्थितिमा रहेको बताउँछिन्। आफू यमा हुन सक्ने सम्भावना देखाउँदै यसलाई बिजनेस सेक्रेट भनेर सन्ध्यालाई अल्याडमल्याडमा पार्न सक्ने निकै बुद्धि भएको र चतुर पात्र हो ऊ। उसको चरित्र छलकपट र षड्यन्त्रले भरिएको छ। आफूलाई नामले नभएर पदले चिनाउने बिक्री अधिकृत एक प्रतीकात्मक पात्र हो। आज सेवादना हराएर साइवर्ग बन्दै गइरहेको अनि पदमा पुग्न बावनालाई पर राखेर हिँड्ने समाज तथा मानिसमाथि ऊ व्यङ्ग्य पात्र हो। आजको झुट विज्ञापन गर्ने समयको नितान्त उदाहरण पात्र हो। ऊ झुटो विज्ञापन गरेर ग्राहकलाई ठग्ने र सडकटमा पार्ने व्यवसायीको प्रतिनिधित्व पात्र भएर देखिन्छ। पुरुषका पन्जाबाट उम्केर आएकी सोझी केटीलाई फस्ट्याडफुस्लुड पारेर आफ्नो कब्जामा राखी उससँग देहव्यापार गराउने धूर्त र क्रूर देहव्यवसायी महिलाकी प्रतिमूर्तिको रूपमा देखिन्छ। पदमा रहेको अनि चतुर मान्छेले संसारलाई आफ्नो इलसारांमा राख्न सक्ने उदाहरण ऊबाट प्रस्तु हुन्छ। यस नाटकमा समस्त पात्रहरूलाई सञ्चालित गर्ने जिम्मेवारी उसैलाई दिइएको छ। बिक्री अधिकृतले घन्टी बजाएर समयको नियन्त्रण गर्ने भएकोले ऊ

वर्तमान युगलाई आफ्नो इसारामा नचाउने खलशक्तिकी प्रतीक हो भन्ने पनि बुझिन्छ।

केशवप्रसाद उपाध्यअनुसार यमा 1 मान्छेले के बोल्ने र मान्छेले के काम गर्ने यन्त्र मानव वा रोबोट हो। यो दार्शनिक प्रकृतिको प्रेमी-युवकको भूमिका खेल्ने सत्पात्र हो। यमा 2 पनि यन्त्र मानव हो र यसमा सैनिक, सिकारी र प्रेमी यी तीन व्यक्तित्वको मिश्रण छ। ब्रिटिस ज्याकेट र हयाट पहिरेको यस पात्रले हातमा बल्छी लिएको छ जसमा एउटा माछो अङ्केको छ। यमा 3 मा नेता र प्रेमी यी दुई व्यक्तित्वको मिश्रण छ। यमा 4 मा अनाडी र प्रेमी व्यक्तित्वको मिश्रण छ। यी सबै सुपात्रका रूपमा देखिन्छन् र मानवीय उदात्त भावनाका प्रतिमूर्तिजस्ता छन्। पाले बिग्रिएको यमा वा रोबोट हो र यो अधबैँसे छ। यो आफ्नो त्रिपाईमा बसेर धेरै समय निदाउने र थोरै समय जागा हुने गर्दछ र रहस्यमय वाणीमा नाटकीय व्यङ्ग्योक्ति गर्ने गर्दछ। यमा 9 (नाइन ओ नाइन) कर्मचारीवर्गको यमा वा रोबोट हो र यो निकै फुर्तिलो छ, उटपट्याड काम कुरो गर्छ। राकेश सन्ध्या वासनात्मक प्रेमबाट अघाएर भावनात्मक प्रेम गर्ने रोबोट युवती खरिद गर्न चाहने संवेदनशील मानव पात्र हो। यसको प्रवेशका साथै नाटकीय कार्यव्यापार समाप्त भएको छ। यो नाटकको खास महत्त्वपूर्ण पात्र नभएर पुरक पात्रका रूपमा देखिन्छ। सन्ध्याको झैं यसको पनि इच्छा पुरा भएको छैन तर सन्ध्याले के यसले पीडा झेल्नु परेको छैन र सङ्घर्ष पनि गर्नु परेको छैन। यन्त्र मानवलाई पात्रका रूपमा उभ्याउनु नै यस नाटकका पात्रविधानको मूलभूत विशेषता हो।

यस नाटकको पात्रविधानअन्तर्गत एउटै यमा पात्रमा विभिन्न व्यक्तित्वको मिश्रण गरिएको छ भने मान्छेपात्रलाई यन्त्रमान्छेमा रूपान्तरित गर्ने काम पनि गरिएको छ।

'यमा' नाटकमा द्वन्द्व विधान निक्कै ध्यानपूर्वक गरिएको छ। प्रयोगात्मक नाटक भएकोले यसमा प्रयोग गरिएका मान्छे पात्रले यन्त्र मानव तथा मानव र यन्त्र मानवको मिश्रित रूपसँग सङ्घर्ष गर्नु परेको छ। मान्छे पात्र सन्ध्या जो आफ्नो प्रेमीहरूबाट वासनाको सिकार हुन पुगेको छ। त्यसरी त्यो पीडाबाट बाहिर निस्कन चाहनु एउटा मानसिक द्वन्द्व हो। उसले यमा मान्छेजस्तो पाशिवक नहुने सोचेर यमा प्रेमी खोज्न बिक्री कक्ष पुग्वु परेको छ। त्यहाँ विभिन्न यमाहरूसँग रोजाईको क्रममा द्वन्द्व गर्नु परेको छ। यस क्रममा रहस्यमयी बिक्री अधिकृतको षड्यन्त्रमा परेर आफू नै यमामा परिणत हुने सन्ध्याका निम्ति ठुलो द्वन्द्व भएको देखिन्छ। आफू मान्छे प्रेमीको वासनाको सिकार भएर भाग्न चाहेर यन्त्र मानव बिक्री केन्द्रमा पुगेको तर त्यहाँ आफू नै यन्त्र मानव भई राकेश जस्ता मान्छे पात्रको यमा प्रेमीका निम्ति ट्रायल दिन जानुपर्ने अवस्था अर्को ठुलो द्वन्द्व हो। यसरी ट्रायल दिन जाँदा सन्ध्या भाग्न खोजे पनि भाग्न नसक्नु पनि नाटकको द्वन्द्व अन्तर्गत राख्न सकिन्छ।

12.4. उपसंहार

नाटककार मोहनराज शर्माका नाट्यप्रवृत्तिलाई निष्कर्षात्मक रूपमा यसरी समेट्न सकिन्छ- (क) मोहनराज शर्मा मूलतः प्रयोगवादी नाटककार हुन् किनभने पश्चिमा नाट्यजगत्का नाटकहरूमा गरिएका विविध प्रयोगलाई नेपाली नाट्यक्षेत्रमा प्रवेश गराउनुका साथै मौलिक प्रयोगसमेत उनीबाट भएको देखिन्छ। अनि यो प्रयोग प्रयोगकै निम्ति नभई दर्शक र पाठकको रुचिलाई ध्यानमा राखी गरिएको पाइन्छ। शिल्प र कथ्य दुबै पक्षमा नवीन नवीन प्रयोगका दृष्टिले बैकुण्ठ एक्सप्रेस नाटक उल्लेखनीय रहेको छ।

(ख) मोहनराज शर्माका नाटक स्वैरकाल्पनिक प्रविधिलाई आत्मसात् गरेर लेखिएका देखिन्छन्। स्वैरकल्पनाको उपस्थितिले एकातिर उत्सुकता जागरित भएको देखिन्छ भने अर्कातिर विसङ्गति र विद्रुपताको सशक्त रूपमा प्रस्तुत गरेको देखिन्छ।

(ग) मोहनराज शर्माका नाटकमा अतियथार्थवाद, अभिव्यञ्जनावाद, प्रकृतवाद, यथार्थवाद, विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववादको अन्तर्मिश्रण भएको देखिन्छ तापनि मूलतः यथार्थवादका जगमा विसङ्गतिवादको बोध र अस्तित्ववादको खोजकै स्वर प्रबल भएर मुखरित भएको देखिन्छ।

(घ) व्यङ्ग्यचेतनाको सशक्तता र सार्थकताका दृष्टिले शर्माको नाटयकारिता ज्यादै सबल देखा पर्छ। सामाजिक, राजनीतिक, व्यापारिक, प्रशासनिक आदि हरेक क्षेत्रमा व्याप्त दुराचरण, अनीति, भ्रष्ट र विरोधाभासी प्रवृत्तिहरू कतै तीखो एवम् धारिलो रूपमा र कतै हास्यमिश्रित अभिव्यक्तिबाट व्यङ्ग्य प्रहार गर्नुमा शर्मा सिद्धहस्त देखिन्छन्। यस दृष्टिले नेपाली नाटकको चौथो चरणका नाटककारहरूमध्ये शर्मालाई प्रतिनिधि नाटककार मान्दा कुनै अत्युक्ति हुँदैन। व्यङ्ग्यचेतनाको सशक्तताको दृष्टिले वैकुण्ठ एक्सप्रेस बेजोड देखा पर्छ।

(ङ) सार्थक प्रतीक र ठट्यौला तुकबन्दीहरूको प्रबलता भेटिनु पनि शर्माको नाटयकारिताको वैशिष्ट्य हो।

(च) नारीउत्पीडनको सन्दर्भलाई नाटयवस्तुमा कुनै न कुनै रूपमा स्थान दिएर एकातिर उनले नारीप्रति सहानुभूति प्रकट गरेका छन् भने अर्कातिर स्वच्छन्दता र आधुनिकताका नाममा आफ्नो अस्तित्वलाई नै भुल्ने नारी-प्रवृत्तिप्रति त्यत्तिकै असहमति पनि जनाएका छन्। यसरी उनका नाटकले कुनै न कुनै रूपमा नारीलाई केन्द्रमा राखेकै छन्।

(छ) पात्रप्रयोगमा विविधता र विलक्षणता उनका नाटकहरूमा देख्न सकिन्छ। प्रायः संवेदनहीन, पारिवारिक एवम् सामाजिक सम्बन्धलाई महत्त्व नदिने र आफ्नै मात्र कुरा गरिरहने पलायनवादीजस्ता देखेर पनि बाँच्नका लागि सङ्घर्ष भन्ने गरिरहने, बाहिरबाट हेर्दा बोधा र सोझाजस्ता तर आन्तरिक रूपमा पीडित, चिन्तित एवम् उदासीन र सच्चा प्रेमका भोका पात्रहरूको प्रयोग शर्माका नाटकमा भएको देखिन्छ।

(ज) समसामयिक विश्वचेतनाको जीवन्त चित्र उतार्ने काम मोहनराज शर्माका नाटकमा भएको छ। हरेक मान्छे सखविधा एवम् स्वतन्त्र जीवनयापन गर्न चाहन्छ तर उसभित्रका नकारात्मक र पाशविक प्रकृतिका कारण ऊ गन्तव्यमा पुग्न असफल भएको तथ्यलाई उनका नाटकले उद्घाटन गरेका छन्। त्यसै गरी मान्छे निजी स्वार्थमा मात्र केन्द्रित हुँदै गएको र ऊ यही स्वार्थलिप्साका कारण यन्त्रवत् बन्दै गएको सत्यलाई पनि शर्माका नाटकले आत्मसात् गरेका छन्।

(झ) विज्ञानले जति नै प्रगति गरे पनि मान्छेको आन्तरिक जगत्लाई शान्ति र उचाइ प्रदान गर्न अनि भयमुक्त जीवन प्रदान गर्न असक्षम रहेको सन्दर्भलाई पनि शर्माका नाटकले उद्घाटित गरेका छन्। त्यसै गरी विज्ञानले कृत्रिमता र संवेदनहीनतालाई मात्र निम्त्याइ- रहेको यथार्थलाई पनि उनका नाटकले देखाउन खोजेका छन्।

(ञ) उखानमय, अनौपचारिक, ठट्यौलो एवम् इषत् हास्यव्यङ्ग्यमिश्रित तर सरल र बोलचालको भाषाको प्रयोग शर्माका नाटकमा भएको छ। भाषामा सरलता मात्र नभएर भावगाम्भीर्य, बौद्धिकता पनि रहेको छ।

च) स्वैरकल्पनालाई प्रयोगगरी रचिएको नाटक यमा नेपाली नाटक परम्पराको एउटा नौलो नाटक देखिन्छ। यमाको अर्थ यन्त्र मानव। आधुनिक संसारमा मान्छेले हराउँदै गएको संवेदना, मान्छे बढी

वासनामयी हुनु, शारीरिक शोषण र वास्नात्मप्रेमले मान्छे दिक्क हुनुजस्ता कुरा नाटकमा व्यङ्ग्यपूर्ण प्रस्तुत गरिएको छ। आजको फैलिँदो साइवर्ग कल्चरलाई यस नाटकले देखाएको पाइन्छ। यमाको अर्थ यन्त्र मानव भनिएको छ। यन्त्र मानवको परिवेसमा पुगेर मान्छे पनि यन्त्र मानव भई उनीहरूजस्तै प्रयोग गरिने तितो यथार्थ नाटकले दर्शाएको छ।

12.5. सार

यस प्रखण्डमा नाटककार मोहनराज शर्माको परिचय, उनको नाट्यप्रवृत्ति, नाट्यचेतना र उनका यमा नाटकको विश्लेषण अध्ययन गरियो। उक्त अध्ययनमा प्राप्त जानकारीहरूलाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- मोहनराज शर्मा नेपाली नाटक परम्पराका एक स्थापित नाटककार हुन्।
- स्वैरकल्पना, प्रयोगशीलता, व्यङ्ग्यात्मकता, प्रतीकात्मकता, प्रकृतवादी यथार्थवाद उनका नाटकको प्रवृत्ति पाइन्छ।
- मोहनराज शर्माद्वारा रचित यमा नाटक प्रयोगात्मक उत्कृष्ट नाटक हो।
- यमाको अर्थ यन्त्र मानव हो। आजको संसारमा मान्छे पनि यन्त्र मानव बनिसकेको अनि उनीहरू संवेदनाशून्य बन्दै गएको नाटकको कथ्य देखिन्छ।

12.6. अनुशीलन

1. मोहनराज शर्मा कस्ता नाटककार हुन्?
2. यमा नाटकको समीक्षा प्रस्तुत गर्नुहोस्।
3. यमा नाटकमा पात्रविधान प्रस्तुत गर्नुहोस्।
4. यमा नाटकको द्वन्द्वविधान प्रस्तुत गर्नुहोस्।

५. मोहनराज शर्माको नाटकमा पाइने प्रयोगशीलताबारे प्रकाश पार्नुहोस्।

12.7. अतिरिक्त अध्ययन

रत्नध्वज जोशी

नेपाली नाटकको इतिहास

विजय मल्ल

नाटक - एक चर्चा

केशवप्रसाद उपाध्याय

नेपाली नाटक र नाटककार

घनश्याम नेपाल

नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास

मोहनराज शर्मा, दयाराम श्रेष्ठ,

नेपाली साहित्यके संक्षिप्त इतिहास

यसबाहेक विद्यार्थीले विभिन्न पत्र-पत्रिका, सम्बन्धित वेबसाइट तथा ब्लग्स आदि अध्ययन गर्न सक्ने छन्।

12.8. मूल्यवृद्धिका निमित्त उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

१९. मोहनराज शर्माको नाटकमा विसङ्गति।

.....
.....
.....

(प्रश्न 1 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 12.2. खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

२०. यमा नाटकको विश्लेषण लेख्नुहोस्।

.....
.....
.....

(प्रश्न 2 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 12.3. खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

२१. मोहनराज शर्माको नाटकमा अत्याधुनिकता।

.....

.....
.....
(प्रश्न 3 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 12.2. को खण्डमा उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

२२. नाटक यमाको कथावस्तु।

.....
.....
.....
(प्रश्न 4 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 12.3. अन्तर्गत उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

२३. मोहनराज शर्माको नाटक यमामा व्यङ्ग्य।

.....
.....
.....
(प्रश्न ५ को मूल्यवृद्धिको निमित्त विद्यार्थीले 12.3 र 12.3. खण्डअन्तर्गत
उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

एकाङ्क-13 मनबहादुर मुखिया अँध्यारोमा बाँच्नेहरू (सङ्ग्रह)

संरचना

- 13.0. उद्देश्य
- 13.1. मनबहादुर मुखिया परिचय
- 13.2 मनबाहदुर मुखियाका नाट्यप्रवृत्ति
- 13.3. अँध्यारोमा बाँच्नेहरू एकाङ्कीहरूको संक्षिप्त समीक्षा
- 13.4. उपसंहार
- 13.5. सार
- 13.6. अनुशीलन
- 13.7. अतिरिक्त अध्ययन
- 13.8. मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

13.0. उद्देश्य

यस एकाङ्कको अध्ययनपछि तपाईँ निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न
सक्नुहुनेछ :

- नेपाली नाटकको परम्परामा मनबहादुर मुखियाको योगदान
- मनबहादुर मुखियाको नाट्यचेतना
- मनबहादुर मुखियाको एकाङ्कीसङ्ग्रह अन्तर्गत विभिन्न
एकाङ्कीहरूबारे जानकारी
- नेपाली नाटक परम्परामा मनबहादुर मुखियाको योगदान

13.1. मनबहादुर मुखिया परिचय

आख्यानमा जस्तै नाटकका क्षेत्रमा पनि नेपालेली लेखहरूमा मनोविकार, यौनकुण्ठा, अस्तित्व-सङ्कट र विसङ्गतिबोधको चित्राङ्कनतर्फ विशेष आग्रह रहेको पाइन्छ भने भारतेली लेखहरूमा सामाजिक समस्या, अन्धपरम्परा, रूढि, सामाजिक, सांस्कृतिक सङ्कट आदिप्रतिको झुकाउ धेरै रहेको पाइन्छ। यी कुराको राम्रो नाटकीकरण गर्ने भारतेली नाटककारका रूपमा 'मनबहादुर मुखिया' देखा पर्दछन्। उनको 'अनि देउराली रुन्छ' मञ्चनको दृष्टिले औधी सफल नाटक हो। यसबाहेक उनका 'अँध्यारोमा बाँच्नेहरू', 'फेरि इतिहास दोहोरिन्छ' र 'क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी' प्रकाशित छन्।

