

‘मान्छे/मान्छेहरू’ नाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र

सङ्कायअन्तर्गत रत्न राज्यलक्ष्मी क्याम्पस प्रदर्शनी-

मार्ग, नेपाली शिक्षण समितिको स्नातकोत्तर

तह द्वितीय वर्षको दसौं पत्रको परिपूर्तिका

लागि तयार गरिएको

शोधपत्र

शोधकर्ता

रेखादेवी रेग्मी

त्रि.वि.द.नं. ६-१-१-४०८-२००२

क्याम्पस द.नं. १२०/०६६

परीक्षा क्रमाङ्क ४००२५६/०६८

२०७१

शोधनिर्देशक
उप.प्रा.वेगेन्द्र सुब्बा

‘मान्छे/मान्छेहरू’ नाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र

सङ्कायअन्तर्गत रत्न राज्यलक्ष्मी क्याम्पस प्रदर्शनी-

मार्ग, नेपाली शिक्षण समितिको स्नातकोत्तर

तह द्वितीय वर्षको दसौं पत्रको परिपूर्तिका

लागि तयार गरिएको

शोधपत्र

शोधकर्ता

रेखादेवी रेग्मी

त्रि.वि.द.नं. ६-१-१-२०८-२००२

क्याम्पस द.नं. १२०/०६६

परीक्षा क्रमाङ्क ४००२५६/०६८

२०७१

शोध निर्देशकको मन्तव्य

यस क्याम्पसकी छात्रा रेखादेवी रेग्मीले गर्नुभएको मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन मेरो निर्देशनमा तयार पार्नुभएको हो । निजले निकै परिश्रम र लगनशीलता पूर्वक तयार गर्नुभएको यस शोध कार्यबाट म सन्तुष्ट छु । निजको यो शोध पत्र मूल्याङ्कन गर्नका निम्ति सिफारिस गर्दछु ।

मिति २०७१/१२/२०

.....

उप.प्रा.बेगेन्द्र सुब्बा

रत्न राज्यलक्ष्मी क्याम्पस

प्रदर्शनीमार्ग, काठमाडौं

त्रिभुवन विश्वविद्यालय
मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय
नेपाली विभाग, रत्न राज्यलक्ष्मी क्याम्पस
प्रदर्शनीमार्ग, काठमाडौं,

स्वीकृति-पत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय रत्न राज्यलक्ष्मी क्याम्पसका छात्रा रेखादेवी रेग्मीले स्नातकोत्तर तह (एम.ए.) नेपाली विषयको दसौं पत्रको प्रयोजनको परिपूर्तिका लागि तयार पार्नुभएको प्रस्तुत **मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन शीर्षकको शोधपत्र** प्रचलित शोधपद्धतिअनुसार उपर्युक्त भएकाले स्वीकृत गरिएको छ ।

१. उप. प्रा. बेगेन्द्र सुब्बा

(शोध निर्देशक)

२. उप. प्रा. भगवानचन्द्र उपाध्याय

(विभागीय प्रमुख)

३. प्रा. डा. नन्दीशप्रसाद अधिकारी

(बाह्य परीक्षक) ९८४१४०६८९७

कृतज्ञता ज्ञापन

मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्र त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी र सामाजिक शास्त्र सङ्काय अन्तर्गत नेपाली विषयको स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको दसौँ पत्रको प्रयोजनका लागि तयार गरिएको हो । प्रस्तुत विषयमा शोधकार्य गर्न प्रेरित गरी शीर्षकको छनोट र स्वीकृति प्रदान गर्ने रत्न राज्यलक्ष्मी क्याम्पस नेपाली विभागका विभागीय प्रमुख भगवानचन्द्र उपाध्याय, शोध प्रस्ताव र विश्लेषणको ढाँचा तयार पार्न सहयोग गर्ने विभागका सम्पूर्ण आदरणीय गुरुहरूप्रति सर्वप्रथम आभार व्यक्त गर्दछु ।

मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्र मैले आदरणीय गुरु बेगेन्द्र सुब्बाको कुशल निर्देशनमा तयार पारेकी हुँ । शोधका क्रममा आइपरेका समस्यासँग जुध्ने प्रेरणा दिई सही पथप्रदर्शन गराउनु भएकोमा म उहाँप्रति हार्दिक कृतज्ञता व्यक्त गर्दछु ।

अतिव्यस्त समयको बिचबाट पनि प्रस्तुत शोधपत्रको तयारीका क्रममा मलाई सामग्री उपलब्ध गराई सहयोग गर्ने सहित्यकार कृष्ण शाह 'यात्री'प्रति आभार व्यक्त गर्दछु ।

आफ्नो अतिव्यस्त समयका बाबजुद पनि मलाई बारम्बार आवश्यक सल्लाह र सुझावका साथै शोधको परिष्कार, परिमार्जन गर्न सहयोग गर्नुहुने आदरणीय ज्वाइँ शिवप्रसाद भट्टराईप्रति पनि विशेष आभार व्यक्त गर्दछु । यसैगरी सधैं अधि बढ्ने प्रेरणा, अवसर र अनुकूल वातावरण मिलाई सहयोग गर्नुहुने मेरा श्रीमान् गुणराज नेपालप्रति कृतज्ञ छु ।

मेरा पिता स्व.भीमप्रसाद रेग्मी र माता सावित्रा रेग्मीको प्रेरणा एवम् हौसला पनि अतुलनीय छ ।

शोध लेखनका क्रममा मलाई सधैं प्रेरणा प्रदान गर्नुहुने मेरा ससुरा खगेश्वर नेपाल र सासू सारदा नेपालप्रति हृदयदेखि आभार व्यक्त गर्दछु । मेरो यस कार्यमा माइतीतर्फका सम्पूर्ण दाजुभाउजुहरू, दिदीभिनाजुहरू, भाइबहिनीहरू र घरतर्फका दाजु हेमराज नेपाल र दिदी सीता नेपाल एवम् ज्वाइँ रवि पोखेल र बहिनीहरू दुर्गादेवी नेपाल (भट्टराई) बिमला नेपाल (पोखेल) छोराहरू आर्जव, आयुष, आकर्षण एवम् प्रत्यक्ष र परोक्ष रूपमा सहयोग पुऱ्याउनु हुने सबैमा विशेष आभार व्यक्त गर्दछु ।

अन्त्यमा, प्रस्तुत शोधपत्र आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि रत्न राज्यलक्ष्मी क्याम्पस, नेपाली विभागसमक्ष पेस गर्दछु ।

मिति : २०७१।१।२०

रेखादेवी रेग्मी

त्रि.वि.द.नं. ६-१-१-४०८-२००२

क्याम्पस द.नं. १२०/०६६

परीक्षा क्रमाङ्क ४००२५६/०६८

२०७१

शब्दसङ्केत सूची

सङ्क्षेपीकृत रूप	साङ्केतिक अर्थ
इ.सं.	ईसवीय सम्वत्
उप.प्रा.	उप-प्राध्यापक
एम.ए.	मास्टर इन आर्टस्
काठ.	काठमाडौं
क्र.सं.	क्रम सङ्ख्या
चौ.सं.	चौथो संस्करण
डा.	डाक्टर
ते.सं.	तेस्रो संस्करण
त्रि.वि.	त्रिभुवन विश्वविद्यालय
दो.सं.	दोस्रो संस्करण
ने.रा.प्र. प्र.	नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान
प्रा.	प्राध्यापक
पृ.	पृष्ठ
वि.सं.	विक्रम सम्वत्
सम्पा.	सम्पादक/सम्पादन
सह.प्रा.	सह-प्राध्यापक
अनु.	अनुवाद

विषयसूची

शोध निर्देशकको सिफारिस	क
स्वीकृति-पत्र	ख
कृतज्ञता ज्ञापन	ग
शब्दसङ्केत सूची	घ
विषयसूची	ङ – ढ

अध्याय : एक

शोधपत्रको परिचय

१.१. विषय परिचय	१
१.२. समस्या कथन	१
१.३. शोधकार्यका उद्देश्यहरू	२
१.४. पूर्वकार्यको समीक्षा	२
१.५. शोधकार्यको औचित्य	५
१.६. शोधकार्यको सीमाङ्कन	५
१.७. शोधविधि र सामग्री सङ्कलन विधि	६
१.८. शोधपत्रको रूपरेखा	६

नाटककार कृष्ण शाह 'यात्री' को परिचय, नाट्ययात्रा र प्रवृत्तिहरू

२.१ कृष्ण शाह 'यात्री' को परिचय	७
२.१.१ बाल्यकाल	७
२.१.२ शैक्षिक अवस्था	७
२.२ साहित्य सर्जकका रूपमा कृष्ण शाह 'यात्री'	८
२.२.१. नाटककार व्यक्तित्व	८
२.२.२. नाटक निर्देशक व्यक्तित्व	९
२.२.३ लघुकथाकार व्यक्तित्व	११
२.२.४ रङ्गाकर्मी व्यक्तित्व	१२
२.२.५ समालोचक एवं समीक्षक व्यक्तित्व	१३
२.२.६ सम्पादक व्यक्तित्व	१४
२.२.७ स्तम्भ/लेखक व्यक्तित्व	१४
२.२.८ प्राज्ञ व्यक्तित्व	१५
२.३ कृष्ण शाह 'यात्री' को नाट्ययात्रा	१५
२.३.१. प्रथम चरण (२०४१ देखि २०५६ सम्म)	१६
२.३.१.१ पूर्वार्द्ध चरण (२०४१ देखि २०५० सम्म)	१६
२.३.१.२ उत्तरार्द्ध चरण (२०५१ देखि च १६)	१६

२.३.२ द्वितीय चरण २०५७ देखि हालसम्म	१७
२.४. कृष्ण शाह 'यात्री'का नाट्य प्रवृत्तिहरू	१९
२.४.१ नाट्य संरचना र शैली शिल्पगत प्रवृत्ति	२०
२.४.२ कथावस्तुगत प्रवृत्ति	२२
२.४.३ पात्रगत प्रवृत्ति	२४
क. व्यक्ति पात्र छाडी समष्टि पात्रको प्रयोग	२४
ख. मानवेतर विकृत पात्रको प्रयोग	२५
ग. सङ्ख्यात्मक र वर्णात्मक पात्रको प्रयोग	२५
घ. प्रतीकात्मक, ऐतिहासिक, पौराणिक र मिथकीय पात्रको प्रयोग	२६
ङ. रूपान्तरित र मृतात्मा पात्रको प्रयोग	२६
च. उत्तरआधुनिक र साइबर पात्रको प्रयोग	२६
२.४.४ संवाद योजनागत प्रवृत्ति	२७
२.४.५ भाव र विचारगत प्रवृत्ति	३०
२.४.६ भाषिक प्रवृत्ति	३२
२.४.७ स्वैरकल्पनात्मक प्रवृत्ति	३३
२.४.८ मिथकीय प्रवृत्ति	३४
२.४.९ रङ्ग निर्देशन तथा रङ्गमञ्चीय प्रवृत्ति	३४

नाटकको सैद्धान्तिक परिचय

३.१ नाटकको परिचय	३७
३.२ नाटकको उत्पत्ति	३९
३.३ नाटकको परिभाषा	४०
३.३.१ पूर्वीय धारणा	४०
३.३.२ पाश्चात्य धारणा	४१
३.४ नाटकको स्वरूप, तत्त्व र प्रवृत्तिहरू	४२
३.५ नाटकका तत्त्वहरू	४३
३.५.१. कथानक	४४
३.५.२ पात्र योजना	४४
३.५.३ संवाद	४६
३.५.४ वातावरण (देश, काल, परिस्थिति)	४६
३.५.५ उद्देश्य	४७
३.५.६ भाषाशैली	४८
३.५.७ अभिनेयता	४९
३.५.८. दृश्य विधान	५०
३.६ आधुनिक नेपाली नाटकको विकास क्रम	५०

१. पहिलो चरण (वि.सं. १९९०-२००७)	५१
२. दोस्रो चरण (वि.सं. २००८-२०१७)	५२
३. तेस्रो चरण वि.सं. (२०१८-२०४६)	५३
४. चौथो चरण : वि.सं. २०४७ देखि हालसम्म	५६

अध्याय : चार

मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रह भित्रका नाटकहरूको विश्लेषण

४.१. पृष्ठभूमि	५८
४.२. क्रमशः नायिकाहरू नाटकको विश्लेषण	५९
४.२.१ शीर्षक विधान	५९
४.२.२ कथावस्तु	६०
४.२.३ पात्र विधान	६१
४.२.४ दृश्य विधान	६१
४.२.५ भाषाशैली र संवाद योजना	६२
४.२.६ परिवेश चित्रण	६४
४.२.७ अभिनेयता	६४
४.२.८ द्वन्द्व विधान	६५
४.२.९ जीवनदर्शन र उद्देश्य	६५
४.२.१० निष्कर्ष	६६
४.३. विस्थापन नाटकको विश्लेषण	६६

४.३.१ शीर्षकविधान	६७
४.३.२ कथावस्तु	६७
४.३.३ पात्र विधान	६८
४.३.४ दृश्य विधान	६९
४.३.५ भाषाशैली र संवाद योजना	६९
४.३.६ परिवेश चित्रण	७०
४.३.७ अभिनेयता	७१
४.३.८ द्वन्द्व विधान	७२
४.३.९ जीवनदर्शन र उद्देश्य	७३
४.३.१० निष्कर्ष	७४
४.४.महापात्र नाटकको विश्लेषण	७४
४.४.१ शीर्षकविधान	७५
४.४.२ कथावस्तु	७५
४.४.३ पात्र विधान	७६
४.४.४ दृश्य विधान	७६
४.४.५ भाषाशैली र संवाद योजना	७६
४.४.६ परिवेश चित्रण	७७
४.४.७ अभिनेयता	७८
४.४.८ द्वन्द्व विधान	७८

४.४.९ जीवनदर्शन र उद्देश्य	७९
४.४.१० निष्कर्ष	८०
४.५. असम्बन्ध नाटकको विश्लेषण	८०
४.५.१ शीर्षकविधान	८१
४.५.२ कथावस्तु	८१
४.५.३ पात्र विधान	८२
४.५.४ दृश्य विधान	८२
४.५.५ भाषाशैली र संवाद योजना	८२
४.५.६ परिवेश चित्रण	८३
४.५.७ अभिनेयता	८४
४.५.८ द्वन्द्व विधान	८४
४.५.९ जीवनदर्शन र उद्देश्य	८५
४.५.१० निष्कर्ष	८५
४.६. मान्छे / मान्छेहरू नाटकको विश्लेषण	८५
४.६.१ शीर्षक विधान	८६
४.६.२ कथावस्तु	८७
४.६.३ पात्र विधान	८८
४.६.४ दृश्य विधान	८८
४.६.५ भाषाशैली र संवाद योजना	८९

४.६.६ परिवेश चित्रण	९०
४.६.७ अभिनेयता	९०
४.६.८ द्वन्द्व विधान	९१
४.६.९ जीवनदर्शन र उद्देश्य	९२
४.६.१० निष्कर्ष	९२
४.७. कथा सडकको नाटकको विश्लेषण	९३
४.७.१ शीर्षकविधान	९३
४.७.२ कथावस्तु	९४
४.७.३ पात्र विधान	९४
४.७.४ दृश्य विधान	९५
४.७.५ भाषाशैली र संवाद योजना	९५
४.७.६ परिवेश चित्रण	९६
४.७.७ अभिनेयता	९७
४.७.८ द्वन्द्व विधान	९७
४.७.९ जीवनदर्शन र उद्देश्य	९८
४.७.१० निष्कर्ष	९८
४.८. निजी आँखाहरू नाटकको विश्लेषण	९९
४.८.१ शीर्षकविधान	१००
४.८.२ कथावस्तु	१००

४.८.३ पात्र विधान	१०१
४.८.४ दृश्य विधान	१०१
४.८.५ भाषाशैली र संवाद योजना	१०२
४.८.६ परिवेश चित्रण	१०३
४.८.७ अभिनेयता	१०३
४.८.८ द्वन्द्व विधान	१०३
४.८.९ जीवनदर्शन र उद्देश्य	१०४
४.८.१० निष्कर्ष	१०४
४.२. शब्द सङ्ग्रामका योद्धाहरू नाटकको विश्लेषण	१०५
४.२.१ शीर्षक विधान	१०५
४.२.२ कथावस्तु	१०६
४.२.३ पात्र विधान	१०६
४.२.४ दृश्य विधान	१०७
४.२.५ भाषाशैली र संवाद योजना	१०७
४.२.६ परिवेश चित्रण	१०८
४.२.७ अभिनेयता	१०९
४.२.८ द्वन्द्व विधान	१०९
४.२.९ जीवनदर्शन र उद्देश्य	१०९
४.२.१० निष्कर्ष	११०

पाँचौं अध्याय

उपसंहार

५.१. उपसंहार

१११

सन्दर्भग्रन्थ सूची

अध्याय : एक

शोधपत्रको परिचय

१.१. विषय परिचय

मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रह आधुनिक नेपाली नाटकमा उच्च स्थान हासिल गर्न सफल छ । यस कृतिका लेखक कृष्ण शाह 'यात्री' (२०३२) हुन् । उनले सगरमाथा र म कविताबाट आफ्नो साहित्यिक यात्रा सुरु गरेका हुन् । पहिलो पटक प्रकाशित नाटक चिसो वस्ती हो (लेखकसँगको अन्तवार्तामा आधारित) । विवेक सिर्जनशील प्रकाशनद्वारा वि.सं. २०६४ मा प्रकाशित मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रह कृष्ण शाह यात्रीले रचना गरेका हुन् । यो नाटक सङ्ग्रहमा आठ ओटा नाटक सङ्कलन गरिएका छन् । उक्त नाटक सङ्ग्रहमा रहेका नाटकहरू क्रमशः नायिकाहरू, विस्थापन, महापात्र, असम्बन्ध, मान्छे/मान्छेहरू, कथा सडकको, निजी आँखाहरू, शब्द सङ्ग्रामका योद्धाहरू हुन् । नाटक सङ्ग्रह भूमिका समेत गरी १०८ पृष्ठमा संरचित छ । सङ्ग्रहमा प्रकाशित हुनुअघि यी सबै नाटकहरू विभिन्न पत्रपत्रिकाहरूमा प्रकाशित भइसकेका हुन् । प्रकाशित नाटकहरू प्रायः मञ्चित समेत भएका छन् । उनका नाटकहरूमा विषयवस्तु, रङ्गमञ्च, पात्रविधान र संवाद योजनामा नवीन प्रयोग भएको पाइन्छ । त्यसैले उनका नाटकहरूले प्रयोगात्मक संचेतनाहरूलाई सरल र स्वाभाविक रूपमा आत्मसाथ गरेका छन् । नेपाली नाटक लेखनको पछिल्लो काल प्रवाहमा उनका नाटकहरूले प्रयोगात्मक मूल्य र मान्यतालाई नै मूल रूपमा स्थापित गर्न खोजेको साथै जीवनका कठोर विसङ्गतिहरूलाई समेत अभिव्यञ्जित गर्न खोजेको देखिन्छ । यसर्थ प्रस्तुत शोधकार्यमा मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहमा रहेका नाटकहरूलाई नाट्यतत्त्वका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

१.२. समस्या कथन

मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन नामक यस शोधकार्यको शीर्षक स्वयम्ले नै प्रस्तुत अध्ययनको मूल समस्या र केन्द्रीय विषयलाई सङ्केत गरेको छ । नेपाली नाटकको समकालीन धाराका बारेमा समग्र रूपमा प्रामाणिक अध्ययन भइसकेको देखिँदैन । यो विषय पनि समकालीन आधुनिक नाट्य लेखनतर्फ नै अभिकेन्द्रित रहेकाले यसमा अन्तर्निहित ज्ञानको उद्घाटन गर्नु आवश्यक छ, जसलाई निश्चित विधिहरूको अवलम्बन गरी शोधकार्य गरेर पत्ता

लगाउन सकिन्छ । वस्तुतः **मान्छे/मान्छेहरू** नाटक सङ्ग्रहका सबै नाटकहरूको कृतिपरक विश्लेषण कसरी गर्न सकिन्छ, भन्ने प्रश्न नै यस शोधकार्यको मूल समस्या हो, जसलाई बुँदागत रूपमा तल प्रस्तुत गरिन्छ ।

क. नाटककार कृष्ण शाह यात्रीको नाटक रचनाधर्मिता के कस्तो रहेको छ ? साथै

तिनको नाट्ययात्रा र नाट्य प्रवृत्तिहरू के कस्ता छन् ?

ख. नाट्यतत्त्वका आधारमा **मान्छे/मान्छेहरू** नाटक सङ्ग्रहभित्रका नाटकहरूको

विश्लेषण कसरी गर्न सकिन्छ ?

१.३. शोधकार्यका उद्देश्यहरू

उपर्युक्त शोध समस्याहरूमा केन्द्रित रहेर **मान्छे/मान्छेहरू** नाटक सङ्ग्रहलाई नाट्यतत्त्व तथा प्रवृत्तिका आधारमा विश्लेषण गर्दै वस्तुगत निष्कर्षहरूको खोजी गर्नु नै प्रस्तुत शोधकार्यको मूल उद्देश्य हो, जसलाई निम्नलिखित बुँदाबाट अझ स्पष्ट पार्न सकिन्छ :

क. नाटककार कृष्ण शाह यात्रीको नाटक रचनाधर्मिताको निरूपण गर्दै नाट्ययात्रा र

नाट्य प्रवृत्तिहरू पहिचान गर्नु ।

ख. नाट्यतत्त्वका आधारमा **मान्छे/मान्छेहरू** नाटक सङ्ग्रहभित्रका नाटकहरूको

विश्लेषण गर्नु ।

१.४. पूर्वकार्यको समीक्षा

मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहका बारेमा केन्द्रित रहेर फुटकर रूपमा विभिन्न पत्रपत्रिकाहरूमा समालोचनात्मक एवम् समीक्षात्मक लेखहरू प्रकाशित भएका छन् । जसलाई कालक्रमिक रूपमा निम्नानुसार प्रस्तुत गरिन्छ ।

नारायण अमृत (२०५७) ले देशान्तर साप्ताहिकमा भक्तपुरको साँझमा **मान्छे**

/मान्छेहरूको माझमा नामक लेखमा **मान्छे/मान्छेहरू** नाटकको समीक्षा गर्दै यो नाटक

नेपाली नाट्य इतिहासमा बहिराहरूद्वारा साङ्केतिक भाषामा अभिनीत पहिलो नाटक

भनेका छन् । उनले यस चर्चाका क्रममा नाटककार यात्रीले मानवीय संवेदना र

एकताको विषयलाई लिएर साङ्केतिक संवाद र प्रतीकात्मक शैलीमा नाटक सिर्जना

गरेको उल्लेख गरेका छन् । यो नाटककार यात्रीको **मान्छे/मान्छेहरू** नाटकको लेखक र

मञ्चनको मात्र चर्चा भएकाले नाट्यतत्त्व र प्रवृत्ति आदिको विश्लेषण भएको छैन (अमृत, २०५७: ६) । उनको यस कृतिको सामान्य समीक्षा मात्र रहेको छ ।

दीपकमणि दाजुभाइ (२०५८)ले घटना र विचार साप्ताहिकमा महोत्सवको प्राप्ति मान्छे/ मान्छेहरू शीर्षक लेखमा कृष्ण शाह यात्री को नाटक मान्छे/मान्छेहरूको चर्चा गर्दै यो अब्बल दर्जाको नाटक भएको भनी उल्लेख गरेका छन् । तर विश्लेषणात्मक अध्ययन भएको पाइँदैन (दाजुभाइ, २०५८:६) । यस प्रकार दीपकमणिले अत्यन्त मिठो र छोटो रूपमा टिप्पणी प्रस्तुत गरेका छन् ।

विवश वस्ती (२०६०) ले मान्छे/मान्छेहरू नयाँपनले निम्त्याएको स्वाद नामक लेखमा कृष्ण शाह यात्रीको मान्छे/मान्छेहरू को चर्चा गर्दै यसको सफल प्रयोगले नै यथेष्ट चर्चा बढुलेका छन् । यसको छोटो समीक्षा मात्र भएकाले यसमा धेरै कुराहरूको विश्लेषणात्मक मूल्याङ्कन पाइँदैन (वस्ती, २०५८:१०) । उनले सबै नाटकको नभई कुनै एउटा नाटकको सामान्य चर्चा गरेका छन् ।

दीपक श्रेष्ठ (२०६३) ले गोरखापत्र दैनिकमा कीर्तिपुरमा सहिदको सम्भनामा नाटक नामक लेखमा कृष्ण शाह यात्रीद्वारा लिखित नाटक विस्थापनको समीक्षा गर्दै विदेश पलायन भएका नेपालीहरूमा देखिएको सांस्कृतिक र सामाजिक विचलन अनि यसले निम्त्याउन सक्ने भयावह परिणामलाई यस नाटकले बेजोड रूपमा प्रस्तुत गरेको कुरा उल्लेख गरेका छन् (श्रेष्ठ, २०६३:१२) । दीपक श्रेष्ठले विस्थापन नाटकको छोटो चर्चा गरी त्यसको मुख्य विषयतर्फ सङ्केत गरेको पाइन्छ ।

विप्लव ढकाल (२०६४) ले मान्छे/मान्छेहरू नाटककै भूमिका लेखनका क्रममा नाटकहरूको सङ्क्षिप्त विश्लेषण गर्दै नाट्य लेखन र मञ्चनका परम्परागत शैलीमाथि तीव्र प्रहार गर्दै प्रयोगशील सौन्दर्य चेतनाका नयाँ तरङ्गहरूको खोजी गर्नु नाटककार यात्रीका नाटकको मूल गन्तव्य रहेको उल्लेख गरेका छन् । उनले विभिन्न सन्दर्भहरू उल्लेख गर्दै यात्रीका नाटकहरू जीवनका स्थिर फोटोकपी होइनन् । जीवनका नेपथ्यबाट छोपिएका अनेकौं नग्न सत्यहरूका आविष्कार हुन् भनेका छन् । यसैगरी यात्रीका नाटकहरू त्रास, पीडा र आतङ्कको जगमा उभिएको बताउँदै समकालीन जीवन र

नाटकको जटिल अन्तर्सम्बन्धलाई नयाँ ढङ्गले परिभाषित गर्न र नयाँ उचाइका साथ पुनर्स्थापित गर्न नाटककारले गरेको कठोर सङ्घर्ष यस सङ्ग्रहभित्रका नाटकहरूबाट अनुभूत गर्न सकिने कुरा देखाएका छन् (ढकाल, २०६४:भूमिका) । यस्ता कार्य अपूर्ण भएकाले पुरै सङ्ग्रहको विविध कोणबाट विश्लेषण गर्न सकिने धेरै आधार देखिएका छन् ।

शरद चिराग (२०६४)ले यात्री को नाट्यकृति **मान्छे/मान्छेहरू**को समीक्षात्मक लेखमा यस सङ्ग्रहका आठवटै नाटकहरूमा नाटककार यात्रीले आफ्ना नाटकमा समकालीन जीवन र नाटकको जटिल अन्तरसम्बन्धलाई परिभाषित गर्ने प्रयास गरेको कुरा बताएका छन् भनी नाटकहरूको विश्लेषणका लागि आवश्यक मार्ग खोलेका छन् (चिराग, २०६४:ग) । समकालीन नाटकको सम्बन्धले उही समयका जीवन र नाटकको अन्तरसम्बन्धको चर्चा गरेको पाइन्छ ।

सविना सिन्धु (२०६४) ले घटना र विचार पत्रिकामा यात्रीको **मान्छे/मान्छेहरू** शीर्षकको लेखमा यस नाटक सङ्ग्रहको समीक्षात्मक टीका टिप्पणी गर्दै यात्रीका प्रायः सबै नाटकहरूमा बौद्धिकता, तार्किकता र कल्पना शक्तिलाई यथेष्ट मात्रामा प्रयोग गरेको भनी बताएकी छिन् । तर यस सङ्ग्रहको विश्लेषणात्मक अध्ययन भएको देखिँदैन (सिन्धु, २०६४:६) । यस कृतिलाई अलग अलग कोणबाट चर्चा गर्न सकिन्छ ।

अमर न्यौपाने (२०६५) ले गरिमा साप्ताहिक मासिकमा यात्रीको **मान्छे/मान्छेहरू** नाटक सङ्ग्रहको समीक्षात्मक लेखमा उनका यस सङ्ग्रहमा समेटिएका आठ ओटा नाटकका बारेमा सङ्क्षिप्त परिचय प्रस्तुत गरेका छन् । उनले यी नाटकहरू मञ्चीय दृष्टिकोणले पनि सरल र सहज रहेका र नाटकमा बिम्ब र प्रतीकको प्रयोग गरिएको सन्दर्भ उल्लेख गरेका छन् (न्यौपाने, २०६५:५४) । यसले उनका नाटकहरू प्रतीकात्मक पनि देखिएका छन् ।

यसरी कृष्ण शाह यात्रीद्वारा रचित **मान्छे/मान्छेहरू** नाटक सङ्ग्रहबारे विभिन्न समालोचक, समीक्षकले चर्चा गरे तापनि यस सङ्ग्रहको समग्र पक्षको अध्ययन , अन्वेषण , विश्लेषण र मूल्याङ्कन भएको छैन । त्यसैले प्रकाशित समीक्षात्मक टीका टिप्पणी र फुटकर लेखहरूले

यसको पूर्ण रूपमा विश्लेषण नभएको कुरा माथिका समीक्षात्मक सन्दर्भबाट स्पष्ट हुन्छ । अतः यस शोधमा **मान्छे/मान्छेहरू** नाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन गरी नाट्यतत्त्व र प्रवृत्तिका आधारमा यसको विश्लेषण र मूल्याङ्कन गरी निष्कर्षमा पुग्नु आवश्यक ठानिन्छ ।

१.५. शोधकार्यको औचित्य

नेपाली साहित्यका क्षेत्रमा कृष्ण शाह यात्री नाम सुपरिचित छ । उनका कृष्ण शाह यात्री कै नामले सानै उमेरदेखि कविता, कथा, लघुकथा र नाटकहरू निरन्तर रूपमा प्रकाशित हुँदै आएका छन् । यात्रीको **मान्छे/मान्छेहरू** दोस्रो नाटक सङ्ग्रह हो । यस कृतिको कृतिपरक अध्ययन नभएको कुरा पूर्वकार्यको समीक्षाबाट सिद्ध भएको छ । यस सन्दर्भमा **मान्छे/मान्छेहरू** नाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन गरी सत्य तथ्यपूर्ण वैशिष्ट्य वा मूल्यको निरूपण गर्नु महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । अतः यस कार्यले भविष्यमा उनका नाटकको विषयमा अध्ययन, अन्वेषण गर्न चाहने अध्येताहरूलाई थप सहयोग पुऱ्याउन सक्नेछ । त्यसैले प्रस्तुत शोधपत्र स्वाभाविक रूपमा औचित्यपूर्ण रहेको छ । प्रस्तुत विषयका सैद्धान्तिक एवम् व्यावहारिक अध्ययन, अध्यापन, चिन्तन, मनन, बहस, तथा छलफल गर्न चाहने आम प्राज्ञिक वर्गका लागि यस शोधले समुचित ज्ञान र मार्गदर्शन प्रदान गर्ने हुनाले यसको व्यावहारिक उपयोगिता पनि त्यतिकै महत्त्वपूर्ण रहने देखिन्छ । यसरी प्रस्तुत अध्ययनको मूल समस्या अभिसम्म पनि अनुत्तरित नै रहेकाले त्यसै समस्याको समाधानार्थ प्रस्तुत गरिने यस शोधको प्राज्ञिक औचित्य र व्यावहारिक उपयोगिता रहेको छ भन्ने तथ्य स्वतः स्पष्ट हुन्छ ।

१.६. शोधकार्यको सीमाङ्कन

कृष्ण शाह यात्री बहुमुखी प्रतिभाका धनी हुन् । उनी नाट्य लेखनका क्षेत्रमा उर्वर रहेका छन् । प्रस्तुत शोधपत्र उनका सबै रचनाहरूमा आधारित नभई **मान्छे/मान्छेहरू** नाटक सङ्ग्रहमा केन्द्रित रही अध्ययन गर्नतर्फ लक्षित छ, भने नाट्यतत्त्वका आधारमा मात्र विश्लेषण गर्नु यसको सीमा हो ।

१.७. शोधविधि र सामग्री सङ्कलन विधि

यस शोधकार्यका समस्याहरूको प्रामाणिक समाधानका लागि सामग्री सङ्कलन तथा विश्लेषणको विधि निम्नानुसार रहेका छन् :

क. सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत शोधकार्य तयार पार्दा विभिन्न पत्रपत्रिका, विभिन्न व्यक्ति, लेखक, निजी तथा सार्वजनिक पुस्तकालयको सहयोग लिइएको छ । यसमा सम्बद्ध क्षेत्रका विज्ञ, प्राध्यापक, समालोचक, एकाङ्कीकार, नाटककार, समीक्षक एवम् आफन्तहरूको सल्लाह र सुझाव समेतलाई आवश्यक सामग्रीका रूपमा सङ्कलन गरिएको छ ।

ख. अध्ययन/विश्लेषण विधि

सङ्कलित सामग्रीहरूलाई आधुनिक नेपाली नाटकका प्रवृत्ति एवम् तत्त्वका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । जसमा शीर्षक विधान, कथावस्तु, पात्रविधान, दृश्यविधान, भाषाशैली र संवाद योजना, परिवेश चित्रण, अभिनेयता, द्वन्द्वविधान, जीवनदर्शन र उद्देश्य एवम् निष्कर्षका आधारमा यस नाटक सङ्ग्रहका सबै नाटकहरूको विश्लेषण र मूल्याङ्कन गरिएको छ ।

१.८. शोध पत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधकार्यको संरचनात्मक पक्षलाई व्यवस्थित र सङ्गठित पार्नका लागि निम्नलिखित परिच्छेदमा विभाजन गरी विश्लेषण र मूल्याङ्कन गरिएको छ ।

क. पहिलो अध्याय : शोधपत्रको परिचय

ख. दोस्रो अध्याय : नाटककार कृष्ण शाह यात्रीको परिचय, नाट्य यात्रा र प्रवृत्तिहरू

ग. तेस्रो अध्याय : नाटकको सैद्धान्तिक परिचय र विकासक्रम

घ. चौथो अध्याय : नाट्यतत्त्वका आधारमा मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहको विश्लेषण

ड. पाँचौं अध्याय : उपसंहार

अध्याय : दुई

नाटककार कृष्ण शाह 'यात्री' को परिचय, नाट्ययात्रा र
प्रवृत्तिहरू

२.१. कृष्ण शाह 'यात्री' को परिचय

वि.सं. २०३२ साल भाद्र १० गते सगरमाथा अञ्चल, उदयपुर जिल्लाअन्तर्गत कटारी गा.वि.स. वडा नं. ४ मा कृष्ण शाह 'यात्री' को जन्म पिता विन्देश्वर शाह र माता कौशल्यादेवी शाहको कोखबाट चौथो सन्तानका रूपमा भएको हो (लेखकसँगको अर्न्तवार्तामा आधारित) ।

२.१.१. बाल्यकाल

सामान्य ग्रामीण परिवारमा जन्मिएका कृष्ण शाह 'यात्री' को बाल्यकाल प्राकृतिक सौन्दर्यले भरिपूर्ण सगरमाथा अञ्चलको कटारीमा आम बालबालिका जस्तै गरी बित्यो । एक दाजु, चार दिदीबहिनी र बुबा आमाका बिचमा हाँसखेल गर्दै उनको बाल्यकाल बितेको थियो । सानैदेखि लजालु र दयालु स्वभावका 'यात्री' साथीभाइका प्रिय पनि थिए । थोरै बोल्ने तर गहकिलो कुरा बोलेर सबैलाई हाँसाउने 'यात्री' सानैदेखि बालकथा सुन्ने र सुनाउने पनि गर्थे । सानैदेखि चित्रकलामा चासो देखाउने उनी बाल्यावस्थामै चित्रकला प्रतियोगिता जिल्ला स्तरीय पुरस्कार जित्न सफल 'यात्री' बालकार्यक्रम सुन्ने, बालगीत सुन्ने, नाटकहरू हेर्ने अनि आफूले सुनेका कार्यक्रमहरूको प्रतिक्रिया दिने बाल्यकालीन स्वभाव थिए (पाण्डेय, २०६७ : ३०) । यस प्रकार उनको बाल्यकाल सामान्य रूपमा नै बितेको देखिन्छ ।

२.१.२. शैक्षिक अवस्था

कृष्ण शाह 'यात्री'ले प्रारम्भिक शिक्षा २०३६/०३७ तिर उदयपुरकै सगरमाथा शिशु सदनबाट सुरु गरेका हुन् । सगरमाथा शिशु सदनमा ३ कक्षाको अध्ययन पुरा गरेपछि ४ कक्षादेखि १० कक्षा सम्मको अध्ययन त्यहाँकै त्रिवेणी माध्यमिक विद्यालयमा सम्पन्न भयो । वि.सं. २०५० सालमा प्रथम श्रेणीमा एस.एल.सी. उत्तीर्ण गरेका यात्रीले त्रिचन्द्र कलेजबाट आई. एस्. सी. गरे भने सोही समयमै शङ्करदेव क्याम्पसबाट आई. कम. पनि संगसंगै उत्तीर्ण गरेका छन् ।

'यात्री' ले रत्न राज्यलक्ष्मी क्याम्पस काठमाडौँबाट नेपाली र पत्रकारिता तथा आमसञ्चारमा स्नातक गरी सोही क्याम्पसबाट वि.सं. २०६४ सालमा पत्रकारिता तथा आम सञ्चार विषयमा स्नातकोत्तर तहसम्मको अध्ययन पुरा गरेका छन् । यसैगरी आफ्नो अध्ययनलाई यतिमा नरोकी सांस्कृतिक संस्थानबाट एक वर्षे नाट्य प्रशिक्षण लिएका यात्रीले नेसनल स्टुडियो अफ फिल्म

कलेजबाट वि.सं. २०५८-०५९ मा दुई वर्षे डिप्लोमा पनि पुरा गरेका छन् । यसका अलावा उनले स्वाध्ययनबाट पनि आफ्नो ज्ञानको क्षितिजलाई बढाउँदै गएका छन् (लेखकसँगको अन्तर्वार्तामा आधारित) ।

२.२. साहित्य सर्जकका रूपमा कृष्ण शाह 'यात्री'

यात्रीलाई अलग अलग शीर्षकका आधारमा निम्न अनुसारको व्यक्तित्वका रूपमा चर्चा गरिन्छ ।

२.२.१. नाटककार व्यक्तित्व

साहित्यका विविध विधामा कलम चलाएका यात्री विशेषतः नाटक लेखक र निर्देशकका रूपमा बढी परिचित छन् । नाटक लेखनलाई मात्र हेर्दा लेखक धेरै भेटिन्छन् । नाटक लेखेर मात्र पूर्ण हुन सक्दैन । नाटक त मञ्चन भएर दर्शकहरूले त्यसको रसास्वादन गरिसकेपछि मात्र त्यसले पूर्णता प्राप्त गर्छ, भन्ने कुरालाई आत्मसात् गरेका यात्री नाटक लेखनदेखि अभिनयका साथसाथै निर्देशनसम्मको चरणसम्म उत्कृष्टताका साथ आफ्नो नाम चिनाउन सफल भएका छन् । यसरी नाटक लेखनदेखि निर्देशनसम्मको चरणभित्र अब्बल बन्नका लागि यात्रीले २०५३-५४ सालमा अभिनय, नाट्य प्रस्तुति र नाटक निर्देशनको प्रशिक्षण लिनुका साथै बहिराहरूलाई समेत रङ्गमञ्चमा पुऱ्याउन २०५७ सालमा नेपाली साङ्केतिक भाषाको प्रशिक्षण समेत लिएका छन् । यसरी नाटक लेखन र निर्देशनलाई मूल रूपमा आत्मसात् गरेका यात्रीले औपचारिक रूपमा नाटक लेख्न चिसो बस्ती (क्षितिज, २०४७) बाट आरम्भ गरेको देखिन्छ । यस्तै उनी वि.सं. २०४८ मा मोदनाथ प्रश्रितले रचना गरेको आमाको काख नाटक निर्देशन गरी निर्देशकका रूपमा अगाडि बढेको देखिन्छ, (लेखकसँगको अन्तर्वार्तामा आधारित) ।

समय अवसान (२०६१), मान्छे/मान्छेहरू (२०६४) र अतिरिक्त यात्रा (२०६७) गरी यात्रीका तिन नाटक सङ्ग्रहहरू प्रकाशित भइसकेका छन् । त्यसै गरी यात्रीले फुच्चे रोबोट (२०६५) हिङ्माङको चौरी (२०६५), जलपरी (२०६७), प्रतिनिधि नेपाली बाल नाटक (२०६४) जस्ता बाल नाटकहरू लेखी सम्पादन एवं प्रकाशन समेत गरिसकेका छन् । (लेखकसँगको अन्तर्वार्तामा आधारित) । यो उनको नाट्य यात्रा सफलताको प्रमाण हो ।

२.२.२. नाटक निर्देशक व्यक्तित्व

बाल्यकालबाट नै अभिनयमा रमाउन चाहने 'यात्री' ले उदयपुरको कटारीमा 'ज्योतिपुञ्ज' नाट्य समूह (२०४८) स्थापना गरी सर्वप्रथम मोदनाथ प्रश्रितको **आमाको काखमा** नाटकको सफल निर्देशन गरी आफ्नो निर्देशन यात्रा सुरु गरेका थिए (अधिकारी, २०६६, १०) । नाटकमा नवीनता खोजी गर्न चाहने यात्री विशेषगरी प्रयोगधर्मी नाटक निर्देशनका रूपमा अगाडि बढेका छन् । गद्य नाटक, बालनाटकदेखि लिएर सडक नाटक, टेलिशृङ्खला अनि सङ्केत नाटकको समेत निर्देशन गरिसकेका 'यात्री' ले साढे चार दर्जनभन्दा बढी नाटकहरूमा आफ्नो निर्देशकीय क्षमता प्रस्तुत गरिसकेका छन् (अधिकारी, २०६६ : १०) ।

आधुनिक नेपाली नाटकका प्रारम्भकर्ता बालकृष्ण समदेखि गोपी सापकोटासम्मका नाटकहरू निर्देशन गरिसकेका यात्रीले श्यामदास वैष्णवको **डोको** मोहनराज शर्माको **तिमीहरू सान** हौ शर्मिला खड्काको **उज्यालो बाटो** शिक्षाको अशेष मल्लको **जङ्गलमा एक दिन** रमेश विकलको अब **तिमी नरोऊ किरण** जस्ता नाटकको सफल निर्देशन गरेका छन् । यस्तै आफ्नै बाल नाटकहरू **पुन्टे जुगल**, अब **सानी हाँस्दछिन्**, **हिड्माडको चौरी**को पनि निर्देशन गरिसकेका छन् । यात्रीले पूर्ण विरामको कविता **त्यो योद्धा को हो ?** विप्लव ठकालको कविता **निर्जन बन्दरगाहलाई** पनि निर्देशन गरी मञ्चमा प्रस्तुत गरी सफल निर्देशकीय भूमिका निभाइसकेका छन् । त्यसैगरी **मान्छे/मान्छेहरू**, **मान्छे**, **युद्ध र शान्ति**, **आवाजहीन आवाजहरू**, **निजी आँखाहरू**, **अतिरिक्त यात्रा** लगायतका दर्जनौं नाटकहरू निर्देशन गरी कुशल नाटक निर्देशकका रूपमा आफूलाई प्रस्तुत गरिसकेका छन् । यो उनको महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हो ।

वि.सं. २०५४ देखि वि.सं. २०५८ सम्मको समयमा यात्रीले सांस्कृतिक संस्थाको आयोजनामा विजय मल्लको **नाम नभएको मानिस**, पत्थरको **कथा** विप्लव ठकालको **निलाम्बरको आकाश** युद्ध गोविन्द बहादुर मल्ल 'गोठालेको' **च्यातिएको पर्दा** सरुभक्तको **कोलाज** जस्ता अनेकौं नाटक एवम् आफैले लेखेको **एउटा कथाको अन्त्य** लगायतका यथार्थवादी एवं प्रयोगवादी नाटककारका नाटकहरूको निर्देशन समेत गरेका छन् (लेखकसँगको अर्न्तवार्तामा आधारित) । यसरी आफ्नो अनौठो निर्देशकीय क्षमता प्रस्तुत गरेका यात्रीद्वारा निर्देशित धेरैजसो नाटकहरू पुरस्कृत भएका देखिन्छन् । यसले उनको यो क्षमता अझ तिखारिएको पाइन्छ ।

‘यात्री’ ले आफ्नो कला देखाएर उत्कृष्ट भई पुरस्कार प्राप्त गर्न सफल नाटकहरूमा गोपाल सापकोटाको कालो आकृति पश्चिमाञ्चल नाटक उत्सव (२०५७) ले सर्वोत्कृष्ट अभिनय र प्रस्तुति पुरस्कार, आफ्नै नाटक दोषी स्वरूप पूर्वाञ्चल नाटक उत्सव (२०५९) ले उत्कृष्ट नाटक, निर्देशन, अभिनेता र चरित्र समेत गरी चार विधामा पुरस्कार प्राप्त गरेको थियो । त्यस्तै विजय मल्लको पत्थरको कथा मध्यमाञ्चल नाटक उत्सव (२०६०) काठमाडौंले उत्कृष्ट नाटक प्रस्तुति, आफ्नै नाटक निर्वासित मनहरू मध्यमाञ्चल नाटक उत्सव (२०६१) नारायणघाटले उत्कृष्ट निर्देशक, उत्कृष्ट अभिनेता, उत्कृष्ट नाटक पुरस्कार प्राप्त गरेको थियो । यस्तै बहिरा पात्रहरूलाई रङ्गमाञ्चमा उतारेर मञ्चन गरिएको साङ्केतिक भाषाको प्रयोगवादी नाटक मान्छे/मान्छेहरू राष्ट्रिय नाटक महोत्सव (२०५९) ले त सर्वोत्कृष्ट नाटक निर्देशकको पुरस्कार समेत दिलाएको थियो । नाटक निर्देशनका अलावा यात्रीले विभिन्न म्युजिक भिडियो र डकुमेन्ट्रीहरूको पनि निर्देशन गरिसकेका छन् (अधिकारी, २०६६: ११) ।

बहुआयामिक व्यक्तित्वका धनी सर्जक, निर्देशक, अभिनयकर्ता कृष्ण शाह ‘यात्री’ सानैदेखि कला र साहित्यमा बढी रुचि राख्ने नाटककार हुन् । यात्री विशेष गरी नाटक लेखन र निर्देशनका क्षेत्रमा परिचित भए तापनि बाल नाटक लेखन, लघुकथा लेखन, बालकथा लेखन जस्ता साहित्यका अन्य विधाहरूमा पनि उनले सशक्त रूपमा कलम चलाइरहेको कुरा उनी स्वयम् बताउँछन् ।

२.२.३. लघुकथाकार व्यक्तित्व

नेपाली साहित्यका विविध विधामा कलम चलाउने ‘यात्री’ लघुकथाकारका रूपमा पनि उत्तिकै परिचित छन् । लघुकथा लेखन परम्परामा यिनी वि.सं. २०५० को दशकमा देखा परेका हुन् । साहित्यकार कृष्ण शाह ‘यात्री’ पनि नेपालमा वि.सं. २०५० को दशकमा विद्यमान अवस्थामा रहेको समाज, राजनीति, प्रशासन, शिक्षा, स्वास्थ्य, मानवता, आर्थिक अवस्था आदिमा देखिएका विकृति, विसङ्गति, अन्याय-अत्याचार, शोषण, दमन, अविश्वास, अन्याय, अनियमितता आन्तरिक द्वन्द्व जस्ता देखावटीपन र गरिबीजस्ता कुराबाट प्रत्यक्ष प्रभावित देखिन्छन् । यस्ता कुराको धेरैथोर प्रभाव उनका कृतिमा परेको देखिन्छ । उनले आफ्ना कथामा यिनै नेपाली

