

अध्याय : एक

शोधको परिचय

१.१ विषय परिचय

नाटक अभिनेयात्मक विधा हो । अभिनयबाट नाटकको रसास्वादन हुने गर्दछ । सबैभन्दा प्राचीनतम साहित्यिक विधाको रूपमा पहिचान पाएको नाटकको विश्व परिवेशमा व्यापक अध्ययन भएको पाइन्छ । राष्ट्रिय रूपमा नाटकको अध्ययन विश्लेषण थुप्रै विद्वान्हरूले गरेको भए तापनि २१ वटा नाटकको प्रकाशन भइसकदा पनि चितवनको नाट्यकारिता सम्बन्धमा अध्ययन विश्लेषण हुन सकेको छैन । २०४० सालमा प्रकाशित प्रकाश चापागाईको **बदला** नाटक नै चितवनको पहिलो नाटक हो ।^१ त्यसपछि मीनप्रसाद सहायको **घाइते सपना** (२०४८) रणेन्द्र बरालीको **आफ्नै व्यथा** (२०५६), पुष्प आचार्यको **मैना** नाटकसङ्ग्रह (२०६१) यस सङ्ग्रहमा सङ्कलित **मैना, पर्खेर बस्दा पनि, देश खान हुन्न, को राम्रो, जान दिन्न, केही गर्न दिउँ यही मर्न दिउँ, भ्याउरेको बाउ, श्रीमती दान र धर्म**, आचार्यकै **नेपाल गयो भन्दिनु है र अरू नाटकहरू** (२०५८) मा सङ्कलित **विपरित ध्रुव, हाम्लाई निम्तो खोइ त ?, सम्भके आफ्नै हुन् , दुइटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुर्याएको खोई, नेपाल गयो भन्दिनु है, अन्तिम लास** नाटकसङ्ग्रह (२०६३)मा सङ्कलित **अर्को नोबेल पुरस्कार, खोज, समयान्तर, मनहरूको पुनर्मिलन, अन्तिम लास** प्रकाशित भएका छन् । यस्तै आचार्यको **हराएको सूर्य** (२०६५) जस्ता नाटकहरू चितवनबाट प्रकाशित भएका छन् । विशेषतः चितवनबाट हालसम्म सामाजिक र समस्या नाटकमात्र लेखिएका छन् । भिन्न भिन्न परिवेश र आ-आफ्नै मूल्य र मान्यतामा सिर्जित यी सम्पूर्ण नाटक र नाटककारहरूको अध्ययन आजको आवश्यकता हो । प्रस्तावित शोधपत्रले यसै विषयलाई केन्द्र बनाएको छ । चितवनका नाटककार र यहाँबाट प्रकाशित नाटकहरूको सम्बन्धमा खोज गरी वास्तविक अवस्थाको पहिचान गराउने अभिप्रायले चितवनका नाटकलाई

^१ लक्ष्मणप्रसाद गौतम, *चितवन साहित्य यात्रा र प्रवृत्ति, चितवन महोत्सव स्मारिका* (चितवन : उद्योग वाणिज्य सङ्घ, २०५७) पृ. ९७ ।

शोधको विषय बनाइएको छ र प्रस्तुत शोधपत्रको शीर्षक **चितवनका नाटकको सर्वेक्षण र विश्लेषण** चयन गरिएको हो ।

१.२ समस्या कथन

चितवनको नाट्यकारितामा केन्द्रित रहेर व्यवस्थित र प्रामाणिक अध्ययन गर्न चितवनको नाट्यकारिताको अध्ययनमा देखिने निम्नलिखित समस्याहरूको केन्द्रीयतामा प्रस्तुत शोधकार्य गरिएको छ ।

क) नाटकको सैद्धान्तिक परिचय के रहेको छ ?

ख) चितवनका सामाजिक नाटकको अवस्था के कस्तो छ ?

ग) चितवनका समस्यानाटक के कति र कस्ता छन् ?

घ) चितवनबाट प्रकाशित नाटकहरूको समग्र मूल्याङ्कन के कस्तो छ ?

यिनै समस्याहरूमा आधारित रही यस शोधकार्यलाई व्यवस्थितरूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

१.३ शोधकार्यका उद्देश्यहरू

नेपाली साहित्यका विविध विधाहरूमध्ये नाटक पनि महत्त्वपूर्ण विधा हो । समग्र नेपाली नाटकको अध्ययन व्यापक भए तापनि चितवनका नाटकहरूको अध्ययन हुन सकेको छैन । त्यसैले चितवनका नाटकहरूको बारेमा अध्ययन र विश्लेषण गर्नु नै यस शोधकार्यको उद्देश्य रहेको छ । यस शोधकार्यका उद्देश्यहरू खास निम्नलिखित रहेका छन् :

क) नाटकको सैद्धान्तिक परिचय दिने ।

ख) चितवनबाट प्रकाशित सामाजिक नाटकहरूको अवस्था पत्ता लगाउने र तत्त्वगत विश्लेषण गर्ने ।

ग) चितवनबाट प्रकाशित समस्या नाटकको अवस्था पत्ता लगाउने र तात्त्विक विश्लेषण गर्ने ।

घ) चितवनका नाटकको समग्र मूल्याङ्कन गर्ने ।

यिनै उद्देश्यहरूभित्र केन्द्रित रहेर प्रस्तुत शोधकार्यमा पूर्णाङ्की नाटकका रूपमा प्रकाशित नाट्य कृतिहरूको अध्ययन, विश्लेषण गरिएको छ ।

१.४ पूर्वकार्यको विवरण र समीक्षा

चितवनको नाटकको सिर्जना र मञ्चनको गतिविधि निकै अगाडि छ । भन्डै आधा दर्जनभन्दा बढी नाटकहरू यहाँबाट प्रकाशित भैसकेका छन् । विविध विधाहरूमा चितवनलाई केन्द्रबिन्दु बनाएर व्यापक अध्ययन विश्लेषण भएको छ तर चितवनबाट प्रकाशित नाटकहरूको अध्ययन हुन सकेको छैन । यतिका नाटक प्रकाशन भैसक्दा पनि पत्रपत्रिकाहरूमा छिटफुट चर्चापरिचर्चा बाहेक नाटकको अध्ययन विश्लेषण भएको छैन । अन्य साहित्यिक विधासँग मिसाएर अध्ययन हुँदा नाटकको एउटा ठूलो पाटो ओभेलमा परेको छ । यहाँ चितवनको नाट्यकारिताको बारेमा भएका पूर्वकार्यहरूको कालक्रमिक विवरण यसरी प्रस्तुत गरिएको छ :

- क) **चितवनको साहित्यिक सर्वेक्षण र विश्लेषण** शीर्षकमा (२०५२) सालमा लक्ष्मणप्रसाद गौतमले अन्य साहित्यिक विधाको अध्ययनसँगै चितवनको नाटकका बारेमा केही प्रकाश पारेका छन् । यसमा प्रकाश चापागाई र मीनप्रसाद शर्माको नाटकका बारेमा उनले भनेका छन्- प्रकाश चापागाईको बदला नाटक लघु नाटक हो र मीनप्रसाद शर्माको घाइते सपना नाटक पनि त्यति उच्च कोटीको छैन । चितवनमा नाटक विधा गतिहीन भएर उभिएको छ ।^२ तर चितवनका नाटकको व्यापक अध्ययनमा उक्त कृति केन्द्रित नभएकोले आजसम्म व्यापक हुन सकेको छैन ।
- ख) **रामेश्वर स्मारिका** (२०६४) मा चितवनका साहित्यिक कृतिहरूको अभिरेखाङ्कन शीर्षकको लेखमा रमेश प्रभातले चितवनका नाटकका बारेमा अनुवाद बाहेक सात वटा नाटक प्रकाशित भएको उल्लेख गरेका छन् ।^३ तर त्यो आङ्किक छ, पूर्ण छैन । चितवनको नाटकको अध्ययन सानो लेखले गर्न सक्दैन । त्यसैले चितवनको नाटकका विभिन्न पक्षमा केन्द्रित रही अध्ययन विश्लेषण आवश्यक छ ।
- ग. **चितवन महोत्सव स्मारिका** (२०५७) मा लक्ष्मणप्रसाद गौतमले *चितवनको साहित्य यात्रा र प्रवृत्ति* शीर्षक दिएर नाटकको उल्लेख गरेको पाइन्छ त्यसमा पनि चितवनको नाटकको अवस्थाको पहिचान गराउने काम भएको पाइँदैन ।
- घ. यसै गरी **शैक्षिक महोत्सव स्मारिका अभियान** (२०६८) मा डी.आर. पोखरेलले साहित्यको चर्चा गर्ने क्रममा नाटकको बारेमा लेख्दै चितवनका नाटकमा स्रष्टाहरु

^२ लक्ष्मणप्रसाद गौतम, **चितवनको साहित्यिक सर्वेक्षण र विश्लेषण**, चितवन : चितवन वाङ्मय प्रतिष्ठान, २०५२, पृ. १०१ ।

^३ रमेश प्रभात, *चितवनका साहित्यिक कृतिहरूको अभिरेखाङ्कन*, **रामेश्वर स्मारिका**, चितवन : रामेश्वर पुस्तकालय तथा वाचनालय, २०६४, पृ. १२९ ।

प्रकाश चापागाई, मीनप्रसाद शर्मा, पुष्प आचार्यको चर्चा गरेको पाइन्छ तर त्यसमा पनि नाटकको बारेमा विश्लेषण भएको छैन ।

यिनै समस्याहरूको परिपूर्तिका लागि चितवनको नाटकीय अवस्थाको चित्रण र विश्लेषण गरी उल्लिखित समस्या समाधानमा नै प्रस्तुत शोधपत्र केन्द्रित रहेको छ ।

१.५ शोधकार्यको औचित्य र महत्त्व

नाटक साहित्यको प्राचीनतम विधा हो । नाटकले समाजको यथार्थ चित्र दृश्यका माध्यमबाट जनसक्षम पुऱ्याउँछ । आधुनिक युगमा व्यापकरूपमा चलचित्रको प्रदर्शन बढेकोले यो विधा केही हदसम्म ओभरलमा परेको महसुस भएको छ । राष्ट्रिय रूपमा नाट्यकारिताको अध्ययन व्यापक भए तापनि चितवनको नाट्यकारिताको एउटा छेउ समेट्ने किसिमले मात्र पनि नाटकको अध्ययन हुन सकेको छैन । नेपाली साहित्यलाई नै निककै प्रभाव पार्ने चितवनको साहित्य आफैमा नेपाली साहित्यको एउटा पाटो हो । चितवनबाट भन्डै एक दर्जन नाटकको प्रकाशन हुँदा पनि व्यापक अध्ययन हुन सकेको छैन । नाटकका बारेमा जेजति अध्ययन विश्लेषण, शोधअनुसन्धान भएका छन् ती अपूर्ण छन् । यस्तो अवस्थामा चितवनको समग्र नाट्यकारिताको सर्वेक्षण, मूल्याङ्कन र विश्लेषण हुनु जरुरी छ, जसबाट चितवनमा अध्ययन विश्लेषण हुन नसकेका नाटक र नाटककारको यथार्थ पहिचान गराउन सहयोग मिल्न सक्छ । प्रस्तुत शोधकार्य चितवनको नाट्यकारितालाई पर्दाभित्रबाट भिक्केर जनसमक्ष यथार्थचित्र प्रस्तुत गर्ने उद्देश्यका साथ गर्न खोजिएको हो । यो कार्यसम्पन्न भएमा यहाँको समग्र नाट्यकारिताको मूल्याङ्कन र विश्लेषण गर्न र थप अनुसन्धान गर्न ठूलो सहयोग पुग्नेछ । यसै आधारमा शोधकार्यको औचित्य र महत्त्व पुष्टि हुन्छ ।

१.६ शोधकार्यको सीमाङ्कन

चितवनको नाट्यकारिता व्यापक छ । चितवनमा नाटक लेखन २०४० सालमा प्रकाश चापागाईले सुरु गरेको पाइन्छ ।^४ यहाँबाट प्रकाशित पूर्णाङ्की नाटकको मात्र विश्लेषण गर्नु यसको उद्देश्य हो । २०४० सालदेखि २०६८ सालसम्म चितवनबाट प्रकाशित बदला, घाइते सपना, आफ्नै व्यथा, नेपाल गयो भन्दिनु है, विपरीत ध्रुव, हाम्लाई निम्तो खोइ त ? दुइटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुऱ्याएको खोई, सम्भके आफ्नै हुनु, मैना, पर्खेर बस्दा पनि, देश खान हुन्न, को राम्रो, जान दिन्न, केही गर्न दिऊँ यही मर्न दिऊँ, भ्याउरेको बाउ, श्रीमती दान र धर्म, अन्तिम लास, अर्को नोबेल पुरस्कार, खोज, समयान्तर, मनहरूको पुनर्भिलन र हराएको

^४ पूर्ववत्, पृ. १२९ ।

सूर्य नाट्यकृतिको अध्ययन गरी चितवनको पूर्णाङ्की नाटकको रूपमा प्रकाशित नाटकको तात्त्विक र प्रवृत्तिगत विश्लेषण गर्नु नै शोधकार्यको सीमा रहेको छ ।

१.७ सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्ने क्रममा सामग्री सङ्कलन गर्दा मूलतः पुस्तकालयीय अध्ययन विधि अपनाइएको छ । यसैका आधारमा सम्बद्ध मूल कृति, पत्रपत्रिका आदिबाट आधार लिइएको छ । सम्बद्ध नाटककार, विद्वान्, समीक्षक, पत्रकार आदिबाट र नाटककारहरूका परिवारजन तथा स्वयम् नाटककारसँग प्रत्यक्ष भेटघाट गरी मौखिक अन्तर्वार्ता लिई सामग्री सङ्कलन गरिएको छ ।

१.८ शोधविधि

प्रस्तुत शोधकार्यका लागि सङ्कलित सामग्रीहरूको विश्लेषण गर्दा आवश्यकता अनुसार वर्णनात्मक, व्याख्यात्मक विधि अपनाइएको छ ।

१.९ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न भैसकेपछि शोधपत्रलाई व्यवस्थित एवं सुसङ्गठित बनाउन पाँच परिच्छेदमा विभक्त गरी आवश्यकता अनुसार ती परिच्छेदलाई पनि विभिन्न शीर्षक र उपशीर्षकमा विभक्त गरी राखिएको छ । सामान्यतया शोधपत्रको रूपरेखा यसप्रकार रहेको छ :

परिच्छेद एक : शोध परिचय

यो परिच्छेद शोधपत्रको परिचयका रूपमा विषय परिचय, समस्या कथन, शोधका उद्देश्यहरू, पूर्वकार्यको विवरण र समीक्षा, शोधको औचित्य र महत्त्व, शोधको सीमाङ्कन, सामग्री सङ्कलन, शोधविधि र शोधको रूपरेखा प्रस्तुत गरिएको छ ।

परिच्छेद दुई : नाट्यसिद्धान्तको परिचय

यस परिच्छेदअन्तर्गत नेपाली नाट्यपरम्पराको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि र नाट्यसिद्धान्तको परिचय, परिभाषा, पूर्वीय धारणा, पाश्चात्य धारणा, नाटकीय तत्त्व, नेपाली नाट्य परम्परा र चितवनका नाटक, प्राथमिक काल, माध्यमिक काल, आधुनिक काल, चितवनका नाट्यचेतनाको उदय र परिच्छेद दुईको निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ ।

परिच्छेद तीन : चितवनका सामाजिक नाटकहरूको विश्लेषण

यस परिच्छेदमा चितवनका सामाजिक नाटककारको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ, जसमा पृष्ठभूमि, प्रकाश चापागाईंको बदला नाटकको विवेचना, मीनप्रसाद शर्माको घाइते सपना र रणेन्द्र बरालीको आफ्नै व्यथा नाटकको विवेचना प्रस्तुत गरिएको छ ।

परिच्छेद चार : चितवनका समस्या नाटकहरूको विश्लेषण

यस परिच्छेदमा चितवनको नाटकको उत्तरार्द्ध कालका समस्या नाटकहरूको विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ, जस अन्तर्गत पुष्प आचार्यका नाटकहरूको विवेचना नेपाल गयो भन्दिनु है, मैना, अन्तिम लास र हराएको सूर्य नाटकको विवेचना प्रस्तुत गरिएको छ ।

परिच्छेद पाँच : उपसंहार तथा निष्कर्ष

यो परिच्छेद शोधको उपसंहार एवं निष्कर्षका रूपमा प्रस्तुत भएको छ । यस परिच्छेदअन्तर्गत यस अध्ययन पत्रको हरेक परिच्छेदहरूमा वर्णित विषयहरूको अध्यायगत सारलाई निष्कर्षको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ र समग्र निष्कर्ष दिइएको छ । यसप्रकार यस शोधपत्रको मूलभागलाई पूर्वभागका साथै पश्चभागका रूपमा सन्दर्भ सामग्री सूची समाविष्ट गरी सर्वाङ्गपूर्ण बनाएर प्रस्तुत गरिएको छ ।

अध्याय : दुई

नाट्यसिद्धान्तको परिचय

२.१. परिचय र परिभाषा

साहित्यका प्रमुख विधामध्ये नाटक पनि महत्त्वपूर्ण र पुरानो विधा हो । काव्यका दुई भेद गर्दा दृश्य र श्रव्यकाव्यमध्ये नाटक दृश्यकाव्य अन्तर्गत पर्दछ । संस्कृत काव्यशास्त्रमा दृश्यकाव्यअन्तर्गत दशवटा रूपक र अठार वटा उपरूपकहरूको वर्णन पाइन्छ । दश रूपकमध्ये पनि नाटकचाहिँ जेठो र महत्त्वपूर्ण भेद हो । रूपक भनेको रूपको आरोप गर्नु हो । यस्तो आरोपलाई अभिनयको विशेष भूमिका हुन्छ । रूपकहरूमा नाटक प्रमुख र श्रव्य/दृश्य पक्षको संयोगले लोकप्रिय रहेको हुँदा विस्तारै रूपकलाई नाटक भन्न चालिएको हो ।

नाटक 'नट्' धातुबाट बनेको हो । यसको अर्थ अभिनय गर्नु हो । पूर्वीय काव्यशास्त्रमा आचार्य भरत नाट्यशास्त्रका सर्वप्राचीन आचार्य हुन् । उनको **नाट्यशास्त्र**मा नाटकका बारेमा विशद चर्चा पाइन्छ । पाश्चात्य काव्यशास्त्रमा अरस्तु नाटकका बारेमा सबैभन्दा जेठा आचार्य हुन् । यिनै भरत र अरस्तुले प्रतिपादन गरेको मान्यतामा नाट्यविधाको महल खडा भएको हो । वियोगान्तं न नाटकम् भन्ने भरतले सुखान्त नाटकको मात्र व्याख्या गरेका छन् भने अरस्तुले काव्यशास्त्रमा मूलतः दुःखान्त (त्रासदी) नाटकको चर्चा गरेका छन् ।^१

दुई सहस्राब्दीभन्दा लामो यस नाट्यसाहित्यको यात्रामा वर्तमानसम्म आइपुग्दा विभिन्न आश्रम र नयाँनयाँ शील्प प्रयोगले स्थान जमाइसकेका छन् । नौलो सोच र पृथक् प्रस्तुतिले नाट्यविधा धेरै विस्तृत भएको छ । अहिलेका नाटककारहरूले नाटकको मूल प्रवृत्ति (अभिनयात्मकता) लाई कायमै राखेर पनि भरत र अरस्तुका नाट्यमान्यताहरूलाई पूर्णतः अङ्गीकार गरेका छैनन् नाटकका कथावस्तु, चरित्र, संवाद आदि तत्त्वहरू मध्ये कुनै एक

^१ गोपीकृष्ण शर्मा, *नाटकको विधागत परिचय*, विवेक, अङ्क-३, २०५३/५४, पृ. १२४ ।

तत्त्वलाई विशेष महत्त्व दिएर नाट्यरचना गर्ने प्रक्रियाको विकास हुँदै गरेको छ ।^१ अन्य विधाको तुलनामा वर्तमानमा आएर नाटक लेखन र मञ्चनका दृष्टिकोणले पनि पछि परेको देखिन्छ । सिनेमाको बढ्दो प्रभावका कारण नाटक मञ्चन कार्यले पहिलेजस्तो गति पाउन सकेको छैन ।

प्राचीन कालदेखि नै नाट्यविधाको सृजनात्मक तथा सैद्धान्तिक चिन्तनको दीर्घ परम्परा विभिन्न मोड र घुम्तीहरू छिचोल्दै हालसम्म पनि अविच्छिन्न रूपमा कायमै रहेको छ । पूर्वीय र पाश्चात्य नाट्यमान्यतामै अनुप्राणित नेपाली नाटकले पनि यहाँसम्म आउने इतिहासको एउटा लामै कालखण्ड पार गरिसकेको छ । यसै सन्दर्भमा नाटकसम्बन्धी केही पूर्वीय र पाश्चात्य विद्वान्हरूको धारणा उल्लेख गर्नु सान्दर्भिक हुन्छ ।

२.१.१ पूर्वीय धारणा

क) पूर्वीय नाट्यशास्त्रका सर्वोच्च विश्लेषक नाट्याचार्य भरतमुनिका अनुसार-
नाटकमा लोकजीवनको अनुकरण हुन्छ, त्यस्तो अनुकरण विभिन्न भाव र
विभिन्न अवस्थाहरूबाट सुसम्पन्न हुन्छन्^२ :

नानाभावोपसम्पन्नं नानावस्थान्तरात्मकम् ।

लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम् ॥ 'नाट्याशास्त्र', १:११२

ख) आचार्य धनञ्जयका अनुसार अवस्थाविशेषको अनुकरण नै नाटक हो^३ :

अवस्थानुकृतिर्नाट्यम् । 'दशरूपक' १:७ ।

ग) राजानक महिमभट्टका अनुसार विभाव, अनुभाव आदिको वर्णन काव्य हो र
तिनैको गीत आदि मनोरञ्जनात्मक तत्त्वहरू सहितको रङ्गमञ्चीय प्रयोग
नाट्य हो^४ :

अनुभावविभावानां वर्णना काव्यमुच्यते ।

तेषामेव प्रयोगस्तु नाट्यगीतादिरञ्जितम् । व्यक्ति विवेक, प्रथम विमर्श ।

घ) आचार्य विश्वनाथका अनुसार नाटकमा शृङ्गार र वीर रसमध्ये एउटाको प्रयोग
हुनु आवश्यक छ । नाटकमा पाँच अङ्कदेखि दश अङ्कसम्म हुनुपर्छ ।
मुख्यरूपमा चार या पाँच पुरुष नाटकको मुख्य काममा लागेको हुनुपर्छ ।

^२ हिमांशु थापा, साहित्य परिचय, चौ.सं.), ललितपुर : सा.प्र., २०५०, पृ.६४ ।

^३ ऐजन ।

^४ केशवप्रसाद उपाध्याय, नाटक र रङ्गमञ्च, काठ : रुमु प्रकाशन, २०५२, पृ. ३९ ।

पञ्चसन्धिको प्रयोग नाटकमा आवश्यक छ । यसमा निर्वहण सन्धि चमत्कारपूर्ण हुनुपर्छ । यसरी नाटकको संरचना गाईको पुच्छरको अग्रभागजस्तो हुनुपर्छ ।^५

- ड) भारतेन्दु हरिश्चन्द्रका अनुसार नाटक शब्दको अर्थ नटहरूको क्रिया हो । नट त्यो हो, जो विद्याका प्रभावले आफ्नो र कुनै वस्तुको स्वभावलाई परिवर्तित गर्छ । दृश्यकव्यको संज्ञा रूपक हो । रूपकमा नाटक नै प्रमुख छ । तसर्थ रूपक जति सबैलाई नाटक भनिन्छ ।^६
- च) केशवप्रसाद उपाध्यायका अनुसार नाटक देश, काल र वातावरण विशेषसित सम्बन्धित नरनारीको जीवनलाई अभिनेताअभिनेत्रीहरूद्वारा वार्तालाप र कार्यका भरमा अभिनय गरेर देखाइने कला हो ।^७
- छ) मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठका अनुसार आख्यानात्मक कथ्यको अनुकार्यप्रधान संवादात्मक संरचना नाटक हो ।^८
- ज) नेपाली बृहत् शब्दकोषका अनुसार कुनै देश, काल र वातावरणसँग सम्बद्ध नरनारीको चरित्र र कार्यलाई पात्रहरूका अभिनयका माध्यमद्वारा प्रदर्शित गरिने उद्देश्यले लेखिएको संवादात्मक साहित्यिक विधा नाटक हो ।^९

यसरी पूर्वीय धारणाअनुसार नाटकलाई आ-आफ्नै दृष्टिकोणबाट विद्वान्हरूले चिनाउने प्रयास भए पनि अभिनय र रङ्गमञ्चलाई विशेष जोड दिएको पाइन्छ ।

२.१.२ पाश्चात्य धारणा

- क) अरस्तुले आफ्नो काव्यशास्त्रमा नाटकको परिभाषा यस प्रकार गरेका छन्- दुःखान्तक कुनै त्यस्तो गम्भीर स्वयंमा पूर्ण र निश्चित आयामयुक्त कार्यको त्यस्तो अनुकरण हो, जसका विभिन्न भागमा विभिन्न ढङ्गद्वारा सौन्दर्यपूर्ण बनाइएको भाषा प्रयोग गरिन्छ, जुन समाख्यानात्मक नभएर प्रदर्शनात्मक रूपमा हुन्छ, अनि जसले त्रास र करुणाका माध्यमद्वारा यी मनोभावको विरेचन गर्दछ ।^{१०}

^५ पूर्ववत्, पृ. ६४/६५ ।

^६ केशवप्रसाद उपाध्याय, **नाटक र रङ्गमञ्च**, पूर्ववत्, पृ. ३९/१०० ।

^७ केशवप्रसाद उपाध्याय, **साहित्य प्रकाश**, (प्र.सं.), ललितपुर : सा.प्र. २०३०, पृ. ८१ ।

^८ मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठ, **नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास**, (पाँ.सं.), ललितपुर : सा.प्र. २०५६, पृ. १३१ ।

^९ बालकृष्ण पोखरेल, **नेपाली बृहत् शब्दकोश**, (पाँ.सं.), काठ : ने.रा.प्र.प्र., २०५८, पृ. ६७६ ।

^{१०} वासुदेव त्रिपाठी, **पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा**, (भाग-१), काठ : सा.प्र., २०४८, पृ. ४९ ।

- ख) ए. मार्कवर्दीका अनुसार- नाटक त्यस्तो गद्यात्मक वा पद्यात्मक कृति हो, जुन रङ्गमञ्चमा अभिनयका लागि रचिएको हुन्छ, जसका संवाद र अभिनयका माध्यमबाट कुनै कला भनिन्छ, अनि त्यसलाई वास्तविक जीवनमा भैं हावभाव, भेषभूष र दृश्यले सञ्जित पारेर प्रस्तुत गरिन्छ ।११
- ग) एलाजइस निकोलका अनुसार- नाटक अभिनेताहरूको माध्यमबाट जीवनसम्बन्धी विचारहरूलाई त्यस्तो किसिमबाट अभिव्यक्त गर्ने कला हो, जुन व्याख्याका लागि समर्थ अभिव्यक्तिका रूपमा प्रस्तुत हुन्छ र जुन शब्द सुन्न र कार्य व्यापार हेर्न एकत्रित प्रेक्षकहरूका निम्ति चाखलाग्दो हुन्छ ।१२

उपर्युक्त पूर्वीय तथा पाश्चात्य परिभाषाहरूबाट नाटक अभिनयका माध्यमद्वारा जीवन र जगत्का घटना र कार्य, अनुभूति, भोगाइका संवेदनाहरूलाई विविध शील्पशैलीमा रङ्गमञ्चमा देखाइने एक दृश्यकाव्य हो । यसरी नाटक अभिनयात्मक हुने, यसमा आख्यानात्मक कथ्य रहनुका साथै नाटकमा वातावरण, चरित्रचित्रण, द्वन्द्व, उद्देश्य आदि विभिन्न तत्त्वहरू रहने कुराको सङ्केत पनि उपर्युक्त परिभाषाहरूले दिएका छन् । अन्य साहित्यिक विधाहरू भैं नाटक पनि विभिन्न अङ्ग, उपकरण र तत्त्वहरूको समुचित संयोगद्वारा निर्माण गरिने कलात्मक रचना हो तथापि यस विधाको अभिनयात्मक तथा संवादात्मक विशेषतालाई भने कसैले छोड्न सकेका छैनन् । समयको परिवर्तन र नयाँनयाँ आविष्कारसँगसँगै नाटकको परिभाषा र संरचनामा पनि धेरै परिवर्तन हुँदै गएको देखिन्छ ।

२.२ नाटकीय तत्त्व

नाटक एक संरचनात्मक निर्मिति हो । यसको निर्माण नाट्य घटकहरूको कलात्मक संयोजनबाट हुन्छ । नाट्यतत्त्वका बारेमा पूर्वीय र पाश्चात्य जगत्मा प्रशस्त चर्चा भएको पाइन्छ । नाटकका घटकतत्त्वहरूको बारेमा पूर्वीय र पाश्चात्य आचार्यहरूको धारणालाई दृष्टिगत गर्दा विभिन्न तत्त्वहरूको उल्लेख पाइन्छ :

११ केशवप्रसाद उपाध्याय, **नाटक र रङ्गमञ्च**, पूर्ववत् पृ. ४१ ।

१२ ऐजन् ।

२.२.१ पूर्वीय मतका आधारमा नाटकीय तत्त्व

भरतको नाट्यशास्त्र एवं विश्वनाथको साहित्यदर्पण जस्ता ग्रन्थहरूमा उल्लेखित नाट्यतत्त्वहरू हुन्- इतिवृत्त वा वस्तु, पात्र, नाट्योक्ति, अभिनय, रस, भाषा, गीत, वृत्ति-आवृत्ति, नाट्यालङ्कार, लास्याङ्क, वीथ्यङ्क, लक्षण, नान्दी, भरतवाक्य ।^{१३}

२.२.२ पाश्चात्य मतका आधारमा नाटकीय तत्त्व

अरस्तुले आफ्नो काव्यशास्त्रमा दुःखान्त नाटकको चर्चा गर्ने क्रममा नाट्यतत्त्वका वारेमा पनि उल्लेख गरेका छन् । उनका अनुसार कथानक, चरित्रचित्रण, पदावली, बिचार, दृश्यविधान र गीत गरी दुःखान्त नाटकका प्रमुख ६ वटा तत्त्वहरू बताएका छन् ।^{१४}

पूर्वीय काव्यशास्त्रमा मूलतः वस्तु (कथानक) नेता (पात्र वा चरित्र) र रस नाटकका आधारभूत र स्वीकृत सर्वोपरि तत्त्वहरू मानिन्छन् ।^{१५} परन्तु आधुनिक नाटकहरूको विवेचना गर्दा तथा पूर्वीय र पाश्चात्य शास्त्रीय सिद्धान्त, मूल्य मान्यताका सापेक्षतामा नाट्यतत्त्वहरू निम्नानुसार उल्लेख गर्न सकिन्छः-

- क) कथावस्तु
- ख) पात्र वा चरित्र चित्रण
- ग) संवाद
- घ) भाषाशैली
- ङ) देश-काल-वातावरण/परिवेश
- च) उद्देश्य
- छ) अभिनय र रङ्गमञ्च

क) कथावस्तु

कथावस्तु नाटकको महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । यसलाई कथानक पनि भनिन्छ । यसअन्तर्गत विभिन्न घटना, कार्य, स्थिति र पात्रहरूको क्रियाकलापलाई संवादका

^{१३} केशवप्रसाद उपाध्याय, नाटक र रङ्गमञ्च, पूर्ववत्, पृ. ४८ ।

^{१४} वासुदेव त्रिपाठी, पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा, (भाग-१), पूर्ववत्, पृ. ५० ।

^{१५} पूर्ववत् पृ. ५१ ।

माध्यमबाट परिवेशअनुरूप प्रस्तुत गरिन्छ । कथावस्तुका आधारमा पात्र, संवाद, देशकालवातावरण, भाषाशैली उद्देश्य एवं रङ्गमञ्चको विकास हुन्छ । नाटकमा रङ्गमञ्चलाई ध्यानमा राखेर नाटककारले कथावस्तुको संयमतापूर्वक संयोजन गर्नुपर्छ । स्रोतका आधारमा कथावस्तु प्रख्यात, उत्पाद्य र मिश्र गरी तीन छन् ।

यसरी नै कथावस्तुलाई आधिकारिक र प्रासङ्गिक गरी दुई भेद गर्ने प्रचलन छ । मूल कथावस्तु र प्रमुखपात्रहरूसँग सम्बद्ध कथावस्तुलाई आधिकारिक कथावस्तु भनिन्छ भने नाटकमा प्रसङ्गवश आउने अंशलाई वा सहायक कथावस्तुलाई प्रासाङ्गिक कथावस्तु भनिन्छ । प्रासाङ्गिक कथावस्तुलाई पनि दुई भेद गरेको पाइन्छ- पताका र प्रकरी । पताका नाटकको बीचबाट उठी अन्तसम्म जाने सहायक पात्रसँग सम्बद्ध रहन्छ । प्रकरी भने नाटकको बीचबाट सुरु भएर बीचमै टुङ्गिन्छ ।

स्वरूपका दृष्टिले कथावस्तुको विभाजन एरिस्टोटलले सरल र जटिल गरी दुई प्रकारले गरेका छन् । सरल कथावस्तु अन्तर्गत नाटकीय घटनामा सरलता हुन्छ, नाटकीय कथा र पात्रहरूमा सीधापन हुन्छ ।^{१६} जटिल कथावस्तुमा भने नाटकमा समावेश गरिएका विभिन्न घटना र नाटकीय योजनामा जटिलता हुन्छ । गठनका दृष्टिले कथावस्तुको विन्यस्त कथावस्तु (अर्गानिक प्लट) र शिथिल कथावस्तु (लुज प्लट) गरी दुई प्रकारले वर्गीकरण गर्न सकिन्छ ।

पूर्वीय मान्यताअनुसार कथावस्तुको विकासका दृष्टिले नाटकका पाँच कार्यावस्था आरम्भ, यत्न, प्रात्याशा, नियताप्ति र फलागम रहेका छन् भने पाश्चात्य मान्यताअनुसार कथावस्तुको अवस्था आरम्भ, विकास, चरमोत्कर्ष, अवरोह र समाप्ति रहेका छन् । कथावस्तुलाई कार्योन्मुख गराउने सामग्रीलाई अर्थप्रकृति भनिन्छ । पूर्वीय मान्यताअनुसार पाँच अर्थप्रकृति बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी र कार्य रहेका छन् र तिनलाई जोड्ने पाँच नाट्यसन्धि मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श र निर्वहण रहेका छन् । जुन घटनाको अभिनय रङ्गमञ्चमा प्रत्यक्ष रूपमा गर्न सकिन्छ ती दृश्य कथावस्तु हुन् र जसको सूचना मात्र दिइन्छ ती सूच्य कथावस्तु हुन् । सबै घटना र प्रसङ्गलाई दृश्यमा समावेश गर्न सम्भव हुँदैन । त्यसैले त्यस्ता घटनालाई सूच्य रूपमा प्रस्तुत गर्नुपर्ने हुन्छ । यसरी सूच्य रूपमा प्रस्तुत गरिने विधि विशेषलाई अर्थोपक्षेपक भनिन्छ ।

^{१६} हिमांशु थापा, साहित्य परिचय, पूर्ववत् पृ.६९ ।

अर्थोपक्षेपकलाई नाटकमा सूचना दिने अर्थमा लिन सकिन्छ । अर्थोपक्षेपक- विष्कम्भक, अङ्कास्य, अङ्कावतार, चूलिका र प्रवेशक गरी पाँच प्रकारका छन् ।

अरस्तुअनुसार कथावस्तु दुःखान्तको प्रमुख तत्त्व हो र कथावस्तुले चरित्रलाई आफैँ प्रस्तुत गर्दछ भन्दै उनले अन्विति सिद्धान्त निर्माण गरेका छन्, जसअनुसार- सुसङ्गठित कथावस्तु, विशृङ्खलित वा आकस्मिक रूपमा थालिनु र टुङ्गिनु हुँदैन । कथावस्तुको आयामका बारेमा अरस्तुले आफ्नो काव्यशास्त्रमा चर्चा गरेका छन्- “दुःखान्तले सम्भव भएसम्म सूर्यको एक परिक्रमा अथवा यसभन्दा केही बढी समयमा आफूलाई सीमित पार्न प्रयत्न गर्दछ । त्यसैगरी अरस्तुका अनुसार कथावस्तुका ६ प्रवृत्तिहरू बताएका छन्- १) कार्यन्विति, २) पूर्णता, ३) सम्भाव्यता-आवश्यकता ४) सहज आङ्गिक विकास ५) कुतूहलता ६) साधारणीकरण । त्यसै गरी कथावस्तुका स्रोतका सम्बन्धमा अरिस्टोटलले कथावस्तुका मुख्यतः तीन स्रोत मानेका छन्- १) दन्त्यकथा २) इतिहास ३) कल्पना । त्यसै गरी अरस्तुले कथानकलाई विवृति र संवृति गरी दुई भागमा बाँडेका छन् । कार्य आरम्भदेखि नाटकको उत्कर्ष बिन्दुसम्म विवृति र त्यसपछि अन्त्यसम्मको भाग संवृतिअन्तर्गत पर्न आउँछ ।

ख) पात्र वा चरित्रचित्रण

नाटकमा चरित्रको भूमिकाका बारेमा पूर्वीय र पाश्चात्य विद्वान्हरूले निकै जोड दिएका छन् । मानवीय मनोभाव र विचारका वाहक, जसले कथावस्तुलाई अगाडि बढाउने, नाटकलाई जीवन्त बनाउने, कार्यव्यापारलाई घटित गराउने, संवादलाई गति दिने आदि कार्य गर्दछ, तिनीहरूलाई नै पात्र वा चरित्र भनिन्छ । सामान्यतया पात्र वा चरित्र मुख्य र सहायक गरी दुई प्रकारका हुन्छन् । मुख्य चरित्रमा नायक, नायिका र प्रतिनायक रहन्छन् । सहायक चरित्रलाई प्रमुख र गौण गरी दुई भागमा बाँड्न सकिन्छ । पात्रका चारित्रिक विशेषता वा स्वभाव स्थिर र गतिशील गरी दुई प्रकारका हुन्छन् ।

संस्कृत साहित्यमा मूलतः नायकलाई धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरललित र धीरप्रशान्त गरी चार भागमा विभाजन गरेको पाइन्छ ।^{१७} त्यस्तै संस्कृत नाटकमा पत्नी र अरू स्त्रीहरूसँगको सम्बन्धको आधारमा पनि अनुकूल, दक्षिण, शठ र धृष्ट गरी चार प्रकारका नायकको वर्गीकरण र विश्लेषण गरेको पाइन्छ । नायिकाको पनि उनीहरूको

^{१७} विश्वनाथ, साहित्य दर्पण, वाराणसी : चौखम्बा विद्या भवन, २००७, पृ. १४१ ।

कमअनुसार स्वकीया, परकीया र सामान्या गरी तीन भेद गरेको पाइन्छ । बद्धमुक्त, मञ्चीय-अमञ्चीय, लिङ्गगत, वर्गचेतनागत आदि दृष्टिले पनि पात्रहरूको वर्गीकरण गर्न सकिन्छ ।

अरिस्टोटलले दुःखान्त नाटकको चर्चा गर्ने क्रममा कथानकपछि, पात्र वा चरित्रलाई महत्त्व दिएका छन् । उनले भनेका छन्- चरित्र त्यसलाई भनिन्छ, जसले कुनै व्यक्तिका रुचि, अभिरुचिको प्रदर्शन गर्नुका साथै कुनै नैतिक प्रयोजनलाई प्रदर्शन गर्दछ । चरित्र चित्रणका सम्बन्धमा अरिस्टोटलका चार मूलभूत विशेषताहरूको महत्त्वका बारेमा चर्चा गरिएको छ- १) भद्रता २) औचित्य ३) एकरूपता ४) सम्भाव्यता । यी चार सिद्धान्तका अतिरिक्त अरिस्टोटलले चरित्रका अन्य दुई तत्त्वहरूको पनि उल्लेख गरेका छन्- जीवनअनुरूपता र अनुकृतिमूलक वैशिष्ट्य ।^{१८}

यसरी नाटकको कथावस्तुलाई गतिदिने काम पात्रहरूले गर्दछन् । पात्रहरूकै माध्यमबाट नाटककारले आफ्ना भन्नुपर्ने कुराहरू नटकमा भन्न लगाएको हुन्छ । त्यसैले नाटकमा पात्र वा चरित्रको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको हुन्छ ।

ग) संवाद

संवाद नाटकको अनिवार्य र महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । नाटककारले आफ्ना विचार र भावनाहरू पात्रहरूलाई एकअर्काबीच वार्तालाप वा स्वयंमा आत्मालाप गराएर व्यक्त गर्दछ । त्यसैले नाटकमा संवाद नै अभिव्यक्तिको महत्त्वपूर्ण माध्यम हो तर सन्दर्भ र आवश्यकताअनुसार मूक पात्र र मानवेतर पात्रको संयोजन पनि नाटकमा हुने गर्दछ । नाट्यशास्त्रअनुसार नाट्योक्ति प्रकाश, जनान्तिक, अपवारित, स्वगत, नेपथ्योक्ति र आकाशोक्ति हुन्छन् । सबैले सुनिने गरी भनिने कथन वा संवादलाई प्रकाश भनिन्छ । मनमनै विचार गर्नु स्वगत हो । बोल्ने व्यक्ति नदेखिने गरी शृङ्गारकक्षबाट कसैले केही भन्नु नेपथ्योक्ति हो । कसैले कही नभनेको भएपनि आकाशतिर हेर्दै ठाडो कान लगाएर के भन्यौ भनी प्रश्न गर्नु आकाशोक्ति हो । पौराणिक नाटकहरूमा आकाशबाट हुने देववाणीलाई आकाशवाणी भनिन्छ ।

^{१८} केशवप्रसाद उपाध्याय, **नाटक र रङ्गमञ्च**, पूर्ववत् पृ. ५४ ।

नाटकमा संवाद अनिवार्य छ, किनभने संवाद कथावस्तु रचना गर्ने आधार हो, चरित्रचित्रण गर्ने माध्यम हो र विचार अभिव्यक्त गर्ने साधन हो । समयको क्रमसँगसँगै नाटकका संवादहरूमा पनि नयाँनयाँ प्रयोग भएका छन् । जेहोस् संवाद, पात्र वा चरित्र सुहाउँदो र पात्रको मनोदशा अनि स्वभाव वा प्रवृत्तिलाई प्रतिबिम्बित गर्ने खालको हुनुपर्छ ।

घ) भाषाशैली

नाटक भाषिक कला हो । यसका विभिन्न शैली, विधि र प्रस्तुतिहरू हुन्छन् । भाषा, विचार र अनुभूतिहरूको अभिव्यक्तिका लागि हो । नाटक स्तरीय हुनु भाषा पनि पात्र सुहाउँदो, रोचक, आकर्षक र नाटकीय हुनुपर्छ । भाषा पात्रको स्तरअनुसार हुनुपर्दछ जसले स्थानीयता, जातीयता र आञ्चलिकताको प्रभाव पनि अभिव्यक्त गरेको हुन्छ । नाटकमा भाषा, जति सरल, सजीव र जीवन्त हुन्छ, नाटक पनि त्यति नै प्रभावकारी बन्छ ।

शैली भन्नाले भाषा प्रस्तुत गर्ने पद्धति या तरिका भन्ने बुझिन्छ । एउटै भाषामा पनि एउटै विषयवस्तुलाई विभिन्न तरिकाले प्रस्तुत गरिन्छ । हिमांशु थापाका अनुसार शैली भाषाको स्वभाव मात्र व्यक्त नगरी भाषाका प्रयोक्ताको रूपमा रहेका लेखकको स्वभाव र मनस्थिति विशेषको पनि इङ्गित गर्दछ । त्यसैले भाषा, विचार र भावको बाह्यआवरण हो, शैली भाषाको व्यक्तित्व र अस्तित्व हो ।^{१९} नाटक दुर्बोध र कठिन शैलीमा पनि लेखिएका छन् तर त्यस्ता नाटकले जनमानसलाई प्रभाव पार्न सक्दैनन् । नाटक पद्य र गद्य दुवै शैलीमा लेखिएको पाइन्छ तर यथार्थवादहरूको नाट्यलेखन सुरुवात सँगसँगै नाटकहरू प्रायः गद्यमा नै लेखिएको पाइन्छ ।

भाषा प्रयोगका दृष्टिले शैलीलाई सरलशैली र अलङ्कृत शैली गरी दुई भागमा विभाजन गर्न सकिन्छ । त्यस्तै वाक्य गठनका हिसाबले पनि शैलीलाई सरल शैली र गुम्फित शैली गरी दुई भागमा विभाजन गरेको पाइन्छ । त्यस्तै वर्णनको आधारमा पनि शैलीलाई व्यास शैली र समास शैली गरी दुई भेद गरेको पाइन्छ ।

यसरी नाटक रङ्गमञ्चीय प्रस्तुति भएकोले यसमा स्तरीय र लेख्य भाषाभन्दा कथ्य र जनजिब्रोको भाषा हुनु पर्दछ । शैलीमा पनि विविधता हुनुपर्दछ ।

^{१९} हिमांशु थापा, साहित्य परिचय, पूर्ववत्, पृ. ८५/८६ ।

ड) परिवेश

कुनै पनि नाटककारले नाटक कुनै निश्चित समय, देशकाल, वातावरणमा कुनै निश्चित परिस्थिति वा सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक आदि परिवेशलाई प्रतिबिम्बित गराउने गरी लेखेको हुन्छ । त्यसैले नाटक चित्रण गरिने देश, काल, वातावरण नै नाटकीय परिवेश हो । कुनै पनि नाटक एउटा निश्चित सामाजिक धरातलमा उभिएको हुन्छ, जसले ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक, मनोवैज्ञानिक आदि जुनसुकै विषयवस्तुलाई बोकेको हुनसक्छ । नाटकमा परिवेशअनुसार वेशभूषा, विधिव्यवहार, आचारविचार हुनुपर्दछ, जसले तात्कालीन सामाजिक, मानसिक र सांस्कृतिक मान्यतालाई चित्रण गर्दछ । वातावरणले नाटकमा स्वाभाविकता र वास्तविकताको सञ्चार गर्दछ, जसका कारण दर्शकहरूले उक्त परिवेशलाई सजिलै आत्मसात् गर्न सक्छन् । हिमांशु थापाका अनुसार वातावरणको माध्यमद्वारा नाटककारको आफ्नो चिन्तन पनि अभिव्यञ्जित हुन्छ तर चिन्तनधारलाई नाटकको वातावरणमा कलात्मक रूपमा आत्मसात् गरेको हुनु आवश्यक छ ।^{२०} यसरी कुनै पनि नाटक निश्चित देश-काल र परिस्थितिमा निर्माण भएको हुन्छ, जसले निश्चित जीवनशैली र रहनसहनलाई चित्रण गरेको हुन्छ ।

च) उद्देश्य र जीवनदर्शन

नाटककारले कुनै न कुनै उद्देश्य राखेर नै नाटक रचना गर्दछ । नाटक जीवन-जगत्को व्याख्या र समालोचना पनि हो । नाटकमा पात्रहरूका चरित्रबाट निश्चित उद्देश्य निर्धारण गर्ने चेष्टा गरिएको हुन्छ । नाटकको उद्देश्य देशप्रेम, नैतिकता, मानसिक कुण्ठाको उद्घाटन, यथार्थ जीवनको प्रस्तुति, जीवन र मृत्यु सम्बन्धी चिन्तन आदि जुनसुकै पनि हुनसक्छन् नाटकको आस्वादनले धर्म, यश, आयु, हित र बुद्धि विकास हुन्छ भन्दै हिमांशु थापाले नाट्याचार्य भरतमुनिको भनाइ उद्धृत गरेका छन् ।^{२१} नाटककारको सौन्दर्यचेतना, जीवनचेतना र कालचेतनाबाट नाटकको उद्देश्य निर्धारित हुन्छ । कुनै पनि कृतिभिन्न जीवन र जगत्लाई कसरी हेरिएको र प्रस्तुत गरिएको भन्ने प्रश्नको केन्द्रीयताबाट त्यस कृतिभिन्नको उद्देश्य र जीवनदर्शनलाई खोजिन्छ । नाटकका

^{२०} हिमांशु थापा, साहित्य परिचय, पूर्ववत्, पृ. ९२ ।

^{२१} पूर्ववत्, पृ. ९२ ।

विषयवस्तु, पात्रहरूका मूल्यहरूबीचको सङ्घर्ष, संवाद आदिबाट लेखकको जीवनदर्शनको बोध गर्न सकिन्छ। लेखकले कृतिका माध्यमबाट कुनै न कुनै लक्ष्य वा उद्देश्य सम्प्रेषित गरिरहेको हुन्छ। यसका लागि लेखक स्वयं सचेत र आफ्नो उद्देश्यप्रति स्पष्ट हुनु आवश्यक छ। कुनै गम्भीर उद्देश्य र विचाररहित कृति खोक्रो र निर्जीव नै हुन्छ। नाटकको उद्देश्य देश, काल, वातावरण सापेक्ष हुने भएकोले यो परिवर्तनशील हुन्छ।

जेहोस्, पूर्वमा धर्म, अर्थ, काम, मोक्षलाई नाटकको उद्देश्यको रूपमा लिइएको छ। पछि मानवता र आदर्श जीवनमा जोड दिइएको पाइन्छ। पाश्चात्य साहित्यमा भने जीवन यथार्थ स्थितिको बोध गराउनु नै नाटकको उद्देश्य रहेको छ। संस्कृत नाट्यपरम्परामा नाटकको रचना आदर्शवादी रूपमा गरिएको छ भने पाश्चात्य नाट्यपरम्परामा मनोवैज्ञानिक र वस्तुवादी देखिन्छ। एरिस्टोटलले त्रास र करुणाको स्थितिबाट मनोविकारको शुद्धीकरण हुन्छ भन्नुले यसैलाई पुष्टि गर्दछ।

छ) अभिनय र रङ्गमञ्च

नाटक अभिनयात्मक विधा हो। मञ्चमा प्रदर्शनमा दृष्टिले उपयुक्त हुने विषयवस्तुलाई मात्र नाटककारले लिने गर्दछ। रङ्गमञ्चीय अभिनय नाटकको मौलिक र विशिष्ट गुण हो। यही गुणका कारणले नाटकलाई साहित्यको दृश्य भेदअन्तर्गत राखिएको हो। यद्यपि मञ्चमा, अभिनय हुन नसक्ने र मञ्चन गर्न नसकिने खालका नाटकहरू पाठ्यनाटक हुन्। नाटकको मूल अभीष्ट रङ्गमञ्चमा पुगेपछि नै सिद्ध हुन्छ। तसर्थ नाटकमा मञ्चन गर्न सकिने खालको दृश्यविधान, छोटो-छरिता संवादहरू, समिति र आवश्यक सङ्ख्यामा पात्रहरू, आकर्षक र कौतूहलपूर्ण घटनाहरूको संयोजन, वस्तुगत समीकरण आदि पक्षहरूप्रति सूक्ष्म रूपले ध्यान दिनु आवश्यक हुन्छ। अभिनय पक्ष कमजोर भएमा नाटकले दर्शकहरूलाई सन्तुष्ट दिन र नाटकीय सन्देशलाई सहजतापूर्वक सम्प्रेषित गर्न सक्दैनन्। नाटक हेर्दा दर्शकहरूले आफ्ना जीवनका सम्पूर्ण कुरा भुलेर पात्रहरूको सुख-दुःख र जीवनसँग आफूलाई साधारणीकरण गर्न सक्नुपर्दछ। रङ्गमञ्चविना नाटक अपुरो हुन्छ। यहाँ पात्रहरूलाई उचित निर्देशन र संयोजनको कार्य पनि गरिन्छ।

पूर्वमा अभिनयलाई १) आङ्गिक २) वाचिक ३) आहार्य र ४) सात्विक गरी चार भागमा विभाजन गरी वर्णन गरिएको छ । शारीरिक दृश्य जस्तै आँखा, मुख, हात आदिका माध्यमबाट वर्ण्य विषयको भाव आदिलाई व्यक्त गर्नको लागि अनेक प्रकारका चेष्टादि गर्नुलाई आङ्गिक अभिनय भनिन्छ । मुखबाट निकलेका वाक् इन्द्रिय वा वाणीद्वारा उच्चारित ध्वनि संवाद आदिलाई विशेष भङ्गमासहित अभिनय गर्नु वाचिक अभिनय हो । वस्तुयोजनाअनुसार अभिनेताले जसको अनुकरण अभिनय गर्छन् त्यसअनुरूप वेश-भूषा बनाउनु, अलङ्कारादि आभूषण लगाउनु, त्यसका क्रियाकलापहरूको स्वाभाविक चेष्टादि गर्नु आहार्य अभिनय हो । नाटकमा समय, स्थिति र भावअनुरूप मनोविकारादि र मनस्थितिहरूको प्रभावलाई रूपायित गर्नुलाई सात्विक अभिनय भनिन्छ । नाटकमा रङ्गमञ्चको भूमिकाका सम्बन्धमा अभि सुवेदीले रङ्गमञ्चविनाको नाटक केवल एक पढ्ने साहित्य हुन्छ, नाटक हुँदैन, त्यसैले नाटक लेखेले रङ्गमञ्चको विचार नगरी नाटक लेख्यो भने त्यो नाटक हुन सक्दैन भनेका छन् ।^{२२}

यसरी रङ्गमञ्चमा पुगेपछि मात्र नाटकले पूर्णता पाउने हुनाले रङ्गमञ्च र अभिनय पनि नाटकको महत्वपूर्ण हो । रङ्गमञ्च र अभिनयविना नाटक अपूर्ण हुन्छ ।

२.३ आधुनिक नेपाली नाट्यपरम्परा र चितवनको नाटक

२.३.१ प्राथमिक काल

साहित्यका अन्य विधाभन्दा अगाडि यात्रा आरम्भ गरेको नाट्यविधाले आज अन्य विधाभन्दा लगभग पछाडि पर्नुले नाटककारहरू र रङ्गकर्मीहरू धेरै सक्रिय नभएको स्पष्ट हुन्छ । सस्तो र सजिलो मनोरञ्जनको माध्यम सिनेमा र घरघरमा टेलिभिजन आएपछि अनि विदेशी च्यानलहरूको चहलपहल बढेपछि नेपाली नाटक लेखन र मञ्चन गर्ने कार्य केही सुस्ताएको देखिन्छ ।

नेपाली आधुनिक नाटकको परम्पराका बारेमा चर्चा गर्दा नेपाली नाटकको ऐतिहासिक पृष्ठभूमिलाई पनि एक नजर लगाउनु पर्ने हुन्छ । यसरी हेर्दा नेपाली संस्कृति धेरै पुरानो भए पनि त्यति पुरानो नेपाली नाटकको इतिहास देखापर्दैन । केशवप्रसाद उपाध्यायले वि.सं. १२५७