आधुनिक नेपाली नाट्यपरम्परामा मनबहादुर मुखिया एक चम्किला नाम हुन्। उनको नाट्यसाधनाको आरम्भ र विकास दार्जिलिङको साहित्यिक परिवेशभित्र भएको र त्यहीं उनले आफ्नो लेखनको उत्कर्ष पनि प्राप्त गरेकाले दार्जिलिङको नाट्यपरम्परामा उनको योगदान अत्यन्त महनीय छ। आदर्शवादी र औपदेशात्मक प्रवृत्तिले प्रश्रय पाइरहेको दार्जिलिङको तत्कालीन नाट्यपरम्परामा सर्वप्रथम सामाजिक यथार्थवादी नाटकहरू लिएर देखापर्ने मुखियाका नाट्यकृतिहरूमा आज्ञालिकताको स्पर्श पनि त्यत्तिकै घनीभूत देखिन्छ। उनले आफ्ना सम्पूर्ण नाटकहरूमा गीतको संयोजन गरेका छन् भने उनीभित्र अन्तर्निहित काव्यात्मक संस्कारले पनि नाटकहरूमा निकै व्याप्ति र विस्तार पाएको छ। उनका नाटकहरूमा नवीन प्रयोगका सफल र सशक्त स्वरूपहरूको प्रस्तुति पाइन्छ। जिसस क्राइस्ट, बुद्ध, महात्मा गान्धी र कार्ल मार्क्सका सिद्धान्त, आदर्श र दर्शनहरूबाट प्रभावित भएर उनले आफ्ना नाटकहरूमा पनि मानवता, मानवीय गरिमा र जीवनका आदर्शहरूको विशिष्ट संयोजन गरेका छन्।

मूलतः सामाजिक यथार्थवादी, विसङ्गतिवादी, प्रगतिवादी जीवनचेतना एवं प्रयोगवादी शिल्प बोकेर देखापरेका नाटककार हुन्। उनका नाटकहरूले नेपाली साहित्यमा आफ्नो फरक र महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेका छन्। उनका प्रायः सबै नाटयकृतिहरू वि.सं. २०२९ देखि २०३४ को समयावधिमा मञ्चित र प्रकाशित भएका हुन्।

उनका नाटकहरूमा पूर्ववर्ती नाटककारहरू सम, रिमाल, विजय मल्ल र गोठालेका नाट्यचेतनाको आंशिक प्रभाव रहेको देखिन्छ। तापनि आफ्नो नाटयशिल्पलाई परम्पराबाट पृथक् र विमुक्त तुल्याउँदै एउटा नवीन, प्रायोगिक र मौलिक मार्गको खोजी उनले गरेका छन्। उनका नाटकहरूले रङ्गमञ्चीय गुणलाई पनि निकै सफल ढङ्गले आत्मसात् गरेका छन्। उनका केही नाटकहरूमा रङ्गमञ्चीय कलाको विशिष्ट प्रयोग भेटिन्छ। यसरी मुखियाका नाटयकृतिहरूमा विभिन्न प्रवृत्तिहरू र निजत्वपूर्ण वैशिष्ट्यहरू रहेका छन्। (पद्मा अर्याल)

13.2. मनबाहदुर मुखियाका नाट्यप्रवृत्ति

क. सामाजिक यथार्थवादी चेतना :

पाश्चात्य चिन्तनपरम्परामा यथार्थवादकै एउटा महत्त्वपूर्ण अङ्गका रूपमा सामाजिक यथार्थवाद रहेको पाइन्छ। नेपाली साहित्यमा गुरुप्रसाद मैनाली, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, गोपालप्रसाद रिमाल आदि विभिन्न साहित्यकारहरूले आफ्ना कृतिहरूमा यथार्थवादको समुचित संवर्द्धन गरेका छन्। यही पृष्ठभूमि र परम्परामा मनबाहदुर मुखिया पनि सामाजिक यथार्थवादी नाटयकृतिहरू लिएर देखापर्छन्। उनका सम्पूर्ण नाटकहरूको अन्तरङ्ग चेतना मूलतः सामाजिक यथार्थवादी चिन्तनबाटै अनुप्राणित भएको छ। समाजका विभिन्न करुण दशाहरू र घात-प्रतिघातहरूको

यथार्थ अङ्कन गर्न नै उनका नाटक र एकाङ्कीहरूको निजत्व हो। मुखियाका नाटकहरू ग्रामीण समाजका यथार्थहरूप्रति अभिकेन्द्रित छन्। उनले जीवनका सत्यासत्य र गुणदोषहरूको निर्भीक उद्घाटन गरेका छन् र समाजगत वस्तुपरकतामा बढी जोड दिएका छन्। आफू बाँचेको सामाजिक परिवेश, स्थानीय दृश्य, समकालीन घटना, परिस्थिति र व्यक्तिका सूक्ष्म विवरणप्रति उनका सबै नाटकहरू परिलक्षित छन्। निम्नमध्यम वर्गीय पारिवारिक वातावरणमा जन्मिएका मुखियाले आफूले भोगेको जीवन र परिवेशका पीडाहरूलाई अत्यन्त मार्मिक र जीवन्त रूपमा अभिव्यञ्जित गरेका छन्। उनको 'अनि देवराली रुन्छ' नाटकले पूर्वी नेपालका पहाडी गाउँहरूको सामाजिक जनजीवनलाई व्यापक रूपमा समेटेको छ। आर्थिक विपन्नता र शोषणको कुचक्रमा परेर आफ्नो जन्मभूमिलाई परित्याग गर्दै मुगलानतिर प्रवासिन विवश भएका हजारौं हजार नेपालीहरूको वेदनापूर्ण अवस्थालाई यस नाटकले सजीव रूपमा प्रस्तुत गरेको छ। यसैगरी दार्जिलिङको सामाजिक परिवेशमा आधारित उनको दोस्रो नाटक 'फेरि इतिहास दोहोरिन्छ' ले त्रिलोकमानका मजदुरहरूको पीडा, मलिकहरूको अत्याचार, उनीहरूका बीचको वर्गीय द्वन्द्व एवं मानवीय पतन र दुर्नियतिको यथार्थ चित्रण गरेको छ। पात्रहरूको रहनसहन, वेशभूषा, सांस्कृतिक मान्यता, आर्थिक स्थिति, बोलचालको भाषा एवं समाजमा घट्ने घटनाहरूको संयोजनबाट यी नाटकहरू सामाजिक यथार्थवादका ज्वलन्त दृष्टान्त बनेका छन्। यी नाटकहरूमा मुखिया सामाजिक विपन्न र पिछडिएका वर्गप्रति चरम सहानुभूति दर्शाउँदै शोषित र उत्पीडित वर्गको पक्षमा उभिएका छन्। वर्तमान समाजमा विद्यमान आर्थिक, सामाजिक, राजनैतिक, सांस्कृतिक विडम्बना, विकृति, विसङ्गति, अन्याय, अत्याचार र शोषणको उन्मूलन

तथा सामाजिक न्याय र समानताको चहना बोकेका यी नाटकहरूमा प्रगतिवादी चेतनाको पनि त्यत्तिकै स्पष्ट प्रभाव रहेको देखिन्छ।

उनको तेस्रो नाटक 'असत्य, अशिवं, असुन्दरं' वैचारिक रूपमा विसङ्गतिवादसँग बढी निकट रहेको कृति हो। अनेकौँ असङ्गत र क्रमविहीन घटना-प्रसङ्गहरूको संयोजनबाट निर्माण गरिएको यस कृतिले समकालीन समाजका विद्रूप र कहालीलाग्दा कुरूपताहरूको सजीव चित्रण गरेको हुँदा यसभित्रको विसङ्गतिवाद पनि सामाजिक यथार्थवादमा नै आधारित छ। (पद्मा अर्याल) धोखा, षड्यन्त्र, घृणा, पाप, अपराधजस्ता नकारात्मक वृत्तिहरूले भरिएको समाजमा प्रेम, क्षमा र त्यागको माध्यमबाट मानवीय गरिमा र आस्थाका शिखरहरूलाई खोज्ने प्रयत्न गरिएको यस नाटकमा आदर्शोन्मुख यथार्थवादी भावना अभिव्यञ्जित भएको छ। नाटककार स्वयंको भनाइ अनुसार एउटा सत्य घटनामा आधारित 'क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी' पनि सामाजिक यथार्थवादी नाट्यकृति हो। यसले बुद्ध, गान्धी र क्राइस्टका महान् आदर्शहरूलाई नाटकीय रूप दिने प्रयत्न गरेको छ।

यसरी मुखियाका नाटकहरूको वैचारिक अन्तरङ्ग सामाजिक यथार्थवादमा आधारित रहेको देखिन्छ। उनले कतिपय नाटकहरूमा प्रगतिवादी र विसङ्गतिवादी चेतनालाई प्रस्तुत गरेका छन् तापनि यथार्थको आदर्शीकरणतर्फ उनको नाट्यचेत आंशिक रूपमा उन्मुख रहेकै छ। उनका एकाङ्कीहरूमा पनि सामाजिक यथार्थको वस्तुगत प्रतिबिम्ब भेटिन्छ। यिनै तथ्यहरूले गर्दा सामाजिक यथार्थवाद उनका नाटकहरूको सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति हो।

ख. आञ्चलिकता

नाटकमा पनि आञ्चलिक विशेषताहरूलाई कलात्मक र प्रभावकारी रूपमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। नाटक संवादमा आधारित दृश्य विधा भएकाले यसमा स्थानीय भाषिकाका संवादहरूको प्रयोग, पात्रहरूको वेशभूषा, रङ्गमञ्चीय दृश्यहरू आदिका माध्यमबाट आञ्चलिकताको विशिष्ट स्वरूपलाई अभिव्यजित गरिन्छ। यस्ता नाटकहरूमा कुनै निश्चित परिवेश अनकलका घटनाहरूको संयोजन गरेर नाटकीय कथावस्तुको निर्माण गरिएको हुन्छ। कुनै निश्चित भौगोलिक परिवेशप्रति केन्द्रित रहेर त्यहाँका सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक, प्राकृतिक आदि पक्षहरूलाई सजीव रूपमा प्रस्तुत गर्न र स्थानीय रङ्गलाई प्राथमिता दिएर जीवन र सौन्दर्यको अन्तरङ्गलाई उद्घाटित गर्न नै आञ्चलिक साहित्यको मूलभूत वैशिष्ट्य हो जो मुखियाको नाटकमा लक्ष्मै पाइन्छ। स्थानीयताको चित्रण सूक्ष्म, सघन, सार्थक र सन्तुलित रूपमा गरिएको कृतिले नै उत्कृष्ट आञ्चलिकताको संवरण गरेको हुन्छ। आञ्चलिक साहित्य पनि यथार्थवादी साहित्यिकै एउटा महत्त्वपूर्ण पक्ष हो। यसमा परिवेश, पात्र, संवाद आदिमा स्थानीय विशेषताहरूको व्यापक चित्रण गरिएको हुन्छ। स्थानीय जनजीवनका सङ्गत-विसङ्गत दुवै पक्षका माध्यमबाट मानव जीवनका शाश्वत र सर्वभौम वस्तुसत्यहरूको खोजी गरिएको हुन्छ। खासगरी कथा-उपन्यास जस्ता विधाहरूमा आञ्चलिक वैशिष्ट्यलाई सफल र सशक्त ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ। यस्ता विधाहरूमा वर्णनात्मक शैलीको आधिक्य रहने हुनाले स्थानीय चित्रलाई विस्तारपूर्वक अभिव्यक्त गर्ने प्रशस्त ठाउँ रहेको हुन्छ।

मनबहादुर मुखियाका नाटकहरूमा पनि स्थानीयता र आञ्चलिकताको विशिष्ट प्रयोग गरिएको छ। उनले आफ्ना नाटकहरूमा स्थानीय भाषा, भाषिका एवं स्थानीय सामाजिक, आर्थिक, राजनैतिक, सांस्कृतिक आदि

पक्षहरूको सहज र स्वाभाविक चित्रण गरेका छन्। उनका सबै नाटकहरूमा आञ्चलिक संस्पर्श पाइन्छ। उनको 'अनि देवराती रुन्छ' नाटकले नेपालको पूर्वी पहाड दोलखाको एउटा विकट गाउँको तस्वीरलाई उतारेको छ भने अन्य नाटकहरूले दार्जिलिङको सेरोफेरोलाई प्रतिबिम्बित गरेका छन्। आञ्चलिकताको प्रयोगका दृष्टिकोणले उनको 'अनि देवराती रुन्छ' एउटा निकै सफल र उत्कृष्ट नाटक हो। यस नाटकमा दोलखा जिल्ला र त्यसका आसपासका गाउँहरूको अत्यन्त दयनीय र दुर्नियतिपूर्ण परिवेशलाई मर्मस्पर्शी ढङ्गले समेटिएको छ। ग्रामीण जनजीवनका अत्यासलाग्दा पीडा, व्यथा, उत्पीडन तथा आफ्नो जन्मभूमि छाडेर मुग्लानतिर प्रवास लाग्ने नेपालीहरूको अत्यन्त दारुण विवशतालाई यस नाटकले स्थानीय रूपसहित प्रस्तुत गरेको छ। पात्रहरूको लवाइखवाइ, रहनसहन, उनीहरूको संवादमा पाइने भाषिकागत स्वरूप, स्थानीय सांस्कृतिक परिदृश्य, रङ्गमञ्चीय विवरण आदिका माध्यमबाट नाटककारले यस नाटकमा बढीभन्दा बढी आञ्चलिक सघनता प्रदान गर्ने प्रयत्न गरेका छन्।(पद्मा अर्याल) स्थानीयताको आवरणभित्रबाटै मानव मूल्यको क्षयीकरणका त्रासद् दृश्यहरूलाई प्रस्तुत गर्नु यस नाटकको महत्त्वपूर्ण पक्ष हो। 'फेरि इतिहास दोहोरिन्छ' ले दार्जिलिङको एउटा चिया कमान र त्यसको छेउछाउका परिवेशहरूलाई समेटेको छ। यस नाटकमा पनि स्थानीय वैशिष्ट्यहरूलाई जीवन्त रूपमा झल्काउन नाटककार त्यत्तिकै सचेत र प्रयत्नशील देखिन्छन्। यस नाटकमा दार्जिलिङको नेपाली भाषिका, त्यहाँका सामाजिक, आर्थिक, राजनैतिक आदि क्षेत्रका विकृति र विसङ्गतिहरू तथा निम्नवर्गीय मजदुरहरूको दुर्भाग्यपूर्ण जीवनकथालाई यथार्थ रूपमा दर्शाइएको छ।

यसैगरी 'असत्यं अशिवं, असुन्दरं', नाटक पनि दार्जिलिङको सेरोफेरो तथा त्यहीँको जनजीवनका विसङ्गतिपूर्ण पक्षहरूप्रति अभिकेन्द्रित रहेको छ। 'क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी', नामक नाटकमा चाहिँ आज्चलिकताको त्यति स्पष्ट स्वरूप देखिँदैन। यस नाटकले नागर जीवनका पीडा, दुर्नियति एवं मानवीय गरिमा र पतन बीचका द्वन्द्वहरूलाई गहन रूपमा प्रस्तुत गरेको छ। उनका कतिपय एकाङ्कीहरूको प्रमुख प्रवृत्ति पनि आज्चलिकता नै रहेको देखिन्छ।

यसरी मनबहादुर मुखियाका आधिकांश नाटकहरूमा स्थानीय परिवेशको सफल, सार्थक र सचेत प्रयोग गरिएको पाइन्छ। त्यसैले आज्चलिकता उनको एक महत्त्वपूर्ण नाट्यप्रवृत्ति हो।

ग. नाटकमा रूपकात्मक संचेतना

प्राचीन नाटकहरू पद्यमा लेखिएका छन् र तिनमा रूपकात्मक गुण अपेक्षित रहेको हुन्छ। यसैले नाटकमा कवितात्मकताको प्रयोग गर्ने परम्परा नयाँ होइन र नेपाली साहित्यमा पनि बालकृष्ण समले अनेकौँ पद्य नाटकहरूको सृजना गरेर यस परम्परालाई अग्रगति दिएका छन् र पद्य नाटकका माध्यमबाटै उनले नेपाली नाटकको इतिहासमा आधुनिकताको प्रवर्द्धन गरेका छन्। तर यति हुँदाहुँदै पनि आधुनिक कालमा पद्यभन्दा गद्य नाटकहरूको नै बाहुल्य रहेको पाइन्छ। मनबहादुर मुखियाका नाट्यप्रवृत्तिहरूमध्ये रूपकात्मक संचेतना पनि एक हो। उनका प्रायः सबै नाटकहरूका संवाद योजनामा रूपकात्मक स्पर्श आंशिक रूपमा पाइन्छ। 'क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी' नाटक पूर्णतः काव्य-नाटक हो यस नाटकको सृजनामा मुखियाले आफ्नो काव्यिक चेतनालाई उत्कृष्ट रूपमा प्रयोग गरी नाटकमा रूपकीयता प्रस्तुत गरेका छन्। प्रतीकात्मक र आलङ्कारिक गुणले युक्त यसका संवादहरूले सामान्य

बोलचालको भाषाभन्दा नितान्त पृथक् रहेर विशिष्ट भाषिक स्वरूपलाई दर्शाएका छन्। जीवन- जगत्का गम्भीर अन्तरङ्गहरूलाई यस नाटकका संवादहरूले अत्यन्त सूक्ष्म ढङ्गमा अभिव्यञ्जित गरेका छन्। संवादका कतिपय अंशहरू स्वयंमा सूक्तिमय, दार्शनिक गाम्भीर्ययुक्त र भावात्मक देखिन्छन्। यस नाटकमा मुखियाको कवि व्यक्तित्व निकै प्रखर रूपमा झल्किएको छ। उनी बालकृष्ण समले अनुष्टुप छन्दमा आधारित पद्य-नाटकहरू लेखेको हेरेर समजस्तै हुन चाहेनन् बरु उनले उक्त परम्पराभन्दा बाटो फेरेर नाटकमा गद्य कवितात्मक शैलीको नवीन प्रयोग गरे। लयात्मकता, स्पष्टता, स्वाभाविकता र रोचकता यस नाटकका संवादहरूमा पाइने मूलभूत वैशिष्ट्य हुन्।

उनका अन्य नाटक र एकाङ्कीहरूमा पनि बीच-बीचमा कतिपय काव्यात्मक संवादहरूको संयोजन गरिएको पाइन्छ। खासगरी रङ्गमञ्चीय विवरणमा कवितात्मक स्पर्श रहेका अनेकौँ पदावली र वाक्यहरू प्रयोग गरिएका छन्।

घ. प्रयोगात्मकता

लेखन सधैं स्थिर रहन सक्दैन। साहित्यिक विधा लेखनमा झन अपरिचितीकरणको आवश्यकता परिरहन्छ। हिँडिरहेको बाटोभन्दा सार्थक केही फरक हिँड्नु प्रयोगधर्मिता अर्थात् अन्वेषण हो। प्रयोगधर्मिता वा प्रयोगशीलता साहित्यको गुण अथवा विशेषता हो। प्रयोगले नै साहित्यलाई नित्यनवीनता दिन्छ। यसैले साहित्यकार आफ्ना सिर्जनामा केही न केही नयाँ प्रयोग गर्न उत्सुक रहन्छ। साहित्यकारले नवीन शैलीशिल्पद्वारा आफ्ना साहित्यसिर्जनालाई सौन्दर्य प्रदान गर्दछ र त्यही सौन्दर्यानुभूति भावकको रसास्वादनको विषय बन्दछ। अतः साहित्यको सौन्दर्यानुभूति गराउने प्रमुख तत्त्व प्रयोगसौष्ठव हो। परम्पराप्रतिको असन्तुष्टि, त्यसबाट