समाजका वास्तविक यथार्थलाई मूल कथ्य बनाएर जीवन्तताका साथ लघुकथाहरूको सङ्ग्रह **सूक्ष्म शिखाहरू** (२०५६) र **आणविक अस्त्र** (२०६४) पाठक समक्ष प्रस्तुत गरिसकेका छन् । यी लघुकथाहरूले समाजको वास्तविक चित्र उतारेका छन् ।

‘यात्री’ को **आणविक अस्त्र** (२०६४) पनि व्यङ्ग्यात्मक र प्रतीकात्मक नाटक हो । मानिसका लागि सबैभन्दा ठूलो शत्रु मान्छे नै हो । आफ्नो स्वार्थपूर्तिका लागि मान्छे आफूलाई जस्तो रूपमा ढाल्न पनि पछि पर्दैन । मान्छेभन्दा खतरनाक अरू कोही र केही छैन । आज मान्छे आफ्नै कारण दुःखी हुनुपरेको छ, भन्ने कुरालाई ‘यात्री’ ले जीवन्तता दिएका छन् । साथसाथै नारीको बाध्यता, विवशता आफ्ना कथाहरूमा समेट्न सफल भएका छन् । उनले नाटकका विषयहरूमा नारी अस्तित्वको पनि ख्याल गरेका छन् ।

समाजमा रहेका अदृश्य तथा लुकाउन खोजिएका पक्षको पनि गहन अध्ययन विश्लेषण गरी आफ्ना कथामा नङ्ग्याउन सफल ‘यात्री’ले बिम्ब र प्रतीकको पनि सही प्रयोग गरेको देखिन्छ । आफ्ना कथामा कतैकतै गद्य कवितात्मक शैलीको पनि प्रयोग गरेका छन् । यस्तै ‘यात्री’ले उनका अधिकांश लघुकथाहरूलाई सङ्गीतबद्ध गरेर यस विधाप्रतिको उच्चतामा कति पनि कमी आउन नदिएकाले ‘यात्री’ लाई उच्चकोटिका कथाकारका रूपमा पनि लिन सकिन्छ । यसका साथै ‘यात्री’ ‘लघुकथा समाज नेपालका’ संस्थापक सदस्यका रूपमा क्रियाशील भएका नाताले पनि उनको कथाप्रतिको अनुरागलाई राम्ररी आँकलन गर्न सकिन्छ ।

२.२.४. रङ्गकर्मी व्यक्तित्व

नाटक लेखन, निर्देशन र अभिनयका तिनवटै आयामलाई उदयपुर कटारीबाटै अँगाल्दै आएका कृष्ण शाह ‘यात्री’ ले वि.सं. २०४८ मा मोदनाथ प्रश्रितको **आमाको काखमा** एकाडकीबाट रङ्गमञ्चीय यात्रा सुरू गरेका हुन् । विद्यालयमा पढ्दादेखि नै नाटक लेखन निर्देशन र अभिनयमा सक्रिय भएका ‘यात्री’ आफूलाई विशेष गरी नाटककार र रङ्गकर्मीकै रूपमा परिचित गराउन बढी मन पराउँछन् । हुन त उनी अन्य क्षेत्रमा पनि त्यत्तिकै सशक्त छन् । आफूले सिर्जना गरेका अधिकांश नाटक उनकै निर्देशनमा मञ्चन भइसकेका छन् । नाटकहरूको निर्देशन मात्र नभएर विभिन्न पात्रको भूमिकामा पनि ‘यात्री’ आफैं उत्रिएका छन् (लेखकसँगको

अन्तर्वार्तामा आधारित) । यी सबै कार्यका आधारमा उनी उत्कृष्ट रङ्गकर्मी भएको प्रमाणित हुन्छ ।

‘यात्री’ सोख र रहरले रङ्गकर्ममा लाग्नेहरूको भीडमा समर्पित भएर निरन्तर रूपमा लाग्ने रङ्गकर्मीमध्ये एक हुन् । यात्रीले आफैँ सहभागी भएर वि.सं. २०४८ सालमा जन्मथलो उदयपुरको कटारीमा स्थापना गरेको ‘ज्योतिपुञ्ज’ नाट्य समूहलाई राजधानीमा राजधानीमा ‘ज्योतिपुञ्ज साइन थिएटर’ को रूपमा पुनःस्थापना गर्नुका साथै सांस्कृतिक संस्थाबाट प्रशिक्षितहरूको समूह ‘सान’ (२०४७) नामक संस्था गठन गरी आफ्नै अध्यक्षतामा नाट्य गतिविधिहरूलाई जीवन्तता दिइरहेका छन् । यस किसिमका उनका कार्यलाई हेर्दा उनी हिँड्दा, खाँदा, सुत्दा, बोल्दा, बस्दा जे गर्दा पनि रङ्गकर्मलाई नै आत्मसात् गर्छन् साथै यात्रीको रगतमा समेत रङ्गकर्म नै बगेको छ भन्दा केही फरक नपर्ला । अहिले त ज्योतिपुञ्ज सङ्केत नाट्यशाला दक्षिण एसियाको पहिलो सङ्केत नाट्यशालाका रूपमा अगाडि बढेको थाहा पाउन सकिन्छ । यो नेपाल र नेपालीकै गौरवको कुरा हो ।

कृष्ण शाह यात्रीको रङ्गकर्मका सम्बन्धमा डा. अभि सुवेदीले भनेका छन् – ‘कृष्ण शाह यात्रीको नाटकमा नव यथार्थवाद देखिन्छ जुन नेपाली नाटकको निम्ति नवीन प्रयोग हो । लेखन, निर्देशन, अभिनय र अनुसन्धानका विभिन्न क्षेत्रमा लाग्ने क्षमता भएका प्रतिभाशाली नाट्यकर्मी यात्रीका नाटकमा मूल विशेषता आलेखमा रङ्गमञ्च पनि भइराखेको हुन्छ । साथै, नाटकमा वैयक्तिक भएर उनले विभिन्न समयको रचना गरेका छन् । उनी युवा पुस्ताका प्रतिनिधि नाट्यकर्मी हुन् । ’

‘यात्री’ को रङ्गकर्म व्यक्तित्वप्रति मोहन हिमांशु थापा भन्छन्– ‘सङ्केत नाटकको सुरुवात गर्ने ‘यात्री’ समकालीन युगका एक विशिष्ट रङ्गकर्मी हुन् । नाटककारले नाटक निर्देशनदेखि अनुसन्धान र व्यवस्थापनसम्म गर्ने परिपाटीको सुरुवात समले गरेका थिए जसको निरन्तरतामा पृथकता सहित ‘यात्री’ देखिएका छन् । कृष्ण पहिलो रङ्गकर्मी हुन् त्यसपछि मात्रै नाट्यकर्मी ।’

अग्रज रङ्गकर्मी अशेष मल्ल भन्छन्– ऊ बहुमुखी प्रतिभा हो, रङ्गमञ्चको त सक्रिय, सशक्त र प्रभावशाली युवक कृष्ण, केवल लेखक मात्र होइन स्वयं कुशल रङ्गकर्मी हो । कुशल

अभिनेता र कुशल निर्देशक पनि । रङ्गमञ्चका सीमाहरूलाई उसले राम्ररी बुझेको छ । पछिल्लो पुस्ताको ऊ एक सशक्त रङ्गकर्मी हो ।”

यसरी ‘यात्री’ को रङ्गकर्म व्यक्तित्वका सम्बन्धमा विभिन्न विद्वानहरूले गर्नुभएको टिप्पणी र यात्रीको रङ्गकर्म प्रतिको भुकावलाई मध्यनजर गर्ने हो भने यात्री कुनै कर, रहर, बाध्यतामा परेर रङ्गकर्ममा समर्पित भएका होइनन् । उनको यस धर्तीमा आगमन रङ्गकर्मका लागि भएको हो भन्दा सायद अत्युक्ति नहोला जस्तो देखिन्छ, किनकि उनको कार्य अत्यन्तै निस्वार्थ थियो ।

२.२.५. समालोचक एवं समीक्षक व्यक्तित्व

सर्जकको रचना वा कृतिका बारेमा गहन अध्ययन विश्लेषण गरी त्यसको निष्पक्ष रूपमा सकारात्मक तथा नकारात्मक दुवै पक्षलाई केलाई आफ्नो बौद्धिकताले जे देख्छ, त्यसलाई स्वच्छ रूपमा प्रस्तुत गरिदिनु नै समालोचकको धर्म हो । यस कार्यमा पनि यात्रीको कलम चुप लागेर बस्न सकेको छैन । अर्थात् यात्री समालोचकका रूपमा पनि निरन्तर अगाडि बढेका छन् । नाटक लेखन, निर्देशन र अभिनयका साथसाथै समालोचनाका क्षेत्रमा पनि यात्री परिचित भइसकेका छन् । यात्रीले सर्वनाम नाट्य समूहबाट गराइएको सर्वनाम आत्म विद्रवृत्तिसँगै ‘आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्च २०६१ विषयक’ शोध लेखन तथा अनुसन्धान, नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठानबाट गराइएको ‘५० वर्षको नेपाली रङ्गमञ्च’ (२०६३) विषयक शोध अनुसन्धान गरी तिन ओटा रङ्गमञ्चका कविता कृतिको समालोचना पनि गरिसकेका छन् । यसका अलावा ‘नेपाली नाटक अभियान र रङ्गमञ्च (२०६३) जस्ता विभिन्न कार्यपत्रहरू समेत प्रस्तुत गरेका यात्रीले यसरी आफ्नो लेखकीय व्यक्तित्वको उचाइलाई अझ बढाई लेखाइमा निखारता पनि ल्याइरहेका छन् । यसले उनी समालोचक एवं समीक्षक व्यक्तित्व हुन् भन्ने थाहा पाउन सकिन्छ ।

२.२.६. सम्पादक व्यक्तित्व

कृष्ण शाह ‘यात्री’ लेखक, अभिनेता, निर्देशक, समालोचक मात्र होइनन् कुशल सम्पादन पनि हन् । विद्यालयीय जीवनदेखि नै सम्पादकीय कार्यमा अगाडि बढेका ‘यात्री’ ले ‘ज्योतिपुञ्ज’ त्रैमासिक भित्तेपत्रिका (२०४७–२०५१) बाट सम्पादन कार्य प्रारम्भ गरेका हुन् । उनले सम्पादन

गरेका बालकथा सङ्ग्रहहरूमा : किशोर पहाडीको हाँस र फुच्ची केटी (२०६६), अन्तप्रसाद वाग्लेको हिलोमा हिराकली (२०६६), कृष्णद्वीप सिग्देलको ड्रागनको चित्र (२०६६), यशु श्रेष्ठको चिम्पु र चिम्पाञ्जी (२०६६), अशेष मल्लको सानी र रानी (२००६६), ध्रुव मधिकर्मीको अजिङ्गरको यात्रा (२०६६) कृष्णराज सर्वहारीको छट्टु स्यालको बिहे (२०६७) नारदमणि पौड्यालको भालुसँग कुस्ती (२०६६) आदि छन् । (लेखकसँगको कुराकानीबाट)

यस्तै सम्पादन कार्यमा पनि उति नै सक्रिय 'यात्री'ले हरिबहादुर थापा (२०६३), थिएटर आर्टिस्ट (२०६३) प्रतिनिधि नेपाली नाटक (२०६४), प्रतिनिधि नेपाली बाल नाटक (२०६५) लगायतका विभिन्न कृति र पत्रिकाको सम्पादन गरिसकेका छन् । यसरी हेर्दा उनलाई कुशल सम्पादकको रूपमा लिन सकिन्छ ।

२.२.७ .स्तम्भ/लेखक व्यक्तित्व

साहित्यानुरागी पाठकहरूका माझ कृष्ण शाह 'यात्री' स्तम्भ लेखकका रूपमा पनि परिचित छन् । उनी कला, साहित्य, नाटक र रङ्गमञ्च सम्बन्धी विभिन्न पत्रपत्रिकामा स्तम्भ लेख लेख्छन् । 'सर्वोत्तम' मासिक पत्रिकामा वि.सं. २०५७ देखि वि.सं. २०५८ सम्म रङ्गमञ्च सम्बन्धी स्तम्भ लेखन कार्य गरेका यात्रीले वि.सं. २०५८ देखि वि.सं. २०६० सम्म 'रङ्गमञ्च' शीर्षकमा हिमाल खबर पत्रिकाको रमभूमामा, वि.सं. २०५७ देखि वि.सं. २०५९ सम्म कला, साहित्य र सङ्गीत सम्बन्धी, काठमाडौं इन्फोटाइजर (अङ्ग्रेजी मासिक पत्रिकामा), वि.सं. २०६१ देखि वि.सं. २०६३ सम्म थियटर शीर्षकमा 'श्रम साप्ताहिक' मा वि.सं. २०६२ देखि वि.सं. २०६३ सम्म कला शीर्षकमा र थियटर नेपाल डटकम (वेभ पत्रिका) मा साहित्यिक स्तम्भ लेखेका छन् । (अधिकारी, २०६३: १३) ।

कृष्ण शाह 'यात्री' कुशल सञ्चारकर्मी पनि हुन् । नेपाल टेलिभिजन साप्ताहिक कार्यक्रम रूपरङ (२०६२) र खनखाँचो (२०६४) को लेखक, निर्माता र निर्देशक भई कार्य गरेका यात्री थियटर नेपाल डटकम (२०६४-२०६७) नामक अनलाइन पत्रिकाका सम्पादक पनि हुन् । (लेखकसँगको कुराकानीबाट) । यसरी उनी कला साहित्यका कुशल विश्लेषक पनि भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

२.२.८. प्राज्ञ व्यक्तित्व

लेखन, निर्देशन र अभिनयका साथै कला, साहित्यको खोज अनुसन्धानका क्षेत्रमा पनि निरन्तर लागेका यात्री प्राज्ञिक व्यक्तित्वका रूपमा पनि परिचित भइसकेका छन् । उनले नाट्य क्षेत्रमा गरेको योगदानको मूल्याङ्कन गर्दै नेपाल सरकारले उनलाई २०६७ सालमा नेपाल सङ्गीत तथा नाट्य प्रज्ञा प्रतिष्ठानको प्राज्ञ सभा सदस्यका रूपमा समेत मनोनयन गरेको छ । नेपाल सङ्गीत तथा नाट्य प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका पदाधिकारी तथा सभामा मनोनयन हुने सदस्यहरूको नियुक्ति वा मनोनयनको सिफारिस गर्न गठित समितिको सिफारिस अनुसार सम्माननीय प्रधानमन्त्री एवं नेपाल सङ्गीत तथा नाट्य प्रज्ञा प्रतिष्ठानका प्रमुख संरक्षकबाट कृष्ण शाह यात्रीलाई प्रतिष्ठानको प्राज्ञ सभा सदस्य पदमा मनोनयन गरिएको हो (लेखकसँगको कुराकानीबाट) ।

यात्रीले लेखेका नाटकहरू विद्यालय तथा विश्वविद्यालय तहमा समेत समावेश गरिएको हुँदा उनी प्राज्ञिक व्यक्तित्व हुन् भन्ने कुरा स्वतः पुष्टि हुन्छ ।

२.३. कृष्ण शाह 'यात्री' को नाट्ययात्रा

मान्छेले रुचि भएको विषयमा छिटो सफलता पाउँछ भन्ने कुरालाई सबैले स्विकारेका छन् र यथार्थ पनि त्यही हो । कृष्ण शाह 'यात्री' को पनि सानैदेखि साहित्य सिर्जनामा लाग्ने रुचि थियो, त्यसैमा कलम चलाए र आज उनले आफ्नै बाटो तयार पनि गरेका छन् । चार, पाँच कक्षामा पढ्दादेखि नै बाल साहित्य, संस्कृति र कला सम्बन्धी पुस्तकहरू पढ्न रुचि राख्ने नाटककार यात्रीका रचनाले नौ कक्षातिर पढ्दादेखि नै स्थान पाउन थालिसकेका थिए । त्यतिखेरका राष्ट्रिय साहित्यिक पत्रिकाहरू मधुपर्क, उदय, युवामञ्च, विमोचन, साधना आदि पत्रिकाहरूमा आफ्ना रचनाले स्थान पाउँदा विद्यालयमा साथीभाइ गुरुहरूले प्रशंसा गरिदिँदा 'यात्री' लाई लेखन कार्यमा हौसला मिल्यो र त्यही कर्ममा आजसम्म पनि दत्तचित्त भएर लागि रहेका छन् (लेखकसँगको कुराकानीबाट) । यसरी साहित्य सिर्जनाका क्षेत्रमा विद्यालयीय जीवनबाट आजसम्म पनि निरन्तर लागि रहेका यात्रीको प्रारम्भदेखि हालसम्मको नाट्य यात्रालाई दुई चरणमा वर्गीकरण गरेर हेर्न सकिन्छ ।

२.३.१. प्रथम चरण (२०४१ देखि २०५६ सम्म)

बाल्यकालदेखि नै साहित्य सिर्जनामा लागेका यात्रीको प्रथम चरणलाई पनि पूर्वाद्ध र उत्तराद्ध गरी हेर्न सकिन्छ ।

२.३.१.१. पूर्वाद्ध चरण (२०४१ देखि २०५० सम्म)

मानिसले जीवनमा सिक्ने कुरा सिकेर कहिल्यै सकिँदैन । मानिसले जन्मदेखि मृत्युपर्यन्त केही न केही सिक्किरहेको हुन्छ । लेखन कार्य विस्तारै परिपक्व हुनु र परिष्कृत हुँदै जानु स्वाभाविकै हो । त्यसैले सुरुका चरणमा यात्रीका रचनाहरू परिष्कृत र परिमार्जित अवश्य पनि छैनन् तर यसै समयका रचनाले नै आजको कृष्ण शाह 'यात्री' बनाउन गोरेटो कोरिदिएका छन् । यस समयमा 'यात्री' मोफसलमा हुने गरेका साहित्यिक जमघटमा आफ्ना रचनाहरू सुनाउने र अर्काको रचना सुन्ने गर्थे । भित्तेपत्रिका, हवाइपत्रिका प्रकाशन गरी साहित्य सिर्जनालाई निरन्तरता दिनु उनको अर्को विशेषता हुँदै थियो ।

यस चरणमा यात्रीले पश्चाताप (२०४६), चिसो बस्ती (२०४७) क्षितिज प्रतिशोध (२०४८) जस्ता नाटकहरू रचना गरेका थिए । यी नाटकहरू मञ्चन पनि भए । यसै चरणमा यात्रीले आमाको काखमा (२०४८), भाग्योदय (२०४९) नाटक निर्देशन गरी उनले आफ्नो नाट्ययात्रालाई अझ मजबुत बनाए ।

२.३.१.२. उत्तराद्ध चरण (२०५१ देखि २०५६)

नाटककार कृष्ण शाह 'यात्री'को नाट्य यात्राको वि.सं. २०५१ देखि वि.सं. २०५६ सम्मको समयलाई प्रथम चरणको उत्तराद्ध चरण मानिन्छ । उनलाई आजका कृष्ण शाह 'यात्री' बनाउन पूर्वाद्ध चरणले गोरेटो तयार पारेको थियो भने यो चरणले राम्रो मार्ग तयार पारेको देखिन्छ । पूर्वाद्ध चरणमा माझिन नसकेका रचनाहरू यस चरणमा आएर निकै माझिन सकेको देखिन्छ । पहिले उमेरले पनि उनी अपरिपक्व थिए भने हाल उनमा चिन्तन गर्ने क्षमता र उमेरमा पनि परिपक्वता आइसकेको छ । यस चरणमा नै यात्रीले काठमाडौँमा प्रवेश गरी रङ्गकर्मका विविध गतिविधिमा संलग्न भई रङ्गमञ्च सम्बन्धी प्रशिक्षण समेत लिएका थिए । यस्तै उनले वि.सं. २०५४/२०५५ सालमा सांस्कृतिक संस्थान (राष्ट्रिय नाचघर) बाट नाटक, रङ्गमञ्च र अभिनय सम्बन्धी प्रशिक्षण लिई रङ्गकर्मलाई अझ नजिकबाट चियाउने काम गरे । यसबाट उनको सिर्जनामा पनि निखारता आएको देखिन्छ, (लेखकसँगको कुराकानीबाट) ।

यस चरणमा यात्रीले नाटक लेखनका अलावा नाट्य निर्देशनमा पनि फड्को मारेको देखिन्छ । आफ्नै नाटक प्रजातन्त्र (२०५१), मृत सहरका लासहरू (२०५२), एक रात (२०५३), अस्तित्व

पीडा (२०५४), सरुभक्तको नाटक शिशिरका अन्तिम दिनहरू (२०५४), गोविन्द मल्ल गोठालेको च्यालिएको पर्दा (२०५५), विप्लव ठकालको निलाम्बरको आकाशयुद्धको निर्देशन एवं अभिनय गरी नाट्य क्षेत्रमा यात्रीले आफूलाई स्थापित गराउन सफल भएका थिए ।

नाटकका अतिरिक्त लघुकथा सङ्ग्रह सूक्ष्म शिखाहरू (२०५६) पनि यस चरणमा प्रकाशन गर्नका साथै यात्रीले 'प्रोत्साहन' साहित्यिक हवाई द्वैमासिकको तिस वटा अङ्कको सम्पादन पनि गरे । यात्रीको अध्यक्षतामा 'हवाई साहित्यसमू नेपाल'को स्थापना पनि यसै समयमा भएको थियो (लेखकसँगको कुराकानीबाट) ।

२.३.२. द्वितीय चरण २०५७ देखि हालसम्म

कृष्ण शाह यात्रीको नाट्ययात्राको द्वितीय चरण वि सं २०५७ देखि हालसम्मको अवधिलाई लिन सकिन्छ । नाट्य जगतमा आफूलाई पृथक रङ्गकर्मीको परिचय दिलाउनुका साथै बहिरा कलाकारहरूलाई नाट्य र अभिनय सिकाउने क्रममा वि सं २०५७ सालमा उनले नेपाली साङ्केतिक भाषाको प्रशिक्षण लिएका हुन् । वि. सं. २०५७ मा नै उनले दक्षिण एसियाकै पहिलो आधिकारिक साङ्केतिक भाषायुक्त सङ्केत नाटक मान्छे/मान्छेहरूको सफल प्रयोग गरे । यात्रीको लेखन तथा निर्देशन रहेको यस नाटकमा दशैँ जना सुन्न बोल्न नसक्ने कलाकारहरू थिए । यसै नाटकले नै उनलाई राष्ट्रिय रङ्गमञ्चमा फरक धार र भिन्न उचाइमा पुऱ्याउने काम गर्‍यो (थपलिया २०६४, १३) । त्यसैले यात्रीको द्वितीय चरणको आरम्भ मान्छे /मान्छेहरू नाटकको लेखन तथा मञ्चन वर्ष २०५७ लाई आधार बनाइएको हो ।

यात्रीले यस चरणमा आफ्ना नाट्य कृतिहरूको लेखन, परिमार्जन र परिष्कृत गराई नाटकहरूलाई सङ्ग्रहका रूपमा प्रकाशन गराउनु, नाटक बाहेक साहित्यका अन्य विधाहरू जस्तै लघुकथा, कविता, बालकथा, समालोचना, बाल नाटकहरूको लेखन तथा सम्पादन गर्नु, राष्ट्रिय नाटक महोत्सवमा उनका नाटक सर्वोत्कृष्ट भई वर्षका सर्वोत्कृष्ट निर्देशक २०५८ का रूपमा नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठानबाट पुरस्कृत हुनु, सान नाट्य समूहको स्थापना गर्नु, सङ्केत नाटक अभियान आरम्भ गरी नाट्य क्षेत्रमा बहुचर्चित बन्नु, क्षेत्रीय नाटक उत्सवमा दर्जनौँ नाटक पुरस्कृत हुनु आदि जस्ता महत्त्वपूर्ण क्रियाकलापहरू यात्रीका यस चरणमा पर्ने मूलभूत विशेषता हुन् ।

यस चरणमा यात्रीका नौ वटा नाटकहरू सङ्गृहीत समय अवसान २०६१, आठवटा नाटक सङ्गृहीत मान्छे/मान्छेहरू २०६४, छ वटा नाटकहरू सङ्गृहीत अतिरिक्त यात्रा २०६७, पूर्णाङ्की नाटक निर्वासित मनहरू २०६७ प्रकाशित छन् । यसैगरी उनको फुच्चे रोबोट २०६५, हिङ्माङको चौरी २०६५, छ जलपरी २०६७ गरी तिन वटा बाल नाटक सङ्ग्रह प्रकाशित भएका छन् । यसै चरणमा उनले प्रतिनिधि नेपाली नाटक २०६४ र प्रतिनिधि नेपाली बाल नाटक २०६५ को सम्पादन पनि गरेका छन् । उनको जीवनी व्यक्तित्वको कृति रिमाल (२०६६) पनि यसै चरणमा प्रकाशित भयो । उनले यसै चरणमा मसिने मुसो र अरू कथाहरू (२०६६), तिखेको सिङ (२०६६), भूतको बाँसुरी (२०६६), जादुको टोपी (२०६७), सहरमा डमरू (२०६७), गुन्टे गैँडा (२०६७) आदि बालकथा सङ्ग्रह समेत प्रकाशित भएका छन् । यस चरणमा साहित्य र रङ्गमञ्चमा उनको सक्रियता र योगदान दिन प्रतिदिन भन्नै बढ्दो छ । उनका रचनाहरूमा गुणात्मक प्रगति र नवीन शिल्प र प्रवृत्तिहरू देखापरेका छन् ।

यसै चरणमा नाटक निर्वासित मनहरू लेखन र निर्देशनबाट नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चमा भिन्न छाप छोड्न सफल भई यात्रीले थप ख्याति कमाएका छन् । वस्तु, भावभूति र रङ्गशिल्पका दृष्टिले निर्वासित मनहरू नाटक पूर्णतः सबल र सफल रहेको छ । निर्वासित मनहरू देशकै द्वन्द्वग्रस्त कालखण्डको एउटा विशिष्ट नाट्य रचना हो । नेपाली नाट्य र रङ्गमञ्चीय विधाको बहुआयामिक सम्बर्द्धनमा नाटककार कृष्ण शाह यात्रीको विशिष्ट योगदान रहेको छ (थापा, २०६७: ८) । यसरी विगत दुई अठ्ठाई दशकदेखि आफ्नो नाट्ययात्रामा क्रियाशील यात्रीको द्वितीय चरण निकै उर्वर र सशक्त रहेको पाइन्छ । यसै चरणमा उनले रङ्गमञ्चमा थुप्रै महत्त्वपूर्ण कार्य गरेका छन् । यात्रीका प्रयोगहरूले नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चलाई नयाँ पहिचान समेत दिलाउने काम गरेको छ । उनले पहिचानको खोजीमार्फत नेपाली रङ्गमञ्चमा लघुकथा मञ्चन (२०६४) परम्पराको थालनीसमेत गरेका छन् (बल, २०६५, १६) ।

यात्रीको एकाङ्कीकारिता क्रमशः आधुनिकतातर्फ अगाडि बढ्दै गएको छ । उनलाई यसको राम्रो हेक्का छ भने उनी आफूलाई उत्तरआधुनिक नाटककारका रूपमा स्थापित गर्न उत्सुक, आप्रवासी जीवन (डायोस्पोरा) लाई रङ्गमञ्चमा उतार्नु, पौराणिक पात्र (सीता) मा उत्तरआधुनिक नारी चेतनाको आरोपण गर्नु, पात्र प्रतिक्रिया सिद्धान्तको उपयोग गर्दै पुस्तकका

पात्रहरूलाई परम्परावादी लेखकका विरोधमा मञ्चमा उतार्नु आदि यात्रीका यस्तै नवप्रयोगात्मक कार्य हुन् । प्रयोगप्रेमी यात्रीले स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरे पनि उनी यथार्थवादी छन् र यथार्थ चित्रणमा उनको अभिरूचि छ (उपाध्याय २०६७, २०) ।

यस्ता आधुनिक नाट्यकर्मी यात्री समकालीन नेपाली रङ्गकर्म क्षेत्रका सशक्त योद्धा हुन् । उनले नाटककार, निर्देशक र अभिनेताका रूपमा आफूलाई प्रस्तुत गरिसकेका छन् । उनका कृतिका नाटकहरू स्वयम्मा मञ्चीय नाटकका गुणहरू विद्यमान रहनु प्रमुख विशेषता हो । यात्री नेपाली नाटकका पछिल्ला शिल्पीमध्ये एक प्रभावशाली रङ्गशिल्पी, नाट्य सर्जक र चेतनशील लेखक हुन् । यस कुरालाई उनका नाट्य कृतिहरूले प्रमाणित गरिदिसकेको छ (मल्ल, २०६७, ३०) । यसरी हेर्दा यस चरणमा उनको लेखन, रङ्गशिल्प र सोच निकै गहिरिएको छ । यात्रीको लामो नाट्य यात्राको यो उत्कृष्ट चरण हो ।

२.४. कृष्ण शाह 'यात्री' का नाट्य प्रवृत्तिहरू

नेपाली रङ्गमञ्चमा निरन्तर सक्रिय एवं नेपाली नाट्य लेखनमा आधुनिक र समसामयिक विषयवस्तु समेट्न सफल यात्री पाठकमाझ ज्यादै लोकप्रिय रहेका छन् । परम्परागत मूल्य र मान्यताभन्दा अलग र मौलिक परिचय दिने उद्देश्यले उनी अगाडि बढेको देखिन्छ । उनमा रहेका नाट्य प्रवृत्तिहरूलाई यसरी हेर्न सकिन्छ ।

२.४.१. नाट्य संरचना र शैली शिल्पगत प्रवृत्ति

कृष्ण शाह यात्री रङ्गमञ्चका क्षेत्रमा सक्रिय नाटककार हुन् । उनका प्रायः नाटक रङ्गमञ्चकै प्रयोजनका लागि सिर्जना भएको बुझिन्छ । उनका सम्पूर्ण नाट्य सिर्जनाहरूमा रङ्गमञ्चीय शिल्प र कलाको उच्च चेतना पाइन्छ । प्रायः जसो छोटो नाटकका रूपमा रहेका यात्रीका नाटकहरू केही अङ्क र दृश्यका हिसाबले मध्यम तथा लामा पनि छन् । संरचनागत हिसाबले भन्नुपर्दा यात्रीको समय अवसान नाटक सङ्ग्रहमा नौ वटा नाटकहरू सङ्ग्रहित छन् (उपाध्याय, २०६१, ७) । जसभित्र सबैभन्दा लामो नाटक निर्वासित मनहरू तिन दृश्यमा विभाजित छन् । यस सङ्ग्रहभित्रको अत्यन्त लघुनाटक अदृश्य दृश्यहरू तिन पृष्ठको रहेको छ । अन्य नाटकहरू मृत्यु सम्पादन, समय अवसान, बेड नं १७, बारुद शताब्दी एउटै अङ्क र दृश्यमा आवद्ध रहेका छन् ।

यात्रीको दोस्रो नाटक सङ्ग्रह **मान्छे/मान्छेहरू** (२०६४) भित्र आठ ओटा नाटकहरू सङ्गृहीत छन् जसले विषयवस्तु र शिल्प दुवै क्षेत्रमा नवीन प्रयोगका समकालीन अर्थहरूलाई विचारोत्तेजक रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् (ढकाल, २०६४, ३) । **विस्थापन** यस नाटक सङ्ग्रहअन्तर्गतको सबैभन्दा लामो चौबिस पृष्ठको नाटक हो । विभिन्न अङ्क र दृश्यमा विभाजन नगरिए पनि यस नाटकमा प्राय लामा र एकालापिय संवाद देखिन्छन् । **मान्छे/मान्छेहरू** यस सङ्ग्रहको सर्वाधिक नौलो प्रयोगात्मक नाटक हो । एउटै अङ्क रहेको यस नाटकमा दक्षिण एसियाकै नौलो प्रस्तुति बहिराहरूको आधिकारिक साङ्केतिक भाषाको प्रयोग भएको छ । यसैगरी **क्रमशः नायिकाहरू, महापात्र, असम्बन्ध, कथा सडकको, निजी आँखाहरू, शब्दसङ्ग्रामका योद्धाहरू** जस्ता नाटकहरू एउटै अङ्क र दृश्यमा रहेका छन् ।

यात्रीद्वारा सिर्जित नाटकहरूभित्र यात्रीले परम्पराभन्दा भिन्न रही जीवनका अन्त्यहीन विसङ्गतिहरूलाई प्रयोगात्मक रूपमा आफ्ना नाटकहरूको सूत्र खोजेका छन् । कुरूपताबाट सौन्दर्य खोजेका छन् । विपर्यासबाट शैली खोजेका छन् (ढकाल, २०६४) । उनका हरेक नाटकहरूको लेखन, रङ्गशील्य र सोच आरम्भदेखि हालसम्म एकपछि अर्को गर्दै क्रमशः परिष्कृत र परिमार्जित हुँदै गएको देखिन्छ । **समय अवसानदेखि अतिरिक्त यात्रासम्मका** नाटकहरूमा आइपुग्दा यात्री नाटक तथा रङ्गमञ्चभित्र गहिरिँदै गएका देखिन्छन् । उनी अत्यन्तै सक्रिय र हुनुका साथै नाटकको सर्वाङ्गीण सोचले सञ्चालित छन् (भट्टराई २०६७, ३६) । यिनका नाटकहरूमा प्रयोगात्मकता, स्वैरकल्पना, मिथकीय पक्ष लगायत समकालीन सामाजिक, राजनैतिक तथा मुलुकमा दस वर्षे जनयुद्धको चित्रण पनि देखिन्छ ।

उनले **अदृश्य दृश्यहरू** म निर्जीव सालिकलाई पात्रको रूपमा प्रयोग गरेका छन् । **मान्छे/मान्छेहरू**मा साङ्केतिक संवादको प्रयोग गरिएको छ । **मृत्यु सम्पादन**मा विभिन्न सात वटा नाटकका पात्रहरूलाई पुनर्जीवन दिएका छन् भने सनाखत नभएको नाटकमा आधुनिक नाटककार ब्रेख्तको पृथकीकरण पुनर्जीवन दिएका छन् भने सनाखत नभएको नाटकमा आधुनिक नाटककार ब्रेख्तको पृथकीकरण (एलिनिएसन) को सिद्धान्त प्रस्तुत गर्ने प्रयास पनि गरिएको छ (उपाध्याय, २०६७: १६) । **समय अवसान, मान्छे, युद्ध र शान्ति, विस्थापन** आदि नाटकहरूमा स्वैरकल्पनात्मकता पाइन्छ भने **क्रमशः नायिकाहरू, मान्छे, युद्ध र शान्ति, निजी आँखाहरू**मा सीता, राधा, राम, कृष्ण, सतीदेवी, चित्रगुप्त, यमराज जस्ता पात्रहरूको मिथकीय प्रयोग पाइन्छ,

। समय अवसानमा यात्रीले गौतम बुद्ध र हिटलर जस्ता प्राचीन र ऐतिहासिक चरित्रहरूलाई नाटकमा उतारेका छन् । यसैगरी असम्बन्ध नाटकमा हिमाली जनजीवनमा चलेको बहुपति प्रथाको विषय भेटिन्छ । महापात्र र शब्दसङ्ग्रामका योद्धाहरूमा पात्र प्रतिक्रिया सिद्धान्तको नवीन शिल्प भेटिन्छ । यसरी उनका हरेक जसो नाटकहरूमा भिन्न शैली र शिल्पगत प्रवृत्ति भेटिन्छ ।

समग्रमा भन्नु पर्दा कृष्ण शाह यात्री आफ्ना नाटकमा नवीन प्रयोगात्मक नाटकशैली र शिल्पबाट परिचित छन् । नेपाली नाटकलाई परम्परागत मान्यताबाट पृथकताको आरम्भ गर्ने यात्री नाट्य क्षेत्रलाई नयाँ मोड र उचाइमा पुऱ्याउन प्रयासरत छन् । स्वैरकल्पना, मिथकीय, प्रतीकात्मक, व्यञ्जनात्मक, अनौपचारिक नाट्य प्रविधि र प्रयोग उनका नाट्य सिर्जनाहरूमा पाइने मुख्य प्रवृत्ति हो (पौड्याल, २०६१:१७) ।

२.४.२. कथावस्तुगत प्रवृत्ति

आधुनिक नेपाली नाटककार कृष्ण शाह यात्रीले अग्रज नाटककार बालकृष्ण समले भैं सामाजिक जीवन र समकालीन विश्वजनीन परिवेशका साथै सत्ययुगदेखि पौराणिक, ऐतिहासिक पुरुषदेखि आज कलियुगसम्मका मानव जीवनका भोगाइलाई कथावस्तुको रूपमा लिएका छन् । उनका नाटकमा रहेका कथावस्तु जुन विन्दुबाट सुरु भयो त्यही विन्दुमा टुङ्ग्याउने शैलीमा रचिएका छन् (अधिकारी, २०६६: ६४) ।

यात्रीले पहिलो नाट्य सङ्ग्रह समय अवसान (२०६१) अन्तर्गतको पहिलो नाटक अदृश्य दृश्यहरूमा राजनीतिक विषयहरूलाई टिपेर समसामयिक जीवनको यथार्थ प्रस्तुत गरेका छन् भने दोस्रो नाटक मृत्यु सम्पादनमा विभिन्न नाटककारका नाटक र कथाकारका कथाभिन्नका पात्रहरू र उनीहरूको चरित्र तथा क्रियाकलापका माध्यमबाट मानव जीवनका विसङ्गत पक्षहरूलाई केलाइएको छ । समय अवसानमा मुलुकमा चल्दै गएको द्वन्द्व र हत्या, हिंसा एवम् विनासको अवस्थालाई स्वैरकाल्पनिक प्रयोगका साथ प्रस्तुत गरिएको छ । यसैगरी मान्छे, युद्ध र शान्तिमा विश्वजनीन हत्या, हिंसा र आतङ्कपूर्ण जीवन र मृत्युलाई उभ्याइएको छ भने महिलाको असुरक्षित अवस्था, चेलिबेटी बेचबिखन, लागूपदार्थ दुर्व्यसनसँग सम्बन्धित कथावस्तु

दोषी स्वरूपमा चित्रण गरिएको छ । बेड नं. १७ मा मानसिक समस्यालाई मनोवैज्ञानिक ढङ्गबाट चिरफार गरिएको छ र स्वास्थ्योपचारका क्षेत्रमा बढेको विकृतिलाई पनि देखाइएको छ ।

यात्रीको दोस्रो नाटक सङ्ग्रहभित्र सङ्गृहीत नाटकहरूमध्ये पहिलो नाटक क्रमशः नायिकाहरूमा परापूर्व कालदेखि नारीलाई आफ्नो भोगवादी लिलामा भुलाउँदै आएका कृष्ण, निर्दोष सीतालाई अग्निपरीक्षा लिन बाध्य गराउने राम, युवतीको प्रेम पाउन नसक्दा हजारौं यहूदीहरूको नरसंहार मच्चाउने हिटलर र मरेको पतिको प्रेम पाउन नसक्दा चितामा जलेर सती जान बाध्य गराउने जङ्गबहादुर जस्ता पात्रहरूलाई लक्षित गरी युगौंदेखि महिलाहरू युगान्तकारी पुरुषहरूबाट शोषित र दण्डित हुन पुगेको कथावस्तु रहेको छ । विस्थापनमा वैदेशिक रोजगारको आडमा विकसित आडम्बरयुक्त मानवीय प्रवृत्तिको चित्रण र असम्बन्धमा हिमाली विद्यमान बहुपति विवाह प्रथालाई कथावस्तु बनाइएको छ (थापा २०६५, १०) । मान्छे/मान्छेहरूमा राजनीतिका नाममा फस्टाएको छाडातन्त्रलाई विषयवस्तु बनाएको छ । त्यस्तै कथा सडककोमा जनयुद्धका कारण प्रभावित सडक बालबालिकाको जीवन चित्र उतारिएको छ र निजी आँखाहरूमा नारीको सुन्दरताले पुरुषको प्रगतिमा बाधा पुऱ्याएको प्रसङ्गलाई व्यङ्ग्यात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । तेस्रो नाटक सङ्ग्रह अतिरिक्त यात्रामा यात्रीले नाटक सङ्ग्रहभित्र सङ्गृहीत नाटकहरूमा विगत केही वर्षदेखि हालसम्म यथावत रहिआएको लोकतान्त्रिक गणतान्त्रिक नयाँ नेपालको राजनीतिक, आर्थिक, सामाजिक तथ्यहरूसँग सम्बन्धित कथावस्तु समेटेको पाइन्छ ।

निर्वासित मनहरू नेपालको द्वन्द्वग्रस्त कालखण्डको जीवन्त नाट्य प्रस्तुति हो । नाटकमा देश विदेशको अनागरिक र शरणार्थी सम्बन्धी ज्वलन्त समस्याको सफल प्रस्तुति पाइन्छ । देशको मर्म र समस्यालाई अर्न्तमहादेशीय परिवेश र भावभूमिको रूप प्रदान गरिएको छ । यसै पृष्ठभूमिमा विस्थापित र निर्वासित मनहरूको युगीन पीडा तथा मार्मिक स्थितिको जीवन्त चित्रण पाइन्छ । यसरी युगको समसामयिक परिस्थिति र मनस्थितिलाई मानव मात्रको ज्वलन्त समस्याको रूपमा लिइएको छ (थापा २०६७, ७) । यसैगरी पीडा आरोहण समाचारको विषयलाई लिएर लेखिएको छ भने सनाखत नभएको नाटक नाट्यकारको मृत्युले उसले नाट्य प्रदर्शित हुनबाट रोकिएको जस्तो सर्वथा नौलो घटनालाई लिएर लेखिएको छ । सूत्रधार

सूत्रधारहरू नेपालको वर्तमान राजनीतिक परिदृश्य प्रस्तुत गर्ने प्रतीकधर्मी नाटक हो (उपाध्याय २०६७,१८) । आवरण अनावरण र अन्तिम नायक विज्ञानसँग सम्बन्धित नाटक हुन् ।

यस्तै विभिन्न काल खण्डमा यात्रीले लेखेका नाटकहरूको अध्ययन गर्दा प्रायः जसो राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय परिस्थितिलाई विषयवस्तु बनाइएको छ । यिनमा मूलतः विश्वव्यापी आतङ्क, हिंसा, हत्या, युद्ध र अशान्तिसित सान्दर्भिक घटना र कथ्यसहित कथावस्तुको प्रस्तुति पाइन्छ । यस बाहेक उनले देशका विद्यमान विकृति र विसङ्गतिहरूलाई समस्या कथन बनाई त्यस्ता घटनाहरूबाट आफ्नो मातृभूमिलाई मुक्त राखी दिगो शान्तितर्फ अग्रसर गराउने चेतना प्रवाहको काम पनि उनले गरेको देखिन्छ ।

यसरी यात्रीले आफ्ना नाटकहरूमा अन्य समकालीन प्रयोगधर्मी नाटककारको दृष्टि नपरेको विषय उठाएका छन् । उनको नाट्यकला अरूको भन्दा प्रयोगवादी भए पनि उनले त्यसमा आफ्नो पृथक पहिचान प्रस्तुत गरेका छन् । उनले अरूले नअँगालिसकेको नयाँ नाट्यविधि वा प्रविधि र नयाँ नयाँ लेखन सिद्धान्तको प्रवर्तन पनि गर्दै आएका छन् । उनका प्रयोग ऐतिहासिक महत्वका छन्, अपूर्व र अद्वितीय छन् अनि तिनले नेपाली रङ्गमञ्चमा नयाँ मोडका साथै नयाँ दिशा औल्याएका छन् (उपाध्याय , २०६५,४२) ।

२.४.३. पात्रगत प्रवृत्ति

नाटककार कृष्ण शाह यात्रीका नाटकहरूमा नेपाली समाजका मध्यम वर्गीय पात्रदेखि लिएर राजनीतिक, ऐतिहासिक, धार्मिक, पौराणिक र वैज्ञानिक सबै प्रकारका पात्रहरूको छनौट गरिएको पाइन्छ । पात्रगत वैचित्र्यता यात्रीको पात्र चयनगत विशेषता हो । उनका पात्रहरू सज्जन र दुर्जन दुवै किसिमका छन् । उनका पात्रहरूले आ-आफ्ना वर्गका प्रतिनिधित्व गर्नुका साथै सज्जनता र दुर्जनताका प्रतीकका रूपमा उभिएका छन् (अधिकारी २०६६,४५) । उनका नाटकीय पात्रका स्वभाव, व्यवहारमा सरल र धूर्त, सहनशील र अधीर, न्यायी र अन्यायी, भोगी र त्यागी लगायत रोगी र वैरागी, दुर्व्यसनी र संयमी जस्ता सम्पूर्ण किसिमका पात्रहरूको प्रयोग अत्यन्त सान्दर्भिक किसिमले गरेको पाइन्छ । यति मात्र नभएर यात्री समकालीन प्रयोगवादी नाटककार हुन् र उनका सम्पूर्ण नाटकहरू समसामयिक पनि रहेका छन् (अधिकारी, २०६६,४५) । उनका प्रायःजसो नाटकमा पात्रगत प्रयोगशीलता भेटिन्छ । उनका नाटकहरूमा विविध क्षेत्रमा

देखिएको प्रयोगमध्ये पात्रगत र चरित्रगत प्रयोग पनि महत्त्वपूर्ण रहेको देखिन्छ । उनको पात्रगत प्रयोगशीलतालाई निम्नानुसार प्रस्तुत गर्न सकिन्छ ।

व्यक्ति पात्र छाडी समष्टि पात्रको प्रयोग

आधुनिक तथा समकालीन नेपाली नाटकमा गरिएका प्रयोगहरूमध्ये पात्रगत प्रयोगशीलता महत्त्वपूर्ण पक्ष हो । कृष्ण शाह यात्रीका नाटकमा पनि एक व्यक्तिको वास्तविक वा व्यक्तिगत धारणालाई सम्पूर्ण जगतको प्रतिनिधित्व हुने गरी समष्टि पात्रको प्रयोग गरिएको पाइन्छ (थापा, २०६३, ९१) । जस्तै रात मा पुरुष र नारी, दोषी स्वरूप मा युवती, बेड नं. १७ मा मानव, निजी आँखाहरूमा नारी, पुरुष र युवक, मान्छे/मान्छेहरूमा व्यक्ति आदिले एउटा मात्र नभई समूह वा वर्गकै प्रतिनिधित्व गरिरहेको देखाएका छन् । युवती आखिर देवी पनि त एउटी नारी नै हो । तर देवीलाई यति ठूलो सम्मान अनि म एउटी साधारण नारीलाई यति ठूलो अपमान किन यहाँ युवतीले सम्पूर्ण नारी पात्रको प्रतिनिधित्व गरेको छ । यसरी नाटकहरूमा व्यक्ति आदिले सबै प्रतिनिधिको आवाज प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ ।

मानवेतर विकृत पात्रको प्रयोग

नाटककार कृष्ण शाह यात्रीका नाटकहरूमा कतै प्रतीकात्मक रूपमा त कतै अभिधाकै तहमा मानवेतर पात्रको विकृत रूपको प्रयोग भएको पाइन्छ । जस्तै बाँदर, नरदानव मृत्यु सम्पादनमा, स्याल, गिद्ध, समय अवसान आदि । (थापा २०६३, ९१) यसैगरी निर्वासित मनहरूमा कुकुर, आवरण अनावरणमा बाँदरलाई यस कित्ताका सशक्त पात्रको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

बाँदर म तिम्रो प्रयोगशालाको सामग्री होइन डाक्टर । हामीलाई कहिले डार्विनले प्रयोग गरे ख्याति कमाउनका लागि । हामीलाई कहिले रामले प्रयोग गरे रावणका विरुद्ध लाग्नका लागि । हामी आज पनि प्रयोग भइरहेका छौ । कहिले रसायनशास्त्रीहरूबाट कहिले मानवशास्त्रीहरूबाट प्रयोग भयौं । डाक्टर तिम्रीलाई कसले अधिकार दियो मलाई प्रयोग गर्न ? मलाई वर्षौं प्रयोगशालाको वस्तुमा रूपान्तरण गरिरहने तिम्री महास्वार्थी हो । डाक्टर अब म यो आयातीत पीडामा अरू रमाउन सकिदैनं । म अब हिटलर, बुद्ध वा यन्त्र मानवको प्रतीक्षा गर्न सकिदैनं ।