^{२२} अभि सुवेदी, रचना र माध्यम, काठः, सा.प्र., २०५४, पृ. १४९ ।

देखि लिएर वि.सं. १८२६ सम्म कायम रहेको मल्लकाल भने साहित्य-सङ्गीत र कलाको उत्थानको काल भएकोले यसमा नाट्याभिनयका साथै नाट्यरचनाका क्षेत्रमा प्रशस्त विकास भएको देखिएको र त्यतिखेर विभिन्न विद्वान्हरूले संस्कृत, मैथिली, नेवारी, हिन्दी आदि भाषामा नाटक लेखेको पाइन्छ भनेका छन्।^{२४}

यिनले राष्ट्रिय अभिलेखालयमा रहेका १५० वटा जति नाटक पाण्डूलिपिहरूबाट मल्लकाल नाट्यकलाका लागि स्वर्णकाल थियो भन्न सकिन्छ। मल्लकालमा नाट्यलेखन संस्कृतमा आरम्भ भएको र यो काम सर्वप्रथम भक्तपुर राज्यका धर्म मल्ल (सं. १२५७-१२५९) ले **बुद्धचरित्रम्** लेखेर आरम्भ गरेको देखिन्छ भनेका छन्।^{२५}

मल्लकालको अवसानपछि शाहकालको उदय भएको पनि निकैपछि मात्र नाट्यसाहित्यको विकास भएको पाइन्छ। नेपाली नाटकको खोजी गर्दा मोतीरामपूर्वको अन्धकार समयमा जूनकिरीको उज्यालो देखाउन सफल दुई कृति हुन्- **हास्यकदम्ब** र **मुद्राराक्षस**। केशवप्रसादका अनुसार नेपालीमा अनूदित रूपमा देखापरेको पहिलो नाट्यकृति श्री ५ रणबहादुर शाहका दरबारिया पण्डित शक्तिबल्लभ अर्ज्यालको संस्कृतमा लेखेको हास्यकदम्ब शीर्षक प्रहसनको उनी आँफैद्वारा वि.सं. १८५५ तिर अनुवाद गरेको भन्ने अनुमान हो र यो राष्ट्रिय अभिलेखालयमा सुरक्षित छ।^{२६} यसपछि अर्को पिलपिल उज्यालोको रूपमा 'भीमसेन थापाका दरबारिया पण्डित भवानीदत्त पाण्डेद्वारा अनुवाद गरिएको विशाखदत्तकृत प्रख्यात संस्कृत नाटक **मुद्राराक्षस**को अनुवाद (वि.सं. १८९२) देखापर्दछ।^{२७} यस कालमा यी दुई खण्डित प्रतिबाहेक अरू कुनै कृति नेपाली भाषामा लेखिएका देखिँदैनन्। बीचबीचमा कथात्मक वर्णन शैलीको प्रयोग गरिएकोले यी शुद्ध नाटकजस्ता छैनन्। अनुवादहरूको मञ्चनको उद्देश्य नभएको वा उनीहरूको अभिनय कलासित कुनै सम्बन्ध नभएकोले यस्तो भएको हुन सक्छ।

यस पृष्ठभूमिकालमा देखापरेका उल्लेखनीय दुई नाट्यकृति **हास्यकदम्ब** र **मुद्राराक्षस**मा नाटकीयता भन्दा आख्यानात्मकता बढी देखिन्छ। यी दुई प्राचीन नाट्यप्रारूप जसले नेपाली नाटकको विकासका लागि एउटा पृष्ठभूमिको काम गरेको देखिन्छ।

^{२४} केशवप्रसाद उपाध्याय, **नेपाली नाटक र नाटककार**, काठः, सा.प्र. २०६१, पृ.३।

^{२५} पूर्ववत्, पृ. ४।

^{२६} केशवप्रसाद उपाध्याय, **नेपाली नाटक र नाटककार**, पूर्ववत्, पृ. ४।

^{२७} पूर्ववत्, पृ. ४।

२.३.२ माध्यमिक काल

नेपाली नाटकको पृष्ठभूमिका सिर्जित जति पनि नाटकहरू छन् तिनमा सामान्य रङ्गमञ्चीय शिल्प पनि देखिँदैन । यस हिसाबले “वि.सं. १९४४ तिर कालिदासको **अभिज्ञान शाकुन्तलम्** संस्कृत-नाटकको नेपालीमा अनुवाद मोतीराम भट्टबाट भएपछि औपचारिक रूपमा नेपाली नाट्यविधाको परम्पराको थालनी भएको हो ।^{२८} मोतीराम भट्टले पूर्ण र अपूर्ण गरी आधी दर्जनभन्दा बढी अनुवाद नाटक लेखेपनि वि.सं. २०१६ मा प्रकाशित प्रियदर्शिका मात्र उपलब्ध नाटक हो ।^{२९} यसपछि मोतीराम भट्टको अनुवाद परम्परालाई टेवा पुऱ्याउने नाटककारहरूमाचा शुम्भुप्रसाद ढुङ्गेल तथा उनका नाट्यकृतिहरू शकुन्तला, रत्नावली, मालतीमाधव आदि पर्दछन् । त्यस्तै मेदिनीप्रसाद रेग्मी उनको ज्ञानभङ्गतरङ्गिणी पनि देखा पर्दछ ।

मौलिक नेपाली नाटकको प्रथम स्रष्टाका रूपमा पहलमानसिंह स्वारलाई लिन सकिन्छ । यिनको **अटलबहादुर** वि.सं. १९६३) नाटक प्रथम मौलिक नेपाली नाटक हो जसको लेखन नेपालमै भएपनि मञ्चन चाहिँ दार्जिलिङ्गमा वि.सं. १९६६ मा धनवीर मुखियाद्वारा गोर्खा नेशनल थिएटरिकल पार्टीको आयोजना भयो ।^{३०} स्वारको यो नाटक प्रथम मौलिक नेपाली नाट्यकृति मात्र नभएर नेपालीमा पहिलो वियोगान्त (दुःखान्त) नाटक पनि हो ।^{३१} प्रथम मौलिक अटलबहादुर सामाजिक पृष्ठभूमि र वस्तुविधानमा पर्याप्त मौलिक हुँदाहुँदै पनि ट्याम्लेटबाट प्रेरित र प्रभावित रहेको छ ।^{३२} यसका अतिरिक्त उनका **विमलादेवी, जगत्सिंह, लालुभागा, विष्णुमाया** नाटिका गरी पाँच मौलिक नाट्यकृति हुन् भने **रत्नावली** र **अभिज्ञान शाकुन्तल** अनुदित नाट्यकृतिहरू हुन् ।^{३३}

स्वारले मोतीराम भट्टद्वारा थालिएको पूर्वीय शृङ्गारिक नाट्यधारको विपरीतसामाजिक युगीन विषयवस्तुको चित्रणसहित पाश्चात्य वियोगान्त नाट्यधाराको सुरुवात पनि गरे । पहिलो मौलिक नाटक लेखेर यिनी मोतीराम र बालकृष्ण समको बिचमा सेतुको रूपकमा देखा परेका छन् । रूपान्तरण परम्परामा लेखनाथ पौड्याल भर्तुहरि निर्वेद (वि.सं. १९७३) लिएर

^{२८} ईश्वरकुमार श्रेष्ठ, *नेपाली नाटकको आधुनिक काल: प्रमुख धारा र प्रवृत्तिहरू, समकालीन साहित्य*, वर्ष १२, अङ्क १, २०५८, कार्तिक-मङ्सिर-पुस, पृ. ११२ ।

^{२९} पूर्ववत्, पृ. ११२ ।

^{३०} हिमांशु थापा, *मौलिक नेपाली नाटकको संरचना, प्रज्ञा*, वर्ष २८, पुर्णाङ्क ८५, २०५४, असार माघ, पृ. २८ ।

^{३१} हिमांशु थापा, *बालकृष्ण समपूर्वको नेपाली नाट्यकला, मिभिरि*, (नाटक/एकाङ्की अङ्क) वर्ष २३, अङ्क ८, २०५१, माघ, पृ. २००/२०१ ।

^{३२} केशवप्रसाद उपाध्याय, *समको दुःखान्त नाट्यचेतना* (दो.सं.), काठः, सा.प्र. २०५२) पृ.४५ ।

^{३३} केशवप्रसाद उपाध्याय, *नेपाली नाटक र नाटककार*, पूर्ववत् पृ. ८ ।

देखापर्दछन् । ‘उनले यस नाटकका माध्यबाट आध्यात्मिक चेतना जगाउँदै पूर्वीय नाट्य आदर्शको प्रतिबिम्बनसहित शान्त रसको प्रवाह गराएका छन् । यस चरणमा देखापर्ने अन्य नाटककारहरूमा केदार शमशेर थापा, पारसमणि प्रधान, रामप्रसाद सत्याल, सूर्यविक्रम ज्ञवाली आदि देखापर्दछन् ।

यस नाट्यलेखनको चरणमा मोतीराम भट्ट र शम्भुप्रसाद ढुङ्ग्यालले संस्कृत अनुवाद धारालाई सम्पन्न बनाएका थिए भने र मोतीरामले शृङ्गारिकतालाई जोड दिए भने लेखनाथले शान्त रस र आध्यात्मिक चेतनालाई माथि उठाएका थिए । नयाँ मोड र छुट्टै बान्की देखापरेका त्यतिमात्र होइन उनले मौलिक नाटक लेखनको पनि सुरुवात गरेका थिए । हिन्दी, फारसी, उर्दू, संस्कृतका नाटकहरू मञ्चमा प्रस्तुत गरी मनोरञ्जन प्राप्त गर्ने युगमा नेपालीमा पनि नाटक हुन्छन् र यसले पनि प्रभावकारी भूमिका खेल्न सक्छ भन्ने तथ्यलाई माध्यमिक कालले प्रमाणित गरेको छ । शृङ्गार रसलाई बढी प्राथमिकता दिने, नाटकीयस्तर र उपयोगिताभन्दा मनोरञ्जन र उपदेशलाई नै मूल्यवान् ठान्नु, संस्कृत, हिन्दी, उर्दू, बङ्गाली, अङ्ग्रेजी आदि नाटकबाट प्रभावित हुनु यस कालका विशेषता हुन् ।

२.४ आधुनिक काल

२.४.१ पहिलो चरण : आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धारा

एक दशकको नाट्यलेखन अभ्यासपछि पूर्ण मौलिक, नेपाली भाषाको शुद्ध र परिष्कृत स्वरूपको प्रयोग, नेपाली परिवेशको विशुद्ध चित्रण, उच्च र पूर्ण कलाकौशल पाश्चात्य नाट्यसिद्धान्तको सफल प्रयोग जस्ता आधुनिक नाटकमा हुनुपर्ने गुण लिएर देखापर्ने नाटककार बालकृष्ण सम हुन् । उनको वि.सं. १९८६ सालमा प्रकाशित **मुटुको व्यथा** नेपाली नाटकको क्षेत्रमा नयाँ युग जन्माउने कृति हो ।^{३४} नेपाली नाटकलाई परिष्कार, कलात्मक र नयाँ शिल्प प्रदान गर्ने समको मुटुको व्यथा जन्मनुभन्दा पहिले नै **मिलिनद** (र. १९७७) र **तानसेनको भरी** (र. १९७९/प्र. २०२७) जन्मिसकेका थिए । **मिलिनद** अझै अप्रकाशित छ ।^{३५} समका नाटकहरू मूल रूपले अभिनयका लागि भए पनि ती त्यत्तिकै रोचक, प्रेरणदायक र सुन्दर हुन्छन् । उच्च बौद्धिकता र तार्किकताले भरिएका, सूक्ष्म मनोविश्लेषणले सिङ्गारिएका र वर्णनात्मक सौन्दर्यले

^{३४} भानुभक्त पोखरेल, **साहित्य र सिद्धान्त**, काठः, सा.प्र., २०५९, पृ. १७८ ।

^{३५} ताना शर्मा, **सम र समका कृति**, काठः, सा.प्र., २०५८, पृ. २७१ ।

चिरिच्याँट्ट परेका छन् ।^{३६} समले पाश्चात्य दुःखान्त शैली र नेपाली आदर्शमय सामाजिक जीवनलाई आफ्ना विलक्षण नाट्यप्रतिभा र बौद्धिकताको जलप लगाएर प्रस्तुत गरेका छन् । भानुभक्त पोखरेलका अनुसार- “नेपाली कवितामा कलात्मक परिष्कार ल्याएर लेखनाथ शिरोमणि बनेभैं नाटकमा कलात्मक परिष्कार ल्याउनुका साथै मौलिकताको दह्रो जग बसाएर बालकृष्ण सम नाटक शिरोमणि बनेका छन् - यस तथ्यमा शङ्का गर्ने ठाउँ छैन ।^{३७} मोहनराज शर्माका अनुसार यिनका नाटकमा शेक्सपियरको स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति र बर्नाडशाँको तार्किकता बढी मात्रमा पाइन्छ । समस्यामूलक नाटककार इब्सेनको पनि केही प्रभाव यिनका नाटकमा परेको देखिन्छ । पाण्डित्यपूर्ण शब्दको प्रयोग र लामालामा संवाद यिनका नाटकका खड्किने कुरा हुन् ।^{३८} पोखरेलका अनुसार उनले दुःखान्त र सुखान्त प्रकृतिका पद्यात्मक र गद्यात्मक शैलीका पौराणिक ऐतिहासिक र सामाजिक विषयका पूर्णाङ्की र एकाङ्की गरी ६ दर्जनजति नाट्यकृति लेखेका छन् ।^{३९} यसरी गद्यपद्य, संयोगान्त, वियोगान्त, ऐतिहासिक, पौराणिक सामाजिक आदि नाटक लेखेर समले आधुनिक नाट्यसृजनामा नेतृत्वदायी भूमिका खेलेका हुन् ।

बालकृष्ण समको ठिक विपरीत भएर सरल गद्यमा छोटामोटा संवादको प्रयोग गर्दै सामाजिक नाटक लेख्ने अर्का आधुनिक नाटककार हुन् - भीमनिधि तिवारी । यिनका नाटकमा समका जस्तो लामालामा संवाद र कृत्रिम बौद्धिकता पाइँदैन जसलाई नबुझेर प्रेक्षकहरू दिक्क हुनु पर्दैन । वि.सं. १९९५ मा **सहनशीला सुशीला** लिएर देखापरेका तिवारीले गद्यात्मक शैलीमा पौराणिक ऐतिहासिक र सामाजिक विषयका पूर्णाङ्की गरी तीनदर्जनको सङ्ख्या कटाउन खोजेका छन् ।^{४०} तिवारीका नाटकहरूमा आदर्शको प्रधानता रहेको हुन्छ र सदाचार, नैतिकता, सहनशीलता आदिको महत्त्व दर्शाउने उद्देश्य रहेको हुन्छ । तिवारीले आफ्ना नाटकहरू सामाजिक जीवनका स्पन्दन हुन खोजेका छन् र त्यसमा सुधारवादी भावनाको लेपन लाउने प्रयास गरेका छन् ।^{४१}

सामाजिक आदर्श भट्याउने, नेपाली रङ्गमञ्च सुहाउँदा सरल सामाजिक नाटक लेख्ने तिवारीले नेपाली नाट्यक्षेत्रमा आफ्नो छुट्टै पहिचान र अस्तित्व जमाउन सफल छन् । यस

^{३६} पूर्ववत् पृ. ७४ ।

^{३७} भानुभक्त पोखरेल, **साहित्य र सिद्धान्त**, काठः, सा.प्र., २०५९, पृ. १७८ ।

^{३८} मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठ, **नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास**, पूर्ववत् पृ. १३९ ।

^{३९} केशवप्रसाद उपाध्याय, **साहित्य प्रकाश** (छै.सं.), काठः, सा.प्र., २०५९, पृ. ५४ ।

^{४०} पूर्ववत्, पृ. १८१ ।

^{४१} भानुभक्त पोखरेल, **साहित्य र सिद्धान्त**, पूर्ववत्, पृ. १८२ ।

समयमा देखापरेका अन्य केही प्रमुख नाटककार र तिनका नाट्यकृतिहरूमा लेखनाथ पौडेलको लक्ष्मीपूजा, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको सावित्री सत्यवान् र कृषिबाला, सोमनाथ शर्मा घिमिरेको मयूरध्वज, योगनाथ प्याकुरेलको सौता, श्रीप्रसाद उपाध्यायको सुदामा, पारसमणि प्रधानको सुन्दरमान र बुद्ध चरित आदि पर्दछन् ।

यसकालका नाटककारहरूलाई तुलना गर्दा- नेपाली रङ्गमञ्च सुहाउँदा सामाजिक नाटकहरू प्रशस्त लेखेर नेपाली नाट्यसाहित्यमा आफ्नो छुट्टै महत्त्व कायम गर्न सक्ने भीमनिधि तिवारीले हाँक दिन नसकेको र हृदयचन्द्रले पनि हल्लाउन नसकेको समको नाटकीय ओजनलाई लेखनाथ र देवकोटाले पनि ङगमगाउन सकेनन् भने लेखनाथको लक्ष्मीपूजा र देवकोटाको कृषिबालाको समकक्षसम्म पनि पुग्न नसकेका अरू नाटककारहरू त समको सामुन्ने जुनेली रातका जुनकिराभन्दा बढी चहकिला बन्न सकेनन् । अतयवः गोपालप्रसाद रिमालले कलमरूपी गाण्डीव धनु नउठाएसम्म अर्थात् वि.सं. १९६८ सालदेखि २००२ सम्म बालकृष्ण समको नाटकीय स्थापना नै एकछत्र प्रभाव जमाउँदै सगरमाथाभै अटल बनेर रहेको मान्न कर लाग्छ ।^{४२} यसरी यस चरणमा समकै वर्चस्व रहेको स्पष्ट हुन्छ ।

२.४.२ दोस्रो चरण (यथार्थवादी धारा)

समको एकछत्र हावी रहेको नेपाली नाट्ययात्रामा आदर्शलाई कुल्चेर यथार्थ, विद्रोह र मनोविज्ञानलाई एकसाथ मसान (२००३) नाटकमा लिएर गोपालप्रसाद रिमाल देखापरेका थिए । नेपाली नाटकका क्षेत्रमा यथार्थवादको प्रभावलाई ग्रहण गरेर सफलताका साथ नाटक लेखेहरूमा गोपालप्रसाद रिमाल पहिला नाटककार हुन् । उनको मसान नेपाली साहित्यको पहिलो र सफल यथार्थवादी नाटक हो ।^{४३} सर्वसाधारणले बुझ्न नसक्ने उच्चकोटिका कवितात्मक वार्तालाप, दार्शनिक चिन्तनबाट मुक्त भएर रिमालले आफ्ना नाटकमा नारी समस्या, मनोविज्ञान, पुरुषले नारीमाथि गर्ने शोषण तत्कालीन शासन व्यवस्थाप्रति व्यङ्ग्यविद्रोह आदिलाई प्रतीकात्मक ढङ्गले प्रस्तुत गरेका छन् । उनको अर्को नाट्यकृति यो प्रेम (२०१५) हो ।

^{४२} घनश्याम उपाध्याय कँडेल, पाश्चात्य यथार्थवादी नाटक (प्र.सं.), श्रीमती सुभद्रा उपाध्याय कँडेल, २०४९, पृ. १२३/१२४ ।

^{४३} भानुभक्त पोखरेल, साहित्य र सिद्धान्त, पूर्ववत्, पृ. १८४ ।

सम र तिवारीका नाटकहरूको विरुद्ध अर्कै सङ्घर्षशील भावनाको सन्देश सुनाएर नेपाली जनजीवनलाई सर्वथा नयाँ र उपयोगी चिन्तनले भस्काउने नाटकहरूको सृजना गर्ने प्रथम स्रष्टा गोपालप्रसाद रिमाल हुन्।^{४४} आधुनिक यथार्थवादी नाट्यकलाका जनक हेनरिक इब्सेनको **पुतलीको घर**का प्रेरणा र प्रभावमा लेखिएको **मसान**देखि नेपाली नाटक क्षेत्रमा यथार्थवादले प्रवेश गरेको हो। साहित्यिक दृष्टिकोणले समका नाटकहरू उच्च श्रेणीका मानिए तापनि सामाजिक चेतनालाई जगाउने दृष्टिकोणले रिमालको **मसान**का दाँजामा ती पछि परेका छन्।^{४५}

यस चरणको मुख्य विशेषता भनेको यथार्थवाद हो। यसकै सेरोफेरोमा रहेर नेपाली समाजको यथार्थ चित्रण, नारी समस्या, असमानता, नेपाली समाजमा ठालुवर्गले गर्ने शोषण, पद्मलाई छोडेर गद्म, जटिलतालाई छोडेर सरलता, समस्या आदिलाई यस चरणका नाटककारहरू प्रस्तुत गर्नमा तल्लीन रहे।

२.४.३ तेस्रो चरण : मनोविश्लेषणवादी धारा

वि.सं. २०१३ सालमा गोविन्दबहादुर गोठालेको **भूसको आगो** र २०१६ सालमा विजय मल्लको **कोही किन बरबाद होस्** जस्ता मनोविश्लेषणात्मक नाट्यकृतिहरू प्रकाशित भएदेखि वि.सं. २०३० मा ध्रुवचन्द्र गौतमको **त्यो एउटा कुरा** जस्तो विसङ्गतिवादी नाटक देखापर्नु अधिसम्मको समयलाई आधुनिक कालको तेस्रो चरण मान्न सकिन्छ।

यी दुई नाटककारले पात्रहरूको वाह्य यथार्थको वस्तुगत चित्रणतर्फ भन्दा पनि मनोगत अन्त यथार्थको विश्लेषणात्मक अभिव्यक्तितर्फ बढी दत्तचित्त देखिन्छन्। मल्ल दाजुभाइले जीवनको शाश्वत यथार्थलाई स्विकार्दै असामान्य मनोविज्ञान, स्वैरकल्पना र प्रयोगवादलाई समेत आत्मसात् गरेको देखिन्छ। गोठाले र विजय मल्लले प्रतीक र स्वप्नविम्बको साथै परामनोविज्ञान र स्वैरकल्पनासमेतको प्रयोग गर्दै नाट्यकलामा नवीन आयाम थप्ने काम गरेका छन्।^{४६} नर समाजको जस्तै नारी समाजका पनि स्वत्व, अस्तित्व र स्वाभिमानहरू छन् र तिनको खयाल समाजले गर्नुपर्छ, यदि अझै पनि पुरुष वर्ग नारीका मौलिक अधिकार र स्वतन्त्रताको अपहरण गर्न चाहन्छन् भने त्यसको विरोधमा अबका नारी वर्ग सङ्घर्ष गर्न तयार छन्। अबका नारीहरू आँसुको अर्घ चढाएर बाँच्ने भिक्षा मागिरहँदैनन्। सचेत सङ्घर्षद्वारा नै

^{४४} रामकृष्ण शर्मा, *तिवारीजीका नाटक*, **साभ्ना समालोचना**, (सम्पा: कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान), ललितपुर : साभ्ना प्रकाशन, २०५२।

^{४५} केशवप्रसाद उपाध्याय, **साहित्यप्रकाश**, पूर्ववत् पृ. ५५।

^{४६} भानुभक्त पोखरेल, **साहित्य र सिद्धान्त**, पूर्ववत्, पृ. १८५।

आफ्नो हक लिनचाहन्छन् भन्ने तथ्यलाई **च्यातिएको पर्दा र भूसको आगो**ले प्रतिपादन गरेका छन्।^{४७} यस चरणका विशेषताहरूमा रिमालले सुरुवात गरेको यथार्थवादलाई अभै विस्तृतता र व्यापकता प्रदान गर्दै फ्रायडीय सूक्ष्म मनोविश्लेषणलाई भित्र्याउने काम भयो। गोठाले र विजय मल्लको नेतृत्वमा चलेको यस चरणमा पात्रहरूको अन्तर्जगतको अभिव्यक्तिलाई जोड दिँदै असमानता, नारीसमस्या आदिलाई कायम राख्दै प्रतीकात्मक भाषाशैलीको प्रयोग, न्यून पात्र सङ्ख्या, तार्किकता, बौद्धिकताको प्रधानता रहेको पाइन्छ। केही पुराना नाटककारहरूले यस चरणमा पूर्ववर्ती यथार्थवादी, आदर्शवादी नाट्यधारलाई पनि जीवितै राखेको पाइन्छ। यसरी बौद्धिक तार्किक अनि विश्लेषणात्मक भाषाशैलीको माध्यमले कथावस्तुलाई सघनता प्रदान गरी चरित्रचित्रणलाई प्रबल बनाउनु र वैयक्तिक तथा सामाजिक जीवनका समस्या वा सङ्कटलाई मनोविश्लेषणात्क तरिकाले उजागर गराउनु यस चरणको मुख्य विशेषता रह्यो।

यस चरणका प्रमुख नाटककार गोविन्दबहादुर गोठालेका **भूसको आगो** (२०१३), **च्यातिएको पर्दा** (२०१६), **दोष कसैको छैन** (२०२७) अर्का नाटककार विजय मल्लका **कोही किन बरबाद होस्** (२०१६), **जिउँदो लास** (२०२७), **बौलाहा काजीको सपना** (२०२८) रहेका छन् र पुराना नाटककारहरू बालकृष्ण सम, भीमनिधि तिवारी, गोपालप्रसाल रिमालको क्रियाशीलता यस चरणमा पनि कायमै रहेको देखिन्छ, भने अन्य नाटककारहरूमा श्यामदास वैष्णव, वासु शशी, लीलाबहादुर क्षेत्री, सत्यमोहन जोशी, शङ्कर कोइराला, मनबहादुर मुखिया आदि देखा परेका छन्।

२.४.४ चौथो चरण : प्रयोगवादी धारा

वि.सं. २०३० सालदेखि नाटकमा विभिन्न प्रयोगको साथसाथै विसङ्गतिवादको प्रभाव बढ्न थालेको हो। ध्रुवचन्द्र गौतमको विसङ्गतिवादी प्रयोगधर्मी नाटक **त्यो एउटा कुरा** वि.सं. २०३० मा प्रकाशित भएको हो। उनकै अर्को स्वैरकल्पनिक, मिथकीय नाटक **भस्मासुरको नलीहाड** वि.सं. २०३७ मा प्रकाशित भएको हो। **त्यो एउटा कुरा** एक उच्च शिक्षाप्राप्त निम्न वेतनभोगी कर्मचारीको अभावग्रस्त जीवनको विसङ्गतिको चित्रण भएको उत्कृष्ट नाटक हो। यसमा जीवनको शून्यता र निःसारता देखाइएको छ। **भस्मासुरको नलीहाड**मा भस्मासुरको प्राचीन मिथकको प्रतीकात्मक अर्थ ग्रहण गर्दै त्यसको सामाजिक रूपान्तरण गरी स्वैरकल्पनाका

^{४७} केशवप्रसाद उपाध्याय, **नेपाली नाटक र नाटककार**, पृ. ४०।

आधारमा कल्पित गरिएको छ।^{४८} समसामयिक विषयवस्तुलाई विभिन्न प्रयोग, मिथक, स्वैरकल्पना आदिका माध्यमबाट प्रस्तुत गर्दै नाट्यसृजनामा नयाँ मोड ल्याउने कार्य यस चरणमा भएको छ। यस चरणमा पुराना नाटककारहरूले पनि आफ्नो निरन्तरतामा समयानुकूल नयाँ प्रयोग गरेको पाइन्छ।

साहित्यका अन्यविधामा भै नाटकमा पनि उत्तर आधुनिक लेखनको प्रभाव परेको छ परम्परा विरोधी यो प्रयोगवादी आन्दोलन धेरथोर मात्रामा पहिलेदेखि नै देखा परे पनि उत्तर आधुनिक नाट्यस्वरूप र रङ्गस्वरूप दुवैलाई कुशलताका साथ अधिगत गरेर लेखिएका नाटक भने अभि सुवेदीका नाटक हुन त्यसैले नेपाली नाटकका क्षेत्रमा उत्तर आधुनिक मोड ल्याउने र उत्तर आधुनिक नाट्यकलालाई सबलरूपमा स्थापित गर्ने उत्तर आधुनिक नाटककार हुने श्रेय अभि सुवेदीलाई प्राप्त हुन आएको ठहर उपाध्यायको रहेको छ।^{४९}

साहित्यका अन्यविधाको तुलनामा नाट्यविधा केही सुस्ताए पनि प्रयोग र शील्यका आधारमा यो विधा गतिशील भएको छ। नयाँ-नयाँ प्रयोग गर्दै स्वैरकल्पनाका माध्यमबाट यथार्थ वा समसामयिक विषयवस्तुलाई प्रस्तुत गर्नु यस चरणको विशेषता हो। यस चरणमा केही नाटककारहरूले परम्परावादी नाटक नलेखेका भने होइनन्। विसङ्गतिवादी, अस्तित्ववादी, विश्वजनीन जीवन-दर्शनको प्रस्तुती, सूक्ष्म मनोविश्लेषणात्मकता तथा समस्यामूलकता, प्रतीकात्मकता कथाहीनता आदि यस समयका विशेषता हुन। स्वैरकल्पना शिल्पविधानद्वारा युगीन यान्त्रिक तथा कृत्रिम परिवेशको अर्थहीनतालाई यस समयका नाटकहरूले देखाएका छन्। बौद्धिकतातर्फको बढी झुकाव अमूर्तता र कठिन प्रयोगका कारण कतिपय नाटककारहरू नाट्यकृतिहरू दुर्बोध्य, जटिल र अस्पष्ट लाग्दछन्। कथावस्तुको लामो गन्थनमन्थनमा नअल्झीकन वैचारिक प्रस्तुतिले प्रभुत्व जमाएका वर्तमान नाटकहरूका सामाजिक जीवन र युगकै सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक तथा मानसिक यथार्थतालाई व्यङ्ग्यका साथ कतै वस्तुपरक र कतै आत्मपरक चित्रण पाइन्छ। यस चरणलाई अत्याधुनिक चरण पनि भन्न सकिन्छ।

यस चरणका प्रमुख नेतृत्वदायी भूमिका खेल्ने नाटककारहरूमा ध्रुवचन्द्र गौतम, अशेष मल्ल, सरुभक्त आदि पर्दछन्। अन्य प्रमुख नाटककारहरूमा गोपाल पराजुली, मोहनराज शर्मा,

^{४८} पूर्ववत्, पृ. ६६।

^{४९} ऐजन।

शिव अधिकारी, कविताराम श्रेष्ठ, रोशन सुवेदी, गोपी सापकोटा आदि पर्दछन् । गोपी सापकोटा यस चरणमा नयाँ पुस्ताका प्रयोगशील नाटककार हुन् ।

यसरी नेपाली नाटकलेखनको परम्परा वि.सं. १९८६ मा आधुनिकताको पाइलो टेकेर विभिन्न कालखण्ड र चरणहरू पार गर्दै बालकृष्ण समदेखि गोपी सापकोटासम्म आइपुग्दा आधुनिक नेपाली नाट्यपरम्पराले मुख्यतः चार महत्त्वपूर्ण चरणहरू पार गरेको देखिन्छ । प्रथम चरणमा शेक्सपियरेली प्रभावमा पूर्वीय एवं पाश्चात्य नाट्यप्रविधिको समन्वित र सन्तुलित प्रयोग गर्दै बालकृष्ण सम देखा पर्दछन् भने दोस्रो चरणमा इब्सेनको समस्यावादी नाटकको प्रभावमा सामाजिक यथार्थवादी नाटकहरूको सृजना गोपालप्रसाद रिमालबाट भएको पाइन्छ । नाट्यशील्यका दृष्टिले समेत नवीनता थप्ने काम नाटककार रिमालले गरेका छन् । तेस्रो चरणमा गोविन्दबहादुर गोठाले र विजय मल्लले सामाजिकता तथा फ्रायडीय मनोविश्लेषणलाई समेत भित्र्याउँदै असामान्द मनोविश्लेषणात्मकता, प्रतीकात्मकता, बौद्धिकता र स्वैरकल्पनलाई समेत धेरैधोर आत्मसाथ गर्न पुग्छन् । चौथो चरणमा ध्रुवचन्द्र गौतम विसङ्गतिवादलाई भित्र्याउन पुग्छन् । साथसाथै अशेष मल्ल, सुरुभक्त, गोपाल पराजुली, मोहनराज शर्मा, अभि सुवेदी आदिले नयाँनयाँ प्रयोग, स्वैरकल्पना बौद्धिकता र उत्तरआधुनिक वा अत्याधुनिकतालाई समेत आत्मसात् गरेको देखिन्छ ।

२.५ चितवनमा नाट्यचेतनाको उदय

नेपालको मध्यभागमा अवस्थित चितवनमा विविध साहित्यको चेतनाको विकास भएपनि नाटकको सिर्जना भने धेरै पछि आएर मात्र भएको देखिन्छ । नेपाली नाटकको सापेक्षतामा चितवनको नाटकलाई हेर्दा कुनै काल खण्ड वा वादमा गाँसेर हेर्न मिल्ने अवस्था देखिँदैन । छिटछुट रूपमा थारु लगायत अन्य आदिवासीहरूमा जातीयता झल्काउने केही नाटकहरू मञ्चन गरिए तापनि सचेत रूपमा नाटक लेख्ने काम भने वि.सं. २०४० सालमा मात्र आएर भएको देखिन्छ । तत्कालीन शासन व्यवस्थाको साङ्केतिक विरोध स्वरूप जङ्गलमा जनताको पनि हक अधिकार हुनु पर्दछ भन्ने अभिप्रायले लेखिएको प्रकाश चापागाईंको **बदला** नाटक नै चितवनको नाटकको सचेत रूपमा लिखित पहिलो नाटक हो । चापागाईंको **बदला**पछि मीनप्रसाद शर्माको **घाइते सपना**, रणेन्द्र बरालीको **आपनै व्यथा** र पुष्प आचार्यका नाटकहरू सिर्जना हुन थालेका हुन् । अन्य साहित्यिक विधाको तुलनामा चितवनमा नाटक न्यून छन् र भएका नाटकहरू पनि पूर्णरूपमा नाट्य सिद्धान्तको परिपालना गरिएका छैनन् । चितवनका

नाटकहरूलाई दुई वटा कालखण्डमा विभाजन गरेर अध्ययन गर्न सकिन्छ । २०३८ देखि २०५६ सम्म प्रथम चरणमा सामाजिक नाटक र २०५७ देखि २०६८ सम्म द्वितीय चरणमा समस्यामूलक नाटक चितवनमा प्रकाशित भएका पाइन्छन् । यसै अवस्थाबाट त्यो समयदेखि हालसम्मका चितवनबाट प्रकाशित नाटकहरूको विवेचना यस शोधपत्रको तेस्रो र चौथो परिच्छेदमा गर्ने प्रयत्न गरिएको छ ।

२.६ निष्कर्ष

यसरी नेपाली नाटकमा आधुनिकताको उत्कर्षतासम्म पनि चितवनमा नाट्य विधामा समानान्तर विकास हुन सकेको पाइँदैन । २०३० को दशक पश्चात् लेखिएका चितवनका नाटकहरूमा पनि परम्परित शैली नै देखा पर्ने हुँदा नेपाली नाट्यसाहित्यको सापेक्षतामा कुनै कालखण्ड वा वादसँग जोडेर चितवनको नाटकलाई व्याख्या गर्न सकिँदैन ।

परिच्छेद : तीन

चितवनका सामाजिक नाटकहरूको विश्लेषणात्मक अध्ययन

३.१ पृष्ठभूमि

कविता, कथा, निबन्ध आदि विधाहरूले जस्तो भाँगिने, फैलिने अवसर चितवनमा नाटक विधाले पाएन । विभिन्न जातजातिहरूमा नाटक मञ्चन गर्ने परम्परा २०१७ सालदेखि नै भएको पाइन्छ । थारु जातिका नृत्य र संवादसहितका थारु नाटकहरू देखाउने परम्परा चितवनमा धेरै अघिदेखि नै चल्दै आएको हो । तत्पश्चात् नारायणी कला मन्दिरले विभिन्न खाले नाटकहरूलाई मञ्चन गर्ने कामको औपचारिक थालनी गर्‍यो । एकाङ्कीका रूपमा २०३६ सालमा लेखिएको हरिहर खनालको **एउटा गोष्ठीको अन्त्य** पहिलो नाट्य विधाको कृति प्रकाशित भए तापनि पूर्णाङ्की भन्न मिल्ने नाटक भने २०४१ सालमा प्रकाश चापागाईंको **बदला** नाटक प्रकाशित भएपछि मात्रै चितवनको नाट्ययात्रा सुरु भएको मानिन्छ । चितवनका नाटकलाई प्रवृत्तिगत आधारमा दुई कालखण्डमा विभाजन गरी प्रथम चरणमा सामाजिक नाटक, दोस्रो चरणमा समस्यामूलक नाटक गरी अध्ययन गरिएको छ । चितवनबाट प्रकाशित नाटकहरूको विवेचना यस अध्यायमा गरिएको छ ।

३.२ प्रकाश चापागाईंको बदला नाटकको विवेचना

प्रकाश चापागाईं चितवनका प्रथम नाटककार हुन् । उनको **बदला** नाटक चितवनबाट प्रकाशित पहिलो नाटक हो । २०१८ सालमा जन्मेका प्रकाश चापागाईं प्रगतिवादी धाराभिन्न रहेर नाटक लेख्ने नाटककारका रूपमा लिइन्छ ।^१ चापागाईंले लेखेको **बदला** नाटकको तत्त्वगत विवेचना गरिएको छ ।

^१ लक्ष्मण प्रसाद गौतम, **चितवनको साहित्य सर्वेक्षण र विश्लेषण**, चितवन : चितवन वाङ्मय प्रतिष्ठान, २०५२) पृ. १०१ ।

३.२.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

वि.सं. २०४० मा लिखित तथा मञ्चित **बदला** नाटकका लेखक प्रकाश चापागाई हुन् । तत्कालीन सामाजिक व्यवस्थाको साङ्केतिक विरोधको उद्देश्यले प्रस्तुत नाटक लेखिएको थियो ।^२ यस नाटकलाई हरिकृष्ण कोइराला र दवाडीले प्रकाशन गरेका थिए ।

३.२.२ शीर्षविधान

प्रस्तुत नाटकको शीर्षक **बदला** राखिएको छ । नाटकमा दुईवटा वर्गलाई देखाइएको छ । गरिब किसानहरू सुकेका दाउरा लिन जङ्गल जाँदा यातना भोग्नुपरेको र सबै गरिब किसानहरू एकजुट भएर यातनाको बदला लिएकोले सामन्त वर्गमाथि सर्वहारा वर्गको बदलालाई मूल विषय बनाइएको र नाटकको सम्पूर्ण कथावस्तु बदलामा नै केन्द्रित भएकोले नाटकको शीर्षक अर्थपूर्ण र सार्थक बनेको छ ।

३.२.३ दृश्यविधान

यस नाटकका दृश्यहरू पूर्वीय नाट्यपरम्परा अनुसार पर्दा लगाएर परिवर्तन गरिन्छ । प्रत्येक दृश्यको समाप्ति पछि पर्दा बन्द हुन्छ र अर्को दृश्यको सुरुवातसँगै पर्दा खुल्छ । नाटकलाई जम्मा आठ ओटा दृश्यमा विभाजन गरी रचना गरिएको छ । प्रत्येक दृश्यको सुरुवातमा सम्बन्धित स्थान र अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । छोटो दृश्यहरूको निर्माण र कौतुहलतापूर्ण कथावस्तुले नाटकलाई कलात्मक देखाइएको छ । एउटै विषयलाई फरक फरक दृश्यमा देखाइएको छ, वस्तुगत सीमितता र सीमित घटनाक्रमले नाटक पूर्णाङ्की भन्दा लघुनाटकका रूपमा लिन सकिन्छ ।

३.२.४ कथावस्तु

बदला नाटकको कथावस्तुअनुसार गाउँका सर्वसाधारण गरिब जनताहरू जङ्गलमा दाउरा खोज्न गएका छन् । सुकेका दाउरा काट्दा वनपालेले उनीहरूमाथि अत्याचार गरेको छ । उनीहरूलाई सुकेका दाउरा काट्दा अत्याचार गर्ने जङ्गे हवल्दारले जैमानेलाई एक बोतल रक्सीका बदलामा लाखौंको काठ दिएको हुन्छ । गाउँलेले सुकेका दाउरा काट्न पाउँदैनन् तर जैमानेले लाखौंको काठ रक्सी खुवाएकै भरमा पाउँछ । गुमाने जैमानेको घर गोठालो बसेको छ ।

^२ लेखकसँगको अन्तर्वार्ता अनुसार ।

ऊ गरिब जनताहरूको गोप्य कुराको जानकारी दिने जासुसी काम गर्छ । जङ्गलबाट सुकेका दाउरा ल्याएकोमा सुशीला, श्याम, हरिलाई पाता कसेर लडाइएका छन् । गुमाने बल छँदासम्म जैमानेको सेवा गर्छ तर ऊ विरामी पर्दा जैमानेको अमानवीय व्यवहारले गरिबहरूमा सङ्गठित हुन्छ । विस्तारै जनताहरू जैमाने र जङ्गे हवल्दारको विरुद्धमा उठ्छन् । सुशीलालाई जङ्गेले चौकीमा मारिदिन्छ । सबै जनताहरू जङ्गेको विरुद्धमा उठ्छन् र गाउँले एक ठिक्का हुन्छन् । जङ्गेका विरुद्धमा प्रहरी चौकी घेरा हाल्छन् । जङ्गेले उनीहरूतिर बन्दुक तेर्साउँछ तर सबै नडराएर अगाडि बढ्छन् । गोपी सर्वसाधारण जनताको नेतृत्व गर्छ र उनीहरूले आफ्ना साथीहरूलाई चौकीबाट छुटाएर जङ्गेलाई र जैमानेलाई कालोमोसो लगाउँछन् । यसरी सामन्त जङ्गे र जैमानेको आत्याचारको बदला जनताले लिइछाड्छन् र नाटक टुङ्गिन्छ ।

३.२.५ चरित्रचित्रण

प्रस्तुत **बदला** नाटकमा वर्गीय चरित्रको प्रयोग भएको छ । समाजलाई दुई वर्गमा विभाजन गरी सामन्त वर्ग र शोषित वर्गमा पात्रहरूलाई विभाजन गरिएको छ । सामन्त चरित्रको रूपमा जङ्गे हवल्दार र जैमाने छन् भने शोषित वर्गमा गोपी, श्याम, सुशीला, हरि, सुन्दर, कैलाश, सुमन आदि रहेका छन् । गुमाने निम्नवर्गीय तर सामन्ती सोच भएको पात्र हो । सत्यापन पश्चात् पुनः निम्नवर्गीय चरित्रका रूपमा परिवर्तित भएको छ । बदला नाटकको पात्रविधान यसप्रकार छ :

क्र.सं.	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवन चेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	गोपी	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	वर्गगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२	जङ्गे	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	वर्गगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३	सुशीला	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
४	जैमाने	सहायक	अनुकूल	स्थिर	वर्गगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
५	गुमाने	सहायक	अनुकूल/ प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
६	हरि	सहायक	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
७	श्याम	सहायक	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
८	सुन्दर	सहायक	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
९	कैलाश	सहायक	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१०	सुमन	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

३.२.६ द्वन्द्वविधान

बदला नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । नाटकको मूल विषय नै वर्गीय द्वन्द्वमा केन्द्रित छ । यहाँ निम्न वर्ग र उच्च वर्गका बिच द्वन्द्व देखाइएको छ । उच्च वर्गले निम्न वर्गमाथि थिचोमिचो गर्न चाहन्छ, निम्न वर्ग आफ्नो हक अधिकारका लागि लड्न चाहन्छ । यसै वर्गीय द्वन्द्वमा नै नाटकको मूल विषयवस्तु अडेको छ । समाजमा हुने यिनै दुई वर्गबिचको द्वन्द्व नै **बदला** नाटकको मूल विषय हो । यस नाटकमा न्याय अन्यायका बिचमा मनको चेतना अवचेतनाका बिचमा द्वन्द्व छ । आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व दुवै यसमा पाइन्छ ।

३.२.७ संवाद योजना

यस नाटकका संवादहरू छोटो र सरल पात्र सुहाउँदो रहेका छन् । नाटक ग्रामीण परिवेशमा रचना गरिएको हुनाले पात्रहरू अनुकूलकै गाउँले शैलीको संवादात्मक शिथिलता आएको छ । यसै सम्बन्धमा लक्ष्मणप्रसाद गौतमले त्यस नाटकमा संवादात्मक शिथिलता देखिने र पहिलो दृश्यको हरि, श्याम र सुशीला बिचको संवाद स्वाभाविक नभए तापनि आठौं दृश्यको गोपीको संवाद छैटौं दृश्यको सुशीलाको संवाद अस्वाभाविक देखिन्छ भनेका छन् ।^३ यसका आधारमा पनि यस नाटकको संवाद स्तरीय देखिँदैन तैपनि पात्रअनुकूलको अधिक छोटो र उपयुक्त संवादको प्रयोग नाटकमा रहेको छ ।

३.२.८ पर्यावरण परिवेश

यस नाटकको परिवेश गाउँ हो । नाटकमा ग्रामीण अशिक्षित सामान्य वर्गलाई प्रस्तुत गरिएको छ । घाँस दाउरा गरेर आफ्नो जीवन चलाउने यस नाटकका पात्रहरू जङ्गलमै आश्रित हुन्छन् । जङ्गल नजिकै तराई क्षेत्रको एउटा सानो गाउँमा यस नाटकको पर्यावरणका रूपमा यस्तै प्रकारको गाउँ र जीवनशैलीलाई प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । निम्न वर्गका मान्छेमा पनि साङ्गठनिक चेतना भने प्रचुर मात्रामा देखाइएको छ । आफ्नो साथीलाई पर्दा ज्यान समेत दिन तयार हुने अशिक्षित भएर पनि अधिकार र कर्तव्यको बोध भएका पात्रहरूको प्रयोग नाटकमा भएकोले यस नाटकको पर्यावरणका रूपमा तराई क्षेत्रको एउटा जङ्गल छेउका सानो गाउँलाई लिन सकिन्छ ।

३.२.९ अभिनेयता

नाटक अभिनेयात्मक विधा हो । अभिनय नाटकको प्रमुख तत्त्व हो । प्रस्तुत **बदला** नाटक सहज रूपमा अभिनय गर्न सकिने प्रकारको छ । परिवेशलाई ख्याल गरेर लेखिएको यो नाटक सानो बस्तीको कथा हो । सानो बस्तीमा बसोबास गर्ने जनता, गैंडा चौकी, प्रहरीको पोसाक, काठ र दाउराहरू आदिको उपलब्धतामा यस नाटकलाई सहज रूपमा सडक र रङ्मञ्च दुवै ठाउँमा मञ्चन गर्न सकिन्छ ।

३.२.१० शैलीशिल्प

यो नाटक गद्यशैलीमा रचना गरिएको छ । नाटकका सबै पात्रहरू वर्गीय स्वभावका छन् । नाटकमा वर्गीय द्वन्द्वलाई प्रमुख विषय बनाइएको छ । नाटकमा उच्च र न्यून वर्गको रेखा स्पष्ट कोर्ने प्रयत्न भएको छ । सबैमा वर्गीय चरित्र देखिए पनि गुमाने गरिब तर सामन्ती सोच राख्ने चरित्र भएकोले व्यक्ति पात्र पनि नाटकमा देखिन्छन् । सामाजिक असमानताको विरुद्धमा नाटकलाई उभ्याइएकोले निम्नस्तरका पात्रको पक्षपोषण गर्ने, अन्यायका विरुद्ध बोल्ने भएकोले नाटक प्रगतिवादी बनेको छ ।

३.२.११ जीवन र उद्देश्य

नेपाली समाजमा ठूलो विभेद छ । समाजमा सधैं माथिल्लो र तल्लो वर्गका बिच द्वन्द्व भइरहन्छ । एकातिर उच्च वर्गले आफ्नो हैकम चलाएर निम्न वर्गलाई शोषण गरिरहन्छ भने अर्कोतिर निम्न वर्गको जीवन दिनानुदिन कष्टमय बन्दै गएको छ । समाजका यिनै दुई वर्गको अवस्थाको चित्रण गर्नु नै नाटकको मूल उद्देश्य हो । सरकारको जागिर खाएर एक बोतल रक्सीमा आफ्ना नजिकका मान्छेलाई सरकारी सम्पत्तिमाथि हालीमुहाली गर्न दिने भ्रष्ट कर्मचारीबाट जनतालाई सधैं दुःख दिने गाउँका शोषक व्यक्तिहरूले समाज आज पनि उत्तिकै पीडित छ भन्दै समाजमा सबै बराबर हुनु, समाज पैसाले होइन कानुनले चल्नुपर्छ भन्ने देखाउनु नै नाटकको उद्देश्य हो ।

३.३ मीनप्रसाद शर्माको घाइते सपना नाटकको विवेचना

३.३.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

वि.सं. २०४८ सालतिर लेखिएको शर्माको **घाइते सपना** नाटक हालसम्म मञ्चन भएको पाइँदैन । सोही नाटक पुस्तकाकार रूपमा प्रकाशन नभए पनि 'जनसाहित्य' वर्ष १ अङ्क १, २ र ३ मा उनको यो नाटक २०४८ सालमा प्रकाशित भएको थियो । जम्मा तीन अङ्क र एक्काइस पृष्ठमा रचना भएको यो नाटक एक लघु नाटक हो ।

३.३.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको शीर्षक **घाइते सपना** राखिएको छ । नाटकको कथा अनुसार प्रमुख पात्र कान्छीले पढेर ठूलो मान्छे हुने सपना देखेकी छ तर दुर्भाग्यवस ऊ पढ्न पाउँदैन । उसको सपना सपना हुँदैन किनकि घाइते भएर अलपत्र हुन्छे, जीवभर दुःख पाउँछे । जीवनभर घाइते कान्छीका सपना पूरा हुन नसकेर ऊ आकुलव्याकुल बनेको कथावस्तु नाटकमा छ । यस आधारमा नाटकको **घाइते सपना** शीर्षक सार्थक देखिन्छ ।

३.३.३ दृश्यविधान

घाइते सपना नाटकमा दृश्यविधान देखिँदैन । यसमा स्पष्ट दृश्यविधान नभए तापनि नाटकमा घटेका घटनाहरूको आधारमा धेरै दृश्यहरूमा विभाजन गर्न सकिन्छ । यसमा सुरुमा कान्छीको माइती घरको दृश्य, पढ्न नपाएको दृश्य, कान्छी घरबाट माइत भागेर आएको दृश्यजस्ता धेरै दृश्यहरूको संयोजनले नाटक अगाडि बढेको छ । नाटकमा पर्दा लगाएर दृश्यहरू परिवर्तन भने गरिएको देखिन्छ ।

३.३.४ कथावस्तु

गाउँभरका सबै केटोकटी विद्यालय जाँदा कान्छीलाई विद्यालय गएर पढ्न मन लाग्छ । साथीभाइ पढ्न जाँदा ऊ घरको काममा लादिनुपरेको छ । उसलाई पढ्न मन लाग्छ । आमासँग दुःख पोच्छे, बाबुले पढ्न दिँदैनन् । कान्छीको सपना अपुरो छ । उसलाई पढ्न दिँदैनन् । सपना पढेर ठूलो मान्छे बन्ने अभिलाषा पूरा हुन नसक्दा उसलाई पर्नसम्म चोट परेको छ । उमेरै नपुगी कान्छीलाई कालीपार विवाह गरेर दिइन्छ । घरमा उसले साँढै नै दुःख खेप्नु परेको हुन्छ ।

मेलापात र घरधन्दाके उसको अभिलासा पूरा नहुने हुन्छ । घरका सबै परिवारले नोकर्नीको व्यवहार गर्छन् । घरबाट भागेर माइत आउँछे । मेलाबाट साँभमा माइत आएकी कान्छी घरमा बाबुको हप्की खाएर रात काट्नसम्म पाउँदिन । भागेर आउने चेलीलाई बास नदिने बाउको निर्णयले रात काट्नसम्म नपाएर बेलुकै माइतबाट कान्छी निस्कन्छे र उसको अनिश्चित यात्रासँगै नाटक टुङ्गिन्छ । नाटकमा वर्गीय चरित्रको चित्रण छ । कान्छी पीडित वर्ग हो । नाटकका आमा र बाबु सामन्ती चरित्रका छन् । उसलाई पढाइलेखाइमा लगाउनुभन्दा सानै उमेरमा विवाह गरेपछि जिम्मेवारीबाट पन्छिन पाउने सोचले सानै उमेरमा विवाह गरिदिन्छन् । कान्छीमाथि आफ्नै बाबुले अत्याचार गर्छन् । उसको पढ्न पाउने अधिकारलाई कुण्ठित गर्नु सामाजिक अन्याय हो । यसैबाट कथाको विकास हुन्छ । नाटकमा कथावस्तु भिनो छ । कान्छीले पढ्न पाउनु पर्ने नारीअधिकार कुण्ठित भएको र त्यसबाट यसको जीवन असामान्य अवस्थातिर उन्मुख भएको देखाइएको छ ।

३.३.५ चरित्रचित्रण

यस नाटकका कान्छी बाबु आमा, किरण, बले गरी जम्मा पाँच जना पात्रहरूको प्रत्यक्ष सहभागिता छ । कान्छीको सपना छ, जसलाई घाइते बनाउने काम उसका बाबु र आमाबाट भएको छ । यसका आधारमा कान्छी र किरण बले अनुकूल र बाबुआमा प्रतिकूल पात्रका रूपमा आएका छन् । घाइते सपना नाटकको पात्रविधान यसप्रकार छ :

क्र.सं.	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवन चेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	कान्छी	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	वर्गगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
२	बाबु	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३	आमा	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
४	किरण	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
५	बले	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

क) कान्छी

कान्छी **घाइते सपना** नाटककी प्रमुख पात्र हो । ऊ वर्गीय रूपमा निम्न र पीडित वर्गका रूपमा आएकी छे । बाबु आमाकै विभेदकारी व्यवहारबाट पीडित कान्छी यस नाटकमा अनुकूल, स्थिर, वर्गगत, मञ्चीय र बद्ध चरित्रको रूपमा देखिएकी छे ।

पीडा व्यथालाई प्रस्फुटन गर्न नसकी स्वपीडक चरित्रका रूपमा नाटकमा उपस्थित छ ।

ख) अन्य पात्रहरू

यस नाटकमा कान्छीका अतिरिक्त बाबु, आमा, किरण, बले (कान्छीको भाइ) लगायतका पात्रहरू छन् । बाबु सामन्ती चरित्र भएका कान्छीको सपनाका बाधकका रूपमा आएका छन् । उनी प्रतिकूल, पुरुष, स्थिर, व्यक्तिगत, मञ्चीय र बद्ध चरित्र हुन् । आमा, बाबुकै कुरामा साङ्केतिक सहमति जनाउने नारी पात्र हुन् । किरण नारी अस्मितालाई कायम गर्ने एक शिक्षित नारी चरित्रका रूपमा आएकी छन् भने बले पुरुष पात्र कान्छीको भाइको रूपमा नाटकमा आएको छ ।