विक्रितको चाहना तथा नवीन र पृथक् मार्गको खोजी गर्ने अन्तस्चेतनाबाट साहित्यमा विभिन्न वाद र प्रयोगहरू जन्मिन्छन्। यस्ता प्रयोगहरूमध्ये कतिपय युगीन आवश्यकताको परिपूर्तिका लागि सहज र स्वाभाविक रूपमा आएका हुन्छन् भने कतिपय चाहिँ स्रष्टाको लहड र। अहम्को उपजका रूपमा मात्र रहेका पाइन्छ। जे होस् साहित्यका विभिन्न विधाहरूमा समय-समयमा अनौठा-अनौठा प्रयोगहरू भइरहेका हुन्छन्। मनबहादुर मुखिया पनि नाटक र रङ्गमञ्चका क्षेत्रमा सार्थक, उद्देश्यमूलक र नवीन प्रयोग गर्न रूचाउने प्रयोगवादी नाटककार हुन्। उनका नाटकहरूमा प्रायोगिक आग्रह र संचेतना यथेष्ट रूपमा प्राप्त गर्न सकिन्छ। यस दृष्टिकोणले उनको 'असत्य, अशिवं, असुन्दरं' एउटा सफल र उत्कृष्ट नाटक हो। यस नाटकमा, मुखियाले 'अनाटकीयता' को प्रयोग गरेर आफ्नो प्रायोगिक नाट्यशिल्पलाई सशक्त ढङ्गले प्रस्तुत गरेका छन्। (पद्मा अर्याल) 'असत्य, अशिवं, असुन्दरं' नाटकमा एकातिर जीवनका विसङ्गत र क्रमहीन घटनाहरूको आकस्मिक संयोजन पाइन्छ भने अर्कातिर दर्शकहरूबाट नै कलाकारहरू जन्मने नयाँ शैलीको प्रयोग गरिएको पाइन्छ। यस नाटकले दर्शकदीर्घा र रङ्गमञ्च बिचको सीमालाई समेट्ने प्रयत्न गरेको छ। नेपाली नाटकको इतिहासमा यस्तो प्रयोगलाई नितान्त नवीन र प्रथम प्रयोग मानिन्छ।

नाटकलाई सचेत आयोजित र घोषित रूपमा अनाटकको संज्ञा दिँदै नाटककारले यस नाटकमा कथावस्तु, पात्र, संवाद, संरचना, द्वन्द्व आदि सबै पक्षहरूमा परम्पराभन्दा पृथक् मार्गको अनुसरण गरेका छन्। परम्परागत प्रविधिभन्दा फरक रहेर नाट्यशिल्प, संरचना र प्रस्तुतिमा नयाँ र अनौठो शैलीको प्रयोग गर्न नै यस नाटकको प्रायोगिक सार्थकता हो।

उनका अन्य नाटकहरूमा पनि प्रयोगप्रतिको रुचि र आकर्षण भेटिन्छ। 'अनि देवराती रुन्छ' र 'फेरि इतिहास दोहोरिन्छ' नाटकमा आज्ञालिकताको सफल र सशक्त प्रयोग गरिएको छ। यी नाटकहरूमा आशिक रूपमा पार्श्व-संवादको पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ। 'क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी' नाटकमा पूर्णतः कवितात्मक संवादको प्रयोग गरिएको छ। यस नाटकमा एउटा स्मृति दृश्यको सुन्दर र प्रभावकारी संयोजन गरिएको पाइन्छ।

उनले नाटकहरूसँगै एकाङ्की 'भन् को होस् तँ ?' तथा 'पुनर्वनर भवः' नामक एकाङ्कीहरूलाई पनि प्रयोगशीलताको भट्टीमा अर्जापेर उत्कृष्ट नमुना बनाई प्रस्तुत गरेका छन्। यसरी मुखियको नाट्यशिल्पभिन्न प्रयोगवादी चेतना पनि एउटा महत्त्वपूर्ण प्रवृत्तिका रूपमा देखिन्छ।

ड.अभिनेयता

नाटकलाई आख्यानात्मक कथ्यको अनुकार्यप्रधान संवादात्मक संरचना भनिन्छ। अनुकार्यप्रधान विधा भएकोले यो अभिनेय हुन्छ र रङ्गमञ्चमा पुगिसकेपछि नाटकको अन्तिम अभीष्ट सिद्ध हुन्छ। यसैले नाटककार, रङ्गकर्मी र प्रेक्षक गरी तीन पक्षसँगको सन्तुलित सम्बद्धता रहने हुनाले नाटकको स्वरूप साहित्यका अन्य विधाहरू झैं द्विआयामिक नभएर त्रिआयामिक हुन्छ। (दयाराम श्रेष्ठ (डा.) र मोहनराज शर्मा, 'नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास',) मनबहादुर मुखिया आफ्ना नाटकहरूको मञ्चनीयता र अभिनेयताप्रति निकै सजग र होसियार देखिन्छन्। उनका सबै नाटकहरू रङ्गमञ्चीय दृष्टिकोणले सफल र प्रभावकारी छन्। सीमित र सन्तुलित पात्रहरूको प्रयोग, सरल, सहज र प्रभावकारी संवाद योजना, थोरै दृश्यहरू, आकर्षक रङ्गमञ्चीय साजसज्जा, गीतको प्रयोग, जीवनको पृष्ठभूमिबाट टिपिएको मार्मिक कथा-विन्यास, हास्य पात्रहरूको उपस्थिति,

कौतुहलपूर्ण घटनाहरूको संयोजन आदि उनका नाटकहरूका वैशिष्ट्य हुन्। यसले नाटकको अभिनेय पक्षलाई गुणात्मक रूपमा अभिवृद्धि गरेको छ। नाटककार मुखियाले आफू रङ्गमञ्चका क्षेत्रमा क्रियाशील रहँदा प्राप्त गरेका अनुभव एवम् रङ्गमञ्चका शक्ति र सीमाहरूका अध्ययनबाट आफ्ना नाटकलाई पूर्णतः अभिनेय तुल्याउने प्रयत्न गरेका छन् भन्ने समालोचकहरूको मान्यता छ। उनका नाटकहरू दार्जिलिङ, काठमाडौँ लगायतका विभिन्न स्थानहरूमा अनेकौँ पटक सफलतापूर्वक मञ्चित भइसकेको पाइन्छ। यसले उनका नाटकहरूको रङ्गमञ्चीय गुणलाई प्रमाणित गर्दछ। यसरी नाटक र रङ्गमञ्च बीचको अभिन्न सम्बन्धप्रतिको सचेतना एवं सरल, सहज र प्रभावकारी अभिनेयता पनि मुखियाका नाटकहरूको एउटा उल्लेखनीय वैशिष्ट्य हो।

च.नाटकमा गीतको प्रयोग

नाटकमा गीतको प्रयोग गर्ने परम्परा प्राचीन कालदेखि नै चलिआएको देखिन्छ। पाश्चात्य साहित्यमा दुःखान्तका चिन्तक अरिस्टोटलले गीतलाई पनि नाटकको एउटा महत्वपूर्ण तत्वका रूपमा स्विकारेका छन्। (वासुदेव त्रिपाठी) अझ पूर्वमा भरतमुनिले गीत र नृत्यलाई नाटकको उद्गम स्रोतका रूपमा मानेका छन्। तर आधुनिक नाटकमा गीतको प्रयोग अत्यन्त कम मात्रामा पाइन्छ र यसलाई नाटकको अनिवार्य अङ्गका रूपमा मानिँदैन। नेपाली साहित्यमा बालकृष्ण समले आफ्ना कतिपय नाटकहरूमा गीतको सफल प्रयोग गरेका छन् भने अन्य नाटककारहरूले यस प्रवृत्तिप्रति त्यति अभिरुचि देखाएका छैनन्। तर मनबहादुर मुखियाले आफ्ना सम्पूर्ण नाटकहरूमा गीतको अत्यधिक प्रयोग गरेका छन् र यो उनको नाट्यलेखनको एउटा महत्वपूर्ण प्रवृत्तिका रूपमा रहेको छ। मुखियाका नाटकहरूमा 'अनि देवराली रुन्छ' भित्र 4 वटा, 'फेरि इतिहास

दोहोरिन्छ' भित्र 3 वटा, 'असत्यं, अशिवं, असुन्दरं' भित्र 2 वटा र 'क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी' भित्र ५ वटा गीतहरू संयोजित छन्। यी बाहेक विभिन्न पात्रहरूले अन्य गीतहरू पनि गाउन सक्ने परिस्थितिको उल्लेख रङ्गमञ्चीय विवरणमा प्राप्त गर्न सकिन्छ। विभिन्न भावभूमिमा आधारित यस्ता गीतहरूले जीवन- जगत्का मार्मिक यथार्थहरूलाई सहज र सुन्दर रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् भने नाटकलाई अझ मार्मिक र सम्प्रेषणीय तुल्याएका छन्। विभिन्न गीतहरूको सान्दर्भिक प्रयोगबाट उनले आफ्ना नाटकहरूलाई रोचक र आकर्षक बनाएका छन्। नाटकको परिस्थिति, घटना र संवाद अनुरूप कुशलतापूर्वक संयोजन गरिएका उनका गीतहरूले पात्रको मनोभावना एवम् नाटकीय अवस्थाको बोध गराउन यथेष्ट सघाउ पुऱ्याएका छन्। कथानकको प्रवाहलाई मोडेर नाटकीय विश्रान्ति दिने र दर्शक पाठकहरूलाई मनोरञ्जन दिने कार्यमा यस्ता गीतहरूको उल्लेखनीय भूमिका रहेको बुझिन्छ। वस्तुतः नाटकमा गीतहरूको प्रयोग सार्थक र उद्देश्यपूर्ण ढङ्गले गरिएको छ। त्यस्ता गीतहरूले प्रणय, सामाजिक विकृति, विसङ्गति, विडम्बना, नैतिक तथा लोक-सांस्कृतिक चेतना, विरह, व्यथा, वेदना र पीडाहरूलाई सशक्त रूपमा अभिव्यजित गरेका छन्।

यसबाहेक मनबहादुर मुखियाको नाट्यसाधना एकाङ्की र पूर्णाङ्की नाटकको लेखनतर्फ अभिकेन्द्रित छ। संरचनागत रूपमा उनका नाटकहरूले आफ्नै किसिमको मौलिक प्रवृत्तिलाई झल्काएका छन्। 'असत्यं, अशिवं, असुन्दरं' नाटकमा चाहिँ नाटकीय संरचना र कथावस्तुको प्रवाहलाई पुरै भत्काएर नयाँ र अनौठो संरचनाको खोजी गर्ने प्रायोगिक प्रयत्न गरिएको छ। यस नाटकमा दृश्य विभाजन र दृश्य परिवर्तनको कनै सङ्केत दिइएको छैन। पूर्वार्द्धमा सूत्रधारको प्रवेश एवं अनाटकीय प्रयोगका बारेमा

प्रवचन रहेको छ। त्यसपछिको दृश्य अनेकौँ असङ्गत र विशृङ्खलित घटनाहरूको संयोजनबाट निर्माण गरिएको छ। नाटकमा आकस्मिक रूपमा दृश्य परिवर्तन भएर एउटा संत्रासयुक्त वातावरणको प्रस्तुति देखिन्छ। अन्तिम दृश्यमा नाटक हुँदाहुँदै अचानक नाटक बिथोलिएको र दर्शक पात्रहरूको रङ्गमञ्चीय सहभागिता रहेको अनोठो परिस्थिति सृजना गरिएको छ।

उनका अन्य नाटकहरू अङ्क र दृश्य विभाजनको परम्परागत शैलीभन्दा केही पृथक् देखिन्छन्। उनले नाटकहरूमा अङ्कविधानलाई पालना गरेका छैनन्। विभिन्न दृश्य र चरणहरूका माध्यमबाट उनका नाटकको संरचना तयार भएको देखिन्छ। अनि देवराली रुन्छ' र 'क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी' चार दृश्यमा विभाजित छन्। 'फेरि इतिहास दोहोरिन्छ' पूर्वार्ध र उत्तरार्ध गरी दुई चरणमा विभाजित छ। यस नाटकको पूर्वार्ध दृश्य अन्तर्गत एउटा परिशिष्ट दृश्यको पनि संयोजन गरिएको छ। यस नाटकमा दुई अलग-अलग समय विन्दुमा आधारित निरपेक्ष घटनाहरूको खण्डित प्रवाहलाई समेटिएको हुँदा कथावस्तुको संरचना विशृङ्खलित एवं प्रायोगिकतातर्फ उन्मुख रहेको देखिन्छ।

13.3. अँध्यारोमा बाँच्नेहरू एकाङ्कीहरूको

संक्षिप्त समीक्षा

एकाङ्की लेखन र मञ्चनका माध्यमबाट मनबहादुर मुखिया नाट्य क्षेत्रमा प्रवेश गरेका हुन्। उनको लेखन र मञ्चनको सक्रियाताबाट भारतीय नेपाली नाटक परम्परामा युगान्तकारी मोड थपिएको समालोचकहरूको भनाइ छ। उनको उदयले नेपाली नाटकले समेटेको सामाजिक यथार्थवादी एवम् प्रयोगवादी नाट्य लेखनको फाँट अझ उन्नत बनेको पाइन्छ। 'जिरिखिम्टेको दुर्दशा' नामक हास्य एकाङ्की रचना गरेर एकाङ्की अथवा

नाटक लेखनमा उनी छिरेका हुन्। लेख्दै जाँदा केही एकाङ्कीहरू आकाशवाणी खरसाड र रेडियो नेपालबाट प्रसारित भए भन्ने सुनिन्छ। ती एकाङ्कीहरू अप्राप्य हुँदा सन् 19६8 फरवरीमा 'धूवाँ' भन्ने पत्रिकामा प्रकाशित 'वियोग' एकाङ्की नै उनको पहिलो प्रकाशित एकाङ्की मानिएको छ। रहेको छ। उनका एकाङ्की- सङ्ग्रह 'अँध्यारामा बाँच्नेहरू' वि.सं. 2029 मा प्रकाशित भयो भने यसमा 'वियोग', 'सुस्केरा', 'त्रिकोण', 'अहर्निश', 'कवि-सम्मेलन', 'चिडियाखाना', 'अँध्यारामा बाँच्नेहरू' र 'निराकारभिन्नको धमिलो आकार' शीर्षकका आठ वटा एकाङ्कीहरू समाहित छन्।

13.3.1. वियोग

यो एकाङ्की दार्जिलिङको 'नाट्यकला निकेतन'द्वारा सन् 19६५ मा आयोजित नाटक प्रतियोगितामा प्रथम भएको थाहा लाग्दछ। तर यसको तीन वर्षपछि सन् 19६8 को फरवरी महिनामा 'धूवाँ' नामक पत्रिकामा आंशिक रूपले प्रकाशित भएको शोधकर्ताहरूको भनाइ छ।

कारुणिक र वियोगान्त कथावस्तु रहेको सीमित पात्र र अत्यन्त मार्मिक घटनाहरूको संयोजनबाट निर्मित यस एकाङ्कीमा विपन्नता र मानवीय पीडाको चरम स्थितिलाई सफलतापूर्वक अभिव्यजित गरिएको छ। सिकिस्त बिरामी, बुद्ध र अन्धो अवस्थामा रहेको रणवीरका दुईजना छोराहरूमध्ये कान्छो छोरो विजयले कुनै रोजगार नपाएको र घरमै बसेर बाबुको हेरचाह र औषधि गरिरहेको हुन्छ। बिरामी बाबुलाई औषधि किन्ने पैसा नभएकाले उसले कैंयाको पसलबाट पैसा चोरेर औषधि किन्छ। सेनामा जागिर गरेको जेठो छोरो रणवीरको पनि धेरै महिनापछि कुनै खबर आएको हुँदैन। यसरी रणवीरको अतोपत्तो नभएपछि उसको कमाइमा आश्रित रहेको परिवारको अत्यन्त बिचल्ली हुन्छ। व्यग्रतापूर्वक उसको

प्रतिक्षा गरिरहेकै बेला लडाइँमा उसले वीरगति प्राप्त गरेको टेलिग्राम आएपछि रणवीर र विजय शोक र पीडामा छटपटाउन पुग्छन्। यही अवस्थामा पुलिस आएर चोरी गरेको अभियोगमा विजयलाई पक्रा गरेर लान्छ। यी सबै पीडा सहन नसकी रणवीरको मृत्यु हुन्छ। यही कारुणिक विन्दुमा आएर यस एकाङ्कीको कथानक समाप्त हुन्छ।

दार्जिलिङको निर्धनताले सताइएका श्रजीवीको यो कारुणिक कथा हो। समाजका गरिब, शोषित, पीडित र असहाय वर्गको कहलिलाम्गदो दुर्नियतिलाई एकाङ्कीले सरल, सहज र मार्मिक संवादको माध्यमबाट अत्यन्त जीवन्त रूपमा प्रस्तुत गरेको छ। एकातिर राष्ट्रको सीमाना जोगाउन लडिरहेका वीर सपूतहरूलाई विदेशी सत्रुहरूले मारिरहेका छन् र अर्कातिर गरिब तथा निमुखा जनताहरूलाई देशभित्रकै सत्रुहरूले मारिरहेका छन् भन्ने सामाजिक यथार्थको तितो कुरालाई एकाङ्कीले प्रस्तुत गरेको छ। यही नै यस एकाङ्कीको मूल अभीष्ट हो। रणवीर र विजय यस एकाङ्कीका मूल पात्र हुन्। पुलिस अफिसर सहायक पात्रका रूपमा रहेको छ। नेपथ्यमा रहेको रणवीरको सन्दर्भले पनि नाटकलाई कारुणिक तुल्याउन महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ। संवादहरूमा दार्जिलिङको स्थानीय भाषिकाका विशेषताहरू पनि दृष्टिगोचर हुन्छन्।

13.3.2. सुस्केरा

सन् 19६६ मा दार्जिलिङ सरकारी कलेजको वार्षिक पत्रिका 'पाइन्स एन्ड क्यामेलियाज' मा 'सुस्केर' एकाङ्की प्रकाशित एवम् आकाशवाणी खरसाडबाट प्रसारित भएको पाइन्छ। समाज र राष्ट्रमा शिक्षकहरूको अत्यन्त उच्च र महनीय भूमिका रहे पनि उनीहरूको व्यक्तिगत तथा पारिवारिक अवस्था अत्यन्त जीर्ण र दयनीय रहेको हुन्छ भन्ने तथ्यलाई ज्यादै मार्मिक ढङ्गमा 'सुस्केरा' एकाङ्कीले प्रस्तुत गरेको छ।