अत्याधुनिक वैज्ञानिक विषयमा आधारित स्वैरकल्पनात्मक चमत्कार नाटकमा रूपमा रचिएको नाटक आवरण अनावरणमा पशुयातनाका विरुद्ध आवाज उठाइएकाले यो पशुवादी नाट्य रचना पनि हुन पुगेको छ । यसमा बाँदरलाई निकै सशक्त रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ (उपाध्याय २०६७, १२) ।

सङ्ख्यात्मक र वर्णात्मक पात्रको प्रयोग

कृष्ण शाह यात्रीको नाटकमा संख्यात्मक र वर्णात्मक पात्रको प्रयोग भएको छ । साथै अमूर्त पात्र र सालिक पनि बोल्ने अनौठो पात्रहरूको पनि प्रयोग भएको देखिन्छ । यात्रीका **बारुद शताब्दी** , **निर्वासित मनहरूका मानिस १**, मानिस २, मानिस ३, व्यक्ति १, व्यक्ति २, व्यक्ति ३ संख्यात्मक पात्र हुन भने **अदृश्य दृश्यहरूका व्यक्ति क**, व्यक्ति ख, व्यक्ति ग, व्यक्ति घ र व्यक्ति ङ वर्णात्मक पात्र हुन् (अधिकारी २०६६, ४५) ।

प्रतीकात्मक , ऐतिहासिक , पौराणिक र मिथकीय पात्रको प्रयोग

नाटकहरूमा प्रतीकात्मक, ऐतिहासिक, पौराणिक र मिथकीय पात्रको प्रयोग पाइन्छ । यात्रीको मान्छे, युद्ध र शान्तिका शान्ति र अशान्ति प्रतीकात्मक पात्र हुन । **समय अवसानका गिद्ध** र **स्याल** प्रतीकात्मक र **हिटलर** र **बुद्ध** ऐतिहासिक पात्र हुन् । त्यस्तै मान्छे, युद्ध र शान्तिका सूत्रधार चित्रगुप्तको अनि मृत्युराज यमराजको स्थानापन्न पौराणिक पात्र हुन् (अधिकारी २०६६, ४५) । त्यसैगरी उनको नाटक **क्रमशः नायिकाहरूका राधा** र **सीता** मिथकीय पात्रहरू प्रयोग भएका छन् ।

रूपान्तरित र मृतात्मा पात्रको प्रयोग

कृष्ण शाह यात्रीको नाटक **दोषी स्वरूपमा एउटी देवीलाई** सामान्य युवतीको रूपमा रूपान्तरण गरिएको छ । त्यसैगरी **रात** नाटकमा न्यायाधीशलाई डाक्टरको भूमिकामा रूपान्तरण गरेको पाइन्छ । उनका नाटकमा मृतात्माहरू पनि पात्रको रूपमा देखिने गरेका छन् । उनको नाटक **मृत्यु सम्पादनका सबै** पात्रहरूमा मृत्यु भएका मृतात्मा पात्रहरू प्रयोग भएका हुन् (अधिकारी, १०६६, ४५) । यिनीहरूलाई मृतात्मा पात्रको रूपमा नाटकहरूमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

उत्तरआधुनिक र साइबर पात्रको प्रयोग

आजको वैज्ञानिक विकासको चरमसीमाको यो स्थितिमा आइपुग्दा डिजिटललाई समेत नाटकका सहयात्रीका रूपमा ल्याउनुपर्ने अवस्था छ। कृष्ण शाह यात्रीका अतिरिक्त यात्रा नाटक सङ्ग्रहका नाट्य रचनाले यो गति समातिरहेको छ (मल्ल २०६७, २६) यात्रीले रङ्गमञ्चमा मुखुण्डा, नरकङ्काल, पिरामिड, टि .भी, कम्प्युटर तथा शङ्खध्वनि, मोबाइल टोन र रकेटको ध्वनि समेतको प्रयोग गरेर प्राचीन एवं नूतन उपकरणहरूको संयोजनद्वारा नेपाली रङ्गमञ्च कतिपय परम्परागत सांस्कृतिक उपकरणहरूलाई साथमा लिँदै आजको साइबर संस्कृतिको युगमा गतिमान हुँदै छ भन्ने देखाउन खोजेका छन्।

अतिरिक्त यात्राभिन्नका नाटकहरूमा टेलिभिजन, मल्टिमिडिया र इमेल, इन्टरनेट र कम्प्युटरका विभिन्न फन्ट अक्षरहरूसमेत पात्रका रूपमा देखिएका छन्। यसले गर्दा पात्रहरूमा उत्तरआधुनिकता र साइबर प्रवृत्तिको व्यापक प्रयोग भएको भेटिन्छ।

उदाहरण: अक्षर १ म तिम्रो ल्यापटपबाट बाहिर आएको हुँ।

अक्षर २ अनि म तिमिले पठिरहेको अखबारको पानाबाट फुत्त बाहिर निस्किएको हुँ।

अक्षर ३ यिनीहरू आएको देखेर मलाई पनि बाहिर आउन मन लाग्यो।

अक्षर ४ मचाहिँ तिमिले खोजी गरिरहेको पुस्तकका पानाबाट भरेको हो।

(पीडा आरोहण , २०६७, ७२)

अतिरिक्त यात्राको प्रस्तुतिमा सारा इलेक्ट्रोनिक संस्कृतिको सहारा लिइएको छ, यो एक नवीन समयको उपयोग हो। **अतिरिक्त यात्रा** यात्रीको शक्तिशाली सिर्जना हो (भट्टराई २०६७, ३४)। पछिल्ला नाटकहरूमा यात्रीले उत्तरआधुनिक प्रवृत्ति देखाउँदै अक्षर प्रतिक्रिया सिद्धान्त प्रयोग गरेका छन्। सामाजिक आग्रह अनुसार उनी उत्तरआधुनिक समयमा उत्तरप्रयोगधर्मी नाटककार भए पनि उनी सामाजिक यथार्थप्रति प्रतिबद्ध रहँदै लेखन यात्रामा लागि रहेका देखिन्छन् (उपाध्याय , २०६७, २३)।

यसरी यात्रीको पात्र विधानमा विविधता, वैचित्र्यता, चामत्कारिकता, उत्तर आधुनिकता जस्ता विभिन्न प्रयोग भेटिन्छन्। उनका पात्र चयनमा मानव पात्रका साथै मानवेतर रोबोट, स्याल, गिद्धसमेत, अनाम, मूर्त र अमूर्त पात्रको चयन गरिएको पाइन्छ। त्यसैले उनका नाटकहरूमा उत्तरआधुनिकताका साथै र साइबर पात्रको प्रयोग भएको प्रस्ट देखिन्छ।

२.४.४. संवाद योजनागत प्रवृत्ति

नाट्य सृजना अभिनयात्मक विधा भएकाले यसलाई आङ्गिक, वाचिक, सात्विक र आहार्य गरी चारै थरी अभिनयका सहायताबाट प्रस्तुत गरिन्छ र गर्नुपर्छ । वाचिक अभिनयको आधार संवाद हुन्छ । यात्रीका नाटकका संवाद कुन अवसर वा कस्तो परिस्थितिमा कस्तो पात्रबाट के कस्तो भाषामा के कस्तो कसरी भनाउनु उचित हुन्छ, उनले त्यस कुराको राम्रोसँग ध्यान दिएको बुझिन्छ । नाटकमा पाइएका संवादको स्वरूप हेर्दा ती अत्यन्त छोटो छोटो, मझौला, लामा, अति लामा जस्ता अनेक किसिमका संवाद रहेका छन् । ती भाषिक रूपमा सामान्य भए पनि बौद्धिक छन् । यात्रीका नाट्य सिर्जनामा रहेका विभिन्न संवादका केही उदाहरणहरू यसप्रकार छन् :

अत्यन्त छोटो संवाद

व्यक्ति ख : अनि तिमी को हो ?

व्यक्ति ड : म सहिद हुँ ।

व्यक्ति ग : सहिद ।

व्यक्ति क : सहिद ।

व्यक्ति ख : सहिद ।

(अदृश्य दृश्यहरू पृ. २२)

छोटो संवाद

सीता - आफ्ना प्रश्नहरूको जवाफ माग्नुपर्छ ।

मोनिका - के उनीहरूले जवाफ देलान् त

सीता - किन दिँदैनन् । हिँड, तिमीसँगै हामी पनि गइदिन्छौं, कुरा गर्न ।

मोनिका - हुन्छ । त्यसो भए जाऔं ।

(क्रमशः नायिकाहरू , २२)

मझौला संवाद

पासाङ : के भन्नु नि तिमीलाई थाहा छँदै छ । यही मुद्दामा उनले कतिलाई गाउँ निकाला गरेका छन् । तिमीले यो काम गन्थौ भने यो समाजमा उसको के नै इज्जत रहला ।

पेम्बा : मलाई अरु कुरा थाहा छैन, मात्र तिम्रो कुरा जान्न मन लागेको छ । के तिमी मलाई सहयोग गर्दिनौ ।केही त बोल पासाड, के सहयोग गर्दिनौ ?

(असम्बन्ध , ६८)

लामा संवाद

शान्ता मलाई एक हुल समाचारले लखेछ्दै आइरहेका छन् । (टेलिभिजनमा समाचार आइरहेको देखेपछि) लौ न । फेरि यो घरभित्र कसरी पस्यो बन्द गर । त्रासद् समाचारहरू । बन्द गर युद्धका खबरहरू । बन्द गर आयातित पीडाहरू । (दौडँदै गएर टेलिभिजन बन्द गरे पछि अभयको कठालो समात्दै) मैले तिम्रीलाई पहिले पनि भनेको थिएँ यो मुलुकमा समाचार सुन्न सुनाउन निषेध गरिएको छ भनेर । तर तिमी यो कुरा किन बिसिन्छौ । मलाई समाचारको जङ्गलमा किन तिमी पनि धकेल्न खोज्छौ ? किन बारम्बार मेरो मृत्यु उत्सवमा रमाउन खोज्छौ ?

(पीडा आरोहण, ६६)

अति लामा संवादहरू

सीता : (चारैतिर हेर्छिन् त्यो ठाउँमा सम्बोधन गर्छिन्) हे र आदिम समयका कुरूप अवशेषहरू बन्दी आवाजका जीर्ण अस्थिपञ्जरहरू र आदिम समयका कुरूप अवशेषहरू र बन्दी आवाजका जीर्ण अस्थिपञ्जरहरू र हे र युगीन दस्तावेजहरू चोइटिएका आस्थाका साङ्गलाहरू र (चारैतिर हेर्छिन् र चर्को स्वरमा) म रामायणकी त्यही सीता हुँ जसले आफ्नो पवित्रताको लागि अग्नि परीक्षा दिनु परेको थियो । म त्यही सीता हुँ जसले लङ्काको ऐस आरामलाई लत्याएर केवल आफ्नो पतिको प्रतीक्षामा कठोर रातदिन बिताएकी थिएँ । म त्यही सीता हुँ ।....(चारैतिर हेर्दै) मैले थाहा पाएँ । मैले अन्तिम पटक यो ठाउँमा नै अग्नि परीक्षा दिएकी थिएँ । मैले मेरो अग्नि परीक्षा यसै ठाउँमा दिएकी थिएँ । वर्षौं पहिले जुनवेला म रामायणकी सीता थिएँ । (रङ्गमञ्चको बायाँतिरको अग्लो स्थानमा गई उभिन्छिन्) यो स्थानलाई पनि म राम्रोसँग चिन्दछु । अन्तिम पटक मेरो र रामको भेट पनि यहीं भएको थियो । कत्रो विश्वास लागेको थियो मलाई । वर्षौंको विछोडपछि मेरो र रामको भेट भएको थियो । तर त्यो खुसीको पल केही क्षणमात्र अनुभव गर्न पाएँ मैले । जब रामले ममाथि नै शङ्का गरे र मेरो

चरित्रमाथि नै शङ्का गरे अनि मेरो सर्वाङ्ग नै चिसो भयो । मेरो शरीर नै भत्भती पोल्न थाल्यो । मलाई ठुलो औडाहा भयो । अनाहकमा मेरो नारी अस्मितामाथि त्यसरी लाञ्छना लगाइएको देखेर मलाई सीता हुनु र नहुनुको कुनै अर्थ लागेन । अनि मैले चारैतिर आगो मात्र देखें । केवल आगो जहाँ आफूलाई बिसाएर मात्र म आफूलाई चोखो हुनुको प्रमाण दिन सक्थें । त्यसपछि दन्दनी बलिरहेको आगोमा मैले हाम फालें । (अगाडि आउँदै) तर आज मलाई लागि रहेछ, मैले जे गरें, त्यो मेरो मूर्खता थियो । मैले त्यसरी हाम फाल्नु त्यो युगको दासमनोवृत्ति थियो । एउटा पुरुषको शङ्का मेट्न त्यसरी आफूलाई मैले जलाउनु के ठिक थियो ? मैले यो प्रश्नको जवाफ आजसम्म पनि पाएकी छैन । म त्यही जवाफको खोजीमा छु । मेरो सोभोपनमाथि शङ्का गर्ने रामको खोजीमा छु ।

(क्रमशः नायिकाहरू, २०६४: १८)

यसरी यात्रीका नाटकमा विभिन्न किसिमका रोचक, आकर्षक र प्रभावोत्पादक संवाद हुनुका साथै तिनले मुलुकको समसामयिक यथार्थको प्रतिबिम्ब उतारेका छन् । पात्रानुकूल र परिवेश अनुकूल रहेका यात्रीका समग्र नाटकहरूमा विशेष गरी छोटो संवादहरूभन्दा लामा संवादहरू कम देखिन्छन् । यो उनको नाटकमा प्रयोग गरेको नवीन शैली हो ।

२.४.५. भाव र विचारगत प्रवृत्ति

नाट्य सिर्जनामा चरित्र वा अभिनयका माध्यमबाट कुनै कथा भनिन्छ । नाटककारले देखाउन खोजेका कुरा कथ्यमा अन्तर्निहित हुन्छ, भने त्यसको सम्मुखमा प्रकट गर्न खोजेको भाव या विचार रहेको हुन्छ । यात्रीका नाटक पनि भाव र विचारले भरिपूर्ण छन् । यात्रीका नाटकमा सामाजिक जीवनको चित्रणका साथै राष्ट्रिय अन्तर्राष्ट्रिय जीवन भोगाइमा बाँचेका मानवलाई आफ्नो वैचारिक धरातलमा समेट्ने कोसिस गरिएको बुझिन्छ, भने त्यस्तो कारुणिक जीवन भोगाइप्रति प्रेमपूर्ण भाव दर्साएका छन् । जीवन जीउन योग्य छ र त्यसलाई बचाएर राख्नुपर्दछ, साथै त्यसका लागि शान्ति अत्यावश्यक छ भन्ने सन्देश दिँदै प्रत्येक नाट्य सृजनामा शान्तिको वकालत गरेका छन् (अधिकारी, २०६६, ४५)

यात्रीले आजको युगमा मान्छेले जीउनु परेको भग्नावशेष जीवनको चित्रण विभिन्न पात्रका मुखबाट प्रस्तुत गरेका छन् । मानवीय जीवनका असङ्गत र विसङ्गतिलाई यात्रीका नाट्य

सृजनाले कतै वैचारिकताको कसीमा त कतै विसङ्गति मान्यताका आधारमा प्रस्तुत गरेका छन् । जस्तै सालिका (लामो अटहार पछि) मुखहरू हो । यो कसैको सालिक होइन मेरो सालिक हो । मानव सभ्यताको अन्तिम सालिक हो यो । अब यहां अर्को सालिक बन्ने छैन । केवल मेरो मात्र सालिक हुनेछ ।

(अदृश्य दृश्यहरू, २४)

जोगी तपाईंले विश्वार गर्ने पर्दछ । ऊ फेरि घाम डुब्न लाग्यो अब फेरि धर्तीमा अर्को प्रलय हुनेछ ।

(मृत्यु सम्पादन, ६८)

अनाम गलत ता बारुदको देशको मान्छे होस् । बारुदै बारुदको धुवाँले भरिएको छ तेरो देश ।

(निर्वासित मनहरू, ६८)

सुत्रधार (अशान्तिलाई उठाएर) आखिर यो पनि मान्छे नै थियो । तर मान्छेहरूलाई कुल्चिएर यो अन्तत राक्षस बन्यो । अब यसलाई आफ्नो कुकर्मको प्रायश्चित्त पनि गराउनु पर्छ, जसले गर्दा भोलिका दिनमा विश्वमा अर्को पात्र नजन्म्योस् । आउनुहोस्, अब दिगो शान्तिको कामना गरौं ।

(मान्छे/मान्छेहरू, ८०)

युवक म नयाँ नेपालका निम्ति आवाज उठाउँदै छु । यहाँको विकृतिका विरुद्धमा स्वरहरू सङ्गठित पाउँ छु । कसैले मलाई दिशा निर्देशक ठान्छन् भने कसैले मलाई शत्रु र हत्यारा पनि ठान्छन् । तर जो सुकैले जे सुकै भनून् म आफ्नो उद्देश्यबाट कदापी विचलित हुने छैन ।

(शब्द सङ्ग्रामका योद्धाहरू, १०३)

नाटककार यात्रीका नाटकमा व्यापक दुखान्तीय प्रवृत्ति देखिन्छ, र प्राय एक्काइसौं शताब्दीको त्रासद, कुरूप, क्रूर, कुत्सत र मलिन अनुहारलाई रङ्गमञ्चमा देखाउनमा उनको अभिरुचि देखिन्छ, तर उनले निराशाका बीचमा पनि आशाको किरण देख्ने देखाउने गरेका छन् । जीवन जे

जस्तो भए पनि त्यसप्रति प्रेम देखाएका छन् अनि जीवन जीउन योग्य छ, यसलाई बचाउनुपर्छ र त्यसका लागि शान्ति आवश्यक छ भन्ने सन्देश दिएका छन् (उपाध्याय, २०६१, १५) ।

नेपाली नाट्यविधामा कृष्ण शाह यात्री अहिले देखापरेको त्यस्तो नाम हो जसले नाटकका पक्षहरूलाई आत्मसाथ गर्न सक्छन्, बुझ्ने क्षमता राख्दछन् र रङ्गमञ्चका भित्ताहरू छाम्ने, कोतर्न र बिछ्याउन सक्छन् । यात्रीको शैली, प्रस्तुतिकला र सोचमा गाम्भीर्यता छ । बौद्धिकता छ । त्यसैले उनका नाटकहरू कहीं पनि कुनै पनि रङ्गमञ्चमा सहजै सशक्त र प्रभावशाली रूपमा प्रस्तुत गर्न सकिने खालका छन् (मल्ल, २०६१, ६) ।

रङ्गमञ्चीय प्रयोगका सन्दर्भमा होस् वा विचार अथवा चिन्तनका सन्दर्भमा होस्, अन्य नाटककार भन्ने उनमा पनि पश्चिमी प्रभावमा देखिन्छन् । उनी यथास्थितिवादी नभएर परिवर्तनवादी छन् । उनी समयप्रति सचेत छन् र सुन्दर भविष्यको परिकल्पना गर्ने आशावादी नाट्यकारका रूपमा देखिन्छन् । उनी प्रगतिशील स्वतन्त्र चिन्तक हुन् र आफ्नो सृजनधर्मिताप्रति सचेत छन् । उनको लेखन उद्देश्य मूलक छ र उनमा आफ्नो बौद्धिक दर्शक र चिन्तनप्रति निकै आस्था छ । उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिका नाटककार भए पनि उनमा पूर्वआधुनिक दर्शनप्रति अनुराग छ, त्यो उल्लेखनीय छ र प्रशंसनीय छ (उपाध्याय, २०६५, ४३) ।

यसरी नाटककार कृष्ण शाह यात्रीका नाटकहरू हेर्दा उनी भाव र विचारका दृष्टिले स्पष्ट, गम्भीर, बौद्धिक, उत्तरआधुनिक, समयप्रति सचेत, आशावादी र परिवर्तनशील देखिन्छन् ।

२.४.६. भाषिक प्रवृत्ति

नाटकीय संवादको आधार भाषा हो र भाषाका दृष्टिले पनि यसको मूल्याङ्कन गर्ने गरिन्छ । नाटककारहरू प्रायः पात्रको बौद्धिक स्तर र प्रसङ्ग अनुरूपको भाषाको प्रयोग गर्दछन् र त्यो असाहित्यिक र साहित्यिक हुने गर्दछ । कृष्ण शाह यात्री समकालीन प्रयोगवादी नाटककार हुन् तापनि उनका नाटकमा अन्य प्रयोगवादी नाटककारहरूको जस्तो पाठकले नाटक पढ्दा कसरत गर्नु पर्दैन र क्लिष्ट तथा जटिल भाषाको प्रयोग गरेका छैनन् (अधिकारी, २०६६, ४५) ।

यात्रीको अधिकांश नाटकमा भाषिक प्रयोग गद्य शैलीको छ र तिनमा बौद्धिक विचार प्रकट भएको बुझिन्छ । उनले केही नाटकमा भने काव्यिक संवाद पनि प्रयोग गरेका छन् । अतिरिक्त यात्रा उनको काव्यिक नाटक हो । यसैगरी असम्बन्ध नाटकमा आञ्चलिक भाषाको प्रयोग

भएको देखिन्छ । उनले आफ्ना नाट्य रचनाहरूमा प्राय पात्रको बौद्धिक स्तर र प्रसङ्गानुरूप अङ्ग्रेजी तथा नेपाली दुवै भाषाको प्रयोग गरेका छन् ।

अङ्ग्रेजी भाषाको प्रयोग

आवाज १ : दिस इज बि.बि.सि. टेलिभिजन ।

आवाज २ : दिस इज भ्वाइस अफ अमेरिका ।

रिदम : यु आर मोस्ट वेलकम मिस लीना ।

(विस्थापन, २०६४: ३८)

आञ्चलिक भाषाको प्रयोग

लाक्पा : हो पासाड र चाइने जो मैले पेम्बालाई सजाय दिएँ । मैले त्यसलाई सिध्याइ दिएँ ।

(असम्बन्ध, २०६४, ५९)

यसरी उनले सामान्य भाषाको माध्यमबाट जीवनको जटिलतम् परिस्थितिलाई व्यक्त गरेका छन् । सरल संवाद, सहज र सरस भाषिक प्रयोगद्वारा उनले व्यञ्जनापूर्ण भाव सम्प्रेषण गर्नुका साथै विशेष गरी नेपाली समाजको निम्न मध्यमवर्गमा बोलिने भाषामा नै नाटकहरू प्रस्तुत गरेका छन् ।

२.४.७. स्वैरकल्पनात्मक प्रवृत्ति

वास्तविक जीवनभन्दा स्वैरकल्पनामा आधारित भएर नाट्य सिर्जना गर्नु यात्रीले महत्त्वपूर्ण पक्ष हो । उनका नाटकहरूमा स्वैरकल्पनिक पात्रविधान, वस्तुविधान, परिवेश र द्वन्द्वको प्रस्तुति पाइन्छ । उनको नाट्यरचना, अदृश्य दृश्यहरूमा कथावस्तुको कार्य व्यापारको क्रममा पात्रहरू घरि फ्रिज (अचल) हुने र घरि चलमलाउने गर्छन् र सालिक बोल्छ । मृत्यु सम्पादनमा यमलोकीय परिवेशमा मृतात्माहरूमा समस्या, समय अवसानमा स्याल गिद्दजस्ता प्रतीकात्मक पात्रलाई लिएर गरिएको द्वन्द्व, मान्छे, युद्ध र शान्तिमा यमलोकीय परिवेशमा शान्ति, मृतपात्र र अशान्ति जीवित पात्रका बिच तर्कवितर्क गराइएको छ (अधिकारी, २०६६, ४५) । यात्रीका नाटकहरूमा स्वैरकल्पनाका प्रशस्त प्रयोगहरू देखिन्छन् ।

प्रयोगप्रेमी यात्रीले स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरे पनि उनी यथार्थवादी छन् र यथार्थ चित्रणमा उनको अभिरुचि छ । शब्द सङ्ग्रामका योद्धाहरूमा स्वैरकल्पनाका विरोधमा व्यक्त गरिएको विचारबाट उनी सैद्धान्तिक रूपमा नै यथार्थवादका पक्षधर देखिन्छन् (उपाध्याय, २०६७, २०) । यात्रीको नाट्य सचेतनामा नवीनताको यात्रामोह गहिरो छ । स्वीकृतिभिन्न केही अस्वीकृति खोज्ने उनको चेस्टा छ, अधिल्लामा पनि यस्तै हुने गर्थ्यो । उनको प्रयोगभिन्न पनि देशकै दशा लुकेर बोल्छ, सन्त्रासबाट मुक्ति, स्वतन्त्रता र मुक्तिको खोजीको सोच बारम्बार आउँछ (भट्टराई, २०६७, ३४) ।

यात्रीको नाटक महापात्र र शब्द सङ्ग्रामका योद्धाहरूमा आफैँले सिर्जना गरेका पात्रहरूले आफैँसँग गरेको विद्रोह लगायत विस्थापनमा अन्तर्मनको प्रस्तुति बारुद शताब्दीमा रोबोट र वास्तविक मानव पात्रबीच गराइएको सङ्घर्ष, आवरण अनावरणमा बाँदरको बोलीजस्ता कार्यले यात्रीलाई एक स्वैरकाल्पनिक प्रयोगवादी नाटककार मान्न सकिन्छ ।

२.४.८. मिथकीय प्रवृत्ति

कृष्ण शाह यात्रीका नाट्य सिर्जनाहरूमा धार्मिक, पौराणिक तथा ऐतिहासिक पात्र र विषयवस्तुहरूमा आधारित मिथकलाई लिएर नव मिथकको सिर्जना गरिएको पाइन्छ । उनको नाटक मान्छे, युद्ध र शान्तिमा सूत्रधार चित्रगुप्ता र मृत्युराज यमराज जस्ता पौराणिक पात्रहरूमाथि टेकेर नव मिथकको सिर्जना गरिएको छ (अधिकारी, २०६६, ४५) । क्रमशः नायिकाहरूमा हिन्दू जगत्मा सतीत्वको शाश्वत प्रतीक रही आएको पूर्वीय जगत्का मिथकीय नारी पात्रहरू सीता र राधालाई आधुनिक, उत्तरआधुनिक नारी चेतनाको संवहन र सञ्चालन गर्ने नेतृत्वदायी भूमिकामा उतार्नु यात्रीका नाटकहरूमा पाइने नव प्रयोग हो । यस नाटकमा यात्रीले पुरानो मिथकमा टेकेर नवमिथकको सृजना गरेको बुझिन्छ (उपाध्याय २०६५, ३९) ।

नाटक क्रमशः नायिकाहरू मिथकीय नारीपात्रहरूको उत्तरआधुनिक पुनर्व्याख्या हो । प्रत्येक युगमा कहिले राम कहिले कृष्ण र कहिले विज्ञापनको प्रोड्युसर बनेर नारी अस्मितामाथि निर्घात प्रसार गरिरहेका खलनायक अर्थात् पुरुषहरू प्रतिको विद्रोहमा आधारित यो नाटक मिथकीय प्रयोग र नारीवादी चेतनाको एउटा सुन्दर दस्तावेज हो (ढकाल २०६४, ६) ।

यसरी यात्रीको नाटकमा मिथकीय प्रवृत्ति सशक्त रूपमा देखिन्छ । प्रयोगशील नेपाली नाटकको पृष्ठभूमिमा यात्रीका नाटकहरूले मिथकीय पात्रको प्रयोगका दृष्टिले भिन्न अर्थ र महत्त्व राख्छन् ।

२.४.९. रङ्ग निर्देशन तथा रङ्गमञ्चीय प्रवृत्ति

कृष्ण शाह यात्रीका नाटक केवल आलेखमा मात्रै सीमित हुँदैनन्, पढ्दै जाँदा अनुभव हुन्छ, कुनै रङ्गमञ्चमा नाटक अवलोकन गरिरहेको महसुस हुन्छ । यो नाटककार रङ्गमञ्चसँग आवद्ध भएर प्राप्त गर्ने महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हो । यात्रीले अत्यन्त कुशल ढङ्गले यस्तो प्रयोग गरेका छन् । यात्रीको नाटकमा सबभन्दा महत्त्वपूर्ण पक्ष शिल्प र प्रस्तुति हो । जसरी नोटेसनको प्रयोगले एउटा गीत सयौं वर्षपछि पनि त्यही लयमा गाउन सकिने हुन्छ, ठीक त्यही प्रकृत्यामा यात्रीले रङ्ग निर्देशनलाई सूक्ष्म र विस्तृत ढङ्गमा प्रस्तुत गरिदिएका छन् । रङ्ग निर्देशन सङ्केतको प्रयोग प्रभावशाली रहनु यात्रीका नाटकहरूको एउटा खास विशेषता हो । उनका हरेक नाटकमा यो विशेषता पाइन्छ । उनी केवल संवाद प्रवाहमा मात्रै सीमित हुन चाहँदैनन् । अतिरिक्त यात्रामा रहेको सूक्ष्मता प्रयोग सबैभन्दा लोभलाग्दो छ । नाटकमा प्रयोग भएका प्रकाश संयोजनले नाटकको स्तुत्य ललितकलाको नजिक पुगेको अनुभव हुन्छ । यहाँ रङ्गहरूको अत्यन्त सशक्त ढङ्गमा प्रयोग गर्न खोजिएको छ । प्रकाशद्वारा विविध अभिव्यक्तिले क्यानभासका रङ्गहरूको अनुभूति हुन्छ, र चरित्रका विविध गतिमयताले स्थिर अवस्थामा सीमित नभएर सक्रिय स्थितिमा पुगेको छ । यात्रीको नाटकको शिल्प केवल नाट्य आलेखको शास्त्रीय पद्धतिको सीमामा बाँधिन खोजेको छैन । नाट्य प्रस्तुतिभन्दा यसैले पनि यो भिन्न छ, सशक्त, प्रभावशाली र स्पष्ट छ (मल्ल, २०६७, २८) ।

रङ्गमञ्च नाटक शिक्षणजस्ता विषयमा यात्री अत्यन्तै गम्भीरतासाथ संलग्न रहेकाले उनी त्यस विधानको गम्भीर प्रभावमा परेका छन् । त्यहाँ संयोजित प्रकाश, ध्वनि, समय र स्पेस, अभै सूक्ष्म तवरले बुझिने एकप्रकारको प्राग्माटिक्सको मिहीन अर्थमा मात्रै यात्रीका नाटकको अर्थ र गति फेला पर्छ । उनी रङ्गमञ्चको अवस्थिति, परिवेश र त्यसले उत्पन्न गर्ने मनोवैज्ञानिक प्रभावको निर्माणमा अत्यन्तै सचेत छन् । यी यात्रीका नाट्यकारिताका मौलिक विशेषता हुन् (भटराई, २०६७, ३३) ।

रङ्गमञ्चको पर्दा खुलेपछि, त्यहाँ अन्धकार बाहेक केही पनि देखिँदैन । आलोक बिहीन रङ्गमञ्चको नेपथ्यबाट कुनै युवती रोइरहेको अत्यन्त मसिनो स्वर सुनिन्छ ।

आवाज निकै टाढाबाट आइरहेको बोध हुन्छ । केही समय बितेपछि, आवाज नजिक नजिक सुनिन्छ ।

रङ्गमञ्च अभै आलोकशून्य छ । रोदन विस्तारै हराउँछ । अब मञ्चमा एकजना नारी मुक्तिको धुलमिल आकृति देखापर्छ ।

(अतिरिक्त यात्रा, २०६७, ३७)

यात्रीले आफ्नो प्रत्येक नाटकमा दृश्य विधानलाई निकै महत्त्व दिएका छन् र आफ्ना नाट्य कृतिद्वारा दर्शकहरूमा चाक्षुस प्रभाव पार्ने निकै प्रयत्न गरेका छन् । यात्रीका नाटकमा दृश्य र शब्दको कुशलता पूर्वक सन्तुलन कायम गरेका छन् । उनी आफ्ना प्रत्येक नाटकमा रङ्ग विधानप्रति तत्पर रहे भैं द्वन्द्व विधानप्रति पनि सचेत रहेका छन् । उनका सबैजसो नाट्यकृति गम्भीर रङ्गमञ्चीय प्रभाव पार्न सक्षम छन् (उपाध्याय, २०६७, २१) ।

यसरी यात्री नाटकमा रङ्गनिर्देशन तथा रङ्गमञ्चीय प्रवृत्ति निकै सफल रूपमा प्रस्तुत भएको छ । यस कलाको उनले अत्यन्त प्रभावकारी रूपमा नाटकमा उपयोग गरेका छन् । प्रतिभाशाली निर्देशकसमेत भएकाले र यसमा सचेत भएर लेख्ने बानी परेकाले यो कलाको निस्पादन अत्यन्तै लोभलाग्दो गरी भएको छ । यस कलाको अभ्यासले यात्रीसँग एउटा कलाकर्मी चित्रकर्मी पनि सँगै भएको बोध हुन्छ । प्रकाश, ध्वनि, अवस्थिति, मुद्रा, आकृति, मौनता, आदिको सङ्केत, निर्देशन र प्रस्तुतिले उनका नाटकलाई अधिक जीवन्तता दिएको छ ।

अध्याय : तिन

नाटकको सैद्धान्तिक परिचय र विकासक्रम

३.१. नाटकको परिचय

मानिस सामाजिक प्राणी हो भने साहित्य समाजको ऐना हो, दर्पण हो । साहित्यले एकातिर समाजको यथार्थ चित्र उताउँछ, भने अर्कोतिर मानिसका अन्तर्मनका क्रियाकलापहरूलाई मूर्त एवं अमूर्त रूपमा भाषाका माध्यमबाट व्यक्त गर्छ । साहित्यले समाजका हरेक गतिविधिलाई भाषाको माध्यमबाट जीवनको यथार्थ, वास्तविकता, विवशता, परिस्थितिजन्य स्थिति र भावनात्मक एवम् अनुभूतिजन्य क्रियाकलापलाई अभिव्यक्त गर्ने काम गर्छ । साहित्यका विविध रूपमध्ये नाटक पनि एक महत्त्वपूर्ण विधा हो ।

साहित्यलाई पूर्वीय र पाश्चात्य गरी प्रमुख दुई दृष्टिकोणले हेर्न सकिन्छ । पूर्वीय दृष्टिकोणले साहित्यलाई काव्य भनेको छ भने पाश्चात्य दृष्टिकोणले लिटरेचर भनेर व्याख्या गरेको पाइन्छ । साहित्यलाई काव्य वा लिटरेचर जे भने पनि यी दुवैको उद्देश्य भने एउटै हो । साहित्यको वर्गीकरण गर्दा दृश्य रूप अन्तर्गत नाटकलाई राख्ने गरिन्छ । (थापा, २०४७: १-४) । पहिले नाटक रङ्गमञ्चीय प्रदर्शनका लागि रचना गरिन्थ्यो र अभिनयात्मकता नै प्रमुख परिचय ठानिन्थ्यो तर अहिले श्रव्यरूप अन्तर्गत पनि नाटकलाई राखिएको छ । नाटकमा पात्र, द्वन्द्व, उद्देश्य, अभिनय आदिलाई विशेष रूपमा ख्याल गरिएको पाइन्छ । नाटकले मुख्य पात्रका भाव र मुद्राको अवस्थालाई आधार मानेर पात्रको अनुकरणबाट नाट्य कुशलता प्रस्तुत गर्दछ । यही

अनुकरणीय विशेषता व्यक्त गर्ने नाटक शब्द नट् धातुमा अक, प्रत्यय लागी बनेको छ । नट् धातुको अर्थ अभिनय गर्नु भन्ने नै बुझिन्छ । यसरी शाब्दिक अर्थ प्रस्तुत गरिन्छ ।

पूर्वीय एवं पाश्चात्य विद्वान्हरूले नाटकका सम्बन्धमा आ-आफ्नो किसिमले परिभाषा गरेका छन् । पूर्वीय संस्कृत साहित्यमा नाटकको चर्चा गर्ने पहिलो विद्वान् आचार्य भरतमुनि हुन् । उनले आफ्नो ग्रन्थ नाट्य शास्त्रमा नाना भाव र नाना अवस्थाबाट सम्पन्न लोकवृत्तको अनुकरण नै नाटक हो भन्दै नाटक संयोगान्त हुन्छ, यो काव्य हो जसमा नटले अनुकार्यको अनुकरण गरेको हुन्छ र शृङ्गार आदि रसहरूको तथा मृदु ललित पदहरूको प्रयोग भएको हुन्छ, भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् । त्यस्तै आचार्य धनञ्जयले भने नाटकलाई रूपक नाम दिई अवस्था विशेषको अनुकरण नै नाटक हो भनेका छन् (थापा, २०४७:६४) । यसैगरी अर्का विद्वान् विश्वनाथले नाटकलाई रूप, शैली र रसले युक्त विशेष काव्य मानेका छन् । उनले नाटकमा इतिहास प्रसिद्ध कथावस्तु र पात्र हुनुपर्ने पाँच सन्धि रहनुपर्ने, ५-८ अङ्क हुनुपर्ने, विभिन्न सुख दुःखका घटनाहरूको वर्णन गर्नुपर्ने र मुख्य शृङ्गार तथा वीर आदि रसको प्रयोग हुनुपर्ने भनेका छन् ।

पाश्चात्य साहित्यमा ड्रामा, प्ले थिएटर आदि शब्दले नाटकलाई जनाइएको छ तर पनि नाटकमा नटकार्य हुने हुनाले ड्रामा नै उपयुक्त शब्द हो (उपाध्याय, २०५२:३९) । पाश्चात्य साहित्यको उद्गम ग्रीसमा ग्रीसेली विद्वानहरूले दुःखान्त नाटकको बारेमा व्यापक चर्चा गरेको पाइन्छ । एरिस्टोटलले नाट्य सिद्धान्तकै स्थापना गरेर यसको पृष्ठभूमिमा ग्रीकको लामो दुःखान्तक नाट्य परम्परा उल्लेख गरेका छन् । उनका अनुसार दुःखान्त त्यस्तो गम्भीर, स्वयंमा पूर्ण र निश्चित आयाममा तयार भएका कार्यहरूको अनुकरण हो जसमा विभिन्न ढङ्गद्वारा सुन्दर भाषाको प्रयोग हुन्छ । कथा भनेको जस्तो नभई प्रदर्शनात्मक वा दृश्यात्मक हुन्छ । यसले त्रास र करुणाको उत्पादन गरी मानव मनको विरेचन पनि गर्दछ । पूर्वमा प्रमुख पात्रमा चारित्रिक उदात्तता हुनुपर्ने विचार व्यक्त भएको पाइन्छ भने यिनले नायकमा चरित्र दोष हुनुपर्ने भिन्न धारणा व्यक्त गरेका छन् । त्यस्तै पूर्वमा दुःखान्त नाटक राम्रो मानिँदैन भने पश्चिममा यसलाई राम्रो स्थान दिइएको पाइन्छ । यसरी पूर्वीय तथा पाश्चात्य विद्वान्का धारणालाई अध्ययन गर्दा नाटक एक पूर्ण अभिनयात्मक विधा हो भन्न सकिन्छ । यसले पात्रका माध्यमबाट कुनै कथा वा कथ्य अनि चरित्रलाई मञ्चमा प्रस्तुत गर्दछ । नाटक पाठक र रङ्गमञ्चसँग

सम्बन्धित देखिन्छ । रङ्गमञ्चीय भाव विभोरता श्रव्य पाठ्य स्थितिमा कम हुन्छ । नाटक भेषभूषा, साजसज्जा, हाउभाउद्वारा रङ्गमञ्चमा पात्रका सहायताले प्रस्तुत गरिने मानवीय जीवनको कलात्मक र भावनात्मक अनुकरण हो । यसमा अङ्क र दृश्यको विभाजन पनि हुने वर्तमान सन्दर्भमा नाटक सिङ्गो जीवनको अभिव्यक्ति हो जसलाई पाठ्य र अभिनय एवं मञ्चीय संरचनामा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ ।

३.२. नाटकको उत्पत्ति

पूर्वीय साहित्यमा नाटकको विस्तृत चर्चा गरी यसलाई महत्त्व दिइएको छ । साधारण व्यक्तिको लागि काव्यभन्दा नाटक प्रभावशाली मानेर नाटकलाई कवित्वको चरम सीमा मानिएको छ । धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष गरी चार पुरुषार्थ प्राप्तिका लागि नाटक लेखन गरेको पाइन्छ । नाटक उत्पत्तिको स्रोतको सम्बन्धमा विद्वानहरूबिच एक मत पाइँदैन । विद्वान्का भिन्नभिन्न मतहरू प्रकटित भएको पाइन्छ । नाट्य कलाको उत्पत्तिको स्रोतको सम्बन्धमा पाश्चात्य नाटकको अवधारणा र इतिहासलाई अध्ययन गर्दा धार्मिक अनुष्ठान, कर्मकाण्ड तथा अनुकरण र मनोरञ्जनको स्वाभाविक चाहना र गीत अनि नृत्यलाई नाटकको मूल स्रोतको रूपमा उल्लेख गरेको पाइन्छ (शाह, २०६४:९) । ग्रिसेले दुःखान्त डायोनिससम्बन्धी गीत (डिथियाम्प), रिज्वेको वीर पूजाको भावनालाई नाटकको मूल स्रोत हो भनिएको छ (उपाध्याय, २०५२:१५) ।

पूर्वीय संस्कृत साहित्यमा भने नाटकको उत्पत्तिका सम्बन्धमा वेदलाई अधि सारिएको पाइन्छ । वैवश्वत मनुका पालामा त्रेतायुगको प्रारम्भिक समयमा संसारमा ईर्ष्या, डाहा, क्रोध आदि मनोविकारहरूले पीडित पक्ष ब्रह्माका नजिक पुगी प्रार्थना गर्दा ब्रह्माले ऋग्वेदबाट पाठ्य (कथावस्तु), सामवेदबाट (गीत, सङ्गीत), यजुर्वेदबाट अभिनय र अथर्ववेदबाट रस लिएर अन्य उपवेदहरूबाट समेत आवश्यक सामग्रीहरू सङ्कलन गरी पाँचौँ नाट्यवेदको रचना गरेका थिए र नाट्य प्रयोगका रूपमा देव र दानवसँग सम्बन्ध राख्ने कथामा आधारित इन्द्रध्वजोत्सवको प्रस्तुत भएको उल्लेख पाइने हुनाले यो नै नाटकको मूल स्रोत हो भनिएको छ (उपाध्याय, २०५२ : १६) ।

पूर्वीय साहित्यशास्त्रको लामो परम्परामा नाटकको बारेमा चर्चा गरिएको भरतमुनि (इ.पू.तेश्रो शताब्दी) को नाट्यशास्त्रलाई सर्वप्राचीन शास्त्र मानिन्छ । तिनै लोकको अनुकरणलाई नाटक मान्ने भरतमुनिले पूर्वीय संस्कृत साहित्यमा नाटक र रङ्गमञ्चको बारेमा चर्चा गरेर पनि वेदलाई नै आधार मानेको बुझिन्छ । त्यसै कारणले संस्कृत नाटक र रङ्गमञ्चीय परम्पराको बीज विन्दु वैदिक काललाई नै मानेको बुझिन्छ (शाह, २०६४ : ९) । त्यसैले प्रायः जसो नाटकको बीज समय भनेर वैदिक काललाई मानेको पाइन्छ ।

यसरी नाटक उत्पत्तिको स्रोतका बारेमा पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्यमा भिन्न मतहरू देखा परेका छन् । यी सारा मतहरू देखा परेको पाइन्छ । यी सारा मतहरूमा केही सत्यता रहेको छ तर तीमध्ये कुनै एक मतलाई स्वीकार्न सकिँदैन । सबैले आँल्याएका स्रोतहरूको नाट्योत्पत्तिमा कुनै न कुनै प्रकारको सहयोगी कारण मान्न सकिन्छ भन्दै केशवप्रसाद उपाध्यायले लोकनाटक, अभिनय, गर्भित गीत, नृत्य, रत्यौली आदिमा नाट्य स्रोतको उल्लेख अगाडि सारेका छन् (उपाध्याय, २०४३ : १०३) । केशवप्रसाद उपाध्यायको मत मात्र पनि सर्वोपरि होइन तथापि केही मात्रामा भने मिलेको अनुभूति हुन्छ ।

समग्रमा नाटकको उत्पत्तिका सम्बन्धमा पूर्व र पश्चिमका विद्वान्को मतलाई मनन गर्दा नाटक एक प्राचीन विधा हो र मान्छेको आदिम अनुकरण वृत्तिलाई निश्चित दिशा प्रदान गर्ने विभिन्न धार्मिक उत्सव, लोक नृत्य, संस्कृति, परम्परा आदिले नाटकको उत्पत्तिका लागि पूर्वपीठिकाको रूपमा काम गरेको देखिन्छ ।

३.३. नाटकको परिभाषा

३.३.१. पूर्वीय धारणा

नाट्य सिद्धान्त तयार पारी नाटकलाई परिचित गराउने प्रथम आचार्य भरत हुन् (थापा, २०६६:५) । ऋग्वेदमा नाट्यबीज पाइए पनि भरतमुनिले सर्वप्रथम पूर्वीय साहित्य चिन्तनमा नाट्यशास्त्र लेखेर नाटकलाई चिनाउने प्रयास गरे । भरतमुनिले यही नाट्यशास्त्रमा नाटकलाई प्रसिद्ध इतिवृत्त भएको, राजर्षिकुलमा उत्पन्न उद्धान्त गुणी मनुष्य वा देवतालाई नायक बनाइएको अनेक प्रकारका वैभव, समृद्धि र विलासका गुणहरूले भरिएको अनि अङ्क र प्रवेशकले युक्त हुन्छ भनेर चिनाएका छन् ।

भरतमुनिको परिभाषाअनुसार नाटक जीवनका सुख दुःख, हाँसो रोदन आदि भावव्यञ्जक विभिन्न अवस्थाहरूको अनुकरण ठहरिन्छ । साथै नाटकका सर्वगुण एवं सर्वरस सम्पन्न एक प्राचीन, यथार्थ र सहज संवेद्य विधाको रूपमा देखिन्छ । नायक उच्च कुलीन एवं दोष रहित हुनुपर्ने मान्यताले पाश्चात्य एवं पूर्वीय नाट्य स्वरूपमा यही विन्दुबाट भिन्नता देखिन्छ । आचार्य धनञ्जयको परिभाषाले नाटकको विषयवस्तु विशेष खालको (सामान्य होइन) हुनुपर्ने कुरामा जोड दिएको पाइन्छ । वामनको परिभाषाले रङ्गमञ्चलाई विशेष जोड दिई रसानन्द दिनुपर्ने आग्रह राखेको छ । त्यस्तै विश्वनाथको परिभाषाले नाटकको बाह्य रूप शैली पक्षमा विशेष जोड दिएको पाइन्छ ।

३.३.२. पाश्चात्य धारणा

पाश्चात्य साहित्यका हरेक विधाको खोजी गर्दा ग्रीक सभ्यतामा नै पुग्न पर्छ । यही ग्रीकका महान् दार्शनिक अरिस्टोटलले प्लेटो साहित्यलाई लगाएका आक्षेपको निराकरण गर्न काव्य शास्त्रको रचना गरेका हुन् (त्रिपाठी, २०३० : २८-३२) । नाटकलाई शास्त्रीय स्वरूप प्रदान गर्ने अरिस्टोटलले यसलाई दुःखान्त र सुखान्त दुई भागमा विभाजन गरी दुःखान्तको उद्भव र विकास भएको बताएका छन् । अरिस्टोटलको काव्य शास्त्र पूर्वमा भरतमुनिको नाट्यशास्त्र जत्तिकै ऐतिहासिक र शास्त्रीय महत्त्व राख्ने पश्चिमा ग्रन्थ हो (त्रिपाठी, २०३० : ३७) ।