३.३.६ द्वन्द्वविधान

घाइते सपना नाटकमा अन्तरिक र बाह्य दुवै प्रकारको द्वन्द्व छ । यस नाटकमा सुरुमा बाह्य द्वन्द्वभन्दा आन्तरिक द्वन्द्व प्रबल देखिन्छ । नाटक उत्तरार्द्धमा कान्छीको विवाह भएपछि आफ्नो अधिकारको लागि सशक्त रूपमा प्रस्तुत हुन्छे । महिला हक र अधिकारको निमित्त सङ्घर्ष गर्ने कान्छीले खुलेयाम रूपमा समाज र परिवारसँग सङ्घर्ष गर्नु परेको छ ।

३.३.७ संवादयोजना

छोटा र सरल संवादको प्रयोग गरेर लेखिएको **घाइते सपना** नाटक संवादलाई महत्त्व दिएर लेखिएको नाटक हो । ग्रामीण पात्रहरूको बाहुल्य भएको यस नाटकको संवादमा पनि ग्रामीण भाषाको प्रयोग पाइन्छ । अशिक्षित पात्रहरू भएकाले भर्रो भाषाको प्रयोग धेरै छ । नाटकमा पात्रअनकूल संवाद भएकोले नाटक संवादात्मक रूपमा सरल र सहज बनेको छ ।

३.३.८ पर्यावरण परिवेश

नेपाली समाजमा विद्यमान लैङ्गिक विभेदलाई आधार बनाएर लेखिएको **घाइते सपना** नाटक ग्रामीण परिवेशमा सिर्जित नाटक हो । गाउँका अशिक्षित समाजको चित्रण गरिएको यस नाटकमा गाउँले परिवेशको चित्रण छ । शिक्षाको ज्योतिबाट बञ्चित ग्रामीण समाज नै यस नाटकको पर्यावरण वा परिवेश हो ।

३.३.९ अभिनेयता

मीनप्रसाद शर्माको **घाइते सपना** नाटकमा ग्रामीण भाषाको प्रयोग छ । सामान्य रङ्गमञ्चको अपेक्षा गरिएको यस नाटकलाई सामान्य पात्रको उपस्थितिमा सामान्य रङ्गमञ्च वा ग्रामीण बस्तीका जुनसुकै ठाउँमा अभिनय गर्न सकिन्छ ।

३.३.१० शैलीशील्य

मीनप्रसाद शर्माको **घाइते सपना** गद्य शैलीको प्रयोग गरेर लेखिएको नाटक हो । सामाजिक असमानतालाई विषयवस्तु बनाइएको यो नाटकमा छोरीलाई पाखा र छोरालाई काखा गर्ने सामाजिक विभेदकारी चलनको चित्रण छ । छोरी अर्काको घरमा जाने भएकाले उसलाई शिक्षा दिनु व्यर्थ छ भन्ने समस्या देखाउँदै नारी शिक्षालाई महत्त्व दिएको यो नाटक नारीवादी नाटकतर्फ आकर्षित भएको छ । शिल्पगत रूपमा यसलाई नारीवादी दृष्टिबाट हेर्न सकिन्छ ।

३.३.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

मीनप्रसाद शर्माको **घाइते सपना** नाटकले समाजको लैङ्गिक असमानतालाई चित्रण गरेको छ । नारी पुरुष दुवैका लागि शिक्षा उत्तिकै महत्त्वपूर्ण हुन्छ । नारी घरभित्र मात्र होइन समाजमा प्रतिष्ठित भएर बाँच्न पाउनुपर्छ, जसका लागि शिक्षा अपरिहार्य हुन्छ भन्नेमा नाटकको जोड छ । नारीलाई शिक्षाका माध्यमबाट प्रतिष्ठित जीवन बिताउने अवसर प्राप्त हुने हुँदा समाजले नारी जातिको अस्मिता जोगाउन शिक्षा दिनुपर्छ भन्ने कुरालाई नाटककारले जोड दिएका छन् । ग्रामीण अन्धपरम्परामा बाँचेको नेपाली जनजीवनको यथार्थ चित्रण र नारी शिक्षालाई महत्त्वका साथ हेर्ने दृष्टिकोण नाटकमा स्पष्ट छ ।

३.४ रणेन्द्र बरालीको आफ्नै व्यथा नाटकको विवेचना

३.४.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

नाटककार रणेन्द्र बरालीद्वारा लेखिएको **आफ्नै व्यथा** नाटक २०५६ सालमा लेखिएको बरालीको पहिलो नाटक हो । नेपाल दलित साहित्य तथा संस्कृति प्रतिष्ठान चितवनद्वारा २०५६ सालमा प्रकाशित यस नाटकको मञ्चन हालसम्म भएको छैन ।

३.४.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको शीर्षक **आफ्नै व्यथा** राखिएको छ । नाटक दलितहरूको जातीय समस्यामा आधारित छ । दलित भएकै कारणले नाटकको प्रमुख पात्रले धेरै दुःख पाएको देखाइएको छ । नेपालको जातीय समस्यालाई आधार बनाएर लेखिएको यो नाटक दलितकै समस्यामा केन्द्रित भएकोले र लेखक स्वयं पनि दलित भएकोले राखिएको हुन सक्छ । यस अर्थमा नाटकको शीर्षक **आफ्नै व्यथा** सार्थक बनेको छ ।

३.४.३ दृश्यविधान

रणेन्द्र बरालीको **आफ्नै व्यथा** नाटकमा जम्मा ९ वटा दृश्यहरूलाई व्यवस्थित रूपमा देखाइएको छ । जातीय उच्चनिच र जातीय समस्यामा आधारित सबैजसो दृश्यहरूमा जातिकै आधारमा समाजमा गरिने जातीय छुवाछुतबाट सिर्जित समस्यालाई प्रस्तुत गरिएको छ । जातीय विभेदलाई सामाजिक समस्याका रूपमा चित्रण गरिएको प्रस्तुत नाटकमा प्रस्तुत गरिएका सबै दृश्यहरू समस्याग्रस्त नेपाली समाजका यथार्थ दृश्यका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

३.४.४ कथावस्तु

आफ्नो व्यथा नाटकको कथावस्तु जातीय विभेदका कारणबाट समाजमा सिर्जित सामाजिक समस्यामा आधारित रहेको छ । त्यसकारणले यस नाटकलाई समस्या नाटकको रूपमा पनि लिन सकिन्छ । नाट्य सिद्धान्तअनुसार नाटकको विषय इतिहास प्रसिद्ध हुनुपर्ने भन्ने भए तापनि यस नाटकको विषय इतिहास प्रसिद्ध रहेको भने पाइँदैन । यसको विषयलाई दृष्टिगत गर्दा यो नाटक एउटा समस्या नाटक नै मान्नुपर्छ ।

ग्रामीण परिवेशबाट सुरु भएको यस नाटकको विषयवस्तु जातिको न्यूनवर्गीय रणसिंहको केन्द्रीयतामा अगाडि बढेको छ । जातिगत आधारमा समाजमा रणसिंहका मातापिता धनाढ्य वर्गकहाँ गएर उनीहरूलाई रिजाएर आफ्नो परिवार धान्नुपर्ने हुन्छ । रणसिंह बालकै अवस्थादेखि क्रान्तिकारी स्वभावको देखा पर्दछ । रणसिंहका मातापिता समाजमा हेपिएर बस्नुपरेको र भुक्दाभुक्दै पनि सानो गल्टीका कारण उनीहरू गाउँका मुखिया र जिम्वालका आँखी हुन्छन् । घटनाले ठूलो रूप धारण गरेपछि गाउँ छोडेर उनीहरू मधेस भर्न बाध्य हुन्छन् । घटनाले ठूलो रूप धारण गरेपछि गाउँ छोडेर उनीहरू मधेस भर्न बाध्य हुन्छन् । गाउँमा रणसिंहका पिता मोहनेलाई भयानक यातना दिइन्छ । यातनाको पीडाले उनीहरू रातारात गाउँ

छोडेर मधेस भर्छन् । गरिब भएपनि छोरालाई पढाएर ठूलो मान्छे बनाउने उनीहरूको इच्छा हुन्छ । मधेसमा पनि सानो जात भएका कारणले उनीहरूले प्रशस्त हन्डर खानुपर्छ । लगनशील स्वभावको रने मेहनतका साथ पढेर प्रथम श्रेणीमा प्रवेशिका उत्तीर्ण गरी विज्ञान लिएर पढ्न सुरु गर्छ । पढ्ने क्रममा गाउँकै ब्राह्मण पुत्री उप्रेती गुरुकी छोरी पार्वतीसँग प्रेम गर्न पुग्छ । रणसिंह जातिगत आधारमा उसैलाई ठूलो र सानोको रूपमा हेर्नु हुँदैन भन्ने मान्यता बोकेको कर्मशील युवक हुन्छ । पार्वतीसँगको प्रेम विस्तारै भयाङ्गिएर वैवाहिक सम्बन्धमा परिणत हुने अवस्थामा पुगेपछि उनीहरू गाउँ छोडेर भाग्छन् । मन्त्रालयसम्म आफ्नो रवाफ जमाउन सक्ने उप्रेती गुरुले पुलिस प्रशासनका सहायताबाट दुबैलाई पक्राउन सफल हुन्छन् र प्रहरी चौकीमा दुबैलाई कठोर यातना दिइन्छ । चौकीबाट केटी बेच्ने दलालका रूपमा रणसिंहलाई अपराधी बनाउने षड्यन्त्र हुन्छ तर गाउँको दलित समाजको प्रयास र रणसिंह र पार्वतीको कुशाग्र बुद्धिका कारण त्यो षड्यन्त्र असफल ठहरिन्छ । अन्ततः पार्वतीलाई गाउँकै आमा समूहको जिम्मा रिहाई गरिन्छ भने रणसिंहलाई लामो यातनापश्चात् जेलमुक्त गरिन्छ । रणसिंहको जेल मुक्तिपश्चात् फेरि रणसिंह र पार्वतीको पुनर्मिलन हुन्छ । रणसिंहले पार्वतीलाई एउटा गाउँका चौतारीमा गाउँको मान्छेहरूको रोहबरमा जनवादी विवाह गर्दा गर्दै उप्रेती गुरु गुण्डाहरूको साथमा प्रवेश गर्दछन् र उप्रेती गुरुको हार र रणसिंहको जित देखाउँदै नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

३.४.५ चरित्रचित्रण

पाँच भाग र उद्देश्यमा रचना गरिएको **आफ्नै व्यथा** नाटकमा प्रत्येक भागमा नयाँ पात्रको आगमन हुन्छ । रने, मोहने, लछिना, भुवनेश्वर, डिले, कटुवाल, काइँला, उप्रेती गुरु लगायत थुप्रै पात्रहरूको प्रयोग यस नाटकमा भएको छ ।

आफ्नै व्यथा नाटकको पात्रविधान

क्र.सं.	पात्र	भूमिका	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१.	रने	प्रमुख/नायक	अनुकूल	गतिशील	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२.	मोहने	सहायक	अनुकूल	गतिशील	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३.	लछिना	सहायक	अनुकूल	गतिशील	प्रतिनिधि	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
४.	सुदर्शन थापा	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
५.	भुवनेश्वर	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

६.	परमेश्वर	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
७.	किशोर	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
८.	सेती	सहायक	अनुकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
९.	कटुवाल	सहायक	अनुकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१०.	डिले काइँला	सहायक	अनुकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

क) रणसिंह

रणसिंह **आफ्नै व्यथा** नाटकको प्रमुख पात्र हो । रणसिंह केन्द्रीयतामा नाटकको कार्यव्यापार सम्पन्न भएको छ । गाउँमा जन्मेर ठुला जातिहरूको दमनका कारण सहर पसेर राम्रोसँग विज्ञान विषयमा अध्ययन गरेर आफ्नो जातीय स्वाधीनताका लागि लड्ने कर्मठ युवकका रूपमा रणसिंह यस नाटकमा परिचित छ । यस नाटकको नायक रणसिंह गतिशील पात्र हो । नाटकको सुरुवातबाट बाल पात्रका रूपमा परिचित रणसिंह मोहने भन्ने तल्लो जातिको प्रतिनिधि पात्रको छोरा हो । उच्च जातकी पार्वतीसँगको प्रेममा समर्पित भएर मान्छे जातले सानो ठूलो नभै कर्मले सानो ठूलो हुन्छ भन्ने यथार्थतालाई प्रस्तुत गर्ने रणसिंह यस नाटकमा सफल देखिन्छ । त्यसैले **आफ्नै व्यथा** नाटकको रणसिंह नाटकको उद्देश्य प्राप्त गराउने प्रमुख नायकका रूपमा देखाइएको छ ।

ख) पार्वती

पार्वती यस नाटककी नायिका हो । भन्डै नाटकको अन्त्यतिर मात्र नाटकमा देखिए तापनि नाटकीय कार्यव्यापारका दृष्टिले नाटकमा उसको भूमिका निकै महत्त्वपूर्ण छ । पार्वती उच्च कुलकी ब्राह्मण समाजमा हुर्केबढेकी र सामाजिक मान्यतालाई चिरेर रणसिंहसँग विवाह गरेकी क्रान्तिकारी नारी पात्रका रूपमा ऊ यस नाटकमा देखिएकी छ ।

ग) अन्य पात्रहरू

आफ्नै व्यथा नाटक बहुपात्रीय नाटक हो । यस नाटकमा पार्वती र रणसिंहका अतिरिक्त थुप्रै पात्रहरूको भूमिका रहेको छ । सामाजिक नाटक भएकाले समाज भीड हुल जस्ता समूह जनाउने शब्दहरू पनि पात्रका रूपमा आएका छन् । नाटक वर्गीय नाटक हो । यसमा उच्च र निम्न वर्गका पात्रहरूलाई प्रमुख रूपमा देखाइएको छ ।

उप्रेती गुरु, मुखिया, भुवनेश्वर जस्ता पात्रहरूलाई उच्च वर्गका प्रतिनिधि बनाइएको छ भने रणसिंह, लछिना, मोहने निम्न वर्गीय पात्रका रूपमा देखिएका छन् ।

३.४.६ द्वन्द्वविधान

आफ्नै व्यथा नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यस नाटकमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व सशक्त रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकमा प्रमुख नायिका पार्वतीमा रनेलाई साथ दिने अथवा समाजको पक्षमा लाग्ने भन्ने विषयमा मनोद्वन्द्व छ भने अर्को तिर तल्लो जात र माथिल्लो जातको रूपमा वर्गीय द्वन्द्वलाई बाह्य द्वन्द्वका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

३.४.७ संवाद योजना

सरल र छोटो संवादको प्रयोगले नाटकलाई सरल र सहज बनाएको छ । प्रायः ग्रामीण पात्रहरूलाई प्रयोग गरेर लेखिएको प्रस्तुत नाटकको संवाद पनि गाउँले पाराको नै छ ।

लछिना : एक पटक कागज त बाँच्नुस्, सुनम् न सबैले ।

मुखिया : बढी हुन्छेस् बाठी, अझ पुगेन लाठी ?

मोहने : नकरा, नगरा, लौ भन्नुस्, कहाँ हो सही गर्ने ?

यसरी पात्र अनुकूलको संवाद र ग्रामीण भाषाको प्रयोगले संवाद स्वाभाविक र सहज बनेको छ ।

३.४.८ पर्यावरण परिवेश

नेपाली समाजमा जरा गाडेर बसेको जातीय छुवाछुतको विषयलाई मूल विषयवस्तु बनाएको यस नाटकको परिवेश अशिक्षित पहाडी गाउँ हो । अझ पनि मुखियाको बोलबाला चल्ने छुवाछुतलाई सामाजिक प्रचलनका रूपमा सानो जातिको बसोबास भएको गाउँ नै यस नाटकको पर्यावरण वा परिवेश हो ।

३.४.९ जीवनदर्शन र उद्देश्य

२०६५ सालमा नेपाल दलित साहित्य तथा सांस्कृतिक प्रतिष्ठानद्वारा प्रकाशित **आफ्नै व्यथा** नाटकाकार दृष्टिले लघु नाटक र विषयवस्तुका दृष्टिले समस्या नाटक बन्न पुगेको छ । छिटपुट रूपमा चितवनबाट एक दुई मात्र नाटक प्रकाशन भएको अवस्थामा प्रकाशित यस नाटकले चितवनको साहित्यिक परिवेशमा पनि महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेको छ । जातीय समस्यालाई मूल कथ्य बनाएर रचना गरिएको यस नाटकको उद्देश्य जातभातका आधारमा

कसैलाई भेदभाव नगरी सभ्य सुसंस्कृत समाजको स्थापना गर्नु नै रहेको छ । समाजमा रहने दुई वर्गमध्ये माथिल्लो वर्गको सिकार तल्लो वर्ग सधैं हुने गर्दछ र माथिल्लो वर्गले तल्लो वर्गलाई सधैं थिचोमिचो गरि नै रहन्छ भन्ने कार्ल मार्क्सको वर्गीय समाजवादी चिन्तन पनि यस नाटकमा प्रस्ट देखिन्छ । नाटकको उपयोगिता पाठकका लागि मात्र होइन मञ्चनका लागि पनि उत्तिकै हुनु आवश्यक हुन्छ । नेपाल जस्तो ग्रामीण भेगहरूको आधिक्य रहेको देशमा साधन सम्पन्न मञ्चलाई मञ्चको अपेक्षा गर्ने नाटकहरू लोकप्रिय हुने सक्दैनन् भन्ने स्पष्ट छ । आधुनिक टेलिचलचित्रबाट प्रभावित र गीतहरूको अत्यधिक मोहमा रहेको आफ्नै व्यथाले यसप्रति चासो पुर्याउन सकेको भए नाटक अझ सफल बन्न सक्ने थियो ।

सम्पूर्ण नाटकीय रङ्गहरूको समावेश नाटकमा भएको पाइँदैन । नाटकको वास्तविक मर्मलाई नबुझेरै पनि नाटक एउटा समस्या नाटकका रूपमा यो नाटक चितवनबाट प्रकाशित एउटा सफल समस्या नाटक बन्न पुगेको छ । नेपाली समाजमा यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएका यावत् समस्याहरू विद्यमान छन् । आजको समाज एक्काइसौं शताब्दीको समाज हो । यस समाजमा मान्छेलाई उचनिच भनेर सम्मान अपमान गर्नु वैज्ञानिक हुँदैन । वास्तवमा यस भूमण्डलका मानव जातिमा एउटै मानवीयताको सम्बन्ध हुनु पर्दछ भन्नु नै आफ्नै व्यथा नाटकको मूल स्वर हो ।

३.५ निष्कर्ष

यसरी चितवनका पूर्ववर्ती नाटकहरू सामाजिक नाटकका रूपमा रहेर सामाजिक चेतना अभिवृद्धिमा केन्द्रित रहेको देखिन्छ । प्रकाश चापागाईँबाट २०४० सालमा सुरुभएको नाट्यविधाले मीनप्रसाद शर्मा, रणेन्द्र बराली हुँदै सामाजिक चेतना जगाउन महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको देखिन्छ ।

अध्याय : चार

चितवनका समस्यामूलक नाटकहरूको विश्लेषणात्मक अध्ययन

४.१ पुष्प आचार्यका नाटकहरूको विवेचना

पुष्प आचार्य चितवनका युवा नाटककार हुन् । आचार्यले चितवनबाट नेपाली नाटक विधालाई महत्त्वपूर्ण योगदान दिएका छन् । चितवनका रङ्गकर्मी आचार्यका नाटक समाजमा रहेका विसङ्गतिलाई चिरफार गर्दै स्वस्थ समाजको परिकल्पना गर्न केन्द्रित समस्या नाटकका रूपमा रहेका देखिन्छन् । उनका २०६८ सालसम्म प्रकाशित नाटकहरू निम्नानुसार छन् :

क्र.स.	नाटक	लेखक	प्रकाशन वर्ष	प्रकाशक
१	नेपाल गयो भन्दिनु है र अरू नाटकहरू	पुष्प आचार्य	२०५८	नारयणी कला मन्दिर
२	मैना	पुष्प आचार्य	२०६१	वीरेन्द्र नारायण श्रेष्ठ/ श्रीमती रेखा आचार्य
३	अन्तिम लास	पुष्प आचार्य	२०६३	नारयणी कला मन्दिर
४	हराएको सूर्य	पुष्प आचार्य	२०६५	नारायणी कला मन्दिर

४.१.१ नेपाल गयो भन्दिनु है नाटकको विवेचना

४.१.१.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

वि.स. २०५८ सालमा लेखिएको **नेपाल गयो भन्दिनु है** नाटक यसै वर्षमा नै नारायणी कला मन्दिरले मञ्चन गरेको थियो । २०५८ सालमा नारायणी कला मन्दिरद्वारा प्रकाशित आचार्यको यो नाटक **नेपाल गयो भन्दिनु है र अरू नाटकहरू** नाममा प्रकाशित गरिएको छ । उनका नाटक सङ्ग्रहको प्रतिनिधि नाटकका रूपमा आएको यसै नाटकको नामबाट नाटक सङ्ग्रहको नामकरण गरिएको छ ।

४.१.१.२ शीर्षक विधान

नेपाल गयो भन्दिनु है एउटा नाटक सङ्ग्रह हो । प्रस्तुत सङ्ग्रहको प्रतिनिधि नाटक पनि यही हो । २०४६ सालको जनक्रान्तिले पनि सहिद परिवारलाई सुख दिन नसकेपछि गाउँ छोडेर नेपाल नामले चिनिने काठमान्डौ जानुपरेको बाध्यतालाई आधार मानेर प्रमुख पात्रको नेपाल जानु पर्ने बाध्यतालाई विचार गरी राखिएको नेपाल गयो भन्दिनु है शीर्षक सार्थक बनेको छ ।

४.१.१.३ दृश्यविधान

नेपाल गयो भन्दिनु है नाटक नौ दृश्यमा रचना गरिएको छ । दृश्य परिवर्तन हुँदा पर्दा लाग्दैन र नाटकको अन्त्यमा मात्र पर्दा बन्द हुन्छ । नाटक राजनीतिक घटनाक्रमसँग सम्बन्धित भएकोले शिव शर्माको मृत्युपश्चात् उनकी पत्नी दुर्गा देवीले आन्दोलनका लागि घर छोडेको पहिलो दृश्य र यसरी नै आन्दोलनका लागि भारतबाट आएका प्रवासी नेपाली आन्दोलनमा सरिक भएको दोस्रो दृश्यका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । विषय परिवर्तन सँगै नाटकमा दृश्य पनि परिवर्तित हुँदै जान्छ । प्रजातन्त्र आएपछि पनि आफूहरू माथि दमन कायम नै रहेपछि गाउँ छोडेर दुर्गा देवीको परिवार नेपाल गएको दृश्यलाई नवौं दृश्यमा देखाइएको छ । आकस्मिक रूपमा दृश्य परिवर्तन गराएर नाटकमा असहजता देखिए पनि विषयगत गहनताका कारण नाटक कलात्मक बनेको छ । स्पष्ट अङ्कको विभाजन नगरिएको यो नाटक परम्पराभन्दा फरक शैलीमा रचना भएकोले अङ्कको स्पष्ट विभाजन देखिँदैन ।

४.१.१.४ कथावस्तु

वि.सं. २०४६ सालमा जनक्रान्ति भएर प्रजातन्त्र स्थापना भएपनि गाउँले जनताले राहत पाएनन् । दुर्गादेवी सहिद पत्नी हुन् । आफ्ना श्रीमान्को आन्दोलनमा हत्या भएपछि प्रजातन्त्र प्राप्तिको लागि आन्दोलनमा होमिन्छिन् । आफ्नो काखको बच्चाको वास्ता नगरी आन्दोलनमा होमिएकी दुर्गा प्रजातन्त्र प्राप्तपश्चात् आफूहरूले सुख र शान्ति पाउने आशा गर्छिन् तर परिस्थिति उल्टो हुन्छ । देशमा प्रजातन्त्र आउँछ, जिम्दार जस्ता शोषक नै नेतृत्व पङ्क्तिमा पुग्छन् । जनतामाथि राहतको नाममा एक मुठ्ठी कनिका बाहेक केही पाउँदैनन् । अपाङ्ग भएका र घाइते परिवारलाई हात्ती आयो हात्ती आयो फुस्सा भनेजस्तो हुन्छ । दुर्गा देवीकी एउटी देवरानी हुन्छिन् । उनको विवाद अपाङ्ग सागर भन्ने पात्रसँग हुन्छ । सागर क्रान्तिकारी छ । जिम्दार आफ्नै गाउँबाट चुनाव लड्ने कुराले उसलाई पोल्छ र उसले जिम्दारको विरुद्धमा लाग्ने

पल्लाघरे काकासँग सल्लाह गर्छ । टेका पनि दुर्गा देवीको देवर हो । आन्दोलनको पीडाले पागल जस्तै बनेको टेका पनि प्रजातन्त्रको आगमनपश्चात् सहिद परिवारलाई दिइएको सहयोगबाट सन्तुष्ट छैन । जिम्दारसँगै उसको सहयोगी जितेले हिजो र आज समान रूपमा जनतालाई दुःख दिएकै छ । अन्त्यमा जिम्दारले सागरको हत्या गर्छ । सहिद परिवारलाई दुःख दिन्छ र दुर्गादेवीको परिवार नेपाल गयो भन्दिनु है भन्दै नेपालतिर लाग्छ । नाटकको पर्दा बन्द हुन्छ । यसरी नेपालको राजनीतिमा आएको सङ्क्रमणले जनतामा ल्याएको पीडालाई यस नाटकको मूल कथ्य बनाइएको छ ।

४.१.१.५ चरित्र चित्रण

नेपाल गयो भन्दिनु है नाटकमा शिव शर्मा, दुर्गा देवी, सागर, जिम्दार, जिते, टेका सुशील लगायतका थुप्रै पात्रहरू रहेका छन् । बहुल पात्रको प्रयोग गरेर लेखिएको यस नाटकका सबैजसो पात्रहरू ग्रामीण वा गाउँले छन् । यसका दुर्गा देवी, सागर, जिम्दार र टेका प्रमुख पात्रहरू हुन् र अन्य सहायक भूमिका भएका पात्र पनि यस नाटकमा पाइन्छन् ।

नेपाल गयो भन्दिनु है नाटकको पात्रविधान

क्र.स	पात्र	भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	शिव शर्मा	प्रमुख/नायक	अनुकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२	दुर्गा देवी	प्रमुख/नायिका	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	महिला	मञ्चीय	बद्ध
३	सुशील	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	बालक/पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
४	शरु	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	महिला	मञ्चीय	बद्ध
५	सागर	सहायक	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
६	निरमाया	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	महिला	नेपथ्य	मुक्त
७	बुढा	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
८	पण्डित	सहायक	प्रतिकूल/अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	नेपथ्य	मुक्त
९	अर्जुन	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
१०	वीरहादुर	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
११	इन्स्पेक्टर	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
१२	जिम्दार	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१३	जिते	गौण	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१४	समूह	गौण	प्रतिकूल/अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

क) शिव शर्मा

वि.सं. २०४६ सालको आन्दोलनमा सहिद भएका शिव शर्मा यस नाटकका प्रमुख पात्र हुन् । उनको आन्दोलनमा गोली लागि मृत्यु भएपछि उनको सपना साकार पार्न सहिद परिवार मरिमेट्छ । आफ्ना अग्रजको प्रजातन्त्र ल्याउने सपना साकार पार्न परिवार जन सबै आन्दोलनमा होमिन्छन् । आन्दोलनमा सहिद भएका सहिदहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने सहिद पात्रका रूपमा शिव शर्माको यस नाटकमा भूमिका रहेको छ । उनकै सपना पूरा गर्न सम्पूर्ण पात्रहरू लागि परेकोले यस नाटकका शिव शर्मा प्रमुख नायक र अनुकूल पात्रका रूपमा रहेका छन् ।

ख) दुर्गा देवी

दुर्गा देवी सहिद पत्नी हुन् । नेपालका आन्दोलनमा सहादत प्राप्त गरेका सहिदका श्रीमतीहरूको अवस्थाको पहिचान गराउने सहिद परिवारको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा यस नाटकमा दुर्गा देवीको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको छ । आफ्नो श्रीमान्को आन्दोलनको क्रममा मृत्यु भएपछि प्रजातन्त्र प्राप्तिका लागि सबैलाई आन्दोलनमा सहभागी हुन आग्रह गर्ने बालक छोरा सुशीलकी आमा हुन् । उनी यस नाटककी केन्द्रीय चरित्र हुन् । नाटकको मर्म नै उनको पीडा र व्यथासँग सम्बन्धित रहेको छ ।

ग) अन्य पात्रहरू

नेपाल गयो भन्दिनु है नाटकमा दुई पात्रका अतिरिक्त सागर, टेका, सरु, सुशील, जिम्दार, जिते, अर्जुन, निरमाया, दुई छोरी हवलदार, आन्दोलनकारी समूह आदि थुप्रै पात्रहरू छन् । सागर यस नाटकको मुख्य सहायक पात्र हो र टेका सहायक पात्र हो । सुशील बाल पात्रको भूमिकामा छ जो सहिद पुत्र हो । सरु यस नाटककी मुख्य सहायक नायिका र सागरकी पत्नी हो । जिम्दार प्रमुख खलपात्र हो र जिते जिम्दारको सहयोगी हो । यसरी यस नाटकमा धेरै पात्रहरू भएर पनि कथाकस्तुलाई अगाडि बढाउन सबै पात्रको भूमिका आ-आफ्नो ठाँउबाट महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । **नेपाल गयो भन्दिनु है** नाटक यसरी बहुपात्रीय चरित्रप्रधान नाटक बन्न पुगेको छ ।

४.१.१.६ द्वन्द्वविधान

यस नाटकमा प्रमुख रूपमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व देखाइएको छ । बाह्य द्वन्द्व पञ्चायतका विरुद्धमा जनताले गरेको आन्दोलन हो । यो जनताको आफ्नो मौलिक हक र अधिकारको लागि सरकारसँगको द्वन्द्वका रूपमा देखाइएको छ । दुर्गा देवी नै यी दुवै द्वन्द्वसँग सम्बन्धित छन् । बाह्य द्वन्द्वमा उनको जित भए तापनि समाजभित्र आफ्नो आत्मसम्मानका लागि गरेको द्वन्द्वमा हार भएपछि उनी नेपाल जानु परेको कुरा नाटकमा देखाइएको छ । अझ यस नाटकमा सागरको जिम्दारसँगको द्वन्द्व पनि महत्त्वपूर्ण रहेको छ ।

४.१.१.७ संवाद योजना

नेपाल गयो भन्दिनु है नाटकको संवाद योजना राम्रो छ । छोटो र सहज संवादको प्रयोगले नाटकमा थप आकर्षण भरिदिएको छ । नाटकको विषयवस्तुलाई सरल संवादमा देखाउनु आचार्यको विशेषता हो । यस विषयमा आचार्य यस नाटकमा पनि चुकेका छैनन् । यस नाटकका केही सरल संवादलाई निम्नलिखित रूपमा देखाउन सकिन्छ :

दुर्गा :- आफ्ना आमा बाबुको माया पो वरपिपलको छाया जस्तै हुन्छ ।

निरमाया :- होइन नि, प्रजातन्त्र आयो रे ! प्रजातन्त्रको छाहारी पनि भोका नाङ्गाको लागि आफ्नै बाबु आमाको माया अनि वरपिपलको छायाँ सरी हुन्छ भनेको हैन र ?

सागर :- साँच्चै कति भाउजूहरूले प्रजातन्त्र प्राप्तिको निम्ति दाइहरू सहिद हुँदा मन बलियो गरी बाँधेका थिए तर आज त्यो बाँधेको डोरी चुँडालिदिए ।

यसरी यस नाटकको संवादमा थोरै भनेर धेरै जानकारी दिने प्रयास पनि गरिएको छ ।

त्यसैले यस नाटकका संवादहरू संक्षिप्त र सूत्रात्मक पनि छन् :-

टेका :- दुखे पनि दुखोस् सत्य कुरो

दुर्गादेवी :- तिमी असत्य बोल्देनौ

टेका :- पासो लगाएर मर्छु भनेको तिमीहरूलाई सम्भे पहिला तिमीहरू मर्नुपर्छ नाई न भन ।

दुर्गादेवी :- यस्तो नहुने कुरा बोल्ने हो ?

माथिका उदाहरणबाट यस नाटकको संवाद सरल र प्रयोगात्मक शैलीका छन् भन्ने पुष्टि हुन्छ ।

४.१.१.८ पर्यावरण / परिवेश

नाटक २०४६ सालमा भएको जनआन्दोलनमा प्रत्यक्ष देखिएको अवस्थसँग सम्बद्ध भएर लेखिएको हुनाले नेपालकै कुनै एउटा गाउँ यस नाटकको परिवेश हुन सक्छ । यसलाई गाउँका चौतारा, देउराली, पाटी, पौवा जहाँ पनि मञ्चन गर्न सकिन्छ । आन्दोलनका केही सामग्रीहरू आन्दोलनकारीको एउटा जमात जम्मा गरेर जस्तोसुकै गाउँलाई यसको कार्यपीठिकाका रूपमा स्वीकार गर्न सकिने हुँदा यो एउटा सडक नाटक जस्तै बनेको छ ।

४.१.१.९ अभिनेयता

नेपाल गयो भन्दिनु है नाटक अभिनयलाई विशेष ख्याल गरेर लेखिएको छ । नाटककार स्वयम् रङ्गकर्मी भएकोले उनका सबै नाटकहरू अभिनयका दृष्टिले सजिला र सरल छन् । २०५९ सालमा पनि लेखकको निर्देशनमा यो नाटक कला मन्दिरले मञ्चन गरेको थियो । मञ्चीय दृष्टिकोणले ज्यादै सरल यस नाटकमा नयाँ भक्तिभकाउ भएको रङ्गमञ्च आवश्यक नहुने र यसका पात्रगत सरतलाका कारण अभिनयका दृष्टिले सशक्त हुनाले निकै अगाडि र सफल भएको पुष्टि हुन्छ ।

४.१.१.१० शैलीशिल्प

गद्य शैलीमा लेखिएको यो नाटक परम्परागत समाज चित्रणमै केन्द्रित रहे तापनि फरक खालको नाटकीय प्रयोग यसमा पाउन सकिन्छ । प्रजातन्त्रका लागि ज्यान गुमाउने सहिद परिवार प्रजातन्त्र प्राप्तिपश्चात् पनि उत्तिकै पीडित छ र त्यो पीडा विसङ्गतिका रूपमा नाटकमा देखाइएको छ । वर्गीय द्वन्द्व देखाएर प्रगतिवादतर्फ नाटक उन्मुख भएको महसुस भएता पनि निरन्तर पीडामय जीवन बिताउनु पर्ने गरिब र देशका लागि केही गर्छु भन्ने सहिद परिवारको निरीहिता देखाएर विसङ्गति बोधले नाटकलाई तानेको छ । त्यसैले रचनाशिल्पका आधारमा नाटकमा विसङ्गतिवाद प्रगतिवादी चिन्तन समाजिक यथार्थवादको सम्मिश्रण नाटकमा छ ।

४.१.१.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

देशका लागि केही गरेर ज्यान गुमाउने सहिदहरूलाई हामीले सम्मान दिनुपर्छ भन्ने देखाउनु नै यस नाटकको उद्देश्य हो । हाम्रो देशमा कयौँ सहिदहरूले राष्ट्रका निमित्त आफ्नो

ज्यान दिएका छन् । तिनीहरूको रगतको मूल्यको राष्ट्रले अवमूल्यन गरेको छ । तिनीहरू हाम्रो देश निर्माणमा आफ्नो रगत बगाएका हुन् । त्यो रगतको मूल्य नचुकाए इतिहासले हामीलाई सराफ्छ । वीर सहिदहरूलाई हामी सम्मान गर्न सिक्नुपर्छ भन्ने कुरालाई नै यस नाटकले देखाउन खोजेको छ । सहिदहरूलाई सम्मान गर्दै उनीहरूको परिवारलाई गास, बास र कपासको व्यस्था गर्नुपर्छ भन्ने विषयलाई यस नाटकको केन्द्रबिन्दु बनाइएको छ ।

४.१.२ हाम्लाई निम्तो खोई त ? नाटकको विवेचना

४.१.२.१ लेखन मञ्चन र प्रकाशन

वि.स. २०५८ साल माघ १६ गते सहिद दिवसको अवसरमा नारायणी कला मन्दिर नारायणगढबाट प्रकाशित **नेपाल गयो भन्दिनु है** र अरू नाटकहरू भन्ने नाटक सङ्ग्रहमा **हाम्लाई निम्तो खोई त ?** भन्ने नाटक सङ्कलित छ । पुष्प आचार्यद्वारा २०५५ सालमा लेखिएको यस नाटकको मञ्चन वि.सं. २०५६ सालमा प्रकाशक संस्थाले नै गरेको थियो । लेखककै निर्देशनमा यो नाटक कला मन्दिर कै रङ्गमञ्चमा मञ्चन गरिएको हो ।

४.१.२.२ शीर्षक विधान

यस नाटकको शीर्षक **हाम्लाई निम्तो खोई त ?** राखिएको छ । नाटकमा छोटो र एउटै शब्दको शीर्षकलाई उपयुक्त मानिन्छ तर यस नाटकको शीर्षक केही लामो पदावलीमा बनेको छ । बाजा बजाएर विवाह गरेकी श्रीमतीको मानसिक सन्तुलन बिग्रेपछि काइँलाले अर्को विवाह गर्दा साना छोरा छोरी र विवाह गरेर भित्र्याएकी जेठीलाई निम्तो नदिएको अवस्थालाई नाटककारले खिचेर शीर्षक बनाउने प्रयत्न गरेका छन् । आफूहरूलाई नडाकिएपछि साना बालबालिकाले नवदुलाह पितासँग हाम्लाई निम्तो खोई त ? भन्ने प्रश्न गर्छन् । यसै सन्दर्भलाई आधार मानेर शीर्षक चयन गरिएको छ । अस्वाभाविक घटनामा आधारित भएर शीर्षक राखिएकोले केही असहज देखिए तापनि नाटकको वस्तुगत सन्दर्भलाई हेर्दा शीर्षक सार्थक बनेको छ ।

४.१.२.३ दृश्यविधान

हाम्लाई निम्तो खोई त नाटकमा दृश्य विधान देखिँदैन । नाटकलाई दृश्यमा विभाजन गरिएको छैन । स्पष्ट रूपमा दृश्य परिवर्तन नगरेर नै नाटकमा घटनाक्रम बदलिन्छन् ।

नाटकको कार्य व्यापार हुँदै जान्छ । एक वर्षपछिको घटनालाई पनि एउटै दृश्यमा प्रस्तुत गरिएको छ । घटनाका आधारमा नाटकलाई धेरै दृश्यमा विभाजन गरिएको जस्तो देखिन्छ, तर स्पष्ट रूपमा दृश्यको र अङ्कको विभाजन नाटकमा छैन । दृश्यमा परिवर्तन नगरी नाटक टुङ्गिन्छ । बालबालिकाले आमाको उपचार गर्न माछा मारेको दृश्य, कर्ण बहादुरले काइँलीलाई बजार लगेको दृश्य, भाँक्रीले उपचार गरेको दृश्य, अर्को विवाहको दृश्य लगायत थुप्रै दृश्यहरू नाटकमा देख्न सकिन्छ, तर नाटकमा कहीं दृश्यहरू छुट्टयाएर भने देखाइएको छैन ।

४.१.२.४ कथावस्तु

पहाडमा धेरै दुःख पाएर कर्णबहादुरको परिवार तराई भरेको छ । दुई छोरा र छोरीको बाबु कर्णबहादुर जङ्गलको चौकीदार हो । काइँली उसकी श्रीमती हो । काइँलीको मानसिक सन्तुलन बिग्रेको छ । पुन्टे र भुन्टीलाई पढाएर ठुलो मान्छे बनाउने सपना कर्णबहादुरले देखेको छ । श्रीमतीको रोगले उसलाई सन्तोष छैन । उपचार गराउन भाँक्री बोलाउँछ । भाँक्रीले भारफुकमा धेरै पैसा र भाले खाइसक्यो । रोग निको हुँदैन । श्रीमतीलाई उपचार गराउन बजार लाने सोचमा छ । पुन्टे र भुन्टी माछा मारेर आमाको उपचारको खर्च सघाउन चाहन्छन् । गाउँको भाँक्रीले नभएपछि काइँलीलाई लिएर कर्णबहादुर बजार जान्छ । जाने बेलामा छोरा छोरीले माछा मारेर बेचेको पैसा बाबुलाई दिन्छन् । बजारमा उपचार गर्न लैजाँदा मानसिक अवस्था बिग्रेकी काइँली हराउँछे । कर्णबहादुरले धेरै खोज्छ, पाउँदैन । अन्त्यमा निराश भएर घर फर्किन्छ । गाउँमा पनि उसलाई नपाएपछि छोरा छोरीलाई मावला पठाएर फेरि काइँलीको खोजीमा हिँड्छ, यो पनि निरर्थक प्रयास हुन्छ । विस्तारै सोचमा परिवर्तन आउँछ । आशा मारेर अर्को विवाह गर्ने निधो गर्दछ । विवाहको दिन छोरा छोरी घर फर्कन्छन् । काइँलीलाई सहरमा भाँक्रीले फेला पारेर ल्याउँछ । बाबुको विवाहमा छोरा छोरी र काइँली घर आउँछन् तर निम्तो नपाएकोमा गुनासो गर्दै घरभित्र पस्न मान्दैनन् । भित्र जान भन्दा **हाम्लाई निम्तो खोई त ?** भनेर प्रश्न गर्दछन् । नाटक सकिन्छ ।

४.१.२.५ चरित्रचित्रण

हाम्लाई निम्तो खोई त ? नाटकमा कर्णबहादुर, काइँली, पुन्टे, भुन्टी, भाँक्री, दमाई दाइ, दिलकुमारी, बडाबा, मामा गरी जन्मा नौ जना पात्रहरू छन् । सीमित पात्रहरूको प्रयोग भएकाले नाटक चरित्र चित्रणका दृष्टिले सहज बनेको छ । नाटकमा आवश्यकता अनुसारको

पात्र विधानको निर्माण गरिएको छ । कथालाई अगाडि बढाउन कथावस्तुलाई हेर्दा नाटकमा धेरै पात्रहरूको अपेक्षा गरिन्छ तर थोरै पात्रहरूले नै नाटकमा कार्य व्यापार हुन्छ । यस नाटकमा प्रतिकूल पात्रको प्रयोग छैन । सबैलाई नियतिले ठगेको छ । अनुकूल पात्रकै केन्द्रीयतामा नाटक समाप्त हुन्छ । सबै पात्रहरू लाठी स्वभावका छन् । आफूले गरेको कार्यको फल के हुन्छ ? भन्ने नबुझ्ने अशिक्षित ग्रामीण पात्रको प्रयोग नाटकमा देखिन्छ ।

हाम्लाई निम्तो खोई त नाटकको पात्र विधान

क्र.स	पात्र	भूमिका	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	कर्ण बहादुर	प्रमुख नायक	अनुकूल/ प्रतिकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२	काइँली	प्रमुख नायिका	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	महिला	मञ्चीय	बद्ध
३	पुन्टे	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	बालक /पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
४	भुन्टी	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	महिला	मञ्चीय	बद्ध
५	भाँक्री	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
६	बडा बा	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
७	दिलकुमारी	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	महिला	मञ्चीय	बद्ध
८	दमाई दाइ	गौण	प्रतिकूल/ अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
९	ममा	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त

क) कर्णबहादुर

कर्णबहादुर यस नाटकको मूल पात्र हो । नाटक कर्णबहादुरको जीवनमा घटेका घटनाहरूसँग सम्बन्धित छ । दुई छोरा छोरीको बाबु काइँलीको श्रीमान् जङ्गलको चौकीदार कर्णबहादुर चौकीदारी गरेर पनि छोरा छोरीलाई पढाएर ठुलो मान्छे बनाउने सपना बोक्ने महत्त्वाकांक्षी पुरुष पात्र हो । श्रीमती विरामी परेपछि सहर लगेर उपचार गराउन असमर्थ हुन्छ । श्रीमती मानसिक सन्तुलन बिग्रेर बेपत्ता भएपछि अर्को विवाह

गरी नयाँ जीवन बिताउने सोचमा छ । यस नाटकमा कर्णबहादुर गतिशील पात्रका रूपमा आएको छ र सम्पूर्ण नाटक नै उसैको जीवनसँग सम्बन्धित भएर आएकोले नाटकको केन्द्रीय पात्रका रूपमा कर्णबहादुर देखिएको छ ।

ख) काइँली

काइँली यस नाटकको प्रमुख नारी पात्र हो । उसको मानसिक सन्तुलन विग्रेको देखाइएको छ । दुई छोराछोरीलाई जन्म दिइसकेपछि काइँली पागल हुन्छे । उपचारका लागि धेरै प्रयास हुन्छ । उसकै कारण कर्णबहादुरले धेरै दुःख पाएको छ । काइँली प्रमुख नायिका अनुकूल स्थिर व्यक्तिगत जीवन चेतना भएकी आफ्नै जीवनबाट हार मान्ने उन्नति र प्रगति हुन्छ भन्ने कुरामा विश्वास नगर्ने निराशावादी पात्रका रूपमा उसलाई देखाइएको छ ।

ग) अन्य पात्रहरू

कर्णबहादुर र काइँलीका अतिरिक्त नाटकमा पुन्टे, भुन्टी, भाँक्री, बडा बा, दिलकुमारी, दमाई दाइ, मामा लगायतका पात्रहरू छन् । कथा वस्तुलाई अगाडि बढाउन र कार्य व्यापार सम्पन्न गर्न सबैको भूमिका महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । नाटक छोटो भएपनि सबैको भूमिका महत्त्वपूर्ण छ । पुन्टे नाटकको अनुकूल सहायक स्थिर व्यक्तिगत र बद्ध पात्र हो । भुन्टी कर्णबहादुरकी छोरी हो । व्यक्तिगत जीवनचेतना भएका सबै पात्रहरू नाटकको कार्य व्यापारलाई उत्तिकै आवश्यक छन् । प्रतिकूल पात्रहरूको सिर्जना नै नगरिएको त्यस नाटकका सबैजसो पात्रहरू अनुकूल प्रवृत्तिका र जानी नजानी मूल पात्रलाई सघाउने खालका नै छन् । नाटकमा परिस्थिति नै प्रतिकूल बनेको छ । पात्रलाई प्रतिकूलतामा उभ्याइएको छैन । यो पनि नाटकको नयाँ प्रयोग हो ।

४.१.२.६ द्वन्द्वविधान

हाम्लाई निम्तो खोई त ? नाटकमा बाह्य द्वन्द्वभन्दा आन्तरिक द्वन्द्व सशक्त देखिन्छ । यसमा परम्परा र आधुनिकता, सत्य र असत्य, जीवन र मृत्युबिचको द्वन्द्वलाई कर्णबहादुर र काइँलीका आन्तरिक द्वन्द्व बनाएर प्रस्तुत गरिएको छ । कर्णबहादुरमा दोस्रो विवाह गर्ने वा नगर्ने भन्ने सम्बन्धमा आन्तरिक द्वन्द्व हुन्छ । समाजमा आफ्नो इज्जत बचाउन उसलाई धौ-धौ परेको

छ । श्रीमतीको आगमनपश्चात् काइँलीमा जीवन र मृत्युको द्वन्द्व देखिन्छ । यसरी नाटकमा बाह्य द्वन्द्व नदेखिए पनि आन्तरिक द्वन्द्व सशक्त बनेर आएको छ ।

४.१.२.७ संवादयोजना

गाउँले भाषाको प्रयोग गरिएको यस नाटकको संवादयोजना सामान्य छ । गाउँकै परिवेशमा रचना गरिएको यस नाटकमा ग्रामीण भाषाकै संवादको आधिक्य छ । छोटो लामा संवादको समिश्रण रहेको यस नाटकमा संवादहरू पात्र अनुकूल छन् । अशिक्षित पात्रहरू मात्र भएकाले संवाद पनि त्यस्तै प्रकारको छ । संवादमा नाटककार परम्परागत शैलीबाट माथि उठ्न सकेका छैनन् ।

४.१.२.८ पर्यावरण परिवेश

हाम्लाई निम्तो खोई त ? नाटक अविकसित र अशिक्षित गाउँको कथा हो । नाटकको परिवेश वा वातावरण एउटा अशिक्षित र अविकसित गाउँ नै छ । जङ्गलको बिचमा रहेको ग्रामीण परिवेशलाई आधार बनाएर नाटक रचना गरिएको छ । शुद्ध सामाजिक कथावस्तु नाटकमा छ । नाटक समाज चित्रणमा नै केन्द्रित छ । परम्परागत शैलीमा नाटक रचना भएकोले घरहरू, होटल, सानो वस्ती, जङ्गल, खोला, स्कुल यस नाटकका कार्य पीठिकाका रूपमा देखिन्छन् । नाटकको परिवेश र पर्यावरण पनि गाउँ नै बनेको छ ।

४.१.२.९ अभिनेयता

सामान्य र सरल भाषामा रङ्गमञ्चलाई ध्यानमा राखेर रचना गरिएको **हाम्लाई निम्तो खोई त ?** नाटक अभिनयकै लागि रचना गरिएको जस्तो देखिन्छ । एउटा गाउँमा नाटक सजिलै अभिनय गरेर देखाउन सकिन्छ । पात्रका कुशलताका आधारमा नाटकलाई जुनसुकै गाउँमा अभिनय गर्न सकिने भएकोले रङ्गकर्मी आचार्यका अन्य नाटकजस्तै यस नाटकमा पनि अभिनेयताका गुण पर्याप्त देखिन्छन् । गाउँका पाटी, चौतारा, चोक, पँधेरा जहाँ पनि नाटकलाई सरल रूपमा अभिनय गर्न सकिन्छ ।

४.१.२.१० शैलीशिल्प

गद्यात्मक शैलीमा रचना गरिएको **हाम्लाई निम्तो खोई त ?** नाटक परम्परागत शैलीलाई आधार बनाएर रचना गरिएको छ । रचनाशिल्पका हिसाबले सामाजिक यथार्थवादी यस नाटकमा

नवीन प्रयोग कतै देखिंदैन । अत्यन्त कारुणिक नाटकका रूपमा रहेको **हाम्लाई निम्तो खोई त ?** नाटकमा सम्पूर्ण नाटकभरि कारुणिक कथा भएर पनि नाटक भने सुखान्त बन्न पुगेको छ ।

४.१.२.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

हाम्लाई निम्तो खोई त ? नाटकले अशिक्षित ग्रामीण मान्छेहरूको जीवनपद्धतिलाई देखाएको छ । दुःख गरेर परिवार पाल्ने एउटा ग्रामीण परिवारमा उपचार र अन्य खर्चका लागि गुजारा गर्न निककै कठिन हुन्छ । धामी भाँक्रीको भरमा उपचार गराउँदा कच्चा वैद्यको मात्रा यमपुरीको यात्रा भनेजस्तो परिणति भोग्नुपर्छ भन्ने कुरालाई मूल रूपमा देखाइएको छ । रोग लागेपछि लोग्ने मान्छेहरू उपचारभन्दा अर्को विवाह गर्दछन् र रोगको उपचार गाउँमा सम्भव नहुने यथार्थलाई नाटकले देखाएको छ । जीवन आफैमा कठिन छ । स्वार्थमात्र नहेरी मानवीयताको व्यवहारलाई पनि ख्याल गर्नुपर्नेमा नै मानव हुनुको सार्थकता भल्कन्छ भन्ने देखाउनु नै नाटकको उद्देश्य हो ।

४.१.३ सम्झे आफ्नै हुन् नाटकको विवेचना

४.१.३.१ लेखन मञ्चन र प्रकाशन

पुष्प आचार्यद्वारा लेखिएको **सम्झे आफ्नै हुन्** नाटक **नेपाल गयो भन्दिनु** है नाटक सङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित नाटक हो । २०५६ सालतिर लेखिएको यस नाटकको प्रकाशन भने २०५८ सालमा नारायणी कला मन्दिरद्वारा गरिएको हो । यो नाटक २०५८ सालमा पुष्प आचार्यको निर्देशनमा नारायणी कला मन्दिरद्वारा मञ्चन गरिएको थियो ।

४.१.३.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको शीर्षक **सम्झे आफ्नै हुन्** राखिएको छ । नाटक सडक बालबालिकासँग सम्बन्धित छ । सडकमा जीवन गुजारा गर्ने बालबालिकाप्रति हामीले कुनै चासो राख्दैनौं र उनीहरूलाई आफ्नो सम्झदैनौं । कठिन जीवन बिताउन विवश ती बालबालिका देशका भविष्यका कर्णधार हुन् । उनीहरूलाई आफ्नै सम्झेर व्यवहार गर्नुपर्छ भन्नु नै नाटकको मूल कथ्य भएकोले **सम्झे आफ्नै हुन्** शीर्षक सार्थक बनेको छ ।

४.१.३.३ दृश्यविधान

नाटकमा अङ्कको स्पष्ट विभाजन नभए तापनि नाटकलाई दृश्यमा भने विभाजन गरिएको छ । यो नाटक जम्मा चार दृश्यमा विभाजित छ । पहिलो दृश्यमा पागल नरे, साने र केराहरूको दृश्य छ । दोस्रोमा विक्रम, माने र पुलिसको छ भने तेस्रोमा र चौथोमा क्रमशः अङ्कल, रूपा साउनी, अपाङ्ग, अन्धो अनि पत्रकार, विक्रम र पागलको दृश्य छ । पर्दा नलगाएर नै नाटकमा दृश्यहरू परिवर्तन हुन्छन् । दृश्य अनुसारको पात्रहरू थपिँदै जान्छन् । सडक नाटकजस्तो लाग्ने यस नाटकका सम्पूर्ण दृश्यहरू सडक पेटीमा नै प्रदर्शित हुन्छन् ।

४.१.३.४ कथावस्तु

एउटा पागलले नेपालको नक्शा भएको घर जस्तो बनाएर बोकेर हिँडेको छ । खाबा भाँचिन लाग्यो नेपालरूपी मेरो घर भत्किन लाग्यो यस्तै आवाजको साथमा पागल दौडिँदै छ । खातेहरूको समूहले घरको खम्बा भत्किनबाट जोगाउँछन् । फेरि त्यसै गरी चिच्चाउँदै पागल हिँडिरहन्छ । खाते समूहका केटाहरू पैसा चोर भन्दैछन् । खाते मध्ये भाइ सिकिस्त विरामी छ । उसको उपचार खर्च जुटाउन खाते केटाहरूसँग चोर्नु बाहेक केही उपाय रहँदैन । चोर्दा पुलिसले समाउँदछ । भाइ उपचारको अभावमा मर्छ । चोरेको पैसा पनि पुलिसले खोसेर लैजान्छ । उनीहरूले कसैको साहारा पाउँदैनन् । दृश्य अनुसार नाटकमा फरक फरक घटनाहरू छन् ।