एकाङ्कीकार मुखियाले यस एकाङ्कीका माध्यमबाट शिक्षकहरूका पीडा, व्यथा, विचार, भावना, आदर्श तथा जीवनका सुस्केराहरूलाई दुई अलग अलग वैचारिक कोणबाट हेर्दै शिक्षकको महानतालाई पुष्टि गरेका छन्।

जगदीश र सूर्यप्रसाद नामक दुईजना शिक्षक बिचको वैचारिक द्वन्द्वलाई सरल, सहज र रोचक ढङ्गमा एकाङ्कीमा दर्शाइएको छ। जगदीश सोच्छन्, शिक्षक भनेको श्रेष्ठ समाजसेवी हुन्। शिक्षकको आदर्श, त्याग, इमानदार र परिश्रमबाट नै उन्नत समाजको सृजना हुन्छ। तर अर्कोतिर सूर्यप्रसाद आदर्शले मात्र शिक्षकको भोको पेट भरिन्न भन्ने धारणा राख्छन्। उनका विचारमा शिक्षकले जति नै मरिमेटर काम गरे पनि उनीहरूलाई कुनै सुविधा र सम्मान छैन र सधैं तिरस्कार, निर्धनताले डसिरहेमा शिक्षकहरू अरुको अस्तित्व जोगाउन जतिसुकै क्रियाशील रहे पनि उनीहरू स्वयंको अस्तित्व मेटिँदै जान्छ। एकाङ्कीमा यो देखिएको पनि छ। शिक्षकको पनि आफ्नो जीवन र अस्तित्व हुन्छ र त्यसलाई जोगाउन नै उसको मूल कर्तव्य हो भन्ने भावनाबाट प्रेरित सूर्यप्रसाद आजका शिक्षकहरूको पीडावाहक पात्रका रूपमा देखिन्छन्। यी दुई पात्रका माध्यमबाट आदर्श र यथार्थ बिचको द्वन्द्वलाई एकाङ्कीमा उद्घाटित गरिएको छ।

सीमित पात्र, पात्र अनुसारको संवाद तथा सरल सहज भाषाशैलीको कारणले एकाङ्कीको अभिनय पक्ष निकै सबल रहेको देखिन्छ भने माझ माझमा हास्य संवाद एवम् गीतको प्रयोगबाट एकाङ्कीमा रोचकता थपिएको छ। सहायक पात्र गोफलेको उपस्थितिले एकाङ्कीलाई निकै मनोरञ्जक तुल्याएको पाइन्छ।

13.3.3. त्रिकोण

पद्मा अर्यालअनुसार सन् 19६६ मा रचना गरिएको र सोही साल दार्जिलिङको नाट्यकला निकेतनद्वारा आयोजित एकाङ्की प्रतियोगितामा अभिनय, निर्देशन, नाट्यवस्तु, प्रस्तुतीकरण तथा श्रेष्ठ नाटकमा पाँचवटा प्रथम पुरस्कार प्राप्त गर्न सफल रहेको 'त्रिकोण' एकाङ्की 'दियालो' पत्रिकाको चौबीसौँ अङ्कमा प्रकाशित भएको थियो।

सामाजिक कथावस्तुमा आधारित यस एकाङ्कीमा गरिब, शोषित जनताप्रति सहानुभूति देखाउँदै शोषक वर्गप्रति लेखकीय तीव्र विरोध गरिएको छ। सरल, सहज र सरस संवाद, थोरै पात्रहरू, नाटकीय द्वन्द्व, कौतुहल आदिका कारणले एकाङ्की निकै सफल र मार्मिक छ। गरिबीको पीडाबाट बाँच्न मानिसले खराब र नकारात्मक बाटो पनि अँगाल्न सक्छ भन्ने कटु यथार्थलाई यस एकाङ्कीमा अत्यन्त मार्मिक ढङ्गले दर्शाइएको छ। एकाङ्कीकारले यस एकाङ्की मार्फत आर्थिक विपन्नताका कारणले समाजमा उत्पन्न विकृति, विसङ्गति एवम् मानवीय मूल्यको विचलनलाई कलात्मक उच्चताका साथ सम्प्रेषित गरेका छन्।

सुखवीरका परिवार अति नै गरिब भएकाले उसकी श्रीमती र छोरीको मृत्यु हुन्छ। छोरा प्रदीपलाई असह्य हुन्छ र ऊ अन्त्यमा धनको लागि एउटा हत्यारा बन्न पग्छ। अहिले ऊ सम्पन्न छ, तर उसको त्यो सम्पन्नताभित्र थुप्रै कुकृत्यहरू लुकेका छन्। उसले आफ्नो सत्य र इमानदारीलाई पूर्णतः त्याग गरेको छ। उसका विचारमा यो सभ्य संसारले इमानदारीलाई पैतालामनि कुल्चिदिएको छ। यहाँ साधुको भेषमा चोरहरू मोजमज्जा गरिरहेका छन्। यहाँ गरिबको इज्जत कुकुरको जति पनि छैन। गरिबको रगत र पसिना चुसेर बाँच्ने छविलाल जस्ता समाजका किटाणुको हत्या हुनु आवश्यक ठानेर प्रदीप उसको हत्या गरिदिन्छ र हरिबाजेको भेषमा आएको सि. आई. डि. प्रकाशले प्रदीपको घरमा

निरीक्षण गरेर प्रदीप हत्यारा हो भनी पता लागेपछि प्रदीपले उसको हत्या गरिदिन्छ। बाबु सुखवीर छोरालाई बचाउन हत्याको जिम्मा आफूले लिन्छ र छोरालाई पठाउँछ। यसरी यस एकाङ्गीको कथावस्तु वियोगान्त रहेको छ। हरिबाजेको हास्य संवाद तथा अन्य पात्रहरूको संवादमा रहेको स्थानीय भाषिकाका विशेषताहरूले एकाङ्गीमा रोचकता र जीवन्तता थपेको छ।

13.3.4. अहर्निश

सन् 19६७ मा रचित यो एकाङ्गी मुखियाको एकाङ्गी परम्परागत रङ्गमञ्चीय शैलीभन्दा फरकपन बोकेर आएको पाइन्छ। यसले नेपाली एकाङ्गीको परम्परामा एउटा नवीन शैली प्रवर्तन गर्न खोजेको छ।

मनबहादुर मुखियाको एउटा प्रयोगात्मक एकाङ्गीहरू मध्ये एको हो 'अहर्निश'। यस एकाङ्गीमा रङ्गमञ्चीय स्थिरताप्रतिको असन्तुष्टी र गतिशील रङ्गमञ्चको खोजीतर्फ एकाङ्गीकारको प्रायोगिक चेतना उन्मुख रहेको देखिन्छ। एकाङ्गीको मूल पात्र विदुरको लक्ष्यहीन, गन्तव्यहीन र अनवरत हिडाइका क्रममा देखिने विभिन्न दृश्य र घटनाहरूको शृङ्खलाबाट सिनेमा एकाङ्गीको अवधारणालाई प्रस्तुत गर्न खोजिएको प्रतीत हुन्छ। (पद्मा अर्याल) अहर्निशको अर्थ निरन्तर वा नित्य भन्न बुझिन्छ। भीडपूर्ण बजारको कोलाहलसँगै आफ्नै कथा र व्यथा बोकेका मानिसहरूको अविराम र उद्देश्यहीन यात्रा जारी छ। आँखा नभएको अन्धो जस्तो हृदय नभएको यन्त्र जस्तो मानिस रात दिन अनवरत हिँडिरहेको छ जसको कुनै सार छैन। जिन्दगीको यो निस्सार यात्राको अन्तिम निष्कर्ष शून्य हो। अनेकौँ मानसिक यन्त्रणा र आन्तरिक सङ्घर्षमा रुमल्लिदै मुस्कानपूर्ण अभिवादन, झुठो परिचय बाँड्दै, बाटामा भेटिएका र परिचित व्यक्तिहरूसँग दुई चार कुरा गर्दै विदुर हिँडिरहेको

हुन्छ। सधैँ निस्सार दिन, उही दिनचर्या र नमस्तेको आदानपरदानबाट ऊ दिक्क हुन्छ। यही निरन्तर जीवन हिँडाइको निसारता यो एकाइकीले प्रस्तुत गर्न खोजेको बुझिन्छ।

जहाँ पनि विश्वासघात, धोका, षड्यन्त्र, अन्याय, अत्याचार शोषण, घुसखोरी छ वा देख्छ। यसप्रति विदुरलाई घुणा। यी कुराहरीबाट माथि उठेर ऊ मान्छे हुन चाहन्छ। दिनको उज्यालोमा जो मान्छे साधु हुन्छ रातको अँध्यारोमा उही नै चोर हुन्छ। एउटा साधारण मान्छे, आफ्ना चाहना र अभिलाषाहरू पूरा हुन नसकेपछि सबै पिरहरू भुल्नलाई रक्सी पिउँछ। विदुर यसरी नै आफ्नो महत्ताहीन, अस्तित्वहीन जिन्दगी जिइरहेको छ। उसकी श्रीमती आशालाई ऊ अति नै माया गर्छ तर उसको माया विश्वास सबैलाई अर्थहीन बनाएर आशाले उसलाई धोका दिन्छे। एकाइकीमा मुख्य पात्र विदुरकै मानसिक घात-प्रतिघात र बाह्य द्वन्द्वहरूको सेरोफेरोमा यो एकाइकीको कथावस्तु अघि बढेको छ। निस्सार जिन्दगी बोकेर हिँडेको विदुर अन्योलमा परेर अल्मलिइरहेछ।

विदुर बाटामा हिँड्ने अनेक पात्रहरू छन् जस्तै चिनियाँ, मोती, सोनी, तेजेदाजु र स-साना केटाकेटीहरू। यी सबै एकाइकीमा गौण पात्र हुन्। आशा र विक्रम पार्श्व पात्रका रूपमा रहेका छन्। यस एकाइकीको अधिकांश भाग विदुरको एकालापमा आधारित छ। एकाइकीमा विदुर एकालापी मुखपात्रको रूपमा आएको देखिन्छ।

जीवनको अन्तिम सत्य शून्य हो र मानिस रातो दिन केही प्राप्तिका लागि यात्रा गरिरहन्छ तर जिन्दगीमा नयाँपन केही छैन भन्ने विसङ्गतिवादी दृष्टिकोणलाई यस एकाइकीले आत्मसात गरेको पाइन्छ।

13.3.५. कवि-सम्मेलन

पद्मा अर्यालका अनुसार सन् 19६७ मा रचना गरिएको यो एकाङ्की 19६8 मा 'धूवाँ' पत्रिकामा प्रकाशित तथा रेडियो खरसाडबाट प्रसारित भएको पाइन्छ। 'कवि सम्मेलन' आजका कवि र कवितामा देखा परेका विकृति, विसङ्गति दरिद्रताप्रति चोटिलो प्रहार गर्दै लेखिएको एउटा व्यङ्ग्यात्मक एकाङ्की हो।

यस एकाङ्कीमा आजको युगमा कवितामा देखापरेको विसङ्गति र जनमानसमा त्यसले पार्ने प्रभावको एउटा टङ्कारो चित्र पाइन्छ। आजभोलि समय-समयमा कवि सम्मेलन भइरहन्छन् भने त्यसमा आफ्नो कविता सुनाउनु होड चलिरहन्छ। आफ्नो कविता समयमा सुनाउनु होड अनि सुनाइसकेपछि अर्काको नसुनि हिँड्ने परम्परा फैलिरहेको छ। फेरि चारजना स्रोताको माझमा पनि कवि सम्मेलन हुन्छ, यस एकाङ्कीमा यही कुरा समेटिएको छ। एकाङ्कीमा अरूको कविता सुन्ने चासो प्रायःमा नहुने तथा स्रोताहरूबाट आउने हल्ला नै यस एकाङ्कीको प्रतिपाद्य विषयवस्तु छ। त्यसैगरी समयको सीमा पार गर्नु, आमन्त्रित व्यक्तिहरू तथा प्रमुख अतिथिहरू अनुपस्थित रहनु आदिले गर्दा कवि सम्मेलनहरू त्यति सशक्त र सुचारु रूपले सञ्चालन हुन नसकिरहेको नमिठो यथार्थलाई यस एकाङ्कीमा जीवन्त रूपले उतारिएको छ। आजका कविताका स्वरूप, स्तर र विषयवस्तुमा रहेको गरीबी तथा सस्तो परिचयको खोजमा लाग्ने कवि-कवयत्रीहरूको मानसिक दरिद्रतालाई पनि यसमा रोचक र सशक्त ढङ्गले प्रस्तुत गर्दै तिखो व्यङ्ग्य हानिएको छ। यसका साथै कविताको मर्म बुझेर त्यसको महत्त्वलाई ध्यानमा राख्दै कवि सम्मेलन हुनु एउटा गौरवको कुरा हो भन्ने बुझाइएको छ। तर आजभोलि मानिसहरू फिल्मी पत्रिकाहरू मन खोलेर किन्छन् भने नेपाली पत्रिकाहरू आफ्नै आमाको अगाडि टुहुरा बनेका छन्। फिल्म हेर्ने मानिसहरू लालायित छन् तर

मापन कला, समाज र जातिको प्रतिनिधित्व गर्ने सांस्कृतिक कार्यक्रमहरू अवहेलित रहका छन् भने तथ्यलाई प्रस्तुत गर्नु यस एकाङ्कीको अभीष्ट रहेको देखिन्छ।

यस एकाङ्कीमा कवि तथा सञ्जलक पात्रहरू हरिश र स्यामसन योन्जन, व्यथितकुमार 'पागल', मस्तराम चापागाई, मुकुन्दनारायण 'घायल', चतुरे समधी, कुम्भकर्ण बुढाथोकी र रङ्गनाथ लुङ्गटेलहरूको नामबाटै हास्य उत्पन्न हुन्छ। एकाङ्की यस्ता सात जना कविहरू प्रमुख पात्रका रूपमा रहेका छन्। ललित नामक पात्र प्रस्ताव समर्थन गर्नका लागि मात्र उपस्थित भएको छ भने सभानेत्री प्रमुख अतिथि र स-साना बालकहरू मूक पात्रका रूपमा उपस्थित भएका छन्। यसमा हरिश मार्फत् एकाङ्कीकारले आफ्नो उद्देश्य बताएका छन् भने अन्य सात जना कविहरू मार्फत् अहिलेका कवितामा देखापरेका विकृतिहरूलाई व्यङ्ग्यात्मक रूपमा देखाएका छन्।(पूर्ववत्) निष्कर्षमा भन्ने हो भने यस एकाङ्कीमा वर्तमान कवि र कविताका अनेकौँ विकृति र दुर्नियतिहरूको रोचक र व्यङ्ग्यात्मक ढङ्गले मनोरञ्जनात्मक प्रस्तुति दिइएको छ।

13.3.६. चिडियाखाना एकाङ्कीको रचनाकाल सन् 19६9 रहेको छ।

अर्यालअनुसार न्यायिक क्षेत्रमा देखिएका विभिन्न विकृति र विसङ्गतिहरूलाई मूल आधार मानेर लेखिएको मानिसलाई पशु र कारागारलाई चिडियाखानाको प्रतीकका रूपमा प्रयोग गरिएको छ। यसमा समाजका धनी शोषकहरूका अमानवीय अनि पशुवत चरित्रको भण्डाफोर जमर्को गरिएको छ।

यस एकाङ्कीको कथावस्तु यस्तो छ, प्रताप नामक एउटा निर्दोष व्यक्तिलाई सावित्रीको हत्या गरेको झुठो आरोप लगाएर कारागारमा

थुनिएको र प्रतिहिंसाको भावनाद्वारा उसले पशुको रूप धारण गरी हिंस्रक बन्न पुगेको घटना दर्शाइएको छ। सावित्रीको वास्तविक हत्यारा सेठ दुलिचन्दले प्रतापको गरिबी र विवशताको फाइदा उठाएर उसलाई नराम्नी फसाउँछ। पैसाका लागि जस्तोसुकै अन्याय र कुकर्म गर्न पनि पछि नपर्ने वकिल विधायकले आफ्नो दायित्व र कर्तव्यलाई भुल्दै कानूनको दुरुपयोग गरेर वास्तविक हत्यारालाई बचाउँछ। अनेकौं अन्याय र आत्याचार गरेर ऊ एउटा ठुलो वकिल बनेको छ। उसले निर्दोष प्रतापलाई जन्मकैदको कठोर सजाय दिलाउँछ र प्रताप कारागारको असह्य पश्विक यातना भोग्न विवश छ। उसको बिरामी छोराको मृत्यु हुनुका साथै पत्नी पनि पागल बन्छे। यी घटनाहरूबाट प्रतापको मुटुमा प्रतिहिंसाको ज्वाला दन्किन्छ र कारागार तोडेर वकिलसँग बदला लिन उसको घरमै आइपुग्छ। वकिलले प्रतापलाई पैसाको लोभ देखाएर आफू बच्ने जतिसुकै प्रयास गरेपनि अन्ततः प्रतापले उसको हत्या

गरिदिन्छ र आफूले भोगेको अन्यायको बदला लिन्छ।

यस एकाङ्कीमा थोह्रै मात्र पात्रहरू रहेको छ। चार जना पात्र रहेका यस एकाङ्कीमा वकिल र दुलिचन्दले समाजका पियक्कड र अत्याचारी चरित्रको प्रतिनिधित्व गरेका छन् भने प्रतापले शोषित र उत्पीडित वर्गको प्रतिनिधित्व गरेको छ। वकिलको नोकरका रूपमा रहेका दलबहादुर गरिब वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने एउटा गौण पात्र हो। मुख्य पात्र प्रताप र वकिलको वरिपरि नै कथावस्तु केन्द्रित रहेको छ।

यस एकाङ्कीमा प्रायः लामा संवादहरूको प्रयोग गरिएको पाइन्छ। पात्र र परिस्थिति अनरूप एकाङ्कीलाई सहज, स्वाभाविक र यथार्थमूलक बनाउन कतै कतै हिन्दी र बङ्गला भाषाका संवादहरू पनि रहेका छन्।

समाज र मानिसलाई बचाउन न्यायको स्थापना गर्न आवश्यक छ भन्ने सन्देश नै यस एकाङ्कीको मूल उद्देश्य देखिन्छ।