नाटकका सम्बन्धमा अरिस्टोटलले गम्भीर, पूर्ण र विस्तृत कार्यव्यापार भएको लय, भाषा, अभिनेय सामञ्जस्यमै गीतासँग समन्वित हुने र कार्यव्यापारले त्रास र करुणाको उद्बोध गरी भावहरूको विरेचन गर्ने प्रदर्शनात्मक प्रस्तुति भएको उपयोगी कला भनेका छन् (त्रिपाठी, २०३० : ५३) । ए. गार्कवर्दीले नाटक त्यस्तो गद्यात्मक वा पद्यात्मक विधा हो जुन रङ्गमञ्चमा अभिनय गरिन्छ र यसलाई वास्तविक जीवनमा भैं हाउभाउ, भेषभूषा र दृश्यले प्रस्तुत गरिन्छ, जसलाई संवाद र अभिनयका माध्यमबाट कला भनिन्छ (उपाध्याय, २०५२ : ४१) । हड्सनले नाटकलाई संवाद र कार्यद्वारा गरिने अनुकरण भनेका छन् । त्यस्तै सिसेरोले नाटकलाई जीवनको अनुकरण र रीतिहरूको दर्पण ठान्छन् (न्यौपाने, २०३८ : २५५-२५६) । एलडाइस भन्दछन्- नाटक एक प्रकारको कला हो जुन अभिनेताको माध्यमबाट जीवन सम्बन्धी विचारलाई प्रस्तुत गरिन्छ र ती शब्द सुन्न र कार्य व्यापार हेर्न एकत्रित प्रेक्षकहरूका लागि चखिलो हुन्छ (उपाध्याय २०३० :

४१) । निकालले नाटकलाई जीवनको अभिव्यक्ति कला भनेका छन् (न्यौपाने २०३८ : २५४) । यसरी विभिन्न विद्वानका परिभाषाहरूलाई यहाँ उल्लेख गरिएको छ ।

नेपाली विद्वान् मोहनराज शर्माका अनुसार नाटक आख्यानात्मक कथ्यको अनुकार्य प्रधान संवादात्मक रचना हो (शर्मा र श्रेष्ठ, २०४९: १४९) । हृदयचन्द्र सिंह प्रधान नाटकलाई समाजको फोटो मान्दै त्यसैलाई हेरी समाजमाथि चढ्ने एक आदेश दर्पण भनी परिभाषित गर्छन् (प्रधान, २०४९ : ६) । केशवप्रसाद उपाध्यायले नाटकलाई देश, काल र वातावरण विशेषित सम्बन्धित नर-नारीको जीवनलाई अभिनेता अभिनेत्रीद्वारा वार्तालाप र कार्यका भरमा अभिनय गरेर देखाइने कलाका रूपमा परिभाषित गरेका छन् (उपाध्याय, २०३० : ८१) । उनको यो परिभाषा पूर्वीय र पाश्चात्य दुबैको नजिक रहेको पाइन्छ ।

यसरी उल्लेखित नाटक सम्बन्धी विभिन्न परिभाषा एवं धारणाको अध्ययन गर्दा नाटक एक अभिनयात्मक विधाका रूपमा मानिन्छ । यसले पात्रका माध्यमबाट कुनै कथा वा कथ्य अनि चरित्रलाई मञ्चमा प्रस्तुत गर्दछ । नाटक भेषभूषा, साजसज्जा, हाउभाउद्वारा रङ्गमञ्चमा पात्र पात्राको सहायताले प्रस्तुत गरिने मानवीय जीवनको कलात्मक र भावात्मक अनुकरण हो । यस प्रकार नाटक प्रथमतः काव्य र द्वितीयतः अभिनय प्रदर्शन हो । वास्तवमा नाटक जीवन र जगतको कलात्मक अनुकरण हो : जसले पात्रका अभिनय एवं संवादात्मक अभिव्यक्तिका माध्यमद्वारा सबै दर्शक पाठकलाई आनन्द प्रदान गर्नुका अतिरिक्त सांसारिक सुख दुःखात्मक स्थिति र चरित्रको बोध गराउँछ ।

३.४. नाटकको स्वरूप, तत्त्व र प्रवृत्तिहरू

नाटक आफ्नो छुट्टै गरिमा बोकेको साहित्यको एक प्राचीन विधा हो । नाटक कस्तो हुन्छ भन्ने कुराको निक्यौल नाटकको स्वरूपले नै गर्छ । यसका सम्बन्धमा पूर्वीय एवम् पाश्चात्य विद्वानहरूले आ-आफ्नो मत अगाडि सारेको पाइन्छ । विद्वानहरूको मतको अध्ययनबाट नाटकको स्वरूपमा रहेका अन्तरको बारेमा पनि थाहा पाइन्छ ।

नाटकमा इतिहास प्रसिद्ध कथा हुन्छ । मुख, प्रतिमुख आदि पाँच सन्धिमा कथा विभक्त हुन्छ । विलास, समृद्धि, सुख दुःख, नाना रसहरूको कथानक रोचक हुनुपर्छ । पाँचदेखि बढीमा दश अङ्क हुनुपर्छ, प्रख्यात कुलका राजर्षि अथवा दिव्य श्रेणीका धीरोदत्त गुणले प्रतापी नायक

हुनुपर्छ । शृङ्गार अथवा वीर रस अङ्ग (प्रधान) र अरू रस अप्रधान हुन्छन् । निर्वहण सन्धिमा अद्भूत रस देखाउनुपर्दछ । मुख्य पुरुष पात्र चार वा पाँच हुन्छन् । अङ्कहरू कोही लामा कोही छोट्टा हुन्छन् भनी सोमनाथ सिग्दालले बताएका छन् ।

पूर्वीय एवं पाश्चात्य नाट्य स्वरूपमा अन्तर देखिन्छ । पूर्वीय नाटकमा मूल पात्रको चरित्र उदात्त हुनुपर्छ भनिएको छ । पाश्चात्य नाटकमा मूल पात्रमा चरित्र दोष हुनुपर्ने अनिवार्यता छ (थापा, २०४७ : १०३) । दुःखान्तम् ननाटकम् पूर्वीय नाटकको मूल स्वरूप हो भने पाश्चात्य विद्वानका मतमा सुखान्त नाटक औसत जीवनभन्दा तल्लो स्तरको अनुकरण मात्र हो, यो हास्यास्पद हुन्छ ।

यसरी पूर्व र पश्चिममा नाटकको स्वरूपमा आ-आफ्नै धारणा र परम्परा बन्दै आएको पाइन्छ । जे भए पनि नाटक जीवन र जगतसँग नै सम्बन्धित विशेषतः दृश्य विधा हो । वर्तमान समयमा नाटकका विभिन्न स्वरूपहरू नवीन प्रयोगका रूपमा भित्रिएका छन् । नाटकको स्वरूप ठ्याक्कै यस्तै हुन्छ भन्नु भन्दा पनि नाटक जीवन र जगतसँग सम्बन्धित विधा भएको हुँदा जीवन जगतका विविध पक्षलाई समेट्ने क्रममा नाटकका स्वरूप निर्माण हुँदै जाने कुरा हुन् । नाटक विविध स्वरूपमा दर्शक, पाठक माझ आउने एक गतिशील विधा हो । एउटा नाटकमा जीवन र जगतको जुन रूप प्रस्तुत गरिएको हुन्छ, नाटकको स्वरूप पनि त्यस्तै हुन पुग्छ । एक सुनिश्चित आयामका साथ विविध आवश्यकीय अङ्गको उचित समायोजन गरी जीवन जगतलाई जुन स्वरूपमा प्रस्तुत गरिन्छ, नाटकको स्वरूप पनि त्यस्तै नै हुने गरेको देखिन्छ ।

३.५. नाटकका तत्त्वहरू

नाटकको परिभाषालाई मूल्याङ्कन गर्दा नाटक अभिनय प्रधान दृश्यकाव्य हो । यसमा कथानक, पात्र, वातावरण, संवाद, रस आदिको मेल हुन्छ भन्ने कुरा प्रस्टिन्छ । पूर्वीय नाट्य विधाका सम्बन्धमा आचार्यहरूले वस्तु, नेता र रसलाई प्रमुख नाट्य तत्त्वका रूपमा स्विकारेका छन् भने पश्चिमी विद्वानहरूले पनि नाट्य तत्त्वका सम्बन्धमा विस्तृत चर्चा गरेका छन् । एरिस्टटोलले दुःखान्त नाटकको केन्द्रीयतामा यसका तत्त्वहरू भनेर कथानक, चरित्र, कार्यव्यापार, संवाद र द्वन्द्वलाई महत्त्व दिएका छन् । इन्साइक्लोपिडिया ब्रिटानिकामा नाटकीय तत्त्वका रूपमा कथानक, चरित्र, शैली र विचारलाई उल्लेख गरेको छ । यिनै पूर्व र पश्चिमका

विद्वानको नाटक सम्बन्धी अवधारणालाई आधार मानेर हेर्दा नाटकमा मुख्यतः कथानक, पात्रयोजना, संवाद, वातावरण, उद्देश्य र भाषाशैली गरी ६ वटा तत्त्वहरूलाई आधार मानी क्रमशः चर्चा गर्न सकिन्छ ।

३.५.१. कथानक

नाटकको सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण तत्त्व कथानक हो । नाटकमा सिङ्गो जीवन व्यक्त गर्न सक्ने कथावस्तु वा कथानक आवश्यक देखिन्छ । संस्कृत साहित्यमा पौराणिक एवं ऐतिहासिक रूपमा प्रख्यात वा मौलिक कल्पनाद्वारा निर्मित दुवै कथालाई स्विकारिएको छ, भने पश्चिमी साहित्यमा दन्त्य कथा, इतिहास र कल्पना जुनसुकै स्रोतबाट पनि नाटकको कथानक बन्न सक्ने विचार व्यक्त गरेको पाइन्छ । नाटकको कथानक घटनाहरूको शृङ्खलामा विकसित भएको हुन्छ । संस्कृत साहित्यमा कथानकलाई विभिन्न पाँच सन्धि (मुख, प्रतिमुख, गर्भ, अवमर्श, र निर्वहण), पाँच कार्यावस्था (आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्यासा, नियताप्ति र फलागम) र पाँच अर्थ प्रकृति (बीज, विन्दु, पताका, प्रकरी, र कार्य) जस्ता सामग्रीहरूले चरम उत्कर्षको विन्दुमा पुऱ्याउने कुरा वर्णन गरिएको छ । त्यसै गरी पश्चिमी साहित्यमा कार्यारम्भ, विकास र उत्कर्षलाई विवृत्ति र प्रतिचरमोत्कर्ष र अन्तिम फललाई संवृत्ति भाग अन्तर्गत राखी नाटकको कथावस्तु विकसित हुने कुरा उल्लेख गरिएको छ । यिनै दुई दृष्टिकोणलाई केलाउँदा नाटकको कथावस्तु घटनाहरूको सङ्गठित शृङ्खला अगाडि बढी फलागम भाग वा अन्त्य भागसम्म गतिशील रहन्छ, भन्ने कुरा प्रष्ट भएको छ ।

यसरी कथानक नाटकको महत्त्वपूर्ण तत्त्व भएकाले कथानक विना नाटक बन्न सम्भव हुँदैन । कथावस्तु अत्यावश्यक घटनाहरूको समुचित गुम्फनले भरिएको कसिलो, छोटो, छरितो, चमत्कारपूर्ण, स्वभाविक र स्वयंमा पूर्ण हुनुपर्छ । कथावस्तु विना नाटक असम्भव छैन र कथावस्तुको उचित विन्यास विना नाटकको महत्त्वपूर्ण गुण प्रभावोत्पादकत्वमा ह्रास आउने गर्छ । यसर्थ कथानक नाटकको एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व भएको थाहा पाइन्छ ।

३.५.२. पात्र योजना

नाटकको कथावस्तुलाई सुरुदेखि अन्त्यसम्म डोन्याउने र पूर्णता प्रदान गर्ने कार्य पात्रले गर्ने हुनाले पात्र योजना नाटकको अर्को महत्त्वपूर्ण तत्त्व मान्न सकिन्छ । पात्रकै माध्यमबाट कथावस्तु गतिशील बन्छ । नाटकमा पुराण र इतिहास प्रसिद्ध नायक हुनुपर्ने कुरा पूर्वीय साहित्यमा र चरित्रदोष (स-सानो चारित्रिक कमजोरी) भएको तर धेरै धेरै गुण भए पनि ठूलो सजायको भागी रहेको व्यक्तित्व भएको नायक पश्चिमी नाट्य साहित्यमा हुनुपर्ने मान्यता देखाएको पाइन्छ । कथानकलाई गतिशील बनाउन एवं प्रभावकारी गराउने कार्य पात्रले नै गर्ने हुनाले पात्रको भूमिका नाटकमा महत्त्वपूर्ण हुन्छ । आधुनिक नाटकमा त द्वन्द्वलाई महत्त्वपूर्ण रूपमा लिइने हुनाले पात्रको विशेष आवश्यकता रहेको देखिन्छ । भूमिकाका आधारमा नाटकका पात्रहरू मुख्यतः दुई किसिमका हुन्छन् : एकमा सकारात्मक भूमिका निर्वाह गर्ने अनुकूल र दुईमा नकारात्मक भूमिका निर्वाह गर्ने प्रतिकूल । कुनै पात्र घरि प्रतिकूल र घरि अनुकूल बनेर देखा पर्छन् । यस्ता पात्रलाई गतिशील भनिन्छ, भने स्वभाव परिवर्तन नगर्ने पात्रलाई स्थिर पात्र भनेर चिनिन्छ । त्यसै गरी जीवन चेतनाका दृष्टिकोणले वर्गीय र वैयक्तिक गरी दुई प्रकारमा विभाजन गरेको पाइन्छ । कुनै वर्ग विशेषको प्रतिनिधि भएर देखापर्ने पात्र वर्गीय हुन्छ, भने व्यक्ति विशेषको भूमिकामा देखिने पात्र वैयक्तिक हुन् । उपस्थितिका आधारमा प्रत्यक्ष मञ्चमा उपस्थित हुने पात्र मञ्चीय हो भने मञ्चमा नदेखिने पात्र नेपथ्य हो । यो मञ्चीय पात्रका संवादमा प्रसङ्गवश आउने गर्दछ । त्यसै गरी आवद्धताका आधारमा चरित्रहरू बद्ध र मुक्त, लिङ्गका आधारमा पुलिङ्ग र स्त्रीलिङ्ग, कार्यका आधारमा प्रमुख, सहायक र गौण आदि विभिन्न प्रकारमा विभाजन गरिएको पाइन्छ, (अधिकारी, २०६६: ३१) । लेखकीय उद्देश्य र मूल कथानक दुवैसँग आवद्ध रही न्याय एवम् सत्यको पक्षमा बोल्ने पात्रहरू अनुकूल हुन् भने मुख्य नायक एवं उसका सहायकभन्दा भिन्नै प्रवृत्ति बोकेका तथा अन्याय एवं असत्यको मार्गमा लागेका पात्रहरू प्रतिकूल हुन् । वर्गीय आधारमा नाटकका पात्रहरू सम्पन्न र विपन्न हुन्छन् । आधुनिक नाटकमा हास्य पात्रको प्रयोग पनि व्यापक भएको पाइन्छ । यस्ता पात्रहरूलाई विदुषक भनिन्छ । कुनै नाटककारले आफ्नो नाटकमा मुखपात्र राखी आफ्नो दृष्टिकोण पनि त्यसै पात्रद्वारा प्रस्तुत गर्न पनि सक्दछन् ।

मनोवैज्ञानिक नाटकहरूमा कथानक भिनो हुन्छ, भने पात्रका क्रियाकलाप एवं मनोसंवादात्मक अभिव्यक्ति विशेष महत्त्वको रहन्छ । नाटकमा नायक सहित पुरुष र नायिका सहित स्त्री

पात्रहरू रहने हुन्छन् । नायक वीर एवम् चरित्रवान् हुने र नायिका पनि विदुषी एवं सच्चरित्रवान् हुने देखिन्छ । यस्ता जुनसुकै चरित्र पनि नाटकमा समावेश भएका हुन सक्छन् तर चरित्रमा अभिनेयता हुन आवश्यक हुन्छ ।

३.५.३. संवाद

साहित्यका अन्य विधाबाट नाटकलाई अलग्याउने एक प्रमुख तत्त्व संवाद हो । संवाद नै नाटकको त्यस्तो तत्त्व हो जसले नाटकलाई नाटकको स्वरूप प्रदान गरेको हुन्छ । नाटकको कथानक संवादकै आधारमा विकसित हुने गर्छ । नाटककारले जीवन प्रतिको दृष्टिकोण टीका-टिप्पणी, भाव या विचारको अभिव्यक्ति संवादकै माध्यमबाट प्रकट गराउँछन् । चरित्र चित्रणका लागि पात्र स्वयं र पात्र-पात्रका बिचमा गराउने कुराकानी वा कथोपकथनलाई संवाद भनिन्छ (न्यौपाने २०३८:२८९) । हुन त नाटकमा अभिभूत तत्त्व बनेको छ । नाटक यही कथोपकथन या संवादका सहाराले चल्दछ । पूर्वीय आचार्यहरूले संवादका भेदमा सर्वश्राव्य, स्वगत र एकान्त गरी तिन भेद दर्शाएका छन् (थापा, २०४७: ८७) । यिनैलाई आजकल क्रमशः डायलग, सोलिलकी र एसाइड भनी संवादका भेदका रूपमा स्विकारिन्छ । नाटकमा जीवनको यथार्थ अभिव्यक्तिमा बल रहने हुनाले जीउंदो गद्यात्मक संवाद सहज हुन्छ । संवाद जति सार्थक सङ्क्षिप्त बक्र र अन्तशक्ति युक्त हुन्छ, नाटक त्यति नै सफल हुन्छ । वास्तवमा नाटकीय संवादमा नाटकमा पात्रहरूले बोल्न सक्ने, वास्तविक जीवनको जस्तो विचारयोग्य, उसको रहन सहन, सामाजिक, शैक्षिकस्तर र लिङ्गको अवस्था अनुसार मिल्ने खालको हुनुपर्दछ । नाट्य विधामा संवाद नाटककारको लागि कथावस्तुको आधार हो, चरित्र चित्रण गर्ने माध्यम हो र विचार प्रस्तुत गर्ने साधन हो (थापा, २०४७ : १५८) । संवाद योजना स्वाभाविक, सहज र बढी यथार्थपरक ढङ्गमा सिर्जना गर्नु नाटकीय आवश्यकता, अपरिहार्यता हो । संवाद योजनामा उल्लेखित कुराको पालना भएमा नाटक प्रभावशाली बन्दछ । त्यसैले नाटकमा संवादको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको हुन्छ ।

३.५.४. वातावरण (देश, काल, परिस्थिति)

नाटक यथार्थ नजिकको विधा हो । यसमा विभिन्न घटनाहरू रङ्गमञ्चमा अभिनय गरेर मानवीय जीवनको वास्तविकता प्रदर्शन गरिएको हुन्छ । नाटकीय घटना कुनै न कुनै स्थान,

समय र परिवेशबिच घटेको हुन्छ । यसरी देश, काल र परिवेशले नै वातावरणलाई बुझाउँछ । घटना, पात्रको मानसिकता र वातावरणको घुलनबाट नै हुने र नाटकीय जीवन र जगत्को परिचालन यसैका आधारमा हुने हुनाले वातावरणको सजीव निर्वाहविना कथानक सफल बन्न सक्दैन भन्न सतिन्छ । नाटक सहज, संवेद्य बन्नको निम्ति यसको वातावरण वा परिवेश सामाजिकता र मानसिकताको अनुकूल हुनुपर्छ (थापा, २०४७ : ९६-९७) । कथानक, पात्र र संवादलाई जीवन्त तुल्याउन वातावरणको पनि त्यतिकै भूमिका रहने गर्दछ । नाटकभित्रको कार्य व्यापार कुनै विशेष स्थान, समय र परिस्थितिभित्र हुने गर्दछ । पात्रगत मानसिकताकै आधारमा तत्कालीन समाजको चेतनास्तर बुझ्न सजिलो पर्दछ । समाज कति विकसित थियो भनी त्यसको अवस्था छुट्याउन ठाउँ वा समाजलाई आधार बनाइने हुनाले नाटकमा देश वा स्थान पनि वातावरणको अर्को पाटो हुन पुग्दछ । त्यसै गरी त्यस ठाउँ र समयले सृजित विशेष परिस्थितिले पनि नाटकलाई प्रभावित पार्ने गर्दछ । यसरी कथानक र पात्रका क्रियाकलापलाई जोड्ने तथा स्वाभाविकता प्रदान गर्ने काम वातावरणले नै गरेको हुन्छ । देश, काल र परिस्थितिको समष्टि रूप नै वातावरण हो । देश भन्नाले पात्रले कार्य गरेको स्थान, काल भनेको कार्य गर्दै गरेको समय र परिस्थिति भन्नाले पात्रले कार्य गरेको अवस्था विशेषलाई बुझाउँछ । त्यसैले परिवेशले कुनै पनि कृतिको पुरै वातावरणलाई बुझाउँछ । कुनै पनि देश, काल र वातावरणमा घटेका मानव जीवनका शृङ्खलाबद्ध रूप नै कथावस्तु हो । घटना र पात्रको पृष्ठभूमिमा वातावरण रहेको हुन्छ । त्यही घटनाको सिर्जनामा वातावरणको भूमिका हुन्छ र त्यही घटना र पात्रको मानसिकताले वातावरणको निर्माण गर्दछ (उपाध्याय र अरू, सम्पा. २०४६: ६-९) ।

३.५.५. उद्देश्य

कुनै पनि कार्य कुनै न कुनै उद्देश्यका साथ गरिन्छ । नाटक पनि यसबाट वञ्चित रहन सक्दैन । नाटक साहित्यिक विधा र रङ्ग मञ्चीय दृष्टिले कला भएकोले यसको पनि आफ्नै मूल्य, मान्यता र अर्थ हुन्छ । यही अर्थको खोज र मूल्यको स्थापना नै नाटकको उद्देश्य हो । नाटकको यो तत्त्वका सम्बन्धमा प्राचीन एवं नवीन आचार्यद्वारा चर्चा गरिएको छ । स्वर, सन्देश वा उद्देश्यलाई अरिस्टोटलले विचार भनेका छन् । बुद्धितत्त्वको भावतत्त्वमा प्रधानता रहनु विचार हो भनी उनले विचारलाई चिनाएका छन् ।

कुनै पनि साहित्य प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष जुन रूपबाट भए पनि कुनै न कुनै सन्देश दिनबाट बञ्चित हुन सक्तैन (उपाध्याय र अरू, सम्पा, २०४६ : परिचय खण्ड) । नाटकमा पनि कुनै न कुनै उद्देश्य वा विचार रहन्छ । वस्तुगत रूपमा लेखकले आफ्ना पात्रहरूद्वारा विचार प्रतिपादन गर्नुपर्ने कुरामा अरिस्टोटलले जोड दिएका छन् । नाटक आधुनिक साहित्यको लोकप्रिय कला रूप बनेकाले कलाको उद्देश्य रमाइलो गरेर मानवीय जीवन देखाउनु अनि त्यसको माध्यमबाट स्वर सन्देश प्रसारित गर्नु भएकोले उद्देश्यहीनता कलाकृतिको साध्य ठानिन्छ । नाटककारले आफ्नो दृष्टिकोणको उद्घोषका लागि कुनै पात्र चुनेर उसैको विशिष्ट क्रियाकलापहरू र विचारहरूको माध्यमबाट आफ्नो मान्यतालाई ज्ञापित गराउँछन् । उद्देश्यसिद्धि उदात्त रागहरूको रस रूपमा नै गर्नुपर्छ, अन्यथा लेखक उपदेशक वा जीवन व्याख्याता बन्न डर हुन्छ । यसर्थ नाटकको उद्देश्य प्रथमतः नाटकीय रसास्वादन गराउनु हो । अनि मात्र लेखकीय दृष्टि कलात्मक रूपमा प्रस्तुत गर्दै आफू उपदेशक, दार्शनिक र जीवन व्याख्याता बन्नुबाट बच्दै मानवीय संवेदना बुझी समाधानको मार्ग खोल्नु हो । नाटक सिर्जना गरेर मात्र त्यसले आफ्ने उचित लक्ष्य प्राप्त गर्न सक्दैन, प्रक्रिया पूरा हुँदैन । दृश्यविधा अन्तर्गतको हुनाले रङ्ग मञ्चीय भेषभूषा, साजसज्जा, गीत, सङ्गीत, प्रकाश, आकाश जस्ता नाटकीय तत्त्व र वातावरणका साथ रङ्गमञ्चमा मञ्चन भएपछि मात्र यसले पूर्णता प्राप्त गर्दछ । उद्देश्य प्राप्तिमा पनि पूर्णता प्राप्त गर्न सक्दछ, यही नै नाटकको मूल्य र सार्थकता हो । यही अर्थका खोज मूल्यको स्थापना नाटकको उद्देश्य हो र भावपक्ष पनि हो । नाटकको अन्तिम उद्देश्य प्राप्तिमा सम्पूर्ण कथावस्तु संरचित गरेको हुन्छ । मञ्चनको दृष्टिले नाटक साहित्य र कलाको सम्मिश्रित रूप हो (थापा, २०४७ : १) ।

३.५.६. भाषाशैली

कुनै पनि भावको अभिव्यक्तिको एक मात्र साधन भाषा हो । भाषाको अभावमा नाटक मात्र नभएर साहित्यको कुनै पनि विधाको कल्पना पनि गर्न सकिन्छ । मानवीय भावको अभिव्यक्ति भाषा मार्फत् नै प्रस्फुटन हुने गर्दछ । नाटकमा पनि उक्त भावको प्रस्फुटन भाषाको माध्यमले गरिन्छ । मूक अभिनयले पनि केही मात्रामा भावको सञ्चारण गर्ने क्षमता राखे पनि भाषा नै सोलोडोलो भाव अभिव्यक्तिको प्रमुख माध्यम हो । पाश्चात्य नाट्याचार्य अरिस्टोटलले भाषालाई

पद रचनको रूपमा चर्चा गरेका छन् । अरिस्टोटलले भनेको पदरचनाको स्थान चाहिँ पछि शैलीले लिएको छ ।

नाटकमा संवादकै माध्यमबाट भाषा व्यक्त हुने गर्दछ । पात्रको स्तर अनुसारको संवाद स्वाभाविक मानिन्छ भन्नु नै भाषा तदनुकूल हुनुपर्छ नै । जति भाषा सरल एवं सहज हुन्छ त्यति नाटकको उच्चता बढ्छ । भाव, विचार अनुभूतिको सफल प्रस्तुति भाषामा नै आधारित रहेको हुन्छ । सबै नाटकमा वातावरण अनुकूल भाषा उपयुक्त मानिन्छ । जस्तै स्थानीय वा क्षेत्रीय भाषा, तत्सम शब्द बढी भएको भाषा आदि क्रमशः दूरस्थान, अशिक्षित समाज र प्राचीन युग आदिको अभिव्यक्ति दिन अनुकूल हुने गर्दछ । भाषाशैली नाटकको मात्र नभएर सम्पूर्ण साहित्यिक विधाहरूकै अत्यावश्यकिय तत्त्व हो ।

अतः भाषा स्पष्ट, सन्तुलित र स्वाभाविक हुनु जरुरी हुन्छ । भाषाशैलीलाई पनि विभिन्न प्रकारमा विभाजन गरेको पाइन्छ । गद्यात्मक वा पद्यात्मक, एकालापात्मक, आलङ्कारिक, प्रतीकात्मक जस्ता भाषाको प्रस्तुतिको प्रयोग गरी नाटक गरेको पाइन्छ (उपाध्याय र अरू सम्पा, २०४६: पृ.३) ।

भाषाको प्रस्तुत गर्ने विभिन्न रूपगत पद्धतिलाई शैली भनिन्छ, नाटकमा सरल एवं प्रवाहमय भाषाले शैलीको आकर्षण बढाएको हुन्छ । शैली नाटकको सूक्ष्म र स्थूल पक्षसँग सम्बन्धित हुन्छ । समसामयिक अवस्थामा यथार्थवादको आग्रहले गर्दा पारम्परिक नाटकमा निहित काव्यात्मकता र गाम्भीर्य क्षतिपूर्तिका निम्ति नाटकमा प्रतीक, स्वप्न विम्ब, मिथक आदिको प्रचलन बढेको छ । (उपाध्याय, २०५२: १३०) । भाषा प्रयोगका दृष्टिले शैली सरल र अलङ्कृत गरी दुई किसिमको हुने गर्दछ । सरल शब्द र वाक्य, उखान टुक्का, जटिल वाक्य एवं अलङ्कृत पदावली पाण्डित्यपूर्ण भाषिक अभिव्यक्तिको शैली अलङ्कृत हो । यसरी भनाइमा छरितोपना र अनुकूलताको ख्याल पुऱ्याइएको भाषाशैली नाटकको अर्को महत्त्वपूर्ण र नाटकमा नभइ नहुने तत्त्व हो ।

३.५.७. अभिनेयता

नाटकका महत्त्वपूर्ण तत्त्वहरूमा अभिनय पनि पर्दछ । नाटक मूलतः अभिनय प्रधान दृश्य विधा भएकाले यसको अन्तिम अभीष्ट भन्नु नै रङ्गमञ्च रहेको पाइन्छ । नाटकमा आङ्गिक, वाचिक, सात्विक र आहार्य चारै प्रकारका अभिनय सबल रूपमा प्रस्तुत भएको छ । नाटकमा पात्रको

हाउभाउलाई महत्त्वमा साथ व्याख्या गरिएको छ । पात्रले चरित्र अनुसारको भिन्न परिस्थितिमा गर्नुपर्ने अभिनयलाई नाटकमा सूक्ष्म रूपले ध्यान दिइएकाले अभिनय प्रभावकारी देखिन्छ । त्यसैले अभिनेयता नाटकको केन्द्रीयता नै मान्न सकिन्छ ।

३.५.८. दृश्य विधान

नाटकहरू एउटै दृश्यमा रहँदैनन् । कुनै नाटकमा दृश्यका साथै उपदृश्यहरू पनि समावेश गरिएको पाइन्छ । विभिन्न दृश्यमा नाटकलाई विभक्त गर्दा यसको प्रभावकारिता बढ्नुका साथै नाटकले दिने सन्देश स्पष्ट हुन्छ । सैद्धान्तिक विषयवस्तुका आधारमा दृश्य विधान पनि नभई नहुने तत्त्वका रूपमा लिइन्छ । दृश्य भनेको हेराइ हो । हेर्दा राम्रो रमाइलो भएमा त्यसले सबैको मन अवश्य जित्दछ । त्यसैले नाटकको अभिन्न तत्त्वका रूपमा दृश्य विधानमाथि चर्चा गर्नु अत्यन्तै सान्दर्भिक र महत्त्वपूर्ण मानिने हुनाले यसलाई नाट्य तत्त्वको भरपर्दो रूपमा लिनु जरुरी देखिन्छ ।

३.६. आधुनिक नेपाली नाटकको विकास क्रम

आधुनिक नेपालको निर्माण भएको तिन दशक पछि पं. भवानीदत्त पाण्डेले प्रस्तुत गरेको **मुद्राराक्षस**को रूपान्तर र पं शक्तिबल्लभ अर्ज्यालले गरेको **हास्यकदम्ब**को रूपान्तरसँगै नेपाली नाटकको इतिहास सुरूवात पाइन्छ । बालकृष्ण समको उदयसँगै आधुनिक नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चको इतिहास आरम्भ भएको देखिन्छ । नेपालमा समले नै पहिलो एकाङ्की लेखेर मञ्चित गराएको थाहा पाइन्छ । (उपाध्याय, २०६७: १) । नेपाली साहित्यको पहिलो मौलिक नाटक **अटलबहादुर** (वि.सं. १९६३) लेखिएको अढाई दशकपछि एकाङ्की लेखन आरम्भ भएको मानिन्छ । यसैगरी डा. केशवप्रसाद उपाध्यायले बालकृष्ण समको वि.सं. १९९० मा लेखेको र मञ्चित पनि भएको पहिलो एकाङ्की **प्रेम** हो भन्ने उल्लेख गरेका छन् । तर प्रकाशनका दृष्टिले भने भीमनिधि तिवारीको **काशीवास** (वि.सं. १९९८) पहिलो एकाङ्कीका रूपमा देखिएको छ । यी कुरालाई नै प्रारम्भिक आधार मानेर चरण विभाजन गर्ने प्रयास गरिएको देखिन्छ ।

१. पहिलो चरण: वि.सं. १९९०–२००७

२. दोस्रो चरण: वि.सं. २००८–२०१७

३. तेस्रो चरण: वि.सं. २०१८–२०४६

४. चौथो चरण: वि.सं. २०४७–देखि हालसम्म

१. पहिलो चरण (वि.सं. १९९०-२००७)

राणा शासनको अन्त्य हुन लागेको समयमा साहित्य विधालाई अझ मलजल भएको देखिन्छ । यसै क्रममा वि.सं. १९९० देखि २००७ सम्म कायम रहेको पहिलो चरण नेपालको नेपाली एकाङ्की नाट्य विधाको उद्भवको आरम्भिक चरण मानिन्छ । यो आधुनिक शिक्षा पाएको र विश्वको राजनीतिक गतिविधिले प्रभाव पारी जनसमुदायमा निरङ्कुश राणातन्त्रका विरोधमा क्रान्ति चेतना विकसित हुँदै गएको समय हो । यो आधुनिक शिक्षाको प्रसार हुँदै गएको र सामाजिक सुधारका गतिविधि पनि केही रूपमा विकसित हुँदै गएको समय हो (उपाध्याय, २०६७:१०) । यस समयमा नाटककार बालकृष्ण समद्वारा वि.सं. १९९३ मा लेखी दरबार हाइस्कूलका छात्रहरूद्वारा मञ्चन समेत गराइएको अप्रकाशित पाण्डुलिपिका रूपमा थन्किएको तर पछिल्लो समयमा प्रकाशित भएको **प्रेम** एकाङ्कीबाट नाट्य विधा अगाडि बढेको देखिन्छ (अधिकारी, २०६६: ३५) ।

भीमनिधि तिवारीको **काशीवास** (१९९८), बालकृष्ण समको **बोक्सी** (१९९९), पुष्कर समशेरको **लक्ष्यहीन** (१९९९) ले एकाङ्कीको बलियो जग बसालेको पाइन्छ । यसै चरणमा जितेन्द्र बहादुर शाहको एउटै एकाङ्की **रानीपोखरी** (१९९९), टीकाराम शर्माको **दोस्ती** (२००२), श्रीवदन गुरुङको **आमा र छोरी**, मिलनकुमार धमलाको **सीता त्याग**, नरेन्द्र सिंहको **सिक्किम आन्दोलन** जस्ता नाटकहरू यस चरणमा पाइन्छन् । (अधिकारी, २०६६: ३६) । यसैगरी विजय मल्लले वि.सं २००१ मा **राधा मान्दिन** एकाङ्की लेखेर मञ्चित गराई नाट्य क्षेत्रमा प्रवेश गरेको देखिन्छ भने यसै समयमा महाकवि देवकोटाको **मुना** शीर्षकको एकाङ्की शारदा पत्रिकामा प्रकाशित भएको देखिन्छ । यो एक दृश्यात्मक छ र आवश्यक रङ्ग निर्देशन पनि उल्लेख भएको छ (उपाध्याय, २०६७: २१-२३) ।

यस चरणका एकाङ्कीहरू सामाजिक विषयवस्तुमा केन्द्रित देखिएका छन् साथै राष्ट्र प्रेमको भावना पनि टङ्कारो रूपमा आएको देखिन्छ । **काशीवास** एकाङ्कीले मौलिक, सामाजिक एवं दुःखान्त नाटकको सूत्रपात पनि यसै समयबाट सुरु गरेको देखिन्छ । यो नाटक क्षेत्रकै महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हो ।

२. दोस्रो चरण (वि.सं. २००८-२०१७)

वि.सं. २००७ सालको राजनैतिक परिवर्तनपछि एकाङ्की नाट्यलेखन, मञ्चन र प्रकाशनमा गतिशीलता आएको पाइन्छ । वि.सं. २००७ पूर्वका एकाङ्कीकारहरूले पनि टोलछिमेकका रङ्गकर्मी र शैक्षिक संस्थाहरूका आग्रहमा रङ्गमञ्चीय प्रयोजनका लागि एकाङ्कीको लेखन गर्दै गए र त्यसले गर्दा एकाङ्कीको विकास हुँदै गयो (उपाध्याय, २०६७: २९) । यस समयका एकाङ्कीकारहरूमा हृदयचन्द्र सिंह प्रधान, भीमनिधि तिवारी र बालकृष्ण सम सबल स्तम्भका रूपमा देखिन्छन् । वि.सं २००८ सालदेखि रेडियो नाटकका रूपमा छोटो श्रव्य नाटकहरू प्रसारण गर्न थालेको हुनाले केही लेखकहरूले प्रसारणको प्रयोजनबाट नाटकको सृजनामा चासो देखाएबाट यस एकाङ्की नाट्य भेदको विकासमा नयाँ गति आयो र यस भेदमा नयाँ आयाम थपियो (उपाध्याय, २०६७: २९) । लेखकहरू अब अलि सक्रिय भई साहित्य लेखनमा लागे पनि नाटकमा धेरै ठूलो हलचल भएको देखिन्छ ।

यस चरणका सशक्त लेखक र कृतिहरूमा हृदयचन्द्र सिंह प्रधानको **गङ्गालालको चिता** (२०११), उनी **देवता हुन्** (२०१५), **कीर्तिपुरको युद्धमा** (२०१६) जस्ता एकाङ्कीहरू देखा पर्छन् भने भीमनिधि तिवारीको **पाँच ऐतिहासिक एकाङ्की** (२००८), **एकाङ्की पल्लव** (२०११), बालकृष्ण समको **भतेर** (२०१०), गोपालप्रसाद रिमालको **माया** (२०११) रुद्रराज पाण्डेको **हाम्रो नेपाल** (२०१२) **हाम्रो गौरव** (१०१३), बदरीनाथ भट्टराईको **गलहत्ती** जस्ता नाट्य एकाङ्कीहरू यसै चरणमा देखा परेका छन् । यथार्थता, प्रतिक्रियात्मकता, भौतिकवादी, जीवनदृष्टि, सामाजिक र छरितो रूप विधानयुक्त समस्या नाटकको आरम्भ गर्ने रिमालका अरू तिन एकाङ्कीहरू **नेपाली संस्कृति**, **इतिहास** र **खुकुरी** लेखिएको जानकारी भए पनि प्रकाशित रूपमा भेट्टाइएको पाइँदैन । मदनकृष्ण प्रसादको **दृश्य मञ्जरी** पनि यसै चरणमा देखापरेको बुझिन्छ । (अधिकारी, २०६६: ३७) । यो सँगै अन्य धेरै व्यक्तिले पनि नाटक लेखनलाई महत्त्व दिएको पाइन्छ ।

प्रगतिवादी धारामा भने सामाजिक जीवन र जनजीवनमा क्रान्ति परिवर्तन सहित प्रगति चेत भेटिन्छ । यस्तै ऐतिहासिक यथार्थवादी नाटकमा इतिहासका व्यक्तिको छनोटमा ऐतिहासिक पर्यावरण र प्रकृतिको यथार्थ अवलोकन र त्यसबाट प्राप्त हुने प्रेरणा प्रखर रूपमा प्रवृत्त गरिएको हुन्छ । (गैरे र कृष्ण प्रसाद, २०५९: ११०) । यससँगै सामाजिक एवं मनोवैज्ञानिक विषयका साथै ऐतिहासिक विषयका एकाङ्की लेखने क्रम पनि सुरु भएको देखिन्छ । यी सबै

कुरालाई मनन गर्दा यस चरणलाई नेपाली नाट्य एकाङ्की लेखनको विकासको प्रारम्भिक चरणका रूपमा लिन सकिन्छ ।

३. तेस्रो चरण वि.सं. (२०१८-२०४६)

वि.सं. २०१७ पुस १ गते संसदीय व्यवस्था भङ्ग गरियो । प्रधानमन्त्री विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला लगायत अन्य मन्त्री र सांसद तथा प्रमुख नेता कार्यकर्ताहरूलाई जेलमा हाली तत्कालीन राजा महेन्द्रले सत्ताको सूत्र हातमा लिए । उनले स्वयम् निरङ्कुश शासन गर्न थालेपछि मुलुकमा पञ्चायतकाल आरम्भ हुन्छ र यो नेपाली साहित्यमा महेन्द्र युग र वीरेन्द्र युगजस्ता दुई उपचरणका रूपमा इतिहासमा अङ्कित छ ।

क) पहिलो उपचरण : महेन्द्र युग (वि.सं. २०१७-२०२८)

ख) दोस्रो उपचरण : वीरेन्द्र युग (वि.सं. २०२८-२०४६)

क) पहिलो उपचरण : महेन्द्र यस (वि.सं. २०१७-२०२८)

राजनीति परिवर्तन भएपछि राष्ट्रका हरेक क्षेत्रमा त्यसको असर पर्नु स्वभाविक थियो । संसदीय व्यवस्था भङ्ग गराई वि.सं. २०१९ मा नयाँ संविधान जारी गरी विधिवत् रूपमा पञ्चायती शासनको आरम्भ भयो । यसको प्रत्यक्ष एवं परोक्ष प्रभाव नाट्य एकाङ्कीका क्षेत्रमा पनि पयो । अभिव्यक्ति स्वतन्त्रता थिएन, भाषण, लेखन र प्रकाशन नियन्त्रित थिए, व्यवस्था र प्रशासनको आलोचना गर्न पाइँदैनथ्यो, देशभक्ति, राजभक्ति र व्यवस्था भक्ति प्रकट गर्न पाइँदैनथ्यो र त्यस्तो लेखन थियो र साहित्यलाई राजनीतिबाट अलगल्याएर राख्ने प्रयास गरिन्थ्यो । सृजनशील कवि, लेखक र नाटककार आफ्ना असन्तुष्टि विरोध र विद्रोहका भाव राणाकालमा भैँ छायावादी शैलीमा अथवा विम्बवादी शैलीमा परोक्ष रूपबाट व्यक्त गर्थे (उपाध्याय, २०६७ : ४९) ।

वि.सं. २०१८ मा काठमाडौँमा राष्ट्रिय नाचघर बन्यो तर समय नबित्दै जलेर ध्वस्त भएपछि तत्कालीन बडामहारानी रत्नको निजी कोषको रकमबाट त्यसको पुनर्निर्माण पनि भयो । यसपछि आर्मी हेडक्वार्टर र महेन्द्र पुलिस क्लबमा रङ्गमञ्च बनाइयो भने वि.सं. २०२७ मा ने.रा.प्र.प्र. को कमलादीमा निर्मित भवनमा आधुनिक साधन र सुविधाले सम्पन्न विशाल रङ्गमञ्चको निर्माण पनि भएको देखिन्छ । अहिले राजधानी बाहिर विराटनगरमा वि.सं. २०१७ मा भानुमोरङ्ग सांस्कृतिक केन्द्रको स्थापना भएको छ भने भरतपुर र नारायणगढमा वि.सं.