यो एउटा असहाय केटी हो । आमाको मृत्युले उसको बाबु पागल भएको छ । आफ्नो घर छैन । सानो भाइ साथमा छ । होटलमा भाँडा माभेर जीवन चलाएकी छ । भाँडा माभदा हात कुहिएको छ । काम गरेन भनेर पिट्ने गरेको उसको गुनासो छ । जस कारण बजारमा माग्न हिँड्छे । माग्दै जाँदा अङ्कल पात्रसँग भेट हुन्छ । अङ्कल पात्रलाई ऊ देखेर दया लाग्छ । घरमा लगेर विद्यालयमा रूपालाई भर्ना गरिदिन्छ । खातेहरूको समूह र पागलमा भोज खाएर फालेका टपरीहरू खोसाखोस हुन्छ । बाटोमा फालेका सडेका खानेकुराबाट नै उनीहरूको जीवन चलेको छ । अङ्कलले रूपालाई घरमा राखेर पढाएको खबर सहरभरि फैलिन्छ । पत्रकारले उसको अन्तरवार्ता पत्रिकामा छापिदिन्छ । अस्पतालमा उपचार नपाएर मरेको मानेको भाइलाई घाटमा लाने र जलाउने पैसा खातेहरूसँग हुँदैन । अङ्कल पात्रले उपचारमा सहयोग गर्न नसके पनि घाटमा लाने अवस्था मिलाइदिन्छ । सबै खातेहरू लगायत पागल पनि मानेको भाइलाई बोकेर घाटतिर जान्छन् । नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

यसरी नाटकमा तिनवटा कथा छन् । खातेहरूको कथा, पागलहरूको कथा र रूपाको कथा । यी सबै नियतिले ठगेका पात्रहरूको जीवन सङ्घर्ष र उनीहरूको व्यथा नै नाटकको मूल कथ्य बनेको छ ।

४.१.३.५ चरित्रचित्रण

यस नाटकमा पागल, अङ्कल, साहुनी, पत्रकार, रूपा, विक्रम, माने, रामे, पुलिस, व्यक्ति नरे, साने, अन्धो र अपाङ्ग गरी १४ जना पात्रहरूको प्रत्यक्ष सहभागिता छ ।

नाटकमा नायक छुट्याउन कठिन छ । प्रमुख भूमिकामा पागल, अङ्कल र खातेहरू छन् । नाटक सडक बालबालिकाको कथा भएकोले र सडकमै जीवन बिताउने पागल पात्र सबै दृश्यहरूमा देखिएकाले प्रमुख नाटकका रूपमा पागललाई लिनुपर्ने देखिन्छ । अङ्कलको भूमिका पनि सशक्त बनेको छ । सडकमा रहेका सडकमै जीवन गुजारा गर्ने खाते बच्चाहरू नायकका सहायक पात्रका रूपमा आएका छन् । साहुनी नाटककी प्रतिकूल चरित्र हो । रूपालाई निःशुल्क कजाएर कमाउने उद्देश्य बोकेकी साहुनी खल पात्रका रूपमा नाटकमा देखिन्छे । नाटकमा व्यक्ति, नेपथ्य, डाक्टर जस्ता पात्रहरू पनि गौण रूपमा आएका छन् ।

सम्भन्धे आफ्नै हुन् नाटकको पात्रविधान

क्र.स.	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवन चेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	पागल	सहायक	अनुकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२	अङ्कल	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३	साहुनी	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
४	पत्रकार	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
५	रूपा	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
६	विक्रम	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
७	माने	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
८	रामे	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
९	पुलिस	गौण	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१०	व्यक्ति	गौण	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त

क्र.स.	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवन चेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
११	नरे	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१२	साने	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१३	अन्धो	गौण	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
१४	अपाङ्ग	गौण	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
१५	रूपाको भाइ	गौण	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त

क) पागल

पागल **सम्झे आफ्नै हुन्** नाटकको प्रमुख पात्र हो । रूपाको बाबु श्रीमतीको असामयिक मृत्युले पागल भएको छ । छोराछोरीको वास्ता गर्दैन । एउटा घर जस्तो बनाएर बाँसको लौरीमा लिएर हिँड्छ, नेपाललाई माया गर्ने राष्ट्रभक्त हो । पागल नै भए पनि देश बचाउन सबैलाई आह्वान गर्छ । सडक पेटीमा गुजारा चलाउँदै मानसिक सन्तुलन बिग्रिएकोले असहज क्रियाकलाप मात्र गर्छ । पागलकै केन्द्रीयतामा कथावस्तु अगाडि बढेको छ । सडकमा जीवन यापन गर्ने खातेको प्रतिनिधित्व उसले गरेको छ ।

कार्य भूमिकाका दृष्टिले प्रमुख प्रकृतिमा अनुकूल, स्थिर स्वभाव भएको, प्रतिनिधि र पुरुष पात्रका रूपमा ऊ देखिएको छ । लिङ्गमा पुरुष आसन्नतामा मञ्चीय र आबद्धतामा बद्ध पागल पात्र जीवनको अज्ञात यात्रामा अगाडि बढेको देखिन्छ । भोजका टपरीमा मोज गर्ने सबै ठाउँलाई आफ्नै मान्ने र जीवनमा गर्ने इच्छा भएर पनि केही गर्न नसकेर पागल भएको पात्र पागल हो ।

ख) अन्य पात्रहरू

सम्झे आफ्नै हुन् नाटकमा पागलका अतिरिक्त अङ्कल, खाते केटाहरूको समूह, खाते केटाहरूको समूह, साहुनी, पत्रकार, रूपा लगायतका पात्रहरूको प्रत्यक्ष सहभागिता रहेको छ । अङ्कल खाते बच्चाहरूलाई आफ्नै सम्झेर सहयोग गर्ने पात्र हो । भूमिकाका दृष्टिले सहायक पात्रका रूपमा देखिएको अङ्कल नाटकको मूल कथासँग सम्बन्धित छ । सबै कथ्यहरूमा नदेखिए पनि ऊ पात्रका रूपमा रहेको छ ।

साहुनी यस नाटककी प्रतिकूल पात्र हो । गरिव बालबच्चाबाट काम लिएर पैसा कमाउने साहुनी रूपालाई तनाव दिएर धेरै पैसा कमाउन चाहन्छे । उसको उद्देश्य पुरा

हुन नपाएपछि अडकललाई केटी बेचुवा भनेर आरोप लगाउँछे । ऊ यस नाटककी स्थिर व्यक्तिगत स्त्री मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा देखिन्छे ।

नाटकमा खाते केटाहरूको भूमिका पनि छ । नाटक खाते केटाहरू अथवा सडक बालबालिकाको जीवनचर्यामा केन्द्रित छ । उनीहरूका दुःख, पीडा र व्यथा नै नाटकको मूल विषयवस्तु बनेको छ । सडकमा जीवनयापन गर्ने यी सडक बालबालिकाको न त भविष्य छ न त कुनै उद्देश्य नै । उनीहरूलाई सबैले आफ्नै सम्भेर सहयोग गर्न नाटकले आह्वान गरेकोले सडक बाल समूहको भूमिका पनि नाटकमा सशक्त नै देखिन्छ ।

नाटकमा उनीहरूका अतिरिक्त पुलिस, व्यक्ति, रूपाको भाइ नेपथ्यको आवाज जस्ता पात्रको पनि भूमिका छ । गौणरूपमा आएका यी पात्रहरू नाटकको कथावस्तुलाई अगाडि बढाउन सामान्य भूमिका रहेको छ ।

४.१.३.६ द्वन्द्व विधान

सम्भे आफ्नै हुन् नाटक सडक नाटक हो । यस नाटकमा न्याय र अन्याय, जीवन र मृत्यु, आशा र निराशा, भाग्य र कर्म विचको द्वन्द्वलाई सशक्तरूपमा देखाइएको छ ।

पुलिस र खातेहरूको विचको द्वन्द्व न्याय र अन्याय विचको द्वन्द्व हो । खातेहरूको आफ्नो जीवन रक्षाका लागि पुलिससँग द्वन्द्व हुन्छ । पागलको समाजसँगको द्वन्द्व पनि मूल द्वन्द्वको रूपमा आएको छ । पागल समाजबाट आफ्नो अस्तित्व बचाउन चाहन्छ । साहुनी र अडकल विचको द्वन्द्व पनि नाटकमा देखिन्छ । रूपाको द्वन्द्व भाग्य र कर्म विचको द्वन्द्व हो । रूपाले आफ्नो कर्मका कारण दुःख पाएकी छ । आफ्नै भाग्यले दुख पाउँछे । खातेहरूमा बाँच्नका लागि द्वन्द्व हुन्छ । अन्त्यमा एउटा खाते मृत्युवरण गर्छ । बाँच्नका लागि उनीहरू सधैं सङ्घर्ष गर्छन् । यसरी नाटकमा विविधखाले द्वन्द्वलाई सशक्तरूपमा देखाइएको छ ।

४.१.३.७ संवादयोजना

सम्भे आफ्नै हुन् नाटकको संवाद सरल छ । मनमनै कुरा गर्दै पात्रहरूमा मनोवाद संवाद हुन्छ । संवाद सरल र सहज छन् । सडक नाटकका रूपमा लिन सकिने यस नाटकको संवाद पात्र अनुकूल रहेको छ । प्रमुख पात्र पागलको संवाद अस्वाभाविक देखिए तापनि अन्य पात्रहरू विदागत अनुकूलताका कारण नाटक सफा बनेको छ ।

४.१.३.८ पर्यावरण परिवेश

सम्झे आफ्नै हुन् नाटक सडकको कथा हो । सडकमा जीवनयापन गर्ने सडक बालबालिकाको कारुणिक कथालाई आधार बनाएर लेखिएको यस नाटकको परिवेश पनि सडक नै हो । सडक छेउका फोहोरका डङ्गुरनेर सडक बालबालिकाको जमघट हुने स्थानहरू, अस्पताल वरपरका स्थानहरू यस नाटकका कार्यपीठिकाका रूपमा आएका छन् । सडकका पेटीहरू, खाते बालकहरू र गरिब बालबालिकाका आश्रयस्थलहरू नै यस नाटकको परिवेश हो ।

४.१.३.९ अभिनेयता

सरल, छोटो र बोलचालको भाषामा रङ्गमञ्चलाई ध्यानमा राखेर लेखिएको हुनाले **सम्झे आफ्नै हुन्** नाटक अभिनयका दृष्टिले योग्य छ । नाटकमा सडक, पेटी, फोहोरका थुप्राहरू र खातेहरूको समूहलाई देखाइएको छ । सडकका जुनसुकै स्थानमा सहरी कालोपत्रे सडकपेटीमा यस नाटकलाई सहजरूपमा अभिनय गर्न सकिन्छ । अभिनेयात्मक दृष्टिले नाटक सरल र सहज बनेको छ ।

४.१.३.१० शैलीशिल्प

सम्झे आफ्नै हुन् नाटक गद्यात्मक शैलीमा लेखिएको छ । प्रतीकहरूको अधिक प्रयोग गरिएको यो नाटक सडकनाटकजस्तै बनेको छ । सडककै कथालाई आधार बनाएर लेखिएको यो नाटक रचनाशिल्पका हिसाबले विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववादको नजिक देखिए पनि स्वच्छन्दतावाद र प्रयोगवादतिर पनि नाटकको झुकाव छ । नाटकलाई दुःखान्त र सुखान्तको घेरामा राख्न मिल्दैन । मानेको भाइको मृत्युसँगै नाटकको अन्त्य हुन्छ । यस अर्थमा नाटक दुःखान्त हुनुपर्ने हो तर नाटकको अन्त्यसँगै रूपाको उज्ज्वल भविष्यलाई सङ्केत गरिएको नाटकको सुखद् कुरा हो । त्यसैले नाटक परम्परागत सुखान्त र दुःखान्तको घेराभन्दा माथि उठेर सभ्य समाजको परिकल्पना गर्न खोजिएको छ । नाटक मञ्चनीय र कलात्मक बनेको छ ।

४.१.३.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

सम्झे आफ्नै हुन् नाटक मानवतावादी नाटक बनेको छ । संसारका हरेक मान्छेलाई मान्छेकै रूपबाट हेर्नुपर्छ भन्ने मान्यता यस नाटकको जीवनदर्शन हो । सडकमा जीवन बिताउने सडक बालबालिका मानवीय व्यवहारका भोका छन् । त्यसैले उनीहरूलाई मानवीय व्यवहार

हामीले गर्नुपर्छ । बालबालिका देशका भोलिका कर्णधार हुन् र उनीहरूलाई सबल बनाउन सकेमा मात्र देश सक्षम र समृद्धशाली हुन्छ, भन्ने देखाउनु नाटकको उद्देश्य हो । सडक बालबालिकालाई असल व्यवहार र संस्कार दिन सकेमा उनीहरू रचनात्मक काम गर्न सक्छन्, त्यसकारण यिनीहरूलाई मानवीय व्यवहार गर्नुपर्छ, भन्नु नै नाटकको मूल मर्म हो ।

४.१.४ विपरीत ध्रुव नाटकको विवेचना

४.१.४.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

चितवनका युवा नाटककार पुष्प आचार्यद्वारा लेखिएको **विपरीत ध्रुव** नाटक **नेपाल गयो भन्दिनु है** र अरू नाटकहरू कथासङ्ग्रहमा सङ्कलित नाटक हो । २०५८ साल सहिद दिवसको अवसर पारेर नारायणी कला मन्दिरद्वारा प्रकाशित यस नाटकलाई २०५८ कै सहिद दिवसमा नारायणी कला मन्दिरले पुष्प आचार्यकै निर्देशनमा मञ्चन गरेको थियो । लेखनका दृष्टिकोणले २०५७ मा लेखिएको यस नाटकलाई **नेपाल गयो भन्दिनु है** र अरू नाटकहरू प्रकाशन भएपछि यसै सङ्ग्रहमा यस नाटकलाई समावेश गरिएको छ ।

४.१.४.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको शीर्षक **विपरीत ध्रुव** राखिएको छ । विपरीत र ध्रुव दुईवटा शब्दको योगबाट नाटकको नामाकरण गरिएको छ । विपरीतको अर्थ हुन्छ अमिल्दो वा उल्टो भन्ने बुझिन्छ । ध्रुव शब्दले कुना भन्ने बुझिन्छ । त्यसैले अमिल्दो कुना वा छेउ भनेर नाटकको शीर्षक चयन गरिएको छ । नाटकमा विपरीत ध्रुवका रूपमा स्त्री र पुरुषलाई देखाइएको छ । नेपाली समाजमा सामाजिक चिन्तन अनुसार लैङ्गिक विभेदका कारण दुवैलाई विपरीत ध्रुव मान्ने प्रचलन छ । नाटकले यसै विषयवस्तुलाई उठाएकोले शीर्षक सार्थक देखिन्छ ।

४.१.४.३ दृश्यविधान

यस नाटकमा परम्परागत नाटकहरूमा जस्तै दृश्य परिवर्तन गरिएको छैन । दृश्यमा नाटकलाई विभाजित नगरेर नै नाटक सकिएको छ । नाटकलाई घटनाक्रमका आधारमा भने भिन्न-भिन्न दृश्यमा प्रस्तुत गरिएको छ । मञ्चमा पर्दा खुलेपछि र नाटक सकिएपछि मात्र पर्दा लाग्छ । विविध घटनाक्रमलाई एउटै मात्र दृश्य बनाएर प्रस्तुत गरिएको **विपरीत ध्रुव** नाटकमा नेपाली समाजमा विवाह, व्रतबन्ध, सासूबुहारीका झगडा र पारिवारिक समस्यालाई समानान्तर

रूपमा नाटकमा एउटै दृश्यमा देखाउनु नाटकको कलात्मक पक्षका रूपमा रहेको छ । प्रत्यक्ष दृश्यमा भने नाटक चारवटा दृश्यमा रचना भएको छ ।

४.१.४.४ कथावस्तु (वस्तुविन्यास)

यस नाटकको कथावस्तु पारिवारिक छ । कुइँकेल परिवार खड्का परिवारमा विवाह भएर दुवै घरमा बुहारी भित्रिएका छन् । कुइँकेली अलि हठी स्वभावकी छिन् । खड्किनी नरम स्वभावकी बुहारीलाई कजाएर खाने भन्ने संस्कारले जरा गाडेको यी परिवारमा खड्किनीको छोराको विवाहमा प्रसस्त दाइजो र दासीसमेत विवाहमा दिन्छन् । कुइँकेलीको छोराको विवाहमा सम्पत्ति पनि धेरै दिन्नन् र दासी पनि दिएनन् । कुइँकेलीकी बुहारीलाई घरमा कष्ट छ । कामधन्दा सबै गर्दा पनि सासूको टोकेसो खप्नै नसक्ने । श्रीमानले अर्कै केटी लिएर गए । सानो उमेरमा विवाह भएकोले कामधन्दा राम्रो गर्न जानेकी छैन । दुःख भए पनि खपेर बस्छे । खड्किनीले कुइँकेलीले बुहारीलाई गरेको व्यवहारप्रति असहमति जनाउँछिन् । दश वर्षमा नै विवाह गरेर आएको बालिकाप्रति उनको केही सहानुभूति देखिन्छ । घरकी जेठीलाई धोका दिएर कुइँकेलीको छोरोले लगेकी कान्छी अर्कैसँग जान्छे । कुइँकेलीको छोरो घर फर्कन्छ । जेठीलाई माया गर्ने सोच बनाउँछ । खड्किनीले छोराको विवाह सानै उमेरमा गरिदिएकी छन् । बुहारी पनि सानै छ । धनीमानीकी छोरी दासी समेत ल्याएकी छे । खड्किनीकी बुहारी माइत गई भने जाँदा समेत छोरा गाइला गयो । कुइँकेली बुहारीलाई कुइँकेलीले विस्तारै माया गर्न थाल्छे । बुहारीलाई व्यथा लाग्दा तातो पियो खुवाउन लाग्दा बुहारीको मेल हुन्छ र नाटक टुङ्गिन्छ ।

नाटकमा भिनो कथावस्तु छ । बुहारी र सासू जन्मजात शत्रुका रूपमा चित्रण गरिएको छ । सधैं भगडा गरेर घर नचल्ने र मिलेर बस्नु नै राम्रो हुने सन्देश नाटकले दिएको छ । कुइँकेलीको र बुहारीको मिलनले घर सप्रन्छ । दाइजो नपाएपनि अन्त्यमा घरमा दीर्घकालीन खुसी आएको छ । सम्पत्ति भन्दा मानवीय व्यवहार ठुलो हुन्छ भन्ने कुरा नाटकले पुष्टि गरेको छ ।

४.१.४.५ चरित्रचित्रण

विपरीत ध्रुव नाटक बहुपात्रीय नाटक बनेको छ । भिनो कथावस्तुलाई अगाडि बढाउने क्रममा यति धेरै पात्रहरू नाटकमा देखिन्छन् । पारिवारिक समस्यालाई आधार बनाएर रचना गरिएको यस नाटकमा पात्रको स्पष्ट नाम किटान कमै गरिएको छ । छोरा, बुहारी, कुइँकेली

जस्ता गाउँले बोलिचालीमा बोलाउने पात्रहरू नाटकमा छन् । सबै पात्रको भूमिका समानान्तर जस्तो लाग्छ । विषयका आधारमा पात्रहरूको प्रयोग उपयुक्त देखिएपनि नाटकीय मूल्यका दृष्टिले पात्रहरूको भूमिका त्यति स्पष्ट देखिदैन ।

विपरीत ध्रुव नाटकको पात्रविधान

क्र.स.	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवन चेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	खड्केनी	प्रमुख	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
२	कुइँकेली	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
३	कु. बुहारी	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
४	ख. सम्धी	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
५	कु. छोरी	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
६	कु. सम्धी	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
७	दासी	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
८	युवक	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
९	कु ज्वाइँ	गौण	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
१०	कु छोरी	गौण	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	मुक्त
११	ख बुहारी	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध

क) कुइँकेली

कुइँकेली नाटककी प्रमुख पात्र हुन् । बुहारी कजाएर खानुपर्छ तर उनीहरूलाई माया पनि गर्नुपर्छ भन्ने मान्यता बोकेकी सासूका रूपमा नाटकमा आएकी छन् । समाजको पुरानो आडम्बरमात्र समातेर हुँदैन, समाज सुहाउँदो व्यवहार सबैलाई गर्नुपर्छ भन्ने धारणा उनीमा छ । खड्किनीले बुहारीलाई गरेको व्यवहारप्रति असन्तोष पैदा गर्ने पात्रका रूपमा उनी देखिन्छन् । यस नाटकको कार्य भूमिकाका दृष्टिकोणले उनी प्रमुख पात्र हुन् । अनुकूल प्रवृत्ति भएकी कुइँकेलीमा स्थिर स्वभावको चित्रण नाटकमा छ । व्यक्तिगत जनचेतना, मञ्चीय स्त्री र बद्ध पात्रका रूपमा उनी यस नाटकमा देखिएकी छन् ।

ख) खड्किनी

खड्किनी यस नाटककी कठोर सासू हुन् । बालिका बुहारी भित्र्याएर बठोर वचन र व्यवहारबाट आफ्नो दुष्टताको परिचय दिएकी छन् । यस नाटककी प्रमुख स्त्री पात्रका रूपमा रहेकी खड्किनी आफूले भनेको नभए कसैलाई बाँकी राखिदन् । सुरुमा प्रतिकूल चरित्रमा देखिएकी खड्किनी समय बुझ्दै गएपछि र बुहारीको नरम व्यवहार आएपछि क्रमशः अनुकूल चरित्र बनेकी छन् । उनको व्यवहारमा नरमपना आएको छ । व्यक्तिगत जीवनचेतना, प्रमुख कार्य/भूमिका, गतिशील स्वभाव र आसन्नतामा उनी मञ्चीय पात्र हुन् । आबद्धतामा बद्ध पात्रका रूपमा रहेकी खड्किनी अन्त्यमा असल सासूका रूपमा देखिन्छिन् ।

ग) अन्य पात्रहरू

यी दुईका अतिरिक्त यस नाटकमा खड्किनीको छोरा, बुहारी, सम्धी, कुइँकेलीको छोरा, बुहारी, सम्धी, दासी, सेवक लगायत थुप्रै पात्रहरू छन् । नाटक पारिवारिक हो । परिवारका नातागोतालाई नाता अनुसारकै नाम दिएर नाटकमा पात्रका रूपमा ल्याइएको छ । पात्रगत आधारमा नाटक कमजोर छ । नातागतरूपमा दुईजना पात्रसँग सम्बन्धित गराएर पात्र राख्नु नाटकको कमजोरी पक्ष हो । जसले अन्य पात्रहरूको भूमिकामा न्यूनता आएको देखिन्छ ।

४.१.४.६ संवादयोजना

विपरीत ध्रुव नाटकमा छोटो र सरल संवादको प्रयोग अधिक पाइन्छ । पात्रअनुसार संवादयोजना नाटकमा छ । ग्रामीण भाषाको प्रयोग भएकोले संवाद विश्वसनीय बनेको छ । कतै वर्णनात्मक र कतै तार्किक संवाद अनि उखान टुक्काको प्रयोग पनि नाटकमा अधिक पाइन्छ ।

४.१.४.७ पर्यावरण/परिवेश

पारिवारिक समस्यालाई आधार बनाएर समाजको चित्रण गर्न खोजिएको **विपरीत ध्रुव** नाटकको कार्यपीठिका ग्रामीण समाज हो । गाउँमा एउटा परिवारमा हुने महिला हिंसा र सासूको अहं, बुहारीप्रति गरिने दुर्व्यवहार यस नाटकको आधार भएकोले यसको पर्यावरण त्यस्तै नेपाली समाजको एउटा परिवार हो । विशुद्ध सामाजिक नाटक भएकोले नेपाली समाजमा विद्यमान

पारिवारिक समस्या, सासू बुहारीका भगडा, बालविवाह र दास प्रथाले थिचिएको हाम्रो गाउँले समाज यस नाटकको परिवेश बनेको छ ।

४.१.४.८ अभिनेयता

सामाजिक नाटक भएकोले यस नाटकलाई तडकभडक, साजसज्जायुक्त नाट्यमञ्च आवश्यक पर्दैन । गाउँले पृष्ठभूमिमा सिर्जना गरिएको यो नाटक गाउँका गल्ली र चौतारामा सहजै अभिनय गर्न सकिन्छ । केही गाउँले सामग्रीको प्रयोगबाट नाटकलाई सहजरूपमा अभिनय गर्न सकिने भएकोले नाटक अभिनयका दृष्टिले सरल र सहज बनेको छ ।

४.१.४.९ शैलीशिल्प

गद्यात्मक शैलीलाई प्रयोग गरेर लेखिएको **विपरीत ध्रुव** नाटक शुद्ध सामाजिक नाटक हो । परम्परालाई आधार बनाएर रचना गरिएको यो नाटक परम्परागत बन्न पुगेको छ । रचनाशिल्पका हिसावले नाटक सामाजिक यथार्थवादी नाटक हो । नारीवादी चेतनालाई उत्कर्षता प्रदान गरिएको यस नाटकले सामाजिक यथार्थ घटनालाई आधार बनाएर नाटकीय स्वरूप प्राप्त गरेको छ ।

४.१.४.१० द्वन्द्वविधान

यस नाटकमा सामाजिक द्वन्द्व छ । एकातिर अधिकार र कर्तव्यको बिचको द्वन्द्व देखाइएको छ भने अर्कोतिर नारी पुरुष बिचको द्वन्द्व छ । हक अधिकारका लागि नेपाली नारीहरू आफू नै जागरुक हुनु जरुरी छ । नारीलाई सन्तान उत्पादनको साधनको रूपमा हेर्ने नेपाली समाजसँगको द्वन्द्व नाटकको मूल द्वन्द्व हो ।

४.१.४.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

नेपाली समाजलाई आडम्बरले ढपकै ढाकेको छ । पुराना आडम्बरलाई समातेर यहाँ हजारौं नारीहरू दाइजोको अभावमा नारकीय जीवन जिउन विवश छन् । नेपाली समाजमा बुहारीलाई शोषण सासूले गर्छन् । एउटा नारी नारीबाटै अपहेलित हुन्छे । नारीले नारीमाथि गरिएको दमन नेपाली समाजमा जरा गाडेको छ । मान्छेले मान्छेलाई दास बनाएर पशुवत् व्यवहार नेपाली समाजमा हुने गर्दछ । प्रस्तुत **विपरीत ध्रुव** नाटक यस्तै जीवनशैलीमा रचना

गरिएको छ । दाइजो प्रथाको उन्मूलन नभएसम्म एउटी नारी समाजमा आफ्नो प्रतिष्ठा कायम गर्न सकिदैन । नारीले नारीमाथि गरिने दमनको अन्त्य पनि नारीले नै बुझेर सभ्य समाजको स्थापना गर्नुपर्छ, भन्ने पुष्टि गर्नु नै यस नाटकको उद्देश्य हो ।

४.१.५ दुईटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुऱ्याएको खोई नाटकको विवेचना

४.१.५.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

दुईटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुऱ्याएको खोई नाटकको लेखन २०५५ सालमा भएको हो । नारायणी कला मन्दिरद्वारा प्रकाशित **नेपाल गयो भन्दिनु है** र अरू नाटकहरू नाटकसङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित यो नाटक नारायणी कला मन्दिरद्वारा लेखक पुष्प आचार्यकै निर्देशनमा मञ्चन भएको थियो ।

४.१.५.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको शीर्षक **दुईटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुऱ्याएको खोई** राखिएको छ । शीर्षक अधिक लामो छ । नेपाली उखान **दुईटी स्वास्नीको पोइ कुना पसी रोइ** लाई परिवर्तन गरेर राखिएको शीर्षक झलकक हेर्दा नसुहाउने देखिए तापनि नाटकको प्रमुख पात्रले दुई विवाह गरेर साह्रै दुःख पाएको देखाइएकोले विषयवस्तुगत आधारमा शीर्षक उपयुक्त र सान्दर्भिक देखिन्छ ।

४.१.५.३ दृश्यविधान

यस नाटकमा दृश्यविधान देखिदैन । पर्दा एकपटकमात्र खुल्छ र एकपटकमात्र बन्द हुन्छ । दृश्यविधानको आयोजना नगरिए पनि घटनाका आधारमा नाटकलाई भिन्न भिन्न भागमा विभाजन गरिएको छ । यो नाटक तडकभडकयुक्त रङ्गमञ्चभन्दा सामान्य गाउँले चोक चौतारामा प्रदर्शन गर्न सुहाउँछ । नाटकमा कथावस्तु र घटना बदलिन्छन् तर दृश्य बदलिदैन । नाटकको घटनाक्रम अनुसारका दृश्यहरूको अस्वाभाविक परिवर्तन भएको छ । पर्दा बन्द नहुने भएकोले उही दृश्यजस्तो देखिन्छ । नाटकमा एक वर्ष पछाडिको घटना देखाइन्छ तर दृश्य उही हुन्छ । नरबहादुरको सन्तान मोह, अर्को विवाहको दृश्य, दुई श्रीमती बिचको झगडाको दृश्य, जेठीलाई उपचार गराएको दृश्य, फरक छन् तर नाटकमा एउटैमा मुछेर देखाउने प्रयत्न गरिएको छ ।

४.१.५.४ कथावस्तु

नाटकको कथा अनुसार नाटकको प्रमुख पात्र नरबहादुरलाई सन्तानमोहले छोएको छ । घरमा श्रीमती भए पनि जेठीबाट सन्तान नभएपनि नरबहादुरले अर्की महिलालाई विवाह गर्छ । सोचेअनुसार कान्छीबाट नरबहादुरलाई छोराको रहर पूरा हुन्छ । समय बित्दै जान्छ केहीबेर दुईटी श्रीमती मिलेर बस्छन्, गाउँलेले उकासेपछि सौतासौताका बिच भगडा सुरु हुन्छ । दुई श्रीमतीको भगडाले नरबहादुर ठुलो समस्यामा पर्छ । नरबहादुर दुबैलाई मिलाएर राख्न असफल हुन्छ । जेठी र कान्छी घरका सरसामान बाँडेर छुट्टिन्छन् । जेठी धनसारमा र कान्छी घरमा बस्छन् । एउटा चुल्होले चल्ने ठाउँमा दुई भएपछि नरबहादुरलाई घर धान्न धौ धौ पर्छ । नरबहादुरले छोराकी आमालाई र जेठीलाई बराबरी माया गर्छ तर जेठीलाई आँखाको रोग लागेर अन्धी हुन्छे । रातदिन काम गर्दा त हातमुख जोर्न कठिन पर्ने नरबहादुरको परिवारमा गरिबीले नराम्ररी गाँजेको बेला जेठीलाई उपचार खर्च जोड्न कठिन हुन्छ । सरसापटी गरेर नरबहादुरले जेठीको उपचार खर्च जुटाउँछ तर आँखा निको हुँदैन । कान्छीले बसीबसी खाने अन्धी पाल्न नसक्ने कुरा नरबहादुरलाई बताउँछे र नरबहादुर केहीबेर नसुनेजस्तो गरेपनि अन्ततः छोराकी आमा कान्छीको कुरा सुन्छ र ससुरालीमा ससुरालाई छोरी लिन बोलाउँछ । उपचारमा धेरै खर्च लागेर पनि निको नभएको र धेरै दुःख पाएकोमा नरबहादुरसँग जेठीले माफी माग्छे । नरबहादुर आफ्नो कर्तव्य निर्वाह गरेकोले माफीको आवश्यकता नभएको विचार व्यक्त गर्छ । यस्तैमा ससुराको भाइको आगमन हुन्छ र जेठीलाई लिएर आफ्नै घरतिर गएको दृश्यसँगै नाटक टुङ्गिन्छ ।

४.१.५.५ चरित्रचित्रण

दुईटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुन्याएको खोई नाटककमा सीमित पात्रको प्रयोग भएको छ । यस नाटकमा पात्रको स्पष्ट नामभन्दा पनि ग्रामीण बोलिचालीका नामहरू पात्रलाई दिइएको छ ।

दुईटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुन्याएको खोई नाटकको पात्रविधान

क्र.स.	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवन चेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	लोग्ने	प्रमुख	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२	जेठी	प्रमुख	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
३	कान्छी	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध

४	बालक	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	नेपथ्य	बद्ध
५	दुर्गेनी	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	नेपथ्य	बद्ध
६	बडाबा	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
७	वैद्य	सहायक	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

क) लोग्ने

लोग्ने यस नाटकको प्रमुख पात्र हो । ऊ परम्परावादी पात्रको रूपमा प्रस्तुत छ । सन्तान भएनन् भने वर्ग जाने बाटो नखुल्ने मानसिकता बोकेको सन्तानकै लागि घरमा जेठी हुँदाहुँदै अर्को विवह गरेको छ । नाटकको शीर्षक उसकै केन्द्रीयतामा बनेको छ । राम्रोसँग चलेको परिवारलाई लथालिङ्ग पार्नमा उसकै हात छ । नियतिले ठगेको, गरिब र सामान्य परिश्रम गरेर जीवन निर्वाह गर्ने लोग्नेलाई नाटकमा अनुकूल हुन खोज्दा खोज्दै पनि प्रतिकूल जस्ते देखिने, गतिशील, व्यक्तिगत जीवनचेतना भएको, पुरुष मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा देख्न सकिन्छ ।

ख) अन्य पात्रहरू

यस नाटकमा लोग्नेका अतिरिक्त जेठी, कान्छी, बालक, वैद्य, बडाबा लगायतका पात्रहरू छन् । जेठी यस नाटककी प्रमुख नायिका हो । उसलाई भाग्यले नराम्रोसँग ठगेको छ । आफ्नो बाँझो जीवनबाट वाक्क भएकी जेठीले सन्तान कै लागि लोग्नेलाई सौता हाल अनुमति दिन्छे । यस नाटकका सबै पात्रहरू निम्नवर्गीय छन् । सामान्य परिवेशमा नाटकको निर्माण भएकोले सबै पात्रहरू गरिब गाउँले र सामान्य परिवारका देखिन्छन् ।

४.१.४.६ संवादयोजना

दुईटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुन्याएको खोई नाटकमा छोटो र सरल संवादको प्रयोग अधिक पाइन्छ । पात्रअनुसार संवादयोजना नाटकमा छ । ग्रामीण भाषाको प्रयोग भएकोले संवाद विश्वसनीय बनेको छ । कतै वर्णनात्मक र कतै तार्किक संवाद अनि उखान टुक्काको प्रयोग पनि नाटकमा अधिक पाइन्छ ।

४.१.४.७ पर्यावरण/परिवेश

पारिवारिक समस्यालाई आधार बनाएर समाजको चित्रण गर्न खोजिएको **दुईटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुऱ्याएको खोई** नाटकको कार्यपीठिका ग्रामीण समाज हो । गाउँमा बहुविवाहबाट सिर्जित समस्यालाई यस नाटकको आधार भएकोले यसको पर्यावरण त्यस्तै नेपाली समाजको एउटा परिवार हो । विशुद्ध सामाजिक समस्यामूलक नाटक भएकोले नेपाली समाजमा विद्यमान पारिवारिक समस्या, सासू बुहारीका झगडा, बालविवाह र दास प्रथाले थिचिएको हाम्रो गाउँले समाज यस नाटकको परिवेश बनेको छ ।

४.१.४.८ अभिनेयता

सामाजिक नाटक भएकोले यस नाटकलाई तडकभडक, साजसज्जायुक्त नाट्यमञ्च आवश्यक पर्दैन । गाउँले पृष्ठभूमिमा सिर्जना गरिएको यो नाटक गाउँका गल्ली र चौतारामा सहजै अभिनय गर्न सकिन्छ । केही गाउँले सामग्रीकोप्रयोगबाट नाटकलाई सहजरूपमा अभिनय गर्न सकिने भएकोले नाटक अभिनयका दृष्टिले सरल र सहज बनेको छ ।

४.१.४.९ शैलीशिल्प

गद्यात्मक शैलीलाई प्रयोग गरेर लेखिएको **दुईटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुऱ्याएको खोई** नाटक शुद्ध सामाजिक नाटक हो । परम्परालाई आधार बनाएर रचना गरिएको यो नाटक परम्परागत बन्न पुगेको छ । रचनाशिल्पका हिसावले नाटक सामाजिक यथार्थवादी नाटक हो । नारीवादी चेतनालाई उत्कर्षता प्रदान गरिएको यस नाटकले सामाजिक यथार्थ घटनालाई आधार बनाएर नाटकीय स्वरूप प्राप्त गरेको छ ।

४.१.४.१० द्वन्द्वविधान

यस नाटकमा सामाजिक द्वन्द्व छ । एकातिर अधिकार र कर्तव्यको बिचको द्वन्द्व देखाइएको छ भने अर्कोतिर नारी पुरुष बिचको द्वन्द्व छ । हक अधिकारका लागि नेपाली नारीहरू आफू नै जागरुक हुनु जरुरी छ । नारीलाई सन्तान उत्पादनको साधनको रूपमा हेर्ने नेपाली समाजसँगको द्वन्द्व नाटकको मूल द्वन्द्व हो ।

४.१.४.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

नेपाली समाजलाई आडम्बरले ढपक्कै ढाकेको छ । पुराना आडम्बरलाई समातेर यहाँ हजारौं नारीहरू बहुविवाहका कारण नारकीय जीवन जिउन विवश छन् । एउटा नारी नारीबाटै अपहेलित हुन्छे । नारीले नारीमाथि गरिएको दमन नेपाली समाजमा जरा गाडेको छ । मान्छेले मान्छेलाई दास बनाएर पशुवत् व्यवहार नेपाली समाजमा हुने गर्दछ । प्रस्तुत **दुईटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुऱ्याएको खोई** नाटक यस्तै जीवनशैलीमा रचना गरिएको छ । बहुविवाह प्रथाको उन्मूलन नभएसम्म एउटी नारी समाजमा आफ्नो प्रतिष्ठा कायम गर्न सकिदैन । नारीले नारीमाथि गरिने दमनको अन्त्य पनि नारीले नै बुझेर सभ्य समाजको स्थापना गर्नुपर्छ भन्ने पुष्टि गर्नु नै यस नाटकको उद्देश्य हो ।

४.१.६ मैना नाटकको विवेचना

४.१.६.१ लेखन मञ्चन र प्रकाशन

वि.सं. २०६१ सालमा पुष्प आचार्यद्वारा प्रस्तुत **मैना** नाटकको मञ्चन क्षेत्रीय नाटक महोत्सवको अवसरमा नाचघर काठमाडौंमा गरिएको थियो ।^१ वि.सं. २०६१ सालमा विरेन्द्र नारायण श्रेष्ठ र श्रीमती रेखा आर्चायद्वारा संयुक्त रूपमा प्रकाशन गरिएको यो नाटक आचार्यको **मैना** नाटकसङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित छ ।

४.१.६.२ शीर्षकविधान

नाटकको शीर्षक नाटककी नायिका मैनाको नामबाट राखिएको छ । सम्पूर्ण कथावस्तु मैनासँग सम्बन्धित भएर नाटकमा आएकोले शीर्षक नायिकाकै नामबाट राख्नु उपयुक्त देखिन्छ । **'मैना'** नाटककी केन्द्रीय चरित्र हुन् र मैनाकै केन्द्रीयतामा नाटकको सम्पूर्ण कार्यव्यापार भएको देखाइएको छ । नाटकलाई नायिका प्रधान बनाउन खोजिएकोले शीर्षक र विषयवस्तु बिच ताल मेल स्पष्ट रूपमा देखिन्छ ।

४.१.६.३ दृश्यविधान

मैना नाटकमा पारम्परिक नाटकहरूमा भै दृश्यहरू परिवर्तन हुँदैनन् । पर्दा लगाएर दृश्य परिवर्तन गरिएका छैनन् तापनि विषयवस्तुलाई हेर्दा धेरै दृश्यहरूलाई एउटै दृश्य जस्तो

^१ पुष्प आचार्य, **नेपाल गयो भन्दिनु है र अरू नाटकहरू** (चितवन : नारायणी कला मन्दिर, २०५८) पृ. ७४ ।

बनाएर प्रस्तुत गर्न खोजिएको जस्तो देखिन्छ। मनकुमारीको दृश्य, हुर्मत र मनकुमारीकै गाउँको दृश्य, हुर्मतले भाषण गरेको दृश्य, बुढो दाइसँगको दृश्य जस्ता थुप्रै विभाजन नगरी नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ। दृश्य विभाजनलाई नाटकमा महत्त्व दिइएको छैन तापनि विषयवस्तुको पृथक्ताका कारण नाटक मञ्चन गर्दा दृश्य कै कारणले समस्या पर्ने खालको भने छैन।

४.१.६.४ कथावस्तु

नेपाली समाजमा घट्ने घटनालाई आधार बनाएर लेखिएको मैना नाटक एउटा सामाजिक नाटक हो।^२ हुर्मत भन्ने एउटा राजनीतिक गर्ने नेताले मनकुमारी भन्ने गाउँले युवतीसँग यौनसम्पर्क गर्छ। जसबाट मनकुमारी गर्भवती हुन्छे। मनकुमारीलाई विवाह गरेर सहर लैजाने आश्वासन हुर्मतले दिन्छ। त्यसकै आशमा मनकुमारी बस्छे। मनकुमारीको गर्भबाट एउटा छोरीको जन्म हुन्छ। चुनाव भएकाले छोरीको न्वारन गर्न र नाम दिन नसक्ने हुर्मतले बताउँछ। आफ्नै घरमा काम गर्ने बुढो दाइसँग विवाह गरिदिने जाल हुर्मतले बुन्छ। मनकुमारीलाई यो गोप्य राखिन्छ। मनकुमारी ठुलो कष्ट सहेर गाउँमा बस्छे। हुर्मतले पत्नी बनाएर सहर लान्छ भन्ने सपना बोकेर मनकुमारी बस्छे। हुर्मतबाट मैनामाथि कुनै दयादृष्टि हुँदैन। मनकुमारीको घरमा बुढोदाई बस्छ र छोरीको न्वारन पनि उसैले गर्छ। छोरीको नाम मैना राखिन्छ। मैना ठुली भएपछि पण्डितले हुर्मतको घरमा काम गर्ने नोककर्मीको रूपमा लगेर राखिदिन्छ। हुर्मतले पशुवत् व्यवहार देखाएर मैनाको बलात्कार गरी हत्या गरिदिन्छ। मनकुमारीले यो कुरा थाहा पाएपछि रुवावासी चल्छ र नाटकको दुःखद अन्त्य हुन्छ। आफ्नै छोरीमाथि हुर्मतले गरेको व्यवहारबाट मनकुमारीको मनमा चिन्ताको आँधी आएपछि मैनाको अन्त्यसँग नाटक टुङ्गिन्छ।

४.१.६.५ चरित्र चित्रण

मैना नाटक बृहपात्रीय नाटक हो। यस नाटकमा मैना, बुढोदाइ, मनकुमारी, हुर्मत, पण्डित, निर्मल, लक्ष्मी, आमा, निर्मल, बुद्धिमाया, जड्याहा, रूपा जस्ता थुप्रै पात्रहरू रहेका छन्। यस नाटकको पात्रविधान यहाँ देखाइएको छ :

^२ लेखक स्वयम्सँगको मौखिक अन्तर्वार्तानुसार।

मैना नाटको पात्रविधान

क्र.सं.	पात्र	भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	मनकुमारी	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
२	हुर्मत	प्रमुख	प्रतिकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३	मैना	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
४	बुढोदाइ	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
५	पण्डित	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
६	बुद्धिमाया	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
७	जँड्याहा	सहायक	अनुकूल/प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
८	रूपा/दिलु	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
९	निर्मल	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१०	लक्ष्मी	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध

क) मनकुमारी

मनकुमारी मैनाकी आमा हो । हुर्मतको आश्वासनमा परेर उसको पत्नी बन्ने रहरमा बसेकी एक नेपाली गाउँले युवतीका रूपमा नाटकमा मनकुमारी आएको छे । जस्तोसुकै कठिन परिस्थितिलाई पनि पचाएर बस्ने क्षमता भएकी मनकुमारी बुढो दाइको सहायताले आफ्नी छोरी हुर्काउन सफल बनेकी छे । नाटकमा कार्यभूमिकाका दृष्टिकोणले प्रमुख, अनुकूल प्रकृति, स्थिर स्वभावकी पात्रका रूपमा ऊ नाटकमा आएको छे । जीवनचेतना प्रतिनिधि पात्रका रूपमा आएको मनकुमारी नेपाली ग्रामीण युवतीको प्रतिनिधि पात्र हो । आसन्नता, मञ्चीय र आबद्धतामा बद्ध पात्रका रूपमा मनकुमारी नाटकमा आएको देखिन्छ ।

ख) हुर्मत

नाटकको खलपात्र हो । मनकुमारीलाई विवाहको आस्वासन दिएर गर्भवती बनाएपछि धोका दिने पात्रको रूपमा नाटकमा हुर्मत आएको छ । राजनीति गर्ने गाउँको नेताको भूमिकामा देखिएको हुर्मत आफ्नै छोरीलाई बलात्कार गर्ने क्रूर पात्रको रूपमा देखिन्छ । प्रतिकूल प्रकृति, स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा हुर्मत नाटकमा आएको छ ।

ग) मैना

मैना यस नाटककी केन्द्रीय चरित्र हो । मैनालाई नै नाटककारले केन्द्रमा राखेर नाटकको कार्यव्यापारलाई अगाडी बढाउने प्रयत्न गरेको छन् । मैनाकै नामबाट नाटकको नामकरण गरिएको छ । मैना हुर्मत र मनकुमारीको नाजायज सम्बन्धबाट जन्मेकी छोरी हो र ऊ यस नाटकमा अनुकूल, स्थिर, मञ्चीय, प्रमुख र बद्ध पात्रको रूपमा आएकी छे ।

घ) अन्य पात्रहरू

मैना नाटक बहुपात्रीय नाटक हो । यस नाटकमा बुढो दाइ, पण्डित, जड्याहा, दिलु, निर्मल, लक्ष्मी, रूपा, बुद्धिमाया, लगायतका पात्रहरूको भूमिका रहेको छ । बुढोदाइ नाटकको प्रमुख जस्तै देखिने सहायक पात्र हो । मनकुमारीलाई सहायता दिने, मैनाको न्वरण गराउने र हुर्काउने काममा उसको ठुलो सहयोग रहेको छ । पण्डित प्रतिकूल पात्र हो । मैनालाई सहर लगेर हुर्मत जस्तो नरपिचासको हातमा नराम्रा सुम्पनुमा उसको ठुलो हात हुन्छ । ऊ हुर्मतको आदेशानुसार नराम्रा र खराब काम गर्न सदा अगाडी रहने, समाजलाई परम्परा तिर धकेलेर धर्मको आडमा शोषण गर्ने पात्रका रूपमा पण्डित देखिन्छ । यसका अतिरिक्त नाटकमा निर्मल, लक्ष्मी, रूपा, बुद्धिमाया, जड्याहा र दिलु लगायतका पात्रहरू पनि नाटकमा आफ्नै प्रकारको भूमिका रहेका छन् ।

४.१.६.६ द्वन्द्वविधान

मैना नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । नाटकमा वर्गीय द्वन्द्वलाई मूलरूपमा देखाइएको छ । सामाजिक प्रगतिवादी नाटकको विशेषतालाई आत्मसात् गर्दै लेखिएको **मैना** नाटकमा गरिब र धनी वर्गका बिचमा द्वन्द्व छ । मनकुमारी गरिब पक्षको प्रतिनिधि पात्रको हुर्मत धनाढ्य वर्गको पात्रसँगको द्वन्द्व नै मूल द्वन्द्व हो । यसका अतिरिक्त, जीवन र मृत्यु, सत् र असत्, व्यक्ति र समाजका बिचको द्वन्द्वलाई पनि नाटकमा कलात्मक तरिकाले प्रस्तुत गरिएको छ ।

४.१.६.७ संवादयोजना

नाटक संवादात्मक विधा हो । त्यसैले नाटकमा कलात्मक संवाद हुनु जरुरी छ । यस नाटकको संवाद कलात्मक छ । गाउँले भाषाको प्रयोग भएको मैना नाटकमा प्रयुक्त संवादले

नाटकलाई थप स्तरीय बनाएको छ । धेरै पटक मञ्चन भइसकेको यो नाटक चितवनको लोकप्रिय नाटकका रूपमा स्थापित हुनुमा यो नाटकको संवादले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको छ ।^४ संवादहरू सरल, सहज र छोटो छन् । जटिल विषयलाई पनि सरल भाषाको प्रयोगका माध्यमबाट संवादका रूपमा प्रस्तुत गरिनु नाटकको असल पक्ष हो ।

४.१.६.८ पर्यावरण/परिवेश

मैना नाटक नेपाली समाजको कथा हो । गाउँले युवतीहरूलाई सहरिया युवकहरूले विशेषतः राजनीतिमा लागेका नेताहरूले मीठो सपना देखाएर स्वार्थपूर्ति गरेपछि ग्रामीण युवतीहरूले भोग्ने पीडा नै नाटकको मूल कथ्य हो । यो नाटक गाउँले परिवेशमा सिर्जना भएको छ । गाउँले समाज, भूपडी, गाउँका विभिन्न अवसरमा गरिने नाचगान, आँगन पँधेरो चोक-चौतारा नाटकका कार्यपीठिकाका रूपमा आएका छन् । राजनीतिक रूपमा चलखेल गर्न सकिने गाउँले समाज नाटकको आधारभूमि भएकाले त्यस्तै गाउँलाई नाटकको परिवेशका रूपमा चित्रण गर्न सकिन्छ ।

४.१.६.९ अभिनयता

धेरै पटक मञ्चन भइसकेको भनिएको मैना नाटकमा नाटककार पुष्पका अन्य नाटकका तुलनामा लामा संवादहरूको प्रयोग भएको छ । संवाद लामा भए तापनि अभिनयलाई असर पार्ने खालको छैन । रङ्गमञ्चलाई विशेष ख्याल गरेर निर्माण गरिएको **मैना** नाटक अभिनयका हिसाबले सरल छ । नाटक अभिनयमा लागि लेखिन्छ । अभिनयात्मक रूपमा क्लिस्ट नाटकहरूलाई राम्रो नाटक भन्न मिल्दैन । यो नाटक अभिनयमा सरल छ, जुनसुकै गाउँमा बिना रङ्गञ्च नाटकलाई सजिलै अभिनय गर्न सकिन्छ ।

४.१.६.१० शैलीशिल्प

गद्य शैलीको प्रयोग गरेर लेखिएको **मैना** नाटकमा समाजमा घट्ने यथार्थ सामाजिक घटनाहरूको चित्रण गरिएको छ । नेपाली समाजमा नारी वासनातृप्तिको साधनका रूपमा मात्र हेर्ने प्रचलन अभै पनि यदाकदा पाइन्छ र हुर्मतले यस नाटकमा मनकुमारीलाई वासनात्मक रूपमा हेरेकोले र ऊ माथि शोषण गरेको देखाइएकोले सामाजिक यथार्थवादी नाटकमा रूपमा यो नाटकलाई चित्रण गर्न सकिन्छ । वर्गीय द्वन्द्वलाई मूल रूपमा उठाइएकोले मार्क्सवादी

दृष्टिकोण नाटकमा स्पष्ट देख्न सकिन्छ भने समग्रमा नाटकमा सामाजिक देख्न सकिन्छ । त्यसैले रचनाशिल्पका हिसाबले नाटक सामाजिक यर्थाथवादी तथा प्रगातिवादी नाटक बनेको छ । शैलीशिल्पमा नाटकलाई कुनै वादसँग पूर्णतया टाँस्न मिल्ने नभए तापनि मार्क्सवादी दृष्टिबाट नेपाली समाजलाई विश्लेषण गर्न नाटककार सक्षम देखिन्छ ।

४.१.६.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

मैना नाटकले नेपाली समाजमा लामो समयदेखि जरा गाडेर बसेको महिला हिंसा विषयलाई मूल रूपमा उठाएको छ । नेपाली समाजमा नारीको कुनै अस्तित्व छैन र उनीहरूलाई एउटा सन्तान उत्पादन गर्ने सधानका रूपमा हेरिन्छ । एउटी गाउँले युवतीमाथिको घोर अन्यायलाई नाटकले प्रस्तुत गरेको छ । आधा आकाश ओगटेर बसेका नारीहरू पुरुष जत्तिकै अधिकारका हकदार छन् । राजनीतिको आडमा गरिने युवतीमाथिको अत्याचार जराबाटै उखेलेर फाल्नु पर्छ तब मात्र सव्य समाजको स्थापना हुन्छ भन्ने कुरालाई नाटकले देखाएको छ । नाटकमा वर्गीय द्वन्द्वका साथै तल्लो वर्ग सधैं उपल्लो वर्गको शिकार र थिचोमिचोमा च्यापिएर बस्नु परेको बाध्यतालाई प्रस्तुत गरिएको छ । राजनीतिको आडमा समाजका तल्लो वर्गमाथि हुने यस्ता व्यभिचारलाई समाजले विशेष रूपमा हेरेर हुर्मत जस्ता अपराधीलाई कठोर दण्ड दिएमा मात्र समाजका अपराधहरू कम हुन्छन् भन्ने कुरालाई नाटकले उठाएको छ । त्यसकारण नेपाली समाज सधैं राजनीतिका आडमा गर्ने अपराध पीडादायी हुन्छ । जबसम्म सबैमा प्रगतिशील समान कानून लागु हुँदैन तबसम्म स्वस्थ समाजको स्थापना हुन नसक्ने समस्यालाई प्रस्तुत गर्नु नाटकको उद्देश्य हो ।

४.१.७ पर्खेर बस्दा पनि नाटकको विवेचना

४.१.७.१ लेखन मञ्चन र प्रकाशन

वि.सं. २०६१ सालमा पुष्प आचार्यद्वारा लेखिएको **पर्खेर बस्दा पनि** नाटक वि.सं. २०६२ सालमा पर्सा हलमा मञ्चन गरिएको थियो । वि.सं. २०६१ सालमा **मैना** नाटक सङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित यो नाटक वीरेन्द्र नारायण श्रेष्ठ र श्रीमती रेखा चायार्यद्वारा प्रकाशित नाटक हो ।

४.१.७.२ शीर्षक विधान

यस नाटकको शीर्षक पर्खेर बस्दा पनि राखिएको छ । झलकक शीर्षक हेर्दा अपूर्ण जस्तो लाग्दछ । पर्खेर बस्दा, पनि पदावलीबाट बनेको प्रस्तुत नाटकले सङ्केत गर्ने अर्थ शीर्षकबाट