13.3.७. अँध्यारामा बाँच्नेहरू

सन् 19६9 मा रचित 'अँध्यारामा बाँच्नेहरू' एकाङ्की मनबहादुर मुखियाको एक उत्कृष्ट एकाङ्की हो। सङ्ग्रहको शीर्षक नै चयनित भएको यो एकाङ्की स्वयम् एकाङ्कीकारको विशेष प्राथमिकता प्राप्त छ। यो एकाङ्की सामाजिक यथार्थवादी धरातलमा उभिएको छ। निर्दोष व्यक्तिहरूको सबैभन्दा ठूलो अपराध नै गरिबी हुन पुगेको वर्तमान समाजमा गरिनले एउटा भुल गर्दा कानुनले त्यसलाई अपराध ठान्छ तर धनी वर्गले सिक भयङ्कर अपराध गर्दा पनि त्यसलाई ढाकछोप गरिन्छ भन्ने विषय अनि सामाजिक पतनका सत्यहरूलाई यस एकाङ्कीले प्रस्तुत गरेको छ। गरिबीको कहलिलागदो अन्धकारमा बाँच्न विवश रहेका विपन्न मानिसहरूका पीडालाई मार्मिक रूपमा प्रस्तुत दिन एकाङ्की सफल भएको छ। एकाङ्कीको कथानक जेलभित्रको अँध्यारो र यातानापूर्ण परिवेशमा आधारित छ। फुरी शेर्पा, थेवा बाइबा र कलुवा मोची गरिब बन्दीहरू छन्। जाँड -रक्सीको कारोबार गर्दा झगडा परेर थुनिएको फुरी, रक्सी खाँदा थेवा र गाँजा खाँदा कलुवा थुनामा परेका हुन्छन्। पैसा कमाउन पहाडबाट मुग्लान छिरेका र त्यता पनि सुख नपाएका यी पात्रहरू आफूले दुःख भुल्नका लागि रक्सी, गाँजा खाँदा कानुन लागेको तर धनीहरूले जस्तोसुकै अपराध गरे पनि उनीहरूलाई कुनै कानुन नलागेकोमा क्रुद्ध देखिन्छन्। यस्तैमा मास्टरजी र रामलखन आएर मोचीलाई छुटाएर लान्छन्। एकाङ्कीका मुख्य पात्रहरू पनि उनीहरू नै छन्।

गरिब घरमा जन्मिएका मानिसहरूलाई गरिबीले जीवननै अन्धकार बनाएको तथ्य एकाङ्कीमा उद्घाटन गरिएको छ। कालुसिंह जो चोरीको

अपराधमा पक्रा पर्छन्। जतिबेला उ पक्रा प्यो ऊ त्यतिबेला निर्दोष थियो। तर पक्रापरेपछि उसलाई निर्दोष भनेर कसैले पत्याएन। अनि पछि विवस्ताले उसलाई साँच्चै चोर बनाएको छ। उसको संवादमा समाजका अत्याचारी व्यक्तिहरूप्रतिको एउटा अत्यन्त तीव्र आक्रोश र विद्रोह पाइन्छ। अन्त्यमा जेलभित्रै निर्मम धुलाई तथा अमानवीय व्यवहारको कारण मृत्यु हुन्छ।

एकाङ्कीमा प्रयुक्त पात्रहरूका आ-आफ्नै स्वभाव, पीडा, विद्रोह र क्रुरताहरू रहेका छन्। पुलिस र कैदीहरू बिचको द्वन्द्व तथा सत् र असत् पक्षको वैचारिक द्वन्द्वबाट नाटकीय द्वन्द्व विधानको आयोजना गरिएको पाइन्छ।

प्रायः लामा लामा संवादहरू रहेको अनि त्यसमा स्थानीय भाषिका तथा विभिन्न जात र वर्गका मानिसहरूका लवजमा पाइन्छ। पात्र अनुकूलका संवादहरू रहेकै छ भने हिन्दी र मैथिली भाषाका संवादहरू पनि रहेका छन्।

13.3.8. निराकारभिन्नको धमिलो आकार

सन् 1960 मा रचित यो एकाङ्की एउटा पागल व्यक्तिको अत्यन्त कारुणिक एवम् दर्दनाक एकालापमा आधारित छ। शीर्षशकै प्रतीकात्मक रहेको यो नाटक बर्माबाट देश निकाला गरिएपछि शरणार्थी बनेर भौतारिरहेको एउटा नेपाली पात्रको कठोर दुर्नियतिलाई यस एकाङ्कीमा हृदयविदारक ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ। मान्छेको आकार हुन्छ। जब मान्छे पागल हुन्छ तब त्यो मान्छेबाट खसेर पागल हुन् पुग्छ। देख्ने मान्छेको चेतनामा त्यो मान्छेको आकारबाट निराकार बन्दै जान्छ। त्यो निराकारभिन्न कता कता त्यो पागल मान्छेको धमिलो आकार भएको एकाङ्कीमा प्रस्तुत भएको बुझिन्छ।

एकाङ्कीमा प्रस्तुत पागल बर्माभै रहँदा उसकी श्रीमतीको मृत्यु भएको र निमोनियाले ग्रस्त सानी छोरी मञ्जुले पनि संसार छाडेपछि ऊ नितान्त एक्लो हुन्छ। यही मानसिक घात-प्रतिघातले ऊ पागल बन्छ। आफ्ना पिर र वेदनाहरू बोकेर ऊ सबैको रमिता बन्दै सडक सडकमा घुमिहिँडछ। अरूले फ्याँकेको जुठो भात खाएर प्राण अल्झाउँछ।

उसलाई आफ्नो जीवन, आफू बाँचेको संसार, यहाँका मान्छेहरू र ईश्वरदेखि नै वितृष्णा भएको छ। ऊ ईश्वरप्रति आफ्नो आक्रोश व्यक्त गर्छ। गुम्बा, गिर्जा, मन्दिर र मस्जिदहरूलाई मरेको ईश्वरका स्मारक ठान्छ। ती स्मारकहरू कमजोर व्यक्तिका सहारा भएकाले तिनको सहारा नलिने घोषणा गर्छ। यसो हुनुको पछि ऊ नास्तिक बनेको होइन उसको वरिपरि घटेको घटना र त्यसले दिएको पीडाको आक्रोश हो भन्नेकुरा स्पष्ट बुझिन्छ। यसरी एउटा विक्षिप्त व्यक्तिका जीवनका विसङ्गति र घटनाहरूकै सेरोफेरोमा यस एकाङ्कीको कथावस्तु केन्द्रित रहेको छ।

एकाङ्कीको मूल पात्र एउटा पागल व्यक्ति हो भने बालिका, पिता, नेता, जुलुसमा सहभागी तथा अन्य व्यक्तिहरूको भिडले गौण पात्रको भूमिका निर्वाह गरेको छ। एकाङ्कीमा दोहोरो संवादको प्रयोग अत्यन्त न्यून र नगण्य रहेकाले यसको संवाद योजना एउटा विक्षिप्त व्यक्तिले बोलेका लामा एकालापहरूमा आधारित छ। संवादमा मार्मिकता, काव्यात्मकता, दार्शनिकताका अतिरिक्त कतै-कतै अङ्ग्रेजी शब्दहरूको प्रयोग पाइन्छ। वाह्य द्वन्द्वभन्दा पनि मूल पात्रको मानसिक द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गर्नु र सशक्त सन्देश दिनु नै एकाङ्कीको मूल अभीष्ट हो।(पद्मा अर्याल)

13.4. उपसंहार

निषकर्षमा भन्नुपर्दा समष्टिमा भन्दा सामाजिक यथार्थवादी धरातलमा मुखियाका नाटकहरूको वैचारिक अन्तरङ्ग निर्माण भएको छ भने

आञ्चलिकताको सघन स्पर्श, नवीन र प्रायोगिक मार्गको खोजी, कवितात्मक चेतनाको अन्तर्निश्चय, रङ्गमञ्चीय गुणप्रतिको सूक्ष्म सचेतता, गीतहरूको प्रयोग एवं संरचनागत विविधताका कारणले उनका नाटकहरू सशक्त र प्रभावकारी बनेका छन्। परम्परा र प्रयोगको मध्यमार्गबाट नवीन र पृथक् चेतनाको खोजी गर्नु नै उनका नाट्यप्रवृत्तिहरूको मूलभूत वैशिष्ट्य हो।

मनबहादुर मुखियाको अँध्यारोमा बाँच्नेहरू एकाङ्की सङ्ग्रहभित्रका एकाङ्कीहरूको मूल प्रवृत्ति सामाजिक यथार्थवाद र प्रायोगिकता नै रहेको देखिन्छ। उनका यी एकाङ्कीहरू सामाजिक यथार्थवादी चेतना र प्रयोगवादी शिल्पका सङ्गम हुन्। उनका एकाङ्कीहरूमा विसङ्गतिवादी दृष्टिकोण पनि आंशिक रूपमा रहेको पाइन्छ। उनले पूर्ववर्ती परम्पराका सबल पक्षहरूलाई अवलम्बन गर्दै आफ्ना नाट्यकृतिहरूमा पृथक र प्रायोगिक मार्गको खोजी गरेका छन् र उनका नाट्यकृतिहरूले अन्य समकालीन नाटककारहरूको भन्दा बेग्लै नाट्यशिल्पलाई प्रस्तुत गरेका छन्। नाट्य तत्वका आधारमा मनबहादुर मुखियाका नाटक तथा एकाङ्कीहरूको विवेचना गर्दा उनका सबै नाटक तथा एकाङ्कीहरूको आन्तरिक तथा बाह्य पक्ष सफल र सशक्त रहेको देखिन्छ। अँध्यारोमा बाँचेहरू समहभित्रका एकाङ्कीहरू अन्तर्गत वियोगमा कारुणिक र वियोगान्त कथावस्तुसहित गरिबी र मानवीय पीडाको चरम स्थितिलाई मार्मिक रूपमा दर्शाएको छ। सुस्केरामा शिक्षकहरूको उच्च र विशिष्ट भूमिका समाजमा रहे तापनि उनीहरूको पारिवारिक तथा व्यक्तिगत अवस्था जीर्ण र दयनीय रहेको हुन्छ भन्ने तथ्यलाई मर्मस्पर्शी ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ। त्रिकोण एकाङ्कीमा आर्थिक विपन्नताका कारणले समाजमा उत्पन्न विकृति, विसङ्गति र मानवीय मूल्यपक्षका प्रसङ्गलाई

कलात्मक उच्चताका साथ प्रतिविम्बित गरिएको छ। अहर्निश एकाङ्की प्रयोगात्मक तथा विसङ्गतिवादी एकाङ्की हो। कवि सम्मेलन आजको कवि र कवितामा देखा परेका विसङ्गति र दरिद्रताप्रतिको व्यङ्गव प्रहार भएको व्याख्यात्मक एकाङ्की हो। चिडियाखाना एकाङ्कीले न्यायिक क्षेत्रमा देखिएका कटोर विकृति र अन्याय- अत्याचारबाट उत्पन्न जटिल र क्रूर यथार्थलाई प्रस्तुत गरेको छ। अँध्यारोमा बाँनेहरू एकाङ्कीमा समाजका विपन्न व्यक्तिहरू गरिबीको अन्धकारमा जन्मेर गरिबीकै अन्धकारभित्र मर्न विवश भएको सामाजिक विसङ्गतिलाई दर्शाएका छन्। निराकारभित्रको धमिलो आकार एकाङ्की एउटा पागल व्यक्तिको कारुणिक तथा दर्दनाक एकालापमा आधारित छ। यी सबै एकाङ्कीहरूले सामाजिक विसङ्गतिलाई ने आधार बनाएर त्यसमा देखा परेका विभिन्न समस्याहरूको उद्घाटन गरेका छन्।

13.5 सार

यस प्रखण्डमा नाटककार मनबाहादुर मुखियाको परिचय, उनको नाट्यप्रवृत्ति, नाट्यचेतना र उनका अँध्यारामा बाँच्नेहरू एकाङ्कीसङ्ग्रहको विस्तृत अध्ययन गरियो। उक्त अध्ययनमा प्राप्त जानकारीहरूलाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- मनबाहादुर मुखिया भारतीय नाटक परम्पराका एक स्थापित नाटककार हुन्।
- सामाजिक, आञ्चलिक, रूपकात्मकता, प्रयोगात्मकताका साथ अभिनेय तथा गीतको प्रयोग उनका नाटकमा पाइन्छ।
- मनबाहादुर मुखियाद्वारा रचित अँध्यारामा बाँच्नेहरू एकाङ्की-सङ्ग्रहअन्तर्गत एकाङ्कीहरूले विविध विषय समेटेका छन्।

13.6. अनुशीलन

1. मनबहादुर मुखिया कस्ता नाटककार हुन् ?
 2. वियोग नाटकको समीक्षा प्रस्तुत गर्नुहोस्।
 3. कवि-सम्मेलनमा एकाङ्कीमा प्रस्तुत हास्यव्यङ्गमाथि टिप्पणी लेख्नुहोस्।
 4. निराकारभिन्न देखिएको धमिलो आकार नाटकको विश्लेषण गर्नुहोस्।
 ५. मनबहादुर मुखियाको नाटकमा पाइने आञ्चलिकताबारे प्रकाश पार्नुहोस्।
-

13.7. अतिरिक्त अध्ययन

| | |
|----------------|------------------------------------|
| रत्नध्वज जोशी | नेपाली नाटकको इतिहास |
| विजय मल्ल | नाटक - एक चर्चा |
| रामलाल अधिकारी | नेपाली एकाङ्की यात्रा |
| पद्मा अर्याल | मनबहादुर मुखियाका नाटक |
| घनश्याम नेपाल | नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास |

यसबाहेक विद्यार्थीले विभिन्न पत्र-पत्रिका, सम्बन्धित वेभसाइट तथा ब्लग्स आदि अध्ययन गर्न सक्ने छन्।

13.8. मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

२४. त्रिकोण नाटकको कथावस्तु।

.....
.....
.....

(प्रश्न 1 को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 13.3.4. खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

२५. अँध्यारोमा बाँच्नेहरू एकाङ्कीको विश्लेषण लेख्नुहोस्।

.....
.....
.....

(प्रश्न २ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले १३.३.७. खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

२६. मनबहादुर मुखियाको नाटकमा प्रयोग।

.....
.....
.....

(प्रश्न ३ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले १३.२. को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

२७. नाटक सुस्केरामा पात्र विधान।

.....
.....
.....

(प्रश्न ४ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले १३.३.२. अन्तर्गत उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

२८. नाटक अहर्निशको समीक्षा लेख्नुहोस्।

.....
.....
.....

(प्रश्न ५ को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीले १३.३. खण्डअन्तर्गत उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

एकाइ-14 नन्द हाङ्खिम र अभिषेक मोहन पुकार र टीका

संरचना

- 14.0. उद्देश्य
- 14.1. परिचय
- 14.2. नन्द हाङ्खिमको नाट्यचेतना
- 14.3. नन्द हाङ्खिमको नाट्य प्रवृत्ति र विशेषता
- 14.4. अभिषेक नाटक
- 14.5. निषकर्ष
- 14.6. मोहन पुकार र टीका
 - 14.6.1 मोहन पुकारको नाट्यकारिता
 - 14.6.2 टीकाको विश्लेषण
- 14.7. उपसंहार
- 14.8. सार
- 14.9. अनुशीलन
- 14.10. अतिरिक्त अध्ययनका निम्ति सन्दर्भ सामग्री
- 14.11. मूल्यवृद्धिका निम्ति प्रश्न

14.0 उद्देश्य

यस एकाइको अध्ययनपछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न

सक्नुहुनेछ :

- नेपाली नाटकको परम्परामा नन्द हाङ्खिमको योगदान

- नन्द हाडखिमको नाट्यचेतना
- नन्द हाडखिमको नाटक अभिषेक
- नेपाली नाटक परम्परामा मोहन पुकारको परिचय र योगदान
- मोहन पुकारको नाटक टीकाको विश्लेषण

14.1. परिचय

भारतेली नेपाली नाट्य-जगतमा नन्द हाडखिम स्थापित नाम हो। नाटककार हाडखिमका बाह्र-तेह्रवटा नाट्य-सिर्जनाहरूमध्ये हालसम्म मृत्यु दिवस (19७६), लीला-अ-लीला (200६) एकाङ्की सङ्ग्रह तथा युद्धहरू (1993) र अभिषेक (199७) पूर्णाङ्की नाट्यकृतिहरू प्रकाशनमा देखिएका छन्। हाडखिम भारतेली नेपाली साहित्यमा कथा, उपन्यास, निबन्ध, कविता, काव्य, मुक्तक, गीत, चलचित्रका पटकथा र संवाद लेखनका साथ साथै नाट्यलेखन विधामा समेत त्यतिकै ओजस्वितापूर्वक कलम चलाउने प्रतिभा सम्पन्न साहित्यकार हुन्। आफ्ना केही अग्रज र समकालीन नाट्यकर्मीहरूको सापेक्षतामा उनीहरूको नाट्यशैलीलाई सफलतापूर्वक आधुनिक नेपाली नाट्यलेखन रङ्गमञ्च प्रवेश गराउँदै शैलीगत परिवर्तन ल्याउने हाडखिम वस्तु, चरित्र र प्रभावका दृष्टिले समेत अत्यन्त सफल देखा परेका छन्।

नन्द हाडखिमका नाटकहरूको प्रवृत्तिलाई नियाल्दा उनमा चेखोब, बर्टोल्ट ब्रेख्त, टल्सटय, सेक्सपियर, सामुएल वेकेट आदिको प्रभाव परेको अनुभव हुन्छ। उनका नाटकहरूमा पाश्चात्य नाट्यपद्धतिको गहिरोरूपले प्रभाव परेको छ। ग्रीक ड्रामाको प्रभाव परेका कुरा त उनले स्वीकार गरिसकेका छन्। उनले आर्थिक विपन्नताले ग्रस्त पात्र- पात्राहरूलाई लिएर जनवादी भावनामा लेखिएको पहिलो एकाङ्की 'अस्तित्वको खोज' (सन् 19७0) देखि नाट्य साहित्यमा प्रवेश गरेका हुन्। हाडखिमले यथार्थवादी

प्रगतिवादी धाराका पौराणिक र समस्यामूलक नाटकहरू लेखेका छन्। हाडखिमका नाटकहरू समयसापेक्ष, सार्वभौमिक र सार्वकालिक गुणहरूले सम्पन्न छन् भने गम्भीर, बौद्धिक र काव्यात्मक पनि छन्।

हाडखिमका आजसम्म थाहा पाइएका नाटक कृतिहरू जम्मा तेह्रवटा छन्। यी मध्ये एघारवटा एकाङ्की र दुईवटा पूर्णाङ्की नाटक छन्। तीमध्ये पनि चारवटा एकाङ्की र दुईवटा पूर्णाङ्की मात्र पुस्तकाकारमा प्रकाशित छन्। यसबाहेक उनका टेलिफिल्म 'सपना' पनि प्रदर्शित भइसकेको छ।

14.2. हाडखिमको नाट्य चेतना

14.2.1. कथावस्तु चेतना

नन्द हाडखिमका नाटकहरू सामाजिक र पौराणिक कथावस्तुमा आधारित छन्। आर्थिक विपन्नताले ग्रस्त पात्र-पात्रालाई लिएर जनवादी भावनाको 'अस्तित्वको खोज' एकाङ्की लेखेर नाट्य साहित्यमा प्रवेश गरेदेखि समकालीन सामाजिक कथावस्तुलाई लिएर उनले समस्यामूलक नाटक लेख्नका साथै पौराणिक नाटक पनि लेखेका छन्।