२०१८ मा नारायणी कला मन्दिरको स्थापना भयो । यस्तै अन्यत्र पनि सांस्कृतिक गतिविधि अन्तर्गत नाटकको मञ्चन हुन थाल्यो (उपाध्याय, २०६७ : ४३) ।

यस उपचरणका एकाङ्की र एकाङ्कीकारहरूमा रमेश विकल र मोहनराज शर्मा उल्लेख्य रूपमा देखा पर्छन् भने अन्यमा बेन्जु शर्मा, गोविन्द लोहनी, रत्नशमशेर, चेतबहादुर कुँवर, बदरीनाथ भट्टराई, सोमध्वज विष्ट, शङ्कर कोइराला, माधवलाल कर्माचार्य, बासु पासा आदि देखा पर्छन् ।

रमेश विकल वि.सं. २०२० मा **मोर्डन हस्वेन्ड आई मिन आधुनिक पति** शीर्षक हास्य व्यङ्ग्यात्मक एकाङ्की लिएर उदाउँछन् । मोहनराज शर्मा वि.सं. २०२३ मा **आफ्नो बाटो** शीर्षक प्रयोगधर्मी एकाङ्की **भानुका** साथ यस क्षेत्रमा प्रवेश गर्छन् । यस्तै **सम्भौता** (२०२७), **एक सय चार वर्षे बूढो सर्प** (२०२८) जस्तो एकाङ्की दिन पुग्छन् । यस्तै कवि-कथाकार बेन्जु शर्माले **विवाह** (२०२०), **सत्य घटना विशृङ्खलता** (२०२५) दिन पुग्छन् भने गोविन्द लोहनीको **बृहत् कवि सम्मेलन** (वि.सं. २०२०) प्रकाशित हुन पुग्छ । यही समयमा रत्नशमशेर थापाको **अन्तर्वार्ता** (२०३०), चेतबहादुर कुँवरको **नरहोस् कोही बेकार** (२०२२) जस्ता कृति प्रकाशित भएको देखिन्छ । यस्तै बदरीनाथ भट्टराई, सोमध्वज विष्ट, शङ्कर कोइराला जस्ता स्रष्टाका यस समयका एकाङ्कीहरू साभ्ना एकाङ्कीमा सङ्कलन गरिएका छन् ।

वि.सं २०१७ देखि २०२८ सम्मको समय नाट्य एकाङ्कीको विकास र विस्तारको चरण हो । यस अवधिमा सामाजिक र राजनैतिक विषयका एकाङ्कीका साथै केही ऐतिहासिक र पौराणिक विषयका एकाङ्की पनि लेखिएका देखिन्छन् । यस समयका एकाङ्कीहरूमा आदर्शोन्मुख यथार्थवादी, मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी, प्रकृतिवादी एवं सामाजिक यथार्थवादी वा प्रगतिवादी धारामा लेखिएका भए पनि यिनमा समकालीन नेपालको चित्रण चाहिँ पर्याप्त देखिन्छ ।

ख) दोस्रो उपचरण : वीरेन्द्र युग (वि.सं. २०२८-२०४६)

राजा महेन्द्रको अवसानपछि श्री ५ वीरेन्द्र शासनको सूत्रधार भए तर उनी प्रजातन्त्रप्रेमी भएकाले प्रजातन्त्रको पुनर्स्थापना हुन्छ, भन्ने प्रजातन्त्रवादीहरूको आशामा तुषारापात गर्दै उनले

२०३६ सालबाट फेरि पञ्चायती व्यवस्थालाई नै निरन्तरता दिए (उपाध्याय, २०६७ : ५१) । वि.सं. २०२९ मा सांस्कृतिक संस्थानको गठन भयो र राष्ट्रिय नाचघर यस अन्तर्गत आयो भने विभिन्न संस्थाहरूलाई नाट्य मञ्चनको सुविधा प्राप्त भयो र रङ्ग मञ्चीय गतिविधिमा नियमितता आयो । यसबाट टिकट कटाएर नाटक हेर्ने संस्कृतिको विकास हुन पनि थाल्यो । वि.सं. २०३४ देखि ने.रा.प्र.प्र. ले प्रत्येक वर्ष नयाँ वर्षका उपलक्ष्यमा बैशाखमा नाट्य महोत्सवको आयोजना गर्न थाल्यो । यो प्रतियोगितात्मक हुने गर्थ्यो र प्रतियोगितामा एकाङ्की नै मञ्चित हुन्थे । त्यसले अनकौं नयाँ एकाङ्कीकार र नाट्यकर्मीको उदय र विकास हुँदै गयो । वि.सं. २०३५ देखि ने.रा.प्र.प्र. ले गाईजात्रा महोत्सवको आयोजना पनि गर्न थाल्यो र फलतः देशव्यापी रूपमा रङ्गकर्म फैलिन थाल्यो । (उपाध्याय, २०६७ : ५३) । यस क्रममा संस्थागत रूपमा संगठित भएर नाटक लेखन र मञ्चनमा लागेको प्रष्ट हुन्छ ।

यसै समयमा केही नयाँ रङ्ग संस्थाहरूको उदय भयो । ती संस्थाहरू युवा नाट्य परिवार (वि.सं. २०३४) म र आरोहण (वि.सं. २०३८), रङ्गस्रष्टा (वि.सं. २०४३), वृत्तांश कलासमूह (वि.सं. २०४७), जनसांस्कृतिक मञ्च (वि.सं. २०३८-३९) आदि हुन् । राजधानी बाहिर यतिखेर देखिएका रङ्गसंस्थाहरूमा पोखरेली युवा सांस्कृतिक परिवार (वि.सं. २०३४), अनाम नाट्य जमात धरान (वि.सं. २०४४), आरम्भ नाटक समूह धरान (वि.सं. २०४५) आदि प्रमुख रहेका छन् । यिनमा आफ्नो इतिहास लिएर निरन्तर गतिशील रहिआएका र देश विदेशमा ख्याति आर्जन गरेका रङ्गसंस्था भने मह, आरोहण र सर्वनाम हुन् (उपाध्याय, २०६७ : ५३)

यस उपचरण अन्तर्गत चालिसका दशकमा शिवहरि मुडभरी, मोदनाथ प्रश्रित, चूडानाथ भट्टराय, अशेष मल्ल, गोपाल पराजुली, सरूभक्त श्रेष्ठ, ध्रुवचन्द्र गौतम, मदनकृष्ण-हरिवंश, शार्दूल भट्टराई, शिव अधिकारी, वासु शशी, गोविन्द गिरी प्रेरणा, विजय चालिसे आदि थुप्रै एकाङ्कीकारहरू देखिन्छन् । यिनमा कसैका रचना पुस्तकाकारमा (एकल वा सङ्ग्रहका रूपमा) प्रकाशित छन् भने कसैका पत्रपत्रिकाहरूमा छरिएर रहेका छन् र कसैका चाहिँ मञ्चित भए पनि त्यतिखेर नभएर धेरैपछि वि.सं. २०५० मा गएर सङ्ग्रहका रूपमा प्रकाशित छन् (उपाध्याय, २०६७: ५७)

शिवहरि मुडभरीको बलिदान शीर्षकको एकाङ्की सङ्ग्रह (२०३१) मा प्रकाशित भएको देखिन्छ । मोदनाथ प्रश्रितको आमाको काख, चूडानाथ भट्टरायको रूपकका रूप (२०३१) यसै समयका

नाटक हुन् । तुवाँलोले ढाकेको बस्ती (२०३३) लिएर नाट्यक्षेत्रमा देखापरेका अशेष मल्लको सडकदेखि सडकसम्म (२०४१), अनादिक्रम (२०४५) आदि एकाङ्की सङ्ग्रहहरू यसै समयमा प्रकाशनमा आएका थिए । गोपाल पराजुलीको नाटक सङ्ग्रह गोलार्द्धका दुई छेउ (वि.सं. २०३७), सरूभक्तको शिशिरका अन्तिम दिनहरू नाटक सङ्ग्रह (२०४२), इथर नाटक सङ्ग्रह (२०४४), मदनकृष्ण श्रेष्ठ र हरिवंश आचार्यको यमलोक (२०३८), प्यारालाइसिस (२०३८), शिवहरि अधिकारीको त्रासदी मुद्राहरू एकाङ्की सङ्ग्रह (२०४०) लगायतका धेरै नाट्य एकाङ्कीहरू यस समयमा देखा पर्छन् (उपाध्याय, २०६७ :५९) । यस समयमा नाटकको उन्नति नदेखिए पनि एकाङ्कीहरू भने पर्याप्त मात्रामा लेखन भई मञ्चन भएको पाइन्छ । यसलाई नाटकको बीजभूमि नै मान्न सकिन्छ ।

यसैगरी यस चरणका एकाङ्कीहरूलाई हेर्दा मानवीय जीवन जगत सम्बन्धी नवीन चिन्तन, नाट्य, नवीन नाट्य प्रविधि आदिका दृष्टिले विविधता रहेका छन् । यस चरणमा यथार्थवादी, अस्तित्ववादी, मनोविश्लेषणवादी, प्रगतिवादी र स्वैरकल्पनात्मक जस्ता प्रायः सबैजसो धाराका नाट्य एकाङ्कीहरू देखिएका छन् भन्न सकिन्छ । यस अवधिमा नयाँ नयाँ एकाङ्कीकार देखिएका छन् भने अघिल्लो पुस्ताका एकाङ्कीकारहरूले पनि लेखनलाई निरन्तरता दिइरहेका छन् ।

४. चौथो चरण : वि.सं. २०४७ देखि हालसम्म

देशमा ठूलै राजनीतिक परिवर्तन भएपछि मुलुकमा खुलापन आउँछ, मानव अधिकार स्थापित हुन्छ, मानव अधिकारवादी संस्था खडा हुन्छन् । नागरिक समाज बन्छ, वाक् स्वतन्त्रता, लेखन स्वतन्त्रता, प्रेस स्वतन्त्रता, प्रकाशन स्वतन्त्रता र विचारको स्वतन्त्रता आउँछ । उदार अर्थनीति अँगालिन्छ, शिक्षा, सञ्चार, उद्योग र साहित्यमा नयाँ नीति ल्याइन्छन् । समकालीन साहित्यिक पत्रिकाले हरेक अङ्कमा नाटक तथा एकाङ्कीहरू प्रकाशन गरेको देखिन्छ । सम्पूर्ण पत्रपत्रिका साहित्यमय बनेका थिए ।

यस समयावधिमा वृत्तांश कलाकार समूह, काठमाडौं, वि.सं. २०४७, हिमशिखर कला परिवार, पोखरा (वि.सं. २०४७), डबली नाट्य समूह, (वि.सं. २०४७), सृष्टि नाट्य समूह, धरान (वि.सं. २०५३), सान नाट्यसमूह, काठमाडौं (वि.सं. २०५७), ज्योतिपुञ्ज साइन थिएटर (ऐजन),

पम्पकिन थिएटर, काठमाडौं, (वि.सं. २०६०) आदि कैयौं नाट्यसंस्था जन्मदैँ गएका छन् (उपाध्याय, २०६७ : ९६) । यी संस्थामार्फत नेपाली नाटकको क्रमशः प्रचार र विकास भएको देखिन्छ ।

यसरी पछिल्लो समयका एकाङ्कीहरूमा कृष्ण शाह 'यात्री' का समय अवसान (२०६१), मान्छे/मान्छेहरू (२०६४), अतिरिक्त यात्रा (२०६७) नाटक सङ्ग्रह, विप्लव ढकालको अन्तिम नायिका (२०६४), भद्रकुमारी घलेको केही गीतिनृत्य नाटक (२०५१), सुधा त्रिपाठीको निश्वासका गुजुल्टाहरू (२०५५), मनिक्रमराज शर्माको अँध्यारोमा जुध्नेहरू जस्ता नाटक सङ्ग्रहहरूको जन्म भएको छ । माओवादीले सशस्त्र सङ्घर्ष गरेको समयमा केही न केही अवरोधहरू आए पनि नाट्य लेखन, प्रकाशन र मञ्चनमा निरन्तरता दिएकै देखिन्छ । त्यति मात्र नभएर यतिखेर केही नयाँ नयाँ रङ्गसंस्था, नयाँ नयाँ कलाकार, निर्देशक र लेखकहरूको जन्म भइरहेकै पाइन्छ । यी नाट्य संस्था, नाटक आदिले पछिल्लो समयमा नाटक लेखन कार्य र यस विधाको विकास तीव्र गतिमा भएको पाइन्छ ।

नेपाली नाटकले यस चरणमा साइबर युगमा प्रवेश गरेको देखिन्छ । नेपाली नाटक आधुनिकताबाट उत्तर आधुनिकतातिर लागेको छ भने आधुनिकता र उत्तर आधुनिकताको द्वन्द्व पनि त्यसमा देखिँदै छ । पूर्व आधुनिक प्रयोगधर्मी तथा उत्तर आधुनिक प्रयोगधर्मी नाट्य लेखनसँगै परम्पराधर्मी नाट्य लेखन पनि अभैँ विकासको सोपान चढ्दै छ । यस चरणमा कृष्ण शाह यात्री पनि आफ्ना नाटक सङ्ग्रहहरूका साथ सशक्त रूपमा देखिएका छन् । उनले पनि नाटकको क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण योगदान गरेर

यस चरणलाई विकसित तुल्याउने काम गरेको देखिन्छ । यसरी कृष्ण शाह यात्री पनि यस चरण अर्थात् पछिल्लो समयका एक सफल नाटककारका रूपमा चिनिएका छन् ।

अध्याय : चार

“मान्छे/मान्छेहरू” नाटक सङ्ग्रहभित्रका नाटकहरूको

विश्लेषण

४. १. पृष्ठभूमि

कृष्ण शाह यात्री नाटक लेखन, अभिनय र निर्देशनमा ख्याति कमाइसकेका नाट्यकर्मी हुन् । यात्रीलाई नाटकको आत्मा थाहा छ र आजको जीवनको चुनौती पनि थाहा छ । आफ्ना युगले दिएका स्वाभाविक यातनाहरू र तिनै यातनाबाट जन्मिएको चेतना नै उनका नाटकहरूको मूल शक्ति हो । **मान्छे/मान्छेहरू** उनको दोस्रो नाटक सङ्ग्रह हो । वि.सं २०६४ सालमा प्रकाशित यस सङ्ग्रहमा क्रमशः नायिकाहरू, विस्थापन, महापात्र, असम्बन्ध, मान्छे/मान्छेहरू, कथासडकको, निजी आँखाहरू र शब्द सङ्ग्रामका योद्धाहरू शीर्षकका आठवटा नाटकहरू सङ्गृहीत छन् । मान्छे/मान्छेहरू शीर्षक नाटक विशेष प्रयोजनका लागि विशेष किसिमबाट तयार पारिएको नाटक हो । यो बोल्न र सुन्न नसक्ने बहिराहरूका साङ्केतिक भाषाका लागि बहिराहरूकै माध्यमबाट मञ्चमा सुनाउने प्रयोजनबाट २०४७ मा लेखिएको हो । यो साङ्केतिक भाषाको पहिलो नेपाली नाटक हो ।

मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहका प्रत्येक नाटकले जीवनका यस्ता प्रश्नहरू उठान गरेका छन् , जसले समकालीन समय, सम्भावना र सन्त्रासको बहुपक्षीय सम्बन्धलाई कलाका माध्यमबाट उज्यालोमा रुपान्तर गर्छ । नाटक सरल छन् र मञ्चनमैत्री पनि छन् । सङ्ग्रहमा समेटिएका नाटकमा अक्षरसँगै आवाज छ पनि जस्तो लाग्छ । यात्रीका नाटकको विशेषता के हो भने तिनले सुरुमा मन र चेतनालाई विस्तारै समात्दै जान्छ र पछि उम्कनै नसक्ने प्रश्न, अनुभूति र कलाको दलदलमा प्रवेश गराउँछ । यस सङ्ग्रहका नाटकहरूले पनि त्यसै गर्छन् । नाटक पढ्दा मात्रै पनि पाठकको चेतनामा नाटकका दृश्य फनफनी घुम्न थाल्छन् । उनी कल्पना र नाटक यात्राको बेग्लै क्षितिजमा पुगेको अलौकिक अनुभव हुन्छ (सिलवाल, २०६४,ग) ।

क्रमशः नायिकाहरू नाटकमा नारीवादी चेतना र प्रखर रूपमा आएको छ । रामायण र महाभारतका पात्र ओर्लिएका छन् रङ्गमञ्चमा । **विस्थापन**ले डायोस्पोरिक जीवनको कथा बोकेको छ । **महापात्र**ले लेखक र पात्र बिचको सम्बन्ध र विवादलाई देखाएको छ । यसले नेपाली नाटकमा पात्र प्रतिक्रिया सिद्धान्तलाई बहसको रूपमा अगाडि सारेको छ । **असम्बन्ध** नाटक हिमाली गाउँको बहुपति प्रथा विरुद्धमा बोलेको छ । **मान्छे/मान्छेहरू** नाटकमा शान्तिको खोजीमा , मानवताको खोजीमा , अधिकारको खोजीमा हिँडेका मान्छेहरूको भावनालाई प्रतिबिम्बित गरिएको छ । **कथा सडकको**ले द्वन्द्वको चपेटामा परेका अनाथ र असहाय

बालवातिकाको कथा बोकेको छ । निजी आँखाहरूमा महिलाले भोग्दै आएका अपमानलाई विषयवस्तु बनाइएको छ (सापकोटा ,२०६४,८) । यी सबै नाटकहरू प्रयोगधर्मी छन् ।

यस सङ्ग्रहका नाटक विस्थापन पश्चिमाञ्चल नाटक उत्सव २०६२ मा उत्कृष्ट प्रस्तुति पुरस्कार प्राप्त नाटक हो । यसैगरी नाटक मान्छे/मान्छेहरूले राष्ट्रिय नाटक महोत्सव २०५८ मा सर्वोत्कृष्ट रहेका नाटकहरूको सङ्क्षिप्त विश्लेषण यस प्रकार गरिएको छ ।

४.२. क्रमशः नायिकाहरू नाटकको विश्लेषण

मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहमा पहिलो नाटकका रूपमा क्रमशः नायिकाहरू सङ्कलित छ । क्रमशः नायिकाहरू सतीत्वको प्रमाणका लागि अग्निमा प्रवेश गर्न लगाइएको, त्रेता युगकी सीता र कृष्णकी परम प्रेयसी भए पनि उनीद्वारा त्यागिएकी द्वापर युगकी राधा, यी दुई पौराणिक पात्र र साबुनको विज्ञापन गर्न अनुबन्धित भएर फेसन कन्टेस्टमा भाग लिन तत्पर वर्तमान समयकी हट मोडेल मोनिकालाई एउटै मञ्चमा उभ्याएर अहिलेको समयमा उठिरहेको नारीवादी स्वर घन्काउने नाटकका रूपमा देखिन्छ। यात्रीको यो एक स्वैरकाल्पनिक प्रयोगधर्मी र सशक्त नाटक हो । यस नाटकको लेखन कार्य वि. सं. २०६० सालमा भएको हो । यो नाटक नव प्रज्ञापन साहित्यिक मासिक (२०६२ फागुन)मा पहिलो पटक प्रकाशित भएको हो । वि. सं. २०६४ सालमा मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रह अन्तर्गत यो दोस्रो पटक प्रकाशित भएको हो ।

४.२.१. शीर्षक विधान

क्रमशः नायिकाहरूको शीर्षक क्रमश र नायिकाहरू दुई शब्द मिलेर बनेको छ । जसमा क्रमश एक अव्यय पद हो भने नायिकाहरू जातिवाचक नामपद, स्त्रीलिङ्ग, बहुवचनअन्तर्गत रहेको छ, क्रमश को शाब्दिक अर्थ क्रमसँग, रोलैसित अर्थात् क्रमिक तवरले विभिन्न रूपमा बुझ्न सकिन्छ । त्यसैगरी नायिकाहरूलाई कुनै पनि कथानकमा मुख्य रूपले चरित्र चित्रण गरिएका नारीपात्रहरू अथवा नारी नेताहरू भन्ने अर्थमा लिन सकिन्छ । यस नाटकमा शीर्षक कथावस्तु अनुरूप चयन गरिएको छ । यस नाटकमा आफ्नो हक र अधिकारका लागि सत्ययुगदेखिका नायिकाहरू हालसम्म एकपछि अर्को गर्दै क्रमश प्रस्तुत भएका छन् । यो शीर्षक त्रेता युगकी नायिका सीता, द्वापर युगकी नायिका राधा र कलियुगकी नायिका मोनिकाको जन्म, परिवेश, अस्तित्व र पहिचानलाई आधार बनाएर लेखिएकाले व्यङ्ग्य प्रहार गर्ने खालको छ । वास्तवमा

यस नाटकका शीर्षकले पनि मूल अर्थलाई अभिव्यञ्जित गर्छ । विभिन्न युगका नायिकाहरू जो प्रतिनिधि नारी पात्रहरू हुन् , उनीहरू पुरुषद्वारा जहिले पनि पुरुषद्वारा नाममा सताइएका छन् , अवसरका नाममा प्रयोग भएका छन् । नाटकमा क्रमश देखिएका नायिकाहरू सीता, राधा र मोनिकाले यसको विद्रोह गर्छन् । त्यसैले पनि यस नाटकको शीर्षक सार्थक छ ।

४.२.२. कथावस्तु

क्रमशः नायिकाहरू मुख्यतया त्रेता, द्वापर र कलीयुगका तिनजना नारीपात्र लगायत एकजना पुरुषपात्रलाई लिएर रचिएको प्रयोगधर्मी नाटक हो । विशेष किसिमको रङ्गमञ्च रहेको यस नाटकमा सर्वप्रथम सीताले आफ्ना आवाजहरूद्वारा आफ्नो पवित्रताका लागि अग्निपरीक्षा लिने अन्यायी रामको खोजीमा लागेको सन्दर्भसँगै नाटक आरम्भ भएको छ । त्यसैगरी राधाले पनि आफूप्रति अन्याय गर्ने कृष्णको खोजी गरेको र मोनिका पनि सीता र राधाका प्रेरणाले फेसन कन्टेस्टहरूका आयोजकहरूको खोजीमा लागेपछि नाटकको गति अगाडि बढेको पाइन्छ । सतीत्वको प्रमाणका लागि प्रवेश गर्न बाध्य पारिएकी त्रेतायुगकी सीता, कृष्णकी प्रियसीका रूपमा प्रख्यात रहेकी द्वापरयुगकी राधा र विज्ञापनमा अनुबन्धित भएकी आधुनिक नायिका मोनिकाको संयुक्त नारी विद्रोह देखिन्छ । उनीहरूले आफूलाई पुरुषले कसरी विभिन्न समयमा प्रयोग गरे भन्ने कुराको चर्चा गर्छन् । पुरुषहरूको कुकार्यको विद्रोह गर्छन् । यी तिन नारीहरूको अन्यायी र स्वार्थी पुरुषप्रतिको विरोध तथा आन्दोलनले लक्षित पुरुषपात्र आत्तिएर भाग्न खोज्दा आन्दोलनकारी नारीपात्रहरू उसलाई घेरामा पारी अग्निपरीक्षा लिनका लागि अग्निपरीक्षा लेखिएको द्वारतिर लैजाने क्रममा नाटक समाप्त भएको छ । नाटकमा यहूदी केटीको प्रेम पाउन नसक्दा पूरै यहूदीलाई नै ग्याँसच्याम्बरभित्र हुलेर ज्यान लिने हिटलरको कुकर्मको चर्चा पनि छ । थुप्रै नारीहरूसँगको वैवाहिक सम्बन्ध गाँस्ने र मृत्युपछि भने आफूसँगै सती जान बाध्य गराउने जङ्गबहादुरको खलनायकत्वको पनि चर्चा छ । विभिन्न कालक्रममा नारीमाथि पुरुषले गरेको अन्याय र अत्याचारका सन्दर्भहरू पनि नाटकमा कथानकका रूपमा प्रस्तुत भएका छन् । नाटकमा नेपथ्यबाट सुनिने पुरुषको आफ्नै अन्तर्आत्माको आवाज र नारीहरूबाट अन्यायी पुरुषका विरुद्ध लगाइएका मुर्दावाद तथा अग्निपरीक्षा दिने सीताहरूका पक्षमा जिन्दावादका नाराहरू लागेका छन् ।

४.२.३. पात्र विधान

यस नाटकमा सीता, राधा, मोनिका र पुरुष पात्रहरू छन् । नेपथ्यमा समूहस्वर दिनेहरू पनि छन् । सीता, राधा र मोनिका प्रमुख पात्रहरू हुन् । यी तिन जनामध्ये त्रेतायुगकी सीता, द्वापरयुगकी राधा र कलियुगकी मोनिका प्रतिनिधि नारी पात्रहरू हुन् ।

रामायण र महाभारतका निर्जीव पानाहरूबाट व्युत्थिएका तत्कालीन युग नायिकाहरू सीता र राधा तथा विज्ञापनको सस्तो वस्तुमा रूपान्तरित भएकी अत्याधुनिक युवती मोनिकाका माध्यमबाट यस नाटकमा नारीत्वको वास्तविक परिचय खोजिएको छ । नाटकमा एकमात्र प्रमुख पुरुषपात्र भए पनि नाटकमा रहेको आवाजले त्यही पुरुषपात्रको अन्तर्आत्माको आवाजलाई प्रतिनिधित्व गरेको पाइन्छ । नाटकमा देखिएका सम्पूर्ण पात्रहरूमा आधुनिक चेत रहेको पाइन्छ । नारी अस्मिताको व्यापार गर्ने उत्पादक पुरुषपात्र पनि व्यक्तिगत पात्र नभएर खराब दोष, दुर्गुण र अन्यायको प्रतीक पात्र हो । नाटकमा एकातिर मिथकीय नारीपात्रहरूको उल्लेख भएको छ, भने अर्कातिर प्रत्येक युगमा कहिले राम, कहिले कृष्ण र कहिले विज्ञापनको उत्पादक बनेर नारी अस्मितामाथि निरन्तर अन्याय र अत्याचार गर्दै आएका खलनायकहरूको विद्रोहमा रहेका र नारीवादी चेतनाका रूपमा रहेका समसामयिक र आधुनिक पात्र समेत छन् । यी बाहेक पुरुष पात्रलाई सचेत गराउने काममा विभिन्न नाराहरू, समूह र आवाजले पनि नाटकका विभिन्न घटनाक्रमहरूमा साथ दिई सहयोगी तथा बहुलपात्रहरूको भूमिका निर्वाह गरेको पाइन्छ ।

४.२.४. दृश्य विधान

यस नाटकको कथावस्तुलाई दृश्यमा प्रस्तुत गरिएको छ । पहिलोमा सीता, राधा र मोनिकाको कुराकानी, विद्रोहको आरम्भ र प्रस्थान देखिन्छ । दोस्रोमा पुरुष पात्रको प्रवेश हुन्छ । यही दृश्यमा नाराजुलुस पनि सुनिन्छ । नाटकमा अँध्यारो, उज्यालो र विभिन्न रङ्गीन प्रकाशहरू दृश्यमा देखिन्छन् ।

४.२.५. भाषाशैली र संवाद योजना

यस नाटकको प्रारम्भमा सीताको एकालापिय संवाद रहेको छ । राधा र मोनिकासँगको भेटपछिको संवाद योजनाले नाटकमा गति प्रदान गरेको छ । यसैगरी नेपथ्यको आवाज, पुरुष र उसलाई सचेत गराउन विभिन्न किसिमका नाराहरू र समूहका बिच छोटो छोटो संवादहरू रहेका छन् । नाटकका अन्त्यमा पुरुष र नारीहरूबिच भएको विवाद संवाद आएका छन् ।

नाटकमा कतै कतै अङ्ग्रेजी शब्दहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । नाटकमा लामो, छोटो र अत्यन्त छोटो तिनै किसिमका संवादहरू रहेका छन् ।

लामो संवाद

सीता : (चारैतिर हेर्छिन् त्यो ठाउँमा सम्बोधन गर्छिन्) हे र आदिम समयका कुरूप अवशेषहरू बन्दी आवाजका जीर्ण अस्थिपञ्जरहरू र आदिम समयका कुरूप अवशेषहरू र बन्दी आवाजका जीर्ण अस्थिपञ्जरहरू र हे र युगीन दस्तावेजहरू चोइटिएका आस्थाका साङ्गहरू र (चारैतिर हेर्छिन् र चर्को स्वरमा) म रामायणकी त्यही सीता हुँ जसले आफ्नो पवित्रताको लागि अग्नि परीक्षा दिनु परेको थियो । म त्यही सीता हुँ जसले लङ्काको ऐस आरामलाई लत्याएर केवल आफ्नो पतिको प्रतीक्षामा कठोर रातदिन बिताएकी थिएँ । म त्यही सीता हुँ ।.....(चारैतिर हेर्दै) मैले थाहा पाएँ । मैले अन्तिम पटक यो ठाउँमा नै अग्नि परीक्षा दिएकी थिएँ । मैले मेरो अग्नि परीक्षा यसै ठाउँमा दिएकी थिएँ । वर्षौं पहिले जुनबेला म रामायणकी सीता थिएँ । (रङ्गमञ्चको बायाँतिरको अग्लो स्थानमा गई उभिन्छिन्) यो स्थानलाई पनि म राम्रोसँग चिन्दछु । अन्तिम पटक मेरो र रामको भेट पनि यहीं भएको थियो । कत्रो विश्वास लागेको थियो मलाई । वर्षौंको विछोडपछि मेरो र रामको भेट भएको थियो । तर त्यो खुसीको पल केही क्षणमात्र अनुभव गर्न पाएँ मैले । जब रामले ममाथि नै शङ्का गरे र मेरो चरित्रमाथि नै शङ्का गरे अनि मेरो सर्वाङ्ग नै चिसो भयो । मेरो शरीर नै भत्भती पोल्न थाल्यो । मलाई ठुलो औडाहा भयो । अनाहकमा मेरो नारी अस्मितामाथि त्यसरी लाञ्छना लगाइएको देखेर मलाई सीता हुनु र नहुनुको कुनै अर्थ लागेन । अनि मैले चारैतिर आगो मात्र देखेँ । केवल आगो जहाँ आफूलाई बिसाएर मात्र म आफूलाई चोखो हुनुको प्रमाण दिन सक्थेँ । त्यसपछि दन्दनी बलिरहेको आगोमा मैले हाम फालेँ । (अगाडि आउँदै) तर आज मलाई लागि रहेछ, मैले जे गरें, त्यो मेरो मूर्खता थियो । मैले त्यसरी हाम फाल्नु त्यो युगको दासमनोवृत्ति थियो । एउटा पुरुषको शङ्का मेट्न त्यसरी आफूलाई मैले जलाउनु के ठिक थियो ? मैले यो प्रश्नको जवाफ आजसम्म पनि पाएकी छैन । म त्यही जवाफको खोजीमा छु । मेरो सोभोपनमाथि शङ्का गर्ने रामको खोजीमा छु ।

छोटो संवाद

आवाज : कुन अतीत जान्न चाहन्छौ ? यहूदी युवतीको प्रेममा पागल भएर त्यो प्रेम पाउन नसकेपछि लाखौं यहूदीको हत्या गर्ने हिटलरको अतीतको रूप जान्न चाहन्छौ ? कि सयौं रानीहरू बनाएर आफ्नो मृत्यु पश्चात् सबैलाई बलिरहेको आगोमा सती जान बाध्य पार्ने महापुरुष जङ्गबहादुरको अतीतको रूप जान्न चाहन्छौ ? एकोहोरो प्रेममा पागल भएकी सुपर्णखाको नाक काट्न नहिचकिचाउने र आफ्नो निर्दोष पत्नी सीतालाई बलिरहेको आगोमा अग्नि परीक्षा लिने रामका अतीत जान्न चाहन्छौ ? भन, कुन अतीत जान्न चाहन्छौ ?

अत्यन्त छोटो संवाद

सीता : हामीले धेरै परीक्षाहरू दिइसक्यौं ।
आवाज १ : कहिले अस्मिताको ।
आवाज २ : कहिले निर्दोषिताको ।
आवाज ३ : कहिले स्वाभिमानको ।
आवाज ४ : कहिले अस्तित्वको ।
राधा : तर हामीले के पायौं ?
सीता : सधैं तिरस्कार हुनुको पीडा ।
मोनिका : सधैं खेलौना बनिनुका बाध्यता ।
राधा : सधैं अरूको खुसीमा रमाउनु पर्ने दासता ।

४.२.६. परिवेश चित्रण

यस नाटकको रङ्ग मञ्चीय परिवेश र रङ्गसज्जाका लागि नाटकको आरम्भमा नै निर्देशन गरिएको छ । सीताको एकालापी संवादबाट नाटकको आरम्भ भएको देखिन्छ । उनको राधा र मोनिकासँग भेट हुन्छ । यस नाटकमा द्वापर, त्रेता र कलियुगकी प्रतिनिधि नारी पात्रहरूलाई भिन्न परिवेशमा भेट गराई कार्यव्यापार अधि बढेको छ ।

यस नाटकमा पुरुषवादी हैकमका विरुद्ध आवाज उठाउने र आधुनिक र उत्तरआधुनिक नारीलाई पुरुषको जालमा पर्नबाट सचेत पार्ने काम भने प्राचीन युगकी सीताबाट गराइएको छ । हिन्दू

जगत्मा सतीत्वको शाश्वत प्रतीक रहिआएकी पूर्वकी मिथकीय नारीपात्र सीतालाई आधुनिक उत्तरआधुनिक नारीचेतनाको संवहन र सञ्चालन गर्ने नेतृत्वदायी भूमिकामा उतार्नु यस नाटकमा पाइने सर्वाधिक रमाइलो परिकल्पना हो ।

यस नाटकको रङ्गमञ्चको दायाँ खण्डमा अग्लो प्लेटफर्म हुन्छ, जहाँ मानिस सजिलै चढ्न र ओर्लन सक्छन् । त्यसैगरी बायाँतिर पनि त्यत्तिकै अग्लो प्लेटफर्म रहेको हुन्छ, जहाँ मानिस सजिलै चढ्न र ओर्लन सक्दैनन् । रङ्गमञ्चको मध्य भागमा एउटा ठूलो प्रवेशद्वार हुन्छ, जसमा अग्निपरीक्षा लेखिएको हुन्छ । रङ्गमञ्चको अग्रभागमा यज्ञ, होम, पूजा सकिएर बाँकी रहेका सामग्रीहरू छरिएर रहेका देखिन्छन् । मञ्चमा निलो धुवाँ र कोलाजध्वनि पनि सुनिन्छ । यसरी प्रस्तुत नाटकमा कुनै भौगोलिक परिवेशको चित्रण नगरेको भए पनि विशेष किसिमको रङ्गमञ्च र प्लेटफर्मको परिवेशमा नाटकको कार्यव्यापार सम्पन्न गराइएको देखिन्छ ।

४.२.७. अभिनेयता

यस नाटकका प्रमुख पात्रहरूका संवादमा अभिनयका लागि निर्देशन गरिएको छ । नाटकमा आङ्गिक, वाचिक, सात्विक र आहार्य चारै प्रकारका अभिनय सबल रूपमा प्रस्तुत भएको छ । नाटकमा पात्रको हाउभाउलाई महत्त्वमा साथ व्याख्या गरिएको छ । पात्रले चरित्र अनुसारको भिन्न परिस्थितिमा गर्नुपर्ने अभिनयलाई नाटकमा सूक्ष्म रूपले ध्यान दिइएकाले अभिनय प्रभावकारी देखिन्छ । नाटकमा पुरुष विरोधी नारीपात्रहरू अन्याय विरुद्ध आन्दोलित हुन्छन् । नाटकमा छिटोछिटो देखिने उतार चढावले पनि यस नाटकको अभीनेय पक्षलाई सशक्त बनाएको हो । नाटकमा लेख्य, कथ्य र अभीनेय तिनै पक्षको सन्तुलन भेटिन्छ ।

४.२.८. द्वन्द्व विधान

यस नाटकको प्रारम्भ, विकास र अन्त तिनओटै चरणका द्वन्द्व र त्यसका छापहरू सशक्त रहेका पाइन्छन् । नाटकको प्रारम्भमा रङ्गमञ्चमा उडेको निलो धुवाँ, कोलाजध्वनि, पुरुषपात्र अत्तालिँदै आउनु र लुक्नु, त्यसैगरी पौराणिक नारी पात्रहरू सीता र राधा पनि रङ्गमञ्चमा देखा पर्नासाथ लुक्नु जस्ता विभिन्न दृश्यहरू द्वन्द्वकै सङ्केत हुन् । नारीपात्रहरू पुरुष पात्रद्वारा युगौं युगदेखि उपभोग्य सामग्री तथा खेलौनाका रूपमा उपभोग गरिँदै आएका र पुरुषहरूको स्वार्थ पुरा भइसकेपछि, अपमानित, तिरस्कृत र परित्यक्त भएका घटनाहरूले नाटकमा द्वन्द्व देखाइएको

पाइन्छ । यस नाटकमा नारीहरू कहिले राम, कहिले कृष्ण जस्ता नायकहरू र कहिले हिटलर र जङ्गबहादुर जस्ता खलनायकहरूद्वारा शोषित, पीडित र अपहेलित बनेका हुन्छन् । वर्तमान समयमा पनि त्यस्ता नायक र खलनायकहरू नारी अस्मितामाथि खेलबाड गरिरहेको विद्रोहको तयारी गरिन्छ । नाटकमा मानसिक, सामाजिक र पौराणिक द्वन्द्व देखाइएको छ । यसमा मूलतः नारी अस्तित्वमाथि प्रश्नचिह्न र नारी पुरुष द्वन्द्वका सन्दर्भ प्रभावकारी रूपमा अगाडि आएको छ ।

४.२.९. जीवनदर्शन र उद्देश्य

प्रत्येक युगमा कहिले राम, कहिले कृष्ण र कहिले विज्ञापनको प्रोड्युसर बनेर नारी अस्मितामाथि निर्घात प्रहार गरिरहेका खलनायक अर्थात् पुरुषहरूप्रतिको विद्रोहमा आधारित यो नाटक मिथकीय प्रयोग र नारीवादी चेतनाको एउटा सुन्दर दस्तावेज हो । अब सीताहरू रामको अग्नि परीक्षा लिन चाहन्छन् । नाटकका संवादहरू निश्चय नै हाम्रो मस्तिष्कमा एउटा नयाँ भूटका उत्पन्न गर्न सक्षम छन् । यस नाटकमा त्रेता युगदेखि वर्तमानसम्म पनि नारीहरूले कहिले अस्मिताको, कहिले निर्दोषिताको त कहिले स्वाभिमानको लागि अग्निपरीक्षा दिनु परिरहेको छ । पुरुष प्रधान समाजमा नारीलाई हेर्ने आँखाहरू फेरिएका छैनन् । यसलाई परिवर्तन गर्नका लागि सशक्त रूपमा नारी विद्रोहका आवाज सुनिनु पर्छ, भन्ने जीवन दर्शन रहेको छ । नाटकमा नारीहरू विभिन्न कारणले तिरस्कृत हुनु परेको र पुरुषहरूको खेलौना बन्नु परिरहेको यथार्थ समेत दर्साइएको छ ।

४.२.१०. निष्कर्ष

क्रमशः नायिकाहरू मिथकीय नारीपात्रको उत्तरआधुनिक पुनर्व्याख्या हो । यस नाटकमा नारीवादी चेतना प्रखर रूपमा आएको छ । रामायण र महाभारतका पात्र रङ्गमञ्चमा ओर्लिएका छन् । यो नारीवादी नाटक हो जसमा आफ्नो पवित्रताको प्रमाण दिन सीता भएर युगौंदेखि नारीहरूले अग्नि परीक्षा दिइरहेका छन् । सीता र राधा जस्ता पौराणिक पात्र मात्र नभई मोनिका जस्ती आधुनिक समयकी युवतीले समेत उसैगरी अग्नि परीक्षा दिनुपरेको छ । मोनिका मोडल हुन् जसलाई आयोजकहरूले सामानको विज्ञापनमा प्रयोग गर्छन् । उनीहरू विचारलाई होइन सुन्दर आवरणलाई सम्मान गर्छन् । नाटकमा नारीहरूले पुरुषको अग्नि परीक्षा लिने तयारी गरिरहेको देखाइएको छ । अग्नि परीक्षामा पुरुषहरू पवित्र ठहरिए वा ठहरिएनन्,

यस विषयमा भने नाटककार मौन रहेका छन् । यस नाटकका नाटककार यात्रीले पुरानो मिथकमा टेकेर नयाँ मिथकको सृजना गर्ने नौलो प्रयोग गरेका छन् र यो प्रयोग रोचक र प्रभावशाली छ । यस नाटकमा नारी पीडा, नारी अस्तित्व र नारी विद्रोह सशक्त रूपमा प्रस्फुटिक भएको छ । यस नाटकमा नारीवादी उत्तरआधुनिक चेतनाको सम्प्रेषण गर्न खोजिएको छ । त्रेतायुगकी सीताको समयदेखि अहिलेसम्म पनि विभिन्न क्षेत्र तथा स्थितिमा पीडित, अपहेलित तथा तिरस्कृत बनेका नारीवर्गको भावनालाई प्रस्तुत नाटकमा सूक्ष्म रूपमा स्पर्श गरिएको छ । यो एक नारीवादी आवाज घन्काउने सशक्त र प्रयोगवादी नाटक हो ।

४.३. विस्थापन नाटकको विश्लेषण

वि.सं. २०६१ सालमा लेखिएको नाटक **विस्थापन** नेपाली मूलको अमेरिकी नागरिक धनञ्जय नेपाली र उसको पारिवारिक कथामा आधारित रहेको छ । यस नाटकले आर्थिक सम्पन्नताभित्र छोपिएका कहालीलाग्दा पीडा र दुर्नियतिहरूलाई अत्यन्त मार्मिक रूपमा अभिव्यञ्जित गरेको छ । यो नाटक वि. सं. २०६३ साल साउनको **गरिमा** साहित्यिक पत्रिकामा प्रकाशित भएको थियो भने वि. सं २०६४ सालमा यात्रीकै मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहभित्र दोस्रो नाटकका रूपमा पुनः प्रकाशित भएको छ ।

यो नाटक कृष्ण शाह यात्रीको निर्देशनमा नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठानको आयोजनामा राष्ट्रिय नाटक महोत्सव (२०६३), नासः पुच कीर्तिपुरको आयोजनामा सहिदहरूको सम्भनास्वरूप (२०६३), सांस्कृतिक संस्थानको आयोजनामा पश्चिमाञ्चल नाटक उत्सव (२०६३) र गुरुकुलको आयोजनामा आरोहण राष्ट्रिय नाटक महोत्सव (२०६४) मा मञ्चन भइसकेको छ । यस नाटकले दर्शकहरू माझ समेत धेरै राम्रो प्रभाव पारेको देखिन्छ । यसैगरी यो नाटक वि.सं २०६६ सालमा अङ्ग्रेजी भाषामा यात्रीकै निर्देशनमा लिटिल एन्जेल्स स्कुल ललितपुरमा समेत मञ्चन भइसकेको छ ।

४.३.१. शीर्षक विधान

प्रस्तुत नाटक **विस्थापन**को शाब्दिक अर्थ एक ठाउँको चीजलाई अन्यत्र सार्ने काम अथवा संस्थापित भइसकेकोलाई उठाएर अर्कातिर हटाउने काम भन्ने बुझिन्छ । यस नाटकमा प्रमुख पात्र धनञ्जय नेपाली उसको परिवार आफ्नो जन्मथलो नेपालबाट विस्थापित भई अमेरिका

पुगेका हुन्छन् । कथानकमा धनञ्जयको जीवनका तिन पटक विस्थापनका चरणहरू आएका छन् । प्रारम्भमा सर्वप्रथम धनञ्जय गाउँबाट राजधानी विस्थापन भएको छ । त्यसपछि ऊ नेपालको राजधानीबाट अमेरिका विस्थापन भएको छ । वर्षौं अमेरिकामा स्थापित भई सम्पन्न बनिसकेको धनञ्जय अन्त्यमा पुनः नेपाल फर्किनु पर्ने अमेरिकी सरकारको उर्दीले उसको जीवनमा फेरि विस्थापन हुनु पर्ने विविध सन्दर्भहरूले यस नाटकको शीर्षक अत्यन्त सार्थक बनेको देखिन्छ ।

४.३.२. कथावस्तु

धनञ्जय नेपाली नेपालको कुनै गाउँमा एक गरिब र दलित परिवारमा जन्मिएका हुन्छन् । उनी राजधानी हुँदै छात्रवृत्तिद्वारा अमेरिका पुग्छन् । लामो समयको सङ्घर्ष पश्चात् उनी त्यहाँ विजनेस टाइकुनका रूपमा स्थापित हुन पुग्छन् । सुविधा सम्पन्न जीवन बिताइरहेका उनलाई बेलाबेलामा उनकै अन्तर्मन अर्थात् प्रतिबिम्ब धनेले स्वाभिमान, मौलिकता र अस्तित्व बेचेको आरोप लगाउँछ । धनञ्जयले आफ्नो सम्पत्तिको घमण्ड गर्दै प्रतिवाद गर्छ । जसरी भए पनि ऊ आफ्नो अमेरिका यात्रा सही भएको बताउँछ । अन्तर्मनले भने उसको अतीत र वास्तविकता बताइरहन्छ । आफ्ना अन्तर्मनका कुराहरू पत्नी मायालाई सुनाउन खोज्दा उनले आफूलाई यस्ता वाहियात कुराहरू सुन्ने फुर्सद नभएको बताउँछिन् । धनञ्जय पहिलो पटक निराश देखिन्छन् । आफ्नो मनको वह सुन्ने नजिकको कोही नभएको थोरै अनुभव गर्दछन् । धनञ्जयले आफ्ना छोराहरूलाई कहिल्यै पनि समय दिदैनन् । उनी छोराहरूको सङ्गीत र आविष्कारभन्दा पैसालाई महत्त्व दिइरहेका हुन्छन् । अचानक तेस्रो विश्व युद्धको घोषणा हुन्छ । अमेरिकी सरकारले तिन दिनभित्र आप्रवासीहरूले देश छाड्नु पर्ने उर्दी जारी गर्छ । धनञ्जय बल्ल समालिन्छन् । उनी नेपाल फर्कने बेलामा एक्लिन्छन् । जेठो छोरो डा. आर.डी. प्रेमिकासँग कोरिया जाने तयारी गरिरहेको हुन्छ । ड्रक्सको लतमा परेको धनञ्जयको छोरो रिदमले आफ्नी प्रेमिका लीनासँग बिछोड हुनु परेपछि लीनालाई गोली हानी हत्या गर्छ । यसै क्रममा आवेशमा आएर रिदमले आफ्नै दाजुको पनि हत्या गर्छ । आफू पनि आत्महत्या गर्छ । यो सबै दृश्यबाट मायाको हृदयघात हुन्छ । अमेरिकाबाट विस्थापन हुनु पर्दा धनञ्जय एक्लो हुन पुग्छन् । नाटकको दुखद् तर मार्मिक अन्त्य भएको देखाइएको छ ।

४.३.३. पात्र विधान

यस नाटकमा दृश्यमा देखिने गरी छ जना पात्रहरू छन् । धनञ्जय नेपाली, धनञ्जयको अन्तर्मन भनिने प्रतिविम्ब अर्थात् धने, धनञ्जयकी पत्नी माया, जेठो छोरो डाक्टर आर.डी, कान्छो छोरो गायक रिदम, रिदमकी प्रेमिका लीना र धनञ्जयको जीवनी लेखिरहेका लेखक लुथर नाटकका प्रमुख पात्रहरू हुन् । यिनै पात्रहरूको वरिपरि नाटकको कथानक अधि बढ्छ । धनञ्जय नेपाली मूलका अमेरिकी नागरिक हुन् जो 'बिजनेस टाइकुन' हुन्छन् । 'धने' धनञ्जयको स्वाभिमानी अन्तर्मन हुन्छ । माया र लीना नाटकका प्रमुख नारी पात्र हुन् । सबैको भविष्य पत्ता लगाउने अद्भूत औषधिको खोजीमा डा. आर. डी. को चरित्र चित्रण पनि नाटकमा बेजोड रूपमा भएको छ । यसैगरी नयाँ सङ्गीत संयोजन गरी चर्चित गायक बन्ने ध्याउन्नमा लागेको रिदम यस नाटकको सबैभन्दा शक्तिशाली चरित्र हो । यो चरित्रले नाटकमा कठोर सङ्घर्ष गर्नु परेको हुन्छ । नाटकलाई भिन्न मोड पनि यही चरित्रले गरेको छ । यी दुबैले बाबुआमाको उचित माया ममता पाएका हुँदैनन् । यिनीहरू नाटकमा अद्भूत र असामान्य प्रकृतिका आत्म केन्द्रित पात्र बनेर देखिएका छन् । उनीहरू बाहेक धनञ्जयको जीवनी लेख्ने अमेरिकी नागरिक लुथर चाकडीबाज पात्रका रूपमा देखिन्छन् । नाटकमा नेपाली मूलका विभिन्न पात्रसँगै लुथर र लीना दुवैजना अमेरिकी पात्रलाई समेत समावेश गरिएको छ । यी बाहेक टेलिभिजनमा समाचार वाचक र सूचक सम्प्रेषक आदिको आवाज पनि नेपथ्यमा सुनिन्छ ।

४.३.४. दृश्य विधान

नाटक विस्थापन यात्रीका अन्य नाटकको तुलनामा लामो नाटक हो । यो एउटै दृश्यमा आवद्ध भए पनि यसमा विभिन्न उपदृश्यहरू रहेका छन् । रङ्गमञ्चको दायाँ खण्डमा डा. आर. डी. को प्रयोगशाला हुन्छ । डाक्टरसँगको धेरैजसो संवाद यसै ठाउँमा हुन्छ । बायाँ खण्डमा विशाल ऐनाको फ्रेम हुन्छ । जहाँबाट अन्तर्मन निस्कन्छ र धनञ्जयसँग संवाद गर्छ । मध्य भागमा भव्य बैठक कक्ष हुन्छ । नाटकका प्राय घटनाहरू यसै ठाउँमा सम्पन्न हुन्छन् । नाटकमा आरम्भ, मध्य र अन्त्यमा धनञ्जय र उसको अन्तर्मनसँगको अद्भूत उपदृश्य देखिन्छ । नाटकमा विभिन्न रङ्का प्रकाश र ध्वनिका माध्यमबाट दृश्य परिवर्तन गरिएको छ ।

४.३.५. भाषाशैली र संवाद योजना

नाटक विस्थापनको प्रारम्भदेखि नै नेपाली जनजिब्रोमा बोलिने शब्दहरूद्वारा धनञ्जय नेपाली र उसको अन्तर्मनका विच संवाद रहेको छ । आफ्नो सुविधा सम्पन्न कक्षमा आरामसँग निदाइरहेको बेला उसकै प्रतिबिम्बले शुद्ध नेपाली पद र पदावलीमा संवाद गर्दै उसको अतीत, वर्तमान र सम्पन्नताको बोध गराइएको पाइन्छ । नाटकको आरम्भमा धनञ्जय नेपालीका दुई छोराहरू डा.आर.डी. र रिदमका विच रहेको संवादमा धेरैजसो अङ्ग्रेजी शब्दहरू रहेका छन् । माया र धनञ्जयका विचमा पनि छोटो छोटो संवादहरूमा बढीभन्दा बढी अङ्ग्रेजी शब्द नै प्रयोगमा आएका देखिन्छन् ।

आवाज १ : दिस इज विबिसी टेलिभिजन ।

आवाज २ : दिस इज सिएनएन. टेलिभिजन ।

आवाज ३ : दिस इज भ्वाइस अफ अमेरिका ।

रिदम: बल्ल बल्ल ट्युसन कम्पोज गरेको छु । त्यो पनि डिलिट गर्ने चाहिँ होइन । ...के रे ग्रान्डपाको नाम ? अँ सन्ते दर्जी । अनि म पनि त्यही सन्ते दर्जीको छोरा यु धनञ्जय नेपालीको ग्रेट सन, मतलब ग्रेट म्युजिसियन रिदम नेपाली ।

डा. आर.डी. : मलाई डिस्टर्ब नगर ।...म भोलि नयाँ फर्मूला पत्ता लगाएर मेडिकल साइन्समा तहल्का मच्चाउन सक्छु ।

आकारका दृष्टिले यस नाटकमा धनञ्जय नेपालीको अन्तर्मन र उसका विच भएका संवादहरू निकै लामा रहेका छन् । त्यसैगरी डा. आर.डी. र रिदमका विच पनि लामा संवाद र विचविचमा धेरैजसो विज्ञान र सङ्गीतसँग सम्बन्धित अङ्ग्रेजी शब्दहरू प्रयोग भएका छन् । संवादका माध्यमबाटै विभिन्न पात्रहरूको आन्तरिक एवम् बाह्य चरित्रको उद्घाटन भएको छ । मुख्य पात्र विदेशमा बसेको हनाले संवादमा रहेका नेपाली भाषा साथै अङ्ग्रेजी शब्दहरूको प्रयोग र वैचारिक संवादको प्रयोग मुख्य रूपमा रहेका छन् ।