स्पष्ट हुँदैन । शीर्षक नत एउटा शब्दबाट बनेको छ, नत पूर्ण वाक्यको नै बनेको छ । आधा वाक्यमा समायिका क्रियाको प्रयोग नगरेर बनाइएको शीर्षक नाटकको विषयवस्तु नपढेसम्म अर्थहिन जस्तो लाग्दछ । नाटकमा बाढीपीडितहरूको समस्यालाई देखाइएको छ । आफ्ना बाबुआमा गुमाएका बालपात्रले आमाबाबुलाई पर्खेर बस्छन् तर बाबुआमा बाढीको चपेटामा परेकाले कहिल्यै घर फर्कदैनन् जति पर्खे पनि आमाबाबुसँग उनीहरूको भेट हुँदैन । त्यसैले पर्खेर बस्दा पनि दुई बालबालिकाको आमाबाबुसँग भेट नभएको भन्ने सन्दर्भमा शीर्षक चयन गरिएकोले शीर्षक सार्थक बनेको छ ।

४.१.७.३ दृश्यविधान

आचार्यको **पर्खेर बस्दा पनि** नाटकमा दृश्य विभाजन गरिएको छैन । एउटा मात्रै दृश्यमा रचना गरिएको यो नाटक ज्यादै छोटो छ । जम्मा आठ पृष्ठमा सम्पूर्ण नाटक सकिन्छ । दृश्यमा स्पष्ट विभाजन नाटकलाई नगरिए तापनि नाटकको विषयवस्तु हेर्दा विभिन्न दृश्यमा विभाजन गर्न सकिने प्रकारको छ । बाढीपीडितको शिविरको दृश्य, बाढीपीडितहरूलाई राहत वितरणको दृश्य, छेस्के र च्यासेको भट्टीको दृश्य, न्याउली र बन्दुकेको दृश्य यस नाटकमा स्पष्ट देखिने फरक दृश्यहरू हुन् । नाटक एउटै दृश्यमा मुछेर देखाइएको छ । विषयगत विविधताका बावजुत दृश्यको स्पष्ट विभाजन नहुँदा केही अस्पष्टता भए तापनि नाटक समग्ररूपमा स्तरीय नै बन्न पुगेको छ ।

४.१.७.४ कथावस्तु (वस्तुविन्यास)

वर्षायामसँगै खोलामा आएको बाढीले बाबुआमा दुबैलाई बगाएकोले नवीन र दिनेश टुहुरा बन्छन् । उनीहरूलाई खोलाले बगाएपछि मान्छेको मृत्यु हुन्छ भन्नेसम्म पनि थाहा छैन । खोलासँग आमाबाबु घुम्न गएका र एकदिन फर्केर आउने आशामा दिन बिताइरहेका छन् । बाढीपीडितलाई राहत बाँडिन्छ । सबैले राहत पाउँछन् । उनीहरूले पनि केही राहत पाउँछन् तापनि उनीहरूलाई आफ्ना बाबुआमा नफर्कने गरी गएको कुरामा विश्वास छैन । राहत बाँडेर समस्या समाधान नहुने तटबन्ध नै गर्नुपर्ने गाउँलेहरूले कुरा गर्छन् । बाढीका कारण जर्जर बनेको गाउँमा वर्षेनी राहत त बाँडिन्छ तर दीर्घकालीन समाधानको खोजी नभएकोमा गाउँलेहरू अभै त्रसित छन् ।

बाढीपीडितलाई बाँडिएको राहतको गलत प्रयोग गर्दै छेस्के र च्याँसे भट्टीमा रक्सी खान्छन् । बाढीपीडितलाई राहत वितरणको संयोजकले त्यो थाहा पाएपछि उनीहरूलाई दण्ड दिइन्छ । यस्तै कथावस्तुमा न्याउली र बन्दुकेको प्रेमप्रसङ्गको कथा नाटकमा जोडिन्छ । जुन केही असान्दर्भिक लाग्दछ । न्याउली बन्दुकेसँग विवाह गरेर आफ्नो जोडी बाढीकै कारण छुटिनुपर्छ भन्ने मनसायबाट प्रसङ्गलाई विषयवस्तुसँग जोड्ने प्रयत्न भएको छ । यस्ता प्रेमी जोडी सदासदाका लागि अब सँगै जीवन बिताउन र दिनेश र नवीनका बाबुहरू जस्तै बाढीको सकार नबन्न सबै तटबन्धमा लाग्नुपर्ने आवश्यकता सबैले महशुस गर्छन् र तटबन्धको कार्यको सुरुवातसँग बाढीको चपेटामा परेका बालबालिकाका आफन्तलाई फिर्ता ल्याउन नसकेपनि उज्ज्वल भविष्य दिनुपर्ने नेपथ्य वाक्यका साथ नाटक टुडिगन्छ ।

४.१.७.५ चरित्रचित्रण

यस नाटकमा प्रत्यक्ष नौ जना पात्रहरू रहेका छन् । दिनेश, नवीन, संयोजक, मन्त्री, बन्दुके, न्याउली, साहुजी, छेस्के, च्याँसे यस नाटकका प्रमुख पात्रहरू हुन् । यसका अलावा बाबुआमा, गाउँले यसका अप्रत्यक्ष पात्रहरू हुन् । पात्रहरूको भूमिकालाई हेर्दा नायक वा नायिका यो नै हो भनेर छुट्याउन नसकिने खालको छ । आएका सम्पूर्ण पात्रहरूको भूमिका समान छ । समान भूमिका देखिएकाले पात्रको स्थान पत्ता लगाउन कठिन छ । दिनेश नवीन नाटकको केन्द्रबिन्दुमा छन् । उनीहरू नै बाढीका कारण सबैभन्दा पीडित देखिन्छन् । यस आधारमा यस नाटकका प्रमुख पात्र मान्नुपर्दछ । न्याउली र बन्दुकेको भूमिका अन्तिममा मात्रै छ । संयोजक राहत वितरण मात्र हो । च्याँसे र छेस्के राहतलाई गलत प्रयोग गर्ने प्रतिकूल पात्रका रूपमा देखिएका छन् ।

पर्खेर बस्दा नाटकको पात्रविधान

क्र.सं.	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रवृत्ति	स्वभाव	जनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	दिनेश	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२	नवीन	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३	संयोजक	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

क्र.सं.	पत्र	कार्य/भूमिका	प्रवृत्ति	स्वभाव	जनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
४	च्याँसे	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
५	छेस्के	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
६	न्याउली	सहायक	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	मुक्त
७	बन्दुके	सहायक	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
८	साहुजी	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
९	मन्त्री	सहायक	अनुकूल	गतिशील	प्रतिनिधि	पुरुष	नेपथ्य	मुक्त

४.१.७.६ द्वन्द्वविधान

यस नाटकमा द्वन्द्वले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको छ । जीवन र मृत्युबिचको द्वन्द्व नै नाटकको प्रमुख द्वन्द्व हो । बाँच्न चाहँदा चाहँदै पनि प्राकृतिक विपत्तिका कारण मृत्युलाई अङ्गालो हाल्नुपर्ने बाध्यता नेपाली समाजमा छ । खोलामा आएको बाढीले कैयौं मान्छेहरूलाई बगाएर लान्छ । साहाराको अनुपस्थितिमा बालबालिकाको कारुणिक अवस्था यहाँ देखाइएको छ । जीवन र मृत्यु, कुरीति र सदाचार, ज्ञान र अज्ञान विषयसँग सम्बन्धित द्वन्द्व नाटकमा प्रस्ट देख्न सकिन्छ । यो नाटक सामाजिक भएकाले समाजका राम्रा र नराम्रा पक्षबिचको सधैं द्वन्द्व भइरहने र सभ्य मान्छेले समाजलाई सकारात्मकता तिर डोच्याउनुपर्नेमा नाटकमा जोड दिइएको छ ।

४.१.७.७ संवादयोजना

छोटा र सरल संवाद पात्रहरू सुहाउँदो रहेका छन् । नाटकमा गाउँले पात्रहरूको बाहुल्यता रहेकोले संवाद पनि गाउँले नै छन् । ग्रामीण भाषाको प्रयोग भएका छोटा सरल संवादको आधिक्य नाटकमा रहे तापनि संयोजक र बन्दुकेको बिचमा संवाद भने लामो र क्लिष्ट छ । लामो संवादमा पनि कौतुहलतापूर्ण सम्वादले गर्दा नाटकमा स्तरीयता थपिएको छ ।

केही छोटा संवाद यी रहेका छन् :

छेस्के - साहु जी ।

च्याँसे - के को साहुजी ।

साहु - को हो हँ ?
च्याँसे - च्याँसे के च्याँसे ।
साहु - ए तोरीचोर ।
छेस्के - हो हुजुर तोरीचोर नै हो ।
केही लामा संवादहरू :

क) संयोजक

दुःख पाएकालाई कसैले पठाइदिएको अलिकति कोसेली आफ्नै बाउले रक्सी खान्छ । त्यसैमाथि तपाईंजस्तो बुद्धिजीवी व्यक्तिले यस्तो गर्ने, पैसाभन्दा कति मरिमेट्नु हुन्छ । मरेपछि पैसाले पोल्ने हैन क्यारे । तपाईंको हाम्रो शरीरलाई कात्रोले बरेर खोलासम्म पुऱ्याउँदा कमाएको सम्पत्ति सबै भोलामा हुन्छ होइन र ।^३

साहुजी - हुन त हो नि, रक्सी, रक्सी रक्सी भनेर मरिहत्ते गरेपछि के गर्नु त, जाबो यति कुराले इज्जतै जानेभयो ।

४.१.७.८ पर्यावरण परिवेश

पर्खेर बस्दा पनि नेपाली समाजकै कथा हो । बर्षेनि वर्षायाममा बाढी आएपछि नेपालका कयौं बस्तीहरू सखाप हुन्छन् र ठुलो धनजनको क्षति हुन्छ । यस्तै बस्तीको समस्यामा आधारित भएर यस नाटकको रचना भएको हुनाले बाढीको चपेटामा परेको गाउँ खोलाको किनार वर्षायाम र सिमसिम भरीको मौसमको निष्पट्ट अध्यारो अवस्था यस नाटकका पर्यावरण हुन् । नाटकमा कुनै ठाउँलाई निश्चित किटान गरेर यकिन गरिएको छैन तापनि खोला किनारको बस्तीका वर्षायामका पीडाहरूलाई नाटकको परिवेशका रूपमा चित्रण गरिएको छ । राहतका नाममा बाढी सकिएपछि एक मुठी चिउरा पीडितहरूलाई बाँडिएको देखाइएकोले भदौ महिनाको मौसमलाई नाटकमा पर्यावरण बनाउने प्रयास गरिएको यो नाटकका परिवेश र पर्यावरणका रूपमा बाढीपीडितको सानो बस्तीलाई चित्रण गरिको पाइन्छ ।

४.१.७.९ अभिनेयता

सामाजिक समस्याको निराकरण गर्न जनचेतना जगाउने उद्देश्यले सडकमै मञ्चिन हुने नाटक सडक नाटकका रूपमा चित्रण गरिने भएकाले यो नाटक एउटा सडक नाटक हो । केही

^३ लेख स्वयम्सँगको मौखिक अन्तर्वार्तानुसार ।

सामग्रीको सहयोगमा पर्खेर बस्दा पनि नाटक सडक पेटी र बस्तीमा सजिलै मञ्चित हुन्छ । नाटक अभिनयको दृष्टिले सरल भएतापनि केही संवाद लामा भएकाले असहजता देखिए तापनि नाटक शिक्षामूलक भएकाले दर्शकमा अब के हुन्छ भन्नेको कौतुहलता जगाउँछ जसकारण नाटक पट्यार लाग्दो नभै अभिनयात्मक दृष्टिबाट सामान्य खालको बनेको छ ।

४.१.७.१० शैलीशिल्प

गद्य शैलीमा प्रस्तुत गरिएको यो नाटक फरक खालको छ । नेपाली गाउँले समाजलाई यो नाटकले प्रतीकात्मक शैलीमा प्रस्तुत गरेको छ । नाटकले प्राकृतिक प्रकोपमा परेर धेरै क्षती हुनुभन्दा यसको दीर्घकालीन समाधान खोज्नु जरुरी छ भन्ने कुरालाई देखाइएको छ । वर्णनात्मक शैलीको स्तरीय प्रयोग पनि नाटकमा गरिएको छ । रचनाशिल्पका हिसाबले यस नाटकमा प्रयोगवाद र सामाजिक यथार्थवाद स्पष्ट देखिन्छ । यसैको आधारमा नाटक रचना गरिएको छ ।

४.१.७.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

जीवन र मृत्युको दोसाँधमा मान्छे डराएर बाँचेको हुन्छ भन्ने देखाउनु नाटकको मूल उद्देश्य हो । प्राकृतिक प्रकोपसँग कसैको केही चल्दैन एक मुठी चिउरा यसको समाधान होइन । वर्षेनी बाढीबाट ठुलो धनजनको क्षती बेहोर्नु हाम्रो बाध्यता हो । यसलाई जरैबाट उखेलेर फाल्नुपर्छ । दीर्घकालीन समाधानको बाटो रोज्नुपर्छ, समस्यापछिको राहतले केही गर्न सक्दैन । यहाँ हजारौं नवीहरू छन् । अनि न्याउलीहरूका प्रेम कथाहरू विचमा तुहिएका छन् । त्यसलाई साकार गर्न राहत होइन दीर्घकालीन समाधानको खाँचो छ । यसै विषयलाई नाटकले मूल रूपमा उठाएको छ । यो नाटक मात्र होइन नेपाली समाजको यथार्थ चित्र हो । यसलाई हामी सम्पूर्ण नेपालीहरूले एउटा समस्याकारूपमा लिएर निराकरणको बाटो रोज्नु आजको आवश्यकता हो भन्नु नै नाटकको जीवनदर्शन हो ।

४.१.८ देश खान हुन्न नाटकको विवेचना

४.१.८.१ लेखन मञ्चन प्रकाशन

देश खान हुन्न नाटक पुष्प आचार्यद्वारा २०६१ सालमा लेखिएको नाटक हो । २०६१ मा प्रकाशित **मैना** नाटक सङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित छ । राजनीतिक घटनाक्रमलाई आधारित यो नाटक

२०६४ सालमा लेखक स्वयमको निर्देशनमा नाटक मञ्चन भएको थियो।^४ नाटक छोटो छ तापनि भ्रष्टाचारको विरुद्धमा आवाज उठाइएकोले वस्तुगत गहनता नाटकमा पाउन सकिन्छ।

४.१.८.२ शीर्षकविधान

नाटकको शीर्षक **देश खान हुन्न** राखिएको छ, जुन प्रतीकात्मक छ। आजका नेताहरू जनताको भोटबाट विजयी हुन्छन् र मन्त्री बनेर देशको ढुकुटी सिध्याउँदा पनि अघाउँदैनन्। भ्रष्टाचार र घुसको दलदलमा देश फँसेको छ। आज भ्रष्टाचार गर्ने नेताहरूलाई एकदिन त्यसै भ्रष्टाचारले पोल्छ। त्यसबेला निलूँ न ओकलूँको अवस्थामा पुग्नुपर्ने अवस्थाको चित्रण नाटकमा गरिएको छ। एकजना मन्त्री सम्पूर्ण देशलाई नै निलेर आफ्नो पेटमा भर्छ। अन्तिम अवस्थामा जीवनभर गरेको भ्रष्टाचारले पोलेर उसका मलामी पनि हुँदैनन्। देश खाएकोले नै पश्चाताप भएको देखाएर भ्रष्टाचार गर्न नहुने सङ्केत गरिएकोले प्रतीकात्मक रूपमा नाटकको शीर्षक उपयुक्त छ।

४.१.८.३ दृश्यविधान

यो नाटकमा दृश्यविभाजन गरिएको छैन त्यसैले नाटक ज्यादै छोटो छ। भट्ट हेर्दा एकाङ्की जस्तो छ र अङ्कको पनि नाटकमा विभाजन छैन, जीवनजगत्को एउटा पक्षको मात्र चित्रण नाटकमा छ। एकै बसाइँमा नाटक सकिन्छ। अङ्क एउटै, दृश्य एउटै र घटना व्यापक भएको कारण यो नाटक एउटा पूर्णाङ्की नै हो भन्नुपर्छ।

४.१.८.४ कथावस्तु/वस्तु विन्यास

देश खान हुन्न नाटकको कथा वस्तु यसप्रकार छ। बिहानीपख मन्त्री बिरामी परेर कोठामा छटपटाइरहेको छ। गुइँठे के गरौँ र कसो गरौँको अवस्थामा छटपटाउँछ, मन्त्रीको पेट फुलेर खपिसक्नु छैन। गुइँठेले भिर तताएर घोचिदिने विचार प्रकट गर्छ। झाइभर घर गएकोले आफ्नो गाडी चलाउने मान्छे छैन र अस्पताल पुऱ्याउन कठिन हुन्छ तापनि गुइँठेले मन्त्रीलाई अस्पतालसम्म पुऱ्याउँछ। चिकित्सकले उपचारको क्रममा एक्सरे गर्छन्। एक्सरेमा मन्त्रीको पेटभित्र सिङ्गो नेपालको नक्सा देखिन्छ। चिकित्सक र अन्य सबै मान्छेहरू अचम्ममा पर्छन्। चिकित्सक गुइँठे भएको ठाउँमा आएर मन्त्रीले देशको सम्पूर्ण नक्शा नै निलेकोले निको नहुने

^४ लेखकसँगको मौखिक अन्तर्वार्तानुसार।

जानकारी दिन्छ । अब मन्त्री नबाँच्ने भयो । बालबालिकाको विचल्ली हुने भयो भनेर गुइँठे रुन्छ । गाउँघर, छरछिमेक, इष्टमित्र कोही पनि मन्त्रीलाई भेट्न आउँदैनन् । भ्रष्टाचारीलाई भेट्न नहुने सोचमा उसको कसैले मतलब समेत गर्दैनन् । अन्तिम अवस्थामा मन्त्रीले सांसदहरूलाई बोलाउने आदेश दिन्छ, र अस्पतालमा नै मन्त्रीले सांसदहरूलाई जस्तोसुकै कठिन अवस्थामा पनि देशको ढुकुटी रित्याई देश डुबाउन नहुने यदि देशलाई कुभलो हुने काम गरेमा आफ्नो जस्तो अवस्था हुने जानकारी दिए लगतै मन्त्रीको मृत्यु हुन्छ यसरी नाटक टुङ्गिन्छ ।

४.१.८.५ चरित्रचित्रण

देश खान हुन्न नाटकमा प्रत्यक्ष तीनजना मात्र पात्रहरूको अभिनय देखिन्छ, जसमा मन्त्री, गुइँठे र डाक्टर रहेका छन् । मन्त्री नाटकको प्रमुख पात्र हो गुइँठे मन्त्रीको नोकर हो । डाक्टर उपचार गर्ने व्यक्ति हो । यसका अतिरिक्त नाटकमा सांसदहरू, नेताहरू, गाउँलेहरू, मन्त्राणी, मन्त्रीका छोराछोरी प्रत्यक्ष देखिदैनन् तापनि उल्लेख पाइन्छ ।

देश खान हुन्न नाटकको पात्रविधान

क्र.सं	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	मन्त्री	प्रमुख	प्रतिकूल/ अनुकूल	गतिशील	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२	गुइँठे	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३	डाक्टर	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

क) मन्त्री

मन्त्री **देश खान हुन्न** नाटकको प्रमुख पात्र हो । मन्त्रीले आजका नेपालका मन्त्रीहरूको प्रतिनिधित्व गरेको छ । भ्रष्टाचारले अकुत सम्पत्ति कमाए तापनि त्यसले दीर्घकालीन सुविधा र आत्मसन्तुष्टि नहुने कुरालाई नाटकमा मन्त्रीका माध्यमबाट देखाइएको छ । ऊ सुरुमा प्रतिकूल र नाटकको अन्त्यमा अनुकूल पात्रको रूपमा आएको छ । गतिशील स्वभाव भएको मञ्चीय र आबद्धताका दृष्टिकोणले बद्ध पात्रका रूपमा मन्त्री देखिन्छ ।

यसका अतिरिक्त नाटकमा गुइँठे र डाक्टर अन्य दुइजना पात्रहरू छन् । डाक्टर उपचार गर्ने वाला हो । डाक्टरको उपचारबाट देशको नक्सा नै एक्सरेमा देखेर मन्त्रीलाई भ्रष्टाचारीको रूपमा प्रमाणित गर्ने काम नाटकमा भएको छ । ऊ सहायक प्रवृत्ति अनुकूल जीवनचेतना व्यक्तिगत पुरुष मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा नाटकमा देखिएको छ । गुइँठे मन्त्रीको नोकर हो । नाटकमा प्रमुख पात्र जस्तै देखिने गुइँठेको भूमिका पनि कम छैन । मन्त्रीलाई भ्रष्टाचार गर्न नहुने र देशका लागि केही राम्रो काम गर्नुपर्छ भन्ने सल्लाह दिने अनुकूल, स्थिर व्यक्तिगत पुरुष मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा गुइँठे देखिएको छ ।

४.१.८.६ द्वन्द्वविधान

यस नाटकमा बाह्य द्वन्द्वभन्दा आन्तरिक द्वन्द्व तीव्र रूपमा देखिएको छ । मन्त्री भ्रष्टाचारको दलदलमा डुबेपनि उसमा मनोद्वन्द्व देखिन्छ । भ्रष्टाचारले सन्तुष्टि दिन नसक्ने यसबाट सन्तोष नहुने भएकोले उ आफै पश्चातापमा परेको छ । यो मन्त्री आफू भित्रको मनोद्वन्द्व हो । नाटकमा जीवन र मृत्यु, सत र असत् बिचको द्वन्द्व पनि स्पष्ट देख्न सकिन्छ ।

४.१.८.७ संवादयोजना

यस नाटकमा पात्रहरूको स्तर सुहाउँदो सरल संवादको प्रयोग गरिएको छ र छोटो, हास्य प्रधान संवादहरूको प्रयोगले नाटकलाई रोचक बनाएको छ । कतै कतै कवितात्मक जस्ता लाग्ने अन्त्यानुप्रसयुक्त संवादको प्रयोग नाटकमा देखिन्छ ।

अन्त्यानुप्रास युक्त कवितात्मक संवादको नमुना यसप्रकार रहेको छ :

मन्त्री : नघोचौं दुख्छ ।^५

गुइँठे : घोच्यो भने सुक्छ ।^६

मन्त्री : भो नघोचौं मिति पुग्छ ।^७

गुइँठे : नघोचे नघोचुन्स् तपाईंको भुँडी फुट्छ ।^८

^५ पुष्प आचार्य, **मैना**, (चितवन : वीरेन्द्रनारायण श्रेष्ठ, २०६१) पृ.३० ।

^६ पुष्प आचार्यसँगको मौखिक अन्तर्वार्ताअनुसार ।

^७ पुष्प आचार्य, **मैना** नाटक सङ्ग्रह वीरेन्द्र नारायण र रेखा आचार्य, चितवन, पृ.३५ ।

^८ ऐजन ।

यसरी देश खान हुन्न नाटकमा पात्रहरूको स्तरअनुसारको संवादको प्रयोग र हास्यव्यङ्गप्रधान संवादयोजनाले नाटकलेखन रोचक बनाएको देखिन्छ ।

४.१.८.८ पर्यावरण/परिवेश

भ्रष्टाचारले मुछिएको राजनितिक चलखेललाई प्रतीकात्मक रूपमा देखाइएको यस नाटकको परिवेश हो । जहाँ मन्त्रीको भ्रष्टाचारको पैसाले बनाएको घर, ड्राइभर गाडी, मन्त्रीको पि ए र मन्त्रीका आवास लगायतका विषयहरू देखिन्छन् । यिनै कुराहरू भल्कने गरी तयार पारिएको रङ्गमञ्चमा नाटक मञ्चन गर्न सकिन्छ ।

४.१.८.९ अभिनेयता

रङ्गमञ्चलाई ध्यानमा राखेर रचना गरिएको प्रस्तुत नाटक **देश खान हुन्न** अभिनयका लागि योग्य छ । सरल र छोटो छोटो संवादहरूले नाटक अभिनयका लागि कुनै कठिनाई छैन । पात्रहरूको सीमितता र मञ्चनशिल्पका कारण नाटक अभिनयप्रधान बनेको छ ।

४.१.८.१० शैलीशिल्प

राजनीतिक विषयलाई आधार बनाएर लेखिएको **देश खान हुन्न** नाटकमा प्रयोगवादी दृष्टिकोण त छ नै त्यसको अतिरिक्त नाटकमा विसङ्गत विषयवस्तु प्रयोग भएको पाइन्छ । नाटकको मूल पात्र मन्त्री स्वयं विसङ्गत पात्र हो । राजनीतिक समस्या, भ्रष्टाचार, छुवाछुत जस्ता समस्यालाई निराकरण गर्ने उद्देश्यबाट सिर्जित नाटक समस्या नाटककै समानार्थी प्रचार नाटकका रूपमा लिइन्छ ।^९ देवीप्रसाद सुवेदीको भनाइका आधारमा यो नाटक रचना शिल्पका हिसावले समस्या नाटक अन्तर्गतको प्रचार नाटकका रूपमा लिनुपर्ने देखिन्छ । तर नाटकमा मात्रै समस्या भन्दा पनि राजनीतिक विसङ्गतिको भण्डाफोर गर्ने प्रयत्न गरिएकोले नाटकलाई विसङ्गतिवादी समस्यामूलक प्रचार नाटकका रूपमा हेर्नुपर्ने देखिन्छ ।

४.१.८.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

देश खान हुन्न नाटकमा नेपालको फोहोरी राजनीतिको यथार्थ चित्र उतारिएको छ । नाटकको उद्देश्य मानवीय स्वभावलाई देखाउनु त हुँदै हो । अझ बढी नेपालमा प्रजातन्त्रको स्थापनापछि नेपालको राजनीतिमा देखिएको विसङ्गतिलाई चिरफार गर्नु पनि रहेको छ ।

^९ पूर्ववत् ।

नाटकको अन्त्यमा भ्रष्टाचार गरेकोमा पश्चाताप मानेर मन्त्रीद्वारा दीर्घ शान्ति नहुने र मर्दा रिक्तो हात जानुपर्ने यथार्थलाई देखाइएको छ । बाँचुञ्जेल गरेको अपराध मर्ने बेलामा कराउँछ । र त्यसैले शान्तिसंग मर्न पनि दिँदैन भन्ने पुष्टि गर्नु नै नाटकको उद्देश्य हो ।

४.१.९ को राम्रो नाटकको विवेचना

४.१.९.१ लेखन मञ्चन र प्रकाशन

पुष्प आचार्यद्वारा लेखिएको को राम्रो नाटक पनि **मैना** नाटक सङ्ग्रहमा सङ्कलित नाटक हो । २०६१ सालमा लेखिएको यो नाटकलाई रेडियोबाट पनि प्रसारण गरिएको थियो । कुनै रङ्गमञ्चको निर्माण नगरेर पनि लेखक स्वयम्को निर्देशनमा २०६४ सालमा रेडियो नेपालबाट नाटकलाई प्रसारण गरिएको थियो । रेडियोबाट प्रसारण भएपछि यो नाटक निकै चर्चित पनि भएको थियो ।

४.१.९.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको शीर्षक **को राम्रो** राखिएको छ । शीर्षक प्रतीकात्मक छ । नाटकमा महिला र पुरुषका बिचमा को राम्रो भन्ने विषयमा विवाद हुन्छ । महिला आफूहरूलाई राम्रो मान्छन्, पुरुष आफूहरूलाई । यी दुई महिला र पुरुषबिचको विवादमा बिना निष्कर्ष नाटक टुङ्गिएको छ । को राम्रो भन्ने निक्कैल नाटकमा निस्कँदैन । को राम्रो हो विवादित नै रहन्छ । न स्त्री ले आफूलाई राम्रोको रूपमा स्थापित गर्न सक्छे, न त पुरुषले नै दुईबिचको द्वन्द्वमा को राम्रो भन्ने निक्कैल नआएको अवस्थालाई चित्रण गर्न राखिएको शीर्षक को राम्रो उपयुक्त र सार्थक देखिन्छ ।

४.१.९.३ दृश्यविधान

नाटक दृश्यकाव्य हो र अभिनेयता नै यसको मूल धर्म हो । जुन नाटक रङ्गमञ्चदेखि निरपक्ष भएर लेखिन्छ, त्यसले आफ्नो अर्थवत्ता प्राप्त गर्न सक्दैन ।^{१०} डा. केशवप्रसाद उपाध्यायको उपर्युक्त भनाइबाट पनि नाटकको दृश्यविधानको आवश्यकतालाई महत्त्व दिएको छ । पुष्प आचार्यको 'को राम्रो' नाटकमा भने दृश्य विभाजन नगरी नाटक टुङ्गयाइएको र पर्दा

^{१०} ऐजन ।

नलगाएर नै नाटक सकिन्छ । एउटै अङ्क एउटै दृश्य र नाटक मिल्दैन । यो नाटक रेडियोबाट प्रसारित रेडियो (रूपक) नाटक हो र रेडियो नाटकका सम्बन्धमा केशवप्रसाद उपाध्याय लेख्छन्, रेडियो नाटकका वाचिक अभिनयमात्र त्यो ध्वनिनाट्य मात्र ठहरिन्छ, यसलाई पूर्णाङ्की नाटक भन्न सकिदैन ।^{११} यस भनाइका आधारमा पनि यो नाटक एकाङ्की नाटक नै बनेको देखिन्छ । सीमित पात्र र एउटै घटनालाई नाटकले महत्त्व दिएतापनि पृथक्-पृथक् सन्देशमूलक दृश्यहरू नाटकमा देख्न सकिने भएकोले दृश्यविधानका आधारमा नाटक सामान्य छ ।

४.१.९.४ कथावस्तु

को राम्रो नाटकको सुरुवातमा आमाले छोरोलाई गृहकार्य गराउँदै टिउसन जान ढिलो हुने कुरा बताउँछिन् । छोरो स्कूल गएपछि बाबु र आमाको बिचमा को राम्रो भन्ने प्रश्नका लागि बहस सुरु हुन्छ । छोराले बाबुआमा मध्ये दुवै राम्रो भन्दै सडकेत आमातिर गरेको घटनाले बाबुमा केही अवहेलनाको महशुस हुन्छ । वास्तवमा नारीहरूको अस्तित्व पुरुषहरूमा अडिको हुने कुरा गर्छन् । आमाबाट पुरुष गैर जिम्मेवार हुने कुरा गरेपछि दुईबिच विवाद भन चर्किन्छ । नाटकका सम्पूर्ण घटनाहरू यसै बहसमा केन्द्रित देखिन्छ । नारीहरूको पहिचान पुरुषको व्यक्तित्वमा निर्भर हुने कुरा बाबुले गर्छन् । हिंसा अत्याचार र भ्रष्टाचार गर्ने काम अधिक पुरुषले गर्ने र जसबाट सम्पूर्ण मानव जातिको प्रतिष्ठामा आँच आउने भएकोले पुरुषहरू समाजलाई नराम्रो बाटोतर्फ डोच्याएका हुन्छन् भन्ने लाञ्छना आमाले लगाउँछिन् र अन्त्यमा नारी र पुरुष दुवैको अस्तित्व बराबर हुनेमा दुवै पुग्छन् साथै समाजमा दुवैको सहअस्तित्व रहने निष्कर्ष सहित नाटक समाप्त हुन्छ ।

४.१.९.५ चरित्र चित्रण

को राम्रो नाटक छोटो र थोरै पात्र भएको नाटक हो । यो नाटकमा बाबु आमा र छोरा जम्मा तीन पात्रहरू छन् । बाबु र आमा मुख्य पात्र हुन भने छोरो सहायक पात्रका रूपमा नाटकमा देखिन्छ ।

को राम्रो नाटकको पात्र विधान

क्र.सं	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आवद्धता
१	बाबु	प्रमुख	सामान्य	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

^{११} देवीप्रसाद सुवेदी, *समाज नाटक र रङ्गमञ्च*, गरिमा, वर्ष २७, अङ्क १, पुस २०६५, पृ.४० ।

२	आमा	प्रमुख	सामान्य	गतिशील	व्यक्तिगत	महिला	मञ्चीय	बद्ध
३	छोरा	प्रमुख	सामान्य	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त

क) बाबु

को राम्रो नाटकको बाबु प्रमुख पात्र हो । ऊ समाजमा महिला र पुरुषको सहअस्तित्व हुन्छ भन्ने मान्यता राख्ने एक बौद्धिक पुरुष पात्रका रूपमा नाटकमा आएको छ । महिला र पुरुष बिना संसार चलन सक्ने मान्यता राख्ने बाबु महिला र पुरुष हातेमालो गरेर अगाडी बढेमा मात्र समाजको उन्नति हुने कुरामा विश्वास पात्र हुन् । प्रवृत्तिका हिसाबले सामान्य स्वभावमा गतिशील, जीवन चेतनामा व्यक्तिगत, मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा बाबु नाटकमा आएका छन् ।

पात्रगत हिसाबले अत्यन्तै कम पात्रको प्रयोग गरिएको को राम्रो नाटक एउटा रेडियो नाटक हो । संवादमा मात्रै प्रधानता दिइएको यस नाटकमा जम्मा तीन पात्रको प्रयोग भएको छ । आमा यस नाटकमा शसक्त नै छ । समान अस्तित्व भएकाले समान भूमिकामा नाटकमा महिला र पुरुषलाई ल्याइएको छ । पात्रको कम प्रयोगबाट पनि विषयगत हिसाबमा नाटक गहन बनेको छ ।

४.१.९.६ संवादयोजना

यस नाटकमा प्रयुक्त सरल र छोटो संवादहरू अर्थपूर्ण छन् । **को राम्रो** नाटक एउटा रेडियोनाटक भएकोले यसलाई संवादमा विशेष ख्याल गरिएको देखिन्छ । संवादमा वर्णनात्मकताभन्दा भाषिक मिठासलाई ख्याल गरिएको छ । श्रवणका माध्यमबाट यस नाटकको आस्वादन हुने भएकोले संवादमा आदर्श र बौद्धिकताको प्रयोग भएको छ । अन्य नाटकको तुलनामा शिष्ट सव्य भाषाको प्रयोग नाटकमा भएकोले संवादात्मक रूपमा नाटक सामान्य खाले बनेको छ ।

४.१.९.७ पर्यावरण/परिवेश

को राम्रो नाटकमा कुनै निश्चित स्थान र समय किटान गरिएको छैन । नाटकमा घटेको घटना संसारको कुनै पनि कुनामा घटित हुन सक्छ । नाटकका पात्रहरू स्त्री र पुरुष दुवैले आफ्नो अहंसालाई पालेका छन् । त्यसकारण यो नाटकको परिवेश संसारको हरेक घर हुन सक्छन् । नाटक जुनसुकै ठाउँमा सुहाउने प्रकारको छ र समाजमा नारीपुरुषको अस्तित्व

जुनसुकै ठाउँमा हुन सकछ त्यसैको आधारमा नाटक निर्माण भएको छ । नाटकमा मध्यवर्गीय समाजलाई आधार बनाइएकोले शिक्षित मध्यमवर्गीय समाज नै यस नाटकको परिवेशको रूपमा आएको छ ।

४.१.९.८ अभिनेयता

मञ्चनका निम्ति अत्यन्त उपयुक्त **को राम्रो** नाटकमा पात्रहरूको प्रयोग व्यवस्थित र न्यून रहेको छ । यस नाटकमा सरल र छोटो संवादहरू छन् । त्यसैले यो नाटक अभिनयको लागि उपयुक्त छ । यो रेडियो नाटक हो । संवादलाई महत्त्व दिइएकोले दृश्य भन्दा श्रव्य सामग्रीका रूपमा यसलाई लिनुपर्ने हुन्छ । यस नाटकले कुनै सजिसजाउ भएको रङ्गमञ्चको अपेक्षा गरेको छैन । अभिनयका दृष्टिकोणले नाटक उत्कृष्ट बनेको छ ।

४.१.९.९ द्वन्द्वविधान

को राम्रो नाटकमा नाटकारले महिला र पुरुष बिचमा **को राम्रो** भन्ने लैङ्गिक द्वन्द्वलाई मनोवैज्ञानिक रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । यहाँ महिला र पुरुष बिच सामाजिक प्रतिष्ठाका लागि द्वन्द्व चालिरहेको हुन्छ । महिला र पुरुष समान हुन **को राम्रो** भनेर द्वन्द्व गर्नु निरर्थक हुन्छ भन्ने कुरालाई नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । दुई बिचको मनोद्वन्द्व नै प्रमुख विषय बनेको छ त्यसैले नाटकमा बाह्य द्वन्द्वभन्दा पनि स्त्री पुरुषका बिचको मनोद्वन्द्व नै मुल द्वन्द्वका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

४.१.९.१० शैलीशिल्प

गद्यात्मक शैलीमा लेखिएको **को राम्रो** नाटक परम्परागत शैलीभन्दा फरक शैलीको प्रयोग गरेर लेखिएको नाटक हो । नाटकमा ज्यादै कम पात्रको प्रयोग हुनु सम्वादलाई प्रधानता दिनु जस्ता कुराहरू नाटकका फरक पक्षहरू हुन् । रचनाशिल्प हिसाबले अस्तित्ववाद र प्रयोगवादको प्रयोग नाटकमा छ । मञ्चनशिल्पका हिसाबले पनि नाटक सामान्य नाटक बनेको छ ।

४.१.९.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

यस नाटकमा समाजमा लैङ्गिक विभेदता छ भन्ने देखाइएको छ । पुरुषहरूले नारीहरूलाई सन्तान उत्पादनको साधन मात्र बनाउने प्रवृत्ति समाजबाट अझै हट्न सकेको छैन

भन्ने नाटकले यसै विषयको उठान गरिको छ । नारी पुरुष दुबैमा अहम् देखिनु आजको यथार्थता हो । समाज सञ्चालनमा दुबैको समान अस्तित्वलाई स्वीकार गरेर अगाडि बढ्न सकेमा मात्र आजको समाजले प्रगति गर्न सक्छ भन्ने तथ्यलाई नाटकले उजागर गरेको छ । समाजमा नारी र पुरुषको सह अस्तित्व कायम गर्ने नै नाटकको मूल उद्देश्य हो भनेको विभेदको खाडलमा जकडिएको आजको मान्छेलाई नारी पुरुषमा भेदभाव गरेर समाज अगाडिभन्दा पछाडि जान्छ भन्ने यथार्थलाई चित्रण गरी समान सहभागिता र समान जिम्मेवारीबोध हुनु जरुरी रहेको कुरालाई यथार्थको धरातलमा उतार्ने प्रयत्न नाटकमा भएको पाइन्छ ।

४.१.१० जान दिन्न नाटकको विवेचना

४.१.१०.१ लेखन मञ्चन र प्रकाशन

वि.सं. २०६० सालमा लिखित प्रस्तुत **जान दिन्न** नाटक पुष्प आचार्यको **मैना** नाटक सङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित वीरेन्द्रनारायण श्रेष्ठ र श्रीमती रेखा आचार्यबाट प्रकाशित सडक नाटक हो ।

४.१.१०.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको शीर्षक **जान दिन्न** राखिएको छ । शीर्षकलाई मात्र हेर्दा नाटक र शीर्षकको बिचमा तालमेल नमिलेको जस्तो देखिनुका साथै शीर्षक आफैमा अस्पष्ट जस्तो लाग्दछ । नाटकले चेलीबेटी बेचबिखनको समस्यालाई उठाएको छ र नेपाली चेलीहरूलाई ललाइफर्का गरेर भारतका विभिन्न सहरमा लगेर बच्ने जस्ता अपराधहरू भई नै रहेका छन् । पागल्नी यस नाटककी प्रमुख पात्र हो र उसले भारतीय सहरमा बेचिएर मानसिक सन्तुलन गुमाएपछि स्वदेश फर्केकी छे । स्वदेशमा आफूले भोगेको जस्तो नाटकीय जीवन अर्काले बिताउन नपरोस् भन्ने मान्यताका साथ अन्य चेलीहरूलाई भारत जान दिन्न भन्ने प्रण गरेकी छे । यसैलाई आधार बनाएर राखिएको शीर्षक जान दिन विषयवस्तुसँग पूर्णरूपमा तालमेल नखाए पनि प्रतीकात्मक रूपमा सार्थक बनेको छ ।

४.१.१०.३ दृश्यविधान

यस नाटकमा एकपटक पर्दा खुलेपछि नाटक समाप्त भएपछि मात्र पर्दा लाग्छ । पर्दा नलगाएर नै नाटकका दृश्यहरू परिवर्तन हुँदै जान्छन् । नक्कलेले गोरीलाई गाडीमा हलेर लगेको दृश्य, चिलिमले ग्राहक खोज्दै हिँडेको दृश्य, गीतादेवीको दृश्य, प्रहरी चौकीको दृश्य लगायतका

दृश्यहरू अलग अलग रूपमा देखिन्छन् । विषयवस्तु एउटै परिधिमा घुमे तापनि स्थान र पात्रको परिवर्तन हुँदा दृश्य परिवर्तन गरिनु पर्ने हो तर नाटकमा परिवर्तन गरिएको छैन । दृश्यविधानका हिसावले पात्र र घटनासँगै दृश्य परिवर्तन नहुँदा पनि सामाजिक समस्यालाई मूल कथ्य बनाएर लेखिएको समस्या नाटक भएकाले नाटक मौलिक बनेको छ ।

४.१.१०.४ कथावस्तु

प्रस्तुत नाटकको कथावस्तुअनुसार सहरको भीडमा भारतको कुनै वेश्यालयबाट निकालिएकी आइमाई कराउँदै हिंडिरहेकी छ । नक्कलेले फेरि आज गोरीलाई भारततिर लान खोज्दै छ । भारतका कोठीहरूमा नाटकीय जीवनको अनुभूत गरेकी पागल्लीले फेरि अर्की नेपाली महिलाले यस्तो पीडा भोग्नु नपरोस भन्ने चाहना राख्छे । गोरीलाई हपाउँ नजान अनुरोध गर्दछे । चिलिम ग्राहकको खोजीमा छ । वकिल, प्रहरी, शिक्षक, विद्यार्थी सबै ओहोदाका सरकारी तथा गैरसरकारी क्षेत्रका कर्मचारीहरू उसका ग्राहक हुन् । ग्राहकलाई केटी मिलाइदिने काम चिलिमेले गर्छ । बजारमा आलुको मोलतोल भएजस्तै केटीको मोलतोल हुने गर्छ । जुली चिटक्क परेर ग्राहकको पर्खाइमा छे । डिम्पल उधारोमै भएपनि कर्मचारीहरूलाई आफ्नो शरीर बेच्न तयार छे । नगरबधू नै बनेर सबैलाई आफ्नो यौवनको तिर्सना बाँड्न तयार छे । विद्यार्थीहरू एकजनाको आश्वासनमा सामूहिक बलात्कारबाट एउटी युवतीको हत्या गर्दा समेत ठुलो मान्छेको छोरा भएकाले उसलाई कार्वाही हुँदैन । जुली अरू मान्छे नपाएर सेतै फुलेको बुढोसँग भएपनि सहवास गर्न तयार छे ।

चेलीबेटी बेचबिखनका विरुद्धमा कार्यक्रम सञ्चालन गीतादेवीको नेतृत्वमा गरिन्छ, नेपाली चेलीलाई विदेश लगेर बेच्ने नक्कले र देहव्यापारमा भूमिका खेल्ने चिलिमे पुलिसद्वारा समातिन्छन्, पागल्ली गोरीलाई जान दिन्न भनेर बाटो छेक्छे र उसलाई सघाउने इन्स्पेक्टर र गीतादेवीको प्रयासबाट कोठीमा पुग्न तयार गोरीलाई जान नदिई रोक्न सफल नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

४.१.१०.५ चरित्रचित्रण

जान दिन्न नाटकमा अधिक पात्रहरूको प्रयोग भएको छ । सबैजसो पात्रहरू छयासमिसे भूमिका भएका कारणले र नाटक विसङ्गतिपूर्ण कथावस्तुमा आधारित भएकोले नायक नायिकाको ठोस पहिचान हुन सकेको छैन । बहुल पात्रहरूको प्रयोग नाटकमा छ । सबैको

भूमिका बिजुलीको भिल्का जस्तो क्षणिक मात्र छ । अर्कोको भूमिकामा विषय नै परिवर्तन हुन्छ । सबै पात्रहरू खलपात्र जस्ता देखिन्छन् । एउटा पागल्ली र गीतादेवी मात्र अनुकूल पात्र जस्तो लाग्छ तर दुबैको भूमिका क्षणिक छ । जे होस **जान दिन्न** नाटकको पात्रविधान निम्नानुसार देखाउन सकिन्छ ।

जान दिन्न नाटकको पात्रविधान

क्र.सं.	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	पागल्ली	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	महिला	मञ्चीय	बद्ध
२	नक्कले	प्रमुख	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३	चिलिम	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
४	पुलिस	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
५	डिम्पल	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
६	मास्टर	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
७	मनिष	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
८	जुली	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
९	बुढो	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१०	गीतादेवी	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
११	इन्स्पेक्टर	सहायक	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१२	बुढी	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	मुक्त
१३	बच्ची	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	मुक्त

यसरी यस नाटकमा एउटा पागल्लीको महत्त्वपूर्ण भूमिका छ । भारतका कोठीबाट बेकम्मा भएपछि निकालिएकी एउटी पागल्लीले फेरि आफ्नो पीडा अर्कोलाई नपरोस् भन्ने चाहन्छे । सबै पात्रहरू विसङ्गत छन् । विसङ्गत जीवन जीवनका साथ भावी जीवन जसोतसो चलाउने प्रयोग गरेका सबै पात्रहरूको विसङ्गतिपूर्ण चित्रण नाटकमा छ ।

४.१.१०.६ द्वन्द्वविधान

यो नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यस नाटकमा जीवन चलाउन गरिएको अनैतिक क्रियाकलापबाट भएपनि जीवन चलाउन विवश यस नाटकका सबै पात्रहरू जीवनका लागि

सङ्घर्ष गर्छन् । गरिबीका कारण देहव्यापार गरेर भएपनि जीवन धान्नेपने बाध्यता नाटकका पात्रहरूको छ । आफूलाई समाजमा सभ्य भनेर चिनाउनेहरू पनि यस्ता क्रियाकलापमा लागेका छन् तर नाटकको उद्देश्य तल्लो वर्गको वेदनालाई देखाउनु भएकोले जीवन र चरणको बिचको द्वन्द्व नै नाटकको मूल द्वन्द्व बनेको छ ।

४.१.१०.७ संवादयोजना

नाटकमा सरल छोटो संवादहरूको अर्थपूर्ण रहेका छन् । निम्नस्तरका पात्रहरूको अत्यधिक प्रयोग भएको यो नाटक विसङ्गत नाटक हो । संवादमा कतिपय ठाउँमा अश्लीलतासमेत प्रयोग भएको छ ।

केही अश्लील संवादको प्रयोगमा यसरी भएको छ :

बुढो :- मैले त तिमीलाई समात्न सकिन, अब तिमी नै आएर मलाई समात ।^{१२}

जुली :- (गाला मुसार्दै आएर चश्मा लगाइदिन्छे ।)^{१३}

बुढो :- आज तिमी र म घुम्न जाने ।^{१४}

संवादमा गीतको प्रयोग पनि छ । गीतकै माध्यमबाट संवाद गराइएको यो नाटकमा गीति संवादको प्रयोग पनि पाइन्छ ।

उदाहरण : बुढो – सुनको औंठी काँ खस्यो काँतिर गयो जोवान यै लाग्छ खातिर.....^{१५}

यसरी यस नाटकमा पात्र अनुकूलको संवाद प्रयोग भएको छ । सरल छोटो र कतै लामा भएतापनि विषयगत गहनताका कारण संवादहरू पट्यार लाग्दा भने छैनन् । विसङ्गत नाटक भएकाले नाटकमा विसङ्गतिका भिल्काहरू संवादमा स्पष्ट देखिन्छन् । एउटै सरल रेखामा जीवन नचलेको प्रत्येक घटना कार्यकरण बिना नै अनायासै घटित भएका छन् ।

४.१.१०.८ पर्यावरण/परिवेश

यो नाटक निश्चित स्थान र समयको सीमा बाँधिएको छैन । मान्छेको चहलपहल हुने गाडीहरू चल्ने र भारतसँग सीमाना जोडिएको जुनसुकै सहरका चोक चौतारा र सडकहरूमा

^{१२} पुष्प आचार्यसँगको मौखिक अन्तर्वार्ताअनुसार ।

^{१३} केशवप्रसाद उपाध्याय, **नेपाली नाटक नाटककार**, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६१, पृ.सं. ४ ।

^{१४} केशवप्रसाद उपाध्याय, **नाटकको अध्ययन**, ललितपुर : साभा प्रकाशन, पृ.सं. २० ।

^{१५} पुष्प आचार्य, **मैना** नाटक सङ्ग्रह, वीरेन्द्र नारायण र रेखा आचार्य, चितवन, पृ. ३५ ।

यो नाटक मञ्चन गर्न सकिन्छ । शब्द आयातनको हिसाबले छोटो देखिएतापनि विषयगत आयतन भने निकै लामो र उत्कृष्ट रहेको छ । नाटककार आचार्य आफै कलाकार भएकोले नाटक अभिनय गर्न जुनसुकै (रङ्गमञ्च वा सडक) स्थान पनि उपयुक्त हुन्छ ।

४.१.१०.९ अभिनेयता

यस नाटकमा नाटककार अभिनेयताप्रति विशेष सचेत रहेका छन् । कतै लामो र उत्सुक संवादहरू, अधिक सरल र छोटो संवादहरू भएकोले जुनसुकै समय र स्थानमा पनि नाटक मञ्चन गर्न सकिने प्रकारको छ । अभिनेयात्मक दृष्टिले ज्यादै सरल यो नाटक सडकका पेटी र चोक चौतारामा सजिलो मञ्चन हुन सक्छ । त्यसैले नाटक अभिनयका दृष्टिले सरल र सहज छ ।

४.१.१०.१० शैलीशिल्प

गद्यशैलीमा प्रस्तुत गरिएको यो नाटकका प्रत्येक पात्रहरू प्रतीकात्मक छन् । तिनीहरूले कुनै न कुनै समूहको प्रतिनिधित्व गरेका छन् । नाटकमा प्रयोग र कलाको उचित संयोजन रहेको छ । नाटकले कोरा उपदेशभन्दा पनि समाजका विसङ्गतिलाई प्रस्तुत गर्ने पस्कने प्रयास गरेको छ । नाटकमा कतिपय घटनाहरूलाई सूच्य रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । वर्णनात्मक शैलीको स्तरीय प्रयोग पनि नाटकमा छ । रचनाशिल्पका हिसाबले यस नाटकमा विसङ्गतिका बिच पनि आफ्नोपन, अहम् स्थापनार्थ प्रयत्नशील क्रियाकलापले गर्दा अस्तित्ववादलाई मूलरूपमा प्रयोग गरिएको छ ।

४.१.१०.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

यस नाटकमा दिनानुदिन नेपालबाट भारतका विभिन्न कोठीमा बेचिएका चेलीहरूको जीवनको उत्तरार्ध अवस्थाको निरिह अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । बाध्यात्मक रूपमा देहव्यापार गरेर आफ्नो जीवन धान्न विवश नारीहरूको दयनीय अवस्था देखाउनु यस नाटकको उद्देश्य हो । समाजका सव्य भनाउँदा वर्गहरूले समेत उनीहरूको त्यो कुकृत्यमा सहभागी हुने र विकृतिको खोल ओडेर समाजलाई पछाडि धकेल्न दिनानुदिन लागेको तीतो सत्यलाई नाटकमा देखाइएको छ । जीवन चलाउन गरिने देहव्यापार बाध्यात्मक अवस्था हो । बाध्यताको मौका उठाउन माथिल्लो वर्गका मान्छेहरू लागि पर्ने र भारतीय कोठीमा नेपाली चेलीलाई पुऱ्याउन

पनि धनाढ्य वर्गहरू नै अग्रसर हुने कुरालाई देखाइएको छ । नेपाली चेलीहरूलाई भारतीय कोठीमा नाटकीय जीवन जिउनबाट मुक्त गराउन आज सबै पक्षहरूबाट उचित प्रयासको खाँचो भएकोले यसका लागि सबै लाग्नुपर्छ भन्ने देखाउनु नै नाटकको मूल उद्देश्य हो ।

४.१.११ केही गर्न दिऊँ यही मर्न दिऊँ नाटकको विवेचना

४.१.११.१ लेखन मञ्चन र प्रकाशन

पुष्प आचार्यद्वारा वि.सं. २०५३ सालमा लेखिएका केही गर्न दिऊँ, यहीं मर्न दिऊँ नाटक वि.सं. २०६१ सालमा प्रकाशित **मैना** नाटक सङ्ग्रहमा सङ्कलित छ । वीरेन्द्रनारायण श्रेष्ठ र श्रीमती रेखा आचार्यद्वारा प्रकाशित यस नाटकको मञ्चन नारायणी कला मन्दिरले लेखक स्वयम्को निर्देशनमा २०६३ पौष १७ गते कला मन्दिरको मञ्चमा मञ्चन गरिएको थियो ।^{१६}

४.१.११.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको शीर्षक केही गर्न दिऊँ यही मर्न दिऊँ राखिएको छ । वर्षेनि नेपालबाट विदेशिने नेपालीहरूको दर्दनाक कथा यस नाटकमा समेटिएको छ । नेपालमा उचित वातावरण नभएका कारण विदेशिने बाध्य भएका नेपालीहरू सुनका थैला बोकेर ल्याउने सपना बोकेतापनि विदेशमा दुर्घटना हुँदा यहाँ (नेपालमा) बस्ने वृद्धवृद्धाहरूले लास मात्र प्राप्त गर्ने कथालाई नाटकमा बडो मार्मिक ढङ्गबाट प्रस्तुत गरिएको छ । कमसेकम यही देशमा केही गर्न र मर्न पाउने वातावरण बनाउनका लागि आहावन नाटकमा गरिएकोले केही गर्न दिऊँ र यही मर्न दिऊँ भन्ने शीर्षक राखिएको छ । जुन सार्थक र सान्दर्भिक बनेको छ ।

४.१.११.३ दृश्यविधान

यस नाटकमा पनि परम्परागत नाटकमा जस्तो पर्दा लगाएर दृश्य परिवर्तन गरिएको छैन । पर्दा नलगाइकन क्रमशः दृश्य परिवर्तन हुन्छन् । जम्मा नाटकमा पाँचवटा दृश्यहरू स्पष्ट देखिन्छन् । बुहारीको मृत्युमा बुढाको बिलौनाको दृश्य, साहिँलाले बुढी आमालाई मन्दिरमा फाल्न लगेको दृश्य, बुढाको नाति विदेशिएको दृश्य यस नाटकका पाँचवटा दृश्यहरू हुन्, यी सबै दृश्यहरूलाई निकै कलात्मक तरिकाले प्रस्तुत गरिएको छ ।

^{१६} पूर्ववत्, पृ. ५६ ।

४.१.११.४ कथावस्तु (वस्तुविन्यास)