हाडखिमका पूर्णाङ्कीभन्दा बढी एकाङ्की नाटक रहेका छन्। उनका प्रकाशित एकाङ्की र पूर्णाङ्की नाटकका कथावस्तुगत प्रवृत्तिलाई हेर्दा बढीतर जनवादी तथा समाजवादी छन्। उनका एकाङ्कीहरू 'वास', 'अस्तित्वको खोज', 'मृत्यु दिवस', 'प्रभात प्रसूति' आदिमा आर्थिक विपन्नताले गर्दा धनीवर्गले मौका उठाई अन्याय, अत्याचार र शोषण गरेका विषय देखाइएको छ र गरिब पनि मानिस हो र उसले पनि समाजमा उच्च शिर गरेर स्वतन्त्र रूपले जिउन पाउनु पर्छ भन्ने देखाइएको छ।

हाडखिमका दुई पूर्णाङ्की नाटकहरूको आ-आफ्नै किसिमको नाट्यवस्तु वा कथावस्तु छ। उनका दुवै नाटकका कथावस्तु सामाजिक घटनामा आधारित भए तापनि विशेष एउटा जाति, समाज र राष्ट्रभित्रको मात्र नभई विश्वव्यापी तथा सार्वभौमिक देखिन्छ। 'युद्धहरू' नाटकको कथावस्तुलाई हेर्दा युद्धले जहिले पनि जगत्को सत्यम् र शिवम् पक्षलाई ध्वस्त गरी सुन्दरमको सर्वनाश गर्न खोजेको वस्तुतथ्यको प्रतीकस्वरूप धीरेन (सत्यम्) जीवन (शिवम्) र कुसुम (सुन्दरम्) लाई यहाँ सामान्य पात्रको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। 'युद्धहरू-ले वर्तमान युगको विश्वव्यापी समस्यालाई नै विषयवस्तु बनाएकाले यसले स्थानीयता र माटोको सीमालाई नाघेर सार्वभौमिकता समेटेको छ। समाजमा रहेका विभिन्न वर्गको द्वन्द्व, स्त्री-पुरुषबिच रहेका मान्यता र मर्यादाको द्वन्द्व, मानिसको नैतिकता र नीतिको द्वन्द्व, दर्शन र दलगत राजनीतिको द्वन्द्वबाट सामग्री लिएर नाटककारले 'युद्धहरू' लेखेका देखिन्छन् भने अमगसिंह गिरीको 'युद्ध र योद्धा'- पनि यसको सृजनाको एउटा स्रोत रहेको बुझिन्छ। 'युद्धहरू' नाटकको कथा शृङ्खलाबद्ध छ अनि यसमा चरित्रलाईभन्दा बढी महत्त्व घटनालाई दिइएको छ।

नन्द हाडखिमको अर्को पूर्णाङ्की नाटक 'अभिषेक' हो। एकै आमा-बाबुबाट जन्मेका दाज्यू-बहिनी लालाने र लाहादोडनाको यौन सम्पर्कबाट जन्मेको बालकको भाग्य निर्णयसँग सम्बन्धित किराती पुराकथा (मिथक) मा यो आधारित छ। यस नाटकको मूल स्रोत किराती पुराकथा तथा किराती वेद हो। प्रस्तुत नाटकको कथा पनि शृङ्खलाबद्ध छ भने यसमा पनि चरित्रलाईभन्दा बढी महत्त्व घटनालाई दिइएको छ।

नाट्यवस्तु चेतनाका दृष्टिकोणले हाडखिमले नाटकहरू आर्थिक रूपले विपन्न र शोषित, पीडित एवं दलित जीवनको कष्टमय जीवनलाई प्रस्तुत

गरेका छन् भने त्यसमा विश्वभरिका मानवजीवनलाई प्रतिबिम्बित गरेका छन्।

14.2.2. संरचना चेतना

नन्द हाडखिमका प्रकाशित नाटकहरूलाई संरचनात्मक चेतनाका दृष्टिले हेर्दा अस्तित्वको खोज, 'वास', 'प्रभात प्रसूति', र 'मृत्यु दिवस एकाङ्कीका रूपमा छन्। यी दुःखान्त छैनन् र सुखान्त पनि छैनन्। हाडखिमका 'युद्धहरू' र 'अभिषेक' पूर्णाङ्कीहरू हुन्। युद्धहरू' दुःखान्त छ भने 'अभिषेक' दुःख-सुखात्मक छ। यी नाटकहरू अङ्क र दृश्य दुवैमा विभाजित छन्। 'युद्धहरू' तीन अङ्कको छ। यसको पहिलो अङ्कमा तीनवटा दृश्यहरू अनि दोस्रो र तेस्रो अङ्कमा दुई-दुई दृश्यहरू छन्। 'अभिषेक' पाँच अङ्कको छ र प्रत्येक अङ्क तीन-तीन दृश्यमा विभाजित छन्।

14.2.3. पात्रविधान चेतना

नन्द हाडखिमले आफ्ना नाटकहरूमा निम्न मध्यम र उच्चवर्ग गरेर तीनवर्गका पात्र-पात्रा लिएका छन्। निम्नवर्गका पात्र-पात्राहरू ग्रामीण इलाकाको खटिखाने मजदुर, किसान आदिबाट लिएका छन् भने मध्यमवर्गका पात्र -पात्राहरू खानदानी तथा घरानिया समाजबाट लिएका छन्। उनले उच्चवर्गका पात्र -पात्राहरू राजघराना तथा दरवारिया समाजबाट लिएका छन्।

हाडखिमका एकाङ्की र पूर्णाङ्की दुवै किसिमका नाटकहरूका पात्र - पात्राहरूलाई हेर्दा ती यथार्थवादी र आदर्शवादी दुई किसिमका देखिन्छन्। उनका पूर्णाङ्कीका पात्र लिएर हेर्दा पनि पात्र-पात्राहरू यथार्थवादी र आदर्शवादी दुवै किसिमका देखिन्छन्।

14.2.4. संवाद योजना चेतना

नन्द हाडखिमका नाटकका संवाद सरल भाषाका छन् र ती गद्यात्मक, गद्य-कवितात्मक र गीतात्मक पनि छन्। गीतात्मक संवाद पनि सरल, सहज र सुबोध छन्। कुनै संवाद डेढ वर्णको मात्र छ भने कुनै चौवालीसभन्दा बढी लामा लामा वाक्य पनि यसमा छन्। कुनै संवाद पात्र- पात्राका योग्यता र स्तर अनुसारको नभई अस्वाभाविक र कृत्रिम पनि देखिन्छन्। यस्तो संवाद विशेष गरी 'युद्धहरू' नाटकमा दरवान र आमाले बोलेका कतिपय संवादहरूमा देख्न सकिन्छ। यसमा दुईवटा गीतहरू पहिलो कास्टिड र दोस्रो अङ्कको पहिलो दृश्यमा नेपथ्योक्तिका रूपमा छन्। यसमा गद्य कवितात्मक संवाद पनि ठाउँ ठाउँमा रहेका छन्। तर 'अभिषेक' नाटकका संवादहरू मिश्रित भाषामा छन्। सरल गद्यात्मक भाषा, गद्य -कवितात्मक भाषा, गीतात्मक भाषाका संवाद पात्र -पात्राको स्तर अनुसार छन्। हाडखिमका सबै नाटकका संवाद प्रकाश्य, स्वगत, नेपथ्योक्ति, अपवारित र पार्श्व संवादका रूपमा छन्।

14.2.9. शैलीशिल्प चेतना

नन्द हाडखिमका नाटकहरू जनचेतना जगाउने खालका त छँदै छन्, तिनमा चेतनशील जनतालाई मानवताको सन्देश पनि छ। उनका नाटकहरू रङ्गमञ्चीयभन्दा बढी पठनीय छन् र तिनमा चिन्तनको प्रधानता छ। उनका नाटकहरूमा भरतको 'नाट्यशास्त्र' -को उल्लिखित 'नाट्योक्ति' अन्तर्गतका प्रकाश, जनान्तिक, स्वगत, अपवारित, नेपथ्योक्ति र आकाशोक्ति समाहित छन्। तिनमा पारसी नाट्यशैलीमा पाइने गीत र नाँच आदि जस्ता महत्त्वपूर्ण अङ्ग पनि समावेश छ। हाडखिमका नाटकहरूमा यथार्थवादी नाट्यशैलीको प्रयोग पनि छ। यसरी उनका नाटकहरूमा प्राच्य र पाश्चात्य दुवै नाट्य -पद्धतिको प्रयोग भएको छ।

14.2.६. प्रतीकविधानको चेतना

नन्द हाडखिमका दुवै नाटकहरूमा प्रतीक विधान गरिएको छ। 'युद्धहरू' नाटकमा मनोद्वन्द्व, वर्गद्वन्द्व, पारिवारिक द्वन्द्व, भौतिक द्वन्द्व, वैचारिक द्वन्द्व तथा युद्ध मात्र नभएर सत्यं, शिवं र सुन्दरंसित असत्यं, अशिवं र असुन्दरंको युद्ध पनि यस संसारमा भइरहेको कुरो बताउन खोजिएको छ। सत्यं, शिवं र सुन्दरंको प्रतीकको रूपमा प्रवीण, जीवन र कुसुम छन् भने काजी साहब, प्रेमेश्वर र आमा असत्यं, अशिवं र असुन्दरंको प्रतीकको रूपमा छन्। (रुद्रराज मास्के, प्रक्रिया वर्ष 21, अङ्क 30) युद्धले जहिले पनि जगत्को सत्यं र शिवं पक्षलाई ध्वस्त गरी सुन्दरंको सर्वनाश गर्न खोजेको छ, त्यही लक्ष्यको प्रतीकस्वरूप धीरेश (सत्य) जीवन (शिव) र कुसुम (सुन्दर) -लाई यहाँ पात्रको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। (युद्धहरू. पृ : ४)'अभिषेक' नाटकको कथावस्तु नै प्रतीकात्मक छ। किराँती पुराकथा (मिथक)- मा आधारित 'अभिषेक' -का सबै पात्र -पात्राहरू वर्तमान युगका मानिसका प्रतीकात्मक रूप हुन्। प्रस्तुत नाटकमा राजाश्रीको चरित्र 'इद' झैं बर्बरपूर्ण शक्तिशाली छ भने, मन्त्री 'इगो' झैं शक्ति पिपासु र राजकुमार यथा 'सुपर इगो' झैं समझदारीपूर्ण छ र सवान्की जीवन सौन्दर्यको रूपमा प्रस्तुत भएको छ र यस्तै अन्यान्य चरित्रहरू पनि साना-तिना प्रतीकात्मक रूपमा आउन चाहेका छन्।" (अभिषेक, पृ:४)

14.2.७. आञ्चलिकताको चेतना

नन्द हाडखिमका नाटकका भावभूमि कुनै स्थान विशेषको छैन। उनका नाटकका भावभूमि सार्वभौमिक छन्। यसैले यहाँ स्थानको दृष्टिकोणले कुनै विशेष अञ्चललाई लिन नसकिए तापनि यसको सेरोफेरोको सङ्केत पाइन्छ। यिनमा दार्जिलिङ क्षेत्रका नेपाली जाति त्यसको भाषा, वेशभूषा,

संस्कृति र संस्कारका झल्को पाइन्छ भने त्यहाँका स्थानीय नेपालीको बानी-बेहोरा पनि पाइन्छ। हाडखिमका नाटकहरूमा पाइने संवादमा प्रयुक्त भाषिक अभिव्यक्ति दार्जिलिङको परिवेश छर्लङ देखिन्छ। उदाहरणका रूपमा यहाँ केही शब्द /वाक्यहरू लिइने सकिन्छ, आम्मामामा, रक्सी खाइदिऊँ, थेत् तेरिका! ला: साल्ला, खाको भा'पो, भस्सर, माप्पाकी, आबो हो। ल: ल भइगो!, ना: अलिकति, बोजाइ पो दिँ, त्यो नाथे, आदि। यी र यस्ता शब्द र वाक्यहरू नाटकका आज्ञालिक थैगो र प्रचलित बोली हुन्।

14.3. नन्द हाडखिमको नाट्यप्रवृत्ति एवम् विशेषता

हाडखिमका अधिकांश नाटक -एकाङ्कीहरू सामाजिक यथार्थवादी ढङ्गमा घटनाप्रधान, बौद्धिक र काव्यात्मक शैलीमा लेखिएका हुन्छन्। उनका नाट्यलेखनमा विशेष गरी स्थानीय, समसामयिक र विश्वजनीन व्याप्ति अँगालेका घटना -स्थिति, समाजमा शोषित- पीडित -दलित वर्गले गरेको सामाजिक विद्रोह, युद्ध- पीडाको तितो अभिव्यक्ति तथा विसङ्गतिपूर्ण जीवनमा पनि सङ्गति र अस्तित्वको खोज गरिएको हुन्छ। उनका नाट्यलेखनमा गीत र नृत्यको प्रस्तुति त्यति देखिँदैन त्यसको साटो चरित्राभिनयलाई नै बढी महत्त्व दिइएको हुन्छ। केही नाट्य-एकाङ्कीमा आंशिक रूपमा नृत्य र गीतितत्त्वको समावेश गराइएको भए पनि पात्रको चरित्र-चित्रण तथा कार्य प्रदर्शनलाई नै नाटकीय प्रयोजन सिद्धिको मूलभूत लक्ष्य राखिएको पाइन्छ। सामाजिक, सांस्कृतिक पुराकथा तथा पारिवारिक वातावरणबाट कथ्य विषयवस्तुको चयन गर्ने हाडखिमले आफ्ना नाट्यसिर्जनामा केही सामान्त वर्गीयका साथसाथै मध्यम वर्गीय, निम्नमध्यम र निम्न वर्गीय समाजबाटै पात्र -चरित्रहरूलाई सहभागी

बनाएका छन्। यसका साथै पूर्वीय नाट्यशास्त्रमा अप्रयोज्य र वर्जित समेत मानिएको मृत्यु र हत्या प्रसङ्गहरूलाई समेत हाडखिमले आफ्ना नाट्यकृतिहरूमा निकै कलात्मक शैलीमा प्रस्तुति दिएका छन्। उनको नाटक -एकाङ्कीमा विषयवस्तुको विविधता, पात्रको चारित्रिक गतिशीलता, प्रभावान्वितिको सशक्तता, नाट्यलेखनगत प्रयोगधर्मिता र क्रियाव्यापारको सघनता रहेको पाइन्छ।

हाडखिमको नाट्यसिर्जनामा युगीन जीवनका कुण्ठा, बाध्यता र विवशता तथा हीनताबोधलाई समेत प्रस्तुत गरिएको हन्छ भने विसङ्गत जीवनका विभिन्न आयामलाई विविध परिवेशका माध्यमबाट यथार्थ ढङ्गमा अङ्कन गरिएको भेटिन्छ। नाटकमा स्थानीय परिवेश र घटना- प्रसङ्गको माध्यमबाट विश्वजनिन सत्यको उद्घाटन गराउनु नाट्यगत प्रवृत्तिमध्ये एउटा प्रमुख हो। अतः सरल, संक्षिप्त र काव्यात्मक प्रयोगद्वारा स्तरीय र पठनीय नाट्यकृतिको सिर्जना गरेर युगीन र सर्वजनी, अमूर्त शैलीशिल्पमा प्रस्तुत गर्नु उनको नाट्यकारिताको प्रवृत्तिगत विशेषता हो। नाटककार हाडखिमले विशेष गरी व्यक्ति, स्थानीय समाज र राजनीतिदेखि विश्वजनीन मनोविज्ञान, दैनन्दिन जीवनमा देखापर्ने कमी कमजोरी, विकृति, विसङ्गति आदिलाई कथ्यवस्तुको रूपमा चयन गरी हाडखिमले नाट्यसिर्जना गरेका छन्।

14.4 नाटक अभिषेक

नन्द हाडखिमका 'युद्धहरू'-1983, 'अभिषेक' र 'मृत्युदिवस' एकाङ्की सङ्ग्रह- 19७६), प्रकाशित पाइन्छन्। 'युद्धहरू' लेखेर विषयगत हिसाबमा दार्जिलिङे विपन्न जनमानसले अर्थको सङ्कट खपेको अनि यसको पीडा नाटक मार्फत प्रस्तुत गरिएको छ। सिपाही बनेर देश सुरक्षाका निम्ति खटिएका सिपाहीलाई बाहिरको दुस्मनले मार्ने अनि देशबिच रहेको गरिब

आम मानिसहरूलाई यहाँका लुटाहा समाजका विभिन्न तन्त्रहरूले मार्ने गरेको मार्मिक विषय प्रस्तुत गरेर नेपाली दर्शक तथा पाठकको मन जित्न सफल नन्द हाडखिमले अभिषेक नयाँ विषय टिपेर नाटक प्रस्तुत गरेका छन्। किराती वेदको लिम्बू मिथबाट विषय टिपेर प्रयोगपरक यो नाटक प्रस्तुत गरिएको समालोचकहरूको भनाइ पाइन्छ।

14.4.1. अभिषेक नाटकको वस्तुविन्यास

अभिषेक नाटक इमानसिंह चेमजोडको किराती वेदबाट प्रणित लिम्बू मिथकका आधारमा तयार गरिएको समालोचकहरूको भनाइ छ। संरचनाका हिसाबले यसमा पाँचवटा अङ्क र प्रत्येक अङ्कमा तीन-तीनवटा गरी जम्मा पन्ध्रवटा दृश्य रहेका छन्। विषयका हिसाबले यसमा स्वैरकल्पनामूलक घटनालाई यसको मूल विषय बनाइएको पाइन्छ। 'अतः सपनाको सम्भावित घटनामाथि केन्द्रित रही प्रत्येक अङ्क र त्यसको प्रत्येक दृश्यहरू अभिमुख भएका छन्। नाटकका बाह्य र आन्तरिक संरचना कसिलो बनेको छ। घटनालाई वस्तु -विधानगत स्वरूप र कार्यसिद्धिका निमित्त सक्रियतापूर्वक अघि बढाइएको छ।' (प्रा. राजकुमार छेत्री, दृष्टिपथ) वस्तुप्रधान प्रयोगधर्मीताम मन पराउने नन्द हाडखिमले प्रस्तुत नाटकमा पाताल देशका राजाले देखेको सपनाको सम्भावित घटना प्रसङ्गलाई केन्द्रीय आधारभूमि बनाई नाटकको कथ्यभूमि निर्माण गरेको पाइन्छ। 'वास्तवमा एउटै हाडनाताका दाजु -बहिनीको सहवासबाट जन्मेको बालकले नै कालान्तरमा पाताल देशको राजकाज सम्हाल्ने छ भन्ने सपनामा गरिएको भविष्यवाणी निवारणहेतु तमाम दुष्प्रयासहरू नै यस नाटकका मूल घटना -उपघटनाहरू हुन्। कालान्तरमा पाताल देशको राज्याभिषेक त्यस तथाकथित नवजात शिशुलाई गराई नाटक टुङ्गाइएको छ। (प्रा. राजकुमार छेत्री, दृष्टिपथ) अध्ययनका दृष्टिले पठनीय यस