नाटकमा प्रायजसो संवादहरू लामालामा रहे तापनि कतिपय संवादहरू छोटो तथा सामान्य पनि देखिन्छन् । लामा संवादहरू लगायत अङ्ग्रेजी पद पदावलीको बाहुल्य रहेको प्रस्तुत नाटकमा संवाद योजना सफल र प्रभावकारी रहेको पाइन्छ । प्रस्तुति र भाषाशैलीका दृष्टिकोणले पनि यो नाटक उत्कृष्ट देखिन्छ । यसमा विम्ब र प्रतीकको प्रयोग भएको छ । उदाहरणका रूपमा तलका संवादलाई लिन सकिन्छ ।

अन्तर्मन : म त्यही अभागी अन्तर्मन हुँ, जसलाई तैले धेरै वर्षअघि आफ्नो भाडाका निजी मनहरूसँग लिलाम गरेको थिइस् । म त्यही तेरो जीर्ण प्रतिबिम्ब हुँ धने ।

रिदम : तपाईंहरू त्यही आफूले जीवनभरि उपहास गरेको देश फर्कन चाहनु हुन्छ, होइन ? तर त्यो देशलाई तपाईंहरूको कुनै खाँचो छैन ।

रङ्ग मञ्चीय प्रयोग र संवाद रचनाका दृष्टिले पनि विस्थापन एउटा सफल र उत्कृष्ट नाटक हो । यसरी यस नाटकको भषाशैली र संवाद योजना नवीन प्रयोगको उदाहरण नै हो भन्दा नि फरक पर्दैन ।

४.३.६. परिवेश चित्रण

विस्थापन समुद्रपारिको पश्चिमी देशको आप्रवासी नेपालीको जीवनलाई रङ्गमञ्चमा उतार्ने पहिलो नाटक हो । सम्भवतः यो रङ्गमञ्चमा देखापरेको पहिलो आप्रवासी (डायस्पोरिक) जीवनमा आधारित भई अमेरिकामा बसेर गरेको अनुभवमा आधारित नभएर नाटककारको स्वैरकल्पनामा आधारित रहेको छ । यस नाटकमा नेपाल र अमेरिकी परिवेशका सन्दर्भहरू छन् । नाटकमा धनञ्जयको सुविधा सम्पन्न घरको भित्री भागमा रहेको सुन्दर कक्ष र त्यसको विचमा विशाल पेन्टिङ भुन्ड्याइएको छ, दायाँ खण्डमा उनको जेठो छोरो डा. आर.डी. को प्रयोगशालाका साथै ल्यापटप, केमिकल, टेस्टट्यूब, एप्रोन लगायत निजी सामानहरू मिलाएर राखिएको छ साथै बायाँ खण्डमा विशाल ऐना लगायत अन्य सामग्रीहरू छन् । नेपथ्यबाट शङ्खध्वनि, वनमा कराइरहेका चराहरूको सामूहिक आवाज, तबला तथा हवाइजहाज आदिको आवाज सुनिन्छ ।

नाटकमा सांस्कृतिक विचलनहरूका सन्दर्भ रहेका छन् । अमेरिकी संस्कृतिमा रहेर नेपालीपन विस्तारै छाड्दै जाने वर्तमान समस्यालाई प्रतिनिधि पात्र धनञ्जय मार्फत दर्साइएको छ । यसैगरी नाटकमा आर्थिक रूपमा अति सम्पन्न परिवेश संवाद, चरित्र चित्रण आदि देखाइएको छ । नाटकमा रहेको विशाल ऐनाको फ्रेमबाट अन्तर्मनको प्रवेशसँगै नाटक आरम्भ हुन्छ र धनञ्जयको विगततिरको सन्दर्भ तानिन्छ । धनञ्जयले अमेरिकामा अकुत सम्पत्ति आर्जन गरे पनि आफ्नो देश र दुखमा साथ दिने आफन्तका साथै पत्नीको सेवा, सहयोग र सन्तानहरूको श्रद्धा र प्रेम भने गुमाइसकेको यथार्थ नाटकमा अन्तर्मनद्वारा प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी

नाटकमा विभिन्न घटनाक्रमहरू धनञ्जयको बैठक कक्ष र डा. आर. डी. को प्रयोगशालामा सम्पन्न भएका छन् । नाटकको आरम्भ, विकास र अन्त्य पनि यिनै कक्षमा सम्पन्न भएको देखिन्छ ।

४.३.७. अभिनेयता

नाटक मूलतः अभिनय प्रधान दृश्य विधा भएकाले यसको अन्तिम अभीष्ट भन्नु नै रङ्गमञ्च रहेको पाइन्छ । तसर्थ नाटकको अभिनेयता निकै महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । यस नाटकमा पनि अभिनेय पक्ष सफल भएको देखिन्छ । यस नाटकमा आङ्गिक, वाचिक, आहार्य र सात्विक सबै प्रकारको अभिनयमा नाटककारले उत्कृष्ट शैलीको प्रयोग गरेका छन् । नाटकमा नाटककारको कुशल रङ्ग निर्देशन समेत प्रस्तुत भएकाले जो कोहीले रङ्गमञ्चमा सहजै प्रस्तुत गर्न सकिने किसिमको नाटक बनेको छ 'विस्थापन' । विशेष गरी नाटकको अभिनेयता उत्तर आधुनिक प्रयोगका रूपमा देखापरेको यस नाटकमा यात्रीका अन्य नाटकहरूमा जस्तै मञ्चन विधान र अभिनयप्रतिको सञ्चेतनालाई सूक्ष्म र सघन रूपमा अँगालिएको पाइन्छ । नाटकीय कथावस्तुसँग प्रत्यक्ष रूपमा गाँसिएका सीमित र आवश्यक पात्रहरू तथा तिनीहरूको चारित्रिक विविधतामा पाइने रोचक र मार्मिक पक्षहरू नाटकमा आकर्षणको केन्द्र बनेको देखिन्छ । यसका साथै नाटकलाई बढीभन्दा बढी अभिनेयात्मक बनाउने सन्दर्भमा धनञ्जय नेपाली र उसको अन्तर्मनका विचको संवाद योजनाले अहम् चथा विशिष्ट भूमिका खेलेको छ । नाटककारको स्वैर कल्पनामा आधारित यस नाटकको दृश्य विधान, रङ्गमञ्चको परिकल्पना एवम् साजसज्जामा पनि सहजता र स्वाभाविकता रहेको देखिन्छ । यसरी रङ्गमञ्चमा धेरै पटक सफलता पूर्वक मञ्चन भइसकेकाले पनि अभिनेयताको दृष्टिकोणले यो नाटक निकै सफल र सशक्त रहेको देखिन्छ ।

४.३.८. द्वन्द्व विधान

नाटक विस्थापनमा पात्रहरूका विचको महत्त्वाकाङ्क्षी द्वन्द्व देखाइएको छ भने नायक पात्रको अन्तविभाजित व्यक्तित्वको आफ्नै मनसँगको द्वन्द्व पनि अनौठो तरिकाबाट देखाइएको छ । यो नाटक सुरुदेखि अन्त्यसम्म बहि केन्द्रीय द्वन्द्व र कौतुहलताका अनकौं विस्मयकारी शृङ्खलाहरूमा आवद्ध छ । सुख, सम्पत्ति, ऐस आराममा अमेरिकामा रमाएर बसेको धनञ्जय

नेपालीलाई उसकै अन्तर्मनले बारम्बार उसको अतीतसँग गाँसिएका प्रश्न गर्छ । भौतिक सुख सुविधाको सु-सम्पन्न भए पनि उसलाई मानसिक शान्ति र सुख नमिलेको कुरामा यी दुईको अन्तर्द्वन्द्व हुन्छ । नाटकमा यस्तो शक्तिशाली मनोद्वन्द्व पटक-पटक देखापर्छ । नाटकमा पति - पत्नी, बाबु-छोरा तथा प्रेमी-प्रेमिकाबिच आ-आफ्नै महत्वाकाङ्क्षायुक्त द्वन्द्व रहेको छ । आमाबाबुको माया नपाएको डा.आर.डी.। आमाबाबुको उचित स्नेह र सल्लाहको अभावमा परी ड्रग्स र म्युजिकको सहारा लिने रिदम र सम्पत्तिका लागि प्रेम गरेको नाटक गर्ने उसकी प्रेमिका लीनाबिच पनि वैचारिक र भौतिक द्वन्द्व देखिन्छ । त्यसैगरी अमेरिकी सरकारको उर्दी र धनञ्जयको मानसिक अवस्थाका बिच पनि द्वन्द्व रहेको छ । वैचारिक द्वन्द्वकै कारण रिदमले आफ्नी प्रेमिका लीना र दाजु डा. आर.डी.को हत्या गरी पुनः आफू पनि आत्महत्या गरेका छन् । यसरी विभिन्न चरणहरूमा भौतिक तथा मानसिक द्वन्द्व र अन्तर्मनसँगका द्वन्द्वरत घटनाहरूमा नाटकका सम्पूर्ण कार्यव्यापारहरू सम्पन्न भएका हुनाले प्रस्तुत नाटकमा द्वन्द्व विधान सशक्त पाइन्छ ।

४.३. ९. जीवनदर्शन र उद्देश्य

यो एक दुःखान्त र मार्मिक नाटक हो । देशमा बढ्दै गएको बेरोजगारी समस्या, गरिबी र द्वन्द्वमा पिल्सिएर विदेश पलायन भइरहेका नेपालीहरूका निम्ति शिक्षा प्रदान गर्ने एक शक्तिशाली नाटक हो । यसैको एक प्रतिनिधि पात्र धनञ्जय नेपालीले अमेरिकी उर्दी मुताविक आफ्नो सम्पन्नता तथा सर्वश्व गुमाउनु परेको यथार्थ प्रस्तुति गरिएको छ । नाटक सुरुदेखि अन्त्यसम्म बहुकेन्द्रित द्वन्द्व र कौतुहलका सम्पूर्ण विस्मयकारी शृङ्खलाहरू रहेका छन् भने आर्थिक सम्पन्नताभित्र छोपिएका कहालीलाग्दा पीडा र दुर्नियतिहरूलाई अत्यन्त मार्मिक रूपमा दर्साएका विभिन्न सन्दर्भहरू प्रस्तुत नाटकमा रहेका जीवनदर्शन हुन् । यस बाहेक आर्थिक रूपले सम्पन्नता आर्जित गरे पनि विस्थापन भएर गएको देशमा आफ्नो जन्मभूमि र दुःखमा साथ दिने आफन्तहरू नपाइनुको साथै भौतिक सुख पाए पनि मनको दुःख बिसाउने पात्रको अभाव नै रहन्छ, भन्ने अन्तरपीडन पनि यस नाटकको जीवन दर्शनभित्र पर्ने कुराहरू हुन् ।

नाटकको अन्तिम दृश्यमा भविष्य पत्ता लगाउने अद्भूत औषधि पत्ता लगाई उक्त औषधिको प्रयोगद्वारा आफ्नी प्रेमिका र आफ्नो बिच फाटो ल्याउने दाजु डा.आर.डी. र बुबा धनञ्जयको सम्पत्तिमा आँखा गाड्ने अमेरिकी प्रेमिका लीनाको हत्या गरी हे ईश्वर अर्को जन्ममा मलाई

असल आमाबाबुको गर्भबाट मैरै देश नेपालमा जन्म गराऊ भनी आफूले पनि आत्महत्या गर्दछ, र उसले भनेका वाक्यहरूले जननी जन्मभूमिश्च, स्वर्गादपि गरियसीको मन्त्रलाई आत्मसात गरेको छ, र आफ्नो देश नेपालप्रति अगाढ प्रेम प्रकट गरेको छ ।

यसरी पाठक तथा दर्शकलाई नाटकले मनोरञ्जनयुक्त ढङ्गले देशप्रतिको माया, ममता देखाउनु, आमाबाबुको उचित वात्सल्य नपाउँदा सन्तानहरूमा आउने विकृति, देश छोडी विदेशमा गएर सम्पन्न भए पनि अन्तिममा सर्वस्व गुमाउनुपर्ने अवस्थामा उत्पन्न भएका पीडालाई अत्यन्त मार्मिक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । अन्त्यमा नाटककारद्वारा भौतिक सुखले मनको सुख दिन सक्दैन भन्ने मुख्य उद्देश्यले तयार पारिएको प्रस्तुत नाटक निकै दुःखान्त, मार्मिक र शिक्षाप्रद बनेको देखिन्छ ।

४.३. १०. निष्कर्ष

कृष्ण शाह यात्रीले यस नाटकमा अन्तर्वस्तु र शिल्प दुवै क्षेत्रमा अनेकौं रोमाञ्चक प्रयोगहरू गरेका छन् । नेपालको दुर्गम गाउँको धनञ्जय अमेरिका पुगी वर्षौंको कठिन सङ्घर्ष पश्चात ग्रेट बिजनेस टाइकुन बन्छ । नाटकमा धनञ्जयकी सौखिन पत्नी माया, भविष्यको कुरा थाहा पाउने अद्भूत औषधिको खोजीमा लागेका डा. आर. डी., नयाँ सङ्गीत सिर्जनामा लागि प्रख्यात गायक बन्ने धुनमा लागेको रिदम नेपाली र उसकी महत्वाकांक्षी प्रेमिका लीना, चाकडीबाज लेखक लुथर, धनञ्जयले मात्र देख्ने अन्तर्मन जस्ता विविध चरित्र बोकका रोमाञ्चक पात्रहरूद्वारा कार्यव्यापार गराइएको छ । धनञ्जयलाई उसको अन्तर्मनले बितेका विभिन्न घटनाहरूको स्मरण दिलाउँदै धनी भएर भौतिक सम्पन्नताले पूर्ण भए पनि मनको सुख पाउन नसकेको अन्तरपीडाको सूचना दिने काम गरेको छ । आफ्नो सफलताको उचाइमा पुगेको धनञ्जयले अन्त्यमा सम्पत्ति, सन्तति लगायत सर्वस्व गुमाउनुपरेको दृश्यसँगै नाटकको समाप्ति भएको छ । यसरी प्रस्तुत नाटक एकातिर निकै दुःखान्त र मार्मिक रहेको छ, भने अर्कातिर नेपाली रङ्गमञ्चमा देखापरेको आप्रवासी जीवनमा आधारित भई वर्षौं पिच्छे विदेश पलायन भइरहेका नेपालीहरूका लागि शिक्षाप्रद पनि रहेको छ ।

४.४. 'महापात्र' नाटकको विश्लेषण

महापात्र नाटक वि.सं. २०६२ सालमा सिर्जना गरिएको हो । यो नाटक सङ्ग्रहको तेस्रो नाटकका रूपमा रहेको छ । एउटा उपन्यासको अन्तिम पृष्ठ पूरा गर्न नसकेर छटपटाइरहेको लेखक र उसले आफ्ना कृतिमा सिर्जना गरेका पात्रहरूसँग उसको द्वन्द्वलाई लिएर तयार पारिएको नाटक एक प्रयोगवादी नाटक हो । यथार्थ र स्वैरकल्पना दुवैको संयोजन गरेर लेखिएको यस नाटकमा नाटककारले उत्तरआधुनिक नाट्यकला अनुरूप पात्र-प्रतिक्रिया सिद्धान्तको प्रयोग गर्न खोजेको देखिन्छ । यसैले यो अद्भूत, रोचक, रोमाञ्चक र सशक्त प्रयोगधर्मी नाटकका रूपमा देखिन्छ । यो नेपाली नाट्य क्षेत्रमा देखिएको नितान्त नयाँ प्रयोग हो ।

४.४.१. शीर्षक विधान

नाटक महापात्रको शीर्षक महा र पात्र गरी जम्मा दुई शब्दहरूको सन्धि भई बनेको छ । यसमा महा शब्दका अघिल्लिर गाँसिएको, ठूलो, धेरै, महान् आदि अर्थ बुझाउने विशेषणधर्मी शब्दको एक रूप हो भने पात्रलाई नाटकमा अभिनय गर्ने व्यक्ति, अभिनेता, कलाकार आदि अर्थमा बुझिन्छ । महापात्र मूलतः पात्र प्रतिक्रियात्मक नाटक हो । आफ्ना नाटकहरूमा स्वैरकल्पनात्मक रूपले पात्रहरू जन्माउने र आफ्नै चाहना अनुसार ती पात्रहरूको उपयोग गर्ने कार्यमा कृतिभित्रकै पात्रहरूद्वारा विरोध जनाइएको छ । लेखक र पात्रहरूका बिच द्वन्द्व रहेको छ । आफन्तहरूको शोकमा जस्तै आफ्ना कृतिमा रहेका पात्रहरूको मृत्युले लेखकलाई पीडा हुनुपर्छ भन्ने महापात्रहरूको चुनौतीपूर्ण आवाज देखाइएको सन्दर्भले नाटकको शीर्षक सार्थक रहेको छ ।

४.४.२. कथावस्तु

महापात्र मूलतः लेखक र उसले आफ्ना कृतिमा सिर्जना गरेका पात्रहरूसँग तथा आफ्नै पारिवारिक जीवनसँग सम्बन्धित शाक्तिशाली नाटक हो । यसका लेखक, उसले आफ्ना उपन्यासमा जन्माएका पात्र १, २, ३, लेखककी पत्नी (भावना) र लेखककी छोरी (सिर्जना) गरी जम्मा छ पात्रहरू रहेका छन् । नाटकको प्रारम्भमा लेखक आफ्नो कोठामा कुर्सीमा बसेर

उपन्यासको अन्तिम पृष्ठ लेख्दै गरेको हुन्छ । लेखकका उपन्यासको अन्तिम पृष्ठ टुङ्ग्याउन नसकेर बेचैन भई गम्भीरतापूर्वक सोच्ने क्रममा कुर्सीमै निदाउन पुग्छ । त्यसपछि उपन्यासका पात्रहरू देखा पर्छन् । उनीहरूले अब आफूहरूलाई लेखकले मनपरीसँग प्रयोग नगर्न चेतावनी दिन्छन् । लेखकले उपन्यासको अन्त्य कसरी गर्ने ? भन्ने बारे पात्रहरूसँग नाटकमा घनघोर द्वन्द्व गर्नुपरेको स्थिति देखिन्छ ।

नाटकको अन्त्य लेखककी छोरी स्कूलबाट घर फर्कन लाग्दा बस दुर्घटनामा परेको खबर पाएर लेखक विचलित र विकल भएका अवस्थामा पात्रहरूले खिसी गरेको मर्मभेदी अभिव्यक्तिका साथ हुन्छ । यस नाटकबाट लेखकहरू पात्रहरूलाई जथाभावी प्रयोग गर्छन् भन्ने आरोप लगाइएको छ ।

४.४.३. पात्र विधान

महापात्र नाटकमा लेखक, उनकी श्रीमती भावना, छोरी सिर्जना, पात्र १, पात्र २ र पात्र ३ लगायतका पात्रहरू छन् । लेखक प्रमुख पुरुष पात्र हो । ऊ आफ्नो उपन्यासको अन्तिम पृष्ठ पूरा गर्न विभिन्न बाधा व्यवधानहरूमा अल्झेर बसेको हुन्छ । भावना र सिर्जना अर्का प्रमुख नारी पात्रहरू हुन् । पात्र १, २ र ३ महापात्रका रूपमा देखा पर्छन् । उनीहरूले लेखकलाई आफ्ना विभिन्न प्रश्नहरूको उत्तर नै लेखकको उपन्यासको अन्तिम निचोड हुनु पर्ने कुरा गर्छन् ।

यसरी एकातिर उपन्यासका पात्रहरूसँगको पीडादायी द्वन्द्व र अर्कातिर आफ्नै परिवारका वास्तविक पात्रहरूसँगको कठोर द्वन्द्वलाई पनि यस नाटकमा समानान्तर रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यो नाटक रङ्ग मञ्चीय प्रयोगका दृष्टिले समेत सङ्ग्रहको एउटा उत्कृष्ट र शक्तिशाली नाटक हो । यसका पात्रहरू प्रस्तुतिका दृष्टिले समेत यो नाटक प्रयोगात्मक देखिन्छ ।

४.४.४. दृश्य विधान

महापात्र नाटकको कार्यव्यापार दुई वटा दृश्यमा सम्पन्न भएको छ । पहिलो लेखक र पात्रहरू बिचको दृश्य र दोस्रो लेखक र उनको परिवारका सदस्यहरूसँगको दृश्य । दृश्य परिवर्तनका लागि अन्धकार र उज्यालोको प्रयोग गरिएको छ ।

४.४.५. भाषाशैली र संवाद योजना

स्वैरकल्पनामा आधारित नाटक महापात्रले पात्र-प्रतिक्रिया सिद्धान्तलाई अधि सारेको छ । नाटकमा लेखकले धेरैजसो एकालापिय संवाद गरेको पाइन्छ । नाटकमा विशेष गरी लामालामा संवादहरू रहेका छन् । छोट्टा संवादहरू पनि छन् । कहीं कतै अङ्ग्रेजी तथा आगन्तुक शब्दहरूसमेत छन् ।

लेखक : (जुरुक्क उठेर चारैतिर खोज्दै) खै कहाँ गयो त्यो ? त्यो पात्र यतै कतै हुनुपर्छ । (खोज्दै) कता गयो, त्यो ? (पात्रलाई सुनाउँदै) ए पात्र सुन्दैछस्, तँ मेरो कुरा ? तँ मेरो नयाँ सिर्जनाको प्रमुख पात्र होस् । तँ यसरी एक्कासि मेरो मानसपटलबाट निस्किएर मलाई नै सताउन पाउँदैनस् । (अर्को दिशामा जाँदै अभै ठुलो स्वरले पात्रलाई सुनाउँदै) ए पात्र सुन । लेखकसँग पात्रले कदापी जोरी खोज्न मिल्दैन । मेरो काममा हस्तक्षेप गर्ने वा बाधा पुऱ्याउने दुष्प्रयास नगर । नत्र म मेरो कृतिमा तेरो कठोर मृत्यु गराउने छु । सुन्दै छस् मेरो कुरा ।

पात्र १ : गलत । अब लेखकले आफू खुसी लेख्ने दिनहरू गए । स्रष्टाले आफू खुसी चरित्रहरूलाई प्रयोग गर्ने दिन सकिए ।

४.४.६. परिवेश चित्रण

महापात्र नाटकका कुनै बाह्य भौगोलिक परिवेशको चित्रण नगरी लेखक पात्रको एक सुविधा सम्पन्न कोठाको परिवेश अन्तर्गत रही सम्पूर्ण कार्यव्यापार प्रस्तुत भएका छन् । तिनजना पात्रहरू र तिनजना महापात्रहरूलाई समावेश गरेर लेखिएको यस नाटकमा लेखकको कोठालाई नै मञ्चका रूपमा देखाई त्यसको एउटा विशाल क्यानभास ठड्याइएको छ र क्यानभासमा पुस्तकको अर्धमूर्त चित्र रहेको छ । मञ्चको दायाँ खण्डको अधिलिटर कुर्सी, टेबुल, कापी, किताब, कलम, टेबुल ल्याम्प, डस्टबिन, पानी भरिएको जग आदि सामग्री छन् भने अर्को कुनामा दराज, सोफासेट, कम्प्युटर लगायत भित्तामा क्यालेन्डर र केही सम्मानहरू पत्र भुन्ड्याइएका छन् । नेपथ्यमा बाँसुरीको अलापधुनसँगै विभिन्न भागमा रहेका लेखकका सिर्जनायुक्त पात्रहरूका मानवाकृति अस्तव्यस्त रूपमा कालो, सेतो, पहेँलो, रातो कपडाले छोपिएका अवस्थामा छन् । लेखक उपन्यासको अन्तिम पृष्ठ टुङ्ग्याउन नसकेर बेचैन भई

गम्भीरता पूर्वक सोचै गरेको अवस्थामा कुर्सीमा नै निदाइरहेको समय पारी मञ्चमा रहेका पात्रहरू मध्ये कालो र रातो रङ्गका कपडाले छोपिएका महापात्रहरू विस्तारै तन्द्रामा रहेका लेखकलाई आफूतिर तान्न खोज्छन् । लेखक र पात्रहरूबिच द्वन्द्व चलिरहेकै अवस्थामा लेखकको छोरीको निधनले लेखक विचलित बनेको देखाइएको छ । नाटकमा आक्रोश, पीडा, रोदन, झल्कने विभिन्न परिवेश देखिन्छन् । नाटकमा लेखकको कोठाभित्रै आन्तरिक परिवेश चित्रण हुनुका साथै नाटकका सम्पूर्ण घटनाक्रमहरू यहीं सम्पन्न भएका छन् ।

४.४.७. अभिनेयता

महापात्र नाटक प्रकाशनपूर्व नै सफलता पूर्वक मञ्चन भइसकेको देखिन्छ । यात्रीकै निर्देशनमा बट्टार युवा क्लब नुवाकोटको आयोजनामा नुवाकोट साहित्य महोत्सव (२०६३) मा ज्योतिपुञ्ज साइन थियटरको प्रस्तुतिमा यो नाटक मञ्चन भएको हो । सम्मेलनमा मेचीदेखि महाकालीसम्मका भेला भएका दुई सय स्रष्टाहरूले नाटकमो प्रस्तुतिको खुबै प्रशंसा गरेका थिए । कवयित्री सुलोचना मानन्धरले नाटक महापात्रले निकै मन छोएको, साहित्यकार कृष्ण धारावासीले नाटकको प्रस्तुतिले रङ्गमञ्चमा लीला लेखनको प्राविधि भित्र्याएका कुरा गरेको पाइन्छ । यस नाटकले रङ्गमञ्चमा राम्रो प्रभाव पार्न सक्ने क्षमता राख्दछ । नाटकमा नाटककारले रङ्ग निर्देशन पनि उल्लेख गरेका छन् । यस नाटकमा आङ्गिक, वाचिक, सात्विक र आहार्य चारै प्रकारका अभिनेयका पक्ष भेटिन्छन् । नाटकमा हास्य, व्यङ्ग्य, पीडा, रोदन, आक्रोस लगायतका विभिन्न भाव रहेका छन् । त्यसैले अभिनेताको दृष्टिकोणले समेत यो अनुपम नाटक बनेको छ । यसमा विभिन्न पात्रहरूको प्रस्तुति र शिल्प अत्यन्त उत्कृष्ट देखिन्छ ।

४.४.८. द्वन्द्वविधान

नाटक महापात्रमा लेखक र उसले निर्माण गरेका पात्रहरूबिचको चरम द्वन्द्वलाई नवीन रङ्ग मञ्चीय शिल्प सहित सशक्त रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । एउटा लेखकले सम्पूर्ण उपन्यासको

कथावस्तु तयार पारिसकेपछि अन्तिम पृष्ठ लेखे क्रममा आफैँले जन्माएका पात्रहरूले नै आफूहरूलाई लेखनले आफूखुसी प्रयोग गर्न नपाइने चुनौती दिएका छन् । मूलतः लेखक र उसले आफ्ना कृतिमा सिर्जना गरेका पात्रहरूसँगको उसको गम्भीर प्रकृतिको द्वन्द्वलाई आधार बनाएर लेखिएको छ, तापनि यसमा लेखकको पारिवारिक जीवनको द्वन्द्व र संघर्षलाई पनि महत्त्वपूर्ण स्थान दिइएको छ । लेखकको पात्रहरूसँगको द्वन्द्व पहिले स्वप्नमा र त्यसपछि तन्द्रावस्थामा भएको छ, अनि पछि जागृत अवस्था र प्रत्यक्ष रूपमा भएको छ । यस द्वन्द्वमा पात्रका लेखकले आफूलाई अब मनपरि प्रयोग गर्न पाउँदैन भनी विद्रोह गरेका छन् । उपन्यासलाई दुःखान्त वा सुखान्त कस्तो तुल्याउने भन्नेबारे मानसिक सङ्घर्ष गरिरहेका लेखकलाई नाटकको अन्त्यमा छोरीको अकल्पनीय दुर्घटनामा परी भएको मृत्युले विचलित पारेको देखिन्छ । लेखकको त्यस्तो अवस्थामा महापात्रहरूको व्यङ्ग्यात्मक आक्रोश, विरोध र धम्कीले लेखन अत्यन्त विक्षिप्त बनी उसले सम्पूर्ण उपन्यास नै ध्वस्त पारेको छ । यसरी विभिन्न चरण लगायत घटनाक्रमहरूमा आन्तरिक, बाह्य तथा मानसिक द्वन्द्व सशक्त रही नाटक दुःखान्त बनेको छ ।

४.४.९. जीवनदर्शन र उद्देश्य

नाटक महापात्रमा रहेका मुख्य पात्र लेखकद्वारा निर्माण गरेका महापात्रहरूप्रति लेखक आफैँ निरङ्कुश भई उसकै इशारामा नाच्ने कठपुतली बनाइनु हुँदैन भनिएको छ । पात्रहरू पनि आफ्नो अस्तित्वका लागि विद्रोह गर्न सक्छन् र लेखनको तानाशाही प्रवृत्ति पराजित हुनसक्छ, भन्ने कुरा नै नाटकको मुख्य जीवन दर्शन हो । लेखक पात्रले उपन्यासको अन्तिम पृष्ठ पुरा गर्न नसकेर तनावमा छट्पटिरहेको अवस्थामा उपन्यासकै प्रमुख महापात्रले उपन्यासलाई पात्रहरूको स्वीकृतिविना अन्त्य नगर्न चेतावनी दिएर साहित्यिक क्षेत्रमा लेखकीय चिन्तन गम्भीर प्रश्नचिन्ह खडा गरिदिएको छ ।

पात्र १ : अब लेखकले आफूखुसी चरित्रहरूलाई प्रयोग गर्ने दिन सकिए ।

पात्र २ : पात्रहरूको मृत्युमा रमाउन खोज्ने तँ लेखक कसरी दोषमुक्त हुन सक्छन् ?

.....आफ्नो कृतिलाई रोमाञ्चक बनाउनका निम्ति मलाई खलनायक बनाइस् । तर के मभिन्न नराम्रो पक्ष मात्र थियो ? तँ परम्परावादी सोचले ग्रस्त लेखक होस् ।

पात्र ३ : तँलाई आफ्नो मान्छे (छोरी) को मृत्यु हुँदा पछुतो लाग्छ भने आफ्नो पात्रको मृत्युमा किन पछुतो लाग्दैन ?

यसरी पात्रहरूको संवेदनामा गम्भीर हुन, पात्रलाई न्यायोचित रूपमा आफ्ना सिर्जनामा प्रयोग गरिनु पर्ने यस नाटकका जीवन दर्शन र उद्देश्यका रूपमा देखिएका छन् ।

४.४.१०. निष्कर्ष

यथार्थ र स्वैरकल्पना दुवैको संयोजन गरेर लेखिएको यस नाटकमा नाटककारले उत्तरआधुनिक नाट्य कला अनुरूप पात्र-प्रतिक्रिया सिद्धान्तको प्रयोग गर्न खोजेको देखिन्छ । यसैले यो अद्भूत, रोचक, रोमाञ्चक र सशक्त प्रयोगधर्मी नाटकका रूपमा देखिन्छ । यो नेपाली नाट्य-क्षेत्रमा देखिएको नितान्त नयाँ प्रयोग हो । एउटा लेखकले आफैँले सिर्जना गरेका पात्रहरू लेखकको इशारामा नाच्ने कठपुतली जस्ता नभई उनीहरूको पनि आफ्नै स्वत्व र स्वकीय सत्ता हुन्छ भन्ने कुरा यस नाटकमा अवगत गराइएको छ । जब लेखक आफ्ना पात्रहरूप्रति निरङ्कुश हुन्छ, उनीहरू आफ्नो अस्तित्वका लागि विद्रोह गर्छन् भन्ने कुरा दर्शाइएको छ । रङ्ग मञ्चीय प्रयोगका दृष्टिले पनि यो एउटा उत्कृष्ट र शक्तिशाली नाटक हो । नाटककारद्वारा पात्र प्रतिपादन गराउन खोजिएको प्रस्तुत नाटकलाई विभिन्न तत्त्वगत बुँदाहरूबाट विश्लेषण गर्दा लेखकीय अस्तित्वको समाप्तिका साथै यो अहिलेको नौलो साहित्यिक उत्तरचेतना भएको निष्कर्षमा पुग्न सकिन्छ ।

४.५. असम्बन्ध नाटकको विश्लेषण

कृष्ण शाह यात्रीद्वारा लिखित नाटक असम्बन्ध हिमाली भेगमा विद्यमान बहुपति प्रथामा आधारित एक दुःखान्त सामाजिक नाटक हो । यसमा हिमाली भेगको परम्पराबाट त्रासद् पीडाहरूलाई मर्मस्पर्शी रूपमा अभिव्यञ्जित गरिएको पाइन्छ । हिमाली भेगका जनजाति र उनीहरूका विवाह संस्कार लगायत जीवनशैलीलाई खोतल्ने उद्देश्यले वि. सं. २०६१ सालमा लेखिएको यो नाटक सर्वप्रथम युगान्तर त्रैमासिक (२०६२) मा प्रकाशित भएको हो । दोस्रो पटक नाटक सङ्ग्रह मान्छे/मान्छेहरू (२०६४) मा प्रमुख चौथो नाटकका रूपमा प्रकाशित भएको हो । यस नाटकमा बहुपति प्रथा वर्तमान युगमा अमान्य र दुःखान्तकारी भएको छ, भन्ने मात्र

देखाउन खोजिएको छ । यो पूर्ण यथार्थ परक छ र वस्तु सङ्गठनका दृष्टिले सङ्गठित, सुगठित नाटक भएको छ ।

४.५.१. शीर्षक विधान

असम्बन्ध बहुपति प्रथामा आधारित एक हिमाली भेगको सामाजिक दुखान्त नाटक हो । असम्बन्ध भन्नाले सम्बन्ध नरहेको भन्ने बुझिन्छ । नाटकको शीर्षक असम्बन्ध सो नाटकको कथावस्तुसँग सार्थक छ । किनभने कथानकमा दुई सहोदर दाजुभाइको सम्बन्ध आन्तरिक समस्या र बहुपति प्रथाको समर्थन र विरोधले असम्बन्धित बनी टुटेको छ । आमा सरहकी भाउजूलाई पत्नीका रूपमा स्वीकार गर्न नसकेर उमेर मिल्दो केटीसँग विवाह गर्न खोज्दा साड्ले गाउँ र त्यहाँका आफन्तहरूसँगको सम्बन्ध त्यागी गाउँ नै छाड्नु परेको छ । त्यसैगरी न्यायकर्ता लाक्पाका भाइ पेम्बाले आफ्नै दाजुका हातबाट मारिनु परेको र भातृत्वको सम्बन्ध असम्बन्धमा परिणत भएको छ । नाटकका विभिन्न चरणहरूमा दाजुभाइ तथा आफन्तहरू नै एक अर्काका असम्बन्धित, विरोधी र हत्यारा बनेका विविध सन्दर्भहरूले नाटकको शीर्षक असम्बन्ध सार्थक रहेको छ ।

४.५.२. कथावस्तु

नाटक असम्बन्ध नेपालको हिमाली क्षेत्र र त्यस क्षेत्रमा प्रचलित बहुपति प्रथाजस्तो रुढिवादी परम्परामा आधारित देखिन्छ । हिमाली भेगको सामाजिक यथार्थ बोकेको यस नाटकमा मुख्य पात्रहरू लाक्पा, पञ्जली, साङ्मिङ्मा, युवती, पासाङ, पेम्बा लगायत एक वृद्ध र केही गाउँलेहरू परेका छन् । विशेष गरी हिमाली क्षेत्रका जनजातिमा प्रचलित बहुपति प्रथाप्रति वर्तमान युवावर्गमा उठ्ठन थालेको विरोध र उसले उत्पन्न गरेको सामाजिक समस्यालाई लिएर नाटक लेखिएको छ । आमा सरह मानिएकी भाउजूलाई पत्नीका रूपमा स्वीकार गर्न नचाहने तर आफ्नै उमेर मिल्ने केटीसँग चोखो प्रेम गरेर विवाह गर्न खोज्ने साड्ले गाउँ नै छोडेर जानुपर्छ । न्यायकर्ता लाक्पाको भाइ पेम्बाले पनि आफ्नी भाउजूलाई आमाको दर्जा दिँदै त्यसै समाजमा लोग्ने मरेपछि विधवा बनेकी पञ्जलीसँग प्रेम गरेर दाम्पत्य जीवनमा बाँधिन खोज्दा लाक्पाले भाइ पेम्बालाई रिसको आवेगमा मारिदिन्छ । अनि आफूले समेत आत्महत्या गर्छ ।

यो पारम्परिक शैलीको यथार्थवादी नाटक हो । वस्तु विधानका दृष्टिले यो निकै सुगठित छ । सामाजिक यथार्थका धरातलका उभिएको भए पनि यो स्वच्छन्दतावादी धाराको रक्त रञ्जित त्रासद् दुःखान्तका रूपमा देखा पर्छ । यसमा हिमाली प्रदेशतिर विद्यमान बहुपति प्रथामा आधारित सामाजिक यथार्थवादी परम्पराको सूक्ष्म तथा सघन रूपमा अध्ययन गरिएको छ ।

४.५.३. पात्र विधान

यस नाटकलाई रोचक तथा सामाजिक यथार्थवादी बनाउने क्रममा हिमाली भेगमा बसोवास गर्ने व्यक्तिहरूका नामसँग मिल्दा नामहरू भएका पात्रहरूको राखिएको छ । नाटकमा न्यायकर्ता लाक्पा, लाक्पाकी श्रीमती पासाङ्, भाइ पेम्बा, बृद्ध १, बृद्ध २, मिड्मा, साङ्, साङ्की प्रेमिका र पेम्बाकी प्रेमिका पञ्जली लगायतका पात्रहरू छन् । लाक्पा र पेम्बा मुख्य पुरुष पात्र हुन् । न्यायकर्ता बनेको लाक्पा परम्परागत रूढिवादी संस्कृति अँगाल्ने र ऊ त्यस प्रथाको आत्मसात आधुनिक पुस्ताले पनि गर्नु पर्छ भन्ने कुरामा अडिग रहेको देखिन्छ । उसलाई परम्परादेखि चल्दै आएको बहुपति प्रथा तोड्ने आधुनिक युवायुवतीहरूको गतिविधि पटकै मन पर्दैन । साङ् र पेम्बा बहुपति प्रथाका विरोधी पुरुष पात्रहरू हुन् । साङ् गाउँबाट निकालिने फौसलाले चिन्तित देखिन्छ भने पेम्बाले आफ्नो जीवन नै गुमाउन पुग्छ । अन्य गाउँले पात्रहरूमा पनि देखिन्छ । मिड्मा, पासाङ् र युवती यस नाटकमा प्रमुख नारीपात्रहरू हुन् । त्यसै गरी पेम्बाकी प्रेमिका पञ्जली यस नाटककी गौण नारीपात्रहरू हुन् । यसरी हिमाली भेगका विभिन्न पृष्ठभूमिलाई प्रतिनिधित्व गर्ने पुरुष तथा नारीपात्रहरू नाटकमा देखिन्छन् । सरल तर प्रभावकारी पात्र विधानले गर्दा यो एक सुन्दर नाटक बनेको छ ।

४.५.४. दृश्य विधान

असम्बन्ध नाटक दुई दृश्यमा विभाजित छ । मञ्चको दायाँ खण्डमा चौतारोको दृश्य हुन्छ जहाँ गाउँलेहरू विभिन्न मुद्दाहरू छिनोफानो गर्ने काम गर्छन् । यसैगरी मञ्चको बायाँ खण्डमा लाक्पाको घरको दृश्य देखिन्छ । नाटकका धेरैजसो प्रमुख घटनाहरू यहीं सम्पन्न हुन्छ । यी दुई दृश्यलाई अन्धकार र प्रकाशको माध्यमबाट छुट्याइएको छ ।

४.५.५. भाषाशैली र संवाद योजना

हिमाली भेगमा बसोबास गर्ने जनजाति र उनीहरूको विवाह संस्कारलाई आधार बनाएर लेखिएको यस नाटकमा त्यसै क्षेत्रका प्रचलित नामहरूका पात्रहरू लिइएको छ । पात्रहरूमा आञ्चलिकताको स्वाद भेटिन्छ । नाटकमा धेरैजसो हिमाली भेगमै बोलिने बोलिचालीका शब्दहरूको प्रयोग गरिएको पाइन्छ, भने लामालामा संवादहरूका माध्यमबाट नाटकको कथावस्तु सम्पन्न भएको छ । नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र लाक्पाका संवादहरूमा विशेषगरी चाइनेजो थेगोको प्रयोग गरिएको छ । यसैगरी लाक्पा र पासाडबिच छोटाछोटा संवादहरू रहेका छन् भने प्रायः अन्य पात्रहरूबिच रहेका संवादहरू लामा देखिन्छन् ।

युवती : नाई । साडलाई यो गाउँबाट निकाल । (रुन थाल्छे, निकै बेर रोएपछि)
 उसलाई यो गाउँबाट निकालियो र म यो गाउँमै बस्नुपन्यो भने म विष खाएर मरिदिन्छु । (रोइरहन्छे)

लाक्पा : चाइने जो यसले त अपहत्ते नै पो गरी । यसलाई गाउँमै राख्यो भने भोलि हाम्रा छोरीचेलीले पनि चाइने जो यो कुराको सिको गर्छन् । त्यसैले दुवैलाई गाउँबाट निकाल्ने म फैसला गर्दछु ।

यसरी प्रस्तुत नाटक पूर्णतः हिमाली जनजीवन र त्यहाँको बहुपति प्रथा लगायत सामाजिक यथार्थलाई जस्ताको तस्तै देखाउने उद्देश्यले सरल र प्रभावकारी संवाद योजना सिर्जना गरिएको देखिन्छ ।

४.५.६. परिवेश चित्रण

यस नाटकमा हिमाली जनजीवन तथा त्यसैको सेरोफेरो, जीवनशैली तथा परिवेशको चित्रण गरिएको छ । नाटक हिमाली क्षेत्रमा विद्यमान रहेको बहुपति प्रथामा आधारित छ । नाटकमा हिमाली गाउँको पृष्ठभूमिमा चौतारोमा हुने छलफल र मुद्दाको फैसलाको दृश्य पनि देखिन्छ । यस नाटकमा सामाजिक, सांस्कृतिक र न्यायिक परिवेश पनि राम्रोसँग देखाइएको छ । आफ्नै आमा सरह मानिने भाउजूलाई पत्नीका रूपमा स्वीकार गर्न नमानी उमेर मिल्दो युवतीसँग प्रेम गरी विवाह गर्न खोज्ने साडका जोडीहरूले गाउँ निकाला हुनुपरेको र लाक्पाको भाइ पेम्बाले पनि समाजमा विधवा बनेकी पञ्जलीसँग प्रेम गरी दाम्पत्य जीवनमा बाँधिने कुरो आफ्नै भाउजू पासाडसँग गर्दा लुकेर कुरा सुनिरहेको दाजु लाक्पाद्वारा मारिनु परेको कारुणिक परिवेश

देखाइएको छ । नाटकको प्रारम्भ विकास र अन्त्य जस्ता सम्पूर्ण चरणहरू र घटनाक्रमहरूमा नेपालको हिमाली क्षेत्र तथा त्यहाँको ग्रामीण परिवेशमा रहेको बहुपति प्रथा लगायत रीति, परम्परा र रुढिवादी बैवाहिक संस्कारको चित्रण गरिएको पाइन्छ ।

४.५.७ . अभिनेयता

नाटक दृश्य विधा भएकोले यसको अभिनेय पक्ष पनि सबल हुनु आवश्यक ठानिन्छ । असम्बन्ध नाटक अभिनयका दृष्टिकोणले एक सफल नाटक हो । यसमा अभिजयका आङ्गिक, वाचिक, सात्विक र आहार्य पक्षमा सन्तुलित प्रस्तुति भेटिन्छ । स्थानीय बोलीचालीको भाषाको प्रयोग भएकोले संवाद सम्प्रेषणबाट समेत नाटकबाट पाठक वा दर्शकले बेग्लै आनन्द लिन सक्छन् । पात्रहरूको आहार्य अर्थात् भेषभूषा पनि आकर्षक देखिन्छ । यसले हिमाली सांस्कृतिक पक्षलाई प्रतिनिधित्व गर्छ । जसले गर्दा पार्श्व ध्वनी र भिन्न हाउभाउमा समेत काम गर्न सक्ने ठाउँ प्रशस्त देखिन्छ । नाटकमा रौद्र, करुण, वीर रसको प्रधानता देखिन्छ । यसमा प्रेम र घृणालाई पनि दर्शाइएको छ । जसले गर्दा यो रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत भएको खण्डमा यसको अभिनय पक्ष प्रभावशाली हुने देखिन्छ ।

४.५.८. द्वन्द्व विधान

यो नाटक द्वन्द्वबाट सृजित परिस्थितिबाट प्रारम्भ भएको छ । यसमा परम्परागत सोचाइ भएका र परिवर्तन चाहने दुई पुस्ताविचको द्वन्द्व देखिन्छ । आफ्नी आमा सरहकी भाउजूसँग विवाह नगरी आफूलाई मन परेकी उमेर मिल्दी केटीसँग विवाह गर्न खोज्दा सामाजिक परम्पराका विरुद्धमा लागेको भन्दै साडले गाउँ छाड्नुपरेको फैसलासँगै नाटक प्रारम्भ सुरु हुन्छ । त्यसैगरी पञ्जलीसँग पेम्बाको प्रेम परेको थाहा पाएपछि दाजु लाक्पाद्वारा पेम्बाले आफ्नो ज्यान नै तिलाञ्जली दिनुपरेको छ र लाक्पाले द्वन्द्वकै कारण आत्महत्या गर्दा नाटक दुःखान्त बनेको छ ।

द्वन्द्व विधानका दृष्टिले यो शक्तिशाली नाटक हो । नाटकमा प्रारम्भदेखि अन्त्यमा हिमाली भेगको जनजातिमा युगौँदेखि चलिआएको बहुपति प्रथाप्रति वर्तमानमा उठ्न थालेको विरोध र विद्रोहले द्वन्द्व सिर्जना गरेको देखाइएको छ । यसमा व्यक्तिको अन्तर्मनको द्वन्द्व, पारिवारिक द्वन्द्व र सामाजिक प्रतिष्ठाको द्वन्द्व देखिन्छ । मानसिक मात्र नभई भौतिक द्वन्द्व पनि यो नाटकको अन्त्यमा विशेष रूपमा देखिन्छ ।

४.५.९. जीवन दर्शन र उद्देश्य

हिमाली क्षेत्रमा विद्यमान बहुपति प्रथालाई यस नाटकले नजिकबाट नियालेर हिमाली जनजातिको साँस्कृतिक चित्र प्रस्तुत गरेको छ । परम्परागत मान्यता अनुसार परिवारमा जतिसुकै दाजुभाइ भए पनि श्रीमती चाहिँ एउटै (साभा) हुनुपर्ने हिमाली भेगका मानिसको मान्यता र परम्परालाई साड र पेम्बाजस्ता आधुनिक पुस्ताका युवाहरूले भत्काउने सङ्घर्ष गर्दा उनीहरूले गाउँ निकाला हुने र मृत्युदण्ड पाउने जस्ता कठोर यातना र सजायका भागिदार बन्नुपरेको छ ।

आमा जस्तै भाउजूलाई पत्नीका रूपमा वरण गर्नुपर्ने एउटा साँस्कृतिक अभिशापका विरुद्ध साड र पेम्बाजस्ता युवकहरूले गरेको विद्रोहमा केन्द्रित यस नाटकले सामाजिक चेतनाको मौन मुर्छनामा एउटा नयाँ तरङ्ग थपेको छ । मानव स्वतन्त्रता र परिवर्तनको चाहना नै यस नाटकको जीवन दर्शन र उद्देश्य मान्न सकिन्छ ।