यस नाटकको कथावस्तुअनुसार भर्खर तोते बोली बोल्न लागेको तामाको मुनाजस्तो नातिलाई टुहुरो बनाएर बुहारी परलोक भएपछि बुढालाई निकै ठुलो चोट पुगेको छ । बिहान बेलुकाको हातमुख जोड्न धौ धौ, बुढाको परिवारलाई गरिवीले नराम्रोसँग गाँजेपछि छोरो विदेशीएको थियो । बुहारीको परलोक भयो । नातिको लालनपालन गर्ने र हुर्काउने जिम्मेवारी बुढाको काँधमा आएको छ । साहिँलाले बुढी आमालाई घरमा राख्न र पाल्न नसकेपछि मन्दिरमा लगेर छाडिदिन्छ । रोइरोइ बुढी आमा मन्दिरमा बस्छिन् । लाहुरेले दिएको दश रूपैयाँ लिन अनकनाउने बुढीलाई घरमै लगेर पाल्न साहिँलालाई बुढाले अनुरोध गर्छन् । साहिँलाले ठुला नेताहरूले त राष्ट्रिय स्वार्थ त्यागेर व्यक्तिगत स्वार्थमा लागेका छन् भने मेरो पनि श्रीमती व्यक्तिगत स्वार्थ हो आमा राष्ट्रिय स्वार्थ जस्तै हो, त्यसैले नेतालाई पाप लाग्दैन भने मलाई किन पाप लाग्ने भन्ने जवाफ बुढालाई दिन्छ । बुढाले सम्झाएपछि आमालाई पुनः घरतिर लान साहिँला तयार हुन्छ । यसरी नाटकमा राजनीतिक घटनाक्रमलाई समेत जोडिएको छ ।

बुहारीको मृत्युपछि धेरै वर्षसम्म पनि छोरो मुग्लानबाट घर नफर्केपछि नातिलाई पनि बुढाले विदेश पठाउने तरखर गर्छन् । नाति विदेश जान्छ । बुढा फेरि साहाराको प्रत्यागमन हुने आशामा बाँचेका हुन्छन् । नाति विदेशीएको केही वर्षपछि एउटा ठुलो लास राख्ने बाकस लिएर दुई युवकहरू बुढाको भुपडीमा आउँछन् । बुढाले उपहार ल्याएको सम्झन्छन् तर खोल्दा आफ्नै छोराको लास देखेपछि बुढाको पीडाले हृदय विह्वल हुन्छ र शङ्खको धुनसँगै नाटक टुडिगन्छ ।

४.१.११.५ चरित्रचित्रण

यस नाटकमा बुढा, साहिँलो, युवक, आमा, लाहुरे, नाति, हरि, सेती लगायतका पात्रहरू रहेका छन् । नेपाली ग्रामीण समाजको यथार्थ चित्र उतारिएको यस नाटकमा गाउँले पात्रहरूको अत्याधिक प्रयोग गरिएको छ ।

केही गर्न दिऊँ यही मर्न दिऊँ नाटकको पात्रविधान

क्र.सं.	पात्र	कार्याभूमिका	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	बुढा	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२	नाति	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३	युवक	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

४	बुहारी	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
५	छोरो	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	नेपथ्य	बद्ध
६	साहिँलो	सहायक	प्रतिकूल/अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
७	आमा	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
८	हरि	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
९	सेती	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
१०	पुलिस	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
११	लाहुरे	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त

क) बुढो

यस नाटकको बुढो प्रमुख अनुकूल चरित्र भएको पात्र हो । नाटकमा बुढोले भोगेका कथा मात्रै वर्णित छ । उसको आफ्नै जीवनको कथा नाटक भएकोले व्यक्तिगत जीवन चेतना भएको पात्रका रूपमा आएको छ । बुढोले छोरो हुर्काएपछि छोरोलाई विदेश पठाउँछ । छोरोको लास आएपछि विक्षुब्ध हुन्छ । बुहारी गुमाउँदा र बालक नातिलाई हुर्काउँदा बुढोले भोगेका सम्पूर्ण कथा नाटकमा छ । बुढो मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा नाटकमा आएको छ ।

अ) अन्य पात्रहरू

यस नाटकमा साहिँलो, छोरो, बुहारी, नाति, लाहुरे, हरि, सीता, पुलिस, युवक लगायत बहुल पात्रको प्रयोग छ । सबैको भूमिका बुढोको जीवनकथालाई सार्थक बनाउनमा नै केन्द्रित भएकाले सबै पात्रहरूको भूमिका सहायक छ । सबैजसो पात्रहरू अनुकूल छन् । देशको राजनीतिक अवस्थालाई प्रतिकूल देखाइएको छ ।

४.१.११.६ द्वन्द्वविधान

केही गर्न दिऊँ यही मर्न दिऊँ नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यस नाटकमा न्याय र अन्याय, सत्य र असत्य, मौनता र आक्रोश, जीवन र मृत्यु आदिविचको द्वन्द्वलाई निकै उत्कृष्ट ढङ्गबाट प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकको प्रमुख पात्र बुढो पीडामा बाँचेको छ । उसको सङ्घर्ष गरिबीसँग हो । बुढाले जीवनका लागि निकै सङ्घर्ष गर्छ । त्यसैले नाटकको मूल द्वन्द्व भने जीवन र मृत्युविचको द्वन्द्व नै हो ।

४.१.११.७ संवादयोजना

छोटा र सरल संवादको प्रयोग गरिएका यस नाटकका संवादहरू आफैमा अर्थपूर्ण छन् । गाउँले पात्रको प्रयोग गरिएको यस नाटकको संवादको भाषा पनि त्यस्तै प्रकारको छ । केही तार्किक केही सूच्य संवादहरू पनि नाटकमा आएका छन् । गीतकै माध्यमबाट कतिपय ठाउँमा संवाद गराइन्छ । नाटक संवादात्मक हिसाबले मञ्चनका लागि उपयुक्त बनेको छ ।

४.१.११.८ पर्यावरण परिवेश

यस नाटकको परिवेश ग्रामीण नेपाली समाज हो । सबै विषयहरू नेपाली समाजसँग सम्बन्धित भएर आएका छन् । नेपालबाट धेरै कमाउने सपना बोकेर गरिवीका कारण विदेशिने नेपालीका पीडादायी कथा बनेर नाटक आएको छ । स्वदेशमै श्रम गरेर पसिना बगाउन आह्वान गरिएको यस नाटकको कार्यपीठिका गरिब नेपाली समाज नै हो । नाटक सडक र रङ्गमञ्च दुबै ठाउँमा सहजै मञ्चन गर्न सकिने छ ।

४.१.११.९ अभिनेयता

रङ्गमञ्चलाई ख्याल गरेर लेखिएको प्रस्तुत नाटकमा पात्र, घटना, पोसाक र उद्देश्य सबै सामान्य प्रकारको भएकोले अभिनयका लागि योग्य छ । कुनै साजसज्जा नभएको रङ्गमञ्च बिना नै नाटकलाई जुनसुकै ठाउँमा मञ्चन गर्न सकिन्छ । सामाजिक समस्यामा आधारित भएकोले र समाजमा विदेशको भूत चढेका युवायुवतीलाई स्वदेशप्रति माया र सद्भाव जगाउने प्रयत्न गरिएको ज्यादै छोटो र सरल नाटक भएकोले यस नाटकलाई सडक नाटकका रूपमा हेर्न सकिन्छ । नाटक सडक नाटक भएका कारण जुनसुकै ठाउँमा सहजै मञ्चन गर्न सकिने भएकोले अभिनयताको दृष्टिले नाटक सरल छ ।

४.१.११.१० शैलीशिल्प

गद्य शैलीमा लेखिएको **केही गर्न दिऊँ यही मर्न दिऊँ** नाटक परम्परागत शैलीभन्दा पृथक शैलीको प्रयोग गरेर लेखिएको नाटक हो । नेपाली समाजका यथार्थ घटनाहरूलाई आधार बनाएर लेखिएको यो नाटक सामाजिक यथार्थवादी नाटक हो । रचना शिल्पका हिसाबले समाजवाद, अस्तित्ववाद र विसङ्गतवादको सम्मिश्रण नाटकमा पाइन्छ ।

४.१.११.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

यस नाटकले आज नेपालबाट गरिबीका कारण लाखौंलाख युवा युवतीहरू विदेसिन्छन् । धेरै धन कमाउने धोको बोकेर विदेशिएका नेपाली युवावर्गलाई विदेश नगई स्वदेशमै श्रम गर्न अभिप्रेरित गर्नु नाटकले सुझाव दिएको छ । धन कमाउन विदेसिएका नेपाली युवा युवतीहरूको दयनीय अवस्थाको चित्रण नाटकमा गरिएको छ । आफ्नो मातृभूमिमा दुःख पाएपनि विदेशमा गएर जिउज्यान अर्पण गर्ने नेपाली युवाहरू अब विदेश होइन स्वदेशमै राम्रो वातावरण बनाएर बस्नुपर्छ । विदेशीको नोकर बनेर ज्यान बलिदान दिनु राम्रो होइन । शासन सत्ता सञ्चालन गर्ने नेतृत्ववर्गलाई नेपाली युवाको लागि विदेशभन्दा स्वदेशमै उचित वातावरण बनाएर केही गर्ने अवसर प्रदान गरी नेपाल आमाका सपुतलाई मरेपनि आफ्नै आमाको काखमा मर्न पाउने वातावरण बनाउन यस नाटकले आह्वान गरेको छ ।

४.१.१२ भ्याउरेको बाउ नाटकको विवेचना

४.१.१२.१ लेखन मञ्चन र प्रकाशन

पुष्प आचार्यद्वारा वि.सं. २०५६ सालमा लेखित **भ्याउरेको बाउ** नाटक **मैना** नाट्य सङ्ग्रहित नाटक हो । लागूपदार्थ न्यूनीकरण गर्ने उद्देश्यले लेखिएको आचार्यको यो नाटक नाट्ययात्राको दोस्रो चरणमा लेखिएको भए तापनि हालसम्म अमञ्चित नाटक हो ।

४.१.१२.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको शीर्षक **भ्याउरेको बाउ** राखिएको छ । नाटकको प्रमुख पात्र साहिँला हुन् । उनको एउटा छोरो छ भ्याउरे । नाम र काम दुबै भ्याउरे भएकाले बाउ पनि भ्याउरे पाराकै छन् । त्यसैले नाटकको शीर्षक **भ्याउरेको बाउ** प्रतीकात्मक रूपमा उपयुक्त र अर्थपूर्ण छ ।

४.१.१२.३ दृश्यविधान

नाटकमा परम्परागत नाटकको जस्तो दृश्य परिवर्तन गरिएको छैन । पर्दा नलगाइकनै नाटकका दृश्यहरू परिवर्तन हुन्छन् । लागु पदार्थ सेवन गर्ने केटाहरूको दृश्य, साहिँला र कान्छीको दृश्य, रमिते र साहिँलाको दृश्य गरि थुप्रै दृश्यहरू नाटकमा छन् तापनि दृश्यहरूलाई अलग अलग रूपमा परिवर्तन गरिएको छैन । नाटकमा स्पष्ट दृश्यहरू छुट्याइएको नभएतापनि नाटक दृश्य विधानका दृष्टिले त्रुटीपूर्ण लाग्दैन । सम्पूर्ण नाटकमा एकपटक मात्र पर्दा खुल्छ र

एकपटकमात्र पर्दा बन्द हुन्छ । नाटकमा दृश्यहरूलाई विषयवस्तुगत आधारमा पृथकता प्रदान गरेको स्पष्ट देखिन्छ ।

४.१.१२.४ कथावस्तु

लागुपदार्थ सेवन गर्ने युवाहरूको समूह बि.एम.बाट लागुपदार्थ माग्दैछन् । पैसाबिना नदिने बि.एम.को अठोटबाट उनीहरू आफूले लगाएका घडी, औंठी दिएर पनि लागुपदार्थ सेवन गर्न तयार छन् । त्यो दृश्यबाट लागुपदार्थका कारण युवाहरू नराम्रोसँग बिग्रेको पागलले देखिरहेको वर्णन गरिएको छ । आफैँले आफैँसँग सोध्छ आखिर यी युवाहरू बिग्रनुमा कस्को हात छ ? युवाहरू लागु पदार्थ सेवन गर्दैछन् भन्ने थाहा पाएपछि पुलिसको आगमन हुन्छ । केटाहरू भाग्छन् । पागलसँग केटाहरूको बारेमा प्रहरीले सोधेपछि नाटकको कथावस्तुले अर्कै मोड लिन्छ । एकैचोटी सहरको दृश्यबाट गाउँको रोदीमा नाटक पुग्छ । कान्छीको भट्टीमा साहिँलो रमिते लगायतका व्यक्तिहरू रक्सी खान पुग्छन् । साहिँलो घरमा श्रीमती हुँदाहुँदै कान्छीसँग प्रेम गरेको हुन्छ । रातभरि कान्छीको भट्टीमा बसेर साहिँला विहानपख मात्र घर पुग्छ । साहिँलीले साहिँलोलाई गाली गरेपछि दुबैको बिचमा भनाभन चल्छ । यस्तैमा भ्याउरे बासी कोदाको रोटी लिएर आइपुग्छ । साहिँलाले कोदो चोरेर रक्सी खाएको छ । भ्याउरेले आमालाई भनेपछि साहिँलोले छोरालाई पिट्छ । साहिँलाले छोरो र स्वास्नी दुबैलाई पिट्न खोज्छ । एउटा युवकले उनीहरूलाई छुट्याउँछ । साहिँलो घरायसी भगडा छोडेर बोटबिरुवा लगाउन जागरुक बन्छ । बि.एम. लागुपदार्थ बेचेर अर्काका छोराछोरी त बिगाछ तर आफ्नै छोराले लागुपदार्थ सेवन गरेको देखेपछि ऊ पश्चात्तापमा पर्छ । गाउँमा अनिकाल छ । भएको कोदो मकैको रक्सी बन्ने, चामलको एकदाना उब्जाउ नभएपछि गाइनेले पनि मकै मात्र पाउँछ । सहरमा साहिँलाले लागुपदार्थ सेवन गर्ने केटाहरूलाई समातेको आफ्नै आँखाले देख्यो । रमिते गाँजा खान तयार छ । साहिँला हप्काउँदै अब यस्ता लागु पदार्थ सेवन गर्नु हुँदैन भन्दै सम्झाउँछ । उता साहिँली माइत जान लागेकी छ । साहिँलोले सहरबाट बिरुवा ल्याएको छ । साहिँलीलाई माइत नजान अनुरोध गर्दैछ । साहिँली नमानी जान खोज्छे । साहिँलाले पछ्यौरा समात्छ । साहिँलीको हातमा अर्को छेउ हुन्छ । त्यसमा 'धुमपान मद्यपान यसले लिन्छ ज्यान' भन्ने नारा लेखिएको हुन्छ, यो दृश्यको लगत्तै नाटक टुङ्गिन्छ ।

४.१.१२.५ पात्रविधान/चरित्रचित्रण

भ्याउरेको बाउ नाटकमा बहुल पात्रको प्रयोग गरिएको छ । साहिँलो साहिँली भ्याउरे वि.एम., प्रहरी रमिते, कान्छी, गाइने, क्षितिज, पागल, युवाहरू ऋादि थुप्रै पात्रहरू नाटकमा प्रयोग भएका छन् ।

भ्याउरेको बाउ नाटकको पात्रविधान

क्र.सं.	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	साहिँलो	प्रमुख	प्रतिकूल/अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२	साहिँली	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
३	पागल	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
४	बिस्म	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
५	कान्छी	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
६	भ्याउरे	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
७	रमिते	सहायक	प्रतिकूल/अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
८	युवक	सहायक	प्रतिकूल/अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
९	गाइने	सहायक	प्रतिकूल/अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१०	बिर्खे	सहायक	प्रतिकूल/अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
११	इन्सपेक्टर	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त

४.१.१२.६ द्वन्द्वविधान

भ्याउरेको बाउ नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । लागूपदार्थबाट जीवनभर मानसिक अशान्ति र अकालमा मृत्युको मुखमा पुगिने यथार्थलाई चित्रण गरिएको छ । नाटकमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व साहिँलो आदर्श र साँहिलीको जीवन र मृत्यु, न्याय र अन्याय, सत्य र असत्य, हिंशा र शान्ति, मौनता र आक्रोश आदि बिचको द्वन्द्वलाई प्रस्तुत प्रस्तुत गरिएको छ ।

४.१.१२.७ संवादयोजना

छोटा र सरल संवादहरू प्रतीकात्मक छन् । भ्याउरेको बाउ नाटकमा सम्वादधमा विविधता देख्न सकिन्छ । कतै स्मृतिमूलक संवादहरू छन् भने कतै वर्णानात्मक संवादयोजना पनि देख्न सकिन्छ । संवादमा एक प्रकारको लयको सृजना गरेर लेखले नयाँ स्वरूप प्रदान गर्न

खोजेका छन् । लागुपदार्थको सेवन गर्ने पात्रहरूको आधिक्य भएकाले संवाद पनि त्यस्तै प्रकारको छ । नाटकमा प्रयोग भएका संवादको केही नमुना यी रहेका छन् :

केही लयात्मक संवादको उदाहरण

केटा - चोली तना मै मात्र भन, हुनेछैन जमानको बैमान ।^{१७}

केटी - अहिले माया हाँसेर लाउँछौं कि पछि मलाई रोइहिँड्ने पाउँछौं कि ।^{१८}

केही छोटो संवाद

कान्छी - अब त हामी जान्छौं है ।^{१९}

साइला - भोलि पनि चाँडै आउँ है ।^{२०}

रमिते - बसे हुन्थ्यो क्यारे ।^{२१}

केही स्मृतिमूलक संवाद

साँहिला - हेर्नुस्, यो गाउँमा पहिला एउटा मुखिया बाजे थिए । उनी आज यो संसारमा छैनन् । उनले जे सिकाएर गए त्यो राम्रै सिकाएर गएछन् ।

४.१.१२.८ पर्यावरण/परिवेश

भ्याउरेको बाउ नाटकको परिवेश नेपाली ग्रामीण समाज हो । नेपाली समाजमा पैसाको लागि लागुपदार्थको बेचबिखन र युवाहरूलाई उक्साउने काम हुने गर्दछ । आजका धेरै युवाहरूले लागुपदार्थको दलदलमा आफ्नो जीवन डुबाएका छन् र ती युवाहरू एउटा खराब सामाजिक तत्त्वबाटै प्रलोभनमा परेर र क्षणिक आनन्दको लागि लागुपदार्थको खुलेयाम बेचबिखन र प्रयोगमा लाग्ने समस्यालाई नाटकमा देखाइएकोले यो नाटकलाई एक समस्या नाटकका रूपमा पनि हेर्न सकिन्छ । लागु पदार्थको प्रयोगबाट समाजका हिंसा अशान्ति बढ्ने भएकोले आज सामाजिक समस्यालाई न्यूनीकरण गर्न यसको प्रयोगबाट हुने हानिका बारेमा आवाज

^{१७} पूर्ववत् ५६ ।

^{१८} पूर्ववत् पृ. ५४ ।

^{१९} पुष्प आचार्यसँगको मौखिक अन्तर्वार्ताअनुसार ।

^{२०} पुष्प आचार्य, **मैना** नाटक सङ्ग्रह, **भ्याउरेको बाउ** नाटक, पूर्ववत्, पृ. ७५ ।

^{२१} ऐजन ।

उठाउनुपर्नेमा नाटकले जोड दिएको छ । नाटकमा गाउँ सहर दुवै ठाउँलाई पर्यावरणका रूपमा लिएकोले खास स्थानको किटान नगरिएपनि नेपालका सहरमुखी साना गाउँहरू नै नाटकको परिवेश वा पर्यावरणका रूपमा आएको स्पष्ट देख्न सकिन्छ ।

४.१.१२.९ अभिनेयता

रङ्गमञ्चलाई ख्याल गरेर लेखिएको प्रस्तुत नाटक अभिनय योग्य छ । सडक नाटकका रूपमा हेर्दा पनि शिल्प नाटकको मञ्चनशिल्प उत्तिकै योग्य बनेको छ । छोटो र सरल संवादहरू पात्रहरूको सुमचित संयोजनले नाटकको अभियान पक्षलाई सशक्त बनाएको छ ।

४.१.१२.१० शैलीशिल्प

गद्यात्मक शैलीको प्रयोग गरेर लेखिएको भ्याउरेको बाउ' नाटकमा सामाजिक समस्यालाई उठाएर लागुपदार्थको दुर्व्यसनबाट हुने हानिलाई चेतनामूलक उठाएर रूपमा छोटो तरिकाले प्रस्तुत गरिएकोले यो सडक नाटक बनेको छ । परम्परागत शैलीभन्दा फरक शैलीलाई प्रयोगमा ल्याइएकोले सबै पात्र र घटनाहरू प्रतिकारत्मक छन् । लागुपदार्थको दलदलमा फसेका विसङ्गत पात्र र घटना नाटकमा भएकोले रचनाशिल्पका हिसाबले यो नाटकलाई विसङ्गतिको कोणबाट हेर्नुपर्ने देखिन्छ । नाटकका पात्रलाई धनी र गरिब दुई वर्गमा विभाजन गरिएको छ र गरिबका छोराछोरीलाई लागुपदार्थको लागि पैसाको अभाव भएपछि चोरी, डकैती र अन्तिममा, पागलसम्म भएको घटना नाटकमा आएकोले वर्गीय चेतनामा पनि नाटककार सचेत छन् । मञ्चन शिल्पका हिसाबले नाटकमा कलात्मक रङ्गमञ्चको अपेक्ष नगरिएकोले नाटक सशक्त बनेको छ ।

४.१.१२.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

आज नेपालबाट गरिबीका कारण लाखौंलाख युवा युवतीहरू विदेसिन्छन् । धेरै धन कमाउने धोको बोकेर विदेसिएका नेपाली युवावर्गलाई विदेश नगई स्वदेशमै श्रम गर्न अभिप्रेरित गर्नु नाटकको उद्देश्य हो । धन कमाउन विदेसिएका नेपाली युवा युवतीहरूको दयनीय अवस्थाको चित्रण नाटकमा गरिएको छ । आफ्नो मातृभूमिमा दुःख पाएपनि विदेशमा गएर जिउज्यान अर्पण गर्ने नेपाली युवाहरू अब विदेश होइन स्वदेशमै राम्रो वातावरण बनाएर बस्नुपर्छ । विदेशीको नोकर बनेर ज्यान बलिदान दिनु राम्रो होइन । शासन सत्ता सञ्चालन गर्ने

नेतृत्ववर्गलाई नेपाली युवाको लागि विदेशभन्दा स्वदेशमै उचित वातावरण बनाएर केही गर्ने अवसर प्रदान गरी नेपाल आमाका सपुतलाई मरेपनि आफ्नै आमाको काखमा मर्न पाउने वातावरण बनाउन यस नाटकले आह्वान गरेको छ ।

४.१.१३ श्रीमती दान र धर्म नाटकको विवेचना

४.१.१३.१ लेखन मञ्चन र प्रकाशन

वि.सं. २०५६ सालतिर लेखिएको **श्रीमती दान र धर्म** नाटक पुष्प आचार्यको नाट्ययात्राको दोस्रो चरणमा लिखित, **मैना** नाटक सङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित एउटा सामाजिक समस्यामा आधारित नाटक हो । वीरेन्द्र नारायण श्रेष्ठ र श्रीमती रेखा आचार्यद्वारा प्रकाशित प्रस्तुत नाटक हालसम्म अमञ्चित नाटकका रूपमा रहेको छ ।

४.१.१३.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको शीर्षक श्रीमती, दान र धर्म राखिएको छ । यौन अभिलाषाले अशक्त महिला धर्म प्राप्तिका लागि मन्दिरमा जाने निहुँमा मन्दिरकै साधुसँग नाजायज सम्बन्ध राखेपछि आफ्नो श्रीमान्बाट धर्मका लागि श्रीमती दान गरेको कथा नाटकमा छ । श्रीमती नै चरित्रहीन भएपछि धर्मकै लागि नाटकमा श्रीमती दान गरिने भएकाले नाटकको शीर्षक यसै घटनामा आधारित भएर आएकोले विषयवस्तु र शीर्षक बिच सोभ्रो सम्बन्ध स्पष्ट देख्न सकिन्छ ।

४.१.१३.३ दृश्यविधान

पर्दा लगाएर दृश्य परिवर्तन गर्ने परम्पराको विपरीत 'श्रीमती दान र धर्म' नाटकमा पर्दा नलगाइकन क्रमशः दृश्यहरू परिवर्तन हुँदै जान्छन् । सबैभन्दा पहिला सज्जन र उसकी श्रीमतीको भुगडाको दृश्य त्यसपछि क्रमशः श्याम साहु र सज्जनको जङ्गलको दृश्य, सज्जन र सरलाको दृश्य, साधुको कुटीको दृश्य, सरला र शान्तिको दृश्य, साधुको प्रवचनको दृश्य, सज्जनले श्रीमतीलाई दान गरेको दृश्य, चेलाहरू र साधुको दृश्य आदिजस्ता प्रसस्त दृश्यहरू नाटकमा पर्दा नलगाएर नै परिवर्तित हुन्छन् । सज्जनले श्रीमतीको चाला थाहा पाएपछि साधुलाई श्रीमती दान गरिदिन्छ । श्रीमती दान गरेर पुण्य कमाइने आशाले सज्जनले श्रीमती दान गरेपछि साधुले सरलालाई आफ्नो कुटीमा लगेपछि नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

४.१.१३.४ कथावस्तु

कथावस्तुको व्याख्यानभन्दा विचारप्रधान कार्यव्यापारले भएका यस नाटकको प्रारम्भमा सज्जन र सरलाको भगडाबाट सज्जन जोगी बन्न जङ्गल पसेको घटनालाई देखाइन्छ । श्याम साहुले जङ्गलबाट सज्जनलाई फर्काउँछ । सज्जन सरलाको केहीबेरलाई कुरा मिलेनजस्तो देखिन्छ । छोराको अनुहार देखेपछि सज्जनलाई सरलाको चरित्रप्रति शङ्का लाग्छ । गाउँमा साधु आएको छ । सबैले साधुसँग भविष्यका बारेमा सोध्नुछ गछन् । सरलाले साधुलाई देखेपछि मोहित हुन्छन् । सरला र शान्तिका बिचमा कुरा हुन्छ । साधुको कुटीमा पूजा गर्न र प्रवचन सुन्न जाने सल्लाह गर्छन् । भोलिपल्ट बिहानै साधुका कुटीमा पुग्छन् । साधुको व्यक्तित्व र जवान साधुलाई देखेर सरला मग्न मोहित हुन्छे । पाँच छ वर्षको छोराको प्रवाह नगरेर साधुसँग सरलाको अनैतिक सम्बन्ध हुन्छ । सज्जनले सरलाको साधुसँगको सम्बन्ध थाहा पाउँछ र चरित्रहीन पत्नी घरमा राख्नुभन्दा दान गर्नु नै उपयुक्त ठानेर श्रीमती नै साधुलाई दान गरेर पुण्य कमाउने निधो गर्छ । साधुलाई उपयुक्त दिन हेरी विधिविधान अनुसार श्रीमती दान गरेपछि नाटक टुङ्गिन्छ ।

४.१.१३.५ चरित्रचित्रण

श्रीमती दान र धर्म नाटकका पात्रहरू शिक्षित जस्ता लागेतापनि आडम्बरबाट ग्रसित छन् । परम्परागत अतिवादी मूल्य र मान्यताले सबै पात्रहरू ढाकिएका छन् धर्मको खोल अडेर मनोमानी गर्ने साधु र घर परिवारलाई उचित संस्कार सिकाउन नसक्ने सज्जनको चरित्र नाटकमा देख्न सकिन्छ । हरेक कुरामा शङ्का गर्ने शङ्कालु पात्र र अर्कालाई दुःख दिएर आनन्द मान्ने पात्रहरूको प्रयोग नाटकमा छ ।

श्रीमती दान र धर्म नाटकको पात्रविधान

क्र.सं.	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१.	सज्जन	प्रमुख	सामान्य	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२.	सरला	प्रमुख	सामान्य	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
३.	श्याम	सहायक	सामान्य	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
४.	शान्ति	सहायक	सामान्य	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
५.	बाउँ	सहायक	सामान्य	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

६.	साधु	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
७.	चेला	सहायक	सामान्य	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
८.	देवीदास	सहायक	सामान्य	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
९.	डिल्लीराम	सहायक	सामान्य	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

क) सज्जन

सज्जन यस नाटकको प्रमुख पात्र हो । एउटा छोराको बाउ भैसकेको सज्जन शङ्कालु पात्रका रूपमा आएको छ । श्रीमतीको चरित्रमा शङ्का गर्ने सज्जनले अन्त्यतः श्रीमतीलाई नै दान गरिदिने अवस्थामा पुगेको छ । सज्जन यस नाटकको प्रमुख, सामान्य, स्थिर स्वभाव भएको व्यक्तिगत, पुरुष मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा आएको छ ।

ख) सरला

सरला यस नाटककी नायिका हो । सरला यस नाटकमा सामाजिक मर्यादा, नैतिकताका विपरीत नारीका रूपमा आएको छे । अर्काको बहकाउमा लागेर आफ्नो पति र बालक छोरालाई समेत धोका दिने चरित्रहीन नारी पात्रका रूपमा आएको सरला प्रमुख सामान्य, स्थिर, नारी, र मञ्चीय पात्रका रूपमा नाटकमा देखिन्छे । एउटा छोराको बाउ भैसकेको सज्जन शङ्कालु पात्रका रूपमा आएको छ ।

ग) अन्य पात्रहरू

सज्जन र सरलाका अतिरिक्त यस नाटकमा अन्य साधु, श्याम, शान्ति, बाउ, चेलाहरू थुप्रै पात्रहरूको अभिनय नाटकमा छ । श्याम र शान्ति सहायक पात्र हुन् । उनीहरू सज्जन र सरलालाई हरेक काममा सहयोग पुऱ्याउने छिमेकी पनि हुन् । मञ्चीय बद्ध, सामान्य र व्यक्तिगत चेतना भएका पात्रहरूको पनि नाटकमा निकै महत्त्वपूर्ण भूमिका छ । यसै गरी साधु नाटकको प्रतिकूल पात्र हो । विभिन्न प्रलोभनमा पारेर अर्काकी श्रीमतीलाई फसाएर सन्तसमाजको कलङ्कको रूपमा साधु नाटकमा आएको छ । बाहिरी आडम्बर र नैतिक चरित्रका दृष्टिले साधु खलपात्रका रूपमा नाटकमा आएको छ ।

४.१.१३.६ द्वन्द्वविधान

यस नाटकमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व दुवै उत्तिकै महत्त्वपूर्ण भएर आएका छन् । एकातिर श्रीमतीको चरित्रको विषयलाई लिएर सज्जनमा मानसिक द्वन्द्व देखिन्छ । उसले श्रीमतीको चरित्र ठिक छ वा छैन भन्ने द्वन्द्व मनमा पालेको हुन्छ । अर्कोतर्फ समाजमा यथार्थ र आडम्बरका बिच द्वन्द्व नाटकमा देखाइएको छ । सामाजिक मान्यताको आडमा घरमा बस्ने अवस्था साधुसँग जाने भन्ने द्विविधामा सरला देखिएकी छे । उसले सामाजिक मूल्य र मान्यता विपरीत काम गरेकोले नैतिक र अनैतिकता बिच द्वन्द्व पनि नाटकमा देख्न सकिन्छ ।

४.१.१३.७ संवादयोजना

छोटा र तार्किक संवादले भरिएको यो नाटकको भाषा सरल भए तापनि जटिल छ । केही संवादहरू एकैपटक सुन्दा जटिल र अस्पष्ट लाग्छन् ।

४.१.१३.८ पर्यावरण परिवेश

कुनै निश्चित समय र स्थानको घेराभित्र नाटक बाँधिएको छैन । नाटक सडक पेटी, चौतारा, चोक र रङ्गमञ्च जहाँ पनि सजिलै मञ्चन गर्न सकिन्छ ।

४.१.१३.९ अभिनेयता

रङ्गमञ्च र सडक दुवै ठाउँमा सजिलैसँग मञ्चन गर्न सकिने यो नाटक अभिनेयतामा विशेष सचेतताका साथ लेखिएको छ । नाटक अभिनयमा धेरै खर्च र झन्झट बेहोर्नु पर्दैन । कुशल निर्देशकले कम लगानीमा नै नाटक मञ्चन गराउन सकिने प्रकारको भएकोले अभिनयका दृष्टिले नाटक सफल देखिन्छ ।

४.१.१३.१० शैलीशिल्प

यो नाटक गद्य शैलीलाई प्रयोग गरेर लेखिएको नाटक हो । यस नाटकमा प्रयोग र कलाको उचित संयोजन भएको छ । सज्जन पत्नीको चरित्रबाट प्रताडित छ भने सरला नयाँ आनन्दको खोजमा एउटै श्रीमानसँग जीवन बिताउने महिला दास हुन् भन्ने मान्यता राख्छे । मूल्यमान्यता र मर्यादालाई नाघेर सरला आएकोले नाटक यौनेच्छा परिपूर्तिमा उन्मुख छ ।

४.१.१३.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

धर्मको खोल ओडेर समाजमा नैतिकता र मर्यादालाई तिलाञ्जलि दिँदै आफ्नै चरित्रहत्या गर्ने छद्मभेषी साधुको सक्कली स्वरूप प्रदर्शन गर्नु नै नाटकको उद्देश्य हो । परम्परागत मूल्य र मान्यताभन्दा माथि उठेर लेखिएको यो नाटक सुखान्त वा दुखान्तको घेराभन्दा बाहिर छ । एकातिर धर्मका नाममा महिलामाथिको दुर्व्यवहार नाटकमा देखाइएको छ भने अर्कोतिर नारीबाटै सामाजिक मान्यताको सीमा नाघेर नैतिकता विपरीत कार्य भएको घटनालाई प्रस्तुत गरिएको छ । धर्मका नाममा विसङ्गतिको चित्रण गरेर नेपाली हिन्दु समाजमा भएका नियम र आचरण विपरीतका घटनाले समाज दुर्घटनामा पर्ने यथार्थ नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । समाजमा आफ्नै प्रकारका नियम बेनियमहरू छन् र ती नियमविपरीत कार्य गर्नु भनेको नैतिकताहीन चरित्रको प्रदर्शन गर्नु हो । यस्ता क्रियाकलापले एउटा परिवार नै दुर्घटनामा पर्छ भन्ने कुरालाई नाटकले छर्लङ्ग पारेको छ ।

४.१.१४ अन्तिम लास नाटकको विवेचना

४.१.१४.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

वि.सं. २०६३ सालमा लेखिएको **अन्तिम लास नाटक** नाटकसङ्ग्रह-२०६३ मा नारायणी कला मन्दिरले मञ्चन गरेको थियो । यस नाटकको प्रकाशन नारायणी कला मन्दिरबाट नै २०६३ को लक्ष्मीपूजाको अवसरमा भएको हो । **अन्तिम लास** नाटकसङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित छ । पुष्प आचार्यको दोस्रो नाट्यसङ्ग्रहका रूपमा प्रकाशित यो नाटक उनको नाट्ययात्राको दोस्रो नाटक हो ।

४.१.१४.२ शीर्षकविधान

वि.सं. २०६३ सालमा लिखित यसै वर्षमा नारायणी कला मन्दिरबाट प्रकाशन र मञ्चन भएको **अन्तिम लास** नाटक पुष्प आचार्यको दोस्रो नाट्यकृति हो । अन्तिम भनेको पछिल्लो र लास भनेको मृत शरीर हो । युद्धले धेरै लासहरूको निर्माण गर्‍यो, युद्ध रोकिनुपर्छ । आजको लास अन्तिम लास हुनुपर्छ भन्ने उद्देश्यका साथ लेखिएको **अन्तिम लास** युद्ध अन्त्यको आह्वान हो । नेपालमा माओवादी जनयुद्ध भयो जुन बेला हजारौं लासहरू बने लामो समयसम्म युद्ध चलिरह्यो । यो अवस्थाको चित्रण गरिएको **अन्तिम लास** नाटकमा नेपाल आमाले एक दिनको

लासलाई अन्तिम लास हुनुपर्छ भनेर अनुरोध गरिन् । नेपाल आमाले गरेको अनुरोधलाई आधार बनाएर राखिएको **अन्तिम लास** शीर्षक उपयुक्त र सार्थक बनेको छ ।

४.१.१४.३ दृश्यविधान

यो नाटकमा छुट्टै प्रकारको दृश्यविधान छ । नाटक हेर्दा एकाङ्की जस्तो लाग्छ । दृश्य दृश्यमा नाटकलाई बाँडिएको छैन । सुरुको दृश्यमा बन्दुकै बन्दुकको बिचमा नेपाल आमाको दृश्य छ, हात हतियारको व्यापक प्रदर्शन नाटकको सुरुवातमा नै हुन्छ । त्यसपछि युद्धमा जान तयार भएको हतियारमा धार लगाउँदै गरेको छोरोको दृश्य छ । नाटक अगाडि बढ्दै जाँदा यसमा नयाँ पात्रहरू आगमन हुँदै जान्छ । गौतम बुद्धलाई नेपाल प्रवेश गर्न नदिने हतियारधारी युवाहरूको समूहको दृश्य पनि नाटकमा छ । धेरैजसो नेपाल आमाले भोगेका पीडाहरू नाटकमा देखाइन्छ । अन्त्यमा युद्ध छोड्ने र हतियार त्याग्न गरेको बाचाको दृश्य नेपाल आमासँगै छ । नाटकको पर्दा एकपटकमात्र खुल्छ र एकपटक मात्र बन्द हुन्छ ।

४.१.१४.४ कथावस्तु

नेपालको नक्सामा प्वाल परेको छ । नेपाल आमालाई आवाजले पुकार्दै छ । आमा बन्दुकहरूको बिचमा रुँदै छन् । आवाजले आमाको मन दुखाएछ भनेर अनुरोध गर्दैछ, नक्सामा यस्तै प्वाल पारेपछि दुख्ने भयो नि बाबु भन्दैछिन ।^{२२} यसै कथाबाट **अन्तिम लास** नाटकको कथावस्तु अगाडि बढ्छ ।

छोरालाई लासमाथि टेकेर हिँड्ने लत बसेको छ । युद्ध र हतियार उसका साथी भएका छन् । डन्डीबियोमा रमाउने छोरो हतियार र लासमा खेलेको देख्दा आमा दुःखी हुन्छिन् । 'व्यक्ति क' र 'व्यक्ति ख' छोराका युद्धका साथी हुन् । उनीहरू हतियारले मान्छे मार्न मन पराउँछन् । युद्धले नेपाली युवाहरूको भविष्य अन्त्योत्तमा परेको छ । युवाहरू कुरा गर्छन् । यो संवादले युद्धको समयमा युवाहरूको अनिश्चित भविष्यको सङ्केत गर्छ ।

नवीन- कस्तो असुरक्षित भविष्य हाम्रो त ?

प्रवीण- अचम्मको छ हाम्रो भविष्य,कर्ममा भन्दा भाग्यमा विश्वास राख्छ हाम्रो भविष्यले
व्यापार व्यवसायमा सुरक्षा छैन ।

^{२२} ऐजन ।

सबैतिर युद्धले तहसनहस पारेको अवस्थाको कथा बडो मार्मिक ढङ्गले नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

आमासँग युद्ध जित्ने आशीर्वाद युद्धरत छोरोले माग्छ । आमाले युद्ध गर्न आशीर्वाद दिन सकिदैनन् । रामु र धनु आमाको दुर्दशाबाट चिन्तित छन् । व्यक्ति 'क' र व्यक्ति 'ख' देशका शान्ति हुन दिनुहुँदैन बुद्धलाई नेपाल प्रवेशमा रोक लगाउनुपर्नेमा लागेका छन् । रामु र धनु गौतम बुद्धलाई भगाउन चाहनेहरू, शान्तिलाई धपाउन चाहनेहरू आफै भाग्नु पर्छ भन्नेमा विश्वस्त हुन्छन् ।

युद्ध चर्किन्छ धेरै लासहरू बन्न पुग्छन् नेता, जनता, व्यापारी, बालक, बुद्ध, पत्रकार, शिक्षक सबैको लासैलासको थुप्रो हाम्रो देशमा हुन्छ । यो देखेर नेपाल आमा भन्ने पीडित बन्छन् ।

कथावस्तु विस्तारै उत्कर्षता हुँदै अपकर्षतातिर ढल्कदै जान्छ । व्यक्ति 'क' र व्यक्ति 'ख' मा युद्ध मोह घट्दै जान्छ । छोरोमा शान्ति स्थापना हुनुपर्छ भन्ने भावना आमाले सृजना गर्न सफल हुन्छन् । हतियारहरू बिसाइन्छन् आजको लास अन्तिम लास हुन्छ नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

४.१.१४.५ चरित्रचित्रण

यस नाटकमा मुख्य रूपमा आमा, छोरो, व्यक्ति 'क', व्यक्ति 'ख', नवीन, प्रवीण, धनु, रमु र अवाज गरी नौ जना पात्रहरू छन् । आमा नेपाल आमाको प्रतिकका रूपमा छिन् । नाटकको प्रमुखपात्र आमा नै हुन् । छोरो सुरुमा प्रतिकूल र अन्त्यमा अनुकूल पात्रका रूपमा आएको छ ।

अन्तिम लास नाटकको पात्रविधान

क्र.स.	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवन चेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	आमा (नेपाल आमा)	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
२	छोरो	प्रमुख	प्रतिकूल/अनुकूल	गतिशील	प्रतिनिधि	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३	आवाज	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त

४	प्रवीण	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
५	नवीन	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
६	धनु	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
७	व्यक्ति	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
	क							
८	व्यक्ति	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
	ख							
९	रामु	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त

क) आमा

अन्तिम लास नाटककी आमा नेपाल आमाको प्रतिनिधित्व गर्ने प्रतिनिधि पात्र हुन् । देशमा युद्धको अवस्थामा नेपाल आमालाई कति दुखेको थियो र आमाको अवस्था कस्तो भएको थियो भन्ने कुरालाई यस नाटक मार्फत आमा पात्रले देखाएकी छन् । आफ्नै सन्तानले नमानेको कारण आफ्नो छातीमा प्वाल पार्ने आफ्नै सन्तानको कुकर्मलाई सहेर शान्तिको प्रतीक्षा गर्ने तर छोराको विरुद्धमा कदम नचाल्ने सहनशील पात्रको रूपमा नेपाल आमालाई यस नाटकमा देखाइएको छ । उनी प्रमुख, अनुकूल स्त्री र मञ्चीय पात्रका रूपमा देखिन्छिन् । देशलाई युद्धबाट बचाउन सकभर प्रयास गर्ने नेपाल आमा अन्त्यतः देशमा शान्ति ल्याउन र छोराको युद्धमोहबाट शान्तिमोहतिर फर्काउन सफल भएकी छन् ।

क) छोरा

छोरा नेपाल आमाको छोरा हो । आफ्नो आमाबाबुको इच्छा विपरीत देशका हातहतियारले अशान्ति मच्चाउने युद्धरत युवा पुस्ताको प्रतिनिधि पात्र हो । तालिका अनुसार प्रमुख, सुरुमा प्रतिकूल र अन्त्यमा अनुकूल, गतिशील पुरुष मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा यस नाटकमा छोरा पात्र आएको छ । हातहतियार र युद्धले केही प्राप्त गर्न सकिन्छ भनेर युद्ध गर्ने र अशान्ति मच्चाउन मुख्य भूमिका खेले यस पात्रले नेपाल आमालाई हुनसम्मको पीडा दिन्छ । अन्त्यमा युद्धभन्दा शान्तिबाट केही पाउन सकिन्छ भन्ने बुझी हतियार त्यागेर नेपाल आमालाई बचाउनतिर लाग्ने प्रमुख पात्रका रूपमा यसनाटकमा उसको भूमिका रहेको छ ।

ग) अन्यपात्रहरू

आमा र छोराका अतिरिक्त अन्तिम लास नाटकमा व्यक्ति क, व्यक्ति ख, प्रवीण, नवीन, धनु, रामु लगायतका पात्रहरू छन् । उनीहरू देशमा शान्ति आएको देख्न मन पराउने प्रतिकूल, मञ्चीय, बद्ध र पुरुष पात्रका रूपमा आएका छन् ।

प्रवीण र नवीन देशका युवाहरू हुन् । युद्धका कारण आफ्नो भविष्यप्रति चिन्तित यी युवाहरू देशको अवस्थाप्रति चिन्ता व्यक्त गर्दै विदेसिने मनसाय बोकेका गौण, मुक्त, अनुकूल र व्यक्तिगत पात्रका रूपमा आएका छन् । रामु र धनु देशको विग्रँदो अवस्थाप्रति चिन्ता प्रकट गर्ने र नेपाल अमालाई सान्त्वना दिनुपर्छ भन्ने मान्यता बोकेका गौण, मुक्त, गतिशील, पुरुष पात्रका रूपमा आएका छन् ।

समग्रमा यस नाटकमा पात्रविधान त्यति सफल देखिँदैन । नायकको उपमा दिने खालको पात्र यस नाटकमा देखिँदैन । नेपाल आमाको व्यथामा नाटक केन्द्रित छ, जसले गर्दा यसलाई नायिका प्रधान नाटक भन्नुपर्ने हुन्छ । आमा र छोराबाहेक सबै पात्रको भूमिकामा सशक्तता देखिँदैन जसका कारण यो नाटक पात्रविधानको दृष्टिले कम पात्रको प्रयोग गरिएको नाटक हो ।

४.१.१४.६ द्वन्द्वविधान

अन्तिम लास नाटकमा युद्ध र शान्तिको बिचको द्वन्द्वलाई मूल रूपमा देखाइएको छ । यस अतिरिक्त जीवन र मृत्युको बिचको द्वन्द्व पनि सशक्त रूपमा देखिन्छ, भने यस नाटकमा आन्तरिक द्वन्द्व र बाह्य द्वन्द्वलाई सुषुप्त रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । बाह्य रूपमा ऊ व्यवस्थाप्रतिको असन्तुष्टिका कारण युद्धलाई रोजेको हुन्छ । आफ्नो रोजाइ ठीक हो वा बेठिक भन्ने सन्दर्भमा उसमा आन्तरिक द्वन्द्व तीव्र रूपमा देखिन्छ । आमा र छोराका बिचमा युद्ध र शान्तिका लागि द्वन्द्व हुन्छ । आमा शान्तिका लागि पहल गर्छिन् छोरा लासमा हिँड्न र हतियार जम्मा गर्न मन पराउँछ । यस नाटकमा मूख्यरूपमा शान्ति र युद्धको बिचको द्वन्द्व भएपनि गौण रूपमा जीवन र मृत्यु, आशा र निराशा बिचको द्वन्द्व पनि उत्तिकै प्रभावकारी देखिन्छ ।

४.१.१४.७ संवादयोजना

संवादको प्रधानता भएको अन्तिम लास नाटकमा छोटा लामा दुवैखाले संवादको प्रयोग गरिएको छ । संवादमा कुशल आचार्यका यस अगाडिका नाटकहरूमा भन्दा यस नाटकको संवाद

खारिएको छ ।^{२३} अत्यधिक छोटो संवाद र सूत्रात्मक संवादको प्रयोग गर्ने आचार्य यस नाटकमा भने लामा र पट्यार लाग्दा संवादको पनि प्रयोग गरेका छन् । अत्यधिक अंग्रेजी भाषाको प्रयोग भएको र अत्यधिक छोटो संवादको पनि नाटकमा प्रयोग भएको छ । अन्त्यानुप्रास विहीन पद्य जस्तो लाग्ने संवाद पनि नाटकमा छ ।

लामो संवादको प्रयोग

आमा- म भित्रै खोट उब्जियो रे, सयपत्री फलको वासना आउने ठाउँमा बारुदको मात्रै गन्ध आउँछ । यहाँ बस्ने अवस्था सृजना गर्न सकिन रे मैले । सबै मसँग सम्बन्ध विच्छेद गरेर भाग्न चाहन्छन् । मलाई अप्ठ्यारो परेको बेला एकलै पारेर जाँदै छन् । मसँग त टुहुरा लालाबाला यी यो हर्कमान यसलाई मैले शिक्षा अनुसारको रोजगारी दिन सकिन, शान्ति पनि दिन नसकेर यसको मानसिक सन्तुलन बिग्रेको रे । यी यिनीहरू एकलै परेका छन्, बुढालाई देखाउँदै डाँडामाथिको जुन अस्ताउने बेला भयो । मर्ने बेलामा एक पटक छोरालाई हेर्ने रहर छ रे । आउने वातावरण मिलाइदेऊ न भन्छन् । यहाँ नेर मेरो मन भाँचिएर आउँछ । यिनीहरूलाई राम्रो संस्कार दिन सकिन, चोर्न सिकिरहेका छन् । यिनीहरू भोका छन् । यिनीहरूको भोक मेटाउन मैले तराईमा धान फलाउनु पर्ने, पहाडमा मकै घोगाउनु पर्ने त्यसको साटो मेरो गर्भबाट बमका टुसाहरू टुसाइरहेका छन् । कस्ता अभागी यी नानीहरू ! बाबुआमाले गोली खाए, यिनीहरू बमका छर्हराहरू खाँदैछन् ।^{२४}

आवाज- होइन आमा ! होइन, यो शान्तिको मुहानलाई सुकाउने धृष्टता भएको बेला अन्याय फस्टाएको बेला अत्याचार मौलाएको बेला, बैगुनीहरूलाई दाउ लागेको बेला केही समय शान्ति ओभेलमा परेको मात्रै हो, पारिएको मात्रै हो, केही क्षणको नौटङ्की हो ।^{२५}

छोटो संवाद

नवीन- यी प्रकाका लासहरू हुन् ।

^{२३} ऐजन्त ।

^{२४} पुष्प आचार्य, पूर्ववत्, पृ. ७६ ।

^{२५} पुष्प आचार्य, अन्तिम लास, नाटक, नारायणी कला मन्दिर, चितवन, पृ. १०१ ।

प्रवीण- यी नेताका लासहरू हुन् ।^{२६}

नवीन- अप्राकृतिक लासहरू

प्रवीण- गोली र बारुदले बनाएका लासहरू ।^{२७}

अंग्रेजी प्रयोग भएका संवाद

प्रवीण- सुनन अस्ति हरीशको दाइको कुरा सुनेको, हाम्रो भविष्य त अमेरिकामा एकदमै
Bright छ रे

नवीन- क्यानडा, अस्ट्रेलिया, UK पनि राम्रो छ रे ।

नवीन- त्यहाँ मात्रै होइन गल्फ Country मा पनि ठिकै छ रे ।^{२८}

४.१.१४.८ पर्यावरण/परिवेश

हातहतियारले भरिएको, जुनसुकै ठाउँ यस नाटकको परिवेश हुन सक्छ । नाटककारले यो नाटकलाई कुनै निश्चित सिमित पर्यावरणमा बाँधेका छैनन्, यो संसारको जुनसुकै ठाउँमा पनि घटित हुन सक्छ । युद्धले ध्वस्त भएको, जताततै हातहतियारले भरिएको स्थान नै यस नाटकको कार्यपीठिका रूपमा रहेकोले युद्धबाट सताइएका जुन सुकै ठाउँ यसको पर्यावरण वा परिवेशका रूपमा लिन सकिन्छ ।

४.१.१४.९ अभिनेयता

नाटकको प्रकाशन भएपछि लेखक स्वयंको निर्देशनमा नारायणी कला मन्दिरद्वारा पाटकपटक मञ्चित भैसकेको **अन्तिम लास** नाटकमा अभिनयता पूर्ण रूपमा रहेको छ । यसका बारेमा यस नाटकको भूमिकामा अशेष मल्लले उल्लेख गरेअनुसार पुष्पको रङ्गकर्म अनुभवले यस नाटकमा अभिनय पक्षलाई विशेष ध्यान दिएको छ र यो नाटक नेपालको कुनै पनि रङ्गमञ्चमा सहजै रूपमा मञ्चन गर्न सकिन्छ । सबैजसो नाटकमा अभिनयलाई ध्यानमा राखेर नाटक लेख्ने नाटककार आचार्यको यो नाटक थोरै पात्र र हातहतियारको सङ्कलन गरेर अभिनय गर्न सफल रूपमा सकिने खालको छ ।^{२९}

^{२६} पूर्ववत्, पृ. १०५ ।

^{२७} अशेष मल्ल, *भूमिका* पुष्प आचार्य, **अन्तिम लास**, नारायणी कला मन्दिर, चितवन ।

^{२८} पूर्ववत्, पृ. १०२ ।

^{२९} पूर्ववत्, पृ. १०२ ।

४.१.१४.१० शैलीशिल्प

शैलीशिल्पगत रूपमा नाटक प्रयोगात्मक शैलीमा लेखिएको छ । नाटकमा कतैकतै विसङ्गतिको चित्रण पनि नभएको भने होइन । युद्ध विसङ्गतिकै रूपमा आएको छ । आमालाई बलात्कार गर्ने जस्ता विसङ्गत घटनाहरू नाटकमा समावेश गरिएको छ । युद्ध रोकिएको र युद्धरत पक्ष शान्ति स्थापनामा अग्रसर हुने प्रण गर्दै नाटक सकिएकोले नाटकलाई सुखान्त नाटककै रूपमा लिनु पर्ने हुन्छ । रचनाशिल्पका हिसाबले नाटकमा विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववाद प्रयोग भएको पनि समाजको यथार्थ पक्षलाई पस्कने प्रयास गरेकोले समाजको यथार्थ चित्रण पनि नाटकमा छ । मञ्चनशिल्पका दृष्टिकोणले नाटक अत्यन्तै कलात्मक बन्न सफल भएको छ ।

४.१.१४.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

दश वर्षे युद्धको समयमा नेपालमा ठुलो सङ्कटावस्था आएको थियो । जनताहरूले आफ्नो ज्यान धनको सुरक्षाको अनुभूति गर्न पाएका थिएनन् । हातहतियारको तनाव देशभर समान रूपमा रहेको थियो । नेपाल आमा त्यतिखेर साह्रै दुःखी बनेकी थिइन् । यसै बेलाको नेपालको दुखाइलाई नाटकले देखाउने प्रयास गरेको छ । युद्ध आफैमा क्रूर हुन्छ । युद्धले मान्छेको लासभन्दा केही प्राप्त गर्न सक्दैन, धेरै लासहरू बनाएर हतियारसँग रमाउनुभन्दा शान्ति स्थापनाले देश अगाडि बढ्छ भन्ने नाटकमा देखाइएको छ ।

यसरी युद्धले पिल्सिएपछि नेपाल आमा आफ्नो अस्तित्व जोगाउन चाहन्छिन् । सन्तानलाई राम्रो बाटोमा हिँडाउन चाहन्छिन् र अन्त्यमा देशमा युद्ध होइन शान्ति चाहन्छिन् भन्ने महसुस भएर सामाजिक यथार्थमा नाटक टुङ्गिएको छ ।