नाटकलाई आदि, मध्य र अन्त्य गरी तीन खण्डमा विभाजन गरी अध्ययन गर्न सकिन्छ। यसरी हेरिए नाटकको सुरुदेखि मूल समस्याको समाधानार्थ गरिएको प्रथम पहलसम्मलाई आदि भागमा राख्न सकिन्छ। यसरी नै दासी गुरु नारकीको भेटदेखि मन्त्रीको हत्याकाण्डसम्मको भागलाई मध्य भागमा राख्न सकिन्छ भने त्यसपछि घटेका सबै घटनाक्रमलाई अन्त्य भागमा राखेर अध्ययन गर्न सकिन्छ।

“यस नाटकमा राजाश्रीले देखेको सपना र त्यस घटनाबाट उत्पन्न भएका मानसिक आलोडन- विलोडनलाई आरम्भ भागमा, त्यस घटनास्थितिको निवारणका लागि गरिएका प्रयत्नहरूलाई विकास भागमा तथा यथा र राजाश्रीबिचको युद्धलाई चरमोत्कर्ष, सेनापति र मन्त्रीबिचको युद्ध, एक दासी कन्या सवान्कीको रहस्यमय मृत्यु तथा सहोदर दाजु -बहिनीबाट नवजात शिशुले जन्म लिएको घटनालाई प्रतिचरमोत्कर्ष अनि नवजात शिशु भवलाई पाताल देशको भावी राजाको रूपमा राज्याभिषेक गर्नुलाई निकासको रूपमा लिन सकिन्छ।”(प्रा. राजकुमार छेत्री, दृष्टिपथ) नाटकमा आधिकारिक कथावस्तु राजाश्रीको बहुपत्नीत्व भए पनि कुनै रानीबाट पनि पुत्रको जायजन्म नहुनु, दासीपुत्र यथाको राजकुमारको रूपमा राजमहलमा आगमन हुनु, राजगुरु द्रष्टा देशनिकाला गरी निर्वासित तुल्याइनु, नरदेवीको पूजाको चलन हराई नरदेवको मात्र पूजा- अर्चना हुन थाल्नु, राजाश्रीले देखेको सपनाको अर्थ पाउँदै जाँदा जन्मिएको असमञ्जस स्थिति प्रस्तुत नाटकको पूर्व घटना रहेको छ। राजाश्रीले देखेको सपनाबाट उत्पन्न भएको असामान्य र प्रतिकूल स्थिति सिर्जना भएदेखि यसको नाटकीय कथा सुरु भएको छ। सपनाको फल प्राप्तिमा कथान्त गराइएकोले नाटक अत्यन्त गतिशील र कौतुहलपूर्ण बनेको छ।

14.4.2. नाटकको चरित्रविन्यास

नाटकमा राजा राजाश्री, राजकुमार यथा, मन्त्री, राजगुरु, सेनापति, सेनापतिको सुपुत्र वास्तव, दासीगुरु नारकी, प्रहरी, दास, निर्वासित राजगुरु द्रष्टा तथा शिशु राजा भव पुरुष आदि प्रस्तुत नाटकका पात्रहरू हुन्। हाडखिमले नामकरण निकै कलात्मक सचेतताका साथ गरेका छन्। जम्मा पन्ध्रजना सहभागीहरूले मुख्य सहभागिता राखेको यस सहभागीको रूपमा चित्रित छन् भने मन्त्रीकी स्वास्नी उष्माभा, मन्त्रीकी सुपुत्री वासिता, दासी कन्या सवान्की, प्रमुख दासी कन्या क्षुद्रा र हीना आदिलाई प्रमुख नारी सहभागीको रूपमा लिन सकिन्छ। नाटकको अन्त्यतिर आगमन भएको शिशु पात्र भवको उपस्थिति मञ्चनको हिसाबले अति अल्प समयका निम्ति भए पनि उक्त शिशु पात्र नै यस नाटकको सबैभन्दा प्रभावशाली अनि प्रमुख पात्र देखिन्छ। नाटकमा यस शिशुको जन्मलाई रोक्ने अनेकौँ प्रयास र जुक्तिहरू लगाइएको भए उसको जन्म भइछाइछ। वास्तवमा राजाश्रीले देखेको त्यस बालकको राज्याभिषेकको सपना र त्यो पूर्ण हुने क्रममा भएका घटनाहरूले त्यस बालकलाई शक्तिशाली पात्र नाटकमा बनाएको देखिन्छ।

हाडखिमले आफ्ना अन्य नाट्यकृतिमा पात्र प्रयोग अनुकूल उनीहरूको चरित्र विकास तथा सहज र स्वाभाविक संवाद प्रयोग गरे झैं यस नाटकमा पनि पात्र अनुकूल संवादहरू प्रयोग गरेका छन्। “त्यो प्रयुक्त संवाद योजनामा बाह्य र आन्तरिक द्वन्द्वको प्रयोग गरिएको भेटिन्छ भने सामाजिक एवम् पारिवारिक मनोजगत्को चिरफार गरेर व्यक्ति मनको आन्तरिक घात-प्रतिघातको प्रस्तुति दिने नाट्यकलाको विकसित रूप देखिन्छ”। (प्रा. राजकुमार छेत्री, दृष्टिपथ)

14.4.3. अभिषेक नाटकमा परिवेश-विधान

राजा- रानी, नोकरचाकर, मन्त्री पात्रहरू भएको अनि राज्याभिषेक नै मुख्य कुरो भएको नाटक भएको कारण प्रस्तुत नाटकको मूल परिवेश दरवारीय रहेको छ। राजदरवारभित्रको राजाको राजसिंहासन, युवराज यथाको कक्ष, मन्त्री र अन्यको कक्ष, नरदेव मन्दिर, रणविद्या सिकाउने कक्षको दृश्य प्रस्तुत गरिएकोले नाटकमा दरवारीय र सहरीया परिवेश नै मुख्य रूपमा भेटिन्छ। मन्त्रीले एकातिर जालसाज गरेर राजालाई मार्ने कुरा सेनापतिसित गर्छ भने अर्कातिर सेनापति मार्ने योजना राजालाई सुनाउँछ। फेरि एकातिर यथालाई मार्ने योजना बनाउँछ भने अर्कातिर सेनापतिको आफ्नो गुप्त स्थानबारे खुलासा हुन्छ। यसरी नाटकभरि छल, षडयन्त्र, शङ्का -आशङ्का र अविश्वास, सन्त्रास, निराशा, कुण्ठा र विक्षोपको आन्तरिक परिवेश सिर्जना गरिएको छ। राज्यभरि कुनै पनि किसिमको आत्मीयता, प्रेम शान्ति, सौहार्द्रता र एकार्कामा विश्वासको भाव दर्शिएको छैन। यसको साटो पाताल देश अस्थिरता, अराजकता, सन्त्रास र त्रासद स्थितिले डम्म ढाकेको देखिन्छ।

समालोचक राजकुमार छेत्रीका अनुसार यस नाटकमा काव्यात्मक, प्रतीकात्मक र यथार्थमूलक संवाद -योजना रहेको छ। जीवन भोगाङ्को पीडा तथा पलायनवादी मानसिकताका साथै सन्त्रास र विसङ्गतिपूर्ण वैचारिक अभिव्यक्ति पनि पाइन्छ। नाट्यलेखनमा भाषिक शिल्पशैली र कथ्य विषयवस्तुको विविधता रहेको देखिन्छ। शिल्पविधानको दृष्टिकोणले अभिषेक नाटक रङ्गमञ्चीयताको घेर नजिक छ।

14.4.4. वैचारिक पक्ष नाटकको वैचारिक पक्ष

नाटककार हाडखिमले समकालीन युग -जीवन र मानव -जीवनको दुर्नियति, अस्तित्वहीन जीवनमूल्य मान्यता तथा युगीन चेतनालाई समेत नाटकको कथ्य भावभूमिमा राखेर सफल नाटक सिर्जना गरेका छन्।

आजको मानिस व्यक्तिवादी चरित्रमा बाँचेको छ। व्यक्तिवादी प्रवृत्तिमा बाँच्न खोज्ने मानिसलाई सामाजिक, सांस्कृतिक मानवमूल्य, मानवताको वास्तविकता बुझ्ने इच्छा र फुर्सद हुँदैन अतः नाटकमा त्रासदीय प्रयोगका साथै मनोविश्लेषणको प्रयोग तथा विसङ्गतिवादी चिन्तनको स्पष्ट स्वरूप देखिन्छ। मानिसले जन्म लिएपछि एक दिन मर्ने पर्ने श्राप पाएको मिथकलाई अभिषेक नाटकमा निकै रोचकताका साथ प्रस्तुत गरिएको छ। जीवनमा अप्रिय घटना नहोस्, नघटोस् भन्ने कामना राख्दाराख्दै पनि सहोदर दाजु -बहिनीको कोखबाट अवैध शिशुको जन्म भएको देखाइएको छ। मनोवैज्ञानिक आधारबाट अभिषेक नाटकको मूल्याङ्कन गर्दा यसमा केही प्रतीकात्मक सन्दर्भहरू उल्लेखयोग्य देखा पर्छन्। नाटकका सहभागीहरू सामान्य नभई केही असामान्य किसिमका देखिन्छन्। राजाश्रीले आफ्नो शासनकालमा अनेकौँ अनैतिक, अनाचार, व्यभिचारपूर्ण कामहरू मनपरि गर्दछ। ऊ निरङ्कुश, अत्यन्त कामुक र दुराचारी स्वभावको छ। यौनभोगको पराकाष्ठा नाघेका राजाले सातवटी रानी बिहे गर्दै र मादैँ अनि सयौँ कन्याहरूको कुमारीत्व समेत हनन गर्छ। दासी क्षुद्रालाई कोराले पिटेर पनि उसको अपराधी र कामेच्छा मन शान्त हुँदैन। यस्ता स्वेच्छाचारी, अतिकामुक, यौनभोगी, अविवेकी, कुण्ठित राजालाई असामान्य चरित्रको रूपमा उभ्याउन सकिन्छ। वस्तु -विधानगत तथा वैचारिक दृष्टिकोणले अभिषेक नाटक अत्यन्त सफल र सशक्त बनेको छ। युगजीवन विसङ्गतिपूर्ण छ भन्ने कुरोलाई नाटककार हाडखिमले आफ्ना नाटकमा तीव्र व्यङ्ग्यभावका साथ प्रकट गरेका छन्। उनको नाट्यलेखनमा विचारपक्षलाई अझ कसिलोपन र माझिएको बनाउनमा अनुभूतिको गहनता र विचारको सशक्तताले कार्यकारी भूमिका निर्वाह गरेको भेटिन्छ। (प्रा. राजकुमार छेत्री, दृष्टिपथ) हाडखिमका प्रस्तुत नाटक

वस्तु -यथार्थवादी तथा विसङ्गतिवादी प्रवृत्ति, स्वैरकाल्पनिक घटना प्रसङ्ग अङ्गालेर लेखिएको छ। यस नाटकमा राजाश्रीले देखेको अनौठो सपना वास्तवमा प्रतीकात्मक छ। यसमा मिथकीय, त्रासदीय र विसङ्गतिवादी योगका साथै वर्गीय चेतना, नारीवादी चिन्तन र सबल्टन चेतना समेत मुख्य रहेको कुरो समालोचक प्रा. नवीन पौड्यालले पनि आफ्नो लेखमा उल्लेख गरेका छन्। नाटकमा नारी अस्मिता, नारीको चिन्तन, प्रतिरोध र प्रतिवाद, पुरुष समाजको वर्चस्व, पुरुष हैकमवादप्रतिको विरोधभाव दर्शाइएको छ।

14.5. निष्कर्ष

परम्परागत नाट्यशैलीभन्दा भिन्न स्वभावका नाटक लेख्न मन पराउने नाटककार हाडखिमले नवीन कथ्यप्रयोग र शिल्पविधानलाई प्रयोगमा ल्याएर विशृङ्खलित जीवन भोगाइ र विसङ्गत मानवजीवनको विविध सन्दर्भलाई अङ्गालेका छन्। हाडखिमका नाटकमा कथावस्तुगत कौतुहलताका साथै चरित्रगत कार्यव्यापारको तीव्रता निकै लोभलाग्दो ढङ्गमा विकसित भएको देखिन्छ। नाटकका सहभागीहरू गतिशील र क्रियाशील छन्। सहभागी चरित्रहरूले आफ्नो कलाकौशल, भावभङ्गिलाई स्वाभाविक रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्। भारतेली नेपाली नाटकलाई प्रयोगधर्मिता तथा नवीन विचारधारा, शिल्पशैलीगत विविधतातिर विकसित गराउनमा नाट्यशिल्पी नन्द हाडखिमको महत्वपूर्ण योगदान र स्थान रहिआएको छ। शैलीशिल्पगत नयाँपन, जीवनजगत्प्रतिको नवीन मूल्य र दृष्टिकोण, संवेदनशील दृष्टि, कथ्य र शिल्पको कलात्मक अन्विति, पात्रको बाह्य -आन्तरिक द्वन्द्व र सङ्घर्ष, स्वाभाविक नाट्य संवाद - योजना र नाट्यभाषाको प्रयोगका कारण हाडखिमका नाट्यकृतिहरू भारतीय नेपाली नाट्यसाहित्यका विशिष्ट अभिप्राप्ति बनेका

छन्। उनको हालसम्मका नाट्यसिर्जना अवलोकन गर्दा वस्तुयोजना, नाट्यशिल्प प्रयोग, रङ्गमञ्चीय प्रस्तुतिशैलीप्रति सचेत नाटककार हुन् भन्ने कुरो स्पष्ट देखा पर्छ। हाडखिमको नाट्यलेखनशैलीमा कतिपय नाटकीय औपचारिकताहरू जस्तो नान्दीपाठ, मङ्गलाचरण, भरतवाक्य आदिको अचाहिँदो प्रयोग गरिएको भेटिँदैन। यो नै उनको एउटा मुख्य विशेषता पनि हो। हाडखिमका नाट्यलेखनले भारतेली नेपाली समाज र सामाजिकताका विविध सन्दर्भहरूलाई छोएका छन्। मिथकीय तथ्यलाई नवीन अर्थ र सन्दर्भमा प्रस्तुत गर्न सक्नु उनको नाट्यलेखनगत कौशल हो। हाडखिमको नाट्यलेखनको माझिएको, खारिएको तथा गतिशील र प्रभावोत्पादक समेत रहेको छ। गीति समावेश एवम् काव्यात्मक सौन्दर्यले उनको नाट्यलेखनशैली आकर्षक, मनमोहक बनेको छ। गुणात्मक र सङ्ख्यात्मक दुवै दृष्टिले नाट्यशिल्पी हाडखिमका नाट्यकृतिहरू निक्कै स्तरीय ठहरिन्छन्। लेखनमा गतिशीलताका साथै प्रगतिशील चेतना उनको लेखनधर्मिताको सबैभन्दा लोभलाग्दो प्रवृत्तिगत विशेषता बनेको छ।

14.6. मोहन पुकार र टीका

14.6.1. मोहन पुकारको परिचय

नेपाली साहित्यको उत्तरप्रयोग कालतिर चलचित्र र दृश्यश्रव्य कलाका अरु नयाँ रूपहरूको विकाससँगसँगै यसरी पूर्णाङ्की र एकाङ्कीको अन्तर भेटिँदै गएर छोटो अवधिमा सकिने थोरै र पात्र थोरै दृश्य र छोटो कथानकका नाटक लेखिने चलन स्थापित भयो भनी इतिहासकार धनश्याम नेपालले लेखेका छन्। यस अवधिमा नाटकको विकासमा विशेष योगदान दिनेहरूमा मोहनराज शर्मा, मनबहादुर गुरुङ, नन्द हाडखिम, अविनाश श्रेष्ठ, अशेष मल्ल, गोपाल पराजुली, मोहन पुकार, लक्ष्मण

श्रीमल, सी. के. श्रेष्ठ, रामलाल अधिकारी, किरण ठकुरी, जय योन्जन 'प्यासी', मन्दीप लामा, निर्मल 'याद', रघुनाथ सापकोटा, राजु 'हिमांशु' अनि प्रेमनाथ ताम्लिड मनेनका नाउँ अधिक टडकारोसित उच्चरित पाइन्छन्।

नेपालका अनुसार मोहन विष्ट र पुकार गुरुङको जोडी अर्थात् मोहन/पुकारले हास्य-व्यङ्ग्यमूलक नाटकलाई दार्जिलिङ र सिक्किम भेकमा धेरै लोकप्रिय पारेको हो। नयाँ नयाँ प्रविधि र जुक्तिहरूसित निर्मित भई हुलका हुल आइरहेका चलचित्रहरू र टेलिशृङ्खलाहरूका लोकप्रियतामुनि थिचिएर आस्तित्विक सङ्कटमा पर्न पुगिसकेको नाट्य-कलालाई प्रेक्षकहरूमाझ पुनः लोकप्रिय पार्न नेपालतिर मदनकृष्ण श्रेष्ठ र हरिवंश आचार्य अर्थात् मह जोडीले गरेको जस्तै योगदान यता भारततिर मोहन-पुकारको जोडीले गरेको छ।

भारतीय नेपाली एकाङ्की साहित्यमा मनबहादुर मुखियाको समकालीन मोहन विष्ट र मोहन पुकार गुरुङ निरन्तर नाटक लेखन अनि मञ्चनमा लागिपरेका छन्। दार्जिलिङ र दार्जिलिङदेखि बाहिर थुप्रै नाटक र एकाङ्कीहरू प्रस्तुत गरिसकेका यी नाटककारहरू लेखन अनि अभिनय दुवैमा संलग्न देखिन्छन्। 'एघार' एकाङ्की लेखेर मञ्चन गराई मोहन विष्टले सफलता पाए। यसलगत्तै 'षडयन्त्र' नामक एकाङ्कीमा पुकार पनि देखा पर्छन्। यहाँबाट सुरु भएको यस जोडीको यात्रा 'अहिले जमाना कहाँ पुगिसक्यो', 'आपद विपद सङ्कट', 'टीका', 'मैले काम पाएँ' आदि एकाङ्की र लघु-नाटकहरू लेखेर साथै सफल मञ्चन गरेर यी दुईले अभिनय र मञ्चनका दृष्टिमा धेरै सफलता हासिल गरिसकेका छन्। मोहन पुकारको 'बिजुली खम्बा' नामक एकाङ्की सङ्ग्रहले भारतीय नेपाली एकाङ्की विधामा महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त गरेको छ।