४.५.१०. निष्कर्ष

यो नाटकले हिमाली क्षेत्रको बहुपति प्रथालाई सम्बोधन गरेको छ । बहुपति प्रथाप्रति नयाँ पुस्तामा विरोध र विद्रोह र विद्रोहको भाव उठ्न थालेबाट उत्पन्न समस्यालाई लिएर लेखिएको छ । यसका आफ्नै आमा समानकी भाउजूलाई पत्नीका रूपमा स्वीकार नगरी उमेर मिल्दा युवतीसँग विवाह गर्न खोज्ने साड र पेम्बाले भोग्नुपरेका नियतिहरू छर्लङ्ग भएका छन् । जसमा साड देशनिकाला भएको छ भने पेम्बाले आफ्नै सहोदर दाजुका हातबाट मारिनु परेको छ र नाटकका अन्त्यमा न्यायकर्ता लाक्पाले आत्महत्या गरी नाटक दुःखान्तमा टुङ्गिएको छ । यो सामाजिक यथार्थ साथै हिमाली जनजातिभित्रका संस्कारहरू विशेष रूपमा विवाह संस्कार र बहुपति प्रथालाई खोतल्ने प्रयास गरेको देखिन्छ । यो साँस्कृतिक र सामाजिक रूपान्तरणका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण नाटक मान्न सकिन्छ ।

४.६. मान्छे /मान्छेहरू नाटकको विश्लेषण

कृष्ण शाह यात्रीको मान्छे मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहको शीर्षक नाटक मान्छे/मान्छेहरू विशेष प्रयोजनका लागि तयार पारिएको नाटक हो । वि.सं. २०५६ सालमा रचना गरिएको यो नाटक

सङ्केत नाटक मञ्चनका निम्ति लेखिएको थियो । नेपालमा पहिलो पटक बोल्न तथा सुन्न नसक्ने बहिराहरूका मनोभावहरू र उनीहरूकै माध्यमबाट वि.सं. २०५७ सालमा पहिलो पटक रसियन कल्चर सेन्टरमा मञ्चन गरिएको हो । त्यसपछि काठमाडौँ, भक्तपुर, ललितपुर, विर्तामोड (पूर्वाञ्चल नाटक उत्सव) हुँदै राष्ट्रिय नाटक महोत्सव २०५८ मा सर्वोत्कृष्ट नाटकका रूपमा पुरस्कृत भए । यसरी सर्वोत्कृष्ट नाटकको प्रकाशन भने यात्रीले वि.सं. २०६४ सालमा गरेका छन् ।

यस नाटकको मञ्चनका लागि यात्रीले चार महिना जति साङ्केतिक भाषा सम्बन्धी प्रशिक्षण लिएर नाटकको रचना गरी काठमाडौँ बहिरा संघका दस जना सुन्न बोल्न नसक्ने बहिरा कलाकारहरूलाई चार महिनाको प्रशिक्षण दिई नाटक तयार गरेको थाहा लाग्छ । बहिराहरूद्वारा अभिनीत नाटक **मान्छे/मान्छेहरू**ले नाटककारलाई नयाँ परिचय दिई रङ्गमञ्चमा दह्रोसँग उभिने थप ऊर्जा प्रदान गरेको छ किनभने उनको यो नाटक नेपाल लगायत एसियामै पहिलो साङ्केतिक भाषाको नाटक भनी घोषणा गरिएको छ । नेपाली रङ्गमञ्चमा हुँदै आएका विभिन्न खालका प्रयोगहरूभन्दा पृथक प्रयोग गरिएको यस नाटकमा यात्रीले पचासको दशकबाट इशारा तथा सङ्केत मात्र प्रयोग गरी नाटक बनाएर मञ्चन गरे । जसबाट सिर्जनाभिन्न लुकेर बसेका बाटाहरू पहिल्याउने उद्देश्यले यो नाटक बोली नआउने र आवाज सुन्न नसक्ने बहिराहरूका लागि अत्यन्त उपयोगी तथा मार्गदर्शक बनेको छ । जसको श्रव्य-दृश्य (भिजुअल) नेपालमा मात्र नभइ अमेरिका, दक्षिण कोरिया, रुस लगायतका विभिन्न देशतिर पुगी प्रशंसा बटुल्न सफल बनेको छ । यो नाटकबाट नै यस सङ्ग्रहको नाम **मान्छे/मान्छेहरू** नामाकरण गरिएको छ ।

४.६.१. शीर्षक विधान

कृष्ण शाह यात्रीद्वारा रचित **मान्छे /मान्छेहरू** नामक नाटकमा व्याकरणका दृष्टिले तेस्रो पुरुष, जातिवाचक नामपद तथा एकवचन मान्छे, र बहुवचन मान्छेहरूको प्रयोग भएको छ । जसमा मान्छे भन्नाले यसको पर्यायवाची शब्दहरू जस्तै मानव, नर, मनुष्य अथवा ज्ञान, बुद्धि, विवेक भएको प्राणी र मान्छेहरू यसैको बहुवचन अन्तर्गत पर्दछ । यसलाई अर्को अर्थमा मान्छे/मान्छेहरू भन्नाले कुनै जाति विशेषको एक मानव र विभिन्न मानवहरूलाई सङ्केत गरिएको छ । यस नाटकको शीर्षकले नै पाठक र दर्शकमा कौतुहलताको सिर्जना गर्दछ । यस

नाटकमा प्रतिपादित विषयवस्तु र शीर्षकले सङ्केत गरेको अर्थका विचमा परिपूरक सम्बन्ध रहेको छ । नाटकमा घटेका विभिन्न घटनाहरू, समकालिक राजनीतिक परिवेश र यसै परिवेशले निम्त्याएको द्वन्द्व, यसै द्वन्द्वबाट सृजित भय, त्रास र आतङ्क जुन प्रत्येक मान्छेले प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष रूपमा भोगिरहेका छन् । तिनै यथार्थभिन्न डुबेर लेखकले आफ्नो वैचारिक सन्देश दिन खोजेका हुनाले यसको शीर्षक अत्यन्त सार्थक देखिन्छ ।

४.६.२. कथावस्तु

यस नाटकको कथावस्तु समकालीन नेपालको राजनीतिक अवस्था र सम्पूर्ण देशवासीले द्वन्द्वकालीन अवस्थामा भोगेका भय, त्रास र पीडाहरूको मनोवैज्ञानिक पक्षहरूसँग सम्बन्धित रहेको छ । रङ्गमञ्चमा रहेको कालो अन्धकार, हुरी चलेको आवाज, तथा बम, बारुद र गोलीका कोलाज ध्वनिहरूसँगै विभिन्न पात्रहरूका साङ्केतिक संवाद पछिको मूर्छित अवस्थाले नेपालको जनयुद्धलाई सङ्केत गरिएको पाइन्छ । विभिन्न व्यक्तिहरूका सपनाहरूलाई बम, गोलीका कोलाज ध्वनिहरूले उडाएर लगेको छ । जब सूत्रधारको प्रवेश हुन्छ, तब उनले जादूको छडीले सम्पूर्ण मान्छेहरूलाई विउँभाई उनीहरूको अधिकार र सपना साकार पार्ने खोजी गर्दछिन् र प्राप्त भएको उपलब्धि सबैलाई बाँड्दछिन् । आफ्ना सपनाहरूलाई प्राप्त गरेका मानवहरू हर्षोल्लास मनाउने क्रममा पुनः अशान्तिको प्रवेश हुन्छ, र फुटअस्त्रद्वारा जब अशान्तिले विभिन्न पात्रहरूलाई हिकाउँछ, तब फेरि युद्ध सिर्जना भई एक-आपसमा युद्ध, काटमार, द्वेषको आरम्भ हुन्छ । आपस-आपसको युद्धमा फेरि पात्रहरू पात्रहरू युद्धभूमिमा ढल्छन्, अचेत हुन्छन् र हाहाकार मच्चिन्छ । युगपुरुषको आगमन र सहयोगले ती पात्रहरूलाई आफ्नो कर्तव्यको बोध गराइन्छ । सबैले अशान्तिलाई समातेर माफी माग्न लगाउँछन् र अन्त्यमा सबैजना एकजुट भई दिगो शान्तिको कामना गर्दै दियो जलाउँछन् र सूत्रधार पुनः दुवै हात फैलाएर उभिरहेकी हुन्छिन् । यसरी यस नाटकले नेपाल र नेपालीले विगतका विभिन्न समयका द्वन्द्व, जनयुद्ध र लोकतान्त्रिक आन्दोलनका अनेकौँ उतारचढावहरूलाई सूक्ष्म रूपमा स्पर्श गरेको छ ।

४.६.३. पात्र विधान

यस नाटकमा सूत्रधार, व्यक्ति 'क', व्यक्ति 'ख', व्यक्ति 'ग', व्यक्ति 'घ', व्यक्ति 'ङ', व्यक्ति 'च', अशान्ति, बटुवा, दर्शक पात्रहरू छन् । नाटककी प्रमुख नारीपात्रका रूपमा रहेकी सूत्रधार

सृष्टिकर्ता भएर रहेकी छिन् । असत् तथा प्रतिकूल पुरुष पात्रका रूपमा विभिन्न अशान्ति देखिन्छ । जसले वर्षोदेखि आफ्नो अस्तित्व खोजीरहेका र त्यसमा सफल भएका विभिन्न पात्रहरूमा टुटफुटको वातावरण सिर्जना गरिदिन्छ । व्यक्ति 'क' शान्तिको खोजीमा हिँडिरहेको हुन्छ । ऊ अति नै सङ्घर्षरत रहेको छ भने व्यक्ति 'ख' मानवताको खोजीमा हिँडिरहेको हुन्छ । त्यसैगरी व्यक्ति 'ग' चाहिँ जननी र एकताकी प्रतिमूर्ति भएर यहाँ स्त्री पात्रका रूपमा देखिएको छ । व्यक्ति 'घ' लाई स्वतन्त्रताको हिमायती मान्छे भनिएको छ । त्यसैगरी व्यक्ति 'च' शिक्षाप्रेमी मान्छे भनेर देखाइएको छ । यी 'क' देखि 'च' सम्मका सम्पूर्ण पात्रहरूको प्रतिनिधित्व एक बटुवाले लिएका छन् । दर्शक पात्रलाई पनि यस नाटकमा विभिन्न गतिविधि हेर्ने पात्रका रूपमा देखाइएको छ । यसरी विभिन्न पात्रहरूले अभिनित यस नाटकमा विभिन्न गतिविधि हेर्ने पात्रका रूपमा देखाइएको छ । यसरी विभिन्न पात्रहरूले अभिनित यस नाटकमा पात्र विधान सहज, स्वभाविक र सक्षम रहेको पाइन्छ । यो प्रयोगवादी नाटकमा वर्णात्मक पात्रको बढी प्रयोग भएको देखिन्छ ।

४.६.४. दृश्य विधान

यो नाटक नेपाली नाट्य जगत्मा पहिलो साङ्केतिक नाटकका रूपमा रहेको छ र यसको दृश्य विधान विशेष किसिमको छ । यसले दर्शक वर्गमा गम्भीर प्रभाव पार्दछ । आरम्भका रङ्गमञ्चमा कालो अन्धकार व्याप्त देखिन्छ । नाटककारका शब्दमा यसले आजको उत्तरआधुनिक सभ्यताको जमानामा पनि पृथ्वीको यो पाटो (नेपाल) अझै चिरनिन्द्रामा सुतिरहेको भान पार्दछ । यसरी यस नाटकमा नाटककारले एउटै दृश्यमा नाटकका सम्पूर्ण अङ्गहरू प्रस्तुत गरी मञ्चन गरेका छन् । नाटककार यात्रीद्वारा बाह्य तथा रचनागत दृष्टिले एउटै दृश्य उद्भूत गरे पनि यस नाटकलाई विभिन्न दर्शक, पाठकले विनिर्माणवादी दृष्टिकोणले हेरेको पाइन्छ ।

४.६.५. भाषाशैली र संवाद योजना

मान्छे/मान्छेहरू एउटा साङ्केतिक नाटक हो, जसमा साङ्केतिक संवादहरूको रोचक प्रयोग गरिएको छ । यो नाटक नेपाली भाषामा लेखिएको प्रथम साङ्केतिक नाटक हो, जसको आफ्नै ऐतिहासिक मूल्य छ । मान्छे/मान्छेहरू अमूर्त पात्रहरूलाई लिएर लेखिएको आख्यानहीन प्रयोगधर्मी नाटक हो र यो सूत्रधारको वक्तव्यबाट थालिँदै सूत्रधारको शान्तिपाठका साथ टुङ्गिएको छ । यो नाटक

भावनात्मक छ, साङ्केतिक छ, र रूपात्मक छ । लगभग चार हजार नेपाली साङ्केतिक भाषाका शब्दहरू संयोजन गरी दस जना बहिरा कलाकारहरूलाई चार महिना जति सिकाएर मञ्चन गरिएको यस नाटकमा सुरुदेखि अन्त्यसम्म साङ्केतिक संवाद योजना रहेको छ । नाटकमा अत्यन्त छोटो र लामो दुवै खालको संवाद रहेको छ । केही संवाद काव्यात्मक र प्रतीकात्मक रहेको छ ।

सूत्रधार : (मञ्चको मध्य भागमा नै उभिएर) आज म तपाईंहरूलाई एउटा नाटक देखाउँछु । जुन नाटकमा कथा मात्र होइन, व्यथाहरू पनि छन्, त्यो व्यथा यी मान्छेहरूको व्यथा हो र यी मान्छेहरू भनेका पृथ्वीका पात्रहरू हुन् । आज म यिनै पात्रहरूको कथा भन्छु भूमिका देखाउँछु तपाईंहरूलाई । (सूत्रधार मञ्चको दायाँखण्डमा जान्छिन्, स्पट लाइटले उनलाई पछ्याइरहेको हुन्छ ।) यी पात्रहरू थोरै बोल्छन् तर धेरै अर्थ्याउँछन्, धेरै बुझाउँछन् अरूलाई ।

तर अहिले यिनीहरू मौन छन्, सुतिरहेका छन् । यो समय र समाजको वास्तविक तस्वीर पनि हो, यही तस्वीरका पात्रहरूलाई म फेरि एक पटक बाहिर ल्याउँछु । (मञ्चको बायाँ खण्डमा जाँदै) शान्ति, प्रेम, एकता, शिक्षा, अधिकार, स्वतन्त्रता सबै-सबै मान्छेका चाहनाहरू बन्न सक्छन् । हो, यस्तै चाहनाहरूको गहिरो निन्द्रामा सुतिरहेका छन् यी मानव आकृतिहरू, यिनीहरू अचेत अवस्थामा पनि सपनाको खेती गरिरहेका हुन सक्छन्, केही खोजी गरिरहेका हुन सक्छन् तर के खोज्छन् विपनामा ? र के गर्छन् यथार्थमा ? यी मान्छे – मान्छेहरू ? आउनुस् हेरौं ।

(सूत्रधार पछाडि सर्छ र दुवै हात फैलाउँछ । सूत्रधारको हातमा जादुको एउटा छडी देखा पर्छ । सूत्रधारले त्यही छडीले सुतिरहेका सबैलाई एक एक गरी छुन्छ । सबैजना व्यक्ति एक एक गरी चलमलाउन थाल्छन्, विस्तारै उठ्छन् र केही खोज्न थाल्छन् ।)

व्यक्ति क : (साङ्केतिक भाषामा) शान्तिको खोजी १

व्यक्ति ख : (सङ्केत गर्दै) प्रेमको खोजी १

व्यक्ति ग : (सङ्केत गर्दै) एकताको खोजी १

व्यक्ति घ : (सङ्केत गर्दै) स्वतन्त्रताको खोजी १

व्यक्ति ङ : (सङ्केत गर्दै) अधिकारको खोजी १

व्यक्ति च : (साङ्केत गर्दै) शिक्षाको खोजी १

यसरी यस नाटक पूर्णतः साङ्केतिक भाषाको प्रयोग रहेकाले संवाद योजना नवीन र प्रायोगिक छ ।

४.६.६. परिवेश चित्रण

मान्छे/मान्छेहरू नाटकमा पृथ्वीको यो पाटो भनेर विशेषगरी नेपाली परिवेशलाई देखाइएको छ । यो पाटो अर्थात् नेपाल २१ औं शताब्दी चलिरहँदा पनि अझै चिरनिन्द्रामा अथवा भनौं अन्धकारमा रुमल्लिरहेको सन्दर्भ र परिवेशलाई यस नाटकमा नाटककार यात्रीले देखाउन खोजेका छन् । आफ्नो उद्देश्यपूर्तिमा लागेका विभिन्न राजनीतिक शक्ति तथा नेताहरूलाई धारिलो प्रहार गरिएको यस नाटकमा मुख्य रूपले देशको राजनैतिक परिवेश भल्किएको छ, र यसका साथै लोकतन्त्रका लागि भएको संघर्ष, युद्ध, द्वन्द्व र यस द्वन्द्वले निम्त्याएको विकराल परिस्थिति लगायत त्यसको सिकार भएका निर्दोष जनताहरूले भोग्नुपरेका दर्दनाक क्षणहरू, एक-आपसमा मिल्न नसकी सत्ताको पछि दौडिनेहरूको खिचातानीलाई यस नाटकले चिरफर गर्ने जमर्को गरेको देखिन्छ ।

४.६.७. अभिनेयता

नाटक मान्छे/मान्छेहरूलाई मञ्चन र अभिनेयका दृष्टिले एक सफल तथा उत्कृष्ट साङ्केतिक भाषाको नाटक मानिएको छ । यसमा दस जना बहिराहरूलाई चार हजार साङ्केतिक भाषाको नाटक मानिएको छ । यसमा दसजना बहिराहरूलाई चार हजार साङ्केतिक भाषाका शब्दहरूद्वारा साङ्केतिक भाषामै अभिनय गराइएको छ भने यसै साङ्केतिक अभिनयले नै दर्शक पाठकलाई मन्त्रमुग्ध पारेको छ ।

यो नाटकको अभिनेयताकै कारण नेपालको इतिहासमा पहिलो पटक बहिरा कलाकारहरू क्षेत्रीयस्तरको प्रतियोगितामा छानिएर राष्ट्रियस्तरसम्म पुगेर सफल भए । यिनै बहिराहरूको अभिनयताले सुन्ने समुदायलाई एक पटक घोरिनु पर्ने बनाएको छ । अवसर पाएमा बहिराहरू पनि सुन्ने व्यक्ति सरह काम गर्न सक्छन् भन्ने कुरामा रहेको दुईमत किनारा लागेको छ । यसरी नाटकमा पात्रको उत्कृष्ट अभिनेयताको एकातिर बहिराहरू माथि पुगेका छन् भने अर्कातिर बहिरा समुदायको बारेमा जानकारी नपाएकाहरूले समेत जानकारी पाइरहेका छन् र बहिरा

एवम् साङ्केतिक भाषा सुन्ने समुदायविच चासोको विषय बन्न पुगेको छ । यसका साथै विविध चाहना बोकेका सिमित तथा सन्तुलित पात्रहरूको प्रयोगले नाटकको अभिनय पक्षमा सकारात्मक गुणहरूको वृद्धि भई दक्षिण एशियामै प्रथम साङ्केतिक नाटक बन्न सफल भएको छ । शारीरिक रूपमा अपाङ्ग रहेका बहिराहरूद्वारा अभिनीत यस नाटक असहज हुँदाहुँदै पनि निर्देशक तथा नाटककार यात्रीले सहज रूपमा गरेका छन् । यसको आङ्गिक, वाचिक, सात्विक र आहार्य चौरै प्रकारको अभिनय शसक्त छ ।

४.६.८. द्वन्द्व विधान

नाटक विशेष गरी द्वन्द्वकै माध्यमबाट कथावस्तुले अग्रगति प्राप्त गर्नुका साथै विभिन्न पात्रहरूको आन्तरिक चरित्र उद्घाटित हुने हुनाले यात्रीको **मान्छे/मान्छेहरू** नाटकमा पात्रहरूको आन्तरिक मानसिक द्वन्द्व लगायत वैचारिक र बाह्य द्वन्द्वलाई सशक्त रूपमा दर्शाउन खोजिएको छ । देशमा केही परिवर्तन गरी दिगो शान्ति स्थापना गर्ने विभिन्न पात्रहरू र देशलाई पुरानै स्थितिमा भन् ओरालोतर्फ धकेल्ने अशान्तिका विच रहेको द्वन्द्व नै यस नाटकको मूल द्वन्द्व हो । मानिस-मानिसहरू विच अशिक्षा, गरिबी तथा असमझदारी, एक मान्छेले अर्को मान्छेलाई विश्वास गर्न र बुझ्न नसक्नाको कारण द्वन्द्व सिर्जना भएको देखिन्छ । नेपालमा रहेको जनयुद्ध र त्यसले निम्त्याएका परिस्थितिहरूको तितो यथार्थ यस नाटकमा देखाइएको छ । नाटकको उत्तरार्द्धतिर सत्पात्र र असत्पात्र विच रहेको द्वन्द्वका माध्यमबाट नेपालको राजनैतिक द्वन्द्वलाई देखाइएको पाइन्छ । अन्तिम चरणतिरको द्वन्द्वले सत्पात्रहरूको विजय र असत्पात्र (अशान्ति) को पराजय भई दिगो शान्तिको कामना स्वरूप दिगो बाल्ने कामपछि नाटक तथा द्वन्द्व दुवैको समाप्ति रहेको पाइन्छ । यसरी यस नाटकमा द्वन्द्वकालीन नेपाली समाजमा रहेका राजनैतिक समस्या, पीडक र पीडित वर्गहरूको वर्गीय द्वन्द्वहरूलाई नै मूल द्वन्द्वका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

४.६.९. जीवन दर्शन र उद्देश्य

नाटकीय द्वन्द्वको मूल पक्ष एवम् नाटकको मुख्य पात्रका रूपमा सूत्रधार, अशान्ति तथा नाटकका सहायक पात्रका रूपमा रहेका विभिन्न जागरुक पात्रहरू लगायत बटुवा, दर्शक जस्ता पात्रहरूको साङ्केतिक संवाद एवम् नियतिहरूको केन्द्रीयताका यस नाटकको जीवन दर्शनलाई

पहिल्याउन सकिन्छ । यस नाटकमा देशमा दिगो शान्ति तथा हरेक मानवका इच्छाहरू पुरा गर्न विभिन्न पात्रहरूबिच द्वन्द्व रहेको छ । सूत्रधारले सृष्टि गरेकी छिन् विभिन्न पात्रहरू जागरुक भई आ-आफ्ना गुमेका अधिकारहरूको पुनः प्राप्तिका लागि एक अर्कामा विश्वास नगरी, आपस-आपसमा काटमार गरिरहेको र आफ्नो स्वार्थ पुर्तिका लागि विभिन्न पात्रहरूबिचमा फाटो ल्याई सोभा साभा पात्रहरू अर्थात् जनताहरूले यसको मार खेप्नु परेको दृश्य नाटकमा रहेको छ । समष्टिगत रूपमा हेर्दा विश्वमा व्याप्त अशान्ति, द्वन्द्व र यसले सिर्जना गरेको भय, त्रास र आतङ्कवाट अन्यायमा परेका निर्दोष जनताको अवस्था र उनीहरूको मनोवैज्ञानिक अवस्था चित्रण गर्नु यस नाटकको उद्देश्य रहेको देखिन्छ । मान्छेको सबैभन्दा ठूलो शत्रु नै मान्छे नै हो र मान्छे-मान्छेबिच विश्वास र सद्भावको दूरी घटेदै गइरहेको छ । एकजुट भई अधि बढे मात्र संसार सुन्दर बन्न सक्छ । मानव कल्याण हुन सक्छ भन्ने भाव यस नाटकको जीवन दर्शन हो ।

४.६.१०. निष्कर्ष

नेपाली भाषामा साङ्केत नाटकको सूत्रपात गर्ने कृष्ण यात्रीको **मान्छे/मान्छेहरू** नाटकले समाजमा आफ्ना मनका कुरा मुक्त कण्ठले बोल्न र सुन्न नसक्ने बहिराहरूलाई यस नाटकले नयाँ जोश, जाँगर दिई थप ऊर्जा प्रदान गरेको पाइन्छ । यात्रीका नाट्य कृतिहरूमध्ये **मान्छे/मान्छेहरू** विशेष किसिमबाट तयार पारिएको कृति हो । यसमा साङ्केतिक, अमूर्त, सत्, असत् पात्रहरू समावेश गरिएको छ ॥ नाटकका अन्त्यमा सम्पूर्ण सत्, असत् पात्रहरूबिच कार्यकलापहरूको दोष स्वीकार गरी अशान्ति मच्चाउने पात्रले आफूले अन्याय गरेका पात्रहरूको गोडा छोई माफी मागेका छन् । सबै जना मिली दिगो शान्तिको कामनार्थ दियो जलाएका छन् र सृष्टिकर्ता पुनः आफ्ना दुई हात फिजाई उभिएकी छिन् । यसरी यस नाटकमा रचना, प्रकाशन तथा मञ्चनका सन्दर्भहरूदेखि लिएर शीर्षक विधान, कथावस्तु, साङ्केतिक संवाद योजना, परिवेश चित्रण, अभिनेयता, द्वन्द्व विधान, जीवन दर्शन लगायत उद्देश्यका दृष्टिकोणले यो यात्रीको प्रयोगधर्मी नाट्य कारिताको विशिष्ट योगदान रहेको छ । यसर्थ यसै साङ्केतिक नाटकका प्रथम प्रयोक्ताका श्रेय पाएका यात्रीलाई यस नाटकले नेपाली रङ्गमञ्च र नाटकका एक विशिष्ट नाट्य प्रतिभाका रूपमा चिनारी दिलाएको छ ।

४.७. कथा सडकको नाटकको विश्लेषण

नाटककार कृष्ण शाह यात्रीद्वारा अनाथ र असहाय बालबालिकाहरूप्रति केन्द्रित रहेर लेखिएको सामाजिक समस्यामूलक नाटक 'कथा सडकको' मा नेपालको विगत दश वर्षे जनयुद्धको समयमा परिवार र आफन्त गुमाएर सडकमा जीवन व्यतीत गर्न बाध्य भएका बालबालिकाहरूको दयनीय कथालाई समेटिएको पाइन्छ । सामाजिक सरोकारप्रति अभिकेन्द्रित प्रस्तुत नाटकको लेखन कार्य वि.सं. २०६० सालमा भएको हो । यसको प्रथम प्रकाशन अयन साहित्यिक मासिक पत्रिकामा चैत्र २०६२ मा भएको थियो । वि.सं. २०६४ सालमा नाटककारकै मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहमा छैटौँ प्रमुख नाटकका रूपमा पुनः प्रकाशन भएको पाइन्छ । यो नाटक वि.सं. २०६६ असोजमा लिटिल एन्जल उच्च मा.वि., हात्तीवनको आयोजनामा अन्तर विद्यालय-सदनस्तरीय प्रतियोगिता अन्तर्गत र सोही विद्यालयका विद्यार्थीहरूकै लागि सफलता पूर्वक मञ्चन भएको थियो । यो नाटक प्रस्तुतितर्फ उत्कृष्ट हुनुका साथै बालपात्र कलाकारका रूपमा पुरस्कृत समेत भएको थियो ।

४.७ .१. शीर्षक विधान

यस नाटकको शीर्षक कथा सडकको मा दुई शब्दहरू रहेका छन् । कथा भनेको अख्यायिका, कहानी अर्थात् विभिन्न दृष्टिकोण र विविध ढङ्गले आफ्नो पक्षको सैद्धान्तिक प्रस्तुति गर्ने घटनात्मक वर्णन हो । त्यसैगरी सडक भनेको मूल बाटो अर्थात् राजमार्ग हो । यही कथा र सडक नामपदमा छैटौँ विभक्ति को लागेर यस नाटकको शीर्षक कथा सडकको चयन गरिएको छ । यस नाटकका सम्पूर्ण घटनाक्रमहरू सडककमै सुरू भई सडकमा नै अन्त्य भएका छन् । देशका विभिन्न क्षेत्रबाट बालकहरू विस्थापित भई सडकमा पुग्नु तथा सडक बालक र उनीहरूको दयनीय चित्रण प्रस्तुत नाटकको शीर्षक देखिन्छ ।

४.७ .२. कथावस्तु

कथा सडकको नाटक सडकलाई मञ्च बनाएर लेखिएको नाटक हो । यो नाटक विपन्न वर्गका टुहुरा असहाय सडक बालबालिकाहरूलाई लिएर लेखिएको सामाजिक समस्यामूलक नाटकका रूपमा देखिन्छ । नाटकमा विगतको दश वर्षीय जनयुद्धका समयमा सुरक्षा फौज र जनयुद्धकारीका कारणले टुहुरा बनी सडकमा अनाथ तथा कष्टकर दिनहरू बिताउन बाध्य भएका बालबालिकाहरूको दर्दनाक कथा समेटिएको छ । उनीहरूको कठोर जीवन सङ्घर्ष तथा

उनीहरूप्रति गरिने दुर्व्यवहारलाई नाटकमा अत्यन्त मर्मस्पर्शी रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकका सडकको किनारमा रहेको एउटा जीर्ण घर जहाँ अनाथ तथा असहाय बालबालिकाहरूको वासस्थान रहेको हुन्छ । त्यहाँ व्यक्ति १,२,३ को प्रवेश हुँदा उनीहरू आफ्नो दुश्मन भागेको कुरा गर्छन् र जीर्ण घरको खानतलासी लिन्छन् । बालबालिकाहरू बाहेक कसैलाई नभेटेपछि उनीहरू साना बालबालिकाहरूलाई धम्की दिँदै बाहिरिन्छन् । नाटकको विकाशावस्थामा मैना, दुर्गी, साने, मनमाया आदि पात्रहरूका अतीत र उनीहरू विस्थापन हुन पुगेका कारणहरूले स्थान लिएको छ । उनीहरूका दयनीय तथा मार्मिक वृत्तान्तहरूले नाटकमा अग्रगति लिएका छन् भने नाटकका अन्त्यमा साने व्यक्ति २ को गाडीको ठक्करले घाइते भएको समाचार छिरीड अन्य बालबालिकाहरूलाई दिएको छ । व्यक्ति १, २ र ३ ले सडकबालकका विषयमा आलोचनात्मक ढङ्गले हेपाइका साथ प्रश्नहरूको मेना, दुर्गी र मनमाया जस्ता साहसी बालिकाहरूले कठोर जवाफ फर्काएका छन् र अन्त्यमा सानेलाई अस्पताल लगिएको छ । नाटकमा अन्त्यमा नेपथ्यबाट एकोहोरो शङ्खध्वनि बज्ने क्रममा नाटक सकिएको छ ।

४.७ .३. पात्र विधान

कथा सडकको बहुपात्र-युक्त नाटक हो । यस नाटकमा द्वन्द्वकालीन अवस्थामा विस्थापित, असहाय र गरिब बालबालिकाहरूको दर्दनाक कथा प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकमा हिमालदेखि तराईसम्मका विभिन्न ठाउँको प्रतिनिधित्व गर्ने विविध पात्रहरू समावेश गरिएको छन् । नाटकमा व्यक्ति १, २ र ३ सैनिक पोशाक लगाएका राज्यपक्षका मानिसहरू रहेका छन् भने आवाज १, २, ३ ले बर्दीधारी विद्रोहीहरूलाई बुझाएको छ । नाटकमा प्रमुख पात्र साने नेपालको सदूरपश्चिमको हिमाल भेगबाट विस्थापित भएर आएको छ भने मनमाया नेपालको पूर्वी जिल्ला उदयपुरबाट त्यहाँ आएकी छे । यसैगरी अन्य पात्रहरूमा धनीराम, दुर्गी, मैना, छिरीड पनि नेपालका विभिन्न क्षेत्रहरूबाट विस्थापित भई आएका छन् । नाटकमा साने, धनीरामले सानेलाई उसको अतीतको बारेमा सोध्दा सानेको विगत पूर्वदीप्ति पद्धतिद्वारा अवगत गराइएको छ । नाटकमा रहेका मैना र दुर्गी प्रमुख बालिका पात्र हुन् भने मनमाया सबैको हेरविचार गर्ने किशोरी हुन् । उनी सौतेनी आमाको दुर्व्यवहार सहन नसकी निकै दुःख पाएर त्यस ठाउँमा आएकी हुन्छिन् । उनी अन्य पात्रहरूमध्ये परिपक्व देखिन्छन् । उनी बालबालिकाहरूको ख्याल राख्न सक्ने किशोरी हुन् । यसरी नेपालका विभिन्न ठाउँहरूबाट विस्थापित भएर सडकमा बस्न

बाध्य बालबालिकाहरूको जीवनगाथा र दिनचर्यालाई सूक्ष्म रूपले प्रस्तुत गरिएकाले यस नाटकको पात्र विधान निकै मर्मस्पर्शी हुनुका साथै नाटक सामाजिक, यथार्थमुखी र प्रयोगात्मक बन्न पुगेको छ ।

४.७ .४. दृश्य विधान

यो नाटक तिन वटा दृश्यमा विभाजित छ । पहिलो दृश्य बालबालिकाहरू बस्ने जीर्ण घरको हो । दोस्रो दृश्य पूर्व दिप्टीका रूपमा रहेको छ । यो गाउँको दृश्य हो जहाँ सोभ्र गाउँले मानिन्छ । तेस्रो दृश्य सडकको हुन्छ, जहाँ साने रगताम्य भएर ढलेको हुन्छ । दृश्य परिवर्तन गर्नका लागि नाटककारले प्रकाश र ध्वनिलाई उपयोग गरेका छन् । विभिन्न निर्देशन गरेका छन् ।

४.७ .५. भाषाशैली र संवाद योजना

समाजमा विपन्न वर्गका असहाय सडक बालबालिकाहरूलाई समेटेर उनीहरूको जीवनशैलीलाई आधार बनाई लेखिएको प्रस्तुत नाटक एक सामाजिक समस्या मूलक नाटक हो । विगतको राजनीतिक अवस्था, दश वर्षीय जनयुद्ध हुँदा आफन्त गुमाएर विस्थापन हुन पुगेका अनाथ बालबालिकाहरूमध्ये साने र मनमायाका संवादहरूमा अत्यन्त मार्मिकता भेटिन्छ । नाटकमा रहेका संवादहरू मझौला रूपका रहेको पाइन्छ ।

साने : एकदिन बाआमा चौरीगोठबाट फर्कनु भएको थियो । रात भ्रमकै परिसकेको थियो । उहाँहरू घरभित्र पस्नै लाग्दा केही मान्छेहरूले काम छ भनेर बालाई लिएर गए । आमा पनि पछिपछि जानुभयो । 'त्यो रात बाआमा फर्कनु भएन । बहिनी घरमै थिइन् । म रातभर रोइमात्र रहँ । भोलिपल्ट पनि कुनै खबर आएन । पर्सिपल्ट गाउँका मान्छेहरूले बाआमालाई मारेर बारीको कान्लामा लास फ्याँकेको छ भनेर सुनाए ।

मनमाया : मेरो भाग्यमा पनि दुःख नै लेखिएको रहेछ । यहाँ अएर काम खोजें तर कतै पाइँन । एकजना मान्छेले काम लगाइदिन्छु भनेर मलाई फकाएर भारत लग्यो । पछि थाहा पाएँ, मलाई त बेचन लगेका रहेछन् । तर संयोगवश समाजसेवी दिदीहरूले त्यो दलाललाई समाते र मलाई नेपाल फर्काइदिए ।

मैना :सधैं सधैं त्यो होटलकी मालिकनीले गाली गर्छे । एकछिन् सुस्ताउनु हुन्न । काँचै खाउँला जस्तो गर्छे । के गर्नु मेरी सानी बहिनीलाई स्कूलमा पठाउनुलाई खर्च चाहिन्छ । त्यसै गाढै भए पनि त्यो काम गरेकी हुँ ।

छिरिड : के यो ठाउँमा तपाईंहरू आफ्नै छोरा-छोरी भएको भए पनि यस्तै कुरा गर्नुहुन्थ्यो ? के हामी सडकमा बस्नेहरू मान्छे होइनौं ?

यस नाटकका संवादहरू सरल छन् । प्रभावकारी छन् र तिनले रङ्गमञ्चमा प्रभावकारी असर छाड्न सक्छन् । मार्मिक संवादका दृष्टिकोणले नाटक निकै सफल र सशक्त बनेको छ ।

४.७ .६. परिवेश चित्रण

नेपालको राजनीतिक परिस्थिति र त्यसबाट विस्थापित भई सडकमा बस्न बाध्य भएका बालबालिका तथा उनीहरूमा परेका गम्भीर असरहरूलाई समेटी नाटकका सम्पूर्ण कार्यव्यापार र घटनाक्रमहरू सम्पन्न गरिएको प्रस्तुत नाटक एउटा सडक र त्यसको किनारामा अवस्थित जीर्ण घरको परिवेशमा केन्द्रित छ । सडकमा नै नाटकको सम्पूर्ण कार्यव्यापार सम्पन्न भएका छन् । नाटकमा राज्यपक्ष र विद्रोही पक्षविच जीर्ण घरमा सहारा लिएर बसिरहेका बालबालिकाहरूलाई त्यहाँ पनि विभिन्न मानिसहरूले दुःख दिने काम गरिरहेका हुन्छन् । दुःखीलाई जहाँ पनि दुखै हुन्छ, भन्ने कुरा यो परिवेशबाट बुझिन्छ । नाटकमा द्वन्द्वकालीन अवस्थामा बालबालिकाहरूले आफ्ना अभिभावकहरू गुमाउनुको पीडा तथा उनीहरूले विस्थापन भई सडकमा अति कष्टकर जीवन बिताउनुपरेका भयावह स्थिति दर्साइएको छ । नाटकमा प्रारम्भदेखि अन्तिमसम्म सडक र त्यसको किनारमा रहेको पुरानो जीर्णघर लगायत सहरी परिवेशको चित्रण गरिएको पाइन्छ । पूर्वदिप्तीका रूपमा एउटा हिमाली गाउँमा द्वन्द्वकालीन परिवेश पनि देखाइएको छ ।

४.७ .७. अभिनेयता

नाटक मुख्यतः साहित्यको दृश्यविधा भएको हुनाले यो रङ्गमञ्चमा अभिनयद्वारा प्रस्तुत हुने गर्दछ । यस नाटकमा निर्देशकले विभिन्न निर्देशक-सङ्केत उल्लेख गरिएको छन् । कुन पात्रको हाउभाउ कस्तो हुनुपर्छ भन्ने कुराको व्याख्या पनि ठाउँ-ठाउँमा भेटिन्छ । नाटकमा पार्श्व ध्वनी र प्रकाशले अभिनय पक्षलाई प्रभावशाली बनाउने काम गरेको छ । यस नाटकमा वाचिक अभिनय अर्थात् संवाद मर्मस्पर्शी देखिन्छ भने सात्विक अभिनयमा पनि बालबालिकाका मनोविज्ञानका कुराहरू समेटिएका छन् । नाटकमा आङ्गीक अभिनयको पनि उत्तीकै रहेको छ । आहार्य अभिनय अर्थात् भेषभूषाका माध्यमले पनि यो प्रभावकारी देखिन्छ । बहुल पात्र भएको यस नाटकमा प्रत्येक पात्रहरूको कुशल अभिनेयता रहेका छ । त्यो नाटक मञ्चन भइसकेको छ भने प्रस्तुति र अभिनयमा पुरस्कृत समेत भएको छ । नाटकका विविध पात्रहरूले आफ्नो अभिनयात्मक शैलीले दर्शक, पाठकहरूलाई सडकबालकहरूका समस्याहरूप्रति एकछिन सोचन बाध्य बनाउँछ ।

४.७ .द. द्वन्द्व विधान

प्रस्तुत नाटकको आरम्भ नै नेपालको विगत दश वर्षे जनयुद्धको द्वन्द्वबाट सृजित परिस्थितिहरूबाट भएको छ । देशमा राज्य पक्ष र विद्रोही पक्षबिच द्वन्द्व हुँदा यसको प्रत्यक्ष सिकार आम जनताहरू भएका छन् भने उनीहरूका बालबच्चाहरू विचल्लीमा परेका छन् । देशमा भएको राजनीतिक द्वन्द्वबाट बुबाआमा खोसिँदा राज्यमा धेरैजसो बालबालिका टुहुरा, असहाय बनी अपहेलित र तिरस्कृत हुँदै सडक जीवन बिताउन बाध्य भएका छन् । नाटकका पात्रहरू साने, दुर्गी, मैना जस्ता बालबालिकाहरू द्वन्द्वकै कारण विस्थापित भएका देखिन्छन् । यति मात्र नभई विस्थापित भई आफ्नो जन्मथलो छोडेर आएका बालबालिकाहरूको दिनचर्या द्वन्द्वात्मक परिस्थितिमै चलिरहेका छन् । सडकछेउको एउटा जीर्ण घरलाई बासस्थान बनाएका असहायहरूलाई बेलाबेलामा सैनिक र विद्रोहीहरूले दुर्व्यवहारपूर्ण क्रियाकलापहरू गरी उनीहरूलाई चैनसँग बस्न दिएका हुँदैनन् । विद्रोही तथा राज्यपक्षले त्यस जीर्ण घरमा आएर उनीहरूलाई विभिन्न कारण देखाई शारीरिक तथा मानसिक यातनाद्वारा तर्साउने र धम्काउने गरेका कार्यहरूबाट नाटकमा द्वन्द्वले गति पाएको छ । उनीहरू सडक बालबालिकाहरूलाई फुछ्छेको आँखाले पनि हेर्न सक्दैनन् । नाटकको अन्त्यमा व्यक्ति २ को गाडीबाट साने किचिनुले नाटकमा द्वन्द्व र नाटक दुवैको समाप्ति भई सानेको मृत्यु भएको सङ्केत बुझ्न सकिन्छ ।

यसरी नाटकको आरम्भ, विकास र अन्त्यसम्मका प्रत्येक घटनाक्रममा बालबालिकाहरूका आन्तरिक तथा बाह्य द्वन्द्वहरूको प्रस्तुति पाइन्छ, भने प्रत्येक घटनाक्रमहरूमा द्वन्द्व सशक्त रहेको देखिन्छ।

४.७.९. जीवन दर्शन र उद्देश्य

यो नाटक अनाथ र असहाय बालबालिकाहरूप्रति केन्द्रित सामाजिक समस्यामूलक नाटक हो जसले द्वन्द्वको अवस्थामा परिवार गुमाएर सडकमा बाँच्न विवश भएका बालबालिकाहरूको दर्दनाक कथालाई समेटेको छ। यस नाटकमा विभिन्न कारणले सडकमा आइपुगेको कठोर जीवन सङ्घर्ष गरिरहेका बालबालिकाहरूप्रतिको दुर्व्यवहारलाई त्यत्तिकै मर्मस्पर्शी रूपमा प्रस्तुत गर्दै उनीहरूप्रतिको सामाजिक दायित्वतर्फ सचेत गराउन खोजिएको छ। सहरी जनता तथा राज्यपक्षका बर्दीधारी लगायत विद्रोही पक्षका मानिसहरूले गरेको दुर्व्यवहारबाट बाल अधिकार र मानवअधिकारको उल्लङ्घन भइरहेको यथार्थ यस नाटकले दर्साएको छ। बालबालिकाहरू अबोध हुन्छन्। उनीहरूले पनि राम्रो खान, बस्न र लेखपढ गर्न पाउनुपर्छ। अनि मात्र सुन्दर समाजको निर्माण हुन सक्छ, भन्ने जीवन दर्शन यस नाटकमा भेटिन्छ।

४.७.१०. निष्कर्ष

नाटक कथा सडकको विपन्न परिवारको विस्थापित, असहाय र टुहुरा सडक बालबालिकाहरूलाई लिई सडकलाई नै रङ्गमञ्च बनाएर लेखिएको यथार्थवादी नाटक हो। पचासको दशकमा मुलुकमा चलेको जनयुद्धकालमा माओवादी छापामार तथा सरकारी सुरक्षा सैनिकका आक्रमणको सिकार भएर टुहुरा र विस्थापित भई महानगरका सडकमा आइपुगेका देखिन्छन्। राष्ट्रसंघले बालअधिकार सम्बन्धी मुद्दालाई विश्वव्यापी रूपमा उठाउँदै आएको र नेपालमा दशवर्षे जनयुद्धले गर्दा विस्थापित हुन पुगेका अनाथ बालबालिकाहरूका सङ्ख्यामा व्यापक अभिवृद्धि हुँदै गरेको परिप्रेक्ष्यमा बालअधिकार सम्बन्धी आवाज उठाउने यस नाटकको ठूलो महत्त्व छ। यो सङ्क्षिप्तता, साङ्केतिकता, संरचना सौष्ठव तथा सरल रङ्ग मञ्चीय प्रयोग समेतका दृष्टिले यथार्थवादी धाराको एक उत्कृष्ट नमुना नाट्यकृति ठहरिन्छ।

नाटक कथा सडकको प्रायोगिकतातर्फ भन्दा सामाजिक सरकारप्रति अभिकेन्द्रित छ र नाटककारले बालअधिकारप्रति उच्च सम्मान प्रकट गर्दै बालअधिकारको विश्वव्यापी मुद्दालाई

जोडदार रूपमा उठाएका छन् । प्रस्तुत नाटकमा विगतको राजनीतिक द्वन्द्वको परिवेश चित्रण गरिएको दुःखान्त नाटकका रूपमा रहेको छ । नाटकका विभिन्न तत्त्वहरूका आधारमा नाटक सङ्क्षिप्त जस्तो देखिए तापनि यात्रीले थोरै शब्दमा धेरै कुराहरू बुझाउने साङ्केतिक शैली प्रस्तुत गर्नुका साथै उनको यो एक यथार्थवादी, सरल, प्रायोगिक तथा सन्देश मूलक नाटक रहेको निष्कर्षमा पुग्न सकिन्छ ।

४.८. निजी आँखाहरू नाटकको विश्लेषण

नारी अस्मितालाई विषय बनाएर लेखिएको तर नारीको त्याग र दया प्रदर्शित गर्ने **निजी आँखाहरू** लघुनाटक हो । यो सडकलाई रङ्गमञ्चका रूपमा प्रयोग गरेर रचिएको छ । यो नारी दुर्नियतिको सनातन पीडाप्रति अभिकेन्द्रित नाटक हो । समय परिवर्तनसँगै नारीको सोच र जीवनशैलीमा समेत परिवर्तन भई समाजभित्र आफ्नो अस्तित्व खोजी हुन थालेको भाव यस नाटकले बोकेको छ । नाटकका माध्यमबाट नारीको मनोबल बढाउने यस नाटकभित्र नारीमाथि हुने अन्याय, अत्याचार, थिचोमिचो, जबर्जस्ती जस्ता समस्याहरू प्रस्तुत गरिएका छन् । वि.सं. २०६१ सालमा रचना गरिएको यो नाटक यात्रीको दोस्रो नाटकसङ्ग्रह **मान्छे/मान्छेहरू**मा सातौँ प्रमुख नाटकका रूपमा प्रकाशित भएको छ ।

४.८.१. शीर्षक विधान

निजी आँखाहरू नाटकको शीर्षक **निजी** र **आँखाहरू** दुई शब्दहरू मिलेर बनेका छन् । **निजी**को शाब्दिक अर्थ व्यक्ति विशेष अर्थात् आ-आफ्नो हो भने **आँखाहरू** जातिवाचक शब्द **आँखामा** **हरू** बहुवचन जोडिएर बनेको छ । जसमा आँखालाई हेर्ने अर्थात् प्रत्यक्ष अवलोकन गर्ने ज्ञानेन्द्रिय भन्ने बुझिन्छ । यसरी शीर्षक **निजी आँखाहरू**लाई कुनै पनि कुरा आ-आफ्ना अर्थमा हेर्ने निजी दृष्टिकोणका अर्थमा बुझ्न सकिन्छ । नारीलाई युगौँदेखि पुरुषहरूका निजी आँखाहरू मार्फत् सधैं दया र असहायका रूपमा हेरिँदै आएको छ । त्यसैले समाजका गिद्द रूपी निजी आँखाहरूबाट बच्न आफ्नो अस्तित्वको खोजीमा नारीहरू अब सङ्घर्षका नयाँ आयाम उद्घोष गर्दै लाग्नुपर्ने जस्ता संवेदनशील प्रसङ्गले प्रस्तुत नाटकको शीर्षकलाई सार्थक तुल्याएको छ ।