४.१.१५ अर्को नोबेल पुरस्कार नाटकको विवेचना

४.१.१५.१ लेखन, मञ्चन प्रकाशन

वि.सं. २०६३ सालमा लेखिएको अर्को नोबेल पुरस्कार नाटक अन्तिम लास नाटकसङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित नाटक हो । २०६३ साल कार्तिक महिनामा पुष्प आचार्यकै निर्देशनमा नारायणी कला मन्दिरले यस नाटकको पहिलो पटक मञ्चन गरेको थियो । यस नाटकको प्रकाशन पनि मञ्चन भैसकेपछि नारायणी कला मन्दिरद्वारा नै २०६३ को लक्ष्मीपूजाको अवसरमा भएको हो ।

४.१.१५.२ शीर्षकविधान

वैज्ञानिक उन्नति र हातहतियारको होडबाजीले संसारलाई निकै ठुलो चोट पुऱ्याएको छ । नोबेल पुरस्कार प्राप्त गर्ने नाममा गरिएको वैज्ञानिक परीक्षण र हतियार निर्माणमा गरिएको होडबाजी नै नाटकको मूल कथ्य हो । अब हतियार बनाएर होइन आजसम्म बनेका हतियार र आणविक भट्टीहरू नष्ट गरेर अर्को नोबेल पुरस्कार प्राप्त गर्न सकिन्छ भन्ने नाटकले सिद्ध गरेको छ । यसै विषयमा नाटक केन्द्रित रहेकोले प्रस्तुत नाटकको शीर्षक उपयुक्त र सार्थक बनेको छ ।

४.१.१५.३ दृश्यविधान

यस नाटकमा परम्परागत नाटकहरूको जस्तो पर्दा लगाएर दृश्य परिवर्तन गरिएको छैन । पर्दा नलगाएर नै यस नाटकमा दृश्यहरू परिवर्तन हुन्छन् । नाटकलाई पाँच वटा दृश्यमा विभाजन गरिएको छ तर एकपटकमात्र पर्दा बन्द हुन्छ । दुई वैज्ञानिक र संरक्षकले नोबेल पुरस्कारका लागि पृथ्वीलाई चिर्दै गरेको घटना पहिलो दृश्यमा छ । शान्त र शीतलले पृथ्वी पल्टाउन खोजेको घटना र बालक र व्यक्ति पात्र त्रासले भाग्न लागेको घटना, दोस्रो दृश्य र पृथ्वी ध्वस्त पार्न खोज्ने बुढो वैज्ञानिकलाई पुलिसले समातेर जेलमा थुनेको घटना, तेस्रो दृश्यमा छ । दृश्य चार र पाँचमा पृथ्वीको संरक्षणमा जुट्नको लागि बाल पुलिसहरूले शक्तिशाली राष्ट्रहरूलाई बाचा गराएको दृश्यलाई समावेश गरिएको छ ।

४.१.१५.४ कथावस्तु

वैज्ञानिक र संरक्षकले पृथ्वीलाई बिच भागबाट चिर्दैछन् । पृथ्वीलाई चिरेपछि ठुलो सम्मान र प्रसस्त पैसा पाउने उनीहरूको लक्ष्य छ । पृथ्वीलाई टुक्रा पारेर ठुलो पुरस्कार प्राप्त गर्ने इच्छा बोकेका वैज्ञानिक र संरक्षक पृथ्वीलाई टुक्रा नपाउँ बालपुलिसहरूको फन्दामा परेर आत्म समर्पण गर्छन् । हातहतियार बनाउने विश्वका शक्ति सम्पन्न राष्ट्रहरू अप्रत्यक्ष रूपमा पृथ्वीलाई चिर्दैछन् । हतियार निर्माण गर्नु विश्वका लागि घातक हो । हतियारले मानवसभ्यता सड्कटमा पर्न सक्छ भन्ने कुरा बालपुलिसहरू वैज्ञानिक र संरक्षकलाई बुझाउन सफल हुन्छन् । नाटकमा यी दुई पात्र प्रतीकात्मक रूपमा आएका छन् । संसारमा शक्तिशाली राष्ट्र आज पृथ्वीलाई चिर्दैछन् । वातावरण मानवजातिको कर्तव्य बनेको छ । कथाको मूल कथ्य नै यसै

विषयमा अडेको छ । यस विषयलाई 'पुलिस क' नाम गरेको पात्रको भनाइबाट अझ स्पष्ट हुन्छ ।

पुलिस क. यदि तिमीहरूलाई धर्तीको माया लाग्छ भने वातावरणको ख्याल गर्न सक्छौ भने प्रकृतिको रक्षा गर्नुपर्छ भन्ने भावना जागृत हुन्छ भने र नयाँ पुस्तालाई स्वच्छ हराभरा पृथ्वी उपहार दिन चाहन्छौ भने आजसम्म पृथ्वीको, प्रकृतिको र प्राणीको भलो विपरीत बनेका सबै सबै साधन नष्ट गर^{३०}

यसरी नाटकले शक्तिसम्पन्न राष्ट्रहरू हतियार बनाउनु भन्दा पृथ्वीका विरुद्धमा बनेका हतियारलाई नष्ट गर्नतर्फ जागरुक हुनुपर्छ भन्ने कुरालाई नाटकले मुख्य विषयवस्तुका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । बाल पुलिसहरूले सबै राष्ट्रका प्रतिनिधिहरूलाई आफ्नो नियन्त्रणमा राखेर बनेका हातहतियार नष्ट गर्न आग्रह गर्छन् । सबैले आफूले बनाएका आणविक हतियार निष्क्रिय बनाउन सफल हुन्छन् । जताततै खुसियाली छाउँछ र नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

४.१.१५.५ चरित्रचित्रण

अर्को नोबेल पुरस्कार नाटकमा मूल रूपमा वैज्ञानिक संरक्षक, शान्त, शीतल, पुलिस क, पुलिस ख, व्यक्ति बच्चा र बुढो मुख्य पात्रका रूपमा रहे तापनि हरेक देशको प्रतिनिधित्व गर्ने व्यक्तिहरू सम्बन्धित देशकै नामबाट राखिएको छ । पात्रगत हिसाबले अधिक पात्रको प्रयोग गरिएको यो नाटक बहुपात्रीय बन्न पुगेको छ । एउटै पात्रलाई फरक फरक रूपमा यस नाटकमा प्रयोग गरिन्छ । जस्तै यस नाटकको दृश्य १ मा वैज्ञानिकका नामले प्रयोग गरिएको पात्र बाल पुलिसको नियन्त्रणमा बुढो बनेको छ र अन्तिम दृश्यमा चिनिएपछि बालपुलिसको हजुरबाका रूपमा आएको छ । पात्रको उचित संयोजन छैन । हरेक दृश्यमा छटपस्ट रूपमा पात्रलाई स्थान दिइएको छ । पात्रगत त्रुटिका कारण नाटकमा अस्पष्टता पनि देखिन्छ ।

अर्को नोबेल पुरस्कारको पात्रविधान

क्र.सं.	पात्र	कार्य/ भूमिका	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१.	वैज्ञानिक	प्रमुख	प्रतिकूल/ अनुकूल	गतिशील	वर्गगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२.	संरक्षक	प्रमुख	प्रतिकूल/ अनुकूल	गतिशील	वर्गगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३.	शान्त	सहायक	प्रतिकूल/ अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

^{३०} पूर्ववत्, पृ. ११८ ।

क्र.सं.	पात्र	कार्य/ भूमिका	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
४.	शीतल	सहायक	प्रतिकूल/ अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
५.	पुलिस क	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
६.	पुलिस ख	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
७.	बच्चा	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
८.	चा.डाक्टर	गौण	प्रतिकूल/ अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
९.	अमेरिक	गौण	प्रतिकूल/ अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१०.	नेपाली	गौण	प्रतिकूल/ अनुकूल	स्थिर		पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
११.	जर्मनी	गौण	प्रतिकूल/ अनुकूल			पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१२.	रसियन	गौण	प्रतिकूल/ अनुकूल			पुरुष	मञ्चीय	बद्ध

क) वैज्ञानिक

यस नाटकको प्रमुख पात्र वैज्ञानिक हो । यस नाटकमा नामको भूमिकामा कुनै पनि पात्र छैनन् । सबै पात्रहरू सहायक जस्ता देखिन्छन् । वैज्ञानिकलाई यस नाटकको मुख्य पात्रको रूपमा लिन सकिन्छ । नाटक वैज्ञानिकले निर्माण गरेका हातहतियारसँग सम्बन्धित छ । वैज्ञानिक संसारलाई चिरेर नोबेल पुरस्कार प्राप्त गर्न तल्लीन छ । हातहतियार बनाउने र पृथ्वीलाई समाप्त पार्ने काममा ऊ लागेको छ । जीवनभरि बनाएका हातहतियारले संसारलाई नै ध्वस्त पार्न सकिन्छ भन्ने घमण्ड गर्छ । पृथ्वीलाई टुक्रा पारेर आफू सर्वोपरि संसारको सबैभन्दा उत्कृष्ट वैज्ञानिक बन्ने लक्ष्य बोकेको वैज्ञानिक पात्र यस नाटकको मुख्य, सुरुमा प्रतिकूल र अन्त्यमा आफैले बनाएका हातहतियारहरू नष्ट गरेर अनुकूल पात्रका रूपमा देखिन्छ । ऊ यस नाटकको गतिशील पात्र हो । वैज्ञानिक वर्गको प्रतिनिधित्व गरेकोले वर्गगत र पात्रका रूपमा छ । लिङ्गका आधारमा पुरुष पात्रका रूपमा रहेको वैज्ञानिक आबद्धताका दृष्टिले बद्ध पात्रका रूपमा रहेको छ । सम्पूर्ण नाटक वैज्ञानिकले प्रकृतिको विरुद्धमा गरेका कामहरू गलत साबित गर्न केन्द्रित छ । उसकै केन्द्रीयतामा नाटकको कार्यव्यापार अगाडि बढेको छ ।

ख) पुलिस ख

‘पुलिस ख’ यस नाटकको प्रमुख सहायक पात्रका रूपमा आएको छ । तेस्रो दृश्यबाट मात्र नाटकमा आएको ‘पुलिस क’ नाटकको महत्त्वपूर्ण पात्रका रूपमा रहेको

छ । वैज्ञानिकले गरेका सम्पूर्ण प्रकृति विरोधी कार्यहरू गलत हुन् भन्ने पुष्टि गर्न उसको भूमिका महत्त्वपूर्ण छ तापनि सम्पूर्ण नाटकमा उसको उपस्थिति नभएकोले नायकको उपमा दिन भने मिल्दैन । 'पुलिस क' प्रकृति संरक्षणमा समर्पित पात्र हो । प्रकृतिलाई संरक्षण गर्नुपर्छ । पृथ्वी सम्पूर्ण प्राणीको साभा साभा घर हो । यसलाई मासेर आफू पनि सुरक्षित हुन सकिँदैन भन्ने विचार राख्ने 'पुलिस क' ले पृथ्वीलाई सखाप पार्न लागेका वैज्ञानिकहरूलाई नियन्त्रणमा लिएर आ-आफूले बनाएका सम्पूर्ण हातहतियार समाप्त गर्न लगाउँछ र पृथ्वीको संरक्षणमा जुट्न सम्पूर्ण वैज्ञानिकहरूलाई जागरुक गराउन सफल हुन्छ ।

ग) अन्य पात्रहरू

वैज्ञानिक र 'पुलिस क' का अतिरिक्त यस नाटकमा अन्य थुप्रै पात्रहरू छन् । पृथ्वीलाई चिर्न सहयोग गर्ने संरक्षक, पृथ्वीलाई पड्काएर नाम र दाम कमाउन खोज्ने शान्ता र शीतल, पृथ्वी पड्काउन खोज्नेको विरोध गर्ने, व्यक्ति, पृथ्वीको संरक्षक बच्चा, 'पुलिस ख', बुढो, चा. डाक्टर, रसियन, अमेरिकन, जर्मनी, नेपाली, पाकिस्तानी, भारती, बिरामी, बोक्ने १, बोक्ने २, हजुरबा लगायतका पात्रहरू यस नाटकका पात्रहरू हुन् । नाटकमा प्रतिनिधिमूलक पात्रको प्रयोग गरिएको छ । हातहतियार र निर्माण गर्ने शक्तिसम्पन्न राष्ट्रहरू यहाँ पात्रका रूपमा छन्, पात्रगत हिसाबले नाटक बहुपत्रीय बनेको छ । प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष पृथ्वी र प्रकृतिका संरक्षक र वैज्ञानिक यस नाटकका पात्र हुन् । नाटकमा पात्रको अत्यधिक परिवर्तनले असहज बने पनि कथानकलाई अगाडि बढाउन र नाटकको उद्देश्य हासिल गर्न नाटक सफल रहेको छ ।

४.१.१५.६ द्वन्द्वविधान

अर्को नोबेल पुरस्कार नाटकमा ज्ञान र विज्ञानको द्वन्द्व मूलकरूपमा देखाइएको छ । पृथ्वीका रक्षक र भक्षकको द्वन्द्व नै नाटकको मूल विषय हो । पृथ्वीको सर्वनाश गर्न चाहने हतियार निर्माताहरू पृथ्वीलाई पड्काएर नाम र दाम कमाउन चाहन्छन् । परिस्थितिले उनीहरू पृथ्वीलाई चिर्न असक्षम हुन्छन् र पुलिसको फन्दामा पर्छन् । पृथ्वीलाई बमद्वारा सर्वनाश गर्ने योजना उनीहरूको असफल हुन्छ । बालपुलिसहरूको चलाखीका कारण असफल भएपछि आफूले बनाएको हतियार नष्ट गर्ने वा नगर्ने भन्ने विषयमा वैज्ञानिकहरू आन्तरिक द्वन्द्व देखा

पर्दछ तापनि यो गौणरूपमा रहेको छ । नाटकको मूल द्वन्द्व भनेको ज्ञान र विज्ञानको बिचको द्वन्द्व हो ।

४.१.१५.७ संवादयोजना

अर्को नोबेल पुरस्कार नाटकमा संवाद तुलनात्मक रूपमा पुष्प आचार्यका अन्य नाटकको अपेक्षा कमजोर नै देखिन्छ । कतै अङ्ग्रेजी भाषाको अत्यधिक प्रयोग र कतै वैज्ञानिक सूत्रहरूलाई अस्पष्ट रूपमा प्रयोग गरिएको छ । संवाद कतै छोटो छन् त कतै अत्यधिक लामा संवादहरूको प्रयोग छ । विदेशी पात्रहरूको बाहुल्य भएकोले नाटकमा यसो भएको हुन सक्छ, तापनि नाटक असहज संवादको प्रयोगले बोधगम्यतामा समस्या पर्न सक्ने देखिन्छ ।

केही अंग्रेजी संवादहरू

पुलिस क - ओ चाइनिज ब्रदर तेरो नाम के हो ?^{३१}

चाइनिज - मेरो नाम डाक्टर ली^{३२}

चा.डा. - चेक एण्ड ब्यालेन्स गर्नु परे न त ?^{३३}

विज्ञानका सूत्र प्रयोग भएको संवाद

पुलिस क. - के छ यिनीहरूको प्रमाण ?^{३४}

पुलिस ख. - यिनीहरूले त आइन्सटाइनको $E=MC^2$ को सूत्रलाई अभै परिष्कृत गरेर

$E=MC^3$ सूत्र पत्ता लगाएका रहेछन् ।^{३५}

ज्यादै छोटो संवाद

विरामी - एस पर्ख त ।^{३६}

बोक्ने १ - किन ।^{३७}

^{३१} पूर्ववत्, पृ. ११८ ।

^{३२} पुष्प आचार्य अन्तिम नोबेल पुरस्कार, नारायणी कला मन्दिर, चितवन (२०६३), पृ. २३ ।

^{३३} ऐजन ।

^{३४} ऐजन ।

^{३५} ऐजन ।

^{३६} ऐजन ।

^{३७} पुष्प आचार्य अन्तिम नोबेल पुरस्कार, पूर्ववत् ।

बोक्ने २ - फेरि के भयो ।^{३८}

बिरामी - अनौठो भयो ।^{३९}

बोक्ने १ - कस्तो अनौठो ।^{४०}

यसरी संवादात्मक क्लिष्टता भएकोले नाटकमा अन्य तत्त्वहरू सबल भए तापनि नाटकमा संवादात्मक त्रुटिहरू प्रशस्त छन् ।

४.१.१५.८ पर्यावरण परिवेश

निश्चित स्थान र समयको सीमामा नाटक बाँधिएको छैन । पृथ्वीको चित्र ग्लोबल र केही हातहतियार र बमहरू सङ्कलन गरेर संसारको कुनै पनि कुनामा नाटकलाई मञ्चन गर्न सकिन्छ । आजको हातहतियारको होडबाजी चलेको बेला संसारका शक्ति सम्पन्न देशका आणविक भट्टीहरू यस नाटकका कार्यविधिका हुन सक्छन् । यो नाटक जुनसुकै देशका सडकहरू वा जस्तोसुकै रङ्गमञ्चमा पनि मञ्चन गर्न सकिन्छ । स्वैर काल्पनिक परिवेशमा रचना गरिएको अर्को नोबेल पुरस्कार बारेमा यसै नाटकको भूमिकामा सरुभक्त लेख्छन् अर्को नोबेल पुरस्कार परिवेश स्वैर काल्पनिक छ । नाटकको आरम्भमा नै स्वैरकाल्पनिक रूपले पृथ्वीलाई मञ्चमा राखि चिर्न लाइएको छ ।

४.१.१५.९ अभिनेयता

अर्को नोबेल पुरस्कार नाटकमा नाटककार अभिनेयतातर्फ भने विशेष ध्यान दिइएको छ । नाटक अधिनेयताको नजिक छ । रङ्गकर्मी भएकाले पुष्पका नाटक अभिनयका दृष्टिले ज्यादै सरल छन् । नाटक जुनसुकै समयमा जस्तोसुकै ठाउँमा सरल रूपमा अभिनय गरेर देखाउन सकिन्छ । आयतनको दृष्टिले नाटक छोटो देखिएपनि त्यसका भाव र कथावस्तुको गम्भीरताले महत्त्वपूर्ण देखिन्छ ।

^{३८} पुष्प आचार्य, अन्तिम नोबेल पुरस्कार, पूर्ववत् ।

^{३९} ऐजन ।

^{४०} ऐजन ।

४.१.१५.१० शैलीशिल्प

गद्यात्मक शैलीमा लेखिएको **अर्को नोबेल पुरस्कार** नाटकमा कलात्मक ढङ्गले पृथ्वीको संरक्षणमा जुट्न संसारलाई आह्वान गरिएको छ । परम्परागत शैलीभन्दा पृथक् यस नाटकमा संसारका शक्ति सम्पन्न राष्ट्रहरूलाई एउटै मञ्चमा उतारेर पृथ्वीको संरक्षणमा जुटाउन आग्रह गरिएकाले फरक प्रकारको बनेको छ । रचना शिल्पका हिसाबले स्वैरकल्पनाको अधिक प्रयोग गरिएको पाइन्छ । मानवीय अस्तित्व सङ्कटमा परेको अवस्थामा आफ्नो बास स्थानको संरक्षण गर्न आह्वान गरिएकोले अस्तित्ववादको प्रयोग पनि नाटकमा छ ।

४.१.१५.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

यो नाटक मानवजातिको बासस्थान पृथ्वी सङ्कटमा परेको बेला पृथ्वी बचाएर मानवीय अस्तित्व जोगाउनु पर्छ भन्ने विषयमा केन्द्रित रहेकोले अस्तित्ववादी जीवनदर्शनमा आधारित नाटक बन्न पुगेको छ । पृथ्वीलाई समाप्त पार्ने हतियार नष्ट गर्न आह्वान गरिएको छ । नाटकले हातहतियार बनाउन होइन, भोकालाई अघाउने बनाउनु र नाङ्गालाई न्यानो बनाउन केन्द्रित हुनु पर्छ भन्नु नै नाटकको उद्देश्य हो ।

४.१.१६ मनहरूको पुनर्मिलन नाटकको विवेचना

४.१.१६.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

वि.सं २०६३ सालमा लेखिएको **मनहरूको पुनर्मिलन** नाटकको पहिलो मञ्चन लेखक स्वयम्को निर्देशनमा २०६६ जेठ १५ नाचघरमा भएको हो । यो नाटक **अन्तिम लास** नाटक सङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित छ । यस नाटकलाई २०६६ सालकै फाल्गुन महिनामा पुनः नारायणी कला मन्दिर नारायणगढले मञ्चन गरेको देखिन्छ । **अन्तिम लास** नाटकभित्र २०६६ सालमा प्रकाशित भएको हो ।

४.१.१६.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको शीर्षक **मनहरूको पुनर्मिलन** राखिएको छ । यसको अर्थ हुन्छ मान्छेका मनहरूको पुनः मिलन । यस नाटकमा द्वन्द्वको अवस्थाको चित्रण गरिएको छ र त्यसबाट विछोडिएका मनहरूलाई पुनर्मिलन गराएर द्वन्द्वको समाप्ति गरिएको छ ।

४.१.१६.३ दृश्यविधान

यस नाटकलाई पनि निश्चित दृश्यमा विभाजन गरिएको छैन । एउटै अङ्क त्यस अन्तर्गतको दृश्यमा रचना भएकाले दृश्यविधानका दृष्टिले नाटक एकाङ्की जस्तो बनेको छ । तापनि नाटकमा समावेश भएका घटनाक्रमका आधारमा दृश्यविहीन लघुनाटक बन्न गएको छ ।

४.१.१६.४ कथावस्तु

मनहरूको पुनर्मिलन नाटकले नेपालको दश वर्षे जनयुद्धलाई मूल विषयवस्तु बनाएको छ । युद्धले नेपालका विभिन्न तहका मान्छेहरूलाई असर पुऱ्याएको सत्यतालाई नाटकले उद्घाटन गरेको छ । वस्तुतः बालकहरू हिंसा मन पराउँछन्, घरहरू पोलेर आगो ताप्ने उनीहरूको रहर छ । आफ्नो आखा छलेर घर पोलिन्छ । सानो भाइ घरभित्र सुतेको पत्तै पाउँदैन । घरमा आगो लगाउँछन्, आमाको रुवाबासी हुन्छ । केटाकेटीको बाबु जङ्गल पसेको छ । गोला र बारुद उसका साथी भएका छन् । बन्दुक चलाउन मन पराउँछन् । मान्छे मार्न सामान्य मानिन्छ । केटाकेटीमा युद्धको छाप परेको छ । व्यक्ति केले सम्झाउँछ, युद्धको वातावरणमा हुर्केको बालबालिका मर्न र मार्न डराउँदै डराउँदैनन् । आमाको शोकको चिन्ता छैन । बाबुले गोली हान्न सक्छन् हामी किन डराउने भन्ने मान्यता राख्छन् । नाटक प्रतीकात्मक छ । हर्कबहादुर र वीरबहादुर भन्ने बच्ची श्रीमान्सम्म पनि चिन्ता छ । कतिखेर को गोलीको सिकार बन्छ थाहा छैन र समय यसरी नै बितेको हुन्छ । वीरबहादुर अब युद्धले थाकेको छ । श्रीमतीलाई सम्झँदै युद्ध छोड्छ । अब युद्ध नगर्ने प्रणका साथ बाबु घर फर्कन्छ, आमाले बाबुलाई चिनाइदिन्छन् । बाबु भएको थाहा पाएपछि केटाकेटी र बाबु सबैले हतियार विसाउँछन् । सबैको पुनर्मिलन हुन्छ । यसका साथमा नाटक सकिन्छ ।

४.१.१६.५ चरित्रचित्रण

यस नाटकको पात्रविधान प्रतीकात्मक छ । पात्रहरू नाम र काम पनि फरक शैलीले समायोजन गरिएको छ । सङ्घर्ष, विद्रोह, क्रान्ति, सुरक्षा, आन्दोलन जस्ता प्रतीकात्मक पात्रको प्रयोग नाटकमा पाइन्छ, नाटकमा सबै पात्रमा असङ्गति/अराजकताले थिचेको छ । नाटककी प्रमुख पात्र आमा हुन् । उनको इच्छाअनुसार नाटक पुनर्मिलनमा टुडिगएको छ । हर्कबहादुर र वीरबहादुर युद्धको आह्वान गर्ने भूमिगत र युद्धरत पात्रका रूपमा नाटकमा आएका छन् ।

मनहरूको पुनर्मिलन नाटकको पात्रविधान

क्र.सं.	पात्र	भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	आमा	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
२	वीरबहादुर	सहायक	प्रतिकूल/अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३	हर्कबहादुर	सहायक	प्रतिकूल/अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
४	सङ्घर्ष	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
५	विद्रोह	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
६	आन्दोलन	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
७	सुरक्षा	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
८	विद्रोह	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
९	क्रान्ति	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
१०	गोपि	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
११	दधि	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
१२	व्यक्ति	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त

क) आमा

मनहरूको पुनर्मिलन नाटककी आमा प्रतिनिधि प्रमुख पात्र हुन् । नेपाल आमाको प्रतीकका रूपमा आमालाई उभ्याइएको छ । श्रीमान्ले जङ्गलबाट युद्धको सुरुवात गरेर घरलाई बिर्सेपछि दुखसँग जीवन बिताउन बाध्य स्त्री पात्रका रूपमा यस नाटकमा आमा आएकी छिन् । देशमा शान्ति चाहने आमा नेपाली आमाको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा उपस्थित छन् । छोराछोरीले युद्धको खेल खेल्दा उनको हृदयमा आघात पुग्छ । धेरै जलाएर कान्छो छोराको मृत्यु हुँदासमेत टुलुटुलु हेर्ने तर अरू छोराछोरीलाई नराम्रो नजरले नहेर्ने आमाको ममतामयी स्वभाव आमामा देखिएको छ । पुनर्मिलनको अभिलाषा बोकेर युद्धरत आफ्नो श्रीमान् छ । अन्त्यमा आमाले चलाखी र व्यक्ति पात्रको सहयोगले सबैको पुनर्मिलन गराउन उनी सफल भएकी छिन् । यसरी आमा यस नाटकमा कार्य भूमिका दृष्टिले प्रमुख, अनुकूल, आर्दश, स्वभावमा स्थिर र जीवनचेतका हिसाबले प्रतिनिधि पात्रका रूपमा देखिन्छिन् ।

ख) अन्य पात्रहरू

आमाका अतिरिक्त अरू पनि थुप्रै पात्रहरूको नाटकमा प्रयोग गरिएको छ । सबै पात्रहरू प्रतीकात्मक छन् । क्रान्ति, आन्दोलन, सङ्घर्ष, विद्रोह, सुरक्षा जस्ता प्रतीकात्मक युद्धलाई रोज्ने पात्रहरू पनि नाटकमा छन् । वीरबहादुर र हर्कबहादुर युद्धलाई रोज्ने पात्रहरू हुन् । अरू सबै पात्रहरू बालक पात्र हुन् । सबैलाई युद्धमय संस्कार सिकाइएकोले सबैको राम्रो सम्बन्ध छ । बहुल पात्रको प्रयोग नाटकमा छ । सबै पात्रहरू समानान्तर जस्ता देखिन्छन् । आमा बाहेकका सबै पात्र खलपात्र हुन् । दधी र गोपी भन्ने दुई पात्राको भूमिका औचित्य हीन देखिन्छ । व्यक्ति पात्रलाई मञ्चमा नदेखाई नेपथ्यबाट नै दुई विद्रोहीलाई मिलाउन महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको देखाइन्छ जुन अप्रत्यासित जस्तो लाग्छ ।

४.१.१६.६ द्वन्द्वविधान

मनहरूको पुनर्मिलन द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यहाँ प्रमुख रूपमा हिंसा र शान्तिका विच द्वन्द्व देखाइएको छ । प्रत्यक्ष रूपमा हिंसा शान्तिको विच द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गर्न खोजिए पनि अप्रत्यक्ष रूपमा मानवता र दानवता, सत्य र असत्य, जीवन र मृत्यु विचको द्वन्द्व पनि नाटकमा देख्न सकिन्छ । तर यस नाटकको मूल कथ्य युद्धको समय भएकाले र सम्पूर्ण नाटकले दश वर्षे युद्धलाई चित्रण गर्न खोजेकोले नाटकको वास्तविक द्वन्द्व हिंसा र शान्ति विचको द्वन्द्व नै हो ।

४.१.१६.७ संवादयोजना

प्रतीकतात्मक नयाँ ढङ्गले पात्रहरूको समायोजन गरिएको मनहरूको पुनर्मिलन नाटकको संवादयोजना पनि नयाँ खालको छ । बालकहरूले अस्वाभाविक संवाद बोल्छन् । विसङ्गत रूपमा युद्धको बेलाका बालकहरूको संवादमा पनि युद्धको पीडाको आवाज छ । पात्र अनुकूल संवाद मिलेको छैन । बालक छोराहरू बाबुसंग युद्ध गर्न तम्सन्छन् र संवादकै माध्यमबाट पात्रहरूको परिचय पनि हुन्छ । कतै बौद्धिक तार्किक संवादहरूको तथा लामा छोटा दुवै खालको संवादको प्रयोग यस नाटकमा भएको छ ।

केही प्रतीकात्मक संवादको नमुना

विद्रोह - हाम्रो बाबाले चरा मार्न थाल्नु भा'छ ।^{४१}

^{४१} पुष्प आचार्य अन्तिम नोबेल पुरस्कार, पूर्ववत् ।

आमा - त्यही खबर आएको थियो ।^{४२}

विद्रोह - हामीले चरा पाल्ने बाबाले चरा मार्ने ।^{४३}

आन्दोलनहरू - तर हामीले पालेका चराहरूलाई गोली लाग्दैन ।^{४४}

केही छोटो संवादहरूको नमुना

सुरक्षा - काम सिक्नु पर्छ ।^{४५}

क्रान्ति - कसरी सिक्ने ?^{४६}

आन्दोलन - बुद्धि लगाउनु पर्छ ।^{४७}

सङ्घर्ष - चिनीबाट उखु बन्छ होला त ?^{४८}

केही अस्वाभाविक संवाद

विद्रोह (बाल पात्र) - के हो ? मायाको जाल बिछ्याएर फसाउन खोज्ने ?^{४९}

सुरक्षा - यहाँ षड्यन्त्र भैरहेको छ ।^{५०}

आन्दोलन - अब जे पनि हुन सक्छ ।^{५१}

क्रान्ति - अब हामीले हाम्रो ज्यानको माया गर्नु हुन्छ ।^{५२}

४.१.१६.८ पर्यावरण/परिवेश

युद्धको पृष्ठभूमिमा लेखिएको मनहरूको पुनर्मिलन नाटकमा युद्धकै समाजिक/मानसिक भौगोलिक चित्रण छ । बाबु र छोराछोरीको बिचमा नचिनेर प्रतीकात्मक युद्ध छ । युद्धले ध्वस्त भएका जङ्गलहरू, युद्धको बेला जलाइएका घरहरू, सडक बिचको आन्दोलन जस्ता विषयहरू

^{४२} ऐजन ।

^{४३} ऐजन ।

^{४४} ऐजन ।

^{४५} पुष्प आचार्य, **अन्तिम लास**, नारायणी कला मन्दिर (२०६३), पृ.३४ ।

^{४६} ऐजन ।

^{४७} ऐजन ।

^{४८} ऐजन ।

^{४९} ऐजन ।

^{५०} ऐजन ।

^{५१} ऐजन ।

^{५२} ऐजन ।

यस नाटकमा आएका छन् । त्यसैले नाटकको परिवेशका रूपमा नेपालको दशवर्षे परिवेशका रूपमा आएका छन् ।

४.१.१६.९ अभिनेयता

अभिनेयता भनेकै नाटकलाई अन्य विधासँग छुट्याउने आधार हो । पुष्प आर्चायका सबै नाटकहरू अभिनयको दृष्टिले सरल छन् । यस नाटकको कथावस्तुलाई सम्पूर्ण घटनाहरू रङ्गमञ्चमा उतार्न कठिन जस्तो लागे पनि नाटकमा प्रयुक्त साङ्केतिक र प्रतीकात्मकताका आधारमा सहजै नाटक अभिनयको उतार्न सकिन्छ । संवादमा कतै कतै असहजता देखिए पनि अभिनयमा बाधा पुऱ्याउँदैनन् । अधिकांश संवाद छोटो र सरल छन् । त्यसैले नाटक अभिनेयताका गुणले सम्पन्न छ ।

४.१.१६.१० शैलीशिल्प

गद्यशैलीमा प्रस्तुत गरिएको **मनहरूको पुनर्मिलन** नाटकमा प्रत्येक पात्रहरू प्रतीकात्मक छन् । प्रतीकात्मक संवाद बोल्छन् । द्वन्द्वको बेला हुने गरेका क्रान्ति, आन्दोलन, सङ्घर्ष, विद्रोह जस्ता पात्रको प्रयोग र जनतालाई चराका उपमा दिएका नयाँ शैलीको प्रयोग नाटकमा गरिएको छ । युद्धबाट बचाएर मानव अस्तित्वलाई जोगाउन खोज्ने आमा नेपाल आमाकी प्रतिनिधि पात्र हुन् । युद्धले मान्छेलाई जीवनभर कतैबाट पनि धैर्य प्रदान गर्न सक्दैन । जनता युद्धमा भन्दा शान्तिका लागि आफ्नो जीवन समर्पण गर्न चाहान्छन् । नेपाल आमालाई खुसी पार्न शान्तिको बाटोलाई अनुसरण गर्नुपर्छ भन्ने देखाउनु नै नाटकको उद्देश्य हो ।

४.१.१६.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

युद्धको पृष्ठभूमिमा लेखिएको **मनहरूको पुनर्मिलन** नाटकका नेपालको माओवादी जनयुद्धको दश वर्षको प्रतिछायालाई प्रस्तुत गरिएको छ । युद्ध आफैमा क्रूर हुन्छ, नातागोता आफन्त कसैलाई बाँकी नराख्ने युद्धको जनतालाई दुःख दिएको यथार्थ चित्र प्रस्तुत गर्नु नाटकको उद्देश्य रहेको छ । नाटककी प्रमुख पात्र आमा आफ्नै सन्तानको भगडाबाट आक्रान्त छिन् । नेपाल आमाले आफ्नो सन्तानलाई शान्तिको बाटोलाई रोज्न अनुरोध गरेकी छिन् । सानातिना समस्यालाई पर्वाह नगरी सबै नेपाली बुद्धको मूल बाटोमा आउन आमाले अनुरोध गरेको अन्ततः सबै शान्तिका बाटोमा समाहित भएको घटनालाई नाटकले निकै कलात्मक तरिकाले प्रस्तुत

गरेको छ । नाटक हिंसाबाट शान्तितिर उन्मुख भएकाले तत्कालीन युद्धरत पक्षलाई शान्तिको पाठ सिकाउनु र सबैलाई शान्तिको मूलबाटोमा आउन आह्वान गरेर नाटकीय सकारात्मक सन्देश प्रवाहित गरेको छ ।

४.१.१७ समयान्तर नाटकको विवेचना

४.१.१७.१ लेखन मञ्चन प्रकाशन

समयान्तर २०६३ सालमा लिखित **अन्तिम लास** नाटकसङ्ग्रहमा सङ्कलित नाटक हो नारायणी कला मन्दिर नारायणगढबाट प्रकाशित **अन्तिम लास** नाटक सङ्ग्रहका सबै नाटकहरू यस संस्थाले मञ्चन गराएको थियो । त्यसै क्रममा **समयान्तर** नाटक पनि २०६३ सालमा नै नारायणी कला मन्दिरको रङ्गमञ्चमा यो नाटक मञ्चन गरिएको थियो । २०६३ सालमा नै पुष्प आचार्यद्वारा लेखिएको यो नाटक २०६३ साल कार्तिक महिनामा प्रकाशित भएको हो ।

४.१.१७.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको शीर्षक **समयान्तर** राखिएको छ समय र अन्तरको योगबाट बनेको समयान्तर शीर्षकले समयको दुई कालखण्डको सङ्केत गरेको छ । यस नाटकमा समयको अन्तरमा जन्म भएका दुई जोडीलाई मिलाउन खोजिएको छ । कान्छी भेना भन्दा भन्दा ४ दशक कान्छी छ । आफ्नी दिदीको मृत्यु भएपछि १६ वर्षे कलिलो उमेरमा नै बुढो मिनाजुसँग विवाह गर्ने प्रयास गरिएको भएपनि समयको अन्तरले असफल हुन्छ । यिनै दुईबिचको समय अन्तरलाई नाटकले देखाएकोले समयान्तर नाटकको शीर्षक उपयुक्त र सार्थक देखिन्छ ।

४.१.१७.३ दृश्यविधान

समयान्तर नाटकमा पनि दृश्यविधान देखिँदैन । दृश्यमा विभाजन गरेर नाटक रचना भएको छैन । सम्पूर्ण नाटकभरि एकपटक सुरुमा पर्दा खुल्छ र नाटकको अन्त्यमा बन्द हुन्छ । स्पष्टरूपमा नाटकमा दृश्य परिवर्तनलाई नदेखाइए पनि पुसाइँ, कान्छीको दृश्य, बटुवा र पुतलीको दृश्य, पुतली र माइलीको दृश्य, ठुलो भेनाको दृश्य, सुकु र गोरेको दृश्य, प्रकाश र कान्छीको दृश्य, बाउ र प्रकाशको दृश्य, घरको चुड्कामा गीत गाएको (नाटकलाई धेरै अप्रत्यक्ष) दृश्यहरूमा विभाजन गरिएको छ । औपचारिक दृश्य विधान नभए पनि अप्रत्यक्ष रूपमा नाटकका गतिविधि दर्शकसामु सहज तरिकाले अभिनय गर्न सकिने खालको बनेको छ ।

४.१.१७.४ कथावस्तु/वस्तुविन्यास

समयान्तर नाटक नेपालको ग्रामीण समाजमूलक कथा हो । यो यथार्थको नजिक छ । १६ वर्षे कान्छीलाई ५० वर्षको विदुर भेनासँग विवाह गर्न सबै तयार छन् । भेनाका दुई छोराछोरी छन् । दिदीको मृत्यु पश्चात् भेनाले छोराछोरीलाई स्याहार गर्न भ्याउँदैन् । नाति नातिनाको मायाले कान्छीका बाबुआमा पनि भेनासँग विवाह गर्न तयार हुन्छन् । उमेरले पाको भेनासँग विवाह गर्न कान्छी राजी हुन्छ । फकाएर विवाह गरिदिने निर्णय गर्छन् । कान्छी बुढो भेनासँग विवाह गरेर आफ्नो जीवन बर्बाद गर्न चाहन्छ । नयाँ नयाँ श्रीमान् फेर्ने माइली पनि ठुलो भेनासँग विवाह गर्न तयार छे । उसले बाइस वटा नयाँ श्रीमान् फेरिसकेकी छ । आफ्नो श्रीमान्को ठेगान नभएकी अधबैँशे पुतली पनि ठुलो भेनासँग विवाह गर्न तयार छे । कान्छी उमेरले पाको भेनाको बेहुली हुन चाहन्छ । ठुलो भेनाका गोरे र सुकु नामका दुई सन्तान छन् । कान्छीमा आमा भन्न पाइने खुसीले उनीहरूमा नयाँ उमङ्ग थपिएको छ । कान्छीको घरमा बर्सेनी सत्यनारायणको पूजा हुन्छ । पूजामा वरपरका गाउँबाट गीत गाउन र रमाइलो गर्न थुप्रै युवा युवती आउँछन् । रातभर भजन चुङ्का गाउने प्रचलन हुन्छ । कान्छीले प्रकाश भन्ने अर्को गाउँको केटासँग प्रेम गर्छे । रातभर चुङ्का गाउँछन् । विहान उज्यालो नहुँदै दुबै जना गाउँ छोडेर भाग्छन् । ठुलो भेनाको कान्छीसँग विवाह गर्ने धोको त्यसै मेटिन्छ । गाउँकी आफ्नै उमेरकी माइली श्रीमान्को आउने नआउने भर नभएकी छ । उसको ठुलो भेनासँग विवाह गर्ने धोको हुन्छ । माइलीसँग ठुलो भेनाको विवाह हुन्छ । प्रकाशसँग कान्छी भागेको खबरले बाबु आमामा ठुलो पिर पर्छ । यसरी नाटक सकिन्छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकले नेपालको ग्रामीण मगर समाजको संस्कार, चालचलनको चित्रण गरेको छ । मगर जातिका संस्कृति, मान्यता, परम्परा र वैवाहिक विषयलाई आधार बनाएर लेखिएको **समयान्तर** नाटक कथागत आधारमा एकाङ्की जस्तो बनेको छ ।

४.१.१७.५ चरित्रचित्रण

यस नाटकमा कान्छी, पुसाइँ, ठुलो, बाउ, आमा, माइली, प्रकाश, पुतली, सागर, सुकु, गोरे, बटुवा, सान्नानी, तगायत चौध जना प्रत्यक्ष पात्रहरू रहेका छन् । नाटक छोटो भए पनि पात्रहरूको अत्यधिक प्रयोग भएको छ । सामाजिक नाटक भएकोले गाउँले समाजका पात्रहरूको नै प्रयोग नाटकमा भएको छ । पात्रमा गाउँले समाजको छाप परेको छ । पात्रका नामहरू गाउँले छन्, जसले गर्दा नाटकमा यथार्थ मगर समाजको चित्र देखिएको छ ।

नाटक चरित्रप्रधान बनेको छ । यस नाटककी कान्छीकै जीवनको केन्द्रीयतामा नाटक रचना भएको छ । नाटकका सम्पूर्ण घटनाक्रमहरू यसकै लागि आएको अनुभव हुन्छ । जसले गर्दा नाटक एक नारी चरित्रप्रधान नाटक बन्न पुगेको छ ।

समयान्तर नाटकको पात्रविधान

क्र.सं.	पात्र	भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवनचेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	कान्छी	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	प्रतिनिधि	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
२	ठुलो भेना	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३	पुसाइँ	सहायक	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
४	बाउ	सहायक	प्रतिकूल/अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
५	आमा	सहायक	प्रतिकूल/अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
६	गोरे	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
७	सुकु	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
८	पुतली	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
९	माइली	सहायक	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
१०	प्रकाश	प्रमुख/ सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
११	सान्नानी	गौण	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	मुक्त

नेपाली मगर समाजको यथार्थ धरातलमा यस नाटकका पात्रहरूको नाटकीय भूमिका र चारित्रिक पक्षमाथि प्रकाश पार्न सकिन्छ ।

क) कान्छी

चरित्रप्रधान नाटक समयान्तरको कान्छी प्रमुख स्त्री पात्र हो । नेपाली मगर समाजमा माथी विवाहभन्दा भागी विवाह ज्यादा हुने गर्दछ । कान्छीले भागेर विवाह गरेकी छ । बुढो भेनासँग विवाह गरिदिने सोच बनाएका बाबुआमाको इच्छालाई लत्याएर कान्छीले आफ्नै उमेरको प्रकाशसँग विवाह गर्ने साहस गरेकी छ । गाउँमा बस्ने, चुड्का गाउने र घाँस दाउरा गर्ने साहस गरेकी छ । गाउँमा बस्ने चुड्का गाउने

र घाँस दाउरा गरेर जीवन गुजार्ने कान्छी आफ्नै मनकी रानी हो । अर्काको विचारमा नचल्ने स्वनिर्णयलाई सर्वोपरि ठान्ने कान्छी अनपढ भएपनि घमण्डी स्वभावकी देखिन्छे । पूजामा रातभरि गीत गाएपछि बिहान विवाह गरेर सबैलाई चकित पार्ने हठ पात्रका रूपमा कान्छी देखिन्छे । दिदीको मृत्यपछि टुहुरा भएका दिदीका छोराछोरीलाई माया त गर्छे तर उनीहरूलाई स्याहार गरेर भेनासँग विवाह गरेर जीवन बर्बाद गर्न ऊ चाहन्न । जीवनसाथी आफूले सोचेको हुनुपर्छ अर्काले खोजेकोसँग जीवन बिताउन कठिन हुन्छ भन्ने सोचाइ राख्ने कान्छी प्रकाशसँग आफ्नै जिद्दिले विवाह गर्न तयार भएकी छ । सम्पूर्ण नाटक कान्छीकै केन्द्रीयतामा अगाडि बढेको छ । कार्यका दृष्टिले प्रमुख अनुकूल, प्रकृति र स्थिर स्वभावकी पात्रका रूपमा यस नाटकमा कान्छी रहेकी छ । व्यक्तिगत जीवनचेतना भएपनि सम्पूर्ण मगर युवतीहरूको प्रतिनिधित्व गर्न ऊ सफल छ । मञ्चीय बद्ध र स्त्री पात्रका रूपमा चित्रित कान्छी नायिकाप्रधान नाटक समयान्तरकी मुख्य नायिकाका रूपमा देखिन्छे ।

ख) अन्य पात्रहरू

कान्छीका अतिरिक्त यस नाटकमा अन्य थुप्रै पात्रहरूको भूमिका पनि महत्त्वपूर्ण छ । ठुलोभेना यस नाटकको सहायक पात्रसँग दुई छोराछोरी भएपछि श्रीमती मरेको र पल्टनबाट पेन्सन पकाएर आएको गाउँले अधवैसे मानिसका रूपमा ठुलो भेना यस नाटकमा आएको छ । श्रीमती मरेकोले सोह्र वर्षे सालीसँग विवाह गर्ने सपना बोकेको र त्यसकै लागि सासूससुरालाई समेत मन्जुर गराइ सकेको छ । पिर पर्दा खोलामा माछा मारेर शान्त हुने, जाँडमा नै अधिक समय बिताउने र महिला भनेका साधन मात्रै हुन् भन्ने मान्यता राख्ने प्रतिकूल परम्परावादी पात्रका रूपमा देखिन्छ । बाउ र आमा कान्छीका बाउआमा हुन् । नातिनातिनाको स्याहार गर्न ठुली छोरी मरेपनि कान्छी छोरी दिन तयार भएका अनपढ ग्रामीण वृद्धवृद्धाका रूपमा देखिन्छन् । माइली ठुलो भेनासँग विवाह गर्न चाहने अधवैसे महिला हो । पुतली धेरै जनासँग विवाह गर्ने गाउँले महिला हो । गोरे र सुकु ठुलो भेनाका छोराछोरी हुन् । आमाको माया नपाएर आमा पाउने आशामा दिन बिताउने र ग्रामीण बालबालिकाका रूपमा उनीहरू देखिन्छन् ।

४.१.१७.६ द्वन्द्वविधान

समाजको यथार्थ धरातलबाट टिपिएको परम्परागत नाटकमा यस नाटकमा द्वन्द्वविधानको समायोजन भएको छ । तर द्वन्द्व नाटकमा गौण बन्न पुगेको छ । यस नाटकमा पात्र पात्रका बिच द्वन्द्व हुन्छ । प्रमुख द्वन्द्व कान्छी र ठुलो भेनाका बिच देखिन्छ । समाज र कान्छीका बिच अर्को द्वन्द्व छ । कान्छी भित्रको मनोद्वन्द्व पनि कम छैन । बाबुआमाको निर्णयलाई स्वीकार गरेर बुढो भेनासँग विवाह गर्ने कि आफ्नै उमेरको रमेशसँग विवाह गर्ने मनोद्वन्द्व कान्छीभित्रको आन्तरिक द्वन्द्व हो । सामाजिक मान्यतालाई तोड्दै दिदी मरेपछि भेनासँगै विवाह गर्न अस्वीकार गरेकीले कान्छी र समाज बिचको द्वन्द्व पनि नाटकमा मूलरूपमा देखिएको छ । यसरी सबै द्वन्द्वमा कान्छीको जित भएको नाटकमा देखाएर सामाजिक मान्यतालाई नाटकले चुनौती दिएको छ ।

४.१.१७.७ संवादयोजना

एउटा ग्रामीण मगर समाजको पात्र सुहाउँदो सरल संवादहरूको प्रयोग यस नाटकमा गरिएको छ । कतै छोटो र कतै ठट्ट्याली तथा कतै गीतैगीतको संवादले नाटकलाई रोचक बनाएको छ । पात्रहरूले आफ्नो सामाजिक पृष्ठभूमिअनुसारको संवाद बोलेका छन् । बालबालिकाले पनि परिपक्व व्यक्तिले जस्तो संवाद बोलेर केही अस्वाभाविकता देखाएको छ तर जुन सामाजिक पृष्ठभूमि अनुसारको संवादयोजना आयोजना गरिएको छ, त्यसले नाट्यकलामा रोचकता नै थपेको छ ।

गीतको प्रयोग भएका केही संवादहरू यी रहेका छन् :

प्रकाश: भेट भयो रमाइलो साँभ
फूल टिपेर दिन्छु है म आज
कान्छी: नछोउ फूललाई बिग्रन्छ उता जाऊ
टाढैबाट सुँघेर मन बुझाऊ

बाल पात्रहरूका लागि प्रयोग भएको परिपक्व संवाद

गोरे: कुरा के भने हाम्रो बाको उमेर ढल्किनै लाग्यो ।
सुकु: बालाई बिहे गर्दिन केटी खोज्न हिँडेको ।

केही छोटो संवाद

ठुलो भेना के भन्छे यो ?
पुतली कान्छी घर छैन नि !
ठुलो भेना काँ गई त
पुतली पोइला गई ।

४.१.१७.८ पर्यावरण/परिवेश

समयान्तर नाटक नेपाली समाजको परिवेशमा रचना गरिएको नाटक हो । मगर समाजमा हुने गरेका विवाह, नाचगान, पूजा, व्रत, धार्मिक अनुष्ठान आदि सांस्कृतिक विषयलाई मूल आधार बनाएको यस नाटकले नेपाली मगर समाजको चित्रण गर्न सफल भएको छ । नाटकलाई निश्चित समयमा सीमाङ्कन गरिएको छैन । गाउँगाउँले भरिएको हाम्रो देशको र शिक्षाको समुचित व्यवस्था नभएको मगर परम्परागत समाजलाई यस नाटकको परिवेशका रूपमा देखाएको छ ।

४.१.१७.९ अभिनेयता

प्रस्तुत **समयान्तर** नाटक अभिनयका दृष्टिले सरल छ । नारायणी कला मन्दिरद्वारा मञ्चित यस नाटकलाई जुनसुकै गाउँले परिवेशमा पनि मञ्चन गर्न सकिन्छ । नाटक आयातनमा छोटो छ । नाटककारले यस नाटकमा निर्देशकीय अधिकारलाई पूर्ण सम्मान गरेको छ । यसको मञ्चन गाउँका चौतारा, गल्ली र रङ्गमञ्च जुनसुकै ठाउँमा गर्न सकिन्छ । त्यसैले नाटक अभिनयका दृष्टिले अनुकूल र प्रभावकारी बनेको छ ।

४.१.१७.१० शैलीशिल्प

नाटकलाई दृश्यविधानमा व्यवस्थित गरिएको छैन । **समयान्तर** नाटक एकाङ्की वा लघुनाटकको नजिक छ । सामाजिक धरातललाई आधार बनाएर रचना गरिएको यो नाटक रचनाशिल्पका हिसावले सामाजिक यथार्थवादी नाटक हो । मगर समाजको यथार्थ पक्षलाई उद्घाटन गर्दै वैवाहिक रीतिरिवाजलाई विभिन्न पात्रका माध्यमबाट चित्रण गर्न खोजिएको छ ।

४.१.१७.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

नेपाली समाज बहुजातीय, बहुधार्मिक र बहुसांस्कृतिक पक्षबाट बनेको छ । यहाँ विविधखाले संस्कारहरू, रीतिरिवाजहरू विद्यमान छन् । नेपालका ग्रामीण समाजमा बस्ने मान्छेहरू अझै पनि अशिक्षित छन् । उनीहरू समयको गतिलाई बुझ्न नसकी पराम्पराले देखाएको बाटोबाट अगाडि बढ्न चाहन्छन् । १६ वर्षकी अविवाहिता कन्यालाई बुढो भेनासँग विवाह गरेर आफ्नी दिदीको सम्पूर्ण जिम्मेवारी बहन गर्ने प्रचलन नेपाली मगर समाजमा अद्यापि विद्यमान छ । यसै विसङ्गतिलाई नाटकले मूलरूपमा देखाएको छ । कान्छी क्रान्तिकारी विचारकी स्त्री पात्र हो । उसबाट गरिएका कार्यबाट युवा पुस्ता खुसी हुन सकेपनि समाज भने सङ्कुचित नै देखिएको छ । समाजका यथार्थ घटनालाई आधार मानेर लेखिएको यस नाटकले समयको बदलिँदो जीवनशैलीमा परिवर्तन गर्न सक्नुपर्ने धारणा प्रस्तुत गरेकोले जीवनमा समयअनुसार संस्कार परिवर्तन गर्दै लानुपर्छ भन्ने उद्देश्य नाटकमा देखिन्छ ।

४.१.१८ खोज नाटकको विवेचना

४.१.१८.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

वि.सं. २०६३ सालमा प्रकाशित **खोज** नाटक **अन्तिम लास** नाटक सङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित छ । उक्त नाटक प्रस्तुत सङ्ग्रहको दोस्रो नाटकका रूपमा लेखक पुष्प आचार्यकै निर्देशनमा २०६३ सालमा नारायणी कला मन्दिरमा मञ्चन गरिएको थियो ।

४.१.१८.२ शीर्षकविधान

मान्छे जीवनभर केही न केही खोजिरहन्छ । यही खोज मृत्युपर्यन्त चल्दछ । यस नाटकको मूल पात्र अभागी हो जुन मृत्युखोजमा छ । यहाँ हरेक मान्छे केही न केही खोजिरहेका हुन्छन्भन्ने कुरालाई यस नाटकले पुष्टि गरेको हुनाले शीर्षक सार्थक बनेको छ ।

४.१.१८.३ दृश्यविधान

प्रस्तुत **खोज** नाटकमा दृश्यविधानको आयोजना गरिएको छैन । दृश्यको स्पष्ट विभाजन नगरेरै पनि नाटकका घटनाक्रमका आधारमा विभिन्न दृश्यहरूलाई फरक फरक तरिकाले भने प्रस्तुत गरिएको छ । सम्पूर्ण नाटक एउटै दृश्यमा रहेको हुँदा प्रारम्भदेखि नाटक समाप्त

नभइन्जेलसम्म पर्दा लाग्दैन । यसले पूर्वीय जीवनका सम्पूर्ण पक्षको चित्रण गर्न नाटक सक्षम भएको छ ।