हास्यव्यङ्ग्य नै उनीहरूका नाटकहरूको मुख्य विषयवस्तु हो। आफू बाँचेको समाजको विसङ्गति, विकृतिहरू टिपेर समयसापेक्ष बनाई बास्य रस मिसाएर तिखो व्यङ्ग्य गर्नु उनीहरूको मुख्य नाट्य प्रवृत्ति हो। हास्य-व्यङ्ग्य गर्नका साथ आफ्नो नाटकले टिपेको विषयवस्तुको सूक्ष्म अवलोकन गरी विश्लेषण गर्नु एउटा थप विशेषता देखिन्छ। आर्थिक, राजनैतिक, सांस्कृतिक विसङ्गतिले पि्लिसएका विशेष दार्जिलिङे नेपालीको मनोविज्ञान नाटकमा सुन्दर ढङ्ममा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ। अहिले त्यसै पनि चारैतिर रोजगारीको हाहाकार छ। दार्जिलिङ भेक पनि यो कुराबाट अक्षण्ण छैन। यसो हुँदै आजको युवाहरूमा त्यसको व्यापक नैराश्य छ। 'मैले काम पाएँ' लघु नाटकमा युवा केटा- केटीको बेकारी अवस्थाको कटु अनुभव उद्घाटन गरेको छ। यस नाटकमा प्रस्तुत बेरोजगार पात्रहरूको अवस्थाले पाठकको सहानुभूति जित्न सफल भएखो देखिन्छ। नाटकको अन्त्यमा बेकारी युवकले चाकरी पाएको सङ्केतले दर्शक- पाठकलाई पनि त्यत्तिकै आनन्द मिल्दछ जति त्य बेकारी युवालाई त्यो काम पाएको खुसी लाग्छ।

'आपद विपद सङ्कट'-मा सहरका घरहरूमा देखिने स्थानको अभाव, घचुरोपन र आर्थिक समस्याहरूको चित्रण पाइन्छ। यी नाटकहरूमा सामाजिक धरातलभित्र भइरहने दैनिक क्रियाकलाप तथा सामाजिक घटनाहरूको चित्रण पाइन्छ। नाटकले देखाएको दृश्य नै वास्तवमा सामाजिक धरातल हो भन्ने बोध हुन्छ। मानिसहरूमा देखिएको आर्थिक विषमता, जीजिविषा (जिउने इच्छा) खुबै कलात्मक ढङ्गमा प्रस्तुत गरिका छन्।

मोहन पुकारका नाट्य तथा एकाङ्कीगत भाषा सरल र सहज प्रवृत्तिका छन्। दार्जिलिङे बोलीको प्रचुर प्रयोगउनीहरूका नाटकमा पाइन्छ। अलग

अलग वा संयुक्त रूपमा भए पनि उनीहरूले जति नाटक तथा एकाङ्कीहरू दार्जिलिङका नाट्य साहित्यलाई प्रदान गरे त्यो धेरै महत्त्वको छ। परम्परागत नेपाली नाटक मञ्चन परम्परादेखि टाढा भइसकेका दर्शकहरूलाई नाटकतिर पुनः आकर्षित पार्ने काम मोहन पुकारले गरेका छन्। सामाजिक यथार्थवादी, हाँस्य व्याङ्ग्यत्मक, मनोविश्लेषण यिनीहरूको नाटक्यप्रवृत्ति देखिए पनि उनीहरू चिन्तनशील नाटककार देखिन्छ। समाजका विसङ्गतिलाई टिपेर व्यङ्ग्यवाण हानी सन्देश दिनु, टीका जस्तो नाटक लेखेक नेपाली जातिमा टीकाको महत्त्व अनि सांस्कृतिक पक्षलाई रोचक ढ्गमा प्रस्तुत गर्नु उनीहरूको नाट्य विशेषता हो। उनीहरूले घटनाप्रधान नाटकहरूका साथ मानवताको आग्रह गर्ने, मानव संवेदनालाई पाठकसमक्ष पुऱ्याउने गरेका देखिन्छन्।

14.6.2. टीका

मोहन विष्ट अनि पुकार गुरुङको यो एउटा सामाजिक समस्यामा आधारित नाटक हो। नाटकको शीर्षकले नै एक त यस नाटकमा सांस्कृतिक पक्षको उल्लेख गरेको पाइन्छ। टीका भन्न साथै विजया दशमीको उपलक्ष्यमा सम्पूर्ण परिवारहरू भेला भई घरका ठुला-बडाले सानातिना तथा परिवारलाई आशीर्वाद स्वरूप लगाइदिने परम्परा अथवा जातीय संस्कृति भन्ने बुझिन्छ। विषय वस्तुका दृष्टिले नाटकमा तत्कालीन दार्जिलिङको समाजको चित्रण गरिएको पाइन्छ। नाटकले समाजको चित्रण सँगसँगै समाजको हुरी-बतासमा मानिसको स्वभाव समेत परिवर्तन हुने कुरा देखाइएको छ। वास्तविक रूपमा नाटकको सोझा र गरिब मानिसहरूको मनोवृत्ति पनि प्रस्तुत गरिएको छ।

टीकाको दिन घरमा दाज्यू भाउज्यूले भाइको आगमनलाई लिएर सबै कुराको बन्दोबस्त गरेकोले टीकाको दिन आफन्तको मिलन अथवा

भेटघाटको सम्भवनाले हर्षको माहोल देखाइएको छ भने दिनभरि भाइ टीका लाउन आउँछ भन्ने पर्खाइ र आशोको बिज आरोपन गरेको पाइन्छ। तर साँझ परिसक्दा पनि नआउनले ती आशाहरू निराशा बनेको दृश्यले समयसँगै मानिस परिवर्तन हुने वा भएको मनोविज्ञान स्पष्ट पारिएको छ। पात्र विधानका दृष्टिले प्रस्तुत एकाङ्कीमा मूल पात्रका रूपमा जेठा बढाइ, श्यामकी आमा देखा पर्दछ भने सहायक पात्रहरूका रूपमा छोरो श्यामकुमार, बिर्जु, कमलीको बाबु, मने कान्छा आदि देखा पर्दछ साथै कथालाई रोचक बनाउनका निम्ति सम्पूर्ण नाटकमै गौण पात्रको रूपमा ओसी भाइ देखा परेको छ। मूलतः छ जना पात्रहरूको संयोजनबाट प्रस्तुत नाटक बनिएको छ भने नाटक गरिबीको मारमा निम्न वर्गीय मानिसहरूको स्थिति मनोस्थिति देखाइएको छ। जसको उदारहण नाटकको दृश्य विधानमा देखाइएको काला काठहरूको भार, बोराको भित्ता, धुवाँले कालो भएको सिलिङ आदि। यसका साथै घरमा सबै कुराको अभाव हुँदाहुँदै पनि दसैंको टीकाको दिन भाइका निम्ति भनि आधा किलो मासु ल्याएर पकाउनु, नयाँ दुलहीलाई टीका लगाएपश्चात दक्षिणा दिनलाई पैसा उधारो माग्नु पठाउनु र साहुले नदिनु जस्ता दृश्यबाट मार्मिक रहेको छ। यसका साथै साहु - महाजनहरूको स्वार्थी स्वभावमाथि पनि प्रकाश पाउँदा गोदामभरि चामल कुहाएर दाम बढाउनु पल्केकाहरू, चामल खाने र चामल उमार्नेको बिचमा बसेर लुट्नेको पर्दाफास नाटकमा गरिएको छ। यिनीहरू नै हो सरकारबाट किनेर चामलमा ढुङ्गा बेच्ने बदमासहरू भनी समाजमा धूर्त अनि व्यक्तिगत स्वार्थका निम्ति गरिब जनतालाई ठग्नेहरू प्रति व्यङ्ग पनि प्रहार गरिएको छ। अर्को कुरा, दिनहुँ बढ्दै गइरहेको महँगाइको चपेटले हुनेखानेहरूमा भन्दा नहुने र रोजगारी गरिखानेहरू नै मर्ने भएको यथार्थ चित्रण गरिएको छ।

टीका लगाइदिन आफ्नो ओसी भनाउँदा भाइको प्रतीक्षामा श्रीमान श्रीमती बिच छोराको मासु खाने जिद्दीको कारण पारिवारिक झगडा हुँदा श्रीमती र छोरो माइत हिँडेको र हिँड्नअघि आफ्ना श्रीमानले दिनभरि भाइ आउँछ भनी पर्खेर बसेकोमा आफूले मात्र भाइको माया गरेको तर भाइले भने आफू ठुलो भएर दाजुलाई बिसिँएको समेत भनी श्रीमानको आँखा खोल्ने प्रयास गरेकी छन्। यता साँझ झम्मक हुँदा पनि भाइ नआउँदा अन्तमा भाइको फोटो झिकी त्यसैमा टीका लगाई अब त ठुलो भएछस् भनी आशीर्वाद दिएकोले दाजु र भाइको सम्बन्धमा पनि समय र सम्पत्तिले परिवर्तन ल्याउन सक्ने कुरा यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ। नाटकमा मने कान्छा र बिर्खु जस्ता पात्रले समाजका सोझा व्यक्तिहरूको प्रतिनिधित्व गरेका छन्। नाटकमा सामाजिक, सांस्कृतिक आर्थिक, राजनैतिक आदि पक्षहरूको देखाइने काम भएको छ। सँगसँगै हाम्रो समाजमा बढ्दै गइरहेको घुसखोरी र भ्रष्टाचारको पनि उद्घाटन गरिएको छ। राजनैतिक अस्थिरताको कारण यहाँ हठात हुने बन्द, हडतालले गरिब नै मर्ने भएको कुरा नाटकमा स्पष्ट पारिएको छ भने हाम्रा नेताहरूमा बुद्धि नभएको कुराहरूको उल्लेख गर्दै व्यङ्ग्य कसेको छ साथै यस्ता नेताहरूको गलत नेतृत्वको कारणले समाज भडखालोतिर जाकिइरहेको पनि नाटकले स्पष्ट सङ्केत गरेको छ।

प्रस्तुत नाटक रङ्गमञ्चीय दृष्टिकोणमा लेखिएको हुनाले यसको भाषा-शैली सरल, सहज छ। पात्रहरूले बोलेको संवाद साँच्चै पात्र अनुरूप सुहाउँदिलो छ। ग्राम्य तथा तथ्य भाषाको प्रयोग पाइन्छ। कथ्य भाषाका रूपमा आजलाई आजु, तिमीहरूलाई - तिमेरु, मादल-सादल आदिको प्रयोगले नाटकलाई वास्तविकता प्रदान गरेको छ भने दार्जिलिडे बोलिको भरमार प्रयोग भएको र नाटकमा दार्जिलिडे परिवेशनै निर्माण गरिएको

हुनाले स्थानीय रङ्गले भरिपूर्ण नाटक भनी टीका नाटकलाई मान्न सकिन्छ। प्रस्तुत नाटकमा विभिन्न उखान टुक्काको पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ। जस्तै - माल पाएर हुन्न चाल पाए हुन्छ, घाँटी हेरेर हाड निल्नु पर्छ, आफू छ हाडामा खुट्टा छ भारमा आदि।

उपसंहार

निष्कर्षमा भन्नु पर्दा प्रस्तुत एकाङ्कीलाई मोहन - पुकारको एक सफल नाटकको रूपमा लिन सकिन्छ। यसले दार्जिलिङे नेपाली समाजको सामाजिक, राजनैतिक, सांस्कृतिक, आर्थिक आदि पक्षहरूको यथार्थ चित्रण गर्ने जमर्को गरेको छ भने यसको खस्कँदो स्थितिमा पिल्सिएका नेपालीहरूको मनोविज्ञान तथा पीडाहरू नाटकमा स्पष्ट देखिएको छ। सामान्य बोलचालको भाषामा रचिएको रचित प्रस्तुत एकाङ्कीमा विविध नेपाली उखानहरूको पनि प्रयोग पाइन्छ। सम्पूर्ण एकाङ्कीले टीकाको दिन महत्त्व र प्रयोजनमाथि जोड दिएको पाइन्छ। वर्षमा एकचोटी आउने यस चाँड धनी गरिब सबले हर्ष तथा रमाइलो गरी पालन गर्ने गरेको कुरा एकाङ्कीमा प्रस्तुत गरिएको छ। यसले नेपाली जनमानसमा टीकाको सांस्कृतिक महत्त्व पनि झल्काएको छ।

14.7. उपसंहार

भारतेली नेपाली नाटकलाई प्रयोगधर्मिता तथा नवीन विचारधारा, शिल्पशैलीगत विविधतातिर विकसित गराउनमा नाट्यशिल्पी नन्द हाडखिमको महत्त्वपूर्ण योगदान र स्थान रहिआएको छ। यसै क्रममा देखापरेका मोहन पुकार नेपालमा मदनकृष्ण शेरप्ट अनि हरिमंश आचार्याका जोडी महत्त्व गर्ने कार्य गरिरहेको समालोचकहरूको मत छ। हाडखिम शैलीशिल्पगत नयाँपन, जीवनजगत्प्रतिको नवीन मूल्य र

दृष्टिकोण, संवेदनशील दृष्टि, कथ्य र शिल्पको कलात्मक अन्विति, पात्रको बाह्य -आन्तरिक द्वन्द्व र सङ्घर्ष, स्वाभाविक नाट्य संवाद - योजना र नाट्यभाषाको प्रयोगका कारण हाडखिमका नाट्यकृतिहरू भारतीय नेपाली नाट्यसाहित्यका विशिष्ट अभिप्राप्ति बनेका छन्। यता मोहन पुकार नेपाली नाटकबाट टाढिएका पाठक-स्रोता वा दर्शलाई फेरि नाटकसँग जोड्न प्रयासरत तथा सफल छन्। उनीहरूका विषय समसामयिक, सामाजिक विकृति, विसङ्गति, राजनैतिक, आर्थिक, सांस्कृतिक कुराहरूमाथि तिखो व्यङ्ग्य गरी हास्यका साथ सन्देश दिएर समाजको अनुहार दर्शकलाई देखाउन उनीहरू खप्पिस छन्। हाडखिमको हालसम्मका नाट्यसिर्जना अवलोकन गर्दा वस्तुयोजना, नाट्यशिल्प प्रयोग, रङ्गमञ्चीय प्रस्तुतिशैलीप्रति सचेत नाटककार हुन् भन्ने कुरो स्पष्ट देखा पर्छ। हाडखिमको नाटक अभिषेक शैलीगत तथा विषयका दृष्टिले प्रयोगात्मक छन्। उनले नाटकको विषय किरात वेदबाट लिम्बू मिथबाट टिपेका छन्। वास्तविक समाजमा एउटै नालीबेलीका सन्तानबाट जयजन्म गगर्नु वा गराउनु सम्भव छैन तर स्वैरक्लपनाको प्रयोग गरी समाजदेखि परको कुरा सम्भव गराएको छ अभिषेक नाटकमा। काव्यात्मक नाटक लेखन शैलागत रूपमा पनि प्रयोगात्मक देखिन्छ। यसरी नै टीका सांस्कृतिक अनि मानवमूल्यमाथिको मार्मिक कथामा निर्मित नाटक हो। टीका र अभिषेक दुई अलग धारका नाटकहरू हुन् तर दुवै आफ्नो स्थानमा श्रेष्ठ छन्।

14.8. सार

यस प्रखण्डमा नन्द हाडखिमको नाट्य चेतना, प्रवृत्ति, उनका कृतिहरूको जानकारीका साथ अभिषेक नाटकको विश्लेषण गरियो। यसरी नै नाटककार मोहन पुकारको नाट्यकारिता तथा उनीहरूका नाटक टीकाको

विश्लेषण, अध्ययन गरियो। जयबाट प्राप्त जानकारीहरूलाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- नन्द हाडखिम भारतीय नाटक परम्पराका एक स्थापित नाटककार हुन्।
- घटना प्रधान नाटक र प्रयोगपरकता उनको नाट्यविषय र प्रवृत्ति देखिन्छ।
- नन्द हाडखिमद्वारा रचित नाटक अभिषेक प्रयोगपरक नाटक हो।
- यस नाटकको विषयवस्तु किरात वेदको लिम्बू मिथबाट लिई स्वैरकल्पनाको सहायता लिई सफल ढङ्गमा प्रस्तुत गरिएको छ।
- भारती नाटकको परम्परामा मोहन पुकार स्थापित नाम हुन्।
- समसायिक विषय, विशेष दार्जिलिडे राजनीति, समाज, अर्थिक स्थिति, सांस्कृतिक विकृति आदिमाथि हास्यव्यङ्ग्यको सहारामा नाटक प्रस्तुत गर्ने नाटककार हुन् मोहन पुकार।
- मोहन पुकारतो टीका नाटक सांस्कृतिक अनि मानव मूल्यको सुन्दर नाटक हो।
- नेपाली समाजमा टीको महत्त्व यसमा उद्घाटन गरिएको छ।
- सम्पत्तिको कारण मान्छे सधैं उस्तै रहँदैन भन्ने विचार यसमा व्यक्त छ।

14.9 अनुशीलन

1. नन्द हाडखिम कस्ता नाटककार हुन् ?
2. अभिषेक नाटकको समीक्षा प्रस्तुत गर्नुहोस्।
3. नन्द हाडखिमको नाट्य प्रवृत्ति प्रकाश पार्नुहोस्।
4. टीका नाटकको विश्लेषण गर्नुहोस्।

५. मोहन पुकार कस्ता नाटककार हुन्। उनका नाट्य वैशिष्ट्य प्रकाश पार्नुहोस्।
६. टीका नाटकको आधारमा नेपाली समाजमा टीकाको सांस्कृतिक महत्त्व प्रकाश पार्नुहोस्?
७. अभिषेक नाटकको कथावस्तु चर्चा गर्नुहोस्।

14.10. अतिरिक्त अध्ययन

| | |
|----------------------------|------------------------|
| राजकुमार छेत्री | दृष्टिपथ |
| रत्नध्वज जोशी | नेपाली नाटकको इतिहास |
| विजय मल्ल | नाटक - एक चर्चा |
| रामलाल अधिकारी | नेपाली एकाङ्की यात्रा |
| पद्मा अर्याल | मनबहादुर मुखियाका नाटक |
| वीरभद्र कार्कीढोली (सम्पा) | प्रक्रिया |

यसबाहेक विद्यार्थीले विभिन्न पत्र-पत्रिका, सम्बन्धित वेभसाइट तथा ब्लग्स आदि अध्ययन गर्न सक्ने छन्।

14.11. मूल्यवृद्धिका निमित्त उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

२९. टीका नाटकको आधारमा टीकाको महत्त्व।

.....
.....
.....

(प्रश्न 1 को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 14.6. खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

३०. अभिषेक नाटकको शैलीशिल्पमाथि टिप्पणी लेख्नुहोस्।

.....

.....
.....
(प्रश्न 2 को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 14.4. खण्डमा उत्तर खोज्न
सक्नेछन्)

३१. मोहन पुकारको नाट्य चेतना।

.....
.....
.....
(प्रश्न 3 को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 14.6. को खण्डमा उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

३२. नाटक अभिषेकमा पात्र विधान।

.....
.....
.....
(प्रश्न 4 को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 14.4.2. अन्तर्गत उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

३३. नाटकार नन्द हाडखिमको नाट्यचेतना प्रकाश पार्नुहोस्।

.....
.....
.....
(प्रश्न ५ को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीले 14.2. खण्डअन्तर्गत उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)