४.८.२. कथावस्तु

नाटक **निजी आँखाहरू** नारी अस्मितालाई विषय बनाएर लेखिएको तथा नारीको त्याग र दयाको भावना देखाउने एक उत्कृष्ट नाटकका रूपमा रहेको छ । अशक्त पिता र अपाङ्ग भाइ सहितको परिवार भएकी नारी १ (अस्मिता) आफ्नो परिवारको भरण पोषणका लागि रेष्टुराँमा नृत्य देखाउने पेशा अँगाल्ने एक सङ्घर्षशील नारीका रूपमा रहेकी छ । उसलाई मन्दिरमा प्रार्थनारत अवस्था पारेर आकृति १, २, ३ पुरुष पात्रहरूले वरिपरिबाट घेरामा हाली आफूतिर तान्दै लुछाचुँडी गरेका छन् । ती पुरुष पात्रहरू युगपुरुष, महापुरुष र उत्तरआधुनिक पुरुष भनेर आफूलाई चिनाउँछन् । यसैगरी विशिष्ट पटबाट छुटेका सम्पन्न परिवारका पुरुष १ र पुरुष २ रक्सी खाएर सडकमा भौतारिँदै हिँडिरहेका बेला अस्मितामाथि आक्रमण गर्न पुग्छन् । त्यस्ता पुरुषहरूलाई अस्मिताले पनि खरो जवाफ दिएकी छ । समाजभित्र आफ्नो अस्तित्व र पहिचान खोज्दै हिँडेकी नारी १ वर्षौँदेखि आफूहरूमाथि परेका पुरुषका निजी आँखाहरूको दृष्टि बदल्न चाहन्छे र नाटकका अन्त्यमा आफूमाथि कुदृष्टिले हेर्ने तथा आफ्नो अस्तित्व लुट्न खोज्ने खलपात्र पुरुष २ लाई आफ्नो रगत दिई जीवनदान गर्छे । यिनै प्रसङ्गहरूसँगै युवक सारङ्गी रेट्दै गीत गाउन थालेको र मन्दिरमा प्रकाश केन्द्रित रहेको दृश्यसँगै नाटक समाप्त भएको छ ।

४.८.३. पात्र विधान

नारी अस्मिता, त्याग र दया जस्ता विविध विषयलाई आधार बनाई लेखिएको नाटक **निजी आँखाहरू**मा नारी १ भनिने अस्मिता, नारी २, अस्मिताको अशक्त बुबा, आकृति १, आकृति २, आकृति ३, पुरुष १, पुरुष २, युवक भनिने अस्मिताका भाइ, नेपथ्यमा रहेको स्वर १, २, ३, ४, ५ र ६ पात्रका रूपमा रहेका छन् । नाटकीय पात्रका नाम व्यक्ति वाचक नभएर जाति वाचक एवं भाव वाचक छन् । नारी १ नाटकको प्रमुख नारी पात्र हो । ऊ यस नाटककी नायिका पनि हो । परिवारको भरण पोषणका लागि कुदृष्टिबाट बच्न चाहने र आफ्नो छुट्टै अस्तित्व खोज्ने र एक महान नारीका रूपमा नाटकमा उपस्थित भएकी छ । नारी २ ले नारी १ लाई अस्मिता भनी सम्बोधन गर्दछ । आकृति १, २, ३ नाटकमा रहेका खलपात्र हुन् । आफूहरूलाई युगपुरुष, महापुरुष र उत्तर आधुनिक पुरुष भनेर परिचय दिने उनीहरू अस्मितामाथि जाइलाग्ने असत् पात्र हुन् । त्यसैगरी पुरुष १, २ आफूहरू कुनै ठूलो पदबाट हटाइएका, सुरा र सुन्दरीहरूको सिकार गर्न जाँड, रक्सीको कुलतमा लागेका आधुनिक खलपात्रहरू हुन् । नाटकमा रहेको युवक एक अपाङ्ग र सुस्त मनस्थिति भएको नारी १ को भाइ सहायक पुरुष पात्र हो । नाटकमा दृश्य

पात्रहरूका साथै केही अदृश्य पात्रहरू रहेका छन् – जसको स्वरमात्र सुनिन्छ । नेपथ्यमा रहेको स्वर १, २, ३, ४, ५ र ६ ले नाटकमा भएको मोटर दुर्घटना, मान्छे कुल्चेको, अस्पताल ल्याइएको जस्ता विभिन्न जानकारीहरू दिएका छन् । जसमध्ये एउटा स्वर डाक्टरको र अन्य २ जना नेपथ्य पात्रहरूको जस्तो देखिन्छ । नाटकमा युवकद्वारा अस्मिताको बुबाको पनि चर्चा भएको सन्दर्भ छ तर संवादमा कुनै तथ्य नदेखिएको हुँदा अस्मिताको बुबाको पनि चर्चा भएको सन्दर्भ छ तर संवादमा कुनै तथ्य नदेखिएको हुँदा अस्मिताको बुबालाई गौण पात्रका रूपमा राख्न सकिन्छ । यसरी नाटकमा सत्-असत्, सज्जन-दुर्जन, असलपात्र-खलपात्र, नारी-पुरुष, मुख्य-सहायक तथा गौण पात्रका साथै नेपथ्यका अदृश्य पात्रहरूको संयोजन गरी तयार पारिएको प्रस्तुत नाटकको पात्र विधान निकै सफल तथा उत्कृष्ट देखिन्छ ।

४.८.४. दृश्य विधान

सडक नाटकका रूपमा रचिएको यस नाटकको रङ्गमञ्च पनि सरल छ । नाटकमा एउटै दृश्यमा सम्पूर्ण कार्यव्यापार सम्पन्न गराइएको छ । मञ्चमा दायाँ-बायाँ घरहरू हुन्छन् । मध्यखण्डमा मन्दिर हुन्छ । सडकमा मान्छेहरूको पातलो ओहोर दोहोर हुन्छ र नाटकीय पात्रहरूको पनि एकपछि अर्को गरी आगमन र निर्गमन हुन्छ । केही घटना दृश्यमा हुन्छन् र केही नेपथ्यमा पनि हुन्छन् । तिनको जानकारी पात्रहरूको संवादबाट र ध्वनिबाट पनि हुन्छ । रातको समयमा नाटकका घटनाहरू धेरै भएका छन् ।

४.८.५. भाषाशैली र संवाद योजना

प्रस्तुत नाटकमा विभिन्न पात्रहरूबिच रहेका संवादहरूले नाटकको कथावस्तु अघि बढाइएका छन् । नाटकको आरम्भमा नारी १, पुरुष २, नारी १ र युवकका बीचको संवादले नाटकले अग्रगति लिएको छ । नाटकमा सुरुदेखि नेपाली शब्दहरू सहितका संवाद रहे पनि अन्त्यतिर भने केही अङ्ग्रेजी शब्दहरू संवादमा मिसिएका देखिन्छन् । अन्त्यमा रहेका संवादमा प्यासेन्ट, ब्लड, हस्पिटल, ग्रुप जस्ता अङ्ग्रेजी शब्दहरूको प्रयोग गरिएका छन् भने अन्य संवादहरू शुद्ध नेपाली भाषामै रहेका देखिन्छन् । नाटकमा नारी १ का संवादहरू बाहेक अन्य संवादहरू छोटोछोटा रहेका छन् ।

आकृति १ : म युगपुरुष हुँ । तिमी नारीहरू हामी युगपुरुषका खेलौना हौ । हरेक युगमा नारीहरूले युगपुरुषको अगाडि आफूलाई समर्पण गर्ने पछि र तैले पनि आफूलाई हामीमा समर्पण गर्न जान्नुपछि अब ।

आकृति २ : अनि म महापुरुष हुँ । वैदिक कालमा तिमीहरू जस्ता नारीहरूको रूप र सौन्दर्यले गर्दा नै म जस्ता ऋषिमुनिहरूको तपस्या भङ्ग भयो र हाम्रो मनोकाङ्क्षा पुरा हुन सकेन । त्यसैले तिमीहरूको रूप हाम्रो निम्ति घातक छ ।

आकृति ३ : र म उत्तर आधुनिक मान्छे । तँलाई अस्ति डिस्कोमा नाचेको देखेपछि नै मेरो मन भाँडिएको थियो । तँलाई एकान्तमा पछ्याएर बल्ल आज मेरो धोको पुरा होला जस्तो छ ।

नारी १ : चुप लाग तिमीहरू ! म कुनै युगपुरुषको खेलौना होइन । म कुनै महापुरुषको मेनका हैन । म कुनै निजी आँखाहरूको वेश्या होइन ।

यस नाटकको संवाद योजना समसामयिक, बिम्बात्मक र रोचक हुनुका साथै कौतुहलपूर्ण रहेको छ ।

४.८. ६. परिवेश चित्रण

निजी आँखाहरू नाटकमा कुनै विशेष भौगोलिक परिवेशको चित्रण नगरिएको भए पनि एउटा सडक, त्यसको दायाँबायाँ घरहरू र मध्य खण्डमा देवीको मन्दिर, मानिसहरूको पातलो आवागमन भएका दृश्यहरू देखाइएका छन् । रङ्गमञ्चको नेपथ्यद्वारा केही घटनाहरूको विवरण दिइएको छ भने केही दृश्यहरू दर्शकहरूमाभ्र प्रस्तुत गरिएका छन् नाटकमा नारी १ लाई केन्द्रीय पात्रका रूपमा राखेर रङ्गमञ्चमा प्रवेश गर्दा उसलाई आकृति १, २, ३ र पछि पुरुष १ र २ खलपात्रहरूले जबर्जस्ती गर्न खोजेको देखिन्छ । नारी १ ले आफूलाई तिनीहरूबाट साहसका साथ बचाउँछे । नाटकमा मानवता र मानवीय भावनाको उच्च प्रदर्शन त्यतिबेला हुन्छ जतिबेला नारी १ ले आफ्नो अस्मिता लुट्न खोज्ने पुरुषपात्र २ लाई आफ्नो रगत दिएर जीवन बचाइदिन्छे । सडक र वरिपरि घरहरू तथा मन्दिर, रेष्टुराँ, गाडी, हस्पिटल, डाक्टर जस्ता विभिन्न प्रसङ्गबस आएका शब्दहरूले नाटक सहरी परिवेशमा आधारित रहेको देखिन्छ ।

४.८. ७. अभिनेयता

सामाजिक सरोकारसँग सम्बन्धित संवेदनशील विषयलाई कलात्मक उच्चताका साथ प्रस्तुत गरिएको नाटक **निजी आँखाहरू** रङ्ग मञ्चीय प्रयोगका दृष्टिले पनि महत्त्वपूर्ण छ । नाटक **निजी आँखाहरू**मा आङ्गीक र वाचिक अभिनयको प्रधानता देखिन्छ । नाटककारले यसमा अभिनयसम्बन्धी थोरै निर्देशन समेत प्रस्तुत गरेका छन् । जसले गर्दा जो कोहीलाई पनि यो नाटक रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्न सहज हुन्छ । यो नाटक नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठानमा ज्योतिपुञ्ज साइन थियटरको प्रस्तुति र नाटककार स्वयम्कै निर्देशनमा वि.सं. २०६२ सालमा सफलता पूर्वक मञ्चन भएको थियो । यस नाटकमा रहेका सम्पूर्ण पात्रहरूले देखाएको अभिनयले दर्शक तथा पाठकमाभू गहिरो प्रभाव पार्न सक्छ ।

४.८.८. द्वन्द्व विधान

यस नाटकमा आदिम युगदेखि नारीप्रतिको पुरुषको धारणा व्यहारका साथै पुरुषहरूले नारीलाई खेलौनाका रूपमा हेरेको हेराई र आधुनिक नारीकाबिच द्वन्द्व सशक्त देखिन्छ । यसका साथै भावनात्मक द्वन्द्व पनि सफल छ । पितृसत्तात्मक आँखाले नारीलाई हेरेको दृष्टिकोण र आधुनिक आफ्ना छुट्टै अस्तित्व र पहिचान खोजिरहेकी नारीका बिचको द्वन्द्वले नाटकमा अग्रगति लिएको छ । नाटकमा रहेका पुरुष खलपात्रहरू र नारी १ सत नारीहरूका बिच आन्तरिक तथा बाह्य द्वन्द्वहरू छचल्किएका छन् । त्यसै गरी पुरुष १, २ ले रक्सीलाई सडकमा नारी १ (अस्मिता) लाई जिस्क्याउनु युवकले उनीहरूका सबै क्रियाकलापहरू सबै गएर बुवालाई भनिदिन्छ, भन्दा त्यस युवकमाथि नै हातपात गरिनु जस्ता घटनाहरूले द्वन्द्व चरम सिमामा पुगेको छ । नाटकका अन्त्यमा पुरुष २ लाई रगत दिएर आफूमाथि ढुङ्गा हान्ने पात्रहरूमाथि फुल वर्षाए भैं नारी १ ले कुविचार लिने पुरुषलाई आफ्नो रगतद्वारा जीवनदान दिई नबिर्सिने गुण लगाएपछि नाटक र द्वन्द्व दुवै समाप्त भएको छ ।

४.८.९. जीवन दर्शन र उद्देश्य

यस नाटकले हाम्रो समाजमा आजको उत्तरआधुनिक युग (एक्काइसौं शताब्दी) मा पनि नारीको अस्मिता सुरक्षित छैन भन्ने देखाइको छ भने नारीले चाहिँ आफ्नो अस्मिता आफैँ जोगाउन

सक्छे, भन्ने पनि देखाइको छ । समाजमा नारीको स्थान र उनीहरूप्रतिको श्रद्धाभाव तथा सम्मानको कदर हुनुदछ, भन्ने सन्देश पनि दिएको छ । यस नाटकमा अशक्त पिता र अपाङ्ग भाइ सहित परिवारको भरण पोषण लागि रेस्टुराँमा नृत्य देखाउने एक मिहिनेती, सङ्घर्षशील र आत्मभिमानी नारी १ ले पुरुषका कुदृष्टिको सिकार हुनुपरेको भए पनि पुरुषद्वेषी भावना नराखी आफ्नो अस्मिता लुट्न खोज्ने युवकको प्राण बचाएर महानताको परिचय प्रस्तुत नाटकमा दिएको पाइन्छ । आफूलाई अन्याय गर्नेहरूलाई सही मार्गतिर लगाउनका साथै आत्मालोचनाद्वारा उचित मार्ग पहिल्याउने प्रेरणा प्रदान क गर्नुपर्छ, भन्ने यस नाटकको जीवन दर्शन देखिन्छ । यस बाहेक नारीलाई केवल खेलौनाहरू जस्ता उपभोग्य साधन नसम्झी नारी एक दयाको खानी, ममतामयी र नारीहरूलाई पुरुषको यात्रामा हातेमालो गर्ने सहयात्रीका रूपमा हेरिनुपर्छ, भन्ने जस्ता कुराहरू पनि नाटकका जीवन दर्शन र उद्देश्य हुन् ।

४.८.१०. निष्कर्ष

सरल रङ्गमञ्च र सडक नाटकका रूपमा रचित प्रस्तुत नाटकमा नारी १ लाई केन्द्रीय पात्रका रूपमा राखिएको छ । नाटकमा नारीको नियति र आफ्नो कमजोरीका लागि पनि नारीमाथि दोष थुपार्ने पुरुष प्रवृत्ति दर्साइएको छ । साथै आदिम युगदेखि नारीहरू पुरुष गलत व्यवहारका सिकार हुँदै आएकाले यो हेराइ अब फेरिनु पर्ने उद्घोष छ । सारा नारीहरूको प्रतिनिधि भएर आफूमाथि **निजी आँखाहरू** रूपमा कुदृष्टि घुमाउने पुरुषलाई प्राणदान दिएर अविस्मरणीय गुनले पुरुष पात्र लज्जित भएको सन्दर्भले नाटकमा रोचकता थपेको छ । यसरी नाटकका विभिन्न तत्त्वहरूलाई विश्लेषण गर्नुपर्दा प्रस्तुत नाटक नारी दुर्नियतिको सनातन पीडाप्रति अभिकेन्द्रित भएको, नारीले हरेक युगमा भोग्नुपरेका अपमानपूर्ण व्यवहार र घटनाहरूलाई मार्मिक रूपमा प्रस्तुत गर्दै नाटककारद्वारा आफ्नो मनमा रहेको एक सङ्घर्षशील, स्वाभिमानी र चरित्रवती दयालु नारीप्रतिको सम्मान र श्रद्धाभाव प्रकट भएको निष्कर्षमा पुग्न सकिन्छ ।

४.९. शब्द—सङ्ग्रामका योद्धाहरू नाटकको विश्लेषण

कृष्ण शाह यात्रीद्वारा लिखित नाटक **महापात्र** जस्तै नाटक **शब्द—सङ्ग्रामका योद्धाहरू** पनि पात्र प्रतिक्रिया सिद्धान्तमा आधारित भई लेखिएको प्रयोगात्मक नाटक हो । नाटककारको **महापात्र** नाटकमा विभिन्न पात्रहरूका तर्फबाट लेखकलाई प्रतिक्रिया दिइएको छ, भने यस नाटकमा

केवल एउटा पात्र युवकले सबै पात्रहरूको प्रतिनिधित्व गर्दै अन्य पात्रहरूको आन्तरिक भावहरूको प्रस्फुटन गराएको छ, र वस्तुगत यथार्थमा लेखकको ध्यान जाओस् भनी लेखकलाई प्रेरित गरिएको छ। खासगरी नेपालको राजनीतिक अवस्था, राज्यसत्ता तथा निरङ्कुशतालाई विषयवस्तु बनाएर लेखिएको प्रस्तुत नाटकको रचना वि.सं. २०५७ सालमा भएको हो। यो नाटक सर्वप्रथम **मिमिरे** साहित्यिक मासिक पत्रिकामा भदौ २०५८ मा प्रकाशित भएको थियो। वि.सं. २०६४ सालमा यात्रीको नाटकसङ्ग्रह **मान्छे/मान्छेहरू** अन्तर्गत यो पुनः प्रकाशन भएको हो। यो नाटक वि.सं. २०५९ सालमा सुरसङ्गम कलाकेन्द्र काठमाडौंको प्रस्तुति र ज्ञानेन्द्र कोइरालाको निर्देशनमा यो नाटक राष्ट्रिय नाचघर सफलता पूर्वक मञ्चन भएको थियो।

४.९.१. शीर्षक विधान

प्रस्तुत नाटकको शीर्षक **शब्द, सङ्ग्राम र योद्धाहरू** तिन वटा शब्द मिलेर बनेको छ। **शब्द** भनेको आवाज, अर्थयुक्त ध्वनि हो। **सङ्ग्राम**लाई लडाईँ, समर गरी विभिन्न अर्थमा बुझ्न सकिन्छ। (नेपाल, २०६२; ७७५, ८००)। त्यसैगरी **योद्धाहरू** भनेका लडाकुहरू हुन्। यी सम्पूर्ण शब्दहरू मिलेर नाटकको शीर्षक **शब्द सङ्ग्रामका योद्धाहरू** बनेको छ। नाटकमा देशको वास्तविक परिस्थिति बुझेर कविता लेख्ने कविप्रतिको पात्रहरूको आक्रोश देखिन्छ। लेखकहरूले केवल स्वैरकल्पनामा मात्र नडुबेर समाजका विविध तह र स्तरसम्म पुगी वास्तविकता पत्ता लगाउने कविता तथा लेख लेख्न सक्नुपर्छ। कवि पात्रले अब उप्रान्त त्यस्तो कार्य नगरेको खण्डमा उसले सिर्जना गरेका कृतिहरू भित्रकै पात्रले कवि स्वयम्का विरुद्धमा उभिएर उसले प्रयोग गरेका सम्पूर्ण शब्दहरूका विरुद्धमा लडाईँ गर्नेछन् भन्ने कथानकले नाटकको शीर्षक र कथावस्तु एक आपसमा अन्तरसम्बन्धित भई शीर्षकलाई अर्थपूर्ण बनाएको छ।

४.९.२. कथावस्तु

प्रस्तुत नाटकमा राज्यको दृष्टि नपरेका, युगौंदेखि अनागरिक बनाइएका, भोका तथा देशको भूमि अतिक्रमण भई आफ्नै देशमा शरणार्थी जीवन बिताउन बाध्य भएका नागरिकहरूको विद्रोहलाई सूत्रात्मक र प्रयोगात्मक ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ। नाटक कविता वाचनबाट आरम्भ हुन्छ। कविद्वारा सिर्जिएको कविताको विद्रोही पुरुष पात्रको लेखक तथा कविलाई आफूखुसी कविता

लेख्ने शैली बन्द गर्नुका साथै कुनै पनि कृति सिर्जना गर्नु पर्दा वास्तविकता बुझेर अवलोकन गरेर मात्र कृतिको रचना गरी समस्याको समाधान गरेमा सबै पात्रहरूले स्वयम् विकृतिका विरुद्ध शब्द सङ्ग्राम गर्नेछन् भन्ने चेतावनी दिएको छ । युवकको भनाइ र लेखकलाई दिएको चुनौतीलाई नाटकमा रहेका वृद्ध र अनागरिकले पनि सहमति जनाएका छन् । युवक आफू लगायत देशमा रहेका सम्पूर्ण जनताहरूका समस्याको कारण **व्यक्ति क** लाई देखाउँदै उसमाथि जाइलाग्छ । देशमा पुनः स्थापित प्रजातन्त्र आए पनि जनतामाथि निरङ्कुशताको छडी चलाउने **व्यक्ति क** लाई नाटकमा अन्य पात्रहरूले चारैतिरबाट घेर्छन् । स्थिति तनावग्रस्त हुँदै जान्छ । अन्त्यमा शान्त भएपछि कवि पुनः लेख्न थाल्छ । यो सँगै रङ्गमञ्चमा रहेको नेपालको नक्साबाट निस्केको आकृति शान्तिपाठ कवि पुनः लेख्न थाल्छ । नेपथ्यमा बाँसुरीको धुनसँगै नाटक समाप्त हुन्छ ।

४.९ .३. पात्रविधान

यस नाटकमा कवि, युवक, व्यक्ति क, अनागरिक, वृद्ध र आकृति पात्रहरू रहेका छन् । कवि अर्थात् स्रष्टा मुख्य मात्र हो । युवक कविको कवितामा सिर्जना गरिएको प्रतीक पात्र हो । वृद्ध माग्ने, अनागरिक पनि कविकै कविता र कथाका पात्र रहेका छन् । उनीहरू बाहेक व्यक्ति क निरङ्कुश, अवसरवादी र जनताको हकअधिकार खोस्ने शोषक, सामन्ती खलपात्रका रूपमा देखा परेको छ । नाटकमा आकृति नेपालको नक्साबाट निस्केको सज्जन तथा शक्ति चाहने पात्रका रूपमा देखिन्छ । उसले नाटकका अन्त्यमा वैदिक मन्त्रोच्चारण गरी देशमा शान्ति ल्याउन खोजेको देखिन्छ । यसरी नाटकमा देशको भ्रष्ट नेताहरू, कमैयाहरू, अनागरिक, भूमि अतिक्रमणमा परेर शरणार्थी बनेका प्रतिनिधि पात्रहरू प्रभावकारी रूपमा प्रस्तुत गरिएका छन् ।

४.९.४. दृश्य विधान

नाटक शब्द सङ्ग्रामका योद्धाहरूमा एउटा मात्र दृश्य रहेको छ । रङ्गमञ्चमा मुलुकलाई चिनारी दिने खालका प्रतीकात्मक सामग्रीहरू राखिएका हुन्छन् । विभिन्न वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रहरू सोही स्थानमा संवाद गर्छन् । वादविवाद र बहस गर्छन् । यस नाटकमा ध्वनिको माध्यमले नाटकको उपदृश्य परिवर्तन गरिएको छ ।

४.९. ५. भाषाशैली र संवाद योजना

यो नाटक कविको कविता-पाठका साथ आरम्भ हुन्छ, र आकृतिको वैदिक शान्ति पाठका साथ समाप्त हुन्छ । यस नाटकमा नाटककारले एउटै लघु संरचनामा नेपाली कविता र वैदिक संस्कृत कविता मञ्चित गरेका छन् । नाटकमा काव्य र सङ्केतात्मक र बिम्बात्मक भाषाको पनि प्रयोग भएको देखिन्छ ।

कवि : परिचय हराउँदा
एउटा मान्छे,
आफ्नै मुलुकमा अनागरिक बन्छ,
अर्को मान्छे,
माटो बेचिएपछि,
आफ्नै धर्तीमा शरणार्थी बन्छ,
समयले सरापेपछि,
उज्यालो दिन पनि
कालो मन्थ्यान्तरमा परिणत हुन्छ,
अलिकति अनागरिक बन्नुको पीडा छ,
अलिकति शरणार्थी बन्नुको पीडा छ,
अलिकति कमैया बन्नुको पीडा छ ।
यहाँ,
सम्पन्नताका महलहरू पनि छन्,
भोका रिक्ता पेटहरू पनि छन्,
यसै ठाउँमा जन्मिएको कविता
र
यसका बिम्ब, सङ्केत, प्रतीकहरू
शदीयौँदेखि
समयको पिञ्जडामा कैद छन् ।

आकृति : असतोमा सद्गमय
तमसोमा ज्योतिर्गमय

मृत्योर्मा अमृतमृगमय

ओम शान्ति र शान्ति र शान्ति र

नेपाली नागरिक आन्दोलनलाई मूल विषयवस्तु बनाएर लेखिएको यो एउटा राजनीतिक नाटक हो । त्यसैले यसको संवाद अर्थपूर्ण लाग्छ । नाटकमा संवाद प्रभावकारी र मार्मिक देखिएको छ ।

४.९. ६. परिवेश चित्रण

शब्द सङ्ग्रामका योद्धाहरू नाटकमा मुलुकलाई चिनारी दिने विभिन्न प्रतीकात्मक सामग्रीहरू सहितको रङ्गमञ्च छ । रङ्गमञ्चको एउटा कुनामा नेपालको चित्र अङ्कित पुस्तक हुन्छ । सोही पुस्तकमुनि बसेर एक कवि केही लेख्दै गरेको, मध्य र अग्रभागका केही अग्ला ठाउँहरूमा विभिन्न पात्र भिन्न-भिन्न मुद्रामा हलचल नगरी उभिएका, एउटा कुनामा बृद्ध माग्ने बसेको, अर्को कुनाको अग्लो ठाउँमा एक सम्पन्न व्यक्ति क , अग्रभागको एक छेउमा विद्रोही पुरुष लगायत अर्को छेउमा चिन्तित बनेको एउटा अनागरिक बसेको परिवेश देखिन्छ । नाटकमा स्रष्टाहरू आफ्ना पात्रहरूका दयनीय अवस्थाहरूको गहिराइसम्म पुगेर समस्याहरूको पहिचान गर्ने लगायत तिनीहरूका समाधान खोज्नेतर्फ लाग्नु पर्ने वास्तविकताको बोध गराइएको छ । यदि कवि अथवा स्रष्टाद्वारा त्यसो गरिएन भने कुनै दिन पात्रहरू स्वयम् लेखकको विकृतिका विरुद्ध शब्द सङ्कामा आएर शब्द-सङ्ग्रह गर्नेछन् भन्ने चेतावनी समेत दिएको परिवेश देखाइएको छ । नाटकको अन्त्यमा नेपालको नक्साबाट निस्केको आकृतिले बेदको मन्त्रोच्चारणका साथ दिगो शान्तिको कामना गरेको छ । यस नाटकमा नेपालको राजनीतिक, सामाजिक, साँस्कृतिक तथा आर्थिक जस्ता विविध क्षेत्रको परिवेश देखाउँदै नेताहरूको स्वार्थी, पाखण्डी र अवसरवादी प्रवृत्तिको पनि चित्रण गरिएको छ ।

४.९ .७. अभिनेयता

यस नाटकमा नाटककारले कविता लेखिरहेको कविको मनमा खेलिरहेका विभिन्न पात्रहरूलाई सफलतापूर्वक रङ्गमञ्चमा उतारेका छन् । तिनै प्रतीकात्मक पात्रका विविध चरित्रहरूबाट नागरिक चेतनाको उर्लदो ज्वारभाटा र निरङ्कुशताको अन्त्यलाई सूत्रात्मक ढङ्गले अभिव्यक्त गरेका छन् । यस नाटकको वाचिक अभिनय सशक्त रहेको छ । यसैगरी आङ्गिक र सात्विक अभिनय पनि प्रभावकारी देखिन्छ । यो नाटक नेपाली रङ्गमञ्चमा सफलतापूर्वक मञ्चन

भइसकेको छ । नाटकमा नाटककारले निर्देशकीय सुझाव पनि प्रस्तुत गरेका छन् । जसले गर्दा नाटकको अभिनेय पक्ष अझ सबल देखिएको छ । नाटकमा वीर, रौद्र र करुण रसको प्रयोग भएको देखिन्छ ।

४.९ .८. द्वन्द्व विधान

यस नाटकको प्रारम्भमा कविले आफ्ना कवितामा विभिन्न पात्रहरूको सिर्जना गरी रचनात्मक द्वन्द्व रहेको छ । यतिमात्र नभई नाटकमा कवि र उसले सिर्जना गरेका युवक लगायत अनागरिक, बृद्ध जस्ता पात्रहरूले पनि व्यक्ति क को निरङ्कुश, अत्याचार, दमन तथा शोषणले आफूहरू दिक्क भएको पाइन्छ । त्यसैगरी युवकद्वारा व्यक्ति क माथि आक्रमण गर्नु, खुकुरी देखाई घाँटी नै छिनाल्न खोज्नु तथा सम्पूर्ण पात्रहरूले व्यक्ति क लाई चारैतिरबाट घेरामा हाल्नु जस्ता दृश्यहरूले नाटकमा रहेको आन्तरिक एवम् बाह्य द्वन्द्व देखाइएको छ ।

४.९.९. जीवन दर्शन र उद्देश्य

यो पात्र प्रतिक्रिया सिद्धान्तको प्रयोग गरेर लेखिएको पहिलो नाटकको रूपमा देखिन्छ । अब आउने दिनमा कवि-लेखकहरूले स्वैरकल्पनामा रमेर मात्रै सिर्जना गर्नु हुँदैन, अन्यथा पात्रहरूले स्वयम् लेखनको विकृतिका विरुद्धमा उभिनेछन् भन्ने उद्देश्यले यो नाटक रचना गरिएको देखिन्छ । कुनै पनि व्यक्तिले स्वतन्त्रतापूर्वक बोल्न पाउनुपर्छ र बाँच्न पाउनुपर्छ भन्ने जीवन दर्शन यस नाटकमा भेटिन्छ । नाटकमा नेताहरूको स्वार्थीपना, पाखण्ड अवसरवादीले राष्ट्रका जनताहरूलाई सचेत आर्थिक, सामाजिक, व्यक्तिगत, दमन शोषण जस्ता असङ्गतिहरूप्रति नेताहरूलाई सचेत गराउँदै निरङ्कुशताको अन्त्य गर्ने र युगौँदेखि अन्याय सहँदै आएका आवाजहरूलाई ऊर्जा प्रदान गर्ने उद्देश्यले प्रस्तुत नाटकको रचना गरिएको देखिन्छ ।

४.९. १०. निष्कर्ष

यस नाटकबाट यात्री आधुनिकताबाट उत्तर आधुनिकतामा उक्लँदै गएका देखिन्छन् । पात्र-प्रतिक्रिया सिद्धान्तको उपयोग गर्दै पुस्तकका पात्रहरूलाई परम्परावादी लेखकको विरोधमा मञ्चमा उतार्न नाटककार यात्रीको नवप्रयोगात्मक कार्य हो । प्रयोगप्रेमी यात्रीले स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरे पनि उनी यस नाटकबाट यथार्थवादी छन् र यथार्थ चित्रणमा अभिरूचि छ भन्ने देखाउँछ । शब्द सङ्ग्रामका योद्धाहरूमा स्वैर कल्पनाका विरोधमा व्यक्त गरिएको विचारबाट उनी सैद्धान्तिक रूपमा नै यथार्थवादका पक्षधर देखिन्छन् । यस नाटकको संवाद प्रभावशाली

देखिन्छ । यस नाटकमा नेपाली राजनीतिको कुरूपता, नेपाली नागरिकले आफ्नै देशमा अनागरिक बनेर भोग्नु परेका पीडा, भूमि अतिक्रमण भई शरणार्थी बन्नाको दर्दनाक अवस्था, मुक्त कमैयाहरूको व्यथा लगायतका विषयहरू समेटिएका छन् ।

अध्याय : पाँच

उपसंहार

५.१. उपसंहार

मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्रलाई पाँच परिच्छेद र विभिन्न शीर्षक र उपशीर्षकमा सङ्गठित गरी अध्ययन गरिएको छ । शोधपत्रको परिच्छेद एकलाई शोधपत्रको परिचय शीर्षक दिई यसमा शोध शीर्षक, विषय परिचय, शोधको प्रयोजन, समस्या कथन, शोधकार्यको उद्देश्य, पूर्वकार्यको समीक्षा, शोधकार्यको औचित्य,

शोधकार्यको सीमाङ्कन, शोधविधि र शोधपत्रको रूपरेखा जस्ता उपशीर्षक दिएर शोधपत्रको बारेमा औपचारिक जानकारी प्रस्तुत गरिएको छ ।

शोधपत्रको परिच्छेद दुईमा मुख्य शीर्षक नाटककार कृष्ण शाह 'यात्री' को परिचय, नाट्य यात्रा र प्रवृत्तिहरू दिई उनको सामान्य परिचयका सन्दर्भमा उनको परिचय, बाल्यकाल, शैक्षिक अवस्था उल्लेख गरिएको छ । यसैगरी साहित्य सर्जकका रूपमा नाटक लेखक, नाटक निर्देशक, लघुकथाकार, रङ्गकर्मी, समालोचक एवम् समीक्षक, सम्पादक, स्तम्भ लेखक, एवम् प्राज्ञ व्यक्तित्व जस्ता पक्षहरू समावेश गरिएका छन् । यस्तै उनको नाट्ययात्रामा प्रथम र द्वितीय चरण विभाजन गरी सामान्य चर्चा गरिएको छ । उनका नाट्य प्रवृत्तिहरूमा नाट्य संरचना र शैली शिल्पगत, कथावस्तुगत, पात्रगत, संवाद योजनागत, भाव र विचारगत, भाषिक, स्वैरकल्पनात्मक, मिथकीय, रङ्ग निर्देशन तथा रङ्गमञ्चीय आदिका बारेमा साररूपमा चर्चा गरिएको छ ।

शोधपत्रको परिच्छेद तिनलाई नाटकको सैद्धान्तिक परिचय र विकासक्रम शीर्षक दिइएको छ । यसमा नाटकको परिचय, उत्पत्ति, परिभाषा (पूर्वीय र पाश्चात्य), नाटकको स्वरूप, तत्त्व र प्रवृत्तिहरू जसमा कथानक, पात्र योजना, संवाद, वातावरण, उद्देश्य, भाषाशैली रहेका छन् । यस्तै आधुनिक नेपाली नाटकको विकासक्रम अन्तर्गत पहिलो, दोस्रो, तेस्रो र चौथो चरण गरी विभिन्न शीर्षक एवम् उपशीर्षक दिएर चर्चा गरिएको छ ।

शोधपत्रको परिच्छेद चारलाई नाट्य तत्त्वका आधारमा मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहको विश्लेषण शीर्षकअर्न्तगत प्रस्तुत क्रमशः नायिकाहरू, विस्थापन, महापात्र, असम्बन्ध, मान्छे/मान्छेहरू, कथा सडकको, निजी आँखाहरू र शब्द सङ्ग्रामका योद्धाहरू सबै नाटकहरूलाई पृष्ठभूमि, शीर्षक विधान, कथावस्तु, पात्रविधान, दृश्यविधान, भाषाशैली र संवाद योजना, परिवेश चित्रण, अभिनेयता, द्वन्द्वविधान, जीवनदर्शन र उद्देश्य र निष्कर्ष जस्ता नाटकीय तत्त्व साथै अन्य विभिन्न शीर्षक र उपशीर्षकका आधारमा पात्रले निभाएको भूमिका वा कार्यको विश्लेषण गरिएको छ ।

परिच्छेद पाँचमा शोधसार र निष्कर्षलाई समावेश गरी शोधपत्रलाई समाप्त गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधपत्रमा कृष्ण शाह 'यात्री' द्वारा रचित मान्छे/मान्छेहरू नाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन शीर्षक दिई त्यसकै केन्द्रियतामा शोधपत्रको प्रारूप तयार गरिएको छ । त्यसपछि नाटककारको परिचय, प्रयोगवादी प्रवृत्ति र व्यक्तित्वका महत्वपूर्ण पाटाको निरूपण गरी उनी समाजको यथार्थ प्रस्तुतिसँगै नारीवादी दृष्टिकोण भएको निष्कर्ष प्रस्तुत गरिन्छ । समाजमा हुने परिवर्तन र समयको मागले नयाँ नयाँ कुराको विकास र प्रयोग पनि साहित्यको नाट्य विधामा आएको कुरा भेटिन्छ । त्यसैले नाटकहरूमा प्रयोगवादी वा उत्तर आधुनिक, कथावस्तु, पात्र, रङ्गमञ्च, परिवेश, अभिनेयता, संवाद आदिको प्रयोग गरिएको छ ।

क्रमशः नायिकाहरूमा महाभारतका पौराणिक पात्रहरू सीता र राधा ओर्लिएका छन् । यसमा आधुनिक पात्र मोनिका सहितको भूमिका देखिन्छ । पुरानो मिथकमा टेकेर नयाँ मिथकको सुरुवात गरिएको छ । नाटकमा नारी पीडा, अस्तित्व र विद्रोह सशक्त रूपमा भएकाले यो नारीवादी आवाज भएको प्रयोगवादी नाटक हो । नेपालको दुर्गम गाउँको धनञ्जय अमेरिका पुगी क्रमशः दुःख पछि सुख भोग गरेको साथै उसले पछिल्लो समयमा सम्पति र सन्तति गुमाउनु परेको विषयवस्तु छ । यसले नाटक निकै दुःखान्त र मार्मिक देखिए पनि आप्रवासी नेपालीहरूको मुल समस्यामा आधारित रहेको पाइएको छ । महापात्र नाटक स्वैरकल्पना र यथार्थ दुवैको संयोजन भएको नाटक हो । यो केही विद्रोहका ज्याला पस्केर लेखिएको छ । लेखक निरङ्कुश भएपछि आफ्नो अस्तित्वका लागि पात्रले विद्रोह गरेको सन्दर्भ प्रस्तुत गरिएको छ । यसले लेखकीय अस्तित्व समाप्त गरी नयाँ प्रयोग गरिएको पाइन्छ । हिमाली जनजीवनको सेरोफेरो प्रस्तुत भएको असम्बन्ध नाटकमा बहुपति प्रथाको सक्कली रूप प्रस्तुत भएको छ । यसले समाजको यथार्थ र हिमाली जाति जनजाति भित्रका संस्कारहरू, विवाह संस्कार र बहुपतिप्रथालाई खोतल्ने प्रयास गरेको देखिन्छ । यो सामाजिक एवम् सांस्कृतिक रूपान्तरणका दृष्टिले अत्यन्त महत्वपूर्ण मानिन्छ । मान्छे/मान्छेहरू शीर्षक नाटक हो । यसमा पृथ्वीको पाटो भनेर नेपाली परिवेश समेटिएको छ । एक्काइसौं शताब्दीमा पनि अन्धकार र अन्धविश्वासमा रुमलिएको सन्दर्भ प्रस्तुत छ । स्वार्थ पूर्तिका निम्ति एक अर्कासँग नमिली सत्ता र शक्तिमा आफूलाई पुऱ्याउन सत्ताको पछि दौडनेहरूलाई व्यङ्ग्य गरेको छ । यसमा बहिरा मानिसहरूलाई समेत समावेश गराई नाटक मञ्चन गरिएको छ । यो प्रयोगवादी दृष्टिकोणले पनि अति महत्वपूर्ण मानिन्छ । सङ्केतिक नाटकको कित्तामा उभिएको यो नाटक कृष्ण शाह 'यात्री'को सफल रूपमा प्रयोग भएको राम्रो नाटक नै हो ।

नेपालको राजनीतिक अवस्था र त्यसबाट विस्थापित भई सडकमा बस्न बाध्य बालबालिका र उनीहरूको असरलाई समेटिएको नाटकमा सडक किनारको परिवेश छ । यथार्थवादी जनयुद्धकालको वास्तविकता चित्रण गरी लेखिएको यो नाटक यथार्थवादी हो । यसले बालअधिकारको उच्च सम्मान प्रकट गर्दै विश्वव्यापी युद्धको नकरात्मक असरलाई जोडदार रूपमा उठाएको पाइन्छ । साङ्केतिक शैली अपनाइएको यो नाटक यथार्थवादी, सरल, प्रायोगिक र सन्देशमूलक रहेको छ । निजी आँखाहरू नाटकमा नारीलाई दोष थुपार्ने पुरुष प्रवृत्ति देखिएको छ । नारीले हरेक समयमा भोग्नुपर्ने अपमानित व्यवहार र घटनाहरूलाई मार्मिक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । साथै सङ्घर्षशील, स्वाभिमानी र चरित्रवती दयालु नारीप्रति सम्मान गर्नुपर्ने नारीवादी दृष्टिकोण देखाइएको ।

यो नाटक यात्रीको आधुनिकताबाट उत्तर आधुनिकतातिर लम्कँदै गएको देखिन्छ । उनी कतै स्वैरकल्पनात्मकताका नजिक छन् भने कतै यथार्थवादका । यसमा उनी यथार्थवादका समीपमा रहेका छन् । यसमा नेपाली राजनीतिको कुरूपता, नेपाली नागरिकले आफ्नै देशमा बस्दा पनि नागरिकले पाउने आधारभूत सुविधाबाट बञ्चित हुनुपरेको कटु यथार्थलाई प्रस्तुत गरिएको छ ।

यसरी सबै नाटक जटिल कथानक, रङ्गमञ्च र परिवेशमा निर्मित भई पात्रले समेत त्यसै अनुरूप कार्य व्यापार र बौद्धिक पाठकको अपेक्षा गरेका छन् ।

केही नाटकमा स्वैरकल्पनात्मकता झल्किएको छ भने अन्य नाटकहरू सामाजिक यथार्थवादी छन् । स्वार्थले गर्दा देशमा राजनीति पनि विकृत बन्दै गएको सन्दर्भ प्रस्तुत गर्दै नेपालको साँस्कृतिक सन्दर्भसमेत प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी यस नाटक सङ्ग्रहमा रहेका केही नाटकमा निराशा भित्र पनि आशा देखाउँदै कुनै ठाउँमा विद्रोहका स्वरहरू पनि घन्काइएका छन् । समाजलाई रूपान्तरणका लागि विद्रोह, अग्नि परीक्षा जस्ता कुराको आवश्यकता रहेको र त्यसका लागि उचित पात्रहरूको प्रयोग भएको देखाइएको छ । समाजमा आवश्यकता परेका बखत जस्तो कार्य पनि गर्नुपर्ने निष्कर्ष प्रस्तुत गर्दै मान्छेले आफ्नो अस्तित्व रक्षाका लागि लाग्न पात्रहरूलाई केन्द्रित गराइको पाइन्छ ।

सन्दर्भग्रन्थ सूची

अधिकारी, टीका, (२०६६) समय अवसान एकाङ्की सङ्ग्रहको विश्लेषणात्मक अध्ययन

अप्रकाशित

अमृत, नारायण, (२०५७) भक्तपुरको साँझमा मान्छे/मान्छेहरूको माझमा, देशान्तर साप्ताहिक,

चैत्र १२, पृष्ठ: ६ ।

उपाध्याय, केशव प्रसाद र अरु (सम्पा) (२०५९) नेपाली एकाङ्की (भाग-तिन) काठमाडौं, साभा

प्रकाशन ।

उपाध्याय, केशव प्रसाद, गोपीकृष्ण र भिक्टर प्रधान, (२०४६) नेपाली एकाङ्की (भाग-तिन)
काठमाडौं,

उपाध्याय, केशव प्रसाद, (२०६७) नेपाली एकाङ्कीकारहरू, काठमाडौं: साभा प्रकाशन ।

गैरे, ईश्वरी प्रसाद र कृष्ण प्रसाद आचार्य, (२०५९) आधुनिक नेपाली नाटक र फुटकर कविता,
न्यू हिरा बुक्स इन्टरप्राइजेज ।

चिराग, शरद, (२०६४) शाहका मान्छेहरू, नेपाल समाचारपत्र, जेठ ६, पृष्ठ. ग ।

ढकाल, विप्लव, (२०६४) नेपथ्यबाट..... (भूमिका), वैशाख ८ गते ।

ढकाल, सुवास, (२०५८) महोत्सवको सर्वोत्कृष्ट रङ्ग कर्म मान्छे/मान्छेहरू, काठमाडौं: विवेक
थपलिया, यादव, (२०६४) सङ्केत अभिनयको इतिहास रच्ने अभियन्ता, नयाँ जागरण
साप्ताहिक, वैशाख, पृ. ६ ।

थापा, मोहन हिमांशु, (२०६६) निर्वासित मनहरूको नाट्यशिल्प र भावभूमि, शब्द-संयोजन,
पूर्णाङ्क ६१, पृ. २३ ।

दाजुभाइ, दिपकमणि (२०५८) महोत्सवको प्राप्ति मान्छे/मान्छेहरू, घटना र विचार साप्ताहिक,
जेठ ३, पृष्ठ: ६ ।

न्यौपाने, अमर (२०६५) मान्छे/मान्छेहरूभित्र, गरिमा, पूर्णाङ्क ३१३, पृष्ठ: ५४ ।

न्यौपाने, टङ्क प्रसाद, साहित्यको रूपरेखा, (२०३८) (पहिलो संस्करण) काठमाडौं: साभा
प्रकाशन ।

पाण्डेय, मञ्जु, (२०६७) नाटककार कृष्ण शाह यात्रीका नाट्यकृतिहरूको अन्तर्वस्तु र शिल्प,
अप्रकाशित शोधपत्र, त्रिचन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, काठमाडौं ।

पौडेल, हेमनाथ, (२०६१) समय अवसानका सन्दर्भमा कृष्ण शाह यात्री, समय अवसान,
काठमाडौं विवेक सिर्जनशील काठमाडौं पृ. १६ ।

प्रधान, हृदयचन्द्र सिंह, (२०४९) केही नेपाली नाटक (पाँचौं संस्करण), काठमाडौं: साभा
प्रकाशन ।

बल, फूलमान, (२०६७) सङ्केत नाटकको सान, कान्तिपुर, २६ वैशाख, पृ. ९ ।

मल्ल, अशेष, (२०६१) कृष्णको रङ्ग चेतना, समय अवसान, काठमाडौं: विवेक सिर्जनशील
प्रकाशन पृ. ४ ।

यात्री, कृष्ण शाह, (२०५६) सूक्ष्म शिखाहरू, काठमाडौं, ज्योतिपुञ्ज समूह, नेपाल ।

वस्ती, विवश(२०५८) मान्छे/मान्छेहरू नयाँपनले निम्त्याएको स्वाद बुधवार साप्ताहिक, पृ.१० ।
शर्मा, मोहनराज र दयाराम श्रेष्ठ (सम्भव), (२०४९) नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास
(चौथो, संस्करण) काठमाडौं: साभा प्रकाशन ।
शाह, कृष्ण, (२०४६) प्रतिनिधि नेपाली नाटक, काठमाडौं :साभा प्रकाशन ।
सापकोटा, गोपी (२०६४), सामाजिक यथार्थ, कान्तिपुर २ असार, पृ.९ ।
श्रेष्ठ, दिपक,(२०६३) कीर्तिपुरमा सहिदको सम्झनामा, गोरखापत्र दैनिक, साउन २९,पृष्ठ: १२ ।
सिन्धु, सविना,(२०६४) यात्रीको मान्छे/मान्छेहरू, घटना र विचार साप्ताहिक, असार १३,
पृष्ठ: ६ ।
..... (२०६४) मान्छे/मान्छेहरू, काठमाडौं, विवेक सिर्जनशील प्रकाशन ।
सिलवाल, प्रकाश (२०५६), लघुकथाबारे को के भन्छन्, हिन्दू साप्ताहिक, साउन पृ.६ ।
श्रेष्ठ, दिपक,(२०६३) कीर्तिपुरमा सहिदको सम्झनामा, गोरखापत्र दैनिक, साउन २९,पृष्ठ: १२ ।
त्रिपाठी, वासुदेव, (२०३०) पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा (भाग-२), काठमाडौं:
साभा प्रकाशन-२०३० ।