४.१.१८.४ कथावस्तु

यस नाटकको कथावस्तुअनुसार अभागी घरथर र ठेगाना नभएको व्यक्ति हो । ऊ एउटा गाउँमा आश्रय लिएर बसेको घर जीवनभन्दा मृत्युलाई प्यारो ठान्छ, यसको एउटा अबोध नाम गरेको बालक साथी छ, बालकलाई छोरा दर्जा दिएर उसले पालेको छ । अभागी गाउँका एकजना गन्यमान्य बुढाको घरमा आश्रय लिएर बसेको छ । बुढाको घरमा काम गरिदिएको बापतमा उसलाई बिहान बेलुका खान दिन्छन्, यसै गरेर अभागीको दिनचर्या बितेको हुन्छ । चाडबाडमा गाउँभरि रमाइलो हुन्छ, अभागी गरिब भएकोले चाडबाडमा राम्रो लाउन र मिठो खान पाउँदैन । सानो अबोधलाई चाडबाड अरूले जस्तै मनाउने रहर हुन्छ तर त्यो पुरा हुन सक्दैन । अर्काको घरबाट अक्षता लिएर अभागी बालकलाई टीका लगाइदिन अनुरोध गर्छ । यसरी नै समय बित्दै जान्छ एकदिन अबोधले आफ्ना बाबुलाई एउटा सुँगुरको पाठो किनिदिन ढिपी गर्छ । अभागीले छोरोको ढिपीलाई नकार्न सक्दैन र सुँगुरको पाठो किनेर बुढाको घरमा लैजान्छ । बुढाले सुँगुरको पाठो ल्याएकोले अबोध र बालकलाई घरबाट निकाल्छन् । उनीहरू घरबाट निकालिएपछि केही दिनमा सुँगुरको पाठो मर्दा अभागी विरामी हुन्छ । बुढाले अभागी विरामी भएको र सुँगुरको पाठो मरेको खबर पाएपछि पुनः अभागीको बाबुछोरालाई घरमा ल्याउछन् । अभागीको राम्रैको छोरीसँग प्रेम सम्बन्ध हुन्छ । विरामीले च्यापेपछि अभागी मर्छ । जीवनभन्दा मृत्युलाई बढी माया गर्ने अभागीको मृत्युसंगै सबैका आँखा रसाउँछन् र नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

४.१.१८.५ चरित्रचित्रण

नारी, पुरुष, बालक, वृद्ध सबै उमेरका पात्रहरूको प्रयोग भएको प्रस्तुत **खोज** नाटकको प्रमुख पात्र अभागी हो । नाटकमा पात्रहरूको भूमिका अनुसार नामकरण गरिएको यस नाटकका सबै पात्रहरू ग्रामीण अशिक्षित र पारम्परिक मूल्य र मान्यतालाई पूर्ण विश्वास गर्ने खालका छन् ।

खोज नाटकको पात्रविधान

क्र.स.	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवन चेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	अभागी	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
२	अबोध	सहायक	अनुकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	बद्ध
३	हर्कमान	सहायक	प्रतिकूल/अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
४	बुढी	सहायक	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	बद्ध
५	ठुली	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	स्त्री	मञ्चीय	मुक्त
६	भाग्यमानी	गौण	अनुकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
७	जोगी	गौण	प्रतिकूल	स्थिर	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त
८	रम्टेल	गौण	प्रतिकूल	गतिशील	व्यक्तिगत	पुरुष	मञ्चीय	मुक्त

क) अभागी

अभागी यस नाटकको प्रमुख पात्र हो । नाटकको सम्पूर्ण कथावस्तु अभागीको चरित्रचित्रणमा अगाडि बढेको छ । निरर्थक जीवन बाँच्नुभन्दा मर्नुमा उपयुक्त हुन्छ भन्ने मानसिकता बोकेको अभागी निराशावादी पात्रका रूपमा उपस्थित छ र चाहेको बेला मर्न पाउनु पर्छ भन्नु नै उसको जीवनको अभीष्ट देखिन्छ । घर, थर र ठेगाना नभएको आफैलाई जलाएर आनन्द मान्ने स्वपीडक पात्रका रूपमा ऊ आएकोले नाटकलाई दुखान्त बनाउनुमा उसको महत्वपूर्ण भूमिका रहेको छ । यस नाटकमा अभागी अर्काको घरमा काम गरेर जीवन चलाउने, जीवनमा उत्साह र भविष्यको बारेमा कुनै चिन्ता नलिने नाटकीय कार्य व्यापारको केन्द्रबिन्दुमा उसको चरित्र स्पष्ट देख्न सकिन्छ ।

ख) अन्य पात्रहरू

यस नाटकमा अभागीका अतिरिक्त अबोध, बुढाबुढी, ठुली, भाग्यमानी, जोगी, रम्टेल लगायतका पात्रहरू छन् । यस नाटकमा नायिका देखिँदैनन् । अबोध अभागीको छोरो हो । नाटकमा सहायक पात्रका रूपमा आएको छ । ऊ मञ्चीय, अनुकूल, व्यक्तिगत, बद्ध र पुरुष पात्रका रूपमा छ । बुढाबुढी यस नाटकका सहायक पात्रका रूपमा देखिन्छन् । अभागीका बाबुछोरालाई पाल्ने र उनीहरूको कामवाट आफ्नो घरबार

चलाउने गर्छन् । बुढा सहायक, मञ्चीय, पुरुष, बद्ध पात्रका रूपमा छन् भने बुढी सहायक, अनुकूल, मञ्चीय, स्त्री र बद्ध पात्रका रूपमा देखिन्छन् । यसै गरी यस नाटकमा ठुली भन्ने पात्र छ । यो मञ्चमा नाटकको अन्त्यतिर मात्र देखिन्छे । अभागीको प्रेमिकाको रूपमा यो पात्र छ । ऊ सहायक मञ्चीय, स्थिर व्यक्तिगत जीवन चेतना भएकी, स्त्री र मुक्त पात्रका रूपमा नाटकमा देखिन्छे । भाग्यमानी यस नाटकमा गौण रूपमा आएको छ । सबै कुराले पुगीसरी आए पनि मानसिक शान्ति नभएको पात्रका रूपमा छ । ऊ गौण पात्रका रूपमा आएकी छ । अबद्धताका दृष्टिले मुक्त छ । जीवनचेतना व्यक्तिगत लिङ्गमा स्त्री पात्रका रूपमा यस नाटकमा ठुली आएकी छ । नाटकमा जोगी र राम्तेल पनि पात्रका रूपमा आएका छन् तापनि यी पात्रहरूको नाटकीय कार्यव्यापारमा खासै भूमिका देखिँदैन जोगी रम्तेल यस नाटकका मुक्त र गौण पात्रका रूपमा देखिन्छन् ।

४.१.१८.६ द्वन्द्वविधान

परम्परित नाटकको भन्दा फरक खालको द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गर्न खोजिएको प्रस्तुत 'खोज' नाटकमा अभागी भन्ने मूल पात्रमा जीवन र मृत्युविचको मनोद्वन्द्व देखाइरहेको छ । धनी र गरिबको समाजमा निरन्तर द्वन्द्व भइरहने र सदा गरिबहरू धनी वर्गबाट थिचिने कुरालाई पनि नाटकमा प्रस्तुत गरिएकोले समाजको वर्गीय द्वन्द्वलाई पनि नाटकमा देखाउन खोजिएको छ । जीवन जिउनुभन्दा मृत्युलाई सहज मान्ने अभागी जीवनभर मृत्युगामी सोच राखिरहन्छ । उसको मृत्युको खोजी नै नाटकको मूल विषयवस्तु बनेर नाटकमा आएको छ । मृत्यु नै अभीष्ट मानेर त्यसैको खोजीमा बाँचेको अभागीले मृत्युलाई प्राप्त गरे लगत्तै नाटक टुङ्गिएकोले यस नाटकमा जीवनसँगको सङ्घर्ष र जीवन र मृत्यु विचको द्वन्द्व नै प्रमुख द्वन्द्वको रूपमा देखिन्छ ।

४.१.१८.७ संवादयोजना

खोज नाटकमा गाउँले पात्रहरूको अधिक प्रयोग भएकोले संवाद पनि गाउँले नै छ । स्तर सुहाउँदा छोटो र सरल संवादको प्रयोग नाटकमा पाइन्छ । कतै ठट्ट्यौली कतै गीति संवादको प्रयोग त कतै अन्तर संवाद पनि नाटकमा प्रशस्त देखिन्छ ।

खोज नाटकमा प्रयोग भएका केही भिन्न खालका संवादहरूलाई यसप्रकार देखाउन सकिन्छ :

भाग्यमानी - हो एकलै हुँदा साथ चाहिन्छ ।^{५३}

अभागी - एउटा गीत छ नि । “मायाँ कति जाति, पानी माग्दा मोही दिने एकलै हुदाँ सही दिने ।” हो, मान्छेको जातलाई साथी चाहिन्छ । देखेका छैनौ.....^{५४}

भाग्यमानी - हाँस्रै कस्तो गजब छ , कोही पनी तेरा होइनन् र पनि सबै तेरा हुन् । बस्नको नाममा बास छैन तर भरिपूर्ण छस् है ।^{५५}

अभागी - अस्ति साँभ्र एउटाले गीत गाउँलै गएको थियो ।^{५६}

भाग्यवान - के गीत गायो त्यसले ?^{५७}

अभागी - घर पनि छैन दाइ मेरो डर पनि लाग्दैन कसैको खुबै छोयो त्यो स्वरले ।^{छड}

केही ठट्यौली संवाद

भाग्यमानी - गजब छ होइन गजब भएछ ।^{५९}

अभागी - कसरी ?^{६०}

भाग्यमानी - मेरो नाम अभागी तेरो नाम भाग्यमानी राख्नु पर्ने हो यहाँनेर गजब भएको छ ।^{६१}

अभागी - तलमाथि परे जस्तो छ ।^{६२}

४.१.१८.८ पर्यावरण/परिवेश

ग्रामीण परिवेशलाई आधार बनाएर रचना गरिएको खोज नाटकका घटना जुनसुकै टाउँमा घटित हुन जान्छन् । यस नाटकमा नेपाली गाउँघरका रीतिस्थिति, चाडबाड, विवाह, ब्रतबन्ध, संस्कार र चलनलाई नाटकका विषयवस्तु बनाएको हुनाले यस नाटकको कार्यपीठिका

^{५३} पुष्प आचार्य, अन्तिम लास, पूर्ववत् ।

^{५४} ऐजन ।

^{५५} गोविन्दराज भट्टराई, भूमिका, हराएको सूर्य नाटकको भूमिका ।

^{५६} पुष्प आचार्य हराएको सूर्य नाटक, ना.कला मन्दिर, नारायणगढ, पृ. ८ ।

^{५७} ऐजन ।

^{५८} ऐजन ।

^{५९} ऐजन ।

^{६०} ऐजन ।

^{६१} ऐजन ।

^{६२} ऐजन ।

नेपाली ग्रामीण समाज नै हो भन्नुपर्ने देखिन्छ । नेपालका गाउँहरूका खानेका रूपमा जीवन निर्वाह गर्ने कयौं अभागी र अबोधहरू भएकोले नेपाली समाजका सडकमा जीवन बिताउने बालबालिका कथा नै नभएको विषयवस्तु भएकोले यस नाटकको पर्यावरण र परिवेश पनि नेपालकै कुनै एउटा गरिब र अविकसित गाउँ नै उपयुक्त हुन्छ ।

४.१.१८.९ अभिनेयता

खोज नाटक अभियानका दृष्टिले सरल र सहज छ किनकि यो नाटक नेपालका जुनसुकै सडक र गल्लीमा अभिनय गरेर देखाउन सकिन्छ । यस नाटकलाई विशेषखालको रङ्गमञ्चको आवश्यकता पर्दैन । सडक बालबालिकाको जीवनको प्रतिनिधित्व गर्ने यो नाटकका लागि निर्देशकीय कुशलता र पात्रगत क्षमता हुने हो भने सफल ढङ्गले अभिनय गर्न सकिन्छ । गाउँलाई कार्यपीठिका बनाएको यो नाटक ग्रामीण जीवनको अभिनय गर्न सक्षम देखिन्छ ।

४.१.१८.१० शैलीशिल्प

खोज नाटकको प्रमुख पात्र अभागीको जीवनमा आधारित प्रस्तुत नाटकले चरित्रप्रधान नाटकको स्वरूप पाएको छ । अभागीको मृत्युप्रतिको मोह र विसङ्गत जीवनदृष्टि अनि वर्गीय द्वन्द्वलाई प्रदर्शन गर्ने कथावस्तु निराशावादी चरित्र र शून्यवादी जीवनदर्शनलाई सम्प्रेषण गर्न सक्षम नाट्यशिल्पको प्रयोग नाटककारले गरेका छन् ।

४.१.१८.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

खोज नाटकको प्रमुख पात्र अभागीले जीवनलाई भन्दा मृत्युलाई माया गर्छ । मानव जीवन आफैमा सङ्गतिहीन छ र यस्तो सङ्गतिहीन जीवनलाई घिसाउँदै मान्छे जीवनपथमा अगाडि बढेको हुन्छ भन्ने तथ्यलाई नाटकले पुष्टि गरेको छ । नाटकमा जीवनलाई सङ्घर्षको पर्यायका रूपमा चित्रण गर्दै सङ्घर्ष गरेर मान्छे बाँच्न सिक्नुपर्छ जो सङ्घर्ष गर्न सक्दैन ऊ यस पृथ्वीमा बाँच्न सक्दैन भन्ने तथ्य अगाडि ल्याएको छ । खोज नाटकको प्रमुख पात्र जीवनमा सङ्घर्षभन्दा बरु मृत्युको अपेक्षा गरेको छ । जीवनमा सङ्घर्ष गरेर बाँच्नु निरर्थक सम्झेकोले यहाँ जीवनलाई तुच्छ र मृत्युलाई महान् रूपमा चित्रण गरिएको छ ।

४.१.१९ हराएको सूर्य नाटकको विवेचना

४.१.१९.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

नाटककार पुष्प आचार्यको वि.सं. २०६४ सालतिर लेखिएको **हराएको सूर्य** नाटक हालसम्म अमञ्चित नाटक हो । वि.सं. २०६५ सालमा नारायणी कला मन्दिर नारायणगढले यस नाटकलाई पुस्तकाकारका रूपमा प्रकाशित गरेको हो ।

४.१.१९.२ शीर्षविधान

यस नाटकको शीर्षक **हराएको सूर्य** राखिएको छ । नाटकमा मान्छेको अहम्ले सूर्यलाई नष्ट गरिदिएको छ । एउटा सूर्यलाई फुटाएर अनेकौं पृथ्वीहरू निर्माण गर्न मान्छे उद्यत भएको छ । सूर्य नभएकोले अनेकौं अपराधहरू मौलाएका छन् । यस्तो अवस्थामा मानवीय अस्मिता नै सङ्कटमा परेको छ । नाटकमा सूर्य नहुँदाको भयावह अवस्थाको चित्रण गरिएकोले यस नाटकको शीर्षक हराएको सूर्य (द लस्ट सन) सार्थक बनेको छ ।

४.१.१९.३ दृश्यविधान

प्रस्तुत नाटकमा परम्परागत नाटकहरू जस्तै पर्दा लगाएर दृश्यहरू परिवर्तन गर्ने व्यवस्था छैन । पर्दा बिना नै दृश्यहरू परिवर्तन हुँदै जान्छन् । यस नाटकमा जम्मा अट्ठाइस दृश्यहरू छन्, जसलाई अत्यन्तै उपयुक्त तरिकाले समायोजन गरिएको छ । भगवान् विष्णु र मूर्तिहरूको दृश्य, आकृतिलाई दृश्य मूर्ति र आवाजको दृश्य, पृथ्वी र हावाको दृश्य, नारी, पुरुष र तेस्रो लिङ्गीको दृश्य, शिव र पार्वतीको दृश्य, युवक र युवतीको दृश्य जस्ता थुप्रै दृश्यहरू यस नाटकमा प्रयोग भएका छन् । हरेक दृश्यहरूमा नयाँ पात्रको उपस्थिति हुन्छ । दृश्यका दृष्टिकोणले नाटक सामान्य भन्दा माथि उठेको छ ।

४.१.१९.४ कथावस्तु

विज्ञानको उन्नतिमा मान्छे उन्मत्त भएको छ । आज सूर्यलाई फुटाएर अनेकौं पृथ्वी बनाउने योजनामा मान्छे लागेको छ । सूर्य टुक्रिन्छ, सबैतिर अन्धकार मौलाउँछ । हत्या, हिंसा, चोरी डकैती र अशान्ति बढ्छ । हावा, पानी माटो सबै प्राकृतिक तत्वहरू मनवको यस कुकृत्यको अगाडि उठ्छन् । मान्छेको यस्तो भयानक कामको विरोध गर्न मूर्तिले मान्छेको जुनी धारण गर्न तयार छ । मानिस स्वयंले निम्त्याएको विनाश मानवीय मूल्यको ह्रास र मानव

सभ्यताको अन्त्यलाई प्रतीकात्मक रूपमा सङ्केत गरिएको छ । सूर्य नभएको बेला अर्को सूर्यको निर्माणमा मान्छे लागेको छ । प्रयोगशालामा अनवरत पुऱ्याएको हुन्छ ।

नयाँ सूर्यको निर्माण गरिन्छ तर प्राविधिक त्रुटिका कारण भिलिक्क उज्यालो हुन्छ र पुनः अन्धकार व्याप्त हुन्छ । मानिसको प्रकृतिको लयविरुद्ध षड्यन्त्र गरेको छ । नारी ठान्छे, मान्छेको विरुद्धमा प्रकृतिले साम, दाम, दण्ड, भेद सबै प्रयोग गरेको छ । मान्छे आफैले आफूलाई नष्ट गर्दैछ । मान्छेले सूर्यलाई बनाउने निहुँमा लामो समय र श्रम लगाउँछ, अन्त्यमा असफल भएको कल्पना नाटकमा गरिएको छ । प्रकृति मानवभन्दा बलवान् छ र मानवले वैज्ञानिक उन्नतिको नाममा गरेका प्रकृति विरोधी कार्यहरू अवैज्ञानिक छन् भन्ने कुरालाई महसुस गरेर यस्ता कामका पछाडि नलाग्ने प्रतिज्ञासँगै नाटकको अन्त्य भएको छ ।

४.१.१९.५ चरित्रचित्रण

हराएको सूर्य नाटकमा परम्परित नाटकमा भन्दा विशिष्ट खालका पात्रहरूको प्रयोग गरिएको छ । यस नाटकमा मानवीय र मानवेतर पात्रहरूको प्रयोग छ । यस नाटकका हरेक दृश्यहरूमा पात्र बदलिन्छन् । यस नाटकमा मानव र देवताहरूको एउटै मञ्चमा उपस्थिति छ । पृथ्वी, जल, वायु, तेज जस्ता पदार्थहरू पनि यस नाटकका पात्र हुन् । यस नाटकमा लौकिक पात्रहरू ब्रह्मा, विष्णु, महेश्वर, पार्वती आदि मिथकीय पात्रहरू पनि छन् । नारी र पुरुषका अनेक स्वरूप छन् । नारी र पुरुषमा अनेक स्वरूप लगायत तेस्रो लिङ्गी पात्र बनाइएको छ ।

हराएको सूर्य नाटकको पात्रविधान

क्र.स	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवन	चेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
१	मूर्ति	प्रमुख	अनुकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
२	विष्णु	सहायक	अनुकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
३	आकृति	सहायक	अनुकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
४	आवाज	सहायक	अनुकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
५	पृथ्वी	गौण	अनुकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
६	हावा	गौण	अनुकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
७	नारी	गौण	अनुकूल	स्थिर	वर्गगत	स्त्री		मञ्चीय	
८	पुरुष	गौण	अनुकूल	स्थिर	वर्गगत	पुरुष		मञ्चीय	

क्र.स	पात्र	कार्य/भूमिका	प्रकृति	स्वभाव	जीवन	चेतना	लिङ्ग	आसन्नता	आबद्धता
९	तेस्रो लिङ्गी		अनुकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
१०	व्यक्ति		प्रतिकूल	स्थिर	वर्गगत	पुरुष		मञ्चीय	
११	शिव		प्रतिकूल	स्थिर	वर्गगत	पुरुष		मञ्चीय	
१२	पार्वती		प्रतिकूल	स्थिर	वर्गगत	स्त्री		मञ्चीय	
१३	आगो		प्रतिकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
१४	आमा		प्रतिकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
१५	बाउ		प्रतिकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
१६	जड्याहा		प्रतिकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
१७	सहायक		प्रतिकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
१८	न्यायसम्पादक		प्रतिकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	
१९	युवती		प्रतिकूल	स्थिर	वर्गगत			मञ्चीय	

क) मूर्ति

हराएको सूर्य नाटकको मूर्ति प्रमुख पात्र हो । मूर्तिलाई बोलेको देखाएर एउटा नयाँ प्रयोग गरिएको छ । हिन्दु परम्परामा मूर्तिपूजा सदियौँदेखि चल्दै आएको हो । नाटककारले एउटा मूर्तिलाई नाटकको प्रमुख पात्र बनाएर काल्पनिकताको प्रचुरतालाई प्रस्तुत गरेका छन् । भगवान् विष्णुले मानवजातिको व्यवहारबाट वाक्क भएर मूर्तिलाई मान्छेको जुनी धारण गर्न आदेश अनुरोध गरेका छन् । मूर्ति मानव नभै मूर्तिकै रूपमा बस्न चाहन्छ । मानवीय व्यवहारबाट दिक्क भएको मूर्ति सूर्यलाई नष्ट गर्ने मानव जातिले आफूलाई बाँकी नराख्ने प्रतिक्रिया व्यक्त गर्दछ । यो नाटक एउटा नयाँ प्रयोग हो । पात्रगत दृष्टिले यस नाटकमा बहुल पात्रहरूको प्रयोग भएको छ । मूर्ति बाचाल हुँदैन तर मूर्ति यहाँ प्रमुख पात्र हो । मूर्तिलाई अनुकूल स्थिर, वर्गीय, मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा नाटकमा प्रयोग गरिएको छ ।

ख) अन्य पात्र

यस नाटकका अधिक पात्रहरूको प्रयोग छ । जम्मा अठाइस दृश्यमा रचना गरिएको हराएको सूर्य नाटकमा प्रत्येक दृश्यहरूमा पात्रहरू बदलिन्छन् । प्रायः मूर्ति,

आवाज, हावा, पानी, माटो जस्ता लिङ्ग नछुट्टिने निर्जीव पात्रहरूको प्रयोगले नाटक सजिएको छ । नाटकमा कथावस्तुलाई भन्दा पात्रलाई ज्यादा महत्त्व दिइएको हुनाले नाटक चरित्र प्राधान बनेको छ । यस नाटकमा ब्रह्मा, विष्णु, शिव, पार्वती जस्ता महाख्यानिक पात्रहरूको प्रयोग भएको छ । नारी, पुरुष, तेस्रो लिङ्गी व्यक्ति भनेर स्पष्ट नामकिराना नगरी नाटकमा साङ्केतिक र प्रतीकात्मक पात्रको प्रयोगले नाटक अभि रोचक बनेको छ ।

४.१.१९.६ द्वन्द्वविधान

हराएको सूर्य नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यस नाटकमा प्रकृति र मानवबिचको द्वन्द्व देखाइएको छ । नाटकमा प्रकृति र मानवबिचको, द्वन्द्वलाई बाह्य द्वन्द्वका रूपमा लिन सकिन्छ । प्रमुख पात्र मूर्ति मान्छे बन्ने वा नबन्ने भन्ने द्वन्द्व छ । यसलाई आन्तरिक द्वन्द्वको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । मान्छे सूर्यलाई फुटाएर अनेकौं पृथ्वीहरूको निर्माण गर्न चाहन्छ । प्रकृतिको नियमलाई नै परिवर्तन गर्न चाहन्छ । सम्पूर्ण प्राकृतिक र पाञ्चभौतिक तत्त्वहरू यसका विरुद्धमा छन् । यसै विषयका द्वन्द्वको पृष्ठभूमिबाट नाटकको कथानको विकास भएको छ । यसै द्वन्द्वको परिधिमा नाटक रचना गरिएको छ । प्रकृतिको नियममाथि अतिक्रमण गरेकोले मान्छेले प्रकृतिसँग हार बेहोरेको कुरा नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

४.१.१९.७ संवादयोजना

नाटकमा प्रयुक्त संवादहरू प्रतीकात्मक सरल र संक्षिप्त छन् । यस नाटकमा निर्जीव वस्तुका बिचमा संवाद हुन्छ । हावा, माटो, पृथ्वी, आगो, मूर्ति जस्ता कहिल्यै बोल्न नसक्ने तत्त्वहरूलाई संवादात्मक रूपमा लिइएको छ । पाञ्चभौतिक तत्त्व सूर्य, पृथ्वी सबै यस नाटकका पात्रहरू हुन् । उनीहरूको बिचमा संवाद गराएर आचार्यले संवादात्मक रूपमा नयाँ प्रयोग गरेका छन् ।

नौलो संवादका केही उदाहरण यी रहेका छन् :

हावा :- यस्ती राम्री धर्तीलाई छोडेर कहाँ गयो होला, नि १ तिमीभन्दा राम्री अरू कुनै ग्रह पाएर गयो कि ?^{६३}

^{६३} गोविन्द्रराज भट्टराई, भयानक कालखण्डको अभिव्यञ्जना र नेपाली नाटकमा एउटा फट्को, भूमिका, हराएको सूर्य, पुष्प आचार्य, नारायणी कला मन्दिर, चितवन, २०६६ ।

पृथ्वी :- त्यस्तो परस्त्री गमन गर्ने खालको त थिएन ।^{६४}

हावा :- के भर आजकल तिम्रो रूप विग्रदै गएको छ ।^{६५} कुरूप भएकी छौ । तिमिले फेरेको सास गनाउन थालेको छ ।^{६६}

नाटक संवादात्मक विधा हो । **हराएको सूर्य** नाटकमा संवादको प्रायोगिक रूप कतै साङ्केतिक र कतै प्रतीकात्मक देख्न सकिन्छ । नारी पुरुष र नपंशक बिचको संवादले थप विनाशलाई सङ्केत गरेको छ । उदाहरणका रूपमा निम्न लिखित संवादलाई लिन सकिन्छ :

नारी :- क्रान्तिको बेला थोरै उथलपथल त हुन्छ ।^{६७}

पृथ्वी :- नआतिय दुइचार भरेर केही हुँदैन ।^{६८}

नपुंसक:- हो नि ! हेर एउटा सूर्य समाप्त पार्दा कति धेरै पृथ्वी बन्दैछन् ।^{६९}

यसरी यस नाटकको संवादमा कतै जटिल संवादको प्रयोग भए तापनि साङ्केतिक संवादका कारण सुबोध्य नाटक बन्न पुगेको छ ।

४.१.१९.८ पर्यावरण/परिवेश

नाटककार पुष्प आचार्यका अरू नाटकमा जस्तै यस नाटकमा पनि कुनै निश्चित स्थान, समय र परिवेशलाई निश्चित गरिएको छैन । भौतिक उन्नतिले ढपक्कै ढाकिएको सम्पूर्ण पृथ्वी नै यसको परिवेश हो । मानव जातिले प्रकृतिमाथि गरेको अत्याचारलाई मञ्चन गरिएको हुनाले रङ्गमञ्चलाई सम्पूर्ण विश्वका रूपमा लिन सकिन्छ । भौतिक उन्नतिको कार्यपीठिकामा निर्मित **हराएको सूर्य** नाटकको परिवेश असीमित देखिन्छ ।

४.१.१९.९ अभिनेयता

पुष्प आचार्यको **हराएको सूर्य** नाटकलाई अभिनयको कोणबाट हेर्दा निकै कठिन देखिन्छ । यस नाटकमा आकाश, सूर्य, पृथ्वी, जल, वायु लगायत पाञ्चभौतिक तत्त्वहरू पात्रका रूपमा

^{६४} अशेष मल्ल, *पमिर्जित नाट्य लेखन*, भूमिका, **हराएको सूर्य**, पुष्प आचार्य, नारायणी कला मन्दिर, चितवन, २०६६ ।

^{६५} ऐजन ।

^{६६} लेखकसँगको मौखिक अन्तर्वार्ताबाट प्राप्त जानकारीअनुसार ।

^{६७} लक्ष्मणप्रसाद गौतम, **चितवनको साहित्यिक सर्वेक्षण र विश्लेषण**, चितवन : चितवन वाङ्मय प्रतिष्ठान, २०६२, पृ.१०१ ।

^{६८} ऐजन ।

^{६९} ऐजन ।

आएका छन् । अभिनय गर्न आधुनिक प्रयोगशालाको आवश्यकता पर्दछ । सामान्य रङ्गमञ्चमा यो नाटक अभिनय गर्न असम्भव जस्तो देखिन्छ । यसमा प्रयोग भएका विभिन्न ग्याँस र प्रकृतिमाथि आक्रमण गर्ने आधुनिक सामग्रीहरूको आवश्यकतालाई मध्यनजर गर्दा अभिनय गर्न यो नाटक कठिन नै पर्छ । नाटकले विशेष खालको रङ्गमञ्चको माग गरेको हुनाले विशेष पात्र र मञ्चको निर्माणबाट अभिनय गर्न सकिने देखिन्छ । त्यसैले यो नाटक अभिनेयात्मकभन्दा पाठ्य नाटक बनेको देखिन्छ ।

४.१.१९.१० शैलीशिल्प

गद्य शैलीमा लेखिएको यस नाटकका सम्पूर्ण पात्रहरू प्रतीकात्मक छन् । तिनीहरूले कुनै निश्चित तत्त्वको प्रतिनिधित्व गर्ने गर्दछन् । पृथ्वी तेज, अग्नि, वायु यस नाटकका पात्रहरू हुन् । यो नाटक एउटा नवीनतम प्रयोग हो । यस सम्बन्धमा गोविन्दराज भट्टराईको अभिमत के रहेको छ भने नेपाली साहित्यमा मानवेतर जगत् विषय हुन थालेको भर्खरै हो, यसलाई इकोक्रिटिसिजम्ले विश्लेषण गरिन्छ, यो नाटकको एउटा पक्षलाई त्यसै सिद्धान्तले मात्र विश्लेषण गर्न सक्दछ ।^{९०} सूर्य एउटा नयाँ प्रयोग हो । यहाँ जीव, अजीव र ईश्वरीय तीन प्रकारका पात्र छन्, जसले स्वैर काल्पनिकतालाई देखाएको छ र नाटक रचनाशिल्पका हिसाबले विसङ्गतिवादी धारासँग मिल्दोजुल्दो छ ।

४.१.१९.११ जीवनदर्शन र उद्देश्य

नाटककार पुष्प आचार्यको **हराएको सूर्य** नाटक मानवजातिले आविष्कार गरेको वैज्ञानिक उन्नतिले निम्त्याएको विनाशको कथा हो । मान्छे दिनानुदिन प्रकृतिमाथि धावा बोल्ने काममा लागेको छ ।^{९१} सम्पूर्ण सृष्टिचक्रलाई उल्ट्याउन चाहने आजको मान्छे आफ्नै विनाशलाई निम्त्याउँदै छ । दिनानुदिनको भौतिक उन्नतिको मानव, सभ्यताको विरुद्धमा छ भन्ने कुराको निर्योत नाटकले गरेको छ । गोविन्दराज भट्टराई यसै नाटकको भूमिका अनुसार पुष्पको **हराएको सूर्य** मानवमा रहेको विनाश प्रेमको कथा हो । यो प्रकृतिको लयविरुद्ध उभिँदा उसले भोग्नुपर्ने दुःख, पीडा र पश्चात्तापको कथा हो ।^{९२} यसबाट पनि स्पष्ट हुन्छ, पुष्पको **हराएको सूर्य** प्रकृतिविरोधी मानवीय क्रियाकलापको विरुद्धमा देखिएको पृथ्वी बचाउ अभियानमा थपिएको

^{९०} गोविन्दराज भट्टराई, *भयानक कालखण्डको अभिव्यञ्जना र नेपाली नाटकमा एउटा फड्को, हराएको सूर्य*, भूमिका खण्ड, चितवन : नारायणी कला मन्दिर, २०६७ ।

^{९१} पूर्ववत् ।

^{९२} पूर्ववत् ।

एउटा पाटो हो । त्यसैले प्रकृतिको बचावका लागि सम्पूर्ण मानवजातिलाई भौतिकवादको विरुद्धमा जुट्न आह्वान गर्नु नाटकको मूल उद्देश्य हो ।

३.५ निष्कर्ष

चितवनबाट हालसम्म प्रकाशित नाटककारहरूमा प्रकाश चापागाईं, रणेन्द्र बराली, मीनप्रसाद शर्मा र पुष्प आचार्यका नाटकहरूलाई पूर्णाङ्की नाटकका रूपमा हेर्न सकिन्छ । यी सबै नाटककारहरूका नाटकहरूको अध्ययन गर्दा समग्रमा नेपाली नाट्यपरम्परा अनुसार चितवनको नाटकले आफूलाई उभ्याउन नसके तापनि सामाजिक र समस्यामूलक नाटकमा चितवनले सामाजिक जागरण ल्याउने काम गरेको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

अध्याय : पाँच

उपसंहार तथा निष्कर्ष

५.१ परिचय

चितवनको नाट्यकारिता सर्वेक्षण, मूल्याङ्कन र विश्लेषण विषयक प्रस्तुत शोधपत्रलाई अध्ययन सुविधाका साथै सुगठित बनाउन विभिन्न अध्यायमा विभाजन गरिएको छ । यहाँ सबै परिच्छेदलाई समेटेर समग्र शोधको निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ ।

५.२ पहिलो अध्यायको निष्कर्ष

यस शोधपत्रको पहिलो परिच्छेद शोध परिचय रहेको छ । यस क्रममा शोधपत्रका लागि आवश्यक पर्ने अंगहरूको उल्लेख गरिएको छ । चितवनको नाट्यकारिताका बारेमा अगाडि भएका अध्ययनहरूको समीक्षा गरिएको छ । चितवनबाट प्रकाशित नाटकहरूको तत्त्वगत विश्लेषण गर्नु शोधपत्रको उद्देश्य रहेको कुरा स्पष्ट पारिएको छ ।

५.३ दोस्रो अध्यायको निष्कर्ष

यस शोधपत्रको दोस्रो अध्यायमा नाट्यसिद्धान्तको बारेमा चर्चा गरिएको छ । नाटकको परिभाषा र नाटकका सम्बन्धमा पूर्वीय र पाश्चात्य मान्यताको चित्रण यस अध्ययनमा भएको छ । नाटकीय अङ्ग अन्तर्गत पर्ने कथावस्तु, पात्र वा चरित्रचित्रण, संवाद, भाषाशैली, देशकाल वातावरण उद्देश्य तथा अभिनय र रङ्गमञ्चको नाटकमा कस्तो भूमिका रहन्छ भन्ने विषयलाई यस अध्ययनमा स्पष्ट पारिएको छ । नेपाली नाटक साहित्यका अन्य विधाको तुलनामा जेठो विधा हो । नाटकको प्राथमिक काल नेपाली नाटकको सुरुवात हो । यो समय मल्लकालीन समयबाट सुरु हुन्छ । अभिनयको माध्यमबाट मनोरञ्जन प्रदान गरिने नाट्यविधा धर्म मल्ल (१२५७ देखि १२५७) ले **बुद्धस्यपित्तम्** लेखेर सुरु हुन्छ । तत्पश्चात् नेपाली नाटक अनूदित

परम्परामा हुर्केको पाइन्छ । **हास्यकदम्ब** र **मुद्राराक्षस** नेपालीमा अनुदित रूपमा देखापरेका पहिला नाटक हुन् । यी दुई नाटकले नेपाली नाट्यपरम्पराको पृष्ठभूमिको काम गरेका छन् । प्राथमिक कालपश्चात् मोतीराम भट्टको संस्कृतको कवि कालिदासको **अभिज्ञान शाकुन्तलम्** नेपालीमा अनुवाद भएपछि नेपाली नाटकको माध्यमिक काल सुरु हुन्छ । तत्पश्चात् यसै कालमा पहलमानसिंह स्वार्रको **अटलबहादुर** नाटक नै नेपाली नाट्यपरम्पराको प्रथम मौलिक नाटक हो । नेपाली नाटकको माध्यमिक कालमा मोतीराम भट्ट, पहलमानसिंह स्वार्र, शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, लेखनाथ पौड्याल जस्ता नाटककारहरूले नेपाली नाटकको माध्यमिककालीन नाटकलाई अगाडि बढाएको पाइन्छ । माध्यमिक कालपश्चात् वि.सं. १९८६ मा बालकृष्ण समको **मुटुको व्यथा** प्रकाशित भएको नेपाली नाटकमा पूर्ण मौलिक, नेपाली भाषाको शुद्ध र परिष्कृत स्वरूपको प्रयोग, नेपाली परिवेशको विशुद्ध चित्रण, पाश्चात्य शैली प्रयोग आदिजस्ता विषयवस्तु भएकाले यसपश्चात् नेपाली नाटकमा आधुनिक कालको सुरुवात भएको छ । बालकृष्ण सम नेपाली नाट्य साहित्यका नाट्यसम्राट् हुन् । नेपाली नाट्य साहित्यलाई समले पूर्वीय र पाश्चात्य सिद्धान्तको सम्मिश्रण, भौतिकता र आध्यात्मिकता जस्ता विषयहरूको सफल प्रयोग गरेका छन् । थुप्रै ऐतिहासिक, सामाजिक र मौलिक नाटकहरू उनले लेखेका छन् । उनका नाटकमा शेक्सपियरको स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति र बर्नाड शाको तार्किकताको प्रभाव बढी मात्रामा पाइन्छ । समले दुःखान्त र सुखान्त दुबैखाले नाटक लेखेका छन् र उनी दुःखान्त नाटकमा बढी सफल देखिन्छन् । नेपाली नाटकको आधुनिक काल आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धाराबाट सुरु भई प्रयोगवादी धारासम्म फैलिएको छ । विशेषतः यो अवधिमा नेपाली नाट्य साहित्य सुरुमा निकै उर्वरजस्तो देखिए तापनि बहूदो प्रविधिका कारण सिनेमा, टेलिचलचित्र र आधुनिक प्रविधिले रङ्गमञ्चको ठाउँ लिएको हुनाले नाटक विधामा राम्रो प्रगति हुन नसकेको देखिन्छ ।

बालकृष्ण समबाट सुरु भएको नेपाली आधुनिक नाट्ययात्रामा आदर्शको लेपलाई हटेर यथार्थवादी नाट्यसिर्जनाको थालनी हुन थाल्यो । जसमा गोपालप्रसाद रिमालको **मसान** नाटकले यथार्थवादलाई नेपाली नाटकमा भित्र्यायो तत्पश्चात् नेपाली नाटकमा गोविन्दबहादुर मल्ल गोठालेको **भूसको आगो** र विजय मल्लको **कोही किन बर्बाद होस्** नाटकले मनोविश्लेषणवादी धारालाई अगाडि बढाएको पाइन्छ । यस अवधिमा सिग्मन्ड फ्रायडको मनोवैज्ञानिक चिन्तनलाई नेपाली नाटकमा प्रयोग गरिएको पाइन्छ । वि.सं. २०३० को दशकमा नेपाली ध्रुवचन्द्र गौतमको **त्यो एउटा कुरा** नाटकले प्रयोगवादी सिद्धान्तलाई नेपाली नाटकमा भित्र्याएको छ । यो अवधिमा विसङ्गतिवादी प्रयोगधर्मी नाटकहरू बढी देखा परेका छन् ।

यसरी नेपाली नाटकमा आधुनिकताको उत्कर्षतासम्म पनि चितवनमा नाट्य विधामा समानान्तर विकास हुन सकेन । २०३० को दशक पश्चात् लेखिएका चितवनका नाटकहरूमा भने परम्परित शैली नै देखा पर्ने हुँदा नेपाली नाट्यसाहित्यको सापेक्षतामा कुनै कालखण्ड वा वादसँग जोडेर चितवनको नाटकलाई व्याख्या गर्न सकिँदैन ।

५.३ तेस्रो अध्यायको निष्कर्ष

यस शोधपत्रको तेस्रो अध्यायमा चितवनका नाटकहरूको अन्तरङ्ग विश्लेषण गरिएको छ । चितवनबाट विशेष गरेर प्रकाश चापागाउँ, रणेन्द्र बराली, पुष्प आचार्य, मीनप्रसाद शर्माले पूर्णाङ्की नाटकमा कलम चलाएका छन् । हुन त नारायणदत्त शास्त्री, चितवनका नाटककार हुन् तर उनीहरूका सबै जसो नाटकमा तनहुँ ठेगाना राखिएको हुनाले चितवनका नाटककारभित्र उनलाई यस शोधपत्रमा समावेश गरिएको छैन । चितवनमा अन्य पनि थुप्रै नाटककार छन् तापनि ती नाटकहरू पूर्णाङ्की नाटक नभै एकाङ्कीकै रूपमा रहेकाले यस शोधपत्रमा समावेश गरिएको छैन ।

५.४ चौथो अध्यायको निष्कर्ष

अध्याय चारमा चितवनको नाटकको विश्लेषण गर्ने क्रममा पुष्प आचार्यका नाटकहरूको विश्लेषण गरिएको छ । पुष्प आचार्य चितवनका युवा नाटककार हुन् । वि.सं. २०४६ सालमा भएको जनक्रान्तिको भावनालाई संस्थागत गर्न नसक्दा देशमा देशबासी र सहिद परिवारमा परेको आघातलाई चित्रण गरिएको हो । यो नाटक पूर्णतः सामाजिक नाटक हो । समाजमा सहिद परिवारको सम्मान नहुँदा ती सहिदहरूले सरापेका छन् भन्ने सत्यतालाई शिव शर्मा भन्ने पात्रका माध्यमबाट देखाउने प्रयत्न गरिएको छ । **नेपाल गयो भन्दिनु है र अरू नाटकहरू** नाटक सङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित नाटक हो । यो नाटक बालक मनोवैज्ञानिक नाटक हो । यहाँ सडक बालबालिकाको कठिन जीवनको चित्रण गरिएको छ । महिला र पुरुष बिचको द्वन्द्वलाई आधार बनाएर लेखिएको आचार्यको **विपरीत ध्रुव** नाटक एउटा सामाजिक नाटक हो । यस नाटकमा पुरुषवादी समाजको विरोध छ । यस्तै **नेपाल गयो भन्दिनु है र अरू नाटकहरू** नाटक सङ्ग्रहमा संग्रहित नाटक **दुईटी स्वास्नीको पोई बुद्धि पुर्याएको खोई** भन्ने नाटकले बहुविवाहबाट सिर्जित समस्यालाई उजागर गरेको छ । यो पनि सामाजिक यथार्थवादी नाटकका रूपमा हेर्न सकिन्छ ।

पुष्प आचार्यको सबैभन्दा बढी लोकप्रिय र धेरैपटक मञ्चन गरिएको **मैना** नाटक सामाजिक समस्यामा आधारित नाटक हो । यस नाटकमा ग्रामीण नारीको दयनीय वेदनालाई चित्रण गरिएको छ । राजनीतिको आडमा गरिने अपराधलाई यो नाटकले छर्लङ्ग देखाएको छ । **मैना** नाटक सङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित पर्खेर बस्दा पनि नाटकले बाढी पीडितहरूको समस्यालाई देखाएको छ । प्राकृतिक प्रकोपबाट बालबालिकामा पर्ने नकरात्मक असरलाई यस नाटकले छर्लङ्ग पारेको छ । यो नाटक पनि एउटा सामाजिक समस्यामूलक नाटक हो । वि.सं. २०४६ सालमा देशमा भएको परिवर्तनबाट चिढ्या परेर नेता बनेका भ्रष्ट नेताहरूको कुकृत्यलाई **देश खान हुन्न** नाटकले उदाङ्गो पारेको छ । मैना नाटक सङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित देश खान हुन्न नाटक पनि सामाजिक समस्यामा आधारित नाटक हो । नारी र पुरुष समान हुन कसैलाई ठुलो र सानोको रूपमा चित्रण गर्नु हुँदैन भन्ने विषयलाई आधार बनाइ सामाजिक समस्यामा मनोविज्ञानको लेप लगाइएका **को राम्रो** नाटक आचार्यको मैना नाटकमा सङ्कलित अर्को नाटक हो । नारी र पुरुषको सहअस्तित्वलाई स्वीकार गरिएको यो नाटकमा नारी मनोविज्ञानको चित्रण पाइन्छ । नेपाली, समाजमा ठुलो समस्याका रूपमा रहेको चेलीबेटी बेचबिखनको समस्यालाई आधार बनाएर लेखिएको **जस दिन** नाटक पनि मैना नाटक सङ्ग्रहमा सङ्कलित **केही गर्न दिऊँ यही मर्न दिऊँ** नाटकले वर्षेनी नेपालबाट पैसा कमाउन विदेश जाने नेपाली युवाहरूको पीडालाई देखाएको छ । विदेशको पीडा र समस्यालाई आधार मानेर तयार गरिएको यो नाटक पनि सामाजिक समस्यामा आधारित नाटक हो । पुष्प आचार्यको **मैना** नाटक सङ्ग्रहमा सङ्कलित नाटक **भ्याउरेको बाउ** लागु औषधबाट सिर्जित सामाजिक समस्यामा आधारित नाटक हो । यसमा युवाहरूको लागु औषधबाट हुने दुर्गतिको चित्रण गरिएको छ । धर्मका नाममा योगीको रूप धारण गरी ग्रामीण युवतीहरू र वेश्यावृत्तिको समस्यालाई **श्रीमती दान र धर्म** नाटकले देखाएको छ । यो नाटक आचार्यको मैना नाटक सङ्ग्रहको सामाजिक समस्यामा आधारित नाटक हो ।

पुष्प आचार्यको **नेपाल गयो भन्दिनु है र अरू नाटकहरू** र **मैना** नाटक सङ्ग्रह प्रकाशन भएपछि **अन्तिम लास** नाटक सङ्ग्रह प्रकाशित भएको पाइन्छ । पुष्प आचार्य देशमा भएको राजनीतिक घटनाक्रमलाई बढी आधार बनाएर नाटक सिर्जना गर्ने नाटककार हुन् । यस सङ्ग्रहका नाटकहरूमा माओवादीको दश वर्षे द्वन्द्वलाई विषय बनाएर नाटकहरू सिर्जना गरेका छन् ।

दशवर्षे माओवादी द्वन्द्वमा धेरै लासहरू बनिसकेकोले आजको लास अन्तिम लास हुनुपर्छ भन्ने अभिप्रायका साथ लेखिएको यो नाटकले शान्तिको कामना गरेको छ । नेपाल आमाको आकांक्षालाई आत्मसात गरेर लेखिएको समस्यायुक्त नाटक हो । वैज्ञानिक होडबाजीको कारण विश्वको अशान्तिलाई बुद्धको अमृत वाणीले शोचन गर्न आह्वान गर्दै लेखिएको अर्को नोबेल पुरस्कार आचार्यको विज्ञान नाटक हो । यसमा स्वैरकाल्पनिकताको लेपन स्पष्ट देखिन्छ । **अन्तिम लास** नाटकसङ्ग्रहमा सङ्कलित **भ्रमहरूको पुनर्मिलन** नाटकले माओवादी युद्धबाट पिछडिएका मनहरूलाई मिलन गराएर शान्तिको विगुल घन्काउन आह्वान गरिएको छ । यो नाटक सङ्कलित **समयान्तर** नाटकले अनमेल विवाहलाई विषयवस्तु बनाएको छ । समाजमा हुने अनमेल विवाहको समस्यालाई विषयवस्तु बनाइएको यो नाटक सामाजिक समस्यायुक्त नाटक हो । यस्तै आचार्यको खोज नाटकले मानवजीवनको पर्यायका रूपमा रहेको खोज वा खोजीलाई विषय बनाएको छ । मान्छेले समाजमा मृत्युपर्यन्त केही न केही खोज्ने काम गर्छ र अन्त्यमा मृत्युको खोजीमा रहन्छ भन्ने मनोवैज्ञानिक र विसङ्गतिवादी पक्षको उद्घाटन यस नाटकले गरेको छ । वि.सं. २०६४ सालमा पुष्प आचार्यको **हराएको सूर्य नाटक** प्रकाशन भएको पाइन्छ । प्रयोगवादलाई आत्मसात् गरेर लेखिएको मानवेतर, मानवीय, देवता र मूर्ति सबैलाई एउटै रङ्गमञ्चमा उतार्ने काम भएको यो नाटक नेपालको नाटक लेखन परम्परामा नै नयाँ प्रयोग भएको देखिन्छ ।

५.५ समग्र निष्कर्ष

चितवनको नाटक परम्परामा प्रकाश चापागाईं प्रथम नाटककार हुन् । प्रकाश चापागाईंको **बदला** नाटक सबैभन्दा जेठो नाटक हो । वर्गीय द्वन्द्वलाई आधार मानेर लेखिएको बदला नाटकले कार्लमार्क्सको वर्गीय द्वन्द्वलाई पछ्याएको छ । यस्तै रणेन्द्र बराली चितवनका अर्का नाटककार हुन् । उनको **आफ्नै व्यथा** नाटक जातीय छुवाछुतमा आधारित नाटक हो । वर्गीय द्वन्द्वलाई आधार बनाएर लेखिएको यो नाटक जातीय जनचेतना फैलाउने उद्देश्यका साथ लेखिएको पूर्ण सामाजिक नाटक हो । यस्तै मीनप्रसाद शर्मा चितवनका अर्का नाटककार हुन् । उनको **घाइते सपना** नाटकले नारी शिक्षालाई महत्त्व दिएको छ भने यो नाटकमा सामाजिक, लैङ्गिक विभेदकारी नीतिको विरोध गरेको पाइन्छ । चितवनको नाट्यलेखनको इतिहास त्यति पुरानो छैन । तिसको दशकमा प्रारम्भ भएको नाट्यलेखनमा असङ्ख्य सर्जकहरू सिर्जनारत छन् । छोटो अवधिमा पनि जेजति उपलब्धि र योगदान नाट्यलेखन, सिर्जन, मञ्चन क्षेत्रमा

भयो, त्यसमा नारायणी कला मन्दिर, यहाँका अन्य संस्थाहरू, नाटककारहरू, समीक्षक, पाठक, दर्शकहरूको प्रत्यक्ष परोक्ष सहभागिताले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको छ । भावी दिनमा नेपाली नाट्यजगतको सापेक्षतामा चितवनको सक्रियता अझ तीव्रता साथ अघि बढ्न सक्ने देखिन्छ ।

समग्रमा चितवनको नाटकलाई हेर्दा नेपाली नाट्यपरम्परा अनुसार यहाँको नाटकले आफूलाई उभ्याउन नसके तापनि सामाजिक समस्यामूलक नाटकमा चितवनले सामाजिक जागरण ल्याउने काम गरेको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

सन्दर्भसामग्रीसूची

- आचार्य, पुष्प, **नेपाल गयो भन्दिनु है र अरू नाटकहरू**, चितवन : नारायणी कला मन्दिर, २०५८ ।
- _____, **मैना**, चितवन : वीरेन्द्रनारायण श्रेष्ठ, २०६१ ।
- _____, **भ्याउरेको बाउ, मैना** नाटकसङ्ग्रह, चितवन : वीरेन्द्र नारायण र रेखा आचार्य, २०६६ ।
- _____, **अन्तिम लास**, चितवन : नारायणी कला मन्दिर, २०६३ ।
- _____, **नोबेल पुरस्कार, अन्तिम लास**, चितवन : नारायणी कला मन्दिर, २०६३ ।
- _____, **हराएको सूर्य**, चितवन : नारायणी कला मन्दिर, २०६६ ।
- उपाध्याय, केशवप्रसाद, **नाटक र रङ्गमञ्च**, काठमाडौं : रुमु प्रकाशन, २०५२ ।
- _____, **साहित्य प्रकाश**, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०३० ।
- _____, केशवप्रसाद, **नेपाली नाटक र नाटककार**, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६१ ।
- _____, **समको दुःखान्त नाट्यचेतना** (दो.सं.), ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५२ ।
- _____, **साहित्य प्रकाश** (छै.सं.), ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५९ ।
- _____, **नेपाली नाटक र नाटककार**, प्रथम संस्करण, (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६१) ।
- कंडेल, घनश्याम उपाध्याय, **पाश्चात्य यथार्थवादी नाटक**, काठमाडौं : श्रीमती सुभद्रा उपाध्याय कंडेल, २०४९ ।
- गौतम, लक्ष्मणप्रसाद, **चितवनको साहित्य : यात्रा र प्रवृत्ति**, चितवन : चितवन महोत्सव स्मारिका, २०५७ ।
- _____, **चितवनको साहित्य : सर्वेक्षण र विश्लेषण**, चितवन : चितवन वाङ्मय प्रतिष्ठान, २०५२ ।
- त्रिपाठी, वासुदेव, **पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा**, (भाग-१), ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०४८ ।
- थापा, हिमांशु, **साहित्य परिचय**, (चौ.सं.), ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५० ।

_____ , *मौलिक नेपाली नाटकको संरचना*, **प्रज्ञा**, वर्ष २८, पूर्णाङ्क ८५, २०५४, असार माघ,
पृ. २८ ।

_____ , *बालकृष्ण समपूर्वको नेपाली नाट्यकला*, **मिमिरि**, वर्ष २३, अङ्क ८, २०५१, माघ,
पृ. २००/२०१ ।

प्रभात, रमेश, *चितवनका साहित्यिक कृतिहरुको अभिरेखाङ्कन*, **रामेश्वर स्मारिका**, चितवन :
रामेश्वर पुस्तकालय तथा वाचनालय, २०६४ ।

पोखरेल, बालकृष्ण (नि.), **नेपाली बृहत् शब्दकोश**, (पाँ.सं.), काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. २०५८ ।

पोखरेल, भानुभक्त, **साहित्य र सिद्धान्त**, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५९ ।

पोखरेल, भानुभक्त, **साहित्य र सिद्धान्त**, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५९ ।

भट्टराई, गोविन्दराज, *भयानक कालखण्डको अभिव्यञ्जना र नेपाली नाटकमा एउटा फट्को*,
हराएको सूर्य, पुष्प आचार्य, चितवन : नारायणी कला मन्दिर, २०६६ ।

मल्ल, अशेष, *परिमार्जित नाट्य लेखन*, **हराएको सूर्य**, पुष्प आचार्य, चितवन : नारायणी कला
मन्दिर, २०६६ ।

मल्ल, अशेष, *भूमिका*, **अन्तिम लास**, पुष्प आचार्य, चितवन : नारायणी कला मन्दिर, २०६३ ।

विश्वनाथ, **साहित्य दर्पण**, वाराणसी : चौखम्बा विद्या भवन, २००७ ।

शर्मा, गोपीकृष्ण, *नाटकको विधागत परिचय*, **विवेक**, अङ्क-३, २०५३/५४, पृ. १२४ ।

शर्मा, मोहनराज र दयाराम श्रेष्ठ, **नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास** (पाँ.सं.), ललितपुर :
साभा प्रकाशन, २०५६ ।

शर्मा, रामकृष्ण, *तिवारीजीका नाटक*, **साभा समालोचना**, (सम्पा: कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान),
ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५२ ।

शर्मा, ताना, **सम र समका कृति**, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५८ ।

श्रेष्ठ, ईश्वरकुमार, *नेपाली नाटकको आधुनिक काल: प्रमुख धारा र प्रवृत्तिहरू*, **समकालीन
साहित्य**, वर्ष १२, अङ्क १, २०५८, कार्तिक-मङ्सिर-पुस, पृ. ११२ ।

सुवेदी, अभि, **रचना र माध्यम**, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५४ ।

सुवेदी, देवीप्रसाद, *समाज नाटक र रङ्गमञ्च*, **गरिमा**, वर्ष २७, अङ्क १, पुस २०६५, पृ. ४० ।